SOCIETÀ PIEMONTESE
D'ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE

ANNO I°
1947

N. 1-4

BOLLETTINO

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
TORINO
Via Napione 2

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE

DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNO PRIMO
1947

Direttore responsabile: VITTORIO VIALE

SATET - SOCIETÀ ANONIMA TIPOGRAFICO EDITRICE - TORINO - VIA BERTOLA, 4

REPERTI PALAFITTICOLI NELLA TORBIERA DI NOVARETTO (Valle di Susa)

(Figg. 1-2)

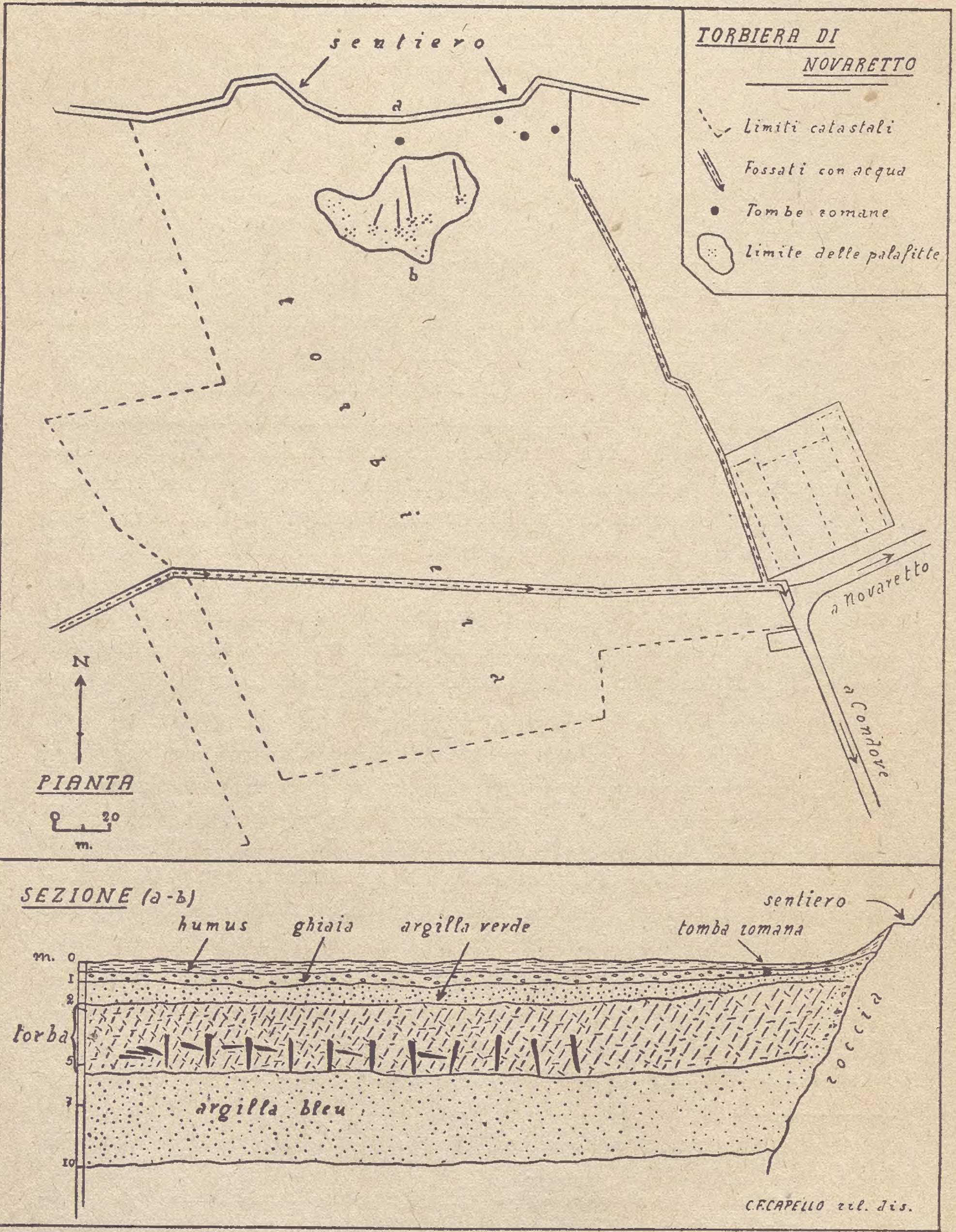
In una nota di carattere geologico (1) avevo indicate le condizioni stratigrafiche del giacimento torboso di Novaretto (Condove), situato presso la sponda idrografica sinistra, sul fondovalle, vicino al citato paese, e fra esso e Caprie. Lo sfruttamento del giacimento, già antecedentemente noto nella sua estensione per una serie di trivellazioni preliminari, venne iniziato nella primavera del 1940, approfondendo dapprima gli scavi a giorno nel settore mediano, sino alle minime quote dell'orizzonte torboso. Si constatò che ad una quarantina di metri dalla sponda rocciosa del fianco vallivo — che in quel tratto è percorsa da una stretta mulattiera che unisce Novaretto a Caprie e che la taglia con sopraelevazione di m. 2 sul piano di campagna — giacevano qua e là orizzontalmente accumuli di tronchi di alberi, limitati entro lo strato torboso (potente in quel settore circa 4 m.) aventi non grandi dimensioni, semitorbificati, alternati da pochi altri giacenti in posizione verticale, e disposti senz'ordine apparente: tutti quanti erano privi di rami e presentavano una lunghezza uniforme tra m. 2 e 2,50.

Nell'autunno dello stesso anno i lavori si spinsero sin contro il sentiero in modo da sfruttare totalmente il combustibile che ivi si presentava ad uno stato di purezza notevole. A non molta distanza dalla superiore linea di riva dell'antica palude che diede appunto origine al giacimento, sul suo margine orientale, a cm. 30 di profondità circa sotto gli strati ghiaiosi-argillosi, vennero in luce alcune tombe a cassetta e ad inumazione (?) che per le loro caratteristiche si possono riferire al periodo romano, sulle quali non mi soffermo perchè di esse altri già si occupa (2). Gli operai avevano tuttavia notato fra il primo gruppo di tre sepolture e quella isolata (a m. 6 dal sentiero) presso il fondo dello strato torboso, cioè a m. 3,50 dal suolo,

---

(1) C. F. Capello, *Il quaternario nei dintorni di Condove*, « Boll. Soc. Geologica Ital. », vol. IX, pag. 325-330, 1941.

(2) A. Dorò, *Appunti d'archeologia valsusina*, « Boll. Storico Bibliog. Subalpino », vol. XLIV, n. 1-4, 1942 = « Bollettino del Centro di studi archeologici e artistici del Piemonte », II, 1942, pag. 1.



Pianta e sezione della torbiera di Novaretto.

ad una distanza di m. 15 dalla roccia e per un tratto pure di una quindicina di metri, altri tronchi di alberi privi di rami, infissi verticalmente nella torba ed allineati in direzione circa normale alla riva stessa. Il fatto aveva sorpreso gli scavatori non già per i tronchi in sè quanto per la loro disposizione su allineamenti, che fu interpretata come un fatto non casuale ma intenzionale, cioè dovuto all'opera dell'uomo.

Col procedere degli scavi verso occidente, in corrispondenza della ultima sepoltura isolata, là dove il sentiero roccioso svolta, vennero a giorno avanzi di altri tre allineamenti diretti circa nello stesso senso: il primo iniziantesi a m. 15 dalla sponda e visibile per altri 20 m., il secondo a m. 25 e lungo circa m. 15, il terzo sviluppato per una decina di metri. Tutti quanti terminando nell'area occupata dagli accumuli di tronchi orizzontali, permisero di assodare che indicavano i passaggi sospesi di un antichissimo gruppo di costruzioni palafitticole. Altri pali dello stesso tipo e disposti in ordine sparso, si trovarono nell'autunno del 1942 e nella primavera del 1943, e le scoperte ebbero termine con lo sterro completo della estrema parte nord-occidentale dell'appezzamento di terreno acquistato per i lavori di sfruttamento.

Per quanto non si sia potuto seguire se non dal 1942 i lavori — e quindi non sia stato possibile raccogliere e studiare i preziosi primi materiali paleontologici e paletnologici repertati che purtroppo andarono dispersi negli ammassi di ganga (3) — tuttavia dai numerosi sopraluoghi e rilievi eseguiti nelle varie fasi unitamente al personale assistente ai lavori che ci ha fornito preziosi dati (4), possiamo con sicurezza stabilire i caratteri di questa nuova stazione palafitticola abbastanza addentrata nella val di Susa ed illustrarne i pochi reperti che ci consentono una datazione.

Gli scavi hanno dimostrato che in superficie il margine settentrionale dell'orizzonte torboso non corrispondeva alla linea di emergenza della sponda rocciosa ma ne distava di una striscia variante dai 4 ai 6 m. a seconda del sito: il *hiatus* era occupato da uno strato di argilla bruna torbosa con evidenti segni di pressione, sottoposta a ghiaia ed humus, formazioni queste costituenti il manto protettore

---

(3) Di essi trovo anche notizie nel volume: BERTACCHI C., PIAZZA C., *Condove e la sua montagna*. L'Impronta, Torino 1941, pag. 12.

(4) I geometri PANDIANI e BRONZINO che pubblicamente ringrazio.

del giacimento torboso. I pali infissi periferici furono trovati ad una distanza di m. 15-20 dalla sponda attuale, e data la loro profonda immersione nello strato torboso (ne occupavano infatti solo la sola metà inferiore), si può pensare che all'epoca nella quale furono collocati, la linea di riva fosse distante almeno 4-5 m. dal sentiero in roccia su ricordato, e ad una quota di metri 2 dal piano di campagna attuale (m. 4 dal sentiero).

La palificazione fu eseguita con tronchi disposti ad intervalli di circa m. 2, su doppia fila e soltanto a partire da una decina di metri dell'antica linea di riva: ciò per evidenti ragioni di sicurezza. Questi passaggi sospesi conducevano ad un gruppo di almeno 7-8 capanne probabilmente collegate fra loro da passaggi secondari. I molti legnami sparsi e tronchi isolati trovati ad occidente di questo gruppo lasciano pensare che altre capanne vi fossero ancora verso monte. I pali verticali potevano sommare ad un centinaio, ed al doppio quelli orizzontali: tutti quanti, resi fragili dal processo di torbificazione avanzato, furono usati direttamente nelle Officine Moncenisio di Condove.

Nulla si può dire sulla forma e sulle dimensioni delle capanne, però a giudicare dalla lunghezza dei pali esse dovevano essere di modeste dimensioni. Per questo stesso motivo la loro altezza sulle acque della palude non doveva essere notevole: infatti tanto quelli infissi trovati verticalmente quanto gli altri avevano lunghezza da m. 2 a 2,50 con diametro costante da 20 a 30 cm. I primi erano acuminati nella parte inferiore e tozzi nella superiore, e fortemente torbificati alle estremità, segno questo di lunga permanenza nello strato torboso. Presso la sponda furono poi ritrovati anche parecchi ceppi di uguali essenze pure in parte torbificati e mostranti chiari segni di tagli intenzionali: verosimilmente venivano utilizzati dai palafitticoli per accendere i fuochi.

Furono anche trovati qua e là nella massa torbosa in prossimità dei pali piccoli cumuli di terriccio cinereo (avanzi di focolari) con residui fittili, e molte ossa frammentate che per la gran parte furono gettate prima che alcuno potesse esaminarle. Solo alcune fra le maggiori e meglio conservate potei vedere, fu possibile riconoscere alcune epifisi femorali, un grande osso scapolare destro, forse del genere *Bos*, intatto solo in corrispondenza della cavità glenoide, la parte superiore di un cranio di ovino, privo di corna, ed alcuni grossi frammenti di mandibole di ruminante. Il prof. C. Bertacchi mi comu-

nica che vennero pure trovati frammenti di corna ramificate attribuibili a cervidi. In sito e quasi allo stesso livello stratigrafico, io rinvenni ancora valve ben conservate di molluschi che riferisco ai generi *Anodonta* (Brug.) e *Unio* (Retzius).

Tutte le ossa presentavano i chiari segni della alterazione prodotta dal fuoco e dal lungo giacere in ambiente umido: nessuna di quelle da me viste mostrava segni di incisioni o fratture intenzionali.

Gli avanzi di manufatti rinvenuti furono gettati purtroppo col resto e solo pochi frammenti si sono potuti rintracciare. Mi si assicura che nessun oggetto di metallo, per quanto minuscolo, venne rinvenuto. I fittili a mie mani sono formati da ceramica grossolana di rozzo impasto eterogeneo con grossi cristalli di quarzo sparsi nella massa argillosa rossa o nera friabile, di spessore variabile da 10 a 16 mm.: la gran maggioranza dei cocci sembra aver appartenuto a larghi vasi conici lavorati senza tornio e malcotti. Solo qualche frammento presenta traccie di fregi che per quanto in condizioni pessime permettono di riconoscere la ben nota applicazione a nastro con impressioni digitali a pizzico, già ritrovata nei fittili di Alba e di Vayes, nella stessa Val di Susa (5). Mi fu detto che furono pure trovati due oggetti di terracotta raffiguranti statuette (idoletti?): per quante ricerche io abbia svolte non potei avere conferma di tale ritrovamento.

Gli operai confermano inoltre che fu pure trovata una pietra sferoidale un po' appiattita, nera, e di « roccia dura », grossa come un pugno, presentante un solco tutt'attorno, che lascierebbe pensare ad un percussore in « pietra verde ».

* * *

Da quanto precede risulta indubbio che l'antico lago-palude di Novaretto dovette ospitare in un dato periodo un piccolo centro palafitticolo: ben più complesso si prospetta il problema della sua datazione, data la mancanza di oggetti metallici e di elementi osteotecnici o litotecnici che ci illuminino sul grado di civiltà raggiunto dai suoi abitanti. Sappiamo che non molto lungi da Novaretto, nella cerchia morenica di Avigliana e Trana e ad Almese, vennero in luce in analoghe torbiere avanzi di antichi insediamenti umani, però

---

(5) C. F. Capello - A. Doro, *Nuove ricerche sui neolitici di Vayes (Piemonte)*. Rivista « Natura » (Milano), vol. XXX, pag. 169-177, 1939 (con bibliografia completa sulla stazione).

notizie precise si posseggono solo per le palafitte di Trana, dalla quale furono tratti manufatti che pur non permettendo di accertare la loro origine neolitica, provano che videro il periodo del bronzo e forse coesistettero sino al suo decadere. Analoghe scoperte nell'anfiteatro del Lago Maggiore (Mercurago ed altri) parlano in favore di un riferimento generico della civiltà palafitticola cisalpina alla età del bronzo: è accettabile tale datazione per le palafitte di Novaretto?

Le tombe cui accennammo, per la loro posizione stratigrafica e le caratteristiche intrinseche, non possono evidentemente essere assunte come punto di partenza per una valutazione cronologica. La tecnica costruttiva (se di tecnica si può parlare dati i pochi elementi venuti in nostro possesso) del villaggio pare che qui si allontani un poco dai tipi noti in Piemonte: il villaggio di Mercurago fu trovato ad una quarantina di metri dalla sponda e senza pontili di accesso; quello di Trana non ha mostrato nè pontili nè piante, ma semplicemente un accumulo di reperti nel centro della ex conca lacustre. Qui invece si ha costantemente un tratto di passaggio sospeso ed una distanza non eccessiva delle capanne dalla sponda, in confronto dell'ampiezza del bacino. Se la localizzazione centrale delle costruzioni nelle paludi suddette si suole spiegare con un minor livello delle acque — e concomitante con un periodo climatico caldo asciutto riferibile all'età del bronzo — così non può essere per il nostro caso, in quanto la stratigrafia ci indica che la torba è uniformemente ed omogeneamente diffusa in altezza e si adagia con potenza costante contro la sponda rocciosa, senza mostrare fasi alternanti di maggiore o minore estensione dell'area paludosa, come appunto si addirebbe ad oscillazioni climatiche periodiche.

Qui inoltre mancano per intero oggetti di metallo ed i fittili per il loro spessore e la rozza lavorazione ci parlano di una tecnica ceramica tardiva sì, ma da riferirsi ancora al neolitico principale. Se qualche oggetto di metallo vi fosse stato trovato oppure qualche pietra in particolar modo lavorata, non sarebbe sfuggita di certo, come nel caso di Trana, all'attenzione degli assistenti ai lavori. La somiglianza poi degli impasti a quelli dei vasi di Vayes ci fanno ritenere questa sede cronologicamente coeva più con quella di Vayes, ritenuta neolitica finale (6), che con le palafitte di Trana.

---

(6) U. Rellini, *Eneolitico*. Enciclopedia Treccani, vol. XIII, pag. 964 (questa sede è qui indicata come « villaggio Rumiano »).

La datazione può essere tuttavia tentata anche con altro metodo. Partendo infatti dal concetto che la palificazione è posteriore al periodo di formazione della torba nella quale essa fu effettuata ed anteriore a quello della torba degli strati superiori, conoscendo le caratteristiche vegetali-climatiche dei varii strati torbosi si può agevolmente risalire, per applicazione analogica, all'età delle palafitte. A tale scopo furono prelevate serie di campioni per eseguirne analisi polliniche che a causa degli eventi di questi ultimi anni non si sono potute eseguire. Per contro fu possibile esaminare istologicamente le sezioni sottili dei varii campioni di legni trovati (7). I risultati — riportati in appendice — portano alla interessante constatazione che la gran parte dei legni (inclusi i ceppi) presentavano caratteri di uniformità che permettono di ascriverli a tronchi del genere *Alnus*, e solo alcuni al genere *Larix*. Data l'uniformità dei tipi usati è legittimo pensare quindi che i palafitticoli si servirono per le loro costruzioni delle essenze trovate a portata di mano, e che perciò in quell'epoca predominava in quel sito l'ontano. Il neolitico coincide, come è noto, con l'acme dello sviluppo del pino, il bronzo con quello del rovere e del faggio: i reperti quindi indicherebbero un periodo climatico di transizione tra neolitico ed eneolitico. Se è vero (basandosi su considerazioni paleobotaniche) che il diffondersi di una determinata specie è legato oltrechè ai fattori ambientali anche a condizioni climatiche, e quindi conosciute le prime si possono dedurre le seconde, ciò tuttavia non è possibile fare in modo assoluto nel caso nostro, perchè fra le betulacee l'ontano ed il nocciolo, per la loro relativa maggiore adattabilità, si riscontrano già presenti dai paleoclimi boreali (neolitico), quindi non si prestano bene a valutazioni cronologiche.

Sappiamo tuttavia che l'ontano ebbe nella regione subalpina un notevole sviluppo coevamente alla peccia ed al faggio, e queste speci ebbero l'acme della loro estensione tra l'età della pietra e quella del bronzo. Il tipo torboso sovrastante a quello con palificazioni prevalentemente a *Cyperaceae* — indice di palude in prosciugamento — ci parla anch'esso di fasi climatiche da boreali a subatlantiche.

---

(7) Mi è di dovere ringraziare il dott. Ugo Fasolo di Firenze, che ha preparate ed analizzate le sezioni sottili dei legni.

Tutte queste considerazioni unitamente alla tipologia dell'impasto fittile permetterebbero perciò di concludere che l'età probabile da attribuirsi a questa nuova stazione sia quella di transizione tra il neolitico ed il bronzo, e che probabilmente essa non ha nemmeno sopravissuto al chiudersi dell'eneolitico stesso.

APPENDICE

Risultati dell'esame dei preparati microscopici.

Sezione trasversale:

Legno con vasi di tipo diffuso poroso, molto vascolarizzato. Zone di accrescimento distinte da una sottile e continua striscia di fibre. Dei raggi parenchimatici alcuni sono molto visibili distanti 4-5 mm., altri molto contorti ed irregolari (dato il processo di torbificazione) sottili e molti frequenti (90 per cmq.). I vasi sono uniformemente disposti: per lo più isolati oppure in serie radiali (poco frequenti) anche di 7 elementi.

Sezione trasversale:

I raggi parenchimatici appaiono spessi 1 cellula ed alti in media 10. Con ogni probabilità i grossi raggi sono raggi aggregati. I vasi hanno pareti laterali molto fittamente ed uniformemente punteggiate, e le punteggiature sono lievemente bordeggiate. La parete apicale è inclinata rispetto all'asse del vaso di circa 25°. Le fibre non mostrano punteggiature: non è possibile rilevare altri caratteri.

Sezione radiale:

I raggi parenchimatici sono formati da cellule alte in media 20 micron. I vasi presentano parete apicale con perforazione scalariforme molto fitta: ogni parete ha quasi sempre più di 10 perforazioni.

Dai caratteri rilevati risulta che tali legni appartengono ad un genere della famiglia *Betulaceae*. Dei generi più importanti (*Alnus*, *Betula*, *Carpinus*, *Corylus*, *Ostrya*) per le caratteristiche riportate sono da escludersi i generi *Betula*, *Carpinus*, *Ostrya*. Tra i generi *Alnus* e *Corylus*, le particolari caratteristiche delle perforazioni apicali, il numero dei vasi e dei raggi parenchimatici, fanno ritenere probabile che i campioni esaminati appartengano al genere *Alnus*.

Carlo F. Capello.

FOSSILE EOCENICO CON ISCRIZIONE GEROGLIFICA RINVENUTO IN ELIOPOLI

(Fig. 103)

Notevoli per i copiosi importanti ritrovamenti risultarono le campagne di scavo che Ernesto Schiaparelli condusse nel territorio dell'antica Eliopoli, la capitale del *nomòs* XIII del Basso Egitto. Dopo i primi approcci del 1903 (1), gli scavi furon proseguiti con alterna fortuna sino al 1906. La morte arrestò la mano dell'operoso illustre egittologo piemontese mentre era intento a stendere la relazione finale intorno ai risultati scientifici conseguiti (2).

Nel corso dei predetti scavi furon liberati anche i resti di una costruzione in mattoni crudi, con andamento circolare, che le opposizioni dei proprietari del terreno impedirono, allora, di determinare compiutamente (3). La costruzione fu oggetto di ulteriori indagini di W. Flinders Petrie (4) e di nuova valutazione da parte di Herbert Ricke (5). Nell'interno di essa lo Schiaparelli raccolse il notevole complesso di materiale archeologico, tra cui importanti resti di iscrizioni di varia epoca — dall'Antico Regno in poi — frammenti di statuette, di naos, di vasi, ecc., attualmente conservato presso il Museo Egizio di Torino.

Tra gli altri oggetti antichi, lo Schiaparelli raccolse un fossile sul quale un Egizio aveva apposto una breve iscrizione incisa, argomento del presente studio. Il fossile in questione, distinto dal nu-

---

(1) F. Ballerini, *Notizia sommaria degli scavi della Missione Archeologica Italiana in Egitto*, 1903, pag. IV.

(2) G. Marro, *Prof. Ernesto Schiaparelli*, in « Annuario dell'Università di Torino », 1928-29.

(3) Lo scopritore dette cenni informativi sulla *Rivista Archeologica Lombarda*, I, 1905, pag. 107-8. R. Weill, su *Sphinx*, vol. XV, 1911, pag. 9 sg. rese noti maggiori particolari appresi oralmente dallo Schiaparelli. In appresso ne parlarono G. Farina, *Contributi italiani all'esplorazione archeologica dell'Egitto* (Rapporto XIX Riunione S.I.P.S., Bolzano-Trento, 1930), E. Breccia, *Faraoni senza pace*, 1939, pag. 236.

(4) W. M. Fl. Petrie-E. Mac Kay, *Heliopolis, Kafr Ammar and Shurafa*, Brit. Sch. of Arch. in Egypt, vol. 24, 1915.

(5) H. Ricke, *Der 'Hohe Sand' in Heliopolis*, su « Z.Ä.S. », vol. 71, 1935, pag. 107 sg.

mero inv. 2761, suppl., qualificato « conchiglia fossile » (6) e « fossile marino del tipo che non è infrequente nei deserti che circondano l'Egitto » (7), esaminato dal prof. Costantino Socin, docente incaricato di Geologia nell'Università locale, è stato riconosciuto quale esemplare dell'echinolampas africano De Lor., dell'età geologica del Luteziano.

La breve iscrizione conta in tutto dodici segni geroglifici, distribuiti torno torno, da destra verso sinistra, per una metà circa della faccia inferiore del guscio calcitico. Incisi con buon disegno, misurano l'altezza di cm. 1 (fig. 103). Lo Schiaparelli non ne dette completa traduzione, per la difficoltà che presentano alcuni di essi, dal quarto al sesto. Il breve testo

è da leggere come segue: gmj.j/w ḥr rśj ỉkj.w śpd.w ỉn ỉtf-nṯr t^3-nfr, e va tradotto: « Trovato a sud di *ỉkj.w* di Sòpdw da parte del ' padre-del-dio ' T^3 -nòfre ».

Leggiamo *ỉkj.w* il quarto e il quinto dei geroglifici riconoscendo nel quinto, non integro per caduta di minute schegge dalla superficie, il fonetico , k. Una grafia non figura sul *Wörterbuch* Erman-Grapow. È tuttavia conosciuto e documentato il vocabolo « cava di pietre » la cui grafia completa è testimoniata, per es., da uno dei Papiri di Kahun (8) e da un passo delle « Avventure di Sinuhe », Papiro di Berlino 3022, lin. 14: . Per la libertà con cui nella scrittura le vocali-consonanti *ỉ*, *w* erano spessissimo omesse dagli scribi, persino nelle desinenze grammaticali come nel corpo stesso della radice, sul fossile in esame riconosciamo una grafia del vocabolo predetto senza le semivocali *ỉ*, *w*. Chi incise la scritta non fece seguire ai fonetici *ỉkj.w* l'ideogramma e , quest'ultimo

(6) P. Barocelli, *Commemorazione del socio E. Schiaparelli*, Atti Accad. Scienze, Torino, vol. LXIII, 1928, pag. 404.

(7) E. Schiaparelli, *La tomba intatta dell'architetto Cha* (Relaz. su i lavori della Miss. Arch. Ital. in Egitto, Vol. II) p. 79.

(8) F. LL. Griffith, *Hieratic Papyri from Kahun and Gurob*, 1898, tav. XXXI, lettera VI, 4, verso, lin. 25.

in funzione di determinativo di luogo (9). Con il predetto vocabolo è connesso l'altro col valore di « minatore » o, meglio, di « addetto ad una cava di pietre » , ikj.wj (10).

Nel sesto segno è da riconoscere una delle grafie del nome del dio Sòpdw, testimoniata da iscrizioni rinvenute nella zona mineraria del Sinai conosciuta agli antichi Egizi, quali quella dell'anno 42º di regno di Amenemhē'e III e un'altra di Amenemhē'e IV (din. XII), ambedue nell'attuale Wādī al-Maghārah (11). Va fatto rilevare che sul fossile il geroglifico richiama, all'incirca, la corrispondente grafia in ieratico vigente sotto il Medio Regno, indicata da G. Möller in *Hieratische Paläographie*, vol. I (1909), N. 567.

Il rinvenitore del fossile, T3-nòfre, portò un nome diffuso nell'antico Egitto dal Nuovo Regno in poi, secondo la documentazione citata da H. Ranke, *Die ägyptische Personennamen*, I, pag. 387, N. 9. Ricoprì egli la carica sacerdotale, leggiamo sul fossile, di « padre-del-dio o di padre-divino » (12).

Dove il sacerdote T3-nofre rinvenne il fossile? La risposta al quesito non si presenta sicura. La diffusione del fossile risulta connessa con l'esistenza di terreni eocenici, come mi ha comunicato il prof. C. Socin. D'altro canto, l'indicazione che ricaviamo dal breve testo: « a sud della cava di pietre di Sòpdw » è, oltre che sintetica, indeter-

---

(9) Per la limitatezza dello spazio libero sulla faccia inferiore del guscio calcitico, alcuni segni risultano incisi senza la compagnia di elementi fonetici: , in luogo del più frequente, con valore di luogo; il solo per .

(10) Per le varianti, cfr. J. Couyat-P. Montet, *Les inscriptions hiéroglyphiques et hiératiques du Ouâdi Hammâmât* (Mém. Inst. Fr. Arch. Orient., vol. XXXIV, 1912), pag. 133.

(11) R. Weill, *Recueil des Inscriptions égyptiennes du Sinaï*, 1904. Non potuta consultare la posteriore ediz. dovuta a A. H. Gardiner-E. Peet, *The inscriptions of Sinai* (Egypt Explor. Fund, Memoirs, XXXVI). Le iscrizioni cui ci riferiamo sono state edite sotto i N. 28 e 33, pp. 140 e 145 rispettivamente, nell'op. cit. del Weill.

(12) Per questa carica vedi F. Ll. Griffith, *Catal. Demotic Papyri in the John Rylands Library*, III, pag. 54, nota 1; pag. 426; N. de G. Davies, *The Tomb of Puyemrē at Thebes*, vol. I, 1922, pag. 29.

minata. Richiama, per la sua formazione, quella che ricorre sul Papiro del Naufrago, lin. 22 (« miniera del sovrano ») allusiva a località della penisola sinaitica. Una « cava di Sòpdw » non risulta menzionata nei testi sino ad oggi editi. Tuttavia, a nostro modo di vedere, un indizio per l'ubicazione possibile può essere anche dedotto dalla esplicita menzione di Sòpdw, il dio onorato in un col re Senfòre (din. IV) e con la dea Hathōr nelle iscrizioni della zona mineraria sinaitica (13), detto « colui che percuote gli Asiatici » (14), cui furon peculiari le frequentissime apposizioni di « signore dell'oriente », ovvero di « padrone dei popoli stranieri dell'est ».

In riferimento con la richiamata qualifica peculiare, la cava di pietre in questione può essere localizzata in territorio di là dal confine orientale del Delta (15). A questa ubicazione può aggiungere il suo peso la particolare grafia del nome del dio, testimoniataci da alcune poche iscrizioni rinvenute nell'odierna Wādī al-Maghārah, come detto poco addietro.

Ernesto Scamuzzi.

(13) Cfr. R. Weill, op. cit., *passim*.

(14) E. H. Naville, *Shrine of Saft el Henneh and the Land of Goshen*, Egypt Explor. Fund, Memoirs, vol. VI.

(15) Per la presenza del dio su monumenti in territorio limitrofo a quello or ora precisato vedi la due stele in granito rosso rinvenute a Gebel Murr e a Gebel Abu Hassa — a nord dell'attuale Suez — riprodotte dal Cledat su *BIFAO*, XVI, pp. 207, 208.

N.B. - Per la mancanza in tipografia dei necessari caratteri, alcuni foneteci egizi non è stato possibile trascriverli con i peculiari segni diacritici in uso.

BASSORILIEVO ROMANO INEDITO IN VAL DI SUSA

(Figg. 3-4-5)

Il rozzo bassorilievo di cui si dà notizia, e che per un vero caso era sinora sfuggito alla ricerca ed allo studio appassionato dei numerosi cultori di archeologia valsusina esiste nel comune di Borgone, frazione San Didero, e rappresenta un modestissimo contributo alle tracce di vita romana in Val di Susa.

Esso permette però di giungere ad una conclusione non indifferente per la conoscenza delle antiche popolazioni alpine, ed è solo spiacevole che l'incerta lettura dell'epigrafe tolga la possibilità di più ampie deduzioni.

Localmente l'opera è conosciuta sotto il nome di *Maometto* ed il curioso appellativo è passato a tutta la zona attigua e ad un rivo ivi esistente (1). L'origine del nome è certo da ricercarsi nelle credenze popolari della Val di Susa che attribuiscono ai Saraceni ogni opera antica ed ogni tradizione, ma l'ingenuità ha un suo valore documentario perchè prova per esclusione l'assoluta scomparsa di ogni precedente ricordo storico. Se all'epoca dell'invasione saracena non fosse avvenuta una totale distruzione dei romanizzati abitanti della valle e se gli invasori fossero semplicemente passati o si fossero fusi con essi, qualche traccia dei vecchi appellativi sarebbe pur rimasta nel nome stesso del rio e della regione circostante, anche se il significato della scultura fosse andato perduto (2). Il vuoto assoluto fatto dai Saraceni al loro passaggio non subì eccezione e solo dopo la loro cacciata nuove genti risalirono le valli per occupare quelle terre sconvolte. Mancando ai nuovi venuti ogni patrimonio storico locale, essi identificarono nei cessati dominatori gli autori di ogni opera di cui non conoscevano l'origine.

Il bassorilievo è scolpito in loco su di un gigantesco masso franato dalla vicina parete montana, posto all'estremo termine del

(1) G. Casalis, *Dizion. geogr. storico*, fasc. 76, 1849 sub voce San Didero I. G. M., *Carta Topografica d'Italia* 1-25.000, Foglio 55, Tav. Condove.

(2) Sulla persistenza dei nomi geografici, specie per i corsi d'acqua cfr. F. Rondolino, *Il Piemonte preromano nei nomi dei suoi fiumi*. Atti S.P.A.B.A., vol. X, fasc. 2ª, 1925.

piano vallivo a breve distanza dalle balze da cui scende un rio che raggiunge la Dora nel ripiano alluvionale. Per comodità di studio si è provvisto ad un calco dell'opera che venne depositato al Museo di antichità di Torino, e da questo e dall'esame in luogo e dalle fotografie sono tratte le precisazioni seguenti.

La scultura a forma tipica di regolare tempietto misura cm. 80 × 65. Il frontone triangolare di cm. 18 × 65 reca tracce di una iscrizione su tre linee, quasi del tutto indecifrabile, il che è principalmente dovuto all'avanzata corrosione atmosferica della roccia che è il ben noto gneiss di Borgone. Ai due lati, sotto la terza riga, sono invece ancora chiaramente visibili due lettere V M che interpretate V(OTVM) M(ERITO) darebbero carattere dedicatorio all'opera. La figura è poco chiara e sproporzionata. Ha l'aspetto maschile, veste una tunica stretta alla vita che scende sino alle coscie; non ha armi a meno che sia tale l'informe ingrossamento a termine del braccio sinistro molto danneggiato. Dietro il corpo si distingue un mantello drappeggiato che discende dalle spalle e si raccoglie a sinistra lasciando libere le braccia. Il personaggio si erge su di uno zoccolo rettangolare ed ha ai suoi piedi una figura di cane che con felice e naturale espressione pare si rivolga compiaciuto al padrone. Questa scena spontanea potrebbe far nascere l'ipotesi di un monumento funerario, dato l'uso assai comune di ritrarre col defunto il compagno di caccia o l'animale favorito. Fa però ostacolo a tale attribuzione e la dedicatoria del frontone ed il piedestallo, posto che questo si leghi al concetto di divinità dell'essere rappresentato.

Nell'incertezza di un'identificazione occorre perciò ritornare alle poche lettere ancora visibili nell'iscrizione e per quanto taluna appaia come ribattuta e perciò poco chiara, pare di poter distinguere nella terza riga le seguenti ... E...TV...NVS. Se così fosse, si potrebbe tentarne la lettura in VERTVMNVS e ciò chiarirebbe il carattere dedicatorio del monumentino. Un esame critico dell'ipotesi non dà luogo ad obiezioni fondate. Abbiamo a Susa, nel locale Seminario, due frammenti di tavola marmorea trovata nella valle coll'indicazione di Vertumno (3). Questa divinità che la tradizione vorrebbe personificazione del rinnovamento agricolo stagionale (vertens) ed il cui nome è caratteristicamente italico come PILVMNVS, PICVMNVS,

(3) C.I.L.V. - n. 7235.

VITVMNVS ebbe culto prevalentemente provinciale. VERTVMNVS ha in comune con SILVANVS e colla divinità gallica SVCELLVS la protezione dei boschi e dei campi e con essi fu spesso identificato e scambiato (4) variando il nome da zona a zona, simili però essendo compiti ed attribuzioni. Sovente sono rappresentati con un cane, compagno abituale del boscaiolo e del contadino, ed in abito rurale come una statua di SILVANVS a Bruxelles (5); e così anche il nostro bassorilievo non si discosta da queste indicazioni sia pur rozzamente espresse.

Difficile è un'indicazione cronologica mancando ogni riferimento stilistico in un lavoro così ingenuo, tuttavia, anche dalla forma delle lettere si può supporla opera del II° o III° secolo, valutando pure l'arretrato sviluppo della vita nell'ambiente alpino.

A questi scarni elementi credo opportuno aggiungere alcune particolarità apprese dal proprietario del terreno sig. Vayr Eugenio di Borgone e dar conoscenza di osservazioni da me fatte nella zona circostante, durante un breve sopraluogo.

In una vigna esistente in prossimità del bassorilievo, durante i lavori di scasso venne in luce una vasca in pietra di antica costruzione e si scoprì un canale di cm. 30 × 25 in sezione, di accurata fattura in pietre cementate da un impasto di calce e trito di mattoni tecnica non locale e verosimilmente romana. Poco discosto si ritrovarono pure tracce di costruzioni con volte massicce, ma tanto dell'uno come dell'altro rinvenimento nulla fu conservato.

Un'altra scoperta fu fatta sul masso stesso in cui esiste il bassorilievo. Questo roccione che misura m. 60 × 20 circa, è ricoperto nella sua parte piana superiore da uno strato di terreno vegetale su cui allignano arbusti e, particolare curioso per botanici, specie erbacee non più comuni alla zona, relitti forse dell'antica flora preesistente alle attuali condizioni pratensi di sfruttamento.

Nel punto centrale di questa piattaforma, una cinquantina d'anni or sono, venne in luce una sepoltura, con lo scheletro deposto in direzione est-ovest, nella nuda terra, senza pietre o tegole di copertura, ma con una fila di lastroni da ogni lato, paralleli alla lunghezza del corpo. A detta del Sig. Vayr le lastre sporgevano dal terreno già prima

---

(4) R. Cagnat - V. Chapot, *Manuel d'archéologie romaine*, Paris 1917, vol. I, pag. 456 e 385.

(5) Cumont, *Sculpt. de Bruxelles*, pag. 42 e seg., n. 32.

dello scavo, ma nessuno ne aveva supposto il carattere intenzionale. Nessun corredo si rinvenne nella tomba od almeno fu denunziato, perchè lo scavo avvenne segretamente ad opera di un cosidetto « cercator di tesori » ed il proprietario del terreno se ne accorse solo dopo il ritrovamento. Anche i resti dello scheletro andarono quasi subito dispersi. Ha rapporto tale sepoltura col bassorilievo? La tecnica del seppellimento lo escluderebbe, perchè ci riporterebbe piuttosto ad epoche preromane; comunque, è bene che della cosa resti notizia.

Ancora in prossimità del bassorilievo, nella parete di roccia che fronteggia il masso, e limitatamente ad un determinato tratto, si aprono diversi fori a nicchia, scavati nella roccia stessa. Sono buchi di grandezza variabile da 10 a 20 cm., tondeggianti, più larghi internamente, atti a ricever offerte e di analogo aspetto e forma di quelli dei cosidetti massi a saccocce di Villarbasse (6) e di Reano (7) e di quelli da me segnalati come esistenti a Celle (8).

Se l'ipotesi di un disfacimento naturale della roccia, poteva essere affacciata per i massi di Villarbasse e di Reano entrambi in pietra verde, come si può continuare a sostenerla quando il fenomeno si ripete qui in gneiss di ben diversa struttura? E perchè avviene solo in questa parete e non nelle numerosissime altre esistenti nella zona? Abbiamo qui forse una prova decisiva della intenzionalità di queste escavazioni e da ciò si può arguire che nei culti preromani della valle rientravano le offerte da depositarsi in particolari nicchie scavate nei massi che formavano oggetto di culto.

È ben possibile che il carattere religioso del luogo abbia avuto sèguito nell'epoca romana. Che uno strascico di superstizione abbia perdurato sino ad epoca recente, lo prova la fama di regione infausta che la distingue nella zona, un tempo assai più viva, tanto da evitare di recarvisi di notte per timore delle « masche » che così gran parte hanno nelle leggende valsusine. Sopravvivenze religiose analoghe,

---

(6) R. Brayda - F. Rondolino, *Villarbasse, la sua torre ed i suoi signori* ed. Camilla e Bertolero, Torino 1886.

(7) G. Piolti, *Nota sopra alcune pietre a scodelle*, ecc., Atti R. Acc. di Scienze, Torino, vol. XVI, 1880-81, pag. 403-406.

(8) A. Doro, *Appunti d'archeologia valsusina*, «Boll. Stor. Bibl. Subalp.»; anno XLIV, n. 1-4, 1942; = «Bollettino del Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte», II, 1942, pag. 8.

ma fatte proprie dalla Chiesa cattolica, ebbi già ad indicare per il non lontano riparo sotto roccia di Celle (9).

Utile infine è stato un sopraluogo per l'identificazione di un tratto dell'antica strada romana delle Gallie. Il Ferrero (10) basandosi su un ritrovamento di un miliario romano a San Giorio, sull'opposto lato della valle di fronte a San Didero, opinava che la strada passasse da San Giorio. I successivi studi, riepilogati dal Gribaudi (11) dissentivano dall'ipotesi, senza però portare precisi elementi. Ho potuto invece riconoscere che a breve distanza dal bassorilievo esiste un cammino abbandonato che congiunge, salvo interruzioni per frane, Borgone a San Didero e che è il proseguimento di una strada che proviene da San Valeriano. Quivi esiste un antro che fu probabilmente abitato, attiguo ad una cappella dedicata al Santo il cui culto ha lontane origini (12). Il tracciato, mal conservato per alluvioni e diruto dal tempo, dimostra solidissima costruzione di fondo, e larghezza da cammino importante. Esso corre ad una certa altezza sul fondo valle per evitare gli acquitrini un tempo frequenti; in prossimità del Rio Maometto e vicino a questa strada vi sono alcune piccole balme, ora non in uso, ma che un tempo potevano rappresentare un modesto rifugio.

In linea generale il ritrovamento di un bassorilievo o di una iscrizione è in rapporto ad una via esistente, dato che questi monumenti erano predisposti per esser visti e letti dai passeggeri (13) ed anche in questo caso le tracce risultate paiono confermarlo. Si può così supporre che la strada romana delle Gallie continuasse sulla sinistra orografica della valle, attribuendo il miliario di San Giorio ad un trasporto intenzionale. Non è però da scartare l'ipotesi che anche in Val di Susa esistesse un doppio tracciato stradale come assai di frequente in Gallia, specie nelle zone di frontiera (14); e ciò anche in rapporto alla scarsità di ponti ed al largo letto della Dora che bipartisce per così dire, tutta la vita della valle.

AUGUSTO DORO.

---

(9) DORO, *Appunti d'archeologia valsusina,* op. cit., pag. 6-7.

(10) E. FERRERO, *Strada romana da Torino al Monginevro,* in « Mem. di R. Accad. di Scienze di Torino », ser. II, T. XXXVIII.

(11) D. GRIBAUDI, *Il Piemonte nell'antichità classica,* Torino, 1928.

(12) C. F. CAPELLO - A. DORO, *Nuove ricerche,* ecc. - « Natura », vol. XXX, 1939.

(13) J. DECHELETTE, A. GRENIER, *Manuel d'archéologie,* vol. VI, II parte, p. 226.

(14) C. JULLIAN, *Hist. Gaule,* V, pag. 64, 86, 88, 90, ecc.

LAVORI E RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI IN PIEMONTE DURANTE IL PERIODO BELLICO

(Figg. 6-7-8 e 10)

Durante il periodo bellico tutta l'attività della Soprintendenza alle antichità del Piemonte fu dedicata a salvare il prezioso materiale in consegna a cui fu aggiunto anche quello preziosissimo delle collezioni egiziane.

In quegli anni tremendi che videro le prime incursioni aeree sulla città e poi l'avvicendarsi della guerra anche intorno ai centri di raccolta delle opere d'arte non si poteva di certo pensare al restauro dei monumenti nè tanto meno agli scavi archeologici.

Si deve perciò risalire ai primi tempi — quando la guerra sembrava ancora lontana dal Piemonte — per trovare un cenno di attività archeologica nella breve campagna di ricerche eseguite nella zona archeologica di Benevagienna.

BENEVAGIENNA. — Sono noti i meravigliosi risultati raggiunti in passato da Assandria e Vacchetta con le numerose indagini nell'area dell'antica Augusta dei Bagienni.

La pianta della città — con il cumulo delle rovine e con l'ubicazione dei principali edifici pubblici — era stata ricostruita: fu quindi facile compito quello della Soprintendenza di scavare nell'area centrale, dove sorgeva l'antico Foro.

Il risultato degli scavi — che la Soprintendenza si riprometteva di continuare periodicamente fino a mettere in luce tutti gli edifici circostanti il tempio — non si possono certo considerare brillanti dato l'esiguo numero di oggetti ritrovati: interessanti lo furono tuttavia dal lato topografico ed architettonico in quanto misero in luce un vasto portico movimentato da nicchie quadrate che si alternano con nicchie rotonde.

Nelle immediate adiacenze venne in luce un tratto di via con perfetta pavimentazione.

AOSTA. — Lo scoppio delle ostilità aveva disgraziatamente interrotto il piano, già elaborato in tutti i suoi particolari, per la liberazione della Porta Pretoria e per il ripristino dei suoi poderosi archi e del cortile d'armi interno.

Per tener sempre desta l'attenzione delle autorità e della cittadinanza su un problema così importante, la Soprintendenza credette opportuno di eseguire periodicamente dei lavori di restauro — lavori che possono essere considerati preparatori al totale ripristino della monumentale costruzione romana. Così, in un primo tempo, fu messa in evidenza la torre d'angolo meridionale con la liberazione dell'antica merlatura, mentre in seguito fu scavata, fino al limite che dovrà essere raggiunto nella futura sistemazione, l'area del passaggio minore di sinistra nel cortile interno. In tal modo gli archi hanno, in questo lato, raggiunto quello che era il loro antico sviluppo, avendo abbassato il livello stradale di due metri fino a raggiungere appunto il livello originario.

Contemporaneamente poi si procedeva al restauro della muratura interna del lato settentrionale di sinistra che era quello maggiormente danneggiato dalla sovrapposizione di strutture moderne. Si è così proceduto alla ricerca di qualche tratto originario dell'antica cortina formata nella parte bassa di blocchi di travertino, mentre nell'attico era decorata da un gioco di semicolonne incastrate in muratura di mattoni. Il preciso restauro — eseguito sulla base dei frammenti ritrovati — ci permette oggi una veduta più completa di questo lato dell'insigne monumento. Esso continuerà fino a ripristinare completamente almeno una delle due torri d'angolo della Porta.

Un ritrovamento occasionale di particolare importanza è quello avvenuto recentemente ad Aosta ad opera degli operai della impresa di costruzioni ing. Luigi Fresia, che procedevano a scavi di sbancamento a sud-ovest della città, nel quartiere delle nuove case operaie, a cento metri circa a destra della strada Aosta-Piccolo San Bernardo. A un metro e cinquanta circa di profondità dall'attuale livello stradale sono apparsi dei resti di tombe romane ad inumazione oltre ad alcune lucerne in terra cotta rossastra e a vasetti in terra nera, sono stati messi in luce due scheletri umani, senza traccia di costruzione tombale.

Una lapide romana con iscrizione era tuttavia inclinata su uno degli scheletri. La lastra, in bardiglio locale di Ajmavilles, che misura

m. 1,08 di altezza e cm. 46 di larghezza, ha uno spessore di centimetri 12-13 e reca su cinque linee l'iscrizione:

M ATRECTIO	cm. 4
ALBVCIO	» 2,7
MACRINA	» 2,4
CONIVGI	» 2
CARISSIMO	» 2,4

M(arco) Atrectio - Albucio - Macrina - Coniugi - Carissimo

L'epigrafe, semplicissima, non si discosta dal comune tipo funerario. È notevole il ritrovare in essa il « nomen » Atrectius; del quale finora non si aveva che un solo esempio in una lapide di Susa (C.I.L. V-7313). Dal Promis (« Storia dell'Antica Torino », 1869, pag. 134) come dal Mommsen (loc. cit.), dal De Ruggiero (Diz. epigr., vol. I, pag. 432) e da altri, questo nome è messo in rapporto con quello delle Alpes Atrectianae, corrispondenti presso a poco alla parte delle Graiae immediatamente a sud delle Pennine: non meraviglia perciò di trovarlo ad Aosta. Esse non facevano parte dell'Italia, ma appartennero alla provincia delle Pennine, dato che esse furono distaccate nel II sec. d. C. dalla Raetia. È ricordato in C.I.L. IX-5357 un « procurator Alpium Atrectianarum » e in C.I.L.-IX-5459 un « procurator Alpium Atrectianarum et Poeninarum ». Deve essere pertanto avvenuto, nei confronti di questi nomi, il medesimo fenomeno etimologico per cui dal re Cozio furon dette le Alpi Cozie: forse questi Atrectii erano una famiglia di regoli locali, meno noti ed importanti, s'intende, di quelli di Susa. Per la forma dei caratteri, l'epigrafe può essere attribuita a buona età imperiale romana (piuttosto al I che al II secolo d. C.).

CAMPORE. — In frazione Campore, comune di Valle Mosso (Biella), procedendo a lavori di sterro, è stata casualmente rinvenuta una urnetta in terra grigia comune (base circolare di cent. 5 di diametro e cent. 11 di altezza) contenente trentotto monetine d'argento ed alcuni oggetti di ornamento in oro ed argento di epoca romana.

Le monete, tutte del periodo imperiale (III secolo d. C.), sono in buono stato di conservazione:

un TRAIANO (COS IV) indecifrabile sul rovescio; un CARACALLA (P M TR P XVIII COS IIII P P) Cohen IV, pag. 175, n. 281; un

Giulia Domna (matri deum) Cohen V, pag. 116, n. 137; un Massimino I (fides militum) Cohen IV, pag. 506, n. 7; un Balbino (fides mutua aug.) Cohen V, pag. 9, n. 6; tre Gordiano Pio (provid. aug.) Cohen V, pag. 54, n. 296, (felicitas temporum) Cohen V, pag. 29, n. 81; (tribunicia pot iv cos ii) Cohen V, pag. 46, n. 253; due Filippo Padre (felicitas temp.) Cohen V, pag. 99, n. 43; (securitas orbis) Cohen V, pag. 116, n. 215; due Volusiano (concordia aug.) Cohen V, pag. 268, n. 270; (victoria aug.) Cohen V, pag. 278, n. 131; un Salonino (princ. iuvent.) Cohen V, pag. 524, n. 64; un Gallieno (indulgent. aug.) Cohen V, pag. 377, n. 326; tre Salonina (fecunditas) Cohen V, pag. 500, n. 39; (iuno regina) Cohen V, pag. 503, n. 67; (venus vict.) Cohen V, pag. 509, n. 127; un Claudio il Gotico (felicitas aug.) Cohen VI, pag. 138, n. 29, e le rimanenti indecifrabili.

Il complesso degli oggetti d'ornamento è costituito da due armille in lamina d'argento con teste di serpente e decorazione di squame del peso di gr. 64 e gr. 71,500; da alcuni frammenti d'argento; da un cerchio per orecchio in oro (rotto); da un ciondolo di collana di forma elittica composto di un anello cilindrico segmentato in lamina d'oro che sovrasta un cerchio anch'esso d'oro, ma fuso, in mezzo al quale si incrociano ad X due astine segmentate: pesa gr. 7,500: da un anello d'oro a nastro semplice: nel castone a forma elittica sovrapposto sono lavorati a rilievo due bustini affrontati, racchiusi entro una cornice ovale di minuta filigrana. È chiara l'intenzione dell'artista di voler imitare nei due bustini incorniciati la tecnica delle pietre incise. Nell'interno della verga gira al centro una leggera treccia incisa. Ornamentazioni a filigrana con motivi a spirale riempiono tutto lo spazio del castone intorno alle due cornicette. Il peso dell'anello è di gr. 5,200. Altro anello d'oro perfettamente simile, a nastro semplice con castone a forma elittica e rilievo di due bustini affrontati, è al Museo Civico di Novara. Di dimensioni più piccole di quello ritrovato a Campore, differisce da quest'ultimo esclusivamente per una più modesta ornamentazione di decorazione in filigrana.

BALDISSERO D'ALBA. — Poco incremento hanno avuto in questi ultimi tempi anche le collezioni archeologiche; tuttavia si deve segnalare il dono dell'ing. Botto Mica di suppellettili di tomba barbarica.

Il materiale fu casualmente rinvenuto sulla falda ovest di una piccola collinetta di Baldissero d'Alba (prov. di Cuneo) e, a detta dello scopritore, a circa un metro di profondità. Comprende: 2 lame di spada a doppio taglio, cuspidi di lancia e di freccia e umbone di scudo in lamina di ferro, il tutto ricorda nella forma le armi ritrovate nella necropoli di Testona presso Moncalieri.

Si tratta di un'altra necropoli barbarica? Insieme a quella rinvenuta alcuni anni or sono a Beinasco sarebbe la terza in Piemonte, ciò farebbe assumere particolare importanza a questa regione, anche per questo periodo, piuttosto oscuro, della storia.

CARLO CARDUCCI.

LA NECROPOLI DI FROSSASCO

(Fig. 9)

Nel fascicolo I — anno 1941 — del Bollettino del Centro (pag. 12) il dott. Carlo Carducci accenna all'esplorazione di un nucleo di tombe di età barbarica in quel di Frossasco. Ritengo non inopportuno fornire qualche ulteriore notizia in merito.

Frossasco, che gode una meritata rinomanza per vaghezza di sito e dolcezza di clima ed era stato eletto quale villa di delizie dei Principi d'Acaia, sorge in un'amena conca ai piedi dei Tre Denti, lo scabro monte ben noto agli arrampicatori, ed a pochi chilometri da Pinerolo. Antico luogo forte le cui prime notizie risalgono all'anno 739, a caratteristica pianta quadrata, Frossasco che si chiamò a volta a volta Feruciades, Feruciascum, Ferrevidas, Castrum Montcalvet cum villa Ferrucas, conserva ancora le sue antiche mura con le quattro porte d'accesso i cui stemmi vennero dipinti da Bernardino Lanino di Vercelli; ed alcuni suoi edifici sacri e profani si ornano di affreschi cinquecenteschi.

In prossimità di Frossasco e precisamente in regione Marghera venne scoperta una necropoli romana la quale dimostrerebbe che l'origine di quel centro rurale è assai più antica di quanto rivelino i documenti ufficiali. Autore del ritrovamento è il rev. Don Rinaldo Asvisio, appassionato cultore d'arte e studioso di storia locale, il quale aveva rintracciato frammenti di speciali laterizi venuti alla luce durante l'aratura dei campi. A cura della Sovraintendenza agli scavi e monumenti e sotto la direzione del dott. Carlo Carducci, si effettuarono nell'estate e nell'autunno del 1941 gli scavi che diedero risultati soddisfacenti. Vennero completamente scoperte altre venticinque tombe poco al disotto del piano di campagna; esse sono orientate press'a poco da levante a ponente, all'infuori di una che è perpendicolare alle altre; in parte sono rastremate, con gli spigoli arrotondati, ed in parte hanno pianta rettangolare, indice questo di maggior antichità. Tutte le tombe sono costruite in muratura in cui una malta argillosa cementa pietre e ciottoli; questi ultimi, di forma tondeggiante, vennero probabilmente tratti dal vicino Rio Torto. Il fondo è composto da lastrami di pietra, da acciottolato o da tegole e mattoni di età romana; alcuni laterizi, di grandi dimensioni ed a forma semicircolare lascierebbero credere alla vicina presenza di colonne in muratura.

Nell'interno delle tombe non v'era il cadavere e soltanto in qualcuna si rinvennero traccia di ossa e di carbone; in una di esse è stata trovata una spada di ferro molto deteriorata e fibbie simili a quelle rinvenute a Beinasco ed a Testona. Viene così confermata l'attribuzione del sepolcreto all'età barbarica.

La zona in oggetto è archeologicamente interessante poichè tempo addietro nelle adiacenze vennero rinvenute urne cinerarie ed una lapide risalenti pure all'epoca romana; tale lapide è attualmente murata in un vetusto e turrito edificio nella vicina regione Tavernette. E non è escluso che, scandagliando il terreno, non si possa rintracciare la sede stradale dell'arteria che congiungeva Torino con Cavour, cioè l'« Augusta Taurinorum » con « Caburrum », la località dominata dalla famosa rocca sorgente all'inizio della pianura padana quale isolotto in mezzo al mare e che Edmondo De Amicis chiamò « il monte orfano di Cavour »

PAOLO TOSEL.

LA CHIESA ROMANICA DI SAN MARTINO DI CASTELVERO IN PIOVÀ MASSAIA

(Figg. 11-16)

Numerose sono le costruzioni romaniche dell'Alto Astigiano. Si può dire con Sebastiano Filipello, di cui ricorre quest'anno il decimo anniversario della morte, che quasi tutti i paesi della regione, da Albugnano a Montafia, da Bagnasco a Castelnuovo, da Buttigliera ad Aramengo, a Mondonio, a Berzano, per ricordare soltanto alcune località della parte nord-occidentale della zona, possiedono una o più chiese o cappelle, romaniche o gotiche, che se pur non raggiungono l'importanza del San Secondo di Cortazzone, di San Lorenzo di Montiglio, di San Nazario di Montechiaro, presentano tuttavia un notevole interesse storico-artistico anche per una plaga che ha il vanto di custodire un edificio come quello di Vezzolano (1).

Alcune di esse sono iscritte nell'« *Elenco degli edifici monumentali* », altre sono del tutto ignorate. La maggior parte, senza distinzione di categoria, sono in stato di grave deperimento. Parrocchie e e Comuni si scaricano a vicenda l'onere della manutenzione, e intanto gli edifizi cadono in rovina o già trovansi in così deplorevoli condizioni da rendere economicamente arduo, se non tecnicamente impossibile, il loro restauro.

Non diversa è la condizione e la sorte della chiesa romanica di San Martino di Castelvero, ora appartenente al comune di Piovà Massaia: una delle più antiche della regione, sorta forse su un delubro pagano (2), col primo affermarsi del Cristianesimo in queste contrade (3).

---

(1) Vedi: *Atti e Memorie del II Congresso della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, Torino, 1937, pag. LVIII.

(2) La romanità di questa plaga è confermata dall'esistenza di una strada romana, ancora praticata nel medioevo, la quale, dipartendosi da Asti, collegata all'importantissimo nodo stradale di Piacenza e a Torino dalla via Fulvia, raggiungeva Industria attraversando Cunico, Remorfengo, Cocconato e Tonengo. Iscrizioni lapidarie romane furono scavate a Piea (l'antica Pleia), a Cunico, a Roatto, a Montiglio, a Vezzolano, a Tonco, ed a Pogliano, tra Vezzolano e Moncucco. Cfr. Th. Mommsen, *Corpus inscriptionum latinarum*, vol. V, II, nn. 7457, 7460, 7461, 7463. Vedi pure: A. Bosio, *Storia dell' antica abbazia di Vezzolano*, Torino, 1872, pag. 55. C. Promis, *Storia dell' antica Torino*, Torino, 1869, pag. 255, n. 75.

* * *

In origine la cappella dipendeva dalla chiesa di Vercelli, che teneva anche il potere temporale sulle terre dei dintorni e ne aveva infeudati diversi signori, tra cui i Radicati di Cocconato. Uno dei primi feudatari, se non proprio il primo in ordine cronologico, sembra sia stato — come per Piovà — Manfredo di Brosolo, vivente nel 1014, nipote del conte Aimone di Vercelli.

Castelvero chiamavasi allora Castelvecchio, e con questo nome ne fa precisa menzione un diploma, « *datum apud Novariam* » il 5 marzo 1186, col quale Federico Barbarossa per dimostrare la sua benevolenza a Ottobono I dei Radicati che aveva valorosamente combattuto con lui, lo reintegrava negli antichi diritti che lo stesso imperatore gli aveva confiscati nel 1164 (4) a favore di Guglielmo di Monferrato, suo parente. Nel documento si trovano infatti elencati i « castelli, ville, luoghi e poderi di Piovà, Montecornigliano, Cerreto, Castelvecchio e Tonengo, ciascuno con le loro chiese e il comune finaggio » (5).

Quando poi la famiglia dei Radicati, cresciuta di numero e di potenza, si suddivise in diversi rami o colonnellati, Castelvero appartenne a varie discendenze della casata, ed anche al marchese di Monferrato, in una intricata vicenda di successioni, di divisioni, di vendite e di acquisti, che interessano anche le terre vicine. Nel « generale parlamento » tenutosi nel castello di Chivasso il 6 gennaio

---

(3) La diffusione del cristianesimo in questi luoghi avvenne relativamente tardi: difficilmente prima che l'imperatore Costantino, nel 324, concedesse la libertà di professare la fede di Cristo. Forse soltanto quando in Sedula, che aveva visto il martirio di Sant'Evasio, sorgeva la basilica, frutto di già evoluta cristianità, nei *pagi* dei dintorni scomparvero definitivamente gli idoli dai *lucus*, si estinsero le fiamme dei roghi sui quali s'incenerivano i cadaveri, e sorsero le nuove chiese, intorno alle quali i sepolcri, scavati nella terra, sostituivano le urne cinerarie. Cfr. F. Savio, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al* 1300; *Il Piemonte*, Torino 1898. L. Gabotto, *Monferrato*, pag. 25 e segg. Secondo F. Alessio, *I primordi del cristianesimo in Piemonte* in « Bibl. della Soc. Stor. Sub. », vol. XXXII, Pinerolo, 1908, il cristianesimo in Piemonte risalirebbe ai tempi apostolici; ma se ciò può valere per alcuni tra i centri più popolosi, non ci sembra accettabile per i *pagi* e i *vici* delle campagne.

(4) G. B. Moriondo, *Monumenta Aquensia*, vol. I, pag. 66.

(5) Archivio di Stato di Torino, *Provincia d'Asti*, mazzo 12.

1320, il signore di Montafia, « *pro feudo Castriveteris* », si obbligava di fornire un milite all'esercito monferrino (6).

Particolarmente a Castelvero si riferisce l'atto del 13 agosto 1337, redatto nel castello di Casale dal notaio Raimondello Bava di Grazzano, con cui il marchese Giovanni, in analogia di quanto aveva stipulato il giorno prima a favore dei « genthiluomini di Montecucco », confermava Pietrino del fu Enrico Perazio, Vercello figlio di Guglielmo Perazio, e i loro consorti nel feudo di Castelvecchio e di quanto altro « nel territorio e podere del predetto luogo, della Plebata e Meirate » erano soliti a tenere dal Marchese di Monferrato e dai suoi successori (7).

Da allora il piccolo comune di Castelvero condivise le vicende politiche ed economiche di Piovà che aveva preso nome dalla Pieve (8). Anche la chiesetta di Castelvero faceva parte della Pieve di Meirate (9) e con essa, verso l'anno mille, fu tolta alla chiesa di Vercelli e assegnata alla diocesi di Asti, una delle più antiche, vaste e ricche della regione subalpina, che fin dall'XI secolo confinava a settentrione con la diocesi di Vercelli e s'inoltrava fino a Piovà, Alfiano, Grazano e Altavilla ed abbracciava quasi tutta la catena dei colli che si stende fra Castelnuovo e Vignale. Papa Eugenio III, in una bolla del 16 maggio 1153, ed i suoi successori Anastasio IV e Adriano IV, con bolle del 5 marzo 1154 e del 20 dicembre 1156, riconoscendo al vescovo Anselmo i privilegi, i possessi, e i beni fino allora posseduti dalla chiesa d'Asti, annoverava la *Plebem de Majrade* (10), della quale, oltre alla chiesa plebana di San Giorgio, facevano parte le cappelle di San Martino di Castelvero, di San Pietro di Vezzano, di San Pietro di Scalfengo, di Santa Maria di Remolfengo, di San Michele di Montecornigliano e di Santa Maria di Cerreto. Tutte queste chiese si trovano pure elencate nel « Registro della Diocesi d'Asti » compilato nel 1345 per ordine del vescovo Arnaldo di Roseto.

---

(6) B. Sangiorgio, *Cronica del Monferrato*, pagg. 125-27.

(7) B. Sangiorgio, *op. cit.*, pag. 138-39.

(8) Vedi: R. Ghivarello, *Piovà Massaia, notizie storiche con documenti inediti*, in corso di pubblicazione.

(9) G. Assandria, *Il libro verde della Chiesa d'Asti*, in « Bibl. della Soc. Stor. Subalp. », vol. XXVI, docc. CCCXXV, CCCXXVI e CCCXXVII, pag. 202 e segg.

(10) G. Bosio, *Storia della Chiesa d'Asti*, Asti, 1894, pag. 122.

Nessuna notizia sulla chiesa di Castelvero ci è stata tramandata dai documenti dell'archivio vescovile di Vercelli e da quello della parrocchia locale, mentre nelle carte superstiti del soppresso comune di Castelvero, conservate nell'archivio comunale di Piovà, si trova appena qualche accenno a delle riparazioni eseguite in tempi diversi e relativamente vicini (11). Sappiamo tuttavia che l'ufficiatura dell'antica chiesa di San Martino cessava nel 1810, e che nel 1835 veniva chiuso l'attiguo camposanto (12).

* * *

La chiesa di San Martino sorge all'ingresso del paesino di Piovà, su di un poggetto che s'innalza come uno scoglio tufaceo sul mare verde dei vigneti. Fino ad una ventina di anni fa, una stradetta si partiva dalle vicinanze della croce monumentale, che una volta era di legno (13), e raggiungeva la sommità del poggio passando sotto un piccolo arco tuttora conservato. Attualmente, in seguito alle erosioni naturali ed alle escavazioni praticate tutt'intorno, non vi si arriva se non servendosi di una scala a piuoli. Acacie ed arbusti di ogni specie occupano quasi per intero la breve spianata dov'era l'antico cimiterino di Castelvero, e stringono da presso il sacro edificio, ormai ridotto ai soli muri perimetrali.

Sono i resti di una costruzione molto antica, forse dell'XI secolo, nella quale furono utilizzati materiali appartenenti a qualche edificio preesistente com'è dimostrato dai mattoni striati romani che vi affiorano. La sua pianta è un rettangolo di metri 6,75 di larghezza e di metri 11,99 di lunghezza, con due absidi semicircolari, coperte da volte emisferiche a semicatino romanico. In origine la chiesa aveva il tetto in vista a due pioventi, che faceva da volta, ma più tardi vi

---

(11) Archivio com. di Piovà, *Castelvero, ordinati dell'anno* 1829, pag. 62 e 63.

(12) Cortese comunicazione del rev. D. Omegna, parroco di Castelvero.

(13) A questo proposito negli *Ordinati di Castelvero dell'anno* 1778, pag. 34 (in archivio com. di Piovà) si legge testualmente: « Siccome questa Comunità ha da tempo immemorabile sempre tenuto inalberata una grossa croce nei confini del luogo di Piovà, nel fosso della strada pubblica, e di tempo per tempo rimpiazzata, occorre, che da alcuni mesi a questa parte è caduta per terra quella che già vi era come marcita e perciò restar necessario rimpiasare la stessa per sempre promuovere la divozione a' fedeli, e viandanti, e mantenere l'antico fosso, la di cui spesa si crede di lire venticinque da farsi a carico del registro, ecc. ».

si aggiunse un solaio, formato con gesso tenuto insieme da un traliccio di canne di bambù. L'orientamento è quasi perfetto. La porta principale si apre a occidente. È rettangolare, piuttosto piccola: m. 1,98 × 1,32 con stipiti in pietra senza ornamenti. L'architrave lapideo è sormontato da un arco in cotto a pieno centro. A destra della porta si apre una piccola e bassa finestra anch'essa rettangolare Un'altra porticina, attualmente murata, con arco in cotto e chiave di pietra arenaria, era praticata nel fianco destro, dove in alto, esistono pure due finestre simili a quella sopra ricordata.

Nell'interno, davanti all'altare v'era la cripta, ora quasi completamente otturata, alla quale si scendeva per una scaletta di pochi gradini. Solamente al disopra dell'altare, si osservano tracce di decorazione a colori. Si scorge il panneggiamento del camice di un santo rozzamente dipinto a fresco. Forse v'era effigiato San Martino apostolo delle Gallie e vescovo di Tours, nato in Pannonia nel 317 e morto nel 400, che sappiamo essere cronologicamente il primo dei santi non martiri venerati dalla Chiesa (14).

---

(14) Curioso destino quello di questo Santo. La leggenda se ne è impadronita, infiorandone la vita di racconti fantastici e meravigliosi: il folklore francese e dell'Italia settentrionale ne ha fatto uno strano patrono di bagordi e di licenze medievali, un santo di tutta confidenza e indulgenza; la meteorologia lo saluta annunziatore del riposo dei campi e del prossimo inverno, l'economia lo fa presiedere ai mercati e ai contratti agricoli, che in molte regioni si rinnovano nel suo giorno natalizio, infiniti paesi lo proclamano Patrono, la Francia lo saluta tra i suoi Santi più singolari ed infine l'iconografia antica e moderna, dal Van Dyck a Rubens, da Simone Martini ai mosaici di S. Ambrogio, dal Donzello allo Spagnoletto, alle sculture di Lucca e di tante altre cattedrali, ha quasi ignorato il vescovo di Tours per ricordare piuttosto il giovane cavaliere della guardia imperiale, che con un colpo di spada divide il suo mantello, onde rivestire un povero di Amiens, quasi ignudo e che nessuno aveva soccorso. Strano è che proprio quest'atto, così insolito alla rudezza militare del tempo, tanto da colpire profondamente la fantasia dei cristiani medievali, sia stato l'ispiratore del folklore, poco mistico, fiorito intorno a San Martino. In realtà Martino fu un uomo non comune ed un grandissimo vescovo, ed in abito pontificale doveva essere effigiato nel rozzo dipinto della nostra chiesa e così lo dipinse Giuseppe Ribera nella certosa di San Martino a Napoli.

Le molte antiche chiese piemontesi dedicate a San Martino attestano forse, secondo F. Rondolino (*Storia di Torino antica*, Torino, 1930, pag. 311) che i nostri presero a venerarne la memoria poco dopo la sua morte, essendo assai noto per aver percorsa la nostra regione e per aver sostato in molti luoghi dell'Alta Italia quando andò catecumeno a Pavia e fu studente a Vercelli.

Sotto lo spesso intonaco appare, bellissima e ben conservata, la decorazione primitiva, ottenuta con mattoni a tenui colori, contrapposti a dente di sega, tra fascie di altri grossi mattoni disposti per il lungo. L'altare, a capitello piccolo e stretto, ricostruito con decorazioni a stucco, era appoggiato al muro divisorio delle absidi, le quali, col fianco settentrionale della chiesa, rappresentano la parte più interessante del vetusto edificio.

A differenza di quanto si osserva in San Pietro di Avigliana, in San Martino di Ciriè, in San Giorgio di Andezeno e in altre chiese romaniche piemontesi, che solitamente hanno un'abside ed una o due absidiole affiancate alla prima (15), qui abbiamo due absidi di uguali dimensioni, con uguali caratteri strutturali ed architettonici che le fanno ritenere coeve. Guardata dall'interno, la volta senza intonaco dell'abside sinistra lascia chiaramente vedere che il semicatino è formato da blocchi di arenaria, dello spessore quasi uniforme di circa 20-25 centimetri, lavorati sul posto pezzo per pezzo, e messi in opera con pochissimo materiale cementizio, e da fascie interposte di mattoni. La volta dell'abside destra, se non costruita con diverso materiale, ebbe forse una lavorazione meno accurata ed è andata in completa rovina. Dalla parte esterna i muri semicircolari, non hanno lesene nè intonaco, ed appaiono formati da blocchi, di varia grandezza, della solita arenaria, e da mattoni sottili, disposti a spina di pesce, con interposizione di fascie di pietra o di laterizio.

In alto si ammira un grazioso cornicione in pietra ad archetti pensili in uno o più pezzi, disposti su mensole a lunette lapidee. Anche la solita fascia di coronamento è in pietra grigia, mentre le armille falcate fra gli archetti sono di pietra scura. Questa medesima cornice corre lungo il muro settentrionale, ma soltanto per due terzi della lunghezza di esso. Nell'altro terzo si osservano alcuni archetti lavorati in un sol pezzo con le relative lunette, uno dei quali è stato murato capovolto. Probabilmente si tratta di prove o di lavorazioni non riuscite. Il fianco meridionale non ha cornice.

Le absidi presentano finestrelle centrali a feritoia, arcate a doppia strombatura. Quella di destra, ottimamente conservata, ha l'arco

---

(15) Vedi: E. Olivero, *Architettura religiosa preromanica e romanica nella Archidiocesi di Torino; Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte; Atti*, vol. II, Torino, 1940.

scolpito in un sol pezzo di pietra ed è circondato da conci del medesimo materiale. Una delle absidi lascia vedere uno stipite in pietra che poteva costituire il fianco di una piccola finestra forse mai aperta.

Come si è detto, le due absidi sono state costruite contemporaneamente. E qui, prima di concludere, giova aprire una parentesi per fermarci un istante a considerare l'esistenza e la disposizione delle absidi.

È a tutti noto che vi sono delle chiese con una o più absidi, semicircolari o poligonali, variamente disposte. Per lo più corrispondono alla testata della navata principale o delle navatelle. Talvolta, le absidiole sono perpendicolari all'asse, e formano le braccia di una croce che sembra preludere da lontano alle piante a croce greca delle chiese cupolate. Tre absidi ha la chiesa romanica di S. Secondo di Cortazzone. Non mancano esempi di absidi contrapposte come le chiese di S. Gallo, di S. Maria del Monastero di Reichenau. Questa disposizione si trova nella scuola tedesca e più raramente in Francia. Ma le chiese ad una sola navata con absidi gemelle, posta l'una accanto all'altra, sono rarissime. La chiesa romanica di S. Martino è forse, sotto questo aspetto, l'unico esempio rimasto nei nostri paesi.

Sembra che le absidi gemelle si possano ricollegare a forme architettoniche bizantine trasferite fra di noi all'epoca delle crociate. Probabilmente rispondevano alle esigenze del culto cristiano primitivo, così come l'orientamento levantino dell'altare e la disposizione delle finestre absidiali a doppia strombatura avevano lo scopo di fare in modo che i raggi del sole nascente cadessero sull'altare nel momento della consacrazione delle specie eucaristiche.

In una delle sedute del secondo Congresso della Società piemontese di archeologia e belle arti, tenutosi in Asti nel 1933, il dottor Filipello, parlando della chiesa di S. Martino di Piovà, diceva testualmente: « Il Comune che la trascura, considerandola di ingombro nella sua posizione attuale, sarebbe disposto, pare, ad assumersi la spesa della ricostruzione tale a quale in altro sito poco lontano, secondo le direttive e la sorveglianza della Sopraintendenza ». E concludeva: « Sarebbe molto opportuno che questa esaminasse la questione e prendesse i provvedimenti opportuni per evitare la rovina, forse non lontana, dell'antichissimo edificio o promuovendo il restauro, o addivenendo, se possibile, col Comune ad un accordo che contemperi le esigenze dell'arte e dell'archeologia con quelle della vita odierna ».

Caro e compianto amico, che sulla soglia della morte ancora sognavi sogni d'arte e di bellezza, sullo sfondo dolce e suggestivo del paesaggio monferrino!

A distanza di quasi tre lustri, dopo una guerra disastrosa che ha così profondamente sconvolto l'economia d'Italia e del mondo, più non possiamo condividere il tuo candido ottimismo, nè chiedere aiuti e invocare soccorsi per un restauro quasi impossibile. E questa breve memoria servirà ormai soltanto a far conoscere e salvare dall'oblio uno dei più interessanti fra gli antichi monumenti cristiani del nostro Piemonte.

RICCARDO GHIVARELLO

LA TRECENTESCA « PORTA D'AYMONE » IN LANZO TORINESE

(Fig. 17)

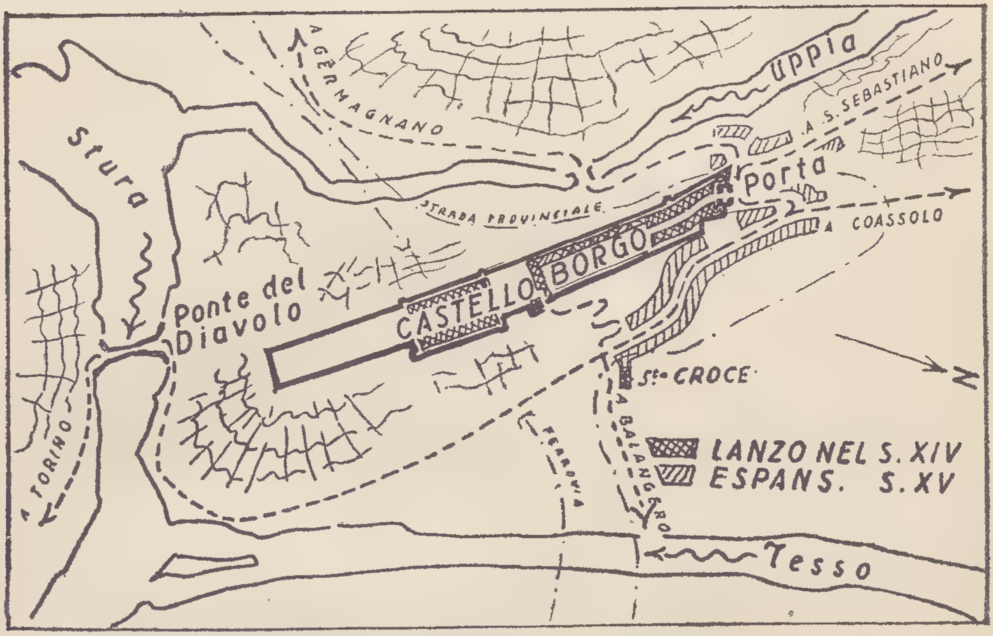
Del Trecento Lanzo Torinese conserva due vistosi ed importanti monumenti: il ponte del Diavolo e la porta turrita del borgo cintato, quella che il popolino chiama semplicemente la « torre ».

Il ponte del Diavolo, che è certo il più famoso dei due monumenti, fu costruito nel 1371 sotto la signoria Sabauda del Conte Verde, essendo castellano di Lanzo Aymerotto di Provana, ed interessa in modo particolare la storia dell'ingegneria medioevale. La porta, quantunque meno sottolineata dalle guide turistiche che s'occupano del ridente paese appollaiato sul monte Buriasco, offre invece spunti di qualche interesse per la storia militare ed artistica dell'antico Piemonte feudale per il motivo che faceva parte del sistema delle fortificazioni d'un castello che dovette abbellire più che presidiare l'angusto accesso alle tre valli della Stura.

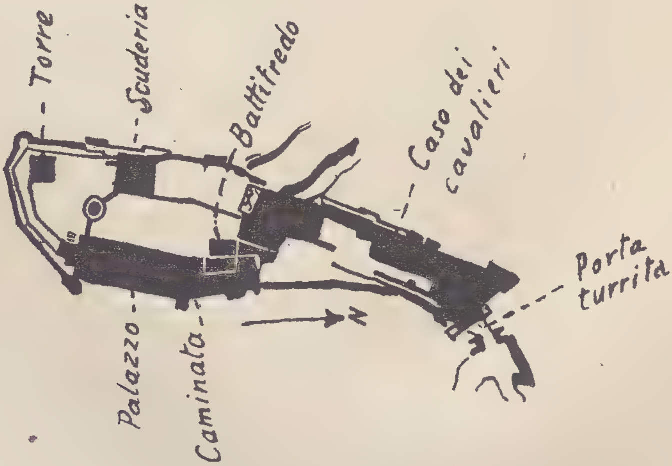
Il castello ed i manufatti fortificatorii del borgo primitivo sarebbero stati edificati nel sec. XII, se si deve prestar fede alle fonti cui attinse il Casalis per il suo celebre Dizionario. Tali fonti non sono facilmente controllabili; ma storia certa è invece quella relativa ai rafforzamenti operativi dal marchese Gugliemo VII di Monferrato, che Lanzo ebbe in dominio nel 1266 (1). Anzi negli atti ufficiali del predetto Aleramico è fatto riferimento specifico ad una porta: in un'ordinanza emessa a Ciriè nel 1272 da Guglielmo è detto: « mercatum Lancei quod fit in Lanceo quolibet die martis et etiam aliis diebus fieri debeat perpetuo et in perpetuum ab hodie in antea in burgo novo a porta volta superius » (Arch. di Stato provincia di Torino, Mz. 16).

---

(1) Di qualche anno prima è il documentato riferimento al castello ed alle sue torri in atti ufficiali; così è del 1245 la notizia che i signori di Lanzo, vassalli del Vescovo di Torino, giurano fedeltà al nuovo eletto Giovanni Arborio pel castello, terra e chiesa di S. Pietro in Lanzo «Mon. Hist. Patr.», Chart. Tomus I, col. 1367, docum. CMXVI); e del 1246 l'investitura fatta ai signori di Lanzo per parte di Re Enzo del « Castrum Lancei cum fortalicio et turri eiusdem » (F. Gabotto e G. B. Barberis, *Le carte dell'Archivio Arcivescovile di Torino*, Pinerolo, 1906, Docum. CCLIV).



Pianta del castello-borgo di Lanzo Torinese.

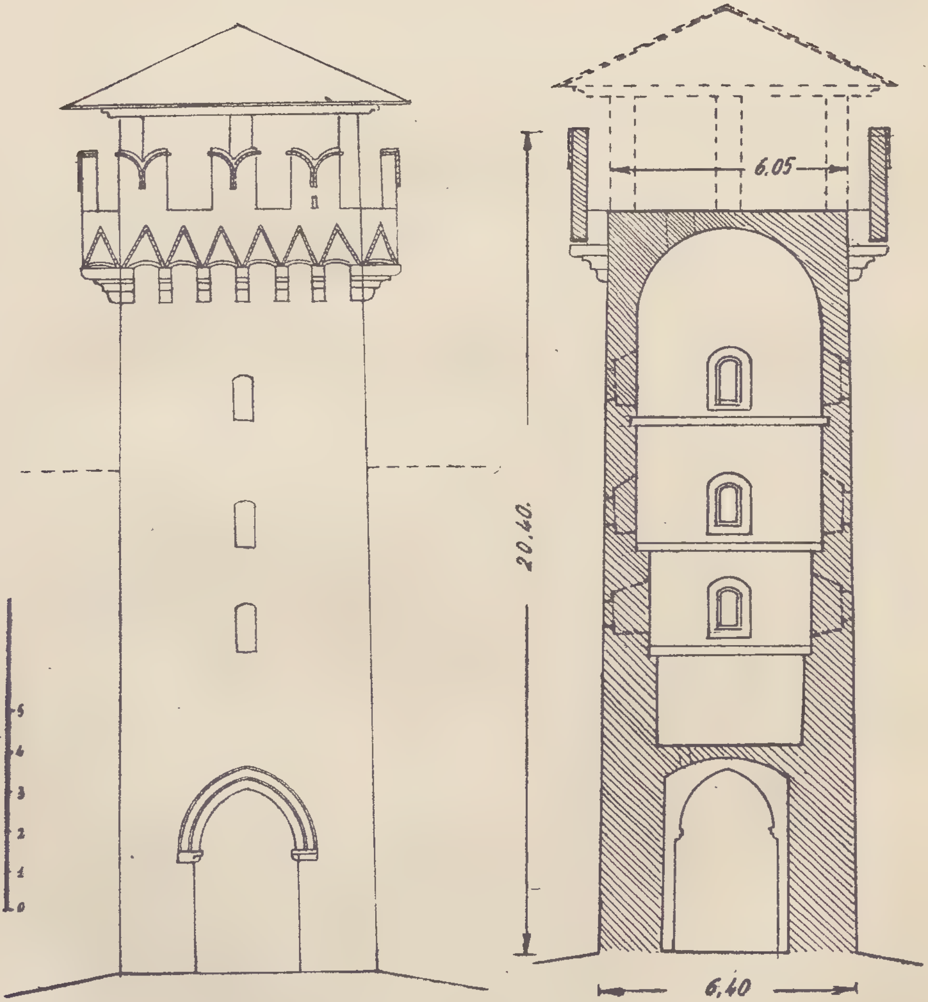


Pianta del castello di Wartburg.

Però quale ubicazione, quale aspetto e quale efficienza avessero le opere fortificatorie dugentesche di Lanzo non è dato di sapere attraverso i documenti noti. Forse un accurato studio dei ruderi incorporati in moderni edifici potrebbe chiarire i quesiti, i quali trarrebbero anche luce da raffronti con borghi cintati coevi ed analoghi per ubicazione topografica, ad esempio con Wartburg, che anch'esso presenta la pianta lanceolata e l'ubicazione della porta a nord. Che l'efficienza non fosse notevole prima del Trecento lo possono dimostrare due considerazioni: l'essere Lanzo di non eccessivo interesse militare per i marchesi Monferrini e l'avere richiesto successivamente, per opera dei Savoia, una completa costosa e lunghissima rielaborazione difensiva.

Tale rielaborazione risale infatti al periodo di trapasso da Monferrato a Savoia, che, com'è risaputo, avvenne intorno alle vicende matrimoniali di quella Margherita di Savoia, figlia di Amedeo V, la quale andò sposa a Giovanni di Monferrato nell'anno 1296 e ne rimase vedova nel 1305, riportando ai Sabaudi, anzichè la dote avuta in denaro, i castelli di Lanzo, Ciriè e Caselle, costituenti la garanzia contrattuale all'atto del matrimonio. Margherita faceva frequenti e talvolta lunghe dimore a Lanzo. Il padre le aveva messo a fianco un valorosissimo castellano, una delle figure più in vista del tempo, uno dei suoi più fedeli ed intelligenti collaboratori nel programma di espansione al piano: Aymone di Challant. Attorno a questa figura di uomo politico e di soldato si polarizzò appunto buona parte della storia interessante i « fortalicia burgi Lancei ».

I conti della castellania di Lanzo che portano il nome del Valdostano vanno dal 1329 al 1348, e, dopo un biennio di assenza, dal 1350 al 1357; e registrano una infinità di spese per la costruzione di mura e per l'acquisto di armi assai progredite per i tempi, come ad esempio, quei sei schioppi di bronzo montati su affusto, che essendo stati acquistati da Aymone nel 1347, debbono essere annoverati tra le prime artiglierie fuse in Italia. Se potessimo diagrammare le spese militari dianzi dette, riscontreremmo un apice di massimo fervore edilizio tra il '43 ed il '47, cioè sino a due anni prima della morte di Margherita e della conseguente definitiva e legale presa di possesso di Lanzo per parte del Conte Verde (1349). Fu di quegli anni il rafforzamento dal punto di vista militare e l'abbellimento sotto l'a-



Prospetto e sezione della « Porta d' Aymone ».

spetto architettonico della porta turrita in discorso? Ci sono motivi per ritenerlo.

Nel tempo antico quel tipico monumento veniva designato col nome di « porta d'Aymone »: ce ne dà conferma un atto di Amedeo VIII in data 30 aprile 1434, nel quale si cita espressamente la « porta Aymonis », ordinando ai trasgressori di ripristinare il mercato nel borgo cintato e non fuori delle mura, dove stava espandendosi l'abitato « in dicto burgo novo a ponte volta seu porta Aymonis superius » (Arch. di Stato, Prov. di Torino, Mz. 16). Qui nasce un duplice dilemma.

La porta dugentesca è altra cosa che quella trecentesca, oppure è la stessa, alla quale però siano state apportate sostanziali modifiche esteriori? L'Aymone cui si intitolava quest'ultima era lo Challant oppure il fratello di Margherita, il conte di Savoia morto senza diventare celebre il 22 giugno 1343?

La soluzione del primo dilemma ci è data da una rapida disamina costituzionale della planimetria del borgo: forse i lavori trecenteschi si limitarono a rifare od a migliorare in sito il preesistente accesso al « burgo novo » citato nel 1272. La soluzione che elimini il secondo dilemma non è però di capitale interesse, perchè anche la seconda ipotesi viene a confermare puntualmente almeno il lustro in cui è probabile che Lanzo si sia abbellito di questo scenario da fiaba, salvatosi dalla terribile furia demolitrice del 1556, anno in cui, per ordine del maresciallo francese Brissac, sparirono il castello e la cinta merlata di tutto il borgo.

L'esame stilistico del monumento, conferma, d'altra parte, l'appartenenza al secondo quarto del Trecento di questa tipica porta fortificata. Tanto l'arco in cotto del fornice ornato con duplice armilla acuta, e con esso i capitelli lapidei su cui s'imposta; quanto il singolare motivo della decorazione delle caditoie e dei merli, che gioca sul contrasto tra la chiara pietra dei beccatelli a tre ordini ed il laterizio disposto a dente di sega nel parapetto ed a cornice falcata dei profili ghibellini (fig. 17). Rari fori o bombardiere denunciano inoltre la predisposizione per il primo uso delle armi da fuoco di cui s'è fatto cenno. Le interpretazioni date dal d'Andrade in calce ai proprii rilievi del 24 marzo 1883 confermerebbero anche la presenza di saracinesche tipiche dell'epoca.

Se in queste poche parole s'esaurisce la dimostrazione della data-

zione al lustro 1343-47, vengano ancora concesse poche parole sugli intendimenti di questa modesta notarella. Essi hanno una duplice natura: riguardano per un verso la storia dell'architettura, che forse dalla conoscenza del monumento Lanzese trarrà il giovamento d'un punto certo di riferimento per successive attribuzioni e datazioni: per l'altro verso hanno di mira la storia della gloriosa famiglia Challant, storia che presenta ancora incertezze ed inesattezze.

Per quanto ha tratto al problema architettonico parlino i rilievi e le fotografie. Solamente mi si conceda di sottolineare dal punto di vista estetico il carattere per nulla triste e tetro, sotto il quale certo romanticismo ci presentò l'« erme torri degli avi nostri », ma bensì gioioso e fastoso di questo prisma proiettante in cielo un bel disegno non indegno della colorita immagine che s'è formata in noi del medioevo dal ricordo dei tornei, delle gualdane e delle processioni ravvivate da bandiere, drappi, stendardi e baldacchini garrenti al vento e sfavillanti al sole.

Per quanto, invece, ha riferimento alla ricostruzione della personalità multiforme di quell'Aymone, figlio di Gottofredo II che fu capostipite dei due rami di Challant-Fenis e di Challant-Aymevilles, è bene ricordare che dai documenti attinenti alla castellania di Lanzo, compulsati diligentemente dall'Usseglio, risulta che il fedele collaboratore dei Conti di Savoia, oltre che castellano di Lanzo, fu castellano di Avigliana e bailivo di Susa. Nel primo periodo lanzese si compiaceva di venir chiamato signore di Fenis e nel secondo periodo signore di Aymevilles; il che corrisponde alle notizie già forniteci anche dagli storici valdostani che lo dicono costruttore dal 1340 al 1350 del castello di Fenis e nel 1357 del castello di Aymevilles. Altri scrittori lo fanno signore di Vlon, di Varrey, di Montbreton. C'è chi lo dice governatore d'Ivrea nel 1349. Nel castello d'Issogne, nel celebre « Miroir pour les enfants de Challant », affrescato nel cortile a fondale della deliziosa fontana del melograno, il suo stemma d'argento al capo di rosso, alla sbarra di nero, attraversante il tutto e caricata in capo di un anello d'oro, porta il collare di cavaliere dell'Annunziata. Infine sarebbe stato, secondo alcuno, governatore di Nizza, ma questa notizia mi sembra stranamente contrastare con la data di morte che dai più si vorrebbe fare coincidere con l'anno in cui redasse il proprio testamento, e cioè nel 1377, mentre è dell'88 l'apertura ai Savoia dello sbocco al mare con la dedizione spontanea dei Nizzardi.

Comunque sia nei dettagli, quella di Aymone di Challant è nel complesso una portentosa attività, degna di maggior menzione.

Specie se un giorno si potrà appurare che non sia stato solamente uomo politico ed abilissimo amministratore, ma anche ingegnere militare, ispiratore diretto ed originale dei bei manieri che sono legati al suo nome.

AUGUSTO CAVALLARI-MURAT.

Bibliografia per Lanzo e l'architettura militare: CASALIS, *Dizionario geografico storico*, vol. XIV, pag. 633; CIBRARIO, *Le valli di Lanzo e Usseglio nei tempi di mezzo, Cronaca di Usseglio;* USSEGLIO, *Lanzo*, 1883; PIPER, *Abriss der Burgenkunde;* BODO EBHARDT, *Die Deutschen Burgen in Wort und Bild*, 1889; IDEM., *Die Burgen Italiens*, Berlin, 1909.

Bibliografia per Aymone di Challant ed i suoi castelli: DE TILLIER, *Généalogie des familles nobles du Duché d'Aoste*; GIACOSA, *Castelli Valdostani e Canavesani*, 1897; GUASCO, *Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia*, 1911; AUBERT, *La Vallé d'Aoste*, 1840; NIGRA, *Torri castelli e case forti del Piemonte* (inedito); *Enciclopedia Treccani* alla voce *Challant*; AVONDO e GIACOSA, *Il Castello d'Issogne e la famiglia Challant*, Torino, 1888.

NOTIZIA DI UNA PITTURA DI JACOBO JAQUERIO A GINEVRA

(Fig. 18)

Mentre il presente « Bollettino » era già in stampa, è pervenuto il n. XXIV (1946) di « GENAVA », la bellissima rivista del museo d'arte e di storia di Ginevra, recante a pag. 75 e segg. un importante articolo del prof. W. Deonna: « De quelques peintures à Genève avant la réforme ». Il primo capitolo « Une prétendue peinture satirique au couvent des Domenicains » parla di un affresco con la raffigurazione dell'inferno e delle pene cui sono sottoposti i dannati. Il prof. Deonna ha trovato e pubblicato una xilografia del tardo XVI secolo che riproduce il dipinto. In essa, oltre alle indicazioni del soggetto e alla interpretazione alquanto partigiana che ne diedero i calvinisti ginevrini, sono riportati alcuni versetti sul Giudizio Universale che dovevano trovarsi sotto la pittura a spiegazione, e quindi le parole: *Hoc depinxit Jacopus Jaqueri de civitate Taurini Pedemontio, anno Domini millesimo quatercentesimo* (*primo*).

La notizia è quanto mai interessante per la storia artistica, e c'è da render grazie al prof. W. Deonna di avercela fatta conoscere e di aver cortesemente acconsentito che se ne parlasse sul nostro Bollettino. Viene infatti allargata la sfera di attività del Jaquerio anche a Ginevra oltre che alla Savoia e al Piemonte; e se la data, sulla quale concordano per altro tutte le fonti antiche, è stata letta bene, sarebbe questa non solo la prima opera, ma la prima notizia del pittore, anteriore di ben tre anni alla più antica citazione che se ne aveva finora (1). La xilografia se non consente nessun giudizio sul valore d'arte della pittura, dà una buona idea e l'esatta iconografia dell'affresco ginevrino. È da credere che l'affresco ricordato dagli autori calvinisti e riprodotto nella xilografia, fosse solo una parte della composizione dipinta dal Jaquerio, che doveva probabilmente raffigurare l'intero Giudizio Universale. Gli autori ginevrini ricordarono naturalmente solo l'episodio, dove fra i dannati figuravano papi, vescovi ed ecclesiastici: tutto quanto insomma serviva

---

(1) F. Rondolino, *La pittura torinese nel Medioevo*, in « Atti della Società Piemontese d'archeologia e belle arti di Torino », VII (1901), pag. 215.

a puntino alla propaganda calvinista contro il clero cattolico. Chi avrebbe mai detto al pio Jaquerio che proprio un suo dipinto sacro avrebbe dato occasione ed esca alla lotta contro la Chiesa?

Il vero significato della pittura è ben definito e spiegato in ogni particolare dal prof. W. Deonna con ricchezza di dati, di citazioni e di riferimenti, che costituiscono un bell'esempio di interpretazione delle antiche pitture e di retta lettura delle fonti.

V. V.

CINTURE NUZIALI DEL XV SECOLO

(Figg. 19-25)

Tra gli oggetti pervenuti al Museo Civico di Torino durante la guerra è una cintura, generosamente legata dalla marchesa Olimpia Natta ved. Gianazzo di Pamparato. È un oggetto che se non si può dire unico, ha tuttavia ben pochi eguali nel suo genere per perfezione e squisita bellezza di lavoro, e per la stupenda integrità e conservazione. Non per nulla, nel 1880, quando venne esposto a Torino alla Mostra d'arte antica, aveva attirata l'ammirata attenzione di tutti gli intenditori e l'interesse di grandi antiquari, uno dei quali da Londra era giunto ad offrire, come prima e non definitiva proposta, 20.000 franchi! E ben meritoria quindi è stata la fermezza dei marchesi di Pamparato, che allora e in seguito rifiutarono vistose offerte, ed assicurarono alfine il possesso del preziosissimo monile alle raccolte d'arte della loro città.

La cintura, lunga m. 1,87, si compone oltre che della fibbia e dello scudicciolo che esamineremo in seguito, di un nastro di seta rossa su cui sono intessuti fili d'oro, in modo da formare alternativamente, sopra e sotto la schematica rappresentazione d'una fortezza bastionata, la figura della fenice risorgente dalle fiamme con in alto il motto *Pacior Indigne*, e quella di un avambraccio di guerriero che uscendo da un cespo di vistosi fogliami e sopportando a mezzo un cartiglio con il motto *Nunquam*, afferra con la mano l'anello di un pesante battocchio. Sulla totale lunghezza del tessuto, settantotto centimetri (corrispondenti cioè all'incirca al giro intorno alla vita) hanno l'ornato a fili d'oro su una sola faccia; ottantanove (corrispondenti alla parte di cintura che discendeva libera verso terra) lo portano invece sul dritto e sul rovescio. Su quest'ultimo, colori, figure e motti sono tessuti in negativo e appaiono rovesciati.

Ai due capi del nastro sono attaccati una fibbia ed uno scudicciolo in argento, lavorati alla filograna e stupendamente cesellati. Vaghissimo è l'ornato a filograne, che copre una faccia della fibbia e entrambe quelle dello scudicciolo: al centro, finestrelle e viluppi di rami fioriti, lungo l'orlo una serie di nicchie con baldacchini, e al sommo una ricca raggiera e cuspidi infiorate. Smeraldini incastonati al centro delle raggiere e fra i fiori ravvivano con il loro verde gli ornati, mentre a dare maggiore vaghezza ed interesse al monile,

sul fondo delle finestrelle sono distesi finissimi smalti policromi, che raffigurano nella biforetta della fibbia i busti affrontati di una giovinetta e di un giovane signore, e sulle faccie contrapposte dello scudicciolo due figure femminili che dagli atteggiamenti e dagli attributi si direbbero due Sante. Stupenda di forma è anche la fibbia vera e propria con le due foglie di un bel gotico fiammeggiante piegate a formare l'anello, e con l'ardiglione che spunta da due rametti, quale sottile ed acuminata spina. Agli originali e bei motivi aggiunge effetto e gustosità la mirabile rifinitura a cesello. Non minore è la perfezione con la quale è lavorato il capo dello scudicciolo dove due foglie, strette in basso da un anello, si diramano poi con vistose volute racchiudendo nel mezzo una palmetta.

Non mi pare dubbio che nelle due figure affrontate siano da riconoscere due sposi: lo accertano la tipica disposizione, e l'età stessa dei due giovani. Nell'epoca in cui siamo, la cintura era un oggetto necessario, uno dei monili immancabili del corredo nuziale e di ogni nobile signora, come confermano passi di antichi autori, elenchi di corredi nuziali o inventari di guardaroba femminili. Gioie, pene, e pericoli si alternano sempre nella vita che s'apre ad ogni donna che va a nozze; ed ecco forse perchè sullo scudicciolo sono figurate a smalto due Sante, le sue, che la proteggano, e da cui essa possa invocare appoggio e soccorso.

Abbastanza agevole è determinare l'età dell'oggetto. Il costume e l'acconciatura dei due sposi; il bel gotico fiammeggiante del lavoro di oreficeria: il tipo del tessuto e lo stile delle sue figurazioni simboliche, ci fanno pensare alla seconda metà del xv secolo.

Sarebbe una bella soddisfazione scoprire per chi fu lavorata e tessuta la cintura. Per sposi d'alto lignaggio, senza dubbio: lo dicono il ricco e stupendo lavoro, qual non disdirebbe a regina; la nobiltà delle simboliche imprese: la significativa elevatezza dei motti; la stessa provenienza da una delle più antiche casate del Piemonte. Ma il desiderio che avevo di trovare chi fossero i due sposi non l'ho potuto soddisfare. Angelo Angelucci nelle sue dotte « Correzioni al Catalogo della Mostra d'arte antica » del 1880, discorrendo brevemente di questa cintura, scrive che la Fenice risorgente era impresa propria dei Visconti. L'indicazione è in certo senso esatta. Sul monumento di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia, uno degli scudi che adornano sul fianco il cornicione del primo ordine reca

appunto, con l'indicazione DIVISIA, una Fenice fra le fiamme. E sulle monete di Bona di Savoia, reggente del ducato di Milano per il figlio Gian Galeazzo Maria Sforza ricorre egualmente una Fenice sul rogo, accompagnata dal motto *Sola facta solum deum sequor*. Ma quando si pensi che la figurazione della Fenice, come impresa, è molto diffusa nel XV e XVI secolo e che il motto che l'accompagna sulla nostra cintura non si accorda affatto a quelli noti dei Visconti o degli Sforza (1), non c'è una seria base per attaccarci al pur attraente suggerimento dell'Angelucci ed attribuire a personaggi della grande Casata milanese il bellissimo oggetto. L'enigma quindi rimane, insolubile ed oscuro per noi.

Ho detto che la cintura si può ritenere della seconda metà del XV secolo. Bravo artista fu certo colui che la disegnò; valenti gli orefici ed i tessitori che la eseguirono. Chi furono e dove lavorarono? Altra ardua questione nella pochezza dei dati sulle minori arti, nella rarità di consimili e coevi oggetti che abbiano una marca, svelino un nome, indichino una patria. In verità, la cintura porta impressa sulla faccia liscia dello scudicciolo la marca dell'argentiere:

un flabello, io direi, o un cornucopia, ma poichè nessun repertorio, neppure quello recente ed ampio del Rosenberg, la riporta, non ce ne deriva spiegazione od aiuto. Non c'è quindi che affidarci a quel che lo stile dell'oggetto nel suo insieme, e nei singoli suoi elementi suggeriscono. Stilisticamente la cintura mi pare di concezione e di lavoro italiani, e se il bel nastro a fili di seta rossa e d'oro ricorda forse, superandole in bellezza ed in perfezione, le testate di paliotti o gli orli dei paramenti, che tessuti a scene sacre erano geloso privilegio di tessitori fiorentini o lucchesi del tempo (soprattutto verso la fine del XV secolo); il fine lavoro degli argenti a fioriture di filograne; lo sfarzo decorativo delle finestrelle, dei baldacchini, delle raggiere e dei fiammeggianti fogliami; la natura, la lavorazione ed il colore degli smalti mi farebbero quasi pensare a Venezia, e ai suoi bravi orefici e smaltatori.

Pochi, per quello che io conosco, i confronti che si possono stabilire. Victor Gay nel suo « Glossaire archéologique du moyen-âge et de la renaissance » sub voce (vol. I, pag. 291 e segg.) elenca molti

---

(1) BELTRAMI LUCA: *Divixia Vicecomitorum*, Milano, 1900; e L. MAINI: *Le imprese dei Visconti e degli Sforza signori di Milano.* Tesi di laurea dattiloscritta, Milano, 1935.

passi di autori, molti numeri di inventari o descrizioni antiche di cinture preziose, e ne riproduce anche alcune, che assomigliano, ma non eguagliano davvero la nostra nè per fattura nè per gli ornati. E lo stesso si può dire degli esemplari del Louvre o del Museo di Cluny, che vengono citati o riprodotti da Eug. Fontanay nel suo ben informato manuale « Les bijoux anciens et modernes » pag. 444.

Prossime al nostro esemplare sono piuttosto le due cinture d'argento dorato e a smalti, che rinvenute, a quanto mi si disse, in una tomba del vecchio Duomo di Novara, si conservano ora a quel Civico Museo. Sono anch'esse due squisitissimi lavori di orafi, e stupisce solo che siano state così a lungo neglette dagli studiosi, tanto che non se ne ha che una citazione e la riproduzione nel Malaguzzi-Valeri: « L'arte alla corte di Lodovico il Moro », (vol. I, pag. 391 e vol. III, pag. 366, tav. XV).

Delle due cinture di Novara l'una è completa di nastro, fibbia e scudicciolo; dell'altra invece si hanno solo le parti in metallo. Il nastro della prima, lungo m. 1,47, è di seta rosso-mattone intessuta di fili d'oro. Per una metà circa il nastro è coperto di fili d'oro e costellato di una fitta fila di borchie a forma di sole raggiante su entrambe le facce. L'altra parte del nastro, corrispondente al giro d'un vitino femminile, è invece tessuta ad oro e porta le borchie solo sulla faccia esterna in vista. La sua fibbia, lunga cm. 11,4 e larga cm. 3,4 e molto ossidata, si compone di un gancio a forma di ∈ gotico, ornato di fini viluppi a filograna, e di una piastrina rettangolare. Questa che ha tutto intorno una cornicetta a cordoni ritorti, è decorata solo sulla faccia esterna, prima all'orlo con una serie di circoletti a traforo, quindi con due torrette laterali rilevate aperte in alto e in basso a forma di tabernacoletti con fondi a smalto, e chiuse invece nel corso mediano dove si sviluppa un ornato di girali in filograna a traforo. Le due torri rinserrano un campo centrale diviso in tre rettangoli: uno aperto a finestrella nel centro con fondo a smalto: due invece, sopra e sotto, con cerchietti in filo filogranato a traforo. Gli smalti di questa fibbia sono purtroppo perduti: nella sola finestrella centrale par di intravvedere uno scudo raggiante. L'attacco con il nastro è costituito da un fiorone che si sviluppa, ricco e grandioso, da un nodo centrale, diramando steli e palmette fioriti, tutti lavorati a finissima filograna. Il rovescio della piastrina è d'argento liscio, ma a metà ha impressa la marca dell'orafo costituita

da un monogramma che è purtroppo anch'esso ignoto ai comuni repertori.

Decorato invece su entrambe le facce è lo scudicciolo. Il disegno ricorda quello degli ornati della fibbia: ma con diversa disposizione e con altri motivi. Così le torrette laterali sono divise in cinque segmenti: tre chiusi e decorati con girali di filograna, e due aperti a mò di balconi con fondi a smalto raffiguranti degli steli in fiore ed un nastro che si attorce intorno ad una piantina di giglio. Al centro, tanto sull'una come sull'altra faccia si alternano campi ornati a filograna con lunghi steli in fiore che si incrociano e si annodano, e finestrelle a colonnine con fondi a smalto che recano da un lato la testa a profilo di una giovane signora e un vaso di fiori bianchi ed oro su fondo azzurro, e sull'altro il busto di un giovane ed ancora un vaso con una piantina in fiore. Ad una estremità lo scudicciolo ha un anello da cui pende una catenella o di fermo o per pendenti; all'altro capo finisce invece con un ornato a filograna di due doppi volutoni diramanti da un nodo.

L'inventiva e la fantasia dell'orafo ha ancora variato i motivi e gli ornati sull'altra cintura. Sulla fibbia le torrette laterali presentano questa volta quattro finestrelle aperte adorne di smalti (cornucopie nelle due in basso, e albero con nastro attorto nelle due in alto), e frammezzo ad esse quattro altre, sovrapposte due a due, chiuse da sottili filamenti a mò di colonnine. Ampi girali in filograna si sviluppano alla base e al sommo delle due torri. Il campo centrale, diviso in cinque rettangoli, alterna tre ornati a filograna (steli in fiore) con due finestrelle abbellite da smalti dipinti (cane in corsa l'uno, leprotto accovacciato l'altro). Steli filogranati intrecciantisi, quasi a monogramma, formavano infine all'estremità l'attacco con il nastro ora perduto. Nessuna marca è impressa sul rovescio liscio della fibbia.

Nello scudicciolo adorno, come i precedenti, su entrambe le facce, variano ancora i motivi e la disposizione. Su un piatto le torrette presentano, sopra e sotto, finestrelle con ornati a griglie e a filamenti incrociati, e in mezzo un tabernacoletto a pinnacolo con fondo a smalto (stelo in fiore?) Nel campo centrale, fra due doppi girali s'aprono due finestrelle con fondi a smalto, dove mi è parso di riconoscere nell'una una testa di signora e nell'altra uno scudo raggiante (?) Sulla faccia contrapposta, sono finestrelle ad arco trilobo che si aprono due per lato nelle torrette, e le divide un lungo segmento

con un ornato di foglie avvoltolate. Al centro, fra motivi a filograna v'è un tabernacolo a pinnacolo, nel cui fondo mi pare che sia raffigurato a smalto uno scudetto a bande alternate rosse e nere. Mirabili sono in questo scudicciolo sia le testine d'angelo finemente cesellate che all'un capo formano l'attacco all'anello della catena di fermo, sia all'opposta estremità il lavoro a filograna di girali diramanti da uno stelo.

Non c'è dubbio che anche queste di Novara, come quella di Torino, erano cinture nuziali, prezioso dono e dolce pegno di sposo a sposa. Ce lo confermano i ritratti a smalto dei due giovani promessi, e i simboli ed i segni consueti all'amore e alle nozze. La mancanza di notizie sulla tomba dove si trovarono le due cinture; la perdita degli smalti che recavano forse le armi degli sposi, impediscono anche qui di sapere chi essi fossero e in qual tempo vissuti. Lo stile e gli ornati convengono in ogni modo alla stessa epoca della cintura torinese: la seconda metà o anche la fine del XV secolo. La marca ignota dell'argentiere non permette egualmente di indicare dove i due esemplari furono disegnati e lavorati. L'ipotesi avanzata dal Malaguzzi-Valeri (opera citata, III, pag. 366) che si tratti di un lavoro di quegli abilissimi orafi e smaltatori milanesi, che fabbricarono per i Visconti, per gli Sforza e per altre corti e chiese lombarde ed italiane mirabili opere ricordate da documenti ed inventari e taluna anche superstite in tesori di chiese o in musei, non si appoggia ad alcuna prova, ma è ben verisimile e probabile, data la vicinanza e i legami di Novara alla metropoli lombarda e la somma abilità e la fama degli artigiani milanesi, per nulla inferiori in questo periodo a quelli veneziani e fiorentini.

Manca purtroppo una storia ben particolareggiata della oreficeria, e data la quasi totale perdita delle mirabili creazioni degli orafi e gioiellieri antichi, quali ci sono descritte in sicuri e precisi documenti delle varie epoche, una così fatta storia non sarà forse mai possibile tracciarla che a sommarie linee sui pochi esemplari superstiti. Per questo non mi è parsa inutile la divulgazione delle tre cinture nuziali or ora descritte; tutte e tre in verità belle e perfette opere, ma una soprattutto veramente preziosa e magnifica creazione, degna di essere conosciuta, ammirata e tenuta presente per la storia dell'antica oreficeria.

V. Viale.

UNA PREDELLA DI GAUDENZIO FERRARI A BORGOSESIA

(Figg. 26-29)

Durante i lavori di restauro eseguiti lo scorso anno nella chiesa parrocchiale di Borgosesia sotto la direzione dell'ispettore onorario dei monumenti prof. Carlo Conti, si venne nella determinazione di rimuovere la predella murata dietro l'altare di San Giovanni, di cui sporgeva soltanto la cornice superiore.

Il prof. Conti, dopo aver provveduto a liberare la predella dalla muratura nella quale era stata rinchiusa, constatò che la superficie si presentava completamente ricoperta da uno strato di cera formato dallo stillicidio delle candele. Egli stesso provvide a togliere con grande pazienza e cautela la cera sovrapposta e con stupore osservò che il dipinto sottostante era intatto e presentava i colori vivaci e smaglianti e le caratteristiche stilistische proprie di Gaudenzio Ferrari.

La predella così ripulita, venne posta sul gradino dello stesso altare in cui era stata murata, dando ad essa l'antica collocazione sotto la nota pala di Bernardino Lanino, firmata e datata 1539. Infatti, il Conti nel consultare l'inventario della chiesa del 1763 trovò citata all'altare di San Giovanni « Una icona pitturata dal Lanino... sotto alla medesima alcune piccole figure pitturate dal Gaudenzio con una cornice addorata rappresentanti alcuni fatti degli Apostoli ».

La predella è divisa in quattro scomparti rappresentanti: la vocazione di San Pietro con il Santo raffigurato in primo piano, al centro, mentre disceso dalla gran barca in cui sono raccolti i compagni, si prostra davanti al Salvatore; Simon Mago, che slanciatosi a volo da un alto podio alla presenza di Nerone e della sua corte, precipita e terra al cenno di San Pietro maestosamente figurato al centro insieme a San Paolo; la conversione di San Paolo, nella quale veri protagonisti della composizione sono i tre cavalli; e infine San Paolo che per fuggire da Damasco, vien calato fuori dalle mura entro una cesta.

Queste scene sono affini per stile a quelle che facevano parte di un'altra predella, che si trovava nella stessa chiesa di Borgosesia sull'altare di San Francesco, rappresentanti l'Annunciazione, la Nascita di Gesù, l'Epifania, la Fuga in Egitto, cedute nel 1870 per tre-

cento lire al conte Gibellini, e tuttora conservate presso i suoi eredi a Grignasco, ad eccezione dell'Annunciazione, che è andata perduta. Ma più ancora che con le Storie di Gesù di casa Gibellini, le nostre hanno strette rassomiglianze con la predella monocroma rappresentante il martirio di Santa Caterina alla Pinacoteca di Varallo.

La figura di Simon Mago, che cade roteando dall'alto a sinistra; il gruppo dei cavalli di scorcio che si impennano sulla via di Damasco; l'atteggiamento di moto nel San Pietro che si piega davanti a Gesù nella Vocazione, sono di una vivezza di espressione, di una immediatezza di concezione, di una libertà di atteggiamento che non si ritrovano nelle pale d'altare, in cui il pittore è legato a schemi stabiliti ed a formule tradizionali.

Queste scene degli Apostoli si ricollegano, per lo spirito che le pervade, per la libertà con cui le figure si muovono nello spazio, agli affreschi eseguiti nel periodo più luminoso della sua attività: a quelli di Santa Maria di Loreto a Roccapietra ed a quelli della cappella della Crocifissione al Sacro Monte. I colori brillanti ed intensi, il tratteggio mobilissimo, luminoso, nervoso, che delinea le figure e suggerisce il moto a tutta la composizione; la disposizione dei gruppi in libertà e non in simmetria, ci permettono di assegnare questa predella alle opere più significative di Gaudenzio Ferrari.

NOEMI GABRIELLI.

C. CONTI, in « *Borgosesia al Vescovo ed ai Santi Patroni* 29-VI-1945 ». Varallo, 1945, pag. 10-11.

A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Paravia, 1942, cap. VI, pag. 94-114.

OPERE SCONOSCIUTE O INEDITE DI PITTORI PIEMONTESI DEL PRINCIPIO DEL XVI SECOLO

(Figg. 30-40)

In questi ultimi anni ho avuto occasione di vedere e di studiare numerosi dipinti di pittori piemontesi del principio del xvi secolo; e di alcuni di essi particolarmente interessanti, mi pare utile dare notizia.

Piuttosto limitato è il numero delle opere note di Macrino d'Alba. All'elenco si può aggiungere una « Pietà » (0,69 × 0,955) attualmente conservata nella raccolta del conte ing. Dino Lora Totino di Torino. La composizione ripete lo schema consueto a coteste « Pietà ». Dal sarcofago in alabastro grigio, variegato, si estolle a mezza figura Gesù morto, sostenuto ai lati dalla Vergine Maria e da San Giovanni Evangelista. Nel fondo, fra due lembi di cielo, si apre sotto arsi roccioni frastagliati, la grotta sepolcrale. L'opera, ha avuto da vari critici attribuzioni diverse; ma credo che non si possa esitare nel darla a Macrino d'Alba, come aveva già opinato, a quel che mi si è detto, il prof. Roberto Longhi. La tavola è del resto firmata: nell'aureola dorata della Madonna, sicuramente antica ed originale, ci sono lettere e nessi che formano la frase *Manu P Macri(ni)*. Una firma scritta in tal modo in un'aureola di Madonna, non manca d'essere una strana singolarità, ma prescindendo anche dal fatto che una firma quasi consimile, a monogramma, si ritrova nel mirabile ritratto di un cavaliere di Malta alla biblioteca Morgan di New-York, l'attribuzione a Macrino è pienamente confermata dai caratteri della stessa pittura.

Non si conoscono altre « Pietà » di Macrino (quella ricordata di sfuggita da A. M. Brizio, a pag. 70 di « La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500 » è probabilmente questa stessa) per un raffronto dello schema compositivo: raffronto che potrebbe avere un certo valore per l'attribuzione, dato che l'Albese si ripete spesso e volentieri. Per quel che riguarda la composizione, conviene tuttavia ammirare l'arte con la quale le tre figure, strettamente saldate fra di loro, sono state composte in un armonico e ben equilibrato gruppo. duò darsi che all'eclettico Macrino non sia mancata l'ispirazione Pa qualche grande modello (e ciò potrebbe spiegare forse le discor-

danti opinioni dei critici); ma è da notare che in assunti limitati, come è questo e come sono anche i ritratti, il Nostro sapeva mirabilmente impostare e comporre il suo quadro.

Ben caratteristico di Macrino è per altro il modo secco, quasi legnoso, con il quale sono tagliate e disegnate le tre figure. In questo quadro cotesto segno è anzi accentuato più del consueto, e direi che assume persino un carattere di durezza (e c'è il suo perchè) nel torso e nelle braccia nude di Gesù, nelle mani di tutte le figure e nelle pieghe fortemente stilizzate degli abiti.

Spiccatamente Macriniane sono anche le figure, e soprattutto San Giovanni il cui tipo facciale con i tratti assai marcati, la pelle tesa, il volto rubizzo, gli occhi arrossati, il naso sottile e affilato, i capelli a lunghi boccoli ricadenti sulle spalle e la tipica ciocchetta sulla fronte, ricorda altre figure del repertorio dell'artista e soprattutto il San Giovanni della grande pala della Galleria Sabauda.

Come sempre in Macrino, ma ancora più in questo soggetto, pochi i colori; e quando si escluda il manto rosso di San Giovanni di uno smaltato splendore, tutti tenuti su una scala di basse e profonde tonalità, il cui valore la recente pulitura non ha affatto mutato.

È mia idea che la tavola non fosse un dipinto a sè, ma facesse parte di un polittico, e fosse anzi il pannello centrale del trittico superiore. Ne sono chiare prove e la posizione delle figure un po' scorciate e con sguardi rivolti in basso; e la sopranotata accentuazione del segno, grazie alla quale si riusciva a dare maggior forza e risalto alle figure poste in alto e lontane.

Se così fosse, si potrebbe anche avanzare, per quel che può valere, un'ipotesi. Dato che le parole « Pietà » e « Deposizione » sono usate indifferentemente nella letteratura artistica antica; non sarà questa la « Deposizione », che al dire del Vernazza (mss. di miscellanea conservato all'Accademia delle Scienze) stava al centro, in alto, del polittico a sei scomparti che Annibale Paleologo commise nel 1499 all'artista, per la chiesa di Lucedio di Trino, e le cui tre tavole inferiori si conservano tuttora presso il Vescovado di Tortona? Danno verisimiglianza all'ipotesi, la misura delle tavole ed i caratteri stilistici della pittura che convengono perfettamente alle misure (0,69) ed allo stile del trittico inferiore. E non è proprio senza valore il fatto che la tavola proviene proprio da Tortona, dove l'altra parte del polittico si conserva.

* * *

Un'attenzione ed uno studio particolari mi pare che meritino due scomparti di trittico (ciascuno 0,64 × 1.08) che recano accoppiate due a due le figure stanti, in quel di destra di San Giovanni Evangelista e di San Giacomo Maggiore; nell'altro a sinistra, di Sant'Ambrogio e del Beato Matteo Carreri di Mantova. La presenza di questi ultimi Santi, protettori e patroni di Vigevano, fa pensare che le tavole siano state dipinte per una chiesa di cotesta città; ed in realtà al privato raccoglitore di Torino che le ha acquistate di recente, fu assicurato che esse provenivano anticamente di lì. Non debbo per altro tacere che su una vecchia fotografia (intorno al 1895) era scritto che i due dipinti si trovavano allora nel convento di Boscomarengo.

Le quattro figure si ergono diritte in piedi su un pavimento di piastrelle bianche e nere, e sono rivolte di tre quarti verso il centro del trittico, ora perduto. Sant'Ambrogio in mitra e guanti, è tutto avvolto in un gran piviale rosso decorato di nodi e di stelline bianche, sotto al quale si intravvedono una dalmatica verde scura e una candida tunica, che scende a grandi pieghe fino a terra. Il Santo stringe nella sinistra il consueto staffile, e tiene contro la spalla il pastorale con croce dorata e gemmata. Il Beato Matteo Carreri è con il saio nero e con la tunica bianca del suo ordine, e tiene nella mano il caratteristico attributo: un cuore trafitto da uno stile. Nell'altro scomparto San Giovanni Evangelista indossa una veste verde bordata d'oro ed un gran manto rosso con risvolto giallo. A suo lato, S. Giacomo contraddistinto dal bastone di pellegrino con le tipiche bende, è vestito di giallo arancione con un manto verde, e reca un libro aperto con le parole: *sic(ut) eius corp(us) sine spiritu mortuum est — ita fides sine operibus mortua est.*

Dietro a ciascun gruppo corre un alto parapetto, adorno di girali d'acanto, di volute e di rosoni a chiaroscuro marrone, lumeggiato d'oro. Al di sopra, una stretta parete tappezzata di un ricco drappo con un motivo a fior di melograno divide due finestre che s'aprono su un paesaggio lontano, dove fra monti scoscesi e boschi serpeggia un gran fiume percorso da piccole navicelle.

Conosciamo molti nomi di pittori operanti a Vigevano sul finire del XV e al principio del XVI secolo; ma non credo che si possano

nutrire dubbi sulla pertinenza delle due tavole alla cerchia piemontese. Non so invece se ci si possa fermare veramente al nome di Defendente Ferrari che subito occorre e sotto il quale i dipinti sono finora andati. A ben guardare, ci sono infatti particolarità che parrebbero avvicinare le due tavole piuttosto a Giovanni Martino Spanzotti o ad artista della sua immediata cerchia.

La letteratura artistica sullo Spanzotti ha avuto negli ultimi anni rettifiche e revisioni, che ne hanno ridotto le opere a pochissimi numeri (1). Su coteste rettifiche ed in genere sulla questione Spanzotti-Defendente, intorno alla quale per la povertà delle fonti si sono forzatamente accentrati tutti i problemi della pittura del tempo, sarà bene tornare, e si tornerà certamente; ma conviene tuttavia che ogni proposta di attribuzione allo Spanzotti venga molto meditata e proposta solo con grande cautela. Eppure tenendo anche solo conto delle opere che concordemente tutti attribuiamo allo Spanzotti e cioè oltre al trittico primitivo della Galleria Sabauda, gli affreschi alquanto più tardi di Ivrea, mi pare che le due tavole qui presentate convengano più a lui che non a Defendente. Me ne convincono sopratutto la saldezza con la quale sono disegnate e costrutte le quattro figure; la severa loro concentrazione; il modo semplice ed insieme grandioso con il quale sono resi i panneggi, e quell'insieme di modi e di qualità che distingue appunto le opere dello Spanzotti da quelle degli altri pittori piemontesi ed anche dai più accurati e fini dipinti dello stesso Defendente. Sono specialmente le due figure di Sant'Ambrogio, e del Beato Carreri, così ben definite nei tratti e con tutto ciò grandiosamente composte e così severe nell'atteggiamento e nell'aspetto a farmi ricordare altre figure del repertorio Spanzottiano. C'è quel piviale rosso di Sant'Ambrogio che con la pesantezza del broccato e con il suo colore vivo disteso a massa conferisce veramente volume e maestà alla figura del Santo, a cui formano poi saldo piedestallo le pieghe della tunica bianca, ricadenti ampie e numerose a terra. Molto accurata, come sempre in Spanzotti, la trattazione dei volti, nei quali è reso con cura

(1) N. Gabrielli, *La mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, in « Riv. di storia arte e arch. di Alessandria », XLVII (1938), pag. 10 sgg.; e soprattutto A. M., Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al cinquecento*, Torino, 1942, pag. 45 sgg.

e a finissimo pennello ogni minimo particolare, e begl'impasti segnano fermamente ombre e luci, caratterizzano fisionomie, imprimono vita e spiritualità.

La revisione critica dello Spanzotti ha avuto per conseguenza di aumentare ancora considerevolmente il numero delle opere attribuite a Defendente, sotto il cui nome sono state in genere riunite tutte le opere tolte allo Spanzotti. Anche su questo dovranno, nel possibile, essere fatte distinzioni e revisioni; ma, prendendo per guida solo le opere firmate di Defendente e le sicuramente sue, ci si accorge che le due tavole in esame hanno segno, qualità ed accenti diversi dalle opere del Chivassese e che mancano sopratutto di quel decorativismo e di quell'afflato patetico che pervade solitamente le opere di cotesto, pur mirabile, pittore. Le opere di Defendente, che pubblico quì appresso, ne possono essere la riprova.

Se le nostre tavole sono veramente dello Spanzotti o della sua immediata cerchia, io penso che si debbano ascrivere al periodo piuttosto tardo della sua attività e cioè al primo ventennio del XVI secolo, all'incirca negli anni in cui furono affrescate le scene della vita di Gesù di San Bernardino d'Ivrea.

* * *

Le opere sicure e sicuramente attribuibili a Defendente sono un centinaio e forse più; e con tutto ciò le aggiunte sono continue. Fra quante mi è occorso di vedere, merita ricordo un grande trittico che reca nello scomparto centrale la Madonna ed il Bambino in trono fra San Francesco e San Chiara; e nei due pannelli laterali San Giovanni Battista e Santa Caterina a sinistra; e Sant'Antonio da Padova e San Luigi da Tolosa a destra. Il trittico che ritengo sia inedito, anzi ignoto alla letteratura Defendentesca, si trovava un tempo a Chieri; ora fa parte di una raccolta privata ligure.

Non credo si possano avere dei dubbi sull'attribuzione. Le caratteristiche dell'arte di Defendente che gli studiosi hanno con relativa concordia ormai ben definite, si ritrovano spiccatissime e sicure in questo trittico, in tutto e per tutto simile a molti altri, con Madonne in trono e Santi, nella composizione tripartita, nella disposizione e nei tipi delle figure, nella composta grazia dei loro atteggiamenti, nei colori festosissimi, nello sfarzo decorativistico delle stoffe, delle

gemme e degli ornati, nei fini tratteggi a lumi d'oro, nell'ingenua resa dei paesaggi di fondo e in molte particolarità di disegno e di tocco, tutte e sole di Defendente.

Molto bello e particolarmente felice è in questo trittico il gruppo graziosissimo della Madonna e del Bambino, alti sul sontuoso trono; e fra le figure di Santi la gentile Santa Caterina che si direbbe dipinta con pennello di miniatore tanto delicato è reso il soffuso incarnato delle gote, i fili della fluente capigliatura, la cuffietta rossa e nera, la doppia collana di gemme, ed i ricchi abiti rabescati.

* * *

Bernhard Berenson nelle sue « Pitture Italiane del Rinascimento » fra i molti dipinti di Defendente Ferrari ricorda nella collezione Von Rath di Amsterdam una « Madonna, Sant'Anna e due Angeli che fanno musica » datata del 1528; e una « Madonna » del 1526. Le due tavole sono ora passate con tutta la raccolta von Rath al Rijksmuseum; e grazie alla liberalità di questo Museo e alla cortesia del suo direttore Prof. A. von Schendel e del prof. Gaspar Kern ne ho potuto avere ottime fotografie per lo studio. Del quadro del 1528, che si trovava un tempo al museo granducale d'Oldenburgo (m. 0,875 × 1,66) basterà dire che porta oltre alla data 1528, anche la firma del pittore con la consueta sigla F. P. scritta in basso, sullo zoccolo del gradino di destra; e notare inoltre sia il gruppo ben composto ed armonioso di linee e di ritmi delle due mezze figure di angeli ai lati della Vergine e di Sant'Anna assise l'una di fronte all'altra con il Bimbo Gesù campeggiante nel mezzo, sia il grandioso sfondo architettonico formato di un'altissima abside che, cinta di due ordini di gallerie voltate, racchiude un tempietto centrale preceduto da un arco a tre fornici: architettura che si ritrova con elementi quasi identici in un altro dipinto di Defendente del 1526 raffigurante la disputa con i Dottori, alla Galleria di Stuttgart; in una tavola con lo stesso soggetto di Gerolamo Giovenone del 1513; e con qualche variante nel mirabile « Sposalizio della Vergine » sempre di Defendente, al Museo Civico di Torino.

Più singolare ancora è l'altro quadro della raccolta von Rath datato 1526. Esso è infatti la copia precisa, ma in grande (0.37 × 0,56)

e con modi tipicamente Defendenteschi della Madonna di Orleans di Raffaello ora al museo di Chantilly. Alessandro Baudi di Vesme aveva già visto e segnalato nella raccolta Cora di Torino un'altra copia del celebre quadro quasi identica alle misure dell'originale (0,22 $\frac{1}{3}$ 0,31) e basandosi su una lettera del 1507 scritta da G. Martino Spanzotti al duca Carlo II di Savoia, e su altre libere copie dello stesso dipinto ad opera di Gerolamo Giovenone, aveva avanzato, in un importante articolo (1), ingegnose congetture sui motivi della preferenza dei pittori subalpini per il celebre quadro e non meno acute deduzioni sui rapporti di discepolato fra lo Spanzotti, Defendente e Giovenone. Siano o no nel vero coteste congetture e deduzioni, mi è parso non privo di interesse parlare e riprodurre il quadro del Rijkmuseum, che il Berenson ha giustissimamente attribuito a Defendente, di cui ha le tipiche ed inconfondibili caratteristiche di stile.

* * *

Sono ben noti i trittici e le tavole di Defendente che ornano la chiesa di San Giovanni di Avigliana. Nel 1940 coteste opere furono rimosse dalla chiesa per preservarle dai pericoli della guerra; e la rimozione diede modo di constatare che tre grandi tavole che dovevano formare un tempo le ante di un organo, erano decorate anche sul rovescio con figurazioni a grisaille. Così sul rovescio della tavola con San Rocco e San Sebastiano è rappresentato Gesù nell'orto degli ulivi. L'arresto di Gesù e San Pietro che taglia l'orecchio a Malco è l'episodio dipinto sulla tavola che reca sull'altra faccia la Tentazione di Sant'Antonio abate; mentre dietro al dipinto di San Cristoforo che traversa il fiume, è figurata la Flagellazione di Gesù. Le scene sono affollate e vive, ma l'esecuzione non mi pare così accurata come si nota in altre consimili ante, ad esempio nelle tre conservate al Museo Civico di Torino dietro alle figurazioni di Santa Margherita e di San Michele, e alla tavola di San Pantaleone e di un donatore. D'altra parte anche le pitture dei dritti non sono davvero fra le cose migliori di Defendente e si direbbero anzi lavori di bottega.

(1) Al. Baudi di Vesme, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti*, in «Atti della Soc. Piem. d'arch. e belle arti», IX, 1918, pag. 8 sgg.

* * *

Francesco Gamba nello studio su Defendente pubblicato in « Atti della Società d'archeologia e belle arti di Torino» (vol. I, 1876, a pagina 153) ricorda una grande ancona con la raffigurazione di una Pietà, firmata e datata 1524 già esistente al Convento di San Francesco al Bosco di Avigliana e poi emigrata intorno al 1868 in Francia a Tours presso la famiglia d'Aigremont. Dell'ancona che aveva ancora figurato alla mostra retrospettiva d'arte antica di Tours nel 1890 (v. «Gazzette des Beaux-Arts», 1890) si erano poi perdute le tracce: si sapeva solo che era stata trasportata in Inghilterra e quivi venduta ad una pubblica asta nel 1907.

Una ben gradita sorpresa è stata quindi per me, quando ho riconosciuto cotesta Pietà d'Aigremont in un'ancona che la cortesia e l'amicizia del dott. Filippo Rossi, direttore della Galleria degli Uffizi, mi aveva già anni sono segnalato a Firenze, ma che solo qualche giorno fa potei esaminare a Villa Palmieri, dove essa si trova da alcuni decenni, portatavi dal proprietario il signor Ellswoorth di New-York.

L'esame che ne ho potuto fare, grazie alla cortesia degli attuali proprietari, mi ha confermato che l'ancona è un pezzo notevole ed importante della produzione Defendentesca. Racchiusa ancora entro la sua magnifica e fastosa cornice scolpita e dorata, essa comprende la grande tavola centinata che, sullo sfondo di un'ampia valle e contro una grande croce, reca Gesù morto posato su una sponda del Sepolcro e sostenuto in mezzo dalla Divina Madre e ai lati da San Francesco e da San Bernardino. Inginocchiati ai piedi del Sepolcro, in adorazione, sono Sant'Antonio da Padova e Santa Chiara. Sotto il ricco Sepolcro adorno di fogliami giallo scuri ben risaltanti dal fondo rosso, nel cui mezzo si vedono scritte in un tondo le parole ATTENDITE ET VIDETE, su uno spigolo della roccia, presso un teschio ed una tibia si leggono la firma F. $\overset{+}{P}$. e la data 1524. Nella predella sono raffigurati due episodi salienti della vita di San Francesco: le SS. Stimmate, e l'apparizione della Madonna mentre il Santo, tormentato da diavoli e da mostri infernali, pregava nella chiesetta della Porziuncola. Sulle facciate dei basamenti delle colonne sono dipinti due profeti: a destra Isaia, a sinistra Geremia, con i loro mottetti relativi alla Passione. Il quadrato centrale della predella

si direbbe che avesse qualche ornato; attualmente vi è stata apposta l'indicazione dell'autore e la data. L'ancona, così come è ora, manca per altro del coronamento superiore, quale risulta dalla riproduzione in « Gazette des Beaux-Arts »; ed è un peccato, perchè su ciascun lato di cotesto coronamento era dipinto uno stemma, che il professor Palustre di Tours così ha descritto ad Alessandro Baudi di Vesme (schede Vesme presso il Museo Civico di Torino): « d'azur au chevron de gueules, accompagné en chef de deux tètes de lion d'or lampassées de gueules, surmontant chacune un fleur de lis d'or, en point d'eux lion rampant d'or lampassé de gueules ».

Come tutte le opere firmate di Defendente, anche questa ancona è dipinta con mirabile accuratezza in ogni sua parte. Le storie di San Francesco sulla predella, stanno bene vicine ai più raffinati e deliziosi racconti del nostro su altre predelle; e quasi a contrasto, ampio e solenne invece ci appare nella composta ordinanza delle sue figure il quadro della Pietà. Pochi i colori, e meno vibranti e vive del consueto le tonalità: grigie o scure le tonache dei Santi che formano corona, e così meglio risaltano al centro il manto scurissimo dell'Addolorata, e contro ad essa il corpo livido e piagato del Salvatore. Vario e accuratamente reso il paesaggio; condotti a finissimo pennello i minori particolari: gli arbusti dietro alle figure, gli attributi per i Santi; il suolo roccioso con le pianticelle in fiore; le ossa disperse, ecc. Un bel Defendente insomma; e non credo che abbia fatto velo al giudizio la gioia che ho provato per il suo inopinato ritorno in Patria.

Vittorio Viale.

DISEGNI CINQUECENTESCHI DEI CASTELLI DI MONTJOVET E DI BARD

(Figg. 41-50)

I castelli di Bard e di Montjovet, i quali costituirono i caposaldi del sistema difensivo della valle d'Aosta, ci sono pervenuti, quello di Bard trasformato in fortezza ottocentesca, quello di Montjovet ridotto in rovine quasi irriconoscibili di ciò che doveva essere una volta abitazione del signore, corpo di guardia, ecc.

Quattro disegni consistenti nei rilievi delle piante (1) e delle prospettive assonometriche (2) conservati nell'Archivio di Stato di Torino ci permettono di conoscerli sotto l'aspetto antico.

Essi non sono datati, ma il tipo e il peso della carta vergata, il colore dell'inchiostro che da nero quale doveva essere, è divenuto rossiccio, e specialmente la grafia delle indicazioni sono così tipici, da permettere di assegnare tali disegni con certezza alla seconda metà del secolo XVI. Con maggiore approssimazione riterrei non molto posteriore alla metà del secolo la pianta di Montjovet, le cui didascalie presentano caratteristiche ancora nettamente gotiche, mentre assegnerei agli ultimi anni del 1500 le assonometrie (le quali sono indubbiamente della medesima mano): quest'ultima datazione è corroborata dal fatto che esse fanno parte di un gruppo di rilievi, schizzi, progetti di fortificazioni, alcuni dei quali datati, che sono sicuramente dell'ultimo decennio del sec. XVI (3).

Data intermedia può avere il rilievo della pianta di Bard.

---

(1) Archivio di Stato di Torino Sezione 1ª, *Tipi di ultima addizione.* La pianta di Bard è in scala di 10 trabucchi di Torino, quella di Montjovet in scala di 20 piedi « manuali ».

(2) Archivio di Stato di Torino, Sez. III, inventario generale 662-2, n. 493: *Castello di Bardo* (dimensioni mm. 333 × 470; scala trabucchi 10 di Torino). *Ibidem,* n. 501: *Castello di Mongiveto* (dimensioni: mm. 333 × 470; scala 20 piedi «manuali»).

(3) Cfr. i disegni di: *Marsiglia* (1590), *Perosa* (dell'ing. Giacomo Soldati) (1590), *Mirabocco* (fra il 1587 e il 1597). Alla fine del secolo XVI appartengono pure altri disegni dei castelli e forti di *Mirabocco, Polonghera, Rocchetta di Susa, San Giovanni di Pragelato, Santo Stefano,* (*San Dalmazzo Selvatico*) e *Poggetto, Savigliano, Siglies, Baldissero,* ecc., e delle fortificazioni di Torino con alcuni calcoli.

Esistono pure ivi disegni del sec. XVIII e XIX di *Susa* e dintorni, di *Pianezza* (1785) e *Forte di Ceva* (1725).

Nessuna indicazione circa gli autori, forse uno dei tanti ingegneri che Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I impiegarono a fortificare il loro Stato — o più facilmente, poichè i disegni non rivelano gran perizia tecnica — qualche misuratore.

Piuttosto è da mettere in rilievo come nonostante l'intervallo di tempo che ritengo trascorso tra i rilievi della pianta e quelli delle assonometrie, le rappresentazioni grafiche coincidano perfettamente.

* * *

Secondo una tradizione raccolta dal Giacosa e da scrittori locali (4) buona parte dei castelli valdostani sarebbero sorti nel sec. x, dopo l'invasione saracena. Fra questi sarebbero i castelli di Bard e di Montjovet: i quali tuttavia per la loro posizione chiave sarebbero già stati sedi di fortilizi romani e preistorici; anzi l'esistenza di un « castrum » romano sarebbe provata da abbondanti resti di laterizio inclusi nella muratura medioevale. Il ritrovamento di una ventina di sepolcreti neolitici nei pressi di Montjovet (5) prova che il luogo fu abitato sin dai tempi preistorici, e la scoperta nel 1934 di vari e importanti resti romani non molto distanti dal castello (6), il tracciato stesso della strada romana che passava a poche centinaia di metri dal medesimo, rendono molto probabile l'ipotesi di una costruzione romana sul luogo dove poi sorse il castello medioevale. Non rimane però traccia di muratura: i pochi pezzi di laterizio antico, forse romano, frammisti alle pietre grigie di cui è costruito tutto il castello, non sono una prova sufficiente, potendo essi esser stati recati sul posto con tutto l'altro materiale.

---

(4) Giacosa Giuseppe, *Castelli Valdostani e Canavesani*, Torino, Roux, 1898, pag. 43 e segg. Le notizie e ipotesi del Giacosa furono riprodotte da T. Tibaldi, *La regione di Aosta attraverso i secoli*, Roma-Torino, 1902, pag. 134 e segg.; e da E. Rocchi, *Le fonti storiche dell'architettura militare*, Roma, 1908, pag. 62.

(5) *Carta d'Italia al* 100.000. Edizione archeologica, foglio 29 (Monte Rosa) Firenze 1928, n. 16.

(6) Relazione presso la Soprintendenza alle antichità di Torino: nella località ove la strada romano-medioevale si congiunge a quella moderna fra Montjovet e Saint-Vincent, furono rinvenute una lastra di pietra con resti di lesene e trabeazione, e una tomba gentilizia romana con uno scheletro femminile. In seguito il Soprintendente prof. Carducci scoperse ancora i resti di un ponte romano.

Del resto nulla sappiamo circa l'origine e le vicende costruttive del castello: nè, in questo momento si può ricorrere alle fonti.

Circa i signori di Montjovet (7) ricorderò solo che la prima notizia a loro riguardo risale a una carta del 1100; che il castello pervenuto nelle mani dei conti di Savoia dopo un movimentato periodo di guerre contro quei feudatari, di rapine da parte di questi, e di condanne e di confische a loro danno, fu nel 1295 ceduto agli Challant contro l'acquisto del viscontado e dei diritti finanziari e giudiziari ad esso inerenti.

Nel 1438 il castello fu rivenduto ai duchi di Savoia che vi installarono una piccola guarnigione alle dipendenze del governatore di Bard. Durante le guerre tra Francesco I e Carlo V, nonostante la neutralità pattuita tra la valle d'Aosta e la Francia, in previsione di un'invasione che fortunatamente non venne, si progettò nel 1541 di fortificare la città di Aosta, ma vi si rinunciò nel 1544, e i materiali furono inviati ai forti di Bard e di Montjovet. Nel 1554 si fecero modificazioni non meglio specificate alle opere di difesa dell'uno e dell'altro castello (8). Nel 1661, in seguito alle lagnanze dei Tre Stati contro i disordini commessi nelle guarnigioni di Montjovet e di Verrès, queste furono soppresse, e cannoni, artiglierie e armi furono concentrati a Bard. Il castello di Montjovet così lasciato in abbandono, già nel 1738 era caduto in rovina.

Esso sorge su di un alto sperone roccioso che cade a picco sulla Dora con un salto di 230 metri dalla parte di ponente: a levante il castello è isolato e protetto pure da uno strapiombo altissimo, e a mezzogiorno da un ripidissimo pendio: vi si accede solo da settentrione

(7) Per maggiori notizie sui signori e sul feudo di Montjovet cfr. J. B. De Tillier, *Historique de la Vallée d'Aoste*, Aosta, 1888, pag. 212 e segg.; E. Aubert., *La Vallée d'Aoste*, Paris, 1860; J. A. Duc, *Histoire de l'Eglise d'Aoste*, Aoste-Saint-Maurice, 1901-1915, voll. 10, passim; T. Tibaldi, cit., vol. 2 e 3, passim; G. Brocherel, *Castelli Valdostani*, Aosta, 1930, pag. 20; C. Nigra, in *Torri, castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al sec. XVI; La Valle d'Aosta*, ms. presso il Museo Civico di Torino, ha lasciato un esame critico del castello, corredato dal rilievo della pianta. Questo però non è fedelissimo, nè completo. E. Olivero in *Il castello e la casa forte di San Giorgio in Val di Susa*, Torino 1925 analizza pure alcuni elementi del castello di Montjovet.

(8) C. De Antonio, *Aosta ai tempi di Emanuele Filiberto*, Bibl. Soc. Storica Subalpina, vol. CVII, Torino 1928, pagg. 29 e 69.

per una ripida mulattiera che si distacca dall'antica strada romana medioevale la quale per superare la stretta della Dora saliva fin presso il castello, in piena vista e soggezione di questo.

Come si vede dalla pianta, l'ingresso del castello per l'antiporta e la porta, e il passaggio all'interno fra muri e bastioni erano sistemati in modo che l'eventuale assalitore presentasse sempre il fianco ai difensori. Tranne che sul lato di levante il castello era difeso da una cortina di mura, con pochissima scarpa e dello spessore di circa 70 cm. Tale muro era coronato a nord e a ovest da merli guelfi, a mezzogiorno semplicemente coperto di lastre di pietra. Esso presenta numerosissime feritoie strette e lunghe per archi e balestre, e fori quadrati per armi da fuoco: si notano tratti irregolari di muratura più antica. Tutto questo fa ritenere che la costruzione del muro sia anteriore all'uso delle armi da fuoco (9), ma che conservandone il profilo e lo spessore originario, sia stato riassettato e completato dov'era forse crollato, e vi si siano aperte feritoie per bombarde. Il pezzo più antico di muratura si nota nei merli al di sopra dell'antiporta; ivi è ben visibile la disposizione degli scapoli di pietra a spina di pesce con abbondante uso di malta.

Parallelamente al muro di cinta s'innalzano due bastioni di mole imponente, di muratura regolare e decorati da una piccola cornice in pietra; in quello di levante sono praticate nel lato interno tre grandi nicchie in modo da permettere l'uso di tre corrispondenti feritoie quadrate. L'ampio cortile, compreso fra i bastioni e la cortina esterna, è diviso da un muro a linea spezzata, di notevole spessore, coronato da merli a spiovente, i quali hanno una specie di strombatura tale da ridurre l'intermerlo a un foro quadrato. Feritoie quadrate sono praticate a livello del terreno; questo muro e i bastioni fatti per l'offesa e la difesa di armi da fuoco di una certa portata non possono risalire, al di là del sec. XVI, e poichè figurano già sul rilievo della pianta eseguita non molto tempo dopo la metà del 1500, si può ritenere che siano queste le fortificazioni ordinate alla metà del secolo contro la temuta invasione francese, anche per il fatto che la difesa appare impostata solo verso nord-ovest a impedire il passo a un nemico proveniente dall'alta valle.

---

(9) E. M. Viollet-Le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XV siècle*, Paris, 1875 passim, e Rocchi, *cit.* passim.

Sul culmine s'innalza la torre quadrata, alta m. 19 e di 6 m. di lato; essa termina con una merlatura identica a quella del muro che divide il cortile, al di sopra di un cordone di pietra simile a quello dei bastioni. Tale coronamento è quindi opera del sec. XVI, mentre la torre stessa è assai più antica, come appare dalla muratura e dalla disposizione interna tipica delle primitive torri di difesa: dal pianoterreno coperto da volta in muratura a crocera — ora crollata — si saliva per una scala mobile al primo piano; questo e i superiori avevano solaio in legno e comunicavano con scale fissate al muro. Affiancano la torre resti di piccoli fabbricati; sotto a uno dei quali la cisterna dell'acqua, voltata, reca ancora tracce di quell'intonaco *signino* usato già nell'alto medioevo per rendere impermeabili tali vani.

Nell'angolo sud-ovest rimangono le rovine di quella che deve aver costituito l'abitazione signorile. Gli ambienti, forse effetto di suddivisioni posteriori, sono di modeste proporzioni, e vi si notano una bifora e feritoie murate, una finestra con arco a pieno centro, un'altra architravata, e resti di camini.

Nell'angolo sud-est i resti di un piccolo fabbricato vogliono essere notati per alcune file di muratura ricorrenti ma non continue, disposte a spina di pesce, visibili in basso, e per un pezzo d'intonaco con qualche traccia d'affresco che si estende sulla parte antica e su quella superiore più recente. Pure antico si rivela per la muratura irregolare con largo impiego di malta, per un grande arco a pieno centro, il tratto di muro con un grandissimo camino esterno che faceva parte dei fabbricati a nord-est, ora tutti crollati.

Appartengono invece sicuramente alle aggiunte del secolo XVI alcune opere di muratura di non facile identificazione. Si tratta della costruzione dell'angolo sud-ovest presso la pusterla rappresentata sui disegni con 4 archi, orizzontali e consistente in un solido e alto muraglione che affiora sul terreno con 3 archi e un quarto vano ovale, chiuso, quale a prima vista si identificherebbe con l'ossatura di una cisterna. Questo ha una profondità di circa 3 metri; i seguenti sono meno profondi, l'ultimo è colmo di terra.

Similmente lungo il lato di levante, un'altissima scarpata o bastione sostiene e lega due vani a semicerchio e un terzo chiuso ad ellisse il quale però a metà altezza ha una lunga feritoia o canale che attraversa tutto lo spessore del muro. Possiamo supporre che fos-

sero opere militari, ma non si comprende se dovessero servire così come sono, e come; o se non fossero fondazioni di costruzioni non portate a termine.

Sempre lungo il ciglio a est sorgono due archi su 3 pilastri quadrati; sopra di essi con leggero aggetto corre un vano quale servirebbe per una conduttura d'acqua. Ogni ipotesi si dimostra poco conveniente, perchè il pilastro di destra è chiuso e non prevede la continuazione degli archi. E poichè i nostri rilievi non accennano sul lato a est a queste costruzioni, e indicano invece la prosecuzione del muro di cinta, che non esiste più, è possibile che esse siano posteriori ai disegni, e facessero parte di una nuova sistemazione che non fu condotta a termine.

Il Nigra assegna all'XI secolo la costruzione della torre e degli edifici attigui sul luogo di un precedente fortilizio, protetti da un recinto assai più limitato dell'attuale. Tuttavia l'esistenza di tratti di muratura antica in vari punti del perimetro presente, ci prova che il castello non tardò ad occupare l'area attuale con costruzioni più volte riattate e rifatte. Esso nel suo complesso ci si presenta come un castello tipico del sec. XIII, cioè con un recinto che racchiude e difende vari edifizi slegati, innalzati secondo i bisogni, sfruttando le accidentalità e opportunità del sito, i quali dovevano ospitare oltre la famiglia del signore, la guardia e i magazzini, e all'occasione servire da rifugio alla popolazione.

Le sue difese sono semplici e ignorano — e quindi sono anteriori — i complicatissimi e sapienti accorgimenti dei quali l'architettura militare dotò i suoi castelli a partire dal sec. XIV (10). Neppure le fortificazioni del secolo XVI alterarono la fisionomia del castello di cui rafforzarono solamente le difese esistenti.

* * *

L'altura su cui è costruito il forte di Bard, circondato per tre quarti dalle anse della Dora, chiude completamente la valle nel punto in cui è più stretta costituendo un baluardo così formidabile nel sistema difensivo basato sulle armi antiche che facilmente si può

(10) E. M. Viollet-Le-Duc, *cit.* (Château).

consentire, a chi lo vuole, essere stato sede di fortilizio dei Salassi, dei Romani, dei Burgundi (11).

Il nome di Bard si presenta tuttavia per la prima volta nel 1100 con dei signori che divennero tristemente famosi per le loro violenze nel secolo successivo, finchè nel 1242 la signoria fu smembrata e il conte di Savoia si impadronì del castello, il quale non sorgeva però sul luogo del castello Sabaudo, ma sull'altura rocciosa a sud del borgo; il De Tillier nel 1738 ci lasciò scritto che era allora adibito a magazzino e a prigione (12).

Nulla ci è noto della costruzione del castello dei conti di Savoia che in altro momento dovrebbe essere possibile seguire sui conti della castellania (13). Infatti sin dalla fine del sec. XIII ivi esisteva un castellano sabaudo con funzioni amministrative, militari e giudiziarie, e una guarnigione che dovette essere assai forte, se la si vede spesso intervenire nelle guerre del Canavese e fra i signori Aostani (14).

La costruzione primitiva divenne il fulcro di un complesso sistema di fortificazioni che dalla rupe del castello abbracciava il borgo stesso spingendosi fino all'antico castello dei signori di Bard a sud del paese, ed era comandato dalle opere militari che sorgevano sulle alture circostanti. Tale insieme di opere militari non riuscirono ad impedire la conquista del forte da parte del De Feuillade nel 1704, e neppure, sebbene notevolmente accresciute, quella di Napoleone nel 1800. Napoleone anzì decretò la distruzione della fortezza, che fu poi ricostruita da Carlo Alberto. Il gen. Olivero che ne diresse i lavori nel 1838, lasciò della fortezza precedente una descrizione basata in buona parte su informazioni e testimonianze orali (15). Ora questa

---

(11) Vedi nota n. 4.

(12) Per maggiori notizie cfr.: De Tillier, *cit.* pag. 189; Aubert, *cit.*, Giacosa, *cit.*, pag. 27; Duc, *cit.*, passim.; Tibaldi, *cit.*, voll. 2 e 3, passim; Brocherel, *cit.*, pag. 16.

(13) Conservati nell'Archivio di Stato di Torino, Sezione III, Archivio della Camera de Conti.

(14) F. Gabotto, *Estratti dai conti dell'Archivio Camerale*, in « Bibl. Soc. Stor. Subalp. », vol. IV, *Eporediensa*, Pinerolo, 1900 e vol. XIVII, *Miscellanea Valdostana*, Pinerolo, 1903.

(15) A. Olivero, *Rélation du siège de Bard en 1800*, in « 14.e Bulletin de la Soc. Académ. du duché d'Aoste (Saint Anselme) », Aoste, 1888. Il ms., conservato nella Biblioteca reale di Torino, contiene pure una tavola di disegni (n. 6 bis); Rocchi, *cit.*, pag. 470.

descrizione, insieme ad un verbale di visita al forte del 1659 di un certo auditore Gabuto, il quale lo trovò in pessimo stato di conservazione, ci permettono di interpretare i nostri disegni che riproducono le costruzioni alla sommità del forte, le quali non dovettero aver subìto nelle opere murarie notevoli modificazioni dalla fine del secolo XVI alla fine del sec. XVIII (16).

Il castello era dunque protetto da due recinti di mura ellittici con gli assi paralleli, che seguivano la sinuosità e le pendenze della cresta: quello interno racchiudeva i magazzini, le caserme, il forno, le tettoie, riuniti in spazio ristretto e su di un terreno in forte pendenza. Nel mezzo, sopra una ulteriore elevazione del terreno si ergeva la torre quadrata, dalle mura di notevole spessore, che nel 1659 era adibita a magazzini della farina e delle armi ed era quasi scoperta. La relazione del gen. Olivero non ne parla: per dimenticanza o perchè nel frattempo era stata abbattuta perchè troppo esposta ai tiri? Un'altra torre rotonda alta 6 metri e del diametro di metri 3 coperta nell'interno da volta sferica sorgeva fra i due recinti. Vi si accedeva per una scala proveniente dalla cortina di mura interne attraverso una porta a 4 metri dal suolo. Una botola ammetteva in un locale inferiore coperto pure da volta sferica, illuminato solo da una feritoia, che l'Olivero ritiene servisse di prigione. I particolari costruttivi paiono indicare che la torre fosse assai antica.

Il recinto esterno era guernito, dice l'Olivero, da due file di merli, (o non si sarà trattato piuttosto di merli e di feritoie?) (18), e un cammino di ronda, pare in legname, serviva la merlatura e le poche torricelle sporgenti all'esterno. Lo spazio ad anello fra i due recinti era chiuso a sud da un lungo muro, pure merlato, che doveva costituire

---

(16) Archivio di Stato di Torino, Sez. III, Invent. Generale 662-2, n. 493, *Visita fatta dall'ill.mo signor Auditore Gabuto nel castello e forte di Bardo e torre di Verrezo, hoggi 17 giugno 1659.* Il Gabuto univa un preventivo di spesa per le riparazioni necessarie, che per il castello di Bard ammontava a L. 1675.

(17) Cfr. il disegno più schematico, ma più preciso di tutte le fortificazioni di Bard, dell'ing. C. Morello, *Relazione sopra le fortezze*, MDCLVI (Torino, Biblioteca Reale, Disegni, n. 178), e la veduta prospettica, alquanto imprecisa, del forte, altura e borgo di Bard nel *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam, 1682.

(18) Così sembrerebbe pure secondo l'incisione dell'*Oppidum Bardi* del *Theatrum Sabaudiae*, cit.

una barriera alle fortificazioni interne per l'invasore che avesse già forzata l'entrata principale.

L'ingresso anche qui sormontato da un corpo di guardia era preceduto da un'antiporta; un ponte levatoio si scorge poi in basso all'inizio della salita.

* * *

Lasciando il castello di Bard e le sue attuali fortificazioni ormai anche queste sorpassate, desidero piuttosto accennare come l'abitato di Montjovet comprenda alcune case la cui costruzione è probabilmente legata alle vicende del castello, le quali per alcuni particolari decorativi in tardo gotico non sono indegne di essere ricordate. Tali case recano in facciata finestre a crocera o sormontate da archi carenati in pietra, stipiti sagomati, qualche affresco, uno stemma Sabaudo, e date che vanno dalla fine del '500 al principio del 1600, epoca che per le condizioni di relativa pace vide un fiorire di nuove costruzioni.

La più interessante è una casa romanica in origine, come si vede da una porta a pieno centro e da alcune strette feritoie otturate su di un fianco e che in facciata ha finestre gotiche, una graziosa inferriata in ferro battuto e porta la data del 1585. All'interno, scala, soffitti, pareti divisorie, tutto in legno con qualche discreta decorazione, legate direttamente fra di loro formano una struttura autonoma entro la costruzione in pietra che la racchiude dall'esterno, quasi come un involucro.

Augusta Lange

LA SEICENTESCA CHIESA DI S. MARGHERITA IN CHIERI

(Figg. 51-53)

La chiesa di Santa Margherita in Chieri è a croce greca con vano centrale quadrato, vestibolo e tre cappelle rettangolari; ai lati dell'altare sinistro due inferriate dorate separano la chiesa dal coro delle monache. La facciata si avanza verso strada con due ali concave raccordate da volute al secondo ordine centrale; un movimentato campanile fiancheggia il tamburo della cupola sormontata da un lanternino cieco portante statua.

All'interno i bianchi stucchi ed i vivaci affreschi sono copiosamente illuminati da un doppio ordine di finestre ai lati degli altari, da altri finestroni centinati, nonchè da otto occhi circolari all'imposta della cupola.

Da un accurato articolo del canonico Valimberti che corregge e completa le memorie del Bosio, al quale ultimo attinse pure il Brinckmann per il breve cenno fattone nel «Theatrum», si desumono le seguenti notizie storico-artistiche. (1)

La chiesa, costruita anteriormente al 1670 da un ignoto architetto, era annessa al convento delle monache Domenicane, fondato nel 1354 dal nobile chierese Bartolomeo Rabellatore de' Balbis e finito di costruire nel 1361 fra le vecchie e le nuove mura della città; nel 1445 il convento fu dal Pontefice sottoposto alla giurisdizione dell'abbazia di Caramagna. In anno non precisato fu abbattuta la chiesina precedente ed eretta l'attuale, dedicata alla Vergine e alle Sante Margherita e Caterina da Siena, che fu terminata nel 1671.

Sono attribuite ai Barberini le quattro grandi statue angolari che rappresentano Davide, Salomone, Ester e Giuditta nonchè tutti gli stucchi arricchiti di teste di angioli nei capitelli inghirlandati, di gruppi di puttini reggenti cartelle dipinte sulla trabeazione, di altri angeli e cartelle sulle chiavi d'arco.

---

(1) A. Bosio, *Memorie storico religiose del Duomo e chiese di Chieri*, Torino, 1880. B. Valimberti, *La chiesa di Santa Margherita*, in «Bollettino Mensile della Parrocchia del Duomo di Chieri», Chieri, 1923; notizie accurate che correggono e completano quelle del Bosio sulla base di memorie raccolte dallo storiografo domenicano P. Villa di Andezeno. A. E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemontii*, Dusseldorf, 1931, cenni storici e fotografia dell'interno.

L'affresco della SS. Trinità che decora la cupola in tre grandi zone concentriche e gli Evangelisti dei pennacchi furono dipinti nel 1670 da Giovanni Paolo Recchi da Como aiutato dal nipote o fratello Giovanni Antonio; il Martirio di Santa Margherita sulla volta dell'altar maggiore è opera dei fratelli Arpini milanesi.

Nel 1802, soppresso il convento, gli arredi della chiesa andarono dispersi: il coro scolpito fu portato nella chiesa di S. Bernardino in Chieri, gli altari laterali, ricchi di marmi preziosi lavorati dal luganese Casella, furono acquistati dal conte Costa della Trinità e si trovano ora nella parrocchiale di Arignano; l'altar maggiore, ora in legno dorato e adorno di una icona del Moncalvo, sostituisce quello antico costruito in marmi finissimi donati dal conte Francesco Maria Broglia, maresciallo di Francia.

Dal 1836 la chiesa appartiene alla confraternita della SS. Trinità che vi collocò i modesti altari laterali provenienti dalla demolita chiesa della Consolata di Chieri.

Gli ultimi restauri furono eseguiti nel 1850, ma all'atto del sopraluogo da me compiuto nel 1941, la bellissima chiesa seicentesca, da vari anni non officiata, si trovava in uno stato di abbandono veramente sconfortante e necessitava d'essere consolidata nella sua struttura muraria e preservata dal sicuro deterioramento degli stucchi e dei dipinti.

La cupola era attraversata da una lesione meridiana che interessava anche l'anello di imposta mentre altre lesioni si potevano osservare nella parete di fondo di una cappella laterale; inoltre in due pennacchi l'intonaco e l'affresco apparivano deteriorati.

L'interno era esposto alle intemperie perchè, da anni, varie finestre mancavano dei vetri legati a piombo, calcinacci e vetri sparsi sul pavimento, i cadenti altari laterali e l'aspetto trascurato dell'antico coro delle monache e della sacrestia dimostravano l'incuria dei proprietari dell'edificio.

L'esterno della chiesa, fatta eccezione per l'intonaco cadente della facciata, appariva invece saldo e ben conservato, specialmente dal lato absidale.

CARLO BRAYDA.

LA FORMAZIONE DELLA PERSONALITÀ ARTISTICA DI FILIPPO JUVARRA

(Figg. 54-57)

Scorrendo le pagine del « Regesto della vita di Filippo Juvarra » compilato da Lorenzo Rovere e da Vittorio Viale — monumento insigne di analisi storica e di acuta critica — mi parve che potesse avere qualche interesse di trarne gli elementi per porre in luce la formazione della personalità artistica del grande architetto. Essa durò a lungo e si può suddividere in tre periodi individuati da tre fattori: artigianato - tirocinio - scenografia.

FILIPPO JUVARRA ARTIGIANO

Filippo, undecimo figlio di Pietro Juvarra, nasce a Messina in una famiglia artigiana: argentiere di grido il padre, i cui lavori erano ricercatissimi dalle chiese e dalle grandi famiglie siciliane; argentieri quattro fratellastri e due zii; argentiere il fratello maggiore Francesco. Era questa tutta gente che sapeva disegnare, modellare, fondere, sbalzare, incidere metalli con somma perizia ed abilità.

Vivace per natura e di sveglio intelletto, Filippo si trova quindi fin dall'infanzia in un ambiente famigliare più adatto a sviluppare le sue innate doti di artista anzichè a favorire la carriera sacerdotale a cui era stato avviato. Particolarmente il fratello Francesco, i cui lavori, quando si trasferì a Roma, furono (e sono tuttora) apprezzatissimi, per eleganza di disegno e perfezione di esecuzione, pare si sia dedicato a insegnare l'arte sua a Filippo, incitandolo a disegnare di figura ed a modellare metalli. Del profitto che da questi insegnamenti egli seppe trarre, lasciò traccie in quei bellissimi schizzi che ancora ci restano di argenterie, lampade, candelabri, teche, ecc. da lui disegnate per commissione di principi, di papi, di chiese. Ed al fratello, Filippo serbò riconoscenza ed affetto per quelle cure giovanili. Ne diede prova quando, preparandosi al viaggio in Spagna (quasi presago delle prossima fine) volle dettare il testamento nel quale lo designò suo erede universale.

La pratica artigiana darà a Filippo Juvarra (così come al Borromino il mestiere di scalpellino a cui s'era applicato prima di avviarsi

all'architettura) il senso pratico della esecuzione inappuntabile, la cura minuziosa del particolare che egli imporrà agli esecutori delle sue opere. Scorrendo le minutissime istruzioni scritte di sua mano che egli preparerà per gli artigiani, mastri da muro, marmisti, coloritori, indoratori, ecc. si resta sorpresi che l'artista fantasioso, abbia potuto piegar la mente a tante particolarità, scendere a tali minuzie di esecuzione. E di questa sua qualità troviamo una conferma quando scrive al Consiglio della Repubblica Lucchese: « *Non è il solo disegno che conduce una opera a perfezione: vi sono ancora delle parti che unite al primo fanno l'opera perfetta. Di questo io intendo sopratutto la pulitezza ed esattezza del fabbricare*... ».

Filippo Juvarra s'orientò decisamente verso l'architettura quando gli venne per le mani il trattato dei cinque ordini del Vignola. Scrive un suo biografo che egli « *si dilettava molto di leggerlo e disegnare di quell'arte secondo le regole in esso notate: a poco a poco e da sè, cominciando a capire con qualche fondamento le regole di quell'arte, si diede a comprare molti libri di uomini eccellenti come il Vitruvio, il Padre Pozzi, " Roma antica e la Scuola dei celebri architetti ", ove posò la sua mente ed attenzione ed in pochissimo tempo senza maestro e senza chi potesse dargli qualche istradamento, fece grandissimo profitto*....

Ma se anche non ebbe un insegnamento diretto, si può ben immaginare che il nostro Filippo, con l'attività congenita di cui diede tante prove nel corso della sua vita, avrà cercato di procurarsi quella pratica del mestiere di cui egli più tardi darà così cospicuo saggio, avvicinando chi poteva dargli tali conoscenze. E così pure non avrà tralasciato dallo studiare gli edifici di cui era ricca la sua città nativa prima delle distruzioni causate dagli spaventosi terremoti del 1773, del 1908 e dalle barbarie della recente guerra. Infatti Messina, oltre ad interessanti ricordi di arte medioevale e del rinascimento, possedeva un bell'insieme di chiese seicentesche: S. Gregorio, ricca di marmi colorati, col campanile coronato da una curiosa guglia borrominesca, Montevergine, S. Paolo, S. Caterina Valverde, la Maddalena; e le architetture del padre Guarini, progettate nel tempo in cui insegnava filosofia a Messina l'Annunciata dei Teatini, la chiesa dei pp. Somaschi e S. Filippo.

Ma la vivida fantasia del giovane artista deve essersi particolarmente compiaciuta ai nuovi orizzonti aperti alla sua mente dallo studio della « *Prospettiva dei pittori e degli architetti* » di Andreas

Puteus; quel trentino « fratel Pozzo » i cui meriti potrà apprezzare completamente solo quando gli sarà dato di ammirare lo smagliante colorito veneziano profuso dal pittore nella volta della chiesa di San Ignazio a Roma e gli altari di questo architetto, seguace del Borromino. Ma frattanto il Juvarra s'impossessa della prospettiva che gli darà mezzo di eccellere più tardi nella scenografia. Una prova, se pur indiretta, dell'efficacia di questi studi del Juvarra, si trova in certe incisioni contenute in un rarissimo libro stampato a Messina nel 1701, intitolato « *Amore ed ossequio in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto di Borbone* ». Sono otto incisioni riproducenti decorazioni di palazzi, fontane, macchine ed apparati immaginati per abbellire la città, che portano la menzione: « *D. Filippo Juvarra disegnò ed intagliò* », ovvero « *fecit* » o « *dedicò* ». Sarebbe questo il suo preludio artistico; tanto più interessante, se, come si può ritenere, oltre ad aver inciso egli aveva anche inventato questi abbozzi.

Un biografo del Juvarra ricorda che a Messina eseguì alcuni lavori nella chiesa di S. Gregorio: e così ebbe modo di conoscere una suora del convento annesso alla chiesa, che gli diede una commendatizia per il fratello monsignor Tommaso Ruffo, allora maestro di camera del papa Clemente XI, allorquando, terminati gli studi ecclesiastici, egli volse lo sguardo a Roma per andare a completarvi la sua educazione architettonica.

Egli aveva assunto gli ordini religiosi a 25 anni « *dopo essersi procacciato stima per la sua virtù* », scrive l'Anonimo suo biografo. E questa illibatezza di costumi manterrà per tutta la vita, simile in questo a due grandi maestri dell'architettura: il Borromino e padre Guarini. Cosicchè si può essere tratti a pensare che ad essi, scevri da ogni altra passione umana, sia riuscito facile tendere tutte le facoltà dell'intelletto verso le più alte speculazioni creative del pensiero e dell'arte.

È comprensibile l'attrazione esercitata da Roma sul Juvarra: la natia Messina era ormai un campo troppo ristretto per la sua attività e per la sua febbre di studio e di lavoro. Oltre ad una innata meravigliosa facilità di disegno, ormai egli doveva aver anche una discreta preparazione tecnica: lo dimostra il giudizio di Carlo Fontana che dopo una prima prova dichiara « *esser egli già architetto* » e la difficoltà incontrata per l'ammissione al concorso Clementino, avendo

uno dei giudici osservato a suo riguardo che « *il concorso si faceva per i principianti e non per i maestri* ». Roma, dove i papi e cardinali si erano dimostrati mecenati munifici, dove si innalzavano le più grandiose fabbriche della Cristianità, dove avevan lavoro, fama e lucro artisti accorsi da ogni parte d'Italia, Roma sola poteva consentirgli di perfezionarsi nell'arte prescelta e di realizzare quelle meravigliose creazioni che intravedeva coll'immaginazione.

La terra natia gli aveva dato la vivida fantasia; Roma gli darà il senso della grandiosità e dell'equilibrio.

IL TIROCINIO

Col suo trasferimento a Roma s'inizia per Filippo Juvarra il *tirocinio* che egli compie con Carlo e Francesco Fontana: ma forse ancora più valsero a formare la sua personalità artistica gli insegnamenti che egli seppe trarre dallo studio e dai rilievi delle architetture antiche e moderne di Roma: poichè, come ben disse quell'intenditore in materia che fu il conte Carlo Ceppi « *per formare l'architetto più che gli insegnamenti del maestro valgono l'osservazione ed il lavoro personale* ». A questo severo lavoro personale il Juvarra aveva atteso con passione: talchè, scrisse un suo biografo, « *non lasciò nè porta, nè finestra che fosse di buono in Roma che non la disegnasse* ». E questi studi ha saputo assimilarli profondamente, ne ha fatto veramente cosa sua, sangue del suo sangue, carne della sua carne, pur sapendo serbare integra la propria originalità.

È incerta la data del suo trasferimento a Roma che avvenne fra il 1703 ed il 1704. Carlo Fontana (1634-1714) a cui l'aveva raccomandato monsignor Ruffo, era uno dei più noti ed attivi architetti di quel tempo. Nato a Bruciato nel Comasco aveva subito anch'egli in gioventù l'attrazione di Roma, memore della fortuna di quel suo prozio, Domenico Fontana (1543-1607) che, giunto un secolo prima nella Città Eterna in veste di modesto stuccatore era poi divenuto il principale esecutore della trasformazione edilizia ed urbanistica dell'Urbe voluta da Sisto V.

Carlo Fontana aveva dapprima lavorato col Bernini; e si era poi acquistato fama e lavoro specializzandosi nell'architettura sacra e facendosi seguace della tendenza classicheggiante che ormai tendeva a prevalere. Era già in età avanzata quando il Juvarra lo conobbe.

Al giovane, che gli aveva presentato lavori esuberanti per fantasia, ispirati probabilmente alle fastose architetture siciliane del 600 consigliò di « *disimparare quanto aveva imparato* » e di andare a rilevare « *edifizi di lodata architettura ma semplici* ». Deve pure essergli stato amorevole maestro il figlio Francesco Fontana (1668-1708) di cui si dirà « *amatissimo discepolo* »: architetto a cui la morte prematura tolse di dar prova del proprio valore.

Un prezioso volumetto posseduto dall'ing. Tournon, con disegni eseguiti dal Juvarra nel biennio 1705-1706 consente di avere una visione degli studi ai quali si è dedicato in quel torno di tempo. In una notazione di sua mano su uno di quei disegni egli si dice bensì « *homo il quale essendo di molta oziosità và giornalmente bazzicando or quà or là e mai fa quello che si deve fare* ». Per contro, nel volumetto è un succedersi di rilievi di monumenti antichi, di vedute di Roma antica e moderna, e di paesi, di città vicine, di pensieri per i concorsi clementini a cui intendeva di prender parte; idee per chiese, per palazzi, per cappelle, per altari, per grandiosi edifizi, scenografie e fantasie architettoniche sul gusto del Bibbiena. E sfogliando quei 120 schizzi si comprende quanto attiva cerebralmente doveva essere la vita del giovane siciliano in quel periodo di tempo.

Chiuso il periodo di tirocinio il Juvarra, il quale vincendo il concorso Clementino era stato ammesso all'Accademia di S. Luca con votazione plenaria, coll'ambito titolo di « Accademico di merito », inizia la sua carriera professionale. È chiamato a Lucca per compiere il palazzo del governo incominciato dall'Ammanati, disegna addobbi per funerali, fa progetti di edifizi, di ville, di un gran palazzo per il langravio di Assia-Cassel, di un colossale altare per il santuario della Madonna di Caravaggio, inizia gli studi della sacrestia e canonica di S. Pietro.

È particolarmente interessante la costruzione della cappella Antamori dedicata a S. Filippo nella chiesa di S. Gerolamo della Carità perchè è la sola opera del Juvarra che si sappia esistere in Roma. L'elegantissima cappella ci appare come cesellata da un orafo paziente: e la finitezza dei marmi, degli stucchi, dei bronzi, degli infissi mostra tutto l'impegno del giovane esordiente per la perfetta esecuzione del suo primo lavoro.

FILIPPO JUVARRA SCENOGRAFO

Ma soprattutto importante ai fini di questo studio è l'esordio del Juvarra nel campo della scenografia, la forma più espressiva del barocco, che meglio rappresenta la psicologia di quell'epoca, in cui tutto è fasto e magnificenza ed in ogni campo dello scibile umano si tende al grandioso, a superare il limite del possibile. Col Settecento, per opera dei Galli-Bibiena la scenografia teatrale diventa una vera e propria arte e dall'Italia si diffonde in tutta l'Europa, raggiungendo il suo massimo rigoglio.

Era naturale che il Juvarra, magnifico disegnatore, dotato di una ardente fantasia si lasciasse attrarre da quest'arte. Si ha notizia di alcune sue prime scenografie preparate per Napoli: e nel 1706 donava ad un architetto svedese suo amico un volume che tuttora si conserva a Stoccolma di « Pensieri scenici ».

Ma la sua carriera come scenografo si sviluppa particolarmente nel 1708 quando il cardinale Ottoboni, avendo conosciuto il giovane abate, lo prese in simpatia, gli conferì una cappellania, lo nominò suo architetto e scenografo. Il fastoso cardinale Pietro Ottoboni (1667-1740) nipote di Alessandro VIII, munifico mecenate delle arti e delle lettere, celebre per la sua ricchissima biblioteca non meno che per i debiti che aveva saputo contrarre, era amantissimo degli spettacoli teatrali; ma, ossequiente alle disposizioni della Chiesa Cattolica, si accontentava di rappresentazioni di « pupazzi » in un suo proprio teatrino. È noto che nel Cinquecento e nel Seicento i teatri delle marionette fiorirono in Italia: ed i burattinai italiani portarono i loro pupazzi in Francia, in Inghilterra ed in Germania, raccogliendo ovunque larga messe di successi. Numerosi e celebri erano i teatri veneziani di marionette nel « 700 ».

Un nobile messinese, Francesco Pellegrini, maestro di camera dell'eminentissimo Ottoboni, dilettante di meccanica teatrale, aveva l'incarico dal cardinale di organizzare delle rappresentazioni di opere in musica e s'era rivolto al suo conterraneo per le occorrenti scenografie; i compositori, i cantanti ed i suonatori, dice il Maffei, erano fra i più scelti degli artisti di Roma. Aggiunge il Maffei che « *per verità non si sono vedute mai scene, prospettive e macchine più ammirate ed ingegnose in così poco sito. Le scene erano usate nei tre drammi: "Costantino", "Teodosio" e "Ciro:" furono pubblicate con la stampa,*

intagliate in acquaforte dallo stesso Don Filippo ». Oltre a quelle accennate sopra, altre scenografie per questo teatro si conservano a Londra, nel « Victoria and Albert Museum » riunite in un libretto colla scritta di pugno del Juvarra: « *Pensieri di scene ed apparecchio fatte per servizio del Emo Ottoboni in Roma pel suo teatro nella Cancelleria da me suo architetto l'anno* 1708 *sino al* 1712 ».

Ma oltrechè per il teatrino Ottoboni, nei codici torinesi ritroviamo pure scenografie del Juvarra per il teatro Capranica e per quell'altro che la bizzarra Casimira, regina di Polonia, aveva installato a palazzo Zuccari, dove risiedeva.

In prosieguo di tempo la fama del Juvarra scenografo s'era andata ampliando, e l'imperatore d'Austria Giuseppe I gli aveva fatto chiedere le scenografie per l'opera « Giunio Bruto » da rappresentarsi a Vienna; dove tuttora si conserva il volume contenente 17 suoi grandi mirabili disegni.

Alle scenografie possono riallacciarsi altri bellissimi disegni con fantasie architettoniche, studi per la ricostruzione del Campidoglio quale era anticamente e per una sua sistemazione, occasionati dall'annunziata visita a Roma del re di Danimarca, e quella serie di disegni oggi conservati a Dresda, che il Juvarra dedicherà nel 1731 ad Augusto di Sassonia detto « Il Forte ».

Queste fantasie, e le scenografie preparate per il teatro di Vienna, a carattere aulico, sono accuratamente delineate e magnificamente composte: ma più attraenti appaiono quelle altre composizioni improvvisate per le scene dei teatri romani in cui si sente tutta la spontaneità dell'impeto creativo, la inesauribile fantasia del scenografo! Sono svariatissime prospettive disegnate con abilità e sicurezza insuperabili: architetture prodigiose, interni di palazzi, porticati, templi giardini, effetti di nuvole, contrasti di luce e d'ombre, buttati giù alla brava, giorno per giorno, schizzi a penna, sovente ravvivati da qualche tocco di bistro, mirabili di freschezza e di vivacità.

Il tratto alquanto incerto, la composizione un po' monotona delle prime scenografie, sono andati man mano raffermandosi; si è fatto più sicuro il disegno, più varia ed efficace la composizione. L'architetto, non più trattenuto dalle gravità della materia, lascia libero slancio alla immaginazione feconda, e si dà tutto alla voluttà della creazione, servito da un'impareggiabile abilità di disegno, senza tentennamenti od esitazioni. E riguardandole, par quasi miracolo che

con qualche tratto di penna e con pochi tocchi d'acquerello si sia data tanta profondità alla scena, tanto rilievo alle composizioni, pur conservando un senso di staticità, di costruttività degli edifici rappresentati, che raramente si riscontra nelle scenografie architettoniche.

Il lavoro scenografico a cui attese il Juvarra è il terzo di quei fattori che, insieme alle sue qualità innate concorsero per la formazione della sua personalità artistica.

La pratica della scenografia ha impresso un particolare carattere alla mentalità iuvarriana: cosicchè, senza sforzo, quando studia il progetto di un edificio, già lo vede scenograficamente nell'ambiente, nel paesaggio dove dovrà poi sorgere.

Ricordiamo:

La Basilica di Superga, sulla sommità del colle col pronao che si avanza regalmente verso Torino, dominato dalla cupola slanciata la cui massa è equilibrata dalla massa dei due campanili laterali. Il castello di Rivoli quale ci è rappresentato nelle pitture del Pannini e del Lucatelli (eseguite su disegni del Juvarra) disteso sulla dorsale collinare, attorniato da terrazzi congiunti con rampe e con scalee, e da giardini degradanti sulle pendici sottostanti, ornati con balaustre, statue e fontane.

Palazzo Madama, sfondo di via Garibaldi e l'aereo suo scalone.

La palazzina di caccia di Stupinigi, sfondo di un lungo viale, col gran cortile attorniato da bassi fabbricati dominati dalla cupola del scenografico salone, luogo di riunione della Corte, ragione di essere della costruzione. Ma per apprezzare al suo giusto valore questo stupendo scenario creato dal Juvarra, noi dobbiamo far rivivere colla fantasia lo spettacolo di un giorno di caccia della corte di Carlo Emanuele III: immaginare nel gran cortile d'onore riunito il variopinto insieme dei principali personaggi gallonati ed imparruccati, eretti sui corsieri riccamente bardati, delle dame incipriate che accompagneranno la caccia nelle rosse vetture a due ruote ed il seguito di staffieri, di cacciatori, di cani al guinzaglio. Spettacolo di cui ritroviamo una pallida idea nelle stampe colorate coeve dello Sclopis e nei paesaggi di caccia del Cignaroli.

* * *

La venuta del Juvarra in Piemonte ebbe una enorme importanza sul divenire dell'edilizia nella nostra regione: non che questa

fosse da considerarsi la Beozia d'Italia in fatto di architettura, poichè poteva pur far mostra di nobili costruzioni dovute ad architetti di valore come i Castellamonte, il padre Guarini, il Garove, il Planteri, i Lanfranchi e Francesco Gallo. Ma la genialità del Juvarra e la sua divorante attività seppero imprimere all'edilizia piemontese un ritmo accelerato ed una originale eleganza e distinzione.

Sulla di lui opera naturalmente influirono vari fattori quali la forma paternamente assoluta del governo, la natura delle popolazioni, il clima, i materiali da costruzione di cui poteva disporre, ecc. Vuolsi anche da qualche critico ritrovar nella sua architettura influenza di artisti della vicina Francia e si cita in proposito la facciata di palazzo Madama. A dir vero questo edifizio col severo colonnato, coll'alto fastigio, coi tre portali che ricordano un arco di trionfo, pare stia piuttosto a provare l'intima conoscenza dei nostri monumenti classici e la padronanza della sua arte che consente all'architetto di imprimere all'edificio la propria inconfondibile impronta.

Il Juvarra si recò a due riprese in Francia: sul finire del 1718 vi inizia un misterioso soggiorno che dura una diecina di mesi. Quale ne fu la ragione? diplomatica? artistica? Sarebbe assai interessante poter conoscere qualche particolare. Vi soggiornò ancora un mese due anni dopo, nel viaggio di ritorno da Lisbona. Osservatore sagace ed acuto abituato al rapido rilievo di quanto lo interessava, da questi soggiorni avrà pur tratto profitto; ma non pare che essi abbiano potuto influenzare la sua originalità e personalità artistica.

In Piemonte, per la sua posizione geografica e per le frequenti alleanze della corte Sabauda con quella francese, per i numerosi gentiluomini di oltre Alpe che qui presero servizio e per molte altre ovvie ragioni, più che in ogni altra regione italiana poterono svilupparsi influenze francesi. Alcuni nostri artisti quali lo scultore Ladatte, i pittori Rapous, l'argentiere Meissonnier, Lavy, parecchi artigiani si recarono nella vicina Francia a scopo di perfezionamento. Ed alcuni vi restarono e salirono anche in fama, come l'orafo Giulio Augusto Meissonier abilissimo disegnatore, artista fantasioso, che in breve divenne disegnatore del gabinetto del re di Francia ed uno dei corifei e forse il più abile degli inventori di quella «rocaille» che tanta voga ebbe oltre Alpe ed in Germania.

Malgrado queste influenze francesi e quelle di altre regioni italiane e specialmente di Roma che si riscontrano particolarmente

nella decorazione interna degli appartamenti, l'arte Piemontese serbò un suo ben marcato carattere di sobria eleganza e di finitezza che la distingue inequivocabilmente.

* * *

È interessante il « credo » in fatto di arte che il Juvarra ha formulato nella dedica di un libro rimasto inedito che egli aveva intitolato « Studio di architettura ». Parlando di questi suoi disegni egli è tratto a dire: « *In essi scorgerà osservata per quanto si può la sodezza dell'arte secondo l'insegnamento di Vitruvio e Palladio e di tutti i più celebri autori; di qual sodezza io sono sempre stato amatore e del semplice, in cui ogni arte riconosce a mio credere, la sua perfezione. Non è però che io abbia negletto gli ornati: ma ne son servito di sobrietà ed ho procurato a tutto mio potere d'imitare in questo lo stile del cav. Borromini* ».

Architetto di alto sentire, di severa coscienza, alla rapidità geniale della concezione univa una meravigliosa facilità di disegno e la passione del proprio lavoro. La parlata arguta, il tratto bonario, la viva intelligenza gli attiravano spontanea la simpatia di quanti lo avvicinavano. Re, principi, ambasciatori, uomini di stato, artisti ed artigiani, tutti subivano il fascino di quest'uomo privilegiato dalla natura.

* * *

Chiuso il « Regesto della Vita e delle opere di Filippo Juvarra », ammirati della sua incredibile operosità, sorgono tuttavia alcune melanconiche considerazioni.

Muore a 56 anni nella pienezza delle sue facoltà e nel fulgore della gloria.

Ma chi considera il complesso della sua opera resta sorpreso che soltanto una piccola parte di tanti progetti, di tante idee geniali abbia avuto una realizzazione. E per di più che tanta parte della sua ammirabile attività sia andata dispersa in rivoli e rivoletti, dedicata ad opere minori, che si ammirano, pur rimpiangendo che le circostanze non gli abbiano permesso di realizzare invece qualche opera di capitale importanza; come gli sarebbe stato possibile se avesse potuto disporre di mezzi pari a quelli a cui attinsero ad esempio gli architetti di Versailles.

Ancora può rilevarsi che in due soli dei lavori più importanti che gli sono stati affidati, a Superga ed a Stupinigi, l'architetto ha potuto esplicare liberamente la sua genialità. In quasi tutti gli altri, alla Venaria, a Palazzo Madama, a Rivoli, a S. Filippo, a S. Cristina egli ha dovuto adattare l'opera sua a costruzioni preesistenti.

* * *

È morto solo, lontano dalla natia Sicilia e dal Piemonte che ormai era divenuto la sua patria di adozione. La sua salma è stata sepolta a Madrid nella chiesa di S. Martino dove la raggiungerà un mezzo secolo dopo la salma di un altro mirabile artista, il Tiepolo. Coll'avvenuta distruzione di quella chiesa le ossa dei due grandi Italiani sono andate disperse.

E così non potrà avverarsi il voto del Juvarra di riposare a Superga, non lontano dal gran RE che riconobbe in lui l'artista geniale. Non potrà riposare in questo Piemonte dove egli svolse la miglior parte della sua attività artistica, dove colle sue opere ha saputo innalzare il più superbo ed imperituro monumento alla propria gloria.

Bric di Santa Brigida, 30 *novembre* 1945.

GIOVANNI CHEVALLEY.

PREAMBOLO AL GUALA

Nel proporci il problema del pittore settecentesco Pier Francesco Guala (1) fu nostra cura iniziale — onde evitare una « forzatura civica » — stabilire i precisi confini della cerchia entro cui fosse possibile inquadrarlo senza uscire dai limiti della verità storica. La complessità della sua formazione porterebbe ad allargare di molto i confini di questa cerchia, da Bologna a Venezia e, forse, anche a Genova; ma i termini della sua statura sono, a parer nostro, da costringerci nell'ambito del fenomeno che dall'opera di lui trae notevole parte del suo volto.

Col termine di Settecento, inteso nel campo delle arti figurative, si intende un fenomeno di tale vastità da richiedere molte delimitazioni, quando se ne voglia studiare partitamente qualche figura, massima o minima. Nel nostro caso specifico si rivelò una chiara concordanza fra i limiti geografici in cui il Guala operò ed i termini del piano sul quale se ne rende possibile un giudizio.

Del barocco piemontese il Guala è uno dei lati più interessanti, e diremo senz'altro — anticipando un'affermazione che avrebbe dovuto essere invece conclusiva — che, prescindendo dall'apporto di altri maggiori, tutti « stranieri », egli dà una particolare fisionomia alla pittura settecentesca piemontese.

Del tutto ignoto alla critica, in verità, non si può dire. Tralasciando il successo de « I canonici di Lu » alla mostra fiorentina del 1911 e venendo ad anni più recenti, basterà ricordare due fatti: il favore con cui ne parlò la Gabrielli dedicandogli un capitolo della sua opera sull'arte a Casale (2) ed il successo ottenuto dal gruppo di opere sue, esposte nel 1937 alla mostra del Barocco, a Torino. Ma se la Gabrielli lo additò come problema, ed il Viale, dandogli molto risalto nella mostra da lui organizzata, fornì una pratica possibilità di studiarlo, non si può certamente dire, che, fino ad oggi, i loro sforzi abbiano conseguito il fine che certo si proponevano; il Guala rimase, diremmo, a mezz'aria, problema insoluto, ricco di interrogativi, valutato in

---

(1) Verrà compiutamente esaminato in un volume di prossima pubblicazione coi tipi delle « Edizioni Palatine », a Torino.

(2) Gabrielli N., *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1935, pagg. 85-88 e figg. 93-103.

opposti modi appunto perchè si cercava di estenderne la personalità oltre i limiti convenienti, o lo si riduceva ad una troppo modesta figura degna, sì e no, « di qualche interesse ».

Condizione principale per la valutazione di lui, come di ogni altro artista, è la conoscenza delle opere; per il Guala la cosa ha un'importanza particolare poichè, in un periodo non lunghissimo di attività — circa tre decenni —, produsse tanti dipinti che il primo tentativo di catalogo, compreso nello studio già accennato (v. nota 1), raggiunge le duecento opere tuttora esistenti. E noi stessi lo sappiamo non completo! Si intenderà subito come un'aggiunta di circa un centinaio ai dipinti finora noti alla critica — e noti relativamente poichè di più d'uno fu fatta una semplice citazione, nel libro della Gabrielli — porti con sè tale somma di elementi nuovi da modificare non poco giudizi o preconcetti già stabiliti. L'avere trovato i documenti relativi al luogo di nascita e all'anno di morte non è gran cosa, poichè, fissando il primo a Casale ed il secondo nel 1757, non si apportano notevoli spostamenti a quanto già si sapeva. Di maggior importanza ci sembra l'essere giunti a stabilire, con precisi documenti, molte datazioni di opere, sufficienti in ogni caso per riunire in gruppi cronologicamente ordinati quasi tutti i dipinti, Nè parrà trascurabile, infine, l'averne fotografato tutte le opere. anche le meno accessibili, creando la possibilità di far conoscere — oltre a due o tre cose di interesse prevalentemente storico — il nucleo che crediamo vitale.

Non poche sono le scorie tra i frutti della sua attività, troppo vasta, abbassata qualche volta su un piano quasi di mestiere; la fantasia fervidissima trovò una fedele alleata in quella facilità di mano in cui l'arte e, nei tempi seguenti, il buon nome del pittore trovarono non di rado una nemica.

Ma, partendo, come dato storico, dalla vasta « Disfatta degli Albigesi » — che è effettivamente del 1724 — e venendo al S. Bartolomeo » della parrocchiale di Trino — del '34 — ed alle altre pale d'altare nella stessa località, alla serie di ben ventidue grandi ritratti in un castello del Monferrato, alle tre magnifiche tele del Duomo e di Santa Caterina a Vercelli, alle opere che in origine costituivano un gruppo con la nota « Jahele », trovate a Milano, alle tele, di alta qualità, col « Figliuol prodigo », « L'adultera », « Cristo e tre domenicani », alle quattro personalissime opere esistenti in altro castello

del Monferrato, alle finora sconosciute pale d'altare di Asigliano, di Montemagno, di Villanova, all'affresco nel Municipio di Casale, è tutto un « nuovo » Guala, i cui tratti completano la fisionomia di quello già noto, rialzandone decisamente il tono e, con esso, le sorti della pittura piemontese del '700 che, in verità, non ha da puntare su gran dovizia di valori, al di fuori dell'artista monferrino.

Il Guala ha indubbie e rare doti di decoratore fantasioso; sa trascurare nel racconto pittorico ciò che potrebbe cadere in un particolarismo inutile; attraverso un linguaggio sensualmente coloristico rivela una notevolissima sensibilità per il valore della luce. Ma quando qualità come queste non si mantengano su un piano del tutto poetico è facile cadere nell'insidia che sempre è insita in loro; e il pittore, non di rado, vi cade. Il gran numero di opere che ci sono rimaste — tutte, si noti, indubbiamente sue anche se non documentate, poichè la particolare grafia, inconfondibile e di così difficile imitazione, rende inesistenti le dubbie attribuzioni — può far immaginare quanto grande dovette essere la sua attività di artista durante il non lungo periodo della sua vita.

In così vasto lavoro sono comprensibili momenti di perplessità e di smarrimento, e pure di abuso delle proprie capacità, anche se nel Guala taluni di questi casi sono astutamente nascosti dall'abilità del mestiere. In sostanza, l'appunto più grave che gli si può muovere è quello di mantenersi, spesso, pigramente in superficie giocando con la materia luminosa senza arrovellarla nella ricerca di verità più profonde, di non dare, troppo sovente, l'impressione di essersi costruito ciò che è fatale per ogni artista: un mondo morale.

Tali limitazioni, storicamente doverose, riguardano la sua completa personalità di pittore ma sono del tutto estranee al piano poetico su cui — con un bel gruppo d'opere, fra le note e quelle che abbiamo sommariamente citato — il Guala dà un volto particolare al Settecento pittorico piemontese. Ciò giustifica, a nostro parere, una decisa messa in discussione di quello che, fino ad oggi, rimase un problema soltanto sfiorato.

Roberto Carità.

OPERE INEDITE
DI BERNARDO ANTONIO VITTONE

(Figg. 58-67)

Al lungo elenco di oltre cinquanta edifici, principalmente chiese, eretti in Piemonte dall'architetto Bernardo Antonio Vittone, è possibile fare ancor oggi alcune aggiunte, talmente vasta fu l'attività di questo architetto durante il trentennio che si inizia col 1738, data del suo primo lavoro.

Com'è noto gli edifici civili del Vittone non rappresentano la parte migliore della sua produzione artistica: Ospizi, collegi, scuole, palazzi privati sono di architettura semplice e corretta, hanno facciate rettilinee e la loro decorazione è sempre inferiore a quella che si riscontra nelle opere degli architetti suoi contemporanei. Inoltre quasi tutti gli edifici civili del Vittone sinora conosciuti non furono completamente ultimati o subirono alterazioni del prospetto durante l'esecuzione. Ritengo quindi non privo di interesse dare un cenno sull'inedito Palazzo comunale di Bra che sorge in una piazza in sentita pendenza e si differenzia dai consimili edifici Vittoniani per l'andamento planimetrico della facciata convessa al centro e compresa fra due avancorpi laterali. A due piani, a muratura in vista, esso è l'esecuzione fedele, salvo la moderna scalea d'accesso, del progetto originale.

Questo è conservato nell'archivio comunale di Bra e consiste di due disegni non datati, che raffigurano una pianta e il prospetto. Dalla prima appare che l'edificio fu un adattamento di una costruzione preesistente; nel prospetto sono tracciate due soluzioni diverse per la parte centrale: una a tre porte arcuate, e l'altra, che fu adottata in esecuzione, ad arcata centrale e due porte laterali rettangolari sormontate da un occhio circolare.

La mancanza di altri documenti non permette di stabilire l'epoca di costruzione dell'edificio.

* * *

Nell'archivio Arborio Gattinara di Sartirana sono conservate quattro piante non datate, ma firmate Bernardo Antonio Vittone, relative a due progetti diversi della trasformazione del Castello di Sartirana in Lomellina in una residenza barocca. Altri due disegni del giardino, con giochi d'acqua, sono pure firmati dal Vittone.

* * *

A Chieri verso il 1744 fu eretto su progetto del Vittone il Collegio e la Chiesa delle Orfanelle. L'orfanotrofio, che era stato fondato dal nobile mercante chierese Giovanni Montuto nel 1639 in seguito alla peste del 1630, aveva avuto una prima sede in una casa dell'Ospedale dell'Annunziata e una modesta cappella. Il Vittone eresse l'attuale edificio, a due piani, unito ad una chiesa posta d'angolo a sinistra. La costruzione è semplicissima, a mattoni in vista e anche la chiesa non presenta caratteristiche speciali. Il disegno è conservato nell'archivio dell'orfanotrofio.

* * *

Sempre a Chieri, verso la metà del secolo XVIII il Vittone ebbe l'incarico di esaminare lo stato della antica Chiesa di San Giorgio e delle sue murature, che presentavano varie lesioni, per suggerire le riparazioni occorrenti; in tale occasione il Vittone eseguì il rilievo della chiesa, conservatoci in un disegno firmato che è nell'archivio comunale di Chieri.

* * *

In Fossano il Vittone progettò nel 1761 l'ampliamento del Monastero di Santa Chiara che, dopo un secolo dalla sua fondazione, era diventato troppo angusto per i bisogni della comunità. Il disegno relativo è all'Archivio di Stato di Torino; in esso era contemplata la demolizione della precettoria di Sant'Antonio, che doveva risalire alla metà del secolo XVI, e di altre case circostanti.

* * *

Poichè nelle trattative fra le monache di Santa Chiara ed il cardinale Cavalchini, abate commendatario di Sant'Antonio, era stato convenuto che le Clarisse avrebbero costruito a loro spese un'altra chiesa per gli Agostiniani nel Borgo di Romanisio, esse incaricarono pure il Vittone del relativo progetto. Questo è allegato in copia, come il precedente, e insieme all'estimo della spesa, alle *Patenti* del 26 agosto 1761 con le quali Carlo Emanuele I approvava la convenzione ed i progetti relativi.

Il disegno del convento, copia dell'originale del Vittone, è firmata dall'architetto Sebastiano Riccati e quello della chiesa porta la firma, per copia, dell'ingegnere Carlo Maria Castelli.

Come ultima notizia, già segnalata dallo Zucchi nella sua Bibliografia degli Stati Sardi, va ricordato che il Vittone diede pure i progetti per la Chiesa e il Convento di Santa Maria in Borgo Carassone di Mondovì. Non mi è stato possibile esaminare i disegni relativi conservati nell'Archivio di Stato di Torino e nell'archivio comunale di Mondovì perchè essi non sono attualmente consultabili.

Carlo Brayda.

CRISTALLI E VETRI DEL PIEMONTE

(Figg. 68-78)

È un'altra dimenticata pagina di gloria artistica che questa nota intende rivendicare al Piemonte. L'argomento era stato già sollevato nove anni fa al XXX Congresso storico subalpino in Novara, con una comunicazione verbale, che però non trovai mai il tempo di fissare per iscritto (1), la quale, a dire il vero, aveva un'impostazione più rivolta ai fatti economici connessi alla fabbricazione dei vetri e cristalli in Piemonte che alle prospettive artistiche e critiche che in grado maggiore possono aprirsi agli amatori delle testimonianze del gusto del passato. Nel frattempo sono uscite pregevoli pubblicazioni nazionali ed estere sulla storia dei vetri e dei cristalli, ma, come al solito, non v'è fatto cenno dei piemontesi: è il loro inesplicabile destino quali artisti. Eppure essi sfoggiarono nel periodo barocco trasparenze, scintillii preziosi e talora virtuosismi non inferiori a quelli coevi d'altre regioni, perchè servirono ad ingemmare la regale cornice d'una corte splendida e cosmopolita come poche altre in Europa.

Per la storia delle arti minori il non avere posto il quesito donde provenisse tanto volume di fragili suppellettili e di eleganti ornamenti è una lacuna grave; non indaghiamone l'origine ed i motivi, bensì cerchiamo di colmarla.

A proposito dell'Italia, la bibliografia attinente all'arte vetraria ricorda sempre con particolare risalto due importanti centri storici: Murano ed Altare. Dal ceppo altarese dovrebbe perciò derivare l'artigianato e l'industria piemontese. Invero Altare gravitò sovente sul Piemonte, dapprima facendo parte del marchesato di Monferrato, e poi venendo incorporato nel regno di Sardegna (2). Una attenta disa-

---

(1) Comunicazione al n. 32 dell'ordine del giorno: « *Un episodio della politica economica piemontese del 700 a proposito dell'industria vetraria* » (Augusto Cavallari Murat).

(2) Gli « *Statuti della Terra dell'Altare intorno all'arte dei vetri* » furono infatti approvati da Gugliemo VII, Marchese di Monferrato, il 15 febbraio 1495. La morte dell'ultimo Paleologo (1533) segna una lunga crisi nella vita artigiana altarese che non fu risolta che verso la metà del sec. XVII. Un periodo di discreta prosperità si nota nel Settecento e se n'ha conferma negli atti ufficiali dello stato Sabaudo: in ispecie nella R. P. del 3 luglio 1732 e nelle inchieste del 1753 condotte dall'intendente Traffano sulla provincia di Acqui (Arch. di Stato Fasc. 2 a. c. 79, n. 3)

mina delle cronache antiche dimostra invece che il Piemonte non fu mai orgoglioso della rinomanza di quel centro artigiano, sia forse per ragioni di campanilismo, sia per il fatto che l'artigianato altarese nel Settecento non sembrò più poter rivaleggiare in preziosità con i nuovi astri germanici e francesi affiancatisi a quello sempre primeggiante di Murano.

Se si prescinde dalle zone incluse nel raggio d'azione commerciale dei prodotti di Altare, si può asserire che l'arte del vetro non aveva alcuna consistenza in Piemonte prima del seicento. Si ha però notizia di una concessione sovrana fatta nel 1577 a favore di un certo abate Grimani per lo stabilimento di una fabbrica da vetri in Torino. Nel Seicento si hanno invece parecchie fabbriche: in Leynì, in Palazzuolo, in Torrione, in Vercelli, in Racconigi, in Pamparato ed in Vigevano. Anche a Torino si apre a metà del Seicento e poi, dopo breve chiusura, si riapre alla fine dello stesso secolo una fabbrica di non grande importanza (3). Formidabili divoratrici, come non potevano

donde risulta che il prodotto annuo si aggirava sulle 10.000 lire. Nell'Ottocento su Altare si concentrò l'attenzione dei sociologi i quali non cessarono di magnificare le caratteristiche dello spirito associativo e cooperativistico degli artigiani del vetro, proprietari della Società cooperativa artistico vetraria (1856) e dell'Associazione di assicurazione delle pensioni per vecchiaia (1872).

(3) Sono dell'8 dicembre 1673 le lettere patenti di Carlo Emanuele con le quali si vieta di stabilire fabbriche di vetri in sito non distante da Torino oltre quaranta miglia, e si ordina che cessi l'esercizio di quelle stabilite nel luogo di Leynì, e si proibisce di estrarre dallo Stato qualunque sorta di legname. È del 6 giugno 1680 un memoriale a capi e relative risposte di S.A.R. per cui si concede la privativa per anni dieci, ed altre grazie e favori per lo stabilimento d'una fabbrica da vetri in Palazzuolo sotto la condizione di provvedersi dell'occorrente combustibile all'Abbazia di Lucedio e di provvederne inoltre una determinata quantità alla Città di Torino (chi chiese la privativa era un certo Saroldi, cognome altarese, assieme al Pisani, l'ex proprietario della Fabbrica chiusa a Leynì. In tale data esisteva pure una fabbrica a Vercelli gestita dai fratelli Bormioli, altro ceppo di Altare). Un manifesto della Camera dei Conti dell'8 luglio 1688 diceva che sarebbero state revocate le concessioni fatte ai Saroldi, Pisani e Bormioli per la «mala qualità dei vetri» da essi prodotti e che verrà nominata una commissione per lo studio della riforma dell'industria dei vetri in Piemonte. Il 17 luglio 1694 si concede a Giuseppe Maria Pisani di riaprire la Fabbrica di Torino, la cui apertura era stata concessa da Carlo Emanuele II nel 1654. Nel 1723 l'esercizio della vetreria è concesso ai fratelli Bormioli, nel 1735 passa a tre soci, Alasonatto, Galleani e Miraglio; dal 1747 al 1759 la gestisce Leonardo Picco dietro corresponsione all'erario di L. 30.000.

non essere, di combustibile, queste manifatture incontravano subito notevoli difficoltà tanto dirette, in relazione all'approvvigionamento del legname necessario, quanto indirette, dovute alla avversione delle cittadinanze tutte che vedevano male l'incremento notevole dei prezzi della legna da ardere portato inevitabilmente dalla vicinanza di una vetreria.

Curiosissima anzi fu l'opposizione della Camera dei conti all'interinazione del sovrano provvedimento che concedeva a Giuseppe Maria Pisani di riaprire nel 1694 la fabbrica di vetri di Torino; il Duboin riassume brillantemente la serie dei ricorsi e contro ricorsi della Camera agli ordini espliciti del Re, ai quali dovette infine sottostare non senza però aver dichiarato « che ciò faceva solo per obbedire e non altrimenti ». La conclusione del Duboin è degna d'essere riportata: « Splendide e non infrequenti prove di coraggio civile e di coscienza del proprio dovere che davansi dai nostri Magistrati cui era per proprio istituto affidato l'incarico di moderare le improntitudini del dispotismo ».

Le difficoltà incontrate dalle vetrerie erano d'altra parte comuni a più industrie piemontesi; basti, per convincersene, leggere negli scritti di Napione, di Prato e di Einaudi le pagine che illustrano lo stato di soggezione dei primi aneliti industriali del Piemonte alla consistenza del patrimonio boschivo della regione (4). Ma le difficoltà oppostesi alla vita delle vetrerie dianzi elencate, delle quali solo quella torinese varcò la soglia del Settecento, io credo fossero aggravate, oltre che dall'ostacolato rifornimento del combustibile, anche da un disagio dipendente dalle maestranze, le quali non erano aggiornate con i processi e con le formule più progredite del tempo, cosicchè i prodotti dovettero apparire antiquati ed inferiori a quelli che a più buon mercato si potevano acquistare dall'estero.

(4) A titolo di curiosità si riassume quì il consumo annuale di legname da ardere delle principali industrie piemontesi (espresso in quintali piemontesi): Industria edilizia 5.134.176, serica 839.904, laniera 258.600, metallurgica 1.279.764, vetraria 432.000, legno 710.232, altre industrie 710.232, totale 9.364.908. Il carbon fossile entrò molto tardi in Piemonte; anzi, strano a dirsi, fu ostacolato. Infatti risulta che a Nizza, nelle cui vicinanze (Lavegno) s'era stabilita nel 1728 una vetreria che funzionò solo per pochi anni, si sarebbe desiderato stabilire una fabbrica utilizzante carbone fossile; il consolato di Nizza però vi si oppose nel 1761 e poi di nuovo nel 1779, quando esplicita domanda inoltrò un industriale per nome D'Andonard.

Il Seicento fu un secolo di riforme piuttosto decisive nell'arte vetraria. Nel Seicento appaiono le prime pubblicazioni impostate con serietà scientifica sull'argomento, ad esempio quel fortunatissimo libro « De Arte Vitraria » dell'abate Antonio Neri che fu tradotto quasi subito in inglese da Cristoforo Merret, in tedesco da Giovanni Kenckel, in latino dagli olandesi; a cavallo tra il Sei e Settecento si hanno dei trattati divulgativi sul tipo di quello celebre del Signor di Valois, anch'esso tradotto e compendiato un po' dappertutto. Inoltre nel Seicento, e precisamente nel 1688, si ha la fondazione della fabbrica di Saint-Gobain, la prima applicazione della meccanica all'industria del vetro, con la colata per laminazione, inventata, secondo i Francesi, dal parigino Lucas de Nehon, ma in effetti a lui suggerita da un italiano oriundo di Altare, Bernardo Perotto. Sempre nel Sei-Settecento particolare insuperabile finezza assumono i cristalli boemi, ottenuti, com'è notorio, con l'impiego preponderante di carbonato di potassio anzichè di quello sodico. Insomma è tutto un fiorire di invenzioni, di ricerche e di rinnovati processi di fabbricazione, dinanzi al quale non potevano rimanere insensibili le esigenze della clientela piemontese ed in particolar modo della monarchia, aspirante in ogni ramo a far conseguire al paese autonomia e primato. L'autorità regia puntò quindi tutto sulla carta della vetreria di Torino, la quale era posta « nel nuovo recinto di Po di questa città, vicino alla chiesa della Veneranda Confraternita della SS. Anonciata » (5); vi entrò con capitali dello Stato; la protesse vietando l'importazione di vetri dall'estero; cercò di darle vita migliorandone specialmente le maestranze, che talora furono fatte venire direttamente da Murano e stipendiate lautamente dietro impegno « di render abili » nell'arte

---

(5) L'esatta ubicazione resta però ancora incerta perchè, oltre quella notizia (desunta dai « Capitoli stabiliti di accordo tra il Ministro di S.A.R. a nome di essa e gli esercenti di una fabbrica da vetri in Torino, coi quali si fa a questi ultimi un imprestito e si prescrivono il tempo ed i modi di restituzione, ecc. « in data 22 luglio 1694), nella *Guida de Forestieri per la Real Città di Torino*, di G. G. Craveri, MDCCLIII, a pag. 153, è detto che appena usciti dalla Porta di Po, trovasi il Borgo di Po formato da molte case, nelle quali abitano li Barcajoli, e Lavandere; e v'è la Chiesa e Parrocchia de Ss. Marco e Leonardo... Subito fuori della chiesa trovasi il ponte del Po, di là del quale vedesi un'altra serie di fabbriche che formano l'altra parte del Borgo, dove si trovano le Fabbriche del Vetro e della Maiolica ».

vitrea quanti più piemontesi fosse possibile (6). Anche alla Germania si volle volgere lo sguardo, nonostante le gravi difficoltà che comportava il carpir segreti di fabbricazione, i quali, secondo le consuetudini dei tempi, venivano considerati pari a quelli militari delle fortificazioni ed armamenti; così nel 1723-24 vediamo impiantarsi a Torino un maestro tedesco, Godifredo Giuseppe Francesco Schürer di Waldheim, con una squadra di otto operai specialisti, non solo a produrre « quadrelli quadri e rotondi » e bicchieri, ma bensì ad « intagliare sovra li vetri » (7).

Dunque non più Altare, ma Murano e Sassonia furono i modelli cui si bramava adeguarsi per tutta la prima metà del Settecento. Invano però poichè di quella squadra di sassoni non se ne ha più traccia e riscontriamo frequenti lagnanze e financo proposte di rimedi, tra i quali, non privo di significazione, quello di lasciar libero il commercio di prodotti forestieri di prima qualità. Quest'ultima proposta dev'essere stata attuata parzialmente, se verso la metà del secolo troviamo in Torino i tedeschi Storn e Pitner, aventi il privilegio di vendere cristalli importati dalla loro patria (8).

La presenza di prodotti nordici dovette aumentare, per contrasto, l'insoddisfazione per il prodotto locale. È notorio che il cristallo è tanto più trasparente quanto più puri sono i suoi costituenti e solo i nordici avevano materie prime minerarie di eccelsa qualità. Il vertice con cui si aspirava di competere non poteva essere raggiunto per intrinseche ragioni inerenti alla costituzione geologica del paese. Ciò nonostante l'amor proprio pedemontano s'impuntò; e s'ebbero due ammirevoli inchieste condotte per conto dello Stato e che sorti-

---

(6) Atti di sottomissione del Mastro operaio Giovanni Obici (L. 700 annue) e di Lorenzo Giordano (L. 400) che si impegnano di istallare la fabbrica consimile a quelle di Murano « et più di comunicar le opportune cognizioni et regole a quei dei sudditi di S. M. e di altre nazioni che meglio le piacerà per renderli abili nella detta arte » (pag. 357 del Duboin).

(7) Biglietto col quale S. M. dà le disposizioni economiche occorrenti per l'esercizio d'una fabbrica da vetri da stabilirsi in Torino per conto delle Regie Finanze, sotto la direzione d'un fabbricante tedesco, 9 gennaio 1724. Per parte sabauda firma il marchese Solaro di Breglio; locali casa di G. A. Pisani; direzione economica G. D. Marchiandi di Susa.

(8) Risulta dallo « Stato dei prezzi dei cristalli di Boemia e Savoia » del 1763, 20 giugno.

rono, coi loro risultati, a realizzare quello che oggi ci appare quasi un miracolo.

La prima inchiesta è del 1747; e già nel 1749 una commissione di appositi periti, constatava che i prodotti della fabbrica di Torino, che nel frattempo era sempre più sorvegliata dalle comproprietarie Finanze Regie, eransi migliorate assai, tanto «da non essere lungi dall'essere uguali in bontà a quelli pregiatissimi di Venezia» (9).

La seconda inchiesta e le relative conclusioni si possono leggere in un «Parere di un Congresso col quale si propongono i mezzi di promuovere lo sviluppo ed il funzionamento della fabbrica di vetri in Piemonte, e di ovviare al seguito deperimento di essa per l'ingordigia di guadagno degli impresarii che ne ebbero l'esercizio ed altre cause in esso indicate»; il parere porta la data 7 luglio 1759 ed è conservato all'Archivio di Stato di Torino. L'inchiesta del 1759 è importantissima e decide positivamente nella storia vetraria del Piemonte: consta di tre capitoli, il primo riguarda «l'esercizio della fabbrica», il secondo «il luogo dove debba stabilirsi», il terzo «li privilegi coi quali debba esercirsi la fabbrica suddetta necessari per sostenerla».

In sintesi si può così riassumere: si consiglia il Re di fare esercire detta «fabbrica in conto economico delle sue finanze con l'associazione di alcuni particolari soggetti»; di estendere la «fabbricazione dai vetri ai cristalli»; di portare la fabbrica alla Chiusa per «poter usufruire del legno della Certosa di Pesio», lasciando una fornace a Torino per gli oggetti più fragili e meno trasportabili; di modificare la vecchia zona di monopolio, dato che la Chiusa di Pesio era compresa nella zona di spettanza degli Altaresi, e di fare rispettare rigidamente questa suddivisione anche per la raccolta dei vetri rotti (i quali usualmente venivano rifusi) poichè i vetri altaresi «sono difettosi e qualora si impiegassero nella fabbrica del Piemonte, renderebbero li vetri di questa meno perfetti».

Il parere venne ascoltato e quindi il 23 luglio 1759 uscirono le lettere patenti che, assieme a quelle del 10 settembre successivo, stabilirono la costituzione della «Società Reale per l'esercizio della fabbrica di vetro di Torino e della Chiusa», in seguito denominata «Regia Fabbrica di cristalli e vetri del Piemonte».

---

(9) Risulta da una lettera del Presidente del Consolato al primo Segretario di Stato per gli affari interni, in data 1749, 13 marzo.

È questa la Regia Fabbrica che brillò per più di mezzo secolo aureolandosi di gloria. Ed è sventura che, sorta quasi contemporaneamente ad un'altra famosa vetreria, quella di Sainte-Anne a Baccarat sulla Meurthe (fondata nel 1766 dal vescovo di Metz), non abbia poi potuto, come quella, resistere alla gigantesca evoluzione ottocentesca della chimica e dei trasporti.

La sua vita può interessare tanto gli amatori d'arte quanto gli storici dell'economia politica e della tecnica finanziaria. Per questi ultimi potrà essere istruttivo il tipico esempio di passaggio dalla base artigianale alla fisonomia di impresa industriale e l'evolversi della forma sociale, escogitata in modo da costituire un facile avvio all'impresa, nel momento delle maggiori e fondamentali difficoltà, sotto la protezione diretta dello Stato e da risolversi nella proprietà privata quando la figura dell'imprenditore avesse potuto manifestarsi capace di vivere in ambiente adatto. All'inizio la società era prevista con un capitale da dividersi in « quattro carature, delle quali due resteranno per conto delle Regie Finanze e le altre due divisibili fra li due soci »; inoltre Sovraintendente, Direttore e Vice direttore dovevano essere nominati dalle Finanze Regie. Dopo nemmeno un decennio la gestione veniva scaricata ai privati, istruiti da una specie di apprendistato contabile amministrativo sotto la guida di probi e valenti funzionari statali (10). Infine l'impresa passa tutta alla

(10) Il parere del congresso del 1759 porta in calce le seguenti firme: Morozzo, Ferraris, Brea, Taraglio per il generale delle finanze, prete Don Bartolomeo Grosso. Questo religioso si dette molto da fare per le vetrerie, e fu lui ad acquistare, fingendo di comprare per sè, i terreni ed i boschi quando ancora gli abitanti della zona non sospettavano la ricchezza che sarebbe caduta sopra di loro e non potevano speculare sul prezzo degli immobili. In data 10 settembre 1759 furono firmati i « Capitoli stabiliti per ordine di S. M. per la formazione della Società Reale per l'esercizio delle fabbriche da vetro di Torino e della Chiusa ». In essi è detto che la fabbrica comincierà a funzionare il 1º gennaio 1760. Amministratore, col titolo di sopraintendente e direttore, fu il conte Giuseppe Antonio Piccono di Santa Brigida, direttore generale del gioco del lotto. (R. B. 28 dicembre 1769). Un chiaro riepilogo dell'attività, soprattutto amministrativa, è data da due grossi registri che si trovano all'Archivio di Stato di Torino (2ª Sez., 2ª a, c. 87, n. 2-3) contenenti le relazioni del congresso per la revisione dei conti della R. Soc. dei Cristalli e Vetri del Piemonte redatta ad opera di G. L. Chianale, 1770. La data del passaggio da gestione governativa ad appalto è da collocarsi nel 1773: appaltatori Andrea Bertolotti, Giobatta e Pietro Amateys, e Andrea Bracco. Nel 1785 passano in appalto a Pietro Cossato. Nel 1797 a Francesco Saroldi con impegno di dodici anni.

proprietà privata procedendo senza più tutela, con mezzi proprii, sino al 1838, anno in cui fallisce. Poi sembra dover risorgere, oltre il crollo, nel 1854 per iniziativa di Antonio Vertu, che ne tenta la ricostruzione in Società anonima con capitali di un milione di lire e 4000 azioni (11) ma ormai le condizioni ambientali saranno di molto variate ed all'orizzonte si profileranno i grandi problemi della meccanizzazione integrale propugnata dall'americano Weber (1876) e dagli inglesi Arnalle e Ashley. Inoltre la impari concorrenza del carbon fossile alla legna sarà l'estrema ragione dell'insostenibilità d'una tradizione sia pur gloriosa ma superata.

Gli amatori d'arte potranno invece appassionarsi alle vicende travagliate delle forme e delle materie. Quelle sono, in simile argomento, funzioni di queste. La materia, evolvendosi, determina la forma. La tecnica è quindi anche arte. I tormenti dell'alchimista sono perciò anche drammi spirituali d'artista. Se così non fosse non si spiegherebbe come, dopo l'evoluzione del vetro in cristallo calcico potassico di Boemia (12), l'arte di Murano dovesse essere riformata *ab imis* dal celebre Giuseppe Briati (morto nel 1772); oppure perchè, dopo l'invenzione del cristallo inglese o vetro piombico, Murano dovette nuovamente adeguarsi tecnicamente ed esteticamente ai tempi.

Stando così l'esigenza prima dell'estetica dell'arte vitrea, non apparirà casuale l'incastonamento da me fatto in questo scritto di alcune date: 1766, Baccarat; 1772, la Murano del Briati; 1762-67, la Reale Fabbrica del Piemonte. È un decennio solo che le incentra attorno all'astro boemo.

Ho posto per la nostra regione il lustro 1762-67, anzichè il 1760, perchè ritengo che la fisionomia dell'arte del cristallo piemontese abbia speso proprio quell'intero lustro nella gestazione. Faticosissima gestazione; ma anchè trionfale, se una relazione del 1767 dice, con qualche esagerazione scusabile con l'orgoglio della riuscita dell'opera,

(11) Alla Biblioteca Civica di Torino si conserva un esemplare dello « *Statuto della Società Anonima delle Vetrerie Nazionali di Chiusa e Torre, già di proprietà del fu cav. Avena*, Torino, Tip. Pons e C. 1854.

(12) Il primo uso in Piemonte di sostanze potassiche risale al 1763 e risulta dalla concessione fatta alle Vetrerie Reali da Carlo Emanuele III di salnitro da stornarsi dagli Arsenali militari. (Dal diario del conte Piccono di cui si dirà alla nota 13).

che già si fabbricavano « cristalli non inferiori ai più fini della Boemia ». Gestazione estetica, ma che, se ci si addentra nella cronaca, può apparire erroneamente esclusiva gestazione tecnico-economica, avendo coinvolto un'infinità di mezzi strumentali, da quelli della sperimentazione scientifica a quelli ben più strani dello spionaggio diplomatico ed industriale.

Fu anzi la storia di una vicenda romanzesca, della quale dovette, più che occuparsi, preoccuparsi la diplomazia sabauda, che or è dieci anni mi introdusse nell'argomento dei vetri e dei cristalli del Piemonte. Un pacco di lettere e carteggi vari, conservati nell'archivio del conte Paolo Thaon di Revel, custodì sino ad oggi i segreti d'una missione piemontese del 1763 in Boemia allo scopo di ingaggiare maestranze che, assieme alle proprie braccia, portassero quaggiù i segreti della loro misteriosa bravura. La missione sfortunata non sortì immediatamente allo scopo perchè ingaggiatori ed ingaggiati finirono tutti in prigioni arcigne (13); ma resta però provato che nel 1765

(13) Il conte Piccono di Santa Brigida ebbe ad occuparsi personalmente di queste pratiche di spionaggio industriale; ce ne fa cenno molto sommario in un diario dove diligentemente annotava le « Rellazioni fatte a S. M. e le risposte e risoluzioni di M. S. ricevute » dal 59 al 63; inoltre ce ne lascia documentazione con un pacco di corrispondenze segretissime scambiate tra lui ed i suoi emissari andati in Allemagna ad ingaggiare maestranze ed a carpir segreti. Erano questi un ufficiale dell'esercito sardo, certo sig. Hertmischek di nazionalità boema, e il cassiere della Reale Società dei cristalli, il notaio torinese G. Gerbino Barzechi. La loro missione fu sfortunata e costò molti denari al demanio, perchè nella primavera del 1762 essi furono scoperti ed arrestati a Ratisbona, assieme ai vetrai coi quali erano entrati in relazione e ad un altro italiano, il napoletano Paolo Racchetti pure lui colà per faccende del genere. Tradotti che furono a Praga, poterono essere avvicinati da persone fidate e, di tanto in tanto, riuscirono a far pervenire missive al conte Piccono supplicanti tutte con un crescendo continuo aiuti finanziari ed interventi diplomatici. Il dialogo epistolare è financo gustoso per quei grandi indiscreti che siamo noi ricercatori d'archivio: da una parte il carattere egoistico del conte (la cui nobiltà era recentissima, frutto dei lauti guadagni di quando era provveditore dell'esercito), il quale era seccatissimo dell'insuccesso che mal poteva deporre presso il Re sulla sua abilità, e dall'altra parte l'irrequietezza di due vittime senza colpa ed in procinto di essere condannati a morte (il conte si lamenta con uno di loro delle « replicate inutili e soverchiamente prolisse di lei lettere »... e l'altro di rimando risponde con la sincerità della disperazione... « Se me vedesse nello stato che sono, distrutto, smunto, snervato di forze e giallo come un limone, avrebbe certamente gran compassione di me, che m'ordinerebbe e consiglierebbe altrimenti »...). L'avventura però finì non in modo tragico: la condanna a morte

tanto a Torino, quanto alla Chiusa, operavano stabilmente abilissime maestranze boeme, francesi e veneziane, evidentemente sfuggite alle gelosissime polizie delle rispettive autorità tutorie (14).

Il rientro dalla diplomazia alla tecnica, coincide con la sostituzione del primo sovrintendente e direttore, il conte Giuseppe Antonio Piccono di Santa Brigida, con il suo vice direttore Ludovico Davico, il quale si improvvisò industriale del vetro, ma acquisendo una competenza rara e degna di più diffusa menzione nella storia delle vetrerie. Se si volesse instaurare un parallelo con la storia della porcellana e della ceramica, si potrebbe dire che fu qualcosa di simile al dottor Vittorio Amedeo Gioanetti, che dopo il 1780 in Vinovo, pervenì a

---

fu commutata, per intercessione dell'imperatrice, in carcere e lavori allo Spielberg per 10 anni; ma poi nel gennaio 1763 si risolse con la scarcerazione, il rimpatrio ed una sistemazione finanziaria per i due protagonisti della brutta avventura.

« L'esito disgustoso che ebbe la missione in Allemagna d'un ufficiale militare e d'un altro soggetto per ottenere una buona maestranza boemiese non ha fatto perdere di coraggio di tenere colà aperta la pratica per conseguirla ». Si trova scritto più avanti in una relazione dell'estate 1763. Ed infatti tre lettere in antico tedesco ci rendono edotti delle trattative con il maestro Giovanni Giorgio Berenlau, il quale, benchè arrestato ma poi scarcerato, si professa ancora disposto a venire in Piemonte. A Torino però il Berenlau non venne, ci mandò il maestro F. B. Kayser di Wemdingen, giunto a Torino il 17 dicembre 1764.

(14) Alla Chiusa ed a Torino troviamo infatti operosi i boemi guidati da F. B. Kayser, pei quali il Governo in data 5 agosto 1765, dettò dettagliate norme di vita (notevoli fra esse: quella di evitare « dimestichezza » con la popolazione e con operai d'altre nazionalità: oppure quella della sorveglianza da parte di un « piccolo distaccamento di soldati invalidi, del quale sebbene sembri non si possa far gran capitale nel caso di una qualche rivolta generale delle maestranze, occorrerà nondimeno farne buon uso, per frenare i piccoli ed ordinari inconvenienti »). Ma non solo i boemi: anche dei veneziani, dei francesi, degli altaresi. Dei veneziani dal R. B. 16 marzo 1765, ci risulta anche il nome e cognome: erano capitanati da Stefano Gaggio Vessichieri. Dei francesi invece non m'è dato di sapere precisa l'origine, ma però trovo scritto che in un certo lavoro erano state abidite « le due maestranze boemiese e francese coll'aggiunta d'un altro mastro altarese, per assuefar quelle a tutti i lavori che vengono dalla varietà delle ricerche chiamati per disporre questo a quelle nuove fatture, le quali non ha potuto imprendere dalla sua nazione in modo che presentemente la fabbrica è al caso di fare ogni sorta di cristallo che venga dal pubblico dimandato ». Penso che i francesi fossero borgognoni, poichè motivo di orgoglio dei dirigenti era quello di avere uguagliato le « bottiglie di Borgogna ». Nel paese di Chiusa di Pesio la gente ricorda anche notizie di operai inglesi: forse fu anche quello un tentativo di carpire segreti per la fabbricazione di cristalli piombici.

felici sintesi e superamenti di formule e processi italiani, francesi e germanici.

Del Davico sullodato sarebbe interessantissimo riportare per intero la relazione da lui inviata al Governo regio nel 1747. Lo spazio avaro ne consiglia una semplice scorsa riassuntiva: il Davico parla con sfiducia dell'apporto di idee da parte delle maestranze importate, perchè, ovviamente, troppo differenti dovettero essere le materie prime a disposizione nei loro paesi; dice cose notevoli sulle terre refrattarie necessarie alle « fornaci » ed alle « padelle »; asserisce d'essere pervenuto a cognizione del « modo pratico ed immancabile con cui si uniscono le sabbie agli altri ingredienti per ricavare un cristallo netto e splendente il quale incontri ogni pubblica soddisfazione »; dà molta importanza al « secreto finora sconosciuto di ricavare dalle ceneri il sale proprio per l'impasto dei cristalli » ed anzi accenna alle sue indagini sperimentali effettuate anche in sede agraria per l'introduzione in Piemonte ed in specie nel Monferrato del « seminerio dalle cui ceneri si riproponeva di ricavare « le sode necessarie per la vetrificazione ». È questa coltivazione del « seminerio » forse la più originale innovazione del Davico, che svincola così la vetreria Reale dalla condizione di questuante non sempre soddisfatta dell'Arsenale Militare per quanto riguarda i sali di cui era bisognosa. Cosa fosse precisamente non mi è dato di sapere, ma ho motivo di ritenere, confortato dal consenso di eminenti studiosi di tecnologie antiche, che il « seminerio » fosse tutt'una cosa con quei « roscani » dal bruciamento dei quali i veneziani ricavavano le loro materie prime attorno al 1780; o anche con « quella sorta di erba, che molti chiamano Calò, le cui ceneri fanno la soda e rocchetta » come diceva l'abate Neri nel suo trattato « De arte vitraria ». L'improprietà del linguaggio tecnico settecentesco non ci deve trarre in inganno: dalle ceneri del suo « seminerio » è la potassa che il Davico riuscì a trarre: ed è questa la ragione, assieme all'uso del salnitro, del manganese e dell'arsenico, della buona lega dei suoi cristalli oramai paragonabili a quelli di Boemia (15).

---

(15) Erba Kali, oppure Salsolo Kali, oppure Baricci, oppure Riscolo, sono i nomi moderni d'una chenopodiacea sfruttata a scopi industriali prima dei processi Leblanc e prima dello sfruttamento dei sali di Stassfurt. Lo storico della chimica cui potesse interessare, potrebbe scorrere le relazioni dei conti della Reale Società,

Al Davico si deve inoltre l'ideazione dell'impianto industriale progreditissimo, e direi moderno, della Chiusa. Ne sono stato illuminato da una planimetria trovata presso gli eredi del cav. Avena, l'ultimo proprietario della vetreria (fig. 68). Forni per calcina, tre forni doppi per i vetri da bottiglie e bicchieri, un più ampio forno doppio per le lastre grandi (probabilmente ispirato a quelli di Saint-Gobain, realizzanti lastre di più di m. 2,50 di lato), abitazioni operaie, fornite anche di orticelli particolari per ogni famiglia (progenitori di quelli delle odierne *Siedlungen* e delle *Garden-city*), depositi, laboratori, macine, frantoi, locali per la direzione, ecc.: un vero piano da non invidiare quelli moderni. Da un quadernetto di memorie del conte Piccono di Santa Brigida mi risulta che il Davico fu alla Chiusa nel luglio 1760 in compagnia dell'architetto ed ingegnere Feroggio per accurate visite in loco. A questo distinto professionista torinese si deve quindi il progetto architettonico. La pianta citata porta però la data: 1773. Ci fu un momento in cui le vetrerie corsero il pericolo di perdere il loro intelligente e fattivo nocchiero (il quale con molto garbo, del tutto settecentesco, rassegnò nel 1767 le dimissioni per « l'indebolita sua salute »), ma il Governo, conscio degli imbarazzi che avrebbe portato tale perdita, risolse il problema nominando un nuovo direttore, il signor Rho, ed invitando il Davico a continuare a dare la sua collaborazione col titolo di direttore generale e mettendogli a disposizione due « assistenti » (16).

Non mi è dato di sapere con precisione sino a quando questa collaborazione abbia avuto corso. Probabilmente cessò nel 1773.

---

dalle quali risultano i maggiori quantitativi di materie usate globalmente per i vetri comuni. Soda 18.869 quintali piemontesi, marmo 24.400, rottame bianco 31.015, rottame verde 53.774, manganese 636. Circa i cristalli ci sono molti dati che varrebbe la spesa di riordinare ed interpretare; sostanzialmente sabbia e salino, più calcina, salnitro ed arsenico, nei seguenti rapporti: Q.li 6 ⅓ di sabbia, 2,5 di salino, 1,7 di calcina e libbre 2 di arsenico. Altro dato: agli inizi, prima delle riforme, non s'usava nè sálino, nè salnitro, nè arsenico. Si parla anche di « sabbia e terra di Antibo ».

(16) Determinazioni date da S. M. sulla relazione fattale dal Procuratore Generale, concernenti all'esercizio delle fabbriche da vetri del Piemonte, alla Amministrazione della R. Società proprietaria di esse, alle norme per il futuro esercizio per conto delle R. Finanze delle altre fabbriche stabilite ad Altare, ed al borgo d'Intra, alla provvista di materie prime non che da altri oggetti relativi al perfezionamento dell'industria vitrea » 16 luglio 1767.

Il lavoro tra il terzo ed il quarto del secolo doveva essere veramente considerevole poichè la produzione aumentò a dismisura richiedendo anche l'inclusione nel gruppo finanziario della vetreria di Intra e particolari accordi con quelle di Altare. Larga protezione godette pure una fabbrica di vetri e cristalli di Thorrens (Genovese), ma è da credersi che non vi fossero stretti rapporti con la vetreria della Chiusa (17).

A chi potesse interessare la conoscenza della ripartizione territoriale del monopolio per la vendita, ricordo che alle manifatture savoiarde erano riserbati i domini di oltre monti; a quelle di Chiusa ed Intra le circoscrizioni di Alba, Asti, Biella, Casale, Cuneo, Ivrea, Mondovì, Pinerolo, Saluzzo, Susa, Torino, Valenza; a quelle di Altare le circoscrizioni di Acqui, Oneglia, Alessandria, Lomellina, Tortona, Voghera, Vigevano, Alto e Basso Novarese.

Corrispose veramente a tanta attività burocratica e finanziaria, e a tanto nobili programmi tecnici, una effettiva eccellenza dei prodotti, tale da superare il vaglio critico non solo dei contemporanei interessati, ma bensì anche quello dei posteri? La risposta potrà solo darsi dopo mature ricerche che mettano in luce sicure opere della Reale Fabbrica dei cristalli e vetri del Piemonte, tali da permettere una ricostruzione delle caratteristiche essenziali dello stile pedemontano, se uno stile locale vi fu realmente. Occorre quindi un lavoro sistematico simile a quello dei filologi. La materia può essere abbondante, perchè in ogni casa torinese o piemontese di antiche tradizioni c'è qualche pezzo di vetro o di cristallo che attende una paternità che non sia quella muranese o boema. I marchi di fabbrica non aiutano, perchè non ne esistevano. Dal carteggio Piccono mi risulterebbe che su alcuni pezzi destinati alla corte fu impresso lo stemma Sabaudo, ma personalmente non ho mai riscontrato tale contrassegno; speriamo che altri siano più fortunati di me. Viceversa un primo dato per la ricostruzione stilistica mi è stato fornito da alcune raccoltine locali in quel della Chiusa, dove ebbi per guida cortese e sagace l'amico

---

(17) Le R. P. 3 dicembre 1773 accordano un sussidio di L. 36.000, pagabili in dodici anni, alla fabbrica di vetri e cristalli di Thorrens (Genovese). Un quadro panoramico della produzione di vetri e cristalli negli Stati Sardi è dato dalla Relazione dei conti della Reale Società dei cristalli e vetri fatta al congresso da S. M. ordinato nell'ufficio del controllo generale del 1770.

conte dott. Carlo Lovera di Castiglione. I pezzi trovati in casa Caranti, che è costituita dai locali della direzione dell'antica vetreria della Chiusa, ci offrono chiara esemplificazione del tardo periodo ottocentesco (figg. 69-71). Altre raccolte presso famiglie locali della Chiusa ci permettono di identificare un tipo molto diffuso di bicchieri e bottiglie in cristallo inciso a raggiere spiroidali e verticali, decorati talora con punte sfaccettate di diamante, da cordoni in rilievo a più ordini e molto caratteristici (fig. 72).

Su questi tipi, eccellenti per linea e per trasparenza sono i bicchieri e le bottigliette di proprietà Lovera e conservati nella villa di Margarita poco lungi dalla Chiusa (figg. 73 e 74).

Di grande interesse mi appaiono ancora i lavori di decorazione alla ruota d'un altro gruppo trovato alla Chiusa e di certa origine (fig. 75), nei quali trionfano figure nastri e svolazzi, sul tipo di quelle che a Norimberga e ad Augusta fecero celebri i nomi dei loro autori Caspar Lehnann e Georg Schwanhardt. Lo stesso stile decorativo, gli stessi esili svolazzi calligrafici, la stessa eleganza dei rilievi e foglie minute trovo in un bell'esemplare di proprietà del conte Ricardi di Netro (fig. 76). È pure di qualità superiore i due pezzi della raccolta Vandone di Cortemilia (fig. 77 e 78), che testimoniano l'alto grado di maestria, cui giunse una tecnica perfetta ed un gusto nobilmente educato.

Certamente non sarà impresa facile stabilire quanta fosse la parte dovuta alle originarie capacità dei forestieri immigrati e quanta quella dovuta alla atmosfera di creatività sviluppatasi nelle nostre maestranze. Sappiamo infatti che nel 1765 era un vanto dei dirigenti l'avere un maestro dell'incisione venuto appositamente da Ratisbona; ma sappiamo anche che numerosi erano i piemontesi affiancati alla pari agli stranieri.

D'altra parte se non proprio sui cristalli artificiali i piemontesi dovevano avere dimestichezza del lavoro d'incisione sui cristalli di quarzo, poichè se ne ha cenno in un documento del 1619 ed inoltre si ha notizia che nel 1756 (28 settembre) la fabbrica di porcellane dei fratelli Giorgio e Giov. Battista Rossetti rilevava una fabbrica locale, stabilita e governata ad economia per conto della R. Finanza, e che produceva appunto oggetti in cristallo di rocca. La ricchezza, la finezza e l'abbondanza dei lampadari che adornavano le case patrizie e le dimore della corte non possono che riconfermare l'ipotesi

della diffusione locale dell'artigianato della molatura e dell'incisione a ruota (18).

Io pertanto a conclusione di questa rapida nota d'avanguardia mi auguro che in un domani non lontano la cerchia delle documentazioni e quella delle attribuzioni assennate e sostenibili possa finalmente allargarsi per merito di studiosi più competenti e creare anche in questo ramo un interesse su quel glorioso periodo barocco che fu l'epoca d'oro dei piemontesi come artisti.

Non potrà la direzione del Museo Civico di Torino rendersi meritevole di tale iniziativa, come lo fu per la Reale Fabbrica di porcellane di Vinovo?

AUGUSTO CAVALLARI MURAT.

---

(18) Non si dimentichi che da Milano si sparsero i Carrioni in Toscana, i Miseroni a Praga presso la corte di Rodolfo II, i Saracchi in Baviera, ed altri a Mantova, a Madrid, a Torino.

BIBLIOGRAFIA

L'Industria del vetro in Italia, Roma, 1940; R. BORMANN, *Geschichte der Gläser des 17 u. 18, Jahrhunderts,* Berlino, 1901; E. CRIVELLI, *La tecnica vetraria nell'antichità* in « La Chimica », 1935; M. BIONDI, *La cooperazione e la previdenza tra gli artieri vitrei di Altare,* Savona, 1882; G. BUFFA, *L'Università dell'arte vitrea di Altare,* Genova, 1879; B. CECCHETTI, *Delle origini e dello svolgimento dell'arte vitrea muranese* in « Atti del R. Istituto Veneziano di Scienza, Lettere ed Arti », vol. I, Sez. IV; F. ROSSI, *Voci; Cristalli e vetri* in « Enciclopedia italiana Treccani »; DUBOIN, *Raccolta per ordine di materia delle leggi, cioè Editti, Patenti, Manifesti, etc. emanati negli Stati di terraferma fino all'8 dicembre 1798 dai Sovrani della R. Casa di Savoia etc.,* Torino, 1850; G. PRATO, *La vita economica in Piemonte a mezzo il sec. XVIII,* Torino, Sten, 1908; G. PRATO, *Il problema del combustibile nel secolo XVII come fattore della localizzazione delle industrie* in « Mem. Accademia delle Scienze », Torino, 1912; L. EINAUDI, *La Finanza Sabauda all'aprirsi del secolo XVIII,* Torino, 1908; A. FOSSATI, *Il pensiero economico del conte G. F. Galeani Napione,* Torino, 1936; A. NERI, *De Arte vitraria. Libri septem ed in eosdem Cristoph, Merretti Observationes et notae.* Amstelodami, apud Andream Frisium, 1668; *Dell'origine del vetro e dè vari suoi usi appresso gli antichi. Dissertazione,* in « Venezia appresso Antonio Groppo », 1748; A. COCHIN, *La Manifacture de Glaces de Saint-Gobain de 1665 a 1865, Histoire d'une des compagnies fondées par Colbert.*; A. MESNAGER, *Materiaux de Combustion,* Paris, 1923; M. L. APPERT ET I. HENRIVEAUX, *Verre et verrierie.*

LA CHIESA PARROCCHIALE DI PIOVÀ MASSAIA ED IL SUO ARCHITETTO (*)

(Figg. 79-86 e 102)

La chiesa parrocchiale di Piovà Massaia è certamente la più grandiosa delle costruzioni settecentesche che onorano i paesi rurali della diocesi di Asti. Ne aveva parlato brevemente Oreste Pizio durante una seduta del congresso della Società di archeologia e belle arti tenutosi in Asti nel 1933 (1); ma a molti dei congressisti che si recarono a visitarla in un dolce pomeriggio d'ottobre, ancora caldo di tepido sole, essa apparve come una meravigliosa rivelazione.

È un edificio barocco, costruito su pianta a croce greca, col prolungamento sull'asse del presbiterio e del coro. La facciata è a due ordini sovrapposti e a tre corpi, con preminenza di quello centrale, che s'incurva leggermente verso l'interno, e nel quale si apre un bel portale sobriamente intagliato. Lo sormonta un piccolo frontone. Gli stipiti sono di arenaria. Del medesimo materiale è l'acroterio reggente una croce di ferro e le due fiamme laterali. Nei fianchi della facciata sono le porte secondarie alle quali si sovrappongono due finestrelle rettangolari segnate da semplici cornici. Nella parte centrale dell'ordine superiore si apre l'ovale di una grande finestra. Il tutto è inquadrato da pilastri e da lesene con capitelli ionici.

La severa semplicità della facciata, tutta in mattoni e senza intonaco come molte costruzioni del Settecento, non lascia supporre la superba bellezza dell'interno. Due ordini di pilastri, ornati da capitelli corinzi, reggono una ricca trabeazione e le nervature della cupola ottagonale coronata da un cupolino cilindrico. A due terzi di altezza della navata si apre un'ariosa galleria, ornata da balaustrate in legno, leggiadramente intagliate e dipinte secondo lo stile Luigi XIV.

(*) Su questo importante edificio sono state presentate contemporaneamente due comunicazioni: la presente di R. Ghivarello e la seconda di Francesco Gamarino. La Direzione ha creduto bene pubblicarle entrambe in quanto, pur con diverso metodo e diverse considerazioni, convengono nell'attribuzione a Benedetto Alfieri.

(1) *Atti e Memorie del II Congresso della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, vol. XVI, Torino, 1937, pagg. 187-188.

L'altare maggiore e la balaustrata che chiude il presbiterio, sono di marmo policromo intarsiato di lapislazzuli. L'ancona, situata nel coro, rappresenta la Vergine Assunta ed è opera di Sebastiano Taricco da Cherasco (2). Del Montaldi sono le sedici grandi tele con gli Apostoli e gli Evangelisti disposte nei riquadri e negli ovali al di sopra del cornicione.

Ricchi di marmi sono gli altari delle cappelle laterali. Quello di destra, dedicato alla Madonna del Rosario, fu eseguito negli anni 1780-81 su disegni dell'architetto Amedeo Galletti di Torino. I marmisti Angelo Maria Ganna e Giuseppe Buzzi di Viggiù, tra il 1771 il 1778, hanno costruito l'altare della cappella di sinistra detta del Suffragio. L'ancona è opera del pittore Bagutti. La bussola, il pulpito, i confessionali, la sedia presbiterale furono eseguiti nel 1831 dal « minusiere » Negro di Piovà. Probabilmente sono dello stesso artigiano gli stalli del coro e i banchi della chiesa, alcuni dei quali sono fregiati di stemmi nobiliari e di cittadinanza. Nella cappella del Rosario si ammira la paterna figura del cardinale Gugliemo Massaia, scolpita in marmo da Cesare Aureli.

La posa della pietra fondamentale del sacro edificio avvenne il 15 maggio 1749. I lavori iniziati con grande fervore procedettero poi faticosamente fino al 1774. Cinque anni dopo, nel 1779, cominciava la costruzione del campanile che, per l'equilibrio delle proporzioni, la bellezza delle modanature e del coronamento, costituisce un capolavoro di architettura barocca. Si tratta insomma di una grandiosa e nobilissima costruzione di cui potrebbero vantarsi i migliori architetti piemontesi del secolo XVIII e lo stesso Filippo Juvarra loro grande e celebrato maestro. Ma chi fu il geniale architetto della chiesa di Piovà?

* * *

È tradizione costante, tra gli abitanti della regione, che autore della bella chiesa e del maestoso campanile di Piovà Massaia sia Benedetto Alfieri, zio paterno del grande tragico astigiano, nato a Roma nel 1700, il quale, dopo aver esercitato per qualche tempo l'avvocatura in Asti, si affermò come architetto e diede luminose prove del suo

---

(2) L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino, 1846, vol. II pag. 157.

ingegno in molti disegni e progetti di decorazioni e di costruzioni tra cui sono da ricordare: il palazzo Ghilini di Alessandria, il Seminario e il palazzo Alfieri di Asti, le facciate del san Pietro di Ginevra e del duomo di Vercelli, il campanile di Novara, teatri e palazzi in Torino, e il celebre duomo di Carignano giustamente considerato la sua costruzione chiesastica più notevole e interessante.

Soltanto nel 1932 qualche studioso affacciò l'ipotesi che la chiesa di Piovà si potesse invece attribuire a Bernardo Vittone, autore di molte chiese settecentesche del Piemonte. E il dott. Sebastiano Filipello, avendo osservato come alcune caratteristiche del bellissimo edificio richiamino al Vittone, si era proposto « di riprendere in esame la tradizionale attribuzione all'Alfieri della paternità del mirabile tempio, che pare non si fondi su alcun documento ». Le osservazioni fatte erano essenzialmente queste:

1º L'interno che, in pianta e in elevazione, ricordava l'arte leggiadra e fantastica del Vittone.

2º La testa del campanile, con le grandi basi angolari rotonde, fiancheggianti l'occhio circolare, che presenta una certa affinità, pur con molta maggiore semplicità di linee, con la parte inferiore di quella che si vede alla tavola LXXXVIII delle « *Istruzioni diverse* » del Vittone.

3º Le balaustrate in legno scolpito di una notevole parte dei coretti, identiche a quelle soprastanti agli stalli corali della chiesa del Carmine in Torino, stalli che provengono dalla chiesa delle suore di Sant'Andrea di Chieri, e delle quali appare il disegno alla tavola XXVII delle citate « *Istruzioni* » (3).

La morte del Filipello avvenuta subito dopo, nel 1936, quand'egli aveva appena varcato la trentina, troncava in sul nascere il proposito, che ora abbiamo fatto nostro, come tributo alla memoria dell'amico carissimo e perchè l'argomento, riproposto dal compianto ing. Eugenio Olivero (4), ci sembra degno di particolare esame.

---

(3) *Atti e Memorie del II Congresso della Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, pag. LVIII.

(4) E. Olivero, *Miscellanea di architettura piemontese del Settecento*, Torino, 1937, pag. 17. L'Olivero scrive testualmente: « Grandiosa e magnifica parrocchia di Piovà (Asti) attribuita da alcuni a Benedetto Alfieri; parmi piuttosto di gusto Vittoniano; occorrerebbe indagare ».

* * *

Il nostro studio fu anzitutto diretto a rintracciare un qualsiasi documento che, direttamente o indirettamente, ci avesse tramandato il nome dell'autore della nostra chiesa. Ma le ricerche compiute negli archivi comunali e parrocchiali di Piovà, che dovevano essere le fonti più facili e sicure, riuscirono infruttuose. Ugualmente negative furono le indagini effettuate nell'archivio vescovile di Asti con la cortese collaborazione del canonico Armosino, e quelle condotte nell'archivio di Stato di Torino col prezioso aiuto del prof. Mario Vanzetti. La mancanza di documenti archivistici idonei a risolvere il nostro quesito rimane quindi confermata, senza che da ciò sia possibile trarre alcuna conclusione. Altre ricerche potranno opportunamente essere compiute quando saranno superate le molte difficoltà create dalle attuali contingenze. Intanto vediamo, se per altre vie si possa ugualmente raggiungere lo scopo prefisso.

* * *

Tutti sanno che Bernardo Antonio Vittone, giunto al termine della sua operosa carriera, ha raccolto la sua lunga e fortunata esperienza di architetto nelle *Istruzioni elementari* per indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura, e nelle *Istruzioni diverse* concernenti l'officio di architetto civile, stampate in Lugano negli anni 1760 e 1766. Quattro grossi volumi, due di testo e due di belle incisioni in rame che riproducono quasi tutti i suoi più significativi disegni di edifici sacri e profani, e di ornamenti, scelti — com'egli si esprime — « fra quelli cui dato mi ha l'occasione di escogitare, o per mandarli giusta le commissioni impostemi ad esecuzione, o per compiacere il puro genio di mia inclinazione, provando meco stesso la maniera, in cui mi sarei potuto, occorrendo a me il caso, appigliare » e destinati a « servir d'esemplare » al principiante architetto, a presentargli idee, pensieri, soluzioni e suggerimenti « così che sia per riuscire a lui facile nelle occasioni, che presentar gli si possono, all'escogitazione eccitarsi di nuove leggiadre idee, e di concetti all'esigenza adattabili dell'occorrente bisogno » (5).

Ebbene, in questi interessantissimi volumi, che sono documento prezioso per la storia dell'architettura piemontese nel Settecento, e

(5) B. A. Vittone, *Istruzioni diverse, ecc.*, Lugano, 1766, vol. I, pagg. 11-12.

ci attestano l'ingegno, l'erudizione e l'infaticabile attività dell'autore, non vi è alcuna notizia nè alcun disegno relativo al palazzo, al campanile e alla chiesa di Piovà che si era cominciato a costruire esattamente diciassette anni prima.

Ora, se essi fossero dovuti al Vittone, la mancanza di qualsiasi accenno nell'opera di lui, dove pure si trovano prospetti, piante e sezioni di chiese e di cappelle molto meno importanti della nostra, sarebbe illogica ed assurda. E sarebbe tanto più inverosimile se si considera che nello spirito, nel carattere e negli scopi dell'opera vittoniana, i disegni degli edifici piovatesi avrebbero servito ad arricchire la casistica e a colmare una lacuna delle *Istruzioni diverse*, nelle quali manca completamente l'esempio di due costruzioni: una religiosa ed una civile, armonicamente collegate tra di loro.

Sappiamo inoltre che il Vittone, oriundo di Mathi e nato in Torino, fu soprattutto un eccellente ideatore di chiese, nelle quali ebbe modo di rivelare la sua personalità e di far rifulgere l'originale invenzione e l'esuberante fantasia del suo genio. Per il suo valore e per la sua religiosità, egli aveva grandi aderenze tra gli ecclesiastici e le comunità religiose e da essi ebbe innumerevoli commissioni, mentre — osserva giustamente Eugenio Olivero — « non potè distinguersi tanto nei palazzi, il progetto dei quali forse era affidato più volentieri ad illustri architetti patrizi, di cui in Piemonte fu sempre eletto numero » (6).

Di chiese costruite su disegni del Vittone se ne contano non meno di una ventina, sparse in molte città e villaggi del Piemonte: a Torino, a Chieri, a Carignano, in Valsesia, nel Canavese e sulla collina di Torino. Intorno al 1740 aveva costruito la cappella di S. Michele e forse una parte del palazzo Freilino, poi Baronis in Buttigliera Astigiana (7) e l'ospedale di carità di Casale. Ma dopo di allora, raramente e con poca fortuna, il Vittone — del quale non furono eseguiti il disegno della chiesa di Pino d'Asti conservato in quell'Archivio parrocchiale (8) nè quelli delle chiese di Montaldo Roero e di Spigno, incisi nelle tavole LIX e LXI delle *Istruzioni diverse* — ebbe incarichi nei paesi del Monferrato e dell'Astigiano, dove il conte Benedetto Alfieri,

---

(6) E. Olivero, *Le opere di B. A. Vittone*, Torino, 1920, pag. 20.

(7) T. Chiuso, *Buttigliera astigiana*, Torino, 1875, pagg. 7-10.

(8) A. Bosio, *Storia dell'antica abbazia di Vezzolano*, Torino, 1872, pag. 230.

anche per l'origine astigiana della sua famiglia, contava molte simpatie e numerose amicizie.

* * *

Nei periodi di pace e di benessere che allietarono l'alba del regno di Vittorio Amedeo II e quello lunghissimo di Carlo Emanuele III, a Torino e nelle terre minori, sorsero palazzi e ville e chiese dovute alla illuminata iniziativa dei principi, alla nobile ambizione dei ricchi e alla pietà dei cittadini.

Da tempo la più volte restaurata e ampliata chiesa di Montecornigliano, dove da secoli erasi trasferita l'antica Pieve di Piovà, minacciava rovina. Innalzare una chiesa nuova era nel desiderio di tutti, ma specialmente del marchese Ricci conte della Piovà, il quale vagheggiava il proposito di riedificare, contemporaneamente alla chiesa, il palazzo feudale che le stava dinnanzi, e di collegare l'uno all'altra con portici e gallerie, in modo da formare un grandioso e suggestivo cortile d'onore.

Forse nessun architetto avrebbe potuto meglio delineare tale progetto di quel geniale e bizzarro conte Benedetto Alfieri « un veramente degn'uomo, ottimo di visceri », come lo definisce il nipote Vittorio Alfieri nella sua *Autobiografia*, appassionatissimo dell'arte sua, cui molti ricorrevano nei loro bisogni, per avere disegni ed egli tutti compiacentemente e gratuitamente accontentava e « massimamente quei tanti signori che volevano rabberciare un poco le loro case e farle assomigliare dei palazzi » (9).

Dopo di essersi occupato del palazzo del marchese Ghilini in Alessandria (1730), Benedetto Alfieri aveva ricostruito, tra il 1738 e il 1740, il nuovo teatro Regio di Torino e sistemato il palazzo Chiablese; nel 1739, essendo morto Filippo Juvarra, il re l'aveva nominato suo primo architetto; nel 1741 aveva presentato un progetto per il palazzo del nuovo Real Senato (ora Corte d'Appello), già incominciato dal Juvarra; nel 1748 aveva avuto l'incarico di terminare il palazzo Morozzo della Rocca, detto poi della Camera di Commercio.

In Asti, oltre al coro di Santa Catterina e al campanile di Sant'Anna, opera giovanile di cui rimane soltanto il disegno già posseduto da Nicola Gabiani, aveva restaurato il palazzo Alfieri e disegnato la facciata del palazzo comunale e del Seminario dei chierici.

---

(9) V. Alfieri, *Autobiografia*, epoca II, cap. III.

A Casale aveva decorato di un maestoso portale il palazzo Magnocavalli, e forse già era stato incaricato di costruire la cappella del titolare nella basilica di Sant'Evasio.

Si avvicinava alla cinquantina ed era nel pieno vigore della sua attività artistica. Molti nobili palazzi erano stati da lui restaurati in Torino e nel Piemonte.

Tutto lascia credere che il casalese conte Ricci, seguendo l'uso dei nobili del tempo, si sia rivolto per i disegni del suo palazzo e della chiesa di Piovà a Benedetto Alfieri. E questi, « alle cui facoltà architettoniche mancava forse soltanto una più larga borsa di quella che si fosse quella del Re di Sardegna », trattandosi di opera non comune e di pieno suo gusto, siasi mostrato lieto e lusingato di arricchire di una nobilissima opera d'arte un paese dell'Astigiano e di lasciare durevole memoria di sè nella terra dei suoi avi.

La fabbrica della chiesa di Piovà aveva inizio nel maggio del 1749. Poco tempo dopo, cioè nel 1753, l'Alfieri incominciava la costruzione dell'originale campanile di San Gaudenzio di Novara, e, al principiare del 1756, presentava il primo suo disegno del duomo di Carignano.

* * *

I due architetti: Vittone (1702-1770) e Alfieri (1700-1767), sono coetanei. Entrambi hanno studiato i monumenti di Roma; si proclamano allievi del Juvarra come, a titolo di onore e di riconoscenza, amarono dirsi molti altri architetti che dall'arte juvarriana trassero ispirazione; e sono — in diversa misura — seguaci del grande messinese, nel secolo in cui l'arte barocca raggiunge il Piemonte il suo massimo splendore. Una certa parentela artistica tra l'uno e l'altro è cosa legittima, ma si tratta di affinità generiche che lasciano a ciascuno piena libertà di esprimersi secondo il proprio temperamento.

Infatti il Vittone, nel costruire le chiese più che del Juvarra, è un fedele discepolo del modenese Guarino Guarini, come chiaramente si vede nelle predilette volte a fascioni intersecantisi, nelle cupole ardite e traforate, immaginate con foga travolgente. Al Guarini egli si rifà continuamente. A questo artista ha dedicato uno studio accurato, ne ha compreso le forme ed ha saputo assimilarlo come nessuno degli architetti piemontesi « Quello che sopratutto conta — scrive Carlo Baracco — è la totale assimilazione della ma-

niera del maestro. Il suo stile è entrato nella carne e nel sangue del discepolo, è diventato una cosa profondamente sua. Si potrebbe dire che esisteva qualche cosa in lui che intimamente aderiva alle forme guariniane, come un terreno straordinariamente adatto a fertilizzare un dato seme. La prova migliore di ciò è la trasformazione che hanno subito queste forme. Il fatto che Guarini sia riconoscibile ma diverso dal Vittone dimostra ad un tempo la personalità vittoniana e la perfetta comprensione da parte del discepolo dell'arte del maestro » (10).

Valentissimo nell'arte della decorazione barocca, Benedetto Alfieri profuse tesori di buon gusto nel Palazzo reale e specialmente nelle sale di parata di molti palazzi torinesi dove « sfoggiando genialità ed eleganza, si rivela un juvarriano perfetto e castigato » (11). Gran parte di queste sue opere hanno perduto l'originaria fisionomia a causa delle modificazioni di cattivo gusto apportate dal principio dell'Ottocento in poi. Ma le meravigliose sale del palazzo Isnardi di Caraglio, poi dell'Accademia Filarmonica costituiscono uno dei più belli esempi di ambienti settecenteschi torinesi e basterebbero da sole a darci la misura della sua valentia.

Anche nelle opere costruttive, nelle chiese spesso notevoli per semplicità e purezza di linee, come nei molti disegni che non ebbero esecuzione, l'Alfieri si rivela uno dei più fedeli e geniali interpreti e continuatori dell'arte di Filippo Juvarra.

Il barocco piemontese del secolo XVIII, cresciuto sul ceppo dell'arte romana con derivazioni da quello francese e con l'ausilio di abili maestranze paesane, ebbe speciali caratteristiche già notate dallo Chevalley e da altri (12). Non degenerò mai nel barocchismo. Anzi, i nostri architetti, il Vittone e l'Alfieri tra i primi, partendo l'uno specialmente dal Guarini e l'altro sopratutto dal Juvarra, non sono dei servili imitatori facili ad esagerare nei difetti senza possederne le virtù ma dei seguaci ardenti che sanno temperare e riescono talvolta a perfezionare l'arte dei grandi maestri, imprimendovi il suggello della loro geniale personalità artistica.

---

(10) C. Baracco, *Bernardo Vittone e l'architettura guariniana*, in « Rassegna Torino », Torino 1938, fasc. 2.

(11) A. Telluccini, *L'arte dell'architetto Filippo Juvarra in Piemonte*, Torino, 1926, pag. 101.

(12) G. Chevalley, *Un avvocato architetto, Benedetto Alfieri*, Torino, 1916.

8

Nella chiesa di Piovà, lasciando da parte la pianta che è quella comune delle forme costruttive cupolate, e le balaustrate dei coretti delle quali ci occuperemo in seguito, non si trovano particolari rassomiglianze con le chiese vittoniane se non in qualche elemento decorativo secondario. Anche nella cupola — alle quali il Vittone dava valori e forme inconfondibili, spesso riecheggianti gli intrecci di archi, i trafori, gli arabeschi, le merlettature e le fantasie care al Guarini — si cercano invano le impronte della maniera di entrambi.

Diversa è l'intonazione, diversi il colore e l'atmosfera. Come in taluni edifizi sacri l'arte guarino-vittoniana è espressa in chiara sintesi, qui la continuità artistica Juvarra-Alfieri non è meno evidente. L'aula della chiesa di Piovà, con un'accentuata semplicità di linee di decorazioni, ricorda abbastanza da vicino lo schizzo autografo di chiesa a pianta centrale del Juvarra al volume II, foglio 2º, dis. 3º dei disegni conservati presso il museo civico di Torino. Identica è l'ubicazione dei confessionali e la posizione dei coretti, mentre la cupola arditissima, racchiusa nel tamburo poligonale, e il cupolino cilindrico sembrano perpetuare il ricordo della distrutta chiesa del monastero di Sant'Andrea in Chieri, che Antonio Bosio dice: « simile ma non uguale alla Reale Basilica di Superga, anzi la Superga ingentilita e corretta » di cui lo Juvarra particolarmente si compiaceva di aver dato i disegni (13).

Il verticalismo della grandiosa cupola piovatense, la sobria elegante signorilità delle linee, la monocromia biancheggiante degli stucchi e dell'interno, l'aristocratica e un po' fredda compostezza d'insieme, lo svagato misticismo, distratto dalla bellezza un po' teatrale e dalla luce soverchiante, contrapposti all'espansionismo largo e cordiale, alla festosità e alla più intima e raccolta religiosità delle costruzioni vittoniane soffuse di calma luce, ci rivelano lo spirito e le forme dell'arte di Benedetto Alfieri. Come architetto egli fu

---

(13) A. Bosio, *Memorie storico religiose ecc.*, Torino 1878, pag. 197. Già il Bosio lamentava la scomparsa dei progetti autografi della chiesa di S. Andrea in Chieri. Schizzi vari del Juvarra per la facciata sono conservati nel volume I e II dei *Disegni* presso il museo civico di Torino. Ved. Brinckmann-Rovere-Viale in « *Filippo Juvarra* », Milano, 1937, pagg. 84, 85 e 125, tav. 71, 72, 73. Pietro Fea nel 1820 ritrasse le *Ruine* della chiesa di Sant'Andrea in un acquerello esposto in quell'anno nel Palazzo della R. Università.

giudicato un po' freddo e compassato, e la splendida aula della chiesa di Piovà sembra confermare questo giudizio.

Buona parte delle considerazioni sovraesposte valgono anche per il campanile. In esso si è creduto di ravvisare una certa affinità con uno dei disegni del Vittone riprodotti nella tavola LXXXVIII delle *Istruzioni*, ma tale rassomiglianza, limitata alle basi circolari della testa, modificate e semplificate per giunta, è di poco rilievo e così spuria da essere quasi irriconoscibile. Un modesto raffronto basta a confermare quanto lontana e differente sia la maniera del Vittone nell'impostare e nel costruire i suoi campanili.

Nel suo complesso e in qualche particolare, come ad esempio la finestrella ovalare della cuspide, la torre campanaria di Piovà mostra invece una sicura parentela col celebre campanile innalzato da Benedetto Alfieri accanto a S. Gaudenzio di Novara. L'osservazione ci sembra degna di essere sottolineata e giova a meglio indirizzare le le nostre ricerche.

* * *

Forse i dubbi e le incertezze, più che dai particolari architettonici fin qui esaminati e discussi, presero origine e fondamento dalle balaustrate dei coretti. La forma di una parte dei balaustrini scolpiti in legno, è identica al disegno inciso nella tavola XXVII delle *Istruzioni* e a quella (diversa soltanto nella tinteggiatura), dei balaustrini soprastanti agli stalli corali della chiesa del Carmine in Torino. Nessuno può dubitare che non si tratti di elementi vittoniani. Ma chi da codesti elementi credesse di far risalire al Vittone la paternità della chiesa cadrebbe in grave errore. È noto infatti, ed il Bosio lo conferma, che una parte dei mobili, delle decorazioni e delle suppellettili della chiesa di Sant'Andrea in Chieri, vandalicamente demolita quando la Rivoluzione francese si estese al Piemonte, furono messe in salvo e trasportate altrove. Gli stalli del coro, scolpiti dal valsesiano Carlo Sictto, emigrarono con una parte delle balaustrate nella chiesa del Carmine di Torino. Un altare scolpito in legno, temporaneamente collocato nella cappella del collegio torinese di San Francesco da Paola, fu poi venduto a privati. La pala dell'altare maggiore, rappresentante gli apostoli che ammirano la Madonna Assunta in cielo: bel lavoro del pittore Taricco, che aveva collocato nel monastero

di S. Andrea una sua figlia, fu trasferito nella chiesa di Piovà dove si trova tuttora. La presenza di questo quadro nella nostra chiesa vale a spiegarci l'origine e la coesistenza dei balaustrini vittoniani. Si tratta insomma, dato che non siano copiati dai modelli del Vittone, di elementi sovrapposti, occasionalmente importati quando i coretti della chiesa erano incompiuti, oppure si presentava l'occasione di sostituire le primitive balaustrate con altre di sicuro pregio artistico.

Comunque, anche quest'ultimo argomento, che poteva sembrare uno dei validi a sostenere l'ipotesi vittoniana, cade di fronte alla chiara evidenza dei fatti. E mentre cotesta pur breve parentesi sta per chiudersi, speriamo definitivamente, la tradizione alfieriana della chiesa di Piovà deve riprendere tra gli studiosi la legittima cittadinanza che il popolo le ha liberamente concessa e mai revocata. Con filosofica noncuranza e con monferrina tenacia, i Piovatesi, sotto le poco belle riproduzioni della loro chiesa bellissima, continuano infatti a scrivere e a stampare: *opera dell'architetto Benedetto Alfieri.* E fanno bene.

Non è buona regola negare ad ogni costo la veridicità degli avvenimenti se questi non sono avvalorati da documenti. A questa stregua ben poche sarebbero le notizie di cose, di persone e di fatti cui si potrebbe prestar fede. Le tradizioni, quando si mantengono vive e inalterate attraverso i secoli, vuol dire che devono avere un serio fondamento, ed hanno grande valore se, come nel caso nostro, sono suffragate da altre validissime prove.

* * *

Ma vi ha di più e di meglio.

Abbiamo già accennato alle somiglianze dei campanili di Piovà e di Novara. Ben più efficace e convincente riesce il raffronto della facciata della nostra chiesa col prospetto del duomo di Carignano. Le fotografie che si presentano valgono molto di più di una lunga disquisizione. Senza possibilità di equivoci, esse rivelano lo stile del medesimo autore. Identiche o quasi le linee, i pilastri e le lesene, le cornici e le riquadrature. Caratteristiche le fascie all'altezza dell'architrave e gli occhi circolari degli orologi, che sono simili in tre costruzioni alfieriane: a Piovà, a Carignano e nel palazzo della Corte d'Appello di Torino.

Oreste Pizio e Francesco Gamarino (14) non hanno esitato nel ritenere la chiesa parrocchiale di Piovà opera dell'architetto Benedetto Alfieri. Architetti di alto valore e di specifica competenza, come Vittorio Mesturino, Giovanni Chevalley e Bartolomeo Gallo, confermano questa opinione.

Da parte nostra, raccogliendo le vele, crediamo di poter concludere, senza incertezze, che Benedetto Alfieri è l'autore della bellissima chiesa di Piovà Massaia.

RICCARDO GHIVARELLO.

(14) F. GAMARINO, *L'architettura barocca del Monferrato* in questo stesso Bollettino, a pag. 120.

ARCHITETTURA BAROCCA NEL MONFERRATO

Nelle località più svariate del Monferrato, alto e basso, sparse sugli alti colli o in luoghi isolati, si trovano sovente bellissime opere architettoniche barocche in specie del '700. Per lo più si tratta di edifici per il culto; poche sono le costruzioni civili di qualche importanza. Si può dire che non vi sia paese che non abbia una chiesa o almeno una cappelletta barocca.

Questa abbondanza di costruzioni barocche denota un rinnovamento in grande scala nell'edilizia sacra; la chiesa era, in quei posti e in quei tempi, l'edificio più nobile e di massima importanza nel rappresentare il volto artistico e culturale di ogni paese. Il momento fu moralmente e spiritualmente sentito dalle popolazioni, che concorsero con le loro fatiche e i loro tributi, alle volte con duri sacrifici e rara costanza, a tirar su, mattone su mattone, la loro chiesa e la loro cappella. Altre volte furono i nobili del posto a promuovere e a sussidiare, per scopo personale o per munificenza, le costruzioni. Questa fioritura edilizia creò così un grande numero di nuove forme di espressione che si sostituirono trionfalmente alle vecchie costruzioni gotiche o romaniche. Il fenomeno fu dovuto sopratutto alla necessità pratica di ampliare l'ambiente sacro causa il crescere della popolazione; d'altra parte è pure dovuto ai riflessi delle nuove forme dell'arte barocca che era in pieno sviluppo nei grandi centri promossa da regnanti e da nobili; nasce così anche in questi piccoli centri l'emulazione da parte della nobiltà e del clero locali di far quanto i loro pari nelle città.

Del grande numero di costruzioni sorte in questo periodo, non poche si presentano ancora oggi come genuini esempi del nostro barocco e, il più delle volte sono quasi sconosciute benchè nulla abbiano ad invidiare con le più celebrate opere coeve. E non poche rivelano per la loro perfezione, per la loro bellezza e per la loro mole, l'opera di grandi architetti ormai consacrati alla storia dell'arte. Purtroppo, per la maggior parte degli edifici più belli e più importanti, non si può sapere con certezza l'autore e la data di costruzione; lacuna questa dovuta per lo più alla mancanza dei documenti andati distrutti quasi sempre per la noncuranza di chi avrebbe dovuto averne cura e non ne ebbe, perchè non era purtroppo in grado di capirne il valore. Lo stesso si dica per la conservazione di buona parte degli edifici:

rattoppi desolanti, aggiunte e mutilazioni fatte senza il minimo criterio d'arte, ridipinture ex novo che coprono affreschi e decorazioni originali: i cosidetti « abbellimenti » dovuti i più al pennello di imbianchini locali; stucchi, statuette, cornici di legno e di gesso, dorature sgargianti e colori provocanti, oleografie e tante altre cianfrusaglie sparse a profusione per ogni dove. Tutto ciò rende l'ambiente disordinato e sfalsato nei suoi scopi e nella sua espressione e crea una eterogeneità che soffoca il carattere della vera architettura: bisogna allora fare uno sforzo non indifferente per vedere l'edificio come era concepito in origine.

Come si è detto, gli edifici più importanti di questi luoghi, sono le chiese. La maggior parte delle costruzioni civili di qualche importanza si ha nei castelli e nei palazzotti di signori locali: erano posti troppo poveri per avere un'edilizia civile di qualche importanza. Del resto anche nei castelli non si hanno in genere altro che aggiunte o ingrandimenti, a strutture medioevali preesistenti; ma le nuove costruzioni sono quasi sempre insignificanti e prive di valore artistico: si tratta per lo più di enormi pareti in cotto e pietrame traforate da numerose finestre e senza alcuna decorazione: la gronda piovana è quasi sempre l'unico ornamento. Questi edifici presentano all'interno un gran numero di comuni camere senza un ambiente prevalente. In mezzo a questo agglomerato amorfo ed inerte si vede talora emergere uno spuntone di torre alle volte merlata, o un pietroso bastione, che ricordano i tempi ferrigni e guerraioli delle contese feudali.

I tre monumenti che saranno trattati in questa prima nota, sono fra i più belli e poco noti dell'Alto Monferrato e tra quelli che non furono guastati da manomissioni posteriori; essi si presentano in una veste ancora originale e sono ottimi esempi di espressione artistica e costruttiva della nostra arte barocca.

I. CORTERANZO MONFERRATO - CHIESA DI SAN LUIGI

(Figg. 87-90)

È una chiesetta campestre sita nel cimitero di Corteranzo Monferrato, frazione di Murisengo Monferrato in provincia di Alessandria. Si presenta ora in condizioni non troppo buone, causa la trascuratezza ai necessari ripari dalle intemperie: mancano i serramenti e parte

del tetto; e profonde incrinature fendono le strutture, mentre all'interno l'intonaco è roso dall'umidità.

La chiesa è a pianta centrale con caratteristico schema triangolare. I vertici del triangolo sono smussati da tre concavità absidali, e a dividere le pareti piane dalle tre absidi sono posti gli elementi di sostegno della cupola composti da sei colonne aggettate su fasci di lesene, sì da formare sei pilastri che portano una bella trabeazione dipinta a lievi tinte rosa e gialle. Oltre a questa nel bacino della cupola, in corrispondenza dei pilastri, si impostano tre arconi che chiudono al sommo le tre absidi formando fra essi e le pareti in curva, delle volte a conca traforate in alto; esse a loro volta sono sormontate da tre abbaini con pianta analoga a quella delle absidi sottostanti ma più piccoli. I tre arconi sostengono la cornice anulare della cupola e fra arcone ed arcone si formano tre pennacchi sferici nei quali sono ricavate tre finestre rotonde.

Sopra il cornicione circolare è impostata la cupola; questa è la parte più bella ed ingegnosa di tutta la costruzione. È costituita da sei archi incrociati a stella esagonale; i piedi degli archi postano su piedestalli addossati al basso tamburo. Nei triangoli sferici fra arco e arco, vi sono sei finestre rotonde delle quali tre dànno direttamente all'esterno e le altre tre guardano fuori attraverso gli abbaini sopra accennati i quali illuminano così le absidi sottostanti. L'incrocio dei sei archi della cupola forma alla sommità un esagono che è la base della lanterna, formata da un prisma esagonale con semplici finestre e coperta da una voltina ad ombrello. La copertura esterna è di lamiera, ora tutta corrosa, e si tratta probabilmente di una sostituzione posteriore.

L'esterno della chiesa si presenta in cotto a vista ed è di un effetto pittorico altamente suggestivo e caratteristico; molto bello è l'assieme dei volumi sovrapposti e degradanti.

La parte più bella dell'esterno è la facciata; essa è leggermente concava ed è formata da quattro lesene che sostengono un timpano e inquadrano il portale. Questo è contornato da una riquadratura sinuosa che si collega ad una cartella sopra la porta. Il frontone è fiancheggiato da due vasi in pietra ed è sormontato da una finestra rotonda (che corrisponde all'interno a uno dei tre pennacchi del bacino della cupola) con una bella cornice circolare: il tutto forma una ricca composizione che spicca sul resto semplice della chiesa e rivela un

gusto assai fine e un'abilità compositiva tutt'altro che comune; solo la sensibilità di un eccellente architetto poteva sentire questo disegno così ben eseguito anche nei dettagli con i semplici mezzi dell'apparato in cotto.

L'interno è intonacato e decorato a lievi tinte e con finti motivi architettonici: riquadri, festoncini e cassettonati nelle volte delle absidi. Molto fini sono pure i particolari plastici, in stucco e in legno; i capitelli jonici e le modanature della trabeazione e delle cornici si presentano molto ben eseguiti e malgrado le attuali precarie condizioni dell'intonaco roso e in sfacelo in molti punti a causa dell'umidità, nulla vi si nota di grossolano o di esecuzione affrettata; tutto è condotto con grazia e gusto raffinato. I gruppi di puttini sopra le volute delle colonne sono in legno imbiancato e molto ben fatti: purtroppo in loco ci sono solo più un gruppo o due, mentre gli altri giacciono per terra a pezzi. Molto gradevole è l'effetto cromatico dell'ambiente e assai bello è anche l'altare, ben decorato con modanature a lievi tinte e con un bello stucco al centro. Sull'altare vi è un interessante tabernacolo in legno dorato con una scultura rappresentante la Resurrezione di Cristo.

Anche costruttivamente l'edificio è ben congegnato: all'interno le colonne in avancorpo per mezzo delle lesene che le raccorda alle pareti, forma dei massicci che assorbono le spinte degli arconi che sostengono la cupola la quale è pure contraffortata dai tre abbaini sopra le absidi.

Esistono numerosi documenti riguardanti la chiesa di san Luigi; ma non uno ci illumina sulle vicende costruttive e sull'autore; si tratta per lo più di incartamenti delle spese, dei lasciti e degli inventari riguardanti le suppellettili e i beni della chiesa. Solo la relazione delle visite pastorali del 1836 riportano una scritta che in altri tempi campeggiava sulla cartella sopra la porta della chiesa e dalla quale si può sapere la data di costruzione: 1760.

PIORUM ELEMOSINIS
CURA ET LABORIBUS
ANNO MDCCLX

Da vari altri documenti risulta che la chiesa fu fatta costruire dalla nobile famiglia Giunipero, ricca feudataria del luogo.

Circa l'autore non esiste assolutamente nessuna carta che ne renda noto il nome. A prescindere dal carattere della costruzione,

dalla sua perfezione compositiva e dalla data, viene subito da pensare a Bernardo Vittone. Soprattutto è notevole l'analogia della chiesa di San Luigi con il santuario del Vallinotto eretto dal Vittone all'inizio della sua carriera nel 1738.

Giova fare qualche considerazione fra le due costruzioni; lo stesso schema di piante basate sul triangolo e sull'esagono, lo stesso sviluppo di piani e di ordini, la stessa cupola a stella esagonale e sopratutto lo stesso carattere bizzarro.

Le differenze sostanziali si riducono del resto alla differenza di proporzioni: infatti mentre la chiesa di San Luigi misura circa sedici metri di altezza, il Santuario del Vallinotto è alto circa il doppio. Nel Vallinotto grazie appunto a queste più ampie proporzioni, il sistema della cupola è più complesso e più ricco di elementi decorativi. Mentre il santuario del Vallinotto è una delle prime costruzioni del Vittone, la chiesa di san Luigi corrisponderebbe alla piena maturità del grande architetto (dieci anni prima del suo decesso avvenuto nel 1770) e quando egli costruiva pure la chiesa di san Michele in Buttigliera d'Asti e la parrocchiale di Riva di Chieri (1758 e 1761).

Si può supporre che il Giunipero committente della chiesa, ne abbia commissionato il disegno al Vittone e che questi, trattandosi di una costruzione di modeste dimensioni, abbia redatto il progetto con facilità e in breve tempo, rielaborando gli schemi del Santuario del Vallinotto. È anche da credere che l'architetto non si sia nemmeno recato sul posto di costruzione, dato che, per le modeste proporzioni dell'edificio, i lavori potevano essere condotti senza la sua sopraintendenza.

II. PIOVÀ MASSAIA - CHIESA PARROCCHIALE (*)

(Figg. 79-86 e 102)

È una delle più possenti moli barocche nel Monferrato.

Si ha l'impressione nell'osservare questa costruzione compatta, di essere di fronte ad una gigantesca scultura che modelli lo spazio; ed è proprio il plasticismo del gioco dei suoi volumi e del suo chiaro-

* Si veda a pagina 104 di questo Bollettino la comunicazione di Riccardo Ghivarello sull'importante edificio.

scuro il valore più alto e più nobile di questo edificio. Sono due masse scolpite nel cotto: la chiesa e il campanile, due capolavori distinti e nel mentre strettamente legati da un'unità compositiva e stilistica perfetta.

Il monumentale esterno si presenta in uno schema piramidale e ascendente: la grande cupola contraffortata dai possenti bracci della chiesa e l'alto campanile emergono dalla movimentata massa di base ed il tutto è inquadrato dalla solenne facciata. Questa è a due ordini con una parte centrale concava che tiene i due ordini, e due laterali leggermente arretrate e limitate al primo ordine e collegate alla parte centrale con due raccordi. La linea di questa facciata è nobile e severa, ogni particolare è assai fine e proporzionato, le lesene slanciate e i caratteristici capitelli in cotto schematizzante il jonico, sostengono l'ampia trabeazione e riquadrano il bel portale e l'elegante rosone.

Il campanile che è una delle parti più belle della costruzione, appoggia su un alto prisma quadrato ed è formato da tre ordini; il primo, con le caratteristiche cornici rotonde per gli orologi, ha quattro robusti avancorpi cilindrici agli spigoli i quali fanno da basamento alle lesene angolari del secondo ordine dove si trova la cella campanaria ricca di elementi architettonici nei capitelli, nelle ghiere e nelle cornici degli archi. Soprattutto suggestivo è il terzo ordine: qui vi è la lanterna terminale sormontata dalla bellissima cuspide metallica. Questa lanterna è di proporzioni minori delle parti sottostanti ed è collegata a queste per mezzo di quattro volute angolari; ogni fronte di essa ha un oculo ovale sormontato da una cornice a mo' di timpano. A rendere più suggestiva questa mole concorrono la patina e il colore del tempo ed una capricciosa edera che s'arrampica e s'arruffa fra i mattoni del campanile.

La pianta a schema centrale con allungamento presbiteriale è a croce greca allungata. All'incrocio dei due bracci vi sono quattro smussi agli spigoli in modo da formare una grande sala a perimetro ottagonale con lati sfalsati e coperta dalla superba cupola a tiburio. I bracci sono coperti da volte a botte lunettate e terminati da volte a semibacino costolonate e pure lunettate; il presbiterio è coperto da una bellissima volta a vela con bacino ovoidale, decorata con fini stucchi e da una ricca cornice.

L'interno di questa architettura ha un insuperabile pregio: quello di avere conservato integralmente la sua originalità; nessuna mano-

missione posteriore è venuta a guastare l'armonia di questo magnifico ambiente.

La linea compositiva è quanto di più nobile e maestoso ci possa offrire il nostro barocco, e questa è accompagnata da un'altrettanto fine decorazione plastica e pittorica, sapientemente disposta a integrare e completare la stessa architettura: ogni decorazione ha un suo compito particolare e funzionale, nulla è messo a capriccio ma secondo un ordine di rigorosa composizione. Ne risulta un'assieme armonioso che traspira una grandiosità solenne non oppressa da inutili accozzamenti ornamentali; qui non si è caduti, come purtroppo in numerose costruzioni dell'epoca, nell'errore di soffocare l'ambiente con banali estri decorativi estranei allo spirito e alla funzione dell'architettura. Qui la decorazione è condotta come parte integrante dell'architettura e non come espressione isolata: pregio questo che ben poche costruzioni presentano. Le tele del Montaldi con gli Apostoli, poste nei riquadri sopra la trabeazione, rendono vive le strutture anche se hanno scarso pregio pittorico. Le leggere decorazioni plastiche formano una cornice leggera che riquadra e unisce i diversi elementi.

Notevole sopratutto è l'austera solennità dell'ambiente conferita dallo slancio delle lesene e delle pilastrate, dal gioco delle volte e della cupola; il tutto crea una bellezza e una nobiltà di linea che nulla ha ad invidiare alle più note e celebrate espressioni del nostro barocco.

L'interno è a due ordini nella parte centrale coperta dalla cupola, a uno nei bracci laterali. Poco oltre la metà delle lesene dell'ordine inferiore, corre una galleria con belle balaustrate in parte provenienti dalla chiesa di sant'Andrea in Chieri quando questa fu abbattuta; proviene pure di qui l'ancona nel coro, dipinta da Sebastiano Taricco, e rappresentante la Madonna Assunta.

Sull'ottagono centrale s'imposta la parte più bella della chiesa: la cupola; essa non è sostenuta dai quattro massicci pilastri come nei soliti esempi del genere, ma da una struttura leggera ed articolata formata da tre pilastri per angolo, dei quali i due più interni sostengono i costoloni della cupola mentre l'altro pilastro esce all'esterno e fa da contrafforte alla cupola stessa salendo fino all'altezza dei finestroni di questa.

Questo sistema denota un'abilità costruttiva eccezionale; nell'osservare la pianta si denota un organismo strutturale caratteristico,

formato non dalle solite murature massiccie con distribuzione uniforme del carico; questo è invece concentrato per mezzo di un sapiente equilibrio statico di archi e di volte a controspinta, su fasci leggeri di pilastri. La cupola è dello schema della volta a padiglione lunettata; le quattro grandi lunette permettono l'apertura di grandi finestre finemente corniciate con piedestalli raccordantesi agli arconi maestri. Alla sommità dei costoloni si apre una bella lanterna cilindrica.

Circa l'autore di questo monumento non esistono documenti nè nell'archivio parrocchiale nè altrove; così pure non esistono più i disegni originali. È tradizione locale che la chiesa sia stata costruita da Benedetto Alfieri. Fu pure fatto il nome di Bernardo Vittone ma questo è da escludere a priori: la costruzione di Piovà nella sua severa compostezza, nelle sue linee di impostazione classica e per la potente monumentalità, rivelano un carattere sostanzialmente differente da quello libero e festoso del Vittone: qui non si presentano quelle libertà compositive e decorative, le linee sinuose e i giochi capricciosi delle masse così originali in Vittone.

Ogni elemento della chiesa di Piovà, dallo schema generale ai più piccoli dettagli decorativi, conservano una rigorosa condotta classica, cosa questa che non si vede mai nelle opere di Vittone ove tutto è condotto con libertà di composizione e di interpretazione degli elementi classici.

In questa chiesa lo stile dell'Alfieri è evidente: quel suo stile così vibrante del classicismo di Juvarra. Se si guardano altri edifici del grande Architetto, in specie la parte centrale del Duomo di Carignano e il campanile di San Gaudenzio in Novara, si noterà l'analogia di concezione, sia come composizione generale sia come particolari, con la costruzione di Piovà. Vi si nota la stessa composizione, gli stessi schemi compositivi e soprattutto lo stesso carattere. Del resto nel complesso architettonico di Piovà si rivela palesemente la personalità caratteristica delle costruzioni alfieriane, cioè quel modo di concepire gli edifici come una massa plastica, a volte in nobili pietre e il più in semplice cotto, ma sempre con gli stessi intenti e gli stessi risultati. Vi si rivela quella giusta misura delle proporzioni e del monumentale, quella padronanza dei mezzi di espressione potente e severa, che l'Alfieri ereditò da Juvarra e che mirabilmente si rivelano nelle costruzioni già citate, in palazzo Ghilini ad Alessandria e nei progetti per la cavallerizza reale di Torino e del Duomo nuovo di

Torino. Così per la sapiente decorazione di Piovà ci si può ricollegare a quella della Galleria Beaumont e di altre sale del Palazzo Reale di Torino, a Chambery e alla sistemazione di Palazzo Madama.

Si può perciò logicamente pensare fondata l'attribuzione della chiesa di Piovà a Benedetto Alfieri; nè si può parlare di opera di seguace o di allievo chè nessuno era all'altezza di concepire un'opera così ricca e completa: essa rivela invero la mano di un grande architetto.

La chiesa fu fatta edificare dal marchese Ricci di Casale che aveva un palazzo in Piovà (ora abbattuto) sito di fronte alla chiesa che collegò col palazzo per mezzo di una galleria sospesa su di un porticato del quale rimane ora solo più una campata sul fianco sinistro della chiesa. I lavori di edificazione cominciarono il 15 maggio 1749 e procedettero sinò al 1774. Il campanile si iniziò nel 1779.

III. TONCO MONFERRATO - CHIESA PARROCCHIALE

(Figg. 91-98)

È una gigantesca costruzione che in fatto di proporzioni può degnamente gareggiare con la chiesa parrocchiale di Piovà.

A differenza di questa, la chiesa di Tonco non ha un carattere plastico e pittorico, ma puramente architettonico: tutto è concepito costruttivamente. Non vi è una decorazione plastica o pittorica integrante l'architettura; e le poche decorazioni della chiesa sono prettamente architettoniche. Tutto tende quindi a un effetto di potente grandiosità. Effetto ottenuto in modo sobrio e severo, senza cadere nello scenografico e nell'esagerato.

La chiesa è opera del tardò barocco (1782), e già rivela le caratteristiche di questo periodo: una leggera freddezza neoclassica aleggia da essa, ma non perciò è priva di vita e di valore estetico e costruttivo.

La chiesa è a pianta allungata con due grandi cappelle laterali che formano un breve braccio traversale. Ognuna di queste cappelle è fiancheggiata a sua volta da due piccole cappelline simmetriche con eleganti altarini. Il presbiterio rettangolare è fiancheggiato da due grandi sacrestie ed è terminato dal coro semicircolare. È in as-

sieme una pianta complessa per i numerosi piccoli ambienti che circondano la grande aula centrale. Questo complesso di ambienti laterali crea all'esterno un imponente e movimentato gioco di masse.

L'incrocio della grande navata con il braccio trasversale, formato dalle due cappelle laterali, è coperto da una grande volta a bacino; la nave in corrispondenza delle piccole cappelle laterali e del presbiterio, è coperta con volte a botte lunettate; il coro è coperto da una volta a semibacino costolonata e lunettata.

Il monumentale esterno non presenta più il pittoresco movimento della chiesa parrocchiale di Piovà ottenuto con i prominenti aggetti trasversali e dal verticalismo della cupola e colla tendenza a far divergere e contrastare i diversi volumi della costruzione. Qui gli aggetti dei fianchi hanno tutti uno sviluppo verticale che tendono a convergere per formare un unico blocco con il corpo centrale della chiesa contraffortando ed aumentando la mole di questi.

La facciata è a due ordini sovrapposti. Nell'ordine inferiore due coppie di robuste colonne inquadrano il bel portale. A lato di queste, due smussi a quarto di cerchio con ingressi laterali, raccordano la facciata coi fianchi. Nel secondo ordine, dopo un'ampia trabeazione, in corrispondenza delle colonne dell'ordine inferiore, quattro grandi mensole sostengono il timpano triangolare e inquadrano una grande finestra semicircolare che illumina l'interno. Sul timpano in corrispondenza delle mensole quattro candelabri chiudono la facciata.

L'alto campanile non ha il movimento e la plasticità di quello di Piovà ma è a semplice schema di torre a pianta quadrata; la cella campanaria quadrifronte è chiusa da timpani triangolari oltre i quali vi era una bella cuspide metallica che nel secolo scorso fu sostituita, pare da Crescentino Caselli, con l'attuale coronamento piramidale assai discutibile e fuori posto.

L'interno di questa costruzione ha avuto la grande fortuna di non aver subito manomissioni posteriori e si presenta ancora nella sua integra originalità. L'assenza di ogni decorazione plastica e pittorica accentua la severità dell'ambiente. Tutto l'interno è intonacato in bianco; fuor che il fregio della trabeazione che è decorato a finto marmo e le lesene che portano dipinte finte scanalature. Fanno pure contrasto i ricchi altari in marmi colorati delle cappelle laterali. Una serie di numerose e potenti lesene sostiene per mezzo di capitelli

in puro corinzio, una ricca trabeazione che corre lungo tutto il perimetro dell'interno della chiesa. Oltre a questa trabeazione su un alto attico si dipartono gli archi e i costoloni delle volte, il gioco delle quali, forma l'effetto più suggestivo dell'interno.

Di questa costruzione esistono in archivio parrocchiale, i disegni originali firmati ANTONIO DE MARCHI e quotati in trabucchi piemontesi. Essi sono in numero di cinque rispettivamente intitolati:

1º *Pianta della nuova chiesa parrocchiale di Tonco;*
2º *Taglio in lungo della nuova chiesa parrocchiale di Tonco;*
3º *Taglio delle cappelle maggiori e facciata della chiesa nuova di Tonco;*
4º *Fianco esterno della nuova chiesa parrocchiale di Tonco;*
5º *Pianta spaccato ed elevazione del campanile di Tonco.*

Essi sono, come d'uso nel '700, montati su tela e bordati in verde; attualmente sono in pessime condizioni di conservazione. Differiscono in alcuni punti dall'attuale costruzione, forse per modifiche avvenute durante il corso dei lavori e presentano diversi errori di disegno. Nel disegno della facciata sopra il timpano è disegnato uno spiovente di tetto che non ha riscontro con il disegno del fianco e che del resto in realtà non esiste. Nel disegno della sezione del campanile, la rappresentazione delle scale a elica è sbagliata.

La chiesa di Tonco è attribuita a Filippo Castelli. Ciò però non è provato da nessun documento della parrocchia. Il Casalis nel suo « *Dizionario storico statistico* » dice la chiesa del Castelli. Di questa opinione sono pure alcune autorevoli persone del paese, dato anche che il Castelli costruì in Tonco, a breve distanza dalla chiesa parrocchiale, una palazzina per una nobile famiglia del luogo. Il Daneo nella vita di Filippo Castelli (*Vite di Sandamianesi illustri*) non accenna però alla chiesa di Tonco.

D'altra parte questa ha non poche caratteristiche dello stile di Castelli: notevole è qui l'analogia con la facciata di San Francesco in Moncalieri. Anche la firma Antonio De Marchi sui disegni originali è un'incognita perchè è di calligrafia del tutto diversa dalle altre scritte dei disegni. Perciò non si ha nessuna certezza che chi ha firmato sia veramente l'autore dei disegni mentre con più probabilità può trattarsi di una firma di collaudo e di approvazione dei disegni

stessi per l'esecuzione pratica. Del resto nessun architetto dell'ultimo '700 è conosciuto sotto il nome De Marchi.

Assieme ai disegni suddetti ne esistono, sempre nell'archivio parrocchiale, degli altri differenti però da questi: vi sono due piante delle quali una non finita, senza scritte e firme, vi sono poi dei disegni esecutivi di mondanature di architravi e cornici alcune delle quali disegnate al vero.

Francesco Gamarino

LE TERME DI AIX IN SAVOIA DELL'ARCHITETTO FILIPPO NICOLIS DI ROBILANT

(Figg. 99-101)

Filippo Giovanni Nicolis di Robilant (1723-1783), luogotenente di fanteria, capo della Edilità di Torino, non è una figura di primo piano nel campo dell'architettura; ma per la signorilità e compostezza delle sue costruzioni tiene un posto onorevole fra gli architetti che operarono in Piemonte nella seconda metà del settecento. Le ricerche di noti studiosi hanno tratto dall'immeritato oblìo in cui era caduta, la sua opera architettonica (1). Sono opere dovute al suo ingegno, oltre al grandioso palazzo Gozzani di S. Giorgio, oggi sede del municipio di Casale, le belle ville della Moglia, presso Chieri, e di Castagneto presso S. Genesio, le chiese di S. Pelagia e della Misericordia a Torino, per tacer di altri lavori minori.

La cortesia di un suo discendente (2) il quale mi ha affidato alcune carte con studi compiuti dal Robilant per queste terme, mi permette di portare un modesto contributo a quelle ricerche e di ricordare una sua opera poco conosciuta, che per di più è andata quasi totalmente distrutta.

Prima ancora che Cesare conquistasse le Gallie, le sorgenti termali di Aix-in-Savoia (oggi ribattezzata Aix-les-Bains) eran note per il loro valore terapeutico. Cosicchè genti anche di lontani paesi vi accorrevano per godere il beneficio di quelle acque, tutelate da un locale dio Bormo, il quale presiedeva al mistero del loro benefico calore. I Romani, che dei bagni avevano fatto una istituzione sociale, non mancarono di interessarsi a queste sorgenti e di utilizzarle razionalmente, elevando sulle prime pendici del monte Revard,

---

(1) Di Filippo di Robilant s'occupò diffusamente Eugenio Olivero. Vedi i suoi scritti, *L'Arciconfraternita di S. Giovanni Decollato*, Torino 1928 e *La Chiesa di Santa Pelagia* in rivista « Torino » A. XII, n. 2, 1932. A un fratello di Filippo, il cav. Spirito Benedetto Nicolis di Robilant (1720-1801) mineralogo insigne, primo ingegnere del Re, tenente generale, scrittore di cose militari, la Città di Torino dedicò una piazza. Filippo ebbe un figlio Giambattista Francesco Antonio, pur egli tenente generale e personaggio illustre.

(2) Il conte Carlo Nicolis di Robilant.

dove esse affiorano, delle terme che l'estensione dei relitti e l'ampiezza delle quattro piscine di cui restano traccie importanti, fan supporre grandiose. Grandiose ed anche riccamente decorate, poichè si son potute individuare più di venti qualità di marmi rari fra i frammenti residui. Naturalmente colle terme sorsero case ed alberghi per ospitare i bagnanti, templi e monumenti, che trasformarono il modesto villaggio allobrogo che vi preesisteva (di cui è persin andato perduto il nome), in un ricco « Vicus » romano. Stanno a dimostrare ancor oggi la sua importanza, oltre le terme, i notevoli resti di un tempio detto di « Diana » che gli archeologi ritengono fosse invece dedicato a Mercurio; « l'Arco di Campanus », monumento funerario innalzato da un Lucio Pompeio, numerosi frammenti di iscrizioni, di bassorilievi, di avelli e di urne. Per questo « Vicus » dovevano anche transitare i viaggiatori i quali percorrevano la importante via che per le moderne città di Albens ed Annecy andava da Chambery a Ginevra, collegando in tal modo i due importanti accessi militari e commerciali di penetrazione dall'Italia nella Gallia attraverso le Alpi, creati dai romani: la via del Gran San Bernardo che per Ginevra si dirigeva al Nord della Gallia e quella del Piccolo San Bernardo che per Chambery e Vienne arrivava a Lione.

Caduto l'impero romano, il tempo, gli uomini e gli elementi compirono la consueta opera distruttrice: scomparvero così le terme ed al loro posto sorsero umili case. Del tempio di Mercurio si salvarono soltanto alcuni muri, incastrati nel castello dei Seyssel, signori di Aix: nobilissima opera che attira l'attenzione per la perfezione della struttura lapidea. E l'« Arco di Campanus » non andò distrutto perchè esso pure era stato utilizzato per la costruzione delle scuderie annesse al castello. Scomparse le terme romane, restavano le due sorgenti la cui provata efficacia curativa continuava ad attirare numerosi sofferenti, fra cui sono ricordati anche personaggi illustri. E tutti, per usarne, dovettero per secoli valersi di una specie di antro dove sgorgavan le acque calde, in sito pubblico ed in una semi promiscuità dei sessi!

Nel 1768 il Robilant, che ad Aix s'era recato per curare le affezioni reumatiche di cui soffriva, riferiva al re di aver sperimentato « la grande e quasi miracolosa forza di quelle salutifere acque termali »: ma lamentava « il difetto dei necessari ed indispensabili commodi » e « l'indecenza che è obbligato a soffrire chiunque vi accorre per pro-

fittarsene ». Era questo l'eco di numerosi altri reclami e di ripetute istanze perchè fosse posto riparo ad un così triste stato di cose, che sviava dalla città termale la ricca clientela dei bagnanti forestieri. Il Re Vittorio Amedeo III incaricava perciò lo stesso Robilant di studiare la questione: fra le carte che gli appartennero trovo la pianta di un progetto di stabilimento di bagni sovrapposto al rilievo di alcune case da demolirsi (fig. 99), a cui va unita una relazione « pour la réparation des Eaux d'Aix », entrambe datate « Moutiers, 8 febbraio 1769 » e firmate da un architetto Cappellini di Aix, al quale il Robilant era ricorso per avere i dati necessari. Vi si proponeva una sistemazione coll'esproprio e demolizione di alcune casette private vicino alla sorgente principale e la costruzione di gabinetti per bagni e doccie, camere di attesa e di riposo, nonchè il riattamento di un antico condotto (probabilmente romano) per riportare ad Aix l'acqua potabile. La spesa prevista dal Cappellini in L. 16.860, che riterremmo oggi assai modesta, dovette per contro apparire eccessiva in alto luogo: ed il Robilant, in una relazione del 10 aprile 1769 a cui va allegato un progetto, semplifica notevolmente le proposte del Cappellini riducendo il preventivo di spesa a L. 5.500.

Ma questa proposta non ebbe seguito: talchè cinque anni dopo, nel 1774, per la venuta ad Aix del duca del Chiablese, fratello del Re, si provvide ad una sistemazione di fortuna della grotta delle acque calde, mascherando con tele impresse a fiorami le roccie stillanti umidità. Nell'anno 1775 il Re Vittorio Amedeo III fece un lungo soggiorno in Savoia, accolto con grandi dimostrazioni di gioia e di devozione: poichè lamentavano i Savoiardi che il Padre, Carlo Emanuele III avesse lasciato trascorrere un lunghissimo periodo di anni senza avvicinare i fedelissimi sudditi. Il Re durante la sua permanenza in Savoia si interessò particolarmente di taluni importanti lavori di arginatura e di strade che stavano eseguendosi nella regione: egli perseguiva in tal modo quella *politica delle comunicazioni e dei valichi* tradizionale presso i governanti della Casa Savoia. Politica che era la ragione di essere del loro Stato posto a cavallo delle Alpi ed a cui la Savoia deve una ricca rete stradale (3).

---

(3) Vedi l'interessantissima *Histoire des routes de Savoie* del marchese De Lannoy de Bissy nel vol. LXXVI delle « Mémoires et documents » della Société Savoisienne d'histoire et d'archéologie, 1929. In questo diligente studio è posta

In occasione del passaggio del Sovrano ad Aix, furono rinnovate più vive le istanze perchè si ponesse mano alla costruzione di uno stabilimento di bagni. Ed il Re, già edotto certo dal fratello della fondatezza di quella richiesta, consentiva e rinnovava al Robilant l'incarico di presentargli un adatto progetto: progetto che l'architetto tosto redasse e che, dopo parecchie discussioni, fu approvato con biglietto regio il 28 luglio 1776 con una previsione di spesa di L. 48.000 (4).

Avviati i lavori ne fu affidata l'esecuzione all'impresario Stefano Basso per L. 36.500: ma trascorso neppure un anno, il 16 febbraio 1777, altro biglietto regio constata che la somma prevista per gli espropri dal Robilant era insufficiente e approva la spesa per la costruzione dei bagni in L. 64.000 (5). I lavori erano sorvegliati dal Cappellini e procedevano con notevole lentezza poichè si sospendevano due volte all'anno: nel periodo iemale e durante la buona stagione, quando affluivano i bagnanti. Cosicchè dovettero trascorrere ben cinque anni prima che un terzo biglietto regio del 16 marzo 1782 desse ordine di provvedere al pagamento del dovuto all'impresario, la costruzione essendo quasi terminata. Infatti in quell'anno davan mano ad ultimare i lavori falegnami, stuccatori e pittori. Ma sebbene il signor Basso si fosse impegnato con atto notarile a dar lo stabilimento dei bagni interamente ultimato per il giugno dell'anno 1782, di fatto però le terme poterono inaugurarsi soltanto l'anno seguente.

Il Robilant deve aver studiato varie disposizioni pel suo edifizio: fra le altre una con portico interno (fig. 100). Ma non si è ritrovato il progetto definitivo fra le carte che sono a mie mani.

Una vecchia litografia del Muller ci rappresenta l'ingresso delle terme in capo alla via detta « dei Bagni »: la costruzione, di aspetto modesto, non è priva di una certa eleganza di linee. Fra due avancorpi col tetto alla Mansart, al sommo di una gradinata s'apriva un portale a 4 colonne coronato da un frontone con un'iscrizione che ricordava

---

in luce l'opera tenace e secolare dei Savoia per assicurare una larga e facile viabilità attraverso il ducato; viabilità fonte di benessere per i loro sudditi e di reddito per le finanze ducali.

(4) G. Pèrouse, *La vie d'autrefois à Aix-les-Bains*, Chambéry, Dardel 1922.

(5) G. Pèrouse, *op. cit.*

che lo stabilimento era dovuto alla munificenza del Re (6). Sovrastava il busto di Vittorio Amedeo III e lo stemma reale (fig. 101).

Dalle descrizioni che ci restano dello stabilimento, appare che al Robilant, per la redazione del suo progetto, tornò utile il piano del Cappellini che egli ha però ampliato e migliorato notevolmente. Il portale s'apriva su un cortile rettangolare: nel lato di faccia al portale s'incurvava un emiciclo al cui centro era disposta una vasca o piscina rotonda, entro la quale scorreva l'acqua termale: la vasca era circondata da un passaggio scoperto. Dalle sale di attesa e di riposo, distinte per sessi, laterali all'ingresso, si accedeva, mediante passaggi coperti concentrici all'emiciclo, ai due scompartimenti destinati alle cure. Ciascuno di essi comprendeva due doccie ed un bagno generale detto « *bouillon* ». Lateralmente, a sinistra dell'ingresso, stava un passaggio ad un locale con doccie destinato ai non paganti: altri locali invece, a destra del fabbricato centrale, con due salotti ed una cabina per doccie, eran riservati ai principi di Casa Savoia. Lo stabilimento era dunque di limitate dimensioni. Pare che dapprima il Robilant avesse pensato ad una costruzione più grandiosa, per usufruire anche di un'altra sorgente poco discosta: ma c'era sempre da fare i conti con un'amministrazione assai riguardosa nello spendere. E le sue terme, specie se le confrontiamo con quelle moderne, figurano molto modestamente. Ma esse segnavano un enorme progresso in confronto dello stato di cose precedente: cosicchè grandissimo fu il loro successo e di molto aumentò di conseguenza l'affluenza dei forestieri. Fra i bagnanti illustri accorsi dopo l'apertura de « l'*Etablissement Royal* » possiamo ricordare il Principe di Piemonte (il futuro Carlo Emanuele IV) colla Consorte Principessa Clotilde di Francia negli anni 1784 e 1786.

La voga di queste acque si accrebbe sopratutto sul finire del primo impero quando i Napoleonidi presero a frequentarle. Aix vide allora succedersi l'imperatrice Giuseppina, Madama Letizia, la regina di Spagna e la regina d'Olanda Ortensia, la bellissima capricciosa

---

(6) L'iscrizione della lapide sull'entrata dell'Etablissement Royal diceva: VICTOR AMEDEUS III REX PIUS FELIX AUGUSTUS - PP HASCE THERMALES AQUAS A ROMANIS - OLIM EX MONTIBUS DERIVATAS COMPLICATIS - OPERIBUS IN NOVAM - MELIOREMQUE FORMAM REDIGI - JUSSIT APTIS AD AEGRORUM USUM - AEDIFICIIS PUBLICAE SALUTIS GRATIA - EXTRUCTIS ANNO MDCCLXXXIII.

Paolina Borghese, l'imperatrice Maria Luisa coi loro seguiti. E con essi cento personaggi storici: il Cardinal Fesch, M.me de Stael, M.me Récamier, la duchessa di Abrantes, Talma, Flahault, Neipperg, ecc. Chiusa l'epopea Napoleonica e ristabilito l'antico Regno Sardo, vi fece tosto un lungo soggiorno Vittorio Emanuele I, forse attratto dalla vicinanza di quella abbazia di Hautecombe dove riposano tanti suoi antenati. Nè cessò l'affluenza dei forestieri: ad Aix Lamartine conobbe Elvira e poetizzò il vicino lago del Bourget; Alessandro Dumas padre e Balzac vi fecero lunghi soggiorni attratti dalla dolcezza del paesaggio e dalla elegante folla che vi accorreva a curar i suoi mali ed a divertirsi.

E così le terme del Robilant a breve andare divennero insufficienti, malgrado gli ampliamenti che vi si eran stati fatti (specialmente da Carlo Alberto) ed agli accorgimenti studiati per far fronte alle sempre crescenti esigenze dei servizi. Perciò il Governo Sardo decretava la costruzione di un nuovo stabilimento su progetto dell'architetto Pellegrini e dell'ing. François: ed il 2 settembre 1857 Vittorio Emanuele II accompagnato da Camillo Cavour presenziava la funzione della posa della prima pietra, la quale era un masso staccato dalle Alpi dallo scoppio della prima mina accesa dal Re per inaugurare i lavori della galleria del Cenisio. Le terme di Robilant venivano incastrate nelle nuove costruzioni ed il loro prospetto in gran parte nascosto dall'imponente facciata di classica fattura del nuovo edificio.

Sospesi i lavori con la cessione della Savoia alla Francia, vennero ripresi dopo qualche tempo ed il nuovo stabilimento si inaugurava nel 1864. In breve anch'esso risultò insufficiente: nè valse un nuovo ampliamento per corrispondere all'affluenza sempre crescente dei forestieri. Cosicchè recentemente accanto alle terme del Pellegrini ne sorsero altre modernissime assai grandiose.

Del vecchio stabilimento di bagni settecentesco restano ormai ben poche tracce: dovendo ricordare il nome del loro architetto, parve opportuno accennare brevemente alla storia della loro costruzione, che s'aggiunge a quella di molte altre benemerenze dei principi della Casa di Savoia per la terra che è stata la culla della loro dinastia.

Moncalieri, Bric Santa Brigida, 1° *ottobre* 1943.

GIOVANNI CHEVALLEY.

RETTIFICA

Nel « Bollettino del Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte», Anno II (1942), pag. 48 e tav. io ho illustrato un vetro ad oro acquistato per poche lire, che ri produceva una testa femminile già nota da un'anconetta del museo di Crea Monferrato e da una tavoletta dipinta nel soffitto della casa di Anna d'Alençon a Casale. Nel vetro ad oro erano disegnati in alto anche i tre gigli di Francia; e fu proprio la loro presenza che togliendomi alcuni dubbi che avevo avuto in un primo tempo in relazione alla tecnica usata, mi diede occasione di confermare una precedente mia ipotesi (Catalogo della mostra del gotico e rinascimento, Torino, 1938, pag. 150 e tavv. 82-83) che la persona effigiata fosse la marchesa Anna D'Alençon.

Con il ritorno delle raccolte a Torino, ho avuto modo di riesaminare con maggior attenzione il vetro ad oro; e debbo dire che i primi dubbi avuti sulla non autenticità dell'oggetto sono divenuti certezza. E credo pertanto doveroso darne comunicazione agli studiosi. Comunque, l'identificazione che io avevo fatto della figurina di Crea e di Casale con Anna d'Alençon mi pare un dato acquisito, anche se le mancherà l'appoggio dello stemma che il falsario del vetro ad oro ha aggiunto probabilmente sulla base della identificazione che proprio io avevo proposta alcuni anni prima nel Catalogo della mostra del gotico.

VITTORIO VIALE

EUGENIO OLIVERO

* 1-4-1870 † 2-2-1945

A tutti gli studiosi d'arte italiani e stranieri, ma soprattutto agli studiosi piemontesi e ai soci antichi e nuovi la Direzione della Società piemontese d'Archeologia e di Belle Arti desidera ricordare con reverente commozione e con profondo rimpianto l'amico e consocio ingegnere Eugenio Olivero deceduto il 2 febbraio 1945 a Saluggia.

Non vi è chi, studioso d'arte, non conosca l'alto valore ed i grandi meriti di quest'uomo che ha appassionatamente ricercato, studiato ed illustrato molti monumenti di Torino e del Piemonte dall'età romanica e gotica al barocco e al periodo neoclassico. Le sue pubblicazioni sono modelli quasi sempre fondamentali per sicurezza di metodo, per profondità e precisione di ricerca e per novità di dati e di illustrazioni. Vastissima è la somma di lavoro da lui compiuta e non solo si compendia in opere organiche, ma è sparsa in riviste e in giornali con succosi articoli su argomenti svariati e costituenti tuttavia nell'insieme quasi una completa trattazione sull'architettura piemontese. Il suo studio più importante resta quello sull'architetto Bernardo Vittone da lui felicemente riscoperto ed ampiamente illustrato. Presidente dal 25 marzo 1928 al 18 gennaio 1931 della Società piemontese di Archeologia e di Belle arti, le diede l'apporto prezioso della sua esperienza di studioso, di organizzatore, e un forte impulso nel lavoro scientifico, nella ricerca sistematica e nelle pubblicazioni.

Il nostro Centro lo ebbe fra i soci più attivi, e più affezionati: ed è grazie al suo instancabile fervore e alla sua generosità, se si ebbero e si poterono pubblicare i due primi volumi degli *Atti* e il bel libro sulla Villa della Regina. La reverenza con la quale si saluta ogni consocio che si diparte da noi, si unisce per Eugenio Olivero alla profonda riconoscenza per il patrono liberalissimo; alla devozione per il maestro; al vivo affetto per l'amico buono che egli era per ognuno di noi.

Io auguro e spero che sarà reso alla sua venerata memoria degno onore, in modo da ricordare nel tempo un uomo di così grandi benemerenze per l'arte del Piemonte. Si ritiene per intanto primo dovere nostro di allievi, di amici, di ammiratori il pubblicare qui appresso una bibliografia completa della sua mirabile attività di studioso. Il suo ricordo ci aiuti e ci sproni a continuare con instancabile volontà nel lavoro di ricerca e nell'opera di restituzione e di divulgazione del patrimonio artistico piemontese.

V. V.

BIBLIOGRAFIA DI EUGENIO OLIVERO

1. – *Le opere di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del sec. XVIII*, Torino, Artigianelli (1920).

2. – *L'antica Pieve di S. Pietro in Pianezza*, Torino, Bocca (1922).

3. – *Il Castello e la Casaforte di S. Giorio in Val di Susa*. Torino, Bocca (1925).

4. – *Il Castello e la Canonica di Villanova Solaro*, Torino, Bonis (1928).

5. – *L'antica Pieve di S. Costanzo sul Monte in Villar S. Costanzo (Cuneo)*, Torino, Lattes (1929).

6. – *Il palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*, Torino, Bonis (1930).

7. – *Il palazzo Cavour di Torino*, Torino, (1932).

8. – *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi in Torino*, Torino, S.A.L.E. (1933).

9. – *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi in Torino e le sue opere d'arte*, Chieri, Astesano (1935).

10. – *Lettere inedite di Vincenzo Gioberti*, Torino, Bonis (1935).

11. – *Brevi cenni sui rapporti fra la R. Accademia di S. Luca in Roma e l'arte in Piemonte*, Torino, Bonis (1936).

12. – *Miscellanea di architettura piemontese del '700. – Gli architetti; G. B. Maria Morari, G. Giacinto Morari, Felice Nicolao Maria Morari, Bernardo Antonio Vittone, Giuseppe Gerolamo Buniva*, Torino, Bonis (1937).

13. – *L'Abbazia cistercense di S. Maria di Casanova presso Carmagnola. – Contributo allo studio dell'architettura gotica in Piemonte. – Notizie sopra i pittori Guidobono e sull'architetto Giovanni Tommaso Prunotto*, Torino, Bonis (1939).

14. – *La Madonna di Loreto in Montanaro*, Torino, Bonis (1940).

15. – *La Villa della Regina in Torino*, Torino, Bonis (1942).

In « ATTI DELLA SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E B. A.».

16. – Vol. XI, fasc. 3 (1926). – *La chiesa romanica di S. Fede in Cavagnolo (Torino)*.

In « ATTI DEL CENTRO DI STUDI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL PIEMONTE ».

17. – Vol. I (1939). – *L'architettura gotica del Duomo di Chieri.*

18. – Vol. II (1940). – *L'architettura religiosa preromanica e romanica dell'Archidiocesi di Torino.*

In « BOLLETTINO DELLA SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI ».

19. – Vol. VIII, fasc. 1-2 (1924), pag. 12. – *Sopra alcune architetture di Bernardo Vittone.*

20. – Vol. VIII, fasc. 1-2 (1924), pag. 16. – *La Cappella della Beata Vergine delle Grazie nel Duomo di Chieri.*

21. – Vol. IX, fasc. 1-2 (1925, pag. 19. – *La Parrocchia di Riva di Chieri.*

22. – Vol. XV, fasc. 1-2 (1931), pag. 12. – *Le Certose di Montebenedetto e Banda in Val di Susa.*

23. – Vol. XVI, fasc. 1-2 (1932), pag. 80. – *Come si deve scrivere e pronunciare il nome di Filippo Juvarra.*

In « BOLLETTINO DEL CENTRO DI STUDI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL PIEMONTE ».

24. – Vol. II (1942), pag. 111. – *Il R. Arsenale di Torino ed il suo architetto Capitano Antonio Felice de Vincenti.*

In « BOLLETTINO STORICO BIBLIOGRAFICO SUBALPINO ».

25. – Anno XXXIX (1937), n. 1, pag. 1. – *Frammenti di sculture romane e preromaniche nel Castelvecchio di Testona.*

In « IL MOMENTO ».

26. – Anno 1926, 2 febbraio – *Lo storico campanile della Collegiata di Rivoli.*
27. – Anno 1927, 8 giugno – *Architettura del barocco piemontese – La Parrocchia di Venasca.*
28. – Anno 1927, 23 giugno – *Castelli Valdostani – Châtel Argent.*
29. – Anno 1927, 15 novembre – *Restauri di monumenti piemontesi – L'Abbazia di Staffardá.*
30. – Anno 1927, 28 dicembre – *Problemi d'arte – Il nuovo stile architettonico.*
31. – Anno 1928, 2 giugno – *La Chiesa dei Cappuccini al Monte ed il suo architetto.*
32. – Anno 1928, 27 giugno – *Architettura dell'Ottocento – La Parrocchia di San Gioachino.*
33. – Anno 1928, 11 luglio – *Architettura dell'Ottocento – La stazione di Porta Nuova.*
34. – Anno 1928, 27 luglio – *Antiche Certose piemontesi – Montebenedetto e Banda in Val di Susa.*
35. – Anno 1928, 25 settembre – *Pitture nelle nostre chiese barocche – La R. Confraternita del S. Sudario.*

In « IL DUOMO DI TORINO ».

36. – Vol. I (1927), n. 4, pag. 6 –
» » » » 5 » 6 –
» » » » 6 » 7 – *L'architettura del Duomo Torinese.*
» » » » 8 » 1 –
» » » » 9 » 2 –
37. – Vol. II (1928), n. 1, pag. 6 – *Il cinquecentesco fonte battesimale del Duomo.*
38. – Vol. II (1928), n. 2, pag. 1 – *Il restauro del Duomo Torinese.*
39. » » » » 3 » 6 – *La R. Cappella della SS. Sindone.*
40. » » » » 5 » 7 – *La vita e l'arte del P. Guarino Guarini.*
41. » » » » 6 » 5 – *Gli scritti di P. Guarino Guarini.*
42. » » » » 7 » 6 – *L'altare della SS. Sindone e il suo autore.*

43. – Vol. II (1928), n. 8, pag. 4 – *Il restauro del Duomo Torinese e la critica.*

44. Vol. II (1928), n. 10, pag. 7 – *La sagrestia del Duomo ed il Beato Giovanni Orsini di Rivalta.*

In « TORINO ».

45. – Vol. VII (1927), dicembre, pag. 373 – *Il Palazzo Municipale di Torino e il suo architetto.*

46. Vol. XI (1931), maggio, pag. 17 – *Il Campanile restaurato della Collegiata di Rivoli.*

47. – Vol. XII (1932), febbraio, pag. 42 – *La Chiesa di Santa Pelagia ed il suo architetto Filippo Nicolis di Robilant.*

48. – Vol. XIV (1934), dicembre, pag. 9 – *La Chiesa dello Spirito Santo in Torino e il suo architetto Giovanni Battista Feroggio.*

49. – Vol. XV (1935), giugno, pag. 5 – *L'architettura in Torino durante la prima metà dell' '800.*

50. – Vol. XVIII (1938), marzo, pag. 10 – *Ferdinando Caronesi architetto neoclassico.*

51. – Vol. XIX (1939), luglio, pag. 29 – *Un pensiero architettonico di Ascanio Vittozzi.*

52. – Vol. XIX (1941), settembre, pag. 10 - ottobre, pag. 29 – *Castelvecchio di Testona* (note storiche).

In « FIDES ».

Tutti gli articoli sull'architettura romanica dell'archidiocesi di Torino pubblicati dall'Olivero su questo periodico fra il settembre 1931 e l'ottobre 1938 sono stati riuniti e ripubblicati nel già citato volume II di *Atti del Centro di Studi Archeologici ed Artistici del Piemonte.*

In « URBANISTICA ».

53. – Vol. I (1932), n. 2, pag. 1 – *L'urbanistica dei centri minori* (*Moncalieri*).

In « PALLADIO ».

54. – Anno 1940, n. 5 – *Il conte F. O. Magnocavallo architetto di Casale Monferrato* (1707-1789).

NUMERI COMMEMORATIVI

55. – *La Chiesa della Misericordia in Torino e le sue opere d'arte.* – Torino, 1930, in numero commemorativo di S. Agostino di Ippona.

56. – *Splendori di arte romanica antica – San Genesio* – Chieri, Tip. Martano, 1941, in «Presso l'altare di S. Genesio»

FRANCESCO CARANDINI

* 1858 † 1946

Il 23 ottobre 1946 decedeva a Parella Canavese, il marchese Francesco Carandini di Sarzano appartenente a nobile famiglia emiliana le cui notizie rimontano al Medio Evo, che dal secolo xv conta magistrati, ambasciatori, guerrieri, uomini di legge e che ebbe il titolo di marchesi nel 1682 e successivamente il feudo di Sarzano nel Reggiano.

Il padre Federico, ufficiale combattente nel 1848 a Vicenza con Massimo d'Azeglio, poi capitano di Stato Maggiore e autore reputato di studi militari, era stato nominato comandante la Scuola Militare di Ivrea. E a Colleretto Parella, in quella casa dei Giacosa, con i quali era imparentato, nacque il nostro Francesco.

Nella sua giovinezza passata ad Ivrea, egli frequentava un cenacolo di intellettuali che allora non mancava neppure in così piccola città di provincia. Questo e successivamente i suoi frequenti contatti con casa Giacosa nella quale sotto l'egida di Giuseppe e di Piero convenivano da ogni parte letterati ed artisti, ebbero una grande influenza sulla formazione e lo sviluppo della sua mentalità e del suo gusto.

Laureatosi in legge ed in attesa di intraprendere la carriera amministrativa, lo troviamo nel 1884 segretario della commissione per il Borgo e Castello Medioevali, che ideato da Alfredo d'Andrade, e realizzato da un'eletta accolta di artisti e studiosi d'arte, si stava allora costruendo per l'Esposizione. Di questo periodo della sua vita il nostro ci ha lasciato (scritta nel 1925) una esatta e brillante commemorazione.

Nel 1887 entrò nella carriera amministrativa alla prefettura di Perugia. Lo troviamo poi segretario di prefettura a Pinerolo, a Torino; consigliere a Torino, a Parma; sottoprefetto a Crema, a Biella; vice-prefetto a Roma durante la guerra del 1915-18, infine prefetto a Forlì, a Verona, a Udine. Finchè nel maggio del 1923 con l'affermarsi del fascismo preferì lasciare il suo ufficio piuttosto che piegare ad un regime che non corrispondeva ai suoi sentimenti liberali ed ai suoi gusti di aristocratico nel miglior senso della parola. Così egli si ritirò a vita privata attendendo con rinnovata lena ai suoi « Studi Storici e artistici », verso i quali e per natura e per le già citate influenze era fortemente attirato.

Il maggior frutto di questi studi fu il suo volume su « Vecchia Ivrea » del quale due edizioni si succedettero, la prima del 1924, la seconda del 1927 notevolmente accresciuta nel testo e nelle illustrazioni ed elegantemente stampata da quella perla degli editori piemontesi che era il Viassone di Ivrea. E vi si possono ammirare intestazioni o cul de lampe, e vignette disegnate dallo stesso autore, il quale, artista nell'animo, dotato di fantasia e di abilità, anche in questo campo si distingueva. Il volume su Ivrea non è propriamente un libro di storia, o una metodica descrizione della città, bensì, come l'autore confessa, un assieme di notizie, di raffronti, di impressioni. Si inizia con la narrazione dell'assedio del 1704, poi l'autore svaga per la sua amata città e nulla sfugge alla sua attenzione, dalle provine dei monumenti romani (come il Parlacrim o anfiteatro già da lui precedentemente

scoperto ed illustrato) a quelli medioevali (il castello e il duomo), dalle torri alle chiese, ai palazzi, alle antiche porte, ai teatri. E poi dalle famiglie nobili agli usi e costumi del popolo, dai conventi alle famose feste carnevalesche. E quando l'occasione se ne presenta anche i principali avvenimenti storici che interessano Ivrea, dalle gesta di Arduino a quelle di Napoleone sono fatti rivivere al lettore. Ma non sono solo impressioni queste, bensì tutto è approfondito con amore e ricercato con esatto studio di documenti e di precedenti scritti, con perfetta compiuta informazione. E tutto ciò poi scritto con scelta lingua e con uno stile facile, vivo, elegante senza ricercatezze e preziosità, uno stile che attrae, ritiene, convince e commuove.

Incidentalmente ricordiamo che, come lo scrittore, tale fu l'uomo nei colloquii privati, vario, brillante, attraente, senza cattedratiche pose, con spirito geniale artista. L'ultimo suo lavoro fu dedicato alla storia della cartiera di Parella che rimonta al 1471 come risulta dai documenti rintracciati dallo stesso autore. Gli altri suoi numerosi scritti (una settantina circa) riguardano in massima parte soggetti di occasione: biografie, necrologi, commemorazioni, singoli avvenimenti storici e illustrazioni di monumenti, o critiche letterarie.

Chi lo conobbe bene per essere vissuto nella sua intimità, definì il nostro amico e consocio uomo vivo, ricco di interesse e di idealità, vero rappresentante di quell'800 che diede fortuna e prosperità al nostro paese.

In tale giudizio possiamo concordare. E aggiungiamo che questo gentiluomo di antica razza fu, come lo avrebbe chiamato il Burckhardt parlando degli umanisti rinascimentali, un uomo *allseitig* (dai molti lati). E se fosse vissuto in quei tempi e in un ambiente più vasto, come per esempio Firenze, chissà se forse non sarebbe stato anche lui uno di quegli umanisti dei quali possedeva lo spirito geniale, multiforme, eclettico, aperto a tutte le manifestazioni della cultura, della letteratura e dell'arte.

Alla sua memoria mandiamo un reverente ed affettuoso saluto col profondo rimpianto di non contarlo più fra i nostri amici, più simpatici e più cari.

L. Rovere

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA DEL 25 SETTEMBRE 1945

La seduta viene aperta dal direttore del Centro dott. Viale alle ore 15,45. Sono presenti i soci Astrua-Protto - Amministrazione Provincia - Barrera, Bernardi, Bertea, Bigatto, Bocca, Brayda, Bondon, Bifano, Contin, Calosso, Chevalley, Craveri, Charbonnet, Cravero, Carducci, Giay, Gabetti, Gabrielli, Gorino-Causa, Guerrini, Lievre, Lovera, Lombardi, Lange, Midana, Magnoni, Mazzonis, Maggiorotti, Orlandini, Parmentola, Passanti, Pola, Ricci, Rigotti, Richelmy, Viale, Vigna, Verdun. Hanno mandata la loro adesione per scritto i soci: Antonielli, Arese, Bardelli, Barelli, Baronio, Bodo, Borda, Borbonese, Bozzolo, Bertea Carmela, Berloquin, Buraggi, Carandini, Cattaneo, Galileo Cavallari-Murat, Contin, Cucco, Cacherano di Bricherasio, Cassani, L. e E. Denina, Fornaris, Franco, Gerbaldi, Gigli, Guagno, Gorino-Causa, Lovera, Mariano, Melis, Oriani, Peyron, Pezza, Prunas-Tola, Patetta, Protto, Rodolfo, Rovere, Sacco, Città di Saluzzo, Seimandi, Tornielli, Tosel, Tournon, Torretta, Verzone, Visetti.

Appena aperta la seduta, e prima di passare all'ordine del giorno, il dottor Viale commemora i consoci deceduti: anzitutto l'ing. OLIVERO EUGENIO, di cui esalta l'appassionata e vasta opera nella ricerca e nello studio dell'architettura piemontese e la generosità ampia verso il Sodalizio, e al cui nome spera si possano celebrare degne onoranze; quindi lo studioso di numismatica GIACINTO CERRATO, il prof. ARNALDO MAGGIORA VERGANO, e il conte ammiraglio LUIGI BALBO BERTONE DI SAMBUY. Alla memoria di questi benemeriti invia un reverente, commosso saluto. Tutti i presenti che hanno ascoltato in piedi le parole di compianto e di commemorazione, si associano con riverenza al ricordo e al saluto.

Venendo quindi all'ordine del giorno, il dott. Viale espone i motivi e gli scopi della riunione. Ricorda anzitutto come i soci della Società piemontese di archeologia e di belle arti, convocati il 12 giugno 1935, avessero comunicazione che la Società stessa sarebbe stata soppressa e i suoi soci e i suoi beni incorporati nella R. Deputazione subalpina di Storia patria. Fu quello un atto arbitrario che non solo non era consentito da alcuna legge e che non rispondeva ad alcuna necessità, ma che era di gravissimo danno, come dimostrarono i fatti, per gli studi archeologici ed artistici piemontesi, dacchè sciolse e disperse un nucleo ben organizzato e attivissimo di circa 360 studiosi, e soppresse e spense una tradizione di ricerche e di studi, che iniziata dalla Società al momento della sua fondazione nel 1874, era poi stata continuata con severa applicazione, con fervida attività e con fecondi risultati per 61 anni a mezzo di scavi, di ricerche e di numerose ed importanti pubblicazioni.

Il dott. Viale ricorda quindi come i soci, per quanto messi davanti ad un fatto ormai deciso, si fossero dichiarati unanimemente contrari all'incorporazione nella Deputazione, Ente gloriosissimo e di grandi benemerenze per la storiografia piemontese, ma di natura totalmente diversa e con diverse finalità. Ciò non impedì

che nel R. Decreto 27 gennaio 1936, n. 972, sanzionante la incorporazione, questa fosse presentata come desiderata e richiesta dal voto unanime dei soci! Alla Società non si concesse neppure di continuare a vivere come sezione della R. Deputazione, secondo una proposta fatta *in extremis* dal socio Viale.

I risultati del provvedimento si manifestarono subito disastrosi: dei 360 soci della Società, solo poche decine aderirono alla Deputazione, e si andarono così inaridendo le ricerche e le pubblicazioni sull'arte del Piemonte.

Continuando nella sua esposizione, il dott. Viale ricorda come nell'intento di non lasciare andare completamente perdute le nostre tradizioni di studi, egli riuscisse nel 1939 attraverso a gravi difficoltà, se non a ricostituire la Società piemontese d'archeologia e di belle arti, a ottenere la creazione di questo Centro di studi che, pur sotto un nuovo nome, voleva ricreare e far rivivere il vecchio Sodalizio. Malgrado i gravi eventi bellici che seguirono, il Centro riuscì ad adunare di nuovo intorno a sè molti soci dell'Archeologica, e a rianimare con questi e in unione a nuove forze, gli studi di archeologia e d'arte locali, come dimostrarono le quattro sedute scientifiche con più che 50 comunicazioni, i tre volumi degli « Atti », le due annate del « Bollettino », e l'inizio della serie dei « Repertori delle cose d'arte del Piemonte ». Anche se il Centro non ha mancato al suo scopo, è apparso giusto tuttavia sia al Commissario alla presidenza della R. Deputazione prof. Francesco Lemmi, sia alla Direzione del Centro che la situazione creata dall'iniquo ed arbitrario provvedimento del 1935 dovesse essere riveduta e riparata, soprattutto per una attiva e feconda ripresa degli studi archeologici ed artistici piemontesi.

Il Commissario prof. Lemmi, di cui il dott. Viale cita l'opera e la benevolenza manifestò per altro l'idea che i soci del Centro dovessero essere informati della pratica ed esprimere il loro voto. Il dott. Viale nell'invitare i soci ad esprimere il voto, si augura che questo sia unanime per la ricostituzione della Società. Il Centro fu un atto di fede, un ponte di fortuna gettato fra il passato che non si voleva perisse ed il futuro che si voleva ricreare. Ma è una creatura con una posizione non ben chiara e non ben definita in seno alla Deputazione: ora, adempiuta la sua missione, è bene che lasci il posto alla vecchia Società. È idea del dottor Viale che se la proposta ed il voto saranno accolti, la Società dovrà essere ricostituita con lo stesso Statuto e con l'ordinamento che aveva al momento della soppressione. A ricostituzione avvenuta, i soci provvederanno a nominare il loro Consiglio di presidenza. La ricostituzione non porterà nessun mutamento per i soci; essi diventeranno automaticamente soci del nuovo Sodalizio; è da pensare però che i soci dell'Archeologica, che vennero nominati deputati o corrispondenti della Deputazione, decadranno da tale carica.

Il dott. Viale finisce la sua esposizione informando i soci che naturalmente il Centro continuerà il suo lavoro fino a che la Società d'archeologia e di belle arti non sarà ricostituita; e ringrazia della perseverante fedeltà, della collaborazione, del contributo di tutti al lavoro della Direzione.

Il dott. Viale legge le adesioni ed i voti tutti favorevoli alla ricostituzione della Società inviati per scritto dai soci che non hanno potuto intervenire alla seduta, e quindi l'ordine del giorno che la Direzione propone per la votazione.

Apertasi la discussione, il socio Chevalley esprime la sua piena ed entusiastica adesione alla proposta ricostituzione della Società, di cui egli è forse uno dei soci più anziani; e interprete anche del sentimento di altri soci, rivolge grazie al dott. Viale per la fede avuta e per l'opera svolta.

Si alza quindi il socio Astrua-Protto, che a nome dell'Amministrazione della Provincia e suo, esprime voto favorevole alla ricostituzione della Società, alla quale promette da parte della Provincia la stessa simpatia che questa ha sempre dimostrato gli scorsi anni in confronto delle utili iniziative del Centro di studi.

Il socio Doro, nel dichiararsi favorevole alla ricostituzione, chiede se non converrebbe che l'Assemblea fin d'ora prendesse in esame lo Statuto della vecchia Società d'archeologia e proponesse quelle modifiche che a suo parere sono necessarie per sveltirne la struttura e il funzionamento. Il direttore Viale consente con il socio Doro nella convenienza di un qualche ritocco allo Statuto della Società, e per conto suo riterrebbe conveniente anzi il ritorno al testo del 1920, ma ritiene che sia opportuno lasciare al Consiglio ed all'Assemblea della ricostituita Società il promuovere qualsiasi modifica.

Il socio Pola-Falletti ritiene che il Centro debba per ora limitarsi a chiedere la ricostituzione pura e semplice della Società con l'abrogazione del Decreto 27 gennaio 1936; questo faciliterà la ricostituzione ed abbrevierà il corso della pratica. Dello stesso parere è l'avv. Cravero. Il socio Doro non insiste nella sua richiesta, e fa solo notare che in questo caso bisognerà tornare allo Statuto del 1920, con le modifiche del 1928, regolarmente approvate dall'Assemblea dei soci.

Non avendo altri chiesto la parola, il Direttore, dichiarato chiusa la discussione, mette in votazione l'ordine del giorno proposto e letto dalla Direzione:

I soci del Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte sorto per continuare l'attività della Società piemontese di archeologia e di belle arti, arbitrariamente soppressa e incorporata nella R. Deputazione subalpina di Storia patria con R. Decreto del 27 Gennaio 1936, riuniti oggi 25 settembre 1945 in plenaria seduta esprimono l'unanime voto che la Società piemontese di archeologia e di belle arti venga ricostituita nella sua piena integrità giuridica, patrimoniale e morale, sia come doveroso atto di riparazione ad un arbitrario provvedimento non giustificato da nessuna legge e da nessuna necessità, sia come indispensabile premessa alla ripresa degli studi archeologici ed artistici locali, di cui la Società era stata nel 1874 la coraggiosa iniziatrice e per 61 anni la illuminata guida e la fervida animatrice a mezzo di scavi, di ricerche, e pubblicazioni scientifiche di riconosciuta fondamentale importanza nel campo archeologico ed artistico. E mentre solennemente affermano che non risponde a verità la motivazione addotta a giustificazione del suddetto decreto, che nella seduta del 12 giugno 1935 i soci abbiano espresso voto favorevole alla incorporazione della Società nella R. Deputazione subalpina di Storia patria, Ente gloriosissimo e di alte benemerenze ma di natura e con finalità totalmente diverse, dànno mandato alla Direzione di portare a conoscenza del Commissario alla presidenza della Deputazione il presente voto dei soci ed i motivi che lo hanno ispirato, e di promuovere in unione allo stesso Commissario l'azione che porti all'auspicata ricostituzione della Società.

Tutti i soci presenti lo approvano ad unanimità (applausi vivissimi). Fatta la controprova, non risulta nessun voto contrario.

Il Direttore ringrazia i soci ed assicura che farà tutto il possibile per promuovere e condurre a buono e rapido termine, l'azione per la ricostituzione della Società piemontese d'archeologia e di belle arti.

Il dott. Viale dà quindi un breve resoconto dell'attività del Centro negli anni 1943-44-45 durante i quali sono stati editi un volume di *Atti*, un'annata del *Bollettino* ed il *Repertorio delle cose di arte del Piemonte*. Informa delle difficoltà che dati gli altissimi costi si frappongono alla continuazione regolare delle pubblicazioni. Manifesta l'intenzione della Direzione di indire presto una seduta scientifica e prega i soci di volergli far conoscere i titoli delle comunicazioni entro il 15 ottobre. In ogni modo, mentre ritiene che non converrà ormai più pubblicare con il nome del Centro nuovi volumi di *Atti* e del *Bollettino*, assicura che la Direzione preparerà i materiali perchè *Atti* e *Bollettino* possano uscire con il nome della Società ricostituita. Per i *Repertori* di cui intende mantenere la direzione, egli dichiara che saranno continuati, e che già tre volumi sono in avanzata preparazione. Il dott. Viale prega infine i soci di voler fare attiva propaganda perchè l'attuale numero di 190 aderenti, salga ad almeno 500 e poi si incrementi ancora: per una città grande come Torino non è davvero troppo pretendere.

Alle ore 17,30, essendo esaurito l'ordine del giorno e non avendo altri chiesto la parola, la seduta viene sciolta.

SEDUTA DEL 30 NOVEMBRE 1945.

La seduta, tenutasi a Palazzo Madama nei locali della Direzione dei Musei civici, viene aperta alle ore 15,45 dal direttore dott. Vittorio Viale presenti i soci: Cattaneo di Tesserete, Protto, Fassò, Doro, Chevalley, Midana, Orlandini, Rovere, Visetti, Denina Luigi, Denina Maria Teresa, Brayda, Donna, Pissavini, Guerrini Giorgina, Guerrini Gastone, Gazzera, Bocca, Gabetti, Cordone, Lovera, Pelazza, Peyron, Sacco, Mesturino, Viale, Magnoni, Gabrielli, Richelmy, Cavallari Augusto, Guerrini Alberto, Condio, Brizio, Fiore, Giordano Balbina, Craveri, Bertea Ernesto, Lange, Maggiorotti, Chivarello, Parmentola, Torretta, Verzone, Charbonnet, Can. Bottino, Zanzi, Arese Felice, Ceriana, Carità. Aprendo la seduta il Direttore spiega le ragioni per le quali la seduta non è stata tenuta alla sede sociale, dove sono in corso i restauri più urgenti.

Il Direttore dà quindi la parola al socio *dott. Mario Cattaneo di Tesserete* il quale parla di alcuni ritrovamenti di sesterzi romani ad Andezeno; di un semisse inedito di M. Emilio Lepido; e di un ripostiglio di nummi Massiminiani, Massenziani e Costantiniani venuto alla luce nei pressi di Moncalieri. Seguono le comunicazioni dei soci: *ing. Carlo Brayda* ad illustrazione della chiesetta romanica di monte San Giorgio a Piossasco; *ing. Augusto Cavallari-Murat* sulla « Porta d'Aimone » di Lanzo Torinese; *dott. Noemi Gabrielli* su una predella di Gaudenzio Ferrari ritrovata in una chiesa di Borgo Sesia; *dott. Vittorio Viale*, su un trittico e

due tavole di Defendente Ferrari, ed una Pietà di Macrino d'Alba; *dott. Augusta Lange* su disegni cinquecenteschi dei castelli di Montjovet e di Bard; *arch. Giovanni Chevalley* sulla formazione artistica di Filippo Juvarra, e di *Riccardo Ghivarello* sull'architetto (Benedetto Alfieri) della chiesa di Piovà Massaia.

Tutte le comunicazioni vengono ascoltate con vivo interesse dall'uditorio. Il dott. Viale presenta quindi i disegni e le fotografie corredanti un primo ampio studio del *prof. Francesco Gamarino*, forzatamente assente per indisposizione, sull'architettura barocca del Monferrato, illustrante le chiese di San Luigi di Corteranzo e le parrocchiali di Piovà Massaia e di Tonco.

Chiusa la seduta scientifica, il direttore apre alle 17,45 la seduta amministrativa. Egli mette i soci al corrente dello stato attuale della pratica relativa alla ricostituzione della Società piemontese di archeologia e di belle arti; ricostituzione che il Centro discusse ed approvò nella sua precedente seduta del 25 settembre u. s. Il Commissario alla Regia Deputazione subalpina di storia patria, prof. Lemmi, ha già inoltrata al Ministero la proposta di ricostituzione, e si confida che questa potrà avvenire abbastanza rapidamente.

Il direttore, passando quindi all'argomento posto all'ordine del giorno: « Quota sociale per il 1946 » fa presente che la quota attuale di L. 25 non consente più di svolgere qualsiasi attività scientifica e soprattutto di continuare le pubblicazioni, dato che il costo della carta è aumentato di settanta e più volte in confronto al 1942, e le spese di composizione e di stampa di almeno venti volte. Egl ritiene che all'attività sociale sarebbe però gravemente pregiudizivole, se non si potessero pubblicare almeno il *Bollettino* e gli *Atti* e chiede pertanto che si adegui la quota al valore della moneta, oppure che i soci corrispondano il prezzo di costo delle eventuali pubblicazioni. Ad idea della direzione, l'adeguamento dovrebbe essere modesto, portando ad esempio la quota a L. 100. Fra le due soluzioni proposte la Direzione propende per l'adeguamento della quota che dà un'entrata fissa e sicura. Ricorda che la Società Canavesana di storia e d'arte in costituzione ad Ivrea (e alla nascente consorella il Direttore manda un saluto cordiale) ha fissato una quota di L. 200.

Aperta la discussione sulla proposta della Direzione, vari soci dichiarano d essere favorevoli alla proposta. L'avv. Craveri propone per altro che tutte e due le proposte della Direzione siano adottate: e cioè aumento della quota a L. 100 e pagamento delle pubblicazioni a prezzo di costo, e egli non ritiene infatti che con la quota a L. 100 il Centro riesca a pubblicare il *Bollettino*. Il direttore Viale consente nell'osservazione dell'avv. Craveri, perchè indubbiamente un bollettino nel formato e nel volume consueto, verrebbe certo a costare probabilmente tre e forse più volte del ricavato della quota sociale (200 soci a L. 100 = 20.000); ma a sua idea, converrebbe tuttavia mantenere una quota bassa per avere un buon numero di Soci, e per non far pesare troppo la quota sul ceto degli studiosi, i più provati dall'attuale momento. Il Direttore confida molto nella Provvidenza e su entrate straordinarie. Certo se si dovesse fare un volume, tipo il *Repertorio* or ora distribuito ai soci, converrebbe preventivare una spesa non lontana dal milione. Chiede la parola il socio Guerrini, il quale ritiene che sulle basi di quanto è stato detto, converrebbe portare la quota sociale a L. 200. Alla proposta Guer-

rini si associano i soci Sacco, Craveri, Chevalley, Zanzi, Doro ed altri, tutti nell'idea che è indispensabile continuare la stampa del *Bollettino* e degli *Atti*.

Chiusa la discussione, il Direttore mette ai voti la proposta di portare la quota a L. 200 ed essa risulta approvata ad unanimità. Fatta la controprova, non risulta nessun voto contrario.

Il direttore dott. Viale fa quindi una breve relazione sui lavori di sistemazione in corso nei Musei civici. Dà un ampio resoconto dello stato in cui si trova lo scalone juvarriano di Palazzo Madama, che è stato danneggiato dalle bombe, ma che è stato soprattutto rovinato dalle intemperie che ne hanno macerato gli stucchi per quasi tre anni senza che si siano presi, come egli aveva chiesto ed implorato, adeguati provvedimenti. Quando poi questi vennero presi, e la spesa deliberata, la scelta della ditta imprenditrice fu così infelice che dopo tre mesi dalla aggiudicazione i lavori non si sono ancora iniziati. Il Direttore specifica che per fortuna intervenne il Municipio per interessamento dei Vice-Sindaci Gobetti e Chiaramello e del consocio Doro, e che con i lavori in corso si eviterà almeno la caduta definitiva del soffitto.

Il dott. Viale conchiude la sua relazione, auspicando una legge speciale per la cura dei monumenti d'arte prima che sia troppo tardi, e che le rovine si accumulino sulle rovine. In altri tempi avebbe chiesto ai soci del Centro di votare un ordine del giorno sul doloroso argomento; ora lo ritiene purtroppo inutile date le norme che regolano la materia. L'ing. Cavallari propone tuttavia che il Centro esprima ugualmente il voto sia per Palazzo Madama che per altri monumenti della Città. La proposta messa in votazione, viene approvata ad unanimità dando mandato alla direzione di redigere e presentare alle autorità di competenza il voto stesso.

SEDUTA DEL 15 MARZO 1946.

La seduta viene aperta alle ore 15,30 dal direttore dott. Viale Vittorio presenti i soci: Ghivarello, Morelli, Capello, Doro, Brayda, Cellone Franco, Cellone Mariola, Grassi, Manino, Denina Maria Teresa, Lange, Carducci, Orlandini, Fassò, Donna, Gabrielli, Bertea, Fiore, Grignolio, Vigna, Maggiorotti, Serra, Allomello, Pelazza, Guerrini Gastone, Cattaneo di Tesserete, Contin di Castelseprio, Bifano, Filippi, Bertea Carmela, Rovere, Torretta, Magnoni, Can. Bottino, Lange, Giordano, Midana, Guerrini Alberto, Cavallari, Amodei, Richelmy, Germano, Manfredi, Pissavini, Craveri, Bernardi, Berloquin, Giani, Arese Giovanni, Arese Felice, Melotti, Ceriana.

Prende subito la parola il Direttore, informando l'Assemblea che purtroppo non è ancora stato emanato il Decreto che ricostituisce la Società piemontese di archeologia e belle arti, benchè egli non abbia mancato di battere e di ribattere, di chiedere e di pregare, e sia ricorso anche ad illustre personalità come il prof. Gaetano De Sanctis, presidente della Giunta superiore degli studi storici, e ad amici e a consoci autorevoli per un intervento presso il Ministero della pubblica istruzione. Assicura che continuerà ad insistere, ma fa presente che la

Società è di fatto ricostituita e che il commissario alla Deputazione prof. Lemmi ci considerà già come un ente autonomo e staccato dalla Deputazione, anche se formalmente non può consentire ancora alla nomina di un Consiglio di presidenza e alla consegna del patrimonio della vecchia Società.

Il Direttore, ricordato il voto della precedente Assemblea di adeguare la quota sociale al valore della moneta, informa che i soci hanno risposto all'invito, e che si sono avute nel frattempo parecchie nuove adesioni, grazie all'attiva opera dei soci Doro, Fiore, Bigatto, Brayda, Donna, Augusta Lange, Barrera, Carducci e Bertello.

Il Direttore rende noto che il preventivo fatto dal tipografo per la stampa del *Bollettino* era stato troppo ottimista e che la spesa del grosso fascicolo in preparazione è da calcolare, salvo nuovi aumenti della carta e della mano d'opera, in L. 100-120.000.

Per fortuna è intervenuta quella Provvidenza in cui egli confidava e grazie all'amore e alla passione dei consoci Doro, Augusta Lange, Astrua-Protto, Carlo Brayda ed il loro efficace e continuo interessamento, Enti già grandemente benemeriti per la cultura e le attività dello spirito hanno dato un aiuto generoso alla Società inviando: la Giunta consultiva di Governo, L. 10.000; il Comitato di liberazione della Città, L. 5.000; la Società anonima « Il Toro », L. 5.000; il Municipio di Torino, L. 20.000; l'Istituto San Paolo, L. 10.000. Grazie all'efficace interessamento del rag. Benedetto Fiore, sono state inviate inoltre generosamente dal sig. Ottino, per il Consorzio pelli ovine, L. 1.500. La stampa del *Bollettino* è così assicurata.

Il Direttore, mentre ringrazia del cordiale e fattivo interessamento i Soci Doro, Augusta Lange, Astrua-Protto, Brayda e Fiore, propone che gli Enti benemeriti e generosi siano nominati *Soci* della Società a titolo di riconoscenza e di onore. L'Assemblea aderisce alla proposta con applausi e con immediata deliberazione unanime di tutti i presenti sono nominati soci ordinari della Società a titolo di riconoscenza e d'onore: il Municipio di Torino, la Giunta consultiva di Governo, il Comitato di liberazione cittadino, l'Istituto di San Paolo, la Società anonima d'assicurazioni « Il Toro «, il Consorzio pelli ovine.

Il Direttore dà un breve resoconto delle pubblicazioni in corso di stampa (*Bollettino*) e in preparazione (*Repertori*). Chiede quindi l'autorizzazione a procedere ai lavori più urgenti e indispensabili di restauro della Sede sociale in Via Napione 2, per la quale occorrono almeno L. 28.000, secondo il preventivo ristrettissimo compilato al prezzo di costo e a puro titolo di rimborso spese dal consocio Guerrini. L'Assemblea nel tener conto e nel ringraziare dell'offerta del consocio Guerrini, approva di dar corso ai lavori predetti. Il socio Doro dichiara che data la cifra, si interesserà presso qualche Ente per un congruo contributo.

Il direttore informa ancora che il gruppo degli studiosi cittadini d'urbanistica, molti dei quali sono nostri Soci, hanno avanzato richiesta di poter usufruire della nostra sede per le loro riunioni. A tal proposito il Commissario della Deputazione, pur lasciando libera l'Assemblea dei Soci di prendere una decisione ha consigliato però di rimandare la risposta a Società ricostituita, quando il legale Consiglio di presidenza potrà studiare la questione in relazione alle direttive ed

al programma di lavoro che verranno tracciati. L'Assemblea, chiamata a dare il suo parere, approva la proposta di rinvio della questione.

Il Direttore rende edotta infine l'Assemblea di quanto si è cercato di fare per il restauro dei monumenti cittadini danneggiati dai bombardamenti e sotto minaccia di ulteriori rovine per le intemperie. Il grido di allarme levato nella seduta del 30 novembre non fu inutile, e molto proficue furono le riunioni tenutesi, prima, al 21 gennaio alla Società degli ingegneri e poi al 29 successivo in Municipio con l'intervento di tutte le autorità di competenza e di rappresentanti del Centro. In coteste riunioni tutte le questioni più gravi furono poste in discussione con risultati soddisfacenti e concreti, sia per la necessità in genere da tutti riconosciuta, di procedere ai restauri, sia per la messa in risoluzione immediata di singoli problemi, quali principalmente piazza S. Carlo e poi Palazzo Madama, il monumento di Emanuele Filiberto, ecc.

Il Centro fu anche rappresentato alla seduta del 27 febbraio tenutasi in Municipio per iniziativa dei Vice-Sindaci Chiaramello e Marchesini-Gobetti allo scopo di coordinare i programmi di ricostruzione e di sistemazione dei Musei e delle Biblioteche cittadine.

Terminata la sua relazione, il Direttore mette in votazione l'ammissione nella Società in qualità di soci ordinari dei signori: Actis-Caporale rag. Giovanni; Bottisio Carlo; Cellone dott. Franco; Cellone Mariola; Fina Aldo; Minetto rag. Enrico; Sola Domenico; Beruscotto Eligio; Grignoglio comm. Giovanni; Torriani Elio; Grignoglio Idro; Boccione Aldo; Biginelli Luigino; Giannini dott. ing. Luigi; Morazzone rag. Angelo; Massa cav. Luigi; Pavesi rag. Ugo; Pautasso dott. Andrea; Pinardi Giuseppe; Grassi Riccardo; Manino dott. Luciano; Sandrone teol. Giovanni; Morbelli arch. Aldo; e come soci juniores dei signori: Fiore Carla e Bigatto Lodovico. L'Assemblea accoglie e convalida unanime tutte le richieste di ammissione.

Alle ore 16,30 viene aperta la seduta scientifica con le relazioni dei soci: *Carlo Felice Capello* « Reperti palafitticoli della Torbiera di Novaretto» (Susa); *Augusto Doro*: « Tracce di vita rustica romana nel Chierese »; *Filippo Salvetti*: « Monete romane e altri oggetti ritrovati in uno scavo a Torino »; *Riccardo Ghivarello*: « La Chiesa romanica di San Martino di Castelvero in Piovà Massaia »; *Cesare Filippi*: « Studi e progetti di restauro della chiesa di San Giorgio di Piossasco »; *Augusta Lange*: « Cenno sulla casa del Juvarra nell'isolato di San Fedele »; *Augusta Lange*: « Una pianta settecentesca inedita di Torino »; *Giovanni Donna*: « Vicende della Reale palazzina di Stupinigi durante la guerra »; *Vittorio Viale*: « I principali incrementi del Museo civico d'arte antica durante la guerra ».

Su invito del dott. Viale, i soci presenti salgono infine al 2º piano di Palazzo Madama, dove nelle vetrine sono stati esposti tutti i numerosi e pregevolissimi oggetti entrati al Museo d'arte antica durante la guerra.

Alle ore 19,30, esaurito l'ordine del giorno, la seduta è tolta.

TAVOLE

Le fotografie per le illustrazioni sono state eseguite in buona parte dagli autori delle comunicazioni. Hanno eseguito le fotografie delle figure: 3-4 Mario Prandi; 7, 8, 12-16, 24-30, 32, 80-82, 86, 87 il cav. Augusto Pedrini; 10, la Sovrintendenza alle Antichità del Piemonte; 19-22, 56-58, Paolo Beccaria; 41, la Sovrintendenza alle gallerie di Firenze; 83 il prof. Lampugnanī di Novara.

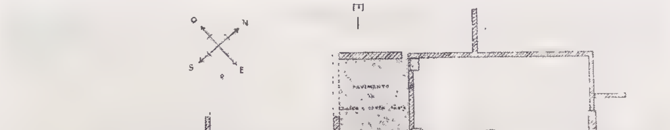
1. - La torbiera di Novaretto. Veduta generale

2. - La torbiera di Novaretto. Tronchi della stazione palafitticola.

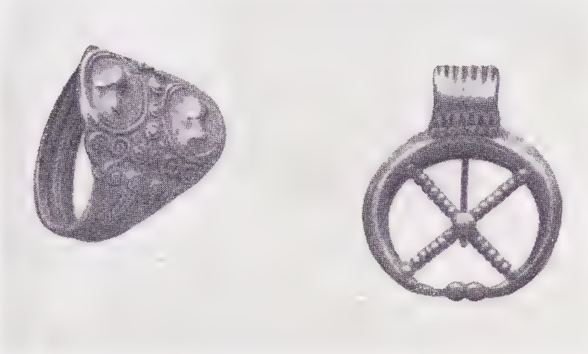
3. – Bassorilievo votivo scolpito su un masso in località Maometto presso S. Didero (Borgone di Susa).

4. – Fori a cavità per offerte, scavati nel masso.

5. – La regione di Borgone di Susa e di San Didero con la località Maometto.
Tratteggiato il corso di una strada antica.



6. – Benevagienna. Scavi nell'area del Foro.

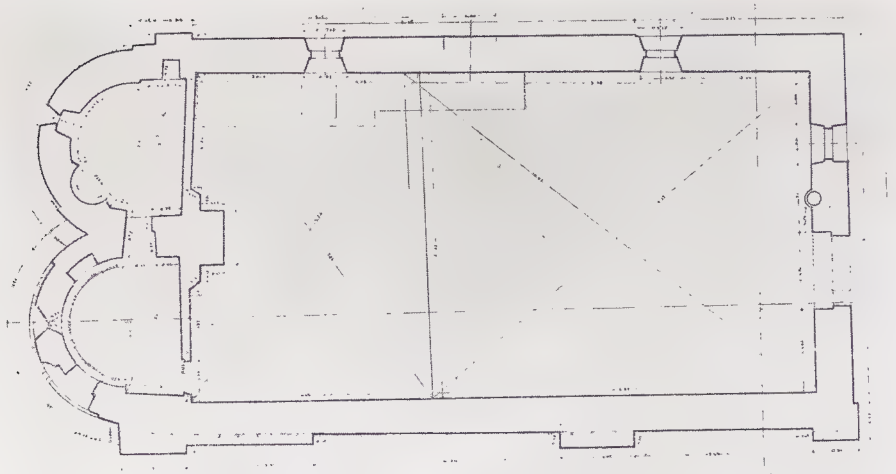


7. – Anello e ciondolo di collana in oro trovati a Campore (Biella).

8. – Braccialetti in lamina d'argento trovati a Campore.

9. – Tombe della necropoli barbarica di Frossasco.

10. – Suppellettile di tomba barbarica. Baldissero d'Alba.



11. – Piovà Massaia. Pianta della chiesa romanica di S. Martino di Castelvero.

12. Pieve Massaia. La chiesa di S. Martino di Castelvero: La facciata.

13. Il fianco settentrionale della chiesa di S. Martino di Castelvero.

14. – Il fianco meridionale della chiesa di S. Martino di Castelvero.

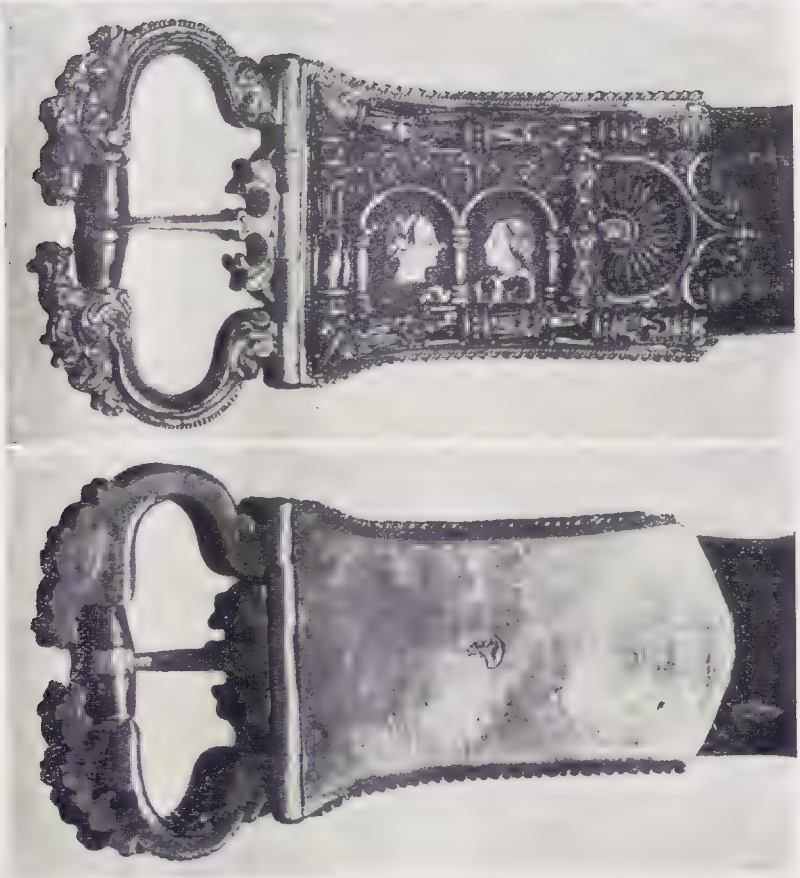
15. – Le due absidi della chiesa di S. Martino di Castelvero.

16. – L'interno dell'abside di sinistra di S. Martino di Castelvere.

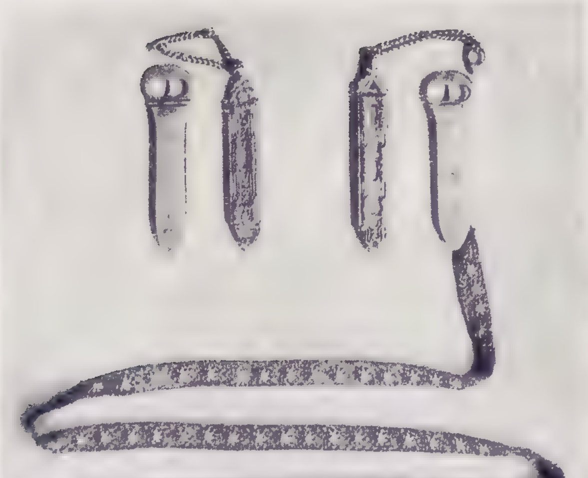
17. – Lanzo Torinese. La « porta d'Ayasse ». Particolare della merlatura.

18. – Xilografia riproducente un frammento di « Giudizio Universale » dipinto da Jacopo Jaquerio di Torino a San Domenico di Ginevra (1401).
Da « Genava » per cortese concessione del dott. W. Deonna.

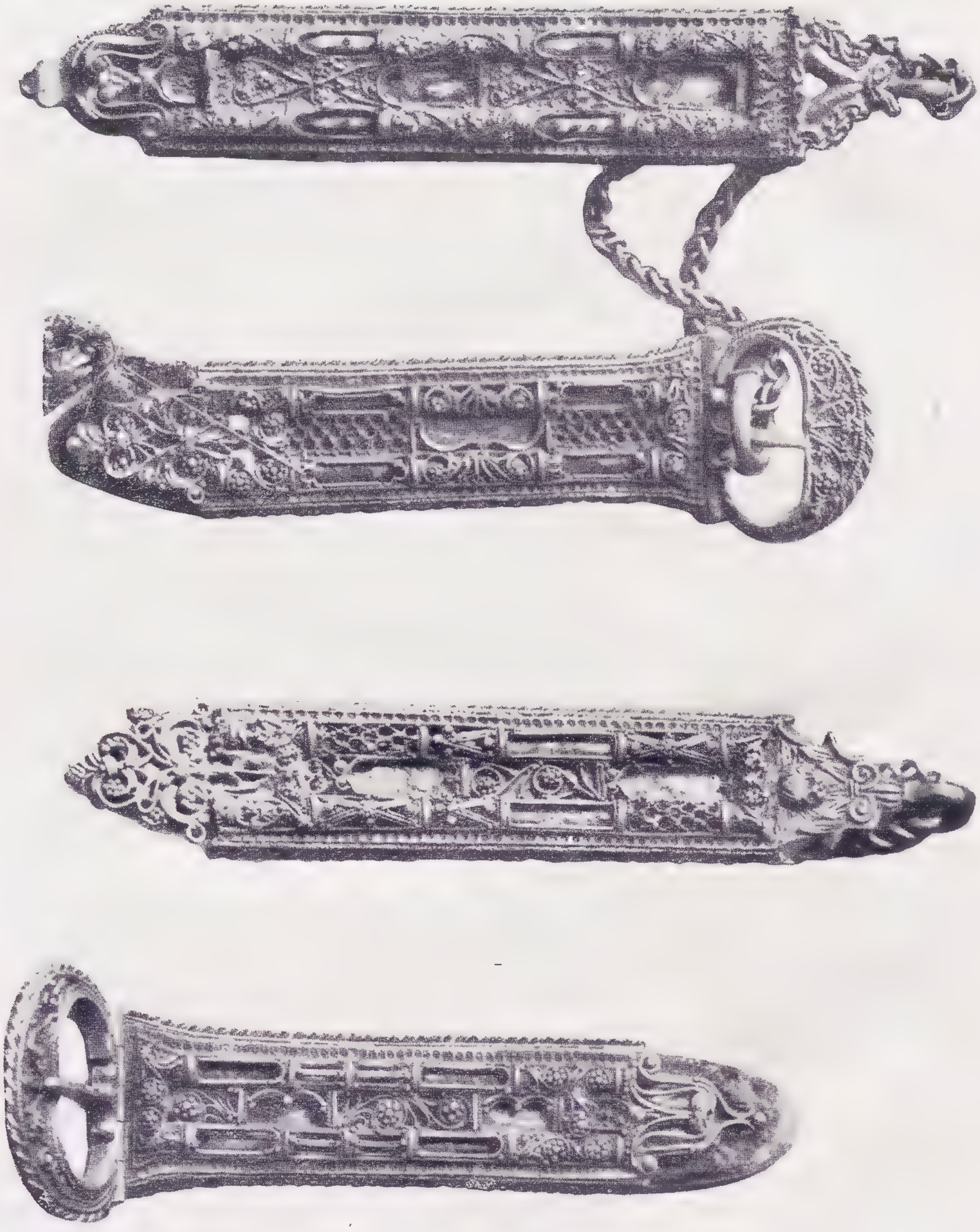
19-20-21. – Nastro e scudicciolo di cintura nuziale.
Museo Civico di Torino
Legato della March. Olimpia Alfiano Natta di Pamparato.



22. – La fibbia della cintura nuziale riprodotta alla precedente figura.



23. – Cinture nuziali trovate in una tombá del Duomo di Novara e ora conservate al museo Civico di Novara.



24-25. – Fibbie e scudiccioli delle due cinture nuziali del museo civico di Novara.

26. — Gaudenzio Ferrari: La vocazione di S. Pietro. Scomparto di predella.
Chiesa parrocchiale di Borgosesia.

27. — Gaudenzio Ferrari: La caduta di Simon Mago. Scomparto di predella.
Chiesa parrocchiale di Borgosesia.

28. – Gaudenzio Ferrari: La fuga di S. Paolo da Damasco. Scomparto di predella. Chiesa parrocchiale di Borgosesia.

29. – Gaudenzio Ferrari: La conversione di S. Paolo. Scomparto di predella. Chiesa parrocchiale di Borgosesia.

30. – Macrino D'Alba: Gesù nel sepolcro.
Raccolta del conte ing. Dino Lora Totino. Torino.

31. — Macrino d'Alba: Gesù e la Madonna. Particolare.

32-33. Giovanni Martino Spanzotti (?). Scomparti laterali di trittico con le figure, a destra, di S. Ambrogio e del Beato Matteo Carreri; a sinistra, di S. Giovanni Evangelista e di S. Giacomo Maggiore. Raccolta privata. Torino.

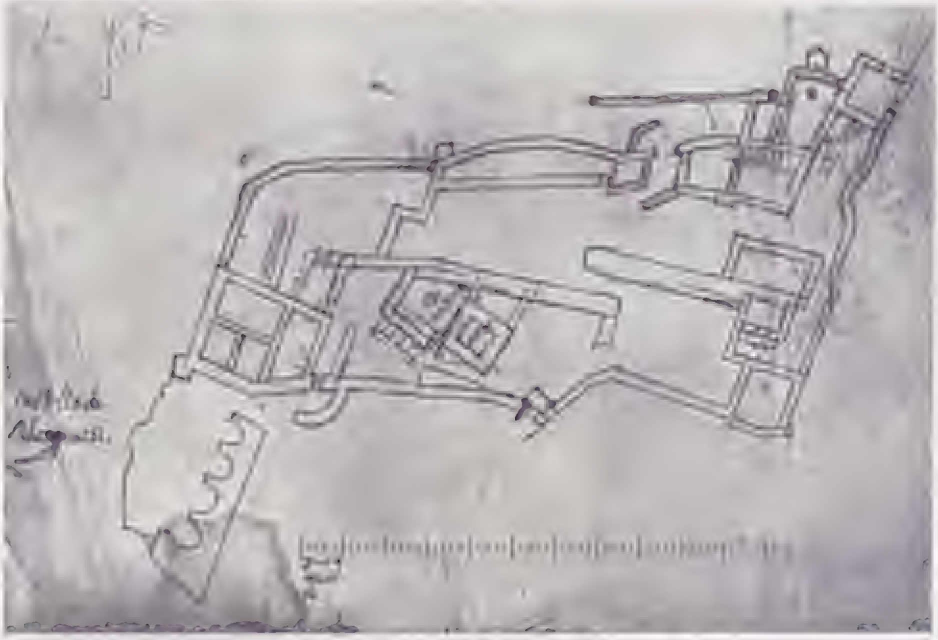
34. – Giovanni Martino Spanzotti (?): Particolare della figura di S. Ambrogio.

26. [illegible] Copia della Madonna d'Orléans di Raffaello, [illegible].
Rijksmuseum, Amsterdam.
Per gentile concessione della Direzione del Museo.

78. – DEFENDENTE FERRARI: Trittico con la Madonna in trono fra S. Francesco e S. Chiara e nei due scomparti S. Giovanni Battista e S. Caterina, S. Antonio da Padova e S. Luigi di Tolosa. Raccolta privata: Genova.

37-38-39. – DEFENDENTE FERRARI: Rovesci di ante d'organo con le figurazioni a grisaille dell'Orazione nell'Orto, la Cattura di Gesù e la Flagellazione. Chiesa di S. Giovanni, Avigliana.

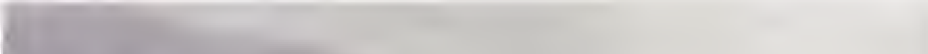
39. – DEFENDENTE FERRARI. Pietà. 1528. Firenze. Villa Palmieri.



41. – Pianta del castello di Montijovest (metà del XVI secolo). Archivio di Stato. Torino.

12. – Veduta assonometrica di Montjovet (2ª metà del secolo XVI). - Archivio di Stato. Torino.

43. – Castello di Montjovet. Bastione di levante (secolo XVI).



44. – Castello di Montjovet. Fortificazioni all'angolo sud-ovest.

45. – Castello di Montjovet. Archi sul ciglio orientale.

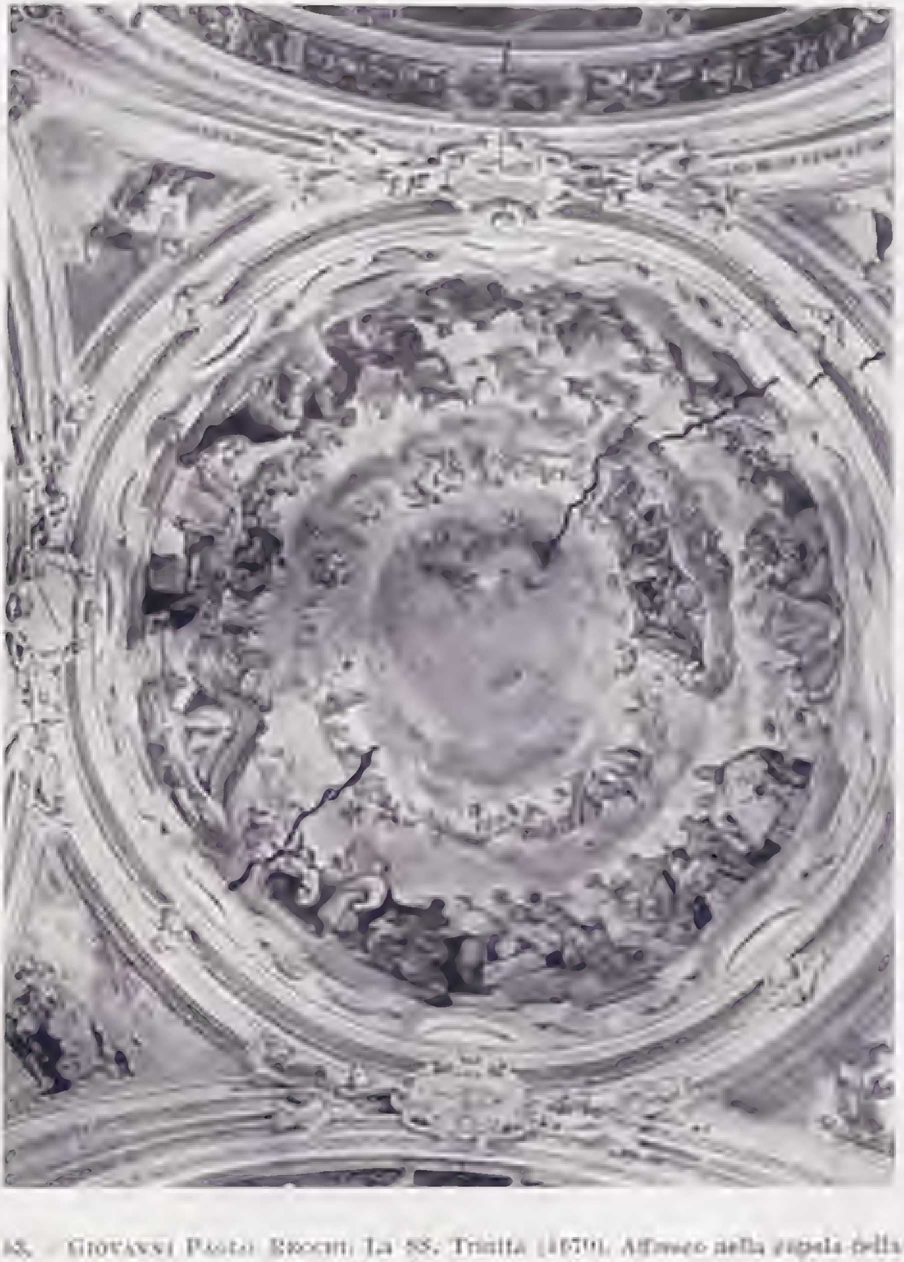
46. – Castello di Montjovet. Merlatura sul lato settentrionale.

47. Castello di Montjovet. Mura e torre da sud

48. Castello di Montjovet. Muro nel cortile (sec. XV)

49-50. Castello di Bard. Pianta e veduta assonometrica (2ª metà del secolo XVI). Archivio di Stato di Torino.

51-52. - Chieri. La chiesa di S. Margherita. La facciata e un particolare dell'interno.



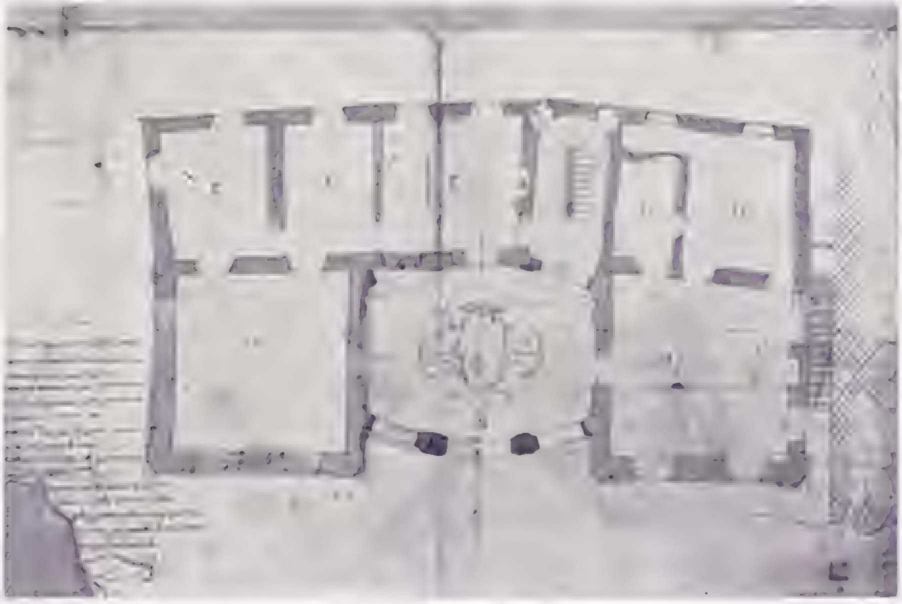
18. - GIOVANNI PAOLO RECCHI: La SS. Trinità (1670). Affresco nella cupola della chiesa di S. Margherita - Chieri.

54. FILIPPO JUVARRA: Teatro eretto dal clero di Messina per solennizzare l'acclamazione di Filippo V di Spagna. 1701.

55-56. — Filippo Juvarra. La cappella Antamori in San Girolamo della Carità a Roma (1708).
Il gruppo è di Pietro Legros il giov. e i rilievi di Camillo Rusconi.

57 — Giov. Paolo Pannini, Veduta del castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra.

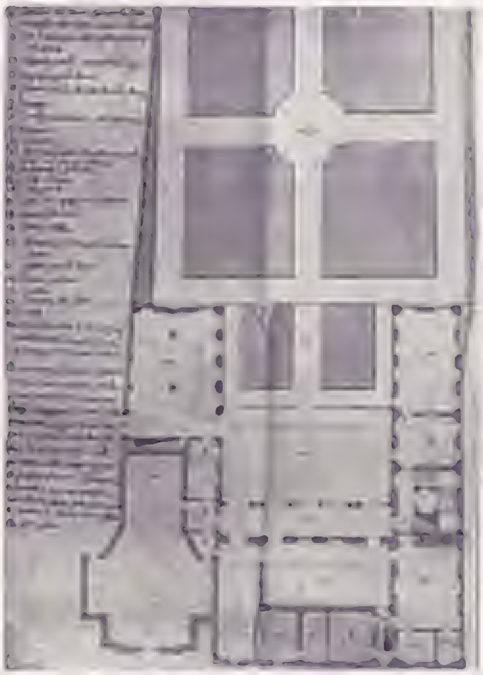
58. – BERNARDO ANTONIO VITTONE: Facciata del palazzo comunale di Bra. Archivio comunale di Bra.



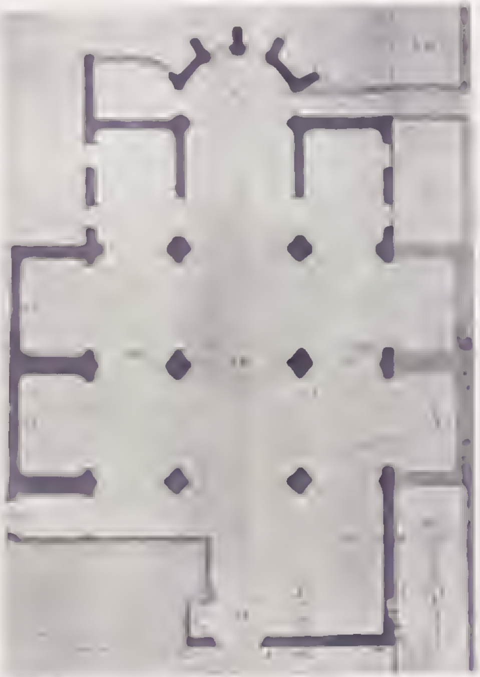
59. – BERNARDO ANTONIO VITTONE: Pianta del palazzo comunale di Bra. Archivio comunale di Bra.

60-61 - BERNARDO ANTONIO VITTONE: Il palazzo comunale di Bra.

62. - BERN. ANT. VITTONE: Pianta per l'orfanotrofio femminile di Chieri (1744). Archivio dell'orfanotrofio.



63. – B. A. VITTONE. Disegno per il piano nobile dell'orfanotrofio femminile di Chieri (1744).



64. – B. A. VITTONE. Rilievo della chiesa di San Giorgio di Chieri. Archivio comunale di Chieri.

65. – BERNARDO ANTONIO VITTONE: Pianta per il monastero di Santa Chiara in Fossano (1761).

66-67. – B. A. VITTONE: Progetto per la chiesa degli Agostiniani al Borgo Romanisio di Fossano (1761).

7 [illegible]; 8 Porta rustica; 9 Bealera sotterranea per le macine e piste; 10 Canale per le acque piovane; 11 Orti delle maestranze; 12 Laboratorio del salino; 14 Camere delle fornaci e forni; 15 Cameroni per le spianatura delle lastre; 16 Fornace della calcina; 17 Lavatoio della sabbia; 18 Vasca della calcina; 20 Pozzo d'acqua viva; 21 [illegible]; [illegible] Fornace per lastre grandi; 23-24 Abitazione del direttore; 30 Cappella della Fabbrica; [illegible] Scala d'accesso alla direzione generale; 34-45 Abitazioni delle maestranze e relative scale. Edificio a tre piani.

68. Planimetria della R. Fabbrica dei cristalli e di vetri nella Chiusa di Pesio. 1773. Propr. Sig.na Caranti, eredi del cav. Avena. Chiusa di Pesio.

69. Brocca e piatto di cristallo. Propr. Caranti. Chiusa di Pesio.

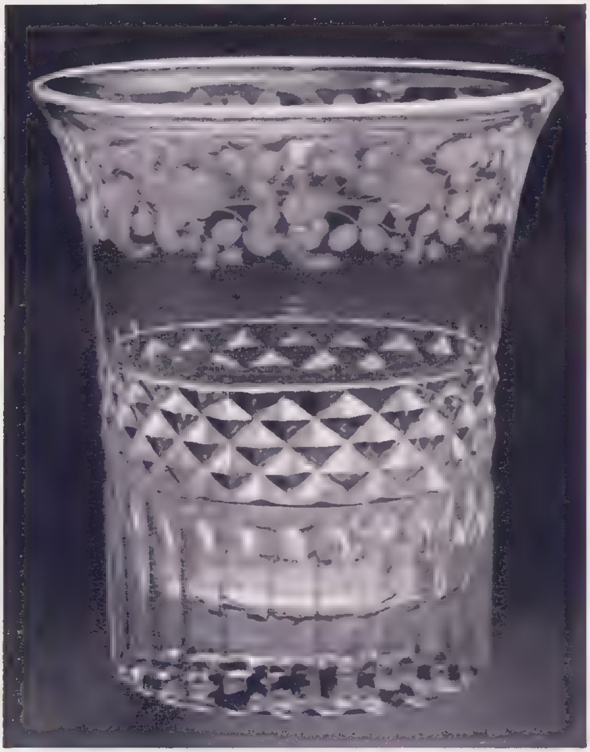
70-71. -- Cristalli ottocenteschi della fabbrica di Chiusa. Propr. Carauti. Chiusa di Pesio.

72. -- Cristalli e vetri della fabbrica di Chiusa.
Propr. Vigna-Bonino. Chiusa di Pesio.

73. – Tipi di bicchieri della fabbrica di Chiusa.
Propr. conte Carlo Lovera di Castiglione. Margarita.

74. - Bottigliette e bicchiere in cristallo.
Propr. conte Carlo Lovera di Castiglione. Margarita.

75. – Bottiglia e bicchieri decorati alla mola.
Propr. Vigna-Bonino. Chiusa di Pesio.



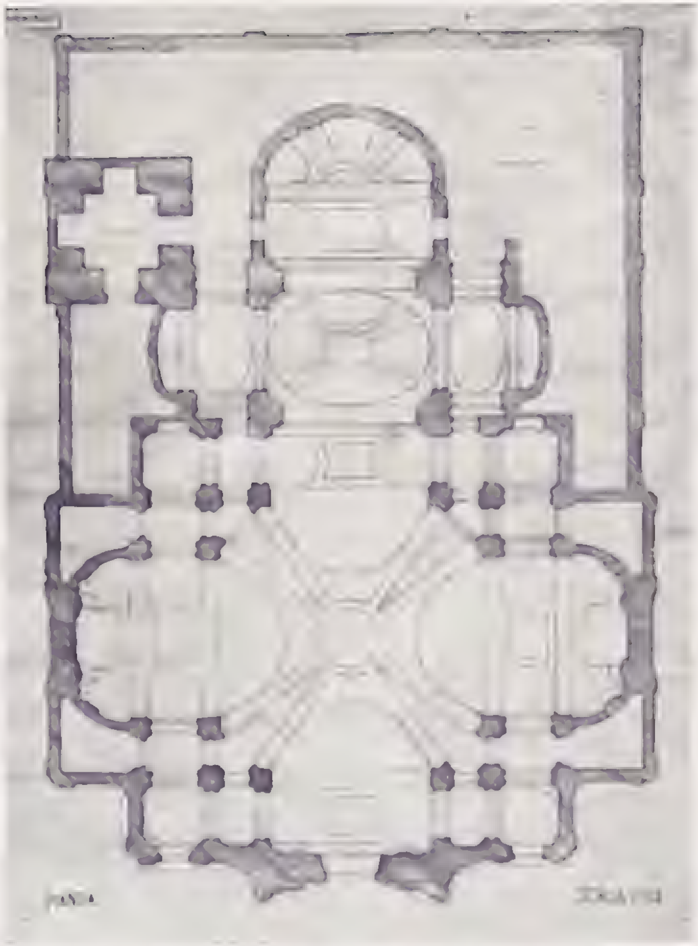
76. = Bottiglia decorata alla mola.
Propr. conte F. Ricardi di Netro. Torino.

77-78. – Cristalli ottocenteschi della fabbrica di Chiusa. Propr. contessa E. Vandone di Cortemiglia e signori Scaffini. Torino.

79. - Benedetto Alfieri: La Parrocchiale di Pavia.
La facciata.

80. - Benedetto Alfieri: San Giovanni di Carignano:
La facciata.

81. — B. Alfieri: L'interno della chiesa di Pieve Mossata.



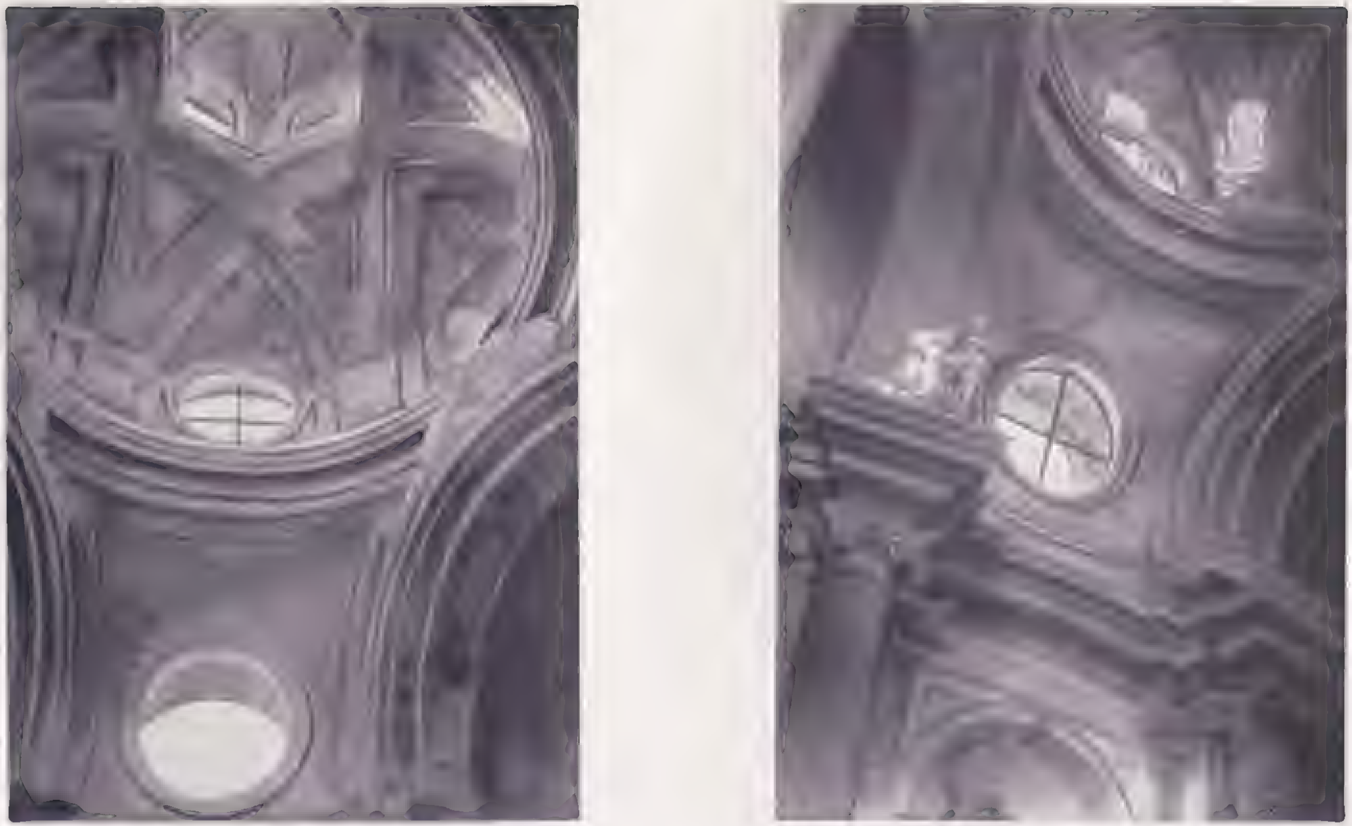
82. — Pianta della parrocchiale di Pieve. Rilievo dell'arch. Gallo.

83-84. – Benedetto Alfieri: L'interno della chiesa di [illegible]. Particolari.

85. – Benedetto Alfieri: Il campanile di Piovà.

86. – Benedetto Alfieri: La testa del campanile di S. Gaudenzio di Novara.

87-88. — Corteranzo Monferrato, La chiesa di S. Luigi (1760).



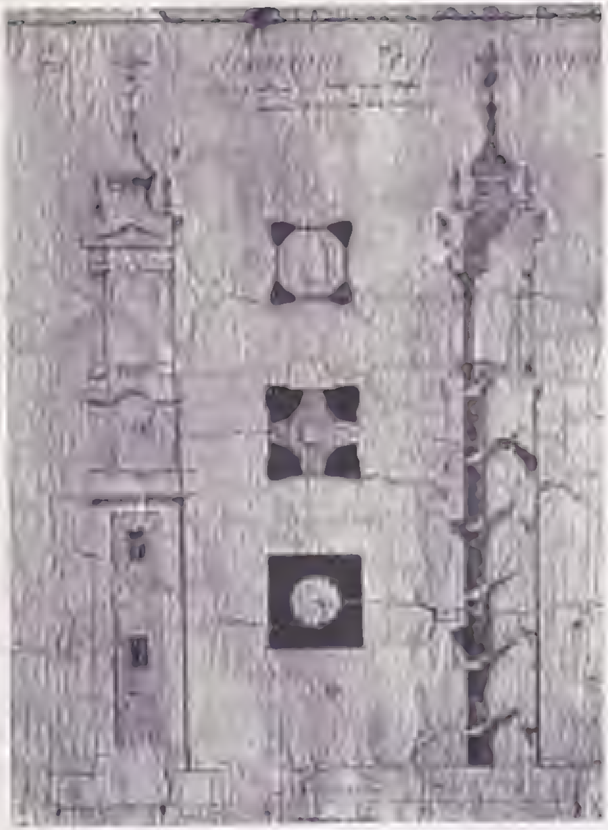
89-90. - [illegible] Monferrato: L'interno della chiesa di S. Luigi con particolari della trabeazione e della cupola.

89-90

91. — Filippo Castelli (attribuito a): Facciata della parrocchiale di Tonco Monferrato.

92. — Particolare della facciata di Tonco.

93. FILIPPO CASTELLI (attribuito a): Particolare dell'interno della parrocchiale di Tonco.

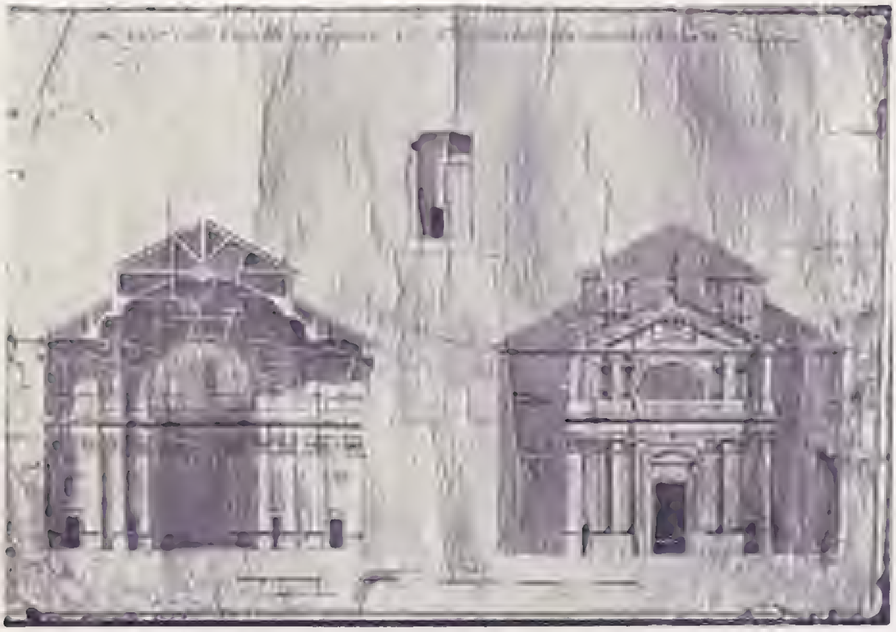


94. – Disegno esistente nell'archivio parrocchiale di Tonco con la pianta, l'elevazione e lo spaccato del campanile.

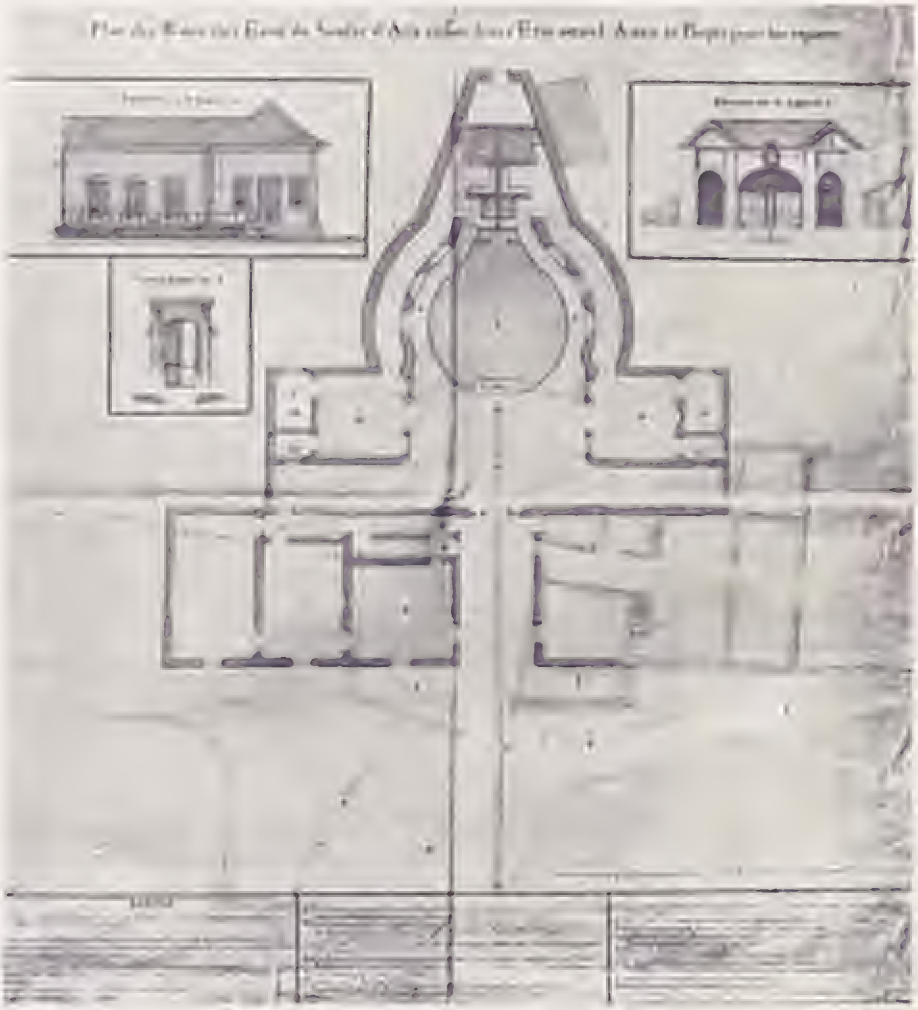
95. – Disegno esistente nell'archivio parroćchiale di Tonco con la pianta della parrocchiale.

96. – Disegno esistente nell'archivio parrocchiale di Tonco con la sezione della chiesa.

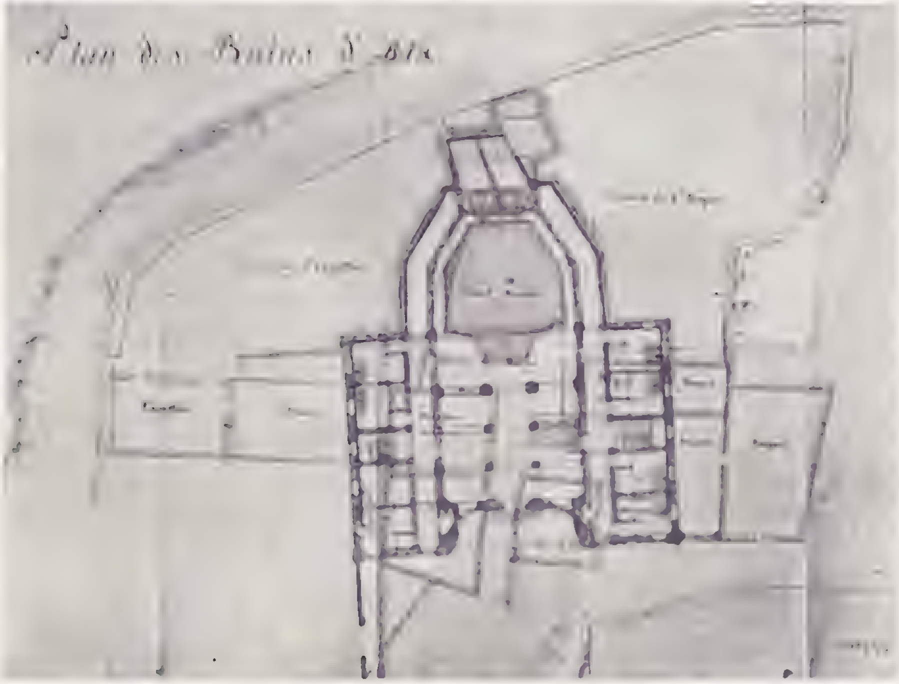
97. – Disegno esistente nell'archivio parrocchiale di Tonco
con il fianco esterno della chiesa.



98. – Disegno esistente nell'archivio parrocchiale di Tonco
con la facciata della chiesa, e con il taglio delle cuppole maggiori.



98. — CAPELLINO: Progetto per le terme di Aix in Savoia, 1761.



100. – Filippo Nicolis di Robilant; Studio per le terme di Aix-in-Savoia.

101. – Le terme di Aix-in-Savoia, etablissement royal. Da una litografia del Müller.

102. – Benedetto Alfieri. Il fianco della parrocchiale di Piovà ed il collegamento con il palazzo dei marchesi [illegible]

103. – Fossile eocenico con iscrizione geroglifica trovato ad Eliopoli. Museo Egizio di Torino.

INDICE

C. F. Capello: Reperti palafitticoli nella torbiera di Novaretto (Valle di Susa) . . . . Pag. 3

E. Scamuzzi: Fossile eocenico con iscrizione geroglifica rinvenuto in Eliopoli . . . . » 11

A. Doro: Bassorilievo romano inedito in Val di Susa . . . . » 16

C. Carducci: Lavori e ritrovamenti archeologici in Piemonte durante il periodo bellico . . . . » 20

P. Tosel: La necropoli di Frossasco . . . . » 25

R. Ghivarello: La chiesa romanica di San Martino di Castelvero in Piovà Massaia . . . . » 27

A. Cavallari-Murat: La trecentesca « Porta d'Aymone » in Lanzo Torinese . . . . » 35

V. Viale: Notizia di una pittura di Jacobo Jaquerio a Ginevra . . » 42

V. Viale: Cinture nuziali del XV secolo . . . . » 44

N. Gabrielli: Una predella di Gaudenzio Ferrari a Borgosesia . . » 50

V. Viale: Opere sconosciute o inedite di pittori piemontesi del principio del XVI secolo . . . . » 52

A. Lange: Disegni cinquecenteschi dei castelli di Montjovet e di Bard » 61

C. Brayda: La seicentesca chiesa di S. Margherita in Chieri . . . . » 70

G. Chevalley: La formazione della personalità artistica di Filippo Juvarra . . . . » 72

R. Carità: Preambolo al Guala . . . . » 83

C. Brayda: Opere inedite di Bernardo Antonio Vittone . . . . . » 86

A. Cavallari-Murat: Cristalli e vetri del Piemonte . . . . » 89

R. Ghivarello: La chiesa parrocchiale di Piovà Massaia ed il suo architetto . . . . » 104

F. Gamarino: Architettura barocca nel Monferrato . . . . » 116

G. Chevalley: Le terme di Aix-in-Savoia dell'architetto Filippo Nicolis di Robilant . . . . » 128

V. Viale: Rettifica . . . . » 134

V. Viale: Eugenio Olivero (1-4-1870 †2-2-1945) . . . . » 135

L. Rovere: Francesco Carandini (1858 †1946) . . . . » 139

Atti della Società: Verbali delle sedute: del 25 settembre 1945; del 30 novembre 1945; del 15 marzo 1946 . . . . » 141

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA - Via Napione 2

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE

ANNO PRIMO

SOCIETÀ PIEMONTESE
D'ARCHEOLOGIA
E DI BELLE ARTI

BOLLETTINO

NUOVA SERIE
ANNO II - 1948
1-4

Sulla copertina è riprodotto il quadro di GIOVANNI MARTINO SPANZOTTI: *Natività*, donato dal Conte Alessandro Contini Bonacossi al Museo Civico di Torino

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
Via Napione 2
TORINO

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNO SECONDO
1948

Grazie al consocio Dott. SEBASTIANO SANDRI
la carta per questo Bollettino è stata fornita
a prezzo di favore dalla Soc. An. Cartiere Burgo

Direttore responsabile: VITTORIO VIALE

SATET - SOCIETÀ ANONIMA TIPOGRAFICO EDITRICE TORINESE - TORINO - VIA BERTOLA, 4

UN GRUPPO STATUARIO DELL'ANTICO REGNO NEL MUSEO EGIZIO DI TORINO

Il gruppo statuario in calcare, di cui trattasi nel presente articolo, fece già parte della collezione Gualino. Attualmente è esposto nella prima sala, al primo piano, del Museo Egizio torinese.

Sobria notizia vi scrissero dattorno, alcuni decenni or sono, Matteo Marangoni e Lionello Venturi, scarsa di dati informativi, perchè i due chiari studiosi tennero a esporre, di preferenza, le loro personali acute valutazioni estetiche (1). Da L. Venturi apprendiamo che il gruppo sarebbe stato scavato nei pressi delle tre grandi piramidi. Se nulla osta al rinvenimento — probabile in sé — in una delle tante tombe caratteristiche del luogo e del tempo, nelle quali vennero seppelliti dignitari della Corte e alti funzionari, ossia le cosiddette « mastàbe », che si allineano attorno alle tre piramidi reali che si drizzano nella necropoli di Giza, va tenuto presente che a tutt'oggi la mastàba dei personaggi effigiati nel gruppo in questione non risulta essere stata messa in luce. Se ne tace nel vol. terzo (*Memphis*) della *Topographical Bibliography* di Berta Porter e Rosalinda L. B. Moss e nel vol. primo (1941) della *History of the Giza Necropolis* di G. A. Reisner.

Ernesto Schiaparelli, che esaminò a suo tempo il gruppo, lo attribuì alla quinta-sesta dinastia, ma nessuna menzione, tuttavia, leggiamo dei nomi dei personaggi rappresentati e delle cariche o funzioni che poterono coprire in vita: anzi il testo geroglifico, molto corroso, inciso sul piano dello zoccolo, avrebbe taciuto quest'ultimo dato.

Alle precitate lacune intende ovviare il presente articolo, che mira inoltre a metter in evidenza le caratteristiche di un gruppo statuario che si inserisce degnamente tra le statue, di maggiore importanza, possedute dal Museo Egizio: la statua arcaica della principessa reale Erdjd, della seconda dinastia, e quella del dignitario Atôte, della quarta.

Il gruppo, in ottimo stato di conservazione, è composto di una

---

(1) M. Marangoni, *Gruppo statuario egizio della Collezione Gualino*, in « L'Amour de l'Art », gennaio 1927, p. 10; e L. Venturi, *La collezione Gualino*, tav. LII.

figura maschile, a sinistra del riguardante; di una femminile a destra — i coniugi, come vedremo — e di altra maschile, il figlio, reso in minuscole proporzioni, collocato seduto tra i due. Le figure non sono state modellate in posizione perfettamente verticale: poggiano alquanto all'indietro, su una spessa parete non perpendicolare al piano di base, lievemente aggettante all'infuori (figg. 1-2).

1 – Gruppo in calcare di Im3-Hwj.f-wj con la moglie Ih/šmj.t. ed il figlio.
Museo Egizio - Torino.

L'uomo misura l'altezza di m. 0,455. È stato rappresentato nel suo pieno vigore fisico, in posizione eretta, con la gamba sinistra portata in avanti. Sul capo ha la parrucca a calotta, che cela le orecchie, piuttosto massiccia, le cui ciocche, disposte a piani orizzontali paralleli, aggettanti sul sottostante, presentano una partizione stilizzata a trattini verticali: lo scultore egizio è riuscito felicemente a rendere la lunghezza differente e la massa digradante delle ciocche, dal vertice del capo sino alla base del collo. Dall'estremità delle ampie spalle si dipartono le braccia, rigidamente tese ai

lati della persona. Le mani, serrate a pugno, stringono il cosiddetto fazzoletto. Ai fianchi è avvolto il gonnellino maschile, che giunge fino al ginocchio, fittamente pieghettato nel lembo che si sovrappone al fianco destro, stretto alla vita da una cintura, col caratteristico fermaglio del tempo.

Di minore statura la figura femminile (m. 0,43) anche ella rappresentata nella sua età migliore, in posizione eretta, con i piedi giunti e di modellato grossolano. Il di lei braccio sinistro gira dietro alle spalle del marito e ne stringe a sé l'omero destro. Indossa la veste tubulare, aderente alle forme del corpo, che giunge in basso sino a metà polpaccio. La sua parrucca posa su una benda a pieghe, che si mostra, in parte, sulla fronte, tra le opposte bande, pesanti, delle trecce che cadono sino alla base del collo.

2. — Lo stesso gruppo visto di lato.

Al primo esame non sfuggirà come lo scultore non abbia curato la riproduzione iconografica del volto dei due coniugi, ai quali ne ha, così, attribuito uno presso che identico e, quindi, convenzionale: una faccia pienotta, su cui rilevansi il naso alquanto tozzo e grossolano e le labbra carnose, assai allungate nel taglio. In netto contrasto con la rilevata modellatura, alla brava, di una parte tanto importante quale è il volto umano, sta la resa delle unghie delle dita delle mani e dei

piedi dei personaggi del gruppo, con una finitezza paziente quanto meticolosa.

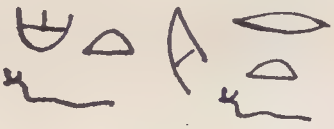
Tra i due coniugi, come già premesso, trovasi la figura del figlio, inserita a parte, senza dubbio in un secondo tempo (2). Siede egli su seggio cubico, privo di modanature o di motivi decorativi. I suoi avambracci posano lungo le cosce; la mano destra stringe nel pugno il fazzoletto, la sinistra è tenuta invece distesa, secondo la posa attribuita di frequente alla figura assisa. Anch'egli porta sul capo la parrucca del tipo già descritto precedentemente. Questa figurina del figlio è stata eseguita con cura minuziosa, con resa di particolari senza dubbio notevole. Qua e là sopravanzano notevoli resti della policromia che abbellì e completò a suo tempo il gruppo statuario: traccia di coloritura in rosso è reperibile sulla figura dell'uomo e, più ancora, in quella del figlio; di giallo su quella della donna. Colorita in rosso dovette essere anche la porzione di parete su cui poggiano le figure. Traccia di coloritura in nero sopravanza nello spazio mediano della parete, tra le figure dei coniugi, nei capelli e nel seggio del figlio.

La base del gruppo è spessa m. 0,05. Sulla superficie piana superiore notasi in corrispondenza di ciascuna delle predette figure un testo in geroglifici, a incisione. Ricoperto, nel passato, da concrezione terrosa che lo deturpava e ne rendeva mal certa la lettura e la traduzione, nettato con le cure e la delicatezza del caso dallo scrivente, è oggi messo in evidenza in tutte le sue parti. All'uomo si riferiscono una linea verticale e tre brevissime orizzontali; alla donna due linee orizzontali; tre invece al figlio. Serve di separazione al testo riguardante il figlio il piede sinistro, portato in avanti, dell'uomo; una linea verticale divide a sua volta il testo relativo alla donna da quello del figlio. Vanno rilevate la diligenza e l'accuratezza con cui sono stati incisi e disposti i geroglifici accanto all'uomo.

Dal testo che lo riguarda, apprendiamo che l'uomo fu insignito dell'alta qualifica di *conosciuto dal re* e che rivestì le funzioni di *sacerdote we^{c}eb*, di *ispettore* (*shdj*) *degli affittuari* (di terre) *della Corona, di segretario del re* — e pertanto funzionario tra i più impor-

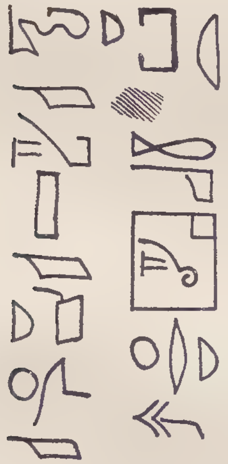
(2) Altro esempio di inserzione a parte — iniziata, ma non condotta a termine — è riconoscibile nella base di gruppo statuario, in calcare, esposto nella prima sala dello Statuario del Museo Egizio torinese.

tanti — chiamato *Im3-Ḫwj.f-wj*. Anche la moglie fu insignita della qualifica di *conosciuta dal re;* fu inoltre *ierodula della dea Hathōr, signora di casa, onorata,* ed ebbe nome *Iẖ/šmj.t*. Notiamo di passaggio, che è stata omessa per la donna la consueta frequente apposizione



ḥjm.t-f mrjj.t-f, moglie di lui, amata da lui: l'apposizione *nbw.t prj, signora di casa,* peculiare delle mogli legittime, è bastante tuttavia per qualificarla consorte di *Im3-Ḫwj.f-wj*.

Del figlio è anzitutto messo in evidenza che fu *figlio di lui,* ossia del personaggio *Im3-Ḫwj.f-wj;* fu anch'egli, leggiamo appresso, *impiegato affittuario* (di terre) *della Corona,* ed ebbe nome *S.ꜥnḫ-n.k*. I nomi dei coniugi, non documentati sinora, non sono reperibili nel vol. primo di H. Ranke sull'onomastica egizia (*Die ägyptischen Personennamen,* 1935). Il nome del figlio, *S.ꜥnḫ-n.k,* è paragonabile con le grafie onomastiche similari riunite dal predetto H. Ranke nell'op. cit., a p. 301, sotto i n. 7-8.



Il nome proprio *Im3-Ḫwj.f-wj* può

essere accostato ad altro dell'Antico Regno, *Im*^{3}*-S*^{3}*hw-r*^{c}*j*, per la formazione onomastica basileofora, non frequente, ma testimoniata in H. Ranke, op. cit., a pag. 25, n. 9.

La valutazione cronologica del gruppo statuario in esame può spaziare tra la quarta e la quinta dinastia, ma per alcune considerazioni che subito appresso esporremo, l'attribuzione del gruppo alla quarta dinastia è la più certa. Non manca, infatti qualche elemento che può suffragare l'attribuzione alla quinta e, in proposito, un dato cronologico indicativo è desumibile dal tipo della parrucca portata dal personaggio *Im*^{3}*-H̱wj.f-wj*, di cui è copiosa la documentazione nel Museo del Cairo, pubblicate e descritte da L. Borchardt (3). Se accanto alla figura del marito trovasi, nei gruppi statuari coevi, quella della moglie, questa è distinta dalla parrucca del tipo rilevato sul gruppo torinese (4). Ma è anche da tenere presente che similare tipo di parrucca maschile risulta essere stata già in uso corrente sotto la quarta dinastia, e la relativa documentazione è offerta da esemplari statuari conservati pur essi nel Museo del Cairo (5). Altro elemento cronologico è deducibile dal nominativo basileoforo del personaggio Im^{3}-H̱wj.f-wj, nel quale figura, quale componente, il nome del regnante che grecamente denominiamo tuttora Cheope, della quarta dinastia (2620-2597 circa a. e. v.), il costruttore della prima e maggiore piramide di Giza. Se G. A. Reisner in pagine cui rimandiamo volle far presente il caso di alcuni pochi personaggi egizi che portarono nomi basileofori composti con quelli di regnanti già defunti o di dinastie precedenti (6), sta il fatto che la pluralità dei precitati nominativi risulta portata da egizi nati durante gli anni di vita del regnante, che amarono in siffatto modo ricordare e onorare.

Mancano nel gruppo statuario torinese elementi in possibile contrasto con la valutazione cronologica suggerita dalla presenza del nome basileoforo. Anche l'omissione del nome del regnante sotto il quale Im^{3}-H̱wj.f-wj coprì le alte cariche che egli tenne a menzionare, fu senza dubbio voluta, la presenza del nome Cheope nel nome

---

(3) L. Borchardt, *Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo* («Catal. Général des Antiquités Egyptiennes»), parte V, p. 19 (4. *Zeit*, Dyn 5).

(4) L. Borchardt, *op. cit.*, donna sola, n. 134; gruppi n. 22, 101, ecc.

(5) L. Borchardt, *op. cit.*, parte V, p. 19 (4. *Zeit*, Dyn. 4).

(6) G. A. Reisner, *Hist. of the Giza Necropolis*, vol. I, p. 33 seg.

proprio Im^3-H̱wj.f-wj valendo di per sé quale evidente indicazione cronologica.

Per le mende rilevate addietro nella rappresentazione dei componenti il gruppo statuario, questo è da ascrivere alla piccola corrente arte dell'Antico regno. Il suo valore è nonpertanto grande perchè esemplifica, in Torino, uno degli aspetti della statuaria lungo la quarta dinastia, a lato della grande arte coeva, documentata — come già ricordato — dalla statua di Atôte, esposta nella sala seconda dello Statuario.

Ernesto Scamuzzi

N. B. - Per la mancanza in tipografia dei necessari caratteri, alcuni fonetici egizi non è stato possibile trascriverli con i peculiari segni diacritici in uso.

CATINI FIGURATI DEL DUOMO DI VERCELLI

In quello scrigno di tesori di alta antichità, che è l'archivio capitolare del duomo di Vercelli, ho esaminato tempo fa due oggetti che, pur essendo di notevole pregio e di grande rarità, erano sfuggiti finora all'attenzione degli studiosi.

Si tratta di due catini in rame, di forma emisferica (diam. 0,35), tutti lisci all'esterno e all'interno fuor di un piccolo labbro piatto, che adorno di dentelli punteggiati, sporge lievemente dal cerchio dell'apertura. L'interesse dei due catini è costituito da una figurazione sacra che è incisa nel concavo interno su tutta la superficie. Purtroppo il secolare uso e la troppa diligenza dei sacrestani hanno resa svanita e frammentaria l'incisione; ma anche il poco che rimane consente tuttavia di ben definire i soggetti, e di fissarne il carattere stilistico e l'età.

Il soggetto è spiegato su ciascun catino da una scritta composta di tre esametri leonini, che corrono, su una sola linea, poco sotto l'orlo. Dice la prima scritta:

† AD CONVERTENDOS THOMAS TRANSMITTITUR INDOS
CUIUS VIRTUTES CUPIUNT SI SCIRE FIDELES
HAEC PERSCRUTENTUR QUAE SCULPTA VIDENTUR

Sul secondo catino si legge:

† FULGET AP(OSTOL)ICIS HAE PELVIS COMPTA TRIUPHIS
ADTESTANS THOMAM FIDEI MERUISSE CORONAM
COLLUM PRO DOMINO FLECTENTEM SANGUINE FUSO

Apprendiamo così che sull'uno e sull'altro catino sono raffigurati i mirabili fatti di S. Tommaso e del suo apostolato in India, così come li narravano gli apocrifi *Acta Thomae* (1), e li narrerà più tardi, riprendendoli in parte dagli *Acta* e in parte da altre fonti, la *Leggenda aurea* di Jacopo da Voragine.

Secondo il racconto, Gesù appare un giorno a San Tommaso, e gli ordina di andare a portare la sua parola nelle lontane Indie. Teme il Santo; ma quando arriva il messo Abbanes, che il re Gundoforo ha mandato alla ricerca di un abile architetto per costruire un fastoso palazzo, Tommaso cede al ripetuto ordine del Signore, e

(1) *Acta Apostolorum Apocrypha*, Edit. Ap. Lipsius et Maxim Bonnet, vol. II, Lipsia MCMIII.

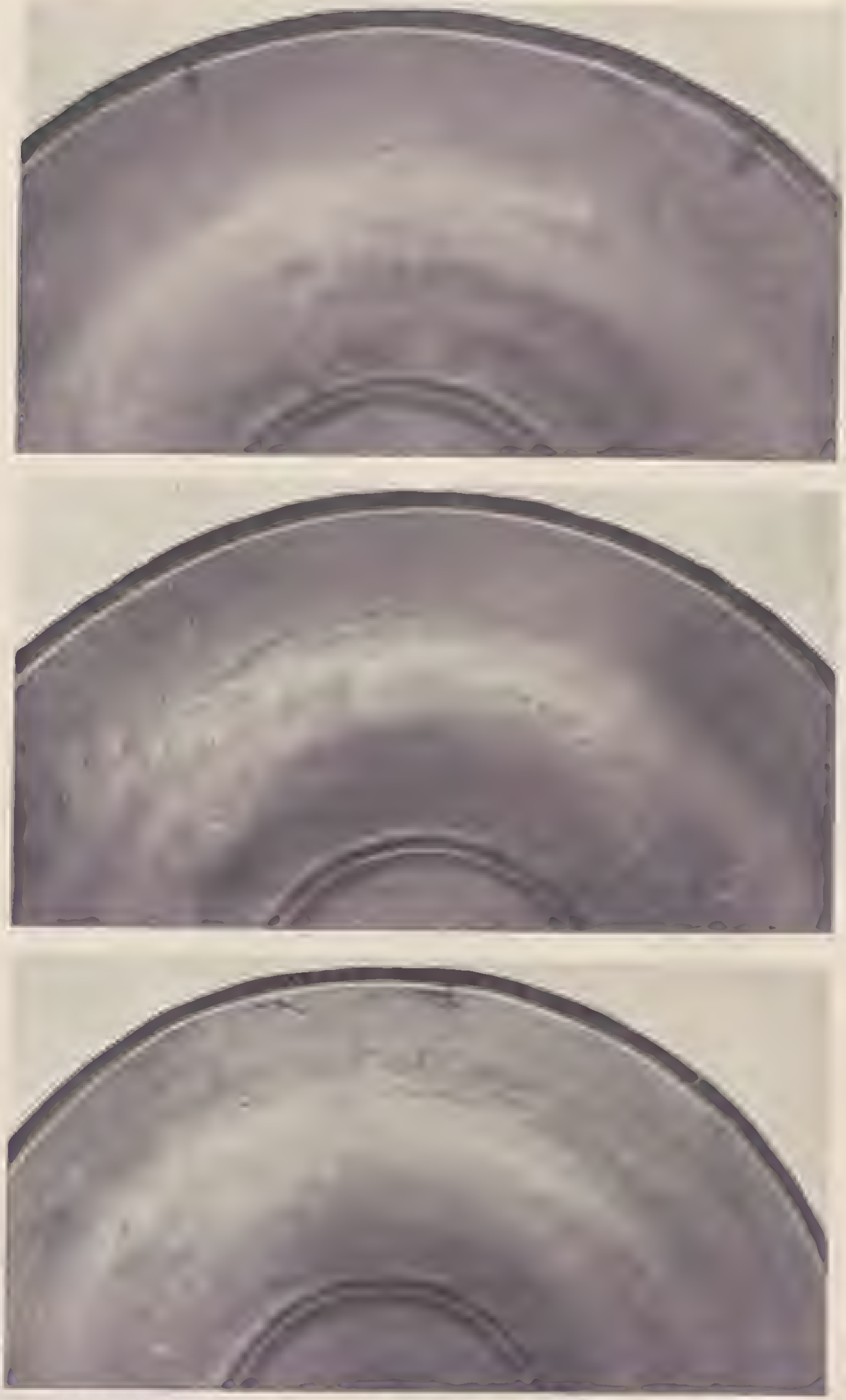
parte (*Acta*, capit. 2° e 3°). Ed è proprio questa la scena con la quale si inizia il racconto figurato del primo catino (fig. 1). Gesù nimbato e con la croce astile, appare al Santo riluttante, e tenendolo per un braccio lo presenta al messo Abbanes, che vestito di corta tunica e spada al fianco, gli muove incontro con l'ambasciata del suo re.

Partono dunque il Santo ed Abbanes, e giunti dopo lunga navigazione alla città di Andrapolis, e trovatala in festa per le nozze della figlia di quel re, si recano anch'essi, secondo il bando, al convito nuziale a cui tutti, ricchi e poveri, indigeni e stranieri, dovevano essere presenti (*Acta*, capit. 2°). Il Santo non tocca tuttavia nè cibo nè bevanda, e se questo particolare ed un'alata ode che egli innalza al Signore, fanno sì che una suonatrice ebrea lo riconosca subito per suo compatriota, eccita d'altra parte lo sdegno di un coppiere che leva la mano sul Santo. Ma subito il coppiere incorre nella punizione divina, perchè uscito dalla sala per attingere acqua, viene sbranato da un leone e, come aveva predetto il Santo, la mano sacrilega viene portata nella sala da un cane nero (*Acta*, capit. 5°-8°).

E questi sono i fatti rappresentati appunto nella seconda figurazione del catino (fig. 1). Presso una grande città cinta da alte mura, sotto ad un edificio a colonne siedono il re e i due sposi, e davanti a loro il Santo. Fuor dell'edificio, a sinistra, è la suonatrice ebrea a cui Tommaso sta parlando; da destra invece sta arrivando il cane che reca fra le fauci la mano del coppiere sacrilego.

Seguitano gli *Acta* raccontando che, saputo del miracoloso avverarsi della predizione, tutti venerano il Santo, ed il re gli chiede di benedire gli sposi. Dopo di che, entrano i due giovani nel talamo nuziale e vengono chiuse le porte; ma ecco apparire d'improvviso Gesù che, dichiarandosi fratello e Signore dell'Apostolo, si asside presso gli sposi e ammaestratili nella verità del Verbo Divino, li prepara alla vita cristiana e al battesimo che ne è il mistico suggello. Al racconto (*Acta*, capitt. 10-16) corrispondono appunto le quattro scene che completano la figurazione del catino (figg. 2 e 3).

Nella prima lo sposo e dietro di lui la sposa velata si presentano a ricevere la benedizione del Santo. Se non erro, vi è per altro qui un particolare che non è ricordato dagli *Acta*, e che, desunto forse da qualche altra fonte, si ritrova poi nella *Leggenda aurea:* intendo dire il ramo di datteri che, dopo la benedizione, il giovane si trova miracolosamente fra le mani, e i cui frutti, gustati che furono, addor-



1-2-3 - [illegible] di S. Tommaso in [illegible].
Fine [illegible] del XII sec. — Archivio Capitolare - Vercelli.

mentano gli sposi, che in un sogno meraviglioso vedono apparire Gesù. La scena successiva mostra il Santo che seguito da Abbanes si avvicina, benedicendo, ad un personaggio incoronato a festa, che può forse identificarsi con il re di Andrapoli. Ben definito dai grandi cortinaggi è quindi nel quadro seguente il talamo nuziale, sotto il quale i due sposi (la figura della donna è ormai appena discernibile) ascoltano in purità d'animo e di corpo i precetti del Santo (o, secondo gli *Acta*, di Gesù con l'aspetto di Tommaso) che seduto davanti a loro li ammaestra sulla vera vita e sulla verità di Cristo (fig. 3). Ultima scena è il battesimo che presso la città già delineata nelle precedenti scene, San Tommaso, assistito da un diacono, impartisce dentro ad una grande vasca agli sposi e ad altri neofiti della fede cristiana (fig. 3).

È da notare che sotto a queste scene correva un'altra iscrizione che doveva probabilmente riferirsi ad un quadro finale inciso nel fondello centrale (vedi figg. 7 e 8): ma della figurazione non resta la minima traccia e le poche lettere superstiti dell'iscrizione non ne consentono la integrazione.

Come seguita la storia di Tommaso, apostolo delle Indie?

Lasciata Andrapoli, egli giunge con Abbanes presso il re Gundoforo; e questi assicuratosi che aveva da fare proprio con un bravo architetto lo incarica di costruirgli il desiderato palazzo e prima di partire per una lontana spedizione gli affida immensi tesori (*Acta*, capit. 17-19). E San Tommaso costruisce sì, ma un palazzo celeste convertendo alla fede grande parte della città, e distribuendo fra i poveri le ricchezze affidategli. Il re tornando si adira ed imprigiona il Santo ed Abbanes; ma subito gli si presenta, risuscitato da morte, il fratello Gad, che mostrando il miracoloso suo ritorno in vita e parlando dello splendore del palazzo celeste al quale l'avevano portato gli Angeli, riesce a liberare il Santo che dopo aver battezzato lo stesso re e Gad, si addentra nell'India a continuare la sua evangelica missione (*Acta*, capit. 20-28). Di questo episodio, che è uno dei più belli degli *Acta Thomae* e della *Leggenda aurea*, e che è uno dei più riprodotti nelle figurazioni note (1) non c'è per altro traccia

(1) Lo si trova ad esempio a scultura sul timpano del portale settentrionale del duomo di Semur, nella vetrata di fondo della cattedrale di Bourges, in una vetrata della chiesa di S. Francesco ad Assisi. Ved. KARL KUNSTLE, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, vol. II, pag. 556 e segg.

4-5-6 - Calice recante incise le ultime storie e il martirio di S. Tommaso in India.
Fine c. del XII sec. - Archivio Capitolare - Vercelli.

nelle nostre incisioni, ed è probabile che fosse il tema di un terzo catino ora perduto.

Sono infatti gli eventi successivi degli *Acta* e gli episodi ultimi della vita del Santo e del suo glorioso martirio che si trovano incisi nel secondo catino vercellese. E poichè un caso singolare ci ha tramandato, in ben miglior conservazione, un altro consimile catino (ora al Museo del Louvre, n. 6061), sul quale sono incise le stesse figurazioni e le identiche scritte, il racconto ne viene completato, e più agevole e sicura risulta l'interpretazione delle scene.

Su entrambi i catini le prime due scene, evidentemente collegate fra loro, mostrano l'Apostolo che, dopo di aver benedetta una donna velata, battezza nel consueto modo, dentro una capace vasca e con l'assistenza di un diacono, quattro neofite (figg. 4 e 7). Se non mi sbaglio, le figurazioni si riferiscono alla quinta πράξις degli *Acta* (capit. 42 e segg.), dove si narra di una bellissima donna che, mentre il Santo si recava nella casa di un giovane che ucciso da un serpente era stato restituito alla vita, gli chiese di operare anche su di lei il miracolo della fede, liberandola dal demonio che da tempo la possedeva. Ciò che il Santo fece subito, sì che dileguatosi quello spirito demoniaco in fuoco e fumo secondo l'infernale sua natura, la donna guarita e con lei molte altre che avevano assistito al miracolo, chiesero il battesimo a suggello della nuova fede.

Nel catino di Vercelli si vede successivamente San Tommaso davanti ad una giovane donna nuda, che parrebbe nell'atto di risorgere da morte in presenza di un uomo atterrito e stupefatto (fig. 5). E la figurazione corrisponde invero alla sesta πράξις degli *Acta* (capit. 51 segg.), dove si racconta di un giovine che avendo uccisa la fidanzata perchè non voleva consentire a nozze pure e caste secondo il precetto del Signore, ed essendosi poi presentato all'eucaristia, aveva avuto le mani disseccate. Rivela allora il suo misfatto, ma rivolge nel tempo stesso l'invocazione della fede; e il Santo lo guarisce, e quindi, portatosi con lui alla casa della morta, la ritorna alla vita. Nel catino del Louvre (fig. 7) la scena è un po' diversa: la giovinetta è inginocchiata davanti al Santo nell'atto di baciargli le vesti, proprio come dicono gli *Acta* (capit. 54): πρὸς τοῖς ποσὶν αὐτοῦ ἔπεσεν, καὶ τῶν ἐνδυμάτων αὐτοῦ ἥπτετο.....

Nella figurazione che segue (particolarmente perspicua nel catino del Louvre) il Santo sta catechizzando alla fede due donne velate,

7-8 - Catino recante incise le ultime storie e il martirio di S. Tommaso in India
Metà c. del XII sec. - Museo del Louvre - Parigi.

quando sopraggiungono uomini armati per arrestarlo (fig. 8). Sono indubbiamente sintetizzati in questa unica battuta i molti e lunghi capitoli (82-130) degli *Acta* con la storia della nobile Migdonia che, udito l'insegnamento di Cristo e convertitasi alla nuova fede, non vuole più aver rapporti impuri con il marito Carisio; sì che questi, viste vane preghiere e minaccie, si rivolge al re Misdeo che gli era congiunto ed amico, ed ottiene di imprigionare il Santo. Nella donna velata che nei due catini sta di fronte al Santo (figg. 5 e 8) è da riconoscere appunto Migdonia, che ha accanto la nutrice Marcia; e nell'uomo in armi che minaccioso si avanza dietro di lei, il marito Carisio. Neppure il carcere interrompe per altro la missione evangelizzatrice dell'Apostolo, perchè al dire degli *Acta*, le porte si aprono ogni giorno miracolosamente, senza che i custodi se ne avvedano, e il Santo può ritrovarsi con i fedeli, ai quali in ultimo si aggiungono ancora e il figlio del re, Vazane, e la stessa regina Tertia, che per desiderio di Misdeo si era recata da Migdonia per convincerla a tornare da Carisio (capit. 134-138). E poichè anche Tertia vuol, come quella, seguire il precetto del Signore e vivere in purità, Misdeo ancor di più si adira, e fatto venire il Santo incatenato davanti a sè, lo condanna e lo manda a morte (*Acta*, capit. 159-169). Sono le due scene che concludono la figurazione sul cavo dei due catini: con più aulica loquela su quello del Louvre; con maggiore semplicità d'espressione su quello vercellese. Gli *Acta* dicono invero che i soldati, condotto il Santo su un monte fuori della città, lo trafissero con le lancie (capit. 168); nei catini vediamo invece che l'Apostolo viene decapitato, mentre dal cielo fra quattro file di stelle appare, protesa in un gesto confortatore, la mano di Dio.

Il catino del Louvre conserva nel fondello di centro l'ultima scena delle Storie, di cui si intravvede solo qualche indistinto tratto nel catino vercellese: i fedeli cioè che dànno sepoltura, in un superbo edificio, al corpo dell'Apostolo e Martire, mentre un Angelo ne reca in Cielo l'anima santa. E la raffigurazione corrisponde ancora una volta al racconto degli *Acta* (capit. 168): οἱ δὲ αδελφοὶ πάντες ἔκλαιον ἤνεγκαν οὖν ἔνδυματα κάλλιστα ὀδόναις πολλαῖς κατέδεντο εἰς τὸ μνῆμα, ἐν ᾧ οἱ πάλ ι βασιλεῖς ἐδάπιοντο. Ed è forse ciò che dicevano i due versi incisi sopra al cerchio del fondello, se si sta alle parole iniziali CV̄ FLETV REGIIS (?)... e alle poche altre che sono riuscito a leggere... INOCENTIS CORPVS... DVCITVR AD...

* * *

I due catini di Vercelli, se ne ho ben interpretate le figurazioni, sono una delle più complete e delle più antiche rappresentazioni delle storie dell'apostolato indiano di S. Tommaso; e non è senza interesse e significato che le scene riprodotte si ricolleghino, non già, come tutte le altre figurazioni del XIII e XIV secolo, alla *Leggenda aurea* di Jacopo da Voragine, ma direttamente ai più antichi *Acta Thomae.* Del resto, anche se ci affidiamo al solo dato stilistico, i due catini vercellesi, ancora così genuinamente romanici nelle composizioni e nel segno, possono ben ritenersi della fine del XII secolo; e quindi di parecchio anteriori alla stesura della *Leggenda aurea.*

Meno facile è dare una patria ad oggetti consimili e di così alta antichità. Ma se ben considero tutti i caratteri formali delle figurazioni, mi pare che pur essendo i due oggetti di due o tre decenni anteriori, le loro incisioni si possono stilisticamente avvicinare a quelle storie degli Apostoli che sono state disegnate al principio del XIII secolo sul noto rotolo pergamenaceo dello stesso archivio, a grafico ricordo delle antichissime pitture della basilica Eusebiana. Prodotti d'arte locale, dunque? Lo ritengo probabile; e l'origine da modesto atelier del luogo mi pare che risulti da tutta la trattazione che è, sì, accurata, ma in fondo piuttosto sommaria, e soprattutto da significative incertezze nell'ordinare qualche scena, o nell'atteggiare qualche figura. Ben diverse sono le qualità di fine cesellatura, di sensibilità stilistica, di magniloquente maestà e di perspicua chiarezza che si notano nelle figurazioni del catino del Louvre: indici non solo di una maggiore antichità (verso la metà del XII secolo); ma anche di eccellenza del centro artistico che lo ha fabbricato. L'identità di figurazioni e di scritte fra il catino di Vercelli e quello del Louvre non ha per altro nulla di singolare; nè tanto meno implica un rapporto di dipendenza e di imitazione. Per questi e per altri lavori, dovevano certo esistere anche a quel tempo delle specie di traccie o di guide (talora desunte magari dai grandi cicli pittorici di chiese) che davano per ogni soggetto l'indicazione delle scene e la scelta di appropriate scritte.

Oggetti del XII secolo rappresentano sempre dei cimeli insigni, degni di essere conosciuti e studiati. I due catini vercellesi aggiun-

gono al pregio d'antichità e al valore d'arte anche l'interesse per il bello, vario e iconograficamente non consueto racconto su S. Tommaso apostolo delle Indie. E l'identità di uno di essi con il catino del Louvre non si può negare che ne fissi anche più l'importanza, e ne accresca l'interesse.

Vittorio Viale

UN CASSONE PINTURICCHIESCO AL MUSEO CIVICO DI TORINO

Fra i numerosi cassoni del Museo Civico torinese spicca un bellissimo cofano nuziale (m. 1,81 × 0,59 × 0,465) lussuosamente decorato a rilievo e in pittura, già appartenente alla dispersa collezione Gualino.

1. – Bottega del Pinturicchio - Cassone nuziale dipinto e scolpito (c. 1503-10).

Lo pubblicò nel 1928 Lionello Venturi come opera di scuola senese e, più precisamente, di Francesco Di Giorgio Martini, indicando — come carattere tipico del Di Giorgio — « lo stile mosso e nervoso nella scultura e quello tranquillo e raffinato nella pittura: elementi in contrasto che trovano in questo cassone un accordo insuperabile » (1).

Non interessa qui vedere se tanto diverso per disposizione fondamentale sia l'atteggiarsi del Di Giorgio di fronte alle due arti o non si tratti piuttosto di maggior maturità espressiva, raggiunta nel più lungamente battuto campo della scultura; poichè la pala in San Domenico di Siena, più tarda delle sue altre pitture, conferma una sostanziale identità di modi nei due campi. Interessa invece precisare i valori stilistici dell'opera per una conveniente datazione. Dovremo però uscire dall'ambiente toscano in genere e del Di Giorgio

(1) V. Lionello Venturi, *Catalogo della I Mostra della Collez. Gualino alla Pinacoteca di Torino,* Milano-Roma, 1928, tav. 41.

in specie, e giungere ad una datazione posteriore a quella che poteva attagliarsi ad una sua opera da collocare nel periodo giovanile.

Particolari di costume indicano il volgere dal '400 al '500; i puttini reggistemma, dipinti nelle fiancate, hanno la tipica fisionomia di quegli angioletti-amorini che popolano tavole e affreschi del tardo Pinturicchio, del tardo Perugino, dei loro numerosi allievi. Nulla della tipologia tutta senese del Di Giorgio nè della particolare poesia senese quattrocentesca da cui tanto s'allontana il nostro cassone. Basti pensare, per il maestro, al cassone con « Storie di Tobia » (già collezione Von Nemes, Monaco) o a pitture come la « Fidelitas » (collezione Kahn, New-York) o la « Annunciazione » della Pinacoteca di Siena (2); ma per il cassone torinese più forte ancora è lo stacco nei confronti delle sculture: dove sono quel tremolare vivacissimo di luci e guizzare di moti, quello sfaldare la forma con tocco « sparso, volante, mosso », sorretto da una eccezionale sensibilità di panneggio, così acutamente individuati nel Martini scultore da Adolfo Venturi? (3). Per cui non s'intende il « parallelo perfetto » instaurato da Lionello Venturi coi rilievi della « Discordia » al Victoria and Albert Museum di Londra e della « Flagellazione » alla Galleria di Perugia (4).

Il cassone indica un gusto completamente diverso e un ambiente artistico che segue altra direzione, derivando da altre fonti. Il lussuoso cofano posa su quattro piedi; i posteriori grezzi, gli anteriori dorati, ornati da doppie spirali, losanghe e fregi di fantasia a leggero rilievo o punzonati sul fondo. La fronte, che, come i lati, è scolpita sul legno dorato con effetto di robusta solidità, si alza in moderata curva. Superiormente e inferiormente si stende, continuando sui lati, un'alta fascia scolpita: sul fondo dipinto in azzurro scuro rilevano draghi alati che, affrontandosi a coppie, affiancano vasi biansati. Le lunghissime code si attorcono sotto bianche targhette che recano in lettere nere i nomi delle figure allegoriche dipinte nei tondi della parte centrale. Tale fascia zoofora di ricco effetto deriva dallo splendido fregio del tempio di Antonino e Faustina in Roma, divenuto modello preferito dei colti artisti della seconda metà del '400. Piacque

---

(2) V. R. van Marle, *The developement of Italian Schools of Painting*, « The Hague », 1937, vol. XVI, fig. 138, 140, 146.
(3) V. *Francesco di Giorgio scultore*, in « L'Arte », 1923, p. 197 e segg.
(4) V. Lionello Venturi, loc. cit. e, per le sculture citate, A. Venturi, in « L'Arte », 1923, fig. 10, pag. 209 e fig. 11, pag. 211.

2. – Veduta del fianco sinistro: tondo con putti reggistemma.

al Bramante, all'Amadeo, a Tullio Lombardo; fu riprodotto con stupenda grandiosità nel pavimento del Duomo di Siena nel 1483-85 e, proprio a partire da quegli anni, il Pinturicchio lo spargerà, or con minore or con maggiore grandiosità decorativa, nei soffitti delle sale Borgia in Vaticano, e più tardi alla Biblioteca di Siena e gli aiuti lo ripeteranno in cornici di tavole o in affreschi (5).

Il fregio corre tra due file di sferule rilevate; negli intervalli tra i draghi e i vasi il fondo è finemente ornato a spirali incise o punzonate. La fronte tra i due corsi del fregio è divisa in tre scomparti da cinque fascie, pure limitate da sferule, formando cinque finte nicchie prive di carattere architettonico, terminanti in arcatelle ove il motivo dell'ogiva triloba è del tutto snaturato decorativamente. Le arcatelle sono affiancate da rosoncini.

(5) V. per le Sale Borgia, C. Ricci: *Pinturicchio*, Milano 1902, riproduzioni a pag. 91, 97, 99.

3. – Particolare della fronte: la Prosperitas nel tondo e la Pulchritudo nella nicchia.

Le nicchie estreme contengono ciascuna una candelabra a grande basamento di spigolo, il cui fusto è nascosto da alto scudo a testa di cavallo che inquarta gli stemmi degli sposi: inferiormente, campo bianco a tre bande rosse attraversanti; superiormente, fascia azzurra con falce di luna dorata, sormontata da aquila bruna in campo d'oro. Le tre nicchie centrali includono figure allegoriche stanti, individuate da bianche targhette poste al disotto di esse, mentre le targhette sotto agli stemmi non hanno contrassegni. Le scritte sono talora assai guaste: la prima figura da sinistra, si identifica come rappresentazione della « Pulcritudo », completando la dicitura in base alle restanti lettere; gli attributi confermano l'identificazione. Segue il « Cupidus »: la terza figura non identificata dal Venturi è, molto probabilmente, la « Operositas »; la scritta è quasi illeggibile ma in base alle poche lettere superstiti semicancellate, si giunge alla lezione che si accorda coll'attributo: una spola. Così le tre allegorie si uniscono

4. – Particolare della fronte: da sinistra Cupidus, Pax (nel tondo) e la Operositas.

a quelle dei tondi dipinti, nella esaltazione delle nozze. Le figurette scolpite a bassorilievo posano su un ristretto piano irregolare, leggermente aggettante, e si dispongono quasi frontalmente con lievi scarti laterali. Pose languide ove non più lo scatto della linea in gara col guizzo di luce è fonte di moto; ma stagnare del contorno molle e sensuoso in una ricerca di eleganza che sta nell'atteggiamento dalle compiaciute flessuosità più che nel segno. Sono pose d'un mondo figurativo erede d'una lunga tradizione; mondo che ha perso la vivacità talora un po' acerba ma vibrante del più puro quattrocento fiorentino e — ancora accanto alla contemporanea virtuosità lineare poetica e cristallina d'un Botticelli — si rifugia nella ricerca di grazie estenuate, contemplative, esteriori; quella tipica elaborazione di forme decorative, di lussuosa mondanità, in cui il Pinturicchio sommerge anche il perduto sogno del Perugino.

La « Pulcritudo », ignuda, reclina il volto sotto i raggi del sole che dà stacco al capo come un'aureola; un velo scende dalle chiome,

lentamente ondeggiando dietro al corpo come per accompagnare la lievissima torsione dell'anca; il braccio destro indolentemente steso lungo il fianco regge uno specchio a tabella.

Ma questa « Pulcritudo » non è che la « Carità » dipinta dal Pinturicchio in uno scomparto del soffitto alla Libreria Piccolomini del Duomo di Siena (6), terminato nel 1503. Corrisponde la posa in ogni particolare; ripetuto letteralmente è lo svolgersi del velo dalla spalla destra e il ricadere di esso al piede sinistro in stretti giri. Solo, nella Charitas è più plasticamente curata l'anatomia e più deciso è il contorno. La traduzione nel rilievo del cassone ha reso più debole la figura strutturalmente; v'è però una grazia esausta così sentita che le conferisce un carattere di cui la Charitas è priva.

Il « Cupidus » ha tunichetta corta al ginocchio, brevi maniche festonate, mantelletto gettato sulla spalla destra e svolazzante, acconciatura ornata di piume: quelle piume che Pinturicchio a Roma, a Siena, sventaglia con tanta gioia in capo alle sue festose accolte di giovani. Regge l'arco e una freccia con atto indolente; più che il dio dell'amore è un elegante cavaliere che — come tutti quelli di Bernardino di Betto o quelli di Perugino alla Sala del Cambio — pare consumato da una quasi romantica nostalgia dell'appena concluso quattrocento; un ultimo sopravvivere dello spirito del tardo secolo di Lorenzo il Magnifico, quando già nasce il nuovo ideale cortigiano del Castiglione.

Il terzo bassorilievo raffigura la « Operositas », semicoperta dal mantello; è riccamente acconciata, anch'essa con alte piume a contrasto col modesto oggetto che alza nella mano sinistra: una spola, da cui cade un lungo stame che attraversa la figura ed è ripreso dalla mano destra. Qui il panneggio disturba la libera distensione delle membra, è pesantemente ammassato; si sente un contrasto tra l'esecuzione — anche guardando i particolari — e l'eleganza del disegno, come già s'era notato nello svolgersi duro e senza respiro del velo ai piedi della Pulcritudo.

Per la parte decorativa del cassone interessanti ancora sono le larghe cornici fortemente rilevate, a doppia treccia, che includono i quattro tondi dipinti sulla fronte e i due sui lati, inscrivendosi a loro volta nei riquadri formati dalle finte nicchie verticali. Ivi i pen-

(6) V. R. van Marle, op. cit., fig. 181, pag. 276.

5. – Particolare della fronte: l'Operositas, e la Jucunditas (nel tondo).

nacchietti risultanti portano aironi e delfini a punzonatura. Il coperchio appena ricurvo e robustissimo è contornato da fascia a intrecci geometrici; al limite estremo corre una striscia interrotta a tratti da volute legate dorsalmente. Lungo il perimetro interno della fascia è disposta una archettatura; rosoncini sono scolpiti nello spessore del coperchio, lungo il bordo, e altri motivi geometrici punzonati ornano l'orlo che il coperchio nasconde. Anche questi ornati — tutti — riportano con assoluta puntualità al repertorio decorativo profuso dal Pinturicchio e scolari all'appartamento Borgia. E li ritroviamo esatti o variati nelle decorazioni del maestro alla cappella Bufalini all'Aracoeli o in S. Maria del Popolo a Roma, a Spello, o nel soffitto del Palazzo Colonna di Roma. Raffronti tematici insufficienti presi ognuno per sè, ma che tutti riuniti e collegati con raffronti stilistici per sculture e pitture, sono prova di derivazione inoppugnabile.

Passiamo dunque alle pitture che concludono la ricca decorazione dell'opera. Innanzitutto, nelle fiancate, i tondi presentano

stemmi analoghi a quelli già descritti, affiancati e sorretti da putti alati. I corpi son condotti con modellato denso, di notevole plasticità; i contorni segnano le forme con lentezza e senza vibrazioni, talora anzi un po' rigidi. Sull'incarnato verdognolo il tondeggiare delle membra è dato da un ombrare bruno con qualche tocco rosato sui volti, sulle mani. Le alette verdi sono dorate; le capigliature biondo-cariche, ricadenti ai lati del volto senza attorcersi, lasciano sfuggire un ciuffetto sulla fronte. Figurette che palesemente si ricollegano a quella inesauribile serie dipinta dal Pinturicchio a cominciare dagli angioletti reggistemma in una miniatura della Crocifissione (7) continuando con quelli nel soffitto di Palazzo Colonna (1490 circa) a Roma o sul soffitto della sala delle Scienze all'appartamento Borgia; ma più si avvicinano al modello offerto da alcuni fra gli angioletti che alla libreria Piccolomini di Siena accennano agli stemmi sui plinti delle lesene che spartiscono gli affreschi.

I quattro tondi sulla fronte del cassone presentano figure allegoriche — « Prosperitas », « Innocentia », « Pax », « Iucunditas » — su fondo rosso vivo fittamente maculato d'oro, nel gusto che alle Sale Borgia compì le figurazioni su una lussuosa e talora calcata distesa scintillante. Nel cassone tale partito è perfettamente consono al carattere dell'epoca e alla pittura quasi miniaturistica.

La « Prosperitas », coi biondissimi capelli attorti in molli nodi sfuggenti, siede su breve striscia di terreno privo quasi di accidentalità, coperto da rade erbette con qualche fiorellino rosso. Veste in pallido oliva; un manto di pallido rosa le avvolge le gambe risvoltandosi in giallino; essa regge nelle mani una cornucopia colma di frutti; al suo fianco posano una cassetta chiusa e uno scrigno aperto donde escono un velo e una collana. Un candido cigno, ombrato di grigio-azzurrognolo, giunge volando e reca nel becco un azzurro monile. Delicato è il rapporto cromatico, elegante la composizione per la viva decoratività dei contorni e l'avvitato legarsi delle membra. Ritmiche rispondenze di gesti, di svolazzi negli sbuffi all'attacco delle maniche; il cigno par riprendere nelle molli curve quelle flessuosità, ed entrambi si concludono armonicamente nel giro della cornice che li comprende. E il pensiero corre al soffitto del Palazzo Colonna

(7) V. riproduzione in R. van Marle op. cit., vol. XVI, pag. 259 e fig. 169. Anche il Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, pag. 395, la attribuisce al Pinturicchio, mentre A. Venturi, *Storia* VII (2) fig. 432 la dava al Perugino.

in Roma dove, in una lunetta, due divinità fluviali semiallungate a terra stringono una colma cornucopia (8); convincentissimo raffronto valido anche per la posa e il trattamento del panneggio della « Innocentia »; ma in confronto ai due vecchi iddii, la « Prosperitas » appare più ricca e fluente di ritmi anche se meno limpida di esecuzione.

La « Innocentia ». in manto celeste che copre inferiormente la svolazzante veste giallina, siede su terreno avvivato da tulipani rossi e altri fiori, e limitato a sinistra da un alberello. Essa soffia in una tuba adorna d'un drappo bianco frastagliato; le siede di fronte una fanciulletta bionda in rosa, che stringe al petto un agnello. Anche qui si rivela la stessa tendenza alla riassunzione compositiva ma con maggior rigidezza nel cercare un centro di conversione al disporsi delle membra, senza più la fluidità del tondo precedente.

Il tondo della « Pax » è il più complesso e il più vivo; raggiunge maggior decoratività e conclusione formale. La «Pace» siede in atteggiamento non più risolto in unico contorno, sia pure attraverso riprese ritmiche, ma svolto in contrapporsi di membra e affermazione di profondità. Solleva ridente il biondo capo incorniciato da azzurro velo annodato; la candida tunica appare sotto la rossa veste dagli allentati legacci d'oro; all'ampio scollo scende il ricco monile a goccia. La gonna risvoltata è giallo-chiara, le gonfie maniche marrone controtagliate rivelano il candore sottostante della tunica. Le braccia allargate reggono due bianche coppe innaffiando due alberelli che alzano il fogliame a concludere il campo del tondo. In secondo piano due donne, allungate sul terreno verdino gradinato, s'appoggiano a un fusticello; una, in verde e rosso, tiene un fiore nella destra; l'altra, in blu scuro e rosse babbuccie, appoggia il capo al braccio distendendosi dietro alla Pace che maggiormente risalta in avanti.

Infine la « Iucunditas », vestita di giallo con manto damascato a risvolto verde, siede in atto spensierato, assorta nella musica, scuotendo i cimbali nella sinistra alzata. Si dispone anch'essa con maggior complessità d'atteggiamento nel girare delle membra in superficie e profondità e nello scorcio delle gambe accavallate. Dietro ad essa, steso a terra, un giovane in giaco verde e mantello azzurro, con calze rosse, suona una spinetta; il berretto verdino a risvolti rossi con lunga piuma copre le biondissime chiome spartite. È il tipico giovane

---

(8) V. Ernst Steimann, *Pinturicchio*, « Bielefeld und Leipzig », 1898, fig. 21.

pinturicchiesco; assai vacuo, se si vuole, ma di altrettanta grazia mondana.

Ma ciò che soprattutto interessa in questo tondo, è il breve spazio di terreno antistante; ivi, acque azzurrognole stagnano fra le erbe verde-spento infiorettate di rosso; in primo piano, a destra, una capretta puntando le zampe anteriori e abbassando la testa, contempla curiosa una scimmietta seduta di fronte. Di nuovo, il modello è documentabile puntualmente; ritorniamo alla sala dei Santi nell'appartamento Borgia: ivi, nel giardino di Susanna, presso la fonte (9) sono rappresentati alcuni animali, e vi si ritrova oltre ad una gazzella, assai vicina alla capretta del cassone, una scimmia da cui quella della Iucunditas è esattamente copiata: con una vivacità episodica che lascia indietro assai le scimmiette sul soffitto del Palazzo Colonna, un po' troppo pesate nella funzione decorativa.

Il cassone dunque, in base ai numerosi e stringenti accostamenti stilistici, si presenta come opera del più chiaro carattere pinturicchiesco riconducendo per gran parte dei suoi motivi al soffitto di Palazzo Colonna in Roma (del 1490 circa) e alle figurazioni e decorazioni delle Sale Borgia eseguite dal maestro e dai suoi scolari tra il 1492 e il 1495. Ma i legami col soffitto della Libreria Piccolomini in Siena (terminato nel 1503) o con altre pitture della stessa libreria, degli anni seguenti, inducono a spostare la datazione del cassone poichè sarebbe troppo ingegnoso pensare che il maestro abbia sfruttato per la Charitas della libreria un disegno già concesso in precedenza ad un aiuto per un cassone. Mentre, invece, ulteriori analogie che si possono proporre con alcune tarde e stanche pitture del maestro, come qualche affresco nella cappella del Battista al Duomo di Siena o la Penelope del 1509-10 ora alla National Gallery di Londra indicano ripetizioni di repertorio su modelli ormai ampiamente svolti anche dalla bottega.

Ma si presenta ancora una prova interessante e persuasiva per la datazione del cassone. Nel pavimento in maiolica — datato 1509 — già in una sala di Palazzo Petrucci in Siena, ora smembrato al Victoria and Albert Museum di Londra (10), si vedono mattonelle raffi-

---

(9) V. A. Venturi, *Storia*, VII (2), fig. 479.

(10) V. B. Rackham, *Catalogue of Italian Maiolica* (Victoria and Albert Museum) London, 1940, vol. II, plate 62 (n. 386 d.) e vol. I, Text. pag. 132 con attribuzione al « nessus painter « (pag. 130).

guranti, in un tondo, due puttini atticciati, dalle corte alucce, reggenti il tipico scudo a testa di cavallo da cui s'allargano nastri serpeggianti; l'ambientazione vi è data unicamente da un sommario terreno a calotta con minuscoli cespuglietti; è la versione più prossima agli analoghi tondini del cassone. Il raffronto interessa perciò anche per precisare come, se l'esecuzione del pavimento può ritenersi del « Maestro del Nesso », pittore di maioliche, i disegni risalgono (e lo provano inoltre le Sante degli altri tondi) al Pinturicchio che dipinse nel soffitto di quella sala.

Ma, lasciando tale questione che qui esorbita, possiamo concludere sulla datazione del cofano del Museo Civico fissandolo approssimativamente nel periodo 1503-1509.

Abbiamo parlato d'aiuto per il nostro cassone: e infatti l'esecuzione non consente l'attribuzione al maestro di cui manca la perspicuità del segno. Ci sono secchezze, parti trascurate e affrettate; e qualche scorrettezza. Definire personalmente l'aiuto sarebbe inutile criticamente ed anche — ci sembra — poco fondato. A più d'un allievo si può ripensare in raffronti dei vari elementi stilistici; ma questa stessa pluralità di accostamenti possibili, unita ad un'aderenza talora strettissima — come in alcuni panneggi — ai modi del maestro, prova come si debba vedere nell'opera un lavoro di bottega, eseguito sotto la sua diretta dipendenza su disegni suoi, talchè la partecipazione degli aiuti più che su caratteri distintivi individuali, si manifesta nell'inferiorità qualitativa.

È in ogni caso interessante la conoscenza di questo cassone nuziale che viene a porsi come sicura opera della sua cerchia fra le rare di tal genere a lui o alla sua scuola discutibilmente attribuite (11).

LUIGI MALLÈ

---

(11) È di mano del Pinturicchio la bella fronte di cassone raffigurante la Giustizia in un tondo affiancato da due amorini alati, già nella collezione Chiesa Milano (v. VAN MARLE, op. cit. vol. XIV, fig. 163). Lo SCHUBRING (v. *Cassoni panels in English private collections*, in «The Burlington Magazine», XXII, 1912-13, p. 196 e segg.) pubblicò dicendolo del Pinturicchio «with considerable lykelihood » e datandolo a fine '400, un cassone del Museo del Prado di Madrid raffigurante il Ratto delle Sabine e susseguente riconciliazione.

Ma lo SCHUBRING stesso nella II edizione del suo *Cassoni, Truhen und Truhenbilder*, « Leipzig », 1923, pag. 346, vol. I, e vol. II, tav. CXX, n. 540 (nonchè 541 per altro cassone pure al Prado) esclude la sua precedente attribuzione proponendo Amico Aspertini.

L'ALTARE DI S. EVASIO DI CASALE

Note su Ambrogio Volpi e su Cristoforo Lombardi

Esempio dell'incertezza radicata nel campo della scultura manieristica lombarda — « terreno tanto infido e tanto inesplorato », pieno di incognite « molte e gravi » (1) — è la presunta ricostruzione della figura di Ambrogio Volpi.

1. – Bartolino Baronino - Schizzo per la cappella di S. Evasio. Casale. Archivio della Curia Vescovile.

Da qualche decennio, gli è attribuito, anzi è ritenuto la sua opera più importante, il paliotto dell'altare maggiore della Certosa di Pavia (fig. 1), scultura veramente molto bella nel suo « perfetto manierismo classicistico » anche se « scolasticamente aggraziata e preziosa » (Delogu), che aveva oscillato tra le più varie attribuzioni — Tommaso Orsolino, Cristoforo Solari, Angelo Marini, Francesco Brioschi,

(1) Costantino Baroni, *Problemi della scultura manieristica Lombarda*, nella riv. « Le Arti », anno V, fasc. IV-V (Aprile-Luglio 1943), pag. 180-190.

Silvestro da Cairate, il Volpino. — Ma anche l'attribuzione al Volpi va perlomeno tenuta in sospeso, se non definitivamente negata, poichè gli elementi addotti in proposito da Diego Sant'Ambrogio (2), che cercò di trarre quell'artista dall'oblìo, sono così approssimativi e sfuggenti da non superare la portata di semplici supposizioni.

Altrettanto affrettato si mostra questo scrittore attribuendo al Volpi l'altare di Sant'Evasio, che era un magnifico complesso di statue ed altorilievi nel Duomo di Casale.

Un confronto stilistico tra il paliotto di Pavia e le sculture di Casale porta alla sicura conclusione che è impossibile attribuire tutto ad uno stesso artista; non solo, ma rivela notevoli diversità di stile esistenti fra le stesse sculture casalesi; sì che giustamente il Baroni sospetta di quella candida facilità attributiva e riconosce l'utilità di « chiarire ulteriormente il valore degli incontri... al Duomo di Casale, tra Cristoforo Lombardi e... il Volpi » (3).

Cristoforo Lombardi è artista più certo, rispetto al Volpi, sebbene sia quasi senza opere sicure.

« Il nome del Lombardi, che fu a Roma con Michelangelo e a Bologna con Giulio Romano, esce ora ripulito dagli studi che precisano la sua forte opera di architetto; ma forse è tempo di valutarlo anche come scultore » (4). Lungamente collaborò col Bambaia e credo che questa comunanza di lavoro abbia contribuito non poco ad oscurare la sua figura.

Non mi propongo ora il difficile chiarimento dei limiti della sua collaborazione. Ritengo invece che un primo passo per illuminare l'attività del Lombardi si possa compiere rivedendo le sculture e le vicende costruttive del monumento votivo innalzato a Casale in onore di S. Evasio. Purtroppo la completezza dell'indagine è oggi ostacolata dall'impossibilità di consultare alcuni documenti — cosa che sarà invece possibile in seguito — tuttavia già posso rettificare alcune date ed aggiungere una decina di opere conservatissime alle tre oggi sicuramente attribuite al Lombardi; e due di queste ultime sono quasi totalmente rovinate.

---

(2) Diego Sant'Ambrogio, *Il Pallio, il Tabernacolo, ecc. della Certosa di Pavia*, ne « Il Politecnico », anno 1848. « Una notizia tratta dalle vecchie carte certosine diceva che a l'erezione del nuovo altare... avrebbe posto mano, insieme al tabernacolo, un maestro Ambrogio Volpi di Casale ».

(3) Baroni, art. cit., pag. 184.

(4) Baroni, art. cit., pag. 189.

* * *

Dell'altare di S. Evasio si avevano fino ad oggi poche notizie, credute sicure, tratte dagli scritti di Vincenzo De Conti, storico locale assai infido: Il 22 dicembre 1547 i proconsoli casalesi, a merito di un voto fatto quattro anni prima per la salvezza della città dal pericolo della peste, allogarono al Bambaia ed a Cristoforo Lombardi la costruzione di un altare con icona marmorea. Precedentemente doveva essere stata allogata agli stessi scultori un'arca per le reliquie del Santo, già terminata a Milano prima del 23 febbraio 1546 e giunta « per naves » a Casale prima del 10 giugno del '47. Gli scultori milanesi morirono senza finire l'altare ed il 12 giugno 1563 Ambrogio Volpi si offriva di terminarlo a patto che gli venissero corrisposti cento scudi, costituenti il residuo della somma — a noi sconosciuta — già pattuita col Bambaia e col Lombardi. L'offerta fu accettata; mentre il Volpi lavorava, nel 1563, un architetto Baronino eseguiva adattamenti nella cappella dedicata al Santo. In una visita pastorale compiuta in Duomo dal Vescovo Aldegato, l'8 maggio de '64, l'opera era descritta come completa in tutte le sue parti.

Nel 1764, edificandosi una nuova grande cappella in onore di S. Evasio (5), l'antico complesso monumentale venne smembrato e disperso in vari luoghi del Duomo.

Queste le notizie, non tutte esatte, come si vedrà.

Delle opere si conoscevano dodici statue e cinque rilievi, sparsi in vari luoghi del Duomo e tutti attribuiti ad Ambrogio Volpi.

---

(5) La Cappella è generalmente creduta di Benedetto Alfieri (bibl. nel vol. di N. Gabrielli, *L'Arte a Casale, ecc.*, Torino, 1935, a nota 21 di pag. 116). Ma Giuseppe De Conti — che non va confuso con l'altro storico Vincenzo De Conti – in un documento ufficiale (*Relazione dell'operato per l'ultimazione della Capella di S. Evasio, data il primo agosto 1811*, nell'arch. della Curia Vescov. di Casale) relativo alle molte difficoltà che ne avevano ritardato la costruzione, condotta « con sommo impegno ed ardore » solo per alcuni anni, afferma che il disegno della Cappella stessa era del Sr. Luigi Barberis, allievo del Conte Alfieri.

La relazione del De Conti è un documento fondamentale per chi volesse studiare la Cappella settecentesca. Non contiene cenni all'altare ed alla cappella precedenti, solo si parla dell'arca, a proposito della traslazione delle reliquie di S. Evasio, avvenuta il 12 ottobre 1808: « colle debite formalità dell'antica urna furono estratte e riconosciute, chiuse, e sigillate le sagre ossa dell'antico nostro Protettore St. Evasio sotto la statua della nuova urna d'argento ». Quindi l'urna cinquecentesca andò smarrita in tempi relativamente recenti, dopo il 1808.

Guardando le sculture e ripensando alla cronologia, mi convinsi che statue e rilievi apparivano chiaramente di tre e forse quattro mani diverse, e che il termine compreso tra la metà del giugno 1563 (contratto di allogazione al Volpi) e l'8 maggio dell'anno successivo (descrizione dell'opera completa, nella visita pastorale) appariva troppo breve perchè un solo artista potesse aver eseguito tante sculture e sistemarle in un complesso comprendente colonne, nicchie e varie decorazioni. La prima induzione si rivelò esatta; la seconda apparve in seguito infondata, poichè la visita pastorale non era del '64 ma del '68, tuttavia fu errore felice perchè mi spinse ad un controllo che si dimostrò altrimenti fruttuoso. Notai infine che nei contratti, secondo quanto riferiva anche il De Conti, si parlava di *completamento* e non di esecuzione totale dell'opera da parte del Volpi.

Tentare un ritrovamento dei documenti sull'altare dopo che il Vesme, ricercatore tenace, aveva già inutilmente tentato (6) era impresa di tenue speranza ma non l'abbandonai a priori. Così trovai quasi tutti gli atti relativi alla costruzione della cappella ed alla sistemazione dell'altare, eseguite al tempo del Volpi (1564); trovai anche lo schizzo della cappella che era stato proposto agli appaltatori e rinvenni pure la relazione della visita pastorale. Infine potei stabilire ove quasi certamente si trovano gli atti relativi alla primitiva allogazione al Bambaia ed a Cristoforo Lombardi, e spero di poterli trascrivere fra non molto.

Ignoro se, per la collocazione dell'altare, già nel 1547 si fosse iniziato qualche lavoro nell'antica cappella di S. Evasio, forse trecentesca (7) o forse anteriore, poichè il Duomo fu eretto nel sec. XII su costruzione ancora più antica. Certo è che nel 1564 si compì un totale rifacimento.

Il 1º gennaio del 1564 veniva redatta una prima nota, molto precisa, dei lavori da eseguire per «accomodar la Capella di S. Evasio dove si trova al presente». Si trattava di lavori complessi che importavano la demolizione e ricostruzione di muri e di pilastri, l'innalzamento di volte, l'apertura di finestre. Nella nota era lasciata in bianco la somma necessaria ai lavori (8).

---

(6) Cfr. Gabrielli, op. cit. a nota prec., pag. 116, nota 20.

(7) L'induzione è del Sant'Ambrogio, art. cit. a nota 2. V. anche Gabrielli, op. cit. a nota 6, pagg. 107-108.

(8) Per questo documento e per quelli cit. in seguito v. la nota premessa all'appendice documentaria.

Il 7 gennaio, sempre del 1564, uno dei sei proconsoli di Casale, Zanotto Stracca, proponeva al Consiglio generale che si eleggesse una commissione di esperti per esaminare i modelli e i disegni presentati dai molti aspiranti ai lavori per l'adattamento della cappella in vista della collocazione dell'arca del Santo. La commissione fu eletta ed ebbe potestà di chiamare i progettisti ed esaminarne le proposte; si stabiliva ben chiaro che l'amministrazione civica contribuiva ai lavori per una somma non superiore ai 125 scudi, già stanziati. Rogò gli atti il notaio Placido Pane.

Il 20 gennaio lo stesso notaio rogava un altro strumento sempre relativo alla scelta dei progetti presentati da « quamplures architectores » per rifare la cappella e trasportarvi l'arca — provvisoriamente sistemata al posto del tabernacolo nella cappella di S. Michele (9) — in cui riporre le reliquie di S. Evasio. Le reliquie, infatti, non erano ancora nell'arca, ma in altro luogo nella vecchia cappella eretta in suo onore. Si disponeva che la commissione, dopo aver scelto il progetto migliore, ne riferisse al Preposto della cattedrale, ribadendo, che il Consiglio non intendeva sborsare più della somma stabilita di 125 scudi « quodque ipsum comune non intendit habere omnis dicta fabrica super se ». Nel caso che questa clausola finanziaria non fosse stata accettata entro otto giorni, si sarebbe provveduto a sistemare definitivamente l'arca marmorea nella cappella di S. Michele abbandonando il progetto di una nuova costruzione.

La clausola fu accettata prima dello scadere del termine stabilito, poichè cinque giorni dopo la precedente determinazione, il 27 gennaio, « li Signori Ministri della Fabrica di S.to Evasio » stabilivano nuovi patti estremamente precisi da stipularsi con l'eventuale appaltatore della costruzione della cappella, della quale — a maggior chiarezza — davano uno schizzo (fig. 2). Nominavano *sorvegliante dei lavori* l'esperto di loro fiducia *Bartolino Baronino* (10).

---

(9) L'arca era stata posta nella cappella di S. Michele certamente in via provvisoria, togliendo il tabernacolo del Corpus Domini della cui ricostruzione si dava incarico al Volpi con contratto del 1º marzo 1564 (v. seg. nota 16).

(10) Il Baronino aveva due fratelli, pure architetti: Giovanni Francesco († 1596) ed il meno ignoto Bartolomeo, che lavorò a Roma nella prima metà del '500 († 1554 e sepolto nel Pantheon). Bartolino morì nel 1584. Cfr. Gabrielli, op. cit., pag. 29, e Thieme-Becker, vol. II (1908), pag. 520.

Lo stesso giorno il notaio Pane dichiarava che « Bartolomeus Schellinus tubicem et nuncius publicus Comunis Casalis » gli aveva riferito « se hodie fuisse ad lapidem Comunis et ibi primis amisso sono tubae, alta et intelligibili voce, ut moris est, suprascripta capitula de verbo ad verbum preconizasse et publicasse ac ferisse ac monuisse ecc. » affinchè chiunque fosse edotto dell'appalto. Si rendeva noto che i lavori dovevano essere terminati entro il prossimo giugno 1564.

Il 30 gennaio si elencavano le offerte dei vari appaltatori, dalla cifra altissima di 600 scudi alla minima di 200 proposta, quest'ultima, dal Magister *Philippus Bertolacius*, al quale veniva pertanto affidata la *costruzione della cappella*.

Il 1º marzo « Hieronimo Vallario propositus Rev.i Capituli de S.to Evasio (il Duomo è dedicato a questo Santo) et il Magnifico

2 - Ignoto del XVIII sec. - Studio per una nuova sistemazione dell'altare di S. Evasio
Milano. Raccolta privata.

Sig. Henrico Gambèra » stabilivano un contratto, alla presenza del notaio Giovanni Antonio Brocco, « cum Messer *Ambrosio Volpe* scultore e citadino di Casale » circa il *trasporto dell'arca* di S. Evasio, che era nella cappella « *di S. Nicola* » (certo è un errore, poichè fino allora si era scritto « *di S. Michele* »). Il Volpi si obbligava al trasporto dell'arca senza tuttavia assumere responsabilità di eventuali guasti; si impegnava cioè allo smontaggio di « tutta quela opera qual al presente si trova fatta in essa capella, e poi in quella quantità si ritrova fatta, colocarla nella capella qual di nuovo se troverà da fare di S.to Evasio cum ogni diligentia sarà possibile ». Si obbligava inoltre a ricostruire « in detta capella [di S. Michele] il tabernacolo del Corpus D.ni a tutte so speise in quello loco ove era ». Tutto al prezzo di ventitrè scudi (11).

Il 7 marzo essendo « testes D.nus Joannes Quarterius et Panellus de Regis » si stipulava il contratto definitivo con l'appaltatore « Philuppus Bertolacius » per la costruzione della cappella al prezzo di scudi duecento, centoventicinque dei quali dovevano essere pagati dal Comune ed il resto dal « prepositus » Gerolamo Valorio e dal Conte Enrico Gambèra. Il tempo a disposizione non era molto poichè entro la fine del prossimo giugno tutto doveva essere finito.

Infine, sempre alla stessa data alla presenza di Giovanni Battista de Morano e di Giovanni Antonio Brocco — le cui testimonianze venivano registrate dal notaio Facino, del Comune — si pagava al « Bertolacius » un primo anticipo di cinquanta scudi.

Non mi fu possibile trovare l'atto del 12 giugno 1563 — che il Sant'Ambrogio ha desunto dal De Conti, che lo dà in presunta trascrizione — in cui il Volpi si offre di continuare il lavoro non compiuto dal Bambaia e dal Lombardi, nè l'atto del 14 giugno dello stesso anno (notaio Brocco) che il Sant'Ambrogio dice relativo alla consegna di venticinque « marmi » al Volpi « per la costruzione dell'arca » (ma l'arca era già stata fatta a Milano da più di quindici anni!) e per la scalinata dell'altare (e qui la cosa appare più credibile) su cui collocare l'arca stessa (12).

Nulla, infine, trovai sui pagamenti dei lavori, quando questi giunsero al termine. È sicuro che tutto era completo prima del

(11) Cfr. il doc. n. 1 dell'appendice documentaria.

(12) Sant'Ambrogio, art. cit.

18 maggio 1568, poichè nella già citata visita pastorale si descrive « capellam S.ti Evasij que e[st] a parte sinistra » guardando verso la porta della chiesa. È detta « capella nova », ornata di pitture e chiusa da una cancellata; in essa è « altar marmoreus et lapideus sub vocabulo et ad honorem Divi Evasij et anchona marmorea constructa cum statuis marmoreis »: S. Evasio « in pontificali »; a destra, S. Bernardino e S. Sebastiano; a sinistra, S. Antonio e S. Roccò; in alto, sopra vertici di marmo nero, i Ss. Natale, Malliano e Proietto. « In pede vero d[ic]tae anconae » sono « istoriae sculptae vitae Beati Evasij et S.i Bernardini in lapide marmoreo ». Segue la trascrizione dell'epigrafe, che non è chiaro dove fosse. In alto, tra le palme, era l'arca del Martire, « archa de lapide nigro », e « super archa in culmine » stava la statua della Madonna. In fine, « in medio d[ic]tae capellae ante d[ictu]um altar adest columnula lapidea designans locus decapit.is Divii Evasij » (13).

Questi documenti ci forniscono qualche elemento sicuro.

La scomparsa cappella cinquecentesca, di cui rimane memoria in uno schizzo, era opera dell'architetto Bartolino Baronino altrimenti ignoto. Per innalzarla fu demolito completamente il termine della navata destra del duomo romanico per uno spazio di almeno due campate. La costruzione avvenne tra il marzo del '64 e forse il giugno successivo; era finita, ad ogni modo, nel '68.

Ad Ambrogio Volpi non fu commessa l'arca del Santo — smarrita dopo la traslazione delle reliquie, nel 1808. — A lui venne affidato, il 7 marzo 1564, il più semplice incarico di trasportarla dalla cappella di S. Michele nella nuova costruzione. Con l'arca dovevano essere lavori di scultura abbastanza delicati e di una certa mole se il Volpi declinava ogni responsabilità durante i lavori di spostamento. Certo la frase « desfar tutta quela opera qual al presente si ritrova fatta in essa capella, e poi in quella quantità si ritrova fatta, colocarla nella capella qual di nuovo se haverà da fare di S.to Evasio cum ogni diligentia sarà possibile » fa immaginare un complesso notevole, tanto più che per la sistemazione occorrevano « calzina, matoni, geso, piombo et ferramenti » in quantità non trascurabile se nel contratto si era inclusa la precisa indicazione di chi li dovesse fornire.

(13) Cfr. il doc. n. 2 dell'appendice documentaria.

Non risulta che al Volpi — detto bensì « scultore » — fosse stata affidata l'esecuzione di sculture; l'ipotesi che il 12 giugno 1563 gli fosse allogata la continuazione dei lavori rimasti interrotti per la morte del Lombardi (14) sarebbe resa meno incerta dalla lapide sull'altare, ove si dice che i cittadini casalesi onorarono la reliquie del Martire Evasio con un insigne sepolcro il 1º dicembre del 1563 — secondo la trascrizione nella citata visita pastorale. Questa data, d'altra parte, porterebbe a limitare di molto l'apporto del Volpi all'attuazione dell'opera poichè la sua attività in proposito non sarebbe durata che cinque mesi. Ma non riesco a convincermi che la data dell'epigrafe fosse veramente quella trascritta nella visita pastorale: è del tutto improbabile che il 1º dicembre 1563 si inaugurasse un monumento, apponendovi anche una lapide, e che il 1º gennaio del '64 si iniziasse la stesura di atti — lunghi e complessi, non certo frutto di pochi giorni di discussioni — relativi alla costruzione di una nuova cappella ed allo smontaggio e spostamento del monumento stesso. Tutto mi parrebbe più comprensibile se la data dell'epigrafe fosse spostata di un anno e ritengo che lo scrivano della visita pastorale abbia scritto 1º dicembre MCLXIII anzichè MCLXIIII. Per ammetter questo bisogna credere che la clausola contrattuale di finire tutti i lavori entro il giugno del '64 non sia stata rispettata; ma un ritardo di cinque mesi appare probabile, data la mole dei lavori di costruzione che dovevano esser preceduti da altri di demolizione iniziati non prima del 7 marzo dello stesso anno.

Ma la lapide, che il Sant'Ambrogio afferma « trasportata poi nel 1574 [1764] (15) nella sala della città, e ceduta alla famiglia Gambara

---

(14) Vincenzo De Conti (*Notizie storiche, ecc.*, vol. V, pag. 349 e segg.) trascrive l'atto del 12 giugno '63. Ma ci si deve fidare di uno scrittore così impreciso ed infido?

(15) Non è cosa importante, ma occorre notare che la data del trasporto della lapide deve essere ritardata di quasi due secoli, quando, distrutta la cappella e smembrato l'altare, si andava innalzando la sontuosa cappella oggi esistente: il De Morani afferma che, nel 1764, « dal Corpo della città la lapide fu fatta trasportare nella sala delle loro adunanze ». L'errore del Sant'Ambrogio non è certo dei più gravi, ma lo ricordo per convalidare i sospetti che le altre date da lui trascritte non siano da accettare senza accurato controllo (Giuseppe Antonio De Morani, *Memorie storiche della Città e della Chiesa di Casale Monferrato raccolte e divise in due parti, una civile e l'altra ecclesiastica, ecc.*); copia del

[Gambèra] » (16) non è più reperibile. Il luogo in cui sorgeva la costruzione cinquecentesca è indicato negli atti del 1° e del 25 gennaio 1564: per fare posto ad essa si dovrà « ruinar tutto l'edificio si contiene fra l'andito quale va in sacrestia al cimiterio », ossia il termine della navata destra.

Un ricordo grafico fino ad oggi ignoto è lo schizzo allegato ad uno degli strumenti notarili (17); benchè rapidamente abbozzato è molto chiaro (fig. 1). Con quasi certezza lo ritengo dell'architetto Bartolino Baronino, che è nominato, come esperto di fiducia, nel contratto cui lo schizzo è allegato. Oltre alla cappella, vi è delineato l'altare quale apparirà descritto nella visita pastorale: la pala marmorea comincia, in basso, con la sede per cinque rilievi; seguono cinque nicchie per altrettante statue; nella parte superiore è l'arca, che regge la statua della Madonna. Una sola discordanza esiste, tra la descrizione e la rappresentazione grafica: in quest'ultima le statuine, indicate da pochi rapidissimi tratti al di sopra delle nicchie, sono quattro mentre nella relazione si parla di tre soltanto (18).

Ritengo che nessuno dei pezzi che costituivano l'icona marmorea sia andato perduto, almeno di quelli di una certa importanza. Nel

---

manoscritto originale (che dovrebbe essere in proprietà dei Conti Langosco a Milano) esistente nella Biblioteca Civica di Casale. L'opera non è datata, ma le ultime notizie sono della fine del '700.

L'accenno al trasporto della lapide si trova nel capitolo dedicato alle Chiese all'anno 1543 (Le pagine non sono numerate).

(16) Sant'Ambrogio, art. cit.

(17) È l'atto del 27 gennaio 1564.

(18) Mi è noto anche un altro disegno relativo all'altare di S. Evasio (Milano proprietà Vitale. Su carta, a penna, in seppia con ombreggiature a pennello, mm. 450 × 550). Proviene da una raccolta di G. De Conti, che appose all'esterno del foglio piegato la scritta: « Disegno dell'antico altare di St. Evasio in marmo con scolture pure di marmo ».

Su tutti gli elementi esterni che lo farebbero pensare un progetto anteriore a qualsiasi attuazione pratica (statue in positura diversa da quella che realmente hanno; asimmetrie; pentimenti; scritta « *antico* altare » posta ancor nel sec. XVIII) domina la ragione dello stile, che lo porta assai innanzi, al periodo barocco.

Si tratta certamente di un progetto di adattamento — le asimmetrie fanno pensare ad una duplice possibilità di attuazione — elaborato in vista di una possibile ricostruzione dell'opera, resa più « moderna », nella cappella che si pensava di ricostruire fino dal 1735 (Per questa data cfr. il doc. n. 3 dell'appendice documentaria).

Duomo si trovano attualmente dodici statue e cinque rilievi (19); il loro stato di conservazione è generalmente perfetto, qualche danno più grave è nei rilievi, ma tutto il complesso è giudicabile molto bene. Dell'arca non trovai traccia; riconobbi invece quasi tutte le parti architettoniche dell'altare (20), in verità assai modeste.

In base a semplice confronto di stile, le sculture sono da dividere in cinque gruppi:

Le due statue dei *Ss. Lorenzo* e *Natale* ed i due putti (figg. 3-5).

I cinque rilievi e le quattro statue della *Madonna*, dei *Ss. Antonio*, *Bernardino* e *Proietto* (figg. 6-14).

La statua di *S. Evasio* (fig. 15).

La statua di *S. Malliano*.

Le statue dei *Ss. Rocco* e *Sebastiano* (fig. 16-17).

* * *

I due putti dormienti, con le faci ricurve, sono genietti funebri che probabilmente stavano sull'arca. Male si adattano al piano di gesso in cui sono stati parzialmente immersi in tempi recenti ed

---

(19) Le statue di S. Evasio (m. 1,20 c.), di S. Sebastiano (m. 1.05), di S. Rocco (m. 1,05) e cinque rilievi — « Predicazione di S. Bernardino », « Elemosina del Santo » (m. 0,44 × 0,24), « Sonno di S. Evasio », « Fuga degli Ariani », Martirio del Santo » (m. 0,44 × 0,55) — e due genietti funebri (m. 0,35 c.) sono nella sacrestia del Duomo di Casale; le quattro statuine dei Ss. Lorenzo, Natale, Malliano e Proietto (m. 0,65 c.) sono sull'altare del Sacramento, in capo alla navata sinistra; le statue della Madonna (m. 1,14) di S. Bernardino e di S. Antonio (m. 1,06) sono sull'altare detto « delle Grazie, in capo alla navata destra. L'altare è costituito con pezzi dell'antico monumento votivo; la Madonna è stata posta nella nicchia centrale in luogo di S. Evasio e la nicchia in alto è rimasta vuota. Si tratta del complesso ceduto alla famiglia Gambèra quando essa venne privata della sua cappella per l'ampliamento settecenteso della cappella di S. Evasio.

(20) « Il suddetto altare antico demolito con tutti li suoi ornamenti di marmo fu poi nell'anno 1766 trasportato ed eretto in altro sito, ma alquanto oscuro [il termine della navata destra] in detta Cattedrale, e donato al Conte Fabrizio Gambèra, patrizio di Casale, in luogo di quello che graziosamente cedette di suo *jus patronato*, che era alla B.V. dedicato per formare detta nuova capella, in onore di detto Santo » (De Morani, op. e luogo cit. a n. 25). Certamente si era resa necessaria la cessione del proprio altare da parte della famiglia Gambèra perchè la nuova cappella settecentesca, molto più vasta di quella del '500, richiedeva uno spazio maggiore.

3. – BAMBAIA: Genietti funebri. Casale, Sacrestia del Duomo.

4. – BAMBAIA e CRISTOFORO LOMBARDI: S. Natalezio.

5. – BAMBAIA e AIUTO: S. Lorenzo.

Casale, Duomo. Altare del Sacramento.

inducono a pensare che il coperchio dell'arca avesse un andamento ricurvo. Un po' meno vivaci degli angioletti del monumento Birago, all'Isola Bella, ne sono tuttavia poco lontani. Il tipo del volto, la posa delle gambe, il ventre piccolo, il petto grassoccio che ha un breve caratteristico rigonfiamento in vicinanza dell'ascella, ed altri minori manierismi che si trovano anche nel piccolo Gesù in braccio alla Madre (al Victoria and Albert Museum), opera del Bambaia, rendono certa l'attribuzione a lui anche per i due putti di Casale.

6. – CRISTOFORO LOMBARDI: Predica di San Bernardino - Casale. Duomo. Sacrestia.

Le statue dei *Ss. Lorenzo* e *Natale* sono vibranti e vive, particolarmente nelle teste ossute e nelle mani nervose. Con maggiore certezza vedo in queste parti la mano del Bambaia. Le gambe del *S. Natale*, col panneggio sottile che s'ammucchia tra i piedi, solo parzialmente scoperti, riprendono il modulo di una statua di *Virtù* al South Kensington Museum (21). La tunica del *S. Lorenzo*, caratteristica per le pieghe ad andamento spezzato, è di un aiuto che non so identificare. Le pieghe dell'abito del *S. Natale* rivelano invece, in modo chiarissimo, l'intervento di Cristoforo Lombardi.

(21) V. NICODEMI, op. cit., fig. 29.

A questo scultore si deve il secondo gruppo, che è il più numeroso. Il catalogo di Cristoforo Lombardi comprende, fra molti interrogativi, tre sculture certe: la statua di *S. Agnese* (22) ed i rilievi, rovinatissimi, con la *Natività di Maria* e lo *Sposalizio* (23), appartenenti all'altare della Presentazione — eseguito nelle altre parti dal Bambaia — nel Duomo di Milano. Evidentissime mi paiono le vicinanze stilistiche con i rilievi di Casale (figg. 6-10): si raffronti il sacerdote della *Presentazione* col guerriero barbuto del Martirio di S. Evasio o con l'ascoltatore in piedi della *Predica* di S. Bernardino; la figura acefala, alla sinistra del sacerdote, col *S. Bernardino che fa elemosina*; la donna che riceve il pane, con la figura seduta, a destra, nella *Natività*.

7. – Cristoforo Lombardi: Elemosina di San Bernardino - Casale. Duomo. Sacrestia.

Della stessa mano sono le tre statue di *S. Bernardino* (fig. 11), di *S. Antonio* (fig. 12) (24) e della *Vergine* (fig. 14). Pongo assieme a queste sculture, ma con l'interrogativo, anche la statua del *Santo Proietto* (fig. 13).

(22) V. Baroni, art. cit., fig. 14.
(23) V. Nicodemi, op. cit., figg. 50 e 51.
(24) Il modulo compositivo del S. Antonio ricorda in modo non certo casuale un disegno del Bambaia. V. riprod. in Nicodemi. op. cit., fig. 44.

8. — Cristoforo Lombardi: Sonno di Sant'Evasio.
Casale. Duomo. Sacrestia.

La *S. Agnese* e la *Madonna* hanno il loro modello nella *Vergine col Figlio*, già ricordata, del Victoria and Albert Museum, scolpita dal Bambaia per il monumento a Gastone di Foix, tra il 1515 ed il '22 (25), ed esempio anche alla *Madonna* Litta-Modigliani, a Varese.

Di quest'ultima scrive il Baroni (26): « Osservavo pure come la *Madonna col Bambino* sembrasse aver porto il modello all'altra che Ambrogio Volpi scolpì per l'altare di S. Evasio a Casale, determinando il tipo che Cristoforo Lombardi doveva poi raggelare in istampi classici nella sua *S. Agnese* scolpita nel 1543 per l'altare della presentazione in Duomo: chiara documentazione di tre diversi temperamenti artistici trapassati dalla linea nervosa e frusciante alla morbidezza vellutata al geroglifico sinuoso che vela a pena il com-

(25) Nicodemi, op. cit., pag. 24.
(26) Art. cit., pagg. 188-189.

9. – Cristoforo Lombardi: Fuga degli Ariani.
Casale. Duomo. Sacrestia.

passato manichino ». La *Madonna* Litta-Modigliani fu, dal Sant'Ambrogio, attribuita al Bambaia (27), ma giustamente il Baroni rifiuta l'attribuzione per « la rifinitura artigiana » in evidente contrasto con la straordinaria finezza e con « l'impressionismo filiforme » dei rilievi — le sole sculture sicuramente bambaiesche, secondo il Baroni — dello smembrato monumento Birago. Ma su questa scultura converrà tornare in seguito.

Per le altre due, la *Madonna* di Casale e la *Sant'Agnese* di Milano, credo senz'altro accettabile la differente altezza di stile notata dal

(27) Il Nicodemi (op. cit., pag. 49) include ancora quest'opera nel catalogo del Bambaia.

10. – Cristoforo Lombardi: Martirio di S. Evasio.
Casale. Duomo. Sacrestia.

Baroni, a condizione che in essa non si veda un'involuzione causata dal passaggio del modello da un artista ad altro minore, ma un'evoluzione compresa nell'attività di un solo scultore, cioè di Cristoforo Lombardi. Infatti il rapporto cronologico tra le due opere va rovesciato, poichè la *Sant'Agnese*, del 1543, non segue ma precede la *Madonna* di Casale, che fa parte di un complesso allogato quasi certamente alla fine del 1547, in ogni caso non prima del '44. Nelle due opere io vedo bene una differente altezza di stile, ma non una differenza di stile. La *Madonna* è più semplice della *Sant'Agnese*, ha una linea più pura. Il velo cade lungo il fianco, dal capo reclino, senza interruzioni pleonastiche; la curva dell'anca è dolce e bene si accorda con la molle grazia dell'opposta gamba piegata; il *Bimbo* è legato in rapporto armonioso alla massa del corpo della Madre, generando una forma piuttosto chiusa con quel braccino nascosto sotto il velo e con l'altro braccino abbassato a continuare la linea del braccio materno; è una linea ininterrotta che va smorzandosi sempre più

nella frangia, segnata da lieve morso di scalpello non troppo insistente. Le rade pieghe lunate, nascendo dalla curva dell'anca e dal fitto del

11. – Cristoforo Lombardi:
S. Bernardino.
Casale. Duomo. Alt. del'e Grazie.

12. – Cristoforo Lombardi (?):
S. Proietto (?).
Casale. Duomo. Altare Sacramento.

velo, si allargano con ritmo placidamente ondoso, smorzandosi lente nel risalire verso la lucida sommità della gamba in riposo.

In questa « grazia vellutata », in questi contorni non dispersi, racchiudenti sommesse melodie formali, in questa placida espressione di affetti — la divergenza di sguardo rende più viva la carezza

segreta sul collo materno — io vedo il più alto carattere dell'arte di Cristoforo.

13. — Cristoforo Lombardi: S. Antonio. Casale. Duomo. Alt. delle Grazie.

14. — Cristoforo Lombardi: Madonna. Casale. Duomo. Altare delle Grazie.

Nella *Madonna* di Casale è superato il linguaggio un po' trito della *S. Agnese*, ad evidenza derivazione più fresca, e più pedissequa, del grande Bambaia, per nulla trito ma così fitto e nervoso. Io credo intercorra qualche anno tra la Madonna Litta e l'altra di Casale; il

Lombardi ha modo, intanto, di ascoltare maggiormente se stesso, ed ora imprime il segno d'una indolente grazia, molle ed un poco sognante.

Nelle altre statue di Casale, il *S. Bernardino* ed il *S. Antonio*,

15. – Ignoto lombardo del xvi sec.:
Sant'Evasio.
Casale. Duomo. Sacrestia.

questa dolcezza si ripete e se non pensassi che la sostituzione del *S. Evasio* con la *Madonna*, nella penombra dell'altare attuale, fu certo dovuta a motivi liturgici, certo riterrei degno di lode l'ignoto settecentesco che nell'ordinamento nuovo accostò in modo felice le tre statue già tanto vicine per coerenza di stile.

Nei rilievi la necessità dell'azione, anche violenta e sanguinosa, non vince la calma delle figure. Persino la vivacità del gesto di *S. Bernardino* nell'ardore della predicazione si spegne nel mite

16. – Ambrogio Volpi (?):
S. Rocco.
Casale. Duomo. Sacrestia.

17. – Ambrogio Volpi (?):
S. Sebastiano.
Casale. Duomo. Sacrestia.

racooglimento degli ascoltatori. Ed il gesto del carnefice che sta per colpire si risolve in una torsione che dà un senso di lenta pigrizia.

Trasparente e luminoso è il senso atmosferico di questi rilievi; i fondi non limitano la scena ma la aprono verso una profondità opalescente. Nel *Sonno di S. Evasio* e nella *Fuga degli Ariani* uno

« stiacciato » tenuissimo s'immerge nello spazio con efficacia singolare; si guardi nel primo, com'è lontano il portabandiera che avanza dietro gli alberi, e come, nel secondo, « esce dall'atmosfera » il Santo Vescovo sulle nubi.

L'influsso del Bambaia è evidente a chi ricordi i rilievi del Victoria and Albert Museum, uno specialmente, in cui la figura di sinistra è tanto vicina al carnefice di S. Evasio (28). Ma, nel Lombardi, sono perdute le membra sottili e nervose del Bambaia, gli scatti, il senso di moto e di vita balzante.

E qui resisto alla tentazione di addentrarmi in un esame delle altre opere attribuite al Lombardi. Accenno soltanto alla vicinanza, che a me pare notevole, tra la donna che riceve il pane da S. Bernardino e un *Apostolo* di Castellazzo (29), in cui vedo il medesimo senso di dolenza lamentosa, racchiuso in simili schemi formali.

* * *

Il Baroni rileva la vicinanza del *S. Evasio* (fig. 15) con « l'enfatica statua di *Pio IV*, scolpita per il Duomo » di Milano da Angelo Marini, e pensa che quest'opera sia una derivazione dalla prima. « Ragioni ambientali di stile » lo inducono a formulare la sua affermazione superando una ragione di cronologia « piuttosto sconcertante »: al Marini l'opera fu commessa il 26 settembre del 1560, ma solo nel '67 venne finita, mentre il Volpi avrebbe dovuto eseguire il *S. Evasio* nel '64 (30).

Il dubbio cronologico del Baroni risulta ora aggravato, poichè la relazione della visita pastorale — in cui la statua è per la prima volta citata — non è del '64 ma del '68. Tuttavia l'ipotesi stilistica sulla derivazione dell'una scultura dall'altra appare talmente fondata da giustificare il tentativo di infirmare in qualche modo la ragione di cronologia. A mio parere, ciò è possibile col pensare la statua di Casale eseguita anteriormente all'incarico di completamento del-

---

(28) V. Nicodemi, op. cit., fig. 39.

(29) V. Nicodemi, op. cit., fig. 39.

(30) Baroni, art. cit., pag. 184. Il « Pio IV » è riproduzione di A. Venturi, *Storia*, vol. X, parte I, fig. 545.

l'altare che si presume dato al Volpi; infatti l'unica base su cui è possibile fondarsi per attribuirla a questo scultore è che l'opera non appartiene evidentemente nè al Bambaia nè al Lombardi. Ma l'attribuire opere per la semplice via di esclusione porta sempre al rischio di qualche « periglioso ruzzolone »; e, per di più, il nostro caso è complicato dal fatto che esistono altre sculture, già parte dell'altare, che non sono nè del Bambaia, nè del Lombardi, nè dell'autore del *S. Evasio*.

Credo infatti di non cadere in sottigliezza eccessiva attribuendo ad altri due scultori la statuetta di *S. Malliano* — ed è cosa evidentissima — e le statue dei *Ss. Rocco* e *Sebastiano* (figg. 16 e 17).

A questo proposito è utile notare che, prima del tentativo del Sant'Ambrogio, l'unica notizia su queste opere — tardissima, del sec. XVIII — era un'attribuzione, per il *S. Evasio*, a Bartolomeo della Porta e, per i Ss. Rocco e Sebastiano a « non men rinomato scalpello », ossia a diverso artista (31). Bartolomeo della Porta, da Porlezza, fu padre allo scultore Gian Giacomo attivo fin dal 1506; quindi, se veramente operò in scultura, dovette essere attivo verso la fine del XV secolo e ci porterebbe a data troppo antica. Per questo fu giustamente escluso dal Sant'Ambrogio. Tuttavia — pur non pensando a Bartolomeo della Porta — non credo si possa negare a priori che il Duomo di Casale, dedicato a S. Evasio, abbia potuto far eseguire una statua di questo Santo anche prima dell'allogazione dell'altare al Bambaia ed al Lombardi, ma mi sembra ipotesi un po' complessa, mentre per sostenere l'induzione stilistica del Baroni non è affatto necessario spingersi tanto indietro nel secolo.

Nell'attesa che qualche scoperta di documenti o di riferimenti ad opere permetta conclusioni sicure, è meglio lasciare questa scultura nell'anonimato, prendendo, in ogni caso, come termine « ante quem » per la sua esecuzione non la visita pastorale ma il *Pio IV* del Marini.

Certo è opera di qualità molto alta, veramente imponente e magnifica nella solennità delle masse, specie nel capo dalla squadratura pesante che bene trova rispondenza nel gesto lento e solenne della mano che benedice.

---

(31) G. De Conti, *Ritratto della Città di Casale, ecc.*, manoscritto originale di propr. Tornielli, Casale, pag. 2.

* * *

La statuetta di *S. Malliano*, debolissima, è un prodotto artigiano poco finito. È ruvida nè possiede la bella patina, tra la cera e l'avorio, degli altri marmi. Non ne accennerei se, ad « abundantiam », non fosse stata essa pure attribuita al Volpi. Con certezza la dichiaro più tarda, sorvolando sulla difficoltà che nella visita pastorale le tre statuine sui vertici sono indicate con precisione come i *Ss. Natale*, *Malliano* e *Proietto*, facendo pensare che la statua di *S. Lorenzo* fosse stata collocata altrove.

Nella relazione esiste evidentemente un errore, poichè le tre statue sui vertici erano quelle dei *Ss. Natale* e *Proietto* — diaconi e martiri con *S. Evasio* — e di *S. Lorenzo*, il più noto martire tra i diaconi. Chi scrisse la relazione lo scambiò per *S. Malliano*, non ostante il chiaro attributo della graticola; e l'altezza a cui si trovava la piccola statua spiega lo sbaglio.

Infatti è chiarissimo che queste tre statue furono eseguite nello stesso tempo, mentre quella di *S. Malliano*, pur attraverso i deboli caratteri, si rivela di un seicentesco o, forse, di un settecentesco in ritardo. Io la ritengo eseguita in occasione dello smembramento, quando le statue vennero trasportate in sacrestia e poste su un altare — rinnovato ai primi del nostro secolo. — Per simile collocazione, tre statue non sono sufficienti; ed ecco che se ne fece, con poca cura, una quarta.

L'ultimo gruppo comprende il *S. Rocco* (32) ed il *S. Sebastiano*. Sono due opere nient'affatto mediocri, ma del tutto diverse da quelle vedute finora. Se il Volpi non è un semplice artigiano-imprenditore, come era considerato prima del tentativo di rivalutazione compiuto dal Sant'Ambrogio, e se veramente lavorò di scultura per l'altare di Casale, queste due opere, con ogni probabilità, vanno attribuite a lui. Certo sarebbe desiderabile che l'attribuzione fosse confortata da qualche riferimento stilistico sicuro o da una prova documentaria, ed attualmente non è possibile nè l'una cosa nè l'altra. Se si ritiene

(32) Il capo del *S. Rocco* riprende abbastanza fedelmente quello di un « *Apostolo* » del Bambaia. V. ripr. in Nicodemi, op. cit., fig. 36.

ingiustificata la mia negazione di quanto il Sant'Ambrogio afferma per il paliotto di Pavia, e si continua ad avanzare l'ipotesi che esso sia dal Volpi, queste statue, senza dubbio alcuno, gli vanno tolte. Però, sia per la debolezza delle prove addotte dal Sant'Ambrogio che per le molte probabilità che il Volpi abbia veramente completato l'altare a me pare tanto più probabile un'ipotesi inversa alla precedente. In questo caso andrebbe tolto l'interrogativo che il Baroni (33) pone accanto al nome di questo scultore per la *Madonna* Litta-Modigliani. Dal capo del *S. Sebastiano* e dal panneggio di questa statua e di quella del S. Rocco è breve il passo per giungere alla *Madonna* di Varese. La grande vicinanza iconografica con la *Madonna* del Lombardi esclude che la *Madonna* Litta-Modigliani sia una derivazione diretta dal bell'esemplare del Bambaia. Una mediazione del Lombardi appare sicura.

Così la figura di Ambrogio Volpi, già entrato nella storia dell'arte come « ancora un cinquecentesco che indica la via ai neo cinquecenteschi successivi » (Delogu) e come « uno dei più squisiti eredi spirituali del Bambaia » (Nicodemi), risulta costruita su opere stilisticamente eterogenee e si dissolve nuovamente nel buio.

ROBERTO CARITÀ

DOCUMENTI

Ritengo non necessaria la trascrizione di tutti i documenti citati nel testo per quanto riguarda la costruzione della cappella. Essi sono facilmente consultabili nell'archivio della Curia Vescovile di Casale, racchiusi in una cartella contenente molte carte sulla cappella di S. Evasio. Non sono gli originali degli atti, ma copie notarili evidentemente consegnate per conoscenza al Capitolo del Duomo. Generalmente sono carte scritte in difficile gotico corsivo, ma ne esiste, sempre nella suddetta cartella, una trascrizione parziale dovuta forse al MINIMA (G. Minima scrisse una opera: *Della Chiesa casalese,* Casale, 1887).

Credo invece indispensabile riportare il documento relativo all'incarico dato al Volpi di trasportare « l'arca », trascrivere inoltre la relazione della visita pastorale e dare notizia di uno scritto settecentesco in cui ancora si accenna all'altare del '500 prossimo ad essere demolito.

---

(33) Art. cit., fig. 13.

Doc. n. 1. « 1564 die p.º martii.

Li infrascripti sono li cap.li et conventioni facte tra il R.mo Monsig.r Hier.mo Salario proposito *e canonico* [cancellato] Rev.i cap.li di S.to Evasio et il mag.o S.r Enrico Gambera [segue un'aggiunta di tre parole illegg.] c[irca] la mutazione se ha da fare a larcha [l'arca[di S.o Evasio quale si trova al p[rese]nte colocata ne la capella de S. Nicolao dove era il sacratissimo corpo di Christo, cum m.re Ambrosio Volpe scultore e citadino di Casale.

E primo, che detto m.ro Ambrosio sii obbligato di desfar tutta quella opera qual al p[rese]nte si ritrova fatta in detta Capella e poi inquella quantità si ritrova fatta colocarla ne la Capella qual di nuovo se haverà da fare di S.to Evasio, cum ogni diligentia sarà possibile.

Dandoli essi monsig.ri la calzina, matoni, geso piombo e ferramenti saranno necessari a reponere detta archa in detta capella. del *m.stro sia tenuto esso m.ro* [cancellato] de la maistria e maestri da muro sia tenuto esso m.ro Ambrosio.

[Precede, fuori margine, una parola illegg.] Più se a chaso si rompesse qualche pezo de detta archa esso m.ro Ambrosio non sia oblig.o ad cosa alcuna. *ma* [semi-cancellato].

Più che detto m.ro Ambrosio sia tenuto e reponere in detta capella [S. Nicolao] il Tabernacolo del Corpus Domini [seguono, fuori margine, due parole illegg.] a tutte so speise in quello loco dove era.

E questo è [?] mediante scudi venti tre a rasone di grossi cento e sette di Savoia per scudo de li quali al presente ne ha sc. 10/ [segue una parola cancellata alia similia incip[iend]o archa *et* [?] *primum* [?] dicta archa.

Testes D. Jo. Ant.us Brochus »

Doc. n. 2.

[*Ho aggiunto qualche segno di punteggiatura.*]

« Die Martis in Mane XVIII Maij..

Et visitavit capellam S.ti Evasij que e[st] a parte sinistra inspicieno.... [?] porta eccl.e. Ibique adest capella nova ... [?] e[t] depicta clausa ferratis ferreis... [?] et fuit constructa a Comunitatis Civitatia Casalis. Ibique adest altar marmoreus et lapideus sub vocabulo e[t] ad Honorem Divij Evasij e[t] anchona marmorea constructa cum statuis marmoreis. Est in medio statua Divi Evasij in pontificali, a parte dextra dictae stature Divi Evasij, statua S.ti Antonij *de Padua* [cancellato] et alia S.ti Rochi, a parte sinistra statua S.ti Bernardini et S.ti Sebastiani. Super vero caput a parte dextra statua S.ti Pietri, a parte sinistra statua S.ti Natalis. In medio mero statua S.ti Mariani et inter palmas archa de lapide nigro et super archa in culmine ... [?] ancone statua marmorea beate Mariae Virginis et ... [?]. Anchona *constructa* [?] fuit a comunitate civitatis Casalis magnis impensis ex voto.

In pede vero dicte ancone ... [?] adsunt istorie sculpte vite beati Evasij et S.ti Bernardini in lapide marmoreo.

In altari adsunt... [?] sculpte:

Cum beatus Evasium Beneventanus episcopus et martir, Natali et Pietro sacerdotibus viris a prime religiosis comitantibus, perversum Aurii praesbiteri alexandrini dogma purgaturus advenisset, hic in sacello divi Laurentij eo loco ubi lapidea columna erecta manet ab Aurij sectatoribus capite truncatus est eique huius Casalensis urbis divino decreto patrocinium et protectio est demandata. Quod quidem pientissimus munus cives acceptum ferentes eiusdem martiris ossa et cineres hoc insigni exornarunt sepulcro.

Antonio Guiscardo et Jo. Jacobo Corasso proconsulibus anno salutis M.D.LXIII calendis Xmbris.

In medio dicte capelle ante dictum altar adest columnula lapidea designas locus decapitationis divi Evasij et in celo ... [?] dicte capelle in medio posita est

insigna marmorea depicta eiusdem comunitatis civitatis Casalis. A parte sinistra in eadem capella est instructus altar sub vocabulo S.ti Antonini de Padua Asumptioni Beate Mariae et divi Evasij et... » (continua con l'elenco dei lasciti per la cappella).

Doc. n. 3.

Da un fascicolo (di 24 pagine nell'Arch. suddetto) contenente osservazioni sulla convenzione tra il Comune di Casale ed il Capitolo della Cattedrale — stipulata il 1° luglio 1735 — sulla costruzione di una nuova grande cappella in onore di S. Evasio, trascrivo la parte relativa all'altare cinquecentesco. Le osservazioni sono firmate da Ludovico Vaccaroni, che scrive in opposizione all'impegno già contratto dalla città e divenuto, in seguito, inattuabile per l'eccessiva spesa che la città stessa, impoverita dalla guerra e dall'invasione del 1745, non era più in grado di sostenere. Il fascicolo non reca data (nell'800 vi fu apposta quella della prima convenzione, 1 luglio 1735, ma si tratta di evidente errore) però l'accenno agli avvenimenti del 1745 lo fa datare dopo quest'anno. Quindi il documento va posto tra il '45 ed il '60 circa, quando si decise definitivamente di iniziare la costruzione.

« .... tanto più che si ritrova già nell'istessa Cattedrale una Capella et Altare decente dedicata all'istesso Santo Protettore quale siccome si suol credere costrutto dall'antico corpo *comunitativo* [?], come indica la già detta urna ivi asistata, essendo stato stimato sufficientemente magnifico in quel tempo che la città aveva redditi forse maggiori, come si ha dall'istrumento di cessione seguito nell'anno 1569: ... ».

HISTORICAL ARMS AND ARMOUR IN THE ARMERIA REALE OF TURIN

The Armeria Reale of Turin has many objects of great importance in the history of arms and armour. To most of these justice has been done, in the Catalogue of the Collection, published in 1890 by Angelo Angelucci, in Laking's ' Record of European Arms and Armour , (1) or in Hans Stoecklein's ' Meister des Eisenschnittes , (2). There remain, however, other pieces which, though of first rate importance, have hitherto existed unknown and unrecognised at Turin, and with one exception, it is with these that I am now concerned. Unlike the other great armouries of Europe that of Turin must be regarded as a collection rather than as the remains of the personal armoury of the reigning Princes. Many of the finer objects were purchased during the first half of the 19th century from various sources, and it is for this reason that no apparent connection exists between the House of Savoy and the arms and armour which I describe below. I should add that, in selecting these few pieces

---

(1) Laking. G. F., *A record of European Armour and Arms*. London, 1920-22.

(2) Esslingen a. Neckar, 1922.

Riassunto. — L'autore illustra alcuni oggetti dell'Armeria Reale, che pur essendo di grande interesse e pregio artistico non hanno finora avuto la dovuta considerazione degli studiosi. Uno dei documenti più notevoli per la storia delle armature è l'Album, nel quale il pittore ed incisore Jörg Sorg di Augsburg riunì le armature, da lui disegnate per celeberrimi armaioli fra il 1548 e il 1563. L'Armeria di Torino possiede parti di alcune armature disegnate nell'Album, e l'A. ne illustra due fabbricate dall'armaiolo Anton Pfeffenhauser, l'una per Don Alba de Beaumont Dassa nel 1550 (figg. 1 e 2), l'altra per Don Stefano Doria nel 1551 (figg. 3, 4, 5). L'A. riconosce in altri pezzi di armature dell'Armeria il lavoro dello stesso Pfeffenhauser nella maniera di Jörg Sorg (figg. 6, 7), anche se l'Album non le riporta.

L'A. illustra quindi un pugnale che reca a cesello scene del Nuovo Testamento e il busto di Enrico IV di Francia che dovette ordinarlo e ne fece poi dono al granduca Ferdinando Medici di Toscana (figg. 8, 9). Vengono successivamente descritti: uno schioppo fabbricato alla fine del 17º secolo dall'armaiolo londinese Edmund Dolep per Francesco Maria de Medici (figg. 10 e 11); una carabina bresciana dello stesso periodo (figg. 12 e 13) e infine una stupenda spada (figg. 14, 15 e 16), che potrebbe essere appartenuta al principe Eugenio di Savoia e nella cui cesellatura l'A. riconosce con sicurezza la mano di Franz Matzenkopf armaiolo di Praga e quindi anche incisore alla zecca di Salzburg.

for discussion out of so large a collection, I have been guided by aesthetic rather than technical or historical considerations.

One of the most important documents in the history of armour is the Album kept by Jörg Sorg (3), an Augsburg painter and engraver,

1. – Shield from the harness of Don Alba de Beaumont, made by Anton Pfeffenhauser, etched by Jörg Sorg. Augsburg, 1550.
Scudo dell'armatura di Don Alba de Beaumont, lavorata da Anton Pfeffenhauser, su disegno di Jörg Sorg. Augsburg, 1550.

in which he recorded the designs on the various armours he etched, the name of the armourer who had made each suit and also the noble client for whom it was intended. Jörg Sorg decorated some of the finest armours in existence, including the great Garniture of suits made in 1549/50 for the Archduke Maximilian (later Emperor) of Austria by Mattheus Frauenpreiss (4). His Album has

(3) Preserved in the Staatl. Bibliothk Stuttgart.

(4) Described at lenghst in '*Die Harnische Maximilians II von* 1550' Bruno

made it possible to ascribe both to their creator and bearer Augsburg suits which, lacking either armourer's stamp or heraldic bearings, would otherwise be unidentifiable.

The period covered by the Album extends from 1548 to 1563, and represents that phase of fashion during which the decorative value of the etched ornament was increased by plastic relief and by

2. – Left pauldron, and right leg armour of the de Beaumont harness.
Spallaccio sinistro e cosciale e gambiera destri dell'armatura de Beaumont.

the addition of etched and embossed floral scrolls within the panels enclosed by the etched bands (v. fig. 2). The armours made by the Augsburg armourers of this period, such as Mattheus Frauenpreiss, Anton Pfeffenhauser and Hans Lutzenberger, rank in elegance and craftsmanship only below the incomparable achievements of the greatest Augsburg armourer, Lorenz Colman, who made harnesses for the Emperors Frederick I and Maximilian I. The Turin armoury possesses, amongst its many detached pieces of armour, elements of three or four suits etched by Jörg Sorg. Two of these and perhaps a third are recorded in his Album. The fact that the Album has

Thomas. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Band 9. Heft 1/2 Berlin, 1942.

never been published, although its presence has long been known to armour students, has limited the number of identifications made hitherto to quite a small number. Many of the suits recorded in the Album were made for Spanish noblemen, courtiers of the Emperor

3. — Shield from the harness of Don Stefano Doria, made by
Anton Pfeffenhauser, etched by Jörg Sorg. Augsburg, 1551.
Scudo dell'armatura di Don Stefano Doria,
lavorata da Anton Pfeffenhauser, su disegno di Jörg Sorg. Augsburg, 1551.

Charles V, who was himself one of the most important clients of the Augsburg shops. The two suits of which elements can definitely be identified in the Album were both made for foreign patrons, 'Don Alba de Bomont Dassa' and 'Don Steffandora' respectively. Both were made by Anton Pfeffenhauser. In considering these titles, it must be born in mind that Jörg Sorg has transcribed the foreign names phonetically, and that they have become somewhat distorted in the process.

The first harness is depicted on page 12 of the Album, and is dated 1550. It is represented at Turin by the following elements: Shield F69, left pauldron C144, right cuisse C235, both greaves C260/1. Other elements of the same harness are preserved in the Metropolitan Museum, New York, and the Victoria and Albert Museum, London. The Turin elements are illustrated in figs. 1 and 2 respectively. Their decoration of trilobate overlapping scales, etched and gilt alternately, was a popular one, which appears on three other known harnesses. It is one of the most attractive of the Augsburg designs, and can be seen at its best in the Turin elements, which are fortunately in an excellent state of preservation. 'Don Alba de Bomont Dassa', for whom according to Jörg Sorg, the armour was made, must have been a member of the Beaumont family of Navarre, whose head, the Count of Lerino, enjoyed the office of hereditary Constable of Navarre. I have not been able to identify Don Alba, but there was a Don Frances de Beaumont alive at the time the armour was made, who was Captain of the Guard of the Emperor Charles V.

4. – Left arm of the Stefano Doria harness.
Spallaccio e bracciale dell'armatura di Stefano Doria.

The second armour etched by Jörg Sorg is represented at Turin

by the shield F43 (fig. 3), the complete left arm C115 (fig. 4), and two gussets from the breast-plate C116/7. Like the pauldron from the Beaumont harness, that in figs. 4 has also the attractive feature of a series of graceful floral scrolls, embossed, etched and gilt in a manner often found on Pfeffenhauser's works. This second harness is shown on page 15' of the Album and is dated 1551. It is identifiable not only because the design of the ornament in the drawing and the surviving parts of the armour are the same, but also by reason of the emblem of Don Steffandora, a flaming pile of charcoal, which appears on both shield (fig. 3) and the drawing (fig. 5). It will be seen that the device is omitted from the drawing of the shield. The explanation may be that the device was added after the drawing was made; but the Album was only intended as a record of the various etched patterns used, and this detail was probably omitted because it had no bearing on the main design. It is not necessary to modify the name given by Jörg Sorg much in order to recognise in Don Steffandora, Don Stefano Doria, a member of the famous Genoese family. Another piece in the Armeria, the helmet E94 was, according to Angelucci, formerly ascribed to Stefano Doria, Signore di Dolceacqua, presumably the same knight for whom the Augsburg harness was made. Angelucci gives the following biographical details of Stefano Doria: he served the house of Savoy under both Carlo III and Emmanuele Filiberto, taking part in the battle of Ceresole and the defence of Rissa in 1557. Subsequently he left the service of Savoy and was appointed supreme commander of the Genoese army. He directed the Genoese operations in Corsica in 1564 and 1565; he died in 1580 (5).

The peculiar flaming mound on his shield is probably to be construed as an emblem or device; it does not appear to be drawn from his heraldic bearings. It is possible that the elements from his suit came to Turin as part of the Genoese Arsenal which was brought there during the 19th century.

The problem arises as to why Stefano Doria, an Italian, should be described by Jörg Sorg with the title of Don. It may be that Sorg was unaware of his Italian nationality. Angelucci quotes, but regards as mistaken, an early account according to which Stefano

---

(5) A. Angelucci *op. cit.*, p. 190.

succeeded Andrea Doria as Admiral of the Spanish fleet. If this is true and Stefano was also in Spanish service, the title Don would be perfectly comprehensible.

5. – Jörg Sorg - Disegno dell'armatura di Stefano Doria con annotazione da e per chi l'armatura era stata fatta.

The right arm (part of C25) illustrated in fig. 6 is also probably part of a Pfeffenhauser harness, but its pattern does not appear in Jörg Sorg's album. The etching was probably carried out in some

other shop. The double knot motif of the etched bands is a very usual one on Augsburg armour, as is also the half moon ornament which forms the border. There is a close helmet with a similar border ornament, but different design in the etched bands, in the Victoria and Albert Museum (6).

As it is known that one of the other Augsburg harnesses, of which parts are preserved in Turin, came from Spain, it is possible

6. – Right arm of a harness,
probably by Anton Pfeffenhauser of Augsburg, about, 1550.
Bracciale destro di un'armatura,
probabilmente di Anton Pfeffenhauser di Augsburg (c. 1550).

that this arm defence also has the same origin. Quantities of armour from Spain were imported into England during the 19th century and sold at a series of auction sales in the '40 s. It was precisely at this time that purchases were being made for the Turin Armoury. Some of the more preposterous fakes at Turin also recall the class of goods that were sold by the London dealer Pratt during the first half of the 19th century.

In the Stechtartsche (C85) illustrated in fig. 7, we have a

(6) Inv. No. M 2707-31.

magnificent example of Augsburg etching at its best. Though the form of the object itself may not be attractive, the skill and fantasy that have gone to the production of the delightful scenes of birds and animals is of an order that is not often met with on armour. While one hesitates to ascribe the piece to Jörg Sorg with any cer-

7. – Stechtartsche, etched in the manner of Jörg Sorg of Augsburg, dated 1549.
Guardacuore, datato 1549, disegnato alla maniera di Jörg Sorg di Augsburg.

tainty, one can nevertheless find considerable similarities between it and the Realtartsche (7) from the Field Armour of Maximilian II, in the Vienna Waffensammlung, B56, which is also etched with farmyard and wild animals, either by Jörg Sorg himself or in his workshop. This latter harness is illustrated in the Sorg Album and there is therefore no question as to its authorship. The Turin etching has however a vividness of imagination and variety of invention

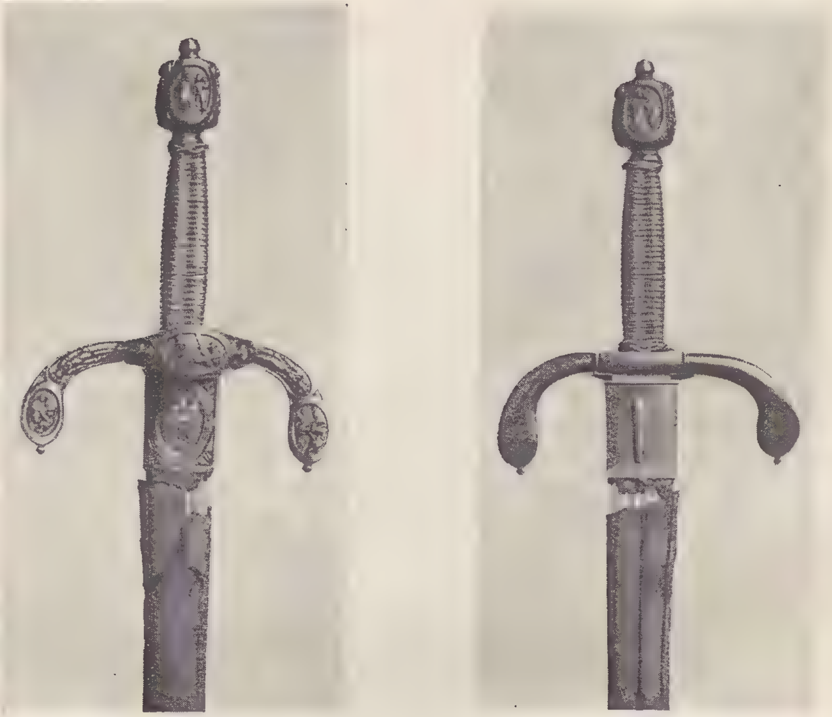
(7) Illustrated in '*Die Harnische Maximilians II von 1550*'. Fig. 15.

which place it in a different class as a work of art from that of the Vienna re-inforcing piece. Its effect is heightened by its colour scheme. The ground is black, the figures gilt and the foliage that fills in the remainder of the diamond shaped panels is of bright steel.

In view of its form and the character of its etching, the piece can certainly be ascribed to Augsburg, and it bears further a number of clues that should eventually lead to its positive identification. The central fields are etched with the figure of Pegasus and a turkey. On a scroll below the Pegasus appear the letters R.I.L. and the date 1549. On the scroll beneath the turkey are the letters U.G.M.E. and I.R.M. Finally in the central panel at the bottom is a shield supported by an eagle. Whether the charge on the shield is intended to be heraldic is uncertain; it might be taken to represent a pineapple. This charge also shows a certain similarity to the flaming charcoal pile which we have already noticed on the Steffandora shield.

In his Album, Jörg Sorg represents a number of harnesses etched by him in the year 1549. Most of these can be excluded from consideration either because the harness had no Stechtartsche or because its Stechtartsche was differently ornamented from the Turin example. There are, however two tilt harnesses to either of which it might have belonged. They were, according to Jörg Sorg's notes, made for Don Diego de Schwaderano and Don Kaspar de Quinerach respectively. If the piece was in fact etched by Sorg, then it is to one or other of these knights that it must have belonged.

Just as pistols were made in pairs, so were rapiers usually accompf anied by a left hand dagger. Actually the rapier of the second hal- of the 17th century was carried alone, but during the great period of the rapier from about 1560 to 1640, a dagger was made to go en suite with it. These garnitures of rapier and dagger have often become separated, but the identity of ornament on the two makes it possible to recognise their relationship. Thus the dagger, H64 (figs. 8 e 9), in the Armeria Reale, which is chiselled with scenes from the New Testament of remarkable fineness, originally formed a garniture with the rapier, No. J. 379, in the Musée de l'Armée, Paris. This rapier and, of course, its companion dagger were formerly thought to have been a gift of the Pope to Henri IV of France, but the incorrectness of this belief has been demonstrated by M. Francois Buttin. The presence of a medallion head of the



8-9. – Left hand dagger, the hilt chiselled vith New Testament subjects. Made for Henry IV of France. Datet 1599.
Pugnale per la sinistra, con il manico cesellato con scene del Nuovo Testamento. Fatto per Enrico IV di Francia. Datato 1599.

French king chiselled on the hilt of the rapier does however suggest some connection with Henri IV. This hilt is dated 1599 and M. Buttin (8) has shown that the most likely recipient at this time was Ferdinand I de Medici, Grand-Duke of Tuscany, with whose niece, Marie de Medici, Henri was already planning marriage. This is no more than a likely suggestion, which receives some slight degree of confirmation from the fact that the dagger is still preserved in Italy, though not, as one might expect, at Florence. This rapier and its

(8) '*L'epée au medaillon de Henri IV.*' Bulletin des Amis du Musée de l'Armée. No. 41. Jan. 1935.

companion dagger are of great importance as evidence of the high quality of French steel-chiselling at the close of the 16th century.

An almost exactly similar rapier, undoubtedly by the same hand, which according to an inscription belonged to the famous Spinola, Spanish General in the Low Countries, is now in the Metropolitan Museum at New York. When sold in 1927 (9), it fetched one of the highest prices ever reached by an arme blanche in auction history.

The Turin dagger has a completely blued hilt and does not at first attract great attention. If however one examines it closely, it will be seen that the chiselling on it is of superlative quality, and differs markedly from the group of somewhat similar hilts roughly chiselled with battle scenes, of which so many examples exist. The choice of religious subjects for the decoration of sword and dagger hilts is not a usual one. There are other examples, notably, the Spinola sword which is chiselled with Old Testament subjects, and others in Vienna and at Dresden. Many of the more richly decorated arms of the period were not seriously intended for use; in view, however, of the material of the hilt and the low relief in which the chiselling is executed so as to avoid impairing its strength, the Turin dagger and its companion rapier can be recognised as fighting weapons. The dark blue of the hilt, unrelieved by either gilding or damascening, is an unusual feature for a presentation sword, and must have had a very sober effect in combination with the black court dress which was still fashionable at the time. The magnificent sword hilts by Emanuel Sadeler, presented in 1650 by the Elector of Bavaria to the Duke Carlo Emmanuele of Savoy, which are amongst the chief treasures of the Armeria, are also of chiselled steel but achieve a brilliant effect by the fact that the ground of each field of ornament is gilt (10).

To me personally, it was a particular pleasure to find the beautiful fowling piece (T 105) by the London gunmaker Edmund Dolep, illustrated in figs. 10 e 11. This gun bears the Medici arms chiselled on the barrel and the cipher F. M. inlaid in silv er wire in the butt, presumably for Francesco Maria de Medici b. 1660 d. 1710.

---

(9) Whawell Coll. Lot 206. £ 3000.
(10) Inv. Nos. G 98. G 699.

The remains of the Medici gunroom, including some very fine pieces by the Florentine masters of the second half of the 17th century, are preserved in the Bargello at Florence. It is therefore somewhat surprising to find an isolated Medici piece in Turin. There is however

10-11. – Fowling piece made by the Londern gunmaker Edmund Dolep for a member of the Medici family. End of the 17th. century.
Schioppo per uccellagione fatto dall'armaiolo londinese Edmund Dolep per un principe di casa Medici. Fine del XVII sec.

a pistol with the Medici arms, signed by the Florentine gun-maker Lorenzoni, in the Victoria and Albert Museum, London (11).

Dolep was one of the most outstanding of the English gunsmiths of the last quarter of the 17th century. The only date in his life hitherto established is the year 1686 when he transfered his member-

(11) Inv. No. M 677-1927.

ship from the Armourers and Braziers Company to the Gunmakers Company (12). On the basis of stylistic evidence, and many pieces signed by him survive, I would assign his working life from about 1670-1710. While the London gun-makers of this period, and Dolep in particular, were capable of turning out fine arms, it is nevertheless surprising to find that their fame had reached Tuscany. Dolep is actually represented in other European countries also, but the fact that an English gun-maker was commissioned to produce a fowling piece for a member of the Medici family can probably be explained by reference to the visit made by Francesco's brother Cosimo, III de Medici (1642-1723) to London about the year 1668. I consider that this gun could hardly be earlier in date than 1680, so that it could not have been commissioned by Cosimo when he was in London. On the other hand, he probably gained so good an impression of English gunmaking that he either ordered this gun for his brother some twelve years later or advised the latter to patronise an English gunmaker.

The most distinguished gunmakers of the late 17th century were those of Paris. In this fowling piece, however, Dolep has produced a weapon that is worthy of comparison with the best that Paris could do. The late Baroque firearm of Western Europe was decorated in a style which, in comparison with the fashions of both the preceding and following periods, can only be described as sobre and restrained. A decorative effect was achieved mainly by colour contrast, the blue and gold of the barrel and the rich brown of the superbly figured mulberry wood stocks. A further feature of contemporary Baroque ornament can be found in the chiselled floral scrollwork which adorns the steel mounts. In relation to some of the Brescian firearms of the same period which are preserved in the Armeria, in particular with that illustrated in the same Fig, the Dolep gun appears excessively modest. It has however the virtue of a very graceful form, and is moreover of an unusual design which provides for two shots to be fired from one barrel in succession, the loads being placed one on top of the other and separated by a closely fitting wad. The piece has a lock specially designed for this purpose.

---

(12) I am indebted to Sir James Mann, Master of the Armouries, for this information.

The exuberant ornament of the Brescian firearm (figs. 12 and 13), a veritable triumph of steel chisellingcis of a very different order from that of the Dolep fowling-piece. The latter belongs to the classical Louis XIV style, its ornament derived from French

12-13. – Carbine, with folding butt. Brescian, late 17th. century.
Schioppo con mira pieghevole. Brescia. Fine del XVII sec.

pattern books of the period. It is decorated with acanthus foliage, quotations from classical mythology and is altogether a very civilised arm. The Brescian piece on the other hand is ornamented with crowded, swirling foliage interspersed with monsters' heads in a very individual interpretation of Baroque ornament that belongs to a local school, and is far removed from the solemn splendours of contemporary Western European fashion.

While the firearms made in Rome, Florence, Turin and elsewhere

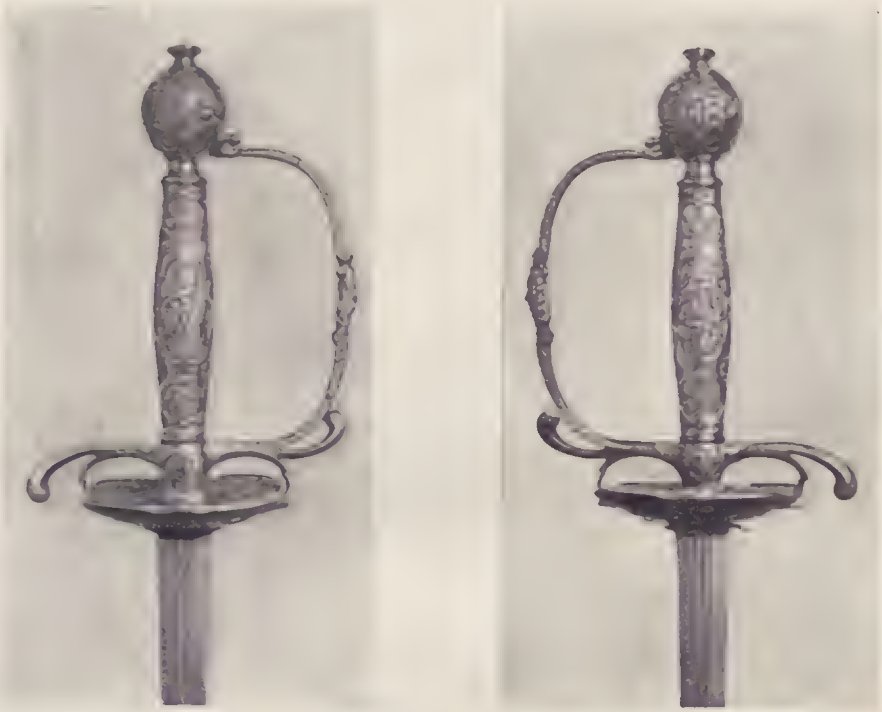
in Italy conformed to the West European fashion which was established by the French gunsmiths, the arms of Brescia remained quite unaffected by external influences, and continued to display the ornament which had been developed in the first half of the century. It is a peculiar fact that it is to the French and not to the Italian gunsmiths that the credit for adapting Renaissance ornament to fire-arms is due. The Brescian ornament has nevertheless a degree of life and vigour which could never be achieved by the Western gunsmiths who adhered to the formal Classical style. It will be noticed that the fine but undecorated barrel of this carbine bears the stamped signature of the great barrel-maker, Lazarino Cominazzo, whose fame has inspired so many copies both then and subsequently.

Some fifty years later than these guns is the last object from the Armeria which I have chosen to discuss, figs. 14-15 and 16 Though this sword (G 216), is unsigned, it is not difficult to recognise in its masterly chiselling the hand of Franz Matzenkopf, gunmaker of Prague and subsequently Münzeisenschneider (medal-cutter) to the Prince-Bishops of Salzburg. The chiselling of small sword hilts was in the main a craft of the Parisian 'Fourbisseurs' but some fine hilts were also produced elsewhere and those of Matzenkopf can be ranked as the finest in existence. The ornament belongs to the attractive Austrian late Baroque school, which had refined the heavier and pompous Berain style into a gay creation of delicate strapwork and floral scrolls. While the French hilt-makers were content to adhere to a standard form of hilt, Matzenkopf's designs seek variety by applying the complicated profiles of Austrian Baroque to the outlines of his hilts. There is only one other hilt by Matzenkopf known; it is associated with the Empress Maria Theresia and was acquired in 1924 by the Kunsthistorisches Museum, Vienna (13). The French designers of the mid-18th century tried to apply to sword-hilts the rather trivial flower sprig ornament which constitute a typical feature of the French Rocaille style. Matzenkopf has however shown more awareness of the appropriate and has filled the panels enclosed by his Laub-und Bandelwerk with figures of Classical warriors and contemporary battle-scenes in which Turks fight against European soldiers. The quality of Matzenkopf's hilts

---

(13) Inv. No. A. 2036.

lies not only in their design but also in the masterly precision of their low relief chiselling. One recognises in it the work of a medallist rather than the average chiseller of the period. The recognised œuvre of Franz Matzenkopf consists of some four or five pieces only;



14-15. – Small sword, the hilt off steel chiselled and gilt,
by Franz Matzenkopf of Salzburg. About, 1750.
Spadino con manico d'acciaio,
cesellato e dorato da Franz Matzenkopf di Salzburg. Circa 1750.

during his Salzburg period when he was occupied as a medallist first and foremost, he may well have had little time to accept commissions for other work. Nevertheless there must be other examples in the great collections of Europe, with the help of which it may eventually be possible to estimate the true importance of this hitherto neglected master. It should however be mentioned that the Matzenkopf sword at Vienna has in the past given rise to a number of

forgeries. A silver hilted sword in the style of Matzenkopf which has appeared from time to time in the literature of the subject was attributed to the ownership of Prince Eugene of Savoy (14). This sword

16. - Detail of elements of the Matzenkopf hilt.
Particolari dello spadino di Matzenkopf.

was in fact a forgery, but it is, on the other hand, possible that the Turin sword did belong to this Prince. His pistols and various other accoutrements are preserved in the Armeria Reale and if the sword did not belong to him, it is difficult to account for the presence of the work of this Austrian master there.

J. F. HAYWARD

(14) Illustrated in the '*Catalogue of an Exhibition of Arms and Armour*' Metropolitan Museum. New York, 1911. Plate XL.

UN SOFFITTO SCONOSCIUTO NEL PALAZZO REALE DI TORINO

Credo di notevole valore un soffitto incorniciato da magnifici stucchi a contorno di un vasto affresco, al primo piano del Palazzo Reale di Torino, nel padiglione tra levante e settentrione, nascosto da circa duecentovent'anni e mai ricordato nei rari scritti sul palazzo.

Sull'area, che poi fu del padiglione, sorgevano all'inizio dell'ottavo decennio del '600, pochi resti del quattrocentesco palazzo vescovile — fondato su resti di mura romane — al quale le finestre ad ogiva davano un aspetto ancora gotico. Di fronte era, come oggi, il vasto giardino, cui era limite il Bastion verde reggente una graziosa costruzione, oggi poco mutata, con un balconcino a strapiombo sul fosso. Era il solitario nido di Francesca d'Orléans, prima sposa di Carlo Emanuele II, morta non ancora sedicenne, detta per la sua grazia « Colombine d'amour ». Del bastione massiccio e del minuscolo balcone, ov'ella trascorreva più ore del giorno in contemplazione della verde campagna, ci ha lasciato ricordo il Canaletto, nella celebre veduta ora alla Galleria di Torino. In essa il padiglione di levante e settentrione si intravede dietro una macchia d'alberi, coperto da una selva di comignoli, nella sua mole definitiva.

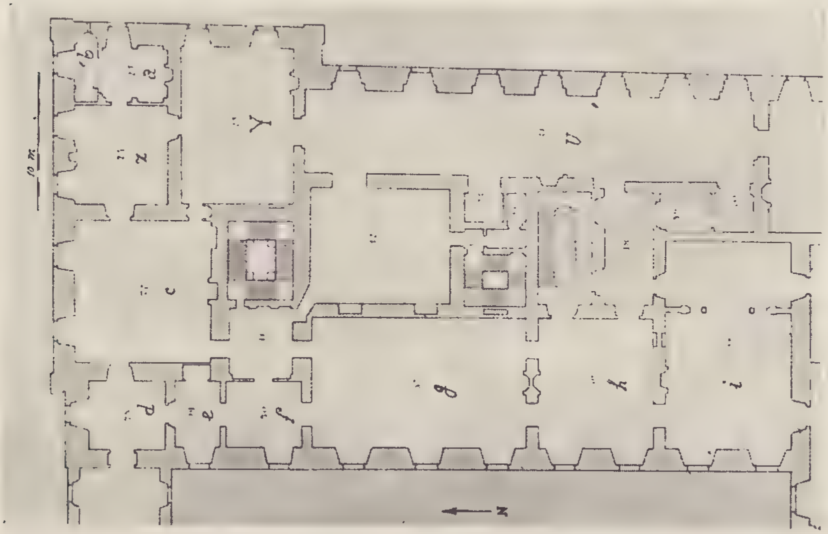
Per seguirne le vicende costruttive dobbiamo affidarci alla vecchia guida del Rovere (1). Sul luogo ove oggi sorge il palazzo della Prefettura, Carlo Emanuele II aveva progettato una vastissima galleria che però non venne neppure iniziata. Il figlio Vittorio Amedeo II abbandonò il progetto paterno e pensò di terminare il palazzo dalla parte di levante e di settentrione; il contratto relativo alla costruzione fu stipulato il marzo 1684. Si utilizzarono in parte opere preeesistenti, ed in due anni i lavori di muratura, progettati da Carlo Emanuele Lanfranchi, erano già finiti. Al primo piano vennero creati due nuovi appartamenti, uno « da estate verso il cortile » ed « un altro da inverno verso il giardino » comprendente anche la galleria detta poi del « Daniele ». Nel 1686 si cominciava la decorazione delle nuove camere e se ne aprivano le porte di comunicazione

---

(1) Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*. Torino, 1858. All'Archivio di Stato, in riordinamento, i documenti sul palazzo non sono consultabili. Spero di poter pubblicare, come appendice a questo articolo — nel prossimo numero del « Bollettino » — la parte relativa al padiglione ed all'affresco.

con quelle preesistenti, ossia con quelle poste nel lato di mezzogiorno, lungo la Piazzetta.

Dei molti vani ricavati nella nuova ala importa ora che io ricordi specialmente la Galleria (U) (2), la camera da letto (Y), la stanza « delle cameriste » (c) ed una sala, « il Gabinetto di cantone » comprendente, oggi, la camera da lavoro della regina (z), il gabinetto del Piffetti (a) e quello del Pregadio (b).



1. - Pianta degli ambienti di nord-est nell'ala di Palazzo Reale verso il giardino.

Otto anni dopo, nel 1694, si manifestarono segni di cedimento talmente gravi che fu necessario ricostruire « dalle fondamenta quasi sino al tetto » il muro sud della galleria. Nel 1698 lo scoppio di una polveriera causò grande rovina, specialmente in questa parte del palazzo, sì che il padiglione di levante e settentrione « in più documenti degli ultimi due anni del XVII secolo e nei primi del successivo... trovasi designato col nome di *Padiglione rovinato* » (3).

(2) Nella piantina annessa (fig. 1) uso per semplicità le stesse lettere poste dal Rovere nella sua *Descrizione*.

(3) « Nel 1698, anno in cui, dopo la pace di Ryswyk, tornavasi a lavorare, massime al compimento della decorazione degli appartamenti del padiglione nuovo, addì 20 agosto cadde il fulmine sopra una polveriera della cittadella, e

Già nel 1701 l'ingegnere francese Louvé aveva inviato a Vittorio Amedeo un progetto di ricostruzione, che venne attuato assai più tardi — tra il '17 ed il 29 — con modificazioni apportate anche dal Juvarra.

Ricostruite, o consolidate, le parti in muratura, Vittorio Amedeo iniziò una nuova decorazione, che fu poi portata innanzi in gran parte e terminata da Carlo Emanuele III. Il Rovere ricorda che la decorazione fu eseguita « in modo che conservaronsi gli ornamenti delle stanze che avevano meno sofferto; si rifecero per intero quelli ove i guasti erano maggiori, nelle stanze cioè dette « della Toeletta », (a, nella pianta), del Solimene (z)... » (4).

Il « Gabinetto grande », al primo piano all'angolo nord-est del padiglione, fu quindi decorato secondo un nuovo disegno e nacquero, oltre alla « camera da lavoro », il *Gabinetto del Piffetti* e quello *del Pregadio*, tra le cose più deliziose del palazzo.

Ma la parte superiore della vasta sala non andò distrutta. La sua salvezza si deve all'amore delle proporzioni che animava l'Alfieri, il quale ne ricavò i nuovi ambienti: più piccoli, non avrebbero sopportato un'eccessiva altezza, perciò si costruì l'armatura di tre soffitti progressivamente più bassi a seconda del rimpicciolirsi delle stanze, dalla *camera da lavoro della regina*, al *Gabinetto del Piffetti*, a quello del *Pregadio*. L'intercapedine rimase vuota ed in essa la vecchia decorazione dormì un lungo sonno, durato quasi duecentovent'anni.

---

lo scoppio non solo sfracellar fece la vetriate del Palazzo, ma lo scosse in modo che rovinarono alcuni tratti di muraglia, specialmente di quella del padiglione » recentemente costruito che in più documenti degli ultimi due anni del XVII secolo e nei primi del successivo... trovasi designato col nome di *Padiglione rovinato* ». (Rovere, op. cit pagg. 38 e 39, e nota 72 a pag. 73).

(4) « Al finire del secolo XVII, quando veniva questa camera decorata la prima volta, essa chiamavasi col nome di " Gabinetto grande del nuovo appartamento da inverno ": rimodernata verso il 1731-1732, prese il nome di " camera del Solimene " perchè fu adornata di quadri di quel pittore... » (Rovere, pag. 204). I quadri del Solimene erano cinque; quattro di essi sono oggi alla Galleria di Torino, sarebbe interessante sapere ove fu portato quello mancante, che rappresentava *L'arrivo di Giacobbe nella terra di Canaan*. Il Vesme « Cat. Pin. di Torino, » Torino, 1909, pag. 171) afferma, senza provarlo, che un quinto quadro non esistette mai.

Il Rovere ricorda anche la denominazione di *Gabinetto di cantone del padiglione nuovo* e la riferisce all'attuale Gabinetto del Pregadio (*b* della pianta). Ritengo sia un errore e che *Gabinetto grande* e *Gabinetto di cantone* indicassero la medesima camera, che solo nel primo quarto del '700 venne divisa.

Il vano è accessibile da una botola nel pavimento del secondo piano, dalla quale si passa, successivamente, in un foro della volta (5).

Ricchissima è la incorniciatura di stucchi, svolta a motivi vegetali di foglie a fascio e di fiori a festoni. Ai quattro angoli ed a metà di ciascun lato stanno putti, a due a due: quelli d'angolo hanno fra

2. – Putti in stucco delle cornici, con i simboli dell'inverno e della primavera. « Gabinetto grande » del Palazzo Reale di Torino.

loro un volto di donna, emergente da una grande conchiglia dorata, con una collana di campanelle, con roselline alle tempie e tra le folte chiome, reggente in capo una canestra con un gran cespo di rose; un volto bello e severo. I putti reggono larghi nastri da cui si dipartono folti festoni di rose. A metà dei lati lunghi altri putti, a coppie, accennano in minore al motivo dell'affresco, « Le quattro stagioni » l'uno ha le spighe e l'altro l'uva, un altro ha le rose e l'ultimo si ripara, con un panno, dal rigore del vento (figg. 2 e 3).

(5) Dimensioni: m. 13 × 6,60. La volta [illegible] concava.

Gli stucchi hanno grandi proporzioni, agli angoli la fascia decorata è alta quasi due metri ed un metro raggiunge la statura dei putti. Splendente è la doratura, ma sobria perchè limitata ai fondi, il resto è bianco.

Il dipinto è fresco ed arioso, condotto a tinte liquide e leggere. Per l'azzurro trasparente trasvolano putti in una festa di vivacissimi

3. – Altri putti delle cornici dello stesso « Gabinetto » con i simboli dell'autunno e dell'estate.

fiori: chi li sparge nell'aria, chi ne reca canestre, chi anfore e chi ghirlande. Cupido tende l'arco e sta per scoccare il dardo (figg. 4 e 5).

Al centro del soffitto, sostenuta da candide nubi, avanza placida una figura di donna ignuda, la Primavera coronata di fiori, reggente con la sinistra altri fiori, abbracciata ad un giovane dalle lunghe ali spiegate (fig. 6).

A sinistra è un cocchio giallo oro; porta un putto che stringe una colomba. Un'altra colomba fugge per il cielo, trascinando il nastro purpureo che la téneva prigioniera, ed un amorino, desolato, allarga le braccia nell'inutile gesto di riprendere la fuggitiva. Una velata allegoria della « Colombine d'amour » fuggita in cielo ancor nella festosa primavera?

A destra è Bacco, coronato di pampini; appoggiandosi alla pantera si volge ad Arianna, che ha tra le mani il mitico filo (fig. 7). È l'autunno. Accanto, un putto si cela dietro l'uva.

[illegible] — Amorino con fiori.
Affresco sul soffitto del «Gabinetto grande». [illegible]

Più indietro è l'Estate, sdraiata su una molle nube e su un fascio di spighe. La segue un putto con la fiaccola, simbolo dell'ardore e della luce.

Poi un liocorno s'impenna bizzoso, riempiendo gran parte di spazio con l'ampio corpo balzante.

In fondo sono tre vecchioni, i mesi invernali. Rovesciano con otri molta acqua su nuvole gonfie e nere, hanno le barbe e le chiome sconvolte dalla bufera (fig. 8). Uno soffia a piene gote su un puttino che si ripara alla meglio il capo con gesto scherzoso e pieno di grazia.

L'intonazione cromatica è diversa da quella di ogni altro affresco esistente nel palazzo (6). Il cielo è chiarissimo e costituisce un fondo di grande trasparenza e fluidità in cui le figure si muovono in volo. Le tinte dei panni sono generalmente freddine, se pur intense; qualche marezzatura è espressa con schiette linee di giallo

5. – Cupido. Affresco del « Gabinetto grande ». Particolare.

correnti sulla sommità delle pieghe. Le carni, specie quelle dei putti, hanno una particolare ombreggiatura, calda ed intensa, in rosso che qualche volta è persino acceso. Ma la parte più viva, la più festosa, quella che dà a tutto il dipinto un senso particolarmente festoso, grazioso e ricco, sono i fiori; eseguiti con fantasia, sono però tutti ben precisati sotto l'aspetto naturalistico, e questo dà loro un particolare carattere. In essi, il pittore si è dilettato di accostare le

(6) Nella « camera di passaggio » (segnata col n. 38 nella pianta a fig. 2, tra la galleria U e la sala h) è un ovale, sul soffitto, che il Rovere incertamente attribuisce al Seyter (Op. cit., pag. 145). A mio parere è attribuzione insostenibile. Noto, nel dipinto, un fare non lontano da quello del pittore de « Le quattro stagioni »; tuttavia non pare si tratti della stessa mano.

tinte più fredde a altre intensissime e calde, certi boccioli, d'un verdino tenero e pallido, scoppiano improvvisi nel rosso più acceso;

[illegible] – La Primavera. Parte centrale del soffitto affrescato del «Gabinetto grande».

tra le foglie della primavera, anch'esse tenere e pallide, vola un turbinìo di fiori vivi, di gialli, di rossi, di azzurri.

Fondandosi soltanto sui dati storici, si potrebbero avanzare diversi nomi per il possibile autore di questo affresco, poichè furono parecchi i pittori attivi a Torino nell'ultimo decennio del '600.
Daniele Seyter decorò la Galleria e le due camere attigue a quella

che contiene il dipinto. Prima di escluderlo volli compiere qualche raffronto, trasponendone mentalmente in affresco i modi usati nei

7. – Arianna. Particolare di figura affrescata nel soffitto.

soffitti di quelle camere, ad olio. Ma si tratta di modi comunque diversi. E poi il Seyter giunse a Torino alla fine del giugno 1688 (7), quando da due anni si andavano decorando le nuove stanze. È molto probabile che nel frattempo si fosse trovato altro pittore.

Il colorito liquido e chiaro mi convinse ad orientare altrove le

(7) Gaudenzio Claretta, *I Reali di Savoia ecc...*, Torino, 1893, pag. 47.

ricerche, verso la terra ligure. A Torino lavorarono i Guidobono, Giovanni Antonio — padre — ed i figli Bartolomeo e Domenico. Del padre non è rimasto che il ricordo in documenti: ma, a parte l'impossibilità di raffronti, l'attribuzione di questo affresco si urta col fatto che egli morì ottantenne nell'85, quando ancora si operava

8. – Testa di vecchio. Particolare di una delle tre figure dei mesi invernali affrescati nel soffitto.

in semplici lavori di muratura. Il figlio Bartolomeo ha un diverso stile. L'altro figlio, aiuto al fratello — se si deve prestar fede alla data di nascita riferita dal Ratti: 1670 — era ancor troppo giovane (8).

Forse un altro ligure lavorò a Torino, Domenico Piola. Lo farebbe pensare una notizia del Claretta (9): « l'abate di Priero suggeriva nel 1685 alla duchessa [Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, madre di Vittorio Amedeo II] di chiamare [il Piola] a dipingere nella

(8) *Delle vite de' pittori... genovesi*, Genova, 1769, pag. 145.
(9) Op. cit., pagg. 32, 33.

galleria del palazzo ducale di Torino» (e cioè la galleria «del Daniele» che era parte integrante del nuovo appartamento «da inverno» di cui, si noti, anche la sala d'angolo nel padiglione faceva parte ed era anch'essa da dipingere). Il Piola era a Piacenza e doveva tornare a Genova per affrescare il salone del palazzo ducale. Il testo del Claretta non è del tutto conclusivo e lascia molta incertezza se il pittore sia veramente venuto a Torino. Escludo che l'affresco torinese si possa attribuire al Piola, tuttavia mi par di vedere in esso un certo fare non troppo lontano dall'atmosfera di quell'artista, seppur più affrettato. Che l'abbia dipinto qualcuno che al Piola era vicino? Forse Gregorio de Ferrari, che era entrato nella sua famiglia sposandone la figlia Margherita e che in certi tratti non è stilisticamente troppo lontano dal suocero? Ma Gregorio è pittore un poco diverso da questo di Palazzo Reale; tuttavia lascia perplessi un'affermazione del Ratti (10): «La divulgata fama di un tant'uomo [De Ferrari] mosse il Duca di Savoia, poi anche re di Sardegna, Vittorio Amedeo ad invitarlo a Torino, affin di fargli dipingere colà nel Reale Palazzo le volte d'alcune stanze. Molto onorato si tenne il Ferrari per tale invito. N'andò senza indugio a quella Corte: udì la commissione del Sovrano; in esecuzion della quale dipinse a fresco le volte di tre stanze, rappresentandovi con varietà di ben atteggiate figure alcune favole tratte dalle Metamorfosi d'Ovidio. Sommamente piacquero que' lavori sì al Duca, che alla Corte: e vi durarono per molti anni: ma in progresso di tempo, essendosi fatte nuove mutazioni in quel palazzo, perirono le accennate pitture, de' cui precisi soggetti più non si conserva memoria».

Le sale ricavate da Vittorio Amedeo nel braccio da lui costruito si possono dividere, per comodità d'esame, tra quelle che ancora conservano l'originaria decorazione e quelle che sono state modificate, nel '700 o più tardi. Sono da porre nel primo gruppo (per tutte uso la denominazione attuale, eccetto che la sala d'angolo coperta dal soffitto che ho presentato): la galleria (U), la camera da letto della regina (Y), la stanza «delle famme» (c), tutte e tre dipinte dal Seyter; la sala del caffè (h) di autore incerto, ma in ogni modo seicentesco; e il nostro «gabinetto grande» (a, b, z).

Furono modificate: la «stanza della macchina» (d), dipinta dal

(10) Op. cit,. pag. 114.

De Mura; la « cappella privata della Regina » decorata dal Nogari — cosa stupenda —; il « gabinetto delle miniature » (f), dipinto dal De Mura, e la sala da pranzo (g) già dipinta dal De Mura, poi rovinata dai « neoclassici » ed infine felicemente rifatta — in parte con pezzi autentici ritrovati sparsi per il palazzo — dallo Stranucci, verso l'inizio del '900.

Altre quattro sale hanno subito cambiamenti, oltre il « gabinetto grande », non è quindi indispensabile includere quest'ultimo fra le « tre stanze » che il Ratti afferma essere state dipinte da Gregorio De Ferrari.

Gli elementi di stile non aiutano. Gregorio ha un ombreggiare più forte, compone in modo più raccolto. Qui le ombre sono lievi e la composizione è piuttosto dispersa nel vasto cielo. Si potrebbe obiettare che, contrariamente a molti soffitti genovesi decorati dal De Ferrari, questo è assai vasto: il riempirlo di figure lo avrebbe reso pesante e confuso, oltre a richiedere un maggior tempo per l'esecuzione —, ragione pratica, ma non trascurabile.

Così — sperando di poter meglio chiarire in un secondo tempo con documenti precisi — chiudo in perplessità attributiva, per quanto riguarda il nome del pittore, pur ritenendolo con sicurezza un genovese.

Per confronto di stile è certissimo che lo stesso pittore operoso nell'affresco disegnò anche le figure in istucco; si confronti il putto sul cocchio, che stringe una colomba, con quello sottostante che si ripara il capo con un panno.

Chi fu il modellatore? Dal Rovere (11) sono ricordati due stuccatori come attivi in quel tempo ed in quelle sale: Pietro Somasso ed un tal Davide, soprannominato *Il Borgognone*. Il primo è un artefice luganese (12) autore, tra l'altro, degli stucchi della galleria del Daniele. Si tratta di lavori assai belli, ma di carattere più ornamentale che scultoreo. Non escludo che qui abbia eseguito la parte meno « artistica » della decorazione: cornici, fogliami, conchiglie, modanature e festoni di fiori.

---

(11) Op. cip., pag. 72.

(12) V. la voce relativa, scritta da N. Gabrielli, nel *Thieme-Becker*, volume XXXI (1927), pag. 261.

Del « tal Davide » trovai nel Ratti (13) una citazione non compresa nella scarna bibliografia in calce all'articolo del Thieme e Becker (14), che ne dà notizia con qualche incertezza.

Vi si riporta tra l'altro, attinto a fonte di seconda mano, un fatto che il Ratti narra in modo assai preciso a proposito dell'« Assunta » che ancor oggi si trova sul portale della chiesa di S. Maria in Carignano: l'opera marmorea era stata iniziata « da monsieur David Borgognone », ma non piacque e fu affidata, per la continuazione, a Bernardo Schiaffino che la rimaneggiò per tutto quello che gli era possibile.

Il gruppo scultoreo si presenta oggi come stilisticamente omogeneo. Solo due teste di cherubini, lavorate a parte e poste in basso a sinistra hanno diverso carattere e sono molto simili a quelle dei putti del Palazzo Reale.

Il Voss (15), accennando alla statua di « S. Bartolomeo » in S. Maria di Carignano — del David si conoscono soltanto altre due opere, sgradevoli come la prima: un « S. Pietro » ed un « S. Paolo », sulla facciata della stessa chiesa — scrive che, rispetto alle statue del Pouget, la scultura è eseguita con maggior finitezza, ma è figura più naturalistica e rude (16).

E con questo giudizio non si può che concordare. Ma guardando i putti torinesi non direi che Claude David abbia, come stuccatore, uno stile rude. Poco indulge al dolce e al grazioso e si vale invece di un'espressione severa; tuttavia non è privo di qualche morbidezza e di pastosità. Un che di « rude » semmai può esser qui suggerito dalla durezza delle cesure che limitano i piani larghi e luminosi. Si vedano gli attacchi delle gambe nei due putti angolari ed il volto del putto col panno (fig. 2), dal taglio così caratteristico. Certo è un artista che ha fantasia e si esprime senza incertezze. Qualità, quest'ultima, essenziale ad un modellatore. « Lo stucco ha esigenze tiranniche di prontezza ed estemporaneità, forse superiori a quelle dello stesso affresco; ciò implica una perfetta sovrana conoscenza

---

(13) Op. cit., pag. 261. La notizia data dal Ratti è ripetuta da O. Grosso (*Genova nell'arte e nella storia*, Milano, s. d., pag. 120).

(14) La voce (nell'VIII vol., 1913) è siglata H. V.; è certo Hermann Voss.

(15) V. nota prec.

(16) « roh naturalistische Figur ».

della forma, una capacità di improvvisazione, calda, energica, priva di pentimenti ».

Mediocre scultore in marmo, il David è dunque stuccatore degno di nota.

Il nome francese non ci può sviare; artisticamente egli è un italiano, se non proprio un genovese. Prima di averlo identificato, quando le sculture erano per me ancora celate sotto l'anonimato, più volte pensai ad atmosfera romana di avanzato seicento, e mi tornava insistente l'idea che lo scultore ben poteva aver visto il Raggi. È idea che ancora mantengo, anche se troviamo il David operoso a Genova, facendosi poco onore nella scultura monumentale.

Se proprio non nacque a Roma — il soprannome di *Borgognone* avrebbe potuto essergli trasmesso dal padre suo omonimo — certo vi si formò.

Quando nacque? Se crediamo che sia veramente lui quello che nel 1720 era in Inghilterra e che nel 1678, a Roma, denunciava un furto di due crocifissi da lui scolpiti (17), dobbiamo pensare che egli sia nato verso il 1650 o pochissimo prima. A Torino operò circa nell'86 ed a Genova assai più tardi, dal 1695 (18) agli albori del 1700. Deduco quest'ultimo termine dal fatto che « L'Assunta » per S. Maria di Carignano gli fu tolta per esser commessa a Bernardo Schiaffino, che, nato nel 1678, difficilmente avrebbe potuto ottenere che un incarico di tale importanza gli si potesse affidare prima ch'egli avesse venti, venticinque anni almeno. Probabilmente fu proprio l'amarezza della delusione che spinse il David a lasciare Genova per l'Inghilterra ove forse morì.

Dell'attività, forse notevole, dei decoratori genovesi a Torino il dipinto del « Gabinetto grande » è l'unico segno rimasto. Ed è racchiuso da una fastosa e bella cornice, almeno in parte opera di uno scultore che, se è molto secondario nel monumentale, si rileva assai più alto in questi putti che ne sono la migliore espressione oggi nota.

Perchè non rimettere tutto in luce? Nel palazzo reale alcuni saloni hanno il soffitto privo di decorazione: staccati gli stucchi,

---

(17) A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma ecc...*, Mantova, 1886, pagine 172-173.

(18) In quell'anno gli furono pagate le statue di S. Maria di Carignano.

strappato l'affresco, si potrebbero applicare ad un'armatura costruita secondo lo svolgersi della vecchia volta seicentesca, che si potrebbe poi liberamente consolidare. Sarebbe bene per l'arte, ma non meno bene per la sicurezza dei bellissimi locali sottostanti, che in poco spazio racchiudono il frutto della fatica di tanti artisti, dall'Alfieri al Piffetti, al Ladatte, al Beaumont, al Baroncelli, al Van Loo, al Crosato.

Un crollo della grande vecchia volta arrecherebbe danni irreparabili. Dalle fotografie appaiono chiaramente lunghe crepe, larghe anche qualche centimetro, che solcano stucchi ed affresco. Alcune sono vecchie certamente ricordo di quello scoppio della Cittadella avvenuto ancor prima del 1700 e che, causando rovina, determinò il bisogno di una nuova decorazione. Ma altri spacchi sono posteriori ed uno ha continuato ad aprirsi, sì da investire anche l'armatura del sottostante soffitto dipinto dal Beaumont (19). Un'altra crepa apre tutto lo spessore di un muro e ben appare anche all'esterno, sul lato nord del padiglione. Sarà competenza di architetto giudicare se esista pericolo; ma certo sulle armature delle cupolette sottostanti al grande soffitto mi è accaduto di trovare piccoli pezzi di intonaco immuni dalla polvere che copriva il resto e quindi caduti in periodo abbastanza recente.

Se poi il consolidamento non apparisse necessario e la spesa per il distacco non fosse sostenibile, è necessario almeno che l'affresco sia reso visibile in modo meno disagevole di quello attuale. A questo fine sarebbe sufficiente una breve scaletta situata nell'armadio — oggi fuori uso — a destra del gabinetto del pregadio. Il soffitto potrebbe essere illuminato a luce artificiale.

Roberto Carità

(19) Ritengo che ne siano stati causa i bombardamenti dell'ultima guerra, le cui scosse furono certo molto sentite dal vecchio edificio, costituito da murature non sorte come corpo unico, ma elaborate nel corso di decenni, sopra altre anteriori di secoli.

LA VILLA DEL CARDINALE

Sorge nelle vicinanze di Testona su un altipiano: le viene il nome dall'antico suo proprietario, il Cardinale Vittorio Amedeo delle Lanze, abate di S. Giusto e di S. Benigno Canavese, personaggio

1. – La villa del Cardinale. Facciata.

eminente per ingegno e per virtù. Era questi figlio del Conte Francesco Agostino di Sales e di Barbara Piossasco di Piobesi; pronipote di quella famosa Gabriella di Mesmes de Marolle, figlia d'onore di Madama Reale, divenuta amante di Carlo Emanuele II che la diede poi in moglie a Carlo di Sales delle Lanze.

Il fabbricato della Villa è un edifizio a due piani fuori terra di forma molto allungata, la cui facciata è suddivisa da lesene in cinque scomparti: il campo centrale con tre grandi archeggiature è sormontato da un attico con campanilozzo e vasi ornamentali (fig. 1).

È preceduto da un gradinata a doppia rampa a mezzo della quale si accede al primo piano dove si sviluppava la residenza cardinalizia. I parapetti della gradinata sono in ferro e sul primo pianerottolo sta una bella vasca a conchiglia.

2. – La grande sala d'ingresso.

Da uno dei due corpi estremi della facciata sporge un balcone con un ben lavorato parapetto in ferro il cui motivo centrale è costituito da un intreccio colle lettere iniziali del Cardinale.

Dai pianerottoli della gradinata si accede ad una gran sala coperta da una volta ornata con qualche stucco: la bella tinta verde originaria della parete è stata ritrovata sotto lo scialbo con cui era stata ricoperta (fig. 2).

A destra ed a sinistra della sala centrale si susseguono vari ambienti, taluni dei quali hanno i soffitti decorati con stucchi di buona fattura.

L'insieme dell'edifizio, che risulta probabilmente da un adattamento di costruzioni preesistenti, prospetta su un ombroso giardino: ed è di una gustosa semplicità consona al carattere dell'eminente prelato che le diede il nome.

3. – La chiesa a lato della villa.

Lateralmente, sulla destra di chi guarda la facciata della Villa, ma in un piano arretrato, preceduta da una piazzetta, sorge la elegante chiesetta (fig. 3).

Nel fianco della Villa prospettante su detta piazzetta è praticato un bel portale di carattere classico, con lo stemma del Cardinale

delle Lanze (fig. 4) a mezzo del quale si accede ad una gran sala coperta con una volta a fascioni di tipo guariniano che è in comu-

4. – Il portale laterale con stemma del Cardinale delle Lanze.

nicazione diretta colla Cappella; qui probabilmente il Cardinale teneva i suoi ricevimenti di carattere ufficiale.

La Cappella è assai interessante per la finitezza dei suoi stucchi (fig. 5) e per la sua struttura armonica.

Sulla facciata assai semplice in un avancorpo fra due lesene por-

tanti un architrave s'apre la porta con timpano triangolare. Superiormente un attico. Più complesso è l'interno la cui pianta è costituita da un quadrato fiancheggiato da due sfondati leggermente ar-

5. – Stucchi della cappella.

cuati. Di fronte all'ingresso sta il presbiterio (fig. 6) in cui è collocato l'altare con una ricca cornice ovale (dove però l'originaria ancona è stata sostituita con un dipinto moderno).

Il quadrato centrale ha gli angoli smussati da lesene, ed è coperto di una volta a padiglione con cupolino, con fascioni angolari.

Gli spicchi del padiglione son lunettati e poggiano su un attico

6. – L'interno della cappella con l'altare ed il presbiterio.

mentre sui capitelli delle lesene sottostanti si impostano archi riccamente decorati che fan ricordare gli archi delle cappelle laterali della chiesa del Carmine (fig. 7).

Fiancheggiano il presbiterio due piccole sacrestie.

A quale architetto del settecento può attribuirsi la paternità di queste costruzioni?

7. - Particolare degli archi della cappella.

Come per quasi tutte le ville piemontesi di qualche importanza del XVI secolo è stato fatto il nome del grande Juvarra.

Ma a chi esamina le caratteristiche architettoniche dell'opera e particolarmente la cappelletta vien spontaneo il nome del Vittone. Prevale nella villa quella semplicità di linee e di massa che si riscontra di solito nelle costruzioni di carattere civile di questo architetto la cui estrosità rifulge soprattutto negli edifizi sacri.

E questa attribuzione trova piena conferma in alcune notizie raccolte da studiosi della vita di questo insigne architetto piemontese.

Un accenno a questa Vigna (come allora solevan chiamarsi le ville signorili) si trova in quel prezioso studio che il nostro sempre compianto Eugenio Olivero aveva dedicato a Bernardo Antonio Vittone.

Morto improvvisamente il Vittone il 19 ottobre 1770, nell'abitazione con annesso studio che egli teneva nel palazzo del Conte d'Ormea

(attuale sede della Banca d'Italia in via Arsenale), era stato incaricato un giudice di inventariare i mobili ed effetti caduti nella successione.

A lui si presentava, delegato da Sua Eminenza il Cardinale delle Lanze, un certo Nicolai per ritirare un progetto che il prelato aveva fatto preparare a Roma per la ricostruzione della chiesa parrocchiale di S. Benigno di cui era abate. Progetto che era stato rimesso al Vittone incaricato della direzione dei lavori. Il Nicolai nel ritirare due disegni contenuti in uno « stucchio di tola » insieme colle « Istruzioni » preparate dal Vittone, dichiarava di aver precedentemente rimesso all'architetto cento zecchini « per travagli fatti sia nel *concernente la vigna di Sua Eminenza* » che per lavori di S. Benigno.

Il prof. Rodolfo al Congresso tenutosi a Cavallermaggiore nel 1932, fra altre notizie inedite riguardanti il Vittone, riporta un elenco di prestazioni presentato agli eredi dell'Architetto da un certo Contini, suo aiuto, dove son segnate « Sei giornate di lavoro per *vari tipi per la vigna del Signor Cardinale* ».

Par dunque assodato che il Vittone è l'architetto della Villa del Cardinale delle Lanze.

Questa villa con l'annessa Cappella costituisce un insieme interessante che merita di essere ricordato sia per il nome del personaggio che l'ha creata, sia per portare un modesto contributo alla conoscenza delle opere dell'insigne architetto piemontese il quale anche qui ha lasciato un'interessante traccia della sua genialità (1).

GIOVANNI CHEVALLEY

---

(1) Mi vien segnalato cortesemente dal Geom. Chiaretta di Moncalieri un atto in data 2 agosto 1770 col quale S. Eminenza il Cardinale acquista dal Capitano Antonio Quaglia di Torino un terreno di tavole cinque e piedi due per sistemare le sorgenti alimentanti l'acqua potabile per la Villa.

GALLO E VITTONE NELLA CHIESA DEI SANTI PIETRO E PAOLO IN MONDOVÌ BREO

L'architettura piemontese del secolo XVIII, ravvivata dall'apporto di Filippo Juvarra, non si esaurisce, come è noto, nell'ambito del grande caposcuola, ma raggiunge una intensa varietà di espressioni, unendo originalmente forme nuove a motivi antichi.

Gli ampliamenti settecenteschi di una chiesa di Mondovì — la parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo — ci offrono l'occasione di avvicinare, con altri minori, due cospicui maestri piemontesi, Francesco Gallo e Bernardo Antonio Vittone, di formazione e sensibilità profondamente diverse.

Più incline il primo ad un linguaggio sobrio e senza squilibri, quasi erede di una tradizione tenace; più aperto il secondo alle agili movenze del Settecento, espresse con un fantasioso e vivace barocco.

Il convergere dell'attività di entrambi su un medesimo edificio potrà di riflesso portare maggior luce sulle loro personalità; mentre la viva voce del Vittone, raccolta dai documenti d'archivio, completa con singolare efficacia un non superfluo confronto.

* * *

La chiesa dei Santi Pietro e Paolo in Mondovì Breo, costruita sul finire del secolo XV, acquistò col volger degli anni maggiore importanza, raccogliendo l'eredità spirituale di un'altra più antica, Santa Maria della Nuova, appartata sulle pendici del colle, e dipendente a sua volta dalla vetusta pieve di Breolungi, le cui origini si perdono nel più lontano Medio Evo pre-romanico.

Nessuna traccia evidente rimane di Santa Maria della Nuova; ben chiare invece le testimonianze della più remota antichità nella chiesa di Breolungi, che da secoli domina solitaria, sui margini dell'altipiano monregalese, le profonde e boscose rive del Pesio.

Nella chiesa di Mondovì Breo, diventata parrocchiale nel Cinquecento, le trasformazioni furono tante e così radicali che appena lo schema a tre navate ci può in qualche modo richiamare il suo aspetto iniziale. Chiesa del resto in origine poverissima, se ancora nel 1583 la costruzione si trascinava tra molte difficoltà e senza alcuna pretesa

artistica, al punto che un forno pubblico si inseriva nel muro presso la porta principale, con grave disturbo per il fumo e l'affaccendarsi di quelli che lo frequentavano (1).

Durante il secolo XVII si ha notizia di ampliamenti e riparazioni, che modificarono notevolmente la primitiva struttura (2); la chiesa con abside quadrangolare, modesta nella sua grande semplicità, ma pure organica, presentava quella caratteristica assenza della linea curva nella pianta, che si può notare in molta architettura piemontese del Seicento, spesso ancora poco sensibile al moto di masse barocco. La parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo rimaneva però sempre inadeguata e ristretta ed esigeva una soluzione radicale che le desse sufficiente respiro.

Nel Settecento un periodo di particolare benessere favoriva il sorgere e il fiorire di opere nuove, mentre il gusto per le forme architettoniche, prima rivolto frequentemente a motivi del passato, subiva un notevole rinnovamento, raggiungendo spesso vivaci posizioni.

Dopo il 1720 la necessità dell'ampliamento si impone con maggiore urgenza (3). Si tratta di coordinare la parte preesistente con

(1) « Caret pavimento, est angusta pro populi multitudine. Poterit tamen latior reddi, si tollatur furnus coherens prope portam maiorem... quae sub tabulato est ». (Visitatio D.D. Scarampi, 1583, I, fol. - 102; in Archivio Curia Vescovile di Mondovì).

« Fabrica Ecclesiae: ad eam tenentur Parochiani, et de presenti construitur Campanile ... » (Visitatio D.D. Scarampi, I, fol. 105).

« Pro parrochiali Scti. Petri et Pauli Breduli iussum est infra 22 dic. 1584; Sternatur pavimentum Ecclesiae... Anterior tecti pars quae sub tabulato est fornice perficiatur tollatur furnus a dextris in ingressu contiguus ne rumoribus ac fumo perturbentur divina atque Ecclesia latior reddatur ... » (Acta del Vicario Generale Castrucci, in esecuzione della visita Scarampi; in Archivio Curia Vescovile di Mondovì).

(2) Cfr. Gioachino Grassi, *Notizie istoriche dei Santi Protettori della Città di Monteregale e dei voti in loro onore fatti dalla medesima;* Monteregale, 1793; pag. VIII. Gioachino Grassi, *Memorie istoriche della chiesa di Monteregale in Piemonte*; Torino, 1799, vol. I, pagg. 104-105. (Il Grassi desume notizie dagli Ordinati del Comune di Mondovì). Cfr. anche: Carte Gavotto, in Biblioteca del Seminario di Mondovì.

(3) Nel 1720 si acquistano edifici da demolire per l'erezione di una nuova cappella (Permuta tra Giuseppe Fea e il Padre Giuseppe Maria Promis, 4 marzo 1720 -

quello che si intende far nuovo, cioè di agire su tema obbligato, superando non poche difficoltà.

Nel 1722 è in studio l'erezione di una grande cappella a destra della chiesa, che si iniziò effettivamente nel 1725 (4). È ovvio che fin dal principio si pensasse ad analoga costruzione dalla parte sinistra; le due grandi cappelle, simmetricamente disposte, avrebbero finalmente soddisfatte le annose esigenze di spazio.

Siamo negli anni della maturità artistica di Francesco Gallo, che da tempo opera nel monregalese, tra l'ammirazione dei suoi conterranei. Nulla di più naturale che si richiedesse a lui il progetto di questo ampliamento: facile supposizione, largamente confermata dalle chiare testimonianze stilistiche e dalla esplicita dichiarazione dei documenti relativi alla seconda cappella, che ripete con esattezza le dimensioni e la forma della prima.

Nel 1751 il cappellone di destra era da tempo finito, perchè si parla di imbianchimento generale della chiesa, come già si era fatto per la parte nuova (5).

Dopo qualche anno, vale a dire il 4 maggio del 1754, si decide di iniziare quello di sinistra, su disegno dell'architetto Gallo (6). Trascorrono alcuni mesi, mentre si attende il Regio Beneplacito per lo

---

Rog. Cocalotti. Acquisto delle Compagnie del SS.mo Sacramento e del Suffragio dal Padre Promis, 4 marzo 1720 - Rog. Cocalotti; in Archivio Parrocchiale di Mondovì Breo).

L'instrumento di quitanza è del 12 marzo 1722 - Rog. Cocalotti.

(4) 1722, 10 aprile « desiderando... dare principio alla constructione d'un Capellone a parte destra di essa Chiesa per ingrandimento di essa, e comodità del popolo ivi concorrente... » si stabilisce di riscuotere una somma che avrebbe contribuito al pagamento delle spese. (Ord. di Cons.; in Archivio parrocchiale di Mondovì Breo). La data del 1725 è contenuta nelle Carte Gavotto (Biblioteca del Seminario di Mondovì).

(5) « nel quale Conseglio rapresenta... esser seguito et ultimato l'imbianchimento del Cappellone della presente Chiesa epperò per maggior decoro della medesima restar pure neccessario l'imbianchimento del restante di detta Chiesa comprensivamente alla presente Sagrestia ». Il Consiglio approva la proposta e dà incarico per l'esecuzione. (Ord. di Cons., 1751, 29 luglio).

(6) « L'anno del Signore mille settecento cinquanta quattro et alli quattro del mese di maggio. Si propone per parte delle ven. de Compagnie maggiori in questa Parrochiale erette dalli Sig.ri Camillo Merlo et Bernardino Dolio priori di esse essere sperabile che hoggidì mediante qualche fondo che si ritrova esatione di

spostamento di una pubblica strada che attraversa l'area della futura cappella, e intanto si ripetono con insistenza le ragioni che hanno richiesto il nuovo lavoro (7).

Ottenuto il permesso, con Regie Patenti del 28 gennaio 1755, si è pronti ad iniziare la costruzione nella imminente primavera, e

---

crediti ellemosine che occorreranno et bisognando con prender danarï a prestito possa riuscire a suplire alla spesa che si richiede per la costrutione della Capella Grande di già dissegnatta a Cornu evangelij [dal dal Sig.re Vasallo ingegniere Gallo corrispondente alla di già anni sono costrutta ed esistente dall'altra parte et si fa istanza provvedersi per il conseglio non meno per la risolutione che per ridur in pratica i mezi necesarij per riuscire un tale assonto.

Ed il conseglio riflettendo alla necessità non meno della proposta opera che al necessario per ottener il Reggio permesso di essa comette unanimemente alli Sig.ri Priori suddetti et al Sig. Giuseppe Tomaso Rolfo uno de Sig.ri Conseglieri di pratticare le dilligenze che crederanno spedienti per ottener il Reggio Beneplacito et per prelliminare di passar stante la nottorietà d'una tal necessità per non esser la parrochiale capace del numeroso popolo nelle fontioni anche ordinarie la richiesta a questa Ill.ma Città di spedirne per mezo del di lei conseglio il certificatto tanto di sua approvatione che della necessità suddetta con successivamente humiliare qualunque riccorso all'intento necessario al R. Sovrano».

(7) «Per riguardo a mottivi per quali si è risolto da longo tempo et molti anni l'opera della Costrutione di un nuovo capellone esser principalmente ed unicamente anzi la necessità che si ha di ingrandire nella miglior forma attuabile la chiesa parrochiale ... si è bensì havutta in particolar considerazione la spesa che si richiede dalle prese notitie da esperti et cappi mastri di lire quatro milla sendo tutta consimile la spesa occorsa nella costrutione di altro capellone di già fattosi et puoco minore havuto riguardo altresì che si ritrova buona parte de materiali alla vicinanza del luogo ove devesi fabricare et che la Chiesa parrochiale è di pertinenza delle dette Compagnie maggiori secolari alle luoro spese fabricatta et similmente che di già apartengono alle medesime i siti necessarij per la costrutione come statti di già a tal fine aquistati et anche per mottivo che tal capellone compisce il dissegno della Chiesa come corrispondente all'altro di già dall'altra parte costrutto et intanto non si è havuto alcun riguardo sia alla spesa sia al peso della manutenzione in perpetuo per la detta necessità... Tutto quanto sopra atteso richiedendosi solamente più la spesa suddetta di lire quatromilla circa per la detta costrutione e fabrica del capellone o forsi minore per i vantaggij espressi et per la particolare afezione di tutto il popolo ad una tal opera havuttosi l'assenso di tutti i vicini per il trasporto et mutatione della strada... si è havutta nuova risolutione ... in modo tale che quella si è stabilito et si stabilisce farsi a piccol giro attorno al detto capellone talchè si dilonga la detta strada solamente per la fuga et lunghezza di due trabuchi e mezo circa ...» (Ord. di Cons. 1754, 11 settembre).

l'attività si protrae nei mesi successivi, come si accennerà più avanti parlando della cupola (8) (figg. 1-2).

Ma, anche prescindendo dai documenti d'archivio, non è difficile, per gli ampliamenti studiati finora, orientarsi subito sul Gallo, o almeno sulla sua maniera.

Le due grandi cappelle laterali, elevate di tre gradini sul piano della chiesa, sono a pianta quadrangolare con abside curva (figg. 3-4). Alta la volta, dominata da un grande catino — tanto comune nelle opere del Gallo e quasi desunto da una tradizione di rinascimentale chiarezza — che sovrasta un vano raccolto e un po' staccato dal resto della chiesa.

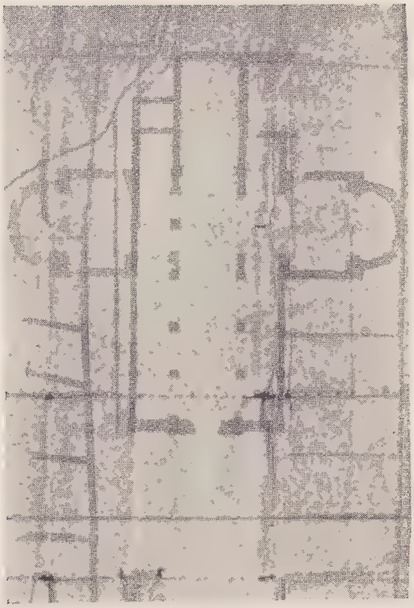
Lesene e semi lesene ioniche si addensano nel raccordo con le navate laterali e nel restringersi delle pareti verso l'abside, che è solcata da netti costoloni. Ai lati due ampie finestre rettangolari ed una ovale nel fondo.

Il duplice allargamento della chiesa trascende le navate laterali, librandosi in alto, direttamente unito alla nave centrale. L'artista, anche in un'opera di semplice completamento, rivela le sue fondamentali qualità di equilibrio e di misura e soprattutto si mostra incapace di accettare compromessi che sottraggano l'opera nuova alle esigenze di armonia e di serena vastità a cui non può rinunziare.

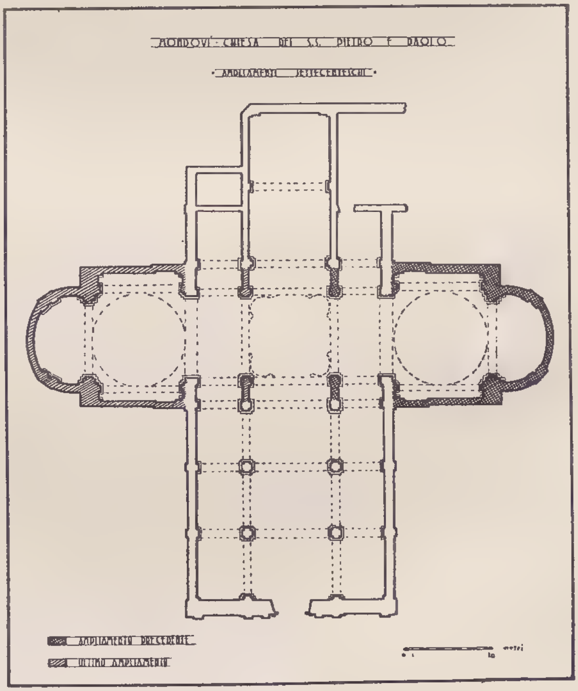
Naturalmente l'unità stilistica della chiesa preesistente è rotta dal braccio trasversale, che interrompe le navi minori e sostituisce due pilastri binati a quello demolito nel mezzo. Tuttavia il Gallo ha potuto aggiungere parti nuove senza troppo turbare il vecchio, creando corpi laterali quasi indipendenti.

Diversa la soluzione del problema sempre assillante dello spazio adottata da architetti dell'Ottocento, che, stirando la chiesa in lunghezza, aprendo arcate laterali nel presbiterio, alterarono più profondamente l'armonico rapporto delle dimensioni e trasformarono

(8) «Propone il Sig. Pietro Beccaria Priore del S.mo Sacramento essersi... ottenuto il Reggio Beneplacito per la costrutione del nuovo cappellone che perciò riflettendo a varie dificoltà che nel ridur una tal opera all'atto pratico puonno occorrer fa instanza per il Conseglio provedersi. Et il conseglio sentita la d.ta prop.e la lettura quivi fatta del Reggio Diploma con la proposta permissione ha mandatto unanimemente et manda provedersi alla costrutione di già ordinatta... » (Ord. di Cons. 1755, 26 febbraio). Cfr. anche Ord. di Cons. del 13 aprile 1755. Le Regie Patenti si trovano nell'Archivio parrocchiale di Mondovì Breo.



1. – Pianta della chiesa dei santi Pietro e Paolo, unita alle Regie Patenti del 28 gennaio 1755 (Archivio parrocchiale di Mondovì Breo). La parte più chiara corrisponde alla cappella di sinistra che stava per essere costruita.



2. – Pianta della chiesa dei santi Pietro e Paolo in Mondovì Breo con gli ampliamenti settecenteschi.

3. – Francesco Gallo: Cappella di sinistra della chiesa dei santi Pietro e Paolo. Abside.

le navate laterali in bassi, interminabili ambulacri, col solo riposo intermedio della navata trasversale, che, alta quanto la mediana, rivela la mano del Gallo e dà respiro e vita, dopo l'incubo di basse volte opprimenti.

A partire dall'11 giugno del 1755, mentre la seconda cappella è in costruzione, si comincia a parlare del « bacile » per la navata di

4. – Francesco Gallo: Cappella di sinistra della chiesa dei santi Pietro e Paolo. Volta.

mezzo, che avrebbe concluso il ciclo dei lavori, iniziati parecchi anni prima.

Però il disegno presentato per quest'ultima opera non è gradito, come si apprende dagli ordinati che precisano testualmente: « sendosi riconosciuto per periti non haver tutta la decenza d'opera grandiosa il bacile dissegnatto per là navatta di mezo per più ragguagli per quale mottivo fattane con visione sovra il luogo del luogo

il progetto al Sig.re architetto Eula convenendo il medesimo nel sentimento istesso a tenor di sua promessa ha inoltratto il suo dissegno secondo il tenutto concerto... » (9).

Di chi potesse essere il disegno che « i periti » avevano giudicato privo di « tutta la decenza di opera grandiosa » e che anche l'architetto Eula non approvava, non è facile stabilire. È improbabile che si tratti del Gallo, morto da anni; del resto ha tutta l'aria di essere un progetto preparato da poco.

Si può pensare a qualche modesto continuatore, che abbia cercato di concludere i lavori, senza riuscirvi con sufficiente decoro. Forse il figlio stesso del Gallo, che sappiamo essere stato pure architetto sulle orme del padre; forse il capomastro Andrea Scala, di stirpe luganese, « preposto alla detta fabbrica », che era anche bravo architetto, oltrechè buon costruttore. Ma sono semplici congetture che non riescono a trovare alcuna conferma.

Dell'Eula conosciamo, oltre al nome, qualche notizia. Figlio di un misuratore che attese alle dipendenze del Gallo alla costruzione di Sant'Ambrogio in Cuneo, fece, a quanto pare, pochi progetti, nè tutti ebbero fortuna (10).

Tra le sue opere note è molto interessante la suggestiva chiesetta di Santa Croce in Roccavione, con pianta a croce greca, dominata da una bassa cupola cieca, che potrebbe genericamente ricondurci al disegno per quella della nostra chiesa.

Nella stessa seduta di Consiglio dell'11 giugno 1755 il progetto dell'Eula suscita perplessità: non sono esposte le ragioni di questa titubanza; comunque i consiglieri, che non vogliono accingersi all'esecuzione senza le più autorevoli garanzie, decidono di rivolgersi al Vittone, di cui tanto si parlava e che a Torino godeva cospicua fama. « Ed il Conseglio sentita la propositione et visto il presentatto dissegno (dell'Eula) sentitta la lettura della lettera di accompagnamento di esso ha risolto unanimemente et risolve spedire a Torino

---

(9) Ord. di Cons. 1755, 11 giugno.

(10) Dettagliate informazioni sull'Eula si trovano nel dotto studio di Alfonso Maria Riberi. *Pio Eula architetto cuneese* (1722-1801), in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », vol. XV (1933), pag. 458. Cfr. anche: Giovanni Vacchetta, *I Gesuiti a Cuneo - La Chiesa e il Collegio - Il Palazzo municipale attuale*, in « Bollettino della Regia Deputazione Subalpina di Storia Patria », Sezione di Cuneo, n. 14 (1º giugno 1936), pag. 7.

espressamente il capo mastro Andrea Scala preposto alla detta fabbrica come informatto del stato et dissegni a Torino per colà consultare il Sig.re Ingegnere Vittone et d'agire conformemente da tal consulto verrà a risultare et successivamente esseguirsi il concertatto... » (11).

Dagli ordinati che seguono si deduce facilmente il risultato del colloquio: il Vittone sostituì al progetto dell'Eula un proprio disegno, riservandosi di recarsi sul posto per controllare l'esecuzione. Infatti il 1° agosto Giuseppe Tomaso Rolfo, « uno de due Signori deputatti alla regenza della fabrica dell'ingrandimento e riformatione » della chiesa parrocchiale, riferisce « esser statto con visita sovra il luogo del luogo del Signore ingegniere Vittone... aprovatto il travalio fin hora fatto *secondo il nuovo dissegno per il medesimo fatto* di già aprovatto dalla pia Opera ». Il lavoro, iniziatosi dopo il giugno su progetto del Vittone ed ora a buon punto, deve « prosseguirsi come ritrovatto a dovere » (12).

Nulla dunque da variare in questa cupola che si avvicina velocemente al termine, dopo tante e laboriose premesse.

Ma il Vittone aveva dato il disegno da Torino, senza quegli elementi di giudizio che gli potevano derivare dalla visione diretta di tutta la chiesa; ora, sul posto, mentre approva il lavoro compiuto, avverte l'intima dissonanza tra l'opera sua e le due grandi cappelle laterali del Gallo; non si tratta, in un caso come nell'altro, che di lavori di completamento, ma pure le due personalità del Gallo e del Vittone, in fondo molto diverse, vengono inevitabilmente a contrasto, in quest'opera di notevole interesse dove, tornate nell'ombra figure di secondo piano quali l'Eula o il capomastro Scala o altri anonimi, si trovano di fronte due tra i più eccellenti architetti piemontesi del Settecento.

Il Gallo, sempre sobrio, anche nelle più sentite manifestazioni barocche, è qui moderato e contenuto, come in molte sue opere.

Il Vittone, vivacissimo, anima le pareti, penetrate dall'atmosfera, le plasma, le flette, le trafora, le inonda di luce (fig. 5).

Anche le volte laterali dovrebbero dunque trasformarsi e sentire la vivacità nuova, tanto più che la cappella di sinistra non è ancora

---

(11) Ord. di Cons. 1755, 11 giugno.
(12) Ord. di Cons. 1755, 1° agosto.

5. – Bernardo Antonio Vittone: Cupola della chiesa dei santi Pietro e Paolo.

finita. L'altra si potrà quanto prima modificare. « Riconosciuto che per grandiosità resta proprio variare con qualche maggior simetria il dissegno anche della sommità et cupola o sia bacile del nuovo capellone in proposito del che offerisce fare il dissegno di una tal grandiosità in modo che col tempo puole ridursi all'uniforme l'altra sommità dell'altro capellone di già per avanti con pur grandioso dissegno da molti anni ridotto alla perfezione » (13).

Il Vittone è disposto a progettare subito le modificazioni da apportare alla volta delle cappelle per ragioni di « grandiosità ». La sua fervida fantasia, che, nutrita di motivi guariniani, ha accolto l'influsso potente del Juvarra ed ha realizzato talora prodigiosi sogni architettonici, non si adatta alla misura del Gallo e vuole immettere anche ai lati il fremito nuovo, forse con luminose cupolette o co-

(13) Il Consiglio approva incondizionatamente le proposte autorevoli del Vittone. Ord. di Cons. 1755, 1° agosto.

munque con movimenti nella volta, riecheggianti in tono minore quella centrale.

Si tratta infatti anche di conseguire « qualche maggior simmetria » per « ridurre all'uniforme » la parte restante, che tuttavia traduceva un « grandioso dissegno ».

Procedono veloci i lavori e il 7 agosto il libro dei conti registra il pagamento di una somma al Vittone « per il nuovo dissegno del Cupolino della Chiesa » (14).

Ma le variazioni alle cappelle laterali, accettate con tanto entusiasmo nella seduta del 1° agosto, non furono poi eseguite; il 12 ottobre 1755 (15) si fa un ultimo cenno alla costruzione della volta di quella di sinistra, aggiungendo subito preoccupate allusioni alle difficoltà finanziarie, che certo impedirono di attuare il dispendioso progetto del maestro torinese, per rendere più « grandioso » e « simmetrico » l'interno del tempio.

* * *

La cupola del Vittone si imposta su base quadrangolare. Nei quattro lati finestre tonde; tutt'intorno una cornice guizzante e vivace, che davanti ad esse si inalbera, ripiegando in voluta, per far posto ad un'urna su plinto. Agli angoli del quadrato, caratteristica inconfondibile del Vittone, una profonda incavatura nei pennacchi, che permette la creazione di due finestre contigue, rettangolari e arcuate agli estremi (16).

---

(14) 1755-7 agosto conti pagati a Arch. Vitone per il novo dissegno del Cupolino della Chiesa, 48, 9, 4 (libro crediti diversi etc. dal 1754; in Archivio parrocchiale di Mondovì Breo).

(15) Ord. di Cons. 1755, 12 ottobre. Cfr. anche Ordinati successivi.

(16) Per simili incavature nei pennacchi cfr. la cupola del presbiterio di Santa Maria di Piazza in Torino e la cupola della chiesa dell'Albergo della Carità in Carignano, riprodotte nelle tavole XXV e XLI del prezioso studio di Eugenio Olivero, *Le opere di Bernardo Antonio Vittone*; Torino, 1920.

Vedere anche: Bernardo Antonio Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile*, vol. II; Lugano, 1766, tavole: XL, LXIII, LXV, LXVII. Cfr. Nino Carboneri, *La chiesa parrocchiale di Villanova Santa Caterina*: Mondovì, 1945.

Lo « scavo delle vele » schiude l'interno alla più vivida luce. Ne era ben convinto il Vittone, che così scrive a proposito della cupola del presbiterio di Santa

La volta si fa così ottagona, per poi raccogliersi in alto nella curva centrale, cui convergono gli spicchi sovrastanti le varie aperture. La luce entra dalle finestre tonde; è accolta a fiotti da quelle angolari, che la proiettano con inesauribile varietà sulle pareti. Queste, a loro volta, mosse dalle svasature agli angoli, si spostano con animazione festosa.

Brevi paraste avanzano e rientrano diagonalmente, perpetuando l'agile e radioso gioco, concluso nell'ambito breve della cupoletta, mentre intorno tutto è grave e severo.

Il Vittone, trasfondendo la briosa parlata del Settecento con modi consueti ad altri suoi lavori, ha concluso l'opera secolare nella serenità di un vivace sorriso.

* * *

Passarono gli anni, ma gli autori di queste costruzioni furono poco conosciuti e forse neppure indagati. Posti in una chiesa tante volte modificata, non suscitarono soverchio interesse.

Per i cappelloni restava nella tradizione una tenue reminiscenza del Gallo; quanto alla cupola si faceva vagamente il nome del Juvarra, ma senza eccessiva convinzione.

Date ora così certe testimonianze, si può con sicurezza concludere che nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Mondovì Breo, senza ritocchi e contaminazioni, rimangono intatte e distinte le opere dei due insigni architetti, risultanze precise di temperamenti diversi, messi singolarmente a riscontro colla più assoluta chiarezza.

NINO CARBONERI

Maria di Piazza in Torino: «Rendesi quivi fra il resto principalmente notabile lo scavo delle vele del Presbiterio a motivo del passaggio, o sia apertura ch'egli dà al lume che vi s'intromette per le Finestre della Cupola; per cui ne segue che meglio esso lume si può e più liberamente abbasso diffondere e meglio così rischiarire il detto presbiterio». (BERNARDO ANTONIO VITTONE, op. c.; vol. I, pag. 181).

Per altre analogie, tra cui quella delle finestre contigue, cfr. la cupola della chiesa di San Bernardino in Chieri e la già citata cupola del presbiterio di Santa Maria di Piazza in Torino, quasi coeva.

0,28 × 0,36

1. – Antonello da Messina: Ritratto d'ignoto, 1476.

I PRINCIPALI INCREMENTI DEL MUSEO CIVICO DI ARTE ANTICA

I.

Gli incrementi delle civiche raccolte torinesi sono stati numerosi in questi anni: e mi pare conveniente cominciare a dare una sommaria notizia di alcune delle più notabili cose che, o per la liberalità di generosi amici o per acquisto, sono venute ad arricchire il Museo d'arte antica. Adempio così ad un dovere sia verso gli studiosi ai quali la conoscenza non mancherà di interessare, sia verso i cittadini ed amici che, solleciti come sono, della vita e delle vicende dei loro Musei, potranno con piacere constatare che le raccolte vanno di continuo accrescendosi e che incrementi ed accessioni si sono verificati perfino negli anni di guerra e anche negli attuali difficili momenti.

* * *

Ritengo giusto cominciare a ricordare il *Ritratto di ignoto* di Antonello da Messina firmato e datato 1476 (fig. 1); e la parte delle celebri *Très belles heures du duc de Berry*, comunemente nota sotto il nome di « Heures de Milan » (figg. 2, 3, 4, 5). In verità le due opere sono entrate al Museo fin dal 1935, a contraccambio della forzata rinuncia, a favore di Milano, del contratto che il Museo Civico di Torino aveva concluso con il Principe Trivulzio per l'acquisto della parte più cospicua di quell'insigne raccolta d'arte e della preziosissima biblioteca; ma sebbene a quel tempo il caso abbia fatto un certo rumore, il Museo non ha poi dato mai notizia dell'eccezionale acquisto. Mi è parso quindi utile accennarne in questa relazione, trattandosi di opere che sono universalmente note e che costituiscono uno dei più gloriosi ed ammirati ornamenti del Museo. Invero, mentre il quadro è forse il più costrutto, penetrante e suggestivo ritratto dipinto da Antonello, il codice con le sue mirabili ventotto pagine miniate, alcune delle quali sono state persino ascritte ai fratelli Van Eyck, può considerarsi uno dei massimi capolavori della miniatura fiamminga e francese del principio del XV secolo, e un documento capitale per lo studio della pittura fiamminga del periodo. Tanto più importante è il valore di queste *Heures*, dopo la dolorosa distruzione nel 1904 dell'altro frammento, noto sotto il nome di «Heures de Turin» e la recente probabile perdita del terzo frammento di proprietà del barone Maurice Rotschild.

2. – Les très belles heures du duc de Berry - Foglio 30 v.
Gesù nell'orto di Getsemani (attr. a Jan van Eyck).
Flagellazione e salita al Calvario (Arte fiamm. c. 1420).

8. Les très belles heures du duc de Berry - Foglio 48 v.
Cristo in croce (attr. a JAN VAN EYCK).
[illegible] (Arte Sacra, c. 1420).

4. – Le très belles heures du duc de Berry – Foglio 93 v.
La Natività di S. Giovanni Battista, Il Padre Eterno.
Il Battesimo di Cristo (attr. a JAN VAN EYCK).

[illegible] – Les très belles heures du duc de Berry - Foglio 116.
La messa dei morti. Cristo Giudice.
Benedizione delle tombe (attr. a Jan van Eyck).

6. – Giov. Martino Spanzotti: L'annuncio ai pastori. Particolare della Natività riprodotta sulla copertina. Dono del conte Alessandro Contini-Bonacossi.

Al numeroso gruppo di opere degli antichi pittori piemontesi già posseduto dal Museo, si sono aggiunti negli ultimi anni parecchi dipinti; e ricordo, come particolarmente pregevole, una *Adorazione del Bambino Gesù* di Giovanni Martino Spanzotti (copertina e fig. 6) che, probabile tavola centrale di un trittico, si trovava un tempo nella chiesa di San Domenico a Trino Vercellese, dove però era stata, chissà quando, sostituita da una copia moderna. Nel 1938 la tavola antica fu vista per un fortunato caso sul mercato antiquario; e il conte sen. Alessandro Contini Bonacossi di Firenze, saputo il mio desiderio, ne fece con somma liberalità, espresso acquisto e generoso dono al Museo. La ricostruzione critica dell'opera e dell'arte dello Spanzotti è tuttora in atto; ma per questo dipinto, già noto da lunga data, l'attribuzione trova concordi tutti gli studiosi (1), tanto

(1) A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino, 1942, pagg. 56 e 254.

evidenti sono in esso le alte qualità ed i caratteri formali proprii delle opere sicure o da tutti attribuite al pittore. Rilevo qui soltanto l'estrema semplicità e l'originalissimo taglio scorciato della composizione; la robustezza del segno, che giovandosi anche dell'intensità e delle masse dei colori, riesce ad effetti di plastico rilievo; e con tutto ciò la dovizia di delicate raffinatezze coloristiche e tonali (notevoli specialmente nel manto azzurro chiaro e nella veste rossomattone della Vergine, e ancora più nella tunica violacea cangiante in grigio, di San Giuseppe); l'espressione di intensa vita interiore delle figure; e infine la sublime astrattezza del paesaggio in alto, dove contro la breve fascia del cielo con luci che vanno dal giallo all'azzurro fondo si stagliano, in controluce, oscure e quasi indistinte le figure dei pastori e dei greggi che cercano riparo alla miracolosa apparizione.

1,29 × 1,98

7. – Defendente Ferrari: Presentazione di Gesù al tempio.

Tre sono i dipinti di Defendente Ferrari entrati al Museo: una grande ancona centinata con *La Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 7) proveniente da Casale Monferrato, dalla raccolta Sacchi Nemours; una anta d'organo già nella collezione Gualino con le figure di *San Pantaleone e di un donatore*, e sul rovescio, di *San Sebastiano e San Rocco* a grisaille (fig. 8); e infine una tavoletta con *San Gerolamo penitente* (fig. 9). Le due prime tavole sono note da tempo

0.74 × 1,71
8. – Defendente Ferrari:
S. Pantaleone con donatore.

e mi limito a riprodurle, solo notando la grandiosità compositiva, la accurata finitura e la festosità coloristica della *Presentazione* che ben può ritenersi una delle più complete opere di Defendente intorno al 1515-20; e per l'anta, la somma eleganza e, come doveva essere, il valore essenzialmente decorativo, che notevole sopratutto nell'aggraziato San Pantaleone e nel fastoso fondo ad oro, non esclude per altro la mirabile e quasi solenne definizione formale della figura del donatore.

Era invece finora ignota alla letteratura defendentesca la tavoletta con *S. Gerolamo penitente* che la signora Adele Bona De-Valle ha voluto generosamente offrire in dono al Museo a perenne ricordo del figlio dottor Giorgio, la cui fiorente giovinezza fu nel 1945 barbaramente stroncata nel campo di concentramento di Mathausen. Il quadretto porta la data 1520 inscritta sul rovescio, e per questo e per le altissime qualità della pittura, viene a costituire un nuovo importante elemento per la definizione e la distinzione critica che si rende ormai indispensabile dell'opera del nostro piccolo Maestro. San Gerolamo penitente è stato dipinto numerose volte da Defendente, e nello stesso Civico Museo se ne hanno due altre raffigurazioni: una derivata evidentemente da questa nostra, nella tavola centrale di un grande trittico; l'altra, alquanto variata nello schema compositivo, in una piccola tavola firmata. Quel che mi importa per altro di notare nel dipinto

0.29 × 0,43
9. – DEFENDENTE FERRARI: S. Gerolamo penitente, 1520. - Dono di Adele Bona ved. De Valle in memoria del figlio Giorgio morto a Mathausen.

De-Valle è la finezza quasi miniaturistica dell'esecuzione, che lo avvicina alle più belle e delicate opere del pittore; la sodezza del colore, uno dei più smaltati e profondi che io abbia mai visto in Defendente; l'incisività del segno; ed infine il forte contrasto di luci e di ombre, che conferisce ad ogni particolare un risalto straordinario, ed al paesaggio che sfonda lontano, una profondità senza fine. Fuori del manto del Santo in rosso vivo, il quadro è tutto intonato su una luce fredda, non consueta a Defendente, ma non perciò meno sua, impreziosita da innumeri lumeggiature in parte a tratti o a polvere d'oro ora quasi cancellati dal tempo, in parte a tocchi di bianco nei contorni delle piante e dei cespugli.

* * *

La raccolta di legni intagliati, dorati e dipinti del Museo si è arricchita anch'essa di alcuni notevoli pezzi. Un particolare risalto

lungh. 1,85
10. — Maniera di MATTEO CIVITALI: Gesù nel sepolcro adorato dagli angeli.

mi pare che meriti un grande gruppo di *Gesù nel sepolcro adorato dagli Angeli* acquistato nel 1941 (fig. 10). L'opera è purtroppo frammentaria; ma per quanto le molte mutilazioni ed i gravi danni le abbiano tolti od attenuati alcuni dei suoi più distintivi caratteri formali, tuttavia a ben considerarla, se ne percepisce la bellezza ed il pregio dalla severa e nobile grandiosità dell'impianto; dal serrato ritmo architettonico con il quale le figure sono composte in gruppo; dall'accurata modellazione, che pur mostrando finezze e preziosità, conserva un certo plastico vigore e perviene ad una non comune intensità di espressione. La scultura, che proviene da Lucca, è con tutta evidenza un lavoro toscano della fine del '400, ed è molto vicina ai modi di Matteo Civitali. Basti notare la stretta simiglianza della testa del nostro Cristo con la identica scultura di Matteo ora al Museo di Lucca; e quanto le nostre due figure di Angeli si accostino a quelle scolpite nel 1473 dal Civitali per l'altare del SS. Sacramento del duomo lucchese.

Non mancano di interesse e di pregio due altri legni intagliati e dipinti, acquistati di recente (1948), l'uno con la figura di un Santo guerriero cinto di corazza e con la spada sguainata (fig. 11); l'altro

alt. 1,20
11. — Arte svizzera. Fine XV sec.
Santo guerriero.

alt. 1,61
12. - Arte svizzera. Princ. XVI sec.
San Martino.

con San Martino che taglia il suo mantello per un povero storpio (fig. 12). Nel loro genere si tratta di pezzi molto belli: il primo, della fine del XV secolo, sopratutto per il rigore e la distinzione con i quali è concepito e trattato; il secondo, dei primissimi anni del '500, per il suo movimento a piani e a linee spezzate e per la vivacità della doratura e della colorazione. Entrambi risultano lavori della Svizzera centrale, come ne fanno fede i numerosi riscontri che si potreb-

bero istituire con altri consimili esemplari conservati nei Musei svizzeri e tedeschi. Le due sculture pare che provengano in realtà dalla Valle d'Aosta; e se è così, esse, aggiungendosi ad altri numerosi pezzi svizzeri o tedeschi che già si trovano nel Museo provenienti dall'Aostano, ci confermano quanto questa valle sia stata aperta, sopratutto dal XIV al XVI secolo, alle correnti artistiche d'oltre monte, e come attivi e floridi siano stati i suoi scambi con la Svizzera e persino con la Germania meridionale.

alt. 0,53
13. — Neroccio di Lando: Santa Caterina. Terracotta.

Un'opera di altissima qualità, che faceva un tempo parte delle disciolte raccolte Trivulzio, è stata acquistata dal Museo nel 1940. Si tratta di una terracotta dipinta e dorata che reca ad altorilievo la figura a mezzo busto di Santa Caterina (fig. 13). È ad un artista senese, il pittore e scultore Neroccio di Lando, operante fra il 1477 e il 1500, che viene, con ragione, attribuita la mirabile scultura, di cui era già nota altra replica, quasi identica, nella raccolta Palmieri-Nuti di Siena. Se non erro, la terracotta entrata ora al Museo di Torino, mostra in confronto dell'altro esemplare un tocco più fermo e più puro, una maggiore intensità di espressione, e ancora una più perfetta conser-

vazione sia nel colore e nella puntinatura ad oro dei ramaggi, sia nella scritta, che conserva il motto originale: *Haec est civitas mea.*

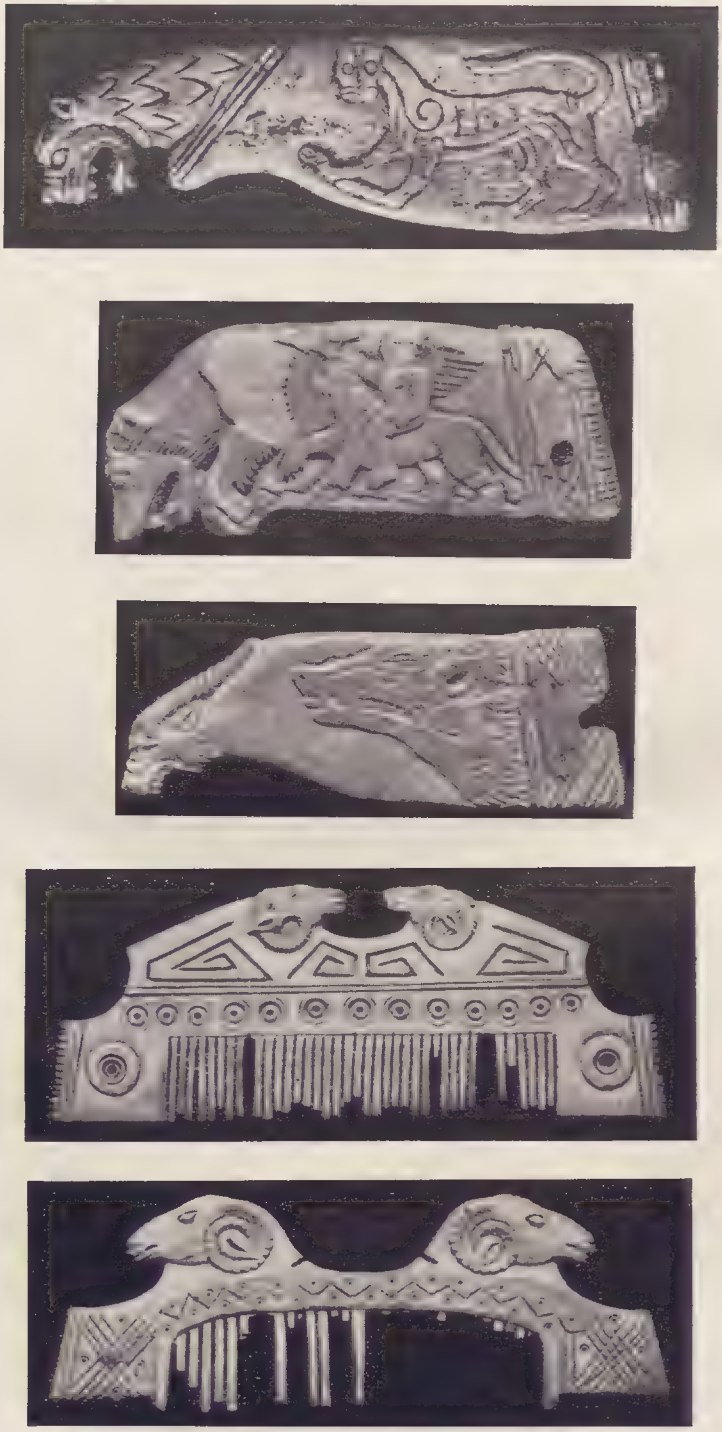
* * *

Dati il carattere e le finalità del Museo, è naturale che i maggiori incrementi si siano avuti nelle raccolte d'arte decorativa. Di notevoli pezzi si è così arricchito il modesto, ma non trascurabile insieme degli avori già posseduti dal Museo.

Nel « Catalogo » della raccolta Gualino, Lionello Venturi ha ricordato e in parte riprodotto alle tavole LVIII-LXI quindici manici di rasoi (*novacula*) in avorio, provenienti dalla raccolta Simonetti. I tre manici che il Venturi non ha riprodotto, sono pervenuti in seguito al Museo Civico, e data la loro bellezza mi è parso conveniente che anch'essi venissero conosciuti (figg. 14-16). Anche in questi nostri esemplari i soggetti, intagliati con mirabile definizione di forme e di modi, sono delle belve, particolarmente vive nelle teste ruggenti a tutto rilievo. Sulle faccie del manico l'artefice ha poi o inciso o rilevato altre figurazioni: due fiere sul primo; un genio alato cavalcante un orso sul secondo; una finissima testa di cinghiale ed un capriolo divorato da un lupo sull'ultimo. Il Venturi ritiene che si tratti di oggetti romani, e li data del II-III secolo d. Cr.; ma se si considerano i soggetti e sopratutto lo stile delle raffigurazioni, mi pare che questi manici si debbano riferire all'Oriente e ad età alquanto più antica fra il II ed il I sec. av. Cr.

Sono pervenuti al Museo dalla stessa raccolta sei pettini di scavo in avorio che per quanto siano molto guasti, mostrano una eguale finezza di fattura, specie i due che recano, a tutto rilievo, delle teste di ariete (figg. 17 e 18). La decorazione è per altro costituita qui in prevalenza da motivi geometrici, con circoli, punti, dentelli, linee dritte e spezzate, ecc. Questa ornamentazione, stilisticamente meno definita, può lasciare qualche incertezza; ma non credo che si possa disgiungere questi pettini dai manici dei rasoi sopraindicati per quel che riguarda il centro di produzione (Oriente) e l'età (II-I av. Cr.).

Ad età romanica, verso l'XI secolo, si può attribuire un pettine, probabilmente liturgico, che sulle due faccie finemente intagliate reca, a guisa di metope, eleganti volute di acanto e fra di esse le



14-18. — Manici di rasoi e pettini in avorio. Oriente ellenistico.
II-I sec. av. Cr. (?)

raffigurazioni di un Centauro saettante (fig. 19) e di un uomo (Ercole?) in lotta con un leone. Bellissime anche le fascie a eleganti girali che rinserrano, sopra e sotto, la figurazione.

Qualche ricordo di forme romaniche si trova ànche in altro avorio acquistato di recente dal Museo: una copertina di evangeliario, che

0.065 × 0.074
19. – Pettine liturgico. X-XI sec.

a bassissimo rilievo su una grande croce, porta al centro la figura del Pantocratore con attorno i simboli degli Evangelisti, e ai quattro angoli scene della vita di Gesù (Nascita, Adorazione dei Magi, Bacio di Giuda, Crocifissione), ma la rozzezza dell'intaglio, duro e angoloso, fa pensare ad un prodotto provinciale di un artigiano ritardatario della fine del XIII o forse anche del principio del XIV secolo.

Si considerano solitamente lavori arabo-siculi del XII-XIII secolo dei cofanetti, per lo più con coperchio a piramide tronca, ornati ad oro e a colore con figurazioni di animali e di piante, con circoli racchiudenti viluppi, intrecci, ed arabeschi, ecc. Il Museo ne ha acqui-

stato un esemplare, che se anche è piccolino e non dei più antichi (XIII secolo) è vario nella decorazione e sopratutto così ben conservato (fig. 20) da costituire un buon esempio del genere.

Si è abbastanza ben arricchito il gruppo degli avori gotici francesi fra il 1° ed il 3° quarto del XIV secolo. Il pezzo più notevole è rappresentato da un dittico (fig. 21), che diviso da colonnine e sotto

0,12 × 0,07 × 0,082
20. – Cofanetto in avorio. Arte arabo-sicula, XII-XIII sec.

slanciate arcatelle e fiorite guglie, reca con fine ed accurata trattazione le otto consuetudinarie scene, in basso dell'Infanzia, in alto della Passione di Gesù. Più semplici sono altri tre dittici e quattro valve di dittici disgiunti, che nel tipo ben noto dell'arcatella tripla portano sulle faccie a sinistra una scena con la Vergine Maria (Annunciazione, Nascita di Gesù, Vergine in gloria), su quelle di destra la Crocifissione (figg. 22 a 28). Come fa rilevare il Koechlin nel suo fondamentale studio e catalogo degli avori gotici francesi (2), dittici e tavolette del genere sono lavori piuttosto ordinari di bottega; alcuni dei nostri non mancano tuttavia di pregio, e se nel grande dittico

(2) R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, pag. 216 segg.

con la Nascita e la Crocifissione (fig. 22) e nella rara valva a due scene sovrapposte chiuse entro un quadrilobo (fig. 25), ornati e figure sono intagliati con rude, ma espressiva vigoria; una ricerca di prezio-

0,205 × 0,192

24. – Dittico in avorio con scene della vita di Gesù.
Francia, 1ª metà del XIV sec.

sità e intenti descrittivi quasi coloristici si notano nel tormentato intaglio, visibile sopratutto nelle pieghettature delle stoffe, sulla tavoletta della Morte della Vergine (fig. 27).

Un pezzo non comune per dimensione e per lavoro, è una Pace che sulla faccia anteriore convessa, entro e sotto un ampio archetto trilobo sostenuto da colonnine, raffigura un affollato Calvario, e sul

0,29 × 0,18

22. – Dittico in avorio. Francia, metà c. XIV sec.

[illegible]

23. – Dittico in avorio. Francia, 2ª metà XIV sec.

[illegible]

24. – Dittico in avorio. Francia, 3° quarto XIV sec.

[illegible]

22. – Valva in avorio.
Francia, 1° terzo XIV sec.

[illegible]

23. – Valva in avorio.
Francia, metà c. XIV sec.

27. – Lastra di polittico. Francia, metà [illegible] XIV sec. [illegible]

rovescio un motivo ornamentale a racemi un tempo rialzato a colore (fig. 29). Il Koechlin (3) ritiene che la più parte di queste paci siano lavori italiani tardi e ne rileva la trattazione solitamente scadente. In questo nostro pezzo l'intaglio appare, è vero, un po' sommario, ma tutt'altro che trascurato; e la scena così affollata di figure non manca di grandiosità e di espressione. Nel segno si ritrova per altro ben poco di gotico, e quindi pur non distaccando questa pace dagli avori francesi, direi che la datazione deve discendere almeno alla seconda metà del XV secolo.

D'arte italiana del XIV secolo è un riccio di bastone pastorale (fig. 30) che dentro al suo giro reca, ad intaglio piuttosto sommario, la figurazione del Divino Agnello, che motivi,

28. – Valva in avorio. Francia, 1ª metà XIV sec. (0,034 × 0,046)

(3) R. Koechlin, *op. cit.*, pagine 332 segg.

[illegible] - Pace in avorio. Francia (?), [illegible]

ora perduti, ad oro e a colore dovevano rendere più piena e più viva, come si vede in altro riccio con lo stesso soggetto e nel suo bastone, posseduti dal Museo.

Alquanto guasto, ma gustoso e bello è un altorilievo, un tempo forse rialzato a colore, con la mezza figura della Vergine che stringe contro di sè il Divino Infante (fig. 31): lavoro probabilmente italiano della fine del '400, di pretta transizione fra il gotico che ancora si nota nelle pieghettature del velo e nel tipo e nel sorriso della Vergine, e le nuove concezioni del Rinascimento, chiare nel modellato più pieno delle carni e nella figura del Bambino.

Un avorio di eccezionale pregio e rarità è un grande Gesù Crocifisso scolpito a tutto tondo da un intero dente di elefante, di cui mantiene la naturale curvatura (fig. 32). È con tutta evidenza un lavoro del primo Cinquecento; ma non avendo trovato precisi termini di confronto, non riesce facile l'attribuzione. Il volto un po' volgare; la modellazione del corpo e specie della testa con un gusto gotico barocchegiante; la forte accentuazione dei segni del martirio

30. – Riccio di pastorale in avorio. Italia, XIV sec. (alt. 0,12)

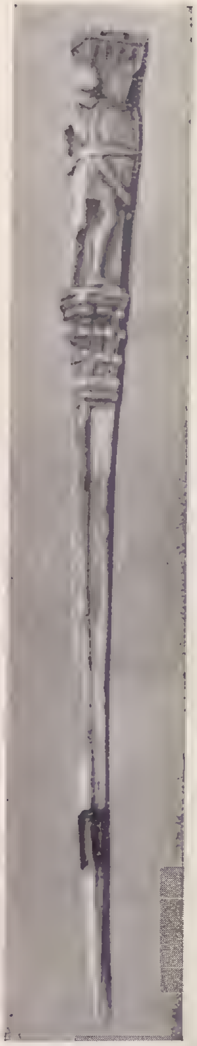
e dell'espressione di sofferenza e di dolore, come si vede in taluni legni intagliati del periodo indicato, fanno per altro pensare a un lavoro, e a un bel lavoro, tedesco del principio del XVI secolo.

Sono entrati al Museo anche alcuni oggetti d'uso in avorio, di non grande valore d'arte, ma purtuttavia curiosi, interessanti e rari; come un discriminatoio da chiome (Francia XIV sec.) (4), elegantissimo nel ricurvo profilo e nell'impugnatura a figure di guerrieri (fig. 33), e un manico del cap-

31. – Madonna col Bambino, Italia, fine XV sec. (alt. 0,188)

(4) R. Koechlin, *op. cit.*, pag. 417.

33. – Como. Crocifisso in avorio. Arte indiana (?), prima del XVI sec.



lungo 0,317
33. – Discriminatoio di chiome. Francia, XIV sec.

alt. 0,097
34. – Manico del cappuccio del falcone. Italia (?), XIV-XV sec.

puccio su cui doveva posare il falcone da caccia, foggiato appunto a testa di uccello da rapina e con la scritta «Astore da mano» (fig. 34).

Più che un cofanetto italiano della fine del XV secolo, rivestito di dozzinali tavolette d'avorio con figure di Apostoli e con scene di caccia in strana mescolanza; completano il gruppo degli avori entrati di recente al Museo, due pettini: l'uno, lavoro italiano del XV secolo, che reca dipinte e rialzate ad oro sulle due faccie una testa di guerriero galeato e una di gentildonna fra le ardenti scritte di promessa: «Per amor e carità» e «Per amor e lealtà» (fig. 35); il secondo, opera fiamminga o tedesca del principio del Cinquecento,

con a finissimo intaglio e a non meno fine traforo, la storia del Piramo e Tisbe e di Tristano e di Isotta, e inoltre busti affrontati e scene di caccia (figura 36).

0,15 × 0,112
35. - Pettine in avorio. Italia, XV sec.

* * *

Anche il vecchio fondo di smalti al Museo si è notevolmente accresciuto. Tra i champlevés, usciti dalle attive fabbriche di Limoges, ricordo per prima una copertina di evangeliario della prima metà del XIII secolo, che ha un fondo di smalto azzurro traversato da due righe verdi con un fantastico seminato di stelle e di rose multicolori, e con sovrapposte ed applicate le figure di Gesù Crocefisso, della Vergine, di S. Giovanni e di due angeli in bronzo finissimamente cesellati e dorati (fig. 37). La copertina, proveniente dalla raccolta Melzi d'Eril, è in stupenda

0,154 × 0,065
36. - Pettine in avorio. Lavoro fiammingo, princ. XVI sec.

37. [illegible] Limoges, 1ª metà del XIII sec.

conservazione, e anche al dire di quel grande conoscitore che fu Otto von Falcke, smalti e bronzi mantengono un'intensità ed un fulgore di tinte ed hanno un rilievo di linee e di forme, quali si possono vedere nei migliori pezzi del genere.

Le stesse qualità mostra una piastra, all'incirca coeva, già costi-

0,106 × 0,06
38. - Piastra di cofanetto a smalti. Limoges, 1ª metà del XIII sec.

tuente la fronte di un cofanetto reliquiario, sia per la forza e la vivacità del fondo azzurro, delle striscie in azzurro più chiaro e in bianco, e delle rose multicolori, sia per la finezza con cui sono state trattate a cesello e ad oro le figure di Gesù Pantocratore e dei due Evangelisti (fig. 38).

Meno ben conservati, ma tuttavia buoni esemplari di champlevés limosini della 2ª metà del XIII secolo sono: una placca convessa, a forma di vescica piscis, ricoperta nel campo di smalto grigio-azzurro e di rose multicolori, e racchiudente nella mandorla una monumentale figura di Gesù in trono (fig. 39); ed una piastra, fianco di un cofanetto per reliquie, che sotto arcatelle e contro un fondo parte a smalti bleu traversati da una striscia in verde chiaro, e parte inciso a reticolo, reca le figure dei Santi Pietro e Paolo (fig. 40).

Caratteristici, ma piuttosto rari prodotti limosini sono i cosiddetti piatti gemellari che, appaiati, servivano per le abluzioni delle mani. Ne è entrato al Museo un bell'esemplare della 2ª metà del XIII secolo, nel quale le gustose raffigurazioni e gli eleganti ornati sono in parte incisi e dorati, e in parte rialzati a colore con smalti azzurri, grigi, verdi chiari e rossi, presentando: nel tondo centrale, un guerriero che su un ponte si batte contro un drago; nei quattro medaglioni del concavo, guerrieri con scudi stemmati e barcaioli in navicelle; nei triangoli intermedi, palmette su fondo azzurro, e torri

alt. 0.21

39. – Placca in bronzo con smalti. Limoges, 2ª metà del XIII sec.

risaltanti da smalti rossi (fig. 41). Attraente è l'ornato sotto l'imboccatura a quadratini di due colori (bleu e rosso) contrapposti; e quello del labbro a dentelli rossi e grigi. Finissimo di cesellatura il beccuccio con testa di leone a tutto rilievo.

Secondo quanto mi scrisse una volta il più illustre degli studiosi degli smalti limosini, il prof. J. J. Marquet de Vasselot, il Museo di Torino possiede una delle più numerose serie di quelle piastrine rotonde in rame dorato, che adorne di smalti e con figurazioni per lo più a traforo, venivano applicate a decorare cofanetti e mobili. Tutto le fa pensare prodotti di Limoges della prima metà del sec. XIII; ma è singolare che la più parte di esse siano conservate sopratutto in Piemonte. Alle tredici già possedute, se ne sono ora aggiunte due altre (fig. 42), che entro al cerchio decorato di smalti azzurri e di tralci dorati, recano, la prima, la figura rilevata e cesellata di un mostro serpentino alato; la seconda, con le stesse caratteristiche, la lotta fra due mostri belluini.

Opera di smaltatori di Limoges del XIII secolo si deve ritenere anche un turibolo in bronzo con rami e fiori ricorrenti lavorati a traforo e a cesello e ricoperti poi di smalti policromi (fig. 43).

0,08 × 0,07
40. – Piastra di cofanetto a smalti. Limoges, 2ª metà del XIII sec.

È stata acquistata anche una cassettina in legno con tetto a due spioventi, ricoperta di una lamina di rame dorato adorna di una fitta puntinatura e di un rado seminato di stelle incise, sulle cui due faccie e sovrapposti spioventi sono applicate, su due file, sedici fra figure e mezze figure di Santi in bronzo dorato e smalti, divise l'una dall'altra da tre tondelli di lapislazzuli incastrati ad alveolo nella lamina (fig. 44). La cassettina è purtroppo in pessime condizioni con la lamina in gran parte mancante o guasta, le figure dei Santi mal applicate e deteriorate negli smalti; i lapislazzuli per metà perduti; ma se, malgrado ciò, è possibile ancora una congettura, direi trattarsi di un oggetto d'arte locale italiana del principio del XIII secolo.

Il Museo si è anche arricchito di qualche buon esemplare di quegli smalti dipinti, che a partire dalla fine del XV secolo vennero fabbricati con tanta abbondanza e varietà, e con così larga diffusione, a Limoges, ma anche in Italia e particolarmente a Venezia.

Il pezzo più antico, dei primi anni del XVI secolo, è un gran tondo (diam. 0,204) con la raffigurazione della Sibilla Agrippa (fig. 45), notevole per la forza del disegno e per la perfezione tecnica; ed è lavoro che giudicando dallo stile e dallo smalto, sento più veneziano che non limosino.

Non vi può esser dubbio sulla paternità limosina di tutti gli altri pezzi. Porta la firma « I. C. D. V. » e ha tutte le caratteristiche del noto smaltatore Jean Court dit Vigier, che fu attivo a Limoges all'incirca fra il 1540 e il 1580, una elegantissima coppa che con i suoi splendenti smalti per la gran parte a grisaille, presenta nel cavo la figurazione di un banchetto di satiri e di ninfe e sulla restante

41. Piatto gemellare in bronzo con smalti. Limoges, 2ª metà del XIII sec.

42. – Piastrine in rame dorato con smalti. Limoges, 1ª metà XIII sec.

43. – Turibolo in bronzo con smalti. Limoges, XIII sec. (alt. 0,31)

44. – Cofanetto con figure di Santi a smalti e lapi-dazzeli. Italia (?), princ. XIII sec. [illegible]

superficie una decorazione a maschere e a viluppi (fig. 46). Probabile lavoro di Jean Courteys, che operava press'a poco negli stessi anni, è una placca su una cui faccia sono rappresentati a smalti

45. – La Sibilla Agrippa. Smalto dipinto, princ. del XVI sec.

molto vivi, con luci rosate e con forte accentuazione d'ombra, Adamo ed Eva tentati dal serpente (fig. 48); nella maniera del prolifico Giovanni III Penicaud parrebbe lavorato un piatto a grisaille con nel dritto la Creazione, e sul rovescio una testa umana circondata da grandiose cartelle e mascheroni (fig. 47).

Buon saggio di ritrattistica su smalto sono due ovali datati « 1553 », e ancora racchiusi nelle originali cornici di tartaruga, con le figure di

Bertrand e *Beatrix Agout seigneurs de Cabriez* (villaggio nel pressi di Marsiglia).

Una placca che ci mostra Iddio Eterno, Gesù e due Angeli incoronanti la Madonna in un cielo scuro tempestato di stelle, è molto

diam. 0,18
46. – JEAN COURT DIT VIGIER: Coppa con smalti dipinti. Limoges, 2ª metà XVI sec.

interessante non solo per la tipica intonazione sul viola degli smalti, quanto perchè reca la data « 1571 » e le sigle di uno smaltatore « N. B. », lo stesso forse che trent'anni prima segnava due piastre del Museo di Cluny.

Più tarde, della fine del XVI secolo, sono infine cinque piastre di smalto policromo toccato d'oro, con altrettante scene della Vita di Gesù (Adorazione dei Pastori, Deposizione, Apparizione alle Marie, Cena di Emmaus, Pentecoste) che ricordano con i begli effetti dei vivacissimi smalti più che con il tratto formale, che è piuttosto gros-

solano, altre serie limosine della Vita di Gesù, fra le quali sono particolarmente conosciute le diciotto piastre, di poco più grandi, del Museo Vaticano.

Inv. 5,16

47. — Maniera di Giov. III Pénicaud: Piatto con smalti dipinti. Limoges, metà d. XVI sec.

* * *

In due articoli su questo « Bollettino » ho già ampiamente illustrate e riprodotte le più pregevoli oreficerie entrate al Museo, come il tesoro di Desana del IV-V secolo d. Cr. con i suoi 22 oggetti d'oro (3 braccialetti, 1 collana, 1 catena, 1 vasetto, 3 fibule, 1 croce, 8 anelli, 4 paia d'orecchini) e altri 22 d'argento (18 cucchiai di varia forma,

1 nettaorecchi, 2 fibule e 2 fibbie da cinturone) (5); e come la cintura nuziale femminile della 2ª metà del XV secolo (generoso legato della Marchesa Olimpia Gianazzo di Pamparato) pezzo veramente eccezionale per lavoro e per conservazione sia nella fibbia e nello scudicciolo in argento finemente lavorati alla filigrana ed adorni di figurazioni a smalti, sia nel nastro tessuto in seta ed oro con le imprese dei due sposi (6).

0,132 × 0,166
48. – Jean Courteys - Smalto dipinto. Limoges, 2ª metà XVI sec.

Conviene tuttavia ricordare ancora l'acquisto di un gruppo di piccoli ori greci ed ellenistici, fra i quali risaltano due minuscole piastrine del V secolo av. Cr. con le figurazioni sull'una di Perseo, sull'altra di un toro, e una quarantina di oggetti più tardi del III-II secolo av. Cr.: braccialetti, orecchini, parti di fibulette e di pendenti con figure di amorini, teste di animali, rosette, ghiandine, conchigliette tutte in sottile e leggera foglia d'oro sbalzata e spesso abbellita di ornati a filigrana.

Sono stati anche acquistati due begli argenti del XV secolo,

(5) *Bollettino del Centro di studi arch. e art. del Piemonte*, I (1941), pagg. 19-36, figg. 19-43.

(6) *Bollettino della Soc. Piemontese d'Arch. e Belle Arti*, N. S. I. (1947), pagg. 44 e segg., figg. 19-25.

che esposti nel 1938 alla Mostra del Gotico in Piemonte (7) presentavano per noi un certo interesse, perchè provenienti dall'Aostano. Il primo è un busto reliquario, forse di San Grato, in legno colorato con rivestimento di lamina d'argento lavorata a sbalzo e a cesello ed adorno di un grosso cristallo alla fibbia dello stolone, e di pietre e di cristalli alla mitra (fig. 49); il secondo è un colossale calice in argento e bronzi dorati, formato: di un piede a lobi e a dentelli alterni ornato negli spicchi di foglie a sbalzo e di smalti translucidi; di un nodo a forma di torre esagonale tutta lavorata a contrafforti e a guglie, a doppie bifore e a balconcini decorati di smalti azzurri; e infine di una grande coppa conica sbocciante da un fiore (fig. 49bis).

alt. 0,51

49. Busto reliquario in argento. Dall'Aostano, XV sec.

* * *

Grazie alla munifica liberalità del marchese Emanuele D'Azeglio, il Museo Civico di Torino possiede la più grande e ricca raccolta che esista, di vetri ad oro graffiti e dipinti. Basta leggere il colorito capitolo che nel suo « Libro dell'arte » Cennino Cennini dedica a questi oggetti, per comprendere quanto difficile fosse la tecnica, e come lunga e delicata la lavorazione dell'incidere sulla sottile foglia d'oro; e se si pensa alla fragilità della materia, si spiega perchè così poche

(7) V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* Torino, 1939, pagg. 233 e 236, tavv. 235 e 2[illegible].

di coteste belle e preziose cose siano giunte fino a noi. Contuttociò, la grande raccolta del Museo è stata arricchita, e grazie a qualche pezzo eccezionalmente importante, direi anzi ben completata.

Della fine del XIV secolo è un'anconetta cuspidata per reliquie in legno con ornati in stucco dorato a racemi ricorrenti, che racchiude due vetri purtroppo sciupatissimi, con la figurazione, nel grande rettangolo centrale, della Nascita di Gesù; negli scomparti laterali dei Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista ed un altro Santo; e nel semiovato della cuspide di Maria Maddalena penitente (fig. 50[a]). All'anconetta è ancora unita l'originaria custodia in cuoio sbalzato ed inciso, fregiata di uno stemma e scompartita in losanghe ciascuna con una grande foglia (fig. 50[b]). L'anconetta è molto simile sia per la forma e per la decorazione dei tralci in stucco, sia per la disposizione e per i caratteri stilistici delle figurazioni e per il tratto graffito ad altre anconette del Museo Nazionale del Bargello, che Filippo Rossi ha pubblicato anni sono (8), e la cui attribuzione ad arte umbra, o almeno dell'Italia centrale, può essere estesa anche alla nostra.

alt. 0,28

49 bis. – Calice in argento e bronzo con smalti. Dall'Aostano, XV sec.

All'incirca dello stesso periodo può ritenersi un vetro graffito sulla foglia d'oro a finissimo e nitido tratto, e dipinto nelle parti scoperte in rosso rubino e in nero con la figurazione di San Gerolamo

(8) F. Rossi, *Un reliquiario con vetri dorati del Museo Nazionale di Firenze* in *Dedalo*, IX (1929), pag. 707.

0,321 × 0,228

10. Anconetta con vetri ad oro graffiti e custodia in cuoio. Italia Centrale, fine XIV sec.

0,24 × 0,26

51. — Vetro ad oro graffito e dipinto. Arte toscana, fine XIV sec.

e di un altro dottore della Chiesa seduti su un pancone a dossale sotto una fila di leggere arcatelle sostenute da colonnette tortili (fig. 51). Il vetro era certamente parte di un maggiore complesso; e difatti nel catalogo della raccolta Spitzer (9), andata dispersa nel 1891, è riprodotto un vetro identico con le figure di due altri Santi seduti allo stesso modo, attribuito genericamente ad arte italiana (ed io direi probabilmente, toscana) della fine del XIV secolo.

Anni sono, nell'importante e finora unico studio che si abbia

(9) *La collection Spitzer*, Parigi e Londra, 1890, vol. III, pag. 63 e tavola.

[illegible]

[illegible]. — Jacopino Cietario: Trittico con vetri ad oro. [illegible].
Dono di Pietro Accorsi in memoria
della Madre e della Sorella Paola.

finora su questi vetri ad oro graffiti e dipinti, il prof. Toesca (10) ha pubblicato e messo nel dovuto risalto un mirabile trittichetto della collezione Trivulzio con la raffigurazione al centro della Crocefissione, e negli sportelli laterali della Madonna con il Bambino e di San Michele Arcangelo, al cui alto pregio d'arte aggiungevano valore la data « 1460 » e la firma dell'artefice « Jacopino Cietario » (fig. 52). Il nome è ignoto, ma il Toesca nel rilevare le delicate finezze tecniche e le alte qualità stilistiche dell'opera, ne ha felicemente determinato l'ambiente di produzione nella re-

53. – Medaglione in cristallo di monte con figurazioni ad oro e dipinte. Metà circa XVI sec.

54-54 bis. – Medaglioni reliquiario con scene ad oro e dipinte. Metà c. XVI sec.

(10) P. Toesca, *Vetri italiani ad oro con graffiti del XIV e del XV secolo* in *L'Arte*, XI (1908), fasc. IV; e inoltre Id., *La pittura e la miniatura in Lombardia*, Milano, 1912, pag. 563 e segg.

alt. 0,12

alt. 0,13

55-56. – Bottiglie in vetro ornate alla mola e a stampo. Egitto, III-IV sec. d. Cr.

gione lombarda, e la cerchia artistica intorno agli Zavattari. Per la liberalità e l'amicizia dell'antiquario Pietro Accorsi, che l'ha offerto in dono a memoria della Madre e della sorella Paola, il prezioso trittichetto è entrato al Museo, e mentre ne costituisce uno dei più cospicui ed ammirati ornamenti, completa, come meglio non si sarebbe desiderato, la raccolta primitiva di D'Azeglio.

alt. 0,123

57. – Bottiglia in vetro sfaccettato alla mola. Egitto, III-IV sec. d. Cr.

Di questa raccolta fanno parte anche dei piccoli reliquiari di varia forma e dei medaglioncini in vetro, ma più spesso in cristallo, decorati ad oro e a colore di finissime miniature con figure di Santi e con scene sacre. Coteste preziose e rare cose sono per la quasi totalità italiane lungo il XVI secolo; e per molte è probabile l'attribuzione corrente ad arte lombarda. Negli ultimi anni sono entrati al Museo sette nuovi esemplari; alcuni dei quali pregevoli anche per l'intaglio del cristallo, e per le montature in oro o argento dorato e qualche tocco di smalto. Tra tutti si rilevano per la mirabile finezza

delle miniature per la vaga preziosità dei colori qui prevalenti e dell'oro graffito, tre pezzi della metà circa del XVI secolo: un medaglione in cristallo con le scene dell'apparizione della Vergine a S. Antonio abate e di S. Maria Maddalena penitente visitata da un Angelo; un altro in cristallo intagliato con le figure dell'Agnus Dei e di Gesù nel Sepolcro (fig. 53); e un grosso reliquiario a medaglione, che reca sulle due faccie ovali contrapposte la Natività e la Crocefissione e, intorno, piccoli rombi con teste d'angeli tra vaghi intrecci d'oro (fig. 54).

Merita ricordo anche una « pace » in bronzo dorato nella abituale forma di anconetta fastigiata fra colonne, non tanto per il lavoro del metallo sciatto e trasandato specie nei rilievi decorativi a teste d'angelo, ma piuttosto perchè porta al centro un buon vetro a colore lumeggiato d'oro con la

58-59-60. — Coppe di varia forma e in vetro variamente colorato; IV-VI sec. d. Cr.

61 - alt. [illegible]

62 - alt. [illegible]

61-62. - Bottiglie in vetro con ornati a stampo. Egitto (?), V-VI sec. d. Cr.

63 - alt. [illegible]

64 - alt. [illegible]

63-64. - Bottiglie in vetro con ornati a stampo. Egitto (?), V-VI sec. d. Cr.

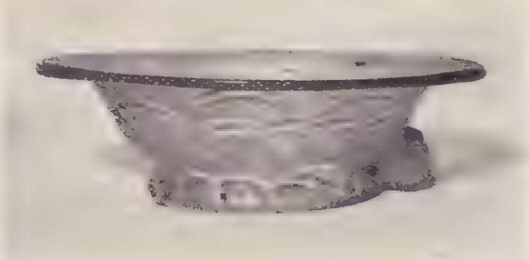
raffigurazione di Gesù deposto fra il pianto delle Pie Donne; e applicato sulla base un medaglioncino ovale di cristallo con la Crocifissione: l'uno e l'altro lavori di arte, se non proprio lombarda, certo dell'Italia settentrionale, della 2ª metà circa del XVI secolo.

* * *

Una sezione che si è particolarmente arricchita è quella dei vetri. Grazie alla benevolenza e all'affetto dell'on. Luigi Einaudi, la Banca d'Italia ha generosamente donato al Museo una ricca e pregevole raccolta di vetri antichi, che riunita molti anni fa da Sangiorgi era stata successivamente acquistata da R. Gualino. Grazie a questo munifico dono e all'acquisto di altri preziosi esemplari, il Museo possiede ora una raccolta che consente di seguire nei tempi la storia dell'arte vetraria. Dei vetri donati dalla Banca d'Italia

65 - alt. 0,092

66 - alt. 0,09



67 - diam. 0,14

65-67. - Vasi in vetro con ornati a stampo e ad applicazione. Egitto (?), V-VI sec. d. C.

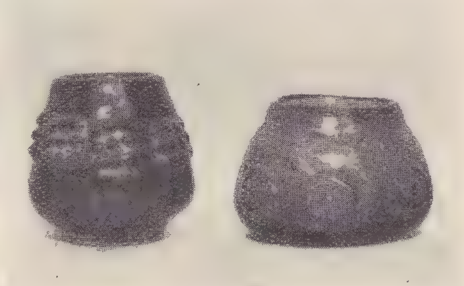
alt. 0,063
68. – Vetro con ornati a stampo, VII-VIII sec.

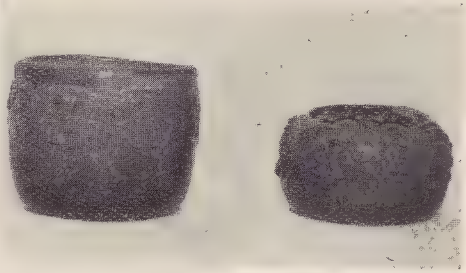
la quasi totalità (121 su 122) proviene da scavi o da ritrovamenti in Oriente; ma non avendo più nessun dato sulla provenienza, resta invero meno facile determinare il centro di produzione e l'età di ciascun vetro; e per la loro determinazione ci si deve quindi basare oltre che su particolarità di forma e di materia, sul raffronto con esemplari di sicura provenienza conservati in altri Musei.

Ho riunito alle figure 55-82 i vetri più tipici, e spero che da essi si potrà capire l'importanza del dono ed il pregio della raccolta.

I pezzi più antichi fra il V ed il I secolo av. Cr., sono rappresentati da pochi *alabastron*, probabilmente di fabbriche alessandrine, in pasta vitrea di due o più colori alternati con disposizione a festone.

Sul raffronto con altri pezzi identici conservati al Victoria and Albert Museum possono riferirsi ancora all'Egitto, ma già ai primi secoli dell'era nostra fra il III e il IV secolo d. Cr. due grosse e massiccie bottiglie con piccole anse, in vetro molto spesso con una decorazione in parte a stampo, e in parte trattata alla mola con sfaccettature o con tagli (figure 55 e 56). Si può avvicinare ad esse una elegante bottiglietta dal corpo globulare e dal lungo collo conico sfaccettati alla mola (fig. 57).





69-70. – Vasetti in vetro spesso con ornati impressi o rilevati, VII-VIII sec. d. Cr.

Prodotti romano-orientali tardi (ed è impossibile dire se dell'Egitto o della Siria o di altra regione) sono numerose coppe: alcune su alto piede in vetro variamente colorato (fig. 58); altre con una bassa base circolare e con un labbro largamente espanso, che nell'esemplare riprodotto (fig. 59) presenta la singolarità d'essere doppio, sì da determinare un vuoto interno; altre ancora senza piede, di forma o cilindrica o tronco-conica, o globulare, talora liscie, tal altra con ornati a stampo oppure con costolature rilevate o incise, dritte od oblique (fig. 60).

Rappresentata da molti scelti e ben conservati esemplari è la serie, quasi certamente egiziana del V-VI

71 - alt. 0,21

72 - alt. 0,122

73 - alt. 0.113

71-72-73. – Bicchieri in vetro con ornati in vetro colato. Egitto, V-VI sec. d. Cr.

sec. d. Cr., dei vetri nei quali l'eleganza della forma, la limpida trasparenza della materia e la bellezza del colore (questo tenuto per altro su tinte piuttosto smorte, sul verde chiaro e sul grigio-cilestrino) si disposano alla varietà degli ornati a stampo, talora per es. a cerchi avvicinati (fig. 61) e a cerchi con punti (fig. 62); tal altra volta a rombi e a triangoli (figg. 63 e 65) o ancora a foglia (fig. 64) o a disposizione embricata (fig. 66) e così via, con motivi sempre vari, al cui effetto giovano e i diversi riflessi delle luci, e in più adesso i fantastici giuochi delle iridescenze.

alt. 0,22
74. – Bicchiere in vetro con ornati a stampo. Egitto, V-VI sec. d. Cr.

Questi motivi a stampo si mantennero nel tempo; e identici o quasi ritornano anche su pezzi di età più tarda; e così su una bottiglietta di vetro verde scuro del VII-VIII sec. (fig. 68); e persino anche (sia pure con più grossolana espressione) in un tipo di vasetto che rappresentato nella raccolta da numerosi esemplari, reca sul vetro, sempre molto spesso e di colore solitamente forte (violaceo, azzurro fondo, ecc.), dei circoli, dei punti, delle rosette (figg. 69-70).

Anche se ne sono stati ritrovati esemplari in diverse e lontane regioni dell'impero, si considerano tipici prodotti egiziani (fra il V ed il VI sec. d. Cr.) certi bicchieri molto grandi e senza piede, che oltre alla particolarissima forma perfettamente conica, recano per lo più sul vetro incolore dei punti variamente combinati o delle linee zig-zagate in vetro azzurro scuro sovrapposto, quasi smalto (figure 71, 72, 73). Ma non manca nella raccolta un bicchiere dello stesso

tipo, in vetro verde-cloro, decorato non con sovrapposizione di altro vetro, ma con un motivo ad ovuli rilevati su tutto il corpo e con baccellature incise sotto l'orlo (fig. 74).

Con la stessa tecnica dell'applicazione sono decorati altri vetri sempre del tardo periodo romano, fabbricati probabilmente in Siria o in Egitto, e a cui dànno carattere e spicco sia le ansette applicate, spesso in

75-78. – Vasi in vetro con anse e ornati ad applicazione Siria o Egitto, IV-VI sec. d. Cr.

alt. 0,09

79. – Bicchiere in vetro ornato di scaglie rilevate. Siria (?), v sec. d. Cr.

80 - alt. 0,07

81 alt. 0,122

82 - alt. 0,137

80-81-82. – Bicchieri in vetro ornati a smalto. Siria o Egitto, XIII-XIV sec.

alt. 0,375
83. – Lampada da moschea in vetro smaltato e dorato del sultano Hasan, c. 1360.

notevole numero, sopra la spalla, sia i fili di vetro di vario colore che ne fasciano il corpo (figg. da 75 a 78). Risalta fra tutti un poculo, che presenta a metà una fascia, chiusa sopra e sotto da due filini azzurri, e vagamente adorna nel campo di un irregolare seminato di scagliette di vetro a rilievo (fig. 79).

Relativamente pochi sono nella raccolta i vetri islamici veri e propri, e i pezzi più belli del XIII e XIV secolo sono dei bicchieri

con decorazione a smalto, per lo più azzurro con filettature rosse, talora delineata con tocco rapido e sommario (fig. 80), tal altra invece con finissima scrittura, come nell'esemplare che reca al centro motivi quadrilobi (figura 81), o nell'altro, anche più fastoso, tutto ricoperto di cordoni con nodi intrecciati e con festoni (fig. 82).

alt. 0,155
84. – Coppa in vetro con figurazioni e smalti. Murano, 2ª metà del xv sec.

L'abilità e l'eccellenza somma dei vetrai islamici di cotesti secoli si riconoscono ancor più nelle grandiose e ricche lampade da moschea, perfette di materia, mirabili di forma, stupende nella fantastica decorazione a smalti policromi e ad oro. Sono oggetti piuttosto rari sul mercato; e fu un ben fortunato caso che il Museo ne abbia potuto acquistare il grande (alt. 0,38) e bell'esemplare qui riprodotto (fig. 83). L'illustre prof. Levi della Vida ha avuto la bontà e la cortesia di leggere ed interpretare le iscrizioni che corrono intorno al corpo della lampada; e se la prima di esse non è che il consueto « *versetto della luce* » (Cor. XXIV, 35) comune a quasi tutte le lampade arabe: « *Iddio è la luce dei cieli e della terra; la sua luce è simile ad un lampadario in cui è una lampada...* »; la seconda dice: « *Gloria al nostro signore, il Sultano Al-Malik an-Nāṣir ausiliatore del mondo e della religione Ḥasan figlio di Muhammadi: sia gloriosa la sua vittoria* ».

Il Sultano Al-Malik an Nāṣir Ḥasan, della dinastia dei Mamelucchi Baḥriti regnò dal 748 al 752 e dal 755 al 762 dell'Egira (= 1347 al 1351 e 1354 al 1361 dell'era nostra); e a lui si deve la costruzione della grande moschea di Ḥasan al Cairo, eretta fra il 1356 ed il 1363, e dalla quale potrebbe provenire, al pari di altre lampade note (11), anche il nostro esemplare.

alt. 0,055
85. – Tazza in vetro con ornati a smalto. Murano, fine XV sec.

Al cospicuo e importante gruppo di vetri veneziani del XV e del XVI secolo, acquistati anni fa, si sono aggiunti più di recente pochi pezzi, ma d'alta qualità e rappresentativi. Ricordo per prima una stupenda coppa ad alto piede in vetro azzurro scuro, decorata al piede di una lieve spruzzatura d'oro, e intorno alla coppa di vivaci e chiari smalti policromi con una gioiosa figurazione di amorini e di putti intenti a lavori campestri e a giochi, e sotto e sopra di serie di punti a rilievo e di baccellature dorate (fig. 84). Sono pezzi abbastanza rari, che vengono ascritti, per tradizione, alla fabbrica muranese di un Angelo Barovieri ed ai suoi discendenti, e ritenuti in ogni

(11) L'elenco delle lampade del Sultano Ḥasan si veda in G. Viet, *Catalogue général du musée arabe du Caire; Lampes et bouteilles en verre émaillé*, 1929, pagg. 167-173. Per le lampade dello stesso Sultano conservate al Vict. and Albert Museum ved. W. B. Honey, *Glass*, Londra, 1946, pag. 52 segg.

modo fra le più pregiate e nobili cose della primitiva vetreria veneziana della 2ª metà del XV secolo. Il nostro esemplare, che vale fra i più vaghi della produzione, può essere assegnato alla fine del '400, così come un'altra tazza (acquistata insieme) anch'essa in vetro azzurro scuro abbellita di un seminato di trifogli, in smalto bianco, rosso e verzolino (fig. 85). Dei primi anni del XVI secolo deve considerarsi una grande alzata ad altissimo piede e a coppa molto svasata, in cui l'eleganza slanciata della forma si accorda alla sobria decorazione ad oro e a smalti policromi agli orli del piede e dell'alzata con i consueti motivi a piuma in disposizione embricata su più file (fig. 86).

alt. 0.21

86. — Coppa in vetro con ornati a smalto. Murano, princ. XVI sec.

Uno scopo a cui più ambirono gli antichi vetrieri fu di riuscire ad imitare i vasi fatti con pietre pregiate; e *calcedonio* era chiamato un vetro che i muranesi riuscirono ad ottenere verso la fine del secolo XV o ai primi del XVI secolo ad imitazione o dell'agata o dell'onice o del calcedonio. Negli esemplari antichi, che sono abbastanza rari, è veramente straordinaria la riproduzione della pietra, e ce ne dànno esempio due esemplari entrati di recente al museo; una grande coppa a basso piede nella consueta forma delle coppe muranesi del tempo decorate in smalto e ad oro, ed una alzata, pure a basso piede, ma con largo piatto liscio, in vetro screziato imitante l'agata, di cui invero raggiungono e l'aspetto e la trasparenza e gli effetti (fig. 87). Per convincersene basta accostare i due pezzi ad una coppa di vera agata d'arte italiana della metà del XVI secolo

diam. 0.263

87. – Alzata in vetro imitante l'agata. Murano, princ. XVI sec.

(fig. 88), che è stata pure acquistata dal museo; coppa con poculo e piede identici di forma semiovata, e con manico di congiunzione lungo e sottile, stretto fra tre nodi in bronzo dorato con fogliami lavorati a cesello e coperti di pietruzze colorate e di smalti translucidi.

* * *

Nella raccolta ceramica, che è forse la più grande e la meglio documentata sezione del museo, gli incrementi, dovuti in parte ad acquisti ed in parte a doni di generosi amici, sono stati abbastanza numerosi ed è peccato che in una così sommaria relazione sia giocoforza fermarci solo su pochi pezzi. Fra le maioliche italiane ricordo, non tanto per la loro intrinseca importan-

alt. 0.17

88. – Coppa in agata e bronzo dorato e smalti. Italia, XVI sec.

89. — Orciuoli in maiolica. Faenza. XV sec.

alt. 0,14, diam. 0,31

90. — Coppa in maiolica con stemma Salviati. Faenza. Ca' Pirota, 1531.

za, ma perchè hanno costituito il primo nucleo che sia entrato al museo di queste attraenti faenze primitive, degli orciuoli probabilmente faentini, alcuni della prima metà, altri della fine del XV secolo (fig. 89).

Splendido esemplare faentino, della famosa casa Pirota, è una

grande coppa in maiolica turchina, ornata sulla superficie esterna e su parte dell'interna di grottesche in sopracolore turchino; e sul fondo interno di fiori e frutta in verde ed in arancione lumeggiati e frammezzati da tocchi e da ornati in sopra bianco. La coppa è datata «1531» e i due stemmi, che entro vistose cartelle ne ornano i fianchi, ne accertano che fu lavorata per i Salviati di Firenze (fig. 90). È probabile quindi che componesse un servizio con la bella brocca che con la stessa decorazione, l'identico stemma, e la data 1531, si conserva al Victoria and Albert Museum di Londra.

diam. 0,10

91. – Piatto in maiolica. Lodi. Fabbr. Rossetti, c. 1725.

Nella storia della ceramica sono noti i vasi da farmacia degli Orsini - Colonna, che prodotti intorno al 1515-1520 ed un tempo attribuiti a Siena, si propende ora invece a dare a Faenza. Nel 1932 il Museo ne aveva acquistato un bellissimo esemplare; successivamente se ne è avuto un secondo non meno bello, che intorno al lungo beccuccio a forma di drago reca due leoni affrontati, gialli su fondo azzurro contornato di verde, e negli altri quartieri palmette turchine su fondo arancione.

Può forse considerarsi ottimo esempio delle più tarde maioliche faentine intorno al 1545-50 un grandissimo vaso da farmacia che con una ricca e varia decorazione policroma in turchino, verde, giallo, arancione e marrone reca: davanti, su fondo bianco la figura dell'Alchimia, e dietro, su fondo giallo, una enorme noce, chiuse l'una e l'altra entro corone di foglie; mentre ai lati si aprono dei fantastici

[illegible]

92. – Piatto in maiolica. Urbino, Fabbr. Roletti, 1773.

diam. 0,46

93. – Piatto in maiolica a lustro. Valenza (Spagna), metà c. XV sec.

e movimentati paesaggi con monti, colline, fiumi, castelli e boschi.

Delle maioliche italiane più tarde sono entrate al museo, per acquisto e per dono di buoni amici come la contessa Ercolina Diverio di S. Ilario, il dott. Michelangelo Scavia, l'antiquario Piero Accorsi, e i signori Canova-Mazzucchelli, sopratutto degli esemplari usciti dalle attivissime fabbriche Rossetti e Ardizzone che operarono a Torino nel '700: alcuni, molto belli, del Rossetti con decorazione monocroma turchina alla Berain; altri, più numerosi e più vari nelle forme, dell'uno e dell'altro dei due maiolicari nella originale e tipica ornamentazione torinese con vistosi motivi a mazzo e a fiori, con figure o con scene di genere.

Più che non di

94. – Tazze in maiolica invetriata. Rhages (?), XII-XIII sec.

95. – Coppa in maiolica [illegible] con ornati in nero, Rhages, XIII sec.

questi pezzi torinesi, giova forse la riproduzione di un gran piatto acquistato di recente in maiolica bianca decorata a monocromo azzurro con mazzi e coroncine (figura 91), perchè sul rovescio accanto alle sigle *G. R.* ed alla firma per disteso *G. Rossetti* dell'istitutore della fabbrica torinese, si legge «*in Lodi*», confermando così quel che da notizie e da altri esemplari già si sapeva, che Giacinto Rossetti oltre a Torino aveva tenuto fabbrica anche nella città lombarda (12).

(12) Si vedano i due esemplari del Vict. and Alb. Museum in B. Rackham, *Catalogue of ital. maiolica*, 1940, n. 1242, tav. 198 ed altro del Museo di Sévres in

Merita egualmente particolare menzione un piatto donato da Silvio Simeom, che reca sul rovescio la scritta: *Urbino 1773. Fabrica Roletti di Torino* (fig. 92). È costui un Giovanni Maria Roletti, che dopo essere stato maestro di fabbrica a Torino e a Milano impiantò dei forni in proprio a Urbino, a Borgo San Sepolcro e forse a Pesaro. Il piatto a smalto verzolino, con ornati policromi cinesi nel fondo, e coroncine di foglie e frutta sul labbro, non è davvero gran che: ma il pezzo è raro, e anche curioso, perchè i motivi cinesi del fondo sono gli stessi che ricorrono su un grandissimo piatto di Milano, dove in precedenza il Roletti era stato maestro maiolicaro.

alt. 0,205
96. – Bottiglia con figurazione a rilievo sotto l'invetriatura. Persia (?)

Il piccolo insieme di maioliche ispano-moresche si è arricchito di un solo esemplare, ma bello: un grande piatto (diametro 0,46) di bella materia e di uno splendente lustro d'oro di fabbrica valenzana della seconda metà del XV secolo che reca: nel dritto, il motto sacro I H S ed attorno una fitta raggiera di viticci, ciascuno con una successione di doppie foglie diramanti (fig. 93); sul rovescio, un vago e capriccioso ornato di viticci disseminati su tutta la superficie. Di cose ispano moresche, oltre a questo piatto sono state acquistate anche una ventina di piastrelle da rivestimento in parte lustrate (azuleios), del tardo XV e del XVI secolo.

Repertoire de la faience française, Parigi 1933, vol. II, sotto Moustiers, a cui è erroneamente attribuito.

Non è mancato qualche incremento nella ceramica del vicino Oriente. Si possono ritenere, io credo, caratteristici esempi della primitiva ceramica di Rhages (Persia) due tazze ed una grossa coppa. Nella tazza, che direi più antica (XII secolo), la decorazione è semplice e contuttociò di bellissimo effetto: nel cavo, contro un fondo biancastro campeggia sola una croce, ottenuta con larghe e dense pennellate di turchino scuro; e nello stesso colore è l'invetriato che decora tutto l'esterno (fig. 94). Sull'altra tazza, all'incirca coeva, l'argilla bianca del vaso è stata lavorata con un motivo di tralci e di foglie inciso e a traforo, e poi tutto ricoperto di un trasparente invetriato azzurro (fig. 94). Di uno stupendo color turchese è la coppa; e su questo vivo colore sono disegnati in nero con fresca scioltezza, sì da parere quasi mossi dal vento, dei cespi con lunghe foglie e con fiore (fig. 95).

alt. 0,38

97. – Orciuolo in porcellana Medicea. Firenze, c. 1575.

Ad arte persiana molto antica sotto evidenti influenze cinesi direi che si possa riferire anche una bottiglia, che sotto una invetriatura di giallo oliva reca modellati in un leggero rilievo di squisita fattura: sull'una faccia, il groviglio di due fiere lottanti, sull'altra un

98. – Marca dell'orciuolo in porcellana medicea.

drago o una fiera (?) riposante fra un intreccio di rami in fiore (fig. 96).

Appartengono ad un periodo più tardo della produzione di Rhages (XIII-XIV secolo) una tazza ed una coppetta, entrambe decorate a lustro con motivi geometrici e vegetali, e la tazza per di più con iscrizioni a lettere deformate.

Si è completata infine la modesta documentazione sulla ceramica del vicino Oriente con l'acquisto di una trentina di piastrelle da rivestimento: da un Mihrāb del XIII-XIV secolo decorato a lustro e con iscrizione rilevata, a bei esemplari persiani e turchi del XV e XVI secolo.

Nella sezione delle porcellane un acquisto di primo ordine è stato

alt. 0.11

99. – Coppa in porcellana. Fabbr. di Vienna, c. 1730.

100. – Vaso in porcellana con scene dipinte ed ornati a rilievo. Capodimonte, c. 1750. (alt. 0,37)

un grosso orciuolo di quella famosa porcellana, che scoperta e prodotta nell'ultimo quarto del XVI secolo da tecnici ed artisti agli ordini dei Medici, è la prima vera porcellana che si sia fabbricata in Europa. Bisogna pensare che gli esemplari noti di porcellana medicea sono poco più di una cinquantina, e che mentre la quasi totalità forma l'ornamento e la gloria di musei e di raccolte stranieri, in Italia non se ne contavano più che quattro pezzi: due al Bargello di Firenze, uno al Museo di Arezzo, ed uno alla Floridiana di Napoli. Dell'acquisto effettuato dal Museo nel 1942, tanto più ci si deve rallegrare in quanto

101. – Piatto in porcellana. Napoli, R. Fabbr. Ferdinandea. (diam. 0,23)

102. – Vaso in porcellana. Fabbrica di Vinovo, 1791.

l'orciuolo disegnato, io penso, da quel genial artista che fu Bernardo Buontalenti e decorato a manocromo azzurro con motivi orientali (fig. 97) è uno dei pezzi più grossi, singolari e fini che si conoscono della fabbrica Medicea, di cui porta bene impressa sotto il fondo la tipica marca del cupolone di S. Maria del Fiore (fig. 98) ed appartiene al periodo migliore della produzione fra il 1574 e il 1578 (13).

(13) V. Viale, *Una porcellana medicea al Museo Civico di Torino*, in «Faenza», XXVIII (1940), pag. 73.

Il museo possiede una delle più ricche raccolte di quei rarissimi incunaboli della porcellana che furono prodotti nei primi anni dalla fabbrica Du Paquier di Vienna. Vi si è aggiunta ora una grande coppa (diam. sup. 0,25) decorata a monocromo cremisino con giochi di satiri e di ninfe (fig. 99). Nella decorazione questa coppa si avvicina molto ad una zuppierina con piatto, già al museo che l'Hayward ha di recente attribuito a Jakob Helkis (14); ma non è da escludere che la festosa composizione sia lavoro di uno di quei abilissimi Hausmaler (15), a cui si devono tante pitture su porcellane primitive di Sassonia e di Vienna.

alt. 0,43

103. - Vaso in porcellana. Fabbrica Baroni. Nove, princ. del XIX sec.

Sono prodotti più tardi, intorno al 1750, ma egualmente di pregio, due grandiosi vasi di Capodimonte, decorati sulle faccie a scene bacchiche e a mazzi di fiori, ed adorni alle anse e sul coperchio di vistosi rami, di grappoli e di rubizzi mascheroni a forte rilievo (fig. 100): opera, per la pittura, del miniatore Giovanni Caselli; e per le parti rilevate, del plastica-

(14) J. F. Hayward, *Jakob Helkis and Du Paquier Porcelain* in «Apollo», Sett. 1948.

(15) G. E. Pazaurek, *Deutsche Fayence-und Porzellan-Hausmaler*, Leipzig, 1925, I, p. 173.

tore Ambrogio De Giorgi, due fra i più originali artisti della fabbrica di Carlo III di Borbone. Bellissimo esemplare marcato della successiva « Reale Fabbrica Ferdinandea » riaperta nel 1771 da Ferdinando I, è un piatto decorato con una scena di galanteria settecentesca (fig. 101).

Per liberale dono del conte Vittorio Bosco di Ruffino, la grande raccolta dei Vinovo si è arricchita di un vaso, che direi storico, perchè su di esso nel 1791 il fondatore della fabbrica il dott. Vittorio Amedeo Gioannetti espose con versi latini all'amico conte Ghiliossi, a cui il vaso era dedicato, il dolore e lo sconforto per il decadimento e la non lontana fine della fabbrica e con essa della sua nobile intrapresa (fig. 102).

Questa prima parte del rapido e sommario cenno sugli incrementi del museo d'arte antica si può concludere, ricordando ancora l'acquisto di un grande vaso ad anse con figure mitologiche (fig. 103) della tarda produzione classicheggiante della fabbrica Baroni di Nove, dovuto probabilmente al pennello di Giovanni Marcon; e infine il lascito di varie porcellane di Sassonia, di Sévres, di Berlino, e di alcuni grandi vasi cinesi della famiglia verde, che insieme ad altre pregevolissime cose, di cui si dirà nella seconda parte di questo cenno, fu disposto dalla generosità e dall'amicizia della contessa Ercolina Diverio di Sant'Ilario.

(Continua) VITTORIO VIALE

Le zincotipie di questa relazione sono state fatte eseguire dell'Associazione degli Amici del Museo Civico di Torino.

L'ARMERIA REALE DI TORINO

Note di J. H. Hayward

Nell'introduzione al suo catalogo dell'Armeria Reale di Torino, pubblicato nel 1890, Angelucci giudica i pezzi dell'Armeria pari per qualità a quelli delle più importanti collezioni di altre città capitali d'Europa. Il giudizio è molto esagerato, e ci si deve rendere conto che soltanto i metodi, per nulla scientifici, di raccolta e di studio delle armi e delle armature in uso in quel tempo, hanno reso possibile un simile apprezzamento. Il solo fatto che la collezione fu iniziata nel 1833 significa che essa non può competere con le grandi Armerie principesche d'Europa. Le Armerie di Vienna, Dresda, Madrid, Londra e Stoccolma, per esempio, sono costituite quasi esclusivamente da proprietà ereditarie delle famiglie regnanti di quei paesi. Quasi per ogni pezzo si può risalire negli inventari fino al momento del primo acquisto come arma, e non come curiosità storica, e le aggiunte recenti sono, in proporzione al complesso della collezione; quasi insignificanti.

Nota della Direzione. — Il dottor J. F. Hayward, curatore della Sezione delle armi al Victoria and Albert Museum di Londra, ha cortesemente acconsentito ad una nostra preghiera, permettendo che venissero pubblicate le note che egli aveva redatto mesi sono su una parte degli oggetti dell'Armeria Reale di Torino.

Si sapeva che all'Armeria vi era qualche pezzo di dubbia genuinità; ma i falsi sono in numero maggiore di quello che si poteva pensare. Ora che lo si sa, non c'è che trarne le conseguenze solite per simili casi. Per questo la Commissione del Bollettino ha ritenuto utile la pubblicazione delle note dell'Hayward. L'Armeria, fondata dalla munificenza di re Carlo Alberto, non ha che da guadagnare da questa revisione delle sue raccolte.

Lo stesso Hayward ci dice che all'Armeria vi sono dei pezzi stupendi e preziosissimi; alcuni, anzi, egli illustra per la prima volta in modo degno nello studio pubblicato su questo stesso Bollettino.

Siamo perfettamente d'accordo con le proposte dell'Hayward sull'ordinamento dell'Armeria. Era un voto nostro di anni. Con un po' di studio ed un po' di gusto l'Armeria può essere ordinata con criteri scientifici e tuttavia non perdere quel carattere spettacolare, che è pur sempre attraente in una raccolta d'armi antiche e che l'ambiente meraviglioso in certo senso impone e aiuta a felicemente realizzare.

L'opera è difficile, ma confidiamo cha la Direzione dell'Armeria la intraprenda al più presto, chiamando, se mai, a collaborare studiosi specializzati nel particolare ramo; non importa se italiani o stranieri.

Il fondatore di un'Armeria nel secondo quarto del XIX secolo era, d'altra parte, alla mercè di tutti i falsari, i trafficanti poco scrupolosi, gli antiquari troppo creduli, ai quali l'epoca romantica del principio del XIX secolo aveva dato origine.

Nella attuale condizione, l'Armeria Reale è perciò significativa soprattutto come illustrazione della predilezione romantica della prima metà del secolo XIX per gli ideali cavallereschi, e quindi per le armi. Ed è inoltre un eccellente, benchè, per me, piuttosto sconsolante esempio dei metodi d'esposizione della seconda metà del secolo XIX.

Si ha l'impressione che nel formare questa collezione, la quantità sia stata considerata importante quanto la qualità, e che lo stesso criterio sia stato seguito nell'esporla. Alla più rozza delle armi d'ordinanza, ai più evidenti e incredibili falsi è assegnato tanto spazio quanto ai più bei lavori degli armaioli italiani del tardo Rinascimento. Come spettacolo, l'insieme non è senza pregio, ma in realtà l'effetto spettacolare è principalmente dovuto al magnifico contorno della galleria del Juvarra e dell'Alfieri. Come illustrazione dello sviluppo, sia tecnico che artistico, delle armi e delle armature, la collezione non soltanto può indurre in inganno, ma è spesso risibile. Come si vedrà dall'Appendice, che consiste di brevi note sull'autenticità dei pezzi collocati nelle vetrine e di alcuni esposti alle pareti, una percentuale estremamente alta degli oggetti è falsa. Nel tempo in cui questa collezione venne formata, non esisteva alcuna letteratura sull'argomento e il collezionista non aveva alcuna difesa contro i falsari. Ora, salvo qualche eccezione, i falsi sono evidenti per uno studioso d'armi, abituato a falsificazioni ben più abili e pericolose. I falsi possono essere divisi in tre gruppi, dei quali i primi due devono senza eccezione esser rimossi, perchè non fanno che screditare l'Armeria.

1) *Oggetti moderni* — cioè armi fabbricate negli ultimi cento anni più o meno nello stile degli oggetti autentici, ma fatte interamente di nuovo materiale. Molti di questi pezzi moderni furon già riconosciuti tali dall'Angelucci, ma egli li lasciò nella raccolta perchè ne facevano parte e li espose nelle vetrine insieme agli oggetti autentici. Eppure molti di essi non hanno la più pallida rassomiglianza con le armi e le armature dei secoli XVI e XVII.

2) *Oggetti ridecorati.* — Si tratta per lo più di parti lisce di

armature, di spade, etc. che sono state intagliate, damascate, incise o decorate in altro modo per accrescere il loro valore o il loro interesse storico. Pezzi di questo genere presentano spesso all'esperto gravi problemi, dato che il materiale è autentico. Gli oggetti dell'Armeria Reale compresi in questo gruppo non sono, per la maggior parte, difficili da individuare, in parte per la qualità inferiore della manifattura, in parte per la mancanza nei decoratori di senso storico dello stile. Questi oggetti nelle condizioni attuali non sono rappresentativi nè dell'arte del Rinascimento, nè di quella del secolo XIX, e vanno esclusi senza pietà.

Fa parte di questo gruppo un piccolo numero di pezzi ai quali è stato aggiunto sia un monogramma, sia uno stemma, per accrescerne l'interesse. Angelucci intraprese ampie ricerche allo scopo di identificare, grazie a queste cifre etc., il proprietario originale ma, inevitabilmente, non v'è riuscito, dato che si trattava di aggiunte affatto immaginarie.

3) *Oggetti compositi.* — In questo caso, un'elsa falsa è stata aggiunta ad una lama autentica, o viceversa. Armature incomplete sono state completate con l'aggiunta, sia di nuove piastre, sia di piastre di egual disegno e di egual periodo prese da altri oggetti.

I risultati non furono sempre buoni, come nel caso del C 25, dove un bellissimo spallaccio destro tedesco è stato aggiunto ad una corazza italiana di poco più tarda, ma di qualità inferiore.

* * *

Va osservato che la collezione possiede un certo numero di pezzi compresi nel secondo gruppo, cioè con decorazioni aggiunte o con iscrizioni e motivi araldici falsi, per poterli attribuire a qualche personaggio storico, di solito in relazione con la Casa di Savoia. Di fatto simili armi di lusso rappresentavano solo una assai piccola parte delle armi e armature che si fabbricavano; e per due buone ragioni: in primo luogo perchè esse erano accessibili soltanto a pochi grandi principi e nobili di larghe possibilità finanziarie; in secondo luogo perchè erano, salvo poche eccezioni, inadatte ad usi guerreschi, e utilizzabili soltanto per parata. Quanto alle spade con iscrizioni che ricordano il nome del proprietario, soltanto nel XVIII secolo

venne in uso di avere il proprio stemma o monogramma inciso sull'arma stessa; e quindi tutte le armi di tipo più antico e che portano uno stemma o delle iniziali, sono evidentemente sospette. Questa ultima osservazione si applica specialmente alle else ed alla armature, ad eccezione del frontale dei cavalli, che portava di regola uno stemma; meno invece alle armi da fuoco.

Prima di considerare le cose buone dell'Armeria vi è ancora un'osservazione da fare. Attualmente essa è costituita di un miscuglio di pezzi molto rozzi, provenienti senza dubbio dai Reali Arsenali di Torino e di Genova, com'è detto nell'introduzione al Catalogo (p. VI), di armi orientali di qualità buona e mediocre, di una quantità di pistole e moschetti militari semi-moderni e, d'altro lato, di una piccola quantità di pezzi — forse trecento — di altissima qualità. Attualmente i bei pezzi si perdono in mezzo ai falsi ed alle armi e armature da Arsenale.

Io penso che l'Armeria dovrebbe consistere di armi degne d'essere state portate da membri della casa reale d'Italia e che quindi il materiale proprio degli Arsenali dovrebbe esserne escluso.

Nei quindici giorni a mia disposizione ho esaminato completamente la collezione, ad eccezione delle armi orientali e dei pezzi esposti alle pareti, e posso dire che vi sono pezzi a sufficienza per la formazione di una collezione di armi e armature di grande pregio artistico. La collezione è inevitabilmente assai diseguale e le armi ed armature italiane sono rappresentate molto meglio di quelle d'altra provenienza. Le sezioni rappresentate con più compiutezza sono, in primo luogo: i lavori milanesi ad intaglio della scuola del Picinino — una bella serie di scudi, qualche elmo e un certo numero di lamine per cassette, ora montate molto impropriamente a scudo. Vi sono nella collezione dozzine di questi scudi italiani intagliati, molti dei quali sono copie moderne; i pochi autentici sono però molto belli. Direi anzi che questo gruppo di elmi, scudi e morioni milanesi conservati a Torino è il più vasto e bello che esista. Il famoso scudo, attribuito prima — e senza alcun motivo — a Benvenuto Cellini è, inoltre, un esemplare ineguagliabile per qualità e stato di conservazione. In secondo luogo, armature italiane incise e dorate della fine del secolo XVI. Molte di queste hanno attribuzioni inaccettabili, ma ve n'è una bella serie, per la maggior parte in eccellente stato di conservazione. Attualmente le parti di alcune di

queste armature sono disperse in varie vetrine ed è difficile determinare se le armature siano più o meno complete.

Alle armature equestri unite a questo gruppo sono state fatte alcune aggiunte, allo scopo di completarle. Esistono del resto poche armature alle quali non sia stata aggiunta, per completarle, qualche lamina, e non v'è ragione di considerare aggiunte di questo genere come gravi menomazioni all'importanza delle armature. Gli scudi che accompagnano gran parte delle armature della Armeria Reale sono moderni e non meritevoli di essere posti accanto ad esse.

A Firenze nel Museo Stibbert vi è una enorme quantità di pezzi staccati di armature italiane, e sarebbe forse possibile trovare qualcuno dei pezzi originali mancanti alle armature di Torino. Per quel che conosco della natura e dell'estensione del Museo Stibbert, credo che ciò sia molto probabile. Le armi da fuoco italiane del tardo secolo XVII sono anche ben rappresentate, ma il paio di pistolette più belle della collezione, probabilmente una delle più belle che esistano, ha terribilmente sofferto nell'immagazzinamento del periodo bellico (N. 41, 42).

Indubbiamente il più importante gruppo di armi della collezione è quello donato dall'Elettore Massimiliano I di Baviera al Duca di Savoia nel 1650. Questo dono veramente principesco comprende esemplari dei tre grandi maestri della scuola dei cesellatori d'acciai di Monaco: Emanuel Sadeler, Daniel Sadeler, e Caspar Spät, e precisamente un archibugio con due fiasche da polvere assortite, di Emanuel Sadeler, con cassa di Adam Vischer probabilmente la più ricca e bella arma da fuoco che esista; un archibugio di Danie' Sadeler con cassa di Hieronymus Borstoffer, che è un quasi altrettanto magnifico esempio dell'arte delle armi da fuoco, ed una fornitura di moschetto, schioppo, paio di pistole e fiasca da polvere di Caspar Spät. Vi sono due spade di Emanuel Sadeler ed una terza di Caspar Spät. Non soltanto ognuno di questi pezzi è un inarrivabile esempio di cesellatura in acciaio; come gruppo essi rappresentano il più importante insieme di opere della scuola di Monaco che esista. Attualmente le armi sono poste in un angolo oscuro al fondo della galleria. Dovrebbero essere sistemate in una posizione centrale, dove possano essere adeguatamente viste ed apprezzate.

Vi è un piccolo gruppo di pezzi di armature tedesche della metà del secolo XVI, datanti cioè del periodo nel quale gli armaioli te-

deschi raggiunsero insieme eleganza di forme e splendide qualità decorative. Questi pezzi, ora dispersi in diverse vetrine e in diverse parti della galleria, sono in bel modo intagliati e dorati e possono essere assegnati ai grandi armaiuoli di Augsburg. Vi è anche un'armatura da giostra, facente parte di un complesso di tre armature, opera di un armaiuolo di Augsburg. Altre parti di questo complesso contano tra i tesori della Torre di Londra.

Finalmente qui e là nella galleria, appese in alto sulle pareti, o perse in mezzo ad un arruffio di falsi senza valore in una vetrina vi sono magnifici esempi dell'arte degli armaioli — un Guardiacuore intagliato nella maniera di Jörg Sorg, un'elsa cesellata di Franz Matzentkopf, un fucile da caccia di Dolep, una pistola a ruota francese con cassa d'acciaio interamente intarsiata, una pistola a revolver dell'Imperatore Carlo V — una attribuzione degna di fede, per una volta tanto.

L'elenco degli oggetti veramente eccezionali potrebbe, se necessario, esser considerevolmente allungato, ma questo basta a dimostrare che l'Armeria contiene un grande numero di pezzi che ben a ragione possono essere esposti in un Museo d'Arte e non semplicemente in un Arsenale.

* * *

Avendo dato un breve sguardo al contenuto dell'Armeria, vengo ora a toccare il problema del suo riordino. Si deve riconoscere che vi è moltissimo da fare. Ho indicato in singoli capitoli i provvedimenti che sarebbe necessario prendere, elencandoli nell'ordine stesso con il quale converrebbe procedere alla loro esecuzione.

1) *Rimozione dei pezzi falsi.* — Questo è assolutamente indispensabile. Il 90% di questi falsi può essere immagazzinato, ma io suggerirei che, come documentazione, una piccola scelta sia visibile, distinta dalle altre armi, a scopo d'istruzione. Nell'appendice ho elencato moltissimi falsi, ve ne sono tuttavia, senza dubbio, ancora molti appesi alle pareti e che la mancanza di tempo mi ha impedito d'esaminare. Forse, ad una persona ignara di storia dell'arte potrà sembrare che la rimozione dei falsi implichi il sacrificio di molti pezzi in apparenza splendidi. Alcuni di questi falsi hanno infatti un certo valore artistico, ma la maggior parte di essi sono

oggetti di infima qualità. Io raccomando, in ogni modo, che i migliori falsi siano esposti a parte come opere del XIX secolo.

2) *Rimozione dei pezzi rozzi di tipo da Arsenale.* — Ciò significherebbe la rimozione di parecchie centinaia di pezzi d'armature di indubbia autenticità, ma affatto insignificanti da un punto di vista estetico, di una grande quantità di armi d'asta e di numerose spade ed armi da fuoco.

3) *Separazione completa degli oggetti orientali.* — Mentre la maggior parte delle armi orientali è esposta a parte, un certo numero di esse è sparso nella grande galleria principale.

4) *Rimozione delle armi preistoriche e antiche.* — Queste potrebbero forse essere unite con la principale collezione d'antichità in Torino, ma sono fuori posto nell'Armeria.

L'esecuzione di queste quattro raccomandazioni risolverebbe una difficoltà che attualmente sminuisce grandemente l'effetto della presentazione: cioè l'eccessivo affollamento.

Così com'è la collezione è orribilmente affollata per quel che riguarda sia il contenuto delle vetrine, sia le armi disposte sulle pareti. Il numero di oggetti di bella qualità che rimarrebbe potrebbe essere esposto in modo da render giustizia al loro pregio artistico e da permettere una visione adeguata di essi. Una volta che questi primi passi siano stati compiuti si dovranno intraprendere i seguenti ulteriori provvedimenti.

5) *Rimozione dei pezzi di armature appesi ai muri.* — Le armature dovrebbero esser apprezzate per sè stesse e non usate come surrogati di tappezzerie. I pezzi meritevoli di essere esposti dovranno esser disposti, approssimativamente, al livello degli occhi; quelli che non meritano un esame particolare dovranno esser esposti su delle rastrelliere come in un Arsenale.

Il Zeughaus a Graz fornisce un esempio appropriato per l'esposizione di queste armi da Arsenale.

6) *Riorganizzazione della collezione in base al criterio dello sviluppo storico e del paese d'origine.* — I pochi pezzi gotici — spade elmetti, etc. — devono essere esposti insieme, le armature tedesche della metà del secolo XVI, le armature italiane del tardo secolo XVI con le spade dello stesso periodo e paese d'origine dovrebbero essere esposte ciascuna in gruppi particolari, in modo da dare una idea del tipo di armi da difesa e da offesa usate in ciascun periodo.

Le armi da fuoco dovrebbero anch'esse venir divise secondo il paese d'origine e il periodo a cui appartengono. In breve, la collezione dovrebbe esser organizzata ed esposta su basi scientifiche.

7) Per il sistema d'esposizione sopra indicato sarà necessario rimuovere le vetrine dalle pareti dove sono così malamente appoggiate, e, se lo permettono le risorse finanziarie, provvedere almeno qualche nuova vetrina. La luminosità della galleria sarà, in ogni caso, migliorata con la rimozione di alcune delle figure equestri (quelle con armature false), poichè esse tolgono troppa luce. Le vetrine resistenti, per la maggior parte a fior di terra, possono esser molto migliorate se poste su basi che le portino a livello dell'occhio. La stoffa di fondo, di un rosso-oscuro, dovrebbe esser sostituita con un tessuto di una tinta neutra chiara. La vernice nera delle vetrine dovrebbe pure esser rimossa e sostituita con una tinta chiara.

8) Ogni pezzo considerato meritevole d'esser esposto deve esser accuratamente smontato e pulito. Nello stesso tempo i restauri incompetenti o inopportuni dovrebbero esser rimossi. Ugualmente dovrebbero esser tolti i lunghi giachi di maglia su alcune delle corazze delle armature.

Questi provvedimenti, come pure quelli al n. 6 possono essere portati a termine solo da una persona che abbia fatto un completo studio sulle armi ed armature.

9) *L'anticamera* presenta un problema suo speciale. Attualmente essa contiene un misto d'oggetti orientali e del secolo XIX, molti dei quali posti in vetrine sulle pareti in alto, dove non è possibile studiarle. La migliore soluzione sarebbe probabilmente quella di usare il centro di questa stanza per esporvi le armi del XIX secolo. Le armi orientali potrebbero essere esposte nelle vetrine delle pareti ma sarebbe meglio trovare per loro qualche altra sistemazione. Le vetrine sulle pareti servirebbero qui a contenere la quantità di armi da arsenale che non necessitano un'esposizione che renda possibile un esame particolare. Nella stessa stanza sono numerose armi da fuoco molto belle dei secoli XVII e XVIII che dovrebbero, senza alcun dubbio, essere unite alla collezione principale nella galleria del Juvarra.

10) Le rastrelliere di bombe della guerra 1914-18 dovrebbero essere tolte dall'entrata.

La conseguenza logica del piano sopra descritto sarebbe la pub-

blicazione di un nuovo catalogo. Questo è, certo, un lavoro da compiersi in un futuro più lontano, ma è da sperare che qualche studioso d'armi italiane lo intraprenda. Il catalogo dell'Angelucci, benchè sia chiaramente frutto di molta diligenza, ha il difetto di esser stato condotto con uno spirito alquanto nazionalistico; l'autore considera quasi tutti gli oggetti, di qualsiasi valore estetico, compresi, fra gli altri, anche i falsi più evidenti, come capolavori del Rinascimento italiano.

L'estensione della conoscenza moderna richiede un completo rinnovamento del catalogo dell'Angelucci, e io credo che non se ne dovrebbe intraprendere una seconda edizione. Una breve guida ai pezzi *veramente* belli della collezione potrebbe esser pubblicata senza grandi difficoltà, ma non vi sarebbe motivo di farlo fino a che i pezzi in questione non saranno divisi dal resto e disposti in luogo dove siano visibili.

Riassumendo, vorrei dire che gli oggetti conservati nell'Armeria sono troppo importanti per permettere che sian lasciati nell'attuale esposizione, fondata su sistemi inadeguati e antiquati. Se la loro qualità fosse mediocre, allora si potrebbe lasciare l'Armeria come un « tour de force » decorativo, ma tanti bei pezzi richiedono una adeguata disposizione, liberata dalla presenza ingannatrice di centinaia di falsi senza valore. L'Italia ha prodotto molte delle più belle armi ed armature che esistano, ma non vi è alcun Museo nel paese che renda giustizia all'arte dell'armaiuolo. Senza dubbio l'Armeria Reale potrebbe, con un accurato riordino, presentare una collezione che pur non essendo tra le prime sei, potrebbe essere certamente tra le prime dodici di Europa.

NOTE SULLE ARMATURE E SUGLI OGGETTI ESPOSTI IN OGNI VETRINA

In queste osservazioni mi son limitato quasi esclusivamente a enumerare i pezzi che sono o falsi o male esposti. Questo metodo può dare l'impressione che i falsi e gli oggetti senza valore siano in maggior numero di quelli di buona qualità, bisogna ricordare che nella maggior parte delle vetrine vi sono anche molti bei pezzi.

Le osservazioni che ho fatte sono il frutto di due visite all'Armeria; ciò vuol dire che ho avuto la possibilità di correggere le mie prime impressioni. D'altra

parte non si può affermare che queste osservazioni presentino in ogni caso un giudizio definitivo. Prese nel loro insieme tuttavia, esse rendono possibile un giudizio sulla natura della collezione e possono essere usate come una guida per giudicare quali pezzi debbano essere allontanati in una futura nuova sistemazione. Per giungere ad una decisione ponderata per ogni oggetto caso per caso, sarebbe necessario, a me come a qualunque studioso d'armi, un tempo maggiore e maggiori possibilità di smontare ed esaminare gli oggetti.

ARMATURE

B 1 – Quest'armatura nel suo attuale stato di completezza è stata notevolmente restaurata. Molta parte della decorazione, è moderna. L'attribuzione alla famiglia Sforza è fondata sulla impresa che è forse un'aggiunta moderna. Parte dell'armatura del cavallo è autentica. Peculiare il fatto che la decorazione di un lato dell'armatura del cavallo differisca da quella dell'altro.

È un'armatura tedesca e non italiana. Senza smontarla, è difficile dare un giudizio sicuro. La spada G 94 è moderna.

B 2 – Questa sembra essere una copia dell'inizio del secolo XIX, opera forse di un fabbro viennese, di un'armatura tedesca del secondo quarto del secolo XVI. Soltanto il ferro della lancia è autentico e appartiene ad un'armatura della collezione Wallace. L'armatura del cavallo, di pelle dipinta, è autentica ed estremamente rara. È interamente descritta da Hans Stoecklein nel *Muench. Jahrbuch der Bildenden Kunst*, vol. 5, 1928, pag. 59. La spada G97 è moderna. L'armatura del cavallo apparteneva al principe Ott. Heinrich di Baviera. Le parti laterali di maglia (attaccate al frontale) sono orientali e dovrebbero esser tolte.

B 3 – Quest'armatura è in parte autentica, ma l'intaglio è moderno. Tutta l'armatura del cavallo e lo scudo, F 67, sono moderni.

B 4 – Una bella armatura. La sella e lo scudo sono moderni. Le manopole riintagliate per assortirle all'armatura. La spada, G 24, è moderna.

B 5 – Tutta l'armatura è moderna.

B 6 – Tutta l'armatura, sia dell'uomo, sia del cavallo, è moderna.

B 9 – Lo scudo F 37 è moderno.

B 10 – Quest'armatura è composta da vari pezzi. Il monogramma dorato sembra essere un'aggiunta moderna su alcuni elementi di quest'armatura. Lo scudo F 41, la staffa e la spada G 31 sono moderni.

B 14 – È possibile che la celata di questa armatura sia originale. Il resto, compresa la spada G 164, è del secolo XIX.

B 15 – Questa armatura è in gran parte autentica. Le « palettes », le manopole, la braghetta e le gambiere sotto il ginocchio sono moderni.

B 16 – Quest'armatura, nel suo attuale stato di completezza, è stata molto restaurata. La spada G 21 è moderna. Parte dell'armatura delle braccia può essere originale, ma la maggior parte è moderna.

B 19 – Quest'armatura ha qualche restauro moderno, ma altrimenti è molto bella.

B 33 – Quest'armatura sembra completamente moderna, ma il petto e la schiena possono essere autentici.

B 34 – Questa è una bella armatura da torneo. L'elmetto non le appartiene. Anche le manopole non sono originali, essendo state intagliate per essere assortite. Il giaco di maglia dovrebbe essere rimosso. Altre parti di questa armatura sono nella Torre di Londra. La spada G 71 è moderna.

Nota: Il guardacuore appeso dietro quest'armatura è di qualità molto bella.

B 35 – L'elmetto, il petto e la schiena sembrano antichi. Le manopole e i bracciali non le appartengono. L'insieme è stato intagliato nel XIX secolo. Lo scudo e qualche altra parte sono moderni.

B 36 – Il petto e la schiena sono autentici. Il resto è originale ma l'intaglio è moderno. La spada G 19 è moderna.

B 38 – Quest'armatura è interamente moderna. La spada G 34 è antica, ma l'intaglio è moderno.

B 39 – Quest'armatura è molto restaurata, il monogramma su qualche parte di essa non è originale ma è stato aggiunto per farle accordare col resto.

B 42 – L'intaglio sul petto è stato ritoccato. L'armatura è composta con pezzi vari.

B 46 – Il raro ed interessante corsetto ricamato dovrebbe esser esposto in una vetrina, per proteggerlo.

B 48 – Quest'armatura è completamente moderna.

B 49 – Quest'armatura è formata di pezzi di provenienza e periodi vari. La spada G. 95 è moderna.

B 55 – Quest'armatura è moderna. La decorazione sulla spada è moderna.

ARMI ED ARMATURE NELLE VETRINE ALLE PARETI

VETRINA 12

I 36 – La decorazione è dubbia. Le punte dorate sembrano moderne.

F 89 – Piastra di cassettone montata su uno scudo moderno.

C 62 – Moderno.

F 90 – Anche questa è una piastra di cassettone montata su uno scudo in epoca recente.

E 93 - F 11 – Sono due pezzi di eccezionale bellezza. Il pezzo « en suite » con E 93 è nel Victoria and Albert Museum. Si crede che provenga dall'Armeria Reale di Madrid.

VETRINA 13

I seguenti numeri sono falsi:
E 33 - C 48 - C 49 - C 146 - C 147 - C 188 - C 189 - I 72 - I 57 - C 63 (un lavoro di getto) - E 32 è probabilmente un falso.

F 4 - Il pannello centrale è stato preso da un cassettone. La cornice e lo scudo sono moderni.

VETRINA 14

I seguenti numeri sono falsi: H 78 - H 79 - H 62 - H 70 - H 82 - H 65 - H 56. H 53 è stato formato in epoca moderna con pezzi vari.

H 58 – È un'elsa di spada con la lama tagliata.

H 89 – Il fodero è moderno e dovrebbe essere tolto.

H 59 – L'elsa è di una spada « de galanterie », la lama è moderna.

H 72 – Il manico di un coltello da tavola usato per formare un pugnale. Gli ornati cesellati e la punta sono autentici.

I seguenti pezzi sono moderni: H 20 - H 63 - H 247 - H 49 - H 47.

H 16 – L'elsa è stata aggiunta, la decorazione su di essa è moderna.

H 54 – Questa è un'elsa di spada con aggiunta una decorazione moderna. La lama è stata tagliata per farla somigliare ad un pugnale.

H 64 – Splendido pezzo. È il compagno dello stocco di Enrico IV di Francia nel Musée de l'Armée, Parigi.

H 101, 2, 3 – La doratura è un'aggiunta moderna.

VETRINA 14 (parte inferiore)

E 42 – Lo stemma inciso è un'aggiunta moderna.

C 21, C 226 – La decorazione incisa è per la maggior parte moderna.

C 69 – La decorazione incisa sul petto e sulla goletta è stata ritoccata in periodo recente.

C 95, C 186, C 297 – Sono falsi.

C 73 – La cesellatura è moderna.

VETRINA 15 (parte superiore)

I seguenti pezzi sono moderni: H 235 - H 236 - H 37 - H 114 - H 239 - H 50 - H 18.

H 66 – L'elsa e il fodero moderni, la lama forse più antica.

H 60, H 38, H 87 – Sono composti. Le lame non convengono all'elsa.

H 57 – È una impugnatura di spada con la lama ritagliata.

H 51 – Soltanto il fodero è autentico, il resto è moderno.

H 105 – È composto con uno spadino del XVIII secolo. La lama non gli appartiene.

H 86 – Un bel pezzo del principio del sec. XVI.

VETRINA 15 (parte inferiore)

E 65 – La decorazione incisa è moderna.

E 31, C 105, C 148, F 124 – La decorazione è moderna.

E 113, C 113 – La cesellatura è moderna.

F 122 – Un pezzo molto dubbio.

C 235 – Dovrebbe essere riunito alle altre parti di quest'armatura F 69 - C 144 C 260-1.

C 11 – Quest'armatura è molto insolita come forma, e l'interno delle lamine è tanto nuovo da essere sospetto. Le proporzioni sono belle ed è stata sempre accettata come un bel pezzo. È probabilmente un lavoro del XIX secolo.

VETRINA 16

E 54 – La decorazione è moderna.
C 25 – Com'è montata attualmente quest'armatura comprende pezzi di tre armature diverse: l'elmetto è preso da una, la spalla sinistra da un'altra, il resto da una terza. La bellissima spalla sinistra è tedesca, il resto italiano, ma di qualità inferiore. Altre parti della stessa armatura sono C 241 - F 70 - D 50 - D 49.

VETRINA 17

E 58 – La decorazione incisa è moderna.
E 131 – La visiera non appartiene all'elmetto.
E 28 – Elmetto tedesco molto bello, per il combattimento a piedi. La pittura in giallo, che simula una doratura, dovrebbe esser tolta.

VETRINA 18 (parte inferiore)

G 249 – Spadone inglese da cavalleria dell'inizio del XIX secolo.

VETRINA 18 (parte superiore)

G 69 – La lama è di qualità molto bella; l'elsa moderna dovrebbe esser tolta.
G 70 – Appare cosa moderna.
G 79 – La spada di Donatello. La firma è naturalmente un falso. La lama moderna dovrebbe esser rimossa e sostituita con quella molto bella che è ora unita con l'elsa G 165.

VETRINA 19 (parte inferiore)

Le armi da fuoco esposte in questa vetrina sono pezzi di bassa qualità del tardo secolo XVIII, affatto indegni di una collezione pubblica.

VETRINA 20

E 44, E 45 – Gli elmetti sono autentici, la decorazione moderna.

VETRINA 21

E 60, E 61 – La decorazione è moderna.
C 13 – Composizione di pezzi disparati. L'intaglio e la doratura sul petto sono stati rifatti.

VETRINA 22 (parte inferiore)

F 39 – La decorazione è moderna.
C 208, C 209 – Questi fiancali dovrebbero esser uniti con l'armatura C 15 alla quale appartengono. Un cosciale di questa armatura è nella vetrina 26 (parte inferiore). C 257 fa pure parte dell'armatura C 15.
C 30 – L'ornamentazione ad acqua-forte sembra moderna.
F 6, F 7 – Entrambe probabilmente moderne.
E 1 – L'elmetto è autentico. L'assurdo nasale dovrebbe esser tolto.

VETRINA 22 (parte superiore)

G 118 – Pezzo di qualità eccezionale.
I seguenti numeri sono falsificazioni moderne: H 9 - G 56 - G 116 - G 17 - G 174 - G 65
G 63 – La decorazione è moderna.
H 83 – Pezzo composto. Il fodero è moderno.
G 59 – Pezzo composto. La guardia è molto bella, il pomo le è stato unito. L'elsa ed il fodero sono moderni.
G 127 – L'elsa e la lama sono moderni. La lama dovrebbe esser tolta.
G 119 – Il pomo è moderno.
G 85 – Pezzo composto. L'incisione è moderna.
C 209 – Fa parte dell'armatura C 15.

VETRINA 23 (parte inferiore)

C 178-79, C 103 – La decorazione a cesello è moderna.
F 17 – Un falso moderno.
C 160 – Pezzo composto.
C 258 – Fa parte dell'armatura B 34.

VETRINA 23 (parte superiore)

H 33, G 206 – La decorazione è moderna.
G 400 – Pezzo moderno.
G 216 – Magnifica impugnatura di Franz Matzenkopf Muenzeisenschneider per il Vescovo Principe di Salisburgo. Intorno al 1740. La lama ed il fodero sono moderni.

VETRINA 24

I seguenti numeri sono falsificazioni moderne: G 89 - G 426 - H 7 bis - G 125 - G 134 - G 184.
G 43 – Le ageminature d'argento sul fornimento sono probabilmente un'aggiunta moderna. La lama è molto bella.

G 131 - Composta. La coccia è bella. Dovrebbe essere smontata ed esposta separatamente.
G 380. H 7 – Le else sono falsificazioni.
G 133 – La lama è moderna. Il pomo non appartiene alla spada.
F 73 – Probabilmente moderno.
G 385 – Un assurdo oggetto composto nel secolo XIX con pezzi di svariata provenienza.
G 78 e H 68, G 77 e H 67 – Due splendide forniture di spada montata in argento, con pugnale compagno, del Ruestkammer dei Principi di Sassonia a Dresda.

VETRINA 25

F 74 – Probabilmente moderno.
H 34 – Moderno.
G 37 – L'ageminatura in argento è un'aggiunta posteriore.
H 6 – Bella la lama; l'elsa è moderna.
G 51 – Il pomo è moderno, la decorazione sull'elsa di dubbia autenticità.
G 74 – La decorazione è un'aggiunta posteriore.
G 75 – Oggetto composto. La guardia e l'elsa sono moderne.
G 67 e G 66 sono oggetti di qualità eccezionale.

VETRINA 26 (parte superiore)

I seguenti oggetti sono moderni: G 62 - G 124 - G 129 - G 145 - G 168.
G 87 – Composto. La decorazione è moderna.
G 167 – L'elsa è moderna.
H 10 – Parte di un'elsa di pugnale, adattata con l'aiuto di una lama e di un fornimento moderno a daghetta.
G 173 – La lama ed il pomo sono moderni.
G 55 – L'elsa è ricomposta e molto restaurata.
G 172 – Composta. La guardia soltanto può essere autentica.
G 53 – Elsa molto bella. La ghiera recante un'iscrizione, sul manico, è falsa.
G 175 – È una bellissima spada, che fa parte di un gruppo di pezzi consimili, opera di un cesellatore finora sconosciuto.

VETRINA 26 (parte inferiore)

I seguenti pezzi sono moderni: F 8 - E 51 - F 19 - F 9 - C 210.
E 216, C 174 – La decorazione ad intaglio o a cesello è moderna.
Molte delle disparate parti di armature esistenti in questa vetrina non sono degne di essere esposte.

VETRINA 27 (parte inferiore)

F 69 – Elementi di una stessa armatura sono, oltre a questo, C 235 - C 144 C 260-1. Le manopole sono nel Metropolitan Museum of Art, New York.

Due lamine da sella sono nel Victoria and Albert Museum. L'armatura è di Anton Pfeffenhauser di Augsburg.

C 145 – L'intaglio è moderno.

C 241, F 70 – Appartengono all'armatura C 25.

Molti dei pezzi disparati esistenti in questa vetrina non sono meritevoli di essere esposti.

VETRINA 27 (parte superiore)

I seguenti numeri sono moderni: G 375 - G 168.

G 128 – La lama è del XVII secolo. L'iscrizione e la decorazione intagliata sono false. L'elsa è moderna.

G 378 – L'elsa, l'iscrizione e gli intagli sulla lama sono moderni.

G 176 – La lama è moderna.

G 20 – L'elsa è moderna.

G 165 – Bella lama del secolo XV, unita ad un'elsa moderna.

G 377 – L'iscrizione è falsa. Una bella spada da combattimento della metà del XVI secolo.

G 272 – Bell'esemplare di sciabola svizzera della metà del XVII secolo.

G 46, G 115 – L'ageminatura in argento è un'aggiunta moderna.

G 234 – Composta di parti disparate, ma autentiche.

G 233 – Il manico è moderno, l'elsa non è la sua; la lama invece è molto bella e rara.

VETRINA 28

Gli intagli dei pezzi seguenti sono moderni: E 63 - C 26 - E 62 - E 41. Il bell'elmetto tedesco E 26 dovrebbe essere esposto con il petto e la schiena C 78 ai quali s'accompagna, mentre attualmente è riunito ad una tarda armatura italiana.

VETRINA 29

I due elmetti E 14 ed E 15 provengono probabilmente dall'Armeria Reale di Madrid.

Altre parti dell'armatura C 15 sono nella vetrina 26 (parte inferiore) e nella vetrina 22, C 209.

VETRINA 30

I seguenti oggetti sono falsi: H 4 - H 5 - D 34.

I seguenti oggetti sono tutti probabilmente falsi: I 63 - 61 - 131 - 54 - 50 - 52 - 42 - 44 - 49 - 45.

E 6 – La visiera è autentica ma non appartiene alla celata.

VETRINA 32

C 24 – Moderna.
E 56 – La decorazione di questo pezzo è probabilmente moderna.
E 9 – Il bordo dorato è probabilmente un'aggiunta moderna. È un bel pezzo e reca le marche degli armaiuoli milanesi del XV secolo.

VETRINA 33

C 281 – È di pregevole qualità. La gorgiera che l'accompagna proviene da una altra armatura dell'Armeria.
Gli elementi con stemmi riferentisi ai Savoia sono interessanti. Nella condizione attuale, a quel che sembra, dipinti in oro, è difficile giudicare della loro autenticità. Sono probabilmente autentici, ma ridorati.

VETRINA 34 (parte inferiore)

D 32 – È turca e dovrebbe essere esposta altrove.
I seguenti numeri sono moderni: D 14 - D 20 - D 47 - D 48 - D 17 - D 45 - D 46 - D 39 - D 40.

VETRINA 34 (parte superiore)

N 25 – Questo pezzo sembra esser una falsificazione eseguita nello stile di una opera tedesca della metà del secolo XVI. La canna è forse autentica.
N 44 – La medaglia al termine della sfera è un rifacimento moderno.
N 47-48 – Intorno al 1580. Provengono dall'Arsenale di Venezia.
N 52 – Certamente tedesca, probabilmente di Augsburg. Metà del secolo XVI.
N 53-54 – Belle canne del XVI secolo rimontate come fucili verso la fine del XVII secolo.

VETRINA 35 (parte inferiore)

I seguenti pezzi sono falsi: N 147 - D 9.

VETRINA 35 (parte superiore)

N 26 – Pistola tedesca, a ruota. La piastra italiana è aggiunta di un restauro moderno.
N 35 – La canna è originale. Probabilmente olandese, non tedesco.
N 34 – L'impugnatura e la canna sono aggiunte tarde di una mano inesperta.
N 50, N 51 – Sono pezzi rari.
N 17 – Francese, non italiano, del 1580 circa. Un bellissimo pezzo.

VETRINA 36

M 156 – Francese del tardo secolo XVI. È un pezzo bello e raro.
M 157 – La piastra è stata alterata ed aggiunta di recente.
I 3 – È una falsificazione moderna e non deve essere esposto.
I 46 – La decorazione a cesello ed a traforo sembra moderna.
F 85 – Lavoro gettato, moderno. Non deve essere esposto.
F 75 – Montatura di cassettone unita ad uno scudo moderno. Opera milanese del secolo XVI. Togliere la montatura ed esporla a parte.
C 49 – Pezzo composto. La parte superiore della goletta non s'accorda con l'inferiore ed è di data più antica. Vanno esposte separatamente. La parte superiore appartiene alla bella armatura C 15 nella vetrina 29.

VETRINA 37

I 62, U 98, U 99 – Sono cose moderne.
F 84 – Targhetta autentica montata su uno scudo moderno. Quest'ultimo va rimosso.
M 180 – L'impugnatura è moderna. La piastra è di cent'anni più tardi della canna. Esporre la canna a parte.
F 82 – Targhetta autentica montata in una cornice moderna.
La fascia di bordo è pure moderna.
I 71 – L'intarsio in argento sembra moderno. L'oggetto va tolto dall'esposizione.

VETRINA 38 (parte inferiore)

D 51 - 52 - 1 - 28 - 15 - 29 - 8 – Sono moderni.

VETRINA 38 (parte superiore)

N 11 – Oggetto composto. La piastra è italiana della metà del secolo XVII. La canna è tedesca della metà del secolo XVI. L'impugnatura non le appartiene e non è nel suo stato originale. La piastra e la canna vanno esposte separatamente.
M 18 – L'impugnatura e la canna tedesche del secolo XVI. La piastra è italiana del secolo XVII, alterata per accordarla col resto.
M 27 – Oggetto composto. Piastra del secolo XVII, canna del secolo XVI. Il lavoro di cesello è probabilmente moderno, la doratura certamente nuova. La piastra va esposta a parte.
M 24 – Bel moschetto di Augsburg con lo Stadtpyr di Augsburg. Databile intorno al 1560. Non restaurato ed in tutto autentico.
M 6 – L'impugnatura è affatto moderna. La canna è antica, ma tutto il lavoro d'intaglio moderno. Va ritirato.

VETRINA 39 (parte inferiore)

D 12 - 13 - 55 - 41 - 42 - 43 - 44 – Moderni. Van tolti dall'esposizione.

VETRINA 39 (parte superiore)

M 13 – Composto. Canna del secolo XVI, ma tagliata. Impugnatura del XVII secolo. Bella piastra dell'inizio del secolo XVIII. Esporre questa soltanto.

M 21 – Opera di Hans Keiner, Eger (Sudetenland). Intorno al 1660.

M 8 - Impugnatura moderna, canna probabilmente moderna. La decorazione incisa sulla piastra è moderna. Va tolto.

N 8 – Composto. La canna è moderna, l'impugnatura del secolo XVI. La piastra è tedesca, del sec. XVIII. Esporre soltanto questa.

M 23 – Composto. La piastra è italiana dell'inizio del secolo XVII. L'impugnatura e la canna del XVI secolo. La canna non s'accorda con la cassa. Esporre soltanto la piastra.

M 25 – Tutta l'ornamentazione sulla canna, la piastra e la cassa è moderna. Originariamente l'arma non era decorata. La canna non s'accorda con la cassa. L'iscrizione con la data è falsa. Va tolto.

N 10 – Datazione: metà del secolo XVI. È restaurato e ridorato, ma è un bel pezzo primitivo.

M 20 – Autentico, ma molto rozzo. Va tolto.

N 17 – Un bell'esemplare di mano di un anonimo viennese « Meister der Tierkopfranken ».

Ai muri i pezzi seguenti sono falsi: G 15 - E 50 - E 13 (soltanto la parte ricoprente il cranio è autentica) J 120 - E 43 (la decorazione a cesello è moderna) H 3 - G 18 - J 180 - G 151 - F 5 - F 123 - F 16 - F 22 - F 18.

E 7 - *E 8* – La brutta bronzatura dovrebbe esser tolta da questi splendidi pezzi del secolo XV.

C 78 – L'elmetto di questa corazza è nella vetrina 28, erroneamente unito con la corazza e gli spallacci italiani C 26.

(*Traduzione dall'inglese*).

J. H. Hayward

NOTIZIE

Nuove segnalazioni di ritrovamenti archeologici d'età romana in varie parti del Piemonte.

Se cospicue sono le notizie che si hanno dei maggiori centri provinciali abitati in età romana, ancora scarse e frammentarie sono le notizie relative ai centri minori, ai villaggi ed alle sedi sparse: la conoscenza di esse appare tuttavia sempre più opportuna ed interessante in quanto consente di stabilire con la maggior precisione possibile l'estensione dell'abitato agricolo prima e durante l'età imperiale, e riconoscere a poco a poco il reticolo delle secondarie, ma non meno importanti, vie di comunicazione di allora. Allo scopo appunto di accrescere le nostre conoscenze a questo riguardo ho creduto opportuno di segnalare con questa nota reperti sinora rimasti inediti la cui conoscenza è dovuta in parte a mie indagini locali, ed in parte a notizie datemi da informatori di assoluta fiducia che verrò nominando in seguito e che qui pubblicamente ringrazio. I ritrovamenti dei quali tratto, avvennero nei territori comunali di San Sebastiano in Val Curone (Alessandria), di Riva di Chieri (Torino), e di Casellette (Torino): vediamoli singolarmente.

COMUNE DI S. SEBASTIANO CURONE

Sul finire del gennaio 1946 a causa della lenta infiltrazione nel sottosuolo di acque di sgelo della neve e del loro accumularsi in notevole quantità, dalla regione « boschi di Poggio », sita alla testata della Val Curone sul fianco orientale del valloncino del Rio d'Arzòla, si staccò una enorme massa di terreno valutata a più di un milione di metri cubi, formata prevalentemente da argille e calcari liguriani, che con moto dapprima repentino e poi lento si rovesciò a valle, screpolando e sconvolgendo il suolo anche là ove essa si fermò, e specialmente sul suo margine destro idrografico. In un sopraluogo fatto nel mese successivo — allo scopo di studiare gli effetti degli slittamenti delle masse sopraggiunte sugli strati arenacei argillosi — in corrispondenza della piccola strada mulattiera che unisce S. Sebastiano con la frazione Poggio, passando lungo il rio d'Arzòla ebbi a notare, in una crepacciatura che l'attraversava, come il fondo di essa contenesse frammenti di laterizi di notevole spessore (5-7 cm.). Con un piccolo scavo vennero in luce frammenti di maggiore grandezza e specialmente angolari derivati da tipici tegoloni romani. Sotto un frammento abbastanza grande, e da quello protetti, furono trovati alcuni bordi e fondi di vasi ad urna in greggia ceramica, uno in argilla rossa ed alcuni in argilla nera: questi ultimi, benchè più sottili, ad impasto assai grossolano.

Ripetendo l'itinerario percorso costeggiando il rio di Pra d'Arzòla e salendo per la ripida mulattiera che a nord-est dei Molini del Cuculo sale al villaggio di Poggio, fu possibile osservare con maggior agio che tutto il suo fondo (e specialmente nei punti più inclinati ove l'acqua la ebbe ad assolcare maggiormente) era

cosparso da grossi frammenti lateritici, per la maggior parte riferibili ai soliti spessi embrici con doppio risvolto e parecchi ad anfore vinarie, delle quali anzi rinvenni ancora due grossi peduncoli in buon stato di conservazione, lunghi una ventina di centimetri.

Evidentemente tutti questi materiali, per la loro giacitura, si debbono interpretare come residui di cumuli di discariche ivi poste per rafforzare il fondo stradale. Non si può pensare, perchè ciò è assai poco probabile, che essi siano stati portati dopo lungo tragitto da S. Sebastiano, che è il più vicino centro di fondovalle, ma piuttosto che provengano da discariche venienti dall'abitato attuale di Poggio, che tra le frazioni è la più vicina, sovrastando il luogo di repertamento di circa cento metri. Si deve quindi ammettere che tale sito fosse in epoca romana già permanentemente abitato e lo stesso nome attuale di Poggio dal latino *Podium*, potrebbe esserne una semplice riprova.

Oltre a questa località anche un'altra prossima sembra sia stata sede di abitati in età romana. Infatti secondo le informazioni avute dal parroco di Restegazzi, Don C. Malaspina, nella regione «i Boschi», situata a nord-nord-est del paese, oltre un gradino roccioso, tempo addietro e più volte durante lavori di disboscamento erano venute in luce sepolture di inumati, assai povere, aventi qualche oggetto fittile come corredo, protette da grossi mattoni. In talune furono anche trovate monete che, come gli altri reperti, andarono disperse. Lì presso furono pure trovate ampie traccie ipogee di un forno da calce d'ignota età.

I frammenti delle urne da me rinvenuti ci riportano ai tipi noti ed assai diffusi nei primi tre secoli dell'èra nostra: non è possibile tuttavia una più precisa indicazione cronologica.

COMUNE DI RIVA DI CHIERI

Sono state segnalate recentemente (1) in questo territorio alcuni rinvenimenti sparsi e cioè: *a*) mattoni piani e tegoloni a doppio risvolto tra il Santuario Madonna della Fontana e Tetti Grandi, *b*) traccie di sepolture ed embrici nel campo a ovest del rio in località Argentario, *c*) laterizi e frammenti di vasi a ovest della cascina Casassa, ed è anche stato accennato alla tradizione orale di ruderi di costruzioni venute ivi in luce. Poichè sono a mia conoscenza altre o più complete notizie in merito alla colonizzazione in questa stessa regione, giudico opportuno renderle note a maggior conoscenza dello sviluppo della vita agricola locale (2).

1) *Regione Tetti del Bosco.*

Recentemente, in anno non precisato, furono scoperte casualmente durante lavori campestri presso la cascina Tetti del Bosco, a nord della borgata San Giovanni, verso il confine col territorio del Comune di Buttigliera, due tombe cine-

(1) Doro A., *Traccie di vita agricola nel Chierese*. Comunicazione fatta alla Società di Archeologia Piemontese.

(2) Queste notizie furono tratte da informazioni avute dalla dott. Irma Marocco, residente in Riva, e da appunti dei rev. teol. Marocco e don Fasano, maestri in Riva, i quali detengono anzi alcuni dei materiali rinvenuti.

rarie a ciste, senza oggetti di corredo, poste a breve distanza dalla strada vicinale: i materiali che le formavano andarono dispersi.

2) *Regione Sant'Andrea.*

I rinvenimenti già segnalati relativi alla regione Argentario, furono in realtà assai cospicui come estensione, tanto che si deve ammettere che nei campi sulla destra del Rio della Madonna della Fontana, e ad ovest delle case Argentero (3) si stendesse in periodo romano una vera necropoli. La sua scoperta avvenne gradualmente in anni successivi. Sul finire del secolo scorso, a mezzogiorno ed a circa 400 metri dal Santuario ed a 250 metri circa di distanza dalle case suddette, in direzione di Borgognone, in località Sant'Andrea — ove un tempo esisteva un appezzamento boschivo detto «boschi del Ronchione» — esisteva un cumulo di terra abbastanza esteso sormontato da vecchi alberi di basso fusto, acacie e qualche rovere, che costeggiava la strada Brascicarda tra Riva ed Argentero. Il proprietario del boschetto e degli attigui prati per spianare la regione atterrò gli alberi in anni successivi spargendo il terreno via via libero sui poderi vicini. A piccola profondità vennero dapprima in luce tre tombe cinerarie disposte affiancate, e protette ciascuna da un cumulo di terra disposta a cono. Esse erano di forma rettangolare, massiccie con pavimento di mattoni posti per taglio cui si sovrapponevano altri mattoni proteggenti le ceneri, quindi alcuni altri disposti per piatto, ed infine una lastra di pietra. I mattoni di dimensioni cm. 45 per 30, spessi cm. 7 portavano su una delle faccie un incavo abbastanza marcato che serviva evidentemente per introdurvi le dita e sollevarlo. Essi furono usati in seguito per la pavimentazione di due forni, uno alla Madonna della Fontana e l'altro ad Oviglia (4).

In anni successivi vennero in luce sempre nello stesso luogo tombe di inumati disposte senza orientazione fissa, ma giacenti secondo quanto permetteva l'orografia del terrazzo alluviale. Le osse, specialmente lunghe e craniali, erano protette da embrici posti a coltello inclinati, taluni interi, la maggior parte rotti e costipati nel terriccio sovrastante. Nel 1903 il cumulo era stato completamente distrutto sino al confine di proprietà: si calcola che le sepolture rinvenute successivamente nei vari anni occorsi per la sua distruzione sommino ad una decina. Si ricorda ancora come, sempre in quegli scavi, si fosse rinvenuta una grossa e strana chiave, distorta alla sua estremità e con dentelli ivi infissi, forma questa che si addice appunto alle chiavi dell'epoca romana (5). Non risulta che le sepolture tanto di inumati quanto quelle cinerarie abbiano contenuto vasi od altri oggetti, oppure se vi erano all'epoca della loro costruzione, furono ridotte a frammenti nei secoli successivi.

3) *Regione Casarotto.*

Nel luglio del 1933 un contadino arando profondamente un campo poco distante dalla cascina Casarotto, a 150 metri circa dalla strada comunale, a nord-

---

(3) Probabilmente la località Argentario del Doro (*op. cit.*) coincide con la nostra di Sant'Andrea.

(4) Alcuni di essi li conserva il citato teol. don Marocco.

(5) Essa giacque per qualche tempo nella casa comunale, poi fu venduta come ferravecchio.

est di essa e sulla destra del Rio del Busso, scopriva una tomba cineraria singolarmente massiccia le cui caratteristiche furono rilevate e gentilmente trasmessemi dal citato don Fasano di Riva, il quale conserva pure alcuni dei mattoni di essa.

La tomba giaceva a 50 cm. di profondità, ed aveva dimensioni di m. 1,20 per 0,90. Il fondo era costituito da un primo strato di 28 grossi mattoni (di misura cm. 30 × 45 × 7) disposti a coltello ed ordinati su due file affiancate: sopra vi era un secondo strato di altri 46, pure a coltello, racchiudente un vano per le ceneri che giacevano ammonticchiate su un mattone posto orizzontalmente ed affiancato da altri sei mattoni verticali, infine vi era un ultimo strato di 12 mattoni disposti tutti orizzontalmente, su file parallele di quattro elementi ricoperte da una lastra di pietra greggia dello spessore di cm. 10, recante un piccolo foro centrale di un centimetro di diametro, il cui ufficio è ignoto. La costruzione era veramente massiccia ed alquanto diversa dai tipi sinora noti: infatti il numero di 93 mattoni che la costituivano è fuori del consueto per una tomba cineraria a cassetta. Tali mattoni erano del tipo identico a quelli rinvenuti nella necropoli di Sant'Andrea: privi di vero e proprio bollo, portavano alcune impressioni ad arco di quattro od otto unghiate.

A 300 m. ed un po' più a sud di tale tomba, nello scavo del terreno fatto per piantare viti, nel podere di tale Vergnano Ignazio, si rinvennero in quell'epoca anche antichi ruderi e parte del pavimento di una camera, ricoperto da una quantità di tegole a risvolto parte rotte, parte quasi intere: non furono notati bolli sui laterizi neppure in questo ritrovamento (6). Sotto il pavimento furono trovati piccoli mortai in laterizio bianco, aventi ciascuno tre o quattro oggetti per presa. Tali mortai furono prelevati dai contadini del luogo e usati come abbeveratoi del pollame. Per quanto è lecito arguire dal frammento in mie mani, si tratta di un tipo già ritrovato in Piemonte, per es. a Susa, diffuso negli ultimi secoli dell'Impero (7).

COMUNE DI CASELLETTE

In tempi diversi ed in diverse località già nel secolo scorso erano state trovate casualmente tombe e sepolture: si hanno però notizie ed attendibili soltanto per alcune ritrovate in questi ultimi decenni, e di esse riferirò per ordine topografico (8).

1) *Regione « Truc del Lago di Casellette »*.

Presso i Laghi di Casellette, e più precisamente a nord-ovest del lago maggiore, a fianco della strada, facendosi scavi a poca profondità sul « truc » ora detto

---

(6) Alcune di tali tegole sono conservate dal predetto don Fasano. La lastra di pietra della tomba precedente fu usata come soglia della porta di ingresso dell'ufficio postale di Riva.

(7) È probabile che la tradizione orale della vecchia costruzione a ovest del borgo Casassa, cui fa cenno il DORO nella citata relazione, sia riferibile a tale ritrovamento.

(8) Tali notizie sono dovute ad informazioni degli scopritori sigg. Audiface Olivetti, P. Girardi (per il Tino La Prà), e ad appunti inediti della famiglia di P. Vota (per le tombe della regione Bineita).

— piccolo rialzo di terreno incolto a forma di cono alto 6-8 metri — fu scoperta nel 1914-1915 una sepoltura di inumato delimitata da pareti fatte con lastre di pietra greggia coperte da un gran lastrone pure in pietra, con misure approssimative di m. $2 \times 0,80$ e con profondità di m. 0,60. Nell'interno giaceva uno scheletro pressochè completo e composto, avente posizione supina: accanto ad esso si rinvennero alcune piccole monete bronzee, una lucernetta fittile rossa con la parola « FORTIS » impressa sul fondo, ed una spada pressochè distrutta dal processo rugginoso. Tutti questi materiali, dapprima raccolti, andarono in seguito dispersi.

2) *Regione « La Prà-Truc di Dora ».*

Questa regione si trova sulla sinistra del corso della Dora, immediatamente a sud di Casellette, sul margine sinistro della strada intercomunale per Almese che fiancheggia i boschi che fanno ala al fiume e passa per il Castello di Camerletto. Ivi esisteva — e le carte topografiche al 25.000 lo segnano ancora — un piccolo rialzo a forma di cono ergentesi a quota 224, detto « Truc di Dora ». In scavi occasionali venne in luce una sepoltura identica come tipo a quella ora descritta: essa conteneva uno scheletro in posizione supina, incompleto, avente ai fianchi due vasetti in argilla i cui frammenti a me pervenuti qui illustro. Uno, in argilla grigia, è una piccola coppa (diam. cm. 11, alt. cm. 4) poco profonda, ad orlo espanso di foggia prettamente gallica: l'altro è un'urnetta in argilla chiara di dimensione media e del tipo molto diffuso in questa provincia nel II e III secolo.

3) *Regione « Bineita ».*

La regione è situata a monte della precedente però sulla destra della strada, in corrispondenza della scarpata di un terrazzo alluvio-morenico alto 6-8 metri, ed a 500 m. prima della congiunzione diretta della strada ora detta con quella che unisce Casellette ad Almese. Anche lì occasionalmente venne in luce nel 1930 a 80 cm. di profondità nel suolo al margine del terrapieno, una sepoltura a cassetta di forma cubica avente per fondo, pareti e soffitto spessi mattoni delle solite dimensioni, tutti spezzati. All'interno vi era una piccola urna a collo ampio con alcune ossa abbrustolite e cenere nera: lì presso venne pure trovato un pugnale di strana foggia fortemente intaccato dalla ruggine, ed esternamente un tubo laterizio per conduttura, frammentato, di diametro cm. 5,5-7. Evidentemente quest'ultimo fu posto a protezione della tomba, cioè per deviare qualche filo acqueo che in tempi successivi si era infiltrato in essa.

In quel sito già precedentemente si erano trovate altre tombe cinerarie uguali a quelle della regione La Prà, cioè formate con lastre di pietra e senza laterizi, e di consimili, sempre però cinerarie, se ne erano pure antecedentemente scoperte poco a nord-ovest della Torre di Casellette, sul cocuzzolo del Pian Dominico, e pure a nord del Castello, sul fianco sinistro della strada per Givoletto, a qualche metro di distanza da essa. Inoltre sulla sinistra di questa strada, a metà distanza dai laghi ed ai piedi della montagna, a sud-ovest delle Case Farchetto, si trovarono tempo addietro in un campo molti frammenti fittili accumulati sopra due grosse olpi non ansate, alte circa un metro e con ugual diametro

massimo, aventi per coperchio embrici a doppio risvolto del ben noto tipo romano.

Il complesso dei tipi poverissimi di sepolture sinora descritti non permette alcuna datazione precisa: l'unico riferimento certo si può fare per la tomba del Truc del Lago la cui lucernetta col bollo FORTIS ci indica un'età alta imperiale. Di consimili ne vennero già segnalate molte altre in Piemonte. Poichè le sepolture hanno uguali caratteri non si erra nel ritenerle all'incirca della stessa età; giudicando però forse più antiche, o più povere, quelle costituite da semplici lastre di pietra.

L'averle trovate quasi tutte — benchè a gruppi — affiancate a vie ancora oggi frequentate ci dimostra che queste in quell'epoca erano strade di comunicazione ordinaria, e ciò per la consuetudine d'allora di seppellire gli inumati, o di deporre le ceneri dei cremati, lungo gli itinerari locali di qualche importanza. Tali ritrovamenti ci illuminano sulla rete delle antiche vie di comunicazione fra i diversi villaggi e centri, rete che non ha avuto sinora una adeguata illustrazione e per la quale tali tipi di rinvenimenti, in sè non specifica importanza, possono essere di notevole interesse topografico.

Così ad esempio quelli delle regioni La Prà e di Bineita ci provano che in epoca romana non solo sulla destra della Dora ma anche sulla sinistra correva una strada che toccando Alpignano — sito che sinora non ci diede reperti archeologici di qualche entità — si congiungeva all'itinerario imperiale delle Gallie, poco dopo il passaggio della Dora alla stazione di *Ad Fines*, l'attuale Malano. Ma un completo abbozzo del reticolo stradale secondario di questa estrema provincia sottoposta al *jus Latii* è in mia elaborazione, ed a ricerche completate mi riservo, in più opportuna sede, di renderlo noto ed illustrarlo.

Carlo F. Capello

Un edificio Vittoniano a Pinerolo. L'ex ricovero dei Catecumeni.

Fra gli edifici pinerolesi aventi particolari pregi architettonici è degno di menzione quello che sorge nel lato di levante dell'ampia piazza Vittorio Veneto e che venne eretto nel 1740 su progetto del Regio Architetto Bernardo Antonio Vittone (1704-1770) il quale fu uno dei più apprezzati costruttori di chiese, certose e convitti.

Tale imponente fabbricato, che fu dapprima adibito quale Ricovero di Catecumeni e ch'è attualmente occupato dal Convitto Municipale e da istituti scolastici della città, è stato descritto da quell'insigne studioso recentemente scomparso che fu l'architetto ing. Eugenio Olivero nel volume *Le opere di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del secolo XVIII* (Tip. del Collegio degli Artigianelli, Torino). Ne parla anche il Casalis nel suo *Dizionario* lodando l'opera del Vittone il quale allestì il progetto per incarico di Carlo Emanuele III che voleva accogliere in un istituto i Catecumeni Valdesi, ma il progetto non fu completamente eseguito.

L'architettura, che arieggia quella adottata per il Collegio delle Provincie di Torino e per l'Albergo di Carità di Carignano, è seria, equilibrata ed imponente,

ispirata al modello di parecchi palazzi romani dell'epoca che il Vittone ebbe agio di studiare.

Il vasto edificio era diviso in due parti, l'una destinata agli uomini e l'altra alle donne. Erano progettati i due attuali cortili divisi da un braccio di fabbrica nella cui parte centrale trovava posto la cappella a due piani; questa però venne limitata ad un solo piano, di rilevante altezza. Il soffitto della cappella, ch'è dedicata alla Beata Margherita di Savoia, è arricchito da affreschi del pittore Edoardo Calosso (1856-1923); vi si notano pure una statua lignea del S. Cuore di Gesù, pregevole opera dell'intagliatore altoatesino Augusto Runggaldier e putti del pittore Nello Cambursano.

Disgraziatamente il primitivo progetto della facciata subì profonde modificazioni. Esso comprendeva un portico a fascia, motivo preferito dal Vittone, sopportante un piano nobile e l'ultimo piano basso le cui finestre sono aperte adottata nel Rinascimento e seguita nel Barocco. Il vasto portico però non fu eseguito, per modo che nella facciata attuale compaiono le aperture del pianterreno e degli ammezzati variamente decorate, che nel progetto primitivo erano adombrate dal portico. L'effetto di grandiosità del prospetto riesce perciò alquanto menomato e risulta uno squilibrio nelle proporzioni delle altezze dei piani.

Il prospetto del cortile, incompiuto e non intonacato, è costituito da un ampio portico su cui poggia un ordine a lesene comprendente una galleria aperta ed un ultimo piano ammezzato. Le due scale alle estremità dell'edificio, su pianta a mandorla, sono caratteristiche, ma non troppo comode.

Il maestoso e severo atrio d'ingresso, su cui si apre pure la porta della cappella è coperto da un bel voltone formato da quattro fascie intersecantesi, genere di volta che il Guarini nel suo trattato si vanta di aver escogitato: « Questa sorte

di volte è mia particolare e l'ho posta in opera non senza molta varietà e soddisfazione delle genti ».

Sulla parete sinistra dell'atrio è murata una lapide marmorea sulla quale sono incisi a punta lo stemma sabaudo e l'iscrizione:

CAR. EM. — SARD. REGE
IGNAT FONTANA — M. CRAVANZANAE
PRIMUM LAPID. PON. CURAVIT
DIE DI 8 BRE A. MDCCXXXX

Il vecchio ricovero dei Catecumeni dal 1813 è sede del Collegio Convitto Municipale il quale gode di una meritata notorietà fra la gioventù studiosa piemontese che ogni anno accorre numerosa fra le sue mura ospitali.

Paolo Tosel

I musei di Torino e del Piemonte dopo la guerra.

Museo Egizio, Torino. — Il Museo Egizio, per soddisfare le richieste di studiosi e visitatori italiani e stranieri, fu già visibile ogni domenica fin dal settembre 1946 nelle sue sale via via riordinate. Dal 18 maggio 1948 è stato aperto quotidianamente al pubblico col seguente orario: feriale, ore 10-15; festivo, ore 9-12.

Le sale riordinate sono otto: due grandiose, al piano terreno (Statuario) e sei al primo piano; in corso di approntamento la sala nella quale la ricca documentazione dell'Egitto cristiano (copto) occuperà uno spazio triplo rispetto a quello destinatole nell'ordinamento del passato.

L'odierna sistemazione delle antichità egizie, condotta con chiaro criterio distributivo cronologico e tipologico, e la nuova successione di alcune sale mirano a facilitare al visitatore la comprensione di quanto potè e seppe ideare, eseguire, modellare, tramandare nella sua peculiare scrittura un popolo lontanissimo da noi nel tempo, il quale partecipò vigorosamente e genialmente alla vita e alla civiltà che millenni or sono si svolse nel Mediterraneo orientale.

Le innovazioni si addimostrano sensibili nella sala terza, nella quale è esposto materiale archeologico dall'età prefaraonica alla decadenza sotto la dominazione lagìde e romana; nella sala quinta, dedicata alla documentazione della vita quotidiana egizia (vesti, oggetti di acconciatura, giuochi, strumenti di lavoro, armi, ecc.) e nella sala sesta, in cui sono esposti saggi della letteratura, del diritto, della cartografia egizia, con testi in ieràtico, in demòtico e greco, su papiri e òstraca.

La suppellettile funeraria rinvenuta nella tomba intatta dei coniugi Haje e Mèrje, per omaggio alla memoria dell'indimenticabile scopritore, E. Schiaparelli, è stata volutamente ricollocata nella pristina disposizione.

Non ancora esposto il copioso raro materiale archeologico riunito dallo Schiaparelli nel corso di più campagne di scavo nelle necròpoli egizie situate presso le attuali località arabe di Astut e di Gebelèn, perchè i tre grandiosi saloni, destinati

all'esposizione, non sono finora perfettamente risanati dai danni dell'infiltrazione dell'acqua piovana e dell'umidità.

Museo Preistorico e Greco-Romano, Torino. — Nelle sale a pian terreno di Palazzo Accademia delle Scienze, è raccolta una scelta delle collezioni piemontesi mediante prelevamento degli oggetti più importanti raggruppati tipologicamente e disposti nella loro evoluzione cronologica.

La sala destinata alla preistoria raccoglie gli esemplari tipici dell'industria umana primitiva nelle sue più salienti fasi di sviluppo fino all'età storica, offrendo così al visitatore il ciclo evolutivo dell'arma, degli utensili domestici e degli oggetti di ornamento più caratteristici.

Dal paleolitico, in cui la pietra scheggiata rozzamente assume la forma d'amigdala nella cosidetta « ascia a mano « (*coup-de-poing*) si passa, attraverso il neolitico o età della pietra levigata, a quella del bronzo, ricca di ascie, cuspidi di frecce e di lancia derivanti morfologicamente dall'amigdaloide primitiva, e quindi all'età del ferro con i suoi utensili, le spade e gli elmi in bronzo ed in ferro.

La saletta delle collezioni speciali accoglie in una grande vetrina sculture e ceramiche cipriote, lascito del generale Palma di Cesnola (1870) raccolta interessante per l'abbondanza e la varietà del materiale, complesso unico in Italia che trova riscontro solo con la collezione che lo stesso Cesnola lasciò al Museo di Nuova York. Nella stessa sala è la collezione illustrativa dei ritrovamenti dei sepolcreti gallici di S. Bernardino e di Persona in Ornavasso; parte del materiale esposto proviene dall'ultima campagna di scavi della Soprintendenza nel 1943, parte fu gentilmente concessa dalla famiglia Bianchetti cui appartiene.

Nella sala dei bronzi è esposta una copiosa serie di statuette e di strumenti domestici di diversa provenienza, fra i quali sono in gran numero gli esemplari provenienti da Industria, Libarna, Stradella, Pollenzo, Susa. Oltre ad alcuni bronzi sardi ed etruschi, il notissimo Sileno di Industria ed un bel negretto, ellenistico, la mostra offre un quadro esauriente della toreutica locale, che è qui possibile seguire nel suo sviluppo e nella complessità dei suoi elementi.

Nella grande sala della ceramica esemplari pre-ellenici, protocorinzi e ciprioti completano la raccolta degli esemplari greci della collezione Moschini e dei vasi italioti delle fabbriche apule e campane. La raccolta dei vetri romani, rinvenuti nel nostro Piemonte, è certamente fra le più importanti d'Europa per la varietà e l'integrità degli esemplari che la compongono.

Delle statue romane scelte per questa mostra occorrerà ricordare una copia romana del prassitelico Hermes di Andros, altra di epoca imperiale rappresentante l'Inverno, uno Zeus da un originale del III secolo a. C. e il piccolo Eros dormiente con gli attributi di Ercole.

La collezione degli argenti del Tesoro di Marengo è esposta nel suo complesso integrale, nel quale primeggia il bellissimo busto-ritratto di Lucio Vero.

La Galleria Sabauda, Torino. — L'11 settembre dello scorso anno è stata riaperta al pubblico, dopo la lunga chiusura del tempo di guerra, la Galleria Sabauda di Torino. Non soltanto tutte le opere che precedentemente ne facevano

parte sono state salvate dai pericoli bellici e conservate in eccellente stato, ma le collezioni sono state notevolmente accresciute per l'assegnazione alla Galleria torinese di un gruppo di opere dell'ex-collezione Gualino che prima della guerra erano state destinate ad ornare la sede dell'ambasciata italiana di Londra, e per l'acquisto di nuovi dipinti. Fra le prime s'annoverano la Madonna col Bambino, attribuita a Cosmè Tura; il Ritratto d'uomo, già attribuito a Antonello da Messina; una Crocifissione del Boccati; una Venere attribuita a Botticelli; una Leda e un Ritratto di senatore, attribuiti a Tiziano; un Ritratto di ammiraglio del Tintoretto, ecc. I dipinti recentemente acquistati sono: i Ss. Pietro e Marco di Tanzio da Varallo, la Presentazione al Tempio del Nuvolone, l'Annunciazione di scuola ligure-foppesca, tre ovali con figure di Santi e del Redentore del Guala.

Sono stati inoltre eseguiti numerosi e notevoli restauri ad alcune fra le opere più importanti della Galleria: e cioè, il Tobiolo e l'Angelo di Antonio Pollaiuolo, la Sacra Conversazione del Mantegna, le quattro tavolette giovanili di Gaudenzio Ferrari, la Madonna col Bambino e S. Pietro martire del Grammorseo, l'Interno di Sinagoga del Saenredam (restauro particolarmente difficile e delicato), la Cena in casa di Simone Fariseo di Sebastiano Ricci ed altri dipinti ancora.

Museo di Arte Antica a Palazzo Madama. — I gravissimi danni riportati da Palazzo Madama per i bombardamenti dell'agosto 1943 hanno imposto lunghi e delicati lavori di restauro durati quasi due anni. Di essi sono da notare particolarmente il ripristino dello stupendo soffitto a stucchi dello scalone disegnato da Filippo Juvarra, e la ritinteggiatura di cotesto grandioso ambiente che ha rese più evidenti le mirabili membrature architettoniche.

Mentre si completavano i restauri del palazzo, si è proceduto anche alla risistemazione delle raccolte del Museo che, come è noto, non hanno subìto danni e sono tornate intatte alla sede. La riorganizzazione è stata facilitata dal fatto che si erano messi in salvo anche l'ammobigliamento e gli infissi d'arte del palazzo, e tutto il ricco e costosissimo arredamento del Museo (vetrine, cristalli, apparecchiature e impianti vari). La riapertura ufficiale del Museo è avvenuta il 10 aprile 1948; e oltre alle collezioni già note, i visitatori hanno visto esposte le numerose e importanti accessioni che per acquisti o per doni sono venute ad arricchire negli ultimi anni il Museo, e di cui si parla in questo stesso Bollettino.

Si è nel frattempo ripresa anche la consueta attività culturale e artistica, e giovandosi dell'apporto di mezzi e di consiglio dell'Associazione degli Amici del Museo Civico, si sono organizzate l'ottobre 1947 una mostra dell'antica oreficeria; e dal settembre al novembre del 1948 la grande mostra dell'arazzo e del tappeto, con l'esposizione di 140 stupendi arazzi dal XV al XVIII secolo, e di una cinquantina di rari e preziosi tappeti del XVI e XVII secolo.

Galleria di Arte Moderna. — Le raccolte d'arte sono state tutte salvate; ma la quasi totale distruzione della sede ne ha resa ardua la risistemazione. Il luglio 1947 furono per altro riaperte al pubblico, ripristinandole alla meglio, cinque sale della Galleria, nelle quali furono esposte circa duecento opere a documentare la storia della pittura e della scultura dalla metà dell'800 ai giorni nostri. Data per altro la precarietà del ripristino, l'esposizione delle opere viene sospesa durante la sta-

gione invernale dal 16 novembre al 15 marzo. Negli ultimi anni la Galleria, oltre che per i consueti acquisti alle grandi mostre nazionali e locali, si è arricchita notevolmente di numerose e pregevoli opere dell'800, soprattutto italiano grazie al legato generoso del geometra Pietro Perazzo di S. Germano Vercellese,

Borgo e Castello Medioevale del Valentino. — Gravissimi furono i danni riportati da questo tipico complesso; e se il Borgo si è potuto ripristinare con relativa rapidità, sono invece tuttora in corso il rifacimento delle decorazioni e dell'ammobigliamento degli interni del Castello. Il Castello è tuttavia aperto al pubblico fin dal maggio 1947.

Mole Antonelliana. — Si è conclusa nel 1948 la prima parte dei lavori per il consolidamento del grandioso edificio. Nella primavera del 1949 sarà iniziato il secondo lotto di lavori al cupolino e alla guglia comportanti notevoli difficoltà e delicatissime opere. Non è quindi possibile determinare con precisione quando la caratteristica Mole potrà essere risistemata e aperta al pubblico.

AOSTA

Museo Archeologico. — Sono state riaperte ad Aosta le salette del Museo che espongono le più importanti opere d'arte provenienti da ritrovamenti occasionali e da scavi effettuati nella Valle. Fra questi primeggiano il bustino d'argento di Giove, i prodotti degli scavi delle *mansiones* del Piccolo S. Bernardo ed una grande patera in bronzo di recente ritrovamento.

Castelli Valdostani. — Sono stati riaperti al pubblico i castelli di Issogne, Fenis e Verres.

NOVARA

Col primo d'ottobre 1948 sono stati riaperti con regolarità tutti i Musei di Novara. Nessuno di essi ha avuto danni e subito perdita per la guerra.

Il *Museo di Antichità* al pianterreno del Broletto è stato riordinato scientificamente per opera della Soprintendenza agli Scavi per il Piemonte.

La *Galleria di Arte Antica e Moderna* al primo piano dello stesso Broletto, si è arricchita del bozzetto del grande quadro La battaglia di Synnacherib del Tanzio, acquistato dalla Banca Popolare di Novara e dalla medesima depositato in questa Galleria.

Dà nuovo lustro a queste sale lo splendido mobilio dorato, già del Palazzo Faraggiana, ed ora passato dal nostro Comune ai Musei cittadini.

La *Galleria Giannoni* è rimasta intatta nelle sue venti sale con la magnifica collezione di quadri dell' '800 e del '900 italiano.

Il *Nuovo Museo Zoologico*, già esistente nella Villa Faraggiana a Meina, è passato al Comune di Novara per munifica donazione della Nobile Catterina Faraggiana. Si tratta di migliaia di esemplari assai rari della fauna esotica. Presso il Museo Faraggiana, in due apposite sale è stato accolto il piccolo Museo etnografico del celebre africanista capitano Ugo Ferrando.

VERCELLI

Museo Leone. — Le raccolte non hanno avuto danni nè subìto perdite, e si sta ora procedendo alla loro risistemazione secondo un vasto organico piano che, comportando notevoli lavori murari e costose forniture di vetrine, era rimasto naturalmente sospeso allo scoppio della guerra, e che viene ora gradualmente portato a compimento dal locale Istituto di Belle Arti. La riapertura è prevista per il maggio 1949. Con la nuova sistemazione, la quattrocentesca Casa Alciati, con le sue festose decorazioni ad affresco, costituirà l'ingresso del Museo.

Nelle quindici sale al pianterreno del Museo saranno esposte le raccolte di antichità preistoriche e classiche, e quindi le memorie più insigni riflettenti la storia di Vercelli. Nelle quattordici sale del primo piano dell'annesso palazzo settecentesco dei Langosco, troveranno posto le altre raccolte antiquarie (armi, monete e medaglie, oreficerie, codici, ceramiche, ferri, bronzi, vetri, ecc.).

Museo Borgogna. — Divenuto dal 1935 la Pinacoteca di Vercelli, grazie alla riunione delle raccolte di pittura e di scultura dello stesso Museo Borgogna e dell'Istituto di Belle Arti e del Museo Leone, non ha avuto danni nè nelle collezioni nè nella sede, ed è stato risistemato e riaperto al pubblico fin dal settembre 1945 con lo stesso ordinamento che avevano in precedenza le sue venti sale per epoca e per scuole.

La Mostra d'oreficeria e d'argenteria antica.

Dal 16 al 30 ottobre 1947 si è tenuta a Palazzo Madama, a cura degli Amici del Museo Civico e dell'Associazione piemontese degli orafi, una Mostra di oreficeria ed argenteria antica e moderna.

Per la parte antica, organizzata ed allestita dalla Direzione del Museo Civico, furono raccolti in tre saloni circa cinquecento scelti pezzi di oreficerie ed argenterie dalle età più lontane a tutta la metà dell'800. Vi hanno contribuito il Museo d'Antichità, la Pinacoteca Sabauda, il Museo Civico, l'Amministrazione dei beni reali, e molti privati.

Fra le cose più notevoli si annoveravano: qualche gioiello egiziano; una preziosa corona in foglie d'oro proveniente da una tomba etrusca; una interessante serie di oreficerie greche ed ellenistiche; lo stupendo assieme degli argenti romani di Marengo (II sec. d. Cr.); i bellissimi 22 ori e 22 argenti del tesoretto di Desana; parecchie oreficerie barbariche e bizantine; oggetti sacri e profani d'età gotica e

del primo Rinascimento; e infine una numerosa, varia, attraente serie di gioielli, ori ed argenti, quest'ultimi quasi esclusivamente d'uso, barocchi e neoclassici, italiani, francesi, inglesi, tedeschi e russi. Conchiudevano l'esposizione tre grandi pezzi storici: la coppa e i candelabri che nel 1872 furono donati dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti al conte Federico Sclopis per il felice arbitrato sulla questione dell'Alabama.

La Mostra dell'arazzo e del tappeto.

Dal 15 settembre al 30 novembre 1948 si è tenuta a Palazzo Madama la Mostra dell'arazzo e del tappeto, promossa dall'Associazione degli Amici del Museo Civico, sotto l'alto patronato del Municipio di Torino. La Mostra, che fu inaugurata dal Presidente della Repubblica on. Luigi Einaudi, è stata la prima del genere che si sia tenuta in Italia.

Organizzata ed allestita dalla Direzione del Museo Civico nel suggestivo ambiente di Palazzo Madama, che riunisce in felicissimo connubio severe aule medioevali e fastose sale barocche, la Mostra raccolse ed espose 136 stupendi arazzi dal XV al XVIII secolo, e 50 preziosissimi tappeti dal XVI al XVII secolo. L'eccezionale raccolta ed esposizione fu possibile grazie all'aiuto cordiale ed alla larga collaborazione della Direzione delle Antichità e Belle Arti, di Soprintendenze, di Musei, di Chiese, di Enti e di molti privati.

Per l'arazzo, di cui la Mostra intendeva tracciare la complessa ed attraente storia nel tempo e nei vari paesi dell'Europa, la Mostra prendeva le mosse da esemplari di Arras e di Tournai della prima metà del '400, e procedeva quindi con una successione di pezzi pregevoli e significativi del XVI e del XVII secolo ad illustrare la grande e stupenda produzione delle fabbriche di Bruxelles e di altri luoghi delle Fiandre, di Delft, e quindi delle arazzerie italiane di Vigevano, di Mantova, di Firenze e di Roma. — In sette grandi saloni veniva quindi documentata la mirabile attività e l'eccellenza delle fabbriche francesi della Galleria del Louvre, dei Gobelins, di Beauvais, di Aubusson, grazie alle quali nel '6 e '700 la Francia riafferma di nuovo la sua preminenza nell'arte dell'arazzo.

La documentazione si conchiudeva con esemplari bellissimi della tarda arazzeria fiorentina del '700, e delle minori fabbriche a carattere locale di Torino e di Napoli.

Per i tappeti, la Mostra ha presentato gli esemplari più preziosi che ancora si abbiano in Italia, a cominciare dai tre stupendi tappeti del tipo detto « delle caccie » che sono ornamento del Museo Poldi Pezzoli di Milano, e del Museo Bardini di Firenze. — Nel gruppo dei tappeti persiani, numerosi e magnifici erano gli esemplari di « Herat »; e stupendi i cinque « polacchi ». La produzione d'Asia Minore era rappresentata da uschiak di tutti i tipi e da caratteristici esemplari con decorazione « ad uccelli » e « a tuoni e fulmini ». Non mancavano magnifici esempi di tappeti così detti « di Damasco » e di tappeti di manifattura di Corte turca, fra cui l'eccezionale pezzo da tavola di S. Gimignano. Conchiudevano la Mostra alcuni rari esemplari armeni, e uno stupendo Turchestan.

Della mostra sarà pubblicato un catalogo ragionato che illustrerà e riprodurrà n grandi tavole tutti i pezzi esposti.

IN MEMORIA

VITTORIO EMANUELE III DI SAVOIA

1869-1947

Il 28 dicembre 1947 moriva in terra d'esilio, ad Alessandria d'Egitto, Vittorio Emanuele III di Savoia, che fu re d'Italia dal 1900 al 1946.

È dovere della Società piemontese d'archeologia e di belle arti di ricordare con commossa reverenza e con sincero cordoglio Vittorio Emanuele III, sia perchè Egli fu per molti decenni Presidente Onorario della Società e le dimostrò sempre benevolenza e considerazione interessandosi ai nostri lavori e presenziando ai nostri congressi, sia ancora perchè Egli fu uno dei più insigni cultori delle scienze numismatiche del nostro tempo.

Il *Corpus Nummorum Italicorum*, sebbene sia rimasto purtroppo incompiuto, costituisce, con i 19 volumi già editi, non solo un imperituro titolo di gloria per chi lo ha redatto e pubblicato; ma un monumento insuperabile di scienza e di metodo, che fondamento sicuro d'ogni ricerca e d'ogni catalogazione, onora la nummologia italiana e l'Italia.

Altrettanto si deve dire della stupenda e preziosissima collezione che, radunata dal Sovrano in sessant'anni di ricerche e di lavoro e con ingente spesa, costituisce con i suoi 100.000 e più pezzi, con le insigni rarità ed i numerosi unici la più completa e rappresentativa raccolta di monete medioevali e moderne italiane che esista al mondo. E tutti sanno che con gesto di munificenza regale Vittorio Emanuele III nel momento stesso in cui, addolorato e vilipeso, partiva per la terra d'esilio, ha fatto dono di tanto tesoro allo Stato Italiano!

È da augurare che lo Stato Italiano comprenda il valore e l'importanza del dono, e senta l'impegno che con l'accettazione ha assunto verso gli studi e verso il mondo. La raccolta, tuttora chiusa e negletta in un sotterraneo del Quirinale, deve essere al più presto degnamente sistemata, riordinata, resa accessibile agli studiosi, e continuata; dando nel contempo mezzi e uomini per completare il *Corpus Nummorum* con la pubblicazione sia dei pochi volumi tuttora mancanti, sia di aggiornate appendici alle parti più antiche.

V. Viale

ORESTE MATTIROLO

1856-1947

Il 3 dicembre 1947 decedeva il Prof. Oreste Mattirolo Senatore del Regno nella tarda età di 91 anni, essendo nato il 7 dicembre 1856 a Torino.

Discepolo del Prof. Gibelli Direttore dell'Istituto Botanico al Valentino, occupò la cattedra di Botanica alla Università di Bologna dal 1895 al 1896, poi quella di Firenze dal 1898 al 1900 e infine quella di Torino dal 1900 fino al 1935 anno del suo collocamento a riposo.

Ricordiamo poi come Egli nel 1922 sia stato nominato Presidente della nostra Società dal 1922 al 1927 e come ad essa Egli abbia saputo dare un notevole impulso, riassumendone con esattezza ed efficacia la vita cinquantenaria in una sua relazione del 1925. E la sue benemerenze furono degnamente riconosciute dai nostri Soci nominandolo nel 1927, alla sua scadenza, Presidente emerito.

Dell'opera e del valore del Nostro come scienziato, come botanico io non parlerò perchè questo non è il luogo adatto, nè io saprei trattarne in modo degno. Dirò solo che il suo insegnamento alle Universtà e le sue numerosissime pubblicazioni di argomento botanico gli valsero, oltre alla buona fama, la nomina a membro della Accademia dei Lincei, a membro della Accademia della Scienze di Torino.

I suoi studi di botanica non ebbero solo sempre un contenuto puramente scientifico, ma spesso uno scopo pratico in quanto botanica e alimentazione sono strettamente legate. Ed è per questo che egli fu anche Presidente della Accademia di Agricoltura di Torino della quale pure tracciò la storia nel 1886, e della nostra Accademia di medicina. Per citare un solo esempio della sua attività in senso pratico dirò di quanto egli pubblicò sulla coltivazione del nostro così apprezzato tubero, il tartufo e su quella di un altro più modesto ma ancora più utile tubero, la patata, ed infine il suo lavoro sulla frutticoltura in Piemonte nella storia e nell'arte.

Il Nostro scienziato era uno spirito eclettico, vasto. Il suo gusto lo spingeva ad altri studii, all'archeologia e alla storia dell'arte, spesso in quanto queste discipline potevano avere rapporti con la botanica. E ne risultavano interessanti pubblicazioni che dimostravano oltre che scienza, anche sensibilità artistica e storica.

Non potendo dilungarmi troppo io non darò un elenco bibliografico dei suoi lavori, ma ne citerò solo alcuni fra i principali.

Così quello che determina le piante riprodotte nei rilievi dell'Ara Pacis di Roma, lavoro che si collega con un altro precedente sui vegetali nell'arte degli antichi e dei primitivi. Di sommo interesse sono state anche le ricerche che con ricchezza di dati nuovi e con precisione di scienziato il Mattirolo condusse sui mattoni carpologici piemontesi dal XIV al XVI secolo; e le sue divagazioni botanico-artistiche sulle sculture dai dossali di cori quattrocenteschi.

Quando fu esposta nel nostro Museo Egizio la nota tomba di Kha e di sua moglie Mirit con tutta la copiosa suppellettile funeraria che comprendeva anche alimenti, ecco il Nostro a studiarne i vegetali.

L'esame di certe vetrate antiche corrose da un incognito agente lo condusse a scoprire che ciò era dovuto a certi licheni. Quando nel 1928 si commemorò Emanuele Filiberto e la sua indefessa ed illuminata attività per redimere il nostro devastato Piemonte, il Nostro ne illustrò l'opera in favore della Botanica e della Agricoltura. Così pure quando nel 1930 si commemorò Carlo Emanuele I, ecco l'occasione per illustrarne le benemerenze floreali. Ma già l'anno prima volendo redigere una cronistoria dell'Orto Botanico, fu attratto dalla storia del vicino Castello del Valentino, della sua architettura, e del suo presunto architetto. Poichè è noto come la questione del suo architetto abbia dato origine a molte discussioni. Dopo aver confrontato documenti, e dopo un esame stilistico della

imponente costruzione, Egli potè arrivare alla conclusione che non ad altri che a Carlo di Castellamonte si doveva attribuire il progetto del castello, se non la sua definitiva costruzione. È dunque da escludere l'intervento di architetti francesi se pur certe analogie con costruzioni francesi siano innegabili, ma queste possono essere dipese da certe preferenze imposte all'architetto nostro dalla francese committente. Per esempio il tetto a mansarde.

Tali conclusioni del Mattirolo furono poi confermate in uno studio di Lucia Collobi pubblicato sul Bollettino della Società Storica Subalpina del 1937.

E già che siamo in tema di castelli torinesi, il nome di un altro nostro Socio ed ex Presidente, pure scomparso, cioè Eugenio Olivero si collega col nome di Colui che commemoriamo. Il primo scrisse, con la sua nota preparazione e competenza la storia e la descrizione della Villa della Regina. Il secondo volle, di sua spontanea iniziativa, aggiungere uno studio sul giardino che a detta villa era annesso e che doveva essere in quei bei tempi di munifici Principi, una preziosa raccolta di piante rare. E questo condusse il nostro botanico ad una interessante digressione sui giardini italiani.

Questa bella monografia fu l'ultimo lavoro dell'Olivero. Crediamo sia stato anche l'ultimo del Mattirolo. Il quale già prima girando per la galleria di Palazzo Rosso a Genova aveva notato il ritratto di un naturalista, attribuito al Moretto e datato 1533. Chi era il raffigurato? Si diceva il Fracastoro, un medico. Il Nostro potè dimostrare che il ritratto era di un suo antico collega e medico, Pietro Andrea Mattioli, senese, e che l'autore dovrebbe essere il Moretto.

Due ritratti di Martin Mytens il giovane, pittore svedese del '700, sono conservati nelle due famiglie Mattirolo e sono interessanti per la storia della musica in Piemonte, perchè riproducono Francesco Lorenzo, e Lorenzo, due violinisti e Cristina Somis pianista rispettivamente loro figlia e sorella che ebbero grande nome nel loro tempo. Il nostro Botanico, loro discendente, ha illustrato e i ritrattati e il ritrattista in uno studio pubblicato sulla Rivista municipale di Torino del 1938.

Un anno prima, sul colle di S. Maffeo presso Rodero (prov. di Varese) paese di origine della famiglia Mattirolo, il Nostro aveva illustrato una antica torre probabilmente residuo di un fortilizio destinato a difendere il *limes* romano verso settentrione e contro barbariche invasioni, fortilizio che dimostra l'esistenza di un intiero sistema di costruzioni difensive lungo il decorso delle Alpi.

E con questo devo finire questo certamente incompleto esame dei lavori che hanno un contenuto misto il quale dimostra la versatilità dell'uomo, la sua erudizione, la sua infaticata attività. Chi ha avuto il bene di conoscerlo lo ricorda con simpatia, con stima, con commosso rimpianto.

Era una persona retta, semplice e sincera, cordiale e cortese e buona con tutti. La sua conversazione era piacevolissima, spiritosa, senza nessuna posa cattedratica anche quando trattava di serii argomenti scientifici. Altri, speriamo che scriverà dell'eminente botanico, a noi spettava di ricordarlo come studioso di archeologia e di storia dell'arte, come nostro benemerito Presidente, come egregio scienziato che illustrò il nostro Piemonte.

Ne salutiamo la memoria deplorandone la scomparsa.

L. Rovere

GIULIO FARINA
1889-1947

Giulio Farina, del quale ricordiamo, tuttora commossi, sulle pagine di questo *Bollettino* la figura di studioso e l'opera di egittologo, si è spento il 23 dicembre 1947 in una clinica di Trofarello. Quanti lo conobbero nel pieno vigore delle forze e della mente, non dimenticheranno la Sua intelligenza superiore, la dovizia del sapere, acquisita metodicamente, con tenacia. Egli poteva ripetere di Sé l'elogio personale di un Egizio del passato: « Sono uno che sa, che istruisce sé al sapere ».

Come ebbe a dirmi un giorno, l'avida lettura di un libro di Orazio Marucchi *Gli obelischi egiziani di Roma*, pervenuto nelle Sue mani nell'estate del 1904, Lo attrasse e Gli ispirò quel particolare intimo amore per l'Egitto dal millenario passato, dal quale fu signoreggiato per tutta la vita. Due anni appresso l'adolescente autodidatta aveva il piacere di leggere sul fascicolo del gennaio 1906 della rivista *Bessarione* il primo dei Suoi scritti nel quale, riprendendo in esame uno degli obelischi di Roma, il lateranense, già illustrato dal Marucchi, rilevava acutamente la traccia del tentativo di riforma religiosa di Amenhòtpe IV nel martellamento voluto del nome del dio Amonrā, dovunque occorresse nelle colonne del testo inciso sulle facciate del monolito. Una più completa aggiornata traduzione delle scritte — irte di difficoltà — di altro obelisco, quello di Domiziano, che si erge pur esso in Roma, nel centro del Circo Agonale, pubblicò nel 1908, sul *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma.*

Sul giovanissimo studioso si posò presto, ammirata e benevola, l'attenzione di O. Marucchi, allora Direttore del Museo Egizio Vaticano, e del semitista Ignazio Guidi; quest'ultimo volle affidargli sulla *Rivista di Studi Orientali* la compilazione del bollettino delle pubblicazioni intorno all'Egitto antico apparse anno per anno in Francia, Germania, Inghilterra, Italia.

Nel 1908-9 G. Farina ebbe modo di prendere contatto col suolo egizio al seguito della Missione Archeologica Italiana diretta da E. Schiaparelli. Potè tornarvi ancora nel 1910-11 per partecipare a scavi e a ricerche di papiri e, nel 1912, per completare la conoscenza della lingua araba, con una borsa di studio assegnatagli dal Ministero degli Esteri (1). Durante la sua permanenza in Egitto potè fare conoscenza e stringere, in appresso, rapporti di amicizia con il re Fuad I, rapporti favoriti dal fatto che il predetto regnante fu buon conoscitore della lingua italiana, nonché... del dialetto romanesco.

La Sua tesi di laurea, trattata nel 1914 presso l'Università di Roma, meritò di essere più tardi pubblicata nei *Rendiconti* dell'Accademia Nazionale dei Lincei (2). Nel 1916 entrò nella nostra Amministrazione per le Antichità e le B. Arti,

(1) Frutto di questi studi, la *Grammatica araba per la lingua letteraria, con un'appendice sul dialetto tripolino*, Heidelberg, J. Gross, 1912.

(2) *Le funzioni del visir faraonico sotto la XVIII dinastia secondo l'iscrizione della tomba di Rechmirie a Tebe*, Accad. Naz. dei Lincei, «Rendiconti», Classe Sc. Mor. St. e filol., serie V, XXV (1916-17) p. 923 seg.

come Ispettore presso il Museo Egizio di Firenze; nella primavera del 1923 iniziava in Roma la Sua attività di docente universitario, proseguita poi, dal 1928 in Torino, dove era stato trasferito, quale successore dello Schiaparelli, in qualità di Direttore prima del nostro massimo Museo Egizio, di Sopraintendente poi alle Antichità (Egittologia).

G. Farina fin dal Suo esordio di autodidatta tenne a impadronirsi dei risultati conseguiti nella filologia dagli studi di K. Sethe e, soprattutto, di Adolf Erman, il « sapiente fondatore della linguistica egiziana », come si compiacque salutarlo nell'affettuosa dedica che appose sulla seconda edizione della Sua *Grammatica della lingua egiziana antica in caratteri geroglifici*. Sulla scorta degli studi linguistici di C. Brockelmann partecipò anche dell'opinione che fa l'egizio imparentato strettamente con le lingue dei popoli semitici del passato. Su queste direttive condusse l'una e l'altra edizione della Sua precitata *Grammatica* (3).

In un con gli studi di pura linguistica e filologia, curò personali pazienti acute ricerche intorno alla storia, religione, civiltà dell'Egitto antico, che possiamo leggere riprodotte sulle seguenti riviste: *Aegyptus* (1920, 1921, 1923, 1924, 1925, 1929); *Ausonia* (1914); *Bilychnis* (1923, 1929); *Bollettino d'Arte* (1921); *Conferenze e Prolusioni* (1923); *Cultura contemporanea* (1909); *Illustrazione Italiana* (1930); *Il progresso religioso* (1923); *Notizie degli scavi* (1930); *Nova et Vetera* (1908); *Oriente Moderno* (1937); *Religio* (1919, 1920); *Rendiconti* Accad. Naz. Lincei (XXVI, 1917, p. 231 sg.); *Rivista di Antropologia* (1925); *Rivista di Scienza delle Religioni* 1916); *Rivista storico-critica delle scienze teologiche* (1909-10); *Rivista di Studi Orientali* (1916, 1932, 1938); *Sapere* (1939); *Secolo XX* (1907, 1917); *Sphinx* (1914, (1917).

Su molte delle riviste precitate pubblicò anche, dal 1907 in poi, sensate spesso ambite Sue recensioni critiche dei più importanti volumi di studi sull'Egitto antico editi in Italia e all'estero. Un centinaio di voci riguardanti i molteplici aspetti dell'Egitto faraonico curò per l'*Enciclopedia Italiana*: particolarmente notevole quella pubblicata sul vol. XIII (p. 559 sg.).

Ricordiamo ancora della Sua produzione scientifica: *Le indagini sulla lingua e sulla storia dell'antico Egitto* nel vol. di Roberto Almagià *L'opera degli italiani per la conoscenza dell'Egitto e per il suo risorgimento civile ed economico* (Roma, 1926); *La pittura egiziana* (Milano, *Thesaurus Artium*, Treves, 1929); *I contributi italiani all'esplorazione archeologica dell'Egitto* (Atti XIX riunione della S.I.P.S., 1931); le due edizioni (1932, 1938) del vol. 7º degli *Itinerari dei Musei d'Italia* (Museo Egizio, Torino).

Nel 1938, a conclusione di ricerche e tentativi personali, durati più anni, dette alle stampe presso l'editore Bardi di Roma i risultati conseguiti intorno al restauro del cosiddetto *Papiro dei Re*, conservato nel Museo Egizio torinese. Questo volume, nel quale aveva messo il meglio di sé stesso, fu particolarmente caro all'Autore.

Degli ultimi Suoi anni di operosità: lo studio *Perchè Avari non è Tanis* (Mi-

---

(3) Milano, Hoepli, 1910, 1926. Quest'ultima fu tradotta in francese da R. Neuville (Parigi, Payot).

scellanea Gregoriana, 1941) e l'articolo *La prima pittura di Negro* (Rassegna di Studi Etiopici, 1943).

Come già il suo predecessore, E. Schiaparelli, nella direzione del Museo Egizio, organizzò e diresse G. Farina campagne di scavi in Egitto, effettuate negli anni 1930, 1935 e 1937 nella necropoli prefaraonica situata nei paraggi dell'attuale località araba di Gebelen (Alto Egitto).

Per ricordare compiutamente l'attività scientifica di G. Farina devesi segnalare ancora il Suo vivo interessamento per gli studi di economia politica e di scienze sociali. Fin dal 1916 aveva subíto il fascino dell'insegnamento di Vilfredo Pareto, che, a sua volta, molto ebbe caro il fervente discepolo. Delle dottrine del massimo sociologo italiano fu G. Farina amoroso divulgatore: il suo nome resterà legato all'edizione italiana del *Trattato di Sociologia Generale* e al succoso *Compendio* (Firenze, Barbera), che lo stesso Pareto si compiacque giudicare perfetto.

Chi scrive queste linee ebbe la ventura di conoscere G. Farina, di seguirne l'alto magistero pressochè ininterrottamente, dalla primavera del lontano 1923. Tributo suo di riconoscenza verso l'Amico, il Maestro scomparso le pagine che ricordino e perpetuino in Italia e all'estero, a egittologi e ai nuovi discepoli dell'Egittologia Italiana, chi fu e quanto operò Giulio Farina in un campo di squisita specializzazione filologica e archeologica.

E. Scamuzzi

MARIO RASERO

1881-1947

Con Mario Rasero, deceduto ad Asti il 19 giugno 1947 a soli sessantasei anni, abbiamo perduto un altro insigne cultore delle scienze numismatiche. Era l'ultimo forse di quella bella schiera di raccoglitori appassionati e di dotti studiosi, che rispondendo ai bei nomi di Giuseppe Fàntaguzzi, Mentore Pozzi, Tommaso Maggiora-Vergano, Luigi Cora e sopra ogni altro Pietro Antonio Gariazzo, costituiva in seno alla nostra Società un'attiva sezione che ha portato notevoli contributi di studio e di ricerche alla numismatica locale ed italiana.

Il campo, a cui il Rasero si era sopratutto dedicato, era quello delle zecche dell'antico Piemonte, e particolarmente della sua Asti: e le raccolte che aveva adunate con somma competenza e con grande spesa, erano veramente insigni per numero, varietà e conservazione di pezzi, ma sopratutto per stupende rarità o per assoluti unici. Lo si era visto, quando aveva consentito che gli esemplari più rari e più significativi della raccolta, fossero esposti alla Mostra del Gotico e del Rinascimento in Piemonte o, in anche maggior numero, alla Mostra numismatica del Museo di Asti a Palazzo Bellino. Negli ultimi anni si era dedicato anche alla monetazione Sabauda più antica.

Come gran parte degli studiosi piemontesi, non scriveva volentieri delle sue

ricerche: e gli unici suoi scritti comparvero in questo nostro *Bollettino* (annate 1918 e 1925), quando egli aveva dato notizia della zecca di Moncalvo fino allora sconosciuta, e da lui determinata e comprovata; e di monete inedite di altre zecche piemontesi.

La vita di Mario Rasero fu divisa tra gli studi numismatici e le opere di carità, che furono molte e grandi, specie nei riguardi dell'Ospedale Civile e degli altri Istituti astigiani di beneficenza. — Come amministratore della Cassa di Risparmio, diede anch'egli il suo apporto d'opera e di consiglio ed il suo più valido appoggio per molti lavori di conservazione e di restauro, che quel benemerito Istituto compì per i monumenti astigiani.

Come amici e come studiosi, ci sia consentito il voto che le raccolte, a cui Mario Rasero aveva dedicato la sua vita, non vadano disperse, e possano restare integre e complete, legate al suo nome e alla sua memoria, così come al nostro Civico Museo sono legate al nome dei munifici donatori le raccolte di Mentore Pozzi e di Pietro Antonio Gariazzo.

V. Viale

LUIGI CORA
1873-1947

Luigi Cora è deceduto a Rapallo il 25 novembre 1947. Era uno dei nostri soci più anziani ed era attaccatissimo alla Società. Finchè abitò a Torino, fu assiduo alle sedute e ai lavori; e quando ci lasciò per il più mite clima della riviera, continuò ad interessarsi e a partecipare con affettuosa sollecitudine alla vita ed alle vicende del Sodalizio.

Uomo di grande intelligenza, di viva e profonda sensibilità artistica, studioso indefesso e collezionista appassionato, aveva presto tralasciato la cura della sua grande azienda industriale per dedicarsi, come portava il suo temperamento, alla letteratura, all'arte, alla antiquaria e sopratutto alla numismatica e alla bibliofilia. — Spirito alacre e versatile, gli riusciva facile e gli piaceva trascorrere dall'uno all'altro dei vari campi della storia e dell'arte. Libri rari, bei quadri antichi e moderni, ceramiche, monete, costituirono volta volta la sua passione ed il suo studio, e con l'affinatissimo suo occhio e la sua sveglia sensibilità raccolse sempre cose mirabili e preziose, da cui poi d'un tratto si separava per dedicarsi alla fatica e alla gioia di una nuova ricerca.

Nella numismatica, nella quale era particolarmente profondo, aveva formato stupende raccolte: prima di monete Sabaude e Genovesi, quindi di greche e bizantine, e ancora di indiane ed orientali, e infine di arabo-sicule. — Se lo tentavano le cose belle, come le monete greche, ancora di più lo attraevano le cose ardue, che altri difficilmente affrontava.

Conoscitore perfetto della lingua araba, si era negli ultimi anni accinto ad un lavoro di grande lena: la monetazione degli arabi in Sicilia. — Del risultato dei suoi studi aveva dato un primo importante saggio nell'articolo ricco di dati e perfetto di metodo: *Uno sguardo alla monetazione degli arabi in Sicilia,* uscito sul « Bollettino del Circolo Numismatico Napoletano « del 1946.

Pochi mesi prima di mancare, mi aveva scritto ancora che attendeva al *Cenno descrittivo delle monete degli arabi in Sicilia.* — La morte troncò purtroppo la bella e grande impresa che avrebbe portato meritevole nome all'autore, e somma utilità agli studi.

V. VIALE

SILVIO SIMEOM
1884-1948

Silvio Simeom si è allontanato per sempre da noi, in silenzio, così come in silenzio ed in modestia si era svolta la sua pur operosissima vita. Eppure era uno dei torinesi che più aveva amato la nostra Torino, che più ne ha conosciute le vicende e ne ha ricercato i ricordi, sì da poter attraverso ad essi fermarne gli aspetti, le caratteristiche, il lavoro e gli usi.

A questo nobile ed alto scopo Silvio Simeom ha dedicato l'intera sua vita e parte dei suoi mezzi, con una costanza, un metodo, una linea e sopratutto con risultati che rivelano una intelligenza, una volontà, un fervore ed una passione, quale mai si sarebbero supposti in un Uomo dai modi così semplici, dal fare così modesto e dal carattere così riservato.

A Silvio Simeom piacevano tutte le cose antiche; e fu proprio da questo amore comune a Lui, a Federico Chiantore e a pochi altri amici, che era nata quella dotta e cordialissima compagnia « d'la Camoula », nelle cui libere riunioni sotto i portici di piazza Castello o ad un tavolino di Baratti nell'ora del mezzogiorno era regola chiacchierare solo di cose antiche viste, desiderate e spesso acquistate. In corrispondenza a tanto amore, varie sono state le raccolte, a cui si è dedicato Silvio Simeom. Ma le più care al suo cuore sono state la collezione degli orologi e delle pendole, di cui possedeva esemplari di grande rarità e di alto pregio; e la raccolta delle memorie di Torino che, divenuta grazie ad anni ed anni di lavoro, di ricerche e di accurata selezione, eccezionalmente vasta e ricca, ha per noi torinesi un'importanza ed un interesse senza eguali.

Prima della guerra, Egli teneva questa raccolta in un piccolo appartamento tutto suo, in una via tranquilla, dove gli piaceva isolarsi e raccogliersi per giornate intere a studiare e a catalogare i suoi tesori, soppesando di ogni oggetto e di ogni documento il valore e l'interesse; felice se poteva ad esempio riuscire a determinare l'estrema rarità di una stampa o di un'edizione: se gli avveniva di trovare un esemplare più fresco o una legatura più bella; sopratutto se poteva aggiungere nuove categorie alle serie già in cartella o in armadio.

La prima base della sua raccolta torinese l'aveva costituita, acquistando l'insieme delle belle e rare cose adunate da quel dotto e profondo ricercatore e conoscitore che fu Vincenzo Armando; ma quel primo nucleo era stato poi forse decuplicato, con serie e categorie nuove, con cose preziose, belle, modeste, o anche semplicemente curiose: dall'incunabolo unico alla serie dei libri illustrati del '700 e '800; dai rari disegni alle incisioni; dal quadro con una veduta inedita della città, al manifestino volante, alla poesiola d'occasione; dalle ceramiche alle legature e a qualsiasi altro prodotto o documento, collegantisi con l'arte e la storia di Torino.

Ammetteva raramente, e solo gli amici più cari, nel suo studio romito. Ma era d'altra parte di una somma liberalità nell'aiutare le ricerche, e anche nel mettere a piena disposizione di studiosi e di mostre pregevoli materiali.

Era molto affezionato al Museo civico d'arte antica, e fu una gioia per lui, quando gli chiesi di far parte del Comitato direttivo. In verità, stentai dapprima a vincere la sua ritrosia per ogni carica ufficiale; ma trovai subito l'argomento che lo convinse, non solo richiamandomi al sentimento di dovere « d'le camoule » verso il « loro » museo, ma toccando un tasto che aveva una particolare risuonanza nel suo cuore: la progettata istituzione di un Museo della Città di Torino, di cui egli doveva essere promotore, patrono e consigliere.

I lunghi anni di guerra, ed ora l'immatura ed improvvisa dipartita, gli hanno preclusa questa gioia e questa soddisfazione, che egli ben meritava di avere, premio all'indefessa fatica e al suo appassionato raccogliere.

Al Museo civico Egli diede per altro in molti casi l'apporto prezioso della sua esperienza e del suo consiglio, e il dono generoso di alcuni pregevoli oggetti.

Come amico, come direttore del Museo civico, come presidente della Società, alla quale Silvio Simeom fu particolarmente affezionato, mi è dovere di ricordare con reverente affetto e con profonda gratitudine un Uomo tanto benemerito di Torino. La sua memoria sarà per altro onorata, solo se le raccolte che Egli ha fatte con tanto studio e con abnegazione di tutto sè stesso all'alto scopo, potranno essere conservate integre ed intatte, e dalla liberale condiscendenza della famiglia e insieme dalla generosità e dall'amore dei torinesi assicurate per sempre, sotto il Suo nome, a quel Museo di Torino, che il caro e buon Amico riteneva dovere e compito della Città di costituire e al quale si era proposto di dare il contributo prezioso delle sue conoscenze e l'apporto generoso delle sue raccolte.

V. Viale

CARLO CUSSETTI

1867-1949

Carlo Cussetti è morto ottantaduenne il 9 gennaio 1949.

L'avevo visto, dritto e arzillo, pochi giorni prima di Natale, e l'avevo fatto sorridere, lusingato ed un po' commosso, non tanto per gli auguri d'occasione, quanto per il consueto complimento, che era del resto verità, della giovanile sua prestanza, del suo sguardo pieno di vita, del suo spirito alacre, della sua infaticabile attività, che nel luminoso e quieto studio di via S. Anselmo lo teneva legato a pennelli e a colori per dieci e più ore al giorno, e che fuori gli consentiva ancora di correre da un lavoro all'altro, di salire e scendere senza sforzo su ponti e su scale.

Era pittore di talento; ma il nome che aveva, se lo era fatto sopratutto come grande maestro del restauro. In questo campo egli ha compiuto cose egregie che meritano ammirazione e riconoscenza. — Come non sentire rispetto e gratitudine per un Uomo, che ci restituiva risanate, ripulite, rigenerate nei colori e persino nelle velature originali, preziose opere d'arte ed insigni capolavori?

Quando nel 1930 io fui nominato direttore del Museo Civico, Carlo Cussetti fu una delle prime persone, se non la prima, che andai a trovare. Vi andai spinto dal desiderio di conoscere subito questo grande maestro del restauro, ma anche perchè volevo affidare alle sue cure opere insigni del museo, ed era mio dovere convincermi che le affidavo a buone e sicure mani. Come era prevedibile, egli ebbe partita vinta al primo incontro non già per la istintiva simpatia, che subito concepimmo l'uno per l'altro, e che presto si trasformò in cordiale e sincera amicizia, quanto per la fiducia che seppe infondermi, solo col mostrarmi le cose che stava restaurando e il modo del restauro. A quel primo incontro molti altri seguirono; e ci furono dei periodi in cui andai ogni giorno a passare da Lui lunghe ore, per seguire con ammirazione, e con ansia insieme, i delicati lavori che compiva intorno ad alcuni grandi ammalati del museo, e specialmente sul più grave di tutti, l'« Aprile» di Fontanesi. Mi si lasci ricordare il momento in cui mi decisi di seguire l'audace consiglio di Cussetti per l'estremamente pericolosa operazione, che doveva salvare il pericolante dipinto. C'erano molte probabilità in favore, ma ce n'erano anche parecchie contrarie: eppure sapendo che il dipinto era nelle mani di Cussetti, non esitai a correre l'alea e ad assumere la responsabilità, perchè egli mi dava la certezza del felice esito, che coronò difatti la magistrale operazione.

Dai frequenti incontri e dai lunghi conversari su opere in restauro, mi ero ben potuto convincere della sua profonda conoscenza delle tecniche e dei sistemi, della sua capacità, non empirica di vecchio praticante, ma fatta di studio, di esperienza e di prove: del suo religioso rispetto e della sua somma cautela di fronte all'opera d'arte; del suo fine intuito e della sua viva sensibilità nel periglioso e delicato lavoro. Quali e quanti tesori non sono passati per le mani di Cussetti? Mi sfogliava qualche volta certi grossi albums di fotografie, mostrandomi con una punta di orgoglio, e con soddisfatto sorriso i più ardui ed i più riusciti lavori che aveva compiuto; e si trattava spesso di grandi capolavori, e sempre di restauri ammirevoli ed esemplari, specie dacchè si era convinto (ed erano ormai molti anni) di limitare l'intervento ai guai essenziali.

Quasi tutti i lavori, che da una trentina di anni in qua sono stati fatti nelle pinacoteche e ai musei di Torino, di Vercelli e del Piemonte per la conservazione, l'assestamento, la ripulitura e il restauro di opere di arte antica e moderna, sono lavoro di Carlo Cussetti. E che dire delle molte opere che, venute a Torino spesso in deplorevole stato, per essere esposte alle mostre del Barocco e del Gotico, egli ripulì, riassestò, rivivificò, restaurò? Al Museo civico, ogni tanti mesi, e al cambiar di stagione, mi passava quadro per quadro, pronto ad avvertire il minimo sollevamento di colore, l'incrinatura di una tavola, l'afflosciamento di una tela, e a porvi subito rimedio. Queste revisioni, le faceva per amore delle belle cose, che sentiva anche un po' sue; ed un po' per far piacere a noi direttori ed amici, contento spesso anche di un nostro semplice grazie.

Numerosi ed importanti sono stati anche i restauri e gli strappi di affreschi (e spesso di grandi complessi) che il Cussetti condusse in chiese ed in palazzi; e mi è caro ricordare il restauro che nel 1934 insieme compimmo alle case Alciati e Centori di Vercelli. — Meritano anche particolare ricordo i lavori che eseguì nel 1927 e nel 1934 a Palazzo Madama, dove tra l'altro trasportò intero il soffitto di una sala.

Cussetti lavorò anche molto da pittore, specie nei primi anni della sua carriera. Uscito dall'Albertina, era stato a lungo nello studio di Rodolfo Morgari, conducendo lavori di gran decorazione in chiese e sopratutto in palazzi e ville reali: qui a Torino, a Racconigi, al Quirinale, a Gressoney, ecc. In questi ultimi anni si era accinto con giovanile baldanza alla decorazione figurata di S. Maria Ausiliatrice.

Aveva un gusto affinatissimo e un occhio sicuro, e spesso ho ricercato il suo consiglio e apprezzato il suo giudizio.

Era da molti anni socio del nostro sodalizio, e se lo si vedeva raramente alle sedute, era quasi sempre il primo ogni anno a portare la sua adesione e la sua quota.

Con Carlo Cussetti, il Piemonte ha perduto un artista di valore, e senza dubbio il suo maggiore maestro del restauro. Il suo nome e la sua opera non saranno per altro dimenticati: il molto bene che egli ha fatto a pro' del nostro prezioso patrimonio d'arte, non può che meritare reverente ed ammirata gratitudine non solo per l'oggi, ma anche per l'avvenire.

V. Viale

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta Amministrativa dell'8 novembre 1947.

Il direttore dr. Viale apre la seduta alle ore 15,45. Sono presenti i soci: Can. Dolza, Viale, Carducci, Magnoni, Pola, Barraja, Amodei, Pelazza, Rinaldi, Bonino, Fassò, Contin di Castelseprio, Rovere, Gabetti, Barrera, Protto, Aru, Carità, Denina Luigi, Denina Maria Teresa, Mesturino, Lovera, Beaudoin, Bocca, Ceriana, Melis, Ricardi di Netro, Prunas Tola, Scamuzzi, Gamarino, Bodo, Germano, Torretta, Vernero, Are e, Minelli, Lombardi, Donna d'Oldenico, Brayda, Arese Giovanni, Rubino, Fornaris, Manassero, Cavallari-Murat, Gabrielli, Brizio, Ceriana Brocchi, Bernardi, Cravero Roberto, Midana, Chevalley, Peyron, Cravero Giovanni Davide, Weigmann, Maggiorotti, Ricci, Allomello, Ottaviano, Richelmy, Gallo, Astrua-Protto, Guerrini Alberto, Fiore Benedetto, Richard, Goffi, Filippi.

Il dr. Viale legge la seguente relazione:

Con decreto 24 gennaio 1947 n. 245 pubblicato nella « Gazzetta Ufficiale » del 18 aprile successivo, viene stabilito che le società, le quali a tenore del D. L. 20 giugno 1935 n. 1176 erano state incorporate nelle Deputazioni di Storia Patria, riacquistino la loro autonomia e riprendano ad essere rette degli Statuti vigenti alla data del 28 ottobre 1922.

L'auspicata ricostituzione della Società Piemontese d'Archeologia e di Belle Arti nella sua piena integrità giuridica, morale e patrimoniale è così un fatto compiuto, riconosciuto dalla legge.

Grande è la mia soddisfazione nel dare ai soci la buona notizia e a darla io che della ricostituzione e della rinascita della Società non ho mai dubitato ed ho fatto di tutto per prepararla. Ed è con commozione e con fierezza che radunando, a norma dello statuto, i Soci per la nomina del Consiglio di presidenza, posso riconsegnare loro una Società che, sebbene colpita veramente a morte nel giugno 1935, è già da anni in piedi e fervidamente operosa. Con questo sento di aver veramente assolta e conclusa la mia missione, che fu:

1° - di non adattarci alla violenza subita e all'illegale soppressione della Società;

2° - di far rinascere, come rinacque fin dal 1938, la Società;

3° - di riavere, come si è riavuta fin dal 1942, la nostra sede;

4° - di riprendere con dignità, e secondo la bella tradizione antica come fu ripresa dal 1939, l'attività scientifica a mezzo di sedute e di pubblicazioni.

Non fu davvero facile raggiungere questi scopi; e solo la bontà e la giustizia della causa, unite alla fede e alla tenacia dei propositi, riuscirono a vincere ostilità, diffidenze, ostacoli, e a far raggiungere via via le mete prefisse.

Riguardo al lavoro compiuto, mi sia consentito solo di ricordare che si sono già ben ricostituiti i quadri dei soci (254); si è restaurata dai più gravi danni di guerra la nostra sede; si è messo in salvo e in buona custodia il cospicuo patrimonio librario; si sono ripresi attivamente i rapporti e gli scambi con Istituti italiani e stranieri; e soprattutto si è tenuta viva, con pubblicazioni notevoli, la nostra bella tradizione scientifica. È stato quest'ultimo il compito, a cui più ho tenuto

e di cui sono particolarmente fiero. Privi totalmente di mezzi, con il solo piccolo apporto (e non sempre) di una settantina di quote annuali da L. 25 e di qualche generoso, ma modesto contributo di amici, in tempi che furono sempre duri, ma che divennero poi durissimi e dolorosi per la guerra ed i bombardamenti, si pubblicarono e si distribuirono ai Soci:

A) Tre volumi di « Atti »:

I) - E Olivero, *L'architettura gotica del duomo di Chieri*, 1939 (pagg. 92, tavv. 55).

II) - E. Olivero, *Architettura religiosa preromanica e romanica dell'archidiocesi di Torino*, 1940 (pagg. 360, tavv. 75);

III) - G. E. Anselmi, *La chiesa di S. Giorgio in Valperga*, 1943 (pagine 78, tavv. 32).

B) Due volumi del « Bollettino »:

I) - Bollettino, anno 1941 (pagg. 190, tavv. 52);

II) - Bollettino, anno 1942 (pagg. 182, tavv. 52);

ed in più:

C) Le due monografie donate dalla generosità del compianto nostro ingegner Eugenio Olivero:

I) - E. Olivero, *La Madonna di Loreto in Montanaro*, 1940 (pagg. 11, tavv. 10);

II) - E. Olivero, *La villa della Regina in Torino*, 1942 (pagg. 92, tavv. 77);

D) Il primo volume del « Repertorio delle cose d'arte del Piemonte », edito a mia cura e sotto la mia direzione:

Noemi Gabrielli, *La pittura romanica in Piemonte*, in-4°, 1944-45 (pagine 94, tavv. 92).

A queste pubblicazioni, uscite sotto il nome del Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte, si è aggiunto ora:

E) il « Bollettino », anno 1947 (pagg. 150, tavv. 54) che reca di nuovo sulla testata il nome della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.

Con questa pubblicazione, che ho tenuto di fare ancora sotto la mia direzione, mi pare di sentire ricostituita la Società e compiuto il mio ultimo dovere.

Sono lieto di dire che non lascio alcuna pendenza al nuovo Consiglio di Amministrazione, essendo già state pagate integralmente anche le spese ingentissime per il Bollettino dell'anno corrente. Unisco un resoconto della mia gestione dal momento in cui ci si staccò completamente dalla Deputazione (1942) al 15 ottobre 1947. Nella mia attuale qualità di Commissario per la Deputazione Subalpina di Storia Patria, ho già disposto che appena nominato il nuovo Consiglio di presidenza siano riconsegnati alla Società i titoli di rendita di sua proprietà.

Ringrazio tutti i soci, vecchi e nuovi, della collaborazione che in cento e cento modi mi hanno dato per la ricostituzione e la rinascita della Società, e li assicuro della mia sincera gratitudine. Desidero segnalare la collaborazione volenterosa e disinteressata che per anni ed anni mi hanno dato il segretario Magnoni e gli altri impiegati del Museo Civico, e se posso fare una raccomandazione per il bene della Società, è che cotesta collaborazione fra Società e Museo possa essere mantenuta e continuata.

Al nuovo Consiglio di presidenza auguro di poter svolgere un vasto e proficuo lavoro sulla traccia di coloro che ci hanno preceduto, nell'interesse dei nostri studi, e per il bene e la conoscenza del nostro bellissimo Piemonte e della nostra cara Torino.

Il dr. Viale dà il resoconto riassuntivo delle entrate e delle uscite dal 1942 al 15 ottobre 1947.

Conto riassuntivo delle entrate e delle uscite dal 1942 al 15 ottobre 1947.

Quote sociali .	L.	117.584	Circolari e posta	L.	9.706
Contributo di Enti e Soci	»	124.250	Stampa pubblicazioni sociali	»	235.463
Vendita di pubblicazioni	»	42.806	Riparazioni locali sede sociale	»	28.390
Marche da bollo e varie	»	606	Marche da bollo e varie	»	1.646
	L.	285.266		L.	275.205

ENTRATE:	L.	285.266
USCITE:	»	275.205
IN CASSA:	L.	10.061

Il dr. Rovere, come socio più anziano, desidera esprimere al dr. Viale il ringraziamento suo e di molti altri soci per la sua fede e la sua tenacia, che ha fatto risorgere la Società. E si complimenta per l'attività svolta che fu importante e vasta, specie se si pensa ai tempi e alle difficoltà in mezzo alle quali fu svolta. E si felicita che malgrado il numero e la mole delle pubblicazioni, il conto cassa presenti miracolosamente ancora un piccolo fondo attivo.

Alle parole del dr. Rovere si associa il conte dr. Pola, nel pensiero soprattutto che la Società è già da anni ricostituita ed oggi ritorna alla sua piena autonomia. Ringrazia anch'egli il dr. Viale per questa resurrezione dell'Ente glorioso e laborioso che fu e sarà sempre la Società d'archeologia.

Il dr. Viale ringrazia, con commosso e grato cuore, delle benevole parole e del consenso che a esse hanno dato tutti i presenti. Mette quindi in votazione l'ammissione a nuovi Soci dei signori: Alloatti Goffredo, Antonetto Giuseppe, Beaudoin avv. prof. Luigi, Bertini prof. Aldo, Ceriana-Brocchi Luisa, Ceriana Giovanni, Fracchia Luigi, Franceschi Alfredo, Lanfranco avv. Amedeo, Manacorda Mario, Nebiolo Stefano, Ottaviano prof.essa Laura, Scamuzzi dr. Ernesto, Valsania Piero, Vernero geom. Carlo, Vitale geom. Federico, Balbo Bertone di Sambuy, Giovanni Alberto, Cravero Elena Calandra, Barraja avv. Edoardo, Roccati prof. Luigi, Burzio dr. Filippo, Longo dr. ing. Arturo, Guasco rag. Mario. Daviso prof.essa Maria Clotilde, Buzzo Margari Piero.

L'ammissione è approvata a voti unanimi, con prova e controprova, per alzata e seduta. Il direttore prega quindi il socio più anziano dr. Rovere, di voler assumere la presidenza della seduta, onde procedere, secondo le norme statutarie e scrutinio segreto, alla votazione per le cariche sociali. Il dr. Rovere assume la presidenza e chiama i giovanissimi soci Amodei e Gabetti a funzionare da scrutatori.

Si inizia quindi la votazione e tutti i presenti sono invitati a venire a deporre nell'urna la propria scheda. Chiusa la votazione il presidente dr. Rovere inizia lo spoglio delle schede deposte nell'urna.

Comunica successivamente il risultato della votazione:

Votanti: 65 (schede bianche 2) - Astenuti 1.

A Presidente è stato eletto il dr. Vittorio Viale con voti 61 - A Vice presidente è stato eletto il dr. Carlo Carducci con voti 47. A Segretario è stato eletto l'ing. Augusto Cavallari-Murat con voti 34 - A Tesoriere è stato eletto il rag. Benedetto Fiore con voti 28.

L'esito della votazione è accolto da calorosi applausi.

Alle ore 17,20 il presidente Rovere dichiara chiusa la seduta.

Seduta scientifica e amministrativa del 10 aprile 1948.

Il Presidente apre la seduta scientifica alle ore 15. Sono presenti i soci: Fassò, Fornaris, Bodo, Brunati, Midana, Melis, Rovere, Chevalley, Denina, Protto, Filippi, Weigmann, Beaudoin, Gallo, Rinaldi, Morazzoni, Dragone, Ceriana, Simeom, Mesturino, Berloquin, Ceriana-Brocchi, Fontana, Scamuzzi, Tournon, Bernardi, Morbelli, Spadoni, Ceragioli, Cravero, Goffi, Carducci, Guerrini Gastone, Giay, Zanotti, Fiore, Cavallari-Murat, Lange Augusta, Ricci, Daviso M. C., Bonino, Richelmy, Viale.

Sono inoltre intervenuti alla seduta l'on. Casalini, Assessore ai Lavori pubblici, l'ing. Alby, ing. capo del Municipio di Torino, l'ing. Viotto Capo della Divisione Urbanistica, l'arch. Molli-Boffa l'arch. Sot-Sas, il prof. Bottasso della Biblioteca Nazionale.

Prima di iniziare la seduta scientifica, il Presidente commemora con commosso rimpianto gli amici e i consoci allontanatisi per sempre. Ricorda anzitutto il prof. sen. Oreste Mattirolo, scienziato di altissimi meriti e di fama internazionale nel suo campo di studi, ma valente studioso d'arte e d'archeologia che fu per ben due trienni l'autorevole presidente della Società.

Commemora quindi Luigi Cora, uno dei più anziani ed affezionati soci e uomo di vastissima cultura e di squisito gusto d'arte, collezionista esperto e raffinato; Mario Rasero, grande collezionista anch'egli di monete del Piemonte e degli Stati Sabaudi; Federico Chiantore, spirito elettissimo, studioso e raccoglitore di stampe e di disegni e benefattore insigne dei nostri musei; Giuseppe Maggiorotti, che, attaccatissimo alla Società, aveva per lunghi anni tenuto con scrupolo esemplare la carica di tesoriere; il prof. Galileo Cavallari Murat, docente e scienziato

di alto valore; la signora Carmela Bertea, e infine Filippo Burzio, studioso e scienziato, e soprattutto umanista e pensatore.

Il Presidente ricorda con eguale compianto due nomi di grandi e benemeriti studiosi; il prof. Giulio Farina, insigne egittologo e direttore del Museo egiziano, e il prof. Luigi Madaro, direttore della Civica Biblioteca.

L'assemblea, che ha ascoltato in piedi la rievocazione dei soci, si unisce reverente al ricordo e al compianto.

Il Presidente dichiara quindi aperta la seduta scientifica ed espone brevemente lo scopo della riunione, dando il benvenuto alle personalità intervenute ed ai tecnici che hanno aderito all'invito, e illustrando l'ordine del giorno che reca: « *Problemi relativi ai complessi architettonici dell'isolato fra piazza Castello e via Verdi (Teatro Regio, Accademia militare, Cavallerizza ed edifici adiacenti* ». Prega poi il segretario, ing. *Cavallari Murat*, di introdurre la discussione facendo una breve esposizione della situazione attuale dell'isolato compreso tra piazza Castello, via Giuseppe Verdi, via Rossini e il Giardino Reale, e ponendo i termini del problema urbanistico e storico da risolvere.

Il segretario, ing. *Cavallari Murat*, ringraziato il Presidente per aver voluto che fosse un tecnico ad introdurre la discussione, fa un esatto quadro dello stato attuale, sia per quel che riguarda l'area con la sua singolare ed incoerente lottizzazione, sia per ciò che spetta gli edifici innalzati in modo altrettanto singolare ed incoerente, il tutto sconvolto in gran parte dalle distruzioni della guerra. L'ingegnere Cavallari mostra con fotografie e piante con quanta coerenza e quale felice criterio urbanistico fosse in antico sorto questo « quartiere » dedicato come ora alle Segreterie di Stato, all'Archivio, all'Accademia militare, alla Zecca, alla stamperia, un vero « quartiere di comando » intorno al Palazzo Reale. Elenca quindi con brevi dati storici e con le dolorose devastazioni degli ultimi anni, gli edifici più ragguardevoli della zona; il Teatro Regio, l'Archivio di Stato, l'Accademia Militare, la Cavallerizza Reale, il Teatro Vittorio; accenna quindi a quella mirabile oasi di verde che nel cuore della città rappresenta il Giardino Reale.

L'ing. Cavallari si sofferma quindi sulle possibilità e convenienze di inserire questo complesso così cospicuo e che era stato fino ad ora disarticolato dal resto della città, nel circolo vitale della vita cittadina a mezzo di adatti collegamenti trasversali; e infine pone le questioni che, a suo avviso, dovrebbero essere trattate nella seduta attuale, e cioè: la destinazione e l'utilizzazione di questa zona; e quali degli edifici convenga conservare e, se distrutti o danneggiati, ripristinare. Naturalmente a seconda della soluzione che si vorrà dare a queste due questioni potrà variare la sistemazione urbanistica.

Conservare integre almeno le opere del Juvarra e del Castellamonte anche a costo di rifare? Conservare le antiche mansioni a certi edifici? Riedificare in luogo o spostare il Teatro Regio?

Ed ecco la necessità di questa riunione di tecnici e di studiosi che dovrebbero riuscire a trovare una posizione di equilibrio contemperante le esigenze della tradizione e dell'avvenire.

Il Presidente invita poi il Soprintendente alle antichità del Piemonte, arch. *Mesturino*, a esporre le sue vedute in proposito. L'arch. Mesturino comincia col dare conto dell'opera di difesa svolta, evitando dispersioni di materiale, specie

di quello relativo al cortile castellamontiano e circoscrivendo i danni. Premettendo che il suo è un compito di conservazione del patrimonio artistico del passato, auspica una ricostruzione delle parti nobili dell'antica architettura che consenta anche nuove destinazioni, secondo un piano di coordinamento che si augura venga promosso dalla riunione odierna, per la quale ha un plauso cordiale.

Il Presidente prega poi l'on. *Casalini*, nella sua qualità di Assessore alle opere pubbliche del Municipio di Torino, di esprimere, se crede, l'opinione del Comune. L'on. Casalini dice di parlare volentieri in una riunione di tecnici e di studiosi di problemi cittadini, non tanto per far conoscere idee ufficiali (perchè finora l'argomento è stato portato in Giunta solo in modo sommario) quanto per esporre le sue maturate convinzioni personali. Conosce bene i termini del problema, che pone così: 1°) necessità poter disporre liberamente di quelle aree, pur rispettando quanto deve essere conservato sotto l'aspetto architettonico; 2°) necessità di sapere che cosa fare di esse. Per quanto ha tratto al primo argomento, ribadisce il desiderio del Comune di assicurarsi la proprietà del terreno mediante permute con il Demanio. Pel secondo argomento ricorda proposte degne di nota circa l'utilizzazione (l'arch. Cento vorrebbe porci il Politecnico; il dr. Viale propenderebbe per portarvi il Museo civico d'Arte moderna: l'architetto Brunati il Regio ed altri organismi inquadrati nel verde di giardini da ricavare tanto lì quanto nelle zone da risanarsi intorno a via Po e via Principe Amedeo). Sostiene inoltre l'utilità di creare un piazzale dietro all'Università, secondo la proposta Brunati. Rivolge poi alla Presidenza della Società d'Archeologia la preghiera di continuare lo studio dell'argomento e di fornire all'amministrazione civica idee concrete e dei nominativi onde poter costituire la commissione che studierà il problema anche sotto l'aspetto del piano di ricostruzione della zona di via Po, zona che dev'essere più strettamente collegata con quella in discorso.

Viene poi data la parola al socio arch. *Morbelli*, il quale sostiene che, data la situazione attuale di avanzata rovina dell'ex Accademia Militare, sia inopportuno il restauro perchè sarebbe solamente un rifacimento, un falso-storico. E non lo ritiene opportuno anche nei riguardi della quinta juvarriana di fondo, che non ritiene bene armonizzata al cortile. Espone quindi i criteri informativi del progetto di trasformazione della zona che sta conducendo assieme all'arch. Morozzo, con lui vincitore del concorso del teatro Regio; sostanzialmente di un grandioso sventramento che dovrebbe permettere la costruzione nettamente isolata del Teatro Regio in mezzo ad area verde facilmente comunicante con via Po e piazza Castello, allo scopo di rendere più lieta questa zona di Torino. Proietta uno schizzo indicativo della planimetria.

Segue l'esposizione dell'arch. *Sandro-Molli Boffa*, sui criteri ispiratori del progetto urbanistico redatto in collaborazione con l'ing. Dezzutti; conservazione del cortile dell'Accademia ma ampliato (restringendo cioè la profondità dell'ala edilizia dov'era il Regio), costruzione del Teatro a levante, prolungamento delle vie Carlo Alberto e S. Francesco da Paola, quest'ultima sino a corso S. Maurizio, tramite una piazzetta dalla quale si potrebbe adire anche a via Rossini sul fianco del Teatro Vittorio. Dà visione del progetto, proiettandolo. Ribadisce il concetto basilare che debba darsi destinazione culturale al complesso degli edifici.

Il socio ing. *Chevalley* sostiene che la destinazione dell'area sia essenzialmente

quella di città universitaria; ma che vi sia anche ospitato il Teatro collocato più a levante di quanto proposto dai precedenti interlocutori. Si augura poi che l'Accademia Militare non venga ricostruita sul palazzo castellamontiano, ma in altra zona più adatta.

L'on *Casalini* fa osservare che questo pericolo non esiste più perchè l'autorità militare avrà a disposizione altri caseggiati.

Interloquisce il socio avv. *Craveri*, ringraziando il Presidente per la prontezza con cui ha accolta ed attuata la sua proposta di destinare delle sedute alla risoluzione di problemi cittadini di vitale interesse urbanistico. Sostiene che la zona deve ospitare essenzialmente i Musei e le Biblioteche; Biblioteca Civica, Museo d'Arte moderna, Biblioteca Nazionale, ecc.... Occorre farne la sede della vita culturale di Torino.

Il prof. *Bottasso*, riprende il pensiero di destinare la zona alla vita culturale; collocherebbe però esclusivamente biblioteche, archivi e facoltà universitarie sprovviste di laboratorio.

Il socio arch. *Ricci*, senza entrare in merito alla destinazione, sostiene che l'architettura juvarriana vada conservata ed ambientata in modo consono alle condizioni ambientali iniziali; non si deve cioè alterare il rettangolo del cortile dell'Accademia, tanto più che ne guadagnerebbe l'utilizzazione a negozi su due fronti dell'ala edilizia compresa tra piazza Carlo Alberto ed il cortile castellamontiano. Proietta una planimetria nella quale il Teatro rimarrebbe isolato sui fianchi, ma non tanto in vista da richiedere ingenti somme per la formazione dell'aspetto architettonico esterno.

Il socio arch. *Midana* concorda con i precedenti interlocutori che hanno sostenuta la necessità di porre dei punti fermi per la conservazione di certi edifici (quinta verso piazza Castello, facciata del Juvarra, manica prospettante via Giuseppe Verdi) e di ricostruire il Teatro a levante del cortile castellamontiano. Non ritiene però che sia necessario ricostruire tutto il cortile con i vecchi volumi edilizi, e propende per una soluzione che concilii le opinioni espresse dagli arch. Molli-Boffa, Dezzuti e Morbelli.

Il socio avv. *Bodo* ritorna al concetto di destinazione, ribadendo che il primo punto da osservare è la conservazione degli Archivi. Questo comporta molte precauzioni per i pericoli d'incendio e quindi un allontanamento ulteriore del teatro.

Il socio avv. *Weigmann*, sempre in tema di destinazione, rivendica i diritti preminenti dell'arte drammatica ad aver restituito il proprio teatro.

L'arch. *Brunati* illustra più dettagliatamente il proprio progetto, accennato dall'on. Casalini. Il progetto contempla un'area di ricostruzione molto più vasta di quella sinora presa in considerazione; si spinge sino in via Principe Amedeo, con un insieme di diradamenti interni agli isolati e creazione di giardini privati. Precede due idee nuove: un piazzale dietro l'Università e l'imbocco allargato di via Verdi e via Po. Dopo aver udite le discussioni, conviene nel ritenere opportuno conservare gli archivi juvarriani.

La socia dott.ssa *Lange* scusa l'assenza del sovrintendente agli Archivi conte Buraggi e ribadisce le preoccupazioni degli studiosi di storia patria per i pericoli che il teatro potrebbe rappresentare nei confronti degli Archivi.

Il Presidente, ritenendo opportuna una conclusione, chiede all'assemblea l'assenso a formulare i voti e le designazioni richieste, che esprimano le idee predominanti emerse sia nei riguardi della destinazione urbanistica, sia nei confronti della conservazione di quelle opere d'arte che sono di patrimonio storico. Si dice lieto di pensare che queste iniziative avranno corso perchè l'arch. Mesturino e l'on. Casalini hanno grande competenza in argomento e sanno dove arrivare.

Dopo alcune parole di chiarimento dell'avv. Craveri e dell'on. Casalini, che riafferma il desiderio del Municipio di Torino che si pongano seriamente le basi urbanistiche ed estetiche del problema mediante la collaborazione dei soci che la Società designerà, l'assemblea incarica il Consiglio di presidenza di formulare un ordine del giorno con il voto della Società e dei convenuti per il miglior esito degli interessi culturali ed artistici della cittadinanza nell'isolato in oggetto.

Il Presidente ringrazia soci ed intervenuti e formula l'augurio che l'area debba avere un'utilizzazione che sia di esclusivo beneficio della Città, e si riserva di formulare l'ordine del giorno sulla base della proficua discussione.

Alle ore 17,15 la seduta scientifica è dichiarata chiusa e, previa la constatazione del numero legale dei soci, il Presidente dichiara aperta la seduta amministrativa. Egli annuncia quindi brevemente i propositi del Consiglio di presidenza eletto nella precedente seduta e dà notizia della nomina delle Commissioni previste dallo statuto e dal regolamento per le pubblicazioni e per le questioni tecnico-finanziarie. Alla prima furono nominati i soci Bernardi, Brizio, Midana e Rovere; alla seconda i soci: Aru, Cravero, Chevalley, Maggiorotti e Ricci.

Il Presidente esprime la riconoscenza di tutti i soci per il commendator Angelo Zanotti, che ha voluto dotare la Società di un magnifico e costosissimo apparecchio da proiezioni.

Parla successivamente delle pubblicazioni che il Consiglio sta cercando di condurre a porto, malgrado le gravi difficoltà costituite dai prezzi attuali di stampa e di carta. Annunzia che il Bollettino è in redazione e che si spera di poterlo distribuire per la fine dell'anno. Dà quindi notizia della situazione del bilancio, che presenta un fondo cassa di L. 74.750; ben piccolo fondo di fronte al preventivo di spesa per il solo Bollettino. Con tutto ciò il Consiglio di presidenza non ritiene che sia il caso di addivenire ad un aumento della quota sociale; è meglio piuttosto contare sulla generosità dei Soci che possono, e sull'aumento del numero dei soci, e per quest'ultima parte si raccomanda vivamente ai singoli soci perchè diano opera, nel cerchio delle loro conoscenze, a fare dei nuovi associati.

Il Presidente mette quindi ai voti la nomina di due revisori dei conti: e l'assemblea designa all'unanimità i signori: arch. Alessandro Protto e l'ing. Achille Goffi.

Il Presidente legge quindi i nomi di coloro che hanno fatto richiesta di entrare a far parte della Società, e precisamente: Dragone dr. Angelo, Gemelli Ivo, Pogliani Francesco, Spadoni dr. Enrico, Veneziani geom. Mario, che l'Assemblea, ad unanimità di voti, accoglie fra i suoi membri.

Il Presidente, prima di chiudere la seduta, ritiene opportuno di ricordare che nei passati giorni si è cercato di depauperare il patrimonio artistico cittadino, decidendo di trasportare a Roma molti mobili ed arredi di Palazzo Reale. Il pericolo sembra ora scongiurato, grazie all'energico intervento delle Autorità

cittadine. La Società tuttavia si associa alla deplorazione e fa voto che il patrimonio artistico locale resti integro ed intangibile. Si associano alla deplorazione ed al voto i soci Midana e Chevalley.

Alle ore 18,30, esaurito l'ordine del giorno, il Presidente toglie la seduta.

Seduta scientifica e amministrativa del 19 giugno 1948.

Il presidente dott. Viale Vittorio apre la seduta alle ore 17,15. Sono presenti i soci: Carboneri, Di Grazia Luigi, Cavallari Murat, Rovere, Amadei, Orlandini, Beaudoin, Gabetti Roberto, Lomaglio, Arese, Protto, Lange, Peyron, Franceschi, Denina Luigi, Bodo, Maria Teresa Denina, Carità, Massetti, Bottino, Donna, Magnoni, Gastone Guerrini, Dragone, Torretta, Ottaviano, Chevalley, Fiore, Gabrielli, Goffi, Gay, Fumagallo, Broglio, Teresa Lange.

Vien letto il verbale della seduta precedente e viene data comunicazione dell'ordine del giorno che in esecuzione del voto unanime dei soci è stato formulato dal Consiglio di presidenza e inviato al Sindaco e al Sovrintendente ai Monumenti, in merito ai problemi discussi la precedente seduta, sulle aree fra piazza Castello, via Verdi e via Rossini, e sulla loro migliore sistemazione.

Copia dell'ordine del giorno inviato alle autorità:

« La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, riunita in seduta plenaria il 10 aprile 1948 per discutere il seguente ordine del giorno: *Problemi relativi ai complessi architettonici dell'isolato fra Piazza Castello e via Verdi* (*Teatro Regio, Accademia Militare, Cavallerizza ed edifici adiacenti*).

Sentite le relazioni dei soci ing. Cavallari Murat; architetto Mesturino, Soprintendente ai Monumenti; architetti Morbelli, Molli, Boffa, Midana, Ricci, Brunati, e tenute presenti le idee espresse dall'On. dott. Casalini, Assessore ai Lavori Pubblici; dai soci ing. Chevalley; avv. Craveri; dottori Bodo, Lange e avv. Weigmann e dal dott. Bottasso.

Avendo unanimamente riconosciuto:

1° che a detta area edificatoria competono nel quadro urbano mansioni speciali ed importanti, degne di disciplina da parte degli organi statali e municipali;

2° che il problema ha un prevalente duplice aspetto urbanistico di non libera destinazione e di dignità architettonica, avendo già ospitato per il passato istituzioni di cultura e conservando tuttora insigni opere d'arte;

3° che per altro distruzioni e trasferimenti di istituti rendono possibili completi rimaneggiamenti, rispettosi solo di alcuni pochi capisaldi da conservare con dignità e con il dovuto risalto,

fa voto:

1° che l'area venga assicurata in proprietà ad un solo Ente, possibilmente il Municipio di Torino, e che questi intanto prenda l'iniziativa di istituire una Commissione per lo studio e l'impostazione organica del problema e della sua più conveniente realizzazione;

2° che nella futura sistemazione si tengano presenti sia la necessità che il palazzo progettato da Filippo Juvarra per gli Archivi di Stato venga restituito

alle primitive linee decorative ed ambientato fra volumi architettonici equivalenti a quelli in cui fu pensato dall'autore; sia la convenienza di non dire una parola affrettata circa la conservazione o meno della decorazione architettonica del cortile progettato da Amedeo Castellamonte, di cui rimane tuttora in piedi un cospicuo frammento;

3° che nell'area in esame siano allogati con organica unità istituti di cultura e d'arte, quali archivi, biblioteche, musei, ed eventualmente anche (ben si intende colle necessarie previdenze per la tutela degli archivi, dei musei e delle biblioteche vicine) un grande teatro lirico, che colmi a Torino la lacuna lasciatavi dal Teatro Regio; e che il verde del giardino reale venga agevolmente posto a benefico rallegrante ristoro della popolazione, seguendo una visione urbanistica esatta e completa della zona di via Po.

Il Presidente
F.to: Dr. VITTORIO VIALE »

Il Presidente augura che il suddetto ordine del giorno non resti lettera morta, e che venga presto nominata la Commissione che l'on. Casalini ha promesso di costituire, in modo che l'importante problema venga discusso e studiato, e non ci si trovi, come purtroppo spesso avviene, di fronte a fatti compiuti, non sempre lodevoli. Assicura che la Società continuerà ad interessarsi dei principali problemi cittadini. Non avendo nessuno dei presenti chiesta la parola, il verbale si considera approvato.

Il Presidente informa quindi i soci dello stato delle pubblicazioni. Il Bollettino 1948 è in avanzata redazione; e grazie al consocio dott. Sandri della Burgo si è potuto avere la carta occorrente, ad un prezzo ridottissimo, alleviando di molto la spesa per la Società.

All'espressione di grazie riconoscente del Presidente, si associano con applausi tutti i soci.

Il dott. Viale ricorda che in questi giorni ricorrerà il 2° centenario degli scavi di Pompei, e che alla celebrazione indetta dall'Accademia Napoletana, la Società sarà rappresentata dal Vice presidente dott. Carlo Carducci, che porterà alla consorella il saluto e l'augurio fervido e sincero nostro.

Il dott. Viale informa l'Assemblea che la consocia prof.ssa A. M. Brizio che già aveva l'incarico di storia dell'arte all'Università, ha vinto il concorso per l'ordinariato, e si rende interprete del pensiero di tutti e si felicita con lei facendo voto che l'illustre docente continui a svolgere il suo insegnamento e la sua missione sulla cattedra che ha così ben meritata.

Dichiara quindi aperta la seduta scientifica e svolgono le relazioni del giorno i signori:

Maria Adelaide Rapelli (invitata) parlando su « La nuova sistemazione del Museo di antichità ».

Felice Lo Porto (invitato): « La raccolta Amerano del Museo d'antichità di Torino in relazione ai nuovi studi paletnologici ».

Dario Fogliato (invitato): « Due monumenti equestri al Museo d'antichità a Torino ».

Luigi Mallè (invitato): « Di un cassone pinturicchiesco e di alcune sculture tedesche in legno al Museo Civico di Torino ».

Roberto Carità: « Cristoforo Lombardi e Ambrogio Volpi. Proposte per la soluzione di problemi della scultura manieristica lombarda ».

Id.: « Un affresco sconosciuto nel palazzo reale di Torino ».

Nino Carboneri: « Gallo e Vittone nella chiesa dei Ss. Pietro e Paolo a Mondovì-Breo ».

Alle 18,10 il Presidente nel dichiarare chiusa la seduta scientifica si rallegra che i giovani studiosi, ai quali essa fu esclusivamente dedicata, abbiano così ben meritato l'applauso che i soci hanno rivolto a ciascuno.

Alle ore 18,30 i soci si riuniscono in seduta amministrativa e per alzata e seduta approvano all'unanimità l'ammissione alla Società dei signori:

Giovanna Calderini, dott.ssa Teresa De Michelis, prof. Francesco Destefanis, dott.ssa Carola Pollovio, dott. Ezio Sartoris, Nob. dott. Ezio Toniolo, Luciano Saroni, sig.ra Emma Maggiorotti-Tempo, avv. Attilio Pacces.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE CHE PERVENGONO IN CAMBIO

Fin dal 1945 si è cercato di riprendere i rapporti, che erano stati interrotti dalla guerra, con istituti archeologici ed artistici nazionali e stranieri, con lo scambio delle rispettive pubblicazioni. Purtroppo in molti paesi la situazione non consente neppure adesso agli istituti e tanto meno alle libere società la ripresa dell'attività scientifica delle pubblicazioni.

A tutt'oggi è stato tuttavia assicurato lo scambio fra la nostra rivista e le seguenti:

ITALIA

1 - *Archiginnasio*. Biblioteca Comunale di Bologna.
2 - *Archivio Storico Lodigiano*. Lodi.
3 - *Archivium Franciscanum Historicum*. Firenze.
4 - *Atheneum*. Università di Pavia.
5 - *Atti - Classe di Scienze Morali*. Accademia delle Scienze di Torino.
6 - *Atti - Società Savonese di Storia Patria*.
7 - *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere*. Verona.
8 - *Atti e Rassegna Tecnica - Società Ingegneri e Architetti*. Torino.
9 - *Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*. Roma.
10 - *Bollettino storico-bibliografico subalpino*.
11 - *Bollettino Museo Civico di Padova*.
12 - *Bollettino delle pubblicazioni italiane*. Biblioteca nazionale centrale. Firenze.
13 - *Bullettino della Commissione Archeologica comunale*. Roma.
14 - *Commentari dell'Ateneo di Brescia*.
15 - *Felix Ravenna*.
16 - *La Civiltà Cattolica*. Roma.
17 - *Le Vie d'Italia*. Milano.
18 - *Rassegna Storica del Seprio*. Varese.
19 - *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*. Milano.
20 - *Rendiconti e Notizie di scavi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma
21 - *Rivista Biellese*. Biella.
22 - *Ingauna - Intemelia - Rivista dell'Istituto di Studi Liguri* « Museo Bicknell ». Bordighera.
23 - *Studi e Fonti per la Storia della Regione Tiburtina*. Tivoli.
24 - *Studi Trentini di Scienze Storiche*. Trento.

ARGENTINA

25 - *Boletin Museo Nacional de Arte Decorativa*. Buenos Ayres.

BELGIO

26 - *Analecta Bollandiana*. Bruxelles 4.
27 - *Bulletin de la classe des Beaux Arts* - Académie Royale de Belgique. Bruxelles.
28 - *Bulletin de la classe des Lettres* - Académie Royale de Belgique. Bruxelles.

29 - *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie.* Bruxelles.
30 - *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines.*
31 - *Bulletin Archéologique du Pays de Liège.*
32 - *Chronique Archéologique du Pays de Liège.* Liegi.
33 - *Documents et rapports de la Société Royale de Paléontologie et Archéologie.* Musée Archéologique de Charleroi.
34 - *Jaarboek der Koninklijke Vlaamsche Academie voor taal en Letterkunde.* Gent.
35 - *Revue Bénédectine.* Abbaye de Maredsous.

BULGARIA

36 - *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare.* Sofia.

DANIMARCA

37 - *Det Danske Videnskabernes Selskab.* Copenaghen.
38 - *Museum of Decorative Arts.* Copenaghen.

FINLANDIA

39 - *Finskt Museum.*
40 - *Societas Scientiarum Fennica.* Helsingfors.
41 - *Suomen Museo.*

FRANCIA

42 - *Annales de Bretagne.* Rennes.
43 - *Annales de la Faculté de Droit et des lettres d'Aix en Provence.*
44 - *Annales de l'Université - Institut Fourier.* Grenoble.
45 - *Bulletin de la Société Archéologique et historique de l'Orléannais.* Orlëans (Loire).
46 - *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France,* Paris.
47 - *Bulletin de littérature Ecclésiastique* - Istituto Cattolico di Tolosa. 31 Rue de la Fonderie.
48 - *Bulletin de la Société Archéologique de Sens.* Sens.
49 - *Bulletin de la Société d'Archéologie et Statistique de la Drome.* Valence.
50 - *Bulletins et Mémoires de la Société Archéologique et historique de la Charente.*
51 - *Mémoires de la Société des Antiquaires du Centre.* Bourges.
52 - *Mémoires et documents de l'Académie Chablaisienne - Académie Chablaisienne.* Thonon-les-Bains (Alta Savoia).
53 - *Mémoires de la Société Archéologique et historique de l'Orléannais.* Orléans (Loire).
54 - *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie* de Châlons sur Saône.
55 - *Mémoires de la Société Nationale d'Agriculture, Sciences et Arts* d'Angers.
56 - *Mémoires de la Société des Sciences Naturelles et Archéologiques de la Creuse.* Guéret.
57 - *Mémoires et documents publiés par l'Académie de Faucigny.* Bonneville (Alta Savoia).

58 - *Revue de Saintonge et d'Aunis* - Bulletin de la Société des Archives historiques. Saintes.
59 - *Société historique et Archéologique de l'Orne.* Alençon.
60 - *Travaux de l'Académie Nationale de Reims.* Reims.

INGHILTERRA

61 - *Man* - The Royal Anthropological Institute. Londra W C 1.

LUSSEMBURGO

62 - *Pubblications de la Section Historique de l'Institut G. D.* Luxembourg.

OLANDA

63 - *« Mededeelingen » der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen.* Amsterdam.
64 - *Bibliothèque Rijksmuseum.* Amsterdam.

NORVEGIA

65 - *Bergens Museums Årbok.* Bergen.

ROMANIA

66 - *Apulum* - Buletinul Muzeului Regional. Alba Julia.
67 - *Bulletin de la Section Historique* - Academia Română. Bucarest.
68 - *Memoriile Sectiunii Istorice* - Academia Română. Bucarest.

SPAGNA

69 - *Bolletí de la Societat Arqueològica Luliana.* Palma de Mallorca.
70 - *Bulletí del Centre Excursionista de Catalunya.* Barcelona.
71 - *Archivo Español de Arqueologia* - Instituto « Diego Velasquez ». Madrid.
72 - *Archivo Español de Arte* - Instituto « Diego Velasquez ». Madrid.
73 - *Revista de Ideas Esteticas* - Instituto « Diego Velasquez ». Madrid.
74 - *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes.* Barcellona.

STATI UNITI D'AMERICA

75 - *Annual Report of American Historical Association.* Washington D. C.
76 - *Bulletin of American Ethnology* - Smithsonian Institution. Washington.
77 - *Bulletin of the Cleveland Museum of Art.* 6, Cleveland (Ohio).
78 - *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.* New York. Departement of Publications.
79 - *Journal Museum* - The University Museum. Philadelphia.
80 - *Bulletin of the Museum of fine Arts.* Boston (Massachussets).
81 - *Memoir of the American Academy in Rome.* Roma.

SVEZIA

82 - *« Bollettino » della Royal University Library*. Uppsala.
83 - *Fornvännen - Histoire och antikvitets Akademien*. Stoccolma.
84 - *Kungl. Humanistiska Vetenskaps* - Samfundte I Uppsala.

SVIZZERA

85 - *Annales Fribourgeoises* - Société d'histoire du Canton de Fribourg. Fribourg.
86 - *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*.
87 - *Genava* - Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève du Musèe Ariana. Genève.
88 - *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* in Bern.
89 - *Mémoires et documents de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève*.
90 - *Memoires et documents de la Suisse Romande* - Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne.
91 - *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft*. Zürich.
92 - *Pallas* - International Art and Archaeology News Bulletin. Geneva.
93 - *Kunsthistorische - Seminar der Universitat*. Basilea.
94 - *Schweizerische Gesellschaft für Urgesischte*. Frauenfeld.
95 - *Schweiz Landes Museum*. Zurigo.

INDICE

E. Scamuzzi: Un gruppo statuario dell'antico regno nel Museo Egizio di Torino ..... *Pag.* 3
V. Viale: Catini figurati del duomo di Vercelli ..... » 10
L. Mallè: Un cassone pinturicchiesco al Museo Civico di Torino ..... » 20
R. Carità: L'altare di S. Evasio di Casale. Note su Ambrogio Volpi e Cristoforo Lombardi ..... » 31
J. F. Hayward: Historical arms and armour in the Armeria Reale of Turin ..... » 58
R. Carità: Un soffitto sconosciuto nel palazzo reale di Torino ..... » 76
G. Chevalley: La villa del Cardinale ..... » 91
N. Carboneri: Gallo e Vittone nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo in Mondovì Breo ..... » 99
V. Viale: I principali incrementi del Museo Civico d'Arte Antica ..... » 113
J. H. Hayward: L'Armeria reale di Torino ..... » 179

NOTIZIE

F. Capello: Nuove segnalazioni di ritrovamenti archeologici d'età romana in varie parti del Piemonte ..... » 198
P. Tosel: Un edificio Vittoniano a Pinerolo. L'ex ricovero dei Catecumeni ..... » 203
I musei di Torino e del Piemonte dopo la guerra ..... » 205
La Mostra d'oreficeria e d'argenteria antica ..... » 209
La Mostra dell'arazzo e del tappeto ..... » 210

IN MEMORIA

Vittorio Emanuele III di Savoia (V. Viale) ..... » 211
Oreste Mattirolo (L. Rovere) ..... » 211
Giulio Farina (E. Scamuzzi) ..... » 214
Mario Rasero (V. Viale) ..... » 216
Luigi Cora (V. Viale) ..... » 217
Silvio Simeom (V. Viale) ..... » 218
Carlo Cussetti (V. Viale) ..... » 219

Atti della Società ..... » 222

Pubblicazioni periodiche che pervengono in cambio ..... » 233

Fotografie di P. Beccaria, A. Pedrini, G. Rampazzi
Zincotipie de «*La Zincocelere*».

ULTIME PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. Vol. primo:

N. GABRIELLI: *Pitture romaniche del Piemonte*, 1945, in-4° gr. pagg. 95, tavv. 92 in nero e 4 a col. L. 3000

Bollettino. Nuova Serie, anno 1°, 1947, in-8° pagg. 150 figg. 103 . . . . L. 1000

Bollettino. Nuova Serie, anno 2°, 1948, in-8° pagg. 238 figg. 172 . . . . L. 1500

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

Atti, Nuova Serie. Volume primo.

R. CARITÀ: *Pier Francesco Guala*, in-4° pagg. 140, tavv. 45.

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA · Via Napione 2 · TORINO

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNO SECONDO

SOCIETÀ PIEMONTESE
D'ARCHEOLOGIA
E DI BELLE ARTI

BOLLETTINO

NUOVA SERIE
ANNO III - 1949
1-4

Sulla copertina è riprodotta la placchetta in cloisonné con la figura di Maria Vergine, che fa parte della coperta di Evangelario in oro, pietre preziose e smalti dell'Archivio Capitolare di Vercelli.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNO TERZO
1949

Grazie al consocio Dott. Sebastiano Sandri *la carta per questo "Bollettino" è stata fornita a prezzo di favore dalla Società Anonima Cartiere Burgo.*

Direttore Responsabile: VITTORIO VIALE

Commissione per le pubblicazioni: Dott. Marziano Bernardi, Prof. Anna Maria Brizio, Dott. Carlo Carducci, Arch. Arturo Midana, Dott. Lorenzo Rovere.

SATET — SOCIETÀ PER AZIONI TIPOGRAFICO EDITRICE TORINESE — TORINO - VIA VILLAR, 2

SCULTURE PREROMANE E ROMANE DEL PIEMONTE

In ogni epoca gli uomini sono stati attratti dalle memorie del passato, ma se si esamina con attenzione i periodi del loro maggiore entusiasmo si rileva che a destare questi interessi ed a conservarli non contribuiscono solamente fattori scientifici e sentimentali.

Si constata infatti che questa maggiore intensità di ricerche trova il clima più adatto al suo sviluppo specialmente quando si è, o si crede di essere, in una beata serenità; quando si vive, o ci si illude di vivere, in un almeno apparente benessere.

È specialmente allora che si è spinti quasi da un bisogno di frugare nel passato per ritrovarvi prova e conferma dell'antico e nuovo benessere.

Allora si dà mano al piccone, si scava, si restaura, si illuminano con riflettori i monumenti, si riportano all'onore del trionfo statue e vestigia.

I contributi archeologici affluiscono allora quasi spontaneamente e si giunge così, con altrettanta facilità, fino alla retorica del « trionfo del rudere ».

Basta però che sorgano all'orizzonte le prime nubi, basta che si avvicinino preoccupazioni e difficoltà nella vita di ogni giorno, perchè questa attività scompaia e resti soffocata da altre più urgenti ed immediate.

Se oggi infatti lo scavo archeologico, la ricerca sistematica e l'indagine scientifica sono considerati quasi articoli di lusso, ciò è dovuto non tanto ad una vera mancanza di interesse per le antichità, quanto al persistere dei molti e impellenti problemi di ordine pratico, che richiedono soluzioni immediate.

Il risveglio di ogni attività culturale, dopo le guerre, è sempre lento e faticoso.

Con questo si spiega l'ormai troppo lungo silenzio che circonda l'attività archeologica del Piemonte e soprattutto il silenzio che si riferisce alle nuove scoperte.

È vero infatti che anni fa, e più d'uno dei vecchi soci appassionati lettori di questo bollettino lo ricorderanno, non usciva un numero senza la notizia di qualche ritrovamento. Ci si appassionava allora ai problemi delle antichità piemontesi, si seguivano con interesse le ricerche e le esplorazioni; e il problema di un monumento

antico da restaurare era talmente vivo da dar luogo ad interessanti discussioni tra i soci nelle sedute scientifiche. La Società stessa patrocinava campagne di scavo e, dei risultati spesso fortunati, veniva in breve tempo dato notizia attraverso relazioni e conferenze che sollevavano l'interessamento, non solo dei pochi iniziati, ma di tutti i numerosi appassionati dei problemi artistici piemontesi.

Oggi invece le cose sono un po' cambiate, oggi l'attività della Soprintendenza deve quasi limitarsi al riordino delle collezioni, alla classificazione, allo studio del materiale posseduto e si organizzano esposizioni razionali e mostre ispirate ai più moderni criteri didattici.

Non si scava più come una volta, perchè lo scavo è diventato troppo caro e si è costretti a limitarlo a quelle zone, dove gli interessi archeologici si fondono con quelli turistici, o si fanno ricerche dove l'area è ben delimitata e offre molte probabilità di risultati positivi.

In Piemonte poi, è maggiormente dispendioso perchè prima di avere la sicurezza di essere in terreno archeologico, ogni ricerca sistematica deve essere generalmente preceduta da un faticoso periodo iniziale colmo di incertezze e difficoltà.

Si aggiungano gli ostacoli creati dalla particolare situazione agricola che, per le coltivazioni intensive dei campi, non sempre permette un esame preventivo del terreno o che almeno limita il periodo delle possibili ricerche a pochi mesi l'anno. Avremo così un quadro piuttosto scoraggiante dell'archeologia che milita in Piemonte.

D'altra parte si può dire, senza fare una storia dettagliata delle scoperte avvenute in Piemonte, che il periodo che va dagli ultimi decenni del secolo scorso fin ai primi di questo, vide quasi completare l'indagine dei maggiori centri archeologici della zona; e infatti molti scavi e molte accurate ricerche erano state compiute dagli uffici competenti, quando, nel 1924, fu data una prima organica disposizione al ricco materiale ospitato tra le antichità Egiziane.

Ora da quanto ho sopra detto, potrebbe sembrare che, quello che c'era da scavare in Piemonte è stato scavato e che tutto quello che si poteva scrivere su quelle scoperte è stato scritto. Al contrario! Ci sono tanti problemi rimasti insoluti, ci sono tanti monumenti che, se noti nella ristretta cerchia degli studiosi locali, sono ancora sconosciuti fuori dagli stretti confini della nostra Regione e, infine, c'è tanto materiale inedito ancora da pubblicare.

Penso tuttavia che per un po' di tempo ancora — e i segni della

ripresa già appaiono all'orizzonte — la nostra attività di studiosi di archeologia deve limitarsi a riesaminare, certamente al lume di una critica più moderna, quanto è già noto. Dirò di più: un'opera che offrisse una visuale completa dei monumenti romani del Piemonte potrebbe dare, agli stessi specialisti di architettura antica, piacevoli sorprese e risultati assolutamente insperabili, mentre uno studio accurato delle opere di scultura, potrebbe rilevare interessanti novità nel campo di quell'arte provinciale i cui confini risultano ancora tanto oscuri.

Ma nell'attesa di questi studi d'insieme, sarà bene, almeno per quanto riguarda la scultura — dove il campo è forse più ristretto, ma non per questo meno interessante — fare il punto e cercare di chiarire e di individuare il carattere delle antichità piemontesi.

Carattere, dirò subito, un po' particolare e che è molto diverso da quello che si presenta in altre regioni del nostro Paese.

Non si può negare infatti che il materiale venuto alla luce nelle provincie piemontesi, sia quello più antico della preistoria, come quello della protostoria e della romanità, presenta un aspetto che trova maggiori punti di contatto con i ritrovamenti transalpini che non con quelli delle altre regioni italiche.

Basterà sfogliare un manuale, come quello del Dechelette, l'opera dell'Esperandieu, oppure le più recenti pubblicazioni del Benoit o del Deonna sulle scoperte di antichità romane in Francia o in Svizzera, per trovare i più diretti confronti con quanto è venuto alla luce dal sottosuolo piemontese ed è conservato nei nostri musei. Arte di provincia dunque, di una regione, che per la sua lontananza da Roma, solo lentamente e relativamente tardi comincerà a sentire gli influssi della grande conquistatrice, ma che, appunto per la sua lontananza e forse anche per la forza delle sue tradizioni, conserva a lungo il suo carattere originario. Ho già tentato in un mio precedente lavoro (1) di dimostrare l'esistenza di substrati artistici che, nati e germogliati nel mondo ligure e nella zona occidentale della pianura Padana dalla tradizione locale, hanno saputo resistere all'invadenza della dominazione romana sì che la presenza di una corrente indigena si nota in tutte le opere di scultura fino al II secolo dell'Impero.

Allora, quello che interessava la mia tesi era appunto la ricerca

(1) *Il substrato ligure nelle sculture romane del Piemonte e della Liguria*, in « Riv. Studi Liguri », anno VII, n. 2-3.

di questo « filone indigeno » che mi sembrava di ritrovare nelle sculture delle più diverse epoche, mentre oggi vorrei esaminare gli effetti della tradizione, le ingerenze che questa ha esercitato sulla formazione di quel fenomeno che siamo soliti chiamare col termine generico di arte provinciale.

Chi volesse semplificare e sintetizzare al massimo la vera essenza dell'arte provinciale romana potrebbe dire che essa è il risultato di una somma di due elementi di cui uno è dato dalla tradizione indigena e l'altro dall'arte romana.

Ma tale dichiarazione può esser senz'altro ritenuta troppo semplice, se si tiene presente che, ogni elemento a sua volta è formato da nuclei diversi i cui caratteri sono talmente forti ed evidenti che si riescono ad identificare anche nel risultato totale della « somma » che è appunto il prodotto di arte provinciale.

Vediamo ora se è possibile ricostruire l'aspetto dell'arte indigena in Piemonte. Purtroppo mancano testimonianze dirette e si potrebbe tuttavia tentare d'individuarne i caratteri solo attraverso l'indagine in altre arti minori. Prima però di azzardarci a fare qualche ipotesi su questo carattere e prima anche di passare all'esame di quello che, a mio parere, è l'unico monumento che testimonia in maniera evidente l'indirizzo seguito dalla corrente indigena preromana — volgiamo l'occhio intorno e diamo uno sguardo oltre le Alpi — in una zona che, come ho già avuto occasione di dire, rivela molti punti di contatto con le nostre terre.

Nell'antico santuario di Roquepertuse e nelle rovine di Entromont, capitale della confederazione celto-ligure dei Salivi, distrutta dai legionari di Roma nel 123 a. C., vennero alla luce numerose opere d'arte. Sono opere di un interesse particolare per la storia dell'arte, non solo delle Gallie, ma di tutto il bacino del Mediterraneo.

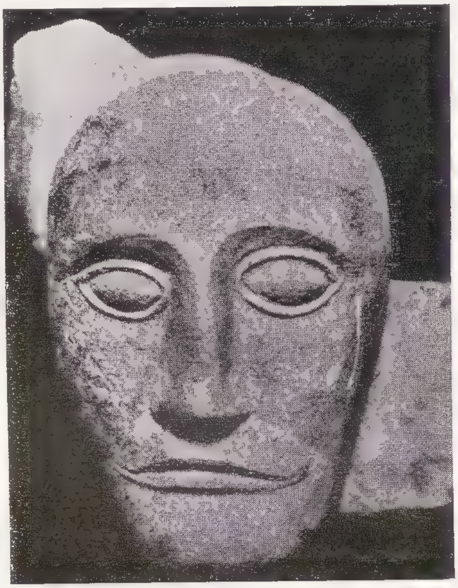
Senza entrare troppo addentro sul vivo della questione, che ha appassionato numerosi studiosi francesi, mi limiterò soltanto a chiarire alcuni concetti, certo di ritrovare in queste opere la prima maglia di una lunga ed incerta catena.

Le statue di Veloux, del Santuario di Roquepertuse, rappresentano figure accovacciate in quella che, per il mondo orientale in genere, rappresenta la caratteristica posizione del riposo.

La presenza nello strato, dove queste opere sono state ritrovate,

della ceramica del periodo di Halstat, ci riporta al VI-V sec. a. Cr., quando la zona era abitata dai Liguri, prima dell'arrivo dei Celti.

Nello schematismo della trattazione anatomica e nella rigida frontalità del corpo, noi ritroviamo innegabili ricordi dell'arcaismo greco e poichè, non lontano da Roquepertuse, era l'antica colonia greca di Marsiglia, non è difficile ricostruire il centro di origine o di influenza di queste opere. Resterebbe, ancora una volta di più, convalidata l'ipotesi precedentemente espressa dal Dechelette sulla presenza di un'arte greca-ligure. Infatti, vicino agli elementi ellenici, noi riconosciamo l'impronta di artisti indigeni, di artisti cioè che, dopo aver studiato da vicino le rigide statue dell'arcaismo greco, hanno tentato di riprodurne la schematica figura. Non si tratta quindi di copie, ma piuttosto di rievocazioni, in quanto è evidente, in queste sculture, una certa originalità oltre ad una perizia tecnica che si rivela specialmente nell'uso del marmo locale (2).



1. – Una delle teste della doppia erma di Roquepertuse.

Quanto alla doppia erma di Roquepertuse (fig. 1), colpisce in questa scultura, la ricerca di un crudo realismo presente in ogni partico-

(2) Vedi Benoit, *L'art primitif Medit. de la Vallée du Rhône.* Il Benoit davanti al problema della penetrazione diretta o indiretta dell'arte greca nella provincia Narbonense sembra propendere per la seconda ipotesi ritenendo che l'Italia sia stata l'intermediaria tra la Grecia e la Gallia.

Indubbiamente la sorte ha voluto che le principali scoperte su ricordate, siano avvenute in Francia in località poco lontana dalla « Via d'Italia », ma sarebbe necessario uno studio più approfondito proprio del materiale della zona settentrionale del nostro Paese per portare qualche contributo a questo problema. Fino a quando qualche interessante scoperta non verrà a darci più precise documentazioni io rimango dell'idea che le « influenze » greche abbiano seguito almeno in un primo tempo la via marittima.

lare di quei volti scheletrici. Gli occhi appaiono di forme accentuatamente ovali, piuttosto prominenti dalla loro cornice, formata da una sagoma che Ferri (3) chiama giustamente a *cordoncino rotondo*. Ora anche qui sussistono gli elementi greci — basterebbe soffermarci sul caratteristico disegno del naso che appare legato alla linea della fronte — ma davanti a queste sculture un'altro stile torna alla nostra mente; ben a ragione il Benoit infatti si richiama, nei confronti, ai prototipi etruschi e alla scultura italica! Vediamo quindi delinearsi, in queste opere che rappresentano i pochi esempi di sculture indigene, due elementi: quello greco della vicina colonia di Marsiglia e quello etrusco, giunto fin quassù attraverso sporadiche colonie che si sono spinte in queste terre, attratte forse dalla fertilità del suolo.

Ad un periodo certamente posteriore — per il De Gerin Ricard al III periodo gallo-ligure — che si ricollega al periodo della La Tène II (300-100), ci richiamano le sculture di Entremont.

In quei bassorilievi non è più possibile ritrovare la traccia dell'influenza ellenica e lo schema ci rivela elementi di un ideale nuovo, mentre in una testa conservata ad Aix, rivediamo ancora una volta quei grandi occhi fortemente pronunciati, in uno schema però che non è più quello duro e angoloso delle teste di Roquepertuse.

Recentemente il Ferri (4), ricollegando, in uno di quegli arditi parallelismi che gli sono cari, tali sculture con il guerriero di Capistrano, arriva ad audaci conclusioni nel tentativo di far rientrare tutte queste opere nella cerchia dell'arte celtica.

Non condivido pienamente l'ipotesi del Ferri, che pur riconosco appoggiata da ricchissime e numerose prove, ma, pur facendo astrazione dagli evidenti caratteri di identità che queste opere presentano con il mondo etrusco-italico, penso che tali caratteri fanno parte di tutto quel clima che, con un'espressione un po' vasta e altrettanto generica, possiamo chiamare arte mediterranea e che, ad un certo punto, per il suo sviluppo, presenta caratteri analoghi in opere provenienti anche da centri più diversi.

Succede, a mio avviso, lo stesso fenomeno che si nota in genere nell'arcaismo dei Kuroi che, ad un'osservazione superficiale, potrebbero dimostrare vari punti di contatto con le rigide statue egiziane.

---

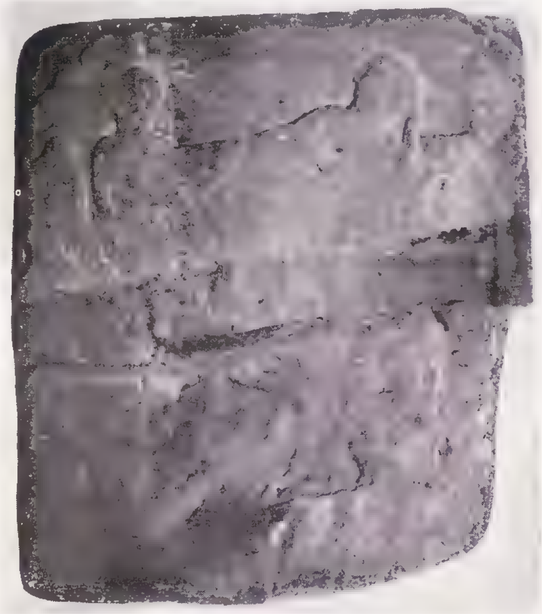
(3) S. Ferri, *Osservazioni intorno al guerriero di Capistrano*, in « Bollettino d'Arte », 1949, pag. 1-9.

(4) Ferri, op. cit. Per la testa di Aix vedi la fig. 15, nello stesso articolo.

Agli inizi, lungo l'incerto e difficile cammino dell'arte, si presentano le stesse difficoltà e gli uomini, come i bambini, li risolvono tutti allo stesso modo. Poi con lo sviluppo, con la pratica, l'evoluzione diventa più rapida e allora nascono le distinzioni e si creano le varie interpretazioni e i vari indirizzi.

Ritornando dunque alla nostra tesi, abbiamo visto già delinearsi tra gli elementi del « filone indigeno » il ricordo dell'arte greca e dell'arte etrusca.

Ora, il ricordo di quest'ultima corrente, si fa più netto in quello che giudico il più antico monumento del substrato indigeno ligure. Alludo alla stele di Monbasiglio (5), che rivela, nell'iscrizione e nella scena, il suo evidente carattere etrusco. Vi è rappresentata una figura femminile, con la parte superiore del corpo nuda, adagiata su una kline con un'altra figura ai suoi piedi (fig. 2).



2. – Stele etrusca di Monbasiglio.

È sintomatico il fatto che, già in un'opera di due secoli antecedente alla conquista romana, appaia questo motivo, che nei primi secoli dell'impero diventerà dominante nei rilievi funerari della vita romana. Ma certamente sarebbe difficile dimostrare che tale motivo nasca nell'arte etrusca e che sia una trasformazione in rilievo della scultura a tutto tondo rappresentante il defunto sdraiato sulla kline. Tanto più che è noto come l'estremo banchetto, sia pure con un

(5) N. Lamboglia, in « Collana Storica Archeologica della Liguria Occ. », II, n. 7, 1933.

significato più simbolico e più ideale, appaia frequentemente nelle stele funerarie attiche a partire dal IV sec. a. C.

Tutto quindi fa supporre che la diffusione di questo motivo sia stata propagata dal mondo greco, attraverso le colonie di Marsiglia, e che lo sparuto gruppo di etruschi abitanti sulle propaggini delle Alpi lo abbia adottato ancora prima che diventasse di moda nel mondo artistico romano.

Ancora una volta l' Etruria e la Grecia riaffiorano, sia pure come lontani ricordi, in un'opera che rappresenta un caposaldo per quel « filone indigeno » che ci interessa.

Ma procediamo ancora nel tempo ed ecco il monumento-base, ecco il fregio che gira sull'arco di Susa, sentinella avanzata sulla cerchia delle Alpi (6).

L'arco che onorava Augusto ed eternava il ricordo del suo patto di amicizia e di alleanza con Cozio, fu innalzato tra il 3 e l'8 av. Cr., nello stesso periodo dunque che Roma vedeva consacrata sul Campo Marzio l'*Ara Pacis Augustae*. Questo monumento, che segna per l'Urbe il glorioso ritorno dell'Imperatore dalle prospere imprese di Spagna e di Gallia, segna anche per l'arte romana, una tappa molto sintomatica nel processo di liberazione dall'asservimento dell'arte greca. E infatti, dalla concezione di alcune scene, possiamo affermare che uno spirito nuovo aleggia tra le figure togate e, in tanti altri particolari, notiamo i segni indiscutibili del realismo romano, ma non possiamo ancora cancellare il ricordo del gusto ellenico in tutta la parte decorativa e mitologica dell'ornato. Ciò significa dunque che, anche in un monumento pubblico sorto nel cuore di Roma, il vero aspetto dell'arte romana ancora non si poteva cogliere perchè non si era forse ancora formato.

Come possiamo dunque pensare che il carattere della vera arte romana sia presente in un monumento, sia pure coevo, ma che sorgeva in una lontana provincia ai piedi delle Alpi? In altre parole *l'elemento romano*, che cercheremo di individuare nello sviluppo del rilievo sull'arco segusino, è facile che sia stato sommerso da altri elementi. Troveremo dunque, nelle figure che si susseguono sul

(6) La prima pubblicazione è di E. FERRERO, *L'Arc d'Auguste à Suse*. Recentemente di questo monumento si è occupato anche lo HAHL nel suo volume sullo *Sviluppo dell'Arte prov. romana* e il LANTIER nel supplemento all'*Esperardier* (Paris, Press. Univ., 1947, 47).

3. – Particolare del fregio dell'Arco. Susa.

fregio, l'espressione forse più pura dell'arte indigena locale anche se non mancheremo di individuare qualche cosa che deve essere stato imposto agli artisti indigeni dai conquistatori committenti.

Infatti — prescindendo dall'interpretazione della scena che vorrebbe una trattazione a sè — caratteri peculiari del rilievo romano si scorgono soprattutto nel tentativo di rappresentare la realtà e nella variazione storica dell'avvenimento, come particolari romani appaiono nell'ara ornata di corone, nel sacrificio del Suovetaurilia e nella toga ingenuamente disposta sulle goffe figure dei partecipanti, ma non sono più romani, nè il carattere, nè lo stile delle figure. Il Ferrero, per primo avvertì questa anomalia quando, a proposito del fregio disse che « dal secolo di Augusto si crederebbe tutto d'un tratto caduti negli ultimi tempi dell'arte antica ».

Se infatti l'idea originaria — lo spirito — la ragione politica e storica di questo monumento sono le stesse che animarono la lenta processione dei personaggi dell'*Ara Pacis* — gli umili artigiani locali che hanno lavorato il fregio di Susa — non hanno saputo troppo staccarsi da quella che era la *loro* tecnica tradizionale. Ed è così vivo il contrasto tra « concezione ed esecuzione » che lo svolgimento della scena, anzichè rappresentare un tutto armonico, risulta frazionato e diviso in gruppi separati.

Così cavalieri, fanti, littori e suonatori di corno sono figure rigidamente statiche accanto alle quali, con ritmi assolutamente diversi, si succedono cavalieri e fanti armati di scudo e lancia resi più vivi dalle attitudini battagliere dei loro gesti (fig. 3).

È evidente che certi gruppi affermano, nel loro insieme, l'origine indigena del tema e qui possiamo coglierli soltanto in un adattamento alla nuova composizione. L'artista non si è neppure preoccupato di cambiarli troppo.

Ora, tali motivi sono quelli frequentemente riprodotti dall'arte industriale della Gallia, che offriva agli artisti prototipi non solo in marmo, ma anche in legno, come risulta da una certa angolosità e durezza di trattazione. Forse infatti i bassorilievi di Entremont in Provenza presentano punti di contatto con il tipo del cavaliere, ma più diretti confronti potrebbero forse, presentare le opere d'intaglio o in legno se non fossero andate sfortunatamente perdute.

4. – Piccola testa marmorea trovata presso l'Arco di Augusto. Susa.

In ogni modo, una cosa è certa: che a Susa, per la prima volta forse, avviene la fusione degli elementi innovatori romani con i substrati indigeni e che l'arte romana non era ancora matura e il ricordo di quella indigena invece ancora vivo, infine che gli artisti si sono trovati nella necessità di ricorrere agli schemi tradizionali, anche per un soggetto così schiettamente romano.

Ancora maggiori elementi di tradizione artistica locale presenta una testina marmorea sormontata da un'alta anastole (fig. 4). Fu trovata nelle immediate vicinanze dell'arco. Nel suo volto, a tagli rigidi e a forti contrasti, che ricorda le sculture decorative delle cattedrali romaniche, è ancora più vivo, forse, che nelle sculture del fregio, il ricordo di quella corrente gallica spesso presente nel substrato indigeno (7).

Ricapitolando quindi quanto abbiamo fin qui esposto la scultura

---

(7) Resta così ancora una volta confermata la teoria di Von Schlösser quando, a proposito del contributo provinciale offerto alla formazione dell' arte romana — conclude affermando che dalla fusione dell'arte classica con gli elementi barbarici — nasce nel linguaggio la letteratura romanica e nella scultura l'arte romanica.

antica in Piemonte, prima della conquista romana, presenta elementi di derivazione celtica, ricordi dell'arte greca ed influenze etrusco-italiche.

Ma, nel primo secolo dell'Impero, si sviluppò la vera opera di romanizzazione. Attraverso alle nuove strade che i romani aprirono, avvennero i primi scambi e cominciò a svilupparsi la penetrazione romana. Penetrazione politica che non impose un ordine nuovo, che non portò alterazioni nei costumi e nelle tradizioni e neppure nell'arte. Più che ad un' « imposizione » sembra di assistere così ad una graduale e lenta evoluzione. Ho cercato altre volte di documentare la permanenza delle correnti artistiche tradizionali, ma ripeto, il problema ha ora un altro aspetto e interessa vedere i vari caratteri e i riflessi di questi fenomeni nelle opere di scultura trovate in Piemonte.

5. – Ritratto in bronzo dell'imperatore Augusto. Ist. S. Paolo, Torino.

Attraverso le strade, nelle nuove colonie e nei nuovi municipi, arrivano le prime opere d'arte romana.

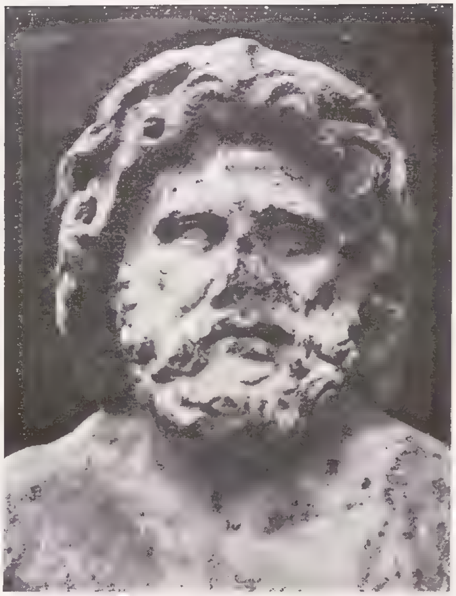
Si tratta per lo più di ritratti ufficiali dell'effige dell'imperatore, dei capi più famosi e di personaggi delle famiglie imperiali; sono le statue del culto; più tardi saranno le prime opere pubbliche: sculture di archi onorari, fregi e bassorilievi, testimoni del supremo prestigio di Roma sui nuovi cittadini. Vediamone qualche esempio in Piemonte.

A Susa venne alla luce una testa di bronzo raffigurante Agrippa (8). Questa magnifica scultura, che attraverso il commercio antiquario finì disgraziatamente al Museo Metropolitano di New York, è uno dei primi ritratti romani che conservano ancora intatto il forte verismo delle sculture repubblicane.

Da Torino e precisamente dalla zona del foro dell'antica città, venne alla luce nel lontano 1901 una bella testa di bronzo col ritratto

(8) *A.S.P.A.*, 1897, pag. 406.

6. – Frammento di rilievo trovato a Palazzo Madama. Museo Archeologico, Torino.



7. – Statuetta di Zeus. Museo archeologico, Torino.

di Augusto. Anche quest'opera, altamente suggestiva, nell'idealizzazione che caratterizza la produzione di questo periodo, è certamente un altro esempio d'arte romana importata (9) (fig. 5).

Non è infatti improbabile l'ipotesi che facesse parte di una grande statua equestre innalzata all'imperatore come ringraziamento della cittadinanza per l'erezione della città a municipio.

Sempre a Torino infine, proprio sotto Palazzo Madama, furono ritrovati alcuni frammenti di rilievo, forse appartenuti ad un arco o a qualche altro monumento di carattere pubblico (fig. 6).

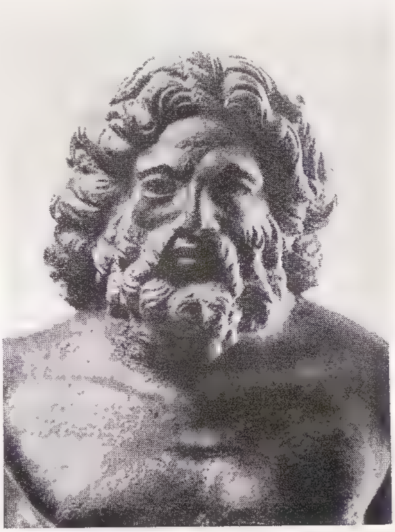
C'è tra questi un bassorilievo, con la testa di un guerriero che ha la stessa nobile trattazione delle figure scolpite nell'*Ara Pacis*, e in quel volto aleggia una espressione, talmente idealizzata e nobile,

---

(9) « Notizie Scavi », 1901, pag. 391.

da far pensare ad un'ispirazione che deriva direttamente dalle più pure fonti dell'ellenismo (10).

Ma non mancano, specialmente in simulacri delle divinità, alcuni prodotti che dimostrano come i romani con il loro spirito eclettico si siano ispirati a tutti i periodi della classica arte greca. Ecco infatti un'interpretazione del Zeus Olimpico che sembra però «filtrato» attraverso le rievocazioni del primo ellenismo: ce la offre una statuetta marmorea del Museo di Torino (fig. 7). La sua provenienza è incerta, ma basterà confrontare specialmente il volto di questo corrucciato Giove con quello di un bronzetto trovato al Gran San Bernardo e, ancora di più, con un altro bronzetto venuto alla luce a Muri Argovia (11) (fig. 8) per ritrovare una identità di accenti talmente evidente da far pensare, con molta probabilità e senza tema di smentita, che il luogo del suo ritrovamento non va ricercato troppo lontano.



8. – Bronzetto di Zeus. Da Muri in Argovia.

Queste opere, introdotte a poco a poco nelle nuove provincie, e che a volte forse fecero la loro apparizione insieme alle stesse legioni conquistatrici, sollevarono certamente la meraviglia e la curiosità degli artisti indigeni che ancora tutti permeati delle loro tradizioni le presero tuttavia ben presto a modello. Da principio furono forse timide copie, poi qualcuno più audace cercò, attraverso forme nuove, di interpretarne lo spirito pur non sapendo distaccarsi dal suo mondo e dalla sua religione.

C'è infatti in tutte queste opere che rappresentano i prodotti dell'arte romana nell'interpretazione indigena, una quasi completa gradazione che sta appunto a dimostrare come l'infiltrazione fosse lenta anche se progressiva. D'altra parte non possiamo ammettere

(10) Taramelli, in «Mem. R. Acc. Lic.», n. 218, 1901.
(11) Vedi Deonna, *L'art romain en Suisse,* tav. 43.

che la personalità di questi artisti locali fosse sempre e totalmente soffocata, quindi vicino al maldestro imitatore che ripete e interpreta ingenuamente i prodotti per lui nuovi del mondo classico — c'è l'artigiano intelligente che pur mancando di senso estetico e di una grande abilità tecnica, riesce a creare tipi e prodotti che non mancano di gusto e di originalità.

In Francia e in Svizzera si attribuiscono molte opere a questo stile che va sotto il nome di gallo-romano e anche nel nostro Piemonte non mancano esemplari che possono rientrare nella stessa corrente.

9. – Busto in argento di Zeus Dolichenus. Museo Archeologico, Aosta.

Così da una sperduta « mansio », sull'impervio passo del Piccolo San Bernardo, vicino alla vetta dell'Alpe Graia, proviene un bustino argenteo con l'immagine di Zeus Dolichenus (12) (fig. 9). È questa infatti l'opera di un artista locale, ottimo lavoratore del metallo secondo un'antica tradizione, che ha voluto rappresentare la divinità di carattere militare adattando, al tradizionale tipo dello Zeus grecoromano, gli elementi caratteristici di un culto esotico a lui forse familiare. Ci sono in questa opera, modesta dal punto di vista stilistico, anche se pregiata per la materia adoperata, molti elementi che potrebbero richiamare i motivi classici dell'arte greco-asiatica, ma basta osservare da vicino la trattazione di quel volto per accorgersi che ogni traccia di idealismo è stata sostituita da una ricerca di verismo e di naturalismo tale da far, di Zeus, un volto dall'espressione dolce e ieratica, una figura dai tratti rudi e grossolani, una figura veramente umana.

(12) Carducci, in « Boll. d'Arte », 1937, pag. 73.

Alla stessa corrente ci richiama un piccolo bronzetto delle raccolte archeologiche piemontesi (13) rappresentanti sempre il re degli Dei. Giove è qui completamente nudo, la testa cinta da una corona di lauro che forma quasi una raggiera intorno al volto barbuto (fig. 10). I piedi coperti da sandali di strana foggia. Basterebbe la presenza di questi attributi per rendere problematica la romanità di quest'opera. Infatti nel mondo gallico, Zeus è considerato una divinità solare e si spiega quindi la corona a raggiera di questa, come di tante altre statuette con lo stesso particolare.

10. – Bronzetto di Zeus. Museo Archeologico. Torino.

Stilisticamente rileviamo un'eco classicheggiante che risuona specialmente nella struttura del nudo, più vivo contrasto con la trattazione del volto, minuziosa forse nei particolari, ma piatta e senza vita nell'insieme.

Il viso di Giove è schiacciato, tutto sembra lavorato su uno stesso piano e non basta la minuta calligrafia di qualche riccio della barba o della chioma fluente, nè l'architettonica disposizione della corona con i lemnischi per dargli un po' di movimento e di vita. Si noti poi il particolare degli occhi dove la pupilla è rappresentata con un semplice foro circolare.

C'è in questo bronzetto un'evidente *contaminatio* e, molto probabilmente, l'inesperto artista indigeno ha cercato di sovrapporre per la sua versione un tradizionale volto del suo Zeus ad una figura presa in pieno dalla più pura scuola classica. E non si è curato neppure di cancellare il piccolo particolare dei sandali, che più si addicono ad un simulacro d'Ermes, mentre d'altra parte ha voluto dare

(13) Vedi Ferrero, *3 statuette in bronzo*, in « A.S.P.A. », 1878, pag. 345.

un'impronta personale alla sua opera con quella sproporzione in alcuni arti che è una delle caratteristiche dello stile gallo-romano.

Sempre nel Museo di Torino altri tre piccoli prodotti di carattere, diremo quasi, più industriale, presentano lo stesso accento. Alludo a tre pesi a testa umana — tre « romani » — anch'essi di ignota provenienza, ma elencati già nel vecchio catalogo del 1885 (fig. 11).

Vi è rappresentato in uno: Zeus secondo l'ormai noto schema « umanizzato »; in un altro un Zeus Ammon e in un terzo un Ermes

11. – Tre « romani » in bronzo, di ignota provenienza.
Museo Archeologico, Torino.

cinto da una corona di edera e coperto dal *petasos* alato. C'è soprattutto in questo terzo esemplare uno schiacciamento dei piani facciali che ricorda il bronzetto precedente e a questo ci richiama anche la trattazione della pupilla col semplice foro e quel caratteristico motivo che fanno i lemnischi sulle spalle.

Riassumendo quindi quanto si è potuto fino ad oggi ricavare dalle poco numerose opere d'arte di scultura trovate in Piemonte, noi abbiamo: *un filone indigeno* formato da elementi celtici ed etrusco-italici, mentre nei paesi limitrofi individuiamo, anche nelle opere più significative, tracce di elementi greci.

Quando poi subentra la penetrazione romana vediamo che questo fenomeno, almeno per l'arte, si manifesta in parte e forse solo di passaggio, attraverso opere direttamente importate da Roma. Sono opere per i funzionari malati di nostalgia, sono il segno della supre-

12 *a* e 12 *b*. – Bronzetto di figura panneggiata rappresentante un pope. Da recenti scavi ad Aosta.

mazia dell'Urbe e mettono qui in maggior risalto il loro significato altamente politico.

La perfetta fusione tra questi due elementi dà così vita allo stile gallo-romano, che è l'interpretazione da parte di artisti indigeni di quegli elementi che formano l'arte romana e non ultimo il suo contenuto ellenico.

Si arriva cioè alle stesse conclusioni alle quali è arrivato il Deonna esaminando i problemi dell'arte romana in Svizzera o il Benoit o il Collins in Francia e nella Renania.

Ora proprio recentemente, durante gli scavi per la costruzione di un edificio quasi nel centro di Aosta, sono venuti in luce tre bronzetti che sembrano rappresentare proprio le diverse correnti a cui abbiamo fatto cenno e che sembrano sintetizzare la situazione della scultura romana in Piemonte.

Il primo, purtroppo frammentario perchè mancante della parte superiore, rappresenta una figura panneggiata in una posizione che potremo definire di equilibrio instabile (fig. 12). Il vestito di panno, piuttosto pesante, ornato di bordi e frange, avvolge molto aderente tutta la parte inferiore del corpo, lasciando scoperti i piedi e la parte più bassa della gambe, mentre nella parte posteriore, è ripiegato all'altezza della vita e ricade con un bordo dalle stesse frange. Lo strano, ricco vestito è poi reso più aderente da un'alta cintura che gira intorno alla vita del personaggio ed è fermata sul davanti con due nodi i cui capi ricadono simmetricamente, mentre sul fianco destro si sviluppa e discende in lunga banda. Il taglio netto sul bordo superiore della figura, che esclude qualsiasi frattura, e altri particolari di indole tecnica, hanno fatto subito pensare che il resto della figura fosse completamente nudo. Infatti solo così si poteva spiegare la necessità sentita dall'artista di dividere in due parti la fusione della figura, innestando l'una nuda, sull'altra panneggiata. Inoltre la strana foggia del vestito è un altro particolare che ha concorso ad identificare in quel personaggio il *pope* o il *cultrarius sacrificium* (a seconda della sua funzione di condurre la vittima al sacrificio o di infliggerle il colpo di grazia) che, nei rilievi e nei bronzetti, si presenta sempre con tale caratteristico vestito nella parte inferiore del corpo, mentre quella superiore appare sempre nuda.

La tecnica, che presenta una fusione particolarmente leggera e la mancanza di una lavorazione dall'esterno a bulino, dimostrano che il modello doveva essere molto accurato e molto precisa la fusione. Infatti, di tutti gli esempi più noti tra i bronzetti non ce ne è nessuno che presenti, come questo di Aosta, una tale accuratezza di linee e una tale ricercatezza nei particolari e i suoi confronti più diretti si trovano più facilmente nelle figure dei rilievi marmorei, dove a questo personaggio, specialmente nelle scene di sacrifici imperiali, è riservata una parte di primo piano.

Quale significato poteva avere questo piccolo bronzo trovato ad Aosta? Ci troviamo davanti ad una specie di «ricordino» che l'alto funzionario si è fatto fare per ricordare, forse alla famiglia, la sua alta carica? Oppure, si potrebbe anche pensare, ad un vero e proprio ex-voto offerto dallo stesso *cultrarius* ad una divinità a noi sconosciuta.

In un caso o nell'altro, il preciso rilievo delle costruzioni romane

in mezzo alle quali si è trovato questo bronzetto, forse ce lo potrà suggerire, si tratta di un'opera d'arte importata, di vera arte romana, giunta in questa lontana provincia per ricordare ai posteri la figura di un alto personaggio, in tutta la pompa del suo ricco paludamento.

13. – Bronzetto di Zeus coronato di lauro. Da recenti scavi ad Aosta.

14. – Bronzetto di Zeus trovato presso la Porta Principalis dextra. Museo Archeologico, Aosta.

A poca distanza dal primo bronzetto ne è venuto alla luce un altro. Questa volta non ci sono dubbi sull'identificazione del personaggio rappresentato. È Zeus coronato di lauro con la destra appoggiata ad un'alta lancia e che stringe nella sinistra protesa il sacro fulmine (fig. 13).

Tutto è appena abbozzato, le proporzioni sono completamente falsate nella struttura di quel corpo senza forme, l'unica traccia di vita è offerta dal volto, che sembra aver raccolto tutta l'attenzione del modesto artigiano. Qui ritroviamo gli stessi elementi già notati

nel bronzetto del Museo di Torino e che sono apparsi anche in un altro bronzetto analogo rinvenuto ad Aosta presso la porta *Principalis Dextera* (fig. 14).

Sembra espresso in quest'opera, molto modesta, un concetto caro agli artisti indigeni, che non davano importanza al corpo e alla figura umana, mentre nella trattazione del volto, in quella tendenza accentuata del particolare e dell'ornamentazione e in quella ricerca di verismo, ci sono tutti i caratteri dell'arte e della tradizione celtica.

15. – Bronzetto di personaggio con lacerna e cucullus. Da recenti scavi ad Aosta.

Nel dosaggio, tra elementi greco-romani ed elementi indigeni, la bilancia sembra aver favorito i primi, tanto grande è il desiderio dell'artista di dare a questo suo ex-voto, tutta la maestà che la figura divina richiedeva e ha cercato l'ispirazione, forse, nelle più ideali figure dell'arte greco-romana. Purtroppo però non ha saputo dimenticare le sue tradizioni e ci ha dato uno Zeus che è quasi un Ercole e che, soprattutto, è più uomo che divinità.

E veniamo ora al terzo bronzetto, che è indubbiamente il più interessante dei tre e che rivela caratteri, a mio parere, assolutamente nuovi.

Raccolto anch'esso a poca distanza dagli altri due, non è a differenza degli altri, lavorato a tutto tondo, ma presenta su un [illegible] una superficie piana che dimostra come il bronzetto doveva [illegible] ad aderire ad una lastra. Al tempo stesso poi era fissato al re[illegible] composizione da supporti in ferro, di cui resta traccia [illegible] inferiore della figura.

Questa rappresenta, in una audace quanto ben riuscita veduta da tergo, un uomo ancora giovane, dai tratti però piuttosto volgari, vestito di un pesante mantello e col capo coperto da uno strano berretto (figg. 15, 16).

Il vestito, il largo mantello, è — diremo così — il motivo dominante di questa interessante composizione, arricchito e movimentato da grandi pieghe trasversali. Si tratta della lacerna, la cappa

16. – Particolare del precedente bronzetto.

prima portata dai reduci dalle patrie battaglie, ma il cui uso, con l'impero, andò man mano generalizzandosi, data la sua praticità e, soprattutto, perchè era l'indumento più adatto a proteggere dalla pioggia e dal freddo.

Nei monumenti figurati accompagna sempre la lacerna uno speciale copricapo, il *cucullus* che noi ritroviamo, anche in questa figura, gettato sulle spalle mentre sulla testa un altro berretto a [illegible] di pan di zucchero con due alette laterali, come paraorecchi, [illegible]mpleta lo strano abbigliamento.

[illegible]le personaggio è rappresentato in questo bronzetto di Aosta? [illegible] tratta, quasi certamente, di un cittadino romano, perchè

è nota l'abitudine che questi personaggi privilegiati hanno di presentarsi in pubblico a capo scoperto ed è anche da escludere che si tratti di un funzionario o di un soldato, perchè a questa attribuzione si oppone il tipo del vestito. Non resta dunque che pensare ad un paesano, ad un abitante di queste montagne colto in un caratteristico momento della sua vita in una scena che non ci è dato però di ricostruire.

Questa ipotesi troverebbe conferma anche nel volto dell'individuo, con gli zigomi molto pronunciati, con quel collo taurino, quel naso estremamente a punta e quegli occhi, un po' bovini, resi più grandi dalla accentuata trattazione dei piani. Tutti questi elementi concordano ad indicare, a mio parere, che il bronzetto di Aosta vuol rappresentare un *determinato* individuo e che, in quel volto un po' contadinesco, si debbano trovare i caratteri umani di un ritratto.

A che età attribuire questa piccola opera d'arte? Se vogliamo tenere come base il carattere stilistico di quel volto e se limitiamo la nostra attenzione alla trattazione dei capelli a ciocche separate, ma soprattutto al particolare della completa rasatura, non possiamo allontanarci troppo da quel periodo che va da Nerone ai Flavi.

Con richiami al primo per la rotondità del viso, e al secondo, per la marcata accentuazione dei tratti somatici.

Un altro particolare che ci può inoltre servire di guida nella ricerca della datazione è il segno della pupilla resa con un semplice foro circolare, in maniera analoga a quella che avevamo già notato nel bronzetto di Zeus del Museo di Torino e nei pesi della stessa raccolta.

Ora, questo modo piuttosto ingenuo di trattare l'occhio, dimostra a mio parere che siamo in un periodo in cui anche nelle opere in marmo non si era soliti segnare il particolare della pupilla. È noto infatti che tranne poche eccezioni soprattutto nei bronzi, questo segno appare per la prima volta nei ritratti adrianei e si sviluppa sotto gli Antonini, acquistando forme diverse sotto Settimio Severo e il tardo impero. Se però in alcune sculture non in marmo, sicuramente posteriori ad Adriano, come per es. nel busto argenteo del Piccolo San Bernardo e in quello aureo di Aventicum, questo particolare è trattato in una maniera che ricorda appunto i primi timidi tentativi della ritrattistica adrianea (forma semi-lunata incisa), io penso, che l'ingenuo e semplice mezzo del foro adottato dal *figulus*

provinciale possa essere considerato come un sistema, sia pure primitivo, ma certamente antecedente all'apparizione della novità tecnica nell'arte ufficiale romana. C'è ora da domandarsi se questo motivo è un carattere celtico oppure se proviene da altre correnti. Un fatto è certo che noi lo abbiamo visto in tutte le opere che sono state attribuite al gruppo gallo-romano e che si ritrova anche in alcuni bronzi di Industria mentre, e questo può essere veramente sintomatico, appare già in opere di sicura mano indigena, certamente anteriori alla conquista romana, la cui stilizzazione ci richiama agli schemi cari ai decoratori del periodo di La Thene.

C'è poi un altro particolare sempre negli occhi di questo bronzetto che ci richiama alle opere appartenenti al mondo celtico. Ritroviamo qui infatti gli stessi elementi a « cordoncino rotondo » che erano stati notati dal Ferri nelle teste di Roquepertuse e di Entromont e che potremo anche ritrovare nelle rozze e ingenue figure del fregio sull'arco di Susa. Era stato appunto questo riavvicinamento che aveva fatto pensare al Ferri di racchiudere nella stessa cerchia anche il guerriero di Capestrano!

Certamente fra i marmi della Provenza e il bronzetto di Aosta c'è in mezzo Roma con la sua conquista e la sua affermazione, ma chi sa se, nel modesto *figulus* che ha fuso nel bronzo l'uomo col *cucullus*, non è rimasto qualche pallido ricordo del tradizionale sistema di lavorazione per la trattazione degli occhi?

Questa è la domanda da porsi se attribuiamo questa piccola opera d'arte ad un artista indigeno e la facciamo rientrare nell'ambito di quello stile gallo-romano a cui abbiamo accennato a proposito del piccolo Zeus. Ma mentre per quel caso era facile individuare le tracce del « filone indigeno » in quella sproporzione degli arti che dimostra il disinteresse verso il corpo umano, in quella testa troppo grossa e in genere in tutta la figura del Dio, nel quale non è sempre possibile distinguere il Giove del mondo greco-romano dalla divinità gallica; nell'uomo con il *cucullus*, quei sicuri elementi che rivelano i caratteri del celtismo, sono attenuati — si direbbe che sono stati sopraffatti — da quelli Romani. Si può dunque parlare di arte gallo-romana?

Forse sì, se pensiamo al soggetto e al clima in mezzo a cui la piccola figurina di bronzo è nata, no se osserviamo con occhio più critico il suo stile e la perfezione delle sue linee, il motivo del largo

mantello, il gioco di quelle pieghe, l'ardito scorcio di tutta la figura, che non possono essere elementi maturati nell'ingenua mentalità di un modesto artigiano indigeno, ma possono essere stati benissimo assimilati da un artista di più ampio respiro.

Concludendo dunque, preferirei ritrovare nella piccola riproduzione di un valligiano, una creazione dell'arte gallo-romana, ma in cui sono colti gli elementi migliori delle due tradizioni, mirabilmente fusi da un geniale artista.

Ecco dunque che Aosta ci ha riservato questa gradita sorpresa e, sembra quasi che con questa triplice scoperta che caratterizza così bene lo spirito della scultura romana in Piemonte, questa generosa terra abbia voluto, in una sola volta, ripagarci di tanto lungo ed ermetico silenzio.

Carlo Carducci

SCOPERTA DI ROCCE CUPPELLIFORMI NELL'AGRO SEGUSINO

Nell'estate 1947, osservando in Susa i risultati dei recenti scavi nella zona archeologica della città, fissavo la mia attenzione sulle incisioni in roccia viva rinvenute nella cinta del castello, consistenti in buche, solcature ed in una vasca circolare di m. 1,5 circa di diametro e di pari profondità. I solchi evidentemente dovettero essere eseguiti per fermare travi ed impalcature formanti la base dei locali costruiti sopra la roccia stessa. È interessante però rilevare che ivi, verso il supposto luogo del « cortile d'armi », a circa quattro metri di profondità, in un deposito terroso rimaneggiato, venne in luce una bella ascia in pietra verde, di tipica fattura neolitica.

Le mie osservazioni si estesero, per connessione di idee, anche alla zona degli « archi », comunemente detti « acquedotto », in quanto ricordavo come pure in quel sito fosse stato rinvenuto dal Barocelli un pozzo cilindrico « di età e destinazione incerta », che taluno pensò essere stato il sepolcro di qualche regolo alpino, forse di Cozio. Il pozzo attualmente è quasi invisibile, essendo stato riempito in tempi recenti da materiali di scarico, per contro spiccano assai bene in tutti i dettagli quei particolari intagli a scalpello dei quali il Barocelli stesso fece cenno in un suo scritto (1). Si tratta infatti:

1º - di un taglio verticale della roccia viva sulla quale poggia il pilastro sinistro (entrando in città) del fornice maggiore, taglio che costeggia tutto lo spuntone calcescistoso;

---

(1) P. Barocelli, *Appunti di topografia segusina*, « Bull. Museo dell'Impero Romano », VII, 1936. Nel testo a pag. 4 scrive: « Nella parte alta di quello sperone protendentesi dal monte sono ancora resti di pochi gradini tagliati rozzamente nella roccia (...) i quali parrebbero richiamare per confronto resti simili della via mulattiera che nell'alta Val d'Aosta precedette la carreggiabile romana ». « È vicino un pozzo cilindrico pur esso tagliato nella viva roccia, di età e destinazione ancora incerta ».

Poco oltre, nella nota 9 di pag. 4 riferendosi ad uno scritto del Ferrero (*L'arc d'Auguste à Suse*, Turin, 1901) aggiunge: « Dalle fotografie date dal Ferrero non risulta una particolarità che ebbi a rilevare. Chi accede alla città rasentando il possente pilastro di sinistra del fornice maggiore vede che scende a filo e viene a poggiare per tutta la lunghezza del suo lato interno, un taglio verticale di roccia superstite per poca altezza: in origine si può presumere alto almeno un metro e mezzo. Il taglio fu aperto a scalpello come quelli romani delle vie valdostane. Evidentemente si volle dare adito alla via carreggiabile, di direzione rettilinea coincidente con l'asse del fornice augusteo ». « Infatti alla sinistra di questo taglio romano, il lato di mezzogiorno dello stesso pilastro di sinistra si appoggia a resti di tre larghi gradini evidenti nella viva roccia e li ricopre in parte. Furono essi tagliati con poca regolarità ed appaiono alquanto consumati per uso.... ».

2° - di alcuni scalini che fiancheggiano il pilastro stesso nella sua parte fuori mura.

Il Barocelli pensò che il taglio fosse stato eseguito per dare adito alla via carreggiabile; circa l'uso dei secondi non formulò alcuna ipotesi. La loro forma e disposizione bizzarra non si può infatti agevolmente spiegare di primo acchito.

parte alta

parte bassa

1. — Coppella laterale del primo gruppo, vista zenitalmente (Negat. C. F. Capello).

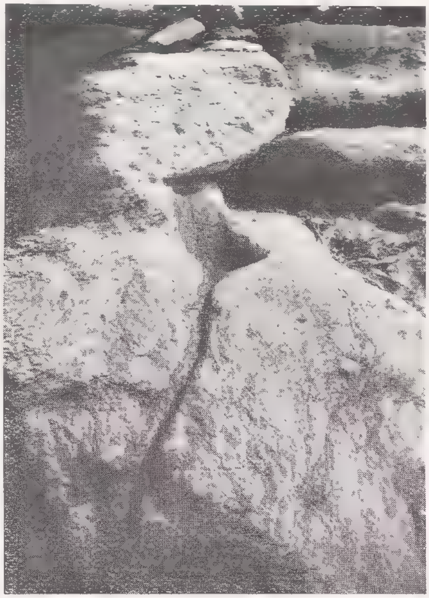
La mia attenzione fu attratta da un particolare, e cioè da un cavo circolare ripieno di terra erbosa giacente su uno di questi gradini. Col suo svuotamento si delineò una perfetta emisfera ricordante le ben note coppelle dei monumenti megalitici di già osservate in varii luoghi d'Italia settentrionale, specialmente in Lombardia.

Procedendo a dissodamenti ed assaggi su tutto il cocuzzolo, diversi altri pozzetti consimili si resero visibili. Acquistata in tal modo la certezza di trovarmi di fronte ad un tipico masso cuppellato, procedetti alla esportazione completa di tutta la coltre erbacea-terrosa ricoprente il rilievo roccioso e quello opposto, di fronte al

pilastro destro, e tali scavi misero in luce il più bello e tipico complesso piemontese (ed oserei dire italiano) di cavità rupestri intenzionalmente foggiate dalla mano dell'uomo. Credo perciò interessante descrivere singolarmente i reperti ed indicare in seguito le deduzioni generali alle quali si può giungere.

Le coppelle.

Le coppelle sono associate in tre gruppi distinti per la loro posizione e tutti giacenti fuori mura, cioè a sud degli archi dell'acquedotto. Il primo gruppo si trova sulle rocce a destra entrando, in basso: è costituito da quattro cavità di medie e piccole dimensioni (2) collegate parzialmente fra di loro da canalicoli scalpellati, lunghi da 10 a 90 cm. La roccia è un calcescisto compatto: il rilievo è lievemente inclinato (fig. 1).



2. – Coppella isolata alla base del pilastro, vista di fronte dal fornice maggiore. A destra in alto, la base del pilastro.
(*Negat. C. F. Capello*).

Al secondo gruppo appartiene un'unica coppella di notevoli di mensioni (diam. 17-20, prof. 7-10 cm.) regolarmente scavata ma svasata su di un lato: da questo si diparte un canale di scarico lungo circa mezzo metro. Essa si trova alla base dello spigolo interno del pilastro di destra del fornice maggiore. Ivi il calcescisto appare pure scalpellato lungo tutto il margine della strada (fig. 2).

Il terzo gruppo è il più numeroso, e si trova sul rialzo calcescistoso sul quale poggia il pilastro sinistro. Tralasciando le piccole conche alle quali non credo dover dare importanza per la loro entità, risulta che delle dodici coppelle ivi esistenti, due sono isolate (3)

(2) Esse hanno le seguenti misure: diam. cm. 15, prof. 3; diam. 15-17, prof. 9; diam. 10, prof. 5; diam. 5-7, prof. 4.
(3) Diametro cm. 8-9, prof. 2.

e le dieci restanti sono divise in due serie. La prima al sommo della roccia presenta cinque coppelle allineate, equidistanti, ed una collocata più in basso sul gradino soggiacente; tutte le altre sono aggruppate a livello inferiore (fig. 3).

Le conche sono perfettamente lavorate e levigate ed hanno contorno circolare od ellittico: quella giacente isolata sul gradino è la

3. – Coppelle allineate del terzo gruppo, viste frontalmente. Corrispondono a quelle contrassegnate coi numeri 1-2-3-4-5 nella fig. 6.
(*Negat. C. F. Capello*).

più perfetta, e si presenta assai curata nella lisciatura della superficie interna, e così pure nel canale di scarico. Tutte quante poi sono collegate fra di loro o con canaletti singoli, o con canaletti a catena, per modo che tutte assieme confluiscono in una gran conca posta a più basso livello. Quest'ultima è uno svaso irregolare, rozzo e senza lisciature, di dimensioni eccezionali (diam. cm. 80, prof. 30).

Da questi brevi cenni descrittivi e dalla ispezione delle planimetrie e delle fotografie, risulta assai evidente che tutte le nicchie nè sono dovute alla semplice azione disgregatrice degli agenti atmosferici, nè si possono ritenere lavori d'intaglio fatti per passatempo da pastori del luogo. La perfezione di talune conche, il loro allinea-

mento, la ben calcolata rete di canali collettori che nel loro svolgersi traggono profitto delle litoclasi rocciose e ad un tempo delle curvature della roccia, dimostrano chiaramente come le incisioni rappresentino un lavoro intenzionale, in tutto simili a quelle rilevate nelle ben note stazioni megalitiche della Francia, Svizzera, Inghilterra, Spagna e dell'Oriente.

5. – Coppella tracciata (*a*), coppella emisferica (*b*), grande solco (*c*) e gradini (1, 2) del terzo gruppo di incisioni, viste zenitalmente. Le coppelle (*a*) e (*b*) corrispondono ai nn. 5 e 6 della fig. 6.

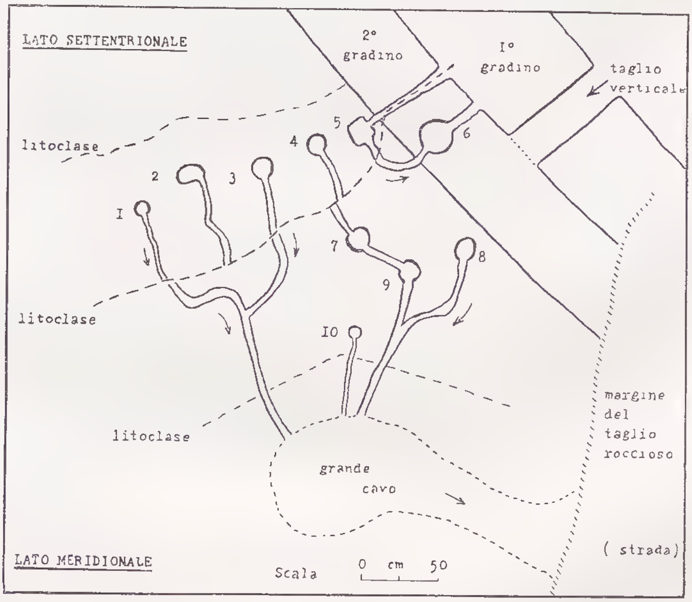
(*Negat. C. F. Capello*).

L'uso.

Accertata l'identità del reperto è possibile anche formulare alcune deduzioni relativamente al suo uso e forse anche all'età. Sarebbe qui fuori luogo passare in rassegna le varie teorie avanzate dagli archeologi per spiegare l'uso e la ubicazione particolare di tali coppelle. Dalle condizioni topografiche locali credo si possa senz'altro escludere che tali massi a scodelle rappresentino le figurazioni geometriche delle costellazioni (teoria del Bachmann, Martin, Pontjatine), oppure siano state fatte per indicare confini (teoria di Vouga, Aymard, Mehlis, Ritz) o di direzioni e passaggi (teoria di Schaaffhausen, Ranke, Schenk, Fritz, Stanley) e tanto meno si possono connettere con riti funerari locali (teoria di Troyon, Gosse, Morlot,

Lalande, Ritz); nessun reperto di altra natura ci autorizza anche solo a supporlo.

La coppella perfettamente emisferica posta sul gradino a media altezza dalla quale si stacca un canalino emicilindrico regolarissimo, potrebbe lasciar pensare ad una « forma per fusione », oppure anche ad un lisciatoio; però i canalicoli convergenti e divergenti dimostrano che tale ipotesi non ha ragion d'essere (figg. 5, 6).



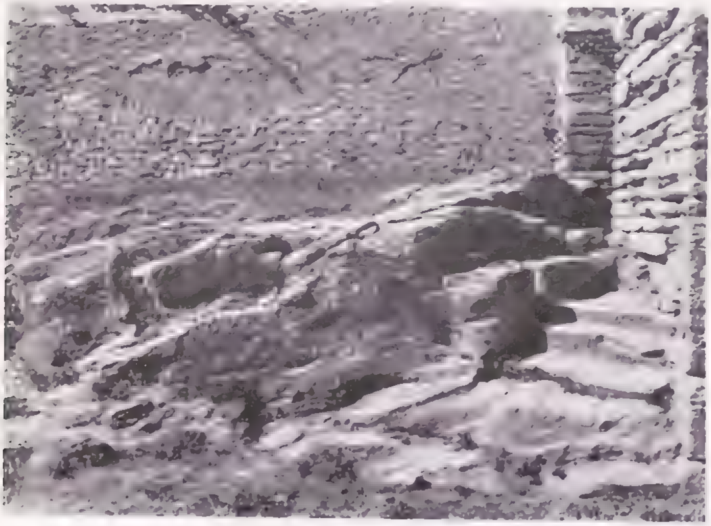
6. – Planimetria delle coppelle presso il pilastro sinistro.
(ril. e dis. di C. F. Capello).

L'unica supposizione che si può logicamente avanzare è questa: che l'insieme delle fossette rappresenti un oggetto destinato al culto di divinità, e più di preciso che esse fossero destinate a raccogliere il sangue delle vittime offerte durante i sacrifici cruenti. A tale deduzione si perviene anche osservando l'insieme di tutte le incisioni ivi giacenti, cioè la disposizione e la giacitura reciproca dei gradini, degli intagli e delle coppelle.

Per chi entri in città dall'arco, come fu già osservato, la rupe cuppellata si presenta a sinistra, e tutt'attorno essa è tagliata ver-

ticalmente a scalpello. Nella sua estrema parte sud, alla base del taglio verticale, si rileva un'analoga scalpellatura che determina un largo gradino in roccia, sul quale sono più fortemente incisi due solchi di circa un metro e mezzo di lunghezza, disposti ad angolo retto (figg. 7, 8).

La base del pilastro sinistro dell'arco poggia poi su cinque gradini stretti e poco rilevati, subparalleli, ricoprendoli in parte: tali gradini sono ortogonali ad altri due più sporgenti ed alti che sono



7. - La rupe cuppellata (vista di profilo), i gradini piccoli (in luce) e grandi (ombreggiati) visti dalla via romana prima del fornice dell'acquedotto. Sul lato settentrionale, a destra, il pilastro.
(*Negat. C. E. Capello*).

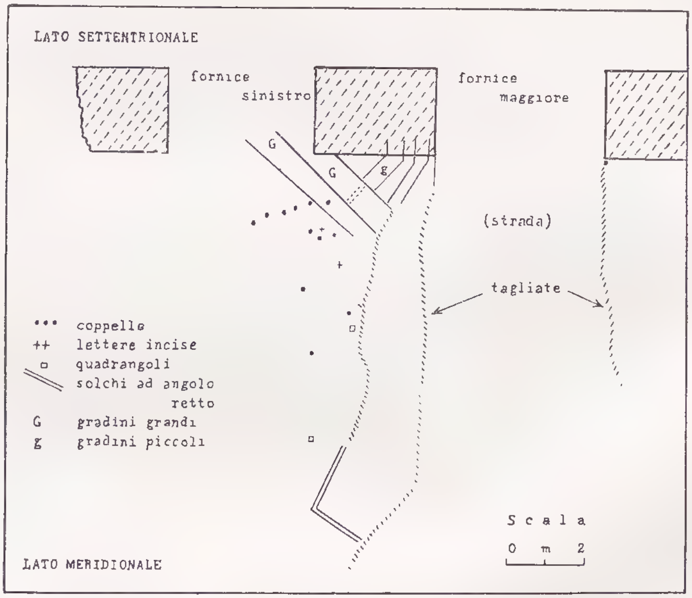
visibili nel loro intero sviluppo, e terminano in corrispondenza del fornice minore sinistro. Il pilastro stesso inoltre poggia su un rilievo roccioso ben squadrato e piano che affianca sulla destra i gradini minori. La vasca circolare già ricordata dal Barocelli si trova al di là del pilastro, a due metri di distanza.

Orbene la giacitura reciproca di tutte queste opere, secondo il mio avviso, si può perfettamente spiegare alla luce di queste nuove scoperte. Se si immagina infatti inesistente il pilastro, si rileva che al difuori e poco lungi dalle antiche mura, in età romana e gallica

il cocuzzolo cuppellato si ergeva isolato, e per tale motivo si offriva quale ara naturale agli addetti al culto. Per accedervi sarebbero stati intagliati i piccoli semisepolti gradini, e quelli maggiori avrebbero servito presumibilmente ai victimarii ed agli aruspici attornianti il sacrificante (4).

Sulla sommità del cocuzzolo sarebbero state immolate le vittime (pecore, suini, ecc.) il cui sangue colando sul lato sud della rupe

*



8. – Planimetria generale delle incisioni rupestri (tagliate, coppelle, gradini solchi) presso gli archi del cosidetto « acquedotto » (Susa). L'asterisco indica la posizione approssimata del pozzo circolare ricordato nel testo.

(ril. e dis. di C. F. Capello).

sarebbe ivi rimasto trattenuto dalle coppelle. Gli intagli ad angolo retto rilevati all'estremo sud della rupe, potrebbero essere interpretati come un piccolo recinto sacro nel quale s'immettevano le vittime per le cerimonie preliminari del sacrificio, quali ad es. l'aspersione con la « mola salsa », se pur non servirono a fissare meglio al suolo

(4) Si osserva anche sul grande gradino inferiore un taglio profondo netto, trasversale largo cm. 20, prof. 40.

uno steccato mobile in legno. Il gran cavo inferiore al quale convergono i canalicoli partenti dalle coppelle forse avrà avuto la funzione di accogliere i visceri cosparsi di vino ed olio.

È risaputo come secondo i riti gallo-romani all'offerta cruenta seguissero le abluzioni ai celebranti per scaricarli, in un certo senso, della sacralità su di essi accumulata per effetto del sacrificio: pare quindi naturale dover pensare che il pozzo situato presso l'ara litica servisse appunto per tali abluzioni rituali (e non come sepolcro, come fu infondatamente supposto!).

Tutte queste ipotesi sembrano essere deduzioni naturali e logiche, ricavate, come dissi, soprattutto dalle osservazioni delle posizioni reciproche delle varie incisioni ed ancora dal fatto che sulla rupe opposta (cioè presso il pilastro destro e le altre coppelle isolate), si notano due spianate ricavate dalle ondulazioni della roccia mediante riempimento con calce e pietrisco; evidentemente tali ripiani servivano per ospitare gli inservienti minori o parte degli oranti. D'altra parte infine non si potrebbe spiegare in modo alcuno la presenza dei due ordini di gradini normali fra di loro, che, per essere semicoperti dalla base del pilastro, sono anteriori alla costruzione di esso e quindi non furono incisi per accedere al fornice di sinistra.

L'età.

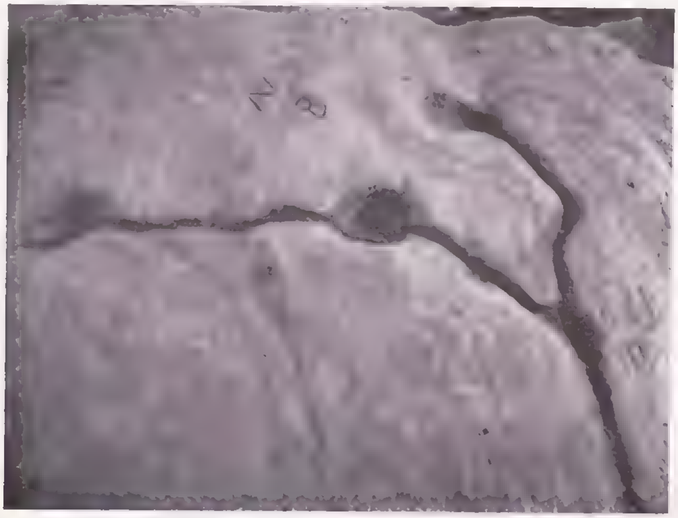
Il Carducci (5) crede di poter riferire il cosidetto acquedotto all'età gotica, cioè al V sec. d. C.; altri pensarono che fosse opera tardo-romana. Gli intagli, in ogni caso, sono quindi per lo meno di età imperiale, se non più antichi, come appunto pare più probabile. Sulla rupe, oltre alle coppelle delle quali dissi, ed alternate ad esse, si nota: una foglia cordiforme (identica ad una consimile incisa su di un blocco marmoreo del fornice sinistro, di certa età romana), due quadrati (cm. 15-10) uno dei quali racchiudenti le lettere A ed R, e due altri gruppi di lettere sparsi: il primo PP.LS, il secondo AV. Quest'ultimo è interessante, poichè le lettere sono associate, quindi tipicamente romane. Queste lettere sono appena visibili e non sembrano essere coeve dei pozzetti ma posteriori (fig. 4).

---

(5) C. Carducci, *Le mura di Susa.* Istituto di Studi Romani: « Atti V Congresso nazionale di Studi Romani », 1940.

L'età delle coppelle non è quindi anche in questo caso, come in molti altri, definibile: pare probabile doverle ritenere gallo-romane o meglio ancora protostoriche, cioè della tarda età del bronzo. A questo proposito non va dimenticato il rinvenimento dell'ascia in pietra verde dianzi ricordata, la quale per la sua forma acuminata e per l'accurata fattura può ascriversi a questa fase finale dell'età litica (6).

Un ulteriore osservazione è possibile fare circa la tecnica della incisione delle coppelle. Ho fatto rilevare come qua e là vi siano alcuni



4. – Coppelle collegate a catena appartenenti al terzo gruppo, viste zenitalmente. Si notano pure le lettere incise. Le coppelle corrispondono a quelle dei nn. 7-8-9 della fig. 6.
(*Negat. C. F. Capello*).

solchi disposti a quadrato. Una delle coppelle maggiori, appartenente al gruppo posta alla sommità della rupe, pur essendo subemisferica, ha il bordo quadrato ed ai quattro angoli mostra chiari segni del bulino acuminato che servì per inciderla. Nel complesso quindi essa è una coppella non ancora finita. Evidentemente quindi per incidere tali conche, l'artefice delimitava dapprima sulla rupe

(6) Durante gli scavi rinvenni pure nella conca maggiore un frammento molto guasto ed appiattito di ligula bronzea di foggia romana.

uno spazio quadrato, poi con un bulino o scalpello bronzeo o litico procedeva alla incisione del cavo che in seguito veniva lisciato e finito con accuratezza.

Tutte le osservazioni riportate consentono alfine di poter chiarire la finalità di queste incisioni rupestri per lungo tempo rimaste senza interpretazione, ed anche di mettere in luce, nell'agro segusino, un interessante e perfettamente conservato monumento litico, sfuggito all'indagine di quanti si occuparono delle antiche vestigia in questa regione, a causa della copertura erbacea ed arborea d'alto fusto, che sino a pochi anni or sono si ergeva su quei rilievi rocciosi.

CARLO F. CAPELLO

ANTICHI SMALTI CLOISONNÉS E CHAMPLEVÉS DEI SEC. XI-XIII IN RACCOLTE E MUSEI DEL PIEMONTE

L'arte dello smalto nelle sue diverse tecniche e cioè nelle sue diverse espressioni artistiche, ebbe nei secoli uno sviluppo di eccezionale fertilità e si può dire che non v'è regione per quanto appartata dai centri di produzione cui non siano toccate in sorte preziose reliquie. Anche il Piemonte ha il suo notevole patrimonio in smalti, dai più antichi « cloisonnés » barbarici agli esemplari dipinti fino ai secoli XVII e XVIII (1); opere di varia origine e nazionalità e variamente pervenute alle diverse raccolte. Ma non possiamo rivolgere a questo interessante gruppo d'opere, uno studio che lo abbracci nella sua interezza poichè dovrebbe essere per forza di cose superficiale. Tralasciamo perciò gli smalti dipinti dal '400 al '700 di cui il Museo Civico di Torino possiede una cospicua raccolta; così pure gli smalti barbarici preromanici — pochi di numero invero — e soprattutto gli smalti translucidi del XIV e XV secolo che, applicati alle più diverse opere d'oreficeria, sono assai numerosi, facendo eccezione per un solo caso che assume per noi particolare importanza di ricerca. Lo smalto translucido del resto attende ancora una indagine particolareggiata di vasta portata che raccolga e compari i

(1) Due fibule barbariche in « cloisonné » sono conservate al Museo Archeologico di Torino (v. Calandra, *Di una necropoli barbarica scoperta a Testona*, in « Atti della Soc. Piem. Arch. e BB. AA. », 1883, vol. IV, pag. 30 e segg., tav. 3); al Museo Civico della stessa città ve ne sono altre due di forma allungata, pure con « cloisons » di vetrini che se non sono strettamente smalti (le cosidette « Almandinnen ») ne son tuttavia un preannuncio e seguono la tecnica del « cloisonné » ma eseguito a freddo. Per gli esemplari del Civico — di bellezza veramente eccezionale —, vedi V. Viale, *Recenti ritrov. archeol. a Vercelli e nel Vercellese; Il tesoro di Desana*, in « Boll. Stor. Bibl. Subalpino », vol. XLIV, 1942, n. 1, ed anche S. Fuchs, *Kunst der ostgotenzeit*, Berlin, 1944, pag. 102, fig. 67. Tra i vari oggetti componenti il notevole tesoretto di oreficerie barbariche della dispersa collezione Gualino (e già della collez. Stroganoff), ora in proprietà della Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, un pezzo solo può, a rigore, essere accolto in uno studio su smalti: il bel pendaglio aureo costituito da una fine trama di « cloisons » per granati, riprodotto alla fig. 1 della tav. LXIV in L. Venturi, *La collezione Gualino*, Milano-Roma, 1926 (e nel minor catalogo di L. Venturi, *Alcune opere della collezione Gualino, ecc.*, 1928, tav. 48). Gli smalti dipinti sono al Museo Civico di Torino; un gruppo di esemplari di recente acquisto è illustrato in V. Viale, *I principali incrementi del Museo Civico di Arte Antica*, I, in « Boll. della Soc. Piemontese d'Arch. e BB. AA. », 1948, pag. 141 e segg. Per i traslucidi è impossibile qui anche un accenno sommario dei luoghi; oltre i numerosi allo stesso Museo sono da considerare quelli sparsi in molte e molte chiese piemontesi, anche di località dimenticate.

dati delle diverse scuole; e potrebbe essere interessante per il Piemonte il ricercare se forse qualche prodotto non possa essere di origine locale. Cosa da escludere per lo smalto dipinto e, quanto al « champlevé » non escludibile a priori ma certo, stando alle conoscenze attuali, molto problematica o almeno non comprovabile.

Passiamo dunque a quanto c'interessa direttamente: « cloisonnés » e « champlevés » di artisti italiani, mosani, renani, e soprattutto limosini o meglio, genericamente, francesi. E cercheremo di equilibrare l'indagine storico-filologica di indiscussa necessità sempre e tanto più in campi, come questi, ancor così gravati da punti oscuri (purtroppo in parte insanabili per la perdita di materiali) con un più caldo apprezzamento estetico: perchè uno smalto può essere arte come lo può essere — o non essere — una architettura greca o moderna « funzionale », un dipinto di qualsiasi scuola, un tappeto.

E come ai grandi pittori, scultori e architetti ci si deve avvicinare non per lasciarne una spoglia sezionata, ma per cogliere la loro umanità completa fatta sensibile a tutti, così per le altre arti, che non sono mai « minori », e per gli smalti di cui parliamo, dobbiamo anzitutto vedere l'artista che indistintamente ha voluto fare una cosa « bella ». Ci sarà opportuno seguire un ordine non strettamente legato alla successione delle singole collezioni ed esaminando invece le opere soprattutto attraverso l'atteggiarsi dell'espressione artistica nei vari momenti.

I. - L'AUREA RILEGATURA D'EVANGELARIO CON SMALTI " CLOISONNES " ALLA BIBLIOTECA CAPITOLARE DEL DUOMO DI VERCELLI

Per lo smalto « cloisonné » non ci dobbiamo occupare che di una sola opera, ma di alto valore artistico e particolare importanza storica: la rilegatura aurea dell'archivio capitolare della cattedrale di Vercelli (fig. 1) che rappresenta, al di là della sua preminenza nelle raccolte del Piemonte un momento eccezionale nella storia del « cloisonné » italiano. Essa fu studiata da numerosi critici e recentemente, nel 1938, la Hackenbroch (2) la fece oggetto d'una

(2) Vedi Y. Hackenbroch, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basel, 1938, pag. 44 e segg. e fig. 20 a 22.

1. – Facciata tergale aurea del «Liber Evangeliorum», arte lombarda 2ª metà sec. XI. Archivio Capitolare, Vercelli.

disamina d'indiscutibile serietà; ma il rapporto dell'opera con la corrente artistica in genere del suo tempo fu da essa impostata su non giusta via; inoltre la delicata situazione, irta di incertezze, in cui si dibatte la critica relativamente al « cloisonné » italiano (ed anche a quello bizantino puro) coinvolge l'opera in questione; e proprio in quest'anno Magda de Bàràny (3) nel riaccennare alla rilegatura come termine di confronto in uno studio sugli smalti della corona di Santo Stefano di Budapest risolleva, implicitamente, problemi; non è dunque affatto fuor di luogo ritornare all'opera con intenti critici.

Il Toesca ricollegandosi in parte a precedenti studi aveva datato gli smalti al XII secolo ponendoli in rapporto con quelli di una rilegatura del Duomo di St. Denis ora al Louvre (che sono invece più antichi), e con quelli della Pace di Chiavenna (ch'egli riteneva troppo tardi) e indicò il sottile accento bizantineggiante dell'Angelo sbalzato sul recto, considerandolo « ricalcato dall'orafo romanico del sec. XII su qualche avorio o argento bizantino »; gli smalti li pose in rapporto « coi tedeschi a imitazione dei bizantini » (4). Gli studiosi italiani dopo di lui lo ripeterono (5) finchè la Hackenbroch sottopose l'opera ad un esame particolareggiato d'ogni elemento e ampiamente confortato dalla conoscenza dei varii centri di produzione del « cloisonné » in Italia prima e dopo il Mille, e la datò, anche contro precedenti datazioni più precoci, al terzo quarto del sec. XII (6).

---

(3) Vedi M. de Barany-Oberschall, *Localization of the enamels of the upper emisphere of the Holy crown of Hungary*, in « The art bulletin », XXXI, june 1949, n. 2, pag. 121.

(4) Vedi P. Toesca, *Storia dell'arte ital.*, « Il Medioevo », 1927, fig. 820 e pagine 1111, 1116, 1147, nota 2.

(5) Vedi ad es. A. M. Brizio, *Vercelli* (catal. d. cose d'arte, ecc.), 1935, pag. 94 e fig. a pagg. 96-97; G. Marangoni, *Vercelli*, Bergamo, 1931, pag. 41. Per la bibliografia sull'argomento v. Hachenbroch, op. cit., pagg. 44-45. Essa cita anche il Künstle, ma questi accennò in realtà non alla legatura con smalti, bensì ad altra più antica di cui faremo pure menzione.

(6) Per datazione anteriore v. M. Rosenberg, *Zellenschmelz*, Frankfurt, a M. 1921, pag. 3, fig. 1, 1 *a*, ecc. e P. Metz, *Das Kunstgewerbe von der Karolingerzeit bis zum Beginn der Gotik*, in Th. Bossert, *Gesch. der Kunstgewerbe aller Zeiten und Völker*, Berlino, 1932, vol. IV, pag. 246, su cui torneremo. Nella stessa opera del Bossert, lo Zaloziecky, *Das Byzant. Kunstgewerbe*, in *Der Mittelalter und spätmittelalterliche periode*, a pag. 148 data l'evangelario di Ariberto, che avremo occasione di citare più volte, al X secolo, contro ogni dato stilistico e storico, mettendolo in rapporto con l'altare di Vuolvinio che dà allo stesso sec. X; tale collegamento di due opere separate da duecento anni fa comprendere quanto mal sicuro fosse l'atteggiamento della critica anche di fronte alle opere del sec. XI come l'evangelario.

Lo stesso Metz che pur raccolse i precedenti risultati del Kondakov, del Burger, del Rosenberg, dello Svarzenski sul « cloisonné » orientale e occidentale, diede per le opere sorte in Italia un quadro quanto mai vacillante; e la sua citazione della rilegatura di Vercelli è convenzionale: essa, eseguita, secondo lui, sulle stesse basi stilistiche della Pace di Chiavenna e dell'Aribertus-Codex « steht bizantinischen Arbeiten besonders nahe » (7). Unico elemento di rilievo nel Metz, è la datazione all'XI secolo, senza però alcun riferimento più preciso al tempo e senza dimostrazione stilistica più penetrante, anzi di per sè i suoi accostamenti senza corrispondenza intima, ponendo a contatto con forti stacchi, potrebbero proprio indurre a ritenere errata la sua datazione che è invece, se pur generica, giusta.

È dunque merito della Hackenbroch l'aver chiarito divergenze nello stesso ambito dello smalto lombardo, così da permettere ulteriori passi nel definire forme diverse di una stessa regione, come avviene ad es. nella scultura monumentale. Ma, ripetiamo, nella sua opera datazione e definizione ci sembrano tutt'altro che convincenti. Illustrando la rilegatura di Ariberto al Tesoro del Duomo di Milano, della prima metà del sec. XI (8), la scrittrice nota il gusto di composizione anti-architettonica degli smalti e delle gemme « gleich einem Teppich » quasi — essa dice — per eco degli ornati di tono bizantino in traduzione occidentale; con stacco netto da opere francesi e tedesche coeve, di più chiara architettura dispositiva. Dobbiamo tener presente questo elemento. Il Codice vercellese, essa prosegue, nei « cloisonnés » a sottile ramificazione, a ondulazioni parallele e talora a incroci reticolati presenta una stilizzazione lineare bizantina per cui si isola dagli altri noti smalti italiani, non solo campani e siciliani (che se non sono opera di greci immigrati sono di scuola locale satura di Bisanzio) o romani, più legati a una tradizione locale, ma delle stesse e più antiche opere lombarde, ante-

(7) Il Metz, op. cit., pagg. 246-247, indipendentemente dalla necessità di essere sommario per l'esigenze della trattazione, è impreciso e rappresenta un passo indietro di fronte alle precedenti conquiste (v. M. Rosenberg, *Gesch. der Goldschmiedekunst auf techn. Grundlage*, I-II, Frankfurt a M. 1921; Falke-Schmidt-Swarzenski, *Der Welfenschatz*, Frankfurt a M., 1930), soffocando ogni cosa sotto l'impero del bizantinismo a oltranza; concetto che emerge anche relativamente agli smalti franchi e « westdeutsche » ponendosi così in contrasto con gli studi del Volbach (pag. 46 e segg.) e dello Zaloziecky (pag. 126 e segg.), nello stesso Bossert.

(8) Vedi Hachenbroch, op. cit., pag. 27 e segg., figg. 12-13.

riori al 1000. Gli smalti di Vercelli sarebbero in rapporto con quelli di una legatura del Tesoro di S. Marco e di una della Biblioteca Marciana a Venezia (Pasini, *Il tesoro di S. Marco*, tav. 11, fig. 12 e tav. 10), tuttavia l'artista del nostro Codice mutò lo spirito dei modelli bizantini; nei panneggi di S. Giovanni la scrittrice vede col-

2. – L'angelo di San Matteo, tondino in cloisonné su oro, dettaglio della fig. 1.

legamenti con i profeti scolpiti al Duomo di Cremona, oltre che con affreschi di S. Pietro in Civate e di una Bibbia dell'Ambrosiana - Cod. B. 48 in f.

E qui sentiamo nella Hackenbroch i primi contrasti; ci avvediamo che anche per essa, come per tanta critica esclusivamente filologa, « stile » è un concetto assai impreciso che porta a raffronti discutibili più iconografici che intimi. Secondo noi quel proporre le sculture cremonesi post-wiligelmesche è inaccettabile, per quel loro

7. – Rilegatura dell'« Uta-Codex », da Regensburg, arte ottoniana, inizio sec. XI. Monaco, Staatsbibliothek.

che gli smalti di Chiavenna anche in relazione a quelli di Vercelli presentano, al di là dell'indiscutibile comunanza di origine, tali stacchi che non conviene insistere troppo in confronti. In sostanza l'elemento dominante a Vercelli è il gusto lombardo di ascendenza barbarica che emerge dai caratteri di massa e di colore possenti, ben più forti

che nel Codice di Ariberto in quanto più concentrati e combinati, come per accentuare un senso di coordinamento. Si ha così accanto all'effetto di stesura decorativa, il principio del risalto delle gemme e degli sbalzi in un vicendevole potenziarsi di fondo e di rilievi qualunque essi siano, e lo stesso valore di stacco assumono le placchette attorno alla croce e la croce stessa, sia per il loro incassarsi maggiormente che nel Codice d'Ariberto, sia per il senso di continua vicenda tra le liscie superfici dell'oro e le accidentalità senza posa di castoni, di filigrane.

3. – La Vergine, lastrina in cloisonné su oro, dettaglio della fig. 1.

Basta uno sguardo alle opere di Ariberto e di Chiavenna per cogliere la divergenza amplissima, rivelatrice di una forte originalità che nel Codice vercellese pare voglia riassumere due tradizioni. E tuttavia la componente nordica prevale poichè, come vedremo, deriva da una fonte germanica che già a sua volta aveva assorbito e trasformato valori bizantini.

Del tutto nuovo è sul vasto campo della legatura l'effetto cromatico delle superfici auree delle placchette per il particolare valore assunto in rapporto agli altri elementi. La loro fattura è di alta

9*a*. – Medaglione smalteo cloisonné della Croce di Velletri, arte ital. (scuola ignota con elem. lombardi e tedeschi), metà circa secolo XI.

qualità e sarebbe un errore il voler avanzare termini di confronto qualitativo con esemplari bizantini, ad es. quelli di Venezia, nella Pala d'oro; poichè l'intervento di un artista occidentale personalissimo porta con sè un nuovo linguaggio stilistico da valutarsi indipendentemente. Non per ripetere una descrizione — superflua dopo quella ottima della Hackenbroch — ma per cogliere qualche nuovo dato di sensibilità e di tecnica, indugiamo su qualche altro particolare. L'insieme, s'è detto, raggiunge una certa organicità inserita nel fondamentale gusto nordico assorbito dallo spirito romanico-lombardo: un romanico primitivo dunque; non dovrebbe già questo far meditare sulla datazione? È cosa da tener presente. Estremamente ricca e intelligentemente ordinata è la distribuzione del colore: e intendiamo, tra i colori, l'oro stesso. Esso diversamente agisce a seconda dell'estendersi, sulle varie placchette, della tecnica dello « Senkschmelz » per cui risalta una complicatissima trama cromatica attorno alla croce nel dominare dello smeraldo e del rosso vinoso accordati al blu nei tondini superiori e invece, l'emergere dell'oro attorno ai blu e marroni invertiti di panneggi nelle due piastre inferiori. Non solo ma, sotto la regia di quelle note primarie e dell'innumere rilucere dei castoni multicolori (anch'essi secondo un ordine) il fondo d'oro porta valori particolari per via della tinta pallida delle lastrine attorno agli smalti e della filatura delle « cloisons », mentre la lamina dell'inquadratura con gli sbalzi e quella del piano di fondo ha una carica tinta d'oro rosso. Di alta finezza le « cloisons », purissime nel disegno interno dei visi ove assumono valore cromatico

9b. – Medaglione smalteo cloisonné della Croce di Velletri, arte ital. (scuola ignota con elem. lombardi e tedeschi), metà circa secolo XI.

nell'appoggio di tocchi di smalto nero o bianco; ricco di sensibilità il colore il cui tono meno limpido di quello degli smalti bizantini acquista valore positivo per adeguarsi alla diversa sensibilità di tutti gli altri elementi romanico-occidentali; anzi certe graduazioni assumono spesso il sapore di modellazioni (fig. 2 e 3).

Possiamo adunque rivolgerci ad alcune affermazioni della De Bàràny Oberschall (14); essa riferendosi alla rilegatura accenna fra l'altro alla croce di Velletri i cui cinque smalti di tergo sarebbero di carattere lombardo della prima metà dell'XI secolo; la croce si accorderebbe per la tecnica dello « Senkschmelz » coll'Evangelario vercellese, che nel gruppo milanese posteriore al 1000 *è* l'unico esempio condotto a solo « Senkschmelz » (15); essa poi data quest'ultimo al 1050 circa. Ora la croce di Velletri è indubbiamente penetrata da lombardismi nella scultura del piede e negli smalti di tergo (fig. 9); ma questo non basta a stringer legami troppo forti poichè in Lom-

(14) V. op. cit. alla nostra nota 2. Premesso che non avanziamo alcuna ipotesi quanto agli smalti ungheresi, quasi « terreno proibito » per gli stessi studiosi locali, indichiamo come di grande importanza la conclusione dell'articolo che, senza pronunciarsi sull'origine di tali smalti, ma negandone i caratteri milanesi e soprattutto — giustamente — quelli romani da altri affermati, pensa sia da meditare l'azione dell'arte ottoniana, orientando la ricerca nell'ambito di Trier, Essen, Regensburg. Noi indicheremo l'influsso ottoniano nell'evangelario di Vercelli; se la De Baràny compirà le ricerche promesse dall'accenno, esse potranno dare frutti non solo per la corona ungarica, ma per numerosi problemi del cloisonné » italico e, innanzittutto, lombardo.

(15) Non possiamo naturalmente accettare accostamenti sulla base della sola esecuzione in « Senkschmelz » che, instaurati su puri elementi tecnici isolati dalla complessità di un'opera, possono portare alle massime deviazioni.

bardia varie sono le correnti in scultura e pittura, ed è gratuito pensare ad unica corrente negli smalti. Questi ultimi in tal croce, potranno anche essere milanesi, ma certo ben differiscono sia dall'evangelario di Ariberto e dalla Pace di Chiavenna e dall'esemplare di Vercelli; la forma della croce è in contatto con le croci d'Assia ed altre tedesche pubblicate dal De Francovich (16) e questo potrebbe corroborare il carattere lombardo dati i contatti fra le croci ottoniane e l'oreficeria in Lombardia nel sec. XI e nella prima metà del XII. I rilievi del piede, al pari di quelli del piede della Welfenkreuz allo Schloss Museum (17) di Berlino — la quale ha pure uguale forma nei bracci — sono indubbiamente legati a forme lombarde ma non di cerchia milanese o dell'Alta Lombardia bensì della scuola emiliana-modenese wiligelmica (18) e sono forse di un momento precedente al grande scultore che dopo le forti scene bibliche della facciata del Duomo di Modena trovò un più morbido accento per i suoi genietti funebri che si dicono addolciti dall'influsso classico e potrebbero esserlo invece per contatto della forma pittorico-plastica ottoniana. Inoltre le croci interne dei « recto » della Welfenkreuz e dell'esemplare di Velletri sono indubbiamente di derivazione bizantina per la caratteristica forma di « encolpion », per cui tutti questi elementi sommati escludono la possibilità di rifarsi da vicino agli smalti del « verso » di Velletri; comunque l'averli citati è utile ad avanzare la diversità di caratteri assunta dallo smalto in Lombardia entro una generale definizione comune; e la data proposta dalla De Bàràny, prima metà del sec. XI, anche se per noi troppo precoce serve a suggerire una datazione non oltre l'XI secolo che ci sarà utile anche nel datare la legatura di Vercelli. Ed anche se ne può trarre un'utile osservazione relativamente all'astrattezza decorativa dei cinque smalti di Velletri di fronte a cui quelli di Vercelli, sia delle figure sia dei simboli, ap-

---

(16) Vedi Geza de Francovich, *Crocifissi metallici del secolo XII in Italia*, in « Riv. d'Arte », XVII, serie II (VII), 1935, pag. 1 e segg.

(17) Vedi Hachenbroch, op. cit., pag. 49 e figg. 24-28 e 33-45. La studiosa che, pur notando i caratteri lombardi pone la Welfenkreuz e la croce di Velletri tra gli smalti « unbekannter Herkunft » — giusta posizione prudenziale — non si pronuncia per date; i confronti tuttavia con varie opere fan credere che essa le ritenga del secolo XII e anche un po' avanzato.

(18) Vedi per la distinzione delle correnti: G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, in « Riv. dell'Ist. di Archeol. e storia dell'Arte », anno V, 1936, pag. 267 e segg. e *Wiligelmo da Modena, ecc.*, ibidem, a. VII, 1940, pag. 225 e segg.

paiono condotti, pur con gli innegabili accoglimenti bizantini, con un sottile, sempre riaffiorante, senso formale che ha tutt'altra fonte. E basta confrontare l'esecuzione dei volti di Vercelli e quella dell'angelo di Velletri per escludere ogni accostamento non puramente generico.

Inoltre la De Bàràny coglie giustamente la non persuasività degli accostamenti della Hackenbroch a sculture ed affreschi. Siamo convinti che la rilegatura va portata più indietro nel tempo poichè la datazione al terzo quarto del XII secolo la pone fuori possibilità di sistemazione e si comprendono allora gli sforzi della Hackenbroch per stringere legami. Cerchiamo dunque di stabilire su quali elementi la datazione può essere retrocessa e in quali limiti fissata.

Le parti a sbalzo nella nostra rilegatura — e, vedremo, anche qualche elemento smalteo — porgono nel modo più evidente numerose possibilità di collegamento con la miniatura ottoniana; e proprio con modi che impongono una datazione assai arretrata staccandosi di molto dalle opere citate dalla Hackenbroch (che di arte ottoniana non parla affatto) le quali rivelano un ricordo ottoniano già corretto, mutato da ulteriori apporti oltremontani d'altra origine e da nuove tendenze locali.

E innanzi tutto vediamo nell'evangelario di Ottone III, del tesoro del Duomo d'Aquisgrana, miniato alla scuola della Reichenau negli ultimi anni del sec. X, la figura dell'evangelista Matteo (19) il cui capo è esattamente, per modulo, capigliatura, taglio degli occhi, fissità dello sguardo, frontalità bizantineggiante (20) corrispondente agli angeli dei tondini di Vercelli con una intima affinità stilistica che pone per questi indiscusso un modello ottoniano (fig. 4). Così pure la testa situata con intento decorativo al centro del timpano coronante l'edicola di S. Giovanni nello stesso codice non fa che ribadire la derivazione, al pari di altre miniature come l'Omaggio all'imperatore o la Tentazione di Cristo; nella Crocifissione poi, appare una croce con una profilatura interna quale si rivede nella croce della copertura

---

(19) Vedi H. Hieber, *Die Miniaturen des frühen Mittelalters*, München, 1912, pag. 130 e segg. e fig. 70; v. anche G. Leidinger, *Meisterwerke der Buchmalerei*, München, 1920, tav. 6.

(20) Giustamente il Santangelo, in *Cividale* (*catalogo delle cose d'arte e d'antichità, ecc.*), Roma, 1936, pag. 69 e segg., dice che « nella miniatura (occidentale) il punto massimo di finezza aulica e di marcata impronta bizantina lo ritroviamo alle origini dell'arte ottoniana », notando come proprio in tal tempo artisti lombardi appaiono alla corte degli Ottoni.

vercellese e che è tratto tipicamente renano (21). È interessante aggiungere che nelle storie miniate del codice (22) si vede la configurazione morbidamente modellata e vivace dei piedi dei personaggi quali ritroviamo nel S. Giovanni smaltato di Vercelli, provando maggiormente come quivi la tecnica del « cloisonné » soltanto sia orientale

4. – Tondo sbalzato con busto d'angelo, dettaglio della incorniciatura della fig. 1.

e la figura stessa del Santo risponda a canoni più nordici che di Bisanzio. Ancora: in un evangelario della scuola di Trier, del 980 circa, il giovane Cristo nella Majestas anticipa con stringente chiarezza (perfino nel senso di certe alluminature del volto) gli angeli dei ton-

(21) Vedi per l'edicola di San Giovanni, H. Hieber, op. cit., fig. 73; per le tre ulteriori scene, A. Goldschmidt, *Die deutsche Buchmalerei*, München, 1928, Bd. II (*Die ottonische Buchmalerei*, in « Deutschland »), tav. 1, 2, 3.

(22) Vedi H. Hieber, op. cit., figg. 65, 66, 69.

dini vercellesi; del resto, quale migliore occasione di confronto che il tondo col simbolo dell'evangelista Matteo, in quella stessa pagina? L'anatomia del Cristo vercellese è preannunciata (con stile invero più molle) dal Crocifisso d'un codice di Trier, di fine sec. X, al Museo Condé di Chantilly. Inoltre in un messale del Duomo di Trento, del principio del sec. XI, in rapporto con S. Gall e la Reichenau, la miniatura dell'Ascensione (23) a parte il tono agitato delle figure che a Vercelli manca, presenta un santo (a destra, al centro della seconda fila) che sarà riecheggiato dalla testa a rilievo di Cristo dell'evangelario vercellese, nel quale poi il S. Giovanni smalteo ripete il Santo giovane di Trento (ultimo a destra in prima fila) per ogni particolare del volto, dell'aureola, delle mani, della posa, con affinità stretta non solo iconografica ma di sensibilità. E queste affinità sommate alle precedenti non possono certo esser casuali.

Ma altre osservazioni ancora necessitano. Le teste di Cristo e degli angeli sono in rapporto — nel senso di derivazione da corrente artistica — con quella un po' più allungata del Cristo dell'Uta-Codex di Kirchberg (24) — già citato per altra ragione — scritto a Regensburg tra il 1002 e il 1025 e, più chiaramente, con quella del Cristo nella Pala d'oro donata da Enrico II al Duomo di Basilea (fig. 8), ora al Museo di Cluny (25) sempre dell'inizio del sec. XI. La Pala d'oro del tesoro del Duomo d'Aquisgrana (26) del 1000 circa, vale a concludere l'accostamento nostro presentando nel Cristo che cavalca, nell'entrata a Gerusalemme, l'esatto volto del Cristo vercellese in posa invertita.

Su queste basi d'accordo con opere tedesche che precisano i contatti solamente generici con le croci di Matilde d'Assia (27) possiamo

---

(23) Vedi per il primo evangelario di Trier (cod. lat. 8851, Bibl. Nat., Paris, fol. 1), A. Goldschmidt, op. cit. (Bd. II), tav. 9; per il secondo codice di Trier (ms. 1447, Chantilly, Musée Condé, fol. 4 v.), v. A. Goldschmidt, op. cit., tav. 12; per il messale di Trento, v. W. Arslan, *La scult. e la pittura veronese*, cit., pag. 56 e fig. 69 e A. Morassi, *Storia di pittura nella Venezia Tridentina*, Roma, 1933, pag. 43 e segg.

(24) Vedi Hachenbroch, op. cit., fig. 17; F. Redlob, *Deutsche Goldschmiedeplastik*, München, 1922, tav. IV; G. de Francovich, op. cit., 1935, fig. 12 (particolare del capo).

(25) Vedi G. de Francovich, op. cit., 1935, fig. 13 e P. Metz, in Th. Bossert (*Gesch. des Kunstgewerbes, ecc.*), cit., pagg. 232, 233.

(26) Vedi M. Burg, *Ottonische Plastik*, Bonn, 1922, pagg. 58, 63 e G. de Francovich, op. cit., 1935, fig. 19.

(27) Vedi K. Wilhelm-Kastner, *Das Münster, in Essen*, Essen, 1929, pagine 62-66, tav. 45; Catalogo della Mostra: *Uit de Schatkamers der Middeleeuwen, Rjjksmuseum*, Amsterdam, 1949, n. 47 (e tav. 25) e n. 49; v. inoltre anche il n. 50; G. de Francovich, op. cit., 1935, fig. 2.

8. – Paliotto aureo di Enrico II, dal Duomo di Basilea, arte ottoniana, inizio sec. XI. Parigi, Museo di Cluny.

passare a confronti con opere italiche lombarde. E dovremo ammettere che se il Cristo della legatura d'Ariberto ha un altro sapore di più pittorico e cedevole girar di forme, tuttavia entrambi derivano da una sola tradizione. Nè il Cristo di Vercelli può essere datato tanto più in là dell'XI secolo chè allora giungeremmo al tempo dei tre grandi Crocifissi — da appendere in transetti sull'altar maggiore — del Duomo di Casale, del Duomo di Vercelli, di S. Michele di Pavia, che il De Francovich considera del sec. XII, propendendo per la prima metà (28) e che noi riteniamo precisamente di tale epoca. Essi indicano un ulteriore frutto della scultura e oreficeria ottoniane in una forma che è evidentemente posteriore alla legatura vercellese riflettendo nuovi elementi, a quella rimasti ignoti; il modulo delle teste è mutato, la plasticità ha un carattere parzialmente diverso, collegato ad altri interessi spaziali, il linearismo dei panneggi ha

(28) Vedi G. de Francovich, op. cit., figg. 3, 16, 17.

mutato sensibilità dagli angeli della legatura. Ma tali Crocifissi, unitamente ad altri tedeschi che ne sono la fonte, provano meglio ancora come fosse errato il confronto tra la legatura e la scultura pavese o affreschi del sec. XII avanzato. Quella scultura è ormai variamente wiligelmica o nicoliana e variamente legata a caratteri di Borgogna, elementi tutti che esulano dai Crocifissi in questione, mentre solo qualche scultura di corrente comasca può permettere qualche confronto — relativo — così legata com'è ancora all'arte ottoniana, ma tuttavia anch'essa aperta a contatti che per la legatura sono esclusi (29). Così è infatti per la Cena del Pulpito di S. Ambrogio in Milano del 1115 circa (30); il cui confronto potrebbe meglio proporsi ma parlerebbe comunque solo per un rifarsi della legatura a forme più antiche e più direttamente; mentre ribadisce la nostra tesi dell'antichità dell'evangelario un accostamento, quanto alla sensibilità, agli stucchi del Ciborio di S. Ambrogio che giustamente il De Francovich retrocede alla prima metà dell'XI secolo come opera del tempo di Ariberto (31). Ed allora possiamo proporre qualche esempio di pittura che non andrà più cercato a Civate ma a Galliano (32) ove nell'abside gli affreschi del 1007 presentano tipi meglio confrontabili con la legatura, sempre escluso con questa l'elemento dell'agitazione nei gesti ma non esclusa la violenta concentrazione psicologica — o, per uscire anche dalla Lombardia passando ad altre regioni ugualmente penetrate di ottonismo, a Verona, con gli affreschi del 996 nel sacello di S. Nazario e Celso (33) collegati al citato evangelario di Ottone III (ma con permanenze carolingie); o allo stesso Crocifisso in S. Pietro Incarnario (34) (anch'esso tuttavia con persistenze carolingie); o agli apostoli in S. Andrea di Sommacampagna (35) di nuovo in rapporto col Messale del Duomo di Trento.

---

(29) La distinzione della corrente comasca, delle sue influenze ed espansioni e i suoi rapporti con l'arte d'oltralpe è in G. DE FRANCOVICH, *La corrente*, cit., 1936 (V), pag. 267 e segg.; 1937, pag. 47 e segg., è alla prima parte che son rivolti i nostri riferimenti.

(30) Vedi G. DE FRANCOVICH, *La corrente comasca*, cit., fig. 21.

(31) Vedi ibidem, fig. 24 e VENTURI, *Storia*, II, pag. 535 sgg. (con riproduzione di tutti e quattro i lati).

(32) Vedi P. TOESCA, *Storia*, cit., I, pag. 947 e fig. 644 e *La pittura e la miniatura*, cit., tav. 2.

(33) Vedi W. ARSLAN, op. cit., pag. 34 e segg. e per l'evangelario subito dopo citato, le figg. 48, 50.

(34) Vedi W. ARSLAN, op. cit., fig. 63 e pag. 50 e segg.

(35) Vedi ibidem, pag. 55 e segg. e fig. 68.

L'affresco di Cristo e Gabriele nella chiesa inferiore di S. Fermo a Verona del XII secolo invece, collegandoci colla scultura sassone (leggio di Freudenstadt; porte di Novgorod; Cristo di Gröningen, ecc.) del tardo XII secolo (36), indica tutta una corrente che si rifà a un tardo ottonismo ormai assai discosto da quel primo cui fece capo la scultura lombarda del tempo d'Ariberto o di non molto posteriore e serve quindi « ex contrariis » a provare la precocità della legatura vercellese come la provano allo stesso modo anche i rilievi più antichi della porta di S. Zeno a Verona, i quali — assai anteriori a quella scultura sassone citata — sono sì in rapporto colle porte ottoniane di Hildesheim ma, secondo la giusta osservazione del De Francovich, non direttamente; ed invero in esse il forte tedeschismo è già assai mutato in confronto alle opere italiche ottoniane del sec. XI, segnatamente della prima metà. Gli sbalzi di Vercelli posti di fronte all'oreficeria renana del XII secolo avanzato ne restano del tutto estranee, così come non c'è possibilità di paragoni se non generici con le formelle più antiche di S. Zeno; se invece si ritorna più ancora che alle porte di Hildesheim alla colonna di Bernward (scuola) in Hildesheim (37) del 1015-22, il confronto si rifà intimo. È dunque ad opere ottoniane molto antiche che i riferimenti si rivolgono con maggiore giustezza. Già abbiamo citato esempi tardi non passibili di considerazione e possiamo confermare l'asserto con la Madonna seduta, di scuola della Bassa Sassonia, al Kestner Museum di Hannover della fine del sec. XI, o con la placca del Cristo in trono, di Rogerus von Helmershausen della stessa epoca, o più ancora col reliquiario del tesoro del Duomo di Xanten, opera renana del 1100 circa (38) il quale indica chiaramente un trasmutarsi anche in Germania occidentale degli originari valori ottoniani attraverso una stilizzazione schematica.

Concludendo sugli accostamenti alla scultura in Italia, le possibilità di confronto vanno escluse dunque con qualsiasi opera, sia della corrente wiligelmica che con quella comasco-pavese del principio del sec. XII; poichè se di vaghe concordanze si può parlare, son tali che potrebbero estendersi senza fine, da opere di Modena,

---

(36) Vedi ibidem, pag. 155 e segg., fig. 144.

(37) Vedi E. Panofsky, *La scultura tedesca dall'XI al XII secolo*, ediz. ital., Milano, 1937, tavv. 6 e 7.

(38) Vedi Catalogo della mostra, *Uit de Schatkamers, ecc.*, cit., tav. 43 (n. 94, pag. 39); tav. 36 (n. 56, pag. 27); tav. 44 (n. 97, pag. 40).

Cremona, Nonantola, Como, Milano, a opere fuori d'Italia, in Aquitania, Aragona, Catalogna (39) lontanamente riecheggianti quei modelli così che i raffronti perdono ogni significato.

Potremo trovare ulteriori conferme riferendoci ad alcuni avorii. Al Museo Sacro Vaticano una tabella dell'inizio del sec. XI, proveniente dal Convento di S. Gall (40) e d'intensi accenti ottoniani nella corrente della Reichenau (al di là dell'iconografia bizantina) presenta nei volti — sebbene ora assai consunti — stretta analogia, salvo per il tipo di capigliatura, con il Cristo e gli Angeli dei tondi di Vercelli, con la medesima sensibilità plastico-pittorica. Ed è interessante notare come in un dittico della John Rylands Library di Manchester (41), accostato a tale avorio sangallese, il Cristo del Battesimo presenti evidenti contatti con il Cristo della legatura d'Ariberto, ribadendo in tal modo i complessivi legami. Mentre basta guardare un esempio di avorio più tardo, del XII secolo avanzato, come la rilegatura vaticana, A. 71 (42), opera italico-settentrionale evidentemente lombarda, od altra del Museo di Cluny ad essa collegata, per sentire nel loro stringersi a caratteri della scultura di San Michele di Pavia (o per lo meno comasco-pavese in genere) un chiaro e già trasformato riverbero della corrente che ci interessa. Ulteriormente può esser citata di nuovo per forti concordanze la Crocifissione in avorio della Victoria & Albert Museum (43), opera ancor più carolingia che ottoniana, dell'ambiente di Colonia e di carattere primitivo (fig. 12); alcuni elementi indicano, come già miniature addotte, la corrente in cui un po' più tardi s'inserisce il lombardo della legatura vercellese; mentre altro avorio pure colonese con la Natività (44) rappresenta un momento assai più tardo su quello

---

(39) Vedi ad es. in G. de Francovich, *Wiligelmo da Modena*, cit., la fig. 3, la fig. 10, la fig. 20, per sentire la profonda diversità di quest'arte più tarda. In quest'epoca se mai la lezione plastica ottoniana poteva ancor dare frutti — nella scultura monumentale — come il Cristo in maestà di Saint Sernin a Tolosa (fig. 31); ma anche questi riafferma l'impossibilità di spingere fino a questo momento i frutti della corrente anteriore.

(40) Vedi C. Morey, *Gli oggetti di avorio e d'osso del Museo Sacro Vaticano*, 1939, pag. 16 e segg. e tav. XI.

(41) Vedi C. Morey, op. cit., pag. 17, fig. 8.

(42) Vedi ibidem, n. A (71), pag. 68 e 69, tav. XIV; v. anche fig. 66 e pag. 68.

(43) Vedi M. Longhurst, *Catal. of carving in ivory, Victoria and Albert Museum*, P. I., 1927, n. 252-1867, pagg. 72, 73, pl. XLIX.

(44) Vedi ibidem, n. 144-1866, pag. 76, pl. LV; nonchè il 145-1866, pl. LVI e il 378-1871, pl. LVII.

12. – La crocefissione, piatto di rilegatura in avorio, scuola di Colonia, 1ª metà sec. XI. London, Victoria and Albert Museum.

aperto dalla precedente Crocifissione, e se alcuni particolari, a prima vista appaiono vicini agli sbalzi di Vercelli, si coglie però subito come tale avorio (considerato del XII secolo; e lo ritengo già avanzato in esso) presenti raffinatezze nuove non scevre da manierismi e nuova sensibilità plastica e di moti a servizio di altra psicologia. Arti mag-

giori e minori dunque ci portano a escludere assolutamente la possibilità di derivazione da esempi del XII secolo; anzi riportano a quelli dell'XI appena iniziato o non molto avanzato. Anche a voler tener conto della possibilità di una derivazione tarda resta escluso l'inoltro nel sec. XII poichè i Crocifissi monumentali di cui dicemmo provano già l'ulteriore modificazione nella stessa corrente.

Gli esempi più tardi, in arti minori germaniche, di parentela stilistica con l'opera nostra, sono dati da lavori sul genere delle miniature del Codex Aureus di Echternach, ora all'Escorial, eseguite tra il 1043 e il 1046; la pagina con la Vergine tra Enrico III e l'imperatrice Agnese ha quattro tondi con busti d'angeli (45); essi rappresentano il frutto ormai tardo di lunga trafila iconografica e stilistica e credo che potrebbero da soli esser uno dei punti d'appoggio più solidi per la rilegatura vercellese; quasi da considerare un « terminus post quem » mentre poi per fissare definitivamente la data altri punti vanno considerati, in relazione alle altre parti.

E innanzitutto come conseguenza stessa della retrodatazione, si capisce meglio il tipo di « Senkschmelz » dei medaglioni del sole e della luna, che comprende ancora tutto un campo smalteo attorno alle figure includendo le iscrizioni stesse e alcuni ornati, di fronte al « Senkschmelz » più tardo quale appare ad esempio nella rilegatura di Capua o in certi smalti della Pala d'oro (46), della metà circa del XII secolo.

E l'esame dei caratteri ora compiuto farà apparire come i fattori bizantini vadano ben poco più in là della tecnica del « cloisonné » e come non si possa troppo insistere in confronti con smalti bizantini o di veneti bizantineggianti.

L'asserita appartenenza degli smalti di Vercelli al XII secolo

---

(45) Vedi riprod. del fol. 3 del codice in A. Goldschmidt, op. cit., tav. 58.

(46) Vedi per la pala d'oro: per una riproduzione ampia ma pessima la vecchia pubblicazione di A. Pasini, *Il tesoro di San Marco*, Venezia, 1886, tav. XV segg.; A. Venturi, *Storia*, II, pag. 635 e segg.; P. Toesca, *Storia*, pag. 1118 e segg. e fig. 821 segg.; una distinzione e una cronologia degli smalti accettabile in linea di massima — ed è anche la più recente — è in W. Zaloziecky, op. cit., pagg. 139-144. Gli smalti più celebri del Pantocrator, dei Dodici Apostoli, degli Arcangeli attorno a San Michele, che nella parte di smalti già più tarda, rappresentano il momento più antico, sono assolutamente da escludere per qualsiasi confronto. Per la rilegatura di Capua, v. Y. Hackenbroh, op. cit., pag. 58 e segg. e tavv. 55 e 56 (con bibl. preced.).

inoltrato dovrebbe per forza di cose dare ad essi una spiccata impronta bizantina, non solo apparente ma sostanziale chè a tale epoca tutto lo smalto « cloisonné » italico delle varie scuole è sotto l'influsso di quello bizantino tardo come ad es. si presenta nelle più virtuosistiche stilizzazioni in alcune parti della Pala d'oro, della legatura d'evangelario alla Biblioteca di Siena, in famosi pezzi della collezione Zwenigorodskij della seconda metà dell'XI e XII sec., nella Croce della collezione Drey di Monaco, nel reliquario della Cattedrale di Esztergom, e dimentica lo stesso smalto bizantineggiante della metà del sec. XI quale ad es. la corona di Costantino Monomachos (47). Gli smalti di Vercelli se già sono su altra via dai « Senkschmelz » bizantino-italici del tardo sec. X, tuttavia nella innegabile tendenza a fermare in calcolati schemi il precedente più libero « cloisonnage », sono ben lungi dall'aderire alle preziosità che potremmo dire in certi casi sofisticherie, della tarda corrente aulica bizantina: ciò avviene sia per la derivazione da forme temporalmente precedenti a tale esasperazione manieristica (il cui intensificarsi si ha solo a partire dalla fine del sec. XI), sia per l'aderire — già sufficientemente ribadito — a canoni che implicano una già riformata versione del « cloisonné »; in ultima analisi le figure di Vercelli quando siano state messe in rapporto — e giustamente — con elementi orientali, vanno poi precisate in quella che è la loro sostanza e quindi appariranno più vicine nello spirito al « cloisonnage » di smalti occidentali franchi o renani; ad es. con la placca di S. Severino nella chiesa omonima di Colonia (fig. 10), della fine del sec. XI (48). E per gli esemplari orientali si possono accettare solo genericamente quelli proposti dalla Hackenbroch, della Marciana di Venezia, osservando che essi sono più antichi di quanto essa ritenga; anche a non accogliere la datazione del Zaloziecky al sec. VII od VIII per quella con la Vergine orante, bisogna pensare al X secolo e non oltre (49), e così pure per l'altra

(47) Per la rilegatura di Siena, v. L. DAMI, *L'evangelario greco della Biblioteca di Siena*, in « Dedalo », 1922, pag. 227 e segg.; per gli smalti Zwenigorodsky, vedi ZALOZIECKY, op. cit., pag. 145 e segg. e KONDAKOV, *Les emaux de la Collection Zwenigorodsky*, figg. 29, 31, 33; per la croce Drey e il reliquiario di Esztergom, v. VOLBACH-SALLES-DUTUIT, *Art Bizantin*, Paris, s. d., tavv. 64 D, 65, 66; per la Corona di C. Monomacos, v. VOLBACH-SALLES-DUTUIT, op. cit., tav. 60; ZALOZIECKY, op. cit., pag. 139 e M. DE BARANY-OBERSCHALL, *The Crown of Emperor Constantine Monomacos*, in « Archaeologia Hungarica », XXII, Budapest, 1937, tavv. 1, 10.

(48) Vedi *Uit de Schatkamers, ecc.*, cit., pag. 27 e tav. 28 (n. 55).

(49) Vedi ZALOZIECKY, op. cit., pagg. 131, 132 e fig. a pag. 133.

legatura col Cristo e la Vergine attorniati da medaglioni e con file orizzontali di castoni, databile tra la fine del X e l'inizio dell'XI secolo. E per il sec. XI può essere di ottima prova la Deesis rettangolare già della collezione Botkin ora alla collezione Kahn (50), della metà

10. – Placca smaltea cloisonné con San Severino, scuola di Colonia, 2ª metà sec. XI. Colonia, Chiesa di S. Severino.

circa del secolo. Essa vale come elemento strettamente probante della corrente di smalti da cui attinse l'opera lombarda, meglio di ogni altro esempio, lontana com'è dalle caratteristiche del « cloisonné » più antico quanto dalle complicatezze a matassa di poco più tarde (fig. 11).

(50) Vedi Zaloziecky, op. cit., pag. 138 e fig. 2 a pag. 139.

Tornando agli sbalzi della nostra rilegatura, le ali degli angeli sono condotte nel superiore risvolto e nella serie interna di piume in modo che è analogo a quello seguito dallo smaltatore nelle ali dell'aquila, un elemento di più a provare come lo smaltatore stesso non

11. – Lastra in smalto cloisonné su oro, con la « Deesis », arte bizantina, metà circa secolo XI. Collezione Kahn, New York.

rinneghi in nessun particolare la sua sostanza occidentale suggerendo caratteri paralleli a quelli che lo sbalzatore segue per conto suo. È indubbiamente netto lo stacco dei volti smaltei da quelli sbalzati, di robusta plastica ottoniana, fusa e pittoricamente armonizzata al fondo in una sciolta modulazione di forme che naturalmente lo smal-

tatore dovette abbandonare nel seguire una tecnica richiedente più attenzione alle filature che agli effetti di massa e colore e che lo portò ad aderire nella Vergine più direttamente a modelli orientali. Ma questo è anche segno di una notevole duttilità che nei quattro smalti figurati è passata attraverso esperienze varie, tutte sottomesse a una netta intonazione personale.

Cosicchè possiamo concludere per una netta autonomia artistica che assorbe anche gli elementi di cultura figurativa più distanti — per luogo e per sensibilità — nel suo linguaggio intimamente romanico; di quel romanico quale si configura per il confluire di tradizioni carolingie e ottoniane e che in Italia trova la sua più piena espressione nell'arte lombarda, differenziandosi or più or meno profondamente dal romanico d'altre regioni italiche attingenti ad altre fonti; e dunque la rilegatura rimane in sostanza nella corrente di gusto di cui uno dei primi esempi era stato nel sec. VIII il reliquiario di Enger seguito poi dal reliquiario di Pipino a Conques (c. 838), dal Codex Aureus di S. Emmeran (fine IX secolo) (fig. 6), dal reliquiario di Astorga alla Cattedrale di Oviedo (in X secolo), dalla Bursa di Monza (X secolo) e più tardi ancora, dalla rilegatura già del Duomo di Trier, ora a Paderborn (fine XI secolo) (51) tutti impostati variamente sul principio decorativo di massa e colore secondo possenti risalti e contrasti, mentre una « contaminatio » squisita di tale sensibilità con quella orientale presentano — anche qui con varia incidenza di accenti — la legatura di S. Gozelin al tesoro del Duomo di Nancy (1ª metà del X secolo) il cosiddetto « Heinrichs-Portatile » (1014-24), la Reichskreuz (1033 c.), la legatura del tesoro di Metz (fine sec. X) (52), con tondi a filigrana non lontani da quelli della Pace di Chiavenna come non ne erano molto lontani alcuni ornati della legatura di S. Gozelin mentre gli smalti bizantini a « Treppenmuster » della Pace si ritrovano simili sulla stauroteca di Limburg, della metà del X secolo.

E di fronte al principio compositivo complessivo orientalizzante della Pace e della legatura d'Ariberto, quella di Vercelli ritorna —

---

(51) Vedi P. Metz, op. cit., pag. 198 (Enger), 200 (Conques), 207, fig. 1 e 2 (S. Emmeran), 211 (Astorga), 213 (Monza), e Falke-Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, etc.*, Frankfurt, a M., 1902, tav. 8 (Paderborn).

(52) Vedi P. Metz, op. cit., pag. 216 (Nancy), 221-24 (H. Portatile e Reichkreuz), 229 (Legatura di Metz); per la Stauroteca di Limbourg, v. Zaloziecky, op. cit., pag. 133 e fig. a pag. 135.

superando alcuni caratteri particolari — al principio occidentale, ponendosi dunque come un momento artistico di eccezionale importanza storica. Appare così chiaro da tutti questi elementi som-

6. – Rilegatura del « Codex Aureus » da S. Emmeran (Regensburg), fine sec. IX. Monaco, Staatsbibliothek.

mati come l'opera si ponga nel clima artistico della seconda metà del sec. XI; una precisazione puntuale non è facile; il 1050 della De Bàràny va considerato piuttosto come un termine indicativo;

molti elementi non vi ostano, altri s'è visto parlano invece a favore di un avanzamento, non oltre comunque la fine del secolo. Nè a ciò osta l'unico elemento che pone addentellati col XII secolo già tardo: la croce smaltea inserita nell'altra aurea secondo un uso che ritroveremo nei Crocifissi monumentali di Vercelli e Pavia, ove il Cristo è su una croce interna stretta, contro la croce vera e propria, assai più larga. Non può quest'unico fattore secondario infirmare le risultanze di tutti gli altri concordi, poichè le opere monumentali derivarono probabilmente dalla piccola oreficeria e rimane pur sempre fissata la precedenza di quel motivo della croce sulla rilegatura che potè essere seguito da altri ora perduti; ne abbiamo d'altronde già indicata l'anteriorità nel campo della miniatura.

Sul « verso » della legatura, il rilievo degli sbalzi, appare notevolmente irrobustito di fronte alla plastica ottoniana dell'epoca di Ariberto. Quanto al corpo del Cristo non è possibile istituire raffronti nè con sbalzi nè con smalti, poichè smaltato è il solo perizoma, mentre l'ignudo è risparmiato, quasi per singolare anticipo del « champlevé », forse per suggerimento di quella tecnica renana che poi lasciò il campo proprio allo « champlevé »: l'Opus interrasile; ed è singolare anche l'anatomia interna a linee incise, colme di smalti azzurri, quasi per suggestione del niello.

L'estrema povertà numerica di opere lombarde dell'epoca impedisce per la datazione una affermazione troppo perentoria; crediamo utile attenerci all'ultimo quarto del sec. XI. Nè secondo noi vi osta la facciata anteriore (fig. 5).

Per l'Angelo del « recto » l'impressione è di una eleganza che venne classificata spontaneamente bizantina (53). Tale carattere c'è evidentemente; ma penso che senza cercar tanto lontano quell'angelo abbia un rapporto tutt'altro che superficiale col S. Giovanni del « verso ». L'adeguarvisi stilistico è chiaro dalla sensibilità raffinata della linea di contorno, alla morbidezza e all'acuto accento del segno dei piedi, alle particolarità del panneggio sobrio come in miniature ottoniane, all'agevole sorgere del collo dalle spalle, al modulo del capo, così aggraziato e delicatamente plasmato in confronto a quelli degli angeli del « verso » (i quali più che a Bisanzio son prossimi

---

(53) Vedi P. Toesca, *Storia*, cit., pag. 1111-16 e Brizio, op. cit., pag. 94. La Hachenbroch, op. cit., non fa questione di stacchi stilistici.

5. – Facciata anteriore argentea del « Liber Evangeliorum », arte lombarda 2ª metà sec. XI. Biblioteca Capitolare, Vercelli.

all'esterrefatto bizantinismo riformato del Cristo in maestà dell'Uta-Codex e della Pala d'oro di Enrico II), alle ali condotte come quelle dell'aquila di S. Giovanni. Figura bellissima per quel leggero

evadere dalla frontalità e per il moto accennato dallo sporgere del ginocchio destro. Non si tratta dunque di dedurne divergenze d'epoca tra « recto » e « verso », bensì divergenze di sensibilità tra il « verso » e gli sbalzi del « recto », in quanto in questo l'arcangelo rimane nell'ambito della personalità dello smaltatore invece che dello sbalzatore del Cristo e dei busti angelici. E ben osservando quel contorno delle spalle, delle braccia, dei piedi, si sente quanto esso nel suo caricarsi di valori pittorici in funzione plastica per un morbido stacco del corpo e in fusione fluida di vita sia non bizantino di origine ma ottoniano, con quel tanto — e sia pur molto talvolta — di bizantino che il modello ottoniano potè offrire.

La inquadratura poi concorda col sec. XI tardo; e con quello spirito di cui s'è detto, lontana da Bisanzio non solo per il sostituire al delicato linearismo larghe forme di plastica morbida, emergente per soli effetti d'ombra pittoricamente creati dal segno (per cui l'accento posa su carnose masse lucenti che i solchi ombrosi accordano al piano) ma anche per lo stesso semplificato motivo vegetale che poi non permette un avanzamento nel XII secolo in cui il disegno muta e lo stilismo impreziosisce ma dissecca finchè si giungerà all'uso dei comodi e spesso elegantissimi stampi (54).

L'ornato della bordura del resto, non fa che proseguire e sviluppare la direzione già tenuta dalla più antica rilegatura argentea dello stesso tesoro del Duomo vercellese, il cui « recto » ha una fascia che contorna il piatto con la figura di S. Eusebio (55). È quello un momento anteriore in cui le forme romaniche, di sapore ancor accentuatamente primitivo, già avevano riflesso modi bizantini; e almeno per quanto riguarda la tecnica dello sbalzo e certe rigide profilature interne di pieghe la figura di S. Eusebio (che riteniamo della fine del sec. X o forse anche dei primi anni dell'XI e che per altri caratteri — esclusi i panneggi — ha qualche contatto con gli sbalzi del « verso » del

---

(54) Per l'uso di stampi per decorazioni piccole e grandi, v. P. Toesca, *Cimeli bizantini*, in « L'Arte », 1906, pag. 36 e segg., donde si possono trarre interessanti confronti sul patrimonio di motivi decorativi del sec. XII e XIII, rifacendosi poi anche a quanto più tardi il Toesca dice in *Storia*, cit., a pag. 1112 con osservazioni che ci interesseranno più avanti per oreficerie aostane; inoltre a pagg. 1108, 1109 è importante un'osservazione che molti motivi del sec. XII sono in certa relazione con temi renani: della regione dunque in cui era fiorita l'arte ottoniana; e possiamo notare come gli sbalzi dell'evangelario vercellese si presentino al riguardo più antichi, più semplici, di spirito più primitivo.

(55) Vedi riproduzione in A. M. Brizio, *Vercelli*, cit., pag. 94-95.

Codice d'Ariberto) dimostra come per la seconda e tanto più alta e raffinata rilegatura rimanga un chiaro addentellato con la locale tradizione. Anche questo esclude una troppo tarda datazione che non comporterebbe un simile permanere di motivi decorativi e di sensibilità linearistica nell'affiancamento sottile delle pieghe.

Si può così abbandonare la complessa questione dell'evangelario vercellese la cui indagine approfondita illumina anche su altri punti. Una maggiore sicurezza comunque e una maggiore evidenza sul suo carattere stilistico sarà possibile solo quando il « cloisonné » italico, e non soltanto lombardo, quello barbarico e prima ancora il bizantino nei suoi diversi momenti abbiano ricevuto una sistemazione più certa e più comprensiva, per quanto lo consentono le lacune del materiale.

II. - " CHAMPLEVÉS " LIMOSINI E ITALIANI DEL SECOLO XIII

Passando dagli smalti condotti con tecnica « cloisonné » a quelli di tipo « champlevés » è delle opere limosine che dobbiamo far centro la nostra disamina. Già è stato ribadito come il termine « Limoges » usato genericamente per il « champlevé » francese non va inteso come assolutamente limitativo della cerchia artistica incentrata in tale località: esso vale come designazione complessiva dei laboratori francesi. Non solo ma la dicitura « Limoges » servì anche di classificazione talmente generica da assumere perfino il valore di « champlevé » occidentale escludendovi solo le opere mosane e renane e le inglesi, e confondendovi le spagnole e le italiane. Contro questa incontrollata assimilazione insorse per primo W. L. Hildburgh (56). Ma su questo ritorneremo partitamente.

Ben noto è come già nel sec. XII il territorio della Francia fosse cosparso di centri d'orafi smaltatori; e più ancora nel secolo seguente. È tuttavia estremamente arduo porre con sicurezza in relazione ai vari centri le singole opere « champlevés » e resta comunque indiscutibile che Limoges fu la fucina non solo più attiva ma anche preminente per

(56) Vedi W. L. Hildburg, in « Metropolitan Museum Studies », 1932 (III), pag. 254; riprende la questione, con notevoli apporti, lo Stohlman, *Catalogo degli smalti del Museo Sacro Vaticano*, 1939, pag. 13 e segg.

altezza qualitativa e originalità e impose il suo linguaggio figurativo agli altri; le officine vi erano numerose in città ma anche nei dintorni; per questi, soprattutto celebri quella dell'Abbazia Saint-Martial e quella di Grandmont. Nè erano tutti ateliers religiosi ma specialmente nel sec. XIII si svilupparono quelli laici. La forza espansiva di tali laboratori fu quanto mai ampia e fertili i rapporti reciproci; gli smaltatori limosini agivano, con le loro opere spargentisi ovunque, sulla produzione d'Italia, di Spagna, e seppure molto limitatamente della stessa regione del Reno; quasi a compensare gli anteriori apporti inversi che innanzitutto la Fiandra con gli smalti mosani e la Germania con i renani, avevano dato a Limoges per elementi tecnici e decorativi (talvolta anche stilistici) mentre notevole quanto al repertorio figurativo fu anche l'azione dell'Italia. Questa influì non solo attraverso il suo tipo di smalto bizantineggiante (tuttavia diversissimo di tecnica e di stile) che si trovò poi ad essere affiancato, ma non certo sostituito, dallo «champlevé» prima dell'avvento degli smalti traslucidi, ma anche e soprattutto attraverso la sua miniatura. Notevolissima infine ma non sufficientemente valutata, l'azione della Spagna araba, con ceramiche, avori, stoffe che mediarono a Limoges il mondo artistico islamico o anche ne affiancarono influssi diretti. Ed è da tener conto anche delle immediate penetrazioni orientali, non bizantine ma precisamente islamiche nella Francia stessa senza intermediazioni di altre nazioni; è ormai chiara conquista della recente critica la definizione, seppur non completa, degli apporti sia musulmani d'Arabia, d'Asia Minore, d'Egitto, sia armeni alla architettura e alla scultura romanica della Francia occidentale, per via di architetture e di sculture, con ben più ampio e profondo significato che non le prime asserite influenze d'avori e di stoffe (57). Questi stringenti contatti tra artisti francesi (che persino emigrarono in Siria e in Armenia) e orientali, dovettero fruttificare anche nelle arti della miniatura, dello smalto più che nell'avorio (in Francia piuttosto volto a rappresentazioni di storie che ornamentali); derivandone un linguaggio fondato su numerosi elementi orientali spiegabili spesso,

---

(57) Un'ampia documentazione di rapporti tra l'Asia Minore, l'Arabia, la Persia e il mondo occidentale nelle arti maggiori, con ricca possibilità di ristudiare il problema per tutte le altre, è offerta da G. de Francovich, in *Wiligelmo da Modena*, cit., sceverando le rielaborazioni su elementi bizantini da quelle su elementi armeni o islamici; e si veda W. Arslan, *La scultura e la pittura*, cit., particolarmente a pag. 82 e segg.

come ora si fa per architetture e sculture, senza bisogno di ricorrere a canoni bizantini, i quali ebbero la loro parte ma come semplice componente fra le tante altre e più in epoca tarda e per qualche carattere figurativo che per repertorio ornamentale. Lo smalto « champlevé » rappresenta la seconda tecnica usata dai maestri smaltatori. Il « cloisonné », di derivazione bizantina e prima ancora persiana, penetrato e radicato in Italia sia nella traduzione barbarica sia nella originaria struttura orientale fin dai primi secoli, e sfruttato a lungo fino al sec. XIV, fu pure trattato da inglesi, mosani, renani, franchi fino alla metà del XII, sorpassandolo in rari casi; è invece ormai raro a Limoges, che trionfa nel periodo in cui lo « champlevé » si afferma e diventa esclusivo. Anche Limoges poi passa attraverso le due forme di tecnica « champlevé »: la prima in cui si risparmiano i fondi nel metallo smaltando le figure, la seconda in cui si segue il sistema inverso più spedito; esteticamente meno ricco di soluzioni cromatiche ma che fu con estrema abilità valorizzato dai limosini e divenne tipo universalmente rappresentativo della scuola. I pezzi conservati in Piemonte appartengono tutti, meno uno soltanto, alla seconda forma. I nostri « champlevés », inoltre, sono tutti del XIII secolo che è il periodo di più ampia produzione. È logico che in tale produzione, giunta alla routine come non vi giunsero inglesi, mosani e renani, sia ampia la parte scadente ma lo smalto limosino del '200 va salvato da certi giudizi complessivi unilaterali che persero di vista una salda linea di realizzazioni di alto valore.

Quanto al metodo di studi dobbiamo subito dire come sia insufficiente esteticamente la divisione — che dal punto di vista della ricerca storicamente documentata ha offerto ottimi frutti — delle opere smaltate secondo il genere d'oggetto. Come è assurdo e sterile l'esame dei valori stilistici in un pittore quando si creano nella sua produzione i compartimenti stagni delle Madonne, dei ritratti, delle sacre conversazioni, delle scene mitologiche, altrettanto è per una valutazione degli smalti su tali basi, quasi che la sensibilità degli artefici prendesse volto diverso su un candelabro o su una croce o su un ciborio. Gli artefici limosini, si tratti di un Alpais o di qualunque altro grande o piccolo anonimo, vanno studiati come personalità, come atteggiamenti di originalità espressiva che nessuna materiale distinzione imbriglia; chè altrimenti si rimane pur sempre alla ricerca delle variazioni iconografiche — e se anche meglio si penetra negli

autentici valori di stile — ad una visione unilaterale come di corsi paralleli e non di una unitaria, fusa attività dove sono autonomi soltanto gli artisti e non le categorie di opere; rimane preclusa cioè la stessa piena e intima indagine storica, poichè la storia è opera viva e multiforme di uomini, nel caso nostro di artisti, non tocca dagli esteriori schemi. Le classificazioni degli smalti per genere d'oggetto fruttano finchè chiariscono questioni materiali e vogliono presentare con più ampia documentazione il patrimonio artistico; per quanto ad es. riguarda i medaglioni a smalto e a traforo destinati ad ornare cofani e cofanetti, le conoscenze ad essi relative sono ancora assai problematiche per più punti; il farne argomento di un'indagine che li raccolga e li raffronti, in quanto medaglioni, è quindi indubbiamente necessaria e proficua per stabilire l'origine dei pezzi sciolti, la loro eventuale appartenenza ad una o ad altra cassa, ecc.; ma la sostanza artistica rimane a queste ricerche estranea e si definisce soltanto con più ampia estensione di rapporti stilistici, con opere, a più categorie appartenenti, che sopportino accostamenti in tal senso. Un medaglioncino di « chasse » è allora sullo stesso piano di una base di candeliere, di un nodo di pastorale, di una piastrina di rilegatura, di un motivo su un gemellion, su una navetta o su un turibolo.

Al problema dell'anonimato e della necessità di distinguere l'impronta singolare delle personalità artistiche connettiamo un accenno alla questione delle marche talora riscontrabili a tergo di placche in rame smaltato sia di rilegature che di cofanetti.

Ne ha fatto argomento proficuo di studio lo Stohlman (58) ma le sue induzioni non convincono del tutto. Egli ha scoperto 83 marche e presenta come esempio tre Majestas, del Metropolitan, del British, della collezione Plandiura di Barcellona con uguale marca tergale, deducendo che solo per mezzo di essa si possono riunire tre opere che « on basis of style alone would be only tentative ». Ora, se ammettiamo come ineccepibile la prova di una marca, e se ammettiamo che l'esame stilistico è spesso complicato e non sempre risolutivo,

---

(58) Vedi F. Stohlman, *Assembling Marks on Limoges champlevé enamels as a basis for classification*, in « The art bullettin », March, 1944, pag. 24 e segg.; e in *Quantity production of Limoges champlevé enamels*, in « The art bullettin », settembre, 1935, pag. 390 e segg.

non concordiamo tuttavia con l'affermazione che equivale al considerare ad es. in una pittura, decisiva solo la dimostrazione d'una firma, e meri tentativi le comparazioni stilistiche, tanto che, tenuto conto delle varie personalità primarie e secondarie di una bottega limosina, un unico marchio prova sì una provenienza ma non è per nulla motivo di affermare unità assolute di stile.

Ora nelle due Majestas, Metropolitan e Plandiura, l'unità di bottega — e probabilmente di mano — è chiaramente detta senza necessità di marche, dato che oltre ad esservi tutte le più marcate uguaglianze iconografiche, di per sè non ancora decisive, corrispondono nel complesso e nel particolare la sensibilità e la finezza del segno. Ma lo Stohlman che asserisce di fare comparazioni rigorosamente stilistiche non va in realtà più in là delle divergenze iconografiche. Si può ben capire allora com'egli trovi scabroso lo studio dell'opera di Limoges « on the single basis of style »; e se dubita della assegnazione della placca del British allo stesso gruppo, risolvendo il dubbio solo per l'assicurazione della marca, quel dubbio gli nasce unicamente per divergenze di particolari esteriori, non di stile. E quando staccherà dal gruppo una quarta placca (del Metropolitan), non è per opposti dati stilistici, chiaramente presenti e significativi, ma per diversità d'iconografia che egli definisce « Purely stylistic analysis ».

Ora in tutto ciò appare, oltre alla confusione di stile e repertorio figurativo anche l'errore di credere fondamentale questione l'includere o escludere da un dato gruppo più e più pezzi per alcune uguaglianze e disuguaglianze superficiali; forse che uno smaltatore doveva essere così pedissequo copiatore di se stesso, da non cedere al più piccolo mutamento, poniamo, in dieci Majestas? La coerenza dell'artista sta nel mantenere un suo proprio unico credo stilistico che può svilupparsi in ricchezza di intonazioni, pur mantenendo lo stesso carattere sostanziale; la rappresentazione del tema gli può assumere mutamenti tra le mani di volta in volta e se nello smalto romanico e in quello gotico più antico ancor legato in parte a tipi romanici dobbiamo sempre ricordare la rigorosità di schemi tradizionali, ciò non giustifica il credere ogni maestro impastoiato da un canone unico, attento a non mutare una piega, una rosetta, un nastro. Prima di costruire gruppi, bisogna fissare divergenze; non impalcare casellari ma scindere sensibilità; e solo poi si potranno vedere i collegamenti

13. – Chasse in rame dorato con smalti a fondo « vermiculé », Limoges, inizio sec. XIII. Parrocchiale di Villanova Baltea (Aosta).

e mantenere legami di correnti, elasticamente intese. Ancora: la riunione in gruppi, in quanto « botteghe », non ha valore assoluto oltre che per la ragione più sopra detta anche per le numerose interferenze di rapporti fra ateliers, onde una placca che riflette scambi molteplici, può, allo stato attuale degli studi, impedire l'attribuzione all'uno piuttosto che all'altro, mentre il carattere personale d'un artista vi risalterà sempre facendo dell'opera un'unità autonoma, non una impersonale componente di una addizione.

Un altro fatto impedisce alle marche di assumere significato primario. Lo Stohlman stesso vede la più probabile spiegazione di esse nel servire « as guides in the assembling of the book-covers » e in ulteriore studio presentando un'altra Majestas (al Kunsthistorisches Museum di Vienna) con marca tergale uguale a quella incisa sul legno sottoposto, chiarisce che l'uso della marca era necessità quando in una bottega occupata nel contempo a numerosi pezzi dello stesso tipo, si doveva nel passare dei vari pezzi attraverso più mani (secondo le fasi tecniche della lavorazione di incisione, smalto, applicazione, ecc.) ritrovare segni indicativi su ogni parte per la riunione, e quanto più è fine la qualità di un pezzo tanto più è difficile trovarvi una marca, perchè il pezzo « fuori serie » veniva seguito con più facilità nelle varie fasi senza bisogno di riferimenti, giovevoli solo ad evitare scambi, in tal caso impossibili. Nel XII secolo quindi la marca è rarissima.

È quindi azzardato voler considerare le marche, nate per pratica opportunità, come un equivalente di firma d'artista; esse sono indubbiamente un elemento di più — e prezioso — nella indagine e possono appoggiare lo studio stilistico; ma non sono certo un dato primario; basti pensare che se possono assicurare in più casi dell'unicità di bottega confermando le affinità dello stile, possono esserci casi di pezzi con marche divergenti oppure sprovvisti e che tuttavia dimostrano strettissimo contatto. Infine due botteghe in momenti di interferenza assai forte possono giungere a prodotti affini quanto non sempre lo sono alcuni di quelli compiuti nell'ambito di una sola di esse.

A) **La "chasse" a fondo "vermiculé" di Villanova Baltea** (figg. 13-15).

La « chasse » della parrocchiale di Villeneuve è una eccezione in Piemonte (59) rappresentando l'unico esemplare di « champlevé » a « fond vermiculé » che vi si conservi. Ma è anche un ottimo pezzo in linea generale; è noto come le opere a fondo vermicolato siano — nel loro complesso relativamente ristretto in confronto alle altre (60)

(59) Vedi V. Viale, *La mostra d'arte sacra di Aosta*, dalla Rassegna Municipale « Torino », settembre 1936, pag. 5, figg. 6, 7; V. Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte*, 1939, pag. 232 e tav. 252. Misure 0,23 × 0,10 × 0,245.

(60) Vedi J. J. Marquet de Vasselot, *Les èmaux limousins à fond vermiculé*, in « Revue Archeologique », juillet-août 1905, pag. 15 e segg.

15. – Tergo della chasse di Villanova Baltea (v. fig. 13) con decorazione a rosette e incorniciatura a demi-cercles.

— di qualità sempre molto alta e non raggiunta dalle opere più tarde a fondo smaltato con figure riservate nel metallo. Basti pensare alle «chasses» di S. Valeria al British Museum, di S. Stefano alla chiesa di Gimel, quella della Passione alla chiesa di Nantouillet, o alla placca della Crocifissione al Museo di Nevers, a quelle con la Vergine dolente e S. Giovanni al British e del frontale di San Miguel de Excelsis. In esse spesso si sente — tanto nelle più antiche di fine sec. XII come anche in qualcuna del '200 — un permanere di dram-

matica eco mosana e bene la Gauthier la colse ad esempio nella « chasse » di Gimel.

In questo gruppo dei fondi « vermiculés » i rapporti s'intrecciano assai complessamente; le bordure si combinano nel tempo sui vari cofanetti, talora su un cofanetto stesso; e la disposizione medesima delle figurazioni non può essere elemento decisivo per datazione. I cofanetti di S. Valeria al British e di S. Stefano di Gimel possono sicuramente porsi a fine sec. XII di cui mantengono tutti i caratteri di tecnica, esecuzione, iconografia, stile. La « chasse » di Nantouillet, a caratteri stilistici decisamente legati alla fine del XII, ne unisce di tecnici che possono spingerla ai primi del XIII (61); in tutte c'è una accentuazione violenta dei moti che nella « chasse » di Villeneuve manca: questa, e torneremo sulla questione, unisce a elementi compositivi di fine del sec. XII una trattazione del bordo smaltato più avanzata, una nuova ritenutezza che pare idealmente collegarsi ad esempi del terzo quarto del XII ma arricchendoli di linfa gotica; ed è chiara più ancora la complessità stilistica di tali opere se si pensa che il secolo XII ha visto il passaggio dalle più pacate e semplificate forme alle più accese esaltazioni drammatiche; e il primo Duecento rivede calme raffigurazioni accanto ad altre fortemente movimentate anche se con formule schematizzate in confronto al moto e al dramma del secolo precedente.

La « chasse » di Villeneuve appare ancora adorna della sua grandiosa cresta traforata e profilata a festone con tre enormi castoni di cristallo di rocca intercalati a due pomelli terminali. L'opera è superba: appartiene al gruppo dal Marquet classificato « à demi-cercles émaillés » con riferimento alla bordura; riferimento come tutti quelli del genere, assai instabile poichè molte « chasses » usano un « contaminatio » di bordure (62). Il « vermiculé » vi è condotto con particolare purezza e finezza ed anche con relativa semplicità in quanto la vicenda dei girali non svolge le complessità, poniamo, del « vermiculé » della placca di Nevers. Di squisito gusto è, tra quel vibrare dell'oro sotto le luci evocate dall'arabesco dell'incisione, la nota cromatica delle colonnine che in un ornato a onde pare vogliano ripren-

---

(61) Vedi M. Gauthier, *Emaux limousins, XII-XIII-XIV siècles* (catalogo sobrio ma ottimo e ricco di spunti, della esposizione del 1948 al Musée Municipal de Limoges), pag. 27, n. 14.

(62) Vedi J. J. Marquet, *Les emaux*, cit., pag. 15 e segg.

14. – Santo Vescovo, in smalti champlevés, dettaglio del fianco destro della Chasse di Villanova (v. fig. prec.).

dere i « demi-cercles ». Alla fervida vita del « vermiculé » e del gioco smalteo degli ornati risponde quella delle figure; solo la Majestas s'isola riprendendo in schema più allargato il noto modello delle più celebri maestà limosine di fine sec. XII secondo le interpretazioni più occidentalizzate. Gli otto Santi si rispondono a coppie annullando ogni fissità di schemi, ogni ripetizione di monotonie verticali, ogni senso di slegamento paratattico. Corpi e teste creano ritmo e non solo collegamento ideale; ricchissimo è poi il gioco dei colori intensi, su cui le linee delle pieghe sono al tempo stesso notazione cromatica che il « dégradé » rende più squisito e che il gusto dell'artista si compiace di impreziosire con un brillante « pointillé » dorato; questo anzi tremola anche sospeso sul filo dei girali immersi nello smalto della croce al centro della fronte. La suggestività di moti dell'animo appare attraverso rattenute mosse del corpo. La medioevale sensibilità di luce soprannaturale, di abbaglio cromatico che tutto assorbe nella sua concentrazione, di segno insieme essenziale e ritmato, si esprime con assolutezza facendo di questi elementi un solo valore

che esiste in funzione di religiosità intesa come contemporanea comprensione del divino e dell'umano. È chiaro, dunque, come non c'è differenza di valore da uno smalto a un affresco, a un mosaico. Meritano poi una particolare menzione le figure smaltate sui lati, di fermo e slanciato contorno, di delicata nobiltà e scorrevolezza nel pronunciato sapore gotico e di alta qualità difficilmente riscontrabile nei lati di « chasses » (fig. 14).

Ancora una parola sulle teste d'applique della cassetta. A parte qualche guasto per cadute di dorature o per consunzione, esse hanno chiaro il loro carattere che in parte le avvicina a quello della placchetta Trivulzio del Museo Civico di Torino; ed è da notare che mentre i corpi dei Santi mutano tutti l'atteggiamento delle braccia e delle mani, le otto teste sono invece ripetute secondo quattro soli tipi, posti alternatamente, due nella fila superiore e due nella inferiore. Si vede dunque bene quale fosse il criterio di praticità seguito ma anche quale fosse la sensibilità nel servirsene. La testa del Cristo crocifisso e più ancora del Cristo in maestà rivelano qualche manierismo che maggiormente risalta per le proporzioni tondeggianti. È opportuno ricordare, esclusivamente per il collegamento delle coppie di figure e per dimostrare la presenza di relative analogie per parziali elementi tra opere di carattere complessivo e di epoca diversi, la assai più grande « chasse » di S. Maria Maggiore di Pisa (63) che è più tarda (almeno della metà del XIII) e a fondo smalteo con girali; i santi oltre che per quel gusto di disposizione, hanno contatti con lo stile dei contorni (vedi soprattutto le due figure inferiori a sinistra) e per quello iconografico delle mani di Maria e Giovanni. Mentre talora in opere del genere l'applicazione si rivela puramente meccanica, suscitando incongruenze, a Villeneuve come a Pisa si sente l'attenta e calda volontà di armonizzazione. Anche una seconda « chasse » analoga nella stessa chiesa pisana, del 1230 circa (64) con figure a solo capo d'applique (meno il Cristo che è a tutto rilievo) consente qualche riferimento. Per entrambe si vede come le appliques eseguite su modelli in serie potessero a distanza di decenni ornare opere diverse.

Le appliques della « chasse » di Villeneuve, per proporzioni e tipo-

---

(63) Vedi R. Papini, *Catalogo delle cose d'arte ed antichità d'Italia: Pisa,* vol. I, pag. 168, n. 163, figg. a pagg. 171-172 e 176-177.
(64) Vedi R. Papini, op. cit., n. 64, riprod. a pag. 173 e 175.

logia oltre che per la stessa realizzazione stilistica indicano un momento già avanzato del loro sfruttamento, se pensiamo alla maggiore fluidità e personalità di quelle dei celebri pezzi più antichi a fondo in metallo vermicolato o unito; per cui crediamo che la datazione della « chasse » si spinga già avanti assai nel Duecento e forse non molto prima del 1220. Saremmo perciò ormai al termine del periodo in cui il « vermiculé » è fiorito. Un'alta parola di commiato dunque e un buon legame con le altre forme già sorte e in pieno sviluppo e che saranno tra poco nuove protagoniste dell'« oeuvre de Limoges ».

(Continua).

Luigi Mallé

PITTURE ROMANICHE NELLA VALLE D'OSSOLA

Nel 1911 il compianto dott. Luigi Terazzi provvedeva a sue spese a far staccare sei frammenti di affreschi, dipinti sulla parete sinistra della

1. – Testa di donna. Affresco staccato. Fine XI sec.
Varzo, Chiesa parrocchiale.

navata centrale della chiesa parrocchiale di Varzo, ed a farli trasportare nella sacrestia, dove si trovano tuttora infissi sulla parete sinistra.

Un ringraziamento sentito a coloro che mi aiutarono per la ricerca di notizie relative alla chiesa di Varzo: all'arciprete attuale don Achille Prandina; a quelli che lo precedettero don Giorgio Alvazzi, e monsignor Luigi Pellanda; ed in particolare a monsignor Lino Cassani della Cattedrale di Novara.

A detta di monsignor Pellanda, tutta la parete sinistra era decorata da affreschi in parte guasti (1).

Dobbiamo perciò rammaricarci che di tali dipinti murali non si siano fatte riproduzioni fotografiche prima della loro distruzione,

2. – Angelo. Affresco staccato. Fine dell'XI sec.
Varzo, Chiesa parrocchiale.

per avere almeno una documentazione di questo ciclo, che a giudicare dai frammenti conservati, si suppone particolarmente interessante.

Questi consistono in cinque figure a mezzo busto ed in un braccio frammentario. La prima è una testa femminile (fig. 1) rivolta a destra

(1) Monsignor Pellanda oriundo di Varzo mi ha cortesemente fornito la notizia.

con capelli ricciuti rossi, con acconciatura simile a quelle del periodo paleocristiano, con colletto adorno di perle e di pietre preziose. La seconda è un angelo rivolto verso sinistra con veste pur-

3. – Testa di Santo. Affresco staccato. Fine dell'XI sec.
Varzo, Chiesa parrocchiale.

purea; la mano sinistra portata in direzione della spalla destra tiene l'impugnatura di un'asta (fig. 2). Terzo un santo rivolto verso sinistra con capelli e barba rossi, aureola gialla (fig. 3). Quarto un frammento di testa maschile in parte coperta dallo scialbo, visto di

fronte (fig. 4). Quinta una mano aperta alzata con l'avambraccio chiuso da una manica stretta sottile gialla e da una più larga a campana, foderata di bianco con bordo azzurro adorno di perle bianche, costume che appare già nelle Sante di Cividale del secolo X (fig. 5).

4. – Testa di Santo. Affresco staccato. Fine dell'XI sec.
Varzo, Chiesa parrocchiale.

Il fondo è purpureo. Ultima la figura di Gesù in maestà, rivolta a sinistra con capelli fulvi, aureola gialla, veste grigia, manto azzurrino; le mani aperte benedicenti, il fondo purpureo (fig. 6).

Questi affreschi presentano la caratteristica tecnica del colore disgregato con la giustapposizione di pennellate larghe falcate a

semicerchio nelle fronti, nelle orbite, nel collo, in modo da suggerire nel loro curvarsi il tondeggiare delle forme. Prevalgono i colori vivi rossi nei capelli, verdi nelle ombre, i bianchi intensissimi nelle luci, che accentuano tutte le sporgenze, i contorni larghi marroni decisi netti.

5. – Frammento di affresco staccato. Fine XI sec.
Varzo, Chiesa parrocchiale.

La tavolozza si riaccosta a quella della pittura dell'Alto Medio Evo nel particolare colore purpureo del fondo, nella scomposizione delle tinte, nella colorazione rossa dei capelli, nell'iconografia della figura femminile con la chioma ricciuta lanosa, che è desunta nella tipologia dai ritratti paleocristiani, mentre nell'irrigidimento delle

linee, nello schematismo delle forme modellate con ombre verdastre a larghe pennellate presenta caratteri romanici.

Caratteri affini a quelli che si riscontrano nella frammentaria testa di giovane dipinta sulla parete sinistra dell'abside maggiore di San Michele di Oleggio (2) di palese derivazione classica.

6. – Gesù in maestà. Affresco staccato. Fine dell'XI sec.
Varzo, Chiesa parrocchiale.

Ma i nostri presentano rispetto a quello, più rigorosa la scomposizione dei colori, che aumenta l'effetto di intensità del modellato e che tuttavia si discosta tanto dal modulo stereotipato dei bizantini, quanto da quello geometrizzato degli ottoniani. Più luminosi sono i tocchi bianchi che accentuano: il risalto delle brevi turgide labbra, il profilo del naso, lo sporgere delle sopracciglia, il brillare

(2) N. Gabrielli, *Pitture romaniche*, Torino, 1944, tav. 58, fig. 127.

della cornea dell'occhio, che risulta ancora più evidente per il contrasto della pupilla scura, di immota fissità.

Il rapporto irreale di luci e di colori così intenso accentua l'effetto pittorico e l'astrattezza dell'espressione, suggerendo una sensazione di raccoglimento, che bene traduce il profondo sentito misticismo del suo autore.

Lo stile presenta addentellati con la corrente classica, la qualità è particolarmente pregevole.

Nessun documento ha potuto aiutarci per la datazione, che a me pare possa ritenersi della fine del secolo XI (3).

* * *

All'esterno sulla facciata, a destra del protiro, si intravede a stento una figura di San Francesco a grandezza naturale, vista di fronte, con le mani dalle palme aperte e con il saio tagliato all'altezza del torace per mostrare le stigmate, particolare iconografico, che si ritrova nella tavola del Maestro di San Francesco a Santa Maria degli Angeli. La raggera del nimbo è a fascie bianche e rosse.

La qualità è scadente di carattere popolaresco, la grafia lineare a contorni rossi si ricollega alla corrente aretino-pisana del secolo XIII ed è molto vicina a quella della Madonna di San Bernardo di Vercelli (4).

L'esecuzione appartiene all'ultimo quarto del secolo XIII.

L'importanza rilevante di questo affresco consiste a mio parere nell'iconografia, in quanto è rappresentata una delle prime immagini del Santo, la più antica esistente in Piemonte.

NOEMI GABRIELLI

---

(3) Monsignor Pellanda ne *La colleggiata di Domodossola* (Domodossola, 1942), si è occupato a fondo della storia della chiesa cristiana nelle valli ossolane ed a proposito di Varzo ci informa a pag. 173: « un documento del 999 rivela che l'arcivescovo di Milano possedeva terreni a Varzo ».

A pag. 47 dello stesso libro ci fa sapere che le cappelle sparse nella valle dell'Ossola « verso il Mille diventarono le prime chiese parrocchiali ».

Monsignor Lino Cassani, che con grande cortesia mi ha segnalato la pubblicazione di monsignor Pellanda ed i passi qui sopra riportati, mi ha pure informato che Varzo si trova sull'antica via di comunicazione romana, che conduceva nella Svizzera e quindi percorsa e battuta nell'alto Medio Evo da mercanti, truppe, pellegrini.

La tipologia dei personaggi affrescati è molto più antica dell'epoca della costruzione della chiesa, il che fa presumere, che l'Autore abbia avuto sottocchio pitture più antiche di un edificio preesistente, a cui si è ispirato per la sua composizione.

(4) N. GABRIELLI, id., tav. 90, fig. 187.

THE MUSKET-REST FROM THE EMANUEL SADELER GARNITURE IN THE ARMERIA REALE - TURIN

If a student of arms and armour were invited to express an opinion on the question as to which was the finest single firearm in any public or private collection in Europe or America, I think that he would have no alternative but to choose the combined wheel-lock and match-lock musket by Emanuel Sadeler of München in the Armeria Reale, Turin (fig. 1 and 2). If he were further asked to choose the finest single group of firearms, the work of one school of artists, he would again be bound to select the series of wheel-lock rifles, pistols, powder-flasks, spanners and, incidentally, swords, of which the Emanuel Sadeler musket is the most outstanding, all made by the München court workshop, and presented by the Elector Maximilian I of Bavaria to Duke Carlo Emanuele of Savoy in 1650, and since then preserved in Turin.

When Major Angelucci produced his catalogue of the Turin Armoury, the problem of the origin of these weapons, as he fully realised, the finest in the Armeria, was still unsolved. With a pardonable patriotism, he claimed most of them for Italian craftsmen, but it was the achievement of the late Dr. Hans Stoecklein, Director of the now dissolved Armée Museum in München (1), to prove with absolute definitiveness that this series of a musket with two powder flasks and a spanner, a wheel-lock rifle with spanner, a garniture of wheel-lock rifle, fowling piece, brace of pistols, powder flask and two spanners, and finally three swords, were all the work of three artists at the court of the Electors of Bavaria in München.

The gift was made on the occasion of the marriage by proxy of Henrietta Adelaide, sister of Duke Carlo Emanuele of Savoy, with the Bavarian Prince Ferdinand Maria. The weapons were brought to Turin by the Bavarian ambassador to the court of Savoy, Graf von Kurz. Unfortunately, Dr. Stoecklein was not able to find a list of the weapons taken to Turin in the Bavarian State Archives. However, the inventory of the Bavarian Cammergalleria, which housed the art collections of Maximilian I includes a list of

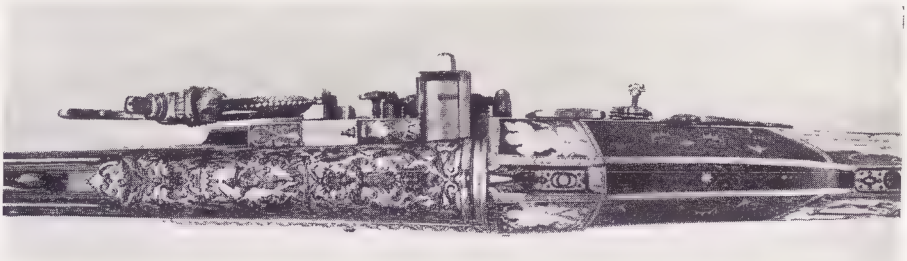
---

(1) In *Meister des Eisenschnittes*, Esslingen, 1922.

1. – Wheel-lock and match-lock musket by Emanuel Sadeler of München. Armeria Reale, Torino (n. M. 12).

some of his firearms, only the finest of which would be kept with the art treasures. This inventory, which was prepared between 1611 and 1637, the exact date being unknown, describes Item 4 as follows « Ein Musqueten sambt seiner Gabel zwo Pulverflaschen und ein Spanner künstlich von Helffenpain golt und Silber eingelegt und schöner subtiller eisener arbeith ausgraben auch den Grundt von golt eingeschlagen ». (A musket complete with fork, two powder flasks and a spanner, finely inlaid with ivory, gold and silver, the iron parts beautifully chiselled and the ground covered with beaten gold).

There is no difficulty in identifying the musket, or arquebus, thus described as the finest of the Sadeler pieces in the Armeria Reale. I am, I believe, correct in stating that no other firearm exists with a stock inlaid with panels of strapwork in solid gold as well as in



2. – Detail of M. 12, showing signature of stockmaker, Adam Vischer.

3. – Three sections of the rest originally made for the musket, M. [illegible] Waffensammlung, Vienna n. A 2252.

silver, as is this Turin arquebus (fig. 1). Of the accessories referred to in the Inventory, one is, however, absent from Turin; namely the fork or rest. In other respects, the set is complete and, moreover, is in perfect condition; looking now much the same as it must have looked in the year 1611, when the Augsburg citizen, Philipp Hain-

hofer, was shown it and a companion carbine in the München Residenz. He described the weapons he saw as follows: « On a table a fine great musket and a carbine and a musket rest with three (2) powder flasks, the locks and barrels decorated with silver gilt and slightly inlaid with gold, the stock inlaid in addition to ivory with gold, silver and mother of pearl, a beautiful and very painstaking work, all contained in a fine case ». The musket (M. 12), the carbine (M. 11) and two of the three powder flasks are in Turin, but the existence of the musket rest was unknown to Dr. Stoecklein in 1922 when he published the fruits of his studies. The missing musket rest (fig. 3) was included amongst a most remarkable series of fine arms and armour presented in 1949 by the Vienna branch of the Rothschild family to the Waffensammlung of the Kunsthistorisches Museum, Vienna. Though the existence of this piece was not published by the Rothschild family, its connection with Turin was recognised at the time it was acquired by them. I am indebted to Dr. Thomas, the Director of the Vienna Waffensammlung for the following quotation from the privately printed catalogue of his collection by Nathaniel Rothschild, its former owner (3). « Musket fork of chiselled and partly gilt iron. The stock of palisander wood with inlaid figures and ornaments in gold, silver and ivory. The execution of this object recalls so very closely that of the weapons presented by Philip II to Emanuel Philibert of Savoy, the greater part of which are now in the Armeria Reale in Turin, that we are justified in assuming that this musket fork formed part of the original gift ». Nathaniel Rothschild or his informant was correct in his assumption, though not in this belief that the weapons had been presented by the King of Spain.

The stock of the Turin musket is signed AV, for Adam Vischer, a München gunstocker (fig. 2). He doubtless made the shaft for the rest also. This shaft is engraved in the same manner and by the same hand as the musket stock; the ornament, consisting of strapwork and standing figures under canopies, seems to have been derived from the engraved designs of Etienne Delaune (fig. 4). This is a very likely

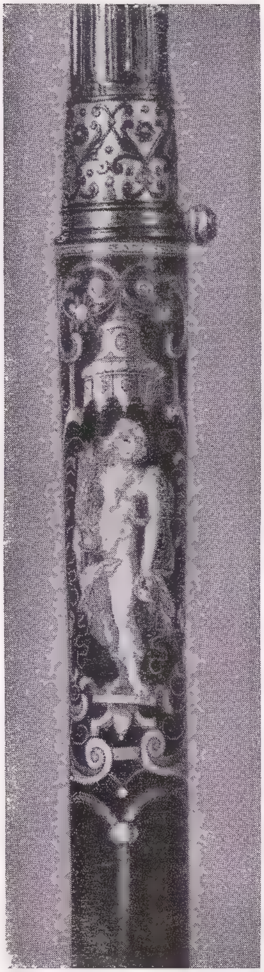
---

(2) The third powder flask must have accompanied the carbine. Although the carbine is always mentioned in connection with the musket, it is not decorated en suite with it, and does not strictly form part of the garniture.

(3) *Notizen über einige meiner Kunstgegenstände*, Wien, 1903, pag. 62, n. 132.

source, as the Sadelers made repeated use of the minute subjects engraved by Delaune for the decorative panels they chiselled on sword hilts, gun barrels and gun furniture.

In the 16th century it was the practice to decorate both gun and pistol stocks with a more or less elaborate inlay of engraved bone or, in the case of the finest pieces, ivory. Usually the stock maker not merely fashioned the wood stock and cut the recesses into which the bone was inserted, he also engraved the bone himself. Where, however, a weapon of exceptionally magnificent character was required, it is probable that the stocker commissioned a professional engraver to execute the engraving. Dr. Stoecklein considered this to have been so in the case of the Turin arquebus. As master of the engraved ornament he suggested either Egidius or Johann Sadeler, who were cousins of Emanuel Sadeler. Of the latter of these two brothers, we have the evidence of Joachim von Sandrart (4) that he originally commenced his career as a stockmaker, and trained himself as an engraver by executing the engraved ornament on gunstocks. Johann Sadeler is, moreover, known to have been in München between 1588 and 1596, the very time when the arquebus was being made. Dr. Stoecklein considered however that the actual technique of the engraving on the stock of the Turin arquebus was closer to the work of Egidius Sadeler than that of Johann. We know that Egidius Sadeler was working in München from 1594 to 1595, perhaps till 1597. The high quality of the engraving can, to some extent, be perceived from the two illu-



4. – Detail of the musket rest, showing panel of engraved ivory.

(4) Quoted by Stoecklein, *op. cit.*, pag. 28.

5. – Handle of sword-stick, probably by Caspar Spät of München. Mid. 17th century. Metropolitan Museum New York, N.° 04.3.42.

strations, but considerably better from the complete set of musket, carbine, and two powder flasks in the Armeria Reale, Turin. The iron chiselling of the mounts of the musket rest (fig. 3) is carried out with the precision which distinguishes all the works of the München school. It is of particular interest, since it helps to confirm an attribution to Emanuel Sadeler, which, made by Dr. Stoecklein, has nevertheless not always gained unquestioned acceptance. This is the sword in the Musée de l'Armée, Paris, numbered by Stoecklein E. S. 16. The elaborate construction of the hilt, with its many figures sculptured in the round, differs so fundamentally from the usual Sadeler style with decoration in low relief, that it has been difficult to account for it. The pommel of this sword is of highly complex form; but it is chiselled on each side with a lion's mask of strikingly similar design to the masks which decorate the crook of the musket-rest. The scaly treatment of the serpents' bodies that form the arms of the rest is also a feature of the decoration of the various guards of the sword hilt. Other similarities in design between the sword hilt and musket rest are sufficiently marked to justify their attribution to the same master.

There is one other München school piece (fig. 5) that stands in the closest relationship to the musket-rest. This is a sword

cane (5) in the Metropolitan Museum (De Dino collection) which is dated by the Museum authorities to circa 1650 and ascribed to Caspar Spät, the last master of the München school of iron chisellers. In style however it belongs to the same group as the musket-rest and the Paris sword. The treatment of the cylindrical section of the stick-handle, into which the wood shaft is inserted, is very similar to the same section of the head of the musket rest. The double C scroll on the stick handle is repeated on the lower part of the pommel of the Paris sword. One common feature of all three pieces, and of course of the Turin musket, is the free use of plastic detail. The later masters of the München school preferred to confine their ornament to chiselling in low relief, whereas Emanuel Sadeler was apparently prepared to undertake the most prodigious labours in order to produce the free-standing figures which are a usual feature of his manner. One problem which arises concerning this musket rest cannot at present be answered, namely, how it came to be separated from its companion musket. There exists a late 18th century copy of the Cammergalleria inventory referred to above, and in this copy the item describing the Turin musket and also the following item, which describes the carbine, are annotated to the effect that they had been presented to « Truer », evidently a misunderstanding of Turin. The Cammergalleria inventory lists the musket rest, so the presumption is that it, as well as the third powder flask, must have parted company with the pieces to which they belong after their delivery to the Duke of Savoy in 1650. This is the more likely since the Turin musket is of very great weight and size, and without the assistance of a rest it would be quite unmanageable. Though these pieces were not seriously intended for use, they were nevertheless perfected in every detail, and it is most unlikely that a musket would have been presented without so indispensable an appurtenance as its rest.

F. J. Hayvard

---

(5) Illustrated and described in S. V. Grancsay. "*Sculpture*", in « Arms and Armour », M.M.A., New York, 1940, fig. 17.

UN LIBRO DI SCHIZZI DI FILIPPO JUVARRA A CHATSWORTH

Tra i tesori inesauribili che appartengono al duca di Devonshire e che sono conservati nel suo castello di Chatsworth vi è un piccolo libro di schizzi di Filippo Juvarra, la cui esistenza non è stata finora segnalata.

Devo a Sua Grazia il duca di Devonshire e al suo bibliotecario e conservatore, il mio amico Francis Thompson, il permesso di pubblicare nel Bollettino della Società piemontese d'archeologia questo nuovo contributo alla conoscenza delle opere del Juvarra.

Il volume che ora si trova a Chatsworth è formato da una prima pagina colla dedica e da trenta fantasie architettoniche, numerate dallo stesso Juvarra nell'angolo superiore destro. I disegni sono tutti su carta della stessa specie, i quali misurano, eccettuate alcune lievi differenze, circa cm. 22,5 di altezza per 33,5 di larghezza. Essi furono eseguiti nella nota maniera del Juvarra, in penna e inchiostro, con bistro e seppia ed in taluni è visibile lo schizzo preparatorio in lapis. Sono montati su pagine più grandi (cm. 30,5 per 43 cm.) e rilegati in marocchino rosso.

Conosciamo fantasie architettoniche di questo genere eseguite in vari periodi della carriera del Juvarra. Il primo disegno di questo tipo è forse quello dedicato nel 1705 allo scultore romano Lorenzo Ottoni (1), seguito nel 1706 da disegni simili in un volume che ora è in possesso del conte Adriano Tournon, a Torino (2). Ci sono due gruppi di tali disegni di fantasie architettoniche appartenenti ad un periodo assai più tardo: e a questi si deve aggiungere il volume di Chatsworth. In uno dei volumi conservati nel Museo Civico di Torino si trova un gruppo di undici disegni, quasi tutti con la firma e con la data 1728 o 1729 (3), che appaiono un po' più liberi nel trattamento dei disegni di Chatsworth. Il secondo gruppo, assai più numeroso, è conservato in un volume di 45 fogli che

---

(1) Albertina, Vienna. Rovere-Viale-Brinckmann, *Filippo Juvarra,* Milano, a cura della Città di Torino, 1937, vol. I, pag. 116, tav. 6.

(2) Ibid, pag. 158 e tavv. 7, 9.

(3) Torino, Museo Civico, vol. I, pagg. 21-23, 26, 28-30, 63, 64, 67, 68. Rovere-Viale-Brinckmann, op. cit., tavv. 18-23. Le dimensioni di questi disegni corrispondono a quelli di Chatsworth (circa cm. 22,5 per 33,5); però le dimensioni di quattro di questi disegni (pagg. 63, 64, 67, 68) sono un po' differenti (centimetri 22,3 × 34,7).

1. – Juvarra, La pagina con la dedica nel volume a Chatsworth.

si trova a Dresda e che si apre con una lettera di dedica ad Augusto il Forte di Sassonia, con la data 1732 (4). I motivi di questi disegni sono assai vicini a quelli di Chatsworth, ma l'esecuzione è più laboriosa e più rifinita e non vi può esser dubbio che Filippo Juvarra aveva l'intenzione di ricavare da questi disegni delle incisioni.

Il volume di Chatsworth, perciò, non ci presenta niente di nuovo nè riguardo all'invenzione, nè riguardo allo stile. Invece la dedica ha un interesse tutto particolare (fig. 1). Il disegno di dedica ricco di basi, capitelli, vasi, sarcofagi, rovine romane, ecc., porta l'iscrizione: « PROSPETTIVE DISEGIATE DALL' CAVAL DON FILIPPO YUVARRA E DEDICATE *All'Eccellenza di Riccardo conte di Burlington MDCCXXX* ». La maggior parte dei trenta disegni che seguono, porta la data 1729 e la firma del Juvarra.

Non ci è giunta alcuna notizia di una conoscenza personale fra lo Juvarra e il Burlington; e perciò ora ci troviamo di fronte all'in-

(4) Rovere-Viale-Brinckmann, pagg. 117, 162 e tavv. 24-30. Un disegno colla data 1730 prova che la serie, in parte almeno, era stata eseguita prima del 1732.

teressante problema del carattere delle relazioni fra questi due uomini. Ma prima di tentare questo esame dobbiamo segnalare che Lord Burlington morì nel 1752, senza erede maschio, e che tutti i suoi averi, collezioni e carte, passarono a sua figlia Charlotte, sposata a Lord Hartington, il quale più tardi divenne quarto duca di Devonshire. Così il libretto di schizzi del Juvarra arrivò nella collezione di Chatsworth. Ma tra le numerose carte di Lord Burlington a Chatsworth non vi è il minimo accenno che ci possa informare sulle relazioni di Burlington col grande architetto piemontese. La dedica del 1730 è perciò la sola preziosa prova che tali relazioni esistettero. Ci rimane da far congetture sul luogo e la data dell'incontro, se mai vi fu, e perchè Juvarra stimava degno il lord inglese di simile dono. È ovvio che senza documenti nessuna risposta precisa potrà mai venire formulata. Possiamo dunque offrire probabilità più che certezze.

A vent'anni Lord Burlington andò a passare un anno in Italia, come era d'uso per un gentiluomo inglese che volesse avere un'educazione completa. Ricchissimo, appartenente ad una famiglia nota ben al di là dei confini inglesi (5), egli viaggiava in grande stile. Fu ricevuto dall'aristocrazia italiana e incontrò certamente tutte le persone più note dell'epoca. La conclusione più facile sarebbe che avesse conosciuto anche Juvarra, la cui reputazione di architetto di prim'ordine era già allora stabilita. Però un'analisi dell'itinerario dei due uomini ci dimostra la poca probabilità di tale incontro. Esiste a Chatsworth il diario del viaggio italiano di Lord Burlington (6), il quale ci permette di seguire ogni suo movimento, giorno per giorno. Egli fu a Modane l'otto di settembre 1714, a Susa il nove, a Torino dall'undici al tredici. Dormì ad Alessandria il quattordici e arrivò a Roma il ventotto. Juvarra, che veniva dalla Sicilia al seguito di Vittorio Amedeo II, sbarcò a Savona il quindici di settembre (7), e dopo un breve soggiorno a Govone, si avviò verso Torino. Così non potè incontrare Burlington, che era partito di là da qualche giorno.

Burlington lasciò Roma il cinque febbraio 1715, per tornarsene senza fretta a Londra attraverso Firenze, Venezia, Milano, Torino e Parigi. Si fermò un paio di giorni a Torino verso la metà di marzo,

(5) Il Burlington era il pronipote del famoso scienziato Robert Boyle che morì nel 1691.
(6) Chatsworth, Ms 75 A.
(7) Rovere-Viale-Brickmann, op. cit., pag. 55.

prima di continuare verso Susa e Modane. D'altra parte Juvarra non si era fermato a lungo a Torino. Il 18 dicembre 1714 egli prestò giuramento a Vittorio Amedeo come primo architetto civile (8), ma a quanto sembra, poco dopo con permesso speciale del re se ne partì per Roma, dove era stato invitato per prendere parte al concorso per la sagrestia di S. Pietro. Troviamo che già il quindici di febbraio 1715 viene versato un acconto al falegname Francesco Piccolini per

2. — Lord Burlington: Il dormitorio di Westminster School, Londra, 1721.

il modello in legno della sagrestia. Dunque l'architetto era arrivato da qualche settimana (9). Ma avendo in cantiere un lavoro tanto importante quanto quello della sagrestia, non sembra probabile che egli incontrasse Burlington prima della partenza di quest'ultimo il cinque di febbraio, poichè soltanto iniziata l'esecuzione del modello, Juvarra poteva muoversi più liberamente (10).

(8) Ibid., pag. 56.

(9) Per il problema del soggiorno del Juvarra a Roma, v. la nota che si pubblica in questo stesso fascicolo, pag. 153.

(10) Firmò schizzi per un altare « Roma a 24 Febr. 1715 » e più tardi un particolare della cupola del Pantheon « a 27 Marzo 1715 ». V. Rovere-Viale-Brinckmann, op. cit., pag. 59 e tav. 104.

7

Burlington incontrò a Roma William Kent (11), artista del Yorkshire di umile origine, che si era stabilito a Roma dal 1709 e che lavorava allora nello studio di Benedetto Luti. Kent, persona di carattere gioviale, era un artista molto versatile e ammiratore fanatico di ogni cosa italiana. Con le sue ottime cognizioni d'arte, d'artisti e della società di Roma, egli si divertiva a fare da cicerone ai viaggiatori inglesi. Più tardi Burlington lo invitò a stare con lui a Londra. Kent vi andò nel 1719 e diventò non solo amico intimo e collaboratore del Burlington, ma anche propagatore principale delle idee del suo mecenate. Crediamo, senza però averne la prova, che Kent conoscesse Juvarra dai giorni in cui quest'ultimo lavorava a Roma quale scenografo e architetto del cardinale Ottoboni. Rimane però dubbio se durante gli ultimi giorni di gennaio o i primi giorni di febbraio — l'unico periodo nel quale essi si trovarono contemporaneamente a Roma — Burlington abbia fatto tentativi per conoscere Juvarra. Durante il suo « grand tour » in Italia Burlington studiò arti ed architettura con vivo interesse, ma egli non aveva ancora un concetto chiaro della sua vocazione. La sua carriera di mecenate ed architetto cominciò soltanto dopo che fu ritornato a Londra.

In quell'epoca si iniziava in Inghilterra un vigoroso rifiorire Palladiano. Nell'estate del 1715 apparve la prima parte della magnifica edizione inglese dei *Quattro Libri* del Palladio, pubblicata da Giacomo Leoni (12); come pure il primo volume del *Vitruvius Britannicus* di Colin Campbell (13). Il Campbell nella sua prefazione lanciò un vigoroso attacco contro lo stile barocco internazionale, difendendo la pura classicità del Palladio. Egli trovò nelle opere di Inigo Jones la continuazione e il perfezionamento dei concetti architettonici del Palladio, ed il Palladio ed il Jones rimasero per un'intera generazione gli idoli di un nuovo movimento dell'architettura inglese. Anche il Burlington fu attirato da codesto movimento. Uomo di alti

(11) Vedi sul Kent: M. Jourdain, *William Kent*, Londra, 1948 e Wittkower, nella riv. « The Archaeological Journal », vol. 102 (1947), pagg. 151-164.

(12) Leoni era nato a Venezia. Da giovanotto andò alla corte del Palatinato e al 1713 incirca si recò in Inghilterra dove rimaneva fino alla sua morte nel 1746.

(13) Campbell nacque nella Scozia, si recò a Londra verso il 1713; e lì morì nel 1729. Il suo *Vitruvius Britannicus* (tre volumi in-folio, 1715-25) è la pubblicazione più splendida sull'architettura uscita in Inghilterra nella prima metà del Settecento. Come architetto il Campbell praticò un palladianismo un po' secco.

principi e di ammirevole fermezza di carattere, egli si mise a studiare l'architettura col Campbell e diventò in breve il maggior esponente del movimento.

Già nel 1717 egli costruì il primo modesto edifizio da disegni proprii. Nel 1719 ripartì per l'Italia, andando direttamente a Vicenza, dove si occupò esclusivamente del Palladio. Tornando a Londra verso

3. – La casa del generale Wade, Londra (distrutta).
Disegno del Burlington dal Palladio.

la fine dell'anno, la sua riputazione di esperto in architettura era ormai sicuramente stabilita, ed inoltre in quell'epoca la sua casa ospitale, Burlington House (14) nel centro di Londra, era divenuta il punto di collegamento di chiunque avesse interessi artistici. I più noti poeti inglesi dell'epoca, Pope e Gay, erano suoi intimi amici e un circolo di architetti, ai quali ispirava le sue convinzioni classiche e palladiane, gli si riunì d'attorno. Tentò anche di far rivivere la scultura

(14) Burlington House in Picadilly fu ricostruita in parte nell'Ottocento ed è adesso la sede della « Royal Academy of Art ».

in Inghilterra, facendo venire ospite suo per vari anni Giambattista Guelfi, allievo di Rusconi, e sperava di aver trovato in William Kent, che ospitò fino alla sua morte nel 1748, il fondatore di una scuola inglese di pittura storica nella grande tradizione romana. Inoltre ammirava ardentemente la musica italiana contemporanea. Prima del suo « grand tour » aveva ospitato per vari anni Händel, che aveva trovato nel giovane Burlington un entusiasta dell'opera italiana (15). Tornando dall'Italia portò nel suo seguito tre cantanti italiani di gran fama. Qualche anno dopo nel 1720, egli sostenne la fondazione della « Royal Academy of Music », che aveva lo scopo di diffondere l'opera italiana. Si può affermare che Burlington, nel 1720 era in Inghilterra il paladino del gusto italiano. Egli si considerava probabilmente come il capo di un rinascimento inglese, che traeva la sua forza vitale dall'arte italiana, passata e presente.

Sappiamo che Juvarra passò la maggior parte dell'anno 1720 in Portogallo. Tornando passò per Londra e Parigi (16), e si trattenne circa un mese, alla fine dell'anno, nella capitale britannica quale ospite dell'ambasciatore portoghese. Benchè ci manchino documenti sul suo soggiorno in Inghilterra, certe conclusioni ci sembrano inevitabili. Non vi può esser il minimo dubbio che fu accolto con entusiasmo nel circolo italiano di Burlington House, e da William Kent, vecchia conoscenza dei giorni romani. Burlington avrà visto nel Juvarra il rappresentante più eminente dell'architettura italiana, ed un uomo di fama internazionale, mentre Juvarra si sarà sentito lusingato di trovare tanta sincera devozione verso ogni cosa italiana a Burlington House. Sarebbe una curiosità oziosa il voler sapere fin dove Burlington fosse d'accordo colle idee architettoniche del Juvarra o quale sia stata la reazione del Juvarra a proposito dell'ideale di rinascimento classico propagato da Lord Burlington. Erano ambedue certamente commossi dall'arte degli antichi. I principi architettonici del Burlington avevano molto in comune col tardo barocco di gusto classico di Carlo Fontana, maestro del Juvarra, al quale quest'ultimo serbò fino alla morte la più profonda devozione.

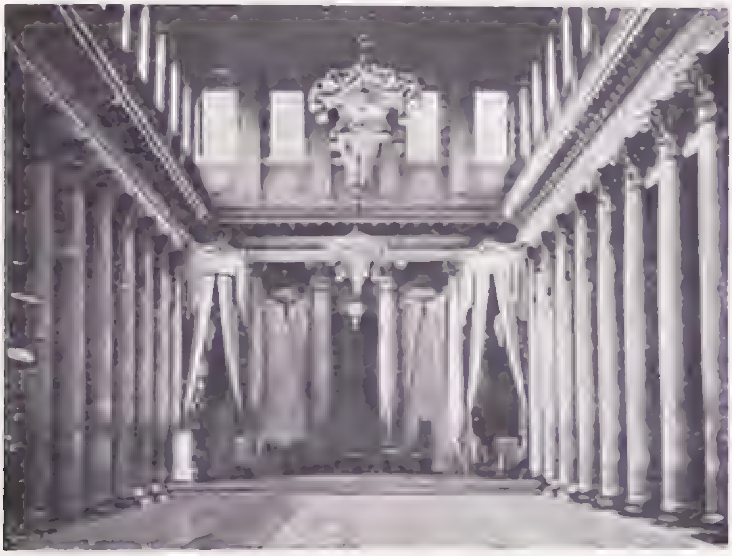
Tra il 1720 e il 1730 la fama di Burlington come architetto rag-

---

(15) Nel 1713 Händel dedicò la sua opera *Teseo* al giovane Burlington. Un'altra opera di Händel, *Amadigi di Gaula*, fu dedicata al Burlington da James Heidegger, l'autore del libretto, nel 1715. Nel 1720 Bononcini gli dedicò l'opera *Astarto*.

(16) Rovere-Viale-Brinckmann, op. cit., pag. 70.

giunse l'apogeo. Egli costruì un notevole numero di edifici importanti, tra cui il dormitorio di Westminster School (fig. 2) e la casa del generale Wade (fig. 3) a Londra, Petersham Lodge nel Surrey, abitazione del conte di Harrington, il palazzo di Tottenham Park nel Wiltshire, appartenente a Lord Bruce, la scuola e l' « almshouse » a Sevenoaks, gli « Assembly Rooms » a York (fig. 4), e specialmente la sua villa palladiana a Chiswick (fig. 5), vicino a Londra. Appunto con queste



4. – Lord Burlington. Il grande « Assembly Room » a York, 1731.

costruzioni egli pose le basi dello stile classico e severo che rimase in voga in Inghilterra durante la prima metà del '700, e senza queste costruzioni non sarebbe stato possibile il rinascimento neo-romano di Robert Adam nella seconda metà del secolo decimottavo. Burlington incoraggiò pure altri architetti che lavoravano con lui e sotto di lui: soprattutto William Kent — che dal 1730 in poi si acquistò come architetto una larga clientela — Henry Flitcroft e Isaac Ware, i quali raccolsero e svilupparono le sue idee sull'architettura. Per merito della sua iniziativa, durante il terzo e quarto decennio del secolo uno stile omogeneo, chiamato, nei libri di testo, palladiano, si sparse in molte contrade dell'Inghilterra.

Non soltanto la personalità di Burlington influenzava i suoi seguaci, ma anche la collezione di libri e di disegni architettonici ch'egli aveva raccolto per sua e loro istruzione. Oltre a numerosi disegni di Inigo Jones, egli acquistò da varie parti una vasta collezione di disegni del Palladio e della sua scuola. Questa collezione rimane tutt'ora la fonte più estesa ed importante per lo studio del grande architetto di Vicenza (17). L'idea di formarla dev'essere sorta in lui abbastanza presto, perchè già nel 1719, Burlington comprò nella Villa Maser le ricostruzioni di terme romane che il Palladio aveva preparato per la pubblicazione adempiendo così ciò che la morte aveva impedito al suo artista prediletto e nel 1730 pubblicò a proprie spese un magnifico facsimile delle terme del Palladio con prefazione in italiano (18).

Non vi è dubbio che egli distribuì questo libro tra i suoi amici e che un certo numero di copie fu mandato in Italia per rinnovare contatti. Cicognara possedeva la copia « donata dall'editore al Conte Algarotti » (19). Vorremmo pensare che nello stesso modo una copia fosse inviata al Juvarra, e non è forse troppo azzardato supporre che Juvarra esprimesse la sua gratitudine dedicando il volumetto di fantasie architettoniche a Burlington. A sostegno di quest'ipotesi vorrei attirare l'attenzione del lettore sulla differenza tra la data scritta sul frontispizio (1730) e quella scritta sui disegni (1729). La data 1729 coincide con quella del gruppo già menzionato di schizzi architettonici, nel primo volume del Museo Civico a Torino. Può dunque darsi benissimo che i trenta disegni del libro di schizzi dati a Burlington fossero prima disegnati senza oggetto preciso, e che il frontispizio sia stato aggiunto un anno più tardi, quando si presentò l'occasione di porgerli in dono.

Se non vi fosse la coincidenza delle date della pubblicazione fatta da Burlington e della dedica di Juvarra, si potrebbe semplicemente pensare che si trattasse da parte del Juvarra di un ringraziamento ritardato per l'ospitalità goduta a Burlington House. Dono appro-

---

(17) Questi disegni, in gran parte non pubblicati, sono adesso nel Royal Institute of British Architects a Londra.

(18) *Fabbriche Antiche disegnate da Andrea Palladio Vicentino e date in Luce da Riccardo Conte di Burlington*, Londra, 1730.

(19) Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità*, Pisa, 1821, vol. I, n. 597. Cicognara conferma la mia ipotesi che « questa prima edizione venne dall'editore regalata ai letterati del suo tempo ».

priato perchè nel 1730 la nomea internazionale di Burlington come architetto e mecenate raggiungeva l'apice.

Le dediche sono un barometro utile della fama di un uomo. Negli anni che precedono il 1730 e fino al 1740, non passò anno

5. – Lord Burlington, il portico della sua villa a Chiswich, presso Londra, circa 1725.

senza che Burlington non ricevesse una qualche dedica lusinghiera, e questo segno di riconoscenza pubblica non era unicamente circoscritto al proprio paese. Nel 1728 il medico e poligrafo famoso Antonio Cocchi sotto lo pseudonimo Sebastiano Artopolita gli dedicò

la sua edizione della *Vita di Benvenuto Cellini* (20). Scipione Maffei, letterato veronese che pubblicò la prima biografia del Juvarra nel 1738, mandò a Burlington il volume di Alessandro Pompei i *Cinque Ordini dell'Architettura civile di Michele Sanmicheli,* Verona, 1735, con la caratteristica dedica: « A Mylord Conte di Burlington il Palladio e il Jones de' nostri tempi » (21). Queste parole esprimono con precisione quale parte Burlington aspirasse di rappresentare. Un ritratto dipinto da George Knapton che si trova a Chatsworth, mostra in primo piano il Burlington con in mano la propria edizione dei disegni del Palladio e nello sfondo un busto di Inigo Jones. Così Burlington viene rappresentato quale erede del lascito architettonico di Palladio e di Jones. Val la pena di trascrivere qui una dedica anonima e senza data trovata a Chatsworth nella traduzione di Cosimo Bartoli dell'Alberti (Firenze, 1550) (22). In essa un ammiratore italiano fa parlare il libro stesso in termini che potranno sembrare alquando eccessivi:

Al gran Lorenzo, nel sermon romano
e quindi nel Toscano
a Cosmo, Medicei Lumi, fui dato:
poi che al Conte Riccardo, amico Fato,
al Palladio Britannico mi diede;
posso dir: Mi possiede
un terzo Eroe, pari in Idee sublimi
ma molto più Conoscitor de' primi.

Quanto fosse diffusa e riconosciuta l'influenza di Burlington appare dal fatto che, poco prima della sua morte, nel 1751, il conte Algarotti, allora ospite alla corte di Federico il Grande, ne raccomandò calorosamente il suo stile architettonico come esempio da imitarsi (23).

Nel « *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed abate don Filippo Juvarra... compilato dal suo discepolo G. B. Sacchetti* », che pure è stato compilato con una grande precisione, non troviamo

---

(20) *Vita di Benvenuto Cellini... dedicata all'eccellenza di Mylord Riccardo Boyle, Conte di Burlington,* Colonia, Pietro Martello (1728).
(21) Cathsworth, 80 D.
(22) *L'architettura di Leonbattista Alberti,* Firenze, 1550. Chatsworth, 81 C.
(23) Lettera a Chatsworth.

alcun accenno ai disegni dedicati a Burlington. Però nell'elenco dell'anno 1716, Sacchetti nota «Disegno di più idee fatti per diversi Milordi Inglesi» (24). Prima del 1714, a Roma, Juvarra ebbe forse rapporti con personaggi del tipo di Thomas Coke, che poi diventò Lord Leicester. Questo gran studioso dei classici era amico di Burlington, e costruì uno degli edifici palladiani più stravaganti, Holkham Hall, nel Norfolk. Ma fin'ora nessun disegno del Juvarra ha potuto essere rintracciato tra le carte di antiche nobili famiglie inglesi. Conosciamo soltanto il libro di schizzi di Chatsworth. Sicchè non è impossibile che le informazioni che il Sacchetti dà, questa volta in una forma un po' vaga, nella nota che abbiamo appena trascritto si riferissero ai disegni dedicati a Burlington.

* * *

Il dono di questi disegni dev'esser stato particolarmente accetto a Burlington, perchè in gran parte di essi egli trovava evocate memorie dei suoi viaggi italiani. Infatti essi mostrano rovine romane, ardite ricostruzioni di monumenti antichi, sarcofaghi, archi trionfali e celebri capolavori di scultura antica, posti in una idealistica cornice pseudoclassica. Il connubio fantasioso di romanticismo immaginativo, realismo archeologico e di *jeux d'esprit* architettonici doveva richiamare agli occhi di Burlington la grandezza del mondo antico nel quale di continuo si aggirava la sua mente.

Non sembra necessario analizzare ogni foglio separatamente. Piuttosto si potrà esporre qui un paio di osservazioni. I dieci ultimi fogli (N. 21-30) sono nel complesso di carattere più archeologico dei primi venti. Tra questi due gruppi vi è anche una leggera differenza di tecnica. Il secondo gruppo è completamente colorato in bistro come il frontespizio; invece il primo gruppo è prevalentemente colorato in seppia. Mi piace incominciare con poche osservazioni sul gruppo archeologico che si trova alla fine.

N. 21: Lo Juvarra pose nel piano centrale una interessante versione dell'arco di Costantino, però con archi aperti anche nei due lati minori. Trasformazioni pittoresche di archi di trionfo appaiono spesso nei fogli del libro di schizzi di Chatsworth. Essi mostrano

(24) Rovere-Viale-Brinckmann, op. cit., pag. 30.

6. – Foglio 23 del volume a Chatsworth.

che l'arco di trionfo fu uno dei punti di partenza da cui lo Juvarra sviluppò il proprio stile.

Nel foglio 22 una copia del Nilo situato alla base del palazzo Senatorio è collocato in uno sfondo egiziano chiuso da due piramidi e da una torre a archi con una scala a spirale (25). Questa torre — simile alla cuspide di Sant'Ivo del Borromini — dovrebbe rappresentare il faro di Alessandria (26). Il N. 23 (fig. 6) mostra nel primo piano un arco trionfale a una sola arcata, più vicino nel disegno all'arco di Caracalla a Tebessa nell'Africa settentrionale che a qualsiasi degli archi elevati in Italia, e uno straordinario ponte a tre piani che occupa l'intera larghezza del foglio. In questo disegno sono uniti insieme ricordi del Ponte del Gard vicino a Nîmes, di acquedotti romani e del disegno del Palladio per il ponte di Rialto (27). Questo tipo di

---

(25) Vedi anche Rovere-Viale-Brinckmann, op. cit., tav. 27.

(26) Confronta per es. il faro di Alessandria, nell'incisione di Martin de Vos, nella sua serie delle « Sette meraviglie del mondo ».

(27) Ben noto dalle molte edizioni dei *Quattro libri* del Palladio.

ponte monumentale pseudo-romano ha avuto un'attrattiva particolare per lo Juvarra: egli diede versioni diverse della stessa idea nel foglio 22 del libro degli abbozzi di Chatsworth, in un volume della Biblioteca Nazionale di Torino (28) e nel libro degli abbozzi di Dresda (29).

A pagina 24 appare nel primo piano con particolare evidenza il motivo straordinario di serpenti giganteschi arrotolati attorno a colonne romane. Per quanto io so non ne esiste un modello classico. Però non fu questa un'idea dello Juvarra. Egli trovò questo motivo come parte principale nello stemma del cardinale Biscia inciso sul frontispizio delle edizioni del 1638 e 1684 dell'*Architettura con diversi ornamenti* di Giovan Battista Montano. Nella destra del piano centrale dello stesso foglio vi è una facciata di chiesa con la parte superiore non finita, alla quale è stato dato l'aspetto di una rovina romana. Una rovina romana al vertice di una chiesa cristiana: sicuramente una combinazione fantastica.

Il N. 25 rappresenta una scena di porto antico con in primo piano la colonna rostrata eretta per onorare la vittoria navale di C. Duilio sui Cartaginesi (30). Poichè dell'originale di quella colonna sopravvivono solo pochi frammenti, allo Juvarra deve essere stata familiare la ricostruzione presentata negli *Opuscula in Columnae Rostratae...* del Ciaconius (1624) o almeno qualcuna delle illustrazioni derivate da quella del Ciaconius, abbastanza frequenti nel Seicento (31).

Nel foglio 27 Juvarra ritorna al tema dell'arco di trionfo. Il N. 28 è una ricca composizione archeologica, che presenta nel primo piano un gruppo monumentale derivato dal Foro Farnese e una sezione del famoso fregio con grifi del tempio di Antonino e Faustina, mentre un ricordo del tempio di Saturno nel Foro appare sullo sfondo. Nel foglio 29 è presentata al centro una copia quasi esatta del gruppo del cavallo e del leone nel Palazzo dei Conservatori (32) collocato

---

(28) Vol. VI, n. 49.

(29) Riprodotto in Rovere-Viale-Brinckmann, tav. 28.

(30) Anche nel libro di abbozzi di Dresda, Rovere-Viale-Brinckmann, tav. 27.

(31) Per es. nelle edizioni delle *Descrizione di Roma antica*. Nel foglio 26 vi è un grande monumento con un grifo. Lo Juvarra lo usò anche nel libro di Dresda, al n. 37; e anche, con minore rilievo, al n. 15 del quaderno di Chatsworth. Sembra derivare da monumenti classici del tipo del fregio del Foro Traiano con griffoni affrontati e candelabri.

(32) Lo stesso gruppo fu usato in altri disegni: Torino, Museo Civico, vol. 1, pag. 58 e Dresda, n. 5.

7. – Foglio 30 del volume a Chatsworth.

8. – Foglio 1 del volume a Chatsworth.

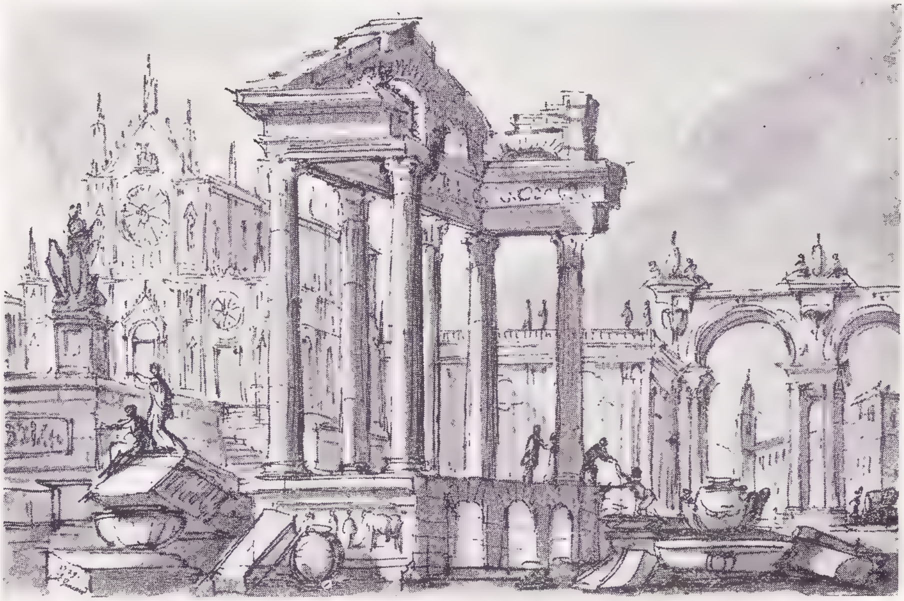
9. – Foglio 6 del volume a Chatsworth.

su un alto basamento contro uno sfondo di architetture che ricordano vagamente i palazzi capitolini. Convenientemente l'ultimo foglio (fig. 7) rappresenta la lupa capitolina posta sullo sfondo di un'ampia e superba architettura (33) la quale è derivata evidentemente dall'arco di Costantino, ed è coronata da quattro cavalli per una ripresa manifesta dalla facciata di S. Marco a Venezia.

Nel primo gruppo di venti disegni l'archeologia ha una parte ancora importante, ma certo minore (fig. 8). Basteranno alcune osservazioni isolate rivolte a pochi punti particolarmente interessanti. Il foglio 6 (fig. 9) tenta una nuova e suggestiva inquadratura dei Dioscuri (34). La vecchia fontana eretta in mezzo ad essi da Domenico Fontana è stata sostituita dal Juvarra con un'altra, a cui dava grandissima importanza; e figure e fontana sono state collocate sullo sfondo di un palazzo di vaste dimensioni. Il tema

(33) La lupa anche in Dresda, n. 29. Una simile disposizione architetturale in Dresda, n. 21.

(34) I Dioscuri visti di schiena appaiono in Dresda, n. 21.



10. – Foglio 8 del volume a Chatsworth.

della nuova sistemazione dei Dioscuri era un ricordo fresco per tutti, perchè tra il 1721 e il 1724 Alessandro Specchi aveva eretto la Scuderia Pontificia sul lato sud della Piazza del Quirinale. Il disegno dello Juvarra, sebbene non debba essere inteso come una critica della sistemazione data dallo Specchi, mostra che egli comprese che si era lasciata perdere l'opportunità di una grandiosa soluzione monumentale.

Il foglio 8 (fig. 10) presenta in piena evidenza una rovina di tempio che, come quella del N. 28, era derivata dal tempio di Saturno nel Foro. L'importanza di questo foglio consiste nel fatto che la rovina classica è alzata contro una chiesa gotica, la cui facciata è manifestamente formata sulla base di impressioni delle cattedrali di Siena e di Orvieto. Una simile chiesa gotica appare in un disegno del volume I del Museo Civico di Torino. Brinckmann (35) ha già commentato questo fenomeno; e ha creduto di potere scorgervi una influenza gotico inglese.

(35) Rovere-Viale-Brinckmann, pag. 117 e tav. 23.

11. – Foglio 20 del volume a Chatsworth.

Ma nel 1720 quando lo Juvarra si trovava a Londra l'interesse per il gotico era nel suo stadio più basso, specialmente nel cerchio di Burlington; e inoltre nessuna cattedrale inglese mostra la più piccola somiglianza con il disegno dello Juvarra. Invece conviene ricordare che il gusto per il gotico era stato risvegliato dal Guarini e, benchè la sua *Architettura civile* sia stata pubblicata solo nel 1736 da Vittone, sicuramente lo Juvarra ne conosceva il manoscritto. L'apprezzamento dello stile gotico espresso dal Guarini verso il 1680 e la sua definizione degli scopi contrastanti dei principi strutturali dello stile classico romano e di quello gotico medievale rivela una comprensione acuta del gotico non raggiunta da alcun altro in quella data nè in Italia nè fuori (36).

Anche i fogli rimanenti sono naturalmente ricchi di reminiscenze archeologiche. Per esempio il foglio 15 contiene spunti dalla larga nicchia del tempio di Venere e Roma nel Foro e il disegno 18, sullo

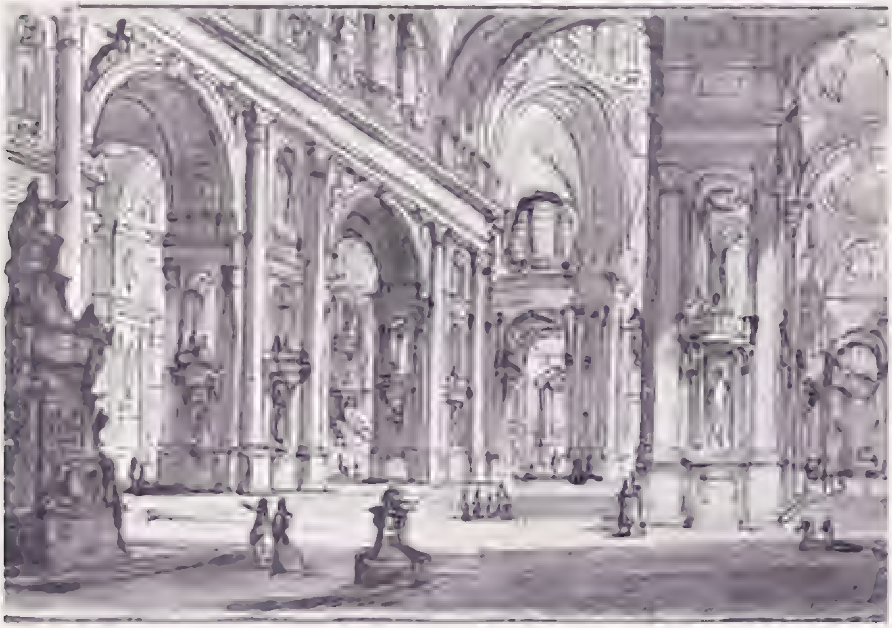
(36) *Archit. civ.*, specialmente, pag. 133.

stile del Piranesi, rappresenta l'Arco di Costantino, il Colosseo e la piramide di Cestio; ma nel complesso l'importanza di questi disegni sta nella ricchezza e fertilità delle nuove combinazioni architettoniche piuttosto che nelle loro reminiscenze archeologiche. Conviene ricordare che in molti casi lo Juvarra tolse e sviluppò ispirazioni di architetture ed edifici moderni, ma non è sempre facile scoprire il

12. – Foglio 5 del volume a Chatsworth.

suo punto di partenza. Il caso più interessante si presenta forse nel foglio **20** (fig. 11). Qui vediamo nel piano centrale una chiesa di considerevole altezza e isolata in una piazza. Guardiamo l'angolo dove due delle quattro facciate identiche si incontrano, e vediamo che il culmine del primo piano reca lo stemma di Alessandro VII, papa Chigi, posto contro la parete concava dell'attico. Questo fatto prova da solo che qui lo Juvarra ricavò l'ispirazione da un edificio innalzato durante il pontificato di Alessandro, e il motivo è tanto raro che il suo originale può essere facilmente ritrovato. Per quanto io so, esso ritorna solamente negli angoli della chiesetta di San Biagio e Santa

Rita, edificata da Carlo Fontana nel 1665 e recentemente ricostruita in piazza Capizucchi. Ma altre ispirazioni da edifici eretti sotto Alessandro VII sono pure state incorporate nel disegno dello Juvarra. I portici semicircolari derivano da Santa Maria della Pace del Cortona; e così pure l'alto tamburo, la curva complessivamente non importante della stessa cupola e la pesante lanterna. Però la stra-



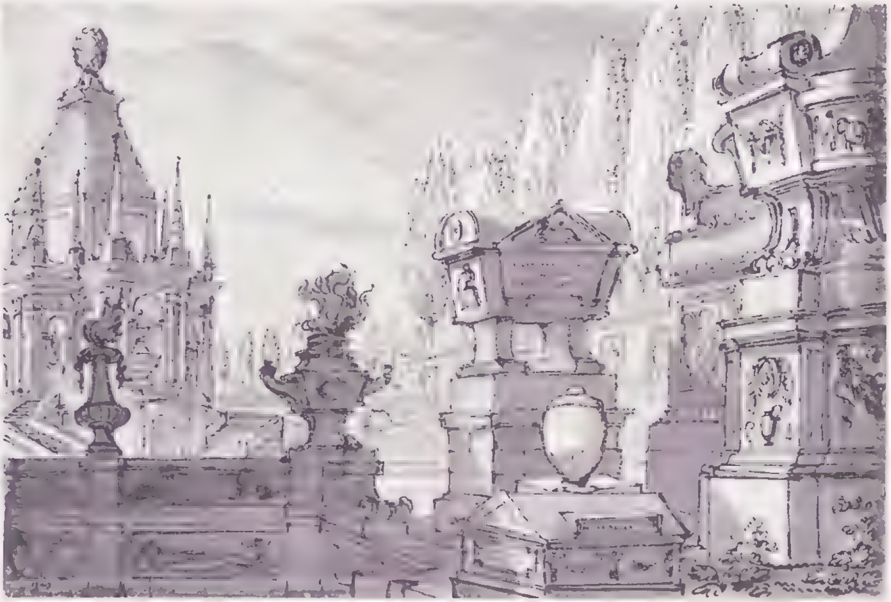
13. – Foglio 16 del volume a Chatsworth.

vagante altezza data alla chiesa oscura le derivazione da edifici del secolo XVII.

Anzichè rintracciare altre sorgenti dal barocco romano vorremmo ricordare un caso nel quale lo Juvarra accolse impressioni francesi. La collocazione pittoresca di un monumento equestre nel foglio 5 (fig. 12) sullo sfondo di colonnate concave con padiglioni al centro ed agli estremi, è una combinazione derivata dal palazzo Mazzarino costruito dal Levau a Parigi, l'attuale Istituto di Francia.

Vi sono anche disegni che mostrano una chiara parentela con gli schemi architetturali che lo Juvarra attese a comporre in questa

epoca. Il più impressionante tra questi è rivelato dal N. **16** (fig. 13) che si accorda con i piani preparatori dello Juvarra nel 1729 per il Duomo Nuovo di Torino. Esso combina quasi con intera esattezza con il piano pubblicato nella tavola 212 del *Teatrum Novum Pedemontii* del Brinckmann, e nessun altro disegno superstite dà di questo edificio mai costruito una rappresentazione altrettanto completa della concezione grandiosa dello Juvarra.



14. - Foglio 10 del volume a Chatsworth.

Infine dobbiamo volgerci a due particolari problemi suggeriti da questi disegni. Nello sfondo a sinistra del foglio **10** (fig. 14) vi è un vasto monumento coronato da una piramide a scalinata. Una simile è usata per un campanile di chiesa nel foglio **2**, inoltre la stessa idea ritorna in due disegni della Biblioteca Nazionale di Torino (37). L'idea è stravagante e certamente fuori dall'ordinario. Ora una simile piramide a scalinata fu eseguita da Nicholas Hawksmoor alla cima del campanile di San Giorgio a Bloomsbury

(37) Torino, Bibl. Naz., vol. VI, nn. 4, 49.

in Londra (fig. 16). Hawksmoor tradusse qui in pietra le idee di Sir Cristopher Wren, l'architetto della cattedrale di San Paolo, sulla forma originale del mausoleo di Alicarnasso. Ci resta la descrizione del mau-

16. — N. Hawksmoor, Il campanile di San Giorgio. Bloomsbury, Londra. 1720-24.

soleo fatta da Wren probabilmente verso il 1715 e accompagnata da un tentativo di ricostruzione in forma di piramide con scalinata (38). La chiesa di Hawksmoor fu eseguita tra il 1720 e il 1724. Perciò si

(38) V. *Wren Society*, vol. XIX, pag. 138 e segg.

15. – Foglio 14 del volume a Chatsworth.

potrebbe essere tentati di pensare che questa idea sia stata offerta allo Juvarra, dall'uno o dall'altro, quando egli fu a Londra nel 1720, ma questa ipotesi non può essere mantenuta, perchè uno dei disegni con piramide a scalinata nel volume 6 della Biblioteca Nazionale ha la data del 1719 (39), cioè fu eseguito prima del viaggio a Londra. Bisogna dunque concludere che, in questo caso, sia lo Juvarra come lo Wren e lo Hawksmoor abbiano attinto da una fonte comune che non sono riuscito a ritrovare (40).

Il secondo problema offre una miglior soluzione. Nel centro del foglio **14** (fig. 15) un largo edificio a pianta circolare, una specie di tempietto ingrandito, è stato disegnato accanto ad una struttura simile a una pagoda, quale prima non era mai stata vista in Italia. Essa fu in apparenza il risultato dell'attrazione che allora si iniziava per le cose

---

(39) N. 49.

(40) Non è però impossibile che lo Hawksmoor come lo Juvarra abbiano trovato il prototipo nella *Hypnerotomacchia Poliphili* di Francesco Colonna (Venezia, 1499).

17. – N. Hawksmoor, Il Mausoleo a Castle Howard.

cinesi (41). Ma ci interessa il « tempietto », che ebbe un'influenza sull'architettura inglese. Nel 1729 Hawksmoor compose un disegno per un mausoleo di vaste dimensioni a Castle Howard, la sede del conte di Carlisle (42). Hawksmoor immaginò un largo edificio a pianta rotonda circondato da un colonnato (fig. 17). Verso il 1732 i preparativi erano avanzati tanto da iniziare la esecuzione, ma Sir Thomas Robinson, genero di Lord Carlisle, che apparteneva alla nuova generazione e sosteneva fortemente le idee sull'architettura di Lord Burlington, insistette affinchè il disegno per il mausoleo fosse sottoposto al giudizio di Burlington. Questi suggerì alcune mutazioni e da quel momento continuò a controllare il piano.

(41) V. per es. i disegni di architettura non europea in Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architectur*, 1725, un libro che sicuramente era noto a Juvarra.

(42) Tutti i documenti riguardanti questo mausoleo furono pubblicati da G. Webb, in « Walpole Society », vol. XIX, pag. 111 e segg.

Sappiamo che nel 1734 il Burlington non approvava la base del monumento e che nel 1736, dopo la morte di Hawksmoor, Sir Thomas Robinson era riuscito a far trasmettere la continuazione della costruzione a Burlington, il quale ne incaricò dell'esecuzione uno dei suoi protetti, l'architetto Garrett. L'innovazione principale di Burlington fu la grande scalinata che conduce alla piattaforma sulla quale s'innalza il mausoleo; e non è possibile non rilevare quanto la forma di questa scalinata sia simile a quella del disegno dello Juvarra.

Ma completiamo questa storia. Nel gennaio 1737 Sir Thomas Robinson scrisse a Lord Carlisle: « La scalinata è la stessa di quella della villa di Lord Burlington a Chiswick e molto adatta, mi sembra, a questo edificio. Insomma il complesso pare concordi con il gusto antico ». Infatti lo stesso tipo di scalinata fu usato da Burlington per la sua villa a Chiswick vicino a Londra, costruita secondo il suo disegno poco dopo il 1720. Il piano della villa di Burlington deriva dai piani di Palladio e Scamozzi, ma la scalinata ebbe una genealogia piemontese. Durante il suo « grand tour » Burlington deve aver visto la scalinata che dal castello di Racconigi scende nel giardino e il suo aspetto grandioso deve averlo persuaso più tardi a introdurre questo tipo di scala nell'architettura inglese, ma l'idea di usare nel mausoleo di Castel Howard quel complesso disegno di scalinata in connessione con un tempio circolare fu quasi certamente preso dal disegno dello Juvarra.

Poichè Burlington pensava di costruire nella maniera degli antichi, deve avere considerato il disegno dello Juvarra intonato « al gusto antico », per adottare ancora la frase di Sir Thomas Robinson. Burlington vide nei disegni dello Juvarra esattamente quello che questi desiderò che egli vi vedesse, cioè una realizzazione moderna della grandezza antica, e perciò l'offerta dello Juvarra deve essere stata considerata a Londra come un dono gradito e fertile.

R. Wittkower

DUE "FANTASIE ARCHITETTONICHE" DEL JUVARRA

Un diligentissimo catalogo, comprendente poco meno di duemila disegni del Juvarra, è stato compilato dal Viale (1). Il desiderio di aggiungere due voci (2) a tanto elenco sarebbe troppo tenue motivo per uno studio specifico, sia pure brevissimo, se non soccorresse la particolare bellezza delle due inedite « fantasie ». Si porge inoltre l'occasione per un breve discorso sul punto di vista da cui il Juvarra disegnatore è comunemente veduto, in subordinazione, a mio parere eccessiva, rispetto all'architetto o allo scenografo.

Il soggetto simile e più l'estrema vicinanza stilistica dichiarano questi due disegni eseguiti nello stesso momento, come diverso sviluppo di una medesima idea. L'attribuzione al Juvarra è certa (3), non così la datazione dei disegni; ma, rappresentando un grande palazzo barocco circondato da rovine romane e da sculture anche esse probabilmente classiche, essi sarebbero da collocare nel decennio compreso tra il trentacinquesimo ed il quarantaseiesimo anno dell'artista, decennio da lui trascorso in gran parte a Roma: questa indicazione fondata sul soggetto, è convalidata dalla vicinanza stilistica delle due « fantasie architettoniche » con altri disegni juvarriani, sicuramente di quegli anni (Bibl. Nazionale di Torino, Riserva 59,4. - Raccolta Tournon, Torino, volume 1°). Tra i molti disegni dell'artista, questi, ancora relativamente giovanili, sono assai rari.

Sintesi di spazio e di luce è alla base dell'intuizione dell'artista, che ci dà un'interpretazione del senso spaziale fondata sul progressivo attenuarsi delle ombre in funzione della distanza. La maggiore forza d'ombra dei primi piani genera un vivace contrasto con la lievità sempre maggiore, nelle aumentate lontananze, delle cose che

---

(1) Nel volume *Filippo Juvarra* di L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, pp. 155-165, Milano, 1937.

(2) Torino, Galleria Sabauda, Gabinetto stampe e disegni, Cart. A 1°, nn. 41 e 42. I disegni, rappresentanti « fantasie architettoniche », su carta, a penna con ombreggiature in seppia, hanno eguali dimensioni: mm. 140 × 415. Sul recto di entrambi è la scritta « *Juvara* »; sul verso è una scritta settecentesca: « *Del Sig. Don Filippo Juvarra* ». Un tratto a matita segna, sempre in entrambi i disegni, la linea d'orizzonte.

(3) La scritta « *Juvara* » che appare in entrambe i disegni non pare sia una firma, poichè è assai diversa da altre firme indubbiamente juvarriane.

1. – Filippo Juvarra, Fantasia architettonica. Galleria Sabauda. Torino.

finiscono per immergersi in una bruciata atmosfera di luminosità accecante che le divora.

L'effetto è studiato in opposti modi: nel primo disegno (fig. 1) archi, gradinate, colonne, gruppi equestri su alti basamenti, creano grandi ombre ai lati della composizione, fiancheggiando in tono basso la luminosità del fondo centrale; nel secondo disegno (fig. 2) la mole di una rovina, collocata in centro ed in primo piano, mostra la sua parte in ombra e genera un contrasto, in « fortissimo », col fondo immenso.

Il risultato estetico, alto in ognuno dei due casi, è diverso, poichè nel primo disegno l'effetto prevalente è di macchia, nel secondo le ragioni della luce si accordano palesemente con le linee prospettiche fondamentali che divergono dal primo piano — precisamente dagli spigoli del basamento e del cornicione del tempio in rovina — per riunirsi sulla linea d'orizzonte, lievemente tracciata a matita e non più cancellata dall'artista.

La libertà di segno del Juvarra si rivela appieno, la fantasia vi appare in fervore quasi febbrile nel cercare paesi che sanno di immenso, di solitario, di favoloso, città disabitate, silenziose sotto un'implacabile luce o popolate da fantasmi lievi, trascorrenti tra il mormorio di colossali fontane.

Una consumata abilità controlla ogni tratto, ogni macchia, ogni ombra. Si veda, ad esempio, nel secondo disegno, come la parte ombreggiata dell'edificio riproducente l'arco di Giano quadrifronte completato con gusto barocco, sia trattata in modo più tenue rispetto alle ombre del grande palazzo centrale che, più lontano, dovrebbe

2. – Filippo Juvarra, Fantasia architettonica. Galleria Sabauda, Torino.

invece apparire più labile negli scuri. Ma l'arco di Giano è immaginato al bordo di una vasta piazza — che nel disegno s'indovina — il cui riflesso luminoso rischiara l'ombra della parete dell'arco stesso. Si confronti ancora, altro esempio, il biancheggiare dell'alta colonna sinistra della grande rovina rispetto al breve spazio di cielo visibile tra la colonna stessa e lo spigolo del grande palazzo; in entrambi è assenza di seppia, è solo candore di carta, ma nel primo caso è candore posto a contrasto con una intensa ombra ed un forte segno, sì da farlo risplendere come marmo in pieno sole, nel secondo è candore modulato da un'ombra lieve, di tratti leggeri, sì da acquistare trasparenza e addirittura colore, diventando cielo luminoso.

L'attività del Juvarra disegnatore, parrà strano, è stata considerata soprattutto per il suo soggetto, architettonico o scenografico, e assai meno nel suo intrinseco valore come espressione d'arte.

Anche nella seconda parte — dovuta al Brinckmann e tutta dedicata ai disegni — del monumentale volume stampato per le onoranze al messinese nel secondo centenario della morte (4) i disegni stessi sono veduti prevalentemente in rapporto alla storia dell'architettura. Qualche spunto di critica formale si trova in un eccellente articolo del Crema (5), ma anche in questo caso, si tratta di soggetti architettonici visti da uno studioso di architettura, con uno scopo specifico.

---

(4) Op. cit. a nota 1, pp. 111-152.
(5) Luigi Crema, *Disegni inediti di Filippo Juvarra,* in « Palladio », anno IV, 1940, pp. 18-27.

Non è qui luogo per definire la posizione storica del Juvarra disegnatore — ciò potrà essere argomento di uno studio ben più vasto —; credo invece di poter affermare che, per una parte almeno dei suoi disegni, questo genio del Settecento merita un posto adeguato anche nella storia della pittura, per i rapporti che si avvertono tra la sua opera e il linguaggio pittorico dei paesisti del '700, che tanti punti di contatto presentano con quell'architettura che si fa pittura attraverso la scenografia, per giungere alle « fantasie », ai « capricci ».

Storicamente — e sarebbe anche ovvio notarlo — la posizione del Juvarra non è di priorità, poichè certi suoi modi di tracciare il segno erano già in uso molti decenni prima ch'egli fosse nato — è sintomatico che oggi si attribuisca a lui un disegno già dato al Bernini — ma nuovo e fortissimo è il suo senso di poesia irreale e fantastica.

Sarà naturalmente necessario espuntare dalle duemila voci del suo catalogo le molte che hanno valore di indicazione tecnica, in cui è chiaro il semplice intento di fissare gli elementi di una costruzione, per scegliere i pezzi che i valori di linea, di composizione, di atmosfera, fanno decisamente rientrare nella pittura (6). Da questo elenco abbreviato si potranno trarre gli elementi per tracciare lo svolgimento dello stile del Juvarra come disegnatore, inquadrandolo storicamente.

Non parrà capziosa la distinzione che propongono nel complesso dell'opera juvarriana. A chi obbiettasse che l'arte — ed a maggior

---

(6) Nelle raffigurazioni di architetture o di scenografie la distinzione tra soggetto ed espressione ha un particolare valore. Tali raffigurazioni oscillano fra la mera indicazione tecnica e l'opera d'arte. Carattere d'arte può esistere anche nel primo caso — quello della raffigurazione « tecnica » — ma non in essa precisamente, bensì nel suo soggetto, la cui bellezza è tuttavia cosa potenziale, mediata dall'esperienza di chi, osservando, è portato ad immaginare la mole architettonica in una sua possibile realtà. Nel secondo caso il potenziale carattere d'arte del soggetto può esistere oppure no; è certo invece il valore qualitativo della rappresentazione stessa, la cui bellezza è attuale, immediata, viva. Può darsi che questa non sia affermazione nuova; e di fatto a nessuno verrà in mente di dichiarare che il Saenredam o il Piranesi — per citare a caso — siano architetti semplicemente perchè architettonico è il soggetto delle loro opere. Ma è pure occorso che sia sentita la necessità di affermare l'intervento di un architetto, il Brunelleschi, in un pezzo di pura pittura qual'è lo sfondo della « Trinità » di Masaccio; e questo, a parte le specifiche ragioni storiche relative all'esempio citato, è indice di una pericolosa confusione che può talvolta condurre a vedere in senso soltanto contenutistico certe raffigurazioni che di architettonico non hanno che il soggetto, mentre in realtà sono opere d'arte di carattere pittorico.

ragione le opere di uno stesso artista, in qualsiasi tecnica siano attuate — hanno carattere di unità, sarà da rispondere che ciò è innegabile in sede di giudizio complessivo, senza che tuttavia sia da negare il diritto alla coesistenza dei diversi punti di vista con cui si guarda l'architettura rispetto alla pittura, punti di vista di cui ci forniscono ottimi esempi non tanto le disquisizioni teoriche ma i recenti studi specifici e la pratica stessa della critica d'arte.

Nel caso specifico, come si distingue ad esempio un Bernini scultore da un Bernini architetto, sia pure agli effetti di tracciare un profilo completo di quell'artista, così è necessario vedere distintamente il Juvarra nei diversi campi in cui operò, per trarne poi una più precisa messa a fuoco del suo genio di fronte alla storia.

Roberto Carità

LA RICOSTRUZIONE SETTECENTESCA
DELLA CHIESA ABBAZIALE DI VILLAR SAN COSTANZO

Dell'Abbazia di Villar San Costanzo, presso Dronero, trasformata in commenda nel secolo XV e soppressa nel 1803, rimangono due chiese artisticamente interessanti: quella di San Costanzo sul Monte, già rilevata dal Mella e descritta dall'Olivero, e la Parrocchia del Villar — la vera chiesa abbaziale — quasi tutta rifatta nel secolo XVIII (1).

In questa, alcune parti risalgono alla costruzione anteriore (figg. 1-2) e cioè: le tre absidi, con residui di loggie; il campanile; la cappella di San Giorgio; strutture della navata di destra e tracce di archi longitudinali, sul muro esterno, separanti in origine la navata principale da quella di sinistra. Sotto, quasi inalterata, la cripta (2).

L'originaria conformazione dell'edificio si può conoscere da una pianta della chiesa e fabbricati annessi (figg. 3-4) ed anche da una relazione di visita del 24 agosto 1715: un'unica lunga navata, con

---

(1) Copiose notizie storiche sull'Abbazia sono raccolte in: GIUSEPPE MANUEL DI S. GIOVANNI, *Dei Marchesi del Vasto e degli antichi Monasteri de' SS. Vittore e Costanzo e di S. Antonio nel Marchesato di Saluzzo*, Torino, 1858.

In particolare, per San Costanzo sul Monte, sotto l'aspetto artistico, interessa: EUGENIO OLIVERO, *L'antica chiesa di S. Costanzo sul Monte in Villar San Costanzo*, Torino, 1929. (Biblioteca per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici per la provincia di Cuneo, Collezione Luigi Burgo, vol. n. 2). Per quanto riguarda il Mella, rimando alle due pubblicazioni precedenti; per l'articolo di CARLO PONZO in « Arte e Storia », Firenze, 25 gennaio 1895, cfr. OLIVERO, op. cit., pag. 6.

Per il martire San Costanzo e fondamentali informazioni di carattere generale: ALFONSO MARIA RIBERI, *San Dalmazzo di Pedona e la sua abazia* (*Borgo San Dalmazzo*), Torino, 1929.

L'Abbazia di Villar San Costanzo, o San Costanzo del Canneto, ebbe notevole importanza: la sua giurisdizione si estendeva ad alcune parrocchie vicine, con speciali prerogative, spesso contestate dai Vescovi di Saluzzo, ma poi esplicitamente riconosciute da Pio VI nel 1772, e successivamente aumentate, tanto che l'Abbazia, di nessuna diocesi, potè riunire un proprio Sinodo, essendo abate Rambaudo (1782).

Gli Atti del Sinodo, con Appendice storico-cronologica, vennero pubblicati in Torino: « Synodus dioecesana inclitae Abbatiae SS. MM. Victoris atque Constantii ab Illustrissimo et Reverendissimo D.D. Abbate Francisco Antonio Rambaudo habita in Aede majori Villaris S. Constantii diebus XVII et XVIII septembris anni MDCCLXXXII, Augustae Taurinorum, Excudebat Joannes Michael Briolus Abbatialis Impressor ».

(2) Cfr. MANUEL DI S. GIOVANNI, op. cit., pagg. 177 e segg.; OLIVERO, op. cit., pagg. 39 e segg.

1. – Villar S. Costanzo. Chiesa parrocchiale e abbaziale. Absidi e torre campanaria.
2. – Il fianco settentrionale con a destra la ricostruzione settecentesca.

altare ed ampio coro retrostante, era coperta da soffitto piano; ai lati le due absidi attestavano la preesistenza di navi minori (3).

---

(3) La pianta, senza firma nè data, è sottoscritta: « Canonica ne varietur ». (L'avvocato Marco Antonio Canonica era stato eletto Economo dei Benefici Ecclesiastici vacanti il 9 marzo 1720: cfr. Sessioni Camerali, Reg. 68, fol. 45).

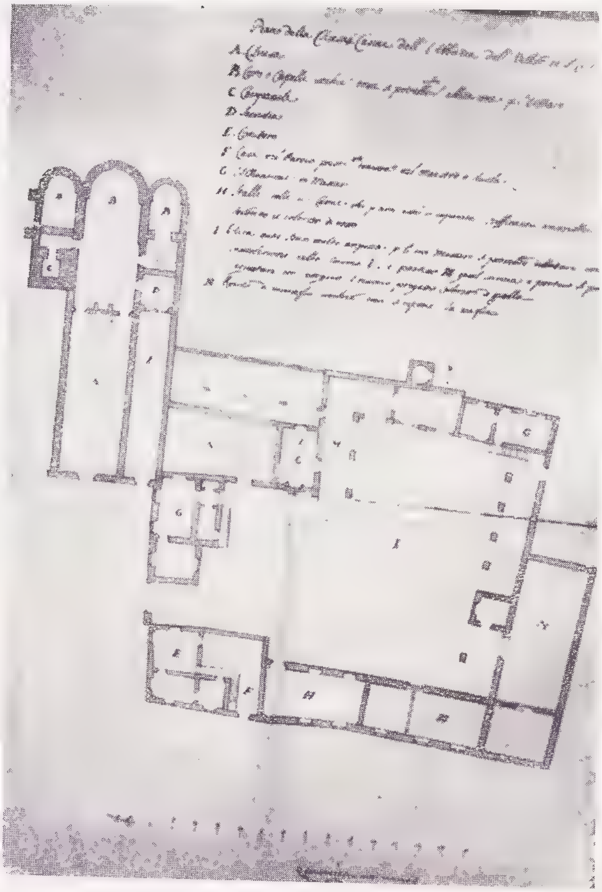
La relazione della visita compiuta il 24 agosto 1715 dall'Attuario camerale Not. Baldassare Ferrero e dal Misuratore ed Estimatore Pagano dice: « Visitata la Chiesa abbatiale... con sua facciata verso ponente, si è ritrovato esser la medema un quadrilongo, soffitta d'assi pianati, et investiti con il sol Altar maggiore con suo Tabernacolo di legno dorato... al tergo di detto Altare... si ritrova il Coro con due Sacrestie laterali, una abbandonata verso mezanotte, da qual parte si trova anche il Campanile, e l'altra dall'altra parte, sotto il qual Coro vi è una Chiesa vecchia e derrelitta detta di S. Pietro con volta sostenuta da quatordeci colonette di pietra... » (Maz., II-III).

Questi documenti ed altri che verranno successivamente esaminati sono all'Archivio di Stato di Torino, Sez. III:

a) Regio Economato dei Benefici vacanti, Abbazia di Villar S. Costanzo, Mazzi II, III, V, VII (citati nelle note);

b) Inv. Gen. Piemonte, art. 614, Sessioni Camerali, Registri 70, 71, 72, 73 (riportati in appendice).

Alla morte dell'Abate, i beni dell'Abbazia venivano amministrati dalla Camera dei Conti, che ordinava periodici sopraluoghi, da cui si ricavavano minute relazioni di visita. Così avvenne dal 1701, *anno di morte dell'Abate Giuseppe Ferrero della Marmora, per tutta la lunga vacanza, fino alla nomina dell'Abate Giovanni Pietro Costa da Usseglio* (1727) *e conseguente rimozione dei beni temporali da Mano Regia* (4 *febbraio* 1728).



3. – Pianta degli edifici dell'Abbazia di Villar San Costanzo.

L'architetto settecentesco, eretta una parete absidale a poca distanza dall'altare, tagliò fuori una vasta porzione del coro e inserì la parte nuova sui muri dell'antica navata, ma ne rinnovò la pianta, dilatandola nella croce greca (fig. 7).

Nacque così un interno suggestivo, certo più interessante della semplice facciata, ora tutta quanta dipinta.

***

Intorno a questo edificio si presenta il duplice problema dell'autore e della data : il Manuel di San Giovanni, pur trattando della chiesa abbaziale, della sua nuova forma e dell'epoca di essa, non ne studia l'attribuzione.

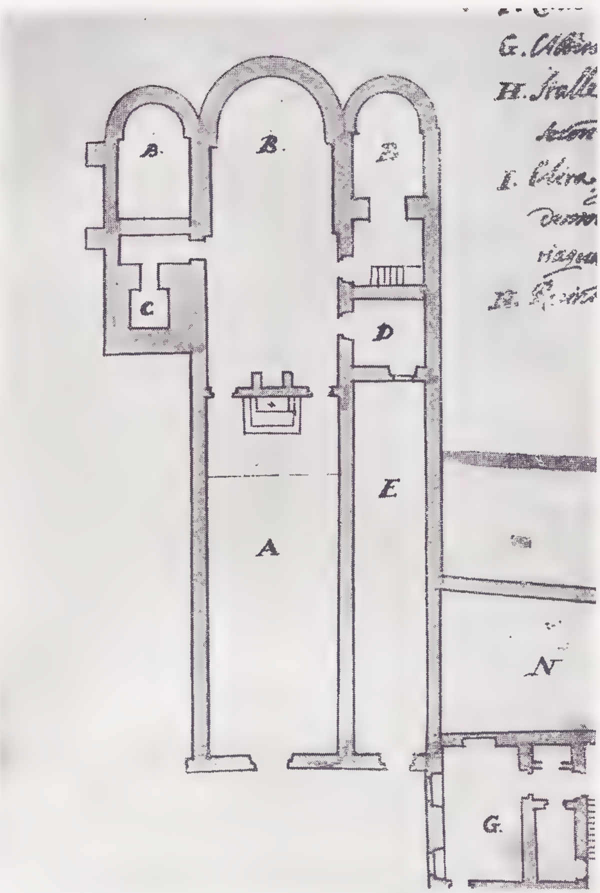
L'Olivero, più esplicito, scrive: « L'architettura ne è pregevole; la pianta risulta a forma di croce, con ampio sviluppo dell'abside e del presbiterio; nei due bracci laterali della croce sono allogati due altari; l'architetto è ignoto » (4).

(4) Olivero, op. cit., pag. 56. E, proseguendo: « Così scomparve la maggior parte dell'antica chiesa abbaziale romanico gotica; ...un restauro fatto con criteri moderni ci avrebbe conservato un suggestivo monumento medioevale ».

I documenti citati più avanti stabiliscono senza equivoci il nome dell'autore, che è Francesco Gallo.

***

La luminosa chiesa dell'architetto monregalese, (figg. 5-6) sbocciata dai muri vetusti della secolare Abbazia, si presenta semplice e piana; la volta a botte termina nell'ampio semicatino dell'abside; sovrasta l'incontro dei due bracci una volta a crociera.



4. Pianta della chiesa abbaziale di Villar San Costanzo prima della ricostruzione.

Il vano, non di grandi dimensioni, è armonioso, e tutto esprime nobiltà e decoro, nel moto delle cornici, nell'aprirsi della croce, nel respiro dell'abside vasta, nelle larghe superfici, solcate da lesene.

Sul misurato aggetto delle forme si dispone, equilibratrice, una luce piena, che, nascendo da poche finestre ovali, pervade l'ambiente e produce effetto di calma e di serenità.

Nello spazio, permeato di chiarezza, si delinea un lieve moto ascendente, accentuato dall'agile spicco dell'arco trionfale, che ravviva le volte e incornicia in prospettiva la curvatura dell'abside.

5. – FRANCESCO GALLO, Interno della chiesa di Villar San Costanzo (dall'ingresso).

Quest'opera, rara nel genere, tra le molte del maestro, consegue con minimi mezzi risultati sapienti: una riposata pace traspare dal piccolo interno, discreta e gradevole affermazione del nostro Settecento.

* * *

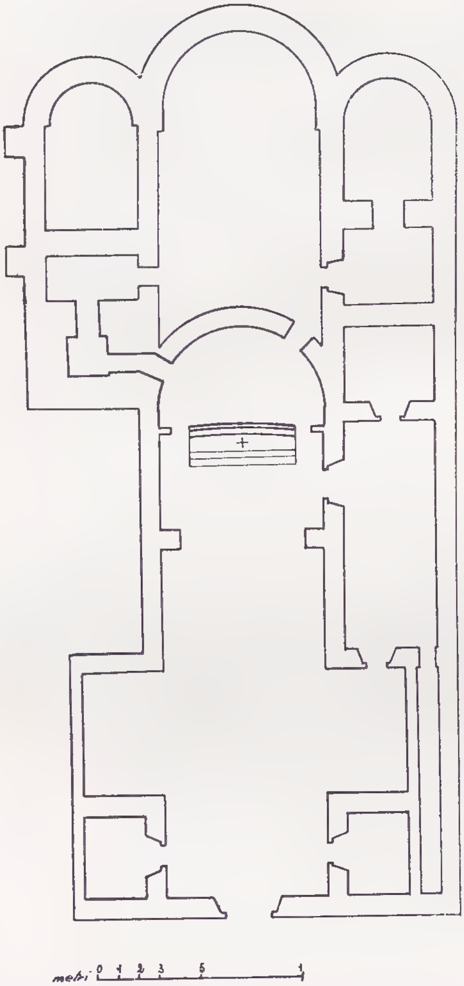
Anche rispetto alla data di ricostruzione è da correggere quanto fino ad oggi si è ripetuto.

Il Manuel di S. Giovanni, fatto cenno ad alcune visite successive alla morte dell'Abate Ferrero (1701), che già aveva promosso restauri, assegna a Giovanni Pietro Costa da Usseglio, no-

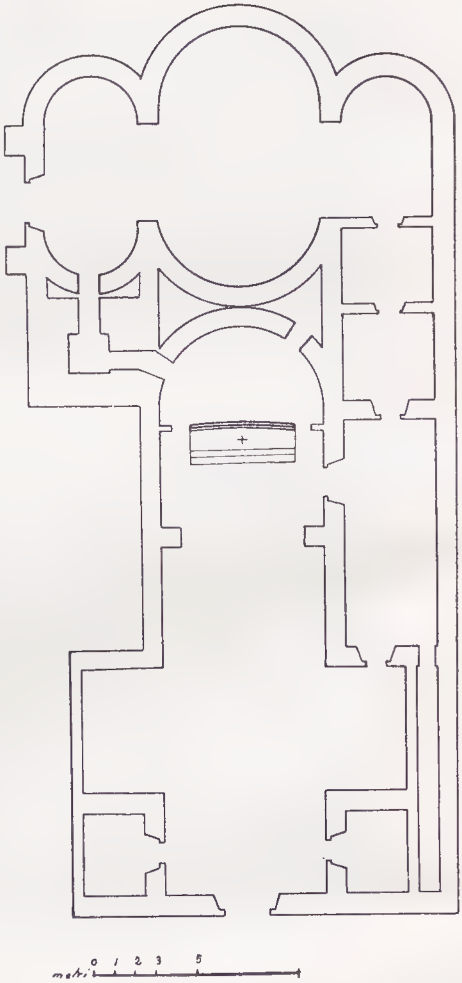
6. – Francesco Gallo, Interno della chiesa di Villar San Costanzo (dal presbiterio).

minato nel 1727, la ricostruzione della Chiesa e la dice finita nel luglio 1729. Analogamente l'Olivero (5).

(5) Manuel di S. Giovanni, op. cit., pagg. 296 e segg.: « Non pose tempo in mezzo il nuovo abate (Costa) a porre mano alla ristorazione dei cadenti edifici della sua chiesa, e cominciando dal corpo della medesima la fece ricostrurre nella nuova forma che si vede al presente, e condottala a termine già nel 1729, indi a due anni, cioè nel 1731, aveva pure intieramente restaurati gli annessi edifici dell'abazia, compresa la sacrestia ed il battistero » (Cfr. Olivero, op. cit., pag. 56).



7. – Pianta della chiesa di Villar San Costanzo con la ricostruzione settecentesca.



8. – Pianta attuale della chiesa di Villar San Costanzo.

L'affermazione sembrava suffragata da una scritta della sacrestia, forse tardiva (6).

Ma già poteva destare sospetto il silenzio dell'Appendice Sto-

(6) Johannes Petrus Costa ab Uxelio Ab — bas et perpetuus commendatarius incli — tae Abbatie S.S. V.is Constantii Nullius — Dioecesis Canonicus Theologus Ecclesiae — Metropolitanae Taurinensis hanc pervetustam — Basilicam sumptibus construxit — suis anno MDCCXXIX mense Julio.

rico-cronologica al Sinodo di Rambaudo, la quale, enumerando le molteplici benemerenze dell'abate Costa, non avrebbe certo taciuto un'opera come quella; mentre dice soltanto: « Abbatiale templum suppellectile auxit » (7).

Del resto altre testimonianze alludono, con minore o maggiore evidenza, al rifacimento della chiesa come a fatto anteriore. (Ad esempio un inventario del 1728, che nomina la già avvenuta « riforma » (8); un documento del 30 maggio dello stesso anno che asserisce: « pendente la sua vacanza costrutta quella chiesa parochiale » (9) o magari una frase del Capo Mastro Vosio, in una relazione di visita ai beni dell'Abbazia del 1723) (10).

Già fin dal 1709 erano state segnalate le disastrose condizioni del vecchio edificio e l'urgenza di ricostruirlo (11) e per quanto ancora

---

(7) De SS. Victoris, et Constantii Abbatia eiusque Abbatibus Appendix Chronologico-historica (a pag. 139 e segg. del Sinodo citato). « Joannes Petrus Costa, Uxellensis, Metropolitanae Taurin. Ecclesiae Canonicus Theologus et Cantor, necnon Clericorum Seminarii moderator, et amplificator egregius, Annae Aurelianensi Reginae primum, mox Carolo Emmanueli III Regi a sacris confessionibus, Abbatialem sedem anno MDCCXXVII viduitatis ferme vigesimoseptimo conscendens, adquisitum ecclesiae suae jus strenue tutatus est: Abbatiam anno consequente MDCCXXVIII pastorali lustratione, atque saluberrimis sanctionibus editis peragravit: Abbatiale templum suppellectile auxit, et ex Apostolico indulto die secunda septembris an. MDCCXLIV rite dedicavit, anniversaria dedicationis hujusmodi celebritate ad Dominicam diem octobris alteram indicta. Vir equidem in aevum extollendus, qui legibus, exemplo, atque beneficentia de Villariensi Abbatia non modo, sed et de universo Clericali ordine, ac de Christi pauperibus adeo meritus est, ut naturae concedens anno MDCCLX maximum sui desiderium bonis omnibus reliquerit... » (pagg. 153-154).

(8) « Inventaro delle Robbe e supeletili della Chiesa del Villaro S. Constanzo. 1728 - ... più due baldachini uno bianco di lana con sue frange datto dall'Ecc.ma Camera, et l'altro di setta fioratto di varii colori qual si ritrovava sovra dell'altar maggiore nel tempo, et avanti la riforma di questa Chiesa... » (Maz. VII).

(9) Il documento (30 maggio 1728) è una domanda all'Abate Costa per la concessione di un altare, la quale comincia con le seguenti parole: « Espone il priore Bernardino Ursio Sacerdote del luogo del Villar S. Constanzo Giurisdizione di V.S.ria Ill.ma e Rev.ma e membro dell'Abbazia de SS. Vittor e Constanzo essere stata de redditi della medema, pendente la sua vacanza costrutta quella chiesa parochiale con la formazione nuova di due altari lateralmente esistenti al Altar maggiore di essa » (Maz. V).

(10) « Atti di visita de beni dell'abbazzia del Villar S. Constanzo ». 14 ottobre 1723: Interrogato il Capo Mastro « sopra la qualità e spesa delle riparazioni necessarie, ad effetto di mettersi in buon stato detto corpo di casa, il medesimo ha risposto che... con puocco più di spesa si puotrebbe demolire e valendosi dell'istessi matteriali riffabricarla di pianta, parendoli che in occasione si portò quivi il Sig. Ingegniere Gallo, per formar il dissegno della Chiesa abbij altresì fatto all'Ecc.ma Camera, il proggetto e calcolo della spesa necessaria per detta demolitione, e nuova fabrica » (Maz. II).

(11) « ...Si è riconosciuto esser le muraglie della chiesa in pessimo statto, minaciando al di fuori rovina, con spacature assai grandi, per il che dovrebbesi far

nel 1715 (24 agosto) fossero proposte solo piccole spese, senza cenni ad opere di maggior mole, (12) la ricostruzione non poteva tardare.

Infatti i documenti riportati in appendice, mentre stabiliscono con certezza l'autore, ci consentono di anticipare il rifacimento della chiesa abbaziale e di seguirne agevolmente le fasi.

* * *

Il 23 maggio 1722 Francesco Gallo è incaricato dalla Camera dei Conti, amministratrice dei Benefici vacanti, di una visita all'Abbazia di Villar San Costanzo (Cfr. appendice).

L'architetto rimase cinque giorni sul posto e prese le « memorie » necessarie; per altri dodici lavorò nel suo studio e l'anno stesso ebbero principio i preparativi immediati.

Assisteva, in qualità di economo, il Notaio Pietro Antonio Rubatti di Dronero, fratello del Parroco Don Ottavio Rubatti.

Nel 1723 si svolse la più intensa attività: lo prova il succedersi dei sussidi, per sopperire alle spese continue. A dicembre, il Misuratore ed Estimatore Giovanni Battista Canavasso collauda ciò che è stato eseguito dal Capo Mastro Pietro Antonio Vosio.

Questi era da tempo noto al Gallo, che lo stimava assai e lo considerava: « persona capace, et ingegnosa, tanto per architettura, che in misura col trabuco » (13).

---

una nuova Chiesa, con una casa per il Parocho ». (Visita del 28 marzo 1709; esperti: i Capi Mastri Tomaso e Gaspare Cometti, cugini, luganesi) (Maz. III).

(12) Le spese da farsi sono elencate in fondo alla relazione già citata (nota 3); riparazioni a finestre, banchi, acquisti di suppellettili, ecc. ecc.

(13) E ciò è testimoniato da un documento dell'Archivio comunale di Villar San Costanzo (1717, 13 luglio): « Rifferisce... al presente Conseglio... Gioanni Gosmaro essersi transferto in Busca li 7 del corrente... dove informa il medesimo Conseglio haver informato Mons. Gallo Ing. e livellatore della città del Mondovì qual in tal giorno si è ritrovato in Busca, del statto della bealera grande e bochetti d'essa prop. di questa comunità... qual Mons. Gallo s'esibì di portarsi per maggior sua nottitia a visitar l'indimani matina il sitto d'essa... come in effetto s'è transferto li 8 corrente... et visitò diligentemente il statto di detti bochetti, sopra quali fatta matura riflessione e ponderata la luoro qualità e stabilimenti disse esser li callatati d'essi insusistenti, e mal a proposito... che conseguentemente... era più che necessaria la riforma d'essi... Per qual opera s'è per detto Mons. Gallo dimostrato e proposto per idoneo, e perito il Sig.re Pietro Vosio, persona capace, et ingegnosa, tanto per architettura, che in misura col trabuco.

« E non puoter il predetto Mons. Gallo attender, attese le sue solite occupazioni, in longo, ma solo quanto sarà necessario per il piantamento delle pietre divisive... » (Proposizioni Comunità del Villar del 1717, n. 2, fol. 74-75; Archivio comunale di Villar San Costanzo).

Completate le provviste nell'inverno, la fabbrica è condotta a termine nel 1724 dal Capo Mastro Giuseppe Antonio Visetti.

Il 17 novembre di quell'anno lo stesso Gallo ha l'incarico del collaudo finale e lo compie in dicembre, con l'aiuto del Misuratore Giuseppe Maria Isoardi, che effettua pure con lui un sopraluogo a Caraglio.

L'epoca dei lavori principali della Chiesa di Villar S. Costanzo va dunque stabilita fra il 1722 e il 1724.

L'Abate, nominato nel 1727, provvide ad opere di rifinitura e completamento, non esclusa la sistemazione della sacrestia ed altri lavori più tardi, insieme ad una larga provvista di suppellettili: un inventario del 1760 enumera molti e preziosi oggetti forniti alla chiesa a spese del Costa (14).

* * *

Le relazioni successive aggiungono notizie di scarso interesse sull'edificio, che non subì più variazioni.

Alla visita del 3 dicembre 1760, morto l'Abate Costa, partecipò quale perito il Capo Mastro Francesco Scala, « luganese del luogo di Canna », abitante da anni in Dronero; fu poi la volta di altri, come l'Architetto Filippo Prunotto e i Capi Mastri Domenico Lanfranchi, Giovanni Giudice, Francesco Antonio Scala.

* * *

Tramontata l'Abbazia e rimasta la Parrocchia del Villar, i vani delle tre absidi furono adibiti a confraternita, nel 1844 (15) (fig. 8).

Tra i resti secolari ed i molti ricordi, s'eleva tuttora nella sua genuina freschezza l'opera di Francesco Gallo, che, stabilito il rifacimento del vecchio organismo, non lo imbarocchì, ma introdusse — pacata e sicura — la sua chiara e semplificatrice visione.

Nino Carboneri

---

(14) « Inventario delle supelletili rimaste nella Sagrestia della Parochiale Abbaziale del Villaro SS. Vittore e Costanzo dopo il Decesso dell'Ill.mo e Rev.mo Sig. Abbate Costa » (Maz. II).

(15) Su una porta interna di accesso alla Confraternita è scritto: « Deo uno et trino - Haec sacra aedes - Ubi pium sub SS.mae Trinitatis titulo Sodalitium - Religionis officia peragit - Supremi Salutiensis Antistis auspicio - Publicae huius loci rei curatoris et aliorum studio - Piorumque oblationibus collatis - Ad novam formam anno MDCCCXLIV restaurata - Dicatur ».

DOCUMENTI

Dai registri delle sessioni camerali:

1722 (Reg. 70)

23 maggio — « Dal Sig. Conte, e Primo Presidente Nicolis Di Robilant è stato riferto sicome le hanno fatto sapere che la Chiesa del Villar S. Constanzo spettante a quell'Abbazia si trova in mal stato, come pure la Casa del Paroco minaccia rovina, con ritrovarsi essa Chiesa sprovista di Supelettili.

« Il Magistrato udito quanto sovra ha mandato, e manda al Sig. Ing. Gallo di proceder alla visita delle riparazioni necessarie farsi alla sudetta Chiesa, e Casa del Paroco, com'anche delle Supelettili ch'essi richiedono, et altresì riconoscer lo Stato delle fabriche delle Case, e Cassine della medesima Abbazia... ».

24 ottobre — « Sovra le rapresentanze state fatte per parte del Sig. Procuratore generale dell'instanza data dal Sig. D. Ottavio Rubatti Priore, e Paroco della Chiesa Parochiale dell'Abbazia di Villar S. Constanzo a fine le venghino pagate L. 300... per impiegarsi le medesime nella provisione di calcina, e materiali necessarij alla restaurazione, e rimodernamento della detta Chiesa Parochiale dell'istessa Abbazia.

« Il che udito ha il Sig. Conte, e Primo Presidente della Regia Camera de Conti Nicolis di Robilant... mandato, e manda al Tesoriere, e Depositario Berlenda di pagare de denari de redditi dell'Abbazia suddetta di Villar S. Constanzo al suddetto Sig. Priore, e Paroco D. Ottavio Rubatti le predette Livre Trecento... per quelle impiegare nella provisione sovra riferita di calcina, e materiali... ».

14 dicembre — « Il Sig. Conte e Procuratore generale di S. M. Belletrutti di S. Biagio ha rapresentato al Magistrato sicome resta necessario venghino proviste altre L. 500 da impiegarsi nella ristaurazione, e rimodernamento della Chiesa Parochiale e riparazioni da farsi alle Cassine dell'Abbazia del Villar S. Constanzo... da sborsarsi... in mani di Pietro Antonio Rubatti fratello di detto Sig. Curato, quale il Magistrato ha deputato, e deputa per assister, e far fare le suddette restaurazioni e riparazioni con tutta l'economia, e maggiore vantaggio dell'istess'Abbazia...

« Il Magistrato udito quanto sovra ha mandato, e manda... di dover... pagare al detto Pietro Antonio Rubatti la somma di Livre Cinquecento... da impiegarsi come sovra nella restaurazione della Chiesa Parochiale... accordando... al medesimo Pietro Antonio Rubatti... L. 180 per le sue fatiche, et assistenza... »

1723 (Reg. 71)

13 marzo — « Il Sig. Procuratore generale ha riferto venirli dato avviso dal Sig. D. Ottavio Rubatto Curato di Villar S. Constanzo che la somma di L. 500 fatte dare a Pietro Antonio Rubatto con ordinato delli 14 dicembre 1722 per impiegare attorno la fabrica di quella Chiesa Abbaziale sono di già consonte, onde resta necessario di provederli altro fondo per poter far continuare detta fabrica come è stato dal Magistrato ordinato.

« Il suddetto Magistrato... ha mandato, e manda... di pagare... la somma di livre seicento a Pietro Antonio Rubatto... ad effetto di impiegarle nella continuazione della medesima... ».

25 maggio — « Il Procuratore generale ha riferto venirli dato aviso da Pietro Antonio Rubatti... d'aver consonto tutto il fondo di contanti che si gli è fatto pagare per conto di dette riparazioni, onde resta presentemente necessario di provederlo d'altro fondo almeno di Lire mile, acciò possi far le medesime prosseguire. In oltre rappresenta, che detto Rubatti in vista delle gravi fatiche, et incommodo, che li causa detta Economia dice di non puoter continuare cola sola mercede di Lire 180 accordateli dal Magistrato per ordinato de 14 dicembre 1722, e chiede una maggior assegnazione, massime che non vi è apparenza che dette riparazioni possino terminarsi nel corrente anno, e così dovrà ancor nell'anno venturo prestarvi la sua assistenza.

« Il Magistrato udita detta relazione ha mandato, e manda... di pagare... la somma di lire mille per impiegarle nella continuazione delle riparazioni già ordinate... e ha ordinato, et ordina che le L. 180 siano di stipendio annuo... ».

10 luglio — « Dal Sig. Conte, e Procuratore generale Belletrutti di S. Biaggio, è stato rappresentato aver ricevuto missiva da Pietro Antonio Rubatti... nella quale si fa sapere restarli necessario... altra somma di L. 1650 per poter prosseguire le riparazioni suddette, e provedere li materiali, e boscami necessarij per le medesime.

« Il Magistrato... ha mandato, et manda... di dover... pagar al detto Pietro Antonio Rubatti la somma di lire mille per impiegarle nella continuazione delle riparazioni già ordinate... ».

21 agosto — « Il Sig. Procuratore generale ha riferto venirli dato aviso dal Sig. Pietro Antonio Rubatti d'aver ormai consonto tutto il fondo, che se gli è fatto pagare per far continuar i lavori ordinati... e però restar necessario, che se gli facci pagar una somma compettente per poter far continuar i medesimi.

« Il Magistrato... ha mandato, e manda... di pagar... la somma di Lire 1500, al detto Sig. Pietro Antonio Rubatti... ».

15 dicembre — « Riferisce il Sig. Procuratore generale che in esecuzione degli ordini del Magistrato si sono fatti diversi travaglij, e riparazioni attorno le fabriche delle Cassine e ristaurazione della Chiesa dell'Abbazia di Villar S. Constanzo ad Economia e sotto l'inspezione del Sig. Pietro Antonio Rubatti... con essersi fatto pagare al medesimo... diverse somme per l'ammontare di L. 4900, come per ordinati 24 ottobre e 14 suddetto dicembre, 13 marzo, 25 maggio, 10 luglio, e 21 agosto, cadente anno, et avendo esso Rubatti trasmesso nota delle spese fatte... fa instanza... che dal Magistrato si commetta a chi meglio le parerà la visita, misura, et estimo de travaglij fatti... offerendosi esso Rubatti di portarsi quivi in persona per la resa di suo conto...

« Il Magistrato udito quanto sovra ha mandato, e manda al Misuratore et Estimatore Canavasso di portarsi sovra il Luogo del Luogo dove sono stati fatti detti travaglij et ivi proceda alla visita, colaudazione, et estimo de medesimi... ».

1724 (Reg. 72)

18 gennaio – « Rappresenta il Sig. Primo Presidente di questo Magistrato Zoppi, che in esecuzione dell'ordinato di questo Magistrato delli 15 scaduto dicembre è stata fatta dal Sig. Misuratore et Estimatore Canavasso la visita de travaglij di riparazioni fatti nell'anno scorso attorno le fabbriche, e Chiesa dell'Abbazia di Villar S. Constanzo... dalla relazione di detto Sig. Canavasso... risulta della colaudazione, ed estimo de travaglij suddetti per l'amontar di L. 2100.5.4 in conto de quali sono state pagate da detto Sig. Rubatti al Capo Mastro Pietro Antonio Vosio del fondo provistole dal Magistrato L. 1099.3.6... in modo che fatta la deduzione dell'esatto, resta detto Capo Mastro avere per saldo L. 1001.1.10.

« Il Magistrato... ha mandato e manda... pagare al detto Capo Mastro Pietro Antonio Vosio la somma di L. 1001.1.10 per saldo, e final pagamento delli sovra rifferiti travaglij... »

« È stato rappresentato al Magistrato, che avendo il Sig. Pietro Antonio Rubatti... trasmessa... una nota delle spese fatte nelle provisioni necessarie... da qual si ricava aver consonto intieramente il fondo provistole in L. 4900... et esser ancor in debito di L. 745.11... supplica il Magistrato farle spedire l'opportuno recapito.

« Et siccome per terminare la ristaurazione della Chiesa suddetta secondo il dissegno formato dal Sig. Ing.re Gallo vi rimane del travaglio a farsi nel corrente anno, perciò sendosi da detto Sig. Canavasso proceduto al calcolo della restante spesa necessaria risulta... quella importare L. 4619.8, e come detto sig. Rubatto fa sapere che sarebbe vantaggioso far diverse provisioni in quest'inverno massime di sabia sotile per le stabiliture, e di calcina, per ciò desiderarebbe se le facesse anticipare qualche somma di contante...

« Il detto Magistrato... ha mandato, e manda... pagare... la suddetta somma di L. 745.11 per compito, e final pagamento delle provisioni de quali in detta nota, come pure altre L. 1000... per far le provisioni in quest'inverno ».

22 gennaio – « ... Il Sig. Avv. Perno... rifferisce l'instanza data dal Sig. Misuratore et Estimatore Gio.Batta. Canavasso per esser soddisfatto delle vacazioni fatte alla Chiesa dell'Abbazia di Villar S. Constanzo...

« Il Magistrato... ha mandato, e manda... pagare al detto Signor Misuratore Gio.Batta. Canavasso la detta somma di L. 93 ».

14 giugno – « Per parte dell'Economo generale de Beneficij Eclesiastici vacanti Loya si rapresenta che col fondo delle L. 1000 stato provisto dal Magistrato per suo ordinato delli 18 gennajo scorso... si sono fatte anticipatamente le provisioni necessarie per la continuazione, e terminazione di detti travaglij, a quali sendosi dato principio dal Capo Mastro Giuseppe Antonio Visetti un mese circa fa, con aver già fatto molto lavoro, chiama perciò detto Capo Mastro qualche sussidio di contante...

« Il Magistrato... ha mandato, e manda... pagare al predetto Capo Mastro Giuseppe Antonio Visetti... Livre Seicento... »

21 agosto – « Per parte dell'Economo generale de Beni, e redditi de Beneficij

Ecclesiastici vacanti Loija è stato rapresentato al Magistrato venirle fatta instanza dal Capo Mastro Giuseppe Visetti, per un nuovo soccorso almeno di L. 500 in conto de travaglij fatti, e da farsi per terminazione della Fabrica della Parochiale dell'Abbazzia di Villar S. Constanzo...

« Il Magistrato... ha mandato, e manda... di dover... pagare al suddetto Capo Mastro Giuseppe Visetti dette Livre Cinquecento... »

30 settembre – « Si rappresenta... aver il Notajo Pietro Antonio Rubatti di Dronero... consonto in provisioni de materiali, boscami, sabia, calcina, et altre cose necessarie il fondo delle L. 1000 provistole per ordinato delli 18 gennajo corrente anno, da qual somma dice aver però dedotte L. 288.4 per altretante di più esposte nelle provisioni fatte nell'anno scorso, anzi aver in quest'anno speso, oltre le L. 711.19.8 che come sovra erano rimaste di fondo anticipato per dette provisioni, altre L. 989.2.10...

« Il Magistrato... ha mandato, e manda... di dover... pagare al detto Notajo Pietro Antonio Rubatti la somma di L. 989.2.10 da esso come sovra esposte... »

17 novembre – « Per parte dell'Economo generale de' Beni e redditi de' Beneficij Eclesiastici vacanti Loija si rapresenta al Magistrato essersi terminati in quest'anno li travaglij attorno la nuova Fabrica della Chiesa Parochiale dell'Abbazia di Villar S. Constanzo stata restaurata d'ordine del Magistrato secondo il dissegno che ne fu fatto dal Sig. Ing.re Gallo della Città del Mondovì e venendo hora fatta instanza dal Capo Mastro Visetti, e compagni acciò si proceda alla visita, misura, estimo e collaudazione di detti luoro travaglij resta neccessario che il Magistrato ne dia la Commissione a chi meglio le parerà.

« Et il detto Magistrato udito quanto sovra ha commesso, e commette al sudetto Ing.re Gallo di proceder alla visita, misura, et estimo, e Colaudazione de' sovra riferiti travaglij... ».

1725 (Reg. 73)

12 gennaio – « Per parte del Sig. Economo Generale de' Beneficij Ecclesiastici vacanti Loija si rapresenta che in adempimento dell'Ordinato del Magistrato delli 17 caduto novembre si è proceduto dal Sig. Ingegniere Gallo alla visita misura, ed estimo de travaglij fatti nel scorso anno 1724 per ristaurazione della Parochiale dell'Abbazzia di Villar S. Constanzo, e fabrica della Cassina propria della medesima, con essersi parimenti portato all'occasione suddetta ad instanza di detto Economo generale a riconoscer li travaglij fatti in detto anno hor prossime andato per riparazione della Casa Parochiale di Caraglio dipendente dall'Arcivescovato della presente Città, tutti detti travaglij in continuazione, e per terminazione delli già principiati d'ordine del Magistrato sin dell'anno 1723 questi sotto l'inspezione del Sig. Gio Maria Pellisserij di detto luogo di Caraglio e quelli per detta Abbazzia di Villar S. Constanzo sotto la direzione, et Economia del Sig. Notajo Pietro Antonio Rubati di Dronero... »

23 febbraio – « È stata per parte del Sig. Ing.re Gallo data instanza di venir sodisfatto delle vacazioni per esso fatte d'ordine di questo Magistrato, contenute in parcella da lui presentata, e sottoscritta in data delli 29 dicembre dell'anno hor scorso 1724. Et primo per giorni cinque vacati nel 1722 per servizio dell'Abbazzia di Villar S. Constanzo tra andata, soggiorno, e ritorno, ove ha preso le memorie per la ristorazione della Chiesa di quell'Abbazzia, e per l'augumento di Fabrica e riparazioni delle Cassine attigue, che a L. 12 al giorno sono L. 60. Più per giorni 12 impiegati a far il piano della nuova ristorazione d'essa Chiesa, con sue alzate, com'anco la pianta generale di tutto il Corpo delle Fabriche delle dette Cassine, con l'aggionta de' nuovi progetti a quelle necessari con aver fatto copia di tutti detti disegni in numero di otto per rimetter a' Capi Mastri Impresarij, che a L. 7.10 al giorno sono altre L. 90, indi per altri giorni sei vacati anche per detta Abbazzia di Villar S. Constanzo nel detto scorso mese di dicembre tra andata, soggiorno, e ritorno per proceder alla visita della ristorazione sudetta della Chiesa, et aggionta di nuova Fabrica alle dette Cassine, estimi, e colaudazione, e fatto procedere alle misure che a L. 12 caduno sono altre L. 72 facienti in tutto L. 222... a quali aggionte le due vacazioni... fatte a Caraglio per servizio di quella Parochiale dipendente dall'Arcivescovato di questa Città che a L. 12 al giorno rilevano a L. 24 fanno ascender in tutto l'avere d'esso Ing.re Gallo a L. 246.

« E finalmente è stata pure rapresentata l'instanza del Misuratore Giuseppe Maria Isoardi, stato eletto dal predetto Ing.re Gallo... per proceder alla misura suddetta della ristorazione della sovra menzionata Chiesa di Villar S. Constanzo, e della nuova stalla nel recinto delle Cassine d'essa Abbazzia come pure alla Misura de' lavori attorno la Casa Parochiale di Caraglio a fine di venir sodisfatto di giorni tre impiegati in servizio d'ess'Abbazzia di Villar S. Constanzo in tali misure che a L. 6 al giorno per aver vacato a piedi sono L. 18 et altri giorni uno e mezzo impiegati a Caraglio per quella Parochiale dipendente come sovra dall'Arcivescovato di questa Città che sono altre L. 9 facienti tra ambe esse somme L. 27...

« Il Sig. Magistrato udito tutto quanto sovra ha mandato, e manda... di dover... pagare, cioè al detto Sig. Ing.re Gallo livre ducento vinti due, et al Misuratore Giuseppe Maria Isoardi livre dieciotto, con più di quelli dell'Arcivescovato di Torino al Sig. Ing.re Gallo L. 24, et al medesimo Isoardi altre Livre nove... per saldo, e compito pagamento delle sovra riferite vacazioni per essi come sovra fatte... »

INEDITI DI CLAUDIO FRANCESCO BEAUMONT

Negli accenni che la critica ha dedicato all'arte del Beaumont risuonano costanti le note sul carattere « brillante e grandioso » di quella pittura: a noi, non essendo motivata da un'intima esigenza interiore, essa appare spesso uno sfoggio abile e artificioso; da questo stacco tra forma e contenuto pensiamo derivi l'intima insoddisfazione che ne accompagna la lettura, quando la figurazione si espande con retorica imbaldanzita, raramente organica e coerente.

Attenti alla personalità dell'artista, alle forme della sua fantasia, il complesso di quell'arte ci appare interessante come fenomeno di riflessi culturali, piuttosto che valevole in sè e per sè: poche opere per l'intima qualità sentiamo vive; pensiamo dunque si debba approfondire il giudizio tradizionalmente condotto sugli affreschi più famosi, quelli dell'Armeria Reale, della Galleria delle Battaglie, tenendo presenti altre espressioni, quali gli affreschi, d'un'eleganza più sommessa e misurata, che egli dipinse nel 1731-33 per la Camera da lavoro della Regina, e la decorazione, di una grazia leziosa, ormai vicina ai francesi, del Gabinetto cinese; ma soprattutto ci pare di dover dare importanza ad un gruppo di bozzetti, inediti, sparsi per lo più tra i privati, che è valso la pena ricercare poichè ci riportano frasi sincere del pittore: a questa loro immediatezza devono la loro particolare qualità.

Ne presenteremo alcuni che ci mostrano un lato particolarmente interessante dell'opera del pittore piemontese.

Tra di essi preziosa è una piccola tela che rappresenta la « Sofonisba » ora nella Coll. Burgo, Torino (fig. 1). Essa faceva parte di un gruppo che le guide (1) ricordano fino ai primi decenni dell'800 in Palazzo Madama, Torino, ora disperso e che abbiamo così ricomposto: due grandi storie rappresentanti « Alessandro » e « Annibale » al Museo di Chambery e due piccoli quadri rappresentanti « Elena »

(1) Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture e architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici, ecc.*, Venezia, 1776, I, pag. 3: « ... quattro quadri, due grandi e due più piccoli dipinti dal cav. Claudio Francesco Beaumont. I due grandi rappresentano uno la Famiglia di Dario ai piedi di Alessandro il Grande; e l'altro il giuramento di Annibale. I due più piccoli mostrano, uno Sofonisba che prende il veleno, e l'altro il rapimento d'Elena »; Paroletti, *Turin et ses curiositées*. Reycend, Torino, 1819 (61); Id., *Turin à la portée de l'ètranger*, Torino, 1826 (28-29); Carotti, *Catalogue raisonné du Musée de Chambery*, 1911, n. 151 e 152.

e « Sofonisba », in collezioni private: di essi esiste in Palazzo Reale, Torino, una copia da valutarsi a nostro avviso come un modello o cartone per arazzo. Alla « Sofonisba » si riferisce un pagamento (2) che ne precisa la datazione: 1728 e nello stesso tempo ce ne indica l'origine romana. Molti presupposti dell'arte del Beaumont vanno infatti ricercati nell'ambiente romano del primo Settecento dove egli soggiorna, ventiduenne, dal 1716 al 1719 e ancora dal 1723 al 1731.

1. – CLAUDIO FRANCESCO BEAUMONT, Sofonisba. Collezione sen. Burgo. Torino.

Lo colpirono in quegli anni la felicità decorativa di un Pietro da Cortona, e il mondo composito e solenne d'un Maratta, ma suggerimenti più attuali e contemporanei gli furono offerti, prima che dal Solimena, dal Ricci, dal Conca, dal Pittoni, e dal Giaquinto, da quella fucina abile e virtuosa, troppo disputante sulle cose dell'arte, che fu l'Accademia di San Luca; un fatto ancora può chiarire molti punti: la comune amicizia con i giovani dell'Académie de France à Rome...

(2) « A Gio. Ant. Telmone per altrettante pagate al pittore Beaumont in rimborso di spese per la cassa et imballaggio d'un quadro da esso lavorato in Roma per il Reale servizio nel corso anno rappresentante la Regina Sofonisba come un recapito delli 20 marzo scorso 29: 10 ». Registri di scarichi vol. III, pag. 143 (Biblioteca Reale, Torino). Il pagamento riferentisi al 1728 è effettuato nel 1729.

Lo stile « facile e gustoso » di Pietro da Cortona li allettava, ma essi ne stemperavano la « maniera forte, non troppo svelta » in una ricerca di « grazia, decoro, nobiltà, eleganza », più consona ai precetti dello Scaramuccia (3). Così dopo Coypel, Legros e La Fosse, la generazione di Lemoyne, Van Loo, Natoire, Boucher (4) impegnati a tradurre ogni spunto barocco con galanteria piacevole, ebbe una parte importante. Senonchè, mettendo a fuoco cronologicamente, questi decenni, si viene a concludere che una priorità quasi assoluta in questo gusto rococò, spetta a Francesco Trevisani (1656-1746) la cui risonanza, non a caso, era divenuta europea: ancora nel 1730 ormai più che settantenne è indicato dal Pascoli come « primario sostegno della pittura » (5).

Egli passa indifferente dalle fantasie spiritose del piccolo pezzo da salotto ai quadri votivi e spesso ne riescono vere pastorali settecentesche, dove il sentimento, tra vivace e patetico trovò eco in intonazioni chiare. Il pittore dei soggetti galanti, resi tali da una pennellata morbida e tocchi lisci, entro scorci leggeri, fu il maestro di Beaumont. Le opere eseguite negli anni del soggiorno romano testimoniano questa influenza. Nella « Sofonisba » della collezione Burgo che risale al 1728, l'attacco ai modi di Trevisani è da ravvisarsi nella preziosità un po' loquace con cui le forme vanno stendendosi contro il fondo; ma i colori sono staccati, brillanti, accostati senza interferenza alcuna, nè ambientati luminosamente: essi sono subordinati al disegno (6). Lo stesso leggero movimento in diagonale è come bilanciato da un'ancella sbozzata in monocromo (e la stessa

---

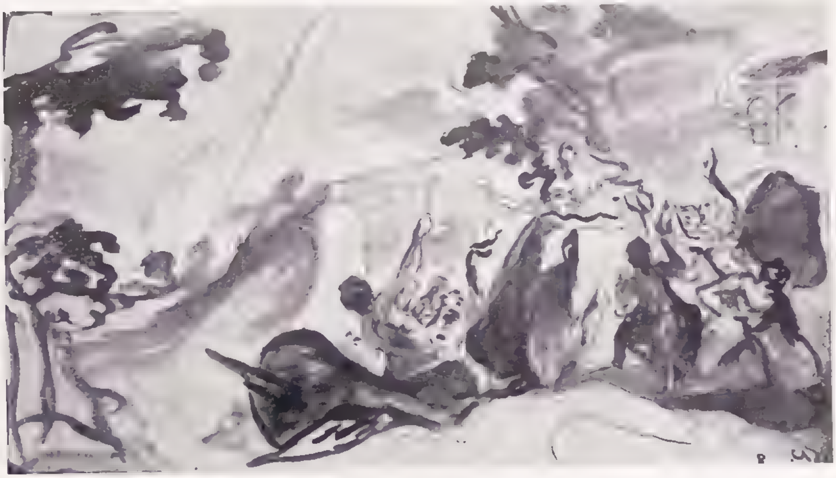
(3) Lo Scaramuccia consigliava, per raggiungere la « grazia » « ti avvezza nel tuo dipingere a temprare la luce cogli scuri, che la natura è amorevole sì, ma sempre da una fiera gagliardia accompagnata » (precetto n. 12). Egli rifugge dal « lume naturale » per uno sfumato « ideale » più leccato, che il Pascoli ravvisa nelle opere di Maratta (v. *Vite*).

(4) I rapporti con i francesi esigerebbero un capitolo a sè: attivi nell'ambiente accademico romano, essi hanno parte importante per la cultura dei primi decenni del '700; meno chiara è stata la critica quando si è trattato di parlare della loro recettibilità, degli scambi ed influssi avvenuti, nè si è giunti ad un giudizio criticamente acuto paragonabile alle note di Delacroix nel suo « Journal » (Ediz. Paris, 1926, *passim* e particolarmente: vol. III, pag. 203 e 383; vol. II, pag. 278.

(5) Per il Trevisani un'aggiunta importante al Bodmer (*Vasari*, 1929, VII, fasc. III, pag. 217, sez.) e Id., in Thieme-Becker, *Künstler-Lexicon*, 1939 *ad vocem*, è nei documenti pubblicati da V. Golzio, *Documenti artistici sul '600 all'Archivio Chigi*, Roma, 1939, in quanto ne viene illuminato il decennio giovanile anteriore al 1690, e spostati così molti punti di contatto.

(6) È sempre lo Scaramuccia a consigliare: « Dopo il disegno, apprezza il degradamento dei colori ».

incontreremo a pochi anni di distanza nel « S. Carlo » di Superga, nella « Deposizione S. Croce » Torino); dominano le carni perlacee che si tingono di rosa in alcuni punti senza che la gamma tonale si rialzi per questo: contro il rosso caldo del fondo il corpo risalta come porcellana e affonda nello stesso tempo per la proprietà rientrante del colore, a formare una concavità sonora, chiara, « disegnata » con compiacenza virtuosa: la critica settecentesca associava a questo



Claudio Francesco Beaumont. Ratto di Elena. Schizzo. Museo Civico. Torino.

gusto, con immaginosa proprietà, il « fare statuino »; entro quest'ambito si muovevano del pari Coypel e Boucher: nei loro disegni il tratto, a sanguigna, potrebbe trarre in inganno per una valutazione pittorica: ma in essi, come in queste opere beaumontiane, la materia si cristallizza in un ritmo aulico; che bene si coglie, per la « Sofonisba », nel gesto leggermente melodrammatico, del tutto marattesco, mentre il rapporto tra gli esseri e le cose è risolto con enfasi e ogni particolare si equivale come elemento decorativo. Questi caratteri ci sembrano tipici e decisivi: anche più tardi, quando il pittore si proverà nell'accordo di un colore succoso e squillante, non sarà che traccia lieve; ancora si avvertirà l'eco di queste predilezioni, cui egli tornerà nelle ultime opere.

Per quanto riguarda il secondo piccolo quadro rappresentante il

« Ratto di Elena », esso si trova in una collezione privata di Torino, ma in uno stato così deperito da non permettere un'analisi accurata. L'attribuzione, se non fosse convalidata dalla copia di Palazzo Reale, troverebbe un punto d'appoggio nel disegno, più propriamente schizzo, che si conserva nell'album del Museo Civico di Torino, n. 8 (fig. 2).

A questo, gettato in seppia diluita, se ne possono avvicinare alcuni dove la realizzazione è più convincente. Il n. 17 ci riporta un « Giudizio di Paride » con accenni briosi, « coloristici » più vicini questa volta a Trevisani. Ma è sintomatico che non di rado il Beaumont lasci il maestro per guardare ad un Chiari, per esempio; ne risultano allora forme d'una eloquenza accademica o paesaggi convenzionali, com'è quello che circonda l'« Elena rapita »; e non si può fare a meno di pensare, per contrasto, alla pienezza « soluta, lievitante » del « Ratto » di Pietro da Cortona alla Capitolina.

3. – Claudio Francesco Beaumont, San Carlo comunica gli appestati. Bozzetto per la pala d'altare di Superga. Raccolta privata, Torino.

Sempre degli anni del soggiorno romano (7) sono le due

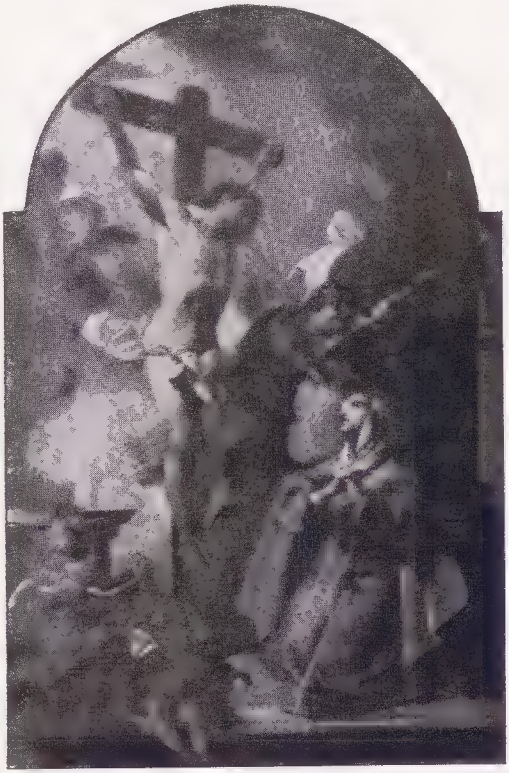
(7) All'anno 1730 sono registrati i seguenti pagamenti: « Al Mulattiere Trani per porto di Genova qui d'un incona rappresentante " San Carlo che amministra il S. Sacramento agli appestati ", lavorata dal pittore Beaumont per uno degli altari della Chiesa di Superga compreso l'esposto del Clerico per il nolito, ed altre spese da Roma a Genova fatte attorno a detta icona, come da recapito delli 13 giugno suddetto ». L. 13: 10, Registro di scarichi, III, V, pag. 228. « Alli Banchieri Durandi per tanti fatti tener in Roma al Pittore Beaumont dattigli da S. S. A. M. a titolo di gratificazione a riguardo del " San Carlo " da lui lavorato per Superga. L. 1000 », Reg. discarichi, III, pag. 253. « Al Conte di Gros e per esso in

grandi icone « S. Carlo » e « S. Margherita » per Superga: a questo stesso tempo risale una piccola pala « S. Carlo comunica gli appestati », in collezione privata presso Torino (fig. 3), che non può essere considerata un vero e proprio bozzetto, così rifinita com'è, ma piuttosto un saggio, un modello, da presentarsi in visione a Sua Maestà prima dell'esecuzione del « S. Carlo » per la Basilica Reale. Il modo con cui è intessuta la composizione deve aver impegnato a lungo il Beaumont in preparativi, ma la soluzione è riuscita frammentaria, e proprio per il prevalere di alcuni elementi in confronto ad altri: cosicchè la figura del S. Carlo non riesce a legare agevolmente la composizione, ed un nudo a destra, nel rilievo lumeggiato della spalla, e il contrasto di un drappeggio azzurro con l'avorio tumefatto di carni cadaveriche, richiamano troppo l'attenzione. Il modulo volutamente semplicistico della processione a sinistra riesce pesante; e ancora più scialba la figura del vecchio incappucciato che non riesce ad emergere dal paesaggio, decisamente convenzionale. La qualità del quadro non propriamente pala di altare, ma piccolo saggio avrebbe potuto salvare alcune parti e renderlo più immediato. L'opera si presenta invece scolastica e fredda. Vi si possono riferire due disegni in Museo Civico di Torino: nn. 177 e 178 rispettivamente per la testa di S. Carlo e per la figura di un astante. Sono condotti a sanguigna, con segno diligente, minuto.

Accanto a questo modello, il bozzetto per una pala rappresentante « S. Margherita da Cortona », nella medesima collezione (fig. 4), ci riporta i caratteri tipici del Beaumont sciolti in un modo più largo e caldo: la figura della santa immersa nel bruno del saio riesce nuova e schietta anche a confronto di piccoli schizzi preparatori: Museo Civico, Torino, nn. 252 e 308. Essa emerge, attutita dalla fuliggine che l'ombra depone tra le pieghe del vestito, ben impostata nello spazio misurato dai vari riferimenti della colonna a destra e dal Crocifisso leggermente orientato di sguincio. La composizione è vicina alla pala della « Beata Margherita » di Superga, ma la soluzione è più alta: gli angeli che cicaleggiano per conto loro sulla balaustrata in basso sono robusti, poichè la pennellata ne accarezza le forme

mani al Direttore Generale delle Poste De Pascoli, in rimborso d'esposti per l'imballaggio, et altre spese in Roma, e porto sino a Civitavecchia del quadro rappresentante San Carlo destinato per Superga, come dalla missiva e lista unite al Recapito delli 5 settembre 1730 scorso. L. 52 », Reg. di scarichi, III, pag. 258.

senza troppo imprigionarle, e la scansione della gamma cromatica è resa sobria dal modo stesso di chiaroscurare. La semplicità cui è improntata l'opera ci par degna di considerazione, poichè doveva aver meditato alquanto il Beaumont, per lo più così ciarliero, per riuscire in un discorso di note misurate e pause avvalorate: eppure è suo quel gusto che punta su di uno sguardo languido e coglie lo scorcio di un viso, il volo obliquo d'un angelo e il giocherellare compreso dei puttini. La tonalità di cui si vale per modulare le mani bronzee della santa non le incontreremo più: prevarranno i rosa scialbi, o i pallidi cadaverici che tentano i primi l'elegia e i secondi la tragedia, falsando, spesso, l'insieme.



4. - Claudio Francesco Beaumont, Santa Margherita da Cortona. Raccolta privata, Torino.

Negli anni che precedono la decorazione dell'Armeria Reale notiamo nel pittore un nuovo interesse per la colorazione, il viaggio a Venezia è appunto del 1737 (8). Volendo precisare la portata di questo nuovo orientamento occorre tener presente che oltre Ricci e Pittoni, egli dovè conoscere un altro gruppo allora in stretti rapporti col Maratta e col mondo accademico romano: Bambini, Balestra,

(8) Da Conti della Real Casa, anno 1737: « Giugno di 28. Al signor Beaumont in rimborso delle spese per esso fatte nel viaggio che per regio servizio ha ultimamente fatto alla Città di Venezia. L. 890 ».

Diziani, Baldissini, possono essere indicati come gli esponenti di quella cultura. È chiaro che il senso decorativo dei veneti si traducesse in essi con ben altro linguaggio, fino a misconoscerne pericolosamente ogni sostanza pittorica, ogni intenzione « tonale ». Con questa remora accademica Beaumont intese o meglio fraintese il colore veneto: lo

5. – Claudio Francesco Beaumont, Scena d'Olimpo. C. 1737.
Raccolta privata. Torino.

testimoniano gli affreschi dell'Armeria; e meglio ancora piccoli bozzetti che si possono collocare in questi anni.

Tra questi particolarmente si stacca una « Scena d'Olimpo » (fig. 5), in collezione privata di Torino, il cui disegno preparatorio, che conferma implicitamente la nostra attribuzione, si trova al Museo Civico di Torino, n. 100 verso, condotto a inchiostro su carta da spolvero, con tocchi acquarellati in terra di Siena bruciata, ravvivata da gesso bianco. È uno dei più belli della collezione e proprio per il modo

morbido con cui l'acquarello tornisce le figure disegnate a tratto leggero (fig. 6).

Le superfici si distendono ombrate contro un cielo che è la nota elegante di tutto il dipinto, modulato com'è su di un verde ossidato, oltremarino, riscaldato in toni bruni; accanto è una gamma di note calde che va dal rosso carminio al giallo oro antico, e rintocca nel contrapporsi di un satiro e di una ninfa: il corpo avorio toccato in verde può far pensare per la sua delicatezza ad una bella nuvola di

6. — Claudio Francesco Beaumont. Scena d'Olimpo, Disegno. Museo Civico. Torino.

passaggio, ma ne riesce più solo, e di una luminosità più consistente. È la parte più sentita del dipinto e costituisce appunto una variante; l'unica rispetto al disegno. Vi si placa con immediatezza felice la tracotanza compiaciuta che sostiene la figure al centro della scena. Il modo di rilevare lumeggiando le superfici con una accensione di colore si è ammorbidito in virtù di un chiaroscuro fuligginoso, ma una linea sempre percettibile contiene le forme: rarissime volte il pittore animerà la pennellata indipendentemente dal disegno; per lo più il colore è in funzione della forma plastica.

A testimoniare un gusto più maturo presentiamo due allegorie: « La Carità » e « La Giustizia che domina la Forza » in collezione

privata, Torino (figg. 6-7). La libertà del tratto ci può guidare nella datazione: circa il 1740. Il racconto fluisce piacevole inteso in senso decorativo con una opulenza di forme da rammentare come a quei tempi decidesse il fasto di un Solimena. Il volger lento delle superfici offre campo a maggior distensione e la gamma coloristica, modulata

7. — Claudio Francesco Beaumont, La Carità. C. 1740.
Raccolta privata, Torino.

su note consone, va da un giallo dorato ad un rosso arancione, fino a puntellare la composizione con gli sprazzi intensi del cielo e i bruni delle capigliature lanose. I contrasti nascono con una spontaneità rara nel pittore: così le nubi combuste e le fossette dei puttini sono della stessa materia, poichè il colore è impiegato non tanto ai fini descrittivi, quanto al fine della decorazione. Alcuni scorci suonano come nota non completamente dimeccanizzata, ma costituiscono tut-

tavia il respiro di questo Olimpo festoso; anche il disegno, così caro al Beaumont professore d'Accademia, quasi è sommerso dall'azione luminosa di un giallo dorato che accentua il volume delle forme e impreziosisce la qualità della materia. Il ritmo della composizione è urgente, ma non affrettato nè ciarliero come spesso accade nelle scene

8. – Claudio Francesco Beaumont, La Giustizia che domina la Forza. C. 1740. Raccolta privata, Torino.

evocate dagli arazzi beaumontiani, o negli schizzi gettati con piglio accademico. Per certa larghezza di fattura, lontana dalla levigatezza impreziosita delle opere romane, queste due allegorie parlano dell'influsso notato di Solimena, ed anche dei genovesi, che in quegli anni risolvevano la loro arte con un linguaggio di validità nazionale. Le stesse osservazioni si possono riferire ad un bozzetto per cupola con « Lo Spirito Santo » (fig. 9), in raccolta privata torinese. Alcuni

disegni (nn. 58, 79, 203, 231, Museo Civico) sono vicini al gusto di queste linee morbide, che richiamano la materia tiepida, sorridente, di un visetto infantile e trovano ottima traduzione nella qualità succosa d'una pennellata che va dal rosa antico a zone di polpa accesa. Anche la composizione acquista maggior respiro, mentre un tocco più flessuoso stacca queste figure dalla grazia un po' sostenuta che troviamo nei puttini, d'un soffitto a cassettoni (Palazzo Reale, Torino).

9. – Claudio Francesco Beaumont, Lo Spirito Santo. Bozzetto per cupola. Raccolta privata, Torino.

Sono quattro gruppi di angeli, a tre, a due, avvitati in un panneggio svelto; unico tocco squillante un blu fiordaliso, mentre l'intonazione generale va dal rosa corrusco al giallo fino a schiarirsi al centro in una colomba biancastra. Il contrasto tra carni chiare e scure persiste nell'ambito delle stesse figure e ne movimenta i gruppi: il risultato pittorico può far pensare al Crosato, accanto a cui il Beaumont lavora appunto nel 1740. Il cromatismo ricco, morbido, con trasparenze luminose era sostenuto nel pittore veneto da un senso del colore ben più profondo che risalta meglio, se confrontato con le espressioni contemporanee dell'arte francese; un esame (e una scelta) dei disegni e degli affreschi di questi ultimi, condotto con un senso

giusto della qualità, potrebbe chiarire questi rapporti e precisarne la portata; ed è bene a questo punto, ricordare con parole di Focillon che « le moment de l'oeuvre d'art n'est pas forcèment le moment du goût ».

Dopo aver attribuito al pittore piemontese i bozzetti analizzati in precedenza, pensiamo occorra togliere da un eventuale catalogo delle sue opere una piccola pala « Gesù deposto fra angeli » e un piccolo frammento « L'Addolorata ». Nel « Gesù deposto fra gli angeli » data al Beaumont nella Galleria dell'Accademia Albertina (9), Torino, e come tale esposta alla mostra del Barocco Piemontese, il valore della composizione emerge dal rapporto delle figure morbide, segnate in contorni un po' liquidi, dove le ombre tendono ad un risalto di superfici a fior di pelle. Il risultato pittorico di alcuni tratti ha fatto pensare al Beaumont: tocchi rosati, accostamenti di azzurri, di rossi, biondi serici accanto a carni pastose, bolle luminose a segnare contrasti voluti: senonchè questi elementi sono usati con modi estranei al nostro pittore. Un senso di religiosità sorridente pervade la scena, confinandola in un'orbita lontana da drammi e vere preoccupazioni, partecipe d'una serenità che il Beaumont non conosce. La gamma coloristica, e qui è da scorgersi il divario, è più felice: essa trova espressione immediata, sincera, nel trapassare da un rosa molto pallido ad un biondo schietto per riuscire in velature quasi azzurrine. Il Beaumont avrebbe tratto pretesto per un melodramma ad oltranza: specialmente trattandosi di una « hattione » e non d'un motivo; il confronto dei gesti enfatici di cui egli è capace, con il baciamano da perfetto gentiluomo dell'angelo di questo dipinto può essere significativo: lo sbocciare della mano che sostiene il capo assonnato traduce, nel rosa morbido, un ricordo di favola, ed è uno dei tratti più civettuoli che legano la composizione e ne riassumono l'intimo significato. L'opera va dunque assegnata ad un pittore il cui racconto abituale sia ben diverso dalle « historie » del Beaumont.

Nel piccolo frammento rappresentante « L'Addolorata » pure nell'Accademia Albertina, i tratti stilistici hanno suggerito il nome di

---

(9) N. Gabrielli, *La Galleria dell'Accademia Albertina di Torino*, Ministero Educ. Naz., Roma, 1933, pag. 7, n. 9 e fig. a pag. 34, « Cristo Sepolto », *ad vocem* è aggiunto il n. 236, « L'Addolorata » e Id. Id., *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella R. Accademia Albertina di Belle Arti* in Bollettino storico-bibliogr. subalpino XXXV, 1933, pag. 142.

Beaumont; per noi l'opera è estranea all'arte del pittore piemontese: il segno duro che irrigidisce il pesante copricapo della Madonna, le ombre che ne invecchiano il viso, il chiaroscuro rossiccio che innerva i lineamenti in fattura un po' grossolana, il chinarsi di un busto con una forzatura violenta sanno di una traduzione in termini esagerati; per questo assegniamo l'opera ad uno scolaro influenzato direttamente dalla « Deposizione in S. Croce », Torino. Il colore dominante è un giallo avorio invecchiato fin dalla nascita, che dilaga dal Corpo del Cristo per accordarsi al bruno dei capelli e di nuovo stagnare in una zona quasi completa sul viso della Vergine, accanto ad un blu che ne mette in risalto il poco valore pittorico. Le opere beaumontiane presentano invece pur attraverso certa sommarietà, una vivacità coloristica ben diversa, e rivelano non di rado una mano più disinvolta, se non proprio sicura.

Andreina Griseri

IN MEMORIA

LORENZO ROVERE
(1869-1950)

Oggi c'è qui fra noi un posto vuoto. Non è più con noi, nè mai più ci sarà, l'amatissimo consocio ed amico Lorenzo Rovere, deceduto l'11 febbraio scorso. È un vuoto doloroso e grave, che non si sa come si potrà mai colmare, prima nel cuore nostro, poi in questa nostra Società e negli Istituti e negli Enti (primo fra tutti il Civico Museo) che lo ebbero prezioso consigliere e saggia guida.

Di questa Società Egli era, con Giovanni Chevalley, il socio più anziano, dal 10 gennaio 1905, e questo quarantacinquennio di associazione non era stato per Lui solo un cumulo grande di anni, ma un saldo vincolo, una somma di dedizione e di attaccamento, di viva operosità, di intensa ed affettuosa partecipazione alla vita ed ai lavori del sodalizio. Non credo che, salvo casi di forza maggiore, sia mancato mai ad una seduta; e se per la Sua innata modestia rifuggì da cariche sociali più e più volte insistentemente offertegli dalla stima e dall'affetto dei consoci, o di rado anche diede ricerche e studi alle nostre pubblicazioni; certo è che il Suo nome e la Sua opera ricorrono di continuo negli Atti della Società, ora per la fervida difesa e tutela delle cose d'arte della Sua Torino e del Suo Piemonte, ora per saggie proposte di riforme e di studi, spesso per acute disamine critiche e per recensioni, altre volte per elevate e commosse commemorazioni di amici e di consoci, infine come attento e perspicace coordinatore e redattore delle pubblicazioni sociali.

Ma Lorenzo Rovere non è stato solo l'attivissimo socio della

Archeologica. Egli fu ancora il filantropo che per anni e anni curò colla Sua scienza di medico e lenì con la signorile generosità del suo nobile cuore miserie e dolori dei poveri: fu il cittadino esemplare, che tenne per ben nove anni a titolo del tutto gratuito e con grave sacrificio, l'incarico di direttore del Museo Civico, e poi per molti e molti quadrienni, fino alla morte, la carica di consigliere al Comitato Direttivo dello stesso Museo e quella di ispettore onorario dei monumenti di Torino; fu nella storia dell'arte, divenuta per passione e per libera elezione, il Suo nutrimento e la Sua ragione di vita, lo studioso ed il ricercatore infaticabile; fu infine il generoso disinteressato consigliere di quanti, studiosi italiani e stranieri, vecchi e giovani, ricorrevano a Lui per consiglio e per aiuto.

Io che ebbi la ventura e l'onore di succederGli nella direzione del Civico Museo posso ben dire le altissime benemerenze Sue verso il Museo, che Egli resse mirabilmente nei difficili anni dopo l'altra guerra, risistemandone le raccolte e accrescendole anche, malgrado la miseria delle dotazioni e l'incomprensione e l'indifferenza delle amministrazioni del tempo, di preziosissimi cimeli fra i quali basti ricordare e lo stupendo cofanetto nuziale Liautaud in cuoio rilevato e smalti, e il grandioso e imponente gruppo della Deposizione in legno di S. Maria Maggiore. E anche quando, per motivi di salute, lasciò il posto così degnamente tenuto, tempo, dottrina, consiglio ed affetto Egli continuò a dare senza risparmio al Museo. E del Suo tempo, della Sua dottrina, del Suo consiglio e del Suo affetto, oltre che della Sua esperienza e del Suo fine gusto, quanto io non mi valsi specie nei primi anni, quando dovetti affrontare ardui e gravi problemi di sistemazione e poi, in molte evenienze, nel giudicare oggetti offerti in vendita, nel prendere importanti decisioni, nell'assumere pesanti responsabilità!

E nel rievocare oggi insieme con voi l'Uomo e l'Amico, non stupitevi se vi dirò che le mie povere parole, velate di commozione sincera e di rimpianto, non sono suggerite solo dall'amicizia e dall'affetto che Gli portavo e che Egli mi ricambiava, ma anche dalla riconoscenza che Gli dovevo, e dall'ammirazione che Gli professavo. Fortunato invero il direttore che può contare sull'aiuto e sull'appoggio di uomini e di studiosi come Lorenzo Rovere, e come furono al pari di lui, per me, Pietro Antonio Gariazzo, Carlo Nigra, Cesare Bertea, Eugenio Olivero!

È difficile che si possa disgiungere l'opera di un direttore di Museo da quella di consigliere e di organizzatore di manifestazioni d'arte e di cultura, ed invero ampio e importante fu l'apporto che Lorenzo Rovere diede in più occasioni alla riuscita di esposizioni, da quella di Roma e di Torino del 1911 alla mostra commemorativa del 1928, dalla esposizione di architettura del 1925 alle grandi mostre del Barocco e del Gotico del 1937-1938, in cui mi fu di continuo vicino con sagace collaborazione e prezioso apporto di consiglio e di indicazioni.

Poche sono le Sue pubblicazioni; ma pregevoli contributi alla conoscenza ed allo studio dell'arte piemontese sono stati invero sia il sontuoso volume dedicato al Palazzo della Filarmonica; sia il Regesto della vita e delle opere di Filippo Juvarra; e poichè quest'ultimo lavoro lo conducemmo in fraterna e cordiale collaborazione, posso ben dire che capitale fu l'apporto delle Sue ricerche e dei Suoi appunti nella compilazione di cotesto volume dedicato da Torino al grande architetto.

Ma in realtà quel che innalza, illumina e fa cara nel cuore nostro la memoria di Lorenzo Rovere è la liberalità senza limite e, direi, veramente unica per un Uomo di scienza, con la quale Egli ha aiutato ogni studioso, accogliendolo con somma cortesia nella Sua bella casa tappezzata di libri, ascoltandone con pazienza i desideri, mettendogli a disposizione prima la Sua memoria e le Sue vaste conoscenze, poi il Suo impareggiabile schedario, infine l'uso largo e completo della Sua ricca biblioteca, tutto concedendo, a tutto acconsentendo, con liberale generosità, senza guardare nè a tempo nè a fatica, come se il piacere fosse Suo, come se fossimo noi a darGli gioia per questa richiesta di assistenza e di aiuto nello studio e nella ricerca.

Quante e quante volte non ricorsi a Lui: e con me non ricorsero molti di voi e altri studiosi di Torino e d'ogni parte d'Italia e di Europa, e ben sappiamo tutti con quale frutto!

Gli erano soprattutto cari i giovani, quelli delle lauree, di cui poi conservava con particolare amore le tesi, alle quali aveva spesso dato la prima base di materiali e l'impostazione critica della ricerca. E permettetemi qui un ricordo personale, che dipinge l'Uomo e la Sua nobile natura. Era ormai in agonia, e lo sapeva; ebbene, in un breve momento di sollievo, non mandò i figli a cercare certe Sue schede che Gli avevo chiesto qualche giorno prima che si ammalasse?

Non vi dico come quel giorno fui profondamente commosso, direi quasi conturbato, da tanta prova di bontà e di affetto!

Bontà ed affetto che Egli ha voluto dimostrare al Museo, a me, a tutti noi studiosi, legandomi come successore nella direzione del Museo, con le fotografie e altre carte, il Suo schedario, quello schedario al quale aveva dedicato tutti i suoi giorni per cinquanta e più anni, e che documento e prova di tutta una vita spesa nello studio e nella meditazione, costituisce e costituirà uno strumento incomparabile di lavoro e di ricerca per noi e per chi verrà dopo di noi. E sarà proprio in quelle schede, tutte stilate dalla Sua mano, che sentiremo rivivere la Sua appassionata ricerca, il Suo ardore di studioso, il generoso Suo cuore, e che riavremo presso di noi l'amico e la guida, che Egli ci fu per lunghi e lunghi anni.

La Vedova e i Figli che hanno adempiuto con devota reverenza e con pronta sollecitudine la volontà del Loro congiunto, hanno accolto anche il voto e la preghiera mia e di tutti gli amici e d'ogni studioso perchè la bella, ricca, biblioteca che era indissolubilmente legata allo schedario, non venga dispersa, ma sia nel possibile acquistata intera dal Civico Museo. Il gesto è bellissimo, e bisogna ora soltanto farlo divenire realtà, non solo perchè a Torino c'è l'assoluta necessità di una biblioteca d'arte, e quella di Rovere riempirebbe molte e molte lacune, ma perchè io so, e con me lo sa la Famiglia, che nulla sarebbe più caro allo Spirito dell'Amico scomparso, al quale parrebbe di continuare, e con lo schedario e con la biblioteca, ad adempiere l'alta missione, che ha svolto in tutta la Sua vita, facendo partecipi del Suo studio, della Sua dottrina, del Suo lavoro, tutti gli altri studiosi. La Vedova e i Figli hanno per fortuna lo stesso cuore generoso del loro Congiunto, e hanno coscienza del monumento imperituro che resterebbe a Sua memoria e a Suo onore.

Municipio, Amici del Museo, il Museo stesso faranno, io ho fiducia, quanto necessario perchè ciò avvenga.

Se lo schedario e la biblioteca di Lorenzo Rovere si uniranno così alle biblioteche già riunite del Museo e della Società di archeologia, è intenzione nostra di proporre al Municipio ed a Voi, cari consoci, che l'importante complesso che ne risulterà, porti il nome del grande benemerito studioso ed amico. Ed io spero che per la parte Vostra Voi risponderete certamente di sì.

L'esempio che Egli ci ha dato di una vita spesa nell'amore della patria, nel culto della propria terra e delle sue istituzioni, nell'ardore della ricerca, nell'appassionata dedizione allo studio, nella prodiga generosità verso altri studiosi, non può andar dimenticato nè perduto; deve essere esempio e norma per noi e per chi verrà dopo di noi. Egli resta intanto in spirito e con l'opera Sua, qui accanto a noi.

Pace sia alla Sua Anima! Egli sa il bene che Gli abbiamo voluto, il ricordo, la riconoscenza, l'affetto che Gli abbiamo portato e che Gli porteremo sempre in cuore con imperitura, reverente memoria.

VITTORIO VIALE

DOCUMENTI E NOTIZIE

1. - Documenti sui modelli per la Sacrestia di S. Pietro a Roma.

Finora non si conoscevano dettagli sulla storia del modello di Juvarra per la Sagrestia di San Pietro. Le informazioni più importanti sono contenute nella biografia anonima pubblicata da Adamo Rossi. Dice: « Erano appena otto mesi che (Juvarra) dimorava in Torino » quando ottenne il permesso di andare a Roma per sorvegliare l'esecuzione del modello della Sagrestia. Noi sappiamo che il Juvarra arrivò a Torino, venendo dalla Sicilia, alla fine del settembre 1715. Se l'affermazione del biografo fosse esatta, egli non sarebbe andato a Roma prima del maggio 1715. Lo stesso biografo dice ch'egli stette a Roma per sei mesi, cioè che tornò a Torino nel novembre-dicembre 1715. Due disegni eseguiti a Roma e firmati Juvarra, febbraio 24 e marzo 27 (1), non corrispondono coll'itinerario del detto biografo, a meno di non supporre che Juvarra tornasse a Torino alla fine di marzo, ripartendo di nuovo un mese dopo.

Queste incongruenze possono ora venir risolte da documenti che si riferiscono alla costruzione del modello della Sagrestia. Brinckmann (2), il quale ha intrapreso le ricerche nell'Archivio della Fabbrica, si rassegna al fatto che « anche l'Archivio della Fabbrica di San Pietro ne tace, salvo una piccola notizia ». I documenti però esistono e da questi sappiamo che la costruzione del modello del Juvarra era già stata iniziata il 15 di febbraio 1715. Il falegname Francesco Piccolini ricevette tra quella data ed il 3 di luglio 1715 la somma di 620 scudi, ed il modello era già terminato quando fu saldato l'ultimo pagamento. Siccome sembra poco probabile che Juvarra lasciasse Roma prima della conclusione del modello, egli dev'esservi rimasto circa sei mesi, tra gennaio ed il principio di luglio. Se noi accettiamo l'ipotesi di un *lapsus* del biografo anonimo, cioè ch'egli intendeva scrivere che Juvarra era stato appena tre (e non otto) mesi a Torino, tutti i problemi si risolvono da sè, perchè Juvarra certamente si trovava a Torino dalla fine del settembre fino ad oltre il 18 di dicembre 1714. Probabilmente egli lasciò la città poco dopo, essendovi stato soli tre mesi.

Il lavoro per il modello del Juvarra fu eseguito sotto la sua sorveglianza con grande rapidità. Egli era evidentemente ansioso di tornare al più presto a Torino. Poco dopo il suo ritorno s'iniziano difatti i piani per la Basilica di Superga. L'esecuzione dei modelli dei suoi concorrenti si trascinò con assai più lentezza. Si sa che questi erano Antonio Valeri, Domenico Paradisi, Niccolò Michetti e Antonio Canevari. Dai documenti appare che ve n'era ancora uno, cioè l'architetto dilettante senese, Lelio Cosatti, noto per la sua partecipazione nel concorso del 1732 per la facciata di San Giovanni Laterano. Il modello del Cosatti trovò particolare favore presso il cardinale Albani e la Congregazione della Fabbrica di San Pietro.

---

(1) Rovere-Viale-Brinckmann, *Filippo Juvarra*, Torino, 1937, pag. 51, tav. 104.

(2) Ibid., pag. 127 e segg.

I documenti sono contenuti nei seguenti volumi dell'Archivio della Fabbrica: 1) 403: Registro. Uscita... dalli 13 marzo 1704 a tutti li 16 marzo 1718 - 2) 411: Registro d'ordini dal 1714 al 1723 - 3) 417: Registro. Uscita... dalli 24 luglio 1718 a tutti li 17 decembre 1727 - 4) 419: Spese minute dall'anno 1723 al 1743.

R. Wittkower

Documenti:

Juvarra (15.2.1715 — 3.7.1715).

Sigr. Giulio * potrà pagare à Mro Fran.co Piccolini scudi trenta mta, qli se li fanno pagare à conto delle spese fatte, e da farsi per il modello della Sagrestia di S. Pietro ordinato dal Sr. D. Filippo Juvarra, con tenerne conto à parte per esserli bonificati nella pa. lista qsto dì 15. febo. 1715.

Altri pagamenti: 11.3. (50 scudi), 29.3. (50 scudi), 15.4. (50 scudi), 11.5. (50 scudi), 24.5. (40 scudi), 6.6. (100 scudi), 21.6. (50 scudi).

L'ultimo pagamento dal 3. luglio di 200 scudi « quali se li fanno pagare per saldo e final pagamento... ».

(Vol. 411).

* Sigr. Giulio è Giulio Quarantotti Depositario.

18. settembre 1715. A Mro Fran.co Piccolini capo Mro faleg.me scudi 620 mta sono per saldo di tutti li lavori e spese fatte per il modello della nova sagrestia della Basilica Vaticana ordinato dal Sig.re Filippo Juvarra Architetto come distintamente da Conti, et altre Giustificationi, esistenti in Comp.ria.

(Vol. 403).

11. decembre 1715. A Mro Franc.o Piccimini sc. 17.60 mta quali se li fanno pagare tanto per sua fattura, et assistenza, in disfare, e ricomporre il modello della Sagrestia di S. Pietro fatto dal Sr. D. Filippo Juvarra, quanto per spese dal med.o fatte, e danari pagati a facchini, et altri uomini per il trasporto di d.o modello dal Palazzo di M.te Cavallo à S. Pietro à Tor de Venti.

(Vol. 411).

Niccolò Michetti (21.3.1715 — 24.3.1716).

Sigr. Giulio potrà pagare al S.re Nicola Michetti sc. 40 mta, quali se li fanno pagare à conto delle spese fatte, e da farsi per un modello della Sagrestia di S. Pietro, che si sta lavorando dal med.o, con tenerne conto à parte questo dì 2 maggio 1715.

Altri pagamenti: 4.7. (60 sc.), 29.7. (50 sc.), 26.8. (50 sc.), 19.9. (50 sc.), 26.10. (50 sc.), 5.12. (50 sc.), 10.1.1716 (50 sc.), 24.3. (50 sc.).

L'ultimo pagamento del 6. aprile 1716 di 135 scudi « per resto et à compimento di sc. 635 simili che tanto importano le spese, e pagam.ti fatti per il modello della sagrestia da esso fatto dalli 21 marzo 1715 à tt.o li 24 marzo 1716... ».

(Vol. 411).

Domenico Paradisi (3.3.1715 — 15.2.1716).

Sig.e Giulio potrà pagare al S.e Dom.co Paradisi scudi 50 mta qli se li fanno pagare a conto delle spese dal med. fatte, e da farsi per un modello della sagrestia di S. Pietro, che si sta lavorando dal med.o... questo dì 24 maggio 1715.

Altri pagamenti: 17.6. (50 sc.), 14.7. (100 sc.), 29.7. (50 sc.), 14.8. (50 sc.), 30.8. (50 sc.), 19.9. (50 sc.), 22.10. (50 sc.), 14.11. (60 sc.), 20.12. (80 sc.).

L'ultimo pagamento del 20 marzo 1716 di scudi 103.85 « per resto et à compim.to di sc. 693.85 simili, che importano diversi pagamenti da esso fatti à varij Artisti per lavori fatti per il modello della nuova Sagrestia di S. Pietro... ».

(Vol. 411).

Un'altra nota nel vol. 403: Al Sig.re Domenico Paradisi Architetto scudi 693.85 mta per saldo di tutte le spese occorse di fare per il modello da esso fatto per la nuova Sagrestia di S. Pietro dalli 3. marzo 1715 à tutti li 15. febraio 1716.

Antonio Canevari (6.5.1715 — 31.3.1716).

Sig.re Giulio potrà pagare al s.e Ant.o Canavari scudi 40 mta, quali se li fanno pagare a conto delle spese fatte, e da farsi per un modello della sagrestia di San Pietro, che si stà lavorando del med.mo... questo dì 13. maggio 1715.

Altri pagamenti: 17.6. (50 sc.), 18.7. (50 sc.), 26.8. (50 sc.), 28.9. (50 sc.), 21.10. (50 sc.), 22.11. (50 sc.), 19.12. (50 sc.), 18.1. 1716 (50 sc.), 14.2. (50 sc.).

L'ultimo pagamento del 6 aprile 1716 di scudi 134.20 « per resto et à compim.to di sc. 624:20 simili che tanto importano le spese e pagam.ti fatti per il modello della sagrestia da esso fatto dalli 6. Mag.o 1715 a tto Marzo 1716... ».

(Vol. 411).

Antonio Valeri (26.2.1715 — 28.9.1715).

Sig.re Giulio potrà pagare al S.e Ant.o Valerij scudi trenta mta quali se li fanno pagare à conto delle Spese fatte, e da farsi per un modello della Sagrestia S. Pietro, che si stà lavorando dal med.o, con tenere conto à parte. Qsto dì 26 feb.ro 1715.

Altri pagamenti: 14.3. (50 sc.), 2.5. (50 sc.), 4.6. (40 sc.), 12.7. (100 sc.), 29.7. (50 sc.), 13.8. (50 sc.), 26.8. (50 sc.), 28.9. (40 sc.).

(Vol. 411).

Un'altra nota nel vol. 403 datata 16 decembre 1715: « Al Sig.re Ant. Valerij Architetto sc. 475:51 per saldo di tutte le spese occorse di fare per il Modello della nuova Sagrestia della Basilica Vaticana da esso fatto... ».

Un altro modello per la sagrestia fatto dal Valeri fu eseguito nel 1723. Ci sono pagamenti dall'agosto fino al decembre di quest'anno per il « modello della nuova Sagrestia... che dal medesimo si fa... ». Finalmente al 24 agosto 1725 riceve un pagamento di scudi 50 « sono per resto di ricognitione ordinata dal E.mo Prefetto per il disegno, e modello della nuova sagrestia della Basilica Vaticana... ».

(Vol. 417).

È probabilmente questo modello che fu esposto nel luglio 1724 nella galleria di Monte Cavallo. Un documento del 24 luglio 1724 dà la « Lista degli Uomini che mostrono il modello della Sagrestia di S. Pietro nella Galleria di M.te Cavallo... ».
(Vol. 419, p. 236).

Lelio Cosatti.

24. marzo 1718: Al Sig.re Abb.e Lelio Cosatti scudi 600 mta per ricognitione e regalo per il Modello della Sagrestia di S. Pietro dal medemo con molto Ingegno inventato, e con somma lode à tutte sue spese ridotto in perfettione. E ciò d'ordine del Emo Sig.e Card.le Albani Prefetto con partecipat.ne della piena Congregat.ne tenuta li 16. Marzo prop.to avendolo in tal guisa voluto distinguere degli altri Architetti à quali sono stati pagati li loro studij e fatiche secondo le giornate come dalli conti esis.tti per giustificatione esistenti in Comp.ria.
(Vol. 417).

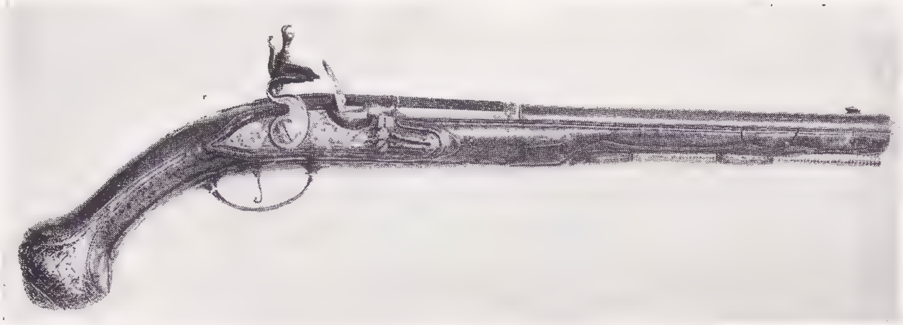
Il 5. aprile 1727 un pagamento fu fatto per lavoro « alli stanzioni dove si devono collocare tutti li modelli della sagrestia... ».
(Vol. 417).

Un altro pagamento per il trasporto di un modello non specificato è datato 26. luglio 1731: « Lista degli Uomini della fab.a che il giorno di Sa. Anna portorno il Modello della Sagrestia da S. Pietro alla Galleria di Monte Cavallo acciò Nro Sig.re lo vedesse ».
(Vol. 419, p. 275).

Nel dicembre 1732 l'architetto Galileo venne a vedere i modelli: 23. Dicemtre 1732 « Per haver dato à quattro Uomini della fab.a che in giorno di festa vennero a lavorare et assistere all'Architetto Galileo che venne per ordine dell'Emo Albani à vedere li modelli della Sagrestia... ».
(Vol. 419, p. 95).

2. - A flint-lock pistol from Turin in the Victoria and Albert Museum. London.

When King Carlo Alberto used the title « Armeria Reale » for the collection of ancient arms and armour, which he brought together in the Juvarra Gallery of the Palazzo Reale in the 1830's, he was in fact reviving a name which had a longer history. In common with the other Princes of 18th century Europe, the House of Savoy maintained a factory for the production of small arms. This establishment, which was situated in Torino, was probably mainly concerned with the production of service arms for the troops, but fine arms for the use of the Court were also made. There is probably evidence of this to be found in the archives of the House of Savoy, but pending the research which will establish this, the



A flint-lock pistol from the Regia Armeria di Torino. Victoria and Albert Museum London.

fine flintlock pistol (Inv. No. M 2817 - 1931) in the Victoria and Albert Museum provides something definite. The pistol is signed twice. Firstly, on the face of the lock-plate, underneath the cock, is the following inscription, roughly stamped with single letter punches: — Reggya . Armerya . dy . Toryno. Secondly on the upper plane of the octagonal breech of the barrel are two stamps (1) the crowned arms of Savoy, with the same inscription as the lock but in abbreviated form « RE.AR.TO », and (2) the bull of the city of Torino. The stamps are of copper, cased with gold foil, let into the metal of the barrel.

It was by no means unusual for the craftsmen of the royal arsenal to turn out fine arms either for the personal use of the sovereign or for royal gifts. A contemporary example is the Russian factory at Tula and a later example dating from the beginning of the 19th century is the Versailles factory under the direction of Nicholas Boutet. As many of the personal arms of the Kings of Sardinia are still preserved in the Armeria Reale, it is to be assumed that this pistol left Torino as a royal gift. Its quality is such as to justify this assumption. The stock is of a finely figured burr walnut, while all the mounts are of blued steel against a gold plated ground. The steel ramrod, which is damascened with a diaper pattern in gold, is apparently of Indian manufacture, and must be a recent restoration. There is unfortunately no indication on the pistol as to the name of the gunmaker who made it, but one would probably be justified in assuming a French origin for him.

The phrase « Reggya Armerya » makes it possible to date this pistol after 1720, on the other hand its style is such that one would hesitate to date it after 1730. It is therefore very probable that it and the pair to it which possibly still exists elsewhere, was made by command of Vittorio Amadeo II, (abdicated 3.9.1730). Its style, both in general design and the detail of its ornament, is quite markedly French, and shows no hint of the Brescian manner which exerted so powerful an influence on North Italian gunmaking during the 17th and 18th centuries. The

ornament consists exclusively of foliate scrollwork, treated symmetrically throughout. The purity of its style, which is completely free from the grotesque elements that dominated 17th century engraved ornament, is clearly derived from the pattern-book of gunmakers' ornament by De Lacollombe, published in Paris early in the 18th century. The pistol was acquired by the Museum in 1931.

J. F. Hayward

3. - La Medioevale casa del Vicario di Pinerolo.

A Pinerolo esistono, anche se sono tutt'altro che ben conservati, alcuni edifici medioevali fra i quali sono degni di particolare menzione la Casa dei Principi d'Acaia, ex castello omonimo (sec. XIV-XV), la Casa del Senato (sec. XV) e la Casa del Vicario (sec. XV). Essi sono annoverati fra i monumenti nazionali e sorgono tutti e tre nella vetusta strada collinare ricca di storia, di caratteristiche particolarità architettoniche e purtroppo anche di cose meno encomiabili.

Descriveremo brevemente l'ultimo degli edifici accennati, situato all'incrocio fra via Principi d'Acaia e via Trento, le cui vicende sono state rievocate da quell'indagatore e studioso di storia locale ch'è il dott. Renato Zanelli nel *Vademecum del Pinerolese*, edito dal rag. P. Tajo nel 1945. Secondo lo storico canonico Pietro Caffaro esso appartenne alla famiglia dei Marchesi Romagnano di Virle i cui membri vi avevano residenza, con ben altro decoro dell'attuale; essi erano ricchi, tenevano cariche pubbliche ed un Giorgio Romagnano fu Castellano di Pinerolo. La denominazione di « Casa del Vicario » proviene probabilmente dal fatto che un altro componente la nobile famiglia, a nome Ludovico, era Vicario Abbaziale di S. Maria in Borgo di S. Verano (l'attuale Abbadia Alpina); egli divenne poi vescovo di Torino ed assistette all'insigne miracolo dell'Eucarestia come è ricordato dalla chiesa del Corpus Domini, edificata nel luogo stesso dell'avvenimento.

Dopo l'estinzione della schiatta dei Romagnano la casa passò in proprietà ad un certo Ludovico Floris d'Aquilant e quindi al conte Giuseppe Boutal che lasciò anche il nome ad una vasta tenuta nei dintorni della città. A questo proposito lo scrivente ritiene che non sarà stato il solo a credere che tale denominazione derivasse dall'essere la tenuta stessa rinomata per il buon vino che si conserva notoriamente in buona botte o « boutal ». Dal conte Giuseppe l'edificio passò alla sorella Cristina Agata, maritata Des Geneys, baronessa di Fenile. Verso il 1775 la casa che, contrariamente a quanto si ritiene dai più, non fu mai sede di pubblici uffici, venne quindi abitata dalla illustre famiglia Des Geneys, un membro della quale, l'ammiraglio Giorgio (1761-1839), fu il creatore della Marina Sarda e legò il suo nome a memorabili imprese. Il contrammiraglio Emilio Prasca gli dedicò un diffuso studio (*L'ammiraglio Giorgio Des Geneys e i suoi tempi*. Tip. già Chiantore Mascarelli, Pinerolo, 1936). L'edificio passò poi al conte Falcombello d'Albaretto e successivamente ad altri proprietari che poco fecero per impedirne la progressiva degradazione.

Dopo l'abbattimento del primo nucleo di case della via Principi d'Acaia, la

Casa del Vicario si può abbracciare con un suo sguardo in tutta la sua armoniosa possanza anche se nel corso dei secoli è stata non poco deturpata, ed è sperabile che, secondo il desiderio espresso dal cav. avv. Ernesto Bertea in una seduta consigliare del 24 dicembre 1895, quest'edificio « civile » ch'è uno dei più pregevoli e dei pochi monumenti rimasti a testimoniare la passata grandezza di Pinerolo, possa essere salvato dalla incuria dei tempi e, con sapienti restauri, restituito alla pristina bellezza.

Pinerolo. La casa del Vicario vista da ponente.
(fot. Gatti).

È auspicabile che possa essere riesumato il progetto di restauro del vetusto fabbricato, che ha pianta alquanto irregolare e consta di quattro piani fuori terra, progetto che venne allestito alcuni anni or sono dall'architetto Albertelli. Esso conserva l'ingresso dall'attuale androne carraio e prevede l'installazione al primo piano del Civico Museo nel quale sono conservati preziosi cimeli della gloriosa famiglia Des Geneys, mentre il piano terreno consterebbe di due soli ampi locali, uno adibito ad ufficio e l'altro a sala d'esposizione di terrecotte, sarcofaghi, ecc.; al primo piano vi sarebbero due sale per il museo, al secondo due per la pinacoteca, mentre nel terzo ed ultimo alloggerebbe il custode.

I principali lavori preventivati sono i seguenti: restauro delle facciate verso le vie Trento e Principi d'Acaia comprendente il ripristino di porte e finestre, secondo le caratteristiche dell'epoca e secondo le orditure originarie che si intravedono tuttavia, e con la eliminazione dell'ampia porta chiusa dalla novecentesca serranda, sostituzione di elementi deteriorati, costruzione di una balconata in legno al secondo piano verso via Trento, rifacimento del balcone al terzo piano, ricostruzione del tetto con particolare riguardo alla caratteristica « pantalera », chiusura delle aperture con i fabbricati adiacenti e possibilmente isolamento degli stessi, secondo il voto espresso dall'architetto Mesturino, sovraintendente ai monumenti. Verrà conservato lo smusso d'angolo a piano terreno il quale ha addossata una pietra ch'è forse quella denominata « peira dla rasoun » che serviva per mettere alla berlina debitori insolventi.

Nell'interno verranno fra l'altro rifatti i pavimenti, restaurati i bei soffitti a cassettoni e gli affreschi del primo piano che lasciano intravedere scene con armi ed armati.

È sperabile che si possa vedere presto ripristinato nelle sue armoniose linee architettoniche il palazzotto di puro stile quattrocento piemontese, quale si può ammirare nel prospetto ad acquarello eseguito dal progettista e cioè con le facciate in rosso mattone illegiadrite dalle aperture bifore racchiuse dalle eleganti ogive, i fregi in cotto, le lignee balconate difese dalle assai aggettanti falde del tetto.

Anche la destinazione dei locali è degna di consenso poichè le interessanti cose racchiuse nel Civico Museo potranno essere meglio disposte in quella più appropriata sede. Ed oltre alle poche tele ivi conservate e dovute al pennello dei pittori Camillo Alliaudi, Ernesto Bertea, Edoardo Calosso ed Ettore Mai, le sale del secondo piano ne potranno accogliere altre degli artisti subalpini viventi le quali costituirebbero così il primo nucleo di una pinacoteca regionale.

Paolo Tosel

4. - Un nuovo Pascale Oddone.

Sul secondo altare della navata destra della basilica di San Biagio di Finalborgo è collocato (entro una ricca cornice intagliata e dorata coeva) un polittico cinquecentesco rappresentante nella parte centrale il Martirio di Santa Caterina, negli scomparti laterali i Santi Pietro e Paolo, in alto ai lati l'Annunciazione, nella cimasa la Pietà, nella predella fatti della vita di Santa Caterina.

Il dipinto proviene dalla chiesa di Santa Caterina dei Domenicani trasformata con l'annesso convento in reclusorio, ed era finora attribuito a scuola fiamminga. Le somiglianze stilistiche e tecniche che questo polittico presenta con le opere datate e firmate da Pascale Oddone me lo fanno ritenere opera certa di questo maestro piemontese, che oltre alla pittura si dedicò all'intaglio del legno, lasciandocene pregevoli esempi sia nella cornice di Saluzzo, sia in quella eseguita per l'ancona di Gandolfino a Savigliano. Io ritengo che sia sua anche la cornice dell'altare di Finalborgo simile per disegno e per fattura alle precedenti.

Circa la data del polittico di San Biagio ritengo doverlo collocare fra il 1531, data della pala di Staffarda e il 1535, in cui l'Oddone ha eseguito quella di San Giovanni di Saluzzo.

Di Pascale Oddone nato a Trinità si conoscevano finora, oltre le due ancone citate, due tavole esistenti nella parrocchiale di Revello datate l'una: la Deposizione 1540, l'altra la Trinità 1541, inferiori per qualità alle precedenti.

Il polittico di Finalborgo è importante perchè oltre ad essere di buona fattura, ci chiarisce l'origine dell'arte di questo pittore piemontese di talento non eccellente, ma abile nella tecnica. Arte che si credeva derivasse da Defendente Ferrari, che ha con Pascale comune lo studio della materia derivante dai fiamminghi. La figura di Santa Caterina nello scomparto centrale, i Santi laterali, ma soprattutto la predella presentano evidenti influenze dell'arte giovanile di Gerolamo Giovenone ed in special modo con le devote dipinte nel trittico delle Domenicane a Trino Vercellese e con la pala della Galleria Sabauda datata 1514.

Fino ad un certo momento Defendente e il Giovenone procedevano in modo parallelo da una stessa radice stilistica ancora di carattere goticheggiante; ad un

certo punto il Giovenone si libera da essa seguendo i moduli del rinascimento gaudenziani con maggiore morbidezza dei contorni, con ampiezza di forme e di impostazione.

Pascale non segue Defendente, ma guarda a Giovenone; infatti nella pala di Saluzzo del 1535 vediamo ch'egli è entrato nell'orbita del rinascimento nell'allargare le proporzioni delle figure, nello studio della prospettiva, nell'inquadratura della composizione; mentre Defendente, anche nell'ultima sua opera dello stesso 1535, il polittico dei Santi Crispino e Crispiniano di Avigliana, rimane sempre legato agli schemi quattrocenteschi.

Non solo, Pascale segue Gerolamo Giovenone anche nel particolare manierismo di arrossare le pupille e di disporre in modo equilibrato i gruppi nella composizione. Nel polittico di Finalborgo infine si notano interessanti addentellati con Giuseppe Giovenone il vecchio fratello di Gerolamo, e operante nel 1521 nella bottega di Gaudenzio il cui polittico con il Battesimo di Gesù del 1535 a Ciriè presenta evidenti analogie con il nostro nel disegno delle figure e nell'inquadratura della predella.

NOEMI GABRIELLI

5. - In margine alla mostra "Ars Sacra" di Monaco.

Anni sono, studiando le pitture romaniche del Piemonte, avevo tentato di ricercarne la derivazione e i caratteri. La meravigliosa mostra « Ars Sacra » organizzata ora a Monaco di Baviera nel Prinz Carl Palais, dal giugno all'ottobre 1950, mi ha dato modo di approfondire la mia conoscenza della pittura dell'Alto Medio Evo al di là delle Alpi e soprattutto dell'arte ottoniana di Reichenau, e di controllare e rettificare alcune supposizioni che aveva fatto in quello studio.

Mi ero fatta, ad esempio, l'idea che l'arte ottoniana di Reichenau consistesse in un irrigidimento, in una solidificazione della forma, ed avevo ritenuto quindi che le pitture del sottotetto di Sant'Orso di Aosta presentassero rapporti, oltre che con San Giovanni di Münster (Svizzera), anche con le decorazioni di San Giorgio di Oberzell, e che dalla fonte stessa ottoniana di Reichenau l'abside di San Giovanni di Piobesi avesse preso la modellazione delle figure. Per le stesse ragioni avevo supposto che gli apostoli dell'abside di San Tommaso di Briga Novarese fossero collegati con il codice di Egberto della biblioteca di Treviri e con quello aureo di St. Emmeram. Mi era parso infine sufficiente dire che i frammenti di Sant'Ilario di Revello avessero relazione con la pittura ottoniana e che le delicate figure di San Michele in Clivolo a Borgo d'Ale si collegassero con le miniature del Registrum Gregori di Treviri.

Ora, dopo la visita alla mostra Ars Sacra e l'esame dei tesori e capolavori d'arte ottoniana là radunati, mentre mi è possibile confermare per le pitture di Borgo d'Ale la derivazione dalla corrente di Treviri per i caratteri tipicamente affini del disegno elegante, sottile, netto e dei colori pastosamente modellati e delicati; e altrettanto dire, sia per l'abside di San Tommaso di Briga dove abbiamo una visione impressionistica e sintetica tale da avvicinarla al codice di Bamberga (n. 95 del Catalogo); sia per i frammenti di Revello simili all'evangeliario di Reichenau (n. 89 del Catalogo); convengo che il metallico, freddo nitore della conca absidale di San Giovanni ai campi di Piobesi non ha riscontro nelle miniature di Reichenau e negli affreschi di San Giorgio di Oberzell, dove vi è maggiore disin-

voltura nella linea di contorno e maggiore intensità cromatica, ma presenta più vicini legami con lo stupendo Crocefisso in bronzo della parrocchiale di Werden.

Così lo schematico irrigidirsi delle figure sullo sfondo bianco di Sant'Orso in Aosta è assai più angoloso di quello che non si riscontri nelle pitture di Reichenau ma più vicino alle decorazioni parietali di Münster ed agli avori della giovane scuola di Metz. Nei brevi lacerti di Santa Maria di Castelvecchio a Mongrando, più antichi di quel che io supponessi, si legge ancora nel digradare dei fondi dei colori delicatamente modulati, nella riquadratura violacea degli spartimenti, nella scomposizione delle forme in tocchi tremuli di luce, il predominio della corrente di Tours.

* * *

La stupefacente mostra dell'Ars Sacra — e chi l'ha veduta non può non convenire con me che l'aggettivo non è esagerato ma rende appena l'idea dei tesori che vi sono stati raccolti — resterà memorabile negli annali della storia dell'arte. Per la prima volta sono stati riuniti ed ordinati con coerenza rigorosamente stilistica i capolavori della miniatura dell'avorio, dell'oreficeria, delle stoffe, dall'epoca paleocristiana a tutto il romanico, in modo da dare una visione organica e completa — attraverso la successione di tempo ed i diversi intendimenti stilistici — delle disparate correnti che hanno predominato nelle regioni nordiche della Francia e nella Germania nel corso di questi otto secoli.

Una selezione rigorosa ha guidato l'ideatore ed ordinatore prof. Albert Boeckler nella scelta dei pezzi anche per la fase romanica documentata da opere notevolissime; ma la grande rivelazione è stata data dagli stupendi capolavori del periodo carolingio ed ottoniano.

Soltanto una personalità dotata di una cultura eccezionale, di sensibilità acutissima e di una profonda conoscenza della materia quale il prof. Boeckler possiede, poteva presentarci una sintesi così precisa e chiara di quel mondo finora misterioso e non ben definito nei suoi aspetti essenziali e particolari.

Grandissimo godimento hanno provato coloro che hanno avuto la possibilità di visitare questa mostra. E indimenticabili resteranno nella mente i vari capolavori: dalle pagine della Genesi di Vienna all'avorio con le Pie donne al sepolcro (Monaco, Bayer. Museum), dalla fibula francone del secolo VII all'evangeliario del gruppo di Ada di San Medardo di Soissons appartenente a Carlo Magno, dal vangelo dell'imperatore Lotario della scuola di Tours al codice aureo di Sant'Emmeram scritto per Carlo il Calvo, pittorico nei rilievi sulla rilegatura d'oro vicini a quelli dell'altare portatile di re Arnulfo della corrente di Reims, della corona di Cunegonda ai cinque codici donati da Enrico II al duomo ed a Santo Stefano di Bamberga, dai gioielli e dalla croce d'oro donati dalla regina Gisela ai manti trapunti d'oro di Enrico II e di Santa Cunegonda, dal bastone pastorale con smalti e lamina d'oro sbalzata al reliquario del chiodo del duomo di Limbourg.

Non si può più parlare oggi di arte barbarica, almeno nel significato che le è stato dato finora. Se vogliamo mantenere questa parola divenuta di uso corrente, bisognerà spiegare che arte barbarica significa una nuova altissima forma di civiltà — che venendo a sovrapporsi a quelle precedenti, classica e bizantina, ed al decorativismo orientale con opere di eccezionale valore — presenta una vena creatrice nuova, fresca, genuina nella sua espressione.

È un mondo ed un modo di sentire e di intendere completamente opposto a quello classico che lo aveva preceduto, dove il pacato e calcolato equilibrio delle

varie parti dominava dando un senso di calma di ordine di riposo, dove tutto: pittura, avorio, stoffa, oreficeria era sentito con il gusto architettonico dello spazio. Qui invece, ad una spartizione plastica e misurata delle superfici si sostituisce un senso pittorico, che cerca l'ispirazione non più nella realtà concreta, bensì nella fantasia sognatrice, dando vita ad uno stile nuovo intimamente connesso con il carattere e con l'ambiente, modulato a seconda delle località, più tonale a Tours, più tremulo e nervoso a Reims, più concitato a Fulda, più plastico nel gruppo dell'Ada, più monumentale e ricco di cromatismo a Reichenau, più delicato nelle morbide sfumature policrome a Treviri. Nel quale stile si afferma sempre un atteggiamento fantastico che per esprimere l'ansiosa inquietudine dell'animo ed il mondo immaginoso dei sogni astrae dal reale per trasmettere — attraverso a nuovi rapporti di forme, di luci e di colori — l'essenza di questo originalissimo spirito occidentale così emotivo e vibrante a tutte le sensazioni pittoriche e lineari.

Noemi Gabrielli

RECENSIONI

F. Cognasso, M. Bernardi, A. E. Brinckmann, A. M. Brizio, V. Viale, *Il Castello del Valentino*, in 4° gr., pagg. 376, tavv. e figg. a colori 16, in nero 208, Società Editrice Torinese, Torino 1949.

Già da più voci quest'opera monumentale fu fatta oggetto di incondizionato elogio come realizzazione editoriale di somma perizia e dignità, grandiosamente e signorilmente appropriata al duplice scopo celebrativo che l'ha occasionata: della Società S.I.P. che per idea di Attilio Pacces la volle, e del famoso castello romanticamente amato ma praticamente altrettanto trascurato. Non c'è al riguardo che da associarsi senza riserve all'ammirazione: un libro di gala.

Ma interessa ora prender visione del contenuto, che è accompagnato da ricca e sceltissima scolta di riproduzioni fotografiche in nero e a colori, d'architetture, sculture, pitture, di piante dell'antica città e del castello, dei vari progetti, di ritratti d'illustri personaggi, di paesaggi o scene cortigiane cui si aggiungono buoni disegni e acqueforti di Morbelli e Boglione e tavole a colori ricavate da dipinti di Spazzapan e di Menzio, il quale ultimo se meglio convince nella sua seconda veduta, appare poco felice nella prima. Nè per Spazzapan, certo gratuito gridare del colore è tutta colpa della resa tipografica.

Il volume si sviluppa in cinque parti di carattere storico e artistico, di varia ampiezza.

Con *Torino nel Seicento*, F. Cognasso offre un nitido quadro della vita cittadina, elasticamente evadendo dagli stretti limiti del titolo, per una colorita inquadratura che segue le laboriose trasformazioni o, se meglio si vuole, maturazioni della vita politico-sociale del Piemonte, imperniata in Torino, a partire dai giorni ferrei di Emanuele Filiberto, per mano e pensiero del quale la città doveva farsi « ridotto delle libertà d'Italia », poichè egli aveva giurato, quest'Italia, di difenderla come « madre mia, regina e duce del mondo ».

La vita letteraria torinese (grama invero, ma non era colpa di Torino se allora molta letteratura italiana si gonfiava a vuoto) è illustrata con rapida chiarezza; altrettanto quella commerciale. Più ampiamente è rievocata la vicenda di opere edilizie nella città vecchia e nella città nuova, con tutte le connessioni di interessi pubblici e privati. Un buon quadro, dunque, che ha illuminato e, fluidamente, fatto vivere.

M. Bernardi, noto per passione di rievocazioni della vecchia vita piemontese, restringe il quadro dalla città al monumento che è oggetto dell'opera: *Il Valentino e il suo castello*; ma nel ricco e vario affacciarsi alla ribalta di uomini e cose, il Valentino, seguito nella sua vita dai più antichi tempi, è il pittoresco fondale su cui si proietta la vita torinese, specie da quando con l'acquisto dell'originario castello da parte di Emanuele Filiberto, l'edificio s'inserì più strettamente nella storia cittadina. Ampia è la messe di documenti raccolta dal B. e alla luce di essi — tra cui alcuni nuovi — con opportune delucidazioni e rettifiche, sono illustrate le trasmissioni di proprietà, le successive condizioni e modifiche — sempre da un punto di vista essenzialmente storico — e gli avvenimenti di cui l'edificio fu teatro. Compiaciuto, il B. v'indugia e giunge ad ampia ricostruzione mondana di feste, tornei, cavalcate, dominanti in tanta pompa le figure delle due Madame Reali. Riproduzioni in fac-simile di documenti (tra cui l'intero opuscolo dei « Portici di Atene », descrizione di festa al Valentino nel 1639), medaglioni commemorativi, scenari fastosi per teatri, illustrazioni esotizzanti di poemi e melodrammi, vivaci tavole di caroselli e giardini allietano il quadro storico: quadro di una vita che fu ostentatamente magnifica ma di una magnificenza greve come

i ritratti di Cristina e di Giovanna Battista: e quelle variopinte giostre voglion forse illudere di una fresca spontaneità che non ci fu o ci fu a fior di pelle, come, a ben guardare, in quelle piacevolmente artificiose vignette stesse.

Lo studio della *Architettura del Castello* è fatica di A. E. Brinckmann. Noto per la sua interpretazione filosofico-umanistica dell'arte, egli inizia con una bella pagina ove di colpo pare si rialzi il tono della vita spirituale del Piemonte artistico, sopra i chiassosi spassi cortigiani o le tormentate lotte — e anche beghe — politiche e civili. E la trattazione prosegue su quel tono, ma si sarebbe desiderato un più ampio sviluppo di alcuni buoni spunti. È doveroso tener conto dei limiti strettissimi di tempo e di spazio imposti allo scrittore, ma ad es., citando il sorgere e lo svolgersi di altre forme architettoniche in palazzi coevi, con carattere di castello-villa, sarebbero derivati buoni risultati dall'insistere a riscontro e in opposizione, sulle intime caratteristiche del Valentino e sulla loro essenza. Attentamente sono riesaminati i documenti delle varie fasi di ricostruzione; già la Collobi ed il Verzone avevano considerato la posizione dell'architetto Carlo di Castellamonte nei riguardi del castello e la prima, seppure con molta premura, aveva tentato di fissare alcuni elementi essenziali del suo stile. Era ora l'occasione buona per precisare in base ad eventuali consensi o dissensi; e da un così esperto studioso di architettura barocca italiana, ed anzi europea in genere, qual'è il Brinckmann, ci sarebbe piaciuto un più circostanziato estendersi di riferimenti e giudizi critici, sì da giungere — qualora proprio si debba accogliere il nome del Castellamonte come quello dell'ideatore del Valentino nella sua sostanziale configurazione — a determinare in aperta definizione la personalità artistica nei suoi dati peculiari. Il B. nel riprendere e discutere elementi storici, lascia in ombra le figure degli artisti; auspichiamo che un suo ulteriore studio venga ad illuminarci sui problemi strettamente stilistici che il difficile tema racchiude. Emergono vive considerazioni: così la supposizione di una precedente attività del Palladio cui il Castellamonte si sarebbe ricollegato nella nuova loggia (e non vogliamo dire che l'attività del P. sia senz'altro da accettare, specie poi per quanto riguarda derivazioni da lui, ma solo che l'ipotesi, interessantissima, richiederebbe sviluppo e chiarimento); così i rapporti del C. con l'architettura tosco-romana della seconda metà del '500 così la scissione dell'architettura del Valentino da quella di castelli e palazzi francesi coevi, dei quali il B. è dottamente informato, ma che qui sono appena accennati. Il buonissimo, più volte ripetuto rilievo, sul decisivo « senso plastico di tutto l'insieme della costruzione e il ritmo spaziale dei vestiboli, delle scale, delle sale » acquista dunque valore di richiamo a quello che avrebbe potuto formare un fertile centro ideale della trattazione, ragione e mezzo di deduzioni. Quanto ai cinque punti che proverebbero l'italianità della costruzione, dal B. difesa (soggetto scabroso, complesso, tutt'altro che risolto e che richiederebbe tutta una riproposizione, su nuove basi, degli elementi di disamina), il primo ed il quarto (trattazione di gusto manieristico italiano nella muratura esterna e sensibilità spaziale) offrono valido elemento, e non è qui il luogo per indugiarvi; ma il secondo riguarda gli stucchi esterni non concepiti con la costruzione, anche se ad essa si adattarono tanto da fondervisi; il terzo lascia intuire un non netto stacco fra i concetti di volume e di massa; il quinto attribuisce a Cristina di Francia un'intelligenza edilizia impensabile in chi per pitture e ammobiliamento dimostrò sempre più gusto per il numero e l'effetto vistoso che per la qualità.

A. M. Brizio, studiando *Le Pitture* del Castello con obiettività, ha riveduto vecchie posizioni di storiografi non ineccepibili come il Vico, riesaminato la lunga trafila d'affreschi in sale e salette, in rapporto allo stile, alle attribuzioni, alla qualità, ai danni dei secoli e alle più crudeli inclemenze di restauratori e rifacitori; ha riprodotto documenti a sostegno della disamina e riportato iscrizioni varie e motti, talora di gustoso interesse. Ha precisato — delimitando — l'attività del ticinese Isidoro Bianchi, coadiuvato e poi seguito dai figli nell'appartamento che va dal salone centrale alla stanza dei Gigli; le numerose scene allegoriche e mito-

logiche sono descritte nei non ricchi nè vari caratteri, or più rapide e libere, di Isidoro, or più secche e minuziose, dei figli ed aiuti. Nell'altro appartamento, dalla stanza della Guerra a quella della Caccia la B. definisce l'attività di pittori finora inidentificati al Valentino; Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi, di altra tempra dai Bianchi e di maggior ricchezza pittorica, pur non trascendendo la mediocrità. Operanti qualche lustro più tardi lasciarono pitture di chiari colori, più modulate negli accordi, tenui di chiaroscuro, armonizzate su basse intonazioni dominanti. Il loro illustrare discorsivo, fresco, non è immune da influssi di ben più solida pittura lombarda quale quella del Morazzone, maestro di Giovanni Paolo. Talora una lieve fantasia li penetra come nei paesaggetti della Sala delle Magnificenze, che alla B. « paiono promessa ai futuri sviluppi di stile d'un Cignaroli », mentre il loro meglio è nelle scene della Sala della Caccia, di buona fattura e vivace spirito. Confronti con opere dei Recchi nel Comasco completano l'esame sobriamente accurato su un materiale pittorico sovrabbondante e, per qualità e guasti, spesso delusivo.

Al quadro tracciato avrebbe forse giovato segnare con più netti stacchi le divergenze di valore: forte è il divario ad es. tra le scene di guerra, derivate da stampe di Stefano dalla Bella (gentilmente additatemi dall'arch. prof. P. Verzone), decorative e vivaci di narrazione ma non di fattura, e quelle della Sala delle Magnificenze, dove alcuni paesaggi sono assai belli, altri grossolani (le vedute cittadine sono talora meschinissime) e rivelano un rifarsi ai paesaggi della Sala della Caccia, forse da parte di mediocri aiuti a fianco del maestro che ne eseguì le parti migliori. Ma questo maestro della Caccia è artista di alte doti, più di quanto sia stato rilevato: caccie e scenette deliziose dei putti con selvaggina superano di gran lunga la normale produzione dei Recchi. Invano si cerca nei grandi e piccoli scomparti recchiani quella vivacissima mobilità di notazioni che illumina cieli e acque, monti e frascami, tutto animando e armonizzando con rara, immediata spontaneità, che è squisita interpretazione pittorica della natura. V'è un senso particolare di modulazione dei lumi che rivive nei puttini dalle carni che la luce stessa modella e impasta in toni or splendenti, or velati, e ne fa creature magnifiche, ricche di linfa, tra animali e tendaggi di sostanziosa trattazione cromatica e luminosa. Il problema stilistico e attributivo di tale fregio, rimane, crediamo, ancora aperto, e aiuterebbe a chiarire uno dei vari filoni nel campo non ancor facilmente viabile — per ragioni di forza maggiore — nel Seicento pittorico in Piemonte.

Gli *Stucchi e l'Ammobiliamento* concludono il libro, ad opera di V. Viale. È una conclusione interessante e nuova. Lo stucco, creatura prediletta del barocco, venne anche a Torino ampiamente sfruttato, e con gusto e finezza. Ma esso è tuttora tema assai negletto dai cultori d'arte e perciò più interessante risulta la rapida ma informata riunione di notizie storiche premesse dal V. ricordando le principali estrinsecazioni di quest'arte a partire dalla scuola raffaellesca fino al '600 inoltrato a Roma, in Lombardia, nel Veneto, improntandosi di caratteri e gusti diversi. Di qui lo scrittore passa al tema specifico; in base ai documenti esplorati e confortandosi su raffronti stilistici definisce la partecipazione or più or meno ampia e provata, di C. Solaro, di T. Carlone (cui attribuisce le sovraporte del portico, con busti di imperatori), di F. Bianchi (che col padre dovette stuccare tutto l'appartamento verso Moncalieri), di A. Casella, del doratore G. A. Casasopra. Minuto è l'esame degli stucchi, sala per sala, nel variare del complessivo gusto di inquadratura generale e di quello dei particolari, condotti con abilità d'invenzione. Or si nota un carattere classicheggiante (nel gusto della corrente capeggiata dai Campi) come nella Stanza Verde, ora un riversarsi esuberante di barocchismi come nella Stanza della Guerra, ora le forme si fanno un po' fredde e incomposte, ma robuste e personali come in A. Casella, ora si svolgono in più delicati e freschi motivi come nel Gabinetto d'Ercole di I. Bianchi (dove purtroppo l'esecuzione non risponde all'intenzionale lievità decorativa).

La festosa e quasi sempre ariosa sequenza di questi elementi ornamentali trova vivo ausilio nelle belle riproduzioni; utili sono le possibilità di confronto per somiglianze di gusto (e differenze di materia) con decorazioni di Palazzo Reale; largo il campo d'osservazione pur tra oscillazioni fortissime di qualità; ed è cosa grata agli studiosi questa valorizzazione d'un materiale che ha nel Valentino parte dominante. Gli stucchi esterni sono infatti anch'essi bellissimi, anzi, complessivamente di più alto gusto, e armonicamente immedesimati nell'architettura. Rimane da vedere se essi non rispondano a indirizzo, almeno in parte, diverso da quelli interni.

Termina lo studio una documentazione lunga e circostanziata dell'ammobiliamento del castello, attraverso gli inventari, rivelatrice della ricchezza, della squisitezza, del buon gusto — che fu molto — e del cattivo — che non fu poco — degli ospiti ducali.

Così chiudiamo il bel libro di gala, col pensiero lievemente pungente che le bellezze di Torino dovrebbero essere meglio salvaguardate come nel caso del Valentino; e si cerca di cacciare quello, ma tremendamente pungente, che un altro castello alle soglie di Torino, un castello che con la sua cappella rappresenta una delle più belle glorie del '700 europeo — alla Venaria — se ne sta morendo giorno per giorno, mentre cadono i calcinacci trascinando con sè gli stucchi; e il resto ugualmente decade. Con essi devono cadere anche per noi torinesi, giorno per giorno, le speranze che questo miracolo d'arte non rovini?

Luigi Malìè

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta scientifica ed amministrativa del 4 giugno 1949.

Sono presenti i Soci: Bondon, Germano, Gabrielli, Benoldi, Carducci, Lomaglio, Viale, Bernardi, Baudoin, Pelazza, Rovere, Fassò, Cavallari-Murat, G. Ceriana, Teresa Lange, Massetti, Marro, Fumagalli, Brunati, Lovera, Verdoja, Guglielmo Lange, Burgo, Giacheri, Guido Gallo, Mesturino, Protto, Spadoni, Guerrini Giorgina, Melis, Carità, Sandri, Arese, Griseri, Fornaris, Carboneri, Sciolla, Saroni, Manassero, Manino, Bartolomeo Gallo, Weigmann, Fiore, Tosel, Capello, Melotti, Destefanis, Ottaviano, Cravero, Torretta, Morbelli, Pollovio, Calderini, Luisa Ceriana, Tournon, Magnoni, De Grazia, Richelmy.

La seduta viene aperta alle ore 16,30 dal presidente dott. Vittorio Viale. Viene dato per letto ed approvato il verbale della precedente seduta.

Il presidente rievoca quindi, fra la commossa attenzione dei presenti, tutti in piedi, i Consoci ed Amici deceduti negli ultimi mesi: *Silvio Simeom*, *Carlo Cussetti*, *Callisto Rey* di Castellamonte, *Bernardo Bertello* di Bra, ai quali rivolge un reverente pensiero e l'estremo vale.

Il presidente esprime quindi il voto che le raccolte di oggetti d'arte e di ricordi torinesi, radunati con somma intelligenza e con grande passione dal compianto Consocio Simeom vengano assicurati alla città di Torino per quel Museo della città di Torino che lo stesso Simeom desiderava di vedere realizzato e compiuto.

L'Assemblea unanime si associa al voto del presidente e lo incarica di farne partecipe la famiglia.

Il presidente spiega il motivo del ritardo a indire questa seduta, dovuta essenzialmente al desiderio di presentare (come oggi egli fa) il Bollettino 1948, per la cui edizione si dovettero superare gravi difficoltà finanziarie ed economiche. Annuncia che è anche in corso di stampa il volume I di *Atti* - Nuova serie - con la monografia del dottor Roberto Carità sul pittore Pietro Francesco Guala, che i Soci potranno ottenere con un forte sconto sul prezzo di copertina. Ricorda infine il buon successo della visita a monumenti e Musei cittadini e la prossima gita ad Avigliana e alla Sagra di S. Michele. Annuncia infine che si spera di poter combinare per l'autunno una serie di conferenze d'arte.

Dichiarata aperta la seduta scientifica dà la parola ai Soci:

Dr. Carlo Carducci: che tratta dei « Ritrovamenti e scavi del Piemonte romano ».

Dr. Luciano Manino: che s'intrattiene sul « Mosaico di Stampace del Museo archeologico di Torino ».

Dott. Felice Capello: che informa della « Scoperta di rocce cuppelliformi nell'Agro Segusino ».

Ing. Guglielmo Lange: che perora il « Restauro della chiesa e del priorato di San Saturnino di Susa ».

Dott. Roberto Carità: che dopo aver ricordato alcuni « Dipinti popolareschi del XIV-XVI sec. della regione piemontese » illustra « Due fantasie architettoniche di Filippo Juvarra » da lui ritrovate fra i disegni della Galleria Sabauda.

Dr. Enrico Spadoni: che parla degli « Affreschi della cappella di S. Croce in Rocca Canavese ».

A proposito della comunicazione su Filippo Juvarra del dr. Carità, il dottor Viale ricorda che di recente è stato ritrovato dal prof. Wittkower dell'Università di Londra un interessante libro di disegni di fantasie architettoniche del Juvarra, e ne presenta le fotografie avute dallo stesso professore.

Tutte le comunicazioni sono seguite con molto interesse e viva attenzione ed applaudite.

Il presidente ritiene quindi accennare ad alcune questioni che crede meritino tutta l'attenzione della Società e dei Soci.

Accenna anzitutto al gravissimo scempio che si fa del nostro Archivio di stato con la cessione alla Francia di moltissimi e preziosi documenti, anzi di intere sezioni, e fra l'unanime consenso di tutta l'Assemblea fa voto perchè il danno di questo sventramento di un archivio unitario, come quello di Torino, possa essere reso meno grave con la riproduzione di quasi tutti i documenti da cedere.

Ricorda quindi la questione delle aree nei pressi della Porta Palatina che il Municipio voleva mettere in vendita, ma che poterono essere salvate dall'intervento delle Sovrintendenze sollecitato dalla nostra Società: e quella egualmente molto grave ed importante delle aree del Regio e del cortile dell'Accademia sulla quale dopo tre o quattro sedute della speciale Commissione è sceso il silenzio.

Il presidente accenna quindi a quanto si sta verificando a Torino dove in materia di costruzioni o meglio di distruzioni, con la politica delle concessioni spicciole, dei precari, dei permessi e delle trasgressioni e degli abusi, si altera e guasta la fisionomia e il volto caratteristico della Città.

Nello stesso modo si assiste, quasi impotenti, alla dispersione del patrimonio artistico di chiese e di enti che non avendo mezzi alienano prima di ogni altra cosa gli oggetti d'arte. Fa voto che Sovrintendenze ed Autorità Ecclesiastiche richiamino Enti e chiese alla stretta osservanza delle leggi. L'Assemblea si associa unanime alle dichiarazioni del Presidente, specie per quanto riguarda i guasti ed i danni che con inconsulti permessi di costruzione si inferiscono alla città vecchia. Se ne rendono interpreti l'avv. Weigmann, e con una lunga documentazione l'avv. Cravero, il quale incita ad agire per infrenare le violazioni al diritto soggettivo della proprietà, quale risulta nella caotica ricostruzione cittadina.

Per quanto riguarda il patrimonio artistico di chiese ed enti, i Soci Gabrielli e Carità informano sulle gravi difficoltà che le Sovrintendenze incontrano nella difesa, e sulla necessità di una collaborazione da parte di tutti gli amanti della storia e della vita locale.

Viene quindi presentato dalla Presidenza ed approvato a voti unanimi perchè sia comunicato a tutte le Autorità, il seguente ordine del giorno:

« *I Soci della Società Piemontese di archeologia e di belle arti, adunati in seduta scientifica il* 4 *Giugno* 1949;

« *Considerate le molte e gravi ferite che di frequente con il consenso o con la tolleranza delle Autorità, si sono arrecate in questi ultimi tempi al volto caratteristico di numerosi ambienti architettonici cittadini:*

« *Preoccupati delle gravi conseguenze, alle quali può portare l'attuale politica*

edilizia municipale, che, attraverso a decisioni affrettate, a concessioni spicciole, a precari, a sanatorie di trasgressioni e di abusi, compromette irreparabilmente la fisionomia delle zone antiche e il decoro e l'organicità di quelle avvenire;

« Nell'imminenza di nuovi gravi provvedimenti che stanno per essere proposti e discussi al Consiglio Comunale, interessanti alcuni dei più caratteristici ambienti cittadini;

« Mentre ricordano il valore determinante riconosciuto all'architettura piemontese nella storia dell'architettura europea, e i titoli d'onore che in molte pagine letterarie, non solo locali ma europee e mondiali, vengano attribuiti al volto della nostra città;

« 1) rivolgono un caldo invito alla Civica Amministrazione e agli Organi tecnici municipali, e soprattutto alla Commissione igienico-edilizia, di voler procedere ad un più ponderato e sereno studio dei problemi anzidetti e delle soluzioni proposte, rendendone eventualmente edotti e partecipi anche organi tecnici ed artistici cittadini di riconosciuta competenza;

« 2) insistono per la pronta redazione del piano regolatore di Torino che dia finalmente disciplina e norma all'attività edilizia ed alla proprietà pubblica e privata, determinando nella zonizzazione quelle aree dove esiste possibilità di sfruttamento economico libero, e quelle aree dove esistono vincoli di decoro e di tradizione;

« 3) si appellano alle Autorità tutorie e agli Enti pubblici e privati e ai cittadini tutti perchè collaborino a questa comune difesa degli interessi culturali ed artistici torinesi:

« — sia cercando di ottenere che il Municipio, in attesa del Piano Regolatore generale, e, inquadrandosi nelle linee già configuratesi nelle risultanze emesse nel recente concorso, si impegni di impostare metodicamente e di dare corso a quei piani di ricostruzione che sono obbligatori per legge nei centri urbani danneggiati dalla guerra,

« — sia giovandosi con vigorosa e tempestiva azione, (quando si renda necessario) del ricorso alla legislazione esistente sulle zone di rispetto nei pressi dei monumenti, dato che appunto gli ambienti tradizionali si trovano in vicinanza od a cornice di insigni testimonianze artistiche del passato,

« — sia opponendosi per ora, e fino all'approvazione del nuovo Piano Regolatore, a quanto non sia conforme al vecchio regolamento igienico-edilizio eluso dalla deroga 11-12-1947 che consta non essere stata ancora approvata dall'Autorità tutoria, la quale deroga, ammettendo l'edificazione precaria, crea dati di fatto praticamente ineliminabili anche in un lontano futuro ».

Dopo un breve intervallo, alle ore 18 il presidente apre la seduta amministrativa e sottopone all'esame dell'Assemblea la proposta che la quota annua di associazione venga elevata da L. 500 a L. 1.000, con diritto per altro al Bollettino.

Il presidente enumera le ragioni di impellente necessità che costringono il Consiglio ad avanzare la proposta. Il costo del Bollettino assommerebbe a parecchie centinaia di migliaia di lire, se non ci fossero le particolari provvidenze e assistenze di benemeriti benefattori (quali per la carta il comm. Sandri, per la stampa la ditta SATET, il Ministero della Pubblica Istruzione, l'Ente del Turismo, la Reale Mutua Assicurazione). Con tutto ciò, le circa 100.000 di introiti annui sono

assolutamente insufficienti per l'edizione del Bollettino, dati i prezzi elevatissimi di carta, stampa, clichés, etc.

Fa presente del resto che non ci si è ancora adeguati alla quota di un tempo in relazione al deprezzamento della moneta e ai mutati costi.

Presenta intanto il Bollettino 1948, e confida che i Soci l'accoglieranno con simpatia e con benevolenza.

L'Assemblea vota unanime l'aumento della quota sociale a partire dal 1949 da L. 500 a L. 1.000.

Il presidente mette quindi ai voti le proposte di ammissione a Soci dei signori: Bongiovanni arch. Stefano, Griseri dott.ssa Andreina, Pajetta prof.essa Elvira, Hersperger Annie, Armand prof.ssa Giulia Clara, Bonilauri dott.ssa Antonietta, Re Remmert Lidia, Marro sen. prof. Giovanni, Fumagalli dott.ssa Savina, che vengono approvati ad unanimità.

L'Assemblea prende atto delle dimissioni presentate dai Soci: Alloatti Goffredo, D'Oncieu de la Batie contessa Emilia, Minetto rag. Enrico.

Alle ore 19, esaurito l'ordine del giorno, la seduta viene tolta.

Seduta scientifica e amministrativa del 29 ottobre 1949.

Son presenti i Soci: Viale, Pezzi, Cellone Moretto, Lange, Sandri, Verdoja, Cavallari-Murat, Bocca, Rovere, Orlandini, Carducci, Fogliato, Gallo, Fassò, Burgo, Gabrielli, Tournon, Barrera, Griseri, Protto, Richard, Fiore, Verzone, Melis, Baudoin, Fornaris, Mesturino, G. Arese, Ceriana Luisa, Richelmy, Charbonnet, Guerrini Giorgina, Ceriana G. Astrua-Protto, Magnoni, Manino.

La seduta viene aperta alle ore 15,30 dal presidente Dr. Viale, con l'assistenza del segretario ing. Cavallari-Murat. Viene dato per letto e approvato il verbale della seduta precedente.

Il presidente commemora con commosse parole i Soci scomparsi: il conte *Annibale Galateri* di Genola, scultore di fama e sagace amministratore e benefattore della sua Savigliano; la contessa *Tina Trossi Sella*, nobile anima di artista e di scrittrice a cui va il merito della mirabile restituzione del maniero di Galianico; il conte *Vittorio Buratti della Malpenga*, forte tempra di industriale, ma anche appassionato amatore d'arte. Alla memoria di questi benemeriti Soci il presidente manda un reverente ricordo. L'Assemblea si associa commossa alla rievocazione.

Il presidente apre quindi la seduta amministrativa con la presentazione del bilancio consuntivo per l'anno 1948, compilato dal tesoriere rag. Fiore, e approvato dai Revisori dei conti ing. Protto e ing. Goffi.

Il presidente riepiloga e spiega le varie voci. Riguardo alla palazzina che costituisce il maggior patrimonio sociale, e dalla quale sarebbe stato possibile ricavare un notevole introito d'affitto si è purtroppo legati ad un contratto decennale stipulato dal presidente della Deputazione nel 1945, e che non consente alcuna possibilità di aumento fino al 1955. Qualche miglioramento si è ottenuto, ma di fatto se non c'è una perdita, l'utile è troppo piccolo, per portare un reale vantaggio al bilancio della Società.

Non si è riusciti neppure ad ottenere dal Genio Civile le riparazioni ai danni di guerra, perchè la Società non è un ente di beneficenza. Il presidente chiede ai Soci di aiutare il Consiglio a trovare la buona strada per ottenere ugualmente queste riparazioni, come hanno ottenuto altri enti che sono nelle stesse condizioni della Società.

Riguardo alle quote di associazione che costituiscono il maggior introito del bilancio, c'è da lamentare purtroppo una certa difficoltà nell'esazione.

Vengono ricordati per altro i generosi che hanno dato contributi volontari per la cospicua cifra di L. 47.500. Essi sono l'avv. G. Ceriana, il rag. B. Fiore, il signor M. Quaglia, il prof. Baronio, il Consorzio Pelli Ovine, la Società Reale Mutua e l'Ente Provinciale del Turismo. Il Ministero della Pubblica Istruzione ha inviato, da sua parte, ben 70.000 lire. A tutti il Consiglio, interprete del sentimento dei Soci, ha rivolto il riconoscente grazie.

Il presidente ricorda l'importanza patrimoniale rappresentata dalla serie degli *Atti* e dei *Bollettini* che, salvati al completo, sono poi stati diligentemente catalogati ed inventariati dal Consocio Magnoni.

Venendo poi alle pubblicazioni, ricorda che uscirà a giorni il 1° volume degli Atti con la monografia del dott. Roberto Carità sul pittore P. F. Guala. È stata un'impresa editoriale notevole e un atto di coraggio, che si spera possa avere buon esito. Ci ha molto aiutato il nostro benemerito tesoriere rag. Fiore, che si è assunto tutta la spesa della riproduzione a colori per circa 90.000 lire e ha anticipato la spesa per la carta che l'amico e consocio Sandri con la consueta liberalità ci ha fornito con un notevolissimo sconto. Al rag. Fiore e al dott. Sandri il presidente esprime nuovamente le più vive grazie. Si è piuttosto in ritardo per la preparazione del Bollettino 1949, anche se sono già assicurate importanti comunicazioni.

Il presidente, ricordato quindi il buon esito della visita ai monumenti e musei cittadini e l'ottimo risultato della gita a S. Antonio di Ranverso, Avigliana e Sacra di S. Michele, organizzata dall'ing. Cavallari-Murat e dall'ing. Lange, fa presente che il 7 novembre si avrà a Palazzo Madama la conferenza del prof. Valentin Denis su « L'antica pittura fiamminga e l'Italia ».

Aperta la discussione sul bilancio, il Revisore dei conti ing. Protto ne propone l'approvazione, che l'Assemblea vota all'unanimità.

L'Assemblea prende atto delle dimissioni presentate dai Soci: De Regibus dr. Mario, Berloquin Eugenio, Bondon Paola.

A voti unanimi vengono quindi approvate le proposte fatte da diversi Soci, di nuovi Soci nelle persone di: Tos Franca, Ravera Ada, Castelnuovo Mori dottoressa Clara, Böhrn Paisa dr.ssa Olga, Maspes v. Ollino Dionisia, Vaona avv. Attilio, Scolari dr. Franco, Comm. Silvino dr. Giuseppe, Dematteis dr. prof. Franco, Brinatti ing. Lorenzo, Quaglino geom. Fiorenzo, Checchi arch. Ercole, Gazzino Oreste, Levi de Veali Weisz Alessandra.

Alle ore 16,30 il presidente apre la seduta scientifica dando la parola, 1) al Socio prof. Carlo Carducci, il quale illustra due bronzetti romani trovati negli scavi di Aosta; 2) al dr. Luigi Mallè che parla della raccolta di smalti limosini champlevès conservati nel Museo Civico d'arte antica; 3) all'ing. Paolo Verzone, che presenta i rilievi fatti dal compianto arch. Pesce su Santa Maria di Susa.

Essendo presenti i congiunti dell'arch. Pesce, barbaramente fucilato dalle truppe tedesche, il presidente esprime il cordoglio della Società per l'immatura, tragica scomparsa di uno studioso e di un tecnico di tanta valentia, che era una bella promessa per l'architettura e gli studi d'arte.

Riferiscono quindi la dott.ssa Gabrielli sul Maestro delle Crocifissione di Rosignano, e infine la dott.ssa Griseri su alcuni bozzetti inediti di Claudio Beaumont.

Tutte le comunicazioni sono state seguite attentamente dai presenti ed applaudite.

Il presidente dà quindi conto dell'azione svolta dal Consiglio a seguito del voto formulato dell'Assemblea per salvaguardare il volto della città di Torino nei suoi caratteristici aspetti, e i monumenti più gloriosi del centro cittadino. Legge quindi l'ordine del giorno, nel quale erano riassunti i punti essenziali considerati nella discussione, e formulati i voti dell'Assemblea sui più importanti problemi. L'ordine del giorno fu inviato ad autorità e a giornali, e c'è da compiacersi che la franchezza e la decisione con la quale l'ordine del giorno si è espresso, siano state apprezzate, e che ne sia quindi derivata una maggiore prudenza nello esame e nelle concessioni di deroghe al regolamento edilizio.

Il presidente ritiene però che si debba però continuare nella vigile azione di difesa. Ad esempio, la nostra Società ha per prima sollevata la questione della ricostruzione di quella vasta area che si stende fra Piazza Castello, via Verdi, e via Rossini. Su quell'area si pensa ora di ricostruire il Teatro Regio. Il presidente plaude vivamente all'iniziativa del Sindaco e del Comitato provvisorio e si augura che abbia buon esito la raccolta di fondi e la sottoscrizione popolare di cui si è parlato. La Società non mancherà certo di associarsi all'iniziativa e alla sottoscrizione. Ma non si debbono tacere gravi riserve sulle tendenze e sui progetti di certi ambienti che intendono occupare con il teatro tutta l'area del cortile della Accademia Militare, abbattendo definitivamente ed irreparabilmente quel che rimane delle costruzioni di Amedeo Castellamonte, occultando dentro un vicolo il palazzo degli archivi, demolendo forse anche la fronte verso piazza Castello, e magari dando il permesso per la costruzione di un grattacielo abbinato al teatro.

Il presidente chiede ai Soci di esprimere il loro pensiero su cotesti problemi, e se non sia il caso di chiedere alle autorità di fare un esame serio ed approfondito della questione, prima di addivenire ad inconsulte decisioni.

L'arch. Mesturino, Soprintendente ai Monumenti, chiede la parola e dichiara che non vi è motivo di preoccupazione, perchè ufficialmente il problema non è compromesso. L'avv. Cravero ritiene che convenga invece essere molto vigilanti perchè, a quel che gli consta, le tendenze e il progetto accennati dal presidente costituiscono di fatto la base per la soluzione che la Civica Amministrazione vuole dare al problema del Regio.

Riprendendo la parola, il presidente ricorda che essendo stata decisa la costruzione del Politecnico sull'area del vecchio stadio, il Castello del Valentino dovrebbe essere lasciato dalla scuola degli ingegneri, e si chiede se non convenga già pensare ad una sua migliore utilizzazione per un istituto d'arte, un Museo. Lo stesso si dovrebbe dire anche per la Villa della Regina, auspicando che con ciò si riesca anche ad ampliare i parchi cittadini.

L'arch. Mesturino ritiene che sarà difficile che la Direzione del Politecnico lasci il Castello del Valentino, ed egualmente che si possa togliere l'istituto e le scuole delle figlie dei militari dalla Villa della Regina. L'arch. Verzone segnala che aspirazione della scuola di architettura è di evitare il trasferimento nella nuova sede allo stadio, e di avere come sede propria il Castello del Valentino.

Il presidente accenna per ultimo al problema della Porta Palatina, felicitandosi che sia stata accolta la proposta della Società per un vincolo di tutta la zona, ma chiedendo che la questione sia studiata e risolta con un organico piano che tenga conto dell'importanza del monumento e della necessità di conservarne la visibilità in una adatta e degna cornice. Lamenta che questioni di tanta importanza siano di solito discusse e risolte nella cerchia chiusa di pochi uffici, senza che la pubblica opinione ne abbia spesso notizia e non possa intervenire che a fatti compiuti e spesso mal compiuti.

L'arch. Soprintendente Mesturino dà assicurazione che farà di tutto per preservare l'integrità e tutelare il decoro del monumento e della zona adiacente. E la stessa assicurazione dà il Soprintendente prof. Carducci aggiungendo che anch'egli ritiene sempre utile e fecondo di risultati un pubblico dibattito su questioni di tanta importanza.

L'avv. Cravero dà alcune informazioni sulla questione e auspica che la Società continui ad agire tanto per la Porta Palatina come per la difesa del volto di Torino, troppo manomesso da poco ponderate concessioni, e da deroghe illegali. Il Socio Richard si associa a questa considerazione e a questo augurio.

Alle ore 18,40, esaurito l'ordine del giorno, il presidente toglie la seduta.

INDICE

C. Carducci: Sculture preromane e romane del Piemonte . . . . *Pag.* 1

C. F. Capello: Scoperta di rocce cuppelliformi nell'agro segusino . » 27

L. Mallè: Antichi smalti cloisonnés e champlevés dei sec. XI-XIII in raccolte e musei del Piemonte . . . . » 38

N. Gabrielli: Pitture romaniche nella valle d'Ossola . . . . . . » 80

J. F. Hayward: The musket-rest from the Emanuel Sadeler garniture in the Armeria Reale. Turin . . . . » 87

R. Wittkower: Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth » 94

R. Carità: Due «fantasie architettoniche» del Juvarra . . . . . . » 119

N. Carboneri: La ricostruzione settecentesca della chiesa abbaziale di Villar San Costanzo . . . . » 124

A. Griseri: Inediti di Claudio Francesco Beaumont . . . . » 139

IN MEMORIA

Lorenzo Rovere (V. Viale) . . . . » 153

DOCUMENTI E NOTIZIE

R. Wittkower: Documenti sui modelli per la sacrestia di San Pietro a Roma . . . . » 158

J. F. Hayward: A flint-lock pistol from Turin in the Victoria and Albert Museum of London . . . . » 161

P. Tosel: La medievale casa del Vicario in Pinerolo . . . . » 163

N. Gabrielli: Un nuovo Pascale Oddone . . . . » 165

N. Gabrielli: In margine alla mostra "Ars Sacra" a Monaco . . . » 166

RECENSIONI

F. Cognasso, M. Bernardi, A. E. Brinckmann, A. M. Brizio, V. Viale: *Il castello del Valentino* (L. Mallè) . . . . » 169

Atti della Società . . . . » 173

ULTIME PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

Repertorio delle cose d'arte del Piemonte. Volume primo:

N. GABRIELLI: *Pitture romaniche del Piemonte*, 1945, in-4° grande, pagg. 95, tavv. 92 in nero e 4 a colori .... L. 3.000

Bollettino. Nuova serie, anno I, 1947, in-8° pagine 150, figg. 103 .... L. 1.000

Bollettino. Nuova serie, anno II, 1948, in-8° pagine 238, figg. 172 .... L. 1.500

Bollettino. Nuova serie, anno III, 1949, in-8° pagine 184, figg. 90 .... L. 1.500

Atti. Nuova serie. Volume primo.

R. CARITÀ: *Pier Francesco Guala*, in-4°, pagine 140, tav. LI in nero e 3 a colori .. L. 3.000

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNO TERZO

SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

BOLLETTINO

N. S. ANNI IV-V — 1950-1951

Sulla copertina è riprodotta una placca a figure réservées del cofano Guala Bichieri - 1° quarto del sec. XIII.

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNI QUARTO E QUINTO
1950 - 1951

Grazie al consocio Dott. SEBASTIANO SANDRI *la carta per questo " Bollettino " è stata fornita a prezzo di favore dalla Società Anonima Cartiere Burgo.*

Direttore responsabile: VITTORIO VIALE

Commissione per le pubblicazioni: Dott. MARZIANO BERNARDI, Prof. ALDO BERTINI, Prof. ANNA MARIA BRIZIO, Dott. CARLO CARDUCCI, Prof. Ing. AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, Arch. ARTURO MIDANA, Ing. CAMILLO RICHARD, Prof. ERNESTO SCAMUZZI

SATET — SOCIETÀ PER AZIONI TIPOGRAFICO EDITRICE TORINESE — TORINO - VIA VILLAR, 2

LA CERAMICA PREISTORICA LIGURE DEL MUSEO DI ANTICHITÀ DI TORINO ALLA LUCE DEI RECENTI STUDI PALETNOLOGICI

Il materiale preistorico proveniente da scavi, sistematici e fruttuosi, condotti sullo scorcio del secolo passato in alcune caverne del Finalese dal Padre G. B. Amerano, che ne fece più tardi generoso dono al nostro Museo, era rimasto finora quasi del tutto inedito e solo noto agli studiosi dai pochi cenni che su di esso faceva lo scopritore sul « Bullettino di Paletnologia Italiana », nonchè dalle brevi notizie che dava il Barocelli in lavori d'insieme di paletnologia liguro-piemontese (1). Esaminato ora in rapporto ai numerosi ritrovamenti analoghi della Liguria ed inserito nel quadro degli ultimi studi paletnologici, può ancora dirci una parola nuova sulla preistoria della nostra penisola.

È lodevole il fervore con cui studiosi e dilettanti precedettero e seguirono l'Amerano nel condurre ricerche nelle caverne liguri, ma è alla luce delle ultime scoperte, quelle del Richard (2) e del Bernabò Brea (3), conseguite con rigore scientifico, che possiamo meglio vedere là dove le vecchie collezioni presentano non poche lacune, anche se numerosi elementi di esse, prima sconosciuti perchè sfuggiti alla osservazione degli studiosi, contribuiscono ad integrare la visione offertaci dai nuovi reperti.

Il nucleo principale della nostra cospicua raccolta è costituito dall'abbondante materiale ceramico scoperto nella Caverna della Pollera (4), e torna ad onore della memoria dell'Amerano se essa fu scavata in qualche modo con metodo stratigrafico. Infatti lo scopritore, distinguendo i materiali degli strati inferiore, medio e superiore, come giustamente osserva il Bernabò Brea e come sarà nostra cura rilevare sulla scorta del suo lavoro, giunse a risultati che concordano con quelli raggiunti nella Caverna delle Arene Candide, dove condizioni particolarmente favorevoli allo scavo archeologico diedero

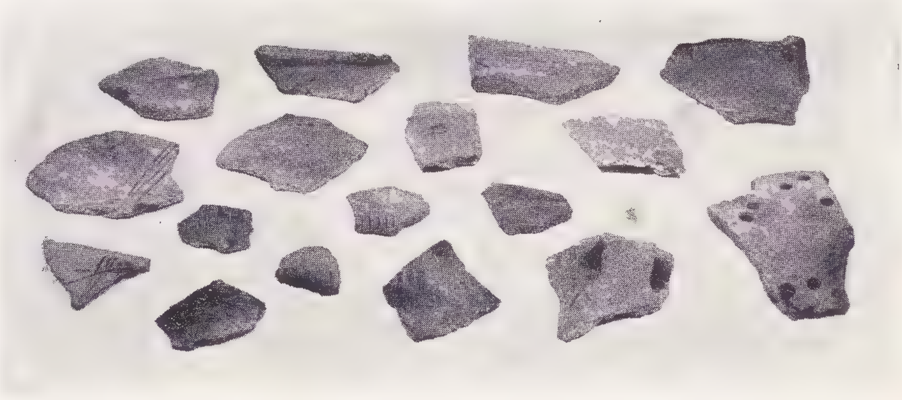
---

(1) Per tutta la bibliografia relativa ai vecchi studi rimando alle pp. 166-167 del lavoro del Bernabò Brea, *Gli scavi nella Caverna delle Arene Candide,* parte I - Istituto di Studi Liguri, 1946.

(2) Richard, *Scavi nell'Arma dell'Aquila a Finale Ligure,* in « B. P. I. », n. s. V-VI, 1941-42, pag. 43.

(3) Bernabò Brea, op. cit.

(4) Amerano, *Dei vasi colorati e dipinti* etc. in « B. P. I. », XVII, 1891, pag. 91.

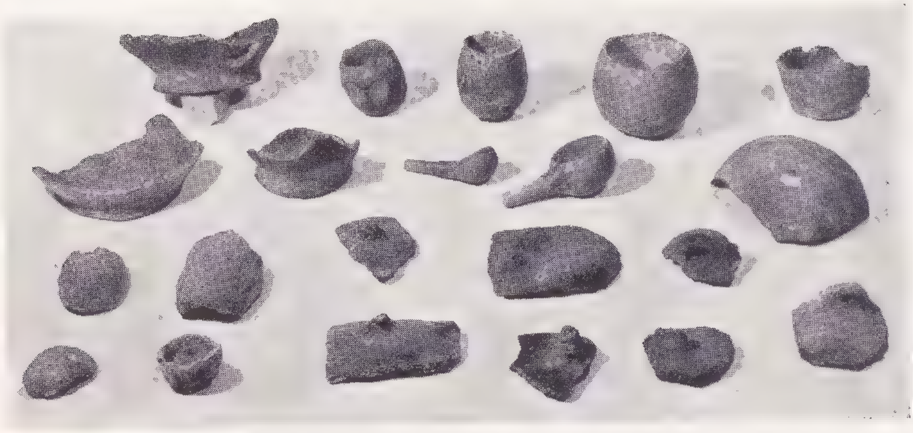


1. Frammenti di vasi con decorazione impressa e a cordoni della Caverna dell'Acqua.

modo di ricostruire le varie fasi delle culture preistoriche liguri susseguenti fino alle età storiche.

Da una enorme massa di frammenti, da tempo giacente nei nostri magazzini in seguito alla rimozione dal vecchio Museo, dopo che si è curata la divisione originaria del materiale avvalendoci del catalogo, dove esso figura distinto per strati, e delle fotografie delle vetrine dove era prima ordinato, si poterono selezionare i pezzi più significativi i quali concorsero sufficientemente alla ricostruzione di numerosi esemplari interi a cui essi appartenevano. Occorre qui tenere presente che la raccolta Amerano, dopo il trasferimento al Museo di Genova-Pegli di buona parte di essa, anche se non è rimasto intaccato gran che del suo aspetto unitario, considerata la ricchezza del materiale conservato, si presenta tuttavia incompleta per un più stretto confronto col materiale degli altri scavi, per cui ricorreremo spesso, nel corso del nostro lavoro, a quella parte della collezione custodita nel Museo genovese. Adotteremo poi, nell'esaminare ed illustrare il materiale, la divisione scientifica dell'Amerano, mentre metteremo in rilievo la corrispondenza tipologica con la classificazione cronologica che il Bernabò Brea istituì sui reperti delle Arene Candide dove — come si è detto — meglio che altrove si delineò la sovrapposizione dei diversi livelli culturali.

Gli strumenti in pietra levigata, accette e scalpelli, insieme alle ossa lavorate e alle conchiglie ornamentali, non subiscono nel tempo



2. Ceramica dello strato inferiore della Caverna della Pollera.

alcuna trasformazione o evoluzione, e si ritroveranno i medesimi tipi tanto negli strati più bassi a cultura neolitica, quanto in quelli superiori fino all'età del ferro (5); il che dimostra un attardamento della civiltà in Liguria fino alle soglie della storia. Manca a questi prodotti dell'industria umana l'impronta caratteristica delle varie fasi della preistoria delle caverne liguri, e quindi nulla testimoniano sui diversi aspetti culturali di essa, ed è per questo che tratteremo particolarmente della ceramica, che in ogni luogo e in ogni età è l'elemento più espressivo di ogni forma di civiltà.

La ceramica dello strato inferiore della Pollera.

Con alcuni prodotti di fattura più fine e di aspetto lucido, la ceramica degli strati più bassi delle Arene Candide si presenta generalmente rozza ed opaca, in cui predominano vasi a forma sferoidale, ornati spesso ad impressione. La decorazione di queste stoviglie consiste in motivi lineari, più o meno profondamente impressi nella argilla ancora molle, formanti segmenti dentellati o a tremolo o a punti e linee sottili, parallele, incrociate o a zig-zag. Oltre a questi motivi geometrici, impressi, un'altra classe di vasi porta cordoni ornati a tacche, ad unghiate o a pizzicato.

---

(5) BERNABÒ BREA, *Una stazione all'aperto dell'età del ferro presso Rossiglione*, « Rivista di Studi Liguri », VIII, 3.

Questa decorazione, così largamente rappresentata alle Arene Candide (6), dalle collezioni torinesi risulta pure impiegata nella Caverna dell'Acqua (7), dove l'Amerano scoprì alcuni frammenti (fig. 1). Nello strato inferiore della Caverna della Pollera solo qualche raro frammento fu trovato decorato ad impressione, mentre una notevole quantità di materiale frammentario (fig. 2) si riferisce a prodotti rozzi e inornati, di forme per lo più sferoidali, spesso a basso piede e forniti di bugne quasi sempre forate. Non manca, come nelle altre caverne di questa prima fase dell'età neolitica della Liguria, qualche vasetto sferoidale a pareti sottili e a superficie lucida con coppie di fori contrapposti, praticati all'orlo per la sospensione. Caratteristica la presenza di qualche cucchiaio fittile (8) e di alcuni vasetti cosidetti « a pipa », cioè di quei mestolini col manico forato che alle Arene Candide vennero in luce in strati più alti.

La ceramica dello strato medio della Pollera.

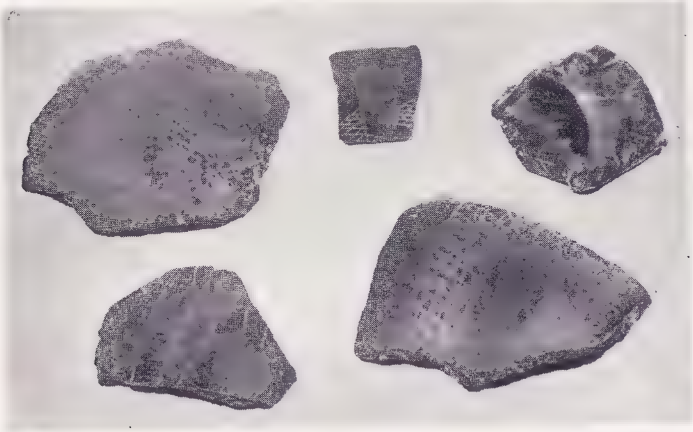
Osserva il Bernabò Brea, nel citato suo lavoro, che alle Arene Candide, negli strati immediatamente superiori (24/14) a quelli con ceramica decorata ad impressioni, non si riscontra un brusco cambiamento di civiltà, ma una lenta evoluzione di forme e di tipi. Questi strati, caratterizzati dalla presenza del vaso a bocca quadrata, corrispondono esattamente a quelli che l'Amerano considerò in un unico complesso « strato medio » della Pollera, che fornì la maggior parte dei materiali, forse perchè questa seconda fase dell'età neolitica ebbe più lunga durata.

Tutta questa ceramica è di fattura più fine e più accurata, a pareti più o meno sottili e a superficie generalmente lucida, di colore grigio-giallastro o nerastro e talvolta decorata, non più ad impressioni a crudo, ma a graffito, cioè di incisioni dopo cottura, quasi sempre riempiti di una sostanza bianca, tendente a mettere in risalto i motivi ornamentali consistenti in fasce, triangoli e losanghe internamente tratteggiati, in linee frangiate, spezzate o a zig-zag, ecc. Nella nostra raccolta questa tecnica decorativa è rappresentata da

(6) Bernabò Brea, *Gli scavi nella Caverna delle Arene Candide*, tavv. XXXII-XXXVII.
(7) Amerano, op. cit.
(8) Nel Museo di Pegli. Bernabò Brea, op. cit., tav. XLIX, 3.

un gruppo di frammenti scoperti nella Caverna dell'Acqua (fig. 3), mentre si riscontra assai rara alla Pollera dove si raccolse il frammento della fig. 8, forse pertinente ad un vaso a fiasco, ornato di un motivo a spirale.

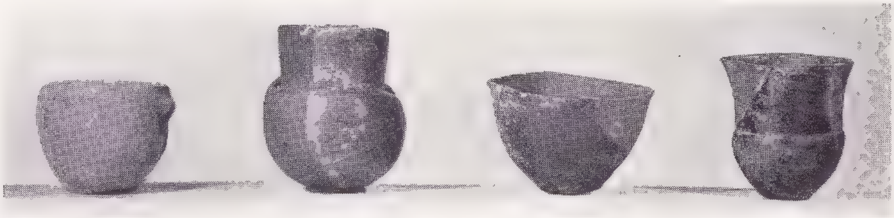
Il vaso tipico è ora — come si è detto — quello che, foggiato a corpo rotondo, assume verso l'orlo l'aspetto quadrangolare, onde la denominazione di vaso a bocca quadrata (fig. 4, *c*, *d*), generalmente in forma di tazza e di bicchiere, fornito spesso di anse « ad orec-



3. Frammenti ceramici decorati a graffito della Caverna dell'Acqua.

chietta » e con l'orlo dentellato a tacche o taglietti. Numerosi sono i vasi « a fiasco », più o meno voluminosi, con due o tre anse ad orecchietta (fig. 5, *c*), mentre quelli più piccoli (fig. 4, *b*) portano due presette verticali forate, le ciotole globulari (fig. 4, *a*) e i bicchieri tronco-conici e ovoidali, forniti di una o due anse ad orecchietta (fig. 5, *a*), le tazze emisferiche di colore rossiccio e lucido con l'orlo ornato di tagli o di lobi sopraelevati binati e contrapposti, fornite anch'esse di anse ad orecchietta (fig. 5, *b*) o di presette anulari. Altre forme tipiche di questa classe di vasi sono quelle a bocca quadrilobata (9) e quelle ad alto piede conico cosidetti « a fruttiera » (fig. 6) pervenuteci, purtroppo, assai frammentarie.

(9) Nel Museo di Pegli. Ibidem, tav. XLI.



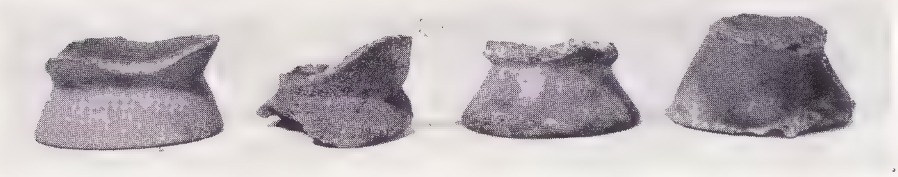
a b c d
4. Ceramica dello strato medio della Caverna della Pollera.

a b c
5. Ceramica dello strato medio della Caverna della Pollera.

Alcuni grossi frammenti poi, particolarmente quelli della Caverna dell'Acqua (fig. 1, esemplari a destra) presentano numerosi fori, praticati a trapanazione, che indubbiamente dovevano avere lo scopo di riparare il vaso rotto e che si riscontrano al Museo di Pegli anche in frammenti della ceramica decorata ad impressioni (10). Quindi pare sia da scartare l'ipotesi dell'Amerano (11) che vedeva in questi vasi « crivellati » l'uso di graticole per cuocere vivande o quello di recipienti per conservare il fuoco.

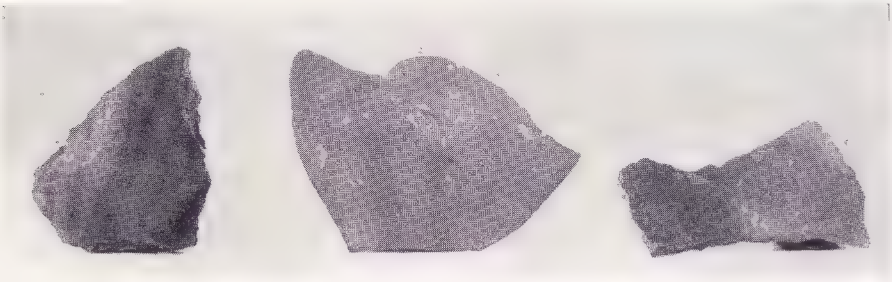
Non manca alla nostra raccolta, nello strato in esame, qualche frammento di ceramica dipinta che, affatto rara in Liguria, è rappresentata al Museo di Pegli dal frammento trovato nella Caverna dell'Acqua, decorato a triangoli bianchi e neri alternati, e da due altri: uno raccolto alle Arene Candide, ornato di una fascia grigiastra, e l'altro, proveniente dalla Pollera, appartenente ad un'olla, con ansa

(10) Bernabò Brea, op. cit., pag. 195.
(11) Amerano, op. cit., pag. 95 e segg.



a *b* *c* *d*

6. Frammenti di « vasi a fruttiera » dello strato medio della Caverna dell'Acqua (*a*) e della Pollera (*b*, *c*, *d*).



a *b* *c*

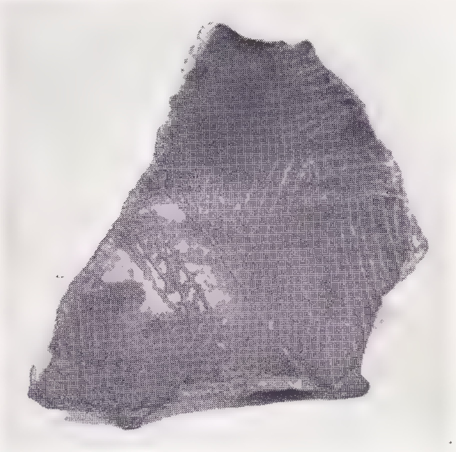
7. Frammenti di ceramica dipinta dello strato medio della Caverna della Pollera.

a cannone orizzontale, decorata da tre linee nere verticali e parallele che si staccano dalla base del collo e passando sull'ansa proseguono verso il basso (12).

Il Museo di Torino possiede un frammento (fig. 7, *b*) assolutamente identico a quest'ultimo (13), anch'esso scoperto alla Pollera, e altri due che, sfuggiti all'osservazione dell'Amerano che li raccolse nella stessa caverna, abbiamo trovato tra la massa del materiale dello strato medio. Sono due piccoli cocci: uno (fig. 7, *a*) decorato a semplici fascie nere sul fondo rossastro e lucido, reso ad ingubbiatura sull'argilla poco depurata, l'altro ornato di una larga fascia di un bel colore rosso vivo da cui si staccano numerose linee parallele brune, che pare dovessero avere l'andamento a zig-zag su tutto il corpo del vaso (fig. 7, *c*).

Manca alla nostra collezione la ceram ca decorata ad incavo, altrettanto rara che quella dipinta, di cui qualche frammento raccolse

(12) Amerano, op. cit., pag. 92 e Bernabò Brea, op. cit., pag. 200, tavola XLIX, 8-9 e tav. XIX, 5.
(13) Amerano, op. cit., pag. 98.



8. Frammento decorato a graffito dello strato medio della Caverna della Pollera.

il Bernabò Brea alle Arene Candide (14) ed il Richard all'Arma dell'Aquila (15), ornato del motivo delle spirali ricorrenti, noto nelle stazioni preistoriche dell'Italia meridionale. Dalla Pollera proviene un frammento analogo esposto al Museo di Pegli (16).

Non possiamo passare sotto silenzio, malgrado i limiti impostici dall'argomento e la totale assenza di tali prodotti nel Museo di Torino, le cosidette «pintaderas», raccolte in gran numero nella Pollera ed in altre caverne liguri ed ora custodite nel Museo di Pegli (17), di forma generalmente oblunga, variamente decorate di motivi geometrici e fornite di presa a linguetta. Statuette fittili hanno restituito gli scavi della Pollera e delle Arene Candide che, come gli idoletti micenei, sono prive di braccia, mentre sono chiaramente indicati i caratteri sessuali, in particolare i seni; altri manufatti fittili rappresentano la figura femminile seduta steatopigia, di tradizione paleolitica.

La ceramica dello strato superiore della Pollera.

Abbiamo visto che alla ceramica rozza, decorata o meno ad impressione, dello strato inferiore succede, in quello medio, una ceramica di fattura più fine e più accurata, che attesta uno stadio più avanzato della civiltà neolitica della Liguria e prelude a quella ancora più bella e più nobile, cosidetta palafitticola, quasi totalmente diversa da quella finora esaminata.

---

(14) Bernabò Brea, tav. XIX, 6-7-9.
(15) Richard, op. cit.
(16) Bernabò Brea, op. cit., tav. XLIX, 5.
(17) Ibidem, tav. XLVII-XLIX.
(18) Ibidem, tav. XLVII, 2.

9. Ceramica di tipo palafitticolo dello strato superiore della Caverna della Pollera.

Questa ceramica è molto affine a quella tipica della civiltà palafitticola della Lombardia occidentale o civiltà della Lagozza (19), e con questa denominazione ed in relazione a questo aspetto culturale del neolitico tardo dell'Italia settentrionale è stata esaminata, sulla scorta degli studi della Laviosa Zambotti, dal Bernabò Brea, che nel suo scavo stratigrafico anzidetto l'ha raccolta negli strati 13-9 delle Arene Candide (20). Non manca naturalmente nelle altre caverne liguri ed è anche numerosa alla Pollera, dove l'Amerano la raccolse nello strato superiore del suo scavo.

Sarà bene qui tenere presente che il materiale archeologico di questo strato comprende tutto quel materiale che, confrontato con quello analogo e cronologicamente corrispondente degli strati della Caverna delle Arene Candide, si rivela pertinente a quel lento ma decisivo susseguirsi di civiltà nella Liguria, che dalla fase più tarda del neolitico si estende, attraverso l'età del bronzo e quella del ferro, fino ad età romana, cioè fino a quando — come sembra — la caverna fu abbandonata dall'uomo. Non abbiamo così avuto

(19) Laviosa Zambotti, *La ceramica della Lagozza e la civiltà palafitticola italiana vista nei suoi rapporti con le civiltà mediterranee ed europee*, « B. P. I. », n. s. III, 1939, pag. 61; IV, 1940, pag. 83.

(20) Bernabò Brea, op. cit., pag. 226 e segg.

difficoltà ad attribuire ad una fase seriore del neolitico ligure tutti quei prodotti raccolti nei livelli più bassi dello strato superiore della Pollera, considerati come peculiari della cultura della Lagozza.

Questa nuova ceramica (fig. 9) si distingue per le forme caratteristiche dei vasi che richiamano a quelli tipici delle palafitte varesine. Alcuni di questi prodotti sono rozzi, a superficie opaca e di forme generalmente emisferiche con prese a tubercolo o troncoconiche a basso piede; ma quella che si distingue per perfezione tecnica assai notevole e per forme spesse volte molto eleganti, è la ceramica a superficie lucida e levigatissima, di colore nero, rossovivo o bruno, in cui predomina la scodella (fig. 10, *a*) a fondo convesso e a parete verticale un po' rientrante e leggermente svasata, affatto priva di anse e fornita raramente di bugne, spesso forate. Altre forme comuni sono le scodelle troncoconiche o a calotta sferica e quei vasetti sferoidali forniti di fori di sospensione, simili a quelli dello strato inferiore, ma più fini e più lucidi. Notevoli poi le olle a labbro svasato (fig. 10, *b*) di buono impasto e di aspetto nero o rosso lucido, fornite talvolta di anse a perforazioni plurime. Tralasciando di parlare degli altri prodotti industriali caratteristici di questa civiltà, riteniamo utile accennare alle fuseruole che, come nelle palafitte lombarde occidentali, sono di forma discoidale.

A questo punto dobbiamo tenere in considerazione quanto osserva il Bernabò Brea, sulla scorta dei dati di scavo, e cioè che la civiltà negli strati successivi non si arresta nel suo corso, ma continua ancora a lungo, trasformandosi ed accogliendo elementi nuovi, che ad essa provengono da quelle regioni circostanti che maggiormente fanno sentire le loro influenze culturali.

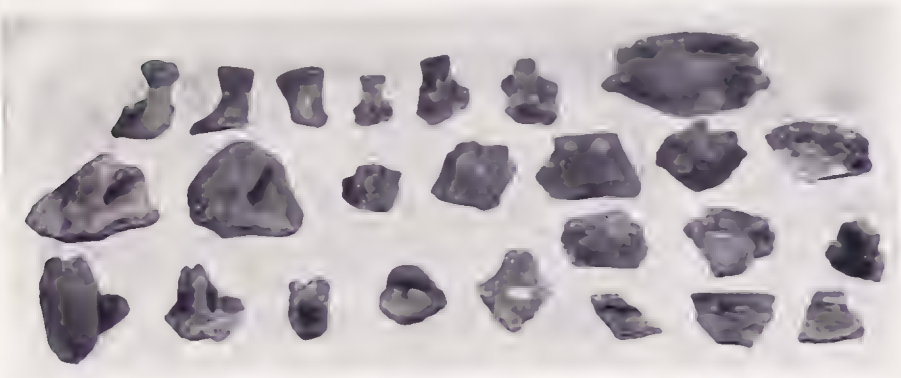
Forme tipiche delle età precedenti continuano la loro lunga vita, e, mentre scompare questo o quell'elemento, ne compaiono altri prima mai visti, che finiscono per fondersi con quelli preesistenti. Così, accanto alle forme classiche della civiltà palafitticola, compariscono quelle caratteristiche dell'età enea, che in molti casi sono dei veri e proprii prodotti di continuità industriale.

I tegami con gola sotto l'orlo (fig. 12, *a*), decorati talvolta a solcature (21), per la loro somiglianza con le scodelle di tipo palafitticolo, sembrano derivare da queste. Qualche altro prodotto, come la tazza

(21) Ibidem, tav. LIV.

a b

10. Vasi tipo Lagozza dello strato superiore della Caverna della Pollera.



11. Frammenti di ceramica dell'età del bronzo dello strato superiore della Caverna della Pollera.

a b

12. Vasi dell'età del bronzo dello strato superiore della Caverna della Pollera.

della fig. 12, *b* (l'ansa è di restauro) molto spesso è di impasto assolutamente identico a quello della ceramica della Lagozza, ciò che fornisce un argomento in più per dimostrare la continuità culturale di questa civiltà durante tutta l'età del bronzo. Tegami e tazze sono prodotti di tipo terramaricolo e costituiscono la ceramica caratteristica dell'età del bronzo in Liguria, ed è da osservare che la maggior quantità di materiale di questa epoca proviene dalla Grotta della Pollera.

Questa ceramica (fig. 11) si presenta generalmente di buona fattura, di aspetto lucido e di colore bruno, rossiccio o nerastro, e tanto i tegami che le tazze, pur avendo il fondo convesso, hanno ora un accenno di umbilicatura, l'orlo sagomato a gola e sono forniti spesso di ansa sopraelevata ad ascia: tutte caratteristiche morfologiche che legano questi prodotti alla civiltà terramaricola dell'Italia settentrionale.

Alcune tazze, d'aspetto nero lucido, sono fornite di un altro tipo di ansa, quella cosidetta a cannone orizzontale o tubolare (fig. 11, a destra). Aggiungiamo che alcuni elementi proprii della civiltà di Polada, cioè della cultura palafitticola della Lombardia orientale e del Veneto (22) si sono riscontrati, così come alle Arene Candide, anche alla Pollera e non possiamo passare sotto silenzio qualche esemplare, come la olletta biconica del Museo di Pegli (23) ed alcuni frammenti assai significativi, che in numero non indifferente e di gran lunga più copiosi che nelle Arene Candide, contrariamente a quanto sostiene il Bernabò Brea, (24) abbiamo potuto individuare fra la nostra ricca collezione. Numerose sono infatti le grosse anse a gomito (fig. 11, due esemplari a sinistra in seconda fila) impostate quasi tutte al disotto del labbro del vaso, caratteristica questa della ceramica di Polada. Alla stessa sfera culturale vanno ascritte le tre anse a gomito sormontate da due prominenze (fig. 11, a sinistra in terza fila) accostate, che sembrano preludere ai cornetti dell'ansa lunata delle terramare, e quelle grosse prese a linguetta saliente, tipiche di alcuni vasi di Polada (25). Alla classe di ceramica con deco-

---

(22) Laviosa Zambotti, op. cit.

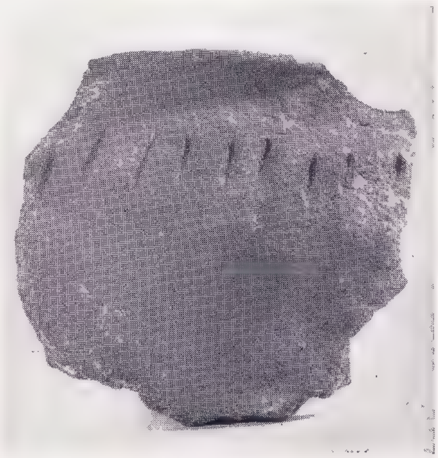
(23) Bernabò Brea, op. cit., tav. LIII, 7.

(24) Ibidem, pag. 246. Naturalmente l'affermazione del Bernabò Brea sulla maggiore copiosità dei frammenti tipo Polada alle Arene Candide poggia sull'esame di quegli scarsi elementi che aveva potuto rilevare durante una sua visita al Museo di Torino, prima dell'attuale nuova sistemazione.

(25) Cfr. Colini, in « B. P. I. », XXIX, 1904, pag. 53, fig. 9-10 e tav. V, 17-19. Lioy, Fimon, tav. IV, 49. Zorzi in « B. P. I. », n. s. IV, 1940, pag. 65, fig. 14-6.

razione a solcature appartengono i tre frammenti della figura 11 (ultima fila a destra) di aspetto grigio-nerastro lucido, pertinenti a vasi con orlo espanso e ornati di numerose scanalature al disotto della bocca (26).

Della successiva età del ferro e di quella romana e bizantina nelle Arene Candide ed in altre caverne liguri si raccolsero alcuni frammenti ceramici, il che attesta l'uso delle caverne ad abitazione ancora in età storica. Nella Pollera, allo stato delle nostre conoscenze, fondate esclusivamente sul materiale scoperto dall'Amerano, l'età del ferro è testimoniata da qualche frammento raccolto — come risulta dal catalogo del Museo torinese — nella parte superficiale dello strato superiore. Si tratta di frammenti (fig. 13) di olletta di rozza fattura e di impasto poco consistente, con orlo rivolto all'infuori e decorate da una fila di tagli correnti sulla spalla, assai simili a quei prodotti fittili d'uso domestico scoperti a Rossiglione, ai Merlotitt e ad Ameno (27), riferibili alla cultura di Golasecca.



13. Frammento di olla dell'età del ferro dello strato superiore della Caverna della Pollera.

Dobbiamo qui aggiungere che fra questa cospicua raccolta dello strato superiore della Pollera si distingue un gran numero di frammenti di grossi vasi decorati a cordoni, che oltre che negli strati più bassi delle Arene Candide si riscontrano in quelli dell'età del ferro, ma qui d'impasto grossolano e di scadente fattura. Ora, nella Caverna della Pollera questa ceramica si presenta di aspetto più fine

(26) Cfr. Laviosa Zambotti, *Civiltà palafitticola lombarda e civiltà di Golasecca* in « Rivista Archeologica di Como », 1939, pag. 72. Colini, in « B. P. I. », XXI, 1924, tav. XI.

(27) Bernabò Brea in « Rivista di Studi Liguri », VIII, 3, pag. 137 e in « Rivista di Scienze Preistoriche », II, 1, pag. 58.

e a superficie talvolta in rosso lucido, che per la mancanza di dati stratigrafici precisi non sappiamo se ascrivere alla tarda età neolitica (civiltà della Lagozza) o a quella del bronzo, anche se le opinioni di qualche studioso, come la Laviosa Zambotti sulla cronologia della ceramica a cordoni applicati, propende per un largo uso di essa in età enea (28). Del resto, osserva giustamente il Bernabò Brea in un suo recente articolo (29), le ceramiche decorate a cordoni sfuggono in generale a qualsiasi datazione, essendo esse di tutti i tempi e di tutti i luoghi.

Qualche frammento di anfora e di terra sigillata, prodotti tipici d'età romana, rinvenuto negli strati superficiali dimostra che la Pollera fu abitata dall'uomo anche in età storica.

Considerazioni e conclusioni.

Abbiamo esaminato e classificato, con la scorta del materiale tipologicamente e cronologicamente corrispondente delle Arene Candide, la collezione fittile Amerano del Museo di Torino. Cercheremo ora di esporre in sintesi, seguendo il lavoro del Bernabò Brea, quali sono le considerazioni che emergono e quali le soluzioni che al complesso problema delle civiltà preistoriche della Liguria nel quadro delle più antiche culture agricole europee, si è tentato di dare mercè i nuovi risultati della scienza, anche se le argomentazioni di ordine generale in proposito non poche volte si son dimostrate arbitrarie ed affatto prive di salde basi storiche.

Ceramica ed altri elementi caratteristici della civiltà neolitica, osserva il Bernabò Brea, compaiono in Liguria simultaneamente ed improvvisamente. Fenomeno questo del resto che è stato rilevato in quasi tutte le stazioni preistoriche di questa età.

Alle Arene Candide la ceramica decorata ad impressioni compare negli strati più profondi e quindi rivela una fase più antica della civiltà neolitica.

Ceramica affine — è noto — si riscontra, nella Sicilia orientale, nella civiltà tipo Stentinello e nelle Puglie in quella tipo Molfetta,

---

(28) Laviosa Zambotti, in « B. P. I. », n. s. IV, 1940, pp. 161-162.

(29) Bernabò Brea, *Le culture preistoriche della Francia meridionale e della Catalogna e la successione stratigrafica delle Arene Candide*, in « Rivista di Studi Liguri », XV, 1949, nn. 1-2, pag. 39.

ma non possiamo con ciò affermare uno stretto legame culturale di queste regioni con la Liguria; infatti notiamo che i vari motivi decorativi sono peculiari ad ognuna di queste regioni d'Italia e divergono perfino nei rispetti tecnici. È stato più volte osservato dagli studiosi che l'industria ceramica di Stentinello adotta un sistema ornamentale affatto sconosciuto alla Liguria, ed è quello del riempimento con una sostanza bianca delle impressioni a crudo, che nella Sicilia assumono un aspetto assai gradevole ed elegante anche per l'abilità artistica con cui è espressa sui vasi la sintassi decorativa. Nè possiamo istituire stringenti confronti tenendo conto della forma dei vasi, essendoci questi pervenuti estremamente frammentari e quelle forme che possono ricostruirsi essendo comunissime a tutti gli orizzonti culturali preistorici.

Ceramica decorata ad impressioni si è ancora scoperta in Italia in numerose località del versante adriatico e tirrenico, in Piemonte, nell'Emilia, nel Veneto e perfino nelle stazioni palafitticole varesine (30). Fuori d'Italia, ma nettamente diversa sia per forme che per motivi decorativi, la si trova a Malta, nell'Egeo, nella fasi più antiche della cultura di Sesklo in Tessaglia, a Creta e nelle valli del Danubio e del Reno; mentre più forti analogie con la ceramica delle caverne liguri si riscontra nella Francia meridionale (31) e ciò perchè le nostre stazioni appartengono alla stessa area culturale. Stretti punti di contatto in merito a questa classe di ceramica sono state rilevate fra le stazioni italiane di questa antica età neolitica e quelle dell'Africa settentrionale (Redeyef, Grotte Algerine, ecc.) (32). Mancano tuttavia alle nostre stazioni i caratteristici vasi algerini a fondo conico e un complesso di elementi peculiari alle stazioni africane, il che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, dovrebbe renderci cauti nell'ammettere la provenienza nord-africana del neolitico italiano.

Passiamo ora alla ceramica inornata che compare contemporaneamente a quella impressa alle Arene Candide, ma è esclusiva nello strato inferiore della Pollera, e mentre rimandiamo per i con-

---

(30) Vedi bibliografia in Bernabò Brea, *Gli scavi nella Caverna delle Arene Candide*, note alla pag. 260 e segg.

(31) Bernabò Brea, in « Rivista di Studi Liguri », XV, 1949, 1-2, pag. 92 e seguenti.

(32) Vaufrey, *L'art rupestre nord-africaine*, « Archives de l'Institut de Paleontologie Humaine », XX. Gobert, *L'abri du Redeyef*, « L'Anthropologie », XXIII, 1912.

fronti alla minuziosa disamina del Bernabò Brea (33), riteniamo di dovere ammettere che questa classe più povera di ceramica costituisce il patrimonio comune delle popolazioni neolitiche.

Nello strato medio della Pollera, che — come si è visto — corrisponde esattamente agli strati 24-14 della Caverna delle Arene Candide, compaiono nuovi elementi che si sovrappongono a quelli preesistenti, e pare secondo gli studi della Laviosa Zambotti (34), che essi siano un apporto della civiltà balcanica e danubiana, con cui l'Italia in questa seconda fase del neolitico, sembra di essere in stretti rapporti culturali e ne subisca fortemente le influenze.

Questi nuovi elementi, che abbiamo esaminato sopra, sono i caratteristici vasi a bocca quadrata, i vasetti a pipa, la ceramica dipinta e quella decorata ad incavo, il motivo decorativo della spirale, le pintadere, gli idoletti fittili, ecc.

Vasi a bocca quadrata si rinvennero in varie località dell'Italia settentrionale. Nel Piemonte, legato al Finalese per il tipo di ceramica impressa, si raccolsero a Vayes ed Alba, in Lombardia nella stazione dell'Isolino del Lago di Varese e nei pressi di Cremona, nel Veneto a Bocca Lorenza, presso Vicenza, e nell'Emilia, nel Reggiano (35); ma in genere si tratta di rozzi scodelloni e di vasi ovoidali a bocca quadrangolare e nessuno di essi mai raggiunge la finezza dell'impasto e la perfezione delle forme di quelli liguri.

Affatto assente è questo tipo di vaso nel Meridione e, fuori d'Italia, lo è altrettanto in Francia (36). Nell'Europa orientale il vaso a bocca quadrata è frequente in numerose stazioni della Valle del Danubio e del Tibisco. In Tessaglia si riscontra negli strati di Sesklo e Dimini, e in Creta a Cnossos; mentre nell'Egitto predinastico qualche confronto può farsi con i recipienti rettangolari del Fajum e di Tasa (37).

Si è sopra accennato alla tecnica decorativa del graffito che soppianta la ornamentazione impressa della fase più antica del neoli-

---

(33) Bernabò Brea, op. cit., pag. 273 e segg.

(34) Laviosa Zambotti, *Le più antiche culture agricole europee*, Milano, 1943.

(35) Vedi bibliografia, in Bernabò Brea, op. cit., pag. 288.

(36) Il Bernabò Brea nel suo recente articolo su « Rivista di Studi Liguri », XV, 1949, 1-2, pag. 26 modifica la sua prima affermazione (op. cit., pag. 286) che i vasi a bocca quadrata sono frequenti in tutta la Francia meridionale. Infatti quelli scoperti in questa regione non sono che supporti di vasi di forma cubica (Déchelette, Manuel, 1, pag. 557).

(37) Vedi bibliografia, in Bernabò Brea, op. cit., pp. 286-290 e Laviosa Zambotti, *Le più antiche culture agricole europee.*

tico: fenomeno questo che sembra ripetersi in numerose stazioni dell'Italia e dell'Europa, dove analoghi sono i motivi ornamentali, anche se ogni località presenta, come nella ceramica impressa, degli elementi peculiari per i quali ogni confronto con prodotti similari di altre zone non credo sia il caso di tenere in debita considerazione volendo dimostrare con ciò stretti influssi culturali.

Altri vasi tipici di questo momento della civiltà neolitica in Liguria sono i vasetti a pipa, anch'essi noti nelle civiltà danubiane e che nell'Italia settentrionale compariranno in piena età del bronzo (38).

Non manca nelle caverne liguri, come abbiamo visto, qualche sporadico esempio di ceramica dipinta, rappresentata da pochi frammenti decorati a semplici linee biancastre o nerastre sul fondo bruno naturale del vaso, molto simili a quelli scoperti nella Francia meridionale, nelle grotte di Bramabiau (Gard) (39), prodotti tutti di industria indigena legati, secondo il Bernabò Brea, all'ambiente culturale balcanico-danubiano ed egeo. Il frammento raccolto alla Caverna dell'Acqua (40), dipinto a motivi di triangoli bianchi e neri alternati, ora conservato nel Museo di Pegli, appartiene alla ceramica tipo Ripoli (41); mentre quello del nostro Museo, ornato di una bella fascia rossa e di numerose linee parallele in nero è simile alla ceramica dipinta tipo Molfetta e Stentinello (42).

Questi prodotti isolati e raramente rappresentati nella Liguria debbono essere considerati come importati dall'Italia meridionale, dove la decorazione dipinta nella ceramica è largamente impiegata sotto l'influsso dominante delle culture balcaniche e danubiane. Sotto queste stesse influenze dovette svilupparsi in Italia l'altro genere di ceramica decorata ad incavo con il motivo della spirale ricorrente, di cui — come abbiamo visto — qualche esempio è stato raccolto anche in Liguria, nota col nome di ceramica appenninica e legata per strette somiglianze stilistiche ai prodotti della stazioni danubiane di Vinc a e Butmir e a quelle di Dimini in Tessaglia, dove è assai frequente il motivo decorativo del meandro e della spirale (43).

---

(38) Bernabò Brea, op. cit., pag. 290.
(39) Bernabò Brea, in « Rivista di Studi Liguri », XV, 1949, 1-2, pag. 28.
(40) Bernabò Brea, op. cit., tav. XLIX, 8.
(41) Rellini, *La più antica ceramica dipinta in Italia*, Roma, 1934.
(42) Mosso, in « M. A. L. », XX, 1914. Orsi, in « M. A. L. », XXVII.
(43) Vedi bibliografia, in Bernabò Brea, op. cit., pp. 296-301.

Alla stessa concezione ornamentale è legato il motivo a graffito del frammento della figura 8 esaminato sopra (44).

Fin qui l'esame del materiale degli strati inferiore e medio della Pollera e quello corrispondente delle Arene Candide ci ha mostrato l'uniformità della civiltà neolitica nella Liguria, anche se l'introduzione di elementi esterni, accostandosi a quelli preesistenti e fondendosi con essi, ne hanno mutato l'aspetto culturale. Passando poi allo strato immediatamente superiore, un cambiamento quasi radicale della civiltà ci viene attestato da una nuova classe di prodotti fittili e questa civiltà – osserva il Bernabò Brea — nonostante la assimilazione di elementi nuovi, perdita di elementi vecchi e lenta trasformazione dovuta a contatti con altre culture, perdura in Liguria fino all'avvento della romanità.

La nuova civiltà, che si espande in tutta l'Italia settentrionale, ha preso il nome convenzionale di civiltà della Lagozza, dalla stazione palafitticola presso Gallarate, che, secondo gli studi della Laviosa Zambotti (45), è strettamente legata alle culture delle caverne della Francia meridionale e del Camp de Chassey (Autun) e alla fase più antica delle civiltà lacustri del Lago di Neuchatel, nella Svizzera, note col nome di culture di Cortaillod (46).

Abbiamo visto come la ceramica di questo stadio culturale delle caverne liguri, così come in tutte le altre località dove essa compare, si discosti da quella precedente per accuratezza di fattura, per novità di forme e per il suo bellissimo aspetto lucido in nero intenso o in rosso corallino.

Non riteniamo di enumerare tutti i confronti che per le forme di questa ceramica si sono istituiti con prodotti affini diffusi in tutto il bacino del Mediterraneo e, pertanto, rimandiamo ai lavori della Laviosa Zambotti e del Bernabò Brea. Infatti oltre che in numerose località dell'Italia settentrionale, della Francia meridionale e della Svizzera, alcune forme vascolari simili si riscontrano nella penisola iberica e particolarmente nei dolmen portoghesi, ciò che ha fatto pensare agli studiosi una probabile origine occidentale della cultura

---

(44) Cfr. « Praehistorische Zeitschrift, II, 1, 1910, tav. 13.
(45) « B. P. I. », n. s. III, 1939, pp. 61-112; IV, 1940, pp. 83-164.
(46) VOUGA, *Essai de classification du nèolithique lacustre d'après la stratification*, « Anzeiger fur schweizerische Altertumskunde », 1920-22. VOGT, *Zum schweizerischen Neolithikum*, « Anzeiger der rom. germ. Komm. », 18, 1934, II Heft.

della Lagozza. Ma la somiglianza con la ceramica della penisola iberica non ci autorizza a credere al prevalere, in questa ultima fase dell'età neolitica, delle influenze occidentali sulla nostra penisola, in quanto poteva avvenire anche il contrario e cioè che questa importante civiltà palafitticola, sviluppatasi e progredita nella Svizzera e nell'Italia occidentale e diffusasi nella Francia meridionale, poteva far giungere le sue lontane propaggini culturali fino alla penisola iberica.

Continuando nell'ampio esame delle varie culture preistoriche, in relazione alle civiltà coeve delle regioni circostanti la Liguria, il Bernabò Brea non a torto sostiene che la civiltà della Lagozza, nella parte occidentale della valle padana, seguita ininterrottamente il suo lento corso, mentre nella bassa valle padana si sovrappone ad essa la cultura di Remedello (47), cioè il ramo italiano di quel vasto complesso culturale europeo del vaso campaniforme, di cui gli studiosi (48) vedono le origini nella Spagna e nel Portogallo.

Sono noti i caratteri di questa civiltà eneolitica che nella Traspadana orientale pare sia attecchita generando, sulle basi di una cultura tipo Lagozza, la civiltà di Polada, la quale per tutta l'età del bronzo si sviluppa indipendentemente dalle culture terramaricole delle regioni cispadane, pur se da queste riceve non pochi elementi caratteristici. Abbiamo detto sopra che elementi tipici della civiltà di Polada si sono riscontrati nelle caverne liguri, e particolarmente numerosi nella Pollera, ma ciò credo non basta per poter dar ragione alla supposizione della Laviosa Zambotti che, in tutta l'Italia settentrionale e anche nelle caverne liguri, un aspetto di civiltà tipo Polada si sovrapponesse alla civiltà della Lagozza, il che non è stato nemmeno confermato dallo scavo alle Arene Candide (49).

Una civiltà che risente fortemente dell'influenza delle culture limitrofe e che, pare, preceda la formazione delle civiltà terramaricole è quella dei Lagazzi (50), nel Cremonese, dove vengono assimilati elementi tipici della Lagozza e di Polada, seppure altri nuovi ne danno un carattere di originalità rispetto ad essi. Vediamo qui comparire il tegame umbilicato con gola intorno all'orlo, l'ansa sopraelevata ad ascia e quella a cannone orizzontale e altre forme

---

(47) Colini, in « B.P.I. », XXIV, 1899; XXV, 1900; XXVI, 1901; XXVII, 1902.
(48) Del Castillo, *La cultura del vaso campaniforme*, Barcellona 1921.
(49) Bernabò Brea, op. cit., pag. 319.
(50) Parazzi, in « B. P. I. », XVII, 1891, pag. 1 e pag. 190.

ceramiche che verranno largamente impiegate nelle terramare accanto ad altre nuove e caratteristiche di questa civiltà.

Nelle caverne liguri prodotti tipo civiltà dei Lagazzi, che possiamo anche chiamare « preterramaricoli », sono molto più numerosi di quelli propriamente detti terramaricoli, cioè della piena età del bronzo, il che dimostra, anche per la totale assenza dell'ansa lunata, che minore è stata l'influenza esercitata dalla civiltà delle terramare in Liguria: fenomeno questo che si avverte del resto in tutta l'Italia occidentale. In queste regioni infatti — osserva il Bernabò Brea — l'evoluzione della civiltà sembra essere stata assai più lenta che nelle regioni orientali (51).

Durante la successiva età del ferro la vita nelle caverne liguri continua assai povera e quasi estranea ai benefici influssi delle ricche civiltà coeve delle altre regioni dell'Italia settentrionale e anche se essa rientra nella sfera culturale di Golasecca, già di per sè povera rispetto alle altre civiltà (atestina e villanoviana), questa età segna per la Liguria un periodo di forte decadenza e di impoverimento, ciò che ci è attestato oltre che dalla ceramica, ora assai rozza, dal perdurare dell'industria litica fino alla conquista romana.

Dopo quanto si è detto, si può concludere che l'esame del nostro materiale, in rapporto ai prodotti simili delle altre stazioni preistoriche liguri, ci ha dato modo, sulla base dei preziosi dati forniti dalla ceramica, di integrare l'aspetto culturale della Liguria che, come le altre regioni italiane, fin dalle fasi più antiche del neolitico rientra in quella vasta area culturale la cui imponente forza di espansione e di penetrazione si è fatta profondamente sentire in tutti i paesi circostanti il Mediterraneo. E se diversi elementi si rivelano analoghi e cronologicamente corrispondenti a quelli di regioni più o meno vicine, anche se non mancano talvolta chiare testimonianze di stretti contatti e di influenze culturali, si deve ritenere, alla luce della ragione, come presupposto inconfondibile, purtroppo molto spesso trascurato dagli studiosi, che l'evoluzione della civiltà e i vari prodotti peculiari di essa non possono venire astratti dalle facoltà naturali dei popoli, i quali, in condizioni ambientali particolarmente favorevoli, adottano e sviluppano indipendentemente elementi appartenenti ad un comune patrimonio culturale primitivo.

Felice Gino Lo Porto

(51) Bernabò Brea, op. cit., pag. 318.

LA NECROPOLI ROMANA DI BIELLA

La ripresa degli scavi in Piemonte, si è da principio — come era logico aspettarsi dopo la tragica parentesi della guerra — localizzata in quei centri archeologici che hanno sempre offerto le maggiori possibilità di ritrovamenti. C'erano vecchi problemi topografici rimasti insoluti da risolvere, c'erano particolari zone da esplorare, c'erano infine pochi mezzi a disposizione ed è quindi comprensibile come le prime campagne di scavo si effettuassero proprio nelle località più note dal punto di vista archeologico. Libarna, Aosta, Frossasco furono i primi centri archeologici che segnarono la ripresa di questa che può essere considerata la principale attività della Soprintendenza, ma ben presto seguirono altri scavi nei territori delle città di Ivrea, di Premeno, di Pombia, di Caraglio e di Vercelli.

Non è quindi il caso di prendere in esame tutti i ritrovamenti avvenuti e di vagliare i diversi risultati delle singole ricerche, ne verrebbe fuori un arido e schematico elenco dove le parole « tombe » e frammenti di vaso e « iscrizione frammentaria » sarebbero i termini più frequentemente ricorrenti. Perchè purtroppo le scoperte sono state per lo più modeste: si tratta di ritrovamenti sporadici che non hanno avuto seguito o perchè la zona non era ben localizzata o perchè numerose difficoltà sorsero per l'ampliamento dello scavo. In questi casi dopo il ricupero del materiale ci si contentò di precisare topograficamente la località del ritrovamento nell'attesa di nuove scoperte che contribuissero a chiarire e a delineare l'aspetto archeologico della zona. Ma anche questi modesti risultati non vanno sottovalutati perchè oltre a tutto ci aiutano a ricostruire sempre di più gli aspetti, la vita e in genere tutta l'evoluzione storica delle popolazioni che abitavano questa nostra regione e ci chiariscono tanti particolari di una lenta ma duratura opera di colonizzazione quale fu appunto quella qui compiuta dai Romani.

Intendo ora soffermarmi su una scoperta particolarmente interessante che, a mio parere, amplia il campo delle ricerche archeologiche piemontesi. Alludo alla necropoli che è venuta alla luce casualmente nell'interno della città di Biella.

Tutti gli studiosi di antichità piemontesi conoscono l'importanza dei ritrovamenti avvenuti appunto tra il territorio di Vercelli e quello

1. La zona dello scavo nella proprietà Bertrandi.

di Ivrea, a tutti sono note le numerose scoperte archeologiche avvenute in questo vasto territorio e i nomi delle città di S. Secondo, di Salussola e il vasto pianoro della Bessa sono stati più volte messi

in rapporto con quelli degli antichi centri ricordati dagli storici o menzionati negli itinerari. Poche le notizie e scarsi i ritrovamenti nell'antico centro di Bugella o Bucellae (per seguire la lezione consigliata da chi vuol vedere maggiore affinità con il vicino centro di Vercellae). Certo la sua posizione intermedia tra i grandi centri di Vercelli e di Eporedia, a poca distanza dalla grande strada che saliva verso le Gallie, deve aver favorito il suo sviluppo, ma il fatto è che fino ad oggi non si era trovata traccia di una antica città nel luogo stesso dell'odierno centro cittadino. Ora con l'attuale ritrovamento di una vasta necropoli, che fa presumere l'esistenza di un centro urbano di una certa importanza, si risolleva il problema delle lontane origini della città e già riaffiora alla nostra mente il nome di quella città chiamata Victimula centro dei Victimuli che a detta degli storici era *non longe ab Alpes* e di quel Pagus Victimulensis o di quel mons. Victimuli che nei documenti medioevali è ricordato come esistente « in villa quae dicitur Bugella ». Ripeto non è qui il caso di anticipare le conclusioni e di lasciarsi trascinare da facili entusiasmi; affidiamo alle ricerche che ancora continuano la speranza di ritrovare qualche elemento epigrafico che ci aiuti ad identificare con maggior precisione la città dei vivi a cui appartenne la città dei morti.

Gli scavi furono iniziati in seguito al fortuito ritrovamento di alcune urne venute alla luce durante i lavori di costruzione di una villetta di proprietà Bertrand. La località giace ai piedi della collina ad oriente della via Cavour e occupa appunto tutta l'area che viene a trovarsi in mezzo all'ansa formata dalla prima curva della strada che da Biella sale verso Oropa. Sono proprio le ultime propaggini della collina, nella parte più bassa ormai quasi pianeggiante; tuttavia le esplorazioni furono sempre ostacolate dalla grande umidità del terreno che raccoglie appunto tutte le acque che scendono dalla collina sovrastante (v. fig. 1).

Da principio i ritrovamenti furono — come ho già detto — sporadici e il materiale raccolto fu trasportato nella sede della biblioteca civica in attesa di una definitiva sistemazione nei locali del Museo. Perchè, questo occorre dirlo subito, quasi per premiare la bella iniziativa presa dalla città di Biella di aprire un museo che raccogliesse le testimonianze del suo passato, mai ritrovamento fu più tempestivo, e proprio quando i nuovi locali del Museo cominciavano a prendere forma cominciò ad affluire la grande massa del materiale

che giornalmente la necropoli offriva ai Biellesi. E che non si trattasse di semplici vasi o di sole urne di rozzo impasto lo dimostrarono subito le prime tombe che fu possibile esplorare in maniera sistematica sotto il controllo diretto della Soprintendenza. Infatti proprio a ridosso della nuova costruzione nella intercapedine che girava attorno all'edificio venne alla luce la prima tomba costruita in mattoni opportunamente sagomati e dentro questa apparvero i primi vasi di vetro. Successivamente si cominciarono ad identificare numerosi *ustrina* formati da vasti letti carboniosi in mezzo ai quali furono spesso raccolti ex-voto formati da statuette in terracotta.

Prima di iniziare la ricerca sistematica della zona ancora libera intorno alla costruzione che stava nascendo, la Soprintendenza ritenne opportuno eseguire una serie di sondaggi per stabilire i limiti della necropoli. Si riscontrò così che le tombe si diradavano fino a mancare completamente nella zona di levante — nel punto cioè più pianeggiante e più vicino alla strada — mentre si facevano più fitte nella zona di oriente proprio sulle prime pendici della collina. Qui ad ogni sondaggio, specialmente nel settore nord sempre si trovò traccia di sepolture e tutto quindi fa supporre che la necropoli si sviluppasse proprio verso la montagna in modo da non coincidere con la zona più acquitrinosa che è quella proprio sottostante al pendio. I ritrovamenti avvennero ad una profondità media dal piano di campagna che varia da 0,80 a 2,00. Fino ad ora sono stati portati alla luce ben 340 nuclei e pur rimandando ad altra sede la precisa documentazione di tutte le tombe e del numeroso materiale ritrovato cercherò di riassumere le principali osservazioni che si sono potute fare da un primo sommario esame del materiale.

Cominciamo dai tipi delle sepolture che almeno fino ad ora sembrano a cremazione. Si distinguono vari sistemi: *a*) a pozzetto di laterizio; *b*) a pozzetto di pietra; *c*) alla cappuccina — formato cioè da tegole di secondo impiego disposte come il tetto di una casa; *d*) in anfore segate; *e*) in urne di terracotta con coperchio di pietra e frammenti di tegole.

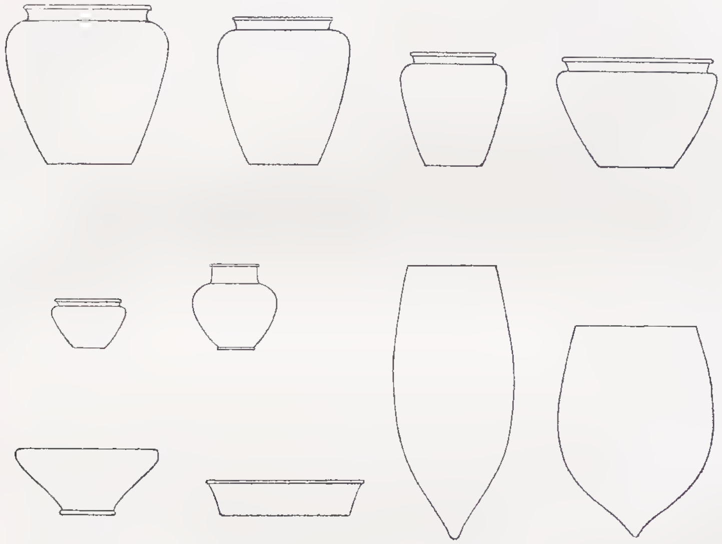
Univano le sepolture dei diversi tipi le zone intermedie ad *ustrina*.

Il tipo *a* è a volte formato da mattoni appositamente sagomati ma più comunemente si compone di 6 mattoni pedali disposti in modo da formare una vera e propria cassetta laterizia.

Il tipo *b* è in ciotoli di fiume disposti a pozzetto e occupanti una

superficie di 40 × 70 cm. Si distinguono due diversi modelli: uno con le pareti in muratura, l'altro con pietre spaccate disposte di punta.

Il tipo *c* è fino ad ora rappresentato da 3 esemplari di cui il primo è formato da un piano di terra battuta protetto da 4 tegole disposte appunto a cappuccina; il secondo è invece coperto da 6 tegole sui lati e da una in testata e il terzo è sempre con 6 tegole di cui 2 in testata e con coppi sulle giunture del culmine e dei lati.



2. Tipi di urne e di vasi.

Il tipo *d* consta di anfore di vario modello segate e coperte o con ciotole di terracotta o con pietre oppure con la stessa parte dell'anfora spezzata capovolta. Si distinguono — ripeto — anfore di tipo più affusolato o più panciuto.

Le urne del tipo *e* sono coperte anch'esse con un frammento di tegola o di pietra e presentano come vedremo varie misure e svariate forme.

Nelle tombe tipo *a* la suppellettile fu trovata o entro un vaso di forma più grande o sparsa, ma sempre nell'interno del pozzetto; in quelle di tipo *c* fu raccolta o nell'interno o sui lati; in quelle ad anfora segata, che quasi sempre sono le più ricche, sia nell'interno sia

nell'esterno. Per il tipo « ad urna » fu notato che in quelle con coperchio la suppellettile era più scarsa mentre quelle senza coperchio erano per lo più assolutamente vuote. Le urne avevano le forme e le dimensioni più svariate ma il tipo preponderante era quello di notevole dimensione, di impasto piuttosto rozzo e malcotto di color giallastro scuro con evidenti tracce di bruciature. Numerose anche quelle di forma eretta con orlo espanso ma non mancano esemplari di forma schiacciata decorati nella parte superiore del ventre con semplici linee circolari parallele a volte ondulate, a volte a spina di pesce, quasi sempre graffite avanti cottura. Materiale simile per i confronti con altre necropoli di zone vicine e particolarmente della

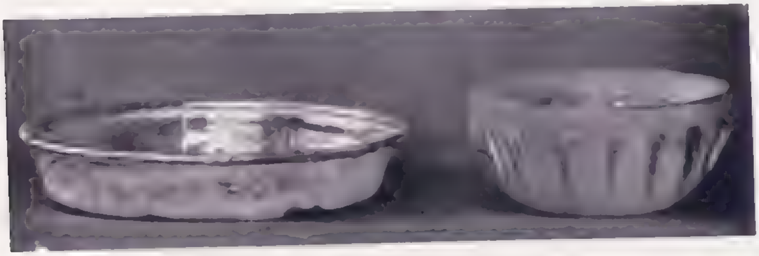
3. Esempi di vasi di vetro.

Svizzera è stato trovato fin dall'età di Augusto e sembra che permanga per tutto il II secolo. Più rari sono qui gli esempi di forma quasi cilindrica, molto allungata. Le urnette hanno lo stesso impasto e presentano per confrontarle con materiale analogo le stesse caratteristiche riscontrate nelle necropoli svizzere che si riferiscono al 60-115 d. C. Per i tipi di vasi, urne e anfore, più comuni raccolti nello scavo vedi i disegni eseguiti dall'assistente geom. Cerrato a fig. 2.

Tra le anfore vinarie usate come sepolture prevale particolarmente il tipo allungato e affusolato, il tipo più largo e schiacciato con anse ad angolo retto è più raro. Numerosi i tipi di olpi che segnano per le forme le età di Tiberio, di Vespasiano, fino a Domiziano.

Quanto ai tipi di vaso di uso comune raccolti numerosissimi nello scavo sovrasta tutti per numero l'orciuolo di argilla piuttosto depurata a pareti liscie di color rossiccio a ventre piuttosto espanso e a collo

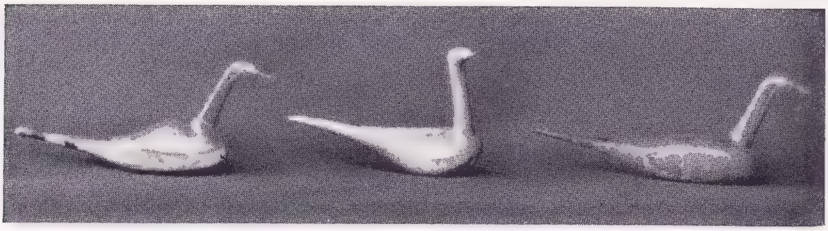
verticale, tipo che comunemente viene ascritto alla metà circa del I secolo. Numerosi apparvero nelle tombe i vasi di vetro (figg. 3-4-5) tra i quali ricorderò un cinerario a forma di anfora, coppe a costoloni caratteristiche dell'età traianea, bicchieri, bottiglie, flaconi, lacrimatoi e unguentari alcuni con stampi e sigle, ampolle e sopratutto numerose colombe destinate a conservare nelle pareti sottilissime del loro



4. Patere e coppe vitree.

5. Bottiglie e bicchieri di vetro.

vetro i profumi dell'antichità. È ormai provato che tali speciali tipi di vasi non hanno soltanto un carattere votivo e tanto meno si può pensare che servissero come giocattoli. Per il loro uso mi sembra più opportuno pensare a vere e proprio ampolle o fiale destinate a conservare il profumo fino a che la rottura della parte più stretta e più fragile della coda non ne permettesse l'uso. Si tratta insomma di una speciale « confezione » che un artigiano di più accesa fantasia può aver creato per racchiudere il profumo regalato nelle delicate e snelle forme di una colomba che per antica tradizione rappresentava di per



6. Alcuni esemplari delle caratteristiche colombe raccolte nello scavo.

se stessa il simbolo dell'offerta d'amore (v. fig. 6). È la zona intorno a Vercelli che già precedentemente ci aveva dato altri esemplari di queste interessanti opere d'antica vetreria — dall'esemplare di Rovasenza che conserva ancora nel suo interno rimasto intatto il profumo, a quelli di Palazzolo e da quelli di Rondissone ad altri ancora ritrovati nel sepolcreto dei Cappuccini presso Vercelli — può ora con il nuovo ritrovamento di Biella veramente aspirare alla rivendicazione di « centro di produzione ». Non si spiega in un altro modo infatti il numero abbastanza rilevante di colombe raccolte nella nostra necropoli.

Un altro tipo di vaso che per la sua forma e per alcune caratteristiche tecniche con la sola presenza rende particolarmente importante la necropoli Biellese è quello con decorazione a rilievo e dipinto con una vernice lucente più conosciuto come esempio di ceramica invetriata. Nelle tombe di Biella se ne raccolsero 6 esemplari di piccole dimensioni e di forme svariate; l'uso è ancora incerto, ma la tecnica dimostra chiaramente in ogni particolare il tentativo di imitare il vasellame d'argento (v. fig. 7). Molto probabilmente chi non

7. Anforette e vasetti a verniciatura lucente di color verde.

poteva permettersi il lusso di avere alcuni dei preziosi esemplari che Pompei, Ercolano, Poggioreale e Hildesheim ci hanno restituito doveva contentarsi di questi pur nobili surrogati. Esemplari di tipo analogo ma di forma diversa si conservano abbastanza numerosi nelle collezioni archeologiche Piemontesi. Provengono da Piobesi, da Brandizzo, da Gravellona, da Garlasco e da Pollenzo. Anzi secondo un'ipotesi molto probabile quest'ultimo ne era il centro di produzione. Per il materiale raccolto insieme a questi esemplari nelle tombe — soprattutto nei recenti precisi saggi di scavo eseguiti dal Simonett nelle necropoli svizzere — si può pensare che tale tipo di vaso debba datarsi al primo secolo tra Augusto e Traiano.

Ma la necropoli di Biella si dimostra particolarmente ricca anche di un altro genere di suppellettile. Alludo alle sculture di terracotta eseguite a stampo in argilla ben depurata che per esser state deposte nei letti degli ustrina appaiono molto corrose e annerite dal fuoco. (v. figg. 8-9). Sull'uso e sul significato di queste statuette che accompagnavano i morti nella loro estrema dimora molto è stato scritto, ma l'opinione più probabile resta sempre quella del Pottier. Lo studioso francese affermava innanzi tutto la grande antichità del culto dei Mani ai quali riconosceva la funzione di intermediari tra i viventi e gli Dei. E appunto per renderli favorevoli, gli uomini circondavano i morti di ogni sorta di omaggi rendendo la loro abitazione, che doveva servire per l'eternità, simile nei conforti all'abitazione terrena. Così si depongono nella tomba gli utensili, gli oggetti di toletta, i gioielli, le armi e anche le opere d'arte di cui queste statuette sono modesto emblema.

Non so se debba accettarsi totalmente la teoria del Pottier che attribuisce agli uomini e al culto dei Mani una così egoistica e interessata ragione ma è certo che alcune di queste figurine nella loro ingenua espressione sembrano veri e propri ritratti nei quali mi sembrerebbe logico riconoscere le immagini dei parenti stessi, i quali in tal modo affidavano forse ai cari scomparsi il delicato compito di richiedere per loro la protezione divina. In ogni modo di quanto queste immagini fossero legate alla pietà degli uomini lo attesta l'elegante verso di Marziale:

Sum fragilis sed tu — moneo — ne sperne sigillum.

8, 9. Tipi di statuette in terracotta raccolti negli "[illegible]" e nelle tombe.

10. Piccoli busti in terracotta.
Le caratteristiche acconciature ci richiamano all'età Flavia e degli Antonini.

A Biella se ne sono trovate di tutte le grandezze: dal piccolo giocattolo riproducente la figura di una colomba di stretto sapore « picassiano » al grosso busto di Athena che raggiunge i 20 cm. di altezza. Si distinguono tra gli esemplari ritrovati e restaurati la portatrice di ceste — la coppia sulla cline — il gruppo formato dalla madre con un bambino in braccio e l'altro attaccato alla gonna e tante divinità tra le quali si riconosce Ermes nella sua edicola — Athena con l'elmo e lo scudo — la Fortuna con il timone e il corno dell'abbondanza — Afrodite con un amorino e la colomba (v. figg. 11-12) — Arpocrate.

Tutti sono trattati con un impressionismo molto vivo e denotano

11. Uno dei numerosi esemplari riproducenti "la Fortuna".

12. Venere-Cupido e la Colomba in un gruppetto fittile.

una certa accuratezza nell'esecuzione delle matrici e una notevole ricercatezza nelle rifiniture e nei particolari. L'esemplare migliore di questa serie di oggetti è indubbiamente il busto di Athena (v. fig. 13) la cui conservazione è perfetta anche se la superficie dell'argilla risulta leggermente levigata dal calore del fuoco prima e dall'umidità dell'acqua poi. La dea della saggezza veste la corazza su cui sono ben delineati, anche se il tempo ha concorso a rendere più « impressionistica » la loro vi-

sione, gli elementi serpentiformi della Medusa, e porta sul capo un largo elmo di forma non facilmente identificabile, con il cimiero stranamente piegato ricadente fin sulle spalle. La dea è rappresentata col capo leggermente piegato, lo sguardo appena accennato dal segno della pupilla sembra che fissi pensieroso un punto lontano. Il volto è ben modellato, fine e delicato il taglio della bocca, stretto e affusolato il naso, ben disegnata la mandorla degli occhi. Nei capelli ricompare quel trattamento impressionistico che avevamo già notato nella corazza, forse accentuato da una trattazione eccessivamente monotona. Ci troviamo qui davanti ad una modesta opera d'arte pure altamente significativa perchè nell'ingenua ma espressiva interpretazione ci offre un altro esempio di quell'arte che genericamente si chiama « provinciale » ma che nasconde nel suo carattere intrinseco il ricordo di elementi ellenici profondamente fusi con quelli barbarici. Ho già avuto occasione di accennare come nella scultura romana della nostra regione si ritrovino e permangono a lungo vivi questi elementi e non esito a riconoscere in questa modesta creazione di un modesto figulus provinciale un'altra libera interpretazione, un altro adattamento locale della grande arte classica.

13. Busto fittile di Minerva.

C'è innegabilmente nell'aspetto molto « umano » della dea lo stesso distacco dall'idealismo greco che si ritrova negli artistici « Romani », i pesi delle bilance, così frequenti nel mondo provinciale romano. C'è la stessa ricerca di regolarità e simmetria nel taglio degli occhi e nella trattazione dei capelli che si nota in tutti i prodotti gallo-romani; c'è la stessa tendenza all'ornamentazione degli artigiani di

questa corrente. Ci sarebbe ancora da domandarsi la ragione delle dimensioni veramente eccezionali per una scultura in terracotta ma queste si possono spiegare soltanto con l'importanza del tema trattato e con la pretesa dell'artista di avvicinarsi anche nella misura all'antico prototipo classico. Non è certo questo l'unico ritrovamento di statuette in terracotta nelle necropoli piemontesi, anzi il Bruzza ricorda qualche esemplare raccolto nelle tombe venute in luce a Trino,

14. Alcuni tipi di lucerne.

a Tronzano e a Vercelli stessa, ma certamente è sintomatico il fatto che a Biella se ne siano trovati esemplari così vari e numerosi. Anche di questo materiale dunque si può credere che il centro di produzione non sia tanto lontano!

Un altro elemento da considerare per la datazione sono le lucerne trovate fino ad ora in numero di dieci. Queste si uniformano all'altro materiale ritrovato confermando certi criteri a cui accennerò subito (v. fig. 14). Cinque infatti sono a canale chiuso del tipo che genericamente si fa risalire al I secolo, quattro sono con canale aperto e perciò databili « grosso modo » al II secolo. Una soltanto presenta un becchetto a volute che per confronti con altri esemplari può ritenersi in uso fin dalla prima metà del I secolo. Il fatto poi di aver

trovato in una stessa tomba (nucleo 212) la lucerna a canale aperto con la moneta di Faustina convalida ancora una volta le teorie già espresse dal Loescke. Le marche che si leggono sul fondo delle lucerne a testimoniare la fabbrica di provenienza sono per lo più quelle stesse che il Bruzza trovò nei numerosi esemplari scoperti nel Vercellese: *Aprio* – *Comunis* – *Fortis* – *Fronto* – *Verecundi* e *Saturnini*, ma non mancano alcuni nomi più rari nei ritrovamenti di tombe romane nella zona, come un *Litogenes* e un *Ursio* che però si sono riscontrati in altre lucerne trovate in Piemonte.

Anche le monete ritrovate sono dieci ma purtroppo di queste tre sole sono identificabili mentre le altre furono raccolte in condizioni tali da rendere inutile qualunque tentativo di identificazione. Una reca l'effige di Domiziano, l'altra quella caratteristica di Traiano e la terza mostra il profilo di Faustina.

Non è certo possibile dal semplice e sommario riassunto del materiale trovato ricavare criteri che possano guidarci nella ricerca di una datazione. Sarebbe necessario un dettagliato elenco di tutta la suppellettile ritrovata — tomba per tomba — perchè solo il preciso e scrupoloso esame di ogni nucleo può offrire qualche elemento indicatore.

In questo primo sommario studio si possono accennare alcune osservazioni che sono le più evidenti almeno fino ad ora — perchè come ripeto lo scavo della necropoli non è ancora terminato e nulla ci vieta di sperare che qualche altro prezioso elemento venga alla luce. Fino ad oggi dunque gli elementi di giudizio sono rappresentati in ordine di importanza:

a) dalle tre monete identificabili tra le dieci ritrovate;

b) dalla forma delle lucerne e di alcuni vasi caratteristici;

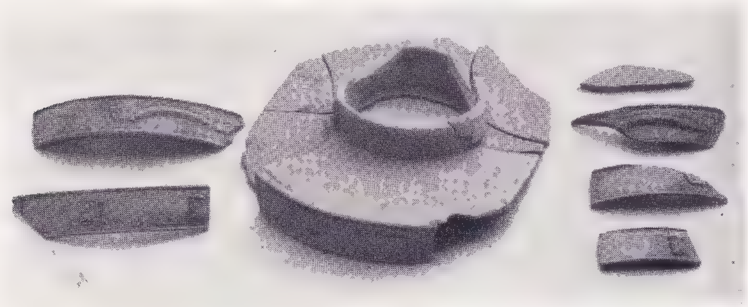
c) dalla preponderanza di vetri e dalla rarità invece (un solo esemplare) di terra sigillata;

d) dalla sovrapposizione delle tombe.

Le monete come ho già detto presentano l'effige di Domiziano, di Traiano e di Faustina — abbracciano quindi grosso modo un periodo che va dall'80 al 175 dopo Cristo.

Ora se osserviamo il materiale raccolto insieme alle monete ci accorgiamo che la prima ritrovata in un'anfora di tipo panciuto

segata, era accompagnata da una grossa urna, da una urnetta e da un vasetto di vetro, la moneta di Traiano fu ritrovata in un'altra anfora coperta con ciotola dove fu anche raccolto un lacrimatoio di vetro, uno specchio e una fiala a forma di colomba; infine la terza moneta apparve nel fondo di un'altra anfora di forma affusolata ed accompagnata da una lucerna a canale aperto. Già i primi due elementi quindi concordano per fissare i limiti dell'uso della necropoli di Biella tra la metà del I secolo e la fine del II. Il terzo elemento, quantunque offerto da un solo esemplare, rientra nei limiti suaccennati perchè questo unico vaso — sicuro esempio di terra sigillata,

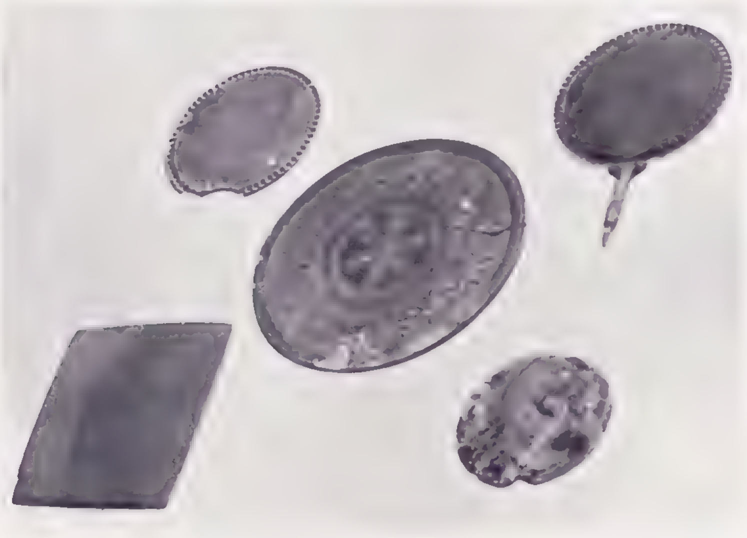


15. I frammenti dell'unico esemplare ritrovato di "terra sigillata".

verniciato in rosso-arancione, ha quella forma caratteristica — meglio nota col nome di Drag. 17 bis, il cui uso è rilevato molto abbondante nell'età Flavia (v. fig. 15). Quanto alla preponderanza dei vetri mi sembra che questo possa essere un altro elemento che determini il periodo iniziale della necropoli in quanto sappiamo che il loro uso va diminuendo man mano che ci si inoltra verso il II secolo dell'Impero.

Per il quarto elemento — la necropoli di Biella non ci offre che un solo caso di sovrapposizione. Si tratta del nucleo 285 costituito da una tomba a cappuccina coperta di tegole che si sovrappone al 284 formato da un pozzetto di mattoni. Ora è noto come, il rito maggiormente usato nelle regioni cisalpine sia nella buona età imperiale quello della cremazione e come soltanto in epoca tarda si usasse l'inumazione del cadavere. Potrebbe quindi nascere il dubbio che le tre

tombe a cappuccina apparse nelle necropoli di Biella fossero i pochi esempi rimasti — almeno fino ad ora — di sepolture di età posteriore e ciò troverebbe conferma appunto nella sovrapposizione e nel fatto che due delle tre tombe furono trovate assolutamente prive di ogni traccia di suppellettile. Inoltre si potrebbe spiegare facilmente la presenza di grosse scodelle con l'orlo fortemente sagomato e rien-



16. Esemplari di specchi rotondi e rettangolari con decorazioni incise.

trante che furono raccolte sporadicamente prima dello scavo sistematico e che per la loro forma sarebbero caratteristiche di epoche molto tarde.

D'altra parte però lo scarso materiale trovato nella 285 una urnetta e una scodella ad orlo svasato ben si uniforma con quello delle altre sepolture e infine c'è da tener presente che una legge vietava l'uso dell'incinerazione per i bambini. Ora appunto le scarse misure che presentano le tre sepolture ben si adatterebbero per questo triste uso. Quindi anche l'ipotesi che esse siano contemporanee alle altre non è assolutamente da scartarsi.

Sempre stando nel campo del rito funerario non possiamo passare sotto silenzio il particolare delle tombe entro anfore vinarie trovate

in numero grandissimo nello scavo. L'uso di tali sepolcri è caratteristico della Gallia meridionale e secondo il Dechelette fu importato appunto dalla Gallia Cisalpina.

Abbiamo nelle necropoli di Biella una prova di più in favore dell'ipotesi del Dechelette? Non si può rispondere in modo decisivo poichè l'ultima parola su questo importante ritrovamento non è ancora possibile dirla. Auguriamoci soltanto che gli scavi, continuando nella prossima primavera, portino nuovo e più interessante materiale alle collezioni archeologiche piemontesi.

Carlo Carducci

17. Urnetta decorata con coperchio.

IL MOSAICO SARDO DI ORFEO DEL MUSEO ARCHEOLOGICO DI TORINO

Conserverò sempre, io credo, il ricordo di quell'estate '45, quando, frequentando per studio e per diletto il Museo archeologico di Torino, vidi la rimozione delle opere di difesa antiaerea che, imposte dalla guerra appena terminata, ingombravano buona parte delle sale. Un giorno, tolto il fitto strato di sabbia che lo ricopriva, mi apparve, quasi rinascesse, il mosaico pavimentale policromo di Orfeo. Ne ebbi una gioia grande e strana: forse il piacere della contemplazione di un'opera d'arte unito alla coscienza di goderne in un momento così poco comune, per non dire unico. Purtroppo dovetti anche constatare il triste stato di conservazione in cui era stato ridotto, diviso com'è oggi in sei frammenti, o meglio riquadri di forma rettangolare.

1. Riquadro centrale del mosaico di Orfeo Torino, Museo Archeologico.

Nel maggiore (m. 1,69 per 2,57) è rappresentato Orfeo (fig. 1), di fronte, seduto su un masso. È un giovane imberbe, dalla bruna chioma ricciuta e scomposta coperta da un berretto frigio rosso,

---

N.B. - Piace informare il lettore, che, mentre il presente articolo va in macchina, per iniziativa e sotto la guida del Sovraintendente prof. C. Carducci, sono quasi ultimati gli intrapresi restauri, destinati a preservare i frammenti superstiti del mosaico da ulteriori deperimenti.

dal volto severo con le labbra serrate senza sorriso e gli occhi scrutanti all'infinito. Il tronco è ignudo: un drappo bianco avvolge l'avambraccio sinistro proteso in fuori, e scende a coprire tutta la gamba: dalle pieghe esce solo la punta del piede. Invece il ginocchio e la gamba destra escono di sotto a un drappo rosso: il piede poggia più in basso dell'altro. Con le dita della mano sinistra va tentando la cetra a sette corde, poggiata su un gradino del masso, mentre l'altra tiene il plettro abbandonandosi sul ginocchio destro. Alcuni rami di alloro attraversano obliquamente l'angolo superiore destro del riquadro.

I frammenti minori rappresentano animali, interamente o in parte.

Il primo di essi (metri 2,15 per 1,63), assai danneggiato, raffigura un leone dall'abbondante criniera, in movimento da destra verso sinistra, con le fauci spalancate e la coda ritta.

Nel secondo (m. 0,91 per 1,63) un animale di razza caprina (fig. 2) senza corna, volge la testa per brucare alcune foglie di una pianta simile al cactus.

2. Un riquadro minore. Il muflone femmina che bruca un cactus.

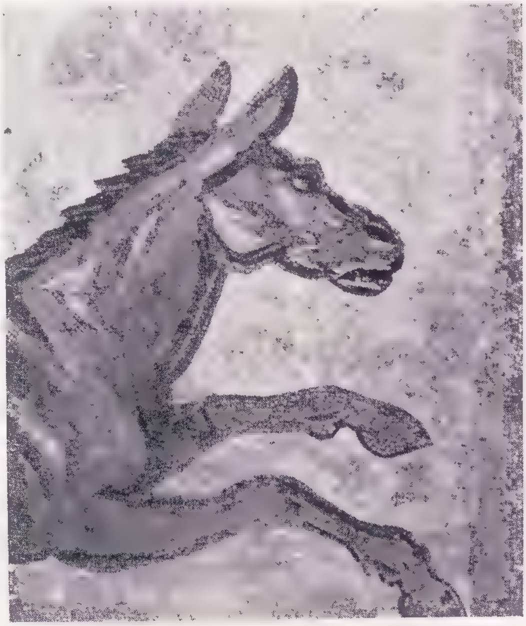
Nel terzo (m. 1,45 × 1,26), anch'esso alquanto danneggiato, un orso bruno marcia verso sinistra, volgendo il capo all'indietro.

Nel quarto (m. 1,34 × 1,34), anch'esso molto danneggiato, un animale dalle lunghe corna, dall'unghia fessa e dalla breve coda, forse un'antilope, marcia verso sinistra volgendo la testa all'indietro.

Nel quinto (m. 1,00 × 0,86) la testa e le zampe anteriori di un cavallo (fig. 3) al galoppo verso sinistra.

Rami, foglie e ciuffi d'erba si vedono in tutti i frammenti, tranne l'ultimo. I riquadri sono incorniciati da liste di marmo verde.

Non sono molti quelli che si occuparono di questo mosaico. Lo studio più antico è la « *Description d'un ancien ouvrage en mosaique suivie de remarques sur ce peinture* » *par le citoyen V.* TARIN in « Memoires de l'Academie des Sciences de Turin » annate X e XI, 1803), pagg. 53 e segg. con 1 tavola. Qui il *citoyen* già conte, in lingua francese, come i tempi di S. M. napoleonica imponevano, dopo una sommaria descrizione, si abbandonava a retoriche esclamazioni ammirative dell'opera del mosaicista antico. Il pregio migliore consiste nella bella incisione di cui l'articolo si adorna (fig. 4).



3. – Un riquadro minore. La testa del cavallo.

Più seri sono i brevi cenni nell'opera di C. GAZZERA: « *Di un Decreto di patronato e di clientela della colonia Giulia Augusta Usellis e di altre antichità della Sardegna* », Torino 1830, pagg. 4 e 5.

L'argomento è ripreso dal can. G. SPANO: « *Orfeo, mosaico sardo esistente nel museo egiziano di Torino* » in *Bullett. Archeol. sardo*, nov. 1858, pagg. 161 e segg. con 1 tav. Egli dà alcune preziose notizie di carattere locale, a commento di una incisione desunta da quella del Tarini, ma senza dire nulla di nuovo per l'esegesi del monumento.

La medesima tavola è poi riprodotta da S. REINACH: « *Repertoire des peintures grecques et romaines* », Parigi 1922, pag. 200, n. 4.

Il primo a studiare il monumento nello stato frammentario in cui ancor oggi si trova fu H. DUTSCHE: « *Antike Bildwerke in Oberitalien* », Lipsia 1880, vol. IV, pag. 70, n. 108-113. Sono brevi note descrittive non corredate da alcuna illustrazione.

Infine, nell'articolo di G. Guidi: «*Orfeo, Liber pater e Oceano in mosaici della Tripolitania*» in «Africa Italiana» vol. VI (1935), pagg. 110 e segg. se ne parla ancora e si pubblica la fotografia del frammento principale.

4. Incisione dal disegno del pittore Colombini, nell'articolo del Tarin. Gli asterischi indicano le figure ancor oggi esistenti, oltre al riquadro centrale.

Rapidi cenni e citazioni si trovano sparsi in varie opere (1), specialmente in A. Fabretti «*Documenti inediti per servire alla storia del Museo d'antichità di Torino*», Torino 1888, pagg. 14-15 (doc. III bis), ove si lumeggiano molti dei motivi della cattiva conservazione del mosaico, dovuta più all'incuria degli uomini che alle ingiurie del tempo.

(1) Ricordo, tra le altre: Daremberg, Saglio, Pottier, *Dictionnaire d'antiquites* etc., tomo IV; s. v. *Orpheus*, di P. Monceaux, col. 244, e seguenti; Roscher, *Lexicon der Mythologie*, III *Teil* s. v. *Orpheus*, di O. Gruppe, pag. 1190; A. Fabretti, *Il museo d'antichità della R. Università di Torino*, Torino, 1872 pagine 30 e 37-38; M. E. Blake, *Pavements of Roman buildings* in *Memoirs of American Academy in Rome*, vol. VIII (1930), pag. 133; G. Bendinelli: *Origini e funzione storica del R. Museo Archeologico di Torino* in *Bollettino storico-bibliogr. subalpino*, vol. XXXV (1933), pag. 8.

Scoperto infatti nel 1762 a Cagliari, nel quartiere di Stampace, anticamente il più elegante della città (2), l'anno dopo venne portato a Torino per ordine del governo. Prima del trasferimento, che richiese la suddivisione dell'ampio pavimento in dieci riquadri, un certo pittore Colombino eseguì un disegno dal quale furono poi tratte le incisioni già citate in cui il quadro è rappresentato per intero. È incerto se il pavimento fosse già *in situ* su un'armatura di travi d'abete, o se questi fossero stati aggiunti allo scopo di consolidarlo per il trasporto (3). Comunque, quando a Torino fu collocato nel Museo dell'Università, già quattro pezzi non poterono essere ricomposti, perchè troppo danneggiati dal viaggio. La sistemazione doveva essere tuttavia soddisfacente se, quando il cavalier di San Quintino nel 1832 lo suddivise ancora, conservando solo i frammenti che noi oggi conosciamo, la commissione incaricata di sindacarne l'operato potè esprimere il voto che «*fosse ricomposto in tutte le sue parti come stava prima*» (4). Non ne fu fatto poi nulla e i sei riquadri rimasero inseriti nel pavimento di una sala a pianterreno del Museo, non solo con una collocazione irrazionale dal punto di vista estetico, ma soggetta a tutte le ingiurie dell'umidità.

---

(2) *Enciclop. Italiana*, s. v. *Cagliari*. Si è incerti circa la destinazione dell'edificio in cui il mosaico fu ritrovato, tanto più che oggi non se ne trovano più tracce sul terreno, come gentilmente mi informa l'ill.mo Soprintendente alle Antichità di Cagliari, il quale tuttavia escluderebbe ogni ipotesi di tempio o di terme, pensando piuttosto, dato anche il carattere del quartiere di Stampace, ad una ricca villa di privato.

(3) Tarini, op. cit.; Spano: op. cit.

(4) Fabretti, *Documenti*, cit., pagg. 14-15. Curiosa è la storia di questi documenti, che contenevano e relazioni «*dei professori A. Peyron, C. Boucheron e C. Gazzera sull'opera del Cav. di S. Quintino nell'ordinamento del Museo Egizio*» e che, dimenticati o sottratti, furono ritrovati presso un salumiere da Nicomede Bianchi (l'illustre storico reggiano, già membro del Governo provvisorio del Ducato estense nel 1848, poi esule a Torino e infine direttore degli archivi della nostra città, defunto nel 1886) che li diede a pubblicare al Fabretti. Questo Cav. di S. Quintino, poi, aveva fatto compiere molti lavori irrazionali nel Museo, specie nella sezione egizia, ridipingendo secondo criteri suoi personali statue ed iscrizioni, collocando basi romane sotto marmi egizi e viceversa, rifiutandosi infine di render conto del proprio operato alla Commissione, dichiarandosi persino ammalato e negando la consegna delle chiavi delle sale. Circa il mosaico di Orfeo, così i relatori si esprimevano: «*I sottoscritti... avrebbero desiderato che il mosaico Orfico venuto di Sardegna e stato gran pezza nel Museo dell'Università, venisse ricomposto in tutte le sue parti come stava prima, e secondo il disegno già inciso e conosciuto dai dotti... Ed è facile il riconoscere che non solo collo spezzettamento delle parti si toglie ogni leggiadria a sì bel lavoro, ma ogni pregio di composizione mercè la quale questo lavoro ottenne fama tra gli eruditi*». Il disegno cui alludono deve essere certamente quello citato dell'articolo del Tarini.

Così si è perduta la possibilità di ammirare nel suo insieme un quadro che, a giudicare da quanto ne rimane, doveva essere veramente magnifico. Troppo inadeguato compenso è il disegno del Colombino, che tuttavia dà un'idea della composizione della scena.

Orfeo, seduto al centro tra due alberi (su uno dei quali è appollaiato un uccello esotico), con un grosso cane alla sua destra, era circondato da altri animali, parecchi dei quali feroci, che, alcuni calmi, altri rincorrendosi, gli giravano tutt'intorno in una maniera alquanto convenzionale. Essendo infatti la linea del terreno su cui poggiavano sempre parallela ai margini del quadro, non solo tutte queste figure voltavano la schiena al centro, ma ai lati erano disposte verticalmente, mentre al disopra della testa di Orfeo erano addirittura capovolti. Cominciando dall'angolo inferiore sinistro si vedevano: sul lato inferiore, un toro rivolto verso sinistra; un leone rivolto verso destra; un cinghiale accosciato sulle zampe posteriori, rivolto verso destra; sul lato destro: un'antilope in movimento verso sinistra (conservata); una leonessa (o una tigre?) che insegue una gazzella, entrambe in movimento verso destra; sul lato superiore: un orso rivolto a sinistra (conservato); un animale che bruca un cactus, rivolto verso destra (conservato); sul lato sinistro: un animale non ben definibile rivolto a destra; un leone ruggente in movimento verso sinistra (conservato); un cavallo al galoppo verso destra (conservata la parte anteriore). Questa disposizione, piuttosto strana e, a tutta prima, disordinata, non compare in nessuno degli altri pur numerosissimi mosaici che raffigurano Orfeo tra le fiere.

Il cantore trace nell'atto di ammansare le belve era infatti un soggetto assai comune. La potenza magica della musica che doma la forza bruta era assai spesso argomento di poesia, nè deve meravigliare che anche le arti figurative se ne fossero impadronite, sia pure in epoca relativamente tarda. Mentre infatti nessun esempio rimane del periodo arcaico, se ne ritrovano molte repliche di arte ellenistico-romana. Del resto i primi poeti ad accennare a questo momento del mito di Orfeo furono Simonide (5) e, con più chiarezza, Euripide (6). Tutti invece ricordano i bei versi con cui Virgilio rievoca il vate:

« *mulcentem tigres et agentem carmine quercus* » (7)

---

(5) E. Diehl, *Simonide*, in *Anthol. lyrica Graeca*, framm. 27. Lipsia, 1925.
(6) *Medea*, v. 543; *Ifig. in Aulide*, v. 1211; *Baccanti*, v. 561; *Ciclope*, v. 646.
(7) *Georgiche*, IV, v. 510.

e le stupende pagine di Ovidio (8) sul medesimo argomento. L'opera di questi poeti non fu certo estranea alla popolarità di tale soggetto nell'epoca imperiale romana, popolarità aiutata forse anche dalle credenze misteriche e così diffusa che la figura di Orfeo venne poi persino accettata nelle pitture delle Catacombe e accostata al Buon Pastore (9).

Numerosi dunque questi mosaici. Non sarà pertanto inutile ricordare la distinzione in quattro categorie, proposta dal Guidi (10) secondo la diversa composizione della scena.

(da *Guidi*)

5. Mosaico di Leptis Magna. Esempio della prima serie dei mosaici di Orfeo.

Nella prima di esse, con un certo senso prospettico vicino alla realtà, si vedono Orfeo al centro e due gruppi di animali a destra e a sinistra: p. es.: il mosaico di Leptis (11) scoperto e illustrato dal Guidi stesso (fig. 5).

Nella seconda categoria Orfeo, sempre al centro, è circondato da animali disposti l'uno sopra l'altro come in vari piani sovrapposti,

---

(8) *Metamorfosi*, X, vv. 143-144; XI, vv. 1-2 e 20-21. D'altronde tutto il X e il principio dell'XI s'ispirano a questo tema.

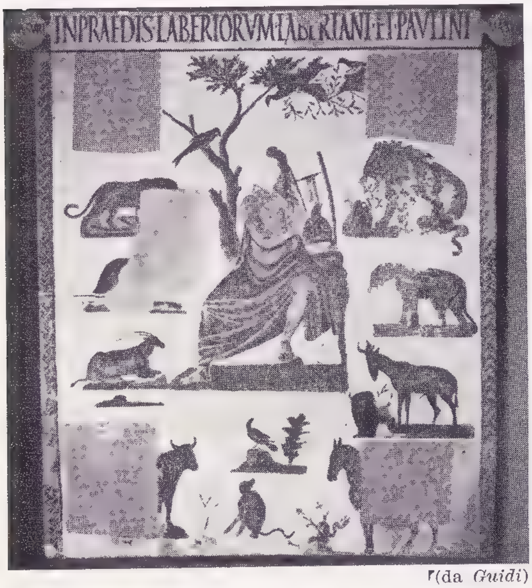
(9) Cfr. quanto è detto dal Monceaux in Daremberg, *Dictionnaire* cit., pag. 245; e dal Gruppe in Roscher, *Lexicon*, cit.: col. 1202 e segg. Circa tutto l'atteggiamento della letteratura cristiana nei riguardi del mito d'Orfeo, Pauly e Wissowa, *Reallexicon des klass. Altert.*, XXXV *Halbband;* s. v. *Orpheus* di K. Ziegler, col. 1313 e segg.

(10) Op. cit., pagg. 120 e segg. Il Guidi è l'unico che affronti il problema di una classificazione generale di questi mosaici.

(11) Ibid., pag. 114, fig. 4.

e tutti col muso rivolto verso il centro (p. es.: i mosaici di Palermo (12) e di Uthina, oggi Oudna (13), in Tunisia, (fig. 6).

Della terza fa parte il mosaico di Torino, del quale si è già esaminata la disposizione delle figure. Potrebbe essere avvicinato solamente a quello di Arnal (14), in Portogallo (fig. 7).



(da *Guidi*)

6. Mosaico di Oudna (Tunisia). Tunisi, Museo del Bardo. Esempio della 2° serie dei mosaici di Orfeo.

Nella quarta categoria gli animali sono separati dalla figura centrale di Orfeo da linee geometriche ornamentali che dividono tutta la composizione in un complesso di veri e propri quadretti separati; p. es.: il mosaico Montant (15) di Lione.

Classificazione quanto mai acuta e precisa questa del Guidi, il quale cercava di completarla e di interpretarla supponendo che essa corrispondesse ad un certo qual processo degenerativo, per cui dalle composizioni a ritmo serrato, quali quelle della prima serie, si sarebbe passati gradualmente, attraverso l'opera di artisti meno dotati, a quelle, completamente slegate, della quarta. Il Guidi stesso tuttavia riconosceva che tale processo non aveva nessun valore cronologico: opere degli ultimi gruppi possono, per alcuni particolari stilistici, precedere nel tempo le altre. Per il mosaico di Stampace, infatti, non si sarà lontani dal vero attribuendolo all'epoca degli

(12) Ibid., pag. 127, fig. 18. Cfr. anche: A. Della Seta, *I monumenti dell'antichità classica* Milano, 1939: pag. 151, fig. 362.
(13) Guidi, op. cit., pag. 125, fig. 16.
(14) Ibid., pag. 131, fig. 21.
(15) Ibid., pag. 133, fig. 23.

Antonini, circa alla metà del II sec. d. C., la migliore per questo genere d'arte, quando si affermò in tutto il mondo romano la moda dei grandi mosaici pavimentali policromi, non molto usati prima, anche se conosciuti da alquanti secoli (16). Difficilmente, infatti potrà essere anteriore alla diffusione di questa moda una opera di una località, come la Sardegna, un po' all'infuori dei grandi centri di produzione artistica. D'altra parte non può essere d'epoca troppo tarda un pittore così abile e sapiente nella distribuzione dei colori, che seppe dare un agile e sciolto movimento agli animali e soprattutto imprimere al volto dell'Orfeo un *pathos* così melanconico e pensoso, come d'uomo presago di un destino crudele. Tutto lo rivela: dalla piega amara della bocca a quegli occhi spalancati ma non inespressivi, assenti sì ma perchè assorti, rivolti all'infinito, ad un pensiero lontano che sembra gonfiarli di lacrime.

(da *Guidi*)

7. Mosaico di Arnal (Portogallo). Museo di Lisbona. È l'unico che presenti una disposizione delle figure simile a quella del mosaico di Stampace.

Peccato non conoscere il nome del mosaicista! Anche qui purtroppo non si sfugge alla norma per cui i mosaici non sono quasi

(16) Per la storia generale del mosaico romano, oltre Pauly-Wissowa, *Reallex.* cit., XXXI Halbband; s. v. *Mosaik* di F. V. Lorenz, col. 328 e seguenti e l'opera già cit. di M. R. Blake: *Pavements ecc.*, è sempre valido quanto si dice in Daremberg: *Dictionnaire* cit., s. v. *Musivum opus* di P. Gauckler (tomo III, pagg. 2088 e segg.). È persino inutile ricordare come già nelle seconda metà del II sec. a. C. il famoso poeta satirico Lucilio, criticando il lusso dei suoi concittadini, accennasse anche agli *emblemata vermiculata* dei pavimenti. Però la loro diffusione avvenne più tardi.

mai firmati. E ad un artista di così possente e palese capacità espressiva si dovrebbe dunque negare, come sembra suggerire il Guidi, ogni abilità compositiva? Gli animali siano pure mal disposti: ma perchè furono rappresentati così? A questo interrogativo occorre rispondere, prima di giudicare.

Sembra che finora gli studiosi abbiano considerato tutti i mosaici di Orfeo tra le fiere come copie, per così dire, derivate da un unico originale. Invero molti, come il Pace (17) e la Squarciapino (18) alludono solo a quelli della seconda serie, certamente la più numerosa, quando li credono ispirati da opere di scultura. Citano, a riscontro, quella di cui parla Marziale (19), che doveva adornare in Roma il cosiddetto *Lacus Orphei*, ed era forse un gruppo costituito di statue isolate, presso una fontana. Anzi, osservando la lieve strisciolina verde di terra disegnata sotto ogni animale in molti mosaici (Palermo, Oudna, cfr. fig. 6), al Pace è sembrato di poter fare un paragone perfino con le figure dei nostri presepi e con la base di cui di solito esse sono fornite. Gruppi di questo genere avrebbero dunque avuto sott'occhio i pittori eseguendo i loro quadri.

Ma non pare che anche il nostro si richiami ad un'aura così... francescana. Se anch'esso si dovesse ricondurre ad un prototipo di questo genere, rimarremmo davvero perplessi osservando l'irrazionale disposizione degli animali che, rivolti all'esterno, non ascoltano affatto il suono della cetra del cantore, come estranei alla scena che l'artista si era, o aveva avuto, proposta come tema. Osservando bene, non sfugge tuttavia che queste figure non hanno il loro pezzettino di terra, come quelle dei quadri della seconda serie; anzi, vi sono ciuffi di vegetazione sparsi qua e là come a dare l'illusione di un terreno continuo. Donde la sensazione di una certa quale unitarietà. Perciò non dovrebbe più apparire troppo strana e disordinata la disposizione di queste figure, specie ove la si consideri in rapporto con lo spazio da decorare: un pavimento. L'artista dunque avrebbe

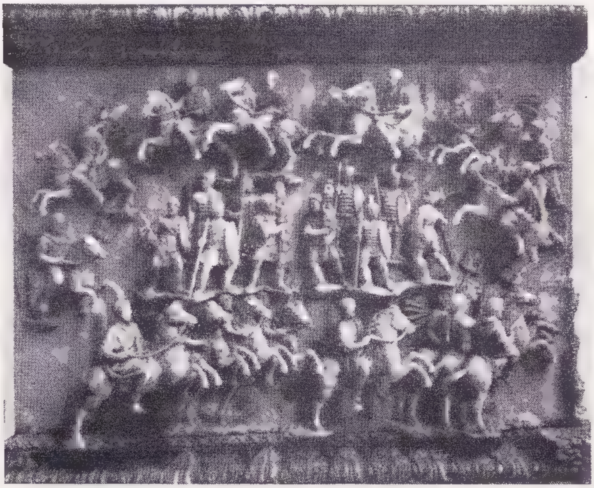
---

(17) B. Pace, *Riproduzioni in mosaico di gruppi paesistici di Orfeo affini al presepio* in *Monum. antichi dell'Accademia dei Lincei*, 1925, pagg. 190 e segg.

(18) M. Squarciapino: *Un gruppo di Orfeo tra le fiere del Museo di Sabratha* in *Bullett. della Commissione archeol. di Roma*, 1942, pagg. 61 e segg.

(19) l. X, 19. Per queste statue presso il *lacus Orphei:* Monceaux in Daremberg, *Dictionnaire* cit., pagg. 243 e 255. Gruppi analoghi dovevano sorgere in varie località della Grecia, come quello sull'Elicona di cui è notizia in Pausania: IX, 30, 4.

voluto che, in qualunque punto del perimetro della sala fosse posto l'osservatore, la sua visione risultasse quasi sempre la stessa, avendo dinanzi a sè, in qualsiasi modo, almeno un certo numero di figure non capovolte. L'aver risolto così il problema decorativo senza rinunciare all'unità della scena, anzi evitando di spezzarla in riquadri separati, può tornare a tutto onore dell'ideatore del mosaico. Il quale è l'unico esempio (quello di Lisbona è infatti troppo decadente, troppo barbaro, per essergli paragonato) di una simile disposizione delle figure nella serie di quelli di Orfeo (20).



8. Base della Colonna Antoniniana: *la decursio*. Roma, Vaticano.

A questo riguardo tuttavia il pensiero non può non soffermarsi a considerare come possa scoprirsi qualche punto di contatto con la famosissima cavalcata, la *decursio* (fig. 8) della base della Colonna Antoniniana in Roma (21). Qui l'artista, per rappresentare i cavalli caracollanti intorno alle figure centrali, li ha convenzionalmente disposti anche al di sopra della testa delle medesime. Si potrebbe pensare, perciò, che questa fosse la maniera in uso all'epoca degli Antonini per indicare il movimento di esseri animati intorno a un centro. Il che, pur senza entrare nel merito dei rapporti tra pittura e scultura, non stone-

(20) Esempi più numerosi di una consimile disposizione delle figure si ritrovano in molti mosaici con mostri marini, come, per dirne uno soltanto, quello di Pompei riprodotto in Daremberg, s. v. *Musivum opus*, cit., pag. 2106, fig. 5245.

(21) P. Ducati, *L'arte classica*, Torino, 1927, pag. 681; fig. 816; G. Bendinelli, *Compendio di storia dell'arte etrusca e romana*, Milano, 1931, pag. 325, fig. 250; A. Della Seta, op. cit., pag. 206, fig. 484 e, in genere, tutti i manuali di arte classica.

rebbe cronologicamente con la data proposta per il mosaico, anzi, indirettamente, la confermerebbe.

Ma perchè, qui, quelle figure capovolte rispetto al centro, che non si vedono nella base della *decursio*? Così ha voluto l'istinto della decorazione, certo innato nell'artista: si potrebbe dire. Ma può esser lecito domandarsi per quale motivo egli abbia scelta proprio questa soluzione del problema decorativo, tra le molte che potevano essergli suggerite dalla sua sensibilità. E veramente, se gli animali girano intorno ad Orfeo disordinatamente, senza ascoltarlo, questi a sua volta non pare che suoni. Infatti, mentre lo sguardo sembra assorto in tutt'altro pensiero, la mano destra, che tiene il plettro, è abbandonata sul ginocchio. La sinistra tenta, è vero, le corde, ma senza eccessiva convinzione. Insomma, il giovane non suona, nè sembra ne abbia voglia: piuttosto è nell'atteggiamento di chi posa, fingendo di sonare. Tutte queste considerazioni potrebbero far chiedere se non fossimo per caso dinanzi ad una fonte d'ispirazione diversa da quella donde vennero i mosaici delle altre serie, tanto più che la memoria corre ad un altro epigramma di Marziale, non quello solitamente citato sulle statue del *Lacus Orphei*, ma il 21 del *Liber Spectaculorum*, in cui si descrive il supplizio di un condannato, costretto a rappresentare nell'arena il mito di Orfeo, prima d'esser pasto delle belve:

« *Quidquid in Orpheo Rhodope spectasse theatro*
dicitur, exhibuit, Caesar, harena tibi...
Adfuit immixtum genus omne ferarum
et supra vatem multa pependit avis,
ipse sed ingrato iacuit laceratus ab urso... » (22)

È una supposizione, ma non potrebbe l'autore di questo quadro aver vista un'esecuzione del genere? Si spiegherebbero così l'atteggiamento dolente, assente e spaurito del giovane come l'indifferenza degli animali che, per ora, gli corrono disordinatamente intorno, pronti a slanciarsi su di lui al momento opportuno. E veramente sembra che, anche nel campo rettangolare del pavimento, l'artista abbia

(22) Com'è noto, il *Liber spectaculorum* fu composto dal poeta in occasione delle feste inaugurali dell'Anfiteatro Flavio, in Roma. Dato l'innegabile successo di queste rappresentazioni mitologiche, è più che probabile il diffondersi di una vera e propria moda dalla capitale verso le province.

compiuto un tentativo, sia pur ingenuo, di rendere prospetticamente l'ellisse di un'arena percorsa da animali, quale potrebbe apparire a chi stesse sugli spalti superiori di un anfiteatro. Infatti gli animali che si trovassero dalla parte opposta a quella dello spettatore, sarebbero visti, per così dire, di schiena, come appunto di schiena sono rappresentati quelli che si trovano sul lato opposto a chi guardi il mosaico.

Una scena, dunque, di vita vissuta, tratta dal vero? Sarebbe azzardato l'affermarlo troppo recisamente (23). Forse, in un momento particolarmente felice, tra le reminiscenze della scuola che gli offrivano schemi e modelli, sia di pittura che di scultura, da imitare (basterebbe per questo istituire un confronto con l'Orfeo del mosaico di Oudna (fig. 6) che è press'a poco nella medesima posizione: ma quanto più sguaiata, in quello!); di fronte alle esigenze di pura decorazione dell'opera che era stato chiamato ad eseguire, l'anonimo artista seppe trovare, o almeno proporsi di cercare l'espressione di un qualche cosa che nella vita l'aveva colpito e commosso.

Comunque si voglia intendere ciò, nulla vieta di annoverare il mosaico di Stampace tra le rappresentazioni circensi, così gradite al mondo romano, tanto più che l'Ercole, oggi perduto, raffigurato nel pavimento della sala accanto a quella dell'Orfeo (24), sembra confermare questa intonazione ginnica e gladiatoria. Nel suo insieme, tutto questo appare perciò spiccatamente romano. E, pur sapendo che spesso tali opere provenivano dall'Egitto, dove per lo più erano eseguite ad Alessandria, qui si può pensare al lavoro di un artista locale, o che doveva esser vissuto tanto a lungo in ambiente romano da prendere ispirazione dall'anfiteatro, usandone le belve come modelli (e con quanta arte studiate e ritratte!) per dare quel tono di esotismo che piaceva ai committenti, pur non trascurando qualche elemento di fauna locale, come quel muflone femmina, che già il

---

(23) Una soluzione analoga di un problema pressochè consimile sembra apparire là dove un musaicista volle rappresentare su un pavimento il giro delle mura di una città: torri e porte appaiono allo spettatore esattamente su un lato, e capovolte sull'opposto. Lo si vede non solo nel bordo del mosaico di cui alla nota (20): Daremberg, loc. cit, e Blake, op. cit., pag. 106, tav. 26, fig. 3 e 27, figg. 1-3; ma anche in altri esempi, come quello illustrato da P. Orsi, *Iscrizione e mosaico da Taormina*, in *Not. Scavi*, 1920, pag. 342, fig. 26; e quello scoperto di recente a Ciciliano, di cui D. Faccenna, in *Not. Scavi*, 1948, pag. 303, fig. 7.

(24) Spano, op. cit.

Gazzera (25) nel secolo scorso riconosceva nell'animale che bruca il cactus del secondo frammento minore (fig. 3). D'altronde, secondo lo Spano (26), sarebbero state usate pietre, come il diaspro rosso, proprie dell'isola.

Si superano così le prime impressioni di disorganicità, chè anzi possono apparire davvero più slegate le composizioni della seconda serie. Non si dovrebbe perciò parlare più di un processo degenerativo, chè, se mai, dal punto di vista della pura decorazione, è assai più organico il mosaico di Torino. Esso rappresenterebbe anzi come un punto culminante nell'evoluzione (qualora la si voglia proprio ammettere). Di regresso si potrebbe forse riparlare nella quarta serie, in cui la decorazione, prendendo il sopravvento sulla composizione unitaria del quadro, viene a rompere quell'equilibrio stabilitosi nelle opere della terza serie.

Forse sarebbe più esatto pensare a diverse fonti di ispirazione, partendo dalle quali i vari gruppi possono aver avuto evoluzioni anche cronologicamente parallele. Si spiegherebbe così come opere degli ultimi gruppi possano essere anteriori nel tempo a quelle dei primi. Più spiccatamente pittorica sembra la derivazione dei mosaici della prima serie, sia per la sapiente distribuzione delle masse che per certe notevoli soluzioni prospettiche; da sculture dipendono, come si è visto (27), quelli della seconda, mentre il mosaico sardo di Torino acquista una sua nota di originalità che ne fa qualche cosa di veramente unico ed autonomo e non perchè esso sia, come si è visto, il solo esempio del suo genere, ma proprio per le sue intime qualità.

Peccato che ciò non sia stato riconosciuto prima, e che quindi non lo si abbia più sott'occhio per intero! Ma anche i frammenti superstiti, integrati dai disegni antichi, mentre dicono che si tratta di qualche cosa di più che una semplice replica di soggetti sfruttati, riescono ancora a guidare ad una esatta valutazione dell'importanza di quest'opera per la storia del mosaico romano e possono esser tuttavia apprezzati e, quel che più importa, goduti dallo studioso di cose d'arte.

LUCIANO MANINO

---

(25) Op. cit. Confrontando l'animale rappresentato nel mosaico con fotografie del medesimo su manuali di storia naturale, non si può non rimaner stupiti del profondo verismo, per così dire, animalistico del nostro mosaicista.

(26) Op. cit.

(27) PACE, op. cit.; SQUARCIAPINO, op. cit.

ANTICHI SMALTI CLOISONNÉS E CHAMPLEVÉS DEI SEC. XI-XIII IN RACCOLTE E MUSEI DEL PIEMONTE (*)

(*Continuazione a. III - 1949*)

II. - "CHAMPLEVÉS" LIMOSINI E ITALIANI DEL SECOLO XIII.

B) "Champlevés" a figure riservate su fondi smaltei a rosette o a girali.

Il Museo di Arte Antica di Torino è ricco di preziose e spesso vaste raccolte, rappresentanti i più svariati campi dell'espressione artistica, non ancora sufficientemente conosciute e apprezzate dagli studiosi. Tra esse spicca per particolare importanza il gruppo, cospicuo per numero, degli smalti che rappresentano con ricchezza e spesso con assai alta qualità, quasi esclusivamente gli ateliers di Limoges riferendosi ai due grandi periodi della loro attività. Riguardo al più antico (cioè quello che qui c'interessa), non più superato per genialità di concezione, bellezza e finezza esecutiva, dalle migliori opere della nuova fase di smalti dipinti, notiamo come tutte le opere del Museo sono in champlevé, ma non contano esempi a fondo vermiculé.

Nel gruppo delle placche a smalti, di varia origine e dimensioni interessa innanzi tutto la piccola lastra orizzontale col Cristo Giudice tra due Apostoli (figure riservate, con teste d'applique) proveniente dalla collezione Trivulzio (65) (fig. 16), da situare per epoca al prin-

---

(*) Rivolgo un sentito ringraziamento a quanti mi facilitarono le ricerche per questa seconda parte del mio studio: al dr. V. Viale che ne desiderò la pubblicazione e ritrovati gli smalti di due grandi cofani costituenti un capitolo basilare nella storia del champlevé duecentesco limosino e formanti, si può dire, una riscoperta, mi rese possibile presentarli: allo scomparso cugino ed amico dr. L. Rovere che, quasi agli ultimi suoi giorni, ancora mi concesse piena disposizione della sua biblioteca e del suo schedario; al prof. C. C. Oman, direttore del reparto Oreficerie al Victoria and Albert Museum di Londra; al dr. J. H. Hayward dello stesso Museo; al prof. J. Croft Murray del British Museum: a tutti indistintamente i privati collezionisti che con generosità acconsentirono allo studio e alla riproduzione delle loro raccolte o mi segnalarono essi stessi pezzi inediti.

(65) N. SM 71 d'inventario, misure 10,6 × 6; vedi V. VIALE, *I Principali incrementi del Museo Civico d'arte antica*, I, in «Boll. Soc. Piem. d'Arch. e Belle Arti», 1948, pag. 138, fig. 38.

cipio del periodo caratterizzato dai fondi di smalto decorato a rosoncini; periodo che si incrocia per una certa durata con quello dei fondi dorati guillochés mentre invece si pone come immediatamente successivo a quello dei fondi dorati vermiculés. La placchetta è perciò del 1220-30 circa. Con stringente affinità essa si collega ad un magnifico cofanetto del Museo Dubouché di Limoges (66) raffigurante

16. Cristo Giudice e Apostoli. - Limoges, c. 1220-30.
(Torino, Museo Civico).

sulla fronte il Pantocratore, la Vergine e S. Pietro in tre monumentali mandorle affiancate. La monumentalità non è il carattere della nostra piastrina, ma essa ci offre comuni con quel cofanetto gli stupendi valori lineari dei panneggi, la sensibilità viva a sottile delle belle mani, la nitidezza di risalto (che dà alle parti risparmiate, pur nella loro piattezza, un sapore di consistenza robusta, sottolineata dalla forza del segno inciso), i caratteri iconografici e plastici delle testine applicate mentre meno aperto, più intimo e più basso è il tono del colore. Intensa è la psicologia in quel prezioso arcuarsi di dita, di anche, e nel sapiente trattamento del metallo nitidamente cesellato dando l'impressione di variazioni di intensità plastica,

(66) Vedi M. Gauthier, op. cit., pag. 45, n. 64, pl. VII (fig. 38).

mentre le figure del Dubouché offrono più distesi piani e un carattere più aulico oltre ad una linea più ferma e pura. La placchetta Trivulzio è accuratissima nei particolari ed è degna di esemplari ottimi come, tra gli altri, la placchetta con la Majestas applicata ad una croce, al Museo Ashmolean di Oxford.

Si può inoltre proporre l'esempio del cofanetto S. 26 (822) del Museo Sacro Vaticano (67) che al di là del diverso tema segue la stessa sensibilità di trattazione del reservé e del disegno (esclusi, s'intende, i più frettolosi lati) mentre il cofanetto S. 27 (823) allo stesso Museo (68) con analoga figurazione del Cristo in gloria e una Crocifissione sottostante è di affinità piuttosto apparente, non tanto per qualche divergere iconografico quanto per dissimile valore del segno e per esecuzione di particolari. Tutto ciò senza negare un complessivo carattere che pone tali opere in un medesimo ambiente artistico, di più ateliers in contatto, se non proprio di un unico.

17. S. Pietro e s. Paolo. - Limoges, c. 1230. (Torino, Museo Civico).

Dobbiamo subito dopo osservare un'altra piccola placchetta con due Apostoli — Pietro e Paolo — sotto due arcatelle sovrastate da torrette e posanti su esili lesene e una colonnina dai delicati ornati (69), (fig. 17). È un bel lavoro che appartiene alla stessa corrente dei fondi a rosette ma le figure riservate sono condotte non a cesello bensì a semplice incisione; in confronto alle allusioni plastiche della

(67) Vedi Stohlman, *Catal.*, cit., pagg. 34-35, tav. X-XI.
(68) Vedi ibidem, tav. XII.
(69) Vedi n. SM 72 in inventario, misure 0,7 ½ × 8; vedi V. Viale, *I principali ecc.*, pag. 141, fig. 40.

precedente lastrina potremmo parlare qui di disegno su metallo. Questa nuova tecnica potè divulgarsi come espediente di maggior facilità (e fu infatti spesso usata per il tergo e i lati di cofanetti assai sovente abbandonati alla fretta di aiuti) ma non di rado gli artisti a trattarono con la stessa cura e nettezza seguita per l'altra, com'è nel caso nostro. Assai belle sono pure le teste d'applique, sensibilmente modellate e improntate di una interiorità espressiva non comune che s'accorda ai ritmi dolci e un po' molli dei corpi. Dietro a questi il fondo blu è scurissimo, di quel mirabile tono che da solo costituisce uno dei più alti pregi del miglior Limoges, così intenso come è di suggestioni nelle impercettibili variazioni che la sua profonda tinta accoglie nella apparente uniformità. Un seminato di vivaci rosette o losanghe lo macchia irregolarmente e dietro ai santi si stende una fascia verdina ugualmente ornata; smalti verdi decorano i soprarchi. Anche quest'opera può essere situata nel 1230, non oltre.

18. Majestas. - Limoges, 4º decennio del secolo XIII. (Torino, Museo Civico).

Un notevole arricchimento alla collezione è dato dal recente acquisto d'una mandorla leggermente convessa, a lungo ovale appuntito, di finissima fattura con la figurazione del Cristo in

19. Rilegatura di Evangelario. - Limoges, 1230-40 c.
(Torino, Museo Civico).

trono (70), la cosidetta Majestas, (fig. 18.) È un esemplare che pur non potendo rivaleggiare per bellezza con i più celebri rimane certo fra i migliori di quanti sorsero verso la metà del Duecento. Lo si può datare al quarto decennio. Bellezza di tinte (verde nella prima fascia esterna animata dall'onda dorata, verde di altro tono nella seconda fascia, verdi con chiazze rosse sul seggio, rosso o oro il cuscino; rosso e cilestrino il suppedaneo; di vivace policromia le rosette), finezza fluida ma ferma di segno, nobiltà maestosa d'impostazione, plastica larga, morbida, precisa e ricca di pittoricismo e di luce nel volto applicato, sinteticità figurativa ed equilibrio tra tema umano e decorazione rendono quest'opera di alto valore anche se essa ha un po' sofferto per offuscamento di colore. Tra le numerosissime Majestas essa ha un posto di originalità indiscussa e contribuisce a persuadere della straordinaria fertilità d'ispirazione degli smaltatori limosini che nel riprendere lo sfruttatissimo tema trovarono quasi ogni volta nelle più modeste variazioni, infinite possibilità di nuovi raggruppamenti lineari, di nuove cadenze, di complicazioni interne e dando alle soluzioni formali l'appoggio e l'intensificazione di una calcolata cromia. Nel nostro pezzo tutto si sottomette alla tinta base del fondo; le grandi rosette ci offrono un tipo non comune di raffinata lussuosità. Possiamo ripensare come esemplare più prossimo per la complessiva inquadratura, quello di una rilegatura del Museo Dubouché di Limoges (71) tenendo però conto che essa è a completo sbalzo applicato; ma quanto meno ricca di vita e meno nobile nelle proporzioni; il viso, più fine, è il miglior termine di confronto. Altri sono permessi dalle Maèstà del Museo di Sèvres (depos. al Museo di Cluny) per l'impostazione (ma la figura è a rilievo) e da altra, sempre al Cluny (72). Abbiamo sufficientemente insistito sulla contemporaneità dei diversi modi di trattazione delle figure, ma se la divergenza di tecnica implica divergenze di sensibilità, ciò non esclude in modo assoluto accordi tra opere di tecnica diversa. Citiamo ancora un terzo pezzo del Museo di Cluny, una maestà del Museo Sacro Vaticano, forse una delle più strettamente collegate (73).

---

(70) Vedi n. SM 73 in inventario, misure 11½ × 21½; vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag. 140, fig. 39.
(71) Vedi M. Gauthier, op. cit., pag. 48, n. 68, pl. VIII (fig. 40).
(72) Vedi M. Gauthier, op. cit., pag. 46, n. 67 e pag. 46, n. 66.
(73) Vedi Stohlman, *Catal.* cit., n. S 19 (326), tav. VII.

Passiamo così a due altre lastre assai importanti. Di alta qualità è la grande lussuosa copertura di evangelario con la raffigurazione del Crocifisso tra la Vergine e S. Giovanni, risalente al 1230-1240 circa (74), (fig. 19). Il celebre blu lapislazzulo limosino vi appare nelle sue più preziose, intense tonalità; nel bordo, parche note di bianco completano l'armonia cromatica, nel campo gli effetti si ravvivano poichè la croce leggermente potenziata è colma di stupendo smalto verde su cui campeggia, risparmiato nel rame dorato, il Cristo inciso col solo capo applicato a rilievo. Sotto la croce il terreno a monticoli è a zone accostate in varie combinazioni: dal blu al bianco o dal rosso al verde. Da esso, al centro, si erge il busto di Adamo, vecchio tema che dai più antichi crocifissi a tutto smalto del sec. XII (fine), passò alle Crocifissioni in champlévé sia con figure riservate, sia applicate. Equilibrato è lo schema compositivo con la partitura dei quattro campi figurati; e ornati a smalto, figure cesellate, teste applicate rispondon tutti al medesimo gusto largo, fermo, sereno, sobrio nei gesti, nell'espressione dei volti, nel panneggio; mentre il disegno, più conciso, vive di una severa sensibilità per certi lati ancor romanica non senza qualche ricordo di grafismo bizantino nel Cristo, sempre ricca d'interiorità. E sarebbe interessante rintracciare nelle figure quanto sia di derivazione — ormai, completamente trasmutata — da prototipi di miniature bizantine e quanto invece — ed è questa la via maggiore e la più vera — da esemplari italici fioriti con più o meno indipendenza dalla cultura bizantina; ma è tema che qui non ci permette indugi. Da notare poi la coerenza di applicazione delle teste che se da un lato non dà senso di articolazione per armonia coi corpi non articolati, non ha quel senso di estraneità che inficia tante teste applicate in questa produzione limosina tarda. Nei due corpi stanti infine, è da notare sotto la complessiva austerità di posa il sottile insinuarsi di linearismi gotici come lievito che leggermente le smuove, le ammorbidisce in brevi cadenze musicali, le addolcisce psicologicamente di quella umanità che è fondamento e caratteristica distintiva dello smalto limosino duecentesco. La placca è dunque vicina, per molti elementi di plastica a mezzo rilievo o per cesello, alle due prime che studiammo; ma il suo spirito complessivo indica una sensibilità diversa nel carattere delle figure.

---

(74) Vedi n. SM. 10 in inventario, misure 16 ½ × 27.

20. Placca da cofanetto (Crocefissione). - Limoges, 5° decennio del sec. XIII. (Torino, Museo Civico).

E una datazione un po' più tarda è suffragata dai motivi più elaborati delle rosette smaltate, mentre alcuni bellissimi rosoncini risparmiati ripropongono l'esempio del cofanetto Dubouché, ove le tangenze delle grandi mandorle sono legate da rosoncini simili. Pos-

siam dire questa placca un pezzo ottimo, degno delle migliori lastre analoghe. Esso ci interessa poi ancora perchè tutte le quattro parti che lo costituiscono (l'inquadratura è attualmente formata da tre lastrine attornianti la più grande centrale) portano incisa una marca costituita da una croce col braccio verticale assai lungo: entrambi i bracci sono a linea condotta con serrato zig-zag e le marche risultano poste chiaramente secondo una regola che doveva facilitare la collocazione delle parti al giusto luogo.

Il crocifisso tra Maria, Giovanni e due Angeli lo ritroviamo su un'altra lastra del Museo (75), (fig. 20); le cinque figure vi sono tutte completamente a rilievo. Fatto già riscontrato in pezzi di fine sec. XII e nel primo XIII ma allora con personalissimi caratteri scultorei di derivazione mosana; qui invece si tradisce una greve resa convenzionale di sapore arcaizzante che è un procedimento più tardo, (la placca è da porre verso la metà del secolo) e che porterà spesso a un'accentuazione di pesantezza che si spegne nella pratica. Essa era originariamente parte di un cofanetto di cui doveva costituire il centro della fronte; il suo stato di conservazione è ottimo, sia per gli smalti di grande lucentezza sia per le parti sbalzate. L'opera rivela un momento artistico di minor purezza e originalità, pur mantenendo qualità notevoli. Le forme, sebbene allungate, sono massiccie in confronto a quelle dell'altra Crocifissione, e non solo a causa del materiale rilievo; sono anche meno curate nei particolari non più individuati partitamente, la resa anzi al confronto si presenta satura di manierismi. C'è da un lato una difesa delle convenzioni anatomiche bizantine e qui crediamo indubbio il riferimento — sia pure indiretto e forse per incontro con qualche esemplare d'arti minori — a qualche modello bizantineggiante dell'Italia meridionale; ma con quanta freddezza di maniera nei capelli! E d'altro lato il senso romanico d'una plastica talora gonfia e con accentuazioni realistiche di gusto spiccatamente occidentale (le mani ad esempio) si allea all'evidente goticismo che spiritualizza le testine degli angeli e imprime un movimento sinuoso al San Giovanni. Nella Vergine soprattutto si sente la impersonalità del modulo. Quanto al colore,

(75) Vedi n. SM. 83 in inventario, misure 11,5 × 15,6; vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag. 137, fig. 37.

la nostra placca accoglie nel campo un blu intenso, di un tono forte e vistoso che non è più quello intimo, rattenuto, suggestivo delle precedenti placche; l'effetto, di vivace cromìa, non più parcamente disposta e intonata ma dispersivamente gaia, è accentuato dal seminato di dischetti punzonati, di stelle a quattro punte incise, di losanghette smaltee, di rosette che da un centro rosso vanno al blu scuro, al bianco e all'oro del contorno punzonato oppure dal rosso al blu nero, al verde, al giallo e all'oro. Oltre alle rosette compaiono stelle a quattro punte rigate a spiga, o losanghe policrome nelle gamme suddette. Anche il carattere di questi motivi porta a una data verso il quinto decennio del secolo. Per qualsiasi rilegatura o placca di cofanetto con Crocifissione, cercare raffronti può diventare addirittura un gioco nell'accumulazione di dati che tutti contengono tante reali affinità quanti distacchi. Molti accostamenti parziali permettono induzioni su unicità di bottega o su rapporti tra botteghe ma per concludere sempre sulla esistenza di singole personalità che individualizzano ogni loro lavoro non fosse altro che nel scegliere diversamente le combinazioni decorative. Potremmo negli smalti impostare lo studio sui « maestri » la cui autonomia è assoluta anche sotto il velo dell'anonimato poichè anonimo anagrafico non equivale ad anonimo artistico.

Ritornando al tema citiamo per la rilegatura grande del Civico il numero 90 del Louvre, il numero 89 (Acq. Revoil 1828) dello stesso Louvre, una terza rilegatura del dono Doistau 1919 allo stesso Museo e, con maggior aderenza una quarta del Museo di Cluny (76) specie per i girali del bordo e anche per le figure, nulla significando esteticamente la diversità iconografica del Cristo coronato; inoltre la stupenda lastra del Museo Condé di Chantilly (77) per motivi della incorniciatura. Tuttavia, tutte, specialmente l'ultima presentano divergenze di particolari decorativi e qualche volta anche nel valore del segno. Si pensi inoltre che opere a figure reservées e opere a figure sbalzate sorgono spesso contemporanee originando più complessi intrecci. Così la rilegatura con Crocefissione, del Museo di Cleveland (78) ha teste applicate nelle figure minori, sul tipo della

---

(76) Vedi M. Gauthier, op. cit., pag. 34, n. 31 bis (al Cluny col n. 4.515).
(77) Col n. 607 nell'inventario del Museo Condé.
(78) Vedi W. M. Milliken, *An enamelled book cover plaque*, in « Bull. of The Cleveland Museum of Art », novembre 1941, pag. 137.

nostra legatura mentre le pose delle braccia originanti cadute rigonfie di vesti, sono riprese con l'appesantimento dello sbalzo nella nostra più piccola Crocefissione. Quest'ultima può avvicinarsi a quella di una grande chasse (Legs Segnier 1908) al Louvre, con l'altra nella rilegatura numero 88, ivi, e per le teste a quella della chasse della Chiesa di Aix-sur-Vienne (rimaneggiata nella disposizione e tirata a lustro con feroce coscienziosità); per le rosette a quella di un cofanetto della collezione Lazaro di Madrid (le figure sono invece « gravées à plat » e di spirito opposto); e inoltre, con maggiore aderenza, con la placca già parte di smarrito cofanetto, alla collezione Rütschi di Zurigo, al di là di differenze di iconografia (79). Può infine porsi un raffronto con la grande croce astile già della collezione Dard, ora al Museo di Digione, il cui fondo smalteo è seminato di vivacissime rosette nel gusto di quelle sulla placca nostra; tuttavia il reservée fermissimo e allusivo di plasticità nelle figure, e la freschezza priva di qualsiasi abbandono a convenzioni nella policromia delle rosette ne retrocedono la datazione ad un ventennio prima della placca in questione.

Non possiamo indugiare su un problema che solo accenniamo: la nostra Crocefissione della rilegatura è ripresa nelle due figure laterali con fedeltà veramente stringente da una rilegatura del Museo Sacro Vaticano (80) che lo Stohlman giustamente pensa possibile lavoro italiano. Ciò maggiormente deve dare il senso della relatività di certi accostamenti e soprattutto indicare la precisione necessaria all'esame di ogni opera; lo Stohlman ne presenta diverse certamente o dubitativamente italiane; nel legame con Limoges balza pur sempre un accento estraneo che non è solo di posa o di acconciatura o di fattori simili. Si può tuttavia pensare in linea generale che questa produzione italiana su modelli francesi non ha raggiunto livelli particolarmente elevati.

Conclude il gruppo delle placchette una lastrina rettangolare cui ne è sovrapposta un'altra ovale (81); il lato destro, a taglio semi-

---

(79) Vedi per la chasse di Aix, M. Gauthier, op. cit., pag. 43, n. 55; per il cofanetto Lazaro, Huici y Juaristi, *El retablo esmaltado de San Miguel de Excelsis, ecc.*, Madrid, 1919, pag. 54, fig. 22; per la placca Rütschi, O. Von Falke, *Romanische emailarbeiten aus Limoges*, in « Pantheon », juli 1930, pag. 284, fig. 5.

(80) Vedi Stohlman, *Catal.* cit., n. S. 18 (884), pag. 15 e 33, tav. VI.

(81) Vedi n. SM. 19 in inventario, misure $0{,}6\frac{1}{2} \times 0{,}4\frac{1}{2}$.

21. Riccio di pastorale (S. Michele). - Limoges, 2° quarto del sec. XIII. (Torino, Museo Civico).

circolare, indica l'originaria applicazione su qualche cofanetto, accanto ad una parte affiancata sul lato opposto da analoga piastrina. La placca rettangolare è a girali e foglie d'edera incise lievemente; quella ovale a fondo bleu purissimo porta un angelo ad ali aperte. La qualità è mediocre.

Due sono i ricci pastorali posseduti dal Museo, con due diverse raffigurazioni nella voluta. Il più grande reca la lotta di S. Michele e il drago (82) che fra i temi usati per i pastorali è il più comune (fig. 21). Questo esemplare è, fra i numerosi, uno dei più grandiosi e più eletti per qualità (83). Qualche riccio con altre figurazioni ad esempio quello con l'Incoronazione della Vergine al Victoria and Albert Museum è assolutamente eccezionale, anzi unico per ricchezza e varietà di smalti e di sbalzi e per originalità, senza raffronti, di motivi decorativi; ma in generale i migliori ricci non superano il nostro pezzo, spesso gli sono anche di

(82) Vedi n. SM. 64 in inventario, misura 0,33 d'altezza; vedi V. Viale, *I musei civici nel 1932*, pag. 12, fig. 27.

(83) Vedi J. J. Marquet, *Les crosses limousines*, Paris, 1941, pag. 85 e sgg.

molto inferiori. Esso ha il baculo corso verticalmente da tre lucertoloni applicati, sbalzati in rame dorato; la superficie tra essi è adorna di grandiosi racemi a foglie di sottile e fine disegno su smalto azzurro. Il nodo soprastante, schiacciato, è tagliato da fascia ornata a denti di sega alternatamente punzonati e nei due emisferi si attorcono serpi addentantisi reciprocamente le code. La voluta parte da un giro di fogliette che sale affilandosi a foggia di serpe scagliato; stupenda soluzione è data dalla costolatura esterna percorsa da una rapida crestatura di dentini lunati appena intervallati, con un avvolgente senso di aggiramento, un agile effetto di moto che dà a tutta l'opera un particolare carattere di vivezza e di eleganza. Di notevole valore plastico e altrettanto gusto decorativo è il gruppo figurato dell'Arcangelo che assale il drago adorno di turchesi, la cui coda è al tempo stesso felice evasione del saldo complesso compositivo ed elegante raccordo conclusivo con il piede della voluta. La soda plastica delle figure è di un gusto massiccio ancora romanico e di intensa efficacia espressiva nella sommarietà dei gesti. I motivi del nodo sono quelli che nella oreficeria limosina ornano i più diversi tipi di oggetti e la loro origine è molto antica, neppure francese ma di gusto germanico; se ne può riandare la successiva comparizione in bronzetti inglesi, renani, mosani anche del primissimo XII secolo, a loro volta derivanti da motivi di più antica oreficeria barbarica. È tutto un mondo mostruoso il cui lento sviluppo figurativo si offre parallelo nelle miniature, negli avori e sempre ha la lontana sorgente nel fantastico mondo ornamentale persiano e islamico. Un secondo riccio di pastorale più piccolo e più semplice è anche meno originale, di meno fine fattura (84), (fig. 22); esso comprende attualmente la sola voluta decorata a losanghe e con il giro terminante in un fiorone gigliato. La costolatura esterna è battuta da dentini a taglio quadro assai distanziati, non più con quel senso di rapida corsa al centro, ma di lenta distensione. Il colore dello smalto ha sofferto assorbendosi ed è purtroppo caduto in vari punti. Nel giro è accolto il gruppo di Cristo incoronante la Vergine; le due figure che posano su unico sostegno siedono su troni distinti con seggi granulati; anche qui un senso di statica e di semplicità compositiva sostituisce le ricche fluenze interne dell'esemplare precedente: le figurette sono meno

---

(84) Vedi n. SM. 88 in inventario, misure alt. 0,17, diametro 0,12.

libere, di carattere più pittorico, ma di buona fattura. Manca comunque quell'eletto senso di equilibrio e lo si vede anche nelle grosse foglie terminali. Non c'è rilevante differenza di età fra le due opere, entrambe della fine del secondo quarto del Duecento, ma l'autore della Incoronazione rivela un sentire più primitivo per una creazione meno sciolta, non fluidamente collegata nelle sue parti, accentuante i valori di massa su quelli di moto sia nell'insieme che nei particolari. Vi contribuisce anche sulle due faccie del giro l'incurvarsi a gobba della superficie dando luogo a due versanti di leggera incavatura in cui si accoglie un avvolgente senso d'ombra. A parte dunque i temi i due pezzi rivelano sensibilità di artisti completamente diversi pur nella stessa corrente.

22. Riccio di pastorale (Incoronaz. della Vergine). - Limoges, 2° quarto del sec. XIII. (Torino, Museo Civico).

A voler ora proporre confronti con i più noti ricci pastorali ci si avvede subito come la classificazione di questi in serie a seconda delle raffigurazioni — e lo studio dei Marquet al riguardo è accuratissimo e di indiscussa necessità — non tocchi i valori stilistici; questi sono così vari e personali (fatta eccezione e non sempre per i ricci più tardi) che non è possibile restringere l'indagine nell'ambito di ogni serie ma queste intrecciano forme e soluzioni generali e

particolari, nella estrema varietà di repertorio decorativo (che a prima vista pare ristretto) e nella fresca libertà con cui gli artisti se ne servono; se poi in certe parti vi è parziale affinità di effetti plastici o cromatici possiamo dire che ogni riccio propone nella sua unità complessiva uno spirito assolutamente proprio. Si prospetterà quindi la formazione di piccoli gruppi forse anche nati da uno stesso atelier e che qualora non appartengano ad uno stesso maestro in vari momenti della sua attività possono essere almeno della scuola che ne interpreta i tipi con molteplici variazioni. La critica si trova dunque di fronte al compito non tanto di riunire stilisticamente quanto è già stato ottimamente raggruppato come « corpus » ma di differenziare accentuando i caratteri individuali.

Per i nostri due ricci potremmo accennare a tante opere con qualche affinità; fra le quarantasei « crosses » con la figurazione dell'Arcangelo S. Michele indichiamo quella del dono Doistau 1919 al Louvre, quella della collezione Dutuit al Petit Palais, quella del Museo degli Arts décoratifs di Parigi, quella di Evreux datata 1259 e specialmente l'altra magnifica della collezione Plandiura a Barcellona o quella della chiesa di S. Pietro a Estella (85); esse hanno simili o l'Angelo o il drago o i lucertoloni del baculo o i mostri del nodo o la crestatura superiore, ma questi elementi si combinano variamente con fondi metallici intatti, o a smalti, o a traforo. Basta questo, non ostante le eguaglianze di stile in certi casi, a porre datazioni distanziate che non sempre possono appoggiare la assegnazione a unica bottega o almeno devono far pensare a un laboratorio che continua per più generazioni su motivi ormai tradizionali, per mani diverse. Solo le due ultime crosses spagnole permettono più aderente legame: quella di Barcellona per la iconografia e la plastica del gruppo esattamente uguale a quello del nostro primo riccio mentre la crestatura corrisponde al nostro secondo; e l'altro di Estella ripete invece nella cresta il senso di movimento del nostro primo. Una maggiore affinità presenta infine il riccio S. 31 del Museo Sacro Vaticano (86) che però porta figurata l'Annunciazione ed ha un nodo tra-

---

(85) Per la crosse di Evreux vedi Marquet, *Les crosses*, cit., pag. 85; per le due di Spagna vedi Huici Juaristi, op. cit., fig. 39-40; il pezzo di Doistau ha nel catal. del Marquet il n. 126; il pezzo di Torino vi porta il n. 140; i due della collezione Dutuit e degli Arts Décoratifs non vi trovano menzione.

(86) Vedi Stohlman, *Catal.* cit., pag. 17 e tav. 15.

forato più antico di un ventennio circa (è certamente dovuta a semplice errore di stampa la datazione al secolo XII nel catalogo).

Per il riccio con l'Incoronazione hanno analogo valore raffronti con le crosses di Bologna, della collezione Dumenil, del Municipio di Angoulème (87) già posti dal Marquet; ed è curioso che proprio qui il Marquet stesso, sempre ligio all'iconografia abbia fatto accostamenti discutibili iconograficamente mentre è giusto invece porre parziali analogie di stile nelle figure. Possiamo aggiungere il riccio di Bayonne ora al Museo di Cluny (88).

Un pezzo di particolare importanza è il piatto battesimale gemellare a beccuccio foggiato a capo belluino con occhi vitrei (89) (fig. 23). Un bordino a incastri di triangoli rossi e viola (seguito da seconda fascia interna alternativamente a quadratini blu o a incastri di triangolini convergenti rossi e blu) chiude il largo campo riempito da quattro semicerchi tangenti e intrecciati. Le quattro lunette hanno sfondi azzurro-cielo, la raffigurazione del mare è in verde-oro con barche a foggia di mostro, smaltate in blu o rosso; su ognuna due coppie d'uomini, barcaioli e guerrieri. Agli incontri si formano vele ogivali interne con gigli, tra girali araldizzati e vele esterne con torri ad aperture smaltate. Nel fondello con cornice uguale a quella esterna v'è una lotta tra guerriero e drago su un ponte. Tutte le figure sono attorniate da girali il cui carattere rivela chiara la seconda metà del secolo, e la rivela l'irregolarità delle « tailles d'épargne » dal corso quasi incerto e il tendere degli smalti a straripare dagli argini disegnativi. È la tendenza che porterà alla cattiva pratica del tardo Limoges duecentesco. Ma qui essa dà ancora una impressione di libertà e se la qualità dell'esecuzione non è alta, il gemellion per la sua armonica concatenazione di parti nel grande quadrilobo che ne risulta, per il gustoso senso decorativo dei vari motivi si pone come esempio non comune, anche come scelta di soggetti nella foltissima schiera dei piatti gemellari che, accanto a ben rari pezzi stupendi, annovera anche molte e molte vuote ripetizioni di scarsa

---

(87) Vedi Marquet, *Les crosses*, cit., pag. 79 e sgg. (vi sono annoverati 18 esemplari); il pezzo di Bologna vi ha il n. 103, quello Doumenil il 104, quello di Angoûleme il 405, il torinese il 106, Per la crosse di Angoûleme vedi anche M. Gauthier, op. cit., n. 101, pag. 59.

(88) Vedi M. Gauthier, n. 100, pag. 59 (al Museo di Cluny col n. 4.506).

(89) Vedi SM. 67 in inventario, misure 0,23 (0,24½ col beccuccio) di diametro, 0,31 di profondita; vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag. 39, fig. 41.

23. Gemellion. - Limoges, 2ª metà del secolo XIII.
(Torino, Museo Civico).

sensibilità, disegnativa e cromatica oltre che inventiva. È da notare anche il tendere del colore a tonalità grigie dell'azzurro, morte e velate; carattere tipico del Limoges molto tardo in tutti i generi della sua produzione e che nei gemellion trova la più frequente applicazione.

Riferimenti stringenti sono molti per la generale sensibilità che dà ai gemellion una impronta propria di fronte agli altri generi i quali, sorti assai più presto, scompaiono più che non cedano ad atteggiamenti convenzionali dell'ultimo Duecento. Ma essi sono invece evasivi quanto al tono particolare che molti pezzi assumono nonostante il graduale tendere ad un livellamento di fattori. Citiamo unicamente fra gli esemplari con fondi a «rinceaux» i numeri 79, 80,

81, 82, 83 del Louvre che se hanno rappresentazioni di soli stemmi indicano un analogo gusto cromatico e di incisione ma presentano poi l'uso di smalti bianchi (il tardo bianco della fine del '200 che nulla ha a che fare con quello del XII secolo). Analogamente avviene per i due gemellion al Museo di Cluny, e per il numero S. 29 del Museo Sacro Vaticano (90) di qualità mediocre. Da notare in tutti come le figure, più sommariamente contornate che nelle opere anteriori, trovano netta rispondenza con quelle di soggetto profano su medaglioncini a smalto con personaggi riservati, in cassette civili. Del resto negli stessi gemellion destinati ad uso sacro e profano i soggetti si fanno quasi sempre mondanamente narrativi, spesso anche amatori.

La bella coppia di candelieri della seconda metà del '200, fu secondo la tradizione offerta in dono da un re normanno all'abbazia di S. Alberto presso Voghera nel tortonese (91), (fig. 24). Sia o no vera la tradizione, i due candelieri restano buoni esempi se pur non dei più ricchi nel gruppo abbastanza numeroso sparso nei vari Musei. Le faccie trapezoidali delle basi, ricolme di smalto blu cupo, portano cesellate due leonesse affrontate, a lato di tondi con rosoncini ennealobi, in origine adorni di smalti smeraldini con punte blu-nere e includenti nel loro giro un più piccolo tondino con quadrifogli ad uguali smalti. I corpi stessi delle belve portano incastonature di smalto azzurro e bianco o verde e bianco e la loro anatomia è definita da contorni profilati in rosso. Sul giro d'ogni piede scende un capo di belva stilizzato con lingua protesa a lambire il piede stesso fino a terra. I fusti cilindrici ornati a losanghe sono interrotti da due piccoli nodi schiacciati, percorsi nelle semicalotte da girali a smalti; lo scodellino è a foggia di fiore a diciotto petali già smaltati. Soprattutto è notevole in questi pezzi la nobile armonia complessiva e la proporzione delle parti, non sempre raggiunta in tutti gli esemplari con uguale misura. È superfluo, in quanto non apporta

---

(90) Per i pezzi del Cluny vedi M. Gauthier, *Catal.* cit., pag. 66, n. 122-123; il 1º riprodotto a pl. XIII, fig. 46 (al Museo coi nn. 4.532. e 4.533); per il gemellion vaticano, v. Stohlman, *Catal.* cit., pag. 36, tav. XIV. Hanno figurazioni differenti ma analoga sensibilità i pezzi 6.959-60 e 6.972-60 del Victoria e Albert Museum di Londra.

(91) N. SM. 30 in inventario, misura cm. 30 (altezza); vedi V. Viale, *Catal.* cit., pag. 245, fig. 255.

24. Candeliere. - Limoges, 2ª metà del sec. XIII. (Torino, Museo Civico).

elementi di particolare interesse critico, aggruppare esemplari; tutti derivanti per generico tipo da modelli mosano-renani, spesso sveltendoli, ne variano l'aspetto a seconda dell'altezza divisa da uno, due, anche tre nodi, e ripetono la varietà di temi smaltei e traforati di altri generi, direi però con minor chiarezza di partiti, forse perchè in gran parte si pongono nella meno geniale seconda metà del secolo, e anche perchè destinati più delle altre cose ad uso comune. Ci limitiamo, fra i vari tipi, a indicare la coppa conservata al Museo di Digione, già collezione Dard, molto bella, smaltata in soli azzurri; un po' diversa è la figurazione: fleurons affiancati da volatili, ma sostanzialmente qualità e stile stanno sullo stesso piano.

La collezione prosegue con due cofanetti. Uno assai singolare più grande è in legno sottile ricoperto da sottilissima lastra in rame sbalzato a puntinature intervallate da quadrifogli estellette (92) (fig. 25). Restano nudi i due lati. Il coperchio fa tutt'uno con la cassetta che ha un

(92) N. SM. 87 in inventario, misure 0,26 × 0,19 × 0,8; vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag. 141, fig. 144.

solo sportelletto su una fronte; questa e gli spioventi erano percorsi da cinque file verticali di dodici castoni tondi in pasta vitrea azzurra, molti dei quali perduti. Inoltre le fronti hanno ognuna una fila di quattro figurette campaniformi applicate e col capo che fuoresce liberamente mentre l'intelaiatura dei corpi è condotta con una elementarità da parere quasi ritorno primitivizzante al cloi-

25. Cofanetto a smalti e cabochous. - Italia Settentrionale, 2ª metà del sec. XIII. (Torino, Museo Civico).

sonné pure essendone ormai lontano. Il cofanetto è tuttavia assai originale. Ma non è dei più facili a definire con precisione temporale e neppure di nazionalità. Le figurette a rilievo di stilizzazione accentuata, suggerirebbero per la bruttezza un momento più antico nel periodo delle applicazioni cui si accorda anche il rapporto tra smalto e parti metalliche. Certe velature di smalto dilaganti dal champlevé sulle divisioni e la stessa foggia del cofanetto estremamente elementare fanno invece dubitare se si tratti di vero arcaismo o di semplice arcaizzare; quindi nonostante l'assenza assoluta di accentuazioni psi-

cologiche nei volti, (tipiche del periodo tardo delle applicazioni in cui queste appaiono di nuovo scadenti non più per semplice rozzezza dei primi tentativi ma per fretta) si propende ad escludere la considerazione del carattere primitivo e ritenere il cofanetto del '200 assai inoltrato. La conservazione delle teste, molto consunte aggrava le difficoltà del giudizio. L'ipotesi esposta dal Viale (93) che l'opera sia da ritenere italiana è forse l'unica via per giustificare questa singolarità di caratteri che non è legata ad una chiara personalità ma ha tutto il sapore di una derivazione provinciale, fuori dello stesso ambiente francese. Meglio precisare la località d'origine è cosa troppo malsicura per la mancanza di conoscenze ancora vigente nei riguardi del champlevé italiano di derivazione francese. È necessario prima giungere a raccogliere elementi nel maggior numero possibile per trarne poi più chiare deduzioni. Qualche esempio che crediamo opportuno di assegnare ad artisti italiani ci si presenterà nel corso di questo stesso studio. Una possibilità — relativa — di concordanza con opere antiche è data dalla chasse della collezione Dard ora al Museo di Digione, ivi considerata della fine del secolo XII ma probabilmente un po' più tarda e attribuita genericamente a laboratorio di Francia; se anche il tetto piramidale con dragoni la atteggia diversamente, tuttavia il complesso di appliques e di cabochons la avvicina e così pure la rozzezza delle appliques medesime. Ma a voler trovare più larghi e sicuri appoggi occorre riferirsi invece a tutto un complesso di opere tarde spesso presentantisi con caratteri ibridi e che le ultime ricerche di specialisti propendono a considerare estranee a Limoges; si tratta dell'ampia serie di oggetti che vanno sotto il nome di champlevés del « gruppo a stellette » risalente al '200 assai avanzato (per inoppugnabili riferimenti storici) e da cui si dirama una numerosissima produzione di pezzi vari (tra cui molte le chasses), ornati a stellette con aggiunte di quadrifogli e altri motivi, rientrando nella classe che pure da recenti ricerche è stata definita delle « chasses de pacotille » (93 bis).

---

(93) Vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag 141 (nota precedente).

(93 bis) Vedi per il gruppo a stellette W. F. Stohlman, *The star group of champlevé enamels and its connections*, in « The art Bulletin », december 1950, volume XXXII, n. 4, pag. 327 e sgg.; e per l'altro complesso, J. Jouhaud, *Les chasses de pacotille*, in « Bull. de la Société Archeol. et Hist. du Limousin », volume LXXXIII, 1949, pag. 48 e sgg.

Un altro più piccolo cofanetto, e questo di nuovo sicuramente limosino, ben conservato, in spessa lastra di rame (94) rientra, stando alle serie individuate dal Marquet de Vasselot in base alle decorazioni periferiche, nel gruppo a crocette. Le fronti son lavorate a grandi rombi reticolati percorsi da riempimenti smaltei a gruppi; gli spioventi invece con minute puntinature (« fonds striés ») sono adorni di quadrifogli dorati. Ad esse sono applicate figurine a rilievo (tre per spiovente) ornate di smalti incassati nella trama metallica e intervallate da coppie di castoni sovrapposti. Sommaria ne è la fattura campanulata senza individuazione di parti, le sole teste sono modellate; ma la Vergine col figlio, senza smalti, non apparteneva originariamente al cofanetto, che del resto reca traccie di rimaneggiamenti in quanto le cerniere posteriori guastano le gemme sovrapponendosi a castoni rimasti vuoti. I fianchi sono più liberi e chiari su sfondi reticolati; contro due fascie orizzontali bianche-azzurre stanno santi con aureole verdi-gialle, risparmiati nel metallo e incisi con contorni assai frettolosi anzi scadenti. Il pezzo si pone, per i vari caratteri come esempio del secondo quarto del Duecento.

26. Incensiere. - Limoges, metà circa del sec. XIII.
(Torino, Museo Civico).

(94) N. SM. 34 in inventario, misure 0,135 × 0,122 × 0,6.

L'incensiere che il Museo possiede (95) è in condizioni assai mediocri per larghe cadute di smalti e ammaccature ma non ne rimane offuscata la bellezza che ne fa un esemplare di prim'ordine (fig. 26). L'emisfero inferiore contenente una semicalotta appare esteriormente a parete chiusa con effetto di contrasto con la parte superiore traforata e che sale con due successivi ordini di originali monoforette ripetendo due volte una dolce curvatura. La cromìa era assai fresca e varia nelle combinazioni di bianco e blu; o di bianco, azzurro in due toni, rosso; o di giallo, verde e rosso, tra le quali variamente l'oro porta il suo commento di filate rabescature. Forma piena e grandiosità di motivi dànno all'opera un nobile tono e i tondi che ne ornano l'emisfero offrono nel complesso disegno (vi si osservano quattro elementi inserti l'uno nell'altro variando la distribuzione cromatica) presentando un motivo unico. L'opera è all'incirca della metà del secolo. Se anche di incensieri a Limoges se ne fabbricarono molti, il complesso restante è scarso; il nostro è in ogni caso di un tipo già tardo, che sostituì il più antico quale si può arguire che fosse da una placchetta a «fond vermiculé» di fine secolo XII già alla raccolta Stiegling di Leningrado, con figurazioni di due angeli incensanti (96). Ricordiamo solo un pezzo del Museo di Cluny con medaglioni ajourés a busti d'angelo, molto fine, e di ottima conservazione (cosa rara tra gli incensieri noti) (97).

Un crocifisso ora applicato a croce moderna (98) (fig. 27), smaltato nel solo perizoma è assai buon lavoro che riteniamo francese e non specificatamente limosino, del secondo quarto del secolo; intensamente espressivo, vivo nel gioco della luce scivolante sulle scarne membra acutamente segnate, specie nelle pungenti linee delle braccia, mentre il corpo si torce lievemente sul suo asse in accordo col disporsi leggermente spostato delle braccia stesse. C'è una sentita spiritualità nella figura arricchita da un valore dichiaratamente gotico, nell'accostare un naturalismo fisico, calda umanità e decorativismo che volentieri si riassorbe nella grafìa astratta (si veda soprattutto la trattazione dello sterno e del ventre).

---

(95) Vedi SM. 84 in inventario, alt. cm. 15; vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag. 140, fig. 43.

(96) Vedi Stohlman, *Catal*, cit., fig. 19 pp. 31-32.

(97) Vedi M. Gauthier, op. cit., pag. 69, n. 141.

(98) Vedi n. SM. 38 in inventario, misure 17 ½ × 21.

I crocifissi a figura d'applique con solo perizoma smaltato, su croci variamente lavorate offrono vasto campo d'indagine, sia per il grande numero sia per la facile trasposizione di croci e di crocifissi con disorientamento conseguente, sia per il sussistere di pezzi senza più croce, sia ancora per il problema dell'influsso portato da questo genere di più facile divulgazione sugli smalti italiani; (molti Cristi d'applique sono apertamente italiani su modello limosino, poco o molto deformati). Occorre tener d'occhio il percorso stilistico attraverso le celebri appliques di Grandmont e le ottime di cofanetti limosini della prima metà del '200 fino alle grandi più tarde e un po' senz'anima ora per lo più isolate (alcune al Cluny) e di crocefissi che seguono tutto il corso del secolo; queste appliques per croci non sono in lina generale di molto alto livello, ne rimangono tuttavia alquante notevoli. Quanto al nostro, sia in base ad alcuni esempi del Museo di Cluny, come in base ai numerosi del Museo Sacro Vaticano (99) non dubitiamo dell'origine francese. Lo Stohlman segnalando come italiano il Crocifisso della Cattedrale d'Agnani con croce del tutto contraria al tipo francese, e indicando altri esempi proba-

27. Cristo d'applique (croce moderna). - Francia, 2° quarto del secolo XIII. (Torino, Museo Civico).

(99) Del Cluny interessano il n. 4.519 (Cristo solo), il n. 4.523 (su Croce processionale a « fond guilloché »), un terzo senza numero, vedi M. Gauthier, op. cit., pag. 36, n. 84). Per i pezzi indicati del Museo Sacro Vaticano vedi Stohlman, *Catal.* cit., tav. XVII (S. 36) pag. 39, tavv. 18-19-20 (S. 42-43-44), pag. 39, tavola 18 (S. 39-40), pag. 39 e tavv. 16-18 (S. 35-36-37-41). Per la Croce d'Agnani vedi pag. 14, figg. 8 e 9.

28. Croce (rimaneggiata) con Cristo d'applique. - Italia Settentrionale (Valle d'Aosta?), 2ª metà del sec. XIII. (Torino, Museo Civico).

bilmente italiani (S. 42, S. 43, S. 44 del Museo Sacro Vaticano), dubita sull'origine francese di altri (S. 39, S. 40) mentre indica chiaro carattere francese nell' S' 35, S. 36, S. 37, S. 41. Dalle varie comparazioni e da caratteri collegati anche ad appliques d'altro genere mi par certa l'attribuzione alla Francia del Crocifisso torinese.

È invece quanto non potremmo proporre per altra croce allo stesso Museo Civico, più grande, in legno rivestito di lastra metallica a sbalzi, e recante su una fronte il Cristo applicato a tutto rilievo e due figurette grossolane a scomparti smaltati (una sopra e una sotto al Cristo) mentre ai centri dei bracci stanno losanghe a smalti blu con ornati stelliformi (fig. 28). A tergo si osservano lastrine in smalti a figure réservées: Cristo benedicente in tondo centrale, tra brutte losanghe bianche e in cattivi verdastri e i simboli degli Evangelisti, alle terminazioni, mancando solo il toro a sinistra (100). Tutti gli smalti sono scadenti di colore e mal colati negli alveoli;

(100) N. SM. 8 in inventario, misure: Croce 55 (alt.) per 25; Cristo 16 × 15; due appliques figurate, alt. 5 e 4,5; placca del Cristo benedicente, diam. 6,8; placca angelo 6 × 6; Aquila e leone 6 × 3½; losanghette sui bracci, 5 × 2.

le figure hanno cattive incisioni, di corrente pratica. Non c'è dubbio che esse siano di qualche bottega italiana (forse d'Italia settentrionale), puro lavoro di artigianìa, imitatrice alla meno peggio; alcuni medaglioni e placchette citate dallo Stohlman come italiane convincono anche per questo. Quanto al Cristo della fronte e alla croce nel suo insieme siamo altrettanto convinti di una esecuzione italiana. La Croce dei canonici di S. Bernardo a St. Oyen in Val d'Aosta (101) presenta per la parte sbalzata strette analogie con quella del Museo. Uguale è la forma delle terminazioni potenziate, assai simili gli ornati a sbalzo delle altre lastrine che ricoprono l'anima di legno. Il capocroce è quadrato invece che circolare. L'esecuzione appare più fine nel bel disegno di girali; e la croce ci dà un esempio intatto di tale tipo che dovette essere assai sviluppato e che nell'esemplare del Museo si presenta alterato per i tagli subiti dalle lastrine e per l'adattamento di parti desunte evidentemente da altra croce poichè i disegni non si adattano, cosicchè di tre esemplari in Piemonte possiamo parlare al riguardo. È superfluo poi portare esempi di altri lavori in lamina a sbalzo, dello stesso gusto, numerosi in Italia e indubbiamente italiani. Il Cristo di St. Oyen senza smalti è del tutto staccato da modelli francesi per iconografia e per stile e denota un gusto dichiaratamente provinciale; pur propendendo per una produzione locale, esitiamo all'affermazione decisa che potrebbe essere confermata solo da più vasto materiale affine. Il Cristo del Museo non ha contatti con quello di St. Oyen; ma ritornando ai riferimenti già proposti con appliques italiane riteniamo italiano anch'esso.

Seguono alcuni pezzi di minore importanza. Senza particolare rilievo è una pissidetta di assai comune tipo (102), diffuso in numerosissimi e spesso assai scadenti esempi. Essa non emerge per fattura nè per decorazione ed è anche assai sciupata. Per motivi, fattura e colore degli smalti, la datazione è da riportare alla seconda metà del '200. Inutili i riferimenti nel copioso genere che pur annovera

---

(101) Vedi V. Viale, *Catal.* cit., pag. 247, tav. 271.

(102) N. SM. 3 in inventario, misure 7,5 alt., 6,5 diam. A parte i medaglioni ancora da esaminare, rimangono tra gli smalti del museo alcuni pezzi senza importanza, inutili da ricordare nel testo: l'SM. 20, una crocetta di cm. 5 × 9,5, molto guasta negli smalti (Francia o Italia?) del sec. XIII e l'SM. 46, figuretta d'applique (santo) assai guasta e di incerta definizione.

qualche pezzo eletto. Per la nostra che non ha elementi originali, le comparazioni sarebbero a portata di mano ma senza nessuna conseguenza critica.

Eccoci così ad un gruppo di pezzi di eccezionale importanza, formato da quindici medaglioni circolari a smalto e sbalzo (103) già appartenenti a una o più cassette. Come vedremo dall'esame di essi e di altri consimili appare certo l'uso originario per oggetti di carattere profano, specie per cofani. Infatti spesso si usa la denominazione di borchie o piastre per cofanetti civili. La serie del Museo ne forma una rara collezione poichè il numero complessivo di pezzi sciolti in possesso di Musei e raccolte di tutto il mondo, secondo l'ufficiale elenco compilato ne 1941 dal Marquet (104), assommava a soli cinquantasei. Ma il Marquet non ne conobbe altri numerosi che tutt'ora si trovano in Piemonte e fanno salire considerevolmente il numero, raddoppiandolo.

La destinazione ad ornamento di cassette è accertata da alcune che ancora ne sono adorne nella originaria distribuzione, completata da giri ornamentali di bulloni metallici variamente disposti a cerchi indipendenti o a intreccio continuo di curve. Così è nella cassetta detta di S. Luigi al Louvre, nell'altra del tesoro del Duomo di Namur, nella terza del tesoro del Duomo di Aquisgrana, nella quarta (ignota al Marquet) del Museo Leone di Vercelli (la quale se è rifacimento moderno per la parte lignea, segue con fedeltà l'originale), nella quinta già all'Abbazia di S. Andrea in Vercelli e ora in proprietà privata, un tempo adibita ad accogliere le ceneri del Cardinale Guala Bichieri morto nel 1227 a Vercelli, essa pure rinnovata nella parte lignea secondo l'antico originale, e in una sesta ora perduta, che venne usata nel Duomo (S. Eusebio) di Vercelli, per le ceneri del Beato Amedeo IX di Savoia e i cui medaglioni, restanti solo in parte, sono ora in privata proprietà (105). Appunto i pezzi di queste

---

(103) Vedi N. Gabrielli, *Oreficerie medioevali fiamminghe in Piemonte*, extrait du « Bull. de l'Institut belge de Rome », fasc. XXX (1939), pag. 238; vedi V. Viale, *I principali, ecc.*, pag. 140, fig. 42. Il Marquet, *Les crosses*, cit., ha fatto accenno a tutti i pezzi di Torino, allora noti (13 esemplari); già egli in più riprese fece raffronti fra medaglioni e nodi di crosses.

(104) V. J. J. Marquet, op. cit., pag. 132 e sgg.

(105) Per la cassette de St. Louis vedi J. J. Marquet, *Les crosses*, cit., pagina 132 e sgg. e dello stesso, *Catalogue sommaire de l'orfévrerie* (Musée du Louvre)

due ultime non sono citati dal Marquet perchè allora inaccessibili allo studio.

Dal copioso materiale che si può così radunare risultano concordanze che permettono di fissare gruppi unitari ma si impongono anche forti divari di tipi e di qualità che richiedono nette distinzioni. Le vedremo tutte dettagliatamente. Poichè la cassa Bichieri e quella d'Aquisgrana sono state rifatte ripetendo esattamente la forma e la disposizione antica, tutte le cassette citate possono essere prese indifferentemente a prova dei molteplici tipi di cofano, usati normalmente per scopi profani e che annoverarono certo vari altri esemplari; il Marquet stesso ne cita infatti ancora uno, già della collezione Heilbronner (106) con otto medaglioni, venduto a Parigi nel 1921, di cui non si conosce l'attuale sorte.

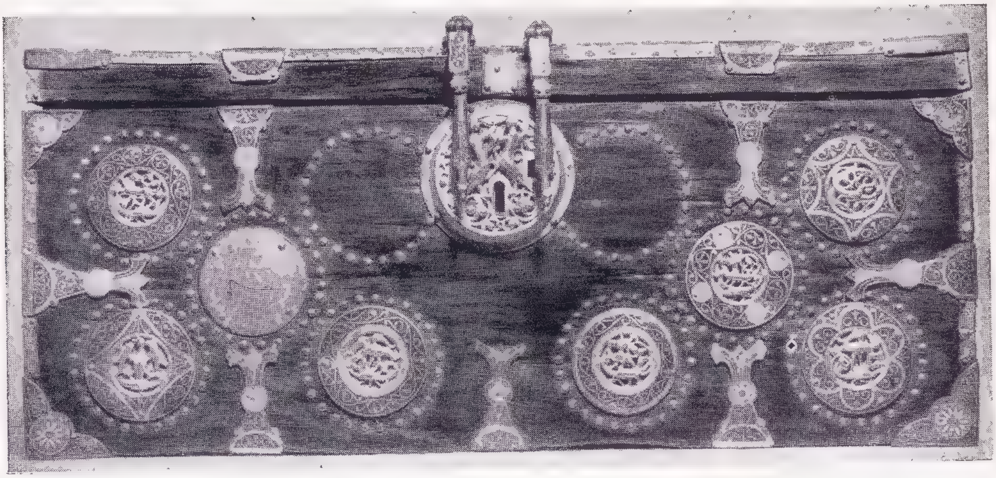
È particolarmente interessante studiare a fondo i medaglioni delle raccolte piemontesi comparandoli tra loro e basandosi soprattutto sull'esame della cassetta Bichieri che, per avere medaglioni eccezionalmente importanti per qualità, conservazione, varietà, ricchezza, permette notevoli ampliamenti di conoscenze e favorisce accertamenti e fissazioni di analogie e divergenze stilistiche con altri esemplari. L'opera in questione venne resa nota già nel 1873 dal Mella (107) con pura presentazione sommaria e documentazione fotografica del tutto inadeguata (causa, in parte, le modeste possibilità d'allora), poi fu dimenticata e per varie vicende si sottrasse

---

1924, n. 69, pl. XIII; per la cassetta di Namur vedi J. Helbig, *L'art mosan*, Bruxelles 1906, vol. I, tav. a pag. 72 e F. Courtois et J. Schmitz, *Mémorial de l'Expos. de Namur*, 1930, pag. 14, pl. II. Per la cassetta di Aquisgrana di cui accenna E. Mella, *La cassa già di deposito delle ossa del Card. G. Bichieri*, in « Atti d. Soc. di Archeol e BB.AA. », Torino, IV, 1883, pag. 253 e sgg., citando il Bock ma senza indicarne lo studio, si veda: Can. Dr. Franz Bock, *Karl's des Grossen Pfalzkapelle und ihre kunstschätze* (*kunstgesch. Beschreibung des Karol. Oktogons zu Aachen*), « Köln und Neus », 1866, 2ª Teil, pag. 1 e sgg. e figure I-III, Per le cassette Bichieri e Amedeo di Savoia, vedi E. Mella, op. cit., e per maggiori notizie storiche relative al riscoprimento della cassetta Bichieri nel 1823 e al ritrovamento delle ossa e della pergamena acclusa, vedi *Cenni storici sulla Chiesa ed Abbazia di S. Andrea in Vercelli*, op. inedito del Conte C. E. Mella, pubblicato da suo figlio Edoardo, Torino, 1856, pag. 29 e sgg. Ogni riferimento ulteriore di altri studi è ripreso dal Mella.

(106) Vedi Marquet, *Les crosses*, cit., pag. 136 e sgg.

(107) Vedi nota 105. La notizia compilata cinquant'anni prima da C. E. Mella non recava riproduzioni oltre agli esclusivi elementi storici della scoperta; e i riferimenti che si trovano in Pastè-Mella, *L'abbazia di S. Andrea di Vercelli*, Vercelli, 1907, non sono che una ripetizione di quanto pubblicato nel 1856 e nel 1873.



29. Cofano del cardinale Guala Bichieri. - Limoges, 1° quarto del sec. XIII. (Proprietà privata).

agli studiosi. Poichè ci è stata data la fortuna di esaminarla e di constatarne il valore fondamentale per uno studio dello smalto limosino del primo Duecento, vogliamo sostarvi particolarmente rilevando tutti gli apporti che ne derivano alle nostre ricerche (fig. 29).

Intanto osserviamo come la cassetta sia stata adibita a deposito di ceneri (quelle del Cardinale Guala Bichieri fondatore dell'Abbazia vercellese di S. Andrea), solo per fortuita occasione senza che si possa pensare ad usuale impiego per tale scopo; se infatti si annoverano veri e propri — e assai famosi — depositi tombali con parti a smalti, queste risultano di tutt'altra forma e carattere ed anche precedono spesso nel tempo lo stile e la tecnica degli oggetti che consideriamo. Lo stile delle borchie indica per la cassetta un momento di origine corrispondente all'ultima parte della vita del cardinale anche se poi solo assai più tardi i resti della spoglia tumulata vi furono sistemati. La cassa, stando ai valori stilistici degli ornamenti, risale al primo quarto del secolo XIII e se solo assai più avanti nel Duecento si rese materialmente possibile il raccoglimento delle ossa, questo tuttavia non avvenne ancora per secoli, quando la cassetta già appariva un oggetto di antichità e forse venne destinata a tale

scopo già in relative condizioni di deterioramento. Ma è proprio il momento della ricomposizione in essa che rimane ignoto. Se dalla pergamena trovata nella cassetta (108) si desume chiaramente che nel 1611, quando l'abate Maletto scoprì le ossa, l'opera limosina non era nell'arca marmorea fungente da sepolcro al cardinale (i cui resti giacevano perciò ancora direttamente nell'arca), nulla assicura che proprio il Maletto sia stato colui che nel procedere al trasporto collocò le ossa nel cofano.

Il Mella riferisce la sua ipotesi che la cassetta Bichieri fosse già servita per le ceneri di un principe Pietro di Savoia, canonico di S. Andrea di Vercelli, morto nel 1438 o del fratello Francesco, pure canonico ivi e morto nel 1481. Non è facile nè fondato escludere perentoriamente a priori che, quando nel 1611 si disfece la tomba del cardinale, l'abate Maletto abbia usato per i resti la cassetta già adibita per quelli di uno dei due principi canonici; inoltre, posto pure che non vi sia alcuna attendibilità al riferimento del Mella ai due Savoia, non sarebbe affatto strano — come invece il Mella ritiene — che l'abate usasse una cassetta logora, già anzi con parti mancanti. È tuttavia altrettanto lecito pensare che, non trovandosi alcuna menzione del cofano nella pergamena lasciata dall'abate insieme alle ossa (e s'egli l'avesse impiegata allo scopo pare logico che se ne attribuisse l'iniziativa almeno come puro e semplice ricordo), non risalga a lui il deposito ma che solo più avanti, forse all'epoca della spogliazione delle chiese a fine '700, ossa e pergamena siano state frettolosamente rinchiuse nella già rovinata cassa per una rapida sottrazione a facili profanazioni. È, in ogni caso, fortuito il fatto che, a distanza di tempo, uno scrigno appartenuto in vita al prelato (come vedremo) sia divenuto poi il deposito delle sue spoglie mortali.

Qualche medaglione (forse una dozzina) andò perduto. Si è detto che di altro cofano usato per le spoglie del Beato Amedeo andarono pure dispersi medaglioni; l'esame dei due complessi concede ora di stabilire meglio la loro posizione in rapporto ai pezzi di Torino e del coro di S. Sebastiano di Biella, chiarendo una diversa origine nei

---

(108) Si rimanda al documento cit. che lo spazio non ci consente qui di riprodurre; lo si veda per comodità, essendo l'opuscolo di C. E. Mella ormai quasi introvabile, in Pastè-Mella, op. cit., pag. 332. Le parole dell'abate Maletto mi sembrano decisive: «reperta tamen fuerunt haec ossa in praedicta arca...» cioè sul nudo fondo di marmo.

loro riguardi ed escludendo una derivazione complessiva da un medesimo gruppo artistico, come si poteva credere quando le borchie Bichieri non erano esaminabili « de visu ». La divergenza stilistica e iconografica è forte e porta con sè stacchi di datazione. Le borchie di Torino e di Biella riguardano altra o forse altre cassette, da ritenere più tarde, facendo eccezione per soli quattro o cinque numeri. Per alcuni pezzi però, recentemente passati a Torino (al Museo e presso privati) è accertata la provenienza dal mercato antiquario vercellese, implicando la stessa provenienza anche per gli altri già da tempo in possesso del Museo. Resta quindi da indagare la ragione del ritrovarsene una così cospicua serie in tale località e da vedere quanto e quale sia il dispiegarvisi di gruppi artistici differenti.

Lasciamo quindi ancora per poco il complesso del Museo Civico per quest'altro che possiamo considerare come un inedito, e che servirà di riferimento per tutti gli altri tipi.

La cassa Bichieri è un ragguardevole scrigno di centimetri 81,6 × 39,2 × 34,9 superante cioè di gran lunga le altre cassette a borchie oggi note, esclusa solo quella di Aquisgrana che misura cm. 77 × 38,5 × 38,5. L'esistenza di entrambe, svela di per sè un uso che dovette esser ampio di tali suppellettili private a vero e proprio scopo di forziere, confermando insieme la destinazione civile.

Il cofano vercellese — come quello d'Aquisgrana strettamente analogo nella montatura d'assieme, nella disposizione dei particolari, nella loro fattura, salvo alcune varianti di temi e di qualche dettaglio disegnativo e cromatico — offre un magnifico complesso ornamentale: presenta infatti, oltre ai medaglioni, la ricca fornitura di staffe rinforzanti coperchio e lati, i bellissimi cantonali, la cerniera a battitori che da sola costituisce uno dei più bei pezzi prodotti da Limoges nel miglior tempo del suo champlevé.

La fronte della cassa porta sette piastre circolari a smalto e sbalzo, traforate, varianti nel diametro da cm. 9,2 a 9,7 (109) svol-

(109) Diamo le dimensioni delle varie parti smaltee della cassa. Fronte: *a*) borchie, diam. da 9,2 a 9,7; *b*) cantonali 7,2 × 7,2 (due) e 5,2 per 5,2 gli altri due; *c*) staffe, lungh. cm. 11 (quattro) e da 9,2 a 9,5 (le tre inferiori). Serratura: cm. 19,8 la parte sul coperchio, cm. 15,5 quella libera; largh. mass. dei battitoi cm. 3. Coperchio: *a*) cantonali 7,5 × 7,5 (due) e 7,2 × 7,2 (uno); *b*) staffe, lunghezza 10,5 (le due ai lati e due anteriori), 9,2 (le tre posteriori e le due al centro del coperchio); *c*) stemmino guilloché 3,3 × 3,7; *d*) tre piastrine metalliche ret-

genti figurazioni favolistiche e mostruose (fig. 29). Si osservano: un leoncello su drago (fig. 30), finissimo di granatura e altrettanto di incisione, appoggiata in parte da un ottimo pointillé, con forme stilizzate dal segno spezzato (più angolato che in quasi tutti gli altri esemplari) e fondo blu intensissimo; un'aquila frontale su pesce color turchese (fig. 31); gruppi vari di uccelli e draghi alati calpestanti altri mostri, talora intrecciando curve di squisita armonia e complessa continuata fluenza (figure 32-34). Le bordure accolgono dal solo rinceau al rinceau in settori circolari formati da rombi o da esalobi convessi oppure concavi; il circolo interno talora si abbellisce d'una o due fasce turchese; in una borchia s'alternano ai girali, piccoli tondi turchese con fiori multipetali rosa su oro, che appare liscio oppure guilloché I quattro cantonali della fronte hanno tondi pure infiorati di margherite decapetale su fondi di tinta varia: uno su rosso in giro turchese, due rossi in giro d'oro, uno cilestrino in giro d'oro (Fig. 35).

30. Medaglione sulla fronte del cofano Bichieri (v. fig. 29).

Le sette staffe frontali constano d'una base semicircolare a girali, continuante in sprone che si dirama a fiorone gigliato e che porta a metà lunghezza un tondino infiorato. Il color turchese profila i bordi delle basi, forma il fondo dei tondini a fiori rosa, segna il nastro

---

tangolari aggiunte più tardi, largh. 3,2 e lungh. da 4,2 a 5,2; *e*) piastrine di bordura, pure di tarda aggiunta, largh. 2,8. Fianco sinistro: *a*) borchie, diam. 8,3 (una) e 8,5 (tre); *b*) cantonali, 5 × 5,2; 5,1 × 5,2; 7,3 × 7,4; *c*) staffe 9,6; 10; 10,1; 10,5. Fianco destro: *a*) borchie, diam. 8,4 (due) e 8,5 (due); *b*) cantonali 5,3 × 5,2; 5 × 5,5; 7,1 × 7,3; *c*) staffe 9,5; 10; 10,3; 11,2. Tergo: cantonali 5,2 × 5,4.

31. Medaglione sulla fronte del cofano Bichieri (v. fig. 29).

centrale del fiorone. Le nervature laterali di questo, invece, sono blu scure. Bianca è la bordatura esterna dei fioroni, d'oro la lingua centrale della staffa. La sola staffa inferiore sinistra ha rossi-mattone ai termini del fiorone; la centrale invece si distingue per un fiore diverso, quadripetalo, bianco su fondo pure smalteo verde; vi manca il turchese nel cuore e il giro della base è bianco; secco e povero è il disegno dei rinceaux; i chiodi vi si incastrano all'interno senza gli anelletti laterali come negli altri pezzi, i bordi del fiorone non son dentellati, l'incisione è incerta. Poichè troveremo ancora tre pezzi press'a poco uguali sulle altre facciate, penso che non possa trattarsi di una aggiunta proveniente da altra opera di qualità scadente, ma piuttosto che essi ornassero in origine il lato posteriore, spesso un po' trascurato dagli artefici limosini.

32. Medaglione sulla fronte del cofano Bichieri (v. fig. 29).

33. Medaglione sulla fronte pel cofano Bichieri (v. fig. 29).

Ma ciò che costituisce la parte veramente superba della fronte e che si estende sul coperchio è la serratura con i suoi connessi. La enorme borchia centrale (fig. 36) è bordata da decorazione a onda, incisa, con intervalli guillochés. Un fondo di rame occlude il traforo. Due grandi sirene a capelli pointillés e busti inguainati, armate di scudo e clava si fronteggiano; i corpi coperti dall'anca in giù da chiuse ali scagliate hanno perfetta granulatura, le code fioronate di impeccabile pienezza decorativa e magistrale disegno si ricollegano e risalgono. Nei fioroni di fattura stupenda il tratteggio si dispone di costa per meglio far risaltare i rigonfiamenti plastici. Ovunque una rara morbidezza di movimento attutisce le rigide simmetrie geometrizzanti. Siamo di fronte alla migliore «oeuvre de Limoges» in smalto con sbalzo nella tradizione mosana, quella cioè non

34. Medaglione sulla fronte del cofano Bichieri (v. fig. 29).

lontana dal modelli famosi del XII secolo e che è nota per le celebri figure di santi delle placche di Grandmont e dei frontali di Orense, S. Miguel de Excelsis, ecc. La conferma dell'alta qualità e dell'altissima ispirazione è data dai battitoi (fig. 37) cui si collegano le parti distese sul coperchio a guisa di draghi cilindrici gradatamente rimpiccioliti e appiattiti. Le teste azzannanti i battitoi vivono

35. Particolare della fronte del cofano Bicchieri, con cantonali.

intensamente in una plastica sensibilissima, carica di valori chiaroscurali di forte efficacia, accentuati dalla notazione degli occhi blu emergenti dall'ombra. Le spalle granulate sono adunghiate dalle zampe anteriori; lungo il dorso una fila di sferule d'oro divide le ali chiuse a triplice coppia di elitre; strie d'oro separano le piume blu. All'attacco delle spalle stanno, quasi a segnar le scapole, due motivi

in blu digradante al bianco, con cuore rosso, entro un disegno di rara bellezza. All'estremità delle ali, un gonfio bullone quasi stacca le code comprendenti tre parti smaltee: la prima passa dal rosso mattone al blu cupo, al verde-giallo ove scendono due filetti aurei; le due ulteriori dal rosso al blu di due toni, al biancastro-grigio. Segmenti turchese dividono parte da parte.

I veri e propri battitoi cadenti sulla fronte formano dapprima sbarre piatte a sagome ondulate, con girali doppi di estrema finezza a foglie sfrangiate; una nuova spalla le termina protendendo una testa di lupo che azzanna mostri uguali a quelli del coperchio, più piccoli e con ali a due sole coppie d'elitre, purtroppo rovinate assai. Infine un allungato collo terminale con spina sferulata d'oro si conclude in capo di volpe.

33. Borchia-serratura del cofano Bichieri.

Attualmente il coperchio non possiede borchie originali; ve ne appaiono otto rinnovate a semplice disco liscio; ma originali sono i tre cantonali, tutti col tondino aureo centrale privo di champlevé e tutti non ripiegati a formare cantonale anche per le pareti adiacenti. Le staffe son nove, di cui due al centro, affiancanti uno stemmino rettangolare con leopardo rampante. Le tre dell'orlo posteriore e le due suddette son più corte perchè prive della piccola fascia dorata di base che nelle altre serve di collegamento alle pareti contigue. Anche qui la staffa posteriore di mezzo è più semplice d'impianto e dettagli, povera di colore, con tondino verde e modesti girali. Una piccola bordura, sbalzata a fioretti, conclude il coperchio al pari degli orli delle facciate e dei lati, ma si tratta di tarda aggiunta forse del secolo XVI.

37. Particolare del coperchio del cofano Bichieri, con battitori.

Passando ai lati, la fornitura di staffe e cantonali segue analoga alle precedenti; ma di tutt'altro tipo sono invece le borchie, a figure riservate su fondo azzurro (figg. 38-39): esemplari della più nobile qualità, grandiosi, di forte e sicuro disegno, di sapiente armoniz-

zazione compositiva e cromatica, di cesello magistrale. Sul fianco sinistro si osservano successivamente una lotta d'uomo e leone (fig. 40), con notazioni minuziose fino ai rigonfiamenti delle orbite e la fossetta sul mento del lottatore, senza sminuire la monumentalità dell'insieme; è un pezzo mirabile ove tutto attrae, dalla cali-

38. Lato destro del cofano Ghilieri, con placche a figure riservate.

brata armonia sviluppata in movimento circolare commentato dagli accordi minori, fino ai più piccoli particolari, di compiaciuto indugio, ma di solidità senza cedimenti, con assolutezza stilistica.

La successiva coppia che s'abbraccia intona una diversa concatenazione di rapporti, e come nel medaglione sovrastante mantiene uno squisito bilanciamento di valori tra ori e azzurri. L'uomo sul

capro, al pari del sottostante commiato del cavaliere dalla sposa, è di un decorativismo più uniforme, meno regolato e coordinato, sempre di buona fattura ma leggermente affrettato in qualche particolare; ma nel primo caso vi sono tracce di battiture e intorbidamenti dell'azzurro.

39. Lato sinistro del cofano Bichieri, con placche a figure réservées.

Per i tre cantonali, si nota soltanto come i dischetti con fiori abbiano il fondo rosso. Nessun elemento nuovo portano le quattro staffe; quella a sinistra ripete il tipo più povero a dischetto verde e con variazioni di bianchi nella base.

Il fianco destro offre quattro borchie: incomparabile la prima col falconiere a cavallo (fig. 41), e senza descrizioni lasciamo parlare la

40. Particolare della fig. 38.

riproduzione che dice a sufficienza l'elezione artistica dell'orafo cesellatore e fa di questa come di opere consimili una creazione che sta all'altezza dei migliori prodotti delle botteghe medioevali. Nè è qui il caso di insistere sui rapporti con più antichi lavori orafeschi a tutto tondo o incisi e cesellati sul piano, oppure su quelli — chiari e numerosi — con miniature o anche con la grande scultura in pietra. Non meno bello e originale è il cacciatore con la lepre, con note di bianchi sulla rete che reca in spalla; e bellissima la borchia della presentazione delle armi con bianchi sulla croce dello scudo, mentre nei duellanti al di sopra, lo scudo ha fondo rosso e le incisioni delle figure presentano un ductus tremulo quasi dentinato, dovuto — ritengo — a una ripresa.

I cantonali hanno nuovamente tondini a fondo rosso; le staffe, con le solite piccole irregolarità da pezzo e pezzo, sono tutte senza fa-

41. Particolare della fig. 39.

scetta di base; la destra è di tipo corrente (che ne annovera così quattro), ed anche assai guasta per caduta di blu.

La facciata posteriore ha due soli cantonali con semplice girale inciso. L'esame della cassa dunque rivela un complesso d'eccezione sotto ogni aspetto, e la qualità altissima si riattacca agli esemplari del primo champlevé à rinceaux, quello cioè che sappiamo sviluppato già nell'epoca dell'avanzato vermiculé e ad esso parallelo per un quarto di secolo all'incirca, precisamente il primo quarto.

42. Borchie martellate e prive di smalti, della perduta cassetta del Beato Amedeo di Savoia. - Limoges, 1° quarto del sec. XIII. (Proprietà privata).

Conviene ora, prima di fermarci ulteriormente a definizioni, citare il secondo gruppo di borchie, già della cassetta del Beato Amedeo, allargando il campo dei rilievi e delle deduzioni (110). Il loro numero è di trentotto, ma anch'esse, se pur proprio come ritenne il Mella hanno ornato un solo cofano, presentano tipi diversi ed anzi con diversità maggiore di quanto avvenga per il precedente. Trenta

(110) Diamo qui le dimensioni dei pezzi di tale complesso. Pezzi del primo quadro-cassetta (14 borchie): diam. 9,2. Pezzi del secondo quadro-cassetta (24 borchie): *a*) borchie intatte e complete, diam. 9,5. Gli stemmi in esse misurano cm. 6 × 7,5; *b*) stemmi frammentari e martellati, da 7 × 8 a 8 × 9.

fra esse, a parziale traforo, figurano stemmi; otto altre, soltanto riservate, hanno scene profane riconducibili ai temi delle borchie réservées laterali Bichieri. Osserviamole per prime. C'è un cavaliere con clava, a cavallo; una figura forse femminile con un cerbiatto (?); un re in trono con scettro gigliato; un armato frontale stante con lancia e scudo crociato; una scena mal definibile (presentazione della tunica ad un cavaliere?); una lotta d'uomo e leoncello; un'altra d'uomo e rapace; un cervo in corsa (fig. 42).

Giudicare tali piastre non è agevole: sono state private di smalti e martellate da un calderaio che volle sfruttarne il metallo, ed appaiono ora in condizioni di difficile lettura. Non solo i valori cromatici son perduti annullando le calcolate relazioni tra fondi e réservés,

43. Stemmi frammentari da borchie della cassetta del B. Amedeo

ma gli elementi di disegno interno nelle figure sono quasi completamente raschiati. Non restano che sagome talora informi, prive dei valori di movimento, di proporzioni, di equilibrio; ma tenendo appunto conto di questi deterioramenti ancor s'intende come l'effetto originario avvenisse nel medesimo senso riscontrato sui réservés Bichieri. Non esito quindi a classificare le otto piastre nella stessa categoria di quelli, anche se leggermente più grandi, e intendo parlare di medesimo atelier limosino, nello stesso momento, con uguali caratteri stilistici ed iconografici. Credo ben sufficienti a dimostrarlo alcuni pezzi meglio leggibili ed anche meglio ideati, come il re in trono che ancor conserva, sebbene consunto, il disegno interno

delle vesti; o il cervo in fuga, di squisito decorativismo; o la lotta d'uomo e leone, prossima ad altra della cassa Bichieri; o l'uomo con rapace, con resti di smalti e le incisioni dei particolari interni.

Altre sei borchie ora conservate nell'apposito quadro-cassetta

44. Medaglioni blasonati e stemmi frammentari martellati della cassetta del Beato Amedeo.

con le otto suddette, appartengono al medesimo tipo ma si fregiano di stemmi quasi tutti differenti. Stile e fattura son gli stessi. La caduta degli smalti vi è particolarmente deplorevole perchè sarebbe stato interessante vedere se, in tale tipo a solo réservé, date le esigenze imposte dalle materiali differenziazioni cromatiche degli

45. Medaglioni blasonati e stemmi frammentari martellati della cassetta del Beato Amedeo.

stemmi, si usassero anche smalti policromi, sempre rarissimi invero in questo genere di medaglione e confinati a particolari secondari come si vide nei réservés Bichieri.

Ma il più ricco gruppo di borchie dello smembrato cofano è quello ora conservato in altro quadro-cassetta contenente ventiquattro pezzi (figg. 43-45), offrenti un terzo tipo dopo il traforato e il riservato delle due casse di Vercelli. Constano infatti di una particolare unione dei due tipi (invertita in confronto al gruppo Bichieri a smalto e sbalzo), incorniciando in un giro traforato di lucertoloni sbalzati, grandi stemmi in piastra rilevata e decorata in champlevé. La figurazione di blasoni si eseguiva dunque in tipi diversi, e questa pluralità di forme in stessa epoca è documentata anche da due stupendi medaglioni del Victoria and Albert Museum di Londra (111)

(111) Ivi inventariate ai nn. 1.587-1.855; scudo rosso al leone d'oro, stemma Montbazòn (?) su campo azzurro cobalto; e nn. 1.586-1.855: scudo d'oro vaiato e controvaiato di azzurro, su campo cobalto, stemma Rochefort (?). Diametro di entrambe, cm. 10.5. Esse risultano acquistate in Londra nel 1855.

46 *a*. Medaglione blasonato a smalti e sbalzi. - Limoges, 1° quarto del sec. XIII. (Londra, Victoria and Albert Museum).

(fig. 46 *a b*) con elegante orlo festonato, secondo il modello offerto dalle più antiche placche circolari mosane di Godefroy de Huy e della sua scuola, e con traforo di rettili di estrema preziosità decorativa, emulata dalla finezza d'esecuzione, mentre il centro riservato a blasone tra girali semplici è leggermente convesso entro bordo sbalzato senza formare cioè scudo a rilievo. Gli esemplari del Victoria sono i migliori tra quanti conosco per complessità ed altezza di valori d'arte, anche se meno immediatamente vistosi delle borchie traforate-riservate del cofano del Beato.

Gli stemmi del secondo quadro-cassetta sono tutti e ventiquattro del medesimo tipo; infatti i sedici ora martellati e privi di smalti rivelano la distruzione dell'incorniciatura traforata e l'appiattimento subito che lascia vedere sul piano una fascia li-

46 *b*. Medaglione blasonato a smalti e sbalzi. - Limoges, 1° quarto del sec. XIII. (Londra, Victoria and Albert Museum).

scia già formante lo spessore dell'incavatura. L'effetto delle borchie intatte è stupendo; meno raffinate per lo sbalzo in confronto alle due londinesi, hanno tuttavia una grandiosità d'impianto, una forza del rilievo, una ricchezza cromatica che ne fanno pezzi eccezionali di efficace decorativismo, facile a immaginare in una ideale ricostruzione del cofano. Gli stemmi accentrano il valore di ogni borchia e l'alleggerimento del traforo serve a dar loro spicco; la materiale necessità di eseguire borchie blasonate è stata così risolta a fini puramente artistici. Il lavoro di sbalzo è in palese rapporto con gli sbalzi Bichieri, ripetendone i caratteri, tuttavia con maggiore semplicità che è anche uniformità, conseguente alla ripetizione dei tre rettili in uguali pose su ogni cornice, senza quei continui nuovi suggerimenti compositivi dettati dalle figurazioni mostruose delle borchie Bichieri e consimili, dove il mutare di intrecci e rapporti spingeva anche alla variazione esecutiva di particolari e ad arricchimenti.

Gli smalti azzurri o d'altro colore sono bellissimi per timbri vivi e lucenti e per loro accordi. La difficoltà d'identificazione, la spogliazione di vari stemmi non permette di riscontrare la fedeltà o meno nel riprodurre la cromìa dei blasoni, e quindi di giudicare la libertà dell'artista di fronte al colore (112). Gli esemplari che abbiamo sot-

---

(112) Vorrei osservare a questo punto come la varietà cromatica da sola (al pari di ogni altro singolo dato) non solo nelle borchie ma in qualsiasi altro oggetto smaltato non valga di rigido criterio alla datazione. Se con l'avanzato XIII secolo sempre più si fa strada l'inserzione di bianchi, rossi, gialli ecc. sul blu di fondo, ciò non toglie che la policromia fosse già sfruttata prima, nel primo quarto, in famosi oggetti e anche in questi medaglioni dove lo stesso tema aiutava ad uscire dal dicromismo dello smalto blu e dell'oro; e mi sembra ingenuo credere che smaltatori originali e spesso sorprendenti come i limosini, servendosi di vivaci note per riprodurre blasoni, dovessero poi rinunziare a ottenere così risonanti e lussuosi effetti di colore in opere d'altro genere. Anche in rilegature, in crosses, pissidi, candelieri ecc. si riscontrano evasioni da un accordo di- o tricromatico, e dal puro passaggio graduato da un blu o verde al bianco, con l'applicazione di tinte varie al di là di particolari minimi; e questo nella prima metà del secolo avviene con un gusto estremamente sensibile per la bellezza di ogni singolo tono e dei rapporti tra essi. La policromia più tarda è tutt'altra cosa, non più festoso slancio di fantasia, nè fervido accento ancor radicato nell'estasi medioevale, ma tentativo stento e sconclusionato di evitare la severa bicromia o i sobri dégradés, quando ormai andava disperdendosi la capacità di ottenere dall'una e dagli altri la purezza e intensità del miglior Limoges del primo Duecento, e quando il gioco molteplice di colori vivi e nettamente staccati più non sgorgava da sensibilità ma era voluto come espediente. Non rimaneva allora che accontentarsi di qualche nota cromatica buttata a caso, sperduta, torbida, opaca, di quelle che pullulano su tardi gemellion o su pissidette e piccole chasses dell'ultimo Duecento e che nulla spartiscono per qualità con i colori antichi. Basti pensare a qualche baculo della prima parte del secolo, o a borchie di un altro tipo ancora

t'occhio costituiscono comunque il tipo più ricco per varietà cromatica. Talora le incorniciature stesse sono rosso scure ma il rosso agisce specialmente negli stemmi, come nel fondo del quarto (fila superiore, da sinistra), in un tono più vivo e intenso o nella banda traversante il sesto, o nei nastri leganti i covoni del decimo (seconda fila). Si deve osservare però che il color rosso è impiegato sempre come ravvivamento, come nota aggiuntiva non dominante, che non sposta la sostanziale base dell'accordo blu-oro. Nel terzo stemma le fascie sono alternatamente oro e blu; solo nel quarto, le fascie ondulate su rosso sono bianche. La fattura è sempre ottima; si getti uno sguardo alla fresca e robusta lineatura dei leopardi rampanti, nettissima ed elegante, e alla mossa incisione ondulata dei bioccoli sulle loro criniere; alla cura dei particolari nei gigli d'oro; alla limpida reticolatura sulle fascie intermedie d'oro nel terzo stemma; alla pulitezza dei confini tra ori e smalti nelle spighe legate.

È inutile soffermarsi sui sedici medaglioni martellati e senza smalti complessivamente però in miglior stato dei precedenti martellati e quindi meglio leggibili. Così si guardino i tre stemmi con diverse scacchiere o quello recante cinque fascie orizzontali ondulate o il mirabile blasone con leopardo entro un giro di calicetti di fiori, superbo per disegno e che presenta una singolarità tecnica: infatti l'animale, invece che riservato è champlevé, e raccoglieva in origine lo smalto — probabilmente rosso — nelle belle incavature ottenute sul fondo riservato. La necessità di riprodurre esattamente lo stemma di Bourbon ha imposto una inversione di tecnica.

Abbiamo così studiato un folto gruppo di complessivi cinquantaquattro medaglioni attualmente in Piemonte e che in base a considerazioni formali possono dividersi in tre tipi indipendentemente dal genere delle figurazioni che, per quanto riguarda gli stemmi, si è visto, potevano indifferentemente accompagnarsi all'uno o all'altro. A questo cospicuo patrimonio vanno accostati, per chiarimento di caratteri ma per lo più per sottolineare divergenze — tranne che per il caso d'Aquisgrana —, altri complessi o esemplari isolati, sia nel Piemonte stesso, sia in Musei vari e Chiese d'Europa.

---

e precisamente due del Victoria e Albert Museum di cui diremo, e che per caratteristiche di stile e fattura corrispondono ad alcuni pezzi conservati in Piemonte (a Torino e Biella) ma che li superano per qualità di sbalzo e di incisione, e se ne staccano per l'aggiunta di note cromatiche in ali di draghi condotte ad occhio di penna di pavone (fig. 47-48).

Innanzitutto, per decisiva concomitanza di stile e di tempo, oltre ai due esemplari stemmati del Victoria & Albert Museum, occorre citare la grande cassetta d'Aquisgrana, identica per forma e quasi uguale per dimensioni a quella Bichieri. Fatta per una nobile casa della Francia del nord (probabilmente i conti di Limoges), venne poi usata come scrigno di gioielli da Riccardo di Cornovaglia che la donò al tesoro del Duomo aquisgranese nel 1262. Servì in seguito e serve tuttora per portare in processione sacre reliquie. Anche tale scrigno venne rifatto nel 1864 per deterioramento del vecchio legno, riportando sul nuovo i quaranta medaglioni entro giri di bulloncini. Le borchie sono in parte blasonate: nove volte ritornano gli stemmi dei conti di Limoges (scudo bipartito: a destra tre leopardi rampanti d'oro in campo blu, a sinistra fasce blu trasversali in campo d'oro); sei volte le armi dei duchi di Brabante, al leopardo d'oro stante in campo blu scuro; cinque volte le insegne dell'antico ramo dei Bourbon al leopardo rosso su oro in bordura a calicetti di fiori; tre volte lo scudo d'oro dei duchi di Borgogna a fasce trasversali blu scure.

Si tratta è dunque chiaro di stemmi che in parte ritornano, assieme ad altri, sui medaglioni della cassa del Beato Amedeo; delle varie figurazioni relativamente a quest'ultima diamo qualche accenno a parte per evitare dispersioni all'unità del testo (113).

Possiamo considerare il cofano Bichieri il più superbo esemplare oggi noto. La cassa d'Aquisgrana ha borchia di serratura più mas-

---

(113) Sulla cassetta del Beato troviamo il leopardo rosso di Bourbon sullo stupendo frammento menzionato da noi per la particolarità della figura champlevé; appare poi lo stemma di Brabante in due aspetti, con e senza fascia attraversante; v'è pure l'arma dei conti di Limoges che compare quattro volte (una con i tre leopardi soli). Quanto allo stemma dei Duchi di Borgogna, v'è l'antico a scudo d'oro con fascie trasversali azzurre, mentre forse è pure di Borgogna il leopardo d'oro rampante, analogo al leopardo di Brabante, ma su campo blu seminato d'oro, che potrebbe corrispondere all'« écu billeté de Franche Comté ». Si ricordi ora che la cassetta Bichieri recava sul coperchio una piastrina rettangolare smaltea con leopardo rampante, stemma analogo a quello dei Brabante ove però la belva è in oro su blu, mentre su quello stemmino è blu su oro. Si tratta qui di nuovo di un'inversione nei rapporti tra champlevé e reservé in omaggio alla colorazione di un blasone. Proseguendo sulla cassetta del Beato Amedeo, si possono notare poi quattro stemmi con i gigli di Francia; tre stemmi bipartiti con i gigli a sinistra e le torri di Castiglia a destra, un altro con le sole torri. Stemmi analoghi si trovano anche sulla più tarda cassetta di St. Louis e con tutt'altro carattere in medaglioncini assai piccoli che nulla hanno a vedere con ogni altro tipo di borchia finora considerato e con quelle stesse a sbalzo della cassetta medesima. Un medaglione con scudo a fiori di giglio in oro, riservati su smalto blu,

siccia e spessa; le sue appliques sul coperchio presentano i mostri maggiori gonfi, goffi, ad elitre povere, mentre le code s'attorcono grevi e le teste tozze ignorano i valori preziosi di modellato e di vitalità delle belve vercellesi; i battitori decorati a reticolato di losanghe mediocri, invece che girali, si collegano ai mostri finali grossamente lavorati. Una fascia fermata da bulloni enormi attraversa in profondità il coperchio nel suo mezzo e presenta uccelli traforati assai fini; forse v'era un analogo elemento nella cassa Bichieri, ora perduto. Per le borchie a figure i soggetti sono limitati; corrispondono alla cassa di Vercelli i medaglioni con l'uomo a cavallo, e con armato e leoncello; lievi varianti ha quello dell'uomo sul mostro-volpe; la qua-

---

entro cornice di tre draghi sbalzati, esattamente uguali a quelli della cassetta del Beato, si conserva con il n. 500 d'inventario alla Wallace Collection di Londra. È l'unico medaglione sciolto, uguale ad essi, che mi risulti attualmente all'estero, è però in pessimo stato sia per gli smalti che per gli sbalzi.

Ho successivamente interpretato altri stemmi in questo modo: tre volte lo stemma dei duchi di Bretagna con scacchiera di Dreux all'angolo di ermellino (forse del tempo di Pierre Mauclerc, 1213-37?) e le codette d'ermellino spesso degenerarono fino a parere anfore, specie nel blasone (un pezzo di quelli martellati) con sei anfore su tre file, sempre di Bretagna; uno stemma con tre covoni che ritengo dei De Brosse, feudatari di Berry; uno stemma (martellato) dei conti fiamminghi di Chiny (città situata però in Lussemburgo) con due pesci contrapposti. Restano ancora stemmi del tutto ignoti: uno intatto con tre fasce ondulate bianche su fondo rosso, non lontano da un esemplare del Victoria e Albert, ivi con molti dubbi ritenuto dei Rochefort, ma tuttavia non uguale e con altri colori (oro su azzurro); un secondo, martellato, con simili ma più numerose fasce ondulate ma senza lambelli (?) all'orlo superiore; lo stemma martellato a scacchiera losangata; i due uguali martellati ad alternanza di girali e onde sovrapposte, sotto fila di rettangoli ora non più comprensibili; e infine altri tre martellati, a strie verticali, tagliate da un girale (un pezzo), od orizzontali con alternanza di onde o di dentellature (un pezzo), o di strie rette e dentellature (un pezzo).

Ma è necessario qui da parte nostra rilevare la scabrosità delle ricerche in tal campo, ove ci siamo appena inoltrati unicamente per dare sommaria sistemazione al complesso, ora così disordinato, con 17 blasoni diversi. Non è possibile, se non a uno specialista in araldica delle antiche famiglie feudali di Francia e Fiandra, fare tentativi di approfondimento, e con intoppi di gravissime lacune e oscurità che pesano nel campo araldico come nel nostro. Problemi irrisolti intorbidano le conoscenze sui blasoni, specie per i mutamenti attraverso il tempo, le sovrapposizioni, i trasferimenti ecc. E sarebbe opportuno combinarne lo studio con quello di monete e sigilli che offrono talora contrasti. È da escludere per ora uno sfruttamento dei blasoni delle nostre cassette per ricavarne dati che consentano riferimenti precisi a determinati feudatari delle case rappresentate. Soltanto lo stemma di Castiglia permette un relativo riscontro d'epoca. Per alcuni altri si avrebbero solo riferimenti molto tardi, dell'avanzato secolo XIV addirittura, in aperto contrasto con lo stile, che perciò resta, per noi e per ora, unico elemento discutibile. È comunque da auspicare che la pubblicazione di tutti i pezzi citati offra a studiosi d'araldica l'occasione per ulteriori indagini, che, affiancate da quelle stilistiche, raffermino le conoscenze dello smalto limosino in genere per tutto il Duecento: potrebbero sgorgarne conseguenze di amplissima portata.

lità è decisamente, in tutti, inferiore per finezza e nitore di incisione e di cesello. Il colore degli smalti è generalmente meno limpido; l'impiego del color verde è assai più ristretto. Chiara e indiscutibile comunque appare l'origine dei due cofani in stesso periodo, in un medesimo atelier limosino.

Rimane ora da precisare per quanto è possibile il momento della creazione di tali opere e cercare la ragione della presenza a Vercelli di due cofani di dimensioni e ricchezza così insoliti, tanto da costituire attualmente una assoluta rarità. Si aggiunga che tosto vedremo come un ulteriore e numeroso complesso di medaglioni appartenenti pure a cassette civili ora distrutte, si conservano in Piemonte e provengono, in più d'un caso, da Vercelli.

Già ho rilevato i caratteri per cui i tre grandi scrigni risalgono al Duecento non avanzato, non superando il primo quarto del secolo. Per il terzo scrigno già il Bock aveva proposto tale periodo pur senza cercare appoggi stilistici. Ma c'è un elemento oltre a quello dello stile, e finora non considerato, che può far luce sui due primi cofani e quindi anche sul terzo. Due documenti pubblicati dal Verzone che li dedusse dal Frova (114) forniscono inventari (ex-membrana 38 inter iura civitatis) delle suppellettili sacre donate dal cardinale Guala nel 1224 all'Abbazia vercellese di S. Andrea e l'inventario (ex membrana Tabulari Xenodochii maioris Vercellarum) delle sostanze trovate nella camera del cardinale stesso alla sua scomparsa nel 1227. Tesori ingenti sono annoverati, e di ogni genere, ma c'interessa qui soltanto, fra le oreficerie comprendenti croci, calici, ampolle d'oro e d'argento, vasi di pietre dure, la menzione di due turiboli, di cui uno « de opere lemovicensi ». Dai suoi viaggi in Francia, il cardinale dunque portava in patria le belle opere limosine, e altre anche in seguito poterono essergli donate. Nè si dimentichi che i canonici dell'Abbazia erano Vittorini di Parigi, e che anche più tardi non dovettero rompere i rapporti con quella città e con gli artefici della Francia del nord. È un peccato che il turibolo in questione non sia più noto, poichè i turiboli limosini, non numerosi nel primo quarto del secolo, sono a tal data i migliori artisticamente. Ma altro ancora segue: « ... item duo cophini de opere lemovicensi »; ecco dunque altre opere attestanti la non casualità della presenza del

---

(114) Vedi P. Verzone, *L'Abbazia di S. Andrea*, Vercelli, 1939, pag. 44 e 46.

turibolo, soltanto, il termine « cophini » non permette molte induzioni o ne permette troppe nella sua imprecisione perchè volentieri, e sarebbe errore, si penserebbe subito a veri cofani di grandi dimensioni. Nulla lo autorizza, e del resto più avanti troveremo diversamente indicate le cassette di grande ampiezza, anche con terminologia che meglio addita la destinazione. Ritengo perciò che qui il termine generico si riferisca a normali « chasses » lontane tanto da quei cofani veri e propri di cui si disse, come dai cofanetti di uso chiesastico di piccolissima misura.

Ma v'è il secondo inventario delle oreficerie private del Guala che offre più importanti ragguagli: « in uno scrineo sunt V cuppe cum coperculis suis laborate et deaurate et IV alie cuppe... et IV ciminalia... et III siphi argentei... ». Non sappiamo come fosse tale scrigno, nè sono lecite ipotesi del tutto gratuite; sta di fatto che era di capaci dimensioni e che il Guala usava grandi cassette per raccogliere e conservare le sue collezioni. Tra queste credo che i « ciminalia », cioè bacinelle, « quorum duo sunt laborata et aliquantolum deaurata » possano essere gli esemplari romanici con storie graffite dell'apostolo Tommaso che il Viale pubblicò su questo Bollettino nel 1948 datandoli alla seconda metà del secolo XII (115). Lo scrigno al pari di un secondo citato subito dopo, era forse esclusivamente ligneo, poichè in seguito si menziona la materia d'altre cassette, mentre per quella si tace. Si dice infatti poco più avanti: « item in uno scrineo operis lemovicensis sunt VII cuppe cum coperculis suis laborate et deaurate que ponderant XXXIII marchas et VII uncias et dimidium » e seguono altri preziosi rinserrati con quelle coppe. Ma tanti ancora se ne conservano « in alio scrineo eiusdem operis » ed ancora « in uno scrineo operis lemovicensis sunt ea que sunt Capelle... ». In questa terza cassetta la ricchezza è svariatissima e ingombrante: turibolo, tre calici, croce aurea, ampolle, vassoio, capsella, cucchiai, decine e decine di anelli, oggetti di ornamento. I tre scrigni limosini erano dunque capaci casse e il fatto che per essi sia stata indicata la provenienza che è al tempo stesso indicazione di carattere artistico, ne rivela l'importanza agli occhi di chi stese l'inventario e il loro isolarsi per aspetto, ricchezza, ornati,dagli altri scrigni non precisati.

---

(115) Vedi V. Viale, *Catini figurati del Duomo di Vercelli*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e BB.AA. », 1948, pag. 10 e sgg.

Sappiamo in tal modo che il cardinale possedeva — almeno — cinque tra « cophini » e « scrinei » di Limoges; almeno, perchè questo è quanto pubblicamente apparve nei suoi ultimi anni in Vercelli e alla sua scomparsa.

Seppure manchino descrizioni dei particolari ritengo si possa procedere all'identificazione di due di tali scrigni con le cassette riscoperte dal Mella. È capitale innanzitutto la presenza continuata di queste opere limosine a Vercelli dove appaiono conservate lungo tutto il tardo Medioevo e Rinascimento, se uno di essi servì per le ceneri di un Savoia e l'altro — singolare coincidenza — potè più avanti essere adibito per quelle del cardinale che ne era stato possessore. Poi sono da considerare le dimensioni sulla cui ragguardevolezza non c'è dubbio, data l'entità dei tesori conservati. E v'è ancora il fatto d'un terzo scrigno che non consta pervenuto intero nè a noi nè ai ricercatori del secolo passato e che non potè esser quello da cui si staccarono le borchie ora sparse nel Museo Civico di Torino e al coro di S. Sebastiano di Biella e in collezioni private, poichè tutte queste indicano caratteri stilistici già posteriori. Non è da escludere che le borchie ora ritenute del solo cofano di Amedeo di Savoia possano derivare invece da due scrigni del cardinale, distrutti nel legno. L'indicazione del Mella, relativa a depositi di ossa d'altri due cardinali di Casa Savoia in casse con smalti, potrebbe riferirsi — cosa ora non più facile a chiarire — ad altri due scrigni del Guala, rimanenti sempre nel numero delle cassette limosine inventariate. All'identificazione non ostano i caratteri stilistici, come già si è detto, e ritengo pertanto si possa fissare la datazione all'avanzato primo quarto del secolo e ad anni prossimi alla morte del Guala. Non è necessario pensare che egli avesse portato tali opere dai più antichi viaggi in Francia dove potè avere i turiboli e altri oggetti; egli le potè ricevere in dono o per sua stessa istanza anche in seguito, così come altri abati dopo di lui possedettero opere limosine, secondo quanto attestano altre borchie che stiamo per illustrare.

Si può invero constatare come da quei più antichi esempi sia discesa tutta una lunga serie di medaglioni, quasi sempre di minor bellezza, di fattura sovente più affrettata, scalantisi nel secolo XIII almeno fino al sesto o settimo decennio e di cui il Piemonte raccoglie notevole messe. Colgo qui l'occasione per precisare quanto

affermato in altro studio (116) quando datai le borchie di carattere civile, genericamente, tra il terzo e il settimo od ottavo decennio, promettendo di tornare sull'argomento con più ampie considerazioni e soprattutto maggior materiale di confronto. Mi mancava anzi, allora, proprio la parte fondamentale, cioè gli elementi degli scrigni di Vercelli. La loro conoscenza mi consente ora di mantenere quella datazione, che mi era stata suggerita, quanto al terzo decennio, da alcune borchie, e cioè le due più grandi del Museo Civico torinese, aventi stretti contatti con le traforate Bichieri, e da alcune altre con carattere arcaico, derivanti dal medesimo atelier o da ateliers affini, senza divario di tempo, o al più con la materiale successione di lavoro di un laboratorio. Per le altre borchie, rimane invece evidente il distanziarsi nei successivi decenni (117).

47. Medaglione figurato a smalti e sbalzi. - Limoges, 1º quarto del sec. XIII. (Londra, Victoria and Albert Museum).

(116) L. Mallé, *Problemi estetici intorno agli antichi smalti mosani, renani, limosini*, in « Commentari », anno I, 1950, fasc. I, pag. 8 e segg.

(117) In questa datazione approssimativa dei vari complessi non indugio sulla cassetta di Namur per mancanza di conoscenza diretta e di documentazione fotografica adeguata; così pure per lo stesso motivo non posso decisamente dire dei pezzi sciolti del Museo di Budapest citati dal Bock parlando del cofano aquisgranese, e che lo Stohlman, nel *Catalogo degli smalti vaticani* (opera cit., 1939, pag. 41, tav. XX, S. 57) raggruppa (ma non tanto stilisticamente, bensì per affinità iconografica) con una borchia dello Schloss Museum di Berlino, due del British Museum di Londra ed una del Museo di Cluny a Parigi. Di quest'ultima riparleremo anche noi. Tanto essa quanto l'esemplare vaticano affine, sono di tipo (teste riportate) e valori stilistici in parte divergenti dal più antico gruppo di borchie e s'accordano invece, per più d'un dato di stile, con le piastre a smalto e sbalzo del secondo gruppo situabile tra il '30 e il '50 e con esemplari a solo reservé con o senza parti d'applique pure dello stesso periodo; ma mentre il pezzo del Cluny può avvicinarsi al '30, il vaticano, meno bello, è più tardo. Il medaglione

Queste ulteriori serie ci obbligano ancora a un riferimento a pezzi conservati all'estero. Già accennammo a due medaglioni del Victoria & Albert Museum, di soggetto favolistico (118); si tratta in realtà di unica figurazione ripetuta: un giovane in gonnellino cavalca un drago-rettile a capo di donna e abbranca stupendi girali formati dalla coda del mostro (fig. 47 e 48). La resa è mirabile per la composizione generale come per i particolari. D'eccezione è innanzitutto il contorno estremo a doppio giro di sferulette; ed anche poco comune il tipo di bordura formante come un polilobo ove si inseriscono grandi foglie presentate di piatto, con esecuzione accuratissima delle nervature, condotte a saldo segno in una borchia, mentre l'altra più semplice reca lungo la bordura del polilobo fogliato una minuscola dentellatura facilmente sfuggente all'osservazione e che è invece un elemento di fine originalità nella delicata, calcolata vicenda del suo percorso. Il traforo centrale svolge una pienezza di forme, una sensibilità plastica e lineare, un gusto del dettaglio (si veda la granula-

48. Medaglione figurato a smalti e sbalzi. - Limoges, 1° quarto del sec. XIII. (Londra, Victoria and Albert Museum.

del British è pure tardo. Non conosciamo quello di Berlino. I pezzi di Budapest, stando alle riproduzioni disponibili, (nel Bock, op. cit., tav. IV, *a*, *b*, *c*, più una staffa alla riproduzione IV *d*), sono piuttosto in rapporto col tipo avanzato che con quello di Aquisgrana, sebbene elementi variamente indicativi si affianchino: il leopardo su drago, il Sansone, paiono già assai inoltrati nel Duecento; un draghetto entro bordura a ramo, invece, ha un sapore più arcaico.

(118) Le due borchie sono ivi inventariate ai nn. 5.038-1.857 con diam. 8,5 cm., comprata in Londra nel 1857; e M. 577-1.910 di ugual misura, comprata dal Museo nel 1910 e proveniente dalla collezione Salting.

tura preziosissima o la terminazione a fogliette nelle varie volute con squisiti valori di segno e di luce), che a tal grado difficilmente si riscontreranno in altri esemplari. Per le caratteristiche formali dei mostri non siamo lontani dallo stile dei rettili sulle due borchie blasonate dello stesso Museo Victoria; le teste umane, la plasticità

49. Medaglioni figurati a smalti e sbalzi. - Limoges, 3°-6° decennio circa del secolo XIII. (Torino, Museo Civico).

delle parti ignude e delle vesti riconducono ai caratteri di sbalzi su chasses del 1230 circa, onde tali medaglioni si possono situare in un periodo non molto posteriore ai cofani predetti, verso l'inizio del IV decennio. Sarà facile riscontrare nei pezzi che ora seguono il graduale susseguirsi nel tempo, per stacchi di caratteri e di qualità in rapporto a tutti i medaglioni finora osservati.

Del Museo Civico di Torino il Marquet cita 11 placche circolari a smalto e sbalzo; attualmente esse sono quindici. Se per qualcuna,

divergenze minime di misura indicano semplicemente scarti irrilevanti dovuti al libero lavoro anche di un solo artista, è tuttavia possibile stabilire tre gruppi in base a divergenze di elementi che indicano l'appartenenza a momenti diversi. Osserviamole partitamente nei caratteri complessivi e singoli. Tutte portano una bordura

a b c

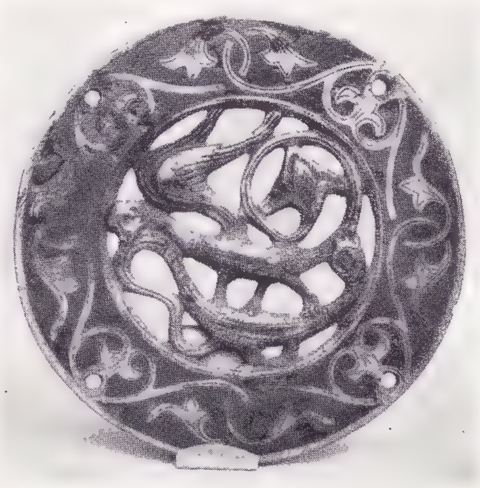
d e f

50. Medaglioni figurati a smalti e sbalzi. - Limoges, 3°-6° decennio circa del secolo XIII. (Torino, Museo Civico).

larga 2 cm. e mezzo-3, a fondo di smalto blu che talora si ripete in uguale valore, talaltra assume tonalità assai diversa da pezzo a pezzo provando con ciò stesso uno scalarsi nel secolo con il suo passare dal suggestivo azzurro cupo antico all'azzurro tenue che dà nel grigio secondo più modi. In questi bordi corrono i più vari motivi ornamentali reservés (119): girali semplici sorgenti da una linea

(119) La numerazione acclusa nel testo ad ogni pezzo del Museo è quella del nuovo inventario particolare degli smalti (1949).

circolare che fa da cornice interna (SM 23) o liberi a doppia (SM. 31) e tripla diramazione (SM. 22) o contrapposti a coppie biramate partenti dal giro esterno (SM. 30) o intrecciate alle estremità e congiunte ai capi (SM. 32 e SM. 69) (v. successive figg. 50 *a*, 49 *f*, 50 *e*, 50 *c*, 50 *f*, 51). Talora fra i girali si insinuano variamente rosette come nei due esemplari più grandi (SM. 22, SM. 23) e analoghi ad alcuni pezzi Guala Bichieri di cui sono di pochi anni più tardi e di meno tersa qualità (e osservo di sfuggita come la sensibilità di conduzione dei girali abbia fonti risalenti almeno fino alle fascie sovrastanti affreschi in S. Legér ad Évreuil, località non lontana da Limoges, di poco posteriori alla metà del sec. XII), o come nel bellissimo SM. 31 che è di tipo nettamente antico per il gusto dei rosoncini e della loro combinazione cromatica; come per l'effetto stesso dei rapporti tra disegno e colore. In altri pezzi invece — e qui colore e disegno indicano il graduale adagiarsi nella pratica — il bordo è ornato a giro di dentini triangolari basati su minore fascetta interna di altra tinta (SM. 28 e SM. 29) (figg. 50 *d*, 49 *b*) o a nastro a onda esterna sotteso da giro di creste smussate formanti una più calcata e fitta ondulazione e segnate da taglietti incisi (SM. 42) (fig. 49 *c*); o da un giro a guisa di festonatura le cui riprese terminano in piccoli fioroni gigliati pure a taglietti, con triangolini isolati nel vuoto d'ogni festone (SM. 24 e SM. 25) (figg. 49 *e*, 50 *b*); o da fascia a nastro quasi baccellato il cui oro si inserisce tra un blu cupo esterno e un blu grigiastro interno (SM. 26) (fig. 49 *d*); o infine da un corso alternato di fioretti quadrilobi e di mazzetti a tre foglie (SM. 27) (fig. 49 *a*) oppure ad alternanza di tondini, di crocette incise e di fogliette a losanga (SM. 70) (fig. 70).



51. Medaglione del Museo Civico di Torino.

Si giunge così ad una sensibilità che si accosta a quella di gemellion e pissidi quando incominciano a rivelare quasi solo una svelta artigianeria e cioè almeno al '50.

Gli elementi smaltei del bordo permettono di precisare una successione: più antichi sono i bordi a girali intrecciati su smalto unito (SM. 32 e SM. 69) o su smalto parcamente variato da rosette a petalo non ancora eccessivamente sviluppato (SM. 31) e quelli con rinceaux indipendenti semplici o composti che si alternano a rosette di tipo tardo (SM. 22 e SM. 23), pluripetale e assai grandi (120) (fig. 50 *f*, 51, 49 *f*, 50 *a*, 50 *c*); seguono poi gli altri con motivi di diverso genere (tutti i numeri restanti) dove quasi sempre si sente la minor pulitezza delle « tailles d'épargne »: più nette nel SM. 24, 28, 26, 42 e meno nel S.M. 27 e 70 (fig. 49 *e*, 50 *d*, 49 *d*, 49 *c*, 49 *a*, 52). Sempre, in questi ultimi si assiste alle variazioni dei blu in grigi o anche all'affiancamento delle due tinte; tenendo presente però che tale combinazione avveniva già nelle due più grandi borchie a rosette pluripetale ma con un altro senso di armonia e delicatezza, e in una altra borchia ancora, pure del più antico momento, e di gusto decisamente più arcaico, quella del giovane che abbatte un mostro, la quale se già si apre a tal nuovo gusto cromatico lo sfrutta in una superba partitura decorativa ove colore e disegno si sorreggono per ottenere un unico effetto mentre il taglio in rapporto allo smalto e al réservé è condotto con una nettezza che più avanti manca.

52. Medaglione del Museo Civico di Torino.

(120) Si tenga tuttavia presente che indipendentemente dalla antichità del pezzo, quanto al genere « medaglioni », i rosoncini sono già, per le variazioni subite dal motivo ornamentale della « rosetta », di un tipo relativamente avanzato.

Se passiamo alle figurazioni sbalzate nei campi, le nostre indagini sulle bordure trovano conforto nei dati plastici, lineari, decorativi. Assistiamo cioè ad una trattazione di eletta sensibilità e squisita fattura nei più antichi pezzi, con un saldo senso plastico sì, ma non a svantaggio della preziosa minuziosità di granature che rendono scabrose parti di corpi belluini creando pittoricismo e luce vivacemente battuta accanto a parti di liscia convessità; inoltre il disegno si svolge con larga e nobile attitudine al decorativismo che stilizza fantasiosamente e trasforma i temi in sapienti viluppi ove sempre felice è il contrapporsi di pieni e di vuoti e il loro gioco di luci e ombre. Avanzando nell'ordine che abbiamo presentato vedremo la plasticità farsi predominante, più sbalzata e più tesa, più liscia e lustra mentre la composizione si semplifica impoverendosi, seguendo la sommarietà delle masse, il disegno si fa meno puro e meno fantasioso e la trattazione dei dettagli si convenzionalizza: non più stilizzazioni personali ma esteriori soluzioni di facilità e di comodo, da buona tradizione di bottega, che segue quelle poche regole fisse senza meditarvi e lavora con mano appesantita, svitalizzata. Anche qui naturalmente il percorso non è linearmente semplice ma si ritrovano le intersezioni e sovrapposizioni che possono anche a un primo sguardo, ingannare; ma ad esempio nei leoni o draghi più tardi si vedrà bene come la granatura sia più grossa e i corpi, indubbiamente grandiosi e anche di buona plastica, siano indeboliti da grettezze di

53. Medaglione figurato a smalti e sbalzi. Limoges, 4° decennio circa del secolo XIII. (Biella, Coro di San Sebastiano).

tratto. Si deve tuttavia tener conto del fatto che mentre la trattazione dei fondi smaltei è per colorazione e decorazione, di più facile indizio, nel disporsi temporale, le parti sbalzate invece possono ripetersi con più indifferenza del tema acquisito anche su pezzi a bordura diversa; è il caso della scimmia a corpo di uccello, che appare oltre che al Civico, in un pezzo del Coro di Biella ma non più in bordura a rosette e rinceaux, bensì del tipo più tardo a grandi mazzetti di foglie di sommario disegno; da notare inoltre come la ripetizione stessa dello sbalzo non sia fedelissima perchè a Biella il mostro appare fasciato dalle ali che a Torino mancano; e la fattura di Biella è di qualità assai più alta.

Stabiliti così i criteri di giudizio per stile e datazione su bordure e sbalzi dei medaglioni di Torino, non indugiamo troppo sui singoli esemplari di Biella (121), poichè già s'è detto come alla sequenza temporale si deve mantenere una certa elasticità, soprattutto per gli intrecci possibili fra bottega e bottega (non possiamo dire con certezza che tutti i medaglioni che consideriamo siano di un laboratorio unico). Ci contentiamo di segnalare i pezzi migliori.

I diciotto medaglioni (attualmente rimangono negli stalli cinque tondi lignei vuoti per asportazione delle borchie; altre sei furono asportate dalla credenza del leggìo, mentre dal leggìo stesso dovettero esserne sottratte due; il che portava ad un complesso di trentuno) costituiscono ora una serie di tredici motivi diversi nella figurazione « ajourée » (fig. 53-55).

È sufficiente sottolineare i più alti valori di stile (122) a cominciare dalla borchia B con due draghi a capo scimmiesco, punzonati nel solo collo, incerchiati simmetricamente i corpi, mentre le code scendono e risalgono in un interno intreccio su cui le zampe riposano. È un esemplare di tanta bellezza compositiva, di tanto gusto ornamentale e di così fine esecuzione da porsi come eccezione nel corpus dei medaglioni. Non trova riscontri con quelli di Torino; qualcuno solo con una o due borchie degli stalli vicini. La bordura appare al confronto un po' grossolana e riprova la complessa composizione

(121) Vedi per la citazione dei pezzi con la riproduzione di quattro di essi, P. Torrione, *G. da Vespolate, autore del Coro di S. Sebastiano*, in « Riv. Biellese », marzo-aprile 1939 (estratto); vedi anche J. J. Marquet, *Les crosses*, cit., pag. 136, il quale ne descrive quattro, cioè proprio quelle riprodotte dal Torrione.

(122) Nell'indicazione con lettere alfabetiche si segue l'ordine da sinistra a destra degli stalli del coro.

54. Medaglione figurato a smalti e sbalzi. - Limoges, 4º decennio circa del secolo XIII. (Biella, Coro di San Sebastiano).

55. Medaglione figurato a smalti e sbalzi. - Limoges, 4º decennio circa del secolo XIII. (Biella, Coro di San Sebastiano).

d'elementi su cui si è a sufficienza insistito. Purtroppo gli smalti sono guastissimi, anzi in gran parte caduti. La borchia G (e la Q è esattamente uguale) del tipo più piccolo, col blu di tono più antico nel bordo toccato da qualche puntino rosso alle diramazioni dei cirri, include il viluppo di un mostro senz'ali che addenta alla coda fioronata altro mostro alato; di nuovo la soluzione decorativa è genialissima e rimane unica; la qualità vi corrisponde, eccezionale, e la granatura dei corpi è delle più fini.

La H presenta un mostro a capo scimmiesco e corpo scagliato con un calcolato sottendersi d'ali e di braccia mentre la coda risale con elegante e grandioso «rinceau» di bellezza pareggiata solo dalla coda dell'uccello a capo femminile con stupende ali leggermente allungantisi che adorna la borchia F (fig. 54). Forse il pezzo più squisito di Biella è la borchia I dal bordo turchese chiaro con fascia festonata più cupa:

nel traforo due draghi a granature più fitte e a minute scompartiture dei corpi formano nel graffiarsi e nel mordersi i dorsi una sigla superba, di massima astrazione. Non ci risulta nessun'altra borchia di così sovrana fantasia, di così sicura efficacia ornamentale.

Rara plasticità, preziosa granulatura del corpo di belva, vivo inserirsi armonico nel tondo improntano la borchia L col cavaliere che doma un leone, opera di particolare grandiosità (fig. 53). Non si dimentichino tuttavia i chiari segni di un'epoca già tarda nelle incisioni muscolari convenzionalizzate e affrettate, divenuta manierismo, espediente tecnico, già nello spirito delle incisioni di tante fogliette di bordure, pur senza qui cadere nel corrente. Torna opportuno riproporre gli accordi fra i più disparati oggetti e la persistenza dei temi, richiamando una analoga ma più fine figurazione di leone (animale invero raro in questi sbalzi limosini, salvo alcune poche ripetizioni in nodi di « crosses » e in qualche altro medaglione analogo) nel baculo di pastorale di San Pietro a Estella, precedentemente citato.

La borchia M è meno fine delle precedenti; va però segnalata come tema nuovo del tutto, poichè un uccello ad ali chiuse e lisce accoglie tra due grandi girali della coda un leoncello.

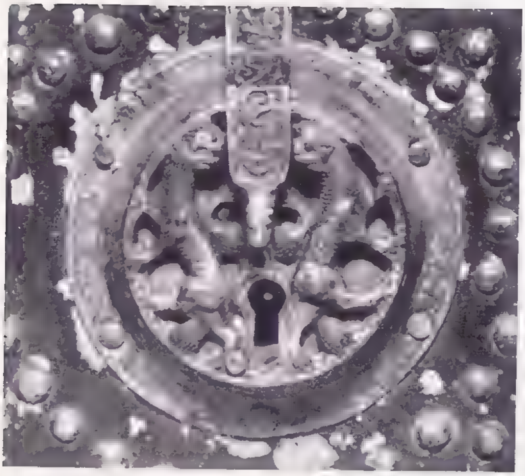
Bisogna qui concludere questa serie dei medaglioni circolari, ma possiamo ancora aggiungere un medaglione ora in proprietà privata a Torino (Arch. Prof. P. Verzone) e proveniente dal mercato antiquario a Vercelli; esso è purtroppo, quanto agli smalti, del tutto rovinato, non rimanendone quasi traccia. La parte a sbalzo raffigura una donna-sirena armata in lotta con un lucertolone. Ha piena corrispondenza con l'esemplare SM. 42 del Museo Civico di Torino.

Da quest'altro vasto complesso dunque, si desume un intenso proseguimento degli ateliers limosini nel produrre cassette decorate, a piastre applicate; infatti gli esemplari di Musei e raccolte francesi, e d'altre nazioni, di provenienza varia, documentano l'originaria esistenza di numerosi scrigni. Dato poi il carattere di successione stilistica chiaramente affiorante, è indubbia l'esclusione per tutti questi ultimi pezzi piemontesi, d'una derivazione dal tesoro del Cardinal Guala, anche se più pezzi (e altri per conseguenza) vengono provatamente da Vercelli. Già prima dissi che i Vittorini di S. Andrea non dovettero rompere i rapporti con la Francia del nord; e come al Guala furon fatti doni, o fece egli acquisti, d'opere di Limoges,

così potè altrettanto facilmente avvenire per i successori. Non si dimentichi che suo successore diretto fu l'abate Tomaso da Parigi. Solo due borchie, si è detto, si posson credere derivanti da uno dei vari cofani del Guala, ora disperso; per le altre decide lo stile contro la gratuità di una supposizione senza appoggi. Riteniamo per i pezzi citati che non si oltrepassi di massima il sesto decennio e ripetiamo

56. Cassetta con medaglioncini smaltei a figure réservées. - Limoges, 2ª metà del sec. XIII. (Vercelli, Museo Leone).

del resto come si debbano escludere rigorismi mantenendo una certa elasticità imposta dal combinarsi di caratteri. Ad esempio, la borchia della collezione Claudius Cote di Lione, portata alla nostra conoscenza dalla gentile partecipazione del proprietario, è assai difficile da definire. La bordura parlerebbe per un gusto assai antico; la belva sbalzata non appare accurata come negli esemplari più antichi ma neppure frettolosa come nella pratica tarda; è chiaro



57. Serratura della cassetta del Museo Leone.

58. Particolare (v. fig. 56).

che bisogna pur far posto da pezzo a pezzo alla minor sensibilità di qualche artista anche del miglior momento. Siamo qui forse al quarto decennio.

Possiamo ancora citare, per rapporti con i più tardi esemplari del Museo Civico, i medaglioni sbalzati della « cassette de Saint Louis » al Louvre, più piccoli e di non alta qualità.

A concludere il così vasto campo delle borchie, si presenta ancora la cassetta del Museo Leone di Vercelli (123) con medaglioni a smalto recanti figure riservate (fig. 56), assai più rari — specie se piccoli — in confronto a quelli sbalzati. La cassetta lignea è moderna ma la sistemazione è condotta fedelmente su modello antico. Dalla fronte trapezoidale del coperchio a piramide scende, posta verticalmente, una grossa applique raffigurante un serpente piatto desinente in giglio con le sole

(123) Vedi V. Viale, *Guida ai Musei di Vercelli*, ivi, 1935, pag. 71; V. Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, pagina 241, tav. 253; N. Gabrielli, *Oreficerie medioevali*, cit., pag. 239, tav. III.

59. Particolare (v. fig. 56).

60. Particolare (v. fig. 56).

gambe anteriori attaccate ai fianchi. Il corpo è striato a orizzontali parallele leggermente spigate, riempite, di smalto turchese. La testa di lupa grifagna addenta il battitore a girali d'oro su azzurro chiaro che si incastra in grande placca rotonda della serratura (fig. 57), a cornice svasata liscia e centro traforato con due leoni sbalzati rampanti, opposti dorsalmente, parte granulati, parte rigati e del tutto analoghi a quelli di borchie di Torino e di Biella. Le placchette han tutte bordini dentati e un campo di smalto azzurro intenso ma non cupo. Le figure sono in leggero reservé. La fronte ha due borchie, i lati altrettante ciascuno, il tergo tre. Il coperchio ne porta due sulla fronte, due sul tergo, due sul lato. Si susseguono cominciando dalla sinistra della fronte e girando verso destra: un giovane con scudo, asta, petaso, lottante contro

un drago (fig. 58) sul tipo di quello dei ricci di pastorale con S. Michele; due figure sedute su fascetta turchese tra girali, giocando alle carte (fig. 59); due lottatori abbrancati; un falconiere su cavallo galoppante; un arciere che dardeggia genuflesso e un guerriero che soffia in un corno; un cervo in corsa azzannato al dorso da un levriero a mezz'aria (fig. 60); il gruppo di un uomo con due donne, tema non facilmente individuabile; un cavaliere su toro con bastone; un uomo con scudo e accetta lottante con un pardo granulato a mezzo. Sul coperchio, nello stesso ordine: un cavaliere in corsa; altro cavallo in corsa con cavaliere volto a infilzare la pantera (è questa una delle borchie più ricche di effetti decorativi anche per l'equilibrio dei girali nei vuoti); una donna con velo svolazzante che abbraccia un albero; un uomo armato lottante con serpe cornuto e alato; un altro uomo che leva uno spino dal piede d'un leone su rialzo di terreno in turchese più chiaro; il mese di Dicembre su sedia con smalti rosa-biancastri in atto di scaldarsi al fuoco, in smalti rossi. Sul piatto terminale del coperchio v'è infine un tondino di tre cm. di diametro con croce a otto punte.

L'effetto di tali borchie è naturalmente molto diverso da quelle sbalzate; molti particolari sono eseguiti in lieve tratteggio con l'impressione di fuggevole disegno, anche i contorni incisi sono molto fluidi e rapidi e non c'è alcun tentativo di suggerire con l'incisione un risentito valore di risalto come si poteva vedere in cofanetti o altri oggetti del terzo o quarto decennio o nelle stesse borchie réservées Bichieri. I temi sono assai più variati e sviluppati di quanto non fosse per gli sbalzi; vi appare tutto un repertorio narrativo di vasta portata collegato tanto ai «bestiari» quanto a leggende cavalleresche o a corti d'amore. La derivazione iconografica è quindi solo in parte comune a quella degli sbalzi e certo bisogna pensare a rapporti con miniature e soprattutto con avori e cuoi sbalzati.

Per la grande diffusione di motivi del genere già abbiamo detto in altro studio (124); qui vogliamo solo riaccennare al fatto che essi ornavano anche rilegature, coppe, baculi, ecc.; di qui venne l'estensione ai medaglioni. E così una «chaufferette» che il Viollet-le-Duc riproduce (125) datandola al XII secolo mentre è già del primo

---

(124) Vedi nota 116.
(125) Vedi VIOLLET LE DUC, *Dictionnaire du mobilier français,* II, 1871 pagina 69.

XIII, ha un traforo di girali formanti come piccoli medaglioni con gruppi di quattro uccelli intrecciati, proprio del tipo che si rivede in un medaglione del Civico di Torino; lo stesso è per un incensiere già in privata collezione di Lille (126). Un cero pasquale di Dinant, dell'inizio del XIII secolo (127), ha una base ove i rinceaux aggirano gnomi con vasi rovesciati: mondo favolistico caro alle borchie sbalzate o più ancora a quelle con figure riservate su smalto. La Gauthier collega la borchia 4.555 del Cluny al nodo di pastorale della collezione Fromanger di Parigi e al famosissimo ciborio di Alpais (128) notando la comunanza del particolare di donna-chimera ajourée. Il raffronto è ottimo e vale anche per i nostri medaglioni di Torino e di Biella. Ma ci interessa ulteriormente nel ciborio il giovane in gonnellino che passa un braccio sul giro inferiore di un girale e l'altro sul superiore, motivo almeno già tradizionale se nella parte di ciborio della « Channel School » di fine secolo XII, ora al Metropolitan Museum di New York (129) si vedono ignudi correnti aggrappati a girali; precisamente da questo ambito di temi derivò il repertorio delle borchie a figure riservate, tanto più tardo nel suo insieme; la tarda origine è provata anche dal perdersi in esse di quell'unione di realismo nelle attitudini e di stilizzazione dei particolari che però ancora nei réservés Bichieri, del Beato Amedeo, di Aquisgrana, si manteneva ad alto livello. La vastità tematica è provata anche dal bel medaglione con falconiere a cavallo del Museo di Cluny (130)che si distingue per avere sulla figura riservata il capo applicato: uno dei rari esempi che si conoscano di tale particolarità in questo complesso; il pezzo è in affinità relativa con le borchie del Museo Leone; tuttavia, ed è questo che lo rende particolarmente interessante, è condotto con tecnica più robusta, che lo pone a fianco di lastre di cofanetto del 1230 circa e prova per gli esemplari del Museo vercellese un periodo ben più avanzato e un gusto più corsivo. Le placche del Museo devono essere posteriori alla metà del secolo e quindi vicine all'epoca della cassettina del Louvre.

---

(126) Vedi Viollet le Duc, op. cit., pag. 99, tav. 31.
(127) Vedi ibidem, pag. 194.
(128) Vedi M. Gauthier, op. cit., nn. 85-86-87, pag. 55.
(129) V. J. J. Rorimer, *A treasury at the Cloisters,* in « The Metropolitan Museum of Art Bulletin », May, 1948, pag 238.
(130) Vedi M. Gauthier, op. cit., n. 45, pag. 41. Al Museo Sacro Vaticano v'è un medaglione (S. 57) con scimmia e uomo a capo applicato, vedi Stohlman, *Catal.* cit., pag 41, tav. XX.

La cassetta vercellese può considerarsi, all'attuale stato delle conoscenze, come l'unico esemplare di un gruppo riunito di medaglioni a solo fondo smalteo e al contempo, il più ricco esempio di repertorio mostruoso e favolistico con cui rivaleggia solo, ma con altri caratteri tecnici per via dello sbalzo, la « cassette de St. Louis ». Anche i medaglioni a fondo smalteo dovettero esistere numerosi ed inoltre con un repertorio molto più vasto; se nel candeliere della collezione Ratton a Parigi (131) si vedono tondi di combattimenti tra un Cristiano e un Saraceno, si può pensare che le borchie di cassette prestandosi con più ampiezza a svolgere temi carissimi alla cultura dell'epoca abbiano accolto la massima ricchezza di soggetti, fors'anche rappresentando cicli completi. Lo stesso spirito favolistico e lo stesso stile soprattutto accosta le borchie del Museo Leone anche a un gemellion a beccuccio del Victoria & Albert Museum (132) con una lotta di cavaliere e sirena, un uomo-grifo che arpeggia a una dama, una dama che fa bere una volpe, ecc.

A proposito della più volte citata « cassette de S. Louis » occorre dire che la sua celebrità non corrisponde ai reali valori di stile. Essa possiede venticinque borchie traforate, tutte munite, sotto lo sbalzo, di una lastrina fissa che occlude il traforo; reca inoltre sul tergo undici borchie a solo réservé. Tutti i medaglioni sono piccoli (un terzo all'incirca di quelli Bichieri) e portano figurazioni mostruose, fiori, episodi favolistici, ma sbalzo e incisione sono di corrente pratica; l'opera è tarda ripetizione — tra il sesto e l'ottavo decennio – impoverita e frettolosa, dei grandi esemplari più antichi di cui tornan temi e caratteristiche di presentazione ma non torna la bellezza. Il réservé è così stento che i girali spesso si perdono addirittura, troncati. Gli stemmi, piccoli essi pure, sono talora isolati tra i medaglioni, come semplici scudi senza inquadratura ma per lo più invece costituiscono la parte terminale delle staffe. Uniforme è la loro figurazione: bande trasversali oro su rosso; si incontra anche uno stemma a gigli d'oro su rosso seminato di meschine rosette bianche e puntinato di blu; sul coperchio appare una volta lo stemma di Chigny. Il serpe sbalzato che sul coperchio s'accorda alla serratura, è d'esecuzione del tutto ordinaria, vera dispersione di valori della precedente tradizione.

---

(131) Vedi M. Gauthier, op. cit., n. 125, pag. 67.
(132) Nell'inventario del Museo Victoria il pezzo porta il numero M. 574-1910.

Per l'impossibilità di ritenere mosani i medaglioni di Torino e Biella, è più che sufficiente oltre al legame col tipo più antico (per cui stile e stemmi valgono come documento), il confronto con le applicazioni svariatissime dei motivi in ogni genere di prodotti limosini attraverso un intero secolo. Si è già detto come l'unico attacco alla tradizione mosana stia nella derivazione dello sbalzo dalla più antica oreficeria della Mosa e anche del Reno ma a provare il distacco stilistico fra la traduzione limosina di questo mondo figurativo e lo spirito dei lavori mosani verso la fine del XII secolo, cioè quando si affermò a Limoges il complesso di forme poi passate ai medaglioni, basta vedere una placca traforata al Museo di Cluny attribuita a Godefroy de Claire ma probabilmente un po' più tarda con i quattro fiumi del Paradiso. C'è quel carattere stilistico tutto particolare che sarà proseguito da Nicola de Verdun e più tardi ancora continuerà in Hugo di Oignies, in epoca ormai parallela ai primi medaglioni limosini. È un mondo che nella sostanza rimane a Limoges estraneo.

Ritornando ai comuni oggetti di oreficeria, limosina a Vercelli va ancora notata nel tesoro del Duomo una piccola chasse (133) classificata dalla bordura a segmenti rossi e blu nel tipo « à croisettes » (fig. 61). Ha quattro piedini ricoperti da lastrine incise a reticolato o a cerchietti, la superficie della fronte e del coperchio anteriore, di intensa doratura, è minutamente seminata da gruppi di cerchietti incisi, sparsi tra le più grandi placchette tonde applicate, e quali incastonano, con cornici di fogliette appena rilevate, gemme quadrate. Cinque figurine d'applique (in origine sei) ornano la parte anteriore inserendosi nel regolare corso a due ordini dei castoni; esse constano di una forte inteleiatura che rinserra poche strie smaltee blu con rari verdi al centro dei corpi. Il tergo ha grandi losanghe a reticolato di smalti blu, in due toni, sull'oro ed uguale è la decorazione del coperchio posteriore. Sui lati le sante Caterina e Barbara stanno contro un fondo azzurro scuro attraversato da fascette in turchese tra seminato di rosette e losanghe blu (tre toni) e rosse; o verdi-gialle e rosse. Stilisticamente l'opera appare del primo Duecento (verso il 1220-30 circa) con un netto sapore romanico, mas-

(133) Vedi A. M. Brizio, Vercelli, *Catal.* cit., 1935, pag. 81 e fig. a pag. 82. Misure 0,135 × 0,155 × 0,6; vedi V. Viale, *Catal.* cit., pag. 240, fig. 252.

siccia e semplice nella composizione dei vari elementi accostati. La decorazione è assai fine, geniale il risalto di castoni sul sottile grafismo dei cerchietti. Le appliques, sommarie, hanno nettezza di partitura cromatica ed espressione che le diversifica dalle tarde appliques di cattiva pratica. Nelle Sante dei lati c'è il solito tono assai fluido che distingue le figure laterali di chasses di tal tipo e

61. Châsse à croisettes. - Limoges, 1220-30 circa.
(Vercelli, Tesoro del Duomo).

che ripropone le varie possibilità d'atteggiamento degli artisti in un solo pezzo: la fronte richiedeva una rappresentazione più solenne facilmente cristallizzata in formule, trattenendo il maggiore impegno dell'esecutore, mentre nei lati ci si abbandonava al disegno sciolto, talora dimostrativo di maggior libertà, talora invece di pratica sbrigativa. Le due Sante sono di qualità notevole perchè il segno vi è preciso, fermo; si confronti al riguardo con la corrente esecuzione dei lati nel cofanetto piccolo, prima citato, del Museo torinese.

La croce potenziata (fig. 62) della Chiesa della Madeleine di Gressan presso Aosta (134) è opera di alto valore pur nella nudità delle quattro braccia sulle quali la stessa inchiodatura acquista particolare significato: uno dei tanti esempi di come gli artigiani medioevali sapessero fare arte senza preoccupazioni estetizzanti e senza nascondere, anzi sfruttando gli stessi più materiali partiti di fattura. Al largo capocroce è applicato un piccolo Cristo di buona qualità sia nello sbalzo che nello smalto fissato in una inteleiatura insolitamente libera e sciolta. Esso appare se non proprio limosino, francese; anche se il corpo è più del solito frontalizzato, altri molti particolari iconografici, di fattura del volto e degli occhi, e il robusto stile che lo incide sullo sterno e sulle braccia parlano per opera francese; è probativo il confronto con il Cristo della croce S. 35 del Museo Sacro Vaticano (135). Ancora interessano nella croce di Gressan i due tondini in lastra di rame a smalti che ornano i centri dei bracci orizzontali arricchendo la decorazione dei più pic-

62. Croce con smalti e Cristo d'applique. - Francia, metà circa del sec. XIII. (Gressan, Aosta, chiesa della Madeleine).

(134) Vedi V. Viale, *La Mostra d'Arte Sacra*, cit, pag. 5, fig. 4; V. Viale, *Catal.* cit., pag. 245 e tav. 272; N. Gabrielli, *Oreficerie*, cit., pag. 239, tav. IV. Misure, altezza 0,69.

(135) Vedi Stohlman, *Catal.* cit., pag. 38 e tav. XVI; W. F. Volbach, *L'illustrazione Vaticana*, 1935, pag. 423 e fig. 9; G. Rupin, *L'oeuvre de Limoges*, Paris, 1890, pag. 251, fig. 314.

coli castoni con cristalli. Tali tondini a fondo azzurro portano stellette raggiate in azzurro verde giallo; esse sono prodotto tipicamente limosino per il motivo quale si può riscontrare con facilità su numerosi pezzi di diverso genere in maggiore o minore elaborazione e nella stessa gamma: basti citare alcune placchette della celebre grande chasse di Ambazac del primo Duecento (136). La datazione di smalti e del Cristo è al Duecento avanzato: verso la metà o anche un poco prima; esprimiamo però il dubbio che la bella croce non sia della stessa provenienza del Cristo e delle placchette; non è da escludere che essa sia un prodotto d'arte locale.

A concludere questo ampio gruppo di champlevés limosini o di derivazioni da Limoges, presentiamo una bella e insolita opera: un vasetto cilindrico a coperchio conico, forse per sacro crisma (fig. 63), della collezione Sandri di Torino, inedita (137). Il cilindro ha un semplice orlo superiore e inferiore a zig-zag strettissimo, inciso. Sulla parete si susseguono nove nicchiette ad archi trilobati, poggianti su colonnine. Gli interni sono in fortissimo blu-Limoges, i soprarchi hanno inserzioni di smalto rosso-scuri, i pennacchi sono in turchese chiaro attorno a un motivo losangato d'oro con ovaletto rosso. In ogni nicchia è un Santo variante le pose dalla completa frontalità ai semi-profili più o meno pronunciati. Si distinguono tra le figure l'Angelo Gabriele e l'Annunziata. Tutte le aureole hanno smalto cilestrino alonato di bianco; attorno alle figure stanno sospesi nell'intensità del blu alcuni girali aurei a S molto risecchita e alcuni minuscoli rombi o cerchietti d'oro incisi. Il coperchio è in blu su cui si stendono enormi girali (due coppie) con grandi desinenze « fleuronnées » che hanno, due a due, la foglia triloba alternativamente in gamma dal rosso mattone al blu scurissimo al cilestro pallido leggermente grigio, al bianco; e dal rosso al verde smeraldino al verdino leggero, al bianco. Al culmine del coperchio un piccolo pomo ovale s'alza dall'incontro di quattro foglie rovesciate.

L'esecuzione incisoria prova che il pezzo non fu compiuto « fuori serie », le incisioni sono rapide, senza preoccupazioni di finezze disegnative, nè di resa espressiva nei volti monotoni. Tuttavia l'opera ha un alto valore estetico nella cromia. L'effetto è tutto impostato

---

(136) Vedi M. Gauthier, op. cit., n. 22, pag. 31, tav. V, fig. 35.
(137) Diametro cm. 8,7; altezza totale 15,5.

sulla stupenda intensità avvolgente del blu che assume una tonalità veramente rara; su di esso l'oro acquista un accento di contrasto e di pausa, alleggerito e variato dai pochi colpi di bianco e dai più numerosi e dispersi di rosso; il celeste turchese intramezza le due zone e le rischiara. Nei maestosi girali superiori i fioroni portano una lussureggiante nota più vivace e ricca.

63. Vasetto liturgico. - Limoges 1240-50 circa. (Torino, coll. comm. S. Sandri).

Il pezzo perciò, raro come tipo, è anche notevole per bellezza. Il colore vi ritrova il principio della profondità di tinta come superficie astratta in perfetto accordo con l'astrazione dell'oro; è un esempio ottimo di come Limoges in epoca ormai già tarda ancora si dedichi con ammirevole fedeltà stilistica all'espressione della cromia come estasi, che è ormai tanto lontana dall'epoca dei trattatisti del secolo X-XI e del principio del XII.

Il Planiscig definì il pezzo franco-renano di fine del secolo XII (138). Ma nonostante l'autorevole nome non riusciamo a giustificarne la attribuzione. Di caratteri renani non v'è parvenza, solo che si pensi a quella che è la produzione di tale regione a fine del secolo; essa non concepì mai con così spinto accento gotico nè con tanta frettolosità di esecuzione, nè conobbe le tonalità di questo oggetto, specie per il forte lapislazzulo. Neppure si può parlare di caratteri franco-renani poichè mancano opere che appoggino un accosta-

(138) La definizione risulta da dichiarazione firmata a tergo di una fotografia dell'oggetto, in possesso del proprietario.

mento dei due ambienti artistici nel senso degli elementi indicati dal vasetto Sandri. È più che chiaro invece il rapporto oltre che con numerosi cofanetti limosini per girali e fleurons del coperchio, anche per le figurette che trovano più d'un risconto con quelle di lati di chasses, condotte come sono, con rapidità e senza cesello. Forse per qualche tocco di carattere niellistico in tali figure del vasetto, fu condotto il Planiscig ad accostare la Renania alla Francia nella definizione? I piccoli girali stenti e sommari nelle nicchie hanno legami con cofanetti a fondi smaltati a « rinceaux » molto spesso condotti proprio con tale elementarità. La forma non è poi altro che quella delle pissidette limosine, ingrandita e con un aumento della proporzione della parte cilindrica in confronto al coperchio. Qualche elemento di confronto si potrebbe trovare con la scatoletta cilindrica 184-66, del Victoria and Albert Museum, s'intende soltanto per la forma; e che l'oggetto potesse servire per oli sacri lo fa supporre il confronto con un altro vasetto per sacro crisma, sempre al Museo Victoria and Albert, di forma quadrata, e con desinenze di bottoncini agli angoli, il quale porta come decorazione grandi girali del nostro tipo, ed è lavoro di Limoges del XIII secolo (139). A stringere legami soccorre un bellissimo fermaglio, a forma di dittico, per chiusura di manto, già della collezione Figdor di Vienna (140) nella quale su fondo guilloché, seminato di radi quadrifogli sorgono a forte sbalzo le figure dell'Annunziata e dell'Arcangelo, con caratteri, nonostante la differenza di tecnica, analoghi. Tale pezzo che ha una orlatura festonata (altro raro esempio di bordo di derivazione mosana) è da ritenere, anche per riferimento col fondo, all'incirca del 1230. Al Museo di Digione, un cosidetto « mors de chape » reca su fondo blu stellato d'oro una Annunciazione riproducente con sensibile analogia l'iconografia dell'esemplare Sandri. Altrettanto valga per il quadrilobo con l'Annunciazione in réservé, conservato al Musée des Beaux-Arts di Poitiers. Entrambi i pezzi sono della fine del secondo quarto del Duecento.

Quanto alla datazione della scatoletta Sandri, per la grandiosità dei girali superiori (tuttavia già discendenti da lunga tradizione

---

(139) Il secondo vasetto per sacro crisma porta il n. d'inventario 186, 1866.
(140) Vedi Die Sammlung Dr. Albert Figdor, Wien, I Teil, I Bd. (Otto von Falke), n. 377, tav. LXX.

con minor finezza) per il tono del blu, per la fattura delle figure, sommaria sì ma con « tailles d'epargne » regolari, crediamo che essa non possa portarsi all'incirca oltre il 1250.

III. - CHAMPLEVÉS RENANI E MOSANO-RENANI DEL SECOLO XIII.

Si conservano in Piemonte alcuni rari esempi di smalti mosani e renani; ma si tratta di casi di non chiarissima possibilità di definizione per ragioni diverse a seconda dei pezzi.

Del tutto a parte nel gruppo di « champlevés » del Museo Civico di Torino si pone una placchetta (141) già appartenente con probabilità ad un cofanetto (fig. 64), nella quale son raffigurati due Santi a tutta figura nella tecnica del réservé (teste comprese) entro due nicchie fra due esili colonnine a fusto nastrato e con fogliette rovesciate nei capitelli. La bordura a onda segue la gamma: oro, bianco, celeste, blu scuro, fino al piccolo cuore rosso. I soprarchi sono colmi di smalto turchese, una nicchia (la sinistra) è di intenso blu nel fondo, l'altra invece in verde compatto (le tinte sono un po' assordite); e in entrambe le nicchie è sapientemente calcolato l'effetto invertito dei due colori, anche nelle aureole ad aloni policromi, nelle fascie orizzontali dietro le figure, nei suppedanei. I fondi inoltre sono rabescati con girali dorati di non comune finezza, percorsi da un leggero « pointillé » che infonde luminosità. Il carattere particolare è dato dalla tonalità del colore verde così ampiamente disteso e dal complessivo accordo (armonia di dissonanza), dalla eccezionale scorrevolezza dei motivi decorativi che assumono una nuova originalità e soprattutto dallo stile delle figure che non ha nessun riscontro con opere di Limoges nè del tardo XII secolo nè del XIII. Si ravvisa una abilità disegnativa, una abbreviazione suggestiva, una ricchezza di valori espressivi nel contornare le forme che indicano sensibilità estranea alla francese; ed estranea è anche la cultura figurativa. Si sente in quelle allungate forme cariche di una potenza interiore e rattenuta, una tarda eredità di valori dell'arte ottoniana trasfusasi in avanzati schemi romanici che però già un'aura gotica sta pene-

---

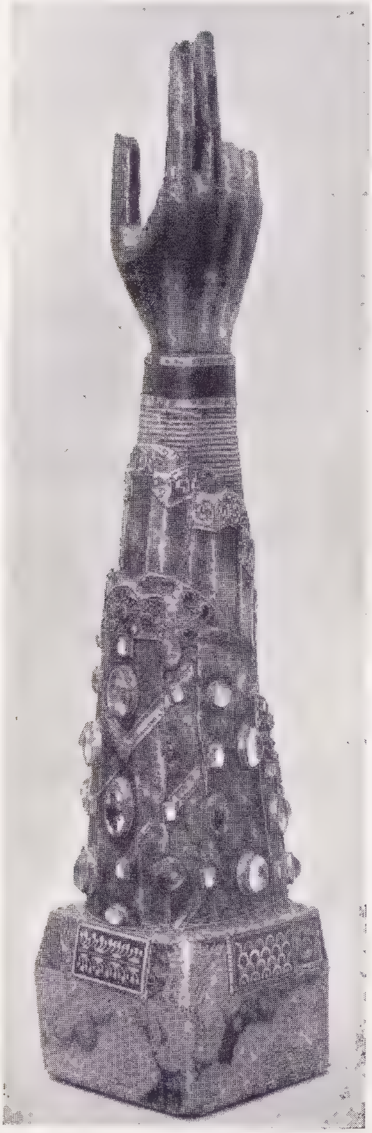
(141) N. SM. 35 in inventario, misure $11\frac{1}{2} \times 13\frac{1}{2}$.

trando. Ed è chiaro come in quell'eco ottoniana il ricordo bizantino sia bruciato come non avviene con tanta indipendenza, negli schemi di réservés limosini. Limoges non conosce quella violenza espressiva; la Mosa ha un linguaggio più prossimo ma tuttavia improntato ad altri caratteri; è alla Renania che dobbiamo riferirci vedendo nella placchetta un lavoro che riprende le più tipiche esperienze della regione in un momento avanzato. C'è anche, chiara, l'impronta della tecnica niellistica sempre fondamentale per le scuole renane, nella trattazione delle pieghe, corte, a vivi tagli accoppiati paralleli. C'è al tempo stesso un sapore di manierismo in cui si esplicano i partiti decorativi dei panneggi, che indica quel momento in cui nella stessa grande scultura una corrente in certo senso attardata si affianca ad altra spiccatamente romanico-gotica. Questa corrente ha il suo massimo verso il 1235-40, contemporaneamente anche alle miniature e agli avori. La placchetta del Civico va posta in quel torno di tempo, verso il quarto decennio. Ma bisogna osservare che essa non è un prodotto di esclusivo carattere renano poichè indica — e per questo assume un particolare interesse — l'influsso che Limoges esercita, sebbene molto limitatamente, sulla stessa Renania. Da Limoges è desunto il tono blu già tendente un po' al grigiastro della nicchia sinistra, il tema dei girali sul fondo (sebbene poi trattati con sottigliezza che in quegli anni a Limoges va scomparendo) ed anche il tipo di bordura a onda e il motivo dei suppedanei. Anche sotto questo aspetto, l'opera ha dunque un carattere d'eccezione. La localizzazione da noi proposta vuole avere soltanto carattere di probabilità. Non ci sono punti di riferimento ampi e fermamente dimostrativi per quest'opera. Qualche raccordo, ma relativo, si potrebbe avanzare con miniature borgognone della prima metà del secolo XIII, senza portare però a nulla di conclusivo e anzi, direi, per convincere di una divergenza intima. Un solo esempio nel campo degli smalti, può proporsi e con stretto rapporto: la chasse della collezione Le Roy ora al Louvre, di insolita forma parallelepipeda assai alta, con tetto spiovente a lati uguali, della prima metà del secolo. C'interessa esclusivamente per i lati che nulla hanno a che fare con la Vergine della fronte nè trovano legami con il normale Limoges, anzi con lo smalto francese del tempo, in genere. Ogni lato reca due apostoli sotto arcatelle i cui pennacchi si ornano di fogliette sventagliate; le aureole invertono l'azzurro e il verde

(recando in più un giro rosso). I particolari disegnativi anatomici e dei panneggi ripresentano i caratteri della placchetta di Torino; anche nei manierismi e nelle tipiche convenzioni. La chasse Le Roy è limosina, ma come spiegare quelle figurazioni laterali senza ricorrere all'influenza di regione non francese, e in discendenza da tradi-

64. Placca di cofanetto. - Renania (?), 1230-40 circa. (Torino, Museo Civico).

zione di tutt'altra origine? Poichè la placchetta torinese è più accentuata ancora nei caratteri insoliti ed anche l'effetto cromatico ha un tono maggiormente acerbo, ritengo che per essa si possa proporre l'esclusione da Limoges e dalla stessa cerchia francese. Se mai, dato il collimare degli elementi tratti dalle due tradizioni renana e limo-



65. Piastrine in champlevé su braccio reliquiario. - Atelier renano o mosano, inizio secolo XIII. (Aosta, Tesoro della Cattedrale).

sina, potrebbe per tali casi valere il termine di scuola franco- renana.

Ulteriori esempi di smalti non limosini si ritrovano in due reliquiari a forma di braccio: uno del tesoro della cattedrale di Aosta, l'altro alla Collegiata dei S. Pietro e Orso della stessa città. Si tratta per entrambi di semplici piccole lastrine provenienti dalla decorazione di qualche cofanetto o d'altro oggetto sacro, le quali vennero più tardi applicate a scopo ornamentale alle basi dei bracci.

Su quello della Cattedrale, che è del XIV secolo (142), si vedono quattro lastrine in shamplevé a motivi vari (fig. 66): una ad es. reca file di monticoli tondeggianti alternati, un'altra ha un disegno a rametto con piccole branche terminanti con una specie di fogliettatura; altri motivi consistono in fiori e losanghe. Il Toesca definì tali smalti come limosini del sec. XIII ma già gli stessi motivi usati si pongono al di fuori del comune repertorio di Limoges o della Francia in genere. Le lastrine non sono invero facili a classificare decisamente piuttosto alla regione della Mosa che a quella del Reno, dato non tanto il loro attuale isolamento dall'originaria opera quanto perchè spesso per tali pezzi di carattere esclusivamente decorativo la distin-

(142) Vedi Toesca, Aosta, *Catal.* cit. n. 67, pp. 53-54; vedi V. Viale, *La Mostra di arte sacra* cit., pag. 5; V. Viale, *Catal.* cit., pag. 241, tav. 258.

66. Braccio reliquiario con smalti champlevés e filigranati. - Atelier veneziano, inizio del sec. XIV. (Aosta, Tesoro della Collegiata dei Ss. Pietro e Orso).

zione tra Mosa e Reno è assai problematica. Le possiamo definire di cerchia mosano-renana, del principio del XIII secolo. È interessante assai la presenza di tali pezzi in Piemonte che rendono probabile l'esistenza anteriore di maggiori lavori mosano-renani; ci riferiamo si intende esclusivamente a smalti; quanto a pezzi di oreficeria diversa è provata l'esistenza dall'indagine della Gabrielli (143) che tra l'altro ha identificato nel reliquiario di S. Andrea al Duomo di Chieri un'opera probabile di Hugo di Oignies verso il 1230. Tale reliquiario è senza smalti ma in genere i lavori consimili mosani e renani di epoca precedente o anche coevi ne erano ornati lungo le incorniciature o in altre parti con grande preferenza per l'applicazione di piccole placchette quali quelle in questione.

Il secondo braccio (fig. 65), della Collegiata di S. Orso (144) porta pure applicati alla base, su due facce, smalti traslucidi tra filigrane che esamineremo a parte, perchè d'altro tipo. Su un terzo lato invece v'è una placca con sei dischetti di smalti champlevés a motivi decorativi. Il Toesca li definì, datandoli al XIII secolo, dubitativamente renani. Forse data l'attribuzione sua del precedente braccio, il

(143) Vedi N. Gabrielli, *Oreficerie*, cit., pag. 240 e tav. V-VI.

(144) Vedi Toesca, Aosta, *Catal.* cit., n. 127, pp. 99-100 e tav. a pp. 100-101, V. Viale, *Catal.* cit., pag. 242, tav. 258.

dubbio gli sorse tra Limoges e Reno, ma tale dubbio va se mai trasferito tra Mosa e Reno; la datazione è all'incirca alla stessa epoca dei precedenti.

IV. - DUE ESEMPI DI SMALTO FILOGRANATO TRASLUCIDO DEL XIV E DEL XV SECOLO

Ci permettiamo una breve evasione dagli stretti termini della presente trattazione per un rapido commento a smalti traslucidi del tipo filogranato, che costituiscono in Piemonte una rarità.

I problemi sullo smalto filogranato sono assai complessi e su di esso si svolsero a lungo incerte indagini basate su equivoci relativi alla tecnica, alla localizzazione, alle datazioni, Nel 1912 Joszeph Mihalik ne diede una breve storia riassuntiva, ma un saldo lavoro di revisone fissante un nuovo e più sicuro orientamento venne dato solo nel 1931 da Alessandro Mihalik (145). Egli stabilisce in Venezia l'origine di tale tipo di smalti e osservando i più antichi esempi del secolo XIII nota come tale forma s'espanda rapidamente in tutto il Veneto lasciando numerosi frutti, spesso anche di forte accento provinciale. È proprio in quest'epoca, a fine del XIII o agli inizi del XIV che il Mihalik vede l'avvento di orafi veneziani ad Aosta: frutto, il reliquiario a forma di braccio, (già da noi or ora citato per alcuni smalti champlevés) della Collegiata di S. Pietro e Orso (146). Egli contesta (147) la definizione di arte franco-valdostana proposta dal Toesca notando come Aosta sia, quanto a clima artistico in tale periodo, eterogenea: influenze francesi, italiane, tedesche vi convergono talchè « molto raramente poterono cristallizzarsi indirizzi artistici locali ». Lo studioso osserva poi lo sviluppo dello smalto filogranato in Lombardia (148) e ritiene che a fine del secolo in Milano esso avesse trovato una perfetta realizzazione per opera di milanesi stessi; il che ci fa credere che il Mihalik abbia pensato ad

---

(145) Vedi A. Mihalich, *L'Origine dello smalto filogranato* (*Az ötvösseg és a Zomanc*), Roma-Budapest, 1933, pubbl. dalla Regia Accad. Ungherese di Roma, estr. dalla rivista « Corvina », vol. XXI-XXIV.

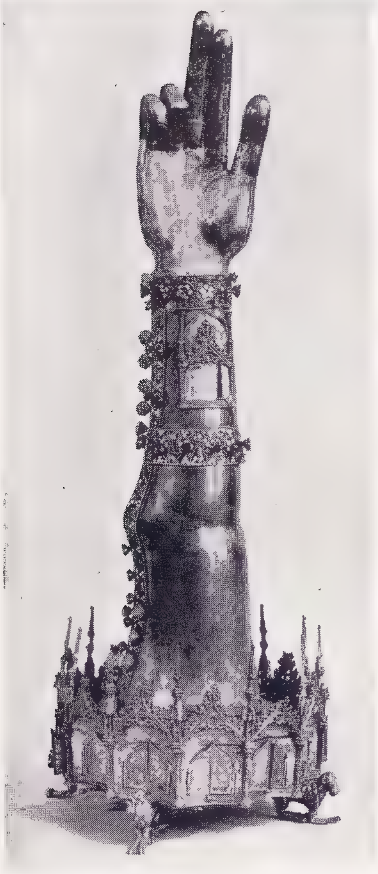
(146) Vedi op. cit., in nota precedente, pag. 10 e fig. 5-6-7; per il braccio di Aosta, vedi pag. 8 e fig. 3 e 4.

(147) Vedi ibidem, nota 12 a pag. 21.

(148) Vedi ibidem, pag. 11 e fig. 9 a 13.

ateliers milanesi attivi per qualche generazione. Ci potremmo chiedere se in Val d'Aosta, quel tipo di smalto sia giunto per via veneziana o non piuttosto per quella lombarda più vicina: resta tuttavia il fatto che a Milano non possiamo procedere a ritroso nel secolo XIV tanto da trovare esempi all'inizio, confrontabili con quello aostano. Il campo è ancora irto di incognite ed è perciò inopportuno giocare d'ipotesi. È superfluo qui citare ulteriori esempi del filogranato in Italia non foss'altro che per il limitatissimo numero di pezzi attualmente esistenti in Piemonte: due soli, restando esclusa con ciò stesso un'ampia possibilità di riferimento. Visto dunque che per il reliquiario di Aosta è fuori discussione la qualifica di franco-valdostano essendo impossibili solidi accostamenti con opere francesi, rimane da meditare se sia da escludere una attività locale in tal campo. Può darsi che altre opere del genere siano esistite in Val d'Aosta, ma non ci risultano; è quindi azzardato, sull'unico esempio, risolvere affermativamente; è forse meglio credere all'opera di un veneto immigrato come è forse anche per l'altro esempio che vedremo tosto: il braccio-reliquiario, più tardo, alla Cattedrale di Vercelli, non noto al Mihalik. Restando ora alla Valle d'Aosta, crediamo possibile affermare che se per lo smalto filogranato non c'è punto fermo per fissare definizioni, esistono però nell'ulteriore oreficeria aostana, varie opere indicanti l'acclimatarsi dell'uso della filigrana di tipo veneto senza più smalti. Così una croce processionale del Duomo (149) presenta accanto allo sfruttamento di motivi a sbalzo (già da tempo consueti in Piemonte e forse derivanti da tradizione classicheggiante già affermatasi nella seconda metà del secolo XII nella Cassa di S. Eldrado alla Novalesa ma sparsa in tutta Italia con varie intonazioni), la trattazione di quel tipo di filigrana che ritorna nell'altra croce processionale n. 72 dello stesso Duomo, ormai decisamente gotica; ancora, al Priorato di S. Orso, la croce processionale n. 128 e la bellissima 129 indicano ulteriore adesione al motivo anche nel '400. Per questo nelle croci valdostane se talora il Cristo rioffre

(149) Vedi Toesca, op. cit., n. 71, pag. 56 e V. Viale, *Catal.* cit. pag. 245, tav. 278; per la 128 di S. Orso, vedi Toesca, op. cit., pag. 101 e fig. a pag. 100 e V. Viale, *Catal.* cit., pag. 232 n. 7; per la 129, vedi Toesca, op. cit., pag. 102, fig. a pag. 101 e V. Viale, *Catal.* cit. pag. 243, n. 45. Si veda inoltre P. Toesca *Storia*, cit., pag. 1112 con riferimento a pezzi vari di Nonantola, del Laterano, di S. Raffaele a Venezia, di Zara, ecc.



67. Braccio reliquiario di San Giuliano. - Atelier italiano (?), 1ª metà del sec. XV. (Vercelli, Tesoro della Cattedrale).

addentellati con esempi francesi, le croci stesse con i loro ornati si rifanno invece, come parallelo per via di unica derivazione e tenendo conto delle differenziazioni locali, ad esemplari italiani.

Il braccio della Collegiata di S. Orso è dunque probabile opera veneta penetrata nell'ambito dell'oreficeria d'Aosta per fruttificarvi in lunga serie di lavori a filigrana, e non dovette essere la sola in quel primo torno di tempo. È molto importante, quanto all'origine il fatto che il Toesca dopo aver riprodotto nel catalogo delle cose d'arte d'Aosta un cammeo romano del Duomo incluso in ricca montatura di gioielli e filigrane, simili a quelle del braccio, dicendola lavoro francese del principio del '300, più tardi consideri la stessa montatura non francese ma veneta (150).

Il braccio-reliquiario di S. Giuliano al tesoro di S. Eusebio in Vercelli (fig. 67) presenta una delle più belle riprese dello smalto filigranato nella sua forma più matura quale ebbe vasto seguito in Abruzzo, e, ben più lontano in Ungheria, Austria e Germania; esso è perciò del '400 avanzato, non della seconda metà del '300 come lo classificò la Brizio che nel sentirne giustamente la diversità dalla più antica filigrana lo credette lavoro non italiano (151). Gli smalti vi

(150) Vedi P. Toesca, *Storia*, pag. 1113; e V. Viale, *La mostra d'arte sacra*, cit., pag. 5, fig. 3 (italiana) e *Catal.* cit., tav. 245.

(151) Vedi A. M. Brizio, Vercelli, *Catal.* cit., pag. 84, fig. a pag. 85; il braccio è citato anche da V. Viale, *Catal.* cit. pag. 152, fig. 259.

adornano due fascie orizzontali che lo circondano all'estremità e a due terzi d'altezza, oltre ad una terza striscia verticale; il bianco svaria sommessamente i verdi e gli azzurri, tutti in tonalità intense e condotti nella tecnica del traslucido; rari accenni rosso-viola completano la colorazione. La filigrana vi compone i suoi motivi accompagnandosi alle pietre dure sparse.

I due bracci ora presentati hanno grande importanza nello studio dell'oreficeria in Piemonte, soprattutto notevole per l'esame delle decorazioni in lamina sbalzata, dato che sbalzo e stampo ebbero ampia applicazione in opere dal XIV al XVIII secolo, esistenti in Piemonte e risalenti in massima parte a fabbricazione locale, ma è questo un problema riguardante più generalmente l'oreficeria, esorbitando dai nostri limiti.

LUIGI MALLÉ

Nota. - Solo a brevissima distanza dalla pubblicazione mi è stato accessibile il volume dell'insigne studiosa MARIE MADELEINE GAUTHIER, *Emaux limousins champlevés des XII, XIII et XIV siècles*, Paris, Le Prat, novembre 1950. Dal materiale presentato ho trovato in generale — salvo per certi criteri di datazione di figure d'applique e di qualche elemento decorativo — conferma alle date da me proposte per i nostri pezzi. Riguardo a medaglioni civili le definizioni della Gauthier (v. tavv. 24 e 41 e pagg. 154 e 157), espresse indipendentemente da una metodica scalatura nel tempo, mi sembrano concordare in linea di massima con l'epoca da me assegnata a esemplari di tipo analogo.

ARAZZI FIAMMINGHI
NEL DUOMO DI VIGEVANO

Fra i tesori d'arte conservati nel Duomo di Vigevano, il gruppo di sette arazzi brussellesi del primo quarto del secolo XVI è rimasto finora quasi ignorato: dimenticanza inspiegabile trattandosi di pezzi di così elevata qualità artistica. Gli arazzi appartengono a tre diverse serie: uno si riferisce indubbiamente alla «Storia di Giuseppe»; tre raffigurano la «Leggenda del Figliuol Prodigo»; gli ultimi tre un soggetto non altrettanto sicuramente identificabile, forse la « Storia di Ester ».

A proposito della seconda serie, la parola « Leggenda » è stata usata con intenzione, al posto di quella che più naturale e spontanea ricorre, « Parabola ». Infatti la raffigurazione, negli arazzi, si scosta moltissimo dalla narrazione evangelica; ed è anzi così complicata e frondosa da richiedere una specie di analisi descrittiva. Nel primo arazzo, grandissimo (alt. 4,20, lungh. 6,30), che si può intitolare del « Traviamento del Figliuol Prodigo » (fig. 1), vediamo (procedendo dall'alto e da sinistra) il protagonista presentarsi al padre, un venerando vecchio che siede in trono al riparo di un portico (il gradino sottostante reca l'iscrizione AOЯ.I.ИOWA.ИA sulla quale si ritornerà in seguito). Il padre spartisce l'eredità tra i figli: un servo reca al cadetto che s'appresta a partire un prezioso cofano ed un grosso pacco. Fin qui siamo nei termini del racconto evangelico: ma subito dopo ecco che, lontano ormai dalla casa paterna, il figliuol prodigo — un giovane dandy, coperto il capo d'un berrettone di pelo infiocchettato e adorno di una piuma di struzzo; cinta la vita d'una borsa ov'è ricamata la lettera « A »; adorne le spalle d'un ricco manto foderato di pelliccia; in mano uno stiletto — ecco ch'è circondato dalle Passioni. E poco gli servirà la sua arma, come poco gli gioverà la spada che reca sulla spalla l'elegante suo scudiero, nella lotta ch'egli dovrà ingaggiare con esse, rappresentate nelle sembianze di giovani ed eleganti damigelle. Gli s'avvicina la Lussuria, che regge in mano uno specchio (1);

(1) Lo specchio è veramente attributo tradizionale della Prudenza; qui però cade ogni dubbio perchè lo specchio è attribuito alla Lussuria anche negli arazzi già nella collezione Löwengard, raffiguranti in termini un poco diversi il medesimo soggetto, e nei quali i nomi delle Virtù e dei Vizi sono indicati da scritte. Cfr.: *Succession Löwengard. Catalogue des tapisseries des Flandres...*, n. 10, pag. 9; n. 11, pag. 10. Paris, 1910.

I. Il traviamento del Figliuol Prodigo.
(Vigevano, Duomo).

dietro di lui le Virtù, anch'esse giovani e graziose fanciulle (2) assistono impotenti. Ora il Prodigo siede in un bel prato fiorito, accanto alla Lussuria che lo accarezza teneramente; eccolo poco dopo circondato da una gioiosa brigata, rallegrata da canti e da suoni; lo scudiero intanto apre il cofanetto pieno di monili preziosi, dei quali subito le Passioni s'impadroniscono. La Cupidigia si fa dare la borsa del Prodigo. Questi, per ingannare piacevolmente il tempo, suona mentre le Passioni cantano. Vengono poi le gioie della tavola: la Gola reca una coppa di frutta; sul tavolo, coperto d'una ricca tovaglia damascata, è pronto un calice di vino. Ma, evidentemente, in questi diletti il Prodigo va sperperando le sue sostanze. Eccolo senza mantello, senza il pesante collare d'oro, senza il berretto piumato, senza lo scudiero che si sarà trovato un altro danaroso padrone. Le Virtù pensano che questo sia il momento buono per intervenire e gli s'aggruppano intorno, sperando ch'egli dia loro ascolto: ma non è così. Risultato: il Prodigo, sempre più misero e derelitto, deve rivolgersi supplichevole a un contadino affinchè gli dia lavoro — e qui di nuovo la narrazione s'accosta alla parabola del Vangelo. Per discostarsene nell'arazzo seguente, di minori dimensioni (alt. 4,19, lungh. 3,18) raffigurante il « Pentimento del Figliuol Prodigo » (fig. 2). Egli è (in alto) solo, abbandonato, piangente (3); ha la barba lunga, i capelli in disordine. I brillanti amici del bel tempo tiran di lungo vedendolo e appena lo degnano di un'occhiata di compassione e forse di scherno. Nella sua afflizione, egli s'inginocchia e si rivolge a Dio. Le Virtù, incuranti d'esser state tante volte disprezzate, si appressano ancora a lui. Una di esse, probabilmente Contrizione (4), lo conduce dinanzi ad un vecchio sacerdote, raffigurato sotto l'aspetto di un Profeta del Vecchio Testamento. Gioiscono, alla destra del Prodigo, le Virtù; dall'altra parte stupefatte ed irritate stanno le Passioni, ed un giovane elegante che forse sta ad indicare il Mondo. Ed ecco, nel terzo arazzo, il « Ritorno del Prodigo » (fig. 3) che giunge pentito alla casa del padre. Questo è lo stesso vecchio, maestoso

---

(2) La prima a destra è probabilmente la Temperanza; l'altra un poco più indietro forse la Castità. Negli arazzi già Löwengard sono rispettivamente la Obbedienza e la Castità.

(3) Qui manca forse un arazzo, quello dove dovrebbe essere figurata la tragica condizione del Prodigo, ridotto a guardiano di porci ed assillato dalla Fame: episodio che non manca negli arazzi già Löwengard.

(4) Così almeno è nell'arazzo già Löwengard: ed è logico e naturale.

2. Il pentimento del Figliuol Prodigo.
(Vigevano, Duomo).

3. Il ritorno del Figliuol Prodigo. (Vigevano, Duomo).

patriarca del primo arazzo; come là, anche qua indossa una tonaca ricoperta da un pesante mantello foderato di raso, ha sul petto una collaretta guarnita di code d'ermellino, in capo una mitria gemmata.

Eccolo (in basso, a sinistra), precipitarsi ad accogliere benignamente il figliuolo traviato, inginocchiato dinanzi a lui su due cuscini di velluto infiocchettati. In alto il padre è di nuovo seduto nella sua casa; sul suo mantello si legge: ƧANOI (Ionas). Egli dona al figlio, in piedi accanto a lui e di bel nuovo vestito di ricchi panni, un collare d'oro. Intanto sono indetti festeggiamenti, proclamati dagli araldi a suon di trombe. Il figlio rimasto fedele (a destra in basso) ne è offeso e protesta dinanzi al padre, ma questi, con atti d'accorata dolcezza, gli spiega il suo agire. Intorno i familiari si rallegrano. La pace e la serenità sono ritornate. In quest'ultimo arazzo l'aderenza alla parabola è mantenuto appieno, o quasi. Dico quasi perchè, in un certo senso, proprio questo pezzo ci fornisce la prova che l'inventore della nostra « moralità » attinse ad una fonte profana: e probabilmente ad una composizione drammatica. La « Parabola del Figliuol Prodigo » è narrata anche in altri cicli di arazzi: i due esemplari già ricordati, facenti parte sino al 1910 della collezione Löwengard, sono un poco più antichi (circa 1510) e presentano rispetto a questi di Vigevano allegorie assai più complesse. Vi è ad esempio introdotto « Tempus actum », incarnato da una donna con in mano un orologio; vi è « Fames », montata su un ronzino; a « Luxuria » è data per compagna « Venus ». Inoltre la scena si allarga sino al Limbo e al Paradiso terrestre; v'è, insomma, tutto un complesso di figurazioni e di simboli che testimonia di un impegno didascalico più profondo e d'una cultura teologica più sottile che non sia negli arazzi di Vigevano (5). Invece la « Leggenda del Figliuol Prodigo » del museo Cluny di Parigi (1500 c.), ha un fare più decisamente narrativo.

La fonte letteraria può essere stata affine non però le stessa.

Nel primo arazzo, il « Traviamento del Figliuol Prodigo » (arazzo del quale esiste un altro esemplare pressochè identico nel museo di Minneapolis, U.S.A.) (6), l'incarnazione in forme umane delle Virtù e dei Vizi è del tutto consueta; normale, direi, nell'iconografia del

---

(5) Un arazzo già nella collezione Nardus a Suresne, ora nello Speed Museum, Louisville (U.S.A.), è una replica del primo soggetto già Löwengard. Cfr. H. Comstock, *The Satterwhite collection*, in « Connaisseur », oct. 1951, p. 132.

(6) Cfr.: « The Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts », vol. XXVII, n. 6 (febbr. 1938). Le lievi differenze che si riscontrano tra i due esemplari dipendono unicamente dalla grande libertà con la quale, a quel tempo, gli arazzieri sceglievano e variavano i particolari decorativi minori, secondo il loro gusto personale. Cfr. figg. 4 e 5.

tardo medioevo. Però l'introduzione di esse nel contesto della Parabola snatura un poco il carattere originario di questa e la porta a confondersi con quelle « Psicomachie » non infrequenti negli arazzi, in forme però meno allusive, più esplicite (come sarebbe il « Combattimento delle Virtù e dei Vizi » nell'antica collezione Somzèe); comunissime poi nella letteratura contemporanea e più antica. L'impressione è confermata anche dagli altri due soggetti che sono, a mia conoscenza almeno, unici (7). Nel secondo, la scena del Prodigo, che pentito si rivolge ad un sacerdote, è evidentemente un simbolo della Confessione. Il Prodigo del Vangelo dice: « andrò da mio padre e gli dirò: " padre ho peccato contro il cielo e contro di te " », e così fa, e il padre lo perdona e dice: « era perduto e si è ritrovato ». Ma nella Chiesa l'uomo peccatore ottiene la remissione dei peccati e riacquista la Grazia per mezzo del Sacramento della Penitenza: perciò all'incontro tra il peccatore ed il Padre — simbolo del Padre celeste — è fatto precedere l'incontro con il Sacerdote. Non v'è dubbio che qui il Prodigo rappresenti veramente l' « Homo », debole nel contrasto delle Virtù e dei Vizi, caduto perciò nel peccato, infine redento e riconquistato al cielo — il tipico protagonista cioè di una « Psicomachia », occasionalmente introdotto nello schema generale della parabola evangelica (8).

Nel « Château de Perseverance », dramma composto e rappresentato in Inghilterra sotto Enrico IV (1422-61), la vita dell'uomo è narrata secondo uno schema assai simile alla « Storia del Figliuol Prodigo »; e nel momento risolutivo vediamo Poenitentia che conduce il peccatore a Confessio. Nel poema tanto più antico (XIII secolo) « La voie du Paradis », il poeta, Raoul de Houday, riceve la visita di Discipline, Obédience, Gémir, Pénitence e Soupir, che gli consigliano di andare prima da Contrition e poi da Confession. In un'allegoria edificante in forma di dramma in due versioni, una olandese (« Elckerlijk ») più antica, una inglese (« Everyman ») pubblicata all'inizio del Cinquecento ma rappresentata da una generazione

(7) Il loro collegamento col primo è tuttavia ben dimostrato dalla identità delle vesti e dal tipo fisionomico costantemente attribuito ai vari personaggi.

(8) Del resto, questa è anche l'esatta interpretazione della parabola: non però l'unica valida; l'altra interpretazione, che direi « storica », nella quale il figlio fedele rappresenta il popolo d'Israele, il Prodigo invece è figura dei Gentili, accolti con bontà nella casa del Padre ed oggetto perciò d'ingiustificata gelosia da parte del popolo eletto, è, negli arazzi, affatto trascurata.

4. Il traviamento del Figliuol Prodigo (particolare).
(Vigevano, Duomo).

almeno, Dottrina, sollecitata da Buonazione, conduce Ognuno al Sacerdote nella Confessione. È questo, senza dubbio, l'esempio più vicino al nostro arazzo. Così all'insegnamento morale si accompagna e si sovrappone un più profondo significato religioso, di schietta ispirazione cattolica.

Il terzo arazzo presenta nuovi elementi, prima di tutto il nome « Ionas » attribuito al padre: la scritta, infatti, mi pare da inter-

5. Il traviamento del Figliuol Prodigo (particolare).
The Minneapolis Institute of Arts (per cortese concessione della Direzione).

pretarsi come un nome proprio, non come contrassegno di arazziere, od altra indicazione consimile (9); in secondo luogo la raffigurazione del Prodigo inginocchiato su due cuscini, dinanzi al padre,

(9) Anche la lettera « A » sulla borsa del Prodigo, nel primo arazzo, va probabilmente interpretata come l'iniziale del nome proprio attribuito al personaggio.

nella scena della riconciliazione. Dove mai l'artista può avere attinto una iconografia così inconsueta, così contrastante con la tradizione? Probabilmente, e direi sicuramente, da una rappresentazione teatrale, nella quale i cuscini avevano un'ovvia funzione pratica; e non sarebbe questo l'unico esempio di artifici scenici introdotti di peso, e magari a controsenso, in opere figurative (10). Non a caso gli esempi letterari citati più sopra erano tratti in prevalenza da opere drammatiche. Del resto la parabola del Figliuol Prodigo ha offerto più d'uno spunto alla letteratura drammatica medioevale e dell'inizio del Rinascimento. Ma, nè il « Courtois d'Arras » (sec. XII) che espone il testo sacro in forma piacevolmente narrativa, con allusioni a fatti e persone contemporanei, senza particolari implicazioni dottrinali; nè più tardi (troppo tardi anzi perchè siano queste le fonti dei nostri arazzi) (11), l' « Acolastus » del protestante De Volder (Gulielmus Gnapheus), dove la parabola è esposta nella lingua e con la tecnica teatrale di Plauto e Terenzio, o l' « Asotus » del cattolico Giorgio Lancveld (Macropedius), che preferì ricalcare i modi compositivi dei misteri religiosi medioevali: nessuna di queste opere note ed illustri ha fornito elementi ai cartonisti degli arazzi in esame. No, la nostra « Storia » è assai più una Psicomachia che una parabola vera e propria: e la dipendenza drammatica va sottolineata, perchè da essa probabilmente nasce quel fare relativamente semplice ed immediato che hanno gli arazzi di Vigevano al confronto di altre allegorie dello stesso tipo, più dotte ed erudite, e probabilmente — queste — di origine tutta letteraria. Forse per i nostri arazzi una fonte unica non sarà possibile trovarla mai? Forse elementi tratti da varie rappresentazioni sono stati uniti e mescolati? Questa ipotesi è per lo meno probabile, ed è anzi confermata da altre osservazioni relative all'arazzo (alt. 3,73, lungh. 3,25) raffigurante « Storie di Giuseppe » (fig. 6). Si tratta di Giuseppe Egizio, il figlio prediletto di Giacobbe, nato dall'amata Rachele. Nell'arazzo di Vigevano già sono compiuti i primi eventi della sua vita avventurosa: la discesa nel pozzo, la vendita ai mercanti ismaeliti, la sua venuta in Egitto e la sua assunzione a maggiordomo di Putifarre. Vi era quindi almeno

(10) Cfr.: EMILE MÂLE, *L'art réligieux en France au Moyen Age.*

(11) Certo, non è un argomento decisivo, perchè questi autori possono, a loro volta, aver attinto da fonti più antiche.

un arazzo precedente a questo nel quale vediamo il giovane Giuseppe, elegante e leggiadro, allontanarsi correndo dalla moglie di

6. Storie di Giuseppe.
(Vigevano, Duomo).

Putifarre che, invaghita di lui, lo aveva fatto entrare nella sua stanza riccamente adorna di drappi di velluto intagliato; l'arazzo la rappresenta seduta discinta sul letto, con nelle mani il mantello ornato

di ricami e foderato di broccato, che incautamente Giuseppe ha lasciato nelle sue mani fuggendo. L'arazzo accenna appena al seguito della storia di Giuseppe; in due tondi, inseriti nella colonna laterale di destra, sono raffigurate, sopra le vacche magre, sotto le vacche grasse: con ciò si allude al sogno di Faraone. In basso Giuseppe è in primo piano; liberato dal carcere, divenuto ministro e consigliere di Faraone, indossa una veste ricchissima e porta al fianco una borsa che reca due volte la lettera « A ». I sette anni di abbondanza sono già passati; la popolazione, ridotta alla fame, accorre presso Faraone che, accompagnato dalla giovane e maestosa consorte, distribuisce monete ai poveri. L'Antico Testamento ci informa che in realtà la munificenza di Faraone non fu tutta disinteressata. Con quelle largizioni egli acquistò per sè tutte le terre d'Egitto, eccetto quelle dei sacerdoti ai quali denaro e grano venivano ceduti senza alcuna contropartita. Ma, evidentemente, in questo arazzo il narratore non ha sottilizzato, nè forse il testo biblico è qui la fonte diretta bensì una volgarizzazione, forse anche un Mistero: e sul tema di Giuseppe Egizio parecchi ne furon composti (12).

Se i caratteri figurativi di questo arazzo lo fanno assegnare a prima vista alla stessa fabbrica che tessè, e discendere dallo stesso artista che ideò i tre raffiguranti la « Leggenda del Figliuol Prodigo », anche d'altra parte se ne ha una sicura conferma. A Firenze, nel museo Stibbert, si conserva un arazzo che non è probabile faccia parte della medesima edizione — e, forse, neppure della medesima serie — di quello di Vigevano, per quanto non sia possibile escluderlo in modo assoluto; che comunque si riferisce ad uno stesso ciclo, raffigurando altre « Storie di Giuseppe » (fig. 7), quelle proprio che completano ed integrano la narrazione dell'arazzo vigevanese. In alto, a sinistra, Giuseppe è già stato calato nel pozzo ed i fratelli cercano di nascondere la loro colpa: sgozzano un capretto e col sangue tingono la veste di Giuseppe (così nella Bibbia, qui in realtà si tratta di un mantello, il primo della serie di indumenti perduti, nel corso della sua avventurosa storia, dal giovane eroe biblico). Uno dei fratelli però, Ruben, non partecipa all'inganno; egli si reca al pozzo nel frattempo con l'idea di liberare Giuseppe e ricondurlo a casa, ma con suo dolore e stupore (in alto al centro) trova il pozzo vuoto. In basso vediamo

(12) Cfr.: A. v. Weiler, *Der Aegiptische Joseph*, 1887.

i fratelli che, tornati presso Giacobbe, mostrano a questi la veste insanguinata. Il patriarca, assiso su un trono con accanto Beniamino, rimasto a causa della giovane età a casa presso di lui, inorri-

7. Storie di Giuseppe.
(Firenze, Museo Stibbert).
(per cortese concessione della Direzione del Museo).

disce a tal vista, addolorato e, si direbbe, un po' incredulo. Con un salto la narrazione prosegue. Siamo in Egitto: ecco la moglie di Putifarre che mostra con finta indignazione il mantello di Giuseppe,

rimasto in sue mani, al marito. La conseguenza si vede nell'episodio raffigurato accanto: Giuseppe è stato mandato in prigione ed è ritratto mentre, in ceppi, serve in tavola due cortigiani caduti in disgrazia presso Faraone e ne interpreta i sogni. Come nell'arazzo di Vigevano, ai sogni si allude nei tondi inseriti nelle colonne (qui due laterali ed una centrale in tutto identiche nei due pezzi). Solo il sogno felice (quello del Gran Vinattiere) è raffigurato in alto a destra. Il Vinattiere, tornato libero e potente alla corte d'Egitto, si ricorderà della giusta interpretazione di Giuseppe e lo manderà a chiamare per spiegare a Faraone il sogno delle vacche e quello delle spighe — qui esposti in due tondi, a destra e nel centro. L'arazzo raffigura appunto la scena di Giuseppe che interpreta i sogni del Re. Giuseppe è in piedi, ancora in ceppi, dinanzi a Faraone sul trono; la sua liberazione dal carcere e la sua elevazione sono ormai prossime.

Ma Faraone in questa scena non è altro che il vecchio padre nell'ultima scena del « Prodigo ». Giuseppe è lo stesso che il figliuolo. Inoltre da un unico modello, anche se adoperato in senso inverso, discendono il Prodigo circondato dalle Virtù, nel primo arazzo di quella serie, ed il Ruben al pozzo di Firenze: è una prova che si aggiunge a testimoniare della provenienza di tutti gli arazzi da un'unica manifattura e della loro derivazione da un medesimo artista. Infatti i cartoni rimanevano di proprietà dell'arazziere che li utilizzava in seguito a suo piacimento. Ed è anzi qui una prova della facilità con la quale scene intese originariamente in un senso, ordinate a rappresentare un determinato episodio, venissero poi utilizzate per significare altri fatti ed altre vicende. A prima vista, nelle « Storie di Giuseppe » la composizione si svolge in modi diversi da quelli della « Parabola del figliuol prodigo »: ha un piglio più narrativo che allegorico, più espositivo che simbolico od allusivo. In realtà però, quasi tutti i fatti raffigurati sono di per sè allusioni, simboli, figure. Come il Prodigo era la figura dell'Uomo, così Giuseppe è figura di Cristo. Una figura è la veste, intinta nel sangue dell'agnello; la calata nel pozzo e la liberazione del giovane Giuseppe dopo tre giorni, sono immagini della Sepoltura e della Resurrezione di Cristo: e Ruben troverà il pozzo vuoto, come gli Apostoli troveranno vuoto il Sepolcro (i fratelli venderanno poi Giuseppe agli Ismaeliti per trenta danari, come Giuda Cristo). E proprio l'episodio di Giuseppe liberato dalla

cisterna il terzo giorno nella « Biblia pauperum » è raffigurato accanto alla Resurrezione, insieme con l'altra « concordantia », di Giona che esce dopo tre giorni dal ventre della balena. Ed è, in certo senso, forse anche per un'affinità di significato spirituale che la migliore interpretazione degli altri tre arazzi brussellesi esistenti a Vigevano mi sembra sia quella che li ricollega alla storia di Ester, figura consueta della Vergine; il che completerebbe il ciclo: l'Uomo, Cristo, la Vergine, in modo tipico dei gusti e delle predilezioni del tempo. In realtà l'interpretazione di questi tre arazzi è difficile, perchè, ancora una volta, se anche si tratta davvero della storia di Ester, non è seguito esattamente il testo biblico.

Nel primo (alt. 4,02, lungh. 3,09), raffigurante probabilmente il « Rifiuto di Vahsti », vediamo Assuero che — vestito di un amplissimo manto con mantellina, sul quale è un ricco collare d'oro con al centro un medaglione adorno di pietre preziose; d'una tunica di velluto controtagliato e d'una ricchissima corazza — compare di persona dinanzi a Vahsti, anch'essa splendidamente vestita, la quale alza la mano in gesto di rifiuto, negando la sua partecipazione ad una festa (nel testo biblico Assuero manda a Vahsti dei dignitari, per significarle il suo desiderio). Al di sotto, un messaggero si presenta ad una giovane donna. Probabilmente egli reca l'invito di comparire presso Assuero, invito rivolto a tutte le fanciulle del paese tra le quali il re sceglierà la sua nuova sposa, avendo ripudiato Vahsti a causa della sua disobbedienza. « La scelta del re » è il probabile soggetto dell'arazzo successivo (alt. 4,05, lungh. 3,25). Assuero, vestito degli identici panni è in piedi, sotto un ricco baldacchino (fig. 8). Dinnanzi a lui sta Ester, che è indicata al re da un uomo anziano e dignitoso, che potrebbe essere Mardocheo (anche qui, però, vi sarebbe una certa discordanza dal testo biblico). Accanto ad Ester è un cofanetto, in tutto simile a quello che compare nel primo degli arazzi del « Prodigo ». Dall'altro lato del cofanetto, due fanciulle sono assorte in preghiera; e probabilmente qui si allude alle preghiere richieste da Ester, per riuscire ad essere l'eletta di Assuero. Questi ha accanto un consigliere, forse Aman, che gli parla all'orecchio: ma è evidente dall'espressione del volto di Assuero che Ester è la prescelta.

L'ultimo arazzo (alt. 3,98, lungh. 3,25) rappresenta l'episodio decisivo della vicenda (fig. 9). Un paggetto — come simile al giovane Beniamino di Firenze! — ha introdotto « Ester che intercede per il

8. La scelta di Assuero (?)
(Vigevano, Duomo).

popolo ebreo » presso Assuero, contravvenendo al preciso ordine del re; ma Ester ha trovato « grazia ai suoi occhi » e Assuero si appresta a tenderle la verga aurea in segno di perdono. Ester è, già si è detto,

9. Ester intercede per il popolo ebreo (?)
(Vigevano, Duomo).

figura della Vergine. Per questo, come pure perchè indubbiamente piacevole, la sua storia fu raffigurata innumerevoli volte, potendole tenere a pari soltanto la storia di un'altra progenitrice e figura della Vergine, Betsabea, dalle vicende anche più romanzesche di quelle

di Ester se non altrettanto esemplari (13). Non conosco però altri arazzi che raffigurino in questo modo la scena, che pure, questa volta, è abbastanza chiara d'interpretazione; generalmente Ester si inginocchia dinanzi allo sposo che le fa toccare con mano la verga aurea: così nel panno, più antico, del museo di Minneapolis, come nell'esemplare della collezione Figdor ed in quello del Museo Poldi Pezzoli. Così è pure nei « tapis d'or » della « Vita della Vergine » nelle collezioni nazionali di Spagna: arazzi, questi, nei quali Ester ha più che mai un significato simbolico, tratto dalle solite « concordantiae » della « Biblia pauperum » e dello « Speculum humanae salvationis ».

L'attribuzione degli arazzi a manifattura brussellese, la loro datazione nel primo quarto del secolo XVI e più precisamente negli anni verso il 1520 (come si desume dalle fogge delle vesti, dalla decorazione dei bordi e da certi particolari ornamentali) non sono controverse; come pure è evidente la loro appartenenza al folto gruppo di arazzi cosiddetti della « belle époque », altamente omogenei per stile e linguaggio figurativo, ispirati direttamente o indirettamente dall'arte di Jan van Roome (Jan van Brussel). Questi, pittore di corte di Margherita d'Austria, artista di varia e multiforme attività (14), è l'autore del progetto per l'unico arazzo di quel periodo, sicuramente e completamente documentato, che sia giunto sino a noi: la « Comunione di Herkenbald » (fig. 10), tessuto a Bruxelles nel 1513 da un arazziere « Lyon » (probabilmente Léon de Smet) per la Confraternita del Santissimo Sacramento di Lovanio e conservato ora nei Musées Royaux d'Art et d'Histoire di Bruxelles (15). Le relazioni stilistiche dei panni di Vigevano con la « Comunione di Herkenbald » e con

---

(13) Soprattutto l'episodio dell'incoronazione di Betsabea da parte del figlio Salomone, è stato ravvicinato all'incoronazione di Maria, che siede in cielo accanto al suo Figliuolo. D'altra parte, Ester intercedente presso Assuero in favore del popolo Ebreo, è stata presa come immagine della Vergine, Corredentrice dell'umanità e Mediatrice tra Dio e gli uomini; per usare le parole del Petrarca: « Vergine pura... per te il tuo Figlio e quel del sommo Padre... venne a salvarne ».

(14) Su questo artista cfr. il recente lavoro di E. DHANENS, *Jan van Roome, alias van Brussels, schilder*, in « Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis ». Deel XI, pag. 41 e segg., con catalogo delle opere ed ampia bibliografia.

(15) Cfr.: *Tapisseries des Musées Royaux du Cinquantenaire*, catalogo a cura di J. DESTRÉE e P. VAN DE VEN, Bruxelles, 1910, pag. 23. H. GÖBEL, *Wandteppiche*, I, 1, Leipzig, 1923, pagg. 404-6 e passim; M. CRICK-KUNTZIGER, in *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1939, pag. 341 e segg.

10. La comunione di Herkenbald.
(Bruxelles, Musées Royaux d'art e d'histoire).

altre opere che, con maggiore o minore probabilità, discendono da modelli del Van Roome sono indubbie. Vi si ritrova lo stesso ritmo narrativo calmo e solenne, la stessa corale continuità compositiva che, se pur non ha più la sostenuta e quasi esasperata tensione degli arazzi quattrocenteschi di Tournai, mira pur sempre a far risaltare e primeggiare i valori più propriamente tessili e decorativi. Vi si ritrovano gli stessi personaggi: donne d'una serena e soave bellezza, vegliardi maestosi e severi, giovani elegantissimi e baldanzosi, idea-

lizzati secondo canoni immutabili, divenuti « tipi » che si ripetono, in infinite variazioni fin quasi alla monotonia. Proprio la loro uniformità appena corretta dalla varietà delle vesti — d'una eleganza, queste, molto aggiornata e minuziosamente descritta — conferisce ad essi un carattere quasi di motivi, o almeno di pretesti ornamentali, contribuendo in definitiva ad esaltare la magnificenza, a sottolineare il significato « tessile » dell'arazzo. Ma queste affinità generali di stile ed anche certi richiami specifici: come la disposizione dei due gruppi laterali in basso, negli arazzi secondo e terzo delle « Storie di Ester », così simili ai gruppi delle donne ai piedi del letto nella « Comunione di Herkenbald » — somiglianza rafforzata dall'impostazione stessa degli arazzi, con un asse ascendente centrale ininterrotto (chiaramente indicato dal baldacchino), fiancheggiato da gruppi disposti scalarmente secondo più registri successivi, in senso orizzontale — queste ed altre somiglianze che si possono riconoscere (ricordiamo ancora le colonne ornate da statue di putti nell'arazzo con « Storie di Giuseppe ») non valgono quali argomenti decisivi. Affinità del genere sono tanto frequenti, anche se non sempre così chiare, nella produzione brussellese coeva, che una indagine fondata unicamente su dati stilistici rischia di giungere a risultati troppo vaghi ed ipotetici (16).

In realtà gli arazzi di Vigevano — quelli almeno della « Storia di Ester » — sono già stati, sia pure in modo affatto indiretto ed involontario, riferiti a Jan van Roome. La signora Ackermann pubblicò (17) un arazzo, in collezione privata americana, che è, per così dire, un riassunto dei soggetti secondo e terzo della « Storia di Ester » di Vigevano. Ora la signora Ackermann, leggendo sulla manica di un personaggio le lettere RON le ritenne una sigla di Jan Van Roome: la stretta connessione degli arazzi con l'arte del pittore brussellese è, a giudicare dallo stile, più che probabile, ma per essa non si può invocare l'evidenza della lettera. Infatti gli arazzi di Vigevano, che sono certamente il prototipo e che certamente precedono nel tempo

---

(16) Cfr.: M. Crick-Kuntziger, *Maître Knoest et les tapisseries « signées » des Musées Royaux du Cinquantenaire*, Liegi, 1927 e *Marques et signatures de tapissiers Bruxellois*, Bruxelles, 1936, « Ann. Soc. Roy. Brux. », t. XL, dove la questione delle attribuzioni è chiaramente delucidata.

(17) Phyllis Ackermann, *Two signed tapestries in the collection of M.rs Christian Holmes*, in « Apollo », 1935, II, pagg. 32-35.

il panno studiato dalla signora Ackermann; che inoltre sono di qualità artistica e tecnica enormemente superiore (18), non recano nessuna lettera. Queste compaiono insomma solo in una derivazione di seconda mano e vanno forse riferite all'arazziere o a chi adattò il cartone, o forse indicano il nome di un personaggio (si noti che non si tratta certamente più della storia di Ester; la signora Ackermann parla genericamente di un episodio di romanzo): allo stesso modo che, a mio avviso, va interpretato come nome proprio lo IONAS che compare nel terzo arazzo della « Leggenda del Figliuol Prodigo ». Ben altra evidenza si potrebbe trovare nelle lettere che compaiono nel primo arazzo della « Leggenda del Figliuol Prodigo ». Sui gradini del trono è l'iscrizione rovesciata (19) (l'arazzo è stato, evidentemente, tessuto in basso liccio). Letta da destra: AN. MON. I. ROA (m), si può intendere come una « signature » del noto artista (20). Almeno come ipotesi, quest'interpretazione è certamente attraente. Altre lettere compaiono sotto il trono di Giacobbe nell'arazzo del Museo Stibbert con « Storie di Giuseppe », ma queste non sono di altrettanto agevole interpretazione: MA RIONE. Anche leggendole da destra, non è facile dar loro un senso plausibile. In definitiva, se il riferimento degli arazzi di Vigevano (e di conseguenza di quello del Museo Stibbert) direttamente all'arte del Van Roome anzichè a quella d'un suo seguace od imitatore, è probabile, non se ne può però avere la certezza assoluta. Anche sul conto dell'arazziere che tessè questi panni non si possono fare che ipotesi; ad una di queste, assai seducente, offrono il destro certe analogie intercorrenti tra arazzi di Vigevano e quelli con « Storie di Davide » nel castello di Sigmaringen,

---

(18) Conosco l'esemplare della collezione Holmes solo dalla riproduzione fotografica. Ma il confronto è già sufficientemente significativo in questo caso.

(19) L'iscrizione compare anche nell'arazzo di Minneapolis; essa però non è stata rilevata nè in *Late Gothic tapestry acquired for Institute*, in « The Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts », February, 1938, nè dal Goebel (*Wandteppiche*, I, 1, pagg. 125, 126). Gli arazzi erano prima nella collezione Brady (Cfr. Leslie A. Hyam, *The Brady collection*, in « Art News », april, 24, 1937).

(20) La prima parte della dicitura si potrebbe interpretare come una datazione, secondo l'esempio della « Passione » tessuta da Pietro Van Aelst, in due esemplari (uno nella Cattedrale di Trento, l'altro a Madrid), dove la scritta INOA, va interpretata 1507. (Cfr.: M. Crick-Kuntziger, *Cinq siècles d'art. Mémorial de l'exposition*, Bruxelles, 1935, vol. II). Qui, la lettura migliore sarebbe 1505: ma questa data sembra veramente troppo primitiva, non confacente allo stile degli arazzi, che postulerebbe una datazione dei cartoni intorno al 1515. Come è detto a pag. 154, la tessitura si direbbe avvenuta verso il 1520.

studiati dalla signora Crick-Kuntziger (21) che vi rinvenne la segnatura di Pieter Van Aelst. Particolarmente colpisce l'identità dei motivi decorativi della fontana nel primo degli arazzi di Sigmaringen (art. cit., fig. 1) e delle colonnine laterali negli arazzi con « Storie di Giuseppe; la somiglianza fortissima tra la donna che, nell'« Ester dinanzi ad Assuero », è (in basso a destra) intenta ad intrecciare un serto di rose e la dama che in « Betsabea alla fontana » si dedica alla medesima occupazione, tanto da far supporre che derivino da uno stesso modello — e i modelli, si sa, restavano di proprietà dell'arazziere.

Meno probante, ma tuttavia interessante, è la generale somiglianza del secondo e terzo arazzo della « Storia di Ester » con quello raffigurante « Re Davide che ascolta una notizia di guerra » (articolo cit., fig. 4).

Una, sia pur debole, prova potrebbe essere offerta dalle lettere « A » sulla borsa di Giuseppe nell'arazzo di Vigevano. La lettera « A » compare anche sulla borsa del Prodigo, nel primo arazzo di quella serie, dove però forse sta quale iniziale di un nome proprio, attribuito al personaggio (22).

L'attribuzione alla manifattura del grande arazziere, fornitore di principi e di sovrani, e particolarmente dell'Imperatore, non disdirebbe col fatto che gli arazzi appartennero a Francesco Maria Sforza.

In ogni caso gli arazzi di Vigevano sono usciti da un'ottima manifattura. L'esecuzione, pure se mancano fili d'oro o d'argento, è curatissima; il disegno sempre delicato e preciso; il colore, per quel che se ne può giudicare, sempre armonicamente distribuito: elementi che testimoniano della bravura e della sensibilità artistica dell'arazziere (23).

Nel complesso, i sette pezzi del Duomo di Vigevano sono uno dei più importanti gruppi di arazzi brussellesi del primo quarto del se-

---

(21) *Eine unveröffentliche wandteppichfolge von Peter van Edinghen genannt van Aelst*, in « Pantheon », Juni, 1936.

(22) Il particolare della lettera « A » sulla borsetta si trova in un altro arazzo raffigurante una « Danza a lume di fiaccola », comparso alla recente Mostra de « Le siècle de Bourgogne ». (Cfr. l'ediz. belga del Cat., pagg. 67, 68). Vi è avanzata una attribuzione, appunto, alla manifattura del Van Aelst. La fattura di questo pezzo è però meno fine di quella degli arazzi di Vigevano.

(23) In Italia, l'esempio che più s'avvicina al grande panno del « Traviamento del Figliuol Prodigo » sono i due pezzi con « Storie di Priamo » nel Collegio Alberoni a Piacenza. Per questi è stata anche affacciata l'attribuzione alla manifattura del Van Aelst, il quale, nel 1522, tessè una « Storia di Troia » di sette arazzi. Cfr.: M. Crick-Kuntziger, *Cinq siècles d'art. Catalogue*, tom II, pag. 61; Arturo Pettorelli, *Gli arazzi del Collegio Alberoni*, Piacenza, 1933.

colo XVI esistenti in Italia. Purtroppo lo stato di conservazione è senz'altro cattivo. Il fatto però che gli arazzi non siano stati, si può dire, toccati (a parte un vistoso rattoppo nel panno del « Pentimento del Figliuol prodigo ») può facilitare l'opera di restauro che, se sarà immediata e competente, varrà a ridurre o almeno ad arrestare i danni prodotti dal tempo.

Gli arazzi sono pervenuti al Duomo di Vigevano per donazione di Francesco Maria Sforza, secondo figlio di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este. Al contrario del fratello maggiore Massimiliano che, nel 1515, rendendosi a Francesco I Re di Francia aveva rinunciato ad ogni rivendicazione dei suoi diritti al trono e si era stabilito a Parigi, dove morì nel 1530, Francesco Maria non aveva voluto recedere dalle sue pretese sul ducato di Milano. Nel 1521, entrate in Milano le armate imperiali e papali, Francesco Maria fu proclamato Duca. Ma nel 1524 le truppe francesi rientrarono in Milano, dove lo Sforza fece ritorno nel 1525, dopo la battaglia di Pavia (24). La pace firmata il 25 dicembre 1528 confermò a Francesco Maria l'investitura imperiale, però dietro pagamento di 900.000 ducati. Carlo V gli fece sposare la nipote Cristina, figlia di Cristiano di Danimarca; la principessa giunse a Milano nell'aprile del 1534, ma nell'ottobre dell'anno successivo Francesco Maria morì senza discendenza, indicando l'Imperatore quale suo erede.

Nel 1534, qualche tempo prima del suo matrimonio, cioè il 10 marzo, il Duca fece donazione al Duomo di Vigevano, per mezzo del suo procuratore Gerolamo Mazza, di un importante complesso di sacre suppellettili, tra le quali non poche splendide opere d'arte.

Il documento relativo è stato pubblicato a cura di Angelo Tornielli, nella collezione di « Fontes ambrosiani » (25).

Limitandoci ad esaminare gli arazzi, vediamo elencati specificatamente tre « Muralia(s) panni rasei cum aliphantibus et giraphis », opera forse di una manifattura provinciale fiamminga, come Tournai od Oudenaarde che si erano specializzate nelle serie cosiddette « delle Indie » raffiguranti appunto paesi ed animali esotici (26), forse, invece, lavoro brussellese: infatti si sa che a Bruxelles una « histoire indienne

(24) Forse al momento del definitivo ritorno a Milano, dopo la battaglia di Pavia, risale l'acquisto degli arazzi in esame.
(25) *I corali miniati di Vigevano*, Milano, 1946, pag. 99 e sgg.
(26) Cfr.: H. Goebel, *op. cit.*, I, 2, fig. 226.

à olliffans et jeraffes » (sono esattamente le stesse parole) fu tessuta da Pieter van Aelst per Carlo V nel 1522 (27). Segue un gruppo di otto panni « rasei cum Sibillis, idest libica, tiburtina, delphica, cumana et Ecclesia X.ti... America, Europa et Samia », questi forse di fabbricazione brussellese (28). Tutti gli arazzi sin qui ricordati recavano le insegne del Duca. Seguono ancora un panno di Verdura (« cum fogliamine »); un « pannum rase cum barcho animalium et ovium », quasi certamente un lavoro di Tournai (29); una spalliera con la « istoria Orphei »; tre « tapeta rasei a fenestra pro uso Ecclesie »; infine « Muralias sive pannos de raso N. 12 ». Tutti gli arazzi dei quali sono specificati i soggetti sono andati perduti: e doveva trattarsi di pezzi assai curiosi rari ed interessanti. Gli arazzi attualmente esistenti presso il Duomo dovrebbero essere compresi nell'ultima, generica voce. Se, da un lato, la cosa può stupire, tanto più che non si capisce perchè di questi, che pure sono pezzi importanti, non sia indicato il soggetto non vi è d'altra parte, al momento attuale, motivo sufficiente per mettere in dubbio la provenienza, tradizionalmente affermata, dalla donazione ducale. Del resto, per quanto siano stati accuratamente abrasi, gli stemmi ducali si riconoscono ancora benissimo sui bordi superiori di tutti gli arazzi, ad eccezione di quello del « Traviamento del Figliuol prodigo », e naturalmente di quello con « Storie di Giuseppe », nel quale il bordo superiore è mancante.

Il Duomo di Vigevano possiede ancora altri arazzi fiamminghi cinquecenteschi, senza dubbio di diversa provenienza: una serie di sei episodi biblici con la marca di Oudenaarde, dello stesso tipo di quella conservata nel Museo dell'Opera del Duomo di Pienza, databile intorno al 1570. Gli arazzi non sono di eccezionale pregio artistico, tuttavia meritano di essere per ora almeno ricordati con questo breve accenno.

MERCEDES VIALE

(27) GOEBEL, *op. cit.*, I, 1, pag. 306 e 308. Non sarebbe improbabile che Francesco II avesse voluto dei panni sul tipo di quelli dell'Imperatore, suo patrono; e, naturalmente, l'ipotesi di suoi rapporti col Van Aelst farebbe pensare che questi non si limitassero all'acquisto di tre arazzi soltanto, ma anche di altri, tra quelli in suo possesso.

(28) Panni a soggetto di Sibille sono riprodotti dal GOEBEL, *op. cit.*, I, 2, figg. 53, 54, 55.

(29) Del tipo, se non identico, a quello riprodotto dal GOEBEL, *op. cit.*, I, 2, fig. 227.

UN DIPINTO DEL PANNINI
CON LA VEDUTA ORIENTALE DEL CASTELLO DI RIVOLI
SECONDO IL PROGETTO DI FILIPPO JUVARRA

Al principio del 1947, per provvida iniziativa dell'avv. Attilio Pacces, si è costituita un'Associazione degli Amici del Museo Civico con l'intento di stringere intorno al museo tutti coloro che si interessano alla sua vita, al suo sviluppo, agli incrementi delle sue raccolte, alla propaganda dei suoi tesori, e che desiderano collaborare con consigli, con opere, con mezzi agli alti scopi dell'istituto.

In altri Paesi, come la Francia, il Belgio, l'Inghilterra, l'Olanda e sopratutto gli Stati Uniti, gli Amici formano delle associazioni fortissime e potenti, che raccolgono intorno ai musei molte e molte persone, tutte occupate e preoccupate della vita e dello sviluppo del loro ente, generosamente contribuendovi con denari e con doni di oggetti. Tanto per dare un esempio, gli Amici del Metropolitan Museum di New-York assommano a più di dodicimila!

In Italia, dove l'istituzione non è nuova, ma alquanto disueta, non è pensabile per molte e svariate cause, di arrivare, neppure in proporzione, a così imponenti accolte; ma con tutto ciò, qui a Torino gli Amici del Museo Civico costituiscono ormai un vigoroso e attivo nucleo, che ha già fatto molto e che farà certo di più, quando il Museo disporrà finalmente di una sede, nella quale poter svolgere una reale attività artistica e culturale, e raccogliere quindi consensi e simpatie in più larghi strati della popolazione. Per intanto l'Associazione degli Amici del Museo Civico, oltre ad avere nel 1948 promossa e sostenuta la mostra dell'arazzo e del tappeto, ed organizzato conferenze, ha anche raccolto dei notevoli fondi per arricchire, quando se ne fosse presentata l'occasione, il Museo Civico di qualche pregevole oggetto. E l'occasione si è presto presentata, e gli Amici l'hanno subito raccolta.

Tempo fa il prof. Lionello Venturi, mi inviava la fotografia di un dipinto molto grande (3.70 × 2.80), firmato Giovanni Paolo Pannini, con la raffigurazione di un castello fregiato di uno stemma Sabaudo, in vendita presso una casa antiquaria di Parigi (fig. 1).

Appena vista la fotografia, riconoscevo subito il castello di Rivoli, così come avrebbe dovuto essere secondo il progetto grandioso di Filippo Juvarra.

Chi ha visitato la mostra del Barocco del 1937, ricorderà che nella sala dedicata al Juvarra, erano esposte tre grandi tele che illu-

1. – Gian Paolo Pannini. - Il Castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra. La facciata verso levante. 1724. Torino, Museo Civico. Dono degli Amici del Museo.

stravano appunto il progetto del nostro per il castello di Rivoli, che Vittorio Amedeo II, divenuto re, voleva rendere dimora veramente degna della dignità e della corona reale. Il catalogo di quella mostra, che deprecabili circostanze hanno impedito di condurre a termine, avrebbe date particolareggiate notizie sulla storia del progetto del

Juvarra e delle tre grandi tele esposte e di altre due non esposte, che erano state comandate dallo stesso Juvarra per illustrare il suo progetto. Basti qui dire soltanto che, essendo stato il castello di Rivoli devastato ed incendiato nel 1693 dalle truppe del Catinat, Vittorio Amedeo ne intraprese nel 1711 la ricostruzione e l'ingrandimento con un progetto dell'architetto Michelangelo Garove, progetto, che morto quest'ultimo nel 1713, fu continuato da Antonio Bertola, e poi a partire dal 1715 ancora da Filippo Juvarra giunto l'anno prima in Piemonte. Nel 1718 però, a quanto ci riferisce Giovan Battista Sacchetti nel suo « *Catalogo dei disegni* », Juvarra avrebbe dato un « *disegno* » e fatto eseguire un « *modello del nuovo regio castello di Rivoli, distante sei miglia da Torino, con dieci appartamenti...* ». Si trattava naturalmente di un progetto, completamente nuovo che purtroppo, come dice il Sacchetti, fu « *eseguito solo per metà* ». Al castello si lavorò infatti soltanto dal 1720 al 1726, e poi non ci si pensò più fino al 1793, quando l'architetto Carlo Randoni riprese per gli scaloni e per l'atrio il progetto del Juvarra (1). La magnificenza e la monumentalità del progetto del Juvarra per il castello di Rivoli risultano per altro anzitutto dalla piccola parte che ne fu eseguita, quindi dal modello in legno costruito dall'Ugliengo che per fortuna nel 1940 salvai dalla distruzione portandolo al Museo Civico, dagli schizzi preparatori nei due preziosi albums che vennero donati allo stesso museo dagli ingegneri Giovanni Chevalley e Angelo Reycend, da un magnifico disegno ritrovato alla Biblioteca d'arte di Berlino dal prof. A. E. Brinckmann; e infine da quelle grandi tele che, come ho detto, il Juvarra aveva fatto dipingere da insigni artisti di Roma, di Venezia, e di Torino per dare al re la concreta visione della sua idea.

Si sa da documenti che le tele erano sei, tutte ordinate nel 1723, e precisamente due a Roma a Giov. Paolo Pannini e altre due pure a Roma al paesista Andrea Lucatelli con le vedute delle quattro fronti esterne; una a Venezia a Marco Ricci con il grande scalone d'onore; l'ultima con l'atrio e lo scalone al prospettico Massimo

---

(1) Sulla storia del castello di Rivoli si vedano: A. Telluccini, *Il Castello di Rivoli Torinese*, in « Bollettino d'arte », 1930-31, pagg. 145 sgg. e 193 sgg.; L. Masini, *La vita e l'arte di Filippo Juvarra*, in « Atti soc. piem. arch. e b. a. », IX (1920); A. E. Brinckmann, *Theatrum novum Pedemontii, pag.* 50 sg.; e L. Rovere. V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra,* pagg. 66 sgg. e 136 e tavv. 157-161.

Teodoro Michela di Torino (2). Altri documenti ci informano che quadri del Pannini e del Lucatelli, spediti per nave e salvatisi per miracolo dall'essere buttati a mare a causa di una furiosa tempesta, arrivarono nel 1725 e furono portati con quelli del Ricci e del Michela a Rivoli. Nel 1781 si trovavano in un salone di Palazzo Madama, dove li ricorda il De Rossi (3), e dove li vide ancora nel 1819, ma solo in numero di cinque, il Paroletti (4). Mentre quelli del Ricci e del Michela finivano più tardi a Palazzo Reale, i tre del Lucatelli e del Pannini passarono invece a Moncalieri nelle cui soffitte li ritrovò a brandelli il Telluccini; nel 1937 infine il Principe di Piemonte Umberto fatti ben restaurare i tre di Moncalieri, riunì i cinque quadri a Racconigi, dove ritengo si trovino tuttora.

---

(2) « 1723, 4 Febbraio: ... in Venezia... per pagare al signor Marco Ricci a buon conto di L. 1000, prezzo convenuto d'un quadro grande d'architettura in servizio di S. M. per il castello di Rivoli rappresentante l'interno del salone di detto castello: L. 333 : 6 : 8 » (Real Casa);

« 1723, 22 Maggio. In Roma metà al signor Andrea Lucatelli et l'altra al signor Gioanni Paolo Panini, a bon conto del prezzo di quattro quadri ch'essi si sono obbligati di fare per il reale castello di Rivoli rappresentanti le prospettive del medesimo: L. 1500 » (Real Casa);

« 1724, 6 Marzo; al pittore Olliverò, per 6 figurine fatte sopra la carta... mandatesi a Venezia per essere dipinte dal pittore Ricci nel quadro che sta facendo della prospettiva dell'interiore del salone del castello di Rivoli: L. 6 »;

« 1724, 29 Marzo: agli eredi del fu pittore Massimo Michela per residuo di L. 405 dovutegli, cioè L. 375 d'un quadro grande d'architettura rappresentante l'interiore dell'atrio e scale dell'entrata nel reale castello di Rivoli e da portarsi nell'appartamento di S. M. al piano di terra in detto castello... ».

Altri pagamenti per gli stessi quadri il 14 Agosto 1724 a Marco Ricci; il 25 Agosto 1724, e il 20 Marzo, il 28 Agosto, il 24 Settembre 1725 al Lucatelli e al Pannini. Il quadro del Ricci era già a Rivoli nel 1724 perchè il 14 Agosto venivano pagate « in Venezia... per porto da detta città a Canonica et altre cause, d'un quadro grande d'architettura dipinto dal pittore Marco Ricci in servizio di S. M. per essere portato nel Reale Castello di Rivoli, L. 27 : 6 ». Quelli del Pannini e del Lucatelli arrivarono al principio del 1725, essendosi il « 15 Marzo... pagate per la tangente di tre quadri pervenuti da Roma, rappresentanti l'uno S. Carlo (di Sebastiano Conca per Venaria Reale) e gli altri due prospettive del castello di Rivoli, aggiudicate spettar a S. M. per il deperimento di diverse merci gettatesi in mare in occasione che assalito da burrasca il bastimento su cui queste e quelli veleggiavano, questi si sono resi in porto, L. 50 » (Real Casa). (Dalle schede mss. di Alessandro Baudi di Vesme, possedute dalla Società piemontese di arch. e b. a. e in deposito al Museo Civico).

(3) O. De Rossi, *Nuova guida per la città di Torino*, 1781, pag. 89.

(4) M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, pag. 61: L'étranger doit chercher à voir une chambre où sont les tableaux qui représentent les aspects du château de Rivoli tel qu'il devoit être, s'il était achevé. De ces tableaux les deux représentant les façades exterieures du château, sont de Jean Paul Panini; celui qui représente la grande salle, est de Marco Ricci; un autre qui retrace la vue des pins, est de Pierre Locatelli, et le dernier qui donne la coupe géometrale de l'édifice, est d'un artiste appelé Michela, avec les figures peintes par Olivieri.

E il sesto dipinto? Il Vesme lo dava perduto; e perduto l'abbiamo dato anche Rovere ed io nel volume sul Juvarra. Ecco invece che d'improvviso il quadro risalta fuori, nientemeno che da Parigi e in

2. – Gian Paolo Pannini. - Il castello di Rivoli secondo il progetto del Juvarra. La facciata verso mezzogiorno. Castello di Racconigi.

perfette condizioni, come non si possono davvero dire le altre tre grandi tele che sono rimaste in Italia. Ed è bene far subito una confessione, e cioè che l'attribuzione fatta dal Telluccini ed accettata

dal Rovere e da me di due delle tele di Racconigi al Pannini e di una al Lucatelli, è errata. In realtà, poichè il quadro di Parigi è firmato e ben chiaramente « Pannini », ne deriva che delle tre tele di Racco-

3. – ANDREA LUCATELLI. - Il castello di Rivoli secondo il progetto del Juvarra. La facciata verso mezzanotte. Castello di Racconigi.

nigi, è del Pannini solo quella firmata con la veduta della facciata meridionale (fig. 2), mentre le altre due, non firmate, con la facciata settentrionale ed il fianco occidentale, sono evidentemente (e lo avrebbe già dovuto dire anche la maniera) del Lucatelli (figg. 3 e 4).

In ogni modo, l'interesse del quadro parigino è parso molto grande; ed ecco che l'Associazione è subito intervenuta e il presidente avvocato Pacces, sentito l'avviso di altri amici e mio, si è determi-

4. – Andrea Lucatelli. - Il castello di Rivoli secondo il progetto del Juvarra. Il fianco ad occidente. Castello di Racconigi.

nato per l'acquisto. Il prezzo richiesto era in verità piuttosto alto; ma si giunse ad un accordo; e così grazie alla generosità degli Amici che io ringrazio pubblicamente di gran cuore, il Museo si è arricchito di un quadro di notevole pregio, e di un documento di sommo inte-

5. Vittorio Amedeo II (?) con il suo seguito. Particolare del dipinto riprodotto alla figura 1.

6. L'architetto Filippo Juvarra (a destra). Altro particolare della figura 1.

resse per la storia dell'architettura piemontese e per quella particolare del castello di Rivoli.

Il quadro è già a Palazzo Madama e probabilmente nella stessa sala dove si trovava già un secolo fa; nella loro prova di amicizia e di interessamento al museo gli Amici hanno avuto presente anche il significato di un così singolare ritorno alla pristina sede.

Ed ora guardiamo bene questo figliuol prodigo. Esso raffigura il fianco che mancava ancora per la intera documentazione del castello, e cioè l'orientale; ma il Pannini, da grande artista, non si è accontentato di una veduta puramente architettonica ed ha rappresentato di scorcio anche la facciata

settentrionale e parte delle rampe di accesso. Non è il caso che io mi soffermi sulle particolarità del progetto Juvarriano, che non differiscono da quelle delle altre fronti sulle quali hanno già discorso a lungo il Telluccini ed il Brinckmann. Vale per altro la pena di rilevare la grandiosità del terrazzo, che si protende come una prora di nave, verso la valle; la forza del partito architettonico sull'alto basamento, l'equilibrio di tutti gli elementi architettonici e decorativi per un effetto di somma monumentalità e imponenza.

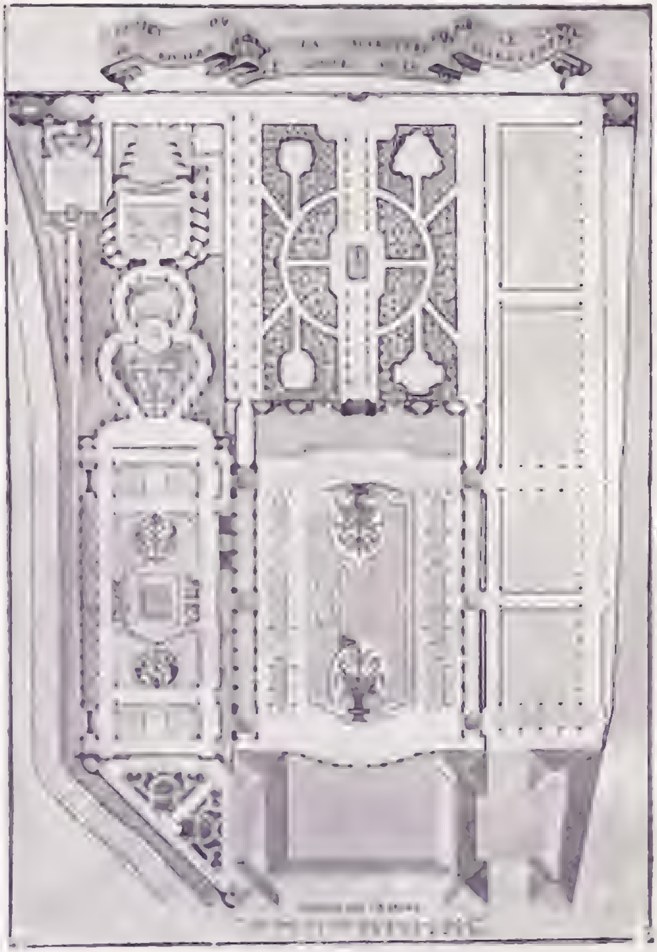
Il dipinto è per altro interessante anche per qualche particolare. Ad esempio nel cavaliere, che cappello in testa e scettro nella mano si dirige verso sinistra, attorniato da altri cavalieri tutti a capo scoperto (fig. 5), non si dovrà forse riconoscere lo stesso Re Vittorio Amedeo II? Ma c'è altro. In primo piano, su una rampa è raffigurato Filippo Juvarra, questa volta in abito talare e con al collo la croce di cavaliere (fig. 6); e bisogna dire che la sua bella faccia tonda par riflettere quel carattere ilare e sereno che concordemente gli attribuiscono i suoi biografi. Gli è accanto, appoggiato alla balaustra, un altro personaggio evidentemente legato a lui e al progetto; forse Antonio Bertola, forse un altro collaboratore; ma riconoscerlo e individuarlo non è davvero facile. La fisionomia del Juvarra in questo quadro risponde a quella che ci dànno altri suoi ritratti, assai più della figura in abito da gentiluomo che il Pannini dipinse sull'altro suo quadro. Ritratto dal vero l'uno, a memoria l'altro? Non c'è dubbio in ogni modo che nell'una e nell'altra figura si tratti del Juvarra. Ce lo aveva già detto il Paroletti: « dans le deux tableaux de Pannini sur la rampe des escaliers qui conduisent aux châteaux de Rivoli, le peintre a dessinè le portrait en pied du Chevalier Dom Philippe Juvarra architecte, qui en a donné le dessin ».

Poichè sui due quadri del Lucatelli, il Juvarra non è raffigurato, questo significa che il quadro di Parigi era fra i cinque che il Paroletti vide ancora nel 1819 a Palazzo Madama. E allora vien naturale la domanda: quando e come se ne è andato fuori d'Italia? Non era cosa da nulla con le sue dimensioni di metri 3,70 per 2,80! Piccolo mistero, che forse resterà sempre tale.

Rallegriamoci piuttosto che grazie a bravi Amici il quadro sia tornato a Torino e proprio a Palazzo Madama ad arricchire il nostro museo e a completare, in modo felicissimo la documentazione del progetto Juvarriano sul castello di Rivoli. VITTORIO VIALE

UN GIARDINO ALLA FRANCESE
IN UN CASTELLO DEL CUNEESE

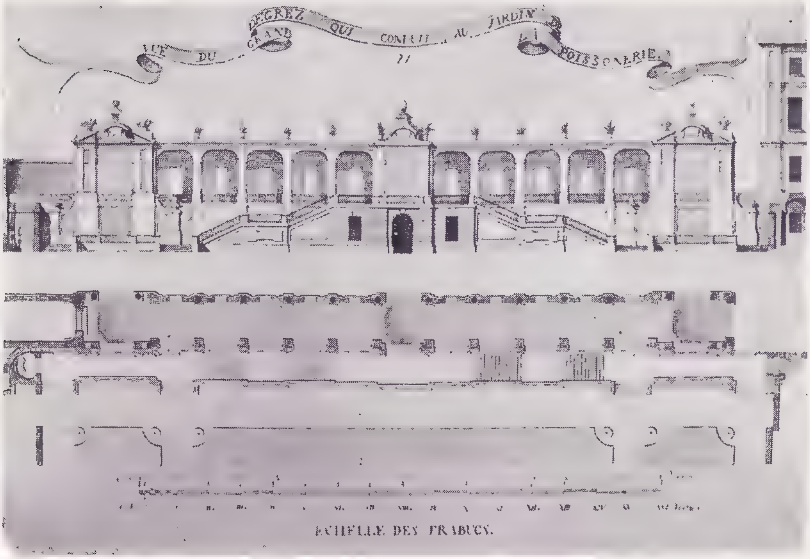
I sette disegni per un giardino alla francese, qui riprodotti, fanno parte con altri quindici di una cartella, che costituiva il progetto sia d'insieme, sia di particolari, apprestato dal conte Amico di Castellalfero per la trasformazione del giardino del conte Vittorio Amedeo Solaro della Margarita, suo cognato.



1. Pianta generale del giardino.

Alcune lettere d'archivio consentono di attribuire ai disegni la data 1748, e se non proprio di stabilire che essi siano sicuramente di mano dello stesso conte di Castellalfero, almeno che furono di certo eseguiti in base a sue precise indicazioni.

Il conte di Castellalfero era un buon architetto di giardini, aveva studiato in Francia

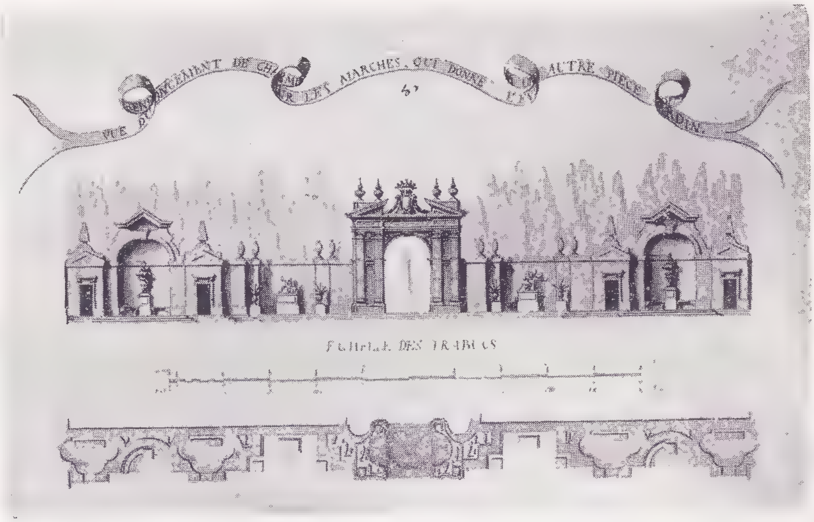


2. Galleria prospiciente il fiume e i monti.

sulle tracce del Le Nôtre ed aveva anche cooperato alla trasformazione del giardino del palazzo reale di Torino.

Nel Piemonte, fino al regno di Vittorio Amedeo II, anzi fino al termine delle lunghe guerre del primo decennio del sec. XVIII, i giardini dei castelli avevano conservato una certa rustica semplicità: l'impianto era generalmente all'italiana, ed una grande importanza vi avevano gli orti e i frutteti. Con l'avvento al regno di Vittorio Amedeo II e il dominare dei gusti costosi della Corte francese, molti giardini vennero trasformati con richiami in miniatura a Versailles, a Marly, a Chantilly ed altri luoghi di regali delizie. A quanto pare, fu lo stesso conte di Castelalfero a suggerire al cognato la vasta trasformazione del suo giardino di Margarita (Cuneo), tentato dalla possibilità di sfruttarne a sua guisa la favorevole natura del terreno.

Però il compito per altri versi non era facile. Terreno molto lungo e molto stretto, costruzioni rustiche dal lato verso il paese da occultare, dal lato opposto una ripa a rapido pendio, piena di anfratti, alta di qualche metro su di un largo bedale (la medioevale bealera di Carrù) ed infine la necessità di conservare al palazzo la sua larga

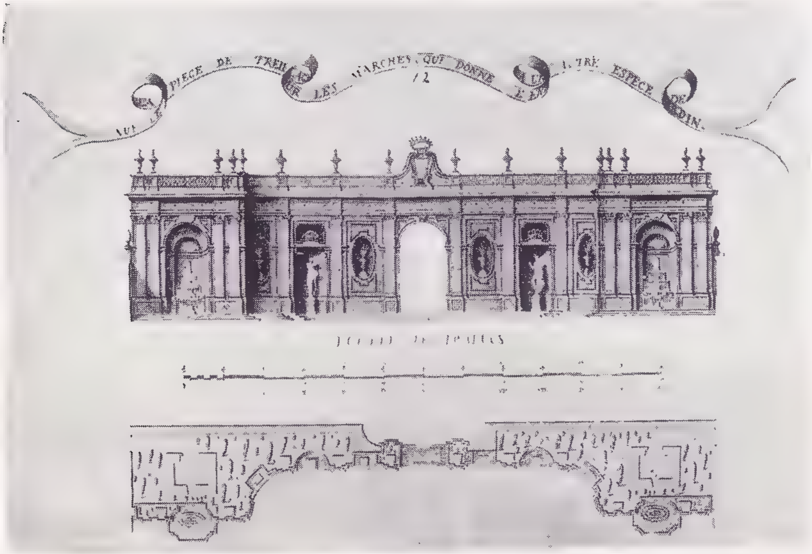


3. Muro di cinta ed arco d'ingresso al bosco.

vista sui prossimi colli e sulle Alpi, da quelle di Ceva al Monviso. Quindi niente, o quasi, masse d'alberi ad alto fusto.

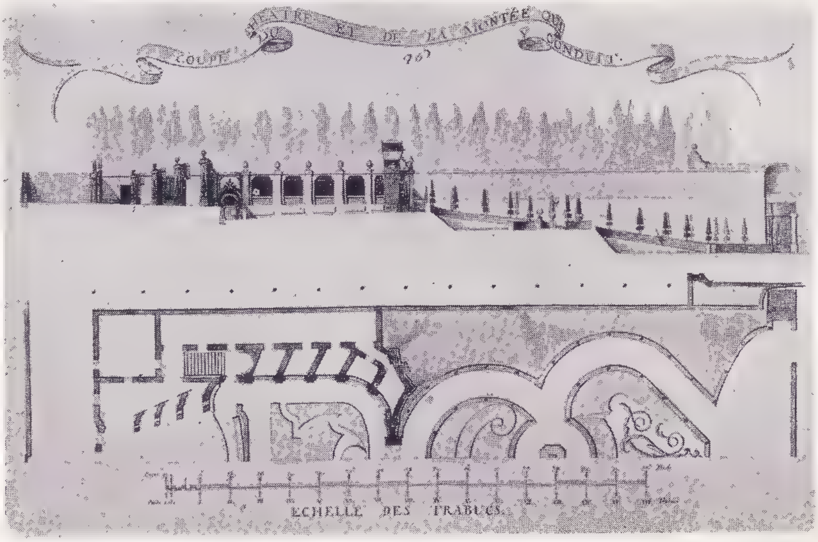
I disegni del Castelalfero documentano la fantasia e l'abilità dell'architetto nello sfruttare il poco spazio e nel creare prospettive e recessi a sorpresa, secondo il gusto del tempo. Così ideò verso il paese uno schermo di carpini a portici, in modo da occultare le casupole al margine del giardino e dal lato opposto un portico parallelo a «treillage» per rampicanti. Entrambe queste quinte chiudevano un un molto vasto «parterre» a «plates bandes» con disegni fatti da bordature di mirto tenuto molto basso. E lo stesso « parterre », dal lato fronteggiante il palazzo, serrò in una vasta ed alta cintura di verde al cui centro si apre un largo e solenne viale a lunga prospettia.

Per la prima parte della ripa previde un vasto spianamento in modo da creare al portico di « treillage » un sottostante largo prato, limitato da balaustri di busso, sogguardanti sul placido bedale sottoscorrente, al di là del quale un vasto pendio a prato, digradando al fiume, forma come una terza terrazza, in modo che dal portico a « treillage », aperto su una larga visuale di colli e di monti, si potesse godere, come da un terrazzo, di una prospettiva naturale quanto mai favorita dal terreno.



4. Progetto di fondale del viale.

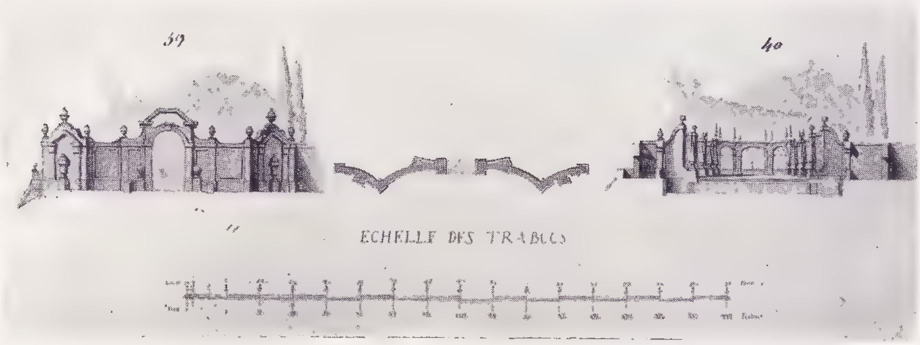
Che cosa poi immaginava il conte di Castelalfero dietro il grande paravento di verdura limitante con largo emiciclo il parterre o giardino d'onore? Quei recessi misteriosi e dissimulati, cari agli idilli del sec. XVIII, un labirinto, una piccola cappella di verde, a croce greca, con quattro ippocastani a guisa di colonne angolari e svettanti in un vasto baldacchino di verdura, sulla Madonna eretta al centro. E poi statue, griglie, acque correnti e a specchio. Rimaneva tuttavia una parte della ripa, che per la natura del terreno era meno facile adattare, tanto più che polle sorgive vi creavano venature e anfratti. Ma la fantasia feconda dell'architetto trova una soluzione brillante: raccogliere le acque in un ninfeo, e con trasporti di terra creare un piano inclinato verso l'alto, in modo da costituirvi due rampe di accesso ad un breve piano artificiale che sarà la platea del teatro di verdura, con le sue logge, la scena, le quinte, formata ogni cosa da siepi di carpini. Una bellezza. E poichè proprio sulla destra del palazzo è la visuale montana da proteggere, ecco l'architetto diventar botanico, suggerire le piante da impiegare, determinarne la specie e il posto preciso sulla topografia del giardino e compiere la sua fatica con splendidi disegni di « plates bandes » per il



5. Il teatro di verdura.

parterre ed altri recessi del giardino; in una parola botanico e architetto si dànno la mano nella creazione del bellissimo artificio, in cui la natura sarebbe stata addomesticata e piegata a date esigenze senza tuttavia parerlo.

Ma giardino ed architetto avevano un grande nemico: la borsa del committente. Il conte della Margarita era uomo molto dinamico, ma non di felice carattere, onde passò la vita impegolato in liti mai più finite. Avuto il disegno, incominciò senz'altro i lavori. Piantò il porticato di carpini sul lato verso il paese, poi la grande quinta centrale del « parterre », i tre viali principali a prospettiva. Riuscì ancora a costruire il labirinto, la cappella e alcuni recessi misteriosi tra i quali serpeggia e canta un rivo. Fece i voluti trasporti di terra per creare il sottopiano del prato sul bedale e il terrazzo che avrebbe dovuto essere coperto dal portico a « treillage ». Rimasero griglie e statue e specchi d'acqua nel regno delle speranze. Del ninfeo non tracciò che lo specchio circolare d'acqua, ed in quanto al teatro cominciò l'adattamento del terreno senza portarlo a termine. Ringraziamo il cielo che abbia potuto fare qualche cosa e non tutto, altrimenti oggi, per mantenere simile giardino dovrei vendere i poderi. Comunque un



6. Uscita a nord del giardino – Prospettiva del teatro di verdura.

bel nucleo del progetto è stato realizzato, anche se in modo più semplice ed è ancora oggi un complesso piacevole all'occhio.

Il figlio del conte Vittorio Amedeo sul piano inclinato destinato al teatro, trovò nulla di meglio che piantare la vite e così quella piccola e ridicola vigna guastò l'armonia del giardino fino al 1854, quando il conte Clemente Solaro, noto ministro degli esteri di Re Carlo Alberto, riconoscendone l'incongruenza la divelse per piantarvi, con altra incongruenza, una massa arborea all'inglese. Pini, faggi, querce ed altre essenze oggi formano una quinta imponente e bellissima di verde, ma il suo ideatore non previde che crescendo gli alberi avrebbero tolto al palazzo gran parte di quella visuale montana che il conte di Castellalfero aveva cercato ad ogni costo di conservare. D'altra parte che avrebbe oggi il coraggio di abbatterli?

Queste sono le vicende di uno dei pochi giardini alla francese, ancora rimasti in piedi nella provincia di Cuneo. C'è da chiedersi con qualche malinconia: fino a quando?

Carlo Lovera di Castiglione

RECAPITULATION DE TOUS LES ARBRES, ARBRISSEAUX, BOULES, PIRAMIDES, OBELISQUES, STATUES ET PIEDESTAUX

1ª Colonna. – *A:* Ormeaux - Neptune - Un fleuve - Arbres pines - Obelisques - Boules - Obelisques - Ormeaux pour plafons - Ormeaux en piramides - Appollon - Ormeaux pour plafons - Tilleuls.

B: Charmille et ormeaux - Ormeaux en piramides - Jasmin de Canadà - Buis - Charmille et ormeaux.

C: Mele rose - Orange - Chinois - Orange - Limon - Biguarade - Mirthe - Leandre ou Laurier blanc.

2ª Colonna. – *A:* Tilleuls - Pins - Orme a Boule - Ormeaux - Eau - Air - A boule - Ormeaux - Terre - A boule - Ormeaux - Flore - Clio - Chevrefeuille - Charmille et ormeaux.

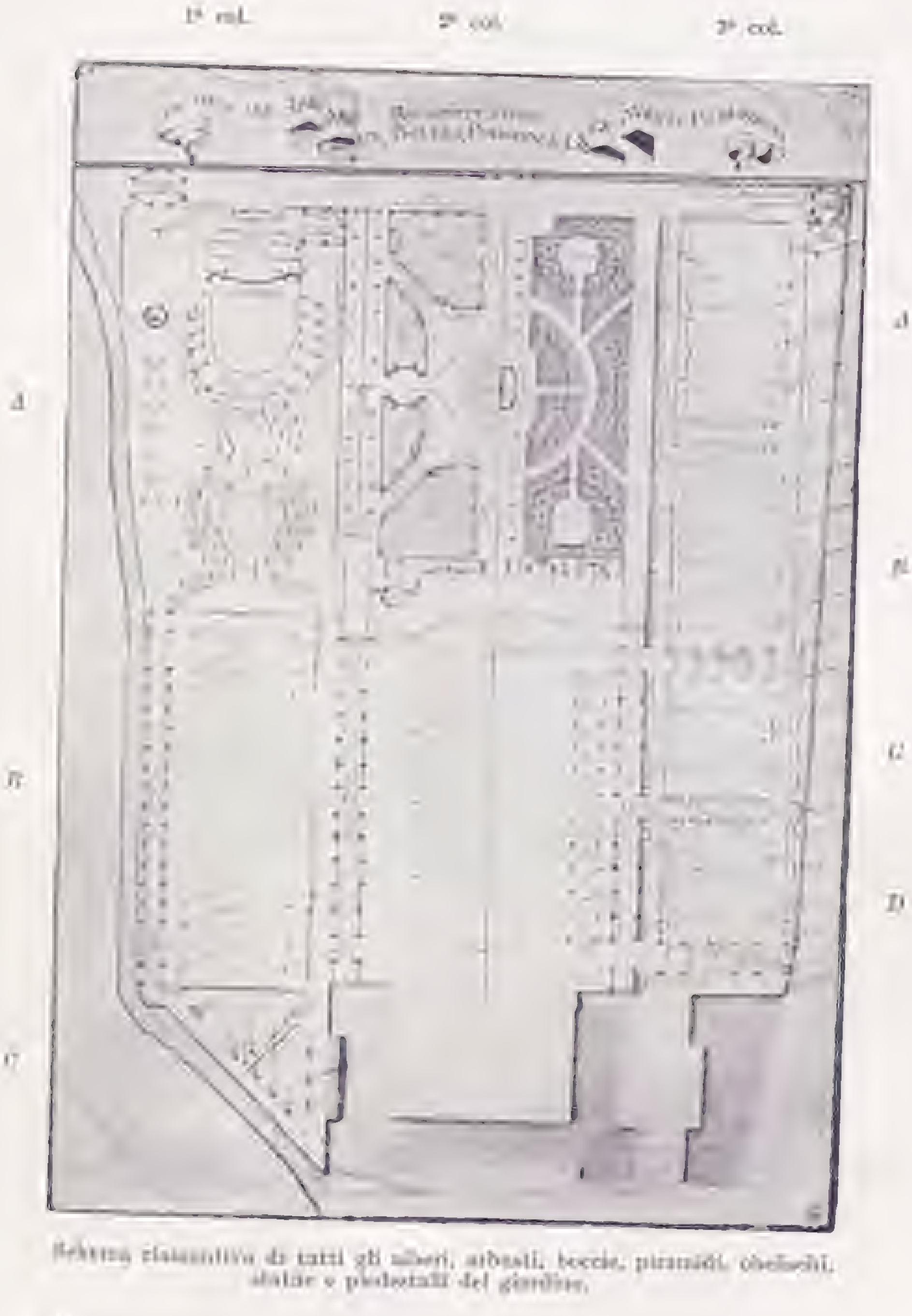
B: Ormeaux, Verne, Charmille et autres espèces - La Joute - Frene, Verne et charmille avec d'autres espèces - Diane - Chênes, Verne, Charmille, avec d'autres espèces - Ormeaux, Vernes, Charmille et d'autres espèces - Le Branlé - Buissons ardens - Grenadiers - Jeux d'enfans - Obelisques - Acacias - Charmille et ormeaux.

3ª Colonna. – *A:* Culotes de Suisse - De Javen - Monille bouche - L'Angobert - Pommiers nains dits de St. Jean - La Carmelite - L'Orange - Le Besi de Charmontel - Bergamot Cressane - Le Satin - Suisse - La Jalousie - Juilliers - St. Germain - De Paque - La Marquise - Poire virgouleuse - Louis Bonne - Blanchettes - Poires doiennes - Peches roiales - Prosses mignones - Avant peches blanches - La Magdalaine - L'Admirable.

B: De vigne ou Petit Vin - Lansac - Bresilamotte - Brutte Bonne - Poire virgouleuse - Damas violet - Damas rouge - Prunes abricot - Poire virgouleuse - Dams verd - Poires de parfum - Damas blanc - Poires doubles fleurs - Perdigon hatif - Franc roial - Mirabelle grosse - Poires chasseries - Mirabelle double - Mirabelle perlée - Poires sucrés verds - Cerises de Montmorenci - Coret ou coeur de pigeon - Guignes - Griottes - 'A bouquet - L'Alberge jaune - L'Alberge rouge - La Violette hattive - La Violette tardive - Peches d'Italie - Bellegarde.

C: Dauphinés - Epine d'hiver - Abricots hattifs musquées - Vilaines d'Anjou - Poires coins - Abricots jaunes - Poires rose - Abricots nains - Abricots Gros - Calville blanc - Calville rouge - Bergamote - Pavi Rambouillot - Peches de Vigne - Peches de Trojes - Magdalaine musquée.

D: Martial ou angelique - Tibin Villers - Sucrin noir - Calville blanc - Calville rouge - Reine Glaude - Prune de Provence - Glaudines - De S.te Catherine de Catalogne ou jeune hattive - Beurier d'Angleterre - Grosse noire de Montreuil ou Violette hattive - Beurier rouge - Magdalaine musquée - Chevreuse hattive - Chevreuse tardive - Bordine - Persiques - Merveille d'hiver - De Peau - Pavis de Pompone ou Monstrueux - Rainette blanche - Rainette grise - Rainette franche - Rainette d'Angleterre - Bardin.



Schema riassuntivo di tutti gli alberi, arbusti, boccie, piramidi, obelischi, statue e piedestalli del giardino.

DISEGNI DEI GALLIARI PER «LA VITTORIA D'IMENEO»

«... Nel 1750 pel maritaggio del Duca di Savoia Vittorio Amedeo con Maria Antonia Ferdinanda di Spagna avean luogo in Torino straordinarie dimostrazioni di gioia eccitate da sì splendido avvenimento, per cui stringevansi in parentado due reali prosapie che poco prima s'eran guerreggiate ne' lieti campi d'Italia.

Fratelli Galliari: Assedio della città di Filippi.
Torino, Bibl. Reale.

Con quella felicità e vaghezza di stile a lui sì propria dipingendo le tele del Regio teatro (Bernardino Galliari) contribuì non poco ad accrescere lustro e splendore a quelle patrie feste nel drammatico componimento *La Vittoria d'Imeneo* sì bene espresse (1): anzi li tre scenari che Bernardino coi fratelli allora dipinse per le tre parti

---

(1) «Il dramma *La Vittoria d'Imeneo*, scritto per reale comando dall'egregio professore Bartoli fu rappresentato nel Regio teatro per le indicate regali nozze nel giugno 1750».

nelle quali dividevasi il dramma furono giudicati di tanto merito che J. P. Le Bas ne pubblicava in quell'istesso anno li disegni in intaglio colla stampa del libretto, per reale commissione ». Così l'abate Gustavo Avogadro di Valdengo, in un opuscolo intitolato *Cenni sulla vita e le opere di Bernardino Galliari*, pubblicato a Torino presso la Stamperia Reale l'anno 1847.

Le tre incisioni del Le Bas alle quali accenna l'Avogadro sono ben note, e non rarissime. Sono invece ancora del tutto inediti i due disegni dei Galliari, corrispondenti al primo ed al terzo scenario per *La vittoria d'Imeneo: Assedio della città di Filippi* e *Luogo magnifico* (2). Il disegno per l'*Assedio* si conserva a Torino nella Biblioteca Reale (3). Quello raffigurante il *Luogo magnifico* (4) è tornato a Torino recentissimamente, ceduto al Museo Civico, insieme con l'incisione corrispondente, da un grande collezionista di disegni scenografici Monsieur Edmond Fatio di Ginevra.

Le incisioni del Le Bas sono il principale punto di riferimento per l'attività dei Galliari prima del '56, così scarsamente documentata. Esse sono particolarmente significative per quel che riguarda la composizione, che vi appare già svincolata dallo schematismo prospettico caro ai Bibbiena, già rivolta a creare un effetto teatrale più liberamente pittorico e panoramico. Ma, diversamente da quel che ritiene il Tintelnot (5), dalle incisioni del Le Bas non si direbbe che l'esempio del Juvarra sia stato molto sentito dai Galliari.

Nel *Luogo magnifico* la successione nello spazio di ambienti incurvati e simmetrici può ricordare forme e modi juvarriani, ma la somiglianza è tutta in superficie: dove sono il senso di necessità spaziale, l'impetuoso ritmo architettonico, la libertà fantastica e creativa delle scenografie del Messinese? Il *Luogo magnifico* si risolve in un elegante giuoco di incorniciature sceniche, in una virtuosistica variazione sul tema della scena-quadro, dove le architetture, strutturalmente inconsistenti, assumono un valore francamente decorativo.

---

(2) Il secondo scenario rappresenta un *Tempio dedicato ad Ercole*.

(3) Incollato sulla prima pagina di un volume (Man. 327) con *Invenzioni teatrali di Fabrizio Galliari*, per gli anni 1760-62. Il disegno è a penna e acquerello, mis. cm. 28 × 19. Reca la dicitura: *[Ga]lliari inu.* Nell'incisione corrispondente la dicitura è: *Frat. Galliari inv.*

(4) Penna e acquerello, mis. cm. 26,7 × 18,7. Dicitura: *Frat. Gall'ari invent.* Nell'incisione la dicitura è: *Frat. Galliari invenit.*

(5) *Barock Theater und Barocke Kunst*, Berlin 1939, p. 96.

Allo stesso modo l'espressione lirica ed evocativa delle scene di paesaggio del Juvarra non si ritrova nell'*Assedio*, manierata invenzione nella quale le arbitrarie grazie del rovinismo sono accortamente ravvivate dalla pittoresca e quasi festosa esuberanza degli apparati militareschi.

I disegni accentuano ancora l'impressione prodotta dalle incisioni. Nel segno lieve, scattante con agile precisione, nell'acquerellatura morbida e fioccosa riconosciamo il gusto estroso, amante delle spiri-

2. Fratelli Galliari: Luogo magnifico.
Torino, Museo Civico.

tose e leggiadre invenzioni, dal quale prende vita la scenografia rococò. Ma, pur nei concordi intendimenti stilistici, non riesce difficile distinguere nei disegni due mani diverse. Questi fogli, in tal modo, portano un'importante testimonianza alla dibattuta questione della divisione del lavoro tra Bernardino e Fabrizio Galliari (6). L'Avogadro, come s'è visto, mette Bernardino in primo piano, se-

(6) Giovanni Antonio ebbe sempre la parte di esecutore materiale dei progetti dei fratelli.

guendo in questo il Paroletti (*Vite e ritratti di sessanta illustri piemontesi*, Torino, 1824) contro le affermazioni delle fonti più antiche. Ricordo, per tutte, Ignazio Nepote (*Il pregiudizio smascherato...*, Venezia, 1770): « A tutti sono cognite — dei Galleari l'opere — ... che alcun non può competere — con essi nel lor genere — avendo dato regole — ... sì nell'architettonica — come nella prospettica — con decorazion proprie — dell'inventor Fabrizio — e chi saper desidera — di Bernardino istorico — quale il valore siesi — nel bel salone portesi — del fu nobil Caraglio — dipinto con gran spirito — e tinger gustosissimo ».

Bernardino dunque era esclusivamente decoratore; « istorico », pittore di « storie », lo chiama il Nepote. Fabrizio era « inventore », ossia era il vero e proprio scenografo, come l'intendiamo oggi. L'affermazione del Nepote è convalidata sia da recenti ritrovamenti di fogli, album, ecc. con progetti firmati da Fabrizio, sia dai disegni in esame.

Nell'*Assedio* la divisione del lavoro non è così evidente perchè la parte architettonica e paesistica è limitata in confronto a quella figuristica. Invece nel *Luogo magnifico* le figure non solo sono senza discussione d'altra mano di quella che tracciò le architetture, ma risultano aggiunte in un secondo tempo. Tracciate a parte, sono state ritagliate e incollate sul disegno architettonico già finito e completo in ogni sua parte. Per il soffitto dell'ambiente in primo piano non si rendeva necessario ricorrere a questo artificio. Fabrizio lo lasciò in bianco, e Bernardino lo completò con una decorazione di uno stile e gusto che si ritrovano in altre sue opere pittoriche un poco più tarde: il soffitto « dipinto con gran spirito » del palazzo Isnardi di Caraglio (7) e il sipario del Teatro Regio (8).

Oltre al loro interesse artistico, i disegni per *La Vittoria d'Imeneo* hanno anche un valore particolare per Torino, trattandosi di opere così intimamente legate alle tradizioni ed alla storia del Piemonte e della Casa di Savoia, e rievocanti festosi e memorabili avvenimenti cittadini.

Perciò tanto più è da rallegrarsi che Monsieur Edmond Fatio abbia acconsentito a privare la sua collezione del disegno di *Luogo magnifico* e che il Museo Civico, acquistandolo, abbia arricchito la sua già ampia raccolta di lavori dei Galliari.

MERCEDES VIALE

---

(7) Dipinto nel 1758, distrutto nel 1943 quando venne colpito da bombe il palazzo, sede dell'Accademia Filarmonica.

(8) Dipinto nel 1756, aveva per soggetto « Le nozze di Bacco e di Arianna ». Il sipario è perduto, ma se ne conserva il bozzetto nella Pinacoteca Sabauda.

NOTIZIE

Segnalazioni di antiche pitture in Piemonte.

Pitture Romaniche. — Nel togliere i travi per rifare il tetto alla chiesa di San Costanzo al Monte presso Dronero, si scoprì che la parete della navata destra recava nella parte superiore, per un tratto lungo metri 3,15 ed alto circa 0,66, traccia di intonaco dipinto con frammenti di figure decapitate quando il muro stesso venne, in epoca imprecisata, abbassato (fig. 1).

Per quanto i frammenti siano brevi e lacunosi ed in alcuni punti coperti da calce, si comprende, aiutati anche dalle lettere rinvenute EVA, DAMI, che si tratta di storie della genesi rappresentate su fondo color di pergamena, divise da riquadri verticali rossi. La parte inferiore ridipinta con una tinta verde è illeggibile.

Di queste pitture rimangono ben chiare da sinistra a destra: *a*) un panneggio trattato con tecnica larga con tocco rapido, fluido, con colori azzurri grigi rosa e gialli sovrapposti con effetti di iridescenza e di cangiantismo singolari; *b*) un corpo femminile nudo dalle coscie alla cintura, forse una figura di Eva; *c*) altra figura di Eva a mezzo busto rappresentata in una zona più bassa e di cui si vedono bene la scritta, il viso e parte delle mani (fig. 2). Un altro frammento *d*) rappresenta la parte superiore del corpo di Adamo ed Eva interrotti all'altezza del naso.

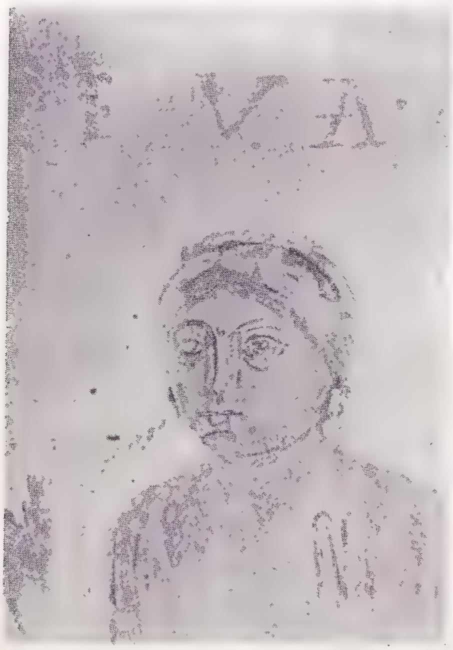
1. La zona affrescata. Dronero. San Costanzo al Monte.

La linea del contorno nelle parti nude, visi, mani, coscie, è decisa e morbida nello stesso tempo.

Per quanto i frammenti conservati siano così piccoli che non se ne possa stabilire con certezza la corrente e la data, tuttavia si riscontra che la testa di Eva si avvicina a quella di Gesù imberbe nell'arco trionfale di San Pietro di Acqui per le analoghe proporzioni, per le luci sul naso e sulla palpebra, per quel manierismo a virgola che si trova alla radice del naso, per la pennellata che segna l'ombra fra la punta del naso ed il labbro superiore, che si trova in entrambe le figure ed ancora negli Apostoli di San Quintino di Spigno; nei quali tuttavia i tocchi di luce sono più evidenti. Il panneggio iridescente ed il bellissimo accordo cromatico delle quadrettature dello sguancio della finestra si ricollegano agli ornati della tarda scuola di Corbie. Da quel pochissimo che rimane pare di poter datare questi brevi lacerti intorno alla metà del secolo XI.

Gli affreschi dell'abside di San Ferreolo a Grosso (figg. 3 e 4), che sono stati scoperti dall'architetto Filippi e che formeranno oggetto di uno studio analitico della prof. Andreina Griseri, bellissimi per i colori caldi delle stupende gradazioni di rosso e di cobalto, derivano dalla miniatura di Regensburg e più precisamente dall'Evangeliario donato dall'abbadessa Uta. Analoghi sono i caratteri: delle pieghe ad angolo acuto, delle dita dalle articolazioni nodose ad angolo retto, della stilizzazione del palmo della mano nel mignolo e nel pollice, della profusione del colore trasmessa a Regensburg dal codice aureo di Sant'Emmeram. La datazione approssimativa è la prima metà del secolo XI.

Nei lavori di restauro alla chiesa di San Pietro di Avigliana, condotti dalla Soprintendenza ai Monumenti, si è messo in luce un vero palinsesto di pitture su vari strati. Fra questi anche pochi frammenti romanici nella navata centrale, sull'arco trionfale e nella navata destra.



2. Eva. Dronero. San Costanzo al Monte.

Sull'arco trionfale, vicino all'arco dipinto a fascie bianche e rosse alternate, è l'impronta della testa di un giovane, di cui si intravedono i contorni e che nell'impostazione si avvicina a quella di San Michele di Oleggio. A destra, al disotto della finestra cruciforme, si vedono i busti di tre figure con grande aureola gialla, con il viso di fronte; quella di estrema destra, incoronata, sembra una donna, disposte come gli Apostoli di un Giudizio Universale. Frammento di una scena di questo soggetto, dipinto prima che l'edificio cambiasse l'orientamento?

La più chiara delle tre è la figura verso il centro, con il viso trattato con schematizzazione geometrica con luci metalliche, che si ricollega stilisticamente alle pitture dell'abside di San Giovanni di Piobesi.

Interessanti nella parte inferiore del cilindro absidale gli orli dei panneggi ed i piedi degli apostoli, affioranti al disotto dei gotici testè scoperti, impostati saldamente con effetto di volume, con criterio simile a quello usato a San Giovanni di Piobesi.

Dell'Annunciazione rimane intera la figura della Vergine seduta di fronte, ammantata di rosso; dell'angelo restano l'ala iridescente a strisce purpuree e tur-

3. Conca dell'abside. Particolare. Grosso. Chiesa di San Ferreolo.

chine, tesa orizzontalmente verso la Vergine, il braccio nudo e la parte inferiore del corpo. Frammenti di una greca in prospettiva, gruppi di fabbricati e, nella navata destra nello spigolo sinistro, l'aureola ed i capelli di un Santo, completano le pitture romaniche scoperte.

Queste della navata, con effetti intensi di policromia derivanti dalla miniatura colonese, mi sembrano già dell'inizio del secolo XII.

Pitture del Trecento. — Sull'arco trionfale della chiesa di San Pietro di Avigliana sono venute in luce le figure mutile dell'Annunciazione, e di Adamo ed Eva; nel cilindro dell'abside gli Apostoli, anch'essi molto consunti. Queste pitture risentono la influenza dell'arte emiliana di Barnaba da Modena e presentano di caratteristico le proporzioni abbas-

4. Figura di Apostolo.
Grosso. Chiesa di San Ferreolo.

5. Frammento di figurazione con San Giorgio (?)
Avigliana. Chiesa di San Pietro.

sate con le teste tondeggianti, i toni delicati con ombre fumose, che suggeriscono le forme, i contorni ondulati e molli e hanno analogia con il miniatore del codice Malabaila (fig. 6).

Sulla parete destra del presbiterio, nella fascia mediana sono rappresentati un cavaliere ed una dama inginocchiati (probabili particolari di una scena con San Giorgio che uccide il drago, fig. 5). Il costume del cavaliere, con il fiocco del cappuccio che scende fino a terra, lo ritroviamo nel chiostro di Vezzolano e nell'oratorio di Lentate in rappresentazioni del 1354-70. Lo stile lineare e gli accordi caldi con prevalenza di rossi risentono l'influenza della pittura lombarda.

6. San Giovanni Evangelista
Avigliana. Chiesa di San Pietro.

Nella navata destra vicino all'altare è dipinta la Maddalena, il viso dagli zigomi sporgenti e dagli occhi stretti allungatissimi ha i colori caldi pastosi morbidi con accenno delicato di modellato; la tecnica ha la caratteristica dei miniatori. Lo stile si avvicina agli affreschi della Badia degli Umiliati in Viboldone, simile è la tipologia alla Madonna in trono.

Sulla stessa parete verso il centro della navata si è scoperta la parte destra di un'edicola dipinta, di cui restano in alto nel centro dell'estradosso il Crocefisso, a destra l'Annunziata, in basso ancora la Vergine. Migliore che nei precedenti è lo stato di conservazione : la qualità è più alta; nelle ombre che modellano le forme, nella tecnica sommaria nei toni freddi si riscontrano chiare derivazioni emiliane.

Le due teste femminili affioranti sulla parete destra della sacrestia di San Domenico di Alba dalle forme tondeggianti, dall'incarnato rosa, dagli occhi azzurri sgranati presentano anch'esse derivazioni dalla pittura lombarda.

Pitture del Quattrocento. — Brevi frammenti molto rovinati e graffiati si sono rinvenuti nella prima cappella a sinistra della chiesa di San Pietro di Avigliana, fra cui un Evangelista nella volta, molto vicini all'arte di Giacomo Jaquerio ed una Santa ammantata di rosso di derivazione spanzottiana nella navata destra.

Il parroco di Ozzano Monferrato, coadiuvato da alcuni volonterosi del luogo, ha messo allo scoperto nelle navate e sulle volte della chiesa parrocchiale vasti

7. Cerchia dello Spanzotti. Annunziata. Ozzano Monferrato. Chiesa parrocchiale.

cicli di pitture di varie epoche, di cui il più antico si trova nell'ultima campata della navata sinistra e rappresenta figure dipinte in un trittico, dalla cornice del rinascimento, di cui la meglio conservata è il San Sebastiano; nei tondi sono un Angelo e Gesù sul sarcofago, nella lunetta l'Annunciazione (fig. 7). Pitture di qualità notevolissima, che presentano caratteri lombardi con influenze mantegnesche su schemi spanzottiani irrigiditi.

Nella cappella del cimitero di Osasio vi è un'Annunciazione su tavola stinta dal tempo e dall'umidità penetrata attraverso i secoli, che tuttavia si rivela opera di buona fattura dove confluiscono elementi lombardi foppeschi nell'impostazione generale delle figure insieme ad un gusto ornamentale decorativo, che si sbizzarrisce soprattutto negli sfondi con ricchezza di ornati e profusione di ori. Opera che sta fra l'Annunciazione di Santa Maria di Castello di Genova di Giovanni Mazone e le Nozze della Vergine del Duomo di Asti attribuite a Gandolfino; di una personalità intermedia fra i due — delicata che dimostra la formazione provinciale nella sovrabbondanza della decorazione — ma educata alla stessa corrente.

Da notare l'iconografia inconsueta dell'Angelo inginocchiato con le mani incrociate sul petto, che si ritrova nel polittico dato a Gandolfino nel Duomo di Asti.

Noemi Gabrielli.

Limone Piemonte
e la sua Chiesa parrocchiale di San Pietro in Vincoli.

Limone Piemonte, ridente paese della Valle Vermenagna, deve al turismo molta della sua odierna rinomanza. Ma a prescindere da qualsiasi considerazione di carattere contingente, sarà doveroso rilevare come questo villaggio possa altresì vantare caratteristiche e tradizioni assai notevoli, del tutto proprie, intimamente connesse al suo passato storico ed alla sua antichità. Antichità che per vero risulta

molto vetusta, anche se a diversa conclusione ritenne taluno di poter pervenire, non trovando Limone inclusa fra i luoghi registrati nel Diploma del 26 gennaio 1041, dell'Imperatore Enrico III al Vescovo d'Asti Pietro II.

Limone venne compresa nella Contea Bredulense, e con essa data in dono ad Egilulfo, Vescovo d'Asti nel 901. Cinque anni dopo, i ferocissimi Saraceni la raggiunsero, mettendola a ferro e fuoco. Già nel 1205 essa ci si presenta quale Comune libero e distinto. Come tale infatti nel 1230 tratterà con Manfredo, Marchese di Saluzzo l'alleanza contro i provenzali ed i milanesi. Otto lustri più tardi, dal suo Signore, Pietro Lascaris, Conte di Ventimiglia, ottiene conferma dei propri Statuti, assai interessanti, ed oggetto, ancora di recente, di indagine appassionata da parte di uno scienziato limonese, il Senatore Marro. Tuttavia la signoria dei Lascaris non indugiò nel far sentire ogni giorno di più il suo peso non lieve, sfociando, con il Conte Guglielmo in autentica tirannide, ed è appunto nel desiderio di un governo più mite, che va ricercata la causa della dedizione di Limone a Carlo d'Angiò, avvenuta nel 1287. Quasi un secolo e mezzo dopo, cioè nel 1426 si ha il passaggio sotto la Dinastia Sabauda la quale si affrettò a garantirle le stesse franchigie già per l'innanzi godute sotto i precedenti feudatari, assicurandosene così fedeltà e devozione durevoli per i tempi futuri, sentimenti di cui costituiscono testimonianza quanto mai significativa i prodigi di valore e di patriottismo, compiuti da questi montanari nella primavera del 1794, nel contendere il passo alle truppe francesi, che, dal Colle di Tenda si sforzavano di penetrare negli Stati Sardi. E ciò per tacere del salvataggio della vita di due Principi regnanti, Vittorio Amedeo II nel 1707, e Carlo Emanuele III nel 1742, poste a repentaglio dalla tempesta di neve che li aveva colti sul Colle di Tenda.

Come si è detto, Limone restò per quasi un secolo e mezzo sottoposta al dominio della Casa d'Angiò, e siccome questo dominio tornava bene accetto a quegli alpigiani, chè anzi erano stati proprio essi ad invocarlo, non è da escludersi una radice di verità in quella convinzione popolare secondo cui qualche principe o principessa angioina avrebbe posto mano all'edificazione della Chiesa Parrocchiale di San Pietro in Vincoli, avvenuta, o forse più esattamente iniziata nel 1363, con tutta probabilità sul luogo di un tempio anteriore, di cui rimarrebbe traccia dall'imponente torre campanaria che risale al 1100 circa, data incisa in una delle due lapidi collocate ai lati dell'ingresso principale della chiesa.

Questo campanile presenta notevole interesse quale tipico esempio di architettura romanica, e, nei suoi elementi decorativi, rivela, specie quanto l'utilizzazione dello spazio ed al sapiente equilibrio dei vuoti e dei pieni, un'eleganza di disegno, piuttosto rara nelle località alpestri subalpine, che risulta assai palese a chi osservi l'apertura dei quattro archi della cella campanaria e le aggraziate bifore sottostanti.

Ed ora passiamo ad un sommario esame della chiesa propriamente dett nono, certo con la pretesa di scoprire un monumento di speciale valore architettonica, bensì col più modesto proposito di richiamare l'attenzione su di un tempio, che, per antichità e sobria nobiltà di linee, non può essere trascurato dall'occhio dell'amatore.

Apriamo una parentesi: il sacro edificio che dapprima era posto sotto il patronato della Casa di Savoia, passò in seguito sotto quello della nobile famiglia chierese dei Marchesi Tana, che nel 1614 aveva ottenuto Limone in feudo col titolo comitale nella persona del suo membro Federico. Questo patrizio risiedeva nel palazzotto, tuttora esistente, ed adibito a casa canonica, che si innalza sulla piazza principale del paese, di fianco alla chiesa, e che reca uno stemma barocco di Limone. In tale palazzotto, che essendo stato privato all'inizio del secolo della fila di merli che ne coronava la sommità, ha perduto assai dell'altero cipiglio signorile, presero stanza, durante le loro soste limonesi, parecchi ospiti regali: i Duchi Sabaudi

Limone Piemonte. Chiesa di San Pietro in Vincoli: Interno.

Emanuele Filiberto, vincitore di San Quintino, il figlio suo Carlo Emanuele il Grande, i Principi Tommaso e Maurizio di Savoia-Carignano, ed infine Vittorio Emanuele II, primo Re d'Italia.

Dalla casa canonica facciamo adesso ritorno alla chiesa. La facciata principale, deturpata qualche decennio fa in tutta la sua superficie da barbare dipinture, serba evidenti tracce della bellezza primitiva. L'ispirazione generale è gotico-piemontese, e schiettamente gotico è infatti l'aggraziato ed aristocratico disegno del piccolo portale d'ingresso a sesto acuto. Lo adornano due colonnine ed un affresco, ancora visibile a dispetto degli insulti atmosferici che ne compromettono l'esistenza in maniera preoccupante: raffigura una deposizione dalla Croce e può con sicurezza farsi risalire al sec. XV, ad un pennello un po' arcaicizzante, ancora assai sensibile ai modi gotici nella realizzazione del soggetto, ove la suggestione patetica è ottenuta col gusto alquanto nordico delle linee cadenti, spezzate, quasi geometriche. Tre rosoni (quello centrale è sopratutto da ammirarsi) in corrispon-

denza con altri tre che si aprono nella parete posteriore provvedono ad illuminare la chiesa con alcune superstiti bifore gotiche assai belle.

Ampiezza ed armonia di proporzioni, limpidità e solenne coerenza di linee ci colpiscono non appena penetrati nell'interno del tempio, ove l'impronta gotica di tutto l'edificio appare più apertamente dichiarata, anche se una certa concretezza montanara sembra aver suggerito all'architetto una terrestre solidità, lievemente aliena da rapimenti estatici. Tre sono le navate, suddivise da dodici colonne di granito, estratto dalle cave del luogo, colonne che la tradizione vorrebbe donate dalle dodici primarie famiglie limonesi.

Dalle colonne audace e nervoso si diparte lo slancio degli archi a sesto acuto, che bene assai consente all'osservatore di cogliere la duplice funzione, strutturale e decorativa, dei costoloni agilissimi, sorreggenti le volte ogivali. Ed è veramente da deplorarsi che sciatte ed insulse decorazioni pittoriche, in cui gli stili più disparati ed i colori più stridenti, dall'azzurro cielo al rosso mattone, lottano da avversari irriducibili, turbino e contaminino in maniera sgradevolissima questo virile poema di forza e di chiarezza. Rimarcheremo ancora, prima di dedicarci ad alcune opere in legno scolpito, l'acqua-santiere gotico, un tempo fonte battesimale.

Il monumento ligneo più notevole è senz'altro il pulpito di noce scolpita e di forma poligonale, lavoro del tardo secolo decimosettimo, decorato con soggetti sacri nella sua parte superiore, e, nella parte inferiore con trofei. Esso proviene dalla certosa di Pesio e si trova nella sede attuale dall'anno 1799, allorquando i buoni frati, incombendo l'invasione francese, tentavano con ogni mezzo di trarre a salvamento quanto possedevano di più prezioso. Il bel pulpito venne smontato e trasportato a dorso di mulo al di qua dei monti, ove incontrò i gusti dei limonesi che se ne appropriarono, a quanto si dice, senza troppi complimenti. Vengono quindi tre altari barocchi, pure in noce scolpita, dei quali due sono belli forse più per l'abilissima fattura, che per il sovraccarico delle decorazioni che troppo li appesantisce, e per le infelicissime verniciature e dorature cui vennero sottoposti in omaggio alla moda dell'epoca probabilmente già sul cadere del 1700. Una fastosa statua in legno dipinto, nella quale lo scalpello del monregalese Domenico Roasio ritrasse il patrono della chiesa, San Pietro in Vincoli, può segnare il termine della nostra rassegna, innanzi di far ritorno all'aperto, non senza però esserci soffermati a leggere le due lapidi che come già si è detto, sono murate ai lati della porta principale, ed in cui si trovano incise alcune delle date più memorabili della storia limonese. Eccole per ordine cronologico: 1100 (circa): costruzione del campanile della Parrocchiale; 1363: costruzione della chiesa Parrocchiale; 1536 (26 giugno): passaggio di Carlo V Imperatore attraverso il monte Cornio; 1744: solenne promessa da parte dei limonesi di celebrare con gran pompa la festa della Madonna del Rosario, in segno di riconoscenza per la grazia ottenuta dal loro borgo preservato dagli orrori della guerra, in cui avevano gettato le prossime contrade i Gallo-Ispani, assedianti Cuneo sotto il comando dell'Infante Don Filippo di Borbone; 1809: passaggio del Papa Pio VII, il quale veniva condotto prigioniero in Francia per ordine di Buonaparte.

Quanto accadde in seguito ricorderanno con limpidità i lettori di Alfred De

Vigny; qui c'interessa dire che questo Pontefice dopo aver valicato il giorno precedente il Colle di Tenda raggiunse Limone, sotto la scorta di numerosi gendarmi comandati dal capitano Boissard il 12 agosto. La popolazione, gongolante per l'arrivo di quell'eccezionale viaggiatore « malgrè lui », gli tributò tra il sommo scorno delle autorità francesi, trionfali accoglienze cui facevano coro gli squilli dei sacri bronzi suonanti a distesa. Parecchie ore il Pontefice sostò tra i montanari fedeli, e tutti ammise al bacio del piede ad eccezione però di uno fra essi, che, in luogo del tradizionale codino, portava i capelli rasati « alla francese » secondo la moda d'oltralpe, ravvisando in quest'ossequio alle novelle foggie un preoccupante e blasfemo sintomo di inquinamento rivoluzionario.

Fulcro della vita spirituale del villaggio, questo tempio non appena sopraggiunta l'estate accoglieva il tripudio di due feste, cui affluiva folla anche dai borghi finitimi. Di una di esse la più caratteristica, quella di Sant'Eligio (in dialetto Sant'Aloi) nella prima domenica di luglio si è pressochè smarrita ogni traccia: la celebrava una corporazione di mulattieri i quali rappresentavano un po' l'« èlite » del villaggio ove nei secoli addietro la orecchiuta repubblica dei muli vantava addirittura la rilevante cifra di novecento componenti. Del resto, ancora nel secolo scorso se ne contavano ben due centinaia! L'altra festa, tutt'ora in auge, ma senza più alcun vestigio di color locale è quella dell'Assunta alla metà di agosto, ed ormai a scopo turistico soltanto fanno una timida comparsa i vecchi e pittoreschi costumi, i quali si avvicinano, specie quelli femminili per la caratteristica mantiglia, al tipo francese.

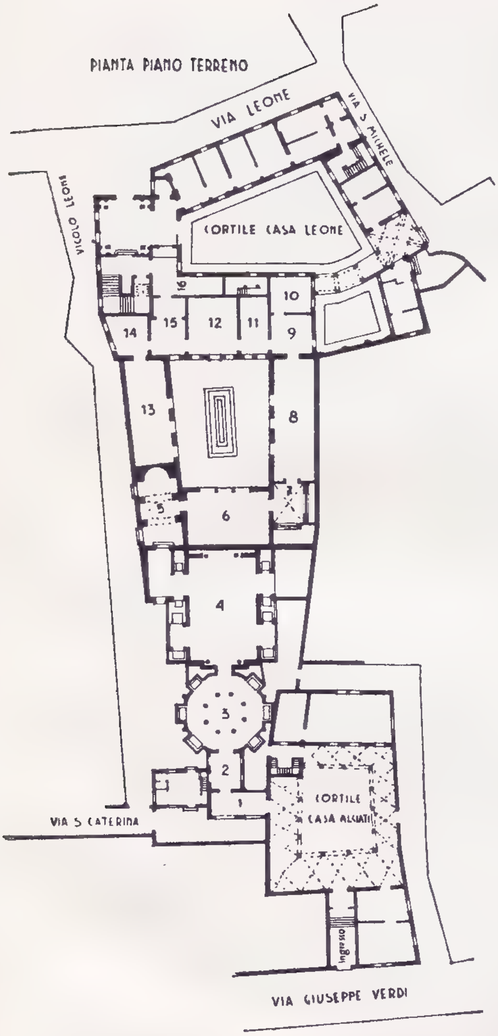
Dalla chiesa Parrocchiale di San Pietro in Vincoli siamo già usciti da un pezzo, per divagare con alcune notizie di contorno.

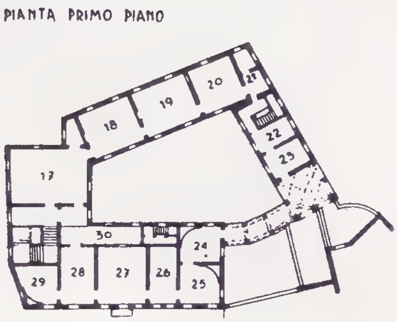
Concludiamo ora formulando il voto che altri, di noi più competente ed autorevole, si soffermi egli pure sul secolare edificio, rendendosi benemerito promotore di quelle opere di restauro che gli ridonerebbero lo splendore perduto. Fortunatamente, nella sua struttura fondamentale, esso non ha subìto modificazione alcuna, e pertanto tali opere si ridurrebbero principalmente all'eliminazione di quanto, a cagione del cattivo gusto imperversante sullo scorcio del secolo passato, è venuto a sovrapporsi di antiartistico ed eterogeneo. Si esaudirebbe così un desiderio profondamente radicato nella popolazione limonese, la quale da lungo tempo ambisce di poter mostrare qualche eloquente testimonianza del suo passato eroico ed operoso.

DAVIDE GIOVANNI CRAVERO

Inaugurazione del Museo Leone di Vercelli.

È stato inaugurato il 14 maggio 1950 a Vercelli il Museo Leone, riordinato sotto gli auspici del locale Istituto di Belle Arti dal Dottor Vittorio Viale. Si conclude così quella vasta opera di riorganizzazione dei Musei Vercellesi, che, iniziata nell'anteguerra, era poi stata forzatamente interrotta dalle circostanze. Allora





1) Casa Alciati - XV e XVI sec. - Atrio con le arche sepolcrali romane.

2) Raccolte preistoriche,

3) Vasi greci, apuli, messapici, etrusco-campani, terrecotte, bronzi, ecc.

4) Antichità preromane e romane di Vercelli e del Vercellese. Iscrizioni, Strade romane.

5) Memorie e iscrizioni paleocristiane di Vercelli.

6) Il periodo romanico. I mosaici ed il portale di S. Maria Maggiore.

7) Vercelli nell'età comunale, sotto i Visconti e i Savoia.

8-9) Gli stampatori di Vercelli e di Trino.

10) Rilievi e iscrizioni vercellesi dal XV al XVIII secolo.

11) Vercelli nel XVII e XVIII secolo. Storia edilizia della città. I tre assedi.

12-15-16) Vercelli nel Risorgimento.

14) Le medaglie d'oro di Vercelli

13) Storia e plastico luminoso dell'irrigazione nel Vercellese dal XII secolo ad oggi.

17) Raccolte di armi.

18) Raccolte di vetri.

19-20-21) Raccolte di maioliche e di porcellane.

22-23) Raccolte di smalti, bronzetti, peltri, ferri battuti.

24) Intagli in legno.

25) Monili vercellesi in argento dorato.

26) Miniature, bomboniere, ventagli, placchette, ecc.

27) Monete e medaglie

28) Mosaici, stucchi e mobili del XIX secolo.

29) Stoffe e costumi.

1. La sala delle antichità preromane e romane di Vercelli e del Vercellese. Nel fondo la pianta di Vercelli con i ritrovamenti archeologici: a lato, i nomi dei legionari romani di Vercelli.

s'era potuto portare a termine soltanto il riordinamento del Museo Borgogna, trasformato in pinacoteca con la riunione di tutte le pitture in proprietà dei musei; mentre tutti gli oggetti d'arte diversa, compresi alcuni di quelli inizialmente facenti parte del lascito Borgogna, venivano trasferiti al Museo Leone, destinato a diventare il museo storico-artistico della città. Anch'esso oggi, dopo le lunghe

traversie della guerra e del dopo guerra, s'è finalmente aperto al pubblico, egregiamente disposto nelle sale del palazzo Langosco, e in altre appositamente fatte costruire, che raccordano il primo alla quattrocentesca Casa degli Alciati, ripristinata da un recente restauro nel suo aspetto originario, il cui cortile fa da vestibolo al Museo: un complesso attraente, ben articolato e ben disposto (ved. pianta). Si sus-

2. I miliari delle vie romane che passavano per Vercelli ed il Vercellese.

seguono nelle sale le collezioni di oggetti preistorici e romani, vasi greci e italici, antichità vercellesi rinvenute negli scavi (figg. 1, 2); i frammenti del mosaico pavimentale della demolita basilica di S. Maria Maggiore (fig. 4) (sarebbe augurabile che trovasse qui riparo anche il bel portale della stessa basilica, che le intemperie stanno corrodendo all'aperto nel giardino di casa Gattinara!), le lapidi e le sculture antelamiche della collezione Bruzza, già nel chiostro di S. Andrea; monete e medaglie, codici miniati, incunabuli della tipografia vercellese; armi, vetri e cera-

3. La sala delle antichità paleocristiane e romaniche di Vercelli.

miche, pizzi e ricami, e documenti vari della storia e dell'arte vercellese: un museo quale poche città di provincia possono vantare.

In occasione dell'inaugurazione del Museo Leone, il Capitolo del duomo ha concesso che fossero temporaneamente esposti in esso anche i magnifici pezzi d'oreficeria del tesoro della cattedrale, di cui parecchi risalenti al X-XII secolo (due rilegature d'Evangeliario, reliquari, ecc.), il grande Crocifisso romanico in

4. Resti del mosaico pavimentale di S. Maria Maggiore, e riproduzione del portale della stessa chiesa esistente nel cortile di casa Gattinara.

argento sbalzato, e molti dei più antichi codici dell'archivio capitolare, anch'essi in parte risalenti ai secoli X-XII (l'*Apollo*, il *Martirologium Rabani Mauri*, le *Homiliae S. Gregorii*, ecc.), un complesso che è noto agli studiosi, ma meriterebbe di esserlo anche più, e di venire esaminato ed illustrato più a fondo.

ANNA MARIA BRIZIO

Mostra del Sodoma a Vercelli.

Contemporaneamente al Museo Leone, veniva inaugurata a Vercelli anche la mostra delle opere del Sodoma, ordinata in tre sale del Museo Borgogna, a celebrazione del IV Centenario della sua morte (con un lieve scarto cronologico, essendo Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma morto nel 1549). Rimasta aperta a Vercelli dal 14 maggio al 25 giugno, la mostra è stata successivamente trasportata a Siena, disputandosi le due città l'onore, l'una d'aver dato i natali e l'altra d'aver visto fiorire l'arte del pittore. Figuravano alla mostra una sessantina di dipinti (purtroppo, per forza di cose, nessun affresco) e quattordici disegni; fra i dipinti, parecchi inediti o, se pur noti nella letteratura, poco noti, in genere, di vista, anche agli studiosi, quali le due serie di tavolette costituenti testate di cataletti, le une dell'Oratorio della Confraternita dei Ss. Giovannino e Gennaro sotto il duomo (nn. 17-20), le altre della chiesa dell'Abbazia Nuova o S. Donato (nn. 22-25); esse, pur nella modestia della destinazione, sono tuttavia fra le creazioni più spontanee del maestro. Erano stati accolti alla mostra anche parecchi dipinti dubbi: uno dei vantaggi delle mostre, si sa, e non dei minori, è quello di poter saggiare, al confronto delle opere certe e nella veduta d'insieme dell'opera complessiva, la fondatezza o meno delle attribuzioni ipotetiche. Dopo questa mostra, credo che tutti saranno d'accordo a cancellare definitivamente dall'elenco delle opere del Sodoma la *Leda* n. 434 della Galleria Borghese, la *Madonna* n. 286 della Pinacoteca di Brera, il *S. Michele Arcangelo* n. 283 del Museo del Castello Sforzesco, il *Cristo portacroce* della Pinacoteca di Lucca, i due supposti *autoritratti* delle Gallerie degli Uffizi, n. 282, e Pitti, n. 369, e una serie di dipinti di collezioni private (numero di catal. della mostra: 52, 55, 60, 61, 62, 63, e una *Natività* esposta senza numero). Per conto mio, non ritengo del Sodoma nemmeno il tondo n. 576 del Museo Poldi Pezzoli, nè, fra i disegni, la *Testa di Leda* n. 15 del Castello Sforzesco; e qualche perplessità mi rimane anche riguardo il bozzetto per una *Epifania* n. 358 e la *Santa Caterina* n. 357 della Pinacoteca di Siena, e la *Sacra Famiglia*, proprietà dell'ing. Mazzi (n. di cat. 45). Quanto alla discussa bella *Pietà* della collezione Patrizi di Montoro (n. di cat. 58), invece, l'attribuzione al Sodoma mi par sostenibile, ma accogliendo la datazione più primitiva proposta dal Grassi (1505-08), anzicchè quella più tarda propugnata dal catalogo: il quale è un efficace complemento della mostra, riccamente illustrato e redatto con cura ed ampi riferimenti bibliografici da Enzo Carli. Egli vi ha premesso anche un'introduzione sulla fortuna e sfortuna del Sodoma, ma sulla bilancia esita a gettare il peso d'un esplicito giudizio, trattenuto com'è, per un verso dallo scopo celebrativo della mostra e dal ravvivamento d'interesse suscitato in lui dalle ricerche preliminari e dai lavori preparatori della mostra stessa, e per altro verso dai precedenti di un'educazione critica orientata su indirizzi del tutto diversi.

Anna Maria Brizio

Mostra de "La moda in cinque secoli di pittura" a Palazzo Madama.

Ideata dall'Ente Torino-Esposizioni, realizzata dagli ordinatori Prof. Carlo Aru, Dr. Marziano Bernardi, Prof. Anna Maria Brizio, Dr. Noemi Gabrielli, Dottor Vittorio Viale, la mostra « La moda in cinque secoli di pittura » (Torino, Palazzo Madama, maggio-giugno 1951) splendidamente riunì la difficile presentazione storica del costume come indice di gusto e di tendenze con la scelta rassegna d'opere d'arte del più vario carattere. Nonostante le difficoltà opposte da qualche museo italiano e straniero, il programma fu attuato con larga signorilità, spigliata e intelligente aderenza al tema in fastosa cornice. Duecentotrenta opere circa offersero musei e collezioni private, eccellendo gli invii delle Gallerie di Vienna, Norimberga, Monaco, Stoccolma, di collezionisti svizzeri; vasta, ma piuttosto intonata ad un criterio di leziosa eleganza la partecipazione della Francia. Dalle delizie di Iacobello del Fiore, in bilico tra stile « internazionale » e ricordi di Trecento, esposte accanto alle « Trés belles Heures du Duc de Berry » (Museo Civico, Torino) aperte alle pagine attribuite a Hubert van Eyck, si trascorreva ai Tarocchi di Bonifacio Bembo (Accad. Carrara, Bergamo) e alle sue ancor più fini miniature del cod. Palatino 556 della Bibl. Naz. di Firenze, al fiabesco « Maestro dei Cassoni » (Venezia, M. Correr) al Giudizio di Paride del Bargello, gioiello dello stile internazionale in Toscana. Non lungi dalla festosità delle « Nozze Adimari » (Accademia, Firenze), la Famiglia Sacrati di Antonio da Crevalcore (Monaco, Pinacoteca) e il conturbante ritratto di Antonello da Messina (Torino, Museo Civico). Il raffinato Maestro della Leggenda di Sant'Orsola, colonese (Museo di Norimberga), s'accostava alle acute psicologie dei ritratti di Hans Maler e all'acerbo ritrattino di Jakob Elsner dello stesso Museo, alle tersità di Maria di Borgogna, di ignoto tedesco del primo '500 (Vienna), alle arroncigliate eleganze d'un disegno del Baldung, al ritratto d'un Gonzaga attribuito a Gentile Bellini e alla nota Giovinetta costiana della Galleria Capitolina. Avanzando nel '500 Cranach vibrava pungente nel Ritratto di tre fanciulle, di Vienna, e tragico nel Loth e le figlie, di Monaco; Enrico VIII di Holbein fronteggiava dall'angolo opposto l'idealizzata pienezza d'una testa di giovane disegnata dal Lotto (collezione A. A. Stehli, Zurigo) di cui s'ammiravano anche il Giovinetto del Castello Sforzesco e la Lucina Brembate di Bergamo. La decantata « Schiava turca » di Parmigianino affiancava la divorante interiorità dell'Uomo del Romanino (Pinacoteca, Brescia); seguivano Dame del Bronzino, severi personaggi del Moroni, l'Alessandro Farnese del Mor. Il costume francese cinquecentesco sfoggiava un superbo Clouet e ritratti della scuola oltre ad un sobrio ed audace Corneille de Lyon, di privato parigino.

Nel '600 la Dama del Candid (Monaco), crudele penetrazione di carattere, colpiva presso la sensualità di Elena Fourment del Rubens (Monaco), attorniate

entrambe dai Figli di Carlo I d'Inghilterra del Van Dyck (Torino, Pinacoteca), dalla Fanciulla della stessa Galleria, di recente attribuita a Cornelis de Vos, dalla « Principessina » del Moreelse (Amsterdam, Rijksmuseum), dall'impressionante Giovane del Santwoort (Brera) e Dame del Forabosco (Vienna). Oltrepassando più mondane presentazioni di costume (opere di Francken II, di scuola vandickiana, del Sustermans, di Lavinia Fontana e del Tiarini, del Cittadini, Nuvoloni, Mulinaretto, di Del Mazo e anonimi spagnoli) si giungeva a tre nobili ritratti di dame del Carbone, elevandosi poi questo Seicento al più alto vertice nel « Messaggio » di Terborch, del Museo di Lione.

Per il '700 la pittura francese ostentava un sostenuto Rigaud del principe Corsini, due Nattier leziosi, un solido Tocqué, due freschi Liotard e svariate piacevolezze al di qua dell'arte. Per l'Italia un sensibile Bombelli, un Ghislandi, un Bonito, due sostanziosi Traversi e, ponendo problemi critici, il « Moretto » di privato torinese, attribuito a Pietro Longhi, le « Rovine con figure » (coll. Consigliere, Genova) attribuite a H. Robert e a scuola veneziana, lo splendido « Ritratto d'uomo » (coll. Viezzoli, Genova), gemma della mostra, attribuito ad Alessandro Longhi. In saletta a parte, la pittura veneta appariva col Ridotto e il Parlatorio delle monache di G. A. Guardi, tre scenette gustose di Pietro Longhi, la Dama col tricorno (Uffizi) del maggior Longhi e una preziosa Rosalba Carriera.

Rivelazione da grandi occasioni era il '700 svedese con opere del Museo Nazionale di Stoccolma e di collezionisti privati: due Roslin, un luminoso Pilo, i sensibilissimi « Fanciulli danzanti » del Pasch, scene d'interno di Hilleström il vecchio e di Lafrensen, miniature di Hall e disegni di Elias Martin. Sfarzoso e sentito si inseriva in quel quadro il nostro G. B. Lampi e brillava purissima l'Infanta Ludovica di A. R. Mengs (Vienna).

Tra '700 e '800 stava la curiosa serie di disegni dello svizzero Füssli insieme ad altri disegni e acquerelli di Toepffer, di G. Lory, di J. F. Dietler. Lorenzo Pécheux presentava il ricchissimo costume della Lesczinska (Pitti), Reynolds il forte Lord Donoughmore (Brera), Tischbein il fatuo conte von Gieck. La gelidità neoclassica in ritardo del Navez e il nitore dell'autoritratto di Waldmüller facevano risaltare la liquida morbidezza di Julia Benedek dell'Amerling. Più avanti, Grigoletti, Hayez, Puccinelli, Favretto, Ranzoni rappresentavano le migliori tappe del nostro '800 di fronte all'efficace contributo dei macchiaioli con due Fattori, tre Lega, una « Visita allo studio » (Firenze, Gall. Arte moderna) entrata alla mostra come Lega e uscita come Stefano Ussi, due Abbati, un Sernesi purissimo, un Toma d'eccezione, due De Nittis, tre rappresentativi Zandomenenghi, un Boldini.

Infine, d'altissima qualità e offrendo a Torino il raro spettacolo d'un bel gruppo d'impressionisti, stavano le « Ballerine » di Degas, una testa di donna di Manet, l'Homme au parasol di Monet, tre Renoir di cui due squisiti, una Morisot, a dire, insieme all'amichevole partecipazione del Museo di Lione e di vari collezionisti svizzeri, una superba parola di commiato.

Luigi Mallè

Mostre dei disegni italiani e stranieri alla Biblioteca Reale di Torino

Veramente grati dobbiamo essere alla Sovrintendenza bibliografica per il Piemonte e alla Direzione della Biblioteca Reale di Torino per tali mostre di primaria importanza nelle quali il cospicuo patrimonio di disegni della Biblioteca è stato successivamente presentato agli studiosi e amatori in una selezionata ordinazione di cui rimane prezioso documento nei cataloghi redatti dal professore Aldo Bertini che con approfondita esperienza rivide coscienziosamente le attribuzioni e curò la non facile scelta. Non è questa la sede per far luogo ad esame critico delle precisazioni e considerazioni su determinati casi di particolare delicatezza attributiva e sulla revisione delle classificazioni correnti. Nitidi i profili d'introduzione in cui il B. riassume origini e vicende delle raccolte, la loro consistenza e il carattere, il valore rappresentativo nei riguardi della storia del disegno italiano, fiammingo, olandese. Realmente, l'intento di offrire un quadro che apparisse «legato» nel suo aspetto di successioni stilistiche attraverso le diverse personalità e scuole, è stato raggiunto ottimamente superando le difficoltà date da lacune e insufficienze della ricca ma non omogenea raccolta.

La «Prima mostra dei disegni italiani», 31 maggio-1 luglio 1950 raccolse 127 pezzi fra i 700 posseduti; non possiamo che materialmente elencare i nomi più significativi, passando da un ignoto lombardo foppesco, a Marco Zoppo, alla bottega pollaiolesca, ad un eccezionale Giambellino per il '400; per il '500 un butinonesco, un Aspertini (che lascia incerti), un peruginesco, un Raffaello giovanile (purtroppo compromesso da ripassature), Giuliano da Sangallo, un Piero di Cosimo stupendo, la serie famosa di Leonardo — ignudi, macchine, insetti, studi dell'occhio, autoritratto e la stupenda testa d'angelo per la Vergine delle Rocce —, vari Gaudenzio Ferrari; e poi ancora Fra Bartolomeo, il Peruzzi con multiforme serie dalla scenografia al paesaggio, disegni di cerchia raffaellesca, un originale Pontormo, un freschissimo Parmigianino, vari Primaticcio; proseguendo con nomi come Lelio Orsi, lo Schiavone, l'Amalteo e il bellissimo tizianesco Parrasio Micheli, Barocci, Federico Zuccaro. Allo scorcio del secolo o in pieno Seicento, ecco il complesso carraccesco d'insolita importanza artistica e storica, il gruppo bellissimo dei Guercino, seguiti da Stefano della Bella, dal Mola, da Luca Giordano, dal Ghezzi per concludersi in altissima qualità nei Tiepolo ed in un Guardi ch'è fra i disegni più vivi del maestro e tra i più preziosi della biblioteca mentre due Canova, agli ultimi momenti del '700, svelavano un aspetto insolito del loro autore.

La seconda mostra, quella dei «Disegni dei maestri stranieri» ebbe luogo nell'ottobre 1951.

Se essa presentava maggiori difficoltà di organizzazione per la grande varietà di scuole (Fiandra, Olanda, Germania, Francia) e, nell'ambito delle scuole, di indirizzi, tanto più allettante era il compito data l'alta qualità delle opere e la

necessità di una profonda revisione di tal patrimonio finora poco studiato. Anche per tale mostra si è voluto, nei limiti consentiti, mantenere il senso d'un profilo storico dal '500 al '700 ed il quadro è risultato vivo e convincente pur con le inevitabili lacune; ad es. i disegni tedeschi del primo '500 valgono come bei pezzi isolati al di là di una visione collegata, ed altrettanto è per i cinquecentisti fiamminghi. Per la stessa Fiandra il '600 non offre alcun Rubens e il gruppo Van Dyck, ad un attento esame, s'è quasi sfasciato; la *magna pars* della mostra era invece affidata al complesso di Rembrandt e della scuola, succedendogli poi con ritmo abbastanza serrato le varie tendenze pittoriche del '600 olandese.

Dall'unico pezzo fiammingo quattrocentesco di tarda eco rogeriana, si passa al primo Cinquecento tedesco con la bottega di Dürer, con Burgmayr (d'eccezione), Baldung, Urs Graf, oltre ad un'interessante copia da Wolf Huber. Per la Fiandra di quel tempo, una Salita al Calvario bellissima, attribuita (ma ne restiamo incerti) alla scuola d'Anversa, e un foglio della cerchia del Vellert. Poi, già trascorrendo al '600, Rembrandt con sei fogli (cinque indiscutibilmente autografi) di vario carattere e d'altissima qualità; seguiti da quattro fogli di scuola, due copie, tre disegni di seguaci di non definita attribuzione oltre ai seguaci ben noti quali Ferdinand Bol, van Hoogstraten, Renesse, Koninck (due creazioni originalissime), Lievens, Flinck, Doomer, van Borssom, Gerrit Dou (in un momento però già indipendente dal maestro). I paesaggisti annoverano Esaias van de Velde, De Vlieger, il grandissimo van Goyen (sei opere), A. Cuyp (?), van Everdingen, Berchem (sette pezzi), Potter, A. van de Velde, Saftleven; un solo disegno stupendo di Jacob van Ruysdael, due di quel solido e sensibile pittore che è J. Wijnants, cinque van Ostade di qualità disuguale, un Terborch, tre ottimi Wouwermans, marine di Backuysen e Willem van de Velde II, quest'ultimo con un solo pezzo d'importanza primaria.

Il '600 fiammingo presenta un'ottima Salita al Calvario di van Dyck, altri pezzi di scuola, più deboli, un Duquesnoy e un De Wael, risollevandosi con due forti Jordaens e un sensibile paesaggio del poco noto Fouquier.

La Francia ci dà nel '600 un Le Clerc, tre notevoli Poussin e opere della sua cerchia, due Lorrain di cui un paesaggio di rara suggestione, oltre a vari disegni di maestri accademici (La Hire, Lesueur, Le Brun, La Fage). Per il '700 maestri salottieri come Boucher e Greuze, rappresentato quest'ultimo però da un pezzo di insolito vigore, concludendosi la rassegna con tre Hubert Robert di eccellente sensibilità pittorica.

Luigi Mallé

Mostra delle Tavolette di Biccherna a Palazzo Madama.

Per iniziativa della direzione del Museo Civico è stata presentata in nitidissima sistemazione a Palazzo Madama di Torino (settembre-dicembre 1951), col gentile consenso della Direzione Generale degli Archivi, la Mostra delle « Tavolette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena », di proprietà dell'Archivio

di Stato di Siena, già esposte nel 1950 a Firenze e a Siena dal Dr. Enzo Carli che ne curò l'ottimo catalogo.

I registri dei magistrati di Biccherna, di Gabella e d'ogni altro ufficio di tributi e di « prestanze » erano racchiusi in assicelle che a partir dal 1250 circa si ornarono di stemmi dipinti e iscrizioni. Più tardi vi si ritrassero i Camerlenghi o li si presentarono nelle loro funzioni; si continuò con allegorie, con scene sacre, infine con episodi storici, battaglie ecc. Quando la « copertina » dipinta cedette alle rilegature in cuoio, gli Officiali di Biccherna e Gabella continuarono a far dipingere quei soggetti su veri e propri « quadri » a sè. Stupendo questo fiorire e rifiorire d'una usanza geniale nata in ambiente antipoetico per eccellenza; e le Biccherne sono spesso opere squisite cui si compiacquero i più illustri nomi dell'arte senese. Non si vorrà affermare che tutte siano capolavori: chi se l'immagini sarebbe deluso. Una mostra di Biccherne è la presentazione d'un documento storico e d'una tenace tradizione, interessantissimi; e in quella sequenza, fra le pitture modeste e le notevoli s'alzano spesso i voli di grandissimi artisti.

Si ammireranno così i momenti eccezionali: il « Buon Governo di Siena », 1334, di Ambrogio Lorenzetti, solennemente impaginato, e dello stesso autore la costruttiva « Esazione delle imposte », 1340; il S. Girolamo col leone (1436) di Giovanni di Paolo, di accesa magia nel paesaggio; ancora di lui, una purissima « Vergine di Misericordia » (1458); l'« Allegoria delle Finanze » (1468) di Bartolomeo di Giovanni, elegante e di gustoso cromatismo; la lirica « Vergine che raccomanda Siena » (1480) di Neroccio di Landi; e avanzando assai nel tempo, la fantasticamente illuminata « Votazione di Siena alla Vergine » (1527) del Beccafumi, autore anche degli « Sposalizi Mistici di S. Caterina d'Alessandria e Caterina da Siena », entrando in pieno nel carattere di pittura monumentale.

Al di là di questi vertici, molte pitture notevoli: o le primissime Biccherne del 1258, '70, '80 di interesse prevalentemente storico e iconografico; o tavolette ricche di vita e sensibilità, spesso di qualità alta: la Circoncisione di Lippo Vanni (1357), alcuni delicati e sostanziosi Taddeo di Bartolo, un raffinato San Michele del Maestro dell'Osservanza (1444), lavori del Vecchietta e della sua scuola, di Sano di Pietro, la deliziosa scena di Nozze gentilizie (1473) e le sottigliezze disegnative di due cavalieri (data incerta), di Benvenuto di Giovanni, di Guidoccio Cozzarelli, del grande Francesco di Giorgio in momento giovanile (Vergine protettrice, del 1467), del Fungai, del Pacchiarotto. E per venire al '500 ormai troppo frastornato da altri interessi per dedicarsi con amore alla trasfigurazione dei limitati temi imposti, ricordiamo fra le tante cose di mestieranti, le tavole del manierista beccafumesco Angelo Salimbeni (Madonna e Santi, 1574, specialmente) accanto al più numeroso gruppo di Ventura Salimbeni, per terminare con quelle troppo grandi e sciatte scene curiose di tornei, pellegrinaggi, processioni che ormai col primitivo, ricco, sensibilissimo spirito decorativo e narrativo dei pittori delle tipiche Biccherne non hanno più nulla a spartire.

Luigi Mallé

La I^a^ Mostra " Pittori d'oggi - Francia-Italia ".

Sorta sotto l'Alto Patronato della Città di Torino e per la Presidenza della signora Umberta Nasi, la prima Mostra «Pittori d'oggi - Francia-Italia» aprì i suoi battenti, alla Palazzina della Società Promotrice di Belle Arti al Valentino, il 7 ottobre 1951, presentando cinquantadue pittori francesi e cinquantun pittori italiani viventi, fra i più rappresentativi, scelti da una Commissione composta, per la Francia, dai signori Georges Besson, Jean Cassou, Raymond Cogniat, Charles Estienne, René Huyghe, René Jullian, Jacques Lassaigne, Jean Leymarie, e, per l'Italia, dal prof. Francesco Arcangeli, prof. Giulio C. Argan, professor Costantino Baroni, dr. Luigi Carluccio, prof. Rodolfo Pallucchini, prof. Carlo L. Ragghianti, dr. Vittorio Viale, prof. Lamberto Vitali.

La disposizione delle opere (di regola, tre per i giovani e una per i maestri) compensò criteri di gradevole presentazione in funzione della luce delle sale con quelli determinati dai particolari scomparti stilistici, senza forzare, fin dall'inizio, interpretazioni unilaterali nè fratturare con un netto distacco il volto dell'incontro internazionale che per la prima volta a Torino veniva promosso e realizzato. E fu saggia e sensibile preoccupazione, poichè l'aspetto di questa manifestazione si presentò soprattutto significativa delle vere ricerche che oggi, per lo meno fra i pittori ormai noti, si vanno compiendo. Non erano dunque da cercarsi, da parte degli studiosi, rivelazioni o prime valutazioni, ma piuttosto da misurarsi gli sviluppi dell'arte di ognuno e soprattutto gli indirizzi e la necessità delle opere dei più « giovani » (non sempre « giovani » perchè giovani) cosa che, ad onor del vero, non è stata fatta finora, per quanto ci consti, in alcuna delle recensioni apparse, o per l'acredine ispiratrice di certe condanne aprioristiche, o per i luoghi inadatti nei quali comparvero; nè possiamo tentarla qui noi per il carattere di questo notiziario. Presenti le due tendenze più discusse della nuova pittura — l'astratto e il cosiddetto neorealista —, quello s'è dimostrato sovente, a parer nostro, valido e ancor colmo di vitalità, in quanto indirizzo ad orizzonti strutturali con immissione di fattori che arricchiscono — permettendo nuove aperture della civiltà figurativa — il patrimonio per lo più lasciato dal linguaggio non-figurativo germanico; questo — per quanto è stato presentato — ricco di letteratura ma povero di pittura fino al cartellonismo e ripudiante in pieno l'esperienza non-figurativa senza trarne, sia pure polemicamente o dialetticamente, un superamento necessario, anche in funzione di certi contenuti. Ma le undici sale (di cui due riservate ai maestri) con le duecentotrenta opere circa esposte (vedasi il Catalogo), recarono abbastanza chiaramente (pur mancando certe tendenze giovanissime) il punto della situazione della pittura nelle due nazioni e diedero occasione alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, fra gli altri numerosi acquirenti, di assicurarsi alcune opere di indubbia importanza come: la « Capra » di Cassinari, « Orange » di Deyrolle, « T.50.5 » di Hartung, « Longwy la Nuit » di Manessier, « Nel porto di Antibes » di Moreni, il « Peschereccio » di Santomaso e « Le grotte » di Tal Coat.

Augusto Morello

Attività varie della Società.

La Società ha proseguito nel 1950-51 la sua consueta attività, organizzando per i soci, conferenze, visite a musei ed esposizioni, gite.

Si ricordano per il 1950: a Palazzo Madama, il 15 maggio conferenza del prof. Carli, Direttore della Pinacoteca di Siena, sul tema: « La scultura lignea senese dei secc. XIV-XV », con proiezioni; il 27 maggio, quella del prof. Joseph Gantner dell'Università di Basilea sul tema: « La formazione dello stile gotico ». Il 20 maggio, gita a Vercelli con visita alla Mostra del Sodoma, al Museo Borgogna e al Museo Leone riordinati, al Tesoro della Cattedrale e ad alcune chiese. In giugno, i soci visitarono alla Biblioteca Reale di Torino la « Mostra dei disegni italiani dal '400 al '700 ». Un ciclo di conferenze: « Davanti a una vetrina », ad illustrazione delle varie sezioni del Museo Civico torinese, s'iniziò in dicembre col tema: « Davanti alle vetrine degli smalti », con tre conversazioni del dr. Luigi Mallé.

Nel corso del 1951, la serie delle iniziative si è ripresa il 6 aprile, con la conferenza del prof. Emilio Lavagnino, Ispettore centrale alla Direzione Generale di Belle Arti, sul tema: « Canova e l'antichità classica »; seguì il 24 aprile il professor A. E. Brinckmann, docente emerito all'Università di Frankfurt, sul tema: « Rélations artistiques en Europe au début du XVIII siècle » e il 30 aprile, il prof. P. E. Coremans, direttore del Laboratorio Centrale dei Musei del Belgio, sul tema: « L'Agneau mystique de Van Eyck » (con proiezioni a colori). In maggio, un folto gruppo di soci partecipò alla gita a Milano, visitando la Pinacoteca di Brera, la Mostra del Caravaggio, la Mostra triennale; il prof. H. Hahnloser dell'Università di Berna, parlò, per iniziativa dell'Ente Torino Esposizioni, su: " La mode et les impressionistes " (con proiezioni a colori d'opere di collezioni private svizzere), In giugno, gita alle chiese romaniche di Vezzolano, Cortazzone, Montiglio, Montechiaro, Cavagnolo Po; e visita alla mostra « La Moda in cinque secoli di Pittura » a Palazzo Madama. In ottobre visite alla Mostra delle « Cento tavolette della Biccherna di Siena » a Palazzo Madama e alla Mostra « Pittori d'oggi - Francia-Italia » al Palazzo della Promotrice al Valentino.

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta scientifica e amministrativa del 17 giugno 1950.

Sono presenti i soci: Cavallari-Murat, Gabrielli, De Grazia, Magnoni, Calderini, Cottino, Lo Porto, Carboneri, Fornaris, Lomaglio, Baudoin, Chevalley, Fassò, Orlandini, Arnaud, Chiampo, Sola, Bertini, Gallo, Fumagalli, Marro, Brizio, Ottaviano, Simonetti, Viale, Sciolla, Verzone, Pacchioni, Rinaldi, Griseri, Goffi, Midana, Parmentola, Manassero, Richelmy, Guerrini, Torretta, Mellana, Bernardi, Bertea, Cattaneo.

La seduta scientifica viene aperta alle ore 16,15 dal Presidente dr. Viale con l'assistenza del Segretario ing. Cavallari-Murat. Viene dato per letto e approvato il verbale della seduta precedente.

Il dr. Viale commemora il consocio Lorenzo Rovere, deceduto l'11 febbraio, ricordando con profonda commozione che il Rovere era il Socio più anziano e fra quelli che più avevano dato di attività, di affetto, di dedizione alla Società. Ne esalta ancora l'opera di filantropo e quella di studioso, e soprattutto di Direttore e di benefattore del Museo al quale ha lasciato in liberale dono il suo immenso e prezioso schedario d'arte. Il dr. Viale rievoca quindi la straordinaria liberalità del Rovere nel far partecipi delle sue ricerche e dei suoi studi gli studiosi che si rivolgevano a lui. Auspica infine che si possa conservare integra la biblioteca d'arte raccolta dal Rovere, che riunita allo schedario già al Museo, costituirebbe un preziosissimo strumento di lavoro.

I soci hanno ascoltato in piedi e con visibile commozione la commemorazione dell'insigne Consocio, associandosi al compianto e al cordoglio.

Il Presidente presenta quindi il dr. Felice Loporto, ispettore alla Sovrintendenza alle Antichità, che illustra una necropoli di età gallica, nell'alessandrino. Su richiesta del Presidente, il Sovrintendente dr. Carducci dà qualche informazione sugli importanti ritrovamenti di una basilica protocristiana e di resti romani a S. Massimo di Collegno, riservandosi di dare ulteriori informazioni in una riunione con il Sovrintendente, consocio arch. Mesturino.

Si hanno quindi le comunicazioni del dr. Nino Carboneri sull'attività di Francesco Gallo nel vercellese, del prof. Mario Cattaneo di Tesserete su Don Gabriele e Don Antonio Savoia in una rara pergamena di Vittorio Amedeo II. Le comunicazioni sono state seguite con vivo interesse e applaudite dall'Assemblea.

Con riferimento alle animate discussioni che nella precedente seduta si erano avute sopra alcuni importanti problemi cittadini, e cioè sulla sistemazione della zona delle Torri Palatine e sulla questione del Teatro Regio e delle aree intorno, il Presidente informa l'Assemblea di avere interessato la Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, e legge le lettere ricevute al riguardo, sia del Direttore generale De Angelis d'Ossat, sia dal Presidente del Consiglio superiore prof. Salmi, con precise assicurazioni che i detti problemi avrebbero avuto, come difatti hanno avuto, tutta l'attenzione dei supremi organi di tutela.

Il Soprintendente prof. Carducci, chiesta la parola, ragguaglia l'Assemblea sulle prime intenzioni del Comune nei riguardi delle aree intorno alla Porta Palatina,

sulle discussioni intervenute, sui risultati acquisiti per una conveniente sistemazione di quel mirabile ed unico complesso architettonico e paesistico dell'antica Torino.

Il Presidente, riprendendo la sua relazione, accenna quindi all'abbozzo di bando preparato dal Municipio per il progetto del nuovo Teatro Regio, ed elenca le gravissime conseguenze che l'accettazione di un simile bando avrebbe nei riguardi di grandi monumenti della Zona, che verrebbero o distrutti o occultati. Il Presidente chiede se la Sovrintendenza ne sia a conoscenza, e se non creda che convenga deferire la questione all'esame degli organi superiori di tutela.

Il Presidente lamenta ancora quel che viene fatto, sempre nel cortile dell'Accademia, dal Genio Militare, il quale ha ricostruito alcuni edifici adiacenti senza preoccuparsi minimamente delle esigenze monumentali della zona, e compromettendo forse irreparabilmente un'acconcia e ben studiata sistemazione urbanistica di questa zona. Pregherà intanto la Soprintendenza di voler curarsi della conservazione della piccola parte del cortile del Castellamonte rimasta ancora in piedi.

Sull'importante problema interloquiscono l'arch. Chevalley, l'arch. Midana, l'ing. Verzone, con vivaci critiche alle soluzioni previste dal bando di concorso. Essi accennano alla convenienza che venga trovata altra acconcia area per il Regio; e ricordano le proposte che essi hanno fatto al riguardo. Ritengono necessaria una attenta vigilanza, perchè non si abbiano dei fatti compiuti, come già purtroppo si è verificaro per le adiacenti costruzioni del Genio Militare.

Si resta intesi che il Consiglio di Presidenza farà conoscere al Sovrintendente le preoccupazioni dell'Assemblea, e chiederà il suo intervento.

Il Presidente informa quindi che il Comune ha deciso di bandire un concorso per il progetto della Galleria d'arte moderna. Grazie all'aiuto dei consoci Chevalley e Midana, ritiene che lo schema abbozzato corrisponda alle esigenze dell'Istituto, e venga presto approvato integralmente dalla Civica amministrazione.

Dopo un breve intervallo, alle ore 18, constatato il numero legale dei soci, viene dichiarata aperta la seduta amministrativa, con l'esame del bilancio consuntivo dell'anno 1949.

L'ing. Achille Goffi legge la relazione sua e dell'arch. Protto sul bilancio 1949, del quale hanno riscontrato la perfetta regolarità con precise registrazioni d'entrata e d'uscita, tutte giustificate da documenti. La relazione informa quindi del fondo cassa attivo e si compiace delle entrate straordinarie dovute alla liberalità dei Soci. I revisori propongono perciò l'approvazione del bilancio 1949.

L'Assemblea a voti unanimi approva il seguente bilancio consuntivo 1949:

ENTRATE			USCITE		
Fondo cassa	L.	87.585	Stampa Bollettino	L.	227.867
Entrate ordinarie (quote sociali)	»	179.600	Posta e cancelleria	»	6.758
Interessi titoli	»	2.125	Stampa vol. I Atti (spese parziali)	»	183.010
Entrate straordinarie	»	216.779	Conferenza	»	27.763
Reddito palazzina	»	47.610	Telone proiezioni	»	4.040
Prestito offerto da un Socio	»	140.000	Marche da bollo	»	2.283
			Totale	L.	451.721
			Fondo cassa	»	221.978
Totale	L.	673.699	*Pareggio con l'entrata*	L.	673.699

Il Presidente mette quindi in votazione l'ammissione dei soci: Antonielli d'Oulx Isabella; Chiampo Remmert Adele; Crida prof. Paolo Giovanni; De Bonis Guido; Martinotti Ugo; Fiandra Enrica; Gennari Curlo Carlo; Lanteri commendator Carlo; Manzoni avv. Giovanni; Mulassano rag. Carlo; Volante Borgo professoressa Enrica; Sola Mercedes; Elia Margherita; Ragazzi Renzo; Lubatti Cornaro d.ssa Clara; Mellana d.ssa Angela; Vellani Maria; Galvano prof. Albino; Cassinis ing. dr. Paolo; Ferardo teol. arc. Paolo.

A voti unanimi l'Assemblea ratifica le proposte di ammissione dei signori suindicati, a soci della Società.

Alle ore 18,40, esaurito l'ordine del giorno, il Presidente toglie la seduta.

Seduta scientifica e amministrativa del 9 dicembre 1950.

Sono presenti i soci: Carducci, Fornaris, Cerrato, Cravero Roberto, Cravero Davide, Cellone, Moretto, Barrera, Viale, Massetti, Ottaviano, Maspes, Bertea, Sola, Bono, Carità, Pollovio, Calderini, Mesturino, Verdoja, Baronio, Minelli, Ferrero, Gallo Bartolomeo, Gallo Guido, Sciolla, Bottino, Vaona, Checchi, Protto, Mellana, Melotti, Pacchioni, Spadoni, Midana, Verzone, Fumagalli, Giay, Marro, Cucchi, Tournon, Bernardi, Doro, Soprintendenza Aosta, Fiore, Giacheri, Germano, Guerrini Gastone, Fassò, Pautasso, Melis, Manino, Goffi, Ceriana, Feraudo, Vellani, Tonelli, Lange P., ing. G. Lange, Beaudoin, Magnoni, Richelmy, Catella. Assiste alle sedute il prof. Guglielmo Pacchioni, sopraintendente alle gallerie di Firenze.

Il Presidente Viale apre la seduta alle 16 e in assenza del Segretario ing. Cavallari indisposto, dà lettura del verbale della seduta precedente, che viene approvato, senza osservazioni, dall'Assemblea.

Il Presidente dà quindi la parola al:

1. Dr. Carlo Carducci, il quale parla della ripresa dell'attività di scavo in molte parti del Piemonte e informa l'Assemblea dei notevoli ritrovamenti che si sono avuti, presentandone fotografie e rilievi. Dopo i vivi applausi dell'Assemblea, il Presidente ringrazia il dr. Carducci e lo complimenta, augurando che la ripresa degli scavi archeologici continui perchè anche in Piemonte se ne possano avere proficui risultati.

2. Dà quindi la parola all'arch. Mesturino, il quale intrattiene i soci sulle importantissime scoperte avvenute a S. Massimo di Collegno con il ritrovamento dei resti della primitiva basilica cristiana del V secolo, a cui fu sovrapposta successivamente una chiesa romanica nell'XI secolo. Il Mesturino, dopo di aver dato tutte le notizie che si hanno della chiesa, enumera i ritrovamenti avvenuti, e con l'ausilio di accurati rilievi indica quale doveva essere la struttura dell'antica chiesa, la cui fondazione potrebbe essere messa in rapporto con il vescovo di Torino San Massimo.

Dopo gli applausi con cui la comunicazione viene salutata da tutti i soci, il dr. Carducci precisa, confermandoli, alcuni punti della sua relazione. Chiesta e ottenuta la parola sull'argomento, l'arch. Verzone a sua volta fa presente che certe

particolarità struttive della Basilica primitiva di S. Massimo di Collegno, sono proprie del V o VI secolo e cita a sostegno esempi di altre chiese primitive.

Il Presidente, dopo aver ringraziato l'arch. Mesturino della sua comunicazione, lo prega di voler tenere presente lo stato miserando di decadimento, di abbandono, e spesso i vandalismi cui sono soggetti molti edifici dell'alto e dell'altissimo Medioevo in Piemonte, e gli raccomanda vivamente di averne cura, attendendo almeno alla loro conservazione, se non al restauro.

L'arch. Mesturino conviene che l'osservazione del Presidente è giustificata e dichiara che la tutela e la conservazione di quei pregevoli monumenti gli stanno molto a cuore. Nota peraltro che le opere da compiere sarebbero molte e molto costose, e che purtroppo si ha da lottare assai con comuni o parroci, che della cura di quelle chiese non vogliono più sapere.

Il socio Guerrini chiede che la Sovrintendenza si rivolga ad imprese artigiane per i lavori a cotesti insigni monumenti: non mancherebbero i volonterosi che darebbero la loro opera anche senza alcun lucro.

3. Il dr. Viale dà quindi notizia del liberalissimo gesto dell'Associazione degli Amici del Museo Civico la quale ha acquistato a Parigi e poi ha donato al Museo un pregevole quadro di Giovanni Paolo Pannini con la veduta del fianco orientale della facciata settentrionale del Castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra. Il dr. Viale traccia la singolare storica di questo quadro, che con altri cinque — ora al Castello di Racconigi — doveva dare l'idea del progetto grandioso del Juvarra per il Castello di Rivoli; e mostra come il Pannini vi abbia raffigurato il Juvarra, e, forse, il re Vittorio Amedeo II.

L'Assemblea applaudendo si compiace del simpatico e generoso gesto degli Amici e dell'arricchimento delle civiche collezioni.

Chiusa la seduta scientifica, il Presidente mette quindi in votazione l'ammissione dei nuovi soci e precisamente: Becchis dr. Mario; Tartaglia dr. Marziano; Città di Moncalieri; Tournon conte Paolo; Scultore Mario Cucchi; Sovrintendenza alle BB. AA. di Aosta; Tamagno prof. Laura; Carrera Visca Tilde; Giordano conte Filippo delle Lanze; Levi Graziadi avv. Mario; Maccagno comm. Giuseppe; Peretti prof. Vincenzo; Panelli dr. Carlo; Festa d.ssa Anna; Ferrero dr. Daria; Ponzo ing. Ugo e le dimissioni di Padre Antonio Ferrua di Roma. A voti unanimi l'Assemblea approva l'ammissione dei nuovi soci e le dimissioni di Padre Antonio Ferrua.

Il Presidente fa la consueta relazione all'Assemblea, giustificando anzitutto il ritardo di questa tornata; e quindi annunciando la pubblicazione del Bollettino, che spera sarà gradito ai Soci, dato che grazie a valorosi collaboratori reca contributi scientifici veramente notevoli; e come volume e presentazione è forse ancora migliorato di fronte alle precedenti annate. Ringrazia i collaboratori e i consoci Sandri, per la riduzione del prezzo della carta; Bernardi per la presentazione del numero sulla « Gazzetta del Popolo »; le ditte che hanno fatto sconti. Con tutto ciò il Bollettino viene a costare moltissimo, e ciò preoccupa il Consiglio perchè sarà difficile far quadrare quest'anno il bilancio. Accenna all'unica soluzione possibile: arrivare ad almeno 400 soci.

Il Presidente informa del felice successo delle conferenze di insigni studiosi e

delle gite avutesi nel corso dell'anno, e dà notizia delle conversazioni che quindicinalmente saranno tenute, sotto il titolo « Davanti alla vetrina », al Museo Civico e in altri Musei.

Ringrazia quindi l'Associazione Macellai che ha versato un contributo di L. 20.000; il Consocio Baronio per un contributo di L. 4000, ed inoltre il Ministero ed il consocio Fiore per l'acquisto di varie copie del volume sul Guala.

Il Presidente informa l'Assemblea che a quanto gli risulta si è arrivati a soluzioni abbastanza soddisfacenti per la sistemazione della zona delle Porte Palatine; e per quanto ha riguardo al Teatro Regio e ai vicini complessi monumentali, sui quali si era a lungo discusso nella precedente seduta, dà lettura d'una lettera del Sovrintendente arch. Mesturino nella quale questi, in risposta al voto ed alle raccomandazioni espressegli dalla Presidenza della Società, assicura di aver notificata la sua opposizione allo schema di bando per il nuovo progetto del Regio ed a qualsiasi demolizione ed occultamento dei grandi monumenti esistenti. Il Presidente si richiama quindi alle discussioni avvenute nelle precedenti sedute, e mentre auspica che non siano inferte altre ferite al volto caratteristico della città, fa voto perchè tutti i problemi di capitale interesse cittadino siano portati a conoscenza della pubblica opinione e non risolti nel chiuso di pochi uffici.

Spera che la Commissione del piano regolatore di Torino, che è stata finalmente formata, faccia un buon lavoro tenendo presenti non solo i problemi futuri, ma anche i presenti.

Dà in seguito notizia che la Civica amministrazione ha acquistato per il Museo la Biblioteca Rovere, che in unione con il fondo già posseduto dallo stesso Museo, e con il fondo depositato dalla Società di Archeologia, costituirà una bella biblioteca di storia dell'arte, che sarà di grande ausilio per gli studiosi.

Ricorda intanto che nei locali della Deputazione si è impiantata una completa attrezzatura per microfilms, a disposizione degli studiosi.

Comunica infine che con il 31 dicembre scade il triennio di carica dell'attuale Consiglio, e che entro il primo trimestre sarà convocata l'Assemblea per la nomina del nuovo Consiglio e per l'esame del bilancio 1950.

Il Socio avv. Craveri, mentre si rallegra del Bollettino or ora edito, chiede che quando si tirano gli estratti dei vari studi, se ne tirino alcune decine di copie in più, da cedere a pagamento ai soci o agli studiosi che ne possano avere interesse.

Il Presidente dà assicurazione che si provvederà, a partire dalla prossima annata.

Alle ore 17,30, esaurito l'ordine del giorno, il Presidente toglie la seduta.

Seduta amministrativa del 7 aprile 1951.

Sono presenti i soci: Viale, Magnoni, Gabrielli, Sandri, Fassò, Carducci, Cavallari-Murat, Goffi, Lombardi, Volante Borgo, Paolo Tournon, Fontana, Ricci, Bertea, Pollovio, Antonielli, Roberto Cravero, Bonelli, Chevalley, Protto, Cassina, Weigmann, Tamagno, Cattaneo, Saroni, Manino, Calderini, Fornaris, De Grada, Midana, Prunas-Tola, Spadoni, Massetti, Teresa Lange, Guglielmo Lange, Germano, Ottaviano, Richelmy.

Il Presidente Viale apre la seduta alle ore 17, e dà lettura del verbale della seduta precedente, che viene approvato dall'assemblea senza osservazioni.

Il Presidente commemora tre fedeli Consoci scomparsi: il Rev.do Teol. Giovanni Arduino, parroco di San Biagio di Biella; il professor Agostino Mathis; e il librario Riccardo Mariano. L'Assemblea si associa unanime al compianto e al reverente ricordo.

Il Presidente informa quindi i soci che si è avuto un grave cedimento del muro del giardino verso corso Macchiavelli, e che si è dovuto abbatterne una parte, e svuotare il terrapieno sovrastante. Si è cercato di avere un aiuto dal Municipio per la ricostruzione, ma senza esito; si spera tuttavia ancora un fattivo intervento del Genio Civile, in relazione ai danni sopportati durante la guerra. Il Consiglio ha in ogni modo creduto bene di aggiornare i valori della polizza di assicurazione per l'incendio, e di accendere un'assicurazione adeguata sui rischi civili. Il Presidente ricorda con parole di riconoscenza i generosi contributi di Enti e soci alla Società. La Provincia, grazie all'interessamento del dott. Astrua-Protto, ha dato L. 45.000; l'Istituto di S. Paolo L. 10.000; i soci comm. Zanotti, Quaglia e l'Associazione Macellai L. 10.000 ciascuno; la Cassa di Risparmio L. 5.000.

Il Presidente legge quindi una lettera in data 28 febbraio del sovrintendente arch. Mesturino in merito allo schema di bando di concorso per il nuovo Teatro Regio; e informa l'assemblea di un'assicurazione avuta dal Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, arch. De Angelis D'Ossat, di un attento esame della questione da parte del Ministero.

Dà quindi notizia delle conferenze in programma, a cura di insigni studiosi: il prof. Lavagnino, il prof. A. E. Brinckmann, il prof. Coremans, il prof. Carli.

Ringrazia i consoci Bodo e Tosel delle pubblicazioni inviate in dono alla Società, e li felicita della loro attività. Dà notizia infine che è stato finalmente bandito il concorso per il nuovo edificio della Civica Galleria d'Arte Moderna, e si augura che i concorrenti siano molti, e che fra essi non manchino anche i soci della Società.

Presenta a nome del Consiglio il bilancio consuntivo per l'anno 1950, che è stato portato a conoscenza di tutti i soci, e che viene qui riepilogato:

ENTRATE

Fondo cassa, avanzo 1949	L. 221.979
Entrate ordinarie (quote sociali	» 254.400
Interessi titoli	» 2.175
Entrate straordinarie (contributi, vendita pubblicazioni, ecc.)	» 325.082
Rimborsi marche da bollo	» 2.309
Reddito netto della palazzina	» 8.061
Totale	L. 814.000

USCITE

Stampa di pubblicazioni, carte e clichés (Bollettino, Atti)	L. 489.497
Restituzione di prestito ad un socio	» 140.000
Conferenze	» 41.870
Riscaldamento	» 2.400
Tram, marche bollo, ecc.	» 4.392
Posta, imballi, cancelleria	» 15.808
Totale	L. 693.967
Fondo cassa al 31-12-50	» 120.033
Pareggio con l'entrata	L. 814.000

Prima di aprire la discussione sul bilancio, il Presidente invita i revisori dei conti: ing. Goffi e arch. Protto, a fare la loro relazione sul bilancio. L'ing. Goffi legge la relazione, constatando la perfetta regolarità delle registrazioni e dei documenti contabili e la rispondenza fra le scritturazioni contabili. Rileva quindi l'aumento delle quote sociali, e il diligente ricupero degli arretrati; l'aumento notevole delle entrate straordinarie grazie a contributi di Enti e a vendite di pubblicazioni. Nota con piacere che a buon indice della vitalità della Società sta la spesa per le pubblicazioni in ben L. 489.497 e a quelle per le conferenze. Accenna all'oculata parsimonia nelle spese di gestione, ridotte a L. 22.600, comprese le spese di posta e di riscaldamento. Lamenta invece che il regime vincolistico delle case non consenta di cavare alcun reddito dalla casa. I revisori dei conti invitano pertanto l'Assemblea ad approvare il bilancio.

Il socio Lombardi si associa alle conclusioni dei Revisori; ma riterrebbe necessario rendere più solido lo stato del bilancio. Chiede ad esempio perchè non si siano finora aggiornate le quote dei soci vitalizi, e non si siano rivedute le posizioni di ogni socio vitaliazio. Il presidente Viale ringrazia il socio Lombardi di aver proposta la questione; ma fa presente che non si è riusciti a dare una soluzione alla questione dei soci vitalizi, ma che essa potrebbe essere ripresa in esame dal nuovo Consiglio. I soci vitalizi sono ora ridotti a pochissimi, e l'aggiornamento della quota non può che venire da un loro spontaneo atto. Il socio Lombardi ritiene tuttavia di insistere nella sua proposta di aggiornamento della quota dei vitalizi, che potrebbe essere portata a quindici volte l'anteguerra. Raccomanda vivamente di allargare la base dell'associazione, cercando di avere come soci persone che possano dare un fattivo contributo di mezzi, oltre che di opera, alla Società e al suo bilancio.

Non avendo nessun altro socio chiesto la parola, il Presidente, dopo aver ringraziato i Revisori, mette in votazione il bilancio, che viene approvato per alzata e seduta a voti unanimi.

Il Presidente legge quindi i nomi delle persone che, presentate da un socio, hanno chiesto di far parte della Società, e precisamente: Arduino prof. Nicola; Bonelli avv. Paolo; Cattaneo avv. Paolo; Ceretti Giorgio; Cerutti prof. Agostino; Chiapasco prof. Francesco; Città di Carmagnola; Comotto ing. Florindo; Engelfred Maria Alberta di Sambuy; Ghiglione dr. Edoardo; Martinengo sig.ra René; Mosso signor Leonardo; Podio avv. Rodolfo; Ponti dr. Virgilio Paolo; Turati signora Lucia; Lessona avv. Michele; Chiaraviglio arch. Lorenzo; Liziardi professoressa Emma (Pinerolo); Compans di Brichanteau march. Lodovico.

L'ammissione a soci è approvata, a voti unanimi, dall'Assemblea.

L'Assemblea accetta, a voti unanimi, le dimissioni presentate dai Soci: Balbo Bertone di Sambuy Giovanni Alberto; Cibrario prof. dr. Alberto; Vitale geometra Federico (Milano).

Il Presidente Viale dà quindi lettura, a nome dei colleghi, della relazione sul triennio di carica del Consiglio uscente, ricordando che si sono tenute con regolarità le sedute scientifiche previste dallo Statuto, e che tutte furono dense di molte ed interessanti comunicazioni da parte degli attivissimi soci. Tiene a rilevare che alcune sedute furono dedicate allo studio di importanti problemi cittadini,

e che se ne ebbero dibattiti di molto interesse e di evidente utilità. Il Consiglio ha messo il maggior impegno perchè le pubblicazioni sociali, *Bollettino* e *Atti*, uscissero non solo, ma fossero delle buone e degne pubblicazioni. Si sono edite due annate del *Bollettino*, e un volume di *Atti* con la monografia del dott. Carità sul Guala; e si sono editi, anche se la spesa è stata molto ingente. Un'utile iniziativa, che ha trovato buona accoglienza presso i soci ed il pubblico torinese, sono state le conferenze, che per quanto abbiano costituito un onere grave, sono state gratuite. Ottima riuscita hanno avuto le visite a Musei e a Mostre, e le gite.

Il Presidente ricorda che si è cercato di dare incremento al numero dei soci; e che questi difatti è aumentato a 267; ma che si è tuttavia ancora lontani dal numero che aveva la Società prima del suo scioglimento. Ringrazia quindi tutti i componenti del Consiglio per la grande e preziosa collaborazione, e ringrazia inoltre il segretario del Museo Civico, consocio Magnoni, e i funzionari dello stesso Museo, che hanno dato la loro disinteressata opera a molti lavori. Ricorda infine con gratitudine quanto hanno fatto per la Società la Commissione per le pubblicazioni, e altri soci dai quali si sono avuti consigli e aiuto. Esprime il desiderio suo e dei colleghi di Consiglio che si addivenga ad un normale avvicendamento, anche se a norma dello Statuto il Consiglio uscente è rieleggibile per un altro triennio. Suggerisce intanto che per aiutare il Consiglio nelle molteplici attribuzioni, siano per il futuro nominati dei coadiutori; e cioè un bibliotecario e due coadiutori del segretario. Il Presidente prega quindi il socio più anziano ingegner Chevalley a voler assumere la presidenza dell'Assemblea per procedere alla nomina del nuovo Consiglio di presidenza e, successivamente, a quella dei Revisori dei conti. La nomina deve essere fatta a scrutinio segreto.

Il socio Chevalley assume la presidenza. Egli rivolge un cordiale saluto al Consiglio uscente e lo ringrazia a nome dei soci tutti del lavoro svolto e dell'opera compiuta a pro della Società e degli studi archeologici ed artistici piemontesi. L'Assemblea si associa, con applausi, alle parole del Presidente. Poichè il Consiglio uscente è rieleggibile per un altro triennio, il Presidente propone che venga riconfermato in carica per il triennio 1951-1953. Dà lettura della lettera, con la quale il segretario ing. Cavallari-Murat aveva da tempo manifestato il proposito di lasciare il suo posto a causa dei suoi troppi impegni professionali ed accademici, ma fa voto che egli non voglia insistere nel proposito. Propone che siano rieletti in carica, anche per il prossimo triennio, i Revisori dei conti: ing. Goffi e architetto Protto.

Il dott. Viale, anche a nome dei colleghi del Consiglio, ringrazia delle benevole parole dell'ing. Chevalley; ma prega l'Assemblea di ben considerare l'opportunità di un regolare avvicendamento nelle cariche sociali. L'ing. Cavallari-Murat per conto suo è riconoscente del cortese invito rivoltogli dall'ing. Chevalley, ma prega vivamente di voler considerare definitivo il suo proposito.

Il presidente ing. Chevalley ritiene che in vista dell'unanime consenso che ha avuto la sua proposta di riconferma del Consiglio di presidenza uscente e dei Revisori dei conti, la votazione invece che a scrutinio segreto avvenga per alzata e seduta, e mentre manifesta il rincrescimento di tutti per la rinuncia dell'ingegner Cavallari-Murat, propone che a Segretario della Società sia eletto il socio

arch. Gianni Ricci. L'Assemblea decide che la votazione avvenga nel modo proposto dal Presidente, e cioè per alzata e seduta.

Il Presidente pone quindi in votazione per alzata e seduta la nomina del nuovo Consiglio di presidenza e dei Revisori dei conti per il triennio 1951-1953. Vengono nominati a voti unanimi dopo prova e controprova: il dott. Viale Vittorio a presidente; il dott. Carducci Carlo a vice presidente; l'arch. Ricci Gianni a segretario; il rag. Fiore Benedetto a tesoriere, e a Revisori dei conti l'ing. Goffi Achille e l'arch. Alessandro Protto.

Il Presidente ing. Chevalley espone l'idea che la proposta del Consiglio uscente di nominare a lato del Consiglio il bibliotecario e due coadiutori sia molto opportuna, e propone che l'Assemblea nomini a bibliotecario il signor Magnoni Alessandro che alla biblioteca della Società e del Museo Civico, ora congiunte, dà da anni le sue cure più attente, e a coadiutori due giovani soci: il dott. Davide Cravero e il signor Paolo Tournon. L'Assemblea a voti unanimi nomina il signor Alessandro Magnoni bibliotecario della Società, e i signori dott. Davide Cravero e Paolo Tournon a coadiutori del Consiglio. Il dott. Viale, anche a nome dei colleghi, ringrazia vivamente il presidente ing. Chevalley e l'Assemblea della benevolenza e della fiducia, e si augura di potervi corrispondere.

Esaurito l'ordine del giorno, alle ore 18,45 la seduta viene tolta.

Seduta amministrativa e scientifica dell'8 dicembre 1951.

Sono presenti i soci: Viale, Ricci, Capuccio, Carducci, Gallo G., Tamagno, Pacchioni, Lomaglio, Bono, Cellone, Mariola, Midana, Paolo Cattaneo, Baudoin, Carità, Fornaris, Fassò, Manino, Brizio, Torti, Mesturino, Cerutti, Magnoni, Bertini, Cassina, Novarese, Germano, Davide Cravero, Paolo Tournon, Griseri, Podio, Parmentola, Giuseppe Lovera, Lo Porto, Bonelli, Barrera, Fontana, Gennari Carlo, Cavallari-Murat, De Grazia, Minelli, Adriano Tournon, Richard, Armand, Filippi, Chiapasco, Richelmy, Pezzi, Gallo, Vellani, Cattaneo di Tesserete.

La seduta è aperta alle 15,45 dal presidente dr. Viale con l'assistenza del segretario arch. Ricci. Viene letto ed approvato senza osservazioni il verbale della seduta precedente.

Il Presidente comunica all'Assemblea che il Consiglio ha fatto pervenire le felicitazioni ed il compiacimento della Società ai consoci avv. Amedeo Peyron nominato sindaco di Torino, dr. Astrua-Protto, nominato assessore della Provincia, avv. Roberto Cravero, dr. Pautasso e Zanotti nominati consiglieri comunali. Dà lettura delle lettere di ringraziamento ricevute in risposta. Fa quindi un breve riassunto dell'attività svolta dalla Società nei mesi scorsi con le importantissime e molto applaudite conferenze dei professori Emilio Lavagnino, A. E. Brinckmann, Paolo Coremans, Enzo Carli; con le visite alle mostre de « La moda in cinque secoli di pittura »; de « Le Biccherne di Siena », dei « Pittori d'oggi - Francia-Italia », e con le riuscite gite, l'una a Milano alla mostra del Caravaggio; l'altra alle chiese romaniche dell'alto Monferrato. Per quanto riguarda le pubblicazioni, il 1951 è stato di necessità un anno di raccoglimento essendosi dovuto finire di

pagare le ingenti fatture del volume di *Atti* e del precedente *Bollettino* per ben lire 503.850. In ogni modo il nuovo *Bollettino* è già in corso di stampa e sarà distribuito nei primi mesi del prossimo anno. Per il suo compimento si sono ricevuti alcuni generosi contributi; di L. 30.000 dall'Ente Provinciale del Turismo e di L. 9.000 dal consocio Baronio; mentre il Ministero della Pubblica istruzione ha promesso un contributo di L. 60.000.

Il Presidente comunica quindi che il Consiglio di presidenza, valendosi delle facoltà conferitegli dal regolamento, ha proceduto alla nomina della commissione per le pubblicazioni e della commissione tecnico-amministrativa. Sono stati chiamati a far parte della prima i consoci: Bernardi, Bertini, Brizio, Cavallari-Murat, Midana, Richard e Scamuzzi; della seconda i consoci: Astrua-Protto, Catella, Chevalley, Roberto Cravero, Denina, Lombardi, Weigmann, Zanotti.

Il Presidente ricorda infine che in questi giorni si è concluso il concorso bandito dall'Ente provinciale del turismo per la sistemazione della zona delle Torri palatine, e poichè la Società si è già interessata utilmente della questione, il Consiglio è dell'idea che convenga tenere una riunione per l'esame dei progetti, e addivenire ad un'ampia discussione sui concetti informatori del bando e sulle soluzioni proposte. La riunione alla galleria della *Gazzetta del Popolo*, dove sono esposti i progetti, viene fissata per giovedì 13 dicembre. Sarà di guida il vice-presidente della Società, sovrintendente dr. Carducci che ha fatto parte della commissione giudicatrice.

Il Presidente legge quindi i nomi delle persone, che presentate da soci, hanno chiesto di far parte della Società: Biblioteca civica di Cuneo e signori: Buraggi Maria Elena; Capuccio avv. Ugo; Città di Carignano; conte gen. Alberto Civalieri Inviziati di Masio; Cominetti Betty; Costa Teodoro; Geranzani Matilde; Grandi Terenzio; march. Melchiorre Gromis di Trana; Lacca Piero; Magni Elisabetta; N. H. dr. Paolo Manno; Marchini Resy; Materazzo dr. Candido; N. H. Ottavio Mazzonis di Pralafera; Peyrot dr.ssa Ada; Pizzetto Silvia; Sertorio dr. Filippo; Torti avv. Enrico; Voena cav. dr. Carlo; Voena avv. Enrico; Voena dr. Giacinto; Bottino dr. Luigi; Contessa Camilla Gay di Quarti; Lutz dr. Anna. L'ammissione a soci è deliberata a voti unanimi e con applausi dall'Assemblea. Il Presidente crede giusto rilevare come parecchie domande siano state avanzate a seguito dell'interessamento dei giovani vice-segretari Cravero e Tournon, che elogia vivamente.

Vengono quindi accettate le dimissioni presentate dai soci Franceschi Alfredo, Fumagalli dr. Savino; Mario prof. Giovanni; Sartori dr. Ezio.

Alle ore 16,40 la seduta amministrativa ha termine.

Dopo breve intervallo, alle ore 16,45 il Presidente apre la seduta scientifica dando la parola al dr. Roberto Carità, che dà notizia di un soffitto di Palazzo Reale con la figurazione del Concilio degli dèi, dipinto da Francesco De Mura. Alla fine della sua nota, il Carità accenna ai progetti e ai programmi predisposti dalla Sovrintendenza per la sistemazione di Palazzo Reale.

Il prof. Mario Cattaneo di Tesserete s'intrattiene, con la scorta di proiezioni e di fotografie, sull'oratorio di S. Marco dei Disciplinanti di Andezeno presso Chieri; quindi sui doni offerti alla marchesa Caterina di Monferrato per le sue nozze con il re Sigismondo Augusto di Polonia; infine sulla lite per il possesso dell'abbazia di S. Giovanni della Motta presso Savigliano nel XVI secolo; e su un ine-

dito pamphlet manoscritto contro Cristina di Francia duchessa di Savoia.

Seguono le comunicazioni del dr. Lo Porto sulla necropoli romana del II secolo d. C. scoperta di recente a Premeno (Novara); e del prof. Manino su alcuni rilievi mitologici di un'ara funeraria del museo archeologico di Torino. A questo proposito il dr. Carducci consiglia il Manino a stabilire confronti con altri rilievi d'arte provinciale del Piemonte e delle regioni vicine. Il dr. Carducci dà poi notizia che si è forse ritrovata la parte che mancava del famoso tesoro di Marengo; e là si è ritrovata in una privata collezione egiziana con altro busto di imperatore e molti importanti pezzi. Promette di dare notizie più ampie appena riuscirà ad averle. Alcuni soci esprimono il voto che si faccia il tentativo di ricomprare i pezzi emigrati, ricomponendo il celebre Tesoro.

Successivamente il dr. Viale dà lettura della comunicazione del prof. Rodolfo su affreschi del sec. XVI che ornano ancora alcune case di Carmagnola. Tutte le comunicazioni sono state seguite con attenzione e interesse e vivamente applaudite.

Il socio arch. Midana, riferendosi a quanto è stato accennato dal dr. Carità su Palazzo Reale, si riporta alla discussione che si è avuta e in questa sede e sui giornali per l'integrità di Palazzo Reale e del suo arredamento, e chiede che la Società esprima nuovamente un voto al riguardo. Il dr. Carità assicura che non vi sono state più manomissioni e dispersioni, e ritiene che un voto della Società come quello auspicato dall'arch. Midana sarebbe molto opportuno anche per ciò che riguarda i programmi di lavoro predisposti dalla Sovrintendenza. Dello stesso parere è la prof.ssa Brizio.

Il presidente fa presente che si potrà addivenire ad un voto solo dopo un ampio ed approfondito dibattito, perchè il problema è molto complesso e difficile. Poichè il dr. Carità e la prof.ssa Brizio insistono per una discussione, il Presidente fa notare che come era stato in precedenza annunciato, il Consiglio aveva proprio l'intenzione di mettere in discussione nell'attuale seduta tutto il problema dei musei di Torino in relazione anche alle varie destinazioni e alla sistemazione da dare a Palazzo Reale; ma, come può dire il vice-presidente dr. Carducci, che si era particolarmente occupato dell'organizzazione, è risultato che alcuni degli uffici interessati si sono mostrati perplessi sull'opportunità di cotesta discussione, e si è dovuto rinunciare a metterla all'ordine del giorno. Il Consiglio è sempre disposto a riprenderla, ma nel suo complesso e con ampiezza e libertà di discussione. Non ritiene che un dibattito di tale natura e importanza possa essere svolto per incidenza in un finale di seduta. Non avendo altri chiesto la parola, la seduta viene tolta alle ore 18,25.

Riunione del 13 dicembre 1951.

Il 13 dicembre alle ore 17, numerosi Soci con Autorità, studiosi e tecnici hanno visitato la Mostra allestita nella Galleria de «La Gazzetta del Popolo» in via Roma, dei progetti presentati al concorso bandito dall'Ente Provinciale del Turismo per la sistemazione della zona della Porta Palatina.

Il vice-presidente, dott. Carlo Carducci, che per la sua carica di Sovrintendente alle Antichità si era occupato particolarmente della questione, dopo di aver riassunto i precedenti che hanno dato origine al concorso, ha illustrati i nove progetti dei concorrenti, con particolare riferimento ai primi tre premiati. Il dott. Carducci ha sottolineato soprattutto l'interesse del problema ed ha fatto rilevare con quale cura esso sia stato affrontato e risolto, in genere, da tutti i concorrenti, con schemi ed idee che saranno certo preziosi per la fase esecutiva del lavoro.

Dopo l'esame dei progetti è sorta fra i Soci una animata discussione, in base alla quale il Consiglio di Presidenza ha redatto il seguente ordine del giorno, da far conoscere alla cittadinanza e da inviare alle competenti Aurotità. Vi sono espressi i voti della Società, che si confida saranno tenuti presenti ed accolti nella compilazione del progetto definitivo e, soprattutto, nella fase esecutiva dei lavori.

« *Il Consiglio di Presidenza della Società d'archeologia e di belle arti, richiamandosi alle discussioni e ai voti fatti in precedenti riunioni, e tenuto conto delle osservazioni emerse dal presente esame dei progetti concorrenti,*

« *ricorda che il restauro di opere singolari e veramente notevoli della antichità non è solamente un problema di conservazione edilizia, ma essenzialmente un problema di ambientazione urbanistica inteso a valorizzare scenograficamente (e non a deprimere) l'idea architettonica sorta per un determinato luogo e per determinati accostamenti di volumi spaziali e di materiali da costruzione,*

« *riconosce nella sistemazione della zona delle Torri Palatine la prevalente importanza documentaria ed estetica dell'« interturrio laterizio », magnifico ed unico documento di quelle dimensioni, rispetto al quale le « torri » e la « cinta muraria » hanno funzioni pure importanti ma ausiliarie, come cornice e come ambientazione,*

« *e d'altra parte riconoscendo agli effetti turistici la necessità di legare nella zona cittadina prossima questa pagina urbanistica della romanità ed altra della stessa epoca (teatro e ruderi romani) ed a quella rinascimentale della piazza del Duomo; constata che la Commissione giudicatrice stessa, segnalando quasi a pari merito due progetti rispecchianti le due opposte tendenze (piazza chiusa e piazza aperta) ha inteso appunto suggerire una via per la sistemazione definitiva della zona.*

« *Fa quindi voto perchè nella redazione di tale soluzione definitiva sia tenuto conto dei seguenti concetti che riassumono i desideri espressi dai convenuti, e cioè:*

« I. - *che nella zona antistante alla porta (verso corso Regina Margherita) vi sia un piazzale sufficientemente ampio che permetta di cogliere da ben scelti punti di osservazione l'idea architettonica di una porta di città che si inserisce nella continuità della cinta turrita aprendo una comunicazione tra la campagna e l'abitato chiuso,*

« II - *che sia messa in evidenza la continuazione delle mura (di cui esistono ancora tratti notevoli) liberandole dalle costruzioni che ad essi si appoggiano, e ricollegandole al complesso architettonico della porta,*

« III - *che sia resa evidente la continuazione di queste mura che proseguono anche nella zona del teatro romano aprendo da quel lato la piazza delle Torri ad una vasta visuale, per formare uno slargo turistico che, a cavallo della via XX Settembre, raccolga valorizzandoli scenograficamente il Teatro Romano, gli scavi, il resto delle Torri e della Porta, il campanile Juvarriano, le cupole rinascimentali e Guariniane, opportunamente schermando l'ala nuova del Palazzo Reale,*

« IV - che a tal uopo si tenga presente l'opportunità di raggruppare gli edifici « scolastici sul lato settentrionale verso corso Regina Margherita, secondo un'idea « già prevista da precedente progetto e ripresa da un concorrente nell'attuale con- « corso; spostando l'area destinata del Museo che è di minore superficie, sul lato « meridionale al posto dell'edificio scolastico Torquato Tasso.

« Fa inoltre voti perchè sia al più presto costruita, con un'appropriata architet- « tura, la zona di fronte al Duomo per ricostruire una piazza che ridia al Duomo « di Torino il valore architettonico scosso dalla dilatazione del vano urbanistico « antistante ».

ELENCO DEI SOCI

SOCI VITALIZI

ABEGG gr. uff. Werner, corso Re Umberto 8, Torino (1929)
BOZZOLO nob. Carlotta, Casalzuigno (Varese) (1924)
BURGO sen. gr. uff. ing. Luigi, viale Giacomo Curreno 3, Torino (1926)
CASSA DI RISPARMIO di Torino
CRAVERI comm. avv. Enrico, corso Re Umberto 12, Torino (1920)
DEL CARRETTO DI TORRE BORMIDA E BERGOLO march. ten. col. Carlo, via Consolata 1, Torino (1931)
FONTANA comm. ing. Vincenzo, piazza Vittorio Veneto 12, Torino (1907)
GALLO ing. Bartolomeo, via Galliari 31, Torino (1931)
GERMANO cav. avv. Luigi, corso Vittorio Emanuele 64, Torino (1925)
GIBERTI ing. Antonio, via G. Pomba 23, Torino (1926)
GUAGNO cav. ing. Enrico, corso Vinzaglio 3, Torino (1923)
LOMBARDI avv. Luigi, corso Siccardi 11, Torino (1938)
LOVERA DI CASTIGLIONE conte Carlo, via Tevere 16, Roma (1920)
MARENCO nob. cav. Ludovico, via G. Pomba 15, Torino (1926)
MAZZONIS barone Federico, via S. Domenico 11, Torino (1923)
MIDANA arch. Arturo, via S. Chiara, 15 Torino (1923)
QUAGLIA gr. uff. avv. Orazio, corso Re Umberto 77, Torino (1929)
RICHELMY dott. Vincenzo, via S. Francesco da Paola 21, Torino (1929)
RIGOTTI ing. arch. Giorgio, corso Matteotti 29, Torino (1931)
RONDOLINO cav. dott. Rinaldo, via Moncalvo 2, Torino (1924)

SOCI ANNUALI

ACCORSI Pietro, via Po 55, Torino (1941)
ACTIS CAPORALE rag. Giovanni, corso Unione Sovietica 36, Torino (1946)
ADRIANO rag. Francesco, via Monte di Pietà 15, Torino (1946)
ALBENGA ing. prof. Giuseppe, Politecnico, Torino (1922)
ALLARIO CARESANA avv. Giorgio, Vercelli (1946)
AMMINISTRAZIONE REGIONALE, AOSTA, Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti (1951)
AMODEI Massimo, via Madama Cristina 96, Torino (1946)
ANTONIELLI d'OULX nob. Isabella, corso Galileo Ferraris 22, Torino (1950)
ARDUINO prof. Nicola, via Michele Lessona 11, Torino (1951)
ARESE dott. Felice, strada S. Anna 82-83, Torino (1946)
ARESE dott. Giovanni, via Goito 12, Torino (1941)
ARMAND prof.ssa Giulia, via dei Quartieri 10, Torino (1948)

ARU comm. prof. Carlo, Soprintendente alle Gallerie, Palazzo Carignano, Torino (1934)
ASTRUA PROTTO dott. Cesare, via Cibrario 51, Torino (1945)
BARONIO prof. Alessandro, via Villani 14, Biella (1943)
BARRERA Eugenio, corso Duca degli Abruzzi 38, Torino (1941)
BARZAN Rino, corso Vittorio Emanuele 73, Torino (1945)
BAUDOUIN avv. prof. Luigi, piazza Alfieri 8, Asti (1947)
BECCHIS dott. Mario, via Migliara 15, Torino (1949)
BERNARDI dott. Marziano, via Fratelli Carle 19, Torino (1945)
BERTEA avv. Ernesto, piazza Crimea 1, Torino (1943)
BERTINO Giacomo, via Misericordia 1, Torino (1946)
BERTINI prof. Aldo, corso Francia 19, Torino (1947)
BERTOGLIO ing. Italo, via Bagetti 17, Torino (1944)
BIBLIOTECA CIVICA, via Pietro Micca 16, Biella (1947)
BIBLIOTECA CIVICA, Cuneo (1951)
BIBLIOTECA CIVICA, piazza Carignano, Torino (1948)
BIGATTO Angelo, Balzola Monferrato (Alessandria) (1942)
BOCCA conte ing. Andrea, via Cernaia 15, Torino (1944)
BODO comm. dott. Paolo, corso Montevecchio 38, Torino (1930)
BONELLI avv. Paolo, via Ottavio Revel 19, Torino (1951)
BONINO comm. avv. Attilio, via Roma 39, Cavallermaggiore (1924)
BONO prof. Cesare, via dei Mille 42, Torino (1944)
BORBONESE comm. dott. Carlo, via Crocefisso 7, Milano (1930)
BOTTA rag. Pier Carlo, via Talucchi 34, Torino (1946)
BOTTINO can. Achille, via Garibaldi 44, Torino (1927)
BOTTINO dott. Luigi, villa Bottino, Cocconato d'Asti (1951)
BOTTISIO Carlo, via XX Settembre 21, Torino (1946)
BRINATTI ing. Lorenzo, corso Galileo Ferraris 65, Torino (1949)
BRIZIO prof.ssa Anna Maria, via Napione 37, Torino (1931)
BRUNATI arch. Luigi, via Maria Vittoria 52, Torino (1948)
BURAGGI dott.ssa Maria Elena, corso G. Lanza 106, Torino (1951)
CALDERINI Giovanna, corso Quintino Sella 7, Torino (1948)
CAPELLO prof. Carlo Felice, via Bagetti 35, Torino (1941)
CAPUCCIO avv. Ugo, via Botero 16, Torino (1951)
CARBONERI dott. Nino, via Stazione 2, Mondovì Breo (1944)
CARDUCCI dott. Carlo, corso Francia 11 bis, Torino (1941)
CARIGNANO, Città di (1951)
CARMAGNOLA, Città di (1951)
CARITÀ dott. Roberto, Sovrintendenza alle Gallerie, Torino (1944)
CARRERA VISCA Tilde, corso Fiume 17, Torino (1950)
CASSINA ing. Edoardo, via Garibaldi 6, Torino (1946)
CASSINIS dott. ing. Paolo, Caramagna Piemonte (1950)
CATELLA ing. Mario, via C. Colombo 1, Torino (1941)
CATTANEO avv. Paolo, corso Peschiera 22, Torino (1951)
CATTANEO DI TESSERETE prof. Mario, via Crimea 10, Torino (1941)
CAVALLARI-MURAT ing. Augusto, via Napione 19, Torino (1933)
CELLONE Mariola, via Cavour 18, Torino (1946)
CERETTI Giorgio, corso Montevecchio 38, Torino (1951)
CERIANA avv. Giuseppe, via Lagrange 3, Torino (1940)
CERIANA Giovanni, c. Vittorio Emanuele 88, Torino (1947)
CERIANA BROCCHI Luisa, corso Vittorio Emanuele 88, Torino (1947)
CERUTTI comm. prof. Agostino, via Urbino 11, Torino (1948)
CHARBONNET arch. Carlo, via Amerigo Vespucci 20, Torino (1923)
CHECCHI arch. Ercole, Sovrintendenza Monumenti, Torino (1949)
CHEVALLEY gr. uff. arch. ing. Giovanni, via Maria Vittoria 16, Torino (1905)
CHIAMPO REMMERT Adele, via E. De Sonnaz 21, Torino (1950)
CHIAPASCO prof. Carlo Francesco, via Torricelli 47, Torino (1951)
CHIANTORE Giuseppina, via R. Gessi 10, Torino (1947)
CHIARAVIGLIO arch. Lorenzo, circonvallazione Clodia 86, Roma (1951)
COMINETTI BETTY, piazza Rayneri 13, Torino (1951)
CIVALIERI INVIZIATI DI MASIO conte gen. Alberto, via S. Frola 2. Torino (1951)
COMOTTO ing. Florindo, Vigliano (Biella) (1950)
CORA dott. Galeazzo, via Cavour 64, Firenze (1950)
COSTA Teodoro, Priacco (Torino) (1951)
CRAVERO avv. Roberto, corso Vittorio Emanuele 82, Torino (1928)
CRAVERO dott. Davide Giovanni, corso Vittorio Emanuele 82, Torino (1946)

CRAVERO Elena CALANDRA, corso Vittorio Emanuele 82, Torino (1947)
CRIDA comm. prof. Paolo Giovanni, Graglia (Biella) (1950)
CUCCO dott. Sisto, via Vittorio Emanuele 30, Biella (1941)
CUCCHI Mario, scultore, via Vittorio Emanuele, Cherasco (1951)
DAVISO DI CHARVENSOD prof.ssa Maria Clotilde, via V. Carrera 24, Torino (1947)
DE BONIS Guido, via Principessa Clotilde 22, Torino) (1951)
DE GRAZIA comm. Luigi, via Principe Tommaso 4, Torino (1942)
DEMATTEIS dott. prof. Franco, via Valeggio 15, Torino (1949)
DENINA arch. Luigi, piazza Vittorio Veneto 23, Torino (1941)
DENINA Maria Teresa, piazza Vittorio Veneto 23, Torino (1945)
DESTEFANIS prof. Francesco, corso Orbassano 32, Torino (1948)
DOLZA can. Carlo, Seminario di Rivoli Torinese (1946)
DONATI Ugo, via Garibaldi 22, Vercelli (1946)
DORO Augusto, via Chiabrera 4, Torino (1941)
DRAGONE dott. Angelo, via Campana 18 bis, Torino (1947)
ELIA Margherita, Villa Puzzi, Montiglio (Asti) (1950)
ENGELFRED Maria Alberta contessa di SAMBUY, via Roma 366, Torino (1951)
FASSÒ geom. Carlo, via Cantore 5, Torino (1942)
FERANDO teol. arc. Paolo, Caramagna Piemonte (1950)
FERRERO dott. Dario, via Susa 43, Torino (1950)
FESTA Anna, via Cordero di Pamparato 5, Torino (1951)
FIANDRA Enrica, via Cibrario 11, Torino (1949)
FILIPPI arch. Cesare, via Goffredo Casalis 35, Torino (1944)
FIORE rag. Benedetto, via Rubiana 27, Torino (1940)
FIORE Carla in BOTTA, via Rubiana 27, Torino (1946)
FORNARIS gr. uff. avv. Guido, corso Cairoli 6, Torino (1908)
FRACCHIA Luigi, via Stampatori 5, Torino (1947)
FRUTAZ mons. Pietro, via Nomentana 349, Roma (1947)
GABETTI Roberto, via Sacchi 22, Torino (1946)
GABRIELLI dott.ssa Noemi, via Giulia di Barolo 5, Torino (1926)
GALLO dott. Guido, Caramagna Piemonte (1927)
GALVANO prof. Albino, corso Matteotti 57, Torino (1950)
GAMARINO prof. Francesco, via Moretta 12, Torino (1942)
GARZINO Oreste, via Cavour 1, Savigliano (1949)
GERANZANI Matilde, via Carlo Giordana 8, Torino (1951)
GAY DI QUARTI contessa Camilla, via Giannone 8, Torino (1951)
GENNARI CURLO Paolo, via Vincenzo Vela 35, Torino (1950)
GERBALDI avv. Francesco, via Pastrengo 13, Torino (1925)
GHIVARELLO comm. dott. Riccardo, Pino Torinese (1932)
GHIGLIONE dott. Edoardo, corso Re Umberto 125, Torino (1951)
GIACHERI Renzo, corso Sommeiller 20, Torino (1946)
GIAY dott. arch. Luigi, corso Trento 5, Torino (1947)
GIGLI comm. dott. Lorenzo, via della Rocca 20, Torino (1929)
GIORDANO DELLE LANZE conte Filippo, via Magenta 43, Torino (1950)
GIRIODI PANISSERA conte Luigi, piazza S. Carlo 183, Torino (1951)
GOFFI ing. Achille, corso Trento 5, Torino (1946)
GRANDI Terenzio, via Madama Cristina 83, Torino (1951)
GRISERI dott.ssa Andreina, via Piazzi 3, Torino (1948)
GROMIS di TRANA march. Melchiorre, via della Rocca 20, Torino (1951)
GUERRINI comm. Gastone, via Cibrario 68, Torino (1945)
GUERRINI dott. Giorgina, via Cibrario 68, Torino (1945)
HERSPERGER sig.na Annie, Büren b. Liestal, Solothourn (Svizzera) (1949)
ISTITUTO S. PAOLO, Torino (1947)
LACCHIA Piero, via Giacomo Medici 43, Torino (1951)
LANFRANCO avv. Amedeo, via Gioberti 88, Torino (1950)
LANGE dott.ssa Augusta, corso Palestro 7, Torino (1941)
LANGE ing. Guglielmo, via Giacinto Collegno 44, Torino (1945)
LANTERI comm. Carlo, via Po 27, Torino (1950)
LEVI GRAZIADI avv. Mario, corso Re Umberto 87, Torino (1951)
LESSONA avv. Michele, via Cernaia 32, Torino (1951)
LIEVRE Emilio, via Legnano 18, Torino (1924)
LIGIARDI prof.ssa Emma, via Vescovado 10, Pinerolo (1951)
LOMAGLIO gen. conte Cesare, Castello di Rinco, Scandeluzza (Asti) (1932)
LONG ing. Arturo, piazza Barbieri, Pinerolo (1948)
LOVERA prof. Giuseppe, via Pietro Giuria 1, Torino (1940)

LUBATTI CORNARO dott.ssa Clara, via Castelnuovo 22, Torino (1950)
LUTZ dott.ssa Laura, via Toselli 2, Torino (1951)
MACCAGNO comm. Giuseppe, Sindaco di Sciolze (1951)
MAGGIOROTTI TEMPO Emma, via Carlo Alberto 18, Torino (1948)
MAGNI ELISABETTA, corso Vittorio Emanuele 84, Torino (1951)
MAGNONI ALESSANDRO, via Vassalli Eandi 32, Torino (1944)
MALFATTI dott. Ernesto, via Stampatori 21, Torino (1946)
MANASSERO avv. Domenico, via L. Mercantini 2/D, Torino (1940)
MANINO dott. Luciano, corso Francia 33, Torino (1946)
MANNO n. h. dott. Paolo, via Giolitti 19, Torino (1951)
MANZONI avv. Giovanni, corso Giovanni Lanza 105, Torino (1950)
MARCHINI Resy, via Nicola Fabrizi 114, Torino (1951)
MARTINOTTI prof. Ugo, via Goffredo Mameli 31, Torino (1950)
MARTINENGO René, via Vincenzo Vela 7, Torino (1951)
MASSETTI Ennio, via Alessandria 15, Torino (1946)
MASPES Dionisia ved. Ollino, corso Francia 106, Torino (1949)
MATERAZZO dott. Candido, via Prati 1, Torino (1951)
MAZZONIS DI PRALAFERA n.h. Ottavio, via S. Domenico 11, Torino (1951)
MELIS arch. Armando, via Viotti 1, Torino (1927)
MELLANA dott.ssa Angela, via Giacomo Medici 3, Torino (1950)
MELOTTI Antonio Felice, via Pietro Micca 8, Torino (1941)
MESTURINO comm. arch. Vittorio, corso Duca degli Abruzzi 46, Torino (1929)
MINELLI ing. Matteo, via Buniva 4, Torino (1947)
MINELLI Paolo, corso Duca degli Abruzzi 40, Torino (1950)
MONCALIERI, Città di (1949)
MORBELLI arch. Aldo, corso Stati Uniti 33, Torino (1946)
MOSSO Leonardo, via Giuseppe Grassi 7, Torino (1950)
MULASSANO rag. Carlo, via Mentana 9, Torino (1950)
MUSEO CIVICO, Palazzo Madama, Torino (1948)
NEBIOLO Stefano, via S. Donato 10, Torino (1947)
NOVARESE comm. Carlo, via Maria Vittoria 4, Torino (1940)
ORLANDINI comm. ing. Orlando, Baldissero Torinese (1941)
OTTAVIANO prof.ssa Laura, via Giulia di Barolo 5, Torino (1947)
OTTINO Giuseppe, via Lagrange 36, Torino (1946)
PACCES gr. uff. avv. Attilio, corso Moncalieri 54, Torino (1948)
PANELLI dott. Carlo, via S. Chiara 64, Torino (1950)
PARMENTOLA rag. Vittorio, via Stradella 104, Torino (1942)
PASSANTI arch. Mario, corso Galileo Ferraris 95, Torino (1943)
PAUTASSO dott. Andrea, via Ormea 140, Torino (1945)
PERETTI prof. Vincenzo, Giaveno (1950)
PEYRON avv. Amedeo, via Carlo Alberto 18, Torino (1927)
PEYROT dott.ssa Ada, via Consolata 8, Torino (1951)
PEZZI Giuseppina, via Lombroso 7, Torino (1948)
PINARDI Giuseppe, via Luigi Ornato 15, Torino (1945)
PIZZETTA Silvia, Varallo Sesia (via Giulio 20, Torino) (1951)
PODIO avv. Rodolfo, via D. Bertolotti 2, Torino (1951)
POGLIANI Francesco, via Guicciardini 3, Torino (1946)
POLA FALLETTI DI VILLAFALLETTO conte Giuseppe, corso Matteotti 28, Torino (1926)
POLLOVIO dott.ssa Carola, via Bava 1 bis, Torino (1948)
PONTI dott. Virgilio Paolo, corso Lecce 30, Torino (1951)
POZZO ing. Ugo, via Generale Govone 6, Torino (1950)
PROTTO arch. Alessandro, corso Matteotti 55, Torino (1941)
PRUNAS TOLA conte dott. Vittorio, via Luciano Manara 5, Torino (1923)
QUAGLIA Michele, corso Vittorio Emanuele 96, Torino (1946)
QUAGLINO geom. Fiorenzo, via Marco Polo 26, Torino (1949)
RAGAZZI Renzo, via Bidone 17, Torino (1951)
RAVERA Ada, via Mercantini 2/D, Torino (1947)
RAVERA gen. Francesco, via Vittorio Emanuele 43, Benevagienna (1928)
RE REMMERT Lidya, corso Galileo Ferraris 132, Torino (1948)
RICARDI DI NETRO conte Federico, via Mazzini 10, Torino (1928)
RICCI arch. Gianni, via Giannone 7, Torino (1924)
RICHARD ing. Camillo, via Monte di Pietà 24, Torino (1928)
RINALDI ing. Celeste, via S. Agostino 12, Torino (1944)
ROCCA prof. arch. Gesualdo, via Martiri della Liberazione 4, Saluzzo (1948)
ROCCATI Luigi, Chieri (1948)

RODOLFO prof. Giacomo, Carignano (1941)
ROSSI comm. Oreste, via Chiabrera 6, Torino (1948)
RUBINO sen. gr. uff. Edoardo, via Asti 17, Torino (1922)
SACCO sen. avv. Italo Mario, via Plana 11, Torino (1926)
SANDRI comm. dott. Sebastiano, via Roma 255, Torino (1944)
SARONI Luciano, via Botero 14, Torino (1948)
SCAMUZZI dott. prof. Ernesto, via Accademia delle Scienze 6, Torino (1947)
SCIOLLA LAGRANGE PUSTERLA comm. dott. Emilio, via Campana 17, Torino (1947)
SCIOLLA Giuseppe, via G. Somis 13, Torino (1946)
SCIOLLA avv. Paolo, via Giannone 5, Torino (1944)
SCOLARI dott. Franco, via Milano 7, Torino (1947)
SELLA ing. Gianni, corso Trieste 27, Torino (1940)
SERTORIO dott. Filippo, corso Cairoli 6, Torino (1951)
SOLA Domenico presso rag. Actis, corso Unione Sovietica 36, Torino (1946)
SOLA Mercedes, corso Re Umberto 5 bis, Torino (1950)
SPADONI dott. Enrico, via Cassini 51, Torino (1947)
STRADA dott. Antonio, Castello di Scaldasole (Pavia) (1940)
TABACCHI prof. dott. Gino, via delle Orfane 10, Torino (1944)
TAMAGNO prof.ssa Laura, Sovrintendenza Monumenti (Torino) (1951)
TARTAGLIA dott. Mariano, via dei Quartieri 2, Torino (1949)
TORRETTA ing. Mario, corso Galileo Ferraris 107, Torino (1923)
TORNIELLI ing. Vittorio, via Canina 9, Casale Monferrato (1925)
TORTI avv. Enrico, via Sebastiano Valfrè 41, Torino (1951)
TOS Franca Visconti, via Cibrario 10, Torino (1949)
TOSEL geom. Paolo, piazza S. Donato 4, Pinerolo (1944)
TOURNON conte sen. ing. Adriano, corso Vittorio Emanuele 66, Torino (1909)
TOURNON n. h. Paolo, corso Vittorio Emanuele 66, Torino (1949)
TURATI Lucia, strada San Vito 10, Torino (1951)
VALPERGA DI MASINO E CALUSO marchese Cesare, via Alfieri 18, Torino (1941)
VAONA avv. Attilio, via Cordero di Pamparato 36, Torino (1949)
VELLANI Anna Maria, via Sacchi 48, Torino (1950)
VERDOIA cav. uff. Onorato, corso Cairoli 6, Torino (1946)
VERNERO geom. Carlo, Palazzo Cisterna, Torino (1947)
VERZONE ing. prof. Paolo, via Della Rocca 15, Torino (1926)
VIALE dott. Vittorio, corso Duca degli Abruzzi 31, Torino (1923)
VOENA dott. Carlo, via Cordero di Pamparato 9, Torino (1951)
VOENA avv. Enrico, via Colli 2, Torino (1951)
VOENA dott. Giacinto, via Cordero di Pamparato 9, Torino (1951)
VOLANTE BORGO prof.ssa Enrica, corso Moncalieri 51, Torino (1950)
WEIGMANN gr. uff. avv. Massimo, via Mercantini 6, Torino (1940)
WEISZ dott.ssa Alessandra LEVI DE VEALI, via Accademia Albertina 40, Torino (1949)
ZANOTTI gr. uff. rag. Angelo, via Avigliana 42, Torino (1946)

PUBBLICAZIONI PERIODICHE CHE PERVENGONO IN CAMBIO

ITALIA

1 - *Archiginnasio*. Biblioteca Comunale di Bologna.
2 - *Archivio Storico Lodigiano*. Lodi.
3 - *Archivio Storico Lombardo*. Milano.
4 - *Atheneum*. Università di Pavia.
5 - *Atti - Classe di Scienze Morali*. Accademia delle Scienze di Torino.
6 - *Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere*. Verona.
7 - *Atti e Rassegna Tecnica* - Società Ingegneri e Architetti. Torino.
8 - *Bergomum*. Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo.
9 - *Biblioteca dell'Istituto Archeologico Germanico* - Roma.
10 - *Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino*. Torino.
11 - *Bollettino delle pubblicazioni italiane - Biblioteca Nazionale Centrale*. Firenze.
12 - *Bollettino della Società Studi Storici, Archeologici ed Artistici per la Provincia di Cuneo.*
13 - *Bollettino Ligustico per la Storia e la Cultura regionale*. Genova.
14 - *Bullettino della Commissione Archeologica comunale*. Roma.
15 - *Bullettino Senese di Storia Patria - Accademia Senese degli Intronati*. Siena.
16 - *Civiltà Cattolica* (*La*). Roma.
17 - *Commentari dell'Ateneo di Brescia.*
18 - *Faenza*. Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza.
19 - *Napoli Nuova - Rassegna di tecnica d'arte e di urbanistica napoletana* - Napoli.
20 - *Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Torino.*
21 - *Rassegna Storica del Seprio*. Varese.
22 - *Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere*. Milano.
23 - *Rendiconti e Notizie di scavi dell'Accademia Nazionale dei Lincei*. Roma.
24 - *Rivista Biellese*. Biella.
25 - *Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le Provincie di Alessandria e Asti*. Alessandria.
26 - *Rivista dell'Istituto di Studi Liguri « Museo Bicknell »*. Bordighera.
27 - *Siculorum Gymnasium*. Catania.
28 - *Studi e Fonti per la Storia della Regione Tiburtina*. Tivoli.
29 - *Studi Trentini di Scienze Storiche*. Trento.
30 - *Ultrapadum*. Voghera.
31 - *Vie d'Italia* (*Le*). Milano.

ARGENTINA

32 - *Boletin Museo Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Ayres.

BELGIO

33 - *Analecta Bollandiana*. Bruxelles 4.
34 - *Bulletin de la classe des Beaux Arts - Académie Royale de Belgique*. Bruxelles.
35 - *Bulletin de la classe des Lettres - Académie Royale de Belgique*. Bruxelles.
36 - *Bulletin des Musées Royaux d'Art et Histoire*. Bruxelles.
37 - *Bulletin de l'Institut Archéologique Liègeois*. Liegi.
38 - *Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines* (*Atti*).
39 - *Chronique Archéologique du Pays de Liège*. Liegi.
40 - *Revue Bénédictine*. Abbaye de Maredsous. Bruges.
41 - *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Anversa.

BULGARIA

42 - *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare*. Sofia.

DANIMARCA

43 - *Aarboger for Nordisk Oldkyndighed og Historie*. Copenaghen.
44 - *Det Danske Videnskabernes Seslkab*. Copenaghen.

F I N L A N D I A

45 - *Finskt Museum.* Helsingfors.
46 - *Societas Scientiarum Fennica.* Helsingfors.
47 - *Suomen Museo.* Helsinki.

F R A N C I A

48 - *Annales de Bretagne.* Rennes.
49 - *Annales de l'Université - Institut Fourier.* Grenoble.
50 - *Annales Savoisiennes.* Chambery.
51 - *Bulletin de la Société Archéologique et Historique de l'Orléannais.* Orleans (Loire).
52 - *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France.* Paris.
53 - *Bulletin de littérature Ecclésiastique.* Istituto Cattolico di Tolosa.
54 - *Bulletin de la Société Archéologique de Sens.* Sens.
55 - *Bulletin de la Société d'Archéologie et Statistique de la Drome.* Valence.
56 - *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère.* Brest.
57 - *Bulletin de la Société historique et Archéologique de Langres.* Langres.
58 - *Bulletin du Musée Carnavalet.* Paris.
59 - *Mémoires et documents de l'Académie Chablaisienne - Académie Chablaisienne.* Thonon-les-Bains (Alta Savoia).
60 - *Mémoires de l'Académie des Sciences Belle lettre et Arts de Savoie.* Chambery.
61 - *Mémoires de la Société Archéologique et historique de l'Orléannais.* Orleans (Loire).
62 - *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Châlons sur Saône.*
63 - *Mémoires de la Société des Sciences Naturelles et Archéologiques de la Creuse.* Guéret.
64 - *Mémoires et documents publiés par l'Académie de Faucigny.* Bonneville (Alta Savoie).
65 - *Mémoires de la Société d'Archéologie de Beaune.* Beaune.
66 - *Nouvelles de l'institut Catholique de Paris.* Paris.
67 - *Revue de Saintonge et d'Aunis - Bulletin de la Société des Archives historiques.* Saintes.
68 - *Société historique et Archéologique de l'Orne.* Alençon (Bollettino).

G E R M A N I A

69 - *Bonner Jahrbucher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn.* Bonn.
70 - *Kunstchronik.* Munchen.
71 - *Mitteilungen des Deutschen Archaologischen Instituts.* Berlino.

I N G H I L T E R R A

72 - *British Museum (The) Quarterly.* London W.C. 1.

L U S S E M B U R G O

73 - *Pubblication de la Section Historique de l'Institut G.D.* Luxembourg.

N O R V E G I A

74 - *Bergen Museums Arbok.* Bergen.

O L A N D A

75 - *Mededeelingen der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen.* Amsterdam
76 - *Rijksmuseum te Amsterdam.* S. Gravenhage.

R O M A N I A

77 - *Apulum - Buletinul Muzeului Regional.* Alba Julia.

S P A G N A

78 - *Archivo Español de Arqueologia - Instituto « Diego Velasquez ».* Madrid.
79 - *Bolleti de la Societat Arqueologica Luliana.* Palma de Mallorca.
80 - *Bulleti del Centre Excursionista de Catalunya.* Barcellona.
81 - *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes.* Barcellona.
82 - *Revista de Ideas Esteticas - Instituto « Diego Velasquez ».* Madrid.

STATI UNITI D'AMERICA

83 - *Annual Report of American Historical Association.* Washington D. C.
84 - *Bulletin-Bureau of American Ethnology* - Smithsonian Institution. Washington.
85 - *Bulletin of the Cleveland Museum of Art.* 6, Cleveland (Ohio).
86 - *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art.* New York. Departement of Publications.
87 - *Bulletin of the Museum of Fine Arts.* Boston (Massachussets).
88 - *Institute of Social Anthropology* - Publications Smithsonian Institution. Washington.
89 - *Journal of the Walters Art Gallery.* Baltimora.
90 - *Journal Museum* - The University Museum. Philadelphia.
91 - *Memoirs of the American Academy in Rome.* Rome.

SVEZIA

92 - *Fornvännen* - *Histoire och antikvitets Akademien.* Stoccolma.
93 - *Kungl. Humanistiska Vetenskaps* Samfundte. I Uppsala.

SVIZZERA

94 - *Annales Fribourgeoises* - Société d'histoire du Canton de Fribourg. Fribourg.
95 - *Basler Studien zur Kunstgeschichte.* Basilea.
96 - *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève.*
97 - *Genava* - Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève du Musée Ariana. Genève.
98 - *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museum* in Bern.
99 - *Kunsthistorische - Seminar der Universitat.* Basilea.
100 - *Mémoires et Documents de la Suisse Romande* - Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne.
101 - *Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft.* Zurich.
102 - *Pallas* - International Art and Archaeology News Bulletin. Geneva.
103 - *Revue Suisse de Numismatique.* Berna.
104 - *Schweizerische Gesellschaft für Urgesischte.* Frauenfeld.
105 - *Schweizerische Landes-Museum.* Zurigo.
106 - *Schweizer Munzblätter* (Gazette numismatique Suisse). Basilea.

UNGHERIA

107 - *Acts Arehaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* Budapest VI.

INDICE

F. G. Lo Porto: La ceramica preistorica ligure del Museo di antichità di Torino alla luce dei recenti studi paletnologici .... *pag.* 3

C. Carducci: La necropoli romana di Biella .... » 23

L. Manino: Il mosaico sardo di Orfeo del Museo archeologico di Torino » 40

L. Mallé: Antichi smalti cloisonnés e champlevés dei sec. XI-XIII in raccolte e musei del Piemonte (*continuazione*) .... » 54

M. Viale: Arazzi fiamminghi nel Duomo di Vigevano .... » 137

V. Viale: Un dipinto del Pannini con la veduta orientale del castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra .... » 161

C. Lovera di Castiglione: Un giardino alla francese in un castello del Cuneese .... » 170

M. Viale: Disegni dei Galliari per « La Vittoria d'Imeneo » .... » 178

Notizie:

N. Gabrielli: Segnalazioni di antiche pitture in Piemonte .... *pag.* 182

D. G. Cravero: Limone Piemonte e la sua chiesa parrocchiale di San Pietro in Vincoli .... » 186

A. M. Brizio: Inaugurazione del Museo Leone di Vercelli .... » 190

A. M. Brizio: Mostra del Sodoma a Vercelli .... » 196

L. Mallé: Mostra de « La Moda in cinque secoli di pittura » ...... » 197

L. Mallé: Mostre dei disegni italiani e stranieri alla Biblioteca Reale » 199

L. Mallé: Mostra delle tavolette di Biccherna .... » 200

A. Morello: La Prima Mostra « Pittori d'Oggi - Francia-Italia » .. » 202

Attività varie della Società .... » 203

Atti della Società .... » 204

Elenco dei Soci .... » 216

Pubblicazioni periodiche che pervengono in cambio .... » 221

ULTIME PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

Repertorio delle cose d'arte del Piemonte:

N. Gabrielli: *Pitture romaniche del Piemonte*, 1945, in 4° gr., pagg. 95, tavv. 92 in nero e 4 a colori .... L. 5000

BOLLETTINO - Nuova serie:

Anno I, 1947, in 8°, pagg. 150, figg. 103 .... L. 1500

Anno II, 1948, in 8°, pagg. 238, figg. 172 .... » 1500

Anno III, 1949, in 8°, pagg. 184, figg. 90 .... » 1500

Anni IV-V, 1950-51, in 8°, pag. 224, figg. 130 .... » 2000

ATTI - Nuova serie, volume I (1950):

R. Carità: *Pier Francesco Guala*, in 4°, pagg. 140, tavv. 51 in nero e 3 a colori .... L. 3000

Delle precedenti pubblicazioni della Società e cioè:

Atti - Volumi I-XVI (1875-1935) in 8° gr.

Bollettino - Anni I-XIX, (1917-1935) in 8° gr.

rimangono alcune poche e non complete serie, i cui volumi od annate possono essere acquistati presso la Segreteria.
Sono anche in vendita, per i volumi o le annate non esauriti, gli *Atti*, vol. I-III (1939-1943) e il *Bollettino*, Anni I-II (1941-42) editi dal *Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte* che venne costituito da alcuni soci dopo la forzata soppressione della Società nel 1935.

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA - Via Napione 2

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNI QUARTO E QUINTO

SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

BOLLETTINO

N. S. ANNI VI - VII - 1952 - 1953

Sulla copertina: Anello d'oro. Arte lombarda, XII secolo.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETA' PIEMONTESE

DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE

ANNI QUINTO E SESTO

1952 - 1953

Direttore responsabile: Dott. VITTORIO VIALE

Commissione per le pubblicazioni: Dott. MARZIANO BERNARDI, Dott. CARLO CARDUCCI, Prof. Ing. AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, Architetto ARTURO MIDANA, Ing. CAMILLO RICHARD, Prof. Dott. ERNESTO SCAMUZZI

SATET - SOCIETÀ PER AZIONI TIPOGRAFICO EDITRICE TORINESE - TORINO - VIA VILLAR, 2

LO SCARABEO DELLA CACCIA AI LEONI DI AMENHOTPE III

La silloge degli scarabei reali posseduta dal Museo Egizio di Torino è stata accresciuta, or è qualche anno, da un esemplare litico di notevoli dimensioni, a nome del nono re della dinastia XVIII, Amenhòtpe III, il quale governò l'Egitto dal 1408 al 1372 a. e. v. (1).

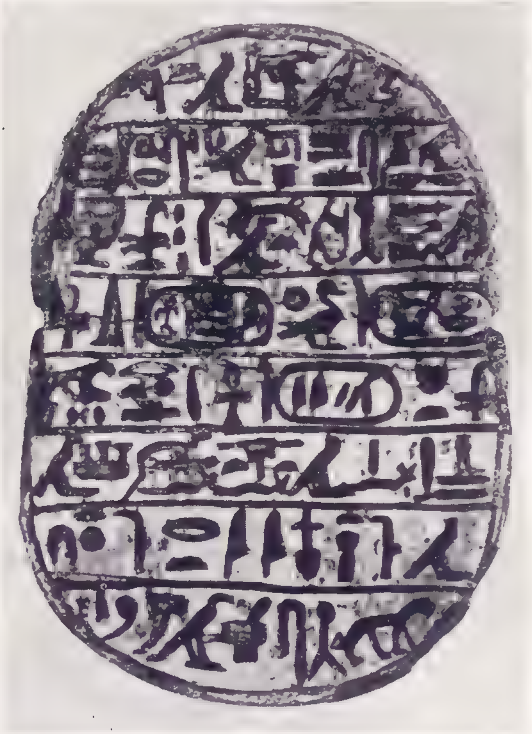
Misura, lo scarabeo, la lunghezza di m. 0,085, la larghezza di m. 0,057 e l'altezza di m. 0,030 (fig. 1). In stato di conservazione non buono, presenta fessure più o meno penetranti in profondità e scheggiature in molti punti, talune lungo gli orli della figura e altre sulla superficie piana, elissoidale, che funge da base, dove leggesi un testo di cui si farà parola appresso. Un foro lo attraversa lungo l'asse maggiore, di mm. 5 di diametro. All'attento

1. — Scarabeo di Amenhòpte III. Torino, Museo Egizio.

(1) Fu assicurato al Museo nel 1931, dopo essere stato presentato nel gennaio del predetto anno all'Ufficio Esportazione degli oggetti di antichità e d'arte di Firenze. È distinto, oggi, dal n. inv. suppl. 17.132. Risulta aver fatto parte, nel secolo scorso, della raccolta Stroganoff. Debbo alla cortesia del prof. Costantino Socin, dell'Istituto di Geologia della nostra Università, l'analisi del materiale litico col quale fu modellato lo scarabeo: « Arenaria piuttosto compatta, per presenza di cemento calcareo, con mescolanza di quarzo, feldspati e qualche elemento femico ».

esame non sfuggono residui di coloritura verde, a smalto, che un giorno rivestì intieramente lo scarabeo.

Il modellatore ha curato con diligenza la riproduzione dell'insetto, pur con la caratteristica stilizzazione del tempo. Ai lati della testa notansi gli occhi, ben rilevati; non integro il cosiddetto *clypeus*. Il protorace è alquanto gibbuto nel punto mediano, dove il nostro scarabeo tocca l'altezza massima segnalata, ed è separato dalle elitre da solco fortemente inciso. Le due elitre sono state riprodotte lisce, senza la decorazione a solchi longitudinali e paralleli, come spesso su altri scarabei dell'epoca; alla loro estremità destra e sinistra, presso l'attacco col protorace, notansi incisi due V. Delle zampette, rappresentate convenzionalmente aderenti al corpo, buono stato di conservazione presentano le tre situate lungo il lato destro.



2. – Iscrizione sulla faccia piana dello scarabeo di Amenhòpte III. - Torino, Museo Egizio.

L'interesse maggiore dell'oggetto antico risiede tutto nel testo steso in segni grafici, che siamo soliti denominare « geroglifici », incisi, come già detto, sulla superficie piana in funzione di base, distribuiti con andamento sinistrorso, su otto linee parallele orizzontali, separate da solchi rettilinei, a distanza non sempre costante, compresa tra i mm. 9-12 (fig. 2).

La presenza del testo precitato mette capo ad una innovazione o moda, che per la prima volta risulta introdotta sotto il Nuovo Regno,

a cominciare dalla regina Hatscepsòue della din. XVIII. L'innovazione piacque e talun dinasta se ne avvalse per tramandare, con abbondanza di particolari, scritte ricordanti avvenimenti di famiglia, proprie imprese, ecc. A tale categoria di scarabei appartiene il nostro che, di conseguenza, può essere qualificato« commemorativo». Amenhòtpe III fece modellare e incidere ben cinque serie di scarabei commemorativi con i quali amò far perpetuare il ricordo:

a) del matrimonio con Teje, donna di stirpe non regia. Nelle linee di chiusa, il re fece figurare la menzione dell'estensione toccata allora dall'impero egizio col suo confine meridionale, in Africa, e col settentrionale, in Asia;

b) dell'apertura e dell'inaugurazione di un lago, in onore della moglie Teje, nell'anno X di regno;

c) della venuta in Egitto di Kilghipa, la figlia di Sciutarna, re della regione denominata Naharina, compresa tra l'Oronte e l'Eufrate. Kilghipa — o Khilughepa, nelle trascrizioni in cuneiformi — la prima delle « consorti » mesopotamiche di Amenhòtpe III, giunse in Egitto, leggiamo sullo scarabeo, nell'anno X di regno del faraone, accompagnata dal fior fiore delle donne del reale harem, in numero di 317;

d) della caccia agli uri, effettuata l'anno di regno II, conclusa con l'abbattimento di 96 di siffatti animali (2);

(2) Cfr. *Ann. Serv. des Antiq.*, XLV, 1947, pag. 87-89.

e) della caccia ai leoni: di quest'ultima serie è lo scarabeo in esame.

Scarabei delle precitate serie commemorative non mancano nelle collezioni dei principali Musei Egizi, talora in più esemplari, eccezione fatta di quelli elencati nelle serie *c*), *d*), rarissimi. Il Museo Egizio di Torino possiede di Amenhòtpe III un solo scarabeo commemorativo, questo della caccia ai leoni e, poichè finora non ne era mai stata data notizia o illustrazione, approfitto della cortese ospitalità offertami sulle pagine del presente Bollettino, per portarlo a conoscenza dei soci della Società piemontese di archeologia e belle arti.

Sullo scarabeo in esame, Amenhòtpe III volle perpetuare una sua prodezza, in uno sport — la caccia ai leoni — cui amò darsi nei primi dieci anni di regno. Questo premesso, ecco la traduzione letterale del testo egizio, secondo la partizione delle linee e del contenuto:

1) Viva Hōro, « toro forte, che si mostra nella rettitudine »,

2) le Due Signore, « colui che rende stabili le leggi, che rende tranquilli i due territori »,

3) Horo d'oro, « il grande di braccio, colui che percuote gli Asiatici », re dell'Alto Egitto e re del Basso Egitto,

4) Neb - me^{3}ᶜe - Rāᶜ , figlio di Rā- , Amenhòtpe, sovrano di Tebe, che stia dotato di vita!

5) moglie del re Teje , che stia vivente! ,
computo dei leoni:

6) prese (a caccia) S. M. col proprio arco, a cominciare

7) dall'anno primo di regno fino al decimo,

8) leoni 102.

Innegabile il tono di solennità dato da Amenhòtpe III al breve testo commemorativo. Il quale si apre con la menzione protocollare, riprodotta nelle prime quattro linee, dei cinque titoli reali rituali, allusivi sia a incarnazioni divine, sia a investiture, come appresso specificato; titoli ai quali ogni sovrano aggiungeva una propria apposizione allusiva a doti, qualità morali possedute o, meglio, attribuitesi. Sullo scarabeo in esame Amenhòtpe III si compiacque qualificarsi: « toro forte, che si mostra nella rettitudine », « colui che rende stabili le leggi, che rende tranquilli i due territori », « il grande di

braccio, colui che percuote gli Asiatici ». Col primo, secondo e quarto titolo (nei quali ricorre, rispettivamente, la menzione di *Hōro*, il dio falco dei primi dinasti dell'Alto Egitto, onorato nella vetusta città residenziale altoegizia di Nechen, dai Greci denominata Hierakònpolis; delle *Due Signore*, ossia la dea avvoltoio Nechbije, divinità ancor essa dinastica, onorata nella città altoegizia, parimenti vetusta, di Nechab, oggi El-Kab; e la dea aspide Uazòje, divinità dinastica delle città bassoegizie di Pe e Dep, dai Greci denominate Buto; e di *re dell'Alto e di re del Basso Egitto*) ripetesi e confermasi, con la citazione delle divinità dinastiche locali, la qualifica reale di signore delle due partizioni territoriali, l'Alto e il Basso Egitto, autonome e indipendenti, nelle quali sappiamo che, di fatto, fu diviso l'Egitto antichissimo nel periodo « predinastico » o « prefaraonico », che precedette quello storico. L'Alto e il Basso Egitto, come è noto, furono uniti sotto le direttive di un solo dinasta a cominciare dal primo tradizionale re storico, Mene. A lor volta, il già citato titolo quarto e il quinto (*figlio del dio sole Rāᶜ*) sono connessi con i cosiddetti « prenome » e « nome » del re, racchiusi negli elissoidi o « cartelli », secondo che piacque dal Rosellini in poi tradurre il vocabolo « le cartouche », introdotto dal decifratore, Jean François Champollion (3). Di controversa interpretazione e di non precisato valore il terzo dei titoli, inteso *Hōro d'oro*, generalmente.

La caccia al leone rappresentò una delle più vetuste attività venatorie degli Egizi, in particolar modo dei regnanti. È testimoniata da uno dei documenti più antichi e interessanti, la cosiddetta « tavolozza della caccia », in uso per la toletta del tempo, risalente alla fine del predinastico (circa 3000 a. e. v.), sulla facciata anteriore della quale sono rappresentati in delicato rilievo leoni trapassati dalle frecce di numerosi cacciatori (4). Appresso, in piena età storica, i bassorilievi e le scene figurate allusive alla caccia al leone si accrescono di numero, di pari passo con la varietà dei temi compositivi. La figura del re che saetta, sempre infallibile, dall'alto del suo carro a due ruote, tirato da cavalli, torme di leoni o trafigge con la lancia,

---

(3) I. Rosellini, *Monumenti dell'Egitto e della Nubia*, parte I, Monumenti storici, 1832, pag. 113, nota 1.

(4) H. Ranke, *Alter und Herkunft der Löwenjagd - Palette*, Sitzungsb. Heidelberger Akad., phil.-hist. Klasse, Jahrg., 1924-25.

a piedi, la belva rantolante, fu tra le più accette all'artista egizio di corte (5).

Amenhòtpe III, di origine divina, come ci tramandano scene di teogamia e della di lui nascita scolpite sulle pareti del tempio di Luxor, che lo presentarono ai sudditi quale figlio del dio tebano Amenrāᶜ (6), onorato di culto in Soleb (Nubia), in unione col dio Amenrāᶜ, ebbe la ventura di governare l'Egitto in anni di particolare felicità e di euforico benessere. Lo Stato godeva infatti dei riflessi delle vittoriose spedizioni militari in territori sia siriani, sia mesopotamici, intraprese da geniali re condottieri, precedessori di Amenhòtpe III. Dai territori sotto controllo egizio erano tuttora convogliati ricchi tributi, che impinguavano doviziosamente le casse dello Stato. Tentativi di rivolta da parte dei dominati per liberarsi dal controllo egizio, dalla Nubia all'Eufrate, non si affermarono mai minacciosi sotto Amenhòtpe III: si trattò, sempre, di aspirazioni sottaciute, mai esplose patentemente con energia e violenza, neppure da parte degli Hittiti, i quali sotto alcuni re della din. XVIII si erano dimostrati capaci di creare grattacapi di un certo peso alle mire espansionistiche degli Egizi in Asia.

La caccia ai leoni e agli uri dovette costituire per Amenhòtpe III non tanto un simpatico virile svago, quanto un necessario diversivo al suo vivere pacifico, senza emozioni. Ma non il solo. Avvalendosi di insigni architetti quali coadiutori ed esecutori delle sue direttive, Amenhòtpe figlio di Hepeu, che meritò di essere divinizzato post mortem, e i fratelli Suti e Hōro, il re potè darsi anche all'abbellimento del territorio egizio, dal Delta alla Nubia. All'architetto Amenhòtpe spetta, tra le altre costruzioni, l'erezione del vasto tempio funerario del sovrano, di cui fanno parte le due enormi statue che si innalzano per una ventina di metri sulla piana tra Medinet Habu e il Ramesseum, i cosiddetti « colossi », su uno dei quali favoleggiarono, ammirati, scrittori e viaggiatori greci e romani.

---

(5) Cfr. W. Wreszinski, *Löwenjagd im alten Aegypten*, Morgenland, Heft, 23; U. Schweitzer, *Löwe und Sphinx im alten Aegypten*, 1948, pagg. 51 e segg. Per gli esemplari finora noti degli « scarabei della caccia ai leoni », vedi A. Rowe, *Catal. of Egyptians Scarabs in the Palestine Arch. Mus.*, 1936, pagg. 127-28.

(6) I. Rosellini, *Monumenti storici*, tavv. XXXVIII-XLI; testo, pagg. 238-239; C. Campbell, *The Miraculous Birth of King Amon-Hotep III*; Porter-Moss, *Topographical Bibliography etc., II, Theban Temples*, Oxford, 1929, pagg. 106 e segg. (Birth Room).

Delle statue scolpite sotto Amenhòtpe III il Museo Egizio di Torino espone al visitatore più di un esemplare. Nella prima sala dello statuario, le due sfingi grandiose, in arenaria, il cui volto riproduce quello del re (fig. 3); le statue della dea leontocefala Sachme, in piedi e seduta, che ornarono, a suo tempo, la corte del tempio eretto dal re alla dea tebana Mut, nell'odierna Karnak. Sempre nella predetta sala, la pregevole statua in granito nero, ricoperta da spoglia di animale, con decorazione a stelle, di ᶜOnén, fratello di Teje — la moglie legittima di Amenhòtpe III — grande dignitario e insignito di alti gradi sacerdotali nei templi di Amenrāᶜ tebano e in Ermonthis. Va ancora ricordato che sotto il regno di Amenhòtpe III si svolse parte della vita dei coniugi Chaje e Mérie, dei quali Ernesto Schiaparelli nel 1906, nella necropoli di Der el-Medìna, mise in luce la tomba, sino ad allora inviolata. Il reperto ivi rinvenuto, copiosissimo ed in ottimo stato di conservazione, è oggi esposto nella sala terza, al primo piano del Museo (7).

3. – Sfinge di Amenhòpte III, particolare. Torino, Museo Egizio.

Di un terzo ed ultimo diversivo devesi ancora far parola, per rappresentare compiutamente la vita di un sovrano egizio di trentaquattro secoli or sono; diversivo che si aggiunse ai precedenti, a colmare amabilmente, come non meglio, i sereni giorni di Amenhòtpe III. Quale sia stato, lasceremo dedurre al lettore stesso dal contenuto di una lettera che il re indirizzò a Milki-ili, principe di Gezer, la città

(7) Di Teje il Museo espone nella sala quinta, piano primo, vetrina della toletta, il portacollirio tubolare, in terracotta ricoperta di smalto verdastro, sul quale leggesi, in nero, il nome della regina.

cananea a mezza strada tra Gerusalemme e l'odierna Giaffa. Il testo, qui appresso tradotto, ci è giunto ben conservato, in lingua e cuneiformi babilonesi, su tavoletta fittile, rinvenuta nella località altoegizia di Tell el-ᶜAmārna. Donata or sono più anni alla Fondation Égyptologique Reine Elisabeth, è conservata oggi presso i Musées royaux d'art et d'histoire in Bruxelles.

Leggesi sulla lettera:

A Milki-ili capo della città di Gezer. | Così (scrive) il re: questa tavoletta | te l'ho spedita per dirti: | ho inviato Chania | capo delle truppe | con ogni sorta di cose, per andare a prendere | belle donne. | D'argento, d'oro, di vesti | di cornalina(?), di ogni sorta di pietre preziose, di sedili eburnei | in una parola, di ogni pregevole cosa | ce n'è qui per 160 (monete) *tiben* | ce n'è a sufficienza per quaranta donne | (poichè) il prezzo per ogni donna è di quaranta monete d'argento. | Mandami dunque | bellissime donne | senza difetti | in esse, | tali che possa dirti | il re tuo signore: | « Bene »!

Ernesto Scamuzzi

NOTIZIARIO DELLE SCOPERTE
E DEI RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI DEL PIEMONTE

Si inizia questo notiziario delle scoperte e dei ritrovamenti avvenuti in Piemonte con l'intento di riprendere una vecchia tradizione che permetteva appunto di dare nel nostro Bollettino una prima notizia, anche sommaria, sulle scoperte e sui lavori che segnano l'attività della Soprintendenza.

Queste notizie riassumono quindi brevemente la storia delle scoperte, i provvedimenti presi per le prime indagini, il carattere dei lavori che si organizzano, i problemi scientifici che si affacciano e che spesso, purtroppo, non si riesce ad affrontare e, soprattutto, a risolvere, per la deficienza dei mezzi a disposizione, e, quando è possibile, un primo accenno ai risultati raggiunti. Ogni lavoro di restauro, ogni scavo fortuito o sistematico, ogni indagine, potrà poi in seguito diventare oggetto di studio più ampio e più particolareggiato. Oggi intanto, attraverso al Bollettino, giunge agli studiosi e agli appassionati cultori di questa nostra disciplina la prima relazione.

Seguendo, attraverso l'esame delle diverse province, il ritorno alla luce delle antiche vestigia, si aggiungerà un contributo nuovo, anche se modesto, alla conoscenza dell'evoluzione storica e artistica del nostro Paese.

Torino. — I numerosi bombardamenti subiti dal vecchio centro della città e la necessaria opera di demolizione di numerosi resti di fabbricati danneggiati, hanno messo in luce un lungo tratto delle mura urbane tra la Porta Palatina e l'attuale via XX Settembre (fig. 1).

È il primo tratto rettilineo dopo le Torri e, fino a qualche anno fa, collegato ancora alla Porta. La sua esistenza era nota e i resti si potevano intravedere nei vari edifici costruiti a ridosso dell'antica cortina. Ma che tale sovrapposizione non abbia giovato al monumentale relitto, lo dimostra il suo stato di conservazione. Infatti, mentre sul lato esterno la sua solida struttura a mattoni ha spesso impedito troppo audaci tagli e inserimenti, nel lato che guarda l'interno della

città, sia sulla struttura romana, sia su quella sovrastante aggiunta nel medioevo — lo scempio è stato grave. Mancano intere zone della cortina — vere brecce sono state aperte per la costruzione dei nuovi

1. – *Torino.* Particolare del muro di cinta tra Porta Palatina e via XX Settembre.

fabbricati e, in più parti, la muratura conserva ancora le tracce di « adattamenti » eseguiti.

Difficile è stata la prima opera di isolamento e ancora più difficoltosa sarà quella del restauro che è da ritenersi indispensabile, non soltanto al fine della conservazione del muro stesso quanto per la

speciale funzione che avrà questo tratto della cortina nella futura sistemazione urbanistica della piazza.

Già durante i lavori per l'isolamento più volte il piccone e la stessa deprecata macchina scavatrice, hanno messo in luce vaste zone di scarico di materiale romano specialmente nel settore del terrapieno giacente a ridosso della cortina sul lato interno. Numerosi i resti di vasi in terracotta. Ricorderò, tra gli altri, alcuni manici di anfore vinarie con tracce di iscrizioni graffite e numerosissimi frammenti di ceramica di imitazione aretina con decorazione a riquadri tipici dell'età dei Flavi.

Molte le monete ritrovate e i frammenti di osso e di bronzo. Tutto materiale di scarico che però fa prevedere come molto fruttuosa una ricerca sistematica nella zona.

Prima infatti che incomincino a sorgere le nuove costruzioni e prima ancora di procedere al paziente lavoro di restauro, sarà opportuno eseguire una vera e propria campagna di scavo, sia lungo le pareti interne della cortina romana, sia lungo quella esterna, dove, se il terreno nello strato romano non è stato eccessivamente rimosso, non è improbabile che si possa trovare qualche antica sepoltura ancora intatta.

Collegno. — A San Massimo nella piccola cappella, dove erano apparsi i resti di una basilica paleocristiana, sono state condotte nuove indagini nelle zone circostanti. Purtroppo numerose difficoltà, sorte dalla necessità di conciliare le ricerche con i servizi della parrocchia, non hanno permesso di conservare le numerose strutture che sono apparse negli scavi. È stato solo possibile ricavarne un accurato rilievo che permetterà, se le esplorazioni potranno come è auspicabile, proseguire, conoscere nuovi elementi di questo interessante nucleo.

È infatti fuori dubbio che gli elementi romani che in così gran copia sono stati trovati inseriti nelle strutture paleocristiane e medioevali provengano da un edificio o da un centro di età romana che non doveva sorgere molto distante. L'indagine estesa a tutta la zona che circonda la chiesa di S. Massimo potrà risolvere anche questo problema.

Intanto nella zona antistante l'ingresso è stata trovata, impiegata

2. – *Collegno.* S. Massimo. Epigrafe romana utilizzata per una tomba più tarda.

come riparo di una sepoltura molto tarda, una epigrafe dei buoni tempi romani (fig. 2):

D. M.
CALPORNIAE . Q . FILIAE
MARCELLINAE
AQVILIVS SVCCIO
VXORI CARISSIMAE
ET
CALPVRNIVS SEVERVS
APVLEIA PAVLINA
PARENTES

L'iscrizione, che per i caratteri non può risalire oltre il II-III secolo dell'Impero, è dedicata agli Dei Mani di Calpurnia Marcellina, figlia di Quinto, dal marito Aquilius Succio e dai genitori Calpurnio Severo e Apuleia Paulina.

La provincia di Novara ha portato, in questi ultimi tempi, un notevole contributo alla serie delle scoperte archeologiche.

Così a Bannio Anzino, dopo alcuni sporadici ritrovamenti avvenuti nel 1937 e nel 1951, sono tornate alla luce alla fine dello

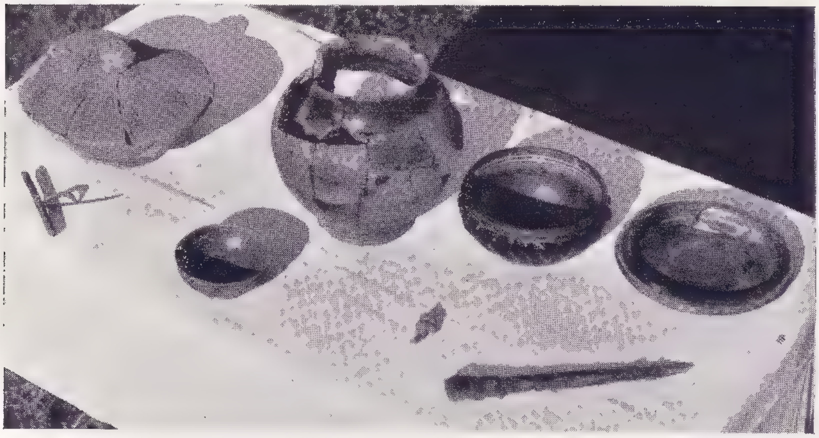
scorso anno ben quattro sepolture che fanno prevedere l'esistenza di una vera e propria necropoli.

Si tratta di tombe formate da ciottoli di fiume, disposti in forma quasi rettangolare, coperte da altri ciottoli di misura più grande.

Due, tra quelle esplorate, contenevano suppellettile funeraria e per quanto il materiale trattone sia stato modesto, esso è già sufficiente per dimostrare che la necropoli abbraccia un vasto periodo di tempo. Infatti, mentre in una sepoltura sembra siano stati raccolti, insieme ad una coppa vitrea a costoloni una patera di forma Dragendorf 17 di colore rosso-bruno e una ciotolina in terra sigillata chiara che potrebbero essere datate tra la fine del I e il II secolo dell'impero, in un'altra fu trovato un vaso a trottola con una grande fibula di bronzo con molla a spirale, oggetti questi caratteristici delle sepolture del II periodo La Thène (fig. 3). Sporadicamente, negli anni precedenti, fu raccolto altro materiale, tra cui un altro vaso a trottola e una patera in terra sigillata col bollo in planta pedis: L. M. V.

Tutto fa supporre dunque che la necropoli comprenda sepolture sia di tipo che potremmo dire « preaugusteo » sia di età imperiale, proprio come le vicine necropoli di Perona e di S. Bernardo di Ornavasso, che presentano appunto le stesse caratteristiche.

Allo stato attuale non si può ancora dire se nel caso di Bannio Anzino si tratti di due necropoli distinte come ad Ornavasso, oppure



3. – *Bannio Anzino* (Novara). Suppellettile funeraria.

di una sola necropoli. Lo scavo che sarà iniziato non appena la stagione lo permetterà, ci darà la risposta definitiva. All'indagine sistematica e ai suoi risultati spetterà il compito di svelare il mistero di queste popolazioni alpine nelle quali si sono volute riconoscere quei Leponzi che Cesare ricorda come gli abitanti delle Alpi e che Roma conquistò pochi anni prima dell'avvento di Cristo.

È ovvio sottolineare l'importanza del materiale che una necropoli di questo periodo può offrire, anche in considerazione del fatto che i nostri musei non sono per ora ricchi di cimeli di quell'epoca, e che l'interessante raccolta del Bianchetti non è ancora di proprietà dello Stato.

A Glisente (Castelletto Ticino) nella zona della ben nota necropoli di Golasecca, il dott. Rittatore ha eseguito, per incarico della Soprintendenza, una serie di indagini per ricuperare il materiale apparso precedentemente in una cava. Si tratta, con molta probabilità, di suppellettile proveniente da tombe ad incenerazione con urne coperte e protette con i soliti grossi ciottoli.

Ma, l'interesse della scoperta, che per ora si limita ad alcuni frammenti di urne e di oggetti in bronzo, è dato dalla possibilità di aver individuato una necropoli di una *facies* anteriore alla civiltà detta appunto di Golasecca.

Da Carcena sul Lago d'Orta si ha notizia del ritrovamento di alcuni oggetti provenienti, sembra, da tombe molto povere.

Il materiale è tuttora conservato sul posto, ma potrà in seguito essere trasportato, per garantirne la conservazione, al Museo Civico di Novara.

Alle collezioni dello stesso museo è pervenuta la suppellettile proveniente da un ritrovamento di alcune tombe romane venute alla luce nel territorio di Briga Novarese. Si tratta di urnette, olpi e monete raccolte in una necropoli dove si distinguevano tombe a pozzetto ed altre racchiuse entro lastroni di pietra, e nella quale erano evidenti le tracce di numerosi ustrina. Tra il materiale raccolto un olpe a spalla a spigolo vivo e delle monete di Augusto sono gli indici più caratteristici per la datazione.

Due monete dell'imperatore Gallieno e sei di Claudio il Gotico sono state ricuperate a Vicolungo, in regione Baraggia. Sembra che fossero conservate in un vaso di terracotta che fu distrutto al momento della scoperta.

4. – *Novara.* Elementi decorativi di trabeazione rinvenuti in via Avogadro.

Anche queste monete, insieme ad altro materiale proveniente da ritrovamenti fortuiti di tombe venute alla luce negli anni precedenti presso la Roggia Mora, sono state consegnate al Museo Civico di Novara.

Novara — Ma il ritrovamento di maggiore importanza nel Novarese è dato da alcuni resti romani venuti alla luce proprio al centro della città, tra le vie Avogadro e Negroni, nella stessa località dove già in anni precedenti erano venuti in luce altri resti di notevole importanza.

Non è possibile, allo stato attuale dei ritrovamenti, poter ricostruire la pianta completa degli edifici formati dai pochi muri ritrovati. Probabilmente, se si potessero sviluppare le ricerche nell'area della Chiesa di S. Marco, altre strutture potrebbero esservi messe in luce e il loro collegamento potrebbe portare qualche elemento interessante per la ricostruzione. Quattro frammenti marmorei di una trabeazione ricca di motivi ornamentali è il ritrovamento di maggiore importanza, che testimonia la ricchezza degli edifici che sorgevano in questa zona. Il motivo decorativo dei cassettoni e la cimasa ad ovuli, sono caratteristici dell'epoca dei Flavi (fig. 4 e 5). Un altro frammento

2.

5. *Novara.* Frammento di marmo ritrovato in via Avogadro.

architettonico ricuperato nello scavo ci offre una interessante decorazione, ricca di chiaroscuri, con foglie e fiori stilizzati.

Alba. — Durante i lavori per la sistemazione della Piazza Trento e Trieste fu necessario procedere alla demolizione di una vasta costruzione absidale che chiudeva i giardini del palazzo vescovile per facilitare l'accesso alla piazza stessa. In tale occasione fu scoperto un lungo tratto delle mura urbane (fig. 6).

La cinta muraria di Alba Pompeia era già nota e il nuovo ritrovamento si inserisce con facilità nel perimetro regolarmente poligonale offrendo così una nuova testimonianza per la ricostruzione del tracciato (1). Il nuovo tratto faceva parte di uno dei nove o dieci lati del poligono e precisamente di quello del settore nord-est che corre quasi parallelo al tracciato del torrente Cherasco. Misurava al momento della scoperta uno spessore di metri 2,40 nella parte più larga della fondazione e fu seguito in direzione nord per circa 30 metri verso il centro della piazza.

È stato appunto questo suo inserimento nel traffico cittadino, che avrebbe portato notevoli ostacoli alla circolazione sulla piazza stessa, che ha reso indispensabile la parziale demolizione del relitto. È su-

(1) Il prof. Federico Eusebio nella sua pubblicazione sulle mura romane di Alba Pompeia (Palermo 1906) aveva già intravisto i ruderi sotto le scuderie del palazzo vescovile che anzi rappresentarono il bandolo dal quale l'insigne studioso partì per la ricostruzione dell'intero tracciato. Nell'opera stessa è ricordato come il pavimento del palazzo episcopale è in più punti costituito di mattoni prelevati dalle mura romane demolite.

perfluo rilevare come sia stata scelta per la demolizione proprio la parte meno conservata. Infatti, mentre nel punto in cui era stata coperta dalla sovrastante costruzione del palazzo vescovile, la cinta appariva ridotta alle sole fondazioni, nel tratto più a nord si conservava invece parte dell'elevato con i caratteristici ricorsi di due filari di mattoni per un'altezza di circa metri 2,50. Si è creduto perciò opportuno di sacrificare il tratto a sud, lasciando quello a nord che, opportunamente consolidato e accuratamente isolato in un'aiuola, rimarrà quale testimonianza del passaggio delle mura nella nuova piazza. Inoltre sono stati presi accordi con l'Amministrazione Comunale, perchè, nella pavimentazione della piazza stessa, sia segnato il percorso dell'antica cinta con una struttura diversa del selciato.

Anche nei locali del Seminario maggiore, durante i lavori per la demolizione di una porzione del fabbricato, sono venuti alla luce nuovi resti del grande canale di scarico che costituiva l'impianto dell'antica fognatura. Il poderoso manufatto, che non potè essere conservato, è stato però accuratamente rilevato e fotografato, mentre

6. – *Alba.* Tratto delle mura romane a piazza Trento e Trieste.

alcuni frammenti di vetri e di terracotta sono stati ricuperati dalla direzione del Museo.

A Caraglio, dopo le tombe di tarda età romana di cui aveva dato notizia il Guasco nel Bollettino della Società, altre due tombe sono apparse nel territorio di Caraglio nella proprietà Moschetti. Erano formate da grossi tegoloni, ancora perfettamente conservati, che formavano una cassa quasi quadrata con copertura a cappuccina. Modesta la suppellettile tra cui un'urna e alcune piccole ciotole fittili.

A Castelletto Busca, in un sopraluogo effettuato, sono stati raccolti numerosi frammenti di fittili affioranti sul terreno. Questo particolare, che fa supporre l'esistenza di una vera e propria zona archeologica, permetterà alla Soprintendenza di eseguire una indagine sistematica per ritrovare eventuali resti di strutture.

A Benevagienna, mentre si stanno raggiungendo gli accordi per l'acquisto da parte dello Stato dei terreni che racchiudono il centro dell'antica città romana, in un piccolo saggio eseguito presso la Roncaglia, sono apparsi i resti di una fornace.

Aosta. — Il problema del criptoportico — uno dei più interessanti resti monumentali delle città romane — è stato ancora una volta affrontato dalla Soprintendenza regionale.

I risultati dello scavo, condotto presso la Cattedrale proprio in quell'angolo morto che viene a trovarsi tra la parete esterna della navata di centro e le sporgenze della cappella di S. Giuseppe, anche se non possono dirsi « spettacolari », per le strutture rimesse in luce, hanno tuttavia permesso di portare qualche importante elemento alla ricostruzione dell'edificio.

Nella trincea aperta sono apparse ben presto, proprio sulla perpendicolare del muro esterno della cattedrale, le due gallerie del criptoportico le cui volte risultarono in parte demolite.

Ora, secondo la ricostruzione del Promis, il criptoportico misura sui lati lunghi circa 90 metri e poichè lo scavo veniva aperto in un punto che dista circa 60 metri dall'angolo N. O. tutto faceva supporre che si dovesse accedere dall'alto nell'interno delle due gallerie attraverso una frattura da operare sulle volte stesse.

Viceversa ci si accorse, con sorpresa, che, allontanandosi dalla parete della chiesa verso il centro della strada, non c'era più traccia

delle volte. Lo scavo fu allora approfondito e allargato per seguire, fino ai limiti della trincea e fino al livello originario del resto del criptoportico, la muratura.

Si potè così constatare con sicurezza:

a) che le due gallerie proseguivano soltanto verso l'interno della chiesa dove risultavano chiuse dalle fondazioni del muro perimetrale;

b) che la parete interna della prima galleria, all'altezza proprio del muro della chiesa, piegava ad angolo retto verso ovest con uno spigolo formato da blocchi a tufo perfettamente sagomati. Il muro, invece, che correva esattamente sotto quello della chiesa fu seguito fino allo spigolo della facciata;

c) che la parete esterna della seconda galleria proseguiva verso sud con tracce di intonaco, senza presentare sulla sua superficie, alcuna struttura che potesse far supporre l'esistenza di una volta anche crollata.

Da tutti questi elementi risultò chiaro che lo scavo non si era limitato a testimoniare il proseguimento del criptoportico al di là della cattedrale, ma aveva anche messo in luce il vero accesso alle due gallerie. Questo significava forse che la ricostruzione del Promis era completamente sbagliata nelle misure?

Il problema era troppo allettante perchè si potesse lasciare insoluto e si cercò allora di chiarire anche il mistero di quella parete esterna della seconda galleria che, come dicevamo, dava l'impressione di proseguire verso sud.

Proprio quando si stava costruendo il tratto di muro per contenere il terrapieno della strada, apparve il sospirato spigolo di questa parete, anch'esso con tracce di intonaco.

Il nuovo muro, che potè esser seguito soltanto per qualche metro e purtroppo anche saltuariamente, correva parallelo al primo apparso sotto la perpendicolare del muro della chiesa ad una distanza di sette metri.

Questo corridoio ricavato tra le due pareti può essere considerato il quarto lato del criptoportico? Il muro, apparso proprio sotto quello della cattedrale e che prosegue sotto la piazza in direzione ovest, rappresenta la fronte del criptoportico verso sud?

Sono ipotesi possibili, ma che hanno bisogno di trovare con-

ferma in successive indagini che la Soprintendenza regionale non mancherà di fare nella zona di questo interessante monumento.

Se infatti tali ipotesi risultassero convalidate, la forma del criptoportico risulterebbe più armonica — quasi quadrata — e si spiegherebbe meglio l'ubicazione del tempio.

Resterebbe da capire come mai il Promis abbia potuto rilevare certe zone del criptoportico, di cui non si è trovato traccia sia sul lato orientale come su quello occidentale, ma, solo un accurato esame nelle cantine delle case vicine e occorrendo una serie di assaggi potranno dare la risposta definitiva.

Anche uno scavo eseguito verso il pilone del ponte romano ha riservato una certa sorpresa (fig. 7).

Si era cominciato il lavoro con l'intento di valorizzare meglio questo solido ponte quasi sperduto nella massa delle costruzioni che gli si sono addossate. I lavori precorrevano la sistemazione progettata in sede di piano regolatore, con la quale l'ingresso della città verrà spostato quasi sull'asse romano e la nuova strada provinciale correrà parallela alla strada romana che attraversava l'antico corso del Buthier sul ponte di pietra.

Le ricerche sono state qui coronate dal più ampio successo perchè hanno permesso di riportare in luce la perfetta struttura dei grandi massi di conglomerato del basamento.

Infatti anche qui, contro l'ipotesi del Promis che ricostruiva il semicircolo interno dell'arco con 46 cunei, si è trovato che il settore dell'arco ancora visibile, poggiava direttamente su un basamento rettangolare molto più largo dell'arco stesso.

Ne risulta un arco «scemo» il cui schema è piuttosto insolito nella Valle d'Aosta dove, sia quello del ponte sul Lys a Pont S. Martin come quello di Pondel, appaiono come perfetti esemplari di archi a tutto sesto. Insolito è anche il particolare del basamento molto largo e dei due piloni che vengono a sorgere sulle quattro testate del ponte. A quale ragione si deve questa caratteristica insolita? A mio parere il basamento del ponte molto più ampio del normale, può esser spiegato soltanto come una necessità imposta dalle frequenti piene di questo impetuoso torrente, che trascinava nella sua corrente, massi di notevoli dimensioni. Si trattava di creare una struttura molto più solida della normale e si è ricorso a questo

espediente che rafforzava in maniera definitiva le strutture del ponte. E, in realtà, vediamo che essa è valsa a conservarci il ponte, malgrado la tremenda piena che ha fatto cambiare letto al torrente sottostante. Che poi questa speciale forma costruttiva abbia dato origini ai piloni che in numero di due, poi di quattro, sorgevano sulle fronti del ponte, non può spiegarsi che come una ricercatezza di carattere decorativo che però veniva a dare ancora maggior monumentalità alla costruzione.

Lo scavo proseguirà per tutta l'ampiezza dell'arco, non appena saranno sistemati con rinforzi i due canali pensili che oggi attraversano l'antico letto del Buthier e il ponte Romano riapparirà in tutta la sua potente struttura preannunciando le mura e gli archi di Aosta Romana.

7. – *Aosta.* Ponte romano. Particolare.

Una serie di scavi eseguiti in diverse zone della città, entro la cerchia delle mura urbane, ha permesso di riportare alla luce i resti di antiche costruzioni.

Così, proprio nella zona che giace a sud del decumano poco lontano dalla Porta Pretoria, mentre in un primo tempo erano apparsi i resti di un grande « castellum domesticum » con un complicato gioco di canali sfocianti in un lungo tratto della cloaca cittadina, ulteriori indagini portarono alla luce i resti di altre strutture.

8. – *Aosta.* Veduta degli scavi in corso nella zona a sud del decumano.

Si tratta di abitazioni di carattere privato che rivelano, nella pianta e nella struttura dei muri, caratteristiche di una ricercatezza che le distingue dai soliti nuclei urbani (fig. 8).

L'accurato servizio idrico collegato con fontane, lavanderie e latrine, le tracce di decorazione marmorea alle pareti, gli stipiti delle porte, gli intonaci colorati e i numerosi resti di pavimentazione a lastre di marmo o a mosaico, sono tutti elementi che fanno pensare a quelle abitazioni di lusso appartenenti, forse, ad alti funzionari che occupavano il centro della città.

Un'epigrafe trovata proprio nell'atrio di una di queste abitazioni ricorda la dedica del liberto Symphorus al Genio probabilmente del padrone della casa di nome Tito e a sua figlia Iunio Venena.

Nella zona di Bramafan, una vasta area destinata a giardino, è stata esplorata dalla dott.ssa Finocchi. Gli scavi, che sono stati

9. – *Aosta.* Cornice di bronzo ritrovata negli scavi presso Bramafam.

limitati all'apertura di numerose trincee, hanno messo in evidenza resti di numerose costruzioni sorgenti ai lati delle arterie che attraversano la città da est ad ovest. Quasi al centro della via è apparso il solito canale di scarico costruito in maniera assolutamente identica a quello apparso in altre zone della città. Tra le suppellettili raccolte, oltre a numerosi frammenti di ceramica di imitazione aretina, va ricordato una splendida cornice in bronzo finemente decorata che supera per accuratezza di lavorazione gli esemplari di Industria conservati nel Museo di Torino.

10. – *Aosta.* Teatro. Ricostruzione di uno degli archi della cavea.

Il Teatro è stato oggetto di un'attenta opera di restauro che ha permesso di consolidare tutte le numerose strutture precedentemente venute alla luce.

Così, mentre oggi appare più chiaro il tracciato della grande arteria che attraversava la zona intermedia tra il teatro e l'anfiteatro, più precise indicazioni si possono avere sulle costruzioni che sorgevano proprio a ridosso della scena, che è stata opportunamente consolidata, in modo de facilitare l'opera di ricostruzione. È noto infatti che soltanto un parziale restauro dell'antica « frons scenae » potrà permettere all'edificio il possibile adattamento a quelle rappresentazioni classiche che tanta importanza hanno per lo sviluppo del turismo.

LIBARNA — Dopo aver eseguito importanti lavori per il consolidamento e la sistemazione dei due edifici che nell'antica città erano destinati ai pubblici spettacoli, la Soprintendenza ha iniziato, nel 1952, lo scavo dell'insula che giace nella zona antistante l'anfiteatro.

Già negli anni precedenti erano state messe in luce le numerose taberne che fiancheggiano il grande viale di accesso a quest'ultimo edificio e in seguito era tornata alla luce l'arteria che, girando intorno all'isolato, raggiunge ugualmente l'ingresso dell'anfiteatro.

In una prima campagna, che fu possibile organizzare grazie al contributo dell'Ente turismo e di cui ha già riferito il Guasco nelle « Notizie degli Scavi » del 1952, un lungo tratto di questa stessa via e una serie di ambienti apparvero nell'angolo settentrionale dell'isolato.

Nel 1953 poi, con il generoso apporto dato ai lavori dalla concessione di un cantiere scuola, lo scavo ha completato l'indagine dell'insula e oggi un gran complesso di strutture si offre alla visione dei visitatori. (fig 11).

Pur non essendo facile, data la poca consistenza dei muri interni, stabilire i limiti tra i diversi nuclei di abitazioni, sembra da un primo esame diretto delle strutture e da quanto più chiaramente risulta dall'esame del rilievo, che si possano distinguere cinque o sei « appartamenti » ai quali per comodità di relazione e per qualche particolare, apparso durante i lavori, si è tentato di dare una prima denominazione.

Così, il fatto che in uno dei vani che si aprono sul lato nord del-

l'isolato sulla strada est-ovest, siano stati raccolti alcuni strumenti chirurgici, ha suggerito il nome di « casa del medico »; mentre l'atrio con le colonne, l'esistenza del pozzo o quella del focolare caratterizzano gli altri nuclei. I muri perimetrali, che sono stati liberati, diffi-

11. – *Libarna.* Pianta degli scavi.

cilmente raggiungono un'altezza superiore ai 50-60 centimetri, ma sono sufficienti la distribuzione dei vani, i particolari costruttivi e gli elementi di decorazione, che qualche volta appaiono sulle pareti o sui pavimenti, a giustificare l'interesse delle scoperte. Si aggiunga il latospettacolare che offre la visione d'insieme di questa intera insula (fig. 12) con i pozzi, i servizi idrici, i canali di scarico, i resti

di cortili e di atrii, i pavimenti in cotto, a mosaico o in lastre di marmo, le soglie delle porte, gli stipiti con i segni dei cardini, tutti i particolari insomma della « domus » romana.

Il rilievo, che per la prima volta si pubblica, con la pianta degli edifici ritornati alla luce è sufficiente a dare un'idea dell'ampiezza dello scavo e dei risultati raggiunti, anche se si rimanda ad una rela-

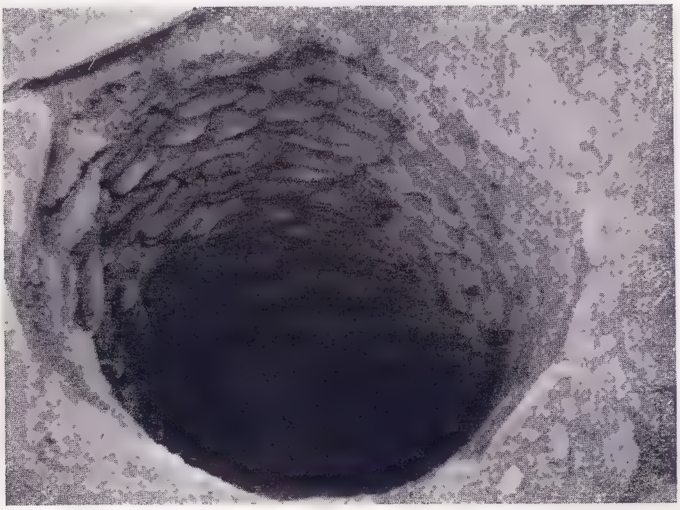
12. — Libarna. Veduta panoramica degli scavi.

zione più dettagliata la descrizione dei singoli vani, il tentativo per la ricostruzione dei vari nuclei e, soprattutto, l'esame della caratteristica di queste abitazioni nei confronti degli altri ritrovamenti analoghi di Aosta, di Susa e di Benevagienna.

Salussola. — Un mese di sondaggi nella zona di S. Secondo ha messo in luce una serie di strutture romane che fanno pensare senza ombra di dubbio, all'esistenza di una città di qualche grandezza e importanza.

Non è possibile descrivere i vari tratti di muro apparsi nelle trincee; queste strutture che non hanno alcuna forma potranno in seguito, se collegate, rivelarsi una serie di ambienti e di costruzioni.

È però sufficiente osservare la loro perfetta compattezza e le numerose tracce di decorazione per capire che non si tratta di piccole e modeste costruzioni isolate, ma di un vero e proprio nucleo urbano.



13. – *Libarna*. Particolare del pozzo.

Convalida tale ipotesi anche la scoperta di un cunicolo, vero e proprio canale di scarico, la cui perfetta opera muraria rappresenta quanto di meglio si possa ritrovare in simili costruzioni (fig. 14).

Il canale, che corre alla profondità di circa un metro dal piano di campagna e misura circa 70 centimetri di larghezza per un'altezza di metri 1,26, era coperto da grossi lastroni con le fessure chiuse da pietre più piccole. Il fondo era formato da mattoni. Questi, il cui bordo è leggermente incassato sotto le pareti laterali, sono disposti in maniera che le connessure non vengono mai a trovarsi sulla stessa linea e risultano appositamente sagomati nei tratti dove il condotto piega con ampie curve.

Non mi sembra che possano sorgere dubbi sull'uso di questo canale, per il quale è comunque da escludere l'ipotesi di acquedotto. La prova migliore è offerta dal particolare sistema di copertura che lasciava molte sconnessure tra i grossi blocchi di protezione. D'altra parte non mancano, in altre città romane del Piemonte, esempi analoghi e specialmente negli scavi di Libarna sono stati più volte messi in luce canali con coperture di lastroni disposti in senso normale al corso del cunicolo. Si tratta di canali che convogliano le acque di intieri quartieri per portarle a scaricare in corsi d'acqua vicini e ai quali convergono le condutture di molte abitazioni.

Bisogna però riconoscere che, nè a Libarna, nè ad Aosta, pur così ricca di simili manufatti sono mai apparsi esempi di struttura così accurata.

Non è certo possibile, allo stato attuale delle ricerche, poterlo dimostrare, ma tutto fa supporre che la piccola zona esplorata sia ben lontana dal centro della città. Come è anche probabile che la ricercatezza costruttiva del manufatto appaia ancora più accentuata nella zona urbana dove il canale corre di solito sotto il centro della strada o ai bordi dell'insulae, coperto forse da una solida volta di compatta muratura.

Una tomba quasi intatta fu ritrovata inserita tra le strutture murarie, ma ad un livello molto più alto e questo ritrovamento insieme ai resti di altre sepolture nella zona circostante rende probabile l'esistenza di una necropoli in uso forse in un periodo posteriore e in rapporto con il percorso dell'antica strada che da Victimulae andava a rilacciarsi alla via delle Gallie.

Da quanto ho sopra esposto risulta in maniera evidente che anche per Salussola, non si è trattato di una vera e propria campagna di scavi ma di una serie di sondaggi preparatori in vista di più ampie ricerche da operare sul nucleo urbano della città.

Quanto è finora venuto alla luce, unito al materiale fittile che già negli anni precedenti era stato sporadicamente raccolto, mi sembra più che sufficiente per dimostrare che le tracce di una grande città romana esistano nella zona compresa tra S. Secondo e Salussola.

Se poi in queste strutture si debbano o non identificare i resti delle abitazioni della capitale dei Victimuli questo non è ancora

possibile testimoniare. Certo, la topografia del luogo specialmente in rapporto al probabile allacciamento stradale fra Ivrea e Vercelli e la vicinanza con la Bessa, lo lasciano supporre, ma soltanto l'indagine archeologica che farà seguito a queste prime ricerche potrà svelare il segreto della città romana di Salussola.

14. – Salussola (Vercelli). Cloaca romana.

Al Museo di antichità di Torino sono stati riordinati tre nuovi saloni, che ospitano l'intero complesso della collezione cipriota; le raccolte preistoriche delle età del bronzo e del ferro sistemate secondo i più recenti risultati raggiunti da questa scienza in evoluzione; la serie completa dei ritrovamenti di epoca romana avvenuti nella regione disposti in ordine topografico e cronologico; mentre sulle pareti ha trovato posto l'importante insieme epigrafico piemontese; il tutto è stato completato da teste e da statue marmoree.

In altre sale è stato riordinato ed esposto quanto delle ricche collezioni della ceramica greca e italiota non aveva trovato posto nella prima parte del museo.

Nuova veste, con nuovi, avveduti e moderni riordinamenti, sono stati anche conseguiti in alcuni musei provinciali, fra i quali è doveroso ricordare quello di Biella, che ha avuto un rapido ed importante sviluppo con l'apporto del ricco materiale dato dalla necropoli romana recentemente trovata nella città stessa.

Anche il Museo di Tortona ha infine trovato nelle sale di Palazzo Tornabuoni restaurato, la degna sistemazione che attendeva da anni e ad Asti le collezioni archeologiche locali sono state riportate nella loro antica sede di San Pietro, insieme al materiale paleontologico e paletnologico dei recenti ritrovamenti.

Carlo Carducci

ARA FUNERARIA CON RILIEVI MITOLOGICI NEL MUSEO DI ANTICHITÀ DI TORINO

Nel Museo di antichità di Torino si vede un cippo marmoreo scolpito, il quale non è certo una novità perchè conosciuto come esistente nella chiesa di S. Pietro Apostolo in Acqui fin dal medioevo, trasportato quindi a Torino intorno al 1750 (1) e da allora ad oggi rimasto quasi negletto nel Museo stesso (2), anche se imperfettamente illustrato in vecchie pubblicazioni e parzialmente in recenti.

È un cippo, o ara funeraria, parallelepipeda, senza base nè coronamento, alta m. 0,84, larga m. 0,57 e profonda m. 0,37. I quattro lati sono ornati con rilievi: la fronte, che nella parte superiore contiene anche l'iscrizione, e i fianchi sono inquadrati entro cornici rettangolari a girali di foglie e fiori; semplicissima invece la cornice della faccia posteriore. La destinazione funeraria è chiarissimamente indicata dall'epigrafe (fig. 1) in cui si ricordano due liberte, entrambe dal nome di Petronia Grata, e che non si discosta dal consueto formulario delle iscrizioni sepolcrali romane (3).

---

(1) Data determinata da C. PROMIS, *Storia dell'antica Torino*, Torino, 1869, pag. 406: egli, nei pur brevissimi cenni sul monumento, si unisce alla schiera di numerosi eruditi (come F. A. ZACCARIA, *Excursus litterarii per Italiam*, Venezia, 1754, pag. 50; V. MALACARNE, *Ozj letterarj*, Torino, 1787, II, pag. 115; G. BIORCI, *Antichità e prerogative di Acqui-Staziella*, Tortona, 1818, I, pag. 42; e altri) contro coloro che tendevano ad accreditare l'ipotesi di una diversa provenienza (I. F. MURATORI, *Asti colonia romana e sue iscrizioni latine*, Torino, 1869, n. 36): da Asti; altri ancora da altre località: cfr. *C. I. L.* V, 7521), troncando così ogni ulteriore discussione in proposito.

(2) N° d'inventario 535. Purtroppo l'attuale collocazione, per l'esiguità dello spazio nelle sale destinate al museo, non sembra la più conveniente: è certo che, con il trasferimento in locali più adatti il monumento troverà una sistemazione più adeguata alla sua importanza.

(3) *C. I. L.* V, 7521:

	PETRONIA · L · L	*Petronia L(uci) L(iberta)*
	GRATA · SIBI · ET	*Grata sibi et*
	PETRONIAE · L · L	*Petroniae L(uci) L(ibertae)*
	GRATAE · MATRI	*Gratae matri*
5	T F I	*T(estamento) F(ieri) I(ussit).*

I più antichi esegeti fino al Mommsen (4), tentando una sommaria descrizione delle sculture (in verità non tutte d'immediata e facile comprensione) caddero in errori evidentissimi. Si rimane soprattutto perplessi a riguardo dell'interpretazione, data da qualcuno (5), del rilievo sotto l'iscrizione come di un'Amazonomachia. Eracle, impugnando la clava, starebbe per colpire Ippolita, la regina delle donne guerriere. Ma perchè la clava è tenuta con la mano sinistra, e non per l'impugnatura ad una estremità? Perchè non si vede l'Amazzone altro che dalla cintola in su? E quale può essere la funzione di quel vaso (una specie di *olpe* o di *oinochòe*) che i personaggi sembrano strapparsi di mano? La presenza della clava denuncia senza dubbio un mito del ciclo di Eracle, ma il modo

1. – Ara funeraria delle Petronie. Da Acqui. Fronte con epigrafe e Hylas rapito da una ninfa. Torino, Museo archeologico.

(4) Loc. cit., con la bibliografia precedente, dalla quale tuttavia è escluso il già cit. Promis (cfr. n. 1), forse perchè questo non riporta l'iscrizione per intiero. Stupiscono, in uno studioso della fama del Mommsen, le palesi inesattezze della breve esegesi dei rilievi: egli evidentemente, sorvolando su ciò che non rientrava direttamente negli scopi della sua monumentale pubblicazione, non controllò le notizie ricevute dai suoi informatori.

(5) Il primo a dare una descrizione completa dei rilievi ed a tentarne una esegesi è appunto H. Heydemann, *Mittheilungen aus den Antikensammlungen in Ober und Mittelitalien* « 3° Hall. Winkelmannsprogramm », Halle, 1879, pagg. 35-36, n. 8; seguito da H. Duetschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien* Lipsia, 1880, IV, pagg. 35-36, n. 48, il quale però, a riguardo di questa prima scena, si esprime in forma dubitativa.

come questa è impugnata non dà tanto l'impressione di un duello sul campo di battaglia, quanto di una lotta, quasi una rissa, accesasi all'improvviso. All'infuori della clava, nessuna delle due figure porta armi, anche se la caratteristica acconciatura dei capelli della donna è potuta sembrare un elmo (6): errore che sta all'origine, forse, di tutti gli equivoci degli esegeti del rilievo.

Tra gli episodi del ciclo di Eracle vi è pure quello del giovinetto Hylas, scudiero prediletto dell'eroe: avendo seguito con lui gli Argonauti, un giorno, recatosi ad attinger acqua, venne rapito dalle Ninfe della fonte, onde Eracle, afflitto, abbandonò poi la spedizione (7). Con questo racconto non stona la scena, concepita in maniera pittorica con quei drappi svolazzanti, con un accenno paesistico nell'alberello che la conchiude a destra e con qualcosa di mobile e fluttuante nelle linee ondulate dalle quali sembra emergere la figura femminile. È dunque l'acqua della fonte, da cui sorge una delle Ninfe la quale, afferrato con la mano destra il polso destro del giovane mentre s'appresta ad attingere col suo recipiente, vuol trascinarlo nei gorghi: egli tenta di difendersi come può e leva il braccio sinistro brandendo la clava del suo signore, che si trovava ad avere con sè.

A un altro ciclo epico si riferisce il rilievo sul fianco sinistro del cippo. Per primo lo Heydemann vi riconobbe, nella figura che il Mommsen aveva indicata come una *puella* (8), il fanciullo Ascanio-Iulo, con tunica e breve manto, forse calzari ai piedi, berretto frigio sul capo e *pedum* nella mano destra, tenuto per la sinistra dalla destra del padre Enea. L'eroe, armato di corazza e *sagum* come un guerriero romano, ma a capo scoperto, fugge da Troia incendiata recando sulla spalla sinistra il vecchio Anchise, ammantato, *velato capite*, con una cassetta (racchiusi in essa gli dei Penati) sulle ginocchia (fig. 2).

---

(6) MOMMSEN, *C. I. L.* V, 7621 cit. la descrive infatti come *mulier galeata* (la stessa espressione userà per indicare la figura femminile della faccia posteriore). Che non si tratti di elmi aveva già visto il DUETSCHKE, op. cit., pag. 36, dopo del quale non risulta che altri abbia tentata una nuova esegesi del rilievo.

(7) W. DREXLER - K. SEELIGER, in ROSCHER, *Lexicon der Mythologie* I, c. 2792 e sgg., s. v. *Hylas*.

(8) MOMMSEN, *C. I. L.* V, 7621 cit.; interpretazione già respinta dallo HEYDEMANN, op. cit., pag. 35, seguito dal DUETSCHKE, op. cit., pag. 35.

2. – Lato sinistro dell'ara delle Petronie con la « Pietas Aeneae ».

Solo questa scena, fors'anche per la relativa facilità d'interpretazione, ebbe l'onore di esser riprodotta in qualche pubblicazione (9), col risultato che se n'è messa in risalto l'importanza nell'evoluzione del tipo iconografico di Enea fuggitivo, ma se n'è trascurata la funzione nell'economia generale del monumento cui appartiene.

Il rilievo sulla faccia posteriore (fig. 3) si ispira nuovamente ad uno dei *parerga* di Eracle, indicato dalla presenza, nell'angolo inferiore destro, della clava (di una forma caratteristica, con sottile impugnatura terminante in un pomo ben tornito) e della pelle leonina. In simmetria, nell'angolo inferiore sinistro un mostro marino, poggiante su due pinne, con la coda ravvolta a spirale, leva il muso verso una donna quasi nuda (solo il manto, scendendo, forse, dalla spalla dietro il dorso, avvolge la gamba

(9) Riproduzioni fotografiche, di dimensioni ridottissime, in P. Barocelli, *Il Museo di Antichità di Torino* (*Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*), Roma, 1932, pag. 23, fig. a pag. 45 e nel *Catalogo della Mostra augustea della Romanità*, Roma, 1938, sez. III, n. 18, tav. VI (dal gesso inviato alla mostra: con nota bibliografica incompleta); di maggiori dimensioni in G. Bendinelli, *Gruppo fittile di Enea e Anchise proveniente da Veio*, in « Rivista di filologia e di istruzione classica », N. S. XXVI (1948), pag. 94, tav. II. Riproduzioni, naturalmente non fotografiche, erano già state pubblicate nel secolo scorso da R. Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée, grecque, étrusque et romaine*, Parigi, 1833, pag. 76, n. 4 e J. Overbeck, *Die Bildwerke zum thebischen und trioschen Heldenkreis* (*Gallerie heroischer Bildwerke der alten Kunst*), Braunschweig, 1853, pag. 661, tav. XXVII, n. 16. A queste pubblicazioni di solito fanno riferimento gli autori che dedicano fuggevoli citazioni a questo fianco dell'ara, per lo più con la generica dominazione di « rilievo », senza il minimo accenno alla natura e alla destinazione del monumento cui appartiene, come L. De Ronchaud, in Daremberg - Saglio - Pottier, *Dictionnaire des Antiquités*, I, pag. 107, s. v. *Aeneas*; E. Rossbach in Pauly-Wissowa-Kroll, *Real-Encyclopadie*, I, c. 1017, s. v. *Aineias*; E. Woerner in Roscher cit., I, c. 185, s. v. *Aineias*; M. Camaggio, *Le statue*

destra), presentata di fronte, con le braccia aperte dai polsi incatenati a un'invisibile rupe (10): la figlia del re troiano Laomedonte, Esione, che Eracle libererà dal mostro marino cui era stata esposta per vendetta di Poseidon, irato perchè il re gli aveva rifiutato il compenso pattuito per la costruzione delle mura di Ilio (11): esegesi già proposta dallo Heydemann (12). Una singolarità del rilievo che qui si esamina si può osservare subito nella maniera con cui l'artista ha sottintesa la figura dell'eroe, accennando alla sua presenza solo mediante i suoi attributi.

Questi attributi, scolpiti di nuovo nell'angolo inferiore destro della scena, a tutta prima piuttosto enigmatica, sull'altro fianco del cippo (fig. 4), permettono di inserirla pure nel ciclo di Eracle. Lo Heydemann (13) perciò identificava senz'altro nel robusto uomo

3. – Lato posteriore dell'ara delle Petronie con Esione incatenata esposta al mostro.

---

di Enea e Romolo nel Foro di Augusto, in « Atti dell'Accademia Pontaniana », LVIII (1928), pag. 142; G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana*, Milano, 1929, pag. 85; G. Q. Giglioli, *La leggenda di Roma nell'arte*, in « Studi virgiliani (Istituto di Studi romani) », I (1931), pag. 98; V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza* (a cura di S. Aurigemma), Roma, 1953, I, pag. 153. Nessuno di questi autori fa cenno degli altri rilievi del cippo, nè propone alcuna data, tranne il Bendinelli, che si limita (non rientrando uno studio particolareggiato di questo nell'argomento da lui trattato) all'espressione generica « rilievo di buona età romana », ed il Rossbach che lo giudica « *späterer Zeit* ».

(10) Forse in origine espressa mediante il colore, del quale naturalmente non rimane traccia sul marmo.

(11) W. Drexler in Roscher cit. I, c. 2592 sgg., s. v. *Hesione*.

(12) Op. cit., pag. 35: seguito da Duetsche, op. cit., pag. 36.

(13) Op. cit., pag. 36, pur ammettendo che il gesto non è chiaro. Anche il Duetsche, op. cit., pag. 36 lo identifica come Eracle, ma senza dare ragione dell'atteggiamento della figura e dando la responsabilità dell'identificazione allo Heydemann.

4. – Lato destro dell'ara delle Petronie con Ercole o con Eurizione pastore di Gerione.

barbato, nudo, di profilo verso sinistra, Eracle stesso, che s'appoggia stanco a un albero del giardino delle Esperidi: senza notare come, più che appoggiarsi, l'uomo paia nell'atto di afferrare il tronco dell'albero, quasi per sradicarlo (14). Volendo dunque proporre, in via del tutto ipotetica, un'altra spiegazione, si potrebbe vedere qui Eracle il quale, reso furente dall'infocata camicia di Nesso, sradica un albero per la pira: ciò in accordo col carattere funerario del monumento (15). Ma chi osservasse come la clava e la *leontèa* sembrino posate a terra con maggior cura di quanto sarebbe lecito attendere da chi si sia strappate le vesti di dosso, potrebbe domandarsi se ciò sia una irrazionalità, sfuggita più o meno involontariamente allo scultore oppure (stabilendo una specie di parallelismo compositivo con la scena di Esione) un semplice accenno alla presenza dell'Eroe, espressa per mezzo dei suoi attributi. Nel qual caso l'uomo sarebbe un altro personaggio, forse Eurizione, il servo custode della mandria di Gerione, il quale tentò di opporsi alla cattura del bestiame del suo padrone usando come arma un pino

---

(14) Sarebbe dunque questa l'unica scena che il Mommsen (*C. I. L.* V, 7521 cit.) avrebbe interpretato con una certa approssimazione, pur limitandosi a descrivere genericamente la figura come *vir arborem amplectens quasi eam evulsurus* Tace però della pelle leonina, e la clava diviene *gladius* (sul rilievo di Esione, invece gli era sembrata una *pharaetra*).

(15) Per il mito A. Furtwaengler in Roscher cit., I, c. 3235 sgg., s. v. *Herakles*. In realtà non risulta l'esistenza di monumenti figurati che possano formalmente paragonarsi col rilievo dell'ara torinese.

(16) K. Seeliger in Roscher cit., I, c. 1433, s. v. *Heurytion* e F. Duerrbach in Daremberg cit., V, pag. 94, fig. 3765, s. v. *Hercules*, tra le opere d'arte, in realtà non molto numerose, illustranti questo particolare momento del mito citano

intero, da lui stesso sradicato (16). E, sebbene tutto ciò resti nel campo delle ipotesi, tuttavia l'albero, anche se scolpito in forma alquanto sommaria, si potrebbe riconoscere come *pinus pinea*, quell'elemento così caratteristico della flora mediterranea (17).

Purtroppo lo stato di conservazione dei quattro rilievi non è buono: soprattutto i volti son corrosi e alcuni si direbbero persino scalpellati, come le braccia di Esione. Manca anche il braccio sinistro della Ninfa sulla fronte. Il cippo originariamente poteva esser completato da un coronamento a volute e da una base.

Non è il caso di spendere molte parole per sottolineare il carattere mistico funerario delle scene. La fuga di Enea, destinato a discendere vivo agli Inferi, non stona, da questo punto di vista, accanto alle imprese di Eracle, che a buon diritto rientrano nel novero dei simboli relativi alla vita dell'oltretomba per esser egli stato, secondo una tradizione, il primo iniziato a quei misteri di Eleusi che

---

(con relativa bibliografia) un rilievo arcaico da Cipro al Museo Metropolitano di Nuova York, in cui il pastore è raffigurato nell'atto di brandire a mo' di lancia un pino: cfr. P. Ducati, *L'arte classica*, Torino, 1944, pag. 216, fig. 271 (con fotografia). Naturalmente non si presume qui di istituire un impossibile confronto diretto tra sculture così distanti fra di loro nel tempo e nello spazio, se non quello di una ipotetica affinità di soggetto, suggerita dalla presenza, in entrambe, dell'albero.

(17) Riconosciuto come tale anche da Duetschke, op. cit., pag. 36. Un altro tentativo di spiegazione si potrebbe istituire pensando a Filottete ferito nell'isola di Lemno (Tuerk in Roscher cit., III, c. 2337, s. v. *Philoktetes*), per l'atteggiamento della figura, che può anche sembrare stanca e quasi dolorante (in tal caso s'appoggerebbe all'albero, senza tentare di sradicarlo). In realtà un certo rigonfiamento irregolare del polpaccio destro suggerirebbe l'idea che originariamente si rappresentasse una fasciatura, ma ciò potrebbe essere soltanto un'impressione provocata dalla corrosione del marmo. La figura di Filottete ferito non è infrequente (S. Reinach, *Repertoire de reliefs grecs et romains*, Parigi, 1909-12, II, pag. 29; III, pagg. 35, 65, 463 e specialmente II, pag. 66 ove l'eroe si trova tra due alberi, ma non s'appoggia, per cui cfr. E. Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, Roma, 1870, I, pag. 80, tav. LXIX, fig. 2; in generale poi L. A. Milani, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell'arte figurata*, Firenze, 1879) ma per lo più egli è rappresentato seduto o appoggiato alla lancia e non a un albero. L'illustrazione di questo mito non è fuori luogo su un monumento funerario e qualche legame sussiste con il ciclo di Eracle: specialmente con l'episodio della camicia di Nesso si son trovate affinità più profonde di quelle che a prima vista possono apparire (E. Magaldi, *Il male di Filottete*, in « Atti dell'Accademia Pontaniana », LVII (1927), pagg. 30 sgg. e *Eracle e la « nessea tabes »*, ibidem LVIII (1928), pagine 56 sgg.). Però, per accettare una tale interpretazione, occorre dare alla presenza della *leontèa* e della clava non tanto il valore di un'allusione all'intervento diretto dell'eroe (a somiglianza di quanto accade nella scena di Esione) quanto quello di generico richiamo a qualche cosa che possa avere una più o meno evidente relazione con lui: il che appare alquanto sforzato. Comunque il rilievo rimane quello di meno facile interpretazione di tutto il monumento.

promettevano agli adepti la beatitudine nell'aldilà (18). Alla *pietas* dell'esule figlio di Anchise una nuova patria è già destinata (19); Esione è in catene di fronte al mostro, ma le è ormai vicino il liberatore (20); Eracle (qualora così andasse interpretata la scena sul fianco destro del cippo) tra atroci spasimi sta per salir sul rogo dal quale verrà assunto direttamente in cielo; Hylas cade, e non vorrebbe, nelle onde dove lo attende un'eterna letizia (21): l'anima può dunque sciogliersi dal terrore della morte, vincere i mostri che ne ostacolano il cammino e non temere, nel momento di essere rapita da questo mondo verso una vita di maggiore felicità nelle sedi beate.

Dunque i quattro rilievi, che accostano con apparente indifferenza miti di cicli diversi, hanno in comune non solo il medesimo carattere simbolico, ma anche quella maniera di esprimersi per allusioni in cui, come nella tendenza all'abbreviazione di scene complesse, si ravvisa uno dei caratteri fondamentali dell'arte provinciale romana (22). Si tratta cioè di uno dei tanti effetti di quella *koinè* artistica che abbracciava tutto l'impero, nell'ambito della quale modesti artigiani quasi sempre anonimi, la cui preparazione non oltrepassava i termini del manuale mestiere, riproducevano scene intiere o particolari di sculture e quadri universalmente noti: spesso scegliendo o riducendo, per esigenze pratiche, ornamentali o decorative, con l'abilità e il gusto che l'indole e l'educazione di ciascuno suggeriva, tra i modelli dei quali erano a conoscenza da

---

(18) F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funeraire des Romains*, Parigi, 1942, pagg. 293 sgg. Per la rappresentazione dell'iniziazione di Ercole su urne cinerarie (Roma, Museo Nazionale) e sarcofagi (Roma, Galleria Borghese): G. E. Rizzo, *Il sarcofago di Torrenova*, in « Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts in Rom », XXV (1913), pagg. 137-138, tav. II e VII.

(19) Duetschke, op. cit., pag. 36.

(20) Sul mito di Esione come simbolo funerario: G. Bendinelli, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma*, in « Monumenti antichi dell'Accademia dei Lincei », XXXI (1927), c. 696.

(21) F. Cumont, op. cit., pag. 402, nota 2, osservando come la rappresentazione del ratto di Hylas fosse posta di preferenza a decorazione delle tombe di defunti in giovane età, aggiunge: « mais ce sont surtout les fillettes mortes prématurément qu'on aimait à se figurer soustraites à la mort allant vivre à jamais en compagnie des Nymphes, qui les avaient enlevées »: ciò permetterebbe qualche illazione intorno all'età, di cui non è cenno sull'epigrafe, della Petronia Grata figlia, che per la madre, fin sulla tomba, sarebbe apparsa sempre come la sua « bambina ».

(22) S. Ferri, *Arte romana sul Reno*, Milano, 1931, pagg. 236-237 e 282 sgg.

varie fonti, non esclusi veri e propri album di cartoni (23); metodo di lavoro che accade di constatare anche nella pittura (24) e nei mosaici (25), e che raggiungeva, nella *terra sigillata* (26), la pura meccanicità con l'uso degli stampi. In realtà, i monumenti che possono essere accostati ai rilievi dell'ara per la composizione e lo stile, vanno in gran parte annoverati tra gli esemplari di arte provinciale.

La rappresentazione della *pietas Aeneae* (leggenda originariamente greca, ma il cui protagonista divenne il primo eroe nazionale romano) si inserisce in una ricca serie (27) di monumenti figurati con i tre personaggi disposti quasi sempre nello stesso modo: il fanciullo di profilo, l'eroe quasi di fronte con le gambe divaricate, il vecchio padre, di piccole proporzioni, sulla spalla sinistra (il gruppo talora, anzichè verso destra, si dirige verso la parte opposta). La figurazione, non sconosciuta nella statuaria greca ed etrusca, assunse nell'arte romana imperiale un carattere nuovo (28). Escludendo i gruppi a pieno tondo (29) di cui poco rimane, una dipendenza da modelli pittorici (30) è tradita quasi sempre sulle monete (31) e nei rilievi, tra

---

(23) Ferri, op. cit., pagg. 286 sgg. e *Arte romana sul Danubio*, Milano, 1933, pagg. 201 e 204. Questo sistema di diffusione dei modelli non era sconosciuto neppure all'arte orientale e greca: R. Demangel, *La frise ionique*, Parigi, 1933, pagg. 466 e 514.

(24) Rizzo, *Pittura* cit., pagg. 24-25.

(25) G. Guidi, *La Villa del Nilo*, in *Africa Italiana*, V (1933), pagg. 40 sgg. e 54; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, pagg. 8 sgg.

(26) F. Oswald - T. D. Price, *Terra sigillata*, Londra, 1920, pagg. 138 sgg., tavv. XXXIII sgg.

(27) Bendinelli, *Gruppo fittile* cit., pag. 94.

(28) Ibid., pagg. 92 sgg. e 96.

(29) Specialmente nelle Gallie e nella Germania renana: Esperandieu, op. cit., VI, 5121, 5122; VIII, nn. 5991, 6534, 6535, 6537 e *Recueil general des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie renaine*, Bruxelles, 1931, n. 550. Di tutti poi doveva essere modello comune il gruppo monumentale collocato nel foro di Augusto in Roma: Camaggio, op. cit., pagg. 125 sgg.; A. Degrassi, *Inscriptiones Italiae*, XIII, fasc. III, Roma, 1937, pagg. 5 e 9, n. 1; G. Lugli, *Roma antica (il centro monumentale)*, Roma, 1946, pag. 262; Spinazzola, op. cit., pag. 154.

(30) La più significativa testimonianza al proposito è il notissimo affresco pompeiano, a decorazione esterna della fullonica di Fabius sulla via dell'Abbondanza (reg. IX, ins. 13, n. 5): Rizzo, *Pittura* cit., pag. 85, tav. CXCIV, 2; Spinazzola, op. cit., pagg. 150 sgg. fig. 183, tav. XVII *b* (con bibliografia).

(31) Tralasciando i tipi monetari repubblicani, sarà sufficiente ricordare quelli della serie coniata da Antonino Pio: H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire romaine*, II, Parigi, 1859, nn. 751, 288; H. Mattingly, *Coins of the roman Empire in the British Museum* IV, Londra, 1940, nn. 237, 1264, 1265; G. Q. Giglioli, *Osservazioni e monumenti relativi alla leggenda delle origini di Roma*, in «Bullettino del Museo dell'Impero romano», XII (1941,) pag. 13, fig. 9; Spinazzola, op. cit., pag. 153, fig. 188.

5. – Rilievo da Intercisa con la « Pietas Aeneae ». Budapest, Museo Nazionale.

i quali alla scena dell'ara torinese si possono accostare una faccia dell'ara della *gens Augusta* a Cartagine (32), i frammenti del fianco sinistro di un sarcofago di Torrenova (33) e specialmente una delle *tabulae* scolpite rinvenute ad Intercisa Pannonica (oggi Dunapentèle) agli inizi del secolo presente (fig. 5). La quale, opera anch'essa d'arte provinciale, ma di mano più rozza, sembra tuttavia ricalcata sul medesimo modello della torinese (34). Il paragone viene spontaneo anche perchè, per una sia pur casuale

---

(32) Oltre all'illustrazione fondamentale di L. Poinssot, *L'autel de la Gens Augusta a Carthage*, Tunisi, 1929, tav. IX, sono utili le notizie date da R. Lantier, *Les grands champs de fouilles de l'Afrique du Nord*, in « Archaeologischer Anzeiger », XLVI (1931), c. 461 sgg., fig. 12; nonchè i cenni di P. Romanelli, *Riflessi virgiliani nei rapporti tra Roma e l'Africa*, in « Studi Virgiliani (Istit. di Studi romani)», (1931), pagg. 201 sgg., tav. XX, fig. 1 e J. Charbonneaux, *L'art au siècle d'Auguste*, Losanna, 1948, pag. 74 sgg.

(33) Roma, Galleria Borghese: descritto da G. E. Rizzo, *Leggende latine antichissime*, in « Mitteilungen des Deutsch. Archaeolog. Instituts in Rom », XXI (1906), pag. 302 senza un'adeguata esegesi a causa della sua frammentarietà (è superstite solo la parte inferiore delle gambe dei personaggi), fu rettamente interpretato da Giglioli, *Osservazioni* cit., pag. 14, nota 56.

(34) Budapest, Museo Nazionale: J. Hampel, *Intercisa Emlekei*, in « Archaeologiai Értesitö », XXVI (1906), pag. 243, tav. VII, fig. 18; A. Hekler, *Forschungen in Intercisa*, in « Jahreshefte des Oesterreich. Archaeolog. Institut in Wien », XV (1912), pag. 189; G. Goddard King, *Some reliefs at Budapest*, in « American Journal of Archaeology », XXXVII (1933), pag. 70, n. 2, tav. XI, fig. 1. Un calco fu esposto accanto al cippo torinese alla Mostra augustea della Romanità: *Catalogo* cit., sez. III, n. 2.

6*a*. - Rilievo da Intercisa con la liberazione di Esione. Budapest, Museo Nazionale.

6*b*. – Sarcofago di Severino Vitale: riquadro scolpito con la liberazione di Esione. Colonia, Museo.

coincidenza, alla stessa serie di Intercisa, attribuibile con buona probabilità a monumenti sepolcrali del II sec. d. C. (35), appartiene un altro rilievo (36) illustrante la liberazione di Esione (fig. 6 *a*).

La figura della fanciulla incatenata per le braccia alla rupe non è infrequente nell'arte romana, per lo più di fronte ad Eracle (37),

---

(35) Alcuni, anzi, sembrano appartenere alla decorazione murale di un'unica tomba architettonica: Hampel, op. cit., pag. 248 sgg.; Goddard King, op. cit., pag. 68. La stessa, pag. 76 accetta, pur con qualche riserva, la datazione al II secolo d. C. In realtà la città di Intercisa ebbe la massima fioritura dopo aver ottenuto da Adriano i diritti di municipio e quando si trovò nelle retrovie del fronte delle guerre contro i Marcomanni combattute da Marco Aurelio, che aveva posto il suo quartier generale a Carnuntum: Hekler, op. cit., pagg. 180-181.

(36) Hampel, op. cit., pag. 248; Hekler, op. cit., pag. 187, fig. 125; Ferri, *Arte sul Danubio* cit., pagg. 207-208, fig. 246; Goddard King, op. cit., pag. 74, n. 20, tav. XVII, fig. 2.

(37) Oltre agli esempi riportati da Reinach, op. cit., I, pag. 81; II, pag. 58, 84, 116, 309 e all'abbondante serie illustrata da Esperandieu, *Bas-reliefs de la Gaule* cit., IV, n. 2997; V, n. 4485; VI, n. 5089; VII nn. 5270, 5566; VIII, nn. 6115 6305, 6479; IX, n. 6632, convien ricordare come il mito di Esione non fosse sconosciuto nè all'arte funeraria della Capitale (Bendinelli, *Monumento sotterraneo* cit., c. 695, tav. XXII fig. 2, e relativa bibliografia), nè alla pittura pompeiana (Spinazzola, op.ci t., I, pag. 389; II, pagg. 975-976), nè al repertorio dei mosaici (S. Reinach, *Repertoire de Peintures Grecques et Romaines*, Parigi, 1922, pag. 260), nei quali anzi rimase fino ad epoca relativamente tarda, come in quelli recentemente scoperti in Sicilia (G. V. Gentili, *Piazza Armerina: grandiosa villa romana in contrada «Casale»*, in «Notizie degli Scavi, 1951, pag. 307, fig. 9).

ma non mancano esempi in cui, come nell'ara torinese, è sola (38). Fra tutte, proprio nel rilievo di Intercisa (sempre tenuto conto della mano più rozza) si osservano le più notevoli somiglianze con la nostra, sia in certi particolari, come la caratteristica forma della clava di Ercole, sia nell'atteggiamento, sia nella disposizione del panneggio. In entrambi i rilievi caratteristica è l'anatomia del tronco, con una accentuazione della rotondità della parte inferiore ed un certo allungamento un po' innaturale dalla cintola in su. Ciò corrisponde alla tendenza provinciale al trattamento sommario di alcuni particolari accanto all'esagerazione di altri (39), oltre che a certi canoni propri del II, III sec. d. C. (40), che accade di trovar espressi in monumenti di località dell'Impero romano anche lontanissime tra di loro che sarebbe lungo, e fuori luogo in questa sede, enumerare tutti. Tra i più dimostrativi ne offre l'Africa, databili dall'età aureliana alla severiana (41), e, con una esagerazione che giunge quasi ai limiti del grottesco (42), anche la Germania renana: e qui tra i numerosi esempi si ripresenta la scena della liberazione di Esione (fig. 6 *b*) sul sarcofago di Severinio Viteale (43), simile, sia nella concezione generale, sia nei particolari (la forma della clava di Ercole, il panneggio della fanciulla, ecc.) ai rilievi torinese e pannonico.

---

(38) ESPERANDIEU, *Bas-reliefs de la Gaule* cit., IX, n. 6632.

(39) FERRI, *Arte sul Reno* cit., pagg. 236 sgg.

(40) IBID., pagg. 285 sgg. In realtà qualche cosa di simile si può osservare nel trattamento anatomico di certe figure femminili in pitture pompeiane (G. BENDINELLI, *Il fregio dionisiaco della Villa dei Misteri a Pompei*, in « Miscellanea della Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino », I (1936), pag. 54). Ma ciò non importa un diretto rapporto cronologico: piuttosto dimostra il persistere di certe forme ed il loro passaggio dalla pittura alla scultura. Del resto basterà pensare a quanti soggetti ed a quanti particolari schemi figurativi si ritrovano tanto nelle pitture di Pompei quanto nelle sculture dei sarcofagi del II e III sec. d. C.

(41) Cfr. taluna delle figure femminili nude che ornano la fronte del *pulpitum* del teatro romano di Sabratha (specialmente la centrale delle tre Grazie del Giudizio di Paride: G. GUIDI, *Il teatro romano di Sabratha*, in « Africa Italiana », VIII (1930), pagg. 22 sgg., figg. 19 e 22), nonchè le Vittorie dei pennacchi dell'arco di Leptis (G. BARTOCCINI, *L'arco quadrifronte dei Severi a Lepcis* (*Leptis Magna*), in « Africa Italiana », IX (1931), pagg. 64 sgg., figg. 36, 37, 38), sul quale un'anatomia simile si osserva anche per qualche figura maschile (cfr. il Dioniso scolpito sulla fronte del carro trionfale dell'imperatore: ibidem, pagg. 97-98, fig. 74). Fra tutte spicca la Vittoria destra, la cui caratteristica anatomia è sottolineata, ma senza trarne tutte le possibili deduzioni storico-artistiche, da M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodisia*, Roma, 1943, pag. 95, tav. S.

(42) Cfr. il rilievo della cosiddetta « Danzatrice » di Karlsruhe: FERRI, *Arte sul Reno* cit., pag. 286, fig. 168.

(43) Museo di Colonia: ESPERANDIEU, *Bas-reliefs de la Gaule* cit., VIII, n. 6479; FERRI, *Arte sul Reno* cit., pag. 285, fig. 164.

7. Monumento sepolcrale dei Secondini: timpano con Hylas rapito dalle Ninfe. Igel.

Appunto nella Germania renana, precisamente in un timpano del monumento dei Secondini ad Igel, databile alla fine del II secolo d.C. (44) si osserva la scena del rapimento di Hylas (fig. 7) in cui il giovane è tra due ninfe, ma fa gruppo specialmente con quella di sinistra, anch'essa sorgente dal basso, nell'atto di afferrarlo per il polso, e per colpire la quale egli sembra levare il braccio sinistro, in uno schema quasi analogo a quello sull'ara delle Petronie, anche se rovesciato e senza la clava. Si potrebbe poi istituire qualche parallelo con altri rilievi romani di età antoniniana per la concezione pittorica della scena, in special modo con quello di un puteale da Ostia (45), in cui sono state osservate certe affinità con pitture pompeiane (46), simile alla scultura torinese nello schema generale della figura maschile con la gamba destra tesa e la sinistra flessa, nella Ninfa che sorge dalle onde, e nello sfondo arboreo (fig. 8).

---

(44) Esperandieu, *Bas-reliefs de la Gaule* cit., VI, n. 5268, pag. 447; Reinach, *Rep. de reliefs* cit., I, pag. 167 e Ferri, *Arte sul Reno* cit., pagg. 68 sgg. concordano intorno alla datazione del monumento.

(45) Scoperto nel 1797, ora scomparso. Calco nel Museo Thorwaldsen, Copenhagen. Rizzo, *Pittura*, cit., pagg. 63-64, tav. CXXX, 1.

(46) Il confronto istituito dal Rizzo, loc. cit. tra un rilievo da lui chiaramente datato al periodo degli Antonini e una pittura pompeiana (dalla Casa delle forme di creta; Napoli, Museo Nazionale: ibidem, tav. CXXIX; O. Elia, *Pitture murali e mosaici nel Museo Nazionale di Napoli*, Roma, 1932, pag. 63, n. 109) corrobora quanto si è osservato a proposito dei rapporti tra pitture e sculture anche non strettamente contemporanee (cfr. n. 40). Per il mito di Hylas nella pittura pompeiana: A. Maiuri, *Le pitture delle case di « M. Fabius Amandio », del « sacerdos Amandus » e di « P. Cornelius Teges »*, in « Monumenti della pittura antica scoperti in Italia », sez. III, fasc. II, Roma, 1938, pagg. 30-31 (con bibliografia).

8. – Calco di puteale (perduto) da Ostia con Hylas rapito dalle Ninfe. Copenhagen, Museo Thorwaldsen.

Molti elementi stilistici, dunque, richiamano alla mente opere d'arte della seconda metà del II sec.: per esempio, il terreno su cui poggiano le figure espresso mediante una semplice listella sporgente (47). Del resto, la maniera alquanto sommaria e un po' greve di modellare le figure maschili potrebbe avvicinarsi a quella dei personaggi sulla fascia ricurva del tesoro di Marengo (48), col quale un più preciso punto di contatto, anche se di carattere del tutto esteriore, può esser trovato nella forma del mostro marino dalle pinne in funzione di arti anteriori, dal lungo collo e dal muso appuntito rivolto verso l'alto (49).

Per chiudere questo breve *excursus* tra monumenti di diversa natura, distanti tra loro nello spazio (50) ma non troppo nel tempo, si potrà osservare come l'unica acconciatura, cui possa paragonarsi

(47) Così nella *decursio* della base della Colonna Antoniniana (Roma, Museo Vaticano): P. Ducati, op. cit., pag. 666, fig. 828, e, in genere, tutti i manuali di arte classica.

(48) G. Bendinelli, *Il tesoro di argenteria di Marengo*, Torino, 1937, tavole VII e VIII. Anche l'anatomia delle figure femminili potrebbe presentare qualche punto di contatto, particolarmente apprezzabile nella veduta frontale della Venere (ibidem, fig. 16).

(49) Id., pagg. 21-22, fig. 14.

(50) Del resto, è questo il solo metodo valido nello studio delle opere dell'arte antica in genere, e della romana in ispecie: G. Q. Giglioli, *Presentazione* del *Catalogo della Mostra August.*, cit., pagg. XVI, XVII.

9. – Colonna Aureliana. La Vittoria che scrive sullo scudo, particolare della testa e dell'acconciatura. Roma.

quella specie di raggiera o di palmetta quadrifogliata, ergentesi sul capo di Esione e della Ninfa che rapisce Hylas (51) ad esprimerne con accentuata stilizzazione la capigliatura, sia (quasi a dimostrazione delle svariate maniere in cui può esser compreso e trasformato un medesimo modello, in climi artistici di diversa levatura) quella della Vittoria che scrive sullo scudo le imprese di Marco Aurelio, sulla colonna romana a questo imperatore dedicata (52). La sua folta chioma (fig. 9) è stretta dietro la nuca da un nastro i cui capi, avvolgendosi a mo' di benda intorno alla testa, tirano, così che si tendano un po' verso l'alto, le ciocche espandentisi dopo il nodo in una specie di grosso ventaglio: altre ciocche sfuggono sul collo e sulle spalle (53).

Da un punto di vista più strettamente storico, si può osservare che l'illustrazione delle leggende romane (e la fuga di Enea, in età imperiale, può a buon diritto, come si è detto, essere annoverata fra queste, anche se originariamente greca), ben di rado appare trasferita dall'arte di ispirazione ufficiale, politica e religiosa, a quella di carattere funerario privato, prima del citato sarcofago di Torre-

---

(51) Cfr. nota 6.

(52) E. Petersen - G. Calderini - A. Domaszewski, *Die Marcus-Säule auf Piazza Colonna in Rom*, Monaco, 1896, tav. LXIV *b*.

(53) Nonostante innegabili differenze,non è troppo dissimile da questa l'acconciatura della già citata Vittoria destra dell'arco dei Severi a Leptis Magna: cfr. nota 41.

nova, attribuito all'età antoniniana (54), anche se lo si possa considerare replica da un originale di poco anteriore (55). Tuttavia qui le scene sono ancora tutte ispirate dall'*epos* nazionale e dalla religione romana, proseguendo una tradizione che risale ad un gruppo di monumenti di età augustea o anteriore (56).

Caratteristico dell'ara delle Petronie è invece l'accostamento di un episodio dell'*epos* romano con altri del mito ellenico. Accade ciò per un preordinato disegno dello scultore, o i soggetti sono stati scelti a casaccio? Nell'un caso come nell'altro, in quale momento storico gli artisti furono consigliati a riunire elementi così eterogenei o, almeno, ritennero di poter spaziare a loro piacimento nei repertori? Il suddetto accostamento si rivede in taluni dei citati monumenti della seconda metà del II sec. d. C. Così ad Igel, accanto ai soggetti greci, taluni desunti, come si è visto, del ciclo di Ercole (57) si trova la discesa di Marte verso Rea Silvia (58). Tale scena si rivede in un rilievo di Intercisa (59), a fianco di quello della fuga di Enea, nonchè della liberazione di Esione e degli altri miti con cui la serie

---

(54) G. E. Rizzo, *Sarcofagi romani di Torrenova sulla via Labicana*, in «Notizie degli Scavi», 1905, pagg. 423-424 e *Leggende latine*, cit., pag. 305.

(55) G. Q. Giglioli, *Il rilievo Camuccini nel ciclo leggendario di Enea nel Lazio*, in «Bullettino della Commissione archeologica municipale di Roma», LXVII (1939), pag. 116.

(56) Così nelle pitture del Colombario degli Statilii (Roma, Museo delle Terme: bibliografia in *Catal. Mostra Augustea* cit., sez. III, n. 23) come nell'*ara Pacis* (G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Roma, 1948, pagg. 259 sgg.), nell'ara dei Lari Augusti (Roma, Museo Vaticano: W. Amelung, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, II, Berlino, 1908, pagg. 242 sgg., n. 87 *b*, tav. 15; bibliografia in *Catalogo* cit., sez. X, n. 11) e nel citato altare della *Gens Augusta* a Cartagine (cfr. not. 32), al massimo si può osservare, col Lantier, op. cit., c. 495, un'unione di *mythus et ritus*, ma sempre con un carattere unitario nell'ambito della religione romana, senza accostamenti con i miti ellenici; carattere che permane fino all'adrianea ara di Ostia (Roma, Museo delle Terme: bibliografia in *Catalogo* citato, sez. III, n. 30). Come si vede, tranne che per le pitture del Colombario esquilino (del resto ancora anteriori ad Augusto: E. Brizio, *Pitture e sepolcri scoperti nell'Esquilino*, Roma, 1876, pag. 11; G. Lugli, *I monumenti antichi di Roma e Suburbio*, III, Roma, 1938, pagg. 430-431), si tratta di monumenti che non hanno destinazione funeraria.

(57) Oltre al già citato rapimento di Hylas, vi si vedono infatti Ercole nel giardino delle Esperidi (Esperandieu, *Bas reliefs de la Gaule* cit., VI, n. 5268, pag. 455, l'apoteosi di Ercole (ibidem, pag. 459), nonchè Perseo che libera Andromeda (ibidem, pag. 455), mito di cui è evidente la somiglianza con quello della liberazione di Esione.

(58) Esperandieu, ibidem, pag. 455: sul frontone opposto a quello ove è raffigurato il ratto di Hylas.

(59) Goddard King, op. cit., pag. 69, n. 1.

pannonica continua (60). L'apparente discontinuità della decorazione dell'ara funeraria piemontese si ritrova dunque in opere d'arte lontane tra loro, dal Reno al Danubio. È un gruppo di monumenti, la cui comparsa (sulla scorta di quelli databili) può essere pensata posteriore al diffondersi nelle provincie di quel movimento di restaurazione della religione nazionale romana promosso da Antonino Pio (61), per reagire alla politica praticata dall'ellenizzante Adriano; movimento dal quale derivò, tra l'altro, la serie dei conii monetari con figurazioni desunte dalle leggende romane, come appunto la *pietas Aeneae* (62), evidentemente suggerite da modelli della scultura e della pittura di intonazione ufficiale (63). Tutto ciò in preparazione ed in concomitanza con le cerimonie per il novecentesimo anniversario della fondazione dell'Urbe, celebrato nel 147 d. C. (64).

Tale celebrazione, corroborando la politica religiosa nazionale di Antonino, naturalmente dovette avere vasta risonanza in tutto il

---

(60) Elenco completo e definitivo in GODDARD KING, op. cit., pagg. 69 sgg. Fra tutti, si può ritenere come sicura l'appartenenza ad un medesimo monumento (per le dimensioni, la forma delle cornici e lo stile: HAMPEL, op. cit., pagg. 237 e 243, tav. VII, fig. 18 e tav. VI, fig. 16; GODDARD KING, op. cit., tav. XI, figg. 1 e 2; cfr. pure REINACH, op. cit., pag. 120, n. 1 e 2) dei rilievi raffiguranti la fuga di Enea e Bellerofonte contro la Chimera: ad essi perciò in particolare si possono estendere le considerazioni che si vanno facendo sull'accostamento dei soggetti romani ai greci, considerazioni genericamente applicabili a tutta la serie dei rilievi di Intercisa.

(61) Non ultima questa fra le benemerenze che contribuirono a confermargli il soprannome: IUL. CAPIT., *Antoninus Pius* (in « Hist. Aug. »), II, 2: « *(Antoninus) merito Numae Pompilio ex bonorum sententia comparatur* », e XIII, 4 « *qui rite comparetur Numae* ». RIZZO *Sarcof. romani*, cit., pag. 424 e *Leggende latine*, cit., pag. 306; E. STRONG, *La scultura romana da Augusto a Costantino*, II, Firenze, 1926, pag. 253 e 291. Su una tendenza generale della cultura del II sec. d. C. verso un ritorno alle tradizioni del passato: F. CARRATA THOMES, *Il regno di Marco Aurelio*, Torino 1953, pag 40 sgg.

(62) Cfr. nota 31. Si tratta di una ricca serie di conii diversi tutti pressochè coevi (140-143 d. c.) in cui figurano scene tratte da molte leggende romane, specialmente, oltre alla fuga di Enea, la scrofa di Laurento coi porcellini, l'incontro di Marte con Rea Silvia e la lupa coi gemelli.

(63) Sulle leggende romane come fonte d'ispirazione della grande arte nell'età di Antonino: G. E. RIZZO, *L'Eneide e l'arte antica*, in « Boll. dell'Associazione internaz. per gli studi mediterranei », I (1930, n. 5), pag. 18. Nulla vieta di pensare che il frammento di fregio architettonico (da Gaeta; Museo Nazionale di Napoli) con la scena dello sbarco di Enea, dal RIZZO appunto attribuito alla seconda metà del II sec., fosse completato originariamente con la fuga da Troia. Per altri episodi della leggenda E. STRONG, *Sulle tracce della lupa romana*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano, 1937, pag. 489.

(64) MATTINGLY, op. cit., pag. LXVI. Di solito però, come si è detto, le monete sono lievemente anteriori a questa data: per lo più del periodo 140-143.

territorio dell'Impero, contribuendo all'affermarsi, nel campo dell'arte, di una vera e propria moda. La quale mescolava i suoi motivi a quelli d'ispirazione greca, che avevano tenuto quasi da soli il campo durante la ventata di ellenismo promossa dal predecessore e che Antonino, nazionalista ma non incolto, e moderato, era stato ben lungi dall'idea di sopprimere (65). Ne nasceva una specie di indifferenza per il tema e si accostavano, senza apparente unità, scene di cicli mitologici diversi. Da Roma (66), tale moda, trasmigrando poi all'una e all'altra provincia, veniva a costituire uno di più fra i tanti aspetti delle svariate relazioni che correvano tra le regioni dell'Impero. Il nostro monumento s'inserisce così non solo nel quadro degli ovvi rapporti tra le plaghe subalpine e le Gallie, ma anche di quelli con le regioni orientali-danubiane, attestati d'altra parte da chiare testimonianze epigrafiche (67).

I singoli elementi della decorazione dell'ara piemontese, presi ad

---

(65) V. Cianfarani, *Rilievo romano di Villa Torlonia*, in « Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma », LXXIII (1949-50), pag. 244. In generale, poi, sul carattere di prudente indipendenza di Antonino Pio in confronto al predecessore, non solo nel campo culturale, ma in quello più genericamente politico e religioso: R. Paribeni in *Encicl. ital.* s. v. *Antonino Pio*, nonchè Carrata Thomes op. cit. pagg. 29 sgg. (e relativa bibliografia).

(66) Già l'Ara Casali (Roma, Museo Vaticano: Amelung, op. cit., pagg. 236 e sgg., n. 87 *a*, tav. 15; bibliografia in *Catal. Mostra Augustea* cit., sez. III, n. 28) sembra rientrare in quest'ordine di idee. Perciò (sulla data di questo monumento sarebbe utile una più ampia discussione) l'opinione di J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic school*, Cambridge, 1934, pagg. 235-236, che non debba essere considerata di età antoniniana (come proposto da E. Maynial, *La base Casali*, in « Melanges d'Archéologie et d'Histoire », XXIII (1903), pagg. 77-78), per la presenza dei miti greci, più consoni all'età adrianea, non sembra, in relazione con quanto si è venuto dimostrando fin qui, del tutto sostenibile. Tuttavia pare di scorgere una certa prudenza dell'artista nella scelta del ciclo greco da accostare agli episodi della leggenda romana: infatti la guerra di Troia può essere considerata come un antefatto di quelli. Nelle provincie invece, dimessa ogni cautela, gli artisti dimostrano una maggior libertà, sconfinante talora in apparente arbitrio.

(67) Il torinese Q. Glizio Agricola fu infatti, tra la fine del I e il principio del II sec. d. C., *propraetor provinciae Pannoniae* (*C. I. L.* V, n. 6977, 6980); egli stesso, o un altro ignoto personaggio, divenne *patronus* di una *civitas* pannonica identificata dal Promis, op. cit., pag. 505, in quella dei *Cornacates* (*C. I. L.* V, n. 6986). Dal Piemonte probabilmente partì M. Vindio Veriano, comandante della *classis Flavia Moesia*, che al suo ritorno dedicò alla Fortuna il busto di Lucio Vero e gli altri oggetti del tesoro di Marengo (Bendinelli, *Il tesoro* cit., pag. 37). Del resto anche dalle provincie nord-orientali dell'impero dovettero venire alcuni a risiedere in Piemonte, come quel P. Anneio Probo, nato a Poetovio in Pannonia (oggi Ptuj), il cui diploma militare fu rinvenuto ad Industria: V. Promis, *Diploma militare d'Industria*, in « Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino », XV (1879), pag. 248; *C.I.L.* XVI (H Nesselhauf, *Diplomata militaria*, Berlino 1936), n. 155, con la restante bibliografia.

uno ad uno, non sembrano dunque decisivi per stabilirne in modo soddisfacente la data, la quale si ottiene solo da uno studio d'insieme. Come la scena della fuga di Enea potrebbe di per sè essere attribuita anche all'età di Augusto, così la forma parallepipeda del cippo e la decorazione vegetale delle cornici sulla fronte e sui lati minori lo inserirebbero nella serie costituita dall'Altmann assumendo come caratteristica essenziale proprio la *friesartige Umrahmung* da lui considerata del I sec. d. C. (68). I girali con fiorami o con germogli trifidi inscritti nelle volute e sorgenti in basso da cespi d'acanto e riuniti in alto da mezze palmette si potrebbero aggiungere anche alla ricca serie di consimili esempi raccolti dall'Albizzati, in particolar modo nelle regioni nord-orientali d'Italia (69) e da lui pure attribuiti, sulle orme dello studioso germanico, all'età dei Flavi.

Tuttavia, anche se gli esempi addotti dai succitati studiosi appartengono tutti al I sec., questo si può considerare come l'epoca della creazione dei vari tipi di are funerarie, che però nulla vieta di pensare poi perpetuati nel II, sia pure come ripetizione di modelli fissi non più suscettibili di sviluppo. In realtà il limite cronologico sembra suggerito dall'idea che le are funerarie, connesse col rito della cremazione, debbano esser state soppiantate del tutto dai sarcofagi, con l'avvento, nel II sec. d. C., dell'inumazione (70). Ma ciò non potè accadere d'improvviso (71), specialmente in una regione, come il Piemonte, che la scarsità dei sarcofagi e l'abbondanza di altri tipi di monumenti sepolcrali, come le stele, diffuse per tutto il II ed anche il III sec. (72), dimostrano piuttosto restio ad accogliere il nuovo rito, il quale s'introduceva nell'uso per influsso di credenze

---

(68) W. Altmann, *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit*, Berlino, 1905, pagg. 123 sgg.

(69) C. Albizzati, *Un portale d'età romana a Milano*, in « La critica d'arte », II (1937), pagg. 57 sgg., tavv. 46, 47, 48, 51 (fig. 18); 52 (fig. 27); 53 (fig. 33).

(70) Altmann, op. cit., pag. 27.

(71) Lo stesso Altmann, op. cit., pag. 235 cita are funerarie del III sec. Del resto il rito della cremazione si mantenne a lungo nelle classi elevate, con particolare riguardo per l'Imperatore e la famiglia imperiale: ancora l'Altmann, op. cit., pag. 291 fa menzione di ciò quando riporta il passo di Cassio Dione (LXXIV, 4, 2) relativo ai funerali di Pertinace.

(72) Il Museo di antichità di Torino, per esempio, non contiene nessun sarcofago figurato di provenienza piemontese, ma solo « are, cippi e stele »: Barocelli, op. cit., pag. 22. Anche in Acqui, donde proviene il cippo che qui s'illustra, in occasione degli ultimi rinvenimenti di sepolture antiche (avvenuti ormai un mezzo secolo fa), non si trovò traccia di sarcofagi: E. Ferrero, *Acqui: tombe di età romana scoperte presso la città*, in « Notizie degli Scavi », 1897, pagg. 189 sgg.

orientali, non escluso il Cristianesimo (73), affermatosi del resto nella regione, com'è noto, con un certo ritardo (74).

D'altronde i confronti stabiliti dagli autori testè citati con la decorazione a volute floreali di monumenti famosi dell'età augustea e flavia (75) possono valere unicamente come *terminus post quem:* tanto più se si considera come questo sistema decorativo non cessi di apparire per tutto il II sec., mantenendosi quasi inalterato dai Flavi agli Antonini, e fin oltre l'età severiana (76). Del resto, anche a prescindere dalle possibili analogie tra le cornici del cippo funerario di Torino e, per esempio, alcune lesene dell'Arco degli Argentari (77), una certa pesantezza e sommarietà di modellazione, rese ancor più vistose per il logorio della superficie scolpita, accostano la decorazione vegetale dell'ara di Petronia Grata agli esempi meno antichi delle serie suaccennate: a quelli cioè della fine del I sec., che dovettero più facilmente servire di modello agli scultori delle età successive. Analogamente, in un altro campo, nel medesimo periodo dai Flavi agli Antonini, sembra mantenersi pressochè inalterata pure la forma delle lettere delle iscrizioni: per questo riguardo anche l'epigrafe dell'ara delle Petronie potrebbe essere attribuita ad un qualunque momento del II sec. d. C. (78).

---

(73) Naturalmente ciò va inteso con una certa cautela: l'opinione, per esempio, della Goddard King, op. cit., passim, che le scene dei rilievi di Intercisa possano nascondere, sotto il velo del mito pagano, un simbolismo cristiano, è puramente personale dell'autrice.

(74) F. Cognasso, *Storia di Torino,* Torino, 1934, pagg. 9-10.

(75) Punti di partenza l'*ara Pacis* e la porta dell'edificio di Eumachia a Pompei: Altmann, op. cit., pagg. 123, 289; Albizzati, op. cit., pag. 58; Squarciapino, op. cit., pag. 62.

(76) Sia pure come elemento decorativo secondario nel fregio del Foro Traiano al Museo Lateranense (Ducati, op. cit., pag. 621, fig. 783) e in altri monumenti che da quello dipendono (fregio del tempio di Antonino e Faustina: Strong, *Scult. romana* cit.. II, pag. 247, tav. XLVII; sarcofago del Museo Vaticano - Galleria Lapidaria:, Amelung, op. cit., I (1903), pagg. 256-257, num. 126, tav. 26, ecc.) Soprattutto lo si ritrova nelle provincie (S. Aurigemma, *L'arco di Marco Aurelio e Lucio Vero in Tripoli,* Roma, 1938, tavv. IX sgg.; Squarciapino, op. cit., pagg. 59 sgg. e 87 sgg., tavv. M, U, V, XIX, XX, XXVIII sgg.): imbarbarito, il medesimo motivo compare anche in alcune stele di Intercisa (Hekler, op. cit., figg. 130, 131, 132). È accaduto, poi, che la data di alcuni monumenti decorati con fregi a volute, già considerati del I sec., sia stata spostata, in seguito a più approfondito esame, alla fine del II o al principio del III: Squarciapino, op. cit., pag. 63, tav. L *a*; Albizzati, op. cit., pag. 59, nota 17.

(77) M. Pallottino, *L'arco degli Argentari,* Roma, 1946, pagg. 59 sgg.,fig. 59, tav. V, X.

(78) E. Huebner, *Exempla scripturae epigraficae latinae,* Berlino, 1885, pagg. 117 sgg.

Infine si può osservare che tutti gli esempi di are addotti come d'età flavia o precedente presentano la cornice con fregio a volute per lo più solo sulla fronte ed i lati ornati semplicemente con piante di lauro (79): al contrario quelle decorate con rilievi figurati sono per lo più senza cornice (80). La commistione dei due sistemi decorativi non può essere dunque che posteriore alla diffusione d'entrambi, tanto più che le scene mitologiche sono dall'Altmann stesso (81) attribuite più volentieri al II sec. La loro presenza sull'ara di Torino potrebbe indicare già un certo influsso delle sculture dei sarcofagi, con qualcuno dei quali del resto è accaduto di istituire confronti nel corso del presente studio: ciò anche in relazione con la scelta dei soggetti che rivelano, come s'è visto, quella tendenza al misticismo, la cui diffusione nell'arte si è soliti riconoscere come avvenuta a partire dall'età di Antonino Pio (82). Dunque la decorazione figurata non è dissimile da quella dei monumenti funerari più in uso nel II sec., pure se applicata su uno che conserva, per motivi rituali forse imposti dal committente, la forma ed alcuni elementi ornamentali propri delle are del secolo precedente.

Anche se non si è potuta indicare con esattezza la data dell'ara torinese, i monumenti, con i quali è stato possibile istituire più numerosi e plausibili raffronti, si collocano in una serie che dall'epoca di Antonino o poco prima scendono fino all'età severiana. Ci si lusinga però di aver offerta almeno la possibilità di farsi un'idea del clima storico-artistico in cui anche il cippo funerario delle Petronie può aver vista la luce, ed insieme di aver mostrata la sua importanza perchè, sebbene non sia un lavoro di grande scalpello, si presta tuttavia, come s'è visto, a considerazioni non del tutto trascurabili, se permettono di completare e di corroborare alcune delle nozioni acquisite da chi s'interessa allo studio dell'arte romana in genere e, in ispecie, dell'arte provinciale.

LUCIANO MANINO

---

(79) ALTMANN, op. cit., figg. 101, 102, 104, 105: l'incorniciatura sul fianco solo fig. 108 (il quadro ornato però sempre con i rami di lauro) e 111.

(80) ALTMANN, op. cit., pagg. 223 sgg., figg. 188 sgg

(81) IBID., pag. 224. Tra i miti in realtà non molto numerosi, illustrati sulle are citate dall'Autore, si ricorda anche quello di Enea, e a questo proposito egli cita dal DUETSCHKE, di sfuggita, il cippo torinese, ricollegandolo con l'arte renana: ibidem, pag. 276, nota 1.

(82) STRONG, *Scult. romana* cit. II, pag. 292; CUMONT, op. cit., pag. 415.

DI QUATTRO PREGEVOLI OGGETTI DI OREFICERIA E A SMALTO

Per liberalissimo dono dell'Associazione degli amici del Museo Civico di Torino è venuto ad arricchire la piccola, ma preziosa raccolta di oreficeria del museo, un oggetto che mi pare di alto pregio e di grande rarità, e di cui pertanto ritengo opportuno dare subito una prima sommaria notizia.

1. – Anello d'oro d'arte lombarda del XII secolo. Il cerchio con l'aquila (ingrandito 1,7 : 1 c.)

Si tratta di un anello d'oro massiccio, tutto finemente lavorato a cesello, e per alcune parti ornato anche di smalti. Fuori veramente del comune appaiono e il suo peso di gr. 120; e le sue dimensioni di 38 mm. di altezza, 34 di larghezza, e 24 di diametro al castone. E poichè la luce interna del cerchio è a sua volta di mm. 22,5 bisogna pensare che l'anello sia stato fatto per essere portato sopra al guanto.

Eseguito in due pezzi, come indica la perfetta e quasi

invisibile saldatura poco sotto la metà del cerchio, è di un bell'oro giallo di calda e viva tonalità. Il cerchio, liscio inferiormente per un piccolo tratto, si allarga salendo e dal suo fondo leggermente martellato si rileva, su ciascun lato, fino all'altezza del castone una grande aquila vista di fronte, dritta sulle zampe, con le ali distese (fig. 1). La

2. – L'anello veduto di fronte con l'ornato a treccia e la croce con smalto cloisonné (ingrandito 1,7 : 1 c.)

testa con il becco adunco ed il corpo sono a forte rilievo, ma tanto qui come nelle ali o nella coda più appiattite, mirabile è il modo con cui sono definiti con decisi colpi di cesello i tratti e le piume dell'animale. Solo gli occhi conservano ora, con particolare risalto di vita, lo smalto nero, ma lievissime, quasi impercettibili tracce parrebbero far supporre che di smalto fossero anche ricoperte la testa e, chissà, il corpo e le ali.

La base del castone fra le due teste d'aquila, forma su ciascun

lato una piccola gola, sulla quale un motivo a treccia, con gli interstizi riempiti di smalto nero, sostiene a mezzo una crocetta a braccia eguali (circa mm. 7) leggermente potenziate, bordata d'oro con nell'interno una colata di smalto rosso (fig. 2).

Il castone, racchiuso entro un giro di perline, ha il fondo coperto di un leggerissimo smalto verde scuro, da cui fortemente si rileva, tutta con lavoro di cesello, la figura a mezzo busto vista di fronte,

3. – La figura dell'Evangelista (o del Salvatore?) cesellato a gran rilievo sul castone dell'anello (ingrandito 1,7 : 1 c.)

di un Evangelista (o del Salvatore?), che ammantato e con il capo lievemente reclinato, ha la mano destra alzata ed aperta e il libro del Vangelo stretto nella sinistra (fig. 3). La figura è tanto rilevata che si è purtroppo molto consunta nei tratti del volto o per il lungo uso, o forse anche per l'osculazione. Ma gli occhi conservano ancora il loro smalto nero; così come si conserva lo smalto bianco che rivestiva la copertina dei Vangeli e si hanno tracce dello smalto bruno e rosso per le coste del libro. Dello smalto della grande aureola cerchiata d'oro intorno alla testa è rimasto solo il sottostrato, che non ne lascia più riconoscere il colore (forse rosso?).

Questo è l'anello che gli amici del Museo, su proposta del loro presidente avv. Attilio Pacces, hanno di recente donato facendone acquisto dall'antiquario Pietro Accorsi, che pur avendo avuto altre cospicue offerte, lo ha messo e trattenuto con cordiale atto a disposizione.

Debbo confessare che all'anello non mi è avvenuto di trovare qualsiasi riscontro nell'oreficeria nota, nè riscontri me li hanno potuto indicare insigni specialisti della materia ai quali mi sono rivolto; e ciò se fa dell'oggetto un pezzo raro e forse unico, vuole anche che per la sua localizzazione e datazione, si avanzino solo delle caute supposizioni. Mi pare per altro che nelle figure e nei motivi che decorano l'anello, vi siano degli elementi che consentono di localizzarlo e datarlo con una certa approssimazione. Direi che non si possa ad esempio dubitare che le due aquile rilevate sul cerchio siano per impostazione, per ritmo, e per stile identiche al tipo, che gli scultori lombardi del XII secolo hanno effigiato su capitelli e su pergami di chiese. È un tipo particolare e caratteristico questo delle aquile romaniche lombarde, ben differenziato dal tipo delle aquile dell'Italia meridionale, e ancora più dal tipo dei paesi tedeschi e da quello, del tutto indipendente, della scultura francese (1).

Caratterizzano il tipo lombardo di aquila il forte rilievo, quasi a tutto tondo, dei corpi, lo spicco delle teste con una prevalenza ed una accentuazione delle linee verticali, e soprattutto il modo con il quale le ali, piuttosto retratte e raccolte, sono incurvate verso l'alto. Sono le aquile che si vedono scolpite, ad esempio, in un capitello e allo spigolo di uno dei soprarchi del pulpito ricomposto di Sant'Ambrogio e nel portale di S. Sempliciano a Milano, in altro capitello a Sant'Abbondio a Como, e con più raffinata trattazione e maggiore evidenza plastica in amboni, all'incirca dello stesso periodo, a S. Giulio d'Orta, alla pieve di Carpi, alla collegiata di Castellarquato, ad Almenno S. Salvatore e finanche nel pulpito di Guglielmo a Cagliari.

È proprio a questo tipo che corrispondono le aquile dell'anello, anch'esse viste di fronte con il corpo e le teste fortemente rilevate

---

(1) Si veda al riguardo la storia e la definizione, che ne dà con precisione KARL NOTHNAGEL s. v. *Adlerkapitell* in « OTTO SCHMITT, *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte* », I, col. 180 segg.

e definite, una ben evidente verticalità di linee, e nelle ali quel caratteristico segno di raccolto sforzo espresso dal loro incurvarsi verso l'alto. E le analogie tipologica e stilistica sono così strette, a mio giudizio, da conferire già per questo elemento una persuasiva base all'idea che l'anello sia un lavoro lombardo del XII secolo. La figura dell'Evangelista che si rileva fortemente dal castone, è purtroppo molto consunta nei tratti; ma per le particolarità che si distinguono ancora, per il modo con cui sono raffigurati e le mani e l'abito, e per la posa mi pare che anch'essa abbia riscontri abbastanza probanti con sculture lombarde della prima metà del XII secolo, nell'ambito, direi, dell'arte di Nicolò e dei suoi collaboratori, specie di Guglielmo, operanti dal 1138 a Verona (2).

L'attribuzione dell'anello all'arte romanica lombarda trova del resto in certo qual modo conferma nel fatto che l'oggetto proveniente da una raccolta lombarda pare sia stato rinvenuto nel Comasco molti e molti anni fa.

Per la datazione di oggetti siffatti e di così grande antichità, potrebbe sembrar azzardato ricercare una determinazione più stretta che non il secolo o il cinquantennio; ma a persuadermi che l'anello non possa essere fatto scendere molto sotto al 1150, m'induce l'ornato a treccia, che per il 1150 e per un oggetto di così alta e nuova arte ha già sapore quasi arcaico.

Tanta forte è la resa plastica del rilievo, e tanto vigore e spiritualità si avverte nella cesellatura delle figure, che parrebbe di sentirvi quasi la mano di un grande scultore più che non quella di un orafo. Ma chi può mai asserire qualcosa sugli orafi lombardi del XII secolo?

Nessun altro oggetto, che io sappia, si conosce di questo particolare genere nell'orificeria lombarda dell'alto medioevo. Che però Milano e le città circonvicine come Cremona, Pavia ed altre fossero nell'XI-XII secolo centri attivi e nominati di orafi e smaltatori lo provano alcuni preziosi pezzi superstiti di quel periodo, per lo più a lamine d'oro o d'argento lavorate a sbalzo e a cesello e spesso, al pari del nostro anello, arricchite di smalti *cloisonnès* e traslucidi,

---

(2) D. M. Robb, *Nicolò; a north Italian sculptor of the twelfth century*, in « The Art Bulletin » XII, 1930, pagg. 374 sgg.; P. Toesca, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, pagg. 763 sgg. e note a pagg. 886 sgg.

come sono ad es. la pace di Chiavenna, la coperta dell'evangeliario di Ariberto, e quella dell'evangeliario di S. Eusebio a Vercelli (3). E non è da escludere che siano lavori d'arte lombarda anche i grandiosi Crocefissi dell'XI o XII secolo in lamina d'argento del duomo di Milano, delle cattedrali di Vercelli e di Casale e soprattutto di S. Michele di Pavia, benchè in alcuni di essi si avvertano anche elementi ed influenze d'altra provenienza (4).

L'anello, come si è detto, doveva esser messo sopra al guanto e l'usura dell'oro indica che fu portato a lungo. L'ignoranza totale come e dove sia stato rinvenuto, rende impossibile qualsiasi congettura per chi sia stato fatto o a chi abbia appartenuto. La figura dell'Evangelista (o del Salvatore?) e le croci laterali farebbero pensare ad un dignitario della Chiesa, non come anello pastorale per il cui castone era in quel tempo già prescritta da secoli una pietra, ma forse come anello di cerimonia. Non è da escludere però che possa essere stato anche il segno distintivo di dignità di un potente o di un magistrato. Il fatto stesso che sul cerchio siano raffigurate due aquile (5), propone una questione tutt'altro che facile, date le rigorose norme alle quali si atteneva la simbologia dell'alto medioevo.

Nel presentare l'eccezionale oggetto venuto ad arricchire le raccolte del Museo, ho creduto anche avanzare l'idea che esso sia opera d'orificeria lombarda intorno al 1150; penso però che altri studiosi potranno in seguito confermare o indicare con maggior precisione l'attribuzione che conviene all'anello, e rispondendo ai quesiti che esso propone, determinare esattamente il posto e l'importanza che ha nell'arte e nell'orificeria dell'alto medioevo.

---

(3) Si veda YVONNE HACKENBROCH, *Italienisches Email des frühen Mittealters*, pagg. 26 sgg. al capitolo « die Mailänder Schmelzschüle », Basel, 1938 con tutta la bibliografia. Sulla datazione di cotesti oggetti cfr. anche L. MALLÈ, *Antichi smalti cloisonnés*, etc. in « Bollettino Soc. piem. d'arch. e di belle arti » N. S., III, 1949, pagg. 39 sgg.

(4) Cfr. GÉZA DE FRANCOVICH, *Crocefissi metallici del sec. XII in Italia*, in « Rivista d'arte », XVII, 1935, pagg. 1 sgg.; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, I, pag. 1111.

(5) Sui molti significati simbolici dell'aquila si vedano: W. MOLDSDORF, *Christliche Symbolik des mittelalter Kunst*, passim, 1923; R. KUNSTLE, *Ikonographie der Christliche Kunst*, pagg. 87 e 610, Leipzig, 1928; e H. KALLENBACH, in OTTO SCHMITT, *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, sub voce *Adler*, Stuttgart, 1937 con tutta la bibliografia.

C'è da notare che sulla fronte del seggio episcopale di Canosa, opera di Romoaldo (1078-89) sono effigiate due aquile appaiate con ali distese.

4. – Riccio di pastorale ornato di smalti champlevés. Limoges XIII secolo. Dalla Certosa di Chiusa di Pesio.

Di altri notevoli oggetti, due dei quali rinvenuti di recente in Piemonte, un terzo acquistato dal Museo Civico, mi pare bene dare anche breve notizia.

Tempo fa, in uno sterro davanti alla chiesa dell'antica abbazia di La Chiusa di Pesio dove i reverendi Padri missionari della Consolata hanno un collegio di novizi, si sono rinvenuti nel terreno i resti di una tomba dalla quale si estrassero, oltre a frustuli della stoffa di una mitra sfaldatisi all'aria, un riccio di pastorale lavorato a smalto ed un anellino d'oro. Si trattava evidentemente della tomba di uno dei priori dell'antica abbazia cistercense de La Chiusa, il cui atto di fondazione è del 1173 (6).

L'anello (alto mm. 27, e di gr. 5,30) è molto semplice: di piccolo filo d'oro il cerchio; di sottile lamina pure d'oro il fondo del castone, che racchiude e poi con quattro graffe stringe uno zaffiro ovale (mm. 15 × 12), piatto alla superficie e lavorato à cabochon inferiormente, che un foro presso una delle estremità dimostra essere stato, un tempo, pendente di collana.

Il riccio di pastorale lungo mm. 295 è completo di asta, nodo e riccio (fig. 4). Tanto l'asta cilindrica nel cui interno, vuoto, si conserva ancora il moncone terminale del baculo originario in legno, quanto il riccio un po' appiattito che finisce a testa di serpente, hanno il fondo in gran parte ricoperto di uno smalto azzurro che rinserra degli ornati a racemi in bronzo dorato finissimamente disegnati ed incisi, specie nei fioroni all'interno delle volute.

Sull'asta quattro sono i corsi di questi racemi ed hanno un andamento obliquo, divisi l'uno dall'altro da tre serpentelli in bronzo dorato applicati a rilievo e mirabilmente lavorati a piccoli punti di bulino e a strie incise, con le teste, dai vivaci occhi neri a smalto, debordanti dall'asta.

Il nodo di forma sferica molto schiacciata, è tagliato a mezzo da una fascia con ornati incisi a dentelli e ad onda, e reca in ciascuno dei due emisferi uno stupendo motivo a traforo di tre draghi bipedi con lungo collo e corpo serpentiforme che si addentano l'uno con l'altro la coda formata da un elegante racemo. Anche qui gli occhi dei draghi sono a smalto nero, ed i loro corpi puntinati a bulino.

---

(6) Biagio Caranti, *La Certosa di Pesio, storia illustrata e documentata*, Torino, 1900.

Il riccio, nascendo da un giro di fogliette dorate, si innalza e si avvolge ampiamente, assottigliandosi via via fino al termine della voluta che finisce in una viva testa di serpente. L'idea della figura serpentina viene ancora meglio indicata dalla fitta cresta a rilievo che orla il giro esterno, e dalla squamatura che, ribattuta ed incisa, orna la parte interna del riccio. Sui fianchi tra la cresta e la squamatura, si estendono le due fasce a smalto azzurro che rinserrano ornati continui a racemi e a fiore, di giro e di volume sempre più piccoli via via che il corpo dell'asta si restringe.

Nell'interno della voluta è raffigurata a pieno tondo in bronzo dorato una Annunciazione. È di un impressionante vigore plastico e di uno straordinario slancio pur nella severità quasi arcaica della figurazione. L'Angelo dalle grandi ali spiegate, con un giglio stretto nella mano sinistra, incede con lungo passo, protendendo l'indice della destra verso Maria, che dritta in piedi, e coperta di un velo, accoglie al di là di una colonna e del suo arco, l'annuncio divino. Tra l'Angelo e la colonna è posto un grosso fiore ricoperto in parte di un sottile velo di smalto azzurro e sbocciante da un ramo secco, che partendo dalla base del riccio e traversando la gola del drago, è oltre che un simbolo, il necessario sostegno della voluta.

La conservazione dell'oggetto non è purtroppo ottima: la secolare dimora nel terreno umido e il contatto con materie organiche e con altri metalli, hanno appannato e in certi punti degradato gli smalti ed il loro colore e ricoperto di verderame gli ornati ad oro. Ma si tratta pur sempre di uno stupendo oggetto di smaltatore di Limoges e fra i più interessanti e belli del periodo severo della produzione.

La figurazione dell'Annunciazione è abbastanza comune nei pastorali, ed il Marquet de Vasselot (7) ne enumera ben 39 esemplari noti. Ma del nostro tipo, che egli ritiene (ed a ragione, io credo) il più antico anche se la Madonna non è rappresentata seduta secondo l'iconografia più arcaica, non ve n'ha che un altro solo esempio, identico, ma incompleto (mancante cioè del nodo e dell'asta) nel tesoro del duomo di Bamberga (8). Gli si avvicina, ma si direbbe, anche

---

(7) J. J. Marquet de Vasselot, *Les crosses limousines du XIII siècle*. Paris, 1941, pagg. 233 sgg., nn. 64-102.

(8) Pubblicata da A. Martin, *Le Bâton pastoral*, in «Mélanges d'archéologie» t. IV, 1856, pag. 230 e fig. 206; e riprodotta e descritta con tutta la bibliografia successiva da J. J. Marquet de Vasselot, *op. cit.*, pag. 233, n. 64.

5. – Riccio di pastorale ornato di smalti champlevés. Limoges, XIII sec.

per altri elementi, un poco più tardo il tipo noto da vari esemplari, il più bello dei quali si trova al Louvre (Marquet de Vasselot, *op. cit.*, n. 65) con l'Angelo e la Madonna nell'eguale posa, ma senza la colonnina e l'archetto intermedio. Singolarità insolita dell' esemplare di La Chiusa è anche il corso obliquo dei serpentelli e dei racemi dell'asta, e il Marquet de Vasselot ne ricorda un altro solo esempio, forse manomesso, in un pastorale della chiesa di Estella in Spagna (*op. cit.*, n. 180).

Secondo gli studi recenti del Marquet de Vasselot e della Gauthier (9) la decorazione con fondo a smalti rinserrante ornati a racemi come si vede sul nostro esemplare, se appare già alla fine del XII secolo, diviene la precipua caratteristica dei lavori limosini a partire dal secondo terzo del secolo successivo, ed è al suo momento iniziale, intorno al 1230-40, che si potrebbe forse collocare il riccio, di La Chiusa, come parrebbero indicare l'arcaicità della figurazione, la perfezione degli smalti, il forbito disegno degli ornati e l'accuratezza del lavoro a traforo e a incisione.

---

(9) M. M. Gauthier, *Emaux limousins, Exposition. Musée de Limoges*, 1948, pagg. 52 sgg. e Id., *Emaux limousins champlevés dès XII-XIII et XIV siècles*, Paris, 1950, pagg. 49 sgg.

Se il riccio fu veramente fabbricato verso tale tempo, ci si potrebbe chiedere di quale abate sia stata la tomba ove fu rinvenuto, se di Pietro di Monferrato, che resse il convento dal 1234 al 1242 o di uno dei suoi immediati successori, Guglielmo Jordanes (1242-1251) o Martino (1251-1257) o di altri abati ancora più tardi; ma fallace sarebbe ogni supposizione basata sul semplice dato dei due oggetti rinvenuti, perchè a parte l'ancora un po' incerta cronologia degli smalti limosini, i ritrovamenti di consimili oggetti in tombe sicuramente identificate mostrano che mentre talora il pastorale è stato posto nel sepolcro del suo primo possessore, in altri casi si è preferito accompagnare il dignitario defunto con insegne ed oggetti in uso da lungo tempo e probabilmente già un po' fuori di moda (10).

* * *

Nello stesso momento che mi fu portato in esame il riccio di La Chiusa, mi avvenne di trovare sul mercato antiquario e di acquistare per il museo Civico di Torino un altro riccio di pastorale, completo di asta, nodo e voluta, decorato, sul fondo a smalti, di ornati in bronzo dorato e con nella voluta terminale la figurazione a tutto rilievo dell'Annunciazione (fig. 5).

In questo esemplare tanto l'asta cilindrica, quanto il riccio, piuttosto appiattito, recano sul fondo a smalti una decorazione di losanghe reticolate. Sull'asta sono applicati, a divisione, tre serpentelli con il corpo ben cesellato a piccoli punti e inciso a strie, e con le lunghe code arrotolate sotto il nodo. Il nodo reca nei due emisferi, con lavoro piuttosto trasandato, una decorazione a traforo di quattro fioroni stilizzati che si alternano a quattro rosette con al centro una turchese. È un motivo non consueto, ma che ha riscontro quasi identico nel già citato nodo di riccio del Louvre (Marquet de Vasselot, *op. cit.*, n. 65) (1) e in altro del Victoria and Albert Museum (Marquet de Vasselot, *op. cit.*, n. 45).

---

(10) J. J. Marquet de Vasselot, *op. cit.*, pagg. 170 sgg., enumera i pastorali rinvenuti in tombe di prelati identificati, che possono essere stati i primi possessori, e ne trae, per quanto possibile, delle deduzioni in realtà piuttosto incerte, sulla cronologia dei vari tipi. Due ricci che recano la figurazione dell'Annunciazione furono trovati in tombe di prelati defunti nel 1263 e 1279 ma è da notare che si tratta proprio di due esemplari non decorati a smalto, che si considerano di produzione posteriore a quelli a smalti. Il Marquet de Vasselot alla nota di pag. 109 elenca invece alcuni casi di pastorali del XIII secolo trovati in tombe molto più tarde, persino della metà del secolo successivo.

La doratura è qui quasi totalmente scomparsa e ciò forse accresce l'impressione di lavoro un po' sommario che ha questo nodo in confronto ad altri. In realtà però non vi ha molta accuratezza neanche nel giro di fogliette smagrite da cui si innalza e si incurva il riccio. Questo decorato anch'esso, sul fondo a smalto con losanghe reticolate finisce con un gran fiorone. Un elegante racemo unisce infine la voluta alla base del riccio.

Nell'Annunciazione raffigurata nella voluta l'Angelo ammantato e ritto in piedi, con un giglio nella mano sinistra e il braccio destro alzato e l'indice disteso dà l'annuncio divino alla Madonna, che ammantata e velata, con il libro delle Profezie nella sinistra è dritta in piedi davanti a un sedile ad alto schienale. Si ha qui, con qualche variante, la raffigurazione che il Marquet de Vasselot cataloga come terzo tipo delle Annunciazioni sui pastorali limosini (11); ed è la figurazione più comune, perchè se ne conoscono ben diciotto esemplari.

Al pari delle altre parti, questa figurazione è di lavoro mediocre anche se a dar questa impressione contribuisce la perdita quasi completa della doratura.

Non vi sono elementi per una datazione in base alla figurazione, ma il modo con cui è condotta la lavorazione e degli smalti e degli ornati e considerazioni di stile, indicherebbero che questo riccio è più tardo del precedente e potrebbe essere riportato ad un periodo verso, e forse anche dopo il 1260.

VITTORIO VIALE

---

(11) J. J. MARQUET DE VASSELOT, *op. cit.*, pagg. 242 sgg., nn. 79-97. In questo tipo l'Angelo è talora raffigurato con la mano destra ed il dito appoggiato al suo mento, altra volta con la mano ed il dito distesi a toccare il libro delle Profezie che la Madonna gli porge, e infine con la mano ed il dito alzati a toccare il fiore di giglio. Anche la Madonna ha dietro di sè talora la sedia a schienale, tal'altra invece un virgulto a fiore che dirama dalla voluta.

LA TECA QUATTROCENTESCA DELLA SPADA "DI S. MAURIZIO" NELL'ARMERIA DI TORINO

I musei ad ordinamento antiquato, con vetrine scarsamente in luce e colme di oggetti, offrono — se non altro — la possibilità di riscoprire talvolta qualche dimenticato tesoro.

In un angolo della magnifica Galleria settecentesca ove si addensano le migliaia di armi dell'Armeria Reale di Torino, è poggiata a terra una cassetta vetrata — troppo mi parrebbe il dirla « vetrina » che una penombra discreta protegge dalla curiosità dei visitatori. Contiene quattro pezzi, diversi per età e di vario interesse: una custodia seicentesca in velluto viola con ricami in argento, col monogramma incrociato a C diritto e C rovesciato che Cristina di Francia adottò quando tenne la reggenza durante la minorità di Carlo Emanuele II, tra il 1637 ed il '63; una rarissima spada tardo romanica (1), tanto più rara in quanto benissimo conservata, col relativo fodero in pergamena (2); una stupenda teca in cuoio, destinata a contenere la spada inguainata e ad essere poi racchiusa nella più grande custodia barocca.

La spada fu venerata per secoli. Prima nell'abbazia di S. Maurizio di Agauno, sulle rive dell'alto Rodano, nel Vallese, e poi, dal 1591, a Torino nel vecchio palazzo ducale « di S. Giovanni »; infine — riterrei dal 1731, anno in cui si edificò la parrocchia di corte nel palazzo « nuovo » — nella stanza delle reliquie, attigua alla parrocchia stessa, ove il cimelio rimase fino al 1858, quando fu collocato nell'Armeria, sempre venerato come cosa sacra, poichè esso era ritenuto la spada del comandante la Legione Tebea, santificato dal

---

(1) Il pomo, l'impugnatura e la crociera dell'elsa sono schiettamente romanici. La lama, invece, termina a punta viva, con una linea che è già gotica. La data dell'arma può porsi ai primi del '200.

(2) È l'unico esempio di fodero dell'età di transizione fra il romanico ed il gotico. Altri foderi esistono, ad es. nel Tesoro della Corona della Alte Hofburg di Vienna, ma si tratta di lavori di oreficeria per uso di cerimonie, e non di vere armi da combattimento, quale è questa di Torino.

1. – La spada di « S. Maurizio », col fodero in legno e pergamena. Reale Armeria antica, Torino.

martirio nella regione del Vallese. Ma l'Angelucci sfatò la leggenda, asserendo semplicemente che S. Maurizio « martirizzato con i suoi 6000 legionari nel secondo anno del quarto secolo dell'E. V., non poteva tenere al fianco una spada del secolo decimoterzo » (3). Tolta la mistica aureola, rimane tuttavia la rarità del tipo di arma, completa nel fornimento dell'impugnatura e nel fodero, pur esso rarissimo — credo non se ne conoscano altri esemplari — in legno e pergamena, con la sua cinghia d'attacco (fig. 1). All'Angelucci, pur così diligente osservatore, sfuggirono le marche incise sul tallone della lama, da entrambi i lati: da una parte è una croce con braccia potenziate, inframmezzata da due H, dall'altra è un H inframmezzato da due croci. I tre sacri simboli, identici sono a bracci eguali, terminati in un piccolo V. È una forma relativamente simile a quella della croce mauriziana: riterrei che questa somiglianza possa aver indotto a far credere che l'arma fosse quella del martire (fig. 2).

L'astuccio è tutto in cuoio (4) ed è foderato internamente di panno purpureo. La decorazione lo avvolge da ogni lato (fig. 3).

Il coperchio ha, all'estremità superiore, un fiore azzurro circon-

---

(3) A. Angelucci, *Catalogo dell'Armeria Reale*, Torino, 1890, pagg. 241-242.

(4) L'Angelucci (vol. cit. a nota prec., pag. 517) afferma erroneamente che la parte interna è di legno. Dimensioni: quelle della spada sono nel catalogo citato. Custodia seicentesca: lungh.: cm. 115; largh.: 23,5; spess.: 7. Teca quattrocentesca: lungh.: 108; largh.: 21; spess.: 5.

2. – Spada «di S. Maurizio». Particolare del tallone della lama col marchio H + H.

dato da foglie irreali, guizzanti come fiamme. Sulla crociera è la scritta — in azzurro — *St. Mau.* coi segni di abbreviazione Alle estremità le foglie sono in parte nascoste dai sigilli ormai consunti. Interessante è la frattura nel lato destro: certo era un piccolo sportello che permetteva di vedere la crociera dell'elsa; infatti, nella parte interna non v'è panno a ricoprire la reliquia (fig. 4). Immediatamente sotto, nella parte che ricopre il tallone della spada, è un piccolo capolavoro (fig. 5). Avanza S. Maurizio in armi, cavalcando un candido destriero, agile e nervoso, con la lunghissima coda raccorciata da un nodo; i finimenti sono in marocchino, con borchie, morso e fibbie d'oro. Il Santo è coperto da un'armatura gotica: alta celata con visiera mobile, posata sul camaglio, che cade a coprire il collo e le spalle; la corazza si restringe, attillatissima, alla vita; la panziera è a quattro lame; enormi sono i ginocchietti; le scarpe sono quelle tipiche del pieno periodo gotico, articolate, a punta di lancia, che riprendono un tipo lievemente più antico ispirato dal tagliamare, o polèma, delle navi, tipo detto appunto «à la poulaine», o — come in questo caso — «à la demi poulaine». I lunghi sproni reggono una grossa stella a sei punte. L'armatura è immaginata in acciaio lucente e oro; il bagliore lampeggiante del metallo temprato — e quindi un po' viola — è bene reso con tocchi di bianco e d'azzurro.

Completa l'armamento difensivo un rosso scudo, crociato di bianco, gettato sulla spalla sinistra, un po' verso la schiena, come si usava in marcia, contro le insidie che lo sguardo non avrebbe potuto vedere. Armi offensive sono la lunghissima lancia — rossa nell'asta

3. – Teca quattrocentesca della spada « di S. Maurizio ». Reale Armeria antica, Torino.

e bianca nel puntale, da cui sventola un crociato stendardo rosso a due punte — e la spada, che l'artista ha raffigurato ovviamente molto simile a quella cui la teca era destinata.

Bene incastrato nella sella d'arme, avanza il cavaliere, all'apparenza principe di fiaba più che santo, percorrendo un campo di fantastici fiori; lascia dietro di sè un enorme giglio azzurro e procede verso le fronde di un bosco.

Se di un altro cavallo — cui, per iconografia, questo mi fa pensare — si potè scrivere di « palafreno pigro e sonnacchioso » (5), per il cavallo del S. Maurizio occorre invece parlare di nervosa energia, pur rimanendo l'immagine nei calligrafici, ondulati, ricchissimi ritmi del gotico internazionale.

Il resto della copertura della teca, è decorato in tre zone, distinte nel senso longitudinale: quella di centro svolge un unico cespo di rami avvolgenti, foglie a fiamma e piccoli fiori azzurri, cui sovrastano tre scudi di Savoia, a croce bianca in campo rosso; sulle zone laterali, oltre ad un motivo vegetale, stilizzato come il precedente, è una scritta ritmica che ricorda i versetti dei laudesi:

O bone Mauricii
defende tui cor amici
ut numquam subici
laqueis possit inimici

(5) È il dipinto di Michele Giambono, in S. Trovaso a Venezia, esposto alla Mostra « Cinque secoli di Pittura Veneta » (1945). La citaz. è del LONGHI, *Viatico per la Mostra ecc.*, in « Rassegna d'Italia », n. 1, gennaio, 1946.

ove, in quel « bone », in quel « tui amici », è un senso di confidenza affettuosa, di chi sente vicina la presenza del Santo che lo protegge dalle insidie del demonio, « inimici ».

La parte inferiore della teca è uno stupendo susseguirsi di fogliami e di viticci, che in quattro luoghi si chiudono a cerchio attorno ad

4. – Particolare della teca della spada « di S. Maurizio ».

altrettante grosse rose, rosso vivo. Nella zona centrale, il fogliame si interrompe per lasciare spazio al nome del committente, a grossi caratteri azzurri, *Petrus Forneri* che fu abate di S. Maurizio di Agauno dal 1434 al 1438 (6). Entro questi precisi termini va, quindi, inquadrata cronologicamente la teca.

(6) Cfr. A. ANGELUCCI, vol. cit. a nota 1, pag. 517.

Rosso è lo spigolo, sia in alto che in basso, che segna il passaggio, in dolce curva, alla decorazione delle parti laterali, tutte a foglie (figg. 6 e 7).

L'abilità tecnica con la quale è lavorato il cuoio è veramente consumata: l'incisione segna profondamente il disegno; lo sbalzo modella la figura di S. Maurizio; il bulino opera i fondi, con straordinaria precisione e pazienza nell'incidere a colpi regolari e mai parzialmente sovrapposti; l'oro ed i colori sono applicati con grande purezza, in armonioso contrasto col caldo tono bruno del cuoio.

5. – Particolare della teca della spada di « S. Maurizio ».

Lavoro piemontese? non vedo motivi per negarlo. Ma perchè il termine geografico non sia frainteso in senso moderno, ossia limitato alla regione cisalpina, sarà bene parlare di lavoro « sabaudo »; non saprei definire con diverso aggettivo l'arte gotica che si sviluppò nella vasta regione, i cui termini, dopo l'estinzione del ramo degli Acaia, dilagarono con Amedeo VIII (1383-1451), fino a comprendere Torino, fermandosi solo ai limiti dei liberi comuni di Asti e di Alba.

Si trattava di una regione molto estesa, dal mare di Nizza al lago di Neuchâtel, dalle sponde della Saone — sulla longitudine di Lione — fino a Vercelli. È una entità non solo geografica che va sempre tenuta presente da chi studi l'arte gotica piemontese; bene si parlò del Piemonte occidentale come regione che « conobbe, a giudicare dai monumenti superstiti, un periodo di elevata civiltà artistica al tempo di Amedeo VIII », aggiungendo a questa affermazione, « quando erano stretti in un solo dominio con le terre subalpine anche la Savoia e il cantone Ginevrino: onde la strettissima

affinità che lega le manifestazioni pittoriche delle tre regioni » (7). Alle manifestazioni pittoriche possiamo aggiungere, nel caso nostro, anche le manifestazioni di arte « decorativa ».

La digressione geografica mi è parsa necessaria, perchè non

6. – Particolare della teca della spada « di S. Maurizio ».

7. – Particolare della teca della spada « di S. Maurizio ».

(7) A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942, pag. 30.

sempre si concede, con la dovuta equità, un volto locale al gotico della regione.

Per quali vie i moduli gotici « internazionali » si siano diffusi è certo cosa nota, ma è sempre interessante notare come talvolta si ripetano con notevole fedeltà — se pur con diverso livello di qualità — moduli simili in centri tra loro assai lontani.

Trattandosi di opere contemporanee è facile supporre fonti comuni, cosa naturale in un stile « cosmopolitano » che trovò così mirabili espressioni anche nella miniatura, importantissima via di diffusione. E alla finezza delle figure miniate si può ricondurre lo sbalzo della teca dell'Armeria torinese.

Stupenda è l'eleganza dei caratteri dello scritto e la finezza delle foglie e dei fiori. L'artista che operò questo cuoio era così intimamente permeato di spirito gotico che la sua opera raggiunge una bellezza di carattere assolutamente unitario.

È certo da dolersi che siano giunti fino a noi troppi pochi esempi dell'arte del cuoio, che pur doveva fiorire, come in altre parti d'Italia, anche negli stati sabaudi — « les Italiens semblent avoir beaucoup pratiqué l'industrie du cuir boulli » scrive il Darcel (8).

Anche per questa rarità, la teca dell'Armeria è fondamentale, come oggetto d'arte « decorativa », per illuminare sempre meglio il gotico della regione a cavaliere delle Alpi d'occidente. Inoltre, cosa rara per simili oggetti, essa è databile con sicurezza assoluta, come si è visto.

Scrive il Clouzot: « De toutes les matières susceptibles de recevoir une décoration, le cuir est peut-être celle qui a été la moins étudiée. Mieux dire qu'elle ne l'a pas été du tout. On rencontre dans les musées des cuirs d'époque et de provenance très diverses, mais ils sont si dispersés et leur nombre est si restreint que les moyens de confrontation font défaut et que le cuir partage avec quelques autres éléments du décor intérieur, le papier peint en tête, le privilège peu enviable de manquer totalement de bibliographie » (9).

---

(8) A. Darcel, *Les cuirs de la collection Spitzer*, in « Gazette des Beaux-Arts », anno XXIV, II periodo, tomo 26° (1882), pag. 149.

(9) H. Clouzot, *Cuirs decorès*, Paris, s.d., vol. I, pag. 1.

Non è quindi il caso di avventurarsi in un tentativo di inquadramento poichè non esistono le basi. Troppo spesso si incontrano oggetti in cuoio, per i quali l'indicazione di « lavoro tedesco », o « francese » o « inglese » o « italiano » lascia perplessi. Ma nel caso della teca di Torino tale perplessità ha minor ragione di essere: alla sicura cronologia si unisce la forte probabilità che il lavoro sia stato eseguito nella terra di Amedeo VIII. A negarlo non è sufficiente l'osservazione che l'ossatura della teca è di tecnica francese. Vero è che nel « Livre des métiers » di Ètienne Boileau (c. 1258) si legge: « nul mestre du mestier desus dit ne puet faire fourrel ne cofineau, ne autre estui, s'il n'a double fond desus et dessous » (10) e l'*estui* di Torino è a doppio fondo in cuoio, sopra e sotto. Ma tale norma doveva essere prescritta anche in altri paesi, poichè è ovvio che cuoio e cuoio aderiscono assieme assai meglio che con diverse materie.

8. – Guaina di utensili da scrivano. Attrib. ad arte inglese del pr. del XVI sec. Già collezione Spitzer.

Una prova non trascurabile, inoltre, che la teca fu eseguita negli stati di Amedeo VIII, è costituita dal carattere stilistico della figura di S. Maurizio: si veda l'affresco con « San Giorgio e la principessa » del castello di Fénis (11) e si stabilisca un confronto. Pur con la limitazione che al giudizio è posta dal fatto che quest'ultima raffigurazione è espressione diretta, mentre il « San Maurizio » è mediata

(10) Cit dal Darcel, op. cit. a nota 8.
(11) Brizio, op. cit. a nota 7. pag. 35 e tav. XVI.

attraverso l'opera di chi operò il cuoio, chi potrebbe negare che il pittore attivo a Fénis non abbia fornito il disegno per la teca? A me pare certo. Che poi sia Giacomo Jaquerio, o altri della sua cerchia, è diversa questione, che non va risolta qui.

Importa, infine, concludere col tentativo di raggruppare, con la teca, qualche altro oggetto consimile, sì da costituire un nucleo stilisticamente omogeneo. Il primo di tali oggetti è una custodia per libro, del Museo Civico di Torino (12) e l'altro è una guaina da utensili da scrivano (fig. 8) già appartenente alla collezione Spitzer, smembrata alla fine del secolo scorso (13). In essi vedo vicinanze, sia nel modo di operare i fondi, nel disegno dei caratteri, nella nettezza incisiva dei fiori e delle foglie, da far supporre, se non addirittura la mano di uno stesso artista, un legame stilistico strettissimo.

Rimarrebbe la custodia di croce di Rhemes Nôtre Dame, in valle d'Aosta, ma la conosco da riproduzione stampata e non tanto da poterla prendere qui in considerazione, sebbene mi paia che essa debba rientrare in questo gruppo.

Roberto Carità

---

(12) Vedi riprod. in *Museo Civico di Torino* (Cento tavole pubblicate a cura della Direzione del Museo), Torino, 1905, tav. 40.

(13) Cfr. A. Darcel, *Les cuirs*, in « *La collection Spitzer* », Paris, 1890-91, vol. II, pagg. 191 e 218.

LA PITTURA PIEMONTESE TRA '400 E '500. NUOVI RITROVAMENTI E UN VECCHIO PROBLEMA: MARTINO SPANZOTTI E DEFENDENTE FERRARI

Fra le tante pitture costituenti l'eterogenea quadreria del Museo Mayer van den Bergh di Anversa, molte attendono ancora una convincente definizione; segnaliamo qui, perchè direttamente rientrano nella storia della pittura in Piemonte, due tavole dimenticate sotto generiche indicazioni: la prima, al n. 127 del catalogo, è un' « Adorazione del Bambino » (Presepio) di alta qualità; la seconda, al n. 126, una « Madonna allattante, incoronata da Angeli » di minor valore ma di interesse assai notevole per singolarità di spunti. L'Adorazione, sulla cui provenienza nulla si sa, era indicata nel catalogo del 1903 come di scuola francese e quello del '33 la passava a scuola tedesca. La Madonna allattante è di provenienza pure ignota; una menzione del repertorio d'acquisti del museo, il cui conservatore mi consiglia di applicare « sous réserve » al dipinto in questione, reca: « Acheté à Londres, 2 janvier 1895, tableau italien, XV siècle » (*). Anche questo secondo dipinto è inedito; ne diede solo occasionale cenno il van Marle (1) nell'ambito della scuola marchigiana attribuendolo « quite possibly » a Saturnino de' Gatti.

L'Adorazione del Bambino (cm. 105×56) era probabilmente il centro di un trittico o di un polittico (fig. 1). L'autore si rivela ampio di forme, originale nella costruzione ambientale e nel sapiente rapporto (e al tempo stesso indipendenza) di figure e capanna, morbido nella plastica, pacatamente deciso nel segno di spoglia secchezza senza asprezze ma senza artifici, elegante anche a momenti in franchi partiti decorativi, caldo di intimità. Le figure dominano, larghe e placide in cedevole sostanza che sboccia nelle luminose carni di volti

---

(*) Per le indicazioni degli unici riferimenti sussistenti, ringrazio il conservatore del Museo anversate, dott. Joz de Coo.

(1) Vedi *The development of the italian School of paintings*, 1934, vol. XV, pag. 22, nota.

e mani, in terse modulazioni di piani che la sottigliezza della linea — in cui si esprime la particolarizzazione fisica — accentua per contrasto col suo acume: si seguano i profili di ciglia e sopracciglia nella Vergine, puri percorsi che non incidono sul tenero volume, precisi e lievi, come ali sulle pupille ancor sprizzanti (secondo quel gusto formale che era piaciuto al gotico internazionale anche tardo e tardissimo) ma contribuendo al saldo stondare delle orbite, del naso, del mento, del bel collo sbozzato e così puro nell'ombra dei capelli. Nel S. Giuseppe, ugualmente luminoso e dal modellato sensitivo allo sfiorar d'ombre, v'è un più pungente linearismo negli occhi loschi, nelle distorsioni di naso e bocca sotto le filature luministiche della barba; e mentre il volto della Vergine quasi si isola in tranquilla statuarietà, quello del vecchio si costringe nel rifrangersi del drappeggio, calcando la contadinesca psicologia.

La veste della Vergine in nocciola damascato d'oro, attrae tutta la composizione intenzionalmente avanzante (anche se solo per piani scalati). Quel piano di colore su cui posano le sensibili mani — credo le più belle della pittura piemontese del tempo, per dolce svolgersi di volumi — si intermezza come un foglio tra i fogli del manto scuro che si appiattisce e profila in vasta curva sulla lesena o in caduta, d'un tratto, contro il S. Giuseppe, mentre una ricerca formale che trova una sua grandiosa nobiltà schiaccia e impunta gli orli interni dorati. La conca nata dalla posizione di straforo del Santo è riattirata in avanti dalle braccia che tentano riportare al piano della Vergine. L'aureola di questa, enorme disco d'oro a triplice corso rilevato su cui scorre incanalata la luce, isola il viso impedendogli di sfondare. E cosa maggiormente elude uno spazio, che quel gioco di travicelli al di sopra della Vergine? Se uno avanza o indietreggia, l'altro gli contrasta la direzione o gliela inverte a metà: e ne nasce un animato insieme d'accordi e rotture in cui la nitidezza di qualche misurazione del vuoto si nasconde dietro al vario ma semplice disordine di quegli spezzoni che sanno così bene riprendere elementi figurativi delle due figure, cosicchè tutto il dipinto, sia nella sua distensione piana, sia nell'ambigua spazialità, è unitariamente e fermamente legato.

Squisito è il registro cromatico: ai colori della Vergine, robusto l'uno entro le decise sagome dei bordi, tenero e prezioso l'altro sotto la sontuosa damascatura che muta perfino apparenza alla tinta sot-

tostante (e si noti la bellezza delle granulature sbalzate dell'oro stesso sui grandi motivi) si accordano, in rapporto vivace, le tinte più chiare o più squillanti del S. Giuseppe: tunica verde pallida, mantello grigio-bruno e cappuccio di un acuto rosso.

Quel poco di spazio che al di là della prospettiva tosto arrestata dalle pianelle, e al di là dello schermo della Vergine, è creato dal muricciolo sghembo, viene occluso dal modulo di S. Giuseppe, modulo nordico secondo uno schema di cui sarebbe molto arduo trovare la prima configurazione in un definito « esemplare » della seconda metà del '400 ma che fu punto di partenza per una serie di artisti in Fiandra, in Francia, in Piemonte, ognuno poi intonandolo al gusto locale variamente deformandolo; ed è in tale riduzione che vediamo questi motivi nella pittura spanzottiana e più largamente in quella defendentesca, dove certe figure di S. Giuseppe in scenette di predella inacerbano ancor più quel senso di nordicismo, a cui si trovano paralleli (non stilistici naturalmente ma tematici) in artisti di tutt'altro ambiente, che da analoga antica sorgente hanno desunto (2). Ma è problema questo, dei rapporti col nord: Francia, Fiandra, Germania, ancora appena toccato di striscio dalla critica; sarebbe estremamente fertile sondarlo, distinguendo i diversi ambiti di origine di particolari spunti tematici sia in Spanzotti che in Defendente, sfruttandoli anche in qualche caso per appoggiare datazioni e attribuzioni; ma soprattutto è importante ben delimitare questi apporti, senza svalutarli ma non sopravalutandoli nè ampliandoli e non dimenticando, per essi, rapporti notevoli con ambienti italiani finora male intesi o anche non accennati. Ma ritorneremo sull'argomento.

L'Adorazione di Anversa fu dipinta certamente dal casalese Mar-

---

(2) Come esempio di queste situazioni spesso complicate, accenno alla « Natività notturna » di Defendente (Museo Civico, Torino) che a tergo è datata 1510. Una piccola « Natività notturna » del Cranach, ritenuta del 1515 circa (vedi H. Posse, *L. Cranach*, Wien, 1942, tav. 41), alla Galleria di Dresda, più ancora che per esser l'unico riscontro della scena così prossimo nella distribuzione luminosa e di figure, sorprende per l'analogia di posa della Vergine e per il S. Giuseppe. Poichè l'iconografia del Bimbo adorato da putti ignudi, com'è nel Cranach, si trova in parecchie tavole sin dal principio del secolo (anche in Piemonte), propenderei a credere che l'intera disposizione della scena nel tedesco sia desunta da modello più antico, a me finora sconosciuto, dal quale pure Defendente prese spunto: probabilmente, un modello divulgatosi per via di xilografie o di incisioni. Anche nel tardo trittico di S. Girolamo (Museo Civico, Torino) le Storie della Passione in grisaille e a oro, bellissime, che Defendente dipinse nella predella, dovettero avere a base una serie di composizioni nordiche.

1. — M. SPANZOTTI. Adorazione del Bambino. Anversa, Museo Mayer van den Bergh. Negativo A. C. L. Bruxelles

tino Spanzotti il cui stile appare in piena evidenza. Il primo confronto — e già persuasivo da solo — viene spontaneo con l'«Adorazione del Bambino» (fig. 2) del Museo Civico di Torino (3). L'organizzazione è la stessa, con postazione delle figure su piani scalati e secondo schema diagonale su sfondo serrante da presso le persone. Mentre ad Anversa i piani delle figure sono più rigorosamente stesi come strati successivi, il dipinto di Torino pone la Vergine e S. Giuseppe su assi che tentano di creare un incontro di piani opposti anche se, a ben guardare, le figure stanno su un unico piano. Più pacato il fondo di Torino in accordo alle placide figure, più vivace quello di Anversa; ma analoga è la morbida plastica, analoghi il lume

(3) Per questa e le successive opere di Martino, citate, vedi riproduzioni in V. VIALE, *I principali incrementi del Museo Civico di Torino*, in « Boll. Soc. Archeologia e Belle Arti », 1948, pag. 118 e frontispizio (Adorazione); ID., *Catalogo della*

diafano di carni, l'umile e intensa poesia di gesti, d'espressioni, la familiarità. Se si pensa che la tavola torinese subì in passato qualche spellatura della superficie di colore, (e il primo restauro arrotondò pieghe in origine appiattite)se ne dedurrà meglio l'originaria pienezza delle carni (che è pure compromessa in parti del trittico firmato di Martino, alla Galleria Sabauda di Torino e invece chiaramente appare nei suoi primi affreschi della serie di « Storie di Cristo » nell'ex Convento di S. Bernardino ad Ivrea). Si noti il diverso carattere delle aureole: a Torino, piani in prospettiva empirica scivolante ma comunque spinti di sghembo in profondità e sentiti nel loro spessore; ad Anversa invece un largo abbagliante disco d'oro — puramente simbolico e decorativo — parallelo alla tavola, resto d'un prezioso gusto del passato che, a questi tempi, diviene raro trovare anche in qualche pittura di Francia o di Catalogna.

2. – M. Spanzotti. Adorazione del Bambino. · Torino. Museo Civico.

Nell'Adorazione di Anversa (e nelle prime opere di Martino Spanzotti in genere) ci pare che se rapporti con scuole straniere esistono, sono essenzialmente con la Francia e, in modo più preciso, con l'ambiente fouquetiano. Al di

---

Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte, Torino, 1939, tavv. 40-41 (trittico); A. Venturi, *Storia, ecc.*, VII (IV), 1915, figg. 776-83 (ciclo completo d'Ivrea). Inoltre V. Viale, *Cat.*, cit., tavv. 45 e 46 (« Pietà » di Castel Sant'Angelo e di Sommariva) e A. M. Brizio, *La pittura piemontese dall'età romanica al '500*, Torino, 1942, fig. 25 (« Pietà » di Budapest).

fuori della squisitezza del segno e della vastità di certi impianti del Fouquet, crediamo ravvisare in Spanzotti accenti di quel maestro in tipologie del Gesù Bambino dei primi dipinti e segnatamente di quello di Anversa, in riferimento ad opere del francese fra il cinquanta e il sessanta (e che un trentennio appresso dovevano essere famose anche fuori della Francia); per la tavola anversate aggiungiamo che certo trattamento di panneggi nel S. Giuseppe potrebbe vedersi come una personale configurazione di linguaggio su cui abbia agito l'esempio di opere più tarde del Fouquet, come ad esempio la « Pietà », eseguita verso il 1475, ora alla parrocchiale di Nouans (4): ivi, i panneggi del Giuseppe d'Arimatea, nel loro modo di piegarsi e stratificarsi entro i limiti dell'asciutto disegno, possono aver colpito lo Spanzotti; e la figura del S. Giovanni, come quella del Cristo, mi sembrano aver agito con insistenza sulle « Pietà » che Martino Spanzotti dipinse parecchi anni dopo le suddette Adorazioni. Di fronte a questo esempio, rifarsi ad una influenza sullo Spanzotti da parte del trittico di Loches — di seguace del Fouquet — mi pare di importanza secondaria, su cui tuttavia si ritornerà. Come si tornerà sul « Maître de S. Gilles », di cui anche per il Bimbo di Anversa si può trovare qualche riscontro in quello della « Presentazione al Tempio » van Beuningen (Vierhouten, Olanda).

Per la Adorazione di Anversa conviene una datazione al periodo di prima maturità in cui rientrano, a poca distanza, il trittico della Sabauda e l'Adorazione di Torino. Dal confronto rimane accentuata l'impressione della difficoltà di lettura del trittico per via della privazione (in parti di esso, ed escludendo la figura del Vescovo gravemente ridipinta) dello strato superficiale del colore che altera la stesura dei lumi, accentua in certi punti il disegno a scapito dell'effetto totale dei valori, svia il gioco dei piani. Rimane comunque palese un

---

(4) Per accenti fouquetiani intendiamo desunzione di tipi anche assai provincializzandoli, come nel caso del Bambino, ma serbandone certo carattere riassuntivo del contorno. Per la « Pietà » di Nouans, la cui azione su Martino, più tardi, mi pare più stretta e con carattere stilistico, vedi riprod. in Grete Ring, *A century of French painting*, London, 1949, tav. 85; per il trittico di Loches, tav. 95. Riguardo al Bambino dell' « Adorazione » del Museo Civico di Torino, l'influenza lombarda muta apertamente il modulo; esso è concepito nel gusto dei putti dell'affresco di Rivarolo Canavese, di cui si veda alla nostra nota 8. Per il « Maître de S. Gilles » (« Presentazione al Tempio »), vedi Hannema, *Meisterwerke uit de Verzameling D. G. van Beuningen*, Rotterdam, 1949, tav. 29.

mutamento, un divergente gusto nella trattazione del colore e nella sua stesura — come nel S. Sebastiano, bellissimo —, l'accoglienza di un diverso modulo nelle teste come già avveniva nella Madonna dell'Adorazione di Torino dal tipo analogo a quello di S. Sebastiano. Chiaro è in queste due opere il subentrare della suggestione foppesca e anche di una più generica dolcezza lombarda che ristagna nel segno. Nella tavola di Torino, però, accanto alla Vergine, il S. Giuseppe mantiene ancora un più mosso gioco di profili nel manto bizzarramente spiegazzato in contrasti di risvolti neri sull'arancio. E direi che questo spontaneo accordarsi di due gusti si mantenga anche più tardi nei primi affreschi di Ivrea. L'Adorazione di Anversa, un po' anteriore al trittico di Torino ritenuto databile attorno al '90, propone una sensibilità che gradatamente poi maturerà senza fondamentali scarti, lasciando successivi echi nelle Madonne, nelle Pietà assai più tarde; negli stessi primi affreschi di Ivrea, da ritenere già rientranti nel '500, ricordi di quel momento più antico permangono, non solo in impostazioni ambientali ma in qualche modulo di figure e nello stesso stile: probante, particolarmente — al di fuori della facile somiglianza di gesto — il S. Giuseppe nell'affresco dell' « Adorazione del Bambino ».

La « Madonna allattante » (fig. 3) del Museo anversate (cm. 135 × 67) ferma l'attenzione per strane mescolanze stilistiche e per l'accomunare ricerche di preziosismi o meglio insistenze formali, a frettolosità che non evitano in qualche parte la grossolanità. Anche qui si tratta di un centro di polittico. La vasta figura della Vergine in rosso cupo, entro manto che l'alterazione del colore e le ripassature fanno apparire nerastro, non si legge più in tutti i suoi valori. Se si coglie bene il lento percorso del contorno sul fondo del quadro, se nitido risalta il capo nel plasticismo freddo sotto l'ambigua prospettiva dell'aureola, le cui raggiate escavazioni hanno lo stesso significato degli indugi spaziali un po' artificiosi — e tuttavia ricchi di cadenze — del velo, se efficaci avanzano le ferme conduzioni delle braccia — ingannatrici anch'esse con quel torpido ristagnare — se intenso appare il circolar del moto internamente moltiplicato e contrastato di membra del figlio e della madre, su tutto staccando il lume di quel braccio sinistro di certo sapor crivelliano e ferrarese, il manto della Vergine invece è quasi tutto perduto nel suo ricco

e un poco trito lessico di piegoni, di onde, di rotture. Evidente è il fatto che il pittore si riallaccia a modelli di ben maggior forza che gli permettono di sostenersi, oltre che nella Madonna, nel Bambino di sapida vivacità per il moto di gambe e braccia, mentre nel capo della Vergine si moltiplicano gli stilismi voluti e lucidamente coscienziosi del velo, della tornitura dell'orecchio fasciato per un piacevole estetismo e della filata capigliatura. Ma questa Madonna è sconcertante per vari elementi: il profilo così teso del volto, metallico e funzionale, la plasticatura delle labbra e dell'incavo sotto il naso, l'energia nervosa di una mano e di un braccio a contrasto con la dolcezza della mano destra (apertamente spanzottiana), il vasto scivolo del busto e l'opposto moto del braccio destro che, perdendo il vigore di ignoto modello, ne serba la monumentalità. Quali dunque le fonti stilistiche accomunate dal pittore? Egli pare innervare nel linguaggio piemontese una cultura riflettente un'aura comune nell'ambito del tardo rinascimento tra Lombardia orientale — Veneto — Marche.

I due angeli incoronanti che il pittore dovette risolvere con i soli suoi mezzi, rivelano la sua originaria inferiorità di mano e la ristretta sensibilità personale. Del resto, già il manto della Vergine era toccato da mancanze analoghe a quelle delle vesti degli angeli, dove le pieghe sono prive di fantasia e certi solchi meccanicamente affondati. I colli degli angeli non esistono e poichè i due corpi sono privi di carattere, risalta la vacuità del viso e il misero collegarsi delle braccia alzate. Solo il loro rispondere alla piramidalità della Madonna e alle direttrici del secondo gruppo interno (Bambino e braccia della madre) permette loro di essere assorbiti unitariamente e, nell'accordo compositivo, di celare le manchevolezze. Angeli antiquati di gusto, di già stanco lombardismo, il cui impaccio e sommarietà non son causati da intervento di aiuti ma dal mancare per essi di un forte modello coerente con quello preso a base per il gruppo principale, subentrando una desunzione da più vicini e provinciali esempi. I tre angioletti ignudi sotto lo scalino del trono, dalle zazzerette metalliche, anche essi un po' timidi nel segno fragile e con le alucce a tratteggi, uniscono qualche stilizzazione forestiera (i capelli ad esempio) ad una fisionomia — specialmente quello centrale — che, proprio a partire all'incirca da questo periodo, diventa tipica di pitture piemontesi, in forme rese poi ben note da Defendente Ferrari e fatte ovvie da aiuti della bottega defendentesca.

3. – Maestro piemontese. Madonna allattante.
Anversa, Museo Mayer van den Bergh.
Negativo A. C. L. Bruxelles.

A voler cercare rapporti con questo dipinto, le occasioni non mancano e sono anche fortemente probative. Cito innanzi tutto una tavola col fondo d'oro (parte forse superiore di polittico) ancor fornita di pilastrini laterali a candelabrine per il raccordo con l'insieme, e rappresentante il «Cristo di Pietà» che emerge a tre quarti di figura dal sarcofago fra il compianto di quattro angeli (fig 4). Essa è entrata di recente al Museo Civico di Torino con attribuzione del Longhi a Martino Spanzotti. In realtà il carattere, con evidenti risonanze spanzottiane, è però diverso dagli autografi del maestro. Il Cristo ha rapporti con le tre note «Pietà» di Martino, già citate, ma con un altro accento nel più rigido segno, nelle più dure luci, in un differente gusto di conduzione lungo l'intero percorso del contorno. La tavola è di un pittore vicino al maestro ma nutrito di cultura in parte estranea, rivelantesi entro gli schemi mutuati da quello. Elementi di stile nel disegno richiamano alla tavola anversate; la conduzione del profilo esterno del volto della Vergine è corrispondente per forma e sensibilità a quello del Cristo, solo un po' celato in questo dalla barba. Dei due angeli maggiori della «Pietà», il

sinistro dal più vivo profilo ha il capo di un modulo che, al pari della filata capigliatura, ripropone una corrente d'Italia nord-orientale e si collega al gusto dei putti ignudi della pala di Anversa. Ma se si guardano poi l'angelo a destra e i due più piccoli in alto, l'affinità con l'altro dipinto è ancor più stringente tanto da farci concludere per una identità di mano. Poichè la tavola di Torino è omogenea nelle sue parti e quella di Anversa, pur rivelando scarti interni, li presenta su un unico piano di caratteri sostanziali, non credo fuor di luogo stabilire la paternità di un solo pittore, anzi: poichè la tavola della Vergine è larga cm. 67 e quella di Torino cm. 68, mi chiedo se i due pezzi non appartenessero ad un solo polittico, con al centro la Madonna su cui stesse sovrapposta, in origine, la « Pietà ». Anche i colori nei due dipinti corrispondono strettamente.

Vi è poi un terzo dipinto nella collezione Visconti di Roma, una « Adorazione del Bambino », dallo strano sfondo di paesaggio con prospettiva, a scalinata, di una città (5). Gli elementi culturali diversi dell'autore risaltano di nuovo. Per la Madonna, il copricapo quasi ripetente quello della Vergine anversate è l'unico momento iconografico di perfetto riscontro in tutta la pittura locale e, al pari della tavola di Torino, lo è anche per lo stile. Il Gesù a terra e la piccola folla d'angioletti ignudi non riproduce esattamente la tipologia dei bimbi anversati ma rivela lo stesso disegno senza ombra di dubbio. Il S. Giuseppe traduce dati del repertorio spanzottiano calcandone il tipo. Anche qui dunque si accomunano elementi di opposte origini, sostenuti e rilassati, fini e più correnti, senza fondersi ma trovando un particolare fascino nello stesso timbro insolito. Che qui spuntino poi parecchi fattori del repertorio poco appresso assunto da Defendente è chiaro, sebbene non tocchi valori sostanziali. Si potrà del resto per parecchi spunti (il trattamento del manto della Vergine, ad esempio) studiare anche confronti con altre opere piemontesi del primo cinquecento, di scuola non strettamente spanzottiana né defendentesca.

Chi può essere il pittore? Un artista che per ora sfugge a precisazioni, operante fra gli ultimi anni del '400 e il principio del '500 e che, pur così parzialmente ricostruito e costretto ancora all'anoni-

---

(5) Vedi V. Viale, *Cat.*, cit., tav. 112 e pag. 120.

mato, può con l'attivo di tre dipinti configurarsi una peculiare personalità, di secondo piano ma distinta, indice di una confluenza inaspettata di tendenze nell'ambito locale, con possibilità di influenze

4. – Maestro piemontese. Cristo nel sarcofago.
Torino, Museo Civico.

attorno a sè, mentre la tavola Visconti, unica sua conosciuta fino a poco fa, pareva una piacevole e fine singolarità del tutto isolata e casuale. Ma può convenire, per dar qualche lume sull'attività e sulla formazione di questo anonimo, proporre un confronto con la più

antica (ma non di molto) Madonna del trittico affrescato al Santuario di Crea (6); fanno riflettere tipologie (della Vergine e del 2° angelo da sinistra) e certi valori formali (modellature e forza del segno, in parti del volto della Madonna e nella mano destra nervosamente articolata). Il dipinto di Crea, attribuito a Benedetto Bembo (o non forse di un pittore bembiano venuto di Lombardia in Piemonte, o già addirittura un piemontese formatosi nella cerchia bembiana?) è di fine qualità, di robusta eleganza; ha ricercatezze di particolari come nel maestro del dipinto anversate, ma con un timbro ancor d'origine « internazionale » se pur disciolto da opposta cultura. Vorremmo suggerire che l'autore della Madonna d'Anversa abbia risentito dell'esempio di Crea: suggerimento da non svisare o ampliare in più stretto rapporto che sarebbe gratuito. Ma il riferimento permette, ci sembra, di stabilire un ulteriore punto d'appoggio allo studio delle interferenze di correnti artistiche in Piemonte, alla comprensione d'un ambiente d'impronta lombarda inserito in Monferrato, da cui si svilupparono conseguenze riflesse sia sulla cerchia spanzottiana che su quella defendentesca, con un momento saliente verso gli anni a cavaliere tra i due secoli.

Non forse da simili modi venne quel nuovo tipo di Madonna in trono che importanti pale piemontesi propongono proprio dai primi anni del '500 — giù fino all'ultimo Defendente dopo il '30 — sostituendo il precedente tipo spanzottiano giovanile? Tipo, d'altronde, che parecchi affreschi di mediocre qualità, ma di tutt'altro che scarsa importanza per indicazione di legami storici e stilistici, riprendono in località di campagna o, un po' più tardi, stranamente mescolando ricordi della Madonna del trittico al Duomo di Torino e di posteriori madonne defendentesche, nell'affresco al Battistero di Varese con la Vergine tra due santi, di miglior livello. Anche dai santi laterali del trittico di Crea partono spunti per vari pittori piemontesi. Ci basti qui l'accenno generale, che potrà spingere a rivedere l'intera questione degli affreschi di Crea, di non unica mano

---

(6) Per tale affresco (e l'intero complesso di Crea), vedi N. Gabrielli, *Le pitture della cappella di S. Margherita nel Santuario di Crea*, in « Boll. Stor. Bibliografico Subalpino », 1934 (nn. 5-6) con bibliografia precedente. Per le notizie sulla famiglia dei pittori Spanzotti, di cui in seguito, vedi N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato, ecc.*, Torino, 1935, pagg. 60 e segg. (con alberi genealogici).

e di gusto e cultura diversi; questione il cui studio richiede una larga impostazione delle vicende della pittura in tutta la regione del Piemonte nord-orientale e nel territorio di Varese: quello cioè in cui si formò all'arte la famiglia di Martino Spanzotti, figlio del pittore Pietro de Campanigo che da Varese si trasferì a Casale.

Ritrovare uno Spanzotti significa riproporsi la sua cronologia e la sua personalità. Cioè incontrarsi di nuovo nella controversia critica tra Martino e Defendente.

Il binomio Spanzotti-Defendente costituisce, nella definizione critica ch'esso richiede, lo scoglio più spinoso nel campo della pittura piemontese fra il 1480 e il 1535 circa. Non è questa l'occasione per una revisione completa della critica precedente di fronte ai due artisti (7). Ciò richiede una minuziosa disamina che sia percettiva di ogni elemento qualificativo e d'ogni dato attributivo finora tentato e sia, al tempo stesso, altrettanto libera e indipendente per non venir sopraffatta dal groviglio che ne è sorto e che permane, così come si può dire ne siano stati sopraffatti i pittori stessi. Ma questa disamina presuppone (cosa qui appena da tentare per sommi capi) una penetrante indagine interna alle opere dei due maestri, la quale configuri nelle più profonde qualità sostanziali, la peculiare « poetica » dell'uno e dell'altro. Solo estraendo dalle pitture incontrovertibil-

---

(7) Diamo un quadro bibliografico essenziale, insieme alle fonti di documenti. Per Defendente provvidero a raccogliere notizie F. Gamba (risalendo a fonti più antiche), *L'Abbadia di S. Antonio di Ranverso e D. F. da Chivasso, ecc.*, in « Atti Soc. Arch. e BB. AA. », 1876, vol. I, pagg. 118 e segg. e il Baudi di Vesme, *La famiglia del pittore D. F.*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e BB. AA., Torino, 1922, pagg. 1 e segg. Per la definizione dell'artista e le attribuzioni, le note del Gamba (con molti e allora pur scusabili errori) furono seguite da altre del Jacobsen e del Morelli (vedi bibl. in Brizio, op. cit., pag. 195), poi dallo scadente Weber, *Die Begründer der Piemonteser Malerschule, ecc.*, Strassburg, 1911, pagg. 71 e segg. Comunque Defendente si configurò in modo relativamente omogeneo nonostante scarti di qualità ed alcune confusioni. L'arte dello Spanzotti rimase a lungo del tutto ignota, tanto che nel 1889 il Vesme riferiva documenti del pittore non ancor conosciuto per alcun lavoro, in *Nuovi documenti. M. Spanzotti, maestro del Sodoma*, in « Arch. Stor. dell'Arte », 1889, p. 421 (riunendo fonti del Bruzza, del Verani, del Colombo). Gli studi successivi del Vesme, poggiando sull'apporto di opere attribuite dopo la conoscenza del trittico da lui rinvenuto nel 1899, ne ricostruirono l'attività con alcune incomprensioni (verso gli affreschi di Ivrea) ma, in complesso, ordinatamente e comprendendo anche la famosa « Disputa », vedi *Nuove informazioni intorno al pittore M. Spanzotti*, in « Atti Soc. Arch. e BB. AA. », Torino, 1918, pagg. 1 e segg. e *I principali discepoli del pittore M. S.*, in « Atti,

mente sicure una precisa e aderente visione del loro mondo con esclusivi interessi, particolari tendenze, gusti anche in parte prossimi ma per lo più divergenti e assolutamente non scambiabili, si potrà isolare il linguaggio di ognuno, esclusane qualsiasi forma in contrasto, eventualmente lasciando alcuni dipinti senza nome in attesa di maggiori conoscenze, di possibili scoperte, senza obbligare il già troppo forzato binomio a spartire da solo un catalogo eccessivo per numero, vario di carattere e di qualità: dal capolavoro superbo alla modesta pratica. Lo Spanzotti e il Ferrari rappresentano due civiltà, due culture, due temperamenti diversi; i due artisti ebbero contatti e rapporti ora accentuati dalla critica oltre ogni logica, ora negati con troppa recisione. Per quanto importanti e palesi, quei contatti non furono di intima sostanza; larghi iconograficamente, evidenti per alcuni accenti formali e anche per alcuni aspetti del colore e tuttavia mai per sensibilità, per vena di rappresentazione, per interiore significazione dei mezzi.

Martino Spanzotti — come lo si conosce dalla tavola di Anversa e dal trittico firmato fino ai migliori affreschi di Ivrea — è natura

---

cit., 1918, pagg. 26 e segg. A. Venturi, *Storia, ecc.*, VII (IV), pagg. 1110 e 1118 e segg., raccolse le attribuzioni correnti, passando in carico a Defendente le opere affini allo « Sposalizio » Fontana. La Brizio in *D. F. da Chivasso*, l' « Arte », 1924, pag. 211 e segg., accoglieva un catalogo spanzottesco in gran parte ancorato al Vesme, cui pure restava legata in *G. M. Spanzotti*, in « Miscell. della Fac. di Lettere e Filosofia », Torino 1936, però attribuendo a Defendente la « Pala Contini », lo « Sposalizio » e lo « Sbarco della Maddalena ». Nel 1939 V. Viale, radunata in una eccezionale esposizione la quasi totalità delle opere dei due artisti e della cerchia, presenti in Piemonte, dava nel *Catalogo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte*, pagg. 57 e segg., 78 e segg., 136-137, e nel commento a singoli pezzi, parecchi oculati spunti ad una revisione del catalogo defendentesco e di opere incerte fra Martino e il Ferrari; e se pur in sede di catalogo intendeva discriminare con cautela, prendeva decisa posizione per diversi dipinti. In seguito a tali distinzioni, la paternità defendentesca per la « Pala Contini » e la « Disputa » avrebbe dovuto crollare. La Gabrielli, nel saggio *La Mostra del gotico, ecc.*, in « Riv. di Storia, Arte, ecc. » di Alessandria, 1939, accogliendo quelle esclusioni, isolava l'intero gruppo « Contini-Fontana » e opere connesse, considerandole incompatibili però anche con Martino e facendone l'opera d'uno o più maestri anonimi di alto valore, sul caposaldo del maestro della « Disputa ». A tale punto vi era o la stasi o la prosecuzione in una delle seguenti direzioni: una precisazione del maestro anonimo — o dei maestri — se attuabile; o una ripresa in considerazione, circostanziata, della possibilità o meno di trovare un legame personale con lo Spanzotti. Lo studio più recente di A. M. Brizio, *La pittura*, cit. (ai capitoli sui due artisti) ha opposto alla duplice contrazione della Gabrielli un ricondurre, ed in blocco, a Defendente, tutto il nucleo controverso, accettando poi anche altre opere di vario accento.

dolce, raccolta, con disegno di certa sottile secchezza, di ascendenza francese che a mano a mano si slarga ad accogliere una forma plastica nutrita di densità foppesca, non senza impressionarsi del Bergognone (che ebbe alquanto da dire ad alcuni piemontesi contemporanei) per poi irrobustirsi quindi ancora ed arricchirsi in linea e colore a contatto di ulteriori momenti lombardi. Le opere che a Martino possono darsi senza la minima esitazione, appoggiandole all'unica firmata, palesano un maestro che matura fedele a sè stesso, a lungo con gli stessi intenti, la stessa serena pienezza, la stessa finezza di fattura, procedendo direi senza scarti (salvo nel ciclo più avanzato di affreschi dove per altro le più appariscenti discordanze sono gravami e alterazioni di aiuti) e permettono senza difficoltà di espungere le pitture di timbro spanzottesco e di qualità mediocre che gli crescono accanto (8). Così che il problema nasce e si fa subito irto ed equivoco, malfido a chi voglia tentarne la soluzione in termini recisi nelle dire-

(8) A costituire il catalogo di Martino nei termini che si sono esposti facciamo per ora entrare — come avvio per ampliarlo su convinzioni date da sviluppi di stile — le seguenti opere: Tavola di Anversa; «Trittico»; «Adorazione» del Museo Civico di Torino; le tre «Pietà» citate; gli «Affreschi» di Ivrea. Sette cose cui si potrebbe aggiungere — e sarebbe importante per l'ideazione dello schema — l'«Adorazione del Bambino e sei Santi», fine affresco a Rivarolo Canavese, se elementi sconcertanti e le condizioni rovinatissime non ci rendessero perplessi di fronte all'attribuzione della Brizio (*La pittura*, cit., pag. 24 e fig. 23) e del Longhi (*C. Braccesco* 1942, nota 34). Il Ragghianti lo considera invece del sensibile pittore di formazione padovano-foppesca che eseguì i più antichi affreschi del Santuario di Crea e che avrebbe concluso la sua carriera con questo dipinto e con le due tavole di Santi all'Istituto Rosmini di Stresa (vedi *Studi sulla Pittura Lombarda del* '400, in «La Critica d'Arte», 1949, fasc. XXX, nota 29). La riunione Rivarolo-Stresa non ci persuade ma la parentela dell'affresco con le opere di Martino verso il '90 è stretta, e istruttiva sulle provenienze orientali di motivi e di effetti lineari (gli angeli, in confronto al Bimbo dell'«Adorazione» del Museo Civico, sono dello stesso stampo, il che consente di datare l'affresco verso quel periodo). Per queste provenienze d'altronde, si tenga presente che aveva lavorato fra il '67 e il '75 a Casale stesso (e anche a Vercelli) il cremonese Cristoforo Moretti, per altro ancora inserito nella più antica corrente bembiana; figura tuttavia da ricordare per una ricostruzione dell'ambiente in cui Martino prese le mosse.

La tavoletta centinata dei Magi alla Sabauda ha tutti i caratteri dello Spanzotti ma è così rovinata e ripassata da impedire un giudizio sulla autografia o meno. Null'altro accettiamo, poichè fra le molte opere legate a questa prima precisabile maniera di Martino, nessuna ha qualità degna di lui. Nè trattiamo ora di numerosi dipinti d'accento spanzottiano forte, spesso al maestro attribuiti come la Madonna dell'Accademia Albertina, Torino, e il pannello di Santi, ivi, nè i due pannelli dell'Istituto Rosminiano di Stresa che, oltre al linguaggio dello Spanzotti come si configurò nel gruppo ora stabilito, riprendono marcate derivazioni da un complesso di altri ottimi dipinti di controversa attribuzione, che richiedono di essere preventivamente discussi Ne diremo più avanti.

zioni più sopra esposte, non appena, accostandosi all'opera comunemente ritenuta defendentesca in blocco, ci si trova a fronte d'un complesso che, a non operare con lo stesso criterio usato per le assolute certezze spanzottiane, produce sbandamenti a catena, risolti in gioco di rilanci senza fine, di spostamenti in giro vizioso.

Di Defendente (v. figg. 16, 17, 18) si hanno almeno dieci opere firmate e datate (9): sufficienti per indicare, estendendosi per almeno vent'anni, una direzione univoca, con qualche sviluppo sì ma con particolare tendenza ad assorbirsi in riflesso, raffinato uso di mezzi — coloristici, luministici, disegnativi — che nella loro realtà intima maturano assai meno di quelli dello Spanzotti non per un vero e proprio difetto dell'artista, quanto per il suo temperamento, rivolto piuttosto a preziosità di materia sempre riassaporate, variamente nei singoli casi, ma senza mutar gusto fondamentale, non senza qualche punta d'artificio; personalità isolata, dal fascino irripetibile se pur limitato. E allora individuarlo non sarà difficile quando se ne scopra e valuti nella giusta portata la qualità del disegno rigido e luministicamente franto, delle luci dure, levigate, del cromatismo vivace, dai timbri ancora prettamente « medioevali », di gemma (sempre agendo in superficie come piano teso o al più sgusciando in fredde torniture, senza che un gioco d'ombre s'apprenda alla forma come nel « Maestro della Pala Contini » nè che il tratteggio soprammesso si fonda col colore, bensì giocando di grafismo sulle lacche e sugli smalti), nel felice, anche ingenuo ma brillante racconto, nell'autentica poesia di paesaggi, di azioni, di movenze. Defendente è spontaneo poeta in tanti momenti, fanciullesco, arguto, non di rado abile compositore: il Ferrari, sostenuto e sottile in parecchie grandi tavole e polittici, dove tuttavia per la composizione è spesso debitore ad altri, è da scoprire nella numerosissima serie di tavolette e di predelle, o di piccoli trittici, dove la sua fantasia deve agire sola, senza sostegno, creando squisiti pezzi di paesaggismo o di internismo, con illuminazioni personalissime, giungendo a pungenze o a fervori o a squilli, a nitori sbalzati di forme e a gustosità timbriche che ben giustificano i riferimenti spontanei — se pur non intesi con preciso raffronto di stile (ma ancora converrà indagare) — con certe delizie della scuola tedesca del

(9) Vedi V. Viale, *Cat.*, cit., pag. 78 e sgg.

Danubio. Così sentito, il Ferrari sarà agevolmente alleviato dal gravame d'opere non sue perchè inferiori, tanto immediatamente disturba nei dipinti sicuri l'intromissione estranea appena appena intorbidi i suoi piani di colore; e tanto più ne sarà espunta la vasta parte in cui la bottega addirittura esegue su vasta scala o i seguaci agiscono liberi (10). Fra il '10 e il '30 quanti pittori di seconda mano rifacevano alla meglio l'aria spanzottesca e più ancora ferrariana o giovenonesca? Mediocri o cattivi aiutanti che a bottega del Ferrari portavano giovenonismi sdebilitati; e a bottega del Giovenone continuavano a ricalcare il Ferrari quando Giovenone stesso, pure apertamente legato a Defendente agli inizi suoi (non per derivazione ma per parziale comunanza di fonti) già se n'era, in sostanza, allontanato (11).

Ma se per quel complesso di appannamenti e di derivazioni è facile liberare il campo, resta il grave problema delle pitture di notevole qualità — alcune anzi di altissima qualità — che superando di molto Defendente e svolgendo uno spirito non suo, testimoniano senza ombra di dubbio che di lì, proprio, il Ferrari prese le mosse. È il gruppo che comprende, almeno come punti principali: l' « Adorazione dei Magi » Contini-Bonacossi (Firenze), la « Disputa al Tempio » e lo « Sposalizio della Vergine », entrambi già nella collezione Fontana e ora al Museo Civico di Torino al pari dello « Sbarco della Maddalena », cui si aggiungono i due pannelli di « Santi » alla Pinacoteca di Brera, una tavola con «Santi e donatore» all'Accademia Albertina di Torino, un trittico del Duomo torinese, le diciotto

---

(10) Per espunzioni dal catalogo defendentesco, vedi V. Viale, *Cat.*, cit. e N. Gabrielli, *La mostra*, cit., indicati alla nostra nota 7. Il presente studio non si occupa in modo particolare di Defendente e non offre disamina circostanziata sulle variazioni da apportare al suo catalogo (parecchio da rivedere, ad es. fra polittici e pannelli in S. Giovanni d'Avigliana) se non per quanto interessa il problema del rapporto con lo Spanzotti e col gruppo di tavole Contini-Fontana.

(11) Senza entrare in merito al rapporto Defendente-Giovenone si può accennare allo scambio ancora verificabile fra opere dell'uno e dell'altro, forse perchè non si è ancor potuto delineare l'iniziale percorso di entrambi. Per fare un caso cito i due pannelli (« S. Girolamo in cella e frati », « S. Girolamo penitente ») al Museo di Digione (riprodotti in A. M. Brizio, in Boll. Soc. Arch. e BB. AA., 1934, pag. 56 e sgg.) che, per morbidezza di disegno e colore, per particolari fusi e un po' sfatti di luce e ombra, sembrano meglio convenire al Giovenone. Di strano timbro giovenonesco (ma con parti anche correnti) è l' « Assunta » al Museo di Budapest, non da accogliere come inizio di Defendente (vedi A. M. Brizio, *La pittura*, citata, pag. 49 e fig. 3). Non possiamo esprimerci sulla autenticità della data (1500).

« Storie dei Santi Crispino e Crispiniano » allo stesso Duomo; opere tutte — sorte verso il 1° decennio, come stile e riscontri assicurano — che rivelano caratteri comuni tra loro ma, quasi da quadro a quadro, con variazioni che consentono alcuni raggruppamenti interni. E tralasciamo qualche ulteriore pezzo meno importante che in quel complesso diversamente confluisce e cui potremo accennare in seguito.

Per Defendente il dilemma dovrebbe apparire senz'altro insussistente, per quanto una parte della critica si sia affaticata a far di lui l'ideatore di tutto, o quasi, quel gruppo. Il Ferrari inizia a quanto si sa verso il '10; egli dunque va cercando la propria espressione in quegli anni. Come allora assegnargli un tale e tanto gruppo di lavori cui la sua qualità normale mai si avvicina, anzi, si palesa al confronto più spoglia e di superficie, e la sua cultura ne appare più limitata, la sua attitudine piuttosto elaboratrice che slanciata a creare, non aperta ai più vari impulsi, nè possente nel concepire, nè ansiosa nello svilupparsi? Come credere di un giovane quel gruppo rivelante un artista sicuro di sè, volitivo, nobile e largo nei gesti, forte e ricco d'accorgimenti per ogni tema, così come è nobile e sontuoso nei valori di stile che quei temi esprimono, artista al culmine della sua parabola? Il pittore del gruppo « Contini-Fontana », specialmente, di accento evoluto, ha una ricchezza e varietà cromatica di suprema sapienza e gusto, una tendenza a scene di superbo sfarzo o di racconto largo e fervidamente sostenuto, una personalità che da un lato pare raccogliere le ultime e più abbaglianti festosità e magie del gotico e d'altro lato accorda queste sontuose raffinatezze (certi timbri neri, o tonalità indefinibili nella gamma dei violetti, delle creme, dei bianchi, dei cangianti) ad una sottile selezione di modi lombardi recentemente aggiornati. Egli è conscio anche di novità architettoniche: basti dire della risoluzione prospettica dello « Sposalizio », l'opera piemontese di maggior respiro spaziale, pur sempre tardo-gotica nel risultato finale ma, nell'edificio a sè, straordinariamente nuova e ariosa dietro allo schermo dei personaggi, mentre le figure delle assistenti svariano e smuoiono in una dosatura chiaroscurale grigio-bruna sulla plastica forte dei loro volti, entro l'atmosfera dorata del fondo il cui oro, steso sulla partitura architettonica, non è più astrazione, luce impersonale acromatica ma è trattato in guisa da acquistare autentico valore di colore. Tutto ciò in Defendente è ignorato.

Opere anteriori alla sua indipendenza dunque, o spinte al massimo nei primi anni di questa, e compiute da un maestro — e si potrà poi vedere se con aiuti — ottimo e ammirato e imitato, anzi replicato da parecchi, non solo dal Ferrari. Non vorremo certo impalcare l'ipotesi di un eccezionalmente brillante inizio di Defendente in prestigiose tavole come la Pala Contini, inizio che si sia poi ripiegato in repliche, in indugi su un percorso dagli interessi ridotti e sempre uguali; tanto varrebbe allora, nella confusione, lasciargli anche la superproduzione di bottega: come in realtà si fece fino a tempi assai vicini, finchè il Viale e la Gabrielli non contrapposero a quei due eccessi aperte e ragionate limitazioni (12). Con la precedente illogica retata dell'ottimo e del peggiore si depressero i più bei dipinti piemontesi e non si elevò Defendente: mentre il chiarimento di entrambi era compito imprescindibile.

Ma se il Ferrari è fuori causa quale sarà la posizione dello Spanzotti? Ecco l'altro « corno » del dilemma. Non crediamo si possa dopo le più recenti negazioni, senz'altro riversare su di lui il complesso controverso alla cui attribuzione deve rispondere la possibilità di consentire, con la carriera nota dello Spanzotti, una regolare scalatura senza fratture, altrimenti la congiunzione potrà apparire ancora arbitraria. Se il maestro, partito da opere come il trittico della Sabauda, potè giungere a concludere la sua attività (un cinquantennio circa, dal 1480 al 1526-28) con il gruppo suddetto, la sua figura avrebbe un risalto d'eccezione. Una personalità che abbia dipinto la Pala Contini e le tre tavole Fontana del Museo Civico di Torino è artista di prim'ordine, degno, in questi tempi di critica rivolta alle scoperte o rivalutazioni, d'esser risvelato o meglio svelato al giusto posto, con migliori titoli di molte stentate mediocrità centromeridionali.

Si riveda brevemente il « curriculum » certo di Martino. Nacque

---

(12) La posizione dei due studiosi è diversa. Entrambi esigevano una coerente limitazione alla attività ferrariana ma il Viale propendeva per un ritorno ad un catalogo più comprensivo dello Spanzotti assegnandogli alcune tavole: la pala Contini, « Disputa », « Trittico » e diciotto storiette del Duomo, « Battesimo », ivi; « Santi » di Brera e dell'Albertina di Torino; « Pietà » Allario di Vercelli; escludendone poi giustamente parecchie opere di aiuti immediati o di periodo più tardo. La Gabrielli difendeva invece un catalogo strettissimo anche per lo Spanzotti — sole opere legate alla prima maniera del trittico.

5. – M. Spanzotti. Cristo benedicente. Lunetta della Pietà (v. tav. seg.).

a Casale poco prima del '55; dall'81 al '96 visse a Vercelli, tornando in quell'anno a Casale; dal '90 al '97 ebbe allievo il Sodoma. Di passata accenniamo come non si siano ancor trovate per l'allievo, tracce degli anni vercellesi. Il Sodoma giovinetto andrà forse meglio cercato proprio — e ciò potrà avvenire quando il maestro stesso e la più stretta sua cerchia saranno meglio definiti — in partecipazione alle opere uscite dall'ambiente spanzottiano dove, se lavorò per sette anni, dovette pur lasciar segni di qualche indipendenza, se egli aveva già vent'anni quando ne partì. Interessa poi di notare come già nel '90 Martino fosse notoriamente segnalato come autore di vetrate, aprendo per lo studio possibilità di ricerche di vetrate piemontesi secondo caratteri legati alla produzione pittorica della prima epoca di Martino (13). Anche nel campo delle vetrate occorrerà trovare

---

(13) Per attribuzione di due vetrate del Santuario di Crea (passate nel 1952 al Museo Civico di Torino) a Martino, vedi F. Negri, *Due vetrate, ecc.*, in « Rivista Storia e Archeol. », Alessandria, 1892. Il Viale, *Cat.*, cit., pag. 64 e tav. 309, giustamente pensa a caratteri non di autografia del maestro ma della corrente (gli interni appaiono gracilmente composti).

5. *bis* – M. Spanzotti. Pietà. Sommariva Perno, Santuario del Tavoleto.

ascendenze foppesche in base alle vetrate del Foppa al Duomo di Milano, verso il 1470 (14). Non solo, ma poichè è difficile pensare a

(14) Vedi riproduzioni di vetrate della « Fuga in Egitto, ecc. », in F. Wittgens, *V. Foppa*. Milano, 1950, pagg. 14-15 e tavv. VI a VIII. Si veda anche C. L. Ragghianti, *Studi sulla pittura lombarda*, cit., per altre vetrate del Duomo e indagini circa l'attività di « vitrarius » del piemontese — ma artisticamente lombardo — Nicolò da Varallo. Non ci sono rapporti tra Nicolò e le vetrate spanzottiane ma è bene non dimenticare che quel maestro si era imbevuto in Lombardia di forme padovano-ferraresi, fatto non insolito, se pur trascurato, nel Piemonte stesso a partire dal più antico gruppo di affreschi di Crea per svelarsi poi in altre località come ci avverrà di vedere.

vaste possibilità di esperienze in tal campo nel Piemonte, non avrà forse Martino conosciuto da vicino i cartoni del Foppa e la realizzazione vetraria dei Pandino in Milano, per seguir meglio la pratica di maestro vitrario, permettendoci così di comprender più agevolmente l'impressione suscitatagli dal Foppa?

A fine del '400 il pittore era di nuovo a Casale; dal 1502 aveva impegni per Chivasso dove potè fare soggiorni saltuari fino al 1507. Ma già in quest'anno egli era nominato pittore di Carlo II di Savoia e da allora, almeno fino al 1513, pur con assenze, rimase a Torino se in tale anno ne ricevette la cittadinanza. Più tardi si ristabilì a Casale.

Documenti comprovano dipinti del 1491, 1508, 1509, 1511 e 1524 ma questi non esistono più, salvo uno su cui tuttavia sarà da discutere; e allora occorre costituire il catalogo del maestro sulla base dell'unico trittico firmato sussistente. Accolta l'« Adorazione del Bambino » da noi attribuitagli ad Anversa, segue il trittico della Galleria Sabauda ad indicare — e siamo verso il '90 — la penetrazione decisa di modi del Foppa e, più timidamente, del Bergognone. La posa del San Sebastiano è desunta da quello del Bergognone nella Pala di S. Ambrogio alla Certosa di Pavia, dipinta proprio in quegli anni (non prima dell'88), ma sarà interessante ricordare che costume e situazione della spada ripetono, a tanta distanza di tempo, particolari d'un Santo cavaliere affrescato nella Cappella del Castello di Fénis: cosa spiegabile forse col permanere, in Piemonte, di un simile modello attraverso successivi esempi a noi non più noti. Seguono nel tempo l'« Adorazione » del Museo Civico di Torino, le tre « Pietà », di Castel Sant'Angelo, di Budapest e di Sommariva (la più bella e più tarda (fig. 5 e 5 bis); inoltrandosi — ma non soccorre alcuna datazione — ci sono gli affreschi in S. Bernardino d'Ivrea. (fig. 6, 7). È fuori luogo cercare in essi una pluralità addirittura di ideazioni ma neppure si può considerarli secondo una unità che non sussiste in blocco (15). Il ciclo, la cui esecuzione dovette durare a lungo e probabilmente con interru-

(15) Gli affreschi furono pubblicati per la prima volta dalla Ciaccio, in « L'Arte », 1904, pagg. 441 e sgg., sostenendo la tesi che Martino fosse stato maestro a Gaudenzio Ferrari. Il Venturi riprodusse il ciclo completo (*Storia*, cit. VII (IV), figg. 776-83) come di Martino, senza trattenersi a divergenze interne. Ma il Vesme, in *Nuove notizie*, cit., addirittura negò la paternità dell'insieme a Martino vedendovi un'opera iniziata non prima della sua morte. Negazione ormai concordemente respinta.

zioni, fu iniziato personalmente da Martino con almeno sette (e non cinque) scene in perfetto accordo col suo carattere, proseguendo su schemi ideati tutti da lui e dipinti con il suo intervento personale ma senza che egli operasse più da solo per nessuna scena, anzi, sempre più subentrando aiuti e seguaci che aggravarono e falsarono, originando in più punti urti quasi brutali ma senza spegnere del tutto, nei riquadri anche più crudi, gli accenti del maestro, la cui composizione è sempre riconoscibile. Il pittore appare indotto da un lato a svolgere la prima placida visione, ugualmente riposante su asciutto ma leggero disegno e colore disteso, luminoso, compatto e pur lieve, a creare realtà spaziali per puri accostamenti di piani ricchi di poesia, ma con modi più larghi, con più consapevole scienza compositiva e prospettica, più luminosi timbri; d'altro lato ad inserire modi di nuova cultura figurativa che, in una direzione [illegible]no conoscenze rinnovate della pittura francese (di Fouquet [illegible] sua cerchia) — specie nella « Crocifissione » e forse anche in qualche più elaborato interno — conoscenze che potrebbero essere state facilitate dai contatti con la corte dei Savoia; e nella direzione opposta un aggiornamento di conoscenze lombarde fra cui, già nell'ultimo quarto del '400, una ondata nuova di padovanismo acceso e un po' artigiano che era sboccata nella corrente di Butinone e Zenale (16). Il fatto che nella « Crocifissione » le due direzioni coesistano evidenti, giustifica l'ipotesi che, avendo Martino ideato in un relativamente ristretto lasso di tempo le scene, non le abbia proseguite regolarmente: donde una cesura stilistica qualitativa, non tanto dopo le sole prime cinque scene, poichè se pur meno fini sono suoi il « Battesimo », la « Resurrezione di Lazzaro », l' « Ingresso in Gerusalemme », quanto nella parte ulteriore in cui la composizione del maestro resta chiara mentre l'esecuzione va mutando accenti. Compare la sua mano almeno in parte nella « Cena », nella « Lavanda dei piedi », nel « Getsemani », nel « Bacio di Giuda », nella « Salita al Calvario », sempre più mec-

---

(16) Quanto largo e di antica data fosse stato il penetrare di elementi padovani e ferraresi nella Lombardia occidentale, in zone prossime al Piemonte (nel Pavese ad es.), si ricava oltre che dal citato Ragghianti, anche da E. Arslan, *Commento ad un affresco pavese*, in « La Critica d'Arte », 1949, pagg. 276 e segg.; entrambi instaurarono una sottile trama di trasmissioni che meglio spiega anche infiltrazioni nelle varie correnti della nostra regione. Per Novara e Vercelli riteniamo che l'ingresso fosse facile, risalendo in Valsesia e scendendo in Monferrato. È una storia ancora da rintracciare.

canizzandosi disegno, colore e lume, nelle altre scene, dove gli aiuti poterono forse anche essere di diretta provenienza lombarda, portando una vera conturbazione ma senza togliere la possibilità di se-

6. – M. Spanzotti. Adorazione del Bambino.
Ivrea, ex-Convento di S. Bernardino.

guire nell'ideatore un interessante sviluppo d'impostazioni: nel portico di Pilato, in quello della « Flagellazione », nell'atrio della « Lavanda ». E si noterà come le stesse scene iniziali, pur semplici, abbiano inquadrature già assai calcolate, come nelle due « Adorazioni » affiancate, cui fa da ambiente una capanna posta di spigolo. Benchè dunque inomogeneo d'esecuzione, il ciclo rimane un caposaldo per

la comprensione dell'opera spanzottiana e per la penetrazione di correnti nuove in Piemonte. E la somma dei caratteri ci convince per una datazione non molto oltre l'inizio del '500 (17). Ma qual è il me-

7. – M. Spanzotti e aiuti. La fuga in Egitto.
Ivrea, ex-Convento di S. Bernardino.

glio dell'attività esclusivamente personale del maestro nel primo quarto del '500? È questo un punto oscuro che si potrà cercare di chiarire.

(17) A questa datazione — considerando l'esecuzione stessa limitata ai primi anni del secolo — ci confermano i seguenti punti: i primi affreschi (« Infanzia di Cristo ») sono apertamente affini, anche se più maturi, alle opere di Martino dell'ultimo decennio del '400. Inoltre i caratteri lombardo-padovani penetrati nel

Intanto credo sia cosa opportuna citare a questo momento un dipinto contrastato tra Spanzotti e Defendente: la « Pietà » Allario-Caresana di Vercelli (18) (fig. 8), di spiritualità e finezza spanzottiane nel Cristo e nel S. Giovanni e che, nel perizoma del Cristo stesso, risolve il panneggio con forza insolita all'abituale disegno e al plasticismo anteriore di Martino per adeguarsi precisamente alle ricerche di nervature ed escavature di panni del secondo gruppo di riquadri di Ivrea. Nel dipinto, l'assunzione di quei modi è pienamente assorbita, senza urti nè disturbi e prova il rivolgimento cui era soggetto il Maestro. Ma vi è di più. La Vergine è stilisticamente diversa: il viso è di tipologia a lui estranea, il manto cade con un gioco di tagli e piattezze decorative in quel gusto che Defendente svolgerà a partire dalla « Natività notturna » del 1510 e dal primo polittico d'Avigliana dell'11, fino all'Annunciazione del Museo Civico di Torino e alle Adorazioni di Susa e Ivrea (giungendo al '20). Collaborazione? Occorre esser prudenti per non cedere a troppo attraenti ipotesi, ma in questo caso ci pare lecito l'interrogativo. Non sarebbe questo un contatto significativo? E non porrebbe accanto due artisti, entrambi — in base alle sicure opere — singolarmente individuabili? Mentre da un lato il dipinto presenta anche elementi di stile con riattacchi al gruppo « Contini-Fontana », la figura della Vergine, per il suo carattere defendentesco già compiutamente delineato, indicherebbe una collaborazione del Ferrari già maturata attraverso un certo lasso di tempo. La parte centrale (una « Pietà ») della Pala della parrocchiale di Bianzè (19), di carattere essenzialmente spanzottiano nella composizione e nello spirito, svolge però una delicatezza così sottilizzata di tratti da chiederci se anche qui l'esecuzione non riveli in parte la scrittura giovanile di Defendente; anche il taglio delle mani e la particolare conformazione del dorso della Vergine richiamano il repertorio ferrariano, non quello dello Spanzotti.

---

ciclo, per quanto incruditi da aiuti, hanno spiegazione solo ammettendo un'influenza spintasi nell'ambito di Martino a fine del '400, aderendo al quadro generale che quei movimenti formano nelle finitime regioni, mentre sarebbero fuori di luogo in epoca più tarda, anche solo oltre il 1510, pur ammettendo, per il Piemonte, ritardi di fronte alla cultura attorniante. In terzo luogo, la situazione del ciclo attorno al 1500 meglio delinea l'unità di tutto il gruppo già visto di pitture di Martino e permette di inserire questo negli sviluppi della cultura piemontese ulteriore, senza le fratture sinora riscontrate.

(18) Vedi V. Viale, *Cat.*, cit., tav. 47 e pag. 60.

(19) Vedi V. Viale, ibidem, tavv. 48-49 e pag. 59; i laterali sono d'altra mano.

Altro dipinto utile da citare qui è il « Battesimo di Gesù » al Duomo di Torino. Sia o meno da identificare col quadro di soggetto sconosciuto commesso allo Spanzotti dal Duomo nel 1508 (20), esso ha

8. - M. Spanzotti e aiuto (D. Ferrari)
Pietà. Avv. C. Allario, Caresana (Vercelli).

carattere spanzottiano che tuttavia alcuni critici vollero escludere per spostar l'attribuzione a Defendente. Ma direi che se qualche riserva andava fatta, non avrebbe dovuto essere a favore del Ferrari senz'altro, come autore, bensì per vedere un'ideazione ottima di

---

(20) Per l'identificazione della pala in base al documento vedi Vesme, *Nuovi documenti*, cit. (con riferimento delle fonti originali). Per opposizione all'identificazione, e per motivi addotti vedi N. Gabrielli, *La Mostra*, cit.

Martino e una non uniforme esecuzione per parte di aiuto. La composizione è assai bella, il più grande paesaggio aperto della pittura piemontese, secondo desunzione fiamminga (al pari del gruppo di figure) che non crederei però ravvisare in modelli recenti di Fiandra, (impossibile pensare a Gerard David il cui «Battesimo» è del 1502-08), bensì in un'iconografia già usuale da tempo nella cerchia subalpina per variazioni dell'antico esempio del van der Weyden. Gli angeli hanno ottimi particolari formali e decorativi ma il destro è ottuso in confronto alla finezza dell'altro. Il Cristo è di fine accento spanzottiano, il Battista è di minor qualità e con impacci che non stanno nel carattere dei piegoni (nel gusto, si noti, di quelli della Maddalena nello « Sbarco a Marsiglia » e riscontrabili in parecchi dipinti piemontesi a partire dal S. Sebastiano nella pala di Caselle, di buona qualità, fino a lavori con intervento di seguaci del Ferrari come nella Pala in S. Martino di Ciriè del 1516), quanto in durezze del loro trattamento, in sciatta espressione del volto, in particolari somatici che indicherebbero una alterazione di chi in parte eseguì. Che Defendente abbia preso anche il « Battesimo » del Duomo a modello, più tardi, è noto: sua è la replica della collezione Medici del Vascello a Genova. Si badi a questo legame di Defendente col dipinto del Duomo, notando inoltre la presenza nella replica Medici di un Battista letteralmente copiato nel volto da una figura della « Disputa » Fontana; e poichè anche la « Disputa » e l' « Adorazione » Contini furono replicate da Defendente, non è senza importanza questo stretto rifarsi del pittore a opere che dovevano apparire in quei giorni all'apice dell'arte piemontese, con caratteri comuni su cui ci converrà ritornare ancora. Se poi nel « Battesimo » del Duomo occorra vedere un parziale intervento di Defendente come aiuto è cosa che — posta in questi termini — potrà anche parere logica e in accordo con gli elementi di disamina proposti (21).

A ripensare gli inizi di Defendente come giovane aiuto in quell'ambito negli anni precedenti il 1510, si otterrebbe una regolare

---

(21) A scanso di equivoci, per i tre dipinti or ora discussi la paternità spanzottiana rimane accettata in pieno, sebbene la mano dello Spanzotti sia affiancata da quella dell'allievo in misura diversa. L'ipotesi potrebbe consentire di stabilire i punti di partenza del Ferrari e d'instaurare anche per la scuola piemontese, come avviene per qualsiasi altra scuola, una sistemazione logica, continuativa, ordinatamente intrecciata, senza ricorrere a recise cesure o ad impossibili agglomerazioni.

saldatura col suo operato particolare, senza necessitare disordini coi maestri anteriori. Egli dovette fare i primi passi all'inizio del secolo, se era già padrone di un individuale linguaggio verso il '10/11. Ed è in quel primo decennio o poco oltre che sorgono anche le massime pitture del gruppo Contini.

Consideriamo quindi l'attività sicura di Defendente (22). A parte i riferimenti offerti da una diecina d'opere firmate e datate, non v'è certezza alcuna su fatti della vita, spostamenti, allogazioni (eccetto l'ultima — o ritenuta l'ultima — e unica documentata, a Ranverso). Documenti dal 1509 al 1547, di puri atti civili, concernenti un Defendente Ferrari di Chivasso, si suppongono riferiti a lui ma non lo citano mai come pittore. Sue firme con data si hanno nel 1511, 1518, 1521, 1523, '24, '26, '28, '31. Altre date non si accompagnano a firme (1510: Natività Notturna e 1520: S. Gerolamo, al Museo Civico di Torino); firme stanno senza data (altro piccolo S. Gerolamo orante, Museo Civico di Torino). La pala di Caselle, di cui abitualmente si cita la data 1501 a tergo, ha parecchio sapore defendentesco ma non è agevole sistemarla nel suo catalogo, tanto se ne stacca per molti lati. La pala ci spinge a parecchie osservazioni. Già il Viale e la Gabrielli hanno giustamente escluso dal novero ferrariano il trittico del Duomo di Torino, la cui parte centrale reca una Vergine in trono col figlio (23) (fig. 9). È una pittura di magnifico disegno, di prezioso decorativismo nel seggio e nei damaschi di gusto cromatico sontuoso (nè meno belli sono i santi laterali di cui i due a mezzo busto valgono come intensi ritratti di nordico stampo). I putti di nitida plastica sono ammorbiditi dal lume; caratteri spanzottiani sono palesi ma anche qui non vorremmo accogliere di colpo — senza prove ulteriori date da successive opere — come di Martino, quel panneggio così accidentato, vivace, quelle levigature di forme, quelle brillanti lacche. È poi ancora da rintracciare il primo formarsi di quel tipo del Gesù Bambino che venne in tali anni a sovrapporsi al putto spanzottiano per passar in seguito nei bimbi di Defendente. Anche il gusto di quest'ultimo per i gruppi d'angioletti nudi genuflessi non gli deriverà da Martino ma da alcuni maestri della sua

---

(22) Per notizie sul pittore vedi n. 7. Pei le più aggiornate indicazioni su date e firme, vedi V. Viale, *Cat.*, cit., pag. 78 e A. M. Brizio, *La pittura*, cit., pagine 195-196.

(23) Vedi V. Viale, *Cat.*, cit., tav. 58 e pag. 86; N. Gabrielli, *La Mostra*, cit.

cerchia più o meno stretta, ad esempio da quello della Madonna Mayer van den Bergh. Ma mentre il Bimbo del trittico e quello Mayer derivano da particolare cerchia lombarda impregnata di ricordi emiliano-ferraresi, per i due angeli musici del Trittico non v'è altra soluzione che un nuovo richiamo foppesco, nel gusto del putto della Pala di Brera, o a bimbi bergognoneschi allo spirar del '400. Con quanta libera freschezza del piemontese, ognuno vede. Per la Vergine converrà ricordare l'affresco del trittico di Crea col suo tipo nuovo per il Piemonte ma facilmente delineabile invece nell'ambito lombardo, negli sviluppi fra le cerchie bembiana e foppesca. La Madonna del Duomo di Torino è ripresa nel tipo da quella di Caselle, che altera invece fortemente quello del figlio. Dei tipi di quei due quadri si vedranno poi le parafrasi del Ferrari nelle Madonne e Bambini dei due tardi trittici alla Pinacoteca di Torino e nel centro di quello, datato 1535, in S. Giovanni di Avigliana.

Tutti questi riscontri fanno meditare sulla datazione di Caselle; la scritta a tergo non è, d'altronde, accettabile materialmente (24). Il dipinto accomuna elementi di quel che appare essere il linguaggio di Martino nel « Battesimo » del 1508, elementi di cromatismo del gruppo Contini e, in derivazione, di Defendente, stilizzazioni della Vergine che diventano esemplari nel Ferrari maturo al pari delle fisionomie sentimentali dei due santi estremi (fortemente ripassati) e del S. Sebastiano. Da notare però una qualità superiore agli ultimi trittici di Defendente, una insolita libertà nell'anatomia del S. Cristoforo (quale è inconsueto trovare in Defendente per figure grandi), una bellissima realizzazione paesaggistica concentrata, intensa come, se mai, si vide in Defendente solo nel paesaggio del piccolo S. Gero-

---

(24) Devo alla cortesia del dott. V. Viale l'esatta comunicazione delle scritte a tergo del dipinto che non avevo potuto far rimuovere appositamente. La prima scritta reca:

1501
FECIT SERVorm
M. V.gine
CAZELO

Essa è però ad inchiostro, e della stessa mano della seconda scritta indicante come un cittadino Fresia Giovanni, presidente del Comune di Caselle, comprò il quadro il 25 aprile 1801 per il Municipio locale, dopo la soppressione del Convento dei Servi di Maria. La data, esistente originariamente in parte più in vista del quadro, dovette esser quindi male interpretata; anche la prima scritta, del resto (forse già guasta) non fu esattamente ricopiata nel 1801, poichè suona incompleta.

9. – M. Spanzotti e aiuti. Trittico. (scomparto centrale). Torino, Duomo.

lamo, firmato e senza data, del Museo Civico di Torino che, fra tutti i suoi paesaggi, ha un accento intimo particolare. Se dunque si dovesse concludere per il Ferrari sarà per appoggiarsi a datazione avanzata, ma non certo con facilità d'inserzione al luogo appropriato fra le altre opere datate.

Espunti quei due quadri dalle opere del Ferrari, vorremmo anche avanzare un dubbio circa il trittico tardo del Duomo (S. Giovanni) di Avigliana con la scritta: MDXXXV. Stupisce un po' quell'unico caso di segnatura in cifre romane, e così vistosamente posta. Anche se autentica — nè ad essa osterebbe l'essere la parte centrale una derivazione dal trittico del Duomo di Torino, anteriore di circa un trentennio — bisogna precisare che solo la tavola mediana con la Vergine è di stile ferrariano; pannelli laterali e predella sono completamente diversi, forse inizialmente non pertinenti e riuniti più tardi, quando in S. Giovanni si radunarono opere di provenienza varia.

Sulla base dei punti fermi nella carriera del Ferrari, tra il 1510 e il '31, il repertorio del pittore è riccamente passibile di ampliamenti

senza dover ricorrere a incamerare cose d'altri. Non si può quindi che concordare completamente col Viale quando esclude ulteriori pezzi: i « Santi » dell'Accademia Albertina di Torino e quelli, in due pannelli, di Brera, in evidente rapporto reciproco e in rapporto entrambi con lo « Sbarco della Maddalena ». Aggiungerei che nel panneggio della Madonna Visconti e in figure d'una « Adorazione dei Magi » alla Galleria Sabauda, opere inferiori per qualità alle due precedenti, vi sono elaborazioni formali in parte simili a quelle: non saprei ancor dire se per desunzione o per semplice rientrare in un'aura comune. Il Viale toglie al Ferrari i « Magi » suddetti; dubita fortemente dello « Sbarco », dello « Sposalizio », esclude la « Disputa » e la « Pala Contini » e inoltre, con piena convinzione (condivisa solo dalla Gabrielli) il polittico del Duomo di Torino e le diciotto storie dei Santi Crispino e Crispiniano che lo attorniano (25).

Si ritorna così al gruppo più controverso: « Spanzotti o Defendente »; a quel complesso che è meglio non prendere di fronte dall'inizio ma considerare dopo aver stabilito le peculiarità dei due maestri divenuti, per opera della critica, colleghi e rivali, per giungere quindi anche su terreno critico ad una convinzione che già dall'inizio poteva essere suggerita dalla qualità e dall'accento poetico. Per il nucleo « Contini-Fontana » — trittico e storiette del Duomo di Torino — Santi di Brera e dell'Albertina di Torino, lasciando da parte per ora l'interpretazione della sigla sul tappeto della « Disputa » che — conosciuta nella sua verità — risolverebbe un intricato problema (ferme restando divergenze fra singoli elementi del gruppo e con alcuni altri dipinti connessi, non completamente definibili come

---

(25) Di questo complesso il Viale dà a Martino: « Disputa » e « Pala Contini », il « Trittico » e le 18 storiette del Duomo. Quanto all' « Adorazione dei Magi » (n. 52, Galleria Sabauda) la Brizio, in *Aggiunte e rettifiche agli elenchi della pittura piemontese*, « Boll. Soc. Piem. Arch. e BB. AA. », 1934, pagg. 56 sgg., in opposizione al Berenson, la esclude dal Ferrari assegnandola senz'altro a Martino; poi nel 1942, in *La pittura*, cit., la ridà a Defendente. La Gabrielli, *La Mostra*, cit., parla di seguace di M. Spanzotti, che pare l'interpretazione migliore, per l'affinità fortissima (il gruppo a sinistra) mentre in contrasto col maestro troverei lo sfondo; anche la qualità complessiva è un po' greve. Una ripulitura potrebbe facilitare la comprensione. Certo il gruppo a sinistra fu il modello che Defendente riprese adattandolo con parti tratte dall' « Adorazione dei Magi » Contini. Datiamo il quadro al 1500-1505. Contatti col « Trittico » del Duomo (tavola centrale) sono evidenti. Da non confondere, il dipinto, con l'altra tavoletta dei Magi, centinata, di cui a nota 8.

atteggiamenti successivi d'una sola personalità), ci converrà sostare ai dipinti di cui non si è ancora data interpretazione.

L'« Adorazione dei Magi » Contini (26), monumentale, è il più bel dipinto piemontese (fig. 10, 11). L'impianto della Vergine (forse

10. – M. SPANZOTTI e AIUTI. Adorazione dei Magi (Pala Contini). Firenze, Collezione Contini-Bonacossi.

(26) Questa pala, in passato al Castello reale di Sommariva Perno (la località in cui è tuttora in situ una « Pietà » di Martino), fu donata da Vittorio Emanuele II al Conte Cibrario dalla cui collezione passò al Conte Contini-Bonacossi di Firenze.

11. – Defendente Ferrari (su disegno di M. Spanzotti). La sfilata dei Magi (particolare della Pala Contini).

suggerito dalla Madonna di Macrino alla Capitolina di Roma?) è risolto perfettamente fra gli impianti, tra nordici e lombardi, delle altre figure. Composizione abile, inventiva, strana anche, nella combinazione di tempio in prospettiva, di scena cortigiana in primo piano, di cavalcata in alto; gioco di frammenti che una spontanea vena unisce, puntando su geniali espedienti: il trono libero, le figure dietro ad esso — perfin ritagliate dal suo profilo — prima del successivo traliccio, la posizione scentrata dell'alta lesena a destra, l'aggiramento dei gruppi in abbagliante trama di lacche e trasparenze, parata fastosa e fiabesca ma di concretezza formale, ricercata nell'insieme e nel particolare con cristallina accentuazione ottica e disegno scheggiato. Un acuto caratterismo impronta i volti, una fantasmagoria di luci, riflessi, velature, svaria nei gioielli, i risvolti son note laminari che le accidentazioni moltiplicano d'intensità mentre tinte squisite cercano accostamenti raffinati, ingannano sotto lustri, mutano sotto ombre tratteggiate. Sigle complicate, maniche a labirinto, gesti chiusi e pose maestosamente aperte si svolgono in reciproco aiuto. Ci si chiede da quale stupendo modello sia mai venuto quel giovane re moro a passo di danza, stilizzato ma fluidamente spontaneo. Mondo che par concentrare una civiltà al tramonto: una immersione nel

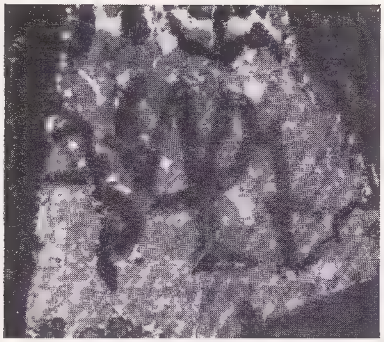
disegno tutto spezzature, un incantamento nel colore di magico potere ancor gotico, un « ritrattismo » che in questo primo decennio del secolo va trionfando anche in scene sacre (e caratterizzando gran parte della pittura tedesca, fiamminga, francese e anche, ma con altro accento, di qualche scuola italiana) si accompagna ad esotismi, componendo un insieme dove sfarzi alla van Cleve, tipologie spanzottiane, fisionomie lombarde (il giovane semicelato dietro al baldacchino è tolto di peso dalla « Presentazione al tempio » del Bergognone al Louvre), perfettamente si confondono e stanno senza il minimo urto entro e dinanzi a quella navata che, di colpo, apre alla pittura del Piemonte nuovi orizzonti: prospettiva disegnativamente non calcata ma ferma, neutralizzata dai primi piani e dalle quinte mediane, frammentata ma compresa nella sua autentica realtà secondo quella meravigliosa naturalizzazione avvenuta in Lombardia col Foppa e seguaci, affidandone cioè l'espressione alle vicende del lume. Su quell'ambiente sta ancora la sfilata dei Magi, minuscola: e ne nasce una poesia unica. Gli ori sono sparsi su broccati, aureole, gioielli, particolari architettonici: un fulgore ora steso, ora tratteggiato, mai giocato a freddo bensì incorporato alle cose, esso pure cooperante, come il tratteggio di colore o nero, a seguir forme, ad accentuare volumi: quelle belle volumetrie che il maestro della Pala Contini crea, talora sgusciandole, tal altra operando risalti di parti per virtù di pennellata pastosa che avvalora la forma, come avviene nel mago moro la cui gamba sottolinea l'unico vuoto libero a destra. Ogni materia è intensamente esaltata. Sul terreno fra i Magi si isola la tersità delle corone mentre sui manti scorrono sbalzi d'orlature con le ombre portate. La ricchezza di fulgori è di doppia origine: eredità degli ori miniati da Fouquet nelle « Heures d'Estienne Chevalier » e da Fouquet stesi sui fondali di alcuni grandi dipinti, ed eredità di quegli ori di Lombardia che in quegli anni proprio, dopo le più dense dorature foppesche, il Bergognone libera in una finale gloria. Non muta la sostanza di quel linguaggio la parziale introduzione di Defendente che pennelleggia con fare più sfioccato le figurine della cavalcata.

La «Disputa al Tempio» (fig.12) è una serrata accolta a piani sovrapposti e scalati a quinte, che con l'ambiente hanno il rapporto di schermo della Pala Contini. Il tempio è attenuato nella concavità dal buio addensato (la tavola si presenta anche un po' oscurata) e ha funzione

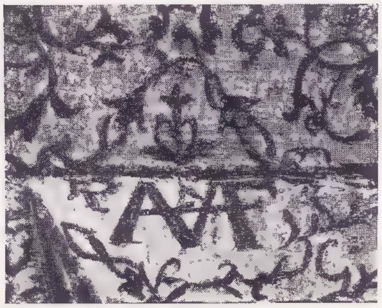
di puro risalto: per questo riteniamo la « Disputa » anteriore all' « Adorazione dei Magi » e allo « Sposalizio ». Le lesene in primo piano inseriscono la stesura figurata tra i propri alzati e il fondo, in inganne-

12. M. Spanzotti e aiuti. La Disputa al Tempio (particolare). Torino, Museo Civico.

vole spazio. Nelle persone i rossi intensi, i verdi forti, gli avana e i bruni, i rosa-aranciati e i rosa-giallini si svolgono, densi di tinta come di forma, e acquistando sapore squisito dall'incidervisi delle linee spezzate. Sigle forti, vive caratterizzazioni, profonde espressività (ad esempio le due figure estreme in basso a destra, a fil di cornice) mentre i colpi dei bianchi, le sfuggevolezze delle marezzature,



13 – *a*) Uno dei gruppi di lettere sul tappeto de « La Disputa ».



13 – *b*) Sigla sul gradino del trono ne « La Disputa ».

l'opacità delle perle e le luci profonde di gemme tra cui scintilla l'oro damascato del tappeto, creano una magica atmosfera. Sul primo gradino la dibattuta sigla (fig. 13 *a* e *b*), un po' scorciata (M ed A intrecciati con la F? Martinus fecit?) (26 bis). Qualche elemento ha concretezza così nitida otticamente da astrattizzarsi quasi: sempre con riferimento al dato particolare, s'intende. Su parti di vesti, sul turbante rosso del seduto a destra, il tratteggio nero, a conduzione seguente la forma, fa presa con la tinta sotto stante e crea il volume, « valore » che con effetto affascinante coesiste con le spianature, (tipiche già delle prime tre opere di Martino ma, in due di esse, alterate dai restauri) con le sottigliezze grafiche, con le superfici « glacées ». Il rapporto iconografico con l'affresco spanzottiano di Ivrea è

(26 *bis*) Ci limitiamo ad osservare, in primo luogo, che essa non è l'unico gruppo di lettere sul tappeto. Se ne ravvisano, ad es., sul ripiano del primo gradino superiore: par di leggere, ora, A B M; altri si trovano nella parte più bassa; fra i fogliami appaiono anche minori elementi non spiegabili come volute, piuttosto frammenti di lettere. Non si trascuri, in secondo luogo, che il dipinto subì restauri (parecchi sul tappeto); le scritte furon rabberciate senza studio dei resti. E come spiegar la pluralità di scritte? È, la maggiore, proprio una sigla? Escluse qui affermazioni perentorie, ipotizziamo la ripetizione di motto sacro, con l'appoggio di parecchi dipinti piemontesi del primo trentennio corredati, su drappeggi, del motto mariano: AVE. Il cuore sormontato da croce, sulla presunta sigla, accentua il dubbio col suo carattere devozionale. Pertanto, come appoggiamo la tesi spanzottiana senza confortarla con la sigla, escludiamo anche la interpretazione della Gabrielli (v. *La Mostra*, cit.): A(medeo) A(lbini) F(ece) e quella recentissima del Carità (prossimamente in « Bollettino d'Arte del Min. P. I. »): A(ntonio) V(alle) F(ece), a parte la divergenza dalla sua datazione al 1530 c., derivando addirittura da Gaudenzio. Questo, in attesa di studio più preciso attraverso esami radiografici.

14. – M. SPANZOTTI e AIUTI. Sposalizio della Vergine (particolare). Torino, Museo Civico.

evidente, ma la scena è qui tanto più ricca, robusta, raffinata. Che di qui Defendente abbia attinto a piene mani è chiaro: le cinque figure d'uomini a sinistra dall'alto in basso, viste di faccia, passeranno in lui subendo le più varie inflessioni; così pure le più alte a destra. Anche Gerolamo Giovenone ne trarrà elementi di repertorio. Di più: nel 1513 egli eseguirà una replica della « Disputa », alterando il fondo in un ambiente desunto dallo « Sposalizio »; un altro pittore farà una seconda replica in quegli anni (collezione Gattinara) e Defendente nel '26 daterà e firmerà una terza replica (Museo di Stoccarda). Ma quel che Giovenone e il Ferrari

comprovarono, presentando apertamente la dichiarazione della loro fonte e le personali divergenze, fu purtroppo da alcuni dimenticato.

Lo «Sposalizio» è opera di rara compiutezza di stile (fig. 14, 15). Fu forse tagliato in basso? Non pare, come non lo fu la «Disputa» poi-

15. — M. Spanzotti e aiuti. Il Tempio. (particolare dallo Sposalizio della Vergine). Torino, Museo Civico.

chè le repliche la presentano nello stesso taglio; ma variano fra i due dipinti gli accenti dell'artista. Le figure di nuovo son schermo, non entrano, al più risalgono. Un movimento ad onda le percorre in primo piano, rialzato dal Sacerdote; le altre figure collegano il ritmo ai

pilastri; ma le lesene d'oro a disegni « rinascimentali » in accurata e pur rapida esecuzione a segno scuro ombrato, contro cui frammenti di trabeazioni si spingono in diagonale, staccano lo sfondo dall'av-

16. – Defendente Ferrari. Adorazione del Bambino (scomparto centrale del Trittico), 1511. Avigliana, S. Giovanni.

venimento come spingendo questo di qua dal quadro. I personaggi hanno stoffe intatte o marezzate; al S. Giuseppe in rosso e viola, scheggiati come vetro, si contrappone la Vergine in accordo di rosa-

fragola ghiacciato e di nero: una preziosità da grandi occasioni nella storia della pittura. Notevole è la varietà dei tipi, dai vecchi barbuti (il S. Giuseppe è un tremore di fili luminosi, di trasparenze perlacee sulle carni e nella liquidità degli occhi; volto battuto dall'emozione sottile delle ombre) alle donne lisce e sbalzate, (dove qualche singolarità personale di aiuto è innegabile) con immissioni di parlata lombardo-emiliana nel taglio e in dettagli di moda. Il tempio è un capolavoro: approssimativo nelle membrature ma pervaso di spiritualità. Le quinte scandite si profilano misurando i vuoti per vicenda instancata di lumi e ombre che toccano lesene, capitelli, arconi, modanature di basi, sbattendo in riflessi, agendo di volta in volta con valore di disegno, di piano, di colore. Qualche fresca macchietta fra i pilastri conduce più presto al « triforium », d'oro, battuto dai colori attutiti di figurine e oggetti sotto le sue arcate. Il tempio forse fu immaginato liberamente sull'esempio del Duomo e della Certosa di Pavia (27), ma la scienza spontanea e commossa delle vicende del lume rinchiuso venne certo dalle sublimi poesie del Bergognone. Il pittore dello « Sposalizio » anche qui distrusse ogni spunto, ne fece parola sua; quella navata è realizzata nello stesso brillìo dell'oro non steso come strato sordo ma pennelleggiato, umanizzato in ogni filatura, in ogni chiazza, in concorde fusione col disegno dei particolari architettonici in toni d'ambra o di noce trasparenti. Anche tutto ciò, Defendente non lo conobbe. Egli trarrà di qui gli interni di parecchie pale e quelli, deliziosi certo, dipinti su alcuni stalli del coro di S. Girolamo di Biella (28); e la ricchezza di elementi architettonici diventerà in lui curiosità per l'apertura

---

(27) L'idea del VESME, *I principali discepoli*, cit., che nel « triforium » possa esservi un ricordo delle architetture decorative di Matteo Sanmicheli è suggestiva ma le date dei suoi lavori in Piemonte non concordano con le pitture, risalenti (come tutti gli elementi toccati, riuniti, dimostrano abbondantemente) a molti anni prima. L'arcone d'apertura sul tempio, poi, riprende motivi ornamentali già di comune repertorio nell'architettura e scultura decorativa lombarda alla fine del secolo precedente. E va tenuto presente un disegno d'interno di tempio, eseguito dal Bramante e da cui B. de Prevedaris trasse, nel 1481, una incisione.

(28) Vedi V. VIALE, *Cat.*, cit., tavv. 78 a 81. A parte l'episodicità degli sfondi architettonici di un tempio in quei pannelli e del carattere sempre narrativo anche negli interni di camere, la mancanza di legamenti fra le membrature incerte dimostra in Defendente un senso dell'ambientazione del tutto diverso da quello che guida gli interni dello « Sposalizio » e della pala Contini. Le illogicità di vedute e prospettive negli sfondi ferrariani son necessarie al suo narrare svagato; nello « Sposalizio » invece v'è un'aderenza intima, se pur empirica, a tutta una nuova visione e ordine morale.

17 – DEFENDENTE FERRARI. Adorazione dei Magi. Leynì, Duomo.

di vedute moltiplicate, dispersive (fig. 17). Saranno interni vivaci (qualche pencolante quadratura è d'aiuto) ma la maestria sovrana, la liricità dello «Sposalizio» son lontani ormai: un canto senza echi, del suo maestro.

Lo «Sbarco della Maddalena» apparteneva ad un polittico probabilmente indipendente da quello dello «Sposalizio», forse unendosi ad altre storie della Santa ora perdute, a meno che fosse collegato con episodi di Santi diversi, riunendosi con i pannelli di «Santi» a Brera. Certo il rapporto con questi ultimi indica contemporaneità

18. – DEFENDENTE FERRARI. Interno di chiesa (dossale di coro), 1523. Biella, S. Gerolamo.

di momento ideativo ed esecutivo di un medesimo maestro. Nello «Sbarco» lo sfondo si vale di architetture — il grande prospetto arcato è della stessa famiglia del «triforium» nello «Sposalizio» — e di paesaggio aperto. Il terreno lucido e livido che sa ancora di quello dell'«Adorazione del Bambino», allo stesso Museo Civico, di Martino Spanzotti verso il '90, si cosparge come in quello di radi cespugli di fragole. A sinistra i due principi in sontuose damascature su tinte di raffinato timbro (marroni, rossi-cupi) presentano nelle gambe una fattura a pennellate conformanti, pastose che sviluppano morbidamente, mantenendo intatta la propria densità fresca di materia. Il S. Sebastiano nel primo pannello di Brera è fratello, in ogni valore, ai principi. La Maddalena profilata, pare ricercare altri spunti con quel monumentale panneggio a enormi scanalature fortemente plasticate a fascio: quasi una base di stoffe che sorregga il corpo sospeso, lasciando sbocciare solo la tenerezza alitata delle mani e del viso, come radianti per un'illuminazione interna fra il rosa, l'aranciato e l'avorio. Illuminazione che piaceva a Martino e che c'è, più pallida, nella Madonna dell'Adorazione di Anversa, in quella del-

l'Adorazione di Torino e sarebbe ancor visibile nel trittico della Sabauda e in altre opere se non fossero parecchio spellate; c'è anche, ma purtroppo deturpata, in una « Madonna con S. Anna » al Museo Civico torinese che avrebbe stilisticamente fatto lega col gruppo Contini-Fontana con buona fortuna se, da pala a figure quasi in grandezza naturale, non fosse stata ridotta per tagli a un modesto frammento e se ripassature non la velassero nei visi femminili (non forse con un certo sapore di tipo giovenonesco nella Vergine?) mentre ben leggibile rimane il Bambino.

Nello « Sbarco » è sensibile un certo appesantimento di qualità in alcune parti oltre a ripassature; non tale da svisare gli alti valori. I due pannelli di Santi a Brera sono ottimi, specie la Santa Lucia. Per il pannello con due « Santi e donatore » all'Albertina di Torino, la parentela con il panneggio della Santa di Brera è chiara; ancor più viva è, nel capo, la comunanza di stile con tipi spanzotteschi nel gusto delle ultime « Pietà » (di Sommariva e Allario, distanti fra loro al massimo un decennio). Ma la qualità mi par minore (per certe durezze di panneggi) anche se notevole e i caratteri del volto del donatore sono insoliti (come certi timbri di colore), così da complicare l'inserimento fra i dipinti precedenti. A parte ciò il pannello dell'Albertina è di primaria importanza. Esso presenta nella Sant'Agata un riscontro stringente col « Cristo benedicente tra angeli » nella lunetta della « Pietà » di Sommariva; ma anche la veste del devoto lega con panneggi della prima maniera di Martino fino agli affreschi, e altrettanto lega (si guardi anche il risvolto stratificato della sopramanica) con partiti di pieghe delle tavole Contini-Fontana. Opera quindi di particolare significato in questa nostra ricerca di collegamento regolarmente scalato fra Martino e l'autore delle pale suddette. Chiara conferma, anche (a parte tutte le altre già incontrate) che il complesso di quelle pale è di datazione susseguente — a distanze ravvicinate — al complesso spanzottesco del primo tempo, il quale, a sua volta, non consente d'esser protratto gran che al di là del varco del 1500. I santi dell'Albertina potrebbero — datandosi tra il 1500 e il 1505 — essere un ottimo ponte di passaggio tra due aspetti d'una personalità che maturi il suo linguaggio dalla prima maniera già nota a opere come il Trittico del Duomo, mentre il gruppo Contini segna, di fronte ai medesimi santi e al Trittico un assestamento compiuto, immediatamente susseguente.

Considerate le grandi opere suddette, vorrei fermar l'attenzione a fattori il cui carattere e la cui derivazione non sono ancor chiari e che potrebbero meglio definirsi. La trattazione dei panneggi schiacciati, la altrettanto singolare gamma di colori, non si spiegano con riferimenti alla Fiandra nè a gusti tedeschi. Timbri di Defendente potranno in parte ricondursi a spunti nordici e suoi temi a esempi fiamminghi; dopo che a lungo s'era parlato genericamente di fiamminghismo, il Viale dimostrò con puntuale riferimento come una parte d'opera tarda del Ferrari riprendesse di peso un tema del repertorio rogeriano (29). Ma qualunque sia il discorso da tenere per Defendente (che in certi casi guardò a modelli — forse — anche di Barthel Beham), per il complesso Contini-Fontana nè Fiandra nè Germania, nè Francia, dànno la chiave del linguaggio stilistico e di certe fonti che lo sostengono. Nel 1500-1510 le correnti più sfarzose di Fiandra sono appena all'inizio, fuori di ogni possibilità di influire sul Piemonte, già ricco, in chiese locali, di polittici fiamminghi (Roger compreso) più antichi e d'altro gusto, ma che era in quegli anni invece conscio, se mai, del fiamminghismo riveduto di uno spagnolo (il Bermejo) e non d'altro. Una ricerca scrupolosa, per quanto vasta, non approda a risultanze sostanziali in quel campo; nè per le scuole tedesche il frutto è maggiore, poichè fra le innumeri produzioni delle scuole di Germania meridionale del tempo non c'è che lo sfarzo esteriore, la profusione di gioielli e colori ad indicare un gusto quasi internazionalizzato in quel momento, ma nessun contatto di forma, di specifica trattazione cromatica o di scelta delle sue gamme. La sfera d'influenza che verso il 1500 irraggia in Piemonte è più vicina, per questo forse più trascurata; ed è duplice.

Che il Bergognone avesse dato assai a Macrino d'Alba è noto; si è visto qualche richiamo in Spanzotti giovane; ma erano aspetti facilmente individuabili. Il gruppo Contini-Fontana assorbe ed assimila dal Bergognone più tardo, quello delle accese, liriche pitture dell'Incoronata di Lodi che partono dall'inizio del '500 e sono quindi, per il Piemonte, desunzione freschissima al pari di quelle da altre tavole del lombardo, di quegli stessi anni (30). È una miniera per i nostri dipinti in questione: innanzi tutto il particolare gioco di fran-

---

(29) Vedi V. Viale, *Guida ai musei di Vercelli*, 1935, pag. 95, tav. XXXVIII.
(30) Per riproduzioni vedi A. Venturi, *Storia, ecc.*, VII (IV), 1915, figg. 594 sgg.

gimenti formali (nel Bergognone sviluppati sull'ultimo Foppa) in trama serrata di percorsi, gelati in crinali di luce, che nelle tavole Contini-Fontana acquistano maggiore e più affascinante costrizione, lasciando però trasparire la sorgente: ad esempio l' « Annunciazione », la « Visitazione », la « Purificazione » dell'Incoronata. Di là derivano anche la forza del colore, le accensioni e i barbagli dell'oro caldo ed espansivo, le inquadrature di riveduto rinascimentalismo, broccati a medaglioni, qualche tipo che il piemontese complicherà con ricordi francesi (ed ecco riapparire il « Maitre de S. Gilles » nel S. Giuseppe dello « Sposalizio », mentre una figura di donna di profilo, nella « Presentazione al Tempio » del francese, potrebbe aver la sua parte per la Madonna nella « Disputa » Fontana, non spiegandosi questa solo con un esempio prossimo del Bergognone, del quale ultimo, d'altronde, le impressioni straniere sono ancora da precisare partitamente), filature di capelli, lievi tocchi ombranti. Grande artista l'autore delle pale piemontesi, per rivivere in sè, appena note, le pitture di Lodi assaporandone il meglio e riesprimendolo con esclusiva individualità!

Ma vi è poi un altro filone più nascosto e la cui ricerca potrebbe parere ingegnosa se più elementi non inducessero ad affermarlo. Sono impressioni ferraresi, trapelanti per infiltrazioni plurime, fra cui potrebbe anche annoverarsi una congiuntura finora non meditata. È negli ultimi anni del '400 che un gruppo di miniatori emiliano-ferraresi lavora per il grande messale di Domenico della Rovere, poi arcivescovo di Torino (Museo Civico, ivi): ne dirigeva l'esecuzione il famoso Francesco Marmitta, aiutato dalla scuola (31).

Il messale — in cui i Santi della diocesi torinese non compaiono — non fu ordinato per il duomo di Torino, ma il prelato dovette averlo presso di sè negli anni dell' arcivescovato; che l'opera poi sia passata in proprietà del Duomo solo assai più tardi non renderebbe irragionevole l'ipotesi ch'essa fosse nota almeno alla curiosità degli artisti che a quegli anni o poco dopo lavoravano per la diocesi di

(31) Il messale è conservato al Museo Civico di Torino; è noto più che altro per la stupenda « Crocifissione » ma racchiude un gruppo cospicuo di splendide scene. Per il principale maestro, vedi P. Toesca, *Di un miniatore e pittore emiliano, F. Marmitta,* in « L'Arte », 1949, pag. 35 (con l'esclusione di precedente identificazione di F. M. con Giovanni Marco da Parma calligrafo). È chiaro che per parte nostra il riferimento al Marmitta (di cui il Messale riflette la prima maniera, poi parecchio trasformata) non implica richiami precisi di stile con la corrente piemontese in questione ma suggestioni varie che agirono — come ripetutamente accenniamo — in concorso con altre sorgenti di provenienza ferrarese.

Torino o per il Duomo stesso. Ciò significa la divulgazione di modi ferraresi tra il Cossa e il de' Roberti. A ben guardare in parecchie opere piemontesi verso gli ultimi anni del '400 o meglio del primo decennio del '500, si riscontrano impressioni provocate da modi di Ferrara ed è una direzione che nel gruppo Contini si mescola al filone bergognonesco mentre in altri artisti agisce, bene o mal compresa, in concorrenza con altre tradizioni. Il panneggiare assume nel gruppo Contini una evidenza, una robustezza, una freddezza levigata dal lume, una qualità di cristallizzazione naturale che poterono essere eccitate dalle tinte, dal tratto, dalle luci di alcune di quelle miniature. Queste comunque, se agirono, non agirono da sole ma furono accompagnate da impressioni, non più precisabili, di pitture (32). Se ci appoggiamo anche a Ferrara infatti, parecchie cose non chiare di varie regioni piemontesi trovano migliori possibilità di spiegazioni, poichè talvolta per timbri di accento italiano nord-orientale, le influenze lombarde, anche quelle di Butinone e Zenale (non immune il primo da echi ferraresi) dànno appoggi solo secondari. Risonanze robertiane sono alla base di insoliti contrasti di neri e tinte acidule nello « Sposalizio » e in energiche stilizzazioni e arresti del tratto. Nello « Sbarco » i principi, come il « Mago moro » Contini sviluppano la plastica delle gambe in una fitta risalita di piegoni che la materia del colore crea energica ma non risentita, in un modo che potè essere suggerito solo dall'ambiente robertiano, trasponendo poi il pittore piemontese l'esperienza lineare in esperienza di colore. Ma il filone non si arresta qui, trapela nel ciclo di affreschi di Ivrea in alcune scene più urtate; trapela per vie certo traverse e anche volgari nella stessa pittura aostana (33). Vi è di più: mi pare che in alcuni sfondi di prossime e di più tarde « Deposizioni » di correnti opposte (Gandolfino d'Asti e Defendente)

---

(32) Per la complessità, gli intrecci di correnti padovana, emiliana, lombarda più o meno infiltrate di altri apporti, si riveda quanto detto alle note 8, 14 e 16.

(33) Nel quadro che si è delineato, le interferenze ferraresi in Ivrea non stupiscono; e poichè la grande « Crocefissione », insolita in Piemonte, non si esaurisce ricollegandola al Fouquet, può essere opportuno richiamare lo schema di Vicino da Ferrara, che potè essere conosciuto (insieme ad analoghe composizioni di quella scuola) anche nell'ambiente valsesiano, oltre che nella zona più occidentale. Per la Valle d'Aosta certe aspre rappresentazioni (alcune parti del complesso di Issogne) non sono poi così incomprensibili viste alla luce di quella larga volgarizzazione ferrarese-padovana, trovando appoggio in parecchi affreschi della Lombardia occidentale che riprendono in termini elementari tipi e forme di quel che fu il punto di partenza: il ciclo di Schifanoia, il cui patrimonio formale finì di esaurirsi in lontani echi anche in pittori « vaganti » nelle valli più discoste.

spunti iconografici del Calvario, animato o addirittura esaltato, provengano da esempi ferraresi (nella cerchia del Costa).

Ma vi è un problema assai attraente che qui si lega, quello di due vetrate del Museo Civico torinese, una « Fuga in Egitto » e una « Disputa », provenienti dal Castello di Issogne, che non ebbero finora una vera e propria attribuzione; la determinazione generica verte su « produzione lionese ». Per una vetrata, invero, può anche esservi scissione fra regione del cartonista e regione di fabbricazione ma qui, per il cartonista, la paternità di un francese non convince. Strane vetrate, con quell'interno della « Disputa » colmato dalle figure, col forte accento delle spesse aureole e dei larghi nastri di capelli del Cristo, con le espressioni grevi; o quell'esterno della « Fuga » con la Vergine dal viso distorto ed acuto, vesti di un sapore cossesco, un fondo di campagna con figurette filate luministicamente (l'episodio, da vangeli apocrifi, della mietitura miracolosa) in timbri argentati e gialli-oro (34). Un accento di Ferrara, a tratti, vi punge ma vi è pure una mutazione, una addolcita, più fluida conduzione del segno, un'alterazione di moduli, un cambiamento di tipi. Non ci si nasconde un richiamo allo « Sposalizio » Fontana per il S. Giuseppe della « Fuga » o per il vecchio in rosso e arancio con turbante nella « Disputa » della vetrata. Non troverei soluzioni al doppio richiamo se non supponendo, nell'ambito di questi echi ferraresi in

(34) Il gusto generale delle vetrate in Francia tra i due secoli oscilla fra una desunzione da modelli di pittori francesi risolti con un gusto decorativo timido, e una decisa elaborazione del « décor » rinascimentale italianizzante mentre la composizione, specie per la cerchia lionese cui abbiamo accennato, si rifà spesso al ricco repertorio tedesco, vedi J. L. Fischer, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig, 1914, pagg. 125-126 (può interessare un raffronto con una « Fuga in Egitto », fig. 55, della Cattedrale di Châlons, di timbro spiccatamente locale arcaico). Per le vetrate ferraresi vedi S. Ortolani, *C. Tura, F. del Cossa, E. de Roberti*, 1941, tavv. 63, 64, 67, 121, 122. Di diverso carattere dagli esemplari di Issogne sono le numerose vetrate al Duomo di Aosta, già dal Toesca, *Aosta* (Catal. cose d'arte, ecc.), 1911, pag. 25 e sgg. definite, senza riferimenti, di arte svizzera. Giustamente il Viale, *Cat.*, cit., pagg. 105 e 221, tavv. 305-308, le ricollega invece ad arte francese (si vedano le inquadrature, i motivi decorativi, i tipi). L' « Assunzione » però ed ancor più la « Natività » (figg. 308 e 307) hanno un carattere particolare, non sono cioè concepite per intense e vaste zone intatte di colori uniti ma giocano su una larga trattazione chiaroscurale, un mosso e inquieto linearismo dai moltiplicati accidenti interni. È vero che tipi d'angeli sono uguali nei due gruppi di vetrate, comunque quelle due si staccano per tutt'altro linguaggio di realizzazione vetraria e della pittura che ne fu a base. La Madonna della Natività ha un trattamento di panneggio che può essere confrontato con quello della « Fuga » di Issogne e converrà studiare anche la tipologia.

Piemonte, un riattacco di vetrate e « Sposalizio » a medesimi impulsi, in una personalità piemontese che li rivive. Diversità parziali posson da un lato derivare da più aperto riferimento a Ferrara ove aveva operato come cartonista il grande Cossa, e dall'altro a inevitabili alterazioni nella fabbricazione. Servì di base forse un modello ferrarese? Ma furono le vetrate compiute in una bottega piemontese? Sarebbe questo un punto d'appoggio per riprendere il tema dello Spanzotti « pictor vidriatarum »? e come v'era analogia tra le opere giovanili dello Spanzotti e le vetrate già al Santuario di Crea (ora al Museo Civico torinese) in analogo stile, si dovrà proporre ora un parziale accordo tra queste più tarde vetrate e i dipinti del gruppo Contini comprovando ascendenza comune e spanzottiana? E si compierà il passo, senza temere una forzatura non autorizzata da anelli di congiunzione, fra il primo Spanzotti e il maestro Contini-Fontana?

Vorrei citare adesso, ed ho indugiato espressamente, le diciotto «storiette dei Santi Crispino e Crispiniano » al Duomo di Torino, (fig. 19) diverse per alcuni lati e per altri vicine allo Spanzotti giovanile e della maturità; con accordi e contrasti anche col gruppo Contini di cui si dovranno pur guardare bene le figurette di sfondi e quelle della cavalcata dei Magi (v'è del Ferrari certa gracilità del segno; ma non son suoi lo spirito, la composizione, il ritmo). Storiette — quelle diciotto — di alta poesia: racconto piano, misurato, di una delicatezza a volte soffiata. La « Nascita », la « Preghiera in chiesa », la « Scena della prigione », propongono interni ed esterni ove l'intimità e il respiro nascono dal più semplice accostamento di piani chiari, dove lo spazio sorge con la vicenda elementare di stesure luminose, quale in Lombardia era stata insegnata un venticinquennio prima dal Foppa a S. Eustorgio e qui, dal piemontese, sviluppata a sorreggere episodi con segno lieve, con fanciullesca freschezza, in uno sgranarsi di note di colore vivaci, pure, godute, trattenute in intonazione che stacca e non discorda dai fondi uniti; una sospensione di vite e di azioni quale la pittura piemontese ha conosciuto una volta sola: questa. Gli interni maggiori (di chiesa, ad es.) implicano un'aggiornata ricerca prospettica semplificata ma grandiosa, disegnata leggermente ma sicura, in cui le figurette non occupano con piena realtà il loro posto, sempre risolte in piani stratificati sui piani di sfondo (buon prodromo alle grandi pale Contini-Fontana). Spazialità sensitiva, squisita e

19. – M. Spanzotti e aiuti. Storiette dei Santi Crispino e Crispiniano (La nascita; l'educazione cristiana; la preghiera in chiesa). Torino, Duomo.

colma di « Stimmung ». Le storiette, delizia di « petit maître », contengono elementi di linguaggio per un trentennio di pittura: dalle pale Contini-Fontana alle storiette che Defendente produrrà, sovente ricordando o anche quasi replicando temi di esse.

Credo non manchi neppur qui qualche saporoso accento di Ferrara, fra cui la particolare finezza e i risalti limpidi di tinte su delicati sfondi. E i putti della « Preghiera in chiesa », stranamente richiamano il taglio del fanciullo nell'ex-voto di Gianfrancesco Maineri, del 1502, ora alla collezione Kress di New-York (35). Ma con quanta

(35) Vedi R. Longhi, *Ampliamenti all'officina ferrarese*, in « La Critica d'Arte », 1941, fig. 69.

poesia nel piemontese che carica l'atmosfera di intensa sospensione spirituale. Per il carattere e l'iconografia di questi interni si potrebbe anche richiamare più esteriormente il francese « maestro di S. Sebastiano », autore di alcune storie del Santo e della Vergine, pittore dalle configurazioni architettoniche più robuste e sonore, con maggior spessezza nei panneggi. Non sosteniamo che il pittore dei pannelli torinesi sia stato influenzato dal francese; quest'ultimo, ritenuto identificabile con Josse Lieferincx, ebbe nel 1497 l'incarico di un polittico con storie di S. Sebastiano in collaborazione col piemontese Bernardino Simondi che morì nel 1498, lasciando proseguire il collega solo (36). È esatta l'identificazione col Lieferincx? Non si può dire con assolutezza. Del Simondi non si sa nulla. Ma quel che è certo è che fra i rari dipinti francesi del tempo in cui si trovi qualche riscontro coi piemontesi, le tavole del Lieferincx stanno a presentare alcuni tipi che poi il gruppo Contini-Fontana riecheggerà pur assoggettandoli ad una profonda elaborazione. Fu il Simondi in contatto con lo Spanzotti e con altri piemontesi portandone spunti in Francia? o influì egli stesso su quelli? Interrogativi a cui non si può rispondere, accontentandosi di proporli.

Il gruppo Contini-Fontana ammette datazioni relative ma abbastanza precisamente delimitabili per via del *terminus ante quem* della « Disputa », anteriore al 1513 (data della replica del Giovenone) di qualche anno. Le diciotto storiette son più antiche, più tarde del 1502 e, come a ragione pensa il Viale, non oltre il 1508. Dalle storiette e dal prossimo trittico del Duomo si dovrà passare nel tempo alla « Disputa », ai « Magi » Contini, allo « Sposalizio » deducendo, per i due ultimi, che la più profonda elaborazione degli sfondi implichi un momento più tardo della « Disputa » ma non oltre il 1510-1512. Ci si chiede ora se, dopo questa sistemazione, non si possa concludere con la sutura fra le opere spanzottiane più certe e quelle Contini-Fontana, (fatta sempre la debita parte agli interventi di aiuti

---

(36) Vedi Grete Ring, op. cit., tavv. 143-144. Interessa notare fra le storiette di Torino come la « Nascita », per l'iconografia si rifaccia, semplificandola, ad una scena del polittico di Bartolomé Bermejo al Duomo di Acqui. La « Presentazione al Tempio » dello stesso Bermejo si lega per qualche forma ad una delle storie del Lieferincx. Queste ultime furono in passato attribuite impropriamente al Bermejo. Il doppio rapporto può far meditare ma non è facile interpretarlo e chiarire se, per la « Nascita », riguardi solo una derivazione comune da molto più antico soggetto fiammingo (miniature), o un più stretto contatto.

che furono più di uno, oltre al Ferrari) sul perno degli affreschi d'Ivrea, dei Santi dell'Albertina e delle diciotto storiette. L'esempio critico non persuasivo della recentemente configurata personalità lombardo-ligure di Carlo Braccesco ci trattiene da una fusione che potrebbe parere azzardata; quello del Foppa che parte dal bembismo (certo già di robustezza gravida di sviluppi) per raggiungere la solennità dell'ultima « Adorazione dei Magi », ci incita. Del resto, come il Foppa rimase nordico di fronte al rinascimento, in un clima sostanzialmente non antitetico dalla prima all'ultima opera, anche le opere dello Spanzotti e del gruppo Contini non rinnegano una medesima posizione spirituale, per quanto allargata. I tre maestri sono le vette della pittura tardo gotica dell'Italia nord-occidentale; se Foppa segna l'apice della forza, il maestro dell'Annunziata del Louvre (Braccesco?), lo segna nella fluidità di vita e nella contemplazione paesaggistica, il maestro della Pala Contini (Spanzotti) nella magica fantasmagoria cromatica e nell'ultima rievocazione del mondo « cortese ».

Fu il maestro della Pala Contini lo Spanzotti? o c'è da supporre che in quel pittore si celi qualche francese di quelli che dipingevano per la corte di Savoia? Ma quale francese avrebbe potuto entrare in Piemonte con un bagaglio artistico così italiano? E se era — com'è — piemontese, per giunta nutrito di risonanze spanzottiane lampanti, si può ammettere l'esistenza, non dico di un secondo grande pittore accanto allo Spanzotti ed anche con linguaggio collegato al suo — cosa in sè per nulla strana — ma di un pittore che all'inizio del secolo (nessun dipinto del gruppo Contini sorse tanto prima del 1505) giungesse a creare di colpo — artista nato maturo e di vasto patrimonio culturale su una base imprescindibilmente spanzottiana — la grande « Adorazione dei Magi » e le pitture connesse, producendo fertilmente lungo un decennio, per poi tacere, così come avrebbe taciuto prima? (37). La ricerca di una sutura, grazie ad elementi che

---

(37) La Gabrielli, *La Mostra*, cit., propone in via di ipotesi provvisoria di leggere la sigla della « Disputa »: A.A.F. invece che: M.F., con possibilità di svolgerla: Amedeo Albini fece. E accennando al numeroso gruppo di artisti attivi alla corte di Savoia fino all'inizio del '500, cita fra i più noti, oltre all'Albini, Nicolao Roberti. Tuttavia i due a parte tutte le altre ragioni, sarebbero da escludere senz'altro per il gruppo Contini-Fontana. Il Roberti già attivo a Lione nel 1455, formatosi quindi almeno verso il '50 in pieno gotico internazionale, non poteva, a partire dal 1500 circa — dopo cioè cinquant'anni di pittura — rifiorire in dire-

ragionevolmente e concordemente la consentano, deve esser rifiutata a favore di una cesura che può eliminare qualche esitazione ma a patto di sostituirla con un intero complesso d'incognite, non solo, ma — quel che è più grave — di improbabilità o di aperte impossibilità?

Noi non intendevamo giocar di spostamenti per giungere alla agognata soluzione di un enigma; ma chiarire un periodo, interpretarne personalità, ordinarne il più controverso materiale, illuminarlo negli spunti, nei concatenamenti, nelle scissioni (38). E se il « Maestro della Pala Contini » è Martino Spanzotti, le opere illuminate, di per sè, ci convinceranno.

LUIGI MALLÉ

---

zione così opposta; per l'Albini, attivo già dal 1463, è pure da escludere un simile rivolgimento al fine della sua carriera, svoltasi prevalentemente in altra zona, in Savoia, fra gusti d'altro timbro.

(38) Nel giro di questo movimento d'opere conviene indicare alcuni dipinti la cui discussione nel testo avrebbe intralciato. Dipinti comunemente attribuiti allo Spanzotti ma che, sebbene in parziale accordo col suo fare tardo, escludono la sua esecuzione e, in un caso, anche la sua più stretta influenza:

1) « Madonna in trono », Accademia Albertina, Torino (vedi V. VIALE, *Cat.*, cit., tav. 52, pag. 62). In rapporto con il « Trittico » della Sabauda. Ideazione e disegno sviluppano accenti legati al linguaggio di Martino, ma v'è altro spirito. Le tipologie non sono spanzottiane; certi rapidi scorci nei nudi neppure, alcuni acciacchi di stoffe ne evadono, al pari del repertorio ornamentale del trono. Da meditare è il richiamo da un lato allo Spanzotti giovane, d'altro lato allo Spanzotti tardo, senza decisi accordi nè con l'uno nè con l'altro. Il viso dell'angelo a destra non è neppure di origine piemontese, iconograficamente. Ritengo l'opera dipinta da anonimo maestro, di versatile cultura (con timbri anche forestieri), impressionato da Martino entro il primo decennio del '500. La leggibilità della tavola è compromessa da ripassature.

2) I due pannelli di « Santi » all'Istituto Rosminiano di Stresa. Attribuzione a Martino, di G. ANSALDI (« L'Arte », 1936, pag. 168), respinta dal VIALE (*Catalogo, cit.*, pag. 61, tav. 42) che vi sente un maestro d'ambiente spanzottiano. Per la non persuasiva attribuzione del RAGGHIANTI, vedi nostra nota 8. Così forte è il carattere lombardo da far pensare a pittore forse di provenienza lombarda che abbia agito nella zona marginale del Piemonte, risentendo qualche modo spanzottiano di cui peraltro poteva riecheggiare aspetti per riattacco comune ad una stessa fonte lombarda. Fini dipinti, con momenti estranei alla cultura figurativa piemontese (il S. Sebastiano) e con preziosi arcaismi.

3) La « Nascita del Battista » e la « Deposizione » al Louvre. Edite da G. FRIZZONI (« L'Arte », 1906, pag. 421) al nome di Defendente. Se gli accenti di linguaggio defendentesco erano palesi, non potevano non colpire gli schemi non ferrariani, al pari di alcuni tipi. Il VESME (*I principali discepoli*, cit.) e A. M. BRIZIO (*G. M. Spanzotti*, cit.) le assegnarono a Martino; poi, la BRIZIO stessa nel 1942, op. cit., le restituì al Ferrari. La questione, ci pare, va impostata sulla divergenza tra ideazione ed esecuzione. Nessuna scena mai nel Ferrari è concepita su principi analoghi a quelli della « Nascita »; per la « Deposizione » lo schema è senza dubbio quello (ma ampliato) delle cinque « Pietà » di Martino (affresco compreso). La « Deposizione » si completa per desunzioni da altre opere del gruppo Contini-

Fontana. Anche particolari di vesti, modi di lumeggiare o di tratteggiar ombrature, riportano allo stile tardo di Martino; eppure il segno è secco e, al confronto, povero; i corpi si riducono in dure distorsioni. Il pittore par costringere una personalità ben precisa in forme apprese da un maestro ricalcato, replicato, senza poterlo assorbire, travisandolo poi anche in una spazialità squinternata (« Nascita ») o in un muraglione di corpi (« Deposizione »). Si tratta, probabilmente, di lavori eseguiti da un allievo (non Defendente) a bottega di Martino, o forse anche in iniziale fase di indipendente attività, in tempo prossimo alla « Pietà » Allario-Caresana ma ormai con totale esecuzione personale e con certa libertà di elaborazione su composizioni avute da Martino. Opere molto importanti, a provare l'irreducibilità di stile anche quando derivazioni di figure o di gruppi sono puntuali, e a ribadire l'inassegnabilità di invenzione e di gran parte della esecuzione ad allievi di tutto il gruppo Contini-Fontana, confermando, dal lato opposto, con abbondanza di elementi, la convergenza di Martino e del maestro delle pale Contini-Fontana. Riferimenti ulteriori d'opere esorbiterebbero dal presente assunto. Si tenga conto tuttavia della necessità di più attento studio degli incontri che avvennero in zone limitrofe, o anche in medesima zona (Casale) tra la corrente spanzottiana-defendentesca e quelle di Macrino d'Alba e di Gandolfino d'Asti; con conseguenze limitate ma non per questo meno degne di circostanziata considerazione.

NOTA AGGIUNTIVA

Mentre il Bollettino era già in corso di stampa apparve su « Paragone » (n. 49 pagg. 50 e segg.) una nota del dott. Mina Gregori: *Due opere dello Spanzotti* a presentare essa pure la « Madonna allattante » di Anversa ed unendola ad una « Madonna in trono » già coll. von Tucher, Vienna, con l'attribuzione di entrambe al piemontese. Rileviamo nello scritto la coincidenza con nostre induzioni circa un rapporto dello Spanzotti con l'ambiente dei maestri vetrari lombardo- piemontesi attraverso cui poterono filtrare in Piemonte (ma abbiamo cercato di chiarire che non fu per quella sola via) elementi culturali ferraresi. Ma al di là di ciò non possiamo concordare con le conclusioni attributive della Gregori nè — tanto meno — con i termini d'individuazione della personalità spanzottiana e inevitabilmente della defendentesca. Oltre che la stessa illustrazione, faccia a faccia, dei due dipinti suddetti (« Paragone », citato, tavv. 26 e 27) flagrantemente sconfessa l'accostamento fra loro (mano, scuola, interessi, qualità, del tutto incompatibili), ci si chiede quale possa mai essere l'immagine complessiva della carriera spanzottesca per incastrarvi un dipinto come quello Tucher, dove non un solo elemento trova riscontro col linguaggio — giovanile o tardo che sia — di Martino. E come far collimare la raffinatezza signorile e intellettuale del velo della « Madonna » Tucher con la insistenza manierosa, al riguardo, di quello della « Madonna » anversate? Quando mai la forma spanzottiana ha ammesso l'assorta astrazione — di filiazione pierfrancescana — del sospeso, bilicato volto della « Vergine » Tucher (con quello stacco ombrato dall'aureola, per giunta)? O quando una simile prospettiva di conchiglia nella nicchia? Su quale base positiva gettare simile dipinto in un « curriculum » sempre contrario?

Conveniamo con la datazione non tarda degli affreschi di Ivrea; così pure su spunti figurativi e cromatici fouquetiani, in essi (ma quanto — s'è detto — ormai subordinati a successive ondate di ben altra provenienza); non crediamo poi così semplice il riattacco alla forma « arcaica » borgognona dato che, per le vaste infiltrazioni lombarde nella pittura francese provenzale di fine secolo, il rapporto tra Italia nord-occidentale e Francia sud-orientale (in sfera ricca di esperienze non solo borgognone) si complica rapidamente di successivi scambi nel dare e avere: ed a un certo momento, dalla Lombardia, elementi foppeschi, bergognoneschi e del Bramante agirono contemporaneamente o quasi, e parallelamente, ad es. sullo Spanzotti come sul « Maître de S. Sebastien » (e certo anche sul rustico Nicolas Dipre, senza per altro che nulla ne risulti « all'attivo » di Martino). E rimane pur sempre tra l'uno e l'altro ambiente, l'enigma del Simondi († 1497). Quale fu l'educazione di quest'ultimo? Fu lui a divulgare certi modi lombardi presso il Lieferincx? E da quando? Tornando a Martino, come, fra gli affreschi di Ivrea, che starebbero ad indicare quel complesso clima, possano addirittura incunearsi — e lasciando « soltanto il frattempo necessario » — i Santi e Sante di Stresa, è inconcepibile: tanto forte è lo spostamento, perfino iconografico di questi, verso oriente. Per l'affresco di Rivarolo poi, proprio un certo rapporto con gli angeli della tavola Tucher avrebbe dovuto indirizzare la collocazione di entrambe le opere fuori del « corpus » spanzottiano, ma ponendo addentellati con quel mondo da cui lo stesso Spanzotti trasse parte della sua cultura; ferme restando le divergenze fra quelle due pitture che, se mai, andranno studiate per la ricostruzione di un'altra zona oscura della pittura piemontese. E si potranno meglio chiarire apporti butinoneschi; restando bene inteso da precisare i caratteri ferraresi del tutto particolari della « Madonna » Tucher. Frattanto l'assegnazione sia pur generica di questa a scuola piemontese non potrà essere che arbitraria.

Ritornando alla Madonna di Anversa (ma dove mai esistono gli angeli dello Spanzotti da cui i due superiori di Anversa derivano « limpidamente »?), come può essa, se — stando alla Gregori — si situa nell'ultimo decennio del '400, chiudere « la parabola creativa del grande pittore » che visse fino al 1526-28? E che spartisce questa tavola, presunta conclusiva, con il complesso che la Gregori definisce poi di osmosi tra Martino e i seguaci? Che spartisce con le tavole Contini-Fontana del tutto opposte, o che cosa con Defendente (se non qualche esteriorità nei putti ignudi)? Come porre egualmente nella bottega la piacevolissima e modesta « Adorazione » Visconti — dove, tra l'altro, del Ferrari non compare traccia — e la stupenda pala Contini dove, come nelle grandi pale Fontana, il maestro pressato in quegli anni da vasti compiti, potè anche essere fiancheggiato da aiuti, ma in modo che non permette di escludere e neppur di limitare la sua paternità?

Quale infine può esser la configurazione del Ferrari se lo si fa passare dal presunto spanzottismo della pala di Budapest (per cui neppure si discute la data 1500, così strana per il reale e aperto giovenonismo che la colora!), passare per l' « Adorazione » Visconti, proseguire magari nel « Battesimo » del Duomo di Torino per ricongiungersi con l'opera matura che, probabilmente, in base

a quegli inizi, verrà accettata nella massa delle comuni asserzioni tanto meccanicamente ripetute quanto inammissibili? Come poi Defendente potesse nel 1500 eseguire o collaborare alla pala di Budapest, allo stesso tempo circa in cui avrebbe fatto (se si tratta, come dice la Gregori, di « stato ancora aurorale » del suo linguaggio) il pentittico di Biella, tanto divergente, è cosa enigmatica. Parrebbe alla Gregori che « unica difficoltà per un curriculum che così si leggerebbe chiaramente » sia la data 1501 della pala di Caselle; in verità le difficoltà son molte di più: occorrendo innanzitutto un'individuazione dello Spanzotti che non permetta l'accozzo delle più disparate caratteristiche e qualità; una valutazione del largo novero di pitture di secondo piano senza voler loro trovare, magari a forza, una paternità; una revisione del Ferrari che non giochi, partendo da considerazioni imprecise su attribuzioni a catena; chè altrimenti, il Ferrari rimarrà pur sempre costretto alla funzione di centro di raccolta dei tre quarti della pittura piemontese di quel tempo, buona o cattiva che sia.

L. M.

LETTERA AUTOGRAFA DI GIAN MARTINO SPANZOTTI, RIGUARDANTE UN'ANCONA DA LUI DIPINTA NEL 1509 PER LA CHIESA PARROCCHIALE DI CARMAGNOLA

Dai primi anni del secolo XVI alla fine del XVIII numerosi pittori, alcuni dei quali contano fra i migliori che hanno operato nel Piemonte, vengono a Carmagnola ad ornare col loro pennello e chiese e cappelle e facciate di case: come risulta da documenti, rinvenuti nell'archivio capitolare e nell'archivio civico, e come mostrano le opere che in parte ancora vi si conservano, lavorarono, fra altri, a Carmagnola il casalese Gian Martino Spanzotti, Defendente Ferrari, Giovannangelo Dolce, di Savigliano, Gian Francesco Serponte, di Saluzzo, che si può ritenere il maestro di Cesare Arbasia, il Moncalvo, l'olandese Giovanni Carraca, Gian Antonio Molineri, Gian Battista Della Rovere, detto il Fiammenghino, il luganese Gian Andrea Casella, il comasco Gian Antonio Recchi, il veronese Santo Prunati, Bartolomeo Guidobono, detto il Prete di Savona, Sebastiano Taricco, di Cherasco, il torinese Antonio Milocco, ecc. E figurano degnamente anche alcuni artisti, carmagnolesi o per nascita o per lunga dimora fatta in Carmagnola: Girolamo Tesio, uno dei più antichi incisori al bulino del Piemonte e decoratore a graffito: i pittori Ottaviano Trombetta, Ignazio Fassina, Lorenzo Pelleri, che fu anche buon poeta, Francesco Antonio Pelleri, pittore e incisore all'acquaforte, ecc. (1)

Al 25 di marzo del 1514 fu consacrata la chiesa parrocchiale e collegiata di Carmagnola, dedicata ai santi Pietro e Paolo, alla cui costruzione attese Giorgino Costanza dei signori di Costigliole, canonico di Carmagnola, come appare da un documento, originale, importante per la storia dell'architettura nel Piemonte, del 23 di settembre del 1497, contenente « Instrumentum pactorum per vene-

---

(1) Tutti i documenti, finora ritrovati, riguardanti architetti, ingegneri militari, scultori, bronzisti, stuccatori, pittori, disegnatori, xilografi, incisori al bulino e all'acquaforte, orefici, incisori di sigilli, intagliatori, doratori, ricamatori, ecc., che lavorarono per Carmagnola dal secolo XVI al XVIII, saranno pubblicati in uno studio intitolato: « *Artisti e Opere d'Arte del secolo XVI, del XVII e del XVIII in Carmagnola* ». Notizie e documenti inediti, con XX tavole, fuori testo.

randum capitulum ecclesie collegiate sanctorum petri et pauli de « carmaniolia factorum cum venerando domino georgino de costi- « glolijs canonico carmaniolie pro fabrica dicte ecclesie fienda per « ipsum dominum georginum. »

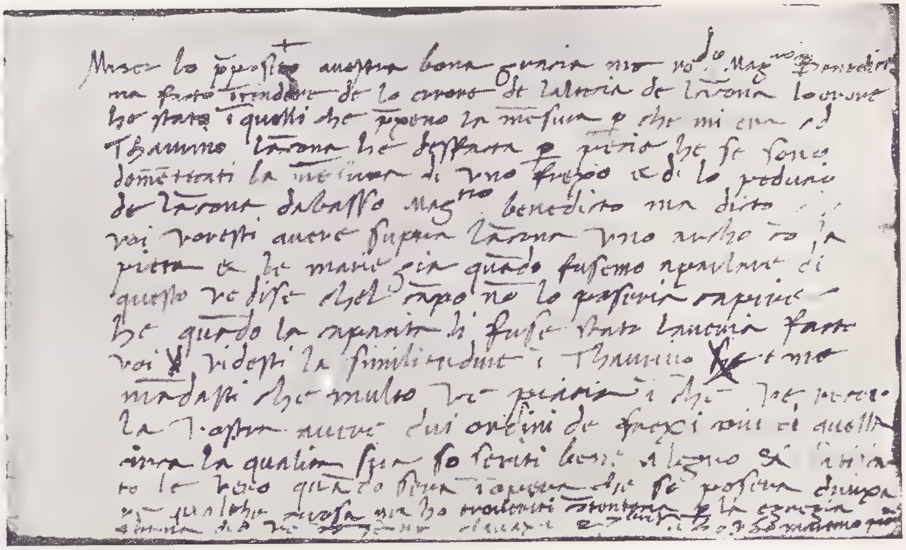
Degli artisti, che concorsero all'ornamento della chiesa, il più antico è il casalese Gian Martino Spanzotti: al maestro del Sodoma e di Defendente Ferrari il capitolo dei canonici diede l'incarico di dipingere un'ancona.

In un libro delle entrate e delle uscite della parrocchiale dal 2 di novembre del 1510 al 2 di novembre del 1513 sono notate le spese per l'ancona; fra altro, a « magistro martino » furono consegnati fogli « auri batuti habiti ex lugduno per dominum augustinetum et portati per dominum laurentium eidem magistro martino », del valore di scudi 28 del sole e grossi 26 di Savoia, ragionato ogni scudo 49 grossi, corrispondenti a fiorini 116 e grossi 6.

A Lione, nel secolo XVI, Carmagnola si riforniva di molte merci: da Lione venivano sete, velluti, damaschi, ormesini: a Lione, oltre che a Genova e a Savona, come si apprende da una curiosa raccolta, ora trovata, di oltre centocinquanta lettere, che vanno dal 1536 al 1566, gli « aromatari » di Carmagnola e di Carignano acquistavano spezierie, confetture, ecc.; per uso dei conventi e degli studiosi Lione provvedeva i bei libri editi dal Tornesio e dal Rovilio, e anche oggetti d'arte: nel 1559 il comune per la sua cappella della Concezione nella chiesa parrocchiale pagò sette scudi e mezzo, da fiorini 8 per scudo, per una Madonna della Concezione « fata far in Lione ».

Un accenno all'ancona si ha negli ordinamenti del consiglio comunale del 27 di ottobre del 1513: « supra requissicionem factam per Reuerendum dominum prepositum pro facto anchone » e per la costruzione del campanile, che si voleva affidare al canonico Giorgino: si trattava di una richiesta al comune di concorso nella spesa per le due opere, e il consiglio eleggeva sei consiglieri, « qui habeant coloquium cum venerabilibus dominis canonicis tam supra factum campanilli quam supra requisicionem Reverendi domini prepositi pro facto ancone ».

Parrebbe che Gian Martino abbia dipinta l'ancona tra la fine del 1510 e il principio del 1511; ma da una lettera, autografa, dello stesso Spanzotti, recentemente trovata, diretta a Feliciano Cavassa, prevosto di Carmagnola, figlio di Galeazzo Cavassa, il vicario gene-

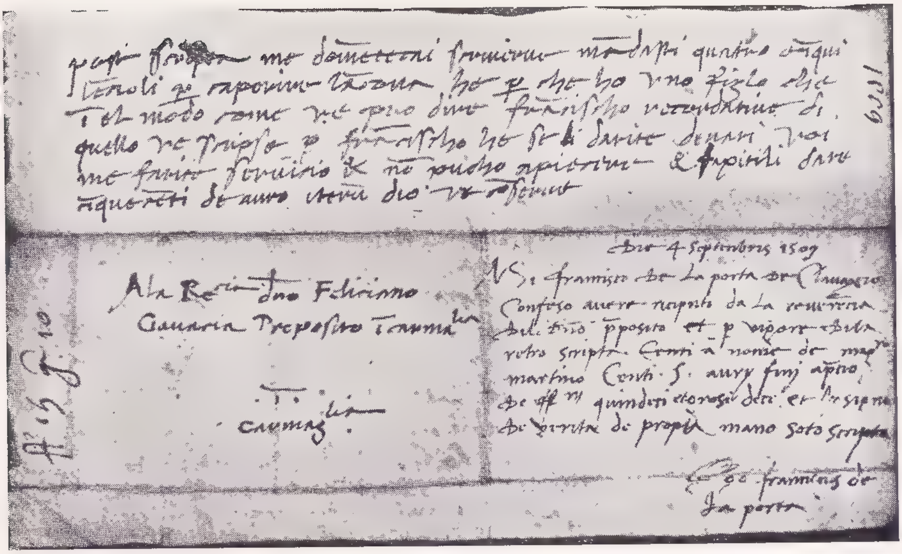


1. - Lettera autografa di Giovanni Martino Spanzotti.

rale del marchesato di Saluzzo, appare che già nel settembre del 1509 l'ancona era finita.

Dice la lettera:

« + Miser lo preposito auostra bona gracia nro reuerendo Ma-
« gistro Benedicto ma facto intendere de lo errore de laltecia de lan-
« cona lo erore he stato in quelli che prexeno la mensura per che mi
« era ad Thaurino lancona he desfacta per pecio he se sono dementi-
« cati la mensura di uno frexo et di lo peducio de lancona dabasso
« Magistro benedicto ma dicto che voi voresti auere supra lancona
« uno archo co la pieta et le marie gia quando fusemo aparlare di
« questo ve dise chel campo non lo poseria capire he quando la capa-
« cita li fuse stato laueria facto voi videsti la similitudine in Thaurino
« e me mandasti che multo ve piacia in che ve recor(do) la vostra
« auere dui ordini de frexi piu di quella circa la qualita sua fo serati
« bene el legno et satisfacto le vero quando pena in apena che se posera
« dimexare qualche cuosa ancho troueriti contentecia per la egregia
« forma dio ve conserue Clauaxio 2 7bris. 1509. go martino pictor
« post scripta me dementecai scriuerue mandasti quatro o cinque
« lencioli per coperire lancona he per che ho uno figlo che in el modo



2. - Lettera autografa di Giovanni Martino Spanzotti.

« come ve può dire francischo recordatiue di quello ve scripse per
« francischo he se li darite denari voi me farite seruicio et non pucho
« apiacere et faxitili dare cinque centi de auro iterum dio ve conserue

Ala Reuerencia domino Feliciano
Cauacia Preposito in carmagnolia

. T .
Carmagnolia. »

Sul verso della lettera, d'altra mano:

« Die 4. Septenbris 1509

« Mi francisco De La porta De Clauaxio Confeso auere riciputo
« da La reuerencia Dilo Domino preposito et per vigore Dila retro
« scripta. a nome de magistro martino Centi . 5 . aury fini apretio
« De fiorini quindeci et grosi dece et In signo De verita de propia
« mano soto scripto

Ego franciscus de
la porta ».

Ma l'ancona nella chiesa parrocchiale non si trova più, nè finora si è potuto sapere qual fine essa abbia avuto: non solo, ma, non essendosi ancora rinvenuto l'atto d'allogazione, non si conosce neppure quel ch'essa rappresentasse.

* * *

La lettera, tutta di mano dello Spanzotti, scritta sul retto e sul verso di un foglio di carta, largo 0,22, alto 0,13, è datata da Chivasso il 2 di settembre del 1509. Dalla nativa Casale era venuto il maestro, verso il 1481, a Vercelli e da Vercelli, al principio del '500, si era trasferito a Chivasso, dove lo chiamavano anche gli interessi famigliari, avendo sposata Costantina Pianta dei signori di Lavriano, la quale in Chivasso possedeva casa e terre coltive.

Lo Spanzotti nomina due volte magistro Benedicto, il quale era pittore e abitava in Carmagnola: da un libro di pagamenti, fatti tra il 25 di maggio e il 16 di giugno del 1513, risulta che i canonici di Carmagnola diedero « benedicto pictori » tre fiorini « pro armis »della marchesa di Saluzzo, Margherita di Foix, e del figlio suo Michele Antonio.

Padre Guglielmo della Valle, nella « Prefazione alla vite di Giorgio Vasari » (2), ricorda un maestro Benedetto che dipinse in Alba nella chiesa di San Francesco, accanto all'altare di San Bernardino: la chiesa fu demolita nel 1813.

Scrive lo Spanzotti che, quando si prese la misura dell'ancona, si commise un errore, perchè si dimenticò « la mensura di uno frexo « et di lo peducio de lancona da basso », e si scusa dicendo ch'egli non era presente, « per che mi era ad Thaurino ». Al 14 di dicembre del 1508 la Compagnia di San Giovanni Battista di Torino allogò a Gian Martino un'ancona per collocarla sul proprio altare nel Duomo: ora il quadro, identificato con un Battesimo di Gesù, si conserva nella sacrestia. Si può ritenere che lo Spanzotti si trovasse in Torino appunto per la tavola del Battesimo e, forse, perchè, tutto intento all'esecuzione di questa opera, egli procedeva a rilento nel lavoro dell'ancona di Carmagnola, i canonici pagarono fiorini 4, grossi 8 e quarti 3 a una persona « In « eundo et redeundo ex clauaxio ad solicitandam anchonam ».

Maestro Benedetto fece sapere allo Spanzotti che i canonici desideravano « avere supra lancona uno archo co la pieta et le marie ». Si conoscono finora alcune Pietà, ritenute di mano del maestro casalese; tre di esse, assai simili nello schema figurativo, rappresentano Gesù e la Madre, a oltre due terzi della persona: quella del

---

(2) Alla pagina 5 del volume XIV. Milano dalla Societa Tipografica de' Classici Italiani Anno 1811.

Museo di Belle Arti di Budapest: quella del Museo di Castel Sant'Angelo in Roma e quella del Santuario del Tavoleto presso Sommariva Perno: a figura intera sono la Madonna e Gesù della Pietà nell'Istituto di Belle Arti - Museo Borgogna, a Vercelli, attribuita dapprima a un ignoto pittore valenzano e poi allo Spanzotti; pure a figura intiera la Madonna e Gesù della Pietà, che forma la parte centrale del trittico, creduto di Gian Martino, nella chiesa della Misericordia, a Bianzè: invece nella Pietà della collezione dell'avv. C. A. Caresana, a Vercelli, Cristo è tra la Madre e san Giovanni, mentre di sei figure si compone la bellissima Pietà di Defendente già della raccolta Spiridion e di ben undici figure la Pietà, che si trova a Parigi, nel Museo del Louvre, attribuita a Simone de Chalons, poi ritenuta di Martino e infine di Defendente. Ma lo Spanzotti fa presente al prevosto Cavassa « chel campo non lo poseria capire »; probabilmente i canonici non sono stati accontentati nel loro desiderio.

Nel poscritto il maestro parla di un suo figlio « che in el modo come ve puo dire francischo »; due figli aveva lo Spanzotti: Pietro Antonio, che fu anche pittore, e Gio. Ambrogio, uomo di legge: forse qui si tratta di Gio. Ambrogio. Questo Francesco, che appare uomo di fiducia dello Spanzotti, è Francesco de la Porta, di Chivasso, del quale il Baudi di Vesme (schede mss., presso la Società piem. d'arch. e belle arti) ha rinvenuto vari documenti dal 1511 al 1526, che lo indicano intagliatore di cornici di ancone. Diventa così chiara la ragione dei suoi rapporti con lo Spanzotti e della sua presenza a Carmagnola per l'ancona del Duomo. Nello stesso modo si spiega che nel 1517 il Della Porta sia stato a Vercelli padrino al battesimo di un bimbo del pittore Gerolamo Giovenone. Il documento qui pubblicato mostra che egli lavorava anche per Martino Spanzotti a Carmagnola e a Torino. Il Della Porta doveva essere bravo e rinomato artefice, se nel 1526 fu dispensato dalle cariche del Comune di Chivasso, perchè impegnato a scolpire una ancona per la duchessa Beatrice. Nel 1513 un Giovanni Pietro de Portis, di Chivasso, ottenne la cittadinanza di Torino insieme collo Spanzotti.

Il pittore ricevette per il pagamento dell'ancona 671 fiorini, compreso il valore dei fogli d'oro battuto consegnatigli; ma il computo non è completo, perchè mancano alcune partite di pagamento che ancora non sono state ritrovate.

Al principio di settembre del 1509 l'ancona stava in Chivasso

« desfacta per pecio »; da Chivasso fu trasportata a Carmagnola. Per ricomporla, vennero a Carmagnola lo Spanzotti e i suoi servitori, spesati all'osteria di un Oliuerio: « Item oliuerio pro expensis dicti « magistri martini et seruitorum suorum ff 15 », mentre « eius servitoribus » il prevosto Cavassa regalò 4 fiorini « pro benedictione ».

L'ancona fu coperta da una tenda e dai rasi di tela usati per formarla si deduce che l'ancona, tra la tavola dipinta, i « dui ordini de « frexi », « lo peducio » e i lati, aveva oltre quattro metri quadrati di superficie; si spesero inoltre 3 fiorini e un grosso « pro tinctura dicte telle », grossi 2 « pro fillo pro suenda dicta tella » e fiorini 10 e grossi 3 « pro pictura dicte telle et portu »; questa « pictura », probabilmente, deve essere stata eseguita nella stessa bottega dello Spanzotti.

Da altre spese risulta che l'ancona non fu posta all'altar maggiore, nè in alcuna delle cappelle lungo le due navate laterali, cappelle che si andavano allora ornando di ancone a cura delle famiglie principali di Carmagnola: a esempio, fin dal 1510, con testamento del 30 di luglio, rogato al notaio Agostino Minozio, Nicolao Ternavasio del fu Menfrino legava 700 fiorini, per fondare una cappella nella chiesa parrocchiale, e con codicillo del 2 di agosto dello stesso anno assegnava altri 400 fiorini di Savoia « pro faciendo unam anchonam in dicta capella et pro emendo unum calicem et pro faciendo vidriatas dicte capelle opportunas, et alia necessaria circa dictam capellam »; nell'ancona dovevano essere dipinte « Imagines siue figure sancti Nicolai et aliorum sanctorum et sanctarum », secondo quanto sarebbe stato ordinato dal suo erede e dal prevosto.

Mentre continuano le ricerche, colla ferma speranza di rinvenire l'atto di allogazione dell'ancona e altre lettere dello Spanzotti e di Francesco de la Porta e del prevosto Cavassa, si ritiene verisimile, tenendo anche presenti le parole della lettera: « voi videsti la similitudine in Thaurino e me mandasti che multo ve piacia », la congettura che lo Spanzotti, nel 1509, per la chiesa parrocchiale di Carmagnola abbia dipinta un'ancona rappresentante San Giovanni che battezza Gesù nelle acque del Giordano, ancona che fu collocata nel battisterio; avrebbe, cioè, eseguita una replica del Battesimo di Gesù, che ora si conserva nella sacrestia del duomo di Torino, e del quale l'artista ebbe l'incarico il 14 di dicembre del 1508 dalla Compagnia di San Giovanni Battista.

Giacomo Rodolfo

UN'AGGIUNTA PER LA GIOVINEZZA DI GEROLAMO GIOVENONE E DI DEFENDENTE FERRARI

Nominato in un documento vercellese del 1513, quale « pictor et habitator Vercellarum » Gerolamo Giovenone (1) operò verosimilmente in anni precedenti il 1513; ed una ricerca che volesse ricostruirne la personalità dovrebbe puntar proprio sull'inizio di quel decennio, quando le interferenze con Defendente Ferrari, in un proficuo scambio di dare ed avere, sboccavano per Giovenone in opere di una freschezza particolare, lontane dai modi della maturità, quando, sotto il segno di Gaudenzio, il pittore apparirà stanco ripetitore di moduli « vercellesi ».

Il ritrovamento di un inedito quadretto (2) (fig. 1), una tavoletta finitissima, rappresentante l' « Adorazione » del Bimbo con la Vergine, S. Giuseppe ed i Santi Eusebio e Nicola da Tolentino », da considerarsi come una prima redazione indubbia ed autografa, assai spigliata e cronologicamente precedente, forse addirittura piccolo modello a confronto della pala di Giovenone con lo stesso soggetto ora al Museo Borgogna di Vercelli (fig. 2), ha per queste considerazioni, un reale interesse poichè ci permette di studiare un'opera giovanile, tra le prime a noi note dell'attività del pittore.

Il Viale (3) aveva datato la pala del Museo Borgogna, già proveniente dalla Confraternita di S. Bernardino, circa il 1513, ed in realtà nel 1514, nella pala della Galleria Sabauda di Torino, con la « Madonna in trono fra due Santi e la famiglia del committente » (n. 39. Cat. Vesme) Giovenone dimostra ormai di percorrere un'altra

---

(1) Cfr. V. Viale, *Catalogo della Mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, pagg. 112-113, con bibliogr. precedente, ed inoltre: N. Gabrielli, *La Mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, « Boll. R. Deputazione Subalpina di Storia Patria, Alessandria, 1939, pagg. 1-22; A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino, 1942, pagg. 53-54.

(2) Torino, collez. privata; a olio su tavola: cm. 40 × 60 entro cornice lignea cinquecentesca originale.

(3) Cfr. V. Viale, *Catal.* cit., pag. 114, tav. 109.

1. – Gerolamo Giovenone. Adorazione del Bimbo con i Santi Eusebio e Nicola da Tolentino. Torino, collezione privata.

strada (4), ed insiste sullo sfondo di paese, arioso e « naturale », sull'architettura degna d'un Bramantino, e anzitutto sui « ritratti », (la vedova ed i figli di Domenico Buronzo), di accento tipicamente lombardo, anzi tra i più alti di quegli anni. Non solo, ma anche un'opera come la « Madonna in trono fra S. Giov. Battista e S. Giorgio » del

(4) Su questo svolgimento di Giovenone, cfr. A. M. Brizio, op. cit., pag. 54.

2. – Gerolamo Giovenone. Adorazione. Dalla Confraternita di S. Bernardino. Museo Borgogna. Vercelli.

Museo Borgogna, datata 1513, permette di scorgere, sia pure attraverso i danni subiti nel trasporto, un impianto compositivo più maturo, tale da costituire un termine ultimo per la giovinezza del

pittore, non già un inizio della sua attività e si pone tuttavia come un sicuro precedente accanto alla pala della Pinacoteca di Torino.

La tavoletta di collezione privata, con l'« Adorazione », come la pala già in S. Bernardino a cui si riferisce, e per cui proponiamo di anticipare la datazione, è invece legata a ricerche affini e cronologicamente puntuali di Defendente Ferrari, operoso in quegli anni con vena intelligente, e basti ricordare di lui un dipinto sottile quale l' « Adorazione notturna » del Museo Civico di Torino.

Identica nella composizione alla pala citata del Museo Borgogna, l' « Adorazione » di Torino, presenta varianti interessanti per una nervosità maggiore nell'atteggiamento del bimbo, una freschezza particolare nel fondo di paese; ne accentua l'arcaismo nei grafismi dei panneggi, sia nella figura della Vergine come nel S. Giuseppe, mentre più ricchi e dorati, specie nel piviale del S. Vescovo, essi appaiono nella pala vercellese, come si addice ad una seconda redazione. Ed ancora si veda nella tavoletta torinese il brano indimenticabile del fondo, d'una luminosità chiara, rosata: dove accanto a smerlature sono finestre squadrate listate di bianchi luminosi, così permeati e fusi da riportarsi in effetti alle tavole dei lombardi e segnatamente di Bergognone. Terreno questo di scambi, ancora, nei rapporti con i piemontesi, del tutto da esplorare (5).

Ma soprattutto il dipinto interessa per i rapporti che ancora una volta ribadisce tra i modi di Giovenone giovane e di Defendente Ferrari, documentando una puntualità di ricerche comuni all'uno e all'altro maestro, circa il 1510, tanto da far pensare ad uno scambio tra Defendente e Giovenone, e di conseguenza, ed è questo un punto assai importante, ad una fonte comune a cui entrambi si riferivano, ed attorno a cui si possono raggruppare dipinti prossimi a Defendente ma più arcaici e di cultura diversa.

Il crogiuolo di queste altissime locuzioni a cui attingeva lo stesso Defendente è da ravvisarsi nel gruppo, di attribuzione assai contro-

---

(5) Un altro inserto lombardo, da Bramantino si può riscontrare nella Crocefissione di Gerolamo Giovenone ora al Museo Borgogna a Vercelli. Cfr. V. Viale, *Catalogo del Museo Borgogna.*

Tra le tavole piemontesi più notevoli per gli attacchi lombardi ci sembrano la « Vergine coronata da angeli, con angeli musicanti » attribuita pure a Defendente, al Museo Borgogna, ed il trittico bergognonesco, attribuito tradizionalmente all'interessante Macrino, con una «Madonna col bimbo, fra i Santi Ugo ed Ugone vescovo » nel Duomo di Susa.

versa, in cui dominano per qualità la « Adorazione » Contini-Bonacossi e la « Disputa » del Museo Civico di Torino.

Parliamo di contemporaneità di ricerche tra Defendente e Giovenone più che di discendenza perchè, per ritornare alla datazione delle opere giovanili di Giovenone ci pare che esse così vicine a Defendente, vadano decisamente distanziate, con la piccola « Natività » del Museo Borgogna, firmata, sia dalla più matura « Madonna in Trono » datata 1513, dello stesso Museo, come dalla pala del 1514, Torino; Pinacoteca n. 39, già tutta sotto altro segno, e preludente la fase in cui Giovenone sarà vicino a Gaudenzio.

L'attività di Giovenone giovane ci appare sicuramente anteriore alla citazione del documento vercellese. Così la « Natività » firmata del Museo Borgogna citata dal Viale giustamente come opera giovanilissima ma posta circa il 1513, è da anticiparsi poichè ovviamente legata a moduli più arcaistici, e l' « Adorazione » con S. Nicola e S. Eusebio, e la tavoletta torinese che vi si riferisce verrebbero a collocarsi nello stesso periodo, circa il 1510.

Il parallelismo di queste attività (6) è ribadito dal fatto che entrambi copiano, Giovenone nel 1513 e Defendente nel 1526, la « Disputa » di Torino, che noi crediamo d'un maestro anteriore a Defendente, ma appare soprattutto riprovato dall'analisi delle opere di Defendente che toccano il 1510, e ne mostrano un cammino ben diverso da quello percorso dal Maestro della « Disputa » e della « Pala » Contini, e non lontano invece da quello di Giovenone giovane.

A questo proposito bene s'attagliano due predelle (7) inedite (fig. 3) di collezione privata torinese che rendiamo note. Esse ci offrono

---

(6) Non insistiamo tanto sugli scambi attributivi tra Defendente e Giovenone (e cioè sull'« Assunzione » di Budapest, per la Brizio opera di Defendente, per il Berenson di Giovenone e che essendo datata « 1500 » autorizzerebbe ad anticipare ancora di parecchio l'attività di Giovenone; e ancora sulla « Natività » di Defendente, Torino, Accademia Albertina, già attribuita a Giovenone, o su la « Deposizione » di Giovenone a Biella, Ist. Quintino Sella, già data a Defendente, o sul « Trittico » delle Domenicane di Trino Vercellese, discusso tra l'uno e l'altro pittore, ma verosimilmente di Girolamo Giovenone), quanto su d'una precisazione cronologica che faciliterebbe nello stesso tempo l'attribuzione a Giovenone di un'opera come quella di Trino, ad esempio, ed altre ad essa connesse, chiarendo appunto i rapporti tra la giovinezza dell'uno e dell'altro pittore.

(7) Torino, collez. privata: « Isaia », « Salomone » (?). A tempera su tavola, assottigliata sul verso, ciascuna: cm. 30×18,2. Entrambe le figure indicano un cartiglio con versetti: Isaia (9,5) « Ego dormio et cor meum vigilat »; Cantico dei cantici (4-2) « Parvulus natus est nobis Filius datus est nobis ».

lo spunto per ravvisare in che modo Defendente Ferrari giovane fosse strettamente legato a quel mondo, d'un'aulica compostezza, ma con che modi aspri ed acerbi vi si innestasse. E non è solo implicita in questo linguaggio la tagliente immediatezza propria di una predella, ma è presente piuttosto una secchezza, un grafismo d'ascendenza tardo-gotica, dove la purezza del ritmo lineare si accompagna alla sobrietà del colore, inteso a note staccate di rossi, neri, bianchi.

3. – Defendente Ferrari. Il Profeta Isaia e il re Salomone. Torino, collezione privata.

Il repertorio di questi profeti, iconograficamente resterà caro a Defendente e lo ritroveremo nei pilastrini del polittico di Avigliana, con « S. Gerolamo penitente ed i Santi Giovanni Batt. e Bernardo », come nella tarda « Pietà » di villa Palmieri (Firenze); dove il modulo si farà più ampio non solo nello snodarsi dei cartigli ma nell'impostazione stessa della figura, assai meno scattante. I profeti delle due tavolette, « Salomone » ed « Isaia » appaiono invece strettamente ispirati (se ne confrontino i copricapi fantasiosi) ai Re Magi della pala Contini-Bonacossi (fig. 4), variamente attribuita (8), ma certo d'un

(8) Cfr. A. M. Brizio, op. cit., pagg. 45 e segg.; V. Viale, op. cit, pagg. 57 e segg., passim, e pag. 80.

Maestro anteriore a Defendente. Nella stessa catalogazione del Viale che propende per l'attribuzione a Spanzotti, è implicita una datazione più remota; così per quanto non sia del tutto piana l'attribuzione

4. – Pala Contini Bonacossi. I Magi, particolare.
Firenze, collezione Contini Bonacossi.

allo Spanzotti il suggerimento diviene illuminante e si accorda col tentativo della Gabrielli (9) di isolare un gruppo di dipinti già dati

(9) Cfr. N. Gabrielli, *La Mostra del gotico e del rinascimento in Piemonte*, art. cit., pagg. 10 e segg.

5. – Defendente Ferrari. Profeta. Particolare della pala con la « Pietà ». Firenze, Villa Palmieri.

a Defendente ma più arcaici e qualitativamente superiori, al cui centro sarebbe appunto l' « Adorazione » Contini, dipinto di qualità altissima e maturo prodotto d'una personalità *compiuta*, non già punto di partenza d'un giovane pittore (10).

Le predelle da noi edite sono una conferma di come Defendente vi si ispirasse ed interpretasse intorno al 1510 con vena sensibile ed aperta gli inserti di quella cultura « mediterranea »; e come si possa avvicinare a lui Giovenone nei dipinti della sua prima attività, la più felice della sua carriera pittorica.

Conservando nel contempo una netta fisionomia, Giovenone, parallelamente, ricrea un linguaggio suo, pittoricamente affine (si vedano nella tavoletta edita le lumeggiature nel panneggio della Madonna ed il bimbo così defendentiano) ma è implicita nella sua composizione, che pure ricorrerà spesso nei « paesi » di Defendente a quinte diroccate, un'apertura particolare verso la Lombardia: cui ci riportano le ricerche della luce ottenuta a piccoli tocchi piumosi, ed un racconto reale fatto di osservazioni bonarie, puntuali, estranee allo spirito di Defendente Ferrari.

A. Griseri

---

(10) Per l'a[illegible]pazione della attività di Defendente Ferrari, si confronti A. M. Brizio, op. cit., pag. 51 e segg.

Una recente nota di Mina Gregori, *Due opere dello Spanzotti* in « Paragone » n. 49, Gennaio 1954, pagg. 50-54, pur ponendo l'« Adorazione dei Magi » Contini Bonacossi, nel catalogo delle opere di Defendente l'ammette, per i caratteri arcaistici « eseguita nella bottega dello Spanzotti » (art. cit. pag. 54).

TABLEAUX PIÉMONTAIS
À L'ABBAYE D'HAUTECOMBE (SAVOIE)

Dans un grand isolement, sur la rive ouest du lac du Bourget, à une vingtaine de kilomètres au nord de Chambéry, se dresse l'abbaye d'Hautecombe, vivant témoin de l'histoire religieuse et civile de la Savoie. Fondée au XII^{e} siècle, elle fut bientôt adoptée par les comtes de Savoie pour leur lieu de sépulture. Depuis lors, sauf une brève interruption de trente années à la Révolution française, ses moines cisterciens puis bénédictins ont célébré dans ses murs la solennelle prière de l'Office divin. Remaniées à plusieurs reprises, les lignes de son architecture et son ornementation ne rappellent plus guère le style des origines; cependant des vestiges d'époques très diverses signalent à l'œil attentif les siècles de son histoire.

La peinture avait eu place, elle aussi, à Hautecombe, mais de la plupart des anciens tableaux qui ont pu s'y trouver, on ne sait rien; ils ont disparu sans doute à la Révolution, et peut-être tel ou tel s'est-il réfugié chez des particuliers ou dans quelque église de campagne. Quelques-uns pourtant sont demeurés à l'abbaye; on voudrait ici en donner la description, poser le problème de leur identification et les replacer autant que possible dans leur cadre historique (1).

Voici tout d'abord l'«Annonciation» (fig. 1). Tableau sur bois (noyer) de petites dimensions (hauteur: 0 m 55; largeur: 0 m 43). Ce qui frappe à première vue ici, c'est le visage de la Vierge. De toute évidence le reste du tableau n'existe que pour mettre en valeur cette figure admirable; traitée avec beaucoup de finesse, elle exprime de façon saisissante la piété, l'humilité confiante, la totale sérénité de la Mère de Dieu; avant même d'affirmer que son auteur est un grand artiste,

---

(1) On nous permettra d'adresser ici nos remerciments, non seulement à Mlle Hölftegger, au Musée du Louvre, et à M. Viale, directeur du Museo Civico de Turin, auxquels cette petite étude doit presque tout, mais encore à ceux qui, chacun à sa manière, en ont aidé la réalisation.

on est obligé de constater qu'il est certainement un homme profondément religieux... La Vierge est vêtue d'un grand manteau bleu-vert très foncé dont le pan gauche jeté sur l'épaule droite et le pan droit ramené sur les genoux dissimulent presque entièrement une tunique rouge éclatant qui apparaît cependant à l'encolure, aux poignets et à la hanche droite; la main gauche tient sur les genoux un livre fermé, la droite élevée à hauteur d'épaule fait à l'adresse de l'ange un geste d'acceptation; la coiffure est particulièrement caractéristique: une sorte de bonnet plat ou de turban posé en arrière est à moitié recouvert d'un châle de même couleur que le manteau. A gauche, l'ange est vêtu en diacre: longue dalmatique rose vif avec parements imitant l'or sombre, étole par dessus la dalmatique; dans la main gauche il porte un lis; sa chevelure blonde et bouclée est surmontée d'une petite croix; ses ailes sont vertes. Le fond est composé d'un lit rouge sombre sur lequel se détache admirablement le buste de la Vierge, et d'une fenêtre dont la partie centrale ouverte laisse entrevoir un paysage champêtre.

Passons maintenant à trois petits tableaux peints sur bois blanc (peuplier, semble-t-il). Evidemment ce sont des fragments d'une prédelle. Le plus grand (longueur: 0 m 63; hauteur: 0 m 16) représente la « Mise au tombeau de Notre-Seigneur » (fig. 2); les personnages sont répartis en deux groupes: à gauche celui de Marie et de diverses autres personnes entourant le corps du Christ; à droite trois disciples attendant avec le linceul; le tout se détache sur un paysage de jardin extrêmement détaillé. Des deux autres petits tableaux (longueur: 0 m 31 et 0 m 32; hauteur: 0 m 16), l'un représente la « Présentation de Jésus au Temple », l'autre la « Décollation de S. Jean-Baptiste (fig. 3). On peut remarquer que la Vierge de la « Présenta ion » est vêtue exactement comme celle de l'« Annonciation », et que les autres personnages féminins portent des coiffures de même genre. Ces trois, petits tableaux sont peints avec beaucoup de finesse; les visages quoique petits et fortement colorés, sont expressifs; le dessin les serti de linéaments d'or.

Il reste à parler d'une peinture d'un tout autre caractère. La « Lactation de S. Bernard » (fig. 4) est une pièce de dimensions beaucoup plus importantes (hauteur: 1 m 30; largeur: 0 m 46; sur noyer). Vêtu par dessus sa coule blanche de Cistercien d'une chape vert très foncé bordée d'un large orfroi sur lequel sont figurés les saints Apôtres

1. — Defendente Ferrari. Annonciation.
Abbaye d'Hautecombe (Savoie).

Paul, Jean, Jacques et André, portant une large tonsure ronde surmontée d'une auréole transparente, S. Bernard est assis, plume en main, devant un pupitre soutenant le livre qu'il écrit; à son côté sa crosse abbatiale est appuyée à la cloison; à sa droite un pupitre plus

2. – Defendente Ferrari. Mise au tombeau de Notre-Seigneur. Abbaye d'Hautecombe (Savoie).

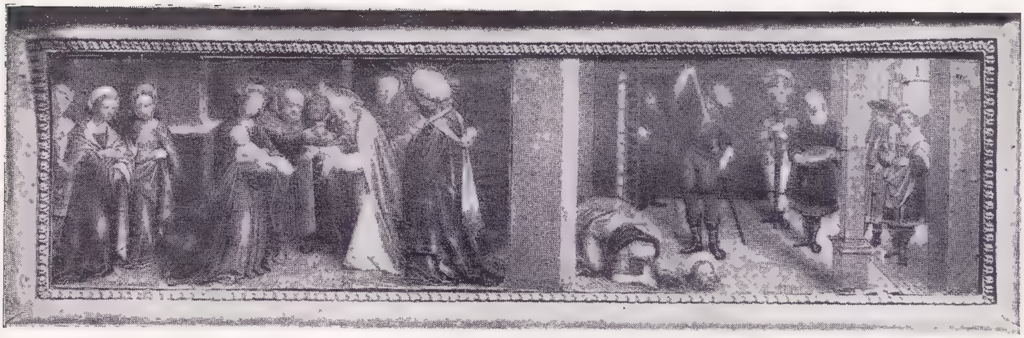
élevé supporte trois gros livres fermés; au-dessus, l'apparition: la Vierge porte une tunique rouge sous un manteau et un voile bleu foncé ornés de linéaments d'or, et elle est entourée d'une gloire de flammes or et rouge où ressortent des têtes d'angelots. Sous les pieds du saint on lit l'invocation: Monstra te esse Matrem. Là encore, il faut remarquer l'extrême minutie du travail. Sans doute le modelé est absent, mais le dessin est d'une exactitude totale; on le remarque tout particulièrement en considérant les figures d'apôtres qui décorent la chape: chacune d'elles est traité à la manière d'un petit tableau indépendant.

Longtemps ces tableaux avaient piqué notre curiosité. A quel artiste, ou au moins à quelle école les attribuer? La recherche du détail, ou certaines physionomies pouvaient évoquer les Flandres; la lumière était plutôt italienne; et des connaisseurs parlaient aussi d'Allemagne, de France ou de Suisse!

D'heureuses circonstances nous permirent un jour de faire présenter une photographie de l'« Annonciation » à Mlle Hölftegger, assistante de M. G. Bazin, conservateur en chef de la peinture au Musée du Louvre. Sans aucune hésitation, elle nous orienta vers l'école piémontaise (2). Encore fallait-il, pour aller plus loin, trouver des repro-

---

(2) Cette indication avait été donnée grâce à la ressemblance de l' « Annonciation » avec deux tableaux de Defendente Ferrari conservés au Louvre; ils y entrèrent en 1904 et ils venaient de Bourg-en-Bresse. Il n'a pas été possible de trouver d'autres précisions à ce sujet.



3. – Defendente Ferrari. Présentation de Jésus au temple et Décollation de S. Jean Baptiste. Abbaye d'Hautecombe (Savoie).

ductions de tableaux piémontais, ce qui n'est guère facile lorsqu'on habite un monastère isolé. Un volume touristique sur le Piémont (3) contenait quelques reproductions de tableaux; l'un d'eux attira notre attention: une Madone rappelant fort celle de notre «Annonciation»; la coiffure si caractéristique, qu'il n'avait pas été possible jusqu'alors de rencontrer, se retrouvait identique, et l'attitude de la Vierge, spécialement dans le mouvement des épaules, était assez ressemblante. Cette Madone, conservée à Caselle Torinese, était de Defendente Ferrari. Bien entendu il n'y avait là qu'un point de départ, et il fallait continuer les recherches.

De nouveau les circonstances furent favorables: on nous fit parvenir les reproductions de deux Annonciations de Defendente; l'une conservée à Avigliana (Sanctuaire de la Madonna dei Laghi), l'autre au Palazzo Madama de Turin. Evidemment il y avait entre ces deux tableaux et le nôtre de grandes différences, quel artiste serait capable de traiter plusieurs fois le même sujet de manière identique? Mais les ressemblances étaient frappantes. Ressemblance de l'ensemble: même disposition des personnages, mouvem.nt sinon semblable du moins analogue, identité du sentiment exprimé; on peut aussi remarquer le même éclairage des visages et des mains. Ressemblance aussi dans les détails: le vêtement de l'ange d'abord, une dalmatique de diacre à col rabattu et fendue à l'encolure, surmontée de l'étole

(3) *Attraverso l'Italia - Piemonte*. Touring-Club Italiano, Milano, 1930. Voir photo de la page 106.

(à la manière ambrosienne); le lis dans la main gauche; le visage de la Vierge est fort différent ainsi que son port de tête, et cependant on constate là encore une sérieuse analogie, comme aussi dans les mains.

Tandis que nous suivions cette piste pour l'«Annonciation», un heureux hasard nous fit rencontrer une brochure consacrée au Sanctuaire de S. Michel de la Cluse (Sagra di S. Michele della Chiusa). Quelques tableaux conservés en ce lieu y étaient reproduits, et de nouveau une ressemblance nous frappa: une prédelle peinte par notre Defendente Ferrari présentait d'évidentes analogies avec les fragments d'Hautecombe, bien que les sujets fussent différents. Le groupement des personnages, leur mouvement, certaines de leurs physionomies s'y retrouvaient de façon étonnante. Grâce au recteur du sanctuaire, Don Alotto, nous fûmes à même d'examiner de bonnes photographies de cette prédelle, ce qui ne put que confirmer l'impression première. D'ailleurs de grandes ressemblances entre nos petits tableaux et l'«Annonciation» nous avaient déjà persuadés qu'ils devaient être attribués sinon au même auteur, du moins au même atelier.

Nous arrivions donc à cette conclusion: pour des profanes, ne connaissant pas la peinture piémontaise sinon par quelques photographies, l'«Annonciation» d'Hautecombe et les fragments de prédelle pouvaient fort bien être attribués au peintre de Chivasso. Encore fallait-il que cette hypothèse fût confirmée par une personne compétente, bien au courant de l'art piémontais, et pouvant se reporter aux autres œuvres de Defendente. Cette fois encore les circonstances nous ont servis; nous avons pu soumettre à M. le docteur Viale, directeur du Museo Civico de Turin, des reproductions de ces pièces. Sa réponse fut sans hésitations; parlant de l'«Annonciation», il nous écrivit: « ... ha particolarità così definite da farlo ritenere quasi certamente per opera realmente piemontese, e più precisamente di Defendente Ferrari... »; de même au sujet de la prédelle: « ... è sicura opera di Defendente Ferrari e molto interessante... ». Et dans une autre lettre: «L'«Annunciazione» può essere attribuita, con quasi certezza, a Defendente, di cui mi pare che costituisca una del e più belle opere; la stessa attribuzione conviene ai frammenti di predella ». Ainsi donc notre enquête se trouvait ratifiée par un spécialiste tel que le docteur Viale. Qu'il nous soit permis de le remercier ici du secours qu'il nous a apporté avec une inlassable bienveillance. Nous ne manquons pas de retenir spécialement qu'il considère notre « Annon-

ciation » comme l'un des chefs d'œuvre du maître piémontais. De fait, ici, Defendente n'a pas jugé utile, comme à l'ordinaire, de pousser jusqu'à l'extrême le souci du détail; et les qualités proprement artistiques, spontanéité, valeur d'expression, apparaissent plus librement: il n'est que de comparer ce tableau avec l'« Annonciation» du Palazzo Madama où l'effort pour réaliser avec la plus parfaite minutie l'étoffe de la dalmatique, les plumes de l'aile angélique ou les galons du manteau de la Vierge ne va pas sans nuire quelque peu à ce qu'on est en droit d'attendre devant un tel sujet.

Avec la « Lactation de S. Bernard », nous pénétrons sur un terrain beaucoup moins ferme. Sans vouloir se prononcer définitivement avant d'avoir étudié plus à fond le tableau, M. Viale nous écrivait: « Non ritengo invece possibile attribuire a Defendente la tavola con l'« Allattamento di S. Bernardo ». Nous ne prétendrons certes pas faire opposition à ce jugement; nous croyons néammoins utile, pour parvenir un jour à une attribution certaine, de faire quelques remarques résultant d'un examen attentif du tableau.

4. – Defendente Ferrari (?). Lactation de S. Bernard. Abbaye d' Hautecombe (Savoie).

Nous pouvons tout d'abord constater la régularité quasi géométrique de la composition: si l'on joint par des lignes droites le visage de la Vierge, sa main gauche et la droite de S. Bernard, puis la main droite de la Vierge et la gauche de S. Bernard, enfin les deux mains de la Vierge et le visage de S. Bernard, on obtient un diagramme d'une grande netteté. Or on obtient un diagramme aussi régulier sur le tableau de l'« Annonciation » en joignant les deux visages; les deux mains gauches; les deux mains droites; le visage de la Vierge avec sa main droite et la gauche de l'ange; enfin le visage de l'ange avec les deux mains de la Vierge (4).

Par ailleurs le vêtement de la Vierge dans la « Lactation » rappelle l'« Annonciation », et, avec ses linéaments d'or, la prédelle. La tunique rouge est bordée à l'encolure et aux poignets d'un galon d'or disposé exactement comme dans l'« Annonciation ».

Nous avons aussi comparé la « Lactation » à certaines œuvres de Defendente dont nous possédons des reproductions: le polyptyque du Dôme de Turin, et le triptyque de S. Michele della Chiusa. Et plus précisément le personnage de S. Bernard avec ceux de l'évêque S. Ours (Turin), et de l'abbé Urbain de Miolans, à genoux (S. Michele). Il est remarquable que les trois personnages sont revêtus d'une chape ornée d'un orfroi sinon identique du moins tout à fait analogue: large bande portant une série d'apôtres; de même les trois crosses sont fort ressemblantes.

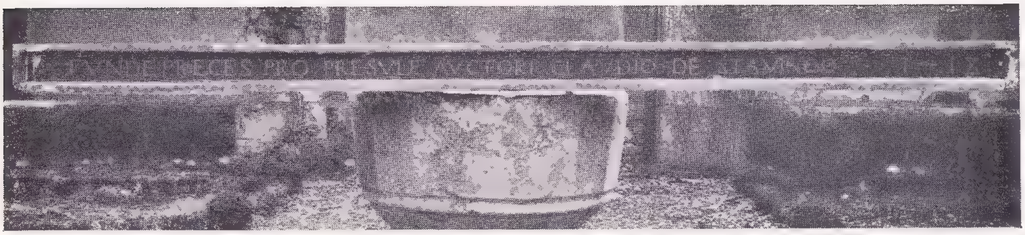
Quant à la réalisation, il est impossible de ne pas remarquer combien la minutie avec laquelle sont traités les petits personnages d'apôtres évoque celle qui caractérise Ferrari; de même les gemmes et les perles qui décorent cet orfroi sont bien dans sa manière.

Enfin l'inscription qui figure au bas du tableau: MONSTRA TE ESSE MATREM, rappelle grandement par ses caractères certains textes placés sur des œuvres de Defendente (tels mots les VIGO... PIA sur le tableau de la Vierge allaitant l'Enfant au Palazzo Madama).

Bien entendu, ces indices pris séparément ne sauraient tirer à conséquence, mais leur convergence mérite, croyons-nous, de n'être pas négligée par les experts qui voudront étudier ce tableau.

---

(4) Dans ces deux compositions, le fameux « nombre d'or » joue un grand rôle.



5. – Gradin de base du retable de la chapelle de Claude d'Estavayer à Hautecombe. 1518. Abbaye de Hautecombe (Savoie).

Après avoir examiné ces peintures, il sera intéressant de chercher à les replacer dans leur cadre local et historique. La chose est rendue assez difficile du fait qu'après la Révolution l'abbaye et surtout son église ont été restaurées de fond en comble par le roi de Sardaigne Charles-Félix. L'«Annonciation» fut alors encastrée derrière l'autel de la Chapelle des Princes, tandis que les fragments de prédelle trouvaient place contre les gradins du maître-autel; la « Lactation » fut conservée dans une salle du monastère.

Quant et comment ces œuvres sont-elles venues à Hautecombe? Il est très vraisemblable qu'elles furent peintes pour l'abbaye elle-même, ou plutôt pour Claude d'Estavayer qui en fut l'abbé commendataire de 1505 à 1534. Claude appartenait à une famille seigneuriale de Suisse Romande; il avait été élevé avec le duc de Savoie Charles III, et était vite devenu son favori. Selon une pratique alors bien établie à la cour de Chambéry comme un peu partout, il cumulait de nombreux bénéfices; d'abord chanoine de Lausanne, puis abbé d'Hautecombe et évêque de Belley, il ne tarda pas à devenir encore abbé du Lac de Joux, prévôt de la cathédrale de Lausanne et prieur de Romainmôtier. Ce prélat de cour avait une âme de Mécène: les belles stalles de la collégiale d'Estavayer qu'il fit sculpter en font foi, ainsi que le triptyque par lui offert au monastère des Dominicaines de cette même ville. A Hautecombe il construisit en vue de sa sépulture une chapelle en beau gothique flamboyant, et son écusson au fond de la «fenestella» près du maître-autel laisse supposer qu'il réalisa des travaux importants dans cette partie de l'église abbatiale.

Que Claude d'Estavayer ait fait travailler Defendente Ferrari,

cela n'aurait rien d'étonnant; le peintre de Chivasso était certainement connu dans l'entourage du duc Charles: un autre prélat de cour, jouissant lui aussi de la faveur ducale, ami lui aussi des arts et des constructions, Urbain de Miolans, abbé de S. Michel de la Cluse, y fit exécuter par Defendente le triptyque où il figure à genoux aux pieds de Marie.

D'autre part des pièces d'archives, trop laconiques malheureusement, nous font savoir qu'au-dessus de l'autel, dans la chapelle funéraire de Claude d'Estavayer à Hautecombe, se trouvaient encore au moment de la restauration de l'abbaye, donc vers 1824, une inscription donnant les titres de Claude, et « trois des principaux mystères en peinture à l'huile d'une belle exécution », un triptyque sans doute. L'inscription existe encore (fig. 5); il s'agit d'une sorte de poutre évidée, ou plus exactement de caisse longue de 2 m 36 et haute de 0 m 11; les traces qui se distinguent à la partie supérieure montrent bien que ce devait être le gradin de base d'un retable; la face antérieure, peinte en rouge, porte en lettres d'or: FUNDE PRECES PRO PRAESULE AUCTORI (*sic*) GLAUDIO DE STAVIACO - 1518. Une comparaison minutieuse entre les lettres de cette inscription et celles des mots qui figurent au bas de la «Lactation» les montre tellement semblables, avec les mêmes irrégularités, qu'on peut affirmer sans crainte d'erreur que ce tableau faisait partie du retable de la chapelle d'Estavayer; on peut en trouver une confirmation dans le fait qu'un nouveau tableau (hélas! moins artistique) représentant S. Bernard aux pieds de Notre-Dame a été placé au même endroit par les restaurateurs de l'église au siècle dernier. Ainsi la «Lactation» se trouve-t-elle datée de manière certaine: 1518.

Nous savons donc que, vers 1518, Claude d'Estavayer avait achevé sa chapelle funéraire, y compris l'ornementation. On peut estimer sans trop de présomption que les autres peintures dont nous avons parlé furent exécutées à une date assez rapprochée, soit qu'elles aient été destinées à cette même chapelle, soit que Claude les ait voulu pour quelque autre partie de l'église (peut-être le maître-autel). De fait il fut abbé d'Hautecombe de 1505 à sa mort survenue en 1534, mais il passa de préférence les dernières années de sa vie dans ses bénéfices de Suisse, et il est peu probable qu'il ait fait alors de grands travaux à Hautecombe. Le docteur Viale pense que: « ... *la data del* 1520-1525 *conviene perfettamente a questi dipinti* ».

Nous pouvons donc, avec beaucoup de vraisemblance et jusqu'à plus ample informé, retenir les environs de l'an 1520 comme époque où fut exécutée l'« Annonciation » d'Hautecombe ainsi que la prédelle.

Tels sont les renseignements que, jusqu'ici, il nous a été possible de recueillir sur ces tableaux. Sans aucun doute, il s'agit de pièces intéressantes en elles-mêmes et pour l'histoire de la peinture piémontaise. Ajoutons qu'à notre sens elles font honneur à la piété de leur auteur et de son entourage: à une époque où l'art tendait de plus en plus à l'expression d'une beauté purement humaine, c'est une joie de rencontrer des œuvres en quête plus encore de la beauté invisible.

Dom Jean Deshusses
Moine bénédictin d'Hautecombe

ANTICHE PITTURE MURALI A PRASCORSANO

L'antichissima chiesa di Prascorsano dedicata alla Vergine venne riconsacrata, dopo lo sgombero delle truppe francesi che vi si erano accantonate durante la dominazione napoleonica, con il titolo di Madonna del Carmine ed adibita a cappella del cimitèro.

È un piccolo fabbricato costruito su di un breve ripiano che si profila a mezza costa del colle di Cerialdo.

A conferma della sua remota antichità restano all'esterno la rozza torre campanaria romanica addossata a sinistra della facciata, all'interno i capitelli angolari della navatella sinistra.

L'interno costituito da un vano rettangolare a due campate con ampio presbiterio si apre a sinistra in uno stretto corridoio formante una breve navatella e non presenta alcunchè di notevole nell'architettura.

L'interesse è dato invece dalle pitture murali, decoranti l'abside rettilinea, il presbiterio e la navatella.

Le rappresentazioni sono le consuete che ritroviamo nelle piccole pievi campestri: apostoli e santi si susseguono nel presbiterio e nell'abside, in piedi, isolati o riuniti due a due, con le teste risaltanti sulle riquadrature rettilinee del fondo.

Nella parte superiore dell'abside la Natività frammentaria (manca il Bambino distrutto nel centro per l'apertura della nicchia sottostante) e l'Annunzio ai pastori (fig. 1).

Sulla parete di fondo della navatella sinistra sono rappresentati bambini e giovinette adoranti la Madonna della Misericordia (fig. 2).

Sul fianco affreschi votivi, taluni dei quali conservano parte delle iscrizioni che ricordano il nome del committente: da sinistra, Santa Lucia, il Presepio, Sant'Anna, S. Rocco, S. Caterina, S. Sebastiano.

Sulla volta della crociera lesionata resta ancora una parte della figura di Gesù benedicente.

Sulla parete destra della chiesa recenti saggi hanno confermato

l'esistenza di una vasta zona dipinta di cui finora si è messo in luce la parte inferiore di S. Antonio Abate e la figura di un devoto inginocchiato.

Anche ad un esame superficiale si avverte che gli affreschi del presbiterio e dell'abside presentano un carattere unitario e che sono

1. - Ignoto pittore. Presepio e Apostoli. Prascorsano, chiesa del cimitero.

del tutto diversi, pur essendo quasi contemporanei, da quelli votivi della navatella.

Nei primi l'impostazione delle figure chiuse entro contorni larghi neri decisi è resa con ricerca insistente del modellato, attraverso le ombre cupe ed il profondo drappeggiare delle stoffe pesanti.

Vi è un intendimento di dare l'illusione di scultura policroma, anzichè di pittura, tanto è evidente l'effetto di rilievo rude potentemente espressivo, come si può riscontrare nel particolare di S. Giovanni Evangelista (fig. 3), in cui le dita che stringono il calice sono costruite con saldezza plastica, vigorosa.

2. – Bernardino Rossignolo da Trino, e Gabriele Petiti da Chieri.
La Madonna della Misericordia, 1524. Prascorsano, chiesa del cimitero.

I colori sono freddi e contrastanti con prevalenza dei verdi, violacei, amaranti, turchini, bianchi, grigi e neri.

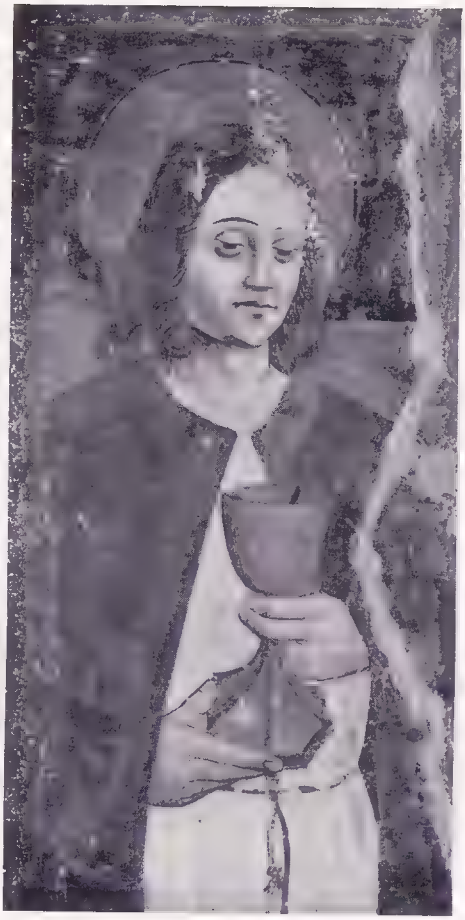
Queste pitture sono una rara documentazione di quella tendenza pittorica piemontese che ha avuto come massimo esponente Macrino d'Alba, e come manifestazione stilistica parallela con forme meno evolute più semplici più sommarie, alcune rappresentazioni nel castello di Issogne, fra cui le botteghe artigiane e gli apostoli della cappella. Le pitture dell'abside di Prascorsano sono vicine ai cicli valdostani ora citati, con la differenza che in quelli vi è un senso

caricaturale, un'arguzia che manca a Prascorsano, dove la qualità è innegabilmente più alta che ad Issogne (1). Entrambe hanno rispondenze con la scultura policroma valdostana della fine del secolo XV.

Mentre le pitture dell'abside della nostra chiesetta rivelano una stretta coerenza di stile tale da farle supporre eseguite da un solo maestro, quelle della navatella presentano varietà di carattere e di esecuzione.

Uno di questi esecutori ha dipinto il Presepio (di cui manca la parte inferiore corrosa dall'umidità) per incarico, come testimonia l'iscrizione sul bordo superiore della cornice, di un certo Bernardino Villa de Corgnato (Cuorgnè) nel 1522, del quale sono disegnate le iniziali nel monogramma a forma di cuore in alto a destra (fig. 4).

Caratteristica è la grafia lineare con cui sono indicati



3. – Ignoto pittore. S. Giovanni Evangelista, (particolare della fig. 1). Prascorsano, chiesa del cimitero.

(1) La Madonna dipinta nella parte superiore dell'abside ha somiglianze tipologiche più che stilistiche con la Vergine affrescata nell'abside sinistra della parrocchiale di Rivara, nella quale le figure del Vescovo adorante e di Maria, denotano, nonostante il pessimo stato di conservazione, l'appartenenza allo stesso autore di tradizione spanzottiana, che dipinse l'Adorazione del Bambino e S. Francesco di Rivarolo. L'iconografia del S. Giuseppe in abito da pellegrino è comune nel Canavese; la ritroviamo fra l'altro nelle vele della volta della navata destra nella vicina chiesa di San Giorgio di Valperga.

i capelli, la barba di S. Giuseppe, i contorni del viso della Vergine, del manto, le pieghe delle stoffe, l'Angelo, il pastore e le pecore nel fondo; grafia che si ritrova identica nell'affresco rappresentante il Presepio dipinto nella facciata interna di S. Sebastiano di Pecetto del

4. – Jacopino Longo. Presepio, 1522. Prascorsano, chiesa del cimitero.

1508 e che reca la sigla di Jacopino Longo. Analoga è anche la fisionomia delle figure. Entrambe le rappresentazioni sono di qualità mediocre come mediocre è la personalità, di questo ritardatario pittore pinerolese.

Migliore è invece la Madonna della Misericordia (fig. 2), dove nel gruppo della Vergine con il Bambino si sente — nonostante la prolungata umidità abbia distrutto le velature a secco che modellavano i corpi — la mano agile e sicura di un artista che costruisce le figure con un disegno a contorni sottili ondulati, approfondendo con ombre

azzurrine l'incavo degli occhi, animandole con una tavolozza calda in cui predominano i rossi, i rosati dei volti, il biondo dei capelli, i rossi mattone delle vesti, con una morbidezza da suggerire l'impressione del pastello. Questa sensazione è più evidente nel San Sebastiano, che è di tutti gli affreschi della navatella il meno rovinato.

Caratteristica è la speciale grafia dell'indicare i nasi rotondi, come gli occhi neri, e corti, le bocche piccole dalle labbra carnose, i menti brevi e arrotondati, l'accurata diligenza con cui sono indicati i particolari del costume (perduti nel manto e nella veste della Vergine e nei ricami dei colletti pieghettati delle giovinette) come si può osservare nella vicina S. Caterina. Questo affresco venne eseguito, come ricorda l'iscrizione alla base del trono da Bernardino Rossignolo di Trino con la collaborazione di Gabriele Petiti di Chieri nel 1524 (2).

5. - Bernardino Rossignolo, da Trino. San Sebastiano. Prascorsano, chiesa del cimitero.

Allo stesso che ha dipinto la figura della Madonna della Misericordia appartengono il S. Sebastiano (fig. 5), le figure di S. Caterina, S. Rocco ed il gruppo della Sant'Anna sulla parete attigua, mentre i devoti presentano uno stile più calligrafico, più lineare, standardiz zato nel ripetuto parallelismo dei capelli degli atteggiamenti delle vesti.

(2) Sul gradino del trono è scritto in caratteri gotici: « hoc opus fecit fieri societas virginis marie et depictum fuit per me bernardinu resignoli de tridino et gabrielem petiti de cherio curète. a.º d. m. CCCCC XXiiij die IX mensis iulii ».

È interessante per la storia della pittura piemontese conoscere il nome e le opere di due seguaci di quella corrente attiva dallo scorcio del secolo XV e fino al primo terzo del secolo XVI che ha avuto i suoi capolavori nell'Adorazione dei Magi Contini, nella Disputa al tempio già Fontana ora a Palazzo Madama; corrente che annoverò numerosi artisti di valore — fra i quali i cosidetti Maestri della Maddalena e dello Sposalizio già Fontana, ora al museo Civico — e della quale conoscevamo soltanto il nome di Sebastiano Fuseri di Fossano e quello del più illustre e noto epigono Defendente Ferrari.

6. - Ignoto defendentesco.
Santa Lucia.
Prascorsano, chiesa del cimitero.

L'autore della Madonna della Misericordia usa una particolare tipologia dei visi tondeggianti, che lo avvicina ad altri pittori vercellesi della stessa corrente, al maestro del trittico della Pietà di Bianzè ed a quello del polittico ricomposto a S. Sebastiano di Biella.

La figura di Santa Lucia (fig. 6) esile slanciata è vivacissima nei toni caldi delle vesti che sembrano di smalto per la contrastante bianchezza della camicetta. È opera di qualità buona di un altro defendentesco, che si ricollega all'autore della Maddalena dipinta sul quarto pilastro della navata destra di S. Giorgio di Valperga ed alle mezze figure del Battista e di S. Sebastiano affrescate nel secondo sottarco sinistro di S. Sebastiano di Pecetto.

Queste brevi note sono state scritte per adempiere ad una promessa fatta a S. E. Pola Falletti di Villafalletto, che poco tempo prima della sua scomparsa mi accompagnò a Prascorsano alla scoperta degli affreschi del cimitero, esprimendomi il desiderio che la chiesa venisse restaurata, consolidandone la muratura e gli affreschi, e fatta conoscere agli studiosi della nostra regione.

A poco più di un anno della sua dipartita, il suo desiderio sta per trasformarsi in realtà. Si spera di potere l'estate prossimo, a restauri ultimati, invitare tutti i soci della nostra Società a visitarla.

Si renderà così da parte nostra l'omaggio devoto ed il più gradito alla memoria di uno studioso che oltre ad essere un benefattore della gioventù derelitta fu uno dei più illuminati e benemeriti componenti della nostra Società di archeologia.

Noemi Gabrielli

GIORGIO DI FACCIO DI NIELLA TANARO AUTORE DI ARCHITETTURE DEL RINASCIMENTO PALERMITANO

Nel fervore delle indagini archivistiche suscitato sullo scorcio del secolo scorso, per merito di G. Cosentino si potè conoscere l'autore, fino allora ignoto, di una bella chiesa palermitana della fine del '500: Giorgio di Faccio. Secondo un rogito notarile del 29 dicembre 1576 il marmoraro Battista Carabbio «si obbligava al Console (della nazione genovese in Palermo) Agostino Rivarola di fornire 40 colonne di marmo bianco di Carrara... a ben vista e soddisfazione del Console e del capomastro della fabbrica Giorgio di Faccio ».

Non deve meravigliare l'umile denominazione di « capomastro ». In quel tempo ogni artista era detto « magister », mastro ed i più bravi, aventi funzioni direttive, eran detti capomastri. Verso la fine del secolo, i notai cominciavano a metter in uso l'appellativo di « architector ». Infatti anche il Di Faccio in alcuni documenti è così menzionato.

Conosciuto il nome dell'artista creatore della sontuosa chiesa rinascimentale palermitana, la Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, gli studiosi locali tentarono approfondirne la provenienza per spiegare più adeguatamente la formazione stilistica dell'autore che, oltre agli elementi stilistici tradizionali, immetteva nell'ambiente artistico siciliano una più chiara conoscenza degli elementi della rinascenza toscano-lombarda, scartando più decisamente espedienti costruttivi e stilistici medievali, ancora superstiti nell'architettura locale.

Il Cosentino (nel 1878) non seppe fornire altri apporti documentari e ritenne il Di Faccio di origine genovese, perchè adibito dal Console dei mercanti liguri. Il Di Marzo (nel 1880) nulla potè aggiungere di più preciso e lo ritenne « forse genovese ». Nè, in seguito, Leonardo Paterna-Baldizzi (nel 1904) e Luigi Epifanio (nel 1938) redigendo su quella chiesa studi monografici, ricchi di preziosi rilievi icnografici e prospettici, furono in grado di poter avviare la soluzione definitiva, che in mancanza di sicuri elementi filologici non poteva esser chiarita soddisfacentemente. Per gli studiosi più

legati al proprio « campanile » il Di Faccio era un artista... siciliano, anzi palermitano e ne mutavano la dizione in « Di Fazio », più corrente in Sicilia anche in quel secolo XVI. Più convincentemente L. Epifanio riteneva il Di Faccio, anche se non isolano, un « artista vissuto a lungo nell'isola, nutritosi degli esempi che vi aveva lasciato l'architettura dei tempi trascorsi ». Con giudizio più scaltrito, desideroso di evitare una decisione impegnativa, E. Calandra lo ritenne « anima di siciliano, ultimo ed evoluto rappresentante della corrente gaginiana di Palermo ».

Nel ricordo degli studiosi abbiamo tralasciato, finora, un grande nome, quello di Adolfo Venturi che, con uno di quei grossolani errori, solo perdonabile ai grandi, attribuì la chiesa di San Giorgio ad Antonello Gagini (morto nel 1536), quando la chiesa in parola è del periodo 1576-1591.

L'indagine dei caratteri stilistici ed estetici non sempre può fare avviare sane e sicure ipotesi sulla provenienza di origine dell'artista, che soltanto da accertati elementi documentari può essere risolta definitivamente, specie nel caso specifico del Di Faccio, poichè, dopo una lunga permanenza nell'isola, gli elementi del suo linguaggio artistico si eran ben commisti a molti altri decisamente ambientali. Tali elementi documentari sicuri ed inequivocabili, dopo lunghe e faticose ricerche archivistiche, abbiamo rinvenuto. Di essi ne riferiamo brevemente uno, il più decisivo. In data 30 luglio 1579: « Georgius De Faccius, architector piamontesius de terra Niella de Ceva et civ. h. urbis Panormi » fa donazione irrevocabile ed in perpetuo a « Janoni (o Zanoni) de Faccio, eius nepoti ad presens aetatis annorum duorum vel circa, filio hon. Joannis de Faccio, eius fratris » esistente a Niella di Ceva (ed assente nella stipulazione dell'atto) delle sue case terranee e solerate acquistate con suo denaro da Antonio Di Faccio, e delle case e dell'orto provenienti dall'eredità paterna (Janone Di Faccio) ecc. Non ha importanza il resto. A noi interessa assodare che « Mastro Giorgino » (così era comunemente chiamato dai contemporanei) è oriundo da Niella Tanaro, presso Ceva (provincia di Cuneo).

Quando egli se ne sia allontanato e per quali motivi non ci è dato conoscere. Due ipotesi si possono fare: o che egli sia stato invitato a venire in Palermo dai mercanti piemontesi da tempo pervenutivi (non pochi di essi nei rogiti notarili sono indicati come niellesi) o

che i pericoli delle frequenti invasioni di eserciti stranieri gli abbiano fatto cercare un asilo più pacifico e più redditizio per il suo sostentamento. Del resto anche uno studioso del nostro tempo, Giuseppe Russo da Niella, scrive in « Note ed Appunti » di un periodico locale:

1. – Giorgio di Faccio. La facciata di San Giorgio dei Genovesi. Palermo.

« Un poco per i Francesi e per il partito Guelfo, un poco per gli Imperiali ed il partito Ghibellino, un poco per le beghe paesane, le nostre campagne erano continuamente minacciate, cosicchè si spiega il grande giubilo quando i corrieri ducali annunziarono la vittoria di San Quintino e la pace di Cateau-Cambrèsis nei suoi dominii, nel 1559 ».

Ma in quest'epoca G. Di Faccio era già da tempo in Palermo. E, proprio nel luglio del 1559, sposava una ragazza siciliana, Aurelia (figlia del « fabbricatore » Francesco Nastasi) dalla quale ebbe in

seguito parecchi figli (otto, noti per nome), dei quali due entrarono in Religione: Leonardo col nome di Fra Innocenzo nell'Ordine dei Minimi; Margarita, col nome di Suor Vittoria nell'Ordine delle Domenicane del Monastero della Pietà; Giovanni si addottorò Aromatario (farmacista) e Giuseppe seguì l'arte paterna. A lui infatti lega, il padre, per testamento, « tutti i libri di Architettura ».

2. – Giorgio di Faccio. Interno di San Giorgio dei Genovesi. Palermo.

Delle opere eseguite in Palermo da Giorgio Di Faccio, ricordiamo, oltre la chiesa di San Giorgio dei Genovesi (figg. 1 e 2), la chiesa di Santa Maria la Nuova (una parte: il coro e l'abside, fig. 3),

il Seminario Arcivescovile (atrio e primo ordine), ordinatogli dall'Arcivescovo Marullo in ottemperanza delle disposizioni del Concilio di Trento, ed altre opere, che per il momento non è il caso di ricordare.

Qui ci basta dichiarare che vasta fu l'attività del Di Faccio, e

3. – Giorgio di Faccio. Coro (↓) della chiesa di Santa Maria la Nuova. Palermo.

molto significativa è la parte a lui spettante nell'evoluzione artistica rinascimentale palermitana, in continuata elaborazione di quegli altri elementi immessi anteriormente da Antonello Gagini, figlio di quel Domenico da Loghano conosciuto dal Filarete alla scuola del Brunellesco.

Nello scorso ottobre, in una breve visita a Niella, ridente cittadina alla confluenza della Corsaglia col Tanaro, abbiamo esperito dirette indagini che hanno confermato la derivazione del Di Faccio da quella cittadina.

Nel 1458, infatti, i « Capitula Bealerie » sono sottoscritti da un omonimo Notaio Giorgio Di Faccio, sicuro antenato del nostro architetto; un tal Guglielmo Di Faccio, consigliere municipale di Niella, nel 1616, è un discendente dello stesso ceppo, dal quale probabilmente proviene la famiglia omonima superstite fino ad oggi.

Sarebbe di grande interesse poter precisare il tempo in cui, il nostro architetto, ebbe ad allontanarsi dalla città natale, ed in quali altre città sostò egli prima di pervenire in Sicilia, allo scopo di poter meglio spiegarci la sua formazione artistica. Ma non è il caso, per ora ed in questa sede, dare approfondimento adeguato ad un tale complesso problema. Ciò che è certo si è che Giorgio Di Faccio visse ed operò ininterrottamente, per circa un quarantennio — e forse più — dal 1554 al 1592 (anno della sua morte) in Palermo, creando serenamente opere elette per qualità costruttive e per squisitezza di gusto d'arte.

Due secoli dopo, l'attività pur nobilissima dell'architetto siciliano, Filippo Juvarra, in Piemonte, sembra quasi un contributo di inconsapevole gratitudine, per quell'altra apprestata anteriormente in Palermo dall'architetto piemontese.

È doveroso, per noi posteri, che questa sua attività sia meglio nota, non solo tra i siciliani custodi gelosi delle sue opere, ma anche tra i suoi conterranei, che finora ne hanno ignorato finanche il nome.

Se Ceva (ed il suo pago viciniore Nigello, attuale Niella) ebbe rinomanza nell'antichità romana per i suoi squisiti formaggi, tanto elogiati da Plinio, con più ragione la moderna Niella di Ceva potrà conseguire più solida rinomanza per aver dato i natali ad un così capace artista quale fu Giorgio Di Faccio.

Filippo Meli

APPUNTI PER LA STORIA DEL CASTELLO DI SAN GIORGIO CANAVESE

Il « Castrum Sancti Georgi » prima del 1000 fece parte di Cortereggio, la chiesa di Ivrea pare ne avesse la superiorità feudale ed i marchesi del Monferrato lo tenevano in feudo da quel vescovo.

Quando Isabella, sorella di Guglielmo terzo il Vecchio, andò sposa a Guido il Grande conte di Biandrate gli portò in dote San Giorgio con le pertinenze: Ciconio, Cuceglio, Ozegna, Lusigliè e Foglizzo.

I conti di Biandrate erano una potente famiglia del Novarese ove possedevano una trentina di feudi (Biandrate, Cameri, Bellinzago, Oleggio, ecc.) e, secondo l'ipotesi più attendibile, sarebbero derivati da Anscario conte di Laugres, marchese d'Italia Neustria, vissuto nel nono secolo, da cui i conti di Pombia. Da Guido, conte di Pombia e d'Ossola, deriva Alberto, conte di Biandrate, padre a sua volta di Guido che fu poi detto il Grande.

Questi era un prode cavaliere, fin dalla giovane età fu addestrato al mestiere delle armi, e nel 1119, quando aveva 9 anni, lo troviamo con le milizie all'assedio di Como.

Col matrimonio con Isabella del Monferrato diviene nipote di papa Calisto II, cognato di Amedeo III e di Adelaide di Savoia e quindi zio di Luigi VII re di Francia, cugino di Beatrice di Borgogna moglie di Federico Barbarossa.

Prende parte agli avvenimenti più importanti del suo tempo, partecipa alla seconda Crociata, condotta da Luigi VII e Corrado II e nella quale si trova pure Federico di Svevia, il futuro Federico Barbarossa. Nel 1148 è a Gerusalemme, nel 1154 è presente alla Dieta di Roncaglia.

Nel 1168 le milizie dei Comuni della Lega Lombarda distruggono il castello di Biandrate in odio all'imperatore Federico Barbarossa ed allora i conti fanno più lunghi e frequenti soggiorni a San Giorgio che diverrà presto la loro dimora abituale e centro della loro attività,

pur conservando essi sempre il titolo comitale di Biandrate, confermato ancora da Carlo V con diploma del 1523, col quale eresse in contado la signoria di San Giorgio con le già dette pertinenze.

Da Uberto, figlio di Guido ed Isabella di Biandrate derivarono vari rami della famiglia di cui due tennero la Signoria di San Giorgio: il ramo primogenito (che più tardi ebbe anche parte del marchesato di Ceva e prese pure il nome di Aldobrandini per una sua alleanza con quella famiglia) estinto nel 1774; il ramo dei conti di Foglizzo (che aveva i castelli di Foglizzo e di Lusigliè e una parte minore del castello di San Giorgio quella detta « il Castelvecchio ») la cui discendenza continuò fino ai nostri giorni coll'ultimo conte Luigi di Biandrate e San Giorgio deceduto nel 1916 lasciando due figlie tuttora viventi: Maria Luisa sposata al conte Emanuele di Rovasenda e Lydia sposata al marchese Antonio Raggi.

Altri discendenti derivati da Uberto e che ebbero varie signorie (del Vallese, di Balangero ecc.) finirono assai presto.

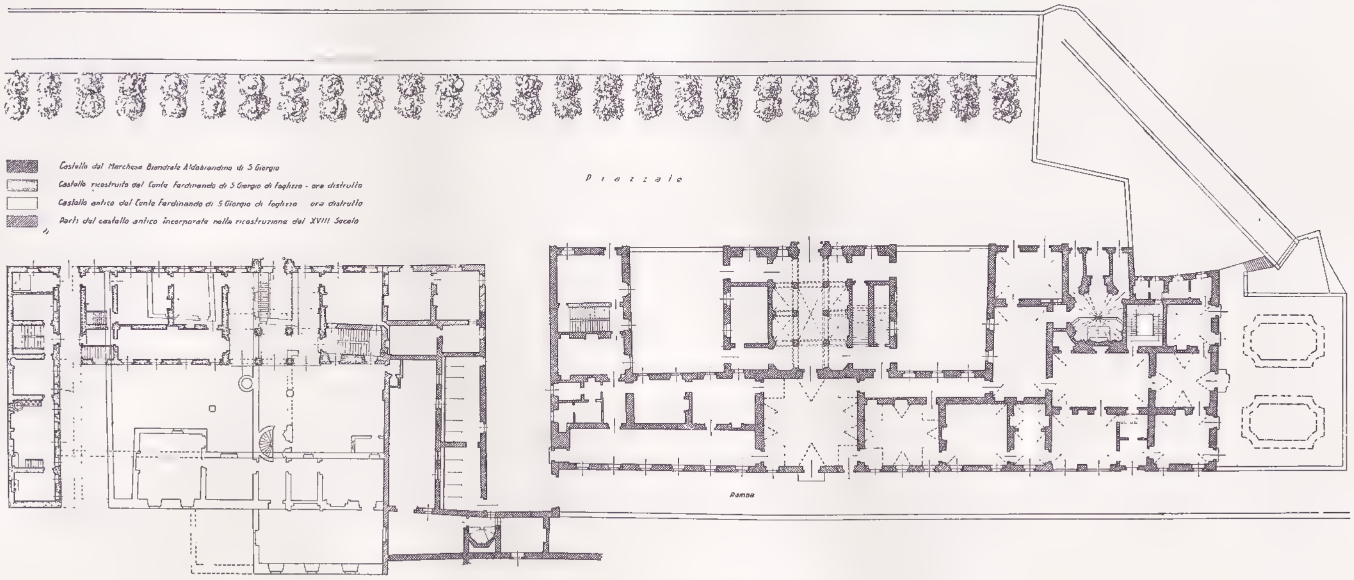
Ritengo opportuno citare questi dati per comprendere meglio le vicende del castello.

Dagli archivi della famiglia Biandrate ho potuto ricavare le piante antiche del Castelvecchio, ora demolito, e ricostruire la pianta dell'edificio com'era nel suo complesso nel diciottesimo secolo.

Molto probabilmente, quando nel XIII secolo i conti di Biandrate trasferirono definitivamente la sua sede a San Giorgio Canavese preferirono costruire un nuovo castello più vasto e comodo, che, pure essendo separato da quello già esistente dall'ultimo tratto della rampa di accesso al piazzale di levante, formava tutt'uno con quello.

Aveva due torri terminali sul lato di mezzogiorno e divenne dimora dei Biandrate del ramo primogenito che si tennero la signoria su Cicogno, Cucceglio e Ozegna.

Questo castello, che, per distinguerlo dall'altro, chiameremo castello nuovo subì dei rifacimenti e rimodernamenti sul principio del XVII secolo, in occasione delle nozze di un conte di San Giorgio con una Aldobrandini. Nel salone centrale venne dipinto, in alto sulla parete, un fascione recante fra vari trofei e bandiere gli stemmi dei Biandrate e delle famiglie che si erano con esse imparentate (al posto d'onore figurava appunto lo stemma Aldobrandini); sul lato di mezzogiorno l'edificio venne ampliato, cosicchè le torri risultarono affioranti dal tetto. Allora tutti i solai sul piano terreno erano fatti



1. – Pianta del castello di San Giorgio Canavese nel XVIII secolo.

con la caratteristica orditura secondo l'uso piemontese, ed avevano una fascia dipinta in alto sul muro.

In occasione della posa di alcune chiavi sopra la volta (fatta più tardi) di uno di quei saloni, asportando il pavimento di mattonato ed i calcinacci di riempimento, ho visto ancora un frammento di una di quelle pitture che mi parve rappresentare la lotta tra gli Orazi e i Curiazi.

Il castello rimase così fino al 1726 e doveva già eccellere per la bellezza delle sue decorazioni perchè nel Theatrum Sabaudie è detto «quod nobilissimum et pulcherrimum Ars et Natura progenuit» (fig. 2). Un simile elogio è fatto raramente per gli altri castelli tranne che per le dimore dei principi di casa Savoia.

Nel 1726, in occasione delle nozze con una marchesa Vilcardel de Fleury (che fu poi prima dama di corte della duchessa Anna d'Orleans, moglie di Vittorio Amedeo II) il marchese di San Giorgio fece fare le ultime e radicali trasformazioni.

Si progettò un grandioso atrio di ingresso dal piazzale di levante, uno scalone d'onore al primo piano (per altro il salone sopra l'atrio non fu mai finito), vennero eliminate le torri e rimaneggiato tutto l'edificio in modo che di queste non rimase più traccia. I solai sul piano terreno furono sostituiti con volte reali, fu rettificata la facciata verso ponente eliminando una lieve rientranza al centro di essa, il salone centrale restò così ingrandito e fu coperto da una finta volta in stuoie, che nascose il fascione con gli stemmi e a 2/3 dell'altezza gli si fece girare attorno una balconata secondo il gusto dell'epoca.

L'edificio risultò così con una pianta, « a pettine »: un lungo corpo di fabbrica verso ponente eretto sui possenti muraglioni lungo la rampa, e tre avancorpi verso il piazzale di levante. Quello centrale più largo è arricchito da un frontone, quelli laterali più stretti sopraelevati e con una balconata sul cornicione e una guglia al sommo del padiglione del tetto. Tra gli avancorpi due cortiletti aperti verso il piazzale.

Il castello fu così trasformato in un vero e proprio palazzo, e con una pianta così razionale quale raramente ho visto in edifici di quell'epoca.

Il piano terreno ha il salone centrale che misura circa m. 12 × 12 e tiene tutta l'altezza dell'edificio, a destra e a sinistra di esso molte

sale spaziose sono raggruppate per così dire in quattro appartamenti. Ogni appartamento, tranne quello a sinistra del salone e che dovette essere sempre destinato a rappresentanza, ha inseriti nella sua pianta due o tre piccoli vani (ribassati in altezza) destinati già allora alla toeletta. Uno di questi appartamenti poi ha dissimulata una porticina che si apre sulla scaletta di accesso all'ammezzato sopra lo stanzino annesso all'appartamento. Evidentemente quello era destinato al valletto di camera che restava così più a portata di mano dei padroni.

Non mi è stato possibile fin'ora rintracciare nell'archivio il nome dell'architetto che progettò questi lavori e nemmeno del pittore che fece le decorazioni di cui ora dirò, ma non dispero di riuscire ad identificarli.

Quello che maggiormente colpisce è la vaghezza delle decorazioni pittoriche.

Quattro grandi sale e due stanzini verso l'estremità a mezzogiorno del castello hanno decorazioni in azzurro su fondo bianco calce. Sulle pareti e sulle volte è un intrecciarsi di volute, corolle, viticci nel modo più vario ed impensato, e che sorreggono i caratteristici « Lambrequins » settecenteschi, racchiudono quadretti in « grisaille », hanno appollaiati uccelli dalle forme più vaghe mentre altri si librano in volo e scimmiette mascherate danzano una pavana (figg. 3-6).

È indubbiamente pittura piemontese ma di un artista che molto probabilmente fu in Francia e assimilò lo stile del Bérain. Nel vano di una porta, sul soffitto, sono segnate le iniziali G. V. e la data 1736.

L'appartamento, così detto di Castellargento, che si trova a destra per chi entra dall'atrio nel salone centrale, ha esso pure le volte dipinte con una finezza e leggiadria senza pari. Qui la decorazione è policroma ma così leggera, e pur nella sua ricca varietà di volute di foglie d'acanto, girali, pelami, piccoli paesaggi e figurine sospesi nel vuoto, dipinta con tale lievità di toni che a volte pare appena sussurrata, l'azzurro ed il morellone svaniscono in un chiaroscuro appena accennato come la eco lasciata da uno strumento che abbia cessato di suonare.

Ed ora torniamo al Castelvecchio. In un primo tempo i conti di San Giorgio-Lusigliè preferirono il castello di Lusigliè come dimora abituale, ciò risulta anche dal testamento del conte Secondino fatto

2. – San Giorgio Canavese e il castello nel XVII secolo.
Dal « Theatrum Sabaudiae ».

il primo ottobre 1458 nel quale si legge « Actum in castro Luxigliady, videlicet in camera infrascritti testatoris ».

Il marchese Gian Giacomo di Monferrato quando il 23 aprile 1423 venne a San Giorgio con tutta la sua corte per tenervi seduta di Giustizia fu ospitato nel Castelvecchio di San Giorgio.

Successivamente i conti di Lusigliè trasferirono il loro soggiorno a San Giorgio.

Dagli atti di un processo intentato dai conti di Foglizzo eredi del feudo alla morte dell'ultimo conte di Lusigliè alla di lui vedova Marianna della Chiesa di Cinzano, risulta che prima del 1700 il Castelvecchio era ancora in ottime condizioni, con due corpi di fabbrica (uno a levante ed uno a ponente) entrambi con due piani fuori terra e quello di ponente con un salone con le pareti ricoperte di cuoio e solaio dipinto come pure quelli degli altri locali. « Ospitò

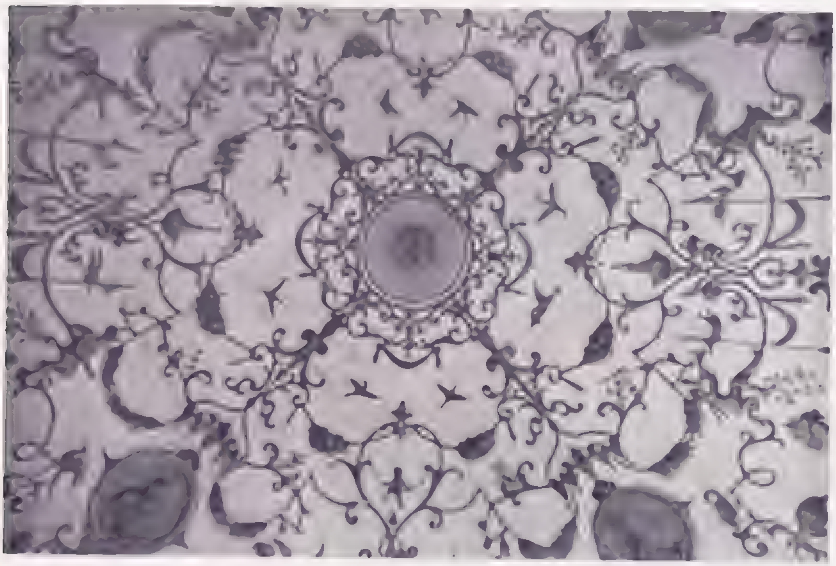
frequentemente dame e cavalieri che si trattenevano ed alloggiavano in esso » e le muraglie « ... al di fuori erano rosse che parevano le torri che sono a Porta Palazzo di questa città... » (Torino).

3. – Una sala dell'appartamento in bianco e blu del castello con decorazioni in stile Bèrain. Principio del XVIII secolo.

I due fabbricati erano uniti da una galleria voltata che divideva il cortile civile dal rustico. In questo, aperto verso mezzanotte, una piccola scuderia per quattro cavalli con soprastante fienile e una tettoia per la carrozza e le portantine.

Le carrozze dei forestieri si ponevano in una cascina poco distante.

Per emulare i consignori, o anche per istigazione di questi, il conte Baldassarre Ferdinando l'anno 1700 fece demolire il suo fabbricato di ponente, modificò ed ampliò quello di levante e ne costruì uno ex novo a mezzanotte sull'area del cortile rustico. Pare che le vecchie muraglie fossero assai dure da demolire mentre la nuova costruzione dopo al termine dei lavori presentava già alcune crepe.



4. – Volta della sala precedente.

Il figlio del conte Baldassarre Ferdinando (Vittorio Amedeo) morì il 31 luglio 1734 lasciando solo due figlie, una sposata al marchese Faussone Scaravelli di Loverzito e l'altra al conte Benedetto Gromis di Trana. La parte feudale, ossia i castelli di Lusigliè e San Giorgio colle proprietà annesse andò ai conti di Foglizzo i quali poi nel 1774, alla morte dell'ultimo marchese Biandrate-Aldobrandino consolidarono in loro possesso tutti i feudi dei conti di Biandrate.

Il marchese di San Giorgio aveva una figlia, sposata al marchese di Bagnasco, proprietario del non lontano castello di Valperga, e per

5. – Altra sala dell'appartamento in bianco e blu con decorazioni in stile Bèrain. Principio del XVIII secolo.

6. – Volta di altra sala dell'appartamento in bianco e blu con decorazioni in stile Bèrain. Principio del XVIII secolo.

7. – Luigi Brambilla. Il castello di S. Giorgio, visto da levante. Disegno acquarellato. Castello di S. Giorgio Canavese.

8. – Luigi Brambilla. Il castello di S. Giorgio, visto da ponente. Disegno acquarellato. Castello di S. Giorgio Canavese.

un ripicco con il Conte di Foglizzo che subentrava nella proprietà del castello, si portò via i quadri e le suppellettili che non facevano parte dell'asse feudale. Il castello fu pertanto arredato con i mobili e quadri che provenivano dall'altro costruito sull'area del distrutto Castelvecchio, che non aveva appartamenti così belli come questo, ed in parte dal castello di Foglizzo.

Due disegni acquerellati a chiaroscuro dànno l'esatta visione del castello alla fine del XVIII secolo nei prospetti di levante e ponente. Durante l'occupazione francese, ai primi dell'ottocento il castello già dei San Giorgio-Lusigliè fu demolito e l'area venne sistemata a giardino. Il giardino all'italiana sul pendio di levante fu esso pure ridotto all'inglese; rimasero solo la « gloriette » che era nel fastigio del giardino all'italiana e la grotta con decorazioni di conchiglie del XVIII secolo (figg. 7-8).

Durante l'ultima guerra il castello di San Giorgio ospitò gli archivi di Corte e così fu geloso custode dei documenti di quei principi che i conti di Briandate avevano sempre servito con lealtà ed onore, fedeli al loro fiero motto « Non per vim ».

GIANNI RICCI

DISEGNI INEDITI
DELLO SCENOGRAFO INNOCENTE BELLAVITE

Per chiunque abbia una certa familiarità con la scenografia settecentesca, il nome di Innocente Bellavite non è proprio quello d'un ignoto; abbastanza note, almeno per sommi capi, sono le vicende della sua vita e si conoscono pure le più importanti tappe della sua attività di scenografo (1).

Pochi però, tra i critici moderni, si sono interessati a lui. Giuseppe Fiocco (2) gli attribuì — accomunandolo al Bibbiena (3) e

---

(1) Traccio qui un profilo sommario: Innocente Bellavite (o Bellavita) nacque in Verona intorno al 1692; fu allievo, per sua dichiarazione, di Simone Brentano. Dipinse scene teatrali a Copenhagen nel 1720; a Venezia nel 1720 e 1721 (« Teodoro » e « Lucio Papirio censore », mus. di A. Pollarolo, parole di Apostolo Zeno); a Torino nel 1721 (« Venceslao », mus. del Boniventi) e nel 1722 (« Il Ricimero » e « L'innocenza difesa », mus. del Chelleri); a Praga nel 1725, nel teatro del conte Sporck, « Lucius Verus »; a Stoccarda nel 1737; nuovamente a Torino nel 1739 (« Adriano in Siria »), 1740 (« Achille in Sciro », par. del Metastasio, mus. del Leo), 1741 (« Artaserse », par. del Metastasio, mus. dell'Arena), 1742 (« Semiramide », parole del Metastasio, mus. del Jommelli), (« Zenobia », par. del Metastasio, mus. del Latilla); a Milano, 1739 (« Merope », mus. del F. Brivio), 1740 (« Scipione » e « Carlo in Alemagna », mus. del Leo), 1741 (« Artaserse », par. del Metastasio, mus. del Gluck). Dal 1748 è a Berlino direttore delle scene dell'Opera fridericiana. Pittore di rovine, oltre che scenografo, ideò a Sans-Souci una costruzione rovinistica per il parco. Tornò infine in Italia, a Verona, dove morì nel 1762. In quest'ultimo periodo dipinse quadri di prospettive, un tempo conservati a Verona, nelle case Tommasini e Salvetti. In precedenza aveva dipinto a Casale, nel palazzo già Magnocavalli, delle sovraporte, vendute poi all'estero nel 1897.

BIBLIOGRAFIA

G. B. Cignaroli, *Serie de' pittori veronesi*, in « Miscell. Mon. R. Deputaz. di Storia Patria », serie IV-XI, pagg. 19-62: D. Zannandreis, *Le vite dei pittori scultori architetti veronesi* (1768), ed. Giuseppe Biadego, Venezia, 1891, pag. 368; J. Meyer, *Kunstlerlexicon*, s. v.: X. Weilbach, *Dansk Konstnerlexicon*, pag. 772; Thieme Becker, *Kunstlerlexicon*, s. v.; P. Zucker, *Die Theater Dekoration des Barock*, Berlin 1925, pagg. 44-45; L. Ozzola, *Le rovine romane nella pittura del XVII et XVIII secolo* in « L'Arte », 1913, pag. 128.
Altra bibliografia alle note successive.

(2) *Giovan Battista Crosato*, Venezia, 1941, pagg. 43-44.
(3) Giuseppe, come risulta dal libretto per l' « Arsace ».

contrapponendolo al Crosato (4) — un « metodo puramente da prospettico-quadraturista ». Hans Tintelnot mise in rilievo l'importanza del « Monte delle rovine » ideato dal Bellavite a Sans Souci, dandone un giudizio singolarmente acuto; tacque però di ogni sua precedente attività, nè sarebbe stato agevole discorrerne data la perdita, fino ad ora ritenuta totale, dei disegni scenici (5).

Facendo ricerche nella ricchissima collezione di opere scenografiche radunata da Ludovico Pogliaghi, mi imbattei in un gruppo di otto disegni, tutti della stessa mano, due dei quali recavano didascalie per l'opera « Lucio Papirio », rappresentata in Venezia, nel Teatro di S. Giovanni Crisostomo, l'anno 1721, ed erano marcati con la sigla IVB, corrispondente alla dicitura, consueta nei libretti, *Innocente Bellavite Veneziano* (6). La consultazione del libretto dell'opera confermò la supposizione (7).

Otto disegni, certo, non sono molti; sono anzi pochissimi se si paragonano ai duemila e più che son rimasti dei Galliari, oppure alla produzione dei Bibbiena, conservata in misura anche più copiosa. Non credo che otto esempi siano sufficienti per definire compiutamente la personalità artistica del Bellavite: bastano però per dare intorno ad essa alcune indicazioni, che mi auguro possano venir confermate da ulteriori ricerche e ritrovamenti.

Due tra i disegni della collezione Pogliaghi sono per il « Lucio Papirio », tre altri si possono collegare, con buona probabilità, alla

---

(4) Il Crosato però dipinse soltanto le parti decorative e di figura delle scene, così come fecero il Medici, l'Orsoni e Bernardino Galliari. Il nome del Crosato, del resto, è sempre accompagnato nei libretti da quello di un collaboratore per la parte prospettica ed architettonica.

(5) *Barocktheater und Barocke Kunst*, Berlin, 1939, pag. 144.

(6) Nel 1722, nel libretto dell'opera « Il Ricimero », il Bellavite è detto *Veronese*. Più tardi ho solitamente trovato il predicato *Veneziano*.

(7) In realtà la dicitura del libretto riserba una sorpresa. Del Bellavite sarebbe la « pittura » delle scene; la « direzione » spetterebbe a Giuseppe Mauro, figlio di Gaspare. In ogni modo mi sembra giusto ritenere il Bellavite responsabile di disegni da lui firmati ed annotati, di stile alquanto diverso da quello dei Mauri in quel periodo; non tutti, inoltre, per il « Lucio Papirio », eppure tutti di uguale maniera e fattura. La formula « direzione », ecc. aveva del resto nel Settecento un valore particolare; indicava l'approvazione generica che un artista più celebre e noto testimoniava a quello che veramente eseguiva le scene; così avvenne a Torino per molti anni, con l'Abati, che non omise mai il riferimento al nome del suo illustre maestro Ferdinando Bibbiena, per quanto questi dovesse interessarsi ben poco delle scene di detta città.

stessa opera; per i tre rimanenti l'identificazione è incerta (8). La data appare, comunque, uguale per tutti: 1721 circa (9).

La scenografia italiana era, allora, in una fase di intenso sviluppo. All'inizio del secolo, l'invenzione della scena « per angolo » aveva reso evidente la crisi del metodo tradizionale. Non era più sentita una esigenza fondamentale del teatro secentesco: l'unità spaziale tra il palcoscenico e la sala dello spettacolo, attuata, durante quasi un secolo, per mezzo di un unico asse visivo centrale, comune ad entrambi gli ambienti.

Nel sistema « per angolo » fondato su una pluralità di assi visivi disposti diagonalmente, l'unità viene ad essere, se non proprio spezzata, almeno intesa in modo assai meno materiale e diretto. Solo più l'esistenza di un punto di vista fisso, stabilito « a priori » in funzione della possibilità per lo spettatore di cogliere immediatamente e nel suo insieme l'effetto prospettico della scena, garantisce un sia pur debole legame spaziale e salva, fino ad un certo punto, quell'ideale continuità e fusione tra spazio immaginario e spazio reale che era stata la costante aspirazione della scenografia secentesca.

Il mutamento della sensibilità spaziale era stato, del resto, avvertito da Ferdinando Bibbiena assai per tempo, prima ancora di

---

(8) Elenco, i disegni non secondo l'ordine casuale in cui sono conservati nella raccolta Pogliaghi, ma secondo la successione delle scene. I disegni sono tutti a matita.

1. « Lontano della Campagna di Roma nel opera di Lucio Papirio fatta nel Teatro San Gio: Grisostomo l'anno 1721 di Carneuale Opera seconda Compositione del sig. Apostolo Zeno Atto Primo Sena Se... » e « I V B » (per la scena II atto primo).
2. Accampamento. Gran padiglione a sinistra, sull'innanzi (per la scena IV atto II).
3. Particolare di padiglione. Metà sinistra (per la scena IV atto II).
4. Campagna con case rustiche ed accampamento (forse un'idea per la scena IV atto II?).
5. Atrio magnifico « Ultima Sena del Opera Lucio Papirio del Anno i72i Seconda Opera nel Teatro S. Gio: Grisostomo » e « I V B ». Metà destra (per la scena VI atto III).
6. Giardini pensili e palazzo. Metà scena, parte sinistra.
7. Giardini pensili e palazzo. Veduta più estesa. Metà scena, parte sinistra.
8. Porto di mare con navi schierate. Apparizione di una divinità nel cielo. Sull'innanzi ara dove brucia l'incenso (forse per una « Ifigenia »?).

(9) Il Bellavite, tra il 1720 e il '21 si direbbe si sia spostato con velocità straordinaria tra Copenhagen, Torino e Venezia. Nel 1721 in ogni modo la sua presenza a Torino non è desunta soltanto dai libretti delle opere, ma accertata da un documento nell'Archivio di Stato di Torino, trascritto da Alessandro di Vesme (*Schede*, mss., presso il Museo Civico di Torino).

vedere « per angolo ». Già nel 1690, in un'idea di « Therme reali » (10), egli aveva introdotto un fondale movimentato che interrompeva a breve distanza la monotona fuga dei laterali in una profondità a direzione unica. Probabilmente da esempi come questo Pietro Righini trasse ispirazione per le sue calcolate scomposizioni e stratificazioni di piani, che dovevano portarlo, sulla via dell'indipendenza della decorazione scenica dall'ambiente teatrale, assai più innanzi di quanto non andasse con la visione « per angolo » lo stesso Bibbiena.

L'indipendenza è pienamente conseguita, del resto, già nei disegni di Filippo Juvarra per il teatrino Ottoboni (1708-1712) (11); lo spettatore di queste scene non si sarà mai sentito al centro di premeditati effetti spettacolari, dispiegati ai suoi occhi da un accorto calcolo prospettico; anzi avrà dimenticato sè stesso per contemplare un mondo fantastico e meraviglioso, evocato sul palcoscenico con assoluta libertà creativa, ma anche con una concretezza artistica ch'è frutto di una sensibilità spaziale impetuosa, vittoriosa di ogni programmatico schematismo, insofferente d'ogni vincolante adeguamento alla realtà circostante. La posizione di Juvarra scenografo è però troppo eccezionale per far testo: le nuove tendenze che introdusse nelle sue opere sceniche e che si svilupparono più tardi (e non senza mutamenti) in forme di uso comune, hanno forse da essere considerate geniali presentimenti, precoci intuizioni di un gusto che era ancora in sul nascere, piuttosto che modelli formativi in seguito riecheggiati ed imitati. Tanto è vero che, nel 1720, la maggior parte degli scenografi vedeva ancora « per angolo »: anzi in certi ambienti solo da poco tempo si poteva dire tramontata la maniera tradizionale.

A Venezia essa aveva resistito più che altrove, fortificata anche dall'eredità stilistica che i Mauri avevano raccolto dal Burnacini. Nel 1719, in una « Piazza » ideata dal più importante membro della famiglia, Alessandro Mauro, per la « Teofane » del Lotti (12), ogni residuo del metodo secentesco (al quale Alessandro era stato senza

---

(10) Per l'opera « Il favore degli dei » rappresentata in Parma nel 1690. Incisione delle « Therme Reali » nel libretto dell'opera.

(11) Album nel Victoria and Albert Museum, Londra (D.T. 33b).

(12) Rappresentata a Dresda in occasione delle nozze del figlio di Augusto il Forte con Maria Giuseppina di Baviera. Incisione in *Recueil des dessins et des gravures représentants les solennités du mariage*, Dresda, 1719.

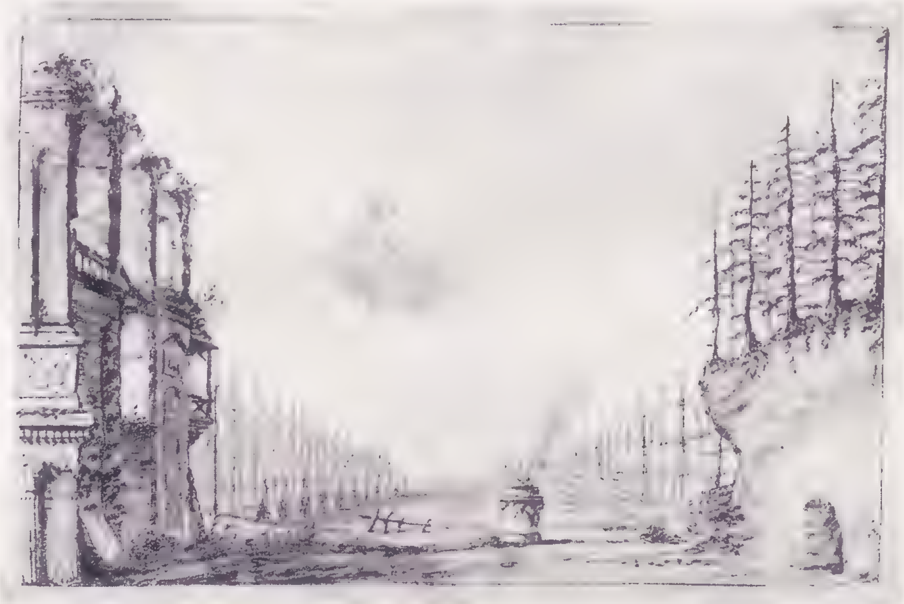
dubbio educato) è apparentemente scomparso, ma l'applicazione della tecnica « per angolo » è tutt'altro che ortodossa. Il Mauro introduce un sistema di assi visivi a scartamento ridotto, appena quanto basta per stabilire una provvisoria falsariga compositiva, pretesto ad impensate bizzarie ornamentali, ad esuberanti divagazioni decorative, che mettono in pericolo la già fragile unità strutturale della scena. Il serrato, complesso periodare dei Bibbiena si allenta, si trasforma in un fraseggio staccato ed episodico. Attraverso un'interpretazione innegabilmente superficiale della scena « per angolo » si fanno strada tendenze ed orientamenti che rivelano l'evolversi del gusto teatrale.

Nei disegni di Innocente Bellavite la maniera tradizionale ha lasciato tracce particolarmente forti nel «Porto», n. 8 (fig. 1) (13), ma riconoscibili, a tratti, anche altrove: probabili ricordi di una iniziale educazione. Ad essa si sovrappose la nuova regola prospettica stabilita dai Bibbiena, conosciuta e praticata con più o meno convinzione ed esattezza da ogni scenografo che volesse mostrarsi aggiornato e colto. Non sembra però che il Bellavite vi si sia sottomesso docilmente, e neppure che abbia tentato di applicarla in modo meno vago e superficiale di quello seguito da Alessandro Mauro. Se in una scena puramente architettonica come l'« Atrio magnifico » n. 5, per il « Lucio Papirio » (fig. 2) il Bellavite non s'arrischia a ricercare soluzioni originali, in una idea di « Giardini pensili », n. 6, (fig. 3) l'importanza e la funzione chiarificatrice degli assi visivi vengono assai sminuite. I vari elementi architettonici tendono ad articolarsi ognuno per proprio conto e vengono coordinati tra loro piuttosto che subordinati ad un punto di vista d'insieme. Il filo teso della prospettiva in profondità s'interrompe presto, anzichè prolungarsi con fughe e controfughe in uno spazio tendenzialmente illimitato. In un'altra idea di «Giardini pensili» n. 7 (fig. 4), assai felice e, dati i tempi, audace, la profondità è insieme configurata e limitata da una successione di fasce orizzontali, ognuna delle quali corrisponde ad un diverso piano prospettico: esemplificazione precoce della scena « stratificata » anche se qui i vari elementi della composizione sono legati da un rapporto di interdipendenza un po' troppo stretto, se confrontato col più elastico e disarticolato procedere consueto al gusto teatrale rococò. Ben conforme a questo gusto è invece la riduzione sistematica dell'azione

---

(13) I numeri non tra parentesi si riferiscono a quelli dell'elenco a nota (8).

alla zona di proscenio. Cadute in disuso le grandi profondità, era impossibile introdurre sul palcoscenico imponenti masse corali: perciò l'azione si localizzò nei primissimi piani e si frazionò in gruppi di pochi personaggi, tra i quali poteva con tutta facilità primeggiare il « virtuoso » solista. Il modo stesso tenuto dal Bellavite nell'illuminare sottolinea la distinzione della zona di proscenio: nei laterali in primo piano maggiore è il contrasto della luce e delle ombre, più



1. – Innoçente Bellavite. Porto. Collezione L. Pogliaghi. Varese.

sentito e consistente il rilievo, che nei lontani invece s'attenua e si stempera in una diffusa chiarità.

Non sempre il Bellavite appare così sicuro di sè come in questa idea di « Giardini », dove del resto risuonano ancora echi affievoliti vuoi dei Bibbiena, vuoi di Alessandro Mauro. Ricercando effetti scenografici nuovi, avventurandosi in un terreno inesplorato, non può stupire che egli incespichi talvolta, e tanto più non essendo un artista eccezionalmente dotato; non essendo un disegnatore potente nè brillante; corretto invece, dal tocco nitido e insieme morbido e delicato;

elegante, ma con modestia; capace ma non « virtuoso »; mancante non certo di finezza, ma d'estro. Caratteristiche che non lo avvantaggiano in un secolo come il XVIII: guai a confrontare il suo diligente

2. – Innocente Bellavite. « Atrio magnifico » per il « Lucio Papirio ». Venezia, 1721. Collezione L. Pogliaghi, Varese.

« Padiglione » n. 3 (fig. 5), con gli opulenti fastosi drappeggi dell' « Interno di un padiglione di un gran signore de' Turchi » di Juvarra (14); o con gli arditi preziosismi lineari di una «Tenda» attribuita ad

(14) Foglio 32, Victoria and Albert Museum.

Antonio Bibbiena (nella coll. Donald Oenslager); o con la lievitante grazia dei tendaggi svolazzanti nella « Piazza » di Alessandro Mauro per la « Teofane »; o con le più tarde, manierate e spiritose eleganze di un « Gran Padilione » di Fabrizio Galliari (15). Sarebbe troppo facile, continuando in simili confronti, creare al Bellavite una fama d'artista timido o scolastico. È più giusto insistere nel mettere in rilievo l'interesse che rivestono, nel quadro della scenografia settecentesca, i suoi non davvero timidi tentativi di liberarsi dagli schemi scenici convenzionali ed abusati. Anche quando l'impostazione che ne risulta è ingenua e poco risolta, come in un'idea di «Accampamento», n. 2 (fig. 6), il Bellavite ha, se non altro, il merito di aver cercato, per una via diversa da quella tracciata dai Bibbiena, di raccogliere e salvare quanto di valido poteva ancora offrire la tradizione secentesca, quasi facendone il lievito di una espressione rinnovata ed adeguata al gusto del tempo. Non soltanto nostalgia del passato, ma anche, e maggiormente, anticipazione coraggiosa, è, ad esempio, l'importanza accordata ai laterali in primo piano: ai quali il Bellavite sembra volersi appoggiare come ad uno stabile e saldo sostegno, per poter al di là di essi configurare più liberamente la scena. Nell' « Accampamento », s'è detto, il tentativo non riesce; il Bellavite abbandona l'astratta complessità delle armature prospettiche « per angolo » per giungere ad un secco semplicismo, altrettanto se non più schematico. Con ben maggiore facilità nella « Campagna con accampamento », n. 4 (fig. 7), la composizione, al di là dei laterali, — intesi come un'incorniciatura rigida — si svincola da costrizioni sistematiche, si distende in una paesistica, panoramica ampiezza. L'allineamento delle tende vien fatto coincidere con le curvilinee ondulazioni della campagna, raffigurate per mezzo di morbide variazioni chiaroscurali preludenti alla sfumata delicatezza dello sfondo, dal quale emerge l'intravista immagine di una città misteriosa e lontana. Al pittoricismo delicato e sommesso di questa scena, il linguaggio del Bellavite si adegua con sorprendente immediatezza; la scena-quadro qui si può ben dire già nata. È ancora bambina, ancora lontana dalla formulazione tipica e, vorrei dire, dal canone, che di essa darà più tardi Fabrizio Galliari; il principio, però, è già posto.

---

(15) Torino, Museo Civico.

In armonia con esso i mezzi figurativi coi quali il Bellavite consegue l'effetto teatrale sono, s'è visto, in prevalenza pittorici.

La ricerca di un effetto teatrale, tuttavia, permane, e distingue le scene — questa del Bellavite come quelle del Righini o dei Galliari — dai quadri veri e propri.

L'andatura scenografica dei dipinti settecenteschi — di architetture, di paesaggio, di rovine — sulla quale ha molto insistito la critica, è spesso più apparente che reale; in ogni caso generica, in quanto pur nella loro artificiosa costruzione i dipinti di solito non si adeguano a precise formule sceniche (16). Il metodo degli scenografi è sempre condizionato da particolari esigenze teatrali, rivolte a fini pratici e tecnici ben determinati: già s'è ricordata la reciprocità tra costruzione della scena e svolgimento dell'azione drammatica. Allo stesso modo la scena-quadro intende significare l'indipendenza e quindi la netta separazione, del mondo fantastico raffigurato sul palcoscenico dall'ambiente reale; mira cioè ad ottenere un'efficacia scenica prima ancora che artistica. Non per questo gli scenografi tralasciano di trarre ispirazione dal gusto e dalle predilezioni artistiche contemporanee: difficilmente nel Settecento, e tanto più quanto più la scena è sciolta da ogni sistematica architettonica, essi si negano al fascino del vedutismo pittoresco, alle seduzioni del « paesaggio rovinoso » di maniera. Vi resistette, più di ogni altro, Juvarra; non certo il Bellavite, scenografo ma anche pittor di rovine. Il suo rovinismo ha con tutta evidenza ben poco da spartire con quello dei ferventi della visione « per angolo » — dall'Orlandi a Giuseppe Bibbiena — rivolto per lo più ad accrescere solennità e maestà alle scene, venato d'ambizioni vagamente classiciste o, per dir meglio, anticheggianti. Al contrario il Bellavite, nel « Lontano della campagna di Roma », n. 1, per il «Lucio Papirio» (fig. 8), dà alla città eterna tema già allora greve di retorica, l'aspetto di un piccolo borgo campestre senza pretese di grandezza, anche se non privo di una sua rustica dignità. D'altra parte il Bellavite, a differenza di altri scenografi di tendenza rococò — alludo soprattutto a Fabrizio Gal-

(16) A meno che, s'intende, non riproducano scene di teatro. È il caso di un quadro nella Pinacoteca Sabauda di Torino, con figure di mano del Crosato ed architetture di altro artista (forse il Mengozzi Colonna?), raffigurante una scena che credo ha da essere identificata con la I atto I del « Siroe », rappresentata a Torino nel 1750, scenografi, appunto, il Crosato ed il Mengozzi-Colonna.

liari — non si serve del rovinismo come di una arma corrosiva, che interrompendo il composto equilibrio degli edifici classici li trasforma

3. – INNOCENTE BELLAVITE. Giardini pensili. Collezione L. Pogliaghi, Varese.

in costruzioni irrazionali ed instabili, in capricciose frammentarie decorazioni. Egli si rivela incline piuttosto ad un malinconico vagheggiare, al quale le vestigia di un mondo un tempo fiorente ed ora per-

duto e quasi scomparso forniscono alimento per un memore, elegiaco rimpianto. Un sentire, il suo, lievemente velato di preromatico lan-

4. – Innocente Bellavite. Giardini pensili.
Collezione L. Pogliaghi, Varese.

guore, che trapela tanto dalle abetaie e dagli archi fatiscenti che incorniciano il « Porto », quanto dai « rovinosi » archetti gotici, curiosamente trapiantati sulle rive del Tevere nel « Lontano della cam-

pagna di Roma »: una scena, questa, ch'io credo sarà piaciuta a « Mylord Conte di Huntington, barone di Hastings e visconte di

5. – Innocente Bellavite. Padiglione.
Collezione L. Pogliaghi, Varese.

Hungeford » al quale è dedicato il libretto del « Lucio Papirio ».

Dopo i disegni conservati nella collezione Pogliaghi, manca, per più di venti anni, la possibilità di accostarsi direttamente all'opera

scenografica del Bellavite. Lo si ritrova infine a Sans-Souci, intento a costruire nel parco rovine artificiali — tanto quanto dire a dar corpo ad un sogno, ad una malinconica fantasia, ed anche ad innalzare a durevole dignità architettonica uno scenario teatrale, per sua natura effimero e frammentario.

Conclusione più conforme agli orientamenti che si delineano in

6. – Innocente Bellavite. Accampamento. Collezione L. Pogliaghi, Varese.

certuni tra i disegni della raccolta Pogliaghi non si potrebbe desiderare. Ed è tanto più interessante in quanto, se gli otto disegni sono stati qui esaminati press'a poco secondo l'ordine presunto di un graduale sviluppo stilistico, non bisogna dimenticare che quest'ordine è in realtà illusorio, trattandosi di opere delle quali non conosciamo la rigorosa successione cronologica, comunque concepite tutte entro un medesimo e ristretto periodo di tempo. I diversi motivi, le diverse tendenze che vi si manifestano e variamente vi si intrecciano sono

la risultante della varietà delle esperienze che si proponevano al Bellavite, e delle possibilità che gli si offrivano di risolverle e di superarle in una visione originale; e sono insieme la testimonianza dei suoi dubbi, delle sue incertezze, delle sue aspirazioni e delle sue speranze artistiche. In realtà, potremmo soltanto supporre, non sapere con assoluta certezza, quale delle diverse vie che nel 1721 gli si aprivano

7. – Innocente Bellavite. Campagna con accampamento.
Collezione L. Pogliaghi, Varese.

dinanzi egli abbia scelto; ma conoscendo anche il termine al quale egli giunse, l'ipotesi più probabile — anzi la sola possibile — è quella che ricollega il Bellavite ad una corrente laterale, assai poco nota e studiata, della scenografia italiana, della quale Juvarra fu piuttosto precursore che iniziatore, che Alessandro Mauro preannunciò col suo gusto vivacemente decorativo, che contò tra i suoi aderenti Pietro Righini e Vincenzo dal Re, Antonio Jolli e Domenico Fossati, i Galliari e Carlo Galli Bibbiena. Artisti di varia forza e di vario tem-

peramento: tanto che questo movimento, in fondo, sfugge alle definizioni ed alle classificazioni per quanto non possano sfuggire i suoi legami col gusto rococò. Il periodo dello svolgimento iniziale è ancora mal conosciuto. I disegni del Bellavite, anche se non portano a deduzioni conclusive per lo studio della genesi delle nuove forme sceniche, mettono in risalto che ad essa non furono estranei, nè la de-

8. – Innocente Bellavite. « Lontano della campagna di Roma » per il « Lucio Papirio », Venezia, 1721. Collezione L. Pogliaghi. Varese.

cadenza ed il travisamento dei principi della visione « per angolo », nè la persistenza di alcuni motivi della scenografia barocca tradizionale, pur svuotati del loro originario significato spaziale, avulsi dai loro presupposti culturali ed adoperati come materiale costruttivo grezzo per servire a scopi innovatori rispondenti a stimoli di natura essenzialmente pittorica, ad un gusto particolaristico ed inarchitettonico.

La precoce adesione del Bellavite alle nuove tendenze è importante anche per un altro motivo: se è vero, come afferma il De-

nina (17) che egli ebbe presso di sè in qualità di « apprentis et compagnons » i Galliari, gli otto disegni della collez. Pogliaghi farebbero un po' di luce su quella che dovette essere l'iniziazione dei Galliari (e particolarmente di Fabrizio) all'arte scenica, e spiegherebbero perchè sia così irrilevante l'influenza esercitata dai Bibbiena sui Galliari. Nell'opera di questi ultimi confluirono invece — probabilmente grazie anche alla mediazione del Bellavite (18) — l'esperienze della prima generazione degli scenografi della corrente rococò, esperienze che essi raccolsero in un'interpretazione armonica, quasi filtrandone, attraverso i successivi profondi mutamenti del gusto, la parte vitale e questa trasmettendo ai loro successori e seguaci.

MERCEDES VIALE

---

(17) *La Prusse littéraire*, Berlin, 1791, t. III. La questione dell'educazione dei Galliari non è completamente risolta con la frase del Denina, anche se sappiamo ch'egli ebbe la notizia da buona fonte, cioè dallo scenografo Bartolomeo Verona, figlio di Elisabetta Galliari, sorella di Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio. Il Denina non ci dice *quando* i Galliari furono « apprentis et compagnons » del Bellavite. Il probabile periodo della loro collaborazione risale agli anni intorno al '39-41, quando il Bellavite operò al Regio Ducale di Milano, I Galliari, a tale data, erano già formati, avevano anzi una certa rinomanza, tanto che nel 1738 erano stati chiamati ad Innsbruck per eseguire le decorazioni delle feste in onore di Maria Amalia di Polonia e Carlo III di Borbone. Vi furono contatti precedenti? Non si può, per ora, dare una risposta sicura.

(18) Un altro artista che — senza essere ricordato in nessun luogo come maestro o ispiratore dei Galliari — ebbe senza dubbio una grande influenza su di loro, è Pietro Righini. Essi videro certamente le scene da lui allestite al Regio Ducale di Milano; echi righiniani sono frequenti nelle scene di Fabrizio Galliari: perciò l'esempio del Bellavite non dovette essere proprio l'unico determinante.

"IL CONCILIO DEGLI DEI" DI FRANCESCO DE MURA DEL PALAZZO REALE DI TORINO

Fra le molte opere che Francesco De Mura lasciò a Torino — oltre a dipingere numerose tele, decorò la volta di almeno otto sale nel Palazzo Reale (1) — era ricordo di un soffitto rappresentante « Il Concilio degli Dei », nella Quinta Camera « degli archivi » al primo piano del corpo del palazzo compreso tra la parte settentrionale del cortile ed il giardino.

La raffigurazione rimase visibile fino ai primi dell'Ottocento, quando, « gli archivi » divenuti l'appartamento « dei quadri moderni », la quinta camera fu ridotta, onde ricavare un passaggio di disimpegno, per mezzo di una parete in legname. Alla volta settecentesca, per modificarne la curvatura in proporzione alle mutate dimensioni della sala, fu adattata un'aggiunta che celò più di metà dell'affresco dell'artista napoletano. La zona ottocentesca ebbe una decorazione che in qualche modo continuò la parte più antica rimasta in luce, e dell'intero dipinto non rimase ricordo se non in una nota che il Rovere appose alla sua «*Guida*»; rifacendosi ad essa, il Vesme affermò che le pitture erano ormai del tutto scomparse (2).

Durante la passata guerra il soffitto fu talmente danneggiato da infiltrazioni di umidità che, nel 1946, non fu possibile rimediare altrimenti se non a mezzo di una nuova intonacatura, coperta da

---

(1) « Achille in Sciro » (Camera da letto dell'appartamento estivo del re, oggi parte della sala da pranzo) (*distrutto*).

« Il Concilio degli Dei » (Gabinetto di toeletta dell'appart. c. s., oggi parte della sala da pranzo) (*distrutto*).

« Achille e Chirone » (Gabinetto delle miniature) (*assai restaurato*).

« La favola di Teseo » (Stanza detta « della macchina ») (*assai restaurato*).

« Episodi dell'Eneide » (Stanza delle porcellane).

« Il Concilio degli Dei » (Quinta camera degli archivi) (*conservato in minima parte*).

« L'apoteosi di Ercole » (Quarta camera c. s.) (*in cattivo stato*).

« I giuochi olimpici » (Terza camera c. s.).

(2) Cfr. voce « De Mura » nello schedario A. Baudi di Vesme, appartenente alla Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti, in deposito presso il Museo Civico di Torino.

una generale tinta neutra. Fu possibile salvare soltanto alcune figure verso mezzodì, sicuramente di mano del De Mura, sebbene restaurate nel secolo scorso (fig. 1).

Pur ipotizzando che l'acqua, se aveva distrutto il sottostante soffitto ottocentesco, avesse cancellato anche il soprastante dipinto del '700, non abbandonai l'idea di tentare una ricerca, tanto più che

1. – Francesco De Mura. Particolare de « Il Concilio degli dei ». Torino, Palazzo Reale, appartamenti « degli Archivi ».

— in ogni caso — la sala era da riportare alle sue dimensioni originarie demolendo le deturpanti strutture lignee.

Venne in luce la parte superiore degli scuri della finestra, dipinti con una ricca cornice laccata e dorata che contorna grandi mazzi di fiori; si trovò inoltre il soffitto ligneo dello sguancio, decorato in identico modo; riapparvero sull'antico cornicione i ricchi cantonali di stucco, corrispondenti a quelli già in luce sulla parete meridionale della sala.

Ma la ricerca non fu del tutto sfortunata soprattutto perchè si scoprì, ancora in condizioni sufficientemente buone, una delle figure centrali della decorazione dell'artista napoletano: una morbidissima

immagine di Giunone, recante in capo la corona regale e reggente sulla sinistra un pavone (fig. 2).

Il colore, pur bisognoso di fissaggio e pulitura, ha conservato il particolare incanto che distingue, tra i soffitti del Palazzo, quelli dipinti dal De Mura, ariosi e chiari, soffusi da una atmosfera di calda luce. Giunone ha un abito bianco-azzurro ed è ammantata di un amplissimo drappo giallo dorato. Il viso è d'un incarnato dolcissimo, per le trasparenti ombre, dorate come da riflessi di sole; le guance rosa e la fronte pallidissima hanno un'impronta non naturale, che sa di «trucco», di cipria, direi di cipria profumata. È una graziosissima dama, questa regina degli Dei, certo è il ritratto di qualche principessa umana. Regge un grande pavone, nero nel collo e nel capo — con stacchi bianchi di pennellate pastose —, ed azzurro nel corpo, con una immensa coda verdolina.

2. – Francesco De Mura. Giunone, particolare de « Il Concilio degli dei ».
Torino, Palazzo Reale,
appartamento « degli Archivi ».

È urgente che si proceda ad una delicata opera di fissaggio (3), per conservare alla volta della sala quanto rimane del dipinto antico;

(3) Il dipinto, eseguito a secco sulla volta, tende a staccarsi in minute scaglie.

più di quanto si sperasse di trovare, e certo qualcosa rispetto alla prima pessimistica ipotesi fondata sull'asserzione del Vesme.

La data di esecuzione dell'opera non è determinabile con precisione assoluta, poichè i pagamenti ricevuti dal De Mura per opere eseguite in Torino vanno dal 1741 (alla fine di giugno era ancora a Napoli e si apprestava a venire a Torino) ai primissimi del '43 (il 21 gennaio si pagavano a lui ed al suo garzone le spese di ritorno a Napoli) (4). In tale termine va posto « Il Concilio degli Dei ».

Di un altro « Concilio degli Dei », sempre del De Mura, è ricordo nel Palazzo Reale. Si trovava sulla volta del « gabinetto di toeletta » dell'appartamento « da estate del re » e doveva essere di buone dimensioni (circa quattro metri e mezzo per sette). Ma andò distrutto per volontà di Carlo Alberto nel 1837, assieme ad un altro soffitto, anch'esso dell'artista napoletano, di assai maggiori proporzioni (circa undici metri per nove e mezzo) che decorava la camera da letto, quando questo locale ed il precedente furono mutati in un'unica sala da pranzo in stile neoclassico; la sala fu nuovamente decorata in stile barocco alla fine dell'Ottocento, a cura dell'architetto Stramucci, in gran parte con pezzi originali trovati nelle cantine (5).

La perdita di quest'ultimo dipinto non sarà mai abbastanza rimpianta; fra tutte le opere che il napoletano eseguì per il Palazzo Reale era la più ammirata, a quanto si legge in un manoscritto del 1754: « In questo appartamento vi sono pitture a fresco di Francesco De Mura, fra le quali è bellissima la pittura della volta della camera da letto la quale rappresenta l'Achille in Sciro, dove da uno dei lati si vede esso Achille in abito di donna fisso a mirar certe belle armi che Ulisse porta a regalare al re Licomede, dal che Deidamìa per il braccio cerca di svolgerlo e condurlo altrove accennandoli alcune altre compagne che in poca distanza lo stanno aspettando; dove si vedono le più attitudini, le più belle arie di teste e la maggior vaghezza e dolcezza che si possa desiderare » (6).

---

(4) Cfr. scheda Vesme, cit. a nota 2.

(5) E. Bonardi, *Una reggia storica: Il palazzo reale di Torino*, Torino, 1904, pagg. 25 e 26.

(6) « *Descrizione delle pitture, sculture ed altre cose più notabili del Regio Palazzo di Torino* », m. s. datato 1754, senza indicazione di autore. L'originale è smarrito; una copia ottocentesca è nella biblioteca della Soprintendenza alle gallerie del Piemonte (Misc. 3^3).

Ed il Bartoli: « Nella seconda camera rappresentò lo stesso Achille, che vestiti panni femminili, nulla di essi curando, corre a prendere la spada; il re Piteo che mira una danza delle baccanti; il carico della nave per la partenza di Achille; i varij doni fatti al re Piteo; e nella volta Giunone tirata sul carro da' suoi pavoni » (7).

Nessuna traccia di descrizione si trova invece per la decorazione della minore camera accanto; soltanto se ne conosce il soggetto che, come dissi, ripeteva quello della quinta camera « degli archivi ».

La distruzione del soffitto col « Concilio degli Dei » nell'appartamento « da estate » e l'irreparabile danno della massima parte della decorazione di identico soggetto sulla volta della « quinta camera », fanno più preziosa la reliquia recentemente scoperta, la morbida, sensuale figura della regina degli Dei, che sola rimane a ricordare due notevoli opere — di identico soggetto — che il *Franceschiello* dipinse a Torino.

ROBERTO CARITÀ

---

(7) F. BARTOLI, *Notizie delle pitture, sculture ecc.*, Venezia, 1776, pag. 39.

DISEGNI DI FRANCIS VERVLOET (1796-1872)
IN UNA COLLEZIONE TORINESE

Una nota sui disegni di Francis Vervloet (1) porta di necessità il discorso sugli aspetti interessanti gli inizi del « vedutismo » napoletano, ai primi decenni dell'800; quando tale cosiddetto « genere » di pittura, sul tronco di una tradizione risalente a Salvator Rosa, rinnovata con ricche inflessioni vanvitelliane accanto a linfe luministiche del '600 locale, era praticato a Napoli, con varia fortuna e apporto sicuro di elementi complessi in una tessitura di rapporti diramati, da un gruppo di stranieri, legati in durevoli scambi: lo svizzero Wilhelm Hüber, i francesi Jacques Volaire e Simon Denis, i tedeschi Rebel e Kniep, il compagno di Goethe durante il viaggio in Sicilia, e l'olandese Sminck Van Pitloo (2), passato da Parigi a Roma e chiamato nel 1824 alla cattedra di « paesaggio » nell'Istituto Reale di Belle Arti in Napoli.

Ed in questo ambiente, da cui prese le mosse quel « romantico vero » che fu Giacinto Gigante, Vervloet si inserì fin dal 1825, soggiornandovi a lungo, riportandovi impressioni decisive.

Se si pensa che in quegli stessi anni erano passati per Napoli i grandi padri del paesaggio moderno, Bonington nel 1824, Turner nel '23, Corot nel '28, e che il 1820 aveva visto il sorgere del momento

---

(1) Per la bibliografia suVervloet si cfr. la recente voce del « ThiemeBecker », Kunstler Lexikon, 1940. Particolarmente interessanti le note di: M. Biancale, *La pittura napoletana del sec. XIX*, in « La mostra della pittura napoletana del sec. XVII, XVIII e XIX, Napoli, 1938; *Catalogo della Mostra dell'Arte nella vita del Mezzogiorno* De Luca edit., Roma, 1953. Per altra bibliografia recente, e per le fonti, si confronti: C. Lorenzetti in « L'Accademia di Belle Arti in Napoli », 1792-1952, Le Monnier, Firenze, 1953.

(2) Per precisazioni su Pitloo e sulla portata della sua influenza sulla pittura napoletana si cfr.: C. Lorenzetti, *Documenten betreffende den Schilder Antonie Sminck Pitloo*, in « Medeedelingen van Het Nederlandsch Historich Institut Rome », IX, 1929; Id., in *Precisioni critiche e documenti sul pittore A. S. Pitloo*, Napoli, 1936; Cecchi E., *La pittura italiana dell'800*, Milano, 1946, pag. 50.

più felice di Constable, è difficile non rendersi conto di come il vedutismo napoletano attingesse ad altre fonti, e fosse tenacemente legato ad altra tradizione, ch'era poi quella del paesaggio romano-olandese del tardo '600-'700.

Nell'importazione e nell'impostazione di questo gusto, Vervloet, viaggiatore attento e romantico ebbe una sua parte, accanto alla scuola di « Posillipo ».

Nato a Malines (Belgio) nel 1796 morì a Venezia nel 1872. Giovane era passato da Amsterdam a Roma, nel 1822, come pensionato del governo belga e qui aveva avuto modo di innestare sulla iniziale educazione, la visione diretta del paesaggio decorativo della tradizione romano-francese-olandese. Resta quale testimonianza di queste giovanili esercitazioni un dipinto con un « Interno di S. Pietro » firmato e datato 1824, ora al Rjkmuseum di Amsterdam.

In seguito fu a Napoli, nel 1825 (e si veda di questo periodo una veduta con il « Largo del Castello » al Museo di S. Martino, Napoli) con puntate a Trani e a Subiaco. Tornato da un viaggio in Oriente percorse l'Italia dalla Sicilia alla Puglia, dalla Toscana al Veneto, annotando appunti ed impressioni puntualissime su fogli di taccuino, con gusto venato di romantiche inflessioni letterarie, in parte irrobustite, figurativamente, dai contatti con Gigante.

Così abbiamo disegni suoi eseguiti a Firenze (1836), a Cipro (1838), a Palermo (1840): ma soprattutto è larga testimonianza dei suoi soggiorni a Napoli, e in particolare a Venezia, dove fu una prima volta nel '32, poi nel '36 e dal 1862 al '72 anno della morte.

Pochissimi dipinti restano di lui (3). Vervloet fu essenzialmente un disegnatore e un incisore. Numerosi disegni suoi, per lo più vedute, sono al Museo di S. Martino, Napoli. Due volumi di schizzi già a Ferrara e provenienti da una banca fiorentina, dove erano stati depositati dagli eredi, sono stati recentemente divisi fra il Museo Correr, Venezia, per acquisto di Giulio Lorenzetti (1947) (4), e una raccolta torinese.

Il Lorenzetti scelte per il Correr i pezzi di maggior valore docu-

---

(3) Per i dipinti sicuri, di Vervloet, ad Amsterdam (giovanile) a Bruxelles, a Firenze, a Napoli (Museo di S. Martino e Palazzo Reale), si confronti la voce citata del Th. Becker.

(4) G. Lorenzetti, *Disegni di Francis Vervloet, pittore fiammingo al Museo Correr*, in « Arte veneta », ott.-dic., 1947 n. 4, figg. 243-245, pagg. 288 e segg.

mentario ed illustrativo, cioè « Vedute » ed « Interni » di Venezia; mentre i disegni torinesi, scelti con un criterio qualitativo, costituiscono un gruppo a sè, assai vario; si riferiscono a soggiorni napoletani, veneti, francesi: e si impongono per la finezza del segno, vicina a certi esempi dell'Avondo, pittore colto e sottile, e di cultura non dissimile da quella del Vervloet, quando si pensi che il viaggio in Olanda era stato per Avondo una delle esperienze più decisive.

A Napoli come attesta il Diario (5), il Vervloet fu in amicizia con Raffaele Carelli (lo stesso che accompagnò il duca di Devonshire in Oriente), Giacinto Gigante, Vincenzo Abbati, Palizzi e i fratelli Robert, Mandarelli, Mancinelli e Franceschini. E ancora sarebbero da rivedere gli attacchi suoi con quel Salvatore Giusti, pittore tutt'altro che scarso.

I risultati di questi scambi, dove si incontravano i più disparati argomenti, quelli dei romantici tedeschi Tischbein, l'archeologo autore nel 1801 di « Homer nach Antiken gezeichnet » e Filippo Hackert, l'autore dei « Principi di disegno di paese disegnato dal vero »; e dove ancora permanevano altre locuzioni dedotte dalla tradizione seicentesca locale, affiorano, per parte di Vervloet, maggiormente dai disegni e sono assai meno visibili nei pochi dipinti di lui noti, scarniti ed in verità assai modesti.

Nell'ambito stesso dei disegni occorre distinguere: gli « interni » di chiese e palazzi e segnatamente le impressioni veneziane, si notano per una cura affannosa della resa del particolare più esotico: viaggiatore stupito Vervloet quasi fa presentire i modi di un Pasini; il linearismo della sagoma di una gondola, una vela irta di funi, l'angolo inedito di un campiello, l'interno di un'abside lucente di mosaici, e iconostasi, croci astili, reliquiari, lo attraggono come pezzi a sè stanti, ed egli nota appuntando in margine colori singoli, per una veste, un marmo, con una minuzia anche troppo preoccupata.

Altre « vedute » sono invece per noi singolarmente interessanti, e sono quelle « napoletane » a contatto certo con Gigante, e prima ancora con Pitloo, le cui opere giovanili grigio-monotone si erano

---

(5) Per il « Diario » in 4 volumetti, scritto in francese ora al Museo Correr di Venezia, si confronti De Rinaldis in *Napoli nobilissima*, N. S., vol. III, 1923, pagg. 81-82, che lo citava come presso gli eredi e lo riteneva assai interessante per lo studio dei rapporti napoletani, francesi e tedeschi intercorsi a Napoli all'inizio del secolo; e G. Lorenzetti, in « Arte veneta », art. cit., pag. 289.

riscaldate meditando sulle opere luministiche seicentesche napoletane e sulla parte più viva del paesismo ottocentesco.

Ed è questo aspetto del vedutismo di Vervloet che ci pare interessante notare, in quanto esso coglie lo spirito in cui muoveva la pittura napoletana di quegli anni.

Il Lorenzetti (6) presentando il gruppo del Correr parlava di un persistere in pieno ottocento di una « tradizione settecentesca vedutistica italiana canalettiana e guardesca ». Ora, a parte il fatto di abbinare due visioni, quella di Canaletto e di Guardi, che la più avveduta critica moderna tanto ha cercato di differenziare, non è su questa traccia che si può ricostruire la cultura dei paesisti del primo ottocento napoletano, tesi ad una ricerca romantica del « vero », con programmi in cui si incontravano pittori di storia e di paesaggio; volti alle novità dei viaggi con un entusiasmo che non di rado soffoca l'amore per la pittura e rimane anelito letterario, al più aperto a ricordi figurativi ora veneti, ora olandesi, ma sempre lontani dalla visione che era stata reperita dai Bellotto.

Così i disegni di Vervloet, anche i più belli, restano pur sempre quelli di un viaggiatore solito a segnare con un appunto concreto le sue impressioni in annotazioni sommesse, teso a cogliere il rapporto ampio d'un muro con l'orizzonte: la veduta; che nei quadri è colorata di rosa e ci appare col cretto sottile, chiusa entro una linea acerba, stesa a pennellate secche, niente affatto brillanti, godute con la modestia degna di un erborista.

Paesaggi modesti lontani da ogni piacevolezza, scevri di decorativismo, e tali da scomparire, quasi ingrati per un occhio distratto, ma in realtà sensibili a cogliere un lato, il più dimesso, d'un paesaggio.

In questo senso i fogli di Torino rivelano l'attacco non già alla grande poesia veneta ma ai modi nuovi d'un Gigante, capace al di là d'ogni interesse descrittivo, di raggiungere una sua solare caldezza di toni che diviene macchia pittorica; vi permane, nella descrizione, un'accuratezza « empirica »: ed in questo carattere è il limite ed il timbro della loro ispirazione. Così appare dal foglio datato 1838 da Cipro (fig. 1) dove l'analisi del particolare indugia, con segno tenace,

---

(6) G. Lorenzetti, art. cit., pag. 288.

1. – Francis Vervloet. Cipro. 1838. Torino, raccolta privata.

attento, sulla scabrosità d'una rupe intesa come una striscia di terra magra erosa, sugli anfratti disabitati (le piccole figurine sono poco meno di un filo d'erba), sulle franature ampie a denunciare le stratificazioni geologiche, godute con un senso d'immanenza tutto ottocentesco, di sapore goethiano.

In altri la traccia serena del segno morbido coglie l'ampiezza d'un colle, quello di Conegliano Veneto; e la purezza della linea che insiste appena sulle case e sui riccioli degli alberi, ha un carattere sintetico e luminoso.

Nella maturità, fattisi più stringenti i contatti con Gigante, Vervloet insiste sulle « vedute »; e un disegno di Napoli (fig. 2) coglie l'insenatura del golfo costeggiata dal gruppo compatto degli edifici, animata dalla macchia delle figure, alcune colte con segno rinnovato (quelle che fecero parlare di tradizione guardesca); mentre anche l'altezza del Vesuvio è avvolta di cielo per non turbare il taglio oriztale del disegno.

2. – Francis Vervloet. Napoli, veduta del golfo. Torino, raccolta privata.

In queste ultime cose si percepisce come Vervloet potesse influenzare Gabriele Carelli, Vincenzo Abbati, ed il Vianelli (7), e come essi riconoscessero in lui uno dei più attivi partecipi del gusto di quegli anni, nell'ambito della pittura napoletana di paesaggio.

A. Griseri

(7) Mentre ci pare poco probante per Vervloet la tradizione puntualmente canalettiana e guardesca, pensiamo che più generici suggerimenti del paesaggismo veneto, da Zuccarelli a Zais, gli siano stati preziosi; e ancora la sua influenza ci pare da estendersi sugli « internisti » e sui « vedutisti » veneziani dell'800, dal Migliara, al Chilone, dal Caffi, al Querena. Per quest'ultimo punto si cfr. pure G. Lorenzetti in articolo cit., pag. 290.

UNA RACCOLTA CURIOSA DEL MUSEO CIVICO
ANTICHE ETICHETTE DI PROFUMERIE

Quando, tempo fa, presentai ad una seduta scientifica della Società la curiosa raccolta, confesso di aver avuto un po' di ritegno e di soggezione nel trattare di un così frivolo soggetto: ma poichè la raccolta è molto piaciuta, ha interessato e persino, direi, divertito i presenti, ne ho tratto incoraggiamento per darne notizia anche sul Bollettino. D'altra parte la colleziončina, anche se in sè non è niente, penso costituisca nel suo genere un insieme raro, e per quel che mi consta, senza riscontro in altri musei; ed è soprattutto gustosissima, di quel gusto che hanno le cose vecchiotte che quando ci passano sottocchio ad una ad una fra le cianfrusaglie delle case, non le si degnano magari d'uno sguardo, mentre poi, osservate nell'insieme, prendono una fisionomia ed un carattere che conferiscono ad esse, oltre ad un vivo interesse, una singolare attraenza.

Certo è che quando nel 1934 comprai coteste etichette e alcuni rami alla rinfusa, con altre vecchie carte per poche centinaia di lire, me ne rallegrai molto; ma a dire il vero, il piacere più grosso se lo prese poi l'amico ing. Pietro Antonio Gariazzo che nelle sue diuturne lunghe dimore di lavoro al museo, le ordinò pian pianino su cartoni, dando ad esse carattere e dignità di vera e propria raccolta.

Come si siano trovate qui a Torino quelle etichette, è storia semplice e breve. Esisteva, fino a qualche anno fa, in via S. Massimo 12, un'antica ditta di profumerie che fondata nel 1804 da un Nicola Perrone (1), ha fabbricato e smerciato per quasi un secolo

---

(1) In un rame inciso da un Arghinenti (non direi Antonio, morto ottuagenario nel 1816, ma il nipote Giacomo che lavorò al principio dell'800), fra due grandi rami in fiore, sotto lo stemma reale si legge: « Alla Ghirlanda di rose. Nicola Perrone, fabbricante in profumerie di S.S.R.M. Vende all'ingrosso e al minuto pomate fine saponette, olio antico, acqua di Colonia, acqua di odore ed essenze di tutte le qualità ed altri articoli componenti la medema fabbrica a prezzo discreto. Contrada Santa Pelagia, Porta N. 2 piano terreno, Casa Guarenne, Torino ».

e mezzo essenze ed oli, e che la morte dell'ultima titolare, certa Novero, ha mandato in liquidazione. Fu lì che, per puro caso, comprai le etichette, qualche ricettario ed altri pochi ricordi e documenti, scarne e smunte testimonianze di un'industria torinese che, ai suoi tempi migliori, è stata rinomata e fiorente, con una propria fabbrica in regione Valtorta di Borgo San Salvario e due negozi in Via S. Pelagia e in via S. Tommaso. Ed è ancora a posto, in Via

1. - L'insegna della bottega di Nicola Perrone e poi dei Novero in via San Massimo.

S. Massimo, l'antica insegna della profumeria fregiata dello stemma reale (fig. 1).

La raccolta è formata di circa trecento etichette che possono essere suddivise in gruppi e tipi a seconda del tempo e delle raffigurazioni.

Sono queste ultime, quasi sempre finemente colorate, che rendono particolarmente gustose ed interessanti le etichette con il loro vario repertorio di soggetti: piante, fiori, mazzi, figurine, scene amorose e quanto altro può ricordare i profumi o costituire un richiamo per gentili dame e per uomini galanti. Come tempo, le etichette si scalano, a mia idea, lungo quasi tutto il XIX secolo, a cominciare dal 1820-30 come indicano i costumi e le acconciature di molte

2. - Etichette colorate per « extrait d'huile ». Sainton di Parigi, c. 1830-40.

figurine, fino all'avanzato terzo quarto e forse anche fino alla fine dell'800. Corrisponde a questa datazione il ricettario, dove le formule dei profumi ricordati partono precisamente dal 1818-20.

Sono soprattutto belle e gustose per invenzione, soggetto e finezza d'esecuzione le etichette più antiche, dal 1830 al 1860 circa, in parte incise e poi colorite, e in parte prodotte litograficamente, a larghi fogli, le cui tante immagini e relative iscrizioni venivano poi ritagliate. Le diciture, ma soprattutto il tipo e il carattere dicono subito a primo sguardo che le più sono cose di produzione francese, anzi parigina, e ce lo confermano alcune delle più graziose che portano a piccoli caratteri, il nome della ditta che le produceva: « Se trouve chez Sainton, Rue de l'Arbre Sec, N. 33. Paris »; e poichè, beata città Parigi, la via che si trova dietro la

chiesa di Saint-Germain Auxerrois, mantiene tuttora il suo nome, sono andato a cercare, se ancora esistesse quella stamperia o almeno il suo ricordo, ma purtroppo inutilmente.

Di un periodo un po' più tardo, a mia idea, sono le etichette, per lo più litografate, ricche di ornati o cornici ad oro o ad argento spesso a rilievo, e ravvivate da fiori e figurine multicolori; al pari

3. - Etichette colorate per « huile antique », presentato da damine. Sainton, Parigi, c. 1830-40.

delle prime così graziose, così fini, così ben lavorate, che se anche non ne avessimo notizia, si riporterebbero senza esitazione a Parigi, che per tutto il secolo, e oltre, ha tenuto nella produzione delle minute frivolerie un indiscusso primato, o meglio un monopolio. Ma che siano anch'esse prodotti parigini ce ne assicurano le indicazioni inscritte su qualche etichetta; ad esempio la « Lith. Bedoureau, rue S. Denis, 270, Paris » ricordata in calce al delizioso foglietto riprodotto alla fig. 17; oppure la dicitura: « Bardon, deposé » a

margine di una etichetta per la « Crême aux limaçons ». Di questa « Ancienne maison Bardon — Lithographie, taille-douce, chromolithographie, gaufrage. Fabrique generale d'etiquettes en tous genres. Specialité pour la parfumerie », che passò poi ai nomi di « Lavoisier et Lelong succ. » in rue de Chaume, n. 3, ho anche trovato, fra le

4. - Etichette colorate per « extrait » con dame a mezzo busto. Sainton, Parigi, c. 1830-40.

poche carte superstiti della ditta, una regolare fattura del 29 Agosto 1859 a « Monsieur Nicolas Perrone » per la fornitura di:

2000	etichette	per	«cosmetique guilloché»	a fr. 12.5	il mille	=	fr. 25
1000	»	»	« noyer mouché »	» 15	»	=	» 15
500	»	»	« pommades »	» 45	»	=	» 22.5
30	»	»	« lait virginal »	» 15	»	=	» 0.45
400	»	»	« huile »	» 15	»	=	» 6
500	»	»	« extrait d'odeur »	» 15	»		» 7.5

con un totale di fr. 76.45

Il Novero doveva per altro servirsi anche di incisori e litografi torinesi: nel registro dei costi, intorno al 1839, egli ricorda infatti « li rotondi a figure di 6; litografia — se ne stampa c. 3000 » e indicato il costo de « la pietra in L. 10 e del disegno in L. 20 » calcola poi in L. 3 quello di « ogni cento fogli per farli stampare dal signor Doyen, compresa la carta » e in L. 6 per ogni cento fogli « per farli colorire compreso il biglietto (l'iscrizione) a canto » (2).

Si trattava di prezzi modesti, tanto a Parigi come a Torino;

5. - Altro esempio di etichetta colorata con damine a mezzo busto.

ma di fatto doveva convenire al Perrone rifornirsi presso le fabbriche francesi specializzate e attrezzate che potevano sempre fornire una scelta larghissima di soggetti in una impeccabile esecuzione. E di fatto la quasi totalità delle etichette della raccolta debbono considerarsi di produzione parigina; e quanto ne fosse ampio il repertorio, lo indicano gli alti numeri di catalogo segnati nel libro dei costi (intorno al 1850): 3092, 3152, 3153, 3156, con accanto i prezzi, e, a buona memoria, uno schizzetto e la sommaria descri-

(2) L'esistenza di 43 rami incisi per etichette fra le quali alcune del tipo di quelle del Sainton che qui si descrivono, farebbe pensare ad una produzione locale torinese, ma ho l'impressione che cotesti rami siano delle copie dei rami originali del Sainton e di altri, che il Perrone aveva fatto eseguire per suo uso. E mi pare che lo confermi il fatto che vi sono rami di etichette con il nome di profumieri di Parigi (Vineux, rue des Ours; Vernaud, rue de Bacq 7; Vourlound), di Londra (Fichborne, Jones and Richards), di Grasse (Robert Tessier, Antoine Artand, Pourt fils), i cui prodotti il Perrone forse faceva arrivare in grosse partite e poi confezionava in loco, oppure era autorizzato a fabbricare servendosi delle ricette di quelle case.

zione: « figure jolì en or » e « en argent » « interieur gofré » « bouquet des fleurs » ecc.

E qui è tutta la scarna storia che mi è riuscito di raccogliere sulle etichette di profumeria della curiosa raccolta del museo. E non mi resta che presentarne una piccola scelta fra i trecento e più pezzi, che la compongono. E cominciamo, come è giusto, dai fogli più

6. - Etichette per profumi in litografia colorata.

antichi e da quelli che recano graziose immagini di damine o a tutta figura o a mezzo busto, quasi sempre nei costumi, e con l'acconciatura della moda fra il 1830 ed il 1840. Sotto arcatelle o in riquadri, talora entro ghirlande, le eleganti damine raccomandano l'« extrait d'huile », l'« huile antique » (figg. 2-5); o i « doubles extraits » ecc. ai vari profumi: au jasmin, à la rose, au bouquet, à la violette, aux milles fleures, à l'oeillet, à l'heliotrope, aux fleurs d'orange, e via via molti altri.

Nel 1830-40 si è peraltro in pieno romanticismo, e come potevano mancare accanto alla « Eau de Venus » o « de la belle Lais » che possono essere di tutti i tempi, « l'Eau de Marie Stuart » (fig. 6), l'« Eau liliputienne » o, anche più romantiche, l'« Eau du grand

homme » (Napoleone I), e quella di « Reichstadt » sotto il busto del disgraziato duchino?

Egualmente gustose e belle sono le serie dei fogli che entro tondi

7. - Etichette colorate di « huile » con la pianta o fiore da cui era estratto il profumo. Sainton, Parigi.

piccoli e grandi o riquadri di varia forma recano le figurazioni dei fiori o delle piante corrispondenti ai profumi degli oli, delle pomate, degli estratti, dei saponi (figg. 7-9).

13. - Etichette colorate per saponi ai segni dello zodiaco.

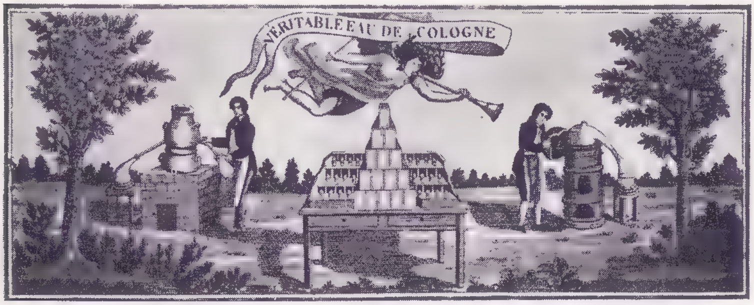
d'arte, ci istruiscono sui profumi di larghissimo uso, come la « Pomade aux limaçons »; quella « à la moelle de boeuf » buona per la crescita dei capelli; il « Lait de concombre » e il « Lait virginal »

14. - Etichette colorate per profumi.

che sbiancano e rinfrescano la pelle e, agli uomini, tolgono il bruciore prodotto dal rasoio.

È difficile dire fino a quando furono in uso le etichette colorate fin qui descritte: non oltre il 1850-60 quando ad esse si sostituirono i tipi, sempre lavorati a litografia, con ornati per lo più a rilievo, nei quali han gran parte, oltre ai colori, l'oro e l'argento. Di alcune di queste etichette sono pervenute al museo dei veri mazzetti, segno che hanno servito a lungo, fino a quasi ai nostri tempi: e mi pare infatti, quand'ero bambino, di ricordarne delle simili sulle scatole di profumeria e di saponi che si usavano in casa. Nella nostra raccolta ce ne sono di bellissime, di un gusto, di una grazia, di una finezza quale mai si potrebbero pensare maggiori in così modeste cose. Anche per esse fallace è l'idea che ce ne dànno le riproduzioni in nero: ad esempio nell'etichetta dell'« extrait d'eau de Cologne » della fig. 17, si pensi che colorite di un rosa pallido sono le carni della fanciulla al centro; che verde scuro è il suo corsetto, azzurra a più gradazioni la larga gonna, nei loro naturali

15. - Etichetta colorata per il profumo « Larmes d'amour ».



16. - Etichetta colorata per l'acqua di Colonia.

colori i fiori, tutta d'oro la cornice, gli ornati, il terreno, il cesto dei fiori; e si potrà allora quasi immaginare la vaga avvenenza del quadro che nell'insieme si compone.

I prodotti ricordati da queste etichette più tarde sono all'incirca gli stessi di prima: fra le novità si può al più notare qualche tipo di

17. - Etichetta a colori e in oro a litografia con parti a rilievo per estratto d'acqua di colonia. Litografia Bedoureau, Parigi, c. 1860.

sapone ad es. «aux amandes amères»; la «pommade d'autruche» e più specialmente la «pommade de lyon» che, primo accenno ai metodi moderni di propaganda, viene decantata come «une decouverte et un progrès de la chemie», vero prodotto miracoloso che serviva «pour faire pousser en un mois les cheveux, favoris et moutaches». Di questi tempi deve essere stata anche l'introduzione di profumi tratti da nuove piante esotiche, come l'ilang-ilang, il patchouly;

e l'uso di nomi sapienti, come la «Philocome pour l'entretien des cheveux» e l'«Opoponax».

Un gruppo di etichette si riferisce a profumi e fabbriche sia di Parigi, sia di Londra, sia di altre località, ma soprattutto a profumieri e prodotti di Grasse nel dipartimento del Var, che è stato ed è

18. - Etichetta a colori e in oro a litografia con parti a rilievo per acqua di Colonia. Litografia Bedoureau, Parigi, c. 1860.

ancora uno dei grandi centri di produzione del genere; e si può forse supporre che la confezione delle pregiate profumerie straniere per il minuto commercio torinese venisse fatta dallo stesso Perrone.

Mancano nella raccolta o almeno non sono più identificabili le etichette stampate dalla famosa litografia Doyen che Nicola Perrone ricorda nel suo registro dei costi intorno al 1839-40, ed è un peccato perchè avremmo un saggio della produzione litografica

torinese ed un istruttivo confronto con le etichette parigine (si veda per altro a tal riguardo la nota 2). Le poche decine di etichette al nome di Angela Novero, incise e stampate in loco, verso la fine del XIX e al principio del XX secolo, sono decisamente brutte e denunciano una produzione limitata a poche ordinarie specialità ed una presentazione scadente: è l'evidente segno della decadenza a cui seguirà poi la disgraziatissima fine della fabbrica, e con essa d'una ultracentenaria industria profumiera di Torino.

Vittorio Viale

IN MEMORIA

GIOVANNI CHEVALLEY
1868-1954

L'ing. Giovanni Chevalley nacque a Siena l'anno 1868, morì in Torino il 13 aprile 1954. Ha fatto parte della Società di archeologia dall'anno 1906 e attualmente egli era il socio più anziano. Fu assiduo frequentatore e collaboratore della Società e dei suoi studi, ai quali portò di tempo in tempo il suo interessante e desiderato contributo.

A tutti è nota la eccezionale attività dello Chevalley che si esplicò oltrechè nel campo dell'architettura, occupazione sua precipua, anche in altre espressioni, come amministratore della cosa pubblica, come animatore e realizzatore delle più disparate e interessanti manifestazioni culturali; non ultima attività, quella di diligente e accurato professore di architettura.

Come architetto la sua professione ebbe inizio, per un quinquennio, nello studio del conte Ceppi, nel 1893 e poi si svolse come professionista libero dal 1899 fino al 1951, anno in cui chiuse la sua lunga e luminosa carriera. Pure togliendo i periodi delle due guerre mondiali, non si può non ammirare una operosità così intensa, sempre tesa ad un continuo e progressivo miglioramento di sè stesso. Poichè lo Chevalley non fu mai uomo da adagiarsi nel comodo ripetersi di forme convenzionali. Ogni costruzione fu ragione di nuovi studi, di nuovi esperimenti artistici, di nuove soluzioni funzionali. Sopra ogni altra cosa, Egli portò nelle sue concezioni la nota dominante della sua signorilità; signorilità e di spirito e di vita, che non poteva fare a meno di riflettersi, anche senza volerlo, in ogni sua costruzione.

Non credo sia qui il caso di riprodurre il lungo elenco delle sue opere, che del resto è assai noto. Le sue espressioni fiorirono in un periodo di transizione; dalla riproduzione stilistica del primo ven-

tennio del secolo, si passa a poco a poco al diffondersi di nuove forme più razionali. La sua opera risente molto di questi atteggiamenti dei quali il primo è la negazione della creazione artistica, il secondo è un movimento pieno di vita che cerca affannosamente la sua affermazione definitiva.

Lo Chevalley, che fu soprattutto un uomo di gusto raffinato, portò sempre nelle sue espressioni una scelta di eleganza e di signorilità fatta con mano sicura e personalissima, talchè è difficile ingannarsi sulla attribuzione delle sue opere.

Forse, se un rimprovero può muoversi all'attività architettonica dello Chevalley, è l'aver conceduto troppo a tutt'altre mansioni, che richiedevano una diversione del suo spirito in campi troppo diversi e distanti dal puro problema artistico.

Così Egli fu appassionato amministratore della cosa pubblica. Entrato in questo campo nel 1900 come amministratore dell'Opera di S. Paolo di Torino, perdura per tutta la vita in tale genere di attività e la morte lo coglie parte ancora attiva della Commissione del piano regolatore della città di Torino. In questi 53 anni, non c'è problema della Città che non lo veda in prima linea a studiarne le soluzioni e i riflessi architettonici, urbanistici e archeologici. Promuove mostre di edilizia, si occupa di esposizioni a Torino e all'estero, presiede e rinnova l'Accademia Albertina di Belle Arti; per circa nove anni dà il meglio della sua attività alla costruzione dei nuovi Ospedali, come membro della Giunta esecutiva. Un compito che gli fu particolarmente gradito e del quale parlava sempre con grande compiacenza fu la direzione della Scuola Mutilati di Torino, problema del tutto estraneo alle sue occupazioni, ma che lo appassionò molto, per l'alto suo significato. Altro tema del quale si occupò pure con passione fu l'Opera dei Missionari all'estero, a fianco del Prof. Schiaparelli. Non c'è campo della vita cittadina, amministrativa, culturale e artistica nel quale egli non abbia segnato un'impronta speciale, lontana da schemi teorici e talora nebulosi, ma sempre fortemente realizzatrice, esperta nel mettere a fuoco il problema con la massima precisione.

La Società di Archeologia deve però ricordarne la figura in special modo per il contributo dato ai suoi studi; e qui occorre rifarci al carattere e allo spirito dell'Uomo. Per dirla con frase moderna, lo spazio vitale dello Chevalley è il vecchio Piemonte e la Savoia.

Il resto d'Italia lo sentiva come italiano, ma queste terre come figlio. Pareva una figura uscita dalle pagine del Calandra. Della Savoia, suo paese di origine, ricordava molto nel suo carattere, tanto che si potrebbero ripetere di Lui le parole con le quali il Bourdeaux presenta la figura del grande Savoiardo, S. François de Sales: « Il a pris de son pays d'origine, la Savoie, sons sens pratique, son esprit doucement railleur, sa contagieuse sérénité, Et il est avant tout préoccupé de sa tâche quotidienne... ». Leggeva molto libri di storia ma soprattutto diari e vite di personaggi dal '600 fino a ieri, ma non le grandi vite, ma piuttosto la piccola vita della piccola nobiltà, felice quando poteva rilevare un fatto o una notizia che lumeggiasse il lato umano della società del tempo.

E si veda appunto come i suoi scritti di archeologia si aggirino tutti in questo periodo; dal Castellamonte e dal Guarini al Juvarra al Vittone, all'Alfieri e ai vari epigoni: un mondo nel quale Egli si muove con piena padronanza, come ne sentisse ancora vicina l'eco.

La stessa sua prima opera, già così felice come argomento: « Gli architetti, l'architettura, la decorazione delle ville piemontesi del sec. XVIII » è nata proprio da questo suo immedesimarsi con lo spirito dell'architettura che Egli sentiva ancora vivente nella società che frequentava. Se fosse stata fatta una nuova edizione di questo libro, come lo Chevalley aveva seria intenzione di fare, sarebbe balzata fuori ancora più accentuata questa intuizione dello spirito del tempo. Purtroppo l'opera che ci è rimasta, risente della limitatezza e forse della frettolosità dello studio e io rimpiango assai di non aver insistito di più, presso lo Chevalley, perchè fosse fatto, anche con il mio aiuto, questo rifacimento, tanto più che il materiale di studio va disperdendosi in un modo desolante.

Pareva che Egli non sentisse soluzione di continuità tra l'oggi e il periodo di cui sopra. È l'uomo che, uscendo di casa sua, i primi edifici che incontra nel suo cammino sono S. Filippo, l'Accademia delle Scienze, Piazza S. Carlo, l'Accademia Filarmonica, la piazzetta così intima con il suo bel palazzo Carignano, il Teatro Regio e così, con logica spontaneità, nascono gli studi sull'Alfieri, sul Guarini, sul Juvarra, ecc. Il suo mondo, la sua vita secreta è lì, come in Savoia, dove studia l'opera dell'arch. Nicolis di Robilant per le Terme d'Aix.

Nelle frequenti conversazioni su tali temi appariva in Lui una

tale dimestichezza con questi architetti, con tutto il loro mondo, che pareva quasi di sentir parlare di colleghi mancati da poco. La stessa sua sensibilità così acuta, così precisa apprezzatrice di ogni elemento di genuina eleganza e bellezza, pareva aggirarsi in questo mondo come se per un miracolo Egli respirasse ancora l'aria spirituale del buon tempo antico di Casa Savoia.

Ne nascono così lo studio su Benedetto Alfieri, su Palazzo Carignano, su S. Filippo Neri, sul Juvarra, sulla Villa del Cardinale a Testona. Si dirà che tutto questo è ben poca cosa in confronto alla mole dei suoi studi. Ma l'opera principe doveva essere quella sul Juvarra, col secondo volume che doveva essere dedicato alle Ville; purtroppo vi sono molti appunti, molte schede, ma l'opera vera e propria manca. E così la più gran parte dei suoi studi di archeologia ebbe un valore grandissimo, ma solo orale, commissioni, proposte, studi, ma, purtroppo, di fissato sulla carta, relativamente poco; e questo è un gran peccato.

E però la figura dello Chevalley rimarrà viva e speriamo, efficacissimo esempio e, questo, per un motivo ben più importante.

Nella piccola anticamera del suo alloggio, fino a poco tempo fa, figurava un elegantissimo acquerello del Gonin. L'ovale racchiudeva una parte degli spalti della Cittadella di Torino, sui quali camminava una sentinella, dal lungo fucile. Tutto questo era scuro, in ombra; oltre, si stendeva la pianura assolata. La sentinella camminava in su e in giù; faceva buona guardia.

Ecco: lo Chevalley per tutta la sua vita, ha fatto buona guardia; l'ha fatta nell'insegnamento, l'ha fatta nell'Amministrazione pubblica, l'ha fatta su tutte le opere d'arte, qualunque esse fossero. Ovunque c'era una parola da dire in difesa di una memoria, di un accento di arte, di problemi grandi e piccoli che modellassero il futuro di Torino, sempre pronto, con il massimo disinteresse, l'ingegnere Chevalley ha sempre fatto, senza posa, buona guardia!

Onore a Lui; e soprattutto una grande riconoscenza da parte di noi tutti, da parte della Citta di Torino, da parte degli spiriti grandi e piccoli che vegliano sulla continuità e grandezza della nostra cara e vecchia storia subalpina.

Alessandro Protto

EDOARDO RUBINO
1871-1954

Il 16 dello scorso gennaio si spegneva a Torino, dov'era nato l'8 dicembre 1871, lo scultore Edoardo Rubino, già insegnante e poi presidente dell'Accademia Albertina di Belle arti. Era dunque entrato nel suo ottantatreesimo anno di vita; ma fino a pochi giorni prima che la sua fibra eccezionale cedesse agli attacchi dell'angina pectoris, e — si può dire — persino nelle illusorie pause del rapido male, aveva continuato a lavorare al compimento della sua ultima opera: la severa e spirituale statua di Francesco Ruffini, per l'Ateneo torinese. Allo spettacolo di questo vecchio e pur ancora così valido artista, di questo maestro che tanta parte del suo tempo e della sua intelligenza aveva dedicato all'educazione morale e intellettuale dei giovani, e che adesso, perfettamente conscio della sua fine, lottava contro la fatalità soltanto per assolversi d'ogni scrupolo di fronte all'impegno assunto, gli amici costernati non potevano fare a meno di ripensare alle davvero socratiche parole di Benedetto Croce, già sul limite della eterna ombra: « La morte sopravverrà a metterci a riposo, a toglierci dalle mani il compito a cui attendevamo; ma essa non può fare altro che così interromperci, come noi non possiamo fare altro che lasciarci interrompere, perchè in ozio stupido essa non ci può trovare ».

Dalle mani: quasi artigianale (e quanto nobilmente, simbolicamente artigianale!) espressione adatta a uno scultore che, come Edoardo Rubino aveva sempre concepito l'arte — la sua arte, fatta di pesi e di volumi, di concretezza, di solidità — anche con la probità dell'esperto coscienzioso artigiano, che ama il lavoro bene eseguito, che non ammette incertezze, trascuratezze, o, peggio, espedienti da furbo, trucchi meschini, piccoli contrabbandi del proprio dovere sotto l'ostentazione della « genialità ». Così egli aveva agito fin da ragazzo, nel duro noviziato presso Leonardo Bistolfi, poi alla scuola di Odoardo Tabacchi; e fin da quando l'architetto Carlo Ceppi l'aveva incaricato di alcuni gruppi decorativi per la fontana monumentale dell'esposizione torinese del 1898. Così con la stessa severità verso di sè, aveva concepito e modellato il suo primo monumento importante a Torino, quello a Federico Sclopis, di quasi mezzo secolo

fa. Così aveva seguitato per tutte le sue creazioni maggiori: dalla statua a Trento di Alessandro Vittoria al Faro della Maddalena; dal monumento al generale Mitre per Buenos Aires e da quello romano di re Umberto I (opere nate dalla collaborazione con Davide Calandra, ma da lui solo od eseguite o mandate a termine) al grandioso monumento torinese del Carabiniere; da numerosissimi ritratti e medaglie alle sculture funerarie e sacre di tanti cimiteri e di tante chiese in Italia e fuori, sculture delle quali l'esempio più insigne, meglio atto a dar la misura delle qualità plastiche e della sensibilità spirituale d'Edoardo Rubino, è forse la tomba Galimberti a Cuneo.

Lavoratore infaticabile e incontentabile, e perciò cautissimo nell'esecuzione, stupisce anche più per la mole della sua produzione se si riflette al suo lungo meditare e correggere, e all'occorrenza rifare, prima di ritenersi soddisfatto dell'espressione del proprio pensiero. Stupisce però chi non sa quale fosse — pur negli indugi della rigorosa autocritica — la straordinaria padronanza del « mestiere » di uno scultore pienamente conscio, d'altra parte, che il « mestiere », l'abilità di mano, la perizia tecnica (da lui approfondita nei più minuti segreti), non bastano a fare arte.

Per Edoardo Rubino l'arte era equilibrio di fantasia, armonia di composizione, eleganza di ritmi anche nei temi più austeri, perfezione esecutiva. Aveva un'anima da signore, un temperamento — nella sua virilità — da aristocratico, e mai nulla uscì dalla sua mente e dalle sue forti mani che non ne recasse l'alta impronta. Potranno essergli rimproverati degli errori di gusto nella concezione generale di questa o di quella opera; ma non una sola volgarità od approssimazione, non un solo tentativo di aggirare la difficoltà con un'astuzia, con una insincerità. Chi voleva un ritratto schietto formalmente impeccabile, psicologicamente rivelatore, sapeva che, fra i pochi scultori italiani ancora adatti a simile impresa non di orgoglio individualistico, ma di abnegazione e quasi d'umiltà verso l'arte, doveva rivolgersi ad Edoardo Rubino.

Fu chiamato « artista ufficiale », quasi che « artisti ufficiali » non siano stati i Donatello e i Michelangelo, i Tiziano e i Raffaello, i Rubens e i Velasquez. Si parlò, per lui, di residui del florealismo bistolfiano, di prolungamento del verismo aneddotico dol Calandra, di gusto umbertino, di retorica, di accademia, di simbolismo lette-

rario. Nessun artista è immune dalle impronte del suo tempo. Ma se del Rubino si esaminano poi le opere senza la pregiudiziale di determinate (ed oggi ben note...) posizioni critiche, vi si troveranno anche — come nel gran fregio di ottanta figura del monumento al Carabiniere — le impronte di una forte individualità, di un narratore conciso di drammatici fatti, di un modellatore che della realtà sapeva dare una sintesi vigorosamente e severamente espressiva. E l'ultimo ventennio, poi, di codesta sua produzione fu sorprendente. Si vide un artista che a sessant'anni, invece di invecchiare e decadere, ringiovaniva e risorgeva. Parve allora riprendere in esame tutta la sua opera, il suo gusto, le sue varie possibilità. Scomparvero certe prolissità decorative, certe fiorite eleganze, certe cadenze e grazie troppo musicali. Si fece asciutto, scabro, austero. Al sinuoso ritmo della linea, all'eloquenza talvolta un po' declamatoria, preferì i pesi e gli equilibri dei volumi, la frase netta, le parole numerate. Fu, non un tramonto, ma un meriggio bellissimo ed invidiabile. Quello che anche oggi, rievocandolo, ci dà la completa immagine, la figura intellettuale e morale di Edoardo Rubino.

MARZIANO BERNARDI

CARLO ARU

1881-1954

Al Piemonte e alla tutela dell'arte in Piemonte il prof. Carlo Aru dedicò gli ultimi vent'anni della sua attività (era stato preposto alla Sovrintendenza all'arte mediovale e moderna di Torino nel 1934) (*); e quegli anni coincisero in gran parte con un periodo eccezionale irto di difficoltà e di pericoli, causa la guerra e le necessità di rimozione e sfollamento delle opere d'arte prima, e della loro ricollocazione in sito poi. In quei frangenti il prof. Aru si prodigò non solo con particolare competenza e spirito organizzatico, ma anche con dedizione di tutto sè stesso. Si deve al suo pronto e coraggioso intervento, di persona, se il Palazzo Carignano, colpito da spezzoni

(*) Nell'ultimo fascicolo del « Bollettino d'arte » 1954, n. II pag. 192 è stata pubblicata una succinta biografia e la completa bibliografia dei suoi scritti.

incendiari, potè essere salvato da un incendio distruttore. È da sottolineare che fra le molte opere d'arte mobili su cui si estendeva la sua giurisdizione, non una andò distrutta o danneggiata; anzi quando finita la guerra, la Galleria Sabauda fu riaperta e le pale delle chiese ricollocate sugli altari donde erano state rimosse, la Sovrintendenza di Torino iniziò una vasta e oculatissima opera di restauro, per cui molti degli oggetti, riportati indietro dai rifugi di guerra, vennero riesposti in condizioni migliori di quanto prima non fossero: merito anche della straordinaria perizia del restauratore Ettore Patrito.

L'opera del prof. Aru in Piemonte, tuttavia, non si limitò a questi compiti. Prima della guerra, quando erano ancora indivise la sovrintendenza ai monumenti e alle gallerie, numerosi restauri erano stati intrappresi a monumenti, anche di grande mole: quali ad esempio, ai castelli della Valle d'Aosta; restauri che, se nella parte architettonica vennero talvolta spinti, per volontà estranea, anche troppo innanzi, per la parte pittorica non è dubbio che valsero a consolidare superfici ed intonachi altrimenti pericolanti.

Dopo la guerra va scritto a gran merito del prof. Aru la tenace, ostinata difesa del palazzo Reale di Torino contro ogni intrusione e pressione per farne usi tutt'altri che artistici, il suo restauro, e la cura delle splendide raccolte dell'Armeria.

Ultimamente Egli era stato anche nominato Presidente dell'Accademia Albertina, e s'era assunto quell'incarico con particolare amore, promovendo numerosi ed eccellenti restauri di dipinti dell'Accademia, ed elaborando un progetto di sistemazione della Galleria, curato in ogni particolare, con soluzioni, soprattutto riguardanti l'illuminazione, di particolare novità ed interesse, in collaborazione col dott. Carità. Per questo progetto, non ancora attuato egli aveva già ottenuto l'approvazione e il finanziamento della Direzione Generale alle Belle Arti; ad esso attendeva ancora negli ultimi giorni; e debole e malato qual era, il suo giudizio e il suo consiglio continuavano ad essere un aiuto prezioso a quanti si rivolgevano a lui. La sua vita avviandosi alla fine, lasciava dietro di sè un'operosità vasta, intelligente e positiva nei risultati; ed è questa senza dubbio la miglior conclusione d'una nobile esistenza. Ma chi l'ha avvicinato, ed è stato per lunghi anni in rapporti di lavoro con Lui, e l'ha avuto come capo e direttore ed amico, non può star pago,

distaccatamente, a queste constatazioni obbiettive, ma dolorosamente sente la mancanza del sostegno morale che veniva dalla sua rettitudine e chiarezza di giudizio e bontà. Di tutti i suoi dipendenti Egli paternamente si occupava; coesistevano in Lui le doti rigide e anche formalmente ineccepibili del funzionario, ligio al proprio dovere fino allo scrupolo, e una cordiale aperta umanità. Quante persone devono a lui aiuto, protezione consiglio! Ed io in particolare desidero ricordare qui con gratitudine, in omaggio alla sua memoria, quanto, in circostanze difficili della mia vita universitaria, Egli fece per me, validamente contribuendo a trarmi fuori da una situazione, che avrebbe potuto diventare senza uscita. Per due anni Egli riprese allora l'insegnameto universitario, cui aveva già atteso in Sardegna, dopo di aver conseguito nel 1924 la libera docenza in storia dell'arte mediovale e moderna, ed aveva poi pretermesso. I suoi scritti risalgono infatti per la maggior parte a quel periodo e vertono in prevalenza sulla pittura sarda del Rinascimento e l'architettura in Sardegna e Corsica. Negli ultimi tempi Egli s'era rivolto a compiti soprattutto pratici, inerenti alla sua funzione di sovrintendente; tuttavia non aveva mai tralasciato di studiare e pubblicare. Per quanto riguarda il Piemonte è da citare particolarmente la sua collaborazione con Etienne de Geradon al volume dedicato alla Galleria Sabauda, edito dal Centre National de Recherches « Primitifs Flamands » (Anversa, 1952), oltre ad alcune comunicazioni a congressi. Libero docente alla Università di Torino, pur dopo aver lasciato l'incarico, aveva continuato a partecipare agli esami e discussioni di laurea, anche qui portando spirito d'equità e un elemento prezioso d'equilibrio.

Anna Maria Brizio

CARLO BORBONESE

1881-1953

Il dott. comm. Carlo Borbonese, che è stato segretario del Museo Civico di Torino dal 1927 al 1937, e poi, andato in pensione e stabilitosi a Ivrea, ha tenuto fino al 1948 la carica di ispettore onorario alle antichità e alle cose d'arte del Canavese, è deceduto a Milano l'11 maggio 1953, all'età di settantadue anni.

Era un uomo colto e soprattutto un appassionato d'arte e di musica; e la sua passione e la sua competenza egli ha trasferito sempre con alacrità e fervore nel disimpegno delle sue funzioni.

Quando assunsi, nel 1930, la direzione del Museo Civico di Torino, il segretario era l'unico funzionario addetto ai musei; e poichè quei primi anni coincisero subito con i grandi lavori e del trasporto e della sistemazione del museo d'arte antica a Palazzo Madama e della risistemazione della Galleria d'Arte Moderna, e della Mostra di Fontanesi, mi è dovere di ricordare l'aiuto e la collaborazione che egli, da solo, mi diede per quelle prime intrapprese, e poi, cresciuto l'ufficio, per quelle non meno pesanti, come la Mostra del barocco, che seguirono.

Della vecchia Torino conosceva, come pochi, tutto e tutti: luoghi, storia, fatti, persone. Amava poi come se fosse la sua seconda casa, il Teatro Regio, alle cui rappresentazioni era assiduissimo. E del vecchio teatro aveva raccolto molte notizie, compilandone, in prima stesura, la storia, che è peccato non abbia potuto essere da lui completata e pubblicata. Negli anni di dimora ad Ivrea aveva preso utili iniziative, fondando la Società canavesana d'arte e di storia; e dato opera per l'ordinamento del Museo archeologico e della Biblioteca del Seminario.

Alla nostra Società, alla quale apparteneva dal 1930, era stato e rimasto poi, anche da lontano, molto attaccato; e so che salutava con gioia l'arrivo delle nostre pubblicazioni, che forse per il suo cuore di piemontese di vecchio stampo, erano come un lieto richiamo e ritorno alla cara Torino.

VITTORIO VIALE

SEBASTIANO SANDRI

1887-1954

È stato per me un inatteso colpo e un vero dolore, quando il 16 maggio 1954, lontano da Torino, lessi sui giornali dell'improvvisa morte di Sebastiano Sandri. Era un amico per me, ma lo era anche, affettuosamente generoso, per la nostra Società.

Alto dirigente delle Cartiere Burgo, a cui ha dato per ben 48 anni esemplarmente il suo lavoro, la sua intelligenza, il suo consiglio, ci ha per anni e anni fatto concedere a prezzo speciale la carta per il nostro Bollettino. E non era piccolo favore. Attendeva, quasi con impazienza, sempre con piacere, la nostra richiesta, lieto di far cosa gradita alla cara Società d'Archeologia, della quale era fedelissimo ed affezionato socio. Quando era a Torino, non mancava mai alle sedute, e specie alle visite e alle gite, alle quali partecipava portando interesse ed attenzione come pochi altri. Erano distintivi suoi tratti il signorile portamento, il carattere sereno e gioviale, un lealissimo e nobile animo, e una mente aperta e viva, bramosa di apprendere e di allargare la conoscenza, specie nel campo dell'arte. Per la sua alta posizione alle Cartiere Burgo e per essere membro di congressi internazionali come l'O.E.C.E., era di continuo in viaggio per l'Italia e all'estero, e so che, dovunque fosse, trovava immancabilmente il tempo per visitare, con attento amore, monumenti e musei, mostre e case antiquarie. E fu un raccoglitore che alla passione e all'intelligenza unì un gusto raffinato. Lo aveva attratto dapprima l'antica pittura dal '300 al '500; poi, pur conservandone deliziose cose di cui era molto fiero, si era dato con fine discernimento a radunare dipinti di epoche più vicine, specie del nostro '800. E la sua era divenuta una veramente scelta raccolta, degna di un uomo di gusto e di cultura, come egli desiderava di essere considerato e come meritatamente egli era.

Vittorio Viale

NOTIZIARIO

La Mostra del Ritratto romano

Il 23 dicembre del 1952 si è inaugurata a Torino nel salone degli Svizzeri di Palazzo Madama la Mostra del Ritratto Romano allestita, a cura del Ministero della Pubblica Istruzione, dal Sopraintendente alle Antichità del Piemonte.

Oltre ottanta opere erano state raccolte nelle principali collezioni archeologiche italiane per illustrare lo sviluppo di quella che può considerarsi come l'espressione più genuina e più originale dell'arte romana.

Il criterio di scelta era stato suggerito dal carattere didattico e divulgativo della manifestazione destinata alle esigenze di un pubblico vario e nell'intento appunto di offrire un vasto panorama della ritrattistica romana. Così mantenendosi il più possibile in un ampio e generico obiettivismo di fronte a problemi insoluti senza presupposti polemici e senza aderire a tesi particolari, si è fatto, con questa mostra, un primo tentativo di offrire agli appassionati dell'arte di tutti i tempi quell'inquadramento storico e cronologico che permette appunto di orientarsi facilmente in un problema così difficile. Negli esemplari scelti si è voluto soltanto documentare l'esistenza di quella « spirale » in cui si muove e si sviluppa la ritrattistica romana, nel suo continuo gioco di influenze, nel suo ondeggiare tra l'accademismo e l'antiaccademismo, tra il ricordo del verismo italico e quello del plasticismo ellenico.

La mostra si suddivideva in varie sezioni secondo una successione coordinata e cronologica. Illustravano le origini del ritratto romano e il contributo dato alla sua formazione pochi esempi rappresentativi delle due correnti originarie.

I primi tentativi di fusione, il principio di un'armonia tra le due tendenze si avvertiva nella sezione successiva che presentava con alcuni capolavori le premesse formali all'arte romana.

Già un inconfondibile sapore romano è invece presente nelle opere scelte per illustrare l'ultimo periodo repubblicano, mentre successivamente all'interesse estetico e archeologico si aggiunge quello storico-culturale nato dal problema dell'identificazione del personaggio.

Per il ritratto imperiale la serie delle opere esposte mirava ad illustrare i vari periodi dai Giulio Claudi ai Flavi, dagli Antonini alla Tetrarchia.

Una sezione era destinata al ritratto post-tetrarchico con il compito d'illustrare la cessazione dell'« individualismo » romano e la nascita dell'« astrattismo » bizantino. La mostra era poi chiusa da una sezione dedicata alla ritrattistica nelle arti minori e da un'altra che illustrava attraverso originali e calchi la diversa evoluzione del ritratto nelle provincie.

All'allestimento della mostra coadiuvarono particolarmente gli architetti Mollino e Morbelli. La difficoltà di presentare un materiale di carattere uniforme e di adattare il montaggio alle diverse sedi trasportandolo agevolmente sono state superate con la costruzione di orditure smontabili formate da tralicci e da pannelli piani e sagomati che legavano quale unico filo conduttore il carattere architettonico e scenografico dell'insieme. E i fondali che evocavano con un suggerimento astratto le nicchie e i colori della «domus» romana riportavano idealmente le sculture nel loro antico ambiente.

Da Torino la mostra fu trasferita al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles poi in Olanda dove veniva esposta al Museo Bonnenfanten di Maastricht e al Museo di Antichità di Leida.

Successivamente passò in Svizzera alla Kunsthaus di Zurigo e infine all'Arts Council di Londra.

Nel periodo che la mostra restò a Torino due importanti conferenze furono organizzate dalla nostra Società.

Nella prima il Prof. Luciano Laurenzi, ordinario di archeologia nell'università di Bologna, illustrò le origini del Ritratto Romano. Accennando alla sua tesi che limita fortemente l'apporto dell'arte etrusca alla ritrattistica romana l'illustre scienziato parlò anche delle correnti elleniche ed ellenistiche che secondo il suo convincimento arrivano a Roma già trasformate in un arido accademismo tale cioè da non poter originare nessun spunto vitale. Grande importanza era invece data all'esigenza individualistica e realistica che nasceva dal procedimento quasi neccanico della maschera di cera ricavata direttamente sul volto del morto.

Nella seconda conferenza il Prof. Ranuccio Bianchi Bandinelli titolare della cattedra di archeologia a Firenze, illustrò invece il delicato periodo del III secolo dell'impero che vide già delinearsi la decadenza del ritratto veramente romano.

CARLO CARDUCCI

La nuova sede della Civica Galleria d'Arte Moderna

Nel novembre 1942 bombe e spezzoni distrussero quasi completamente l'edificio che dal 1895 era adibito a sede della Galleria d'Arte Moderna in corso Galileo Ferraris; e fu, in certo senso, un caso provvidenziale, perchè quella costruzione, innalzata nel 1880 per albergarvi una mostra di pochi mesi, era di fatto rimasta in piedi per ben settantadue anni, e se non lasciava ormai tranquilli per la sua stabilità, non conveniva neppure alla conservazione e all'esposizione delle opere a agli scopi che deve proporsi ai nostri tempi una galleria d'arte moderna. Basti dire che non disponeva di un solo locale, nè per le mostre temporanee, nè per i depositi, nè per la direzione, e per i custodi.

Torna a grande onore della Città di Torino aver sentito e proposto subito dopo la guerra, anche il problema della Galleria d'Arte Moderna, e va data alta lode alle Civiche Amministrazioni che si seguirono a Palazzo Municipale, prima (1950) per aver deciso, su proposta dell'Assessore Pajetta, di bandire un concorso nazionale fra architetti italiani per il progetto della nuova sede; e poi, Sindaco il nostro consocio avv. Peyron, per aver condotto a conclusione il concorso, aver predisposti gli ingenti mezzi occorrenti per la realizzazione del progetto, e infine nel maggio 1954 aver dato, con ammirevole sollecitudine, l'avvio ai lavori.

Conviene aggiungere che la Civica Amministrazione di Torino, accogliendo le proposte della direzione e dei Comitati direttivi dei Musei, volle, con visione larga ed aggiornata degli scopi a cui deve attendere una galleria d'arte moderna, che la nostra risorgesse non solo come luogo di decoroso esposizione di opere, ma con locali per mostre temporanee, per conferenze, per una biblioteca, per attrezzati depositi, in modo che fosse più che un museo, un organismo vivo di cultura, di studio e di propaganda artistica.

Al concorso parteciparono quaranta architetti con 42 progetti; e dopo che tre di questi furono ammessi alla gara di secondo grado, la Commissione giudicatrice dichiarò all'unanimità vincitore il progetto presentato dagli architetti Carlo Bassi e Goffredo Boschetti di Milano.

Il progetto, notevolissimo sotto l'aspetto architettonico e per ardite caratteristiche tecniche, è già ormai (ottobre 1954) in via di avanzata costruzione. Esso prevede una ben articolata forma aperta a tre corpi, e precisamente: corpo grande, per la direzione (piano terreno) e per le mostre permanenti (primo e secondo piano) ideato con una disposizione planimetrica obliqua all'asse stradale; e due corpi minori a due soli piani diramanti, in senso contrario, dal corpo maggiore, l'uno per le mostre temporanee, l'altro per la sala delle conferenze (350 posti) e per la biblioteca. Sotto i tre edifici sono ricavati amplissimi e ben areati locali per i depositi, i servizi, gli impianti, accessibili anche ad automezzi. Una delle tante notevoli singolarità del progetto è di aver trovato il modo di illuminare a luce zenitale anche le sale di mostra dei piani sottostanti all'ultimo.

Il nuovo edificio, che sarà probabilmente compiuto entro il 1956, disporrà di circa 40 sale per le mostre permanenti, e di una quindicina per quelle temporanee; e se si può prevedere che sarà sufficiente per gli incrementi di un buon numero di anni; darà la possibilità di svolgere, di continuo, una intensa azione culturale ed artistica. Naturalmente tutti i locali saranno provvisti dei più moderni e convenienti impianti per l'illuminazione artificiale, per il riscaldamento e il condizionamento dell'aria. Gli edifici occuperanno un terzo (c. 3500 mq.) dell'area totale dell'isolato; gli altri due terzi saranno lasciati ad aiuola, creando intorno all'edificio una zona di verde e forse di silenzio. La cubatura degli edifici fuori terra è di circa 35.000 m^2; il costo previsto di 550.000.000 di lire.

Quando la costruzione sarà compiuta, la Città di Torino avrà senza dubbio la galleria più moderna e funzionalmente più attrezzata di tutta Europa, ed è da augurare solo che le collezioni siano largamente incrementate e con doni e con acquisti, e che accanto si potenzi e si sviluppi l'azione dell'organismo museo nell'interesse dell'arte e di Torino.

In attesa intanto che la nuova sede della Galleria sia finita, e possano esservi sistemate definitivamente tutte le raccolte, il fior fiore di queste, a cura della Direzione del Museo Civico, è stato temporaneamente esposto, grazie a cortese concessione della Società Promotrice delle Belle Arti, nel palazzotto al Valentino. Nelle sedici sale della Mostra, che apertasi il 28 settembre 1954 durerà almeno a tutto l'aprile 1955 e forse anche dopo, sono esposte 422 pitture, 71 sculture e 162 fogli di bianco e nero.

Vittorio Viale

Il Museo civico di Biella

L'allestimento del Museo di Biella fu deciso in seguito alla persistente iniziativa delle amministrazioni Comunali e di un comitato locale per ospitare il lascito Masserano, alcuni pezzi di pittura ottocentesca e moderna e qualche oggetto di curiosità provinciale. A questa modesta raccolta si erano aggiunti poi gli affreschi da S. Maria di Castelvecchio in Mongrando, datati dalla dott.ssa Noemi Gabrielli intorno al secolo IX. Il materiale era quindi più che sufficiente a soddisfare le esigenze di un decoroso museo di provincia. Ma mentre l'architetto Mosso cominciava a dar forma ai locali, in seguito al recupero casuale di alcune urne romane fu decisa una sistematica campagna di scavi che rivelò la presenza di una necropoli sulle pendici della collina biellese e procurò al Museo di Biella il dono di un ricco materiale. La Soprintendenza alle Antichità di Torino decise infatti di lasciare in deposito nelle sale che andavano allestendosi l'intero recupero della necropoli non soltanto per corrispondere alla fiduciosa attesa dei biellesi, ma ma anche per non scindere una raccolta così omogenea e singolare. Infine il Museo Egiziano di Torino in memoria del biellese Schiapparelli offerse in deposito al nuovo museo la mummia Spajtts entro il suo sarcofago di sicomoro dipinto, accompagnata da altri preziosi cimeli.

Il progetto dell'architetto Mosso, che già nella prima sommaria idea era stato immaginato per corrispondere alle esigenze di un museo di eccezionale importanza trovava quindi una inaspettata rispondenza nell'affluire del nuovo materiale che costituiva due gruppi archeologici, nettamente distinti, il romano e l'egiziano.

Il gruppo egiziano trovò luogo nelle vetrine della seconda saletta intorno all'urna piramidale entro cui si adagia in trasparente sospensione la mummia di Spajtts. Il gruppo romano, più omogeneo e più numeroso, trovò luogo nelle vetrine di altre due sale, mentre la prima e l'ultima sala erano occupate rispettivamente dalle pitture del lascito Masserano — per la maggior parte di scuola piemontese — e dalle pitture ottocentesche e moderne — alcune di interesse notevole — offerte dai mecenati biellesi. Le varie sezioni del Museo rimangono così suddivise in modo chiaro e razionale. E naturalmente emerge l'importanza della sezione romana, che non soltanto è la più numerosa e la più omogenea, ma anche la più singolare. Si tratta infatti del materiale più ricco che sia mai emerso fin d'ora dalle necropoli piemontesi. I recipienti di vetro con decorazioni a rilievo e colorazioni a

vernici e a iridiscenze, le urne cinerarie di argilla liscia e depurata, le fiale portaprofumo a forma di colomba, le immagini di divinità e i ritratti fittili sono prodotti di industria locale e corrispondono al periodo primitivo dei municipi provinciali, tra la metà del I secolo e la fine del II, quando cioè tutte le forme di vita cominciavano a sistemarsi in organizzazioni pacifiche e stabili adeguandosi con provinciale ingenuità alle usanze della capitale.

È quindi naturale che il piccolo Museo di Biella inaugurato da due anni sia diventato centro di àttrazione per gli archeologi, per gli studiosi e per i visitatori, come uno degli esempi più singolari e più compiuti dell'arte e della vita nelle provincie romane del Piemonte.

Carlo Carducci

Riordinamento della Galleria dell'Accademia Albertina

Quasi sconosciuta al pubblico già prima della guerra, la Galleria dell'Accademia può dirsi, oggi, quasi totalmente dimenticata dai torinesi, dopo la forzata chiusura, che dura ormai da quindici anni. Pure minore, rispetto alle altri grandi raccolte statali e civiche esistenti a Torino, è museo di interesse tutt'altro che scarso: oltre a qualche capolavoro, quali sono i dipinti del Lippi, dell'Heemskerch, del Geldorf, del Gentileschi e del Bernaert, la raccolta contiene buon numero di opere di estremo interesse, italiane e straniere. Di notevole valore per l'arte piemontese sono alcune tavole — una è dello Spanzotti — e, soprattutto, i sessanta grandi disegni, quasi tutti di Gaudenzio e del Lanino.

La Galleria ebbe danni molto gravi durante la guerra, poichè — oltre alla distruzione dei locali — gli incendi causarono la perdita di tutte le cornici, alcune autentiche e molto belle, e la perdita di ben ottantadue dipinti dei trecentodue che l'inventario del 1932 aveva elencato. Si trattava, è vero, delle opere di minore interesse, essendo state le altre poste in salvo lontano da Torino, ma erano opere poco o affatto studiate, di cui non resta neppure una riproduzione fotografica.

La decisione di riaprire al pubblico questo museo fu procrastinata a lungo, di fronte all'improrogabile necessità di riaprire altre raccolte maggiori. Nel maggio scorso si pensò anche alla Galleria dell'Accademia, per merito del Presidente dell'Istituto, il Prof. Carlo Aru, la cui recente scomparsa non sarà mai abbastanza rimpianta. Col suo consiglio fu redatto il progetto di riordinamento, che costò molta fatica di esperienze e di studî. Lo scopo era duplice: adattare i modesti locali a disposizione, sì da trarne un museo razionale; esperimentare una serie di soluzioni tendenti a studiare l'applicazione di alcune nuove soluzioni relative all'adattamento di una galleria moderna in un palazzo antico. In via teorica, tale duplice scopo può dirsi raggiunto, attraverso una via soprattutto scientifica, in cui si cercò di dare una soluzione reale, e non solo di gusto, ad ogni disposizione di pareti, di fonti di luce — naturale, artificiale o mista, — ad ogni scelta di materiali costruttivi, di colori, di impianti di sicurezza, di condizionamento

d'aria e di tutto ciò che assicuri all'opera d'arte le migliori condizioni di esposizione e di conservazione. Naturalmente, gli impianti — per quanto complessi — dovranno essere di manovra estremamente semplice, non solo, ma non dovranno turbare minimamente, con la loro freddezza meccanica, il senso di pace, di raccoglimento, di spirituale calma, che debbono circondare l'opera d'arte.

Dieci stanze erano a disposizione: in una si ricavò il deposito, ottenendo quasi quattrocento metri quadrati di pareti utili mediante una particolare disposizione di pannelli metallici mobili: sette salette saranno dedicate ai dipinti, mentre due conterranno i disegni. La scarsità di spazio ha indotto ad una rigorosa scelta tra le opere, fra le quali solo ottanta dipinti e venti disegni saranno ordinati nelle sale di esposizione, seguendo — per quanto possibile — criterî di cronologia e di scuola, dal Quattrocento al Settecento. Purtroppo non fu possibile dedicare neppure una sala ai dipinti del secolo XIX, che dovranno rimanere nel deposito. In considerazione che questo conterrà oltre duecento opere, alcune di valore, sarà liberamente accessibile al pubblico.

Se non sorgeranno imprevisti impedimenti, si spera che il nuovo museo possa venire riaperto entro il prossimo anno.

Roberto Caritá

La Mostra del Centenario della Società Promotrice di Belle Arti di Torino

Maggio-Luglio 1952

La Società Promotrice di Belle Arti di Torino compiva il suo secolo di vita attivissima e gloriosa nel 1942. Ma l'Italia era allora in guerra, e la celebrazione di quel grande evento artistico, che era stato cent'anni prima la fondazione della Promotrice, fu dovuta forzatamente differire.

Solo dieci anni dopo l'indimenticabile e mai abbastanza compianto presidente della Società, ing. Giovanni Chevalley, che era riuscito, giusto allora, con ferma volontà ed esemplare passione a ricostruire la sede sociale semidistrutta dalle bombe, potè con altissimo sentimento riprendere l'idea della celebrazione, e realizzare il nobile proposito a mezzo di una grande mostra retrospettiva degli artisti che avevano partecipato in quei cento anni alle esposizioni della Promotrice. Per ragioni di spazio la mostra fu dovuta restringere ai soli pittori e scultori non più viventi, e fu una limitazione purtroppo dolorosa che di fatto fermò la documentazione alle porte del nostro secolo e le tolse quel carattere di attualità e di vita, che è l'essenziale elemento per una manifestazione del genere. Fu tuttavia una bella e documentatissima mostra e diede chiara l'idea della grande funzione che la Società ha svolto e per il promovimento delle belle arti in Italia, e, nel quadro e nel clima del Risorgimento Nazionale, per l'affratellamento degli artisti nell'ideale della patria comune.

Quale siano state le funzioni e l'azione della Promotrice lo dicono del resto il numero degli artisti che in quei cento anni esposero alle sue mostre: oltre 6500; e fra essi i più celebrati pittori, scultori ed incisori italiani, spesso con grosse personali; perchè per molti decenni dello scorso secolo fu per tutti gli artisti ambito titolo di onore l'essere presenti alle annuali esposizioni della Società torinese.

Come era naturale, la visione retrospettiva di quel secolo d'arte, si è poi di fatto imperniata sulla presentazione di un ristretto numero di artisti rappresentativi delle varie regioni o scuole italiane, ciascuno con quelle tante opere che il nome meritava. La Commissione esecutiva si era anche proposta di presentare opere che fossero state alla Promotrice; ma fuor delle molte che prestò il Museo Civico di Torino realmente acquistate alle mostre torinesi, i ritorni furono pochissimi.

Nel quadro della rassegna, figurava preminente l' '800 piemontese sia con i pittori storici (Gastaldi, Enrico Gamba, Giuliano etc.), sia soprattutto con i paesisti dal Della Chiesa di Benevello, fondatore della Promotrice, e da Massimo D'Azeglio al Camino, al Beccaria, al Perotti, al Piacenza; dal Pittara e dal gruppo dei pittori di Rivara a Fontanesi, all'Avondo, al Pasini, al Delleani, al Quadrone e a tanti altri; tutti ampiamente rappresentati, anche se, essendosi organizzata nello stesso momento alla Biennale di Venezia una grande mostra dei quattro maggiori paesisti piemontesi, Fontanesi, Avondo, Delleani, Reycend, le principali opere di questi fossero state colà riunite, compreso anche il cospicuo ed espressivo gruppo dei diciannove Reycend, donati poco prima al Museo Civico da Roberto Longhi.

Sempre per l' '800, sale successive documentavano con sceltissimi complessi di opere la pittura lombarda (Hayez, Ranzoni, Cremona, M. Bianchi, gli Induno ed altri), i macchiaioli toscani (N. Costa, De Tivoli, Fattori, Signorini, Cabianca, Sernesi, Abbati, Lega, Gioli, etc.); i veneti (Favretto, Nono, Milesi, Tito); i napoletani (i Palizzi, Morelli, Michetti, Toma, Mancini, Irolli).

Più ristretta per numero, ma egualmente ben documentata, la scultura dell' '800, con opere insigni, per il Piemonte, di Marocchetti, Vela, Bistolfi, Calandra, del quale era presente anche il monumentale « Conquistatore »; per le altre regioni italiane, del Fantacchiotti, del Grandi, del Trubetzkoi, del Gemito.

Dell'ultimo '800 e dei primi decenni del nostro secolo figuravano tutti i maggiori nomi; fra i molti, Marco Calderini, Follini, Ricci, Grosso, Reycend, Pelizza, Morbelli, Segantini, Tallone, Gola, Boldini, Spadini etc.; e per la scultura: Medardo Rosso e Wildt. Pochi invece i nomi già legati all'arte nuova e alle tendenze attuali: Boccioni, Fillia, Chessa, Martini, Andreotti. E se per questa ultima parte la celebrazione appariva realmente un po' incompiuta, la mostra, corredata di un magnifico, ampio catalogo illustrato con i completi elenchi degli artisti espositori dal 1842 al 1942, è stata comunque di notevole importanza ed interesse e oltre ad un suo particolare nostalgico fascino, ha avuto per noi torinesi un pungolante richiamo a ravvivare la tradizione artistica cittadina, e costituito per tutti i visitatori (pochi, troppo pochi purtroppo!) la prova che si deve aver fede nel continuo evolversi dell'arte e nel valore delle nuove espressioni.

Vittorio Viale

La Mostra di Marc Chagall

Nell'aprile-giugno 1953, per iniziativa della Civica Amministrazione di Torino, Palazzo Madama ospitò una manifestazione nuovissima per le sue sale: l'Opera di Marc Chagall, eccezionale non solo come riunione del *curriculum* multiforme del pittore ma anche come prima mostra, in Italia, dell'opera completa d'uno dei massimi maestri europei viventi, ponendosi quale slancio propulsivo alle successive mostre italiane di Picasso, di Roualt ecc.

L'organizzarono Vittorio Viale, direttore dei musei civici e il critico Mr. Jacques Lassaigne, che con l'amichevole consenso e la generosa partecipazione di musei francesi, svizzeri e tedeschi, e di collezionisti di molti paesi, allestirono l'imponente rassegna cui l'adesione calorosa di Chagall, personalmente intervenuto alla sistemazione e all'apertura, diede particolare accento d'entusiasmo. Quattrocento opere testimoniavano gli sviluppi del Maestro: oltre a 160 tra oli, guazzi, acquerelli, 50 disegni, una quarantina di bozzetti teatrali, alcune sculture, numerose ceramiche, un centinaio d'incisioni.

Non è qui il luogo per ridire della particolare poesia chagalliana, della sua religiosità, del senso fiabesco, dell'umanità dalla gamma ricchissima dei trapassi dalla tenerezza, al rapimento, all'ossessione. Lionello Venturi e Jean Cassou, introducendo al catalogo, ne diedero rapido ma penetrante scorcio. Gli inizi di Chagall tra il 1907 e il 1910 erano, alla mostra, magnificamente illustrati nell'alacre esperienza e assimilazione — per allora ancor indiretta, a Pietroburgo — del postimpressionismo francese con infiltrazioni vaghe da Cézanne, da Gauguin, più precise da Van Gogh, sottoponendole a recisa riduzione nell'ambito del realismo russo, così strano e acceso nell'apertura di fughe verso le più irreali regioni del sogno, dell'inconscia emozione. La « Contadina », la « Morte » (il dipinto più teso da nordico terrore panico), « Nudo rosso », « Il sabato », « Bella con i guanti neri », « La nascita » segnavano l'avida ricerca (e anche altri spunti risaltavano, da Bonnard a Matisse ai Fauves) ovunque caricandosi d'aspra intenzione espressionista; forse « Lo studio » e « L'uomo barbuto » erano la miglior sintesi di quegli anni. Tra l'undici e il diciotto — ma con variazioni e riprese anche appresso — si svolgevano le deduzioni cubiste, mai normative per il pittore, giocante in libera rielaborazione — si potrebbe dire libero volo — sulle scomposizioni, escludendo il rigore scientifico e ragionativo, sfruttandole a maggior effetto di irrealismo, di sospensioni magiche, di climi stupiti, perfino calamitati. Da « Alla Russia » al « Santo vetturino », ad « Alla mia fidanzata », alle « Nature morte », al « Paesaggio cubista », si coglieva un continuo infrangere e ricostruire il vocabolario appreso a Parigi tra il 1910 e il '14, guardando certo a Picasso e Braque ma animandosi soprattutto all'entusiasmo degli amici scrittori Jacob e Apollinaire e penetrando — come finora si è troppo poco indagato — nel mondo del pittore Robert Delaunay, cubista a modo suo, colorista fantasioso, astrattista dagli strani paralleli, storici se non stilistici, con le ricerche « rayonnistes » che negli stessi anni, proprio alcuni russi (Larionov, Gonciarova) sperimentavano in Parigi.

Tutti questi stimoli lievitavano (anche in seguito), inserendosi nel vario gioco

di fantasia e di sogno: o rievocazioni quasi patetiche di climi russi, (« Il giornalaio », « Il mercante di bestiame », « Sopra Vitebsk », « La casa blu » 1920), o il « Ritratto della sorella » (1914) a scivoli di luce su larvali forme, tra sfatte sensualità di particolari, o la cruda e suggestiva struttura del « Rabbino », o « Bella dal colletto bianco » (1917), quasi parallelo — in chiave fiabesca — di aspetti, appena precedenti, del futurismo italiano. Sempre una fantasia ripudiante ogni schema e ogni possibilità d'assoggettamento a categorie critiche d'individuazione. Ecco nel '24 lo scoppio violento della « Casa gialla », nel '25 « Bella col garofano » (ritratto aulico sfogliato in piani luminosi smaterializzati) e il « Truogolo », racconto russo allucinato e fanciullesco, crudele e umanissimo, dalla stupenda impaginazione. E poi le inesauste invenzioni fuori del tempo e dello spazio, ove le più varie vicende terrene, le allusioni simboliche s'accostano, s'intrecciano al di là di ogni concetto o sensazione del prima e del dopo, del vicino e del lontano, del prossimo e del remoto. Un lasciarsi portare dal ricordo o da presentimenti, da slancio o inerzia, da folgorazioni o indugiate estasi: « Frutta » (1927), « La sposa con le due faccie », « La passeggiata » (1929), l'« Angelo con la tavolozza » (1927-'36), gli « Arlecchini » (1922-'33-'44) folle danza di uomini e cose sotto l'impulso d'implacabili strumenti, tragica e magica, fondendovisi il visionario spirito ebraico, la febbrilità russa (da Dostojewskj a Cecov), l'esaltazione vibrata della saga nordica (fino a recenti trascrizioni ad es. nella Lagerlöf). Fantasie come « I fidanzati della torre Eiffel » (1938-'39), « All'imbrunire » (1938-'43) o l'accorato « Sogno d'una notte d'estate », alternano a visioni presaghe d'una apocalisse nel « Martire » (1940), nel « Cavallo rosso » (1938-'44), acquistando particolare sapore in casi di ripresa — anche triplice talvolta — d'un dipinto a distanza d'anni, come nella « Apparizione della famiglia dell'artista » (1935-'37) o nella « Caduta dell'angelo » (1923-'33-'47), dipinti folgoranti prossimi a realizzazioni quali « Le luci del matrimonio » (1945), il « Notturno » (1947) — allucinato di visione, squisito di delicatezze pittoriche — o gli ardori da salmo del « Davide » (1950-'51) e del « Mosè » (1950-'52), l'orgia formale-cromatica de « Il circo », facendo luogo invece alla desolazione di grigi, terre, giallastri, nella « Resistenza », superando religiosamente la disperazione nell'« Autoritratto con la pendola » (1947), sublimandosi nella tensione e nel misterioso paesaggio degli « Amanti al ponte », sospendendosi nella « Pendola con l'ala blu ».

Non ci ripeteremo sui guazzi ed acquerelli, ma si ricorderà, fra i primi, oltre all'evocazione espressionista della « Festa » (1925), al magnifico bozzettino « Abramo e i tre angeli » (1931), alcuni pezzi meno noti ma bellissimi come i « Fiori rossi » (1949), sfogo di sensuale materia elementare o il « Cristo sulla riva » (1952) di delicatezza quasi morbosa; ed è opportuno a questo punto osservare che l'esposizione chiariva una tendenza dell'ultimo Chagall a elaborare certi sia pure sottilissimi manierismi disegnativi, ove la perizia cela la sigla, e certi sia pur suggestivi addensamenti cromatici dove l'intensità nasconde un facile romanticismo, ad es. nello stesso famoso « Saint Jean Cap Ferrat » (1949), poesia non del tutto superante la proposizione di moduli e una stanchezza interna. Rilievi riproponibili per gli acquerelli, isolandone comunque cose ottime come il « Geremia », il « Bacio in ocra », « Nudo in ocra », la « Sirena ».

La sezione disegni era rappresentata in tutta l'estensione della carriera dalle prime risonanze postimpressionistiche alle alterazioni espressionistiche del cubismo (tra cui la « Processione » (1909), all'ispirato « Violinista » (1917), ai timbri d'astrattismo kandinskiano inserti nel « Chagall » (1918), agli ideogrammi siglati sul « Rapimento » (1920), ai tardi riecheggiamenti da Matisse che già l'ultima pittura rivelava (ma il rapporto con Matisse implica qualche reciproca osmosi).

Erano tutti notevoli i bozzetti teatrali e i figurini per teatri di Leningrado e Mosca, trovandovi acre caratterizzazione le ambientazioni ebraiche, or con pregnanti intenti descrittivi or con risoluzioni della decoratività in ieroglifi cabalistici ma, nell'un caso come nell'altro, con gusto di partiture prettamente astratto su cui occorrerà approfondire la critica. Mirabile «L'attore Michoels», potenti « L'uomo con capra » e la « vecchia »; pezzo raro il « Soldato azzurro », per Gogol, quasi trasposizione del rigoroso gioco fantastico d'un Klee in mondo sospeso senza angoscia e senza sofismi del pensiero; il bozzetto per il « Buffone d'occidente » (1921) è uno « scherzo » al limite fra descrizione novellistica e astrattismo tutto attrazioni e sonorità in un irreale transpaziale. L'attività bozzettistica subì poi lunga interruzione; colpisce infatti lo iato stilistico tra quelle castigate invenzioni e le tarde del 1945 per l'« Uccello di fuoco » di Strawinsky: lussureggiare di forme umane, mostruose, elementari, in immensità navigate da rutilanti simboli (Sipario e «Foresta »), vorticate da parabole di mondi e da città di miraggio (la « Festa del matrimonio »); una fantasmagoria: ma si rimpiange a momenti quella più spoglia vena.

Le sculture — tutte recenti: 1951-'52 — molto interessanti e di severo squadro, non offrivano tuttavia in complesso, ci pare, apporti nuovi all'arte, e alla comprensione dell'arte, chagalliana. Importanti invece le ceramiche per geniali partiti decorativi, franchezza di trattazione dei colori, trasparenze, velature, aderenza fra oggetto e motivo; solo, talvolta, il riprodurre stretti ricordi di dipinti e l'adozione di stereotipi moduli, impedì la genuina creazione.

Concludeva superbamente la mostra — e ne era la parte più serrata — la grafica: incisioni e litografie. La serie per « Le anime morte » di Gogol (1923) costituiva incomparabile monumento, nel disegno or minutamente scritto or tracciato in larga macchia, con straordinaria penetrazione dell'opera illustrata senza condizionare la fantasia e la personalità dell'illustratore; la trattazione dello spazio accentuava una sensibilità del tutto orientale. Le incisioni per La Fontaine (1929-'30) puntavano piuttosto sulla forza dei partiti chiaroscurali, su più suggestiva (e meno mordente) interpretazione ambientale; oggetto interessante di confronto con le incisioni, per lo stesso soggetto, di Picasso, tanto diverse — stile a parte — nella partecipazione al tema. Le incisioni per la Bibbia (1930-'39), le più potenti e ricche d'interiorità, univano alla irripetibile adesione allo spirito ebraico una concentrazione emotiva, una intensità religiosa — sempre filtrate attraverso la smagata favola — tali da consentire attraverso i tempi un richiamo a quell'eccelso interprete biblico che fu il Rembrandt. Non piccola gloria questo concludersi dell'interesse del visitatore su tali capolavori del bulino, prospettando il nome del grandissimo predecessore che dava luce — senza limitarlo e impoverirlo — al grande maestro del nostro tempo.

Luigi Mallé

“ Pittori d’oggi - Francia e Italia ”

1952 e 1953

La prima mostra del 1951 non fu occasionale e per così dire, solo augurale, ma inizio d’una metodica rassegna ricorrente, destinata a dar valida testimonianza e a consentire una vivace trama di rapporti; impegnata, per ciò stesso, a controllarsi, a dimensionare e diramare sottilmente il campo d’azione.

La mostra del 1952 ha perciò voluto rivedere i propri criteri e, appoggiandosi ad un’ottantina d’artisti, ha escluso nomi di « padri » della pittura contemporanea, presenti nella precedente, puntando sulle ricerche ultime. Invero, queste hanno presentato un rapporto non mutato, da quello del ’51, tra le due correnti maggiori dell’astrattismo e del neorealismo, riemergendo dal secondo risultanze non dedotte con sufficiente approfondimento e mediazioni, per così dire, compromissorie, palesi pure nell’indirizzo « concreto ».

Un’antologia accogliente la massima varietà di gusto. Si dovrà dire però che le opere esposte non componevano un quadro di molto alti, costanti valori e che occorrerà per il futuro, attraverso le ripetute esperienze — quelle appunto che giustificano i tentativi e spingono alle meditate revisioni — giungere ad una maggior selezione di qualità. A titolo di prova, furono presentate anche alcune opere di scultura: amplificazione che, per ora, par meglio abbandonare.

La Galleria d’arte moderna di Torino ha acquistato dipinti di Marchand, di Morlotti, di Santomaso.

La mostra del 1953 ha presentato non più solo forze contemporanee su un comune piano di ricerca e d’aggiornamento ma isolato, attraverso più articolata (e pur sempre sobria) scelta, anche alcune piccole « personali », suggerite da criteri fluidi secondo opportunità singolarmente dettate.

Innanzitutto la retrospettiva di Jacques Villon (22 opere: 1913-1953) da uno spoglio cubismo, incorporante poi ricerche di movimento, quasi d’analogia futurista, all’astrattismo penetrato di sottili evocazioni figurative in una sorta di paesaggismo cristallizzato. Più ridotte, le « isole » dedicate a R. Bissière: un omogeneo gruppo di ieratiche soluzioni formali; a F. Casorati: sette dipinti del ’53, dai giochi di piani filtrati per più nuove esperienze; a F. Kupka: sia nel cubismo orfico sia nelle recenti silenziose astrazioni; a F. Lèger: negli aspetti ultimi di più distesa struttura; a M. Mafai: sciogliente nel colore accaldato meditazioni affettive sul reale; a J. Pougny: con fantasiose frantumazioni cromatiche; a J. Puy, confidenzialmente concentrato; a O. Rosai con dieci dipinti della prima epoca, nel passaggio dall’iniziale disegno incisivo alla forma bloccata, dopo aver bruciato le prove cubiste; a G. Rossi, dal primo fauvisme all’esaltazione del cupo colore luminoso.

Attorno a questi si snodava la trafila degli altri cento artisti, di ogni tendenza. Da Bazaine a Buffet, a Beaudin, Coutaud, Manessier, Masson, Pignon, Singier, Soulages, ecc., per la Francia, insieme ai francesi d’adozione Borès, Dominguez, Mentor, Hartung, Prassinos, Neiad, Zao-Wou-Ki. E per l’Italia, da Afro a Birolli,

a Cantatore, Carmassi, Corpora, Davico, Galvano, Garino, Guidi, Lattes, Levi, Levi Montalcini, Daphne Maugham, Meloni, Migneco, Moreni, Morlotti, Music, Paulucci, Radice, Reggiani, I. Rossi, Severini, Spazzapan, Vedova e altri.

Per la prima volta s'aggiungeva, ottimamente, una sezione di bianco e nero, di notevole livello: nomi come Bartolini, Ciarrocchi, Galante, Maccari, Viviani, Zancanaro, H. C. Adam, Courtin, Friedländer, Le Moal, Vieillard, Chou-ling.

La Galleria d'arte moderna di Torino ha fatto ampi acquisti: opere di Afro, Lèger, Birolli, Borès, Garino, Radice, I. Rossi, Singier, Vedova, Adam, Ciarrocchi, Courtin, Le Moal, Friedländer, Galante. L'Amministrazione provinciale di Torino ha acquistato un Bissière, facendone dono alla Galleria.

Luigi Mallé

La Mostra
"Espressionismo e arte tedesca del XX secolo"

Ad un anno dalla mostra chagalliana, sempre ad iniziativa della città di Torino e a Palazzo Madama, s'aperse l'esposizione « Espressionismo e arte tedesca del XX secolo » (aprile-giugno 1954), organizzata dal dott. V. Viale direttore del museo civico — che ne fu l'ordinatore — in collaborazione con il prof. L. Reidemeister direttore del Wallraf-Richartz Museum, le cui collezioni d'arte moderna furono per liberalissima concessione della città di Colonia portate a Torino, e del dott. E. Thiele del Deutscher Kunstrat che curò la raccolta della sezione grafica. Felicissimo tema e, nel giro di recenti mostre d'arte moderna in Italia, estremamente opportuno per ampliamento di orizzonti e apporto culturale in gran parte inedito. La rassegna ha svelato l'intero movimento artistico del primo cinquantennio del secolo in Germania e offerto, per l'espressionismo vero e proprio, vaste e circonstanziate concatenazioni, finora precluse agli stessi studiosi. La fortunata circostanza di riunire alla pittura e alla scultura una larghissima rappresentanza grafica ha permesso di comporre un quadro quale nessuna delle mostre tenutesi ultimamente in Europa — come rivalutazione (o meglio come prima fruttifera valutazione) dell'espressionismo tedesco — aveva realizzato.

Manifestazione, dunque, capitale, rendendo marginali alcune inevitabili mancanze e fuor di luogo non dico le giuste critiche a deficienze d'ispirazione e poesia in qualcuno fra gli artisti ma il ripercuoterle sulla mostra, come è stato fatto. E fuor di luogo obiezioni al prolungamento della rassegna con le più recenti correnti; era pur da cogliere il filo unico conduttore dagli inizi del secolo, rendendo conto come, nell'ultimo astrattismo, più d'una vena discendesse proprio dallo stesso primo espressionismo, da nomi come Nolde o, per farne di minori, dal Rohlfs, salvo a cadere in affrettato giudizio e incomprensione d'uno degli aspetti più profondi della mostra. La quale richiedeva molto discernimento. Non si penetra un espressionismo se si pretende una ricerca formale in contrasto con le sue stesse premesse, o raffinatezze di materia quali ad es. in contemporanei movimenti di

Francia. L'accento dell'espressionismo sta nel differire, non nell'accostarsi a quelli; e ove si dica ch'esso desunse da postimpressionisti e *fauves*, mutuando e non ricreando, ci si ferma a spunti grammaticali trascurando l'intensa e personale spiritualità che violentò quegli elementi, li concentrò, opponendo due mondi. Altrimenti si ripeterebbe il non senso di giudicare l'antico espressionismo tedesco del '400 e del primo '500 in base alla contemporanea chiarezza provenzale o alla specularità fiamminga. Ciò non significa ammissione in blocco dell'espressionismo moderno, valutazione d'ogni sfogo o d'ogni protesta per il semplice esser tali, ma vigilata discriminazione ad impedir gli equivoci — abbondanti nella stampa relativa alla mostra — che falsarono prospettive, oscurarono rapporti, trascurarono grandezze, ignorarono profondità. Occasione, invece, per una revisione di argomenti verso cui gli storici d'arte italiani, finora, non peccarono di troppo chiare vedute. Occasione rara per un esame di coscienza o per acquisire (quasi tutti) una conoscenza.

L'inizio era dato da alcuni cosidetti precursori stranieri, dal Van Gogh, d'un espressionismo, nel « Ponte d'Arles » (nella redazione più severa) non ancor delirante ma trattenuto, al Gauguin (« Calvario », insolito, dal cromatismo acidulo) all'Ensor dall'interessante decorativismo presago del gusto dell'« Art Nouveau » (poi dilagante fino ai tedeschi della « Brucke »), ai Munch: « Ragazze sul ponte », sospese in atmosfera panica dagli enormi silenzi (e di meravigliosa elaborazione nel colore) e « Ritratto », a conoscenza di modi *fauves*, ai due Hodler, un po' tardi, non belli ma importanti per dati tecnici riscontrabili in espressionisti germanici.

Apriva la serie dei tedeschi la Modersohn-Becker, nominalmente non adepta dell'espressionismo, scomparsa due anni dopo la fondazione della « Brücke » ma già da anni nutrita di Cézanne, van Gogh, e soprattutto Gauguin, personalità squisita nella materia, sapiente nella tecnica, robusta nel tocco, già espressionista nell'« Autoritratto » (un capolavoro), nella « Natura morta », nella « Sorellina cieca ». Poi, la « Brücke »: gruppo compatto in un solo salone, affacciando l'uno all'altro artisti, incontri, irriducibilità. Di Pechstein tre tele del primo e miglior momento: sommarie e immediate riduzioni gauguiniane (la « Moglie ») o seduzioni *fauves* liberate in strappi astrattizzanti di colore (« Due nudi ») o un vangoghismo ricreato, fortemente costrutto, romantizzato (« Fattoria »). Del Kirchner il luminosissimo e serrato « Mezzo nudo con cappello », la raccolta « Russa », il risentito « Heckel e Müller giocano a carte », l'amaro e fantastico « Cinque donne », fra altri pezzi d'interesse per la formazione o per una apertura astrattizzante (« Foresta »), tutte opere giovanili. Dello Heckel, lo stupendo « Canale », il « Castelletto dei fagiani » del medesimo 1910 e di tutt'altro registro cromatico e passionale, la « Spiaggia » di semplificato fauvisme, i «Nudi in foresta», di gusto liberty, mentre i dipinti dopo il 1920 indicavano scadimento costante. Dello Schmidt-Rottluff, come uomo forse il più rappresentativo della « Brücke » ed attivo trait-d'union morale fra i compagni, ma come artista il più vistoso e superficiale, si distinguevano la « Natura morta » (1913) di saporoso primitivismo e i « Lupini » di vivace e sprezzata soluzione sulla via dell'astratto, fra le altre opere grevi e calcate (e assai tarde).

Di Nolde i « Fiori » (1907) rivoluzionari bruciando ogni spunto, i « Nottam-

buli » e la « Famiglia Bonnichsen » dagli impasti d'una energia elementare appena liberata dal caos (con mordente di bestialità nel «Bimbo»), la «Fanciulla tra cinque uomini », maschere fosforescenti, la « Digitale » dalle ricerche forse non riuscite ma ansiose di astrazione. Il Müller s'imponeva scontroso, aspro, dolente, in valori di qualità costante. Una delle personalità più decise, consapevoli — ed anche materialmente meglio delineate nei vari momenti — della mostra. Mondo di zingari fra accensioni gialle di sfondi, sbozzature crude e forzate di forme, emersioni torbide di sentimenti, armonie acerbe di timbri rari, lividori di luci, larve d'ombre (Il gatto), soluzioni modernissime di particolari. Nolde dunque il più fanatico e visionario, irriducibile anche alla compagnia della « Brucke » tanto da staccarsene presto; Müller il più poeta, senza disiorentamenti; gli altri, i più significativi per la precisazione storica del movimento.

Come propaggine il Rohlfs, con un solo dipinto di tecnica neo-impressionista, per cui il suo autentico espressionismo andrà cercato poi in acquerelli e grafica. Seguivano, indipendenti, Kokoschka, con « Tilla Durieux », divorante ritratto, « I pagani » baroccheggiante e pur primitiva immersione in natura, il saldissimo « Dresdner Neustadt » e pezzi recenti di minor qualità; Beckmann col « Paesaggio » del '17, squallido, di lucida disperazione controllata e due dipinti di figure recenti, dalle trasparenti ed abbaglianti luci ed audacie cromatiche di gran classe; Hofer con tre tele di cui solo le « Maschere » raggiungevano valore d'arte, ed elevato, per rigore compositivo e tragicità fra sprazzi di luci, pezzo degno del miglior Hofer da ritrovar più avanti. (Già qui intanto comparivano esemplari di disegni e qualche acquerello: figure irrequiete, teste ribelli di Kokoschka, satire gelate, spietate accuse, crudeli beffe di Beckmann). Poi, espressionista tipico per intensità psicologica ma isolato per carattere, il Nauen col « Buon samaritano » dalle complesse geometrie compositive, già condizionate da astrattezze, purificando l'accensione sentimentale.

Esposti a parte il matissiano Levy, felice in particolari, non negli impianti; gli acquerelli di Zerbe, col « Paesaggio olandese » richiamante Van Gogh ma cupo fra brividi fosforescenti; ed un Herkenrath mirabile per interiorità e inediti rapporti di timbri. A parte anche i tre più noti impressionisti: Liebermann, Corinth, Slevogt, che furono isolati artisticamente anche nel loro tempo; d'un impressionismo fondamentalmente alterato e rivolto poi in epoca tarda — e meglio lo dimostra il più inquieto Corinth — ad un espressionismo romantico.

Seguiva un altro momento storicamente delimitato dell'espressionismo: la « Nuova oggettività » di freddi intenti, eliminate le esuberanze, il grido, l'impulso infocato, l'urto, sostituendolo con la penetrazione realistica del mondo disgregatosi negli anni della guerra 1914-18. Non ribellione e rifugio nello sfogo emotivo ma dichiarazione gelida del disastro avvenuto. Ecco allora Grosz, con due soli ma notevoli dipinti (quale ghigno nelle luci viscide e nel segno tortuoso del «Dr. Plietzsch»; quale tragedia nella disperata « Bambina » senza infanzia, (1927); e con acquerelli dal segno potentemente allusivo (« Colazione ») e dalle ricerche cromatiche esasperate, caustiche, mordenti nel timbro e negli accordi, schiaffeggianti nelle pallide alonature: capolavori (« Di buona famiglia », « Piccolo caffè »). Limitata invece la personalità del Dix, affaticato in quadroni retorici (« Il poeta

Daübler ») in programmatiche forme (« Autoritratto »), in ricordi dal primo Cinquecento tedesco (« S. Cristoforo »), liberandoli nel più rapido tratto dei disegni di paesaggio, ricadendo nel gravame letterario dei pur formidabili disegni di ritratti (pagine da romanzo realista tedesco), sollevandosi nell'acquerello magnifico della « Passante » fragilizzata nel segno quasi confuso e disgregata nelle note di colore: abbandono all'emozione (forse per merito di Klee?). Il Fuhr attraeva per lo « Sperimentatore » di aura quasi metafisica con aloni graduati di tinte smorte e una vivida natura morta già astratta, o la « Colonna di manifesti » di sottilmente epurato registro compositivo e di materia sensitivamente lavorata. Da non dimenticare il minor Seewald, di oggettività più dimessa, rivolta ad aspetti panoramici o paesani, gustoso nelle « Contadine ».

La « Nuova oggettività » che ebbe il suo acme verso il 1920-'27 è, a rigore, l'ultima fase dell'espressionismo. Ma la mostra l'anticipò al secondo momento per ragioni critiche, presentando il « Blaue Reiter », sorto tra l'undici e il dodici, come ultimo, poichè dalle sue nuove direzioni consegue logicamente l'indirizzo più moderno dell'arte tedesca (e, per alcuni aspetti, dell'arte internazionale). Del « Blaue Reiter » fu a capo il Kandinski che nel 1910 eseguì il primo dipinto non figurativo; la mostra ne presentava « Cavalieri sulla spiaggia » (1911); dall'appena allusa figuratività disciolta in gioco di ritmi, di dinamismi liberati, di « quantità » cromatiche come immediate corrispondenze d'una emozione, con spirito ancor acceso dalla vicina passione della « Brücke ». Straordinario cammino il suo, fino alle elaborazioni di assoluto astrattismo tutto vibrazioni, attrazioni, ripulse di elementi lineari e geometrici, ad es. nel dipinto del '25 alla mostra, in verità non dei migliori e programmatico. Dal primo Kandinski si dipartì una schiera; la mostra offriva Jawlenski trapassante da un espressionismo tempestoso carico di fauvisme, a brillantezze matissiane incupite nei timbri, a forme compatte e costrutte; Marc (purtroppo privo di qualche pezzo eccezionale non ottenuto) con adesioni al cubismo e all'astrattismo « radiante » di Delaunay, oltre alla sua caratteristica penetrazione della selvaggia natura animale; Macke, uno dei punti più alti dell'esposizione, con mirabili opere sorte nel giro di tre anni (ed egli morì a 27!) passando dall'esperienza impressionista e post-impressionista (riflessi di Seurat, forse della Laurencin) a esperienze astrattiste (sia di spunto Kandinl sckiano che dal Delaunay) sempre personalissimo in un dinamico costruire coleggero e arioso stendere piani cromatici nettamente differenziati: autentica ricreazione poetica d'un mondo che conosce tersità classiche e turbamenti romantici, calme immobilità e improvvisi scrosci (veri « Frühlingsgewitter »); e qua e là emergono sottili astrazioni, realizzate poi dal Klee (il rapporto fra i due è ancor da mettere a fuoco), su tutto dominando un'interiorità calda e silenziosa, delle più originali e commosse dell'espressionismo (Macke morì nel '14, pressochè al tempo di scioglimento della « Brücke »).

Sorvolando sul Campendonk, d'un facile color novellistico, si passava al tardo aspetto del « Blaue Reiter » sbocciante nel « Bauhaus » (scuola di architettura) in cui gli stessi Kandinski, Klee, ed altri pittori come Feininger insegnarono. Eccelleva naturalmente Klee, scalato fra il 1918 e il '37, sempre squisito, dall'espressionismo amaro (pur con quali fantasie palpitanti di luci) nelle « Case di

notte », alla pianificazione del cubismo in « Casa del Nord », alla commovente, triste fragilità indifesa del « Bob », allo sfarzo tecnico-intellettuale e pur di semplicità borghese della « Torta casalinga », all'ironia sbilanciata di « Deplacierte List », al miraggio di sfioccature luminose e cromatiche in « Tra inverno e primavera », alla sospensione temporale disaerata del « Zeitblümchen », sempre superando nella pace della creazione artistica l'insanabile angoscia. Del Feininger, paesaggi e città di intellettuale concezione, in scomposizioni post-cubiste e proiezioni della realtà su sfondi spartiti in fasci luminosi. Bello lo Schlemmer — un dipinto solo — meditato in rarefazioni spaziali, in sublimate relazioni formali. A parte, Max Ernst, sempre sfuggente e strano, dalla « Crocifissione » (ripresa di antichi schemi) al « Laon » dagli inserti cubistico-astratti non condotti ad un linguaggio nuovo, all'« Allodola » suggestiva e superficiale, al surrealistico « Canto delle cavallette » (1953).

L'esposizione proseguiva con la scultura, in gran parte riunita salvo rare dislocazioni. Campo generalmente trascurato, non facile a definirsi come la pittura. Da rettificare correnti valutazioni della critica tedesca stessa, unilaterale, e dell'italiana indifferente od ostile. Espressionista puro è solo il Barlach; una facile retorica talvolta convenzionalizza o svuota le forme, compromette i contenuti ma non si può scindere l'enfatico dall'epurato; personalità offerta in blocco, coll'empito lirico, il piglio ispirato; urgenza di contenuti che cerca costantemente, con lo sfogo, una regola, una semplificazione, un'essenzializzare il dinamismo interiore, il rapimento, l'odio. Ne nascono il « Passeggiatore » e « L'uomo che canta », dai larghi ritmi propagantisi, o il meno felice « Vendicatore » roteante piani taglienti o le xilografie delle « Metamorfosi di Dio » che hanno, di là dai rigurgiti, cose ottime come la « Danza macabra »; nè si dimentichi il disegno « Donna e cavallo » di atmosfera bassa e fusa, carica di paura.

Lehmbruck è sottoposto dalla critica ad opposizione di prammatica al Barlach: classico contro romantico. Ma è un'incomprensione. Non si nega adesione a forme esteriori di estetica greco-latina ma ci si chiede poi se non sia inganno, per quel che di stagnante riposa nei nudi. Nei quattro bellissimi nudi femminili (1910) alla mostra, egli svela sensibilità sovracuta nel contorno fervido, urtato, a riprese sterzate; e se talvolta una pienezza morbida maillolesca è evidente, più chiara è la fisicità tormentata, costantemente distorta (teste addirittura schiacciate) racchiudente un'inquietudine cui aggiunge fascino il rallentarsi in forme morbide di torbidezza celata. Non sarà allora una sorpresa il Lehmbruck grafico, carico di fermenti. A seguito del Barlach vi fu la sola Kollwitz, qui presente col « Lamento » di genuina passione, superata in severo e puro squadro, opera che se mai rischia di farci credere l'autrice superiore alle sue reali doti e di farne dimenticare la straripante produzione grafica dai contenuti umani fervidi ma di qualità sovente pessima. Il Marcks è scultore di rara sensibilità formale, di poetico raccoglimento; non gli giova forse la produzione xilografica, assai ampia alla mostra, tutta tarda (1947-51), sicura nel taglio e interessante nei partiti, ma senza la velata mestizia, la delicata modellazione, la fervida emanazione emotiva attraverso una linea che non incide nè canta ma fluisce silenziosamente suggerita, in sculture come « Brigitte » (1928), « Eros dolente » (1934), «Eos», la «Donna a

mani giunte » (1944), « Ragazza con mela » (1948). Tutt'altro il mondo del Mataré, spigliato, elegante, di brillante cultura che gli crea ricordi dall'arte delle caverne a Braque, in raffinate xilografie, mentre in scultura il «Toro», il « Gatto », la « Gallina » svolgono forme epurate ed insieme suggestive, con una punta di ricercatezza.

Artisti questi, di fama acquisita; fra i più giovani nomi emergeva Blumenthal col « Giovane riguardante in alto », capolavoro (dei suoi 25 anni) in cui un rigore degno della Bauhaus agisce insieme ad uno spirito che si direbbe costruttivista; espressionismo meditativamente tranquillo, spogliato, costretto con calma lentezza in trama lineare di severità ascetica, tensione e ripiegamenti di forme ove nulla è lasciato al caso ma nulla è formula. Le tre altre più tarde sculture esposte riproponevano con minor pienezza e felicità gli stessi propositi, forse inceppati da impressioni del secondo soggiorno romano (poco prima della precoce scomparsa nel 1942). Un meditato dominio rivela anche, con minor genialità ma qualità notevole, il Lehmann nel « Ragazzo addormentato » (1948) — spoglio incastro di forme — e in disegni di nudi lentamente appiombati o duramente angolati. Raffinato d'esecuzione, riservato nel sentimento, lo Szekessy, («Testa di ragazzo»), (1941) alitato d'ombre in sottile tristezza. Da ricordare, fra i minori, la « Testa » dello Jaekel, un nudino della Domizlaff, gli animali della Sintenis, non convincente invece nella Dafne, come non convince la « Danzatrice » del troppo celebrato Kolbe, nè salgono all'arte busti del Wimmer, del Scharff. Dell'ultimo indirizzo, lo Heiliger con una « Testa » dalle rarefatte diversioni di piani e alcuni disegni e incisioni dall'evidente conoscenza di Henry Moore.

La sezione degli acquerelli riportava ai maestri della « Brücke » che rinnovarono tale tecnica con ricchi impulsi oltre l'ambiente tedesco. Nolde esprimeva rara potenza attraverso una dozzina di lavori come « Giunche », « Battelli », « Vapore », dall'illimitata suggestione spaziale del foglio intatto, percorso da scie sanguigne o informi inchiostrature; o come i « Tramonti » ora inscenati in effervescenza romantica, ora portati a scoppio caotico di colori, ora a severità di taglio in profondità e spegnendo le tinte, ora riducendo in piani astratti le fulgurazioni cromatiche; o come il fuoco d'artificio dell'« Amarilli ». Pechstein, scarso ma sostenuto con la nervosa « Nuda », inquietata da chiazzature rosse, i « Bagnanti » del 1917, la « Composizione » a crude sbozzature di scultura primitiva. Kirchner con lo sprezzante « Nudo presso la stufa » perversamente distorto e pur prezioso nella tonalità di carni tra verdi e neri: il « Paesaggio presso Moritzburg, 1906, dalle masse di risonanza munchiana, il « Giovinetto » dalle terse battute. Meno vivo in complesso lo Heckel, emergendone però la « Montagna presso Oberstdorf » (1913), di movimentate rotture e improvvisi ristagni, il « Paesaggio aperto » e l'insolita « Dormiente ». Sempre facile il Rottluff, più regolato e persuasivo almeno nello squadro della « Leggente », nella « Natura morta con banane », nella « scenografia di vasto ritmo del « Paesaggio fluviale ». D'eccezione il Müller, dall'aggrediente taglio della « Seconda moglie », alla severità costruttiva delle « Zingare davanti alla tenda », all'intimità affettuosamente modellata delle « Tre ragazze » tra squallori di sfondi, al « Nudo di ragazza » risolto quasi in sigla decorativa, ma quanto riscaldata d'umanità.

Ma apparivano anche nomi nuovi: il Rohlfs (citato solo per un dipinto) con quattro acquerelli (1919-27) travolti da una folata di espressionismo elementare, da energia primordiale nelle forme salde degli « Alberi scuri », nell'infuriar confuso della « Cascata », nel frangersi in scoppi giallo-aranciati dei « Fiori »: imaginifico rinnovarsi di un artista già vecchio. Max Kaus, con due pezzi deliziosi: l'« Autoritratto », avvampato di tono, irto, ossessionato nelle deformazioni, dolorante e dolce nell'espressione, e « Ragazza alla spiaggia » altrettanto raccolta e sola, fra gustosi timbri cromatici. Infine il Sohl con una « Risacca » turbinosa e « Canotto alla spiaggia » (1947) dalla splendida composizione, per risalita di piani di colore vigorosi e contrastati, con riduzione d'intento astratto.

Il passaggio alla grafica riconfermava la vastità d'intenti dell'espressionismo, il lussureggiar d'ispirazione e abilità tecnica tali da ricreare una forma d'arte già declassata. Dominante, Nolde: immediatamente evocatico nella « Danese », orgiastico nella « Ballerina » (litografie) risolta in liberazione già afigurativa di ritmi dispersi o rappresi in lenta colata, grido di rosso, scorrer di neri su sfondo violaceo non più ambiente ma irrealmente allusivo, a dire che l'astrattismo non fu solo nelle dichiarazioni kandinskiane, nei germi di Marc e Macke, in sciabolate di Jawlensky ma ebbe in Nolde stesso sottili presagi. E poi i « Magi » tragici fra bagliori di rossi azzurri e neri; la foga grifagna della « Discussione », la potenza, il sarcasmo, l'allucinazione, il tratto beffardo nelle acqueforti. Stupendo il Müller, fossero le « Due zingare », nuova redazione del noto dipinto ma più acre, selvaggia, spiritata, semplificata, o le « Zingare col carro » fra disperati verdi e bruni o l'amarezza brutale della « Donna allo specchio » o le insolite visioni più ariose con ricerche di eleganze ritmiche, morbidezze di carni, lievità monocrome di nudi in foresta o in spiaggia, ove anche la natura si fa espansiva.

Di contro, le insistite e anche faticose ricerche di Kirchner, del Rottluff. In entrambi risalta l'aspetto tipicamente artigiano, specie nella xilografia amorosamente studiata sull'esempio delle antiche « Buchillustrationen ». Kirchner sorpassa la tecnica in figure che la stessa tormentata vicenda del legno riduce a maschere (usava talvolta accentuarle con rigature rosse come rivoli di sangue) o a sofferti documenti di vita (« Ragazza di Fehmarn », « il Vaccaro ») aderendo poi in epoca avanzata anche ad insinuazioni picassiane: « Cavalcatrice », (1931). Il Rottluff grava sulla tecnica più brutalmente senza vigile sottigliezza, con enfatica manualità nelle sbozzature come di « lignarius » alpigiano: ne nascono quelle xilografie contrastate in cui l'autore si prodiga spesso e senza superare lo sforzo, gigante burrascoso. Il « S. Francesco » colpisce appunto per tale vigore e quasi fanatismo, qualche pezzo (« Dolente alla spiaggia », « Malinconia », « Tre a tavola ») si ravviva e raccoglie in sofferta interiorità, impaurita, astiosa. Heckel al solito svaria riconfermando doti saltuarie e con adesioni — più nominali che altro però — agli esempi xilografici degli amici Kirchner e Rottluff o spunti dal Nolde stesso e personali raccoglimenti nella « Testa di bimbo », (1907) (lito). Del Pechstein il solo, acutissimo « Ritratto di Rottluff ». Quindi, espressionisti isolati (Kokoscka e Beckmann, già esaminati) o realisti come Dix con opere di crudità letterale, d'inventiva e non di fantasia, o componenti del « Blaue Reiter » come Marc

(con cinque pezzi tuttavia non proponenti aspetti nuovi) mentre purtroppo assente era la grafica di Macke.

Particolare interesse era in artisti che qui acquistavano completa fisionomia o più precise significazioni. Innanzitutto Hofer con una decina di pezzi bellissimi in cui pareva ritrovare l'ansiosa religiosità tedesca medievale e poi riformistica, indurita e congelata dalla moderna disillusione e angoscia, quasi disperata ma addensata su un nocciolo d'emozione, dominata dalle ricerche di complessi geometrismi nella « Modista » e nella « Piramide », negli « Uomini a tavola » (con senso di tragica fissità non dico affine ma parallela a momenti di Beckmann) o perduta in morbosa pena nell'« Abbraccio », sbigottita nel terrore del « Profilo », intenerita — sotto l'allucinazione — nel luminoso e abbandonato « Nudo di fronte », avvolta nel turbine della « Figura » rapita nella sua follia esalante, spiritata. Ciò invita a revisione del giudizio italiano corrente sull'Hofer; ed è interessante informare che nel 1927, due pittori italiani, F. Casorati ed E. Paulucci, organizzarono a Firenze una mostra di 70 opere di Hofer, allora presso di noi sconosciuto — ed oggi poco più noto — dimostrando sottile intuizione. Anche il Lehmbruck era chiarito dalle acqueforti: trattazioni di sapor letterario come « Macbet » con echi, direi, perfino di preraffaellismo, o « Paolo e Francesca » già pervasi d'un pathos teso, o magnifici nudi (« Donna inginocchiata », « Donna solitaria », « Figura ») portati a psicologia turbata, quasi perversa, perfettamente calata nella forma inquieta, collocando l'autore nel vivo dell'avventura espressionista. Infine Rohlfs immerso in vecchiaia in meditazioni religiose nelle xilografie, quasi tutte a colori (dal monocromato giallastro o violetto all'intera gamma di tinte) nelle elaborate costrizioni formali del « Prigioniero » scomposto in tessere verdi e marroni, o della « Cacciata » (bianco e nero), nella « folie » medievaleggiante « La morte giullare », nel « Discorso della montagna », redatto su trama astratta di stesure gialle, venate di rossi, in contrasto vivido coi bianchi (via aperta alle esperienze tecniche del più giovane astrattismo germanico), nell'« Icaro » di cui è chiara l'azione sul nostro Casorati.

Si trascorreva così al capitolo conclusivo: l'arte d'oggi, con esempi anche di chi fu maestro ai più giovani, come Baumeister. Non ricchezza o eleganza brillante e spregiudicata come oggi in Francia; artisti cresciuti in clima di reclusione, ignari degli avvenimenti internazionali fino all'apertura del 1945 o, in casi di più vasta cultura anteriore, limitati a qualche stralcio da Picasso, Braque, Mirò. Poca conoscenza del più recente assolutismo astratto. Artisti da avvicinare nel serrato impegno morale, nella ricerca di rinnovarsi senza l'ingombro (anche se, per altri lati, vantaggio) di poetiche e teoriche invalidate da grandi firme, da neo-accademismi che fioriscono anche sulle rivoluzioni. Di Baumeister due pitture (forme di valor simbolistico su gustosi accostamenti di materiali diversi; o elementari, sfruttate in sottili reazioni alla luce) e molte litografie: da momenti adesivi al Bauhaus a composizioni minute di carattere pseudo-primitivo (antichità mesopotamiche) e ad intenzioni surrealistiche. Di Fritz Winter — il migliore fra gli astrattisti presenti — tre tele di vigorosa intonazione espressionistica e parecchie monotipie e crivellografie ove la visione di mondi retti da nuovissime leggi di spazio e tempo, carichi di forze, resistenze, bilanciamenti, rilanci, silenzi,

sospensioni immense, si estrinsecava in termini di poesia, in consumato linguaggio formale, sapiente ed acuta regia di luci. Del Werner una bella tela, d'espressionismo ancor più aperto nel violento staccarsi di piani, generatori di fantastiche entità spaziali, con luci drammatiche e dissonanze acerbe. Il Berke rifletteva la sua natura colta e riflessiva in « Maschere » di spunto esotico (azteco) magnificamente disciplinato, nel « Miraggio » e soprattutto nella lucida « Composizione ». Notevole il Nesch, per tutt'altro indirizzo, nei geniali ritratti (litografie) e in spiritose scene (« Guado », « Pioggia »), non uscendo invece i suoi tentativi astratti dal vacuo se pur corretto sforzo. Si aggiungevano due buoni Fassbender, un sensibile Inkamp (riflessi dal Klee), un severo Steinforth, il Meistermann infelice nei dipinti ma vivace, saporoso nelle litografie colorate, il Grieshaber, il Camaro, il Gilles di mediocre qualità, il Nay, nome oggi in vista ma di piacevolezza modistica. Solitario, il Battke (vivente a Firenze), pittore figurativo, con un dipinto fatto, direi, di rinunzie, da cui non giudichiamo però su una promessa che la Biennale veneziana ci potrà meglio chiarire.

A documentazione e guida della mostra venne pubblicato un ampio catalogo, riccamente illustrato, corredato d'un nitido e circostanziato profilo introduttivo all'arte tedesca del XX secolo, delineato con sintetica efficacia da Leopold Reidemeister.

LUIGI MALLÈ

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta scientifica e amministrativa del 28 giugno 1952.

Sono presenti i Soci: Viale, Tosel, Bodo, Grandi, Brunatti, Bottino, Fassò, Bertini, Ricci, Magnoni, Lutz, Griseri, Pezzi Guala, Passanti, Parmentola, Torretta, Weigmann, Cellone, Bottasso, Manino, Carità, Brizio, Rinaldi, Ottaviano, Mulassano, Davide Cravero, Bonelli, Richelmy, Fiore, Vaona, Filippi, Mesturino, Prunas Tola, Gallo, Germano, Arese, Adriano Tournon, Giorgina Guerrini, Sciolla, Bartolomeo Gallo, Sandri, Borgo Volante, Gennari Curlo, Civalieri, Manassero, Goffi, Rubino, Roberto Cravero, Vellani, Materazzo.

Aperta dal Presidente la seduta alle ore 16,45 il Segretario Ricci dà lettura del verbale della precedente riunione, che viene approvato dall'Assemblea senza osservazioni.

Hanno scusato l'assenza il Sindaco avv. Peyron, il dott. Carducci, l'architetto Chevalley, l'ing. Cavallari-Murat.

Il Presidente prendendo la parola commemora tre Soci ed Amici deceduti negli ultimi mesi: il Gr. Uff. Giay Emilio, Uomo pubblico di specchiate virtù, e tecnico di grande valore; la contessa Feria Contin di Castelseprio, eletta gentildonna e patriota, animatrice di molte istituzioni culturali e benefiche; il comm. Gastone Guerrini, nobile figura di costruttore edile, che sentiva il suo lavoro come un alto dovere e che diede anche recentemente aiuto alla nostra Società per diversi lavori. L'Assemblea che ha ascoltato con reverente attenzione la commemorazione, si è associata al compianto della Presidenza per i Soci scomparsi alle cui famiglie la Presidenza interprete dei sentimenti di tutti i Soci ha già espresso sentite condoglianze.

Il Presidente ricorda quindi che, giorni sono, dopo più che quarant'anni di servizio l'insigne Consocio prof. Carlo Aru, sovrintendente alle Gallerie del Piemonte, è andato a riposo. Il prof. Aru, che prima di venire in Piemonte nel 1934 aveva tenuto le Sovrintendenze di Cagliari, Aquila e Bari, dando dovunque prova del suo sapere, della sua competenza e del suo zelo, diresse fra noi parecchi restauri, fra cui quelli dei castelli valdostani e della Sagra, e durante la guerra contribuì alla salvaguardia della Galleria Sabauda affidata alle sue cure. Il Presidente ritiene di interpretare il sentimento dei Soci porgendo al comm. Aru il ringraziamento della Società per quanto ha fatto, e, augurandogli ogni bene, confida che egli continuerà a dare alla Società la sua cordiale collaborazione scientifica. Il

Presidente si felicita quindi che al prof. Aru sia stata chiamata a succedere dal Ministero l'attivissima consocia prof.ssa Noemi Gabrielli, a cui rivolge l'augurio sincero di un buon lavoro al quale la Società non mancherà di dare, come sempre, fervida e cordiale collaborazione.

Il Presidente informa quindi che è uscita la doppia annata del Bollettino IV-V (1950-51). Egli si duole del ritardo, ma questo è avvenuto soprattutto in relazione alle modeste disponibilità del bilancio ancora impegnato nel pagamento degli Atti usciti nel 1950, e per la scarsità delle comunicazioni presentate dai Soci. Il Presidente nel rivolgere il più vivo grazie agli amici che hanno dato la loro collaborazione per il Bollettino, esprime il voto di una più attiva partecipazione dei Soci al lavoro scientifico, specie da parte di coloro che si applicano ex professo agli studi di storia dell'arte. Il Presidente fa presente che il Bollettino or ora uscito, importerà una spesa elevatissima, che ha potuto essere affrontata e risolta perchè oltre al concorso del consocio Sandri, che ha fornito la carta a prezzo ridotto, della Satet che ha limitato la spesa di stampa al puro costo, e anche della Zincocelere che ha attuato prezzi speciali per i clichés, ci sono stati elargiti: L. 100.000 dal Comune su proposta del nostro consocio avv. Peyron, Sindaco della Città e dell'Assessore prof.ssa Tettamazzi; L. 70.000 dalla Direzione delle Antichità e Belle Arti; L. 50.000 dall'Amministrazione Provinciale per benevolo interessamento del prof. Giuseppe Grosso e del consocio dr. Astrua Protto; L. 20.000 dall'Associazione Macellai, auspice il gr. uff. Zanotti; L. 18.000 dal Consiglio della Valle d'Aosta; L. 9.000 dal Consocio Baronio. A tutti questi Amici e benefattori rivolge il plauso ed il grazie riconoscente della Società.

Il Presidente, dopo di aver dato buone notizie della pratica per i restauri della palazzina da parte del Genio Civile, ricapitola il programma di visite e gite compiute nell'anno: a Milano; a Staffarda e a Saluzzo; ad Aosta e qui a Torino alla Promotrice di Belle Arti, che celebrava quest'anno il suo centodecimo anno di attività.

Il Presidente dà quindi la parola:

1°) al consocio geom. Tosel, il quale riferisce sulla nuova chiesa e sulla Certosa di Motta Grossa, presso Riva di Pinerolo;

2°) al consocio prof. Aldo Bertini, che dà notizia di una tavola dipinta con una Crocifissione, frammento di polittico di notevole pregio d'arte conservata all'Ospedale di Moncalieri;

3°) alla dott.ssa Andreina Griseri, che presenta una tavola inedita, firmata, di Bernardino Lanino, con la raffigurazione di Gesù alla colonna, di S. Giovanni e di un donatore.

4°) Viene quindi data lettura della comunicazione del dott. Meli Filippo di Palermo, su Giorgio di Faccio di Niella Tanaro, autore di architetture del rinascimento palermitano.

Il socio Mesturino, chiesta la parola, rileva l'importanza e l'interesse della comunicazione, e fa presente l'opportunità di ulteriori ricerche sulle opere realizzate in vari paesi da architetti provenienti da altre regioni.

5°) Il dott. Viale intrattiene infine i soci su una singolare collezione di etichette per profumi, del sec. XIX, da lui acquistata per il Civico Museo di Torino.

Tutte le comunicazioni vengono seguite con viva attenzione e vivamente applaudite.

Per incarico del Consiglio, il Presidente ha il dovere di brevemente riferire ai soci su alcuni importanti problemi cittadini. In merito alla sistemazione della zona della Porta Palatina, il Presidente, ricordata la visita che la Società ha fatto alla mostra dei progetti presentati al concorso bandito dall'Ente Provinciale del Turismo, e il voto che al riguardo era stato formulato dalla Società, è lieto di comunicare che i punti propugnati in quel voto sono stati pienamente accolti dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, e presenta un sommario grafico dal quale risulta che nelle soluzioni affrontate; sarà: 1°) lasciato un ampio piazzale antistante alla porta; 2°) messa in evidenza la continuazione delle mura; 3°) aperto tutto il lato verso via XX Settembre per una vasta visuale su altri monumenti circostanti; 4°) riunito verso corso Regina Margherita il gruppo degli edifici scolastici, destinando al Museo d'Antichità tutta l'area della Scuola Torquato Tasso. Il Consiglio Superiore è andato poi oltre ai voti della Società perchè ha previsto l'abbassamento al piano romano dell'ultimo tratto di via XX Settembre, dando unità all'intera zona archeologica.

Il Presidente, nel ringraziare il Sindaco, l'Assessore ai LL. PP. di Torino, i Soprintendenti Carducci e Mesturino, e il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, augura che in sede esecutiva si possano riesaminare e ritoccare alcuni particolari che ancora non persuadono e che soprattutto la veste architettonica degli edifici convenga e si leghi come volume, come forma, come colore, all'architettura della Porta. Propone anzi per tali architetture degli appositi concorsi. Personalmente il dott. Viale aggiunge che a voler l'optimun della soluzione, ci sarebbe da auspicare che la zona facesse corpo con il giardino reale. A ciò si oppone purtroppo la brutta ala nuova di palazzo Reale, che è forse vano sogno per altro sperare che venga tolta di mezzo.

Il dott. Viale passa quindi a considerare il problema della zona, che viene ora chiamata culturale, fra piazza Castello, via Verdi, via Rossini, corso S. Maurizio, che la Società ha avuto il merito di aver per prima portato all'ordine del giorno della Città, definendo con precisione in un voto del 10 aprile 1948 i termini del problema, e i punti per la migliore soluzione.

Ricordato che a seguito di questo voto, il Municipio nominò una Commissione di studio che pero fu riunita una volta sola, e che solo di recente la questione fu sollevata con il concorso bandito dall'Ente del Turismo, dà notizia dell'esito del concorso stesso al quale presero parte 19 progettisti e del quale fu vincitore l'arch. Rigotti.

Il Consiglio aveva l'intenzione di portare i soci alla mostra di cotesti bozzetti, ma poi se ne è deliberatamente astenuto perchè, pur dando la più ampia lode all'Ente del Turismo per la sua utile e simpatica iniziativa, ha ritenuto che il concorso così come fu bandito era errato e manchevole, e non convenisse quindi

sottoporre a critica elaborati di concorrenti che pur profondendovi ingegno, tempo e impegno dovevano di necessità restare al tema del concorso.

Nei riguardi dei punti prospettati dal voto della Società, il Presidente si limita a rilevare che alcuni concorrenti hanno dato conveniente soluzione al problema del Regio senza occupare il cortile dell'Accademia e nascondere in un vicolo il palazzo juvarriano degli Archivi.

Ma tutti i concorrenti, tranne due, hanno dato per morti il cortile ed il palazzo dell'Accademia del Castellamonte, e la relazione conclusiva del concorso è stata sotto tale riguardo, intonata ad una sconcertante iconoclastia, estesa anche alla facciata-rudero del Teatro Regio. A tal riguardo, il Consiglio della Società desidera ribadire fermamente che la ricostruzione del palazzo e del cortile dell'Accademia non solo è possibile, ma che è consigliabile, e ciò senza pregiudizio della sistemazione del Teatro Regio, che avrebbe anzi in quel cortile, fiancheggiato da due mirabili edifici, un atrio d'onore di incomparabile bellezza ed imponenza.

Il Presidente afferma che la ricostruzione con gli elementi a disposizione non sarebbe affatto nè un falso nè un brutto falso, e che non sarebbe in ogni caso un falso maggiore di quei tanti restauri che si sono compiuti in tutta Italia per molti monumenti danneggiati o distrutti dalla guerra. Lamenta che purtroppo, malgrado le sollecitazioni fatte alla locale Sovrintendenza e le assicurazioni ricevute, non si siano tutelati i materiali del cortile, e che colonne e capitelli siano stati sottratti in notevole numero. Il Consiglio continuerà pertanto ad attenersi al voto espresso dall'Assemblea e ai punti in essi contenuti per la difesa di quei pochi monumenti che restano della vecchia Torino, fra i quali il palazzo e il cortile dell'Accademia erano certo dei più insigni.

Il Presidente accenna quindi alla progettata demolizione del palazzo di Thaon di Revel per l'apertura del nuovo tratto di via Bogino. Trattandosi dell'unico palazzo che rimanga con il piccolo cortile chiuso sul davanti della facciata, alla francese, il Presidente chiede che la Società si associ al voto della Società degli Architetti ed Ingegneri che vorrebbe conservato quel palazzo, tanto più che l'apertura della via nuova non ne verrebbe pregiudicata. Bisogna salvare quanto più si può della nostra architettura antica se no, Torino perderà le caratteristiche che la contraddistinguono da altre città. Il Presidente spera nell'aiuto di chi può e deve, e quindi di tutti coloro che amano la propria città.

Sulla relazione chiedono informazioni, schiarimenti alcuni soci, ai quali rispondono il Presidente e il Sovrintendente.

Alle ore 18,10, esaurito l'ordine del giorno della seduta scientifica, il Presidente dichiara aperta la seduta amministrativa. Il tesoriere Fiore presenta il consuntivo del bilancio 1951, di cui tutti i soci hanno già avuto conoscenza.

CONTO CONSUNTIVO DEL 1951

ENTRATE

1. Fondo Cassa	L.	120.033
2. Entrate ordinarie:		
a) quote sociali	»	233.000
b) interessi titoli	»	2.175
3. Entrate straordinarie:		
a) contributi di Enti e Soci	»	262.100
b) vendita pubblicazioni sociali	»	214.901
c) varie	»	38.964
4. Pigione alloggio e contributo spese	»	88.704
Totale entrate	L.	961.877

USCITE

1. Atti, volume I, saldo stampa	L.	273.000
2. Bollettino III: carta, stampa, legatura	»	230.850
Bollettino IV-V: clichés (acconto)	»	119.735
3. Spese varie:		
a) per conferenze ...	»	32.016
b) posta, imballi, cancelleria, ecc.	»	23.140
4. Spese per la Palazzina	»	97.926
Totale uscite	L.	776.667
Fondo Cassa esistente al 31 dicembre 1951....	»	185.210
Pareggio con le entrate	L.	961.877

Sul predetto consuntivo, riferiscono i revisori dei conti arch. Goffi e Protto, constatando la corrispondenza delle registrazioni alle risultanze prospettate e la regolarità delle scritturazioni contabili; rilevando i notevoli risultati ottenuti dal punto di vista artistico e culturale nonostante le esigue entrate ordinarie. Notevoli invece le entrate straordinarie che hanno permesso di fronteggiare la spesa delle pubblicazioni sociali.

Il collegio dei revisori invita pertanto ad approvare il conto consuntivo del 1951. Il conto consuntivo viene messo in votazione, e dopo prova e controprova risulta approvato all'unanimità.

Il Presidente mette quindi in votazione l'ammissione a nuovi soci dei signori:

Avogadro di Vigliano conte Federico, , Bachi Lydia, Clara Emilio, Dal Bianco dott. Mario, Gaudio Anita, Gibellini Teresa, Levi dott.ssa A. Maria, Mazzucchelli Chiaves Claudia, Mittone Isa, Peretti Griva dott. Domenico Riccardo, Poma Ilda, Turbiglio Irene, Vergnano dott. Alfonso Maria, Viale Bodo Faustina, Museo Leone di Vercelli, Reviglio arch. Natale, Monti ing. Pietro.

L'assemblea approva all'unanimità.

Il Presidente dà il suo più cordiale benvenuto ai nuovi soci, fra i quali è lieto che siano eminenti personalità come S. E. Peretti Griva, l'arch. Natale Reviglio e il conte Avogadro di Vigliano.

All'unanimità vengono accettate le dimissioni da soci del sig. Grassi Riccardo e Mellana dott.ssa Angela.

Alle ore 19,15, esaurito l'ordine del giorno, il Presidente toglie la seduta.

Seduta scientifica ed amministrativa del 30 maggio 1953

Sono presenti i soci: Goffi, Gallo Guido, Lomaglio, Viale, Scamuzzi, Fassò, Verdoja Alessandra, Elia, Ricci, Sacerdote, Levi Graziadi, Cattaneo, Bertini, Simonis, Turbiglio, Fontana, Melis, Brizio, Barrera, Dragone, Magnoni, Griseri, Milanesio, Manino, Barbero, Mesturino, Carità, Sacco, Filippi, Tamagno, Banfi, Gallo Bartolomeo, Parmentola, Spadoni, Vaona, Minelli Bartolomeo, Sandri, Torretta, Podio, Boario, Prunas Tola, Cavallari Murat, Tornielli, Armand, Civalieri, Gennari Curlo, Gabrielli, Carlo Andreoni.

Hanno scusato l'assenza i soci: Carducci e Peyron.

Il Presidente Viale, assistito dal Segretario Ricci, apre la seduta alle ore 16,45. Viene letto ed approvato senza osservazioni il verbale della precedente seduta.

Prende quindi la parola il Presidente, per ricordare con commosso cordoglio, i Consoci ed Amici deceduti di recente: il comm. Carlo Lanteri, che per lunghi decenni disimpegnò con scrupolosa coscienza la professione di perito d'arte, spesso anche sovvenendo del suo consiglio istituzioni benefiche di Torino; e il conte Giuseppe Pola Falletti di Villafalletto, esemplare figura di magistrato, grande ed appassionato filantropo che fondò e sostenne con tutti i suoi mezzi il benefico Comitato della difesa del fanciullo, studioso insigne di storia e di folklore, di cui sono belle testimonianze e la storia della Castellania di Rivara e le fondamentali ricerche sulle Associazioni giovanili dell'antico Piemonte; e infine cultore d'arte e collezionista intelligente, specie per la scuola pittorica di Rivara, il borgo dove egli era nato nel 1870.

L'Assemblea, che ha ascoltato in piedi la commemorazione, si associa unanime al compianto ed al cordoglio.

Chiesto ed ottenuto dall'Assemblea di poter brevemente subito riferire sull'attività della Società, il Presidente esprime il rincrescimento dei molti mesi passati senza sedute, ma motivo ne è stato la scarsità delle comunicazioni presentate dai soci. Per la stessa ragione non si è potuto mettere ancora a stampa il Bollettino; ed instante è perciò la preghiera del Consiglio, per una più attiva collaborazione scientifica da parte di tutti.

I soci hanno tuttavia avuto modo di ritrovarsi in occasione delle conferenze tenute dai proff. Accascina, Laurenzi e Bianchi-Bandinelli, e delle visite alle mostre del Ritratto romano e di Chagall.

Il Presidente è lieto di comunicare che, ottenuto il parere favorevole del Comitato delle pubblicazioni, sarà presto intrappresa la stampa del 2° volume degli Atti, con la monografia, già precedentemente annunciata, del dott. Carboneri sull'architetto Francesco Gallo. Trattandosi di un volume di circa 300 pagine di testo e 80 tavole, la spesa sarà certo considerevole, ma si confida di avere consensi ed aiuti, come ha già promesso il Comune di Mondovì. Per deliberazione del Consiglio, il volume sarà ceduto ai soci al puro prezzo di costo, e cioè a L. 2000. Il dott. Viale tiene intanto ad esprimere al dott. Carboneri, che dopo di aver atteso per più di un decennio a questo lavoro, lo ha messo a disposizione della Società, il più vivo e cordiale apprezzamento.

Il Presidente ricorda quindi gli Enti e le persone che hanno liberalmente sovvenuta la Società: il Comune di Torino con L. 100.000; la Provincia di Torino con 75.000; l'Associazione Provinciale Macellai con L. 20.000; l'Ente Nazionale per la cellulosa con L. 190.000; il Socio Baronio con L. 9000. A tutti questi amici e benefattori, il Presidente rende il più vivo grazie della Società.

Dà quindi notizia del Congresso che la Società di studi storici, archeologici ed artistici del Cuneese, ha indetto per celebrare il suo venticinquennio di vita; e dell'invito cortese e gradito rivolto alla Società e a tutti i soci dal Presidente della Società di Cuneo, e nostro consocio, sen. Sacco, di intervenire al congresso. Coglie l'occasione per formulare intanto al sen. Sacco presente i complimenti per l'attività svolta e l'augurio per il lavoro futuro della Società consorella, a cui egli così degnamente presiede. Il Presidente dà anche notizia della costituzione della Società di studi storici di Pinerolo, alla quale pure rivolge il voto di buon lavoro; e dell'invio fatto alla ricostituenda biblioteca di Montecassino, su invito dell'Accademia dei Lincei, di tutte le pubblicazioni della Società. Desidera ringraziara pubblicamente il consocio Sindaco Peyron ed il Consiglio Comunale d'aver accolte una preghiera della Società consentendo di traslare nel Famedio della Città le spoglie del pittore Enrico Reycend; e esprimere un caldo voto di plauso per la decisione di ricostruire il cupolino della Mole Antonelliana, abbattuto dal tifone.

Sulla relazione del presidente, chiede la parola la prof.ssa Brizio. Facendo parte del Comitato delle pubblicazioni, si dice sorpresa dell'annuncio dato della prossima messa in stampa del volume del Carboneri, che nella riunione del Comitato essa aveva chiesto di esaminare e non aveva invece avuto in esame. E ritenendo questa una mancanza nei suoi riguardi, comunica le sue dimissioni dal Comitato stesso.

Il dott. Viale dichiara che in verità la prof.ssa Brizio aveva manifestato il desiderio di esaminare ancora il dattiloscritto del Carboneri, quando fosse stato completo. Di fatto, il Carboneri non aveva poi mandato, causa un grave lutto familiare, la parte mancante e l'intero dattiloscritto era pertanto ancora presso di lui. Ma poichè il Comitato, ascoltata la relazione del dott. Viale, aveva dato il suo assenso di massima alla pubblicazione, il Presidente non vede perchè non dovesse dare notizie all'Assemblea della deliberazione presa. Assicura la professoressa Brizio che non vi è stata mancanza nei suoi riguardi, e la prega di non insistere nelle sue dimissioni.

Il socio Bertini, membro del Comitato, mentre conferma quanto è stato detto dalla prof.ssa Brizio, si dichiara solidale con lei.

Il prof. Richard, che ha pure partecipato alla seduta del Comitato, dichiara che il Comitato ha dato il suo consenso di massima alla pubblicazione, anche se era stato lieto della richiesta della prof.ssa Brizio di avere in esame il lavoro.

Non avendo nessun altro chiesto la parola sull'argomento, il Presidente dichiara aperta la seduta scientifica, dando la parola:

1°) al dott. Roberto Carità, che intrattiene l'assemblea sulla preziosa « Teca quattrocentesca della spada di S. Maurizio nella Reale Armeria di Torino ».

2°) alla dott.ssa Andreina Griseri, che dà prima notizia di un interessante

dipinto giovanile di Gerolamo Giovenone; e quindi di alcuni disegni di Francis Vervloet, l'uno e gli altri conservati in private raccolte torinesi;

3°) all'arch. Gianni Ricci, che tratta dell'altare da lui ripristinato e restaurato dell'Università dei minusieri a Santa Maria di Piazza.

4°) al dott. Viale, che presenta, una serie di cose ignote o poco note, e cioè cinque dipinti di Defendente Ferrari; un'Adorazione notturna di Mathias Stomer riscoperta al Museo Civico; una decorazione del Bigari a Palazzo Reale, e alcuni singolari oggetti del XIV, XVI e XVII secolo, esistenti in pubbliche e private raccolte,

5°) e quindi il progetto degli architetti Bassi e Boschetti per la nuova Galleria d'arte moderna di Torino, che sarà presto ricostruita a cura del Municipio di Torino, e di cui illustra minutamente le particolarità sotto i riguardi architettonico e funzionale.

Prendendo lo spunto da questa ricostruzione, compiuta la quale il Comune di Torino avrà veramente pensato, come poche altre città, ai suoi musei, il dottor Viale esamina la situazione dei musei torinesi, cominciando da Palazzo Madama, che avrebbe bisogno di nuovi locali, ricavabili (a suo parere) dai sottotetti che non sono per ora utilizzati; e passando quindi alla situazione dei grandi musei statali. Della Galleria Sabauda è già in corso la completa risistemazione, a cura della Soprintendente Gabrielli e dell'arch. Sanpaolesi, e il dott. Viale, pur non avendone notizie, ne prende atto con piacere, con la fiducia che sarà corrispondente alle necessità e all'importanza delle raccolte. Si augura e spera che lo Stato si induca finalmente a considerare e a risolvere la questione del Museo Egizio, che è in fondo il museo principe di Torino. Essendo andata a monte l'attraente soluzione prospettata di una nuova sede del Museo Egizio e di quello archeologico in piazza Carlo Alberto, confida che andranno a buon fine altre buone soluzioni prospettate per la sede dei due Musei nella zona archeologica, ed incita gli amici Scamuzzi e Carducci di non lasciar nulla di intentato perchè la questione venga non solo tenuta viva, ma risolta, assicurandoli che è questione profondamente sentita dal cuore di tutti i torinesi e specie dalla Società d'archeologia.

Tutte le comunicazioni sono state seguite con viva attenzione dai presenti e applaudite.

Il prof. Scamuzzi, direttore del Museo Egizio, nel ringraziare il dott. Viale, assicura che vi sono buone probabilità per una felice prossima risoluzione, dato l'interessamento che vi porta la Direzione Generale.

Il dott. Carità comunica di essere stato incaricato della sistemazione della quadreria dell'Accademia Albertina, che sarà condotta con moderni criteri museografici.

A nome di tutti i soci, il Presidente se ne felicita vivamente.

Alle ore 18,20, conchiusa la seduta scientifica, il Presidente apre la seduta amministrativa, mettendo in votazione, a norma dell'articolo 8 dello Statuto, le ammissioni dei seguenti nuovi soci:

Albesiano prof.ssa Maria Luisa, Andreoni ing. Carlo, Andreoni dott.ssa Maria Antonietta, Arborio Mella dei Conti dott. Alberto, Arborio Mella Bocca contessa Laura, Baldracco prof. don Gastone, Banfi dott.ssa Maria, Bersezio avv. Vittorio, Boario dott.ssa Lidia, Bovi ing. Michelangelo, Bosticco Giulio, Brusasca avv. Michele, Calliano Maria Nota, Cansacchi Maria, D'Acquarone dei Conti Luisa, Gonella dott.ssa Angioletta, Graneri ing. Ugo, Lo Porto dott. Felice, Lubatti dottor Eugenio, Milanesio Jolanda, Palamidessi maggiore Giulio, Palumbo Antonina, Pellissone Levi Elena, Racca Zucco Giuseppina, Sacerdote Umberto Secondo, Serra Roberto, Simonis Michela, Soleri Borgna Adele, Tedeschi Camillo, Torretta Emma, Toso Emilio.

L'Assemblea approva ad unanimità e con applauso l'ammissione dei nuovi soci proposti.

Il Presidente mette quindi in discussione il bilancio consuntivo dell'anno 1952.

CONTO CONSUNTIVO DELL'ANNO 1952

ENTRATE			*USCITE*		
1. Fondo Cassa	L.	185.210	1. Bollettino IV-V, carta, stampa e saldo clichés	L.	408.470
2. Entrate ordinarie:			2. Conferenze	»	20.000
a) per quote sociali .	»	185.000	3. Posta, imballi, cancelleria	»	19.530
b) interessi titoli	»	2.175	4. Spese palazzina......	»	85.804
3. Entrate straordinarie:			5. Compilazione perizia danni guerra	»	10.000
a) contributi di enti e Soci	»	453.300			
b) vendite pubblicazioni	»	75.127			
c) varie	»	32.825			
4. Pigione alloggio e contributo inquilino alle spese	»	88.704	*Totale uscita*	L.	543.804
			Fondo cassa al 31-12-52	»	478.537
Totale entrate	L.	1.022.341	*Pareggio con le entrata*	L.	1.022.341

Invitato dal Presidente, l'ing. Goffi, revisore dei conti, legge la relazione sua e dell'arch. Protto, rilevando la perfetta corrispondenza delle registrazioni alle risultanze del bilancio e la regolarità delle scritturazioni contabili; il diminuito numero dei ricuperi di quote sociali arretrate; l'incremento notevole delle entrate straordinarie e in contrapposto la diminuzione delle spese d'esercizio. A seguito delle quali risultanze, i revisori dei conti propongono l'approvazione del bilancio.

Il Presidente, ringraziati vivamente i soci Goffi e Protto della loro opera, mette in discussione il bilancio consuntivo 1952. Nessuno dei presenti avendo chiesto la parola, il Presidente mette in votazione per alzata e seduta il bilancio, che dopo prova e controprova risulta approvato all'unanimità.

Riferendosi all'ultimo numero dell'ordine del giorno, il Presidente dà notizia che il Genio Civile ha finalmente approvato la perizia dei danni di guerra, stabilendo per la ricostruzione del muro di cinta, per le riparazioni al tetto e ai piani primo e secondo una spesa di L. 911.000, con un suo contributo di L. 683.250. È certo molto poco, in relazione alla spesa per i lavori assolutamente indispensabili che occorre fare, e che secondo il cautissimo calcolo dell'arch. Ricci, ascenderanno ad almeno 1.559.411, oltre ad eventuali imprevisti. Essendo il contributo del Genio Civile condizionato all'esecuzione dei lavori, il Consiglio ritiene che non si debba lasciar perdere questo contributo, tanto più trattandosi di lavori indifferibili, che bisogna fare nel più breve termine, se si vuol conservare la proprietà. Trattandosi però di impegnare la Società in una notevole spesa, che converrà naturalmente trovare, non bastando le entrate ordinarie, il Consiglio chiede il parere dell'Assemblea, e l'autorizzazione a prendere le decisioni che si renderanno necessarie per il finanziamento.

Avendo più soci dichiarato di ritenere conveniente l'esecuzione dei lavori, e non essendo stata avanzata alcuna obbiezione, il Presidente mette in votazione l'autorizzazione al Consiglio.

L'Assemblea approva ad unanimità.

Prima che la seduta venga chiusa, il socio Tornielli, chiesta la parola, rivolge come socio anziano e fra il consenso dei presenti, un saluto ed un ringraziamento al dott. Viale ed al Consiglio di presidenza per la loro fattiva operosità.

Il dott. Viale ringrazia l'amico Tornielli e tutti i soci con commossa riconoscenza; e dichiara che tanto più gradito gli sarà il riconoscimento dei soci per quel poco che si cerca di fare, se sarà felicemente risolta la piccola divergenza avutasi oggi, e la prof.ssa Brizio vorrà recedere dalle sue dimissioni dal Comitato delle pubblicazioni.

Esaurito l'ordine del giorno, la seduta viene tolta alle ore 19,30.

ELENCO DEI SOCI

Soci corrispondenti

BRINCKMANN gr. uff. dr. prof. Albert Erich - Wolfgang Müllerstrasse, 30 - Köln-Marienburg (Germania) (17 novembre 1929).
FACCIO prof. Giulio Cesare - Vercelli (31 maggio 1915).
LABÒ comm. arch. Mario - Via Corsica, 5/3 - Genova.
PARIBENI eccell. prof. Roberto - Via Prefetti, 22 - Roma (7 aprile 1929).
PELLATI conte gr. uff. Francesco - Via Emanuele Gianturco, 1 - Roma (15 giugno 1924).
PIVANO comm. dr. prof. Silvio - Via Lagrange, 3 - Torino (11 aprile 1920).

Aggiunte e variazioni nell'elenco dei Soci pubblicato nel Bollettino IV-V a pag. 216 sgg.

Soci deceduti

ARU comm. prof. Carlo — BORBONESE comm. dr. Carlo — BOZZOLO nobildonna Carlotta — CHEVALLEY gr. uff. arch. ing. Giovanni — GIAY gr. uff. Emilio — CONTIN DI CASTELSEPRIO FERRIA contessa Eleonora — GUERRINI comm. Gastone — LANTERI comm. Carlo — LESSONA avv. Michele — POLA FALLETTI DI VILLAFALLETTO conte Giuseppe — RUBINO sen. gr. uff. Edoardo — SANDRI comm. dottor Sebastiano — VALPERGA DI MASINO E CALUSO marchese Cesare.

Nuovi soci (28 giugno 1952).

AVOGADRO DI VIGLIANO conte Federico - Corso Peschiera, 20 - Torino.
BACHI Lydia - Corso G. Ferraris, 116 - Torino.
CLARA Emilio - Via Saluggia, 15 - Torino.
DAL BIANCO dr. Mario - Corso Regina Margherita, 116 - Torino.
GAUDIO Anita - Corso G. Ferraris, 94 - Torino.
GIBELLINI Teresa - Coeso G. Ferraris, 47 - Torino.
LEVI dr.ssa Anna Maria - Corso Re Umberto, 75 - Torino.
MAZZUCCHELLI CHIAVES Claudia - Via Bricherasio, 7 - Torino.
MITTONE Isa - Corso Francia, 24 - Torino.
MONTI ing. Pietro - Via Oldoni, 2 - Vercelli.
MUSEO LEONE di Vercelli.
PERETTI GRIVA avv. Domenico Riccardo - Corso Beccaria, 2 - Torino.
POMA Ilda - Via Donati, 12 - Torino.
REVIGLIO arch. Natale - Corso Galileo Ferraris, 80 - Torino.
TURBIGLIO Irene - Via Vico, 8 - Torino.
VERGNANO dr. Alfonso Maria - Osservatorio Astronomico - Pino Torinese.
VIALE BODO Faustina - Via Gobetti, 23 - Torino.

Nuovi Soci (30 maggio 1953).

ALBESIANO prof.ssa Maria Luisa - Corso Palestro, 4 - Torino.
ANDREONI dott. ing. Carlo - Corso Peschiera, 30 - Torino.
ANDREONI dr.ssa Maria Antonietta - Corso Peschiera, 30 - Torino.
ARBORIO MELLA dei Conti dr. Alberto - Via Giannone, 10 - Torino.
ARBORIO MELLA BOCCA contessa Laura - Via Giannone, 10 - Torino.
BALDRACCO prof. don Gastone - Cappellano Capo - Ospedale Maggiore - Novara.
BANFI dr.ssa Maria - Via Bruno Buozzi, 6 - Torino.
BERSEZIO avv. Vittorio - Corso Montevecchio, 50 - Torino.
BOARIO dr.ssa Lydia - Via Bertola, 24 - Torino.
BOVI ing. Michelangelo - Corso Vitt. Emanuele, 74 - Torino.
BOSTICCO Giulio - Via Cassini, 95 - Torino.
BRUSASCA avv. Michele - Via Mario Pagano, 47 - Milano.
CALLIANO Maria Nota - Via Val della Torre, 14, Villa Nota - Pianezza.
CANSACCHI Maria - Via Belfiore, 38 - Torino.
D'ACQUARONE dei Conti Luisa - Via Assarotti, 1 - Torino.
GONELLA dr.ssa Angioletta - Corso G. Ferraris, 90 - Torino.
GRANERI ing. Ugo - Via Lamarmora, 39 - Torino.
LO PORTO dr. Felice - Via Accademie delle Scienze, 6 - Torino.
LUBATTI dott. geom. Eugenio - Via Castelnuovo, 22 - Torino.
MILANESIO Jolanda - Via Maria Vittoria, 48 - Torino.
PALAMIDESSI maggiore Giulio - Via Ottavio Revel, 15 - Torino.
PALUMBO Antonina - Via Vanchiglia, 14 - Torino.
PELISSONE LEVI Elena - Corso Rosselli, 49 - Torino.
RACCA ZUCCO Giuseppina - Via Campana, 4 - Torino.
SACERDOTE Umberto Secondo - Corso Vittorio Emanuele, 66 - Torino.
SERRA Roberto - Corso Brescia, 87 - Torino.
SIMONIS Michela - Via Vincenzo Vela, 7 - Torino.
SOLERI BORGNA Adele - Via Gaeta, 19 - Torino.
TEDESCHI dr. Camillo - Corso Francia, 120 - Torino.
TORRETTA Emma - Via Lamarmora, 14 - Torino.
TOSO Emilio - Via Thesauro, 8 - Torino.

Soci Dimissionari

GRASSI Riccardo - Via Manzoni, 7 - Torino.
MELLANA dr.ssa Angela - Via Giacomo Medici, 3 - Torino.

INDICE

E. Scamuzzi: Lo scarabeo della caccia ai leoni di Amenhotpe III — *pag.* 3

C. Carducci: Notiziario delle scoperte e dei ritrovamenti archeologici del Piemonte — » 11

L. Manino: Ara funeraria con rilievi mitologici nel museo di antichità di Torino — » 33

V. Viale: Di quattro pregevoli oggetti di oreficeria e a smalto — » 54

R. Carità: La teca quattrocentesca della spada di « San Maurizio » nell'armeria di Torino — » 66

L. Mallè: La pittura piemontese tra il '400 e il '500. Nuovi ritrovamenti e un vecchio problema: Martino Spanzotti e Defendente Ferrari — » 76

G. Rodolfo: Lettera autografa di Gian Martino Spanzotti, riguardante un'ancona da lui dipinta nel 1509 per la chiesa parrocchiale di Carmagnola — » 132

A. Griseri: Un'aggiunta per la giovinezza di Gerolamo Giovenone e di Defendente Ferrari — » 139

J. Deshusses: Tableaux piémontais à l'abbaye d'Hautecombe — » 147

N. Gabrielli: Antiche pitture murali a Prascorsano — » 158

F. Meli: Giorgio di Faccio di Niella Tanaro autore di architetture del rinascimento palermitano — » 166

G. Ricci: Appunti per la storia del castello di San Giorgio Canavese — » 172

M. Viale: Disegni inediti dello scenografo Innocente Bellavite — » 183

R. Carità: « Il concilio degli dei » di Francesco De Mura del palazzo reale di Torino — » 199

A. Griseri: Disegni di Francis Vervloet (1796-1872) in una collezione torinese — » 204

V. Viale: Una raccolta curiosa del museo civico. Antiche etichette di profumerie — » 210

In memoria:

A. Protto: Giovanni Chevalley. 1868-1954 — *pag.* 225

M. Bernardi: Edoardo Rubino. 1871-1954 — » 229

A. M. Brizio: Carlo Aru. 1881-1954 — » 231

V. Viale: Carlo Borbonese. 1881-1953 *pag.* 233

V. Viale: Sebastiano Sandri. 1887-1954 » 234

Notiziario:

C. Carducci: La mostra del Ritratto Romano *pag.* 236

V. Viale: La nuova sede della civica galleria d'arte moderna » 237

C. Carducci: Il museo civico di Biella » 239

R. Carità: Riordinamento della galleria dell'accademia Albertina » 240

V. Viale: La mostra del centenario della società promotrice di belle arti » 241

L. Mallè: La mostra di Marc Chagall » 243

L. Mallè: Pittori d'oggi. Francia-Italia 1952-1953 » 246

L. Mallè: La mostra « Espressionismo e arte tedesca del XX secolo » » 247

Atti della Società » 256

Elenco dei Soci » 266

ULTIME PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

Repertorio delle cose d'arte del Piemonte:

Vol. I (1945). N. Gabrielli: *Pitture romaniche del Piemonte* in 4° gr., pagg. 95, tavv. 4 a colori e 92 in nero — L. 5000

ATTI - Nuova serie:

Vol. I (1950). R. Carità: *Pier Francesco Guala*, in 4°, pagg. 140, tavv. 3 a colori e 52 in nero — L. 3000

Vol. II (1954). N. Carboneri: *L'architetto Francesco Gallo*, in 4°, pagg. XII e 228, tavv. 98 — » 5000

BOLLETTINO - Nuova serie:

Anno I,	1947, in 8°, pagg. 150, tavv. 103	L. 1500
Anno II,	1948, in 8°, pagg. 238, figg. 172	» 1500
Anno III,	1949, in 8°, pagg. 184, figg. 90	» 1500
Anno IV-V,	1950-1951, in 8°, pagg. 224, figg. 130	» 2000
Anno VI-VII,	1952-1953, in 8°, pagg. 270, figg. 116	» 2000

Delle precedenti pubblicazioni della Società, e cioè

ATTI, volumi I-XVI, dal 1875 al 1935, in 8° gr.

BOLLETTINO, annate I-XIX, dal 1917 al 1935, in 8° gr.

rimangono alcune e non complete serie, i cui volumi od annate possono essere acquistati presso la Segreteria.

Sono anche in vendita i volumi o le annate degli

ATTI, volumi I-III dal 1939 al 1943; e del

BOLLETTINO, annate I-II del 1941 e 1942

editi dal Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte, che fu costituito da alcuni soci dopo la soppressione della Società nel 1935.

Finito di stampare il 5 febbraio 1955
negli stabilimenti S.A.T.E.T. - Via Villar 2
Torino

BOLLETTINO

DELLA SOCIETA' PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNI QUINTO E SESTO

SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA
E DI BELLE ARTI

BOLLETTINO

NUOVA SERIE
ANNI VIII-XI - 1954-1957

Sulla copertina: GAUDENZIO. Scultura lignea. Roccapietra. Madonna di Loreto.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

STUDI DEDICATI
A GAUDENZIO FERRARI

NUOVA SERIE
ANNI VIII-XI
1954 - 1957

Direttore responsabile: Dott. VITTORIO V[illegible]LE

Commissione per le pubblicazioni: Dott. MARZIANO BERNAR[illegible], CARLO CARDUCCI, Prof. Ing. AUGUSTO CAVALLARI-MURAT, Architetto ARTURO [illegible]A, Ing. CAMILLO RICHARD, Prof. Dott. ERNESTO SCAMUZZI

SOCIETÀ EDITRICE LOMBARDA - S. P. A. - STABILIMENTO DI TORIN[illegible]A VILLAR, 2

SOC. PIEMONTESE di ARCHEOLOGIA
TORINO

Anna Maria Brizio

LA PIÙ ANTICA VEDUTA DEL SACRO MONTE DI VARALLO

Ai disegni, stampe, piante, vedute del Sacro Monte di Varallo già noti, elencati fino al 1943 da Alberto Durio (1), un'altra veduta è da aggiungere, che, stranamente, è passata fino ad oggi inosservata, sebbene appaia nel fondo di una tavola esposta in un luogo così frequentato come la Pinacoteca di Brera: la pala rappresentante la Madonna col Bambino fra S. Giuseppe e S. Margherita a destra, S. Gregorio Nazanzieno e un donatore a sinistra, attribuita a Bernardino Lanino. Essa proviene dal Santuario della Madonna delle Grazie di Novara, donde fu rimossa in periodo napoleonico. Nell'inventario, appunto, del tempo napoleonico, conservato nell'archivio della stessa Pinacoteca di Brera, la sua citazione è accompagnata dall'annotazione: « Dal Lanino » (e non: del Lanino), specificazione con cui i redattori dell'inventario dimostrano, almeno in questo caso, di essere sottili conoscitori: infatti il dipinto è esemplato su un'altra pala del Lanino — firmata, questa, e datata 1543, — ora alla National Gallery di Londra; ma le forme più molli e gonfie, la minor fermezza di modellato, il chiaroscuro più pallido indicano che l'esecuzione è dovuta ad altra mano: forse quel Giuseppe Giovenone, esso pure emigrato da Vercelli a Milano, probabilmente al seguito di Gaudenzio Ferrari, che alla morte del maestro condivise l'abitazione con Giovan Battista Della Cerva e lavorò per il Della Cerva e il Lanino negli anni 1547 e 1548 (2). Tutti i dati: riferimento alla tavola laniniana di Londra, fare genericamente giovenoniano, referti documentali, puntano a favore di tale ipotesi attributiva.

---

(1) A. Durio, *[illegible]bliografia del Sacro Monte di Varallo (1563-1929)*, parte IV: Iconografia, p. 110 [illegible]. Novara 1930 (Estratto dal « Boll. Storico per la prov. di Novara » an[illegible] XXII[illegible]V; XXIV, fasc. I, II-III, IV; XXV, fasc. I).
— *Bibliografia del S[illegible] Varallo. Ommissioni e aggiornamenti (1600-1943)* parte IV: Iconografia, [illegible]2 e[illegible] V. anche a pag. 6 la cit. dell'art. di G. Romerio, *Il Sacro Monte di Va[illegible] tavola cinquecentesca*, nello stesso « Boll. », 1931.

(2) E' p[illegible] che tale comunanza di lavoro si sia estesa per un periodo più lungo di tempo; [illegible] due documenti pubblicati dal Colombo (v. Appendice) recano queste due date.

Rispetto alla tavola di Londra, quella di Brera conserva inalterato il gruppo centrale della Madonna col Bambino e sovrappone, con accomodamenti del tutto estrinseci e superficiali, nuovi Santi ai moduli formali di quelli che compaiono nella prima: i Santi Giuseppe, Margherita, Gregorio Nazanzieno e un donatore nella pala di Milano, i Santi Giuseppe, Paolo, Maria Maddalena e Gregorio nella pala di Londra. Ma nel fondo, al di là della cortina sollevata dai due angioletti in volo, il pittore della pala milanese ha introdotto la sua variante più vera e più interessante: la veduta lontana del Sacro Monte di Varallo (fig. 1). Ed è veduta molto fedele, che corrisponde punto per punto con quelle ritratte nelle silografie premesse alle più antiche descrizioni del Sacro Monte (fig. 2); anzi, probabilmente, più rispondente alla veduta reale di quanto potesse offrire il riassunto a tratto dell'incisione silografica: mi pare si possa dedurlo da un confronto, addirittura, con le parti ancor oggi superstiti del complesso cinquecentesco: si veda il particolare che, pur sciupato com'è, si può ancora chiaramente decifrare nel lato destro della veduta della pala: la fontana nello spiazzo su cui dànno le cappelle porticate dei misteri della Passione.

Per tutte le ragioni anzidette: riferimenti puntuali ad una pala del Lanino del 1543, documentata collaborazione fra Lanino e Giuseppe Giovenone negli anni immediatamente susseguenti alla morte di Gaudenzio, caratteristiche di stile, la pala di Brera può datarsi poco dopo il 1543 e non oltre la metà del secolo. La veduta quindi del Sacro Monte in essa effigiata viene ad assumere un valore eccezionale, ponendosi addirittura come prima in ordine di tempo fra quelle conosciute, anteriore anche alla più antica silografia nota, che è quella premessa alla Descrizione del Sacro Monte del Sesalli, del 1566.

Appendice

La figura di Giuseppe Giovenone il Vecchio, pur nella recente ripresa di studi sui Gaudenziani (3), non è stata fatta oggetto di alcuna considerazione, sì che le ultime note su di lui rimangono ancora quelle, assai generiche, incluse nei regesti della mia « Pittura in Piemonte » (4). Ri-

(3) Cfr. A. Griseri, *I Gaudenziani* a p. 121 sgg. del *Catalogo della Mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli*, Milano 1956.

(4) A. M. Brizio, *La Pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*. Torino, 1942, pp. 218, 219, 222.

tengo opportuno perciò raccogliere qui tutti i dati documentali che a Giuseppe Giovenone si riferiscono, già sparsamente pubblicati dal Colombo (5): dal 1519, in cui per la prima volta compare attivo a Vercelli a fianco dei fratelli Girolamo, che dal contesto del convale appare il più anziano ed esperto, e Giovan Pietro, al 1553, in cui risulta ancora abitante in Milano, dove la sua presenza è documentata a partire dal 1547, ma è probabile che risalga a parecchi anni prima.

Documenti

1519, 23 maggio. Girolamo Giovenone coi fratelli Giovan Pietro e Giuseppe, figli del maestro Amadeo di Novara, pittori di Vercelli, convengono col rev. Giovan Battista degli Avogadri di Valdengo di fare due « anconas pulcras et laudabiles » per due cappelle in S. Marco e in S. Eusebio.

1521, 13 gennaio. Girolamo Giovenone dà atto di aver ricevuto per sè e i fratelli 229 fiorini e 5 grossi di Savoia per le suddette pitture.

1521, 9 gennaio. Amedeo Giovenone « locavit operas Joseph eius filii ibidem presentis et consentientis ad standum et habitandum cum egregio domino Gaudentio de Ferraris pictore de Varali Vallis Sicide ibidem presente ad discendam artem pictoris et laborandum ad et per annos sex proximos venturos, inchoandos die prima quadragesima proxime ventura (que erit dies XIII Feb)...

1524, 17 novembre. Giuseppe Giovenone, figlio di Amedeo, nomina il fratello Giroamo a suo procuratore per trattare con l'altro fratello Giovan Pietro della divisione dei beni.

1525, 9 maggio. In presenza di Gaudenzio Ferrari, Giovan Pietro da una parte, e Giuseppe e Gerolamo dall'altra addivengono alla divisione dei beni.

1526, 31 luglio. Giuseppe riceve dal fratello Giovan Pietro parte dei beni paterni e gliene dà ricevuta.

1528, 18 gennaio. Giuseppe Giovenone « de Novaria, pictor civis Vercellarum, filius quondam magistri Amadei » vende ad Antonia de Bionda metà delle sue terre « ad pontes ».

1528, 28 luglio. Giuseppe Giovenone dà a mutuo 130 fiorini a Gerolamo suo fratello.

1547, 18 agosto. Giuseppe Giovenone e Battista Della Cerva prendono insieme a pigione una casa in Milano presso la chiesa di S. Nazzaro in Broglio.

1548, 1° settembre. Giuseppe Giovenone confessa di aver ricevuto da Giovan Battista Della Cerva e da Bernardino « de Vercellis eius sotii » il saldo d'ogni sua spesa fatta per i suddetti maestri.

1553, 12 agosto. Giuseppe Giovenone prende un nuovo alloggio in parrocchia di S. Nazzaro in Broglio a Milano.

---

(5) G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883, passim. Id., *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1881, p. 204.

Anna Maria Brizio

CONFIGURAZIONE DEL SACRO MONTE DI VARALLO NEL 1514

Per essere stato segnalato da Alberto Durio solo nel 1926, — e quindi non potuto utilizzare dal Galloni nel suo fondamentale studio sul Sacro Monte di Varallo, del 1909, a cui ancora oggi si fa generale ricorso come all'opera tuttora insuperata in argomento — il piccolo « Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale novamente composti », stampato a Milano nel 1514 e conservato nella Biblioteca Colombina di Siviglia, sebbene citato a più riprese nelle bibliografie gaudenziane s'ha da credere che sia rimasto non letto dai più, chè altrimenti la questione — ancor recentemente sollevata in occasione della Mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli nel 1956 — della configurazione cui era già pervenuto il Sacro Monte prima del 1517, prima cioè dell'attiva ripresa dei lavori promossa dai nuovi fabbriceri Pietro Ravelli e Bernardino Baldi, avrebbe trovato piana e facile soluzione, anzi non avrebbe nemmeno avuto motivo di essere posta.

Il libricino è una specie di guida poetica per il devoto visitatore del Sacro Monte, illustrante in XLV capitoli in ottave, più due di prefazione e un sonetto finale, i « misteri che sono sopra el Monte de Varale ». Esso è di gran lunga la più antica descrizione del Sacro Monte rimastaci, anteriore d'oltre cinquant'anni alla prima finora conosciuta, che è quella stampata dal Sesalli a Novara nel 1566, di cui disponeva il Galloni (insieme ad altri documenti) per ricostruire le varie fasi costruttive del Sacro Monte. La fondatezza delle sue deduzioni è comprovata luminosamente dal nuovo documento.

Il piccolo « Tractato » del 1514 descrive un Sacro Monte che aveva già assunto nelle sue grandi linee la configurazione che avrebbe poi fondamentalmente conservata, pur nelle molte successive modificazioni. La descrizione è diffusa e puntuale, cappella per cappella: dopo una invocazione alla Vergine, l'autore si fa guida al pellegrino e la visita comincia dal monastero di S. Francesco: « Prima che ascendi lo sacrato monte / acanto un monaster hevi fundato », — e si svolge a tappe, per ventotto « lochi sancti », così disposti in successione:

I	Il riposo di Maria a mezzo monte (cap. II)	Qua di Maria un'ampla capeleta dove per lei fu el santo riposo
II	Annunciazione (cap. III)	In una capeleta concavata simile luoco fu annunciata
III	Betleme (cap. IV)	Sequita poi da canto un monticello dove sotterra un luoco concavato qual di Betleme... Con li tre Magi fuor qua per intrare come in tal luoco vano adorare
IV	Circoncisione (cap. V)	Nel reuscire di questo luoco sancto da lato c'è la circuncisione...
V	Cena e lavanda dei piedi (cap. VI-VII)	Quanta beleza non ti so narrare in questo gran cenaculo fundato ornato e picto, facto per mirare
VI	Un « luoco picoleto »	dove Gesù lasò a dormire Pietro e Giovanni e Jacobo dileto
VII	Un « luoco acanto » imperfecto (cap. VIII)	onde che in breve aràsi refinire con li sette disciputi lassati ne l'orto di Gesemani possati
VIII	L'orazione di Gesù. Gesù veglia gli Apostoli (cap. IX-X)	Sequita pur veder la Sancta crota ove il Signore si vede adorare
IX	Cattura di Gesù (cap. XI)	El luoco non finito
X	Gesù menato ad Anna (cap. XII)	Questo capitol si lasa da fare
XI	Salita al Calvario (cap. XIII)	
XII	Spogliazione delle vesti (cap. XIV)	La matre a pianto con Giovanni a lato vedendo il figlio nudo dispogliare con una corda in collo da rebello come un latron menato il sacro agnelo
XIII	Monte Calvario (cap. XV-XVI)	Poi dece otto gradi ascenderai a quel monte calvario nomato
XIV	Deposizione (cap. XVII)	Poi ne discendi...
XV	Portichetto su cui dà il Sepolcro di Gesù (cap. XVIII-XIX-XX-XXI)	Acanto vi giace un porticheto
XVI	La Maddalena al Sepolcro (cap. XXII)	Venendo fuor attende di guardare fuor de l'usceto dove sei intrato qua Magdalena...

XVII	Sasso simile a quello che chiudeva il S. Sepolcro (cap. XXIII)	Da poi che sei del porticheto uscito in terra giaze un saxo riposato
XVIII	Cristo risuscitato appare alla Madre (cap. XXIV)	Sequita poi e vai dove el Signore . . . . aparse a la matre...
XIX	Noli me tangere (cap. XXV)	In un capeletin ivi d'acanto...
XX	Cristo appare ai discepoli in Galilea (cap. XXVI-VII)	Poi ne ascendi e vai in Galilea . . . . Questa capela n'è formata in tondo depinta con discipuli da lato e Cristo in mezo splendide iocondo
XXI	Ascensione (cap. XXVIII-XXIX)	Descendi questo e torni remontare a quel monte Oliveto benedetto in cima a una capela per mirare tonda e depinta con grande dileto . . . .
XXII	Luogo del Pater Noster (Cristo inginocchiato mostra a S. Pietro « l'acto dell'orare ») (cap. XXX-I-II)	Da poi che sei di questo reuscito tu ne descenderai qua quattro passi Quivi retrovi un loco ben finito
XXIII	Il Santo Credo (cap. XXXIII)	Sequita un altro loco non finito
XXIV	La discesa dello Spirito Santo (cap. XXXIV)	Retorna al Monte Syon sancto e degno dereto al bel cenaculo da canto
XXV	L'annuncio della morta a Maria (cap. XXXV-VI)	Poi te ne parte e giunge in una valle Tra monte Galilea e Oliveto
XXVI	Morte e Assunzione della Vergine (cap. XXXVII-VIII-IX-XL-I)	Li parte e vai a un loco di stupore dove una gran capela fabricata en ela qual s'include una minore
XXVII	Il Sepolcro di Maria (cap. XLII)	Poi te ne parte e vai dove portata el corpo di Maria a sepelir en ela val di Josephat giamata
XXVIII	Sepolcro di Giovacchino e Anna (cap. XLIII)	Da poi nel venir verso mezo monte di questa valle a lato troverai due sepolture l'una a l'altra a fronte
	Fontana col Cristo (cap. XLIV-V)	Vien verso mezo monte a reposarte . . . . che un fonte vederai ivi parato; in mezo un vaso sorge e sopra un Cristo.

Questa rassegna dei vari luoghi santi ne indica dunque con molta precisione le particolarità, oltre che l'ubicazione e la destinazione. È specificato di volta in volta se il santo luogo è compiuto o no: il « luoco imperfecto » dei « sette discipuli lassati / ne l'orto di Gesemani possati » (cap. VIII); della Cattura di Gesù (cap. XI: « luoco non finito »); di Gesù condotto ad Anna (cap. XII: « questo capitol si lasa da fare »); e ancora del Santo Credo (cap. XXXIII: « sequita un altro loco non finito »). Dal contesto si può dedurre anche che le scene erano per lo più rappresentate da figure « in rilievo », cioè scolpite: così nella Cena i personaggi erano tutti in « rilevo ben depinti », e altrettanto nella Deposizione: « tutti in rilevo ben formati e pinti » (cap. XVII).

Tuttavia non mancavano anche pitture: « en el medesmo [Santo Sepolcro] un Christo suscitato / sol e depincto ha la sepultura / in una tabula al olio formata » (cap. XXI). Anche la cappela dell'Ascensione era « tonda e depinta con grande diletto / Li Apostoli atorno riguardare / all'alto cel con stabilito effetto. / Così le matre qua mirando a celo / veder il figlio asceso in biancho velo » (cap. XXVIII). « La gran capela » della Assunzione era essa pure « depinta in gran beleza... / Con novi cori d'angeli cantando » (cap. XL).

Saranno state queste pitture di Gaudenzio? Impossibile evidentemente dirlo; si può solo notarne l'affinità con motivi trattati in seguito da lui: il « Christo suscitato », i « novi cori d'angeli cantando » paiono quasi un preludio alla cupola di Saronno. E per quanto riguarda la Cappella della Spogliazione delle vesti, oggi della Pietà, gli affreschi che il Galloni attribuisce a Gaudenzio Ferrari intorno al 1506 o forse anche prima e il Testori vorrebbe posporre al 1517, sono già descritti esattamente nel capitolo XIV di questo « Trattato » del 1514: « Poi te ne parte e va dove spogliato / el to Jesu gran doglia di mirare; / quando da questi falsi è dispregiato / e non ti so con miei versi narrare. / La matre a pianto con Jovanni a lato / vedendo il figlio nudo dispogliare / con una corda in collo da ribelo / come un latron menato il sacro agnelo ». La descrizione della Madre con Giovanni a lato e la teoria dei falsi dispregiatori di Gesù, può applicarsi parola per parola alla figurazione affrescata sulle pareti della Cappella ancor oggi esistente; la statua del Cristo, « con una corda in collo da ribelo », sebbene rimossa di qui, esiste ancora nella Cappella del Cristo che sale al pretorio a pié della Scala Santa, dove si distingue dalle altre seicentesche per il suo stile più primitivo e per essere di legno.

Dal poemetto del 1514 risulta dunque un Sacro Monte di Varallo più semplice e disadorno, ma sostanzialmente già abbozzato nelle sue linee essenziali e avanzato nella costruzione.

La costruzione doveva essere già in piena attuazione nel 1507, quando il cancelliere Girolamo Morone ne scriveva una descrizione in versi e la mandava all'amico Lancino Curzio perchè la correggesse e limasse. Purtroppo solo la lettera d'accompagnamento è rimasta; la descrizione è andata perduta. È supponibile fosse qualcosa di simile, seppure in stile più colto ed elevato, al trattatello del 1514. In mancanza dei versi, anche la lettera offre dati assai interessanti: vi si parla di un sacerdote « qui me per clivos contiguos modo ascensu modo discensu facili deducens in singola sacella introduxit », « in quibus imagines rapresentantur sicuti passionis Domini mysteria ordine successivo in evangelio enarrantur et sicuti Christum ipsum pluribus locis coram pluribus distractum diversaque ludibria tormentaque passus traditur; eaque omnia ad instar locorum veri sepulcri, pari distantia pari structura, eisdemque picturis et figuris facta affirmabat [il francescano che l'accompagnava] ». E il Morone commenta: « Atque ipsa fabricae semplicitas et sine arte structura ingenuusque situs omnem superant antiquitatem... Nocte exaravi situs locorum et mysteriorum omnium descriptionem ».

Purtroppo le due preziose testimonianze del 1507 e del 1514 sono l'una e l'altra di parecchi anni posteriori alla morte del Padre Caimi, avvenuta nel 1499, e non valgono pertanto a risolvere in maniera irrefutabile la questione se a lui risalga l'ideazione del Sacro Monte, come tutta la tradizione indica. Ma ci sono altri elementi che indirettamente concorrono ad appoggiarla, ed è il culto che sulla fine del '400 era tributato soprattutto dai Francescani all'esaltazione della Passione di Cristo. La devozione della Via Crucis si connette con l'accrescersi della venerazione del Corpo di Cristo. I pellegrini di Terra Santa veneravano la vera Via Crucis del Signore in singoli determinati luoghi, fissati dalla tradizione; a datare dal secolo XV si diffusero anche fuori dalla Palestina le imitazioni di queste « Stazioni », il cui numero variò grandemente nel tempo — fino a trentaquattro — per fissarsi stabilmente, tra il XVII-XVIII secolo, in quattordici.

L'Arciconfraternita romana del Gonfalone recitava il venerdì santo il dramma della Passione sopra un palco elevato, eretto sul tetto piano della cappella di S. Maria della Pietà, addossata alle arcate dell'Anfiteatro. Artisti come Antoniazzo Romano, che era un confratello, dipingevano lo

scenario. La più antica rappresentazione documentata fu quella del 1490. Nel 1495 la rappresentazione della Passione al Colosseo era di tale importanza, che gli statuti dell'Arciconfraternita la ponevano appunto come uno dei suoi compiti principali (« principio e fondamento »). Erano rappresentati anche altri « misteri o vero martirii de Sancti ». Dal 1490 si recitava al Colosseo anche la Resurrezione, il sabato santo e il giorno di Pasqua.

Questo movimento devozionale, che andava guadagnando tutta la Cristianità, trovava proprio nei Francescani — e il Padre Caimi era generale dei Francescani — i più ferventi promotori: essi che di tutti gli ordini monastici erano i più vicini e compartecipi alla pietà popolare, e proprio nell'imminenza dello Scisma ne avvertivano con maggior intensità e consapevolezza le inquietudini e le accensioni.

Ai piedi delle Alpi l'idea di erigere un santuario dedicato ai « capituli » della Passione, quasi baluardo di fede e devozione, è da vedersi in questo clima, e quindi da ricondursi, come al suo centro promotore più ovvio, a questa crociata devozionale francescana. Che poi il Padre Caimi, nell'attuazione figurata del suo progetto, abbia avuto a collaboratore Gaudenzio non è impossibile. Ma data la giovanissima età dell'artista, più probabile è che questi sia stato ispirato dall'ardente idea del primo, e abbia inserito la sua opera quando il progetto era già in fase di attuazione, profondamente incidendo nel processo. Ma una prima immagine — veramente immagine, non solo astratta idea — di come dar vita al suo progetto, ben poteva venire al Caimi, uomo dai molti viaggi e larga attività, dalle varie manifestazioni drammatiche e sceniche tipo quelle dell'Arciconfraternita del Gonfalone al Colosseo, già in atto nel mondo cristiano.

Al Sacro Monte di Varallo, artefice e collaboratore anche Gaudenzio, tali manifestazioni assunsero uno degli svolgimenti e configurazioni più efficaci ed esemplari, i cui lineamenti fondamentali nel 1514 erano già tracciati. Il lavoro continuò nei secoli, e per due volte ancora, prima di allontanarsi dalla sua terra, Gaudenzio vi mise mano. Ma fin dagli anni lontani dell'ultimo Quattrocento e dei primi del secolo nuovo, i suoi inizi erano stati legati agli inizi del Sacro Monte, non solo come azione operativa che moveva da lui, Gaudenzio, ma come suggestione spirituale che dal clima devozionale del Sacro Monte agiva sulla sua personalità in formazione.

Giovanni Testori

"PROMEMORIA GAUDENZIANO"

Nella storia critica di Gaudenzio, la Mostra vercellese del '56 resterà, è certo, per molti anni il punto fondamentale non solo per la memorabile accolta di opere che del maestro per la prima volta fu possibile radunare, ma altresì per il catalogo che nella complessa documentazione offrirà utile materiale agli studiosi avvenire; mi par tuttavia che molto sia ancora da fare. Quanto a me, che pure della Mostra fui uno dei più diretti responsabili, in attesa di riprendere il tema « in extenso », credo utile fermar qui, seguendo appunto il tracciato della Mostra e del catalogo, alcune postille: esse infatti potranno giovare anche agli amici che han la fortuna d'interessarsi non solo filologicamente, ma umanamente alla grande poesia del valsesiano.

E per cominciare, anche a distanza di due anni mi tornano ben chiare alla mente le difficoltà incontrate nell'intender gli inizi del maestro e quindi nel metterli in mostra; malgrado la quantità dei saggi, essi mi sembravano incerti, ipotetici, e d'una ipoteticità per giunta assai astratta. Qualcosa, in proposito, ho al mio attivo; e credo che questo qual cosa abbia rappresentato alla Mostra uno dei punti di maggior stimolo. Ma poichè con le voci concordi o quantomeno comprensive degli sforzi fatti, non son mancate le voci apertamente anche se, come spesso, astrattamente polemiche, m'occorre far qui qualche ulteriore precisazione alle proposte colà esperite.

Pochi dubbi mi restano che la mano di Gaudenzio allo stato aurorale si veda per la prima volta e nella parte d'esecutore, entro il Ciclo d'affreschi della « Vita della Vergine » in S. Maria delle Grazie, a Varallo (Cat. tav. C, D); e ho constatato con piacere come i colleghi più vicini d'anni oltre che d'intenti abbiano colto di quella proposta il significato reale. Ulteriori verifiche nell'ambiente misto da cui uscirono gli Scotto non altro han fatto che confermarmi nell'ipotesi, strettamente legata, di pensarne ideatore lo Stefano Scotto che i documenti ci dicono primo maestro del Ferrari; e sicuro ideatore, sebbene tutti possano vedere come

più che di idee si tratti di sovrapposizioni e inserimenti di schemi ben noti, in quegli anni, alle culture figurative del Piemonte e della Lombardia.

Nessun dubbio, invece, che Gaudenzio appaia e in persona nelle due stupende Coppie d'Angeli della « Cappella del Sepolcro della Vergine » (Cat. tav. I); dov'è un'ala d'amore di cui nessun altri che Gaudenzio in quegli anni, non che nella Valsesia, nell'intera Italia poteva esser capace. Ala d'amore, canto di dolorante mestizia che passano talquale nella « Crocefissione » da me rintracciata al Museo di Varallo e da là scesa con molti altri capolavori alla Mostra (Cat., N. 1); poichè nella pressura di preparare il Catalogo per quel dato giorno, anzi per quella data ora, non fu possibile darne la relativa riproduzione, ritengo utile farlo qui (fig. 3); se poi ne rivedo la scheda, nulla ho da togliere o da aggiungere se non stringer ancor più d'appresso i rapporti con gli angeli di cui sopra.

Una prima polemica invece pare averla suscitata la « Vergine col figlio » della Racc. Bonomi (Cat., N. 2); e quantunque nella scheda mi fossi spinto fin a segnalarne il valore d'« interpretazione » della cultura milanese non pare che qualche critico abbia saputo legger bene. Del resto, alcuni metri più in là, nella bella saletta iniziale della Mostra, si trovava esposta quella « Deposizione » monocroma del Museo Borgogna, che era essa pure un'interpretazione, anche se della pittura umbro-toscana; simili esperimenti mi sembravano e ancor più mi sembrano necessari oggi a spiegar la complessità di cultura che Gaudenzio dimostra fin dal 1507, negli affreschi della « Cappella di S. Margherita » e di quella complessità l'amoroso dominio. Ora una prova a rovescio dell'esattezza della mia attribuzione potrebbe trovarsi nel fatto che, per ciò che si sente, i critici che negano l'una, negano anche l'altra opera; mentre forse in avvenire altre « interpretazioni » saran da aggiungere; a spiegare per esempio la geniale, pungente apparizione dei rabeschi nella volta della « Cappella di S. Margherita » : e qui bisognerà cercare nei disegni e nei monocromi senza casa; apparizione ad intender bene la quale gioverà tener presente, cosa che fin qui non s'è fatta, la decorazione del Cortile dei Centori a Vercelli, che sulla fine del secolo risulta un esplicito e ben tempestivo travaso di cultura bramantesca in Piemonte.

A questo punto della carriera del maestro posso aggiungere oggi dell'altro: anzitutto, per restar a Varallo, patria sempiternamente amata, nell'altar maggiore della Chiesa di S. Gaudenzio i due piccoli tondi, con « *L'Angelo e la Vergine annunciata* », tanto che già al tempo della Mostra

avevo proposto di rimuoverli come cose certe del maestro: proposito fermato purtroppo da altre necessità. Ma ricordo bene che l'Angelo mi sembrava mediano per cultura e per poesia all'affresco del Sepolcro e alla « Annunciazione » di Londra, di cui è parola più avanti, anch'essa purtroppo non venuta a Vercelli.

Ancora un Angelo, e per di più un « Angelo » ancora annunciante è da allegare al catalogo giovanile del maestro; quello a figura intera, danzante come un bel contadino sulle losanghe del pavimento, che dal Museo di Varallo era pur sceso a Vercelli, ma che lo stato miserando in cui fu ridotto ha poi sconsigliato d'esporre. Lo pubblico qui (fig. 4) perchè se ne possa conoscere il pensiero affascinante e l'affascinante grazia tra di cultura di paese e cultura di città, e perchè se ne possa rintracciare l'immancabile scomparto compagno.

Un'altra volta lo stato disastroso (e bisognerà che chi di competenza vieti in quel Museo e in quella valle gli abusi che fin qui si son fatti) mi ha indotto due anni fa e mi induce tuttora a sospendere il giudizio sul « Trittico » che, nel medesimo Museo, reca il nome del maestro, ma che non trovo menzionato in nessuno degli studi ad esso dedicati; eppure non so chi se non Gaudenzio, entro il primo lustro del secolo, poteva ideare queste figure di santi; pensarli genericamente gaudenziani, com s'è soliti fare, significa ammettere fra i gaudenziani un maestro « arcaico » di cui, almeno a me, è ignota qualsiasi altra opera; inoltre, sotto l'usura e i rifacimenti, la qualità mi par davvero troppo alta per sopportare altri nomi. Un ricupero, almeno attributivo, sarà il primo vantaggio che si potrà trarre da un restauro che dovrà essere naturalmente oculato e rispettoso.

E siamo così agli anni della « Cappella di S. Margherita » (1507) e a quelli dell'« Ancona dedicata a S. Anna » (1508) che, in occasione della Mostra, invitavo a riconoscere nelle quattro tavole della Sabauda. Ora una postilla m'è qui utile per suggerire un possibile legame tra queste quattro tavole e le due con « L'angelo annunciante » e la « Vergine » che sono a Londra, presso la National Gallery: eguale mi sembra la situazione e assai stringenti i rapporti dei punti di vista (considerato che le tavole londinesi dovevan prender posto nel piano alto dell'Ancona). Se la proposta torna, si sarà ricostruito al completo un'opera che nella giovinezza di Gaudenzio risulta fondamentale a leggere il travaso della sua ricchezza culturale in quel tenerissimo capolavoro di tre anni dopo che

è il « Polittico » d'Arona (1511), dove si realizza una delle più solenni e umane risposte del cuore padano all'intelletto toscano.

Nulla da dire sugli altri numeri del Catalogo, se non che compiacersi e profondamente pel fatto che la bella predella giovanile venuta alla Mostra dalla Coll. Weitzner di New York (cat. N. 13), sia rimasta in Italia, presso il Museo civico di Torino; ed è questo un altro grande merito che s'aggiunge ai tanti di Vittorio Viale, suo direttore.

Arrivati al N. 20, e cioè al « Polittico » di S. Gaudenzio di Novara, m'è necessario sciogliere le riserve fatte circa la predella: essa appartiene a Gaudenzio, quantunque eccessive puliture sembrano averla privata, qua e là, di quelle acutezze passanti e improvvise, così tipiche del maestro quando esegue in tali misure; l'invenzione v'è tuttavia troppo forte e alcuni pezzi fremono d'un minimo così corale da essere, per così dire, la « Piccola Scala » delle grandi azioni verdiane del Monte.

Per i N. 21 e 22 del Catalogo, « La Vergine in trono », tornata in Italia da pochi anni, e il « S. Pietro con donatore » della Sabauda proponevo fin da prima di poterli vedere accanto una possibile congiunzione a polittico; alla Mostra qualche studioso mi ha fatto notare che le misure non tornavano; ma lo studioso era a evidenza affrettato poichè non s'era accorto che la tavola col donatore reca sul basso una giunta vistosa, se pur [illegible]ata, una giunta che, tolta, ne porterebbe l'altezza a collimare perfettamente con quella della « Vergine in trono ». È così piano che un altro polittico di Gaudenzio s'avvia a ricuperare il suo stato primitivo, mancando ad esso soltanto lo scomparto di destra che dovrebbe ragionevolmente effigiare con una santa la persona della donatrice.

Un'affermazione definitiva fu invece quella del numero successivo: 23, « S. Francesco che riceve le stigmate » della Pinacoteca di Varallo (e ce n'era bisogno poichè, ad onta dei replicati suggerimenti del Viale, non era mai apparso in alcuno dei cataloghi gaudenziani); opera dov'è uno dei paesaggi più misteriosamente naturali del maestro, certo qualche valletta che dal borgo sale su verso Alagna.

E siamo così giunti all'affresco di Roccapietra, per il quale varrà la pena di confermare una datazione più avanzata nei confronti degli affreschi che decorano l'interno della stessa chiesa; oggi anzi credo di poter collocare questi ultimi tra il ciclo della Cappella di S. Margherita e la grande parete della Collegiata (1513), come la riproduzione che qui se ne dà può chiaramente confermare, propendendo se mai per una più stretta vicinanza con la più antica delle due date (fig. 5 e 6).

Sul Monte frattanto cominciavano i lavori per la realizzazione del grande pensiero gaudenziano e qui il discorso si farebbe lungo, ma poichè è mio intento dedicare all'argomento un apposito studio, così come alla complessa questione di Gaudenzio scultore che v'è strettamente legata, rimando a quell'occasione i ritocchi che sento di dover apporre a quanto in proposito ho già scritto.

Molto invece è da aggiungere all'attività vercellese del maestro, attività che va situata anche prima degli anni '29-'32, anche prima cioè dei miracolosi affreschi di S. Cristoforo: tra le pagine più grandi dell'intera pittura italiana (e peggio per chi continua a non volersi accorgere); e da aggiungere nella stessa chiesa di S. Cristoforo; qui anzi era luogo alla rivelazione forse più vistosa della Mostra e tanto più in quanto le quattro grandi tempere con figure d'« Evangelisti » che sono sulle pareti dell'altar maggiore non avevan mai dato adito, e davvero riesce difficile crederlo, ad esitazione alcuna; tranquillamente esse passavano per cose tarde e solo d'aura vagamente gaudenziana.

Ricordo bene come, quantunque distolto dall'affascinante bellezza umana degli affreschi, da tempo mirassi alla possibilità che quelle quattro tempere nascondessero altrettanti originali del maestro; l'altezza cui eran posti, la loro trama cromatica, esilissima quanto ne è invece fermo l'inquadro, mi fecero rimandare ai tempi della Mostra uno studio più diretto e più attento. Devo all'amore e alla solerzia per le cose del suo Piemonte, convien proprio dir così, su cui s'è svolta e si svolge l'attività dell'amico Viale, se mi fu apprestato quant'era necessario perchè potessi salire, veder da vicino e quasi toccare i quattro dipinti e perchè anzi uno d'essi scendesse a terra e arrivasse fino al vestibolo della Mostra, dove poi rimase, prima per la rituale discordia di pareri, poi per il suo stato di conservazione; non esporlo fu certo gran male, perchè malgrado la notizia si fosse sparsa non so quanti visitatori e soprattutto quanti studiosi sian andati a vedere, sull'altare, le restanti tre tele. Più che pitture, disegni colorati, dove ritorna nell'arco dell'esperienza rinascimentale di Bramante e Bramantino il colore soffiato, l'infinita carità di materia che era già stata nell'unicum di Donato de' Bardi, quello che il Longhi ha così ben definita « la Sindone » della pittura lombarda. Quanto alla data d'esecuzione, essa m'era subito parsa e me l'han poi confermata gli studi, assai anteriore a quella degli affreschi; in ogni caso non oltre il 1520. Ora, poichè so che dai giorni della Mostra nulla è stato fatto, vorrei supplicare qui perchè qualche Istituto vercellese, cui è di spettanza la salvaguardia delle

memorie più care, provveda in tempo al restauro che questi quattro inediti domandano e meritano.

Che altro da dire, seguendo il Catalogo, prima che il maestro affronti il complesso tempo milanese?

Una nota per il « Battesimo di Cristo » di Casale (cat. N. 34), resto d'un più ampio polittico, e per dir come, contrariamente a ciò che io stesso scrissi sulla scheda, nulla vieta di pensare che la forma originale fosse l'attuale; questo anzi sembrerebbe suggerire la copia che un anonimo, ma non indegno maestro milanese ne fece sulla fine del '500 e che si conserva in Brianza, nella Parrocchiale di Asso; l'incendio in cui il polittico andò distrutto s'appiccò nel 1746, in tempo quindi non utile perchè il copista potesse tenerne conto.

E siamo così, in questo volante pro-memoria, alla Cupola, di Saronno, commessa circa il 1534, ma non finita che intorno al '37; qui è da richiamare la grossa questione relativa al disegno di Monaco (cat. N. 53), questione su cui potrà illuminarci ancor meglio il dott. Bertini che anche nella preparazione della Mostra si dedicò soprattutto alla sezione, per dir così, grafica. La questione riguarda per me il tempo stilistico di quel disegno che mi sembra assai anteriore al 1534, anno in cui come ho detto sopra, fu ufficialmente commessa a Gaudenzio la decorazione. Per dedurne cosa? Che il disegno non spetti al maestro? Mai e poi mai, trattandosi anzi d'uno dei suoi più belli. Ma per proporre un'ideazione scalatasi in due tempi; il che, date alla mano, non stona punto con il resto dei lavori del Santuario; il Luini, per esempio, aveva già terminato la più parte del suo ciclo nel 1528; e perchè non pensare che Gaudenzio prima dell'incarico ufficiale avesse avuto dai direttori del Santuario un invito a meditare sulle possibilità di risolver lui, nell'interno, la bellissima cupola dell'Amadeo?

Questo dico perchè nel disegno il rapporto tra le rose angeliche è ancora « arcaico » (e vedo che tale aggettivazione ha usato anche il Bertini nella scheda relativa); certo ha poco dell'indimenticabile folla, o corsa, o giovanile frenesia di danza che è nel pensiero definitivo, dove ciò che stupisce è quel bisogno di stipar ogni angolo di stupendi visi e di non meno stupendi sorrisi, che è un primo, clamante annuncio della « maniera » milanese.

Maniera sulla quale è da rimeditare assai, soprattutto per cavarne un giudizio meno riduttivo di quanto comunemente si ami fare; forse per aver sempre visto nell'attività estrema del Ferrari gli annunci più diretti

del grande turbine manierista che drammatizzò la pittura lombarda dalla fine del cinque a tutto il quarto decennio del sei, non posso rimproverarmi d'aver usato molte cautele nel cavar quel giudizio. Per me resta dunque certo che se, a Milano, Gaudenzio cede di molto nei confronti della cara dolcezza e dell'umana profondità delle sue opere piemontesi, riesce poi a impiantare una sequela di spettacoli tra borghesi e popolari che non trovan l'eguale e che mi sembran il modo più diretto per protrarre nella sola pittura il rapporto multiplo delle Cappelle del Monte. Spettacolo in cui tuttavia i particolari di verità son sempre mirabili; e qui mi par utile ricordare come il « Martirio di S. Caterina », oggi a Brera e che alla mostra non fu possibile esporre se non nella copia esistente in una Raccolta privata di Torino (cat. N. 41), eseguita con ogni probabilità da Giuseppe Giovenone il giovane, era un tempo in S. Angelo e proprio nella stessa Cappella dove, qualche decennio dopo, avrebbe appeso i suoi teloni uno dei più forti uomini di fronda plebea, e cioè il cremonese Antonio Campi; per dedurne cosa? Che su quei manigoldi, così prepotentemente fisici e plebei, dovè certo porre gli occhi e a suo modo meditare il giovane Merisi. E da quella strada, si sa, passa altro vero, altro tragico sangue, che la maniera.

Ma nel tempo milanese credo sia anzitutto necessario riveder le attribuzioni e la troppo frettolosa facilità con cui affreschi e polittici si son accollati per la più parte ai suoi allievi e ai suoi collaboratori. A parte quella, certissima, del ciclo un tempo in S. Maria della Pace, credo sia ora di ribadire la piena autografia del ciclo di S. Maria delle Grazie, dove sono particolari vivissimi, utili anch'essi tanto per il Cerano e il Morazzone, quanto per il Merisi (poichè, come ben si sa, molto di ciò che un pittore cava dalle opere di chi l'ha preceduto dipende dalla lettura che v'esercita); e altresì quella del ciclo di S. Ambrogio, per guasto che ci si presenti.

Ma è chiaro che, arrivando a Milano con il carico di tutta la sua umana esperienza, Gaudenzio dovè sentir una certa attrazione e analogia per le culture di fronda che andavan mescolandosi in infiniti modi nella città e nelle provincie; superando in questo, come del resto aveva fatto sempre da vivo, ciò che dal sepolcro ancor fresco il Luini, suo compagno di lavoro, continuava a indicare. In tale direzione critica il più è ancora da scoprire; ma è doveroso riconoscere che illuminazioni portanti ha dato la Dott. A. M. Brizio nell'ultima parte del saggio con cui s'apriva appunto il Catalogo della Mostra Vercellese; e ciò è altra conferma dell'utilità di cui si parlava all'inizio di questo « pro-memoria ».

Luigi Mallé

POESIA E CULTURA DI GAUDENZIO

Gaudenzio nacque a Valduggia intorno al 1475; alle cose dell'arte aprì gli occhi — tra il 1485-90 — in un ambiente rusticano ma tutt'altro che incolto. La Valsesia non formava, al momento, ceppo artistico a caratteri ben delineati, fruttificanti e diramati oltre i limiti d'un aspro dialetto. Stimoli vari tuttavia, e insistenti, giungevano da pittori che con parlata campagnola ma di pur degna civiltà, avevano raccolto inviti di più raffinate fonti. Nicolò da Varallo ne era uno, passato a Milano a cercare — trovandole tosto — più favorevoli e onorevoli occasioni. Emigrato, doveva destar curiosità nei giovani rimasti e costituire anche richiamo ad un apprendistato nella capitale lombarda. Nel contempo, da Milano altre forze in direzione inversa intrecciavano trame ricche di conseguenze. In ambito oscillante tra Piemonte e Lombardia, al pari di zone lombarde finitime, la Valsesia era buon terreno per filtrazioni dai centri artistici più vitali disposti attorno, come su un anello raggiante verso l'interno: impulsi freschi, di continuo assoggettati ad avidi aggiornamenti. Novara e Varese erano porte aperte ad est verso le civiltà maggiori dell'Italia Settentrionale, i cui sviluppi tra il 1450 e il '90 entravano senza intoppi: da Milano, Treviglio, Como e, per vie più al di sotto, da Pavia e Cremona, elaborando gli ultimi riflessi del gotico internazionale (soprattutto bembiani) e compenetrandoli a forme rinascimentali, sondate sugli esempi di Firenze, Padova, Ferrara (in verità comparendo Firenze per lo più già « riformata » attraverso quell'altre). Il Foppa recava l'eredità gotica ed echi fiamminghi di recente desunzione incontro alle scoperte toscane e venete, alterando gli uni e le altre a fondo; il Butinone (più intensamente contaminante Mantegna e Tura) tramite le stesse vie, si rendeva noto ai piemontesi, di lì riprendenti flessioni timide o forzate, dimenticando o attutendo volentieri le irradiazioni francesi.

Nicolò da Varallo, « vitrarius » e pittore, fu dei maggiori coinvolti nel moto di trasmissione, ad appianar la strada — posto che a un certo momento non la percorressero affiancati — a Stefano Scotto che di cultura

foppesco-butinoniana dava prova in Milano e in Varallo stessa, sul chiudersi del '400 in affreschi alle Grazie, e gli era a fianco il giovanissimo Gaudenzio che (forse già dopo una sosta a Milano?) contaminava lo Scotto con intenzioni bramantesche e bramantinesche, dando una versione subito più volitiva che non fosse la vaga aria bramantesca sporadicamente attestata da Stefano. In quegli affreschi, due o tre figure (Testori) palesano più innervate e complesse forme e mosso respiro, tradendo il giovane aiuto. Ma Stefano e Gaudenzio « apprendista », su toni diversi e con diverse intensità, riecheggiavano anche Spanzotti, di più lo Scotto e meno il giovane, distratto da più allettanti miraggi. Lo Spanzotti era un altro ramo del tronco pittorico del Piemonte orientale, sgettante da Casale e Vercelli, aperte insieme ad est ed ovest. Nato a Casale, artisticamente lombardeggiante alla maniera tardo-gotica del triangolo Milano-Cremona-Pavia, la sua prima parlata fu un foppismo dichiarato. Ma egli aveva cominciato verso il '75 quando Gaudenzio nasceva e, agendo in zona spostata dalla valsesiana, aveva trovato ad incuriosirlo fermenti di Liguria e ricordi di Provenza e Borgogna dando fascino particolare al suo mondo, tuttavia del più netto timbro piemontese, rustico e gentile, d'eleganza un poco asciutta, di vena familiare inclinata oltre che al racconto, alla favola.

Gli uni e gli altri pittori, dal Monferrato al Vercellese alla Valsesia, sbozzavano nello spigoloso dialetto — non ignaro d'improvvise morbidezze — un mondo narrato con l'occhio e l'anima al semplice, curioso, patetico accader di fatti partecipati coralmente o raccolti in più ristretto convenir casalingo, sempre gettando negli avvenimenti vissuti la loro intera coscienza morale al pari della loro integrità fisica, come già avevan fatto i frescanti dei bei cicli asprigni e mordenti del gotico quattrocentesco, dai più fluidi e ritmati del secolo appena aperto (Chieri, Battistero), al grande « Cantar » tra cortese e popolaresco che fu la pittura del Jaquerio diramata a Torino, nel saluzzese, nel pinerolese, nell'aostano dopo essersi infiltrata anche nel Cantone ginevrino: momento tuttora valutato con insufficienza, d'un pittore dall'istintivo e vivace narrare — attraverso storie cavalleresche o sacre — la storia di un popolo ruvido e di volto scuro ma di cuore caldo e d'animo candido, bruciando nello stesso accoglierle le impressioni lombarde e francesi. Quell'aderire immediato e realistico agli episodi del vivere comune, rendendone tutto il sale, è qualità che lega, or dispiegata, or sommessa, l'intera pittura piemontese: e Gaudenzio riprende quel nativo spirito; per questo in lui vecchio ripungono le note del cantore di poemi ciclici popolari e torna, sotto flessioni più colte,

quello spirito narrativo e moralizzatore con analoghe posizioni di fronte al problema del bene e del male, della fede, della vita. Per questo rispuntano, nel diverso stile, notazioni di carattere o sottolineature espressive affini. Torna soprattutto l'intattezza di sentimenti, addolcendo la crudezza del quattrocentista con l'intenerimento di cuore. Entrambi poi si ricollegano per congenialità alla pittura nordica ritrovandovi quell'affondare nella comune esperienza appassionata di vita che è, per essa, assoluta necessità. Si spiega bene così anche in Gaudenzio, il gusto composito che mantiene intrecciati misura rinascimentale e agglomerazione tardo-gotica, il bisogno di gremire il proprio mondo di sentimenti e di persone che di quei sentimenti sian colme, effettuando tra loro una circolazione perenne. E se Jaquerio per l'acre verità fisica e morale s'era rivolto anche alla Spagna, Gaudenzio pur non collegandosi stilisticamente all'arte spagnola, raggiunge a volte effetti che lo pongono su piano affine ad alcuni spagnoli del secondo quarto del '500, intinti in egual misura di manierismo e naturalismo. I pastori del Presepio in S. Cristoforo di Vercelli, sono poi sulla via che porta al Cerano e a Daniele, entrambi in linea, per più versi (e più direttamente) con la Spagna.

Ma torniamo all'ambiente spanzottiano. Spanzotti alla prima maturità coordinava spunti lombardi e francesi non senza risentir del Braccesco (tramite Pavia forse e fors'anche tramite l'elegante alessandrino Mazone). Fino agli anni sull'estinguersi del '400 — inizio degli affreschi d'Ivrea — gli era pressochè estraneo il mondo bramantesco e bramantinesco che Gaudenzio proprio allora incontrava apertamente. E mentre il Ferrari innestava Bramantino su Spanzotti questi, proseguendo da Ivrea, palesava a seguito di rinnovato contatto con le maggiori correnti lombarde, stralci da Bramante e dal Suardi, meglio puntualizzabili nelle poco più tarde tavole raggruppate intorno alla « Disputa al tempio » (Torino, Museo Civico) mentre al contempo lo penetravano spunti umbri, che dall'aprirsi del secolo filtravano anche in Gaudenzio dopo aver permeato, primo fra i piemontesi, Macrino. Riproponendoli tra il 1505 e il '10 in quelle pale, Martino costituisce l'unico « parallelo » col Gaudenzio degli stessi anni: quello della volta nella Cappella di S. Margherita alle Grazie di Varallo (1507) e delle tavolette della Sabauda di Torino (1508). Arcaizzandosi in Martino e fluidizzandosi in Gaudenzio, quel binomio lombardo è fattore risolutivo del '400 piemontese. Momento breve in cui i due artisti s'affiancano. Passando poi in penombra Spanzotti e subentrandogli Defendente, questi avrà l'occhio, e a più riprese, a Martino e Gaudenzio giovane

unitamente (congiuntura, quest'ultima, che meriterà prudenti ma ferme ricognizioni), pur restando per il prezioso inflessibile arcaismo, più vicino al maestro. Il vercellese Gerolamo Giovenone invece, cresciuto con Defendente presso Spanzotti, abbandona presto il maestro legandosi al valsesiano, prima di quanto finora proposto, già attorno al 1510 (ma con curiosi ritorni).

Una sistemazione più plausibile degli inizi di Gaudenzio, con un'inedita serie di primi passi (Testori) e liberando dall'imbarazzo d'incontrare un Gaudenzio più che trentenne solo verso il 1508 è direttamente seguita alla preparazione della mostra di Vercelli. Rettificata (Brizio) con l'accettazione generale la nascita intorno al '75, è simpatico trovar le prime tracce del ventenne in Varallo che attrasse i suoi interessi umani forse più d'ogni altra terra. Dalle cappellette della chiesa anteriore delle Grazie, ai piedi del Sacro Monte, e dalle mura dell'attiguo convento, Gaudenzio prese quell'avvio che dall'intervento come aiuto dello Scotto, lo vide nel giro d'un decennio, giungere al ciclo di ventun affreschi nella stessa chiesa e prendere, anni dopo ancora, la salita al Monte per impiantarvi il giro d'azioni rappresentative d'una vera città sacra, attraverso tappe sceniche pittorescamente ubicate secondo le groppe del colle.

All'incirca tra il '95 e il 1500 lo Scotto aveva affrescato la cappella della Vergine nella chiesa conventuale, ordinando il soffitto e bordando le pareti con una partitura « a grottesche ». Di qui parte l'interesse di Gaudenzio, per anni, per le grottesche classicheggianti ma anche certo gusto di soluzioni sceniche; infatti Stefano nelle storie accoglieva innovazioni di Bramante ma accettandone solo il particolare, accostando arbitrariamente spazi frammentati secondo un ordine novellistico che somma e non fonde. Il gusto del teatro legato alla provvisorietà fuor d'ogni paradigma di fissazione visiva, Gaudenzio lo trova già qui (ma vi aggiungerà una mirabile sensazione di tempo continuo).

Negli ultimi anni del secolo, nella cappella del S. Sepolcro al Monte, un ignoto valsesiano aveva frescato un Concerto d'angeli tozzi e acri, di parentela spanzottiana ma di sapore più aspro; richiami a forme diffuse nella scultura lombarda v'erano patenti. Ma due coppie d'angeli oranti di diverso stile avvertono d'un soffio nuovo entrato in Piemonte. Foppa, Amadeo, Borgognone son nomi che spuntano e subito smuoiono: un respiro slargantesi nella forma, un moto d'animo risolto in ritmo di passo, annunciano quel pittore — Gaudenzio — di cui nel '700 il Lanzi dirà che « meglio che i corpi ritraeva gli animi ». Figure come espansioni d'un

desiderio di vita. Resiste un confronto, con gli angeli (oggi distrutti) del Bramantino a S. Maria delle Grazie a Milano, ma che questa volta son forse leggermente più tardi. Importante già ora, per Gaudenzio, è la scultura tra Milano, Bergamo, Como, Pavia nell'ultimo decennio del secolo, quando questa (specie a bassorilievo) godeva credito pari e non a volte più forte della pittura, con suggestione su indigeni e stranieri tale da diventar poi stimolo ad invenzioni del Dürer, sì che ad esempio molti riquadri della facciata della Certosa di Pavia sono, ante litteram (1490-1500 c.) pagine da « Grosse Passion » o da « Marienleben » scritte sul marmo. Ma di là dalla cultura la « bellezza dell'anima » sovrasta in quegli angeli: slancio pensato e già sul punto d'avvenire, moto per impulso di rispondere ad un richiamo ch'è esso stesso emanazione degli affetti dell'uomo. Le figure di Gaudenzio amano moto e sviluppo circolare (non siglabile in un generico « Parallelfaltenstil ») più impressionante avanzando nel tempo, in un generarsi inarrestabile, risolvendosi in tempo eterno non in senso ideale ma di concreta continuità dinamica. Esse si slargano attraendo: figure così dovranno presto esalare in un paesaggio o cercare altra gente che ne riaccolga e risospinga la cadenza vitale.

Prossima è la Crocifissione su tavola (Varallo, museo) dalle Grazie (fig. 3), di perfetto equilibrio formale, cromatico, emotivo. Segno e chiaroscuro stanno fra Butinone e Civerchio, ma il pallido modellato cedevole, certi accordi (ad esempio arancio e verde) su pieghe secche fratturate e frastagliate, direi maturino modi consoni allo Spanzotti dell'ultimo decennio del '400 (vedi l'Adorazione del Bambino, Torino, Museo Civico). Dipinto malinconico nel grigiazzurro di sfondo, regolato nelle elementari rispondenze di 4 note raddoppiate: un viola spento, un arancio, un azzurrino, un verde basso, ognuno replicato in zona minore e distanziata. Invoglia ad accettar l'attribuzione del Testori anche il chiuder i manti in sigle serrate che si ripeteranno al S. Monte ma allora formidabili.

Il percorso di questi anni non è lineare. La Madonna Bonomi, qualche poco posteriore al 1500, lascia perplessi sulla paternità: elementi contrastanti, inoltre, non bene si compongono. Vi si punta verso il Civerchio di cui si sa (dal Lomazzo) che del Ferrari era amico se gli donò, ma certo più tardi, disegni. Potè nascere simile dipinto in una delle soste probabili a Milano? Nel putto, Butinone e Leonardo s'urtano; la Vergine è d'un leonardismo timido ma indelebile, visto però traverso al Solario; il panneggiare ha l'origine prima nel Leonardo ancor verrocchiesco cui si legava Perugino per comune educazione quando i due, amici, intessevano una

trama che sarebbe trapassata, nutrita d'entrambi, in Fra Bartolomeo e di cui solo anni dopo Gaudenzio s'accorgerà direttamente passando a Firenze. Poichè leonardismi e peruginismi dichiarati si hanno in lui solo dal 1507 c., si può inferire che, conosciuta Firenze e l'arte del Frate e di Raffaello giovane e a Roma quella di Perugino (oltre, attentamente, quella di Pinturicchio) il ritorno in Lombardia lo spronasse ad approfondir quel Leonardo di cui s'era finora poco curato e la cui memoria gli spunterà più chiara nell'altare di S. Anna ma solo più tardi, verso il '15, gli crescerà più invadente, ricadendo poi quasi al completo, fino al ripungere passeggero dopo il 1534-35. Comunque, la Madonna Bonomi ha del Nostro, da un lato, elementi tipici: la secchezza nervosa delle mani (che in tutto Gaudenzio sono mezzo di liberazione delle incandescenze dell'anima), il muoversi del corpo ad esprimere agevolezza d'essere e svolgersi in azioni. D'altro lato presenta caratteri che non si riscontrano in Gaudenzio nè prima nè dopo.

Forse alla fine del primo quinquennio, Gaudenzio aveva ricevuto un incarico di decorazione murale al convento delle Grazie. La gravissima distruzione sacrifica la conoscenza adeguata del periodo formativo, prima d'una svolta capitale verso il 1507. Restano solo quattro frammenti. Nel « Giovane » dal capo riverso, il largo scorrer del pennello e la distensione di masse luminose ritrovano l'ampiezza di Bramante quando Bramantino era piuttosto rivolto ad un resistente grafismo di cui, fra poco, Gaudenzio risentirà in modo acuto. Ma le prepotenze prospettiche di Bramante e le sottigliezze spaziali del Suardi si spuntano su una pienezza fisica naturale tranquilla, la cui vitalità in svolgimento s'identifica nella pennellata che tratteggia carnosa, filamentata in bella pasta tra rosati, lilla e ambre pallide. Non è più dato ricostruire aspetti e soggetti ma certo — di martirio o d'altro — erano il racconto d'un avvenimento palpitante, come sorpreso nell'avverarsi improvviso, eliminando il fissarsi di gesti della vecchia pittura piemontese, da sempre però intenta a raccontar familiarmente storie, a edificazione e meraviglia, a fusione di viventi e di personaggi inventati, non salendo l'uomo al trascendente, alla storia passata, ma portando quelli fra noi. Nell'« Uomo » in berretto rosso-viola, i capelli frullano in guizzi, rapide sventano le pennellate, pur costruttive, del viso, ad una ad una rilevabili, morbide e forti. Ritratto fisico, ritratto morale: che punge dagli occhi fra tocchi sfioccanti. Al rosso violaceo della calotta le carni s'accordano rosate quasi per trasparir del sangue circolante alla superficie. Il « S. Martire » ha

taglio e fattura più rapidi, il tratteggio muove in un giro d'orbi riassunto nell'ampio evolversi sferico del capo; un'intonazione patetica invade il volto, senza eccessi, valendo di riservatezza la sua stessa sincerità. E cosa meglio riporta al narratore-poeta che il « Fraticello addormentato »? All'esile polso s'incentra la composizione di convergenti settori in cui la sintesi formale non indura nè raffredda lo stringersi inconscio delle membra. Capolavoro acuto e intenerito insieme, asciutto e morbidamente sfumato; sul capo le striature fitte s'appuntano in luce color miele.

Forse poco dopo Gaudenzio compì l'accennato viaggio in Italia centrale. È ora ch'egli manifesta fattori nuovi originati tra Firenze, l'Umbria, Roma. Là potè conoscere direttamente una civiltà di cui Macrino aveva esposto una traduzione almeno in parte di seconda mano (e comunque su fatti ormai già in sorpasso) mentre, verso il 1505 e oltre, l'adesione alla cultura tosco-umbro-romana si fa più varia e sottile. A quegli anni anche Spanzotti eseguiva per il Duca di Savoia la copia d'un originale di Raffaello, allora conservato di passaggio alla corte di Torino. Primo contraccolpo è il « Compianto » del Museo Borgogna di Vercelli, fig. 7) di cui è dimostrato il rifarsi ad un Compianto del Perugino (1495) o meglio ad uno studio preparatorio; e si è notato (Testori) come ciò avvenisse su un registro di soluzioni piemontesi, leggi spanzottiane. Del Bramantino resta decisivo il tratteggio a biacca, apprensivo sul monocromo, assumente però un bruciato cupo altamente patetico. Derivazione fedele e infedele: identica nei gesti, lontana nei volti d'una accoratezza per nulla idealizzata nè elegiaca. È un vibrar luministico nell'atmosfera torrida di quel marrone, vampante tanto da parer violetto, a creare non una malinconia estatica ritmata sul paesaggio ma il concorso dei viventi: affetti agiti per rappresentazione corale. Non è qui per Gaudenzio il primo Calvario a guisa di gruppo scolpito? Perugino gli diviene fra le mani un bel gruppo in legno: invita a pensarlo anche il colore. Prima ancor di contatti con la scultura emiliana popolare, proposti dal Testori, s'avvera la tendenza al cangiar in teatro regito dai conviventi ogni scena sacra come scena reale colta fra case e campagna, così ch'egli si trova con la grande meta della sua vita già incoccata fin d'ora. Stupendo sopraffare l'impressione d'un modello « aureo » palesandone insieme l'emozione; assorbire affettivamente un capolavoro altrui magari antitetico, comprendendone quanto consentaneo e lasciando cadere il resto, senza insidia d'intenti polemici che alla nostra mente è attraente immaginare ma inesatto e quasi offensivo per la purità d'accostamenti di Gaudenzio.

Il « Compianto » è stato disputato tra il Ferrari e il Sodoma (Viale) con ciò stesso ponendo un rapporto troppo trascurato; questione intricata per la conoscenza quasi nulla degli inizi del Sodoma. Un esame comparato potrà portar non solo e non tanto a individuar legami effettivi, possibili in ristretto tempo, ma a cogliere, a seguito d'una educazione comune, come pure di successivi incontri tosco-umbro-romani (avvenuti per i due in modi e tempi diversi) deduzioni e svolgimenti in parte analoghi, sebbene con tenuta morale divergente e cultura di diversa vitalità, dapprima modernissima nel Bazzi e più guardinga nel Nostro, ma poi con esiti sempre aggiornati in questi e rilassati infine nell'altro. Ma tenteremo l'argomento a parte.

Gli affreschi della volta della cappella di S. Margherita alle Grazie di Varallo, stanno al 1507; ma quelli delle pareti sembrano qualche poco più tardi. Il partimento del soffitto, i rabeschi, i nastri, le volute piumose con figurette d'un mito privato del suo Olimpo (Ercole, Orfeo) sfilacciate come i fogliami, tutto dice un rinnovamento. Sono echi del gusto assestato tra Roma e Siena per mano di Filippino, Pinturicchio, Perugino, mutando spirito, anni dopo, in Raffaello. Ma la traduzione raffaellesca è, nel nostro caso, successiva. E se quei motivi piacquero a Peruzzi e Sodoma ciò avvenne in Roma in momento almeno non precedente quello in cui Gaudenzio vi sostò. Ma prima d'interessar questi ultimi, tal lessico era passato in Emilia col Cesariano, di cui Lomazzo cita l'amicizia con Gaudenzio; chissà non sia avvenuto l'incontro, più che a Milano dove Cesariano fu più tardi, proprio in Emilia quando il Nostro vi conobbe la scultura tra Modena e Bologna, fatto situabile intorno al 1505 con buona tenuta temporale verso la cappella di S. Margherita. Quel decorativismo classicistico era però già noto in Lombardia da lungo, per mano di Bramante, dell'Amadeo, dei Mantegazza, su fino alla regione dei laghi. Bramante stesso lo riportò a Roma. Nè solo; lo Scotto attivo in Milano nel 1506 ma che doveva dipingere almeno dal 1490, era celebre per « rabeschi » talchè è logico pensar che Gaudenzio a quel gusto trovò l'avvio più consentaneo in casa, rimanendogliene la scioltezza pittorica, anticlassica, meglio regolata dopo il viaggio a Roma come appare dal repertorio sparso sull'ancona scolpita di Morbegno (1516).

Ma l'Italia centrale aveva tant'altro da offrirgli; conoscenze tuttavia sempre assorbite nei fatti di Lombardia, in primis Leonardo per il suggestivo chiaroscuro di cui Gaudenzio pur non condivide il turbato ardere. Forse, in Firenze egli si sentì più libero d'aderire al Vinci che non a

Milano (che lo legava alla cerchia foppesco-bramantinesca) interessandosi anche a Perugino e Della Porta, impregnati di leonardismo; e lì potè incontrar Raffaello ancor peruginesco. Il perspicace Lanzi fa anche il nome di Filippino che, preso con puntualità, parrebbe azzardato; ma guardando attentamente il Nostro dopo il 1508 e per oltre un decennio, convince che a volte il ricordo di Filippino, scemato di spiritate tensioni, agisse velato sotto altre parvenze, decifrandosi difficoltoso così com'è difficoltosa ma bene appuntata la lettura di reminiscenze del Frate avanzata dal Longhi (da spingere, direi, fino alla Madonna della Carrara di Bergamo, verso il 1525). A Varallo, dunque, mentre i tondi della volta citata stringono Bramantino e Perugino, alle pareti la « Disputa al tempio » (fig. 9) accorda l'Umbria al Vinci, da questi traendo soprattutto lo sventagliar di mani adunche; ma l'impianto è da Bramante architetto e pittore quadraturista, che trapassato a Roma faciliterà al Sanzio l'invenzione dell'architettura nella Scuola d'Atene che par sottostare come suggestione alla Disputa. Legame diretto? È un « nodo » non ancora rescisso (nè val qui la soluzione di Alessandro) non solo per la « cavata » architettonica ma per l'impianto a boccascena tipo « Scuola » e il nuovo « ordine » d'azioni rilanciate con una ritmica e ricondotte a un centro, da Gaudenzio non più ripetuti. Se il punto è qui, chiarisce anche la questione Sodoma (che era alle « Stanze » poco prima) ripungente nel ciclo d'affreschi finiti nel 1513. La Presentazione al tempio ha più dolce ritmo, senza impuntature di gesti o di psicologie, con più lenti viluppi. Il giovane accolito par fratello maggiore di creature del Luini e se, più avanti, vi saranno casi di trasmissione da Luini a Gaudenzio, ora è meglio invertire i termini. Ma v'è di più: il Simeone s'imparenta con figure piemontesi di vecchi che dal 1500 circa, da Ivrea a Casale a Vercelli, divengono quasi formula, dal medio Spanzotti trapassando a Defendente, spegnendo lentamente un'origine da rintracciar nella grafica del Dürer. I due affreschi, così, divergenti nelle soluzioni pur nel comune linguaggio, pongono nuove svolte superanti la fase puntualizzata al 1508-1509 (contratto e pagamento) delle quattro storie di S. Anna e Gioachino (Torino, Galleria Sabauda) da un'ancona dipinta (giustamente individua la Brizio) per la confraternita di S. Anna di Vercelli. S'immagina l'effetto generale dal ricorrer dei rossi cotti, velati da fumosità in bilico fra trasparenze e appannamenti. Il volto del Padre Eterno è affine a quello del Sacerdote nello « Sposalizio » di Martino e v'è parentela anche di luminismo, qui più fluido, là più secco e vitreo. Dürer è la fonte iconografica,

Bramantino la stilistica d'entrambi. Nella Cacciata di Gioachino luci filate ma pastose s'incorporano alla forma; arricciolature metalliche al primo sguardo si palesano come stria di luce rabbrividita succosa. Insistenti i richiami a Spanzotti, anche per rari accostamenti timbrici, in Martino solo più duri e cupi; ori e aranciati hanno valori prossimi ma Martino indugia su ori bruniti, quasi « pedale » al dipinto e Gaudenzio li scioglie nel colore; Martino insiste su tinte di quarzo e Gaudenzio passa agli ulivigni, rosa-bianchi, viola-bianchi. Spanzotti abitò a Vercelli nel 1490-96, certo lasciandovi opere e Gaudenzio le ammirò al giungervi; Martino d'altronde invecchiava indirizzando la sua viva curiosità verso nuovi esiti lombardi; da questa rete d'incontri si stabilisce un'aria di famiglia, palese in affini sentimenti oltre ad accordi di particolari, proponendo un reciproco impressionarsi. Ma quante novità diceva il Ferrari nelle tinte fiorenti di vesti e nelle case, d'un calore brunito, dell'Incontro alla porta aurea (fig. 8), o creando risonanze con le persone nel paesaggio della Vergine con S. Anna, carico dell'ora e della stagione ritrovando, attraverso Spanzotti, radici note nella psicologia insieme calma e risentita, nella pulitezza casalinga, nella fisicità fresca o sciupata (S. Anna è risecchita fin nei gialli-paglia) a volte presagio di quel che farà, ma drammatico e crudo, un altro valsesiano e solo nel '600, il Tanzio.

Di ugual timbro, con equilibrio perfetto, gioiello del decennio, sta l'Annunciazione già Layard (Londra, Gall. Naz.): nitida, felice metrica che non risponde a « misura » metafisica ma a tranquillità di situazioni reali, a lindura spirituale d'aggraziate figure: affabili, specie la Vergine sulla sediola eloquente nel far stanza più d'una circostanziata ambientazione; incontro in casa rustica, dagli arredi fatti sul luogo ricordando magari cose belle viste in viaggio; qualche tinta acuta è grido breve in aria tersa. Il Testori bene propone di vedervi la cimasa del polittico suddetto.

La pala della Collegiata d'Arona — in un ordine più complesso — è del 1511. Alla Natività centrale Perugino ha dato spunto ma non c'è estasi bensì mitezza familiare su cui cadono luminismi di pagliettature d'oro. L'angelo maggiore, di un leonardismo addolcito che può piacere al Luini, s'accorda anche a quanto si vien facendo nella cerchia vercellese. Un sentimento sovracuto punge la mano sulle corde della viola, e così quella schioccante di Giuseppe. Il Bimbo svanisce Leonardo in un piccolo pensiero intento e l'angelo che lo regge medita sotto l'ombra della chioma come in un Lotto ma senza sbattimenti inquieti. Tutto il gruppo vibra di sterzi; sul sacco bianco s'annidano ombre viola. Due tocchi

rossi suggellano e rialzano l'armonia sommessa. I cieli umbri struggenti diventano cielo di Valsesia non stemperante le cose, anzi atto a raccoglierle a sera quando gli uomini si stringono, più netti sull'orizzonte. Alberi bui e un angolo di casa: scena domestica sull'aia, all'imbrunire. Le coppie laterali di Santi, con ricordi di Foppa, assumono nei Cavalieri una libertà d'aggiramento, un'eleganza da precorrer il Lotto, non dimenticando Ferrara. Caterina e Barbara rilassano Perugino in enormi sbocci, solo le mani vibrano come fiamma. I Santi Ambrogio e Pietro martire con la donatrice fan gruppo non ammassato ma stretto per sovrabbondanza di vita. La gente di Gaudenzio si sostiene nell'affollarsi cordiale, così forte del proprio fiducioso compartecipare da sentir di rado desiderio d'alleviarsi nel paesaggio. La predella è di resa lingueggiante, rotta nel colore, concitata nelle mani e nelle situazioni, così da far del Cristo e apostoli un momento psicologico conturbato come un'Ultima Cena.

Prossimi, verso il '12, sono i due pannelli con Angeli adoranti — base di pala perduta (Novara, museo) —; complicati i panneggi, moltiplicate le occellature senza requie, fiorente la plasticità, lirica la veemenza del volo posante; esulta il colore staccato, lucente, di lacche rosse, smeraldi, turchesi, gialli cromo: forse uno dei momenti di più compenetrato incontro tra esiti leonardeschi e delle cerchie fiorentine di Filippino e del Frate. La predella della coll. Weitzner (New York) con Cristo e apostoli è più misurata di quella d'Arona, spettrale nel monocromo giallo (impreziosito da ori tratteggiati), uno dei primi esempi in Piemonte di lume a fini di deformazione fantastica. La qualità è assai alta ma fanno restare perplessi la affinità con Gerolamo Giovenone e il gusto di fratture più del solito secche, di scheggiature più abrupte, lignee, le teste appuntite, gli spanzottismi anatomici più forti. Importante anche per lo sviluppo di monocromi in predelle, in Piemonte vivo dunque già ora; infatti del '13 è la predella in verde e oro di Defendente a Cuneo.

Si giunge al primo superstite ciclo completo d'affreschi alle Grazie di Varallo, 1513. La stesura d'insieme è arcaica: vangelo ad uso del popolo, a pagine affiancate su unico grande velario. L'Annunciazione (fig. 10) ricollega impianto e ornatismi al Bergognone tardo, raccogliendone anche l'intimismo ma solennizzato dalle lucide architetture; l'angelo è dipinto con grassezza di materia e peso di carne da far pensare al Sodoma di cui c'è anche la passionalità; le ali sfioccano iridescenze ma con una verità naturale che ne fa un « oggetto » come il candeliere sul gradino e il cestello sotto al pregadio. Cose usuali, porta aperta su un tratto di paese

sperde nella riunione domestica. Si svela intanto un aspetto nuovo nel venarsi di fasce chiare e scure sugli stipiti in controluce; e sul sedile a destra il primo uomo di dorso stampa il profilo d'ombra sul volto chiaro del compagno: preludio a quel servo affrescato a Vercelli cui darà spinta risolutiva il Romanino.

La Lavanda dei piedi (fig. 16) precisa il distacco tra Martino e Gaudenzio nel guardar a Bramante: quello con gusto incisorio che non per nulla del Bramante segue la trasposizione offerta dal Prevedari, in ogni caso aderendo al momento bramantesco realizzato a Pavia dall'Amadeo; questo risolvendo le membrature in « cavata » possente d'archi, aggiungendo fantasie nordiche di prospettive trasverse. Il Cristo genuflesso fra vasti lini precede Cristi rustici del Moretto; l'apostolo a fil di cornice è per ora restìo solo a torcersi in spirale; e si sorvola su episodi come il profilo così « nazareno » del Cristo o il capo d'un apostolo profilato, ridotto a spellato cranio.

Il Getsemani (fig. 17) è genericamente padovano-veneziano ma a parte rigori di sigle e fierezze di scorti si muta in luce fantastica non d'alba, meriggio o sera, ma nata da vesti bianche. Il pensiero corre ad Altobello, più visionario. Per entrambi è avanzabile un impulso danubiano nel senso d'apparizione boreale; ma qui tutto si placa nel colloquio tra uomo e angelo e nei dormienti si torna a clausole arcaiche, quasi da Giambellino. L'angoscia di sangue si traspone in mestizia.

Invece la Cattura (fig. 48) è notturno impressionante, monocromo di grigi e sabbie, rivoli biancastri, strie bruciate; spazio irreale creato da stridori su prospettive surreali. La luce livida costruisce fortemente, specie sulle mani. Il sottinsù, fantastico senza brutalità, del riverso, si rinforza nell'elmo a rilievo vero, in stucco. La scena, visionaria questa volta, incandescente, ben può aver tratto avvio dai sortilegi notturali di Altdorfer con valore di evocazione. Ma la luce, apprendendosi alle forme, le stabilizza e oggettiva e gli aspetti risospingono al racconto reale. Scatenarsi di lampi su statue.

In Cristo ed Erode (fig. 18) solo il baldacchino e il pianellato illudono d'uno spazio negato dal fondo arazzistico: irrealtà su cui stagliano figure, bruciano mani ambigue sotto foglie lameggiate che la luce forbisce. L'uomo al centro, fratello del mago moro, ruota in una « furia » serpentinata e non conclusa, fiamma che si libera: e siamo al 1513 quando fra Toscana e Roma v'era ancor solo Michelangelo a elaborarla, sul punto d'esser seguito dai primi manieristi. Ma quella furia nel Nostro è « natura »

non simbolo e forma ideale. Nel Cristo e Pilato il motivo archeologico del Laocoonte è ripreso « a memoria » dal gruppo ellenistico scoperto nel 1506 ma i nudi sulle colonne a fianco scendono dagli affreschi del Bramante, già alla casa Fontana-Silvestri di Milano (Museo del Castello). Fra le figure coesistono stilismi eleganti e squarci crudi, come nel giovane calvo. Regge l'impianto la diagonale padovana riveduta attraverso la pittura tedesca; il soldato di dorso porta innanzi tutto il gruppo, con forzatura teatrale ed effetto non prospettico-visivo ma plastico-tattile, mentre l'intrico di gambe a strie policrome crea un « capriccio » falsamente spaziale. La contigua Flagellazione (fig. 39) calca sull'illusionismo del pianellato, ripreso dalla fuga di colonne, sgetti di vele e innesti di sbarre. Alla prima colonna, girano, lenti per contrasto sull'accelerazione ambientale, i corpi densi: il Cristo di sentimento, perfino di tipo del Sodoma, il vecchio ispido stracciato, di membra rapprese, il giovane teso ma di muscoli pigri: le colonne stesse sembran di carne. Pilato attrae in punta di piramide tutto lo scorcio. Cos'è rimasto dell'Umbria? Certa tensione di cielo. Tanto che si finisce vicini, piuttosto, ad una pittura austriaca del primo decennio. Nel Pilato che si lava le mani (fig. 46) i personaggi-attori subordinano ogni posa all'effetto sullo spettatore, con gesti recitati lungo un arco dal soldato spavaldo — Pippo Spano di settentrione — al seduto avviluppato nel proprio pensiero (della cui genealogia düreriana diremo a parte).

La Salita al Calvario, non tutta felice, trattiene per lo spartimento con le Croci e il gruppo della Vergine respinta dal turchesco; la Madonna è la prima elaborazione d'un tipo (primi risentimenti dal Lotto?) che giungerà fino alla Pietà Crespi mentre il centurione a cavallo ha paralleli con Altobello. Tre barbuti tetri paiono stralciati dalla Pala Contini di Martino, liberandone Gaudenzio le forme dal dürerismo secco di tratto e costume. La Preparazione della Croce è inconsueta; fra qualche squilibrio, dati nuovi sono un ladrone triste (il « Giovane » del Convento delle Grazie ma impastatosi di pena), la donna col cappello intrecciato, indifferente, lo scudiero moro. Il cavaliere pensoso in cappa striata è primo esemplare d'una nuova cavalleria, apertura verso « ritratti » del S. Monte. Il « Compianto » dà più che altro una ripresa di temi. Nella Discesa al (figura 45) Limbo il luminismo equivale a un notturno anche se sorgente fantastica ne è il Cristo, fascio d'incrinature abbaglianti. Diavoli ingenui richiamano la semplicità del Jacquerio. Se c'è un attacco ai visionari tedeschi attraverso l'Altdorfer, le cui suggestioni in Italia si registrano proprio

da questi anni, l'iconografia è düreriana, in relazione alla Grosse Passion del 1510.

La Risurrezione (fig. 19) s'incentra nel gran sbatter bianco del sudario, fresco come il moto, appena articolato ma scorrente, dei soldati di scorcio (da far invidia al Cambiaso del 1560) esternanti un impulso alluso come lo è lo scorcio non stereometrico del sarcofago. Bellissimo finale con coro, il Calvario (fig. 34), ma non ancor unitario come saprà Gaudenzio poi: ancor la scena che i tedeschi chiamavano « mit Gedräng », dall'urgere accavallato. Gli ignudi dominano nel chiarore; gli angeli dietro, serpentini, son vivi come quelli del Museo di Novara; sotto, occorre rintracciare singolarmente ottimi episodi: miniera per il più tardo Gandenzio. Ecco il primo svenimento della Vergine, già palpitante sotto il segno arricciolato, splendida attrice fra donne avvenenti; al centro il canino raccolto per strada e gettato nel tumulto; a destra madri dolci coi putti stretti: visione tolta alla Madonna del Granduca del Sanzio nei modi in cui poteva farlo anche Luini; più su, cavalli dagli occhi incolpevoli e frementi, una dozzina di teste riverse con ricordi tra Perugino e Sodoma, tra poco destinati a cadere dalla cultura gaudenziana; e la città fantastica e reale, d'una realtà del ricordo.

Non molto discosto nel tempo è il quadretto della Crocifissione del Museo Borgogna di Vercelli, lirica innanzitutto nel colore, acerbo di contrasti, in accesa partecipazione al tono elegiaco delle figure. Gracili i contorni, gli scarti di vesti, le espressioni di tristezza, ma lo slancio ritmico, i vorticati voli degli angeli, esaltano il pathos comunicato agli alberelli punteggiati, al cielo crudo.

Più matura di qualche anno, la Crocifissione della coll. Parisi (Biella) lirica ma non più esaltata in natura; piccola folla fluida, di sensibilità rinascimentale non per aderenza a formule esemplari ma per nuova agevolezza del vivere umano. Tutti stringe la vampa calda del colore, richiamo di sangue avventante all'epidermide. Barbagli d'oro risplendono ancora, o si polverizzano.

Non si può con ugual calore parlare del polittico in S. Gaudenzio di Novara (1514-15) — precedente la tavola Parisi — ove compaiono forme nuove non tutte risolte. La tavola centrale inferiore è un proscenio cui gli angeli alzano il sipario. Il colore rotto, squilla o assume a contrasto preziosi toni o cangianti ricercati. Il secondo santo da sinistra è tipo apparente verso il 1515, caro al pittore per un quinquennio circa, d'un leonardismo effuso, ma senza ambiguità. Ancora colpi di rosso fanno

da chiave alla cromia, ma incupiti; compaiono sontuosi ori vecchi. Il giovane in berretta rossa pare un altro riporto dal Lotto, con un sospetto d'impressione raffaellesca. Più nuovi i laterali: S. Pietro in giallo svela propensioni cromatiche e flessioni di rapporti preparanti il bel S. Pietro della Sabauda di Torino; S. Giovanni gli si spegne accanto in granata-violetto; S. Paolo stende rossi lacca e un verde ramarro, tagliati dal gelo della spada, non dico in rapporto ma in primo parallelo col bresciano Moretto. L'Adorazione del Bambino, nel second'ordine, rinforza quella d'Arona senza risultati nuovi. Originale l'Annunciazione con l'angelo irrigidito e ammaccato (per impressioni ancor da indagare) e la Vergine dello scenario. L'Annunciata affrescata nella chiesa di Loreto (Varallo) ne sarà una ripresa più espanza. La predella è la cosa più ardita del pittore finora: storie di S. Gaudenzio in marrone e biacca (figg. 49-50). Processione scandita dalle colonnette o dal puro e semplice appiombo delle persone; il tratto a biacca s'accorpa con la massa sottostante, anzi è esso stesso massa, segno costruttivo e insieme caratterizzante, toccando nei malati il mostruoso e il grottesco. La misura compositiva fa controparte all'effetto notturnale, a momenti macabro, apprensivo come materia viscosa. Qualche spunto dal Lotto si ravvisa (Brizio) ma emergono dati anche dalla pittura danubiana con le sue atmosfere roventi dove le figure si consumano. Ma Gaudenzio sempre personale, sorretto dal disegno bramantinesco, condensa il lume ridando pienezza alle larve danubiane. In ogni caso, a queste fantasie miste di rapimento e di sensuosa — se non ancor sensuale — materia, si rifarà il '600 piemontese e lombardo.

Fusione cromatica si scorge nelle Stigmate di S. Francesco (Varallo, Museo) verso il 1515; l'arcaico schema non impedisce un nuovo rapporto figura-natura; unica remora all'apprezzamento sono infelici restauri. Fra il '16 e il '18 c. sta la « Madonna col Figlio » di Brera, uno dei momenti di più scoperto leonardismo ma anche qui il mezzo vinciano sottile come il pensiero si libera in sensitivo respiro del corpo, emanazione di quiete. Ori accaldati e soffocati; grigiazzurri, violetti, neri in tenuità di ragnatele impigliate di riflessi. Lo « sfumato » armonizza con una cromia di venatura veneta. Il S. Pietro con donatore (Torino, Gall. Sabauda), oggi isolato, impone morbidezza silenziosa di masse quasi tonali: rossi su rossi, una gamma di verdi, un giallo aranciato, neri. Momenti affini a queste due opere tornano nel Polittico di S. Gaudenzio di Varallo purtroppo mal ricomposto. Il modellato è sfumato, i colori spengono a vicenda le peculiarità timbriche. Nei laterali si ripensa ad accordi non lontani dal

Moretto ma per tutta la pala circola un venetismo filtrato attraverso Brescia e Bergamo, arrestandosi in forme appassionate, specie nella Pietà in alto, brano del miglior Gaudenzio, troppo trascurato dalla critica.

Prossima nel tempo ma più matura ritengo la lunetta deliziosa col Presepio, all'esterno della chiesa di Loreto in Roccapietra, occlusa da figure come statue in grotta; la luce brilla serica su rari cangianti; splendida preparazione al Presepio scolpito poco dopo al S. Monte, con presagi della Natività di Sarasota e senza distar molto, credo, dagli angeli dipinti all'interno della stessa chiesa con clausole preparanti gli angeli turbinosi del S. Monte. Al termine del secondo decennio sta l'Adorazione del bambino con un cardinale (Sarasota, Museo Ringling) perfetta nell'accordo figura-paesaggio. Quale più aperto spanzottismo nello spirito, del S. Giuseppe (perfino nel gesto) che di Martino ha dolcezza e umiltà? Il cardinale, uno dei primi ritratti « ufficiali » del pittore (fig. 20), anticipa la dignità del Moroni ma più affabile, livellato alla pace della Sacra Famiglia. Nella conca di largo ritmo vibra fuori asse, con tanto più spicco, il gruppo dei bimbi, circolandovi un'energia infrenabile e ridente: incontro del pittore, risolvente i problemi in amabile inserto nella realtà, con l'infanzia lieta senza problemi. Il paese è raro canto di natura del Ferrari maturo e il duetto d'angeli sul cartiglio — clausola musicale — impunta lassù una variazione al tema.

Ma si è giunti alle soglie del terzo decennio. Già poco dopo il 1517 il Nostro era incaricato dai nuovi fabbriceri del Monte, d'avviare la sistemazione d'una vasta impresa d'architettura, pittura, scultura presentando Storie della Redenzione attraverso la Passione, antefatti, esiti: implicando non revisione completa ma rielaborazione del piano proposto — 1493-99 — dal francescano Padre Gaimi che aveva, già col concorso di Gaudenzio, dato luogo ad alcune cappelle nel sito d'un romitorio sul Monte, secondo un iniziale intento di rappresentazione cielica. Morto il Gaimi s'era proseguito a rilento, forse con successivo intervento del Nostro, non più precisabile oggi e, probabilmente, all'aprirsi del '500, del giovane Sodoma (secondo la proposta della Griseri) allievo di Spanzotti e da poco indipendente. Era spinta al desiderio — non sappiamo esattamente in quali termini balenato — dei fabbriceri, la presenza in Valsesia d'un Gaudenzio ormai celebre. L'impianto più grandioso fu probabilmente maturato assieme, intonandosi ai nuovi intenti di esaltazione religiosa in termini d'affettiva compartecipazione popolare e agli intenti personali del maestro attratto da una recitazione pittorica e plastica, a tappe, come

d'avvenimenti riscontrabili nella storia di ogni giorno in ogni valle. Ad ammirare la popolazione tutta, a vedersi trasposta in luogo e tempo fantastici e reali. Nobili, popolani, soldati, dolci donne e bimbi, cavalli sensibili come uomini, sfilano nella Cappella del Calvario (figg. 21-25; 55-57) nè solo valsesiani chè sfarzosi armigeri, scudieri, vessilliferi delle milizie straniere scese in Piemonte a porta abbagli di cortei, protervia e scempi sono accolti, tutti ugualmente umani. Essi d'altronde potevano recitar la parte di persecutori e la loro presenza caricarsi forse d'un'intenzione d'accusa; ma nel dipingere Gaudenzio diede a tutti sostanza espansa, luminosa.

Nuovissima è la soluzione al concorrer delle due arti; la plastica accentra la dinamica dell'azione (Brizio); con evidenza di personaggi veri Cristo, ladroni, soldati incombono nella gravezza della scultura popolaresca, caratterizzata fino agli estremi opposti di abbandono sentimentale e pungenza grottesca. Il gruppo statuario, occupando materialmente lo spazio, invita al trasporsi dei riguardanti in un ambito tra invenzione e realtà: come nella leggenda che per la fede popolare e l'illusione della poesia, diventa unica realtà, conformandosi il sogno su toni e contorni di cose concrete. La folla dipinta sulla parete a ferro di cavallo assiste all'azione delle statue, il limite infranto fra le due correnti lo è pure fra spettatore e palcoscenico, ch'egli costeggia avverando nel tempo reale il percorso in terra di leggenda. I cavalloni dipinti, portatori d'enormi ventagli scintillanti, valicano la parete gettandosi sulle statue: quello bianco scolpito sotto il Cristo è punto focale all'enorme valanga scalpitante. Il turbinar di forme, dal centro, digrada per onde visive, finchè le ultime piume sventagliate si colorano del cielo. Digradano anche i sentimenti: agli acri soldati scolpiti fa ultimo argine il dolore delle Pie e di Giovanni, ma già dietro ad essi le madri stringono i bimbi trapassando dalla pietà al timore impreciso, in rapporto alle loro creature, riparando in calda fisicità un figlio che non abbia a patire quanto quell'altro crocifisso.

Corazze cinquecentesche s'avvicendano a costumi orientali; carni rosa chiare a volti cotti o di terre scure, sotto irreali palmizi d'acconciature spruzzate. Indimenticabili: il capitano in veste e cappa bianche, coperto di piume bianche, su bianco destriero; i giovani su cavalli morelli e bigi, di cui uno in costume striato come soltanto Lotto fa a quei giorni; lo scudiero inquartato di bianco e verde, blasone vivente ma d'esuberanza fisica accesa, pur senza brutalità. Le lance sono selva intrecciata: moto multiforme della vita che coinvolge tutti i destini. Sbandierate di colori festanti trasmettono luce e ritmo, offrendo e ricevendo. Lontane le sim-

patie di giovinezza; al più spuntan moduli dal Sanzio, e quanto trasformati! Stupende le donne, bimbe, giovani, anziane, aureolate dai cercini, nimbi di santità domestica, in perduto sguardo; o avvolte, contro un cavallo bianco, dal velo abbagliante che ondula sul volto rossigno: ricordando Dürer come lo ricordava, agli stessi giorni, Pontormo al Galluzzo, cogliendo del tedesco un dramma morale mentre Gaudenzio lo trasforma in lieto colore. Una donna par di Lotto, così velata da una rete d'ombre, un'altra stringe due bimbi nell'unità imperturbata di sigla, sorgente di luce senza mutamenti. La madre col piccolo in spalla nasce da Raffaello e il rifarvisi candido rende più acuto il travisamento dal modello di materia quasi astratta nella volumetria, che Gaudenzio intenerisce con riflessi sotto la epidermide: una guazza. Il viso di un'altra è globo diafano con ombre soffiate. Ricordiamo di nuovo il Lanzi: Gaudenzio « meglio ancora che i corpi ritraeva gli animi » e aggiungiamo che degli animi, oltre le passioni, coglieva i trasalimenti. Su un lato della parete, ecco i committenti, ritratti paragonabili più che ad esemplari bergamasco-bresciani, al ritrattismo svizzero-settentrionale col Manuel Deutsch mentre richiami a grandiosità (non a forme) dell'Holbein sono a vantaggio della spontanea vita del Nostro: a quella data Holbein già fortissimo, ritrae in impianti più arcaici. Più sopra appare una veduta di cappella in parte porticata dove è giusto vedere (Testori) uno stralcio di quel che agli occhi del Ferrari poteva essere il S. Monte realizzato, ed è anche uno splendido paesaggio; ma la veduta conferma la dimostrazione della Brizio sull'originario impianto già assai avanzato, sia pure con lacune intermedie, al 1514. Sulle figure dipinte o scolpite del Calvario incombe infine un cielo di nubi a blocchi calcinosi neganti atmosfera; tra gli squarci piombano angeli disperati, risucchiati in gorghi di panneggi o in gesto di pena dilatata sotto le irridazioni delle ali; altri scorciano brutalmente, meteore allo sfacelo.

Riprendiamo la trafila delle tavole. Nella Madonna e sei Santi (Vercelli, Museo Borgogna) amabile Sacra Conversazione, sotto baldacchino arretrante da sipario, si preannunciano posteriori soluzioni vercellesi ma invece che le luminosità stese e freddine che v'incontreremo, c'è ancora un'intensità di pathos; i gesti creano improvvise ma brevi e acute concordanze e divergenze cui risponde l'accordo di tinte in unico accendersi, in atmosfera fiammante. Oltrepassa il '25 lo Sposalizio di S. Caterina (Novara, Duomo) libero nell'asimmetria, sotto il paesaggio che riempie denso di colore il poco vuoto, ricco tonalmente come le figure. La Ma-

donna è via aperta agli affreschi di Vercelli. Il registro cromatico soffoca barbagli o svaria sontuosi cangianti: il Vescovo declina ori su miele contro il piviale verde-frusciante, sotto il colletto nero. In S. Caterina una marea di verdi si altera in rosa, aranci, salmonati. Anche più appassionata ma più soffusa la Pietà della predella; elementi lotteschi sono alla base, più che per desunzione puntuale per concentrazione affettiva e per l'errare sul volto di Cristo d'una esagitazione non ostante l'apparente calma, per l'intridersi del lume sfumando il modellato, per i rosa fiorenti.

Col 1528 Gaudenzio dopo aver ancora affrescato la cappella del viaggio dei Magi al S. Monte (con ottimi squarci ma costituenti una ripresa meno audace e vibrante di partiti del Calvario) lasciava Varallo per Vercelli, città d'importanza capitale fra i fatti della formazione e che ora lo mette all'opera in un complesso stupendo quanto il Calvario di Varallo ma che nella pittura padana conta anche di più. Il Gaudenzio degli affreschi di S. Cristoforo, al 1530, tiene testa ai migliori padani; solo il Lotto lo supera per sottigliezze psicologiche e sfumature rare di sentimenti; a Venezia solo Tiziano crea ritratti più penetranti e superbi. Il primo incarico (a parte i « teloni » ancora inediti che studierà il Testori) fu però una tavola: la Madonna degli aranci per l'altar maggiore. Bloccatura senza interstizi: « horror vacui » purchè non si dia al termine il senso tipico nell'arte nordica, di paura del vuoto visto non come idealmente misurabile o serenamente abitabile ma come mistero e pericolo da negare con l'unica realtà del corpo vivo. Non c'è paura dello spazio, o della vita, nel Nostro; la sua conglomerazione è senso di sufficienza che, schiva di ossessioni e morbosità, si fa il suo mondo limitato ma confidenziale, tutto esperito, tutto amato. Anche per questo, più tardi, qualche infiltrazione intellettualistica e mezzi estranei a quella sufficienza del cuore gli porteranno qualche conflitto non tutto soluto. Il donatore è relegato a margine, con umiltà medievale ma non meno partecipante. S'è parlato per la pala (ove qualche appesantimento rivela aiuti) d'influenze correggesche da altri negate. Mi sembrano da riammettere come orientamento verso una forma più fusa sotto mobili trapassi, nonchè nella struttura con l'enorme massa vegetale consistente su cui le membra dei putti, inzuppate di luce e ombra, affondano in decorativismi riccamente orchestrati. Tracce correggesche son anche in certi tipi; negarle sarebbe come negar inclinazioni leonardesche precedenti o, nella pala stessa, un nuovo ricordo abilmente risolto da Raffaello, nel gruppo centrale. Gaudenzio piega a sè anche Correggio; estenuazioni, sentimenti

vagheggiati morbidamente, voli spaziali, quintessenze cromatiche non sono per lui; gli basta trarne impulso al fresco adeguarsi vitale dell'uomo e della fronda pur dove non esista paese nè cielo e raggiunger maggior sapienza compositiva senza perdere istintiva agevolezza.

Poi, i due cicli d'affreschi: Storie della Maddalena, tra il 1529 e il 1530; Storie della Vergine tra il 1531 e il 1532. Innanzitutto è ardita — pur parendo arcaica — la libera concezione di complesso; scene appena affiancate, inframezzandosi anche di figure fuor d'ogni inquadratura. Anche qui fatti quotidiani senza circoscrizioni ideali. Iniziamo dal ciclo della Santa. In alto a sinistra, « Cristo predica » in stanza gremita (fig. 62): primo episodio della vita evangelica della peccatrice, il giorno dell'incantata rivelazione. L'architettura argenteo-bruna mette una gran pace; i costumi creano accostamenti degni della più grande civiltà coloristica, da non invidiar la Venezia di Tiziano per efficacia e imponenza, nè la più tarda Venezia del Veronese per limpidezza e rarità d'accordi. Prima fra le donne, Maddalena opulenta, impregnata dalle parole di quel bel Cristo isolato lassù. Accanto, la seconda storia della bella donna corsa a sparger profumi e capelli ai piedi del Cristo; delle figure in gran parte distrutte rimane qualche testa, rimane Maddalena protesa, resta soprattutto quel ritratto ch'è uno dei fatti più alti di Gaudenzio (ispirato dal Romanino del « Convito » in S. Giovanni Evangelista di Brescia): il servo (fig. 60) col piatto — natura morta da consegnar intatta al '600 — sotto il viso penombrato e ribattuto dalla cornice calcinata d'una finestra. Le due finte finestre, invenzione geniale, sopperiscono all'insufficienza di spazio, inserendo le scene ulteriori: le donne al sepolcro e il Noli me tangere: schizzi imbevuti di fede e affetto in natura primordiale; le donne al sepolcro stillano luce appena condensata liberando un ritmo elegiaco; il tratteggio è ancor erede della filatura costruttiva bramantinesca. Del Noli me tangere resta minima parte: rimpianto acuto per chi pensa che avrebbe grandeggiato nel « musée imaginaire » con le redazioni dell'Angelico, di Correggio e Holbein.

Lo Sbarco a Marsiglia presenta episodi simultanei nel partimento a spiazzi, fra il risospingersi di ritmi larghi in primo piano, abbreviati negli altri. Una franca geometria naturale ritaglia le figure in assonanze di triangolazioni. Ordito che regge anche lume e colore: radure di gialli assolati, nerazzurri, verdi erba accosti a rossi argillosi, bianchi a violetti, grigiargenti a marroni caldi, fino ai rossobruni che nelle figure più piccole fanno contrappunto. Perlacei chiari e scuri, nocciola e terre spianano

architetture e riflessano acque. Castità formale in taglio occasionale, per un passaggio d'attori risospinti oltre, con misura però così tersa da dare al « momento » una sua assolutezza, pur senza eternare ciò ch'è transitorio. A Vercelli i bianchi son più freddi e concreti che a Varallo; pulsano brividi, come colpi d'ala o mordenti penetrazioni, in vita mobile su fronti, guance, labbra. Anche qui c'è da ripensar a Correggio. Nelle figurine di fondo son schizzate capigliature come colate informi, e macchiati i volti con senso moderno di bozzetto.

Nella « Maddalena portata al cielo » (fig. 26) affiorano bruni e bruciati dal paesaggio attorno alla donna sorretta da un angelo ch'è un solo sorriso di forme e un avvitarsi vorticoso; in anfratti, le storie minori baluginanti e spettrali, della penitenza e morte, con figurette come schermi fantasmici. Gaudenzio che si abbandona di rado alla natura qui l'esalta in poesia di riflessi dell'anima. Completa il ciclo la Crocifissione, la più bella del maestro; le croci altissime attraggono in gorgo più rapido la folla, i volti riversi dei ladroni sanno trapassi di tortura ma anche la disperazione si vela d'umanità. Angeli tutti riflessi volano come orbi di mondi rotanti sul fondo buio. Sotto, una parata di figure quasi orifiamme tra piume, giachi ferrei, giustacuori striati, di effetti preimpressionistici; teste di cavalli interrogano stupite: fra le cose più conturbanti. Il Lomazzo lodava i cavalli di Gaudenzio paragonandoli a quelli di Leonardo e Raffaello; e poichè se ne intendeva bene di indirizzi strettamente formali mentre Gaudenzio non riponeva la bellezza in canoni di forma, la sua citazione doveva puntare appunto sull'istintività elementare degli animali gaudenziani. Le Marie nell'abbraccio sono statue sotto tinte delicate; la purezza del Ferrari non gl'impedisce di sentir così vivo fisicamente il dolore da renderne il dramma riflesso sui corpi: il viso della Vergine è plasticato premendo su carni tiepide, modulando appena palpabili risalite e affondamenti; dove la pressione cede un'ombra s'insinua e non imbruna ma appena accentua il rosato fra pallori di morte e aliti freddi. Il pittore spia quel volto: palpebre gonfie, nari in attesa d'un fremito, labbra esangui fino a sperdersi. Presentimento d'orrore in fondo alla bellezza, strazio cui il più tragico '600 piemontese-lombardo si rifarà come a punto inuguagliato, portando al torbido quel che il Nostro trattenne con incredibile misura. Nei soldati che giocano ai dadi il ritrattismo è fra i più impressionanti del tempo: scorci non brutali ma di oggettività tanto più incontrastabile, evidenza di caratteri, fusione d'intattezza corporea e di potenza espressiva del costume come elemento integrante della persona.

L'affresco della cupola al Santuario di Saronno (fig. 32) fu allogato nel 1534; stando a vecchi scrittori, Gaudenzio cancellò una prima redazione (o parte) per scontentezza. Vero o no, il maestro meditò assai; da un disegno (collez. grafica di Stato, Monaco) risulta ch'egli pensò dapprima una partitura a spicchi, poi mutata nella distribuzione continua, di tutt'altra dinamica. All'idea stessa è base l'impulso correggesco ma il Ferrari ne elude le implicazioni d'atmosfera e la tensione spaziale (A. Venturi). Concezione e fattura son prossimi a Vercelli, pur dopo un quinquennio. Ancora perlacei freddi, bei verdi-limoncino, rosa asciutti, nitidi accordi bianchi e marroni o bianchi e neri, carni respiranti come a S. Cristoforo; tuttavia, in quello stuolo subentrano accenti insoliti, moti più nervosi, volti più sensitivi, riportando alle tavole del Duomo di Como del 1535-36 in cui il rapporto con Vercelli presenta fratture. A Saronno la trama inestricabile è percorsa da spezzature improvvise accanto ai più floridi riposi di curve e ai lenti rilanci; serpeggiamenti sterzati o indugi involuti cooperano con acerbi slittamenti e finzioni del colore, accosti alle intatte dilatazioni d'un bianco o d'un rosa. Mani musicanti risuonano come nervi toccati di cetra; sui visi — quanti, senza mai fine — placidi come lune o bruciati da pupille febbrili, passano aliti di velature, e in alcuni dilaga sensualità nascosta, perfino con qualche lustro a smungerli, come in figure del tempo giovanile che richiamavano al Bazzi. C'è in Gaudenzio una crisi, prima di quella meccanicamente situata dalla critica in Milano dopo il trasferimento; qualcosa tuttora non chiaro ma in radice. E va preparandosi un nuovo aspetto del manierismo del maestro che a momenti coinciderà con ricerche non felici ma che non consiste in duraturo smarrimento da cui gli affreschi ultimi della Pace riporterebbero al franco creare.

A Como la Fuga in Egitto ripropone un attento paesaggio, sciogliendo il tema del 1513 dal ritmo unico; il ricordo del « Marienleben » düreriano — fedeltà e accentuazione di luminismo grafico — non impedisce un effetto pittorico ad effondere la sostanza serica di corpi e vesti. Forma, colore, luminismi vibrano più nervosi come una « furia » interna che arda i corpi. Lo Sposalizio ricorda Vercelli ma su cromia rarefatta; il taglio restringe i legami, rinforzato dal filo serico sulle colonne. I cangianti prodigano trasformazioni tra scivoli luccicanti e asciuttezze che preludono sfacimenti degli ultimi anni. Anche le architetture s'inquietano. I paraninfi flessi strappano il ritmo generale; le psicologie sfuggono, una donna emergente col solo capo pare libera traduzione dalla S. Anna di Leonardo. Ben più che un sospetto d'inquietudini s'infiltra; per questo il

pittore alle soglie della vecchiaia è attratto dal serpere di fiamma del Vinci; per questo si rifà più attento al Luini, fedele se pur domestico ammiratore di Leonardo. È una situazione accentuata dal Calvario della Sabauda di Torino; timbri inediti e ancor più i loro accostamenti (salmonati, albicocca, tigrati, ferrosi, fragola, neri) sortiscono note strane, stupefacenti; ombre fumose s'addensano, sulle emergenze la luce sfarina o lampeggia effervescente, su colori aciduli. Il capitano a strie verdi e nere, i cavalieri carichi di sentimenti allusi, i soldati ai dadi, risaltanti per strisci, la Vergine svenuta sempre avvenente rientrano in un presagio d'angoscia; i gesti si fanno ardenti. Cristo staglia su nubi violaceo-plumbee, a strie morte, ruggini livide: cielo che richiama a sè le dolcezze ingannevoli della folla, non dato di natura ma allusione a sangue sotto ceneri; bianchi, verdi vi sfriggono laminari. Crisi spirituale, sì, ma il capolavoro è integrale, ed apre la via al Cerano, al Morazzone, alle preziosità di corolle sfacentisi del Procaccini.

Insiste su quello stato d'animo la minuscola Salita al Calvario (fig. 33) (Vercelli, Museo Borgogna) a rapprensioni aspre di luce con bagliori fantomatici, stridori su ombre che inghiottono parti di persone e cavalli; alcune mani si riducono a virgolati vischiosi. È un'altra lacerazione della tranquilla trama della vita, con spiragli sulle ossessioni del '600. Che avvenne in quegli anni per il Ferrari? La sua anima non si smarrisce ma si turba. Converrà rapportare la crisi al mutamento di sede del 1539 ma non come seguito bensì come antecedente che l'abbia favorito, complicandosi nel clima nuovo con altri fattori. Gaudenzio lascia, vecchio, la cara vita di campagna per la capitale lombarda, sia pure quando questa si rilassava cercando nuove forze altrove. Ci saran stati, negli ambienti religiosi di Varallo, screzi cui alludono antiche fonti, ma ciò non fu che un lato della crisi. A Milano il maestro oscilla fra suggestioni di manierismo vario, forse influendo la virulenza che da Cremona insegnavano gli affreschi del Pordenone, di nuovo mescolandosi a forme accalorate del Romanino, insieme a sodezze spoglie del Moretto più « michelangiolesco », aggiungendosi echi di « quel rigurgito di cultura tosco-romana » (Mazzini) in cui ebbe parte la Mantova di Giulio Romano donde Cremona attingeva succhi. Distensioni dure, psicologismi calcati nell'episodio, tipi plebei, passionalità presecentesche si combinano a ben note tenerezze: ma si dovrà giungere anche ad una severa discriminazione d'aiuti. Periodo ancor da illuminare, con affreschi ingiustamente svalutati, buon legame tra il Ferrari premilanese e quello della Pace.

Nella Salita al Calvario di Cannobio il colore perde delizie di gamma per contrasti duri, di densa polpa, prossimi alla pittura bresciana; corpi e cose trovano oggettività da cui recede in parte il tono affettivo, rimanendo la verità nuda. Gaudenzio osserva più freddo ma non si rinnega e la passione sa prendere infinite vie trasformandosi: la Maddalena ancor dolcissima, una lacrimante infiammata, una testa sbigottita riversa, il Cristo sbattuto, quasi morboso su un pianto interno, sotto la crudezza dei pugni chiusi; pittura che sta avviando su altri valichi il suo carico di vita vissuta.

Credo vicino, verso il '41-42, il Martirio di S. Caterina (Milano, Brera) macchinoso e con forzature non tutte giustificate; ma è viva la ricerca di nuova regia spaziale, scenario multiplo di sacro mistero da azionare sul sagrato con simultaneità di fatti esemplari, recitati da persone in carne e ossa, esaltando il significato morale in attesa del deus ex machina che liberi martire e spettatore. La pala trova così un suo tono e i legami tra le prospettive calcate, oggetto di meraviglia, o l'appiombar della spada a chiave di tutto il dipinto, da cui si avvii la rotazione per cambiar scena, son trovate geniali e rimane solo, oltre gonfiezze di aiuto, qualche gesto composto ad hoc, e pose teatranti vacue per quel Gaudenzio che abbiam visto far del teatro vivente con i più sottili trasalimenti, su scenari non imposti per una sera e da riporre per altra volta.

L'intervento d'aiuti è arduo da chiarire; essi non son persone cresciute accanto al maestro con stretta osservanza ma colleghi con gusto proprio, collaboranti pressochè alla pari, specie G. B. della Cerva, noto dal '43 come intrinseco del Ferrari ma certo già operante con lui dal '40-41. Ne è prova l'Assunta di Busto Arsizio, 1541, con parziale intervento di Gaudenzio ma con alterazione di tratti somatici, gamma cromatica, luce, non senza patetismi gratuiti, ma con nuove aperture al '600.

Seguono o s'alternano opere numerose. Gli affreschi con storie della Passione in S. Maria delle Grazie di Milano, 1542, in misere condizioni, svelano idee bellissime e qualità alta. La Crocifissione riprende tema consueto con assottigliata psicologia: basti il ladrone sinistro, in profili dolorosi o le Pie donne con la Vergine crollante tristissima, il volto emaciato tutto spigoli afflitti entro velo rosato-lilla, staccante sulla propria ombra viola: sapori rari, presagi di gamme spente del ciclo di S. Maria della Pace. Si rimpiange che, di fronte, la Flagellazione sia mezzo distrutta; l'atrio cassettonato scandito da tre colonne — vuol classicizzarsi Gaudenzio? — accoglie flagellatori crudi (un calvo in veste limone; un tipo negro come piaceva ai tardogotici) attorno a un Cristo di stupefatto pal-

lore. L'Ecce Homo, al di sopra, come lunetta, presenta Cristo da una ringhiera con semplicità rustica morettiana, dolce contro drappo vino-scuro. Gesti ovunque melanconici, e gamme acidule tristi. Nel soffitto gli angeli con i simboli della Passione sono attoniti, sventando spiritati i capelli, o involuti in incastri come per un tormento a situarsi, o scesi dal volo con occhi atterriti da Pontormo lombardo. Nuovo registro di sentimenti.

La Deposizione dalla Croce (S. Ambrogio) è calibrata dalle scale e dal muro merlato (la chiostra di case prepara quella dell'Annuncio a Gioachino alla Pace), l'uno e l'altro motivo richiamando una tematica e una pietà di tempi antichi ma tornato già in auge il primo nella cerchia tosco-romana. Dolenti armonie di gialletti e marroni preparano gli ultimi esiti cromatici del Ferrari affreschista. Tuttavia l'esecuzione porta alla ribalta un aiuto, forse il Della Cerva. Nei lati dell'intradosso antistante, due profeti e due coppie angeliche propongono integrale intervento d'aiuto; se un angelo ha il tipo della S. Caterina di Brera, un altro avviluppa affastellati panneggi nel gusto della Natività della Vergine Contini. Datato 1543 è il S. Paolo (Louvre) dalla cappella di S. Corona alle Grazie, per la quale il Vasari narra che il Nostro s'impegnò con assillo per contrapporsi a Tiziano di cui era stata esposta nella stessa chiesa l'Incoronazione di spine. La cosa non è certificabile in quei termini anche se il dipinto del Vecellio fosse stato collocato proprio allora. Il S. Paolo è accademico, tuttavia interessa nel condurre l'autore verso altri esiti manieristici anche se faticati; ma la veduta di paese non basta a ravvivar lo schema. All'incirca contemporanei sono il S. Andrea e la Risurrezione della Gall. Naz. di Londra, forse facenti parte (Brizio) dell'ancona smembrata d'una chiesa già esistente a Maggianico. Se pannelli di Santi d'altra chiesa di Maggianico son di collaborazione, la Risurrezione londinese è un bell'autografo robusto e franco e il S. Andrea si fa ammirare per un bel paesaggio. La tavola del S. Girolamo con donatore (S. Giorgio al Palazzo, Milano) in condizioni cattive di visibilità, non ci pare autografa per colore, imposto, arcaismo del ritratto d'offerente, mentre il caso della pala del Battesimo di Cristo in S. Maria presso S. Celso parrebbe risolversi per via di tipi, cromia, ombre grevi, in attribuzione al Della Cerva.

La tavola della Natività della Vergine (Firenze, Coll. Contini Bonacossi) può ritenersi quella eseguita per un altare di S. Maria della Pace. Intensa di colore, le forme vi si sono esilizzate e tentano aspetti più romanizzati del manierismo, mediati attraverso Lombardia meridionale

ed Emilia ma senza forzature anatomiche o ridondanze plastiche. Le stoffe infittiscono fasci serpentinati o segnano fonde scanalature. L'ambiente si impernia sulla portatrice d'acqua di mediato ricordo raffaellesco; risalta qualche spunto luinesco — del Luini attento a Raffaello — e un rinnovato contatto cremonese, con la corrente più moderna di Giulio Campi. Così s'intende meglio la canefora o le lunghissime donne curve dai panni annodati o l'insistere grafico su incassi e rigiri. Le tinte raggelano minerali, su un contesto retto da rossi e verdi duri.

Nell'« Ultima Cena » in S. Maria della Passione (collaborandovi senza sminuirla il Della Cerva) c'è lo stesso legame compositivo; geniale è la veduta di città dalla finestra. Ambiente e natura morta piaceranno al '600, ad esempio a Daniele Crespi. Le figure han ripreso tinte rasserenanti, a rinvestire una forma dalle vicende lineari fitte sull'esempio del S. Paolo ma senza quella grevità. I piani larghi sono evitati ma non c'è eccesso grafico e il colore sfrutta le crestature per ricca varietà di riflessi, addolcendo i risalti nella tessitura cromatica in appoggio reciproco. È un'altra via per condurre, al limite della vita del pittore, agli affreschi di S. Maria della Pace.

Questi, ora staccati a Brera (figg. 68-69), si risolvono in registro cromatico terso come a Vercelli ma senza tornare nè alla concezione nè al tembro d'allora. Le composizioni si alleviano, le singole note hanno più preziosi passaggi interni. Una parete presenta l'annuncio a Gioachino, la sua cacciata dal Tempio, S. Anna racconsolata e in lunetta la Presentazione della Vergine al Tempio e l'Annunciazione.

Nell'annuncio le figure, fattesi ai lati, liberano uno spiazzo di verdi, ma sono tanto compatti i colori di terreno, muri, tetti, tanto concrete le forme d'aiole e di edifici da conferire a tutto una medesima solidità. La « densità » gaudenziana rimane sostanziale e come prima poetico il senso di teatro popolare. Protagonista: lo stupore dei radi passanti, di Gioachino sorpreso a mezzo d'un dialogo, del pastorello, della donna trasalente senza rallentare il passo, frusciante come un Savoldo. Sovrasta un tempo d'attesa sulle case schierate, anch'esse recitanti. Verdi, bianchi, violetti, marroni dorati: tutto basso, di mestizia autunnale; domina l'orchestrazione il timbro argentino, non lontano da squisitezze veronesi. I laterali sono anche più suggestivi per taglio: Gioachino tutto riflessi scende tra il lunghissimo giovane con l'agnello sul cuore e il ragazzo col cane, simile ad un paggetto di Paolo: episodi d'affettuosità popolare che tornano in primo piano per il Ferrari. Stupenda sobrietà pittorica e morale impronta S. Anna e la

compagna contro strada e muro abbaglianti, appena commossi da qualche macchia. Le note fondamentali sommesse ma franche son nuovo canto di confidenza d'un uomo invecchiato su esperienze non tutte felici ma risolte senza più l'irruenza di Varallo, senza la vibratilità di Vercelli, ma assorbendosi in lieve distacco di passioni placate.

Alla parete di fronte apparteneva la tripartita Adorazione dei Magi sovrastata in lunetta dall'Assunzione della Vergine. Nella Adorazione tornano figure di Vercelli meno scattanti, riposate in un argenteo fermentante, quasi sgranantesi come avviene per i viola e i gialli chiazzati di biancastro. Riposano anche larghi vuoti, come risonanze di sentimenti tristi. Su un morello, un paggio si torce in strie gialle e marroni, in accostamento nuovo e da passar giusto giusto al Morazzone; il famiglio col leopardo evoca il Veronese a quei giorni non ancor ventenne (del perchè si son dette altrove le ragioni). Il re moro, evidente come di qui a poco i ritratti del Moroni, è intenerito su lilla sbiancati, sgrananti fra neri e carboniosi. Libertà cromatica identificata in libertà d'impianti; mai come qui Gaudenzio ebbe tagli così rapidi, effettuazioni istantanee.

Si è così seguito l'articolarsi poetico del pittore attraverso rappresentazioni non d'un teatro ma del « gran teatro del mondo »: somma di fatti ove si raccoglie il sapore delle azioni di chi vive accanto. Santità della vita nel suo riprodursi fervente, crudeltà della vita nei suoi mali pur sempre agiti e sopportati da uomini. Sgranarsi del fare umano che dà un senso all'essere e batte sul ritmo degli affetti; e come nel giorno solare ogni ora ha il suo colore, così nelle giornate dell'anima ogni atto — scansione del vivere — ha il suo color di letizia o malinconia, sgomento, pena. Le genti di Gaudenzio vivono e si sentono maturare vivendo. Sole, sangue, fede sono origine e mezzo di un divenire senz'altre soste fuor di quelle che fermano il tempo agli occhi dell'uomo convertendoglielo in immagini, che l'arte trattiene mentre la vita le annulla una dopo l'altra. Spirito e fisico vi si compongono, a costituire l'uomo gaudenziano tranquillo senza idealizzarsi, bastandogli la propria familiare bontà a rasserenarlo nei sensi prima ancora che nei pensieri. Con S. Maria della Pace si termina secondo un ordine storico, ma non sul filo d'un logico percorso si conclude un accostamento al Ferrari, bensì rammemorando il suo inesausto rifluir vitale, riemergendone momenti come apparizioni di giovinezza intramontabile. Madri col bimbo per mano e il cane che guaiola, un condottiero bianchissimo che stinge sul cielo, una Madonna brividente incontrata al primo svoltar di

strada, un pastore che alza gli occhi all'angelo annunziante un miracolo: forse quello della vita che prosegue. Le figure di Gaudenzio passano alla memoria, come nelle sue scene, senza introduzione nè chiusura. Pittura, come la sua vita, bella perchè innanzi tutto amabile ed amica.

Luigi Mallé

FUCINA PIEMONTESE: SODOMA GIOVANE, GAUDENZIO, DEFENDENTE FERRARI, GEROLAMO GIOVENONE

Pur non scarseggiando studi sul Sodoma, in particolare nel primo decennio del secolo, il giudizio sull'artista continua a smarrirsi, non tanto perchè vacilli tra elogio e ripulsa — il Bazzi stesso vacilla tra poesia e pratica — quanto perchè s'impronta su malcerte premesse o indebite presunzioni. Ostacolo maggiore è tuttora l'ignoranza della produzione giovanile piemontese, malgrado la fortuna di conoscere per documento il suo maestro e la durata del tirocinio. Dopo il 1497, quand'egli lascia la bottega di Spanzotti dopo un settennio di discepolato, abbandonando fors'anche subito Vercelli, succede un quattrennio di esperienze documentariamente ignote; Giovanni Antonio ricompare nel 1501 a Siena con linguaggio relativamente maturo (era d'altronde venticinquenne), impregnato d'elementi tosco-umbri su base piemontese irriducibile ma rimasta sul piano critico indifferenziata. Troppo presumendo un linguaggio staccato dagli inizi, s'è con ciò scemata la comprensione d'un logico trapasso trasformante a gradi la cultura d'originaria assunzione.

Lo stendardo della Crocifissione del museo di Montalcino (fig. 35) è la prima opera senese con caratteri piemontesi-lombardi secondo il tipico loro comporsi nella pittura vercellese all'aprirsi del secolo, accogliente anche spunti più « centrali » in parallelo a quanto, in altra zona del Piemonte, era già avvenuto in Macrino, venato di Perugino e Pinturicchio. Angeli e nastri confermano nel Sodoma un più diretto recente contatto con la cerchia tosco-umbra (compreso Filippino) ma impianto, linearismo parcamente ritmato senza cantanti cadenze, sentimento intenso ma non svagato, arcaismi di gesti, sapor campagnolo d'atti e costumi (quei guerrieri ad esempio), tipologie, puntano al patrimonio spanzottiano, solo sveltendolo e rielaborandolo in esiti che, semmai G. A. ne avesse raggiunto di consimili già in Piemonte poco prima, si sarebbero dovuti costituire lassù come uno dei passaggi obbligati per i coetanei, risul-

tandone momenti tangenti, o appena precedenti, con Gerolamo Giovenone e Gaudenzio. Il santo dal viso scorciato è fratello appena men giovane di altri di Gerolamo e, anche, di Defendente: il Berenson vide tutt'altro che male ponendo per primo un richiamo tra Defendente e il Bazzi. E se la tela di Montalcino dipende da memorie spanzottiane, la prima Crocifissione di Gaudenzio alle Grazie di Varallo (fig. 34), un buon decennio appresso, media tra lo Spanzotti d'Ivrea e sè il « sentimento » del Bazzi: stupori, espansività, svenimenti di dolore, dovette esser il Sodoma il primo da noi a proporli. Il Vasari riferirà un giudizio del Peruzzi che del S. conobbe opere in Siena prima di ritrovarlo a Roma: esser il Bazzi impareggiabile nel figurar svenimenti; nel 1862 il padre Bruzza, citando un Cristo portacroce del Nostro (già coll. Costa di Beauregard, Chambéry) indica assonanze con la scuola vercellese ove svenimenti di dolore e morte raggiungono l'acme, pensando il Bruzza al Gaudenzio di S. Cristoforo (1530); richiamo, così posto, di non giusta concatenazione ma adombrante la realtà di un nucleo patetico da cui sgorgarono verso il 1510 la Deposizione di croce del Bazzi già in San Francesco di Siena e nel 1513 la Vergine svenuta gaudenziana alle Grazie.

Giunge a proposito il recente pensiero della Griseri che l'affresco frammentario della Cappella della Spogliazione (poi della Pietà) al Sacro Monte di Varallo — già ritenuto assegnabile al Ferrari come giovanile in un'ipotetica « fase Caimi » — possa meglio trasporsi all'attivo del Sodoma (fig. 36): ciò che oltre a valere per la ricognizione del Bazzi in patria e indicarvi il costituirsi d'un nuovo gusto, avviando alla trasformazione dell'insegnamento spanzottiano grazie a più moderni atteggiamenti spirituali, farebbe buon ponte al Sodoma senese della prima ora, dagli stralci para-giovenoneschi e para-gaudenziani (significando, più che riporti, paralleli). L'affresco resta però assillante legando a modi del Sodoma tratti evidenti di Gaudenzio dopo la fase-Caimi, almeno verso il 1508.

A Montalcino c'è il modellato molle di Martino ma, in questi, prodotto da tenerezza d'animo, in G. A. da compiacimento, per ora riservato. Concordano con l'affresco varallese la testa del suddetto santo, riversa, gli armigeri profilati — un po' sgarbati e d'impaccio rustico — paesani rivestiti d'armatura per la sacra processione, maldestri ma non meno convinti al pari di quel che recita la parte di sgherro « cattivo » nell'affresco al S. Monte. E poichè s'è scivolati a parlar di teatro rustico e di comparse perchè non aggiungere che qui, come già ad Ivrea e

poi in Gaudenzio, è come vedete un'accolta di statue, appoggiando un sapor di scena agita in persona dalla folla, che accompagna il Sodoma anche oltre: si rammemori, a Monteoliveto (1507-508) il San Benedetto con i giovani Mauro e Placida, scena di statue agglomerate numericamente come genti « vere », massa da calar in blocco nel vano d'una cappella di S. Monte e di cui il Gielly ben comprese lo spirito quando notò ch'essa, pur senza ottenere « unità », raggiunge pienezza e concordia attraverso la « complessità ». Proprio come in un popolo di statue, somma di corpi e d'azioni. L'impressione si ripete, fin meglio, nella « Distruzione di Montecassino », coi soldati avviticchiati nel rusticano certame o col guerriero catafratto che sale a cavallo con atto sgangherato ma verissimo, crescendo i moti verso destra in una liberazione di naturalità vitale prodigiosa cui, semmai, la coscienza stilistica non sempre regge, originando quei momenti, nel S. non rari, in cui lo slancio sentimentale istintivo non trova a sostenerlo una forma adeguata ed eccede: forza incontrollata, espansiva ma ripiegantesi a disperdersi, esausta. Il senso di ammassata plastica trova d'altronde un sostegno quando si pensi che il S. da buon piemontese non abbandona in Siena una pratica di plasticatore, non tanto perchè giungendovi s'interessasse — vedi dove cascano i primi sguardi — alle sculture di Jacopo della Quercia, vecchie di quasi un secolo, traendone disegni, quanto perchè sarà documentata la sua prestazione per l'Opera del Duomo, di disegni e modelli per statue (1515) e l'impegno d'insegnare a quattro tirocinanti in scultura. Il Bazzi fu dunque sensibile alla plastica di cui i piemontesi avevano un po' il germe nel sangue, anche se pittori: lasciando da parte il sapor di sbozzature nel Jacquerio affreschista, si pensi a Spanzotti (Adorazione dei Magi, in legno, su disegno) e poi a Gaudenzio, per non dir che Macrino nelle sue pale scava panneggi come usasse la sgorbia.

Il S. dunque a Montalcino dice assai sull'educazione e affezione per il maestro, sul temperamento piemontese discorsivo e familiare immerso nei fatti aderendo col cuore; ma s'avverte che per lui il cuore è esso pure senso così che a Montalcino egli interpreta il Calvario trasformando, sì, la Passione in corale « compassione » ma aggiungendo una personale morbidezza ambigua. Situazione mentale, sentimentale, alla base di tutto S., imprescindibile per spiegarne la grandezza, chiarirne compromessi, stonature, poichè quell'« habitus » — già di per sè in periglio di squilibri — trova, nelle successive acclimatazioni, moventi in parte incompatibili, risultandone screzi. Situazione che a Montalcino ha capacità comu-

— stavo per dir in punta di penna (auspice tra l'altro l'allettante grafica düreriana) — in Defendente; o tratteggiati con analogo segno filato ma più fugace su carni più molli, sempre più volti ad una secessione verso Gaudenzio, in Giovenone; o pulsanti di linfa nel valsesiano, i personaggi sono spesso d'una medesima estrazione. In tutti intervengono lusinghe umbre, lombardo-emiliane, tedesche (tutte tre meno spinte nel Giovenone, il meno fantasioso) non mutando, nel giro del primo quindicennio, l'aria di parentela: che in Gaudenzio assume sia verso Spanzotti che verso Defendente, per singoli tipi o partiti, l'aspetto di fatti sporadici ma persistenti come una punteggiatura (spegnendosi poi da parte del valsesiano e lasciando invece sussister qualche memoria gaudenziana nel chivassese) mentre, quanto a generale spirito poetico, si fa più insinuante verso lo Spanzotti rifiutando invece paralleli con l'omonimo Ferrari, ed è chiaro: lo Spanzotti aveva aperto una nuova pagina, anzi una nuova storia pittorica per il Piemonte, una nuova prosa poetica; Defendente s'irretiva in una sua maniera squisita, appartata, senza sbocchi.

Ma se Defendente s'arresta in un'assaporata elaborazione, fine a sè stessa, non meno evidenti sono in lui interferenze col Sodoma e con Gaudenzio, per via spanzottiana; verso il secondo succedendo anche impressioni dirette, tosto ridotte con intransigenza al proprio familiare stilismo. Nella Pala Contini di Firenze, in quelle Fontana del Museo Civico di Torino, compiute nella fucina di Martino affiancato da aiuti tra cui spunta Defendente (collaboratore ad esempio nella Pala Contini e forse anche in alcune fra le storiette dei Santi Crispino e Crispiniano al Duomo di Torino) già il giovane mostra una spinta patetica che non gli diverrà mai drammatica nè assumerà intonazioni corali, sostando alle rive del melanconicamente emotivo, del dolcemente dolente, del piamente compunto. La mitezza spanzottiana vi s'accosta, più che alla sospensione d'anima, alla vaga fissità di tipo somatico umbro, ed entrambe s'indurano, levigano, trapassano in carni marmoree e in vesti frante come pezzi di vetrata. Il sentimento che in quella materia non scende ad accalorar di dentro, liscia di fuori le forme, or di purismo ingenuo, ora di descrittività fanciullesca e ad esse cerca apprendersi col pennelleggiare sfioccato (forse in parte alterazione di procedimento bramantinesco tradotto in luminismo corsivo oltre che in espediente tecnico, a favore d'un contenutismo psicologico) che spesso carezza i volti tramandoli d'un ragnatelo un po' viscido. Il patetico che in Sodoma era sostanza della carne, è in Defendente leggera « vanità » — vanificazione — di temperamento, pago

di vivace e divertita esteriorità in questa trovando, sincero, tutta la propria ragione espressiva.

Anche il « narrare » subisce la stessa riduzione, trapassando alla novellistica di predella, nella piccola poesia di scenette casalinghe, di paesaggini miniati più che dipinti, ove un apparente ritorno d'ingenuità quattrocentesca vela le sapide estrosità del Cinquecento di Lombardia e d'Emilia e le novità di natura e lumi danubiani e del Tirolo (anche, si direbbe, con una componente fiamminga per cui si dovrà sondare l'importanza dell'acclimatazione piemontese del vallone Pietro Grammorseo e l'azione del suo paesaggismo dalle venature romantiche e del suo colore; non dimenticando però l'azione piemontese, in senso opposto, sul Grammorseo stesso), passando dal tratto spiritoso e brillante alla notazione « metereologica » o a quella di paesaggio fantastico, o alla osservazione della vicenda di lume e d'ombra secondo principi di verità oggettiva, da imparentarsi più alla pittura dei Paesi Bassi di poi che alla tedesca d'allora, costituendosi le predelle defendentesche come un corpus delizioso di « petit-maître » vivido, smagliante, frizzante, aggiungendosi alle predelle molte eccellenti palette di fronte a cui retrocedono talora le vaste pale e i polittici, ripetenti in grande qualche scena piccola o sostenentisi laboriosi e compassati su modelli più rappresentativi, alla cui trasfigurazione non entrano, come per quell'altra, il sorriso festoso, il grano di malizia, l'esultar di smalti, il tremolar fiabesco d'acque, di biacche sulle carni aranciate, di filature d'oro divaganti tra le reti durette degli aurati tratteggi. Poichè s'è accennato ai Paesi Bassi mi par giusto rilevare come ancor non sia stata indagata un'influenza della grafica di Luca di Leyda sul Ferrari; un riporto puntuale è nella predellina con l'Adorazione dei pastori al Museo Civico di Torino, dove Defendente stralcia di peso dal « Giuseppe che spiega i sogni » di Luca — Bartsch 19 — del 1512, l'architettura d'interno a sinistra col pastore appoggiato al bastone. E questa è buona traccia per più larghe individuazioni.

Una circostanziata disamina della cultura di Defendente, come un giusto metro della sua poesia, vanno avviati; e colgo l'occasione per limitare una mia precedente affermazione: che Defendente, pur curiosissimo, se avesse viaggiato non sarebbe stato per il viaggio « attivo », intendendo con ciò una scarsa propensione a far fruttificare nella sostanza le cose viste. Mantenendo la riserva sullo sfruttamento dei moventi artistici più fermentanti, non interpretati in senso dinamico e come punto di partenza per innovazioni, occorrerà puntare però su una sua dira-

Burgkmair, Schaüffelein, Altdorfer, Huber sono alle origini di infiltrazioni non solo o non tanto di forme quanto di situazioni passionali, umane e paesaggistiche, risolte in sommovimenti formali, di colore, luministici, che sciamano da Venezia a Padova, Vicenza, Bologna, Brescia, Bergamo, Cremona, su fino al Piemonte, ivi incrociando un altro filone nordico, dell'Alta Svizzera (dalle radici tedesche fondamentali ma con i suoi accenti unici) penetrato pure (ed anche più largamente) in Lombardia.

Non si dimentichi poi per la Valsesia, a breve distanza da Varallo, la presenza d'una corona di paesi di stirpe imprecisamente detta tedesca dal dialetto di origine teutonica ma in realtà costituita da nuclei di antiche immigrazioni dall'alto Vallese, dall'Oberland bernese, così che quando più tardi, nella prima metà del '500, dall'Alta Svizzera scesero eserciti di ventura e profughi per ragioni religiose, la Valsesia doveva apparir zona quasi d'affini per le sue isole etniche svizzero-tedesche disseminate e quasi un passaggio, se non obbligato, gradito. Fatti tutti di rilievo e da tener d'occhio anche per il diffuso gusto locale della « sacra rappresentazione » di tipo nordico la cui importanza per Gaudenzio è nota.

La marea tosco-romana da Giulio Romano sospinta a Mantova, da Perino in Liguria, da una teoria di minori in Emilia e alle soglie del Veneto, trovava un poderoso argine a controbatterla; una zona di cultura già aspramente configurata, ansiosa, irrequietissima, rinnovatrice non meno accanita per le vie dell'incandescenza passionale invece che della razionale conoscenza: mondo altrettanto intrecciato, colto, consapevole. Gli anni tra il 1510 e il 1520, su un'area che va da Venezia a Varallo e comprende nomi da Gaudenzio ad Altobello al Lotto al Romanino al Pordenone, vedono una crisi ch'è al tempo stesso risoluzione. Sulle peculiarità linguistiche e le diverse poetiche, mantenenti intatta la rispettiva nota locale, scendono reflussi nordici impregnanti un terreno che li reclama, su un piano di assimilazione ben altro dall'apprensione crucciata e dolorosa delle inquietezze nordiche nei toscani del momento, in cui l'avido aggancio provoca scosse demoniache e febbrili, riuscendone una vera metafisica dell'irrazionale, laddove in quegli altri pathos e dramma trovano un'esplicazione naturale, umana, nell'assunzione primaria del fatto vissuto. L'allucinazione non vi esclude l'affetto.

Passiamo ora ai singoli incontri di Gaudenzio con l'arte tedesca: riguardanti pressochè esclusivamente la grafica, non registrandosi viaggi del Ferrari in Germania e sbiadendo nel più gratuito limbo d'ipotesi un soggiorno postulato dal de Wyzewa.

Il primo posto va al Dürer. La Brizio ha indicato le riprese dal « Marienleben » pubblicato nel 1510, nella « Fuga in Egitto » e nella « Disputa » scolpiti da Angelo del Maino pavese, su disegni di Gaudenzio nell'ancona di Morbegno. Idee düreriane traspaiono anche in quella, tanto più tarda, di Ardenno alla cui base sono pensieri del Ferrari. Ma altri dati si elencano, spesso con la medesima rapidità di aggiornamenti che per Morbegno, anzi per il ciclo d'affreschi del 1513 con quasi contemporaneità sorprendente, nei riguardi di cicli grafici del tedesco.

Se non vado errando, il primo spunto iconografico e limitato a un motivo isolato — e questa volta da un dipinto, non escludendosi tuttavia che il Ferrari conoscesse qualche idea grafica düreriana affine — appare nel Sacerdote della Presentazione al tempio alle Grazie di Varallo (1507 circa); il capo riprende con fedeltà quello del Giobbe nell'altare Iabach del 1500 c. (Francoforte, Istituto Städel). E chi indaghi nel giro di idee contemporanee spanzottiane o nelle defendentesche seguenti, si chiederà se tipi düreriani di quella fase non abbiano fissato da noi come un modello, poi stereotipatosi: il vegliardo in posa frontale. Il sacerdote nello Sposalizio della Vergine (Torino, Museo Civico), certi turbantati o cilindrati barbuti (Pala Contini), son nati da personaggi di silografie dell'Apocalisse, dal Dürer stesso largamente replicati in rami e legni, sacri e profani, per vari anni.

Da invenzioni del francone (sul genere della Natività di Monaco, 1500 c., ed esempi grafici concomitanti) discende in Gaudenzio il movimentato e garrulo aggrupparsi degli angioletti attorno al Bimbo, conferendovi egli un tono più largo e musicale (mentre Defendente e Giovenone alterano lo spunto col gioco bambolesco dei putti ignudi, deformi e imbatuffolati in pelurie sfioccata, piuttosto in relazione all'ambiente di Cranach).

Intanto il Dürer, dal 1505-06 — oltre le prime esperienze mantegnesche, dal De Barbari, dal Vinci — approfondiva le conoscenze leonardesche (tematiche, di sfumato, d'ansia cosmica, di pulsante fisicità dell'uomo e dell'animale) bramantinesche di Carpaccio, Bellini, Giorgione, Catena; e la sua arte doveva farsi più insinuante per i padani ripresentando, aspramente insaporati, elementi di casa loro. Tipi che Dürer prendeva allora da Leonardo non eran ripresi negli stessi anni, alla stessa fonte, dal Boccaccino?

Comunque sia i grandi cicli grafici pubblicati fra il 1510 e il 1512 sono fruttuosi per Gaudenzio che se ne servì con grande libertà, acco-

Così individuata la questione düreriana, qual è la posizione del Ferrari di fronte alla pittura danubiana? Anche la pittura dell'Altdorfer rimase a lui ignota; non così la grafica. Per l'Altdorfer giovane non va trascurato quanto abbia significato, nè solo per temi, la grafica di scuola mantegnesca e, credo, qualche esempio di disegno bramantinesco o più latamente lombardo, su fogli del danubiano a densissima biacca filamentosa, non del tutto spiegabili per le vie del Nord. Ma l'Altdorfer tutto risolse in fantasia ribollente, luminismo grondante, accensione e vibrar d'aria, ritmo ondoso — e travolgente come una fiumana — della dinamica compositiva, espansione esaltata del gesto. Cose che fecero breccia su Altobello e Romanino ed ebbero qualche riflesso sul tanto più tranquillo Gaudenzio, uso alla chiarità del racconto domestico, magari a tratti solcato da una luce cruda e paurosa ma non ai lividori candenti delle saghe. Ci si accosti ai due notturni delle Grazie, la cui prima idea, a dir vero, va cercata vicino, nei due notturni di maestro Martino a Ivrea. Ma questi, nelle notti del Getsemani e della Cattura, aveva semplicemente incupito gli sfondi e, neppur molto, le tinte delle vesti, come per un imbrunir del colore alla sera. Gaudenzio nella Cattura (figg. 45, 48) e nel Limbo trova invece aspetti fantastici, luci visionarie, palpiti e brividi non meno impressionanti per esser, dal suo temperamento, descritti con lentezza e grevità di materia che mantiene il senso di meraviglia e toglie quello di folgorazione. La stessa realizzazione del monocromo mi par implicare impressioni tedesche, non bastando a quel gusto suggestioni bramantinesche. Una simpatia per il disegno a biacca su carta rosso-bruna o verde-bruna, di per sè realizzanti effetti magici, è diffusa nella Germania dal Dürer all'Altdorfer, e dell'ultimo (figura 51) restano esempi altissimi intorno al 1506, più numerosi al 1509-10, trovando in fogli del 1512, delle biacche densissime ma stracciate e morse, effetti notturnali di icasticità e mistero brividenti, d'apparizione. Di qui (al 1513 le copie di scuola erano già numerose e in giro, circolando anche disegni del maestro di Pulkan, spostante il luminismo verso il grottesco) poteva giungere al Nostro l'avvio ai suoi notturni fra bruni e verdastri, sciabolati da luci rapprese che nella Cattura creano un tumulto di lame stridenti, di ammatassati grovigli lividi, maggiormente scheggiandosi nel Cristo del Limbo e stendendosi quasi placati nell'Adamo ignudo. Soluzioni rare in Gaudenzio e che non hanno confronti in altre opere padane. Il più « danubiano » pittore padano, com'è stato definito Altobello, non raggiunge mai tali effetti anche se il suo pathos è tant'oltre acceso e risultanze stilistiche (certi slarghi di panneggi scialbati dal lume mobile ma

senza le attonite virate dell'Altdorfer) siano di chiaro stampo danubiano.

Nello spirito dei notturni delle Grazie è la predella (fig. 49,50) della pala di Arona (1514-15) d'intensificazione sentimentale quasi aggressiva ma sottoposta a volontaria disciplina, oltre che nella cadenza fermamente iterata di cesure, con la condensazione del tratto a biacca in decisa funzione plastica grave: prosa rustica, definita, coscienziosamente costrutta. È un momento unico nell'unire luminismo fantastico e nettezza oggettiva, mistero e realtà di racconto. La forte mano artigiana argina la straripar del dramma. Nonostante il mutamento di senso che Gaudenzio imprime al movente danubiano questo lo toccò assai a fondo ma come commozione impulsiva che lascerà ricordo ancora in altra predella monocroma (purtroppo grossolanamente compiuta da aiuti) senza sorreggere a lungo. Dürer offrì a Gaudenzio idee particolari per più anni; Altdorfer una visione complessiva, per breve momento.

Fuor di strada, s'è detto, son richiami stilistici al Baldung, nel quale il de Wyzewa ravvisò verso il '14 addirittura l'origine d'una trasformazione di Gaudenzio. In un solo caso ci chiediamo se non ne provenga un motivo iconografico, almeno alla cerchia gaudenziana. La « Caduta di S. Paolo » della coll. Schaeffer di New York, attribuita a Gaudenzio ma dal Testori e dalla Griseri rapportata ad Eusebio, si riconduce nel cavallo caduto ad una incisione del Baldung datata 1517. Il dipinto piemontese, assai più tardo, è una riduzione del tema (la tavola stessa par tagliata). Non sappiamo in qual relazione esso stesse con la « Caduta di S. Paolo » menzionata come di Gaudenzio dal Lanzi, con gran lode, vedendovi accenti michelangioleschi. Il Vesme credette ravvisarla in una tavola (Galleria Sabauda, Torino) con la scena intera, comparendovi l'Eterno sopra uno stuolo di soldati. L'iconografia vi è un misto di origine romana raffaellesco-michelangiolesca e nordica ma la pittura, d'un manierismo scolastico, è piuttosto affine a Giuseppe Giovenone e da portare almeno al 1560. È forse derivazione da un Gaudenzio perduto? Ma quanto fedele? Rimane quindi ignoto l'eventuale rapporto tra la tavola Schaeffer e Gaudenzio e l'eventuale estensione dello spunto dal Baldung su di lui. Spunto d'altronde di probabile estrazione düreriana, se riappare, molto portante, nella scena di Hans von Kulmbach (alla Gall. degli Uffizi).

Concludendo sulla questione tedesca, se Gaudenzio non intende le ragioni personali dei maestri conosciuti, vi trova modi accostabili istintivamente; personalità che, ove anche problematiche, lottano con sensibilità irrevocabilmente naturalistica. E alla grafica di quelli attraeva

Gaudenzio il sempre presente aspetto acerbo ed applicato della lavoratissima tecnica, dell'opra artigiana manuale cui il Ferrari aderiva per la propria forma mentis di spiccata onestà artigianesca, per nulla in contrasto con l'altrimenti libera resa pittorica.

Ma oltre all'espandersi della grafica tedesca nel Piemonte aperto ad intenderla, s'affaccia quanto giunse dalla Svizzera settentrionale, tra Basilea e Berna, per opera di maestri di espressione peculiare ancorchè di cultura svevo-francone-renana: Niklaus Manuel Deutsch, Urs Graf, Hans Leu, pronti a più riprese a lasciar pennello, penna e gessetto per lo stocco e la picca del soldato di ventura o ad alternar daga e matita negli stessi tempi (fig. 52-54). Tutti e tre furono in Lombardia, partecipò a più campagne e combattendo a Marignano; il Deutsch (di famiglia oriunda piemontese, o forse meglio già naturalizzata piemontese) scese a Milano nel 1516 e nel 1522; il Graf nel '15 e nel 1521-22; il Leu nel 1516 e nel 1519; il primo si spinse anche fino a Vigevano; altre tappe non son documentate ma probabili nel novarese. Ed è naturale che il Ferrari, nei suoi spostamenti di paese in paese, tra il 1520 e il 1522 — tempi del Calvario di Varallo — abbia osservato stupefatto le schiere impennacchiate, dai manti variopinti, dalle armature lucenti o brunite, e picche e orifiamme, in superbe cavalcate: sperimentando nel fatto una esaltazione visiva, una teatralità vistosa, una fantasmagoria rutilante di cui, con più stringente stimolo, dovevano renderlo edotto sul piano stilistico, disegni e schizzi dei soldati-artisti in persona. Questi, venuti per combattere, non ebbero troppi agi per puntate di interesse artistico; puntate tuttavia ne fecero e d'altronde in Milano la ricca civiltà pittorica si sventagliava a loro sì che conoscenze lombarde, tra bramantinesche e di circolazione leonardesca, furon loro bagaglio di ritorno in patria. In senso opposto, lasciarono orma tra Piemonte e Lombardia, eseguendovi schizzi (si pensi, per il Deutsch, ai due esemplari del Musterbüchlein, del 1520-22, in cui vedo reminiscenze milanesi e pavesi) che certo non riportarono tutti con sè; ma già al discendere avevano senza dubbio una scorta di fogli come era costume d'ogni pittore e disegnatore in giro per il mondo. L'importanza di quei maestri è d'altra parte misurabile dalla propagazione fino al Bergamasco, risentendone negli stessi anni il grande Lotto, come ha illuminato acutamente il Pallucchini.

Che Gaudenzio stesso da quei fatti artistici e reali sia stato colpito è prova l'intonazione spirituale al S. Monte, dove al di fuori di strette puntualizzazioni, nel Ferrari sempre rare verso chiunque, è l'empito

della presentazione, il movimento fisico e interno, la vitalità sgargiante — decantata però della carnalità amara e mordente — il turbinar delle azioni, l'inquartarsi superbo di zone cromatiche, le sprezzanti campiture di colori e di pose, a dir un'impressione profondamente rivissuta: fatti di stile e fatti di storia, fusi. Si può così riandar col pensiero alla « Battaglia » (1518 c.) dipinta dal Deutsch, al Museo di Berna, sebbene Gaudenzio traesse da similari prove disegnative dello svizzero; o all'apertura morale dei ritratti che Manuel eseguiva attorno al '20, respiranti come quelli dei notabili affrescati a Varallo (fig. 57, 58).

Da quel mondo appunto vennero, insieme per Lotto e Gaudenzio, propensioni a cromatismi in superficie, luminosissimi e festanti, spegnendosene la crudezza, restandone certo nitore avventante, specie nei bianchi. Nel Ferrari si respira ai tempi del Calvario un clima pregno del mondo soldatesco svizzero in connubio incomparabile con la dolcezza, mestizia, religiosità piemontese-lombarda, mentre evade lo spirito — non meno crudo di quello svizzero ma meno beffardo e più secco e maligno — dell'ambiente tedesco corrispondente: quello dei « lanzi ». Ogni spunto dal Deutsch è nel valsesiano sottoposto a profonda riduzione; basti dire dei costumi: con insistenza di moti in Manuel, in ogni minimo particolare, con acuta ricerca anche prospettica se pur mai scientifica e solo di dettaglio, mentre il Nostro affresca cappe e acconciature con audacia che si direbbe impressionistica nel rapido sfioccar di tocchi multicolori, accostati senza trapassi.

Un operare più semplificato era del resto già in Urs Graf, diffusore instancabile di fogli con soggetti soldateschi e popolani fin dal 1508, autore d'imponenti disegni di gonfalonieri e avventurieri di fronte, di profilo, di tergo (precedendo per alcune soluzioni lo stesso Deutsch) molti dei quali, significativi ai nostri fini, risalgono al 1512-14 o al 1520-21, prossimi cioè ai tempi delle calate in Italia (provenendo in qualche caso da un libro di schizzi) mentre il « Consiglio di guerra » del 1515, incentrato sul palmizio di piume d'un comandante, pare uno dei richiami più vivi con gli sventaglianti centurioni di Varallo; anzi, già nel Graf la resa è molto libera per giustapposizione di tratti, con effetto sprezzante di spiumacciatura.

Hans Leu, forse con azione più facilmente perseguibile sul Lotto, mi pare su Gaudenzio di minor portata. Il viaggio d'Italia (1515 e 1519) gli diede suggerimenti proficui; ma le sue desinenze altdorferiane prima, il risentimento del Deutsch poi, la sua particolare liricità fra abbandonata

e irritata, non ci sembrano aver recato contributi d'importanza sul valsesiano, rientrando qualche richiamo nel clima più largo e dagli altri maestri meglio determinato, più sopra definito. (Salvo siano proprio del Leu alcuni disegni — in tal caso giovanili — d'incerta attribuzione, dal luminismo a filature molto spesse e grevi).

Non è il caso d'insistere non dico su un rapporto — fuor di luogo — ma su richiami tra l'arte dello Holbein e quella di Gaudenzio che si risolvono in impressioni di parentela d'« arie », di similari vastità di respiro di qualche modulo e sono meno portanti che non certi richiami — questi non solo di generico « clima » — tra Holbein e maestri lombardi del primo '500 sul tipo del Solario: fatto da tener presente con risoluzione a tutto favore della Lombardia rivelatasi alla curiosità dello svevo viaggiante; fatto che pone inoltre l'accento su un altro punto d'accostamento: la finitezza laccata di fattura solariana, di gusto appunto già in sè « nordico », mentre la resa di Gaudenzio è sempre più sciolta e sfioccata.

Ma cade acconcio accennare a uno squisito aspetto di Gaudenzio rivelato dalla stupenda Santa Martire (fig. 59) scoperta dal Testori che me la segnala permettendomi gentilmente di pubblicarla. È uno dei punti più acuti di sapor nordico in Gaudenzio ma ribadendo la straordinaria indipendenza da schemi e richiami proprio quando più da vicino egli pare afferrarli e, per di più, stringerli assieme, tanto che la squisita Santa in verdi e aranciati pare — ad un tempo — di estrazione basilense (Holbein e Manuel Deutsch: due culture, richiamando, il primo nome, la Svevia) e danubiana. Figura, poi, dove una ponderazione rinascimentale di membra ed uno « hanchement » addirittura da estrema « Schöne Madonna », sembrano sovrapporsi e coincidere. Tutto e solo di Gaudenzio è il crescere della forma come di rosa che si sfogli, per larghi piani, petali morbidi, turgidi e già ripiegantisi per stanchezza di densità carnosa; ma quanto acume nei tratti a zig zag ricadenti dal manto sulla mano destra, tanto fragile e irrequieta nei profili; quanta ampiezza d'onde passanti e ripassanti dilatandosi a partire dall'ondicella tremula e frizzante dello scollo!

Rimane da accennare un altro aspetto del problema Gaudenzio-arte nordica, quello cui il Weise ha dedicato un recente studio (*Paragone*, 1956 n. 81) indicando sulla scorta di ottime osservazioni della Bohling (Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1938, p. 20, segg.) un rapporto tra il particolare gusto di panneggio del Nostro e il « Parallelfaltenstil » della scultura dal lago di Costanza alle regioni danubiane. È giusto rilevare in quello un portato (ma purchè lo si consideri tematico e parziale) di

soluzioni tosco-umbro-romane ma ci sembra poi specioso scavalcare del tutto il carattere di affinità di desunzioni sia di Gaudenzio sia di quegli scultori da una medesima fonte (e con interpretazione ben diversa) per puntare nei riguardi di quello stile su una precisa « dipendenza immediata dalle prime fasi di sviluppo dell'arte di Gaudenzio ». Il derivarne un punto a favore del Ferrari non compensa sfasamenti nella comprensione del Nostro, trapelanti nel Weise stesso. A parte il fatto che il « Parallelfaltenstil » come l'intende il Weise è assorbito in un alquanto meccanico « Begriff » che annulla il chiaro divergente organizzarsi, e prima ancora originarsi di quei partiti formali nei due campi, il Weise isola troppo Gaudenzio — le sue parole son chiare — dall'ambito della pittura padana e stringe più del giusto il legame con l'ambito del Bodensee-Svevia-Donauschule. Inoltre, la stessa cronologia, com'egli la pone, non convince. Per vie più naturali e facili penetrava fin dalla fine del '400 in Austria e Germania del Sud il verbo — già in parte riformato in senso lombardo-veneto — della civiltà tosco-umbro-romana prima che impulsi da parte del Ferrari fossero opinabili; in secondo luogo, se non fraintendiamo le espressioni del Weise, è impreciso parlare d'un « Parallelfaltenstil » come configurazione stilistica dall'estensione temporale vagamente estesa nei « primi decenni del '500 », quando esso, assai prima che in casi già estremi come quello del maestro H. L. di Breisach, era ben vivo ed elaborato; nè giova appoggiarsi su uno sviluppo in scultura « non prima del secondo decennio del '500 e magari soltanto verso il 1520 » (?) quando dalla prima metà del primo decennio lo si verificava in pittura naturalmente non nel modo schematico cui allude il Weise, indice già d'un cristallizzarsi e irritarsi. Sarà del resto opportuno insistere che nel Ferrari non è ravvisabile un « Parallelfaltenstil » in quel senso irrigidito poichè fin dalla prima maturità (già intorno al 1508) c'è in lui una ricchezza di sviluppi pluridirezionali di movimento nei fasci « paralleli » di pieghe, inducente a tutt'altri significati.

Luigi Mallé

GAUDENZIO E BRESCIA

Fra le molte questioni da affrontare nel nodo delle relazioni culturali gaudenziane, importanza notevole va al rapporto con la pittura bresciana, in primis col Romanino, da individuare e interpretare attraverso diverse vie: Cremona e Brescia, il secondo centro poi aiutandoci ad intendere e delimitare anche un rapporto Gaudenzio-Moretto.

Accenni critici a vago sentore romaninesco apparvero sporadicamente come semplice « impressione », senza sfruttamento. Ma il Longhi nel 1917 soffermandosi a quel momento, per così dire, di crisi nel pieno d'una felicità creativa, ch'è l'apertura del '500 a Venezia tra Giorgione, Palma e l'iniziale Tiziano, quando il « neobizantinismo » cede a ricerche — corifeo Tiziano stesso — di nuova agilità spirituale, indicava parallelismi di situazione, fuori Venezia, col trapasso ad esempio a Ferrara, da Ercole al Mazzolino, a Cremona dal Boccaccino ad Altobello, o ancora, per star nell'ambito d'uno stesso pittore, dal Romanino del 1518 a quello del 1520; o infine, da Bramantino a Gaudenzio. Non più che un accenno al piemontese ma, sottinteso, il comune partecipare ad un rinnovamento per analoghe esigenze. Se però la critica di poi ne fu invogliata a instaurar più precisi riferimenti tra alcuni termini di quei paralleli, dall'intuizione sull'importanza di Gaudenzio, inserto in quel rinnovamento padano da Venezia al Piemonte, non si trasse stimolo a indagar se tra Gaudenzio e Brescia, Gaudenzio e Cremona, Gaudenzio ed eventualmente di riflesso Venezia, non fossero da stabilir moventi di proficua meditazione. Proprio quell'intuizione è illuminante sul valsesiano, sereno sì e con punte d'ingenuità fino alla vecchiaia ma, a parte qualche convenzione, tutt'altro che lontano, per certi lati del temperamento, da quelle ansie vibranti, dalla volontà di movimento fisico ed interno che assillavano, ad esempio i cremonesi, pur senza ch'egli entri con ciò nel novero di « ingegni anche troppo variabili e compositi », come felicemente definì la Gregori un Altobello che da esperienze bramantinesche passò, tra l'altro, a fatti acuti di accentuazione espressiva, ponendosi come « uno dei giovani più mo-

derni e audaci che contasse nei primi decenni del '500 l'Italia settentrionale » (Longhi), impressionando il Romanino stesso, a sua volta indirizzato verso uno sconvolgimento formale. Negli anni medesimi il Moretto, di temperamento opposto al Romanino e di inizi tizianeschi in antitesi ai giorgioneschi di quello entra, egli pure a suo modo, nel nuovo ordine. Mai fondendo col Romanino, agendo solo in parte nello stesso ambiente geografico, non è meno vero che i loro esiti s'intrecciano spesso e agiscono in concomitanza su altri linguaggi. È il caso di Gaudenzio che dall'uno e dall'altro accolse e risolse, rendendo più difficile ma più viva l'opera di discriminazione.

Una prima traccia di venezianismo riveduto attraverso Brescia, con morbidezza e calore romanineschi, ci chiediamo se non sia già — ma resta oscuro il modo, poichè il riferimento si pone con la pala di S. Giustina di Padova, del 1513 — nella pala del Ferrari per S. Gaudenzio di Novara (1514-15 c.): nei pannelli laterali inferiori, specie il sinistro con S. Pietro e il Battista, dove il colore assume una forza interna e calda, avvalorata dall'« amicizia » degli accostamenti (gialli aranciati; un verde tra il tenero dell'erba e il freddo dello smeraldo; un rosso violaceo in ombra) quasi alludenti ad un « tono » pur senza possederne l'atmosfera (e ponendo un'eco giorgionesca giunta fino al Piemonte). Le grandi masse cromatiche ostruiscono il paese come per una crescenza soffice, mentre i visi rispettivamente in luce e nell'ombra, si caricano di vitalità prossima al pathos, mentre nel pannello opposto il colore rimane più duro e levigato su forme tese e compatte segnando se mai un'analogia (e non per ora un rapporto intenzionale) col Moretto.

Quella vita accalorata e colma del colore in sontuose relazioni, si prolunga in Gaudenzio per alcuni anni: nel S. Pietro con donatore della Galleria Sabauda di Torino (rossi su rossi, rossi e neri, aranciati e verdi, verdoni, marroni), e nella sciupata e raffazzonata pala di S. Gaudenzio di Varallo, soprattutto con i preziosi ori fulvi e i violacei silenziosi della tavola centrale. C'è da chiedersi se la stessa Madonna col figlio di Brera non si sia slargata così efflorescente per qualche impressione romaninesca, combinando in strano accordo idee venete e leonardesche, dissolventisi in un linguaggio sempre più individuale. Del resto il Ferrari, nei vari momenti, risente del Romanino la possibilità di scioglier moti e accender il colore dando alle figure e specie ai volti, un sentimento vibrante, ma — a parte che finora le tipologie del Romanino non toccano Gaudenzio (come nemmeno le leonardesche, tanto vengono fisicamente alterate) —

gli resta estranea la tipica qualità intrinseca del suo cromatismo e la peculiarità tecnica di esso.

Prima del 1514 non si ravvisano reminiscenze del Romanino. La propria sequenza della Passione alle Grazie, Gaudenzio l'aveva edita nel 1513, sette anni prima delle storie della Passione del Romanino a Cremona e quattro prima di quelle di Altobello; e aveva anticipato per conto proprio, in una o due scene, per proprie conoscenze di soluzioni nordiche, aspetti che son stati definiti « danubiani » di Altobello: ma è altra cosa. Se mai, più avanti, Altobello dirà al Ferrari qualcosa per certo piglio d'atti, sicurezza cinquecentesca di situazioni e relazioni dei corpi, per il principio di direzioni opposte d'azione nei gruppi; in ciò attraendo Gaudenzio già avviato a superar la propria sensitiva ma arcaica legatura quattrocentesca, a dilatar le forme, stenderne più vasto e insieme romperne più sfaldato il colore, frantumar più ricca la risoluzione degli avvenimenti. E forse per via del Meloni, qualche turbolenza pordenoniana venne a rompersi sulla parete del Calvario di Varallo, dopo il 1520.

Alla prima filtrazione romaninesca nel Ferrari ne succede, più avanti, una seconda, mediata da opere compiute in Brescia. Chi guardi la « Cena di Simone » di Vercelli, del 1528-30, non può non rilevare richiami, e puntuali, dalla Cena del Romanino in S. Giovanni Evangelista di Brescia (figure 60-61) Gaudenzio vi usa la personalissima trovata delle due scenette aggiunte in alto, ma a parte ciò, è la medesima impostazione nei convitati, nel Cristo, nella Maddalena, soprattutto nel servo stupendo col berretto piumato, il viso in profilo ombrato, e il vassoio. Alla testa di Simone del Romanino è poi prossima quella del signor di Marsiglia nel vicino affresco di Gaudenzio. In aggiunta al riferimento precedente, il rinnovamento di gamma del Ferrari trova giustificazione in certi accordi e qualche singola nota, nello stesso Romanino. Rossi, neri, gialli, propongono affinità, sebbene Gaudenzio mirabilmente li deterga e rinfreschi pacificandoli e sottomettendoli al pedale dei grigi. Si comprende anche come, se Romanino dapprima fu la via al deflusso di spiriti giorgioneschi, ora sia la via a quello di tratti tizianeschi: opulenza fisica e vibrante spiritualità patetica tipicamente veneziana di alcune figure. Si spiega l'altrimenti insolubile atteggiamento e la lenta pienezza fisica fiorente della Maddalena (fig. 62) del Ferrari riversa sulla sedia ad ascoltar il suo Cristo: dama le cui parentele son nelle donne di famiglia tizianesca, scese dalla laguna fino a Bergamo.

Poichè si sta dicendo del Romanino di Brescia convien ricercare se Gaudenzio vedendo la Cena citata, non abbia, nella stessa chiesa, osser-

vato — e una trascuratezza sarebbe strana — le note mezze figure di profeti in gran parte del Moretto e aiuti ma non senza infiltrazioni del Romanino. Direi di sì, se si tien conto, di fronte alla fase gaudenziana del S. Monte e alle immediate prosecuzioni, della nuova scioltezza e oggettività vercellese. Rimane in Gaudenzio la poesia delle radure cromatiche pure e luminose ma irrobustite nella complessità di evoluzione dei corpi le cui torsioni parrebbero sollecitate dai dipinti morettiani. Non paiono forse le stesse volute virtuosistiche e rigorosamente svolte dei cartigli dei due angeli isolati, in Vercelli, denotare quell'interesse? (restando a vedere se all'origine di entrambi non sia un motivo prettamente « spätgotisch » vulgato da disegni di Manuel Deutsch).

Da S. Giovanni Evangelista devon esser passati a Vercelli la posa e il sentimento del Cristo predicante, le insistenze su nidi d'ombra nelle occhiaie, le stupende pulsazioni della luce sulle carni (anche nelle storie della Vergine) come un tremito d'aria e d'anima insieme. Ma a questo punto l'indagine è venuta quasi a confondere Romanino e Moretto; ed è perchè entrambi colpirono insieme il valsesiano, attratto dal colore e dall'accensione del primo, ma per sue ragioni profonde, anche dalla forma soda, severa, liscia e nuda del secondo. La realtà nitida di soldati (fig. 63) della Crocifissione di Vercelli trova appoggio naturale in consistenze morettesche, nelle possenti curvature, nelle membra riverse. Il piemontese con oggettività elementare e verità di vita quotidiana spoglia il Moretto del suo aspro sostrato michelangiolesco (ex parte Vecellii) e gli rimane una « presenza » tangibile delle forme ancor meno aulica che in ogni altro manierista padano, d'una evidenza — tutta nella disarmata e « volgare » naturalità — che è la più sconvolgente. In ciò molti personaggi di Gaudenzio vincono la pur più stringente e sottile psicologia, sotto meste velature, del Moretto, così come vincono la per altri versi superiore « realtà » degli uomini del Moroni, ove morde il « carattere » che Gaudenzio stesso retrocede a far sentire più possente la realtà fisica senza la sottolineatura della volontà. Anche il « Miracolo del Sacramento » del bresciano può aver suggerito al Nostro le clausole dei signori di Marsiglia, mentre la « Raccolta della manna » segnava per lui un classicismo troppo marcato ed elaborazioni manieristiche troppo ragionate perch'egli se ne interessasse.

Viceversa, assai più tardi, quando a Milano il Ferrari s'impegna tenace in prove manieristiche dai freddi gigantismi improntati a un nuovo gusto classicistico, non sempre fuso con la tendenza romantica di quella sua fase, egli guarda al Moretto più elaborato, dai tesi michelangiolismi

trasfigurati dalla luce e gli chiede suggerimenti compositivi, tipi, compattezza plastica nonchè forti accostamenti di colore (bianchi ghiacciati e azzurri crudi, verdi quarzei e arancioni) spesso affiancati a strisce, coriaceo involucro ai corpi. Esempio fra gli altri, il Martirio di S. Caterina a Brera, ove oltre particolari di timbri, lo stesso impianto scenico induce a una invenzione morettesca sul tipo della Madonna con S. Caterina e santi, in S. Clemente di Brescia, del 1542 c., meno macchinosa ma dal medesimo rapporto tra piano inferiore e superiore, entrambi raccordati come palcoscenico popolare provvisorio.

Altri elementi stringono il rapporto Gaudenzio-Moretto. L'« Assunta » di Vercelli (1532 c.) — di cui non si può tacere che per la dimensione strettissima, ripropone il ricordo di quella del Mantegna, preliminare sottinteso a tutte le redazioni veneziane — è senza dubbio da annoverare tra le filiazioni dell'Assunta tizianesca ma attraverso la riduzione già operata dal Moretto (fig. 65), attorno al 1525, al Duomo vecchio di Brescia. Il turbine conpositivo (fig. 66), certo paesano accento dei gesti, il pathos delle mani, stanno su medesimo piano espressivo, eliminandone il piemontese i tizianeschi controluce e fondendone i dati a una cultura correggesca che gli suggerisce la condensazione dei corpi nell'ordine superiore, la naturalità vibrante di profili e brividi luminosi sulle carni nude dei putti, oltre alla gonfiezza delle nubi dense come corpi. Poichè Gaudenzio conobbe quel museo di pittura ch'era S. Giovanni Evangelista è plausibile, nella sosta bresciana avvenuta forse nell'avanzata seconda metà del terzo decennio, una conoscenza estesa della pittura bresciana anche in altre chiese, costituendo un filone culturale non necessitante sempre precisa puntualizzazione, bensì un « clima ». Del colorismo bresciano par di rinvenir tracce nello « Sposalizio di S. Caterina » del Duomo di Novara (fig. 64), uno dei momenti ferraniani di colore più acceso, ma con che effetto di lucidezze terse sfreddanti!, versoil 1530. Ivi ancora l'eredità veneziana traluce nel sontuoso verde e oro del vescovo, complicandosi di cangiantismi nella S. Caterina, sommarizzandosi nel paesaggio. Nè si dimentichi quella « Pietà » (figura 67) a mezze figure, presunta predella dello Sposalizio, dove la morbidità del nudo di Cristo (e anche il modulo del capo, diverso dagli altri Cristi di pietà del Nostro) par rivivere un'altra memoria romaninesca.

Levigatezze glaciate, condensazioni fiammee, bene ripropongono gli interessi vari e compositi di Gaudenzio per Brescia, combinando i due maestri maggiori senza risultanze compromissorie perchè non è ibrido il modo di rifarsi. Anzi si può dire che all'influenza del Romanino sommo-

vente il colore, il Moretto oppone in Gaudenzio il costante correttivo e lo sorregge, offrendogli egli pure il fascino di soluzioni veneziane ma attraverso un linguaggio più disegnativo, più familiare, più rude. L'interesse al Moretto pare più rispondente. Dal 1530 circa a quali personaggi dipinti meglio rispondono quelli gaudenziani con più spinto sapor di ritratto? I due ben noti alla destra della Adorazione dei Magi di Vercelli (fig. 68) legano bene, nel giro attuale della pittura padana, solo con la ritrattistica del Moretto: si pensi al ritratto d'uomo (1526 c.) della Galleria Nazionale di Londra, o anche, sebben più tardo, al presunto Aretino (Brera). Tuttavia ricompare in causa il Romanino: il centurione a cavallo nella Crocifissione della Sabauda di Torino, ad esempio (1538 c.), col suo giaco a strie verdi e nere, di modernità ottocentesca, riporta al ritratto d'uomo del Romanino a Brera per franchezza e libertà, certo meno ricca di passaggi e di tocco nel piemontese, ma in quell'orientamento visivo.

Se Gaudenzio penetra quelle audacie cromatiche rifugge dalle perizie bresciane di riflessi fruscianti, affezionato com'è alla corposità morbida; e la ricchezza di brividi di luce su carni e vesti a Vercelli è altra cosa dal riflesso lucente morettiano, brillante su gelidi volumi, riscattati vibrando nella grana tizianesca al Ferrari ignota. Più tardi, a S. Maria della Pace, Gaudenzio riporta su carni riammorbidite, il colore ad una armonia variatissima ma attutita e spegne i timbri nei pallori aurei, argentei, violetti, paglierini e di terre smorte, in una comprensione finallora non raggiunta — nè tentata per vero — della gamma bresciana (nel momento in cui questa si fa determinante per Paolo Veronese) e ne raccoglie anche certe squisitezze seriche. La sua tavolozza, assumente ora assieme ai timbri felici anche timbri malinconici, ecco (fig. 69) par toccata perfino da note del Savoldo (la donna incedente nell'Annuncio a Gioachino) oltre che del Moretto vecchio: donde la errata idea di una prossimità stilistica con Paolo Veronese, affacciata dal Fumagalli, criticamente equivocando ma felicemente intuendo una situazione dovuta a fatti più sotterranei che anche all'esegesi gaudenziana successiva rimasero inesplorati.

William Suida

CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DELLE PITTURE PIEMONTESI IN AMERICA

Parlando di Gaudenzio, incantevole maestro, amabile ed ammirevole, mi piace indicare nuovamente l'affresco nella Chiesa di S. Maria delle Grazie, a Bellinzona.

È stato riprodotto soltanto nella mia pubblicazione sui « Monumenti Storici ed Artistici del Cantone Ticino », puntata XV e XVI, 1932. Vedo però con soddisfazione che Noemi Gabrielli (1) aderisce tanto alla attribuzione quanto alle mie conclusioni riguardo all'importanza degli affreschi di Bellinzona per la nostra conoscenza degli inizi di Gaudenzio.

La sua pittura, in forma di lunetta (fig. 70), occupa la parete di fondo della cappella di destra, sotto il ciclo della Passione. Il coro degli Apostoli e tre Angeli stanno in lutto attorno alla tomba della Madonna, scolpita a tutto tondo e oggi smarrita. Si può supporre che questo « Transito della Madonna » sia stata — nell'attività di Gaudenzio — la prima opera di collaborazione fra pittura e scultura, precorritrice delle Cappelle del Sacro Monte di Varallo. Mi pare che la data, altra volta proposta, del 1507, sia assai plausibile.

Il fatto da me posto in rilievo fin dal 1932, che la Passione di Varallo (del 1513) trova il suo prototipo in quella di Bellinzona — di autore ignoto — piuttosto che in quella dello Spanzotti a Ivrea, attende ancora di essere preso in considerazione secondo il merito, nelle discussioni sulla formazione di Gaudenzio.

Nella figura a tre quarti di San Pietro (fig. 71) della S. H. Kress Collection, oggi esposta nel Museo di Birmingham, Alabama, l'arte di Gaudenzio si presenta considerevolmente più matura. La figura, forse meno aggraziata ma certamente più scultorea, non è soltanto inscritta ma collocata in una nicchia e circondata dallo spazio d'aria, coi raggi del sole che

(1) *Catalogo della Mostra di Gaudenzio Ferrari.* Vercelli, 1956, pp. 65-67.

battono dalla destra. Questo San Pietro doveva avere la sua collocazione nella zona superiore di un polittico smembrato, di cui per ora non si conoscono altri pezzi.

Non è facile assegnare al San Pietro della Collezione Kress il suo posto preciso nella cronologia delle opere del maestro. Certo è che precede di qualche anno il bellissimo « San Pietro e un Donatore » della Galleria Sabauda, e l'altro nel Polittico della Chiesa di San Gaudenzio a Varallo. Più vicino è il San Pietro del Polittico di Novara, eseguito negli anni 1514-16. Sarei incline a datare il dipinto della Collezione Kress verso il 1514.

I raggi X (fig. 72) rivelano che nel primo schizzo la testa del Santo era vista più in iscorcio, il che conferma l'accostamento alle opere giovanili.

Il primo a riconoscere in questo dipinto — anteriormente attribuito al Civerchio — la mano di Gaudenzio, è stato Adolfo Venturi.

Una tavoletta, di mia proprietà (fig. 73) ci conduce nelle alte sfere di una visione. Entro un anello formato da nuvole vediamo la Vergine, dolce e devota, che genuflessa riceve la corona dalle mani del Figlio. Il Padre Eterno dall'alto benedice il miracoloso evento. Emergendo dalle nuvole, puttini alati accompagnano l'Eterno e adorano le divine Persone. Queste si stagliano nitidamente, in gloria sullo sfondo aureo.

Stranamente l'accordo cromatico richiama certi effetti frequenti nei dipinti tedeschi contemporanei, soprattutto del Cranach.

Stilisticamente, la « Incoronazione della Vergine » trova il suo posto fra i due polittici di Arona e di Novara, dipinti rispettivamente negli anni 1510-11 e 1514-16.

Datando il nostro dipinto intorno al 1512 non saremmo quindi lungi dal vero.

I due pannelli della S. H. Kress Collection (fig. 74-75), ciascuno con cinque Angeli inginocchiati, abbozzati in chiaroscuro, ci fanno pensare subito alle due coppie di Angeli adoranti — a colori — nel Museo Civico di Novara. Accettando per questi la datazione intorno al 1515, proposta da V. Viale, si arriverebbe, per gli Angeli della Kress, al 1512-13.

Le due coppie di Angeli adoranti il Tabernacolo, che si vedono « in situ » alla base della pala con la « Salita al Calvario », opera di Gaudenzio, nel Santuario di Cannobio (Lago Maggiore), di epoca assai posteriore — verso il 1540 — ci confermano la destinazione originaria delle tavole sparse di Novara e della Collezione Kress.

All'ultimo momento, prima dell'inaugurazione della Mostra di Ver-

celli, venne a mia conoscenza la tavoletta (di cm. 91,5 × 71) con la « Conversione di San Paolo » (fig. 76) di proprietà Schaeffer, a New York. Non ho ricordo di altra rappresentazione simile, con la figura isolata del futuro Apostolo che, caduto col cavallo, sente la voce dall'alto e non vede. Chi lo chiama. La scena solitaria si svolge in una valletta amena e deserta.

Questo è Gaudenzio, al momento degli affreschi nella Cappella della Crocifissione sul Sacro Monte di Varallo. Il tipo del Santo ci è familiare; un particolare come la testa del cavallo si ritrova molto simile in altre opere. Siamo verso la fine del secondo decennio, poco dopo il 1517 (2).

Il paesaggio finissimo trova riscontro in quel gioiello che adorna il John and Mable Ringling Museum di Sarasota: la « Adorazione del Bambino Gesù » con la Vergine, San Giuseppe, tre Angioletti e un prelato Donatore inginocchiati intorno al Redentore neonato. Si osservi la grafia quasi identica nel fogliame dei cespugli, nonchè le linee calme delle colline sull'orizzonte luminoso. Lo stile delle figure del capolavoro di Sarasota conferma la datazione intorno all'epoca della Cappella della Crocifissione a Varallo.

Vuole la tradizione che il quadro provenga dal Palazzo Taverna a Milano (oggi Ponti, in via Bigli 11). Non ho trovato alcuna traccia di questa notizia prima dell'Ottocento. Esiste però la bella incisione (fig. 77) di questa composizione — rovesciata nella stampa — nel primo volume, pubblicato nel 1729, del:

« Recueil d'Estampes d'aprés les plus beaux tableaux et d'aprés les plus beaux desseins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celuy de Monseigneur le Duc d'Orléans, et dans d'autres Cabinets... Tome premier, à Paris De l'Imprimerie Royale. MDCCXXIX ».

Nel testo, a Tav. LXXXI, Crozat ci fa sapere che « le tableau est à present dans le cabinet du Roy et il était à Fontainebleau du temps de François Ier ».

L'incisione non era sconosciuta a Giuseppe Colombo (1881, pag. 54), il quale credeva però che due dipinti con questa composizione fossero

(2) Una rappresentazione dello stesso episodio, supposta di mano di Gaudenzio, in San Francesco di Vercelli, aveva attirato l'attenzione dell'Abate Lanzi, che perfino la metteva a paragone con l'affresco di Michelangelo nella Cappella Paolina. Questa pala si trova oggi nei depositi della Galleria Sabauda, a Torino. A giudicare dalla fotografia, gentilmente inviatami dalla Professoressa N. Gabrielli, questo dipinto ha il carattere di una generazione posteriore a Gaudenzio. Pare giustificato il giudizio di Giuseppe Colombo (1881), che si tratti cioè di lavoro dovuto a un lontano imitatore del nostro maestro.

esistiti: uno già dai Conti Taverna a Milano, poi nella Collezione Holford ed ora a Sarasota; l'altro già nella Collezione Reale in Francia e inciso nel 1729, di cui più tardi si sarebbe perduta qualsiasi traccia.

Vorrei ripetere qui l'aggiunta fatta nel mio Catalogo del John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1949, pag. 42; che una antica replica della composizione si trova nel Musée de la Bénédictine a Fécamp, il che conferma la presenza del modello in Francia, in tempi remoti.

Mi pare che non ci sia bisogno di ricorrere alla supposizione — in sè poco probabile — dell'esistenza di due esemplari di qualità ugualmente eccellente, ma che si possano raccogliere tutti i fatti conosciuti per assumere infine che si tratta sempre dello stesso quadro. Dipinto per un Prelato non ancora identificato, la « Adorazione del Bambino Gesù » attirò l'interesse del re francese (la tradizione indica Francesco I, morto nel 1547). Indubbiamente faceva parte della Collezione Reale nel 1729. Dispersa nei tempi della rivoluzione, fu acquistata al principio dell'Ottocento da un certo Giambattista Etienne di Bruxelles, per 5000 fiorini, e venduta per 40.000 franchi ad un collezionista inglese. Emigrò negli Stati Uniti una trentina d'anni fa.

La lieve differenza nelle misure, fra quelle indicate da Crozat e quelle attuali del quadro di Sarasota (alto 60 inches - Crozat: 57 inches - largo 44 ½ inches - Crozat: 40 inches) non esclude, a mio parere, che si tratti dello stesso quadro.

L'apprezzamento dei francesi per l'arte incantevole di Gaudenzio è dimostrato dalla stessa stupenda pubblicazione sopra citata, il « Recueil » di Crozat. Vediamo (fig. 78), alla Tav. LXXXII, « La Pentecôte, tableau de Gaudenzio Ferrari, qui est dans le Cabinet de M. Crozat, peint sur bois, haut de 8 pieds 1 pouce, large de 5 pieds 4 pouces, gravé par Fréderic Hortemels ».

Il testo aggiunto da Crozat riferisce che questa pala era anticamente nella Chiesa (probabilmente il Duomo) di Vigevano e che il Cardinal Mazarin la fece venire a Parigi. Di questa opera che, a giudicare dall'incisione, deve essere stata magnifica, si è perduta ogni traccia. Crozat ha venduto un buon numero di dipinti della sua raccolta all'Imperatrice Caterina di Russia. Ma non si sa nulla circa l'esistenza della « Pentecoste » di Gaudenzio in Russia. La composizione, quasi necessariamente, è quella centrale, come la conosciamo nelle pale del Bramantino a Mezzana, e del Tiziano nella Chiesa della Salute, a Venezia. Il Bramantino dà forma al sublime evento dell'Ispirazione Divina solo coi mezzi degli atteggiamenti

solenni delle figure, incorniciate da una architettura severa e grandiosa. Gaudenzio, come Tiziano, ci fa vedere la Colomba dello Spirito Santo. La Madonna e gli Apostoli, nella visione di Gaudenzio, ricevono l'Illuminazione Divina, visibile nei raggi di luce, come il Santissimo Sacramento, raccolti e devoti. Nella pala di Tiziano però la luce violenta e le lingue di fuoco hanno un effetto turbolento sulla santa assemblea, quasi un presagio di tutte le sofferenze e tutte le glorie della Fede. Il confronto con le composizioni esteriormente simili dei due grandi contemporanei serve a riconoscere meglio il carattere singolare dell'opera di Gaudenzio. Certamente a lui era nota l'austera Pentecoste del Bramantino, ma seguiva il proprio genio nella sua versione del soggetto.

In un diverso momento, pare che sia dipeso un po' di più dal Maestro milanese. La Madonna, a figura intera, fra San Giuseppe e un vecchio Santo a mani giunte, nella raccolta del Principe Borromeo, è una creazione di singolare fascino. Il drappeggiamento ampio del mantello della Vergine è eccezionale, nell'opera del Nostro. Richiama però alla memoria l'impressione, in certo senso analoga, della Sacra Famiglia del Bramantino a Brera. Entrambi, questi due grandi maestri, sono e rimangono sempre personalissimi e inconfondibili. Esiste però, nelle regioni misteriose delle loro anime, un punto di contatto, di affinità, di reciproca comprensione. Non si può dire che Gaudenzio sia stato influenzato da Bramantino, in una data fase della sua attività più che in altre. Piuttosto, ci accorgiamo che ogni tanto, nel corso di decenni, le « affinità elettive » fra i due genî emergono e si cristallizzano in opere misteriosamente affini.

La Mostra di Vercelli ha dato luogo anche ad una discussione rinnovata sui disegni di Gaudenzio; argomento trattato con saggio criterio da Aldo Bertini nel Catalogo della Mostra. Ha certamente ragione il Bertini nel dire che i disegni autografi di Gaudenzio sono scarsi e che ci vuole un esame scrupoloso per separare l'opera del maestro da quella dei numerosi scolari e imitatori. Non scarterei però il foglio dell'Albertina di Vienna (di cm. 27,9 × 20,4; Catalogo 1941: VI, 414), rappresentante i Santi Gregorio e Ambrogio, parte destra per un affresco nella stessa lunetta di cui la parte sinistra, coi Santi Agostino e Gregorio, ci è nota attraverso il bel disegno della Biblioteca Reale di Torino (di cm. 23 × 21; Mostra: Catalogo, N. 45, Tav. 99). Una lieve differenza di misure non conta, e nella qualità non riesco a vedere una giustificazione per accettare due Padri della Chiesa ed escludere gli altri due della stessa composizione.

L'Albertina di Vienna possiede, a mio parere, ancora un altro origi-

nale del nostro maestro; il foglio (fig. 79) con due schizzi, retro e verso, per una composizione della Sacra Famiglia col San Giovannino e una Santa (di cm. 19,8 × 14,4; Albertina, Catalogo 1941, VI, N. 715). Benchè portasse la vecchia attribuzione scritta sul foglio, questo disegno è catalogato troppo modestamente come « Scuola dell'Alta Italia ». Basta, a mio parere, un attento confronto con le pale del Duomo di Novara e della Chiesa di San Cristoforo a Vercelli, nonchè con quella del Museo Borgogna, per dimostrare che il delizioso disegno di Vienna ci offre due nuove varianti dello stesso tema. Illustra, così, la fantasia e la ricchezza di inventiva di quel genio esuberante. Tutte queste composizioni devono datarsi entro il decennio 1520-1530.

Anni fa, il signor Winslow Ames mi ha mostrato, nel Museo di New London, Connecticut (U.S.A.), un disegno a matita nera e biacca, su carta originariamente azzurrina (di cm. 25 × 17), rappresentante la testa di un ragazzo, di faccia (fig. 80). Non occorreva la vecchia scritta: « di Gaudenzio » per dirci che nessun altro poteva esserne l'autore. Benchè non manchino rapporti con figure precedenti — nella Cappella della Crocifissione a Varallo, per esempio — è probabile che il disegno in questione sia di epoca più avanzata, direi del quarto decennio del Cinquecento.

Riguardo ai disegni di Gaudenzio, correggo qui un errore di cui mi sono accorto quasi subito, dopo la pubblicazione del mio libro « Bramante Pittore ed il Bramantino ». Il disegno di un Profeta, già proprietà del dott. B. Geiger, fig. 202 nel mio libro, non è di Gaudenzio ma del Morazzone, pittore fondamentalmente influenzato, soprattutto nelle sue opere a Varallo, dall'arte del suo grande precursore. La figura ritorna in un disegno del Morazzone nel Museo di Varallo e, di nuovo, dipinta nella Cappella 33 del Sacro Monte.

II.

Del gruppo di pittori presenti nella memorabile Mostra « Gotico e Rinascimento in Piemonte », organizzata da Vittorio Viale, esistono in America parecchie opere poco conosciute e perfino inedite, quasi tutte peraltro nella S. H. Kress Collection. Di Macrino d'Alba, una bella « Natività » con due pastori adoranti il Neonato (fig. 81) adorna il gruppo Kress esposto nel Museo di Kansas City (3).

---

(3) « *The S. H. Kress Collection of Italian Paintings and Sculptures* ». The William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City, Missouri, 1952, p. 48, n. 19 (W. Suida).

Vuole la tradizione che provenga da una chiesa di Alba, in Piemonte. L'Artista ha ripetuto, più o meno, le tre figure della Sacra Famiglia in due altri dipinti: la « Natività coi Santi Antonio da Padova, Agostino e Gerolamo » nella Parrocchiale di San Giovanni ad Alba (che portava la data 1508) e la grande pala coi Santi Giovanni Battista, Gerolamo e Salutino, molti Angeli e un Donatore, nella raccolta della Historical Society di New York. Questa, porta oltre alla firma, anche la data del 1505, che era stata alterata da restauri. Alle indicazioni date da A. M. Brizio (« La Pittura in Piemonte », 1942, pag. 240) si può aggiungere che la pala nel 1867 pervenne alla Historical Society con la donazione di Thomas J. Bryan (1800-1870), che l'aveva acquistata dalla Collezione Errard (cfr. « Catalogue of the Gallery of Art », The New York Historical Society, s. d., ca. 1915).

La firma era stata trasformata in modo da cercare di farla corrispondere al nome del Perugino.

Qui le figure della Sacra Famiglia, quasi identiche a quelle del dipinto Kress, sono presenti fra le altre. Pare ragionevole ritenere che il gruppo più distinto e nitido preceda cronologicamente composizioni più complicate e meno spontanee. Siamo perciò, col quadro Kress, presumibilmente nei primi anni del Cinquecento.

Per tenere aggiornato il Catalogo delle opere di Macrino d'Alba, giova annotare che la Direzione del Museo di Filadelfia, nel 1955, ha messo in vendita la Collezione Wilstach. Oggi, il signor J. Weitzner di New York è proprietario del trittico ben conosciuto, la prima opera firmata e datata da Macrino, del 1494. Tale trittico è stato acquistato nel 1957 dal Museo Civico di Torino a Palazzo Madama.

Di Defendente Ferrari, ai dipinti conosciuti nei Musei di Baltimore e di New York, la Collezione Kress aggiunge due pezzi piuttosto preminenti. Per l'ancona della « Madonna in Trono fra San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista » (fig. 82), la somiglianza col Battista nella pala dell'Assunzione, a Cirié, datata 1516, fornisce un'indicazione precisa. Questa, press'a poco, deve essere anche la data della « Sacra Famiglia » nella Walters Art Gallery di Baltimore. Non si conosce, fin qui, la destinazione originaria della Madonna fra i due San Giovanni. Venne acquistata per la Collezione Kress nel 1939.

Quanto all'altro dipinto di Defendente, « Cristo in casa di Marta e Maddalena » (fig. 83), fu acquistato dal signor S. H. Kress nel 1930 e regalato al Denver Art Museum nel 1931. L'iscrizione del testo della Vulgata

(Evangelium Secundum Lucam, X, 40) spiega la rappresentazione: « Domine non est tibi curae quod soror mea rel (inquit me solam ministrare?) ». Questo dipinto (su tavola, di cm. 153,7 × 75) faceva parte dello stesso altare del quale il Museo Civico di Torino possiede lo « Sbarco di Maria Maddalena a Marsiglia ». Oltre alle misure corrispondenti (cm. 152 × 75), si ripetono — o quasi — i tipi e i costumi di Lazzaro, Marta e Maddalena. La datazione entro il decennio 1510-1520, proposta da V. Viale per il dipinto di Torino, conviene anche a quello di Denver. Sono degni di speciale attenzione la scena nel cortile in fondo a sinistra e i ritratti, veramente notabili, a destra (4).

Questo quadro ci spinge verso il problema spinoso Martino Spanzotti-Defendente Ferrari, recentemente discusso da Luigi Mallé (5). La chiarificazione diventa più difficile colla possibilità, anzi probabilità, della collaborazione dei due artisti in talune opere. Bisogna procedere a passi cauti. Per oggi non mi arrischio a penetrare fra questi pruni. Non vorrei omettere, però, di chiarire una piccola confusione.

La dott.ssa Mina Gregori (in « Paragone », N. 49, 1954) attribuisce allo Spanzotti una « Madonna in Trono » già nella Collezione Tucher. Questo notevolissimo dipinto, già appartenente all'ambasciatore barone Heinrich von Tucher, oggi è proprietà di un nipote, il barone dott. Hans Christoph von Tucher, a Monaco di Baviera. Per la Mostra Lombarda, che si prepara in Milano per il 1958, il proprietario mi ha gentilmente promesso di prestare il dipinto che pochi degli studiosi più giovani hanno avuto occasione di vedere. A me ha fatto sempre l'impressione di opera sicuramente lombarda, con elementi che ricordano Benedetto Bembo, benchè più avanzato che in altre opere sue conosciute. Non è questo il quadro elencato nelle liste di B. Berenson (« North Italian Painters », 1907, pag. 00), come Defendente Ferrari. Berenson parla di un altro dipinto della Collezione Tucher: una mezza figura della Madonna, opera tipica di Defendente. Ne ho perduta la traccia dopo la morte dell'Ambasciatore.

Finalmente — « pour la bonne bouche » — un biglietto da visita del « Carpaccio Piemontese ». Un Cavaliere pensieroso (fig. 85) che mena per la cavezza il suo cavallo color Isabella. I finimenti e la sella rivelano un gusto

---

(4) Cfr. « *The Samuel H. Kress Collection of Paintings and Sculpture* », Denver Art Museum, Denver, Colorado, 1954, p. 52, n. 22 (W. Suida).

(5) Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Bollettino, N. S. Anno VI-VII, 1953-1954.

decorativo raffinatissimo. La tavoletta (di quercia; cm. 24,2 × 21) è riapparsa sul mercato antiquario di New York.

Non so, per ora, che nome dare a quel giovane tanto poco guerriero, ad onta del suo abbigliamento e delle armi che porta. Un giorno ci dirà il suo nome, perchè si tratta certo di una scena di leggenda sacra. In distanza, all'aria aperta, un uomo giacente al suolo ha l'apparizione di un Angelo. Presumibilmente è sempre lui, il nostro giovane che, non soddisfatto dalle piacevolezze di una vita di lusso, è chiamato da Dio a servirLo e a portare la Sua croce.

Altre scene della stessa predella, finora, non si conoscono. Ma la tavoletta deve essere stata staccata da molto tempo dall'insieme, che possiamo pensare più vasto, perchè ha una propria graziosissima cornice, che par quasi nata con la pittura.

C'è da aggiungere all'opera di Giovenone una delle più fini fra le tavole di piccole misure; la « Natività » della Collezione Kress (tavola di cm. 47,6 × 27,3). È stata esposta nella National Gallery of Art di Washington dal 1941 in poi, per parecchi anni con l'attribuzione a Gaudenzio Ferrari, nome appoggiato da diversi critici; non però da quelli che avevano una conoscenza più intima della pittura vercellese. È una specie di modello per l'anconetta nel Museo Borgogna di Vercelli (di cm. 132 × 79), opera firmata, assai giovanile, del Giovenone.

La Madonna del quadro Kress dimostra nettamente l'ispirazione alla pala Gaudenziana di Arona, del 1511, mentre i cambiamenti di atteggiamento nell'anconetta di Vercelli fanno sospettare che nel frattempo Giovenone avesse visto il polittico di Gaudenzio nel Duomo di Novara (1515-1516).

Queste osservazioni dànno qualche contributo alla nostra conoscenza della formazione dell'arte di Girolamo Giovenone e fissano la data di origine della tavoletta Kress a poco prima del 1515, e quella della anconetta di Vercelli a poco dopo. In entrambe si unisce il ricordo delle opere di Defendente Ferrari con una evidente influenza di Gaudenzio.

L'esistenza della tavoletta Kress, a mio parere, modifica lievemente la cronologia delle opere del Giovenone. Sostituirei gli anni 1511-1513, a cui si era pensato finora per la « Natività » del Museo Borgogna, col 1515-1516. Siamo dopo, non prima, delle due ancone firmate e datate: quella del 1513 nel Museo Borgogna a Vercelli e quella del 1514 nella Galleria Sabauda di Torino.

Per l'altro quadro di Girolamo Giovenone, la « Madonna fra due

Sante » (Apollonia e un'altra non ancora identificata) — pervenuto dalla Galleria Cook di Richmond alla Collezione Kress — la data di origine non può essere dubbia. La Madonna ripete quasi fedelmente quella del trittico datato 1527, nell'Accademia Carrara di Bergamo.

Nella interessante collezione di quadri antichi, di proprietà della New York Historical Society, un dipinto ha attirato la mia attenzione da molti anni. Rappresenta i Santi Antonio da Padova e Defendente (fig. 84), i cui nomi sono iscritti nelle aureole, ed è riconoscibile quale opera di scuola Piemontese al primo colpo d'occhio (6). Per di più, ci offre così precise le caratteristiche del Grammorseo, da non poter mettere in dubbio la sua paternità.

Non mi pare troppo azzardoso fare un passo più avanti. A. M. Brizio (7) cita il documento dell'8 gennaio 1523, da cui si apprende come « Magister Petrus Monserinus Flamengus pictor et habitator civitatis Casalis » si obbliga a fare un'ancona con la rappresentazione del Battesimo di Cristo al centro e quattro paia di Santi ai lati. I primi citati nel documento sono S. Antonio da Padova e Defendente. Mi pare che di questo polittico, creduto interamente smarrito, una tavola almeno sussista ancora nella Historical Society di New York.

Quel pittore fiammingo si era acclimatato nell'ambiente di Casale al punto che da quest'opera quasi non si sospetta più la sua origine d'Oltralpe.

Di Bernardino Lanino, continuatore non indegno della gloriosa tradizione Gaudenziana, l'America possiede qualche bella opera. La « Madonna con Sei Santi Domenicani », in atto di presentare committenti e devoti e le loro mogli, opera firmata e datata 1552, emigrata dalla Galleria Cook, adorna ora la Collezione Kress, nella quale si trova anche una mezza figura di Madonna, graziosissima. Di quest'ultima, anzi, ho potuto ammirare una diversa, ma non meno piacevole versione in una Collezione privata di New York (fig. 86).

La « Natività » del John and Mable Ringling Museum di Sarasota, Florida (mio Catalogo del 1949, N. 42), ci offre una eco tarda, ma ancora armoniosa, del quadro incantevole nel polittico di Arona.

---

(6) Il « Catalogue of the Gallery of Art » della New York Historical Society elenca il quadro a p. 61, n. B. 28: « St. George and St. Anthony of Padua », 47 x 22 ½ inches (Bryan Collection), Gaudenzio Ferrari (cm. 119,4 x 57,2).

(7) « *La Pittura in Piemonte dall'Età Romanica al Cinquecento* », G. B. Paravia, 1942, p. 224.

Aldo Bertini

APPENDICE AD UN CATALOGO

Ripensando alla scelta da me curata dei disegni di Gaudenzio per la mostra di Vercelli (1) mi sono spesso domandato, sollecitato da critiche di amici impegnati nell'argomento, se non fossi stato troppo restrittivo e quali aggiunte potrei ora accettare al catalogo.

Dirò subito che le aggiunte potrebbero essere numerose nel campo dei disegni gaudenziani, cioè di bottega o di scuola, ma minime nel campo di quelli autografi.

Il solo di cui ora cancellerei l'esclusione è lo schizzo nel *retro* del polittico di Busto Arsizio (2), che non avevo potuto vedere direttamente prima dell'esposizione per l'impossibilità di voltare la grande tavola dello scomparto. Ma per compenso metterei un punto interrogativo ad un disegno da me attribuito e ritenuto giovanile i « Due studi accostati » della Biblioteca Reale (n. 46 del catalogo della Mostra), che, per quanto interessanti, mi sembrano presentare qualche incertezza formale che mai ricorre nei disegni sicuri di Gaudenzio.

In genere, invece, i ritorni sulle vecchie attribuzioni sono stati così esplicitamente asseverativi da indurmi a riprendere la discussione per ribadire quanto già scrissi. Seguirò nella discussione l'ordine cronologico in cui sono comparse le pubblicazioni successive alla mostra.

Nel secondo volume di « Arte Lombarda » vedo che il Mazzini (3) cita come studi preparatori per la cupola di Saronno, l'« Assunzione » degli Uffizi (fig. 88) e l'« Eterno in gloria » dell'Ambrosiana (fig. 89) insieme al « Coro di angeli » di Monaco (*Mostra di Gaudenzio*, n. 53), senza neppure dubitare della netta inferiorità dei due primi rispetto al terzo, da me

---

(1) A. Bertini, *I disegni di Gaudenzio*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956, pp. 35-41; pp. 114-120.

(2) Attribuitogli dal Dell'Acqua in « Le Arti », 1940, p. 387.

(3) Franco Mazzini, « *Maniera* » *di Gaudenzio Ferrari a Saronno*, in « Arte Lombarda II », 1956, p. 81.

già rilevata nel « Catalogo » della mostra di Vercelli. Tra i due primi si potrebbe perfino tentare un fotomontaggio che in modo evidente ne dimostrerebbe la perfetta omogeneità in netto contrasto a quello di Monaco, con cui appaiono incompatibili. Tale incompatibilità è tanto più forte, cioè di stile e di qualità per essere tutti e tre i disegni eseguiti nella stessa tecnica, e di facile riscontro per l'affinità del soggetto. Nel « Coro di angeli » compare una perfezione formale conclusa, di un accento arcaistico che oserei chiamare neoattica, i cui precedenti potrebbero essere cercati negli affreschi del Luini alla Pelucca. Invece negli altri due domina un pittoricismo sciatto e approssimativo con sprezzature formali rozze e grevi. Non si può ammettere che un artista disegni contemporaneamente con caratteristiche formali antitetiche. Volendo insistere sulla attribuzione a Gaudenzio converrebbe piuttosto riferire i due disegni ad un periodo più avanzato, quando il suo stile si fa appunto più greve come in alcune opere tarde. Ma preferirei pensare come autore, un gaudenziano della seconda metà del secolo, a causa del pittoricismo più evoluto e delle sprezzature formali. Un altro disegno degli Uffizi, la ben nota « Testa di fanciulla » (*Mostra di Gaudenzio*, n. 52), forse studio per una testa di angelo nella cupola di Saronno, già riferita da Adolfo Venturi a quel ciclo e neppure citata dal Mazzini, confermerebbe pienamente la distinzione qui espressa, mostrando stretta unità di intendimento col disegno di Monaco.

Neppure l'esclusione da me affermata dei disegni già pubblicati dal Rodolfo (4) ha trovato consenso. Perfino in un catalogo così rigoroso e aggiornato come quello redatto dal Parker per l'Ashmolean Museum di Oxford, vedo pubblicato come opera di Gaudenzio la « Disputa di Santa Caterina » (5), tav. II del fascicolo del Rodolfo e datata verso il 1525-30. Ma la composizione monotona di questo disegno non può minimamente convenire con quelle delle opere di Gaudenzio di quegli anni, tanto più mosse e complesse, come del resto anche negli anni successivi. Una datazione molto anteriore non sarebbe consentita tra l'altro anche per

---

(4) Prof. Giacomo Rodolfo, *Disegni di Gaudenzio Ferrari e di Bernardino Lanino*, Carmagnola, 1927. Cfr. *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, p. 41, nota 1.

(5) Parker K. T., *Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum vol. II Italian Schools*, Oxford 1956, n. 238, Tav. LVII. Lo stesso disegno, inesattamente citato come nella collezione Scholz, è stato dato dalla Griseri al Lanino, (*Mostra di Gaudenzio*) p. 137, attribuzione anche questa assai più rispondente alla qualità del disegno di quanto non sia la tradizionale a Gaudenzio.

la carenza di ogni carattere bramantinesco e neppure una data immediatamente antecedente, come dimostra la diversità dal bel « S. Giovanni Evangelista » (fig. 90), riprodotto a fronte nello stesso catalogo. Questo è bensì opera di Gaudenzio, tuttavia secondo me non da avvicinare particolarmente alla pala di Arona, come è asserito nel catalogo, ma piuttosto al « Presepio » nella lunetta di Roccapietra, generalmente ritenuta eseguita verso il 1520, e meglio si data quindi in quegli anni.

L'autore della « Disputa di S. Caterina » va cercato in un maestro nell'orbita strettamente gaudenziana di formazione arcaistica: che io per certe reminiscenze di Defendente sarei tentato di identificare con Gerolame Giovenone, se fosse possibile trovare conferma in disegni sicuri di lui, finora invece mai reperiti. Comunque allo stesso autore che ha eseguito la « Disputa di S. Caterina » ritengo debba essere attribuito il « Giudizio di Caifa », riprodotto nel catalogo *Drawings of Lombardy* (6); mentre per l'« Adorazione dei Magi », tav. VII del Rodolfo, pure pubblicata nello stesso catalogo americano (7), come opera di Gaudenzio, ritengo valida l'attribuzione all'Oldoni, espressa dalla Griseri (8) nella eccellente ricostruzione di questo artista, da lei accennata in margine al catalogo di Vercelli.

Degli altri disegni nel fascicolo del Rodolfo mi sembra che uno soltanto possa lasciare qualche incertezza sulla possibilità dell'attribuzione a Gaudenzio, il primo, la « Testa della Vergine in Adorazione », per la grande purezza formale. Ma guardato più attentamente manca della forza esuberante propria del Maestro e presenta un'interpretazione di Leonardo più meditata e regolare, quasi monotona, che caratterizza il Lanino. Conferma l'attribuzione a questo Maestro, fine e qualche volta squisito, la leggera policromia in giallo e rosa su azzurro, che mai si ritrova nei disegni di Gaudenzio.

Una suggestiva attribuzione al primo periodo di Gaudenzio è tentata dal Grassi nel suo recente volume *Il disegno italiano* (9), pubbli-

---

(6) *Drawings from Lombardy*, Mills College Art Gallery, Oakland... Seattle Museum of art. 1956, n. 33.

(7) *Cat. cit.*, n. 29.

(8) A. Griseri, *I Gaudenziani*, « Mostra di Gaudenzio Ferrari », p. 76.

(9) Luigi Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma 1956, p. 104, fig. 90. Popham A. E. e Pouncey P., *Italian drawings in the British Museum*, London 1950.

cando una « Disputa di Gesù coi Dottori » del British Museum, già riferita a scuola lombarda, e nel testo del catalogo del Museo alla cerchia del Butinone. La tecnica del disegno è identica a quella gaudenziana, bramantinesca, tuttavia, pur ammettendo una stretta affinità stilistica, non mi è possibile consentire nell'attribuzione.

La differenza consiste, secondo me, in uno stile più aspro, rotto e spezzato, in confronto col fare più largo, quasi a onde, caratteristico di Gaudenzio giovane. Meglio spiegare l'affinità con uno sviluppo parallelo di stile: più rispondente al vero mi riesce l'attribuzione, già formulata nel catalogo del Museo, alla cerchia del Butinone, anche se meno puntuale.

Dei disegni attribuiti nel British Museum a Gaudenzio unicamente la testina identificata dal Grassi (10) per lo « Sposalizio della Vergine » a Como, mi sembra autografa: tutti gli altri sono di qualità scadente e soltanto la « Salita al Calvario (fig. 91) (1953.12.125), di notevole interesse, da riferire alla bottega. Ogni elemento di questi disegni appare concepito strettamente nello stile avanzato di Gaudenzio, reso tuttavia sensibilmente più fiacco, come dimostra il confronto col monocromo a olio di analogo soggetto del Museo di Vercelli (11).

Un disegno (fig. 92) dell'Accademia di Venezia ripete quello di Londra con lo stile inerte ed immobile, tipico delle copie. Ma pure non presentando varianti, l'ingrandimento di alcuni particolari dimostra la derivazione da un terzo esemplare, confermando così che alla base delle due versioni sta un originale di Gaudenzio, di cui il disegno di Londra è replica di bottega e quello di Venezia, mera copia.

* * *

Due disegni attribuiti a Gaudenzio nel Gabinetto degli Uffizi, sfuggiti ad ogni menzione nella letteratura critica pur così estensiva, mi vengono gentilmente segnalati da Anna Maria Brizio, e, se anche non sicuramente autografi, sono tuttavia superiori a tanti altri che gli vengono dati e meritano quindi di essere conosciuti per la loro importanza nello stretto ambito gaudenziano.

La « Madonna col Bambino ed Angeli musicanti » (fig. 93) (12) è

---

(10) L. Grassi, *Gaudenzio Ferrari e i suoi disegni* in « l'Arte 1951 » p. 195, fig. 13.

(11) « *Mostra di Gaudenzio Ferrari* » n. 37. Riferito dal Testori alla fine del quarto decennio.

(12) Uffizi 700 E., cm. 47,3 x 23,2; a carboncino.

concepita in uno stile strettamente affine a quello di Gaudenzio del terzo decennio. Caratterizza il disegno la morbidezza dello sfumato leonardesco di effetto gradevolissimo; lo distingue da Gaudenzio appunto il prevalere di un edonismo sensibile ed il minore ardimento formale. La composizione ricorda il dipinto di Amsterdam, esposto alla mostra di Vercelli, come opera di Eusebio Ferrari, e se esistessero maggiori possibilità di riscontro mi piacerebbe potere dirigere la ricerca verso questo maestro per il carattere prettamente lombardo e per il tipo del volto, comuni al disegno e al dipinto.

All'ultimo periodo dell'attività di Gaudenzio va riferito l'altro disegno degli Uffizi « Madonna col Bambino » (fig. 94) (13) per la stretta affinità con la ben nota « Adorazioni dei Magi » a Brera. Vi si ritrova lo stesso senso piramidale della composizione propria alle esperienze manieristiche per la torsione complessa a spirale, ed identiche scansioni lineari nel partimento dei volumi.

Il segno fine e scarno appare timido per Gaudenzio, specialmente se confrontato alla sicurezza che ogni linea presenta nell'affresco di Brera considerato; onde l'attribuzione riesce dubbia.

Proprio un'insuperabile decisione del segno risulta una delle caratteristiche più costanti e salienti di tutta l'opera pittorica di Gaudenzio; non è questa caratteristica meramente meccanica o materiale, ma la espressione di un temperamento pieno di impeto, di ardimento, i cui limiti stanno nella violenza dell'immediatezza che può incorrere in eccessi e squilibrii, mai nell'irrisoluzione o nell'incertezza. Qualità altrettanto spiccate di decisione ed impeto si dovranno esigere dai disegni che gli vengono attribuiti.

---

(13) Uffizi 1924 F. A matita nera, cm. 38,1 x 25,6. « La Madonna col Bambino » *nel verso* a pennello e biacca; sebbene genericamente gaudenziana appare di altra mano più debole di quella del *recto*.

Noemi Gabrielli

UNA SCULTURA DI GAUDENZIO FERRARI NELLA CAPPELLA DI LORETO

Durante i lavori di restauro alla cappella quattrocentesca di Loreto, in territorio di Roccapietra presso Varallo, finanziati dalla Società Dinamo di Novara (la quale continua la lodevole tradizione subalpina di mecenatismo, che formava l'orgoglio dei principi e dei cittadini facoltosi) si venne nella determinazione di riparare non solo il tetto pericolante, le crepe delle murature, gli affreschi danneggiati dal salnitro, ma anche di mettere in ordine l'altare, adorno di una grande cornice secentesca dietro cui era collocata una statua della « Madonna del latte » protetta da una porticina vetrata. Questo apparato barocco nascondeva in parte anche le figure dell'Arcangelo Gabriele e della Vergine Annunziata, affrescate ai lati dell'altare da Gaudenzio Ferrari (fig. 95). Rimossa la pesante mole della incorniciatura apparve l'elegante profilo in pietra grigia del frontone originale poggiante su due lesene, recanti ancora traccia della decorazione pittorica a candelabre, che chiudeva una nicchia rettangolare dal soffitto a rosoni in prospettiva, a cui faceva da sfondo un motivo di stoffa rossa a grandi girali dorati. Il gruppo in terracotta policroma, che secondo la tradizione doveva essere opera di Gaudenzio, si presentava come una cosa mediocre del secolo scorso, tanto era stato modificato il carattere dalle ridipinture eseguite dal pittore Arienti, nel 1899, durante i lavori di riparazione agli affreschi. Ad un accurato esame della superficie si rinvennero tracce di pitture sottostanti. Rimosso il rifacimento dell'Arienti, ci trovammo alla presenza di un'altra ridipintura fatta con tocco molto più largo, con un manto verde adorno di disegni a stelle e con una veste rossa, contemporanea alla sistemazione dell'altare avvenuta nel 1617, molto più resistente della precedente. Asportata finalmente anche questa sovrapposizione secentesca, apparve finalmente il colore originario cinquecentesco, ancora miracolosamente integro, se si eccettuano la scomparsa delle velature delle carni, assorbite dalle tinte sovrapposte, ed in alcune parti dell'azzurro del

manto, dove era caduto il lapislazzuli. Vennero rimossi anche i segni larghi delle sopraciglia, degli occhi, delle labbra che ne avevano alterato la fisionomia. Si scoprirono, al disotto delle chiome corvine, i capelli biondi ondulati, con tracce di dorature, la bellissima veste dorata a disegni di melograno, il manto azzurro in gran parte intatto. Apparve così il delicato gruppo (fig. 96) dalle proporzioni squisitamente armoniche. Il modo di comporre e di disporre i corpi in posizione di scorcio, in contrapposizione di moto — il viso della Vergine chino verso il Bambino nudo in piedi curvo in avanti — ricorrono di continuo nel linguaggio del maestro e sono di indubbia impostazione gaudenziana.

In questa scultura l'artista si è valso per la figura della Vergine dello stesso modello usato per l'Annunciata, dipinta sulla parete attigua. Se ci fermiamo ad analizzare i particolari, riscontriamo simili il disegno delle mani dalle dita aperte con le articolazioni a punta irregolari, il drappeggiare ampio e curvilineo, le forme turgide e morbide. E qui ritroviamo il Gaudenzio dei momenti più felici, la sua espressione schietta e semplice, la sua vena creatrice spontanea e sensibilissima, la sua intima commozione, la sua fresca immediatezza del sentire.

Il ritrovamento di questo gruppo rappresentante la Vergine in atto di allattare il Bambino (e di ritrovamento si deve parlare, in quanto i rifacimenti avevano completamente alterato lo stile ed i connotati), aggiunge una nuova gemma al prezioso scrigno delle opere del grande artista piemontese.

Nella nicchia al disotto della decorazione rossa ed oro, si rinvenne un primo strato con un disegno analogo ad ornati; nel secondo apparvero due putti nudi che sollevano due tende ed ai lati della statua un'aureola di cherubi rossi. Le figure sono molto rovinate anche dal raschietto, perchè la superficie potesse aderire meglio al nuovo intonaco.

Lo schema è gaudenziano, ma lo stato di deperimento è tale da non consentire di precisare l'attribuzione.

NOTA. Il gruppo lo ritengo coevo all'Annunciazione ed ai due angeli sovrastanti l'altare della stessa cappella di Loreto (misura m. 1,40 di altezza e m. 1 di larghezza).

IN MEMORIA

Arch. GIANNI RICCI
1895-1957

Sono passati molti mesi dal tristissimo giorno in cui la morte ha crudelmente stroncato di colpo l'amico Arch. Gianni Ricci, e a me che lo ebbi carissimo, pare ancora impossibile che egli non sia più qui fra noi. In verità in questo momento, i ricordi e le immagini di lui si affacciano alla mente e si intrecciano ad idee e a parole scambiate, a lavori o insieme compiuti o di cui io sapeva; e per l'amicizia sincera e per il fraterno affetto che ci univa, vorrei poter parlare a lungo, per far ancora rivivere la figura del caro amico, per ricordarne la vita esemplare, per esaltarne con il cuore cortese e generoso l'alto intelletto e l'opera vastissima e geniale.

Non è possibile purtroppo farlo qui nei brevi istanti consentiti; ma volendo almeno rifarmi ai ricordi personali, lasciatemi accennare anzitutto a quell'attiva collaborazione che ci avvicinò nel 1931 e che durò continua, appassionata, cordiale per quattro anni per il restauro di Palazzo Madama e per la sistemazione del Civico museo d'arte antica. Si trattò di un lavoro immensamente arduo e complesso, e se il restauro potè compiersi e l'ordinamento del museo apparire museologicamente riuscito (tanto da resistere bene ancora oggi), molto io debbo a Gianni Ricci che risolse con impareggiabile competenza, con prudenza ed insieme con audacia difficili problemi per la statica del Palazzo e per il ripristino degli antichi ambienti e che con fine gusto ed alta sensibilità d'arte tradusse in pratica molte mie idee e proposte, e molte altre ne suggerì ed attuò egli stesso.

Figlio di un grande pittore, ne aveva ereditato la sensibilità ed il gusto e se molto aveva appreso poi alla scuola esemplare di Giovanni Chevalley, quella sensibilità e quel gusto aveva soprattutto affinati ed acuiti sugli esempi antichi con uno studio continuo, con un discorso diretto durato l'intera sua vita. Nessuno ha mai approfondito come lui, la conoscenza del nostro ricco e stupendo 700, da lui indagato e sentito anche nelle più piccole particolarità, nelle più lievi sfumature; e si comprende come egli lo abbia saputo poi tradurre e riportare nelle sue creazioni conferendogli il sapore ed il carattere originale. A scorrere l'elenco dei suoi lavori, c'è

da rimanere ammirati e stupefatti, tanti essi sono e così importanti e distinti.

Mentre era ancora architetto della Città, progettò e portò a compimento il Conservatorio ed il palazzo dell'Igiene, la Biblioteca Civica, il Liceo Cavour, le scuole elementari Re Umberto e Vittorio Amedeo II; diresse i due successivi restauri di Palazzo Madama; la sistemazione della chiesa e del Convento dei Cappuccini, e con particolare, vivo amore e cura il ripristino della Gran Madre di Dio.

In quegli stessi anni restituì alla nobità ed allo splendore originario una delle più belle ville dell'antico suburbio torinese, la Tesoriera, affidatagli in restauro con piena fiducia dal Duca Amedeo di Savoia Aosta; ed è forse questo il lavoro che più lo appassionò e lo avvinse traendone stupendi risultati con il completo ripristino dell'edificio originario, con la restituzione delle antiche pitture e decorazioni ricreando poi l'ambiente con un sobrio ed adatto arredamento.

Di questi restauri e ricostruzioni ambientali molte altre egli ne condusse; e fra le tante quelle veramente splendide e di somma eleganza del Castello Tedeschi a Moriondo; della Villa Oliva a Rosano: e se dell'una e dell'altra egli era contento e fiero e ne accennava talora a noi amici, di fatto esse ci furono note solo dopo la sua morte, quando l'amico Cavallari, e l'architetta Rabezzana che del Ricci fu devota ed intelligente collaboratrice, pubblicarono alcune fotografie nella Rivista degli Ingegneri. In codesta breve notizia sono riprodotti anche alcuni bozzetti di mano del Ricci per la decorazione settecentesca di un soffitto e di pareti al Castello di Moriondo; ed essi, se ci danno la misura dello scrupolo e della minuzia con cui il Ricci conduceva ogni suo lavoro, sono anche un esempio chiarissimo e nobile della sua inventiva e fantasia, paiono veramente cose del tempo, tanto Ricci si era impadronito dei caratteri, del colore, dello stile delle decorazioni settecentesche.

E qui mi sia permesso di mettere l'accento su uno dei suoi più nobili e bei restauri, quello della chiesa vittoriana di S. Maria di Piazza condotto in lunghi anni con paziente investigazione di ogni elemento antico delle strutture e della decorazione, fonte per il nostro di gravi preoccupazioni; ma, dopo il lavoro, di grandi gioie e soddisfazioni per l'elogio ed il plauso unanimi che meritatamente gliene vennero.

Non è possibile indicare qui tutte le costruzioni di Gianni Ricci e le molte sue ambientazioni a Torino e in altre città; ma sommando tutto il gran lavoro da lui compiuto, non paia fuor di luogo che io, che lo ebbi

collega e collaboratore al Municipio, avanzi la considerazione, ed aggiunga il rammarico che il Comune di Torino non abbia saputo, anni sono, trattenere in servizio un architetto di così alto valore, come era Gianni Ricci, conoscitore profondo ed innamorato della città, dell'architettura e dell'arte torinese. In anni come questi in cui la salvaguardia dei monumenti antichi e dell'ambiente artistico cittadino diviene sempre più difficile, la presenza, la competenza, il consiglio, l'amore di Gianni Ricci potevano essere veramente preziosi e determinanti per l'avvenire della città.

Personalmente io ne ho sentita assai la mancanza, anche se con cordiale amicizia egli non mi ha mai lasciato mancare il suo consiglio e la sua esperienza.

L'intensa ed assorbente applicazione che un architetto deve dare ai suoi progetti ed ai lavori, non consentirono a Gianni Ricci di pubblicare i molti studi e le ricerche da lui avviate. Ricordo almeno i due articoli ottimi per metodo ed interessanti per i risultati, sui restauri della Tesoriera e sulla storia del Castello, da lui prediletto, di S. Giorgio Canavese, pubblicati nel nostro Bollettino.

Della Società egli era uno dei soci più anziani ed affezionati e questo attaccamento è divenuto più forte, più assorbente, quando nel 1953 era stato eletto dal voto unanime dei soci, segretario: carica che egli tenne con me, poi con l'arch. Midana con alto scrupolo, con attiva partecipazione. E a lui molto dobbiamo per il buon compimento dei lavori di ripristino della palazzina dai danni di guerra.

Tutti voi avete conosciuto Gianni Ricci ed avete avuto modo di apprezzarne oltre al valore ed alla capacità professionale la nobiltà dei sentimenti, la gentilezza e la generosità del cuore, la sempre pronta entusiastica adesione ad ogni proposito che tornasse di giovamento o di onore alla Società, a Torino, al Piemonte, all'Italia. Per l'Italia egli aveva combattuto con valore nella prima guerra mondiale.

Non so se mai si troverà per il restauro e l'ambientazione del '700 piemontese, uomini che possono darci quello che ci ha dato Gianni Ricci. Ed è veramente doloroso che egli sia scomparso così giovane. Molto egli si proponeva ancora da fare, ed avrebbe certo fatto.

La sua memoria resta indissolubilmente legata con onore e meritata fama alle belle opere, ed ai grandi lavori da lui compiuti.

Un posto egualmente grande e vivo, egli ha e avrà sempre nel cuore

Avv. ATTILIO PACCES
1890-1956

Sono stato io nel 1948 a chiedere all'avv. Attilio Pacces di far parte della Società piemontese di archeologia e di belle arti, che si era allora appena ricostituita e ne ricordo il cordialissimo assenso e l'immediata adesione. Era facile prevederlo: Pacces non era solo il geniale e attivo presidente di una delle maggiori aziende industriali italiane, la SIP; ma anche un uomo, veramente superiore, di cultura e di studio. Ed in più nel suo cuore c'era per il Piemonte e per Torino lo stesso sconfinato, vibrante amore, che egli portava alla città natale, Napoli.

Spirito umanissimo ed animo generoso fu fra i primi ed i non molti capi di grandi complessi industriali a porre attenzione, e a dare cura ed amore ai fatti della cultura e dell'arte: lo sentiva come un dovere, e non stupisce che anche su tali argomenti egli desse seguito e realizzazione ad un'idea, ad una proposta nello stesso modo, deciso, rapido, completo come li dava ai grandiosi progetti delle potenti aziende cui era a capo.

Non è qui la sede per parlare di tutta la complessa varia attività del Pacces; e per questa devota ed affettuosa commemorazione permettetemi, amici e consoci, di rifarmi quindi, con commosso cuore, solo a pochi ricordi.

È Attilio Pacces che finita da poco l'ultima guerra, e mentre sono ancora chiusi musei e biblioteche, che di fronte all'assetato desiderio di tutti, mi incita e mi decide a presentare in assoluta primizia nella Galleria sotterranea della Gazzetta del Popolo, le superbe donazioni ed i mirabili acquisti che avevano arricchito la civile raccolta d'arte antica negli ultimi 10 anni; ed è Attilio Pacces che proprio nel presentare la mostra, lanciò ai torinesi l'idea lungamente meditata di istituire una Associazione che riunisse tanti e tanti amici, vecchi e nuovi, intorno al museo civico, con l'alto e nobile scopo di rivolgere i loro generosi slanci ad una concorde, operante azione di affettuoso stimolo e di viva compartecipazione sia all'incremento delle raccolte, sia a programmi di feconda attività culturale. E così di fatto avvenne; e dell'Associazione subito costituita, il Pacces fu, fino alla morte, l'affettuoso e vigile presidente e l'appassionato propulsore di felici iniziative e di importanti manifestazioni.

Così, nel 1948 l'Assocazione da poco formata, promosse e sostenne con il Comune la grandiosa mostra dell'arazzo e del tappeto che presentò

per la prima volta in Italia, lo splendore e la storia di quei due generi d'arte; e poichè vivo fu il successo, il Pacces per farne durare il ricordo e per contribuire utilmente alla cultura, volle che io e mia figlia redigessimo un ampio catalogo scientifico, ricco di illustrazioni e di tavole a colori.

E mi pare giusto a questo punto ricordare le belle parole che dopo aver lamentato l'irreparabile dispersione di tappeti e di arazzi avvenuta nel nostro paese che ne era ricchissimo ed auspicata la formazione di un inventario, il Pacces scrisse nella Prefazione: « Dinnanzi alle notevoli assegnazioni di pubblico denaro per le vaste necessità cui deve provvedere lo Stato, a noi sembra che non possano eccepirsi difficoltà di tesoreria per uno scopo così nobile e così utile quale è la conservazione del patrimonio artistico nazionale. E sarà denaro, ne siamo convinti, ben speso ».

Dopo la mostra dell'arazzo e del tappeto, numerose furono ancora le manifestazioni del Museo civico (mostra delle Biccherne; dei musei di Vercelli; di Chagall; degli espressionisti tedeschi; dei capolavori della Galleria sabauda; dei disegni scenografici dei Galliari), in cui l'Associazione si affiancò al Comune nel patrocinio e nell'aiuto; ed ogni volta il consenso del Pacces alla partecipazione venne immediato e caloroso.

Gli piaceva questa tesa continuità di azione. Nel Comitato direttivo del Museo d'arte antica, di cui fece parte dal 1952 in rappresentanza dell'Associazione degli amici, quando nasceva una esitazione sulla possibilità di addivenire ad un acquisto di pregio, ma di alto costo, venivano subito il suo consiglio ed il suo voto affermativi. E pronto egli talora interveniva con i fondi degli Amici quando le dotazioni del Museo non erano sufficienti per assicurare acquisti importanti, come, ad esempio, per il grande anello d'oro d'arte romanica del XII secolo, decorato di figure a cesello e di smalti, assolutamente unico nel suo genere e per l'interessante grande (3,70 × 2,83) dipinto del Pannini, acquistato telegraficamente a Parigi, per completare la serie delle cinque vedute del castello di Rivoli secondo il progetto di Filippo Juvarra. E per la stessa viva sollecitudine all'integrità del patrimonio artistico torinese, il Pacces ha anni or sono procurato i notevoli mezzi necessari per il ricupero ed il riscatto presso un antiquario svizzero di un prezioso codicetto miniato del XIV secolo trafugato durante la guerra alla Biblioteca Reale di Torino.

Ma nel campo degli studi e della cultura, quante non sono state le

anche alla politica ma solamente come fedelissimo di Casa Savoia a cui lo legava un profondo sentimento ed una grande devozione; ed infine agli Studi di storia ed arte a lui carissimi.

Già durante gli anni della sua carriera si era dedicato nei limiti del tempo a lui disponibili a queste ricerche; nei tre anni della sua permanenza a Varallo egli, fra l'altro, aveva fotografato gli affreschi del rinascimento delle cappelle della Val Sesia, ed a S. Remo, Reggio Calabria e Vicenza si era interessato vivamente dei problemi artistici di quelle zone.

Stabilitosi a Torino egli risentì vivissimo il richiamo della sua terra nativa e riprese con atto filiale le ricerche sul Piemonte, Vercelli e perfino sul piccolo paese di Pertengo, terra tradizionale da secoli della sua stirpe.

Frutto di queste amorose fatiche il volume sulle consuetudini, la legislazione, le istituzioni del vecchio Piemonte in cui illustra non solo le vicissitudini di Vercelli e del Piemonte, ma mette in evidenza particolari poco noti della Casa Sabauda, consuetudini e leggi sulla amministrazione dello Stato della Finanza, dell'esercito, dell'Istruzione e delle opere pubbliche che forniscono agli amatori tutti delle patrie memorie elementi preziosi.

L'ultimo suo lavoro illustra un drammatico episodio di Storia Sabauda, il forzato abbandono del Piemonte da parte di Carlo Emanuele IV di fronte alla prepotenza repubbicana d'oltralpe.

Come lo scrittore fu l'uomo; vario, brillante, allieno da compromessi d'ogni genere, pieno di fede e di passione in tutto ciò che di nobile offre la vita; alla sua memoria va il rimpianto di tutti i Soci del nostro sodalizio.

Paolo Verzone

Avv. GEROLAMO LANZONE
1904-1957

Quando un anno fa, proprio in questi giorni, passavo ancora molte ore nella Biblioteca dell'avv. Mimmo Lanzone, a discutere e a catalogare con Lui gli ultimi acquisti oppure a rivedere cose tante volte sfogliate insieme, durante una collaborazione ultra decennale, per aggiungere un nuovo particolare venuto in luce, una datazione appena trovata, non avrei potuto immaginare che quelle fossero le ultime ore che avrei trascorso con

Lui e che oggi sarei stata qui invitata a rievocare la figura di questo nostro scomparso. È quindi con una profonda commozione che mi accingo a parlare brevemente della sua figura di torinese e di bibliofilo, perchè è soprattutto sotto questo aspetto che mi piace oggi ricordarlo in questa Sede.

L'avv. Lanzone, nato il 20 ottobre del 1904 e morto, improvvisamente, a Torino il 15 marzo dello scorso anno, era Socio della nostra Società dal 1932.

La Sua innata signorilità, il suo conversare piacevole, quasi sempre in un piemontese perfetto, nelle sue più pure e ricercate sfumature, quella arguzia bonaria, propria della nostra gente, facevano di Lui l'autentico gentiluomo torinese, di quelli all'antica, cari a Viriglio e a Collino, che oggi quasi non siamo più abituati ad incontrare. La sua simpatica figura era ben nota a Torino ed era, soprattutto divenuta familiare, a tutti gli antiquari, abituati ormai alle Sue visite quasi quotidiane.

Ricercatore infaticabile ed intelligente di tutto quanto ricordasse la Torino dei tempi andati, Egli aveva fatto della Sua casa un museo, dove i documenti sulle glorie e sugli aspetti più insignificanti e meno conosciuti, erano raccolti, curati, messi in veste sempre più degna, con lo stesso amore che un figlio ha per tutto quanto gli ricorda il passato della propria madre.

Il suo campo di ricerche non aveva altro confine che la cerchia della sua Città: dalle porcellane Vecchio Torino e Vinovo ai mobili; dai quadri di insigni maestri piemontesi agli umili e spesso ingenui disegni di ignoti autori; dai preziosi incunaboli ai libri più modesti; dalle stampe famose alle curiosità più trascurate; dalle monete alle armi: tutto lo soddisfaceva purchè portasse il marchio di Torino, ricordasse angoli per sempre scomparsi, l'eco di feste che avevano reso felici i nostri nonni e i nostri padri, macchiette di cui più nessuno si ricorda, costumi, canzoni, musiche, balli popolari.

Ovunque Egli si trovasse, pur oberato dal lavoro della sua professione, non si faceva mancare il tempo per una visita agli antiquari di ogni città, riportandoci ogni volta da Roma o da Messina, dalla Francia, dal Belgio, dalla Germania, qualche vecchia memoria della sua Torino. Collezionista puro, disinteressato, il cui unico fine era solo e sempre di aggiungere quanto mancava, di salvare quanto poteva venir disperso e scomparire: un documento importante come il vecchio menù o il vecchio biglietto del tram! Di questo Suo tesoro, pur essendo gelosissimo, era oltremodo prodigo verso gli studiosi e verso coloro che a Lui si rivolgevano per

ricerche od anche per pura curiosità. Ricordo, a questo proposito, con quale slancio mise a disposizione tutto il materiale esistente nella sua Biblioteca sugli Ordini dell'Annunziata e dei SS. Maurizio e Lazzaro, richiesto a Torino dal Consolato Francese, in occasione della mostra sugli Ordini cavallereschi che ebbe luogo a Parigi circa due anni fa. Principalmente per merito Suo la nostra città fu onorevolmente presente in quella importante rassegna.

La collezione torinese fu per quasi trent'anni la grande passione della Sua vita e ad essa dedicò tutto il tempo che gli rimaneva libero dal lavoro. Avrebbe dovuto essere, in seno alla famiglia, la compagnia serena degli anni del Suo riposo, che sognava trascorrere in mezzo ai Suoi libri ed alle Sue stampe, finalmente libero di studiarseli e godere quanto desiderava.

Il destino volle altrimenti, strappandolo, ai Suoi Cari e a noi nel pieno vigore della maturità. Se ciò non fosse stato, Torino avrebbe avuto ben presto la sua bibliografia e, soprattutto, la sua iconografia. Era questo il Suo desiderio più vivo. Speriamo di poterlo compiere.

Ada Peyrot

NOTIZIARIO

Manierismo piemontese e lombardo del '600

Promossa dal Museo Civico di Torino e dal Centro culturale Olivetti di Ivrea, accolta e allestita dal Dr. Viale in Palazzo Madama, con il vivo consenso della Civica Amministrazione, questa mostra agile ma serrata partì da un'idea di Roberto Longhi studiata nei particolari da Giovanni Testori, autore del catalogo corredato da un'accesa presentazione. Il Viale, nella Introduzione elogiava il significato di questa mostra dovuta a un incontro comprensivo fra istituti di studio e l'industria, rilevandone la vasta azione che ne risulta sul grande pubblico. Larghissima fu infatti la partecipazione dal visitatore comune allo specialista; e può dirsi aperto un nuovo capitolo per la storia del manierismo piemontese e lombardo. Vasto, intrecciato e anche tragico movimento di cui il Testori ha ripercorso le origini fino al tardo Gaudenzio, proseguendo attraverso i vari fatti dell'arte in aura controriformistica. Su questa traccia, quante notazioni sulla « rappresentazione teatrata » in pittura e scultura, sugli spettacoli ai Sacri Monti, sulle ragioni più intime della penetrazione caravaggesca in quel mondo dalle illuminazioni virate da destini tragici, sull'alleviarsi della religiosità gaudenziana stessa in naturalità, in un « circolo d'uso umano » e sul successivo incupirsi di fede e di vita in un mondo fattosi ora « tetro e penitenziale », sulle tappe dal manierismo della prima ora a quello delle variazioni rarefatte e intricate d'Italia centrale o settentrionale, di Fiandra, Olanda e Germania: percorsi ardui e tentanti, tra intellettualismo e sensualità, insofferenze e schemi, fioriture e decomposizioni. Sul grande « spettacolo » di questa pittura manieristica il Testori ha aperto i velari partendo dal familiare, pio Moncalvo superandone la corrente interpretazione per definirne la cultura ben diramata e appropriata, l'amabilità — però lucida — del racconto, il pulito ritrattismo, l'ascendente tutt'altro che in sordina sui successivi manieristi. Quindi il Cerano delucidato negli inizi, illuminato nel rapporto pittura-scultura, nel realizzare un manierismo-barocco estaticamente ardente, per tanti aspetti da collegare con lo spagnolo: e con anticipi. E poi G. C. Procaccini, sottolineato negli aspetti più rari della preziosità cromatica; il Tanzio — a mezzo della mostra per dominarla, aggressivo, con le sue pitture gelate —, Daniele Crespi ottimamente definito nella poetica e nello stile; il più modesto Nuvolone; infine la « poesia nera e tragica » del Cairo, recitante i suoi « abomini » lungo una serie calcolatissima di « trasalimenti, di pietà, di orrori » a terminare una mostra essa stessa pensata come spettacolo cui il Viale diede il sostegno d'una efficacissima disposizione.

Erano esposti 60 pezzi da musei e collezioni private italiane, in notevole parte inediti. Commentavano validamente lo svolgersi del Moncalvo un Angelo annunziante (n. 1) giovanile, di filato manierismo, la Processione del S. Chiodo (n. 2) lieve e pacata, ricca di carattere e di libertà pittorica squisita, una Vergine e donatori (n. 3) di già tipizzato impianto controriformistico e con due concisi ritratti, una paletta della Vergine con S. Francesco (n. 4) più debole ma viva e sentita nel paesaggio e tenera d'intonazione. Testimoniavano l'iniziale manierismo del Cerano (dai fiorentini al Tibaldi allo Spranger) il S. Michele arcangelo (n. 5) e il piccolo, raffinato quanto torbido

S. Sebastiano (n. 6); sempre giovanile, ma più avanti, lo Sposalizio di S. Caterina (n. 7) dai piani cromatici sfogliati chiazzati dal chiaroscuro espansivo; poi, al 1600, quattro pannelli di predella dalla pala già a Berlino (n. 8 a 11) dai mirabili impianti nel racconto umanamente aderente, in prosa sobria ma succosa, venata di echi bolognesi e veneziani e insegnamenti per la Spagna prossima. Verso l'08 la pala della « Statua della Vergine e santi » (n. 12) dal quasi morbido sottinteso tra l'ingannevole marmo livido e carni e panni umorosi; il Martirio di S. Agata (n. 13) dagli sprezzanti guizzi del pennello; il S. Francesco in estasi (n. 14) all'origine d'una lunga iconografia, in materia quasi monocroma stillante, a dire divoranti consunzioni; il S. Francesco col Crocifisso (n. 15) di spirito e qualità analoghi; verso il 1618 il Miracolo del muratore (n. 16), bozzetto grandioso e animato da un moto barocco (stringendo modi romanisti con veronesismi) sotto il segno di spiritate mani e maschere riarse, tra accordi nerastri, verdi marci e argento; di estrema preziosità la Lucrezia (n. 17) dove l'abbraccio del vecchio, tra verdastri e violacei, col corpo nudo perlaceo della donna, fa al primo incontro balenare il ricordo dei « verliebte Alte » di Cranach o degli Amanti venali del Metsys, impressione non vana a sottolineare nel « teatro » ceranesco — e del tempo — il rivestir di costumi storici o sacri le morbidità d'istinti, acuendone il pungolo; e il dipinto poi è di primaria importanza ad intendere orientamenti genovesi. Verso il 1525 pone il Testori la testa recisa del Battista (n. 19) di qualità notevole ma la cui attribuzione fu discussa al pari della data: opera fra le più « rischiose » dove magma cromatico e carne esanime s'identificano e pareggiano al contempo meraviglia e ribrezzo. Sensibilissima la piccola « Allegoria » (n. 20) monocroma, dagli arricciamenti paralleli a Morazzone e G. C. Procaccini.

Rappresentavano Morazzone, espressamente segnandone la minor genialità accanto a Cerano, 7 dipinti: la Pentecoste del 1605 (n. 21) svariando culturalmente da Bramantino a Tintoretto; la piccola S. Famiglia con S. Caterina (n. 22); la Madonna del rosario con S. Domenico (n. 23) del 1617, di forti risonanze emiliane, sfatta e inzuppata d'ombre; il Martirio di S. Agata (n. 24) paginetta sensibile nel registro luminoso di trasalimenti, in atmosfera diaccia e dal senso di racconto abilmente (ma senza artificio) contrastato; un S. Carlo in gloria (n. 25) notevole per la timbrica dei rossi-viola; un Cristo nell'orto (n. 26) — dove l'angelo pare in legame col Tanzio — importante come punto di partenza tematico e stilistico per il Cairo.

Sette tele molto diverse davano evidenza a G. C. Procaccini partendo dal manierismo arcaico, fortemente correggesco e parmigianinesco, della S. Famiglia della Sabauda (fuori catalogo) a quello ancora sculturale ma con rapide accensioni cromatiche della S. Famiglia verso il 1604 (n. 27) con squarci di grande modernità, come il busto « spagnolo » di S. Giuseppe accanto alla testa della Vergine quasi ancor « vasariana »; la Sibilla Samia (n. 28) dove si sviluppa lo sfogliamento dei piani di colore dai tremuli contorni; la Madonna col figlio e S. Pietro (n. 29) di ammaliante materia, « vero gocciare di argenti, perle, cristalli liquefatti »; la S. Agata medicata da S. Pietro (n. 30) anche più raro miracolo di colore, come sgualcirsi e corrompersi di corolle; la Deposizione intorno al 1618 (n. 31) dove quel colorismo si sommuove e inturgida fino a vorticare: e siamo al periodo genovese, sconvolto da Rubens; infine la Giuditta (n. 32) con risultanze barocche in senso pre-strozziano che però qui, con l'educazione manieristica non superata, giunge a un certo compromesso.

E si giungeva al Tanzio: 11 dipinti. Un busto di S. Antonio (n. 33) verso il 1615 già maturo, ma fra le prime cose note, di plastica sodissima e tangibile evidenza ma non ancor crudele sotto la lunare materia, dura e schiva ma eletta, da cui può dedursi anche l'originario splendore d'altre opere presenti e troppo stridenti per spellature sfrontate o ritocchi oltraggiosi. Così doveva essere la stupefatta protagonista della Concezione di S. Anna (n. 34) accanto al Gioachino cotto e sconvolto come terra dal vomero e al pastore di sapor sivigliano (ma anche più mordente). Questa libertà d'interpretazioni caravaggesche torna verso il 1620 nel primo David di Varallo (n. 35) contesto di ambigua grazia e disperazione, sotto l'incalzar di ombre fumide e nel secondo David di Varallo (n. 36) magnifico nell'allusione del passo, nell'incrocio di direzioni, nel risalire singultato delle ombre fino al viso sbattuto d'angoscia, nella fredda natura morta di elsa e carniere: pastore ingenuo e indemoniato. Fervida e di « petrosità disperata » la pala della Vergine con i S.S. Francesco e Carlo (n. 37) verso il 1625, di colorito denso e sfilacciato, borgiannesco per diretta conoscenza come propone il Testori e con sapore ossessivo di religiosità fiagellata nei corpi come nell'annichilita solitudine della natura morta di croce e sasso. Morazzoniani i Due angeli (n. 38); importante per il paesaggio il S. Benedetto tra i rovi (n. 39) « in libero parallelo con gli esiti dei petits-maitres fiammingo-olandesi della cerchia Elsheimer-Rubens »; fortissima la Visitazione (n. 40) di cromatismo asperrimo, con panneggio ispessito su figure di rustica scontrosità eppur d'una loro « classicità » nella dignità dell'amarezza. Il bozzetto monocromo per la Battaglia di Sennacherib (n. 41) verso il 1627-29 è di verismo esasperato, base a lunga cultura successiva piemontese-lombarda. Verso il '30, di ancor più crude vicende nella materia solcata, sono il S. Pietro e Marco (n. 42) mentre il Martirio dei Francescani (n. 43) dai richiami di colore borgiannesco ha però anche dati, non facili da chiarire, affini alla pittura napoletana verso il '30 o più tarda.

Daniele Crespi, isolato allora, s'isolava alla mostra, « tanto privo di passione quanto dotato di capacità analitiche », toccato in direzione inversa a quella del Cerano dall'arte spagnola e dai più vivi fatti genovesi (incluse le voci Rubens e van Dyck). Delle meditatissime « mistioni » eran prova l'Adorazione dei pastori (n. 44) verso il 1623, dove Tanzio è vicino e par di presentire Murillo; il sontuoso ed eloquente S. Gregorio Magno (n. 45) e un ritrattino d'uomo (n. 46) di penetrazione perfettamenet equilibrata alla calma oggettivazione. A Carlo Francesco Nuvolone spettava un risalto marginale, non privo di qualità e finezze un po' amabilmente assaporate, con una Lucrezia (n. 47) in chiave di cantabilità melodrammatica e un S. Giuseppe (n. 48) di morbidezza e devozione in parallelo murillesco.

Il prender le mosse del Cairo dal Cerano, dal Morazzone, dal caravaggismo riformato (Tanzio compreso) e le sue tappe sotto il segno dell'ossessione, venivano specificati da 12 opere, estremi di raffinamento formale in estreme acutizzazioni di sensi. Per lo più variazioni: il Cristo nell'orto (n. 49) verso il '30 ricollegato al Morazzone e già tanto più malioso; l'altro (n. 50) più filtrato, sospeso, d'un'eleganza capziosa nell'angelo e più crudele nell'esausto Cristo; l'altro ancora (n. 51), dipinto a Torino prima del '35, di più sobria regia nel lento e implacabile vortice: un angelo rapace adunghiante un Cristo che la luce staffila. Un S. Francesco in estasi (n. 52) trasudante luce, bruciato dalla febbre, seguito da un secondo (n. 53) la cui attribuzione

al C. era già stata accennata anni prima, ora difesa con assoluta convinzione dal Testori senza però tentarne una datazione, e che tuttavia continua a suscitare riserve per il colpo di pennello più avanzato, restando comunque importantissimo a definir l'ascendente del Cairo. Dai titoli diversi ma riunite in medesima torbidità, la Lucrezia (n. 54), la Erodiade (n. 55), la S. Agnese (n. 56) tutte del periodo torinese ante '35, giungendo l'ultima all'acme del morboso nel sospeso chiaroscuro. La bella Maddalena (n. 57) di più precisi intenti caravaggeschi ma anche con ascendenze classicistiche, parve piuttosto da orientare verso la Toscana, tornando la voce del C. nella Lucrezia verso il '40 (n. 58) e nella Figura allegorica (n. 59) d'inquietudine più smorzata e trascolorante. La S. Teresa (n. 60) che suscitò riserve attributive, bellissima, propone un linguaggio molto più avanzato, d'accensione non involutamente manieristica ma turgidamente barocca e un dinamismo formale e luminoso investito, tra l'altro, da quella riforma alla controriforma che è la sana, non più febbrilmente delibata ma avventante emozione berniniana.

Luigi Mallé

Libri e incisioni olandesi dei secoli XV-XIX

Organizzata dai Ministeri italiano e olandese per la P. I., la mostra fu ospite, a cura delle Soprintendenze locali, di alcune città italiane. A Torino venne allestita dal prof. van Regteren Altena e dal Dott. Viale al Museo Civico in Palazzo Madama nel novembre 1955, col più lusinghiero successo, tanto più apprezzabile per il carattere insolito, attraente ma assai impegnativo per il grande pubblico, che accorse molto numeroso: 7000 visitatori in 3 settimane. Il catalogo direttamente curato dai suddetti ministeri era purtroppo illustrato con eccessiva parsimonia ma ottimamente preparato nelle sue sezioni dei libri e incisioni con limpide introduzioni degli specialisti H. de la Fontane Verwey e J. Q. van Regteren.

La sezione libri illustrati comprendeva circa 160 pezzi, più preziosi e rarissimi gli antichi: volumi xilografici come la Biblia pauperum del 1460 e lo Speculum salvationis del 1490; gli incunaboli stampati da Gerard Leeu a Gouda verso il 1484-86 e ad Haarlem da Jacob Bellaert, a volte con parti a colori (però in qualche caso di aggiunta più tarda); quelli stampati a Delft su disegni del « Maestro della Virgo inter Vergines » in vari contatti con la grande pittura; i « postincunaboli » di Amsterdam (1523) su disegni di J. C. Oostzanen, o di Leyda con figurazioni di Lucas van Leyden (1514-17). Dopo una lacuna nel corso maggiore del '500, si apriva la parte seicentesca con i volumi dedicati ai viaggi di scoperte (tra il 1596 e il 1650 c), gli Atlanti tra cui il primo a stampa del Mediterraneo (1595) e il celebre Groote Atlas del Blaeu (1648-64). Numerosi i canzonieri, gli « emblemari », i volumi sull'arte del torneare (Academie de l'espée, Leida, 1628, capolavoro degli Elsevier con nomi di illustratori come Crispijn de Passe e figlio, Jacob de Gheyn, Adriaen van de Venne (belle scene di storie, di guerra, moralités, e il caricaturale « Mondo che ride », l'Aja, 1635), Willem Buytewech con illustrazioni galanti di grande spirito, Jan van de Velde con lucide illustrazioni di città; alcuni volumi illustrati con acqueforti di Rembrandt (tra cui la Medea dell'amico Jan Six). Fra i volumi tipografici il monumentale « Thea-

trum civitatum et admirandarum Italiae » del Bleau, edito ad Amsterdam (1663-82) di cui la mostra offriva anche il vol. V, il ben noto Theatrum Sabaudiae. Il '700 e l'800 offrivano opere descrittive, scientifiche, letterarie; notevoli in specie quelle con incisioni di Bernard Picard (Amsterdam 1700-30) con soggetti religiosi, la Enciclopedia delle Indie Orientali, le descrizioni di Amsterdam, i volumi sui fiori, insetti, uccelli con stampe incise e colorate a mano da Sepp padre e figlio, i romanzi del tardo '700 con vignette del Buys, i libri di costume ottocenteschi illustrati dal Rochussen. Occorre notare però che già dal '700 il tono calava assai, non più con genialità di soluzioni, trascorrendo su piano di esperta pratica. Così pure la parte ultima dedicata alla « Rinascita dell'illustrazione » indicava una vivace ripresa non sempre sostenuta da profonda originalità.

Nella sezione incisioni i circa 130 pezzi segnavano a un dipresso un analogo cammino ma con maggior sostenutezza lungo tutto il '600 e riprese più vivide negli sviluppi d'oggi. Eccellenti il '400 e il primo '500, con gli Anonimi verso il 1490, nei celebri e più antichi centri di Zwolle e Deventer (S. Lebuino; il Salvatore), col Maestro di Bellaert di Haarlem, influenzato da Dirck Bouts, col van Oostzanen, con Luca di Leyda (due fogli stupendi), con lo Swart van Groningen toccando qui la metà del '500, sviluppandosi la seconda metà su nomi come H. Goltzius (quattro incisioni tra cui ritratti eccellenti, il famoso Alfiere e un raro paesaggio a chiaroscuro verdognolo, J. de Gheyn, J. P. Saenredam, H. Hondius. Per il '600 una lunga trafila sceltissima: dai ritratti di W. J. Delff alle scene bibliche elsheimeriane del Goudt, alle scene di genere o paesistiche di Esaias van de Velde, del Buytewech, di J. Van de Velde, ai paesaggi o vedute variamente italianeggianti di P. Molijn, H. van Swanevelt, J. Both, N. Berchen, K. Dujardin, J. G. van Bronckorst, alle 5 acqueforti di Rembrandt — punto focale — tra cui la Conchiglia e la famosa Négresse couchée, al rembrandtiano Lievens e poi ai generisti A. von Ostade e C. Bega; a J. Ruysdael, a P. Potter; a Vallerant Vaillant primo diffusore nei Paesi Bassi della tecnica della mezzatinta, fino a J. Teyler specializzato nelle incisioni a colori.

Di consumate risorse tecniche il '700 ma artisticamente spesso vano, per lo più sostenendosi nel ritratto o in qualche spiritosa scena di genere. Da ricordare il Troost, J. Houbraken, il Buys; per l'800 i nomi del Troostwijck, del Kruseman, del Koekkoek, del Rochussen passando dal neoclassico al romanticismo; quindi il Jongkind, il Mauve, Matthijs Maris, l'impressionista Breitner, il simbolista Toorop, il Witsen, il Verster e, più recenti ancora, il decorativo Veldheer, il De Mezquita forse più apprezzabile per l'impulso al rinnovamento tecnico della xilografia che per stile, il Nieuwenkamp legato all'Art Nouveau, l'espressionista Dijkstra, i surrealisti Escher e Prange e il personale monotipista Ru van Rossem.

Luigi Mallé

La figura umana nell'arte dei primitivi

Questa mostra assolutamente nuova per Torino ebbe luogo a Palazzo Madama dal 21 febbraio al 31 marzo 1956, con grande richiamo di pubblico, specialmente di giovani. Organizzata dal Ministero della P. I. e dal Comune di Torino, allestita dal prof. Vinigi Grottanelli e dal dott. Vittorio Viale, s'impostava su una cospicua parte

delle raccolte del Museo Etnografico Pigorini di Roma, per la quale il prof. Grottanelli diede ragguagli nel Catalogo con ampia prefazione. A quel complesso il dottor Viale aggiunse due gruppi: uno africano (Congo) e uno americano (civiltà messicane e peruviane) composti da oculata scelta fra il materiale delle raccolte del Museo Civico di Torino.

Molto vario il tono, trascorrente da manifestazioni artistiche, artigiane, folcloristiche dai primi secoli dell'era cristiana fino ai nostri giorni, dai bronzi ai metalli vari, ai legni scolpiti e intagliati, ai marmi, alle terracotte, alle pietre dure, ai vetri, alle stoffe. Per l'Africa risaltavano scettri figurati dei Mandingo, maschere dei Senufo, bellissime statuette dei Baulé d'ammirevole senso plastico e chiaroscurale, corni e coppe in avorio intagliati del Benin, d'ottima qualità (sia di gusto strettamente locale sia con infiltrazioni europee); del Benin v'era pure una macabra testa lignea rivestita di pelle umana sul modellato efficacissimo; poi una bellissima maschera dell'Alima dalle soluzioni formali e cromatiche astrattizzate, una statuetta femminile lignea dell'Angola, del tipo che attrasse Picasso e Matisse, coppe a foggia di testa, congolesi dei BaKuba, figurine dei BaLuba a ornamento di accette o sostegno di sgabelli; i tozzi legni rudimentali dell'Uganda, maschere etiopiche, le mostruose sculture funerarie dei Konso, le orripilanti maschere dei Galla, Bantù, WaGosha.

L'Asia, più ridotta nel numero, offriva un'ancor più varia scala negli atteggiamenti creativi, da visioni strettamente formali ed altre puramente fantastiche, sottolineate dai materiali: dalla pietra alle piume come materia esclusiva. Sculture in pietra dell'Alta Birmania sottilmente lineari; sculture fittili Haniwa (Giappone); rilievi in steatite di Madras, maschere diaboliche cingalesi, figure magiche in legno delle Nicobar, scettri intagliati e piumati, portaveleni, portatabacco di Sumatra, tutto di vivissima plasticità rigorosamente stilizzata, «antenati» e «spiriti» del Nias, impugnature di Kris giavanesi, ornamenti di piroghe del Borneo rappresentato anche da una serie di grandi maschere lignee mostruose per danze, oltre a un eccezionale cranio umano laminato di stagno e piombo con elementi decorativi dipinti.

L'Oceania offriva il campo più vasto e folto: armi, sculture, talismani, maschere, oggetti d'uso della Nuova Guinea (impressionante un Korwar, gruppo magico dai tratti scimmieschi); una lunga serie di caratteristiche grottesche maschere e statue lignee della ragione del Sepik, fra le cose più aspre e selvagge dell'esposizione, di primitivismo spigoloso sottoposto a stilismi rituali; altre, altrettanto tipiche, dell'isola di Tami, uno scudo intagliato e dipinto di Freshwater Bay, d'un gusto tra espressionistico e surrealistico; pipe, pugnali, frecce, spatole della Guinea meridionale, delle Woodlark, ornamenti a giorno per canotti delle isole Entrecasteaux e Trobriand, armi con punte di ossidiana dell'Ammiragliato; una splendida testa umana — delle isole Salomone — ricoperta di mastice nero con intarsi di madreperla e occhi di conchiglia, di potente barbara vitalità sottolineata dalla piena consapevolezza dei valori stilistici; grandi stipiti di porte della Nuova Caledonia, sculture intricate della Nuova Zelanda, clave lignee di fortissimo senso suggestivo delle isole Marchesi e sculture di primitivismo grandioso o di acuta descrizione fisica dell'isola di Pasqua. Quanto mai varia anche la parte dell'America, dalle culture veramente primitive a quelle [illegible]olte delle civiltà centrali. Scendendo dal Nord si notavano gli amuleti e le pipe dell'Alaska, armi e figurazioni scolpite brutali dell'isola di Vancouver, gli scettri d[illegible]ani e i

sonagli degli Haida, intensissimi nel colore; poi le nobili sezioni degli Aztechi, dello stato di Guerrero, di Cohatlique, di Michoacan, le Gaunainato, con idoli in pietre dure, amuleti in onici e marmi, ampolle e vasi fittili, bellissime teste a guisa di maschera rituale in pietre variegate verdine o nere, una stupenda maschera azteca in legno incrostato di mosaici (turchesi, madreperla, conchiglie). Largamente presente la civiltà dei Maya (Guatemala) sopratutto con vasi fittili a capo umano o corpo umano; le terrecotte dei Quimbaya e dei Chicha (Colombia); le famose terrecotte del Perù (stile Pachacomac, stile Chancay), di cui belli soprattutto i prodotti Mochica; scendendo infine alle povere produzioni del Sud con gli oggetti quasi informi del Matto Grosso, degli Araucani e, più ancora, della Terra del Fuoco. S'è accennato alla partecipazione del Museo Civico di Torino, con una piccola sezione di legni scolpiti congolesi: molti idoli, poggiatesta, oggetti simbolici, frecce, sgabelli e tamburi, coppe a foggia di testa; e con una maggiore e assai rappresentativa sezione delle civiltà precolombiane: tra l'altro una magnifica testa dello stato del Guerrero in pietr, accompagnata da altre minori di mole ma d'alta qualità, alcuni piccoli teschi messicani in cristallo di rocca o marmo nero, statue in pietra con acconciature crestate, altre in terracotta, coppe e piatti fittili e un raro esemplare di « serpente piumato » in pietra verde.

Luigi Mallé

La Mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli

Dal 14 aprile all'8 luglio 1956, al Museo Borgogna di Vercelli, ebbe luogo la grande mostra di Gaudenzio che sta alle origini degli studi costituenti il presente volume. Promossa dal Comune di Vercelli, essa rientrò nelle manifestazioni intese a illuminare la conoscenza dei grandi artisti vercellesi o, almeno, operanti in Vercelli e provincia; intento di cui fu primo frutto la mostra di Sodoma nel 1950. Alle solerti cure del Dr. Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino e di Vercelli, si dovette la raccolta delle opere e 'allestimento, approfonditi con la competenza che gli veniva dalla precedente larga presentazione di Gaudenzio alla mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte del 1938. Egli fu assecondato dal Dr. Giovanni Testori, collaborando per la parte scientifica il Prof. Aldo Bertini, la Prof.ssa Anna Maria Brizio, la Dr.ssa Noemi Gabrielli, la Dr.ssa Andreina Griseri, il Dr. Luigi Mallé e per la parte organizzativa l'Avv. Giorgio Allario Caresana e Angelo Chiodi.

Fu steso un ampio, informato catalogo — anche di insolita eleganza e dignità — offrente solidi punti di partenza per un riesame di tutta la problematica nonchè della poetica gaudenziana. Il Gaudenzio così presentato comparve di ben più vasta, assimilata, vivida e aggiornatissima cultura di quanto non fosse finora puntualizzato, meritevole di ben maggiore divulgazione e più profonda e ragionata stima, raggiungendo spesso un livello altissimo e un tono poetico di calda intensità, di luminosità rara. Non è qui il luogo per un impegnato commento ai testi introduttivi del catalogo; basti ricordare fra i punti salienti la revisione, dalla Brizio proposta con unanime a[illegible]ento, della data di nascita del pittore, da ricondurre al 1477-78, discendendon[illegible] diversa impostazione, se non strettamente della formazione, certo delle

attitudini a svilupparsi e a reagire al mondo artistico esterno nel giovane valsesiano. La Brizio ha riveduto precedenti suoi studi, ampliandone il raggio ad includere nuovi aspetti degli orientamenti gaudenziani (Sodoma, Lotto, Dürer) e prendendo posizione contro il viaggio romano così, almeno, come errate tradizioni l'hanno configurato, oltre a ritoccare il problema di Gaudenzio scultore. Il Testori rimeditando il tema della struttura del S. Monte ha delineato con intima convinzione lo spirito delle grandi inscenature teatrali dell'affreschista e rievocato affettuosamente il timbro poetico del suo linguaggio oltre a rivendicare la sempre alacre intonazione personale bruciante ogni cultura nell'assorbirla, difendendone anche la « piemontesità ». Il capitolo del Bertini dà apporti acuti allo studio dei disegni, campo di primo piano rispetto al Maestro dalla grafica copiosa e finissima e richiama necessità stringenti di delucidare i problemi di autografia e scuola. Il Mallé ha ricercato la fortuna di Gaudenzio attraverso quattro secoli ricuperando giudizi pressochè ignorati e altri lucidissimi e ingiustamente dimenticati, rintracciando suggerimenti rimasti da svolgere per individuare parti tuttora lacunose: il primo periodo giovanile, il rapporto Sodoma-Gaudenzio, i vari contatti col manierismo, il periodo ultimo con i collaboratori.

Alla pittura pregaudenziana di Valsesia si dedicò la Gabrielli definendo riattacchi iniziali del Maestro con la cultura locale di marca pavese-milanese, ricercando sulla scorta del Suida legami con la pittura del Canton Ticino — specificamente Bellinzona — da ricondurre alla stessa pittura piemontese di cerchia spanzottiana. Alla Griseri spetta il sottile e puntuale esame dei « gaudenziani »: zona estesa e ancor pochissimo arata, folta di nomi fra cui autentiche personalità degne di ferma definizione, non foss'altro che per le prime ripercussioni critiche: distinzioni di mani nei « cartoni » e individuazione dei primi scolari (anche collaboratori) in pale e affreschi e per i preziosi chiarimenti sul diffondersi di modi gaudenziani in tutto il Piemonte e parte della Lombardia. Da tutto ciò è sgorgata una atmosfera vivace di discussione, una rimessa in questione dei problemi più scottanti e un invito ai trascurati. La scelta delle opere costituiva già in più punti una prima risposta. Qualche divergenza di vedute fra gli estensori rese anche più fervida la materia; da esse del resto traggono origine riesami in questo stesso bollettino.

Dava l'avvio al curriculum di G. — dopo il primo passo proposto dal Testori, della collaborazione di G. agli affreschi che egli attribuisce a Stefano Scotto nella Cappella delle Grazie di Varallo, e dopo gli angeli in preghiera affrescati al Sepolcro della Madonna del Sacro Monte, la cui attribuzione del Testori è apparsa convincentissima — la paletta della Crocifissione della Pinacoteca di Varallo (n. 1) che può inserirsi ad apertura di secolo in fase spanzottiana, come spinta ai ben più maturi e stupendi frammenti di affreschi (n. 3-4-5-6-) cui il Testori propose di far precedere — ma l'attribuzione restò discussa — la Madonna Bonomi (n. 2) di qualità non molto alta ma ricca di personali interpretazioni. Squisita riappariva la Deposizione monocroma del Museo Borgogna (n. 7), proposizione in nuce di un decennio di pittura. Segnavano il collegamento ideale con gli affreschi della cappella di S. Margherita alle Grazie di Varallo le quattro tavole della Sabauda di Torino (n. 8-9-10-11) ragionevolmente identificate dal Testori con i resti dell'ancona per la Congregazione di S. Anna in Vercelli, del 1508, e amalgamanti la cultura piemontese con la lombarda e l'umbra. Ne ritornavano i tratti, irrobustiti, nel capolavoro

che è il polittico di Arona del 1511 (n. 12) che accoglie e risolve Leonardo e Perugino mentre precorre o affianca soluzioni lottesche. Sulle predelle Weitzner (n. 13) di qualità molto alta esprimiamo una riserva di paternità, tanto è forte l'accento giovenonesco. Brillanti gli angeli del Museo di Novara (n. 14), stupenda la tavola di Sarasota (n. 15), uno fra i più forti richiami della mostra, di presenza utilissima per la datazione, non all'avanzata maturità nè al principio del secondo decennio ma, per il colorismo così fiorente e il ritrattismo conciso e nobile, almeno attorno al 1520. A costituire ulteriore legame ideale col ciclo d'affreschi della vita di Cristo alle Grazie di Varallo (e la scelta della sede della mostra era felicissima anche materialmente, invitando agli affreschi di San Cristoforo in Vercelli e ai cicli della non lontana Varallo) erano esposte due tavole con quattro santi, da Roccapietra (n. 16), di mite grandiosità un po' celata da arcaismi, poi quattro tavolette con i Padri della Chiesa (n. 17) in parte di collaborazione; la Crocifissione del Museo Borgogna (n. 18) bene attribuita dal Testori, carica di tensione nell'acceso cromatismo; la Crocifissione della Coll. Parisi di Biella (n. 19), più matura meditazione del tema che penseremmo almeno verso il 1518-20, mentre al 1514-16 risale il polittico di Novara (n. 20), impresa monumentale che il vis-à-vis con il polittico di Arona fa indietreggiare un po' nella valutazione, con risultati bellissimi in pannelli presi a sè, spesso germinando nuove possibilità ma non creando nell'insieme una altrettanto sincera atmosfera: freddine sopratutto le tavole centrali, splendidi invece i pannelli dell'Annunciazione dove « il rapporto istituito da G. con la scultura del tempo » e « la carica di vero e proprio significato religioso », qui più spontaneo che nello scomparto di mezzo, toccano un altissimo punto; parte eccezionale, la predella, che in verità il Testori vorrebbe di mano e data più tardi ma che lega bene nel percorso di G. con stretti richiami al ciclo delle storie di Cristo di Varallo, ripetendo libertà e fuoco pittorico di alcuni gruppi dei secondi piani. La Vergine in trono, di raccolta privata (n. 21), ripetente parte del pannello mediano del n. 20, è cosa fredda oltre che troppo ripassata per darne un chiaro giudizio di qualità. Col S. Pietro e donatore di Torino (n. 22) G. si avvia a nuovi fatti cromatici e atmosferici (Venezia insinuandosi in Piemonte attraverso Brescia e Bergamo) e il S. Francesco stigmatizzato (n. 23) di Varallo ne indicherebbe ulteriori aspetti se non fosse molto ritoccato sullo splendido paesaggio mentre più piena prova ne dà la deliziosa lunetta del Presepe affrescata a Roccapietra. La famosa Madonna di Brera (n. 24) non certo più vinciana che bergamasco-bresciana (stupendo equilibrio di sfumato e colore) è dal Testori bene posticipata al polittico di Novara ma non crederemmo tanto da seguire la lunetta di Roccapietra. Da meditare sul colorismo in sviluppo di G. dava il polittico di S. Gaudenzio di Varallo (n. 25), concentrando sopratutto sulla magnifica « Pietà » di carnosità dolce, fiorente, effusa, fra le più belle risultanze d'un maturare in chiave veneta: una delle cose più patetiche di G. ed anche più dimenticate. Si può accennare già qui, seppure più avanzata (il Viale e il Testori dicono bene non prima del 1525), alla predella dello Sposalizio di S. Caterina (n. 26) di Novara, che presenta una Pietà presupponente quell'altra, una più dolce, turgida, tranquilla e pur palpitante di emozione, in personalissima redazione da un modello bellinesco quale, in parallelo, si poteva vedere a quei giorni a Ferrara nell'Ortolano (e il bravo Lanzi scambiando opere fra i due Maestri dimostrava una finezza di percezioni dimenticata dopo di lui). Il

suddetto Sposalizio è un superamento della fase del Calvario del Sacro Monte, passando a una gamma sontuosa, a una concentrazione affocata in certo modo atmosferica. Ciò riappare nella Paletta della Vergine e i sei Santi (n. 27), fiammea; più smorzata la tavola Borromeo (n. 28) come lo sono i « putti musicanti di Varallo » (numeri 29-30) da cui il Testori scinde con ragione il monocromo Martirio di S. Caterina (n. 31), tradizionalmente unito e che si rifà alla predella di Novara (confermandone per altra via l'autografia) ma per mano pesante d'un seguace. Il secondo decennio gaudenziano è dunque documentato con chiarezza fino alla Pala degli aranci (n. 32) che per tanti versi lo conclude ma anche svela la personalmente sfruttata conoscenza correggesca e soluzioni poi meglio dispiegate negli affreschi seguenti, in ogni caro richiedendo un giudizio più convinto ed equo di quanto finora avvenne. Importante il malandato frammento d'un grande ciclo di Storie di San Rocco (n. 38): ad aprire altre prospettive su questo splendido tempo di Gaudenzio che lasciava in Vercelli nel 1530-32 tre cicli murali di suprema dignità. E qui (anche al n. 38) deve ricondursi la prima attenzione del Lanino, indicata pure dal Battesimo del Duomo di Casale (n. 34), dolcissimo sotto i malaugurati restauri; e già qui, anche, occorre fissare uno dei punti più aperti delle flessioni manieristiche di G. Agli affreschi di S. Cristoforo di Vercelli — a pochi passi dalla mostra — si collega (si pensi alle Marie della Crocefissione, agli angeli reggicartiglio, ecc.) la risplendente Pietà di Budapest, catalogata al n. 35 ma purtroppo non giunta e sostituita con il cartone dell'Albertina di Torino (n. 50): dai moltiplicati contrasti interni attorno alla pace pulsante del Cristo (tema che in G., come quello del Calvario, si ripropone in « leit-motiv », dalle redazioni stilisticamente sempre più profonde); sotto sotto vi si presente già lo stato d'animo che porta alla crisi intorno al 1535. Cade opportuna la sosta critica del Testori alla Crocifissione di Torino (n. 36) foriera « di disagio umano e religioso che dureranno per decenni » proponendo la datazione attorno al 1535 già avvicinata dal Viale: opera irrequieta e vibrante cui sono precedente immediato lo Sposalizio e la Fuga in Egitto del Duomo di Como, non ottenuti alla mostra e l'affresco della Cupola di Saronno, trama innumere di acute tensioni formali e psicologiche, mentre conseguenza di poco più tarda è la minuscola andata al Calvario (n. 37) monocroma, dove la materia ribollente si fa tragica come in un secentista. Altro aspetto della crisi è la Salita al Calvario di Cannobbio (n. 38) più larga e scultorea, verso il 1540, con nuovi esiti manieristici in parte sfruttati dall'ultimissimo G. Più complicata, ma con mirabili novità, la Natività della Vergine Contini (n. 39), di colorismo levigato e minerale, legando stilisticamente con la Cena di S. M. della Passione di Milano, capolavoro purtroppo non ottenuto alla mostra, importante anche per la collaborazione non disturbatrice del Della Cerva. C'era invece il polittico di Busto Arsizio (n. 40) dove la mano del Della Cerva porta ottusità, tuttavia proponendo soluzioni fruttuose per il seicento. Il Martirio di S. Caterina di Brera (n. 41), dalla interessantissima regia, non concesso, fu sostituito con replica di coll. privata, cromaticamente un po' troppo dura. Ma la fase milanese di G. era d'altronde quella che alla mostra soffriva inevitabilmente di insufficienze. Non v'era più possibilità di prossimo confronto con gli affreschi del Maestro in chiese di Milano (con tante nuove inquietudini) e con le tavole pure nelle chiese milanesi di S. M. presso S. Satiro e S. M. presso S. Celso, non

presenti, così da creare qualche discontinuità e obbligando a chiudere sollecitamente con gli affreschi stupendi di Santa Maria della Pace ora a Brera (n. 42) dove G. raggiunge un nuovo mirabile equilibrio. La Trinità con donatore della racc. Bensa di Genova (n. 43), notevole oltre che più antica, si è dimostrata piuttosto di derivazione gaudenziana; la Caduta di S. Paolo Schaeffer (n. 43 bis) rivela pure tratti di mano diversa, oltre ad essere di difficile lettura per i vasti restauri. Materiali difficoltà impedirono di far parte alla mostra ad un'esemplificazione dell'opera plastica di G.; problema grosso cui il catalogo accenna spesso, illustrando alcune tra le più vive sculture attribuite dalla Brizio o dal Testori.

La sezione disegni era limitata nel numero, con tredici pezzi (molte richieste di prestiti non ebbero evasione) ma non nell'importanza a cominciare dallo schizzo n. 44, splendida dimostrazione del bramantinismo giovanile di G., seguendo con l'eccellente studio n. 45, di qualche anno più avanti e di grande densità pittorica; poi due studi (n. 46) della Bibl. Reale di Torino con infiltrazioni fiorentine, rivendicati a G. dal Bertini fin dal 1950; la Natività n. 47, fra le cose più tipiche, bene datata dal Bertini intorno al 1515 mentre il n. 46 ci par meglio spostabile più avanti; il cartone con due Santi (n. 48) per un pannello del polittico di Novara: momento altissimo in tutta la grafica di G.; un Riposo dalla fuga in Egitto (n. 49) fra le cose di leonardismo meglio rivissuto e rinnovato, intorno al 1515-18, da tutto ciò risultando una buona documentazione del primo periodo. Era invece il terzo decennio a rimanere in ombra ma è proprio il patrimonio rimasto di disegni di G. ad esser vacante in corrispondenza; o per lo meno fuori, per ora, dai ricuperi. Rappresentavano il periodo vercellese il citato cartone della Pietà, uno studio (n. 51) parziale, eccellente, per la Crocefissione di Torino, una testa d'angelo per Saronno (n. 52) luminosissima mentre mancava l'altro studio importantissimo per spicchio della volta di Saronno, a Monaco, che è fra le pagine più belle della grafica manieristica padana alla cui conoscenza portano buon contributo altri fogli come i due per lo Sposalizio della Vergine del Fogg Museum di Cambridge e dell'Ambrosiana di Milano (non esposti) specie il primo per audacie di tratto. Molto bello lo studio a biacca per Deposizione (n. 65) che il Bertini dubita però, per le sprezzature pittoriche, più tardo ad opera di ottimo seguace.

Nutrita la sezione dei gaudenziani, nettamente delineando le personalità cui la Griseri dedicò accurati regesti, a cominciare da Eusebio Ferrari ch'essa, illustrando il trittico di Magonza (n. 57) mette in relazione col Grammorseo (che è peccato non fosse presente alla mostra) ed entrambi in relazione con Cremona, presentando inoltre una Adorazione (n. 58), dalla studiosa attribuitagli con riserve sulla datazione e la ben nota Madonna col Figlio del Rijkmuseum di Amsterdam (n. 59) che il Testori ha tolto con ragione a G. e che bene documenta l'Eusebio più maturo. Di Gerolamo Giovenone, il polittico della Carrara (n. 60) di poesia a tratti esile ma genuina, la Madonna e Santi di Mortara (n. 61) già passata a Gerolamo dal Viale, il nobile S. Ambrogio (n. 62), la tarda Crocefissione del Museo Borgogna (n. 63) dimostrante il ripiegato arcaizzare di questo tenero maestro che abbandona Defendente e Spanzotti per Gaudenzio ma fino all'ultimo non dimentica moduli, tipi, impianti defendentiani, quasi procedendo a sbalzi se qui le influenze sono più affiancate che fuse.

Boniforte Oldoni era illustrato dalla Pala del Museo Borgogna (n. 64) d'un gaudenzismo personale, tutt'altro che antiquato, con cultura assai diramata e dalla Pala di Borgosesia (n. 65) di più grandioso discorso formale e maggior pienezza pittorica, così che la Brizio dubita della ascrizione. A lui la Griseri propenderebbe — ed è assai probabile — ad assegnare la meccanicamente citata Cena del Duomo di Novara, cui va ricollegato il cartone all'Albertina di Torino, per idea e per mano. A Bernardino Lanino era dedicata un'accorta scelta: dalla prima opera firmata del 1534 (n. 67), d'un gaudenzismo diciamo del 30-32, a quella assai fine di Borgosesia (n. 68) del 1539, dai contatti più direttamente lombardi con effetti che poi L. non proseguirà, ma anche — ci sembra — qualche spunto di un gaudenzismo già riveduto da Eusebio; mentre la predella già attribuita a G. si conferma del L. stesso. Il ciclo di affreschi staccati da S. Caterina di Vercelli (n. 69) verso il 40, di larghezza e freschezza agganciate al G. di S. Cristoforo, trasferisce composizione e racconto su piano più amabile e parco, più triste anche, non senza sapor di Luini dietro le dolci velature; quindi, l'Assunta di Biella del 1543 (n. 70) più legata alla pala di G. e Della Cerva a Busto Arsizio, quasi contemporanea, che non all'Assunta di S. Cristoforo, e che conduce al L. più tipico inserendolo nella prossima pittura in chiave di controriforma, tuttavia qui con una certa gonfiezza; il meglio è nella predella squillante e nel bel manierismo signorile dei due pannelli « a plinto » con l'Annuciazione. La Deposizione del 1547 (n. 71) entra in pieno nell'aura patetica del L. maturo, raffinata come nella Cena di S. Nazzaro Maggiore di Milano (n. 72, non giunta), sottilizzata più ancora negli affreschi staccati da S. Francesco di Vercelli (n. 73). L'Adorazione dei Magi di S. Giuliano (n. 74) segna una svolta nel cromatismo, smorzatosi e fattosi sottilissimo nelle sfumature, come ribadisce la Annunciazione del Museo Borgogna (n. 75) del 1560 c., potremmo dire un « classico » del manierismo piemontese, fra i più autorevoli incentivi al primo Moncalvo. Si fa più esplicito intanto il repertorio di base ai figli di L., già patente nel n. 74 e ora nell'Adorazione in S. Paolo di Vercelli (n. 76), di cui era esposto anche il disegno (n. 86) — dove, si noti, accanto a veri e propri pezzi da « romanista », tornano perfino clausole defendentiane. A dire le ultime preziosità del L., la Madonna del cane (n. 77) e la Este e Assuero (n. 78) della Coll. Zeri, significativa quest'ultima nella stessa incertezza attributiva: a collegare un diretto gaudenzismo col seicento o ad aprire, come opera giovanile del Moncalvo, un nuovo capitolo critico? Fra le opere del Lanino e Giovenone juniores merita ricordo l'Adorazione dei pastori (n. 79) di Gerolamo e Francesco Lanino, attribuzione sostenuta da un suggerimento del Viale, con vari agganci al seicento nei motivi sacri, nei tipi generistici, nel ritratto. Anche la sezione dei gaudenziani era completata da un piccolo gruppo di disegni fra cui un Cenacolo della Accademia di Brera (n. 82) attribuibile a Boniforte Oldoni e alcuni fogli del Lanino e seguaci, fra cui il bel S. Lorenzo della Biblioteca Reale di Torino (n. 83) trasferito da G. a Lanino dal Bertini; la Madonna e Santi dell'Albertina di Torino (n. 84), cartone da ricollegare alla Pala di Richmond; e la tarda Crocifissione della Bibl. Reale (n. 85).

Luigi Mallé

Disegni scenografici dei Galliari

Mostra assai raccolta — non per ciò limitata, anzi articolata largamente nella sua esemplificazione, con circa 120 pezzi fra disegni, acquerelli, bozzetti — questa gustosa rassegna, fresca e spiritosa, d'una attività brillante deliziosamente accordata per estro e lievità alla musica e alla poesia, è stata immaginata dal dott. Vittorio Viale sfruttando le raccolte cospicue dei disegni scenografici del Museo Civico di Torino e studiata nei particolari e commentata con acume da Mercedes Viale Ferrero. Da lei fu stesa la prefazione del catalogo mettendo a fuoco storicamente e criticamente l'opera dei piemontesi Galliari, emergendo nella famiglia di scenografi Fabrizio e Bernardino, inserendoli nel quadro della vita in genere della Torino della seconda metà del '700, dai giorni del frizzante rococò alle soglie delle compassatezze neoclassiche, definendoli fin dai primi passi di figurinisti per presepi e tombe come interpreti, fin d'allora, d'un « teatro sacro », su su per le fittizie parate per feste, esequie, balli, legandosi a tutte le esperienze d'un gusto tipico di cui furono « insieme interpreti e, perchè no? almeno in parte ispiratori » lungo il '700 subalpino, immesso in illuminata sfera europea. Così l'autrice ha posto in luce il tono personale dei G. nell'interpretazione dello spirito del secolo, il sapore particolare che trasforma il tipo convenzionale delle pastorellerie, l'accento peculiare nel trattare il tema classico, la trasfigurazione di soggetti medievali o esotici, la « sobrietà di effetti teatrali inconsueta », e notato come « il quadro fantastico si muti insensibilmente in ritratto » nel raffigurare ambienti legati alla vita quotidiana, raggiungendo effetti inediti. Bene appoggiata la distinzione delle personalità dei G. sovrastando per genialità Fabrizio, riesaminato nella formazione, nella distinzione da bolognesi e veneti, marcando il suo formarsi « in un momento nel quale la scenografia era ad una svolta », orientandosi F. più verso ricerche pittoriche che prospettiche, risentendo anche, ma in modo tutto suo, dello Juvarra e sviluppandosi per tappe dalla mostra sottolineate ad una ad una. Ne scaturiva più chiara anche la configurazione degli altri G. e le loro capacità differenti. La mostra illustrava dapprima l'attività dei G. per il Regio di Torino, con disegni di F. (qualcuno in collaborazione con B.) per opere varie (disegni della Pinacoteca di Bologna erano documentati fotograficamente allargando i confronti): belli soprattutto i n. 4 e 5, il 10 e 11, il 13 ed interessanti molto anche i Giardini, l'Ameno boschetto (18), gli appartamenti regali per la Merope (19 a 22), e portici per la Calipso (26 a 31); molto fini i disegni per il Lucio Silla (32 a 34); aggiungendosi i disegni di Bernardino (carboncini lumeggiati; bozzetti acquarellati), quelli di Giuseppe e Giovanni, quest'ultimo neoclassicheggiante. Seguiva una scelta di disegni dei G. per teatri di Milano, tornando tutti gli artisti con fogli significativi; quindi una serie di scenografie « Chinesi » altre « gotiche », altre ancora variamente « esotiche » per lo più di Fabrizio ma anche di Giovanni. Fra le cose più tarde i disegni di Gaspare, d'un più obiettivo vedutismo.

Completavano la testimonianza dipinti come i tre bozzetti per sipario di Bernardino (Torino, Pinac. Sabauda), i due del Crosato (Sabauda e Museo Civico di Torino) un guazzo del Crosato con collaboratore prospettico (Sabauda), un'interessante tela di P. D. Olivero con collaboratore prospettico, raffigurante l'interno del Regio probabilmente alla serata inaugurale (26-12-1740). Ma ancor maggiore attrattiva costituivano,

al tetto, risultarono più gravi del previsto, e la spesa totale ascese pertanto a L. 2.365.600 di cui L. 1.430.600 per il solo tetto, L. 410.000 per il muro di cinta, L. 330.000 per i lavori negli alloggi del 1° e 2° piano e della portinaia, e L. 195.000 per i locali occupati dalla Società. A questi lavori ha presieduto per molti mesi con solerte cura l'arch. Ricci, mentre spetta al dottor Carducci il merito di aver ottenuto dal Genio Civile un contributo, e al rag. Fiore quello di aver procurato un finanziamento a condizioni vantaggiose dalla Banca del Lavoro.

Il presidente li ringrazia, e ringrazia allo stesso modo il socio geometra Guerrini che ha eseguito i lavori a prezzo di favore e che ha atteso con pazienza il saldo.

Benchè si siano eseguiti lavori più del previsto, il contributo del Genio Civile, che doveva essere di L. 683.250, si smagrì a sole L. 550.875; e così l'onere della Società è stato di L. 1.814.725, di cui si son pagate L. 600.000 con avanzi di cassa, mentre per il resto di L. 1.214.725, giovandoci dell'autorizzazione avuta dall'Assemblea, si è dovuto ricorrere ad un finanziamento presso la Banca del Lavoro. È un onere grave, ma il Consiglio spera che possa essere chiuso nel giro di pochi anni. Si trattava tuttavia di lavori indifferibili che hanno conferito un miglioramento notevole alla proprietà e al patrimonio sociale.

Con soddisfazione e fierezza, il Presidente nota che questi pesanti oneri straordinari non hanno inciso sull'attività scientifica della Società, e che nel 1954 è stato edito il 2° volume degli Atti della N. S. con il volume sull'arch. Gallo del dott. Nino Carboneri, che oltre ad avere avuto l'onore di essere presentato al Presidente della Repubblica, ha avuto cordiali e simpatiche accoglienze della critica, ed un buon successo di vendita. Per misurare lo sforzo compiuto, è da notare che il volume è venuto a costare L. 1.674.057, che sono state tutte pagate, anche se nella provincia che era più direttamente interessata al volume, si sono avuti solo il contributo del Comune di Mondovì di L. 100.000 e uno di L. 15.000 della Cassa di Risparmio di Cuneo. Comunque, del volume sono già stati venduti 412 esemplari per L. 1.144.000; e poichè ne rimangono 637 copie e le richieste continuano, è da credere che la spesa sarà tutta coperta.

Il Consiglio non ha trascurato il Bollettino, che seppure in ritardo è ora uscito con le annate VI e VII (1952-1953). Anche il Bollettino ha avuto buone accoglienze dalla critica e dai soci, e il Presidente ne dà lode e riconoscimento a tutti i bravi collaboratori. Se c'è stato ritardo, lo si è dovuto soprattutto alla scarsezza di studi, e il dott. Viale, ormai al termine della sua lunga presidenza, si permette di raccomandare ai soci una maggiore collaborazione al lavoro scientifico sociale.

Con ciò non si pensi che sia stato facile di trovare i mezzi per il Bollettino, che verrà a costare circa 800.000 lire. Due terzi di cotesta spesa sono già stati pagati. Il Consiglio uscente non lascia quindi dei grossi oneri da saldare al nuovo Consiglio. Il dott. Viale tiene comunque a far rilevare che in poco più di un anno, con le misere entrate che indicano i bilanci, si sono spese circa 2.500.000 lire per le pubblicazioni sociali.

Il presidente informa l'Assemblea che è già avviato e si lascia al nuovo Consiglio un programma di lavoro scientifico, in avanzata preparazione che prevede l'inizio della pubblicazione delle schede Baudi di Vesme per il '700; ed eventual-

mente quella di un volume su Alfredo D'Andrade, che con lui sta redigendo Marziano Bernardi e che è già tutto finanziato per circa 1.500.000.

Il dott. Viale ricorda che il Consiglio non ha mancato di interessarsi a problemi cittadini di particolare rilevanza, ad es. insistendo per le nuove decorose sedi del museo egiziano e di quello greco-romano; per la prosecuzione dei lavori alla Galleria Sabauda; per il restauro di alcune parti di S. Andrea di Vercelli; per la difesa della facciata tardo-settecentesca di piazza Carlo Alberto, per la quale i voti della Società sono stati convenientemente considerati e accolti dalla Sovrintendenza.

Il Consiglio ha provveduto anche a dare la disdetta all'inquilino per il contratto di locazione che scade il prossimo 31 marzo.

In questi anni la Società si è accresciuta fino ai 339 soci attuali; ma il Presidente ritiene che per una città grande come Torino ed una Regione come il Piemonte, si dovrebbero raggiungere almeno i 500 soci.

Il Presidente ricorda e ringrazia gli amici che hanno aiutato con liberalità la Società: l'Associazione dei Macellai con contributo di L. 60.000 nel 1953 e di L. 130.000 nel 1954; la Provincia di Torino con contributo di L. 75.000; il prof. Baronio con un'elargizione di L. 9.000. Dalla Presidenza del Consiglio si è avuto un contributo di L. 89.820 per il Bollettino, considerato come rivista di elevato valore culturale.

Il Presidente segnala e ringrazia gli amici del Consiglio Carducci, Ricci, Fiore dell'attiva e fervida collaborazione; e vi accomuna i componenti della Commissione delle pubblicazioni: Bernardi, Bertini, Brizio, Cavallari-Murat, Midana, Richard, Scamuzzi; i vice segretari Davide Cravero e Paolo Tournon; i revisori dei conti Goffi e Protto; gli studiosi che hanno affidato i loro studi agli Atti e al Bollettino; e tutti i soci che hanno dato consiglio ed appoggio, primo fra i molti l'avv. Roberto Cravero. Il dott. Viale elogia quindi vivamente l'opera del consocio Alessandro Magnoni, segretario del museo civico, che ha disimpegnato con particolare fervore la parte d'organizzazione amministrativa e contabile, associando nell'elogio gli impiegati dello stesso museo signor Giulio Pasta e signorina Maria Rossi.

Il Presidente conclude la sua relazione riandando con il cuore ed il pensiero ai tanti anni appassionatamente dedicati alla Società; dal 1935 quando egli non si adattò alla illegale sua soppressione, al 1938 quando fece rinascere sotto altro nome la Società; dal 1942 quando riebbe la sede, al 1947 quando si riacquistò l'autonomia e si iniziò la lenta opera di ricostruzione dell'Ente, e si fece rinascere secondo la tradizione dei maggiori, l'attività scientifica, che per altro mai non fu interrotta come documentano i tre volumi di Atti e le due annate del Bollettino del Centro, il volume del Repertorio; e nella Nuova Serie della risorta Società, i due volumi di Atti e le sette annate del Bollettino.

Sono stati quasi vent'anni di tenace fede, di completa dedizione, di serrato lavoro che al termine del lunghissimo periodo gli consentono di consegnare al nuovo presidente una Società ben viva e vitale, capace di svolgere ed assolvere un proficuo lavoro nell'interesse degli studi d'archeologia e d'arte del Piemonte.

Il dott. Viale, anche a nome dei colleghi, fa al Consiglio che verrà eletto l'augurio più vivo di buon lavoro.

L'Assemblea applaude lungamente la relazione, sulla quale il Presidente apre la discussione.

Si alzano i Soci Bernardi e Brizio che esprimono al Consiglio uscente e particolarmente al dr. Viale, l'apprezzamento ed il grazie vivo di tutti i Soci.

Il dott. Viale ringrazia commosso e riconoscente.

Non avendo alcun altro chiesto la parola, il Presidente mette quindi in discussione il bilancio del 1953 e quello del 1954, invitando i revisori Goffi e Protto a leggere all'Assemblea la loro relazione.

L'ing. Goffi legge la relazione dei revisori dei conti, che dopo di aver proceduto all'esame delle scritturazioni contabili del 1953 ne hanno riscontrato la perfetta rispondenza alle registrazioni e la regolarità. Nella relazione viene rilevata inoltre la costanza degli introiti per quote sociali e contributi volontari; e la modestia delle spese per la gestione, il che ha portato ad un avanzo di gestione di L. 660.872, che permetterà di addivenire a nuove pubblicazioni in avanzata preparazione. La relazione conchiude con l'invito ad approvare il bilancio sociale per l'anno 1953, che qui si riporta:

Avanzo gestione	L. 478.537	Zinchi per vol. II - Atti anticipo	L. 100.000
Entrate ordinarie:		Onorari conferenze	» 40.000
quote sociali	» 215.500	Posta, tram, telefonate, cancelleria, ecc.	» 28.099
affitto palazzina	» 91.368	Palazzina:	
interessi maturati	» 2.175	Imposte e tasse	» 4.962
Entrate straordinarie:		Assicurazioni incendi	» 2.028
contributi	» 60.200	Manut. ord. luce, acqua	» 28.173
vendita pubblicazioni	» 41.540	Personale custodia, pulizia, riscaldamento	» 46.000
risparmio gita nel Canavese	» 9.800	Contributi e Prev. Soc.	» 17.676
ricavo vendita ricuperi rottami piombo tetto palazzina	» 28.940	Interessi cauz. inquilino	» 250
Totale entrate	L. 928.060	*Totale uscite*	L. 267.188

Entrate	L. 928.060
Uscite	» 267.188
Avanzo gestione 1953	L. 660.872

Il presidente mette ai voti il bilancio sociale per il 1953 che, dopo prova e controprova, risulta approvato dall'Assemblea ad unanimità.

L'ing. Goffi legge quindi la relazione dei revisori dei conti per il bilancio del 1954, rilevando che essi hanno trovato perfettamente regolari tutte le scritturazioni contabili, e in perfetta rispondenza alle registrazioni. La relazione nota il notevole incremento avutosi nei contributi volontari con L. 223.850 e nella vendita delle pubblicazioni con ben L. 1.217.870 ed esprimono il loro apprezzamento e plauso. Per la parte passiva, mentre vien rilevata la modestia di spesa per la gestione dovuta all'oculatezza della segreteria, si mette in evidenza la spesa di L. 1.619.868 per la pubblicazione del vol. 2° degli Atti, che è indice dello sforzo e del lavoro compiuti con tanto buon esito culturale e scientifico; e quella di L. 600.000 pagata all'im-

presa Guerrini come acconto per i lavori compiuti nella palazzina. Poichè, malgrado così ingenti spese, il bilancio si chiude ancora con un avanzo di L. 68.634, il collegio dei revisori ringrazia ed elogia il Consiglio di presidenza ed invita l'Assemblea ad approvare il bilancio sotto specificato:

Avanzo gestione	L. 660.872		Zinchi per vol. II - Atti	L. 350.057
Entrate ordinarie:			Stampa per vol. II - Atti	» 1.236.160
quote sociali	» 214.000		Zinchi per Bollettino N. S. VI-VII - anticipo	» 33.651
affitto palazzina	» 88.704		Posta, imballi, cancelleria, telefonate, ecc.	» 35.319
interessi maturati	» 2.175		Palazzina: imposte e tasse	» 1.562
Entrate straordinarie:			Assicur. incendi	» 2.028
contributi	» 223.850		Manutenzione, luce, acqua	» 36.984
vendita pubblic.	» 1.217.870		Custodia, pulizia, riscald.	» 32.000
ricup. spese posta	» 8.934		Contributi e Prev. Soc.	» 19.760
			Interessi cauz. inquilino	» 250
			Restauri: acconto impresa	» 600.000
Totale entrate	L. 2.416.405		*Totale uscite*	L. 2.347.771

Entrate	L. 2.416.405
Uscite	» 2.347.771
In Cassa al 31/10/1954	L. 68.634

Il presidente ringrazia vivamente i revisori dei conti Goffi e Protto della loro attenta opera e delle benevole parole espresse al Consiglio, che ne ha tratto viva e sincera soddisfazione. Mette quindi ai voti con prova e controprova il bilancio consuntivo per il 1954, che l'Assemblea approva all'unanimità.

Passando al successivo numero dell'ordine del giorno, il presidente dà lettura delle richieste di ammissione a Soci dei Signori:

Alessandri avv. Alessandro	presentato da	Viale dr. Vittorio
Amerio dr.ssa Rosalba	» »	Gabrielli dr.ssa Noemi
Bardelli ing. arch. Felice	» »	Viale dr. Vittorio
Beneyton prof.ssa Antonietta	» »	Gabrielli dr.ssa Noemi
Bono Bodo Giuseppina	» »	Viale dr. Vittorio
Bossola dr. Giuseppe	» »	Ing. Cassina
Bressy dr. Mario	» »	dr. Viale
Caramellino prof. Carlo	» »	dr.ssa Gabrielli
Collidà Franco	» »	dr. Viale
Condulmer contessina Piera	» »	ing. Richard
Costa Torre Paolo Maria	» »	ing. Lange
Della Croce di Dojola ten col. Giorgio	» »	Generale Lomaglio
Enrietti Monti prof.ssa Elena	» »	rag. Fiore
Enriore geom. Bartolomeo	» »	rag. Parmentola
Gallenga prof.ssa Paolina	» »	dr.ssa Celona

Lombardi ing. Paolo	presentato da	ing. Cavallari-Murat
Magnino geom. Giuseppe	» »	dr. Carboneri
Mallè dr. Luigi	» »	dr. Viale
Nicola rag. Mario Luigi	» »	geom. Fassò
Poli prof.ssa Giovanna	» »	dr.ssa Gabrielli
Roccavilla dr. Mario	» »	ing. Bertoglio
Roero di Cortanze march. C. Alb. . . .	» »	dr. Viale
Quaglino prof. Elio	» »	prof. Verdoja
Sala Romeo	» »	ing. Graneri
Savi prof. don Severino	» »	dr.ssa Gabrielli
Siffredi arch. Carlo	» »	ing. Rinaldi
Soprintendenza Gallerie Piemonte . . .	» »	dr.ssa Gabrielli
Turati dott. Attilio	» »	arch. Midana
Turati Franca in De Castro	» »	signora Lucia Turati
Vaudagna avv. Giuseppe	» »	dr. Spadoni
Vigliani di Bassecourt prof.ssa Carmen	» »	prof.ssa Armand
Vercellone dr. Antonio	» »	ing. Ricci
Viale dr.ssa Mercedes	» »	dr. Viale
Del Vivo sig.na Lina	» »	dr.ssa Gabrielli
Weigmann Eleonora Romagnoli . . .	» »	avv. Weigmann

Il presidente mette a votazione l'ammissione a soci dei predetti signori, che l'Assemblea approva con voto unanime e fra vivi applausi.

Il presidente dichiara con ciò conchiuso il mandato del Consiglio di Presidenza in carica, e dovendosi procedere alla votazione per il Consiglio del triennio 1955-57, prega l'ing. Adriano Tournon, che è il socio più anziano presente, essendo entrato a far parte della Società nel 1909, ad assumere la presidenza dell'Assemblea dei Soci, per procedere alla elezione del Consiglio.

Assunta la presidenza, il conte Tournon si riporta a quel 1909 quando l'ingegner Chevalley lo propose a socio della gloriosa Società d'Archeologia; e ricorda con parola commossa e profonda devozione l'amico recentemente scomparso. Esprime il rincrescimento di tutti per l'impossibilità di rielezione alla presidenza e vice presidenza degli amici Viale e Carducci, e ritiene suo obbligo di esprimere il plauso più vivo per il Consiglio uscente, e soprattutto all'amico Viale per la quasi ventennale dedizione alla Società e per la fede avuta e per l'opera svolta che ha salvato e risollevato la Società di cui si è continuato con notevoli pubblicazioni la tradizione scientifica.

Per la nomina del Consiglio, informa che un gruppo di soci ha presentato una lista che propone a presidente il consocio arch. Arturo Midana; a vice-presidente la soprintendente alle Gallerie dr.ssa Noemi Gabrelli, e la rielezione a segretario dell'arch. Gianni Ricci, e a tesoriere del rag. Benedetto Fiore.

Ritiene superfluo presentare i proposti, ed illustrarne le doti ed i meriti e chiede all'Assemblea se proprio per coteste evidenti ragioni, non ritenga il caso che le liste proposte vengano votate non a scrutinio segreto, ma per alzata e seduta. All'unanimità

tutti i soci approvano la procedura proposta dal Presidente, e, indetta la votazione, nome per nome, dopo prova e controprova, risultano eletti all'unanimità:

Midana arch. Arturo a presidente;
Gabrielli dr.ssa Noemi a vice-presidente;
Ricci arch. Gianni a segretario;
Fiore rag. Benedetto a tesoriere.

L'Assemblea saluta con calorosi applausi i nuovi eletti.

Il presidente mette quindi in votazione la nomina dei revisori dei conti, e all'unanimità risultano rieletti, fra vivi applausi di tutti, l'ing. Achille Goffi e l'arch. Alessandro Protto.

Il Presidente informa quindi che un gruppo di soci ha proposto che a norma dello Statuto vengano nominati il conservatore delle collezioni, con funzioni di vice-segretario, e il bibliotecario, per i quali sono stati fatti i nomi del dr. Luigi Mallé e del bibliotecario uscente sig. Alessandro Magnoni.

L'Assemblea, a voti unanimi, fra gli applausi, nomina a conservatore delle raccolte con funzioni di vice-segretario, il dott. Luigi Mallé, e a bibliotecario il signor Alessandro Magnoni.

Conchiusa la votazione, il conte Tournon invita l'arch. Midana di assumere la Presidenza dell'Assemblea.

Assunta la presidenza, l'arch. Midana, che ha accanto la vice-presidente dottoressa Gabrielli ed il segretario arch. Ricci, il conservatore delle raccolte dr. Mallé e il bibliotecario Magnoni, ringrazia anche a nome dei colleghi del Consiglio l'Assemblea della fiducia ad essi accordata e — interpretando l'intera Assemblea — esprime la profonda gratitudine di tutti verso il Consiglio testè scaduto ed in particolare verso il Presidente dott. Viale che della ricostruzione della Società fu l'autore e l'anima e che con la sua illuminata indefessa attività fu di tanto giovamento alle affermazioni del nobile Sodalizio.

Con la speranza e l'augurio di nuovi frequenti simpatici incontri con tutti i soci, l'Assemblea viene conclusa alle ore 18,15.

Seduta scientifica del 9 luglio 1955

Sono presenti i Soci: Midana, Viale, Lomaglio, Denina, Mallé, Baudoin, Tamagno, De Grazia, Alessandri, Gabrielli, Savi, Andreoni ing. Carlo, Maria Antonietta Andreoni, Sciolla Lagrange. Paolo, Volante Borgo, Turati Laura, Tornielli, Bressy, Manassero, Barbero, Fassò, Bonelli, Bottino, Cassina, Calderini, Parmentola, Baronio, Pezzi Guala, Griseri, Fiore, Amerio, Barrera, Ricci, Bernardi, Doro, Armand, Beneyton, Delvivo, Elia, Torretta, Tournon, Roccavilla, Destefanis, Banfi, Giay, Vaona, Sacerdote, Filippi, Levi Graziadi, Pollovio, Minelli.

Hanno scusato l'assenza i Soci: Avv. Peyron, prof. Carducci, conte Prunas Tola, cav. Magnoni.

Il presidente arch. Midana apre la seduta alle ore 17, esponendo una breve rela-

[illegible]zione sulla gita compiuta dai soci della Società a Milano l'11 giugno 1955 per visitare la « Mostra dell'Arte e della Civiltà Etrusca » e la « Mostra del Settecento Veneziano ».

[illegible]di commemora con parole di vivo e reverente rimpianto la scomparsa della [illegible] Claudia Mazzucchelli Chiaves, iscritta alla Società nel 1952 e deceduta [illegible]55. Prosegue porgendo voti augurali e felicitazioni a nome di tutti i soci alla dott.ssa Mercedes Viale in occasione delle sue nozze con l'ing. Giacinto Ferrero.

Il presidente passa poi alla proposta di ammissione dei nuovi soci i signori:

Bandini dr.ssa Mirella	presentato	dalla dott.ssa Barbero
Bazzani dr. Ferdinando	»	dalla dott.ssa Barbero
De Francisco dr. arch. Ferdinando	»	dalla dott.ssa Barbero
Lanzone avv. Mimmo	»	dalla dott.ssa Peyrot
Neppi Modona Vittoria	»	dal sig. Magnoni
Sinigaglia avv. Guido	»	dalla dott.ssa Weisz de Veali
Biblioteca Civica di Bra		

Il presidente mette ai voti l'ammissione a soci dei predetti signori, che l'Assemblea approva ad unanimità e con vivi applausi.

Si apre quindi la seduta scientifica con le seguenti relazioni:

2.	Dr.ssa N. Gabrielli	— Un soffitto quattrocentesco a Trino Vercellese.
3.	Dr. V. Viale	— Necessità di una storia dell'argenteria piemontese.
4.	Dr. L. Mallé	— Alcuni dipinti olandesi e fiamminghi al Museo Civico.
5.	Dr.ssa A. Griseri	— Un ritratto di Filippo Juvarra.
		— Giacinto Brandi romano in Palazzo Reale di Torino.
6.	Prof.ssa L. Tamagno	— Decorazioni di due salette alla Villa della Regina di Torino.
7.	Dr. Arch. A. Midana	— Criteri seguiti nello studio del nuovo piano regolatore di Torino per la tutela dei valori ambientali della città.

La relazione n. 1 « Notizie su ritrovamenti archeologici in Piemonte » non è stata tenuta causa la forzata assenza del relatore prof. Carducci.

Il dott. Viale, prima della sua relazione sulle argenterie piemontesi, ricorda ai Soci il compianto Mario Rasero, egli pure socio, scomparso nel 1947, noto ed appassionato cultore e collezionista di numismatica. La sua collezione ricchissima e varia, comprendente anche inediti non elencati nel Corpus Nummorum Italicorum, annoverava fra le sue cose di maggior importanza esemplari, in oro e argento, di monete di eccelso pregio, acquistati dal proprietario ad altissimi prezzi. Molti di tali pezzi erano già stati esposti alla Mostra del Gotico e Rinascimento Piemontese, al Palazzo Carignano, nel 1939. Intenzione del Rasero era di lasciare la collezione al Museo Civico di Asti, intenzione però frustata dalla sua scomparsa, a seguito della quale, non ostante la Soprintendenza alle Gallerie avesse provveduto alla regolare notifica della raccolta, i più famosi pezzi emigrarono, finchè si ebbe l'annuncio della loro comparsa in una vendit[illegible] all'[illegible]. Il dott. Viale, informa che, ottenuto il parere favorevole del Co[illegible] della Civica Amministrazione dell'acquisto, riuscì ad assicurare al [illegible] tutte rarissime e di altissimo pregio.

Esaurito l'ordin[illegible]e chiude la seduta.

Seduta amministrativa e scientifica - 1° dicembre 1956

Sono presenti i Soci: Noberasco, Midana, Viale, Gabrielli, Mallé, Nicola, Fassò, Caramellino, Lomaglio, Baudoin, Peyrot, Mulassano, Bressy, Barrera, Amerio, Sciolla, Calderini, Materazzo, Cornaro, De Grazia, Costa, Griseri, Manassero, A. Tournon, Tonachini, Armand, P. Tournon, Bertini, Parmentola, Cerutti, Lombardi, Quaglino, Albesiano, Vaudagna, Spadoni, Turbiglio, Vaona, Pacchioni, Denina, Chiapasco, Celona, Minelli.

Scusano l'assenza il prof. Carducci e la dott.ssa Andreoni.

Il Presidente arch. Midana apre la seduta in prima convocazione alle ore 15,30 annunciando le quattro relazioni scientifiche:

1. Dott.ssa Rosalba Amerio — Affreschi quattrocenteschi inediti nel Cuneese;
2. Dott. Vittorio Viale — Disegni inediti del Juvarra;
3. Dott.ssa Noemi Gabrielli — Pitture inedite in Piemonte nel '600 e '700;
4. Dott.ssa Franca Dalmasso — L'opera grafica di Francesco Gonin e gli inizi della litografia in Piemonte.

La relazione programmata dal prof. Carlo Carducci « Recenti scavi in Piemonte » non ha potuto aver luogo per l'assenza del relatore causa indisposizione.

Il Presidente ha il piacere di informare i Soci presenti dell'attività svolta dalla nostra Società dall'ultima seduta sociale del 9 luglio 1955 ad oggi.

Il 5 novembre 1955 si tenne a Palazzo Madama una riunione del Comitato Direttivo per le pubblicazioni della Società, per discutere alcune questioni di primario interesse come l'attività scientifica attraverso il Bollettino, le conferenze, le gite, e questioni anche di indole finanziaria relativamente agli oneri importati dal Bollettino stesso, alle quote di iscrizione dei nuovi Soci.

Constatata la passività del Bollettino si è ventilata la proposta di un aumento di quota di iscrizione, proposta che tuttavia il Comitato ha ritenuto di non mettere, per ora, in atto, preferendo puntare su una più vasta opera d'attrazione di nuovi soci, così da ottenere un introito complessivo di quote assai più alto, neutralizzando con un aumento forte di soci l'aumento di spesa derivante alla Società stessa dall'entrata di ogni nuovo socio.

Per quanto riguarda il Bollettino della Società, il dott. Viale annunciò che fino al novembre 1955 il materiale promesso dai collaboratori era ancora scarso; nel frattempo si è continuato a lavorare al volume dedicato all'opera complessa di Alfredo D'Andrade, illustrata attraverso dipinti e disegni della cospicua raccolta lasciata al Museo Civico di Torino dal D'Andrade stesso che fu per alcuni anni Presidente di questa nostra Società e particolarmente benemerito della nostra città, anzi della nostra Regione Piemontese come 1° Soprintendente alle Belle Arti. La grandiosa pubblicazione sulla cui utilità il Comitato Direttivo si è pronunciato con pieno consenso è curata dal dott. Viale e avrà un ampio testo del dott. Marziano Bernardi; essa importa circa tre milioni di spesa per la [illegible]ato a dare completo sostegno finanziario l'Onorevole Ruy D'Andrade, f[illegible]o Alfredo; e con lui si pensa di addivenire all'accordo per [illegible] Serie degli Atti della Società di Archeologia, di cui costituir[illegible] Nuova Serie. Nella

stessa riunione il dott. Viale ha accennato all'opportunità che siano pubblicate al completo le ben note « Schede Vesme » di cui due parti fino a tutto il 1680, furono già pubblicate negli Atti della Società e di cui la parte restante potrà esigere altri tre o quattro nuovi volumi. Non v'è da temere eccessive spese non richiedendosi illustrazioni; inoltre, data la grande importanza dell'opera, si può contare senz'altro su gran numero di sottoscrizioni.

Trascorrendo ad altre attività il Presidente Midana nota il buon successo di gite e riunioni culturali.

Nell'Ottobre 1955 i Soci poterono ammirare, in visita guidata, la Mostra dei Libri e Incisioni Olandesi dal xv al xx secolo, esposti a Palazzo Madama. Nel novembre la Società, in unione all'Accademia di San Marciano, promosse una conferenza del prof. Bruno Thomas, direttore della Armeria di Vienna, sulle « Armi dei Musei Austriaci e di Torino », accolta con grande simpatia e vivissimo consenso. Nel Maggio 1956, la professoressa Anna Maria Ferrero Speckel tenne una interessante conferenza su antiche pitture a Stabia. Nel Maggio stesso, un numeroso gruppo di Soci si recò alla Mostra di Gaudenzio Ferrari al Museo Borgogna di Vercelli, completando la visita con quella agli affreschi di Gaudenzio in S. Cristoforo della stessa Città e a quelli di Santa Maria delle Grazie e del Sacro Monte di Varallo. Nel Luglio, ebbe luogo una gita a Santena per ammirarvi il bel castello settecentesco, il parco, e la mostra dei cimeli Cavourriani ivi installata.

Dato che la Mostra di Gaudenzio Ferrari è stata un eccezionale avvenimento nell'ambito della cultura artistica piemontese, si desidererebbe che il prossimo bollettino venga interamente riservato a studi specialistici su questo nostro grande pittore; al proposito hanno dato adesione e promesso contributi, noti studiosi dell'arte piemontese e lombarda, sì che il volume si preannuncia di grande importanza e ampiezza. Ad esso seguirebbe un'altra annata del Bollettino in cui verrebbero incluse relazioni che alcuni nostri Soci presenteranno in questa Seduta e nelle successive.

L'arch. Midana in seguito commemora i Soci scomparsi:

Charbonnet arch. Carlo - iscritto dal 1923 - deceduto il 17-11-1955:

Daviso di Charvensod prof.ssa M. Clotilde - iscritta dal 1947 - deceduta il 5-12-1955;

Weigmann gr. uff. avv. Massimo - iscritto dal 1940 - deceduto il 7-7-1956.

Ha luogo quindi la lettura della Relazione dei Revisori dei conti sul conto consuntivo della gestione 1955.

« I sottoscritti arch. Alessandro Protto e ing. Achille Goffi nominati Revisori dei Conti per la Gestione dell'Anno 1955 della Società di Archeologia e di Belle Arti si onorano di dichiarare quanto segue:

« Esaminate le scritturazioni contabili le hanno trovate pienamente regolari e rispondenti alle risultanze del Bilancio ora presentato alla approvazione.

« Da tale esame e dal confronto con il Conto Consuntivo del 1954 si riscontra all'attivo un aumento nella voce *Quote sociali* da: L. 214.000 a ben L. 380.000, che pur comprendendo il ricupero di quote sociali arretrate, dimostra nondimeno una buona azione di propaganda e un vivo interessamento per l'attività della Società, propaganda e interessamento pure largamente indicati dall'aumento della voce *Contributi volontari*,

passata anch'essa da L. 223.850 a L. 472.770, cioè con variazione in più di oltre il 100 per cento.

« Il riconoscimento della buona attività sociale è dato anche dal continuo e tangibile interessamento per le pubblicazioni sociali, di cui si sono avute richieste per un importo di L. 415.015.

« Al *Passivo* nel 1955 si nota la notevole spesa di L. 1.365.600, che è andata a saldo di tutti i lavori eseguiti per il ripristino della Sede dai danni bellici. Purtroppo ad essa sic ontrappone all'attivo un indennizzo di sole L. 550.875.

« Al *Passivo* anch'esso indice della buona attività sociale è l'importo di L. 538.938 per clichés, carta e stampa dei Bollettini della Società.

« Dall'esame risultano contenute nei margini della stretta economia le spese per l'Amministrazione e Segreteria, svolte con disinteresse e diligenza come sempre dai collaboratori del dott. Viale. Ad essi deve andare il cordiale ringraziamento dei Soci.

« Concludendo constatiamo che non ostante le forti spese, delle quali una la più forte non si ripeterà più negli anni successivi, la *Gestione* 1955 si chiude con un avanzo di L. 524.187, che sarà veramente provvidenziale per gli anni successivi per sviluppare vieppiù ancora le varie attività della Società.

« Il Consiglio Sindacale invita ora i Soci ad approvare il Conto Consuntivo 1955 come è stato presentato dal Consiglio Direttivo.

« Ringraziando della fiducia rassegna il suo mandato.

f.to ing. ACHILLE GOFFI

f.to arch. ALESSANDRO PROTTO »

Il Presidente mette ai voti il bilancio consuntivo del 1955, che dopo prova e controprova per alzata e seduta, risulta approvato all'unanimità.

Il Presidente passa poi alla proposta di ammissione a nuovi Soci dei Signori:

Ajmone Marsan Umberta	presentato	dall'arch. Ricci
Ajmone Marsan Giorgio	»	dall'arch. Ricci
Arcozzi-Masino monsignor prof. Vincenzo	»	dall'arch. Midana
Barra Roberto	»	dalla signora Milanesio
Biglioni Sandro	»	dall'arch. Ricci
Bossi Enrico	»	dall'arch. Ricci
Brunati Aliberti donna Marcella . . .	»	dall'arch. Midana
Capogrande dr. ing. Carlo	»	dall'avv. Voena
Colombo Simeone	»	dall'arch. Ricci
Dalmasso dott.ssa Franca	»	dal dr. Mallé
Debiaggi prof. Casimiro	»	dalla prof.ssa Brizio
Donvito Rosalba	»	dalla signorina Ragazzi
Emprin Midana Amalia	»	dall'arch. Midana
Emprin Midana dr. Giuliano	»	dall'arch. Midana
Ferraris Irma	»	dalla signora Bodo Viale
Festa ing. Giuseppe	»	dal sig. Lievre
Finocchi dott.ssa Silvana	»	dal dr. Carducci
Garelli geom. Felice	»	dall'arch. Ricci

Giacosa Franca	presentato	dall'arch. Ricci
Giacosa Valerio	»	dall'arch. Ricci
Levi dr. Marcello	»	dall'avv. Sinigallia
Lombardi comm. Sandro	»	dall'avv. Sinigallia
Midana dr. prof. Alberto	»	dall'arch. Midana
Nasi Marisa	»	dall'arch. Ricci
Nasi Emanuele	»	dall'arch. Ricci
Noberasco dr. Giorgio	»	dal prof. Scamuzzi
Pacchioni dott.ssa Anna	»	dal dr. Carducci
Pedrini cav. Augusto	»	dall'arch. Midana
Pera dr. ing. Alberto	»	dall'avv. Voena
Pinna Maria Serena	»	dalla signorina Ragazzi
Pollovio ing. Aldo	»	dall'arch. Ricci
Pregliasco comm. Lorenzo	»	dall'arch. Midana
Pron Guido	»	dall'arch. Ricci
Pron Gianni	»	dall'arch. Ricci
Pron Fiorella	»	dall'arch. Ricci
Remmert Carla	»	dall'arch. Ricci
Remmert Giorgio	»	dall'arch. Ricci
Salino Insola Renato	»	dall'arch. Ricci
Salino Insola dr. Vittorio	»	dall'arch. Ricci
Testa Armando	»	dall'arch. Ricci
Tonachini ing. Elio	»	dal sig. Barrera
Zabert Gilberto	»	dall'arch. Ricci

Messa ai voti dal Presidente l'ammissione a Soci dei predetti Signori l'Assemblea passa all'approvazione, data ad unanimità, applaudendo.

Il Presidente comunica pure che la signora Emma Torretta ha rassegnato le dimissioni da Socia, perchè trasferitasi fuori Torino.

Terminato così la presentazione di tutti i punti dell'Ordine del Giorno fra il vivo interesse di tutti i convenuti, il Presidente dichiara conclusa la Seduta alle ore 17,30.

TAVOLE

Fig. 1 - Veduta del Sacro Monte di Varallo - Xilografia, 1583, Milano, Bibl. Trivulziana.

Fig. 4 - GAUDENZIO, Angelo Annunziante - Varallo, Museo.

Fig. 5 - Gaudenzio, L'Arcangelo Gabriele - Roccapietra, Santuario di Loreto.

Fig. 6 - Gaudenzio, L'Annunziata - Roccapietra, Santuario di Loreto.

Fig. 7 - Gaudenzio, Compianto sul Cristo morto (part.) - Vercelli, Museo Borgogna.

Fig. 8 - Gaudenzio, L'incontro alla porta aurea (part.) - Torino, Galleria Sabauda.

Fig. 8 - GAUDENZIO, Disputa al Tempio (part.) - Varallo, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 10 - Gaudenzio, L'Annunciazione - Varallo, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 17 - GAUDENZIO, Adorazione dei Magi (part.) - Varallo, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 19 - GAUDENZIO, Battesimo di Cristo - Varallo, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 13 - Gaudenzio, Resurrezione di Lazzaro - Varallo, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 14 - Gaudenzio, (part. della [illegible] precedente).

Fig. 15 - Gaudenzio, L'ultima cena (part.) - Varallo, Santa Maria delle Grazie

Fig. 10 - [illegible], La lavanda dei piedi - Varallo, Santa Maria delle Grazie

Fig. 20 - GAUDENZIO, Il donatore (part. dalla Adorazione del Bambino) - Sarasota, Ringling Museum.

Fig. 21 - Gaudenzio, Il Calvario (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 22 - Gaudenzio, Calvario (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 23 - GAUDENZIO, Calvario (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 24 - Gaudenzio, Calvario (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 25 - Gaudenzio, Calvario (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 20 - Gaudenzio, Maddalena portata al cielo (part.) - Vercelli, S. Cristoforo.

Fig. 27 - GAUDENZIO, L'Annunciazione (part. dalla Adorazione dei Pastori)
Vercelli, S. Cristoforo.

Fig. 28 - GAUDENZIO, Sposalizio della Vergine (part.) - Vercelli, S. Cristoforo.

Fig. 32 - GAUDENZIO, Concerto d'Angeli (part.) Saronno, Cupola del Santuario

Fig. 33 - GAUDENZIO, Salita al Calvario - Vercelli, Museo Borgogna.

Fig. 43 - A. Durer, Il limbo
(xilogr. dalla Grosse Passion), 1510.

Fig. 44 - A. Durer, Il limbo
(incisione dalla Kleine Passion), 1512

Fig. 45 - GAUDENZIO, Il limbo - Varallo, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 49 - Gaudenzio: Scene della vita di S. Gaudenzio - Novara, S. Gaudenzio, predella del polittico

Fig. 50 - Gaudenzio: Scene della vita di S. Gaudenzio - Novara, S. Gaudenzio, predella del polittico

Fig. 51 - A. ALTDORFER, Sabba di streghe. Disegno lumeggiato a biacca, 1506.

Fig. 52 - URS GRAF, Portabandiera. Xilografia, 1521.

Fig. 53 - N. Manuel Deutsch, *Cinque turchi*. Disegno a penna, 1520 c.

Fig. 54 - Urs Graf, *Consiglio di guerra*. Disegno a penna, 1515.

Fig. 55 - GAUDENZIO, *Calvario* (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 56 - GAUDENZIO, *Calvario* (part.) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 57 - Gaudenzio, I committenti (part. del Calvario) - Varallo, Sacro Monte.

Fig. 58 - N. Manuel Deutsch (o Hans Leu?), San Tommaso d'Aquino e San Luigi (part.) - Basilea, Öffentliche Sammlung.

Fig. 59 - GAUDENZIO, Santa - Collezione privata.

Fig. 60 - Gaudenzio, Cena di Simone (part.) - Vercelli, S. Cristoforo.

Fig. 61 - G. ROMANINO, Cena di Simone - Brescia, S. Giovanni Evangelista.

Fig. 52 - Gaudenzio, Predica di Cristo (part.) - Vercelli, S. Cristoforo

Fig. 63 - GAUDENZIO, Crocifissione (part.) - Vercelli, S. Cristoforo.

Fig. 70 - Giovenone, Montorfano - Bellinzona, Santa Maria delle Grazie.

Fig. 71 - Gaudenzio. S. Pietro - Birmingham (Alabama) Museo (dett. Kress coll.)

Fig. 72 - Gaudenzio. Particolare della fig. precedente (al magg. X).

Fig. 73 - Gaudenzio, Incoronazione della Vergine - New York, Coll. W. Suida.

Fig. 74 - Gaudenzio, Angeli adoranti - New York, Kress Collection

Fig. 75 - Gaudenzio, Angeli adoranti - New York, Kress Collection

Fig. 76 - [illegible], Caduta di Saulo - New York, Coll. Schaeffer.

Fig. 77 - Incisione dalla Adorazione del Bambino di Gaudenzio al Museo Ringling di Sarasota

Fig. 78 - Incisione da una Pentecoste perduta di Gaudenzio

Fig. 79 - Gaudenzio, Sacra conversazione, disegno (Vienna, Albertina)

Fig. 80 - Giovenone, Testa di ragazzo.
Disegno - New London, Museum (Conn. U.S.A.).

Fig. 81 - Macrino D'Alba, Natività - Kansas City, Museum.

Fig. 82 - DEFENDENTE FERRARI, Ancona - New York, Kress Collection.

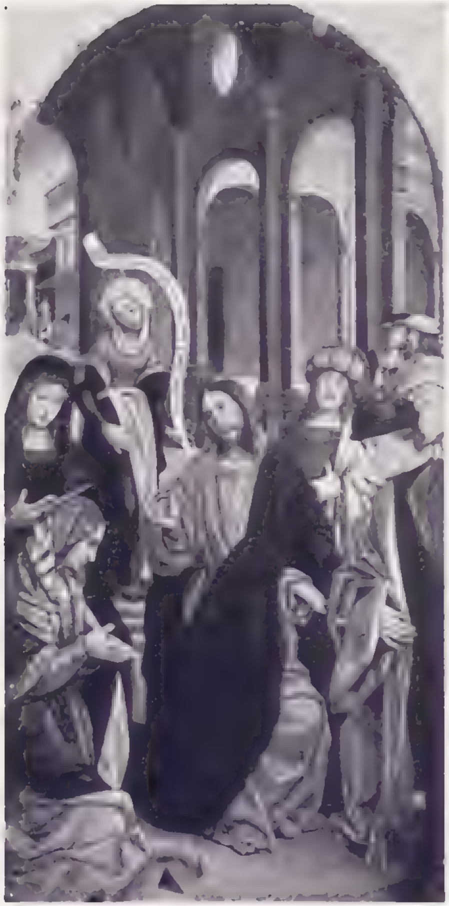


Fig. 83 - Defendente Ferrari, Cristo con Marta e Maria Denver (Colorado) Museo.

Fig. 84 - Pietro Grammorseo, S. Antonio da Padova e S. Defendente - New York, Historical Socie'y.

Fig. 85. – Dipintore Ferrarese, Cavaliere – New York, Mercato d'Arte

Fig. 66 - Gaudenzio. S. Giovanni Evangelista.
Disegno - Oxford, Ashmolean Museum.

Fig. 91 - Bottega di Gaudenzio, Salita al Calvario.
Londra, British Museum.

Fig. 92 - Cerchia di Gaudenzio, Salita al Calvario:
Disegno - Venezia, Accademia.

Fig. 96 - GAUDENZIO, Madonna col figlio (part. dell'edicola) - Roccapietra, Chiesa di Loreto.

INDICE

ANNA MARIA BRIZIO: La più antica veduta del Sacro Monte di Varallo (fig. 1-2) . . . . *pag.* 4
ANNA MARIA BRIZIO: Configurazione del Sacro Monte di Varallo nel 1514 » 7
GIOVANNI TESTORI: « Promemoria Gaudenziano » (fig. 3-6) . . . » 12
LUIGI MALLÉ: Poesia e cultura di Gaudenzio (fig. 7-33) . . . . » 19
LUIGI MALLÉ: Fucina piemontese: Sodoma giovane, Gaudenzio, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone (fig. 34-42) . . . . . . » 51
LUIGI MALLÉ: Gaudenzio e i nordici (fig. 43-59) . . . . » 64
LUIGI MALLÉ: Gaudenzio e Brescia (fig. 60-69) . . . . » 76
WILLIAM SUIDA: Contributo alla conoscenza delle pitture piemontesi in America (fig. 70-87) . . . . » 82
ALDO BERTINI: Appendice ad un catalogo (fig. 88-94) . . . . . . » 95
NOEMI GABRIELLI: Una scultura di Gaudenzio nella Cappella di Loreto (fig. 95-96) . . . . » 99

IN MEMORIA:

VITTORIO VIALE: Arch. Gianni Ricci - 1895-1957 . . . . . . *pag.* 101
VITTORIO VIALE: Principali lavori progettati ed eseguiti dall'Architetto Gianni Ricci . . . . » 104
VITTORIO VIALE: Avv. Attilio Pacces - 1890-1956 . . . . . . » 106
PAOLO VERZONE: Dott. Paolo Bodo - 1868-1957 . . . . » 109
ADA PEYROT: Avv. Girolamo Lanzone - 1904-1957 . . . . » 110

NOTIZIARIO:

LUIGI MALLÉ: Manierismo Piemontese e Lombardo del '600 . . . *pag.* 112
Libri e incisioni olandesi dei sec. XV-XIX . . . . » 116
La figura umana nell'arte dei primitivi . . . . . » 117
La mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli . . . . » 119
Disegni scenografici dei Galliari . . . . » 125
Le giornate dei Musei . . . . » 126
Mostra di G. Pietro Bagetti . . . . » 127
La quarta mostra Pittori d'Oggi Francia-Italia . . . » 128
La quinta mostra Pittori d'Oggi Francia-Italia . . . » 129

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

STUDI DEDICATI
A GAUDENZIO FERRARI

NUOVA SERIE
ANNI VIII-XI
1954 - 1957

SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA
E DI BELLE ARTI

BOLLETTINO

NUOVA SERIE
ANNI XII-XIII - 1958-1959

SOC. PIEMONTESE di ARCHEOLOGIA - V. Napione 2 - TORINO

In copertina: Balteo in bronzo con una scena di battaglia fra romani e barbari. Aosta.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE

DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNI XII-XIII
1958-1959

Direttore responsabile: dott. Vittorio Viale

Commissione per le pubblicazioni: Dott. Marziano Bernardi, Prof. Aldo Bertini, Ing. Carlo Felice Bona, Dott. Carlo Carducci, Dott. Angelo Dragone, Prof.ssa Andreina Griseri, Dott. Luigi Mallé, Prof. Ernesto Scamuzzi, Prof. Paolo Verzone, Dott. Vittorio Viale.

Autorizzazione del Tribunale di Torino, 12-3-1959. Decreto n. 1301.
AZIENDA GRAFICA EDITORIALE - S. P. A. - VIA ADDA, 7 - TORINO

Carlo Carducci

NUOVI RITROVAMENTI ARCHEOLOGICI IN PIEMONTE

Dopo l'insperata apoteosi delle giornate mondiali promosse dall'Unesco, dopo aver assistito all'inconsueto spettacolo offerto dalla folla che si muoveva attenta e incuriosita anche intorno alle vetrine del Museo Archeologico, le antichità piemontesi hanno ripreso il tranquillo ritmo della loro quieta esistenza.

Per fortunata occasione numerosi oggetti, recentemente venuti alla luce in ritrovamenti occasionali o in scavi sistematici e che speciali contingenze hanno assegnato ai Musei comunali e regionali, sono venuti ad arricchire le raccolte e oggi, anche se la maggior parte di questi ha ripreso la via del ritorno, quache vetrina è ancora rimasta a testimoniare i recenti risultati della nostra attività di scavatori.

In realtà in questi ultimi anni non c'erano stati ritrovamenti eccezionali e il materiale, sempre numeroso, ripeteva con monotona cadenza forme e tipi di vasi di bronzo o di vetro che, salvo poche eccezioni, presentava più un interesse topografico che un forte valore orcheologico. È vero che anche il più modesto dei ritrovamenti contribuisce spesso a completare il quadro e la " facies " archeologica di questo vecchio Piemonte, ma ciò non toglie che le collezioni avevano bisogno di qualche cosa che rappresentasse un energetico migliore.

In questi ultimi tempi poi, l'attività dello scavo è stata forse più intensa — ciò è dovuto soprattutto al grande apporto economico dato ai magri fondi del capitolo « scavi » dai cantieri-scuola del Ministero del Lavoro — quindi era più che giustificata la speranza di ritrovamenti migliori. Infatti la terra ha voluto questa volta essere con noi un po' più generosa e ci ha restituito qualcuno dei numerosi tesori che da tanti secoli conserva.

Non si tratta — badiamo bene — di grandi scoperte ma qualche pezzo di eccezionale importanza è tornato alla luce e io penso che i Soci dell'Archeologia, che certamente non avranno mancato di ammirare il nuovo

materiale delle vetrine del museo, non possono contentarsi di quanto era scritto nel breve spazio di un cartellino e neppure delle poche note apparse nelle cronache dei giornali. Spero perciò di far cosa grata soffermandomi oggi qualche minuto almeno sui principali pezzi di questa mostra occasionale per illustrarli con qualche notizia di maggior rilievo.

E cominciamo dai ritrovamenti sul Lago Maggiore: da quei paraggi cioè certamente più noti per le bellezze naturali e le meravigliose ville che per il loro aspetto archeologico. Proprio a *Gravellona Toce* all'inizio di quel lungo e dritto stradone che un giorno vide i carri di Napoleone carichi di opere d'arte italiane che prendevano la via d'oltralpe, la Soprintendenza è riuscita ad individuare una vasta necropoli romana.

Era noto il tracciato dell'antica strada lungo la quale altri ritrovamenti erano avvenuti in epoche precedenti e una località chiamata Pedemonte non poteva non rappresentare un evidente richiamo: ed ecco apparire sotto il piccone i resti di un vasto recinto tombale; ecco le prime sepolture.

Ci si accorge subito che la necropoli questa volta è ricca di suppellettile e da una tomba gentilizia tornano alla luce vasi di bronzo, vetri a forma di colombe, argenti, pendagli, gioielli e monete tutto materiale tipico delle necropoli romane ma insolitamente ricco e abbondante. Lo scavo si ingrandisce, l'esplorazione si spinge in tutte le direzioni e mentre tutto lasciava supporre che lo scavo proseguisse con lo stesso ritmo, ecco apparire coperta da un grande lastrone una sepoltura più antica. Aperta ed esplorata, la tomba rivelò la presenza del materiale tipico della prima età del ferro. Risale cioè agli inizi della invasione gallica e tra il materiale ricuperato domina il lungo spadone contorto per essere deposto nella fossa, caratteristico del mondo celtico. Ma non mancavano vasi di bronzo (fig. 1) dalle forme squisite che ricordano i tipi e le forme della civiltà ellenica.

Siamo forse al V o al IV sec. a. C. e questo ritrovamento ha una speciale importanza proprio perchè rappresenta una pagina di storia della regione piemontese nell'antichità.

Purtroppo di questo tipo di sepoltura fu trovato un solo esemplare proprio inserito fra le tombe romane, ma poco lontano lo scavo mise in luce un ampio settore del cimitero occupato da sepolture tipiche di quel periodo che va comunemente noto sotto il nome di gallo-romano. È l'epoca appunto che vede conchiudersi la dominazione gallica nella Pianura Padana, mentre già si afferma con tutta la forza della sua potenza il dominio di Roma.

Se consideriamo dunque che alcune delle tombe romane della necropoli di Pedemonte sono per la presenza di reperti numismatici da ascriversi sicuramente al IV e al V secolo dell'Impero, ci accorgiamo dell'enorme importanza di questo ritrovamento che abbraccia un periodo così vasto di circa dieci secoli della evoluzione storica del nostro paese.

Ho già detto che le tombe romane si presentavano particolarmente ricche. Mi sia lecito soffermarmi su due opere che reputo particolarmente interessanti. La prima è rappresentata da un piccolo pugilatore in terracotta (fig. 2), che avrebbe ben figurato nella passata Mostra dello Sport al Palazzo delle Esposizioni.

Il modesto ma vivace prodotto di coroplastica rivela in certi particolari un evidente intento caricaturale che trova le sue più dirette assonanze nell'ambiente italico provinciale. Certamente al modesto figulus che ha lavorato questa figurina non dovevano essere ignoti i prodotti similari in bronzo, ma la tinta giallognola della terracotta contribuisce a rendere più viva e movimentata quest'opera che la pietà dei parenti volle che fosse deposta nella tomba del loro caro defunto.

L'altro oggetto di interesse indubbiamente superiore fu raccolto in una tomba romana datata in età adrianea (fig. 3). Rappresenta un piccolo gruppo di personaggi e, cosa assolutamente insolita, è lavorato nell'ambra. Vi è « ripresa » in miniatura una scena di taverna. Un giocatore siede su un basso sgabello, la mano destra posata sul tavolo in atto di muovere una pedina su una superficie trattata a scacchiera. Ammantato nella toga da cui solo i piedi escono con piglio bizzarro, il personaggio volge con movimento lento, attardato da una sorta di computa gravità, la grossa testa calva dalle orecchie a padiglione.

A lato, raffigurati in piedi, due compari avvolti nel caratteristico mantello a cappuccio dei montanari sembrano uniti in gesto d'intesa, le mani congiunte alle spalle della figura seduta, l'atteggiamento volutamente indifferente come di chi stia tramando qualche tiro birbone.

Il gruppo costruito per essere visto sui due lati è — su quello anteriore — impostato con un senso vivace della prospettiva e della profondità della scena pur nella quasi totale assenza di adeguati mezzi espressivi. Ed in questa vivacità istintiva, in un realismo fatto di annotazioni ingenue ma gustose, sta appunto la suggestione e l'incanto di queste piccole figure.

Fermate in un atteggiamento che ne caratterizza lo stato d'animo sembrano quasi come attori che recitano una commedia o personaggi in posa per un ritratto. Ora è noto che il motivo dei giocatori appare con

eccezionale frequenza proprio nelle stele piemontesi, ma mai era apparso in così piccole proporzioni e su un materiale come l'ambra che meno si presta a queste composizioni.

Ma non è il gruppetto di Gravellona il solo prodotto in ambra che gli scavi piemontesi ci abbiano restituito. Infatti per una straordinaria coincidenza anche nel territorio dell'antica *Libarna* — dove la Soprintendenza sta da qualche anno conducendo periodiche campagne per riportare alla luce i resti dell'antica città — l'esplorazione di una zona adiacente al teatro ha permesso il ricupero di altri prodotti di questo rarissimo materiale (fig. 4).

Si tratta di un grosso anello con loculo chiuso da una testa di Gorgone trovato insieme ad altri frammenti di ambra rappresentanti in forma schematica foglie e fiori. Poco lontano furono raccolti altri due frammenti che, opportunamente liberati dalle scorie della terra, si rivelarono come due piccole figurine. Una rappresentava un personaggio pileato con una specie di cesta a tracolla dalla quale spunta fuori qualche cosa che potrebbe essere identificato come forme di pane. La figura sembra in movimento anzi presenta quella caratteristica *evoluzione a vite* che ci richiama alla memoria la più tipica produzione della scultura ellenistica. Nell'altra invece appare un personaggio stante forse appoggiato ad un alto bastone sotto l'ascella, coperto da una lunga toga che rivela una forte irregolarità nella linea delle spalle. La figuretta presenta una strana inclinazione nella posizione della testa che, tenuto conto delle proporzioni, potrebbe essere interpretata come intento caricaturale.

Innanzi tutto colpisce in questi ritrovamenti il fattore *materia prima.*

Fino ad ora di ambre scolpite non se ne erano quasi trovate ad occidente dell'Adda e la zona infatti che restituisce più frequentemente nelle tombe romane ambre scolpite corrisponde press'a poco all'attuale Veneto con un appendice di Istria che si prolunga fino alla Dalmazia. E questo è relativamente ovvio se si pensa appunto all'origine e alla provenienza di questo materiale prettamente baltico. I prodotti conservati a Trieste ed a Aquileia presentano indiscutibili punti di contatto con queste ambre piemontesi e alcuni — come l'anello e le foglie raccolte insieme — dimostrano una schematizzazione che ben si delinea nella produzione della zona più orientale della Pianura Padana con un rilievo in genere meno corsivo e che tradisce continuamente la tecnica dell'incisione del legno. Invece gli altri prodotti e soprattutto le due statuette del *pileato* e del *togato* rivelano un modellato più morbido e una superficie più arrotondata

che si distacca totalmente dalla corrente diremo così veneta, inserendosi invece come ricordo nell'altra tipica della costa nord-adriatica (soprattutto nelle Marche) dove per di più troviamo altre evidenti identità anche per quell'esagerato verismo che porta fino alla caricatura. Ci sono alcune statuette in ambra del Museo di Ancona che hanno rispondenze abbastanza specifiche specialmente nello schema del panneggio con gli esemplari di Libarna e tutta questa produzione a sua volta si ispira alla grande linfa della coroplastica italica. Ora non è il caso di arrivare alla conclusione che queste opere in ambra, sia l'eccezionale gruppetto di Gravellona come le figurine di Libarna, rappresentino i prodotti di un'officina padano-occidentale. Un fatto però è certo che anche nella ricerca dei temi sembra che nei prodotti piemontesi ci si ispiri quasi essenzialmente a scene di genere e a personaggi di tutti i giorni e questo carattere, che trova corrispondenza con il verismo del mondo occidentale (si ricordino i richiami con le scene sulle steli piemontesi), contrasta con quegli Eros, quegli Anteros e quei puttini che rappresentano i temi e la tipica produzione delle officine orientali.

Resta ora da dire due parole sulla identificazione dei prodotti di Libarna. Innanzi tutto l'anello: ad Aquileia ne sono stati trovati numerosi esemplari dello stesso tipo alcuni dei quali contenevano anche due dadi da gioco, mentre altri sembra che fossero destinati a contenere parti odorose o qualche amuleto in sostanza deperibile. Non dimentichiamo infatti che l'ambra fu usata frequentemente per fabbricare recipienti destinati agli aromi e da Plinio ben sappiamo dei poteri medicinali e magici che gli antichi attribuivano a questo materiale.

Problematico è anche l'uso di questi anelli, non si sa se, date le loro dimensioni e soprattutto la loro decorazione ornamentale, questi fossero portati al dito oppure appesi al collo. Più difficile è l'identificazione dei due personaggi, soprattutto di quello pileato con la cesta. È probabile che si tratti di un venditore ambulante, ma è anche possibile identificare nei caratteri del suo abbigliamento un soldato addetto alla distribuzione del pane alle truppe; nell'altro mi pare di riconoscere l'atteggiamento tipico dei pastori nel loro caratteristico gesto di riposo.

Ma non siamo certamente sicuri della ricostruzione completa del piccolo prodotto.

Mi sia lecito prima di accennare al piatto forte delle nostre scoperte di enumerare almeno le altre località che sono state oggetto di esplorazione e di ritrovamenti.

Così a *Rivoli* — in località S. Pietro — due tombe romane formate da anfore vinarie contenevano con la suppellettile tipica di due tombe di una coppia di sposi; quella della gentile signora conteneva un unguentario a forma cilindrica, spilloni, aghi, e un astuccio proprio destinato al rosso carminio delle labbra; quella del marito caratterizzata dalla chiave con serratura, supremo simbolo di potestà del padrone di casa.

Sempre a *Rivoli* nei pressi della Cascina Ormea, fu trovata alla profondità di un metro una tomba quadrata a pozzetto rivestita di mattoni pedali con lastra di chiusura a nicchia laterale per deposito di suppellettile formata da mezzi mattoni posti a coltello. Il corredo rinvenuto sul fondo, comprendeva una lucerna, un olpe di vetro in grossi frammenti, un m. b. di Agrippa che illeggibile nel retro reca nel dritto: M. AGRIPPA L. F. COS. III.

A *Chieri* durante recenti scavi eseguiti nell'area della centrale S.I.P. nell'aprile del '56 fu trovata alla profondità di m. 1,50 un'urna cineraria in pietra a forma di tronco di cono rovesciato alta 40 cm. all'imboccatura cm. 35 con piccole anse piene e il coperchio schiacciato con umbone centrale. Il ritrovamento del tutto sporadico e casuale non permette di affermare se si tratta di materiale trovato in situ, facente parte di una tomba isolata o del nucleo di una necropoli.

Anche a *Chiomonte in Val di Susa,* in località Pian del Frais fu trovata casualmente alla profondità di 1 metro e 40 una tomba a cassetta delimitata da lastre di pietra locale (ardesia) poste a coltello, e chiusa superiormente da una grande lastra rettangolare. Nell'interno oltre allo scheletro disteso sul dorso non vi era, sembra, traccia di suppellettile all'infuori di un piccolo frammento di fibula in bronzo che non offre indizi per una datazione più precisa.

Nel Cuneese le ricerche compiute dal prof. Camilla in seguito ad una prima sommaria esplorazione effettuata dalla Soprintendenza nei pressi della chiesa di S. *Martino di Busca* portarono a notevoli risultati. Gli scavi, sono stati compiuti nell'intento di portare nuova luce al problema dell'ubicazione dell'antico centro attestato dalle epigrafi rinvenute in frazione S. Lorenzo di Caraglio (C.I.L. vol. V, n. 7831 e segg.) quel For Germa, integrato dal Serra in Forum Germanorum (Ist. Studi Lig. 1948), di cui non sembra sostenibile l'accettata identificazione con Caraglio il cui nome, derivato dal latino Quadratulum è sufficiente prova di antichità.

Gli scavi condotti lungo la strada di campagna che porta alla chiesa di S. Martino, duecento metri oltre il suo incrocio con lo stradone di Costi-

gliole, misero in luce numerose strutture murarie embrici e condutture nonchè un'epigrafe frammentaria in tufo con l'iscrizione L. HAEVIVS ... VTIO. Riprese nella primavera del '53 le ricerche diedero ancora risultati positivi; venne così in luce una vasta necropoli esistente ai piedi della collina che un fossato separava dai ritrovamenti precedenti. Tra le tombe, tutte di cremati, si distingueva il tipo a cassetta con protezione laterizia e quello a fossa scavata nel nudo terreno.

In base al materiale classificato dal prof. Camilla lucerne a canale aperto di forma 5 e 6 Dressel o a volute di forma Dressel 9 sembra di poter datare la necropoli al I sec. d. C. anche se mancano precise testimonianze fornite dalle monete, trovate in gran numero ma assolutamente indecifrabili. Tra la ceramica scarsi frammenti di terra sigillata, numerosi invece quelli di coppe e vasi a pareti sottili.

In una specie di ustrinum al centro della necropoli si rinvenne abbondante ceramica di rozzo impasto i cui tipi a gola profonda con decorazioni a borchie e impressioni a ditate, richiamano le forme della prima età del bronzo. La presenza di questo materiale cui va aggiunto una piccola ascia neolitica e un frammento di selce lavorata, prova l'esistenza di un centro di epoca preromana nella stessa località alle falde della collina.

Tutto il territorio di Busca del resto è fertile di ritrovamenti archeologici e anche recentemente in regione S. Quintino furono trovati alcuni tratti di muro a secco e un'antefissa appartenente evidentemente ad un piccolo tempio.

Scavi eseguiti successivamente hanno rivelato la presenza di grossi muri a secco tra i quali furono rinvenuti frammenti di ceramica e una moneta in bronzo del I secolo.

Anche alla *Mellea* nei pressi di Cuneo ritrovamenti archeologici casuali permisero di accertare l'esistenza di una vasta necropoli romana a inumazione. A *Caraglio* e alla Paschera di *Caraglio* si rinvennero invece alcune tombe ad inumazione attribuibili al II secolo.

Ancora nel Cuneese vennero in luce nel corso di lavori agricoli in un campo nei pressi di *Cherasco* due vasi in terracotta comprendenti complessivamente centosessanta monete romane, per la maggior parte d'argento in discreto stato di conservazione, risalenti al periodo degli imperatori militari Filippo e Gordiano Pio. Questi ritrovamenti nei luoghi in cui si rinvennero in passato alcune epigrafi (tra cui quella di Acrone medico di Augusto), avvalora l'ipotesi di chi come il Bernocco pensa ai deliziosi

colli delle Langhe tra La Morra e Cherasco, come ai « rura aestiva » dei ricchi romani.

Sugli scavi compiuti dal parroco di Borgo San Dalmazzo don Viale in occasione del XVIII centenario della morte di San Dalmazzo nell'area della presunta cripta della chiesa, ha già dato notizie il Camilla in « Boll. Studi Lig. I », 1955. L'abbondante materiale romano rinvenuto incorporato nelle posteriori strutture di epoca barbarica e romanica, fanno pensare all'esistenza in quella località di un cospicuo nucleo urbano di cui sembra potersi prendere in considerazione la proposta identificazione con Pedona, anche se soltanto una più vasta conoscenza archeologica della zona potrà illuminare sui vasti problemi, ancora aperti, relativi ai vari centri compresi nel comitato di Auriate.

Ma anche nel vasto campo della preistoria non sono mancate ricerche e anche qui qualche risultato eccezionale.

Così a *Borgosesia* sulle pendici del Monte Fenera è riapparso un potente giacimento preistorico in una grotta detta del « Ciutarum ». Al disotto della crosta stalagmitica lo scavo ha infatti per la prima volta in Piemonte riportato in luce il paleolitico superiore con industria litica e fauna tipica dell'ultimo interglaciale.

Ad *Alba* nuove ricerche eseguite con moderni criteri scientifici nella stazione preistorica ha potuto permettere l'indagine su una regolare stratificazione che va dall'età neolitica alle fasi iniziali dell'età del ferro, con particolare abbondanza di relitti dell'età del bronzo.

Infine a *Gremiasco* fruttuosi scavi nella località del Castelliere ligure di Guardamonte hanno messo in evidenza l'esistenza di una cinta muraria primitiva ottenuta con muratura a sacco di grosso pietrame. Particolare interesse desta in questa ricerca la presenza di una porta « scea » costruita secondo la tradizionale regola delle fortificazioni antiche. Ivi la scoperta di copiosa ceramica suggerisce una datazione che non va oltre il III secolo a. C.

E veniamo ora alla generosa terra di *Aosta*, alla Roma delle Alpi, che nel rinnovato clima dell'autonomia ha voluto offrirci quello che io reputo il miglior ritrovamento in Piemonte dopo il tesoro di Marengo.

Tralasciando di parlare delle importanti realizzazioni eseguite nel campo archeologico che vanno dalla liberazione del ponte romano sul Buthier, a quella della cinta urbana, bisogna accennare allo scavo eseguito presso la Torre di Bramafam che è la località dove è stato trovato quello che d'ora innanzi sarà noto come il *balteo di Aosta* (figg. 5 e 6).

Qui, mentre si scava una vasta insula dell'antica città romana,

che presenta interessanti particolari per quanto riguarda lo schema dell'abitazione romana nella Valle Padana, in un vano simile agli altri per forma e per struttura è stato raccolto un oggetto che a prima vista dava l'impressione di un'informe massa di bronzo e che dopo una superficiale pulizia ha rivelato di essere un gioiello della toreutica romana.

Sul fondo liscio di una fascia di protezione leggermente sagomata per aderire agli ampi pettorali di un cavallo sono applicate in maniera ancora tecnicamente ingenua una serie di figurine a tutto tondo fino a raggiungere una composizione scenica di rara potenza espressiva. Fascia e figure sono lavorate in bronzo con evidenti tracce di doratura sulla superficie il che contribuiva a dare maggiore lucentezza e splendore all'intero oggetto. I tre gruppi figurati sono conservati al centro e su uno dei lati della fascia, mentre sull'altro lato come dimostrano evidenti tracce di fori e di supporti, altri gruppi di figurine sono andati perduti.

Ogni raggruppamento rappresenta il drammatico episodio di un duello tra romani e barbari, *gens bracata,* e al centro troneggia la figura del duce o imperatore in atto di duellare con il suo manto svolazzante. Ma sentiamo come un commentatore del principio del secolo scorso si esprime con la sua prosa fiorita su un analogo monumento conservato al Museo di Brescia ma che presenta rispetto al nuovo esemplare di Aosta una notevole differenza di stile. « La fazione che rappresentano, gloriosa ai romani, è una pugna mista di cavalieri e di fanti immaginata con dotta maestria. Alla sinistra di chi osserva tu vedi un equite che animoso si avanza con l'asta drizzata contro un nemico abbattuto, che implora mercè sollevando la destra; più innanzi due militi l'uno galeato e clamidato, nel resto ignudo, che udito il comando del duce affrettasi ad eseguirlo, mentre l'altro gli addita dove più ferve la mischia; ed ambedue sia nelle mosse che nell'espressione condotti con tale verità che non saprebbesi abbastanza encomiare; i soccombenti sono barbari, denotati dal loro costume, dall'irte chiome e dal lungo scudo imbracciato da colui sotto cui cade il cavallo; e quegli più riccamente abbigliato nel mezzo della composizione, luogo più degno, è lo stesso duce romano che accorre su focoso destriero ed eccita i commilitoni a compiere la strage dei nemici ».

Poco dobbiamo aggiungere a questa colorita descrizione. Solo sottolineeremo la perfetta esecuzione, la mirabile composizione scenica nella distribuzione delle figure che appaiono agitate nella lotta resa più drammatica dal groviglio dei corpi e dall'espressione dei volti. Davanti a queste scene sembra veramente di ritrovare l'atmosfera drammatica delle grandi

composizioni realizzate dagli artisti greci e romani sia sul fregio dei templi, come lungo il fianco dei sarcofagi o intorno alle superfici delle alte colonne. Più che evidenti infatti sono in questo piccolo capolavoro i richiami ai temi della lotta e dei duelli proprio del mondo classico e particolarmente vivi risultano i ricordi delle agitate scene di guerra sviluppantesi lungo la colonna traiana e quella antoniniana.

Non è possibile ora un'esegesi maggiore di questo insigne monumento, contentiamoci di precisare che deve attribuirsi a quel periodo dell'arte romana che unisce ad una perfetta tecnica una evidente ricerca di espressionismo e di effetti pittorici: al barocchismo cioè proprio dell'età aureliana e degli Antonini.

Ma l'attività archeologica piemontese non si limita alla sola raccolta del materiale destinato alle collezioni. Potremmo anzi dire che la caratteristica dell'archeologia di questo estremo settore della Pianura Padana è rappresentata proprio dall'edificio monumentale le cui strutture appaiono con una certa frequenza sia in occasione di ricerche sistematiche come negli scavi occasionali eseguiti sui vecchi centri di origine romana.

Sarebbe sterile e monotono un elenco di tutte le località in cui sono tornati alla luce tratti di muri o complessi di vani. Per la maggior parte delle volte l'andamento di queste strutture si segue per qualche tratto nel terreno poi improvvisamente tutto si perde e tutta la zona circostante appare cosparsa di frammenti di tegole o di embrici. E' facile in quel caso arguire che i lavori agricoli eseguiti lungo il corso dei secoli hanno sconvolto e disperso queste antiche memorie.

Preferisco perciò soffermarmi su tre soli risultati che raggruppano monumenti di quasi identico carattere e un terzo edificio di assoluta novità sia per la forma come per la destinazione.

Non accenno dunque al teatro di Benevagienna, ne all'« insula » della zona — diremo così — residenziale dell'antica Libarna e neppure al nucleo urbano che riaffiora lungo la via del Sempione a poca distanza da Gravellona Toce, ma voglio ora darvi alcune notizie illustrative su due edifici che erano nell'antichità destinati ai pubblici spettacoli.

La passione odierna per le prodezze della « Juve » o per quella del « Toro » deve forse trovare origini piuttosto lontane se così numerosi sono gli anfiteatri — gli odierni stadi — che un giorno erano l'ornamento di alcuni centri romani del Piemonte.

Agli esemplari già conosciuti di Libarna, di Benevagienna, di Pollenzo, di Aosta e forse della stessa Torino, dobbiamo oggi aggiungere le due arene

di Susa e di Ivrea e la moltiplicazione di questo genere di edifici sta ancora una volta a dimostrare che la prosperità economica raggiunta da queste località e dovuta in gran parte alla pace che regnava in queste provincie era accompagnata da una saggia azione amministrativa, politica e sociale esercitata dai romani.

Devo subito dire che i lavori per liberare dalla spessa coltre di terra questi due monumenti implicano la risoluzione di importanti problemi organizzativi oltrechè economici e questo spiega la lentezza con cui proseguono. Se si pensa infatti che l'anfiteatro di Susa è stato quasi interrato, sconvolto e sommerso da una terribile alluvione che ha ricoperto con una coltre di fanghiglia alta circa sei metri la vasta arena dell'edificio, seppellendo nel suo apocalittico sconvolgimento anche i poderosi blocchi delle gradinate, e se si tiene conto che quello di Ivrea, oltre a trovarsi in un naturale avvallamento del terreno, sorge in una zona di rapido e continuo sviluppo edilizio, ci si renderà conto degli sforzi compiuti dai nostri uffici. Sforzo che sarebbe stato follia affrontare con i soli modesti mezzi in dotazione, ma che si è potuto invece fortunatamente attuare grazie alla comprensione di Enti e di privati e soprattutto con l'aiuto di quei cantieri-scuola che troppo spesso rappresentano la sola fonte a disposizione della Soprintendenza piemontese per opere e lavori di una certà entità.

L'ubicazione dell'Anfiteatro di *Susa* era già nota fin dal 1868, quando Monsignor Rosaz ne individuò i resti in uno scavo occasionale.

Successivamente nel 1881 furono iniziate alcune esplorazioni, ma con scarsi risultati poichè si potè soltanto appurare l'esistenza di un corridoio e di un ambiente quadrato che lo interrompeva. Dopo una sommaria indagine lo scavo fu abbandonato per sopraggiunte difficoltà.

Il Prof. Barocelli nel 1928 riprese l'esplorazione e in ripetuti assaggi mise in luce un settore delle gradinate e un ambiente quadrato inserito in quella struttura che fu identificata subito come il podio dell'arena.

Con i dati ricavati e con precisi rilievi che illustrano i particolari costruttivi venuti alla luce, fu tentata anche una ricostruzione grafica del monumento. Purtroppo però la profondità dei relitti e l'impossibilità di affrontare allora un'opera che si dimostrava oltremodo laboriosa, anche per l'enorme spostamento di terra che richiedeva, posero termine anche a questi lavori e si deve oggi — ripeto — alla opportuna istituzione dei cantieri se si è potuto affrontare questo interessante scavo, con il preciso intento di ridare a Susa e al Piemonte un altro completo monumento della loro romanità.

L'anfiteatro di Susa poggia in una vasta conca naturale (fig. 7).

Riparato dal soffio dei venti, sviluppa la sua forma ovoidale lungo un asse di circa 45 metri per 37; uno dei più piccoli quindi e più modesti esempi che si conosca anche nella nostra Provincia.

L'arena era circondata da un alto recinto formato da una tenacissima opera a sacco di forma trapezoidale, nel cui interno era ricavato un stretto e alto cunicolo coperto a volta. Al di sopra di questa struttura trapezoidale poggiavano i gradini e lo scavo si è iniziato proprio in un settore della cavea dove alcuni di questi colossali monoliti — misuranti fino a 3 metri di lunghezza per 80 di spessore — erano ancora in *situ* e formavano un cuneo del primo meniano.

Meno visibili sono invece i resti di un secondo « meniano » di cui il Prof. Barocelli notò l'esistenza nello scavo precedente e che, a quanto risulta, era limitato al solo lato verso la montagna. Ripeteva dunque l'anfiteatro di Susa lo schema degli esempi più antichi che cercavano il soccorso di un altipiano naturale per svilupparsi. Ne conosciamo altri esempi a Besançon e Avenches dove appunto questi edifici si appoggiavano per una metà al fianco della collina, mentre il resto era costruito su terreno piano.

Lo scavo, man mano che procedeva in profondità verso il centro dell'arena, metteva in luce altri blocchi delle gradinate gettati alla rinfusa dalla violenza delle acque e oggi è un lavoro veramente certosino l'opera di ricupero e quella del restauro e del ricollocamento nella loro sede originaria, basandosi su quella appena percettibile centinatura che l'accorto architetto dell'antico monumento volle segnare sulla fronte esterna dei blocchi stessi.

Circa la metà dell'intero anfiteatro è già tornata alla luce e anche se il podio settentrionale si presenta ancora spoglio dei suoi gradoni di pietra, non c'è dubbio che tra quelli già ricuperati e gli altri che ancora giacciono nell'interno dell'arena interrata, si possano trovare gli elementi per la ricostruzione e il restauro anche di questo settore della cavea.

Già, come ho avuto occasione di dire, negli assaggi del 1928 era riaffiorato un ampio vano quadrato inserito nel plinto della zona nord ma attualmente lo scavo sviluppato lungo il lato sud, ha individuato un altro di questi vani, che interrompendo il corso del corridoio interno, permetteva il passaggio all'arena attraverso un'apertura chiusa da una griglia o da una saracinesca.

Si tratta delle antiche « carceres » — le stanze cioè dove sostavano i gladiatori e le fiere in attesa di partecipare allo spettacolo — e il suo diretto

rapporto con il corridoio interno ci fa arguire che questo doveva essere usato appunto per i servizi inerenti agli spettacoli (fig. 8).

Non è possibile stabilire con certezza se le due carceres che troviamo allo stesso piano dell'arena e che praticamente erano ricavate nella struttura del plinto, venivano a interrompere il corso delle gradinate sovrastanti, inserendosi nel muro della cavea. Resta comunque accertato che il Rosaz negli scavi precedenti aveva trovato l'ambiente ornato verticalmente di fregi di colore rossiccio e che sono ancora visibili sulle pareti i fori per le palificazioni necessarie per la copertura. E' quindi molto probabile che nella parte alta questi vani formassero una vera e propria tribuna destinata a isolare nella cavea dal grosso pubblico le maggiori autorità, del paese.

Un altro particolare di una certa importanza e che è stato tenuto presente nei restauri già effettuati, riguarda lo stretto marciapiede che girava intorno all'arena davanti al primo gradino.

Qui normalmente era inserita una balaustra per difendere gli spettatori dagli impulsivi balzi delle fiere.

Di un simile particolare architettonico non c'è però nessuna traccia nei blocchi ancora *in situ* e questo fa pensare che a Susa si inserissero sul plinto reti metalliche e spuntoni di ferro o anche quei rulli di legno che sembra fossero risultati molto adatti per impedire il balzo delle fiere stesse. Si potrebbe poi pensare anche all'esistenza dell'Euripo — di quel vasto fossato cioè che, sempre per la stessa ragione di incolumità pubblica — girava lungo il limite esterno dell'arena a contatto con il muro del podio.

L'esistenza di questo accorgimento potrebbe essere documentata nell'anfiteatro segusino dalle numerose tracce di rosso intonaco a cocciopisto ancora visibili sulla parete del podio e dal fatto che dal muro, l'intonaco stesso, sembra proseguire con un raccordo molto addolcito e smussato anche verso il fondo dell'arena.

Pochi elementi sono in possesso della Soprintendenza per stabilire una conveniente cronologia dell'anfiteatro segusino.

Il primo dovrebbe essere costituito logicamente dall'esame della muratura e soprattutto dai dettagli della fronte del plinto e degli accurati voltini posti sul cunicolo e ai lati delle carceres.

Per il podio si tratta in genere di un modesto *opus vittatum* — la classica muratura provinciale che sostituisce il reticolato romano e che, essendo di facile e di rapida esecuzione, era molto usata per le grandi costruzioni. Le pietre scelte per il paramento esterno sono per lo più incas-

sate nella malta legante in modo da formare pseudo-filari orizzontali. Ma gli elementi dominanti restano i blocchi di pietra inseriti come sedili, lavorati più accuratamente nelle fronti esterne e con un leggero accenno di « anatirosis » sui lati corti di congiunzione. Per quei blocchi che già in antico subirono qualche frattura e che presentavano evidenti tracce di fessure furono apposte le caratteristiche graffe a coda di rondine.

Purtroppo tali strutture non rappresentano un indice troppo sicuro per la datazione in quanto ogni tecnica muraria è imposta soprattutto dalla materia prima a disposizione e la mancanza di mattoni, nella muratura — così evidente anche nelle mura cittadine, che a mio parere risalgono al III o IV secolo dell'Impero — sta solo a significare la difficoltà di reperire terreno argilloso nella zona.

A questo proposito valga l'esempio che offrono appunto certe cinte urbane di città piemontesi che si devono ritenere, al lume delle fonti letterarie e storiche, pressochè contemporanee. Così le mura di Aosta erano costruite probabilmente verso il 25 a.Cr. tutte di pietra, mentre la cinta muraria di Torino, oltre ai piani di posa formati da due filari di mattoni nella parte interna, ci offre un rivestimento esterno costituito da una fitta cortina di mattoni.

Quanto ad Alba, così ricca ancora oggi di fornaci e di argille, le mura cittadine erano tanto nell'interno come sul fronte verso la campagna rivestite di laterizi (le mura di Alba devono appartenere alla metà circa del I secolo), mentre Ivrea, la cui fondazione risale molto probabilmente al 100 a.Cr., rivela all'esterno un pavimento in blocchetti di pietre interrotti da un doppio legamento laterizio.

Ora tornando all'anfiteatro segusino, se noi confrontiamo la sua opera muraria con quella di altri monumenti cittadini, dobbiamo datare l'edificio al II secolo dell'impero e più precisamente all'età degli Antonini. Non dimentichiamo infatti che proprio nei fortunati secoli che videro al potere gli Antonini, ogni città di provincia ebbe il suo edificio riservato ai pubblici spettacoli e che fu proprio in quel periodo di pace prolungata che i giochi cominciarono a provocare anche negli abitanti delle più piccole città lo stesso entusiasmo che sollevavano a Roma i Ludi del Colosseo e del Circo Massimo. E l'attribuzione a questo periodo potrebbe trovare un'altra conferma dai ritrovamenti e soprattutto dal materiale numismatico.

A parte il fatto che una vecchia pubblicazione del Vernazza accenna a ben cinquemila monete rinvenute a Susa, nelle quali sembra che non siano stati identificati esemplari più antichi del periodo di Lucio Vero e

più recenti di quello di Gallieno (il che starebbe soltanto, a mio avviso, a dimostrare come il maggior benessere della città alpina sia stato appunto tra il II e III sec. dell'impero), l'attuale esplorazione dell'antifiteatro ha portato al rinvenimento di altri 23 esemplari.

È sufficiente esaminare il rapporto che esiste anche in questo modesto gruppo di monete per rendere valida la prima ipotesi. Tre soli medi bronzi e molto logorati dall'uso appartengono ai nominativi di Augusto, di Nerone e di Traiano, mentre altri sette almeno possono, senza ombra di dubbio, attribuirsi agli Antonini. Dico senza ombra di dubbio dato proprio l'ottimo stato di conservazione di queste monete tra le quali un gran bronzo di Marc'Aurelio che si direbbe uscito proprio ieri dalla zecca.

Ma c'è un altro elemento ancora utile per la cronologia dell'antifiteatro segusino: nel muro laterale della fauces esplorata appare inserito un frammento di iscrizione. Si tratta di poche lettere *M A T* che possono molto facilmente ricostruirsi o con MATRI o più probabilmente con MATRONI, tanto più che a Foresto, a San Saturnino nella stessa Susa e un po' più lontano sulla strada del Monginevro, non dovevano mancare; come dimostrano numerose altre epigrafi ritrovate, templi dedicati alle Matrone, divinità delle Alpi.

Ma a parte il problema epigrafico, la presenza di questa iscrizione incisa ancora in caratteri della buona età imperiale sta a indicare che l'Anfiteatro fu costruito in un'epoca nella quale invece non si andava troppo per il sottile nella ricercatezza e nell'accuratezza delle strutture murarie.

Si tenga presente a questo proposito che anche nelle mura cittadine (che, come ripeto, propendo a credere opera non più tarda della fine del III o inizio del IV secolo dell'impero) noi troviamo con frequenza impiegati materiali di secondo impiego come resti di iscrizioni onorarie, votive e funerarie, torsi di grandi statue e frammenti di sculture.

Questo particolare potrebbe far pensare a una contemporaneità delle due costruzioni, ma a parte il fatto che quando si erige in fretta e furia un'opera di difesa come le mura cittadine non si pensa certamente a costruire anche luoghi di divertimento come gli anfiteatri, resta la diversità di struttura. L'*opus vittatum* dell'anfiteatro presenta ancora un timido tentativo di regolarità nella disposizione dei filari, mentre nelle mura l'unica ricercatezza è nella disposizione delle pietre a spina di pesce, particolare questo che ci preannuncia già le costruzioni del periodo longobardo.

Anche dell'altro anfiteatro che lo scavo sta ora riportando alla luce ad

Ivrea era già nota l'esistenza in quanto imponenti resti di un edificio — nelle antiche carte chiamato « il Parlacium » — apparvero nel 1921.

Dagli atti d'ufficio risulta anzi come il mio inflessibile predecessore, il senatore Schiapparelli, denunciasse alla Procura del Re, i proprietari che avevano distrutto alcuni muraglioni esistenti nel loro terreno presso la chiesa di San Lorenzo.

Parzialmente scavata nel terreno anche quest'antica costruzione si valeva di un rilevante avvallamento del terreno per svilupparsi lungo i due assi e lì, dove la grande parete elissoidale del meniano superiore si affacciava verso quella che era probabilmente una strada interna, un poderoso muraglione rettilineo, solidamente costruito, rafforzato da contrafforti esterni, e decorato con accurate buche per lo scolo delle acque, ne conteneva la spinta del terrapieno.

Allo stato attuale dei lavori, circa metà dell'anfiteatro, misurata secondo l'asse più lungo di circa cento metri di lunghezza, è già stato esplorato e, mentre la fauces orientale è già quasi tutta venuta alla luce, di quella opposta ne è stata rilevata l'esistenza attraverso saggi di scavo eseguiti nei terreni vicini.

Si può dire che l'esplorazione fino a qui condotta (fig. 9) ha individuato l'intera fondazione del meniano superiore lunga ben 2 metri cui sono state addossate nella parte interna come rinforzo per contenere la spinta della terra, una serie di lunette che si susseguono alla distanza di metri 2,50 una dall'altra.

Anche il muro anteriore del podio che delimitava l'arena è stato quasi completamente individuato, ma sfortunatamente solo pochi resti dell'elevato sono conservati di questo importante elemento.

La zona intermedia tra il muro del podio e il meniano superiore era occupata dai muri radiali, i cosidetti baltei e i cunei, che servivano a sorreggere la gradinata sovrastante e le scale di accesso, ma anche di tutti questi particolari purtroppo non resta che la fondazione.

Lo scavo del centro della cavea, ha portato invece al ritrovamento di un ampio spazio rettangolare diviso in vani più piccoli da cui parte una scala che scendeva al di sotto del piano terreno e che, attraverso uno stretto passaggio, conduceva a imprecisate costruzioni esistenti proprio al centro dell'arena. Si tratta anche qui molto probabilmente delle carceres oppure dei spoliaria (dove si portavano i corpi dei gladiatori uccisi o feriti a morte prima di essere inumati) e degli ambulacri attraverso i quali passa-

vano i gladiatori e le fiere per raggiungere l'arena. Non è improbabile che il proseguimento delle ricerche permetta di individuare anche qualcuno di quei rudimentali ascensori che servivano per sollevare al piano superiore tutti i personaggi che interessavano lo spettacolo.

Proprio nella zona di queste tribune, che dovevano essere inserite tra le gradinate, sono state raccolte quelle spalliere in bronzo, decorate da borchie (fig. 10), che rivestivano i seggi degli alti personaggi locali e che sono esposte al Museo Archeologico di Torino.

Anche l'esame della struttura muraria dell'anfiteatro di Ivrea non ci è di grande aiuto per stabilire una approssimativa cronologia, in quanto sia la muratura a sacco, sia il paramento dell'*opus vittatum*, sia il grande uso di mattoni pedali non rappresentano certamente elementi sufficientemente precisi se teniamo presente le considerazioni già fatte per il monumento di Susa e per le cinte urbane.

Piuttosto hanno la loro importanza i ritrovamenti che per quanto riguarda le monete si limitano quasi esclusivamente a esemplari della fine del II, del III e del IV secolo, mentre in una zona di riempimento avvenuta sicuramente *ab antiquo* e che formava il terrapieno intorno alle lunette, sono tornati alla luce i resti di una decorazione parietale dipinta con affreschi (fig. 11).

Se dunque questa decorazione così ricca di vivaci scene tipiche della architettura fantastica e dei grandi riquadri, che presentano evidenti assonanze con il secondo e quarto stile pompeiano, sono state adoperate già per riempimento questo sta a significare che l'anfiteatro appartiene al più tardo periodo dell'impero, quando cioè il vano riccamente ornato da pitture era già in disuso.

Lo scavo dell'anfiteatro di Ivrea prosegue lentamente dato la grande massa di terra che è necessario asportare per mettere in luce le strutture dell'edificio e speriamo che l'esplorazione della parte centrale dell'edificio riveli la presenza di qualche opera d'arte più significativa e di maggior pregio.

Tra le realizzazioni della Soprintendenza nel vasto campo dell'architettura romana un particolare interesse ha sollevato — in occasione dell'ultimo Congresso di Storia dell'Architettura — uno strano monumento. La più viva curiosità è nata intorno al problema della sua forma e soprattutto su quello della sua destinazione e anche se oggi non si può dire

che ogni dubbio sia stato risolto, siamo già in grado di anticipare forse qualche conclusione.

Radio e televisione si sono vivamente interessati per illustrare e diffondere ad un pubblico un po' più vasto di quello degli specialisti, i misteri del *turriglio* (fig. 12).

Con questo nome viene chiamato infatti un monumento conosciuto fin dal secolo scorso nella zona di S. *Vittoria d'Alba* lungo la strada romana che da Alba Pompeia portava all'antico centro di Pollentia.

Al centro di una vasta platea rettangolare poco sopraelevata dal piano di campagna e recinta da un poderoso muro appariva, prima dell'inizio dei recenti lavori, una costruzione formata da un basamento di forma circolare che racchiude quattro pareti absidate disposte a croce secondo i quattro punti cardinali. Una di queste pareti e precisamente quella che guarda verso sud, presenta una diversità rispetto alle altre in quanto sembra contenere l'inizio di una copertura a volta.

Già prima della guerra erano stati eseguiti alcuni sondaggi nella zona chiusa dal recinto adiacente nell'interno al muraglione e già allora erano venute in luce grandi nicchie di evidente funzione sostruttiva. Qualche anno fa, iniziata e risolta la lunga e laboriosa pratica per l'acquisto dei 1500 metri quadrati di terreno, si è potuto — grazie ai soliti cantieri-scuola — cominciare l'esplorazione sistematica prima intorno al nucleo centrale poi nella zona intermedia fra questi e il muro di recinzione. Grande è stata la sorpresa di trovare che la supposta platea delle quattro nicchie non era altro che il coronamento superiore di una grande parete cilindrica formata di una compatta struttura in pietre spaccate che sembra aleggiare il ricordo dell'*opera incerta*; alta circa quattro metri a sua volta poggiava su un basamento di fondazione di forma quadrata dallo spessore di più di 1 metro.

L'intera parete cilindrica ha un diametro di più di 12 metri e non rivela alcuna traccia di apertura. Perchè questa è stata appunto la prima preoccupazione della Soprintendenza che, attribuendo al monumento un carattere funerario, ha subito pensato alla possibile presenza di una cella tombale nell'interno. Purtroppo precise e anche invisibili perforazioni, eseguite con mezzi meccanici, su tutti i lati dell'edificio, hanno rivelato ovunque la perfetta compattezza della struttura ed è quindi da escludere la presenza di un sacello ricavato nell'interno. Ma l'esplorazione eseguita proprio per liberare la costruzione dalla terra che lo circondava ha rivelato qualche altro elemento di carattere funerario. Così ad una profondità inter-

media di circa 1 metro e a una distanza che varia da 2 a 3 metri dalla parete cilindrica apparvero alcune tombe romane ad inumazione e ad incinerazione.

Ma l'esplorazione ancora in corso per liberare la costruzione centrale e il recinto ha rivelato qualche altro elemento attinente al carattere funerario.

Così in uno dei cinque strati chiaramente apparsi nel terreno e che vanno dal lumus superficiale con frammenti laterizi del primo, fino alla terra scura compatta estesa al livello della base quadrata di fondazione (quinto strato), sono apparse alcune tombe a incinerazione e ad inumazione che sembrano particolarmente raggruppate nella zona a sud-ovest dell'edificio centrale e poi precisamente nella zona tra quest'ultimo e il muro di recinzione.

Le tombe si trovano tra il 2° strato, chiaramente visibile in un terreno argilloso piuttosto friabile con frammenti di vaso e scaglie di marmo e un 3° formato da terreno argilloso più compatto del tipo locamente denominato tufo. La suppellettile funeraria di queste tombe non è mai particolarmente ricca tuttavia presenta elementi indicativi utili per la datazione. Così dal tipo delle olpi, dalla forma delle lucerne e soprattutto dalla identificazione delle monete si può arguire che la loro deposizione è avvenuta tra la metà e la fine del I sec. d. C. (fig. 13).

La presenza di queste tombe fa dunque supporre che in un'epoca non precisata, ma che possiamo circoscrivere tra la metà del primo e l'inizio del II secolo dell'era cristiana, il nucleo centrale della costruzione fosse interrato almeno fino all'altezza del coronamento superiore. Ma il rinvenimento di una moneta repubblicana nel 4° strato formato da terreno argilloso friabile permise di stabilire che già nei primi decenni del I sec. a. C. tutto il complesso aveva avuto una prima sistemazione.

Molto probabilmente l'edificio centrale si trovava allora circondato da un gran tumulo di terra degradante verso il muro perimetrale, muro che subì una sopraelevazione, in una data imprecisabile ma che possiamo stabilire intorno al I sec. d. C., forse per uno smottamento della terra stessa.

In quell'occasione il muro fu anche rinforzato con absidi sostruttive e muri diagonali agli angoli mentre una canalizzazione per lo scolo delle acque — di cui rimangono i fori terminali nel muro di cinta — fu sistemata tutta intorno.

Le tombe ad incinerazione ed a inumazione finora rinvenute sarebbero state deposte proprio in questi nuovi strati di terreno.

In una età molto più tarda le sovrastrutture dell'edificio centrale dovettero essere rimosse o demolite come stanno a dimostrare i numerosi frammenti marmorei e laterizi apparsi negli strati più superficiali. Nel 2° strato infatti si rinvennero due piccole monetine di bronzo in una delle quali fu identificato il busto di Arcadio.

Nel 5° strato infine caratterizzato, come abbiamo detto, da una terra scura compatta posta quasi al livello della base di fondazione quadrata apparvero rari frammenti di ceramica scura d'impasto attribuibili al periodo neo-eneolitico.

Allo stato attuale dei lavori ancora in corso non è certo possibile dire ancora una parola conclusiva sull'aspetto del monumento e sulla sua destinazione.

In un primo tempo il carattere sepolcrale dell'edificio centrale come dell'intera area circostante, sembrava fuori di dubbio ma il recentissimo ritrovamento di un tratto di fistula plumbea, ancora inserito nella parte più bassa del recinto sul lato orientale, ha rafforzato l'ipotesi di un ninfeo che trova altri elementi probatori nella presenza di superfici di coccio pesto sul pavimento delle absidi.

Per la ricostruzione della forma il Turriglio si ricollega a tutti quei monumenti rotondi tipo Augusteo la cui parte superiore era forse ricoperta di terra. Così potrebbe spiegarsi la funzione delle quattro parti absidate che chiuse originariamente da un muro circolare avevano il compito appunto di sostenere un cumulo di terra che possiamo anche immaginarci ricoperta di alberi.

Ma altrettanto probabile è anche l'ipotesi che considera l'attuale coronamento superiore come l'appoggio di un basamento marmoreo sul quale andava probabilmente ad inserirsi un piccolo colonnato che circondava il nucleo centrale.

Sappiamo che il mausoleo circolare perpetua presso i Romani la tradizione del tumulus ma ci è nota anche la forma di alcune costruzioni circolari della bassa Provenza nelle quali l'ipotesi del Trofeo si alternano con quelli di ninfei.

Si ricordi ad Autum un analogo edificio che conserva ancora oggi il nome di « Gironett » in cui l'analogia è evidente anche nell'assonanza dei nomi e si tenga presente anche il nome dell'antico borgo di Santa Vittoria che potrebbe riferirsi ad un fatto d'armi famoso avvenuto nella località.

Quanto alla datazione di questo edificio allo stato attuale delle ricerche

non abbiamo elementi esatti al di fuori di quelli già segnalati — ma se osserviamo quanto resta del muro circolare che racchiude le quattro pareti absidate cogliamo nella sua struttura un particolare costruttivo che potrà darci qualche indicazione. Vediamo cioè la solita muratura a ciotoli di fiume spaccati interrotta da due filari di mattoni pedali. È questa la struttura tipica della parte interna delle mura di Torino ma è soprattutto la struttura delle mura di Alba — quell'Alba Pompeia che dista poco più di 20 km. dal nostro Turriglio — e che sappiamo fondata intorno al 50 a. C.

Questi i ritrovamenti avvenuti in Piemonte, in un'area archeologicamente depressa che avrebbe bisogno di una Cassa di qualunque « ora » pur di poter sviluppare quei temi che purtroppo sono sempre appena accennati. Quando saranno compiuti, quando potranno essere realizzati qualcuno dei nostri programmi, forse il giorno in cui vicino ai cartelli che testimoniano le opere pubbliche compiute con i fondi dell'ECA, con quelli dell'UNRRA o quelli della CECA vedremo spuntare altri cartelli più semplici e meno colorati con su scritto

QUESTA ZONA ARCHEOLOGICA E' STATA SCAVATA CON I FONDI DELLA SOCIETA' X-J BENEMERITA DELLA CULTURA E DELL'ARTE.

Silvana Finocchi

LA RICERCA TOPOGRAFICA E URBANISTICA NEL PIEMONTE ROMANO

PROBLEMI - METODOLOGIA

Anche tra il pubblico meno sprovveduto l'idea della ricerca archeologica non si dissocia, nella maggior parte dei casi, da una sorta di psicosi del ritrovamento per cui soltanto la scoperta del pezzo pregevole o del monumento importante riesce a convincere della validità degli sforzi e dell'entità dei risultati conseguiti.

Va da sè che l'ordinaria amministrazione, i piccoli rinvenimenti sporadici e frammentari, i resti di strutture, spesso ridotti alle sole fondazioni, che emergono nel corso di scavi casuali, non soltanto non suscitano interesse, ma ancora meno giustificano agli occhi di molti la necessità di occuparsene. Gli stessi studiosi d'altronde favoriscono questo atteggiamento mentale quando, nella pubblicazione di uno scavo, generalmente trascurano di fiancheggiare l'inquadramento storico-archeologico con quello topografico generale inserendo il ritrovamento in un più vasto orizzonte panoramico. Eppure è in questo modo soltanto che il reperto, anche quello apparentemente insignificante, perde il suo carattere frammentario e, tolto dal suo isolamento, si organizza in un discorso vivacemente articolato e continuo.

Il numero dei centri conosciuti e identificati sulle grandi vie di comunicazione in epoca romana facilita il compito e crea, nel centro e nel sud d'Italia, condizioni particolarmente favorevoli a un inquadramento sistematico.

Più difficile nelle regioni settentrionali, questo lavoro di inserzione dei ritrovamenti e di ricostruzione graduale del tessuto connettivo di una città o di un territorio, si presenta, nel caso specifico del Piemonte, come programma da riprendere e impostare con nuovi intendimenti su di un piano metodologico.

L'ottimo lavoro del Barocelli « Dalla capanna neolitica ai monumenti di Augusto » (1) è straordinariamente utile per le piante di città e per le

(1) Torino, 1933.

carte topografiche, e può costituire un ottimo punto di partenza anche per un aggiornamento che non si limiti alla segnalazione di singoli dati, ma punti, appena possibile, alla sintesi.

Salvo che per le strade più note come la Postumia o quella per il Monginevro o per l'Alpe Graia di cui si conosce abbastanza esattamente il tracciato, restano da ricomporre per grandissime linee numerose strade minori il cui andamento, studiato anche in rapporto alla situazione attuale, si può rintracciare tenendo conto di ogni elemento, dalla natura del terreno alle quote altimetriche, dalle indicazioni toponomastiche all'ubicazione dei reperti a cominciare da quelle casuali, non troppo considerati finora come indici topografici.

Tutti gli anni i lavori agricoli nelle campagne portano in luce una infinità di indizi; purtroppo molte tracce si perdono, spesso, troppo spesso, la segnalazione non arriva o arriva troppo tardi, nè d'altra parte il sistema di vigilanza di cui la Soprintendenza dispone è tale, compresi gli Ispettori Onorari di zona, da poter far fronte efficacemente a una situazione così fluida.

Ecco perchè svolgere opera di incoraggiamento, di persuasione e penetrazione culturale può essere particolarmente utile in questi casi e aiutarci a trovare, tra gli studiosi e gli appassionati locali, gli elementi meglio in grado di appoggiare la nostra attività e fiancheggiarla con i mezzi più adatti.

L'esperienza insegna che anche questa è una strada; la segnalazione, e ciò che è estremamente importante, la puntualizzazione volta per volta della situazione locale, possono considerasi i più confortanti, concreti risultati conseguibili sul piano di una intesa efficace.

La planimetria della zona è altrettanto indispensabile che il rilievo dello scavo, sia che si tratti di un rinvenimento casuale che di una esplorazione sistematica, di resti isolati, di gruppi di tombe o di vere e proprie necropoli che finora quasi esclusivamente esaminate nelle loro caratteristiche tipologiche o di corredo, hanno anche una notevole importanza topografica per il loro affacciarsi sulle vie di comunicazione non lontano dai centri abitati.

Stabilirne i limiti di estensione vuole dire perciò individuarne i tracciati marginali di delimitazione, l'innesto nel territorio e, qualora si tratti di ricerche estese da svolgersi secondo programmi annuali, o da non potersi completare per ragioni di bilancio, è questo il punto che va prima di ogni altro fissato se si vuole anche inquadrare l'insieme dei dati storici-

archeologici (tipologia, cronologia del materiale, provenienza e natura degli scambi) alla luce di una comprensione più vasta.

A questo scopo e nel caso di ricerche di particolare interesse, l'impiego della tecnica di prospezione geofisica può essere particolarmente indicato.

L'attività del gruppo Lerici che tanto successo ha avuto nella esplorazione delle necropoli etrusche, potrebbe essere indirizzata in Piemonte, dove non ci assilla tanto l'ansia di salvare i corredi dalla cupidigia dei clandestini, proprio alla definizione dell'estensione e dei limiti dei ritrovamenti e del loro innesto topografico.

Un campo di ricerche che particolarmente si raccomanda a questo genere di sondaggi potrebbe essere costituito ad esempio dalla necropoli gallo-romana di Gravellona, o da quella, pure preromana, di Aosta che scavi recenti hanno inzialmente rivelato e che, per l'estensione e l'ubicazione ai piedi della collina abbarbicata sulla riva destra del Buthier, può far pensare a un importante centro non lontano: (quel capoluogo dei Salassi forse, la cui identificazione ancora oggi è oggetto di contrastanti congetture) (2).

Certo le difficoltà economiche sono il maggiore ostacolo alla realizzazione di vasti piani. La Soprintendenza, spesso nell'impossibilità di muoversi, è costretta ad accantonare i programmi o ripiegare su quelli di più modesta esecuzione. Così resta per ora fuori del campo delle realizzazioni pratiche l'impiego della fotografia aerea che rappresenta un ottimo mezzo di lavoro nella documentazione delle tracce di centurazione (ricerche queste che andrebbero continuate riprendendo gli studi del Fraccaro) (3), e per la conoscenza dei centri di origine romana.

E' questo, come ognuno può intendere, un capitolo di estremo interesse nel quadro dell'attività archeologica piemontese: da un lato le città vive, organismi in continua evoluzione di cui si devono fissare i punti fermi, le tracce a volta a volta affioranti dell'impianto originario; dall'altra le città scomparse di cui si conosce l'ubicazione e l'identificazione è accertata. Libarna nel territorio di Serravalle, Augusta Bagennorum presso la

---

(2) Per Gravellona: C. Carducci, *I più recenti risultati di scavo della Soprintendenza alle Antichità del Piemonte* in « Cisalpina » vol. I, 1959, pag. 17.

Per Aosta: S. Finocchi, *Note di protostoria Valdostana* in « Atti XXXI Congr. Stor. Sub. », Aosta, 1956, pag. 54.

(3) Per Ivrea e Torino: *La colonia romana di Eporesia e la sua centuriazione*, « Annali Lav. Pubbl. », LXXIX, 1941, pagg. 719 sgg.

Frazione Roncaglia di Benevagienna, Industria ai piedi della collina di Monteu, costituiscono interessanti esempi di città a impianto regolare e per essere tutte liberissimi campi di ricerca, si prestano particolarmente a una esplorazione sistematica.

Nel caso delle città vive, l'applicazione di una metodologia scientifica riguarda invece piuttosto la documentazione dei dati casuali (e anche qui la vigilanza e l'interessamento di persone del posto, opportunamente guidate e indirizzate, può evitare dannose e abbastanza facili dispersioni) che lo scavo organizzato, necessariamente limitato e generalmente imposto dalle circostanze.

Naturalmente l'aggiornamento delle piante con l'ubicazione dei resti antichi nell'ambito dell'attuale planimetria urbana è lavoro che va periodicamente ripreso, e completato nei casi più fortunati, dove siano numerosi gli elementi indicativi, dalla ricomposizione dei tracciati e delle linee costitutive dell'organismo urbanistico originario.

Questo tentativo di sintesi che è stato fatto ad es. per Torino dal d'Andrade (4), e da me per Aosta romana (5), potrà essere volta per volta esteso anche a quei centri come Alba, Susa, Ivrea che, sebbene formatisi spontaneamente su di un nucleo preesistente, sembrano essersi adeguati ad almeno alcuni dei principi fondamentali (linee costitutive, direttrici assiali) che presiedono agli impianti regolari. Stabilire le coordinate fra i reperti sarà in questo caso non meno utile che chiarire i rapporti con la situazione attuale e mettere in evidenza quanto, nella conformazione dell'antico centro urbano, abbia avuto peso il criterio della difesa e quello delle comunicazioni con il mondo esterno.

Quanto al problema dell'esplorazione delle città sepolte, esso va esaminato nell'ambito di un programma minimo che riguarda una serie di indagini con ripristino del terreno nelle condizioni attuali, e un programma massimo che prevede la parziale o totale liberazione del complesso urbanistico.

Sia nell'un caso come nell'altro la questione investe, come si può facilmente comprendere, un problema di mezzi, poichè anche se si tratta di indagini limitate, l'enorme interesse che presenta la conoscenza della

---

(4) Pubblicata da Barocelli: *Dalla capanna...* cit. e da G. Bendinelli in *Torino Romana*, Torino, 1933.

(5) *Le origini dell'impianto urbanistico di Aosta*, in « Atti VII Congr. Int. Arch. », Roma-Napoli, 1958 (in corso di pubblicazione).

natura e del carattere dell'impianto, e la possibilità di rilevarla senza intoppi di sovrastrutture, ciò che assai raramente accade, consiglia di evitare il sistema dei saggi e induce ad esplorare completamente il settore, con ovvio conseguente trasporto del materiale di risulta e formazione, sia pure temporanea, di terrapieni artificiali.

Naturalmente il programma metodico impegna ad uno svolgimento graduale che, date le scarsissime disponibilità dei mezzi, si è purtroppo costretti a diluire notevolmente nel tempo. Un esempio da citare a questo proposito è Libarna, città che può dire qualche cosa di particolarmente interessante sull'architettura civile romana nell'Italia settentrionale e dove gli scavi, ripresi lo scorso anno, sono stati forzatamente sospesi proprio quando si cominciava a conseguire i primi concreti risultati.

Mentre a Libarna si lavora in terreno demaniale, a Industria il primo passo iniziato quest'anno per la liberazione di un settore della città antica ha comportato tutta una serie di problemi preliminari e di spese che vanno dall'affitto del terreno ai danni per le culture, al trasporto dei detriti, così da lasciare largamente prevedere, se qualche santo non verrà in aiuto, che ci si dovrà abbastanza presto fermare.

Fissare un punto di partenza iniziale è indispensabile, e nello scavo di un impianto urbanistico, esso può essere costituito da un monumento o da un nucleo già noto. Individuare quindi le principali direttrici e il loro punto di incrocio vorrà dire fissare successivamente l'ossatura della planimetria urbanistica delineata, lungo le strade, dai muri perimetrali degli edifici.

Si potrà provvedere così al trasporto lungo i tracciati antichi del materiale di risulta e preparare il terreno allo scavo sistematico degli isolati, delle abitazioni e degli edifici monumentali di cui interesserà particolarmente studiare le caratteristiche di configurazione e la funzione, non soltanto in rapporto alla rete viaria, ma anche come determinante delle varie localizzazioni a carattere economico e sociale, cioè della struttura urbana.

Il grado di conservazione delle strutture suggerirà se estendere o circoscrivere la zona di scavo, mentre si dovrà procedere volta per volta a una opportuna opera di consolidamento dove la necessità lo richieda.

La posizione dei resti nella pianura piemontese a non molta profondità dal livello attuale spiega, per la plurisecolare azione dell'aratro, lo scarso alzato delle strutture superstiti. Ciò vale per Benevagienna e per Libarna soprattutto dove, spesso ridotto alle fondazioni, l'impianto risulta

di faticosissima lettura; meno si spera, ad Industria dove il primo monumento scavato presenta un'altezza di più di due metri al di sotto del livello di campagna.

Per le stesse ragioni che hanno in parte cancellato la muratura, non è facile trovare materiale sparso o una successione stratigrafica intatta fino a livello delle riseghe.

La ricerca del materiale (si ricordino i pregevoli bronzi provenienti da Industria), e lo scavo stratigrafico anche al di sotto delle strutture là dove sarà richiesto dalla necessità di chiarire particolari problemi, (fasi di sviluppo e di evoluzione dell'organismo urbanistico), dovrà procedere naturalmente di pari passo, sia pure affidato ad un'altra categoria di ricercatori.

La delimitazione della cinta e le tracce delle porte urbiche porteranno successivamente a considerare l'innesto delle principali vie cittadine sulle più importanti arterie di attraversamento del territorio.

Veicoli di scambi, ma anche di idee, le strade sono i cardini generatori degli impianti, gli elementi propulsori della vita associata nei suoi aspetti organizzativi, ma anche economici e culturali.

L'applicazione di una sistematica di coordinamento nella ricerca topografica e urbanistica può creare dunque le premesse di una visione più ampia, che abbracci l'intero Piemonte romano, nel pulsare della sua vita, nei suoi rapporti con le regioni italiane e con quelle transalpine, investendo tutta una problematica il cui interesse non può sfuggire a chi sappia con quanta crescente curiosità l'archeologia si volga oggi alla comprensione del mondo provinciale, studiandone gli aspetti ancora in gran parte sconosciuti e cercando, attraverso i primi tentativi di sintesi e sulla base dei fondamentali eventi economici, politici, artistici e culturali, di fissarne l'individualità storica.

Rosalba Amerio

AFFRESCHI QUATTROCENTESCHI INEDITI NEL CUNEESE

Poco discosta da Scarnafigi — centro agricolo del Saluzzese — è una piccola cappella trecentesca sita in aperta campagna, dedicata alla SS. Trinità. L'edificio in laterizi, dalla facciata a capanna rifatta e ridipinta ai primi del '900, ha un'abside semicircolare a cui venne aggiunto verso il 1890 un campanile che ne disturba in parte la sobria, simpatica armonia architettonica. Si accede nell'interno a navata unica attraverso una porta moderna.

Il primo colpo d'occhio non soddisfa. Un cielo azzurro intenso a stelle dorate ricopre la volta che — secondo le attestazioni dei vecchi contadini del luogo (confermate da documenti esistenti nell'archivio parrocchiale) — in origine era costituita da una copertura a travature di legno. Ma se ci avviciniamo all'abside siamo subito portati ad osservare una serie di affreschi che tutta la ricopre. Al centro della conca la SS. Trinità, ai lati: la Deposizione a sinistra e la Resurrezione a destra, nel tamburo i dodici Apostoli (fig. 14).

Lo stato di conservazione è discreto nella parte alta, nonostante alcune macchie di umido ed una superficiale crepa al centro. Meno buono, purtroppo, quello dei dodici Apostoli, in buona parte ridipinti mentre le tre monofore vennero chiuse recentemente e decorate con un disegno a vivaci colori ad imitazione di vetrate.

Originale e rara l'iconografia degli affreschi della conca absidale, che si stacca dal motivo corrente in cui di solito appare il Cristo benedicente circondato dai Simboli degli Evangelisti.

L'insieme ha evidenti richiami stilistici col gotico internazionale fiorito. Propenderei a credere queste pitture murali opera di artista piemontese intorno alla metà del quattrocento che ha richiami con elementi d'oltralpe: per l'asprezza dei movimenti e dei contorni, per l'irregolarità un po' angolosa dei lineamenti ed il carattere di volta in volta più popolaresco o più affinato dei tipi, per il modo di colorire a note più alte e staccate.

Statiche le figure allungatissime degli Apostoli in basso, in posizione ritmica pressochè frontale o col capo rivolto di fianco.

L'artista varia la disposizione dei loro panneggi; dietro alle figure è un'architettura gotica grigio scuro, su cui risaltano i colori delle vesti che in origine dovevano essere piuttosto brillanti. Bello l'accordo del manto bianco della quarta figura a sinistra con la veste giallo-arancio. Ed accanto al Sant'Andrea imponente nella veste grigio-azzurra ed il manto di un arancio luminoso a risvolti neri, è una elegante figura di S. Giovanni Evangelista.

Tutti hanno una dignità di espressione e gesti, tutto è più trattenuto e direi più classico che nella conca absidale. Qui le figure sono maggiormente mosse. I dolori, i sentimenti si estrinsecano per mezzo di linee sinuose e contorte e colori forti. Ne sono esempio il S. Giovanni Battista della Resurrezione e le Pie donne della Deposizione. I richiami al grafismo gotico piemontese sono evidenti nel manto del Padre Eterno (fig. 17). Goticismi palesi, pure, nelle varie figure della Deposizione e nel Cristo Risorto. Originale in questo l'accostamento dei due colori bianco-grigiastro e marrone ed il motivo a spirale della piega del manto sul petto, come a spirale e molto mossa, la bandiera svolazzante. L'amore per il realismo determinato da particolari del paesaggio (si confrontino gli alberi dietro la Deposizione), il gusto per l'estrinsecazione dei gesti, sentimenti, un che di caricaturale in certe figure tipo il cappelluto Giuseppe d'Arimatea e la Vergine tutta gibbosità e contorsioni, dal volto dolorosamente contratto, la stessa fissità del S. Giovanni dal naso allungato e dai capelli serpentinati e scarmigliati, sono atteggiamenti che richiamano ad un realismo proprio della produzione piemontese imbevuta di richiami lombardi e francesi. Questi sono rintracciabili in elementi decorativi e squisitamente armonici quali i due angioli in alto di fianco alla SS. Trinità, esili, eleganti originalmente impostati anche nel movimento delle ali: giallo-arancio la veste di quello di sinistra dalle ali verdi a fondo rossastro che sembrano contornare decorativamente la croce col loro movimento; rosso-bruna la veste dell'altro con manto verde pisello e le ali alzate a mo' di ricca aureola attorno alla ricciuta testina bionda (fig. 15). Lo stesso possiamo dire del soldato dormente davanti al sepolcro del Cristo risorto, con la testa inserita nello scudo rotondo. In questa figura, particolarmente, manca un qualsiasi accenno ad un benchè minimo rilievo, essa è soltanto decorazione ed a ciò contribuiscono gli stessi colori accostati a zone. Nel Padre Eterno in mandorla (fig. 17), inserito su fondo a motivi

geometrici, si affermano più che altrove le ultime forme dello stile gotico negli elementi manieristici quali le pieghe esuberanti e sinuose del manto (in Lombardia questo manierismo aveva raggiunto i suoi eccessi negli affreschi dat. 1400 di S. Maria dei Ghirli a Campione, opera di Franco e Filippolo de Veris. La stessa mostra di Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza effettuatasi a Milano lo scorso anno ha permesso di osservare una serie di opere intorno alla metà del xv sec. che confermano sempre più gli apporti lombardi negli affreschi di Scarnafigi).

Sempre, quindi, un connubio di elementi reali e fantastici. Connubio che possiamo trovare ancora nella Deposizione (fig. 16). Il Cristo morto domina la composizione e ne è il protagonista. Egli è come serrato dalle varie figure disposte a semicerchio e risalta sull'accentuazione del loro movimento e sull'abbondare di linee curve e contorte per la sua nobile compostezza, per l'orizzontalità della sua figura. Umano il Cristo, umano l'abbraccio della pia donna al centro che sorregge Maria con ambo le mani. Il colore chiaro del manto della donna sembra scelto accuratamente per maggiormente far risaltare la figura della Madre in scuro e per rendere più acuto il senso di dolore e di disperazione che essa emana. Ed accanto, nota decorativa, l'esile figura della Maddalena, la cui fragilità è aumentata dall'essere rinchiusa in un ampio, fluente manto. Iconograficamente e stilisticamente la Maddalena di Scarnafigi ci richiama quella della Deposizione di S. Giovanni ai Campi presso Piobesi, opera di Giovanni Beltrami di Pinerolo e datata 1414.

Sebbene anteriore di parecchi anni, il lavoro pinerolese è quello che presenta una maggiore parentela e da cui sembra derivare più direttamente il nostro. Ciò anche nel modo di colorire le carni con un chiaroscuro tenue e pallido ed accanto, nelle vesti, una vivace policromia. L'accentuazione delle espressioni, il modo di presentare le figure distorte, un che di caricaturale, come abbiamo fatto sovente notare, nel caratterizzare i tipi con nasi appuntiti, con minuscole bocche come increspate, mani a dita lunghe ed enormi, sono elementi che, ripetiamo, si riscontrano non solo in rapporto con l'affresco di Piobesi, ma che ricompaiono persistenti in molti altri lavori piemontesi della prima e seconda metà del sec. xv specie nei dintorni di Torino, di Pinerolo, del Saluzzese (quelli di Villafranca Sabauda, benchè più plastici e calmi; quelli della cappella del Castello della Manta, benchè artisticamente superiori e più finiti — vedasi qui, per confronto, la Maddalena ai piedi della Croce ed il Cristo flagellato).

È una nota comune che non si rifà solo al fondo base dello stile gotico internazionale, ma che è propria di una varietà regionale di esso, vicina sì alle forme lombarde e francesi ma differenziantesi ancora da esse per un carattere meno aulico e più popolaresco, per un'ingenuità maggiore e una semplicità sana che non è solitamente rozzezza e che non toglie perciò efficacia e vigore.

Luigi Mallé

AGGIUNTA A GIOVANNI MARTINO SPANZOTTI: UN "MARTIRIO DI S. SEBASTIANO"

Permane viva la necessità di un riesame della vasta produzione attribuita correntemente a Defendente Ferrari, per scindere la mano del maestro non solo da quella degli aiuti direttamente impegnati con lui a bottega, ma dai maestri indipendentemente attivi e tuttavia aggirantisi nella sua cerchia, interpretando con parziali analogie di scrittura e parzialmente affini flessioni spirituali, la comune fonte spanzottiana, condividendo poi ulteriori interessi per svariate zone culturali italiane ed oltremontane. Ma rimane, oltre a ciò, sempre acuto il problema del punto d'incontro — o lo si chiami di divergenza — tra Defendente e il maestro suo Spanzotti, e lo spinoso problema attribuitivo nei riguardi dell'uno o dell'altro, più subdolo quando si tratti di produzione tarda di Martino, da non lasciar scivolare in conto d'un Defendente giovane o di prima maturità, mentre dovrebbe ormai essere superata la possibilità di scambi nell'ambito della prima (non diciamo « giovanile ») produzione di Martino, tanto differente dal linguaggio tipico del Ferrari quand'anche ne sia il presupposto.

È il caso, appunto, che ora ci offre la possibilità di chiara lettura d'una bellissima tavoletta di predella del Museo Civico di Torino, con il Martirio di S. Sebastiano, a seguito della rimozione delle vaste e deturpanti ridipinture e delle vernici ingiallite. La tavoletta entrò al Museo al nome di Defendente, nel 1909, con il cospicuo complesso di tavole della donazione Fontana, tutte attribuite al Ferrari, su cui gli studiosi di pitture piemontesi dovevano poi operare più d'uno sfrondamento attributivo, ed a favore dello Spanzotti, per quanto riguarda le tavole maggiori. Nel gruppo delle tavoline minori, di predella, rimane ancora da precisare una divisione in gruppi, in base a diversità di tono poetico e di stile, perfino di veri e propri manierismi grafici; diversità in alcuni casi evidentissime (come per una piccola Adorazione del Bambino con due pastori, da togliere anche alla cerchia defendentesca per trasferirla in conto

a Luca Baudo da Novara; ed anche per alcune altre di bottega o di cerchia defendentesca ma di qualità apertamente inferiore e con nette alterazioni della tipologia, delle proporzioni, della gamma, del tratteggiato personale di Defendente); in altri casi, invece, più sottili e richiedenti una più minuta definizione.

Il Martirio di S. Sebastiano (fig. 18 a 20) è, come pannello di predella, di dimensioni non comuni (0,25 x 0,92) fra quanto si conosce della ampia produzione piemontese del genere. Si può pensarlo già parte centrale d'una predella, affiancato da pannelli di minore larghezza, oppure facente parte d'una serie d'episodi su più pannelli di tale ampiezza maggiore — in tal caso alternandosi con altri più brevi — secondo una ipotesi confortata da esempi di predelle defendentesche tuttora complete, con lunghi pannelli orizzontali sempre disposti in alternanza con pannelli minori ad asse verticale.

La tavoletta si presentava — fino alla ripulitura del maggio 1959 — in condizioni deplorevoli, oltraggiata da un rifacimento che copriva d'una massa marrone-cupo, indistinta, informe, tutta la parte centrale occultando ogni verzura; una ripassatura in tinta bruna ricopriva, spegnendone ogni particolare luminoso, la rovina architettonica tra gli alberi e il Santo. L'invadente ridipintura si spingeva su tutta la parte superiore del terreno, occultando erbe, massi squadrati e ciottoli. Numerosi ritocchi celavano particolari di pieghe nelle vesti degli arcieri, parte dei nastri dei giubbetti e dei ginocchi, coprivano dettagli dei visi, alteravano la gamma delle tinte, fortemente intorbidendole, incrostavano l'ignudo del Santo e, coprendo quasi al completo i gradini dietro al palo del supplizio, ne falsavano direzione e raccordi prospettici sia pure elementari ed empirici. E questo, sorvolando sull'effetto d'insieme a contrapposizione di grandi chiazze chiare e scure che, specie sul corpo del Sebastiano, portavano ad una violenza plateale di cui la fotografia prima del restauro è eloquente testimonianza.

Tuttavia, pure in tali condizioni, il nome di Defendente non appariva accettabile: altra la sensibilità plastica, altri lo stesso respiro compositivo e la gamma delle tinte, intravedibili sotto le riprese: e poichè la qualità, così offesa, pareva assai scarsa, l'attribuzione veniva mentalmente corretta in « anonimo piemontese dell'inizio del secolo XVI » rientrante in una cert'aria di famiglia senza caratteri particolari; ciò in attesa di migliore leggibilità.

Oggi il Martirio di S. Sebastiano è perfettamente giudicabile dopo

la ripulitura attenta ed oculata che ha rimosso tutti gli sfregi e non è stata completata con riprese, preferendo lasciare evidente la consunzione di qualche parte, come il contorno un po' eroso del corpo del Santo che appare il più compromesso — e fu forse il punto di partenza, per deperimento, all'impresa del restauratore ottocentesco che proseguì imperterrito a rinnovare e occultare, anche dove non v'era traccia di spellature o di cadute di colore.

A dire le ragioni d'un trasferimento attributivo a Martino non mi pare necessaria discussione; basti motivarle su alcuni elementi di palmare evidenza. Innanzitutto la chiarezza distributiva dell'impianto e il respiro del grande vano paesaggistico incluso, ai lati, dai due settori circolari formati dai soldati, dalle quinte architettoniche e dal Santo. Poi il caratteristico modellato dolce, tenero pur nella sostenutezza corposa, fluidamente rigonfia, che è distintivo particolarmente della prima fase di Martino fino agli affreschi in S. Bernardino d'Ivrea. Non si trova in Martino la secca e un po' cantante scrittura miniata, a volte perfino incisoria, di Defendente ma il contorno morbido e un poco lento, a chiudere masse soffici e piene sotto un colore esso pure morbido, anche nelle note vivide e nelle squillanti. Tipico poi il pallore latteo delle carni, quello che negli affreschi assume tocchi d'un leggerissimo violetto. E la narrazione, anche, è spanzottiana, non arguta e garrula o fanciullescamente spensierata e festante ma raccolta, intima, d'una semplicità di sentimenti e profondità d'affetti che sgorgano da un'anima commossa invece che da un temperamento frizzante e curioso com'è quello del Ferrari.

Tutto di Martino quel creare la grande pausa sospesa di silenzio al centro, animata dalla rapida chiazzatura d'erbe sul terreno ambrato, così caldo, e rinfrescata dalla massa cupa degli alberi ove le foglie sono toccate da luci vivide ma riassorbite nella suggestione ombrosa; di Martino quel ritmo dolce e largo degli arcieri, rimando le pose delle sei braccia senza abbandono a un « refrain » ma equilibrandolo con l'effetto deciso di iterazione dei tre corpi nello spazio, in scalatura lenta riassorbita dalla densità del mezzo atmosferico che è elemento fluido e pieno di tutta la scena, valore pittorico quanto psicologico. E tutta di Martino la concentrazione paziente e tacita del Sebastiano, la semplicità di struttura del corpo nitido, la sua fisicità così umana e piena, non sottomessa a grazia di pose, a squisitezze narrative, in perfetta aderenza tra forma larga e respirante e contenuto episodico bloccato nei suoi significati fondamentali, vissuto integralmente.

Inutile quindi soffermarsi oltre, su particolari come le filature luministiche adesive alle architetture senza fare grafia soprammessa, aggiunta, o la trasparenza dei sassi, enormi gocce colate sul terreno molle color del miele, o le battute irrequiete dei piedi degli arcieri.

Il Martirio, negli sviluppi dell'arte di Martino, ci pare da situare verso il termine della prima fase, al punto centrale, all'incirca, del periodo d'Ivrea.

Una pienezza di forme e grandiosità d'animo, un senso della natura e del suo interferire fra le vicende umane — che non conoscevamo a Martino prima d'Ivrea e che gli vediamo scomparire dopo, sotto la spinta d'altri interessi e di complicazioni spirituali — da farci datare la tavoletta agli ultimi anni del '400, intorno al 1495-1500 — ma penserei più in prossimità della seconda data (se si vuole, si potrebbero aggiungere conferme di costume che impediscono di retrodatare) in un momento, insomma, che precede le scene stupende di predella e di cimasa del polittico del Duomo di Torino, mentre rimarrà da precisare il rapporto temporale con le storiette dei SS. Crispino e Crispiniano, al Duomo stesso.

Un momento particolarmente importante, assieme a quelle scenette del polittico, per segnare i punti d'avvio del paesaggismo di Defendente.

Luigi Mallé

TAVOLETTE RESTAURATE DI DEFENDENTE

Una ripulitura di alcuni pannellini di predella — sempre del Museo Civico di Torino, donazione Fontana — sicuramente di Defendente, invita a presentare la riproduzione di alcuni dettagli sebbene le scenette, nel loro insieme, siano ormai notissime; cogliendo l'occasione poi per aggiungere una tavola maggiore già più volte elencata fra le opere del Ferrari ma finora mai riprodotta e che presenta notevole interesse.

Di un piccolo Presepe (fig. 21 a 23), con i soli Maria e Giuseppe adoranti, la rimozione di offuscamenti e vernici alterate ha ridonato i primitivi colori agli smalti fulgidi (azzurro-marino cupo, cristallino, il manto della Vergine già alterato in verde smeraldino) e riscoperto le deliziose filature a oro, ma ha soprattutto permesso di riammirare appieno la squisita veduta prospettica (d'una prospettiva dimensionata su rapporti di emozioni intime) a sinistra, a tratto leggero, rapido, gracile, macchiata sotto l'arcone da spruzzate d'ombre come in un guazzo, carezzata da un velo d'umbracole lievi sul terreno e sugli edifici degli ultimi piani, in un tenue accordo di grigi teneri, di pallidi violetti, di rosati e nocciola.

Alla medesima predella di storie dell'infanzia di Cristo apparteneva la Fuga in Egitto (fig. 27 a 29), che ha ritrovato freschezza rugiadosa straordinaria, fra le cose più felici, immediate e sintetiche del Maestro, ugualmente vivace nell'animale palpitante (e si osservi la resa del tipico « tratteggiato » di derivazione incisoria); nel gruppo di madre e figlio sintetizzato in clausola rigorosa ma continuamente dibattuta da fratture di pieghe, da scheggiature, da impuntamenti di pose e di gesti, in un urto gioioso di triangolature; nello sfondo occluso dalla densa boscaglia verde-aspro, dilavata dalle luci e dagli spruzzi a oro e come mossa da una sciacquata ventosa in direzione del cammino dei viandanti, sotto il cielo marezzato su cui frizzano strati di nubi orlate da un bordo a conchigliette, apparendovi e scomparendovi, tra le filature biancastre, testine d'angeli. Un paesaggio vibrante come poche volte, ad esempio come lo sfondo eccezionale di campagna magica, « danubiana », del S. Gerolamo in preghiera del 1520 (Museo Civico, donazione Bona Devalle). La Fuga è

orchestrata sui verdi, una marea di note acidule su cui il bianco dei dettagli filati schiumeggia e l'oro accende barbagli; il blu marino della Vergine è riassorbito nel medium verde pregnante che richiama anche la tinta fulva dell'asino chiazzato di cinerognolo e solo può staccarsene la limpidezza smaltata del rosso minio nel manto di S. Giuseppe, refrattaria a ogni fusione atmosferica.

Un'altro Presepe, con due pastori (fig. 24 a 26), faceva parte di altra predella con storie dell'infanzia di Cristo, insieme a una Presentazione di Gesù al tempio, ora espostagli accanto: tavolette di dimensione assai più allungata delle precedenti. Scenette, queste, d'impianto tanto più complesso, moltiplicando le suddivisioni interne di un ambiente e complicandone i rapporti, allargando gli interessi e le sensazioni al di là della più semplice e cara poesia, tessuta su un'unica nota affettiva — bamboleggiata quanto si voglia ma densa su un nocciolo di chiusa intimità, ancor tanto spanzottiana — del precedente Presepe e della Fuga che possono datarsi intorno al 1510, in prossimità della « Natività notturna » recante tale data, mentre il secondo Presepe e la Presentazione al tempio segnano all'incirca un decennio di distacco. Vi si trova un fare più vibrato e anche nervoso ma pure un amore più esteso, diffuso, per il particolare, un'insistenza nell'uso delle stesse filature luministiche — a oro o biaccose — che a tratti sfanno perfino qualche dettaglio mascherandolo d'un reticolo sovrabbondante. E se prima il nordicismo di Defendente si era nutrito già di elementi tedeschi (da ricordi grafici di Schongauer, di Dürer, oltre al gusto dei durissimi smalti, delle tinte mineralizzate, degli accostamenti acerbi di colori, delle pungenze lineari ed anche di particolari generici ma insistenti come testine femminili modellate « alla sveva » o « alla renana ») qui vediamo, a quegli elementi in parte conservati — ma si noti come i moduli delle figure si siano fortemente allungati — sovrapporsi conoscenze della grafica olandese: la parte sinistra del presepe, dopo i due travicelli sostenenti la capanna, è desunta da una incisione di Luca di Leida, di tutt'altro soggetto, e precisamente dalla prima delle « storie di Giuseppe » del 1512, riprendendo puntualmente l'elemento architettonico in prospettiva del primo piano, l'atrio con due pilastrini, lo sfondo di scorcio dalla porta (che Defendente priva però di figure per descriverci una delle sue care vedute di nude muraglie chiazzate), la figura addossata al pilastrino — aggiungendone una seconda che emerge curiosa con la sola testa — giocando su particolari episodici estranei all'incisione, come i calzari a rete e il turbante reticolato mentre dedotta da Luca è anche la mano sinistra

che spunta di là dal pilastro, dettaglio tornato in luce dopo la ripulitura e che Defendente risolve con gusto personale in uno dei suoi spunti più nervosi e frementi. Presepe delizioso, col raccoglimento centrale grazioso e mite sotto la capanna, fra due ali architettoniche più garrule pur nella nitidezza fredda delle stesure di piani grigio-violacei e che si potrebbero dire « nature morte » di muri, pilastri e chiassili, dove si espande una amorevole osservazione delle cose, della loro tersa oggettività sotto la luce familiare, calma nel rivelare, modellare o sottolineare o lambire di sfuggita; poesia delle illuminazioni, lirica dell'intimità che Defendente già colse nel suo maestro e seppe riproporre con timbro singolare. Da notare in questo pannello, come nella Presentazione, mutamenti di timbri e di loro accordi, in confronto ai due precedenti; un sostituirsi dei rossi aranciati al rosso minio; di azzurri cilestrini ai blu cupi, un ripetuto intervallarsi di gialli vividi.

Nella Presentazione è anche più notevole l'andamento ritmato dei vari gruppi di figure eleganti (si osservi la sottigliezza sinuosa della Vergine mentre il sacerdote mantiene un modulo atticciato piuttosto campagnolo), nell'ambiente pausato dalle lesene filate a oro su alti plinti, con parete di fondo aperta su tre fini finestrelle a cornici policrome, una delle quali riportata in luce dal restauro.

Ci tratteniamo infine su una tavola — pannello superiore laterale destro di un polittico di cui non ci risultano superstiti altri elementi — con un Santo vescovo benedicente, a tre quarti di figura (fig. 30).

Prima del restauro il piviale risaliva fino alla barba e alle orecchie, trattenuto da una grande borchia a pieno cerchio, carica di gemme; la figura cupa — il piviale era ed è tuttora nero — soffocava senza risalto sotto la striscia orizzontale superiore nera e fra due altre striscie verticali, pure nere, ai lati del drappo damascato a oro. L'intera superficie del dipinto, salvi il volto e la mitra, velati come il resto da una spessa vernice gialla ma toccati da ripassature secondarie, si presentava come un rifacimento impietoso.

Il restauro ha permesso di ricuperare una figura di fine qualità, senza danni rilevanti che rendessero ragione dell'estesa ripresa ottocentesca, ritrovando anche parti essenziali dello sfondo, sia pure queste ultime assai spellate. Innanzitutto, rivelatasi falsa la congerie di gemme della borchia, si vide riapparire sotto il suo rifacimento il risvolto del saio, indicante la falsità di tutto il collo del piviale che infatti scomparve, lasciando riemergere il risvolto completo ma ancora ridipinto in tinta ver-

dastra, celando la originaria stesura color oliva ora di nuovo visibile nelle primitive condizioni. Il risvolto copre, naturalmente, una borchia dimezzata, anche leggermente più stretta di quella rinnovata e arbitrariamente completata, un giro di perle e gemme limpide la adorna in luogo del precedente cumulo di gioie senza luce; il tratteggio a oro vi è ricomparso come è ricomparso sull'intera bordura del piviale e sul suo risvolto, restituito ad un acerbo verde minerale. La mitra ha ripreso un bianco abbagliante addolcito dalle gemme soffuse ma sottolineato dal rosso vivo della spaccatura interna e del bordo di calotta sulla fronte: rossi che trovano richiamo nel piano squillante del libro mentre i bianchi sono bilanciati dal candore — meno puro perchè tratteggiato di verde — dei guanti. La superficie del piviale invece è stata appena liberata dalle vernici alterate; sotto lo strato nero l'originario blu cupo è irrecuperabile al pari del piano orizzontale, nero crostoso, dietro la mitra, sotto il quale sono comparsi lacerti rovinatissimi del blu profondo pensato dal pittore in rispondenza con la figura.

Riportato a chiara visibilità il parato damascato in oro e rosso, sostenuto da una rete di nodi, si sono ricuperate ai lati le due lunghe strie di cielo che concede alla figura una allusiva ambientazione e suggerisce una diffusione di luce. Il cielo è ora molto abraso, perdute tutte le velature, confusi i pochi tratti già sommari di paesaggio intravedibili nello scorcio in basso a sinistra. Ma al di là delle parti deperite e delle quasi scomparse che i resti del vecchio restauro ricoprono, il pannello si impone per esecuzione assai buona, fattura robusta e nitida, solida struttura; il Santo, sotto la sommessa devozione tipica di Defendente, chiude un'interiorità non sempre abituale al pittore incline ad amabilità svagate. La qualità esclude ogni dubbio sull'autografia; la datazione sembra situarsi nel terzo decennio del secolo.

Vittoria Moccagatta

AVVIO AD UNA REVISIONE CRITICA
DELLE OPERE
DI GIOVANNI ANTONIO MOLINERI
PITTORE DI SAVIGLIANO

Il buon disegno esamina,
E 'l vero nelle immagini.
Se alla natura cedono
È perchè non han l'anima.

Dunque saper desideri
L'Autor? Tel dico subito,
Il Mollineri chiamasi
Di Saviglian l'Artefice.

da « *Il Pregiudizio Smascherato* »
(Venezia 1770)

Il Molineri ebbe ricordo e lode già da contemporanei e da scrittori del tardo Seicento (1). Ma solo sulla fine del Settecento dedicò a questo pittore uno studio particolare per primo il Conte Durando di Villa in una

(1) Fin dal 1631, vivo il Molineri, due sue opere, di cui purtroppo si è perduta la traccia, furono ricordate nell'« Inventario di quadri di pittura di S. Al.a che si ritrovano in Castello fatto oggi il primo di settembre 1631 » (Vedi in Campori, *Raccolta di Cataloghi,* Modena, 1870, pag. 79 e 98). Sono un « *quadretto di S. Giuseppe,* mano del pittor di Savigliano », e un « *Miracolo di S. Francesco,* del morto risuscitato de Antonino di Savigliano ».

Nel 1635, sempre vivo il Molineri, altri due quadri di lui furono ricordati da Antonio della Corna nell'*Inventario de Quadri di pittura di S. A. R. descritti con medesimo ordine nel quale furono ritrovati l'anno 1635. Nelle stanze del Palazzo di Torino, a Mirafiori, et i migliori del Castello di Rivoli.* (Vedi in *Le Gallerie Nazionali Italiane,* Anno III, Roma, Ministero Pubblica Istruzione, 1897). Di questi due l'uno ci è pervenuto; è il « *Martirio di S. Paolo* », ora alla Galleria Sabauda; dell'altro invece, « *Assalto di una città con scalate e angioli in aria* » si è perduta ogni traccia.

Tra le *Lettere di ringraziamento e di lode* del Padre Valeriano Castiglione (pubblicate a Torino nel 1642, e quindi antecedenti a quella data) una ve n'è « Al Sig. Antonino Molinero », di grande elogio.

Giovenale Boetto nella didascalia posta sotto un ritratto del Molineri da lui intagliato in rame, lo chiama « Pictor Famoso ».

Nel *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis* pubblicato ad Amsterdam (Blaeu) nel 1682), sono ricordati, fra le cose degne di essere viste, il Palazzo Taffini D'Acceglio e i quadri che si trovano nelle chiese di Savigliano di mano del pittore Antonio Molineri (tomo I, pag. 97). La larga fortuna che ebbe questa

delle Vite che accompagnano il suo « Ragionamento » (2); tosto seguito dal Galeani-Napione (3), dal Padre Della Valle (4), dall'abate Lanzi (5). Crebbe durante l'Ottocento l'interesse per il Molineri, e insieme il numero degli scritti al riguardo (6); nel nostro secolo poi vi fu una nuova ripresa

---

opera, e le ripetute edizioni di essa (quella tradotta in francese e pubblicata all'Aia [Mactiens], 1700; quella, pure in francese, pubblicata all'Aia [Alberts], 1725; il *Novum Theatrum Pedemonti et Sabaudiae*, in latino, pubblico all'Aia, 1726), diffusero largamente la fama del Molineri.

La più antica lode del Molineri però sarebbe implicita in una lettera autografa del Marchese Ercole Negro di Sanfront, datata da Savigliano, li 16 settembre 1621: « Non ho poi mancato di parlare al S. Antonino qual m'ha detto bisogna che mandi la misura della grandezza de quadri con la nota del opera, o' disegno che veduto li fara risposta, et son certo che sara ben servita ». Ma riprendo il brano dal Bonino, *Gio. Antonio Molineri, pittore di Savigliano,* Torino 1930, pag. 22, e non direttamente, perchè purtroppo il Bonino non cita la fonte da cui attinge il documento. Dal testo di lui parrebbe di dover arguire che la lettera sia contenuta nell'archivio del Castello della Manta; ma non avendola vista, dò la notizia dubitativamente.

(2) Felice Durando di Villa, *Notizie di alcuni artisti, a seguito del « Ragionamento »*. In « Regolamenti della Reale Accademia di Pittura e di Scultura di Torino ». Torino, Stamperia Reale, 1778 (pag. 27). Egli risale però per l'attribuzione delle opere in gran parte, come ammette, al Bartoli, che già aveva dato notizia di opere del Molineri: Francesco Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia,* Venezia, 1776, tomo I (Piemonte), pagg. 6, 17, 18, 19, 31, 63, 64, 79, 81, 82, 83, 84.

Ma prima ancora che uscisse alle stampe l'opera di Francesco Bartoli, già aveva visto la luce a Venezia nel 1770, anonimo, il *Pregiudizio Smascherato,* un poemetto che ricorda e loda opere di pittori piemontesi, od opere in Piemonte raccolte; e su tutte loda quelle del Molineri. Ne fu autore Ignazio Nipote, che col Durando di Villa, il Galeani Napione, il Padre della Valle, rappresenta quel fervido momento della cultura e della vita artistica piemontese che maturò intorno alla Corte Sabauda nella seconda metà del secolo xviii; durante il quale gli spiriti più aperti cercarono di rivalutare la cultura e l'arte del Piemonte non solo su di un piano regionale, o di fronte a quella delle più famose città italiane; ma addirittura sul piano di una più vasta cultura europea.

(3) Gian Francesco Galeani Napione, *Ragionamento intorno alle pitture di Gio. Antonio Molineri che sono in Savigliano.* In « Biblioteca Oltremontana e Piemontese », 1790 (I, 105-108 e 112-18). Inserito poi in *Vite ed elogi di illustri Italiani,* Pisa, 1818 (volume I).

(4) Padre Guglielmo della Valle, *Prefazione al tomo XI dell'edizione senese delle « Vite » di Giorgio Vasari,* Siena, 1793 (pag. 21).

(5) Abate Luigi Lanzi, *Storia Pittorica d'Italia,* Bassano, 1795-96 (III, 366).

(6) Carlo Novellis, *Biografia di illustri Saviglianesi,* Torino, 1840 (pag. 119).

Idem, *Storia di Savigliano e dell'abbazia di S. Pietro,* Torino, 1844.

Casimiro Turletti, *Storia di Savigliano,* Savigliano 1883-88 (III, 813-829; ma anche II, 111, 180, 213 e seg., 508 e seg., 555).

Alessandro Baudi di Vesme, Scheda già manoscritta, pubblicata in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e belle Arti », Torino, 1932 (XIV, 365-386).

A queste opere elencate bisogna ancora aggiungere quelle di studiosi locali delle varie città in cui lavorò il Molineri; opere che citerò di volta in volta.

di indagine da parte di studiosi piemontesi (7). Ma sebbene la bibliografia sull'argomento non sia scarsa, mi pare che la fisionomia dell'artista rimanga tuttora incerta. Chè su di lui sono state scritte molte cose avventatamente, soprattutto da alcuni scrittori del secolo scorso; a tal punto da creare della sua vita e delle sue opere una leggenda, nel cui groviglio favoloso di notizie non è facile ora sceverare quali siano attendibili. Già ne confutava alcune il Vesme nelle sue Schede (8), e insieme le deduzioni che ne furono tratte, assumendo a quando di fronte ad esse persino un tono apertamente polemico. Sulla supposta educazione del Molineri presso i Padri Cassinesi di S. Pietro di Savigliano, sul presunto alunnato di lui presso il saviglianese Gian Angelo Dolce prima, e presso il saluzzese Cesare Arbasia poi (9), nonchè su di una collaborazione con questi pittori (10), il Vesme scriveva: « ... tutte queste cose sono fantasticherie, nulla di positivo sapendosi in proposito »; e solo ammettendo come probabile primo maestro del Molineri il Dolce (11). Il soggiorno del Molineri a Roma è documentato (12); ma sul preteso alunnato in Roma presso i Carracci, che si ricaverebbe dalla sempre citata (13) Cronaca dei Benedettini di Savigliano, in cui il Molineri è ricordato col soprannome di « Caraccino » (14), il Vesme obiettava:

---

(7) Attilio Bonino, *Giovanni Antonio Molineri.* In « Boll. Soc. Piem. Archeol. e B. Arti », Torino, 1926, Anno X, n. 3-4.

Idem, *Il Barocco del Cuneese,* dal Vol. CXI della « Biblioteca della Società Storica Subalpina ».

Idem, *Storia di Cavallermaggiore, l'arte,* Torino, 1926.

Idem, *Giovanni Antonio Molineri, pittore di Savigliano,* Torino, 1930.

Eugenio Olivero, *Il Palazzo Taffini D'Acceglio. Pittura e decorazione. La grande sala.* In « E. Olivero - F. Cognasso - C. Lovera di Castiglione, *Il Palazzo Taffini D'Acceglio in Savigliano* », Torino, 1930 (pag. 22-36).

Antonino Olmo, *Antonino da Savigliano « Pictor » famoso.* In « Cuneo », Anno IV, n. 3, dicembre 1955 (pag. 11-16).

Monsignor Dionisio Borra, *Il pittore Giovanni Claret e la Madonna di Cussanio,* Fossano, 1956 (pag. 13).

Antonino Olmo, *Catalogo della « Mostra del Pittore Saviglianese Giovanni Antonio Molineri »,* Borgo S. Dalmazzo, 1958.

(8) Baudi di Vesme, *Op. cit.,* pag. 368 e seg.

(9) Novellis, *Biografia di illustri Saviglianesi,* pag. 120.

(10) Turletti, *Op. cit.,* III, 814.

(11) Baudi di Vesme, *Op cit.,* pag. 368.

(12) Vedi i due atti del 1613 e del 1615, e la consegna civica dell'aprile del 1615. In Baudi di Vesme, *Op. cit.,* pag. 368-69.

(13) Dal Durando di Villa fino al Bonino.

(14) Ecco il brano: « Sub fine regiminis istius (nempe Reverendissimi Domini Anastasii Abatis) ab Joanne Antonio Molinerio, dicto Caracini, depictae fuerunt in Sanctuario celebratissimae illae immagines martirii Apostolorum Petri, et Pauli, ac reliqua, quae non inferioris aestimationis observantur ».

« ... quella tal cronaca... non v'ha un solo autore che dichiari averla personalmente veduta e dove si trovi. I più recenti, che ne parlarono, la dissero smarrita, comodo ripiego, ma che non soddisfa... » (15).

Anche di fronte alle notizie della vita del saviglianese tramandate da scrittore a scrittore il Vesme sollevava dei dubbi: « Scarseggiano le notizie sui primi tempi del Molineri, ma i suoi biografi non si fecero scrupolo di supplirvi con altre senza fondamento alcuno » (16). E dalle « Vite » del Novellis (17) citava ad esempio la notizia della morte dei genitori del pittore durante il soggiorno di lui a Roma; la favola dell'accorrere del Molineri da Bologna a Savigliano non appena saputo dell'incarico degli affreschi (Martirio di San Pietro e Martirio di San Paolo) già affidato dai Padri Cassinesi di San Pietro di Savigliano per il presbiterio della loro chiesa al pittore fiammingo Claret, della prima prova del Molineri all'insaputa di tutti, dell'umile riconoscimento da parte del Claret della superiorità di lui, e del rifiuto a proseguire l'opera; opera che sarebbe poi stata condotta — come fu — dal Molineri, solo in conseguenza di ciò. E riferiti questi racconti, ed altri del genere, il Vesme concludeva: « Ora, a parte il fatto che il Molineri dipinse in S. Pietro il Martirio del titolare e quello di S. Paolo, tutto questo è un ammasso di favole, siano esse imputabili al Novellis, oppure a qualcuno che si pigliò gioco di lui » (18).

Mi pare che nel sobrio stile delle Schede del Vesme queste parole suonino piuttosto forti. Ma mi pare anche che siano state scritte proprio a ragione. Anzi, penso che la causa prima per cui sul Molineri non è stato condotto ancora uno studio che ne chiarisca meglio la personalità, e ne delimiti più criticamente le opere, derivi proprio dall'incertezza e dalla confusione che al riguardo ha generato lo scarso scrupolo di alcuni degli storici che hanno scritto di lui, primi tra tutti il Novellis e il Turletti. Due notizie, da essi riferite a lode del pittore, a un'attenta indagine mi si sono rilevate del tutto senza fondamento: quella di essere egli stato « princeps »

---

(15) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 370. Del resto già prima del Vesme, l'Abate Lanzi (XI, 366), spingendosi sino a dubitare del soggiorno a Roma — per altro documentato — del Molineri, si mostrava incline a spiegare certi caratteri del nostro pittore piuttosto con lo « studio su stampe de' Carracci e su qualche loro dipinto » (e non ne mancavano certo a Torino), che non con un alunnato diretto.

(16) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 371.

(17) Novells, *Op. cit.*, pag. 122.

(18) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 372.

dell'Accademia Romana di S. Luca; e l'altra che lo fa allievo dei Carracci durante un soggiorno a Bologna (19).

Ma gli storici, di cui dicevo, non ci hanno solo tramandate notizie poco attendibili sulla vita del Molineri; chè spinti, penso, da falso amore

---

(19) La prima di queste notizie era fondata sull'affermazione contenuta in uno scritto su Savigliano, stampato a Pinerolo nel 1776, di un Padre Teodoro da Villanova, in cui il Molineri era detto « ... in picturis romanae Academiae olim inauguratus princeps » (Vesme, *Op. cit.*, pag. 370). Già posta in dubbio dal Durando di Villa (*Op. cit.*, pag. 27) per il fatto che il nome del Molineri non è ricordato nel volume pubblicato dal Ghezzi nel primo centenario della fondazione dell'Accademia Romana, fu poi posta in dubbio ancora dal Vesme (*Op. cit.*, pag. 370-71), che affermava non essere il nome del Molineri ricordato neppure nelle « Memorie della Romana Accademia di S. Luca » del Missirini. Devo aggiungere che il nome del Molineri non appare neanche nella lista degli artisti piemontesi che furono all'Accademia di S. Luca a Roma offerta dall'Olivero nei suoi *Brevi Cenni sui Rapporti tra la Reale Accademia di S. Luca in Roma e l'arte in Piemonte* (Torino, 1936, pag. 9); ed è ben sicuro, a seguito di ricerche effettuate presso l'Accademia stessa, che il nome del nostro pittore non compare mai nè come « princeps », nè come « accademico » in nessun anno, nè come autore di qualche lavoro. Per cui devo pensare che la notizia fu del tutto inventata dal Padre Teodoro Di Villanova, forse a scopo elogiativo del pittore.

In quanto all'altra notizia di un soggiorno a Bologna, e dell'alunnato diretto del Molineri presso i Carracci in quella città, riferito, non so su quali basi, dal Turletti, dal Novellis, dall'Olmo, posso contraddirla in modo assoluto, come già il Vesme aveva posto in dubbio l'alunnato presso i Carracci a Roma (*Op. cit.*, pagg. 369-70), e prima di lui aveva posto in dubbio il Durando di Villa (*Op. cit.*, pag. 27). Alla Biblioteca Comunale di Bologna ho consultato i manoscritti dell'Oretti, una delle fonti più ricche di notizie intorno agli artisti bolognesi, o provenienti da altre regioni, ma che studiarono e lavorarono a Bologna. L'Oretti dà notizie preziose sui singoli autori, e rivela di conoscere bene, scrivendo nella seconda metà del secolo diciottesimo, tutta la precedente letteratura critica intorno alla scuola bolognese, il Malvasia, lo Zanotti, il Masini, l'Orlandi, che cita, e ai quali rinvia continuamente con notazioni precise. Nel Ms. B. *96* bis, « Notizie artistiche, soprattutto pittoriche, delle città e luoghi principali dell'Emilia occidentale, della Liguria, del Piemonte e della Lombardia », a proposito del Molineri ricorda solo che « in S. Dalmazio nella Sagrestia, il quadro del Signore Morto è opera del Molineri piemontese ». Ma molto più utili mi sono stati al riguardo i Ms. B. *125* e B. *126*, che fanno parte di una serie di Ms. (B. *123-135* a) che contengono « Notizie de' Professori del disegno.. bolognesi e di forestieri di sua scuola ». Nel Ms. B. *125* l'Oretti elenca (pag. 586-87) gli allievi di Ludovico Carracci; e alla fine dell'elencazione (al n. 32) ricorda il nome di « Molineri Antonio da Savigliano nel Piemonte »; ma è evidente subito che questo nome — coi due che lo precedono — è stato aggiunto in un secondo tempo, come rivela l'inchiostro diverso. Nel Ms. B. *126* poi, là dove (pag. 229) dovrebbe dare notizia del pittore e del suo alunnato a Bologna, scrive esattamente: « Il Conte Durando di Villa ci dà la seguente Notizia: Le mie ricerche intorno alla vita ed alle opere di Antonio Molineri di Savigliano non sono state molto felici... »; e l'Oretti riporta di seguito tutto il brano che offre il Durando nella « Vita » del Molineri a seguito del suo « Ragionamento » (vedi nota 2); precisando poi alla fine la fonte (« Le suddette memorie sono registrate ecc... »); e aggiungendo poi ancora che del Molineri fa menzione anche il Bartoli. Ne deduco che l'aggiunta del nome del Molineri nell'elencazione degli allievi di Ludovico Carracci fu fatta dall'Oretti solo in base a notizie offerte, e dubitativamente, dal Durando; e non sulle fonti bolognesi, cui egli si rifà sempre scrivendo degli altri pittori.

delle glorie della loro città, attribuirono anche al pittore un numero molto grande di opere, senza sceverarle criticamente, come legittime offerte dovute a colui che consideravano il *genius loci* di Savigliano.

Tratto in inganno dalle loro affermazioni anche chi si occupò più recentemente del nostro pittore (20) seguì quella traccia, che già il Vesme aveva rivelato non solo malfida per le notizie, ma aveva accolto a quando dubitativamente per le stesse attribuzioni. Il Bonino, che pur coi suoi studi (21) ha avuto il merito di risvegliare nel nostro tempo l'interesse intorno al Molineri, nel volume sul pittore ha portato a circa un centinaio le opere a lui attribuite, anche se alcune dubitativamente (22). E l'Olmo, oggi fido custode degli studi e delle memorie di Savigliano, — cui spetta anche il merito di avere voluta e di avere allestita nell'ottobre scorso la mostra del Molineri nella città natale — segue in gran parte le attribuzioni degli storici saviglianesi (23).

Del resto anche la data di nascita del nostro pittore da tutti accettata (ottobre 1577) in base ad un atto del « Liber Baptizatorum S. Petri Savigliani » (24), in parte pubblicato già dal Durando di Villa (25), a me pare molto sospetta ed improbabile. Pure a questo riguardo il Vesme, riportando il documento, ammoniva di essere cauti: « Sinchè ulteriori più fortunate ricerche non vengano a dichiarare in modo indubbio qual era la paternità e quale l'anno di nascita del pittore Molineri, sarà cosa prudente il non fare asserzioni positive in proposito » (26). Gli suggeriva tale prudenza il fatto che « almeno tre erano i rami della famiglia Molineri in Savigliano »; quello del quartiere di San Giovanni, del quartiere della Pieve, e quello del quartiere Marene, Parrocchia di San Pietro. Da que-

---

(20) Bonino, *Op. cit.*,; Olivero, *Op. cit.*; Olmo, *Op. cit.*

(21) Vedi nota n. 7.

(22) Bonino, *Giovanni Antonio Molineri*, pag. 63-70.

(23) Per esempio l'Olmo nel già citato articolo (pag. 12) dà al Molineri la « *Madonna del Rosario* », ora nella chiesa di S. Filippo di Savigliano, ch'io non ritengo del Molineri, come dirò più oltre.

(24) L'atto (sotto l'anno 1577) dice: « Alli 12 ottobre fu bateggiato Gio. Antonio, figliolo di Gabriel Molinero et Lucretia, giugali de Molineri. Il patrino è miser. Gio. Georgio et matrina la signora Anna Venturina ». (Pubblicato dal Vesme, *Op. cit.*, pag. 366).

(25) Durando di Villa, *Op. cit.*, pag. 28.

(26) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 367.

st'ultimo uscì il pittore; ma al quartiere della Pieve apparteneva un altro Giovanni Antonino, sindaco di Savigliano nel 1624, defunto nel 1631 (27). L'esistenza alla fine del Cinquecento e all'inizio del Seicento di un altro Giovanni Antonio Molineri, oltre il nostro, non rende affatto sicuro che l'atto di nascita trovato sia del pittore.

I motivi che a me fanno ritenere improbabile questa data di nascita sono vari. Accettandola, si dovrebbe supporre un matrimonio piuttosto tardo del pittore, chè il primo figliolo gli nacque nel 1618 (28), cioè quando avrebbe avuto quarantun anno. Ancora: la prima documentazione sicura di opere sue è del 1619, offerta dal Vesme (29); e mi sembrerebbe davvero molto strano che non fosse rimasta documentazione di altra opera sicura di lui, precedente ai suoi quarantadue anni, almeno in Savigliano, sua città natale. E soprattutto: tra gli affreschi della chiesa di S. Pietro di Savigliano (*Martirio di S. Pietro*, firmato e datato 1621, e *Martirio di San Paolo*, probabilmente del 1622-23 circa) e altre opere di Savigliano un poco posteriori, ad esempio la *Preghiera nell'orto* della chiesa della Pieve, all'incirca del 1627, come vedremo, c'è una sensibile differenza: in questa una così più larga e sicura impostazione delle figure, una così più schietta libertà di modi, da rivelare da quelle a questa una rapida maturazione, che mi pare strano dover ammettere avvenuta nel Molineri solo dopo i quarantaquattro anni d'età, tra i quarantaquattro e i cinquanta circa, e non piuttosto intorno ai trenta, nel periodo di solito formativo.

Questa datazione della nascita, ch'io credo troppo precoce, e il numero copioso di opere erroneamente attribuite al nostro pittore, hanno contribuito a far sorgere la leggenda delle tre *maniere* del Molineri, che, iniziata dal Novellis (30), fu ripresa dal Bonino (31), dall'Olivero (32), dall'Olmo (33); leggenda che in sostanza non ha avuta altra origine che il desiderio di voler legare insieme opere che visibilmente insieme non possono legare. Io credo che il catalogo delle opere del Molineri sia da spogliare di un buon numero di quadri a lui falsamente attribuiti; e che da

---

(27) Idem, pag. 366.

(28) Idem, pag. 373, ove è pubblicato l'atto di battesimo.

(29) Idem, pag. 374 per lavori eseguiti nel Palazzo Ducale di Torino.

(30) Novellis, *Biografia di illustri Saviglianesi*, pag. 124 e seg.

(31) Bonino, *Op. cit.*, pag. 37.

(32) Olivero, *Op. cit.*, pag. 26.

(33) Olmo, *Op. cit.*, pag. 13.

questo spoglio la sua personalità non esca sminuita, ma più omogenea, definita ed alta.

La spinta ad approfondire una ricerca di questo tipo mi è venuta dall'impossibilità da parte mia di ammettere di un medesimo autore due opere come la *Madonna del Carmine* della chiesa di S. Filippo di Savigliano (fig. 31) [proveniente da S. Giovanni (34)] e la *Madonna dei Fiori* del Santuario di Bra (fig. 32), da quella visibilmente diversa di qualità e di modo. Guidata per quest'ultima dal suggerimento del Rettore del Santuario, che, da me interrogato, sosteneva di aver visto, quando il quadro era stato rimosso dall'altar maggiore per l'attuale sistemazione sulla parete sinistra della chiesa, una firma che non era quella del Molineri, dopo paziente ricerca riuscii a scorgere in calce a sinistra la scritta a stampatello: « J. Cleret faciebat », e la data 1638. Quest'opera, sull'affermazione del Turletti, era data da tutti coloro che ne scrissero (35), anche dal Vesme, che ne citava però prudentemente la fonte (36), al Molineri. Nella recente Mostra di Savigliano si prese atto di questo ritrovamento della firma, e l'opera fu presentata nel catalogo con l'attribuzione al Claret (37).

Sicura l'attribuzione al Claret della *Madonna dei Fiori* di Bra, mi pare s'imponga la non facile revisione di altre opere attribuite al Molineri, che cadono negli anni in cui a Savigliano e in altre città dove lavorò il nostro pittore lavorava anche il Claret, per certo col Molineri in contatto (38); cioè dal 1617 circa — un documento lo dà nel 1616 sicuramente

---

(34) Turletti, *Op. cit.*, II, 555 e III, 818-19.

(35) Turletti, *Op. cit.*, III, 828; Bonino, *Op. cit.*, pagg. 36, 53, 68; Olmo, Conferenza tenuta a Bra, alla Società « Amici del Museo », e non pubblicata. Strano è che se il Mathis (Antonio Mathis, *Storia dei monumenti sacri e delle famiglie di Bra.* Alba, 1888), la più sicura fonte per l'attribuzione delle opere di Bra, non parla del Santuario della Madonna dei Fiori e quindi non dà attribuzioni di questo quadro, invece in un'operetta, ormai rara, pubblicata nel 1845 ad Alba, « Descrizione del Santuario della S. S. Vergine de' Fiori e della città di Bra », di cui è conservata una copia nella Biblioteca Reale di Torino, il quadro in parola è dato con sicurezza al Claret. Del resto tra le opere del Claret è anche elencata questa pala della « *Madonna dei Fiori* » in una nota (nota 3, pag. 104) degli « Appunti di Storia Braidese » di Don Gaspare Burzio; il che mi fa supporre che ci fosse qualche antica fonte in loco, che testimoniava essere la « *Madonna dei Fiori* » del Claret; fonte che rimase ignota al Turletti.

(36) Baudi di Vesme, *Op. Cit.*, pag. 385. Dice esattamente: « attribuitagli dal Turletti, III, 828 ».

(37) Olmo, Catalogo della « Mostra del Pittore Saviglianese Giovanni Antonio Molineri », pag. 22.

(38) I rapporti tra i due pittori sarebbero documentati da una lettera che il

ancora a Roma (39), e nel 1618, come abbiamo visto, battezzava già il primogenito in Savigliano — fino alla morte di lui; posta, secondo diverse ipotesi, dal 1640 (40) al 1645 circa (41).

La prima opera che credo di dover espungere dal catalogo del Molineri è la *Madonna del Rosario* di Savigliano (fig. 33), già nella chiesa di S. Domenico, dopo la soppressione dei Domenicani nel 1802 passata in quella di S. Filippo, e oggi sull'altare laterale destro di questa chiesa. Dipinta per un voto fatto dai Saviglianesi nel 1636, scrive il Turletti (42), e ripetono sulla sua affermazione il Vesme (43), il Bonino (44), l'Olmo (45), sulla sua scorta attribuendola al Molineri, anche se il Vesme rilevava: « Il Bartoli ascrive questo quadro non al Molineri, ma al Claret ». La testimonianza del Bartoli mi è al riguardo preziosa, anche se unica tra gli antichi scrittori; e mi pare piuttosto sicura, così precisa e dettagliata: « S. Domenico. La Volta della Cappella del Rosario è dipinta dal Moli-

---

VESME (*Op. cit.*, pag. 201) riporta come scritta dal padre del Claret da Bruxelles, in data 15 luglio 1622, al figlio, pittore a Savigliano; e di cui egli avrebbe visto la copia tramite il Palmieri, dell'originale che era nelle mani di Giovanni Pietro Cuniberti, pittore di Savigliano; ma che il TURLETTI invece nella sua biografia del Claret (*Op. cit.*, II, 845 e seg.) riporta in data 1618, e come lettera del Pittore Claret al padre suo, da Torino (Vedi anche VESME, *Op. cit.*, pag. 201). Pure BIAGIO CARANTI (*La Certosa di Pesio*. Torino, 1900, vol. I, pag. XLVI) riporta la lettera esattamente come il Baudi di Vesme, ma da un manoscritto di Roberto D'Azeglio (vedi anche MONSIGNOR BORRA, *Op. cit.*, pag. 12). Si capisce quindi perchè tanto il Vesme quanto Monsignor Borra nutrano qualche sospetto sull'autenticità di questa lettera. Ma se anche questa fonte non fosse attendibile, non si potrebbe non ammettere, sulla scorta delle opere dei due artisti che lavorarono in tante località comuni, che essi si siano conosciuti. Anzi, il passare continuo di motivi dall'uno all'altro fa di per sè supporre che i due pittori dovettero avere rapporti piuttosto stretti. Del resto il fatto che Francesco Pistone, suocero del Claret, o che doveva divenire tale, e suo collaboratore (lo provano, fra l'altro, i documenti pubblicati dal BONINO, *Op. cit.*, pag. 21), nel dicembre del 1618 fosse padrino di battesimo di Gabriele, figliolo di Giovanni Antonio Molineri (vedi al riguardo il documento di battesimo pubblicato dal VESME, *Op. cit.*, pag. 373), mi pare non lasci dubbi sul fatto che il Molineri e il Claret vivevano in un ambiente comune di amicizie e di lavoro.

(39) Nota riportata dal VESME (*Op. cit.*, pag. 369) dalla Cronaca manoscritta del Viberti della Confraternita della Misericordia di Savigliano.

(40) BAUDI DI VESME, *Op. cit.*, pag. 376.

(41) TURLETTI, *Op. cit.*, III, 829.

(42) IDEM, II, 508 e III, 819. Vedi anche « Cenni storici intorno al 3° Centenario del Voto della città di Savigliano alla B. V. del Rosario ». Savigliano, 1936; cenni condotto sulle Storie del Turletti.

(43) BAUDI DI VESME, *Op. cit.*, pag. 382.

(44) BONINO, *Op. cit.*, pagg. 41, 57, 66.

(45) OLMO, *Op. cit.*, pag. 12; Catalogo Mostra pag. 12.

neri. La Tavola nell'Altare con M. V. del Rosario, S. Domenico, ecc. è del Claret. Il S. Tommaso d'Aquino al suo Altare, è del Molineri suddetto » (46). Del resto già il Bonino osservava che la *Madonna del Rosario* di Savigliano lega molto bene con la *Madonna dei Fiori* del Santuario di Bra, soprattutto nella parte della Madonna e degli angeli (47). E non solo simiglianze esteriori la legano a quella; ma il modo più gracile delle figure, come svuotate del loro urgere realistico e vitale, proprio invece delle figure del Molineri. E se ho potuto in un primo tempo rimanere incerta che non fossero per caso state dipinte dal nostro — a spiegare l'equivoco dell'attribuzione — almeno le tre figure maschili in basso a sinistra che sono veri e proprii ritratti, ho dovuto poi convincermi, dopo l'esame di tutte le opere conosciute del Molineri, che egli non poteva aver concepite figure siffatte, e per di più in epoca tarda, nel 1636, cioè nella maturità piena. Queste figure paiono succhiate di dentro, e mancano proprio della forza espansiva ch'è caratteristica invece delle figure del nostro pittore. In quanto agli angioletti ammiccanti, scherzosi e un po' lascivi, legano puntualmente con quelli della *Madonna dei Fiori* di Bra, e con quelli di altre opere che del Claret sono sicure; come lega il tipo iconografico della Vergine.

Bisognerebbe, è vero, dando la *Madonna del Rosario* di Savigliano al Claret, contraddire l'affermazione che in quest'opera sia contenuto l'autoritratto del Molineri, avanzata già dal Turletti (48), e difficilmente rifiutabile come tratti fisionomici. Il confronto però con altri sicuri autoritratti del Molineri, sia quello che appare in un'altra opera sacra, la *Madonna col Bambino tra angeli e Santi* del Museo di Bra [proveniente, pare, dalla chiesa di Sant'Antonino (49)], sia l'*Autoritratto* del municipio di Savigliano (fig. 34) [già esposto alla Mostra del Barocco a Torino, e pubblicato per la prima volta dall'Olmo (50)], mi pare autorizzi a considerare quello della Madonna del Rosario non autoritratto del Molineri, ma ritratto piuttosto del Molineri condotto dal Claret. D'altronde non credo che sia nep-

---

(46) Bartoli, *Op. cit.*, pag. 82. Molto più generico è al riguardo il Turletti: « ... una splendida decorazione della cappella, fatta dallo stesso Molineri, e da altri insigni artisti... ».

(47) Bonino, *Op. cit.*, pag. 36.

(48) Turletti, *Op. cit.*, II, 44.

(49) Bonino, *Op. cit.*, pag. 53.

(50) Olmo, *Op. cit.*, pag. 12 e copertina della Rivista.

pur difficile ammettere, dati i rapporti sicuri tra i due pittori (51), che il Claret, eseguendo quest'opera, abbia dato al personaggio che rappresentava nel suo quadro il volto del pittore amico. La simiglianza tra la figura che ci offre la fisionomia del pittore nella *Madonna del Rosario* di Savigliano e l'Autoritratto contenuto nella *Madonna* ora al Museo di Bra non è che di tratti fisionomici; manca totalmente nella prima quella luce così vivificatrice che imbeve le forme e trasfigura in apparizione la rude realtà dei tratti (52).

Ma ci sono ancora altre ragioni per escludere la *Madonna del Rosario* di Savigliano dal catalogo del Molineri. Essa è in parte fedelmente riprodotta da un'opera ch'è fuori di Savigliano, la *Madonna del Rosario* della chiesa di S. Andrea di Bra (fig. 35), (sul terzo altare a sinistra), proveniente dalla chiesa di S. Domenico. La simiglianza è del tutto puntuale nella parte inferiore, nelle figure disposte intorno al piccolo tavolo (è rappresentata l'iscrizione alla Compagnia del Rosario); solo che nel quadro di S. Andrea di Bra il gruppo è sul lato destro invece che sul lato sinistro. Già il Turletti, attribuendo la *Madonna del Rosario* di Bra al Molineri, ne coglieva l'affinità con quella di Savigliano (53); ed il Vesme, cogliendola, aggiungeva però: « ... Dubito se del Molineri o del Claret » (54). Ma una fonte locale, il Mathis, rifacendosi alle notizie contenute nelle carte manoscritte dell'antico Convento di S. Vincenzo, da lui possedute, restituiva la *Madonna del Rosario* di Bra sicuramente al Claret (55). Devo aggiungere che, nella puntuale simiglianza delle due opere, la *Madonna del Rosario* di S. Andrea di Bra come qualità è senz'altro superiore a quella di Savigliano; tanto da parer impossibile di doverle ammettere della medesima mano, pur tenendo presente che la *Madonna del Rosario* di Bra è più tarda di quella di Savigliano — del 1642 l'una (56), del 1636, come abbiamo

---

(51) Vedi nota n. 38.

(52) Come si può cogliere, pur nel cattivo stato di conservazione, nell'opera del Museo di Bra.

(53) Turletti, *Op. cit.*, III, 828.

(54) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 385.

(55) Antonio Mathis, *Op. cit.*, pag. 49. La notizia è confermata anche dal Burzio (*Op. cit.*, pag. 104, nota 4). Egli scrive che queste carte manoscritte del Convento erano in possesso del Mathis.

(56) Burzio, *Op. cit.*, pag. 104. Egli ricorda (nota 2) l'« Ordinanza Comunale 27 ottobre 1642, da cui risulta che la Compagnia chiese un sussidio al Comune a questo scopo di pagar l'ancona che alle feste di Natale sarebbe finita ».

detto, l'altra —; così da imporsi, di fronte a questi due quadri, la rimeditazione di quanto ha già scritto Monsignor Borra sulla collaborazione del suocero del Claret, Francesco Pistone, a molte opere di lui [collaborazione del resto per alcune opere accertata anche da documenti (57)]; o addirittura sull'esecuzione del Pistone in sua vece (58).

Altra prova, se ce ne fosse bisogno, che la *Madonna del Rosario* di Savigliano è del Claret, la offre la simiglianza di modi e d'iconografia che quest'opera presenta nella figura della Vergine con la Vergine della *Madonna coi Santi Giovanni Battista, Remigio e Rocco* (fig. 36), che si trova sul lato destro del coro della chiesa già di S. Agostino, ora di Santa Maria delle Grazie, di Carignano; una delle quattro opere di cui il Bonino, nel suo volume sul Molineri, porta la documentazione sicura che erano state dipinte da Giovanni Claret e da Francesco Pistone per voto fatto dalla Comunità di Carignano durante la pestilenza del 1630 e 1631 (59). Cioè il Claret nei medesimi anni in cui dipingeva la *Madonna del Rosario* di Savigliano, o meglio già pochi anni prima, aveva avuto dal Comune di Carignano l'analogo incarico di dipingere una Madonna come voto della pestilenza; e aveva già adempiuto questo incarico coll'aiuto del suocero Pistone quando fu chiamato alla nuova incombenza di Savigliano.

Ma si possono cogliere altre conferme ancora della mia tesi. Sul primo altare a sinistra della chiesa di S. Maria delle Grazie di Carignano c'è una *Madonna col Bambino, l'Arcangelo Michele e S. Carlo Borromeo* (fig. 37), dal Bonino data al Molineri (60); ma che del Molineri certamente non è, come vedremo più innanzi; e anch'essa lega a perfezione, come iconografia e come stile, colla Madonna di Savigliano e con quella del presbiterio di S. Maria delle Grazie di Carignano.

La tipologia della Vergine che ci si presenta nella *Madonna del Rosario* di Savigliano d'altronde riappare anche nella *Madonna* del quadro votivo della Pieve della stessa città (sulla parete destra della terza cappella destra), data dubitativamente dal Bonino al Molineri (61), ma esposta

---

(57) Vedi anche Bonino, *Op. cit.*, pag. 21.

(58) Monsignor Borra, *Op. cit.*, pagg. 9-10.

(59) Bonino, *Op. cit.*, pag. 21. Un'altra di queste opere è l'*Adorazione dei Magi* ch'è posta sul lato sinistro del coro della stessa chiesa. Non mi risulta dove siano andate a finire le altre due.

(60) Bonino, *Op. cit.*, pag. 54.

(61) Idem, pag. 43. Le opere qui non riprodotte e a cui si fa riferimento sono state già pubblicate dal Bonino (*Op. cit.*), o dall'Olmo nel Catalogo della Mostra.

come del Claret nella recente mostra (62). E che non sia del Molineri convince in modo inconfutabile il confronto tra questo quadro votivo — che anch'io non esito a dare al Claret per simiglianza con altre sue opere firmate (63) — con l'altro quadro posto sull'altare della medesima cappella della Pieve, la *Madonna col Bambino, S. Giuseppe, S. Carlo Borromeo* (fig. 39): questo rivela nel largo impianto delle figure, nel loro urgere vitale, il più tipico Molineri.

Mi pare che tutti questi argomenti rendano non avventata la mia esclusione della *Madonna del Rosario* di Savigliano dall'elenco delle opere del Molineri per passarla al Claret (64). Ma così vengono dal catalogo del Molineri espunte due opere piuttosto note, erroneamente credute sue.

Anche per le opere date al Molineri nella chiesa di S. Maria delle Grazie di Carignano non credo di dover accogliere le attribuzioni proposte dal Bonino (65), e accettate nella recente mostra (66). Il Bonino dà al Molineri tutti e cinque i quadri che sono sugli altari laterali di questa chiesa, rifacendosi al riguardo alle notizie del Bartoli (67), ma accogliendo anche le attribuzioni offerte dall'anonimo compilatore dell'« Indice dell'Archivio del Convento di S. Maria delle Grazie de' Padri Agostiniani di Carignano compilato nell'anno MDCCLXXXIX » (68). Non si accorge però il Bonino che le due fonti concordano solo su di un'opera, la *Madonna della Concezione*. Infatti l'Indice non accoglie poi le attribuzioni al Molineri, date dal Bartoli come sicure, del *Battesimo del Cristo* (già su di un primo altare a sinistra, e ora, soppresso l'altare, su di un confessionale a sinistra entrando) e del S. Nicola da Tolentino (secondo altare a sinistra); opere per le quali non mi pare si possano sollevare dubbi circa i loro

---

(62) Olmo, Catalogo della Mostra, pag. 22.

(63) Per esempio la *Santa Caterina sostenuta da due angeli* nella sacrestia di S. Andrea di Savigliano, anche se questa è di qualità più alta.

(64) Non tento per ora neppure di distinguere le opere sicuramente attribuibili al Claret, da quelle Claret-Pistone, o semplicemente Pistone; parlo qui di Claret come di non Molineri.

(65) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 24-26 e 54.

(66) Olmo, *Catalogo*, pagg. 17, 18, 21. Però tanto il Turletti (*Op. cit.*, III, 827) quanto il Vesme (*Op. cit.*, pag. 385) non concordano col Bonino, ma accolgono l'attribuzione del Bartoli.

(67) Bartoli, *Op. cit.*, pag. 63.

(68) Esso si rifà per le notizie che offre al « Liber Magistralis », andato perduto, di un Padre Felice Bertelli (vedi Bonino, *Op. cit.*, pag. 24). Devo alla gentilezza del Prof. Rodolfo l'aver potuto consultare l'Indice.

caratteri Molineriani. L'anonimo compilatore dell'Indice attribuisce invece al Molineri — contro il Bartoli — la *Madonna del Rosario* (secondo altare a destra) e la *Madonna con l'Arcangelo Michele e S. Carlo Borromeo* (primo altare a sinistra). La Madonna del Rosario come iconografia e modi è tanto lontana dal Molineri — come del resto anche dal Claret — da non dover spendere parole per escluderla dalle opere del nostro pittore. In quanto all'altra (fig. 37), il tipo iconografico della Vergine lega con quello della *Madonna coi Santi Giovanni, Remigio e Rocco* (fig. 36) del presbiterio della stessa chiesa, opera documentata del Claret e del Pistone, come già abbiamo detto; inoltre il modo tutto esteriore dell'Arcangelo Michele e del S. Carlo Borromeo s'aggiunge all'iconografia per farmi spostare quest'opera dal Molineri al Claret sulla scorta del Bartoli. Del resto anche la datazione conferma. L'opera è nell'Indice riferita alla data 1635 sulla base di una notizia, che pare attendibile, riguardante la cappella sul cui altare il quadro si trova (69). Questa datazione ci porterebbe per il Molineri già alla piena maturità, durante la quale egli si espresse in modo tanto diverso da quello che rivela questa Madonna. Invece proprio intorno a quegli anni Giovanni Claret e Francesco Pistone lavoravano per Carignano alle quattro opere ordinate ai pittori dalla Comunità per voto fatto durante la pestilenza del 1630 e 1631, di cui già prima ho parlato; opere che furono convenute con i sindaci della città il 19 ottobre 1632, ed il cui pagamento si protrasse almeno fino al settembre del 1633 (70). Penso che l'attività del Molineri per la chiesa agostiniana di Carignano sia stata antecedente a quella del Claret; e mi induce a crederlo anche l'acerbità delle opere ivi lasciate dal Molineri, soprattutto dell'*Immacolata Concezione* (fig. 38), e anche, in certo senso, del *Battesimo del Cristo* (fig. 40); solo il *S. Nicola da Tolentino* (fig. 41) presenta un'impostazione e una luce già più tarda e matura.

Il Claret e il Pistone, chiamati a Carignano a stipulare il contratto con la Comunità per le opere votive della peste nell'ottobre 1632, quando a Carignano il Molineri già aveva lavorato nella chiesa degli Agostiniani, gli dovettero poi succedere anche nei lavori per questi religiosi. Del resto a conferma della mia ipotesi c'è il fatto che l'autore stesso dell'Indice ricorda ancora in data 1670 una « Quitanza in picciolo pezzo di carta..., Da

---

(69) Già pubblicata dal Bonino, *Op. cit.*, pag. 25.

(70) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 21-22.

cui si deduce che il pittore Giò. Clarel ha dipinto un Quadro in chiesa, ma non v'è il titolo, e la Cena Domini in Refettorio per il prezzo di sei Doppie d'oro » (71). La notizia è molto generica; ma penso che l'anonimo autore dell'Indice non avrebbe così scritto se veramente non avesse avuto sotto mano la quietanza cui accenna.

Anche per altre opere non credo di dover accettare l'attribuzione tradizionale al Molineri. Il Vesme nel suo Catalogo della Pinacoteca Sabauda del 1899 — come poi nell'edizione del 1909 — presentava come del Molineri « ... una serie di dieci quadri proveniente dal convento di San Pietro dei Monaci Cassinesi in Savigliano ed ora tutti appartenenti alla R. Pinacoteca... rappresentano personaggi di famiglie imperiali o regie i quali, avendo vestito l'abito benedettino, riportarono il titolo di Santi » (72). Lo stesso Vesme però in un articolo precedente, in cui parlava del riordinamento che stava preparando della Pinacoteca, intorno a queste opere si era così espresso: « Son dodici quadri identici di forma e di stile, noiosi e sfibrati. Non se ne esporrà che un paio » (73). (Come di fatto fece). Pur

---

(71) Idem, pag. 27.

(72) Baudi di Vesme. *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*. Torino, 1899 (pagg. 42-43). La notizia è ripresa nell'edizione successiva del catalogo del Vesme del 1909.

(73) Baudi di Vesme, *Articolo sul riordinamento della Regia Pinacoteca di Torino del 30 ottobre 1896, in* « Gallerie Italiane » (III, 33). Nel Catalogo della Regia Pinacoteca ricorda questi quadri nel numero effettivo di dieci; nell'articolo, anteriore di data, parla di dodici. Ma è evidentemente una svista del Vesme, chè i quadri dei Santi Cassinesi sono soltanto dieci. Elencandoli secondo il numero d'inventario della Galleria Sabauda sono i seguenti:

N. 760 - Carlomanus Rex Austriae Monachus Montis Cassini.
N. 761 - S. Rachisius Abb. Rex Longobardor, et monachus Mont. Cassini.
N. 762 - S. Bamba Rex Visigothor. in Hisp. Monachus ord. S. Benedicti.
N. 763 - S. Loctarius I Imp. Im. Occidentis monachus ord. S. Benedicti.
N. 764 - Monachus ord. S. Benedicti.
N. 765 - Badessa.
N. 766 - S. Benedetto.
N. 767 - S. Henricus Imp. Germanus Monachus ord. S. Benedicti.
N. 768 - S. Viuneboldus abb. fil. Richardi regis Sveviae monac. mont. Cassini.
N. 769 - S. Viullebaldus eps. fil. Richardi Reg. Sveviae monach. Mont. Cassini.

Di essi il Vesme espose nella Pinacoteca solo la Badessa e il S. Benedetto, rispettivamente rispondenti ai numeri del catalogo Vesme 68 e 69, e sotto il nome di « Badessa » e di « Abate Cassinese ». Attualmente nessuno è esposto nella Galleria; ma tre di essi, il S. Bamba, il S. Rachisio, il S. Villebaldo sono però stati dati in deposito dalla Galleria Sabauda all'Università di Torino, e sono esposti nella sala adiacente all'Aula Magna.

tenendo conto del restauro ottocentesco (74), la qualità che questi dipinti rivelano — così esteriori ed uniformi — non mi pare permetta di riportarli al Molineri. Alla Mostra di Savigliano il caso volle che due di essi, il S. *Bamba* (fig. 42) e il S. *Rachisio* fossero disposti proprio accanto al *Crocefisso con S. Sebastiano e S. Rocco* (fig. 44) dell'altar maggiore della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo, sicuramente del Molineri questo (75); e il confronto dei *Santi Cassinesi* della Galleria Sabauda col S. Sebastiano, nella pala di Cuneo in primo piano a sinistra, riusciva la più convincente prova per non ammettere i *Santi Cassinesi* immagini create dal Molineri.

Ma già il Vesme, attribuendoli al nostro pittore, riportava nel suo catalogo l'attribuzione diversa del Turletti, anche se solo per ribatterla (76). Il

---

(74) Furono restaurati dal Vianelli, come precisa il Baudi di Vesme nel suo Catalogo (pagg. 42-43), raccontando le vicende di questi quadri fino al momento che pervennero alla Pinacoteca di Torino.

(75) È conservato nell'archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo il contratto per quest'opera del Molineri in data 4 maggio 1625, non di mano dell'autore; ma autografe del Molineri vi sono invece la lettera firmata e datata « Savigliano, li 15 del 1626 », con cui il pittore accompagnava l'invio del quadro alla Confraternita di S. Sebastiano (già pubblicata da A. M. Riberi in « *Il Dovere* », Cuneo, 6 agosto 1932); e una ricevuta di « trenta cinque Amedei »... « a conto del quadro per la Venerabile Confraternita di Cuneo di Santo Sebastiano », firmata e datata « Savigliano li 7/9bre 1625 ». Dalla lettera si ricava che il Molineri doveva preparare per la Confraternita ancora « doi quadretti », « quadri che vanno alle bande » dell'ancona del Crocefisso già eseguita. Dai verbali risulta poi (Riberi, *ibidem*) che il quadro è presentato al Consiglio della Confraternita il 16 gennaio 1626, e viene subito esposto; che si desidera che il Molineri venga di persona a Cuneo per prendere direttamente gli accordi per i quadretti laterali. Egli viene a Cuneo nel maggio del 1626, perchè è registrato in data 31 maggio il pagamento dell'oste che lo ha ospitato. Durante il soggiorno del Molineri a Cuneo si prendono accordi anche per un quadretto dello *Spirito Santo* da mettere sopra la *Crocefissione*, e già per i *quattro Evangelisti* da affrescare nei peducci della cupola. Fatti i disegni, sono approvati; e il 18 aprile 1627 si delibera di fare eseguire gli Evangelisti. Ma per mancanza di denaro, i lavori sono condotti solo nel 1628 (il 14 maggio 1628 il Consiglio invita i sottoscrittori a far avere entro dodici giorni il denaro per gli affreschi). Il quadretto dello *Spirito Santo* è condotto nel 1629. Purtroppo nei rimaneggiamenti dell'altare andarono perduti sia i quadretti laterali con *Santi*, sia quello dello *Spirito Santo*, e di essi non ho trovato traccia. Esistevano però ancora nel 1664 in loco. In quell'anno infatti, avendo un confratello fatto dipingere a suo arbitrio parecchi quadri, e avendo poi invitato la Confraternita a ritirarli, contribuendo in qualche modo alla spesa, il Consiglio in data 1° novembre 1664 rifiutava di aderire alla richiesta « per non essere detti quadri conferenti, anzi disdicevoli a paragone dell'ancona e delli altri, che si ritrovano a lato di detta ancona ». Oltre all'esser andati perduti i quadretti laterali, e quello che era al disopra, fu col tempo alterata anche la sagoma dell'ancona, come è ben visibile pure ad una prima osservazione. Il Riberi (*Op. cit.*) scrive in proposito di aver trovato nei conti sotto la data 30 giugno 1743: « al pittore Pietro Paolo Indio per aver rappessata e lavata l'ancona dell'altar maggiore con l'aggiunta ovata ».

(76) Baudi di Vemse, *Op. cit.*, pag. 43.

Turletti, che pur fu così propenso ad accogliere nuove attribuzioni al Molineri, sosteneva invece essere i *Santi Cassinesi* almeno di tre mani diverse, e in parte opera del Dolci e dell'Arbasia; riportandoli a questi pittori sulla scorta di una datazione che egli scriveva di aver veduto su alcuni di essi (77); evidentemente però trovandoli non aderenti al mondo Molineriano. Tre mani diverse davvero rivelano i dieci quadri dei *Santi Cassinesi*. I più alti sono i due già esposti dal Vesme (Catalogo Vesme della Galleria n. 68 e n. 69): « la badessa » (fig. 43) e l'« abate cassinese » (o S. Benedetto). Essi, a differenza degli altri, non portano scritta esplicativa. Ma anche più alti e più vigorosi, non credo neppure questi del Molineri. Degli altri otto fanno a sè il *S. Vineboldo* e il *S. Villebaldo*, per la luce più rotta con cui sono condotti, e per il compiacimento di rendere con essa preziose le cose; ma non per questo sono meno superficiali. Gli altri sei sono tutti lisci, uniformi, esprimenti una santità generica e senza vita. Ad appoggiare del resto il mio rifiuto di una attribuzione Molineriana c'è una notizia offerta dal Bartoli, al solito molto precisa ed esatta. In un brano in cui ricordava le opere notevoli che erano nella chiesa di S. Pietro di Savigliano, egli scriveva: « I due Quadroni dipinti sul muro, uno col *Martirio di S. Pietro*, e l'altro con quello di S. *Paolo*, sono opere grandiose del Mollineri. Il *S. Giovanni Battista* in finta nicchia laterale, dall'altra parte per accompagnamento *una Santa*, sono del medesimo Mollineri; di cui è pur anche un S. *Gerolamo* in altro sito della Chiesa. Vi sono altre opere di Sebastiano Taricco da Cherasco, esprimenti *alcuni Santi della Religione Benedettina* » (78). Senza discutere in questa sede l'attendibilità dell'attribuzione del Bartoli al Taricco, o piuttosto di quella del Turletti al Dolci e all'Arbasia, credo di poter da esse trarre conferma ben chiara che i *Santi Cassinesi* non sono del Molineri.

Circa i quadri attribuiti al Molineri della Galleria Sabauda di Torino m'ispira dubbi sulla autenticità Molineriana anche il *Martirio di S. Bartolomeo*. Gli echi dell'ambiente romano in esso ancora molto palesi indurrebbero a riportare quest'opera ai primi anni dopo il ritorno del pittore da Roma. Ma le altre opere certe di lui che si sono conservate di quel tempo (ad esempio gli affreschi del presbiterio di S. Pietro di Savigliano o anche la Coena Domini della Pieve, un poco più tarda) sono lontane come modo da questo *Martirio*. Soprattutto è diversa la luce, nel

---

(77) Turletti, *Op. cit.*, II, pagg. 843 e 845.

(78) Bartoli, *Op. cit.*, pag. 84.

S. Bartolomeo così più fissa e più costruttiva delle forme che non nelle opere del Molineri, ove l'alternanza della luce e dell'ombra è sempre più mobile e rapida, e la luce più liquida e avvolgente. Ricordato per la prima volta — e come del Molineri — nel Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino del Baudi di Vesme del 1899 (79), senza che vi fosse però indicata nè la provenienza, nè alcun'altra notizia, fu citato poi dal Vesme nella sua Scheda (80), e come del Molineri ricordato dal Bonino (81) e presentato anche alla Mostra di Savigliano (82).

Per ragioni di qualità e di stile penso ancora di dover espungere dal Catalogo del Molineri i ritratti presentati come suoi da tutta la tradizione; dal Turletti (83), dallo stesso Vesme — che però citava prudentemente la fonte — (84), dal Bonino (85): sia quello del *Conte Marco Aurelio Galateri* (Torino, proprietà Conti Galateri), sia quello del *Conte Federico Patrizio di Scagnello* (Verzuolo, proprietà Senatore Burgo). In quanto al *ritratto della Contessa di Scagnello* (Verzuolo, proprietà Senatore Burgo), presentato, accanto agli altri, come del nostro pittore nella recente Mostra di Savigliano (86), riprendendo una nuova attribuzione del Bonino (87), mi pare riveli carattere e stile del tutto diversi da quelli del Molineri. Il *ritratto del Conte Galateri*, che pure presenta più degli altri affinità con modi Molineriani, penso che possa forse essere copia di un quadro originale del Nostro. Ma tanto meno ancora credo opera originale del Nostro il *ritratto del Conte di Scagnello*, pur portando esso in calce la scritta « Federicus Patritius Comitis Scagnellorum. Pinxit Molinerius 1630 », che lo autenticherebbe. Del resto osserva già il Bonino (88) che nel 1630 la famiglia Patrizio non era stata ancora investita del feudo di Scagnello;

---

(79) Baudi di Vesme, *Catalogo della R. Pinacoteca di Torino*. Torino, 1899 (pag. 44, n. 76).

(80) Idem, *Scheda del Molineri*, pag. 384.

(81) Bonino, *Op. cit.*, pag. 59.

(82) Olmo, *Catalogo*, pag. 18.

(83) Turletti, *Op. cit.*, III, pag. 824.

(84) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 383.

(85) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 43, 59, 66.

(86) Olmo, *Catalogo*, pag. 19.

(87) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 43, 59, 66. Tutti questi ritratti sono riprodotti nel Catalogo della Mostra. Del resto l'Olmo li aveva attribuiti al Molineri anche nell'articolo citato della Rivista *Cuneo* (dicembre 1955) pagg. 12-13.

(88) Bonino, *Op. cit.*, pag. 43.

per cui la scritta è certamente più tarda della data che offre. Al più si potrebbe essere indotti a sospettare che anche il *ritratto del Conte di Scagnello* sia copia posteriore di un'opera del Molineri sciupata col tempo, sebbene alcuni particolari — ad esempio quelle sottili mani dalle dita così allungate — ci assicurerebbero trattarsi di una copia condotta senza fedeltà al modello.

Il caso di copia conservataci di un'opera autentica del Molineri andata perduta ci si presenta invece con sicurezza documentata a Carmagnola per il S. *Sebastiano* della Chiesa di S. Agostino (sull'altare della cappella a destra dell'altar maggiore). Il Casalis (89) offre la notizia che la città di Carmagnola aveva collocato nella cappella di S. Sebastiano « il quadro di S. *Sebastiano*, dipinto dal Molineri di Savigliano, che fu pagato franchi 655,6 »; notizia ripresa dal Vesme, che cita la fonte (90). Il Bonino, scrivendo di questo quadro, afferma semplicemente: « Non c'è più » (91). Un quadro di S. Sebastiano invece è sempre sull'altare della cappella omonima, già di proprietà del Comune; ma, come si ricava da una serie di Ordinati del Comune di Carmagnola — ritrovati e trascritti nell'Archivio Municipale dal Rodolfo, e gentilmente datimi a conoscenza —, Ordinati emessi dopo sedute del giugno, novembre e dicembre 1739 (92), il quadro che è ora sull'altare è una copia eseguita, per incarico del Comune, dal pittore Lorenzo Pelleri di Carmagnola, essendo « essa Ancona in più parti scrostata e guasta » (93).

Pure copia posteriore ritengo per certo sia il quadro del *Martirio di S. Stefano* della chiesa di S. Antonino di Bra (terza cappella a destra) (94), dato invece al Molineri dal Bonino (95), e come del Molineri esposto alla Mostra di Savigliano (96). Nella cappella, dove il quadro si trova, cappella già di proprietà della famiglia Mathis, i Mathis « ... fecero

(89) Casalis, *Dizionario Geogr., Stor., Statist. Commerc. degli Stati di S. M. il Re di Sardegna.* Torino, 1833 (III, pag. 587).

(90) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 385.

(91) Bonino, *Op. cit.*, pag. 54.

(92) Le sedute furono tenute il 6 giugno, il 21 novembre e il 6 dicembre.

(93) Ordinato Municipale 6 giugno 1739.

(94) Ne esiste in Bra anche un'altra copia, collocata ora su di un altare del nuovo Santuario della Madonna dei Fiori; ma l'una e l'altra non possono essere che copie.

(95) Bonino, *Op. cit.*, pag. 53.

(96) Olmo, *Catalogo*, pag. 18.

dipingere... un bel Santo Stefano, da Giovanni Antonio Mulineri, Saviglianese »; ma « ... a fresco », precisa il Mathis (97). Del resto il *Martirio di S. Stefano,* che è sull'altare della chiesa di Bra, di Molineriano non ha che l'iconografia e i tratti fisionomici delle figure, non certo la qualità, ben inferiore, nè lo stile, più tardo. È vero che contro questa mia affermazione testimonia un documento pubblicato dal Turletti (che egli in nota afferma esistente nel « Arc. Arciv. e dello scrivente »): un brano degli atti della visita pastorale dell'Arcivescovo Beggiami alla Parrocchia di S. Antonino di Bra del 20 ottobre 1671, in cui è ricordata la « ... elegentissima Icona Martiry Sancti Stephani prothomartiris picta a quondam D. Antonino Molinerio Saviglianesi ornamento ligneo circumdatam et ornatam » (98). Io non ho trovato, nè consultato gli atti di cui parla il Turletti; ma mi pare che contro la precisa esattezza della notizia del Mathis, e intorno ad una cappella che del resto era anche di proprietà della sua famiglia, non si possa ammettere altro se non chè nel 1671 fosse già stata condotta una copia dell'affresco, forse già deteriorato (99).

In quanto all'attribuzione Molineriana iniziata dal Bonino (100), non so su quale base, dei due quadri rappresentanti *Due Episodi della vita di S. Tommaso da Villanova* del Seminario di S. Nicola in Saluzzo, e ripresa alla Mostra di Savigliano (101), mi pare da respingere in modo assoluto: le due opere, piuttosto alte, non hanno proprio nulla che riveli la mano del nostro pittore.

E si debbono, a mio parere, ancora escludere senza dubbio dal catalogo del Molineri le opere che il Bonino gli attribuisce in Cavallermaggiore: i due grandi quadri con *Storie di S. Antonio,* che stanno sulla parete destra del Santuario di S. Maria delle Grazie, e le pitture a tempera della chiesetta di S. Sebastiano (102). Per i primi due (figg. 45 e 46), provenienti dalla distrutta chiesa di S. Francesco, nella sua « Storia della Città di Cavallermaggiore » il Bonino spiega le ragioni che l'hanno indotto, oltre la qualità dei due quadri, a darli al Molineri, se pure in quello

---

(97) Mathis, *Op. cit.*, pag. 98.

(98) Turletti, *Op. cit.*, III, pag. 828.

(99) Confermerebbe la mia ipotesi quanto mi disse, circa l'altare che reca questa ancora, il Curato di S. Antonino: che anche una recente decorazione rivela già macchie e si scrostra per umidità.

(100) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 56 e 70.

(101) Olmo, *Catalogo*, pag. 20.

(102) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 36-37, 54-55, 70.

scritto ancora dubitativamente: « ... questa mia tesi è avvalorata da una affermazione che fa l'abate Gazzera, il quale segnala che all'esposizione di pittura e di scultura, fatta nell'estate del 1820, nel Palazzo della R. Università di Torino, era esposto, come una delle migliori opere del Molineri, un quadro raffigurante un *Miracolo di S. Antonio*; ed il Turletti aggiunge che non si sa dove sia andato a finire » (103). Su questa base il Bonino sostiene che il quadro sia da riconoscere nel *Miracolo di S. Antonio* del Santuario di Cavallermaggiore. A me pare però che l'argomento non sia abbastanza valido; soprattutto perchè, come stile, non mi sembra affatto che questi due quadri leghino con le opere del Molineri, ma piuttosto con quelle del Claret. La grazia un po' ricercata delle figure è ben lontana dal modo che abbiamo visto essere del nostro pittore, così come la loro gracilità. Il confronto con un'opera sicura del Claret, perchè firmata (104), il *San Nicola da Tolentino* della Casa del Santuario di Cussanio presso Fossano, testimonia a favore della mia attribuzione. Persino i tratti fisionomici del S. Antonio del *Miracolo* di Cavallermaggiore ritornano nel S. *Nicola da Tolentino* di Cussanio. Anche il colore, così scurito, è proprio di tanti quadri del Claret; e molto significativo al riguardo è il documento pubblicato da Monsignor Borra a prova del modo affrettato, un po' da mestierante, con cui il Claret conduceva talora le sue opere, causa del rapido deteriorarsi del colore (105). Del resto queste opere di Cavallermaggiore legano anche con quelle sulle pareti del secondo altare a sinistra di S. Maria della Pieve di Savigliano, che il Turletti — dopo aver parlato della pala dell'altare attribuendola al Molineri e datandola 1627 — ricordava come « due pregevolissimi quadri di quell'epoca » (106); ma ch'io non esito a dare al Claret. E anche qui si può cogliere persino un accostamento iconografico: il fanciulletto del quadro della cappella della Pieve di Savigliano ritorna nell'*Incontro di S. Antonio con Ezzelino da Romano* del Santuario di Cavallermaggiore.

Per quel che riguarda i « Tre ottimi quadri a tempera » della chiesetta di S. Sebastiano mi pare davvero impossibile darli col Bonino al Molineri; basta solo osservare la *Flagellazione del Santo* (già pubblicata dal Bonino), con quelle membra gracili e arzigogolate, per convincersi che

---

(103) Bonino, *Storia della città di Cavallermaggiore*, pag. 34.

(104) Monsignor Borra, *Op. cit.*, pagg. 22-24, ove è pubblicato anche la riproduzione del S. Nicola del Claret.

(105) Idem, pag. 15.

(106) Turletti, *Op. cit.*, II, pag. 213.

queste opere non sono del nostro pittore; e chi avesse dubbi al riguardo, confronti questo Santo con l'altro S. Sebastiano della *Crocifissione* di Cuneo, che ho già ricordato; sentito, più di ogni altra figura di quella pala, nel suo peso e nella sua violenta realtà di sangue e di carne, come del resto lo stesso Cristo, che soffre e pesa, uomo tra gli uomini (107).

La pala del *Crocefisso* di Cuneo sicuramente del Molineri, e del

(107) Sono a mio parere da escludere dal catalogo del Molineri ancora altre opere già ricordate or dall'uno, or dall'altro scrittore (oltre la pala delle Anime Purganti della chiesa di S. Antonino di Bra, che più innanzi (nota 120) rivendico al Claret; e oltre la Madonna della Concezione che escludo (nota 129) dal catalogo Molineriano. Il Casalis (*Op. cit.*, XVIII, 70) attribuiva al Molineri la Vergine Assunta della Parrocchiale di S. Albano Stura; e sulla sua scorta l'attribuzione era accettata dal Turletti (*Op. cit.*, III, 828) e dal Vesme (*Op. cit.*, pag. 386), che però citavano, l'uno e l'altro, la fonte. Il passo del Casalis al riguardo è generico: « la moderna chiesa parrocchiale... racchiude pregevolissimi dipinti: al di sopra del coro sta un gran quadro dell'Assunta, il quale è di buonissimo stile, e si crede lavoro del Molineri detto il Carraccino ». Ma il quadro, che è oggi nel coro, del Molineri non è certamente. Nell'unica fonte locale (Natale Roggero: Sant'Albano Stura. Boscomarengo, 1878) ho trovato che, costruita la nuova chiesa (terminata nel 1760), quando si pensò a decorarla con affreschi« ... l'amministrazione parrocchiale, con atto 13 maggio 1851, obbligavasi di retribuire L. 2600 al signor Francesco Toscano, pittore mondovita, il quale dipinse eziandio l'ancona rappresentante l'Assunzione di Maria SS.ma ». Da questo brano deduco che nel 1851 erano già condotti accordi col pittore per gli affreschi della chiesa, e che il medesimo pittore eseguì successivamente anche l'ancona. Il tomo XVIII, in cui il Casalis offre la notizia dell'Assunta del Molineri nella Parrocchiale di S. Albano, fu pubblicato a Torino nel 1849; ed è probabile che a quella data nel coro della parrocchiale nuova ci fosse davvero ancora l'ancona dell'antica chiesa. Ma negli anni che seguirono immediatamente essa dovette apparire troppo oscura e non più adatta a confronto dei chiari affreschi condotti (a partire dal 1851) dal citato pittore di Mondovì; e dovette così sorgere il pensiero di sostituirla con altra, come fu fatto. Il volume del Roggero ci offre anche la notizia (pagg. 120-21) che, come già nel tabernacolo dell'altar maggore, « ... erano dipinti la gran Madre sempre Vergine Maria Assunta, in alto, ed i detti Santi in basso, cioè Sant'Albano alla destra, e S. Massimo alla sinistra, nella vecchia ancona fatta a spese dei RR. Prevosti Ambrosi zio e nipote, che sono stati alla reggenza di questa prevostura per circa settant'anni, e vi avevano fatta apporre la loro arma gentilizia ». Dal Catalogo dei Parroci in appendice (pag. 188), risulta che gli anni estremi della prevostura di Don Gian Giacomo Ambrosio (zio) e quelli seguenti della prevostura di Don Giovanni Ambrosio (nipote) — lo zio si ritirò in favore del nipote nel 1628 — coincidono esattamente con quelli della piena attività del Molineri; il che rende non improbabile che del Molineri fosse davvero l'ancona fatta eseguire dagli Ambrosio zio e nipote con la loro arma gentlizia. Questa ancona esisteva ancora nel 1698, quando (*Op. cit.*, pagg. 112-113) l'allora prevosto Don Michele Tacca, impegnandosi il 10 agosto per una somma di L. 2300 per l'erezione della nuova parrocchiale, « ... aggiunse la cornice all'ancona dell'Assunta che portò egli stesso da Roma ». Dalla descrizione della vecchia ancona si ricava che quella ottocentesca, che è ora nel coro, non offre neppure la copia di quella più antica; del resto neanche i tratti iconografici che presenta nelle sue figure sono Molineriani. Dove l'antica ancona sia finita non risulta; perduta, penso, come cosa ormai sciupata ed inutile.

Anche a Dronero il Casalis (*Op. cit.*, VI, 259) ricorda come del Molineri, ma in modo non sicuro, un'opera nella Parrocchiale; ed il giudizio è ripreso anche dal Vesme (*Op. cit.*, pag. 386), che cita la fonte. Scrive il Casalis: « Nella cappella

1626 (108), come del Molineri nella medesima chiesa i *Quattro Evangelisti* ad affresco nei peducci della cupola (fig. 47) — ai piedi di S. *Giovanni* sono segnate la firma e la data « I. A. Molinerius, Savill., 1628 » —, lega molto bene invece con altre opere sicure del pittore; con la *Madonna del Carmine* di Savigliano ad esempio: l'una e l'altra presentano un ben largo e saldo impianto strutturale delle figure, tagliate in modo rude, senza indulgere a nessuna piacevolezza, e con un'intima e nativa severità di concezione.

La qualità però che colpisce di più nelle opere migliori del Molineri — e la *Madonna del Carmine* in questo senso è tra le alte —, e che conferisce loro maggior pregio è la luce: nella *Madonna del Carmine* rade il

---

laterale, propria della famiglia Allinei, si vede un pregiato quadro, creduto del pennello del Molineri, il quale rappresenta la decollazione di S. Giovanni Battista ». Nella chiesa il quadro descritto dal Casalis non esiste; e a detta dell'attuale Curato non è mai esistito. Su di un altare laterale a destra c'è un S. Giovan Battista che predica nel deserto; ma è cosa tarda e molto modesta; del resto firmato e datato « Luigi Molineri, 1869 ». Non soccorre al riguardo l'unica fonte locale (Manuel di S. Giovanni, *Memorie Storiche di Dronero e della Valle di Maira.* Torino, 1868), perchè nè fa il nome del nostro Molineri, nè evidentemente può ricordare il quadro ottocentesco. Non saprei spiegarmi quindi come sia sorto l'equivoco del Casalis, se non supponendo che ripetesse cose riferitegli da informatori facili e senza scrupolo.

Nel brano già citato (*Op. cit.*, pag. 386) il Vesme scrive che « ... sono pure attribuiti al Molineri dipinti... a Racconigi », citando tra parentesi, anche per questa attribuzione, la fonte: Turletti, III, pag. 821. Il Turletti, parlando delle opere del Molineri già contenute nella chiesa di S. Domenico di Savigliano (III, pagg. 820-21) scriveva. « Nella chiesa monumentale di S. Domenico oltre la ricordata insigne tavola di N. D. del Rosario [è l'opera che ho escluso dal catalogo del nostro pittore] avevansene tre altre: una dei SS. Apostoli S. Pietro e Paolo con Tommaso d'Aquino, la quale serbasi in privata famiglia; la seconda di S. Domenico in Soriano che passò alla chiesa dei PP. Domenicani di Racconigi, nel cui locale trovasi pure la terza ossia l'ancona dell'altare di S. Caterina da Siena, rappresentante il di lei sposalizio con G. C., presente in alto la SS. Vergine, e testi qua e là al fatto S. Domenico, S. Paolo, S. Davide e S. Michele con dei graziosissimi putti. Porta essa lo stemma Tapparelli perchè fatta dipingere nel 1640 o seguente, giusta il cronista Gallateri, dal Gran Priore di Venezia della religione Gerosolimitana Fr. Scipione Tapparelli ». E poco oltre aggiunge: « Fa essa pompa dello stile raffaellesco sin qui non usato dal Molineri che nella tavola del Rosario ». L'accostamento di quest'opera alla Madonna del Rosario di Savigliano di per sè già depone contro la sua attribuzione molineriana; e insieme il fatto che questo quadro, come il S. Domenico precedente, non è ricordato come dal Molineri nel brano del Bartoli già riferito sui dipinti della chiesa di S. Domenico di Savigliano. Eppure l'attribuzione del Turletti al nostro pittore fu accolta per l'uno e per l'altro quadro dal Bonino (*Op. cit.*, pag. 55). Ma nè l'uno, nè l'altro certamente è del Saviglianese, lo provano in modo inconfutabile la qualità e lo stile; nè il *Matrimonio Mistico di S. Caterina* (ultima cappella sul lato sinistro della chiesa dei Domenicani di Racconigi), nè il S. Domenico in Soriano (sull'altare di fronte, sul lato destro). In quanto al S. Tommaso d'Aquino, ricordato come del Molineri anche nel citato passo del Bartoli, la generica notizia del Turletti, « serbasi in privata famiglia », non mi ha permesso di ritrovarne la traccia.

Nel citato passo (*Op. cit.*, pag. 386) il Vesme ricorda ancora dipinti « attribuiti

volto della Vergine, la mano di lei protesa a porgere lo scapolare, il corpo del Bambino; intride tutto il volto delle due Sante, Santa Teresa e Santa Scolastica (due ritratti violenti e superbi), le mani levate del Beato Simone Stok, specialmente quella stupenda mano sinistra.

E la luce diviene elemento sempre più essenziale ed espressivo nelle opere della maturità. Nell'*Autoritratto* del Municipio di Savigliano, ad esempio, il quieto splendore della pupilla si riflette nella luce del volto,

---

al Molineri... a Fossano », citando come fonte per essi il Della Valle, XI, 23. In questo passo il Della Valle ricorda nel Duomo di Fossano, di fronte alla Coena del Claret (che è ora nella sacrestia), « il quadro di S. Giovenale patrono della Città, dipinto dal Mulineri con molto sacrificio ». Questo S. Giovenale del Molineri non esiste nel Duomo di Fossano, nè ho trovato di esso traccia nelle fonti di Fossano, nè nel Paserio, nè nel Muratori; nè d'altronde si ha notizia in loco che sia mai esistito, come mi ha confermato il Vescovo di Fossano, Monsignor Dionisio Borra.

Lo stesso caso mi si è presentato per un'altra attribuzione al Molineri del Vesme (*Op. cit.*, pag. 386). Egli ricorda genericamente dipinti attribuiti al pittore anche a Revello, citando la fonte del Turletti, III, 828. Ma il Turletti, come altre volte, si rivela ben poco attendibile; anzi non riesco neppure a spiegarmi su quale base abbia potuto citare un'*Annunziata* del Molineri nella Parrocchiale di Revello; perchè in loco non esiste l'opera di cui scrive, nè memoria d'essa, nè alcun altro dipinto che possa in qualche modo dare a supporre come sia nato l'equivoco. La notizia comunque è ripresa anche dal Bonino (*Op. cit.*, pag. 56).

Il Vesme (*Op. cit.*, pag. 383) ricorda ancora il quadro rappresentante una Crocefissione, firmato e datato dal Molineri: « Antonius Molinerius faciebat anno 1625 », già nella cappella del Monastero di S. Caterina di Savigliano, e nel 1874 passato di proprietà del « Barone Cesare Isasca di Saluzzo, il quale lo fece restaurare dal Morgari e lo presentò ad una Esposizione ch'ebbe luogo in quell'anno a Saluzzo ». Ma il Barone Cesare Isasca morì nel 1894 senza discendenti diretti; e non ho più potuto trovare notizia alcuna del quadro nè presso la signora Isasca, la sola che in Saluzzo abbia ancora legami di parentela col defunto proprietario del quadro, nè presso il commendator Bertoni, al quale è pervenuto, per via di successive vendite, il palazzo già di proprietà del Barone.

Il Vesme offre ancora la notizia (*Op. cit.*, pagg. 385-86), non ripresa da altri, di un quadro del Molineri nel Castello di Genola (Savigliano). Egli lasciò scritto: « A Genola, già nella chiesa parocchiale, poscia nel castello, una Madonna coi SS. Marziano, Rocco e Michele arcangelo, in cattivo stato ». Il castello di Genola, quando il Vesme scriveva, era di proprietà del marchese Emanuele Tapparelli. Il marchese morì nel 1890 senza discendenti diretti, lasciando erede dei suoi beni in linea di massima la costruenda Opera Pia Tapparelli. Presso la sede di essa, per gentilezza del Segretario dell'Opera, ho potuto consultare il testamento. Tutte le proprietà del marchese passarono alla costruenda Opera Pia; non però i quadri, i tappeti, le argenterie, che passarono al nipote, conte Emanuele Pes di Villamarina (tranne un piccolo numero ben precisato di vetri dipinti e di mobili intarsiati, che passarono, secondo la volontà del marchese, al Museo Civico di Torino). Insieme a questi beni il nipote ereditava. con alcune clausole, anche la proprietà del Roccolo di Busca. Ma morto il conte Emanuele Pes di Villamarina alla fine della grande guerra, e smembrata e venduta anche la proprietà del Roccolo, non sono più riuscita a trovare tracce di questo quadro, del resto già « in cattivo stato » quando il Vesme scriveva.

(108) Ho già citato i documenti conservati nell'Archivio della Chiesa di S. Sebastiano di Cuneo alla nota 75.

come una cosa sola. Ne scaturisce quella severità bonaria, da rustico gentiluomo di provincia, nella vitalità ed esuberanza fisica. Col passar degli anni, nei dipinti dell'estremo tempo, il lume si fa poi più liquido e trasparente, come nelle due Deposizioni, quella della chiesa di S. Bernardino di Villafranca Piemonte e quella della chiesa di S. Dalmazzo di Torino. Riguardo a queste opere ultime mi ha recato stupore il fatto che solo il Vesme (109), tra gli storici del Molineri, ricordi la *Deposizione* di Villafranca Piemonte (fig. 48) (dietro l'altar maggiore della chiesa di San Bernardino); opera eccellente di qualità, una delle più alte dell'estremo tempo, tale da poter offrire da sola la misura di quale pittore sia stato il Molineri.

* * *

Le prime opere sicure e datate del Molineri a Savigliano, alla fine del suo soggiorno in Roma, e quelle che destarono nella sua città nativa larga risonanza, furono il *Martirio di S. Pietro* (firmato e datato 1621) (fig. 49), e il *Martirio di S. Paolo* (110), dipinti ad affresco nel presbiterio della

---

(109) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 385. Egli cita la fonte: il Dizionario del Casalis (XXV, pag. 410), e una più antica: il poemetto *Il Pregiudizio Smascherato.* Venezia, 1770, che ho già citato. Il quadro è ricordato come del Molineri anche nell'unica storia locale: Stefano Grande, *Gli 800 anni di Storia di Villafranca Piemonte.* Moretta, 1953 (pag. 167).

(110) Del *Martirio di S. Paolo* esiste anche un'altra versione nel quadro della Galleria Sabauda di Torino (catalogo Vesme, n. 75). Questo quadro era già nel 1635 di proprietà dei Duchi di Savoia (Catalogo del Della Cornia in « *Gallerie Italiane* », III, 44), e come del Molineri è sempre ricordato da tutta la tradizione. Così finito, non parrebbe suggerire l'idea di essere stato bozzetto per l'affresco, idea accolta dal Vesme (*Catalogo Pinacoteca*, pag. 44). E' vero che anche i disegni del Molineri esistenti alla Biblioteca Reale di Torino riferibili con sicurezza agli anni antecedenti al 1630, rivelano una linea di contorno altrettanto netta e precisa; ma io sarei propensa a ritenere questo quadro variante, piuttosto che abbozzo primo. Parrebbe appoggiare la mia opinione la notizia offerta da un passo del Turletti (III, 827), se egli ne citasse la fonte, e fosse così in qualche modo controllabile: in Carignano « ... la famiglia Golzio possedendo copia ridotta del *Martirio dei Santi Apostoli Pietro e Paolo*, dipinti dal Molineri in Savigliano, la imprestò al Parroco di Bagnolo, il quale fece riprodurre in grande i due quadri nel presbiterio della sua chiesa dai saluzzesi Gautier, essendo questi ancor principianti. Carmagnola e Giaveno, anch'esse gelose di non aver alcun'opera del nostro saviglianese, vollero pur procacciarsi quei medesimi dipinti, nella lor chiesa principale; ma sono infelici « riproduzioni ». È vero che il Turletti non dice affatto che la « copia ridotta » fosse di mano del Molineri; ma se si pensa alla larga eco che dovette suscitare in Savigliano la prima opera ad affresco del Molineri e alle numerose ripetizioni che di quegli affreschi furono poi condotte, vien fatto di pensare che lo stesso pittore avesse potuto preparare copie per soddisfare richieste di committenti, tra i quali anche il Duca di Savoia.

chiesa di S. Pietro. Già il Galeani Napione acutamente osservava fin dal Settecento che queste non sono le opere migliori del pittore: « Certo è che in altre opere il Molineri, o dipinse con maggior forza, o con tinte più calde, o fu più fortunato, che meglio si conservassero i suoi lavori » (111); fino a supporre una cattiva ripulitura. In questi affreschi si sente ancora il pittore che tenta, e cerca la sua espressione, elevandosi solo in qualche brano staccato, più *suo;* come ad esempio, nel *Martirio di San Pietro*, quello del ragazzotto dall'acuto profilo nel lato destro. Ma l'impostazione generale dell'affresco rimane debole, per non dire un po' meschina; basta osservare, per convincersene, il gruppo delle figure al centro in secondo piano, tutte uniformemente disposte l'una accanto all'altra, generiche e senza vita. Del resto è facile cogliere in quest'affresco, come anche nell'altro di fronte, echi e reminiscenze del soggiorno romano, e ripetuti in maniera un po' anonima ancora, e di puro esercizio. Migliore il *Martirio di S. Paolo*, eseguito dopo quello di S. Pietro, nella cui stesura il Molineri dovette trar profitto dell'esperienza acquisita con l'affresco precedente: più libera e mossa appare l'impostazione; le figure non più generiche, ma già vive; vi si possono però facilmente leggere inserti ispirati ancora ad altri pittori, non fusi attraverso una rielaborazione intima e personale.

La liberazione del Molineri dalle riminiscenze del soggiorno romano non affini al suo spirito, o, se affini, non ancora assimilate; e l'affermazione prima e sicura della sua personalità mi pare si possa cogliere nella chiesa della Pieve di Savigliano, nelle quattro opere di lui che stanno su quattro altari laterali. Penso che il Molineri abbia dato la serie di queste opere dopo aver terminati gli affreschi di S. Pietro: la qualità infatti è già diversa e più alta. Il Turletti, facendo la storia della chiesa della Pieve e delle sue vicende costruttive attraverso i tempi, ci permette di cogliere approssimativamente la loro datazione. Con esattezza ci offre solo quella dell'ancona ch'è sull'altare della cappella del Suffragio (seconda a sinistra), *il Redentore, la Vergine, S. Giovanni Battista, i Santi Pietro e Paolo, San Gregorio, S. Francesco e le Anime del Purgatorio* (fig. 50), scrivendo che fu posta sull'altare nel 1627 (112). Della *Coena Domini* (fig. 51), (seconda cappella a destra) esiste però la prova, di per sè inconfutabile, di una

(111) Galeani Napione, *Op. cit.*, pag. 226. Il suo giudizio fu ripetuto anche dal Della Valle, *Op. cit.*, XI, pag. 21.

(112) Turletti, *Op. cit.*, II, pag. 213.

scritta sul quadro col nome del committente e la data 1627 (113). Per il *Cristo nell'orto* (fig. 52) (terza cappella a sinistra) il Turletti afferma che la cappella in cui si trova fu riedificata nel 1618 (114); ma non mi pare che se ne debba trarre come conseguenza necessaria che sia di quell'anno anche il quadro del Molineri; perchè pure la cappella del SS. Sacramento, sul cui altare fu posta la *Coena Domini*, fu ricostruita nel 1618 — secondo lo scritto del Turletti (115) —; ma la tavola del Molineri è datata 1627. Con Ordinati del 1615 (11 aprile e 9 settembre) fu decisa la ricostruzione della cappella di S. Giuseppe e di S. Carlo Borromeo, sul cui altare fu poi posto il quadro del Molineri della *Madonna coi Santi titolari* (116).

All'incirca dunque le opere della Pieve cadono tutte tra la fine degli affreschi del presbiterio della chiesa di S. Pietro, di cui abbiamo parlato, (1622-23 circa) e il 1267, data sicura per la *Coena* (per la scritta appostavi), e probabile per la pala delle *Anime Purganti* (perchè riferita in modo preciso dal Turletti); le altre due cadrebbero a questa data, o poco prima.

Quale sia la più antica è difficile e forse imprudente affermare. Talvolta si possono cogliere, nella maturazione degli artisti, improvvise esplosioni di modi nuovi, acerbi ed originali ad un tempo: forse in questo senso porrei prima la *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Carlo Borromeo.* È la più istintiva e violenta, la meno meditata. A paragone d'essa la *Coena Domini*, pur alta, è più legata alle iconografie tradizionali, e soprattutto serba ancora chiaramente leggibili gli echi romani, anche se già più fusi. La *Coena* appare la spontanea evoluzione degli affreschi del presbiterio di S. Pietro, ma riflettente ormai le predilezioni del Molineri che si vanno affermando: forte, severo, spontaneamente rifuggente da ogni piacevolezza (117), ed esprimentesi attraverso violenti contrasti di luce e di ombre.

---

(113) Ecco la scritta: « Mvnvs Petrini Bigae MDCXXVII ». Vedi anche TURLETTI, *Op. cit.*, II, pag. 214.

(114) IDEM, II, pag. 213.

(115) IDEM, II, pag. 214.

(116) IDEM, II, pag. 214.

(117) Significativa al riguardo è la leggenda ripetuta *ab antiquo* sul Molineri, ch'egli non sapesse dar grazia ai volti femminili. Già il DURANDO DI VILLA scriveva (*Op. cit.*, pag. 27): « Fu pittore di molta forza, ed energia nel disegno, ne' contorni e nelle attitudini delle figure, ma... di pennello sgraziato nel dipingere le donne, alle quali non seppe dare quell'avvenenza, dilicatezza e leggiadria, che è di lor propria ». E il GALEANI NAPIONE, riprendendo il giudizio del Durando, lo calcava ancor di più (*Op. cit.*, pag. 229): di solito le donne del Molineri « ... non solo confessar debbo che non hanno avvenenza, delicatezza, leggiadria, come disse il Conte di Villa, ma pare inoltre che studiato siasi il pittore di farle deformi ».

Un'opera di questo genere è sulla linea delle *Pentecoste* di S. Andrea (fig. 53) (118), ma forse antecedente. Il *Cristo nell'orto* invece rivela negli Apostoli un'impostazione larga, che ancora non appariva nella *Coena*; non così violenta come nella *Madonna col S. Giuseppe e S. Carlo Borromeo*, ma più meditata e sicura. Gran *pezzo* davvero quello degli apostoli pesanti nel sonno, e ampi come le montagne, ma vivi per virtù della luce che li tocca. Su quella pesante gravezza delle cose della terra si leva lo slancio dell'angelo a volo che reca il calice del prossimo martirio al Cristo, così solo nel silenzio delle cose e degli uomini. La pala delle *Anime Purganti*, per la capacità di trasfigurare con la luce ogni cosa rappresentata, è certo la più matura di tutte; quella luce che irradiandosi dall'alto del Cristo intride le cose come un umore umido. Intorno al 1635 credo cada la *Madonna del Carmine* di S. Filippo di Savigliano, comunque certo nella piena maturità (119); al confronto il S. Gregorio della pala delle *Anime Purganti* della Pieve, se non è reso colla caratterizzazione violenta della S. Teresa della *pala del Carmine*, pur nel taglio netto ed acuto del profilo, rivela però un impianto altrettanto saldo; e lo tocca una luce eguale a quella, che intride il volto, interiorizzandone l'espressione (120).

Dopo i quadri della Pieve è tutto un fiorire di altre opere certe: sicuramente nel 1626, come ho detto, cade il *Crocefisso* della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo (121); nel 1628 gli affreschi coi *quattro Evangelisti* dei peducci della cupola della stessa chiesa (122); pressapoco di questo

---

(118) Turletti, *Op. cit.*, III, pag. 819; Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 381; Bonino, *Op. cit.*, pagg. 57 e 65.

(119) Cioè concordo circa la datazione di quest'opera con quanto già scrisse il Baudi di Vesme (*Op. cit.*, pag. 382): « dipinto verso il 1635 ». Il Turletti invece (*Op. cit.*, II, 555, e III, 818) la riportava a datazione più antica, al 1625 circa.

(120) Nella chiesa di S. Antonino di Bra c'è un'opera (terzo altare a sinistra) che certamente fu ispirata dall'ancona delle Anime Purganti della Pieve di Savigliano: il *Padre Eterno, il Redentore, la Vergine, S. Gregorio, S. Carlo Borromeo e le Anime Purganti*. Il Turletti (*Op. cit.*, III, 828) coglie la simiglianza di quest'opera con quella analoga della Pieve, e la pone in un elenco di opere del Molineri soggiungendo però: « In quella tavola fu ravvisata la mano di un allievo del Guido Reni ». Anche il Baudi di Vesme (*Op. cit.*, pag. 385) la dà al Molineri, ma citandone la fonte (Della Valle, XI, 23). Il Bonino (*Op. cit.*, pag. 66) la dà al Molineri, precisando in nota che gli storici di Bra la danno erroneamente al Claret. Al Claret infatti la dà il Mathis (*Op. cit.*, pag. 58). L'opera è piuttosto alta di qualità; ma non mi pare affine al modo del Molineri; e sono propensa a spostarla al Claret nel periodo più tardo.

(121) Vedi la nota n. 108, e di rimando quella n. 75.

(122) Ho già detto che ai piedi del S. Giovanni sono segnate la firma e la data: « J. A. Molinerius, Savill. 1628 ». Anche per il periodo in cui fu concordata quest'opera tra il Molineri e la Confraternita della Chiesa di S. Sebastiano vedi la nota n. 75.

tempo credo sia anche la *Madonna con Santi e l'autoritratto* del Museo di Bra (123), chè lega con la pala delle *Anime Purganti* della Pieve.

In quei fervidi anni di Savigliano che arrivano fino al 1630 — sappiamo sicuramente che anche il *Crocefisso* di Cuneo fu eseguito in Savigliano (124) — farei cadere pure la *Madonna tra S. Pietro, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e un Vescovo benedettino* di proprietà del Liceo di Savigliano, se non mi rimanessero dubbi sulla sua autenticità (125). Il cattivo stato di conservazione e il restauro recentemente condotto hanno oltre tutto alterato l'opera, sì da renderne difficile il giudizio.

Al medesimo tempo, ma un po' precedente, credo siano da riportare anche i quattro *Santi* dipinti ad affresco in finte nicchie nel coro della chiesa di S. Pietro di Savigliano, il S. *Giovanni Battista*, il S. *Stefano*, il S. *Lorenzo*, la *Santa Lucia* (figg. 54, 55, 56), dal Bonino attribuiti dubitativamente all'Arbasia (126); ma che già fin dal Settecento dava al Molineri il Galeani Napione (127), come del resto prima di lui il Bartoli, almeno per il *San Giovanni* e la S. *Lucia* (128); e ch'io non esito a dare con loro al nostro pittore: rivelano infatti il medesimo modo largo, la stessa impostazione e forza delle opere sicure del Saviglianese. E con questi Santi credo doveva legare anche l'affresco del Martirio di S. *Stefano* della chiesa di S. Antonino di Bra, sostituito poi con la copia; perchè iconografia e tipi fisionomici richiamano direttamente ad opere della Pieve di Savigliano, alla *Coena*, e alla *Preghiera nell'orto*.

---

(123) Quest'opera, piuttosto alta, ci è pervenuta però in condizioni non buone, mostrando essa tracce evidenti di vernici e ridipinture.

(124) Da Savigliano è datata infatti tanto la lettera del Molineri (vedi nota n. 75), con cui accompagnava l'opera mandata alla Confraternita di S. Sebastiano, quanto la ricevuta precedente, che ho citato come autografi del Molineri conservati nell'Archivio di S. Sebastiano.

(125) Il Bartoli (*Op. cit.*, pag. 83) ricorda, come del Molineri, in S. Giovanni di Savigliano « nell'altar maggiore la Tavola con la B. V., il Bambino, e S. Gio. Battista ». Non la ricorda più il Turletti (*Op. cit.*, III, 820) tra le opere del Molineri in S. Giovanni di Savigliano. Il Vesme (*Op. cit.*, pag. 382) la ricorda tra i dipinti della chiesa di S. Giovanni, aggiungendo: « Non v'è più ». La ricorda anche il Bonino (*Op. cit.*, pag. 57) come opera eseguita per quella chiesa, ma senza precisare ove ora si trovi. Alla recente mostra di Savigliano (catalogo, pag. 17) fu presentato questo quadro come del Molineri e proveniente da S. Giovanni. Ma non è sicuro affatto che sia da identificare col quadro di cui scrissero il Bartoli e il Vesme.

(126) Bonino, *Op. cit.*, pag. 57.

(127) Galeani-Napione, *Op. cit.*, pag. 223.

(128) Bartoli, *Op. cit.*, pag. 82.

Delle tre opere del Molineri poste sugli altari della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Carignano, di cui ho già parlato, penso che l'*Immacolata Concezione* sia un poco antecedente alle altre, pur spingendosi già verso la fine di quel terzo decennio, per un che di più acerbo nel modo, pur nell'alta qualità di stile (129). Il *Battesimo di Cristo* rivela rispetto ad essa, nella gravità forte e salda delle figure, già una luce nuova; ma di una qualità che me lo fa porre piuttosto a seguito delle opere estreme della Pieve di Savigliano, che non accostare al più tardo *Battesimo di Cristo* della chiesa di S. Giovanni d'Alba, che pure come iconografia gli corrisponde. Il S. *Nicola da Tolentino* invece, già più orientato verso i modi della maturità, credo oltrepassi di qualche anno il 1630, e lo avvicinerei piuttosto al S. *Francesco* della chiesa di S. Andrea di Savigliano, anche se non mi pare alto come quello, pur con brani bellissimi (la stupenda mano sinistra).

In quanto al S. *Francesco* di Savigliano (fig. 57) (primo altare, a destra del presbiterio) — già comparso alla Mostra del Barocco a Torino —, opera tra le più notevoli del nostro pittore, dovrebbe essere riportato, secondo un passo del Turletti in cui sono descritte le vicende appunto dell'altare di S. Francesco della chiesa di S. Andrea di Savigliano (130), al 1635; e non mi pare datazione errata. All'incirca in quell'anno cade anche, secondo il Vesme (131), la *Madonna del Carmine* di Savigliano; e questa datazione concorda senz'altro coll'impostazione e lo stile dell'opera.

Pressapoco al momento dell'*Immacolata Concezione* di Carignano farei cadere invece il *Beato Amedeo di Savoia* (fig. 58) della Collegiata di Rivoli (in un ambiente a lato della sacrestia) per un che di più acerbo e conte-

---

(129) Alla Mostra di Savigliano comparve con attribuzione al Molineri anche un'altra *Madonna della Concezione tra S. Domenico, S. Sebastiano e due Sante*, proveniente dal Castello di Solero presso Savigliano (proprietà Marchese Carlo Ripa di Meana), certamente ispirata all'*Immacolata Concezione* della chiesa Agostiniana di Carignano, e già elencata dal Baudi di Vesme (*Op. cit.*, pag. 383) come del Molineri. Non la ritengo però opera del nostro pittore, per quanto l'iconografia corrisponda nella parte superiore del quadro a quella dell'*Immacolata Concezione* di Carignano. Ma la qualità è nella *Madonna della Concezione* del Castello di Solero diversa e inferiore; in modo speciale le figure dei Santi e delle Sante appaiono senza risalto e senza peso, con un'espressione languida ed esteriore; e non mi paiono affatto legare con immagini del Molineri, ma piuttosto con le figure che sono ai piedi della Madonna nella *pala del Rosario* di Savigliano, che ho restituito al Claret. Per cui verso il Claret sposterei anche quest'opera.

(130) Turletti, *Op. cit.*, II, 115.

(131) Vedi nota n. 114.

nuto, e pur liricamente così alto. Quest'opera, accettata come del Molineri dal Bartoli (132), dal Vesme (133), dal Turletti (134), dal Bonino (135), ci presenta il problema dei rapporti del nostro pittore coi Duchi di Savoia (136), capitolo ancora da scrivere della « Vita » del Molineri; esso dovrebbe iniziare con le notizie documentate già offerte dal Vesme (137).

---

(132) Bartoli, *Op. cit.*, I, 79.

(133) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 385.

(134) Turletti, *Op. cit.*, III, pag. 827.

(135) Bonino, *Op. cit.*, pagg. 56 e 64.

(136) Penso che con ogni probabilità questo quadro provenga dalle quadrerie dei Duchi di Savoia, forse del Castello di Rivoli. Lo ritengo certamente anteriore al 1635; per cui mi si potrebbe obiettare che avrebbe dovuto nel caso essere ricordato nell'Inventario del Della Cornia di quell'anno; ed invece non lo è. Ma il Della Cornia precisa (*Op. cit.*, pag. 66): « Si sono omessi nel Castello di Rivoli tutti gli altri quadri ordinari e mediocri che vi si trovano in grandissmo numero, havendo così comandato S. A. R. ». D'altra parte il Della Cornia per il Castello di Rivoli non stese dettagliatamente l'elenco dei quadri in esso contenuti; e tra i raggruppamenti ve n'è più di uno che potrebbe includere anche questo quadro del Beato Amedeo di Savoia. Sotto il numero 783 ad esempio (Della Cornia, *Op. cit.*, pag. 65): « N. 44 Ritratti di principi, principesse e cardinali, in piedi. Di mani diverse. Buoni ». E si potrebbero portare altri esempi.

(137) Il primo degli storici del Molineri che accenni a rapporti del pittore con la Corte di Torino fu il Durando di Villa (*Op. cit.*, pag. 29); ma vi accennò in modo vago e generico: « Il suo valore gli ottenne, a parere di molti, una pensione della Corte... »; notizia che fu poi riportata in modo ancora generico dal Turletti (*Op. cit.*, III, 827), pur già ampliata: « Ell'è intanto tradizione che il Molineri fosse pittore di Corte, e che come tale percepisse da questa un'annua pensione ». La notizia fu precisata per la prima volta sulla base di documenti solo nella scheda del Baudi di Vesme. Egli riporta (*Op. cit.*, pag. 374) due pagamenti eseguiti al Molineri « a bon conto delle pitture et freggi fatti in una camera, nel palazzo del Serenissimo Principe [di Piemonte], come per mandato delli 26 aprile 1619 »; e « a bon conto della pittura e fornitura di quadri per metter alle finestre del palazzo novo grande per servitio di Sua Altezza ». Da questi pagamenti il Vesme dedusse che il nostro pittore aveva preso parte alle opere di abbellimento condotte nel Palazzo Ducale di Torino in occasione del matrimonio del Principe ereditario Vittorio Amedeo con Cristina di Francia. Ancora: il Baudi di Vesme (*Op. cit.*, pag. 376) trovò nel registro della *Tesoreria generale del Piemonte* per l'anno 1634 il seguente documento, che gli parve riferirsi al Molineri: « Al Padre confessore di Sua Altezza fra' Simone da Fiorano, per pagare quattro coppie del protrato della Beata Margherita di Savoia, che si fanno fare in Savigliano; L. 38 ». A me il pensiero corse subito, leggendo il documento, a un altro ritratto condotto dal Molineri, di un Principe di Casa Savoia elevato agli onori degli altari, il *Beato Amedeo*; ritratto questo che ci è pervenuto, ed è conservato, come ho già detto, nella Collegiata di S. Maria della Stella di Rivoli. Mi pare che il documento trovato dal Vesme, confermando verosimilmente, con l'esecuzione del *Ritratto della Beata Margherita*, rapporti del Molineri coi Duchi di Savoia anche per opere di questo tipo, venga in certo senso a rafforzare l'autenticità anche del *Ritratto del Beato Amedeo* e ad avvalorare la mia supposizione che questo ritratto fosse stato condotto dal pittore per ordine dei Duchi, e che provenga dalle loro quadrerie, probabilmente dal Castello di Rivoli.

Del resto il Molineri doveva aver iniziato già qualche tempo prima rapporti coi

Il *Cristo coronato di spine* (138), unico quadro — oltre il *Martirio di S. Paolo* (139) — che mi pare si possa accogliere, anche se dubitativamente, come del Molineri, tra quelli a lui attribuiti nella Galleria Sabauda di Torino (140), credo sia da riportare all'incirca agli anni che precedono il 1630, vicino al *Crocifisso* della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo.

In quanto al *Battesimo di Cristo* (fig. 59) della chiesa di S. Giovanni d'Alba (dietro l'altar maggior), dato al Molineri con incertezza dal Della

---

Duchi di Savoia, perchè, come già ho detto (nota 1), nel citato inventario del 1631 dei quadri di proprietà dei Duchi di Savoia nel Palazzo di Torino il Molineri è ricordato due volte: per un « *quadretto di S. Giuseppe*, mano del pittore di Savigliano » (pag. 79) e per un « *Miracolo di S. Francesco del morto risuscitato* de Antonino di Savigliano » (pag. 98).

(138) Ricordato per la prima volta da ROBERTO D'AZEGLIO nell'« *Indicazione sommaria dei quadri e dei capi d'arte della R. Pinacoteca di Torino* ». Firenze, 1866 (pag. 13, n. 75); accolto poi dal TURLETTI (*Op. Cit.*, III, 826) dal BAUDI DI VESME (*Op. cit.*, pag. 384), dal BONINO (*Op. cit.*, pag. 58).

(139) Vedi la nota 110.

(140) I quadri attribuiti al Molineri nella Galleria Sabauda di Torino nel Catalogo del Baudi di Vesme sono: *Il Cristo coronato di spine* (n. 67); *i Santi Cassinesi* (n. 68 e 69 i due esposti; vedi nota 73); il *Martirio di S. Paolo* (n. 75); il *Martirio di S. Bartolomeo* (n. 76). Tra essi ho già escluso i *Santi Cassinesi* dal catalogo del Molineri e inclino ad escludere anche, come ho detto, il *Martirio di S. Bartolomeo*; accettando come del Molineri il *Martirio di S. Paolo*, e con qualche dubbio il *Cristo coronato di spine*.

Ma oltre alle opere elencate nel Catalogo della Pinacoteca del BAUDI DI VESME altre ve ne furono, attribuite al Molineri, in quella Galleria in epoca anteriore. Nell'« Indicazione sommaria » di ROBERTO D'AZEGLIO del 1866 erano infatti elencate altre due opere del nostro pittore: « *Un prigioniero legato di catena ai polsi vestito di corazza in carcere* » (pag. 13, n. 71 b), e un « *Santo in orazione, in un bosco. In lontananza una statua* » (pag. 13, n. 72 b). L'una e l'altra sono ricordate nella Scheda sul Molineri del VESME, che anzi (*Op. cit.*, pag. 384) ne precisa la provenienza: « eredità del Marchese di Barolo ». Però il Vesme non le elencava più nel suo Catalogo della Regia Pinacoteca del 1899, nè in quello del 1909. La spiegazione del fatto, che potrebbe apparire incomprensibile, l'ho trovata in un passo del già citato articolo del Vesme del 1896 intorno al riordinamento che intendeva dare alla Pinacoteca di Torino, passo che riporto per intero (in: « Le Gallerie Italiane », III, 33), anche se ho già citato prima brani di esso: « Quantunque i quadri originali da ritirarsi dalla pubblica mostra, perchè di merito troppo inferiore, siano stati scelti senza eccessivo rigore, essi saranno piuttosto numerosi. Può farne fede il seguente elenco, sebbene incompleto: ... La serie dei Santi Cassinesi di famiglie regie, dipinta da Antonino Molineri. Sono dodici quadri, [dieci, abbiamo visto] identici di forma e di stile, noiosi e sfibrati. Non se ne esporrà che un paio. I numeri 70 bis, 71 e 72, dello stesso Molineri, del quale però rimarranno ancora in Galleria saggi bastanti a dare un'idea di questo artista così mediocre nella pittura ad olio, mentre invece era bravo nei freschi ». Il 70 bis non fu ricordato nè nell'« Indicazione » di Roberto D'Azeglio, nè nella Scheda del Vesme; invece lo ricordava già, accanto agli altri due, il TURLETTI (*Op. cit.*, III, 826): « *Giovane nudo coronato in atto di lavarsi un piede presso un ruscello* », senza ch'io possa supporre

Valle (141), ed accettato dubitativamente dal Turletti (142) e dal Vesme (che citava però la fonte) (143); ma già prima del Turletti accolto come del Molineri in modo sicuro dal Casalis (144), e più tardi poi dal Bonino (145), ed esposto come del Molineri alla Mostra di Savigliano (146), lo ritengo sicuramente del nostro pittore. La luce più liquida me lo fa spingere però più avanti nella maturità — oltre il 1635, — già prossimo alla *Deposizione* della chiesa di S. Dalmazzo di Torino. Il *Battesimo* è il momento in cui il Molineri si avvicina di più ai moduli dei Carracci, e in cui l'influenza di Bologna si fa sentire più aperta; per questo a siffatta esperienza accosterei il S. *Gerolamo* (fig. 60) della chiesa di S. Pietro di Savigliano (primo altare a destra), anche se lo ritengo un poco più precoce, cioè tra i primi tentativi del Molineri in questo senso. Esperienza questa del resto non contrastante con il profilo artistico del Saviglianese; chè anzi s'inserisce perfettamente nel nesso del continuo sviluppo del pittore,

in quale catalogo fosse così numerato. Eppure ho trovato elencate insieme tutte e tre queste opere nel primo di due grossi volumi dell'inventario dei quadri di proprietà della Galleria Sabauda nell'Archivio delle Soprintendenze alle Gallerie (databile mi dissero, intorno al 1870). Da questo inventario risulta che il « *Giovane nudo coronato* » e « *Un prigioniero legato di catena* », citati entrambi come lascito Barolo, passarono — con altri tredici quadri — alla Legazione Italiana di Pechino nel 1911 (anzi, presso la Soprintendenza alle Gallerie ho trovato persino il verbale della cessione); mentre non risulta dalle notazioni del volume che sia uscito dalla Galleria il *Santo in orazione in un bosco*, anch'esso citato come lascito Barolo. Di questo quadro si è perduta ogni traccia; a meno che non sia da identificare in un quadro che giace in attesa di restauro nei depositi della Galleria. Purtroppo anche degli altri, di cui si hanno in passato così precise notizie, non sono in grado di dare un giudizio; essi non furono fotografati prima che lasciassero nel 1911 la Galleria; nè è stato possibile per ora avere notizia o fotografia dalla Legazione Italiana di Pechino, pur coll'intervento in proposito della Soprintendente alle Gallerie, dott. Gabrielli. Però il fatto che il Baudi di Vesme li ritirasse dalla « pubblica mostra » come la maggior parte dei Santi Cassinesi, pur lasciando invece esposte altre opere attribuite al Molineri, e concludesse, a proposito di questi quadri, con un giudizio così negativo sulle qualità del Molineri come pittore, mi pare legittimo il sospetto che neanche queste opere fossero del Molineri; ma piuttosto opere a lui tradizionalmente attribuite, o attribuitegli dalla famiglia dei donatori, i Barolo, nella grande confusione attribuiva che regnava in Piemonte sui dipinti del primo Seicento.

(141) Della Valle, *Op. cit.*, XI, 23.

(142) Turletti, *Op. cit.*, III, 827.

(143) Il Baudi di Vesme (*Op. cit.*, pag. 386 dà genericamente del Molineri « ... dipinti ... ad Alba » citando la fonte del Della Valle.

(144) Casalis, *Op. cit.*, I, 122.

(145) Bonino, *Op. cit.*, pag. 53.

(146) Olmo, *Catalogo*, pag. 20.

ognora pronto a cogliere sollecitazioni che lo volgessero ad una immagine delle cose sempre più schietta nella sua semplicità naturale.

Al S. *Gerolamo* di Savigliano dovrebbe accostarsi il S. *Giovanni Evangelista*, già nella chiesa di S. Giovanni di Fossano, ed ora in S. Filippo (cappella a destra dell'altar maggiore). Ma nonostante le argomentazioni in favore dell'attribuzione Molineriana di quest'opera (147), mi rimane ancora qualche dubbio circa la sua autenticità, sebbene m'inclinerebbe a crederla del nostro pittore l'impostazione larga e possente della figura del Santo.

Rivendico invece chiaramente al Molineri la *Deposizione dalla Croce* (fig. 61) della chiesa di S. Dalmazzo di Torino (a sinistra dell'altar maggiore) — una delle tre opere del Molineri apparse alla Mostra di Torino del Barocco Piemontese —; non solo in base alla nota contenuta nelle carte del Vernazza (148) [già pubblicata dal Vesme (149)], con cui il Vernazza ribatteva in modo inconfutabile l'attribuzione, da parte del Della Valle, di quest'opera a Sebastiano Taricco; ma soprattutto per i caratteri che essa rivela, i migliori del nostro pittore, e per i tipi iconografici delle figure, già apparsi in altre opere sicure del Molineri (ad esempio la Maddalena presenta i tratti della Vergine della *Pentecoste* di S. Andrea di Savigliano, per non citare che una figura). Spingerei però la datazione di quest'opera molto innanzi nel tempo, oltre il 1635; non accettando la deduzione che trae, dai documenti del Vernazza, il Turletti, di una data 1624 (150); chè anzi mi pare che dai documenti si possa solo dedurre che

---

(147) Monsignor Borra (*Op, cit.*, pag. 21) ricorda che quest'opera è citata dal Bonino come opera del Claret; e si pone la domanda se non sia da attribuire piuttosto al Molineri sulla scorta dello stile e della scritta a stampatello sul retro del quadro recante il nome del Molineri. In quanto ai *Dodici Apostoli* della Sacrestia del Duomo di Fossano di cui Monsignor Borra (*Op. cit.*, pag. 20-21) avanza dubitativamente una paternità molineriana, e comparsi come del Molineri alla Mostra di Savigliano, mi pare non rivelino del Molineri nè la qualità, nè lo stile.

(148) Conservata all'Accademia delle Scienze di Torino.

(149) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pagg. 377 e seg.

(150) Il Turletti (*Op. cit.*, III, 824 e seg.) pubblicò per primo documenti trovati dal Vesme (trascritti poi nella Scheda - *Op. cit.*, pagg. 378-79), il cui contenuto è il seguente: entrati a Torino i Barnabiti nel 1609 ad officiare nella chiesa di S. Dalmazzo si accordarono tosto col Senatore Gaspare Antonio Tesauro per cedergli una delle loro cappelle. Egli, testando il 17 ottobre 1615 (testamente aperto il 26 dicembre 1617) dispose infatti di un lascito, acciocchè si costruisse nella Chiesa di S. Dalmazzo una cappella, la quale « cappella pietatis noncupetur ». Nel 1623 i Padri Barnabiti, con atto del 4 dicembre, cedettero al nipote di lui, il Conte Ludovico Tesauro de' Conti di Salmour « una cappella o sia ragione di essa, da costruirsi », la quale

nel 1636 la Deposizione non era ancora in loco. E questa datazione tarda concorda mirabilmente con le ragioni di stile.

L'altra *Deposizione della Croce*, quella della chiesa di San Bernardino di Villafranca Piemonte, lega con la *Deposizione* di S. Dalmazzo di Torino; così che questa, accostata a quella di Villafranca, non costituisce più un momento isolato dell'artista — che poteva quindi parere improbabile, e rendere comprensibile il rifiuto del Della Valle ad accoglierla nel catalogo del Molineri, anche se rifiuto errato —; ma fa con essa gruppo, e insieme con l'*Autoritratto* del Municipio dei Savigliano, per rivelarci nuovi stimoli che giunsero al Molineri nell'estrema maturità, da parte questa volta di pittori nordici e di loro opere, a confermarlo ancora,

---

doveva essere dedicata alla Pietà, secondo l'intenzione che già aveva espresso nel testamento lo zio. Due giorni dopo l'atto del 4 dicembre, i Padri di S. Dalmazzo annotavano, nel loro libro domestico che « 1623, die prima post festum Sancti Dalmatii, cepit aedificari sacellum sanctissimae pietatis sumptibus comitis ac senatoris Thesauri ». Ma quando il 22 agosto del 1636 Ludovico Tesauro a sua volta fa testamento, e lascia la volontà di essere sepolto nel tumulo da lui fatto costruire nella chiesa di S. Dalmazzo, « ... e che s'habbi a continuar il pagamento del legato annuo delli scudi venti d'oro già fatto alla cappella della Pietà " dallo zio ", dal fu signor Senatore Gaspare Antonio Tesauro », nel testamento non compare cenno alcuno alla pala della Pietà. Da questo fatto il Turletti (*Op. cit.*, III, 825) trae la conseguenza che la pala del Molineri doveva già essere stata preparata fin dal 1624; io penso invece che la pala nel 1636 non fosse ancora stata dipinta e portata in loco, anche se Ludovico Tesauro poteva già forse aver presi accordi col pittore al riguardo. Del resto il fatto che egli, testando, esprima la volontà che si continui a pagare il lascito annuo in misura eguale a quanto aveva già disposto per la cappella lo zio, al tempo dell'inizio della costruzione, mi pare che provi che la cappella, anche all'atto del testamento del nipote Ludovico Tesauro, non era ancora terminata in tutte le parti.

A merito del Turletti sta però l'aver egli portato (*Op. cit.*, III, 824-25) a favore dell'attribuzione al Molineri di quest'opera — contro l'attribuzione del Della Valle a Sebastiano Taricco — la conferma di altre antiche fonti: « ... con bella differenza dai lavori del Taricco, come ben seppero dirlo il Craveri (e in nota aggiunge « *Guida di Torino* », 1753, pag. 94), il Durando di Villa (*Ragion.*, p. 29), in particolar modo il sullodato Napione (*Ragionamento*, I, pag. 258), poi il Paroletti (*Turin et Ses curiosités*, 1819, pag. 168: « La Déposition du Christ au tombeau... est regardé comme le meilleur tableau de Molineri de Savillan »), il Cibrario (*Storia di Torino*, II, 139), il Novellis (*Biogr.*, pag. 125 e *St.*, p. 340) ». Il Turletti tralascia però che l'opera fu ricordata come del Molineri e lodata già nel 1770 nel citato « Il Pregiudizio Smascherato » (pag. 9).

Il Turletti ancora pubblicò per primo — ma come notizia favoritagli dal Vesme — un documento dal Vesme trovato (e riportato poi nella Scheda, *Op. cit.*, pag. 379): una nota tratta dal libro domestico dei Padri di S. Dalmazzo in data 21 luglio 1755, di un pagamento di dieci zecchini fatto dal padre provinciale a Giovanni Adamo Wehrlin — era a quel tempo anche restauratore delle quadrerie reali — « per aver accomodato il quadro del Gioseffo Molineri rappresentante *La passione di Nostro Signore* ». Colui che trascriveva il pagamento può aver ignorato, o confuso, il nome di battesimo del pittore; ma mi pare che dalla nota risulti ben certo che a quella data presso i Padri di S. Dalmazzo, in loco, la pala era ritenuta sicuramente del Molineri.

se pure in altro modo, in quel bisogno di respiro naturale, poeticamente riscattato dalla luce, che il pittore rivela in tutto il suo percorso artistico.

E all'età matura è da riportare poi con sicurezza l'opera che ha dato maggior fama al pittore, perchè fra tutte la più imponente, e forse anche perchè ricordata fin dal 1682 nel « Theatrum Statuum Sabaudiae » con parole di elogio (151); e poi sempre lodata da tutti gli scrittori che si occuparono del Molineri (152): la decorazione ad affresco del salone del Palazzo Taffini D'Acceglio di Savigliano. Eseguita ad esaltazione delle glorie militari del Duca Vittorio Amedeo I, deve cadere dopo la fine del 1637 (il Duca morì il 7 ottobre di quell'anno); all'incirca dal 1638 al 40, se accettiamo l'ipotesi del Vesme (153); fin verso il 1645, se accettiamo l'ipotesi del Turletti (154). Solo il rinvenimento dell'atto di morte del Molineri eviterebbe di muoverci nel campo delle supposizioni. Il modo però con cui è condotta l'opera, e la partecipazione ad essa di aiuti, che mi pare si riveli certa, m'inclinerebbe a portarla un poco oltre il 1640.

Sembra che la sorte abbia voluto che il percorso dell'artista a Savigliano si concludesse con un ciclo ad affresco, come con un ciclo ad affresco egli aveva ivi iniziata la sua attività. Ma di fronte agli affreschi di Palazzo Taffini quelli del presbiterio di S. Pietro paiono lontani e diversi, come se fossero di un altro pittore. A Palazzo Taffini il Molineri, dove lavora in persona, è tutto lui, colla sua violenza, il suo impeto, la sua visione severa, il suo tono rude e forte, legato cioè alla sua terra attraverso i legami certi e imperscrutabili delle nascite e degli umani destini. Il momento più alto, la *Battaglia di Tornavento* (fig. 63) (sul lato breve della sala, a sinistra di chi entra) è un gran *pezzo* davvero, prende ed esalta; epopea da vecchio Piemonte però, dove ogni figura, pur nell'impeto che trascina, mantiene il peso delle cose che sono. Il cavaliere cadente sotto

---

(151) Nel già ricordato « Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Ducis », Amsterdam, 1682 (I, 97). Le parole al riguardo furono già riportate dal Durando di Villa (*Op. cit.*, pag. 29) nella sua « Vita » del Molineri. Suonano così: « Altae per civitatem Plateae, turres, palatia Nobilium Taffinorum praesertim, omnino spectanda. Templa ibidem per vicos assurgentia et Apelleo sui Antonii Molinerii pennicillo illustrata, decus et magnificentiam spirant ».

(152) Dal Durando di Villa (*Op. cit.*, pag. 29) al Galeani Napione (*Op. cit.*, pag. 255), al Turletti (*Op. cit.*, III, 821), al Vesme (*Op. cit.*, pag. 380), al Bonino (*Op. cit.*, pagg. 38-41), all'Olmo (*Op. cit.*, pag. 13).

(153) Baudi di Vesme, *Op. cit.*, pag. 376.

(154) Turletti, *Op. cit.*, III, 829.

l'incalzare dell'altro, in primo piano, crolla come una grande pianta recisa; e nell'episodio della *Battaglia di Monbaldone* (fig. 62) (sulla parete lunga d'ingresso, a sinistra di chi entra), a fianco di quel superbo per foga torneo di battaglia, i caduti gravano sulla terra come sacchi pieni. La luce che tocca le cose è altrettanto umida e viva che in altre opere tarde, ma più rapida e inquieta; e trasfigura in poesia eroica l'impeto e la confusione del combattimento.

Non è stato per ora possibile ritrovare nessuna datazione sicura che riguardi il Molineri dopo la decorazione da lui condotta della sala del Palazzo Taffini D'Acceglio; neppure sappiamo in che anno la morte colse il pittore.

*
* *

Questo tentativo di espungere dal catalogo del Molineri opere a lui falsamente attribuite, e di raggruppare d'altra parte sulla linea di uno sviluppo artistico quelle che gli si possono ascrivere con sicurezza, non ha pretese per nulla di riuscire sistematico o completo; è un atto di buona volontà, che vorrebbe portare un po' di luce su questo pittore piemontese così poco e mal conosciuto.

Ma se lo sviluppo dell'artista riesce appena abbozzato, ben netta invece mi pare si riveli già la sua fisionomia. Artista caratteristico, può costituire una nota originale e genuina piemontese nello svolgimento dell'arte italiana dei primi quarant'anni del Seicento con quel suo modo franco, un po' rude; istintivamente calato in una schietta realtà naturale. Se sulla sua formazione abbia influito il documentato soggiorno romano, e quanto questo chiuso Piemontese abbia potuto assimilare delle novità rivoluzionarie apparse all'inizio del secolo a Roma, per riaccostarle di nuovo al ritmo più provinciale della sua terra, sarà da dire in un discorso più ampio. E il discorso potrà farsi illuminante sotanto dopo che saranno stati condotti confronti tra le opere del Molineri e quelle dei « milanesi » che lavoravano negli stessi anni in terra di Lombardia; dopo aver sottolineato quali influenze abbiano inclinato il nostro pittore in un momento della maturità, quello del Battesimo, verso gli esempi dei maestri di Bologna, da cui doveva venirgli anche il soprannome; dopo aver indagato infine quali opere di pittori nordici abbiamo offerto al Molineri sollecitazioni e stimoli che si rivelano innegabili in alcune sue creazioni più tarde.

Ma rimando questo più ampio discorso a quando avrò condotto ancora innanzi il lavoro di ricerca e di revisione critica delle opere del Molineri (*).

REGESTO

1577, ottobre. Il Molineri nasce a Savigliano. Atto di battesimo in data 12 ottobre (dal *Liber Baptizatorum della Chiesa di S. Pietro di Savigliano*).

1615, aprile. Il nome del Molineri è registrato in una consegna civica dei proprietari saviglianesi dimoranti fuori della città come « depintore in Roma, già alquanti anni » (Vesme, *Op. cit.*, pag. 368-69).

1616 In questo anno s'adopra per ottenere, essendo sempre a Roma, indulgenze per la Confraternita della Misericordia di Savigliano (dalla *Cronaca inedita del Viberti*. Vedi Vesme, *Op. cit.*, pag. 369).

1618, 12 dicembre. Viene battezzato nella chiesa di S. Pietro di Savigliano il primogenito del pittore, Gabriele, padrino il pittore Francesco Pistone (dal *Liber Baptizatorum della chiesa di S. Pietro di Savigliano*. Vedi Vesme, *Op. cit.*, pag. 373).

1619 Il Molineri è infatti già a Savigliano, perchè il suo nome è elencato, tra altri, sotto Savigliano in una « Quota degli artisti per cotizzo » dell'Archivio Camerale (Vesme, *Op. cit.*, pag. 373, e di rimando pag. 170).

1619, 26 aprile. Questa data offre il mandato per le « pitture et freggi fatti in una camera nel palazzo del serenissimo Prencipe » (Vesme, *Op. cit.*, pag. 374).

1619, 29 aprile. Quietanza del Molineri per le pitture suddette (Vesme, *ibidem*).

1620, 25 aprile. Viene battezzata la seconda figlia del pittore, Lucrezia (dal *Liber Baptiztorum della chiesa di S. Pietro di Savigliano*. Vedi Vesme, *Op. cit.*, pag. 373).

1621 Firma e data l'affresco del *Martirio di S. Pietro* nel presbiterio della chiesa di S. Pietro di Savigliano.

1622, 16 luglio. Viene battezzato il terzo figlio, Gio. Battista (dal *Liber Baptizatorum della chiesa di S. Pietro di Savigliano*. Vedi Vesme, *Op. cit.*, pag. 373).

1625, 6 maggio. Così è datato il contratto per la pala del Crocefisso di Cuneo (*Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche Riberi, in *Il Dovere*, Cuneo, 6 agosto 1932).

1625, 7 novembre. Il pittore data da Savigliano una ricevuta autografa di cinque amidei a conto di questo lavoro (*Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche Riberi, *ibidem*).

(*) Un vivo ringraziamento porgo alla Soprintendente alle Gallerie del Piemonte, Dott. Noemi Gabrielli, che ha facilitato in ogni modo questo mio lavoro.

Ringrazio pure il Dott. Vittorio Viale, Direttore del Museo Civico di Torino, dal cui Archivio ho tratto le fotografie delle tre opere già apparse alla Mostra del Barocco a Torino; e Monsignor Dionisio Borra, Vescovo di Fossano, che mi è stato largo di aiuto.

Le fotografie sono per la massima parte del Signor Rampazzi.

1626, 15 gennaio. Data da Savigliano la lettera autografa con cui accompagna l'invio della pala del Crocefisso alla Confraternita di S. Sebastiano di Cuneo (*Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche RIBERI, *ibidem*).

1626, 16 gennaio. Il quadro è presentato al Consiglio della Confraternita di S. Sebastiano e subito esposto (dai *Verbali della Confraternita*, nell'*Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche RIBERI, *ibidem*).

1626, maggio. Il Molineri viene a Cuneo a prendere accordi per i quadretti laterali della pala del *Crocefisso*, e per il quadretto dello *Spirito Santo* da mettere nella cimasa; nonchè per i *quattro Evangelisti* da affrescare nei peducci della cupola di S. Sebastiano; chè in data 31 maggio è registrato il pagamento dell'oste che l'ha ospitato (dai *Registri dell'Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche l'articolo citato del Riberi).

1627, 18 aprile. Ha già presentato alla Confraternita di S. Sebastiano i disegni per gli Evangelisti, perchè in quella data vengono approvati dal Consiglio della Confraternita (*Verbali della Confraternita nell'Archivio della chiesa di S. Sebastiano*. Vedi anche il citato articolo del Riberi).

1627 Data segnata nella scritta sulla *Coena Domini*. (Vedi anche TURLETTI, *Op. cit.*, II, 214).

1627 Viene posta sull'altare del Suffragio in Santa Maria della Pieve la pala delle *Anime Purganti* (TURLETTI, *Op. cit.*, II, 213).

1628, 14 maggio. Sono quasi ultimati i *quattro Evangelisti* ad affresco nei peducci della cupola della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo (del resto firmati e datati), perchè in quella data il Consiglio della Confraternita invita i sottoscrittori a far avere entro dodici giorni il denaro per il pagamento degli affreschi (*Verbali della Confraternita* nell'*Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche il citato articolo del Riberi).

1629 È condotto il quadretto dello *Spirito Santo* (*Verbali della Confraternita* nell'*Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo*. Vedi anche il citato articolo del Riberi).

1629, settembre. Decora in piazza S. Pietro di Savigliano un arco trionfale, tutto dipinto con statue, figure, emblemi, motti, eretto in occasione della solenne traslazione in Savigliano dei corpi dei Santi Martiri Benedetto, Giusto e Taddeo (VALERIANO CASTIGLIONE, *Sacre Pompe Saviglianesi*, Torino, 1630, pag. 17. Vedi anche VESME, *Op. cit.*, pag. 375).

1629, 24 dicembre. Viene registrata nel Libro di controllo del 1629 del Municipio di Savigliano (pag. 60) in quella data il pagamento al Molineri di fiorini 1333 « per le sue fatiche di pitura et stendardo delli tre Corpi Santi, et altre fatture » (VESME, *Op. cit.*, pag. 375-76).

1635 È già posto sull'altare della chiesa di S. Andrea di Savigliano il *S. Francesco che riceve le stigmate* (TURLETTI, *Op. cit.*, II, 115).

1636, 22 agosto. La *Deposizione del Cristo* della chiesa di S. Dalmazzo di Torino non è ancora nella cappella della Pietà, e presumibilmente non è ancora stata eseguita, perchè nel testamento in quella data del conte Ludovico Tesauro non v'è alcun cenno all'ancona (TURLETTI, *Op. cit.*, III, 825; VESME, *Op. cit.*, pag. 378-79).

1637, 7 ottobre. Muore il Duca di Savoia Vittorio Amedeo I. Posteriormente a questa data sono quindi condotti gli affreschi del salone del Palazzo Taffini D'Acceglio che esaltano le imprese del Duca.

DOCUMENTI

LETTERA AUTOGRAFA DEL MOLINERI CONSERVATA NELL'ARCHIVIO DI S. SEBASTIANO DI CUNEO (fig. 64)

« Molto Magnifico Sig. et Padro oss.mo

Mando il quadro acomodato, che anderà con l'aiuto del Sig.re senza lesione. Il meterlo così spogliato senza ornamento sopra l'altare non farà farsi quella mostra, che farebbe altrimenti. Spero che quanto più sarà dal sano giudicio di tutti SS. ben considerato, li debba revenire ogni giorno più a sodisfatione. Mando insieme il presente giovane intagliatore conforme all'ultima sua scrittami; l'essere andato io ho giudicato soperfluo, rimanendo a sufficienza esso per vedere il sito et pigliar le misure per formar poi un disegno, che concordi con quella statua della Vergine et quadri che vanno alle bande. Et come a voce li spiegheranno loro intenzione, dal qual giovane haveranno più soddisfattione in fatto che in parole, et al suo ritorno potrò metter mano alli detti doi quadretti, che saprò di che grandezza haveranno ad essere senza far errore; de quali mi rinfrescheranno con due righe la memoria delli Santi che vi vanno, pregandoli insieme per il suddetto mandarmi qualche dinaro. Da Mr. Cristoforo (1) overo da suo nipote saprà quello che ho avuto. Alli due portatori con gran difficultà li ho fatto accontentar di fiorini otto per caduno; credo che saranno ben guadagnati; resta in suo arbitrio altra cortesia. Et qui per fine le bacio le mani con tutti quei Signori.

Savigliano, li 15 del 1626.

Di V. S. M.ca

Servitore

Gio. Antonino Molineri »

RICEVUTA AUTOGRAFA DEL MOLINERI CONSERVATA NELL'ARCHIVIO DELLA CHIESA DI S. SEBASTIANO DI CUNEO

« Io sottoscritto ho ricevuto da ms. Cristoforo Strabella a conto del quadro per la Venerabile Confraternita di Cuneo di Santo Sebastiano trenta cinque amedei in Savigliano li 7 9bre 1625.

Gio. Antonino Molineri Pittore »

OPERE

OPERE SICURE DEL MOLINERI

ALBA

Chiesa di S. Giovanni

Battesimo del Cristo

BRA

Museo Civico

Madonna e Santi con l'autoritratto

(1) Cristoforo Strabella, la medesima persona nominata anche nella ricevuta seguente. Dal contratto del 4 maggio 1625, conservato nell'Archivio di S. Sebastiano di Cuneo, si ricava che costui aveva l'incarico, col Rettore della Confraternita, Filiberto Porporato, di sorvegliare sull'esecuzione del lavoro affidato al pittore.

CARIGNANO
Chiesa di Santa Maria delle Grazie
L'Immacolata Concezione
Il Battesimo del Cristo
S. Nicola da Tolentino

CUNEO
Chiesa di S. Sebastiano
Pala del Crocefisso
I quattro Evangelisti (affreschi)

RIVOLI
Collegiata di S. Maria della Stella
Il Beato Amedeo di Savoia

SAVIGLIANO
Chiesa di S. Pietro
Martirio di S. Pietro (affresco)
Martirio di S. Paolo (affresco)
S. Giovanni, Santo Stefano, S. Lorenzo, Santa Lucia in finte nicchie (affreschi)
S. Gerolamo
Chiesa di S. Maria della Pieve
La Coena Domini
La Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Carlo Borromeo
Le anime Purganti
Il Cristo nell'Orto
Chiesa di S. Andrea
La Pentecoste
S. Francesco
Chiesa di S. Filippo
La Madonna del Carmine
Municipio
Autoritratto
Palazzo Taffini d'Acceglio
Le imprese del Duca Vittorio Amedeo I (affreschi)

TORINO
Galleria Sabauda
Martirio di S. Paolo
Cristo coronato di spine
Chiesa di S. Dalmazzo ·
La Deposizione dalla Croce

VILLAFRANCA PIEMONTE
Chiesa di S. Bernardino
Deposizione

OPERE DUBBIE

FOSSANO
S. Filippo
S. Giovanni Evangelista

PECHINO
Sede della legazione italiana (?)
Giovane nudo
Prigioniero legato di catene

SAVIGLIANO
Liceo
La Madonna della Treccia

VITTORIA MOCCAGATTA

I DISEGNI DI GIOVANNI ANTONIO MOLINERI

Nella Biblioteca Reale di Torino sono conservati nove disegni attribuiti tradizionalmente al Molineri. Il Bertini nel suo Catalogo dei disegni italiani di quella biblioteca (1) accoglie l'attribuzione di otto di essi, non elencando tra quelli del Molineri il nono disegno, una « Deposizione della Croce ».

Gli otto disegni della Biblioteca Reale di Torino sono come del Molineri così elencati dal Bertini:

579. Figura virile eretta (forse Apostolo), con le mani congiunte in preghiera e la testa rivolta verso l'alto. Altro studio di testa a destra in identico atteggiamento (14727) (2).
40,4 × 23,4. A matita nera e qualche tocco di gessetto.

580. Santo monaco eretto con la destra sul petto (14729) (3).
34 × 21,2. A matita nera su carta gialla.

581. Santo inginocchiato in estasi (14728).
25,4 × 16,5. A carboncino.

582. Frate seduto poggia la sinistra sul ginocchio e protende leggermente la destra (14725).
27,6 × 20,6. Carboncino e gessetto bianco.

583. Giovane eretto, impugna con la destra la spada puntata verso l'alto (14723).
30,1 × 17,7. Matita nera e gessetto; in basso a destra vecchia scritta (o firma) « Molineri ».

584. Testa di Cristo poco più che di profilo, con lo sguardo rivolto in basso (14726).
32,5 × 25,8. A carboncino e tocchi di gessetto.

---

(1) ALDO BERTINI, *I Disegni Italiani della Biblioteca Reale di Torino*. Roma, 1958 (pag. 71).

(2) Armadietto, n. 14727.

(3) Questo e gli altri sei disegni che seguono sono conservati nella cartella 16, e pertanto con questa aggiunta completo la collocazione di ciascuno.

585. Due frati a figura intera, che incedono come in processione, il primo di essi regge una croce (14724).
28 × 36,4. A penna su preparazione a matita nera.

586. Martirio di un Santo. È retto per i piedi con una carrucola; uno dei carnefici sta avvicinandogli un braciere ardente. In alto un angelo protende una corona ed un ramo di palma (14721).
33,8 × 21,4. A penna e sanguigna, leggermente toccato con biacca. Vecchia scritta: « Molineri de saviliano ».

Di questi disegni due rispondono fedelmente ad opere del Molineri eseguite e conservate. Il « Santo inginocchiato in estasi » (cartella 16, n. 14728) (fig. 65) è tradotto puntualmente nel Santo Stefano del « Martirio » della chiesa di Sant'Antonino di Bra. L'unica variante è di poco peso, nell'estremo lembo del panneggio.

Ma se la figura del Santo del disegno della Biblioteca Reale di Torino iconograficamente richiama a quella dell'ancona di Bra, al confronto rivela però una struttura ben più salda e grandiosa, più rispondente al modo delle opere certe del Molineri; cosicchè questo disegno, ch'io indicherei senz'altro col nome di « Santo Stefano », viene a confermare la mia convinzione che la pala che si trova in Sant'Antonino di Bra non sia originale, ma una copia dal Molineri, anche se abbastanza antica: la qualità così inferiore a quella del disegno è testimonianza ben probante.

Anche il disegno della « Testa di Cristo » (cartella 16, n. 14726) (fig. 66) richiama puntualmente alla testa del Cristo del Battesimo della chiesa di S. Giovanni d'Alba; anzi, in questo caso, la rispondenza del disegno al quadro è esatta. La qualità è alta; il segno è lieve, sensibile, più mobile che nel « Santo Stefano »; non rivelante però minor saldezza della forma, ma maggiore sensibilità a una luce leggera e diffusa. Esperienza certamente più matura, mi pare possa confermare l'epoca tarda del « Battesimo » di Alba, a cui già mi aveva inclinato la luce liquida e trasparente del quadro.

Allo studio del Santo Stefano per il « Martirio » di Bra si ricollega come modo l'altro disegno elencato dal Bertini quale « Santo monaco eretto con la destra sul petto » (cartella 16, n. 14729) (fig. 67); invero un altro Santo Stefano, perchè porta nella mano sinistra la pietra del martirio. Per questo disegno la rispondenza con un'opera conservata del Molineri non è esatta; tuttavia l'impostazione, il modo, l'iconografia, il soggetto mi fanno pensare che questo disegno presenti uno studio preparatorio del Santo Stefano dipinto ad affresco in finta nicchia nel coro della chiesa di S. Pietro

di Savigliano insieme ad altri tre Santi, il S. Giovanni Battista, il S. Lorenzo, la Santa Lucia. Che se la stesura iconografica, nell'eguale soggetto, presenta qualche variante, la continuità del segno e la saldezza della forma è eguale nel disegno e in tutti e quattro gli affreschi.

Ed anche questo studio per l'affinità che presenta con quello corrispondente al « Martirio di Santo Stefano » di Bra conferma una mia induzione, già tratta da dati iconografici: che il « Martirio » di Sant'Antonino di Bra e i quattro Santi ad affresco nel coro di S. Pietro di Savigliano siano pressapoco del medesimo tempo.

Di questi tre disegni, che richiamano ad opere sicure del pittore, mi pare si possa ritenere indiscussa la paternità Molineriana.

Ad essi si ricollega anche la « Figura virile eretta (forse Apostolo) » (armadietto, n. 14727) (fig. 68). Certamente, come scrive il Bertini, figura di una più grande composizione sacra; in proposito egli cita a mo' d'esempio la « Madonna del Carmine » di S. Filippo di Savigliano. Come impostazione ed iconografia il profilo della figura del disegno veramente può richiamare a quello del Beato Simone Stock della pala; ma io penso che se per qualche opera poi eseguita fu preparato questo studio, è più probabile lo sia stato per un'Assunta. D'altra parte esso, come già ha rilevato il Bertini stesso, lega molto bene con i due disegni per i due « Santo Stefano » ad affresco, di cui già ho parlato; per cui come stile lo credo più precoce che non la *Madonna del Carmine*, ove appare una ben più alta sensibilità alla luce. Per la Madonna ho già accettato la datazione del Vesme — contro quella del Turletti — del 1635 circa.

Non credo invece di dover accettare come del Molineri gli altri quattro disegni della Biblioteca Reale di Torino dati tradizionalmente a lui, ed elencati come suoi dal Bertini.

Ho già espunto dal catalogo del Nostro i « Due frati a figura intera, che incedono in processione » (cartella 16, n. 14724) (fig. 70) per restituirne la paternità al Moncalvo (4).

Fu il segno, così più esile e più a spigoli acuti che non quello del Molineri, al confronto più continuo, tendente ad includere una forma larga e salda con ampie curve, a farmi nascere dubbi sulla sua autenticità. Nella rassegna stilistica di chi potesse mai, nell'ambiente di cultura vicino al pittore di Savigliano, essere stato autore di questo disegno, mi fu facile

(4) V. in Rivista « Arte Antica e Moderna », Bologna 1959.

orientarmi verso il Moncalvo, di cui la Biblioteca Reale di Torino possiede parecchi fogli. E allora mi balenò il ricordo della *Processione* della chiesa di S. Marco di Novara.

La rispondenza iconografica puntuale delle due figure del disegno con quelle centrali della *Processione*, il S. Carlo Borromeo e il Beato Vescovo di Novara Carlo Bascapè, mi ha poi confermata nella convinzione che il disegno in parola sia del Moncalvo, e studio preparatorio per il quadro di Novara.

Non credo del Molineri neppure i due disegni del « Frate seduto » e del « Giovane eretto », che invece il Bertini come del Molineri accetta; anzi, sotto il numero 579 del suo Catalogo li include tra i « quattro disegni » con cui « la figura virile eretta » « costituisce una serie molto omogenea ».

È vero che il « Giovane eretto, impugna con la destra la spada puntata verso l'alto » (cartella 16, n. 14723) (fig. 69) porta in calce a destra la scritta « Molineri » che dovrebbe autenticarlo; ma la scritta, anche se di antica data, non è di mano del nostro pittore, come del resto non sono di mano sua neppure le firme su altri due disegni della Biblioteca Reale di Torino, al nostro pittore tradizionalmente attribuiti. Il confronto con una firma autografa del Molineri, che si può condurre sulla lettera o sulla ricevuta di sua mano conservate nell'Archivio della chiesa di S. Sebastiano di Cuneo — documenti che pubblico — convalida questa mia affermazione. D'altronde la figura di questo « Giovane eretto » non mi pare affatto rispondere come tipo iconografico alle figure del Molineri; e tanto meno mi pare il disegno, che ce lo presenta, rispondere per il modo al modo dei disegni Molineriani. C'è in questa figura qualcosa di più raffinato ed elegante che non mai nel Molineri: essa è più slanciata ed agile, meno salda e robusta. Un disegno di questo tipo mi pare esca da un ambiente di cultura meno provinciale, più aristocratico (5) e complesso. Il « Giovane

(5) L'ambiente di Torino all'inizio del Seicento era molto diverso da quello sorto a Milano intorno alla figura del Cardinal Federico Borromeo. Un certo sapore provinciale si diffondeva dalla stessa Corte; possono illuminare al riguardo alcuni brani delle lettere di Federico Zuccari nel suo « Passaggio per l'Italia » (Gaudenzio Claretta, *Il pittore Federico Zuccari nel suo soggiorno in Piemonte e alla Corte di Savoia* [*1605-1607*] *secondo il suo* « Passaggio per l'Italia », Torino, 1895, pagg. 63 e seg.), ove descrive i facili e innocenti passatempi della famiglia ducale per il carnevale. Le origini, l'educazione, il gusto aristocratico dei due Borromeo a Milano, succedutisi sul trono episcopale, e l'influenza della dominazione spagnola crearono invece nella capitale lombarda un'atmosfera ben diversa.

eretto » offre un certo impianto e tono spagnolesco che non c'è nel Molineri; del tipo, se mai, di quello che presenta un artista ben più alto, il Cerano, nella figura del gentiluomo all'estremità destra della *Benedizione delle Croci* dei *Fatti di S. Carlo Borromeo* per il Duomo di Milano. Anche il segno, in una generica simiglianza col modo del Molineri, è più lieve, sottile, nervoso del suo. Il Molineri non ha mai schizzato un profilo così aguzzo, a spigoli; egli tende a tondeggiare, a dare contorni di forme larghe e piene. Può avere questo segno qualche affinità con quello del Moncalvo; ma anche questa affinità mi pare rimanga generica: il Moncalvo è più semplice, mai così raffinato e sottile. Del resto la Biblioteca Ambrosiana di Milano è ricca di disegni del gruppo dei « milanesi » che lavorarono nei primi decenni del Seicento in Lombardia (e tra di essi vi sono il Moncalvo, il Cerano, e il Tanzio piemontesi); e sono tali le affinità che questi disegni presentano tra di loro, pur nel diverso modo, da suscitare molte incertezze di attribuzione; frutti di un ambiente unico di cultura, in cui sono sbocciate personalità diverse, e in continua evoluzione e trasformazione nei contatti reciproci di questo fervido momento.

Lasciandomi guidare da confronti iconografici, una figura affine a questa mi sarebbe offerta ad esempio da quella a destra del S. Carlo Borromeo nella *Visita di S. Carlo al Sacro Monte di Varallo* (fig. 71) dei *Fatti di S. Carlo Borromeo* per il Duomo di Milano; probabilmente opera dei fratelli Della Rovere (i Fiamminghini), secondo il parere dell'Arslan, che questi quadroni del Duomo sta attualmente studiando. Quadro che sono lieta di riprodurre in questa sede piemontese anche per la pittoresca documentazione che offre del Sacro Monte di Varallo all'inizio del Seicento. Devo però aggiungere subito che al confronto della figura, nel quadro a destra del S. Carlo, quella dello studio della Biblioteca Reale di Torino è meno generica, tradotta con una qualità di stile più alta. L'accostamento iconografico m'inclina intanto a sostituire alla scritta del Bertini, « Giovane eretto, impugna con la destra la spada puntata verso l'alto », piuttosto quella « Giovane eretto regge con la destra un cero »; chè il gesto mi pare richiami più a sacra cerimonia.

Sarei incline a spostare l'attribuzione di questo disegno dal Molineri verso un pittore della cerchia lombarda; anche se per ora non mi sento in grado di fare, con qualche attendibilità, un nome tra i pittori del gruppo lombardo del primo Seicento.

Non credo del Molineri neppure il disegno del « Frate seduto poggia la sinistra sul ginocchio e protende leggermente la destra » (cartella 16,

n. 14725) (fig. 72). In esso la forma ampia, il segno continuo e tendente ad includerla con larghe curve sono più vicini al Molineri, anche se ad un Molineri, caso mai, più maturo che non quello che ha dato i primi disegni sicuri di lui. I dubbi che mi trattengono dall'attribuire questo studio al pittore di Savigliano mi sono suggeriti invece dalle curve più complesse e artificiose del panneggio. Nelle opere sicure del Nostro, anche in quelle più tarde e libere, il panneggio scende sempre in modo più naturale, per allargarsi solo appoggiandosi a terra. Il confronto ad esempio con il *San Francesco* della chiesa di S. Andrea di Savigliano, l'opera, tra quelle certe del Molineri, più accostabile al disegno, è indicativo in questo senso.

Mi fanno sorgere dubbi anche le nere occhiaie così dilatate e piene d'ombra, l'espressione così pateticamente sofferta del volto, fino a indebolire e a rendere esangue quella fisicità invece sempre ben vitale e spontanea nelle opere del Molineri. Ed il confronto con il quadro del S. *Francesco* di Savigliano mi pare anche in questo senso significativo.

Penso cioè che questo disegno riveli la componente manieristica dell'ambiente di cultura da cui è sbocciato più spiccata certo che non le opere del nostro pittore; il Molineri al confronto è sempre più spontaneo e naturale. Sono perciò propensa a spostare anche questo disegno verso un pittore della cerchia lombarda.

Tra i disegni attribuiti al Molineri nella Biblioteca Reale di Torino, e accettati dal Bertini, c'è ancora il « Martirio di un Santo. È retto per i piedi con una carrucola; uno dei carnefici sta avvicinandogli un braciere ardente. In alto un angelo protende una corona ed un ramo di palma » (cartella 16, n. 14721) (fig. 73). Porta anche questo in calce una scritta di vecchia data, ma non autentica, « Molineri de Saviliano ». Il Bertini, pur elencandolo tra quelli del Molineri, ne avverte il divario dagli altri attribuiti al pittore, perchè soggiunge: « Attribuzione tradizionale, che ben risponde allo stile del Molineri, ma verosimilmente di stile più avanzato dei precedenti ». A me non pare che il divario dagli altri disegni sia dovuto solo all'epoca più tarda in cui il pittore l'avrebbe eseguito; la differenza è soprattutto di qualità, inferiore in questo disegno che non in quelli certi del Molineri. Le figure sono meno salde e schiette, più convenzionali. D'altra parte mai in nessuna opera del Molineri, appare un corpo contorto come il corpo di questo martire; per ciò ho orientato le mie ricerche verso altri pittori. E devo alla gentilezza dell'Ewald, cui mi sono rivolta — egli prepara uno studio su Daniele Seiter — la notizia che del Seiter è senza dubbio questo schizzo, perchè disegno preparatorio per una sua pala d'altare, il

Martirio di S. Agostino della chiesa del Stift Kremsmünster (Austria), cui risponde fedelmente. La confusione attributiva che regna intorno alle opere del Molineri ci può in qualche modo spiegare anche questa errata attribuzione tradizionale.

* * *

Vi è ancora un nono disegno alla Biblioteca Reale di Torino dato tradizionalmente al Molineri, ma non elencato dal Bertini: un « Cristo portato al sepolcro » (cartella 16, n. 14722; a penna su carta colorata; misure 25,2 × 18) (fig. 74). Anch'esso è firmato in calce a sinistra « Molineri », con scritta che non ritengo però autografa. Il Bertini mi spiegò oralmente che fu spinto ad escluderlo dal catalogo del Molineri per il segno più grossolano; ed a ragione. Credo però che questo disegno possa per altro essere illuminante e di vivo interesse. Esso infatti ci offre qualche eco — o suggerimento? — della *Deposizione* del nostro pittore conservata nella chiesa di S. Dalmazzo di Torino. Le affinità del quadro del Molineri col disegno si rivelano, specialmente nel gruppo delle tre donne, in quel gusto degli scorci dei volti, in un certo sapore nordico, non peraltro puntualizzabile; ma che trapela da tutta la composizione, anche se i tratti fisionomici delle singole figure ripetono invece i tratti di figure incluse in opere precedenti del pittore, ove quel gusto non si può cogliere. (Il Cristo ripete il tipo del Cristo del *Battesimo* di Alba; la Maria che alza le mani al cielo ripete i tratti della Vergine delle *Pentecoste* di Sant'Andrea di Savigliano; il S. Giovanni è uno degli apostoli della *Preghiera nell'Orto* della Pieve; i due portatori in primo piano presentano fisionomie di figure della *Coena Domini* della Pieve e della *Pentecoste* di Sant'Andrea).

Non posso però credere che il disegno in discussione sia del Molineri; troppo è lontano dal suo modo il segno svirgolato, sommario, spesso interrotto che esso ci presenta. L'artista, nella cui orbita meglio s'inserisce uno studio di questo tipo, mi pare sia Luca Cambiaso. Il confronto ad esempio con il disegno del Gabinetto dei Disegni degli Uffizi di Firenze per la *Deposizione* di Santa Maria di Carignano di Genova (Inventario n. 13669) (già comparso alla Mostra di Genova del 1956) mi orienta in questo senso. Vi ritrovo infatti con quel vago sapore nordico una grafia affine; nel disegno di Torino ritorna persino quella riduzione a piccole geometrie delle bocche, delle cavità degli occhi, che così bene s'inserisce

nella semplificazione geometrizzante dell'ultimo tempo del Cambiaso in Italia.

Nell'orbita di Luca Cambiaso è da porre allora questo disegno, o da attribuire a Luca stesso?

Quello sicuro del Cambiaso per la *Deposizione* di Santa Maria di Carignano è al confronto senza dubbio più alto: vi appare una maggiore sensibilità agli effetti luminosi, un maggior gusto di trasfigurazione nel più rigoroso conformarsi geometrico dei contorni. Ma Luca Cambiaso non è sempre eguale di qualità nella sua produzione abbondantissima; talvolta è dato cogliere nelle opere di lui, come nei disegni, qualcosa di meno libero, di più greve e grossolano. Per esempio il disegno dell'« Amore dormiente » del Gabinetto dei Disegni e Stampe di Genova (Inventàrio n. 4691) (comparso alla Mostra del Cambiaso), mi pare leghi meglio colla figura del Cristo e con quella dell'angelo del lato destro del disegno in parola, figure più grossolane e pesanti, che non con il gruppo delle tre Marie, più alte per qualità espressiva. Del resto anche nella Biblioteca Ambrosiana di Milano è conservato un disegno inedito della « Madre col Cristo deposto in grembo » (cartella F. 233 inf., n. 493; a penna; misure 20×15,7) (fig. 75), certamente di Luca Cambiaso, perchè studio preparatorio per la *Deposizione* di S. Maria di Carignano, o di quella affine di S. Margherita Ligure; ed esso può fare da anello di congiunzione tra il disegno del Cambiaso del Gabinetto degli Uffici e il disegno — già dato al Molineri — della Biblioteca Reale di Torino.

D'altra parte proprio al momento tardo della *Deposizione* della chiesa di S. Dalmazzo di Torino appare nelle opere del Molineri quel vago gusto nordico, di cui dicevo. Dietro la *Deposizione* di S. Dalmazzo si apre un paesaggio di case, di colli, campanili e verzure distillato quietamente nella luce così liquida e sottile; e alta sul colle si erge la croce che porta il Cristo. Qualcosa di non puntualizzabile, d'impreciso circola in questa atmosfera, richiamando più a pittori del nord, che non ad artisti di Roma, di Bologna e di Lombardia. Del resto anche la *Deposizione* di Villafranca Piemonte — che pubblico per la prima volta — non è esente da quella atmosfera; se pure, come per la *Deposizione* di S. Dalmazzo, le figure ripetono come iconografia tipi tradizionali delle precedenti opere dell'artista. Anzi, al riguardo non posso tacere che la *Deposizione* di Villafranca a me ridesta l'eco di un'altra opera del Cambiaso, la *Deposizione* della chiesa di Santa Chiara di Genova, e del relativo disegno della Galleria

Estense di Modena (Inventario n. 697), (già comparso alla Mostra Genovese), se pure senza nessuna corrispondenza esatta.

Che da Genova, tramite le opere di Luca Cambiaso, siano venute al Molineri sollecitazioni verso pittori nordici, di cui si può cogliere l'eco nell'estremo orientamento della sua attività matura? Nulla di esattamente puntualizzabile ho ancora trovato, tra le opere eseguite per il Piemonte, o esistenti in Piemonte in quel tempo, che possa in qualche modo spiegare gli stimoli giunti al pittore di Savigliano durante l'estrema sua evoluzione; nè d'altra parte credo che la scuola di Haarlem — che influì sui « milanesi » (6) operanti in Lombardia nei medesimi anni in cui il Molineri lavorava in Piemonte (7), i quali, per certo, con lui ebbero rapporti diretti o indiretti, rivelando affinità, pur nel diverso modo, — colla sua atmosfera così sofisticata ed elegante abbia potuto influire sul Molineri, nelle cui opere la componente manieristica è sempre elusa da quel suo gusto per una naturalità più immediata e spontanea.

Mi pare invece che alcune pale del tardo tempo del Cambiaso in Italia, all'incirca dal 1570 al 1582, anno della sua partenza per la Spagna, siano caratterizzate proprio dal superamento di quella tradizione manieristica in cui il pittore era pur stato educato, e cui ritornerà ancora nel soggiorno spagnolo, sotto i nuovi impulsi della Controriforma (8); e che in esse ci sia dato cogliere un certo sentore indiscusso di echi fiamminghi, pur nella semplificazione quasi geometrica che è tutta particolare del Cambiaso.

Penso cioè che questa pista — anche se suggerita da un disegno erroneamente attribuito, ma pervenuto alla Biblioteca Reale, e ivi conservato, tra disegni autentici del Molineri — dovrà essere tenuta presente nel tentativo di spiegare lo sviluppo estremo delle opere del nostro pittore.

---

(6) Primo il Longhi (Roberto Longhi, *L'Assereto*. In « Dedalo », VII, 1926-27, pagg. 255-57) sottolineò gli influssi della scuola di Haarlem sui pittori lombardi del primo Seicento. Vedi anche G. Alberto Dell'Acqua, *I Maestri del primo Seicento*. In « Storia di Milano » (Fondazione Treccani degli Alfieri, vol. X, 1957, pagg. 723 e seg.).

(7) Gli anni della cronologia ad esempio di Tanzio da Varallo e di Daniele Crespi corrispondono quasi puntualmente a quelli della cronologia del Molineri.

(8) Vedi Andraeina Griseri, *Una traccia per il Cambiaso*. In « Paragone », 1956, n. 75, pagg. 18 e seg.; Caterina Marcenaro, *Introduzione al Catalogo della Mostra di Luca Cambiaso*. Genova, 1956.

***

Già dicevo che tra i disegni della Biblioteca Ambrosiana di Milano parecchi richiamano ad un ambiente di cultura vicino a quello del Molineri; ma soltanto per uno di essi mi pare di poter proporre con qualche attendibilità, ma anche con qualche dubbio ancora, l'attribuzione a lui.

Darei al Molineri il disegno « Monaco di schiena inginocchiato » (cartella F. 265 inf., n. 11; a sanguigna con tratti di matita; misure 27,5×19) (figura 76). Potrebbe essere, come soggetto, anche un « S. Francesco che riceve le stigmate », o altra figura di più vasta composizione sacra. Certo la rispondenza d'impianto, di modo, di segno di questo schizzo dell'Ambrosiana col disegno n. 14729 della cartella 16 della Biblioteca Reale di Torino (il disegno per il Santo Stefano del « Martirio » di Bra) è così fedele, che esso sembra offrire lo studio della stessa figura presa di schiena. Ma rispetto al disegno di Torino la linea di contorno è pur sempre meno nitida e precisa; e vi appare anche una maggiore sensibilità alla luce. Ecco perchè mi rimangono ancora dubbi sulla mia attribuzione: che non sia per caso da considerare invece questo disegno come il momento culminante delle affinità tra i « milanesi » e il nostro Molineri.

Allo stato attuale delle ricerche non mi risulta che siano conosciuti altri disegni del nostro pittore oltre quelli di cui ho detto.

È vero che sono ricordati, come di lui, quattordici disegni esistenti al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi di Firenze nel Catalogo del Ferri del 1890 (9): « Mulinari Giov. Antonio (scorcio del Sec. XVI e principio del XVII). Disegni n. 14 » (10); e di rimando, nell'indice per autori, è precisato: « Mulinari Giov. Antonio, detto il Caraccino. Pittore di Savigliano (Piemonte); n. 1577, m. 1640 circa » (11). Ma l'attribuzione di questi disegni è sorta esclusivamente da un equivoco; essi infatti sono posteriori di un secolo almeno al tempo del nostro Molineri. Pervennero al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi col lascito Santarelli del 1866. Di tutte le opere facenti parte di quel lascito fu fatto pubblicare un Catalogo nel 1870 (12);

(9) Catalogo Riassuntivo della Raccolta di Disegni Antichi e Moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta dal Conservatore Pasquale Nerino Ferri. In « Indici e Cataloghi » del Ministero della Pubblica Istruzione. Tomo XII. « I Disegni degli Uffizi ». Roma, 1890.

(10) *Op. cit.*, pag. 273.

(11) Idem, pag. 433.

(12) Catalogo della Raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze. Firenze, 1870.

in esso i quattordici disegni erano elencati come di « Mulinari Antonio », senza altre precisazioni (13). Il più noto dei pittori di questo nome è il nostro Saviglianese — il suo nome è scritto anche colla grafia « Mulinari » (14) —; ed il Ferri, trascrivendo dal Catalogo della Collezione Santarelli, evidentemente senza vedere i disegni (15), credette di poter completare il nome « Mulinari » con « detto il Caraccino. Pittore di Savigliano ». Ma, come dicevo, è un'attribuzione del tutto erronea.

Eppure il Catalogo del Ferri venne poi citato come fonte attendibile dal Vollmer alla voce « Molineri » del Thieme-Becker (1931).

Comunque mi pare che tra i disegni del nostro pittore regni la medesima confusione attributiva che regna tra le opere. E il fatto può spiegare perchè, dopo la larga fortuna del Molineri presso i contemporanei e presso gli illuminati spiriti del Settecento, il ricordo di lui sia divenuto poco più di un nome, ripetuto con qualche generica lode; e non susciti invece, come dovrebbe, l'immagine chiara e netta di un artista sensibile alle più vitali correnti della civiltà artistica del suo tempo, figura di primissimo piano tra i pittori della prima metà del Seicento in Piemonte.

---

(13) *Op. cit.*, pagg. 528-29.

(14) Il Vesme (*Op. cit.*, pag. 366) ricorda le diverse varianti con cui veniva scritto il nome del pittore: Molineri, Molinari, Mollinerio, Mulinero, ed « in altre guise affini ». Anche il Vollmer nella voce « Molineri » del Thieme-Becker (1931) ricorda due varianti oltre la solita: Mollineri e Mulinari.

(15) Alcuni di essi sono persino firmati; e l'« Antonio » si precisa in « Carlantonio Mulinari ».

Alla cara memoria di mio cognato il Generale di Corpo d'Armata Aldo Aymonimo, d'antica famiglia piemontese dalle nobili tradizioni militari, già Comandante il Reggimento Savoia Cavalleria, Primo Aiutante di Campo Generale di S.A.R. il Principe di Piemonte, Ordine Militare di Savoia e dei Santi Maurizio e Lazzaro, che in Torino ebbe i natali il 20 aprile del 1880 e sepoltura nel gennaio del 1946.

ANDREA BUSIRI VICI

OPERE DI JAN MIEL ALLA CORTE SABAUDA

Un recente e documentato articolo del « Times », ha diffuso negli ambienti artistici e culturali londinesi come « le incomparabili bellezze del nostro paese non sono prese dalle locali autorità nella dovuta considerazione », e che « l'Italia, che è la nazione che ha il maggior numero di tesori artistici da proteggere più che qualsiasi altra in Europa e che ha inoltre forti motivi economici per difenderli, dimostra una sorprendente riluttanza a prendere misure effettive. Il ministero che teoricamente è responsabile delle antichità e delle belle arti è quello dell'Educazione, ma non ha l'autorità di creare un'organizzazione autonoma quale è accordata allo sport ed al turismo ». Nel tristissimo monito lanciato d'oltre Manica, la nomea che ci viene a bollare è quella di disorganizzati e di distratti eredi dei nostri avi, così come certi rampolli di patrizie famiglie che per soverchie tassazioni, pigrizia o indifferenza mandano in rovina o disperdono quel patrimonio d'arte che oltre alla storia di un casato si abbina a quella del proprio paese, e che i predecessori avevano costituito con sacrificio, passione e mecenatismo. Fra i numerosi esempi citati dal quotidiano inglese, è sfuggito l'insieme delle costruzioni del Sei e del Settecento di Venaria Reale, il cui stato d'incuria è quello riassuntivo più solenne della nessuna preoccupazione per quei danni che il lasciar andare provoca, vieppiù ogni giorno che passa, sul nostro formidabile patrimonio artistico culturale. Se il costruire è lungo, dispendioso ed arduo, il distruggere è cosa

la più facile, e Venaria è la dimostrazione lapalissiana di come sia più tragica l'incuria, le occupazioni e le rapine che il più feroce martellamento bellico (1).

Con profonda angoscia, recatomi sul luogo l'autunno scorso, ebbi a constatare cosa resti de' fasti della più bella residenza regale venatoria del Seicento, e lo sconforto visivo supera ogni imaginazione. Allo stato attuale delle cose rintegrare e ripristinare il complesso degli edifici e la squisita chiesa Juvariana è un'opera sì ciclopica da lasciar ogni dubbio per il miracoloso evento, ma si potrebbe se non altro interrompere il deperimentto crescente e formulare un programma, anche da sviluppare in un certo numero d'anni, per il restauro dei giardini e degli edifici più significativi, ed eseguire pertanto la più scrupolosa serie di fotografie documentative d'insieme e di dettaglio per quanto resti, da affiancare a quello delle esistenti progettazioni iniziali, fortunatamente già tradotte in incisioni. Vorrei almeno che i pochi lettori di questo mio articolo effettuino un sopraluogo in quello che fu siffatto luogo di delizie a soli dieci chilometri da Torino, e che possano poi adoperarsi a costituire nel Piemonte quei centri organizzativi di raccolta o quelle pressanti petizioni per salvare

---

(1) Un triste destino, pochi decenni dopo l'esecuzione attendeva Venaria che già il 30 settembre 1693 i francesi misero a fuoco ed a saccheggio. Dopo le devastazioni i lavori di ricostruzione e di ampliamento furon fatti eseguire da Vittorio Amedeo II a cura dell'architetto Michelangelo Garone (1669-1713), e dopo una sospensione per gli anni di guerra fra il 1704 ed il '10 furon più tardi ripresi dal Juvara, che oltre a terminare i nuovi e fin troppo vasti edifici del Garone, costruì la scuderia e la bella chiesa, non inferiore per qualità a quella di Superga. Già nel 1888 Gianazzo di Pamparato, nel suo libro per la Venaria, ci dà la non consolante notizia che « soffrì nell'ultima dominazione francesi danni immensi. I giardini furono completamente distrutti, ne si risparmiarono le opere d'arte. In una parola di questa delizia ideata dal magnifico Carlo Emanuele II e cotanto celebrata un dì, oggi solo ci resta a contemplare, riguardo alla parte istorica, che la sua elegante, grandiosa e solida architettura. Dopo tante sofferte rapine e spese di guerra non fa meraviglia se esauste si trovassero le finanze dello Stato Sabaudo, e il castello ebbe a risentire del sovrano abbandono. Ma ne ebbe a soffrire più di tutto dalla rapacità del popolino, il quale ne approfittò per compiere gli atti del più nefasto vandalismo, facendo man bassa su tutto ciò che potè atterrare per impadronirsene, per cui se è un fatto confermato dalla storia che nel castello di Venaria ogni cosa venne degradata e posta a male dai francesi, fu ancor più la rapina selvaggia commessa da un'intera popolazione sopra il nobile e splendido castello ». Ed è più recente il grido che il dottor Viale lanciò nel 1942 nella rivista « Torino » che qui riporto fedelmente: « Se ancora un poco si tarderà ad arrestare — per quello che ormai resta possibile — la spaventevole rovina cui è stata colpevolmente abbandonata la Venaria Reale, uno dei gioielli dell'architettura e della decorazione barocca in Piemonte, anche di questi non rimarrà che la descrizione contenuta in un celebre libro, e la vergogna che un simile disastro sia potuto accadere a meno di dieci chilometri da una città di quasi un milione d'abitanti quale è Torino, fra la generale indifferenza ». E sono da allora passati circa venti anni, ed il deperimento si è paurosamente accresciuto.

Venaria dallo sfacelo finale. Riuscire a ridare, almeno in parte, vita a questo esempio unico del genere per la sua epoca significherebbe anche ricostituire il parallelo più interessante fra questa del Seicento e quella che nel 1729 Juvara creò per Stupinigi, entrambi volte ad analoga funzione ma d'indubbio maggior interesse, per priorità, la prima. E come all'Ordine Mauriziano si è data in custodia Stupinigi, miracolosamente così conservatosi, altro ente adeguato potrebbe tutelare Venaria, che potrebbe anche divenire uno strepitoso centro alberghiero.

Chi voglia oggi rendersi edotto dell'opera commessa nel 1660 da Carlo Emanuele II di Savoia all'architetto Amedeo di Castellamonte (2), si premuri prender visione del libro de « La Venaria Reale » stampato a Torino nel 1674, illustrante la costruzione originaria nei suoi padiglioni, nei giardini all'italiana, nelle sale interne e nei principali dipinti murali, in una serie d'oltre sessanta tavole incise dai rami del Tasnier (3) e derivate dalle architetture del Castellamonte, dai giardini del Baroncello e da oltre venti dalle pitture di Jan Miel, elemento quest'ultimo fondamentale della decorazione interna.

Anche se oggi del superbo insieme non resta che il ricordo, supplisce integrativa siffatta pubblicazione in cui l'imaginazione si concretizza visivamente; certo il più bel libro figurativo italiano del Seicento, e che porta ad un'istintiva riconoscenza per il Sovrano Sabaudo che volle innalzare siffatto tempio votivo a Diana in quella concezione che solo nel secolo successivo le citta europee seguiteranno a darci, ma in più fatuo ed artificiale ambiente.

A vieppiù incidere la grandiosità del monumentale insieme, la rarissima edizione di Bartolomeo Zappata meriterebbe quella vasta ristampa anastatica, che consentisse agli architetti, ai cultori di giardini, agli amatori d'arte e di curiosità ed ai seguaci di Nanbrotte di conservarla e consultarla.

---

(2) Il castello di Venaria fu commesso da Carlo Emanuele II all'architetto Amedeo di Castellamonte, che l'iniziò nel 1660, terminandolo nel '63. Carlo ed Amedeo di Castellamonte, valenti architetti civili e militari, appartenevano ad un ramo degli antichi conti di Canavere. Il padre Carlo nacque verso il 1560 e morì nel 1638; Amedeo, suo figlio nacque verso il 1610 e morì il 17 settembre 1683. Per entrambi, notizie vedansi in *Atti della Società degli Ingegneri ed Architetti*, Torino, 1895: Camillo Boggio, *Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel secolo* XVII.

(3) L'incisore Tasnier nacque a Besançon in Borgogna, e fu a servizio della corte di Savoia morendo a Torino il 12 ottobre 1704. Il suo nome è sopratutto legato alle tavole che finissimamente incise per il libro di Venaria Reale, dato alle stampe nel 1674. Anche suo figlio fu un ottimo intagliatore in rame.

A questi verrebbero poi ad affiancarsi tutti gli appassionati di quel ciclo pittorico, di recente valorizzatosi attraverso mostre ed articoli, per quegli artisti nordici che in Italia operarono portando nel clima mediterraneo le loro concezioni paesistiche e figurative della vita semplice di tutti i giorni, pittori di genere della vita popolare facenti capo a Pieter Van Laer (Harlem 1592-1642) lieder del movimento singolarissimo, denominati « bamboccianti » proprio da lui che per la sua deformità fu a Roma soprannominato « il Bamboccio », e che nel romano Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) e nel nostro Jan Miel ebbe assicurata l'immediata continuità concettiva che a tanti altri trasmisero per tutto il Seicento. Sulla rivista « Studi Romani » ho di recente illustrato tutta una serie di pitture del Miel riferentesi alle carnevalate popolari romane (4) e quanto prima mi accingerò ad un'addenda per varie altre del genere che ho successivamente ritrovate; tutto un materiale per lo più inedito o che andava sotto le più disparate attribuzioni, ed in quella occasione ne ho tessuto la biografia soprattutto visionandone il profilo del bambocciante ed a particolar riguardo agli anticipati suoi intenti pinelliani. Ma la sua attività piemontese di cui ci hanno succintamente parlato i suoi biografi Passeri e Baldinucci è ancora la meno conosciuta, e alle dette fonti hanno attinto i pochissimi che gli dedicarono studio, e fra questi il dottor Jacob Hess che nel 1932 ne fece un riassuntivo articolo comparativo (5). In questo era già stato preceduto dai manoscritti del soprintendente della galleria Sabauda di allora, conte Alessandro Baudi del Vesme, che nelle sue note per l'arte sul Piemonte, aveva al Miel rivolto alcune documentative cartelle che questa Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti pubblicò nel 1928 sul fascicolo primo del volume quattordicesimo dei suoi atti. Ma da allora son passati circa trent'anni, e nessun altro aveva svolto sue particolari cure per il nostro artista. Quanto io ho qui predisposto ne amplifica ed approfondisce il problema, e le notizie inevitabilmente coincidenti sono quelle comuni desunte dalle fonti, e pochi saranno comunque stati quelli che abbiano preso visione in Italia dell'articolo che l'Hess pubblicò in teutonica lingua a cura dell'Istituto Storico Olandese di Roma. Inoltre allora della serie dei dieci dipinti su tela rappresentanti le caccie vere e proprie dell'uso de' tempi di Carlo Emanuele II

---

(4) Andrea Busiri Vici, *Carnevalate popolari romane di Jan Miel,* in « Studi Romani », Anno VI, n. I, Gennaio-febbraio 1958.

(5) J. Hess, in « *Mededeelingen van het Nederlandsh Instituut te Rome* », 1932 II Band.

— e che a me più interessano per gli epigoni della sua figura di bambocciante — eran stati solo ritrovati i due più vasti della Curea e dell'Assemblea, chè nel suo articolo l'Hess ci rende noto come gli altri otto della serie che per un certo periodo eran stati nel castello di Moncalieri non si sapeva più dove fossero finiti, e come i due soprannominati si trovassero in un corridoio senza finestre ove egli potè osservarli, e prima che fossero puliti e restaurati, con l'aiuto d'una scala e d'una lampadina tascabile. Speciale mia cura oltre a riprodurre i più leggibili e significativi è stata di averli integrati con le incisioni del Tasnier, affinchè la visione ne sia la più completa, ed ho poi cercato di spiegare le ragioni che dovettero spingere il Miel a lasciar Roma ove tanto successo aveva saputo mietere ed ove già dal 1636 l'Accademia di San Luca l'aveva accolto fra i suoi membri.

Riassumerò più brevemente possibile le notizie biografiche per il periodo che precedette l'attività nello stato Sabaudo: Nato nel 1599 a Beveren Waes, presso Anversa, ebbe i primi insegnamenti artistici da Gherard Seghers (Anversa 1591-1651) ed i consigli dal coetaneo Anton Van Dyck, il cui influsso verrà poi a trasparire in diverse sue opere. Di questa amicizia ne parla il Passeri quando scrive « applicatosi alla pittura ed avendo praticato con Antonio Vandich suo compatriotta, Pittore assai qualificato, s'imbevve di qualche gusto nel colorire ». A Roma, ove si presuppone fosse già intorno al 1620, si trattenne circa un quarantennio. Assolse incarichi per i Barberini, collaborando sia per Agostino Tassi (1565-1644) che per Andrea Sacchi (1599-1669) ed a quest'ultimo e a Pietro da Cortona (1596-1699), entrambi pittori in carica di Urbano VIII, devesi la sua ammissione al massimo sodalizio artistico romano di cui il Berrettini era allora il Principe ed il Sacchi Consigliere. Nelle tele e negli affreschi da lui svolti per le chiese di Santa Maria in Regina Coeli, di Santa Maria dell'Anima, di San Martino ai Monti e di San Lorenzo in Lucina si nota il nobile ma vano sforzo del fiammingo che cerca d'incorporarsi nell'orbita e nelle intenzioni degli accademici a Roma operanti, in stentate concezioni nostrane. L'arrivo a Roma nel 1625 di Pieter van Laer viene a determinare in lui il movimento pittorico istintivamente più schietto; intenti e concetti che egli vieppiù seguì quando il Bamboccio lasciò Roma nel 1639 facendo ritorno al suo paese natio. Principi, Cardinali ed amatori d'arte sollecitarono allora e si contesero le gustosissime sue opere a carattere popolare, e non avendo più il maestro ripiegarono sugli allievi Cerquozzi e Miel. Costituiscono queste la produzione cui maggiormente si affida il suo nome, spontanea e così interpretativa degli usi e dei costumi che si

svolgevano sotto il nostro cielo e in piccolo formato quali finestrelle aperte sulla strada (6). Fu questo decennio, fra il '40 e il '50, ad alienargli le auliche commissioni de' Barberini, sostenuti ed aizzati dagli accademici furibondi ed invidiosi di tanto successo per opere da loro considerate avvilenti i concetti artistici di allora, tutti volti all'esaltazione del sacro, del mitologico e dell'allegorico.

La successiva attività piemontese ch'egli svolse negli ultimi sei anni di vita, beneficiò, specie per i mitologici affreschi, di quel viaggio in Italia, che su consiglio di Gian Lorenzo Bernini egli intraprese dal 1654 al '56, in quella quasi necessità di rientrare ne' ranghi ritornando allo spirito delle tralasciate concezioni classiche e per certo si sa ch'egli si fermò a Bologna a copiare l'opere dei Carracci ed a Parma a studiarvi Correggio (7). Non è escluso che in detto viaggio egli abbia avuto anche occasione di primi contatti con il Piemonte. Oltre a quanto ne dice il Baldinucci, e che ho riportato alla nota, risulta per certo, dal suo testamento redatto quattro anni prima del suo arrivo a Torino, come egli avesse anche studiato le opere di Raffaello e di Giulio Romano. Al suo ritorno nell'Urbe condensò i suoi studi di viaggio nelle due opere che gli commise Alessandro VII per la sua cappella privata in Vaticano e per il fregio del passaggio del mar Rosso in una delle gallerie del palazzo del Quirinale, eseguite dal settembre '56 al febbraio del '57. Più volte mi son domandato come mai quest'artista sì affermato a Roma nel sacro come nel profano, nel biblico e nel popolare, e che certo ben guadagnava dal suo lavoro, abbia aderito alle richieste di Carlo Emanuele II di Savoia di trasferirsi, già sessan-

---

(6) Dell'influsso che Pieter van Laer, detto il Bamboccio, esercitò su Jan Miel, la più chiara documentazione è quella estratta dal testamento che il Miel aveva fatto a Roma gà quattro anni prima di passare in Piemonte da cui stralciamo quanto segue: « In primis che il Ill.mo Signor Agostino (Franzone) sia rimborsato del denaro mandatomi per il mio viaggio (primo viaggio del Miel in alta Italia) vedendo le mie ricivute, e che a lui restano tutti quelli de' quadretti da me copiati dalle cosse del Bambotz ».

(7) Dalla « Vita del Cavalier Giovanni Miel, pittore Fiamingo » estratta « Dalle notizie dei professori del Disegno di Filippo Baldinucci. In Firenze 1773, Tomo XVII, pag. 34: « Circa quei medesimi tempi il celebre pittore Andrea Sacchi avendo avuta notizia della sufficienza di quest'artefice sia pure in ciò che apparteneva al fare figure grandi, ma eziandio a dipigner capricci e bambocciate, strinse con seco amicizia, e non solo volevalo nel continovo a disegnar nella propria accademia... Ma non andò molto che, o forse per ufizio di maligna persona, o per altra qualsifosse ragione, Andrea forte si disgustò con esso, e venuto in collera gli disse che egli se ne andasse a dipingere le sue bambocciate. Allora Giovanni, vedendosi con tali parole punto sul vivo, si rimesse con gran fervore a fare studio sopra le grandi figure, e consigliato dal Bernino, con cui aveva pure contratto non poca amistà, deliberò di fare un viaggio per la Lombardia etc. etc ».

tenne, in città sì diversa per clima ed abitudini, e dopo d'aver trascorso quasi tutta la sua vita in Roma, che era stata la ben più effettiva sua patria. Ne è da pensare che egli ciò facesse per maggior lucro, chè l'assenza di eredi diretti non lo poteva certo spronare. Fra le ragioni non è da escludere l'influenza e la pressione di potenti e forse dello stesso Pontefice; o che egli, venuto a dissensi nell'ambiente romano, lo abbia auspicato; o che morto nel 1667 il suo protettore Alessandro VII Chigi non abbia trovato nel successore Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) un'analogia comprensiva, ma forse un'avversione. Il Baldinucci ne scrive: « da Roma egli ebbe a mandare al Duca Carlo Emanuele II di Savoia parecchi quadri che incontrarono a gran segno il genio di quel Principe »... e « fu dal medesimo con replicate istanze richiesto di portarsi, *per qualche spazio di tempo almeno*, a Torino a' suoi servigi ». E dal Passeri: « Intanto, o che gli fosse richiesto *o che procurasse a bello studio questa occasione*, lasciando Roma se ne passò in Turino al servigio di quell'Altezza Reale di Savoja ed ivi essendo trattato cortesemente operò molte cose con sodisfazzione del Duca, che gli prese affezione e l'onorò coll'abito de' Santi Maurizio e Lazzaro ». Evidentemente appare dal primo come oltre alle pressioni gli fossero state date assicurazioni che il contratto non fosse definitivo, ma solo per il tempo di forse due anni, che gli avrebbe richiesto l'incarico iniziale; dal secondo invece si verrebbe a desumere che a sollecitarlo sia stato lo stesso artista. Non va poi dimenticato come quello splendido principe della Chiesa che fu il Cardinale Maurizio di Savoia, fratello del Duca Vittorio Amedeo e quindi zio di Carlo Emanuele II, durante il suo soggiorno romano, avesse raccolto intorno a sè molti artisti, facendosi fra l'altro eseguire il busto di marmo dal francese François Dusquenoy, e che vi abbia anche incontrato Jan Miel quando ebbe a servirsi di Agostino Tassi per la chiesa di E. Eustachio (8). Chissà che egli

---

(8) Maurizio di Savoia, fratello del Duca Vittorio Amedeo I, nacque a Torino il 10 gennaio 1593, ed a soli 14 anni fu creato cardinale il 10 dicembre 1607 da Paolo V. Sostenne il cardinalato (di cui fu Diacono prima di S. Maria Nuova, poi di S. Eustachio e di S. Maria in via Lata) con indicibile magnificenza, ché nelle pubbliche funzioni il suo seguito era di 200 carrozze e di innumeri cavalieri. Suo padre, il grande Carlo Emanuele I, Duca di Savoia, l'impiegò, malgrado la giovanissima età, in importantissime negoziazioni, fra cui quella di chiedere in moglie per suo fratello Vittorio Amedeo, Principe di Piemonte, Cristina, figlia secondogenita di Arrigo IV Re di Francia e sorella dell'allora regnante Luigi XIII.

Anche suo fratello il Duca Vittorio Amedeo I succeduto al padre nel 1630 gli diè incarico di negoziati importantissimi, ma essendo il duca incline a parteggiare per i francesi, diversi membri della sua famiglia, compreso il cardinale, si scostarono da

non fosse a suggerire il nome del Miel al conte Baldassarre Robbio di San Raffaele, nobile Chierese, per l'ancona della cappella di S. Anna del Duomo di Chieri, con Sant'Antonio di Padova e le Sante Anna, Agata, Barbara, Caterina ed Orsola (fig. 77). Il conte che ne aveva acquistato il patronato fece incaricare il nostro pittore, e se ne intromise forse il cardinale, di cui Chieri era la residenza. Jan Miel eseguì l'opera a Roma nel 1654, poco prima quindi di quel viaggio al nord d'Italia di cui si è già parlato. È questa l'unica opera, ad oggi riscontrata, fra quelle che il Baldinucci annota che da Roma egli ebbe a mandare in Piemonte.

Se questa scomparsa serie di pitture non fa più parte della pinacoteca Sabauda, e se varie furon forse distrutte nelle invasioni nemiche e relativi saccheggi, non è escluso che talune sian ancora oggi in private raccolte Piemontesi, chè anche il Baudi de Vesme annota: « In Piemonte parecchie famiglie private posseggono quadri da cavalletto di Giovanni Miel; quelli da me veduti sembrano esser stati eseguiti in Roma, anzichè in Piemonte »; ed è un peccato che il fu direttore della Sabauda non lasciasse detto chi fossero quelle famiglie, che ciò ci avrebbe portato al ritrovamento di probabili bambocciate dell'artista, o spedite in precedenza al viaggio, o portate con sè nel suo trasferimento a Torino (9).

Il Baudi de Vesme ritiene poi erroneo l'anno 1659 citato dal Baldi-

---

lui per stringersi con la Spagna, sicchè questi nella corte di Roma abbandonò il protettorato della Francia per quello della Spagna. Morì il Duca Vittorio Amedeo il 2 ottobre 1637, e fra la vedova reggente Cristina « Madama Reale » ed i suoi parenti sorsero, sempre per ragioni politiche, solenni attriti, e dopo guerre interne ed esterne, nel giugno del '42 si concluse fra lei ed i principi di casa Savoia un trattato di pace in cui il Cardinale Maurizio divenne Luogotenente della Contea di Nizza finchè il Duca suo nipote uscisse di minor età. Una dispensa pontificia permise il 21 settembre dello stesso anno il suo matrimonio con la Principessa Luigia Maria sua nipote e sorella del giovane Carlo Emanuele II, per maggiormente solennizzare l'avvenuta armonia con Madama Reale, ed il Cardinale deposta la porpora effettuò lo sposalizio con le dovute solennità. Egli morì il 4 ottobre 1657 lasciando fama di splendido mecenate per le lettere e per le arti, passione che seppe inculcare al suo nipote sovrano. (Vedesi per lui: F. Randi, *Il Cardinale Maurizio di Savoia.* Firenze, 1901; e Giannazzo di Pamparato, *Il Principe Cardinale Maurizio di Savoia mecenate dei letterati e degli artisti.* Torino, 1891).

(9) Venaria era quanto mai ornata d'opere d'arte, e chiaramente presente ce lo fa sapere il seguente colloquio fra Gian Lorenzo Bernini ed il Castellamonte: dice li Bernini « Io vedo veramente molta comodità in questo appartamento, e osservo tutte queste camere guarnite d'alto in basso d'infinito numero di quadri di varie pitture con bellissimo ordine disposti, arricchite di cornici intagliate e dorate; qual sorte d'addobbamento mi piace più che quello degli arazzi, essendo a mio giudicio più dilettevole ne Palazzi di campagna per la varietà e curiosità degli oggetti che vi si rappresentano ». Risponde il Castellamonte: « Così anche è parso a S. A. R. e nell'istessa manierà vedrà V. S. ornate tutte le altre camere fra quali si contano fino al numero di *quattro milla*

nucci in cui, in compagnia di monsignor Lechesis (ecclesiastico forse affiancatogli a guida dal cardinale), Miel lasciò Roma per recarsi a Torino, e cita documentazioni dell'ottobre e del novembre del 1658 per sostenere l'arrivo di quegli in quell'anno. Ma non si accorge che le dette precedono invece la sua partenza da Roma. Dice infatti la prima del 20 ottobre: « Il Duca di Savoia, etc, etc... Solevano con giusta cura li Serenissimi Reali nostri precedessori premiar largamente le attioni di coloro che con manifeste prove s'eran resi degni di lode... Noi c'inchiniamo a così buon esempio, *havendo sperimentati* nella persona del pittore Giovanni Mielle, fiamingo *habitante in Roma*, gl'effetti d'una singolare intelligenza et virtù nella detta sua professione, che pure alle relationi *di persone informate* ci invitano a *chiamarlo da detta città* al servitio nostro, così voliamo in testimonio della verità provederlo di competente e sicuro trattenimento. Pertanto in virtù delle presenti... costituiamo il detto Giovanni Mielle per nostro pittore ordinario... stabilendogli per suo ordinario trattenimento la somma di livre due milla d'argento, cadun anno ». E nella seconda del 6 novembre: « Doppie 60 di Spagna (livre 825) donate al pittore Mielle *che parte per il viaggio che fa in Savoia, oltre già havute* ». Nel primo stanziamento è chiaro trattarsi del vero e proprio incarico ufficiale a seguito d'accordi, e nel secondo dell'anticipo per spese di viaggio, che a Roma gli fu fatto pervenire. Non so da quale fonte l'Hess abbia potuto rilevare che egli entrò alla corte Sabauda il 18 gennaio del 1659, chè avrei logiche ragioni per ritenere ch'egli attendesse clima più primaverile per intraprendere il viaggio; ma comunque, anche se questa fosse la data, essa ci viene a confermare quella del Baldinucci.

Le « replicate istanze » (vi furon quindi solleciti e convincimenti) e il solenne annuo compenso di duemila lire d'argento (grandiosa somma per allora) sufficienti di per sè all'adesione per qualsiasi altro artista, non furono a parer mio fondamentali quanto il desiderio di legare il suo nome all'attraentissimo tema di Venaria Reale, chè certo a Roma gli fu esposto quale programma. Soggetto che pienamente rientrava nel suo spirito e per

---

quadri, e fra essi ve ne sono molti di mano di pittori di primo grido, antichi e *moderni*, e di prezzo inestimabile ».

Di mano dello scultore Bernardo Falconi erano le quattro stupende statue di mori davanti al Palazzo, in pietra a colori con gli alamari di metallo dorato, e portanti in testa vasi di limoni. Bellissima era l'aranciera dalla classica facciata dorica e portante la scritta, sempre di Emanuel Tesauro: « Qui dell'horrido verno entro i rigori, flora conserva intatti e verdi i fiori », e nel cui interno vi era gran quantità di statue accolte nelle nicchie; pastori, ninfe e genii boscarecci.

le auliche inquadrature de' mitologici affreschi, e per quelle, vieppiù allettanti, dei quotidiani soggetti venatori in cui il miglior erede del Bamboccio avrebbe potuto, e senza più arrossirne, sbizzarrirsi a dovere e dire tutto quello che da qualche anno gli era stato pressochè interdetto. E questo possiamo sostenere sia stata l'effettiva ragione dell'accettazione, più di qualsiasi onore ed emolumento; e non è neanche da scartare quella soddisfazione che veniva a prendersi, « vis à vis » sia degli ammiratori che dei denigratori, d'esser stato da sì lontano chiamato e da tanto mecenate!

Nell'avvento di Carlo Emanuele II, gli stati Sabaudi, spossati da guerre esterne e civili, videro concretizzarsi le speranze d'un lungo periodo di pace. Figlio di Vittorio Amedeo I (1587-1637) e di Maria Cristina di Francia, era nato il 20 giugno del 1634. Divenne nominalmente sovrano a soli quattro anni nel 1638 a seguito della prematura morte del fratello primogenito Francesco Giacinto, ma il suo regno di fatto si iniziò solo alla morte di sua madre « Madama Reale » avvenuta il 27 dicembre del 1663. In quell'anno sposò Francesca d'Orleans, detta Colombina d'Amore, ma, morta questa, si risposò il 10 maggio 1665 con Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours. La sua effettiva sovranità durò purtroppo soli dodici anni, chè egli morirà, poco più che quarantenne, il 12 giugno 1675; ma fu quanto mai conclusiva per il commercio, industria ed agricoltura del Piemonte, ed ancor oggi è rimasto famoso il suo trattato con l'Inghilterra. Un'ondata di ben guadagnata popolarità avvolse il suo regno, e alle qualità già dette vanno aggiunte quelle dell'appassionato mecenate, che lo portarono alle numerosissime costruzioni, al collezionismo e alla protezione delle belle arti. Le più famose opere che egli fece eseguire furon quelle di Venaria e del completamento del palazzo Reale di Torino, ambedue affidate all'architetto Amedeo di Castellamonte, che con personale genialità seppe ben degnamente assolvere il pesantissimo incarico (10).

Significativo è il fatto che per le principali opere pittoriche delle dette due fabbriche egli non si sia rivolto nè ad un artista del suo regno, nè alla attigua Francia (cui l'atavismo di sangue doveva essergli consigliere, e quando si pensi che i francesi erano inoltre, e già da allora, maestri per le arti decorative), ma al fiammingo Jan Miel. Questo è dimostrativo che egli fu quello che maggiormente avesse convinto per i temi da svolgere,

---

(10) Amedeo di Castellamonte completò il Palazzo Reale di Torino nel 1658, e per il detto vedasi la splendida pubblicazione testè uscita: *Il Palazzo Reale di Torino;* Istituto Bancario San Paolo di Torino, a cura di MARZIANO BERNARDI, 1959.

e della grandissima rinomanza che a quei tempi doveva godere. E ben lo ripagò di tanta stima, chè per cinque anni, pur sempre desideroso di tornarsene a Roma, Jan Miel attivissimamente operò nei sovrani intenti in quella serie originalissima di pitture di cui già le residue ci dicono quanto fosse vasta la mole che tanto l'affaticò da portarlo alla fatale conclusione del 3 di aprile 1664.

Non credo vi sia stato altro artista che abbia potuto dipingere, e nella stessa sala, un completo ciclo pittorico di soggetto venatorio sia per la rappresentazione mitologica che per le costumanze de' tempi, e che l'abbia assolto con classica nobiltà per la prima, ancora pressochè manieristica, e con spontanea e vivace naturalezza per le seconde. Le decorazioni per il palazzo di piacere e di caccia di Venaria e costituenti il precipuo incarico, precedettero di due anni quelle del palazzo Reale di Torino che s'iniziarono dopo il 1662; ma furon le prime quelle che assolse con maggior entusiasmo e giovanile baldanza.

Prima di rivolgersi al Castellamonte il Duca aveva dato incarico a Gian Lorenzo Bernini di studiare un progetto per la villa di Mirafiori, che sulle altre primeggiava, ma già in cuor suo pensava di scegliersi per luogo di delizie venatorie quel vastissimo podere al di là della Dora e presso la Ceronda che allora chiamavasi Altessano Superiore, chè le fronzute foreste erano quanto mai indicate alle caccie di cui Carlo Emanuele era appassionatissimo. A quanto ne scrive Gianazzo di Pamparato (11) il Bernini venuto appositamente a Torino per conferire con il Duca circa i grandiosi lavori da eseguirsi nella villa di Mirafiori, vedendo come egli avesse mutato pensiero, se ne ripartì per Roma assai scontento, mostrandosi meravigliato che il Sovrano, invece di mandare a termine i superbi castelli di Rivoli, di Moncalieri, del Valentino e di Mirafiori, cercasse quasi di violentar la natura sprecando il denaro ed edificando in quel sito, quale Venaria, in cui anche l'aria era giudicata malsana. Quasi una postuma sfida al sommo architetto, Amedeo di Castellamonte appositamente volle che la pubblicazione illustrante la sua opera fosse scritta sotto forma di dialogo con lo stesso Bernini, testimoniando così quel successivo sopraluogo che egli fece a Torino di rientro da Parigi sul finire dell'ottobre 1665, e ce ne dà notizia chiarificativa nell'indirizzo ch'egli rivolge alla Duchessa Reale (12).

---

(11) Giannazzo di Pamparato, *La Venaria.* Torino, 1888.

(12) « Madama Reale, parmi necessario d'avvertire l'Altezza Vostra Reale (quando si compiaccia di leggere questi pochi fogli, che li rappresentano in iscorcio lo stato

Non son soltanto le incisioni delle architetture, dei giardini, degli affreschi a soggetto favoloso, delle caccie e dei ritratti sovrani a darci documentativa idea, ma a chi avesse pazienza nel superare stile e grafia consiglierei la lettura del testo, riferentesi in ogni dettaglio alla grandiosa organizzazione, alle cariche inerenti, e alle complesse usanze venatorie che a guisa di sacro rito vi si svolgevano. È tutto un'indice della vita di piacere di tre secoli fa, che al più gran lusso accoppiava un formidabile senso d'estetica, ed un'attività sportiva che, negli intervalli di pace, serviva a non dimenticare le imprese belliche sempre in agguato. E non a caso il grandioso portale d'ingresso portava scritta l'insegna:

Questo a un genio guerrier gradito ostello delle caccie regali
fondò il secondo Carlo Emanuello
per avvezzar gli strali
della dea delle caccie a quei di Marte
chè la caccia e la guerra è un'istess'arte.

In Venaria, in cui Carlo Emanuele spese oltre quattro milioni di livre di allora, pari a diversi miliardi odierni, si correvano le cacce al cervo almeno due giorni alla settimana; ma il regale raduno per eccellenza avvenne sempre, durante il suo regno, il 3 di novembre per S. Uberto protettore dei cacciatori, e anche i parenti del Duca, dimoranti nelle più lontane contrade d'Europa, ed i loro seguiti non mancavano al ghiotto invito (13).

---

presente della Venaria Reale) che per haver havuto in sorte di condurre il Cavaglier Bernini, grande ornamento nel corrente secolo della Romana Scoltura e Architettura, à vedere quelle delizie nel passaggio ch'ei fece di qua nel suo ritorno di Francia, chiamatovi da quel Rè Christianissimo; e per rispondere alli opportuni quesiti ch'Egli (come peritissimo del miglior modo di fabbricare) mi andava facendo; come pure per far vedere di luogo in luogo li più curiosi disegni di quelli edfici, m'habbi necessitato a valermi del metodo di discorrere in dialogo, dal quale è poi venuta la relazione più esatta, più veridica, e più pontuale ».

(13) Della passione del Duca per la caccia al cervo ne parla così il Castellamonte: « Corre S. A. R. regolarmente due giorni la settimana al Cervo, e qualche volta di più, non solo in questi contorni di Venaria Reale, ma in quelli anco di Rivoli, di Trana, di Stupiniggi e dell'Abbatia di Casanova, in ogn'uno dei quali luoghi ha fatto fabbricare altre particolari Venarie capaci d'alloggiar la propria Persona, tutti li suoi cavalli, tutti li cani e cacciatori, à segno ch'ognuno di questi alloggiamenti richiederebbe una particolar descrittione, e potrebbe servire per bastante Casa di Caccia ad ogni Principe. Ne per questo creda V. S. che si diminuisca l'applicazione dovuta à gl'affari più importanti del Governo; poichè anco alle cose della Caccia hà messo S. A. R. tal'ordine che quelle caccie che altre volte si finivano con la giornata, hoggi dì in quattro hore al più sono spedite ».

A vieppiù solennizzare siffatto luogo, nella Cappella annessa al palazzo, dedicata a Maria Vergine, riposava, in ricchissima urna d'argento, il corpo di S. Uberto, protettore de' cacciatori.

Ma il più eccezionale fu quello del 1665 che coincise con le feste nuziali d'una Pallavicini, damigella d'onore della Duchessa, con il Marchese Fosdinovo, denominato « Cavalier Straniero ».

Nel libro famoso del Castellamonte vien raffigurata quale Diana la seconda moglie del Duca, che non bella di sembianze, seguiva con solerte entusiasmo, nella politica e nelle caccie, le fatiche del regal consorte. Ad essa è quindi dedicata la reggia di Diana, la cui massima apoteosi venatoria trovasi nella sala centrale del maggior edificio, primo esempio del genere, di cui il Piemonte può vantare i primati del Seicento con quella decorata dal Miel a Venaria, e del Settecento nella sala del trionfo di Diana, che il pittore Giuseppe Valeriani affrescherà a Stupinigi in un chiaro influsso francese. La Sala di Venaria che misura metri 18,35 per 12,25 e per un'altezza di circa 18, profitta dei tre piani dell'edificio, e si avvicina dimensionalmente a concezioni ambientali nordiche quale quella del Comune di Amsterdam iniziata nel 1648 da Jacob van Campen; e non è da escludere sia stato lo stesso Miel a darne l'idea, così come sicuramente fu sua la concezione decorativa dell'insieme pittorico, la stessa che nel 1642 dovè guidare Nicola Poussin nella progettazione, mai eseguita, per la decorazione della grande galleria del Louvre, per i paralleli cortigianeschi fra i principi e le divinità mitologiche, in ascenzionale passaggio dagli sfondi di caccia terreni a quelli celesti. Il ripiano più prossimo ed a visiva portata per ogni dettaglio era quello delle caccie vere e proprie attualmente tutte esposte a Torino in una sala di Palazzo Madama, e su questo più spiritoso parterre sovrastavano i grandi scomparti a stucco con incastonate le tele de' monumentali ritratti equestri dei sovrani e dei personaggi più rappresentativi della Corte. Infine, nella volta e nei ripiani orizzontali del soffitto, si riquadravano in forme diverse ed in totale simmetria, gli affreschi del trionfo mitologico.

Le ricche opere di stucco a grande rilievo, dello scultore Beniamino Quadri, eran tutte ispirate a figurazioni boschereccie di satiri e di ninfe, a trofei d'armi da caccia e da pesca, frammiste ad animali. Il soffitto, voltandosi in croce sui quattro lati, viene a spianarsi sui quattro angoli, dando luogo a campi di pittura riquadrati da ornamenti di stucco fregiati d'oro. Siffatta decorazione che nella descrizione potrebbe dar pensieri di soverchia pesantezza, veniva mitigata dalla grandiosità e nell'equilibrio compositivo. Compito visivo è oggi affidato alla fotografia di quel che ne ri-

mane (fig. 78) che integriamo con l'inquadratura dello stesso punto di vista quale quella incisa dal Tasnier (fig. 79). Dettaglio di quella volta (fig. 80) mostra la collocazione dello scomparto rettangolare centrale: « Delle Caccie ti dono il sommo impero » derivata da una finzione di Callimaco, descrivente Diana ancor fanciulla, che presa d'amore per le armi e da odio per Amore, impetra dal padre suo Giove il predominio sulle caccie e su tutti gli animali (fig. 81).

Giustamente l'Hess riscontra come tal dipinto abbia rapporto con l'affresco del Sacchi della Divina Sapienza di palazzo Barberini, e come quegli abbia avviato i suoi allievi, fra cui il Miel, allo studio delle opere di Raffaello, e dei bolognesi quali Annibale Carracci e Domenichino. Ma le riminiscenze del patrimonio formale di Jan Miel vi sono chiaramente evidenti, ché l'adattamento all'ambiente accademico romano non riuscì a cancellarne i caratteri fiamminghi di lui, e l'eccessiva durezza.

Si affiancano al riquadro centrale due tondi ancora, data l'inaccessibile posizione miracolosamente conservati, da i motti: « Più che la forza un bell'inganno è in pregio », e « Soccorre anco al nemico un cor gentile » (figg. 82 e 83) ed i tre riprodotti sono i soli ancora in condizione d'esser fotografati, chè gli altri, forse per infiltrazione d'umidità per più diretto contatto del solaio, possono considerarsi perduti; astrazione fatta per i quattro sagomati nei verticali, che, pur se pressochè invisibili dagli strati di pólvere, mi hanno data la sensazione di poter essere ancora salvati, anche perchè probabilmente detta stratificazione secolare può averli protetti come un cristallo dagli agenti atmosferici. A questo punto, e qualora non si venisse alle più drastiche decisioni di ripristino, consiglierei gli strappi degli affreschi in parola, da conservare poi, come per le caccie, nello stesso ambiente del museo di Torino. Compilatore ed ideatore de' vari soggetti e dei motti favolosi tratti dalla mitologia e trascritti tutti nella famosa pubblicazione, fu il conte Emanuele Tesauro, le cui eruditive fatiche così il Castellamonte ama descriverci: « Gran Conte D. Emanuele Tesauro, Cavagliere Gran Croce de Santi Maurizio e Lazaro, Fenice degl'ingegni di questo secolo, poichè fra le ceneri della canitie del suo venerabile capo conserva immortale sempremai lo spirito, e dalla cui penna sono uscite in questo soggetto più eruditioni che parole, con le quali ha dato lo spirito a questi muti corpi di scolture e di pitture ».

Di recente ho di lui rintracciato il ritratto proprio nella stessa casa e nello stesso ambiente di Roma ove per caso avevo precedentemente individuato un piccolo dipinto con bevitori di Jan Miel, effigie che qui

riproduco pensando sia d'interesse iconografico per i miei lettori, così come egli è connesso con Venaria e con le pitture del nostro artista senza dire che per caratteristiche pittoriche, epoca e sopraddette coincidenze potrebbe essere anche di sua mano (fig. 84) (14). Per il ciclo mitologico della sala di Diana mi ha fatto comunque piacere di constatare che dal tempo in cui l'Hess ne prese visione, ossia prima del 1932, la situazione non è se non altro peggiorata, poichè egli considerava come di essi fossero conservate solo traccie, mentre ho potuto dimostrarvi il buono stato dei tre più essenziali e fondate speranze per i quattro verticali. In queste opere in cui per la prima volta egli trattò pitture per un soffitto, adusato a quelle paretali o da cavalletto, è riuscito ad evitare le difficoltà d'una pittura prospettica, in cui era poi stato, e da tanti, preceduto egregiamente. Il complesso degli affreschi di Diana è tutto pensato e realizzato come tanti quadri ognuno a se stante, formante una caleidoscopica armonia in un ampio spazio di cui le poche figure non avvertono lo scorcio. È questa una riprova dell'influsso del Sacchi la cui avversione per la forma caotica cortonesca ed il suo stile di grande semplicità hanno un chiaro riscontro nelle sue opere de' soffitti di Venaria e del palazzo Reale. Nelle tre distinte sue opere, accademico mitologiche del sommo, nei ritratti equestri del secondo ripiano, e nelle caccie del primo, il Miel riassume tutti gli influssi che la sua arte assorbì maggiormente: Andrea Sacchi, Anton van Dyck e Pieter van Laer.

La concezione d'uniformità compositiva dei dieci doppi ritratti equestri, quali un giorno apparivano ne' riquadri del secondo ripiano, fa pensare sia stato il Miel a fornire gli abbozzi di tutto il ciclo, e non riuscendo ad essere l'esecutore di tutti, ricorse all'ausilio di Charles Claude Dauphin (nato in Lorena e morto in Torino nel 1677) e di Bartolomeo Caravoglia, potendo così egli dedicarsi agli altri preferiti soggetti. Fu Gian Lorenzo Bernini con le sculture di Costantino a cavallo del portico di San Pietro e di Luigi XIV, ad avviare le serie degli equestri ritratti tradotti in pittura

---

(14) Anche i motti delle pitture della saletta comunicante con la sala del sonno d'Annibale (la cui volta fu dipinta dal Miel) del Palazzo Reale di Torino, e che costudiva i gioielli della Corona, eseguite da Giovanni Demaret e da Giovanni Grattapaglia nelle figure simboleggianti pietre preziose, furono creati dal conte letterato Emanuele Tesauro. Egli fu anche autore d'un libro intitolato « Il regno d'Italia sotto i Barbari », Torino, 1664, ed un'incisione insertavi raffigura un barbaro guerriero che tira violentemente per i capelli una nuda figura femminile simboleggiante l'Italia, e deriva da un disegno di Jan Miel, poichè reca le scritte « J. Mielle de. - JJ. Thourneysen sc. ».

da Velasquez, da Rubens e da Van Dyck; e fu quest'ultimo ad eseguire nel 1634 quello del principe Tommaso di Savoia, da allora collocato a Torino. Fu certo questo ad ispirare il Miel per quel ciclo di cui, ohimè, ne rimangono solo due della serie d'origine, e purtroppo non quello, ed il solo che venne eseguito dal Miel di Henrietta Adelaide di Savoia, sorella del Duca con il suo consorte Ferdinando Maria di Baviera, che dobbiamo contentarci di ammirare attraverso l'incisione (fig. 86) nella attesa e nella speranza sia possibile rivedere un giorno l'originale che ancora pochi decenni or sono il De Vesme descriveva quale esistente alla Sabauda. A dimostrazione però dell'aulico nobilissimo tono che sull'ambiente imponevano sì grandiosi ritratti riproduciamo, anche se ancora da restaurare, uno dei due ritrovati avvoltolati in un deposito, e precisamente quello di Cristina di Fleury, marchesa di San Giorgio, ed Emanuele di Savoia Carignano ad opera del Dauphin (fig. 87). L'altro è invece ad opera del Caravoglia e rappresenta le amazzoni Claudia Margherita Scaglia di Verrua e Maria San Martino d'Agliè. Altro influsso chiaramente vandichiano per Jan Miel, ritroveremo in quel ritratto della principessa Maria di Borbone (tela 1,20 × 1,48), vedova del principe Tommaso di Savoia Carignano (1596-1656), facente parte della serie de' suoi lavori per la corte di Torino. Se l'idea di inserire il ritratto dello scomparso oggi ci fa ironicamente sorridere, l'ispirazione al medaglione l'aveva data lo stesso van Dyck con quel ritratto del principe Tommaso del 1634, ora al museo di Berlino, che il Miel ha fedelmente riprodotto da quello. Nel catalogo della Sabauda nel 1899, quando il De Vesme ne era il direttore, il dipinto non era stato individuato per il nostro artista ed era riportato come di scuola francese, mentre l'Hess lo ammette come disegno di Miel.

Ed eccoci ora alla serie che ritengo certo la più interessante del periodo piemontese dell'artista, quelle delle dieci cacce, tutte grazie a Dio tramandateci, testimonianza la più fedele delle usanze e de' costumi che quella Corte adottava in continue circostanze. Lo stabilimento di caccia di Venaria comprendeva oltre duecento cavalli ed altrettanti e più veltri, ed il numero del personale era a ciò in relazione, e l'importanza delle manifestazioni sportive era tale che la carica di « Gran Cacciatore » era una delle più alte della corona e soleva esser conferita ad un Cavaliere del Supremo Ordine dell'Annunziata. Vi era poi un Governatore della Venaria, un capitano che risiedeva al castello, un intendente generale e molti impiegati subalterni (15). Sua Altezza correva regolarmente al cervo

ben due volte alla settimana, e sovente assisteva anche Madama Reale con le più belle e sportive dame della sua Corte. I dieci dipinti pressochè fotografano la ducale passione, e ben a ragione furono fatti porre dal Miel nella visione più immediata della sala di Diana.

Nell'ambiente accademico romano del Seicento, i dipinti con figure di piccolo formato fu accolto solo per i quadri di cerimonia atti a documentare qualche specialissimo avvenimento ed uscirono proprio da quegli studi, come quelli di Agostino Tassi ed Andrea Sacchi, per i quali il Miel aveva collaborato per le figure di primo piano, delle tele approntate per i Barberini, le cui più famose restano quelli della visita di Urbano VIII nella chiesa del Gesù, della cavalcata di Taddeo Barberini da porta del Popolo, e dell'investitura a Prefetto di Roma di quest'ultimo che, nel 1631, si tenne a Roma nella Cappella Paolina del Palazzo del Quirinale, dipinto di vaste dimensioni (2 × 3) entrato di recente nel Museo di Roma a Palazzo Braschi. Alla collaborazione del Miel con il Tassi, dobbiamo con ogni probabilità la successiva di lui con Claudio di Lorena (del Tassi allievo) nei cui paesaggi talvolta appaiono figure sia eseguite da Filippo Lauri come dal nostro pittore, il cui figurativo è quindi ben evidente fosse apprezzato anche dai suoi colleghi. Nell'eseguire le dieci tele di Venaria, Jan Miel fu anche guidato da analogie concettive delle opere che nei suoi giovani anni aveva eseguito in collaborazione per i Barberini, tele di notevoli grandezze e con piccole figure, e l'insolito dimensionale nel campo del

---

(15) Ancora dal dialogo del famoso libro di Venaria stralciamo: Bernini: « Si potrebbe sapere qual sia il treno, e stabilimento della caccia di S. A. R.? ». Castellamonte: « Primo S. A. R. ha un Gran Cacciatore, carica principalissima della Corona che al presente è occupato dal Marchese di Caraglio, Cavagliere dellAnnonziata - Tre gentiluomini e un Capitano di caccia - 8 cacciatori da cavallo - Un Capitano delle tele he ha cura di far tendere le tele nel bosco in tale quantità che si possono cingere fino a 5 miglia di paese - 24 Conservatori che continuamente corrono il paese per impedire il guasto della caccia e 150 altri sono distribuiti in diverse parti del paese per la conservazione della caccia nei luoghi riservati per la sola delizia del Principe - 12 garzoni per servizio dei cani - Un ufficiale di giustizia e senatore che forma i processi e condanna i contravvenenti agli ordini di S. A. R. - Un marescalco, un mastrosellaro, uno speziale - 100 cavalli corridori solo per l'uso della caccia a seguire la sua Persona e altri 100 per distribuirli per i gentiluomini e cacciatori - 200 cani corridori e levrieri, di cui tiene un allevamento di grande razza con elementi fatti venire dalla Francia e dall'Inghilterra - 24 cagnolini piccolissimi spagnoli che le dame portano in mano in carrozza - Un governatore che sovrintende agli affari domestici del Palazzo, eletto fra i cavalieri e questo era il conte di Saufré figlio del Marchese di Caraglio e Capitano della Compagnia di Corazze di S. A. R. - Un concierge, un capo giardiniere, un fontaniere, un custode de' fagiani, un guardabosco e un altro delle peschiere ».

paesaggio figurato, ed il rappresentativo della concezione è accresciuto dalla figure di sì nobili personaggi e dall'unità delle scene. Sportivi quadri en « plein air » preannunzianti quelli che un secolo dopo Vittorio Amedeo Cignaroli (Torino 1747-1793), indubbiamente ispiratosi al nostro fiammingo dipingerà nella serie delle cacce al cervo inserita nella « boiserie » della sala degli scudieri di Stupinigi, in cui però la maniera risente da nette influenze coeve francesi.

La preparazione rosso bruna delle dieci tele (una delle caratteristiche dei pittori del Seicento e specie di quelli del movimento bambocciante che se ne servirono di base della loro tavolozza) vieppiù nel tempo rientrata, mi ha costretto per talune (le cui fotografie risultavano quasi illeggibili), alla sostituzione delle relative stampe del Tasnier che furono eseguite quando i dipinti conservavano tutta la loro chiarezza della recente esecuzione.

Eccovi la caccia all'Orso (fig. 88), quella del Cinghiale (fig. 89), della Volpe (fig. 90), la cui caratteristica si accentua nel gelido nevoso fiammingo paesaggio, e quella della Lepre (fig. 91). Predominano sulle altre per soggetto e due per dimensioni longitudinali, le sei inerenti alla caccia al cervo, la cui descrizione è doveroso lasciare alla penna d'Amedeo di Castellamonte: « la prima — l'andar al bosco — (fig. 92) quando il cacciatore avanti giorno si porta nel più folto de' boschi cercando con la scorta del limiere la traccia del cervo, e trovatolo, se ne ritorna lasciando i segni ne' sentieri ove passa, per fare il rapporto a S.A.R. e le porta le marche che ha ritrovato delle qualità del cervo che ha veduto. La seconda è — l'Assemblea — (figg. 94 e 95) ove si raduna S.A.R. con tutti li cacciatori, a pranzo sotto l'ombra di qualche bella verzura attendendo il ritorno de' cacciatori, che in diversi luoghi andarono al bosco per risolvere da che parte dovrà correre. La terza è — il lasciar correre — (fig. 93) che è dopo d'aver eletto il cervo e il paese da corrersi, distribuiti i rilassi e scoperto il cervo, slacciare i cani e lanciarli alla corsa. La quarta è la — Curea — (figg. 96 e 97) che si fa dopo la presa del Cervo (figg. 98 e 99) con levargli la pelle, separargli le membra, distribuirne le principali ai cacciatori, e il restante lasciarlo in preda de' cani, e pascerli nel medesimo tempo del pane imbevuto nel sangue del cervo per conservargli l'odio a queste fiere ».

È in questi dieci dipinti che Jan Miel ritrova tutto se stesso ed il suo passo di bambocciante adeguato ai costumi locali, e raffina e studia la sua pittura anche per gli animali e per i cavalli in specie. Non sono più i muletti del gran dipinto che eseguì fra il 1639 ed il '41 per la visita d'Ur-

bano VIII alla chiesa del Gesù, nè i ronzini e i somarelli delle pittoresche sue carnevalate romane. Qui invece possiamo ammirare tutta una varietà di nobili destrieri, dalle più diverse razze e colorazioni, nella corsa lanciati ed in atto di coadiuvare l'esercizio venatorio delle dame e dei cavalieri. La domestichezza e conoscenza di questi puro sangue che vide nelle scuderie di Venaria, lo portarono all'approfondito studio per quelli che egli tradusse in un'inconfondibile espressione personale. È un complesso di soggetti che potevano esser trasferiti in una serie di tappezzerie, quali i gobelins dai cartoni di Frans van der Meulen, o quelli che il lionese Giovanni Audran eseguì dai cartoni di Jan Baptiste Oudry per le cacce di Luigi XV, formanti il vanto della galleria degli Uffizi che li possiede. Non è una novità che le cacce abbiano eccitata la fantasia di tanti illustri artisti di tutte le scuole e di tutte le epoche, e per sculture e mosaici ne furono maestri greci e romani, ma è indubbio che l'aver riunito nella stessa sala i due cicli, accoppiandoli inoltre agli aulici ritratti equestri, è vanto e priorità di Carlo Emanuele II, nel merito traduttivo del Miel.

Negli affreschi della volta il campo è circoscritto in temi tutti ben definiti, e son tante composizioni di cui ognuna, per soggetto e dimensione, potrebbe costituire un dipinto paretale, e la decorazione scaturisce dall'insieme armonico de' simmetrici sagomati scomparti facenti perno su quello centrale, in un influsso manieristico di chi possa aver visto, magari attraverso incisioni, le opere del Rosso e del Primaticcio chè, non a torto, Bousset ebbe a dire che Venaria « lui rappellait les splendeurs de Fontainebleau ». Come già potemmo constatare nel parallelo fra le pitture sacre e le profane che a Roma dipinse, ancor più nelle opere del Piemonte possiamo riscontrare in lui due artisti del tutto distinti, anzi in netto anacronismo, chè fra le pitture mitologiche del soffitto e quelle delle cacce di Venaria v'è tutto un mondo concettivo pittorico diverso, ed un'epoca e una maniera di due personalità distanti di oltre un secolo fra di loro. Dal confronto di questi due esseri e fra questi due pittori esce chiaramente alla luce, qual vero artista della sua epoca, quello così spontaneo e bambocciante delle cacce del Duca. « L'Assemblea de' cacciatori » e « la Curea » sono ben continuative di quelle precedenti romane avversate dalla critica accademica, ove ha trasferito il carattere popolare in più elevato livello, e le vastissime tele gli hanno consentito l'accolta di tante figure che la concentrazione fotografica può far sembrare anche troppo affastellate, mentre nella realtà visiva risultano armonicamente e gerarchicamente distribuite. Il Castellamonte ci dice come in esse il Miel introdusse ritratti di perso-

naggi e familiari della Corte di Torino, e ciò risulta evidente anche da un semplice esame. Nella prima, su tela (2,35 × 3,85), Carlo Emanuele è a mensa seduto all'ombra di due grandi alberi fronzuti che al centro dominano la scena. Circondato da' cortigiani, è servito da domestici e da contadinelli che gli offrono frutti. Nel gruppo di sinistra i cacciatori mangiano e bevono, ed in terzo piano gli inservienti custodiscono cani e cavalli. Nell'uomo in piedi a destra e che nel dettaglio (fig. 100) più chiaramente appare, si è erroneamente supposto l'autoritratto dell'artista. Ciò è da escludere, chè anzitutto da nobil cavaliere ed accademico di San Luca egli mai si sarebbe raffigurato in atto di recar vasellame, nè il confronto con i certi suoi autoritratti (16) lo possono ammettere. Il Passeri poi, nella descrizione iconografica che ce ne fa, ci rende noto come egli fosse « non grande di persona », mentre quegli che in piedi è raffigurato è d'una alta statura nettamente superiore alla normale. È certamente costui un capocaccia o un maggiordomo che deve aver pregato l'artista per esser posto in primo piano, ed è comunque un uomo ancora di giovanile aspetto sulla quarantina e mai l'ultra sessantenne nostro pittore. Piuttosto il pensiero potrebbe andare per la prima persona a destra seduta che guarda l'osservatore ed il cui atteggiamento e l'età che dimostra potrebbero farlo ammettere. Nel pendent della Curea, un fitto gruppo di cani si disputano gli ossi e gli interiori del cervo, e dietro di loro Carlo Emanuele offre il braccio alla Duchessa il cui strascico è retto da un paggio, e dame e cavalieri si raggruppano a loro. Su di una balza un insieme di casolari guidano il pensiero a quelli della campagna romana, patetico « souvenir » del pittore anche per quei tramonti mediterranei che non gli riuscirà più di vedere che nella sua pittorica fantasia.

Nella guerra del 1693, l'ultimo giorno di settembre, i francesi del Maresciallo Catinat, fatta una scorreria alla Venaria la saccheggiarono ed in parte l'incendiarono, ma per fortuna poco ebbe a risentire il salone di Diana. In una lettera, per questi fortunosi eventi, al sovrano allora regnante Vittorio Amedeo II, si legge: « il salone fu l'ultimo e'l meno maltrattato, e tutti i quadri del Miel del suddetto salone son stati salvi, alla riserva dell'Assemblea ed altri che hanno un colpo di sabre per ciascuno ». Subito dopo le dieci pitture furono inviate a Torino e successivamente al

(16) Vedi Denis Sutton, in: « *Artists in 17th Century Rome* » n. 55, London, 1955; e Andrea Busiri Vici in articolo già citato, tav. X.

castello di Moncalieri, e solo di recente ritrasportate in città nella sala al primo piano di palazzo Madama ove tutt'ora trovansi.

Delle opere per il palazzo Reale di Torino, che cronologicamente seguono quelle di Venaria, la fondamentale è quella per il soffitto della sala del Trono. Il duca Carlo Emanuele II che fin dal 1658 l'aveva commesso ad un pittore milanese, insoddisfatto del risultato, ne diede nel 1662 incarico al nostro artista, che vi rappresentò la Pace, che al centro delle nubi è circondata dalle figurazioni delle arti, dell'industria e del commercio, mentre in basso sulla terra Marte giace addormentato. Al sommo del grande ovale il Tesauro fece iscrivere il motto « *Multis melior pax una triunphis* » (fig. 101). Il dipinto avendo successivamente alquanto sofferto, fu già nel 1682 restaurato dal pittore Antonio Pollone, e l'odierna visione consiglierebbe un'accurata eliminazione delle soprapitture per un restauro da portare a più moderni concetti.

Altre opere eseguì il Miel per le sopraporte della stessa sala in armonia con quella del soffitto e rappresentavano « Marte addormentato circondato da amorini », « Orfeo in atto di suonar la lira » e due feste villereccie dimostranti la felicità della pace; ed erano ancora in luogo quando Carlo Alberto salì al trono, ma per la rimodernizzazione degli appartamenti corsero la triste sorte che nel palazzo reale fu comune a siffatti ornamenti tutti scomparsi. Nella Sala del Consiglio, allora stanza destinata al riposo, egli dipinse « il sonno d'Annibale » dimostrante come il sonno degli eroi non dev'esser troppo lungo, ove il suo genio guerriero lo chiama a nuove imprese, dal motto « *Genius quo ducit eundum* ». Il dipinto che era stato commesso al Caravoglia fu poi fatto eseguire dal Miel, ma nel disfacimento delle alcove e nel riformare anche in parte il soffitto fu pressochè ridipinto dal Seyter e rimane quindi impossibile poterlo giudicare in queste condizioni. Le due sopraporte della stessa sala, anch'esse del Miel, eran state già tolte quando Vittorio Amedeo II ne fece demolire le alcove e rappresentavano « il sonno di Temistocle cui il genio guerriero addita i trionfi di Maratona » e « Cesare al Rubicone che tra il sonno e la veglia vede il suo genio che lo chiama alla Vittoria ». Nella Sala dell'Udienza, altre due ne furono asportate nel 1837-38: « Berenice offre in voto a Venere la sua chioma » e « Giove alle nozze di Ercole e di Ebe ». Fino all'avvento di Carlo Alberto anche nella sala degli Staffieri esistevano quelle de « l'amore della virtù in atto di salire l'erto sentiero » ed « un sacrificio di Numa Pompilio », ed in quella del trono della Regina altre quattro: « Mercurio in atto di cantare accompagnato da ninfe che suonano stru-

menti musicali », « il bagno di Venere e delle tre grazie », « Giove ed Eurimone attorniati da putti con cornucopie » ed « il Tempo spennato dalle ninfe ». Analoga nefanda sorte ebbero altre tre della sala de' Paggi, quali « Penelope in atto di tesser la tela », « Creusa che segue il profugo Enea » e « le nozze d'Ippolita e Teseo ». Son ben tredici quindi queste sopraporte involatesi, dipinte ad olio, ed ho tenuto a ben definirne i soggetti perchè privati ed antiquari possano eventualmente riuscire a rintracciarne taluna. La loro scomparsa fu determinata da quel gusto preliberty del regno di Carlo Alberto, che non poteva certo apprezzare e comprendere un genere di pittura sì in antitesi alle concezioni di allora, e non dimentichiamo che la rivalorizzazione del Seicento risale a pochissimi decenni.

È indubbio che l'opera del Miel fu ben gradita a Carlo Emanuele, e prova ne fu che sempre gli ostacolò l'intenzione vivissima di ritornarsene a Roma. Già nel 1661 l'aveva fatto nominar priore della compagnia di San Luca di Torino, ed è del 4 gennaio 1662 l'ordine che egli diede al suo Tesorier Generale:

« Perchè vogliamo far conoscere la stima che facciamo al nostro pittore Giovanni Miele per il zelo che ha di servirci con tutta quella assiduità e possibilità che richiede il nostro servizio, gli habbiamo accresciute per degne considerazioni livre 700 d'argento oltre le livre due milla già stabilitegli » (controllo, reg. 14, f. 13); e l'altro del 17 gennaio 1663: « Il Duca di Savoia alla Camera nostra de' Conti... Livre 1260, pagate d'ordine nostro verbale a Giovanni Miele nostro pittore, a cui n'havemo fatto donativo per aiuto di costa in consideratione delle sue servitù e fatiche fatte » (controllo, reg. 142, f. 13). La nomina a Cavaliere di San Maurizio, distintissima per allora anche sotto il profilo nobiliare, è del 3 marzo 1663, e quindi già successiva databilmente a talune pitture eseguite per il palazzo Reale. Di questa nomina, dimostrante come il Duca cercasse ogni maniera per vieppiù legarlo alla sua Corte, ne parla anche il Baldinucci: « Grandissime furono le ricompense che ei riportò dalla generosità di quel Signore, il quale, sapendo che non posseggono i monarchi più apprezzabile tesoro con cui possono degnamente ricompensare le virtuose fatiche de' grandi, l'arricchì del grado di Cavaliere, ed oltre a gran quantità di danari donogli una croce adorna di diamanti, oriuoli di gran valuta, ed altri nobilissimi onorari gli diede, come riferì Cristoforo Orlandi suo discepolo ».

Le parole del biografo fiorentino son confermate dalla annotazione ritrovata nella Tesoreria di Torino: « prezzo d'una Croce di San Mauritio

con diamanti, venduta a S.A.R. e da Essa donata al pittore Miel: Livre 1350 ».

A quegli anni ascriverei l'autoritratto della serie della galleria degli Uffizi che ho rintracciato e fatto per la prima volta fotografare per qui riprodurlo (fig. 85).

L'aria sua assorta, lo sguardo triste ed il volto scavato di questo ritratto tanto berniniano, fa trasparire l'intimo dramma di questo artista, noncurante d'onori e di emolumenti, e la cui principale aspirazione era di ritornarsene a Roma, al suo cielo ed ai suoi vecchi amici. Ma le sue pitture, vieppiù care al Duca, fecero sì che ad ogni sua richiesta di lasciar Torino il Sovrano raddoppiasse in onori, gentilezze e compensi. Commovente la descrizione di questa situazione penosa, che in vivacissimo tono descrive Baldinucci, e che riportiamo a chiusura di questo lungo nostro articolo: « Trattennesi il nostro pittore nel servizio del Duca per lo spazio di cinque anni incirca, trattato alla nobile; ma chi avrebbe mai potuto immaginare che un benigno trattamento di un grande coll'incontrarsi in un affetto riverente e sincero di un virtuoso, avesse potuto a questi esser cagione della morte. E così fu. Aveva quest'artefice, fin da qualche tempo avanti, incominciato ad annoiarsi di sua lontananza dalla bella e da sè tanto amata città di Roma; onde ad altri pensieri ormai non dava luogo nell'animo suo che di tornarla a godere. A tale oggetto aveva fatto più volte istanza al Duca della licenza di partirsi a quella parte, ed avevane sempre riportato intenzioni adatte a' quei desideri, ma non mai l'ultimo sì, conscio fossecosachè il Duca, che molto amava ed esso e la virtù sua, non trovasse modo di portarsi a tale risoluzione. Giovanni moltiplicava le suppliche, e'l Duca aggiungeva dimostrazioni di gradimento e di desiderio che egli aveva di lui con nuovi doni ed altri tratti di cortesia, facendogli intanto introdur nella stanza nuove tele con nuove commissioni per operare, promettendogli per avventura quel gran principe con tale amoroso artifizio di togliergli appoco appoco quel desiderio di partire. Combattevano insieme a tal cagione in Giovanni due affetti: uno che forse il premea, che era di veder Roma, la quale ormai egli si era eletta per sua patria, parendogli mill'anni ogni momento d'indugio; l'altro il dolore che provava per lo carico che facevano alla gentilezza dell'animo suo le replicate amorevolezze di quel signore, al quale non potevano tali interni suoi sentimenti esser noti; e così a cagione dei replicati colpi dell'una e dell'altra passione egli cadde in sì gran perplessità e di tanta apprensione restò carico, che, perduta dal suo cuore ogni allegrezza, appena si trovò

assalito da poca febbre cagionata da accidente di mal di costa, che non potendo a quella la sua tanto aggravata natura far resistenza, non ostante la cura e i gran rimedi apprestatigli da quel grande, gli fu forza venire in potere della morte; il che fu nel mese di aprile 1665, dopo aver coi segni di ottimo cristiano ricevutti i Santissimi Sagramenti. Assistevano al suo transito, senz'alcun risparmio di lor persone, i cavalieri di quella corte, il Marchese di San Germano Governatore della città e il sopranominato Cristoforo Orlandi suo diletto discepolo. Furono in esecuzione di suo testamento, già fatto in Roma, fatti inventariare per ordine del Duca tutti i suoi effetti coll'assistenza del nominato Marchese, e per mezzo del Marchese Pianezza, inviati a Genova al suo erede Agostino Franzoni, ed al suo corpo in S. Giovanni, chiesa principale della città, fu data onoratissima sepoltura » (17).

BIBLIOGRAFIA

Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma, Volume 43, anni 1634-74, folio 18.
Amedeo di Castellamonte, *La Venaria Reale*, Torino, 1674.
L. Scaramuccia, *Le finezze ecc.*, Pavia, 1674.
F. Titi, *Studio di pittura ecc.*, Roma, 1675, pag. 154.
Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna, 1678, pag. 267.
G. B. Ricci, *Istoria dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazaro*, Torino, 1714.
Descamps, *Le vie des peintres Flamands*, Tomo II, Paris, 1754.
G. B. Passeri, *Le notizie dei pittori, ecc., dal 1641 al 1673*, Roma, 1772.
Filippo Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno... dal 1640 al 1650*, Tomo XVII, Firenze, 1773, pagg. 34 e seguenti.
Luigi Lanzi, *La storia pittorica dell'Italia inferiore*, pagg. 324 e seg., Firenze, 1792.
Edoardo Fetis, *Les artistes belges à l'étranger*, Tomo I, Bruxelles, 1857.
Clemente Rovere, *Descrizione del Palazzo Reale di Torino*, 1858.
G. Claretta, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia*, Genova, 1878.
M. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1879.
Mariette, *Abecedario*, III, pag. 388.
Gianazzo di Pamparato, *La Venaria*, Torino, 1888.
Nagler, *Kunstler Lexicon.*
Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino, Torino, 1899.
Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino, Torino, 1909.
Claretta, in « *Atti della Società d'archeologia e belle arti di Torino* » (I, pag. 57).

(17) Le mie istanze al Capitolo del Duomo di Torino non hanno approdato a nulla circa il luogo della sepoltura di Jan Miel, e vien fatto presumere che in un secondo tempo le sue ossa siano state messe in quella comune.

LEANDRO OZZOLA, *L'arte alla corte di Alessandro VII*, in « Archivio della Società Romana di Storia Patria », pagg. 14-16, Roma, 1908.
G. J. HOOGEWERFF, *Bescheiden in Italië ecc.*, La Haye, 1913.
IDEM, in *Thieme Becker*, ad vocem, vol. XXIV.
IDEM, in « *Oud Holland* », Amsterdam, 1933, pag. 256.
IDEM, *De Bentvueghels*, 1952.
IDEM, in « *Via Margutta centro di vita artistica* » (quaderni di Storia dell'arte, n. I) Istituto di Studi Romani, Roma, 1953.
W. FRIEDLANDER, *Claude Lorrain*, Berlin 1921, pagg. 39, 47, 160.
BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, ecc.*, III, pag. 272, ad vocem, Paris, 1924.
Enciclopedia Italiana, ad vocem, XXIII, pagg. 241, 242.
A. BAUDI DI VESME, *L'arte alla corte di E. Filiberto e di Carlo Emanuele I*, in « Atti della Soc. Piemontese d'archeologia e belle arti », Torino, 1928.
T. H. FOKKER, in « *Mededeelingen van het Nederlandsh Istituut te Rome* », pagina 191, 1929.
J. HESS, in « *Mededeelingen van het Nederlandsh Instituut te Rome* », II, Band 2, 1932, da pag. 140 a 152: Arbeiten des Malers Jan Miel in Turin.
IDEM, *Agostino Tassi*, München, 1935.
IDEM, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig und Wien, 1934.
Catalogue de l'exposition de l'Art flamand ancien à Anvers, 1930.
W. BERNT, *Die Niederländischen maler des 17 Jahrunderts*, München, 1948, II, nn. 526 e 527.
GIULIANO BRIGANTI, *Catalogo della mostra de' Bamboccianti*, Roma, 1950.
IDEM, *Pieter van Laer e Michelangelo Cerquozzi*, in « Proporzioni », III, 1950.
IDEM, *Ventidue dipinti di una raccolta privata*, De Luca, Roma, 1958.
VITTORIO VIALE, *La pittura in Piemonte nel Settecento*, in « Rivista Torino », 1942.
LEO VAN PUYVELDE, *La peinture Flamande à Rome*, Bruxelles, 1950.
NOLFO DI CARPEGNA, *Catalogo della mostra di pitture fiamminghe e olandesi del '600*, Roma, 1954-55.
DENIS SUTTON, in « *Artists in 17 Century Rome* », Wildenstein Gallery, London, 1955, n. 55.
Catalogo « *Il Seicento Europeo* », Roma, 1956-57.
ITALO FALDI, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Roma, 1956, n. 81, pag. 35, tav. 31.
Bullettin Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, vol. IX, n. 2, pag. 42.
ANDREA BUSIRI VICI, *Carnevalate popolari romane di Jan Miel*, in « Studi Romani », anno VI, n., 1, 1958, da pag. 39 a pag. 50.
Catalogo « *Michel Sweerts e i Bamboccianti* », Roma, Palazzo Venezia, 1958-59.
Il Palazzo Reale di Torino - Istituto Bancario San Paolo di Torino. A cura di MARZIANO BERNARDI, pagg. 45, 46, 55, 58, 60, tav. I e II, Torino, 1959.

Tengo vivamente a ringraziare per il più cortese ausilio il dottor Vittorio Viale, direttore del Museo Civico, il dottor Luigi Mallé del Museo Civico, e la dott. Andreina Griseri dell'Università di Torino.

Casimiro Debiaggi

GLI AUTORITRATTI DI PIER FRANCESCO GIANOLI

Un posto distinto nella storia della pittura piemontese del secondo Seicento spetta a Pier Francesco Gianoli. Egli nacque a Campertogno in Valsesia nel 1624 e, dopo essere stato allievo del pittore Carlo Antonio Rosso a Milano, stando alla tradizione, perfezionò i suoi studi a Roma. Ma è per lo più nel Piemonte orientale che svolse la sua feconda attività pittorica.

Dipinse vaste tele per le chiese della Valsesia, da Varallo a Campertogno, da Borgosesia a Piode e ad Aranco; eseguì grandiosi affreschi nel Battistero del Duomo di Novara e sui Sacri Monti di Varallo ed Orta: terminò la sua attività in Milano ove morì nel 1692. Rientra perciò anche il Gianoli in quella gloriosa e feconda schiera di artisti, potremmo dire, quasi specializzati, nell'allestimento e nella decorazione delle scene dei Sacri Monti.

Chiari sono nel suo stile gli influssi del Tanzio, accostati sovente a meno felici accenti di pretto sapore accademico bolognese, tuttavia sovente superati dall'estro vivace e dalla grandiosa e movimentata impostazione dei dipinti. Notevolissime sono le doti di ritrattista del Gianoli, che ritengo debba aver esercitato con profitto questa attività, per quanto fino ad ora non mi sia stato possibile rintracciare che pochi di questi suoi quadri. Ma sovente occhieggiano dalle sue tele e dai suoi affreschi i ritratti incisivi e fortemente caratterizzati dei committenti; altre volte da sotto i ricchi paludamenti di un qualche personaggio delle sue composizioni sacre, uno sguardo vivo ed intenso colpisce il riguardante che non può esitare a riconoscere una figura colta dalla realtà e costretta dal pittore a recitare nella scena la sua parte.

Non è raro poi il caso di ritrovare, per lo più nello stesso atteggiamento, un medesimo volto, quello del pittore. Anzi, possiamo proprio seguire attraverso i suoi autoritratti, tanto l'evoluzione stilistica dell'artista, quanto la sua figura dall'età giovanile sino quasi alla vecchiaia.

Datata all'anno 1654 è la serie di sei tele della *Vita di S. Gaudenzio*

nella Collegiata di S. Gaudenzio in Varallo. In uno di questi quadri, rappresentante l'*Ordinazione sacerdotale* del santo, appare un personaggio di primo piano (fig. 103) che limita lo spazio per lo svolgimento della scena, secondo uno schema adottato dal Cerano nei suoi teloni della *Vita di S. Carlo* del Duomo di Milano. Questa figura di cavaliere del Seicento è del tutto estranea all'azione, anzi con essa quasi contrasta per una impostazione più movimentata e per l'abbondanza di pieghe svolazzanti nel mantello che in parte l'avvolge. L'atteggiamento del busto ed i lineamenti del volto ci richiamano subito con perfetta analogia gli autoritratti del Gianoli, specialmente quello della cappella 32ª del Sacro Monte di Varallo. Identica è la capigliatura folta ed increspata, preciso lo sguardo severo e penetrante, uguali le due profonde rughe sul naso e le marcate solcature delle guance, simili il taglio del naso e della bocca. Impossibile è trovare una corrispondenza più letterale. Abbiamo qui, senza alcun dubbio, l'autoritratto del nostro pittore trentenne, il primo finora in ordine cronologico.

Dal volume del Fassola, pubblicato a Milano nel 1671 (1), risultano già eseguiti gli affreschi del Gianoli nella cappella 32ª del Sacro Monte *Gesù sale al pretorio*. Portando la stesura della guida del Fassola al '69-'70, mi pare si possa datare a qualche anno prima la decorazione della cappella, approssimativamente verso il 1665, tanto più che in quel tempo il Gianoli è ripetutamente ricordato in Varallo (nel '63 è registrata nell'archivio parrocchiale di Varallo la nascita di un bambino del pittore, nel '68 il Gianoli data due grandi tele già nella chiesa di S. Marta ed ora nella Pinacoteca di Varallo). Tra gli affreschi di questa cappella il Gianoli ci ha lasciato, ai lati della grata, due ritratti di pellegrini veramente notevoli; quello di sinistra è l'autoritratto del pittore poco più che quarantenne (fig. 102).

Tutta la figura è impostata con un vigore eccezionale nel movimento contenuto dal lento volgere dei piani, quasi facenti perno sul bordone di pellegrino. Le forme stagliano nette, grazie ad un intenso gioco di luce ed ombra in un accordo sapiente di toni freddi che vanno dal berretto grigio azzurro al giallo della mantellina, al rosa pallido del manto; dalla manica azzurra al bianco purissimo del grande cappello.

Il più noto degli autoritratti del Gianoli è certamente quello fino a

---

(1) Fassola Giovanni Battista Feliciano, *La Nuova Gerusalemme, o sia il Santo Sepolcro di Varallo, consacrata all'augustissima regina Maria Anna d'Austria madre del gran monarca Carlo II*, Milano, 1671, pag. 27.

pochi anni or sono esposto nella sala 18ª della Pinacoteca di Brera ed ora in deposito presso l'Amministrazione Provinciale di Milano (fig. 105). Questo dipinto, già a Brera fin dalla metà dell'altro secolo, è interessante anche dal punto di vista iconografico, in quanto il pittore vi « aggiunse il torso di Belvedere come simbolo d'aver esso studiato in Roma » (2).

È il più accademico degli autoritratti, solenne ed ufficiale nella convenzionale esteriorità seicentesca e nell'ampiezza grandiosa dei panneggi; in esso il Gianoli appare il discendente di una famiglia di ricchi mercanti di seta attivi e ben avviati in tante città del Piemonte e della Lombardia, quali appunto erano allora i Gianoli di Campertogno. Tuttavia originale è l'impostazione diagonale ed ascendente dal piccolo modello del Torso del Belvedere che funge da bracciolo, alla colonna scanalata, elemento che compare molto frequentemente nei dipinti del Gianoli. Tutto è poi ravvivato dall'elegante gioco dei morbidi bianchi della camicia e dell'ampio colletto inamidato, come dallo sguardo profondo dei due occhi lucenti. La datazione dell'opera deve essere di poco anteriore a quella di un quarto autoritratto lasciatoci dal Gianoli in una delle sette grandi tele della chiesa di S. Marta in Varallo (ora in Pinacoteca) recante la data del 1671. La composizione rappresenta una processione dei membri della confraternita di S. Marta, tra i quali spiccano in primo piano due figure: quella a cavallo di Antonio Sceti o Selletti di Campertogno, in quell'anno priore della confraternita, e davanti a lui, sul lato sinistro del quadro, il nostro Gianoli (fig. 104) in abito di confratello, reggendo in mano il bastone processionale. Lo schema non è molto diverso dagli autoritratti precedenti di S. Gaudenzio e del Sacro Monte per l'impostazione della figura e della testa, mentre fa da sfondo, come nella tela di Milano, una colonna scanalata. Tuttavia nel movimento intenso della scena la figura del Gianoli, questa volta, s'impone per la maggior sobrietà e compostezza del semplice ed austero panneggio della tonaca, pel grigio tanto dell'abito che dei capelli.

Otto anni dopo Pier Francesco Gianoli affresca la cappella 29ª del Sacro Monte di Varallo *Gesù ricondotto a Pilato*, disseminando tra le finte architetture, precedentemente dipinte dal pittore Grandi, gruppi di sgherri e di Giudei. Neppure qui poteva mancare un autoritratto del pittore, infatti, ancora una volta, sulla parete di sinistra presso la grata, il Gianoli si rappresenta insieme al Grandi ed a una delle sue figliuolette. L'artista ormai cinquantacinquenne non più si traveste da pellegrino, nè si presenta

---

(2) Lana Girolamo, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara, 1840, pag. 173.

negli abiti lussuosi del ricco borghese, od indossa la divisa degli associati all'insigne confraternita varallese di S. Marta, ma finalmente lo vediamo in abito da lavoro col berretto grigio-violetto in capo e le maniche rimboccate, mentre tiene nella mano sinistra un foglio con la scritta *Petrus Fran. Zanolius Campertoniensis pingebat, anno 1679* (fig. 106). Più sciolto e più efficace è adesso il gioco delle eleganti curve che circuiscono ed avvolgono armonicamente la persona, mentre lo sfarfallare fine e sottile delle caratteristiche ciocche di capelli ormai candidi, incornicia il severo volto del pittore.

Assai danneggiato dall'umidità che invase la parte bassa della cappella, il particolare dell'autoritratto fu strappato dalla parete nell'anno 1886 e trasportato su tela per esser conservato nella Pinacoteca di Varallo, da cui, pochi anni or sono, è passata al Museo del Sacro Monte.

Dal De Gregory (3) abbiamo ancora notizia di un altro autoritratto « fatto allo specchio, posseduto dal signor Agostino Molino, proprietario di fabbriche di carta nella Valle Sesia, nostro associato, il quale ritratto noi avremmo desiderato di far incidere, se il numero fissato delle stampe non fosse stato già compiuto ». Opera che secondo il Lana (4) faceva parte dello studio, « ricco di pregevoli lavori » lasciato in Campertogno dal Gianoli e che purtroppo andò disperso dopo la sua morte. Questo autoritratto forse è da identificare con uno posseduto verso la fine dell'Ottocento dal barone Andreis ed esposto a Varallo nell'Esposizione Artistica Valsesiana del 1885 (5) una copia del quale, eseguita dal pittore valsesiano Giovanni Galinotti nel XVIII secolo, apparteneva all'ing. C. A. Gianoli (6).

Secondo il pittore Contini, conservatore della Pinacoteca di Varallo, sarebbe ancora un autoritratto del Gianoli un bellissimo disegno a sanguigna rappresentante una testa di prelato di proprietà di quella Pinacoteca; ma, pur essendo quella solita l'impostazione della figura, differiscono assai i caratteri e l'espressione del volto.

Forse però non sono tutti qui gli autoritratti del Gianoli, ma altri ancora saranno da scoprire fra le sue opere ora disperse.

---

(3) De Gregory Giuseppe, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Torino, 1819, parte III, pag. 249.

(4) Lana, *Op, cit.*, pag. 174.

(5) *Esposizione Artistica Valsesiana in occasione del IV centenario di Gaudenzio Ferrari. Catalogo delle opere antiche e moderne*, Varallo, 1885, pag. 17.

(6) Gianoli Carlo Alberto, *La pittura antica alla mostra valsesiana*, Torino, 1898.

DARIA DE BERNARDI FERRERO

IL CASTELLO DEI PRINCIPI FERRERO-FIESCHI DI MASSERANO

Nel quadro generale della storia del Piemonte del 1500 e del 1600 un interesse particolare assumono le vicende del piccolo Principato di Masserano, sotto il dominio dei Ferrero-Fieschi.

Fino a quasi tutto il secolo XIV Masserano, piccolo borgo del basso Biellese, appartenne alla Diocesi di Vercelli. Nel 1370 Giovanni Fieschi, vescovo di Vercelli, concesse al fratello Nicolò di amministrare le terre di Masserano, Crevacuore e Moncrivello, ed infine il suo successore alla cattedra di Vercelli, Lodovico Fieschi, ottenne nel 1384, dal Pontefice Bonifacio IX, con bolla 29 maggio, di investire dei suddetti luoghi suo fratello Antonio (1).

L'amministrazione feudale dei Fieschi continuò con relativa tranquillità per oltre un secolo fino agli inizi del sec. XVI. Il 27 novembre 1506, Lodovico Fieschi ottenne da Giulio II l'erezione del feudo a contado. Questo personaggio, trascurando del tutto un ramo collaterale della famiglia Fieschi, adottò il 7 aprile 1517 il nipote Filiberto Ferrero, che aggiunse al suo cognome anche quello del padre adottivo (bolla 9 novembre 1527) (2).

Con questo nuovo ramo di feudatari, dimentichi della tradizionale umanità dei loro predecessori, ebbe inizio un governo tirannico, che diede luogo a rivolte popolari ed a incidenti incresciosi.

I Ferrero-Fieschi non erano molto ricchi e dovevano largamente valersi, per le proprie spese, delle entrate derivanti dalle loro modeste pro-

---

(1) QUAZZA R., *Un feudo pontificio in Piemonte*, in « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », Torino 1910, XV, pagg. 224-233 e QUAZZA R., *La contea di Masserano e Filiberto Ferrero Fieschi*, Biella 1908, pagg. 3-12.

(2) FERRERO DELLA MARMORA, *Notizie locali, ecclesiastiche, Civili e Feudali di Masserano*, Ms. misc. 13-7, Biblioteca Reale Torino; QUAZZA R., *op. cit.*; PROMIS D., *Monete delle zecche di Masserano e Crevacuore dei Fieschi e Ferrero*, in Memorie della R. Accad. delle Scienze di Torino, Torino 1871, serie II, tomo XXVI, pagg. 63-117.

prietà nel feudo e delle imposte di paesi relativamente poveri e di scarsa popolazione come Masserano, Roasio e Crevacuore.

Essendo, quali feudatari della Santa Sede, dotati di una relativa autonomia, i Ferrero-Fieschi dovettero sottostare alle gravi spese di questa situazione particolare; non esitarono quindi ad abusare della loro indipendenza dalle grandi Autorità costituite per macchiarsi di veri e propri delitti, dei quali fanno testimonianza molteplici documenti contemporanei (3).

La sede ufficiale di questi principi era Masserano ed i Ferrero-Fieschi cercarono di costruirsi in questo piccolo borgo un palazzo degno del titolo principesco e delle loro ambizioni per l'ambiente delle grandi famiglie fra le quali vivevano e con cui erano strettamente imparentati. (Besso sposò in prime nozze Paola Sforza di Santa Fiore, nipote di Paolo III, in seconde nozze Claudia di Savoia-Racconigi; membri della famiglia avevano sposato rampolli dei Collalto di Venezia e dei duchi di Mantova e la famiglia era imparentata con le principali casate piemontesi; lo stesso Francesco Filiberto, prima delle sue nozze con Massimiliana di Grillet di S. Trivier era stato promesso in matrimonio a Beatrice, figlia legittimata di Emanuele Filiberto ed infine Carlo Besso sposava nel 1686 Cristina Ippolita di Savoia) (4).

Originariamente la famiglia aveva per residenza e sede di governo il castello, situato nella parte alta del paese, ma all'inizio del sec. XVII, nella zona attigua al vecchio maniero, ben esposto a mezzogiorno, si eresse un pretenzioso palazzo, che doveva essere l'espressione della ricchezza e della potenza della famiglia.

Il palazzo, tuttora chiamato castello, ha una struttura veramente strana e tipica (fig. 107). È costituito da una lunghissima manica, che si estende per ben 136 metri, ma assai stretta, che contiene in sostanza due appartamenti: uno di superficie limitata e a manica semplice, di cinque sale, (forse per un personaggio secondario della famiglia) ad est dello scalone ed uno più grande a ovest, per un tratto a manica doppia, che contiene le sale di rappresentanza e le camere d'abitazione. Un lungo e stretto corridoio infine si estende ancora verso ovest e termina in una cappella e sacrestia con due

---

(3) *Sommario dei delitti che vengono ascritti al signor Francesco Filiberto Ferrero Fiesco Principe di Masserano*, pubblicato da CLARETTA G.: *Della tirannia dei Ferrero Fieschi principi di Masserano*, in « Atti della R. Accad. delle Scienze di Torino », Torino 1891-92, pagg. 430-431.

(4) LITTA, *I Ferrero di Biella*, Torino 1840, passim.

camere, destinate forse all'abitazione del cappellano o di qualche altro funzionario.

Lo scalone di accesso, largo poco più di m. 2,50, porta dal semplice androne del piano terreno, a cui potevano accedere le carrozze, al piano nobile e procedendo verso ovest, si trovano dapprima due sale d'ingresso, poi due altre sale di apparato, quindi il grande ambiente centrale, guernito da un enorme camino; esso costituiva senza dubbio l'ambiente principale, nel quale evidentemente il feudatario indiceva le sue riunioni, giudicava ed esplicava le sue funzioni di regnante.

I tre ambienti verso l'antico castello (n. 4, 8 e 9 in pianta) erano probabilmente i locali della cancelleria.

Non è ben certo quale fosse la sala dei banchetti; forse a questo scopo serviva la maggiore sala col camino, provista anche di un'alcova, che la rendeva più imponente, o in casi eccezionali forse anche la galleria.

Le stanze dell'abitazione vera e propria erano senza dubbio i tre piccoli ambienti, comunicanti fra loro e con accesso dalla galleria (n. 11, 12 e 13), ipotesi che trova giustificazione nella disposizione degli ambienti stessi, nella loro maggiore ricchezza decorativa e nella scaletta di servizio, che senza dubbio consentiva il passaggio della servitù allorchè portava le vivande o faceva il servizio delle camere. In particolare possiamo dire che il primo ambiente (n. 11) era quello destinato al soggiorno e al pranzo, il secondo (n. 12) era la camera da letto, ed infine il terzo (n. 13) il bagno. La scaletta comunicava anche con l'esterno per l'ingresso e l'uscita particolare dei componenti la famiglia.

In conclusione l'edificio consiste di un'enorme facciata a cui corrispondono in realtà ben pochi ambienti di rappresentanza e di abitazione, poichè tutta la parte occidentale è occupata solo da una galleria, che da accesso alla cappelletta, mentre l'ala orientale consta di una manica semplice, di cinque ambienti in fila.

La decorazione dei vani centrali è molto varia e per la conoscenza delle pitture ci è di particolare sussidio un inventario manoscritto, compilato nel 1776 e conservato alla Biblioteca Reale (5), sebbene le attribuzioni tradizionali da esso riportate non meritino in qualche caso fiducia. L'elenco si esprime così:

---

(5) *Descrizione dei quadri del castello di Masserano*, Ms. Storia patria 295, Biblioteca Reale Torino; fu pubblicata da Claretta G.: *I reali di Savoia munifici fautori delle arti*, in «Miscellanea di Storia italiana», Torino 1893, tomo XXX, nota pagg. 198-201.

« Descrizione dei Quadri del Castello di Masserano, fatta giudicialmente nel 1776, 4 ottobre, essendosi data l'agenzia al Signor D. Ottavio di Giuseppe Fieschi.

1ª Camera: salito lo scalone, a man destra, e a piano nobile, con intervento pur anche del S. Giac. Morondo Pittore del luogo di Doccio della Valsesia.

Il soffitto dipinto a rabeschi, e al di sotto la muraglia tutto all'intorno, contornata di un friso rappresentante 8 tavole figurate, la 1ª rappresenta Davide che da una loggia volge lo sguardo a Betsabea nei Bagni. 2ª Davide in atto di comandare l'introduzione di Betsabea. 3ª Davide fuggito dalle persecuzioni di Assalonne. 4ª Assalonne appeso alla Quercia ed ucciso da Geroboamo. 5ª la Giustizia. 6ª la Fortezza. 7ª la Temperanza. 8ª l'Iralità (?).

2ª Camera: il soffitto pitturato a rabeschi, e al di sotto di esso tutta la muraglia all'intorno contornata di suo friso, parimente a rabeschi con 4 tavole figurate cioè la 1ª rappresentante Ozia caduto morto nell'atto di aver toccato l'arca del testamento. La 2ª Davide che presenta al re il capo di Golia ucciso. La 3ª Davide incoronato. La 4ª Misitoseth, figlio di Gionata stato presentato e prostrato al trono di Davide.

3ª Camera: il soffitto arabescato col friso con entro quattro tavole, una rappresenta Amanno in atto di voler sopprimere Mardocheo e le altre tre... Si credono esse pitture originali del Fiamenghi.

4ª Camera: il soffitto a rabeschi e il friso sul muro con 12 tavole. Nella 1ª Orazio sentenziato a morte per aver combattuto senza ordine. La 2ª .... La 3ª Orazio contro i Toscani sul ponte. La 4ª Alessandro che non potendo sciogliere il nodo gordiano lo recide. La 5ª Alessandro che paga incenso a Giove Capitolino. La 6ª Muzio Scevola condotto davanti a Porsenna che si abbrustolisce la destra. La 7ª Decio che si sacrifica per la patria innanzi a nemici. L'8ª Marsia che unghia Hise e i Carboni accesi. La 9ª Tarquinio Superbo in atto di violare Lucrezia. La 10ª Lucrezia violata dinanzi al marito si uccide da se. L'11ª Cleopatra regina d'Egitto che si da la morte coll'aspide. La 12ª Marcantonio che parimenti s'uccide: attribuite tutte e 12 al pennello del Tanzio per copia estratta dal Buonarroti.

5ª Camera coll'Alcova - 5 ottobre detto anno - Il soffitto con 9 tavole figurate rappresentanti le Deità antiche: nel mezzo Giove col coppiere Ganimede e l'aquila che sostiene i fulmini. 2ª il Tempo e Saturno armato di falce e divorante un fanciullo. 3ª Appolline colla cetra, e Mida colle orecchie asinine, che gli serve di sgabello. 4ª Mercurio capo e piedi alato colla lira da una mano e dall'altra il Bue rapito ad Appolline. 5ª Diana ed Endi-

mione. 6ª Minerva armata di lancia e scudo. 7ª Giunone col pavone al fianco, Vulcano sotto i piedi. 8ª Venere con Cupido. 9ª Marte che accarezza Amore suo figlio. Giudicate originali del Tanzio. Il Friso all'intorno ha 12 tavole rappresentanti i 12 segni del Zodiaco, giudicate originali del Gianolio.

1° Gabinetto prendendo l'aria dalla Galleria: nel volto tav. 5. La 1ª nel mezzo il re dei Venti. 2ª Plutone che rapisce Proserpina. 3ª Frisso ed Elle che passano l'Ellesponto a cav. del montone d'oro, ed Elle già caduta nel mare. 4ª Nettuno rimirante la neve, ferito da Cupido. 5ª Europa rapita da Giove in forma di Toro. Del Gianolio.

2° Gabinetto: il volto con 5 tavole. La 1ª nel mezzo Plutone e Proserpina. 2ª Giove in forma di satiro che dorme presso Antidone e vien ferito da Cupido. 3ª Ippomene che getta per strada i pomi d'oro. 4ª Paride che decide del pomo d'oro. 5ª Marte che dorme con una freccia in mano e Cupido che copre la n. di sua madre. Del Tanzio per copia estratta dalle opere del Bonarotta. Il friso contenente vari scherzi di fanciulli è del Gianolio.

3° Gabinetto - Il volto con 4 tavole delle 4 stagioni e in mezzo la 5ª colla Dea Flora, originale del Gianolio.

4° Gabinetto dell'Alcova - Il volto con 5 tavole, la 1ª Venere, Cupido e Marte. La 2ª Venere e Cupido. La 3ª Venere e Merope in Focide e Vulcano. La 4ª Diana ed Elico. La 5ª la Ronda concubina di Giove che dorme, ed Anteroite e Cupido.

5ª Gabinetto - Il volto con 5 tavole. In mezzo la Dea Pomona e le altre 4: la Pittura, la Geometria, la Scultura e la Musica.

6° Gabinetto - Il volto con 5 tavole. In mezzo Pallade. E all'intorno la 1ª rappresenta per la Notte una Donna sostenuta da 2 fanciulli con un Manto stellato vedendosi al di sotto rappresentato Febo sul carro, la 2ª Diana che ferisce un orso. La 3ª Dedalo che rimira Icaro precipitante. La 4ª Febo condotto da cav. sul carro. Tutte le pitture della Cam. dell'Alcova in appresso sono del Gianolio.

Salone a parte sinistra asceso lo scalone - 6 ottobre.

Il soffitto pitturato a rabeschi colle armi gentilizie delle diverse famiglie alleate. Friso con 16 tavole rappresentanti gli eventi di Ciro figlio di Astiage. Il lambrizio gli eventi di Enea; la vittoria sopra Zuma, l'assedio di Troia e l'intronizzamento del figlio d'Ascanio in Re dei Latini. Del Fiamenghi.

Camera susseguente - Il soffitto a friso a rabeschi con 4 tavole figuranti

la 1ª Enea nell'atto di far costruire dei legni. La 2ª Enea sacrifica a Nettuno. La 3ª Enea si licenzia da Didone. La 4ª Medea che uccide i propri figli. Nel lambrizio, Gallimeno che dorme sul timone della nave. Andromaca esposta al mostro marino e poi liberata da Perseo, indi Psiche ed Amore.

Altra Camera - Il soffitto a rabeschi, nelle cui tavole: la 1ª è la decisione del Pomo d'oro. La 2ª il ratto d'Europa. La 3ª Ercole che fila la stoppa. La 4ª Enea e Didone. Nel lambrizio Polifemo che uccide Aci e Galatea che piange indi Euridice ed Orfeo; dall'altra parte si vede Diana e per ultimo Piramo e Tisbe. Del Fiamenghi.

Ultima Camera - Il soffitto e friso a rabeschi nella cui 1ª tavola Achille vestito da Donna riconosciuto da Ulisse. La 2ª Pellicano che nutrisce nell'antro i figli di Bovo d'Antona. La 3ª Achille dietro al cav. con Ettore strascinato. La 4ª il combatto d'Enea e Turno. Si crede del Morazzoni.

Descrizione dei quadri.

Un quadro senza cornice rappresentante Maria Vergine col Bambino in braccio, copia del Gaudenzio. - Altro s. corn. rap. la Maddal. agonizzante, copia del Gaudenzio. - Altro rapp. la nascita di G. C., origin. del Gianolio. - Altro G. C. che assolve S. Pietro, o. del Gianolio. - 4 Apostoli, del Gianolio, senza cornice. Altro di S. Francesco Zaverio con M. V., schizzo del Tanzio. - Altro rapp. due donne, un uomo e 2 putti, del Tanzio sopra il fornello della seconda camera, con cornice. - 4 donne una che si ferisce il petto con la spada, altra che s'applica una serpe al petto; altra con catena al braccio, e altra scarmigliata, del Gianolio. Con cornice di bosco intagliata. - 3 altri: la flagellazione di G. C.; il 2° S. Sebastiano; il 3° S. Cristoforo col Salvat. Del Tanzio, con cornice. - 2 altri: 1° S. Carlo Borromeo; 2° il B. Federico, d'incerto autore. - Uno grande con un uomo e una donna e frutti; e due cagnolini, giudic. orig. del Buonarroti. Con cornice dorata. - Altro rapp. la nascita e adorazione di G. C. Del Gianolio. - Altro rapp. S. Stefano, d'incerto autore con cornice dorata. - 3 Apostoli: un S. Bartolomeo e 2 altri. 2 sono orig. del Tanzio e 1 Copia del Tanzio con cornice intagliata. 2 Annibale e Scipione, ambedue del Tanzio con cornice dorata. - Altro rapp. un Gesuita (forse Federico Ferrero Fieschi) copia del Capinis, con cornice dorata. Altro, la Pietà, del Gaudenzio. Con cornice dorata. - Due altri grandi: uno le 4 stagioni e uno varie figure nude. Copia del Morazzoni. Cornice dorata. - Un ritratto del re Vitt. Amedeo. Copia del Caprini (?) cornice dorata. - Altro di M. V. col Bambino, d'incerto autore. - Altro di un papa. Cornice dorata d'intaglio. - Altri di diverse figure. - Altro di

Enrico Caval. Rom. sopra il fornello. Del Tanzio corn. intagl. - 3 altri ritratti di prelati e Cardinali della Casa. Copie del Gianolio. 1 con cornice e 3 senza. - 2 altri Principesse, nella camera 2ª della Segreteria. Copie del Gianolio. - Altro la B. V. col Bambino. - Altro G. colla Samaritana. - Altro G. C. col mondo. Questi 3 sono nella stanza in cima alla Galleria. - Altro G. C., M. V., S. Giov. Ba. e S. Sebast. d'inc. aut. Sopra il fornello nella Stanza riguard. il Pozzo. - Altro S. Bartol. del Cavaccioli originale. Con cornice dorata. - Altro. Un guerriero vestito a ferro. D'incerto. - Altro di Vittorio Amedeo nella Cam. del Bald., d'incerto autore ».

* * *

Il palazzo occupa la fronte di una piazza nella parte alta del borgo.

La facciata è assai modesta: un semplice intonaco senza decorazione, ad eccezione di poche bugne ed una meridiana dipinte nell'avancorpo che contiene lo scalone, ne ricopre l'intera superfice, animata solo dai vani rettangolari delle finestre.

Dopo aver percorso l'androne carraio, semplice vano a volta, e le scale, costituite da due rampe spaziose, ma disadorne fornite unicamente di una balaustra in pietra troviamo, come già accennato, da una parte l'appartamento minore e dall'altra quello principale con la galleria e la cappella.

Per quanto riguarda la struttura interna degli ambienti, va anzitutto notato che le sale verso mezzogiorno sono tutte soffittate, mentre quelle a mezzanotte, eccezion fatta per quella corrispondente in pianta al n. 4, sono invece coperte da volte. Tutti questi ambienti presentano una decorazione ad affresco ed alcuni anche in stucco, ricca e varia e talora assai pregevole dal punto di vista artistico, specie nei locali che abbiamo interpretato come costituenti l'alloggio privato del Principe. Gli argomenti per le pitture sono stati ispirati ad avvenimenti biblici-storici e mitologici.

La prima sala d'ingresso (n. 1) ha il soffitto suddiviso in dieci grandi cassettoni, arricchiti da un rosone al centro, da cui partono quattro ciuffi di foglie, e incorniciato da una serie di modanature anch'esse con motivi d'ispirazione floreale, pur non mancando la decorazione d'ispirazione classica come perline e fuselli. La cornice del rosone, ruotata di 45° rispetto a quella del cassettone, crea quattro triangoli in cui sono stati dipinti degli strani esseri con il corpo di donna e le gambe trasformate in volute squamose arricchite da girari di foglie d'acanto. Al disotto, lungo tutto il perimetro del muro corre un fregio suddiviso da mensoloni binati in otto campi;

al centro di ognuno di essi una cartella ellittica, con ricca cornice, reca ai lati dei tralci d'acanto. Nelle cartelle al centro dei lati sono rappresentate le scene bibliche, descritte nell'inventario, mentre in quelle agli estremi dei lati lunghi troviamo la Giustizia, la Fortezza, la Temperanza e probabilmente la Prudenza, anzichè l'Iralità come è detto nella descrizione del 1776. Nella parte inferiore dei muri corre uno zoccolo, pure ad affresco, con girari d'acanto, interrotto nella parete a nord da un semplice camino in marmo; anche gli sguanci delle finestre sono decorati da motivi ispirati al mondo vegetale.

La seconda sala d'ingresso (n. 2) presenta nel soffitto quattro cassettoni rettangolari; una piatta fascia corre all'interno con una ricca decorazione di frutta e foglie, indi una cornice rettangolare a vario profilo, seguita da una terza che inquadra il rosone centrale, circondato da ciuffi di foglie. Agli angoli del fregio sottostante otto lesene arricchite da visi di donna, che paiono affacciarsi da festoni di frutta racchiudono fra di loro un motivo a foglie d'acanto, interrotto al centro di ogni lato da cartelle ellittiche, sostenute da grazioni puttini e contenenti la raffigurazione di tre momenti, fra i più significativi della vita di Davide, e la morte improvvisa di Ozia per aver profanato l'arca sacra. Anche in questo ambiente troviamo lo zoccolo e gli sguanci delle finestre decorati da elementi naturalistici.

La prima delle due sale di rappresentanza (n. 3) (fig. 108) con il soffitto a sei cassettoni a decorazione analoga a quella della stanza precedente, presenta anche nel fregio un'analogia di composizione: agli angoli otto mensoloni, al centro dei lati le cartelle, però rettangolari e sormontate da un timpano curvo spezzato e fra questi elementi ciuffi di foglie. Le cartelle sono qui fiancheggiate da vasi di fiori. Nella parte inferiore delle pareti lo zoccolo ha dei motivi vegetali, che si ritrovano parimenti nella strombatura della finestra. L'attribuzione degli affreschi al Fiamenghi (6), sebbene non comprovata da documento alcuno, può essere ritenuta valida.

La seconda sala d'apparato (n. 5 in pianta e n. 4 dell'inventario) ha il soffitto con nove cassettoni pressochè quadrati. All'interno si trovano una serie di fasce decorate tutte con motivi classici, come palmette stilizzate, matasse e trecce. Al centro è posto il rosone contornato da ciuffi di foglie d'acanto. Il fregio sottostante è diviso in dodici riquadri da lesene, che

---

(6) Il Fiamenghi penso vada identificato con Giovanni Mauro Della Rovere, detto il Fiammenghino, nato a Milano nel 1575 e morto nel 1640. Cfr. Thieme Becker, XXIX, Lipsia 1935, pag. 125.

nella parte alta si trasformano in muscolosi uomini dalle braccia alzate a sostenere le travi di perimetro. Nei pannelli sono raffigurati alcuni fra i grandi personaggi dell'antichità nell'atto di compiere l'impresa che li rese maggiormente famosi.

La stanza n. 4, unica esposta a mezzanotte con soffitto, è stata del tutto dimenticata nell'inventario sopra trascritto. I cassettoni, in numero di nove hanno al centro il solito rosone attorno al quale si sviluppano dei girari d'acanto, terminati da grossi boccioli di fiori. Questa composizione è racchiusa in una cornice ottagonale e negli spazi fra questa ed il cassettone sono figurate delle conchiglie da cui si dipartono dei girari d'acanto. Il fregio sottostante con al centro di ogni lato quattro cartelle ellittiche, poggianti su un pannello di stoffa e fiancheggiate da anfore con grandi mazzi di fiori, presenta agli angoli otto costruzioni architettoniche, costituite da colonne sorrette da alti plinti. Difficile è l'interpretazione delle scene rappresentate nelle cartelle.

Dopo questi ambienti a carattere decorativo assai uniforme, perveniamo all'ambiente principale (n. 6 in pianta e n. 5 dell'inventario), (fig. 110) in cui troviamo decorazione ad affresco e a stucco. Sulla parete ovest spicca un ricco e monumentale camino, che si innalza fino a toccare il fregio. Il semplice profilo in marmo che incornicia il focolare è fiancheggiato da due figure femminili, che a mo' di cariatidi sostengono la mensola su cui poggiano due matrone con ricche vesti. Al centro una tela raffigurante San Giorgio e il drago è circondata da una cornice in stucco, terminata superiormente da un timpano spezzato a volute, su cui poggiano due graziosi putti, mentre tra di esse si apre una cartella ovale quadrilobata. Il soffitto, a nove cassettoni, ha raffigurato in ognuno di essi gli Dei dell'Olimpo: in particolare: in quello centrale Giove e negli altri Saturno, Apollo, Mercurio, Diana, Giunone, Vulcano, Venere e Marte, ciascuno riprodotto con un personaggio o con l'attributo che lo caratterizza. Il fregio sottostante, data l'importanza dell'ambiente, non è più semplicemente dipinto, ma in stucco ed a rilievo assai pronunciato. Delle lesene, corrispondenti ai travi principali del soffitto, si trasformano superiormente in cariatidi, che sorreggono dei cesti di frutta su cui corre la trabeazione che sostiene le travi di perimetro. Fra una lesena e l'altra si scorgono cartelle ellittiche, affiancate da sirene e sormontate da due putti a rilievo assai pronunciato; in esse sono raffigurati ad affresco i dodici segni dello zodiaco, però la loro rappresentazione è assai diversa dalla tradizionale.

Le pitture di questo soffitto sono attribuite nell'inventario al Tanzio

(7), mentre quelle del fregio sono giudicate opera del Gianolio (8). Ora da un attento esame risulta come le due parti non offrano affatto una tecnica così diversa da giustificare l'attribuzione a due differenti artisti; se qualche differenza si può notare essa è data soprattutto dal diverso tipo di pittura impiegata, vale a dire l'affresco e la pittura su legno. Confrontando inoltre queste composizioni con gli affreschi del San Gaudenzio di Novara del Fiammenghino si nota sia nel tratto della pennellata, sia nell'interpretazione dei personaggi un'affinità così rilevante da poter ascrivere la decorazione di questo ambiente al Fiammenghino stesso.

Questo salone comunica, attraverso una vasta apertura con un vano più piccolo, in cui forse era posto il trono del Principe (fig. 109). Esso è coperto da una volta a padiglione, riccamente decorata in stucchi, che determinano dei riquadri affrescati. Essi hanno le stesse caratteristiche del fregio della stanza precedente, ai quattro angoli si notano delle lesene, dalle basi trasformate in teste umane e con un curioso capitello che ricorda lo schema di quello eolico; su queste poggiano due putti che sorreggono dei cesti di frutta i quali paiono sostenere la cornice del riquadro centrale, contornato da quattro cartelle ellittiche sorrette lateralmente da due angioletti. Gli spazi risultanti da questa composizione sono riempiti da ghirlande di frutta, da volute di foglie d'acanto, da nastri; gli stucchi sono trattati a rilievo assai pronunciato e con molta morbidezza secondo il gusto della prima metà del 1600. Il fregio sottostante riprende gli stessi elementi che costituiscono la decorazione del padiglione, ma evidentemente sviluppati secondo una striscia. Le pitture, rappresentanti al centro una concubina di Giove che dorme e ai lati Venere con Cupido e Marte, Venere con Merope e Vulcano, Venere con Cupido e Diana con Elico, sono fra le meno belle di tutto il palazzo: i tratti sono duri, i corpi, rigidi, mancano di scioltezza, soprattutto la donna dormente del riquadro centrale; essi devono certo essere opera di qualche pittore secondario, ed anche nell'elenco del 1776 non sono stati attribuiti ad alcun artista.

L'insieme di questi due ambienti, l'abbondanza della decorazione denunciano chiaramente la loro destinazione a sala del trono, ove venivano svolte le principali attività ufficiali del regno; l'intento del Principe di voler

---

(7) Antonio d'Enrico, detto il Tanzio, nato ad Alagna nel 1575, morto nel 1635. Cfr. Thieme Becker, XXXII, Lipsia 1935, pag. 436.

(8) Pietro Francesco Gianoli, nato a Carpentogno (Valsesia) e morto nel 1690. Cfr. Thieme Becker, XIII, Lipsia 1935, pag. 586.

manifestare una ricchezza e un'importanza assai maggiore di quella che gli poteva derivare dal suo piccolissimo principato, è pienamente raggiunta.

Dal secondo salone di apparato si passa a due piccoli salotti, le cui composizioni decorative sono assai simili (n. 8 e 9). Agli angoli della volta a padiglione dell'ambiente contrassegnato col n. 8, spiccano delle aquile a due teste su cui è posta la corona principesca, sormontata da un cespo di frutta; da queste si innalzano due leggere volute, che avvolgono nella loro parte alta la faccia di quattro puttini i quali sembrano sostenere il tondo centrale in cui è raffigurata la Dea Minerva (9) (fig. 111); nei quattro lati della volta a padiglione, racchiusi da una grossa cornice pseudo ellittica a volute, troviamo rappresentati i simboli della Geometria, della Pittura (fig. 112), della Scultura e della Musica. Lo zoccolo ad affresco porta agli estremi dei quattro lati le lettere intrecciate dei Ferrero-Fieschi, Principi di Masserano sormontate dalla corona; al centro è ripreso il motivo delle cartelle, che sono fiancheggiate da satiri con le gambe trasformate in mensole, mentre il rimanente spazio è decorato da foglie d'acanto stilizzate. Due piccoli tratti dell'antico pavimento, tuttora visibili, rendono questo ambiente particolarmente interessante; si tratta di un battuto in calce dipinto, il cui bordo presenta una decorazione di frutta e foglie, ed è racchiuso fra due listelli con nastri a girari e boccioli di fiori.

La stanza adiacente (n. 9) presenta, come già accennato, analogia di composizione con la precedente, anche se gli elementi decorativi che la compongono sono differenti. Agli angoli della volta a padiglione, in luogo delle aquile a due teste, abbiamo una decorazione a volute sinuose, sormontate da due piccoli tralci di foglie d'acanto; superiormente ritroviamo i cespi di frutta ed invece delle teste degli angeli, dei sottili panneggi di veli. Nei pannelli sono raffigurate cinque scene mitologiche: in quello centrale la Dea Pomona (fig. 113) e nei quattro campi del padiglione Febo sul carro del Sole, Dedalo che guarda Icaro che sta per precipitare in mare, la Notte con il manto trapunto di stelle sorretto da due fanciulli ed infine Diana che scocca una freccia contro un orso (fig. 114). Esse sono state attribuite al Gianolio, ma va però notato che essendo egli nato nel 1620, avrebbe dovuto lavorare agli affreschi del palazzo poco più che adolescente. È indubbio che

(9) Nell'inventario della Biblioteca Reale si legge in questo ambiente la Dea Pomona e nel seguente la Dea Minerva; in realtà l'interpretazione delle raffigurazioni va invertita.

sia stato un pittore Valsesiano ad affrescare queste sale, ma uno studio più approfondito potrebbe portare ad una variazione di attribuzione.

Le stanze che offrono una migliore decorazione pittorica sono le ultime tre, con accesso dalla galleria e che abbiamo detto essere i locali dell'abitazione vera e propria. La stanza n. 11, più calma nella decorazione a stucco, ha al centro un tondo con Eolo il Dio dei Venti; esso è sorretto in corrispondenza dei quattro angoli da due leggiadre figure femminili sovrapposte; di queste quella sottostante, con le ali, ha le gambe trasformate in slanciate volute; la figura superiore, con gambe d'animale, sorregge una conchiglia. Nei trapezi che risultano dalla composizione sono abilmente dipinte quattro scene mitologiche: Plutone che rapisce Proserpina, Elle e Frisso che fuggono sul montone d'oro ed Elle che sta precipitando in mare (fig. 115), Nettuno ferito da Cupido ed Europa rapita da Giove.

La stanza da letto (n. 12), senza dubbio la più bella, sebbene assai guasta, ha al centro del soffitto un rettangolo con i lati corti che si aprono a semicerchio; dai suoi angoli si dipartono verso quelli della stanza delle anfore con fiori, sostenute da due coppie di lunghe e sottili volute. Per l'interpretazione delle pitture, specie quelle ai lati, ci è di grande aiuto l'inventario. L'affresco del centro, raffigurante Plutone e Proserpina (fig. 116) è veramente pregevole e denuncia un'abilità di mano differente da quella delle altre sale. Gli sguanci delle finestre, generalmente solo affrescati, sono in questa sala in stucco a rilievo assai pronunciato. Sul fondo bianco del legno che li riveste spiccano in oro dei tralci di foglie d'acanto abbinati; bellissima è anche la porticina che adduce al bagno, decorata in maniera analoga: sullo sfondo bianco si staccano dieci pannelli rettangolari, cinque per battente, alternativamente grandi e piccoli; la loro cornice è dorata così come lo sono i motivi ad arabesco che li adornano.

Il piccolo locale adiacente (n. 13) ritorna per la disposizione negli stucchi allo schema delle stanze n. 8 e 9. Su una graziosa cornice in stucco a foglie d'acanto, con al centro delle cartelle, si innalzano agli angoli della volta delle graziose volute di acanto che portano al tondo centrale, in cui è raffigurata la Dea Flora; ad esso fanno corona quattro ellissi, pure affrescate con scene allegoriche di non chiara interpretazione (fig. 118).

Nell'inventario gli affreschi delle stanze n. 11 e 13 sono stati attribuiti al Gianolio e quelli della stanza n. 12 al Tanzio. Molti elementi tuttavia rendono queste attribuzioni assai dubbie; va anzitutto notata la maggiore sensibilità dell'artista, la morbidezza delle figure, contrapposta alla rigidità che si nota in special modo nelle scene della stanza n. 7, il differente spirito

che anima le composizioni, la profondità d'orizzonte, evidentissima soprattutto nella stanza n. 11, i colori più vivi e nello stesso tempo più delicati, nonchè il limitato numero dei personaggi, che animano le scene. Tutti questi caratteri stilistici inducono a credere di trovarsi di fronte a pittori con forte personalità artistica e appartenenti ad una scuola di maggiore sensibilità di quella valsesiana.

La galleria che ha inizio dal grande salone è lunga ben 41 metri; mentre dal lato a mezzogiorno è animata dalla presenza di undici finestre, dal lato opposto ed in corrispondenza di esse vi sono delle nicchie; le prime due, entrando dal salone, contengono le porte che adducono alla scaletta di servizio ed ai locali dell'appartamento privato. È probabile che anche le altre nicchie fossero destinate a diventare delle aperture e che di conseguenza la galleria dovesse fungere da disimpegno di una serie di ambienti che avrebbero reso la costruzione a doppia manica. Fra una nicchia e l'altra e fra una finestra e l'altra, dei riquadri rettangolari, ricavati nello spessore dei muri, per una profondità di dodici cm., sono circondati da una cornice di nastri e ricci che si conchiude nella parte superiore in una cartella. Sopra ai suddetti riquadri ed alle nicche corre una cornice in stucco a girari di foglie d'acanto, sormontata da una fascia di dentelli. Da essa spicca la volta a botte a sesto ribassato (fig. 117), divisa da cordoni di alloro in striscie alternativamente grandi e piccole, che corrispondono rispettivamente alle nicchie e ai riquadri. Le fasce piccole sono suddivise in tre riquadri e tra l'uno e l'altro sono posti dei ricchi ciuffi di foglie d'acanto; le grandi pure a tre riquadri variano tutte nelle decorazione: ora troviamo foglie d'acanto, ora putti, lance e scudi, anfore, conchiglie, fiori e frutta, tutti trattati a rilievo assai forte e pastoso, vero esempio della fantasia e della tecnica secentesca. In questi ultimi riquadri l'intonaco è grezzo, segno evidente che essi dovevano essere completati da pitture.

Al termine della galleria si apre la cappella; essa è di pianta ottagonale, coperta da cupola, ma purtroppo è stata soffittata ad una certa altezza ed oggi è irriconoscibile.

La manica a est dello scalone, delle cui pitture abbiamo l'argomento nell'inventario sopra citato, era costituita un tempo da saloni di una certa nobiltà, ma essi sono stati completamente alterati dai rifacimenti e dai restauri per adibirla prima a caserma ed ora ad alloggio.

Dalla sala n. 1 si diparte, ricavato nello spessore del muro, una stretta scaletta, che porta al piano superiore; esso copre solo una parte dell'intero edificio, sia in lunghezza che in larghezza, e contiene una serie di camere

pure esse affrescate. In particolare risultano degne di considerazione quelle situate sopra il vano dello scalone. I loro soffitti riprendono lo schema decorativo delle sale verso mezzogiorno: hanno cioè il soffitto cassettonato (figura 119) a riquadri assai minuti con al centro un rosone. I fregi che corrono al di sotto del solaio sono decorati da girari d'acanto e da putti sorreggenti delle cartelle in cui sono raffigurati delle scene della vita di Cristo. Il particolare carattere religioso degli affreschi lascia pensare che questi ambienti fossero destinati all'abitazione di qualche prelato appartenente alla famiglia o del cappellano di corte.

Gli ambienti del piano terreno sono, per tutta l'estensione dell'edificio, modesti locali di servizio, malamente illuminati e privi di ornamento.

* * *

Quando fu eretto il castello? Noi abbiamo in proposito molteplici e precise notizie, anche se le fonti di esse non sono tutte ben chiare; esse si rifanno per le origini alla sommossa del 1624: a causa delle angherie subite da molte persone, in quell'anno il paese si sollevò improvvisamente contro i feudatari (pressochè sprovisti di forza militare efficiente), mise a sacco il castello e uccise il figlio primogenito del Principe Francesco Filiberto che a sua volta fu costretto a fuggire. L'Amministrazione del piccolo stato passò ad un legato Pontificio e solo alla morte del Principe avvenuta nel 1629, il secondogenito, Paolo Besso, laureatosi in teologia, venne nuovamente investito da Papa Urbano VIII dei suoi territori (10). Egli si stabilì a Biella e curò la costruzione del nuovo palazzo, terminato nel 1634 come pare provato da un'iscrizione murata nel palazzo; essa diceva:

PAULUS BESSUS FERRERIUS FLISCUS
PRINCEPS MASSERANI MARCHIO CREPACORII
LAVANIAE COMES
DOMUS HANC FUNDITUS DIRUTAM CONSTRUXIT
ANNO 1634 (11)

---

(10) Litta, *op. cit.*

(11) Non ho più potuto rinvenire l'iscrizione. Cfr. Roccavilla A., *L'arte nel Biellese*, Biella 1905, pag. 112; Corradino C., *Il castello di Masserano* in « Il Biellese », Milano 1898, pag. 91.

A questi ambiziosi e lodevoli intenzioni del nuovo Principe non seguirono sviluppi altrettanto felici; infatti nel 1657 Paolo Besso Ferrero Fieschi, a causa delle continue sommosse dei sudditi, preferì stabilirsi a Biella; da quest'anno in poi il principe ed i suoi successori abitarono solo più saltuariamente in Masserano, finchè nel 1690 essi vennero privati dell'effettivo diritto di governo. Nel 1765 Vittorio Filippo vendette il dominio a Casa Savoia, mantenendo soltanto il titolo, che nel 1833 passò, non senza contrasto di un'altro discendente della famiglia, ai Lamarmora (12).

Tutti questi avvenimenti lasciano pensare che l'opera di costruzione del nuovo palazzo sia stata ben presto abbandonata. In effetti la galleria non fu finita nella decorazione (mancano le tinte e le pitture) e tanto meno non venne guernita delle sale laterali, che non furono mai incominciate. È però sufficientemente chiaro che agli anni intorno al 1634 vanno riferiti in gran parte gli stucchi e le pitture.

Gli stucchi forse sono opera di maestri luganesi che nel sec. XVII spiegarono in Piemonte grande attività. Noi sappiamo che artisti luganesi lavorarono a Torino nel castello del Valentino e per quanto si riferisce alla zona del basso Biellese nel 1614 vi era a Cossato un Alberto Solaro luganese e un Carlo Maria Ganna di Viggiù (13).

Nel caso specifico del castello di Masserano, mancano documenti sicuri, però è noto che già nel 1544 un architetto luganese, « detto il Gallina » si trovava al servizio dei Marchesi di Masserano (14).

Per quanto si riferisce alle pitture abbiamo già accennato brevemente i problemi di attribuzione degli affreschi e delle decorazioni delle singole stanze e ne risulta una attraente e varia evocazione degli artisti locali, specialmente valsesiani, sebbene le caratteristiche particolari e raffinate dei tre salotti corrispondenti ai numeri 11, 12 e 13 facciano pensare anche ad artisti forniti di grande valore e di altra scuola.

---

(12) FERRERO DELLA MARMORA, *Ms. cit.;* Cfr. anche GABOTTO F., *I castelli Biellesi nella storia,* in « Il Biellese », Milano 1898, Appendice, pagg. XLVII-LII.

(13) ORENGO N., *Storia di Cossato,* Biella 1938, pagg. 159 e 160.

(14) Ms. all'Archivio Capitolare di Biella; pubblicato già da TORRIONE P., *Ancora su Lombardo della Torre,* in « Illustrazione Biellese », aprile 1937, n. 4, pag. 14.

Andreina Griseri

PRECISAZIONI PER IL PALAZZO REALE DI TORINO

GIACINTO BRANDI, SEYTER, BIGARI

Nella sua « Storia pittorica dell'Italia » il Lanzi, nel capitolo dedicato alla scuola romana, accenna brevemente a Giacinto Brandi nativo di Gaeta e attivo in Roma nella seconda metà del '600, ma in seguito maggiormente vi si sofferma nel paragrafo dedicato alle arti fiorite in Piemonte presso la corte di Savoia sotto Carlo Emanuele II; (vol. II, 190 e V, 412; ediz. 1823).

Così, seguendo un filo ideale, dopo aver parlato del Miel attivo a Torino ed averne menzionato gli otto quadri di « Cacce » già alla Venaria ed oggi in Palazzo Madama, passa a trattare del Seyter viennese, fattosi veneto e poi romano, e pure attivo in Palazzo Reale e nelle chiese torinesi per ben diciassette anni, dal 1688 al 1705; infine ricorda le opere del francese Carlo Dauphin nella capitale piemontese, ancor oggi rintracciabili se non sull'altare d'origine almeno nelle attigue sagrestie, ed è questo il caso del quadro suggestivo del Delfino in San Carlo, con l'Estasi di Sant'Agostino menzionata pure dal Lanzi; accenna poi al Brambilla, pittore ancora reperibile nei luoghi indicati dalle antiche fonti, (Bartoli), e conclude: « altri pittori adoperò la Corte dalla metà alla fine del secolo: Giacinto Brandi, rammentato già fra gli scolari del Lanfranco, dipinse a Palazzo uno sfondo in competenza di parecchi fattivi dal Seyter. Agostino Scilla messinese, in concorrenza pure del Seyter, vi colorì alcune virtù ».

Era la traccia già fornita dal Bartoli nel 1776 nelle sue « Notizie delle Pitture, sculture ed architetture che ornano le principali città d'Italia », edito in Venezia. Anche il Bartoli distingueva in un soffitto che è ancor oggi identificabile al primo piano del Palazzo Reale le tele del Brandi, del Seyter e del messinese Scilla; e ancora, giustamente, gli ornati che spettavano al Valeriani.

La notizia era raccolta nel 1789 dal Lanzi, più tardi ma solo parzialmente, e con un fraintendimento, da Clemente Rovere nella sua « Descrizione del Palazzo Reale di Torino », edizioni Bocca, 1858. Infatti con una confusione che in realtà non dovrebbe trovar luogo in una Guida accurata, il Rovere cita il Brandi in nota a pag. 211, a proposito della « Sala del

Caffè » attribuendogli lo scomparto centrale con l'« Apoteosi di un eroe » che è ad evidenza opera autografa del Seyter; mentre il soffitto eseguito dal Brandi in collaborazione con il Seyter e lo Scilla, ancor oggi nella sua collocazione originaria, è situato nella Camera quinta, alquanto precedente quella del Caffè, e solitamente denominata « Stanza delle Femmes ». Il soffitto di quest'ultima stanza è invece riferito dal Rovere a causa di un evidente refuso (op. cit. pag. 119) al solo Seyter. Non solo, ma il Rovere dubita dell'attribuzione sua, errata, riguardo alla Sala del Caffè, ed avverte in nota: « Credesi che questo dipinto sia di Giulio (sic) Brandi, in alcuni inventari è detto del Seyter, in altri del De Mura, locchè non è probabile ». E sull'impossibilità di quest'ultimo riferimento siamo tutti d'accordo.

In realtà poche opere come questa (fig. 120 e 121) possono attribuirsi con altrettanta sicurezza a Giacinto Brandi, nato a Gaeta nel 1623, attivo a Roma al seguito del Lanfranco circa il 1637-47; « forte coloritore » secondo la testimonianza dei contemporanei, e certo pittore d'una sua particolare abilità, come appare nelle tele ora alla Galleria Nazionale di Roma, il « Noè » prossimo al Sacchi ed intimamente carraccesco, il « Bacco » di influenza non strettamente caravaggesca ma d'una maniera toccata dal Manfredi e dal Renier, nel momento del loro caravaggismo più riformato. Le opere romane che si offrono per un confronto puntuale in questa occasione, il « S. Biagio » a S. Carlo ai Catinari, datato 1680, la « Sacra Famiglia » della chiesa di Gesù e Maria, oppure il « Martirio dei 400 Martiri » alle Stigmate, o le tele della cappella della Pietà a Sant'Andrea al Quirinale, del 1674-86, le opere di Sant'Agostino dedicate a Santa Rita da Cascia, avevano significato a Roma in quegli anni la testimonianza di una pittura che coglieva gli aspetti più violenti ed esteriori della decorazione di Lanfranco, accanto a certe inflessioni auliche del Maratta, per svolgerle in funzione di un barocco caricato e scenografico; e dove non mancavano accenti d'un singolare realismo che sarà ripreso con sensi polemici dal Benefial.

La reazione alla maniera del Brandi si svolgerà a sua volta a Roma, proprio negli anni di fine secolo, ad opera di Francesco Trevisani: e già lo avverte il Pascoli, il quale accenna al Trevisani, « primario sostegno della pittura », proprio nella « Vita » del Brandi, e parlando del quadro di lui alle Stigmate, sostituito appunto da un'opera più moderna del pittore rocaille che dominerà la pittura dei primi decenni del '700 in Roma.

Tornando al soffitto torinese: esso è ancor prossimo stilisticamente all'opera forse più famosa del Brandi in Roma, l'affresco con la « Caduta degli angeli ribelli » nella volta di S. Carlo al corso, databile al 1674, e

d'altra parte bene si lega, per l'intonazione generale, alle opere di Sant'Andrea al Quirinale, cui s'avvicina cronologicamente. Possediamo infatti, per il soffitto torinese eseguito a Roma, una fitta documentazione tratta dalle lettere dei Ministri a Roma (Archivio di Stato, Torino), che ha inizio il 26 agosto 1687 e termina il 24 febbraio 1688. Poichè tali documenti possono offrire un chiaro esempio di come procedevano le trattative per la decorazione del Palazzo, attestando di prima mano come le opere venissero commissionate ed eseguite in Roma, non già a Torino come si potrebbe credere, trascrivo in nota il seguito dei passi relativi (1).

---

(1) Ringrazio vivamente il Dott. V. Viale per la consultazione concessa della relativa scheda del Vesme in cui ho controllato i dati estratti dagli Archivi camerali.

In data 26 agosto il Duca scrive al De Gubernatis residente di Savoia a Roma chiedendo un consiglio per « compiere gli ornamenti di un gabinetto attiguo alla nostra stanza» per cui si richiedono cinque quadri e prega perciò di servirsi di diversi pittori romani. Ecco il seguito delle trattative documentate:

1687, 26 agosto, in risposta al Duca: « et avendo indi discorso di questa materia con molti altri soggetti che fanno professione di pittura, vengo accertato esser tra i pittori che in Roma hanno il più celebre grido, cioè Giacinto Brandi, Carlo Maratta, Ciro Ferri. Il più tardo a dipingere et il più rigoroso ne' prezzi è il Maratta. Non meno lento di questo nell'opere è Ciro Ferri. Il più sollecito et il più ragionevole nell'interesse è il Brandi. Onde per aver qualch'opera del più eccellente pennello per li vani della galleria, e per accomodarsi alla sollecitudine che s'incarica, si considera che dovrebbe almeno il quadro di mezzo esser dipinto dal Brandi; e secondo la misura mandata si fa conto che per far l'opera compita si richiedono in esso tre o quattro figure principali, coll'accompagnamento di altre cose, secondo l'assunto che si risolverà; ed a questo conto chiede il Brandi cinque mesi circa di tempo e 500 scudi per sua ricognitione. Su l'istesso o poco minor prezzo sarebbe Ciro, ma discordarebbe nel tempo, perchè per più anni sarebbe a sperarne l'opera. Molto più tempo e più denari di tutti vorrebbe il Maratta. Gli altri quattro quadri, quando non si voglia soggiacere a tanta dilatione, si potrebbono ordinare a due pittori di buon gusto e sceglierli fra quei che potessero stare al paragone della maniera del primo e questi si regolarebbono dal prezzo di 90 scudi in circa per ciascun quadro. I pittori di seconda classe sono: Luigi Garzi, Daniele fiamengo, G. B. Gaulli, G. M. Morandi, F. Chiari, L. Baldi, ma sopra tutti spicca il Daniele, il quale è stato ultimamente impiegato dal Signor Cardinal Cybo per i quadri collaterali della cappella novamente fatta fabricare da Sua Eminenza nella chiesa della Madonna del Popolo, dove ha riuscito mirabilmente, a segno che messi a confronto coll'ancona dell'altare fatta da Carlo Maratta si reputano comunemente etiandio per migliori... Ho poi fatto insinuare al sudetto Daniele se si disponesse a venire costì; ma vi mostra una gran ripugnanza, nè potrebbe come esso dice, intraprendere il viaggio salvo fra sei mesi, oltre che essendo maritato e carico di famiglia si pone in grandissime pretensioni ».

1687, 10 settembre. Il Duca a De Gubernatis approvando « la proposizione che ci fate di far dipingere il quadro di mezzo dal Brandi e gli altri quattro da due pittori da scegliere fra quelli che averan maggior uniformità e che più si avvicineranno alla maniera del Brandi ».

1687, 23 settembre: De Gubernatis al Duca: « Ho aggiustato con quattro pittori i quadri destinati per l'ornamento della volta del gabinetto... Per isfugir la censura che potrebbe darsi a esprimer battaglie o altre imprese che non debbono propriamente figurar in aria, par che si possa prender l'assunto di personaggi ideali e stabilir una sola azione alla quale concorrono tutte le pitture insieme per render più cospicuo l'eroe... ove si rivolse di rappresentar per eroe il Valore che guidato dal Zelo e mosso dalla Fede

Il soggetto del soffitto torinese non menzionato dalla letteratura moderna sul Brandi, tratta il « Trionfo della Fede sull'Eresia » rappresentata con i capelli sciolti ed i libroni squinternati in primo piano; mentre la Fede è ritratta in manto bianco, circondata da angeli melodrammatici, fra rosa e grigi azzurri. La parte inferiore del dipinto a forti luci ed ombre è per altro assai prossima all'« Angelo Custode » del Brandi a Novara, in San Gaudenzio, collocato proprio nella cappella affrescata dal Tanzio, e solitamente elencato accanto al « S. Carlo che comunica gli appestati » mandato dal Brandi alla chiesa milanese di S. Maria della Vittoria, ma tale da non figurare come innovatore accanto alle tele di Camillo Procaccini, Ghisolfi, Morazzone, agli angeli di Dionigi Bussola e del Raggi. L'importanza del soffitto torinese sta invece nel motivo iconografico che costituisce, anche stilisticamente, un precedente autorevole per il gruppo famoso del Legros con la Religione che scaccia l'Eresia, eseguito per la chiesa del Gesù dal 1695 al '99.

Nel Palazzo Reale di Torino, accanto al Brandi, Seyter per parte sua riportava in quegli anni immagini di un cortonismo maggiormente convinto, in una pittura intessuta in un colore tenero, specie negli affreschi, tra cui

---

fulmina l'Eresia non senza il concorso della Giustizia e Fortezza, virtù regie che l'accompagnano e saranno dipinte nei quattro ovati laterali. Negli altri tondi cioè in quelli di sopra la Gloria in atto di stendere una corona di stelle per coronare l'eroe, ed in quello di sotto la Fama che divulga così degne opere per la Terra che apparirà in un mezzo globo ».

1687, 9 dicembre, si lavora ai cinque quadri.

1688, 27 gennaio, De Gubernatis al Duca. « Spero che V. A. Reale ne rimarrà intieramente sodisfatta e singolarmente del principale che ha fatto G. Brandi... Gli altri due cioè il Scilla et il Daniele sono andati a gara onde accompagnare a proportione l'opera. Questi pittori mi protestano che inanti di mandarli costì conviene seccarli almeno un mese e mezzo, altrimenti si guasteranno ».

1688, 24 febbraio, De Gubernatis al Duca. « Li cinque quadri sono finiti... mi valerò, quando S.A.R. non comandi altrimenti, della prima barca che vada a dirittura a Nizza o Oneglia per farli ricapitare costì ».

Ancora dai documenti relativi al Seyter si apprende che in data 1687, 7 ottobre Daniele si risolverà a venire a Torino; e così pure in data 5 nov. dello stesso anno. Per questi contratti del pittore viennese con la corte di Torino si cfr. le trascrizioni documentarie che ho pubblicato in « Connoisseur » 1957, nov. pagg. 145-150.

Inoltre altre lettere dei Ministri parlano di lui in data 23 marzo 1688, in cui si appresta a venire a Torino. Arrivato nella capitale piemontese dopo il 15 giugno 1688, (è trascritto un pagamento per il suo viaggio da Roma a Torino in data 23 giugno dello stesso anno, e in data 6 luglio); torna a Roma nell'aprile del 1691; altre due volte nel 1695. Nel 1695 è creato cav. dei Santi Maurizio e Lazzaro. In data 2 gennaio 1696 è un essenziale documento che lo impegna a lavorare sei mesi all'anno per la Corte con stipendio di L. 5000 annue. Ripartito da Torino per Roma nel 1698, nel 1700 torna in Piemonte.

bellissimi oltre quelli della notissima Galleria, i brani di alta decorazione nelle camere del piano terreno (2).

Nel soffitto della Camera delle Femmes, a contatto col Brandi, nelle figure allegoriche della Carità e della Speranza che campeggiano negli ovali, verso l'interno, il Seyter, più dotato del mediocre Scilla, si dimostra tuttavia particolarmente influenzato dalla corrente romana che faceva capo al Renier, ed in parte al Lanfranco.

Quanto al soffitto del Brandi esso ebbe un seguito certo, in Piemonte, nell'ambito della pittura del tardo '600; e la sua ripercussione fu tale che un sessantennio più tardi, e precisamente nel 1747, nella grande Galleria delle Battaglie, il Beaumont, pittore di corte fin dal 1733, ne riprendeva motivi puntuali rifacendosi alla « Cacciata dell'Eresia » ora menzionata e alla « Caduta degli angeli » in San Carlo al corso a Roma, dov'egli aveva lungamente soggiornato alla scuola del Trevisani; cogliendone il particolare carattere scenografico, nell'impianto stesso dell'affresco che rappresentava il « Trionfo delle Arti nella pace sotto il regno di Carlo Emanuele III e la sconfitta dei vizi generati dalla guerra » (fig. 122).

Il Beaumont non era nuovo a queste riprese dal tardo barocco romano. E si veda come egli aveva saputo interpretare nel 1733, nella Camera della Regina, detta della « Vita Umana » (fig. 123), un esempio dello stesso Seyter (fig. 124), combinandolo con elementi dedotti dal Le Brun, e poi dal Coypel e dal romano Trevisani; e come nella stessa Sala del Caffè, in due sovrapporte con le « Allegorie della Scienza e delle Arti » (fig. 125 e 126) aveva saputo accompagnare le due sovrapporte pendants del Seyter con la « Giustizia» e la «Carità» (fig. 127 e 128), con un'interpretazione che accomunava esperienze della pittura romana e veneta, del Brandi e del Seyter, (fatto capitale per la pittura del '600 e del '700 a Torino), fino a Carlo Loth e al Balestra. Nella pittura del '700 nel Palazzo Reale della capitale piemontese non erano insoliti questi inserti dedicati ad accompagnare brani seincenteschi, ed ancora valga un esempio che si ritrova sostando nella medesima Sala del Caffè, dove accanto al Seyter attivo al soffitto e alle sovrapporte, e a fianco del Beaumont, è presente all'anno 1739 il bolognese Vittorio Maria Bigari. Si tratta per lui di quattro affreschi ai peducci dei soffitti con le

(2) Per la discussione delle opere ad affresco di lui nel Palazzo Reale, si cfr. V. Viale, *La pittura in Piemonte nel '700*, in « Rivista di Torino », 1942, e recentemente M. Bernardi, in « Il Palazzo Reale di Torino », a cura dell'Istituto San Paolo in Torino, Torino, 1959, passim.

«Quattro parti del Mondo», firmate e datate 1739 (fig. 129-132), e tuttavia il Rovere le menziona ascrivendole ai Valeriani (*op. cit.*, pag. 155) (3).

Opera preziosa poichè della prima maturità, essendo nato il pittore nel 1692 ed attivo fino al 1776, collocabile dopo gli affreschi bolognesi di Palazzo Aldrovandi ora Montanari (1722), di Palazzo Ranuzzi ora di Giustizia (1724), del Palazzo Pubblico di Faenza (1728), di Palazzo Archinti a Milano (1731). Pagina singolare, tra le più belle del palazzo torinese, in monocromo illusionista, come bene si addiceva ad un bolognese assiduo frequentatore di ornatisti e di prospettici, quali l'Orlandi di solito menzionato accanto a lui. La bellezza rara della composizione a groppo serrato, bene avvalorata dalla morbidezza dei grigi rialzati con tocchi teneri come di sanguigna, rinnovando addirittura il motivo iconografico, stacca questo momento da altre sue più composte composizioni mitologico-allegoriche, ormai preludio d'una vena neo-classica, come può attestare il « Giove e Semele » della coll. Mentasti-Fabbri a Bologna, presente alla Mostra bolognese del 1935.

Quando poi si chiedesse ragione dell'intervento d'un bolognese nel Palazzo Reale di Torino occorrerebbe riferire che vi erano precedenti importanti, con arrivi destinati alle chiese: ed era stato il caso del Franceschini per l'altar maggiore di San Lorenzo, in prossimità del bolognese Muratori ad affiancare una intensa « Crocefissione » di mano di Padre Pozzo ancor oggi sull'altare d'origine, il primo a destra entrando, del pari solitamente trascurata negli elenchi apparsi e solo recentemente presa in giusta considerazione.

---

(3) Dopo la mia comunicazione alla Soc. di Arch. e B.B.A.A. (1955), il Bernardi le ha illustrate nella sua citata monografia sul Palazzo Reale, Torino. Già il Viale ne aveva fatto oggetto particolare di una comunicazione alla stessa Soc. di Arch. e B.B.A.A. il 30 maggio 1953.

Henry A. Millon

ALCUNE OSSERVAZIONI SULLE OPERE GIOVANILI DI BERNARDO ANTONIO VITTONE

I

Un disegno accompagnato da istruzioni firmate da Bernardo Vittone (1), più una serie di pagamenti per una staccionata con cancello da costruirsi dietro il palazzo Carignano a Torino, hanno una importanza maggiore del loro merito intrinseco, sia per la luce che gettano sulla carriera giovanile del Vittone sia per la conferma data ai suoi rapporti — già da molto tempo immaginati — coll'architettura del Guarini.

Le istruzioni (datate il 21 luglio 1730) dimostrano che l'autore era al corrente dei problemi principali del costruire in legno all'aperto. Egli nota la necessità di « abbrucciare » le parti interrate dei pilastri; di fare ad incastro tutte le unioni; di sospendere in cancello su tre cardini; e, alla fine, di proteggere il legno dall'umido con vernice.

Il disegno (fig. 133) della staccionata è adeguato (benchè non eccezionale), ma non contiene nulla che indichi quella sensibilità plastica così sviluppata che sarà, più tardi nella vita del Vittone, una delle sue caratteristiche più attraenti. La staccionata divide il cortile incompiuto del palazzo Carignano dal giardino attiguo. La geometria è semplice. La staccionata chiude un'area fondamentalmente rettangolare con una grande esedra semicircolare che riflette la forma ovale del padiglione centrale di rimpetto al palazzo. La curva della staccionata (o « rastello ») va verso est quasi fino al punto dove l'edificio del Guarini sarebbe arrivato se fosse stato compiuto secondo le sue idee.

I pagamenti dimostrano che già dal 21 febbraio 1730 la staccionata fu ideata e il capomastro da muro scelto (2). Giovanni Battista Lombardo, allora il capomastro favorito del principe Vittorio Amedeo di Carignano,

---

(1) Archivio di Stato Torino (AST), Sezione Riunite, Azienda Savoia-Carignano, Categoria 53, Cf. appendice I.

(2) AST, Sez. Prima, Registro Savoia-Carignano, 1729, Cap. 23, n. 24, Cf. appendice II.

ricevette l'ultimo pagamento per il « rastello » il 29 luglio 1730 (3). Il pagamento che comprese la spesa della verniciatura, fu firmato dall'architetto. Lo stesso giorno l'architetto, Bernardo Vittone, fu pagato per il disegno, il calcolo e le istruzioni « per il rastello nuovo per il giardino del palazzo nuovo » (4).

Una piccola pianta (fig. 134) di tutto il complesso del palazzo conservata nell'Archivio di Stato di Torino (5), mostra la forma del « rastello » dopo che fu costruito. Il « rastello » è dietro il palazzo nella stessa posizione e colle stesse dimensioni del disegno del Vittone. Un « terminus ante quem » per la piccola pianta è del 1790, dato che la vecchia scuderia indicata sulla pianta fu demolita in quell'anno per farne una nuova (6). Un « terminus post quem » è provato dall'esistenza sulla pianta del teatro dirimpetto al palazzo. Il teatro fu costruito nel 1753 (7). Perciò il « rastello » esisteva fino al 1753; probabilmente fino alla costruzione della nuova scuderia (8); e forse fino all'aggiunta della nuova ala di Gaetano Ferri nel 1864.

In conclusione: l'architetto del « rastello » del palazzo Carignano era professionalmente competente, ma senza immaginazione. Senza la firma

---

(3) AST, Sez. Prima, Reg. Savoia-Carignano, 1730, Cap. 14, n. 14, Cf. appendice II.

(4) AST, Sez. Prim, Reg. Savoia-Carignano, 1730, Cap. 14, n. 16, Cf. appendice II. Il piccolo « rastello » fu costruito dal minusiere Bernardo Sarterio e fu terminato prima del 24 luglio 1730 (data della « lista et estimo » del Vittone) e fu pagato il 29 luglio 1730. Loc. cit., n. 15, Cf. appendice II.

(5) AST, Sez. Riunite, Azienda Savoia-Carignano, Categoria 53. Questa pianta è probabilmente quella cui accenna il Chevalley nel suo studio sul Palazzo Carignano (*Boll. Soc. Piem. Archeol. e Belle Arti*, V, 1921).

(6) Le istruzioni per la nuova « fabrica » così come anche i pagamenti per i lavori si trovano nello stesso mazzo con tutto il materiale per il Palazzo Nuovo (Palazzo Carignano).

(7) Il teatro fu cominciato sui disegni del Benedetto Alfieri nel 1753. Cf. Patenti del 30 giugno 1752 e del 17 aprile 1753 conservate nella categoria 52 della citata Azienda Savoia-Carignano. Vi fu un incendio la notte del 16 o del 22 febbraio 1786 che distrusse quasi tutto l'edificio. Fu ricostruito sui disegni di Giovanni Battista Feroggio. La nuova « fabrica » fu iniziata al principio del 1787.

(8) Sicuramente il « rastello » esisteva fino al 1763 come è dimostrato dalla grande pianta di Torino conservata nell'Archivio di Stato, Sez. Prima. La pianta fu disegnata tra il 1763 e il 1777 poichè vi si può vedere la cappella dell'Ospedale Maggiore di S. Giovanni aggiunta dal Castelli negli anni 1763-1768 (Cf. S. Rovere, *Relazione storica dell'Ospedale Maggiore di S. Giovanni Battista e della città di Torino*, Torino, 1876, pag. 44), e prima del 1777 poichè non appare Santa Pelagia cominciata in quell'anno dall'architetto F. Nicolis di Robilant (Cf. E. Olivero, *La chiesa di Santa Pelagia*, Torino, 2, 1932).

e senza la data del 21 luglio 1730 i documenti e il « rastello » stesso non sarebbero di alcun valore per la storia dell'architettura.

A parte i documenti del « rastello », la prima data documentata per il Vittone è da trovarsi nella lettera da lui scritta da Roma (dove studiava all'Accademia di San Luca) il 29 giugno 1732 per ringraziare Carlo Emanuele III del dono di doppie 50 per continuare i suoi studi (9). Nello stesso anno vinse il Concorso Clementino, e nella primavera seguente tornò a Torino per cominciare — come si pensava finora — la sua carriera professionale (10). Questi nuovi documenti, però, indicano non soltanto che il Vittone si considerò un architetto indipendente già nel 1730, ma che persino Vittorio Amedeo di Savoia-Carignano lo considerò un architetto di merito sufficiente da sceglierlo fra tutti i suoi architetti per affidargli il disegno del « rastello » del palazzo incompiuto (11).

L'esistenza del « rastello » crea alcuni problemi, soprattutto quello di come il Vittone aveva appreso l'arte dell'architettura. Dove e da chi aveva ricevuto i primi insegnamenti? Fu il Plantery il suo insegnante? (12). Non possiamo più considerare quegli anni del Vittone all'Accademia di San Luca come altro che un corso di perfezionamento in architettura, dato che era già un architetto indipendente e professionista. Ma quando andò a Roma il Vittone? Era ancora a Torino, sembrerebbe, il 29 luglio 1730, quando fu pagato. Se fosse andato a Roma poco dopo questa data, nel 1732 avrebbe ripetuto il successo del Juvarra col vincere il primo premio di architettura dopo due soli anni all'Accademia. Ma questo, non avrebbe fatto rumore? Come mai ciò non è mai stato fatto notare, nè a quel tempo nè più tardi?

Da un esame dei primi disegni del Vittone si potrebbe forse determinare la natura e l'ampiezza della sua cultura architettonica. A parte il poco importante disegno del « rastello », esistono come opere giovanili del Vittone solo quei disegni che vinsero il premio all'Accademia di San Luca. Questi dimostrano un legame fortissimo con le tendenze accademico-

---

(9) AST, Sez. Prima, Lettere particolari, V, Mazzo 41.

(10) E. Olivero, *Brevi cenni sui rapporti tra l'Accademia di San Luca in Roma e l'arte in Piemonte*, Torino, 1936.

(11) A Vittorio Amedeo di Savoia-Carignano non mancavano abili architetti in quell'epoca. Nel 1729 egli assunse lo zio di Vittone, G. G. Plantery, Alessandro Luigi Emanuelij e Carlo Antonio Castelli. Cf. Registro 1729, Cap. 24, Numm. 4, 12, 13, 14 e 15.

(12) Circa i rapporti Plantery-Vittone vedi E. Olivero, *Il Palazzo Cavour*, Torino, 1932.

romane post-juvarriane, originalmente concepite da Carlo Fontana, il maestro del Juvarra (13). La pianta del Vittone (fig. 135) per una grande piazza centrale con quattro chiese e alcuni palazzi e cortili (tutti con una facciata uniforme) si distingue dai disegni che hanno vinto il secondo e terzo premio per la chiarezza delle forme e la simmetria del complesso. Questo è ravvivato da un ricco rilievo di superfici e da un aggrupparsi quasi monumentale negli angoli degli elementi dominanti, così da creare un profilo di sfondo vivo e variato (14). Tre delle quattro chiese derivano dalla chiesa del Juvarra alla Venaria Reale (fig. 136) o hanno almeno una fonte comune. Ognuna di queste tre chiese ha forma di croce greca, con quattro cappelle minori negli angoli, più aperte e spaziose delle loro corrispondenti rinascimentali e barocche. La quarta chiesa è una debole derivazione della basilica di San Pietro di Michelangelo.

Il disegno della piazza, dei palazzi e delle chiese è, tuttavia, il tipico prodotto di uno studente del '700, colle solite facili pretese a una vasta monumentalità e a una dignità imponente. Non c'è quasi niente nei disegni che indichi che il Vittone abbia avuto un determinato maestro prima di venire a Roma. Tuttavia qualcosa c'è nella pianta del Vittone per l'Accademia di San Luca, che non si trova nelle piante dei suoi colleghi. Nella chiesa a destra in basso, le volte delle quattro cappelle sono a forma di stelle esagonali a costole che fanno pensare al Guarini (fig. 137). In particolare ripetono le volte della cupola del coro di San Lorenzo a Torino. Nella parte superiore a sinistra c'è uno spazio circolare coperto da una cupola appoggiata su tre pennacchi (fig. 138) la quale, evidentemente, ripete lo schema della volta della Sindone.

Vittone mostra nel suo lavoro di studente una buona familiarità colla tradizione romana, familiarità resa più profonda forse dalla sua prossimità

---

(13) Da un esame rapido dei progetti conservati nell'Archivio dell'Accademia di San Luca appaiono chiare non soltanto le somiglianze fondamentali dei disegni ma anche come era da aspettarsi la loro derivazione dalla tradizione accademica romana. La tavola XCIX del *Istruzioni diverse...*, di Vittone mostra una costruzione fatta sopra un altare nella chiesa dei gesuiti a Torino nell'anno 1737; e questa data indica la prima opera architettonica del Vittone dopo il suo ritorno da Roma. Benchè disegnato dopo la redazione del libro del Guarini, l'altare con i due archi del cerchio formato dalle colonne libere interne e dal più vasto portico circolare che le circonda corrispondono in pieno alla tradizione accademica romana di Juvarra.

(14) Archivio dell'Accademia di San Luca in Roma, *Disegni architettonici*, Volume VIII.

al Juvarra e dalla sua adesione alle forme individuali del Guarini, due aspetti che egli fonderà più tardi in una originale unità creativa.

Data la scarsità del materiale che riguarda la carriera giovanile del Vittone, meriterebbe, forse, una riconsiderazione quell'accenno delle *Istruzioni Elementari* al « mio maestro l'abbate Juvarra » (15). È soltanto un modo di dire? Il Vittone avrebbe potuto avere contatti col Juvarra durante gli anni in cui lavorava a Torino? Sembra possibile che il Vittone conoscesse il Juvarra prima di andare a studiare a Roma (16), o subito dopo il suo ritorno, prima che il Juvarra partisse per Madrid. Data la mancanza di documenti, l'accenno dello stesso Vittone, oltre al fatto che si firmò « architetto » già nel 1730, appoggia l'ipotesi che possa aver avuto qualche legame col Juvarra (17).

II

L'edizione del Vittone della *Architettura Civile* del Guarini fu completata prima del 22 ottobre 1735 e apparve nel 1737 (18). La preparazione deve aver avuto un effetto profondo sul Vittone, poichè la sua prima costruzione documentata ha una impronta guariniana molto più decisa dei disegni dell'Accademia di San Luca. Il Santuario di Vallinotto (fig. 139) è concepito secondo uno spazio a pianta centrale con una volta anulare dietro l'altare maggiore; è, in realtà, un adattamento del coro e della volta

(15) *Istruzioni elementari*..., Lugano, 1760, pag. 285.

(16) Juvarra si trovava a Roma nel 1732 quando Vittone era studente all'Accademia di San Luca. Juvarra lavorava sui disegni della sagrestia di San Pietro. Cf. Rovere, Viale, ecc., *Filippo Juvarra*, Torino, 1937, pag. 95.

(17) Se Vittone già nel 1730 era architetto indipendente, dovrebbe riesaminarsi l'attribuzione del Santuario di Sant'Ignazio a Monte Bastia presso Lanzo (1727). Per la giovane età del Vittone l'attribuzione fu messa in dubbio dall'Olivero nel suo libro *Opere di Bernardo Antonio Vittone*, Torino, 1920, pag. 106. Tuttavia Olivero non conosceva il documento sul « rastello » Carignano. A. Cavallari-Murat nel suo studio « Gian Giacomo Plantery, architetto barocco », *Atti e Rassegna Tecnica*, N. S. 11, luglio, 1957, pag. 321, ritiene anche possibile un'attribuzione del santuario al Plantery e, seguendo l'esempio dell'Olivero afferma che Vittone sarebbe stato troppo giovane per averlo disegnato. Uno studio più rigoroso dell'edificio e dei documenti risulterebbe molto interessante. La chiesa di Campertogno attribuita al Vittone da tutti i critici, dal Casalis (*Dizionario geografico*...) all'Olivero (*Opere*... pag. 101), non è più attribuita a lui. Cf. Benevolo, *La chiesa parrocchiale di Campertogno*, Palladio, N. S. I, 1951, p. 165.

(18) La pubblicazione del volume fu approvata dal D. Nicolai Antinori, *Praepositus Generalis* dei Teatini a Roma il 22 ottobre 1735, come si può vedere dal verso dell'Avviso a' Lettori.

anulare dietro l'altare maggiore di San Lorenzo a Torino. La forma ovale del Guarini si trasforma col Vittone nel sistema di nicchie alterne del Borromini in Sant'Ivo a Roma, ma lo spazio centrale e il coro posteriore sono collegati più o meno alla stessa maniera che in San Lorenzo. Il muro di fondo è visto attraverso una fila di colonne o pilastri (19). Le coste che originano la struttura a stella a sei punte (orientate diversamente) sono molto simili a quelle del Coro di San Lorenzo, ma, evidentemente, l'effetto è totalmente differente. Gli archi del Guarini sostengono una lanterna e costituiscono la struttura della cupola. Gli archi intrecciati del Vittone formano una intelaiatura sospesa che inquadra le superfici dipinte della cupola, illuminata da una misteriosa luce riflessa. Il Vittone, interponendo una specie di ragnatela materiale fra l'osservatore ed uno scenario obbligato, usa, a fini non strutturale, una forma che deriva da elementi strutturali per ottenere uno specifico effetto artificiale di giochi di spazio e di illuminazione.

Le caratteristiche dell'architettura del Santuario di Vallinotto definiscono le capacità del Vittone ad un certo punto della sua carriera. Vorrei ora suggerire una data per i disegni, certamente del Vittone, di una costruzione che non fu mai realizzata — Santa Chiara in Alessandria — e modificare la data di un edificio realmente costruito, ma solo attribuito al Vittone — San Luigi Gonzaga — a Corteranzo Monferrato.

La data dei disegni per Santa Chiara di Alessandria è sconosciuta. La chiesa è riprodotta nel libro del Vittone (fig. 141), ma senza indicazione del periodo della sua creazione (20). La pianta mostra molte analogie con quella di Vallinotto. Uno spazio centrale, basato su un esagono, conduce ad un coro posteriore a volta anulare dietro una fila di colonne. La cupola principale è schermata da archi intrecciati che formano una stella a sei punte. Il soffitto dipinto è illuminato da luce riflessa. In breve, il parallelismo con Vallinotto è straordinario. Tuttavia, la geometria della pianta è più complessa. Le curve convesse dell'interno ricordano San Lorenzo del Guarini, ma la loro combinazione con ovali molto allungati nelle cappelle suggerisce una sensibilità che si sta sviluppando rapidamente. Le

---

(19) L'uso di una fila di colonne per dividere lo spazio dietro l'altare dal coro vero e proprio, fu riintrodotto dal Palladio nella chiesa di San Giorgio Maggiore in Venezia. Il seguire la diffusione di questo elemento nell'architettura dell'Italia settentrionale e un esame dei motivi per cui fu usato, potrebbe servire a spiegare alcuni dei molteplici effetti spaziali cercati dal rococò.

(20) La tavola LXXI e pag. 184 del testo delle *Istruzioni diverse...*, Lugano, 1766.

curve convesse come nella pianta di Vallinotto, ricordano il Borromini, ma ad Alessandria elementi molto diversi sono fusi con maestria in una notevole unità.

Il parallelismo stretto fra la pianta, la struttura e gli effetti di luce di Santa Chiara di Alessandria e Vallinotto, suggeriscono una certa contemporaneità, ma la maggior elaborazione della pianta indica che la prima deve essere un po' più tarda. Poichè essa è derivata e non così sviluppata strutturalmente o spazialmente come Santa Chiara di Bra (cominciata nel 1742) o San Bernardino a Chieri (cominciata nel 1740), la data più probabile è fra il 1738 e il 1740.

La chiesa di San Luigi Gonzaga a Corteranzo è stata recentemente attribuita al Vittone (in contrasto all'attribuzione del Casalis al Guarini) e, in base ad una trascrizione ottocentesca di una iscrizione sopra il portale, è stata datata 1760 (21). Un esame della pianta (fig. 140) conferma senza possibilità di dubbio, l'esattezza della recente attribuzione (22). La chiesa è esagonale, o meglio, basata su due triangoli equilateri sovrapposti. C'è uno spazio centrale con tre cappelle. La cappella più grande, di fronte alla porta, contiene l'altare. Le cappelle laterali e le nicchie, come pure la curva della facciata, sono identiche a quelle di Alessandria e derivano dallo stesso schema geometrico. All'interno, la curva convessa delle superfici delle pareti ripete anch'essa la pianta di Alessandria. La cupola, pure basata su una stella a sei punte, è qui semplicemente applicata alla superficie della volta, forse a causa delle piccole dimensioni della chiesa, e non nasconde nessuna superficie dipinta al di sopra. Le cappelle ovali sono illuminate sia da finestre circolari al livello inferiore, sia con luce che cade perpendicolarmente dall'alto, come a Vallinotto.

A causa della loro somiglianza, le tre chiese costituiscono un gruppo; un gruppo con caratteristiche definite che le distinguono dalle costruzioni posteriori del Vittone. Gli anni 1738-40 sono anni veramente formativi per il genio del Vittone. I tre edifici mostrano forti derivazioni dal Guarini e dal Borromini, che saranno completamente assimilate nelle opere più tarde. Ed essi datano dal periodo 1738-40, a dispetto della trascrizione dell'Ottocento. È inconcepibile infatti che, nel 1760, l'architetto che disegnava la chiesa di Rivarolo Canavese, e che aveva già co-

---

(21) Cf. F. Gamarino, *Architettura barocca nel Monferrato*, Boll. Soc. Piem. Archeol. e Belle Arti, N. S. 1, 1947, pag. 116.

(22) La chiesa fu misurata nell'estate del 1958 durante un « seminar » condotto dal professor Rudolf Wittkower della Columbia University a New York.

struito Santa Chiara a Bra (1742), Santa Chiara a Torino (1745) e Santa Maria di Piazza a Torino (1751) potesse tornare alla semplicità d'impostazione e alle evidenti derivazioni di Corteranzo.

Vorrei concludere questa breve discussione riassumendo alcuni punti. La cancellata del Palazzo Carignano mostra che già nel 1730 il Vittone lavorava come modesto architetto indipendente. Può darsi che fosse allievo di suo zio Plantery; può anche darsi che facesse parte per qualche tempo della cerchia del Juvarra. Ma non sappiamo dire quando ciò sia avvenuto. Tuttavia, qualunque sia stato il legame con Torino, l'esame del suo lavoro di studente a Roma, lo mostra poco promettente. I disegni indicano che era sotto la tipica influenza dell'accademia romana (cioè dell'architettura romana del tipo Carlo Fontana - Filippo Juvarra), benchè i particolari dei disegni mostrino già alcuni elementi guarineschi. Da studente, il Vittone apparentemente, non era a conoscenza — o non s'interessava — del nuovo fiorire dell'architettura romana dal 1725 al 1745. La sua opera non porta traccia dello splendido fervore creativo evidente nell'opera di Filippo Raguzzini, di Francesco de Sanctis, di Gerolamo Teodoli, o di Gabriele Valvassori, i quali stavano tutti creando o avevano appena creato i loro capolavori quando il Vittone era a Roma. Dopo la sua rapida esperienza romana egli curò la pubblicazione del volume del Guarini, che ebbe forse l'effetto più profondo sul suo pensiero architettonico. L'architettura accademica romana è messa da parte, man mano che egli si sforza di giungere ad una forma di espressione personale. Il Vittone, in quanto architetto significativo per la storia dell'architettura, si forma durante gli anni critici che seguono il suo lavoro sul volume del Guarini. I suoi primi edifici, Vallinotto, Santa Chiara di Alessandria e San Luigi Gonzaga di Corteranzo, sono tutti una mescolanza di caratteristiche del Guarini e del Borromini, mentre in seguito il Vittone cerca un suo particolare vocabolario. Questa ricerca fatta di ripetuti tentativi giunge al suo termine nei primi anni della decade 1740-1750, anni nei quali egli appare ormai un architetto pienamente maturo, con vocabolario e grammatica di composizione personale, che lo pongono in primo piano in qualunque discussione sul rococò europeo.

APPENDICE I

Archivio di Stato, Torino, Sezione Riunite, Azienda Savoia-Carignano, Cat. 53, Mazzo unico.

Instrutione de travagli da farsi per il rastello del Giardino del Palazzo di S. A. S. il Sig. Prencipe di Carignano in Torino.

P.mo trazata giustamente la pianta si faranno le escavationi per il piantamento delle pilastrate, e dette escavazioni saranno di profondità on.e 18; in. 20. indi si fermeranno entro esse giustamente per pendicolari le sudette pillastrate, e saranno di grozeza quadrata on.e 6: et interrate-on.e 18 et detto bosco, che dovra restar soter.a [sotterrana] sarà alquanto abruciato, accio riesca di maggior forteza, et saranno dette pillastrate piedi 6: librandi fori di terra, et il finimento a ponta di diamante come indisegno, et le pilastrate laterali alle porte saranno con la battuta in mezo come dal disegno.

2.o - Le traverse che dovra.no unir dette pillastrate saranno in mortesatte nelle sudette con bivoni in vena dritta bagnati al quanto con colla a tutta perfezione dell'arte, et dette traverse saranno di spesseza non meno di oncie 3:½ et di largeza (sic) di oncie 3. dovendo pero farsi nelle sudette il giusto comparto delle mortase in mezo, della largeza, et groseza, de listelli con partiti, che da un listello al altro non vi sij più spatio di oncie 1.3/4 et quella traversa, che ligera li listelli in meso sara in mortesata sollo a meso bosco, et di grosesa quadrata onc.e 2.

3.o - Li listelli dovranno essere di spesessa on.e 1 et 1/4 circa, et di largèza on.e 1.½ et di alteza piedi 5.6 mancanti da terra on.e 3 et ben inmoresati (sic) et inchiodati a cisceduna d'esse traverse con chiodi di suficiente grosseza et ogni 2 piedi circa dovrà farsi penetrare entro terra un listello al meno oncie 6: accio l'oppera riesca più soda, et il finiment de detti sara a ponta come indisegno.

4.o - Li listelli delle porte dovranno esser inmortesatte solo a meso bosco, et dette porte si aprirranno in 2. parti con tre polici per porte ben fermati nelle pillastrate, et li verlloni (?) sarranno piedi 2 circa ben inchiodati alle ante delle dette porte le qualli saranno saetate secondo la perfezione dell'arte et il finimento della sudetta degradera al quanto in meso come indisegno.

5.o - Si dovrranno provedere tutte le sudette qualita de boschi di rovere per n.o 31 trabuchi circa et i detti boschami dovranno eser travagliati secondo la perfezione del arte di colaudata bonta e forteza che non sianno faldosi che sianno senza grupi di boscho pesante e ben rosegiante e di ogni ottima qualità e forteza, e da buon operaro agiustate e perfetionate giusta la buona arte secondo il disegno a oppera colaudata.

Terminato il tutto si darà la vernice a oglio ben cotto col verde rame, opure col verde di Verona...

(*firmato*)
Arch.to Bernardo Vittone
Sul dietro c'è la data:
li 21 lug.o 1730

APPENDICE II

Archivio di Stato Torino, Sezione Prima, Registri Savoia-Carignano.

Conto che rende all'Ecc.ma Regia Camera del S. Francesco Bernardino Boffa per il suo maneggio havuto nella qualità di ricevidore de redditi di sua Alt.a Ser.ma Amedeo di Savoia Principe di Carignano, ecc... per l'anno 1729.

Cap. 23, n. 24. Al med.emo [Giovanni Battista Lombardo, capo mastro da muro] per anticipata di L. 850 per l'impresa della costruzione del gran Rastrello di cinta al giardino del Palasso novo come in mandato 21 feb.ro 1730 e quittanza a. tergo - L. 425.

Conto che rende ecc... per l'anno 1730.

Cap. 14, n. 14, 29 luglio 1730. Al Capo m.ro da muro Gio. Batt.a Lombardo per saldo e compito pagam.to della costruzione del nuovo Rastello grande, che chiude il giardino del Palazzo Nuovo compresa la muraglia che si è fatta fare in piè e circuito del med.o in seguito al deliberam.to e guidico del Sig.e architetto Bernardo Vittone et come da fede delli 2 d.o luglio di detto S.e Architetto et altra 28 d.o delli Sindaci Indoratori per il colore dato al sud.o Rastello. L. 704.17.1

N. 15. d.o. Al minusiere Bernardo Sarterio per la costruzione d'un piccol rastello internam.te al giardino del Palazzo nuovo come da lista et estimo del Sr. architetto Bernardo Vittone delli 24 med.o mese. L. 81.5

N. 16 d.o. Al Sr. architetto Bernardo Vittone per mercede di due dissegni fatti per il rastello nuovo per il giardino del palazzo nuovo, calcolo ed instruzione et d'altro rastello più piccolo. L. 64...

Andreina Griseri

UN RITRATTO DI FILIPPO JUVARRA A MADRID

Giustamente è stato rilevato come non corrisponda alla fama del più grande architetto del '700 non solo italiano, ma europeo, la ritrattistica a lui ispirata, restando forse il più suggestivo ricordo della figura fisica di Filippo Juvarra architetto nel dipinto del Pannini ora in Palazzo Madama a Torino, che lo coglie in amabile conversazione nello spiazzo adiacente il Castello di Rivoli (fig. 142).

Degli altri ritratti, a parte quello all'Università di Torino (fig. 143), che presenta l'architetto accanto ad un modello della Basilica di Superga, con intenti celebrativi, riferibile ad un pittore degli ultimi decenni del '700, oltre al medaglione inciso nel 1808 dal Boucheron per la « Description de Superga », era degno di attenzione un ritratto di mano di Luigi Morgari databile alla seconda metà dell'800, già nella chiesa del Carmine ed ora andato distrutto, che ritraeva il Juvarra accanto alla facciata della chiesa suddetta non compiuta; infine resta come esemplare importante il ritratto del Juvarra all'Accademia di San Luca a Roma, opera di Agostino Masucci romano, l'unico dipinto che ritragga l'architetto dal vero. Attualmente nei depositi della Galleria, non appare elencato dal Golzio nel Catalogo edito dalla Libreria dello Stato nel 1939, ed è invece menzionato nella monografia juvarriana del Brinckmann-Rovere-Viale del 1937. È su questo ritratto che vorrei portare l'attenzione, indicandone un altro esemplare, finora inedito, ma di ottima qualità ed anche in miglior stato di conservazione, all'Accademia di San Fernando a Madrid, sala di rappresentanza, da cui con ogni probabilità è derivato il dipinto della San Luca (fig. 144).

Il dipinto madrileno porta il riferimento sviato a Teodoro Ardemans, l'architetto spagnolo morto nel 1726, esattamente un decennio prima della venuta di Juvarra a Madrid, ed è in realtà un'opera tipica uscita dall'ambiente romano post-marattesco, che si rifaceva agli importanti esempi lasciati dal Maratta con i ritratti del card. Cybo ora al Museo di Marsiglia, il ritratto di Andrea Sacchi al Prado, d'una semplicità rara e raffinata, non di rado in polemica con la grande ritrattistica aulica del '600 accademico francese e romano; una polemica così convinta e convincente da influen-

zare in seguito, con ottimi risultati, la ritrattistica del Trevisani e del Masucci, e più oltre, e con altri intenti, del Benefial.

Al Masucci si può attribuire pianamente il ritratto juvarriano di Madrid per il confronto stilistico e documentario con opere sicure romane e con il ritratto dell'Accademia di San Luca. Altri esemplari di lui possono essere utili in questo contesto: il ritratto del Card. Banchieri di cui esistono due versioni, una firmata e datata 1728, pubblicata dal Voss (1924), già a Roma nella coll. Rospigliosi e poi alienata, ed una, ancora nella citata collezione (1); degli stessi anni sono un Ritratto di cardinale della Galleria Doria, il Ritratto della Principessa Altoviti datato 1735, ora alla Corsiniana di Firenze. In realtà la ritrattistica del Masucci, anche se ridotta a pochi esemplari, interessa per il modo sottile e sensibile con cui il pittore, riallacciandosi al Maratta, si pone di fronte al modello spezzando una più facile tradizione, di modi apparentemente più vivaci e certamente più pittoreschi, che faceva capo al Gaulli.

Quanto poi ai rapporti Masucci-Juvarra vorrei ricordare un passo importante che apre la « Vita » del Masucci stesa dal Missirini ed edita nel 1823 nelle sue « Memorie per l'Accademia di San Luca a Roma »: « Anno 1736. Nominato principe Agostino Masucci. Pittore scolaro del Maratta. Compose molte tavole per altare, fu anche buon ritrattista. Le prime cure del Masucci furono render onori di commendazione a Filippo Juvarra di Messina, accademico, che mancato in quell'anno legò un fondo per la costituzione di una cappellania nella chiesa di S. Martina. Fu il Juvarra come dice il Milizia architetto dapprima focoso, ed incline al troppo; poi più prudente fece cose per invenzione e bellezza maravigliose; disegnava ed inventava con tutta speditezza, e fin anche dentro i caffè con una pennaccia, facea cose mirabili; fu buon conversatore, amante dei divertimenti, ma portato al risparmio più del dovere ».

Così appena iniziata una « Vita » del Masucci il Missirini proseguiva, e terminava, con una « Vita » del Juvarra. Le onoranze di cui fu incaricato Agostino compresero con molta probabilità anche la donazione di un Ritratto dell'Architetto, quello stesso che è ancor oggi all'Accademia di San Luca e presenta caratteri un po' fermi, come di replica, con la scritta « D. Filippo Juvara cav. arch. » che manca invece, unica variante, nell'esemplare di Madrid. Per il quadro romano che ritraeva l'architetto con cui era stato più volte accomunato nel lavoro, il pittore si servì dunque,

(1) Cfr. F. Zeri, La Galleria Pallavicini; Sansoni, Firenze, 1959, pag. 179, n. 305.

come non era insolito fare, del ritratto poi spedito a Madrid. Quando vi sia pervenuto questo ritratto lo si può ricavare dalle date del soggiorno spagnolo del Juvarra: giuntovi il 12 aprile 1735 egli attese ai progetti per il Palacio Real, ai disegni per il Castello di Aranjuez e della Granja presso Segovia (2); nel frattempo era stato nominato membro di un consiglio per l'Istituzione dell'Accademia di Belle Arti detta di San Fernando; la sua morte cade il 31 gennaio dell'anno seguente, 1736. Ed è allora, si può supporre, che il fedele Sacchetti ordinasse l'invio da Roma del Ritratto che il Masucci aveva eseguito poco prima: l'Architetto vi è ritratto con tutti i segni dei suoi anni, in veste talare, nell'atto di disegnare un'architettura scenografica, un suo « pensiero ». Anche stilisticamente il dipinto bene si colloca nell'attività del Masucci circa il 1735-1736, pittoricamente legato all'esperienze romane come si svolgevano in quegli anni nell'ambito dell'Accademia di San Luca, segnatamente sotto il segno di Francesco Trevisani.

Altri esemplari, ancora di Agostino Masucci, anche in anni seguenti, circa il 1740, come l'Autoritratto a Madrid presso il Marchese di Santillana, testimoniano le relazioni che tramite Juvarra avevano legato Italia e Spagna. In particolare era stato importante, nell'anno 1735, il progetto juvarriano per la decorazione della Granja di Segovia, le cui commissioni erano state affidate dal Juvarra al Conca, al Trevisani, Solimena, Creti, LeMoyne, Masucci, Pittoni, Parodi, Imperiali, Pannini, Costanzi. Passata ora la serie dei quadri storici con Fatti di Alessandro nel Collegio dell'Escorial, viene invece ancora considerata come facente parte della Granja una raffinata Annunciazione del Masucci, che riproduco (fig. 145). Assai interessante come precedente dell'esemplare firmato di Copenaghen che è datato 1748, l'opera appare come un chiaro paradigma del gusto che aveva indirizzato il card. Ottoboni e lo stesso Juvarra: l'angelo annunziante davvero degno di un Maratta, con il panneggio spezzato in luminismo fratto da ricollegarsi ancora al Gaulli, e ad evidenza agli stucchi juvarriani; la sottile inclinazione della Vergine in accostamento al Trevisani e tale da passare come valido suggerimento per l'accademia francese. Un momento da cui il Masucci non

(2) Per la bibliografia del soggiorno spagnolo si cfr. BRINCKMANN-ROVERE-VIALE, *Filippo Juvarra 1937*, pagg. 102-3. Recentemente molti documenti d'Archivio riguardanti le commissioni di Juvarra per la Granja sono stati editi da E. BATTISTI, in *Juvarra a Sant'Idelfonso*, in Commentari, 1958, n. 4, pagg. 273 segg.

si staccherà se non raramente; anche se alcune opere di lui, come il notevole « Giudizio di Salomone » ora in Palazzo Madama a Torino, firmato e datato 1738, possono essere considerate sulla strada più moderna di un precoce precorrimento del Batoni.

Casimiro Debiaggi

GIUSEPPE ANTONIO PIANCA: PITTORE VALSESIANO

La storia della pittura valsesiana del secolo XVIII annovera molti artisti di non comune valore, come gli Orgiazzi, i Borsetti, i Milocco ed i Peracino. Questi maestri, assai noti nella valle natia ove per lo più operarono, sono affatto sconosciuti nell'ambito della storia della pittura piemontese del Settecento, in cui meritano di figurare, in una posizione di particolare rilievo, per gli indiscutibili pregi della loro opera.

Una sorte quasi opposta pare invece toccare ad un altro non minore pittore valsesiano del Settecento, Giuseppe Antonio Pianca di Agnona, che, quasi del tutto ignorato nella sua valle, va lentamente conquistando, in questi ultimi anni, il favore della critica, destando l'attenzione di studiosi della pittura piemontese-lombarda del secolo XVIII.

Ben poco sappiamo sul Pianca dagli scrittori valsesiani, infatti lo storico Tonetti non lo ricorda e soltanto il Lana ne accenna assai frettolosamente, avanzando un giudizio poco esatto con queste parole: « ... acquistato avrebbe maggiore abilità nell'arte, quando si fosse con maggior impegno esercitato in essa. Sono non ispregevoli suoi lavori molti ritratti, ed un quadro nella chiesa di sua patria, che rappresenta S. Carlo in atto di amministrare l'Eucaristico cibo agli appestati » (1).

Qualcosa di più ricaviamo invece dal De Gregory (2) ed altre notizie riguardo alle sue opere possiamo trarre dal Thieme-Becker (3) ed infine dal breve accenno che di lui fa il Baroni nel suo studio sull'arte novarese (4).

Veniamo dunque a sapere che Giuseppe Antonio Pianca nacque ad Agnona, vicino a Borgosesia, ove tuttora una frazione porta il nome Pianca,

---

(1) G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840, pag. 304.

(2) G. De Gregory, *Istoria della vercellese letteratura ed arti*, Torino, 1819, parte 4ª, pag. 384.

(3) Thieme-Becker, *Kunstler Lexicon*, Leipzig, 1932, vol. 26°, pag. 562.

(4) C. Baroni, *L'arte in Novara e nel Novarese*, in « Novara e il suo territorio », Novara, 1952, pag. 606.

nel 1700 da Giovanni Giacomo e da Giacomina Lirelli (5). Chi sia stato il suo maestro è assai difficile oggi poter dire, ma dalle sue opere si riconosce chiaramente l'importanza fondamentale su di lui esercitata dai maggiori maestri lombardo-piemontesi del Seicento, tanto da poterlo ritenere quasi il loro unico vero erede.

In lui si ritrova l'esasperazione delle figure del tardo Morazzone, la terribile e violenta crudezza delle tele del Tanzio (specialmente del bozzetto della *Battaglia di Sennacherib*), l'allucinato tormento dei dipinti di Francesco Del Cairo, nei suoi momenti più carichi di drammaticità. Non manca poi una intensa affinità stilistica con il milanese Filippo Abbiati, che, come già Morazzone, Tanzio e Del Cairo, fu attivo anche per Novara, per cui eseguì la serie di tele con *Storie della vita di S. Lorenzo prete*, conservate parte al Vescovado e parte al Duomo.

Ma anche l'Abbiati scomparve troppo presto (nel 1714 o '15) per poter supporre un alunnato del Pianca presso di lui. Chi però esercitò un'influenza indiscutibilmente determinante sul Pianca, fu uno tra i più grandi, geniali ed estrosi pittori che ci abbia dato il secolo xviii: Alessandro Magnasco, che fu a Milano fin verso il 1703, appunto presso l'Abbiati, e poi, in un secondo periodo, dal 1711 al 1735. Significativo a questo riguardo è il fatto che le quattro tele del Pianca, conservate presso il Museo Civico di Novara, ed il *Crocifisso* del Museo Poldi-Pezzoli, recentemente attribuito al nostro, fossero già assegnati al Magnasco (6). Non c'è dunque da stupire che anche altre tra le molte opere, che vanno sotto il nome del Magnasco, siano invece del Pianca, ad iniziare forse dal *Paesaggio con figure* della Pinacoteca di Varallo.

Pochissimi sono i dipinti di Giuseppe Antonio che finora si conoscano, ad iniziare da una *Maddalena in casa dei Farisei*, un tempo esistente nella chiesa dei SS. Bernardo e Biagio in Milano, datata intorno al 1720 (7), opera quindi molto giovanile, che sembra confermare la formazione milanese del nostro artista. Altro dipinto datato, e questa volta con assoluta certezza, è il *Martirio di un Santo*, nella chiesa di Santa Eufemia di Novara, firmato e datato Ioseph Pianca Pinxit - 1745, che rispecchia perciò la piena maturità dell'artista. È in questa grande tela,

---

(5) G. De Gregory, *Op. cit.*, pag. 384.

(6) B. Geiger, *Magnasco*, Bergamo, 1949, pag. 123; F. Russoli, *Catalogo del Museo Poldi-Pezzoli*, Milano, 1954, pagg. 200-201.

(7) Thieme-Becker, *Op. cit.*, vol. 26°, pag. 562.

dal soggetto già di per sè tragico, che il Pianca dà sfogo al suo empito creativo, con una scena altamente drammatica nell'agitarsi violento del carnefice e nell'impostare vivacemente le figure, mentre un effetto di luce, quasi un bagliore, modella con grande vivacità il gruppo, reso ancor più tragico dalla densa oscurità che lo circonda, quasi brusca ed allucinante visione nel tremendo scatenarsi d'un temporale (8).

Certo dovette essere stimolo potente per quest'opera fondamentale del Pianca il ricordo degli effetti raggiunti dal Tanzio con il bozzetto della *Battaglia di Sennacherib*, tanto nel risultato luministico, che nei freddi accordi di colori, dai blu verdognoli dei calzoni del carnefice, al rosso sordo ed opaco del manto del martire, ai bianchi plumbei ed al monocromato dello sperduto angioletto volante e delle figurette dello sfondo appena abbozzate come fuggevole visione. Par quasi si voglia riferire al Pianca ed a questo dipinto il Testori, quando intuisce l'importanza formativa del bozzetto tanziano per i « ... pittori lombardo-piemontesi che, a cavallo tra il Sei e il Sette, seppero creare... una plaga di pre verismo tutta da scoprire » (9).

Caratteri identici a quelli della tela di Santa Eufemia rivela pure il quadro, molto probabilmente contemporaneo, di S. *Carlo che comunica gli appestati* (fig. 146), nella parrocchia di Agnona (10). Qui ancora l'atmosfera è satura di drammaticità. Il cielo cupo, carico di spesse nubi, le piccole fiamme delle due torce vicino al santo, la desolata visione d'una città diroccata e di due monatti che trasportano un cadavere, nello sfondo, accentuano l'impressione d'estremo sconforto e di tragedia, cui non ci paiono del tutto estranee le esperienze di scene della peste che cento anni prima i Fiamminghini avevano disseminato sulla volta della chiesa della Madonna del Rosario, appunto in Novara. Ma non minore è l'effetto della scena che si svolge in primo piano; l'aspetto doloroso delle figure, l'incresparsi continuo e nervoso delle stoffe, i sottili e guizzanti colpi di luce, ancor una volta ricreano, in un'allucinata visione, la tremenda tragedia della peste, mentre gli stessi colori si fanno freddi, addirittura lividi, e la porpora di S. Carlo diventa stranamente blu.

---

(8) Thieme-Becker, *Op. cit.*, vol. 26° pag. 562; *Guida di Novara*, Novara, 1912, pag. 97.

(9) G. Testori, *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, Torino, 1955, pagg. 55-56.

(10) G. De Gregory, *Op. cit.*, pag. 384; G. Lana, *Op. cit.*, pag. 304; L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara, 1924, vol. I, pag. 149.

Il richiamo ai soggetti preferiti dal Magnasco, come frati e monache in meditazione, è evidente nelle quattro tele del Museo di Novara, rappresentanti *La Maddalena, S. Brunone, S. Francesco, S. Gerolamo* (figg. 120 a 123), che ne riprendono anche gli schemi pressochè identici delle figure solitarie. La pennellata è nervosa e modella quasi a brevi macchie ed a forti striature le emaciate figure sui paurosi e tetri sfondi di fantastici paesaggi battuti dal vento e dalla pioggia. L'intonazione fosca è ravvivata dai guizzi improvvisi di luce, non giunge però mai ai terrificanti ed indiavolati scintillii, ai fantastici e spettrali bagliori del Magnasco. Nel Pianca c'è un fare più pastoso e pesante, un'esecuzione meno rapida della balenante e velocissima pennellata del Magnasco, un senso di più concreta e forse più sofferta realtà.

Così vigoroso è il modellato nella *Maddalena* (fig. 147), e l'anatomia è espressa con insistenti e profonde striature che accentuano il senso di tormento, mentre invece nel S. *Girolamo* (fig. 148) l'abbondantissimo mantello rossastro del santo, ora rigonfio e svolazzante, ora accartocciato in grandi e profonde pieghe, denota un'enfatica esteriorità, tendente ad un effetto scenico, quasi melodrammatico. L'esecuzione sommaria e sbrigativa, espressa con pastose e larghe pennellate, se non addirittura col pollice, deforma e tormenta la figura che risulta di una corposità vuota, fiacca e rigonfia nel torso in ombra e nel braccio destro molto nodoso, per giungere ad un contorcimento spasmodico ed inverosimile nel piede.

Assai più alte sono le altre due tele, che paiono anche più vicine stilisticamente al quadro di Agnona. Nel S. *Brunone* (fig. 149), rivestito della tonaca dell'ormai consueto color bianco plumbeo, acquista pure una notevolte importanza il paesaggio, certo il più bello ed il più vario che il Pianca abbia dipinto. Esso è quasi trammezzato dal grande e frondoso albero che sovrasta il santo; la cappella sul dirupo, la forra col mormoreggiante torrentello al di sotto, paiono elementi paesistici colti tra i luoghi più pittoreschi della terra natale, un rapido sprazzo di lirica esaltazione, un breve momento di idillica serenità.

Con lo spirituale ed emaciato S. *Francesco* (fig. 150), oltre ai soliti echi del Magnasco, si avvertono, come del resto anche nella *Maddalena*, richiami evidenti alle doloranti e tenebrose tele del Del Cairo. Lo sfondo è sempre cupo, il modellato rapido e nervoso, le mani tormentate ed espressive, le dita nodose e secche. La luce a sua volta continua a giocare effetti allucinanti, colpendo qua e là a caso, affondando nell'ombra o po-

nendo in grande evidenza varie parti della scena, ma insistendo particolarmente sul volto.

Un'opera a sè è la *Morte di S. Giuseppe* nella collezione di monsignor Cassani di Novara. La scena si addensa unitaria in primo piano, vibrante per gli effetti luministici e gli increspati panneggi. I colori si sono fatti più vivaci; i rossi ed i blu si accostano arditamente negli abiti di Gesù e della Madonna, contrastando con il delicato accordo di gialli ambrati e sfumate tonalità di marrone nella coperta di S. Giuseppe e nel bellissimo angelo in penombra in basso a destra.

La consueta drammaticità è trattenuta dai più intensi valori cromatici, dai preziosi e finissimi accordi che si trasformano in un alto risultato di piena liricità nello stupendo sfondo monocromo di sottile evanescenza con nubi leggere e raffinatissimi angioletti volanti.

Estremamente limitato è per ora il numero delle opere del Pianca, tanto da farci porre una domanda: morì ancor relativamente giovane (certo però dopo il 1745), o non lavorò molto il nostro pittore? Che la sua produzione sia stata scarsa pare dircelo il Lana quando afferma: « ... acquistato avrebbe maggior abilità nell'arte, quando si fosse con maggior impegno esercitato in essa » (11). Tuttavia è molto probabile che ancor altri suoi dipinti esistano in Milano, e ce ne dà quasi la conferma il Russoli nel catalogo del Museo Poldi-Pezzoli, accettando l'attribuzione di Giovanni Testori che assegna al Pianca un *Crocifisso*, un tempo già ritenuto del Magnasco (12). La tela infatti presenta molti elementi che la possono far ritenere a ragione del Pianca, come la presentazione frontale della croce, più semplice di quella leggermente sbiecata verso destra, solitamente usata dal Magnasco, e la semplicità lineare del cartiglio srotolato sull'alto della croce, che contrasta col tormento esecutivo di tutta l'opera. L'oscurità del fondo, la totale solitudine ed il guizzare della luce rendono più profondamente triste e tragico l'effetto di abbandono e di morte. Sono poi evidenti i ricordi della pittura lombarda del Seicento, oltre a quelli del Magnasco; nessi stilistici col Morazzone riscontrò per esempio il Morassi (13), mentre il Testori vuol riconoscervi il momento in cui il Pianca « ... più sentì della cultura di crisi lombardo piemontese... » tra la fine del Sei ed il principio del Settecento. Bisogna però spostarne la datazione almeno fino verso il 1725-30.

---

(11) G. Lana, *Op. cit.*, pag. 304.
(12) F. Russoli, *Op. cit.*, pagg. 200-201.
(13) F. Russoli, *Op. cit.*, pagg. 200-201.

Un accenno ad altre opere del Pianca ci è dato ancora dal De Gregory e ripetuto dal Lana (14), secondo i quali il nostro Giuseppe Antonio avrebbe esercitato anche l'attività di ritrattista. Un ritratto certamente fa capolino, quasi nell'ombra, dietro a S. Carlo, all'estremità sinistra della tela di Agnona, nella figura che assolve la funzione di torciere; ma una vera analogia con lo stile così caratteristico e personalissimo del Pianca, mi pare di poter scorgere in alcuni ritratti di pontefici e prelati nella sacrestia della Collegiata di Varallo, come in quello di Innocenzo XI, di cui si conserva una replica nel palazzo dei principi Ferrero-Fieschi in Masserano. I volti sono fortemente modellati, l'espressione è in essi quanto mai viva e colta con profonda introspezione psicologica. Ma certo con queste opere si affaccia tutto il problema della pittura valsesiana del Settecento, in cui molti punti sono ancor da studiare; basti qui accennare ai quasi sicuri rapporti del Pianca con gli Orgiazzi: la *Via Crucis* della parrocchia di Crevola, vicino a Varallo, e quella di Santa Maria delle Grazie a Varallo, così diversamente drammatiche, mi paiono pure assai significative al riguardo, anche per il tema assai consono al temperamento del Pianca.

Ecco intanto un altro problema di più ampia portata, quello della « ... cultura "di crisi" tipicamente fine secolo e tipicamente locale, della zona cioè che sta a cavallo tra Piemonte e Lombardia... », coinvolgere anche il Pianca, così come ha intravisto giustamente il Testori (15). È proprio l'ambiente novarese che, come dice il Testori « ... da Gaudenzio in poi, fu il punto virtuale del passaggio... », cioè delle relazioni tra la cultura piemontese e quella lombarda, il centro di cui è tipica espressione nella prima metà del secolo XVIII l'arte del Pianca, e non certo quella più eclettica ed impersonale di un pur interessante pittore come Tarquinio Grassi di Romagnano Sesia. Ed è qui che avvengono i rapporti col Guala, che per singolare coincidenza svolge la sua carriera con le stesse date e con intenti in parte analoghi a quelli del nostro, per quanto non siano da sottovalutare le relazioni che il Guala dovette avere con la stessa Valsesia, anzi sia assai probabile la sua origine valsesiana (16).

Ma ben diversi sono: la sensibilità, lo spirito ed il carattere dei due

---

(14) G. De Gregory, *Op. cit.*, pag. 384; G. Lana, *Op. cit.*, pag. 304.

(15) G. Testori, *Introduzione al Guala*, in « Paragone », anno V, n. 55, luglio 1954, pag. 27.

(16) G. Testori, *Op. cit.*, pag. 27; C. Debiaggi, *La probabile origine valsesiana di un grande pittore piemontese del Settecento - Pier Francesco Guala*, in « Corriere Valsesiano », anno 60°, n. 33, Varallo, 26 agosto 1955.

artisti, e quell'espressione tragica che abbiamo notato nelle opere del Pianca, elemento quasi del tutto ignoto alla pittura italiana del Settecento, è ciò che isola e distingue il nostro pittore. Questo elemento mi pare ci riveli e ci confermi quasi l'intima partecipazione dell'artista nella sua opera, rispecchiandoci fedelmente il tormento del suo animo ed i travagli della sua vita, quando si tengano presenti le brevi, ma assai significative parole con cui il De Gregory ce ne tratteggia il carattere: « ... non curò punto il denaro, fu sovente ridotto alla povertà... » (17), dandoci la più chiara prova dell'esistenza stentata d'un grande e solitario maestro, incompreso dai suoi contemporanei ed anche dai suoi convalligiani, come dimostrò appunto il Lana (18), e fin ora completamene trascurato dagli studiosi.

Ma il valore del Pianca non è sfuggito al Testori, cui si deve il merito di averne più volte richiamata l'attenzione, riabilitandolo e rivalutandolo oggi con il suo lusinghiero giudizio che lo dichiara il « ... più importante pittore novarese del tempo... un pittore che non sfigura affatto vicino ai milanesi delle generazioni di passaggio » (19).

---

(17) G. De Gregory, *Op. cit.*, pag. 384.

(18) G. Lana, *Op. cit.*, pag. 304.

(19) G. Testori, *Op. cit.*, pag. 27.

Vincenzo Arcozzi-Masino

LA CAPPELLA ARCOZZI-MASINO DEDICATA ALL'IMMACOLATA CONCEZIONE DELLA B.M.V.

(S. Maurizio Canavese)

NOTE STORICHE

I

L'esistenza nell'anno 1724 della Cappella dell'« Immacolata Concezione della B.M.V. al Malanghero » (1) risulta dai registri dei matrimoni della parrocchia (pievania) di San Maurizio Canavese (2).

Fosse la Cappella (come è probabile) o non fosse in tale remota data in proprietà della famiglia Durando (3), certamente essa nell'anno 1750 apparteneva al banchiere Giovanni Antonio Durando e doveva essere annessa a quanto allora esisteva della « Cascina Nuova » di sua proprietà. Così infatti essa è elencata in una relazione di quell'anno del Pievano di S. Maurizio: « Altra Cappella sotto il titolo dell'Immacolata Concessione di M. V. propria del sig. banchiere Durando con porta patente al pubblico. Resta provvista d'ogni suppellettile ed in essa si celebra ad arbitrio del sig. Padrone » (4).

---

(1) La denominazione « al Malanghero » dovuta alla vicinanza della borgata Malanghero che dipendeva dalla parrocchia di San Maurizio Can., non ha avuto più ragion d'essere dopo il 1838, quando, istituita la nuova parrocchia di Malanghero, la Cappella rimase tuttavia nel territorio della parrocchia madre.

(2) Matrimonio fra Giov. Batt. Polletti e Caterina Rivoltella, celebrato nella Cappella della S.S. Concezione della B.M.V. al Malanghero il 26-XI-1724.

(3) Nelle carte dell'Archivio Comunale di S. Maurizio (Tomo XLV, fasc. 3) dell'anno 1705 esiste « Copia di visita di danni causati nel passaggio delle truppe », che a pag. 3 elenca i danni subìti dalla « Cascina dei sigg. Carlo e Giuseppe padre e figlio Durando, posta nella regione di Fiachetto o sia Malanghero ». Tale Cascina, dalla descrizione della copia stessa, risulta essere quella che fu poi detta « Cascina Vecchia » per distinguerla dalla « Cascina Nuova », costruita in varie fasi ma certo posseduta dalla famiglia Durando alla metà del sec. xviii. Alla data del 1724 la Cappella o esisteva isolata o era prossima a fabbricati già costruiti dalla Cascina Nuova; ma è comunque probabile, data la vicinnza di circa trecento metri alla Cascina Vecchia, che essa fosse già allora nei terreni di proprietà Durando.

(4) Relazioni dello Stato delle Chiese dell'Archidiocesi di Torino, 1750, vol. II, pag. 464 (Archivio Arciv.).

Detto banchiere, figliò di Giuseppe, liquorista, fu infeudato il 12 e investito il 16 aprile 1757 Conte di Villa (località presso Sostegno) e morì ottantenne a Torino il 18 agosto 1771, lasciando un solo figlio: Felice Niccolò (nato a Torino il 6 dicembre 1729), dottore in legge, titolare di varie cariche pubbliche, cultore e scrittore di lettere e di arti, raccoglitore d'una biblioteca di 28 mila volumi, membro dell'Accademia della Crusca, Accademico di onore della R. Accademia di pittura e scultura di Torino (sui cui nuovi Regolamenti lesse un « Ragionamento » il 18 aprile 1778). È alla cultura e al gusto di questo che si deve attribuire — io penso — l'iniziativa delle felici trasformazioni e delle bellissime decorazioni, incornicianti altresì pregevoli tele, tuttora esistenti, della Cappella in elegante, mosso e pur sobrio stile settecentesco, dell'epoca del rococò (fig. 154). La Cappella è a pianta rettangolare (m. 10,6 × 4) con restringimento centrale (m. 3,50) e altezza mass. m. 5.96.

II

Tali trasformazioni e decorazioni vanno riferite con certezza al periodo 1757-1771, e, molto probabilmente intorno al 1760.

In un assai decoroso « Cabreo de' Beni, spettanti alle Cassine dell'Ill.mo Signor Conte Durando di Villa, poste sopra li Fini di S.t Morizio », non datato ma evidentemente posteriore al 16 aprile 1757 (data dell'investitura comitale) la Cappella appare, come oggi, a pianta rettangolare col restringimento centrale, dotata di facciata e di ingresso pubblico a mezzogiorno, unita nel primo tratto del muro di ponente ad un edificio a due piani (in cui è praticato il portone di accesso al fabbricato civile) e godente perciò di un annesso piccolo locale sotto la scala dell'edificio stesso (fig. 152). Ma, mentre con quest'ultima indicazione il Cabreo mette in rilievo una importante modifica perimetrale rispetto ad un *tempo precedente,* in cui la Cappella era verso ponente completamente libera (come attestano i resti di una meridiana sull'esterno del muro di ponente, ora visibilissimi nel vano della scala di detto edificio appoggiato al muro stesso) (5) il medesimo Cabreo presenta *importantissime diversità dagli stati posteriori* della Cappella:

---

(5) Si può pure notare che risulta dal Cabreo inesistente e quindi probabilmente eliminata una porta la cui precedente apertura sembra oggi attestata da chiare traccie nel muro stesso di ponente al livello dell'attuale altare. E per quanto riguarda il passato si può pure pensare — nell'ipotesi di una origine indipendente del tutto dalla Cascina Nuova — che la Cappella sia sorta con dimensioni minori, cioè senza quella parte oltre il restringimento, che dal Cabreo appare destinato ai padroni della villa.

1) L'altare era allora collocato nel tratto mediano più stretto della Cappella, anzichè nel tratto nord come in seguito, ed era di foggia più modesta e di larghezza minore (m. 2,1) dell'attuale (m. 2,45); il gradino del Presbitero era all'inizio sud anzichè all'inizio nord del tratto stesso; la Cappella risultava perciò dal presbitero divisa in due parti, destinate evidentemente l'una al pubblico con ingresso nella facciata, l'altra alla famiglia Durando con ingresso dalla « Galleria per mezo della quale si ha l'accesso dala Capella all'abitasion Civile » (galleria appoggiata per un'estremità alla parete nord della Cappella, per l'altra alla facciata sud della Villa).

2) Mancava ancora il bel confessionale, (fig. 167), finemente ed elegantemente scolpito in legno, incastrato tutt'oggi in un vano di levante, dove il Cabreo indica invece una finestra.

3) La Cappella risultava completamente libera verso levante e non vi era quindi nè il loggiato all'altezza circa del primo piano della villa, il quale guarda attraverso due finestroni sagomati nell'interno della Cappella, nè il lungo locale stretto al piano terreno appoggiato esternamente al muro di levante.

4) La facciata (con porta, due finestre a questa affiancate e finestrone come oggi) portava, di sopra del finestrone, soltanto un cornicione con sovrapposto timpano triangolare terminante agli spioventi del tetto. L'effetto d'insieme era più semplice ma assai migliore di quello determinato oggi dalla presenza sia del muro (con nuova finestra e nuovo cornicione), sovrapposto al primo cornicione, sia del breve tratto di fabbricato costruito a destra della facciata originaria. La facciata per converso mancava, a quanto appare dal Cabreo, del bell'affresco, rappresentante l'Immacolata e incorniciato da leggiadri stucchi, fra la porta e il finestrone (fig. 153).

5) Il campanile era allora innalzato sull'estremità nord-occidentale del tetto della Cappella, anzichè, come oggi, sul tetto dell'edificio contenente il portone civile della villa.

6) La parte sud della Cappella aveva internamente quattro angoli retti senza riempimenti curvi, come ha oggi e come già allora aveva la parte nord. Questo dato del Cabreo, che potrebbe sembrare senza importanza, non solo è confermato dall'osservazione degli attuali riempimenti, i quali negli angoli prossimi alla facciata appaiono interrotti a taglio dai vani delle finestre, evidentemente preesistenti ad essi, ma è un buon argomento a favore della inesistenza, alla data del Cabreo, della decorazione

a fresco profusa in tutte le superfici interne comprese le concavità angolari (inesistenza, che naturalmente dal Cabreo, contenente soltanto planimetria e prospetto esterno, non può essere direttamente dimostrata).

III

Tale decorazione infatti — concepita con elegante ma sobrio gusto settecentesco dell'epoca rococò, ed eseguita ad arte con perfette illusioni architettoniche (figg. 154 a 158) e con adeguate mosse incorniciature alle sette grandi tele dipinte ad olio — ha una così compiuta unità in se stessa (oltre ad armonizzarsi con il nuovo pregevolissimo altare marmoreo policromo e con il confessionale ligneo) da doversi pensare realizzata tutta in un sol tempo e molto probabilmente nel tempo stesso dell'altare, del confessionale, ed almeno delle sei tele laterali (fig. 159 a 164) le cui dimensioni sono di m. 1,37 × 1,37.

Il nuovo Conte Giovanni Antonio e, soprattutto, l'appassionato cultore d'arte suo figlio Felice Niccolò devono avere sentito presto il desiderio di procurare alla loro famiglia una bella unitaria ampia Cappella gentilizia, nella quale sarebbe altresì spiccata, sulla volta della prima parte, l'aurea corona recentemente sovrapposta allo stemma di famiglia. Così io penso che — mentre il Cabreo deve essere stato una precisa e decorosa documentazione dei possedimenti sanmauriziesi dei Durando, fatta compilare subito dopo l'infeudazione e forse nello stesso 1757 — la trasformazione della Cappella non abbia tardato ad essere concepita ed attuata con criterio unitario, riguardante sia la decorazione a fresco sia il rifacimento dell'altare sia la collocazione del confessionale e dei dipinti ad olio.

Volendo essere prudenti — nell'assenza, purtroppo di documenti riguardanti direttamente la trasformazione e i suoi artisti — cominciamo a porre una sicura data *massima*: la morte del Conte Giovanni Antonio, avvenuta, come abbiamo detto, il 18 agosto 1771. Infatti pochi giorni dopo, il 4 settembre dello stesso anno, Mons. Francesco Luserna Rorengo di Rorà, Arcivescovo di Torino, durate la sua visita pastorale alla Parrocchia di S. Maurizio visitava la Cappella « sub titulo Conceptionis B.M.V. in regione dicta Malanghero » e la dichiarava di elegantissima struttura, tutta terminante ad arcate e in bellissimo modo dipinta, con altare marmoreo a guisa di urna, diviso dalla parete di fondo da un certo spazio utilizzato per sacrestia, con elegante icona sulla parete stessa, rappresentante l'Immacolata con altri Santi (fig. 165) delle dimensioni di m. 1,47 × 2,22, con confes-

sionale elaborato con maestria, con elegante porta del Tabernacolo e reliquiari dorati (fig. 168) (6).

Tutta questa importante descrizione — anche se non accenna nè ai due ricchi lampadari in cristallo di Boemia, nè all'affresco della facciata, nè alle sei tele laterali interne rappresentanti in ricche scenografie fatti della vita della Madonna (le quali tele però sono incastrate nei muri e incorniciate con cornici dipinte che fanno parte della decorazione a fresco) — dà nell'insieme la situazione pressochè definitiva della cappella, e documenta che essa è frutto di una trasformazione anteriore alla morte del Conte Giovanni Antonio (18 agosto 1771).

Ma un forte argomento in favore di una *datazione*, almeno del nuovo altare, *anteriore all'8 maggio 1764* è costituito dalle targhe in legno graziosamente scolpito, recanti la scritta: « Altare perpetuo privilegiatum pro familia Comitis Durandi de Villa Clemens XIII concessit die VIII maii MDCCLXIV » (fig. 166). Tale privilegio è con ogni probabilità da considerarsi posteriore alla costruzione dell'altare definitivo. Infatti, se anche privilegio anteriore vi fosse stato per il vecchio altare, il privilegio stesso sarebbe caduto colla demolizione di esso; per il nuovo altare si sarebbe dovuto ottenere un nuovo decreto papale; e quindi questo, e non quello precedente, sarebbe stato anche in tal caso pubblicamente indicato (7). È perciò ragionevole pensare al trasporto dell'altare anteriormente alla data dell'8 maggio 1764; io penso anzi — per le ragioni addietro indicate — ad una unitaria completa trasformazione della Cappella in Cappella gentilizia, in conseguenza della quale sia stato poi richiesto e ottenuto il detto privilegio d'altare per la famiglia comitale Durando di Villa.

---

(6) Visite pastorali dell'Arcivescovo di Torino Francesco Luserna Rorengo di Rorà, Tomo V, pag. 17 (Archivio Arcivescovile): « Sacellum hoc elegantissima structura efformatum est per totum fornicatum et speciosissime depictum, cuius altare marmoreum est ad instar urnae constructum, atque a pariete seiunctum, interjecto quodam spatio, quod pro sacristia inservit, cum eleganti prorsus icona ad parietem posteriorem appensa, imaginem B.M.V. conceptionis, aliorumque Santorum exprimente. Coeterisque ornamentis omnino decentis instructum, cum tabernaculo etiam marmoreo tela aurea intravestito, quod clauditur ostiolo ligneo - Lamina argentea affabre eleganterque elaborata et deaurata contexto... et clavi argentea deaurata munito clauso -... In hoc sacello collocata est sedes confessionalis affabre elaborata, et ad prescriptum sacrorum canonum, in quo confessiones sacramentales cum consensu D. Plebani quandoque excipiuntur. Pertinet hoc sacellum ad Ill.m Dom Comitem Felicem Nicolaum Durando de Villa, tauriniensis, a quo peculiari affectu, et magnifico modo omnia comparantur quae eidem sunt necessaria nullo prorsus adiecto onere... [Le teche argentee contenenti le reliquie di S. Anna, San Matteo Apostolo, San Francesco Saverio, San Vincenzo Ferreri] in quattuor reliquiariis ad modum ostensionis eleganter insculptis, et partis auratis, partis depictis conduntur ».

(7) Non ho trovato nell'Archivio arcivescovile traccia del privilegio.

Si potrà addirittura anticipare il termine *ad quem* del trasferimento dell'altare (e quindi probabilmente di tutta la trasformazione) al 22 giugno 1760, data di un elenco manoscritto delle « Messe da celebrarsi in questa Cappella da M.to Rev.di Padri del Convento di San Morizio nel decorso dell'anno e nei giorni infrascritti »? (elenco collocato nella parte interna della portina lignea della nicchia centrale posteriore dell'altare). L'elenco è originale (8) ed è importante per la qualificazione e la storia spirituale della Cappella, indicando esso le devozioni speciali festeggiate: non solo all'Immacolata Concezione e ad altri titoli mariani, ma allo Spirito Santo, alla SS. Trinità, a S. Giovanni Battista, a S. Giuseppe, a S. Antonio da Padova, a S. Carlo Borromeo, ai SS. Angeli Custodi, al B. Amedeo di Savoia, a S. Morizio, cioè esattamente alle figure rappresentate nella grande pala di fondo intorno alla Vergine Immacolata e trionfante; e inoltre a S. Vincenzo Ferreri, a S. Anna, a S. Matteo Apostolo, a S. Francesco Xaverio, di cui la Cappella possiede le reliquie nei reliquiari, adatti all'ostensione (segnalati e descritti nel documento della visita pastorale del 1771).

Tutte queste devozioni erano praticate quindi nel 1760. Se ne può indurre anche notizie storico-architettoniche? Certo è facile pensare in tale data già collocata la grande pala di fondo: non si può tuttavia escludere nè l'esistenza di uno o più anteriori quadri con gli stessi personaggi sacri nè — nel caso già vi fosse l'attuale pala — che questa preesistesse alle affrescature e all'attuale altare. Certo il ritaglio e la bordatura del documento, a rettangolo con sovrapposto semicerchio più ristretto, corrispondono esattamente alla sagoma della portina lignea della nicchia centrale posteriore dell'attuale altare e fanno quindi pensare ad un documento composto appositamente per esservi applicato: ma chi potrebbe escludere il trasferimento della portina e di tutto l'apparato ligneo posteriore dal vecchio altare al nuovo?

I limiti più tranquillamente opinabili della principale trasformazione della cappella sono, a mio avviso, perciò il 1758, anno immediatamente posteriore a quello della infeudazione (nel quale invece si potrebbe già collocare il Cabreo) e il 1763, anno precedente alla concessione del privilegio papale (il quale naturalmente avrà dovuto essere convenientemente richiesto e preparato).

---

(8) E vi si dichiara anzi che « Si è rimessa copia della presente al Padre Guardiano di detto Convento ».

IV

Dopo l'importantissima trasformazione, di cui si è detto, la Cappella non ha subìto modificazioni strutturali interne, se non con l'aggiunta del loggiato all'altezza, quasi, del primo piano della villa e prospiciente nella Cappella attraverso due finestroni, anteriormente destinati a dar luce dall'esterno. Nella stessa occasione essa ha subìto le già accennate trasformazioni esterne della facciata, in alto e a destra, che ne hanno guastata la semplicità, e il trasporto del campanile. Sono trasformazioni attuate evidentemente tutt'uno con la costruzione dell'ala di levante della villa, di sopra e di fianco dell'accennata Galleria di comunicazione fra Cappella e Villa, indicata nel Cabreo. La datazione di tale costruzione (pregevole per la elegante semplicità della facciata est della villa verso il giardino) è facilmente assegnabile, per ragione dello stile classicheggiante, alla fine del Settecento; ma può essere maggiormente precisata a circa il 1791, anno in cui il benemerito Conte Felice Niccolò morì il 3 luglio, in conseguenza di « una caduta fatta due giorni prima nella sua villeggiatura di Malanghero per essere rovinata sotto i suoi piedi una scala costrutta di fresco » (9). La scala non può essere che una delle due che conducono alle torrette dell'ala di levante della villa; e l'incidente, purtroppo luttuoso, serve perciò a stabilire con buona approssimazione la data della costruzione dell'ala stessa.

V

Il Conte Felice Niccolò non aveva rifatto il testamento, già composto vivente l'unico figliuolo Anton Maria (morto senza prole il 26 ottobre 1787, pure cultore di lettere e arti) (10).

Così la sua eredità, e in essa la « Cascina Nuova » con la Cappella, dovendo passare agli eredi legittimi (10) toccò al savoiardo Giovanni Battista Favre (11) e poi al nipote di questo Gaspare Martin.

---

(9) *Biblioteca oltremontana e piemontese*, vol. VII, luglio 1791, pag. 91, Torino (Articolo attribuito al Barone Giuseppe Vernazza).

(10) *Novelle letterarie*, Firenze, n. 35, 2 settembre 1791, col. 550-53 (Elogio del Conte Niccolò Durando ultimamente defunto, favoritoci dal sig. Barone Vernazza, Segr. del Re di Sardegna).

(11) Una lapide in suo onore, posta nel 1792, nell'edificio dell'Ospedale di San Maurizio Canavese, lo dice « eres ex asse » del Conte Felice Durando.

La villa fu in seguito venduta da Gaspare Martin il 16 agosto 1815 ai fratelli Francesco e Luigi Azimonti; da questi il 2 dicembre 1822 al Cav. Bartolomeo Pes Maffei dei Marchesi di Villamarina del Campo; dal figlio ed erede di questo, Cav. Bernardino Pes Angioj di V. del C. il 22 ottobre 1846 alla Signora Margherita Chialamberto ved. Scaravaglio; da questa il 3 marzo 1857 al Marchese Edoardo Millet d'Arvillars; da questo il 24 ottobre 1858 al sig. Alessandro Marozzi, da quest'ultimo il 16 maggio 1866 al comm. avv. Luigi Arcozzi-Masino. I fratelli ing. Luigi e Monsignor Vincenzo Arcozzi-Masino, che avevano ricevuta la Villa in eredità dal padre, comm. avv. Fulvio, figlio di detto Luigi, l'hanno venduta il 26 ottobre 1959 al Comune di Torino.

* * *

Con le presenti note storiche, accuratamente vagliate e raccolte, e soprattutto con le conclusioni tratte circa le date-limite della principale decorazione e sistemazione della cappella, spero di avere:

I) dato un efficace, e certo appassionato, contributo alla conoscenza di un'antica artistica cappella, giustamente dichiarata nel decreto di tutela emanato il 30 giugno 1949 dal Ministero della Pubblica Istruzione « una delle più belle fra quelle private del Settecento piemontese »;

II) aperto e impostato cronologicamente il problema delle attribuzioni sia della decorazione a fresco, sia delle pitture, sia dell'altare: attribuzioni che purtroppo non possono avvalersi nè di firme nè di documenti.

L'estensione progressiva dell'aeroporto della città di Torino, se ha costretto la famiglia Arcozzi-Masino a rinunciare all'avita villa e se porterà probabilmente al sacrificio del giardino e di parte della villa stessa, rispetti e lasci intatta almeno la pregevolissima cappella.

Rosalba Amerio

IL PITTORE BARTOLOMEO VERONA

È noto quanto vasta e ricca sia stata in Germania la partecipazione, specie nei secoli XVII e XVIII di artisti provenienti da ogni parte d'Italia, bolognesi, lombardi e veneti, in prevalenza, che venivano invitati dai vari elettori palatini. Amanti delle belle arti e dell'Italia, questi signori, novelli mecenati, avevano voluto nelle loro corti artisti italiani e parecchi di essi erano stati assunti con il rango di « Hofmaler, Hofarchitekt, Hofstukkator » ecc.

Per la Germania settentrionale, a cui meno è stata dedicata, per questi rapporti, l'attenzione degli studiosi, basti pensare alle corti di Osnabrück, Celle ed Hannover, dove non solo era vivo il culto per le arti figurative, ma anche per la musica e per tutto quello che ad essa si riferiva: rappresentazioni teatrali, creazioni di teatri, decorazione e scenografia. E qui, tra questi italiani, uno proveniva dalla nostra regione, ed era attivo come pittore scenografo; unico piemontese al quale era stato offerto di lavorare nella Sassonia Orientale per i duchi di Hannover (casa Braunschweig-Lüneburg): Bartolomeo Verona.

Bartolomeo Verona è nato ad Andorno nel Biellese, come i suoi zii materni, Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio Galliari. Nell'archivio parrocchiale di Andorno ho infatti trovato che «Bartolomeus filius Antonii et Elisabet Verona jugalium natus » maggio 1744 fu « baptizatus die 12 maji a me Joanne Laurentio Galliari de mandato ».

Poichè il padre aveva dissipato tutto il suo avere, Bartolomeo è costretto a cercarsi un impiego; una modesta occupazione per poter vivere, che ben presto abbandona per divenire scolaro, a Torino, di Bernardino e Fabrizio Galliari (1).

---

(1) Una parte delle notizie biografiche riguardanti il pittore Bartolomeo Verona sono tratte dai Manoscritti A. Baudi di Vesme esistenti nel Museo Civico di Torino e della consultazione ringrazio vivamente il Dott. Vittorio Viale. Altra bibliografia:

Non sappiamo quale parte abbia avuto nei lavori degli zii e, purtroppo, del suo operato in Italia — forse a Torino e Milano (2) — nulla ci è pervenuto.

Certo vissuto per vari anni a contatto continuo con i Galliari, egli deve esserne stato notevolmente influenzato specialmente nei suoi inizi. Con Bernardino egli parte infatti per Vienna — pare — nel 1770. Non ci consta quanto vi abbia soggiornato e quali lavori vi abbia eseguito (3).

Nel 1772 Bernardino si reca con i nipoti Bartolomeo Verona e Giovanni Galliari, figlio di Fabrizio, a Berlino chiamatovi da Federico il Grande. Mentre lo zio e Giovanni ritornano in patria, Verona rimane alla corte prussiana in qualità di pittore delle scene del teatro reale (4).

Del 1784 è un suo breve soggiorno in Italia. In questo periodo sarebbe da porsi un viaggio del pittore a Parigi. Nell'archivio di Stato di Torino

---

Mercedes Viale Ferrero, *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliari*; in corso di stampa presso la Società di Archeologia e Belle Arti, Torino. Alcuni dati mi sono stati gentilmente procurati dal prof. Onorato Verona, dell'Università di Pisa.
P. Denina, *La Prusse litteraire*; Berlino 1791, III.
G. De Gregory, *Storia della letteratura Vercellese*; parte IV, Torino 1824, pp. 367, 399/400.
E. E. Malortie, *Beiträge zur Geschichte des Braunschw.-Lüneburg. Hauses und Hofes*, Hft 4, Hannover 1864, pp. 87 ss.
E. Schuster, *Kunst und Künstler in den Furst. Calenberg und Lüneburg in der Zeit von 1636-1727*; Leipzig und Hannover 1905, pp. 32, 210.
A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese*; Biella 1905, pp. 68/9.
H. Siebern, *Die Kunstdkm. der Prov. Hannover, IV, 1/2 Stadt Osnabrück*, Hannover 1907, pg. 241
W. Jänecke, *Das klassische Osnabrück*, Dresden 1913, pp. 21, 67, 172.
H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin 1939, pp. 101/103.
Thieme Becker (voce a cura di H. Vollmer), Bd. XXXIV, Leipzig 1940, pg. 290 (con relativa bibliografia).
G. Dehio-E. Gall, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, I Bd, Niedersachsen und Westfalen*, München 1949, pg. 448.
J. Laver, *Drama its Costume and Decor*, London 1951, pg. 149.
E. Crusius, *Die Land- und Justizkanzlei in Osnabrük*, in Osnabrücker Mitteilungen Bd. 65, Osnabrück 1952, pp. 27, 61, 67.
M. Kühn, *Schloss Charlottenburg*, Berlin 1955, pg. 81, Anm. 149, Taf. 115.
H. Vogel, *Die Besucherbücher der Kasseler Museen aus der Goethezeit* in Zeitschrift d. Ver. f. heim. Geschichte u. Landeskunde Bd. 67, Kassel 1956, pg. 13.
M. Viale Ferrero, *Disegni scenografici dei Galliari*, Cat. Mostra, Torino 1956, pp. 13, 24.
G. Schnath, *Die Geschichte des Leineschlosses* in Hannoversche Geschitsblätter Bd. 9, Hft. 4, Hannover 1956, pp. 86, 202.

(2) V. manoscritti Baudi di Vesme e Denina, *op. cit.* L'attività del Verona a Torino e Milano viene considerata come ipotesi, poichè non vi sono dati sicuri in merito.

(3) V. tra gli altri Denina, *op. cit.*, e Thieme Becker, Bd. XXXIV, pg. 290.

(4) V. M. Viale Ferrero, *op. in via di pubblicazione* e Roccavilla, *op. cit.* Altri critici anzichè il 1772 propendono anticipare o posticipare tale data. Per *Thieme Becker*: 1771; per Denina, *op. cit.*: 1773.

(*Lettere Ministri Francia* mazzo 230, carte 299) vi è infatti una lettera datata agosto 1784 di M. Le Comte de Scarnafigi, ambasciatore a Parigi indirizzata al ministro Hauteville che conferma il suo soggiorno francese:
« Monsieur,

Avec la letter de M. le Comte de Hauteville du 11 de ce mois j'ai reçu les pieces qui l'etoient jontes... Ces dernieres jours le S.r Verona peintre m'a remis la lettre que V. E. lui avoit donne pour moi le 29 juilliet, d'apres la quelle je lui ai dit de s'adresser librement a moi s'il lui survenoit quelque affaire ou je puisse lui etre utile pendant le sejour qu'il fera in cette ville » (5).

Nel 1785 c. è chiamato ad Hannover da Giorgio III d'Inghilterra (della casa Braunschweig-Lüneburg) per decorare l'Alten Palais (ora distrutto) di questa città e sempre qui egli stesso si propone per la decorazione dello Schlosstheater. Giorgio III pone « die erforderliche Ausgabe » di 2500 talleri con la clausola però « bis Wir die Sache selbst in Augenschein nehmen ». Il che non ebbe mai ad effettuarsi (6).

Dello stesso anno è l'offerta di decorare come « Preussischen Hofmaler » l'interno dello Schloss di Osnabrück — che termina nel 1790 (7). In una mia recente visita in questa città, non mi è stato purtroppo possibile trovare alcuna traccia del suo operato. Il castello rimaneggiato già nel 1931/2, venne in buona parte ricostruito dopo la recente guerra. Degli affreschi e decorazioni interne eseguite in parte dal romano Felice Orlani e specie dal biellese, più nulla è rimasto.

Verona visita il 26 agosto 1791 Kassel — come risulta dai « Besucherbücher » — dove si firma « Decorateur ou service du roy de Prusse » (8).

Decora pure l'Opera reale di Berlino, decorazione iniziata insieme con lo zio e ne diviene, come abbiamo detto, lo scenografo ufficiale (9). Bernar-

---

(5) Citato pure nei Mss. A. Baudi di Vesme.

(6) Schnath, *op. cit.* La notizia si rifà al documento dello Staatsarchiv di Hannover, IV, 92, VII, IV, 19. Denina, *op. cit.*, parla anche di un soggiorno del Verona a Rheinberg (?).

(7) Siebern, *op. cit.*, pg. 241; E. Crusius, *op. cit.* Per Schuster, *op. cit.*, avrebbe eseguito « die Eingangshalle und den Saal des Schlosses », pur non essendo menzionato nei pagamenti; Janecke, *op. cit.*, dice che Verona venne chiamato verso il 1782 ad Osnabrük per ornare il castello di dipinti e che sotto la sua direzione venne eseguito, tra l'altro, l'abbellimento del Corps de Logis, delle grandi sale nell'edificio di mezzo.

(8) Vogel, *op. cit.*, pg. 13.

(9) Per Laver, *op. cit.*, pg. 149, Verona con Bernardino e Giovanni Galliari dipinsero a Berlino 6 scene ed un sipario per l'Hofoper, guadagnando 12000 talleri. Nicolai (v. op. cit. in *Thieme Becker*) pg. 140, parla solo di Bernardino in proposito.

dino Galliari avrebbe pure decorato la chiesa di S. Edvige in collaborazione con i nipoti (chiesa distrutta nel 1943) (10). Bartolomeo è attivo inoltre nell'Accademia delle Scienze (sala delle sedute) ed in altri teatri della stessa città; a Potsdam nel Marmorpalais (sala delle grotte, camere gialla e verde, gabinetto da scrivere, sala dei concerti) (11).

Nel 1795 deve avere decorato il soffitto di una sala nella parte vecchia del castello di Charlottenburg (castello rinnovato da Federico di Prussia per la moglie Carlotta Amalia ed eseguito in parte su piani di Eosander). Da un vecchio inventario della epoca del Verona risulta che questi ha pure eseguito nelle ali nuove del castello di Charlottenburg — a piano terreno e nell'appartamento estivo di Federico Guglielmo II — delle decorazioni (cioè i dipinti dei soffitti di tre camere centrali: una galleria e due gabinetti; il tutto in stile cinese, compresa la decorazione dello zoccolo, delle porte, finestre e sovraporte). Le decorazioni delle stanze conservate tuttora furono in parte restaurate e completate negli anni 1948/9. Il soffitto delle stanze piccole venne quasi totalmente rinnovato, così lo zoccolo e la parte delle finestre. La galleria è in buona parte ben conservata (fig. 169) specie il soffitto, invece pannelli e porte furono rinnovati (12).

Verona muore a Berlino nel 1813.

Grande quindi la sua attività in Germania: la sola che ci è dato conoscere e che possiamo seguire con sicurezza e con una certa successione cronologica, pur non potendo formulare un giudizio sulle opere poichè in buona parte perdute o rinnovate.

Verona, pressochè sconosciuto in patria, era divenuto all'estero ricercato ed in voga. E tale attestazione è confermata dagli stessi scrittori a lui contemporanei come il Denina ed il De Gregory (13).

Di lui ed aiuti ci sono però pervenuti molti disegni (un 250-300) esistenti nel Museo del Teatro Prussiano e nella Biblioteca dell'Opera di Stato di Berlino. Essi si trovavano precedentemente nella collezione Louis Schnei-

---

(10) M. Viale Ferrero, *op. in via di pubblicazione.*

(11) Thieme Becker *cit.*

(12) Ringrazio la dott. M. Kühn degli Staatliche Schlösser und Gärten di Berlino per le notizie gentilmente fornitemi e per la fotografia della decorazione eseguita da B. Verona nella Galleria cinese a Charlottenburg. M. Kühn, *op. cit.*

(13) Denina, *op. cit.*; De Gregory, *op. cit.*, dice testualmente: « l'abilità e franchezza del Verona gli fecero trovare colà (Berlino) molto lavoro; morì nei passati anni, con universale cordoglio dei Prussiani... ».

der. Alcuni sono schizzi scenografici a penna, altri sono minuziosi ed eleganti disegni a matita od a inchiostro di china, pochi quelli colorati ad acquerello. Su alcuni di essi, poi, è annotato per quale opera o scena teatrale vennero fatti e talvolta la data di esecuzione. Variano, come datazione, dal 1784 c. al 1810 c. Come ad esempio: alcune scene di « Alessandro nelle Indie » di Piccinni, 1784; di « Alessandro e Poro » di Metastasio-Graun, Berlino 1784; del « Tempo di Bacco », 1784 (ricalcato a penna da Schneider); dell'« Orfeo » di Villati-Graun, Berlino 1785; dell'« Antigone » non datata; di « Pigmalione » non datata di J. J. Rousseau; di « Ifigenia in Tauride » non datata (pure ricalcato a penna da Schneider); della « Gerusalemme Liberata » musica di Carlo Pallavicini, 1803; del « Giudizio di Salomone », 1808; della « Buona figliola o Cecchina » di Goldoni, musica di Piccinni, non datata; di « Deodata », 1810 (14).

La qualità artistica dei fogli (fig. 170 a 175) è molto varia (15). Alcune scene riecheggiano motivi orientaleggianti (tendenza propria al rococò), altre rappresentano piazze, accampamenti, fortezze con riferimenti a realtà storiche. Quando la fantasia prevale — e sono i momenti migliori — Verona nel tocco, nel tratteggio ricorda la maniera dei Galliari.

Nel campire, ad esempio, un arcone o delle rovine contro la luminosità del cielo, nel protendere mura in curva o nubi scure e minacciose contro il paesaggio chiaro, semplice ed essenziale del fondo, si rifà a disegni di Fabrizio Galliari ed alla disposizione a lui cara, stratificata cioè in due zone. Il suo disegno diviene allora nervoso, agile, specie in alcuni schizzi non datati e che si direbbero di qualche anno anteriori al 1784. Taluni motivi sono poi ripresi da lui più volte; osservandoli si ha un passaggio graduale dell'abbozzo trattato a poche linee essenziali, non continue al disegno finito, curato con una minuziosità che toglie sovente lo spunto, lo slancio originale dei primi studi.

In alcune scene Verona è neoclassico; cerca cioè di attribuire al quadro scenico una validità oggettiva presentandolo come una ricostruzione storica di ambiente. Vi è un maggiore linearismo, ben definito nei dintorni, il chiaroscuro diviene regolare e fermo. È probabile che si avvicini qui a Giovanni

---

(14) Tintelnot, *op. cit.*, pp. 101 ss. Una parte degli schizzi è stata segnata nel retro dall'Intendente dell'Opera di Berlino van der Recke (1787-1806).

(15) Le fotografie per le tavole n. 170-172 mi sono state gentilmente concesse dal Theater Museum di München; le altre per le tavole n. 173-175 dagli Staatliche Museen di Berlino.

Galliari con il quale, come abbiamo già accennato, si recò a Berlino e che tende essenzialmente ad un neoclassicismo rigoroso.

Come questi, se pure in misura più ridotta, Bartolomeo Verona nei disegni neoclassici è meno originale, più freddo, artificioso. Manca quella spontaneità, quel che di fantasioso, leggero proprio alle sue opere migliori.

Vissuto quando il secolo, abbandonate le prime ardite frivolezze, inclinava verso nuove rigorose severità, illanguidite talvolta da patetiche effusioni sentimentali, egli sa quasi sempre mantenere un temperamento equilibrato e sereno.

Se non raggiunge il valore dei Galliari, Verona è certo importante per avere diffuso la loro scenografia in Germania, quella scenografia di un settecentesco mondo piemontese che aperta alle sollecitazioni della cultura contemporanea aveva saputo ricreare, rinnovare, con una sensibilità propria e nuova, molti spunti di valida decorazione.

ELENCO TAVOLE

Fig. 169 - BERLINO, Castello di Charlottenburg, Bartolomeo Verona: Decorazione della Galleria Cinese, dopo il restauro. (Fotografia degli Ehemals Staatliche Schlösser und Gärten Berlin-Charlottenburg Inv. S. 22 N. 296).

Fig. 170 - BERLINO, Biblioteca dell'Opera di Stato (già coll. Louis Schneider), Inv. IV N. 1917. Bartolomeo Verona: foglio dal libro degli schizzi (fotografia del Theater Museum di Monaco di Baviera).

Fig. 171 - BERLINO, Biblioteca dell'Opera di Stato (già coll. Louis Schneider) Inv. IV N. 4556. Bartolomeo Verona: bozzetto per l'opera « Alessandro e Poro » di Metastasio-Graun, Berlino 1784, atto I, scena 1 (fotografia del Theater Museum di Monaco di Baviera).

Fig. 172 - BERLINO, Biblioteca dell'Opera di Stato (già coll. Louis Schneider) Inv. IV N. 4546. Bartolomeo Verona: bozzetto per « l'Orfeo » di Villati-Graun, Berlino 1785, atto III, scena 7 (fotografia del Theater Museum di Monaco di Baviera).

Fig. 173 - BERLINO, Biblioteca dell'Opera di Stato (già coll. Louis Schneider) Inv. IV N. 1273. Bartolomeo Verona: disegno scenografico (foto del Theater Museum di Monaco di Baviera).

Fig. 174 - BERLINO, Biblioteca dell'Opera di Stato. Inv. N. 5706. Bartolomeo Verona: bozzetto scenografico. Disegno a penna e matita (foto degli Staatliche Museen e dietro gentile concessione dell'Archivio della Deutschen Staatsoper di Berlino).

Fig. 175 - BERLINO, Biblioteca dell'Opera di Stato. Inv. N. 5796. Bartolomeo Verona: bozzetto scenografico, disegno a penna su disegno preparatorio a matita (foto come sopra).

Franca Dalmasso

L'OPERA GRAFICA DI FRANCESCO GONIN E GLI INIZI DELLA LITOGRAFIA IN PIEMONTE

Una produzione pittorica abbondante ma, salvo qualche eccezione, di non alto livello, ha quasi soffocato l'attività grafica di Francesco Gonin, attività marginale ma, a parer mio, di più fresca vena, sviando l'attenzione della critica che comunemente l'ignora, se si eccettuino le vignette per i « Promessi Sposi » e per le « Poesie » del Porta.

Dopo le vecchie trattazioni dello *Stella* (1), del *Callari* (2), del *Comanducci* (2 a), che evidentemente in omaggio alla gerarchia dei « generi » puntarono l'attenzione solo sul pittore (2 b), anche i più recenti riferimenti al Gonin illustratore sono quasi sempre limitati all'aspetto più noto, cioè al suo lavoro per il romanzo manzoniano (3). Più interessanti, nella voce, non firmata, del *Künstler Lexikon* (4) le indicazioni dei suoi primi saggi in litografia e la loro precisa datazione: 1822. Tale data, estremamente precoce per l'Italia e le altre poche notizie raccolte, pongono la figura del pittore sotto un aspetto diverso, sicuramente meno convenzionale; perciò ho tentato di vedere più attentamente entro questa attività che riguarda

---

(1) A. Stella, *Pittura e scultura in Piemonte*, Torino, 1893.

(2) L. Callari, *Storia dell'arte contemporanea*, Roma, 1909.

(2a) A. M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, 1931.

(2b) Lo Stella e il Callari ci fanno sapere che illustrò i « Promessi Sposi », il Comanducci aggiunge che illustrò le « Poesie » del Porta « e altre opere ».

(3) P. de Luca, *Le illustrazioni dei « Promessi Sposi »* in « Emporium », giugno 1912; E. Pinchia, *Il primo illustratore dei « Promessi Sposi »*, 1921; A. Locatelli-Milesi, *Per una edizione commemorativa dei « Promessi Sposi »* in « Emporium », maggio 1927; T. Franzi, *Il Manzoni e la sua edizione illustrata del romanzo* in « Nuova Antologia », 16 gennaio 1930; A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei « Promessi Sposi »* in « Pegaso », gennaio-marzo 1930; M. Parenti, *Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, 1945.

Solo il libro di L. Chiappino, *La litografia in Torino durante il regno sardo*, Torino, s. d., e l'opera del Dragone sui *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, Milano, 1947, accennano che illustrò l'« Ettore Fieramosca ».

(4) Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, XIV, Lipsia, 1921.

soprattutto gli anni giovanili di Gonin e che rientra, per l'appunto, in uno dei « generi » figurativi del nostro Ottocento più meritevoli di attenzione.

Questa ricerca è stata facilitata dall'esistenza di due manoscritti inediti (5) di cui uno di mano dell'artista, con gli elenchi, anno per anno, delle suo opere; l'altro, una bella copia stesa intorno al 1878 e che riporta, oltre ai detti elenchi, « qualche ricordo di gioventù ». Da essi ho tratto alcune indicazioni che non risultano altrove.

Dopo aver parlato, più sinteticamente nel primo manoscritto, più diffusamente nell'altro, degli studi all'Accademia sotto il Pécheux e in seguito sotto il Biscarra (1822-23), alla data 1821-22 nella seconda stesura è detto: « Spuntò anche per me una vena di guadagno nella litografia introdotta a Torino da Felice Festa nel 1816 (6), il conte Ponte di Pino, principale promotore di quella novità e discreto dilettante d'incisione e disegno, aveva già riprodotto con successo, stampandoli anche a due tinte, vari disegni di animali sul genere del Londonio, fatti a penna dal Palmieri... » e nell'altro, a data 1823: « Comincio a disegnare in litografia per il signor Festa e il neg.te di stampe Maggi, per il primo riproduco una serie di cavalli da Carlo Vernet, per il secondo, animali da vari autori e paesi ». Si tratta, qui, della testimonianza scritta di alcuni tra i primi saggi della nuova arte litografica in Italia. Testimonianza tanto più notevole se si tien presente che soltanto in questi anni l'incisione su pietra si diffonde in Francia (sono del 1817-20 le prime litografie di Delacroix, di Géricault, di Achille Dévéria; e appena nel 1824 la litografia forma al *Salon* una sezione distinta). Per incominciare, Gonin esegue copie da Potter, Berchem, Vernet (probabilmente dai dipinti della Galleria Sabauda); ma dell'anno successivo, 1824, sono i « disegni sulla pietra per Felice Festa, cioè vedute per il *Viaggio romantico-pittorico nelle provincie occidentali del regno*, di Modesto Paroletti e i *Ritratti per i sessanta illustri piemontesi* (vite scritte dallo stesso Paroletti) ». Il « Viaggio » uscì presso la litografia del Festa nel 1824 (più precisamente, del '24 è il primo volume, a cui seguirono negli anni successivi gli altri due) e presenta ad apertura del primo tomo un bel ritratto su pietra del Festa ad opera del Gonin (fig. 176); che propenderei a considerare anche autore delle illustrazioni seguenti,

---

(5) Ora proprietà del dr. Marziano Bernardi, che ne dava notizia in un articolo su « La Stampa », 9 aprile 1944, ancora citava nella prefazione al Catalogo della *Mostra del Centenario*, Torino 1952 e che gentilmente ha messo a mia disposizione.

(6) Trascrivo letteralmente dal manoscritto.

sia per quanto riportato più sopra, che per riscontri stilistici (6a); la maggior parte delle quali è di un romanticismo descrittivo e tutto affidato al soggetto, alcune di gusto schiettamente nordico, tra svizzero e tedesco: rupi, cascate, venerabili resti architettonici (« L'estremo del mondo » (fig. 177), « Il trofeo d'Augusto » (fig. 178); in altre, le migliori, ricordi settecenteschi s'inseriscono a rendere più tranquilla la visione: il « Palazzo creduto augustale » (Porta Palatina) (fig. 179); la « Veduta di Torino » dalla Tesoreria, (fig. 180), per la quale il richiamo al Bellotto viene spontaneo: e si pensa alla *Vedute della Gazzada* (ma una traccia potevano offrire anche le due *Vedute* di Torino); un Bellotto, in ogni caso, più rustico e alla buona, dove anche la prospettiva, che interviene a regolare la scacchiera dei campi, degli orti e dei cascinali, vacilla in modo poco ortodosso nel fondo, sulla collina.

Che la tradizione del vedutismo veneto settecentesco non si fosse del tutto esaurita, ma che, anzi, richiamarvisi rientrasse ancora nella consuetudine, è provato da pittori quali il Migliara, con le « vedute veneziane » del 1812-18, eseguite a Milano, e dagli altri vedutisti veneti e lombardi: Inganni, Moja, L. Quarena, Canella. Il Gonin partecipa dunque di un gusto diffuso; non è necessario perciò ricorrere a rapporti, in questi anni, con l'ambiente milanese, rapporti che invece ebbe, e stretti, più avanti, quando il Manzoni lo scelse ad illustrare il suo romanzo.

Dopo il '24 comincia la serie delle commissioni di vario genere, che sempre più lo assorbiranno in seguito e che i manoscritti accuratamente elencano: scenari per il Regio e il Carignano, affreschi nell'Abbazia di Altacomba (1826), primi di una lunga fila; disegni di uniformi per l'esercito piemontese, ecc. Dal soggiorno ad Altacomba ricava nel '29 la raccolta di piccole litografie *Souvenirs d'Hautecombe*, pubblicate nel '30 dalla tipografia di Demetrio Festa, che per la verità son piuttosto mediocri. Diviene frattanto (1830) amico di Massimo d'Azeglio, dal quale sarà presentato,

---

(6a) Le illustrazioni del I vol. non sono nè firmate nè datate. Molte di quelle del II vol. sono firmate *Gonin* o *Gonino* e datate 1827, 1828, 1829... Nel III vol. la maggior parte non sono nè firmate nè datate, salvo due che portano in calce la firma *Pedrone*. Si avverte uno scadere della qualità tra le illustrazioni del I vol. e quelle dei seguenti, sebbene tutte presentino caratteri simili. A. Calabri nel suo recentissimo « Saggio sulla litografia - La prima produzione italiana in rapporto a quella degli altri paesi sino al 1840 », Milano, 1958 (uscito dopo la stesura di questo mio scritto), ricordando il « Viaggio » del Paroletti non affronta la questione dell'attribuizione delle vignette, si limita a parlare di « anonimi » illustratori e cita Gonin solo per il ritratto del Festa.

nel '35, al Manzoni. Del d'Azeglio a Milano il Gonin fu ospite nel 1835 (annota a tale data: « 14 acquerelli fatti in casa di M. d'Azeglio a Milano »). Di due anni prima sono le otto litografie per l'*Ettore Fieramosca* (Torino, Pomba 1833, II ed.) su disegni dello stesso d'Azeglio, d'impronta tipicamente romantica: più illustri modelli, le vignette di A. Dévéria e dei Johannot per i romanzi di Byron e di Walter Scott s'intravvedono dietro queste illustrazioni, che ne sono una traduzione ingenua e provinciale: ad esempio la tavola « ... vi portammo Ginevra... » a p. 113 del I volume.

Analogamente, rapporti con la Francia e coi suoi primi illustratori romantici, presenta una piccola composizione del 1834 (fig. 181), firmata, che rende assai gradevole la copertina d'un album ora proprietà della Biblioteca Reale di Torino (7). Citare A. Dévéria è quasi d'obbligo, in questo caso; e non parlo delle serie *Les Heures du jour* o *Le goût nouveau* ma delle cose migliori di lui, e meno note, come la copertina dell'« Album lithographique », stampato da Ch. Motte nel 1831 (Parigi, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale). Con la differenza, in Gonin, di un accento meno eletto, più prosastico (ma come affettuosamente attento), che sembra essere il segno particolare delle sue vignette.

Il momento centrale della sua stagione di illustratore è rappresentato, si sa, dalle vignette per i *Promessi Sposi*. L'incarico gli fu procurato, come si è accennato, dal d'Azeglio. Dice il Gonin nei « ricordi » a p. 48-9: « Fra i più preziosi favori dei quali le (sic) [al d'Azeglio] fui debitore, pongo quello d'avermi procurata la conoscenza di suo suocero D. Alessandro Manzoni al quale mi presentò nel 1835, conoscenza che si cangiò in amicizia vera, quando nel 1839 mi affidò l'illustrazione od almeno la maggior parte di essa, della sua nuova edizione dei *Promessi Sposi* con l'aggiunta della Colonna Infame ». Più brevemente ne parla nel diario tra gli anni 1839-42, che corrispondono al principio e al termine del lavoro (fig. 182). Dell'« impresa manzoniana » (che ebbe anche il non piccolo merito d'introdurre tra noi la rinnovata tecnica dell'incisione in legno) è già stato scritto esaurientemente (8). Non starò a ripetere, o a riassumere, la complessa vicenda, le ragioni, specialmente pratiche (9), che spinsero il Manzoni a far illustrare il suo romanzo, la cura attentissima che mise nel seguire il lavoro

---

(7) Contiene acquerelli di varî pittori dell'Ottocento piemontese. Proviene dalla biblioteca di Carlo Alberto.

(8) V. *bibliografia citata* e cfr. anche M. Gregori, *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* in « Paragone », n. 9, 1950.

(9) V. la curiosa lettera al marchese Giacomo Beccaria riportata dalla Franzi.

(e ne fa fede il manoscritto, pubblicato per la prima volta dal Momigliano, con i « motivi delle vignette dei *Promessi Sposi*, descritti, numerati e appostati da Alessandro »), gli entusiasmi di fronte a ogni incisione (10). Mi limiterò ad alcune considerazioni sulle illustrazioni del Gonin (a mio parere pur sempre da preferirsi a quelle degli altri disegnatori: Riccardi, Bisi, Moja, Sogni, Boulanger, d'Azeglio) che, mi sembra, sono sempre state mal guardate. Esse, cioè, sono state finora considerate « in funzione » del romanzo, e in tal modo non si è fatto attenzione a certune, « minori », e fra le meno legate alle vicende del racconto, come alcune iniziali e chiusure di capitoli o alcune vedute milanesi.

Poichè, se il modesto talento del Gonin risulta, ahimè, fin troppo chiaro quanto più strettamente è impegnato con l'impareggiabile testo, pure le sue incisioni non vengono a noia (come quelle posteriori del Cremona o del Previati) per un loro tono grezzo e impacciato da stampa popolare; ed è ciò che piace anche nelle più riuscite (fig. 183 a 188): così l'iniziale del capitolo IX, o del XV, o del XVI, con Renzo che scappando svolta in un vicolo e vi son segnati l'acciottolato e basse su un muro due finestruole; o ancora del XXXIV con un pezzo di vecchia Milano che egli dovette annotarsi nei mesi in cui fu ospite del Manzoni: appunti di vita spicciola, simpatici per il taglio semplice, dai netti partiti di luce e d'ombra e per quella cert'aria di lindura che sembra esser propria delle migliori vignette italiane dell'Ottocento, fino a quelle del Chiostri per « Pinocchio » (10*a*); o si veda l'illustrazione a p. 320 (11) con l'assalto ai forni (« trovaron la strada chiusa con travi e con carri... ») che si avvale delle belle squadratura delle case in penombra; ed è ancora un'annotazione d'ambiente naturale che suggerisce al Gonin un'altra illustrazione, la più bella, a mio avviso, di tutta la serie (12): quella rappresentante, a chiusura del capitolo III, Renzo che se ne va concitato dalla casa di Lucia « ripetendo sempre quelle strane parole: a questo mondo c'è giustizia, finalmente! ». Gonin si è valso del testo solo per trarne una veduta di paese — la figuretta di Renzo appena s'intravvede — uno scorcio di paese di eccezionale intensità, dove, stupendamente assecondato dal mezzo tecnico,

---

(10) V. le lettere al Gonin riportate dalla Franzi.

(10a) R. Longhi, *Maccari all'« Arcobaleno »*, in « Arcobaleno », 7/8, Venezia, 1938.

(11) Secondo l'edizione del 1840.

(12) Non firmata; ma che sia del Gonin mi pare indubbio e cfr. per confronto l'illustrazione, firmata, a p. 328.

ha saputo evocare un'ora, un luogo con assoluta verità e sobrietà, come raramente accade di trovare nella pittura italiana di quegli anni. Una vignetta che, alla pari di tutte le altre, è notevole anche per l'accento propriamente nostrano, più rustico di fronte al più raffinato dell'illustrazione francese. Ed è quanto si era notato per le precedenti composizioni: la copertina d'album, versione provinciale e imborghesita dei più aristocratici modelli francesi, le più antiche vedute torinesi nell'opera del Paroletti.

Questo, a mio parere, il carattere proprio dell'opera grafica di Francesco Gonin; tanto più apprezzabile quando si pensi a quali anni corrisponde il suo periodo migliore: gli anni in cui Massimo d'Azeglio era nel pieno delle sue romantiche rievocazioni storiche; alle quali anche il Gonin indulse abbondantemente e che anzi divennero in seguito, con gli affreschi e i quadri di genere, la sua prevalente occupazione (13), perdendosi ogni traccia, o quasi, di questo garbato naturalismo.

Episodica e marginale fin che si vuole, in Gonin, l'attività illustrativa; con ciò non ne rimane sminuito il personale apporto all'illustrazione ottocentesca italiana, nè la particolare posizione storica di lui: per esser stato tra i primissimi a sperimentare in Italia la litografia e il primo a tentare su larga scala l'incisione su legno.

---

(13) Riporto l'elenco delle altre litografie e xilografie del Gonin, quale risulta dai manoscritti: alcune xilografie per le « *Poesie* » del Porta (1840); *Souvenirs du bal costumé donné par le chevalier A. Foster envoyé extraordinaire et Ministre Plenipotentiaire de S. M. Britanique, le 10 février 1834. Dessinés d'après nature et lithographiés par F. Gonin*, Torino, Ajello et Doyen, 1834; *Carosello che ebbe luogo in Torino in piazza S. Carlo il 22 aprile 1842* (litografie); *La chiesa dei SS. Martiri a Torino* (12 lit.), Torino, Speirani e Ferrero, 1844; inoltre dal 1824 al '36 annualmente, fino al 1851 in modo saltuario, e ancora nel 1861 e '75 i manoscritti ricordano « disegni in pietra... litografie per Festa... e per varie persone... ritratti in litografia »; nel '66 qualche vignetta per « l'Illustrazione di Sonzogno »; nel 1846-7 incisioni su legno per il « Mondo Illustrato » di Pomba, che però sono di scarso interesse e praticamente non aggiungono nulla di nuovo rispetto alle illustrazioni giovanili.

IN MEMORIA

ALBERT ERICH BRINCKMANN
4-IX-1881 - 10-VIII-1958

Molti di voi hanno partecipato nel Settembre del 1957 alla seduta inaugurale del Congresso di storia dell'architettura, a Palazzo Madama, e ricorderanno certamente l'appassionata orazione « Tre Stelle nel Cielo del Piemonte: Guarini, Juvarra, Vittone » pronunciata dal Prof. Albert Erich Brinckmann, ad apertura del convegno. L'insigne studioso conchiudeva il suo rapido ma profondo e sostanziale excursus sul glorioso secolo e mezzo dell'architettura barocca del Piemonte, con queste parole: « *Vi sarete accorti che questo discorso l'ho tenuto con vero " coeur d'amour épris ". Da un primo viaggio di scoperta in Piemonte quasi trent'anni or sono, da una indimenticabile conoscenza dei pionieri della storia dell'architettura Piemontese Dr. Lorenzo Rovere e Ing. Eugenio Olivero, purtroppo non più presenti fra noi, sono tornato innumerevoli volte e torno anche oggi ai grandi architetti del Piemonte, secondo il motto di Dante Alighieri sempre nuovamente pronto " e disposto a salire alle stelle " del vostro Cielo Piemontese* ». In verità, queste bellissime parole che ascoltammo allora con commozione, gioia ed orgoglio, erano quasi l'esaltante riepilogo di una trentennale dedizione spesa dal Brinckmann per studiare, conoscere e far conoscere, più di quanto mai sia stato fatto da altri ed anche da noi, i monumenti barocchi del Piemonte; ed ora che la morte lo ha, lo scorso agosto, portato via, è con commozione ed accorata tristezza che quelle sue parole mi sono tornate per prime al cuore ed alle labbra, e le premetto, sublime testimonianza di amore, alla solenne commemorazione, che la Presidenza della Società di cui il Brinckmann era dal 1929 benemerito corrispondente, ha desiderato si tenesse, e che toccava a me di tenere e per la fraterna amicizia che ci legava l'uno all'altro e per la più che venticinquennale continuità di rapporti e per la devozione e la riconoscenza che come studioso e piemontese gli dovevo. Non sono del resto ormai l'unico, credo, superstite dei vecchi amici a lui più cari?

(*) Commemorazioni tenute nella seduta del 13 dicembre 1958.

Quando giunse per la prima volta da noi il 7 aprile 1928, e scoprì, come mi scrisse proprio poco prima di morire, *mein Piemont*, il Brinckmann era non solo da anni ordinario di storia dell'arte alle Università di Rostock, poi di Colonia, ma grazie ad una aperta intelligenza e ad una vivida genialità, accompagnate ad una eccezionale preparazione estesa a tutti i campi dell'arte, uno dei maggiori e più noti studiosi e critici della Germania.

Gli avevano procurato già nome e fama in tutto il mondo anzitutto le serie di saggi e di pubblicazioni dedicate alla storia, fino allora alquanto negletta, dall'architettura e dell'urbanistica: dall'acuta ed originalissima trattazione « Platz und Monument, Untersuchungen zur Geschichte und Aestetik des Stadtbaukunst in neueren Zeit », che è del 1908, all'ampio ed interessante volume: « Schöne Gärten, Villen und Schlösser auf fünf Jahrhunderten »; dal fondamentale e tuttora classico libro « Geschichte der Baukunst des 17° und 18° Jahrh. in den Romanischen Ländern » del 1915 al saggio di urbanistica « Stadtbaukunst vom Mittealter bis zur neuzeit » del 1920; questi ultimi due editi nella monumentale collana in 36 volumi dell'« Handbuch der Kunstwissenschaft » che, fondata dal Bürger, lo stesso Brinckmann poi diresse e condusse a compimento con importanti contributi suoi e di altri studiosi. Ma non minore valore avevano anche i suoi lavori sulla scultura barocca, tanto la magistrale « Geschichte des Barockskulptur in den Romanischen Ländern », che, edita nel 1920, nella collana dell'Handbuch, pose la base sicura per studi successivi e rivelò per prima molti nomi di scultori e ne riconobbe e illustrò le opere; quanto i quattro volumi (del 1923-24), nei quali sotto il titolo di « Barock-Bozzetti » il Brinckmann riunisce e studia una gran quantità di modelli in vario materiale abbozzati da scultori barocchi: un'opera questa che ha fatto storia e che costituisce tuttora un non superato e sempre indispensabile contributo ad ogni ricerca. E' da notare che una grande parte di questi volumi tratta dell'architettura e della scultura italiana, di cui il Brinckmann si può considerare, e non solo per il periodo barocco, uno dei più profondi storici, e per diretta conoscenza e per originale valutazione dei problemi attributivi e critici.

È del 1928, come ho già ricordato, la scoperta che il Brinckmann ha fatto del Piemonte e della nostra architettura barocca, e possiamo ben dire che quel viaggio ed i tanti che seguirono, e gli incontri con gli studiosi piemontesi furono determinanti per il pensiero, per l'opera, per la vita stessa dell'uomo. Ed è quel che in questa sede conviene mettere in particolare risalto, a lode e gloria di questo grande studioso straniero, e a ricordo della generosa, e direi commovente dedizione all'argomento. Un solo anno

dopo la « scoperta », nel 1929, il Brinckmann pubblicando in quinta edizione la sua « Geschichte der Baukunst » la rielaborava totalmente, con l'aggiunta di un ampio e sostanziale capitolo sull'architettura piemontese del 17° e del 18° secolo, che, fuori dello stretto ambito locale, era totalmente ignorata dagli studiosi italiani e stranieri, e di cui invece il nostro veniva per primo a riconoscere il grandissimo interesse.

E dopo nuovi numerosi viaggi in Piemonte, visite e studi accurati ai monumenti, incessanti ricerche e scoperte prodigiose di disegni e di documenti archivistici da noi e in tutta Europa, a Berlino, a Parigi, a Londra, a Stoccolma, in Danimarca, il Brinckmann pubblicava nel 1931 quel mirabile e fondamentale « Corpus » dell'architettura barocca piemontese, che è il «Theatrum Novum Pedemontii», simpatico e affettuoso richiamo dell'autore al « Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis », pubblicato sul finire del '600 a glorificazione della città e dei paesi del Piemonte e della Savoia. E' questo libro, che ha rivelato a tutti gli studiosi, e anche a noi piemontesi, un nuovo e quasi ignorato mondo artistico, il più delle volte con la prima illustrazione di stupendi edifici sacri e civili, e con la ricostruzione della loro storia: eccezionale raccolta (e come raccolta l'ha voluta ed intesa l'autore) di materiali e di documenti, che permette al Brinckmann di dimostrare nello stesso volume ed in pubblicazioni successive il valore europeo dell'architettura piemontese e la notevole influenza che essa ha avuto sullo sviluppo e sull'indirizzo dell'architettura nei paesi nordici e specie sull'Austria e sulla Germania. E mi è caro ricordare qui la limpida relazione: « La grandezza di Guarino Guarini e la sua influenza sull'architettura in Germania nel '700 », con la quale il Brinckmann aprì nel settembre del 1932 il Congresso della nostra Società a Cavallermaggiore, dimostrando che la concezione architettonica spaziale del Guarini attraverso Lucas von Hildebrandt, filtrò in Austria ed influenzò fortemente il maggior architetto tedesco del Settecento Balthasar Neumann.

Un anno dopo, nel 1933, quando avanzai l'idea, subito raccolta dagli amici Chevalley, Rovere, Olivero, Tournon di ricordare il secondo centenario della morte di Filippo Juvarra con una pubblicazione in quattro o cinque volumi delle sue opere, e la città di Torino prese l'iniziativa ed assunse il patronato dell'impresa grandiosa, il Brinckmann accettò immediatamente e con entusiasmo di redigere con Lorenzo Rovere e con me il primo volume, l'unico che venne poi pubblicato nel 1937, trattando il tema quanto mai impegnativo sui « Disegni », che trattò da maestro sotto il riguardo storico e critico, ed insieme, permettetemi di aggiungere, da inna-

morato. E poichè quel volume fui io a curarlo, posso ben testimoniare la alacrità, il valore della triennale collaborazione del Brinckmann, che intraprese persino, a sue spese, appositi viaggi di ricerca e di studio in tutta Europa, con impensate e felici scoperte, fra le quali merita particolare menzione il mirabile volumetto con 130 disegni scenografici del Juvarra per il teatro Ottoboni, ritrovato fra le cose anonime del Victoria and Albert Museum.

La guerra troncò purtroppo la bella intrapresa, ed interruppe anche collaborazione e rapporti. Ma subito dopo, il primo pensiero ed il primo viaggio del Brinckmann furono per il Piemonte, e con lo stesso ardore e con la stessa letizia di un tempo accettò di dare il suo apporto ad un altro grande lavoro sul Piemonte, attendendo con Marziano Bernardi, con Francesco Cognasso, con A. M. Brizio e con me alla redazione del magnifico libro « Il Castello del Valentino », edito nel 1949, dove egli, scrivendo dell'architettura del Castello, sostiene con acute e persuasive considerazioni e con calzanti raffronti con i castelli francesi, di cui aveva una completa conoscenza, il carattere italiano dell'originaria costruzione della duchessa Cristina.

Troppo lungo sarebbe enumerare nella sua interezza l'opera e l'attività cinquantennale del Brinckmann nell'insegnamento, presso Accademie e nella poderosa produzione scientifica e filosofica con opere generali e con studi e saggi particolari.

Conoscitore profondo dell'arte di tutti i paesi e di tutte le età e scrittore brillante e geniale, il Brinckmann ha trattato anche in alcuni suoi libri, con originale impostazione filosofica alla Burckhardt, alti problemi di arte comparata, talora per particolari studi come in «Spätwerke grösser Meister» del 1925, altre volte con trattazioni più ampie come nel volume « Geist der Nationen: Italiäner, Franzosen, Deutschen » del 1938, nel quale sono considerati i caratteri comuni e quelli propri all'arte ed alla cultura dei tre grandi popoli della civiltà europea. Nella prefazione di questo libro, che ebbe una straordinaria eco nella stampa e nella critica del tempo, il Brinckmann, che aveva anni prima fondato e andava pubblicando una collana di volumetti sotto la significativa insegna di « Geistiges Europa » (insegna piuttosto pericolosa nella Germania nazista) affermava coraggiosamente « *Ich habe als Deutscher gescrieben, aber auch als Europäer* » e di tanto coraggio pagava subito il fio, con la perdita della cattedra di Berlino e il trasferimento a Francoforte sul Meno. In ogni modo per l'avvicinamento dei popoli e per l'ideale dell'unione europea il Brinckmann ha svolto e

prima e poi ancora dopo l'ultima guerra, una viva attività con conferenze e lezioni in molti paesi e specie in Francia ed in Germania. A questo scopo ideale di una Europa unica ed unita, che il Brinckmann ha auspicato e perseguito dedicandovi per anni pensiero ed opera, era rivolto anche il suo bellissimo libro del 1950 « Europäische Humanitas, Dürer bis Goya ».

Fra le maggiori grandi pubblicazioni del Brinckmann conviene ancora ricordare il grande volume: « Die Kunst des Rokokò » dove sono ampiamente trattati ed originalmente prospettati la storia dell'architettura, della pittura e della scultura del XVIII secolo in Europa; e la veramente profonda e geniale opera, da lui stesso definita il suo testamento spirituale che in occasione del 75° compleanno, il Brinckmann ha dedicato al tema prediletto: l'architettura o meglio i valori d'arte nell'opera dell'architetto: « Die Baukunst. Die Kunstlerische Werte im Werk des Architechten » ricollegandosi così al suo primo sopracitato saggio del 1908 « Platz und Monument ». Il Brinckmann considera tutta la storia dell'architettura sia antica che moderna e ne definisce i valori che ritiene eterni. E questo ha fatto nella speranza così propria ad un Maestro come egli era, che il libro fosse guida ed insegnamento per le future generazioni di architetti ai quali propone come ideale, e norma il motto di Leon Battista Alberti « *non pro nobis, sed humanitate* ». In tutti questi libri, come in altre opere, considerevole è il rilievo che il Brinckmann dà all'architettura barocca piemontese, considerata una delle massime creazioni dell'arte di tutti i tempi. E' ormai il convincimento di tutti gli studiosi, ed è unicamente al nostro Brinckmann che lo dobbiamo.

Nel 1957, al Congresso di storia dell'architettura, la Provincia di Torino interprete anche del pensiero e del voto degli amici e degli studiosi del Piemonte, gli conferiva una medaglia d'oro con la dedica: « *Ad A. E. Brinckmann storico dell'arte che dell'architettura barocca del Piemonte ha illuminato il valore europeo* ». Uomo profondamente sensibile, egli ebbe di questo pubblico riconoscimento grande soddisfazione. Il suo cuore « *d'amour épris* » per questo nostro vecchio Piemonte, avrebbe battuto più forte e si sarebbe illuminato di immensa gioia e di giusta fierezza se gli fosse giunta prima della morte l'annuncio che la Facoltà d'architettura del Politecnico di Torino gli aveva conferito per i suoi fondamentali lavori sul barocco, e per le sue alte benemerenze verso il Piemonte la laurea « honoris causa » in architettura!

Caro amico, ti rivedo ancora, quando lo scorso anno ci salutammo l'ultima volta a Stresa, la tua alta figura un po' piegata dagli anni, la voce

velata di commozione e di tristezza. Forse presentivi che non avresti mai più ripercorse le vie tanto amate dell'Italia e rivisti i luoghi familiari ed i cari monumenti del tuo Piemonte. « *Piemonte tacet* » mi scrivevi desolatamente nell'ultima tua lettera. No, il Piemonte non tace, nè dimentica. Oltre che nel cuore mio d'amico, tu rimani vivo e presente con le tue opere, qui in questa terra che hai così nobilmente glorificato; e non manchi, io auspico, un ricordo perenne a testimoniartene la fedeltà, l'affetto, la riconoscenza.

Vittorio Viale

Principali opere di A. E. Brinckmann

Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei (*Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 69). Strassburg: Heitz 1906, 54 pagg. 9 tav. 8°.
Platz und Monument, Untersuchungen zur Geschichte und Aesthetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. Berlin: Wasmuth 1908, VIII 175 p. 49 f. 8°.
Spätmittelalterliche Stadtanlagen in Südfrankreich. Berlin: Verlag der deutschen Bauzeitung. 1910, 42 p. 32 f. 8°.
Dürer-Briefe. Edizione in 250 esemplari numerati. A. E. Brinckmann und Ernst Birkner. Aachen: Jacobi 1911, VII 51 p. 8 Tav. 4°.
Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Frankfurt a. M.: Keller 1911, 160 p. 78 f. 39 piante 8°.
Das Werden der Renaissance an der Mittel-Loire. Berlin: Verlag des Verbandes Deutscher Architekten und Ingenieur-Vereine 1912, 15 p. 28 f. 8°.
Margarethen-Höhe bei Essen. Erbaut von Prof. Georg Metzendorf Text: A. E. Brinckmann und Rath. Darmstadt: Koch 1913, VIII 108 p., Varie figure, 1 pianta 4°.
Stadtbaukunst des 18. Jahrhunderts (*Städtbauliche Vorträge* VII, 1). Berlin: Ernst 1914, 76 p. 82 f. 4°.
Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern (*Handbuch der Kunstwissenschaft*). Neubabelsberg: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1915) VIII, 343 p. 353 f. 17 Tav. 4°.
Baukunst und Baumeister in Petrograd. Berlin: Wasmuth 1916, 30 p. 48 f.
Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den romanischen und germanischen Ländern seit Michelangelo bis zum Beginn des 18. Jahthunderts (*Handbuch der Kunstwissenschaft*). Neubabelsberg: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1919) VII, 427 p. 437 f. 10 Tav. 4°.
Stadtbaukunst Geschichtliche Querschnitte und neuzietliche Ziele (*Handbuch der Kunstwissenschaft*). Neubabelsberg: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1920) 138 p. 153 f. 2 Tav. 4°.
Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. 2. erw. Aufl. Frankfurt. a. M.: Frankfurter Verl.-Anst. 1921, V, 198 p. 136 f. 8 Tav. 8°.
Barock-Bozzetti. Deutsch-englische Ausgabe (Bd. 1-4). Frankfurt a. M.: Frankfurter Verl.-Anst. 1923 bis 1925 4°.
1. *Italienische Bildhauer*. 1923 22 p. Gesamt-Einleitung, 43 f. 72 Tav. 167 p. Kritischer Text.
2. *Italienische Bildhauer*. 1924 2 p. Einleitung, 37 f. 60 Tav. 127 p. Kritischer Text.
3. *Niederländische und französische Bildhauer*. 1925 11 p. Einleitung, 34 f. 78 Tav. 145 p. Kritischer Text.
4. *Deutsche Bildhauer*. 1924 11 p. Einleitung, 50 f. 85 Tav. 170 p. Kritischer Text.

Plastik und Raum als Grundformen Künstlerischer Gestaltung. München: Piper 1922, IX, 95 p. 18 f. 42 Tav. 8°.
Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarock (*Sammel-bände zur Geschichte der Kunst und des Kunst-gewerbes*, 3). München: Riehn & Reusch 1932-39 p. 96 Tav. 8°.
Kunst des Barok und Rokoko (*Die sechs Bücher der Kunst*, 5). Berlin-Neubabelsberg: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1923) 132 p. 177 f. 5 Tav. 4°.
Platz und Monument als Künstlerisches Formproblem, 3. neubearb. Aufl. Berlin: Wasmuth 1923, 210 p. 98 f. 8°.
Plastik und Raum als Grundformen künstlerisches Gestaltung. 2 erw. Aufl. München: Piper 1924, 95 p. 21 f. Tav. 8°.
Schöne Gärten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten. München: Allgem. Verlagsanstalt (1925), 215 p. 166 f. 4°.
Spätwerke grosser Meister, Frankfurt a. M. Frankfurter Verlagsanstalt 1925, 68 p. 29 Tav. 8°.
Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit. 2. erw. Aufl. (*Handbuch der Kunstwissenschaft*.) Potsdam: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1925), VIII, 143 p. 163 f. u. 2 Tav. 4°.
Michelangelo-Zeichnungen. München: Piper 1925, 68 p. 106 Tav. 4°.
Der Architekt Leopold Ludwigs. Berlin-Leipzig-Wien: Hübsch 1929, 12 p. 60 Tav. 4°.
Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern. 5. vollst. umgearb. Aufl. (14. Taus.). (*Handbuch der Kunstwissenschaft*.) Potsdam: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1930), 328 p. 375 f. 15 Tav. 4°.
Schöne Garten, Villen und Schlösser aus fünf Jahrhunderten. Sonderausgabe für Gartenfreunde. Berlin: Deutsche Beuzeitung (1930), 215 p., varie f. 4°.
Barockskulptur. 3 verb. Aufl. (14 Taus.). (*Handbuch der Kuntswissenschaft*). Potsdam: Akad. Verl.-Ges. Athenaion (1931), 354 p. 404 f. 10 Tav. 4°.
Theatrum Novum Pedemontii. 300 esemplari numerati. Düsselford: Schwann 1931, 95 p. 300 Tav. mit 379 f. 4°.
Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 1932, 17 p. 29 f. 4°.
La grandezza di Guarino Guarini e la sua influenza sull'architettura in Germania nel '700 in Atti Società Piemontese di archeologia e belle arti XV, 1933, pp. 348-374.
Albrecht Dürer. Landschatsaquarelle (*Die silbernen Bücher*, 1). Berlin: Woldemar Klein (1934), 13 p. 1 f. 11 farb. Tav. 8°.
Landschaften deutscher Romantiker (*Die silbernen Bücher*, 4). Berlin. Woldemar Klein (1935), 17 p. 6 f. 10 farb. Tav. 8°.
Michelangelo. Sixtinaköpfe (*Die sibernen Bücher*, 8). Berlin: Woldemar Klein (1936), 17 p. 4 f. 10 farb. Tav. 8°.
Filippo Juvarra. Disegni. Sotto l'Alto Patronato di S.A.R. il Principe di Piemonte e a Cura della Città di Torino (con Lorenzo Rovere e Vittorio Viale). Milano: Casa Editrice Oberdan Zucchi 1938, 200 p. 306 Tav. 2°.
Geist der Nationen. Italiener - Franzosen - Deutsche. Hamburg: Hoffmann & Campe 1938, 272 p. 60 Tav. 8°.
Giotto bis Juvarra. Ewige Werte der italienischen Kunst / Valori eterni dell'Arte italiana. Deutsch-italienisch. Hamburg: Hoffmann & Campe 1940, 55 p. 24 Tav. 8° 2. ediz. 11-15 migliaio.
Die Kunst des Rokoko. Berlin Propyläen-Verlag 1940, 671 p. davon 464 f. 65 z. T. farb. Tav. 4° (Ein Teil der Auflage verbrannt 1944).
Madame de Staël. Deutschland und Frankreich / De l'Allemagne. Deutsch-französisch. Ubertragungen und Nachwort. Hamburg: Hoffmann & Campe 1941, 95 p. 8°.
Italienen, Franschen, Duitschers en hun nationale Kunst. s'Gravenhage: Holle & Co. 1943, 308 p. 60 Tav. 8°.
Esprit des Nations / France Allemagne. Bruxelles-Paris: Editions de la Toison d'Or 1943, 272 p. 60 Tav. 8°.
J. A. Watteau. Wien: Anton Schroll & Co. 1943, 64 p. 86 Tav., davon 13 farbig 4°.
Michelangelo. Vom Ruhme seines Genius in fünf Jahrhunderten. Hamburg: Hoffmann & Campe 1944, 82 p. 12 Tav. 8°.

Michelangelo. Sixtina-Köpfe. 3. neubearbeitete Auflage. Baden-Baden: Woldemar Klein 1946, 17 p. 1 f. 10 farb. Tav. 2°.
Geist im Wandel / Rebellion und Ordnung. Hamburg: Hoffmann & Campe 1946, 227 p. 8°.
Madame de Staël. Deutschland und Frankreich / De l'Allemagne, Deutsch-französisch. Übertragungen und Nachwort. 3. neubearb. Ediz. 16-20 Migliaio. Hamburg: Hoffmann & Campe 1948, 100 p. 8°.
Geist der Nationen. Italiener Franzosen Deutsche. 4. neubearb. Ediz. 13-17 Migliaio. Hamburg: Hoffmann & Campe 1948, 312 p. 64 Tav. 8°.
Europageist und Europäer. Hamburg: Hoffmann & Campe 1948, 110 p. 8°.
Michelangelo. Vom Ruhme seines Genius in fünf Jahrhunderten. 3. neubearb. Ediz. 11-15 Migliaio. Hamburg: Hoffmann & Campe 1948, 99 p. 16 Tav. 8°.
Raffaello. Bilder aus den Stanzen. Baden-Baden: Woldemar Klein 1949, 17 far. Tav.
Albrecht Dürer. Landschaftsaquarelle. 4. neubearb. Ediz. 41-50 Migliaio. Baden-Baden: Woldemar Klein 1949, 13 p. 10 farb. Tav. 2°.
Il Castello del Valentino. (In unione a *Bernardi, Brizio, Cognasso, Viale*). Torino Società Editrice Torinese 1949. Edizione in 900 esemplari num. 377 p. con numerose f. e Tav. in nero e a colori fuori commercio 2°.
Europäische Humanitas. Dürer bis Goya. München: Kurt Desch 1950, 278 p. 122 Tav. 8°.
Welt der Kunst. Kunstlerische Anschauung. Schöpfung, Wirkung. Baden-Baden, Woldemar Klein 1951, pag. 206, Tav. a col. 16, figg. 200.
Baukunst. Die Künstlerischen Werte im Werk des architekten. Tübingen. Ernst Wasmuth, 1956, pag. 208, figg. 371.

A. E. Brinckmann Editore

Handbuch der Kunstwissenschaft. 36 volumi. Neubabelsberg und Potsdam 1916-1939 unter Mitarbeit von Baum, Beeth, von der Bercken, Burger, Clasen, L. Curtius, Diez, Drost, Dülberg, Escher, Feulner, Frankl, Grautoff, Haupt, E. Hildebrandt, H. Hildebrandt, Kümmel, A. L. Mayer, Peysner, Pinder, H. Schmitz Schubring, Graf Vitzthum, Volbach, Weese, Willich, Wulff, Zietzschmann, Zucker.
Die sechs Bücher der Kunst. 6 volumi. Neubabelsberg 1924-25 unter Mitarbeit von Escher, Kühnel, von Salis, Schlosser, P. F. Schmidt.
Deutsche Farbblätter. Berlin 1935-36.
Geistiges Europa. Bücher über geistige Beziehungen europäischer Nationen. 22 volumi. Hamburg 1938-1951 unter Mitarbeit von Ludwig Aschoff, Max Bense, Bücher, Eichner, Hazard, Theodor Heuss, Heuschele, Hess, Hock, Liess, Rall, Richter, Schilling, Schlechta, Stöcklein, Wilhelm.
Jacob Burckhardt - Raffaello / Monumentale Kunst. Hamburg 1941, 2. Ediz. 1948.
Friedrich von Schiller - Gesetze Freiheit Menschentun. Hamburg 1947.

MARIO TORRETTA

19-II-1894 - 13-IV-1958

E' con sincero e profondo rimpianto che ricordo a voi il caro amico e consocio Mario Torretta, ingegnere capo della Provincia di Torino, spentosi improvvisamente ed immaturamente a soli 63 anni il 13 aprile scorso. Tecnico di alto valore, e dal 1926 ingegnere presso l'Amministrazione provinciale di Torino, ha svolto una intensa ed esemplare attività sopratutto per la progettazione e la direzione dei lavori di numerosi ed importanti costruzioni a Torino e nella Provincia. Fra le opere di maggiore rilievo da lui progettate e costruite conviene almeno ricordare il modernissimo e grandioso ospedale per infermi di mente a Grugliasco; e a Torino il dispensario provinciale antitubercolare, la casa della madre del bambino; l'edificio della sezione d'arte grafica dell'Istituto tecnico-industriale, numerosi palazzi d'abitazione per dipendenti della Provincia e per l'INA-Case; la sistemazione del palazzo della Cisterna, e un numero grandissimo di minori costruzioni e di nuove sistemazioni per gli istituti di previdenza e di cura dipendenti dalla sua Amministrazione in Torino e in Provincia.

L'Ing. Torretta entrò a far parte della nostra Società lo stesso anno in cui vi entrai anch'io, nel 1923, ed era quindi uno dei soci più anziani, ed aggiungo dei più fedeli ed affezionati. E ricordo con vivo e grato apprezzamento che quando la Società fu soppressa ed incorporata in altro Ente, il Torretta fu uno dei pochissimi che si aggregò subito al Centro di studi archeologici ed artistici da me costituito per mantenere vivi, se non il nome, la tradizione e la fiamma della vecchia e cara Società. Oltre che partecipe attivissimo della vita e delle vicende buone e cattive della Società, lo ricordo presente ed attento a tutte le riunioni, con interventi autorevoli e saggi ogni volta che la discussione si portava su argomenti urbanistici o monumentali cittadini, per i quali egli aveva una seria preparazione ed un vivo interesse.

Ci incontravamo abbastanza di frequente e da ottimo socio e da bravo torinese non mancava mai di informarsi minutamente delle iniziative

o delle sedute in progetto, delle pubblicazioni in corso, e parlarmi di vitali problemi cittadini da tenere d'occhio, e sui quali spesso sollecitava la discussione da parte del nostro Sodalizio, della cui missione e della cui autorità egli era profondamente compreso e fiducioso.

Figura nobilissima per la vita esemplare di lavoro e di studio, per l'amore alla propria città e al Piemonte, che servì esemplarmente, Mario Torretta per l'elevatezza di mente e di cuore, per la gentilezza e la cordialità del tratto, era caro a tutti. Alla sua memoria vada il nostro reverente compianto e il nostro affettuoso « vale ».

Vittorio Viale

NOTIZIARIO

L'Arte del Gandhara in Pakistan

Manifestazione eccezionale (Torino, Palazzo Madama, luglio-settembre 1958) questa mostra, promossa ed organizzata dall'ISMEO fu presentata e allestita a Torino, in collaborazione, dal dott. Domenico Faccenna, direttore del Museo d'arte orientale di Roma e dal dott. Vittorio Viale, direttore dei Musei Civici di Torino. A dirne l'importanza basta accennare alla provenienza del nucleo principale delle opere: i musei pakistani di Lahore, Peshawar e Taxila, che prestarono marmi e terracotte di alta qualità; il museum für Völkerkunde di Berlino da cui proveniva la serie ricca e rara dei dipinti, frammenti di pitture murali e un gruppo d'argille; inoltre il museo nazionale d'arte orientale di Roma, il musée Guimet di Parigi e alcune collezioni private.

La mostra era accompagnata da un ampio catalogo, corredato di particolareggiata esposizione introduttiva sull'arte del Gandhara, le sue caratteristiche, la sua espansione, i sostrati religiosi e sociali. Se mai, poichè la mostra era rivolta ad un vasto pubblico — rientrandovi anche gli studiosi d'arte in genere, non specialisti di questioni orientali — la rinuncia in catalogo stesso ad una disposizione per epoche e per stili, riusciva difficoltosa, trovandosi il visitatore di fronte ad una situazione fluttuante. Ma alto era il compenso nella bellezza rara di tante opere, in suggestione di atteggiamenti sacrali, nell'intensità dell'esperienza mistica, nei riferimenti continui e vari ora all'arte greca, ora alla romana, ora alla medievale d'occidente fino al romanico e al primo gotico. Si potevano individuare, nella statuaria e nel rilievo in pietra una prima fioritura — pur non cogliendone l'ordine di sviluppo — nei secoli I-III d.C., cui spetta tanta parte più eletta della produzione gandharica; quindi la ulteriore felice produzione, in prevalenza di stucchi, dal IV al VI secolo. Le pitture si distribuivano per epoche più tarde fino al secolo X.

Scopo precipuo della mostra era affiancare la produzione gandharica stretta con l'arte dell'antica Serindi illuminando, lungo il percorso della famosa via carovaniera della seta, gli incontri della cultura e dell'arte greche e romane con quelle dei vari popoli asiatici e l'isolarsi, nella vasta produzione risultante, di quella corrente che più strettamente fu detta « greco-buddista » o « romano-buddista ». Cultura e arte che complessivamente si specificano sotto le spinte e filtrazioni di continuo sovrapposte della civiltà cinese, mentre d'altro lato pungono penetrazioni islamiche.

La mostra ha splendidamente documentato le due importanti successive fasi dell'arte gandharica: quella delle sculture in pietra, concepite in relazione ad una rigida religiosità, con sviluppi formali improntati ad un assorto ieratismo in cui si convogliano, tra l'altro, tradizioni partiche; quella delle sculture in stucco, posteriori, dove la materia è più liberamente trattata, con accento mosso e « bozzettistico », prevalendovi i dati emotivi, sì che i timbri classici prima assorbiti vi si allentano o assumono intonazioni singolarmente trasfigurate.

Fra i rilievi e statue in pierta si presentavano innanzitutto figure stanti o sedute del Buddha o di Bodhisattva (18 pezzi) d'altissimo stile nello sviluppo ritmico dei

panneggi, portati ad un diapason di sottigliezza meditativa, quasi di rarefatta speculazione, in armonia con l'assorto distacco riflesso dai volti, irrealizzati dagli ampi nimbi; soprattutto belli i Buddha del museo di Berlino, del museo di Lahore, della coll. Islay Lyons, ed erano queste le sculture più inclini ad una vaga grecità, profondamente calata nello spirito asiatico; più prettamente asiatici, con turgidità di forme e movimento chiaroscurale minutamente dettagliato, con effetti perfino barocchi, alcuni Bodishattva. Tra gli episodi della vita del Buddha in rilievi di stele o di basamenti, interesse particolare aveva una rappresentazione del « Dîpamkara jâtaka » (Parigi, museo Guimet) per l'accento drammatico e il sapore « romanico »; ieratismi invece parabizantini apparivano nell'Interpretazione del sogno di Maja (Peshawar, museo) e, in più complessa cultura orientale, nel « Bagno di Siddhartha ». Violenza chiaroscurale di tipica derivazione indiana offriva la « Nascita del Buddha » del museo di Lahore; schematismi tardoromani bizantino-ravennati, ma con significato tanto diverso, il « Dono del mantello di paglia » (Peshawar, museo). La testa ridotta a scheletro dell'asceta Gautama segnava un acme di concentrazione religiosa e di rigorismo stilistico. Nuove suggestioni, sorprendenti per il visitatore occidentale emanavano, componendo sentori d'arte barbarica ad altri d'arte romanica *ante litteram*, raffigurazioni di demoni dell'armata di Mâra. S'isolava per un ritrattismo veristico, d'influenza occidentale, una testa di monaco Kuschâna. Predominanti i caratteri indiani nelle scene dei vari frammenti architettonici decorativi. Fra i soggetti non buddhisti, singolare una « Dea Athena » o « Dea Roma » di riformato classicismo. Bellissime le terrecotte, in cui anche i motivi o i ritmi grecoromani assumevano flessioni particolari, come la testa di brahmano del museo di Berlino, di lontana ascendenza greca, tutta rivoluzionata nel morbido tocco e nel caldo chiaroscuro pittorico, o le varie teste Hadda.

Più ampia la documentazione delle terrecotte dei popoli dell'Asia centrale, di Khotan, di Tumshuq, di Subashi, fra cui emergevano alcune teste di Buddha (e non solo in stucco ma anche in legno dorato) di rarefatta stilizzazione. La parte dedicata alla pittura comprendeva frammenti di decorazione murale, anche di grandi dimensioni, di Kuchà (cultore di Qyzyl e di Qumtura), di Shôrchuq, di Turfàn, in tutte spiccando la fantasiosità sottilissima e acuta, il decorativismo astrattizzante, di marca indiana, o il linearismo e le particolari modulazioni chiaroscurali cinesi.

La mostra, allestita con grandiosità e con valorizzazione sottile d'ogni opera in un clima invitante e luminosamente intimo, fu un richiamo fortemente sentito dalla cittadinanza, con larga partecipazione anche delle scuole e dei giovani in genere.

LUIGI MALLÉ

VIª Mostra " Pittori d'Oggi: Francia-Italia "

Questa sesta edizione ha avuto luogo al Palazzetto della Promotrice, in Torino, nel settembre-ottobre 1959. Riserve già avanzate in occasione delle precedenti ultime edizioni possono ripetersi ancora, soprattutto indicando nell'organizzazione da parte francese un andamento approssimativo, non contribuente ad una buona illuminazione del panorama « d'aujourd'hui » della pittura francese; e spiace assai che sia caduta

— senza gravi ragioni — la buona idea di riservare la grande retrospettiva francese a Nicolas De Stäel, passandola ad Herbin: poichè o si punta su un nome, almeno relativamente, « giovane », di grande rilievo, o su quello di un indiscusso maestro il cui riesame consenta di trarre conseguenze critiche di vivissima attualità. Cosa che Herbin non consente.

Trentun dipinti di Auguste Herbin, dal 1906 al 1959, non riuscivano a convincere della presenza di uno « des plus vigoureux pionniers de la peinture moderne ». Se mai, dopo l'interesse notevole destato dai primi paesaggi, ritratti, composizioni, di intonazione « fauve » o espressionistica o di libera, un po' greve, ma intensa interpretazione cubista, il tempo successivo, dal 1927, volto a una « astrazione totale e sistematica », indica più che una poetica epurazione, una meccanica precettistica, una metodica e non geniale combinazione di repertorio: equivalente materiale degli scritti teorici di Herbin e non loro giustificazione pittorica. Sicchè, riconosciuta l'importanza sua nel primo periodo — non peraltro di primo piano nè di innovatore — resta evidente la seguente parabola fredda di concettosità. Certo della sua presenza non si giovava, neppure per contrasto — come sarebbe stato per De Stäel — la retrospettiva del nostro Ennio Morlotti, assiduo a Francia-Italia fin dagli inizi ed ora riproposto, con intelligente delimitazione, nella sua espressione più recente, con 25 tele dal 1954 ad oggi. È il suo periodo più ricco di interiorità, fervente tra virulenza e riservatezza, con acerbi sentori e silenziosa mestizia. Linguaggio questo veramente nuovo: nuovo nel concetto di natura e di colloquio dell'uomo con essa, nuovo nell'impulsività sensuale e velatamente romantica, nuovo negli stretti termini pittorici; e oltre che nuovo, unico e senza possibilità di far moda. Se forse qualche volta il travaglio del fare pittorico ripiega, molte sono le pagine in cui l'urgere raggiunge un'evidenza esaltante di immagine (anche e proprio quando più le forme s'impaludano grasse nell'amalgama primordiale).

Undici, anche in questa edizione, le « personali », isolandosene Luigi Spazzapan, commemorato sotto un aspetto particolare con 25 disegni all'inchiostro di china, a partire dal 1929. Ottimo modo di rappresentare con sobria esemplificazione la sensibilità di chi fu disegnatore anche in pittura, affidando al tratto volante e allusivo l'espressione della sua nervosa sensibilità, carica spesso di caustiche note. L'impegno d'una legata, efficace, presentazione è stato egregiamente assolto.

Gli altri « omaggi » personali riguardavano Giuseppe Ajmone, Bruno Cassinari, Eugène de Kermadec, Jean-Jacques Deyrolle, Henri Hayden, Paola Levi Montalcini, Germaine Richier, Sergio Romiti, Maria Helena Vieira da Silva, Zao-Wou-Ki. Particolarmente buone tra essi le presentazioni delle sottilmente architettate composizioni di Ajmone, nella magia discreta del lume; le più recenti, felici fantasie profondamente umane di Cassinari; le violente disgregazioni luminose e cromatiche in resistente struttura mentale di de Kermadec; le sempre autentiche prove di Hayden, sia più antiche, di intima rappresentazione su naturalizzati schemi cubisti, sia più recenti in chiave astratta espressionisticamente movimentata; le interpretazioni travagliate della misteriosa condizione umana, in un ambito di drammatiche relazioni, della Levi Montalcini. Bellissima la personale di Romiti con meditazioni liriche che l'apparente imperturbabilità vena di allusioni acute e inquiete. Serrata, come sempre, la partecipazione della Vieira da Silva, fra schematismi geometrici (rivoluzionanti ogni

significato tradizionale di geometria) e libertà fantastiche allusive, da qualche anno con intelaiatura più espansiva e aerea. D'un incanto leggero, con riflessi e fugaci condensazioni e disgregazioni, la pittura di Zao-Wou-Ki, uno dei punti di più immediato interesse e contatto emotivo alla mostra.

Non così persuasiva invece, come vorrebbero le parole di presentazione di Jean Bouret, sono parse le tele di Deyrolle, che, abbandonate le precedenti secchezze cartesiane, si disperde nelle attuali più mosse ma slegate ed esteriori composizioni. L'omaggio alla Richier commovente nel legarsi alla sua scomparsa, avvenuta dopo l'inclusione del suo nome nella mostra, si sarebbe rivestito di interessanti significati solo se le tele fossero state poste in connessione, come era nel pensiero dell'artista, con sue sculture.

Il gruppo dei più giovani, contava 15 italiani e 15 francesi. Per i nostri: Bionda, Bonfanti, De Gregorio, Gianquinto, Montarsolo, Parisot, Parzini, Peverelli, Pisani, Sadun, Soffiantino, Trazza, Vaglieri, Zotti. Per la Francia (con più di un discutibile « Anschluss »): Bourdil, Brô, Castro, Cottavoz, Couy, Debré, Dumitresco, Istrati, Kiyno, Lan Bar, Maryan, Nallard, Pillet, Scordia, Varbanesco, Zanartu. Vi si alternavano orientamenti astratti (della « abstraction froide » per intendersi) oppure « informels », ad altri nostalgici di più antichi « ismi » non rinnovati. Se soprattutto per parte italiana se ne isolava qualche pittore di viva sensibilità, di intimo e autentico lirismo, questa parte nel suo complesso lasciava incerti sulla validità di molte già fruste formule e inaridimenti accademici o abusate retoriche.

Luigi Mallé

Mostra di Antonio Tanzio da Varallo

Dal 1955, quando al Museo Civico d'Arte Antica si aperse la « Mostra del manierismo piemontese-lombardo del Seicento », di cui il Tanzio costituiva il centro focale, si impose agli organizzatori, Vittorio Viale e Giovanni Testori, l'impegno di preparare una mostra del Tanzio da solo, per esaltarne l'eccezionale valore. Sessantadue opere fra dipinti e disegni del maestro testimoniarono, nella realizzazione avvenuta nell'ottobre 1959 (durata della mostra fino al 31 gennaio 1960), con singolare efficacia, gli sviluppi dell'arte di questo grande dimenticato.

Antonio d'Errico detto il Tanzio, chiamatosi « da Varallo » anche se nato ad Alagna Sesia, operò, largamente apprezzato, nella sua stretta cerchia regionale, ma con incarichi anche di lontana provenienza (ad es. richieste da Napoli); oltre a ciò rimane traccia del suo percorso in Abruzzo ai tempi del soggiorno romano.

Rimane oscura la prima formazione che si può credere impegnata nell'intimo clima di Valsesia, sotto la cordiale autorità del fratello scultore Giovanni. E lassù il Tanzio riceveva ampia eco dei migliori fatti del manierismo piemontese-lombardo, ancora controriformistico, dal Moncalvo, al Cerano, al Morazzone, a Giulio Cesare Procaccini, non senza dimenticare la profonda poesia e la calma umanità di Gaudenzio. Come e per quali ragioni Antonio compisse un viaggio a Roma non sappiamo; vi fu tra il '10 e il '14 e certo risentì, fra le prime suggestioni, modi cavarageschi già riveduti secondo il gusto del Borgianni e, per ora meno fortemente, del

Gentileschi. Gli sviluppi non sono del tutto evidenti. La pala di Fara San Martino è fortemente arcaica nella strana spazialità, ma coerentissima, fondendo soluzioni neocinquecentesche ai più arditi tratti innovatori nell'illuminazione e nell'acuto ritrattismo. La pala di Pescocostanzo, in cui riemergono più forti gli accenti lombardi, ha nel complesso un timbro più asciutto e sembra riconnettersi ad una secchezza dei plasticatori valsesiani.

La pala della parrocchiale di Domodossola, ritenuta il primo lavoro dopo il ritorno da Roma (compiuta entro l'agosto 1616) — e da alcuni studiosi messa in dubbio come opera piuttosto di Giovanni d'Errico — è un capolavoro di spietata ricerca veristica, con straordinario acume ritrattistico, degno della migliore pittura spagnola del seicento. Audaci e concise soluzioni formali coesistono accanto a quasi accademici particolari, visivamente violentati. Poco dopo, il Tanzio nella cappella XXVII al Sacro Monte di Varallo risentiva anche impressioni dal Morazzone. Intorno al 1616-17 stanno i due aspri ritratti di sposi della Pinacoteca di Brera; segue il primo David del Museo di Varallo, di spiritato manierismo.

Tra il 1620 e il '25 si hanno lo stupendo piccolo S. Antonio del Museo di Varallo, dai respiranti impulsi in una struttura ferrea e una purezza di cristallo; poi la Concezione di S. Anna della Sabauda di Torino (ma il titolo tradizionale non ci convince e piuttosto riteniamo si tratti di un episodio biblico riferibile a Giacobbe), e, in seguito, l'aspra e bloccata Visitazione della Chiesa di Vagna. La mostra presentava due magnifici disegni preparatori del Museo di Varallo per la « Concezione », uno per lo straordinario pastore spagnolesco, l'altro per la coppia di Anna e Gioachino, che conta fra i più forti e più intimi « ritratti di famiglia » del nostro seicento. Mentre non facile è la datazione della Natività con S. Carlo (Milano, Coll. Poletti), date le abrasioni che ne compromettono l'alta qualità, senza dubbio a un successivo momento di forte crisi manieristica in acuta tensione formale e luminosa è comprovato dal S. Sebastiano e angeli (New York, Coll. Kress), purtroppo non giunto alla mostra, dal S. Giovanni nel deserto del Museo di Tulsa (U.S.A.), pagina di rara violenza visiva e di singolare trasparenza, e dal secondo David del Museo di Varallo. In progressione va situandosi la pala di Borgomanero, del 1625-26, con sottilità evasive d'un manierismo rarefatto, bloccate in turgori barocchi; poco dopo divampa la tragica passione della Processione del Santo Chiodo, alla parrocchiale di Cellio, d'un divorante patetismo. Già da tempo premevano nella pittura del Tanzio influenze venete e anche più evidenti sboccano, puntando verso Brescia, nei SS. Marco e Pietro della Galleria Sabauda; si è ormai vicini al tempo degli affreschi della Cappella XXVIII al Sacro Monte di Varallo, d'una sprezzante furia di pennello che, in verità, quella tela della Sabauda non raggiunge. Il Tanzio intanto riceveva l'incarico per la grande tela della battaglia di Sennacherib per S. Gaudenzio in Novara, che egli terminava nel 1629: punto più alto di accordo tra una sostenuta « maniera » e una nuda verità marcata fino all'orrido, rinnovando l'incontro caravaggesco; di particolare interesse la presenza del bozzetto a chiaroscuro, meno teatrale e più accordato nel movimento vorticoso.

Piuttosto fredda come impianto la grande pala di Fontaneto d'Agogna, con una vera murata di corpi a file scalate, con particolari eccellenti che non smuovono la freddezza di convenzione dell'insieme (ma è da tener conto anche della collabo-

razione di aiuti e di gravosi restauri). Risale al 1631, unica tela firmata, il S. Rocco di Camasco, in gamma desolata e spenta ma sontuosa, con un quasi morboso patetismo nel Santo, da cui stacca nitida la fissità del ritrattismo dei devoti. Oltrepassa il 1632 la pala del Museo di Varallo, già in S. Carlo di Sabbia, con la Madonna e Figlio adorati dai SS. Carlo e Francesco, in un'armonia aspra e tormentosa di rossi fiammei, di violacei, di sanguigni, sullo sfondo dell'esedra bruna sotto un cielo sulfureo. Il momento conclusivo veniva rappresentato, in stretto legamento, dalla Addolorata della Coll. Poletti, dal Riposo dalla fuga in Egitto del Museo di Houston, piccola tela di acerba forza, dal S. Benedetto fra i rovi della Raccolta Candiani di Milano. Se qualche dubbio può sussistere per l'attribuizione della piccola tela col Cristo e Apostoli della Coll. Poletti, di cui peraltro sembra accettabile una paternità piemontese, rimane da escludere dagli autografi il Riposo dalla fuga in Egitto della Coll. Poletti, capolavoro tenero e atmosfericamente così fuso da non permettere una inserzione in alcun momento della parabola del Tanzio.

Magnifica integrazione alle pitture era offerta dal nutrito gruppo di oltre una trentina di disegni a penna o a sanguigna, posseduti dal Museo di Varallo, consentendo di seguire lo sviluppo della sensibilità del maestro dagli anni intorno al 1617-18 fino al termine, sia nei riguardi di molte fra le pitture esposte, sia nei riguardi degli affreschi in varie Cappelle del Sacro Monte di Varallo.

Luigi Mallé

TÀVOLE

Fig. 1 - Gravellona Toce. Vaso di bronzo della prima età del ferro.

Fig. 2 - Gravellona Toce. Pugilatore in terracotta.

Fig. 3 - Gravellona Toce. Gruppetto in argilla con scena di taverna.

Fig. 4 - Labarna. Piccole ambre.

Fig. 5a - Aosta: Balteo in bronzo con una scena di battaglia fra romani e barbari

Fig. 5b - Aosta: Particolare del balteo

Fig. 6 - Aosta. Particolare della parte centrale del balteo.

Fig. 7 - Susa. L'anfiteatro romano.

Fig. 8 - Susa. Particolare delle carceri dell'anfiteatro e dell'accesso al corridoio sotterraneo.

Fig. 9 – Ivrea. L'anfiteatro romano. Veduta generale dello scavo.

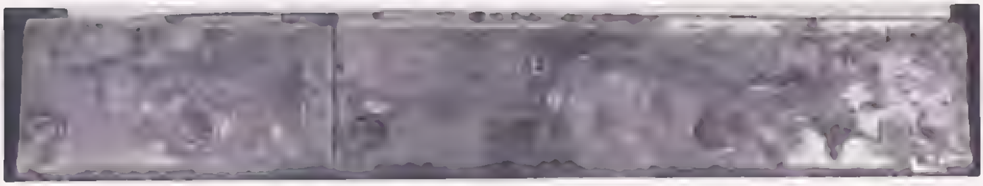


Fig. 10 - Ivrea. Anfiteatro romano. Rivestimento in bronzo dei sedili.

Fig. 11 - Ivrea. Anfiteatro romano. Frammenti di affreschi.

Fig. 12 – Santa Vittoria d'Alba. Il rudere generale del « Torriglio ».

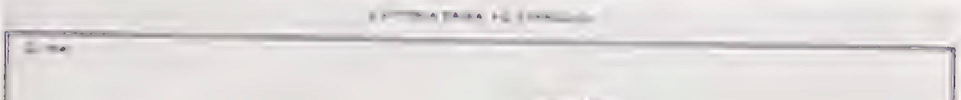


Fig. 13 - Sezione e pianta del « Torriglio ».

Fig. 14 - Scanzano, cappella della Trinità; affresco dell'abside.

Fig. 15 - Scarnafigi, cappella della Trinità: abside, la Risurrezione.

Fig. 16 - Scarnafigi, cappella della Trinità: abside, la Deposizione nel sepolcro.

Fig. 17 - Scarnafigi, cappella della Trinità: Dio padre col Cristo morto.

Fig. 18 - G. M. Spanzotti, Martirio di S. Sebastiano - Torino, Museo Civico.

Fig. 19 - G. M. Spanzotti, particolare del Martirio di S. Sebastiano.

Fig. 20 - G. M. Spanzotti, particolare del Martirio di S. Sebastiano.

Fig. 33 · Defendente Ferrari, Presepe · Torino, Museo Civico

Fig. 22 - Defendente Ferrari, particolare della figura 21.

Fig. 23 - Defendente Ferrari, particolare della figura 21.

Fig. 24 - Defendente Ferrari, Presepe - Torino, Museo Civico.

Fig. 25 - Defendente Ferrari, particolare della figura 24.

Fig. 26
Defendente
Ferrari,
particolare
della figura 24.

Fig. 27 - Defendente Ferrari: Fuga in Egitto - Torino, Museo Civico.

Fig. 28 - Defendente Ferrari, particolare della figura 27.

Fig. 29 - Defendente Ferrari, particolare della figura 27.

Fig. 30 - DEFENDENTE FERRARI, Santo Vescovo - Torino, Museo Civico.

Fig. 31 - G. A. Molineri, Madonna del Carmine - Savigliano, Chiesa di S. Filippo.

Fig. 32 - G. Claret, Madonna dei Fiori - Bra, Santuario.

Fig. 33 - G. Claret, Madonna del Rosario - Savigliano, Chiesa di S. Filippo

Fig. 34 - G. A. Molineri, Autoritratto - Savigliano, Municipio.

Fig. 35 - G. Claret, Madonna del Rosario - Bra, Chiesa di S. Andrea.

Fig. 36 - G. Claret e Fr. Pittone, Madonna col Bambino e i Santi Giov. Battista, Biagio e Rocco - Carignano, S. Maria delle Grazie.

Fig. 37 - G. Claret, Madonna col Bambino, l'Arcangelo Michele e S. Carlo - Carignano, S. Maria delle Grazie.

Fig. 38 - G. A. Molineri, L'Immacolata Concezione - Carignano, S. Maria delle Grazie.

Fig. 29 - G. A. Molineri, Madonna col Bambino e i Santi Giuseppe e Carlo - Savigliano, S. Maria della Pieve.

Fig. 40 - G. A. Molineri, Battesimo di Gesù
- Carignano, S. Maria delle Grazie.

Fig. 41 - G. A. Molineri, S. Nicola da Tolentino
- Carignano, S. Maria delle Grazie.

Fig. 42 - S. Bamba - Torino, Galleria Sabauda

Fig. 43 - Una Badessa. Torino, Galleria Sabauda.

Fig. 44 - G. A. Molineri, Cristo Crocefisso con i Santi Sebastiano e Rocco - Cuneo, Chiesa di S. Sebastiano.

Fig. 47 - G. Claret, Miracolo di S. Antonio - Cavallermaggiore, S. Maria delle Grazie.

Fig. 48 - G. Claret, Miracolo di S. Antonio - Cavallermaggiore, S. Maria delle Grazie.

Fig. 47 - G. A. Molineri, Evangelista - Cuneo, Chiesa di S. Sebastiano.

Fig. 48 - G. A. Molineri, Deposizione dalla Croce - Villafranca Piemonte, Chiesa di S. Bernardino.

Fig. 49 - G. A. Molineri, Martirio di San Pietro - Savigliano, S. Pietro

Fig. 50 - G. A. Molineri, Il Redentore, la Vergine, i Santi e le Anime Purganti - Savigliano, S. Maria della Pieve.

Fig. 51 - G. A. Molineri, Cena Domini - Savigliano, S. Maria della Pieve.

Fig. 53 - G. A. Molineri, Cristo nell'orto - Savigliano, S. Maria della Pieve

Fig. 53 - G. A. Molineri, La Pentecoste - Savigliano, S. Andrea.

Fig. 54 - G. A. Molineri, Santo Stefano - Savigliano, Chiesa di S. Pietro

Fig. 55 - G. A. Molineri, San Lorenzo - Savigliano, Chiesa di S. Pietro.

Fig. 56 - G. A. Molineri, Santa Lucia - Savigliano, Chiesa di S. Pietro.

Fig. 57 - G. A. Molineri, S. Francesco riceve le stimmate - Savigliano, S. Andrea

Fig. 58 - G. A. Molineri, Il Beato Amedeo di Savoia - Rivoli, Collegiata di S. Maria della Stella

Fig. 59 - G. A. Molineri, Battesimo di Gesù - Alba, Chiesa di S. Giovanni.

Fig. 60 - G. A. Molineri, San Gerolamo - Savigliano, Chiesa di San Pietro.

Fig. 61 - G. A. Molineri, Deposizione - Torino, S. Dalmazzo.

Fig. 52 - G. A. Molineri, La battaglia di Mombaldone - Savigliano, Palazzo Taffini d'Acceglio

Fig. 63 - G. A. Molineri, La battaglia di Tornavento - Savigliano - Palazzo Taffini d'Acceglio.

Fig. 64 - Lettera autografa del Molineri - Cuneo, Archivio di S. Sebastiano.

Fig. 65 - G. A. Molineri, S. Stefano (dis. a carboncino) - Torino, Biblioteca Reale

Fig. 68 - G. A. Molineri, Testa di Cristo (dis. a carboncino) - Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 67 - G. A. Molineri, S. Stefano (dis. a matita) - Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 88 - G. A. MOLINERI, Apostolo (?) (matita e gessetto) - Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 89 - Pittore della cerchia lombarda, Giovane eretto (matita e gessetto) - Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 70 - Guglielmo Caccia detto il Moncalvo, Studio preparatorio per la Processione di Novara (dis. a penna) - Torino, Biblioteca Reale.

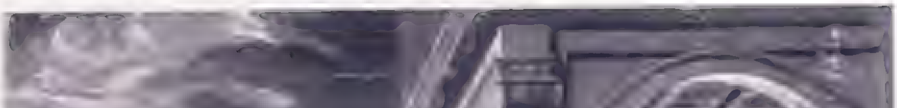


Fig. 71 - G. B. e G. M. Della Rovere (?), Visita di S. Carlo Borromeo al Sacro Monte di Varallo - Milano, Duomo.

Fig. 72 – Pittore della cerchia lombarda. Frate velato (carboncino e gessetto) - Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 73 – Daniele Seiter, Studio preparatorio per il Martirio di S. Agostino (penna e sanguigna) - Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 74 - LUCA CAMBIASO (?), Deposizione (dis. a penna) - Torino, Biblioteca Reale

Fig. 75 - LUCA CAMBIASO, Studio preparatorio per la Deposizione di S.ta Maria di Carignano (dis. a penna) - Milano, Biblioteca Ambrosiana

Fig. 76 - G. A. Molineri, Santo di schiena (sanguigna e matita) - Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Fig. 77 - J. Miel, Pala della Cappella di S. Anna - Chieri, Duomo.

Fig. 78 - Venaria Reale. Salone detto «Reggia di Diana», quale oggi appare.

Fig. 79 - Venaria Reale. La « Reggia di Diana », incisione del Tasniere.

Fig. 99 - Venaria Reale. Volta della « Reggia di Diana ».

Fig. 81 - J. Miel, Dipinto della volta della « Reggia di Diana » - Venaria Reale.

Fig. 82 - J. Miel, Affresco nella volta della « Reggia di Diana » - Venaria Reale.

Fig. 83 - J. Miel, Affresco nella volta della « Reggia di Diana » - Venaria Reale.

Fig. 84 - J. Miel (?), Il conte Emanuele Tesauro
Roma, propr. Ing. Garzetti Pediconi

Fig. 85 - J. Miel, Autoritratto - Firenze, Galleria Uffizi

Fig. 86 - Enrichetta Adelaide di Savoia e Ferdinando Maria di Baviera (incisione del Tasniere, da J. Miel).

Fig. 87 - G. C. Dauphin, Cristina di Fleur ed Emanuele di Savoia-Carignano - Torino, Palazzo Reale.

Fig. 88 - J. Miel, Caccia dell'orso
- Torino, Museo Civico, Palazzo Madama.

Fig. 89 - Caccia del cinghiale - Incisione del Tardieu da J. Miel

Fig. 90 - J. Miel, Caccia della volpe
Torino, Museo Civico, Palazzo Madama.

Fig. 91 - J. Miel, Caccia della lepre
Torino, Museo Civico, Palazzo Madama

Fig. 92 - « L'andar al bosco », [illegible] del [illegible] da J. Miel.

Fig. 93 - J. Miel, « Il lasciar correre » - Torino, Museo Civico, Palazzo Madama.

Fig. 94 - J. Miel, L'assemblea - Torino, Museo Civico, Palazzo Madama.

Fig. 95 - L'assemblea, incisione del Tasniere, da J. Miel.

Fig. 96 - J. Miel, La Curea - Torino, Museo Civico, Palazzo Madama.

Fig. 97 - La Curea, incisione del Tasniere, da J. Miel.

Fig. 98 - Caccia del cervo, incisione del Tasniere da J. Miel

Fig. 99 - Morte del cervo, incisione del Tasniere, da J. Miel

Fig. 106 - F. Mura, L'assemblea, dettaglio - Torino, Museo Civico, Palazzo Madama.

Fig. 607 - I. Mura, Soffitto della Sala del Trono - Torino, Palazzo Reale.

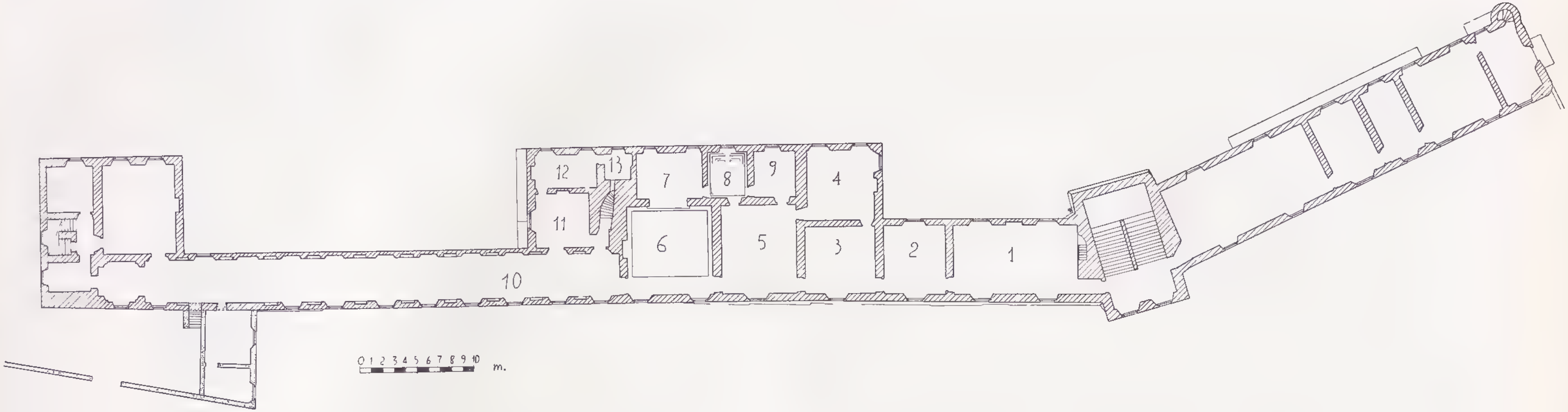
Fig. 102 - P. F. Gianoli, [illegible] - Varallo, Cappella 32ª del Sacro Monte.

Fig. 103 - P. F. Gianoli, Ordinazione sacerdotale di S. Gaudenzio - Varallo, Collegiata di S. Gaudenzio.

Fig. 104 - P. F. Gianoli, La processione dei confratelli di S. Marta - Varallo, Pinacoteca.

Fig. 105 - P. F. Gianoli, Autoritratto - Milano, Amministrazione Provinciale.

Fig. 106 - P. F. Gianoli, Autoritratto - Varallo, Museo del Sacro Monte.



1 - primo ingresso (soffitto a cassettoni);

2 - secondo ingresso (soffitto a cassettoni);

3 - prima sala di rappresentanza (soffitto a cassettoni) (fig. 108);

4 - cancelleria (?) (soffitto a cassettoni);

5 - seconda sala di rappresentanza (soffitto a cassettoni);

6 - sala degli Dei e dello zodiaco (fig. 110);

7 - sala di Venere (fig. 109);

8 - sala di Minerva e delle arti (figg. 111-112);

9 - sala di Pomone (figg. 113-114);

10 - galleria (fig. 117);

11 - sala del Dio Eolo (fig. 115);

12 - sala di Plutone e Proserpina (fig. 116);

13 - sala delle allegorie (fig. 118).

Fig. 107 - Il castello Ferrero-Fieschi a Masserano - Pianta piano primo.

Fig. 108 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Soffitto della prima sala di rappresentanza - Dipinti attribuiti al Fiammenghino.

Fig. 109 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Volta della sala di Venere.

Fig. 110 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Soffitto della sala degli Dei e dello zodiaco - Dipinti del Fiammenghino.

Fig. 111
Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Particolare della sala di Minerva : Minerva.

Fig. 112 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Particolare del soffitto della sala di Minerva - Allegoria della pittura.

Fig. 113 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Particolare del soffitto della sala di Pomona - Pomona.

Fig. 114 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Particolare del soffitto della sala di Pomona - Diana.

Fig. 115 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano -
Particolare del soffitto della sala del Dio Eolo - Elle e Frisso.

Fig. 116 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano -
Particolare del soffitto della sala di Plutone e Proserpina - Plutone e Proserpina.

Fig. 117 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - La volta della Galleria.

Fig. 118 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Particolare del soffitto della sala delle allegorie - Allegoria.

Fig. 119 - Castello Ferrero-Fieschi, Masserano - Soffitto dell'ambiente sopra il vano della scala.

Fig. 120 - G. Brasca (al centro): La Fede scaccia l'eresia; agli angoli, ovati di A. Scilla e D. Seyter - Torino, Palazzo Reale.

Fig. 129 - Particolare della figura 128.

Fig. 122 - C. F. Beaumont, Il trionfo delle arti e la sconfitta dei vizi - Torino, Palazzo Reale.

Fig. 123 - C. F. Beaumont, Particolare del soffitto della Camera della vita umana - Torino, Palazzo Reale.

Fig. 124 - D. Seyter, Nettuno e Anfitrite - Torino, Palazzo Reale, piano terreno

Fig. 125 - C. F. Beaumont, Allegoria - Torino, Palazzo Reale, Sala del caffè

Fig. 126 - C. F. Beaumont, Allegoria - Torino, Palazzo Reale, Sala del caffè.

Fig. 237 - D. Seyter, La Carità - Torino, Palazzo Reale. Sala del caffè.

Fig. 238 - D. Seyter, La Giustizia - Torino, Palazzo Reale. Sala del caffè.

Fig. 129 - V. Bigari, L'Europa - Torino, Palazzo Reale, Sala del caffè.

Fig. 130 - V. Bauma. L'Africa - Torino, Palazzo Reale, Sala del caffè

Fig. 131 - V. Bigari, L'America - Torino, Palazzo Reale, Sala del caffè.

Fig. 132 - V. Bigari, L'Asia - Torino, Palazzo Reale, Sala del caffè.

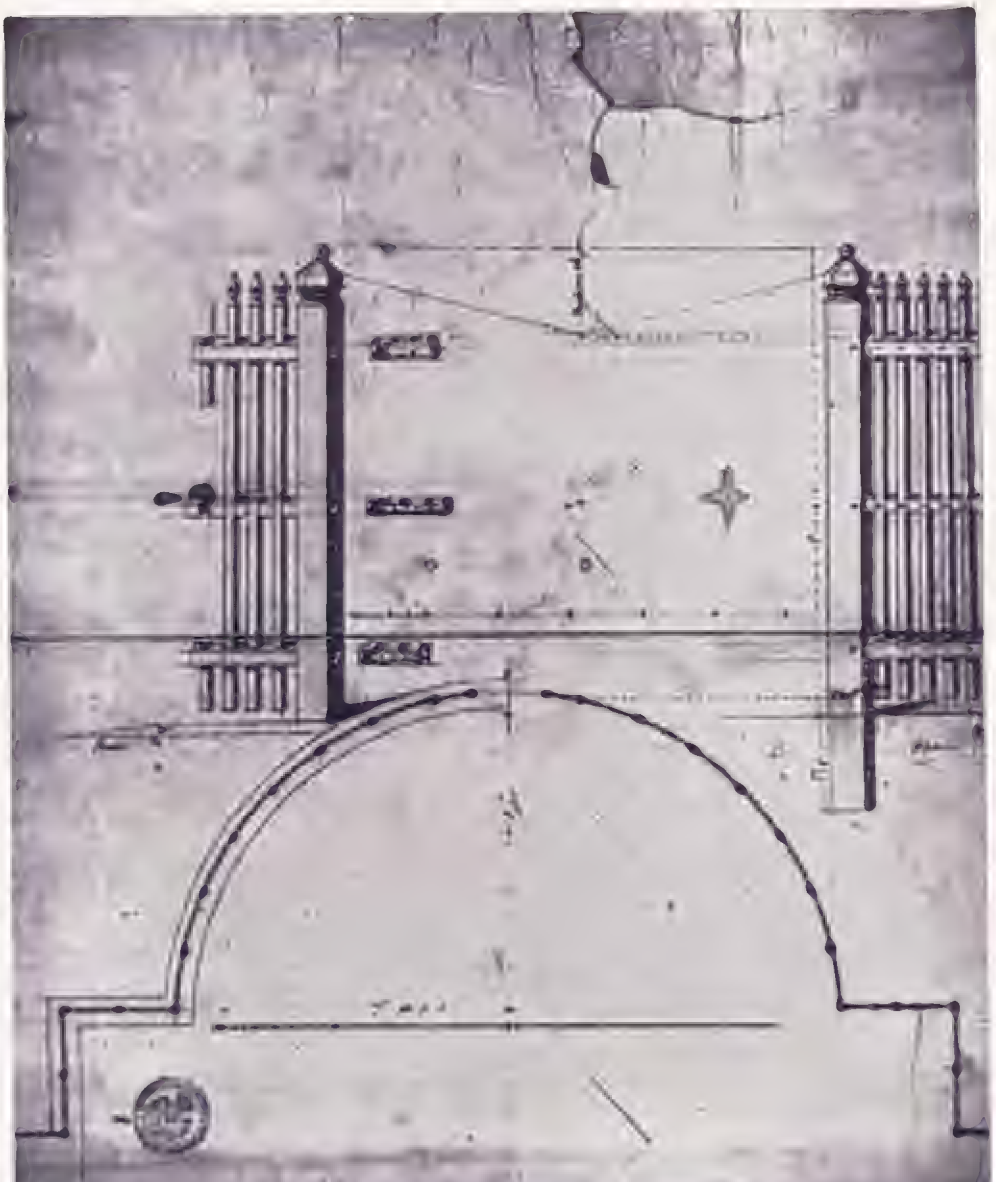


Fig. 133 - B. Vittone, Disegno per staccionata (Torino, Archivio di Stato).

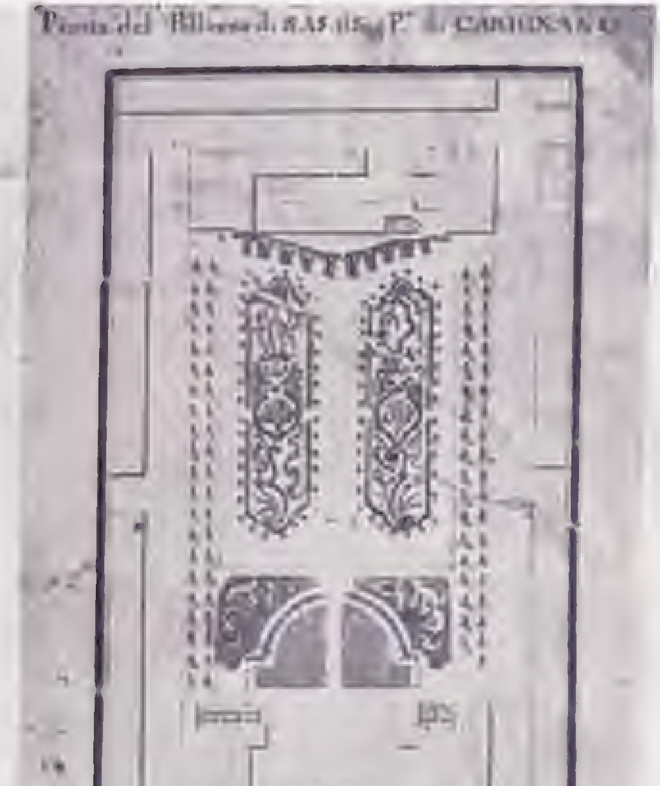


Fig. 194 - Pianta del palazzo Carignano con il giardino
(Torino, Archivio di Stato)

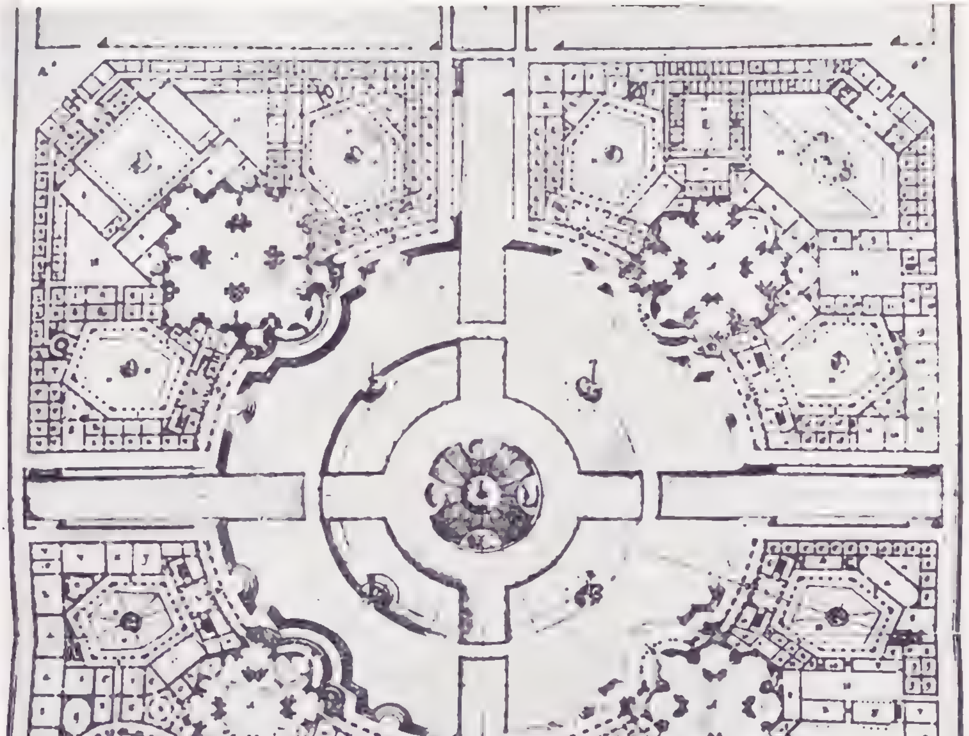


Fig. 135 - B. VITTONE, Pianta per una piazza con quattro chiese e palazzi (Roma, Accademia di S. Luca).

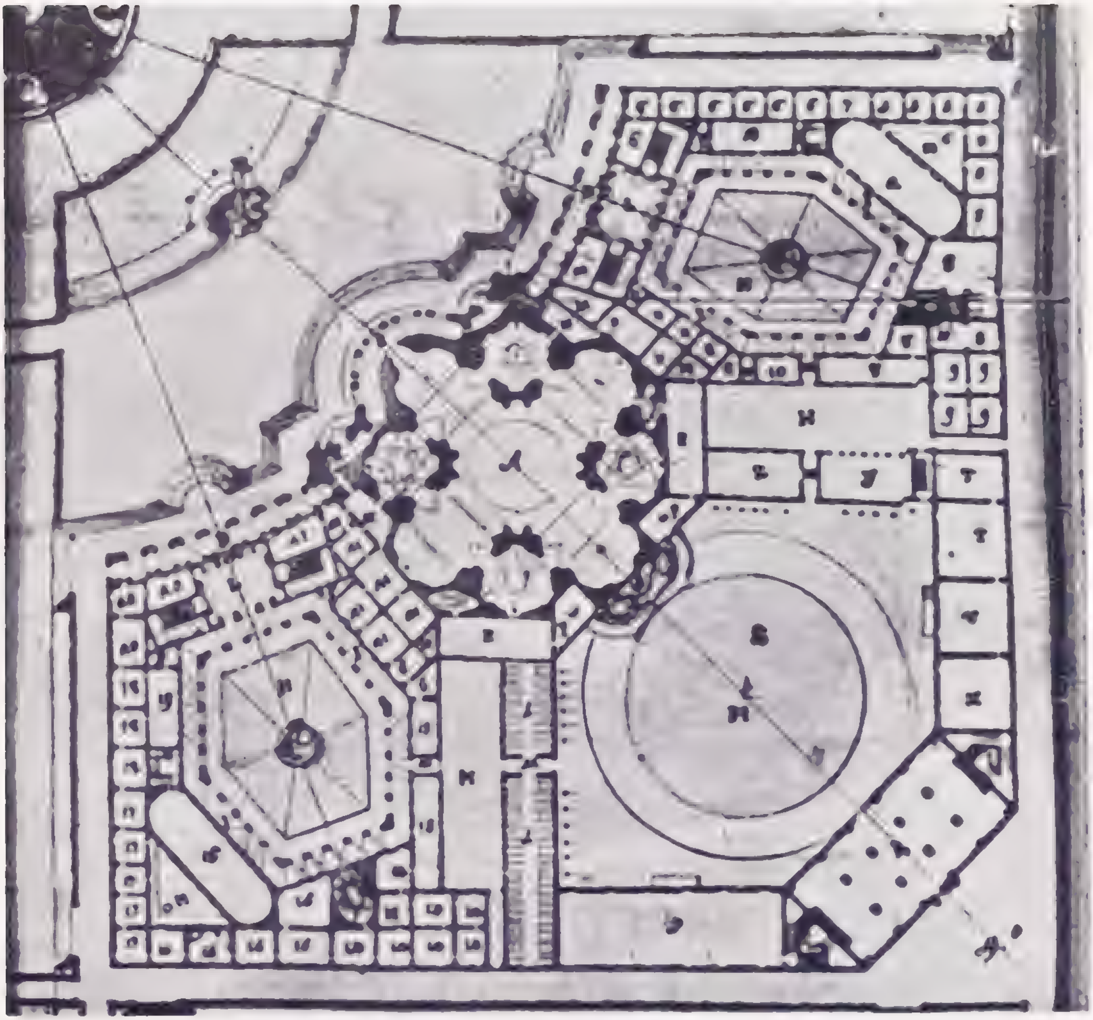


Fig. 136 - Particolare della fig. 135.

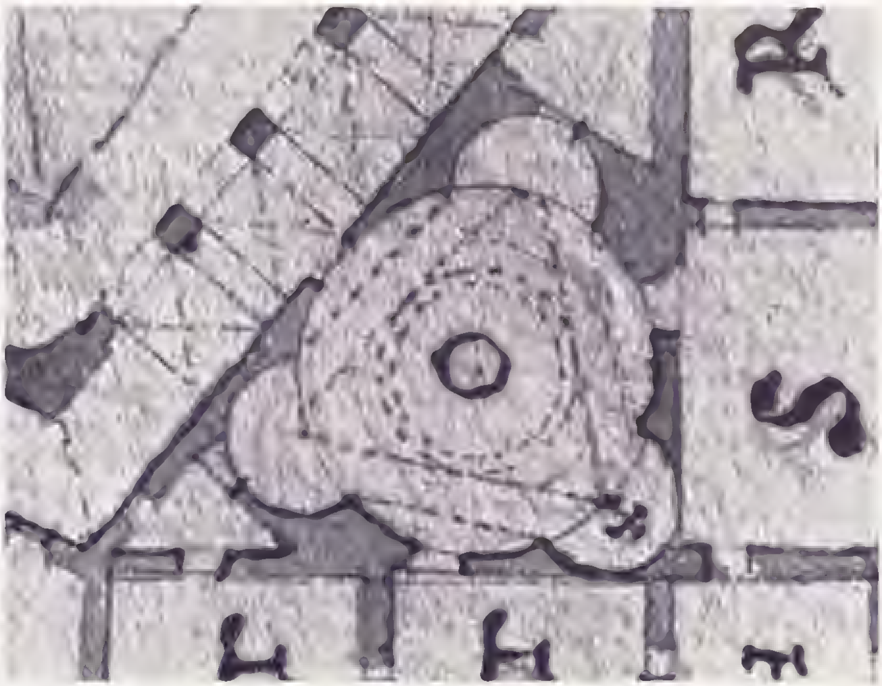


Fig. 186 - Particolare della fig. 185

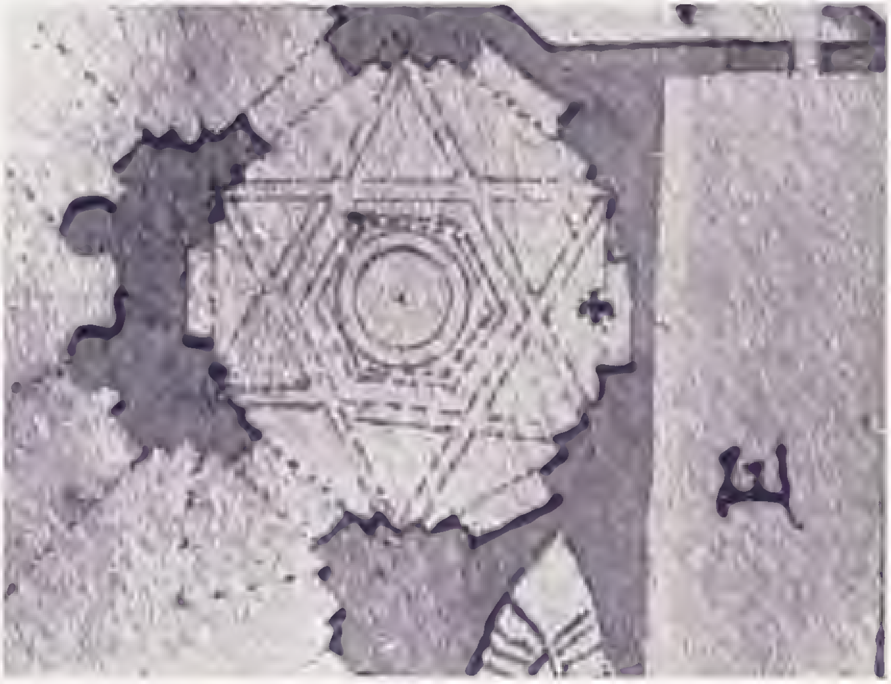


Fig. 187 - Particolare della fig. 185.

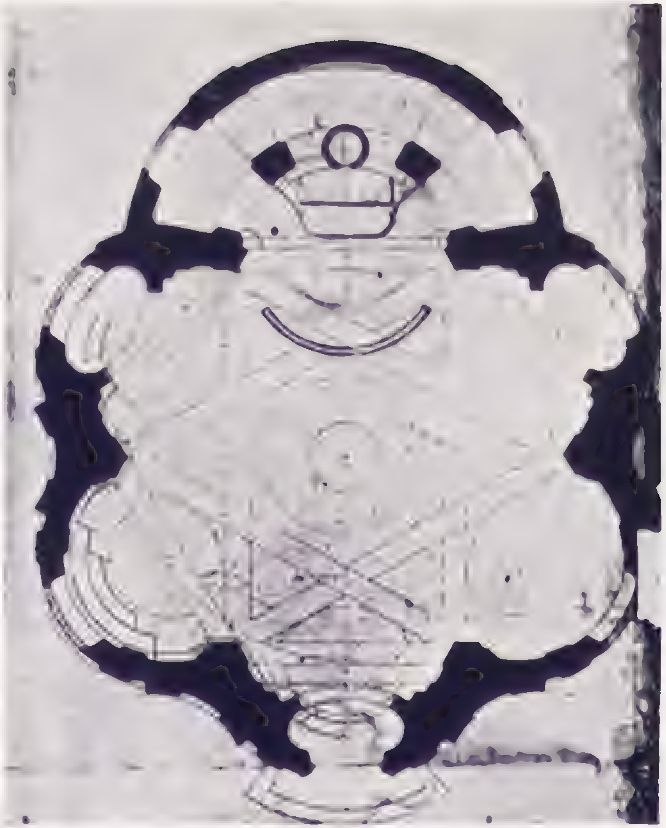


Fig. 139 - B. Vittone, Pianta del Santuario di Vallinotto.

Fig. 140 - B. Vittone, Pianta di S. Luigi Gonzaga a Corteranzo. Rilievo dell'autore.

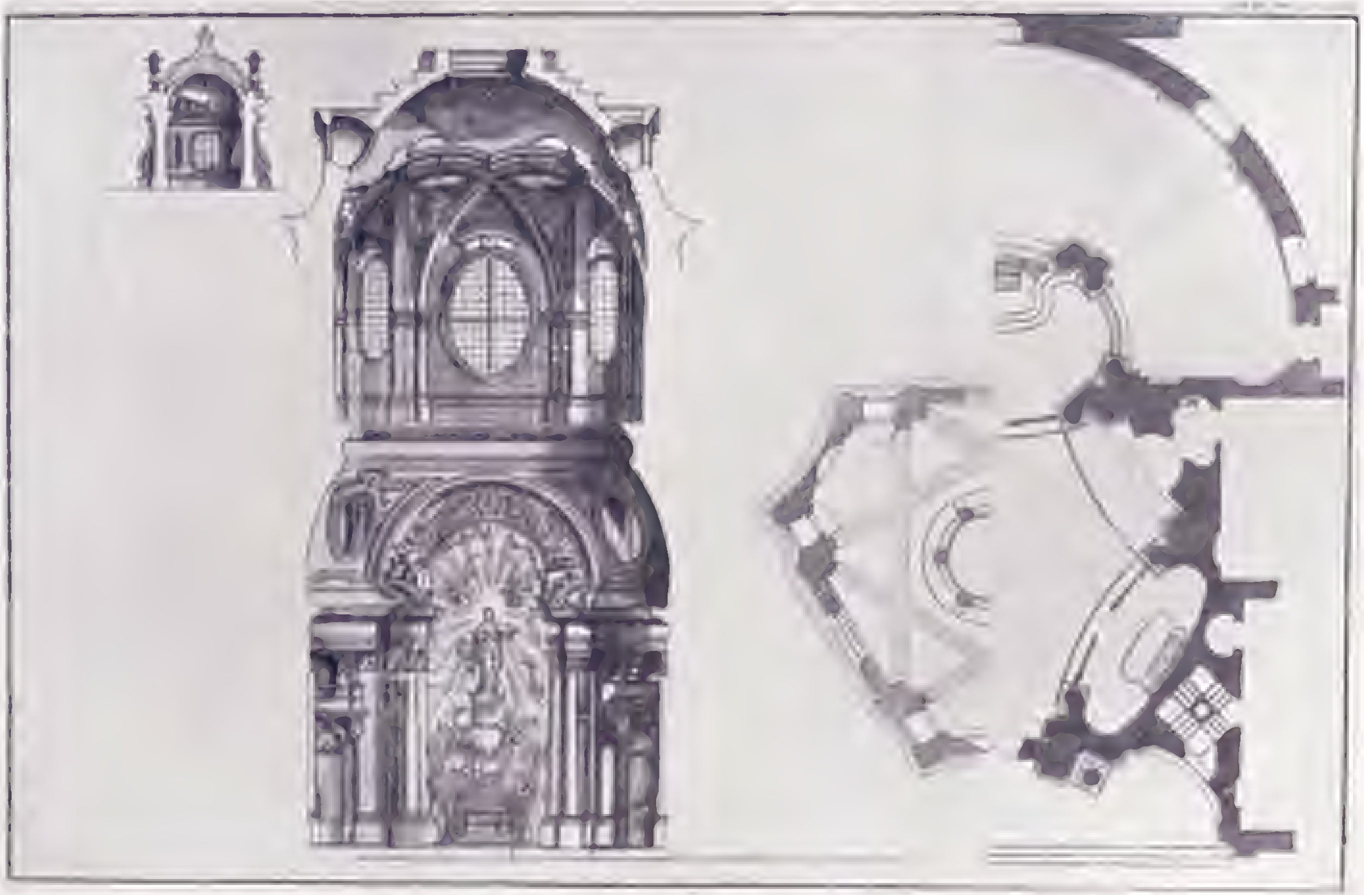


Fig. 1[illegible]1 - B. Vittone, Pianta e spaccato per S. Chiara di Alessandria.

Fig. 142 - G. P. PANNINI, Particolare di una veduta del Castello di Rivoli (Torino, Museo Civico) col ritratto di Juvarra.

Fig. 143 - Pittore piemontese, fine sec XVIII. Ritratto del Juvarra Torino, Università.

Fig. 144 - A. Masucci, Filippo Juvarra - Madrid, Accademia di S. Fernando

Fig. 145 - A. Masucci, Annunciazione - Segovia, La Granja

Fig. 180 - G. A. Pianca, S. Carlo comunica gli appestati
Agnona, Parrocchiale

Fig. 147 - G. A. Pianca, La Maddalena - Novara, Museo Civico.

Fig. 148 - G. A. Pianca, S. Girolamo - Novara, Museo Civico.

Fig. 149 - G. A. Pianca, S. Brunone - Novara, Museo Civico.

Fig. 150 - G. A. Pianca, S. Francesco - Novara, Museo Civico.

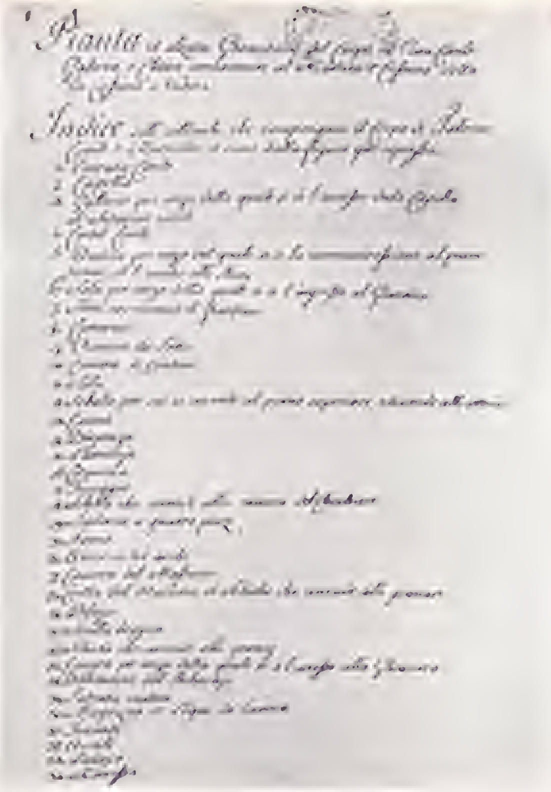


Fig. 151 - Pagina del « Cabreo de' Beni » del Conte Durando di Villa.

Fig. 152 - Pianta della « Cascina Nuova » con Villa e Cappella (in basso a destra). Dal « Cabreo de' Beni » del Conte Durando di Villa.

Fig. 153 - S. Maurizio Canavese, Villa Arcozzi Masino, affresco della facciata della Cappella.

Fig. 154 - S. Maurizio Canavese, Villa Arcozzi Masino. Interno della Cappella.

Fig. 155 - S. Martino Canavese, Cappella Arcozzi Masino.
Decorazione ad affresco dell'interno, particolare.

Fig. 156 - S. Martino Canavese, Cappella Arcozzi Masino.
Decorazione ad affresco dell'interno, particolare.

Fig. 157 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arcozzi Masino. Decorazione interna ad affresco, particolare della volta.

Fig. 158 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arpuzzi Martini. Decorazione intorno all'affresco della cupola.

Fig. 159 - S. Maurizio Canavese, Cappella [illegible]
Tela rappresentante la Nascita della Madonna.

Fig. 160 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arcozzi Masino.
Tela rappresentante la Presentazione della Madonna al Tempio.

Fig. 161 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arnuzzi Masera: Tela rappresentante lo Sposalizio della Madonna.

Fig. 162 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arcozzi Masino. Tela rappresentante l'Annunciazione.

Fig. 163 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arcozzi Masino.
Tela rappresentante la Visitazione a Elisabetta.

Fig. 164 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arcozzi Masino.
Tela rappresentante la Presentazione di Gesù al Tempio.

Fig. 165 - S. Maurizio Canavese, Villa Arcozzi Masino. Testata interna della Cappella con pala d'altare.

Fig. 166 - S. Maurizio Canavese, Cappella Arcozzi Masino. Targhe di concessione di privilegio d'altare.

Fig. 167 - Confessionale della Cappella Arcozzi Masino, S. Maurizio Canavese.

Fig. 168 - S. Maurizio Canavese, Villa Arcozzi Masino. Arredi sacri della Cappella.

Fig. [illegible] - Berlino, castello di Charlottenburg. Bartolomeo Verona: decorazione della Galleria cinese.

Fig. 170 - B. Verona, Scenografia, dal Libro degli schizzi - Berlino, Museo del teatro prussiano.

Fig. 171 - B. Verona, Schizzo di scenografia per l'opera « Alessandro e Poro » di Metastasio Berlino, 1784.

Fig. 172 - B. Verona, Scenografia per l'Orfeo di Villati - Graun - Berlino 1785.

Fig. 173 - B. Verona, Disegno scenografico.

Fig. 174 - B. Verona, Bozzetto scenografico - Biblioteca dell'Opera di Stato di Berlino.

Fig. 175 - B. Verona, Bozzetto scenografico - Biblioteca dell'Opera di Stato di Berlino.

Fig. 176 - F. Gonin, Ritratto di Felice Festa

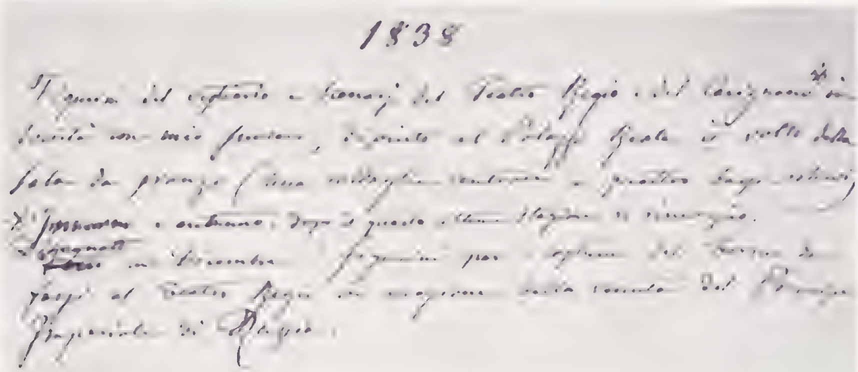
Fig. 177 - F. Cozens, L'estremo del mondo.

Fig. 178 - F. Cozens, Trofeo d'Augusto.

Fig. 179 - F. Gonin, Il « Palazzo creduto augustale ».

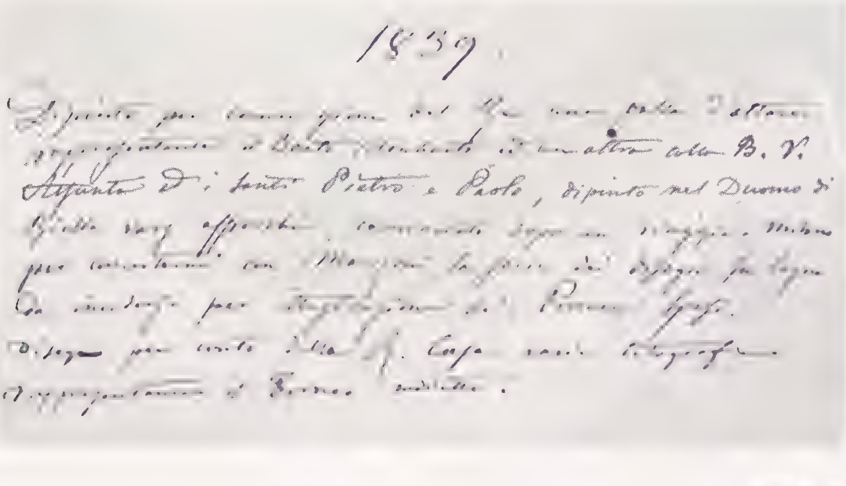
Fig. 180 - F. Gonin, Veduta di Torino dalla Tesoriera.

Fig. 181 - F. Gonin, Copertina d'album, 1834 - Torino, Bibl. Reale.



1838

[illegible]



1839.

[illegible] altro alla B. V.
Assunta e i santi Pietro e Paolo, dipinto nel Duomo di
[illegible]

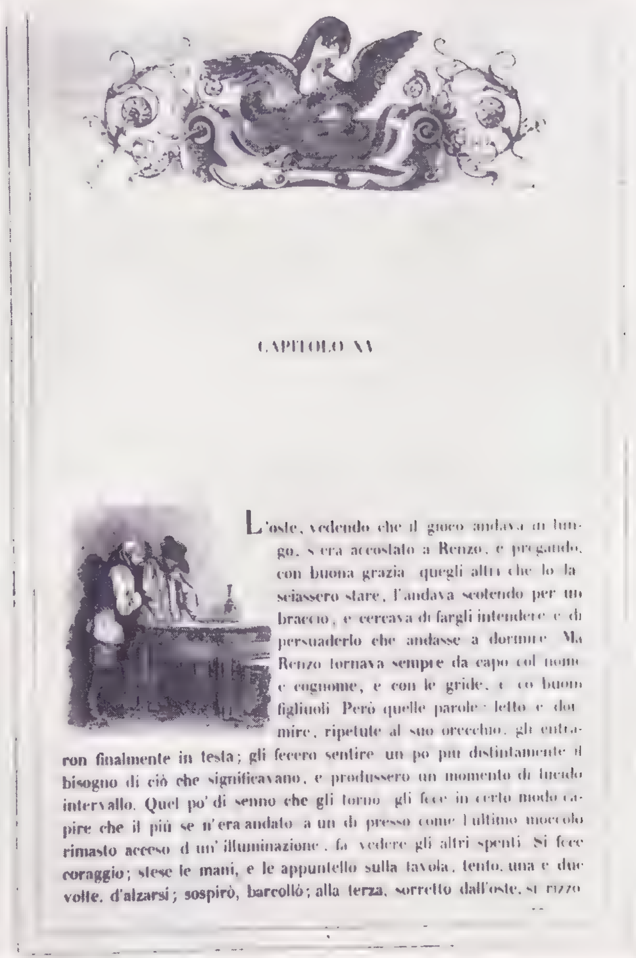
Fig. 182 - Manoscritto di F. Gonin (prima stesura).

CAPITOLO IX

L'urtar che fece la barca contro la proda, scosse Lucia, la quale, dopo aver asciugate in segreto le lacrime, alzò la testa, come se si svegliasse. Renzo uscì il primo, e diede la mano ad Agnese, la quale, uscita pure, la diede alla figlia; e tutt e tre resero tristamente grazie al barcaiolo. « Di che cosa? » rispose quello: « siam quaggiù per aiutarci l'uno con l'altro, » e ritirò la mano, quasi con ribrezzo, come se gli fosse proposto di rubare, allorchè Renzo cercò di farvi sdrucciolare una parte de' quattrinelli che si trovava indosso, e che aveva presi quella sera, con intenzione di regalar generosamente don Abbondio, quando questo l'avesse, suo malgrado, servito. Il baroccio era lì pronto; il conduttore salutò i tre aspettati, li fece salire, diede una voce alla bestia, una frustata, e via.

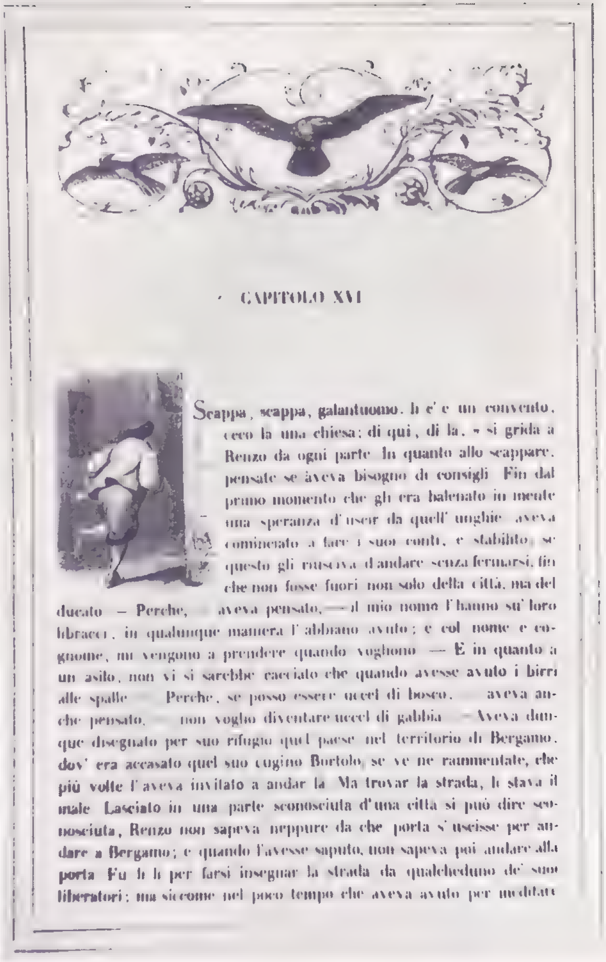
Il nostro autore non descrive quel viaggio notturno, tace il nome del paese dove fra Cristoforo aveva indirizzate le due donne; anzi

Fig. 183 - F. Gonin, Iniziale del capitolo IX dei Promessi sposi.


CAPITOLO XV

L'oste, vedendo che il gioco andava in lungo, s'era accostato a Renzo, e pregando, con buona grazia, quegli altri che lo lasciassero stare, l'andava scotendo per un braccio, e cercava di fargli intendere e di persuaderlo che andasse a dormire. Ma Renzo tornava sempre da capo col nome e cognome, e con le gride, e co' buoni figliuoli. Però quelle parole: letto e dormire, ripetute al suo orecchio, gli entraron finalmente in testa; gli fecero sentire un po' più distintamente il bisogno di ciò che significavano, e produssero un momento di lucido intervallo. Quel po' di senno che gli tornò, gli fece in certo modo capire che il più se n'era andato: a un di presso come l'ultimo moccolo rimasto acceso d'un'illuminazione, fa vedere gli altri spenti. Si fece coraggio; stese le mani, e le appuntellò sulla tavola; tentò, una e due volte, d'alzarsi; sospirò, barcollò; alla terza, sorretto dall'oste, si rizzò

Fig. 184 - F. Gonin, Iniziale del capitolo XV dei Promessi sposi.



CAPITOLO XVI

Scappa, scappa, galantuomo: lì c'è un convento, ecco là una chiesa; di qui, di là, » si grida a Renzo da ogni parte. In quanto allo scappare, pensate se aveva bisogno di consigli. Fin dal primo momento che gli era balenato in mente una speranza d'uscir da quell'unghie, aveva cominciato a fare i suoi conti, e stabilito, se questo gli riusciva, d'andare senza fermarsi, fin che non fosse fuori non solo della città, ma del ducato. — Perchè, — aveva pensato, — il mio nome l'hanno su' loro libracci, in qualunque maniera l'abbiano avuto; e col nome e cognome, mi vengono a prendere quando vogliono. — E in quanto a un asilo, non vi si sarebbe cacciato che quando avesse avuto i birri alle spalle. — Perchè, se posso esser uccel di bosco, — aveva anche pensato, — non voglio diventare uccel di gabbia. — Aveva dunque disegnato per suo rifugio quel paese nel territorio di Bergamo, dov'era accasato quel suo cugino Bortolo, se ve ne rammentate, che più volte l'aveva invitato a andar là. Ma trovar la strada, lì stava il male. Lasciato in una parte sconosciuta d'una città si può dire sconosciuta, Renzo non sapeva neppure da che porta s'uscisse per andare a Bergamo; e quando l'avesse saputo, non sapeva poi andare alla porta. Fu lì lì per farsi insegnar la strada da qualcheduno de' suoi liberatori; ma siccome nel poco tempo che aveva avuto per meditare

Fig. 185 - F. Gonin, Iniziale del capitolo XVI dei Promessi sposi.

CAPITOLO XXXIV

In quanto alla maniera di penetrare in città, Renzo aveva sentito, così all'ingrosso, che c'eran ordini severissimi di non lasciar entrar nessuno, senza bulletta di sanità; ma che in vece ci s'entrava benissimo chi appena sapesse un po' aiutarsi e cogliere il momento. Era infatti così; e lasciando anche da parte le cause generali, per cui in que' tempi ogni ordine era poco eseguito; lasciando da parte le speciali, che rendevano così malagevole la

Fig. 186 - F. Gonin, Iniziale del capitolo XXXIV dei Promessi sposi.

Fig. 187 - F. GONIN, L'assalto ai forni, nei Promessi sposi.

La madre aggiunse altri consigli dello stesso genere; e lo sposo se n'andò, col cuore in tempesta, ripetendo sempre quelle strane parole: « a questo mondo c'è giustizia, finalmente! » Tant'è vero che un uomo sopraffatto dal dolore non sa più quel che si dica.

Fig. 188 - F. GONIN, Chiusa del capitolo III dei Promessi sposi.

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta scientifica e amministrativa dell'8 febbraio 1958

La Vice Presidente della Società, dott. Noemi Gabrielli, a nome dell'architetto Arturo Midana, Presidente, assente per motivi di salute, dichiara aperta la seduta in prima convocazione alle ore 15, porgendo ai Soci il saluto del Presidente medesimo.

Sono presenti i Soci: Alessandri, Gabrielli, Clara ed Eugenio Lubatti, Tamagno, Mallé, Sala, Amerio, Mulassano, Peyrot, Debiaggi, Magnoni, Craveri, Burgo, Protto, Fassò, Graneri, Fiore, Baudoin, Viale, Costa Torre, Carlo Andreoni, Maria Antonietta Andreoni, Gallo, Verzone, Parmentola, Gibellini, Armand, Pregliasco, De Grazia, Turbiglio, Torretta, Nicola, Pautasso, Milanesio, Manassero, Soleri-Borgna, Weigmann, Cavallari-Murat, Doro, Ferraris, Bodo Viale, Volante, Borgo, Denina, Lange.

Giustificano l'assenza i Soci Midana, Bardelli, Civalieri Inviziati.

Prendono la parola per primo il prof. P. Verzone che ricorda con vive espressioni d'apprezzamento l'attività e i meriti del comm. Paolo Bodo; la dott.ssa Ada Peyrot che parla dell'avv. Mimmo Lanzone sottolineandone con sentita partecipazione di collaboratrice gli interessi di ricercatore per la storia della vecchia Torino. Segue il dott. Viale che commemora prima con calde parole di collega e di amico l'arch. Gianni Ricci, esaltandone l'opera infaticabile a favore del Comune di Torino, del Museo Civico, e della Società d'Archeologia; quindi l'avv. Attilio Pacces ricordandone, commosso, l'affetto profondo e il costante aiuto alla Società e ai Musei Civici, e il prof. C. F. Chiapasco benemerito decoratore-affreschista di vecchi edifici piemontesi. I presenti si associano con profonda partecipazione nel ricordo degli amici scomparsi.

La dott.ssa Gabrielli informa i Soci della scomparsa del prof. Albenga, illustre scienziato ed amico della Società che non si è potuto commemorare come gli altri Soci per espresso desiderio testamentario dello scomparso di non avere commemorazioni ufficiali; essa ne mette in risalto i meriti di studioso, specie di genealogie di famiglie piemontesi ed esprime il rimpianto di tutti i Soci.

La presidente Gabrielli dichiara quindi aperta la Seduta Amministrativa. Essa presenta la relazione della Presidenza facendo innanzitutto notare come la malattia del Presidente e la scomparsa dolorosa del Segretario della Società abbiano privato questa del suo Consiglio direttivo, giustificando il rallentamento della sua attività. I Soci poterono nel dicembre 1956, partecipare alla proiezione di film documentari dell'Accademia Filarmonica visitandone la sede ripristinata; ascoltare la conferenza dell'arch. Cavallari-Murat su G. Planteri e dal prof. J. Ainaud de Lasarte sulla pittura romanica catalana e prendere parte alle gite indette dal Congresso di Architettura di Torino nel settembre 1957.

Si conta di addivenire presto alla stampa dei due volumi del Bollettino appena se ne avranno i mezzi; si è nel frattempo però stampato e distribuito con lusinghiero successo il III volume degli Atti su « Alfredo D'Andrade » redatto da Marziano Bernardi e da Vittorio Viale, per il quale l'On.le Ruy D'Andrade ha generosamente offerto l'importo necessario. La dottoressa Gabrielli ringrazia a nome della Società gli Istituti pubblici torinesi che hanno sottoscritto l'acquisto di numerosi volumi. Annuncia pure

che è stato ridotto il debito contratto con la Banca Nazionale del Lavoro per il restauro della palazzina da L. 1.550.000 a L. 200.000.

Passando al Bilalncio la Presidente dà la parola all'architetto Alessandro Protto, che presenta la relazione dei Revisori dei Conti:

« Ai sottoscritti ing. Achille Goffi e arch. Alessandro Protto, come revisori dei conti, sono state presentate le contabilità relative all'Esercizio 1956. Purtroppo l'ingegner Goffi, per indisposizione, non ha potuto espletare il suo compito, perciò l'esame è stato fatto solo dall'arch. Protto ».

Questo Bilancio, si sarebbe dovuto realmente presentare l'anno scorso, ma parecchi contrattempi e purtroppo la dolorosa perdita del segretario architetto Ricci, e la lunga malattia del presidente arch. Midana, al quale inviamo i più fervidi auguri di sollecita guarigione, ne hanno differito la presentazione.

Esaminate le scritturazioni contabili, esse sono state trovate pienamente regolari e rispondenti alle risultanze del Bilancio ora presentato all'approvazione. Da tale esame e dal confronto con il conto consuntivo del 1955 si riscontra una spiacevole diminuzione nell'ammontare delle quote sociali e più precisamente da L. 380.000 si è scesi a L. 219.000. Il numero dei soci si aggira sui 345, quindi c'è un deficit nel versamento delle quote sociali di ben 126.000 lire. Questo è un fatto spiacevole, che non so a quale causa si debba attribuire e mi auguro che nei versamenti futuri scompaia del tutto.

Un'altra voce fortemente deficitaria è quella dei contributi volontari da enti e soci, che nel 1955 fu di L. 475.770, mentre nel bilancio attuale si presenta con la cifra irrisoria di L. 5000.

Meno grave, ma pur sempre grave, è il ricavato delle vendite delle pubblicazioni; nel 1955 si ha un provento di L. 415.000, nel 1956 di L. 180.000, con una differenza in meno di ben L. 235.000.

Come contrapposto a un bilancio di entrate così magro si sono mantenute le spese in limiti molto ristretti e così, mentre nel 1955 si erano spese per pubblicazioni L. 538.000, ora queste spese si sono ridotte a L. 150.000; si è fatta qualche piccola economia nelle spese per lo stabile, cosicchè, in complesso, con una gestione di rigida economia che fa molto onore agli amministratori, il bilancio si conclude ancora con un avanzo di L. 476.000.

Essendo cessate o quasi le spese più gravi per il restauro dello stabile e relativi mutui e interessi, quest'avanzo permetterà che negli anni venturi la Società possa svolgere un'azione di maggiore respiro.

Il Consiglio Sindacale invita ora i soci ad approvare il conto consuntivo del 1956, così come è stato presentato dal Consiglio Direttivo e ringrazia della fiducia accordatagli

Torino, 8 febbraio 1958

Ing. Achille Goffi
Arch. Alessandro Protto

Messo ai voti il conto consuntivo viene approvato all'unanimità dall'Assemblea dopo prova e controprova per alzata e seduta.

Chiede quindi la parola il socio avv. Alessandri. Egli rileva che come anche dal bilancio l'attività della Società è stata troppo limitata, e che bisogna cercare anzitutto

i mezzi necessari per riprendere le pubblicazioni e le ricerche scientifiche. A suo parere è troppo esigua la quota sociale di L. 1000, che dovrebbe essere portata sulle 3000 annuali, secondo lui accettabili dai soci qualora abbiano ogni anno regolarmente un Bollettino e possano godere delle sede sociale per periodiche riunioni. Egli ritiene che la Società dovrebbe più ampiamente fare ricorso ai grandi Enti pubblici della Città per larghe sovvenzioni, a suo parere facilmente ottenibili. Bisognerebbe, inoltre far rendere la palazzina. Osserva che conveniva utilizzare l'avanzo della gestione per diminuire il mutuo sul quale gravano pesanti interessi.

Il dott. Viale chiesta ed ottenuta la parola, osserva che per quanto riguarda le pubblicazioni di cui egli è il direttore, si è pubblicato il III volume di Atti, dedicato ad A. D'Andrade e per il quale l'on. Ruy ha generosamente offerto la grossa somma necessaria, oltre tre milioni e mezzo, e che è stato redatto con anni di lavoro dal dott. Bernardi e da lui. Per il Bollettino è certo doloroso il ritardo attuale, ma il dottor Viale ritiene che nell'anno potrà essere stampato un volume per il quale confida che saranno trovati i fondi necessari (800.000 lire). Ma la difficoltà maggiore per il Bollettino è costituita dalla scarsa collaborazione degli studiosi. Circa la quota sociale teme che l'aumento della quota faccia diminuire il numero dei Soci.

Per il mutuo che è stato acceso sotto la sua presidenza con l'approvazione dell'Assemblea, gli risulta che ogni volta che vi era una certa disponibilità di fondi si è diminuito il debito verso la Banca.

Prende la parola successivamente l'avv. Craveri il quale chiede informazioni sulla biblioteca della Società che gli risulterebbe ceduta dalla Società stessa verso il 1931-32, con atto assai criticabile, al Comune di Torino, sistemandola al Museo Civico. Il dottor Viale chiede di rispondere e precisa che tale biblioteca non è stata affatto ceduta, ma offerta dalla presidenza di allora in temporaneo deposito (fino al 1965) al Museo Civico dove essa è ben conservata e catalogata e consultabile unitamente alla magnifica biblioteca di storia dell'arte che il Museo ha costituito. Ed il dott. Viale rivendica al Museo l'opera di ordinamento e di catalogazione compiuta, oltre che della biblioteca, del prezioso patrimonio delle pubblicazioni della Società, che rappresentano un costante introito per il bilancio sociale.

L'avv. Craveri prosegue osservando come la sede sociale gli sembri scomoda e mal sfruttabile: egli proporrebbe, trattandosi di un lascito del pittore V. Avondo, di vedere se non è possibile, con il consenso degli eredi Avondo, realizzarne la vendita, destinando il ricavato a pubblicazioni e attività varie della Società nonchè ad affitto di più appropriati locali, meglio adatti a fare della Società un vivace circolo attraendo soci che ora spesso si iscrivono per invito di amici, ma poi disertano la Società. Alla proposta replica l'avv. Alessandri osservando che se vi è un punto su cui tutti i Soci saranno strettamente uniti è quello di restare fedeli alla originaria sede che, oltre ad essere in posizione panoramica meravigliosa, è legata alle fortune trascorse dell'istituto.

All'avv. Craveri replica anche l'avv. Roberto Cravero ribadendo l'impossibilità di rinunciare ad una casa che è stata donata con l'espresso scopo di essere sede della Società e che rimane indissolubilmente connessa col nome del donatore: uno fra quelli dei più caldi sostenitori dell'antica tradizione e degli appassionati più fervidi per la storia e l'arte piemontesi.

L'avv. Cravero inoltre ritiene giusto di dare atto alla passata presidenza, e

specie al dott. Viale per quanto ha fatto per la ricostruzione della Società, e per le pubblicazioni e l'attività svolta, e anche per i restauri compiuti per la sede sociale, e accomuna nella lode e nel ringraziamento anche l'attuale Consiglio, che ha operato fra tante difficoltà.

Prende la parola ancora il prof. Verzone: egli ritiene che le pubblicazioni della Società — non solo i bollettini, ma anche i volumi editi degli Atti — dovrebbero essere offerte gratuitamente ai soci — quanto al successo del Bollettino egli pensa necessaria una continuità nella pubblicazione, così che i soci siano certi d'una sua periodicità regolare.

Esauriti così gli interventi dei soci la Presidente annuncia le proposte d'ammissione a soci dei Signori:

Bacchelli sig.ra Anna	presentato	da	dott.ssa Gabrielli
Bauducco dott. Emanuele	»	»	rag. Fiore
Bensa Ceriana sig.ra Adele	»	»	avv. Bonelli
Bertone Giulio	»	»	dott.ssa Gabrielli
Bima dott. Fausto	»	»	dott.ssa Gabrielli
Bobbio Sella Pozzi sig.ra Pia	»	»	ing. Catella
Bonfante comm. Umberto	»	»	sig. Magnoni
Borio ing. Giovanni	»	»	dott. Pautasso
Bovero prof.ssa Anna	»	»	dott.ssa Gabrielli
Caballo dott. Ernesto	»	»	dott. Viale
Cardellino prof. Giancarlo	»	»	dott.ssa Gabrielli
Catella Cattaneo sig.ra Sandra	»	»	ing. Catella
Ceriana sig.ra Niny	»	»	sig.ra Brocchi Ceriana
Colonna Giancarla	»	»	dott.ssa Gabrielli
Cornaglia prof.ssa Luciana	»	»	prof.ssa Griseri
Curreno di Santa Maddalena gen. Giuseppe	»	»	dott.ssa Gabrielli
Donadei Giacosa sig.ra Velia	»	»	prof. Volante Borgo
Famija Piemônteisa di Roma	»	»	dott.ssa Gabrielli
Fasano Bruni dott.ssa Grazia	»	»	prof.ssa Armand
Fenoglio ing. Giovanni	»	»	rag. Fiore
Franco prof. Francesco	»	»	dott.ssa Gabrielli
Gaggero Volante sig.ra Lalla	»	»	dott.ssa Gabrielli
Gallina geom. Cleto	»	»	sig.ra Maggiorotti
Gandolfo prof. Renzo	»	»	dott.ssa Gabrielli
Gentina dott. Giorgio	»	»	dott.ssa Gabrielli
Giacosa sig.ra Laura	»	»	dott.ssa Gabrielli
Giordano delle Lanze conte Filippo . . .	»	»	rag. Fiore
Gurgo Salice sig.ra Emilia	»	»	sig.ra Ferraris
Ighine Maria	»	»	dott.ssa Gabrielli
Maglioli col. Vittorio	»	»	dott.ssa Gabrielli
Malan prof. Delio	»	»	dott.ssa Gabrielli
Moccagatta prof.ssa Vittoria	»	»	prof.ssa Barbero
Morando Felicita	»	»	dott.ssa Lubatti
Muggio comm. Andrea	»	»	dott.ssa Gabrielli

Musso ing. arch. Paolo	presentato da	arch. Midana
Pacotto rag. Giuseppe	» »	dott.ssa Gabrielli
Orza Peyrot arch. Mirella	» »	dott.ssa Peyrot
Pereno dott.ssa Maria Luisa	» »	dott.ssa Gabrielli
Piano prof.ssa Ernesta	» »	dott.ssa Gabrielli
Rolandi ing. Giorgio	» »	dott.ssa Gabrielli
Rota prof. Francesco	» »	dott.ssa Gabrielli
Sobrero Cesare	» »	sig.ra Turbiglio
Tardito dott. Emilio	» »	dott.ssa Gabrielli
Tamburini dott. Luciano	» »	dott. Mallé
Varaldo arch. Giuseppe	» »	dott.ssa Gabrielli
Venesio dott. Camillo	» »	dott.ssa Gabrielli
Zaccone avv. Renato	» »	sig. Magnoni
Zarattini dott.ssa Antonietta	» »	rag. Actis Caporale

I soci, unanimi, approvano l'ammissione, applaudendo.

La presidente, apre quindi la Seduta Scientifica che si esplica con le seguenti comunicazione dei Soci:

Rosalba Amerio — Il pittore Bartolomeo Verona.
Casimiro Debiaggi — Il pittore Gian Giacomo Testa.
Laura Tamagno — Le due spade dell'armatura di Emanuele Filiberto.
Luigi Mallé — Due tavolette inedite di Gaudenzio Ferrari.

Gli argomenti presentati dai relatori sono seguiti con vivo interesse dai Soci e assai applauditi. Alle ore 18 la Presidente dichiara chiusa la Seduta.

La V. Presidente
NOEMI GABRIELLI

Seduta amministrativa del 5 luglio 1958

Sono presenti i soci: Maglioli, Gabrielli, Lomaglio, Ravera, Bodo-Viale, Tamagno Richard, Costa Torre, Baronio, Torrione, Bruni Fasano, Cardellino, De Grazia, Magnoni, Viale, Mallé, Bacchelli, Parmentola, Amerio, Ceriana-Brocchi, Protto, Fassò, Gallo, Carducci, Fenoglio, Armano, Civalieri Inviziati, Alessandri, Ferraris, Bernardi, Cavallari Murat, Fiore, Lange Augusta, Moccagatta, Filippi, Cravero Roberto, Gabetti, Cravero Davide Giovanni, Vaona, Dragone, Doro, Richelmi, Volante Borgo, Tournon Paolo.

Hanno scusato l'assenza il presidente Midana, e i soci Tournon Adriano, Andreoni, Goffi.

La dott.ssa Gabrielli, vice presidente apre la seduta in prima convocazione alle ore 15,30. Constatata la mancanza del numero legale, la seduta viene sospesa e riaperta in seconda convocazione alle ore 16. Su richiesta del Socio Alessandri viene letto il verbale della precedente seduta che è approvato all'unanimità.

La vice presidente, ricorda quindi con commosse parole i soci scomparsi, commendator Oreste Rossi e l'ing. Mario Torretta e l'Assemblea si associa vivamente all'espressione di cordoglio.

La vice presidente fa una breve relazione sulle attività della Società (pubblica-

zioni, gite) accennando alle difficoltà sopravvenute nel corso del triennio per l'impossibilità di partecipazione del presidente gravemente indisposto e per la dolorosa scomparsa del segretario arch. Ricci, sottolineando come tuttavia il consiglio di presidenza abbia concentrato i suoi sforzi per mantenere viva l'attività della Società stessa.

Non avendo alcun socio chiesto la parola, la vice presidente mette in discussione il bilancio consuntivo del 1957 invitando i revisori Goffi e Protto a leggere all'Assemblea la loro relazione.

L'ing. Protto procede quindi alla lettura della « Relazione dei revisori dei conti della Gestione dell'anno 1957 ».

« Nel presentare la loro Relazione di revisori dei conti della gestione dell'anno 1957 i sottoscritti dichiarano innanzi tutto di avere riscontrata la perfetta regolarità dei libri contabili e la rispondenza fra le scritturazioni contabili ed il conto consuntivo presentato dal Tesoriere al loro controllo.

Dal loro esame è risultato innanzi tutto al Capitolo Entrate la perdurante difficoltà di incasso delle quote sociali, giunte ad una cifra per il 1957 di L. 255.000 troppo lontana dalle lire 380.000 incassate sotto tale voce nel 1955, cioè dalla cifra che si dovrebbe raggiungere dato il numero dei soci, anche a non tenere conto dei ricuperi delle quote non pagate, per le precedenti annate. Si raccomanda pertanto ai soci una maggiore sollecitudine ad assolvere il loro impegno, per facilitare in tal senso l'attività sociale.

I revisori hanno con soddisfazione rilevato l'aumento notevole nel ricavo per le pubblicazioni sociali, superiore al ricavo del 1956 il che dimostra il favore con il quale è stata accolta la pubblicazione del volume sull'architetto D'Andrade.

Si rileva purtroppo che è quasi ridotta a zero la voce contributi vari dei soci, che altre volte è stata molto cospicua, come dovrebbe essere se si tenesse conto della esiguità della quota sociale di lire mille annue, che dovrebbe invitare i Soci ad integrarla con offerte volontarie.

Nelle Uscite fa davvero meravigliare la esiguità della spesa di L. 240.000 a carico della Società per il bellissimo volume sul D'Andrade, pubblicazione che fa onore alla Società. Vada il plauso nostro e il nostro ringraziamento ai nostri soci benemeriti che con l'opera loro appassionata e disinteressata promossero l'iniziativa e permisero alla Società di attuarla con singolare signorilità e felice risultato artistico.

Le restanti spese risultano contenute nei soliti limiti parsimoniosi, che sono permessi dalla volontaria e attenta collaborazione degli uffici del Museo Civico di Torino, ai quali deve andare il nostro ringraziamento.

Si fa notare che fra le spese è trascritta la somma di L. 600.000 a pagamento del saldo del mutuo a suo tempo coraggiosamente contratto dalla precedente Amministrazione per l'esecuzione dei lavori di restauro della sede dei danni di guerra per un totale di lire 1.500.000. L'essere riusciti a saldare tale cifra notevole in non molti anni di esercizio è indubbiamente titolo di merito delle Amministrazioni che si susseguirono.

Il conto consuntivo del 1957 si chiude con un avanzo contabile di L. 319.639, contro l'avanzo di L. 476.081 della gestione 1956, il che porta a conchiudere che la gestione 1957 è stata deficitaria per L. 156.342, differenza fra Entrate e Uscite. Tale risultato dimostra la necessità innanzi tutto di sollecitare la esazione integrale delle quote sociali e dei contributi straordinari. A questo proposito i revisori si permettono

di rilevare ancora una volta la eseguità della quota sociale rispetto alla situazione monetaria e soprattutto alle esigenze e attività della Società, che devono essere sostenute dai mezzi finanziari sufficienti per lo svolgimento delle alte finalità sociali. Vi invitiamo ora ad approvare integralmente il Conto Consuntivo quale vi è stato presentato dal Consiglio Direttivo per la gestione dell'anno 1957.

I Revisori dei Conti
Arch. A. Protto
Ing. Achille Goffi

Tale Bilancio viene qui riportato:

ENTRATE

Avanzo gestione 1956	L.	476.081
Quote sociali	»	255.500
Interessi maturati su titoli di Stato e sul c/238 presso la Cassa di Risparmio di Torino	»	2.297
Contributi volontari di Soci	»	9.000
Vendita pubblicazioni	»	699.255
Ricupero spese varie	»	700
Totale	L.	1.442.833

USCITE

Atti N. S. - Vol. III:		
M. Bernardi e V. Viale, Alfredo D'Andrade. Acconto al tipografo sulla quota parte dovuta dalla Società	L.	240.000
Trasporto da Milano a Torino e pubbl.	»	17.095
Posta, imballi, cancelleria, tel., inter., bolli, stamp.	»	42.375
Palazzina:		
Imposte e tasse	»	5.775
Assicurazione incendi	»	1.744
Manutenz. ord., luce, acqua, ecc.	»	9.424
Custodia, pulizia, indennità riscaldamento	»	58.000
Contrib. e marche Prev. Sociale	»	45.248
Alla Banca Naz. del Lav.:		
Inter. mutuo per pagam. rest. in seg. danni bellici	»	72.620
Ammortamento mutuo	»	600.000
Alla Cassa di Risparmio di Torino per servizio di tesoreria	»	1.098
Macchina da proiez. completamento con app. per proiez. a mezzo di telai 5 x 5 e filmine 24 x 36	»	22.100
Necrologio sui giornali cittadini in onore del Segretario arch. Ricci	»	7.715
Totale	L.	1.123.194

Riepilogo:		
Entrate	L.	1.442.833
Uscite	»	1.123.194
(1) Avanzo gestione	L.	319.639
(1) Così costituito:		
Cassa corrente	L.	296.416
Cassa di Risparmio sul c/238	»	23.223
	L.	319.639

Terminata la relazione dell'ing. Protto, prende la parola l'avv. Alessandri il quale dichiarando di approvare per parte sua il Conto Consuntivo, avanza però alcune proposte e cioè che si provveda a riscuotere a mezzo di un esattore le quote dei contribuenti morosi da più di cinque anni e inoltre di aumentare la quota sociale cercando di dare in cambio ai Soci per questo loro onere maggiorato, una sede riattivata. Ringrazia vivamente l'Amministrazione per quanto ha fatto. Prende allora la parola il socio Parmentola che raccomanda di compilare « una situazione patrimoniale » per rendere più chiare le migliori condizioni finanziarie della Società. Il socio Alessandri riprende quindi la parola raccomandando di sfruttare l'alloggio sito nella palazzina, a favore dei Soci, così da rendere fruttuose le spese di manutenzione.

Dopo di ciò relazione e bilancio sono approvati all'unanimità per alzata di mano.

La Vice Presidente dà poi lettura dei nominativi dei nuovi Soci proposti per l'ammissione:

Cognasso prof. Francesco	presentato da	dott. Viale
Patria geom. Ettore	» »	dott.ssa Lange
Pirastu Usai prof. Franco	» »	arch. Gallo
Gagna prof. Pier Antonio	» »	arch. Gallo
Cellerino Angelo	» »	dott.ssa Lange
Ferretti dott. ing. Franco	» »	dott.ssa Lange
Franchino dott. Cesare	» »	dott.ssa Lange
Bourlot Gian Vittorio	» »	cav. Magnoni
Darbesio dott.ssa M. Antonella	» »	dott. D. Cravero
Salamon dott. Ferdinando	» »	dott. D. Cravero
Famija Turineisa	» »	dott. D. Cravero
Fusi avv. Valdo	» »	dott. D. Cravero
Doria marchese Gerolamo	» »	dott. D. Cravero
Bona dott. ing. Carlo	» »	dott.ssa Gabrielli
Amoretti cap. Guido	» »	dott.ssa Gabrielli
Gallea Vittorio	» »	dott.ssa Gabrielli
Allioni di Brondello conte Umberto . . .	» »	dott.ssa Gabrielli
Pantaleo Nino	» »	dott.ssa Gabrielli
Re Rita	» »	dott.ssa Volante Borgo

L'Assemblea approva ad unanimità l'ammissione dei nuovi Soci.

La Vice Presidente passa ora al dott. Vittorio Viale come socio più anziano della S.P.A.B.A. la presidenza della seduta affidando a lui l'incarico di procedere alla elezione del nuovo consiglio di presidenza e dei revisori dei conti. Il dott. Viale, assunta la presidenza e porto il suo saluto all'Assemblea, pronuncia all'indirizzo di questa una breve allocuzione:

« Si è conchiuso ora il travagliato triennio della passata Presidenza, e sta per essere nominata la nuova Presidenza. Alla prima un vivo grazie e l'augurio affettuoso per il caro architetto Midana che l'ha presieduta; alla seconda il voto fervido e sincero di un'attivissima vita.

« Ma permettete che proprio in questo momento di passaggio fra un Consiglio uscente e quello che verrà, un vecchio presidente della società vi apra il suo cuore e vi esponga il suo pensiero. Quel che dirò non ha riferimento al passato nè suona indirizzo al futuro; è solo un richiamo a certi scopi basilari della Società, a quello che a mio parere, Consiglio e Soci debbono tenere presente. Si senta in queste mie parole l'affetto che porto alla Società, l'appassionata dedizione che le ho dimostrato prima nei dodici anni del Centro fondato dopo l'iniqua soppressione del 1935, poi con la ricostituzione della Società e con il sessennio di presidenza con gli amici Carducci, Cavallari-Murat, Ricci e Fiore.

« Mi riferisco a discorsi pronunciati in questa sede, ed anche fuori, a suggerimenti, ad idee che ho sentito ventilare per infondere un ritmo più intenso e più modernizzato di vita alla Società. Discorsi, suggerimenti, idee, sono sempre da apprezzare e da considerare perchè dimostrano l'interesse e l'affetto dei Soci, e possono non di rado essere proficui per l'azione del Consiglio. Il nuovo Consiglio di presidenza considererà certamente questi suggerimenti ed idee, comunque un punto mi par necessario di riaffermare e cioè che la Società mantenga il suo carattere di istituzione di alta cultura, di Accademia, che ha avuto dalla sua fondazione e che si riflette ancora nei suoi Statuti, anche se da corpo chiuso come sono le gloriosissime Accademie torinesi e la Deputazione di Storia Patria, è divenuta una Società aperta a quanti, con certi titoli, desiderano di entrarvi.

« Se propongo questa fedeltà alla tradizione, che è del resto aderente alle norme dello Statuto, è perchè solo così, a mio parere, la Società può conservare e, spererei, rafforzare l'autorità, il peso che ha avuto per lungo tempo, di ente regionale rivolto alla cura ed allo studio delle antichità e delle arti del nostro Piemonte. Questa autorità, questo peso lo si raggiunge soprattutto con frequenti nutrite sedute scientifiche, con le pubblicazioni ad alto livello, con i doverosi interventi nelle questioni che investono la salvaguardia del nostro patrimonio artistico, con sopraluoghi, con l'organizzazione di congressi, con le visite a città e a monumenti, con conferenze.

« Io penso che i Soci potrebbero essere ben lieti e riconoscenti se il loro Consiglio riuscirà ad attuare tutti questi scopi accademici, lasciatemelo ripetere. C'è un lavoro immenso ancora da fare per la conoscenza del Piemonte archeologico ed artistico e la Società deve riaffermare che per tradizione e per competenza a lei spetta, in Piemonte in buona parte, il compimento di quest'opera. E posso dire per esperienza che per

compiere quest'opera il Consiglio dovrà rimboccarsi le maniche e lavorare sodo, e avere la collaborazione di tutti i Soci.

« Collaborazione dei Soci: qui c'è molto da attendersi e da chiedere perchè la Società molto la fa il Consiglio, ma molto la devono fare i Soci. E ci sono tanti modi di collaborare, parecchi con la partecipazione ai lavori scientifici e alle pubblicazioni; altri con l'apporto di mezzi, con l'appoggio presso Enti, e con la propaganda. E chi può dire di essere un socio "perfetto"? Anche recentemente ho sentito un Socio studioso di alto nome che lamentava l'interruzione del Bollettino, ma che in oltre venti anni ha mai contribuito al Bollettino neppure con una paginetta.

« E' necessario che Consiglio e Soci si interessino anche molto del bilancio della Società. I cosiddetti avanzi di gestione non contano nulla se le partite, veramente significative della gestione, e cioè le pubblicazioni e tutta l'attività scientifica della Società segna uno zero o quasi. Meglio in tutti i casi il contrario; attività estesa ed ampia e debiti o disavanzo. Il disavanzo e il debito finanziario si trovano sempre a chiudere in questa generosa città, se si presenta un bilancio attivo di opere e di realizzazioni. E alla Società non mancano gli « atout »: un grande alloggio da affittare, un patrimonio librario smerciabile, e se opererà, la simpatia e l'aiuto di molti Enti torinesi. Basta chiedere, e se non tutti, molti risponderanno purchè si dimostri che dietro e davanti a noi c'è un bel numero di opere e di iniziative. Basta aver coraggio, fede, ed un chiaro programma da svolgere e viva applicazione ed intenso lavoro: ecco il segreto di felici e buone realizzazioni per il triennio che si apre. Se questo si farà, dichiaro che darò personalmente il mio modesto contributo, di opera, di consiglio, di passione al Consiglio che sarà nominato, con l'augurio che ogni altro Socio faccia altrettanto. Bisogna che per gli alti scopi che le tavole di fondazione e la tradizione ci assegnano, e per l'amore che portiamo al patrimonio archeologico ed artistico del Piemonte, la Società viva ed operi. Mettiamoci al lavoro, e chi può, mano alla saccoccia. Aiutiamo il nuovo Consiglio: aggiungiamo altri tre anni gloriosi agli ottantaquattro già trascorsi ».

L'Assemblea sottolinea con un applauso le parole del presidente Viale. Questi informa quindi che per la nomina del Consiglio un gruppo di Soci ha presentato una lista proponendo a Presidente l'ing. Augusto Cavallari-Murat, a Vice Presidente la Soprintendente alle Gallerie dott.ssa Noemi Gabrielli, a Segretario il dott. Luigi Mallé, a Tesoriere il rag. Benedetto Fiore e a Bibliotecario il Socio Alessandro Magnoni.

Egli ritiene superfluo presentare i proposti, le cui doti sono già ben note alla assemblea alla quale chiede se ritiene di poter passare a votazione a scrutinio segreto. L'assemblea accoglie la proposta di passare a scrutinio ed inizia allora sotto la presidenza del dott. Viale la procedura di votazione con la consegna ad ognuno dei Soci di una scheda per l'elezione del Consiglio di Presidenza, cui si aggiunge una scheda per l'elezione dei Revisori dei Conti. I Soci compilano le loro schede e le consegnano poi introducendole nell'urna sul tavolo presidenziale. Ultimata la consegna delle schede da parte dei Soci il Presidente procede all'estrazione e allo spoglio coadiuvato dagli scrutatori dott.ssa Augusta Lange e dott.ssa Vittoria Moccagatta.

Lo spoglio delle schede ha dato i seguenti risultati:

1) Carica di Presidente: Cavallari Murat, voti 38; Gabrielli, voti 4; Protto, voti 1; *totale* voti 53.

2) Carica di Vice Presidente: Gabrielli, voti 37; Cavallari Murat, voti 4; Carducci, voti 1; Astenuto, voti 1; *totale* voti 43.

3) Carica di Segretario: Mallé, voti 42; Astenuto, voti 1; *totale* voti 43.

4) Carica di Tesoriere: Fiore, voti 40; Parmentola, voti 1; Alessandri, voti 1; Astenuto, voti 1; *totale* voti 43.

5) Carica di Bibliotecario: Magnoni, voti 40; Tamburini, voti 1; Protto, voti 1; Astenuto, voti 1; *totale* voti 43.

6) Per l'elezione dei Revisori dei Conti: Protto, voti 42; Goffi, voti 41; Parmentola, voti 1; Cravero avv. Roberto, voti 1; Defilippi, voti 1.

Il Presidente della seduta dott. Viale dà comunicazione che risultano eletti dall'Assemblea:

Presidente: ing. Augusto Cavallari-Murat.
Vice Presidente: dott.ssa Noemi Gabrielli.
Segretario: dott. Luigi Mallé.
Tesoriere: rag. Benedetto Fiore.
Bibliotecario: cav. Alessandro Magnoni.
Revisore dei conti: ing. Achille Goffi.
Revisore dei conti: arch. Alessandro Protto.

L'Assemblea saluta con calorosi applausi i nuovi eletti.

Il dott. Viale, conchiusa così la votazione, invita l'ing. Cavallari-Murat ad assumere la presidenza dell'Assemblea.

Assunta la presidenza, l'ing. Cavallari-Murat che ha accanto la Vice Presidente dott.ssa Gabrielli, il Segretario dott. Mallé, il Tesoriere rag. Fiore, il Bibliotecario cav. Magnoni ringrazia, anche a nome dei colleghi di consiglio, l'Assemblea per la fiducia accordata e, interpretando il sentimento dei Soci tutti, esprime la profonda gratitudine di tutti verso il consiglio scaduto e verso il dott. Viale che curò con profondo amore le pubblicazioni, ed esprime altresì l'impegno proprio e del nuovo Consiglio per la prosecuzione delle attività sociali seguendo quegli illuminati esempi.

La riunione prosegue con interventi di alcuni Soci. L'avvocato Alessandri prega di mettere all'ordine del giorno la proposta di aumento della quota sociale già più volte ventilata; il gen. Ravera ritiene che i Soci residenti fuori Torino potrebbero essere iscritti con quota inferiore, non potendo godere della sede sociale; egli prega vivamente inoltre che la Società s'interessi, con opportuni interventi, per la conservazione del patrimonio artistico della provincia di Cuneo. Il prof. Carducci propone che in una seduta prossima, si rilegga insieme lo Statuto, per rendere, se necessario, più elastica l'interpretazione, in ogni caso naturalmente, dopo che la questione sia stata esaminata in sede speciale da una apposita commissione.

Il dott. Dragone propone di far inviare ai Soci copia dello Statuto e del Regolamento e a questo punto il dott. Viale gli fa presente che già nel 1947 provvide egli stesso a far distribuire copie dello Statuto a tutti i Soci.

Il dott. Dragone chiede ancora che ai Soci venga distribuita una tessera sociale.

Alle ore 18,30 il Presidente dichiara conchiusa la seduta.

Il Segretario — *Il Presidente*

L. Mallé — A. Cavallari Murat

Seduta scientifica e amministrativa del 13 dicembre 1958

Sono presenti i Soci: Maglioli, Cassina, Tosel, Ighina, Nicola, Mallé, Beneyton, Tarlito, Bonelli, Brunati, Barrera, Castelnuovo, Lomaglio, Lovera, Andreoni Carlo, Piacco, Gallea, Cellerino, Gallo, Savi, Morando, Palumbo, Arcozzi Masino, Baronio, Passanti, Pirastu Usai, Moccagatta, Gurgo Salice, Ferraris, Doro, Carducci, Fassò, Cavallari-Murat, Roggeri Mermet, Bodo Viale, Cravero Roberto, Viale, Debiaggi, Lacchia, Baudoin, Gabrielli, Pereno, Volante Borgo, Gaggero Volante, Vigliani di Bascourt, Magnoni, Amoretti, Lombardi, Gallo, Parmentola, Brunati Marcella, Bernardi, Alessandri, Vanoni (per la Famija Turineisa), Ferretti, Franchino, Sobrero, Allario Caresana, Bacchelli, Bertini, Pollodio, Tournon Adriano, Calderini, Gabetti, Ceriana Brocchi, Tonachini, Caramellino, Sacerdote, Spadoni, Beltramino Cornaglia, Costa Torre, Lange Augusta, Checchi, Musso, Gibellini, Armand, Vaone, Levi Graziadi, Griseri, Goffi, Cravero Davide, Minelli, Turbiglio, Pregliasco, Bottino, Destefanis, Dragone, Catella, Bardelli.

Hanno scusato l'assenza i Soci: Midana, Peretti Griva, Prunas Tola, Protto, Finocchi, Cerutti, Bovero, Fiore.

Il Presidente ing. Cavallari-Murat dichiara aperta la seduta in prima convocazione alle ore 15,30. Egli dà la parola al dott. Vittorio Viale per la commemorazione del socio corrispondente professor A. E. Brinckmann. Il dott. Viale con calde parole di amicizia esprime il rimpianto personale, di tutti i soci e di tutti gli studiosi d'arte piemontese per la perdita dell'illustre critico germanico, che fu un pioniere dello studio sull'architettura barocca piemontese. Egli ricorda dettagliatamente i meriti del Brinckmann nella sua lunga carriera di professore universitario, i suoi ripetuti viaggi in Italia e in particolare in Piemonte, le sue numerose ed importanti pubblicazioni dedicate integralmente o parzialmente ad illustrare con profonda competenza e acceso amore i grandi e mal conosciuti capolavori dell'architettura piemontese del '600 e del '700.

Il dott. Viale commemora quindi l'ing. Mario Torretta, uno dei più anziani, fedeli e attivi soci, di cui ricorda le benemerenze come ingegnere capo della Provincia, come cultore agli studi e appassionato tutore delle caratteristiche e dell'ambiente dell'antica Torino.

L'assemblea si associa unanime alla manifestazione di cordoglio.

Il Presidente annuncia quindi le relazioni scientifiche. Parlano successivamente i seguenti Soci con i relativi argomenti:

Prof. Carlo Carducci — Nuovi aspetti dell'architettura romana in Piemonte.

Dott. Enrico Castelnuovo	— Un incunabulo di pittura gotica in Piemonte (i più antichi affreschi di S. Maria di Vezzolano).
Dott.ssa Noemi Gabrielli	— Ritrovamenti di affreschi in Piemonte.
Dott.ssa Vittoria Moccagatta	— In margine alla mostra del Molineri in Savigliano.

Quindi il Presidente dichiara aperta in prima convocazione alle ore 16,30 la Seduta Amministrativa. Egli inizia con la relazione del Consiglio di Presidenza:

« Sembra ormai giorno lontano il 16 luglio 1958 in cui l'Assemblea dei Soci nominava Presidente della Società chi vi parla e Vice Presidente Noemi Gabrielli, Segretario Luigi Mallé, Tesoriere Benedetto Fiore, Bibliotecario Alessandro Magnoni, e riconfermava Revisori dei Conti Achille Goffi e Alessandro Protto.

« In realtà si tratta di un periodo dell'anno a cavallo delle ferie estive, periodo tradizionalmente raccolto nelle società di cultura, perchè utilizzato nella preparazione organizzativa delle manifestazioni di risalto pubblico dell'annata, periodo che per la nuova compagine presidenziale, è stato realmente difficile per la necessità di recuperare il mezzo anno di svantaggio rispetto alle usuali gestioni causato dallo spostamento delle elezioni dall'inverno all'estate.

« Chi era presente alle elezioni ricorderà quanto il neo Presidente fu restio ad accettare il mandato e come giustificò l'accettazione. Non si sentiva in stato d'animo ed in salute fisica tali da affrontare lavoro e responsabilità facilmente preventivabili dopo una crisi sociale nota. La crisi era organica conseguenza delle vicissitudini dell'anteguerra e del dopoguerra che qui si riassumono:

« 1) L'ormai quasi dimenticato regime declassatorio come sezione di altra Società, dopo l'involontaria fusione del 1935 con la Regia Deputazione di Storia Patria;

« 2) il glorioso periodo commissariale, seguito alla mortificazione in " cattività ", e grazie al quale il corpo sociale rinacque come autonomo Ente Morale;

« 3) i due periodi presidenziali Viale, che superarono le enormi difficoltà della riconquista di una tradizione di vista culturale e dell'oneroso iniziale ripristino della sede di via Napione 2, ferita dai bombardamenti;

« 4) lo sfortunato ultimo triennio, nel quale la morte ha tolto alla Società il Segretario e gravi malattie hanno limitato la possibilità di lavoro del Presidente, oggi fortunatamente nuovamente vegeto, ma indisponibile per la Società di Archeologia.

« Il sentimento del dovere civico, invocato da tanti amici, permise l'insediamento e l'avviamento della nuova Presidenza per il triennio 1958-60 con il cennato svantaggio di tre quarti della prima annata consumati inutilmente e dall'assenza di un bilancio preventivo per il 1958 che l'assemblea dei soci non affidò ai neo eletti quale orientamento e quale strumento statutario d'azione. Considerato peraltro nel quadro delle esposte difficoltà il semestre che stiamo consumando può apparire un attimo nella vita del sodalizio; un attimo di raccoglimento nell'esistenza gloriosa di ottantaquattro anni di vicende talora storiche. E parimenti breve episodio appare il decennale assestamento post-bellico. L'uno e l'altro necessarie pause per meditare sui programmi e per ricostituire i tessuti vitali dell'organismo squassato.

« La vacanza estiva ha permesso di collegare Presidenza e Soci tramite lettere circolari. Una prima circolare per dare notizia dell'esito delle elezioni e per distri-

buire copie ciclostilate dello Statuto (approvato con R. Decreto del 17 ottobre 1907 e modificato con R. Decreto 9 settembre 1922) e del Regolamento (approvato nella Seduta Amministrativa del 28 giugno 1922), come richiesto dai partecipanti alla seduta in cui avvennero le elezioni. Una seconda circolare invitava i Soci ed i familiari a partecipare in San Bernardino di Ivrea ad un ideale trattenimento con Giovanni Martino Spanzotti, dopo i restauri della chiesetta e degli affreschi. La numerosa partecipazione di studiosi e di amanti dell'arte spanzottiana ha dato pretesto per festeggiare la Sovraintendente alle Gallerie che con tanto amore vigila sul nostro patrimonio pittorico e per rivedere assieme all'arte del grande affreschista rinascimentale, la impostazione attuale della critica d'arte di cui il Mallé ha riassunto i risultati in tema di studi spanzottiani. Oltre ai numerosi partecipanti convenuti con mezzi privati di locomozione, erano quaranta persone in autopullman, potuto predisporre dalla Società, grazie alla preziosa opera organizzativa degli ammirevoli collaboratori della Direzione dei Musei Civici di Torino, dei quali dirò ancora, ma che desidero ringraziare pubblicamente a nome di tutti i Soci, perchè sono loro che ci tirano fuori da ogni difficoltà con slancio generoso e sacrifizi talora mal valutabili da chi non conosca le misere possibilità del bilancio sociale. E' l'organizzazione Viale che provvidenzialmente costituisce una eredità delle precedenti gestioni ed un volano di energie e possibilità organizzative. Grazie dunque ai consoci dott. Viale, al dottor Mallé, ed al cav. Magnoni.

« E mentre siamo in tema di ringraziamenti per collaborazioni volontarie in tema di servizi logistici e... postali mi sia concesso ringraziare anche la Segreteria del Museo Civico e i collaboratori della dott.ssa Gabrielli, altrettanto solerti e con essi la loro Sovrintendente e nostra Vice Presidente.

« La terza circolare invitava i Soci a darsi convegno a Milano nella Mostra di Amedeo Modigliani, visitata il 29 novembre, con la guida della dott.ssa Renata Cipriani, da una comitiva di oltre cinquanta dei nostri, tra i quali le persone che hanno espresso il desiderio di questa manifestazione, un po' marginale ai nostri programmi, ma comunque pretesto di aggiornamento culturale e di affiatamento.

« Una quarta ed una quinta circolare ci hanno convocato qui per l'ordinaria seduta scientifica improntata a stile tradizionale cui abbiamo partecipato e per la seduta amministrativa che stiamo per iniziare ed alla quale attribuiamo molta importanza. Dovrebbe essere il primo esame per quanto abbiamo ideato e varato e dovrebbe essere spunto per il varo di iniziative nuove da cui osiamo attendere risultati di sostanziale novità.

« All'ordine del giorno c'è un atto da compiere, se l'assemblea ci conforta della sua fiducia, l'approvazione di un bilancio arretrato: il bilancio preventivo del 1958. Presenta una novità: un ridimensionamento: adottando un linguaggio analogico, si potrebbe dire che si è cambiato scala per poterci impegnare a realizzare le finalità statutarie. Il bilancio consuntivo del '57 registrava uscite per L. 1.123.194 ed introiti per L. 1.442.833; il bilancio preventivo che pur contemplando tutto il 1958 deve essere realizzato in questo estremo scorcio dell'anno contempla uscite di L. 2.431.320, e introiti per L. 2.136.936, con un disavanzo di L. 294.384 che non potremo che riversare nell'anno 1959; anno nel quale peraltro dovremo fare un ulteriore adeguamento al valore della moneta. Tra vendita di pubblicazioni e contributi di Enti e Soci è

prevista la notevole cifra di L. 1.565.000, che è un traguardo che gettiamo avanti, perchè e noi ed i soci lo si raggiunga ad ogni costo, anche se inusitato. I moduli distribuiti diranno dei dettagli e specialmente dei fondi da ricostituire (L. 400.000) che ci siamo trovati sul cammino; e più oltre diremo, con l'aiuto di illuminati consoci, come sul cammino ci troviamo a dovere finanziare un bollettino che accumula più anni e si chiamerà 1954/57, tutto da pagare, ma pronto per essere impresso su carta, rilegato e distribuito.

« Seguono nell'ordine del giorno al n. 3, l'ammissione di tredici nuovi Soci. Ed a questo proposito segnalo che sono stati preparati i moduli per la domanda a socio, moduli che ci ricordano l'antica procedura nella raccolta di più firme di soci presentatori a garanzia delle qualità e caratteristiche necessarie, per la figura di socio da non confondersi con quella dell'abbonato ad una rivista.

« Ed infine al quarto posto dell'ordine del giorno c'è la proposta di nomina a Soci benemeriti delle storiche ed illustri città piemontesi, capoluoghi di Provincia.

« Vorremmo riattivare con ciò uno strumento di vita sociale l'istituto delle benemerenze nelle finalità della società e nel contempo affermare i legami che la Società ebbe e che deve continuare ad avere col territorio spirituale della regione cui si intitola. Dice lo Statuto all'art. primo che la Società ha " per iscopo la ricerca, la conservazione e lo studio dei monumenti di antichità e di arte del Piemonte ". Dice poi al Regolamento all'art. 6 del capo 2°, che oltre possono essere nominati Soci benemeriti " *gli Enti che se ne siano resi degni con atti di singolare munificenza consoni ai fini della Società* ", " facendo eseguire a proprie spese, scavi e restauri di edifici, facendo doni di costruzioni antiche ed artistiche e di opere d'arte allo stato, ecc. ".

« Le Città di Torino, di Asti, di Alessandria, di Cuneo, di Novara, di Vercelli, di Aosta, sono tra questi enti che hanno avuto in tempi passati anche lontani azioni concordate in tale senso con la società che meritano questa benemerenza che la nostra Assemblea può solennemente decretare. A nome del Comitato di Presidenza, che ha esaminato dettagliatamente la questione, esorto l'assemblea a decretare in tal senso, perchè così ci reinseriremo in un piano di collaborazione con gli enti pubblici ch'era realtà concretamente operativa negli anni aurei del nostro sodalizio verso la fine del secolo scorso. Dalla solennità ufficiale di questo atto, che non potrà non essere apprezzato dato i nostri ottantaquattro anni di alto prestigio spirituale, trarremo frutti di ordine morale e materiale. Il prestigio della Società è anche rivelato dall'affetto dei benemeriti corrispondenti. E' a tutti noto quanto ci fosse legato A. E. Brinckmann; posso testimoniare che altrettanto saldo legame va istituendosi tra la Società ed il professor Wittkower della Columbian University che ha collaborato qualche anno fa con il nostro Bollettino (uno studio sui disegni londinesi del nostro Juvarra) e che mi ha promesso un articolo su disegni inediti del Vittone esistenti a Parigi. Il Wittkower è stato a Torino quest'estate dirigendo spiritualmente una schiera di una ventina di studiosi americani ed inglesi che hanno esplorato i monumenti del nostro barocco con sistematicità e con impegno non comuni. Il recentissimo libro del Wittkower edito dalla casa Pelican Books di Londra, dimostra che l'autore insigne ha il " senso del Piemonte " più di tanti studiosi nostrani e questo particolare atteggiamento ha rafforzato nella ultima permanenza piemontese, come mi ha confessato cordialmente. Sul posto ha lasciato due discepoli innamorati del nostro passato architettonico, gli archi-

tetti Millon e Pommer, dai quali attendiamo copiose messi ed uno dei quali è qui presente, perchè mi sono permesso di invitarlo a nome dei Soci alla seduta scientifica. Ha preparato già uno studio che potrà essere inserito nella prossima seduta scientifica ed essere oggetto di inserzione nel Bollettino 1958-59. Lo ringraziamo di cuore dell'amore che porta per le cose nostre.

« In tema di soci dobbiamo anagraficamente registrare dei dolorosi vuoti. Oltre alla morte di A. E. Brinckmann che ha onorato la nostra famiglia sociale dal 1929 con una attività scientifica di altissimo ordine, morto nell'agosto scorso a Colonia, e del quale avete testè sentito la commemorazione dell'amico Viale, che verrà pubblicata nel Bollettino 1958-59, sono mancati nel 1958 due carissimi amici, frequentatori assidui delle nostre manifestazioni: due volti che rispecchiavano la arguta psiche della borghesia colta nostrana, l'ing. Torretta ed il dott. Germano. L'ing. Mario Torretta (19-2-1894 — 13-4-1958) era Socio dal 1923. L'avv. Luigi Germano (28-5-1887 — 21-9-1958) era Socio vitalizio dal 1925. I loro cari volti non rassereneranno più queste nostre adunate in questa nostra sede; ed è motivo di pianto del cuore.

« Ai Soci scomparsi va la reverente grata affettuosa memoria di questa assemblea.

« Terminando l'esame dell'essenziale dell'ordine del giorno odierno, concediamoci ancora qualche meditazione orientativa della politica sociale. In questi giorni, col pretesto della distribuzione della tessera sociale, che facciamo oggi in segno di augurio per il Natale ed il Capodanno, ci siamo dedicati a ricontarci: Siamo... quattrocentotrenta soci. E ci siamo riguardati negli occhi, reciprocamente: siamo nella grande maggioranza gente che ama la ricerca, la conservazione e lo studio dei monumenti di antichità ed arte del Piemonte, così come vuole lo Statuto.

« C'è, nell'aria, attesa. Si attende qualcosa che non si sa precisare, ma che si vorrebbe avvenisse, per ridare vitalità al sodalizio, all'interno ed all'esterno. Soprattutto si vorrebbe che la vitalità interna fosse energetiva ed espansiva, per dare efficacia e prestigio ad una azione civile in un settore della vita regionale e cittadina che soffre della carenza di iniziative di civiltà veramente disinteressate sia nel campo della cultura quanto nelle attività pratiche che riverberano le qualità della cultura. Tale vitalità interna, che esiste perchè essa è in ognuno di noi rivelandosi financo con i sintomi della più dolorosa insofferenza per i vincoli ambientali della Società in cui siamo immersi, va dunque organizzata. Dapprima occorre indagarla con sistematicità; successivamente necessita offrirle gli strumenti organizzativi, ed infine le daremo modo di esprimersi all'esterno.

« Ecco i motivi che hanno indotto alla creazione, accanto all'unica tradizionale e regolamentare Commissione delle Pubblicazioni, di numerosi comitati composti di Soci competenti e volenterosi, coadiuvanti la Presidenza nelle sue mansioni, come previsto dall'art. 3 del Regolamento approvato il 28 giugno 1922. Queste Commissioni Speciali studieranno e formuleranno proposte che vanno sottoposte all'Assemblea ed anche agiranno di concerto con la Presidenza laddove occorra e sia statutariamente consentito ».

Passando alle questioni di Bilancio il Presidente presenta all'Assemblea la proposta d'aumento della quota sociale che già era stata avanzata da più Soci in precedenti sedute. Egli fa presente che l'aumento previsto dovrebbe portare la quota stessa a L. 2000, cifra in sè modesta, ma che permetterebbe un aumento d'introito sufficiente

a garantire con il complesso delle quote sociali almeno il fondo sufficiente o quasi per la pubblicazione del Bollettino. I Soci presenti si dichiarono unanimemente favorevoli all'aumento della quota a L. 2000.

Il Presidente propone ora l'ammissione a Soci dei Signori:

Bolgiani dott. Franco	presentato da	prof.ssa Brizio
prof. De Lavis Trafford-C.V.O.O.B.E. . .	» »	dott.ssa Lange
Dolza prof.ssa Consolina	» »	dott.ssa Cornaglia
Maggio dott.ssa Rosanna	» »	dott. Castelnuovo
Beria ing. Biagio	» »	ing. Cavallari-Murat
Dettoma ing. Carlo	» »	ing. Cavallari-Murat
Mollino prof. ing. Carlo	» »	ing. Cavallari-Murat
Loria dott. ing. Mario	» »	ing. Cavallari-Murat
Morelli ing. arch. Domenico	» »	ing. Cavallari-Murat
Molli Boffa arch. Alessandro	» »	ing. Cavallari-Murat
Donvito Silvina	» »	prof.ssa Moccagatta
Massini dott.ssa Anna Maria	» »	prof.ssa Moccagatta
Serralunga Bardazza dott.ssa Anna . . .	» »	arch. Cucco

L'Assemblea approva ad unanimità l'ammissione dei suddetti Signori.

A conclusione della seduta il Presidente presenta la proposta, cui già aveva accennato nella relazione, di ammissione a soci benemeriti delle Città di Torino, Asti, Alessandria, Cuneo, Novara, Vercelli, Aosta.

Il Segretario
L. Mallé

Il Presidente
A. Cavallari Murat

Seduta scientifica e amministrativa del 6 giugno 1959

Sono presenti i Soci: Maglioli, Mallé, Debiagi, Rota Vigna, Materazzo, Gabrielli, Cavallari-Murat, Viale, Bodo Viale, Fassò, Pantaleo, Costa, Parmentola, Lomaglio, Tamagno, Peyrot, Arduino Nicola, Mazzonis di Pralafera, Loria, Bona, Bernardi, Boffi, Fiore, Alessandri, Gallo, Checchi, Lange Augusta, Gallo Guido, Andreoni Carlo, Tournon Adriano, Vanoni per la Famija Turineisa, Ghivarello, Paolo Lombardi, Caramellino, Ferraris, Moccagatta, Cellerino, Doro, Griseri, Orza Peyrot, Finocchi, Pedrini, Cravero Roberto, Arcozzi Masino, Morando, Armand, Filippi, Albesiano, Bacchelli, Soleri Borgna, Carducci, Franchino, Richelmi, Molli Boffa, De Grazia, Scamuzzi.

Hanno scusato l'assenza i Soci Magnoni e Guglielmo Lange.

Il Presidente ing. Cavallari-Murat dichiara aperta la seduta in prima convocazione alle ore 15,30 e propone la lettura del verbale; questo, per desiderio unanime dei Soci si dà senz'altro per letto.

Il Presidente prega scusare il ritardo nel convocare nuovamente l'Assemblea

alla quale chiederà di deliberare su un bilancio annuale e su uno biennale. Egli legge quindi la seguente relazione:

« Riprendiamo con questa relazione presidenziale il discorso interrotto la sera del 13 dicembre 1958. Non si è perso tempo, ma in concreto s'è concluso poco; infatti è trascorso un semestre non denso di manifestazioni tangibili e siamo in ritardo nella data di questa riunione; ciò dimostra che nella vita nei nostri sodalizi il tempo va misurato non sulla cadenza dei dodici mesi dell'anno, ma sulle tappe dello scadenziario del triennio di amministrazione riserbato ad ogni Consiglio di Presidenza per la realizzazione di un piano organico di attività organizzativa e scientifica. Non per nulla verrà proposto all'Assemblea di esaminare e deliberare su un bilancio ordinario annuale, ma anche su un bilancio straordinario biennale, avendo consumato il primo anno di gestione a sistemare alla meno peggio, vecchie situazioni maturatesi in anni difficili in cui alla vita sociale venne a mancare una programmazione.

« L'accusa di scarso rendimento è un'autocritica, rivolta solo a noi del Consiglio di Presidenza; non possiamo dire altrettanto delle Commissioni istituite nell'inverno, le quali hanno lavorato molto e bene, testimoniando che il lavoro organizzativo va suddiviso nel corpo sociale, scrollandolo di spalle dalle Presidenza la quale deve potersi dedicare prevalentemente alle attività di coordinamento ed all'assunsione delle maggiori responsabilità di propria competenza.

« Lode va alla *Commissione culturale* che ha varato conferenze e visite e con successo i nuovi trattenimenti intitolati " Lanci e Bilanci ".

« Il *16 dicembre 1958* s'è tenuto il primo di tali trattenimenti. Con la introduzione di Marziano Bernardi e di Luigi Carluccio, in presenza di un gruppo di opere del pittore, si è parlato dell'arte di Lorenzo Delleani nel cinquantennio della morte. Il pubblico, i giornali, la televisione hanno dimostrato di apprezzare l'iniziativa e l'hanno incoraggiata.

« Il *5 maggio 1959* il prof. Giorgio Gullini, nuovo titolare d'Archeologia della nostra Università, che salutiamo cordialmente in Torino, invitandolo a partecipare alla nostra vita, ha tenuto a Palazzo Madama, una conferenza organizzata dalla Direzione dei Musei Civici, con invito esteso alla facoltà d'Archeologia, sul tema *" gli scavi ad Udergram della Missione Archeologica Italiana in Pakistan "*.

« Il *23 maggio 1959* la seconda manifestazione di *" Lanci e Bilanci "* ha avuto luogo con la partecipazione di due giovani studiosi americani e di un torinese, che ci hanno intrattenuto su l'architettura barocca in Piemonte con numerose proiezioni. *Henry Millon* ha fatto leggere da un amico inglese le sue osservazioni sulla carriera giovanile di " Bernardo Vittone " e *Richard Pommer* ha letto: " Problemi relativi allo schema di S. Filippo ". *Roberto Gabetti* ha detto degli argomenti sul Piemonte trattati nel recente volume d'Architettura del Wittkower.

« Il *14 maggio 1959* ha avuto luogo nella nostra sede sociale una conferenza con proiezioni della dott.ssa Cipriani che ci ha illustrato aspetti della *" pittura e della miniatura lombarda del periodo neogotico "*.

« Il *27 maggio 1959* nella sede della società, il prof. Luigi Crema Soprintendente ai Monumenti della Lombardia, ci ha parlato sul tema *" Aspetti dell'architettura romana "* illustrandola con proiezioni.

« *Per il giorno 13 giugno* è prevista una visita dei soci nostri alla rinnovata

Galleria Sabauda. Tale visita sarà una buona occasione per festeggiare un avvenimento di importanza culturale della nostra città e nello stesso tempo per complimentarci con la direttrice della Galleria stessa che è la nostra attivissima Vice Presidente Noemi Gabrielli.

« Una visita è in progetto al Castello di Racconigi e dovrebbe avere luogo con la guida delle Consocie Gabrielli e Lange. Preciseremo le date e le modalità della visita stessa.

« La commissione per le attività culturali ha in preparazione molte altre iniziative, che qui non credo il momento di anticipare, comunque ritengo sia doveroso ringraziare il Presidente della commissione stessa, Roberto Gabetti, al quale anzi desidero inviare proprio oggi, in cui avvengono le sue nozze con la nobile Margherita Gromis di Trana un fervido cordiale affettuoso augurio di tutti i Soci.

« Ringrazio anche i membri tutti della commissione culturale che qui voglio ricordare, perchè ritengo che debba essere norma costante della nostra Società, che il lavoro compiuto sia sempre annotato e segnalato.

« Sono membri di tale commissione i consoci: Enrico Castelnuovo, Augusta Lange, Guglielmo Lange, Giulia Armand; è segretario Davide Cravero.

« Passo ora alla commissione per la Sede e per le Collezioni sociali, la quale commissione si è radunata più volte, ha eseguito sopraluoghi, ha effettuato studi e progetti, ha effettuato studi e progetti, ha esaminato tutte le situazioni possibili, circa l'utilizzazione della bella palazzina che l'Avondo ci ha lasciato in omaggio, e che abbiamo il dovere di tenere viva, sia come entità edilizia, sia come simbolo della nostra vita sociale.

« Sono state esaminate prima di tutto le questioni giuridiche relative alla possibilità di locare parte della palazzina stessa, e gli illustri uomini di legge che fanno parte della Commissione hanno potuto stabilire che se il testamento vieta di fare della palazzina una casa di affitto, la cui destinazione vada a detrimento della testamentaria funzione di sede di società, si ha puranco la possibilità di mantenere locata parte onde potere ricavare un qualche reddito che vada a migliorare la possibilità di utilizzazione come sede della società e quindi di miglioramento dell'efficienza della vita sociale.

« Questo era un primo punto che interessava precisare e che la Commissione ha saputo pienamente risolvere diradando le preoccupazioni in proposito.

« Sono inoltre stati esaminati i progetti di ampliazione della villa stessa onde renderla capace di ospitare affollatissime conferenze ed anche mostre periodiche di grido. Tra tutte queste soluzioni proposte e problemi la commissione ha ritenuto di suggerire alla Presidenza e all'Assemblea una soluzione intermedia, cioè di non modificare l'aspetto esterno della villa in quanto questo stesso aspetto contribuisce alla caratterizzazione di un rione cittadino che ha già un suo sapore tutelare. E nello stesso tempo ha tenuto presente l'esigenza di non imbarcare la società in eccessivi programmi finanziari insostenibili; perciò è venuta nella determinazione di proporre l'effettuazione di qualche riforma interna, con l'ampliazione del salone, abbattendo dei muri e costruendo qualche trave, in modo che questa sala possa accogliere un pubblico per lo meno doppio di quello attuale; e nello stesso tempo ha proposto di ristudiare il problema dei servizi specialmente quello termico dovrebbero risolvere

il problema di rendere il primo piano utilizzabile, appunto per ricavarne un reddito. Il reddito potrebbe nascere sotto due forme: quella dell'ospitalità a Enti e della locazione a privati.

« Questi progetti comportano un carico nel bilancio, che evidentemente è da riversare non sul bilancio ordinario, ma su di un bilancio straordinario del quale poi si discorrerà nella voce apposita dell'Ordine del Giorno.

« Ringrazio molto il Presidente di questa commissione, consocio Roberto Cravero, e ringrazio i membri della commissione stessa che sono i consoci Alessandro Alessandri, Luigi Bandoin, Bartolomeo Gallo, Alessandro Protto. Speriamo che prima dell'autunno la palazzina possa diventare un fervido cantiere di rinnovamento.

« Passo ora al tema delle pubblicazioni sociali. Come è noto le pubblicazioni sociali sono cura particolare di due commissioni; la commissione redazionale e la commissione amministrativa per il finanziamento delle stesse pubblicazioni. Lo sdoppiamento del problema in due, caricandone i due aspetti a due organismi differenti ha avuto i suoi frutti. Il Bollettino sociale che si era fermato nel 1953, ha potuto riprendere a pulsare come linfa vitale dell'organismo sociale. Il 26 maggio, grazie allo sforzo delle due commissioni, abbiamo potuto mettere in distribuzione il volume ottavo-undicesimo, che raccoglie scritti e informazioni che vanno dal 1954 al 1957, in modo principale però è dedicato a studi sul Gaudenzio Ferrari. Oggi è già in preparazione il Bollettino del 1958-59, che nel bilancio preventivo ordinario del 1959 trova anche il suo finanziamento, mentre il precedente bollettino ha dovuto essere finanziato in maniera straordinaria dalla generosa gara di enti e soci; gara mecenatesca che dimostra quanto le nostre iniziative siano osservate dal di fuori e dal di dentro.

« Ricordo i contributi avuti nel 1958:

Sig.ra Anna Bacchelli	L.	9.000
Ing. Mario Catella	»	25.000
Ing. Carlo Bona	»	25.000
Ist. San Paolo	»	50.000

« Ed i contributi incassati nel 1959:

Prof. Alessandro Baronio	L.	18.000
Signore Luisa e Nini Ceriana	»	4.000
Ing. Vittorio Bonadè Bottino per la Società Edilizia Piemontese	»	50.000
Soc. Un. Cementi Marchino	»	50.000
Donna Lucia Turati	»	50.000
Camera di Commercio di Torino . . .	»	150.000
Ing. Achille Goffi	»	1.000
Sig. Ugo Donati	»	3.000
Municipio di Torino	»	200.000

« Le due commissioni hanno quindi esaminato il problema delle pubblicazioni straordinarie, che precisamente sono denominate: "Atti" e "Documenti". La commissione redazionale ha studiato due temi in proposito: la riesumazione a stampa e

la divulgazione delle preziosissime schede Vesme, che sono di proprietà della nostra società e che costituiscono un indispensabile strumento di lavoro per gli studiosi, che purtroppo oggi nella forma manoscritta, non presenta quella utilità fluida che è propria dei libri a stampa.

« Oggi nella vita così affannata e concitata delle civiltà meccanica, pochi sono anche gli specialisti della critica d'arte che possono compiere ricerche archivistiche serene e continuative; occorre che l'archivio esca dagli scaffali degli Enti depositari ed entri nelle biblioteche degli studiosi, in maniera che la elaborazione sia la più facile e la più pronta. Perciò la proposta della commissione ha avuto un'eco veramente importante presso la Presidenza, che la fa propria, evidentemente con la collaborazione della commissione delle pubblicazioni stesse.

« Il tema proposto per gli Atti è stato con mano felice posto sopra uno studio di grande attrattiva, in quanto si vorrebbe pubblicare un manoscritto interessantissimo della dott.ssa Mercedes Viale Ferrero, dedicato alle scnografie dei Galliari di cui questa pubblicazione auspichiamo decisamente realizzata al più presto.

« Il problema della determinazione di due temi, così impegnativi, coinvolge un grave problema economico, che ha dovuto essere riversato interamente sul bilancio straordinario del 1959-1960.

« Il carattere di straordinarietà di questo bilancio giustifica quindi la eccezionalità dei contributi da reperirsi.

« Ringrazio il Presidente della commissione redazione delle pubblicazioni che è il nostro carissimo consocio Vittorio Viale, di cui è inutile tessere l'elenco delle benemerenze nei riguardi della Società. Fanno parte della commissione il Presidente della commissione amministrativa, ed i consoci Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone. Segretario della commissione è Luigi Mallé.

« A questa commissione si aggiungeranno degli esperti per la revisione e la correzione delle bozze delle schede Vesme, man mano che verranno pubblicate. Abbiamo già alcune offerte di collaborazione disinteressata dei Soci, che vedono in questa iniziativa un basilare atto sociale.

« La *Commissione amministrativa per il finanziamento delle pubblicazioni*, delle quali ho già intessuto l'elogio nella precedente riunione, ha continuato a muovere le acque e sta oggi cercando di avviare il problema finanziario del bilancio ordinario e del bilancio straordinario per quanto ha attinenza alle pubblicazioni, su un piano di emergenza. Va quindi segnalato alla gratitudine dei Soci il Presidente della commissione finanziaria consocio Carlo Felice Bona, il Presidente della commissione redazionale che torna ad essere presente nella commissione amministrativa come membro, Mario Catella, Roberto Cravero, Giovanni Donna d'Oldenico, Gian Francesco Rota, Adriano Tournon, Lucia Turati, Camillo Venesio ed una lode particolare va a Vittoria Moccagatta, che ne è segretaria.

« Infine eccoci a parlare delle *Collaborazioni civiche* e delle commissione appunto dedicate a tale relazioni con le pubbliche amministrazioni e con le società consorelle e per iniziative indirizzate alla realizzazione a fini prossimi ai nostri temi statutari.

« Un atto ufficiale di risalto è stata la visita effettuata il 10 gennaio 1959 dal Comitato di presidenza e dai Presidenti delle commissioni al Sindaco di Torino, nostro

Consocio Amedeo Peyron, per consegnare solennemente la tessera di Socio benemerito alla Città di Torino. Il Sindaco è stato tanto cortese da indicare come rappresentante designato la propria persona; in segno di riguardo alla Benemerita Società alla quale ha poi indirizzato un messaggio che è da interpretare come auspicio di collaborazione feconda.

« Avevo già accennato nella precedente relazione che era intenzione della presidenza di organizzare una serie di commissioni periferiche costituite tra Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti nelle provincie piemontesi, facenti capo ad una commissione centrale a carattere regionale direttamente controllata dalla Presidenza; per ciò fare si è dovuto imbastire un po' di censimento dei Soci; si è dovuto vedere quanti Soci risiedevano fuori Torino che potessero essere utilizzati per la costituzione di tali commissioni. Purtroppo in alcune provincie la partecipazione di studiosi e di amanti dell'arte piemontese è piuttosto lacunosa e perciò si è cercato di interessare gli ambienti periferici in una campagna di nuove iscrizioni.

« Abbiamo avuto delle confortanti promesse di attività e di collaborazione da parte di illustri Consoci, in modo particolare mi preme di ringraziare qui il consocio Giorgio Allario Caresana, il quale ha scritto delle buone confortanti parole che promettono molto bene nei riguardi della organizzazione del Comitato vercellese, ed è proprio su suggerimento dell'Allario Caresana che stiamo cercando anche di costituire un Comitato biellese. Dalla provincia di Cuneo abbiamo avuto delle confortanti assicurazioni da parte di Nino Carboneri, oggi assente ma che ci ha mandato un saluto collettivo, sempre vigilante nell'interesse della cultura storica e artistica della sua provincia. Altrettanto confortanti notizie crediamo di avere da Asti dove sta occupandosi della questione Luigi Baudoin.

« Queste commissioni periferiche e la commissione centrale, alla quale esse fanno capo costituiscono direi l'idea madre, il programma fondamentale di questa Presidenza, la quale vuole ritrovare allacciamenti fecondi tra la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e la cultura regionale. A nessuno sarà ignota la brillante posizione di ente motore che la società aveva nell'ultimo venticinquennio del secolo scorso, nel primo venticinquenio del secolo attuale, ed ancora la brillante presa che le iniziative della società avevano nel campo regionale e nazionale nel periodo che va dal '30 al '35. La società si poteva permettere di organizzare dei congressi ai quali erano onorati di intervenire studiosi nazionali ed internazionali e che avevano ormai, acquisito il diritto della partecipazione del Re. La società attuale, nella riconquista dei suoi motivi ideali di associazione, sente la necessità di fare qualche cosa, perchè è palese che negli ambienti cittadini provinciali e regionali, c'è carenza di iniziative, c'è carenza di conoscenza dei problemi vitali della nostra cultura. Si è venuta determinando direi una impopolarità nei nostri problemi culturali ed artistici, che rientra nel più vasto problema dell'arte che caratterizza un'epoca nella quale gli uomini sono solo interessati dai giochi superficiali e direi dannosi del " Lascia o raddoppia " e del " Musichiere ". Inoltre l'incapacità degli uomini d'oggi a sentire il linguaggio delle forme plastiche e architettoniche ci sembra un indizio di ritorno a stato barbarico di isolamento dell'individuo dall'ambiente in cui può muoversi, che non promette nulla di buono per la nostra civiltà.

« Dopo lungo maturato e penoso esame del problema ritengo che non sia affatto

figura retorica quella di dire che la moda della sciatteria che ci caratterizza è anche colpa nostra; è nel nostro decaduto senso di responsabilità la cagione principale della assenza di anima delle nostre comunità sociali. In presenza della infantile inciviltà di alcune manifestazioni pubbliche, si è persino portati a ripetere il detto evangelico " perdona a loro perchè non sanno quel che si fanno ".

« A tutti sarà nota la fine di un monumento che in altri tempi e in altri luoghi nessuno avrebbe osato toccare. Alludo al cortile dell'Accademia Militare che si sta demolendo. E' un fatto grave che si ammanta di altre significazioni, cui anche noi non siamo insensibili, cioè dell'amore per la lirica, per arte sorella dell'architettura; ma comunque è un fatto che rivela la carenza di informazione, la carenza di conoscenza nella nostra stessa città delle cose veramente importanti che la nostra città conserva.

« La Presidenza della Società di Archeologia e Belle Arti si era resa interprete presso il Ministero competente degli inconvenienti che nascevano da una affrettata demolizione. Abbiamo avuto lo spunto da un articolo del consocio Marziano Bernardi e dalle iniziative di tutela, purtroppo infruttuose del Soprintendente ai Monumenti prof. Chierici. Tutte e tre le Sopraintendenze torinesi hanno compreso l'importanza che potrebbe avere una qualificazione dell'opinione pubblica attraverso le commissioni delle collaborazioni civiche della nostra società. Siamo grati di questo riconoscimento.

« A proposito di collaborazioni civiche debbo rammentare la partecipazione che questa Presidenza dà ad un Comitato di azione per la tutela del patrimonio artistico istituito presso l'Ente del Turismo dall'on. Fusi, il quale è nostro consocio. Abbiamo già partecipato a diverse riunioni di un Comitato, che è anch'esso grandemente sfiduciato, ma che il cuore dei suoi membri tiene vivo, nella speranza che valga di collegamento per la reciproca informazione tra le varie società culturali.

« Così pure debbo informare che il 23 dicembre nella qualità di Presidente della Società di Archeologia e Belle Arti ho partecipato, invitato nella vesta ufficiale, alla riunione del Comitato generale per la celebrazione del Primo Centenario dell'Unità d'Italia, essendo presente i Ministri Pella e Segni. Non so quanto la società potrà fare in proposito. Esistono delle proposte di nostri consoci, Davide Cravero, Paolo Tournon per l'organizzazione delle Mostre retrospettive sull'arte piemontese all'epoca del Risorgimento; questi suggerimenti però non abbiamo ancora potuto indirizzare perchè ancora oggi l'Ente To 61 è in fase di avviamento. Si è ancora in attesa delle disposizioni di legge che lo rendono un Ente autonomo con una fisonomia giuridica ed amministrativa. Comunque promettiamo ai due giovani ed entusiasti consoci che anche questi loro suggerimenti saranno portati nella sede opportuna.

« Mi sia ancora concesso qualche minuto a dare la *situazione anagrafica* che per noi è essenziale. Nella precedente Assemblea avevamo segnalato di essere a conoscenza di un numero approssimativo di soci, ma non certo. Circa 450 soci. Oggi dopo ripetute sollecitazioni ai soci di regolarizzare le loro posizioni amministrative siamo a una situazione statistica grosso modo di questa entità: 255 soci che hanno pagato la quota associativa del 1959. Un centinaio che deve ancora regolarizzare questa posizione del 1959, ma che però ha risolto tutte le pendenze del 1958. Quindi praticamente possiamo ritenere di essere circa a 350 soci effettivi. Esiste poi un certo numero di soci i quali manifestano una palese indifferenza ai problemi della nostra società dei quali cercheremo di sondare le intenzioni. Abbiamo bisogno di avere la

sensazione che tutti i soci intendano essere soci. Che tutti i soci adempiano ai loro doveri partecipando attivamente. Che i soci confortino quanto operano nel loro interesse.

« Provvederemo a fare esigere le quote associative a domicilio da appositi esattori.

« Chiudiamo con un breve commento ai tre moduli distribuiti relativi al conto consuntivo del 1958, al preventivo ordinario del 1959 e al preventivo straordinario per gli anni 1959-60.

« Il conto consuntivo 1958, come meglio diranno i Revisori dei Conti, dimostra che le energie potenziali latenti nella societa opportunamente indirizzate ridanno fiducia sulla possibilità di allestire ogni anno dei bilanci ordinari in cui il flusso delle uscite sia equilibrato dal flusso delle entrate. Si è pagato tutto il Bollettino 1954-57 e si sono saldati i residui delle spese del volume sul D'Andrade. Inoltre si è estinto il mutuo per i residui del 1945 e si sono ripristinati i fondi, andati consumati, per il restauro della Cappella della Lusernetta e per le pubblicazioni su Carmagnola, per un totale importo di L. 400.000. C'è un disavanzo di L. 81.716 che si manda sul bilancio 1959, differenza tra le entrate per L. 2.039.604 e le uscite per L. 2.121.320.

« Il conto preventivo ordinario 1959 è stato redatto con la consulenza di specialisti e riporta voci che negli anni scorsi erano ignorate. Alcune voci hanno significato simbolico perchè si vuole che il bilancio sia nuovamente in programma per le varie attività sociali nessuna delle quali deve avere carattere di improvvisazione.

« Nel bilancio 1959 ordinario, figurano pertanto voci per il Bollettino 1958-59, per la manutenzione e gestione della palazzina, per le attività culturali, per la biblioteca e per i lavori delle Commissioni. Figura anche una voce intitolata Contributi sociali alle pubblicazioni straordinarie, pubblicazioni che fanno capo al bilancio preventivo straordinario. Con questo si vuole dare garanzia ai Soci che almeno il Bollettino verrà loro distribuito ogni anno gratuitamente.

« Nello stesso tempo si vuole rammentare alle gestioni amministrative che le pubblicazioni straordinarie costituiscono oneri da assumere e che comunque il corpo sociale incoraggia e stimola versando delle somme anche se poi l'acquisizione non sarà gratuita per i singoli Soci.

« Il preventivo straordinario 1959-60 vuole essere un esempio delle programmazioni delle attività sociali fatte con chiarezza in periodi sufficientemente lunghi, perchè ogni triennio possa varare e concludere le proprie iniziative. L'attuale Presidenza, sentite le varie commissioni ed ascoltati tutti i Soci che hanno inoltrato suggerimenti, tenuto conto di tutte le campane, ha visto possibile estrarre una specie di funzione minimo comun denominatore, costituito a sua volta da quattro fattori, rappresentante il grosso delle iniziative da realizzare entro il dicembre 1960. Nell'ordine si trova: 1) Un primo fattore dedicato agli studiosi: la valorizzazione e la divulgazione delle schede Vesme di proprietà della società e strumento di lavoro per quegli studi sono previsti nelle finalità principali statutarie; 2) Un secondo fattore dedicato principalmente ai Soci che fiancheggiano l'opera degli studiosi, e cioè una pubblicazione editorialmente briosa ed atta a propagandare l'immissione di nuovi fiancheggiatori; 3) Un fattore dedicato a tutti i Soci, specialmente in previsione che il Municipio non possa più continuare ad ospitarci a Palazzo Madama con tutti i vantaggi anche organizzativi che conosciamo e cioè: la sistemazione della sede; 4) Ultimo fattore un

congresso, perchè ci sembra che nella storia sociale, i gloriosi congressi triennali fossero un gran forza ed un gran decoro da riconquistare.

« Stabiliti i costi dei quattro fattori, che sono straordinari solo per le questioni di finanziamento si sono tirate le somme e sono venute fuori quelle cifre indicative un po' vistose, cui non eravamo più abituati in questo dopoguerra, ma che rapportate al valore della moneta nell'intervallo tra le due guerre rappresentano la normalità per il bilancio di un sodalizio culturale dell'importanza della nostra società.

« Nel 1930-35 si spendevano cifre anche maggiori; si lavorava anche di più di quanto non ci siamo abituati oggi lasciandoci andare a giustificare esigenze e comodi personali; e conseguentemente, la società contava nella vita della regione. Aveva " voce in capitolo " come si dice.

« Ebbene se " questa voce in capitolo " ci interessa dobbiamo fare bene i nostri preventivi per prospettarci le difficoltà; per superarle. Non ci si nasconde la testa sotto le ali, come fanno gli struzzi, senza ritrovarci poi nel deserto a lamentarsi, nell'isolamento.

« L'attuale Presidenza ha inteso dare un esempio, rievocando la prassi antica, le regole del comportamento sociale anteguerra. Ha esaminato quali erano gli elementi costitutivi dell'attività nei periodi aurei, li ha rispolverati, li ha programmati. Ha inteso adire a quello che gli uomini d'affari chiamano la visione realistica.

« Il preventivo straordinario del biennio 1959-60 vuole appunto un programma di attività. Dice quello che dovrebbe essere l'ammontare delle spese per riportare la società al livello della sua tradizione.

« Trovare i fondi necessari per tali attività è pur un fatto programmatico che potrà concretarsi nella realtà a patto che una proficua collaborazione tra soci e mecenati, tra anziani e giovani, crei quel clima di entusiasmo senza il quale il programma resterà sulla carta ».

Il Presidente dà la parola all'Assemblea sulla relazione. Il socio Parmentola vuole esprimere il suo elogio alla Presidenza e alle commissioni. Il socio Bernardi si unisce all'elogio, ma fa alcune riserve sul programma di pubblicazioni riguardo alle schede Vesme che ritiene di interesse ristretto agli studiosi. Il Presidente esprime l'intenzione di pubblicare solo le schede relative al 700 che sono le più interessanti e pensa ad una edizione molto semplice che ritiene di poter contenere in tre volumi. Il socio Bernardi dice che dei particolari si dovrà discutere nella Commissione Redazionale. La dott.ssa Lange pensa che data l'importanza delle schede l'aspetto editoriale debba essere molto curato e di grande dignità. Il dott. Bernardi osserva che il volume pure programmato della dott.ssa Mercedes Viale Ferrero sulle scenografie dei Galliari è di interesse generale, mentre le schede Vesme interessano solo lo specialista. La prof.ssa Griseri osserva che per l'edizione delle schede ci vuole una buona prefazione, forse anche un corredo sia pur parziale di note e soprattutto ottimi indici. Il socio Costa passando all'argomento dell'affitto della sede esprime l'idea che sia meglio non affittarla, ma metterla interamente a disposizione della società. L'avv. Cravero osserva che col ricavo dell'affitto dei piani superiori si può controbilanciare l'onere delle spese per il riattamento del piano terreno. Il socio Doro esprime l'opinione che sia meglio affittare a Enti che a privati.

Il Presidente chiede allora ai soci di approvare la Relazione; l'Assemblea approva con applauso unanime.

Il Presidente passa la parola all'arch. Alessandro Protto che procede quindi alla lettura della « Relazione dei Revisori dei Conti della Gestione dell'anno 1958 ».

« I sottoscritti arch. Alessandro Protto e ing. Achille Goffi, nominati Revisori dei Conti per la gestione dell'anno 1958 della Società di Archeologia e Belle Arti, si onorano dichiarare quanto segue:

« Esaminate le scritturazioni contabili, esse sono state riscontrate pienamente regolari e rispondenti alle Risultanze del Bilancio da approvare.

« Dall'esame del Bilancio e dai confronti con i Consuntivi degli anni precedenti si ha motivo di compiacersi per il costante incremento delle attività, per le quali è sorta la Società, e dalla simpatia e attrazione sempre più viva, che essa richiama sopra di sè.

« Il buon ricupero delle quote scadute negli anni precedenti, indice della attività della Segreteria, essendo ricupero sempre difficile per tutte le Associazioni, aggiunto alle quote normali per il 1958 e integrato dalla voce dei Proventi notevolissimi dei contributi volontari e delle vendite e delle Pubblicazioni sociali hanno permesso di avere una disponibilità netta di ben L. 1.719.965 che ha dato modo, con il solo e ridotto disavanzo di L. 81.716, di fare fronte al saldo di vecchi e nuovi conti per stampa e clichés in L. 1.056.985 e ad accantonare L. 300.000 per il restauro della Cappella della Lusernetta e di L. 100.000 per la pubblicazione su Carmagnola secondo le intenzioni degli Oblatori di dette oblazioni.

« Il leggero disavanzo di L. 81.716 non desta apprensione in quanto il già deliberato aumento della quota sociale di L. 1000 annue, pienamente è abbondantemente giustificato, permeterà facilmente di colmare il disavanzo nell'anno in corso, lasciando ancora un buon margine per sviluppare maggiormente le attività culturali ed artistiche della Società.

« Al solito sono state contenute in limiti assolutamente modesti le spese di segreteria e gestione e di ciò va data lode e ringraziamento ai collaboratori del prof. Viale, che da anni si interessano con vero attaccamento alle fortune della società.

« Conchiudendo il Consiglio Sindacale invita i Soci ad approvare il Conto Consuntivo per la Gestione della nostra Società presentato dal Consiglio Direttivo, e ringraziando della fiducia accordata, rassegna il suo mandato ».

I Revisori dei Conti

Ing. Achille Goffi - Arch. A. Protto

Tale bilancio viene qui riportato:

ENTRATE

Inizio gestione 1958: conto nuovo	L.	319.639
Quote sociali: 1953-57 ric. L. 134.000; 1958 » 268.000	»	402.000
Contributi elargiti da Enti e Soci	»	528.000
Interessi maturati su titoli di Stato	»	2.175
Sul c/238 presso la Cassa di Risparmio	»	340
Provento vendita pubblicazioni	»	755.830
Ricupero bolli e spese varie	»	31.620
Totale Entrate	L.	2.039.604
Disavanzo a pareggio	»	81.716
	L.	2.121.320

USCITE

Atti N. S. - Vol. III: M. Bernardi e V. Viale: « Alfredo D'Andrade », saldo della quota dovuta dalla Società	L.	358.000
Bollettino N. S. - VIII-XI (1954-57)	»	606.903
Estratti	L.	92.082
Posta, imballi, cancelleria, telefoni inter., circolari, stampati e bolli	»	147.726
Palazzina: Tasse Comunali	»	2.640
Imposta fabbr. conc. per anni 1952-58	»	24.120
Assicurazione incendi	»	11.164
Manutenzione ordinaria, luce, acqua	»	11.235
Custodia, pulizia, indennità riscaldamento	»	64.400
Contrib. e Marche Previdenza Sociale	»	60.738
Banca Nazion. del Lavoro: Interessi Mutuo per pagamento restauri in seguito a danni bellici	»	26.000
A totale estinzione del Mutuo	»	300.000
Cassa di Risparmio di Torino - Serv. Tesoreria	»	1.120
Necrologio sui giornali cittadini in onore corrisp. prof. A. E. Brinckmann	»	11.700
Varie: Mancia al portalettere, bolli, ecc.	»	3.492
Totale Uscite	L.	1.721.320
Residui passivi: Restauro Cappella della Lusernetta	L.	300.000
Pubblic. su Carmagnola	»	100.000
	L.	2.121.320

Il Presidente chiede ai Soci l'approvazione sul bilancio e l'Assemblea la concede all'unanimità.

Quindi il Presidente propone l'ammissione a nuovi Soci dei Signori:

Bellacomba Giuseppina	presentato da	ing. Cavallari-Murat
Bertocchi Giovanna	» »	sig.ra Turati Lucia
Broggi dott. Graziano	» »	prof. Debiaggi
Carpi ing. Cesare	» »	ing. Pollovio
Caselle cav. Secondo	» »	sig. Doro
Contardi Francesco	» »	dott. Castelnuovo
Frassati dott. Raffaella	» »	dott.ssa Bovero
Fusari Bertoglio Misa	» »	ing. Bertoglio
Nicola arch.tta Palmina	» »	arch. B. Gallo
Palmucci Giulietta	» »	dott. Vittorio Viale
Picco arch. Giovanni	» »	ing. Cavallari-Murat
Poggi Liliana	» »	prof.ssa Dolza
Pozzo ing. Ugo	» »	ing. Bertoglio
Quazza Ada	» »	dott. Castelnuovo
Reynaud Maria	» »	prof.ssa Gonella
Roggero arch. Mario F.	» »	ing. Cavallari-Murat
Rolandi prof. Silvio	» »	sig.ra Bodo Viale
Salvi Carlo	» »	ing. Cavallari-Murat
Storti Giuseppe	» »	rag. Fiore
Uberti-Bona prof.ssa Germana	» »	sig.ra Donadei Giacosa
Vallauri dott. Luigi	» »	avv. Bersezio
Valletti de la Valletta Tegy prof.ssa . . .	» »	arch. Musso
Valletti de la Valletta arch. Victor M. . .	» »	arch. Musso
Arrigo dott. Filippo	» »	dott. D. Cravero
Borasi ing. Vincenzo	» »	ing. Cavallari-Murat
Masino ing. Giusto	» »	ing. Cavallari-Murat
Romano Giovanni	» »	dott.ssa Dalmasso
Barisone Silvana	» »	dott. Castelnuovo

Inoltre annuncia le dimissioni dei Soci:
sig.ra Giuseppina Chiantore;
sig. Giuseppe Pinardi;
sig. Stefano Nebiolo.

L'Assemblea accoglie la richiesta dei dimissionari ed approva ad unanimità l'ammissione dei suddetti nuovi Soci.

Il Presidente passa di nuovo la parola ai Soci sull'argomento « Varie ». Il socio Costa rende noto che l'antica scultura tardo romana situata in regione Pozzo Strada e ben nota agli studiosi, continua a soffrire delle sue condizioni di esposizione alle intemperie. Il Presidente fa presente il fatto al prof. Carducci per competenza. Il socio Filippi deplora la dolorosa situazione avveratasi nella sistemazione della Piazzetta del Teatro Regio e il dott. Bernardi accenna alla soluzione proposta dal Comune di Torino di ricostruire le arcate del cortile del Castellamonte, abbattute per il progetto

di ricostruzione del Regio, verso l'ala degli Archivi di Stato, soluzione che tuttavia non è che un compromesso; il Presidente fa notare che la Presidenza della società aveva inviato un energico telegramma al Ministero per far sospendere immediatamente il progetto di demolizione, ma il telegramma non ebbe risposta. Il prof. Vigna fa una relazione su lavori in corso nella zona del Ponte Mosca e si esprime contrario all'ingrandimento del ponte voluto dal Comune.

Il sen. Tournon pensa che l'allargamento del ponte potrebbe essere compiuto con l'apparecchio elicoidale.

Alle ore 18 il Presidente annuncia l'apertura della seduta scientifica con le seguenti relazioni:

Finocchi dott. Silvana: La ricerca topografica archeologica in Piemonte. Problema e metodologia.

Moccagatta dott. Vittoria: Alcuni disegni del Molineri.

Lange prof. Augusta: Documento sul castello di Racconigi.

Arcozzi Masino Mons. Vincenzo: La cappella settecentesca affrescata della villa Arcozzi Masino a S. Maurizio Canavese.

L'Assemblea segue con vivo interesse le singole relazioni accogliendole con vivi applausi.

Alle ore 19 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

Il Segretario
L. MALLÉ

Il Presidente
A. CAVALLARI MURAT

Seduta scientifica e amministrativa del 23 luglio 1959

Sono presenti i Soci: Cavallari-Murat, Magnoni, Bonelli, Bandoin, Quazza, Donna d'Oldenico, Mulassano, Nicola, Gabrielli, Venesio, Bellacomba, Mallé, Gallo, Caselle, Gabetti, Moccagatta, Nicola Palmina, Bernardi, Morando, Cardellino, Viale, Baronio, De Bernardi Ferrero, Cellerino, Romano, Caramellino, Ceriana Brocchi, Filippi, Tournon, Valletti de la Valletta Victor, Valletti de la Valletta Tegy, Lombardi, Picco, Brunati, Lange Augusta, Graneri, Molli Boffa, Catella, Lange Guglielmo.

Hanno scusato l'assenza i Soci: Fassò, Bertini, Prunas Tola, Carboneri, Loria, Civalieri.

Il Presidente ing. Cavallari-Murat dichiara aperta la seduta con la presentazione delle seguenti relazioni scientifiche:

Dott. Luigi Caviglia	— Il palazzo Ghilini e Napoleone III.
Dott. Luigi Mallé	— Un S. Sebastiano ricuperato dello Spanzotti.
Dott. Daria Ferrero De Bernardi	— Breve relazione sul Castello di Masserano.

L'annunciata relazione del dott. Caviglia non ha luogo per la forzata assenza del relatore, l'Assemblea segue con vivo interesse le comunicazioni degli altri relatori.

Quindi in prima convocazione alle ore 18,15 e in seconda convocazione alle ore 18,30 ha luogo la seduta amministrativa che l'ing. Cavallari-Murat inizia con la seguente relazione della Presidenza:

« Nella seduta precedente del 6 giugno 1959, l'Assemblea ha approvato per il 1959, un bilancio preventivo ordinario e assieme ad esso, un bilancio straordinario per il biennio 1959-60.

« E' stato un atto importante quello di avere assunto degli impegni di notevole portata finanziaria perchè così la vita sociale ha trovato un nuovo ritmo organizzativo più adeguato ai nuovi tempi e nello stesso tempo più rispondente a quella che è stata la fisonomia della Società nel decennio 1925-1935. I consensi avuti verbalmente e per iscritto dai Soci, sono stati veramente numerosi e ancor più commoventi. Segnalo che l'ing. Beria mandando a risolvere il pagamento della sua quota associativa, ha voluto aggiungere alle 2000 lire di quota normale lire 18.000 di dono personale per le iniziative straordinarie. Speriamo che tali esempi trascinino molti altri Soci in una gara fecondissima di risultati pratici. L'ing. Beria per esempio ha promesso di dare il suo valido appoggio per la ricerca di oblatori per il finanziamento delle pubblicazioni delle schede Vesme. Finanziamento sul quale appunto intendo riferire perchè i Soci possano conoscere quanto anche essi possono fare in pro della iniziativa che e fondamentale per incrementare gli studi sull'arte piemontese barocca facilitando in particolar modo quegli studiosi che non possono venire a Torino a prendere diretto contatto coi documenti conservati negli archivi torinesi. Il Piemonte deve andare incontro a chi lo vuole studiare, facilitandolo.

« Il concetto ispiratore organizzato dalla Commissione per il finanziamento delle pubblicazioni, presieduta dal consocio ing. Bona, è precisamente quello di stimolare il mecenatismo con dei doni di capitali necessari al finanziamento dei singoli sei o sette volumi di cui sarà costituita la collezione. Ed è con profonda gioia che posso dire che il sistema escogitato dalla Commissione per il finanziamento ha già avuto un felice battesimo. Il primo volume delle Schede Vesme è già stato finanziato con il dono di un milione, fatto da un Consocio il quale ha voluto con una squisita signorilità mantenere l'incognito. Il consocio senatore Burgo si è offerto di contribuire alla impresa delle schede Vesme in maniera che verrà meglio precisato. Dirò più tardi a proposito della Commissione Redazionale che è precisamente questo primo contributo alla manifestazione ha permesso l'invio in tipografia del primo nucleo di ben 220 schede. Le bozze serviranno al Comitato redazionale a svolgere più rapidamente il suo lavoro.

« A proposito di finanziamenti ordinari voglio ancora ricordare in segno di gratitudine la cifra di L. 200.000 pervenutaci da parte del Municipio di Torino, e un particolare ringraziamento desidero mandare al Sindaco e all'Assessore prof.ssa Tettamanzi, la quale è stata felice patrona di questa iniziativa.

« Così un ringraziamento va anche alla SIP che ha stanziato una cifra di 25.000 lire quale contributo ai nostri bilanci.

« L'attività della Commissione Culturale è stata particolarmente fervida di iniziative, e fortunata nei successi. Il 13 giugno 1959 si è effettuata la visita alla Galleria Sabauda sotto la guida della dott.ssa Gabrielli, la quale ha desiderato riservare ai membri della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti la prima illustrazione della sua opera museografica.

« Il 25 giugno 1959 è stata effettuata la visita del Castello di Racconigi, con illustrazione storica e artistica della dott.ssa Augusta Lange. Desidero a questo propo-

sito ringraziare tutti quanti si sono adoperati per la organizzazione pratica logistica e ringraziare anche in modo particolare l'Ordine di Malta che ha facilitato questa iniziativa la quale ha visti presenti ben 160 Soci.

« Il numero considerevole dei partecipanti dimostra due cose: che le iniziative della Commissione Culturale sono state particolarmente rimarchevoli.

« La Commissione culturale ha attualmente in preparazione delle visite a Castelli e Ville piemontesi, programmate nel prossimo settembre, cioè nell'epoca più felice per ottenere dai proprietari la ospitalità in un periodo in cui questi monumenti hanno anche la funzione di case vive e funzionali.

« *Commissione Redazionale.*

« La Commissione redazionale presieduta dal dott. Viale, si è radunata due volte in questo mese per esaminare l'attività più immediata.

« 1) La distribuzione a prezzo di favore ai Soci nel prossimo settembre di un elegante e meticoloso volume sulla chiesa di Arnaz, in Valle d'Aosta, stampato sotto gli auspici della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. E' opera dell'ing. Guglielmo Lange. Costituisce il primo volume di una serie di pubblicazioni sui monumenti della Valle d'Aosta che è simile ai nostri Repertori e nei quali bene si inquadrerebbe.

« 2) L'invio in tipografia delle prime 220 schede Vesme, che costituiranno il primo volume già sovvenzionato, e l'organizzazione del ristretto comitato di esperti che rivedranno le schede e le correderanno degli indici e delle informazioni bibliografiche aggiornative.

« 3) L'invio in tipografia del Bollettino 1958-59, che a fine settembre o ai primi di ottobre verrà distribuito gratuitamente ai Soci.

« *Commissione per la sede.*

« Un breve cenno deve essere dato al lavoro della Commissione per la sede che è presieduta dal consocio Roberto Cravero, attualmente indisposto, al quale inviamo fervidi affettuosi auguri di pronta guarigione.

« Tale Commissione ha continuato a lavorare ed esaminare le possibilità di trasformazione nelle murature e negli arredi della palazzina e si sono visti due progetti del consocio arch. Protto, progetti geniali uno dei quali verrà seguito per la redazione di un dettagliato preventivo il quale ci possa permettere un mutuo presso la Banca San Paolo, in modo che nell'autunno i lavori possano svolgersi, ridando alla Società una sede efficiente per il prossimo inverno. Data l'assenza del Presidente della Commissione, daremo altre delucidazioni nella prossima Assemblea nella quale potremo avere la fortuna di contarlo tra i presenti.

« Passo poi alle azioni svolte dal Presidente in riferimento alle Collaborazioni civiche. Collaborazioni civiche che non hanno ancora quegli organi che da tempo desideriamo fondare, ma che comunque hanno già potuto essere svolte, grazie alla collaborazione di gentili e volenterosi consoci. Per quanto riguarda il Ponte Mosca, che nella precedente Assemblea è stato chiamato in causa dal consocio Alberto Vigna, desidero segnalare che abbiamo costituito una Commissione provvisoria che si è recata sul posto ed ha redatto un verbale che leggo integralmente perchè abbastanza conciso e di grande interesse:

« " Su richiesta di parere inoltrata alla Società Piemontese di Archeologia e

Belle Arti dalla Sovraintendenza ai Monumenti del Piemonte circa l'opportunità o meno della tutela conservatrice del Ponte Mosca in Torino, la Presidenza della Società, invitata dall'Assemblea del giugno 1959, ha convocato in sito consoci particolarmente a conoscenza dei problemi connessi.

« " Erano presenti al sopraluogo del giorno 15 giugno 1959: Il Presidente ing. Augusto Cavallari-Murat, il dott. Marziano Bernardi, il prof. arch. Armando Melis de Villa, il prof. arch. Alessandro Molli-Boffa, il prof. arch. Passanti, il prof. arch. Mario Roggero, il prof. Alberto Vigna, l'arch. Giovanni Picco, il dott. Angelo Dragone.

« " All'unanimità è stato deciso di redigere un verbale affermante che si ritiene che l'intangibilità del Ponte Mosca e dell'attuale assetto dell'ambiente circostante debba essere confermata categoricamente ponendola nei seguenti termini:

« " 1) Esiste il problema di monumentalità in quanto sono note le nobili e storiche vicende del ponte. Costruito tra il 1828 e il 1830 su progetto di uno dei più celebrati ingegneri piemontesi, Carlo Bernardo Mosca; integrato dai murazzi della Dora, a monte su suggerimento di un altrettanto illustre architetto Carlo Ceppi, il quale nella seduta del Consiglio Comunale del 5 gennaio 1882 sostenne la necessità di ' non toccare all'aspetto del Ponte Mosca, mettendo in armonia il ponte e le calate ', consacrato all'ammirazione mondiale dei più autorevoli storici dell'arte dei ponti, tra i quali il Sejourné e l'Albenga: costituente una delle pagine più belle delle applicazioni della Scienza delle Costruzioni all'architettura lapidea, come dimostrano i celebri scritti del Castigliano che lo portò ad esempio durante la formulazione del fondamentale suo teorema.

« " 2) Esiste un problema urbanistico di viva attualità perchè partecipa del Piano Regolatore della Città nel suo divenire, specialmente in relazione alle penetrazioni del Nord.

« " E' comprensibile che ci si preoccupi di indagare quale funzione possa assolvere questo ponte nel futuro assetto vario della zona. Però non sembra che una soluzione tendente ad aumentare il traffico di penetrazione dal Nord sia da accettare senza considerare gli intasamenti che provocherebbe nel centro e proprio nel punto più nevralgico di Torino (via Milano, Piazza Palazzo di Città). Spetta agli urbanisti torinesi di trovare delle soluzioni che facciano ricorso ad arterie di scorrimento laterali, che decongestionino veramente il traffico del centro, prima di pensare ad alterare in qualche modo questa degnissima opera lasciataci dal passato ".

« Per quanto ha tratto invece alla azione svolta per la tutela delle arcate e delle proporzioni del cortile dell'Accademia Militare posso finalmente dire buone notizie. Il Ministero che da tempo taceva, finalmente ci ha dato cenni di vita con una molto cortese lettera del Direttore Generale delle Antichità Belle Arti prof. De Angelis, con lettera che vado a leggere:

« " Chiarissimo Professore,

« " Il problema, vivissimo ed importante della ricostruzione del Teatro Regio di Torino, nonchè la sorte dei superstiti elementi del portico di Castellamonte, di cui la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, così giustamente si interessa, è stato ripetutamente ed attentamente esaminato non solo dagli organi tecnici di questa Amministrazione, ma anche dal Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, al quale, unitamente a tutti gli atti ufficiali è stata prospettata la segnalazione della Società stessa.

« " L'Alto Consesso, esprimendo a maggioranza il Suo favorevole avviso, ha quindi manifestato il proprio consenso al nuovo progetto di ricostruzione del Teatro con talune raccomandazioni, consenso e raccomandazioni che questo Ministero ha fatto propri ed ha comunicato al Soprintendente ai Monumenti di Torino in data 11 giugno corrente.

« " Nel dare tale approvazione l'Amministrazione, sciogliendo ogni precedente riserva circa le arcate di Castellamonte ha manifestato l'opportunità che siano utilizzati e reimpiegati i resti del portico, con l'intesa che essi vengano ricostruiti nel cortile interno, prospiciente il Palazzo degli Archivi di Stato, considerando tale soluzione come la più idonea per la conservazione e valorizzazione degli elementi del portico stesso.

« " Nel rappresentarLe quanto sopra desidero significarLe che questa Amministrazione, sulla base dell'avviso manifestato dall'Alto Consesso, ha adottato decisioni da ritenersi compatibili con la tutela della dignità architettonica e storica dell'insigne complesso, ed auspica quindi che le soluzioni predette possano ora trovare un migliore consenso. Con distinti ossequi ".

« L'argomento non è quindi " tabù " come si voleva farlo apparire localmente.

« Il progetto è in via di elaborazione e può tenere presenti le raccomandazioni con giovamento. Vale la pena di leggere quanto il Ministro Medici ha precisato sull'argomento (lettera inviata al giornale " La Voce della Giustizia " e pubblicata il 4 luglio):

« " La demolizione dei ruderi dell'edificio dell'Accademia Militare di Torino, comprendenti alcune superstite arcate del cortile di Amedeo di Castellamonte, è compresa nelle previsioni di dettaglio del piano particolareggiato di ricostruzione della Zona culturale della Città approvato con Decreto Ministeriale dei LL.PP. n. 605 del 4 giugno 1955.

« " Dopo tale approvazione pertanto e dopo aver naturalmente esperito tutte le formalità di rito, il Municipio di Torino, risultava legittimato ad eseguire le demolizioni suddette per dare successiva attuazione alle norme urbanistico-edilizie prescritte dal Piano medesimo.

« " Successivamente il Municipio di Torino, in relazione alle difficoltà relative alle modalità di ricostruzione ed alla ubicazione del Teatro Regio, ritenne di soprassedere alle demolizioni, in attesa che il Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, si pronunciasse in merito al nuovo progetto di ricostruzione del Teatro Regio, presentato dal Municipio stesso a questo Ministero.

« " Il Consiglio Superiore, anche a seguito di sopraluogo, non riteneva di poter approvare il progetto ad esso presentato, ed invitava pertanto i progettisti ad una migliore rielaborazione del medesimo in rapporto all'ambiente in cui la nuova costruzione doveva inserirsi.

« " Frattanto il Comune di Torino, prima ancora di ottenere la eventuale approvazione delle nuove proposte presentate, dava inizio, facendone ampia pubblicità, alla demolizione dei ruderi del Palazzo dell'Accademia Militare, in seguito a che, questo Ministero, nel dare comunicazione al Sopraintendente del sopracitato giudizio del Consiglio Superiore, incaricava il Sopraintendente medesimo di invitare il Comune a soprassedere, in attesa di definitive decisioni circa il progetto di ricostruzione del

Teatro, alla demolizione dei portici del Castellamonte. Tale invito veniva immediatamente trasmesso dalla Soprintendenza ai Monumenti di Torino, al Comune di Torino, con preghiera di assicurazione. Poichè a tale richiesta il Comune di Torino non ha dato risposta, la Sovrintendenza, in data 14 maggio u. s. ha nuovamente e perentoriamente invitato il Comune a sospendere i lavori.

« " Intanto una nuova variante del progetto di ricostruzione del Teatro Regio veniva sottoposto all'esame del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti nella seduta del 4 maggio 1959, nella quale il Consiglio medesimo, pur ritenendo che la nuova redazione di progetto rappresentasse un miglioramento rispetto alla precedente, ha ancora raccomandato una più coscienziosa ricerca architettonica intesa ad ottenere che la nuova opera si inserisca armonicamente nel complesso delle vecchie vie centrali di Torino.

« " A seguito poi di un attento riesame della questione concernente la conservazione o meno in sito dei resti del portico del Castellamonte questo Ministero, nell'approvare sulla base del parere e delle raccomandazioni del Consiglio Superiore, la detta nuova variante di progetto, ha autorizzato la riutilizzazione ed il riempiego dei superstiti elementi del detto portico purchè essi vengano ricostruiti nel cortile interno prospiciente il Palazzo degli Archivi di Stato, ritenendosi tale soluzione la più idonea alla conservazione e valorizzazione degli elementi originali del Portico ".

« Dobbiamo essere grati alla Direzione Generale ed al Ministero di queste precisazioni le quali dimostrano che le osservazioni fatte dalla Società nello spirito di precedenti deliberazioni, quali per esempio quella del 19 giugno 1948, non erano insensate e prive di interesse concreto. In fondo due sono i punti sui quali la nostra azione si impernia:

« 1) Che la facciata degli Archivi di Stato, disegnata da Filippo Juvara, venga restaurata degnamente, e che tale facciata possa prospettare su uno spazio sufficientemente ampio per essere visto nell'aspetto in cui lo desiderava vedere l'autore.

« 2) Che non è affatto un errore nella cultura d'oggi, quello di restaurare rimettendo in piedi dei frammenti di colonne lapidee, anche incollandoli, e talora anche rifacendoli ex novo. Le Arcate del Castellamonte con la parte attualmente demolita, con la parte che è caduta e si è potuta ricuperare, e con le parti che in minima parte possono essere rifatte con della sienite (che è antica come la terra), su dei ben precisi calchi, è tutta rifacibile, è tutta ricostruibile. Questo cortile ovviamente, se deve ospitare il Teatro Regio sul lato di via Verdi, diventerà un po' più piccolo di quello iniziale, ma il Teatro Regio, l'ultimo venuto, deve essere rispettoso dei primi venuti e mantenersi sul filo di via Giuseppe Verdi non sconfinando troppo entro il cortile, affinchè la visione del Palazzo degli Archivi avvenga anche a distanza. Il Palazzo degli Archivi non può venire confinato in un vicolo ed in un cortiletto senza alterarne le significazioni estetiche che sono in questo caso veramente monumentali e cioè degne di conservazione. La conservazione del Monumento Nazionale non interessa l'oggetto conservato in sè, ma gli spazi urbanistici antistanti, per i quali esso è nato.

« Questo é un principio fondamentale del quale si é convinti in sede anche scientifica e stupisce che un luogo comune come quello del « falso storico » possa avere presa in ambienti aggiornati culturalmente per una applicazione chiara come l'attuale.

« La questione che avrebbe dovuto venire suscitata dalla relazione Caviglia sul palazzo Ghilini di Alessandria, porta sul tappeto un altro tema di difesa; il palazzo Ghilini è il palazzo barocco più importante di Alessandria. Occorre che le Amministrazioni locali che si sono arrischiate a toccarlo abbiano quel senso di responsabilità che è nelle aspirazioni della nostra Società. Attendiamo di avere delle notizie più precise su quanto sta accadendo ad Alessandria e metteremo in moto quelle organizzazioni che sono nelle nostre finalità statutarie.

« La riunione di oggi voleva mantenere una caratteristica essenziale, quella della brevità, quindi passo all'ultimo argomento della situazione Soci.

« Debbo segnalare il decesso di uno studioso di particolare risalto nel settore dell'arte e delle professioni in Piemonte, Italo Mario Sacco. Abbiamo mandato alla Famiglia dello Scomparso le nostre condoglianze, ed abbiamo avuto una risposta di ringraziamento. Italo Mario Sacco verrà commemorato poi degnamente a fine anno, come consuetudine. Sta molto a cuore della Presidenza la operazione nuovi Soci. Il primo risultato è stato quello di vedere nella precedente riunione venti nuovi Soci. In questa attuale trentasette nuovi Soci. Ci auguriamo che questo ritmo si mantenga nel prossimo autunno sostenuto e che presto la nostra famiglia possa raggiungere cinquecento Soci.

« Le nostre pubblicazioni, le nostre iniziative hanno bisogno di essere messe in circolo nel più ampio raggio:

« A tutt'oggi 23 luglio 1959, la situazione di Segreteria dei Soci è la seguente:

« Soci in regola con le quote sociali	N.	296
Soci scoperti per la sola quota 1959	»	83
Soci scoperti per la quota 1958 e 1959	»	27
Soci scoperti per la quota 1957, '58 e '59 . . .	»	8
Soci scoperti per la quota 1956, '57, '58 e '59 . .	»	7
Soci scoperti per la quota 1955, '56, '57, '58 e '59	»	3
Soci Annuali	N.	424
Soci Vitalizi	»	14
Totale Soci	N.	438 ».

Conclusa la relazione della Presidenza il Presidente comunica all'Assemblea la richiesta di ammissione a nuovi Soci dei Signori:

Arione Marcello	presentato	da	ing. Cavallari-Murat
Casavecchia prof.ssa Clelia	»	»	prof.ssa Volante Borgo
Doriguzzi Carla	»	»	ing. Bona
Oreglia arch. Mario	»	»	ing. Cavallari-Murat
Capello cav. Carlo Felice	»	»	sig. Doro
Dassetto dott. geom. Richieri	»	»	ing. Cavallari-Murat
Comba avv. prof. Mario	»	»	ing. Cavallari-Murat
Gallo dott. Emilio	»	»	sig.ra Bacchella
Riccio Mario Federico	»	»	sig.ra Bacchella

Arici prof.ssa Azelia	presentato	da	sig.ra Bacchella
Panini Osvaldo	»	»	dott.ssa Beneyton
Castello Domenico	»	»	dott.ssa Beneyton
Prette Maria Carla	»	»	dott.ssa Beneyton
Barbero Francesco	»	»	dott.ssa Gabrielli
Bogetti prof. Mario	»	»	dott. Richelmy
Callegari prof. don Rino	»	»	dott.ssa Gabrielli
De Antonis geom. Albano	»	»	dott.ssa Gabrielli
De Francesco avv. Giuseppe	»	»	dott.ssa Gabrielli
Durio prof. dott. Emilio	»	»	dott. Richelmy
Falamischia Alba	»	»	dott.ssa Gabrielli
Malinverni avv. dott. Stefano	»	»	dott. Richelmy
Marazza avv. Gerolamo	»	»	dott.ssa Gabrielli
Mariotti dott. Ennio	»	»	dott. Richelmy
Moretti don Valentino	»	»	dott.ssa Gabrielli
Natta Soleri Bodo Maria	»	»	dott.ssa Gabrielli
Natta Soleri Re Maria Vittoria	»	»	dott.ssa Gabrielli
Pepino prof. Aldo	»	»	dott. Richelmy
Pinottini Elio	»	»	dott.ssa Gabrielli
Tavola Beppe	»	»	dott. Richelmy
Museo del Paesaggio di Verbania . . .	»	»	dott.ssa Gabrielli
Marsengo Giorgio	»	»	dott.ssa Lange
Cavallini dott. Ugo	»	»	ing. Lange
Rovera ing. Guido	»	»	ing. Loria
Dardanelli Ghiglione dott.ssa Elda . . .	»	»	ing. Cavallari-Murat
Querci del Mastro Calvetti Giulietta . .	»	»	sig.na Bellacomba
Tosco cav. Giovanni	»	»	cav. Caselle
Fiume prof. Guido	»	»	prof. Baronio
Fazio Gilli prof.ssa Bice	»	»	prof.ssa Volante Borgo

L'Assemblea approva all'unanimità l'ammissione dei suddetti nuovi Soci. Alle ore 19,30 il Presidente dichiara chiusa la Seduta.

Il Segretario — L. Mallé

Il Presidente — A. Cavallari Murat

INDICE

CARLO CARDUCCI: Nuovi ritrovamenti archeologici in Piemonte (figure 1-13) . . . . pag. 3
SILVANA FINOCCHI: La ricerca topografica e urbanistica nel Piemonte romano. Problemi - metodologia . . . . » 24
ROSALBA AMERIO: Affreschi quattrocenteschi inediti nel cuneese (figure 14-17) . . . . » 30
LUIGI MALLÉ: Aggiunta a Giovanni Martino Spanzotti. Un « Martirio di San Sebastiano » (figg. 18-20) . . . . » 34
LUIGI MALLÉ: Tavolette restaurate di Defendente (figg. 21-30) . . . » 38
VITTORIA MOCCAGATTA: Avvio ad una revisione critica delle opere di Giovanni Antonio Molineri (figg. 31-64) . . . . » 42
VITTORIA MOCCAGATTA: I disegni di Giovanni Antonio Molineri (figure 65-76) . . . . » 83
ANDREA BUSIRI VICI: Opere di Jan Miel alla Corte Sabauda (figg. 77-101) » 94
CASIMIRO DEBIAGGI: Gli autoritratti di Pier Francesco Gianoli (figure 102-106) . . . . » 119
DARIA DE BERNARDI FERRERO: Il castello dei Principi Ferrero-Fieschi di Masserano (figg. 107-119) . . . . » 123
ANDREINA GRISERI: Precisazioni per il Palazzo Reale di Torino. Giacinto Brandi, Seyter, Bigari (figg. 120-132) . . . . » 138
HENRY A. MILLON: Alcune osservazioni sulle opere giovanili di Bernardo Antonio Vittone (figg. 133-141) . . . . » 144
ANDREINA GRISERI: Un ritratto di Filippo Juvarra a Madrid (figure 142-145) . . . . » 154
CASIMIRO DEBIAGGI: Giuseppe Antonio Pianca, pittore valsesiano (figure 146-150) . . . . » 158
VINCENZO ARCOZZI MASINO: La cappella Arcozzi-Masino dedicata all'Immacolata Concezione (San Maurizio Canavese) (figg. 151-168) » 165
ROSALBA AMERIO: Il pittore Bartolomeo Verona (figg. 169-175) . . » 173
FRANCA DALMASSO: L'opera grafica di Francesco Gonin e gli inizi della litografia in Piemonte (figg. 176-188) . . . . » 179

IN MEMORIA:

VITTORIO VIALE: Albert Erich Brinckmann (1881-1958) - Principali opere di A. E. Brinckmann . . . . pag. 185
VITTORIO VIALE: Mario Torretta (1894-1958) . . . . » 193

NOTIZIARIO:

LUIGI MALLÉ: L'arte del Gandhara in Pakistan . . . . pag. 195
VI Mostra « Pittori d'Oggi: Francia-Italia » . . . . » 196
Mostra di Antonio Tanzio da Varallo . . . . . . » 198

TAVOLE (figg. 1 a 188) . . . . pag. 201
ATTI DELLA SOCIETA' . . . . » 327

PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

ATTI - Nuova serie:

Vol. I	(1950)	R. Carità: *Pier Francesco Guala*, in 4°; pagg. 140, tavv. 3 a colori e 52 in nero	L. 3000
Vol. II	(1954)	N. Carboneri: *L'architetto Francesco Gallo*, in 4°; pagg. XII e 228, tavv. 98	» 5000
Vol. III	(1957)	M. Bernardi-V. Viale: *Alfredo D'Andrade. La vita, l'opera e l'arte*, in 4°; pagg. 84, tavv. 13 a colori e 160 in nero	» 5000
Vol. IV		In preparazione: Mercedes Ferrero Viale: *Le scenografie del '700 e i fratelli Galliari.*	

BOLLETTINO - Nuova Serie:

Anno I,	1947, in 8°, pagg. 150, tavv. 103	L. 1500
Anno II,	1948, in 8°, pagg. 238, figg. 172	» 1500
Anno III,	1949, in 8°, pagg. 184, figg. 90	» 1500
Anni IV-V,	1950-1951, in 8°, pagg. 224, figg. 130 . . .	» 2000
Anni VI-VII,	1952-1953, in 8°, pagg. 270, figg. 116 . . .	» 2000
Anni VIII-XI	1954-1957, dedicato a Gaudenzio Ferrari, in 8°, pagg. 142, figg. 96	» 2000
Anni XII-XIII,	1958-1959, in 8°, pagg. 200, figg. 188	» 2000

FONTI E DOCUMENTI:

Schede Vesme: in preparazione (previsti quattro volumi).
Delle precedenti pubblicazioni della Società, e cioè:
ATTI: Volumi I-XVI, dal 1875 al 1935, in 8° gr.
BOLLETTINO: Annate I-XIX, dal 1917 al 1935, in 8° gr.
Rimangono alcune serie, i cui volumi od annate, che non siano esauriti, possono essere acquistati presso la Segreteria.

* * *

Il Centro di Studi Archeologici ed Artistici del Piemonte che fu costituito da alcuni Soci nel periodo in cui la Società fu soppressa ed incorporata in altro Ente, ha pubblicato:

REPERTORIO DELLE COSE D'ARTE DEL PIEMONTE:

Vol. I	(1945)	N. Gabrielli: *Pitture Romaniche del Piemonte*, in 4° gr., pagg. 95, tavv. 4 a colori e 92 in nero	L. 5000

ATTI:

Vol. I	(1939)	E. Olivero: *L'architettura gotica del duomo di Chieri*, in 8°, pagg. 92, tavv. 55	esaurito
Vol. II	(1940)	E. Olivero: *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'Archidiocesi di Torino*, in 8°, pagine 360, tavv. 75	esaurito
Vol. III	(1943)	G. E. Anselmi: *La chiesa di S. Giorgio in Valperga*, in 8°, pagg. 80, tavv. 32	L. 700

BOLLETTINO:

Vol. I	(1941)	In 8°, pagg. 186, tavv. 32	L. 1500
Vol. II	(1942)	In 8°, pagg. 182, tavv. 52	esaurito

Finito di stampare il 10 febbraio 1960
dalla Azienda Grafica Editoriale s.p.a.
Via Adda, 7 - Torino

La carta è stata liberalmente fornita
a prezzo ridotto dalle Cartiere Burgo

Fotografie di Giustino Rampazzi

Zinchi della Zincocelere

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE

DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE
ANNI XII-XIII

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNI XIV-XV - 1960-61

In copertina:
« *Autoritratto* » del Piffetti, individuato dal colto fotografo Augusto Pedrini
(vedasi Segnalazione a pag. 161).

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XIV-XV

1960-61

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1959-60)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona (*Presidente della Commissione Amministrativa*); Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone (*Membri*); Luigi Mallè (*Membro Segretario*).

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301.

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

LUIGI MALLÈ

CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DEL GRAMMORSEO

Sceso di Fiandra in Piemonte a dar prova di temperamento irrequieto, si sta per dire balzano, di fantasia lunatica, di curiosità sbrigliata verso eterogenei fatti della cultura italiana, dal Piemonte al Veneto e da Milano a Roma, incrociando conoscenze dirette e mediate che lo imparentano, quando non per stile, per punte di bizzarria, di eccitato rovello, a parecchi fra i coevi spiriti strani d'Italia settentrionale, il Grammorseo è rimasto quasi dimenticato anche se non di rado — ma non di frequente — citato: nome in certo modo d'obbligo quando si tocchino determinati frangenti della pittura piemontese ma tosto slittando non appena lo si è avanzato. Duplice la ragione: la scarsezza oltre che di dati materiali sulla vita, di opere consenzienti, se non un ordinato *corpus*, almeno un orientamento di base, relativamente ben distribuito; e il timbro così eccentrico di queste opere tanto contrastanti fra loro fuorchè nel piglio stranito, sorprendendo per le mutazioni in brevi intervalli.

Dopo che il Lanzi per primo fermò l'attenzione sul Grammorseo all'aprirsi dell'800, buoni apporti alla sua conoscenza in storie generali o in sede di catalogo s'ebbero solo dall'avanzato '900 con Adolfo Venturi, la Gabrielli, la Brizio, il Viale; in seguito la stessa Brizio (*La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500,* Torino 1942) approfondì in un breve profilo del pittore l'esame delle sue fonti, precisando spunti per la prima volta avanzati dalla Gabrielli; la Griseri, infine, pur toccando il pittore di striscio in sede di studi gaudenziani, ne mise acutamente a fuoco qualche tratto di cultura.

Cultura eterogenea dicemmo, ma riassumendola al termine d'un'indagine delle poche opere superstiti, si deve convenire che se disparate ne sono le provenienze, queste poi si riconducono in gran parte a pochi preferiti filoni primari dei quali, in via diretta, il Grammorseo non ebbe sempre notizia ma che lo colpirono attraverso più d'una riduzione già avvenuta in tempi e luoghi intermedi. Risulta più difficile la individuazione degli ele-

menti di tale sua cultura, accaldata e innervosita dal fantasticare capriccioso, patetico, in cui tutto è fuso dall'impulso slanciato in involuzioni, in capziosità. È inoltre la stessa origine straniera a indurlo ad accostare alcune grandi esperienze italiane attraverso traduzioni già rivedute di regioni più settentrionali o flessioni più strettamente provinciali. Il sovrapporsi, elidersi, urtarsi stridendo con gustosi artifici, frizzanti ironie, tortuosità smaliziate, avviene versatile sul « fondo » dell'origine fiamminga che rimane essenziale, irrecusabile come forma mentale e sentimentale nordica in collisione, anche se nel particolare caso del Grammorseo il collegamento a precisi aspetti della pittura fiamminga non sia possibile per ragioni che esporremo. L'origine comunque lo portò per naturale processo a propensioni verso punte acute d'altre penetrazioni nordiche tedesche e svizzere-tedesche nel Piemonte orientale e proprio (ora che la prima ondata düreriana nelle sue varie parafrasi va già retrocedendo) verso le infiltrazioni più esaltate, quasi farneticanti; e su questa via egli venne a offrire, se non legami, analogie con recezioni di voci tedesche turbate e introverse da parte di pittori emiliani e veneti.

Ecco le poche notizie documentarie. Grammorseo compare nel 1521 a Casale come sposo di Caterina Spanzotti, figlia di Francesco e nipote di Martino; e mentre Francesco costituisce la dote alla figlia, stringe col genero società pittorica con bottega comune e divisione, alla pari, degli utili. Prima conseguenza da trarne è che il Grammorseo non era un forestiero testè arrivato; il vincolo artistico impone da parte di Francesco una fiducia e una stima già fondate, non una speranza ma una sicurezza sul credito del collega. Siamo dunque in pieno clima spanzottiano-defendentesco-giovenonesco, per trattenerci all'aria che soffiava in Casale, e su Casale da Chivasso e da Vercelli, in clima anche gaudenziano, sebbene Casale non ne fosse il punto di maggior riflesso; ed era vivo e operante altrove, ma non tanto lontano, Macrino. Il Grammorseo negli anni, non sappiamo quanti, trascorsi in Casale prima del '21 (e sarà stata Casale la prima tappa o sede?) avrà pur dipinto, forse già a bottega di Francesco e per allora come subordinato: il problema quindi d'una iniziale attività in Piemonte rimane aperto anzi finora mai, ch'io sappia, fu proposto come semplice interrogativo. Problema sottile; apporti sarebbero di gran peso a chiarificare quanto e cosa il pittore portasse di nativo istinto e d'iniziale cultura di Fiandra nel suo tirocinio piemontese: che non sappiamo se coincidesse con un avvio, *tout court*, alla pittura o si sovrapponesse e respingesse un orientamento prettamente fiammingo.

Nel gennaio 1523 il « magister Petrus de Monserius flamengus pictor et habitator civitatis Casalis ac gener magistri Francisci de Spanzotis », s'impegna per una ancona col Battesimo di Cristo e santi con cornice intagliata, per Margherita Guiscardi e figli, già conservata in S. Francesco di Casale e poi smarrita. Grammorseo è per esteso denominato secondo la qualità di straniero, la provenienza da Mons in Vallonia, lo stabilirsi in Casale, la posizione familiare ancor considerata come elemento di rilievo; inoltre dal contratto si deduce che la comunanza di bottega fra i due maestri non implicava senz'altro comunanza d'incarichi e d'esecuzioni ma ammetteva libertà e indipendenza d'impegni personali; e le allogazioni al *flamengus* dovevano esser frequenti se nel solo S. Francesco di Casale si conservavano al dire del De Conti tre ancone o polittici firmati e datati, scomparsi. Nel 1526 Grammorseo accoglie come tirocinante Domenico de Cauda di Frinco; e nel documento il maestro è tuttora espressamente qualificato « de Flandria ». Dopo la comparsa in documenti insignificanti del 1527, nessuna notizia più, finchè nel 1533 si parla di successione di beni.

Un decennio dunque di attività nella nostra regione; se si contano i tre polittici perduti, le tre opere sicure datate e firmate rimaste (ma forse la Madonna allattante ora a Vercelli, 1524, coincide col centro d'uno dei polittici indicati dal de Conti), la tavola di Biella, la dispersa Madonna Howorth firmata e non datata, le due o tre opere attribuite da alcuni critici e, ci pare, almeno assegnabili alla bottega meglio che ad altra persona nominalmente individuabile, infine il polittico — non identificabile con uno dei tre scomparsi da S. Francesco — finora inedito che qui si presenta come autografo, e l'ancona pure inedita e qui pure attribuita al maestro con collaboratore, si raggiunge, tenuto conto di quanto potè scomparire senza che ne sia mai stata tramandata notizia, un gruppo non scarso, giustificante l'affiancarsi d'aiuti, come il Cauda e forse altri. E a questo punto si è spinti a chiedersi: trattò mai il Grammorseo l'affresco? Nella tecnica della pittura murale una tempra come la sua non avrebbe mancato di sortire anche più libere e capricciose singolarità superando nell'ambiente piemontese la tenace inimicizia nordica per l'affresco.

Accostiamoci alle opere documentate: per prima la grande Adorazione dei magi, firmata e datata 1523, già in coll. Traugott di Stoccolma, per lo più citata solo in base ad una vecchia fotografia, nel 1959 passata a Venezia e dal 1960 in coll. privata di Torino (fig. 1). Fin d'ora l'osservatore stupisce: il *flamengus* è carico d'umore nordico, di facoltà d'osservazione e caratterismo fiamminghi; e di Fiandra è certa bellezza smaltea del colore,

la sua forza luminosa e i valori di trasparenza oltre ad una elaborazione manieristica della forma in senso del tutto peculiare ai Paesi Bassi del momento. Ma ciò, nel *flamengus* naturalizzato casalese, già appare in timbri più semplificati, amplificati, fatti più corsivi, uscendo dal clima originario di pittura preziosa per sottili degustatori, passando al raffigurare e descrivere per spettacoli più famigliari. Fuor del sostrato fiammingo come generica colorazione d'animo, Grammorseo fonde insieme le esperienze locali affini fra loro, fatte di comuni analogie di sguardo (dell'occhio e dello spirito) che allacciano intrecci fra Vercelli, Casale, Chivasso.

In verità si ha l'impressione che il Grammorseo, per l'ascendenza fiamminga abituata ad altro metro e assetto di tavole, muova con qualche impaccio alla distribuzione, sulla vasta superficie, dei Magi col favoloso corteo (sullo sfondo, Casale col suo castello e le ciminiere delle fornaci); e l'operare, per quanto già da qualche anno, al modo italiano fuori dalle precisioni e perfezioni alluminatorie tuttora tenaci in Fiandra, pare ancor creargli un disagio che lo fa sbandare fra intenti d'un fare largo e rischi di rapidità sciatta. Questo va detto per qualche rilassatezza del linguaggio e la non alta qualità del quadro che lascia perplessi di fronte ai successivi, tanto migliori. All'Adorazione può aver collaborato un aiuto ma un oggettivo giudizio di qualità potrà darsi solo rimovendo le sovrabbondanti ridipinture. Ma per il configurarsi stilistico la pala è molto significativa d'un assestamento nel tipico clima locale. Con un'eco addirittura da fiaba internazionale, trasposta in poesia popolare ad uso dei devoti di paese e ben comprendendo lo spirito del « teatro di tutti » insegnato a quei giorni da Varallo a Vercelli a Torino, Grammorseo imposta la scena su schema memore anche d'invenzioni di Spanzotti e di anonimi della cerchia; e nei tipi insaporati di realismi mordenti e un po' brutali traduce a suo modo Martino, il Ferrari di Chivasso e Gerolamo Giovenone ma con spunti e flessioni più moderni che, per quanto appesantiti, non nascondono l'impressione da Gaudenzio e, anche meglio, da Eusebio Ferrari. Anzi, proprio qui egli si pone fra gli antecedenti a schemi di seguaci di Gaudenzio quali Eusebio e Lanino. L'opera, insomma, riassume le iniziali, più facili, bene informate esperienze piemontesi dell'immigrato, prima di ruotare la sua attenzione fuori; però già qui aggallano più estesi richiami lombardi di derivazione leonardesca, non tutti assorbiti tramite Gaudenzio; spiccano accenni vaghi a novità emiliane non ancor bene specificandone la fonte; va affermandosi una aggressiva fisica prontezza realistica che, più avanti, meglio farà intra-

vedere ideali connessioni con affini e più impegnati atteggiamenti nella pittura catalana, valenzana, palentina tra il '25 e il '50.

Un anno dopo, 1524, il maestro firmava la pala, forse pure già in S. Francesco di Casale, ora all'Arcivescovado di Vercelli, con la Vergine allattante a tutta figura, su trono nascosto, sopra un grande tappeto, tra i santi Francesco e Ludovico di Tolosa (fig. 3). Qui il precipitato culturale incomincia a farsi arduo all'esame. C'è qualcosa dell'impianto di madonne della maturità di Dürer nella gran massa principale, invadente quasi tutta la tavola? Crediamo di sì ma in quello spunto, più che altro ricordato come possibilità di smuovere grandi masse con la linea inquieta e lo slittamento dei piani, già così oltrepassando l'intento düreriano di costrizione formale, quante altre intenzioni e memorie s'insinuano! La Vergine che ha abbandonato, come i suoi compagni, ogni aria di famiglia spanzottiana, forma un'enorme piramide, lasciando aperture triangolari per l'affacciarsi dei santi e la distribuzione si rifà a principi d'impianto leonardesco e di scuola, naturalizzati, caricati di fermenti da un'ansia leggera, di stampo tutto nordico.

Il modulo classico, idealizzante, della Madonna è ad evidenza romano raffaellesco: ecco una nuova esperienza attraverso il romaneggiante veronese Giovan Francesco Caroto attivo a Casale nel 1516-17, poi forse anche nel '18 e oltre, certo di nuovo nel 1523. Ma quali vibranti, frizzanti, puntigliose alterazioni le idee vinciane e raffaellesche subiscono nel *flamengus* che gioca in subdole, ambigue deviazioni, storture di forme e d'animi, sommovimenti d'una staticità e d'una plastica equivoche! La Madonna slarga un manto che un istante rammenta masse di panneggi acciaccati del Metsys ma i piani si sfaldano, glissando, veste e velo s'arricciano e sfogliano con gusto manieristico ora, sì, entrato nel vivo d'una ricerca tipica della maniera « tosco-romana » come va specificandosi nell'Italia settentrionale tra Bologna, Ferrara, Verona, Milano, Cremona in un giro che, a un dato punto, aggancia il Piemonte dal lato Grammorseo, a completare il quadro dei tanti collegamenti lombardo-emiliano-veneti in cui entra Gaudenzio; e vi restò impigliato, per più versi, per quanto sempre incorreggibilmente arcaizzando, Defendente (Boccaccino, Aspertini, ecc.). Pittura, questa del 1524, stranissima e affascinante con la sua concentrata distrazione; personaggi immersi ciascuno in sè solo, attenti i due santi al silenzioso suono risalente dal loro intimo più che all'apparente lettura; e il vagare d'una sottile ansietà si richiama al centro nello sguardo sospeso della Madonna che la raccoglie e la diffonde. Il centrale modulo dell'ab-

braccio assorbe l'idea classica rinascimentale del moto sferico, simbolo di eternità e consistenza uguale e perfetta, solo per sfogliarlo come una gran rosa stanca del proprio sboccio; e il bimbo, sotto una luce a colpi impietosi, ad un tempo reale e falsa (nel più gustoso senso manieristico, come elemento allusivo, esitante fra valore statico e divagamento scivolante) acquista acre interiorità nel dilungare a dismisura, ingannando sui nessi delle articolazioni, il corpo gonfio già infetto di gigantismo « romanisant », peraltro in termini assai diversi — per quanto dettato da analoghi fondamenti spirituali — da quanto facevano agli stessi anni un Jan Gossaert ad Anversa, un Jan van Scorel a Utrecht.

Reminiscenze della ritrattistica raffaellesca sfiorano perfino i due santi, caricandosi d'interiorità distorta nel Francesco, sorniona nel Ludovico, affiancando realismi d'osservazione naturale a elaborazioni formali di derivazione accademica come le mani del Francesco. Tutto il quadro, privo d'una vera struttura, è permeato — questo è uno dei maggiori fascini — da un senso di provvisorietà e spostabilità delle masse, d'instabilità dell'animo, d'un vagare frizzante di capriccio che gonfia e insieme svuota, lega e insieme disloca, modella e spiana, condensa nel chiaroscuro e priva di consistenza nella luce, amabilizza e storce ironicamente.

Si consenta, di fronte a quest'estro assumente così personale timbro, cercando un modo di fusione a tante sollecitazioni esterne e interne, di sottolineare l'importanza in Piemonte d'una tale posizione isolata, accennando — senza istituire richiami di stile ma somiglianze di situazione mentale in accordo a fonti comuni — a quanto compì qualche anno prima, tra il '10 e il '20 a Bologna, Amico Aspertini, nella pala in S. Martino, con volti e corpi tendenti a sfogliarsi e sfasciarsi (ma con aperto afflato danubiano) e con l'avvio al patetismo di « arie di testa » con tutti i sottintesi; e nella successiva Sacra Conversazione ora a S. Nicolas des Champs a Parigi, di più pronunciate sfogliature di piani, gigantismi accostati ad artificiosi rimpicciolimenti, gonfiature e rovelli. Perfino atteggiamenti, sul 1525 c., d'un Gerolamo da Carpi a Ferrara (tavole d'una Pentecoste, coll. privata) ampliano mentalmente quel clima d'inquietudine sfogata in insinuanti storture, in maligne annotazioni, in esaltate disgregazioni di regole, in cui Grammorseo senza toccar le punte più alte, s'inserisce degnamente: anche lui, insomma, uno dei « manieristi romantici ». Si può anche, sempre con elasticità, fare il nome del veronese Giolfino, pure qui tralasciando gli accenti danubiani; per via dei quali preferiamo tacere per ora — ma

più avanti dovremo proporlo in modo preciso, sotto luce, più che danubiana, bresciana — il nome di Altobello in Cremona.

La tavola con la Madonna, il figlio, S. Pietro martire adorante (Torino, Gall. Sabauda) è del 1525 (figg. 4 e 5). L'impianto s'è fluidizzato nel ricercar nessi fra le figure e fra queste e il paesaggio; vi s'articola una struttura che prima restava elementare. Ma anche qui, pur con le sequenze di diagonali e i legamenti ritmici, la composizione sta fuori d'ogni principio distributivo d'ordine concettuale rinascimentale, neppur allineandosi con le libere interpretazioni di Piemonte e Lombardia, preferendo mantenere una pretta visione antiarchitettonica nordica, in cui si situano in saporoso « slegato » anche i colori; di nuovo l'unità di linguaggio è ricuperata come condensazione d'una « Stimmung » e dilatazione d'un patetismo.

Alchimistico è il distillato da Leonardo e dal Sanzio nella Madonna, per tipo, modulo, sviluppo del panneggio, storcendo ogni memoria in scarti, radenze, strizzature, « scambi » ripetuti dal « di fronte » al « profilo » nel corso d'un volto, con sottilità che ripropone il nome dell'Aspertini autore di Madonne (due affreschi alla Pinacoteca di Bologna) anteriori d'un quindicennio, arricchendosene il Grammorseo, per l'intervallo, di novità di forma, di luce, d'allusività. Complicato è anche il « groppo » centrale, nell'abbraccio di madre e figlio, qui abbondando di sviluppi in senso spaziale, ma di che spazialità sventagliata, paradossale, rotante infrangendosi e sparpagliandosi, con trovate che combinano acumi, insistenze psicologiche (la ipertesa e aerea mano destra della Vergine) a enfiature, svolazzate superficiali, abbandoni. Ancora una volta la psicologica bivalenza tra eccitazione e rilassamenti (in questo senso richiamando Sodoma, più intelligente, ricco di talento e fors'anche, d'altro canto, più sbandato); ma felice appare la risoluzione pittorica degli umani scompensi.

Il putto enorme e difforme, pneumatico sotto la pressione del chiaroscuro, è una delle contaminazioni più lambiccate del maestro: pare colleghi tratti somatici e stilistici « ex parte Defendentis » e anche parecchio d'Eusebio, con forzature formali di estrazione raffaellesco-michelangiolesca, così da raggiungere in una molle pasta piemontese-lombarda, una capricciosa analogia con i pur diversamente durissimi, levigati, otticamente brutali, putti di un Gossaert. Il S. Pietro devoto è la figura più intensa e compiuta, quella che più svela nel taglio, nel piegheggiare tirato del manto, nella sentimentalità accostata di mano e volto, idee di Defendente; ma penetrando, oltre alla tipologia, uno stato d'animo del chivassese, ne dà un superamento

nella veemenza patetica, nell'aderenza fisica e umana, dettanti una fluida tecnica pittorica e un vissuto realismo.

Qui il libero fare gaudenziano può aver dato contributo, tosto complicato tra sofisticazioni e naturalità, fra delicatezze di smalti lucenti in trasparenza e riflessi rugiadosi, in coagulazioni tremule accanto a durezze lisciate, descrittività fisiche crude ed esaltazioni affettive, liquide larghezze pittoriche e arzigogoli lineaeristici. C'è tutta una risoluzione delle cose in materia pittorica conferente saporoso valore al gruppo di « natura morta » di stoffe, incarnati, libro, cartiglio, corona di rose, croce sghimbescia intrecciata alla corona di spine, già operando un legame — più stretto di quanto non possano le ragioni formali — col bellissimo paesaggio di sfondo, non diviso dal posticcio baldacchino e invadente con splendidi cespi il primo piano sì che il gruppo figurato viene a fiorire dal paesaggio. Luci realimagiche sulle figure trovano equivalenze e bilanciamenti di valori nel lume magico-reale della natura (non senza echi mediati di Altdorfu).

Natura guardata con lenticolarità di Fiandra già sciolta in altra acutezza e intuitività di visione: la leonardesca che, a quegli anni, ugualmente impregnava lombardi, piemontesi, veneti, danubiani, neerlandesi di Bruxelles, di Anversa, di Utrecht. Sì che quel paesaggio sta a mezzo fra risoluzioni patinieriane e quelle padane espanse a est fino a Venezia e Verona, a ovest al Sodoma e Gaudenzio piemontesi. Uno dei mediatori fu Giovan Francesco Caroto, paesaggista tonalizzante soluzioni leonardesche; e, sensitivo come sapeva esser talvolta anche nelle figure, può darsi risalga a lui anche l'accalorata pietà del S. Pietro, incendiante il viso sotto l'umidore della pasta cromatica.

La tavola con S. Giovanni Evangelista tra i S. Sebastiano e Agostino col donatore in tonaca e mozzetta (Biella, S. Sebastiano) non è firmata nè datata (fig. 6). La paternità non dà luogo a incertezze; la data è più tarda ma per un pittore così pronto e fantastico non è facile, mancando termini puntuali della sua attività tarda, calcolare il lasso intercorso. È da credere, questa volta, ad uno spostamento di più d'un anno, forse due o tre, verso il 1527-28. Lo spirito lunatico è rimasto tal quale, la cultura è arricchita, in parte sostituita ma soprattutto c'è un mutamento parziale d'indirizzo, per incontro più diretto con una visione finora conosciuta per vie traverse più elusive. Ciò non toglie che in ultima analisi Grammorseo si riserbi sempre il pieno diritto d'esser elusivo di fronte alle nuove impressioni.

La scena col « quartetto » di recitanti un bel passo devoto, è presso e dentro un atrio colonnato, sfondante un paesaggio; quest'ultimo accorda

freschezza e calori in densità compenetrante tutto il quadro come temperatura spirituale. Nondimeno l'atrio s'impone come struttura inquadrante; e se è vero che si risolve essenzialmente in immersione nell'atmosfera, elemento in controluce spogliato di consistenza plastica, volumetrica, tuttavia rimane base strutturale e guida relativa al disporsi delle persone, realizzando perciò un'architettonicità della composizione. In questa, le ormai ben definite note della verità puntigliosa e sbalzante (quell'Agostino potrebb'essere lavorato come statua d'altare in lamina d'argento cesellata, aggrinzita e dentinata) e dell'accensione sentimentale, si scontrano con nuove curiosità formali, plastiche, luminose e tipologiche.

In modi diversi S. Giovanni e S. Sebastiano, assorti in rapimento consumante, mistico-sensuale, richiamano — e tanto nel vestire dell'uno come nella nudità dell'altro — una rinnovata conoscenza raffaellesca filtrata attraverso Giulio Romano. Proprio dal Pippi par giungere quel Giovanni barbuto e intento, quel corpo ammantato che traduce, per multipla scalatura di trasmissioni culturali, un passo da « Stanze vaticane »; e del Pippi quel nudo ingrevito dal chiaroscuro affondante in pozze a contrasto con la muscolatura michelangiolesco-raffaellesca levigata dal lume. Per tal via avvengono perfino sorprese: Grammorseo sembra ritrovare consonanze con quel Gaudenzio del 1508-13 che annotava impressionanti paralleli formali-sentimentali col Sodoma della prima fase romana, definibile (riassumendo i timbri salienti) « piemontese-raffaellesca ». D'altro lato l'intensificato colore che ora si concentra calandosi, senza traboccare, nella forma, permette di riannodare un altro parallelo col Gaudenzio che sul '25 va provando nuove accensioni di colori, con richiami alla Brescia di Romanino e — logica conseguenza — con Altobello. Nomi che non è improprio ripetere dinanzi all'invasamento del S. Giovanni.

Quanto poi possa la bizzarria nel fondere accenti disparati, dimostra il metallico S. Agostino, tutto infingimenti di dolcezze e morbidità, o l'inserto tra fiammingo e spagnolo, del compunto offerente, analizzato, inciso come un lavoro di glittica, impregnato di unzione; splendido « passo » il busto in profilo, col capo e il braccio fra le verità nitide dei panni e le nervosità conturbanti delle tre mani attorno al viso esangue. Atteggiamenti come sempre arcaici si incorporano fra manieristici nitori d'isolamenti formali, nordicamente risolti in valore luminoso: i due gradini, la mitra posata a gettar ombra dopo la grand'ombra del devoto, il tavolo, il libro voltato fra ombre vive a fil di tavolo e si può dire a filo di mare; e naturalmente le scure colonne risolte in « involucri ».

Per tali valori sembra questo il raggiungimento più maturo. Alla datazione accennata concorda la sosta di Giulio Romano in Casale stessa, messa in dubbio da qualche critico per la mancanza di prova cartacea e pittorica precisa in loco, ma cui è ragionevole prestar fede in base alla notizia del De Conti di documenti nell'archivio, poi rimasto inesplorato, del palazzo Della Valle in cui Giulio avrebbe affrescato una sala terrena (pitture distrutte nel 1790); l'influenza stessa sul Grammorseo è pure una prova di fatto (mal giustificabile tramite l'attività di Giulio a Mantova o in Liguria) al pari di quella su arazzieri che operarono in Casale.

Riteniamo che un altro dipinto finora inedito, il grande polittico entrato nel 1936 al museo civico di Torino al nome di «maestro piemontese, inizio sec. XVI » e da trasferire invece al Grammorseo, come ha confermato la ripulitura recente, sia posteriore alla tavola della Sabauda ma precedente quella biellese (figg. 7 a 12). Il polittico è in cornice intagliata originaria ma priva di predella (o forse neppure l'ebbe; il basso basamento porta un monocromo verdastro con teste d'angeli, assai dubbio); si stende in sei scomparti su due ordini: inferiormente la Vergine col figlio e angeli, nei laterali due sante martiri; superiormente la Crocifissione centinata, fra due santi. L'intero polittico subì, forse al principio del '900, una drastica lavatura e completa ridipintura che annullò la visibilità dei verdi tendaggi dietro ai santi, ricoperse finezze di colore, trasparenze, velature perlacee e spellò il paesaggio. La rimozione di gran parte dei rifacimenti ha permesso un buon ricupero.

La madonna siede espansa, enorme massa morbida in veste d'un succoso rosso scuro ma vivido, in cui il chiaroscuro sfumato invadente ma non pesante affonda; il manto è blu scuro tendente al verde; colpisce il bimbo allungato, smilzo: ma è uno dei contrasti soliti all'autore. Gli incarnati delle due figure, respirano la medesima luminosità, radiante dall'interno sotto un'epidermide venata di azzurrini e perlacei fra i rosati, rugiadosa; il volto della Vergine, quasi tondo, fratello a quello della madonna alla Sabauda, è di trasparenza incantevole tra riflessi e umidori; altrettanto le mani sottili, elettrizzate. Figura fiorente: e qui la Fiandra s'è fusa all'attrazione bresciano-cremonese di Romanino e Altobello. Più greve la modellazione plastica negli angeli, con chiaroscuro fumoso che non estingue la sensibilità di materia nè spegne l'aria scapricciante.

Le due martiri laterali (S. Orsola? un'altra santa con croce di S. Andrea) in buona conservazione dei colori e delle filature a oro, sono sontuose; tutto fiammingo è il sottolineare l'accostarsi e diversificarsi delle

stoffe, unite o decorate, dense nel rosso fervido e dotato di forza luminosa anche nei timbri bassi, accostato a rossi più chiari (operati a gialli e ori) a verdi scuri, mentre aciduli marezzano i cangianti e preziosi serpeggiano nastri neri e orli bianchi di veli. Divagano bordure zigzaganti dorate, nervose; splendono a contrasto le aeree carnagioni in cui tremano irrequietezze al diapason, come nelle mani, o s'aprono sguardi trepidi con pupille liquide in orbite cerchiate. Tremule in vibrazione metallica, le capigliature bionde diademate: quella d'una santa, in prossimità d'una soffice colomba candida; quella dell'altra, framezzo a due scorci minuscoli, in azzurrino ghiacciato, di paesaggio con torri, acque, velieri. Creature rare, sofisticate, vasi cristallini appannati da velature gelide così strane, accanto a strani fiati caldi che le alonano di rosa-aranciati. La donatrice è la nota più stringata, oggettiva; e però nella fluida forma, nella densità di tono dei neri contro le tinte sfarzose della protettrice, nel ritrattismo risolto in inafferrabile psicologismo come per i sacri personaggi, essa s'assorbe nell'ironizzante clima generale.

In alto i due minori pannelli col Battista e un santo diacono, seduti a tre quarti di figura, sono un caso unico in Piemonte: riassunti essi pure nell'atmosfera irrealistica e stupita; attraente il diacono soprattutto, in rara spontaneità ritrattistica, senso d'improvviso apparire e rapido trattenere un momento di mobile esistenza: ritratto manieristico per eccellenza, inserendo la figura in tonaca rossa, trasparente sotto il camice candido cristallizzato, tra la tenda smeraldina e la massa spumeggiante argentea di nubi. Qui un sentore romano può ancor avvertirsi ma l'intensità cromatica, i suoi accordi che staccano ma anche fondono, la sottilità d'animo, indicano contatti lombardo-veneti tra Bergamo e Brescia; pare s'insinui qualche « sbattimento » lottesco.

Il coronamento col Crocifisso tra Maria e Giovanni, benchè spellato, è il più acceso. C'è qualche durezza nel Cristo, ma i due dolenti esalano bruciante passionalità nell'apertura del paesaggio. La Vergine è deformata dal suo tormento e un soffio drammatico le gonfia il manto; il Giovanni s'avvita a spirale nel mantello teso in ribollimenti, d'un rosso vivo che nelle ombre s'abbuia fumoso e nelle luci avvampa fiammante: l'ardore gli fa incandescenti le carni, gli intrica spasimose le mani affusolate, esalanti esse stesse un respiro, gli sprizza le lagrime, fiamminghissime perle stillanti, sul volto (purtroppo il colore in qualche punto ha perso la fiorente sua sostanza). Qui, e mi par l'unico caso in Grammorseo, si può parlare d'un parallelo — non direi di più — delle figure con esempi danubiani; ai

quali se mai poteva correre il pensiero per qualche tratto del paesaggio solo, nella tavola della Sabauda.

L'accenno può richiamarsi per il paesaggio della Crocifissione del polittico, rapido, ancor sfruttante l'inderogabile esempio leonardesco sulla scia di quanto veniva affermando da un ventennio il Piemonte da Spanzotti tardo (quello, trascurato, del Battesimo al Duomo di Torino, 1508; del S. Sebastiano al museo civico torinese; della predella nel polittico del duomo di Torino, ad esempio nello splendido Orto degli ulivi) a Defendente Ferrari (con punte direttamente danubiane come nel piccolo S. Gerolamo già Devalle, al museo civico di Torino, 1520) ed in cui possono entrare attorno al '23-25 le impressioni, a loro volta nordicizzanti, del Caroto in Casale.

All'assegnazione stilisticamente certa del polittico, va aggiunto un altro inedito, allo stesso museo, che mi fa pensare a lavoro del maestro con collaborazione: una pala col Battesimo di Cristo sormontato da lunetta con la Crocifissione (fig. 2). Sarebbe improprio identificarla con un'ancona del Battesimo e Crocifissione, eseguita per Margherita Guiscardi, vista dal De Conti in S. Francesco di Casale, poichè egli menziona a lato del Battesimo — e si supporrebbero pannelli singoli — quattro santi mentre qui, nella scena stessa del Battesimo, si vedono S. Paolo e S. Evasio (?), due santi soli, di cui il primo non indicato dal De Conti mentre il secondo potrebbe esser anche S. Ambrogio.

Il Battesimo conviene al Grammorseo in forme prossime a quelle dei magi, già Traugott, intorno al 1523, e in questo l'ancona concorderebbe con la data di quella Guiscardi, e di quel primo tempo segna derivazioni giovenonesche-gaudenziane oltre a particolari tipologie. I quattro personaggi son distribuiti in primo piano lungo un percorso asimmetrico e slivellato che bene ripropone lo « slegato » strutturale del Nostro e ne riprende anche il rapporto figure-paesaggio, qui sentito, come nei Magi, con predominanza delle prime, a quinta, non però senza che il respiro di natura riesca a farsi sentire con tendenza ad avvolgere. Nell'ondulare, tutto scarti, di risvolti e bordure dei due Santi, nei moti del corpo magro e sinuoso del Cristo, nella posa distorta del Battista che è il più tipico elemento, specie per il capo sfuggente e lo sguardo losco, nel sontuoso vescovo che accorda rossi a ricami gialli con marroni squisitamente tratteggiati a oro, in silenzioso assorbimento sui bruciati della roccia, ovunque vibra l'agitazione del *flamengus* (schiumeggiar d'acque, attorcersi del perizoma in fasci, mobilità di riflessi nel fiume), il suo linguaggio composito, il suo paesismo che an-

nota, vibrante, lingue di terra protese in acque con alberi sventanti, rive con città, castelli, rotonde cupolate, scogli con ponticelli, obelischi, puntando su fusione tonalizzante al di là degli sfumati leonardeschi. Siamo ad un punto di ricerca di linguaggio come per i Magi, con qualcosa d'impaccio, di « scoperto » nell'insieme e con ottime soluzioni singole. Ed è anche il punto di più aperto inserimento nella cerchia spanzottesca, a quegli anni già un poco allentantesi e mista (Spanzotti per il Cristo; Giovenone per il Vescovo).

La Crocifissione in lunetta, invece, più aspra e corsiva, fu compromessa da vecchi restauri, tuttavia s'è potuto ricuperare di recente gli originali colori sottolineanti certi effetti d'agitato *pathos* nel panneggiare angoloso e rigonfiato, nei gesti drammatici (braccia della madonna), nelle deformazioni (il capo della stessa) accentuate dal calcolo della visione dal basso; tipico l'accostarsi di eleganze di costume e finezze di timbri (nella Maddalena) con valori acerbi e crudi. Il fare più rigido, le proporzioni corte, psicologismi ingenui e imbambolati (Giovanni) fanno pensare per la lunetta e intervento di bottega.

Fuor di queste sei opere, tralasciando la Madonna Howorth esposta a Londra nel 1898 e una non specificata tavola passata dopo il 1882 in Francia, firmate ma non più ricomparse, può ritenersi escludibile l'autografia per le poche opere non unanimemente attribuite. Ci si trattiene alla tre sole più volte venute alla ribalta; la Madonna di Rosignano (parrocchiale), la Madonna con angeli e santi della Confraternita della Trinità a Palazzolo Vercellese, la « Madonna di Trino » alla Galleria Sabauda di Torino.

La Madonna di Rosignano (fig. 13) è la più originale e alta di qualità e la più prossima, oltre che nella grandiosità del fare, nello spirito lunatico, sofisticante. Sta nel corso di idee del maestro la soluzione del trono provvisorio a tenda con orecchioni annodati, pizzicata fra rami d'albero, graffiata dal vento e dalla strizzatura; bello lo sghembo della madonna col gran scorcio michelangiolesco « alla settentrionale » del braccio e lo stringersi precario dei santi Pietro e Paolo, in pose familiari anche dove si nasconde una vaga intenzione classicistica; bellissime le mani trepide di tutti, perfino schioccanti nel S. Pietro; di netta verità erbe e fiori a piè del gradino. Una struttura fluida peculiare al Grammorseo colma il dipinto di masse robuste e nervose, organizzanti vivace scambio di relazioni vitali fuor d'ogni calcolata ossatura, sia pur solo di corpi. Ma all'elevatezza dell'invenzione e alla bontà esecutiva del quadro — tuttavia di per sè inferiore al Grammorseo anche se costantemente sostenuta, più che nel fiammingo, facile in

breve ora e spazio agli sbalzi — s'accompagna una tenuta pittorica diversa (a parte dettagli banali) con altro gusto della materia senza vibrazioni e accensioni interne, senza tremori di trasparenze, con illuminazione che non scorre nè irradia in globi stupiti, non dialettizza con l'annidarsi delle ombre e si stende invece più uniforme, impersonale, levigante. S'insinua qualche riporto giovenonesco maturo, associato a pensieri eusebiani. Il dipinto può dirsi uscito dalla bottega del Grammorseo, da lui impostato ma eseguito da mano d'aiuto.

Non occorre invece indugio per le altre due tavole: quella di Palazzolo, in parte affine alla precedente ma inferiore di pensiero e di qualità; quella di Trino allontanandosi anche di più dal Grammorseo, trasmutando la bizzarria spiritosa in stranezze corsive. Essa si sposta verso l'ambiente di Ottaviano Cane.

È bene tuttavia accennare al rapporto, più volte dato per ovvio, tra Grammorseo e Sebastiano Novelli di Fontaneto Po, egli pure noto a Casale dal 1526, ivi operante per anni e che più tardi, almeno intorno al '40, ebbe incarichi in Piacenza e zona. A suo modo attratto dal manierismo romanizzante secondo flessioni padane, con suggestioni emiliane e bresciane, il Novelli è uno dei punti più isolati della pittura piemontese del secolo come Grammorseo, e come lui si compiace in estrosità senza averne l'acutezza di spirito nè la verve brillante. Ma l'affiancarli a costituire un particolare lato della pittura casalese di quegli anni è forzato, ove non sia citazione generica, e lo staccare le ultime opere esaminate dal Grammorseo per avvicinarle al Novelli sottintende una affinità, in sostanza, labile. Le opere sicure di Piacenza e Castelsangiovanni, propongono un Novelli povero d'idee, impacciato da arcaismi e perfino da una soggezione paesana. Strutture architettoniche e sistemazione delle figure vengono a compromesso; gli illusionismi sono ingenui; leonardismi stanchi s'allineano con fedeltà giovenonesche e perfino defendentiane — ancora nel 1540! — e c'è qualche arieggiamento gaudenziano non approfondito ma materialmente più chiaro che in Grammorseo. Del fervore d'animo del *flamengus* nessuna eco nelle figure del Novelli, staccate e più statiche.

CASIMIRO DEBIAGGI

OSSERVAZIONI SULLA CAPPELLA DELLA MADONNA DI LORETO PRESSO VARALLO

Sulla destra della strada che da Novara sale a Varallo, circa un chilometro prima di entrare nel capoluogo della Valsesia, in una gola suggestiva e tetra, quasi improvvisamente ci si trova dinnanzi all'antica cappella della Madonna di Loreto (figg. 1 e 3). Il contrasto tra la severità del luogo, rude e quasi soffocato tra rupi strapiombanti, e l'eleganza ricercata e preziosa del tempietto, reso leggiadro da uno svelto porticato che per tre lati lo cinge e da una ricca e vivace decorazione pittorica che ne ricopre interamente le pareti e le volte, non potrebbe essere più vivo, inaspettato ed efficace, nè potrebbe infondergli un fascino maggiore.

La tradizione locale fa risalire ad un tempo molto remoto l'origine di questa cappella, sorta in un luogo certamente già dedicato al culto in epoca pagana [1], e ritenuta il primo tempio mariano in Valsesia [2], anche se la sua dedicazione alla Madonna di Loreto non può risalire oltre al secolo XIV, datando dal 1294 l'origine del famoso santuario di Loreto nelle Marche.

Ma la sua ubicazione sull'unica strada che, ancor oggi, dalla pianura conduce a Varallo, nel punto in cui ad essa si congiunge quella che scende da Civiasco [3], e che con l'antica mulattiera, attraverso al passo della Colma d'Arola, è sempre stata attraverso i secoli la sola via di comunicazione tra Varallo ed il lago d'Orta [4], assume una particolare importanza.

---

[1] G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840, p. 106; L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara 1924, vol. I, p. 192.

[2] G. Romerio, *La Valsesia alla Vergine Madre di Dio Maria*, Varallo 1932, p. 17.

[3] Anche l'antico sentiero che fino al 1849 congiungeva Civiasco con Varallo terminava alla cappella di Loreto (A. Durio, *Civiasco*, Novara 1926, p. 163).

[4] Per la strada della Colma passò S. Carlo Borromeo nel 1578 per recarsi al Sacro Monte di Varallo, e nuovamente nell'ottobre del 1584, ritornando da Varallo a Milano, pochi giorni prima della sua morte (L. Ravelli, *op. cit.*, vol. I, p. 201; A. Durio, *op. cit.*, p. 175).

È certo che la fondazione, lo sviluppo e la rapida fama del Sacro Monte di Varallo attirarono ben presto un numero notevole di pellegrini e di popolo dalla Lombardia e dal Piemonte. Ed è proprio qui, alla cappella di Loreto, che si congiungevano coloro che salivano dalla piana novarese e vercellese con quelli che dalla zona dei laghi scendevano attraverso alla Colma. Questo nuovo ed improvviso afflusso di popolo devoto, dovette essere determinante per lo sviluppo anche di Loreto, luogo quasi di sosta, dove già sorgeva una cappella. Anzi, vorrei quasi dire che essa sia stata scelta a bella posta, come sentinella avanzata del santuario, che trovò la sua introduzione vera ai piedi della rupe del « super parietem » nella chiesa della Madonna delle Grazie, con il ciclo gaudenziano del 1513.

Ma per chi giunge dalla pianura, o scende dalla ripida strada di Civiasco, il Sacro Monte par quasi giocare a nascondino, ora comparendo all'improvviso, come rapida e fantastica visione ad una curva della strada, là a mezzo del monte delle Tre Croci, sull'ampia terrazza, che si direbbe creata apposta per lui dalla natura, ora scomparendo con pari rapidità al sopraggiungere d'un conico monticello. All'ultimo suo eclissarsi, prima della piana di Varallo, ecco, quasi per farne pregustare i pregi architettonici, scultorei e pittorici, presentarsi la cappella di Loreto. Ed è anzi quanto mai significativo notare come il suo aspetto attuale risalga alla prima metà del 500, datando molto probabilmente agli anni tra il 1517 ed il 20 circa [5] gli affreschi di Gaudenzio (la lunetta della *Natività* sotto il portico (fig. 2), l'*Annunciazione* ai lati dell'altare ed una *coppia di angeli* nello spicchio dell'ultima campata sopra l'altare), e, con ogni probabilità, il suo delicato gruppo plastico della *Madonna del Latte* [6] ed un medaglione sull'esterno del portico (più tardi sono gli altri dipinti: al 1542 appartengono gli affreschi interni di Giulio Cesare Luini (figg. 4 e 5) e intorno al 60-75 quelli di Filippo Cavallazzi di Oleggio e del luganese Giovanni Battista Tarelli

---

[5] A. M. Brizio, *L'arte di Gaudenzio*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari* (Catalogo della Mostra di Vercelli), Milano 1956, p. 15. Il Testori invece ritiene che i tre affreschi debbano assegnarsi a due tempi diversi, sembrandogli quelli interni più antichi della *Natività*, che porrebbe intorno al 20 (G. Testori, *Mostra di Gaudenzio Ferrari ecc...*, *op. cit.* [Catalogo], p. 100). Più tardi il Testori conferma la sua tesi, collocando gli affreschi interni tra il ciclo della cappella di S. Margherita (1507) e la grande parete (1513), ambedue in S. Maria delle Grazie a Varallo (G. Testori, *Promemoria Gaudenziano*, in « Bollettino della S.P.A.B.A. », Nuova Serie, a. VIII-XI, 1954-57, p. 15). Verso la fine del secondo decennio del 500 pare collocare la lunetta della *Natività* anche il Mallè (L. Mallè, *Poesia e cultura di Gaudenzio*, in « Bollettino ecc... », *op. cit.*, p. 36).

[6] N. Gabrielli, *Una scultura di Gaudenzio Ferrari nella cappella di Loreto*, in « Bollettino ecc... », *op. cit.*, pp. 99-100.

sotto il portico) (fig. 2). Ma negli anni tra il 17 ed il 20 siamo appunto all'inizio del più grande e fondamentale sviluppo artistico del Sacro Monte di Varallo, dovuto proprio ed interamente allo stesso Gaudenzio [7].

Ancora molti altri fattori legano poi col Monte di Varallo la nostra cappella. Infatti essa può esserne ritenuta il vero prologo, sia perchè già vi compare in una rapida, ma completa ed esauriente sintesi, l'opera dei pittori che nel 500 lavorarono pure sul Sacro Monte (basti pensare a Gaudenzio ed a Giulio Cesare Luini), sia anche perchè le scene in essa dipinte, soprattutto quelle dell'interno con le *Storie di S. Gioachino e della Vergine* (figg. 4 e 5), sono vero e proprio preludio della vasta azione scenica che si svolgerà poi ampiamente, nello spazio e nel tempo (con oltre 40 episodi), di cappella in cappella, nella « Nuova Gerusalemme ».

Non solo, ma Loreto par quasi essere anche il completamento e la conclusione del Sacro Monte e pare accompagnare così i pellegrini ormai sulla strada del ritorno. Infatti sotto il portico troviamo l'affresco dell'*Assunta*, l'ultimo atto del ciclo terreno di Gesù e di Maria, a cui soltanto nel secolo successivo, proprio sul Sacro Monte, verrà dedicata, a coronare la serie delle cappelle, la grandiosa basilica. Gli altri affreschi del *Paradiso*, *Inferno* e *Purgatorio*, sotto la volta del portico anteriore, sono la fine di tutta la storia biblica; tant'è vero che si pensò di rappresentare sul Sacro Monte anche questi soggetti, come dimostra il *Libro dei Misteri*, ideato da Galeazzo Alessi nella seconda metà del secolo, in cui ne troviamo i progetti, poi mai eseguiti.

L'architettura stessa del tempietto, una delle più notevoli del rinascimento in Piemonte, che non trova riscontro in altre costruzioni precedenti, ma resta isolata nella sua singolarità, è pure una vera e propria anticipazione dei tempietti che si vedranno sul Monte di Varallo, e dai quali deriveranno poi anche quelli, a volte bizzarri, degli altri Sacri Monti, di Orta, Varese, Crea ecc...

E se pensiamo al chiaro e tuttora valido giudizio del Viale, che il rinascimento nell'architettura fu in Piemonte « ... non proprio inavvertito, ma come un fenomeno transitorio e d'importazione... » [8], non si può negare che a Loreto, anche se è evidente il richiamo al gusto lombardo, inevitabile in una zona di confluenza delle due culture: la lombarda e la piemontese, come è la Valsesia, tuttavia non mancano alcuni accenti di un chiaro sapore locale, che ne fanno un tipico monumento valsesiano.

---

[7] A. M. Brizio, *op. cit.*, p. 15.
[8] V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino 1939, p. 23.

Subito colpiscono l'eleganza delle linee, la snellezza delle colonnine, la svelta leggerezza degli archi, il vivace gioco chiaroscurale dei porticati (figg. 1 e 3). E sono appunto la concezione originalissima, le strutture estremamente esili e slanciate, quasi inconsistenti, il gioco armoniosissimo degli archetti ricorrenti in sapienti e vivaci alternarsi di ampiezze, come nelle dinamiche, ammatassate e filiformi linee dei panneggi gaudenziani in Santa Maria delle Grazie a Varallo, l'effetto d'insieme quasi fantastico, irreale e pittorico, di un'architettura aerea e leggera, come aerei e leggeri sono gli angeli volanti di Gaudenzio nella Crocifissione del Sacro Monte, e ancora quel senso di freschezza, di vitalità giovanile e di stupenda, chiarissima musicalità, a far sorgere insistente la tentazione di avanzare un nome, quello appunto di Gaudenzio.

Nè ciò deve parer troppo azzardato, anche se solo ai nostri giorni si parla di Gaudenzio « Architetto » e si inizia a considerarne questo aspetto, finora quasi del tutto trascurato, per quanto si rimanga ancora nel campo delle supposizioni, sia pur allettanti.

Eppure abbiamo una testimonianza, vorrei dire quasi documentata, che Gaudenzio fu anche architetto, nello stesso 500, dal Lomazzo, che celebrando il genio del Ferrari, ne elenca le varie discipline in cui si distinse, dicendolo « ... pittore, plasticatore, *architetto*, ottico, filosofo naturale e poeta, sonator di lira e di liuto » [9]. Ed è assai significativa la tendenza a considerare questo nuovo aspetto dell'attività gaudenziana, ad iniziare dal Galloni [10], che dà per certo il disegno del Ferrari per la costruzione delle cappelle della Crocifissione e dei Magi al Sacro Monte. Più ardito il Testori [11] avanza addirittura l'ipotesi di un Gaudenzio « Architetto » del Sacro Monte, ed addita il complesso degli edifici del santuario, che il maestro dipinse nella cappella della Crocifissione, dietro alle figure di alcuni notabili di Varallo « come un'esplicita testimonianza di paternità » [12]. Infine il Bernardi [13], per quanto più cauto, non esclude che « ... di tanto cresciuta l'autorità del pittore, almeno per tutto il tempo della sua dimora a Varallo, i fabbriceri del santuario si sian valsi dei suoi consigli, e forse dell'opera sua diretta, anche per la parte costruttiva d'alcune cappelle importanti come quella, appunto della "Crocifissione" ».

---

[9] G. P. LOMAZZO, *Idea del tempio della pittura*, ediz. di Milano 1947, p. 87.

[10] P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1914, pp. 130-31.

[11] G. TESTORI, *Gaudenzio e il Sacro Monte*, in *Mostra di Gaudenzio ecc...*, p. 29.

[12] Citazione da: M. BERNARDI, *Il Sacro Monte di Varallo*, Torino 1960, p. 18 del testo.

[13] M. BERNARDI, *op. cit.*, p. 18 del testo.

Qui a Loreto poi, non si può assolutamente dimenticare la parte preponderante svolta da Gaudenzio in pittura ed in scultura, in armoniosissima ed inscindibile unità con l'architettura, con cui si fonde quasi insensibilmente, parte che ne è il fulcro centrale, attorno al quale si dispongono a complemento ed in subordinazione gli affreschi degli altri pittori (fig. 2); nè si può trascurare l'inevitabile e potente influsso irradiato dalla sua personalità d'eccezione.

Ma è soprattutto quel prevalere d'effetto pittorico, nel vero risultato cromatico delle colature bianche delle colonne, che spiccano nel loro candore luminoso sull'ombra del portico, vivificato dalla varietà di colori degli affreschi (figg. 1 e 3), ed il carattere scenografico e quasi irreale dell'architettura di Loreto, così simile ad uno sfondo di pala sacra, che ci fa ripensare a tante architetture da Gaudenzio immaginate e create in pittura nei suoi quadri ed affreschi a contenere od a completare le scene.

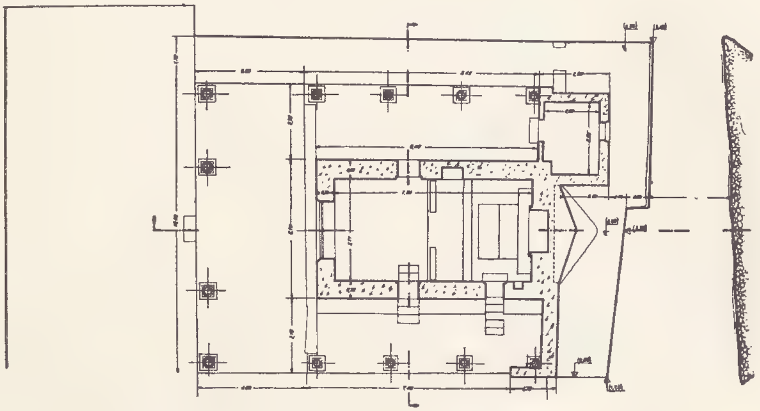
Il richiamo più letterale lo abbiamo nella prospettiva del colonnato nello scomparto della *Flagellazione* sulla parete di S. Maria delle Grazie in Varallo del 1513, ove l'identico elemento dei plinti a sorreggere le sottili colonne, slancia ed alleggerisce con effetto analogo al portico di Loreto la struttura, ridotta anch'essa, come le figure di Gaudenzio giovane, ad un ritmo musicale e sensibilissimo di ricorrenti linee filiformi. Un altro riferimento può esser dato dalla predella del polittico di S. Gaudenzio in Novara (del 1514-16, si noti, proprio appena prima degli affreschi di Loreto, dunque), in cui, circa a metà di quella centrale, appare di scorcio una costruzione semplicissima, ornata da tre archi, di cui quello di mezzo maggiore degli altri, come nella facciata della nostra cappella. Per i valori cromatici poi, ci si può rifare, per esempio, allo *Sbarco di S. Maria Maddalena a Marsiglia*, od allo *Sposalizio della Vergine* in S. Cristoforo di Vercelli, sebbene assai più tardi (i primi poco dopo il 1529 ed i secondi verso il 1532), certo diversi nella forma, ma ancor profondamente affini nello spirito.

Non si può in fine dimenticare l'assoluta preminenza della cappella di Loreto rispetto alle architetture gaudenziane del Sacro Monte, sia per un più alto valore intrinseco, sia perchè queste ultime subirono notevoli alterazioni nel secolo scorso. Infatti tra il 1851 ed il 52, fu eretto il portico antistante a quella della Crocifissione e nel 1853 furono costruiti i due archi per completare il portico della cappella dei Magi verso tramontana [14].

---

[14] P. Galloni, *op. cit.*, pp. 398-99.

Considerando poi la pianta del tempietto, composta da una cella (la casa di Loreto) e da un portico che la cinge su tre lati, sorge spontanea un'ultima considerazione, e cioè la perfetta analogia con le più con-



Cappella della Madonna di Loreto presso Varallo - Pianta.

suete piante dei templi romani [15]. Tale è infatti la pianta del tempio di Giunone presso Gabi sotto i Colli Albani, simili sono quelle del tempio di Marte Ultore nel Foro di Augusto e di Traiano nel Foro Traiano a Roma. Anzi, in questi due ultimi templi, il lato del portico antistante alla cella (o pronao) è maggiormente sviluppato in larghezza, cioè è assai più profondo delle due ali laterali, essendo composto da ben quattro ordini di colonne, secondo gli schemi derivanti dai templi etruschi ed italici. Se non così evidente, certo però sensibile è anche a Loreto la differenza di larghezza del pronao rispetto a quella delle due ali, come dimostra l'ampiezza del primo arco, rispetto agli altri, sui fianchi dell'edificio (fig. 3).

Si deve tenere presente che quasi tutti gli scrittori valsesiani ricordano come questo luogo, fin dall'epoca pagana, fosse dedicato al culto delle divinità [16]. Il Lana [17] ricorda ancor esistente « ... un masso isolato di grossolana forma, in un lato del quale si riesce ancora a leggere " Deo Phae-

---

[15] C. Debiaggi, *La cappella di Loreto,* in « La Valsesia », a. IV, n. 12, dicembre 1956, p. 10; ed in « Corriere Valsesiano », a. LXII, n. 17, Varallo, 26 aprile 1957.
[16] L'unico che non ne accenni è C. Conti nella sua *Valsesia Archeologica,* in *Miscellanea Valsesiana,* B.S.S.S., vol. CXXIII, Torino 1931.
[17] G. Lana, *op. cit.*, p. 106.

bo"... », masso che venne spezzato nel 1843[18]. Ciò conferma l'esistenza del culto pagano e fa supporre anche che al posto dell'attuale tempietto di Loreto sia esistito, dall'epoca romana sino alla scomparsa del paganesimo in queste regioni, non solo il masso dedicato a Febo, ma anche un vero e proprio tempio, in seguito distrutto o caduto in rovina.

Del resto si sa che a Borgosesia, presso l'attuale ponte di Aranco sul Sesia, dovette esistere un tempio sacro ad Ercole[19], ed i pochi resti romani scoperti in S. Giovanni al Monte di Quarona, nei grandiosi restauri di questi ultimi anni, fanno supporre anche in quel luogo l'esistenza di un culto pagano. Si avrebbe così quasi un sistema di edifici sacri lungo la valle: Borgosesia, Quarona e Loreto.

La nostra cappella sorse dunque sui resti di un tempio pagano di cui ora non rimane più traccia, ma la cui pianta ancora affiorava ed era ben visibile nei primi anni del 500? Oppure soltanto la necessità di creare un porticato a riparo dei pellegrini, alla congiunzione delle due strade che portano a Varallo, suggerì inconsciamente alla fervida inventiva dell'architetto questa ideazione così nuova e singolare? O ancora, se proprio di Gaudenzio, come pensiamo, si deve trattare, nella sua geniale creatività artistica, egli si sarà qui, quasi, sbizzarrito, nel parafrasare in esili e pittoriche forme rinascimentali lo schema dei templi antichi da lui visti nel suo (sempre più certo) soggiorno romano, dandocene con ciò quasi una riprova?

Si tratta indubbiamente di problemi e di interrogativi affascinanti, per ora; ma c'è d'augurarsi che un giorno non lontano venga data ad essi una sicura e convincente risposta.

---

[18] P. Galloni (*op. cit.*, pp. 106-107) riporta una relazione del pievano di Roccapietra Don Bernardino Zanaroli del 20 maggio 1845, in cui è riferito come il masso fu minato nel 1843 « ... per servirsi della pietra nella riattazione di un piccolo ponte presso Varallo... ».

[19] Comunicazione orale del prof. Carlo Conti di Borgosesia, profondissimo studioso dell'archeologia valsesiana.

* Porgo un vivo ringraziamento alla Dott. Noemi Gabrielli, Soprintendente alle Gallerie del Piemonte, dal cui Archivio ho tratto le fotografie, ed al Dott. Ing. Chiaffredo Porello di Novara, che mi ha cortesemente fornito la pianta della cappella.

ROSALBA AMERIO

AFFRESCHI DI CERCHIA GAUDENZIANA IN GATTINARA

Una piccola strada che parte dal centro del paese di Gattinara ci porta ad una Chiesa un tempo adibita al culto religioso.

La facciata è sobria, priva di qualsivoglia elemento decorativo, se si eccettua una traccia molto vaga ormai di affresco a lunetta sopra la porta chiusa d'ingresso. Ma appena si oltrepassa un vasto portone attiguo alla chiesa, l'ambiente cambia. L'occhio è subito portato a spaziare in un vasto chiostro cinquecentesco a loggiato, rimaneggiato purtroppo in più parti in epoche posteriori. È il chiostro di un convento: quello di S. Chiara, come a S. Chiara era dedicata la chiesa. Nel convento abitavano le Clarisse, un ordine di clausura. Le notizie storiche che lo riguardano non sono molte. Si sa di certo che venne costruito nella prima metà del 1500 per desiderio del cardinale Mercurino di Gattinara [1], la cui sorella ne divenne badessa. Nel 1802, in seguito all'emanazione del codice napoleonico, le Clarisse dovettero lasciare il convento che rimase disabitato sino al 1806, anno in cui, messo all'asta, fu suddiviso in varie proprietà, e divenne abitazione di contadini.

Il complesso è costituito da quattro ali che racchiudono il quadriportico del chiostro. L'ala sud comprendeva la chiesa ed un vano attiguo a questa, cui faceva seguito la sacrestia. Nell'ala ovest a pianterreno, era il refettorio e la cucina, mentre al primo piano erano situate le celle delle monache che si estendevano anche alle altre due ali. L'ala est con una manica lunga quanto il portico sottostante, presenta un ballatoio tenuto a sbalzo da travi di legno.

Attualmente l'insieme non è in buone condizioni. Il porticato è stato frammentato con ogni tipo di tramezzi. In alcuni punti sono stati innalzati muricci da pilastro a pilastro per ricavarne ripostigli, magazzini ecc.

---

[1] Decorato della sacra porpora nel 1529, fu pure consigliere del duca Carlo I di Savoia. Vedi CASALIS, *Dizionario Geografico, Storico, Statistico degli Stati di S. M. il re di Sardegna*, vol. VII, Torino 1804, pp. 267 ss.

Sulle pareti sotto i porticati sono ancora tracce di affreschi relativi alla Passione di Cristo. Artisticamente mediocri, di carattere popolaresco, dovevano più che altro servire come elemento illustrativo e decorativo del chiostro stesso. Nel porticato a sinistra del portone d'ingresso, due scalette traballanti portano a quelli che oggi sono due locali adibiti, il primo, a fienile, il secondo a ripostiglio per la legna. Dovevano fare parte della chiesa stessa e del vano attiguo ad essa. Una decorazione copre pareti e volte. Il primo vano presenta decorazioni e paesaggi ad affresco sei-settecenteschi nella volta ed in alcune pareti. Nella parete a destra dell'entrata, vi sono alcune raffigurazioni di datazione anteriore: la Madonna Annunciata (fig. 1), della quale è solo più visibile la testa e parte del busto (il vano deve essere stato diviso, colla costruzione dell'attuale pavimento, in due stanze, l'una soprastante l'altra. Nella inferiore — intonacata — non vi è però alcuna traccia di continuazione della figura della Madonna); accanto, completa, è la Vergine Addolorata trafitta da sei spade, che sostiene il Figlio morto tra le braccia (fig. 2). Attorno a Lei sono sei tondi con la vita di Cristo (i due più in alto sono quasi scomparsi e perciò illeggibili), ai suoi lati decorazioni a grottesche. L'ultima scena raffigura l'Angelo Annunciante che appare in una stanza con volta decorata a rosoni (fig. 3). (Anche questa raffigurazione è dimezzata). Il vano doveva essere probabilmente la parte terminale della nave della chiesa [2].

L'altro ambiente, attiguo, presenta solo affrescate la parete a sinistra dell'ingresso e parte di quella di fronte. Il resto è tutto intonacato. Le scene raffigurano alcuni episodi della passione di Cristo. A partire dall'ingresso sono: la salita al Calvario, la Preparazione della Croce, la Crocefissione — centrale — Cristo deposto e compianto dalle pie Donne ed infine, la Resurrezione (figg. 4-5-6-7). Sono opera della seconda metà del XVI secolo di artista anonimo appartenente alla cerchia gaudenziana.

Guardando questo gruppo di affreschi, osservandoli uno per uno si è portati immediatamente a collegarli al primo completo ciclo di affreschi

---

[2] Entrambi i vani sono stati tagliati sia in senso verticale che orizzontale. In senso orizzontale il taglio è avvenuto per mezzo di voltine lanciate dai muri ad altri muri aggiunti (dette voltine sono gli attuali pavimenti dei due ripostigli). Sono state applicate delle aperture nella separazione dei vani dal portico, mentre quelle originali vennero in parte chiuse in basso ed ampliate tanto in altezza che in larghezza. Sopra il secondo vano fu costruito un corpo di un piano nel quale sono state ricavate delle abitazioni. Si può supporre che l'ambiente attiguo alla chiesa potesse servire alle monache per assistere alle funzioni religiose — essendo queste di stretta clausura. Una traccia di porta permette ricostruire il collegamento tra la chiesa e il vano attiguo, che, a sua volta, comunicava colla sacrestia.

di Gaudenzio Ferrari alle Grazie di Varallo, datati 1513. Già in Gaudenzio la stesura d'insieme è arcaica « vangelo ad uso del popolo, a pagine affiancate »; in lui è ancora la sistemazione quattrocentesca a scomparti, come quattrocentesco il modo di comporre regolare e simmetrico, con la figura principale centrata nel mezzo. Messo di fronte ad una vasta impresa, anche il pittore di Gattinara sceglie senza esitazione un modo di disporre arcaico; sono più piani illusivi che reali e per fare della regia egli si riprende ancora ad un tradizione diventata magari artigianale, ma nella quale avverte di trovare l'avvio per l'attuazione del suo ciclo. Si direbbe che egli cerchi di seguire il maestro valsesiano e iconograficamente ed in spirito. Il nostro non è un grande artista, ma sa cogliere, anche se in superficie, alcune tendenze proprie a Gaudenzio, perchè come Gaudenzio sente, sia pur con maggiore esteriorità, il bisogno di fare del teatro popolare ricco di sentimento e forza religiosa. L'Annunciazione (figg. 1 e 3), si ricollega a quella delle Grazie con richiami al tardo Borgognone, dell'Annunciazione di Lodi per es., forse richiamo ripreso attraverso Gaudenzio stesso [3]. Confronti si possono ancora fare con l'Angelo Nunziante (benchè ridipinto) [4] e la testa di Santa della Pinacoteca di Varallo [5] e con la gaudenziana Annunciazione della Cappella di Loreto a Roccapietra (benchè più tarda).

L'Annunciazione di Gattinara, è una delle composizioni più alte e più sentite. Si ha un senso del monumentale, accresciuto dal grandioso sfondo architettonico; le figure sono trattate con pastosità e « peso di carne ». C'è un amore per gli stralci casalinghi, come la porta aperta dietro all'Angelo, quasi per far intravedere uno scorcio di paesaggio sereno, silente, come sereno e silente è l'ambiente di cui queste due figure vivono la loro sacra azione. Vi è una freschezza di ispirazione, nel volto della Vergine Annunziata (fig. 1) che l'appiglio all'opera varallese di Gaudenzio, non ha potuto eliminare. Direi quasi che quegli elementi di maniera che nella Vergine gaudenziana erano ancora percepibili, qui scompaiono del tutto. La morbida leggerezza del velo che ricopre i capelli della Madonna, il roseo incar-

---

[3] Vedi Luigi Mallè in « Bollettino della Società Piemontese di Arch. e Belle Arti », Nuova Serie, anni VIII-XI, 1954-57, p. 28, fig. 10.

[4] Vedi *Catalogo della Pinacoteca di Varallo Sesia*, a cura di Marco Rosci, Varallo 1959, pp. 72-73, tav. 33. Il dipinto è da lui attribuito a Gaudenzio stesso e dalla Brizio a « scuola gaudenziana ».

[5] Vedi *Catalogo* cit., n. 86, tav. 40. Viene data alla cerchia di Gaudenzio. L'espressione, la morbidezza di incarnato, l'ombreggiatura « rossa sul roseo dorato del volto » della Santa si accostano pure a quelle del volto della Vergine trafitta dalle sei spade del gruppo di Gattinara.

nato del volto, ammorbidito da tenui ombreggiature che ne addolciscono e arrotondano l'ovale del viso, l'abbassarsi lento delle palpebre e la piccola bocca socchiusa sono tutti elementi che concorrono a dare a questa creatura un valore d'arte vera, una assoluta mancanza di retorica. Si ha come un senso di sospensione, il divino e l'umano si incontrano in un'opera di dolce poesia.

Gaudenziani pure gli Angeli nella lunetta sopra l'Angelo dell'Annunciazione (angeli che rivedremo nella Crocefissione) meno sentiti però e più di maniera negli svolazzi accentuati delle vesti. La scena centrale con la Vergine Addolorata ed il Figlio morto tra le braccia (fig. 2) è un tema che si ripete più volte nell'ambito della pittura piemontese, specie del seicento. L'insieme è accurato ed armonico. Le stesse scene dei piccoli tondi sono vivaci e mosse (ad es. quella della Presentazione al tempio) (fig. 8), a parte una certa rigidezza in qualche figura (della Discesa dalla Croce ad es.) (fig. 9). La testa della Vergine, ricorda tra l'altro quella della Santa della Pinacoteca di Varallo (come già fatto osservare a nota 5), data a cerchia gaudenziana, ed alcune figure femminili di Gaudenzio stesso (riferimenti pure al Lanino degli affreschi nel Duomo di Novara e delle storie di S. Caterina a Vercelli).

Nei piccoli tondi dell'Addolorata i fatti vengono riportati alle loro proporzioni reali e quotidiane, il profondo del particolare contro l'esteso dell'universale. Si direbbe che l'artista abbia voluto trasformare la storia di Cristo in una storia di comuni uomini, di esseri di tutti i giorni, quali già lo Spanzotti aveva saputo darci negli affreschi di S. Bernardino ad Ivrea.

Passando al gruppo della stanza accanto, il puntualizzarsi dei riferimenti agli affreschi gaudenziani di S. Maria delle Grazie si fa più preciso. Sicuramente l'anonimo pittore di Gattinara indugiò a lungo a Varallo dinanzi al Ferrari tanto evidenti sono i richiami, le ripetizioni direi letterali degli schemi iconografici varalliani.

La Salita al Calvario (fig. 4) riprende lo spartimento della scena gaudenziana determinato dalla Croce: vi è però una maggiore rigidezza (rigidezza notata altre volte ma non così accentuata), un maggiore caricaturismo in certe figure: quale ad es. l'uomo col gozzo all'estrema destra e i due vecchi barbuti a cavallo nelle strane fogge a noi ormai ben note degli affreschi di S. Maria delle Grazie e del Sacro Monte di Varallo. Si direbbe che le figure, qui si svuotino di consistenza per divenire solo manichini privi di vita interiore. Lo stesso dicasi per la Preparazione della Croce (fig. 5). Ripresi i cavalieri sul fondo della scena, piuttosto mossi tra un violento turbi-

nare di bandiere svolazzanti; la donna dall'ampio cappello ad intrecci bianchi e gialli accanto al Cristo inginocchiato ed il Bimbo saltellante sulla Croce sono, come nella scena di Varallo, elementi a sè stanti. L'insieme è più piacevole che sentito.

Migliore la Crocefissione (figg. 6a e 6b). Qui è un urgere, un accavallarsi di elementi. Le figure sui Crocifissi dominano; dietro gli Angeli vivi, mossi. sotto, verso sinistra, il gruppo delle pie Donne con la Vergine al centro svenuta (simili ad attrici in una scena di dramma), ed a destra la figura del S. Giovanni a braccia aperte accanto ad una madre con due dolci e paffuti bimbi; presso la Croce centrale la figura barbuta di un soldato sorreggente un'asta, con un'ampia fascia bianca che gli cinge la vita. Sono tutti temi questi che il pittore riprende con fedeltà dalla Crocefissione gaudenziana delle Grazie (fig. 6c). Anche qui però una maggiore esteriorità, un irrigidimento di alcune figure (quali i cavalieri sul fondo) ed un maggiore manierismo di atteggiamenti e sentimenti [6].

Non ci fermiamo sul Compianto (fig. 7) perchè ripresa di schemi più volte trattati.

La Resurrezione conchiude il ciclo degli affreschi di Gattinara. L'attenzione si accentra sulla figura del Cristo avvolto in ampio svolazzante sudario bianco.

L'artista ha guardato a Gaudenzio, ha studiato le sue opere ed ha cercato pur nella ripetizione dei motivi gaudenziani, di dare qualche cosa di suo: elementi negativi sovente, perchè di Gaudenzio non possedeva le alte doti artistiche nè il suo sentire profondamente religioso e commosso; nel complesso è però piacevole e riesce, specie nelle scene di maggiore intimità (quali l'Annunciazione, la Vergine Addolorata ed i piccoli tondi, come in certi particolari delle Storie della Passione) a raggiungere un'umanità ed una dolcezza che rasentano talvolta la vera arte.

Abbiamo trattato di entrambi i vani affrescati come se eseguiti da un solo artista, pur facendo riscontrare che gli elementi negativi predominano nel gruppo delle Storie della Passione. Si direbbe che questo gruppo sia infatti di altra mano perché artisticamente inferiore per l'esecuzione meno accurata e per una maggiore rigidezza e superficialità di composizione ed espressioni. Pensiamo sia piuttosto opera di collaborazione sotto la direzione del maestro dell'Annunciazione e dell'Addolorata, perchè i punti di contatto tra i due gruppi affrescati non mancano (specie per la Crocefissione e la

---

[6] Manierismo anche negli accentuati cangianti delle vesti.

Resurrezione). Peccato che questi dipinti si trovino in vani adibiti a magazzini e soggetti quindi a possibilità di deterioramento e danneggiamenti continui. Speriamo sia possibile prendere dei provvedimenti in merito e che, sia l'edificio che gli affreschi, vengano restaurati al più presto per essere riportati al loro stato e dignità primitive.

ROSALBA AMERIO

AFFRESCHI E DIPINTI CINQUE E SEICENTESCHI NEL SALUZZESE

Il Saluzzese offre un notevole numero di pitture di differenti epoche. La produzione artistica, favorita dai Signori del luogo, si arricchisce specialmente a partire dalla seconda metà del XV sec. ed è veramente un notevole fiorire della cultura umanistica, un abbondante affermarsi di opere varie e originali.

Desidero trattare di questo territorio ed in particolare nuovamente soffermarmi su di un piccolo centro agricolo, sito nei pressi di Saluzzo, del quale ebbi già a parlare tempo fa a proposito di un ciclo di affreschi quattrocenteschi: Scarnafigi [1].

Qui, nella chiesa parrocchiale, dedicata a Maria Assunta, a sinistra dell'altare maggiore vi è una cappella gentilizia, proprietà, un tempo, dei conti Ponte.

Dall'Archivio parrocchiale e comunale del paese ho trovato alcuni dati riguardanti l'erezione e decorazione di detta cappella [2]. La chiesa, verso

---

[1] Vedi « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », anno 1958-59, pp. 30-33.

[2] Si tratta per lo più di relazioni di sedute del Consiglio Comunale e di dati manoscritti lasciati dai vari parroci del paese. Secondo un piccolo volumetto intitolato *Brevi cenni sul paese di Scarnafigi per un associato all'opera della Misericordia*, Tip. S. Giuseppe degli Artigianelli, Torino 1894, fu il Rev.do Parroco Malliano — vissuto verso la seconda metà del XVII secolo — a lasciarci la fonte più ricca di memorie attorno alla chiesa e relative cappelle. Infatti nell'Archivio parrocchiale di Scarnafigi, ho trovato un libro di memorie del suddetto Malliano (parroco dal 1654 al 1698) intitolato: « Libro spettante alla Chiesa di Scarnafis fatto da me Priore », con descrizioni sulla Chiesa ed inventari vari degli oggetti ivi esistenti. Non menziona però, i lavori eseguiti nella cappella Ponte. Nell'Archivio dei Seyssel d'Aix nel Castello di Sommariva Bosco esistono tutti i documenti relativi alla famiglia Ponte ed al loro patronato ed a quello dei Seyssel sulla cappella in questione. Particolarmente interessanti le cartelle: 3 n. 1; 3 n. 2 con copia del testamento del 15 luglio 1637; 3 n. 17: « Memorie del Signor Conte Enrico Seyssel al suo amico e cugino Provana ». Mancano dati sugli artisti e notizie precise sui lavori eseguiti in detta cappella. Ringrazio vivamente il Marchese Vittorio Seyssel per avermi concesso la consultazione del suo archivio. Altri volumi da me consultati: MERCANDINO BERNARDINO, *Notizie di Scarnafigi ricavate dai verbali dei Consigli Comunali convocati dal 1593 al 1830*, Tip. San Giuseppe, Torino 1901, p. 8 (dove dice che i lavori della Chiesa vennero affidati all'Architetto Forchero di Savigliano per il prezzo di 700 scudi), p. 13 s.; LEOPOLDO MORELLI DI POPOLO, *Brevi cenni su Scarnafigi*, Tip. Marchionnischi Guardistallo, 1910, pp. 11-13.

la fine del XVI sec. richiedeva non solo notevoli restauri ma ampliamenti. Solo nel 1623 però si iniziavano i lavori sotto la direzione dell'arch. Forchero di Savigliano (menzionato nei documenti anche come Falchero e Fulchero). Assistente ai lavori, un biellese, un certo Polto.

Demolita la vecchia cappella del SS. Sacramento a sinistra dell'altar maggiore, ne veniva eretta, in suo luogo, una nuova (cioè la cappella in questione), che divenne patronato dei menzionati Ponte di Scarnafigi [3].

I lavori procedevano a rilento. Nel 1637 il Conte Antonio con testamento del 15 luglio, fatto a Torino (rogito notaio Ferrari), disponeva fosse ultimata e perfezionata la sua cappella attinente alla chiesa parrocchiale di Scarnafigi « sotto il titolo del Santo Sudario » e legava la cascina di S. Cristoforo per la manutenzione e per la celebrazione delle messe in detta cappella (Arch. Parr. e Arch. Ponte, cartella 3 n. 2).

Da una notizia scritta, pervenuta al parroco dagli attuali Conti di Scarnafigi, i Morelli di Popolo, — notizia desunta, pare, da documenti non più esistenti — la cappella sarebbe stata ultimata nel 1640 sotto la contessa Gentina Giovanna Provana Ponte. Nella cartella 3 n. 17 (Arch. Ponte) è riferito invece — notizia peraltro più attendibile — che detta cappella venne ultimata nel 1642 dal figlio primogenito di Antonio, Giov. Francesco ambasciatore in Francia. Da un documento comunale, nel 1665 il Sindaco di Scarnafigi, in una seduta, riferiva al Consiglio quanto il conte Ponte aveva stabilito nel suo testamento del 1637, di compiere cioè la già incominciata cappella con l'obbligo « di fargli ornamenti e di mettergli sopra una semiluna di marmo con l'arma » comitale. La quale ultima, non essendo stata ancora sistemata otteneva, in tale seduta, l'approvazione risolutiva; la collocazione avveniva entro breve tempo.

Nel 1666, inoltre, la signora Enrichetta Maria Ponte sempre in esecuzione di quanto aveva detto il suo avo Antonio « ...coll'istrumento del 12 aprile 1666 alla presenza di Mons. Arcivescovo di Torino... erigeva in detta Cappella un beneficio semplice sotto lo stesso titolo del Santissimo Sudario » (Arch. Parr. e Arch. Ponte, cartella 3 n. 1).

La cappella, passata nel 1788 ai Seyssel d'Aix, ramo di Sommariva Bosco, veniva chiamata nel 1844 cappella della SS. Sindone; dal 1912 ca. gli eredi hanno rinunciato al diritto di patronato.

---

[3] Sempre dal volumetto sopra citato a pag. 6, Scarnafigi passò ai Ponte a partire dal XV secolo e precisamente il primo Signore fu Corradino figlio di Moschetto del Ponte astigiano « al quale nell'anno 1431 la Comunità e popolazione... prestarono fedeltà ».

La denominazione della cappella si riferisce probabilmente alla sua decorazione e in particolare al quadro sull'altare raffigurante il SS. Sudario, commesso probabilmente durante o subito dopo i lavori eseguiti in essa (la datazione del dipinto confermerebbe tale ipotesi, ma su di esso mi dilungherò nel corso della trattazione).

La decorazione interna consiste in un ciclo di affreschi sulle pareti (con scene della vita di Cristo) e nella volta (Cristo Risorto al centro e, negli spicchi, i Quattro Evangelisti - fig. 1). A collegamento e completamento di questi sono ornamenti in stucco: angioletti reggi-festone, angeli, cherubi, conchiglie e cornici racchiudenti gli affreschi e il dipinto sull'altare.

Gli uni e gli altri, anche in base ai documenti sopra citati, si possono far risalire attorno alla metà del XVII sec. Gli stucchi, non sovrabbondanti, parrebbero eseguiti sotto la direzione dell'architetto della cappella, tanto sono strettamente legati alla parte architettonica [4].

L'esecuzione è discreta, benchè alcuni elementi si ripetano pressochè invariati (vedasi ad es. la trattazione ed espressione dei volti; gli atteggiamenti stessi si diversificano pochissimo gli uni dagli altri) (figg. 2 e 3).

Gli affreschi vennero restaurati verso la fine dell'800 e, purtroppo, per buona parte ridipinti (l'Adorazione dei Magi, La Natività, il Battesimo di Cristo sono tra i più rimaneggiati - fig. 3 e 4). Solo poche scene, quali ad es. l'Incoronazione di Spine (fig. 5), la Crocefissione (fig. 6), la Deposizione (fig. 3) permettono ancora la formulazione di un giudizio [5]. Sono opera di artista piemontese, dotato di buona cultura, influenzato probabilmente da elementi extra regionali (ma difficilmente rintracciabili, perchè sapientemente trasformati e piuttosto vaghi per la possibilità di una sicura puntualizzazione di influssi artistici specifici). Il pittore è certo assai vicino alla maniera del Molineri di Savigliano [6].

---

[4] Noi documenti da me consultati — ripeto — non è stato purtroppo possibile rintracciare i nomi degli o dello stuccatore, come quello del pittore.

[5] In *Brevi cenni sul paese di Scarnafigi...*, op. cit., p. 16, è detto che « le pitture furono ritoccate nel 1891 dal prof. Morelli », nello stesso anno in cui venne restaurato il dipinto dell'altare, ma questo da altra mano. Arch. Ponte, Cartella 3 n. 17: Copia di lettera in data agosto 1822 del Marchese Enrico Seyssel al cugino, conte Provana. Nella missiva il Marchese comunica di avere fatto restaurare la sua cappella « avente delle buone pitture » e di aver messo, ivi, l'arma del padre.

[6] Basti pensare che nella vicina Savigliano Giovanni Antonio Molineri, da poco ritornato da Roma, aveva affrescato nel 1621 il Martirio dei Santi Pietro e Paolo nel Presbiterio della Chiesa di S. Pietro. In questi affreschi sono rintracciabili echi romani, del periodo in cui la maniera del Reni e dei bolognesi imperava. Può il nostro avere visto queste opere del Molineri? È probabile. Si confrontino le figure dei Quattro Evangelisti di Scarnafigi poste in un paesaggio di largo respiro o l'apertura di sfondi

Il pittore ha sobrietà nel colorire, gusto nel disporre armoniosamente le figure anche in scene molto affollate. Queste sono mosse, le figure vivaci. Vi è una popolaresca efficacia di rappresentazione, un fare narrativo piacevole, un'estrinsecazione moderata dei sentimenti più vari, che non rasentano mai momenti di alta drammaticità, anche nelle rappresentazioni più dolorose.

Le scene sono riuscite — come ho già fatto osservare a nota 6 — anche per l'ampiezza di campo, il senso di respiro dovuto all'inserimento di uno sfondo ricco, arioso (paesaggi vasti, scalinate, ampie finestre, susseguirsi di archi).

Sull'altare, una tela raffigurante il SS. Sudario (fig. 7). È un dipinto firmato e datato: « L. Clareti faciebat 1644 ». Sotto la firma, il nome del restauratore: « Alfonso Barbavara restaurava 1891 » [7]. Lo stato di conservazione non è buono, specie per le abbondanti ridipinture, screpolature e macchie di umido. (La cappella è infatti molto umida e gli affreschi stessi presentano stacchi di colore e macchie di salnitro un po' dovunque. Sarebbe necessario per entrambi un sapiente restauro, ma mancano — ahimè — i fondi!).

Il quadro, come già ho accennato, venne probabilmente commesso al pittore per la cappella poco dopo od ancora durante i lavori di costruzione e decorazione (essendo stata la cappella ultimata, pare, nel 1640 o 1642). Il Claret, come sappiamo [8], era attivo in questo giro di anni per Savigliano, Bra; ebbe contatti numerosi con il Molineri, eseguì anche opere ad affresco (quali quelle con la Disfatta degli Albigesi e la Battaglia di Lepanto, da lui firmate, nella cappella del Rosario di Carassone in Mondovì; altre in Bra. Tutte citate dal Vesme). Non è da stupire quindi l'incarico commessogli

---

della Crocefissione o dell'Orazione nell'Orto — benchè molto ridipinta — con il Martirio di S. Pietro del Molineri per trovare elementi figurativi e di paesaggio in comune. E così dicasi per altri dipinti del Molineri, da lui eseguiti nell'ambito del Cuneese e utili a paragoni con gli affreschi in questione: cfr. ad es. il Cristo nell'Orto degli Ulivi di Santa Maria della Pieve con quello di Scarnafigi; il gruppo a sinistra del Martirio di S. Paolo a Savigliano con quello pure a sinistra della Crocefissione scarnafigese; il Battesimo di Alba con quello della cappella gentilizia; i Santi delle nicchie sempre in S. Pietro di Savigliano con gli Evangelisti della volta Scarnafigese (la S. Lucia, in particolare con il S. Giov. Evangelista). Supposizioni, ma tali che potrebbero permettere, se non altro, un indirizzo verso una più sicura collocazione artistica del nostro anonimo e di azzardare l'ipotesi di un intervento del Molineri stesso a Scarnafigi.

[7] Quindi non lo stesso degli affreschi, se facciamo affidamento sulle notizie del libretto citato più volte.

[8] Vedi tra l'altro A. Baudi di Vesme in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino 1932, XIV, p. 198 ss.

dai Signori di Scarnafigi e l'ipotesi di un suo probabile influsso sugli affreschi.

Stilisticamente e iconograficamente il dipinto dell'altare potrebbe collegarsi, fra l'altro, al S. Sebastiano esposto in Savigliano alla Mostra del Molineri e dato nel catalogo erroneamente a questo (di proprietà privata, Biella), all'Ultima Cena di S. Andrea in Savigliano, alla Deposizione della Confraternita della Carità e all'Ex Voto di Santa Maria della Pieve sempre in Savigliano, benchè opere più tarde [9].

Le figure sono plastiche, le linee che contornano uomini, cose e paesaggio sono sinuose, morbide, direi barocche. L'artista tende sempre all'effetto, alla grazia, ad una dolcezza più esteriore che intima e gli elementi di maniera non mancano (gli atteggiamenti un po' teatrali, il movimento ad es. a svolazzi nella veste dell'angelo all'estrema sinistra).

Sempre del Claret, nella nave sinistra della chiesa parrocchiale, vi è una Madonna del Rosario tra i Santi Domenico e Caterina (fig. 8), tela datata e firmata: « L. Claret - 1643 ». Venne malamente restaurata nel 1953 [10]. Questo dipinto avvalorerebbe l'ipotesi di ordinazioni varie fatte al pittore in questo giro di anni per Scarnafigi ed a una sua probabile supervisione o suggerimenti per la decorazione ad affresco nella cappella gentilizia [11].

Lo schema iconografico della tela è noto e sovente trattato nell'ambito della pittura piemontese. Il Claret stesso ha dipinto sovente questo tema (Savigliano, Chiesa di S. Filippo, Madonna del Rosario, datata 1636 e recentemente attribuitagli dalla Moccagatta; quella di S. Andrea di Bra datata 1642 e, benchè non con questo soggetto, abbastanza vicine al dipinto di Scarnafigi e come schema e come stile, la Madonna dei Fiori nel Santuario di Bra e la Madonna con Bimbo e Santi vari in Santa Maria delle Grazie di Carignano, quest'ultima eseguita in collaborazione con lo suocero Francesco Pistone).

---

[9] Vedasi per confronto la testa dell'Angelo reggi-sudario al centro del dipinto di Scarnafigi e quella del S. Sebastiano di Biella, del Cristo dell'Ultima Cena di Savigliano, e l'Angelo dell'Ex Voto.

[10] Nel volumetto sovente citato a p. 14, è detto che « nella navata laterale a mezzogiorno » della parrocchiale, trovavasi l'altare dedicato alla Madonna del Rosario, ancora esistente alla fine del XVII secolo. Eliminato l'altare il quadro venne posto sulla parete della nave sinistra, dove si trova tuttora, v. B. Mercandino, *op. cit.*, p. 12. Secondo lo scrittore l'altare sarebbe stato costruito nel 1603 ca.

[11] L'ipotesi di influssi del Claret sugli affreschi scarnafigesi non esclude quella — più probabile — di influssi del Molineri. Entrambi, ripeto, lavorarono sovente nei pressi di Scarnafigi in questo giro di tempo e furono in frequenti rapporti di lavoro. Sono solo supposizioni possibili, atte ad inquadrare la personalità del pittore anonimo.

La parte migliore sono le piccole scene dei Misteri del Rosario, poste sui due lati ed in alto del dipinto, per gli studiati effetti di luce, per una poesia raccolta, fatta di note basse, tranquille, prive di dramma. Direi che qui, in queste piccole composizioni, il Claret perde l'enfasi, la retorica, il lezioso per assurgere alla vera arte: un'arte umana, ricca di sentimenti intimi, puri.

Vorrei ancora menzionare due affreschi cinquecenteschi posti su di un pilone nei pressi di Ruffia, paese poco discosto da Scarnafigi [12].

Raffigurano l'Assunzione della Vergine tra angioletti con in basso gli Apostoli e, sul fondo, un ampio paesaggio. Ai lati, sull'arco, motivi decorativi a rosoni e candelabra in forme analoghe a quelle delle contemporanee, cornici lignee dei polittici. Sopra l'arco S. Giorgio e la Principessa; sui pilastri esterni i Santi Giovanni Battista e Francesco (?), puttini musicanti e grottesche (fig. 9).

Sull'altro lato del pilone la Vergine con Cristo morto tra i Santi Sebastiano e Rocco. Soliti rosoni e candelabra sull'arco a pilastrini interni; in alto, pare, un Giudizio Universale con ampio paesaggio; sui pilastri esterni grottesche e i Santi Cristoforo e Antonio (fig. 10).

Lo stato di conservazione non è buono, specie nella parte bassa dell'Assunta e dei Santi sui pilastri esterni, quasi scomparsi e ridotti a larve.

Propenderei considerarli opera di pittore piemontese, dotato di buona cultura, abilità tecnica ed entrato ormai nell'orbita rinascimentale per l'ampliarsi delle proporzioni delle figure, per lo studio della prospettiva, per l'inquadratura equilibrata della composizione. Databili fra il primo e il secondo quarto del XVI sec., presentano stretti rapporti con l'arte di Oddone Pascale, specie con la sua pala di Staffarda (datata 1531) e più ancora con quella di S. Giovanni di Saluzzo (datata 1535) (fig. 11), dove giustamente, secondo la Gabrielli, si sentono vive le derivazioni da Gerolamo Giovenone. Richiami pure al polittico della SS. Trinità dello stesso (datato 1541) (fig. 12) ed a quello della Deposizione, entrambi nella Parrocchiale di Revello.

L'Oddone non fu solo pittore, ma anche intagliatore e doratore. Eseguì infatti le cornici di alcuni suoi dipinti e di tavole di altri artisti.

Nell'Assunta di Ruffia si risentono inoltre echi sia pure lontani della

---

[12] Mi sono stati gentilmente segnalati dal dott. Davide Cravero che ringrazio.

Madonna della Misericordia nella Casa Cavassa di Saluzzo [13] e, per la Vergine col Figlio morto, richiami all'arte di un Ludovico Brea e iconograficamente alla Madonna in Trono tra Santi e devoti (datata 1514) di Gerolamo Giovenone, della quale prende pure un particolare: il manierismo di arrossare e dilatare le pupille.

A confrontare ancora la pala di Staffarda e quella di San Giovanni di Saluzzo con gli affreschi di Ruffia si è propensi — dopo un attento esame — a considerare questi ultimi senz'altro dello stesso autore. Il Padre Eterno e Cristo nell'Incoronazione della Vergine di Staffarda ricordano per es. gli Apostoli dell'affresco, come gli Angeli ai lati del Cristo Risorto presentano analogie con i puttini suonatori di Ruffia. Così dicasi del paesaggio. Le stesse decorazioni negli archi della cornice del polittico di Staffarda sono in rapporto con quelle degli affreschi [14] [15].

Gli affreschi di Ruffia sono di buona fattura e qualità. Colori predominanti: marroni, rossi, gialli ed arancioni. Nelle piccole scene in alto con il S. Giorgio e il Giudizio si nota una maggiore intromissione di elementi narrativi e decorativi, direi maggiore movimento quale si ritrova in tutte le piccole composizioni delle opere di Oddone Pascale.

---

[13] Ho accennato alla Madonna di Casa Cavassa. Essa appartiene ad un gruppo di opere di autore ignoto, più volte menzionate dalla Brizio, Gabrielli e Viale. La Gabrielli anzi nell'articolo *La pittura nel Saluzzese sullo scorcio del sec. XV*, in « Bollettino della Soc. per gli Studi Storici... nella provincia di Cuneo », n. 39-40, 1957-1958, p. 13 nota 6, aggiungeva all'elenco gli affreschi della Parrocchiale di Elva datandoli intorno al 1494. Desidero fare questa digressione perchè, in una mia recente visita in detta località, ho trovato scritto sulla parete a sinistra della Crocifissione, in basso a destra, appena decifrabile, la data di esecuzione « 1504 » (più precisamente... « fecit fieri 1504 »).

[14] Rapporti con gli affreschi di Ruffia si hanno specialmente nell'impostazione della parte centrale del dipinto dell'Oddone di S. Giovanni in Saluzzo. La disposizione delle figure nella parte bassa di questo, con il vasto respiro centrale del paesaggio si richiama a quella dell'affresco con l'Assunta, come a quella del Cristo Risorto della SS. Trinità di Revello. Si direbbe però che nell'affresco le figure si amplino, perdano in un certo senso quella durezza talvolta legnosa di talune sue opere su tavola.

[15] Non esistono purtroppo documenti sull'attività dell'Oddone a Ruffia. Unica menzione viene fatta dal Vesme in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino 1928, pp. 288-89, a proposito di lavori eseguiti dal figlio Lorenzo in Ruffia stessa: « Da una nota manoscritta del Vernazza « 1589 nel mese di ottobre - Giulio Cambiano fa dipingere la Cappella del Giardino in Ruffia a Messer Lorenzo Pasquale di Savigliano a fiorini 56 il mese... Nel 1592 gli fa dipingere il Canton del Giardino. Nel 1593 Carlo Broglia di Chieri, Vescovo di Torino in visita trovò, la Cappella dell'Annunziata ben fatta e permise vi si celebrasse ». In Brayda R., *Visita artistica a Villanova Solaro e dintorni*, piccolo opuscolo senza data, gli affreschi del pilone vengono attribuiti erroneamente a Jacobino Longo.

MARCO ROSCI

IL PRIMO CERANO

Il gran lume del sacro spettacolo, sontuoso, solenne e tragico, portato da Giovan Battista Crespi, regista e attore, alla ribalta della Milano di Federico Borromeo, fra i primi anni del '600 e la fine del secondo decennio, fra i quadroni della « Vita di S. Carlo » e il « Battesimo di S. Agostino », ha lasciato in genere un poco in ombra gli estremi del proscenio; eppure l'inizio e la fine dello spettacolo, il Cerano prima e intorno al 1600, ancor solamente attore, intento a sperimentare e volgere ai suoi fini copioni e impalcature sceniche altrui, e il Cerano dopo il 1620, ormai raramente attore del gesto pittorico, ma sempre più regista, direttore d'accademia, illustratore di storie milanesi, architetto, ideatore di statue e decorazioni plastiche, riservavano e riservano ricche e belle sorprese.

Rimandando ad altra occasione l'esame di questo secondo aspetto, per il primo è da notare che gli ultimi vent'anni di studi su l'arte piemontese e lombarda del '500, con la sempre più ampia e ricca valutazione dell'apporto, gaudenziano prima, poi tibaldiano, hanno assai contribuito a porre in più esatta luce la formazione del pittore. Così che oggi possiamo affermare che il Cerano, rispetto al Morazzone e allo stesso Tanzio, è ben più ancorato all'« humus » originario, lombardo-piemontese, che alle esperienze romane [1]. Nel suo saggio su « Paragone » di cinque anni fa, ch'è

---

[1] Già il Dell'Acqua (*L'Arte in Milano dalla metà del XVI sec. al 1630*, in *Storia di Milano*, v. X, Milano 1957, pag. 735, nota 2), su indicazione del Longhi, aveva giustamente individuato nel Cerano l'anonimo artista lombardo di cui parla il Mancini nel cap. III della II parte delle « Considerazioni sulla pittura ». Anche nel « Discorso di pittura » (redazione breve delle « Considerazioni ») ricompare l'accenno al Crespi, sempre lasciato nell'anonimo, e alle sue opere esposte in occasione della canonizzazione di S. Carlo Borromeo (1610) a Roma: forse repliche dei quadroni del Duomo, o i quadroni stessi? In più nella redazione breve compare la notizia di un'opera in Roma: « Et si vede di privato un quadro posseduto dal Rev.mo commissario del S. Uffitio » (il Cardinal Scaglia) « di una S. Cecilia in atto di suonare un gravicimbolo, coronata dall'angelo, dove è colorito, naturalezza e vaghezza nata dal pennello, senza stento, abbellita con ornati pittoreschi e poetici a gran meraviglia » (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, ed. Marucchi-Salerno, Roma 1956, I, pagg. 305-6). Che è detto assai bene, poichè il tanto di procaccinesco del tema stesso e del « colorito e vaghezza » diviene inequivocabilmente ceranesco nella « naturalezza », in un equilibrio fra i cieli più visionari e le più tangibili cose della terra ch'è solamente suo.

fattivo indizio del nuovo interesse per le primizie del Crespi, il Testori evocava, all'inizio di una « mostra immaginaria » (allora, e ancor oggi, e pur sempre più necessaria), una parete introduttiva del tardo Gaudenzio; mancava tuttavia, fra questa e quella del primo Cerano, uno stretto e preciso anello di congiunzione. Tale anello esiste, ed è l'« Ultima Cena » della parrocchiale di Cerano, che è da ritenere la prima opera nota del pittore (fig. 1).

È facile vedervi un omaggio al paese d'origine: ma ritengo di poter affermare, pur mancando ancor oggi il preciso documento di nascita, che Giovan Battista Crespi è nato, come tutti quelli della sua famiglia, a Busto Arsizio, e non a Cerano. Solo il Nicodemi ha avanzato dubbi sulla nascita nel borgo del Novarese, nella monografia del 1930 su Daniele Crespi [2], in cui ripubblicava per la terza volta la nota manoscritta del curato Negri sulla copia del « Theatrum Triumphale Mediolanensis Urbis Magnalium » del Vitale (Milano, 1644) in possesso della Biblioteca Capitolare di Busto Arsizio: in tale nota, il Negri, elencando, oltre a Giovan Battista, il nonno Giovan Pietro e il padre Raffaele, precisava senza possibilità d'equivoco, « hi omnes a Busto Arsitio ducunt originem ». Se tale affermazione può apparir dubbia per eccesso di campanilismo, proprio per questa ragione appare insospettabile uno sconosciuto libercolo agiografico del 1628 sul Beato Pacifico da Cerano, ch'è tutto una sperticata esaltazione del Beato e del suo luogo d'origine. In esso leggiamo [3]: «Da Cerano parimente ha avuto denominazione il Sig. Gio. Battista Crespo patritio nobile, e Cittadino Milanese, il quale perchè ancor giovane col Sig. Refaele suo padre fiorendo in pittura faceva longhi diporti, ne suoi poderi che havè in questo delicioso loco fu in quel tempo sopranominato Cerano, e hora anco, che con l'età ha sì bene maturato l'arte che à giuditio purgatissimo nè in Milano nè anco fuori ha superiori e forse niuno pari, è presso il volgo sì invecchiato questo sopra nome, che egli stesso alle più nobili opere sue sottoscrive Gio. Battista Cerano ». Mi pare dunque vero e giusto che Giovan Battista sia nato nella città di S. Maria di Piazza (dove i documenti provano l'attività del nonno e del padre) e a pochi chilometri dal Santuario di Saronno. Gli esempi grandi cui si volsero gli occhi del ragazzo, nato da famiglia d'artisti, furono dunque gaudenziani, e del Gaudenzio tardo, più

---

[2] G. Nicodemi, *Daniele Crespi*, Busto Arsizio 1930, pagg. 7, 10.

[3] « *Il Trofeo Pacifico... del Beato Padre Fra Pacifico da Cerano... del P. F. Paolo di Trecà...* », Milano 1628, carta 3 v. di frontespizio.

corporeo e rutilante, della cupola di Saronno e del polittico bustese: anche se quest'ultimo forse non è tutto di mano del maestro.

Poi, o meglio nel contempo, i diporti a Cerano, nella plaga del Ticino fra Novara e Mortara e Vercelli, feudo artistico, negli ultimi decenni del '500, dei Lanino, ancor vivo Bernardino nel 1581, ben attivi i figli Gerolamo e Pier Francesco. Ivi anche muoveva allora i primi passi Guglielmo Caccia il Moncalvo. In effetti, l'« Ultima Cena » di Cerano è derivata, con poche varianti, dalla tavola di Bernardino Lanino in S. Nazaro a Milano, libera versione, a sua volta, di quella di Gaudenzio in S. Maria della Passione pure a Milano. A. Marazza (*I Cenacoli di G. Ferrari*, in « Archivio Storico dell'Arte », 1892), univa ai due citati il « Cenacolo » di Daniele Crespi a Brera. La fondamentale variante di quest'ultimo rispetto all'iconografia gaudenziana e poi laniniana, la figura di apostolo in primo piano a destra, decisamente volta verso il riguardante, che rompeva così in senso veristico l'equilibrio di volumi e di moti dell'archetipo rinascimentale, si trova già nel Cerano.

Certo affascina e sin commuove la netta persistenza, per quasi un secolo, del modello gaudenziano fino a Daniele Crespi, ma l'intimo scarto è profondo, ed avviene, pur tanto legato al modello laniniano, nel primo Crespi. Avviene nella testa di Cristo, il cui soffuso grigiore è nel Lanino pura marca di stile, superficiale esercitazione leonardesca, e diviene nel Cerano esangue pallore, pervaso di pietismo controriformistico (stretta connessione col Moncalvo); avviene nel servo in alto a destra, in atto di sollevare il gran tendaggio. Quello che in Gaudenzio e nel Lanino era un tratto pianamente narrativo (il servo che porta la frutta), diviene esempio, compositivamente mirabile, di abilità manieristica, nella sforzata torsione. Non a caso una ugual figura, o poco dissimile, compare sempre più in funzione di quinta laterale (ma con valore centrifugo piuttosto che non di chiusura) in successive opere giovanili del pittore: ho altrove notato come ad essa si riferisca un disegno dell'Ambrosiana [4]. Tutta la parte di fondo, con il probabile ritrattino del committente, maggiormente prelude alla successiva arte del pittore: la scissione dell'insieme in due teatrali piani scenici segue qui ancora la formula gaudenziana e laniniana, ma si tradurrà presto nel tipico modo del Crespi di incastrare fra grandi figure in primo piano piccole mirabili scene narrative in grigiazzurre fantastiche atmosfere, con

---

[4] M. Rosci, *Disegni lombardi del primo '600 all'Ambrosiana di Milano*, in « Emporium », giugno 1960, pag. 263.

un visionario fortissimo stacco di profondità. In primo piano, i pesanti Apostoli sono più legati ai modi del Lanino, ma con un'ingenua e impacciata tendenza a rendere quasi materialmente tangibili le forme dai colori netti e densi, persino nei tentativi di cangiantismo: quasi un innesto sul tronco locale di un gusto fra cremonese e bresciano. Non credo dunque che si possa antepore alla « Cena » alcuna opera nota del Crespi: al più si può considerare coevo il polittico di S. Maria del Vigentino a Milano, pubblicato da Testori e datato da lui ipoteticamente intorno al 1590. Un preciso documento ci obbliga invece a datare la « Cena » posteriormente al 1594. Premettendo che essa non è mai stata spostata dal suo luogo originario nella chiesa, l'altare del SS. Sacramento (e infatti ivi è già registrata in una Visita Pastorale del 1617), leggiamo nella relazione della Visita Pastorale del Vescovo Bescapè del 20 aprile 1594 (Archivio Vescovile, Novara): « A parte epistola Capilla, et Altare Sanctissimi Sacramenti... ornatum, sed altari tabula imponenda ». Quindi i tempi della prima attività del Cerano sono da restringere agli ultimi cinque anni del '500, fino alla prima grande affermazione del tutto personale, la distrutta pala berlinese dei « Santi Francescani », del 1600.

In questo breve tempo, l'orizzonte culturale del giovane pittore quasi febbrilmente si allarga, dal Barocci (presente in Milano nel Duomo e a S. Simpliciano) al Tibaldi. Gli influssi del Barocci nella « Natività » della Sabauda a Torino sono ormai nozione comune, dopo la bella pagina ad essa dedicata dal Pevsner [5]. Egli sottolinea anche il netto carattere gaudenziano degli angioletti dai grandi parrucconi. Essi ritornano, quasi sovrapponibili, in un altro bellissimo inedito del Crespi, alla Madonna del Campo presso Mortara, Santuario Domenicano all'epoca del pittore, ma oggi appartenente alla parrocchia di S. Croce, donde proviene la tavola della Sabauda. Sulla parete di fondo del presbiterio della Madonna del Campo, una grande « Gloria d'Angeli » a fresco del Crespi circonda un affresco popolaresco della « Madonna del latte » del 1514, assai venerato: purtroppo, nel '700, insulsamente fu incastrata nel muro, attorno alla Madonna, una gran cornice di marmo, che si sovrappose ai margini interni dell'affresco del Cerano (figg. 2-4).

Per fortuna, solo minime parti dei grandi angeli musicanti, a destra e a sinistra, sono andate perdute: un po' più gravi, ma pur sempre limi-

---

[5] N. Pevsner, *Die Gemälde de G. B. Crespi genannt Cerano*, in « Jahrbuch der preuzsischen Kunstsammlungen », 1925, pagg. 261-62.

tate, le perdite degli angioletti in alto. L'unico elemento documentario noto è quello inerente alla donazione del 1590 da parte di un marchese Gerolamo Tornielli di Novara, di 200 scudi d'oro, per la costruzione di una cappella dedicata al Battista, impiegati invece per ornare la cappella di fondo del presbiterio [6].

L'opera è quanto di più fresco e giovanilmente vitale ci ha lasciato il Cerano, omaggio al dolce sereno mondo gaudenziano, alle sue variopinte folle festose. Il pittore, pur a minima distanza di tempo, è ben più maturo che nell'« Ultima Cena » : certi pallori su estatici tondi volti d'angelo, certe deliziose carnosità di elastici angioletti, velatamente ricordano ancora il Lanino, ma prevalgono i riferimenti diretti a Gaudenzio. La materiale corposità degli Apostoli della « Cena » si è fatta, come nel Ferrari, evocazione, tanto più sostanziale quanto più illusoria, della forma plastica, attraverso audaci rapporti di trasparenti colori luminosi, verdi smeraldo, violetti, gialli aranciati, la tipica gamma di Gaudenzio, ma percorsa da un brivido di gelo, che denuncia il sovrapporsi, quasi vitrea lastra, dell'esperienza baroccesca. Ali soffici e setose, come di nobile selvaggina, fagiano o pernice, inseriscono palpitando le loro linee acute nell'onda dei panni e dei corpi insistentemente arrotondati, quasi simboleggiati dal prezioso incurvarsi delle linee degli strumenti ad arco, la mandola degna di un Baschenis, la viola, mirabile pezzo veristico in cui è un accenno alla tipica ambivalenza, fra realtà e fantasia, dell'arte del Cerano.

Sulle due paretine laterali, tangenti a quella affrescata, due nicchie contengono le statue di S. Giovanni Battista e di S. Domenico (figg. 6 e 7). La loro materia è singolare, un impasto di calce e sabbia, una sorta di cemento nervosamente modellato, che conferisce alle masse un senso di maggior concretezza che non il gesso, e tuttavia non offre la possibilità di calde sfumature coloristiche del cotto: siamo comunque nell'alveo della grande tradizione lombardo-piemontese degli scultori plasticatori anche se lo stile, di un drammatico manierismo, non si rifà certo al realismo popolano di tale tradizione, ma al più aggiornato e colto gusto settentrionale, soprattutto al Fontana. Da plasticatore, e con accenti personalissimi, è il trattamento della superficie, tutto un frugare, un incavare che aumenta la forza espressiva della dinamica impostazione nella nicchia: ma le superfici emergenti da tale minuto lavorio sono come rasate, acciaccate a ricreare, visi-

---

[6] Cfr. P. Francesco Pianzola, *Mortara - Prepositura abaziale di S. Croce*, Vigevano 1931, pag. 16.

vamente, un'illusoria unità di superficie, percorsa da inafferrabili brividi di ombra e luce che pateticamente animano le figure; la particolare opacità della materia contribuisce a questa ricomposizione « a posteriori » di unità, prima nervosamente insidiata. Un procedimento del genere trova riscontro solo nel Cerano: d'altronde, la qualità delle statue, assai alta, non permette di lasciarle nell'anonimato, e inoltre la loro impostazione nello spazio perfettamente si lega con le figure del contiguo affresco. Si confrontino le gambe del S. Giovanni con quelle degli angeli a sinistra, e la testa di S. Domenico (fig. 9) con quella di un bel « S. Francesco in estasi » di proprietà privata a Novara (fig. 10), databile, anche per i notevoli legami di un angelo con i modi di G. C. Procaccini, intorno al primo quinquennio del '600: nella tela, il procedimento accennato raggiunge il suo apice, nella dilatazione abnorme dei piani, nell'esasperazione patetica di quegli occhi « mollemente estroversi... pieni di offerta passiva », secondo l'efficace caratterizzazione del Pevsner, nell'algore dei vivaci colori degli angeli, campiti sulle tenebre. Nella testa plasticata come in quella dipinta, l'inquieta alternanza di lievi affossature e di attutite emergenze è come bloccata dall'uniforme sfericità del volto, dal che nasce, sul filo di un'acuta sensibilità, il sottile equilibrio fra un abbandono che sfiora l'atonia e un misterioso trasalimento interiore [7].

Il modello della testa di S. Francesco ritorna — e con minimo scarto si passa dall'estasi più dolce al dolore più atroce — in quella del mostruoso guerriero in primo piano del « Martirio di S. Caterina » in S. Maria presso S. Celso a Milano, del 1603 [8] (fig. 12). L'altro guerriero alle spalle di S. Caterina riprende il prediletto motivo del servo dell'« Ultima Cena » a Cerano, ed è gemello di un guerriero della « Resurrezione » a S. Antonio Abate pure a Milano [9] (fig. 11). E l'altro guerriero della « Resurrezione », accasciato sotto il peso del mantello metamorfosato in pesantissima lamina metallica, più che non per effetto della folgorante apparizione circonfusa di una gelida luce

---

[7] Anche i cartocci decoranti in alto le nicchie, e le mensole reggenti le statue presentano precise analogie con le decorazioni della facciata di S. Paolo a Milano. Si confronti anche il Battista con quello del « Battesimo » dell'Ist. Städel di Francoforte.

[8] Non so per qual ragione il Testori (*Inediti del Cerano giovane*, in « Paragone », 57, 1955, pag. 16) giudichi quest'opera della maturità del Cerano, dal momento che anche i documenti dell'Archivio Parrocchiale comprovano la data del 1603: cfr. P. Fr. Maggi, S. *Celso e la sua Madonna*, Milano 1951, pag. 184.

[9] Devo le due fotografie del « Martirio di S. Caterina » e della « Resurrezione », dopo gli ottimi restauri a cura della Sovrintendenza alle Gallerie di Milano, alla grande cortesia del prof. Dell'Acqua; tanto più lo ringrazio in quanto la relazione dei restauri non è ancora apparsa sul « Bollettino d'Arte » del Ministero.

sovrumana, è tal quale uno dei due demoni del « S. Michele » del Castello Sforzesco, massimo omaggio del Cerano al Tibaldi. Questo continuo rimbalzare di motivi iconografici, già avvertito dal Pevsner [10], comprova l'attività addirittura frenetica del pittore all'inizio del '600, sull'onda del favore del Cardinal Federico, arcivescovo a Milano dal 1595: pensiamo che cadono in questi anni anche la « Messa di S. Gregorio » a Varese, i primi quadroni del Duomo, gli affreschi a S. Maria presso S. Celso.

Riguardo all'attività del Cerano in questa chiesa, insorge il problema dei rapporti con Camillo e Giulio Cesare Procaccini, attivi nello stesso luogo negli stessi anni. La notizia tradizionale di un alunnato del Crespi presso Camillo, in realtà non riscontrabile nelle antiche fonti (nè per quanto riguarda il Cerano, nè, inversamente, nelle minute e documentate pagine dedicate ai Procaccini dal Malvasia), è stata confutata da tutta la critica più recente. Ma se di alunnato, giustamente, non è da parlare, i rapporti furono certo assai stretti, come comprovano le due vecchie ante d'organo di S. Vittore al Corpo, oggi conservate nella sacrestia della chiesa, e giuntate a formare una sola enorme tela, rappresentante il « Mar Rosso che sommerge il Faraone e il suo esercito » (fig. 13). Tutte le antiche guide, e il Malvasia, le attribuiscono a Camillo Procaccini, ma basta un esame anche affrettato per affermare senza esitazione che, se le grosse e imbambolate figure della parte destra (Mosè e gli Ebrei) sono certo di mano di Camillo, nel gusto delle ante d'organo del Duomo, la parte sinistra, con la tragedia degli egiziani e del Faraone, è cosa assai bella del Cerano. La partizione corrisponde quasi esattamente a quella delle due ante, e fortissimo è il contrasto fra il romanismo ritardatario e gli smaltati colori di Camillo, e il pauroso pullulare di attorte e assembrate figure, quasi sommergenti, esse, i pesanti flutti laminati di piombo, come plumbea e soffocata è l'atmosfera, denso e opaco il colore. Una figura centrale di cavaliere è replica letterale di uno dei profeti affrescati dal Crespi nelle voltine di S. Maria presso S. Celso, e tutto, del Cerano come di Camillo, fa pensare agli anni di lavoro in comune nella chiesa. Ivi ancora, nel citato « Martirio di S. Caterina », l'angelo vendicatore in alto, tutto un gemmare di combusti colori, giallo, verde, azzurro, è assai vicino, persino nel taglio e nel tipo fisionomico, a Giulio Cesare Procaccini.

In quest'opera, non bella, anzi persino urtante, il Cerano affronta, con giovanile mancanza di freni, ma in modo cerebrale, il problema di una pit-

---

[10] N. Pevsner, *op. cit.*, pag. 263, nota 3.

tura ben diversa, pur in breve volger d'anni, da quella dei dolci angeli della Madonna del Campo, atta ad evocare quell'atmosfera di incubi e di terrori, sui cui tanto ha insistito il Testori nei suoi studi sulla pittura lombarda e piemontese di questo periodo. Che tale atmosfera domini nel « Martirio di S. Caterina » è fin troppo evidente, ma dubito che si possa vedere in esso la vena più intima e diretta del pittore, e non piuttosto un'involuzione, un forzato esercizio, e sia pure affrontato con quel virile impegno ch'è sempre nel Cerano. Persino in quel culmine di stravolta fantasia dell'orrido dato dal viluppo in primo piano dei guerrieri schiantati dalla ruota che doveva martirizzare S. Caterina, quasi ripugnante idra dai molti corpi, teste, elmi, crescenti l'un dall'altro, v'è una scatenata forza rappresentativa, una cruda compatta evidenza, che, se non riscatta il fondo innegabilmente torbido da cui scaturisce l'idea figurativa, certo le impedisce di cadere nello sfatto, nel marcescente, come avverrà fra qualche decennio per il Del Cairo, il cui nome appunto il Testori volutamente evoca a proposito di questa tela. Non a caso, mi sembra che l'altro « spirito forte » del gruppo lombardo-piemontese, il Tanzio, si sia rammentato della scena guerresca sul fondo del « Martirio », quando dipinse venticinque anni dopo la « Battaglia di Sennacherib ».

Ancora in S. Maria presso S. Celso, nella quinta cappella a sinistra, faceva da predella alla mediocre « Assunzione della Vergine » di Camillo Procaccini una tavola bislunga ovale, con « S. Francesco stigmatizzato », ora appesa alla parete sinistra della cappella (figg. 8 e 14). L'opera, bellissima, non ha nulla a che vedere con Camillo, e ritengo possa attribuirsi al Cerano, in intima connessione con i quattro ovali dei « Miracoli francescani » di Brera e dal Castello Sforzesco: in tutti compare il singolare tipo del Santo con la barbetta a punta. La forma stessa della tavola spingerebbe all'ipotesi di unirla in un solo complesso, poi smembrato, con i quattro ovali e i perduti « Santi Francescani » di Berlino, provenienti, come le vecchie guide di Milano rivelano, dall'Immacolata Concezione dei Cappuccini a Milano, oggi scomparsa [11]. Tuttavia, la tavola e i quattro ovali eccedono la misura

[11] La citazione più ampia e probante è quella del Lattuada, *Descrizione di Milano*, I, Milano 1737, pag. 309: « Quello in cui si veggono collo stesso Patriarca » (S. Francesco) « gli altri Santi dell'Ordine, San Bonaventura Cardinale, e la Vergine Chiara, uscì dalla felice invenzione del Cerano; a questo Quadro nell'anno 1730, ne venne sostituito un'altro ». L'ultima notizia fa pensare ad una vendita, il che spiegherebbe la sua ricomparsa un secolo dopo a Berlino, prima in raccolta privata e poi al « Kaiser Friedrich ». È ancora da notare che l'Immacolata Concezione o Convento Nuovo dei Cappuccini, fu officiata il 13 giugno 1599, mentre ancora non era finita: perfettamente quindi si conviene alla pala la data del 1600.

di base della perduta tela, di per sè soli, anche senza tener conto dei necessari tratti di separazione: a meno che valga l'ipotesi del Testori, che gli ovali dei « Miracoli » fossero disposti ai lati dell'ancona, secondo il modello di S. Maria del Vigentino [12], restando come predella la tavola oblunga. In essa, una delle opere più liricamente ispirate del pittore, il Santo è immerso in una grande apertura d'aria e di natura dal minuto pennelleggiare, che identifica nei toni bruni tonaca e sasso, piante e nubi: se ne ricorderà un decennio più tardi, 1611, il Morazzone nella predella, col « Cristo ortolano », della « Maddalena » del Duomo di Varese. Evidenti tratti nordici compaiono nel paesaggio, che ricorda il Civetta, assai noto nell'Italia Settentrionale (lo porta ad esempio di paesaggista il Lomazzo), e, venendo a tempi più vicini, il Bril e Jan Brueghel, probabilmente tramite gli interessi collezionistici di Federico Borromeo.

Che questa sia la vena più vitale del Cerano (anche se in lui coesistano, come e forse più che nei suoi coetanei lombardo-piemontesi, modi diversi e contrastanti) mi sembra provato dal fatto che, in stretta coincidenza di tempo con le ruinose fantasie, le opache atmosfere, gli affocati toni delle opere prima accennate, lo stesso alitare di fredde limpide arie e stormire di boschi prealpini ritorni in altre opere coeve: non solo i « Santi Francescani », ma il « Battesimo » di Francoforte, il « S. Carlo fra gli appestati » della serie del Duomo, la pala, pur essa francescana, di Pescarenico (fig. 15), così ben descritta dal Pevsner, e che ritengo opportuno ripubblicare [13], e un altro inedito, oggi nella parrocchiale delle Fornaci di Oleggio, nel Novarese (figg. 16 e 17).

Anche quest'ultima era originariamente nella chiesa di un convento cappuccino, S. Lorenzo a Novara, oggi scomparso [14], ed è quindi ulteriore prova degli stretti legami del pittore con l'Ordine mendicante, nei primi anni del '600. Rappresenta S. Lorenzo Diacono e S. Lorenzo « dal pozzo », un martire localmente venerato: che risalga agli anni delle opere precedenti è provato, sia dalla circostanza che S. Lorenzo dei Cappuccini fu

---

[12] G. Testori, *Catalogo della Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, Torino 1955, pag. 43.

[13] L'unica mediocre riproduzione si trova in: D. G. Polvara, *Il Convento di Pescarenico*, in « Arte Cristiana », 1923, pag. 139.

[14] L. A. Cotta, *Supplemento al Museo Novarese*, Ms. Biblioteca Civica di Novara, pag. 281: « S. Lorenzo dal Pozzo de' P.P. Cappuccini. L'ancona nell'altar maggiore nella quale s'accoppiano S. Lorenzo dal Pozzo e S. Lorenzo M. (col bel motto *Transivimus per ignem et aquam* ecc.), ed un deposito di Croce sono fatiche ammirande del nostro Gio. Battista Crespi detto il Cerano ». Il « Deposito di Croce », poi passato a S. Carlo, è quello del 1620 oggi nel Museo Civico di Novara.

eretta nel 1602-4 (e il quadro era la pala dell'Altar Maggiore), sia dal confronto del cartiglio in alto con quello della pala berlinese. Come in essa, come nella « Messa di S. Gregorio », un accentuato simbolismo mistico, profondamente sentito, si traduce senza forzature in grande pittura. Il degradare dall'aureo cielo, folgorante di luce divina, ai densi pastosi colori dei bambini ai piedi di S. Lorenzo dal pozzo (maestro, secondo la leggenda), è anche un discendere dal sovrumano alla più semplice realtà quotidiana, tramite i due Santi martiri, perduti nell'estasi mistica, ma riccamente parati per la più sontuosa Messa Solenne in pianete d'oro, con fascie sovrammesse, l'una celeste argento, l'altra rosso cupo. Sentiamo la corda più intima e immediata del Cerano nei due bambini, intenti a compitare « Pater » e « Credo » sul sillabario (e ad una ad una leggiamo le lettere), ed una farfalla ne distrae uno dalla lettura, e fiorellini azzurri e foglioline verdi galleggiano nell'acqua tirata su dal pozzo nella « peila » di rame. La parola stempera in un lirismo di maniera ciò ch'è ricca fantasia di impasti tonali, nettamente distinti nelle vesti dei bambini, nelle masse d'oro dei capelli vibranti di riflessi solari, nello scatto del rosso vivo delle lettere miniate, nel molle svariare dell'acqua e di erbe e fiori galleggianti, il tutto ruotante intorno al denso calore del rame: eppure è tanto curiosa e commossa l'aderenza alla gentile realtà del bambino che ci diamo ragione, perchè a tal civiltà figurativa corrisponda una letteratura artistica, che con troppa sufficienza viene spesso stimata meramente descrittiva e acritica [15].

---

[15] Parecchi particolari rimandano alla seconda serie delle tele di S. Carlo in Duomo, i « Miracoli », il che porterebbe la datazione intorno alla metà del primo decennio del '600, o poco oltre: la gamba sinistra del bambino seduto davanti al paiolo è uguale a quella della malata alle gambe del relativo miracolo (ma dall'aggraziata audacia dello scorcio del bimbo grassoccio si precipita nell'orrore dell'enfiagione cancerosa); la vecchia che si affaccia al pozzo nella scena di fondo, del martirio, è, in miniatura, la vecchia servente del « Miracolo della malata di petto ».

Nota. — Quando il presente studio era già in bozze, ho potuto vedere nella raccolta Borromeo all'Isola Bella una replica del « S. Francesco in estasi » in raccolta privata di Novara, qui pubblicato. Il quadro, recante « ab antiquo » l'attribuzione al Cerano, per quanto in miserevoli condizioni (gran parte è ridotta alla pura imprimitura), appare ancor piú bello della versione pubblicata.

AUGUSTO CAVALLARI-MURAT

IL LANFRANCHI ED ALTRI ARTISTI ALL'EREMO DI LANZO

Di Eremi Camaldolesi in Piemonte fondati nel Seicento se ne ebbero quattro, escludendone il quinto facente allora parte della « *Congregazione di Piemonte* », quello di Santa Tecla in Genova, fondato dai piemontesi nel 1619 ma ceduto per pratiche ragioni geografiche alla « *Congregazione di Toscana* » nell'anno 1633.

Il Seicento fu secolo di grande espansione dell'Ordine, risalente al Mille, quando iniziò ad operare l'Eremo di San Salvatore di Camaldoli nella Diocesi di Arezzo; essendosi espanso nel Cinquecento negli Stati Pontifici, ove operava la « *Congregazione di Monte Corona Nazione Ecclesiastica* », ma dando spettacolo di una grandiosa esplosione territoriale in quel secolo barocco con la « *Nazione Veneta* », con la « *Nazione Napolitana* », con la « *Congregazione di Toscana* » e « *Congregazione di Piemonte* » predetta, con la « *Nazione Polacca* », « *Nazione Ungara e Tedesca* », con la « *Congregazione Gallicana* » [1].

---

[1] Dagli « *Annuali camaldolesi del padre Apollinare Chiomba* », manoscritti, ricavo l'elenco completo con gli anni di fondazione dei luoghi ove sono Eremi dell'ordine. *Congregazione di Toscana*: 1, Camaldoli diocesi di Arezzo SS. Salvatore (1012); 2, Cortona San Giambatto (1616); 3, Scardavilla diocesi di Forlì S. Maria (1616); 4, Mantova SS. Trinità (1632); 5, Genova Santa Tecla fondato dai Piemontesi ceduto alla detta Congregazione nell'anno 1633 (1619); 6, Siena S. Maria (1699). *Congregazione di Piemonte*: 1, Torino Sagro Eremo di SS. Salvatore (1601); 2, Busca diocesi di Fossano la Natività di M. V. (1614); 3, Lanzo diocesi di Torino L'Epifania (1661); 4, Cherasco diocesi d'Asti La Concezione di M. V. (1623-1675). *Congregazione di Monte Corona Nazione Ecclesiastica*: 1, Gubio San Girolamo (1521); 2, Le Grotte diocesi di Giesi S. Giuseppe (1521); 3, Montecorona diocesi di Peruggia (1524); 4, Ancona San Pietro (1559); 5, Benevento Spettante alla Napolitana nazione S. Maria Incoronata (1585); 6, Frascati S. Romualdo (1606); 7, Bologna S. Benedetto (1619); 8, Canonica Diocesi di Todi S. Michele Arcangelo (1692). *Nazione Veneta*: 1, Rua Diocesi di Padova S. Maria (1537); 2, Vicenza S. Giambatta (1699); 3, Bresso S. Bernardo (1638); 4, Venezia Isola di S. Clemente (1645); 5, Verona S. Giorgio (1664); 6, Conegliano diocesi di Ceneda S. Maria Assunta (1665). *Nazione Napolitana*: Napoli (1581); Nola (1585); Torre (1601); Vico (1617); Majuri (1686). *Nazione polacca*: Cracovia (1604); Rituania (1621); Versavia (1640); Casimiria (1662); Vilna (1664); Grodna (1667); Cracovia (1622). *Nazione Ungara e tedesca*: Vienna (1627); Nilvia

L'architettura degli Eremi Camaldolesi è dunque essenzialmente architettura barocca; ed è un fenomeno veramente notevole e caratteristico che meriterebbe più studio e valorizzazione.

L'Eremo torinese venne situato sulla collina nel 1601, dedicandolo a San Salvatore; l'Eremo di Busca, eretto nella diocesi di Fossano nel 1614 fu dedicato alla Natività di Maria Vergine; l'Eremo di Lanzo fu fondato nel 1661 e dedicato alla Epifania; l'Eremo di Cherasco, nella Diocesi di Asti, fu intitolato alla Concezione di M. V. e cominciato nel 1623 indi abbandonato nel 1647 per venire riassunto nel 1675.

Come tutti gli altri Eremi sparsi per il mondo, quelli piemontesi rispondevano a impostazione strutturale normalizzata, tanto per l'architettura minuta quanto per l'urbanistica generale. L'Eremo di Lanzo Torinese, di cui elenco notizie, appare, oltre a ciò, importante per lo studio dell'arte piemontese e lombarda, essendo stato architettato e decorato in un momento di attive relazioni tra gli architetti piemontesi ed i decoratori luganesi operanti nell'ambito della corte sabauda.

In sede piemontese tale momento attesta un significativo orientamento della nobiltà verso l'arte, moto preludente a più mature significazioni autonome del magistero locale nel secolo successivo.

* * *

L'Eremo di Lanzo deve la sua nascita, non alla Dinastia dei Savoia, con finalità pubbliche e politiche, bensì ad un dignitario della Corte, a titolo privato. Si tratta di Gaspare Graneri (1596-1667), Conte di Mercenasco e di Villata, Consignore di Orio, Piobesi e Carpeneto, che fu verso la metà del secolo Presidente Ordinario della Camera e Consigliere di Stato e Presidente delle Regie Finanze di Savoia [2].

(1698); Giavarino (1700); Lechnitz (1715); Giavarino (1633). *Congregazione Gallicana*: Vienna nel Delfinato (1606); Lion Santa Maria della Consolata (1626); Parigi Gros-Bors (1642); Lion nella Valle di Sesa (1626); Della Plote diocesi di Mans (1648); Bessé diocesi di Mans (1660); Rogat nella Bretagna (1674); Isola di Chauvet diocesi di Luzon (1679).

[2] La famiglia Graneri originaria di Ceres diede luogo al ramo del notaio Bernardino (1573), stipite da cui discesero il Nob. Gio. Michele, Prefetto di Alba al tempo di Emanuele Filiberto (1588) e Gaspare, Presidente di Savoia e primo Marchese della Rocca; da cui provenne il nostro marchese Gaspare. I Marchesi Graneri blasonarono d'azzurro ad una fascia d'oro accompagnata in fronte da un castello d'oro e tre spicchi di grano dello stesso in punta. Cimiero una Cerere tenente nella destra una falce di grano e nella sinistra un mazzo di spicchi. Motto: *Ut séres métes* (come seminerai, così mieterai). Il marchese Gaspare Graneri ebbe per sposa una figlia del famoso barone Filiberto Pingon di Cusy, segretario e refendario del duca Emanuele Filiberto,

L'offerta all'Ordine Camaldolese, e precisamente alla Nazione Piemontese di tale Ordine, di costruire l'Eremo, dotandolo della rendita per dodici religiosi, fu fatta nel 1655.

L'offerta si avvaleva di un sito di proprietà dello stesso donatore in località detta Rorea a cagione dei molti alberi di roveri ond'era guernito. Una specie di promontorio soleggiato proteso sul mare delle nebbie padane, delimitato da due torrentelli, Neviglie e Benna affluenti della Stura, solcato in cresta da un canaletto derivato dal Tesso sotto Coassolo. La località Rorea confinava a ponente con la frazione Oviglia, ed a levante col Bricco Forcola, ove sta sin dal Mille la cappelletta benedettina di San Vittore. Ai piedi del promontorio di Rorea stavano due santuarietti, la cappella di San Biagio, circolare, curiosissima ed arredata con una pala quattrocentesca inedita, ed il Santuario della Madonna dei Martiri, di antica fondazione benedettina ma che verrà rifatta con disegno di gustoso impianto postguariniano nel 1706, anch'esso ancora da studiare con serietà [3].

Il sito prescelto dal Graneri era paesisticamente splendido, posto al centro di una zona vivace, durante una stagione di alta tensione della sua civilizzazione. Lanzo era allora capitale di un principato retto da gente di Casa Savoia: i Marchesi d'Este-Lanzo.

Lungo le rive del Tesso la sabauda principessa Margherita d'Este-Lanzo aveva fatto costruire nel 1618 un delizioso santuarietto dedicato alla Madonna di Loreto e rievocante ingenuamente la Sacra Casa lauretana [4]. Nel luogo del distrutto castello medioevale era sorto il convento

---

storico di fama ancora popolare col nome di « *Monsú Pingôn* ». (Cfr. S. SOLERO, *Storia onomastica delle Valli di Lanzo*, a cura della Società Storica delle Valli di Lanzo, Torino 1955). A Torino, nella contrada degli ambasciatori, poi dedicata al Bogino, Marcantonio Graneri della Rocca, abate d'Entremont, farà costruire dall'architetto Gianfrancesco Baroncelli, nel 1683, uno dei più noti palazzi torinesi (nel gran salone del primo piano fu tenuto il gran banchetto dei vincitori della battaglia di Torino; il salone fu decorato successivamente, nel 1781, dal Dellala di Beinasco e adornato con statue del Collino).

[3] Sembra che la chiesetta dei Santi Martiri sia stata riplasmata nel 1706 su ordine dell'Arcidiacono della Cattedrale di Torino Giovan Battista Blancardi. Il Blancardi potenziò il Santuarietto memore della tradizione benedettina di alcuni Provana, arcidiaconi anch'essi del Duomo di Torino ed imparentati coi feudatari di Balangero.

[4] Una lapide dice: « MARGARITA CAROLI EMMANUELIS SABAUDIAE DUCIS FILIA, MANTUAE ET MONTISFERRATI DUCISSA, SACRAE HUIUS AEDIS DOMUM LAURETANAM REFERENTIS PRIMUM LAPIDEM POSUIT AC EAM DIGNIS BENEFICENTIAE SUAE DONIS ORNAVIT. ANNO DOMINI MDCXVIII ». L'originaria statua della Madonna è stata recentemente archiviata per sostituirla con una di gusto popolare attuale acquistata nei soliti negozi specializzati nella devastazione dei caratteri tradizionali del decoro religioso. Lagrimevole azione antidivozionale ed antistorica.

dei Cappuccini ad opera del Cardinale Bartolomeo Bonesio, Cameriere segreto di Clemente VII, uomo di fama nazionale per pietà e per mecenatismo; prova ne sia ancora l'alto valore artistico del quadro di San Francesco d'Assisi, che è l'ultimo avanzo dell'arredo della ora non più esistente chiesa di quel Monastero [5], dipinto tra il 1612-1615 su commissione del Bonesio stesso dall'artista francese Jacques Sarrazin di Noyon (1592-1660) celebre per l'attività svolta a decorare il castello ed il parco di Versailles. Nell'antico borgo i Gesuiti avevano un vivace convento prossimo alla chiesa di Santa Maria, dal quale si generò nel 1677 il Santuario di Sant'Ignazio di Lojola, che ebbe poi veste rinnovata splendidamente nell'epoca del rococò [6], veste attribuita a Bernardo Vittone od a Gian Giacomo Plantery. Nella risorta chiesa parrocchiale, di impianto romanico ancor leggibile, danneggiata nel 1555, si vedevano nuovamente brillare opere d'arte di gusto aggiornato. Nella romanico-gotica chiesa di San Giacomo fuori mura [7], l'attuale Santa Croce, anche avvenivano trasformazioni ed abbellimenti alla moda barocca.

* * *

In tale momento felice della pietà religiosa e dell'arte del Marchesato di Lanzo, non ancora smembrato in feudarelli nominali e di valore meramente araldico, il Conte Graneri, la cui famiglia era originaria di Ceres e che peraltro era considerato uno degli uomini più opulenti del Piemonte, decideva l'importante fondazione di un cenacolo di fede che certo contribuì a ben meritargli il glorioso appellativo con cui fu salutato alla morte di « padre dei poveri ».

Cominciò dunque il Presidente delle Finanze di Savoia a comunicare i suoi propositi al camaldolese Giacomo Maurizio Boursier, e per mezzo di lui ai Padri Seniori del Sacro Eremo di Torino e conseguentemente ai Padri Superiori Supremi di Camaldoli.

Grande prudenza manifestarono tali centrali reggitori: richiesero garanzie, e pertanto commisero ai Priori degli Eremi di Torino e di Busca

---

[5] Cronaca dei cappuccini di Lanzo, Manoscritto della Bibl. Reale, Torino; Miscellanea di storia patria, Manoscritto nella Biblioteca Reale, Torino.

[6] S. Solero, *Il Santuario di Sant'Ignazio sopra Lanzo*, Tip. Alzani, Pinerolo 1954; A. Cavallari-Murat, *Gian Giacomo Plantery architetto barocco*, « Atti e Rassegna Tecnica », Torino 1956.

[7] G. Donna d'Oldenico, *Un ospedale del Trecento in Lanzo*, Società Storica delle Valli di Lanzo, Ciriè 1960.

di svolgere una severa inchiesta cominciata nell'estate [8]. Poi mandarono Padri Visitatori Generali a fare un accurato sopraluogo, nell'avanzato autunno sempre del 1655, i quali delegarono il Priore di Busca a stipulare atti definitivi ufficiali [9]. Infine venne interessata la S. Sede. Questa chiese informazioni al Nunzio Apostolico in Torino; il quale inviò a Lanzo un prete a nome D. Francesco Pertusio, che redasse una relazione corredata della descrizione dei fondi da applicarsi alla nuova fondazione, coll'estimo e bilancio del loro reddito; e tale relazione inviò al Cardinale Sacchetti, Prefetto della Congregazione del Concilio [10]. La S. Sede però tergiversò

---

[8] I priori degli Eremi di Torino e di Busca, « che di meglio sentano detto Signore e sue offerte, di nuovo riconoschino il sito s'avrà proporzionate qualità al nostro instituto, et ritrovandole tali facciano formare una minuta di quanto offerisce e quello vuole imponer d'obbligo, qual minuta si debba prontamente inviare al Tribunale della nostra congregazione et da esso ben considerato, aggiungendo e levando quello sarà necessario dar ordine stipular l'istromento sopra detta minuta con riservarsi la copia di esso, e stipulato detto istromento ed accettato *capitulariter* se ne rimandi pubblica copia al detto Tribunale il quale darà la licenza con le sottoscritte condizioni et non si faccia altrimenti dovendo anche mandar la pianta del sito et il disegno della fabbrica di detto nuovo Eremo da farsi, e da approvare dai superiori. Prima non si incominci a fabbricare al detto nuovo Eremo ne' farsi Priorato e piantarvi la santa osservanza se non si sarà fatta la Chiesa e le abitazioni opportune per potervi dimorare 12 religiosi si et come ordina la Bolla Pontificia. La qual Chiesa si intende doversi fare conforme all'uso della religione nostra, et tanto si intende della disposizione delle fabbriche del suddetto Eremo. Il R. P. D. Gioachino che ha veduto la più gran parte delle chiese dei nostri Eremi ne deve informare gli architetti ». (Cfr. *Ms* degli *Annuali della Congregazione Camaldolese Eremitica di Piemonte*, composti nel 1763 dal R. D. Apollinare Chiomba, camaldolese, e conservati nell'Archivio del Seminario di Torino).

[9] La lettera è datata 16 novembre 1655 dall'Eremo di Busca e firmata da Fra Bonaventura e D. Lorenzo da Padova, Visitatori (cfr. *Ms* predetto del Chiomba).

[10] *Nota dei beni che il Sig. Presidente Graneri assegna per la erezione di un Eremo dei Padri Eremitici Camaldolesi nel territorio del Marchesato di Lanzo - Diocesi dell'Arcivescovado di Torino.*

Primariamente di una collina sopra della quale si deve fabbricare la Chiesa, il Monastero, Celle e Clausura per li sopra detti Romiti ch'è situata lontana dalla detta terra di Lanzo un miglio circa, quale è assai domestica et facile da ascendersi, abbondante di acque et di grandezza di *trecento* e più giornate, misura dei terreni di queste parti, quali giornate sono divise *cento* in campi che si seminano di grano, e vi sono li filoni di viti, et altri se ne cava fieno ma che per la parte Dominicale un'anno per l'altro resterà ai P.P. trenta cara di fieno, che si valuta a ragione di una doppia il carro. Del vino se ne potrà cavare venti botti incirca per ciasched'un'anno quale si valuta dieci ducati il carro, ovvero botta. Di grani secchi quaranta che si valuta una doppia il sacco.

In oltre vi sono *centoventi* giornate di bosco delle trecento suddette, ceduo di dieci in dieci annuo, che tagliandone ogni anni dodici giornate saranno sufficienti per mantenere i pali alle viti e tutta la necessaria legna per mantenimento del Monastero e Celle dei Romiti. Le *ottanta* poi giornate delle trecento, hoggi restano incolte, si potranno coltivare e renderanno frutto considerabile. Sopra detta collina vi sono due case per li Massari, uno in piano e l'altra in cima di quella. Di più dona *sei giornate* di campo piano poco discosto dalla prefatta collina che potrà fruttare per parte Dominicale situata sulle fini della terra di Ciriè discosta dalla detta collina quattro miglia incirca; quale ha un casamento compito et colombaro con un piccolo appartamento Civile, et

a dare il *placet*, temendo di offendere Madama Reale nel caso che il nuovo

---

il restante rustico per il Massaro; qual cassina contiene giornate *ventidue* di prato buono et di più altre *cinque* che sono alquanto discoste come anche *trenta giornate* di campo con li filoni di viti, che possono rendere un anno per l'altro per parte Dominicale botti dodici di vino e venti sacchi di grano, e dodici ducatoni di fitto di fieno siccome cinque o sei di Marzaschi, cioè fave, fagiuoli, ceci ed altre cose, siccome molti frutti per servizio dal Monastero.

In oltre dona una cascina nel finaggio di Borgaro luogo discosto da Torino quattro miglia, consistente in giornate *dieci-nove*, sette delle quali sono prati et il restante è campo seminatorio con li suoi filoni di viti et per essere sito oggetto alle guerre al presente se ne cava poco, che sarà da venti ducatoni l'anno.

Tutti li sopradetti beni un'anno per l'altro prezzandosi le robbe a prezzo mediocre possono rendere scudi di Roma seicento e più. Vi sono altri vantaggi come di pollastri, hortaglie et altri minuti che non si mettono in conto. Si stima il luogo proporzionatissimo per detta fondazione per esse lontane dal pericolo delle soldatesche, et abbondantissimo di latticinii.

Il sopradetto Fondatore non obbliga li P.P. ad altro che ad una messa quotidiana, dovechè resteranno i Religiosi franchi delle Messe e potranno prendere le solite elemosine.

Io infrascritto per ordine di Monsignore Ill.mo Rev.mo Noncio mio Protettore e Padrone ho visitato tutti li accennati luoghi di sopra che assegna il Sig. Presidente Graneri per l'eretione del nuovo Eremo dei P.P. Camaldolesi da farsi nel finaggio di Lanzo, e ne ho cavato quanto di sopra è detto secondo quello che ho veduto e inteso da due esperti che sono venuti meco, et in fede della verità l'ho sottoscritta di mia mano questo dì 12 luglio 1656. - Francesco Pertusio.

Compendio

Giornate trecentottantadue (382) delle quali 182 sono coltivate, 120 *sono di bosco ceduo*, et le ottanta che restano sono incolte. Le giornate 182 coltivate rendono tra vini, grani e fieni en più di 699 scudi ossia ducatoni annui per la parte Dominicale cioè:

Grano sacchi 69 a scudi tre il sacco sono scudi	207 +
Vino botte 37 a scudi dieci la botte sono scudi	370 +
Fieno carra 30 a scudi tre il carro sono scudi	90 =
	667 +
Item fitto di prati scudi 12 sono scudi	12 +
Reddito annuo di una cascina sottoposta a soldati	20 =
In tutto sono scudi	699

Item quattro case per li massari et una Civile per la Colombara.
Item marsaschi sacchi sei - frutti - hortaglie - pollastri et altri minuti vantaggi - luogo abbondante di latticini - luoghi di pace. Quali misure ridotte a misura romana fanno Rubbi di terra 60 in tutto, dei quali 40 sono coltivi et fruttano per parte Dominicale 30 Rubbi di grano, 180 sono di vino, 30 carre di fieno e ut sopra ».

Il Chiomba commenta « che dalla sovraregistrata relazione risulta, che fatto dai Periti l'estimo dei fondi l'annual rendita ascender debba alla somma di lire tremiladuecentoventotto moneta di Piemonte, che sono scudi romani seicentoquarantacinque e tre quinti, cosicchè ripartendosi tra dodici religiosi venivano ad essere circa lire duecentottantatre o scudi cinquatotto e tre quinti, come porta la detta relazione fattosi dai suddetti Periti il calculo che bastassero al mantenimento di ciascun Religioso lire trecento circa. Errore di fatto nell'estimo e più ancora di notizie nel riparto, massimamente che in questo computati non sono li necessari domestici, le riparazioni e tante altre spese, che indispensabilmente occorrono in una famiglia e casa religiosa ogni anno, sì pensate che impensate e molto più in un Eremo, per la quantità delle fabbriche,

Eremo desse sospetti ai Savoia [11]. Ed infatti l'iniziativa non piacque a Madama Reale, la quale addusse a motivo che temeva ne derivasse danno

---

che per la lontananza dell'abitato, e per altre ragioni peculiari al Romitico Istituto il quale vietando agli Romiti di mendicare, supplire e provvedere debbono a tutti li bisogni con danari, che ricavansi dai fondi, che loro stati sono in dote per il loro sostenimento personale, e per mantenimento delle cose necessarie per la casa ».

[11] In lettere del 6 agosto e del 18 settembre del Cellerario dell'Eremo di Torino vengono esposte tali preoccupazioni. La prima lettera dice:

« M. Rev. p. - Scrissi la settimana passata a V.P.M. Rev. al P. Priore e p. Gioachino affine di tanta ne capitasse una mia. Adesso replico che si ricevettero le scritture mandate dall'Ill.mo Nunzio, et accennati le difficoltà e le speranze. Oggi lì 5 del presente ho parlato al Segretario della Sacra Congregazione del Concilio, a cui fu rimesso il negozio dal Papa, e mi ha riferto, haver negoziato con Sua Beatitudine a cui gli ha risposto le seguenti parole: "Informatevi dal Conte Residente se sia di gusto delle AA. Reali la fondazione di questo novo loco nello loro Stati" — soggiunsi a Paolucci Segretario della Congr.ne che havrei parlato al Conte e mi rispose queste parole: "per obedire a N. Sig. et per amore della Religione già ho fatto quanto bisognava e non occorre altro. Ma potresti scrivere alli Padri che fussero con li Ministri Ducali e con molta delicatezza addolcissono il negozio". Soggiunsi che ero sicuro che coteste AA. Reali havviano sentito gusto di questa nuova fondazione si per essere clementissimi per loro natura, sì anco perchè hanno fondato un Sacro Eremo di Torino con tanto splendore, e dotatolo di Sacre Reliquie, e di grosse entrate proporzionate alla Magnificenza loro: replicò Paolucci: "bono, bono, ma soprattutto vedino negotiare talmente con dilicatezza con li ministri".

Soggiunsi per la spedizione che li Fondatori erano pieni di religiosa pietà et bramavano avanti morissero, veder perfezionata opera così eccelsa e santa (rara et esemplare in questi tempi) mi rispose non vi essere altre difficoltà.

Io dal canto mio non mancherò di fare il possibile, ma Roma è longa ed anco il demonio mette intoppi alle cose sante, tuttavia non mancherò agli interessi di codesta Provincia, perchè sono molto tenuto ad essa ed al P. D. Carlo Amedeo e P. Gioacchino che è quanto mi occorre. - Delicatezza vol dire in buon linguaggio voler incontrare e servire il Principe, e dar gusto, ma senza mettervi di reputazione della S. Sede ecc.

Mi avvisi subito dell'operato. Benedicite ». Di V.P.M. Rev.do
Roma lì 6 agosto 1656 - Obbl.mo Servo D. Angelo
P. D. Francesco - Torino.

La seconda è del tenore seguente:

« M. Rev. P. - Comprendo benissimo dalla lettera di V.P.M. Rev. sotto la data del 30 agosto che loro non hanno ricevuto le mie scritte duplicate a V.P. alli P.P. Priori di Busca e del Sacro Eremo et a P.D. Gioacchino. Replico dunque che N.Sig. vole sapere se le A.A. hanno caro il novo Eremo di Lanzo nelli loro felicissimi Stati, e per tale effetto il Secretario della Congregazione nebbe l'incombenza di penetrarlo dal Residente Conte Nomis, e se n'è scritto costà, nè il detto Conte Nomis, nè io, abbiamo risposta; - Però sia V.P.M. Rev. con li Ministri Ducali p. sapere l'intenzione delle AA. Reali e farlo notificare al Sig. Conte; se la lettera venisse a me saria meglio che la daria io, medesimo. - Mi dispiace questa tardanza; e quanto più bramo servire la Nazione tutta, tanto più mi mancano le forze. La riverisco devotamente con tutti cotesti ottimi Padri ».
Roma lì 18 settembre 1656.
Di V.P.M. Rev. Servo Obbl.mo D. Angelo.

all'erario ed alle popolazioni delle valli [12]. Ma il Presidente Graneri, date reiteratamente assicurazioni dettagliate in contrario e lavorato di diplo-

---

[12] Il CHIOMBA annota:

Da queste due lettere scorgesi che il Papa e la Sacra Congregazione vollero prima d'ogni altra cosa essere assicurati che la fondazione fosse di gradimenti delli Reali Sovrani, del che dopo varie difficoltà eccitate e discusse furono poscia, certiorati dal Sig. Conte Lorenzo Nomis, Residente allora appresso la Santità Sua per le RR.AA. Carlo Emanuele II e Madama Cristina di Francia Madre e Regente.

Una difficoltà che si eccitò e che arrestò per qualche tempo il consenso Regio fu ch'erasi supposto che il Sig. Presidente volesse assegnare in dote della fondazione fondi allodiali soggetti alle taglie, i quali fondi passando a mano dei Religiosi dovevano esserne immuni: lo che era falso, ed una calunnia e ignoranza di chi ne informò i Reali Sovrani. Tutto ciò si ricava da due lettere, una che ne fé scrivere al Presidente la sovralodata Principessa Reggente e la altra, la risposta che quegli a questa diede e trasmise ed eccole tutte e due:

Lettera di Madama Reale al Signor Presidente.

« La Duchessa di Savoia Regina di Cipro Ecc.m. Magnifico Nostro Can. Ci vien riferito che Voi siate per volere fondare un Eremo di Camaldoli nella Valle di Lanzo, e costituirgli un reddito di 60 otto D.ni annui in tanti beni allodiali in detta Valle. Il vo' pensiero è lodabile et pio ma la costituzione in detta forma di detto reddito sarebbe di tanto aggravio al pubblico di quella valle che toglierebbe il merito dell'opera, nè puotrebbe l'A.R. mio figlio Carissimo prestarvi il suo consenso, senza il quale già s'è dichiarata S. Santità, che non concederebbe tale fondazione. È però tale il concetto che abbiamo della Vostra integrità che non possiamo persuaderci che Voi vogliate in ciò fare cosa che possi portar pregiudizio a quei poveri habitanti, et in conseguenza al servizio di questa Real Casa, verso la quale vi mostrate tanto zelante; massime avendo Voi altri mezzi di effettuare simil disegno, quando pure l'habbiate preso per divozione vostra. Comunque sia, sapendo Voi la mente di detta A.R. et nostra attorno questo fatto, saprete come incontrare li nostri gusti; ve l'habbiamo pertanto voluto significare con questa, pregando senza più N. Signore che vi conservi - Giaveno lì 15 7mbre - Chrestienne.
Al M. Magnifico Consig. di Stato di S.A.R. - Gen.le delle Finanze Sue di là dei Monti Presidente nella Camera dei Conti di Savoia - Conte Graneri G. Can. Torino ».

Risposta del Sig. Presidente alla sopradetta A.R.

« Tanto è lontano dal vero e dal mio pensiero ch'abbia voluto assignare alli P.P. Camaldolesi 800 *D.ni* di reddito in beni allodiali quanto che chi ne ha relatione a V.A.R. si mostra essere poco informato della realtà del fatto il quale dedurrò qui all'A.V.R. sinceramente.

L'Anno 1645 le Comunità di Lanzo e Balangero per soccorrersi a pagare il quar.e di inverno si fecero vendita di una collina di giornate circa 400 fra esse indivisa totalmente sterile e piena di sterpi e ceppi, che neanche se ne potevano servire per pascolare i loro bestiami, et perchè mai detto luogo fu catastato, nè sottoposto a registro, la vendita mi fu fatta con promessa di mantenermelo libero et esente da ogni e qualunque carigo da imporsi, com'era sempre stato per il passato. Io per ispazio di dieci anni vi ho fatto travagliare vivamente, piantarvi circa 25 giornate di viti oltre i campi et prati, et condurvi l'acqua lontano più di un miglio contro ogni aspettazione, et con spesa grandissima. Si ritrova ora ridotto a coltura et per essere cosa sortita dalla mia industria e fatiga ho resoluto di renderla a Dio Signore ed assegnarla in mantenimento dei P.P. Camaldolesi per farvi un Eremo come luogo fra quanti vi sieno nel Piemonte molto proprio et giudicato per tale da ognuno. Et perchè talvolta S. S.tà potrebbe opporre qualche condizione alla concessione di poter stabilire detto nuovo Eremo comeche non fossero bastanti li beni suddetti al mantenimento di 12 Religiosi

mazia tenacemente per ben sei anni, ottenne finalmente il nullaosta [13].

---

secondo l'intenzione sua, onde perciò converrebbe aggiungere al suddetto qualche altro reddito, il quale in tale caso non sarebbe considerabile, verrei allora costretto ad assignarli qualche partita di beni allodiali fuori delli suddetti immuni da ogni carigo et quando segua ho determinato nell'animo d'indennizzare le Comunità nel Territorio del quale si trovano li suddetti beni situati, e così farò indubitatamente quando vi sia occasione di fare la remissione suddetta. - Voglio però sperare stante quanto sopra l'A.V.R. non solo approverà con la sua bontà il mio disegno, ma che di più la fortificherà con la sua liberal mano, per essere cosa d'honore del Sig. Iddio et che ricadrà in beneficio di molti senza danno alcuno, et mentre starò aspettando, le dichiarazioni della volontà di V.A.R. per servirmene di governo le faccio profondissima riverenza ».

Da Torino lì 19 settembre 1656 - D.A.V.R. Humilissimo Dev.mo Ob.mo Suddito e Servo Gaspare Graneri.

[13] CHIOMBA annota:

Si continuarono quindi gli atti con le informazioni sopra i predetti gravami pretesi degli opponenti ed esami di testimoni e simili procedure per tutto Aprile, quali atti finirono per sentenza d'esso Mons. Vidario prefata in contradditorio delle parti addì 6 maggio di questo anno 1661, pienamente favorevole ai Padri con ampia facoltà di procedere all'erezione dell'Eremo per cui si trattava, la qual sentenza ivi per essi accettata fu dal Procuratore loro Sig. Comotto, reclamando alcuni dei patrocinanti avversari e protestando volere da quello appellare lo che però giammai non fecero. Troppo importando che detta sentenza sia inscritta in questi annali qui la trascriviamo tale e quale ella fu profferta.

Sententia

In nomine Christi, Amen - Anno a nativitate ejusdem sumpto millesimo sexcentesimo sexagesimo primo, indicione decima quarta et die sesta mensis Majj. Universis sit manifestum, quod hodie incivitate Taurini judicialiter coram nobis Carolo Francisco Castiglione Canonico Eccl. Metrop. Taurini; ejusdemque Civitatis, et Diaecesis sede Archiepiscopali vacante Vicario Generali Capitulari, et in hac parte Ap. Delegato Auctoritate, Apost. ca specialita deputato ad jura reddenda pro Tribunali sedente loco et hora causarem nostrarum solitis, confaruerunt D. Octavius Comottus Filiberto Chiaves, Mauritius Urtius et Gabriel Laurentius Boggimes Causidici Taurinenses Proc. nec non Ad.m. Red. D.mes Marcus Gadius Assessor et Promotor Generalis Curiae Capitularis ejusdem civitatis praemipsis nominibus, corum praerequisitis inherendo, insisterunt justa ea fieri et pronunciari in corum principalium fevorem cum victoria expensarum; de quibus protestantur, ex omnibus paratis et nemine ex adverso comparente. Et nos Vicarius Generalis Capitulares et apostolicus Delegato memoratus, visis actis suprascriptis una cum omnibus ibidem dictis, deductis, productis, alligatis, et fieri requisitis, aliisque de jure necessario videndis assignatione nostra praedicta ad huiusmudi sententiam nostram audendium facta, quam insequendo, et pro Tribunali ut sopra sedentes *dicimus et pronuntiames et definitive sententiamus in omnibus* et per omnia pront infra sequitur videlicet; - in causa, quae inter A. um R.R.P.P. Eremitas Camaldulenses Ill.mo et Eccell.mo D.us Praesidens et Comitem Granerium ex una, et Promotorem fixi mensae Capitularis, hominesque et incolas Communotatum Lancei, Balangerii, Coazzolii, Burgari Taurinensis et Matharum, caeterosque interesse praetendentes in negotio infrascripto partibus ex altera coram nobis ex commissione Sacrae Congr. is. Em. is. er Rev. S.R.E. Card. lis. negotis ep. um. et Regul. um. Propr. in prima vertitur instantia *de et super* erectione et fundatione Monasterii et Eremi in finibus Lancei. Visis litteris ecc... visa propitiatione ecc... visa commissioni in Noos facta... *decernibus* licere at fundationem novi Monasterii, seu Eremi in finibus Lancei adm R. Patribus Calmadulensibus devenire servata forma propriarum Constitutionum Ordinis, Eremitarumque Cong.is. salva justitia Ecclesia Metrop. Taurinensis ac *Par-*

La presa di possesso in sito del terreno per la costruzione e della dote per la successiva vita del nuovo organismo, avvenne il 12 maggio 1661 alla presenza del Canonico della Metropolitana torinese Tarino e dei Padri Giacomo Maurizio Boursier predetto, Carlo Amedeo Botto da Torino, Gio. Battista Costa da Chambéry e Marco Pastoris da Torino; l'atto di fondazione e dotazione era già stato stipulato il 9 aprile: la ratifica dei Superiori camaldolesi porta la data del 23 maggio [14].

Nello stesso 1661 si iniziarono i lavori delle Officine e due Celle.

Anche in questi anni chi s'occupa di tutti gli affari che toccar potevano la fondazione dell'Eremo di Lanzo, è il Padre D. Giacomo Maurizio Boursier, il quale dalla Dieta Generale di Camaldoli fu fatto Superiore

---

rochialis loci Lancei, et cum declaratione omnima dae subiectionis Ordinarii Taurinensis in casu quo acta in numero praescripto Eremotarum in dicto loco commorantim fuerint, et non moventur justa S. Mem/ria Urbani VIII Const. ac. Innocenti X Decretum sub 10 febr 1654 emanatum. Et instrumentum permissionis de sup. necessarium et opportum confici mandamus in nomina Patris et Fiili et Sancti. Amen.

Et ita *dicimus et* pronunciamus, decernimus et declaramus non solum permisso. - C. Francus Castiglionens Vic. Gen.li Cap. et post. Deleg. Lata, data et in his scriptis sententia liter promulgata extititsuprascripta definitive sententia per nos Vic. Gen. Cap. et Apost. Delegatu memoratum et per notarium Curiaque Nostrae Cap. ris. secretarium subscriptum lecta et pubblicata praesentibus partium Procuratoribus praedictis. Quam suidem sententiam ut super latam dictus D. Comottus ed Av. Rev. D. Gaddius praemissis nominibus acceptarunt et acceptant. - Praefati vero D.D. Chiaves, Ursius et Boggimes etiam praemissis nominibus eidem sententiae ut sopra latae minime consenterunt neque consentiunt sed ab eadem tamquam gravati, timentesque fortius gravari, provveant recurrunt et appellant S. Sedem Ap. et illum. vel illos, ad quem vel quos praesens appellatio melius de jure devolvi potest petendo de praemissis pubblicas sibi ipsi fieri et concedi testimoniales. Quas nos Vic. Gen. Cap. et Apost. per praesentes, praesentibus ibidum D.D. Petro Antonio Cardinali et Joseph Cugnonato Taurini degente testibus ad praemissi astantibus vocatis et rogatis...

Locus + Sigilli B. Passeromus

[14] Chiomba annota:

Erasi già prima stipulato l'istromento di fondazione e dotazione per parte del Sig. Gaspare Graneri sotto il 9 aprile medesimo anno corr. 1661 ricevuto dal Sig. Notaro e Segr. della Curia Arcivescovile Neironi sede vacante, nante il prelodato Mons. Vic. Gen.le Cap. Castiglione accettante il predetto Rev. P.P. Giacomo Maurizio Boursier Maggiore e Priore del Sacro Eremo di Torino per commessione del Rev. Tribunale del Sacro Eremo di Camaldoli, in virtù di lettera del 23 luglio 1659 sottoscritta come ivi, e con procura del Cap. del Sacro Eremo di Torino per instr. 6 aprile 1661 rogato al Sig. Notaio Niccolò Barra di Pecetto. E perchè da questo istromento o sia dal Sig. Presidente, che del tutto contenuto in esso ne riportassero i Padri del Sacro Eremo di Torino approvamento di ratificanza dai Superiori della Congregazione Camaldolese, quelli tosto ne inviarono copia autentica a quelli a Camaldoli congregati nella Dieta Generale; la quale di comune consenso dei P.P. quivi radunati per la medesima, confermò, approvò e ratificò tutto il contenuto in esso stromento, in tutti i suoi punti e clausule, come dal medesimo si può riconoscere e scorgere per suo atto ed istromento pubblico ed autentico sotto il 23 maggio di quest'anno 1661.

Chiomba riporta tutto l'« Istromento di Ratificanza dell'Istromento di dotazione e fondazione dell'Eremo di Rorea Lanzo ».

della Comunità. Il Boursier aveva agli inizi per compagno ed aiutante il Padre D. Gabriele Pastoris il « *quale era intelligente d'architettura e di misura* » [15]. I due Camaldolesi presero provvisoriamente dimora nella Grangia detta di Banna tutt'ora esistente al piede della collinetta dell'Eremo verso Balangero; in tale cascina eravi un Oratorio in cui facevano i loro esercizi religiosi in attesa della costruzione delle celle definitive.

I lavori di costruzione in corso furono visitati a fine di novembre 1661 dai Visitatori D. Alberto Maria e D. Innocenzo Maria mandati dalla Casa di Camaldoli. Per tutto il 1662 proseguiva il cantiere delle Officine e due Celle; però si cominciava a capire che con le rendite assegnate dal Graneri non era possibile eseguire compiutamente più Celle e Chiesa se non impegnando parecchi anni con una spesa annua adeguata. Il sessantacinquenne Presidente di Savoia aveva invece fretta, forse temendo una prossima morte e volendo esser certo dell'espiazione dei peccati che un uomo politico non può non aver fatto, e perciò propose di accelerare il ritmo del cantiere accollandosene tutte le spese per la chiesa e per altre due celle oltre le prime due previste dall'istromento di fondazione e come contropartita chiese oltre alla Messa quotidiana perpetua stabilita, un'altra ebdomadale anche perpetua per la sua casata, la quale richiesta offrì occasione di altre lungaggini burocratiche tra Camaldolesi e Roma che assorbirono un altro anno [16].

---

[15] Chiomba annota:

Non ostante la procura fatta in capo del P.D. Giacomo Maurizio per accudire a tutti gli affari che toccar potevano la fondatione di quest'Eremo, fu di più fatto Superiore di detto Eremo da erigersi dalla Dieta Generale di Camaldoli. Il suo compagno nei principii fu il P.D. Gabriel Pastoris, il quale era intelligente d'architettura e di misura, questi due Padri abitavano nella Cassina ossia Grangia detta di Banna al piede della salita dell'Eremo tra levante e mezzanotte verso Balangero, dove pure eravi un Oratorio cui facevano i loro esercizi di Religione frattanto che abitabili fossero le celle che dovransi fabbricare.

[16] Chiomba, anno 1662, avverte:

Andavano avanti le fabbriche di questo Eremo sendosi cominciato dalle più necessarie, cioè le Officine e qualche Cella, ma fin da quest'anno scorgevasi che colle rendite assegnategli dal Fondatore non era possibile di dar mano a più Celle, e molto meno alla Chiesa grande, se non se dopo parecchi anni, ed assai poco per volta, perciò ragguagliatone il medesimo Sig. Fondatore si esibì questi di farla fabbricare tutta compitamente a sue spese con due altre celle oltre le due espresse nell'Instromento, purchè i P.P. obbligassero quell'Eremo oltre alla Messa cotidiana perpetua stabilita in limine fundationis ad un'altra ebdomadale altresì perpetua. Si scrisse à' Padri Superiori di Camaldoli per averne la necessaria licenza di caricare quest'Eremo e suoi Religiosi, di cotale obbligo, come altresì al P. Procuratore in Roma affinchè ne ottenesse l'assenso della Sacra Congregazione del Concilio. - Da questa e da quelli se ne

Il Chiomba nell'*Annuale* del 1663 ci avverte che « tosto stabilita la sovrammentovata convenzione [attinente alla messa periodica perpetua ed al suo pagamento in nuove sorgenti di rendita] e confermato con strumento pubblico, il zelante devoto Ecc. Sig. Fondatore fece dar principio alla fabbrica della chiesa sulla norma del nobile ed ornato disegno del celebre eccellente ingegnere sig. Lanfranchi cui si diede compimento nel prossimo seguente anno 1664 ».

« Ebbe la nascente fondazione, vivente ancora il Sig. Fondatore, cioè in quell'anno 1663 un notabile accrescimento d'entrata perocchè i Superiori del Sacro Eremo di Torino, o sia il Capitolo del medesimo per brama di vedere quel nuovo Eremo in istato di poter avanzare le fabbriche e di poter mantenere competente numero di religiosi, gli assegnò l'usufrutto di un corpo di casa in Torino, fruttante, detratta una comune per le riparazioni, lire mille di Savoia e più, che fanno scudi romani duecento, e gode peranco al presente, dopo cento anni, scrivendo noi questi brevi annuali nell'anno 1763 anzi con accrescimento di lire duecento o sia scudi quaranta annui dopo che si è alienata la medesima casa, essendogli applicati i frutti del denaro ricavato, il qual frutto ammonta a lire mille duecento, come dirassi sotto l'anno 1739 quando si fece l'alienazione ».

* * *

La scoperta del nome dell'architetto da me ritrovato fortunatamente in manoscritti antichi conservati in Archivi torinesi (Archivio di Stato ed Archivio Arcivescovile del Seminario) [17], conferma la fondatezza della mia vecchia supposizione che l'architettura fosse da legarsi ad un grande nome del Seicento piemontese; Francesco Lanfranchi è personalità di risalto che nel secolo XVII si intreccia talora a quella dei Castellamonte e del Guarini, essendo autore di monumenti d'eccezione.

---

ricavarono le ricercate facoltà, le quali si rapporteranno inserte nell'Instromento che se rog. sotto lì 21 maggio dell'anno seguente.

Ci piace riferire qui alcune lettere che si scrissero, per maggiore notizia di trattati che si fecero per venire ad ottenere le dovute permissioni.

[17] A. S. Torino, *Conventi soppressi; Eremo di Lanzo*, mazzo I (1641-1798), II (1673-1784), III (28 Term. X R. F. al 1854). Archivio Arcivescovile del Seminario di Torino, *Annali della Congregazione Camaldolese Eremitica del Piemonte composti dal Padre Apollinare Chiomba*, I (dal 1612 al 1760); II (dal 1681 al 1760). Manoscritto. Ringrazio qui il cappellano del Sanatorio della Croce Rossa don Biagio Fissore e l'Economo sig. Gentile per avermi fornita una traccia di ricerca mostrandomi uno stralcio dattiloscritto del manoscritto del Chiomba redatto nel 1919 da don Michele Rossetto Casel. Un caldissimo ringraziamento mando al Rev.mo Canonico Mons. Grosso che mi ha introdotto nell'Archivio Arcivescovile con squisita ospitalità.

Carlo di Castellamonte negli anni in cui si progettava e costruiva il monumento lanzese era già sparito dalla scena terrena o stava per sparire [18], lasciando ad operare il figlio Amedeo. I caratteri stilistici dei Castellamonte e del Lanfranchi, talora, si confondono quasi eguagliandosi, anche per la consuetudine del tempo di affidare agli architetti solamente un'alta direzione di lavoro orchestrata di collaboratori esecutivi, quali forse quel tale Pastoris, che forse nasceva al secolo misuratore prima che monaco, e forsanco gli stessi stuccatori esecutori delle decorazioni epidermiche dei monumenti generati dalla inesauribile matrice luganese.

È stabilito da fonti d'archivio, non da molto rese note [19], che Francesco Lanfranchi nacque intorno al 1600 da ceppo tutto piemontese. Ottavio o Matteo, che fosse, il padre, apparteneva comunque all'antica famiglia chierese dei Lanfranchi dei Balbo [20]. Probabilmente dal 1631 fu Governatore di Palazzo e di Mirafiori; certamente dal 1638 Aiutante onorario di camera di Carlo Emanuele II e dal 1643 Aiutante ordinario di camera sino al 1655 anno in cui venne nominato Guardia mobile, passando il titolo ma non gli emolumenti al figlio Carlo Emanuele natogli da Paola Margherita Simeoni di Chieri e tenuto a battesimo dal monarca stesso. Forse Francesco morì intorno al 1669, perchè da tale anno il figlio cominciò a percepire gli onorari prima a lui riservati sino al decesso.

Le sue opere principali sono il Palazzo di Città (1659-1663), la Chiesa della Visitazione (1661-1667), progettate prima dell'Eremo di Lanzo (1663-1664), e la Torre comunale ch'era in via Dora Grossa (1666), la Chiesa di Santa Croce in Caramagna (1668), San Rocco in Torino (1667-1668), San Rocco in Carmagnola (1667-1669) e forse la distrutta chiesa della Santa

---

[18] C. Boggio, *Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino*, « Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », Tip. Bertolero, Torino 1895; L. Collobi, *Carlo di Castellamonte primo ingegnere del Duca di Savoia*, « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino della Deputazione di Storia Patria », Tip. Fedetto, Torino 1938.

[19] E. Olivero, *Il Palazzo Municipale di Torino ed il suo architetto*, Rivista « Torino », tip. Accame, Torino 1927; A. Manno, *Manoscritto sul patriziato Subalpino nella Biblioteca Reale di Torino*; Torelli, *Genealogia*, manoscritto.

[20] C. Rovere, *Piemonte Illustrato*, Ms. nella Deputazione di Storia Patria di Torino; M. Marocco, *La Basilica Magistrale dei SS. Maurizio e Lazzaro*, Torino 1860; R. Brayda, *Il Palazzo del Comune di Torino*, in « Giornale illustrato dell'Esposizione Nazionale del 1898 », Torino 1898; A. E. Brinckmann, *Theatrum Novum Pedemontii*, Dusseldorf 1931; G. e B. Gallo, *La chiesa della arciconfraternita di Santa Croce in Caramagna Piemonte*, « Boll. Deputaz. Subalpina di Storia Patria », Cuneo 1941; A. Ressa, *Architettura religiosa in Piemonte nei secc. XVII e XVIII*, « Rassegna Municipale Torino », n. 7, Torino 1941; Archivio della Città di Torino, *Inventario degli Atti*, vol. IV, Torino 1934.

Annunziata che si trovava all'angolo di via Carlo Alberto e via Ospedale. Invece la Basilica di Santa Croce, poi Magistrale (1679), le decorazioni del piano terreno e del primo piano dell'ala di levante del Palazzo Reale [21], tra le quali la famosa Galleria del Daniele (1684) e la camera da letto della Regina (1689), e la chiesa di San Giuseppe (1683), il Gabinetto attiguo alla Galleria del Daniele (1713) ed il progetto del Vaso dell'Insinuazione (1714) e per la sala per detto [22], sono da considerarsi opere del figlio Carlo Emanuele, che tanto spesso si confonde nella più nota personalità di Francesco Lanfranchi.

Carlo Emanuele Lanfranchi nacque nel 1632 e morì nel 1721. Fu anch'egli, come già dissi, Aiutante ordinario di camera e nel contempo architetto abilissimo.

Ritornando a Francesco Lanfranchi ed alla sua opera lanzese, progettata per il Graneri sei anni prima della morte, occorre osservare ch'egli era nel pieno della vigoria e dell'efficienza: il progetto primo del Palazzo Municipale, che si conserva nell'Archivio municipale [23], è veramente opera notevole; la chiesa della Visitazione è anch'essa una delle più interessanti e significative architetture barocche di Torino.

La chiesa era dunque sull'asse urbanistico-topografico con la facciata (*Templi facies etc.*) rivolta a Torino. Lateralmente due porticati la completavano a formare fondale del giardino della fontana (*Fons marmoreus*). Dietro la chiesa, a righe di quattro ed in colonne di quattro, sono sedici casette con ognuna un piccolo recintino antistante, e molto distanziate, quasi irreggimentate (*Monacorum Cellulae aequo ordine*). Più avanti un boschetto recinto con altrettanto ordinati alberelli (*ambulationes arboribus obumbrate*) ed un terrapieno sopraelevato, cui si accede per quattro imponenti scalee, sul quale sta un palazzo a tre piani con altana centrale (*Valetudinarium*). Il volume di questo edificio terminale conclude lo spazio urbanistico iniziato dal portale fastoso e valorizzato dal pure forte volume della chiesa dotato di campanile; ricorda un po' lo schema compositivo del Palazzo Comunale di Torino (figg. 1, 2, 3).

Il Graneri poteva essere fiero dell'effetto della prospettiva aerea immaginata da architetto ed incisore, e poteva anche essere certo che, se realizzato, l'effetto si sarebbe conservato nella realtà. Infatti i pochi timbri

---

[21] C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino 1858; M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino*, Torino 1959.

[22] Archivio Municipale di Torino, n. IV (115).

[23] *Ibid.*

rimasti empiono egualmente il paesaggio con sufficiente vigore ornamentale. E poteva anche vanagloriarsi, riguardando l'incisione sulla quale faceva da cappello il suo stemma, con il maniero e le spighe, sollevato in cielo dalle due ali del nastro su cui è scritto « CAMALDULENSIUM NONDUM OMNINO ABSOLUTA AD LANCEI OPPIDUM EREMUS ».

Il cartiglio, lo stemma e l'Eremo, sono contrappuntati sul fondo dalle Alpi e da un immaginario borgo cintato che vorrebbe essere Lanzo (*Lanceum Oppidum*) [24].

Lo spirito propagandistico delle stampe dell'olandese Blaue, dopo aver lusingato e sedotto i Duchi di Savoia, lusingava e seduceva il loro Presidente di Savoja.

Anche nel *Theatrum Statum R. Celsitudine Sabaudiae Ducis*, edito ad Amsterdam nel 1682 a pag. 64 è incluso l'Eremo di Lanzo, « *Eremus di Borea* ». E tale pittoresca veduta aerea ricompare nel *Nouveau Thèâtre du Piemont et de la Savoie*, edito all'Aja nel 1725.

L'impazienza del Graneri di dar completo l'Eremo di Lanzo, splendido colpo d'occhio per ogni parte si riguardasse la capitale del Marchesato degli Estensi sabaudi, dalle alture circostanti oppure dai paesi limitrofi, era ben giustificata. A tempo di *record*, nei soli due anni 1663 e 1664, furono costruiti officina, quattro celle e chiesa. Questa rifinita ed arredata con la maggiore eleganza e sontuosità possibile a quei tempi; con la dignità dell'architettura ufficiale dei mecenati regali.

All'esterno ed all'interno, ancora più, si avverte l'atmosfera del Castello del Valentino, coevo, anch'esso ornato in modo analogo con stucchi luganesi di grande raffinatezza decorativa (figg. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).

La pianta della Chiesa fu inizialmente secondo lo schema a croce greca. Una cupoletta a bacino, semisferica, legava centralmente la composizione dei quattro bracci di eguale dimensione; però all'esterno la struttura cupoliforme non veniva avvertita perchè il tetto a capanna, coprente solo i due bracci longitudinali, distruggeva totalmente la sensazione di centralità voluta dall'architetto internamente. I due bracci laterali assunsero pertanto all'esterno funzione compositiva secondaria, come di avancorpi destinati ad accogliere a copertura terrazzi con balaustrata. La stampa secentesca mostra una faccciata ornata con tre ordini; non corrisponde però a quella

---

[24] A. CAVALLARI-MURAT, *La Porta Turrita di Aymone in Lanzo Torinese*, « Bollettino Storico Bibliografico della Deputazione di Storia Patria », Torino 1941. Copia della incisione dell'Eremo predetto si conserva nel palazzo Municipale di Lanzo Torinese, fatta acquistare dal Sindaco Federico Albert.

effettuata; la quale invece, sempre a tre ordini ha un disegno di maggiore individualità, e pertanto di grande importanza per la precisazione dello stile del Lanfranchi, riuscendo a segnare con le due trabeazioni più basse, una energica fasciatura denunciante la vera struttura dell'edificio nonostante l'occasionale copertura a falde inclinate.

La decorazione a stucco delle facciate è originalissima. A differenza del portale in pietra, un po' trito ed impacciato, le lesene e le mostre delle finestre hanno un gran disegno decorativo, per nulla modulare nell'accezione classica. L'ordine inferiore è volutamente semplicissimo, dorico toscano, per non trattenere lo sguardo in basso; l'ordine secondo invece è molto lavorato e tale da incuriosire per l'energia dinamica delle sue parti e per la novità delle sue lesene dotate di capitelli non canonici, a dadi ornati con rosoni. Più che capitelli, potrebbero sembrare pulvini sorreggenti la trabeazione, che si spezza e ripiega sovr'essi; infatti sotto a tali pulvini starebbe un capitellino nascosto da fogliami, mascheroni e volute, ornamenti tipicamente imparentati con quelli che sono al terzo ordine del palazzo municipale di Torino. Decisamente Francesco Lanfranchi desiderava che l'occhio dell'osservatore si rivolgesse in alto verso il cornicione dell'edificio; e non temeva, come non temette con ragione a Torino, che l'ordine di fastigio non fosse snello quanto i cinque modulati da Vitruvio; anzi amava introdurre la proporzione tozza che il Guarini denominò in modo speciale nel suo trattato a caratterizzare l'« *ordine atlantico* ». Era l'epoca dell'introduzione in architettura degli « *ordini mancanti* », cioè di quegli ordini che ripetevano le loro proporzioni dalle cariatidi e dagli atlanti oberati di carichi, anzichè dalle snelle anatomie muliebri [25]. Anche le finestre contribuiscono a tale imperativo ottico, con il loro contorno ad orecchiette estrose, tanto che nell'ordine basso sorregga in collaborazione col cherubino un frontone piatto oppure, come nel secondo ordine, si concluda superiormente con volute tipiche che ricordano molto da vicino quelle del Castello del Valentino.

Rosoni su dadi voluminosissimi, quasi come a Lanzo, riprenderà il figlio Carlo Emanuele, nel coro della Chiesa Magistrale di Torino.

Il terzo ordine della facciata principale è ornato con lesenette decorative terminanti in capo con cherubini dalle ali ripiegate all'indietro sovrapposte, che vedremo dappertutto profusi dagli stuccatori luganesi; e che

---

[25] A. Cavallari-Murat, *La fantasticheria architettonica dei piemontesi nel Sei e Settecento*, Quaderni dell'Associazione Culturale Italiana, ACI, Torino 1960; Guarino Guarini, *Architettura civile*, Torino 1737 (postuma a cura del Vittone).

il Lanfranchi si compiace di disegnare all'ultimo piano del palazzo torinese, ma che colà non furono eseguiti. Un lucello ovale sottostà al timpano triangolare nel quale un girotondo di cherubini incornicia la M mariana.

Per quasi un secolo la croce greca della originaria pianta potè venire ridisegnata con gli occhi seguendo la trabeazione dell'unico ordine interno, impostata su grandiose lesene che, agli spigoli del quadrato centrale ed alle testate dei bracci, davano anche imposta ideale ad arconi ornatissimi cinturanti lo spazio raccolto e concluso con singolare energia. La semisfera legava centralmente la composizione dei quattro bracci allora di eguale dimensione; in quello di fondo assumeva più importanza per la presenza in esso di un altar maggiore ligneo, e marmoreggiato a tinta, con alzata composta da due coppie di colonne laterali e da tre frontoni di fastigio (ritengo sia l'attuale altar maggiore della Chiesa di Santa Croce in Lanzo); in quelle laterali altari pure lignei meno impegnativi, perchè l'alzata possedeva solo due colonne, una per lato, ed un solo frontone; in quella sul rovescio del portale d'ingresso, prese posto sin dalla morte di Gaspare Graneri un monumento funebre con lapidi, cartigli, putti ed un busto dello stesso fondatore [26].

---

[26] Il Chiomba dà le scritte epigrafiche:

Ci piace di addurre qui le iscrizione che in tutto il corpo della Chiesa vi sono e che hanno il loro pregio; sono elleno composizioni del nostro P.D. Giacinto Colino da Villafranca di Piemonte, uomo di belle lettere e di molta erudizione, il quale si ritrovava in famiglia in questo tempo a quell'Eremo di Lanzo. - Avvene una sulla facciata esteriore ed è la seguente:

DEO OPTIMO MAXIMO
OB MULTIPLICEM IN SE ET IN PROLEM
BENEFICENTIAM
HANC CAMALDULENSIUM EREMUM
ABITO IN FUNDO
EXTRUCTAM, DOTATAM, ORNATAM,
UT PSALMODIA QUAS POTEST
QUAS NON POTEST SILENTIO
GRATES EXOLVAT
GASPAR GRANERIUS
COMES MERCENASCHI ET A CONSILIIS STATUS
IN SABAUDIAE CURIA PRAESES
ET MAXIMUS ERARII PRAEFECTUS
DICAT - DONAT - DEDICAT
Anno Domini M.D.C.L.X.I.

Ogni altare poscia ha la sua in un cartello bianco di sopra dei quadri e fra i capitelli delle Colonne. - Quella dell'Altar Maggiore:

REGUM REGI
HUMILIMA OBSEQUIA PER REGES OFFERENS
GASPAR GRANERIUS DEDICABAT
Anno salutis MDCLIV

Chi studierà con aggiornata critica l'opera totale del Lanfranchi, dovrà tener conto di questo gusto per la pianta centrale, o per piante nascenti dalla combinazione di più piante centrali, di energica incisività e di prezioso disegno con alto valore mnemonico anche nelle planimetrie.

Lo slancio ascensionale, molto aristocratico, accentuato dalla dimensione notevole delle lesene e dal bellissimo disegno delle foglie d'acanto dei capitelli compositi, è maggiormente messo in risalto dalle orecchiette delle mostre dei coretti e delle finestre che si affacciano nel vano della chiesa. Sospingono verso l'alto tali orecchiette altri cherubini con alucce

---

La posta sopra l'altare dei Santi Romualdo e Bonifacio

D.D.
ROMUALDO IN EREMO MANENTI
UT HOMINES AD COELOS DUCERET
BONIFACIO EGREDIENTI
UT AB INFERIS EDUCERET
SACRUM.

Quella dell'Altare di S. Francesco di Sales

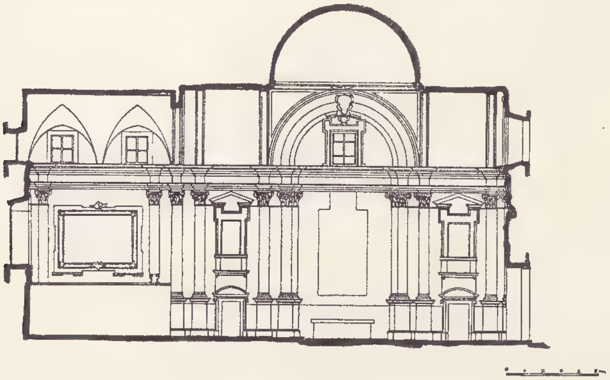
S. FRANCISCO SALESIO
OLIM POPULOS IN SOLITUDINEM
UT AUDIRETUR
NUNC UT COLLATUR TRAHENTI
SACRUM.

Al di sopra della porta grande della Chiesa nella parte interiore un busto del Donatore Graneri con una lunga iscrizione:

HAC IN AEDE
QUAM SACRAE CAMALDULENSIUM DICARAT SOLITUDINI
TRANQUILLUM SUIS SUORUNQUE CINERIBUS DOMICILIUM PARAVIT
GASPARE GRANERIIS
MARCENASCHI ET VILLATTE COMES
ORI PUBLICIARUM CARPANETI DOMINUS
QUI VITAM SINE DIGNITATE, INUTILEM DIGNITATEM SUE VIRTUTE NOXIAM RATUS
IN SUPREMA SABAUDIAE RATIONUM CURIA PRAESES
ET SUMMUS REI QUESTIORIAE PRAEFECTUS INTEGRITATEM SUMMAM EXERCUIT
PRUDENTIAM IN SANCTIORE REGII STATUS CONCILIO
COMITATEM CUM AUCTORITATE CONIUNCTAM ERGA SUBDITOS
CARITATEM IN SUBLEVANDA PAUPERUM OMNIUM INDIGENTIA
VIRTUTES DENIQUE OMNES IN PERPETUO PIOQUE TENORE VITAE
AD DEI CULTUM REIPUB: UTILITATEM FILIORUM DOCUMENTUM
ET QUIBUS MARCUS ANTONIUS ABBAS BEATAE MARIE INTERMONTIUM
ET THOMAS IN SABAUDA RATIONUM CURIA EQUES
FORTUNARUM HERES DIGNITATUM OMNIUM SUCCESSOR
OPTIMI PARENTIS EFIGIEM SIBI VENERANDAM
DOMESTICUM VIRTUTIS EXEMPLAR, ET PERPETUUM PIETATIS EXCITAMENTUM
AD EJUS TUMULUM COLOCARUNT
VITAM INGRESSU ANNO MDXCVI EGRESSUS EST ANNO ADCLXVII

Il Graneri stesso venne sepolto nel coro della chiesa nel 1667, trasportatovi da Torino.

in posizione di riposo ed incrociate con movenza noncurante e spiritosa. Le orecchiette gettano in su i frontoni decorativi entro cui si annidano cherubini e conchiglie, appollaiate colà con eleganza pari a quella delle affini esistenti nel cortile del Castello del Valentino, ma con animo ancor



Rilievo della Chiesa dell'Eremo di Lanzo eseguito da Margherita Berrino.
(sezione longitudinale)

più disincantato, perchè il disegno dev'essere stato dato dal Lanfranchi stesso, che poteva in ciò ritenersi tale da influenzare gli scultori dipendenti; come nella Chiesa della Visitazione.

Lo spirito di questi stucchi non è spirito sovrapposto all'invenzione architettonica; è commento di strumento fondamentale nel gioco orchestrale. Qualche volta, mentre tutti gli altri strumenti tacciono, lo stucco compie un « a solo », ch'è in quel momento tutta l'architettura.

Giova tanto alla nobiltà dell'ambiente, l'essere stata omessa ogni dipintura e doratura. La povertà di denaro dei secoli successivi ha salvato il volto di Francesco Lanfranchi; e solo qui a Lanzo si ha tale fortuna.

Ma il solista stuccatore chi fu? Il Chiombra, che pure mi ha fornito il nome dell'architetto, tace quello del plasticatore. Invece risponde alla richiesta l'accumulo di carteggi dell'Archivio di Stato di Torino [27].

Per i lavori da muratori e da stuccatori nella chiesa, nelle celle e nelle fabbriche, si fece una convenzione in data 13 dicembre 1661 con i fratelli Antonio e Francesco Avanzini di Curio Valle di Lugano. Nella firma i due

---

[27] Ringrazio dei preziosi consigli ed indicazioni la espertissima dr. Augusta Lange dell'Archivio di Stato di Torino, e gli amici di tale Archivio.

capomastri segnano il proprio cognome Avancino. Nel 1666 altra capitolazione segnala nuovi capomastri: Gaspardo e Gio Antonio Casagrande [28].

---

[28] Trascrivo il contratto stipulato con gli Avanzini, esistente all'Archivio di Stato di Torino, Sez. I, Conventi Soppressi. Eremo di Lanzo, mazzo I:

« Per la presente, Antonio, e Francesco fratelli Avanzini di Curio Valle di Lugano, ognuno di luoro in solidu, et per il fatto s'obligano travagliare con quatro Cazzole, e più se saranno richiesti, all'Eremo di Lanzo per la costruzione intiera delle fabriche delle Celle, Chiesa grande, et altre fabriche da farsi in detto Eremo. Regolandosi in esse secondo il disegno che luoro sarà rimesso, di fare le muraglie secondo l'arte, mettergli le scaglie, e riempirle come sarà necessario, et espediente e fare li ponti à spese luoro e provvedere le corde del proprio; Forniendo li M.RR.PP. di detto Eremo in cui nome devono fare detto granaglio, tutti li mattiriali li condotti sopra il luogo eccettuato le sudette corde che devono essere proviste à spese de' sopradetti Maestri. Mediante quanto sopra detti Padri saranno obligati come così promettono di pagar luoro per ogni trabucco di muraglia alla misura solita soldi cinquanta sette per ogni trabucco di stabilitura ben fatta soldi ventisette, et per il coperto, e volte à proporzione, promettono in oltre detti PP. di dargli per ogni quindici trabucchi di muraglia coperto, e volta una brenta di Vino, e per la stabilitura à proportione. Per gl'ornamenti si è convenuto di stare al giudicio d'esperti; Et per osservanza di quanto sopra li Padri suddetti hanno dato per sigortà l'Ill.mo Sig. Presidente Granery Presidente e Cavente. Il che tutto dette parti ogn'uno come li spetta, e resta come sopra specificato, hanno promesso di osservare sotto obligo, e constituto de luoro respettivamente beni presenti e futturi, cioè detti Padri à nome dell'Eremo di Lanzo, e gl'altri de luoro proprj etc.

In fede ecc. si sono sottoscritti Torinò *li 13 dicembre 1661.*

D. Giacomo Mauritio ecc.
Gaspare Granery sigortà come sopra etc.
Antonio Avancino prometto come sopra.
Francesco Avancino prometto come sopra ».

Trascrivo, per l'interesse tecnico, il capitolato usato per la prosecuzione dei lavori:

Capitulatione con li Maestri Messer Gaspardo e Gio: Antonio Casagrande per la Fabbrica dell'Officine e celle.

« Ultimo dicembre 1666.

In virtù della presente scrittura Maestro Gaspardo e Giovanni Antonio fratelli Casagrande habitanti in Chieri ogn'uno in solidum, e per il tutto promettono e si sottomettono di fare travagliare et di mantenere continuamente persone sufficienti, e capaci della loro arte per construere le officine, che di già sono principiate sopra il sito del novo Eremo di Rorea come anco una nova cella conforme all'ultima construtta con li patti, e conditioni infrascritte.

Primo, subito sarano avisati dalli Padri, promettono questa prossima primavera di venir con la sudetta maestranza a travagliare, et non abbandonare la fabbrica sì di dette officine che cella, sino siano perfettionate a conditione, che in quanto alle muraglie rustiche, volte rustiche, sterniti ben fregati, e rigati, e ben congionti di quadretton, o quadretti inclusi li fornelli che saranno nel sito, come anco le teste di essi al disopra de coperti quali non entrerano in misura di Molto Reverendi Padri cioè il Padre Superiore Don Tito, il Padre Don Giacinto, et Don Gabriel promettono di pagarli per ogni trabucco di muraglia rustica livre tre. Più in quanto alli coperti, sarano obligati, come così promettono di squarare a sue spese tutti li boscami necessari per detti coperti, et quelli allogare, et aggiustare et fatto che sia detto coperto, si misurerà, et parimenti li suddetti Padri sarano tenuti a pagar a ragione di livre tre il trabucco per la fattura come sopra di detto coperto.

Più le stabiliture a ragione di soldi venticinque il trabucco, le infrascature a ragione di soldi quindeci il trabucco, le cornici del capitolo, o pur la stanza, che deve

Dunque d'ora in poi, se si ammetterà che i capomastri fossero anche stuccatori, cosa certa se si fa cenno ai modi di retribuzione degli ornamenti, i fratelli Avanzini compariranno tra gli artefici ammiratissimi di quella primavera artistica che vide impegnati in Torino, nel Castello del Valentino, Isidoro, Pompeo e Francesco Bianchi, Alessandro Casella, il Ba-

---

servire di Refettorio di osservanza a soldi venticinque il trabucco lineale tra rustico e stabilito, li dadi a soldi dieci il trabucco lineale tra rustico e stabilito.

Più promettono di contener un'altra nova cella, et per la fattura di essa, cioè dalle fondamenta, che escaverano la terra a sue spese sino all'altezza dell'altre tra tutte le muraglie rustiche, e stabilite loro volte cornici, dadi sternidi, coperto con squarare a sue spese i boscami, piantature di ferrate, usci, finestre, talmente che dovrano darla tutta stabilita e perfettionata, coma sono le altre obligandosi di fare tutto quello porta la loro arte mediante però ogni cosa inclusa, et niente esclusa anzi tutto compreso per la fattura s'è aggiustato in livre trecento, et una carra di vino, le quali livre 300 et vino promettono li Padri pagare si et come anderano travagliando.

In quanto alle misure si starà al stilo et statuti dell'Illustrissima città di Torino, eccettuate le volte in piano, che si pagheranno conforme a quello di un mattone di coltello.

Più li Padri sarano tenuti di soministrargli il vino sì et come anderano travagliando alle officine, et per ogni livre trenta di denaro se gli darà brenta una vino.

Sarano inoltre tenuti detti maestri d'impiegare le pietre nelle muraglie et di non metter in ovra li mattoni salvo ove richiederà la pura necessità, et non altrimenti, et le muraglie tutte a piombo dritte, et ben fatte conforme alla loro arte, et non havendo servienti habili a conditionar li pastoni della calcina che debbano assisterli con particolare cura.

Più dovendo i Padri far fare de giornali non compresi nelle mesure da farsi sarano tenuti a farli a ragione di soldi trenta tra maestro e garzone per caduno giornale.

Più in caso di mancamento delle suddette cose di star detto maestro a tutti li danni, che li Padri possino patire il tutto sott'obbligo de loro beni presenti e d'avenir con la clausula del costituto possessorio. In fede Dall'Eremo di Dorea l'ultimo di dicembre 1666.

In quanto alli fornelli, se ascenderano più di diece si pagherano, et si misurerano le teste di detti fornelli.

Don Tito eremita Camaldolese prometto sopra sopra.

Don Giacinto eremita Camaldolese prometto come sopra.

Don Gabriel eremita Camaldolese prometto come sopra.

Gaspar Casagranda prometto come sopra.

Segno di + Gio Antonio Casagranda.

Fratelo Dominicho testimonio.

Mateo Picherno testimonio.

In virtù della presente scrittura Mastro Antonio Casagrande tanto a proprio nome quanto a nome del suo fratello mastro Gaspardo rimette la retroscritta fabrica delle officine con li stessi patti, e conditioni con qualli l'ha da Padri a mastro Carlo Massarolo Antonio Roncino, a mastro Carlo Avanzino col suo compagno Gio Maria Avanzino, accettando essi mastri tal remissione si e come essi mastro Gaspardo e mastro Antonio sono obligati in virtù della presente scrittura e questa mediante il prezzo di doppie tre Italia le quali sarano essi mastri Carlo Massarolo e compagni obligati a sborsare, a ratta portione della fabrica che andarano facendo. E per esser questa la verità si sono sottoscritti alla presenza delli qui sottoscritti testimonii li 15 luglio 1668.

Io Carlo Masirollo afermo come sopra.

Don Giacinto eremita Camaldolese testimonio.

Io Antoni Poncino afermo come sopra.

Fra Serafino eremita Camaldolese fui presente per testimonio.

gutto [29] e che altrove risuonò dei nomi di Tomaso Carlone, di Carlo Solaro, di Alberto Solaro, di Francesco Gallo, del Lomazzo e del Barberini [30].

L'aspetto del vano interno della Chiesa dell'Eremo cambiò nel 1751 quando su disegno di Benedetto Alfieri, si rifece il Sancta Sanctorum ed il coro, conferendo carattere di chiesa a pianta latina ad una architettura conclusa e chiara [31]. Le piante e la sezione longitudinale del rilievo, eseguito dalla studentessa Margherita Berrino, mostrano chiaramente la differenza strutturale e stilistica nella zona vecchia e della zona di ampliazione.

Il pavimento del Sancta Sanctorum fu progettato dallo stesso Alfieri. Questa volta gli stuccatori sono esplicitamente nominati da due collaudi effettuati dall'architetto G. B. Casasopra. Rispondono al nome di Bartolomeo e Papa Compagni [32].

Carlo Avancino.
Segno + di Giovanni Battista Giovenetto testimonio.
Carlo Raggi.
Giovanni Battista Brunetti testimonio.
Segno + di Mastro Antonio Casagrande ».

Estratto da ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, Sez. I, Conventi soppressi. Eremo di Lanzo, mazzo I.

[29] LUIGI SIMONA, *L'arte dello stucco nel Cantone Ticino*. Parte I, *Il Sopraceneri*, Bellinzona 1938; ID., *op. cit.*, Parte II, *Il Sottoceneri*, Bellinzona 1949; ID., *Artisti della Svizzera Italiana in Torino e nel Piemonte*, Zurigo 1933; VITTORIO VIALE, *Gli stucchi e l'ammobiliamento*, in AUTORI VARII, *Il Castello del Valentino*, SET, Torino 1949; SCHEDE VESME, *L'arte negli stati sabaudi*; THIEME-BECKER KÜNSTLER-LEXIKON; UGO DONATI, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1952.

[30] D. DEBERNARDI FERRERO, *Il Castello dei principi Ferrero Fieschi di Masserano*, Boll. SPABA 1958-59; G. RODOLFO, *La chiesa di S. Maria delle Grazie detta volgarmente di S. Agostino in Carignano*, Boll. SPABA 1932; C. BRAYDA, *La seicentesca Chiesa di S. Margherita in Chieri*, Boll. SPABA 1947.

[31] CHIOMBA: « Per questa fattura si consultò il già sovra nominato Sig. Conte Alfieri Architetto Regio e se ne ricercò da esso il disegno che graziosamente lo diede, e per rendere l'opera più perfetta fu necessario di rifare eziandio tutto il Sancta Sanctorum; e di questi due membri farne un corpo che tutto intiero facesse un buon accordo. Cotesta fabbrica porto di dover devenire allo ingrandimento anche della Cappella del Capitolo delle colpe che le è laterale dalla parte del Vangelo ed all'aggiunta di un'altra stanza dalla parte dell'Epistola che facesse corpo alla Sacristia, e servisse di lavamano e per gli altri usi e comodo della medesima sacristia ». Nelle due pubblicazioni fondamentali su Benedetto Alfieri, dello CHEVALLEY (*Un avvocato architetto, il conte Benedetto Alfieri*, Celanza, Torino 1916) e del ROSCI (*Benedetto Alfieri e l'architettura del '700 in Piemonte*, nella rivista « Palladio », Roma 1956), la modesta opera di uno dei massimi architetti piemontesi non è citata. Donde l'interesse della segnalazione del manoscritto del Chiomba.

[32] A. S. TORINO, Conventi soppressi. Eremo di Lanzo, mazzo I:

« Valore de stuchi d'intaglio, e cornici tanto fatti di nuovo che ristabilite dalli stuchatori S. Bartolomeo, e Papa Compagni eseguiti nella Chiesa dell'Eremo di Lanzo nel scorso, e andante anno 1764 compreso in questi il colorimento, e marmoregiatura. Ornato del quadro di fronte al Choro con rispettive mezze lesene di fianco corellative a quelle dell'ordine della Chiesa, e compreso il su-

Differente caratterizzazione incrementò certamente con la introduzione

---

porto inferiore attorno la lapide dell'inscrizione, e marmoregiatura stuchi d'intaglio e cornici il tutto composto . . . . Lire 142:8

Ornato delli due quadri laterali del Choro con sei lesene nelli lati angolari corellative a quelle dell'ordine della Chiesa con capitelli compositi stuchi nell'architrave. Fregio, e cornicione, ed avanzamento di quelli per tutto il sporto didette lesene con rispettivi profili ne risalti il tutto compreso . . . . Lire 224:18:4

Stabilimento del prospetto dell'Altare maggiore verso il Choro, e ristabilimento delle due portine nel Presbitero sottoscritti e questi marmoregiati . . . . Lire 76:15

Totale importo Lire 443:13:4

Cioè lire quattrocentoquarantatre e soldi tredici e denari quattro di Piemonte le quali fatti li opportuni riflessi sono in senso essere competenti predetti lavori in minuta descritti in questo giorno 13 ottobre 1764 - Gian Batta. Casasopra Architetto.

Descrizione de stuchi fatti d'intaglio, e cornici margoreggiati nella Chiesa del Eremo di Lanzo eseguiti nel scorso e andante anno 1764 dalli stuchatori S. Bartolomeo e Papa compagni.

— N° 6 Capitelli di Lasena compositi uniformi a quelli della Chiesa fatti nel coro.

— N° 2 Profili di capitello nelli angoli di detto Choro per contrapposto de sporti delle dette lasene.

— N° 2 Intagli di stucho sotto le lasene di nuovo fatte esistenti sopra le portine laterali del Choro.

Intaglie di due membri nel architrave, e di tre nel cornicione e stuchi nel fregio fatti sopra l'avanzamento portato dal sporto di dette lasene di Trab. 2:1:6 circa di fuga in tutto.

Trasporto dell'architrave fregio e cornicione sopra dette lasene nuove pel sporto delle medeme acresciuti tutti li membri liscj oltre l'intaglio sudetto con rispettivi profili e risvolti.

Quadri laterali del Choro.

Cornice attorno detti quadri d'onz. 7 1/2 di sagoma marmoregiata trab. 8:1: tra ambi li quadri.

Fascia attorno detta cornice liscia, e zancata, e marmoregiata trab. 8:2: tra ambi quadri.

Foglie di stucho d'intaglio Bianchi nelli angoli de quadri N° 8.

Gruppi N° 2 di teste di Cherubini, con due teste cadun gruppo sopra quadri. Cartelle sfogliate e liscie di stucho bianco sotto quadri N° 2 suposti con abbacco, e quadretto sotto le fascie zancate de quadri con due comparti di campanelli per caduno zanca marmoreggiati.

Prospetto del'altare maggiore verso il Choro.

Cornice del primo gradino d'onc. 3 marmoregiata di giallo	Trab.	1:8
Cornice desiquadri nel fondo del gradino spezzati d'onc. 1	»	1:2:6
Zocolo e base corniciata del gradino d'onc. 3 1/2	»	1:8
Cornice o sia cimasa con collarino e tondino dell'altare d'onc. 6 1/2 marmoregiata	»	1:1
Cornice de riquadri nel corpo del Altare marmoregiati d'onc. 1 1/2	»	6:1
Cornice del sfondato ovale pure marmoregiati	»	8:4:6
Zocoli del Altare a due prifili d'altezza onc. 16 e marmoregiati . .	»	1:1
Stabilitur de Vivi, e fondi dell'Altare marmoregiatie coroliti superficiali	»	6:3

Teste de Cherubini Guppate sopra il fondato ovale di detto Altare N° 3

Ornato di due portine laterali nel Choro con stipite corniciato, e cimase intagliata di stucho bianco e cornici colorite e marmoregiate N° 2.

Ornato delle due portine laterali del Presbitero, e cornice sotto conetti ristabilite, e colorite e marmoregiate N° 2.

di un altare maggiore marmoreo nel 1762 dovuto all'architetto Nicolis di Robilant. L'altare fu eseguito dallo scultore Secondo Casella [33].

Le sovra descritte opere riconosciute sul luogo ho giudicato come dal ristretto su questo giorno ascendere a Lire 443:13:4 monete di Piemonte avuto in detto importo il valore riflesso alla cibaria, e alloggio da R.P. somministrato alli detti stuchatori, e suoi giovini.

Dall'Eremo di Lanzo li 13 ottobre 1764. Gian Battista Casasopra Architetto ».

[33] Chiombra, all'anno 1762 dice:

« Nell'Eremo di Lanzo tolto l'antico Altar Maggiore di legno marmoreggiato, per altro di buon'architettura, e d'ottimo disegno, ma vecchio assai di presso a cento anni, se glie ne surrogò altro alla Romana di scelti marmi, e di buon gusto, riuscito a maraviglia, grazioso e vago. Il disegno è del Sig. Conte Nicolis di Robilant, com'è anche quello del nobil pavimento del Coro e del Sancta Sanctorum della Chiesa del Sacro Eremo di Torino. L'Altar Maggiore di Torino è disegno del Conte Alfieri, Architetto Regio ».

« *Copia di scrittura, o Capitulazione col Mastro di pietre Secondo Casella.*

Per la presente scrittura, capitulazione, quale avrà forza di pubblico instrumento rogato, ed insinuato, bisognando ad istanza delle parti il M.to R.do P.D. Basilio Nicolis Visitatore Generale dell'Eremo di Torino specialmente in questa parte delagato, ed il Mastro Marmoraro Secondo Casella per altra, in seguito al disegno, ed instruzione formata dall'Architetto Signor Conte Nicolis di Robilant per l'altare Maggiore, Ancona, e Pavimento del S.ta Storum dell'Eremo di Lanzo, e sentiti, e ricevuto dal prefato signor Conte, e dal medesimo communicati li vari partiti stati fatti a questi effetti, sia riuscito più vantaggioso, attesa anche l'ottima perizia del partitante, quello del sovradetto Casella, hanno quindi convenuto, come qui colla presente convengono, che l'istruzione formata dal prefato ill.mo Sig. Conte, e dal medesimo sottoscritta, e da ambe esse parti segnata, debba far parte sostanziale del presente contratto, alla quale debbano le parti stare in tutto ciò, e quanto viene disposto alla riserva di quanto verrà infra riservato.

Primo sarà tenuto detto Capo Mastro a dare in opera perfezionato, compito, e collaudabile l'altare intiero (ad esclusione de' due Puttini) ed il Tabernacolo, o sia liborio nel mezzo di esso per tutto il mese di ottobre, in modo che sia officiabile nella festa di tutti i Santi, comprensivamente alli scalini, e Predella.

Secondo sempre, e quando da PP. verrà dato avviso per la continuazione del travaglio delle rimanenti opere a farsi, saranno essi PP. tenuti a darli almeno sei mesi di tempo anticipati per lavorarlo, e dovrà in detto tempo il prefato capo mastro dar la sua opera compita, e collaudata in opera a tenore del disposto dell'istruzione, e partito.

Terzo a misura, che si daranno dal Capo Mastro opere terminate, e compite, avranno a tenore del qui unito partito pagate da M.RR.PP., cioè:

Per l'altare sino al rivolto de' Modiglioni, e per l'altezza sino sotto le basi del Tabernacolo	Lire	1800
Per li due Puttini con Targhe di Marmo bianco	»	240
Per il Tabernacolo, o liborio	»	400
Per il Medaglione, o sia ornato dell'Ancona	»	800
Per cadun trabuco sternito, come nel disegno	»	400
	Lire	3640

In conto delle quali opere i M.RR.PP. ed il suddetto P.D. Basilio ha quivi anticipatamente pagate al prefato Secondo Casella lire trecento in buone valute, e state dal medesimo ritirate, presenti, ed evidenti gl'infrascritti signori Testimoni facendoli della medesima quittanza, con dichiarazione, che a misura, che si anderà via travagliando, saranno essi PP. tenuti a pagarli ripartitamente sino alla concorrente di lire mille quat-

Benedetto Alfieri (1700-1767) e Filippo Giovanni Battista Nicolis di Robilant (1723-1783) sono autori troppo noti nella storia dell'architettura piemontese perchè qui se ne debbano sunteggiare dati biografici e biblio-

---

trocento, patto apposto, che le rimanenti lire ottocento non possa pretenderle sin doppo la collaudazione dell'opera, le quali cose ecc.

Sarà pure tenuto bonificare per caduna carra Marmo di Busca, che le verrà provvisto Lire 30.

« *Instruzione da osservarsi nella provvisione e fatture, che richiedonsi per la costruzione in marmi dell'altare per la Chiesa dell'Eremo di Lanzo* ».

Li Marmi da provvedersi, ed impiegarsi saranno della qualità seguente:

Bigia di Fabrosa per li scalini della Bredella, e zoccolo de' piedestalli, e tavola della mensa.

Giallo di Verona per le cornici attorno i riquadri, base della mensa, Modiglioni laterali, zoccolo, e cimasa del gradino de' candellieri, Architrave, e cornice del Tabernacolo, ed altri rapporti disegnati.

Alabastro di Busca per base, cimasa de' laterali, e vivi de medemi, e vivo della mensa, e del gradino de' candellieri, e riquadri nel volto del Tabernacolo.

Verde di Susa per li fondi de' riquadri, fondi de' Modiglioni, lesene circolari dietro li puttini, piedestalli, e zoccoli, e lesene del tabernacolo.

Perseghino per le lesene della custodia, colonna del Tabernacolo, fregio del medemo.

Bradiglio per la volta del Tabernacolo.

E questi relativamente distribuiti come in disegno notati, e lavorati a perfezione d'arte diligentemente lustrati nel miglio modo, e forma per trarne la loro opacità.

Le manifatture saranno fatte secondo il contorno notato nel disegno con rispettivi profili aggiustatamente lavorati secondo richiede ciaschedun membro con gli angoli uniti alla Romana.

Le teste de' Cherubini, e cascate di Fioroni del quadro d'Ancona saranno di bianco di Valdieri, o Frabosa, così anche la lapide per l'iscrizione, che verrà assegnata da farsi.

Tanto nell'altare, quanto nell'ornato del quadro li marmi saranno in un pezzo dell'intiera, e precisa misura senza giunte, salvo quelle portate da Cartaboni, e dalle unioni de' rispettivi corniciamenti.

Capitoli, sovra i qual deve regolarsi il partito da farsi.

1° - Il Capo Mastro sarà tenuto provvedere tutte le pietre, e marmi sovra descritti, e quelli lavorarli, come sopra, e lustrarli senza vi sii divario, ne difetto di sorta verona.

2° - Nel partito si faranno le seguenti distinzioni, cioè il prezzo separato di ciascuna delle opere distinte, come segue:

Per l'altare con Bredella, mensa, laterali, risvolto de' Modiglioni, e gradino de Candellieri, e bassamento del tabernacolo, ed ornato della Custodia.

Per li due Puttini di marmo bianco con cartelli sia di Carara, che del Paese.

Per l'alzamento del Tabernacolo, cioè da zoccoli sino al suo finimento esclusi li bronzi.

Per l'ornato del quadro si è come disegnato.

Per la formazione del sternito per il prezzo di ciaschedun trabucco.

Delli suddetti lavori sarà facoltativo a M.R.P. di tralasciare quelli, che perora non saranno a loro portata di far eseguire.

3° - In detti prezzi che si stabiliranno per le opere determinate ad eseguirsi saranno comprese le mettiture in opera delle pietre, ed ogni altra fattura, che può richiedersi per unirsi li bronzi, o rami o altra infizione di qualsivoglia sorte che possa occorrere a farsi da Marmoraj per l'intiera costruzione di detto Altare, e suoi accessori. Notando, che nella costruzione, e mettitura in opera de' marmi non si potrà, ne si

grafici. La scoperta dei loro nomi a Lanzo aggiunge un nuovo anello inedito nella catena delle loro opere; ambedue furono artisti di corte in un periodo di somma prestanza dell'architettura ufficiale del Piemonte.

La rimodellazione barocca del vano sacro ebbe la fortuna di avvenire per mano di grandi artisti, per giunta aristocratici e perciò capaci del ri-

---

dovrà impiegare gesso di sorta veruna, ma solo calce liquida mescolata con polvere di marmo, e polve di tegole peste.

4° - La condotta di detti marmi lavorati, e lustrati da Torino a Lanzo al rispettivo posto sarà a carico de' RR.PP. con obbligo però al Capo Mastro Marmoraro di quelle caricarle, e discaricarle, ed all'assistenza di dette condotte per tutto ciò, che possa essere a quella necessario, restando al medemo a suo risigo, e pericolo le dette condotte.

5° - Per il tempo, che vi vorrà alla collocazione in opera per l'assistenza del Capo Mastro, e de suoi lavoranti li RR. PP. provvederanno l'alloggio, e sommistreranno a' medemi la cibaria.

6° - Li R.P. provvederanno l'alabastro di Busca, e lo daranno condotto in Torino, per la qual provvisione il Capo Mastro sarà tenuto pagarne un tanto la carra, per quella quantità, che verrà provvista, dovendo esprimere nel partito il quanto di ciascheduna carra, mentre quello che può richiedersi per le suaccennate opere sarà tenuto ad accettarlo, cioè carra cinque per lo meno.

7° - Il tempo, per cui dovrà eseguirsi, sarà per tutto Novembre del corrente anno, per il qual tempo ogni cosa dovrà essere in opera terminata, e collaudata.

Finalmente il tutto dovrà eseguirsi con esattezza tanto relativamente al disegno, quanto alle sacome in grande, che subito fatto il contratto si daranno dall'Architetto sopra cartoni da provvedersi dal Capo Mastro della grandezza dell'opera, li quali verranno sottoscritti dall'Architetto, acciò terminata l'opera possino presentarsi, ed esaminarsi, e confrontarsi se tali si saranno eseguite, mentre l'opera deve in ogni sua parte essere esattamente, e con fattibile perfezione adempita, acciò possa, e sia dall'Architetto collaudata, senza di qual collaudazione li R.P. non saranno tenuti al pagamento dell'opera bensì avranno la ragione di ripeterne de' danni e spese, che per difetto del Capo Mastro Marmoraro avessero a subire per il che dovrà sottomettersi.

Di Robilant A.°
Secondo Casella
D. Basilio Nicolis Visitatore Generale.

Tutte le quali cose portate dalla sovra detta capitulazione, ed enunciata Instruzione promettono ambe le parti di osservare, e far osservare per loro, loro eredi e successori, allegandole per vere, sotto obbligazione de' loro rispettivi beni presenti e futuri, cioè il P.D. Basilio di quelli di detto Eremo, ed il Capo Mastro Secondo Casella de' suoi presenti e futuri colla clausola dell'Amplissimo constituto possessorio d'essi in ogni più ampla forma fiscale, e Camerale.

Torino li 31 Marzo 1762.

F/to - Secondo Casella - D. Basilio Nicolis Visitatore generale a nome dell'Eremo di Lanzo - Giorgio Bongioanni Testimonio - Carlo Sappetti Testimonio - Il Conte Gio. Batt. di Robilant avv. e Scrittore.

Per contratto delli 12 Settembre 1763 il capomastro marmoraro Secondo Casella si è obbligato provvedere, e formare la Balaustra e Pavimento di marmo del Presbitero della Chiesa dell'Eremo di Lanzo, come dalla portata del disegno fatto dal M.mo signor Conte Robilant.

Avendo pertanto a richiesta di que' M.R.P. Eremitani io sottoscritto Architetto in questo giorno proceduto alla ricognizione di detti lavori di marmo coll'intervento

spetto dei predecessori. Già altre volte l'Alfieri completò il Lanfranchi: nel Palazzo Comunale e nell'ala orientale del Palazzo Reale. Ed a volte l'Alfieri si fece aiutare dal Nicolis di Robilant.

È strano questo alto tono artistico in un periodo in cui l'Eremo dovette ridurre alla metà il numero dei conviventi [34], giunto al massimo di otto, con le aggiunte nel 1667 della quinta, della sesta e della settima a cura dei due figli del Graneri (l'Abate d'Entremont e il nuovo Presidente delle Finanze di Savoia) e del genero Presidente Costa di Chambéry, e nel 1704 della ottava, dovuta alle donazioni di tal Durando di Viù.

La cinta, cominciata nel 1721, per iniziativa del pronipote Gaspare Bernardo Graneri [35], fu completata nel 1743 col legato Vagnone.

---

di detto M.R.P., e del suddetto Casella e prese le dimensioni ho rinvenuto il pavimento di marmo essere trabucchi 3 piedi 3 oncie 6 superficiali che in ragione di lire 350 come in detto contratto, spesa trabucco . . . . Lire 1254:3:4
La Balaustra contrattata in tutto . . . . » 1000

Totale importo di detti marmi Lire 2254:3:4

Pertanto fatti li opportuni riflessi secondo la mia perizia ho rinvenuto che detto pavimento e Balaustra di marmo sono eseguiti secondo il disegno, e rellativamente al detto contratto, e ordini avuti, per cui sono in parere potersi collaudare come cottanto.

Dall'Eremo di Lanzo li 13 ottobre 1764.

Gio Batta Casasopra Architetto regio patentato.

34 In quanto all'osservanza i PP. Definitori stabilirono che si mangiasse bensì in comune ma con una sola minestra coll'aggiunta in un ovo solo per ciascuno, formaggio e frutti al pranzo, ed una pietanza ed un'insalata, pane e frutti alla sera, e sempre con lezione prima di incominciare il pasto, e con altra esso terminato (Anno 1741).

35 I Camaldolesi di Rorea nelle vicinanze non ebbero mai amici. Il CHIOMBA osserva: Sebbene questo incendio cagionato avesse molte spese, e perciò incomodato quella casa massimamente che angustiata trovavasi per la tenuità delle rendite, infinitamente maggiori erano i danneggiamenti che era costretta a soffrire quasi che di continuo nelle selve della parte di Coazzolo da certi malviventi, che usavano insulti e violenze a segno di avere li Padri più volte dovuto ricorrere, or al Nunzio Ap.co or all'Arc. di Torino ed implorare eziandio la protezione del Real Sovrano, dei Suoi Ministri, e del Sig. Marchese d'Este Feudatario del luogo e di tutta la Valle di Lanzo in quel tempo; dai quali tutti fu l'Eremo benignamente non meno che validamente favorito e difeso massimamente dal Sig. Principe D. Gabriele di Savoia nella minor età del Duca, poi Re Vittorio Amedeo II. - Parimenti alcuni discoli d'Uviglié Borgata di Lanzo più contigua all'Eremo e divisa da detto luogo per torrente Tezzolo, con ricare spesso non leggeri pregiudizi alli beni di Padri diedero motivo di far pubblicare rotoli monitoriali per venire in cognizione ed ottenerne il risarcimento. *Assistiti poi li suddetti inquieti sottomano dalla Comunità di Lanzo*, in questo anno fabbricandosi dai Padri un casimento rurale per la lor margaria in cima delle giornate duecento in Rorea, fini del suaccennato luogo donato dal fondatore Presidente Marchese Graneri di *nottetempo e replicatamente* gli anzidetti avversari riempirono li cavi delle fondamenta, dispersero le pietre e l'arena per l'edificio radunate, ed in Aprile di questo stesso anno, il Sig. Sindaco di Lanzo promise a più persone uno scudo per testa di ricompensa se distruggere volessero l'incominciata fabbrica. Così pure procurò disturbo il Sig. D.N.N. Vicecurato di detto luogo vietando or agli uni, or agli altri, dei suoi parrocchiani d'impiegare la loro opera; nè di ciò soddisfatto portatosi sul posto usò minaccie e parole sconcie coi nostri, acciocchè desistessero e sopraggiunto quivi il P.D. Paolo della

* * *

Due sono i periodi di grande arricchimento di suppellettili, mobili, arredi, quadri: uno alla fondazione, ancora vivente il Graneri e l'altro a metà del Settecento.

Vivente il fondatore, tre grandi pale decorarono l'altar maggiore ed i due altari dei bracci laterali.

Sull'altar maggiore fu collocato un quadro rappresentante l'Epifania, dovuto al pennello di Bartolomeo Garavoglia, importante artista subalpino, nato a Livorno Vercellese nel 1620 e morto a Torino tra il 1678 ed il 1691. Questa sua opera del 1663-64 non è più in sito, purtroppo. Nonostante che proprio l'Eremo di Lanzo fosse intitolato all'Epifania [36].

Sull'altare di destra, dalla parte dell'Epistola, eravi un « San Francesco di Sales che in un deserto predica ad una gran folla di gente d'ogni condizione »; quadro « eccellente » a detta del Chiomba, che però confessa di non saperne l'autore. Anche tale quadro sparì nel secolo scorso.

Sull'altare di sinistra, dalla parte del Vangelo, la grande pala rappresenta « i Santi Romualdo e Bonifacio in atto questi che ginocchioni prende

---

Niella Priore allora, e Fra Giambatta da Pecetto fè con essi le stesse minaccevoli proteste, che in breve sradicata sarebbe la Fabbrica, del che tutto consta per autentici documenti.

Ebbero ricorso i Padri a Monsignor d'Este Nuncio Ap.co da cui ottennero inibizione di molestia a tutti gli opponenti in data dei 28 detto mese ed anno, in vigor della quale fu perfezionata la fabbrica e ridotta all'uso destinata. Di poi seguirono atti formali in giudizio innanzi Mons. Sacchetti Delegato Ap.co li quali finirono colla transazione dei 20 Luglio 1682.

La lite mossa dalla Comunità di Lanzo contro l'Eremo ebbe motivo da ciò che restando ai Padri tutte le duecento giornate della Rorea ceduti loro nella fondazione, non rimanesse a quel pubblico, o sia ai particolari d'Uvigliè fini d'esse luogo, sufficiente spazio di sito come per i pascoli, quantunque di poi ottenute le sopradette novanta giornate, invece di goderle per pascolare, le hanno ripartite fra diversi per registrarle e coltivarle. Terminò dunque questa vertenza con strumento di transazione 20 Luglio di quest'anno rogato al Sig. della Nunciatura Paolo Vittorio Buschetti, nel quale precedenti le dovute facoltà furono retrocedute alla Comunità di Lanzo giornate 90, ed altre giornate trenta due e mezzo e piedi due, tutte della Rorea, destinandovi queste ultime 32 per la strada di quelli di Uviglié alle altre 90; e la Comunità di Lanzo à dato ai Padri Lire 900, cioè 500 in contanti, e L. 350 in equivalente.

[36] Dice il Chiomba: « È dedicato, all'Epifania, o sia ai *Tre Re Magi*, che ne fa il titolo della Chiesa, perciò il quadro del medesimo rappresenta l'adorazione dei detti Re Magi. Egli è opera del celebre Cav. Garavoglia Principe dell'Accademia dei Pittori, in Torino, di cui v'hanno per il Piemonte molti eccellenti Lavori, e fra questi un quadro raro rappresentante S. Giuseppe col Bambino Gesù in braccio in atto di prendere con una mano tre chiodi; idea assai stimata e meglio espressa; sta nel refettorio detto dell'osservanza del Sacro Eremo di Torino. A dire però la verita il suaccennato dell'Eremo di Lanzo ha la sua bellezza e tutti i tratti del Garavoglia, ma non corrisponde nel brio agli altri di sua mano, perocchè lo ha lavorato in età quasi ottuagenaria. Tutta la mole dell'Altare è di legno marmorizzato con alzata a quattro grandi colonne con molti puttini a marmo bianco, tutto è di buon disegno ».

la benedizione del S. Padre per il suo Apostolato alle Nazioni settentrionali, e quegli in piedi in atto di dargliela »; il manoscritto commenta che « questo quadro è opera del Sacchetti, di ottimo disegno ed è stimatis-

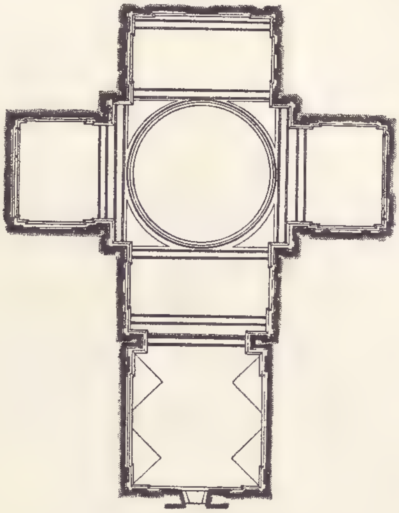
Rilievo della Chiesa dell'Eremo eseguito da Margherita Berrino.
(facciata principale)

simo ». È l'unica pala non trafugata; e credo abbia un compito importante per la critica d'arte: mostrare (fig. 12) i caratteri di questo quasi sconosciuto artista. Tanto poco conosciuto che io a primo impulso pensai ad un errore di scrittura e che si dovesse leggere Sacchi, cioè quell'Andrea Sacchi, che ha un bel quadro della visione di San Romualdo nella Pinacoteca Vaticana, artista romano (1600-1661) che ebbe nel suo studio Jean Miel, sin dal 1628 « pittore ordinario » della Corte Sabauda benchè residente in Roma.

L'autore del quadro lanzese è invece Giovanni Francesco Sacchetti, di cui si avevano notizie tra il 1669 ed il 1675. Questo periodo di operosità si allunga pertanto, con l'attuale nota, dal 1663 al 1675.

Nel 1669 era priore della Compagnia di San Luca a Torino (carica già ricoperta dal Garavoglia all'epoca della pala per l'altare principale). Da due lettere di Giovanni Francesco Gallinati, del 1° febbraio 1673 e del 29 marzo

1674, indirizzata al Duca di Savoia, risulta ch'egli doveva terminare un bozzetto per una pala da altare rappresentante la nascita della Vergine. Nel 1674 ricevè il pagamento per quattro piccoli dipinti con figure acqui-



(proiezione delle volte)

stati dal Duca; nel 1675 per un ritratto del beato Amedeo di Savoia, ch'egli, per ordine di Madama Reale aveva dipinto per la cappella di tale Beato nella Chiesa di San Francesco a Chambéry. Opere del Sacchetti sono ancora nel Duomo di Chieri (cappella del Crocefisso), il Getsemani; in Santa Maria degli Angeli, i Santi Francesco d'Assisi e Pietro d'Alcantara; nella Albertina di Vienna, Disegno [37].

Nell'attuale ripresa di studi sull'arte del Seicento padano potrà avere utilità anche questo ben conservato documento pittorico d'impianto accademico ma vivo.

Altro quadro di cui non si ha più traccia è il San Sebastiano del pittore

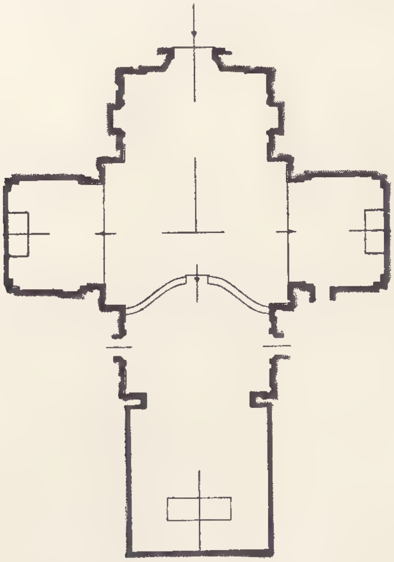
---

[37] Queste notizie me le ha fornite la Sovraintendente alle Gallerie dott.ssa Noemi Gabrielli, che vivamente ringrazio.

La bibliografia è la seguente: F. Bartoli, *Notizie...* (1776), p. 106; M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, 1819, pp. 187-407; M. Missirini, *Mem. etc. d. r. acc. di Susa*, Roma 1823, p. 134; G. I. Arneudo, *Torino Sacra*, Torino 1898, p. 212; *Mém. et docum. pubbl. par la Sovrin. l'histoire et d'archeologie*, 12 (1870), p. 235; *Thième Becker*, vol. 29, p. 288; *Schede Vesme.*

torinese Curlando preparato per la Cappella nel 1704 in occasione del lascito Durando.

Ma ciò che più spiace annotare la scomparsa dalla sagrestia di dodici



(pianta dei pavimenti)

ovali di Vittorio Amedeo Cignaroli eseguiti nel 1761, celebre pittore incisore ed architetto (1747-1793) [38].

Se nel Seicento Lanfranchi, Garavoglia, Sacchetti costituirono un campionario di qualità che migliori non si potevano ritrovare in Piemonte, ed a Lanzo convocate, non si può negare che nel Settecento l'ambizione artistica facesse difetto nell'Eremo camaldolese se si potevano radunare nomi come Alfieri, Nicolis di Robilant e Cignaroli!

Il panorama dell'arredo settecentesco può terminare citando la dotazione d'una campana nel 1740. In quell'anno fu di moda nei dintorni di

---

[38] Chiomba nell'anno 1761: « Da un Religioso nostro colle limosine delle proprie Messe fu provvista ed ornata la Sacristia dell'Eremo di dodici belli quadretti in ovato, quante sono le credenze cui sono affissi, dell'altezza di un piede liprando, qual'è l'ovato delle portelle delle medesime, opede del Sig. Vittorio Cignaroli, rappresentanti essi quadri diversi misteri della vita di N.S.G. Cristo, il loro prezzo fu di zecchini due l'uno, e delle cornici dorate L. 36 ».

Lanzo e di Balangero collocare campane nuove [39]. Fu moda o non fu indizio di bisogno di piena occupazione dell'arsenale provvisoriamente senza clienti per i cannoni?

Di minusieri s'ha invece notizia nel 1719 quando si affidò l'esecuzione degli stalli del coro a Filiberto e Michele Molino detto Guala [40].

---

[39] Chiomba dice all'anno 1740: « Nella Chiesa grande dell'Eremo di Lanzo con molta solennità e concorso di popolo il Rev. Padre Maggiore D. Bonifacio da Casale, consecrò oltre la *campana* grossa del medesimo Eremo — di rubli 55 circa sotto l'invocazione del N.S.P. Romualdo, altre parecchie ne consacrò cioè 3 di Lanzo una di rubli 12 circa, della Confraternita di Gesù sotto l'invocazione di S. Maria; altra della Confraternita di S. Giacomo o sia di S. Croce di rubli 10 circa sotto l'invocazione di S. Giacomo; una terza della Chiesa detta della Madonna di Loreto sotto l'invocazione di Santa Maria e questa di rubli 6 circa. - Tre altre si consacrarono di Balangero; cioè una della Chiesa Parrocchiale di rubli 14 circa sotto l'invocazione di San Giacomo; altra della medesima Parrocchia di rubli 10 circa sotto l'invocazione di S. Anna. - ed una terza della Chiesa detta Madonna dei Martiri di rubli 4 circa sotto l'invocazione di S. Maria.

[40] Conventione tra li M.RR.PP. dell'Eremo di Lanzo, et li *Mastri Martino Filiberto*, e *Michele Molino detto Guala* della Val di Sesia *Minusieri* (A. S. Torino, *Conventi soppressi. Eremo di Lanzo*, Mazzo I).

Per virtù della parte li suddetti Mastri Martino, e Michele tutti due unitamente, et ogn'uno per se in solidum l'uno in diffetto dell'altro, hanno promesso, e promettono di construer secondo la luoro arte di minusieria le sedie del Choro del presente Eremo di Lanzo con le condizioni, e patti infra descritti, cioè:

1° - S'obligano detti Mastri suddetti di fare in detto *choro* le sedie atorno ad esso, col suo ginochiatorio o sia parapetto avanti nella maniera, e forma secondo la distribuzione fatta nelli tre pezzi di disegno mostratili, e che li verranno rimessi dal P. Cellario, senza partirsi ponto dalli detti disegni senza saputa, e partecipatione di detto P. Cellario e del Padre Priore, eccetto quelle cose che saranno qui specificate.

2° - Saranno obligati di far le colonne ritorte ben rotate e liscie e far le luoro basi è piedestalli in maniera che non occupino troppo il bracciale, è cubitale della sedia, e non sijno d'impedimento ad appoggiarsi.

3° - Li pannelli grandi del schienale dovranno esser secondo il disegno ultimo, à riserva che si dovranno fare con la cornice attorno rilevata dentro e fuori et il piano di detti pannelli à ponta di diamante come porta l'arte, ancorche paia che il disegno non lo porti; e si procurarà di più di sbassar detto pannello un oncia circa, purche questo non facci confusione, perchè in tal caso dovranno parteciparlo col detto Padre Cellario et esso vedrà ciò che sarà conveniente.

4° - L'intaglio del Pannello piccolo à traverso che resta sotto il pannella grande sarà in libertà di detto Padre Cellario di farlo fare con altro riparto secondo stimarà meglio, come si sono intesi à bocca, purche non sij scoltura.

5° - Faranno tal ginochiatorio dalla parte di dentro li tiretti di sopra, e di sotto faranno solo la mostra con li suoi pomi al torno, come sono notati nel disegno, e sopra la mensa faranno due corsi di cornice incavata di dentro, che servoni li lettorini si et come è stato fatto all'Eremo di Cherasco. E le gambe de' lettorini saranno fatte al torno à disegno à genio di detto Padre Cellario, e li piedi di detti lettorini saranno fatti à cornice, come nel detto Eremo di Cherasco.

6° - Gli intagli delli capitelli delle colonne, e le modioni delle sedie li farà Mastro Martino.

7° - E perche nella Gussassa è Cornisone di sopra vi sono diversi risalti che portaranno molta fattica, però vedranno di far la detta Gussassa in maniera che non disdica, e così si puotrà lasciar il piccolo risalto che fà la contracolonna, e faranno in mezo della detta Gussassa un cordone che giri, e la rompa tutto attorno.

* * *

La pagina della decadenza dell'Eremo di Lanzo è ben triste. Purtroppo comincia prima che il disegno programmatico di progetto del Graneri e del Lanfranchi fosse stato realizzato. Delle quattro file di celle, solo tre vennero parzialmente realizzate, conferendo all'urbanistica realizzata un aspetto di dissimmetria e di incompiutezza tale da consigliare solo rabberciamenti e varianti in contrasto con il prestigioso impianto di previsione.

Finalmente saranno obligati di far detto lavoro con tutta la Politezza, e diligenza possibile, et usar gli assi con tutta economia, come se fossero à luoro proprie spese, e dar le sedie à suo posto compite e perfettionate, il tutto ben lustro, e polito, particolarmente si studiaranno di far bene tutte le unioni, e giunture ben unite e forti acciò non si aprano col tempo, mettendovi la colla necessaria dove fa bisogno, e saranno parimente obbligati piantar le vervelle alle sedie, se pure non si faranno fare espressamente perche in tal caso il Ferraro che le farà le pianterà; et principiata che sia l'opera non puotranno più obstentare, mà seguitar à travagliar cinque persone inclusi li due Mastri suddetti, eccetto che si lascia à Mastro Michele libertà di absentar da S. Tomaso sino alli 9 genaro, et in tal caso, ò in altro di gran necessità li giorni d'absenza d'uno d'essi saranno computati à favor dell'altro, come sono trà essi convenuti.

8° - Non potranno travagliar la sera più che sin ad un hora di notte, lasciandoli in libertà di levarsi tanto per tempo quanto vorranno.

Il che mediante li PP. saranno obligati, come così promettono, di darli livre ventidue e meza per sedia, e sominisstrarli il vino, che li farà bisogno senza misura, stanza, letto, e lume et oglio per quanto travaglieranno di notte. Provederli parimente gli assi, boscami, chiodaria, e ferramenta, colla, et pelle di pesce, restando à carico di detti Mastri di provederli gli ferri, et altri utensili della luoro arte.

Si dichiara che avendo Mastro Michele un garzone di più; così Mastro Martino sarà obligato passarli SS. sette e mezo al giorno di sua parte.

Tutto quanto sopra le dette parti hanno promesso, e promettono inviolabilmente osservare sotto l'obligo, quanto a detti PP. de beni dell'Eremo suddetto, e li Mastrj de' luogo proprj presenti e futuri per luoro, luoro heredi, e successori con la rinonciando etc. et in conformatione di tutto quanto sopra si sono sottoscritti alla presenza delli infrascritti testimoni nell'Eremo suddetto li 30 novembre 1719.

P. Vittorio Cellerario dell'Eremo suddetto.
M. Martino prometo chome sopra
Giovan Michele Molino promette come sopra
Segno di Gicvanni + d'Angioa testimonio
Segno di Stefano + Vachero testimonio.

Per virtù della presente confessiamo noi sottoscritti Mastri Martino, e Michele d'haver riccevute dal P. Cellario Vittorio lire quatrocento, quali sono à conto della fattura delle sedie del choro del presente Eremo, per quali lire 400 quittiamo detto P. Cellario, et chi spetti. In fede. Nel presente Eremo di Roréa li 23 marzo 1720.

Mastro Martino Filiberto afermo chome sopra
Mastro Michele Molino afermo come sopra
Liri quatro cento.

Per virtù della presente confessiamo noi Mastro Martino Filiberto e Mastro Michele Molino esser stati pienamente et intieramente pagati, e soddisfatti per tutta la fattura delle sedie del choro del presente Eremo di Rorea dal P. Cellario d'esso, per

Basta dare uno sguardo ad una mappa catastale tra il Sette ed Ottocento per ribadire l'amara constatazione che, quando un progetto non è realizzato subito da chi ne ha interesse e da chi lo vede con gli occhi di una fantasia produttiva ed artistica, è come se franasse e marcisse anche in fase di accrescimento (fig. 4).

La Rivoluzione francese soppresse gli Eremi il 28 termidoro dell'anno X della Repubblica.

Tuttavia negli anni tra il 1803 ed il 1807 furono fatti tentativi presso i francesi per ottenere la conservazione e l'ufficiatura della Chiesa, ormai spogliata degli arredi indispensabili.

Patetiche frasi per il ripristino del Convento per la fede scrive nel 1804 l'ex-Camaldolese Colombano Chiaverotti a Madame Gouteri de' Faulé che in Torino aveva molta influenza politica.

« Un altro fondo ancora vi resterebbe necessario per provvedere nuovamente la casa di mobili di cui è presentemente affatto sprovvista, essendosi nell'occasione della soppressione venduti quelli, che vi esistevano per dividerne il prezzo tra Religiosi, con cui si sono provviste le necessarie vestimenta, e mantenuti per più di sei mesi prima che si pagasse loro la pensione. Quanto ai mobili della Chiesa è vero che i più preziosi furono trasportati, ma non già per ordine del Governo, bensì furono dagli stessi eremiti tolti dalla chiesa, e quindi tra essi divisi; e siccome una parte degli eremiti abbandonò l'eremo, e si ritirarono alle loro case, così trasportarono seco i mobili loro toccati in sorte, e frattanto la Chiesa ne resta priva ».

Queste interessanti lettere sono all'Archivio di Stato di Torino.

I Camaldolesi riebbero il loro convento alla Restaurazione e ne fu priore lo stesso Chiaverotti, Vescovo d'Ivrea e poi Arcivescovo di Torino. Ma ormai era una partita persa. Il Visitatore apostolico dei Regolari in Piemonte con decreto 19 agosto 1836 sopprimeva la Famiglia Camaldolese; e con decreti reali del 21 giugno e del 12 luglio 1837 venivano immessi a

---

il che quittiamo detto Padre Cellerario et à nome d'esso il presente Eremo, e chi spetti, confessandoci taciti, e soddisfatti.

In fede etc. Nel presente Eremo di Rorea li 18 Aprile 1720.

Io Mastro Martino afirmo quanto sopra
Io Mastro Michele Molino a fermo come sopra.

Sul retro
1719 Capitulazione

Tra li M. RR.PP. dell'Eremo di Lanzo, e li Mastri Martino Filiberto, e Michele Molino Minusieri, per la costruzione delle sedie del choro di detto Eremo.

titolo precario nel possesso dell'Eremo di Rorea i Carmelitani Scalzi per farne una casa di ritiro per ecclesiastici detenuti per provvedimenti economici, prima isolati nel Castello d'Ivrea. Tra questi venne a trovarsi, perchè esule, Gioacchino di Abarca Vescovo di Leone e Ministro di Don Carlos travolto dalle fazioni spagnuole, che ebbe il compito di consacrare l'altare maggiore dell'Eremo trasportato nella parrocchia di Balangero il 2 maggio 1842. Tale chiesa è opera di Mario Quarini, cominciata nel 1774 ma interrotta più volte, con ripresa nel 1789 e nel 1808; il ripiegamento su un altar maggiore già fatto nello stile settecentesco della chiesa è perfettamente comprensibile [41].

Un intelligente magistrato pensò allora anche di farne una più pratica utilizzazione e scrisse nel 1857 un progetto per crearvi una scuola rurale di riforma per giovani oziosi e vagabondi [42].

Con le leggi del '58 l'Eremo veniva soppresso passando allo Stato e all'Ente Cassa Ecclesiastica cui succedette l'attuale fondo per il Culto, che cercò di venderlo ad un incanto andato deserto; per cui a prezzo minimo venne acquistato per trattativa privata dal Conte Alessandro Baudi di Vesme.

Il Baudi contribuì anche a continuarne la spogliazione. Dicono dei « santini » a stampa che nel 1862 abbia venduto la statua della Madonna del Carmine e che l'abbia fatta trasportare via, ma che un fatto miracoloso lo abbia costretto a riporla nella nicchia. L'episodio ripete altra leggenda narrata a proposito di un Crocefisso della Chiesa dell'Eremo che nell'anno 1855 non si potè portare altrove, ma che poi prese la via della Chiesa di Santa Croce in Lanzo, ove ora si trova [43].

Nel 1891 il Vesme vendette al cav. Alarico Piatti gli immobili dell'Eremo, i cui eredi lo passarono (1902) ai coniugi Richard, che l'affittarono prima ai Padri Trappisti d'Aiguebelle e indi, nel 1909, ad una comunità di Gesuiti delle Scuole Apostoliche di Aiguebelle.

---

[41] CHIUSO, *La Chiesa in Piemonte*, IV, 156; C. ROSA BRUSIN, *Balangero, Mathi, Villanova e Cafasse.* Appunti di Storia Canavesana, Venaria Reale 1923; V. MOCCAGATTA, *L'architetto M. L. Quarini e le sue opere*, in « Atti e Rassegna Tecnica Soc. Ing. e Arch. Torino », maggio 1958.

[42] GIOVENALE VEGEZZI RUSCALLA, *Della Convenienza di erigere nell'Eremo di Lanzo una scuola rurale di riforma per i giovani oziosi e vagabondi contemplati nell'art. 5 della legge 8 luglio 1854 - Memoria rassegnata in luglio 1856 al Ministero dell'Interno*, Stamperia dell'Unione Tipografica Editrice Torinese, Torino 1857.

[43] G. DONNA D'OLDENICO e C. NOVERO, *Un ospedale del Trecento in Lanzo*, Soc. Storica Valli di Lanzo, VII, Ciriè 1960.

L'on. Giulio Richard con testamento 10 gennaio 1911 lo legava alla consorte, dalla quale con atto 31 luglio 1918 l'acquistava la Croce Rossa Italiana adibendolo prima a sanatorio per i reduci di guerra e poi a tubercolosario femminile.

L'adattamento a tale finalità, e specialmente gli ultimi lavori, hanno totalmente snaturato l'ambiente paesistico ed urbanistico dell'antico progetto. La Chiesa resta abbastanza integra; affidata per il futuro ad una manutenzione che oso sperare provvidenzialmente ispirata a concetti di rispetto per la tradizione e per l'arte.

Scopo non secondario della ricostruzione storico-archivistica attuale, è appunto di illuminare l'Ente proprietario e gli utenti sul tesoro delicatissimo che hanno tra le mani.

L'atmosfera di alta dignità d'arte, che ancora si respira in quella chiesa e nel suo intorno, può venire infranta con interventi anche di poco impegno artistico, se non controllati sul piano culturale.

Apollinare Chiomba a metà del Settecento sosteneva che quella Chiesa era « forse la più sontuosa e bella che vedere si possa in tutti quei contorni fino a Torino per lo spazio di ben quindici miglia italiani, quanti se ne contano da quell'Eremo a questa Metropoli ».

Credo che il giudizio possa riconfermarsi dopo altri duecent'anni, anche se nei dintorni può ammirarsi la più vasta parrocchiale di Balangero.

HENRY A. MILLON

L'ALTARE MAGGIORE DELLA CHIESA DI SAN FILIPPO NERI DI TORINO *

È chiaro e anche indiscutibile che l'altare più importante dell'Italia settentrionale negli ultimi trent'anni del '600 è l'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo di Torino. Nel disegno e nell'esecuzione esso è un capolavoro del Guarini che ebbe un'influenza enorme non soltanto nell'Italia settentrionale, ma anche nei paesi dell'Europa centrale. La bellezza e l'importanza di quest'altare e ben nota e non c'è alcun bisogno di insistervi [1].

Vorrei invece attirare l'attenzione su un altare, derivato da quello di San Lorenzo, molto più grande, che è, secondo me, il più importante dell'Italia settentrionale nei primi anni del '700. Parlo dell'altare maggiore in San Filippo Neri, la chiesa più grande di Torino (fig. 1). Si è sempre saputo che quest'altare è molto bello e decorato con marmi e sculture di gran pregio ma fino ad ora non ha ricevuto il riconoscimento che meriterebbe la sua importanza fondamentale per l'architettura religiosa nei trent'anni fra la morte di Guarini e Castellamonte (1683) e l'arrivo a Torino di Juvarra (1714) [2]. Quest'altare è stato il modello di molti notevoli altari in tutta l'Italia settentrionale da Bergamo a Nizza Marittima.

---

* Questo riassunto di documenti riguardanti l'altare maggiore della chiesa di S. Filippo Neri in Torino fù letto davanti ai soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti nella primavera del 1960. Ho l'intenzione di pubblicare più tardi un articolo molto più ampio e dettagliato sull'altare e sulla sua posizione nell'architettura piemontese del '700. Questa nota non definitiva servirebbe quindi soltanto a mettere in luce i documenti ed i fatti più importanti per gli studiosi che s'interessano di questi problemi.

[1] L'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo, l'ultimo altare costruito da Guarini, fu progettato nel 1681 e completato nel 1684. Tale opera di Guarini può essere considerata in paragone con l'altare maggiore della chiesa di S. Niccolò di Verona, un definitivo passo in avanti. Il distacco dei due elementi (altare proprio e la pala) è qualche cosa nuova per Guarini. L'altare costituisce anche, col palazzo Carignano e il Collegio dei Nobili, una delle pietre fondamentali per uno studio dello stile maturato negli ultimi anni della vita del Guarini.

[2] La morte, nello stesso anno, di Guarini e Castellamonte, lasciò un vuoto enorme nella vita architettonica del Piemonte. Il Garove, Baroncello, Carlo Emanuele Lanfranchi, Antonio Bertola ed, eventualmente, Gian Giacomo Plantery ebbero l'incarico

Ma purtroppo la documentazione sull'altare non è stata ancora completata. Grazie a Giovanni Chevalley (che ha studiato fra altre, le carte della congregazione dei Filippini) sappiamo che l'altare fu costruito dal 1697 al 1703, e che l'architetto fu Antonio Bertola [3]. Ora, grazie ai documenti ritrovati fra le carte della famiglia Savoia-Carignano (che pagò il lavoro) possiamo essere più precisi e completi sulla storia dell'altare [4].

Da detti documenti risulta che Bertola intervenne nel lavoro soltanto dopo che esso era già stato edificato per tre quarti e che egli cambiò il disegno della parte superiore all'architrave.

La storia di detto altare, in base a quanto risulta dai documenti, si può riassumere come segue. Nell'aprile del 1696 il progetto era già finito e due « intagliatori », Giovanni Valle e Michel Antonio La Volé ne stavano costruendo il modello (Documenti 1 e 2). Finito il modello, nell'ottobre 1696, La Volé ricevette l'ultimo pagamento, notificato in un documento in cui è esplicitamente detto che il pagamento avvenne prima che la costruzione dell'altare fosse iniziata (Doc. 3). In un estratto dei conti dell'anno 1696 è notificato un pagamento (senza data però) al « capo mastro

---

di costruire edifici che prima erano dati agli uomini di statura come Guarini e Castellamonte. Garove e Baroncello non hanno mai dimenticato i loro contatti col Guarini. Il loro lavoro dimostra la continuità della influenza guariniana. Lo stesso si può dire del Bertola e Sebastiano Taricco sebbene per ambidue non ci siano prove sicure del contatto col Guarini. Bertola lavorò su gli edifici lasciati incompiuti dal Guarini alla sua morte (SS. Sindone, S. Filippo Neri, e il Palazzo Carignano). Carlo Emanuele Lanfranchi ed il Plantery invece hanno seguita la tradizione più sobria del Castellamonte. Lanfranchi e Plantery ci danno Francesco Gallo, ma c'era anche contatto fra Gallo e Bertola (vedi N. Carboneri, *Antonio Bertola e la confraternita di S. Croce di Cuneo*, in « Boll. studi storici archeol. ed artistici per la Provincia di Cuneo », N. S. 27, 1950). Per Garove vedi: G. Chevalley, *Vicende... della chiesa di S. Filippo Neri in Torino*, in « Boll. Centro Studi Archeol. ed artistici del Piemonte », 1942; A. M. Brizio, *L'architettura nel Piemonte*, Prolus. Università, Torino 1952; A. Baudi di Vesme, *Schede* (voce « Garove »), ms. della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti in deposito nel Museo Civico, Torino. Per Baroncello vedi soprattutto: G. Chevalley, *Vicende...* cit. e Id., *Il Palazzo Carignano a Torino*, in « Boll. Soc. Piem. Archeol. e Belle Arti », V (1921). Per Bertola vedi: N. Carboneri, *L'architetto Francesco Gallo*, Torino 1954, pp. 42-44. Per Gallo vedi: *Ibid.* Fin ad ora non c'è uno studio sull'architettura di Sebastiano Taricco.

[3] G. Chevalley, *Vicende...* cit., p. 70.

[4] I documenti della famiglia Savoia-Carignano relativi all'altare maggiore della chiesa di S. Filippo Neri a Torino, sono conservati nell'Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, nei registri del Principe Emanuele Filiberto per gli anni 1696-1709 (Registri XXVII-XXXII). I documenti più importanti sono trascritti, numerati e messi nell'appendice di questa nota. « Registro Emanuele Filiberto » è abbreviato così: « REF ». I numeri romani (per es. XXVI) si riferiscono ai numeri dei volumi dei registri. La data delle entrate è posta dopo il numero del volume così: REF - XXXI - 13.IV.1699. Altri volumi non della serie dei numeri romani come per esempio: Registro Spese Minute - 1698-1702 o Ristretto 1674-1702 sono indicati così: REF - Ristretto 1694-1702 - Anno 1698, Cap. 29.

da pietra Giudici come anticipo della somma per la costruzione dell'altare maggiore della chiesa Nuova di San Filippo » (Doc. 4).

L'anno seguente 1697 il Giudici ricevette un pagamento « per saldo di carra 48 di alabastro... per impiegare in detto altare » (Doc. 5). Ne consegue che l'altare fu cominciato, come affermò Chevalley, nel 1697. Il 7 settembre 1698 un tale Pietro Gilone, « mastro da bosco », fu pagato per « haver messo in opera le due colonne grandi, basi capitelli, et architrave » (Doc. 6). Nel luglio 1699, poi, la principessa Maria Caterina, moglie di Emanuele Filiberto venne a vedere l'altare nuovo (Doc. 7). Quindi la costruzione dell'altare era già abbastanza avanzata, tanto che la principessa volle vederne i progressi.

Ma dall'estate del 1699 in poi la storia dell'altare diventa più complessa perchè nella seconda metà del 1699 Antonio Bertola cominciò a dirigere le fabbriche del principe di Carignano. Nel maggio 1701 gli furono pagate L. 400 « per l'assistenza dal med.mo prestata nei due anni passati scorsi (cioè 1700 e 1699) al sud.o altare » (Doc. 8). Dai documenti risulta anche che subito dopo l'intervento di Bertola, già nel marzo del 1700, un tale scultore Cerruto fu pagato « per il disegno e modello del finimento dell'altare di San Filippo Neri » (Doc. 9). Tale progetto fu realizzato più tardi nel 1700-1701. Nel maggio 1701 Giovanni Valle fu pagato per aver fatto un « modello di terra et altro di legno del finimento dell'altare maggiore » (Doc. 10). Esaminando poi la minutissima descrizione del lavoro compiuto da Giovanni Valle, risulta evidente che il modello si riferiva alla parte dell'altare sopra l'architrave, come si presenta al giorno d'oggi. È chiaro che tale terminazione era stata fatta su disegno di Antonio Bertola.

La storia dell'altare continua. Nel gennaio 1701 Giuseppe Gianone, « mastro da bosco » fu pagato per « haver messo in opera... le sei grosse colonne d'alabastro fatto a vitte » (Doc. 11 e vedi fig. 2). Pure nel 1701 uno scultore, Ferretti, cominciò la statua della Carità (fig. 3) da porre a coronamento dell'altare (Doc. 12). Nell'anno seguente 1702 si è fatto il modello delle quattro urne accanto alla statua della Carità e Giovanni Batt.a Paracha cominciò a fare i gradini dell'altare maggiore (Documenti 13 e 14). Nel 1703 i gradini, in macchia vecchia, il pavimento in lose, e le balaustre erano finiti [5].

Nel settembre 1704 il mastro da pietre Giudici ricevette il suo ultimo

---

[5] L'ultimo pagamento per i gradini dell'altare è del 7.VIII.1703 (vedi il pagamento nel REF - Ristretto 1684-1703 - per tale data).

pagamento, il che significa che l'altare era completamente finito (Doc. 15). Nella documentazione del pagamento è scritto che il modello era stato « variato... dal primo cornicione, sino al finimento et in buona parte dal basamento sino al detto cornicione ».

Il dipinto di Carlo Maratta fu portato a Torino soltanto nel 1709, nonostante che il pittore avesse ricevuto il suo primo pagamento nel 1701 (Documenti 16 e 17). Il pittore Stasio fu pagato il 6 marzo 1709 per « le spese da esso fatto nell'accompagnare, e far condurre da Roma in Torino l'ancona fatta di n.ra commissione dal Cavaliere Maratti ».

In breve, si può dire che l'altare fu progettato nel 1696, iniziato nel 1697, ripreso e mutato dal Bertola nel 1699-1700, compiuto nel 1703, e il quadro (cominciato nel 1701) fu collocato nel 1709.

Ma se Bertola non è altro che colui che ha variato il progetto, chi fu l'architetto dell'altare nella sua prima fase di costruzione nel periodo 1697-1699? Anche questo credo, può essere chiarito attraverso le carte dell'archivio Savoia-Carignano, ma prima dobbiamo ricostruire l'elenco degli ingegneri nominati dal principe di Carignano del 1690 in poi.

Guarini fu l'architetto del principe fino alla sua morte nel marzo 1683. Gian Francesco Baroncello, assistente del Guarini quand'era in vita, ne ereditò il titolo d'Ingegnere il 28 maggio 1684 [6]. Ma anche egli morì prima di aver potuto progettare l'altare di S. Filippo. Baroncello morì nel 1694 « in fine del primo quartiere » dell'anno [7]. Per alcuni anni (forse a causa della guerra) il principe non ebbe un Ingegnere. Poi il 19 dicembre 1697 Michel Angelo Garove fu nominato « nostro Ingegnere ordinario » con lo stipendio di L. 400 all'anno [8]. Però fu licenziato « nel primo quartiere del 1699 » [9], e il 13 maggio 1701 il Bertola lo sostituì come « ingegniere » del principe di Carignano (Doc. 8). Vedemmo quindi che Emanuele Filiberto ebbe quattro ingegneri in solo 18 anni.

Poichè l'altare fu progettato nei primi mesi del 1696, dopo la morte del Baroncello e prima della nomina del Garove, il principe non aveva allora un architetto ufficiale. I primi pagamenti al Garove risalgono al 1697, l'anno in cui ricevette la nomina di ingegnere del principe. Ma lo stipendio era di L. 400 all'anno e invece, nel 1697, ricevette uno stipendio di L. 1000. Per-

---

[6] REF - XXIII - 28.V.1684 con lo stipendio di Lire 400 *per annum* cominciando dal principio del 1684.
[7] REF - Ristretto 1694 - Cap. 99.
[8] REF - XXVII - 19.XII.1697.
[9] REF - XXIX - Spese Minute del 16.IV.1700: vedi l'entrata del 20.III.1700.

chè una somma così grande? Penso possibili due spiegazioni ed entrambe portano alla stessa conclusione: che Garove fosse l'architetto dell'altare di San Filippo Neri. La prima ipotesi è che, essendo il Garove entrato in servizio nell'estate del 1695, le mille lire gli siano state pagate come stipendio di due anni e mezzo sulla base di L. 400 annue — naturalmente egli avrebbe avuto anche l'incarico di progettare l'altare nel 1696. La seconda ipotesi è che il Garove abbia ricevuto un dono di 600 lire per la progettazione dell'altare, progettazione avvenuta nell'anno precedente. Così aggiungendo al dono di 600 lire lo stipendio annuo di lire 400, il Garove nel 1697 avrebbe ricevuto una somma totale di mille lire. A mio avviso, è evidente, quindi, che il Garove disegnò il primo progetto dell'altare [10].

Non c'è dubbio che il baldacchino sopra l'altare maggiore della basilica di San Pietro di Roma possa considerarsi il capostipite di una numerosa serie di altari barocchi, la cui caratteristca principale sono le grandi colonne tortili. Possiamo citare come esempi torinesi gli altari di Amedeo Castellamonte, Francesco Lanfranchi, e Guarino Guarini con due paia di colonne tortili per lato [11]. Per Castellamonte, Lanfranchi e anche Guarini, l'altare è un pezzo di architettura con piedestalli, base, colonne, capitelli, architrave, e attico. Gli elementi sono messi in accordo con la loro funzione secondo diversi gradi di rilievo. I rilievi sono sempre disposti contro superfici piane. Secondo questi architetti gli altari si compongono di tre elementi diversi: le parti architettoniche per esempio, piedestalli, colonne, architrave, ecc.), il muro stesso — contro il quale sono deposte le parti architettoniche, — e gli elementi decorativi come sculture, lastre, per iscrizioni, armi, e dipinti. Ogni elemento ha il suo valore e l'effetto complessivo varia secondo l'importanza data dall'architetto rispettivamente ai tre elementi.

Nell'altare di San Filippo non ci restano più di due elementi — le parti architettoniche e gli elementi decorativi. Gli architetti hanno concentrato

---

[10] C'è ancora la possibilità che le sei colonne a vite siano di mano di Bertola e non del Garove. Infatti il Doc. 6 parla nel 1698 (prima dell'entrata nel servizio del Principe di Bertola), della « due colonne grandi ». E poi, dopo il 1700 (per es. il Doc. 11) tutti i documenti si riferiscono « alle sei grosse colonne a vite ». Siccome il Doc. 15 dice che il disegno dell'altare fu variato (dal Bertola) « dal primo cornicione sino al finimento *et in buona parte dal basamento sino al detto cornicione* » ritengo anche possibile che il Bertola avesse fatto il disegno per le sei grosse colonne a vite. In contrasto con questa conclusione c'è la somiglianza indiscutibile tra le colonne dell'altare e le colonne dello stupendo atrio del Palazzo Asinari di San Marzano davanti la stessa chiesa, colonne sicuramente di mano di Garove. Altra somiglianza c'è anche fra il nostro altare e l'altare della chiesa di La Morra, anche esso del Garove.

[11] A Torino per es.: Lanfranchi - Chiesa della Visitazione - altare maggiore; Guarini - S. Lorenzo - altare maggiore; Castellamonte - Corpus Domini - altare maggiore.

e ingrandito (relativamente) tutti gli elementi architettonici, cioè le sei colonne, basi, architrave, ecc. (fig. 4). Così hanno soppresso il valore del muro. Gli elementi decorativi sono ingranditi in modo tale che in alcune parti sopravanzano gli elementi architettonici (per esempio, la parte superiore della cornice del quadro di Maratta è sopra l'architrave). Inoltre l'altare ha forma curva, di concavità, che gli dà un senso dinamico. Ne risulta un eccezionale vigore e una vitalità intensa.

È evidente anche che l'altare abbia avuto immediatamente grande influenza sull'architettura nell'Italia settentrionale. Alcuni anni dopo, nel Duomo di Bergamo, Marco Alessandri eresse un altare nel transetto sinistro, ovviamente ispirato dall'altare di S. Filippo Neri. Vorrei soltanto citare come altro esempio, fra i tanti che dovrebbero essere studiati, l'altare nel transetto destro della cattedrale di Nizza Marittima, costruito nel primo decennio del '700, anche esso ispirato dal grande esempio torinese.

La grandezza e l'importanza di quest'altare indicano che sarebbe utile continuare ad esaminare l'architettura piemontese degli anni fra la morte di Guarini e l'arrivo di Juvarra, per vedere se il nostro giudizio non potesse risultare ancora più favorevole.

DOCUMENTI

Documento 1 (REF - XXVII - 16.IV.1696)

All'Intag.re S. Giovanni Valle per diverse intagli spedite per S.A.S. e per il modello che si fà all'altare maggiore della chiesa nuova di San Filippo L 93:00:00

Documento 2 (REF - XXVII - 17.IV.1696)

Al Intag.re Sr. Michel'Ant.o La Volé a conto di diverse intagli spedite principalmente per il modello dell'Altare di San Filippo per serv. di S.A.S. L 100:00:00

Documento 3 (REF - XXVII - 3.X.1696)

Pagate a Michel Ant.o La Volé Intagliadore... livre cento tredeci... per diverse lavori d'intaglio dal mod.o spedite per servitio di S.A.S. come per altri lavori spedite al modello dell'altare, che d'a A.S. deve far costruere nella chiesa di S. Filippo Neri... [*segue una lista di lavori*] ... più per li lavori spedite al modello dell'altare, che d.a A. deve far costruere nella chiesa nuova di S. Filippo Neri... L 150:00:00

Documento 4 (REF - Ristretto 1685-1702 - Anno 1696, Cap. 109)

Capo M.ro da pietra Giudici d'anticipati a conto della costrutt.ne dell'altare magg.re della chiesa nuova di S. Filippo e due grosse colonne a lati del med.mo L 1500:00.00

Documento 5 (REF - Rubrica... 1684-1703 - 12.XII.1697)

Pagate al Sig. Giudici a conto dell'altar maggiore di S. Filippo e per pagare al Sig. Prefetto Allodio per saldo di carra 48 di alabastro rimessogli per impiegare in detto altare... L 227:10:00

Documento 6 (REF - Spese Minute 1698-1702 - 7.IX.1698)

Al mastro da bosco Pietro Gilone per haver messo in opera le due colonne grandi basi, capitelle, et architrave nella chiesa nuova di S. Filippo L 100:00:00

Documento 7 (REF - XXVIII - 19.VII.1699)

Alli lavoranti del Sig. Giudici di mancia in occas.ne che la ser.ma principessa e stata a visitar l'altare a San Filippo L 20:00:00

Documento 8 (REF - XXIX - 13.V.1701)

Pagate all'Avvocato, et Ingegniere Antonio Bertola la somma di livre quattro cento... che li faciamo donare a consideratione della servitù che ci'ha reso in detta qualità d'Ingeg.re nelli anni scorsi 1699 e 1700 e massime nella construt.ne dell'altare maggiore che facciamo fare nella nuova chiesa de' P.P. di San Filippo Neri di questa città...

Documento 9 (REF - XXIX - 26.III.1700)

Al scultore Cerrutti per saldo di L 130 per il dissegno del modello e finim.to dell'altare di S. Filippo L 100:00:00

Documento 10 (REF - XXIX - 31.V.1701)

Pagate all'Intagliatore S. Giovanni Valle la somma di livre quattro cento cinquanta... che le sono dovutte per un modello di terra, et altro di legno del finimento dell'Altare mag.re di S. Filippo, con tre statue, sei putti, e lo spirito santo, e per altri lavori sped.ti attorno d.o altare compresa una tavola intagliata a fogliame, e fiori con bassi rilievi, e cinque teste di Donne...

Documento 11 (REF - XXIX - 30-I-1701)

Pagate al m.ro da bosco ms. Giuseppe Gianone la somma di livre due mila due cento sesanta nove soldi sei dinari ondeci... per haver messo in opera carra 93.¼ alabastri marmore di Como, et altre pietre all'altare mag.re che S.A.S. fa construer alla nuova chiesa de' P.P. di S. Filippo Neri contenute col med.mo a sol. 30 il carro, et per haver messo in opera al d.o altare le sei grosse colonne d'alabastro fatte à vitte a L 50 cad.o...

Documento 12 (REF - Ristretto 1684-1703 - 31.VI.1701)

Pagate al scultore Ferretti in conto dello statua della Carità che al p.nte lavora per l'altare maggiore di S. Filippo L 150:00:00

Documento 13 (REF - XXX - 11.XII.1702)

Al Sig. Gio. Angelo Giudici L 10 per un modello di cretta fatto per l'urna dell'altare magg.re di S. Filippo et L 40 a conto d'una testa d'un cherubino che deve lavorare per serv.o di d.o altare.

Documento 14 (REF - Ristretto 1685-1702 - Anno 1702, Cap. 146)

Al S. Giudici in mani del M.ro Paracha a conto de gradini dell'altare mag.re di S. Filippo. L 150:00:00

Documento 15 (REF - XXXI - 7.IX.1704)

Pagate al scultore Francesco Maria Giudici la somma di livre mille ottocento trenta soldi sette dinari ondeci d'argento che le sono dovute per saldo di L 60571:1:9 a qual somma rillevano li marmi, pietre, giornali, e fatture ch'essa ha' spedito sino al giorno d'hoggi, tanto in virtù delle due scritture, ò siano capitolat.ni delle 9 febraro, e 18 marzo 1697. che hà fatto col n.ro Patrimoniale attorno all'altare maggiore, che noi faciamo construer nella chiesa nuova de Padri di S. Filippo Neri di questa città, comprese le due grosse colonne di marmo negro mischiato di bianco, con sue basi e capitelli, messe in opera negl'angoli delle due pilastrate di detto altare, et escluse le livre dieci milla, alle quali erano appreciate le statue, puttini, e cherubini, che dovevano donstruersi per dett'altare, le quali in seguito alla facoltà a noi riservata in detta scrittura de 18 marzo restano a noi carigo quanto li altri marmi, e lavori da esso spediti al medemo altare, pavimento e balustrate, che non restano compresi nella sua oblig.ne per essersi variato il modello dal primo cornicione, sino al finimento et in buona parte dal basam.to sino al d.o cornicione, compresa però L 1373:8:0 a che ascendono carra quaranta nove, et un quinto d'allabastri di Busca quali si ritrovano fuori d'opera in d.a chiesa, consistenti in 63 pezzi, trà grossi, e piccoli, et altri pezzi nove ballustri sbozzati, che non si sono travagliati, per haver noi variato is dissegno; quali tutti pezzi dovrà esso Giudici ripigliare per suo conto, et all'istesso prezzo, ogni qual volta cessata la guerra venisse impiegato nel proseguim.to degl'altri lavori, che restano a farsi attorno ad'esso altare havendo così il medesimo convenuto coll'Intend.e della n.ra Casa Raimondi, come del tutto appari dagl'estimi dell'ingen.re e Misurat.re di S.A.R. Bertola, alligati all'annesso conto di d.o Intend.e della n.ra Casa Raimondi, che mediante queste, e quitt.a di d.o Giudici e verificat.ne del medesimo di tutto il contenuto nel presente nostro ordine... [*La lista che segue è troppo lunga per esser qui riprodotta*].

Documento 16 (REF - Ristretto 1685-1702 - Anno 1701, Cap. 6)

S. Gioanetti per rimessa a Roma duc.ni 300 pagate al Sig. Carlo Maratti

a conto del quadro per l'altare magg.re della chiesa di S. Filippo, che con il cambio, e ritardo sono L 1628:00:00

Documento 17 (REF - XXXII - 6.III.1709)

Pagate al Pittore Stasio la somma di livre cento ottanta quattro d'arg.to per saldo di L 394:05:00 rilevante per le spese da esso fatte nell'accompagnare e far condurre da Roma in Torino l'ancona fatta di n.ra commiss.e dal Cav.e Maratti per l'altare magg.re della Chiesa nuova di San Filippo, e L 100 che gli doniamo a consideratione dell'accompagnam.te di detta Ancona... come dall'alligata lista, e conto dell'Intend.e.

MARIO OREGLIA

UNA VOLTA PLANTERIANA IN VIA DEL CARMINE

Come modesta appendice all'approfondito studio sul Plantery condotto da A. Cavallari-Murat [1], in occasione della ricorrenza del bicentenario della morte del grande Architetto barocco piemontese, voglio segnalare l'esistenza di un palazzo di via del Carmine, al numero 4, che per essere sorto in una zona di particolare attività dell'Architetto, in prossimità della sua più alta opera, quella del palazzo dei Marchesi Paesana di Saluzzo, e soprattutto per avere le caratteristiche particolarmente e dichiaratamente planteriane, merita una speciale attenzione e un particolare studio.

Il palazzo di via del Carmine 4, fu costruito intorno al 1710 per ordine del Conte Giovanni Nepomuceno Armano di Gros, Maresciallo d'Alloggio nelle Guardie del Corpo di Sua Maestà, sulla contrada del Carmine, all'angolo colla contrada del Deposito (ora via Piave), nell'isola di S. Anselmo.

La sua costruzione fu eseguita in conformità a quel piano di ampliamento studiato dal Juvarra, che nella serie degli sviluppi di Torino, viene chiamato « Il terzo ampliamento » e che comprendeva una serie di « isole » oltre la Contrada della Consolata, fino ai Quartieri Nuovi. Il palazzo risulta allineato sulla Contrada del Carmine secondo una precisa disposizione del Juvarra stesso, che doveva poi stendere un progetto di allineamento interessante il rettifilo delle due contrade: quella del Senato (ora via Corte d'Appello) e quello della Madonna del Carmine dall'angolo del Palazzo di Città fino ai Quartieri Nuovi (come risulta da un prezioso documento conservato nell'Archivio Comunale di Torino, firmato dal Juvarra stesso in data 22 maggio 1729).

La struttura della costruzione è quella tipica dell'epoca. Blocco a U col fronte principale in fregio alla via del Carmine, ingresso su facciata simmetrica, con tutta probabilità in asse su un fondale decorativo (che

---

[1] Pubblicato da « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », luglio 1957.

comprendeva anche un ingresso carraio di servizio) prima che si costruisse il palazzo in corrispondenza sulla via S. Chiara, e, come fondale, la piccola costruzione neoclassica (fig. 1).

Le caratteristiche distributive settecentesche sono visibili sia in pianta, su un piano orizzontale, sia in sezione, su un piano verticale. In pianta per il raggiungimento di quella disposizione di spazi che, in obbedienza a certe esigenze di imponenza, a cavallo di un asse rigidamente assiale, voleva la coesistenza di tragitti gerarchicamente differenti: quello che si riferisce ad un « itinerario fastoso » attraverso l'androne, l'atrio, lo scalone, fin su all'abitazione del piano nobile, e parallelamente quello, meno importante, dedicato agli accessi per gli alloggi dell'ammezzato e del piano superiore.

La notevole importanza data ai « vuoti » sull'« itinerario fastoso » visibile in pianta conferisce al vano assiale col cortile una elevata ariosità, quasi di smaterializzazione (fig. 2).

In sezione verticale, le caratteristiche tipiche sono riscontrabili per la realizzazione del concetto distributivo del '700 piemontese che vuole una particolare successione e una particolare compenetrazione dei vani in altezza.

Il piano terreno è dedicato all'attività commerciale: una serie di negozi è aperta direttamente, senza differenze di livello, su via; su di essi un piano ammezzato, facilmente accessibile dai negozi stessi, è il piano più favorevole per l'abitazione dei commercianti e serve da « spessore » di isolamento per quello che deve essere il piano principale di abitazione. In corrispondenza alla altezza-somma di questi due piani, piano dei negozi e piano per le abitazioni dei negozianti, e perciò a doppia altezza, si sviluppa l'androne e l'atrio d'ingresso. Lo scalone d'onore porta al piano nobile, dove un vasto locale, in corrispondenza dell'atrio a piano terreno, esaurisce la multipla funzione di ricevere all'ingresso dell'abitazione, disimpegnare le varie sale ed essere il locale di rappresentanza per accogliere i numerosi ospiti. Su via, disimpegnati, come si diceva, dal salone centrale, ci sono i vari saloni in comunicazione anche fra loro per mezzo di successive aperture, disposte in fuga su un allineamento parallelo alla via.

Sopra il piano nobile c'è un piano di dimensioni più ridotte, per abitazioni più modeste. Anche questo serve come « coltre » superiore di isolamento al piano più importante di abitazione.

In molti casi — non nel nostro — lo sviluppo in altezza del salone corrisponde alla somma delle due altezze: quella del piano nobile e quella del piano superiore.

La successione gerarchica differenziata dei vari piani realizza, come ebbe ad osservare il Cavallari, dei « blocchi » di abitazione che si potrebbero definire degli organismi per cellule sociali elementari complete quasi fossero dei « campioni » comprendenti un particolare materiale (la società di allora) coi componenti disposti ai vari livelli, secondo — si potrebbe dire — la diversità di un peso specifico; in analogia appunto a quanto avviene in un blocco-campione di un materiale a stratificazioni successive. Una sovrapposizione di vari strati sociali dunque, fino a raggiungere una unità-base completa.

La successione stratificata all'interno ha suggerito all'esterno una disposizione di campi di importanza diversa (sempre per indicare che tutta la costruzione è in funzione del piano importante: quello nobile e che gli altri servono a quello praticamente come « distanziatori » o « isolatori ») (fig. 3).

Una orditura di lesene e di cornici lega in un unico campo le aperture riferentesi al piano terreno e quelle del piano ammezzato quasi a costituire insieme un grande basamento alla costruzione: le prime aperture (quelle dei negozi) sono a taglio estremamente semplice (una cornice rettangolare di spessore costante in pietra di Luserna) alternate ad aperture — finestre con una cornice tipica dell'epoca con semplice contorno a rilievo. Le aperture del piano ammezzato sono semplici finestre quadre, scorniciate.

Naturalmente nel campo-base ora descritto ha posto il portale d'ingresso, degnamente incorniciato e sormontato probabilmente dallo stemma gentilizio o da una importante decorazione in chiave all'arco, che coi modiglioni di sostegno del balcone stabilisce un degno coronamento all'ingresso del palazzo. In virtù di quella particolare compenetrazione di cui parlavamo prima, la stessa importanza del piano nobile viene attribuita all'androne e all'atrio, per la continuità di quel tragitto fastoso di cui si diceva.

Il campo superiore risulta dall'insieme del piano nobile e del secondo piano. È racchiuso all'estremo superiore da un cornicione a modiglioni di violento effetto, a contrasto di chiari e di scuri, ed è accentuato nel senso orizzontale, da una scanditura di lesene.

Il piano superiore costituisce in facciata come un coronamento al piano nobile.

Il piano nobile viene trattato con tutti gli onori. Le aperture si valgono dei principali rilievi. Esse appoggiano sulla fascia, opportunamente sagomata, che chiude il campo inferiore, e sono sormontate da timpani, particolarmente importanti. La derivazione di questi elementi da quelli degli

architetti romani (il Carlo Fontana — il Gabriele Valvassori specialmente), è evidente. Al piano nobile viene assegnato l'unico grande balcone in facciata e il ritmo lento delle lesene gli conferisce una speciale importanza. Ancora una volta veniamo a riscontrare valido il principio secondo il quale in architettura viene raggiunta una precisa fisionomizzazione, in relazione al contenuto. Principio che troppe volte si pensa applicabile soltanto ad una architettura attuale, più programmaticamente funzionale, e che — invece — va evidentemente esteso all'architettura in genere. Nel caso in esame è espressa all'esterno la gerarchia sociale che lega un blocco di individui in un dato periodo storico, avente come organizzazione una fisionomia ben definita. Ed il risultato è quello che logicamente si può definire di tono « aristocratico ».

Il palazzo deve essere sorto fin dall'inizio con intendimento di speculazione, se da un documento del 7 aprile 1793 (una denuncia dei redditi dei proprietari di immobili in conformità ad un editto reale), risulta un numero assai rilevante di abitanti dello stabile (fra i quali però non figura il proprietario, conte Armano di Gros): quindici inquilini con un affitto variabile da 110 a 450 lire annue (le soffitte a 30 lire annue), e due inquilini con dei canoni di molto superiori: la contessa Franca Saraceno con 2.200 lire e il conte Carlevaris di S. Damiano con 1.350 lire, che evidentemente occupavano i due alloggi del piano nobile.

Il palazzo passò dal primo proprietario successivamente in donazione al « Pio Istituto Rachitici », indi a privati di nuovo, poi ad un'Opera Pia in donazione ancora e da questa ad un Istituto Bancario, che presentemente tenta di attuarne la demolizione.

Il palazzo si presenta oggi in parte trasformato rispetto all'originale.

Già alla fine del '700 è stato sopraelevato di un piano. Nel secolo scorso poi gli si è imposta una notevole trasformazione, suggerita dalla preoccupazione di aumentarne il reddito, col maggior numero possibile di alloggi per affitto. Sull'area dello scalone demolito è stata costruita una tipica scala ottocentesca, con ringhiera a stecche passanti in ghisa, di ingombro comune. L'antica scala antistante di servizio trasformata, porta alla serie degli alloggi della metà destra dello stabile. In facciata, oltre alla già realizzata sopraelevazione, si sono trasformate molte finestre in porte-balcone, al piano nobile e al piano superiore, munendole di poggioli. Anche alcuni vani delle finestre del piano ammezzato hanno avuto uno sfondamento del parapetto ed hanno acquistato una ringhierina di tipo « impero » in ghisa fusa. La facciata ha in gran parte perso quel senso di aristocratica riservatezza che le

deriva dal fatto di essere tutta concepita in funzione di un solo affaccio importante, quello del piano nobile, accentuato sull'asse in corrispondenza dell'atrio di ingresso e dell'unico balcone sovrastante quello. Tutto questo è stato sostituito da una diluizione dei diritti prima riservati ad uno solo ed ora distribuiti sulla facciata intiera con una omogeneità, ispirata, entro certi limiti, al concetto della uguaglianza. Perfino l'androne è stato dimezzato, onde ricavarne due vani ad altezza limitata all'ammezzato; e l'attuale forma a botte liscia e la finestra a cerchio perfetto di compasso verso l'atrio tradiscono il gusto neoclassico dell'epoca in cui è avvenuta la trasformazione. In facciata nello spazio che risulta libero dall'abbassamento del portale e dalla eliminazione del fregio in chiave, vagola incerto un inadeguato finestrino, al quale ci si è preoccupati di dare una approssimativa sagoma barocca (fig. 4).

Sul cortile si affacciano indifferenziati i numerosi vani con le aperture assolutamente disadorne, unite da lunghi ballatoi.

Al piano nobile sono rimasti quasi intatti i vani di rappresentanza. Grandi vani con volte a padiglione, sulle quali campeggiano degli ottimi stucchi. Le raffinate porte intagliate in legno con sopraporte sono state a più riprese ricoperte di vernici, ma conservano pura la linea.

Integro, nell'imponenza nobile della concezione primitiva, rimane l'atrio. Presenta caratteristiche spiccatamente analoghe a quelle rilevabili in altri atrii planteriani.

A doppia altezza di piano, come già si è detto, doveva, sul tragitto di chi stava entrando nel palazzo, rappresentare il vano di congiunzione fra l'esterno e l'interno. In questo senso, pur essendo a totale apertura verso il cortile ed anzi parte di esso dal punto di vista compositivo, perchè rigidamente sull'asse che ne segna lo sviluppo, è già una introduzione alla parte più intima della casa e ne anticipa il tono, più personale di quanto appaia sulla facciata, verso la strada, percorsa da tutti.

Il vano dell'atrio misura m. 8,30 in larghezza, m. 6,20 in profondità, ed ha un'altezza di m. 4,90 all'imposta della volta con una monta di m. 2. Ogni lato dell'atrio ha due elementi portanti verticali. La volta di copertura, viene così ad appoggiare su otto piedritti: due lesene per tre dei quattro lati e due colonne per il restante lato, quello verso il cortile (fig. 5).

Fra un punto d'appoggio e l'altro la lunetta incontra il piano verticale del muro perimetrale secondo un arco, e verso il cortile lascia per tre campate lo spazio per lo sviluppo di tre archi aperti.

Secondo un'esigenza sorta nel '600 e sviluppatasi nel '700, per lo più le volte vengono ad essere concepite non più composte da superfici semplici, ideali per diventare molte volte il supporto allo sviluppo di grandi pitture (come sovente succede nel '500), ma come il campo in cui si risolvono « visibilmente » le preoccupazioni di carattere strutturale. Probabilmente questo segna un approfondimento del fatto architettonico, se si avverte il bisogno di rivendicare tutta la disponibilità per lo svolgimento completo del discorso, che è quello dell'architettura. Nel campo dell'etica artistica poi, forse costituisce di per sé un « certificato di validità » il raggiungere un certo livello espressivo coi mezzi offerti dalla propria forma d'arte, che viene così ad affermarsi sufficiente. Probabilmente per una ragione analoga a quella per cui ci compiacevamo di poter leggere sulla facciata del nostro palazzo le caratteristiche che contraddistinguevano la formazione sociale di quell'insieme di individui destinato ad esservi accolto, ci rallegriamo ora di vedere affiorare su queste superfici che sono le volte, il segno dello « sforzo » compiuto dal materiale di cui sono composte. Si realizza così su queste superfici una specie di « intuitiva analisi » in virtù della quale la struttura e il materiale vengono percepiti con la denuncia esatta delle loro funzioni.

Per la preoccupazione di realizzare delle coperture di notevoli dimensioni, con ampi spazi liberi per i passaggi e per gli sfondati visuali, queste volte si realizzano per mezzo di un intreccio di archi sostenenti degli elementi di volta. Gli archi che noi vediamo correre in rilievo sulla curvatura della volta, in proseguimento delle linee verticali dei piedritti, segnano quasi il grafico del flusso delle forze, quel grafico di cui vive la statica delle volte.

Esiste dunque, entro certi limiti, la interessante possibilità di ravvisare un principio di suddivisione di funzioni nell'insieme: quella degli elementi portanti e quella degli elementi chiudenti.

(Suddivisione che assumerà una importanza essenziale quando, in epoche assai posteriori, una differenza sostanziale dei materiali fortemente caratterizzati porterà agli estremi la scissione).

Nella nostra volta la sottolineatura che denuncia l'andamento statico è realizzata con una semplice fasciatura a contorno retto di spessore costante. Lo stesso elemento tipicamente planteriano si riscontra nelle volte del palazzo dei Marchesi Paesana e del palazzo Cavour e nelle altre volte di via Barbaroux 28, di via Garibaldi 37, di via S, Chiara 8. Secondo la classifica-

zione delle volte barocche piemontesi stabilita dal Cavallari [2], in relazione alle caratteristiche geometriche e agli intervalli dei punti di appoggio delle volte, la nostra presenta una fisionomia stellare (fig. 6).

Nella successione delle ricerche formali maturate dal Plantery ci sembra debba essere inserita nella prima serie, quella che comprende le volte di Casa Cigliano e di Casa Novarina.

L'analogia fra le volte Cigliano, Armano e Novarina è strettissima, e ci sembra di poter vedere uno svolgimento di logica maturazione nel passaggio dall'una all'altra.

Nelle ricerche successive, e soprattutto quelle in relazione alle volte del Palazzo Saluzzo o del Palazzo Cavour o per la volta dell'androncino Del Carretto, si raggiungerà una maturazione superiore, una maggiore disinvoltura, un rapporto più libero nello sviluppo dei moduli, ma il mezzo-base usato rimarrà la fascia a sezione rettangolare con spessore costante.

Nel nostro atrio dai punti di appoggio queste fascie partono ad arco fino a raggiungere una figura centrale disegnata sempre con lo stesso mezzo: un ottagono allungato che funziona come una struttura di assorbimento delle spinte, proteggendo da quelle la superficie centrale (fig. 7).

Interessante è ancora la soluzione nei punti di appoggio.

Sopra i capitelli l'alto cornicione (che dovrebbe correre su tutto il perimetro) viene limitato invece ai soli appoggi. Si ha così un cornicione suggerito per punti che si realizza soltanto in relazione ai piedritti, con una particolare figura, caratterizzata da una specie di grande pulvino (figg. 5 e 8).

E a questo si riduce la trabeazione canonica.

Anche questo elemento è tipico dello stile del Plantery.

---

[2] « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », luglio 1957.

PAOLO PORTOGHESI

METODO E POESIA NELL'ARCHITETTURA DI BERNARDO ANTONIO VITTONE

Tra le figure di maggior spicco dell'architettura del Settecento europeo, quella di Bernardo Vittone ha solo raramente ed episodicamente attirato l'attenzione della critica e soffre tuttora di una certa provvisorietà di valutazione. La limitazione regionale del suo operare, la difficoltà persino di ricostruire, visitando piccoli e piccolissimi centri della provincia piemontese, la linea di sviluppo della sua esperienza di architetto, ma soprattutto la strana posizione cronologica della sua attività che lo fa assertore, negli anni della maturità, delle possibilità di sviluppo di un linguaggio già apertamente entrato in crisi sul terreno europeo, tutto ciò è valso a ritardare e deformare una lettura, che per la ricchezza e l'intensità dei testi, si pone tra le più avvincenti e ricche di storia umana della architettura barocca [1].

Le citate difficoltà si trasformano però in altrettante rarissime qualità, per chi si impegni in tale lettura e voglia trarne una immagine definita se non definitiva. Così l'itinerario che riunisce la ricchissima produzione vittoniana per la varietà ed unità delle indicazioni psicologiche e ambientali, fornisce uno sfondo prezioso ed illuminante, mentre la sottile reazione vittoniana all'inquietudine che aveva rotto l'instabile equilibrio della cultura architettonica europea, si rivela, già nella sua cauta mediazione di esigenze, un sintomo, o meglio una prefigurazione dell'eclettismo borghese nei suoi aspetti più positivi.

Come primo risultato di uno studio monografico in cui siamo impegnati da tempo, tenteremo qui una lettura comparativa delle esperienze vitto-

---

[1] Dal punto di vista critico i contributi fondamentali su Vittone sono le pagine del Brinckmann a lui dedicate nel *Theatrum Novum Pedemonti*, la trattazione di Rudolf Wittkower nel suo: *Art and Architecture in Italy, 1600-1750* e il saggio di A. Cavallari-Murat: *L'Architettura religiosa di B. A. Vittone*, in « Atti e Rassegna Tecnica degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », Nuova serie - A. X n. 2, Febbraio 1956.

niane nel campo della architettura religiosa, che serva ad anticipare gli strumenti per una nuova impostazione critica.

Bernardo Vittone si conquistò, come è noto, il titolo di accademico di S. Luca non ancora trentenne, redigendo un macchinoso progetto per una città da erigersi in mezzo al mare secondo le minuziose prescrizioni fornite dai maestri, in cui l'ossequio alla formule accademiche raggiungeva il supremo paradosso nella piazza centrale in cui quattro edifizi quasi eguali, in forma di chiesa, ospitavano funzioni completamente diverse [2].

Tornato a Torino, giovandosi forse anche dell'appoggio dello zio, Gian Giacomo Planteri [3], che certo dovette essere il suo primo maestro, Vittone riceve l'incarico di costruire il Santuario del Vallinotto nei pressi di Carignano. La scoppiettante freschezza e novità di questo edificio che contrappone il suo volume nitido e deciso alla orizzontale stesura della pianura, ritmata dalle linee sottili dei pioppi, sembra la logica conseguenza della innaturale compressione della educazione accademica. Il Vallinotto è la perfetta antitesi di ciò che i maestri romani avevano cercato di inculcare nell'animo della giovane recluta e risente semmai delle proibite letture da Borromini e dagli architetti del rococò romano, con cui Vittone probabilmente ebbe almeno fuggevoli contatti. Ma un'altra vicinanza agisce in modo determinante, quelle del Guarini, di cui il giovane architetto stava rivedendo per la stampa il manoscritto della *Architettura Civile.*

Più che una conciliazione tra Guarini e Juvarra, si opera qui un innesto di motivi guariniani su un impianto di derivazione romana come provano il gusto dell'intonaco e delle eleganti profilature dell'esterno e la superficiale tangenza con certi esempi dell'Europa settentrionale.

Nell'interno soprattutto va ricercata l'impronta personale di Vittone che, contaminando due schemi guariniani: quello di San Lorenzo e quello del progetto di San Gaetano a Vicenza e innestandoli su una planimetria mu-

---

[2] Si veda a questo proposito: VINCENZO GOLZIO, *L'Architetto Bernardo Antonio Vittone urbanista,* in « Atti del X Congresso di Storia dell'Architettura di Torino », Roma, 1959, pag. 101. Dettagli del progetto *per una città in mezzo al mare,* redatto da Vittone per l'Accademia di San Luca, sono stati pubblicati da H. Millon, in « Alcune osservazioni sulle opere giovanili di B. A. Vittone », (Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti a. XII-XIII, 1958-59). L'eco delle coperture guariniane ad archi intrecciati che può cogliersi nel disegno di alcuni ambienti secondari di uno degli edifici della piazza, non basta a riscattare il progetto dall'evidente conformismo. Circa l'attività professionale di Vittone, precedente il suo soggiorno romano, i documenti trovati dal Millon sul « rastello » di palazzo Carignano costituiscono un primo avvio allo studio del problema della formazione artistica dell'architetto.

[3] Si veda su questo argomento il saggio di A. Cavallari-Murat in « Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », luglio 1957, pag. 121.

tuata dal Sant'Ivo borrominiano, costruì un organismo interamente nuovo e profondamente unitario dando forma concreta ed eloquente al vagheggiamento di una luminosità innaturale delle cose, capace di indurre il senso di una spazialità amplificata, dilatata. Quattro successive schermature di cui solo la prima — costituita da un leggero intreccio — si pone come continuazione del piedritto, captano la luce in quantità sempre diversa e la riflettono mediata dal colore delle pitture. Mancando ogni riferimento che permetta di misurare la reale lontananza di questi schermi, lo spazio illusivo della pittura entra in diretto contatto con quello architettonico dandogli un orientamento a vortice e concludendolo verso l'alto in una zona di sospensione.

L'espediente deriva da esempi noti, e in particolare dal gusto dello *spettacolo totale* di origine berniniana, ma Vittone non si appaga dell'apertura all'infinito dello spazio pittorico, esige una mediazione che introduca nella pittura un segno permanente della corporeità delle membrature architettoniche lasciando che questo valore di determinazione metrica, si spenga gradualmente con il risultato di rendere più integrale l'illusione prospettica e insieme di eliminare una troppo evidente frizione tra i due linguaggi che si susseguono nel compimento dell'immagine. L'uso della volta multipla realizza un intreccio che risolve così ogni antitesi portando ad estrema conseguenza lo scambio di valori tecnici e compositivi che si opera tra pittura e architettura. In questo senso va interpretata la suggestione esercitata su Vittone dalla tradizione dei prospettici e dalla loro architettura dipinta, suggestione che non è mai derivazione di modi e di aspirazioni e si risolve in un superamento del limite di quel continuo pericolo di mutua sopraffazione tra le due arti che derivava da una contaminazione di entità indipendenti e passive.

L'intuizione fondamentale del giovane architetto, così sicuro, già agli inizi, della direzione su cui concentrare i suoi interessi — sta nell'aver puntato per realizzare dialetticamente l'unità tra costruzione e figurazione, tra spazio determinato e infinito prospettico, soprattutto nella luce, *nella bramata luce* come egli steso la chiama, senza intenzioni retoriche, raccontando le vicende della cupola di S. Antonio a Torino.

Questo elemento per sua natura sfuggente e incorporeo diventa il suo prediletto *materiale da costruzione*, indagato e amato nelle sue più intime qualità, nelle sue caratteristiche più sottili e anzitutto nella sua mutevolezza che dà alla *varietà* vittoniana, teorizzata nel trattato, una dimensione temporale. Già nel Vallinotto la luce è protagonista materializzandosi nei

raggi dorati che scendevano dagli *occhi a lucello* della volta delle cappelle e non è come in Borromini captata dall'incresparsi delle superfici in fluenze plastiche di impeccabile eleganza, ma liberamente si adagia sulle superfici continue e negando la linea si esalta ed esaurisce nel colore.

Nella facciata di Cambiano iniziata verso il 40, Vittone aggiunge alla sua tavolozza i valori di tessitura; dalle letture guariniane deriva il gusto della cortina a faccia vista che dà vibrazione di luce ai piani. Ma allo scabro rozzo mattone di palazzo Carignano che si pone brutalmente come materia elementare, esaltando per contrasto il potere trasfigurante della forma, egli sostituisce la stesura piana e accurata, disegnata dai chiari ricorsi della malta, lasciando trasparire il compiacimento per il magistero artigianale, per la struttura concreta e visibile, per la distinzione gerarchica delle parti ottenuta con la finitura a stucco dei capitelli e degli elementi decorativi.

La tornitura sottile dei membri, il modellato mistilineo, le arricciature piene di grazia rococò, fanno di quest'opera una eccezione: chè solitamente gli esterni vittoniani costituiscono una enunciazione semplice e misurata, spesso perfino severa di un discorso che si realizza solo all'interno compiutamente come è ad esempio a Foglizzo, dove la essenzialità dell'impianto sembra volutamente commisurata al carattere povero e dimesso delle fabbriche circostanti, a quel fraseggio di note basse appoggiato a una maglia larga e distesa che caratterizza il tessuto di questo piccolo borgo.

Ma all'interno l'immagine spaziale si concreta in un tono di oratoria sottile e persuasiva. Se all'esterno la chiesa indica la possibilità di una dimensione corale contrapposta al particolarismo minuto delle case; all'interno questa possibilità si attua nella ricchezza gioiosa ed accogliente di una casa comune in cui la comunità si ritrova unita in quel momento contemplativo che è tra le ragioni più intime della sua coesione.

Fin dall'ingresso l'accentuazione luminosa indica i fuochi della composizione. Il brillante ingegnoso dispositivo della pianta con le due cappelle incastrate ai lati dell'altar maggiore, permette di rendere visibili i tre altari contemporaneamente senza cadute di intensità, ciascuno connesso con la sua cellula spaziale aperta che si allaccia nella continua fluenza dello spazio generale senza violenza, con una estrema naturalezza.

In questo legamento rifulge la sensibilità dell'architetto per i valori ottici della forma, per il reciproco determinarsi degli elementi nel meccanismo della visione. Al controllo grammaticale che dà saldezza e unità plastica si aggiunge il controllo ottico che rende possibili orchestrazioni sempre più ricche senza che in esse si smarrisca la essenzialità del discorso.

La passione vittoniana per la musica che continuamente trapela nei suoi libri, pieni di divagazioni sulle teorie armoniche e proporzionali, trova la sua espressione nella capacità, così evidente qui, di inserire la vibrazione del dettaglio, l'episodio plastico, in una struttura ritmica saldissima.

A Chieri nel San Bernardino ricostruito dopo il 1740 riutilizzando le antiche fondazioni, i fermenti di innovazione non investono l'impianto generale fedele a uno schema tradizionale di croce greca poliabsidata. Ma la volontà di sensibilizzare l'organismo alla presenza della luce radente, determina un processo di alleggerimento e di foratura delle pareti portanti così generale da lasciare per certi aspetti perplessi. Alterato nella distribuzione delle sorgenti luminose, l'organismo ci appare oggi un poco macchinoso e il metodo lascia scoperta la sua trama, non si trasfigura in immagine; ma l'esperimento si rivelerà fruttuoso ed è caratterizzato da frammenti delicatissimi e avvincenti. Specie la zona dei pennacchi con la cornice che si increspa sui quattro assi in una ondulata sagoma di timpano, raggiunge una speciale felicità di disegno agganciando in continua vibrazione i fori mistilinei dei pennacchi da cui scendono fasci di raggi dorati e minuscoli cherubini si annidano con leggerezza di spuma impigliata in una rete.

Anzitutto appare qui per la prima volta l'intreccio di due strutture, quella ottagona dell'interno e quella quadrata dell'esterno, realizzato lasciandole interamente visibili da dentro. Questo schema geometrico deriva direttamente dalle celebri volte degli atrii settecenteschi di Torino e in particolare dagli esempi planteriani. Ancora più interessante è lo svuotamento del pennacchio preludendo la soluzione dell'incasso concavo che è tra le più felici invenzioni vittoniane.

Lo sdoppiamento della struttura della cupola, coerente sviluppo della teoria del valore ottico della forma che postula soluzioni diversamente adattate per l'interno e per l'esterno, è pienamente visibile nello svolgimento del tamburo che è la parte più raggiunta dell'intero edificio. Ciascuno dei pilastri dell'ottagono interno è contraffortato da un elemento a Elle e — dalla saldatura reciproca di questi settori murari — discende una articolazione ricca di membrature tese in cui per la prima volta compiutamente risplende il genio grammaticale vittoniano fatto di estro vivacissimo e di coerenza ostinata.

Contemporaneamente a San Bernardino, si inizia la fabbrica di Santa Chiara a Bra, il punto di arrivo del primo periodo dell'attività vittoniana. Qui ogni forzatura scompare, di colpo l'artista attinge a una maturità com-

pleta; nel piccolo centro agricolo, lontano dalle grandi vie di comunicazione, per una piccola comunità di clarisse il « provinciale » Vittone dà alla cultura architettonica europea del Settecento uno dei suoi pochi indiscutibili capolavori.

Visitando Santa Chiara si rimane particolarmente colpiti dal modo in cui l'edificio si inserisce nella tessitura quieta e armoniosa delle strade di Brà, interpretandone le movenze dolcemente curvate, riassumendo nel suo volume turgido, la forza che traspare sotto la composta continuità di quel linguaggio sommesso, fatto di coerenza e di fiducia in certe abitudini costruttive, in certi valori profondamente radicati, che è tipico del Piemonte.

Il paramento di mattoni rossastri irregolari che emergono dalla malta chiara, rompe ogni rigidezza di segno. Le sottolineature orizzontali che legano l'intero corpo mistilineo acquistano valore di linee che ritmano una stratificazione omogenea contrapposta allo slancio delle lesene e degli spigoli sporgenti. Lo scatto di materia della cornice di coronamento e del fastigio articolato, entrambi intonacati e tinteggiati di bianco, dà a questa parte il terso splendore di un blocco unito in cui la luce si modula con morbidezza di sfumato, accentuando quel processo di progressiva qualificazione plastica, dall'alto verso il basso, che determina la suprema eleganza del profilo superiore stagliato nel cielo.

La sorpresa di chi entra nella chiesa, più ancora che nell'imprevedibile ricchezza, è nel ritrovare alla base, in perfetta corrispondenza, la matrice spaziale dei volumi esterni, sopraffatta però verso l'alto dall'innesto su di essa di una seconda struttura, una vela sorretta da quattro robusti pilastri che alla maglia dei muri d'ambito si raccorda attraverso una serie di elementi tali da determinare una pulsazione continua dello spazio, che è realizzato nella sua fase di espansione, di rarefazione, quasi a fissare il senso di un respiro pieno ed aperto.

Il modulo iuvarriano dell'arco libero su cui si impenna un timpano coronato di putti, è l'elemento base di un sistema di schermature che definiscono senza bloccarli i nuclei spaziali che fanno corona al vano centrale. Questi sono sfruttati come coretti per le monache e si amplificano in luminose lanterne da cui entra la luce investendo gli spicchi della volta superiore, su cui sono dipinte quattro figure visibili dal basso attraverso aperture mistilinee che annullano il peso della volta sottostante, facendola sembrare una vela gonfiata dal vorticoso moto dell'aria sottostante.

Se la forza dell'immagine sopraffà ogni tentativo di lettura statica, va pur rilevato che anche in tal senso Santa Chiara è un caso limite di pru-

denza e di abilità. Difatti le sezioni dei nodi angolari sono notevolissime e consentono un assottigliamento di tutte le altre strutture e tutte le spinte sono bilanciate contrapponendo al nucleo centrale il contraffortamento delle profonde espansioni radiali.

Come sia riuscito all'architetto di convincere le clarisse di Bra a erigere un edificio così nuovo e ardito da sembrare ideale vagheggiamento di una accesa fantasia, a null'altro mirante che ad appagare il suo desiderio di invenzione, è presto detto. Esso realizza con piena efficacia il programma proposto dall'ordine, ne soddisfa le esigenze e offre forse anche qualcosa di non richiesto. Lo spazio riservato alle monache è separato dal corpo della chiesa e non turba la geometrica centralità dell'organismo, ma con esso comunica attraverso il translucido schermo della gloria del Santissimo che si innalza sopra l'altare maggiore, oltre che attraverso i vani laterali, compresi tra i sostegni, in cui nell'ombra si intuisce il trapasso in uno spazio confluente. In tal modo il nodo grammaticale dei pilastri è privato, nell'abside, del raccordo continuo della parete, contribuendo a direzionare, secondo l'esigenza liturgica, lo spazio interno.

Questa soluzione del coro staccato posto dietro l'altare maggiore, il cui peso visivo si riduce alla presenza di un filtro che introduce una indicazione di indefinito spaziale, si ritrova nelle altre chiese progettate da Vittone per le Clarisse, quelle di Torino e di Vercelli, realizzate, e quella di Alessandria che conosciamo attraverso le incisioni del Trattato.

A Vercelli ritorna lo schema esagono a lati alternatamente concavi e convessi sperimentato nel Vallinotto, ma la copertura è molto semplice e manca ogni espediente di luce filtrata. Cionondimeno la grande altezza del vano e l'aver disposto tutte le finestre molto in alto, determina una luminosità radente, un contrasto di zone, di sapore insolitamente drammatico. L'assottigliamento delle membrature verticali così robuste a Brà, la mancanza di una larga espansione laterale, quel senso di instabilità e di vertigine dell'altezza che determina l'alternanza ravvicinata di figure diseguali e la sequenza degli archi che rinserrano in alto il tamburo, tutto ciò autorizza a individuare a Vercelli il momento gotico della ricerca vittoniana e si può ricordare a questo proposito quel progetto per il completamento in stile, del Duomo di Milano che è forse l'unico tra quelli redatti a questo scopo che abbia un certo slancio creativo tale da far pensare a quelle contaminazioni gotiche-barocche determinate da precise ragioni storiche e sociali che caratterizzano l'architettura del Settecento in Cecoslovacchia e in particolare all'opera di Giovanni Santini Aichel.

A Torino in Santa Chiara un nuovo elemento entra nella composizione, la galleria diagonale che interrompe la continuità dei pilastri lasciando penetrare incontrastata la luce e sospendendo sul vuoto il peso della grande volta. È un altro esperimento in cui traspare una preoccupazione psicologica, una adesione senza riserve al tema specifico, all'occasione. Il gusto per la compenetrazione degli spazi e per la luce mediata da ambienti secondari imparenta questa chiesa con il San Gaetano di Nizza a schema ellittico e sottolinea la comune parentela guariniana [4].

Abbiamo visto come già la cupola di San Bernardino a Chieri con i suoi pennacchi forati, privati di ogni valore costruttivo, avesse permesso di realizzare l'incastro visivo di due strutture, l'ottagonale e la quadrata, che formano l'involucro interno ed esterno del tamburo. È indubbiamente da questo espediente che discende la invenzione della imposta spezzata che si allarga ai lati in concavità risonanti.

Non è facile stabilire dove per la prima volta sia stato realizzato tale dispositivo che ritroviamo a Torino in Santa Maria di Piazza, a Carignano nella Cappella dell'Albergo di Carità, a Mondovì Breo e in una forma modificata a Villanova. Le spiegazioni offerte però da Vittone nel Trattato per giustificarne l'adozione a Santa Maria di Piazza, fanno supporre che questa sia stata l'occasione originaria. Difatti la posizione della cupola, racchiusa per due lati tra fabbriche preesistenti, rendeva difficilissima l'illuminazione e prezioso ogni raggio di sole per dar risalto alla zona del Presbiterio.

La necessità della luce diviene così generatrice della forma che appare come modificata dall'intervento di una forza nuova.

La materia diviene retrattile, si tende e si piega in movenze elegantissime. La necessità diviene idolatria della luce.

Solo più tardi Vittone ricevette l'incarico di riformare anche la navata della chiesa e in essa rispecchiò il principio dei due involucri visibili, lasciando trasparire dietro le larghe aperture architravate ai lati dell'arcone, ambienti di disimpegno paralleli all'asse della navata. A determinare poi un asse trasverso — agli estremi del quale la prospettiva si amplia nella concavità delle cappelle — inserì nella copertura una voltina ellittica con le lunette aperte al flusso della luce.

Nella chiesa di Sant'Antonio, purtroppo demolita, i pennacchi svuotati si univano a un altro motivo tipicamente vittoniano, mutuato dal repertorio

---

[4] Si veda: C. Ceschi, *Progetti del Guarini e del Vittone per S. Gaetano a Nizza*, in « Palladio », 1941, pag. 171.

guariniano, la volta a cesto ad archi intrecciati, realizzata è vero da Vittone solo nel Santuario del Vallinotto e nella cappelletta della Villa del Cardinale delle Lanze, sulla collina torinese, ma ripresa in molti progetti come quello della Santa Chiara di Alessandria, oltre che in due delle sue composizioni ideali illustrate nel trattato.

Tra queste riveste particolare interesse quella della tavola LXVI che interpreta con spirito molto differente, pieno di aerea gaiezza, il drammatico esempio di San Lorenzo e dà modo all'autore, di descriverci nelle sue *Istruzioni diverse* un ingegnoso sistema costruttivo, prova della raffinatezza tecnica cui era giunto attraverso il personale approfondimento delle proposte guariniane [5].

« Leggeri forse — egli scrive — pareranno a più d'uno i muri de' quali composto va il corpo di questa chiesa e massimamente quelli che ne formano la cupola. D'uopo pertanto mi è di avvertire essere mio pensiero, che vi si impieghi in parte la pietra viva di taglio formandone legami da inserirsi ai debiti intervalli, e ne luoghi loro opportuni nella struttura di cotto: e ciò per rendere la struttura medesima idonea a reggere il peso dei materiali, e la spinta degli archi, che sopra vi si appoggiano senza averla ad ingrossare indebitamente con pregiudizio inevitabile non tanto delle parti inferiori che sorregger la debbono, atteso il maggior peso che vi si addossa; che dell'opera stessa che a dimostrare venendosi all'occhio maggiormente massiccia e pesante e d'ostacolo riuscendogli al potervisi ampiamente diffondere, privo lo lascerebbe di quella soddisfazione che egli prova allorquando maggiore trova lo spazio a dilattarsi, e a godere della varietà degli oggetti e più rari incontra e men frequenti gli ostacoli, che dar gliene possono impedimento ».

A parte il reale interesse del sistema delle fasciature di pietra che innervano la parete laterizia aumentandone la resistenza a compressione permettendo di sfruttarne all'estremo la capacità portante, questo passo del trattato è anche il più indicativo per ricostruire, oltre gli astratti teorizzamenti sulla leggiadria, sulla organizzazione e sulla decorazione, contenuti nelle *Istruzioni elementari*, la poetica di Vittone, le linee essenziali del suo metodo di costruzione e di verifica ottica della forma.

Delle espressioni come il *diffondersi dell'occhio* la *dilatazione dello spazio* la *varietà* degli oggetti, la *continuità* senza ostacoli della vista, sono

---

[5] Fasce di pietra alternate alla muratura laterizia si possono già vedere nei pilastri del cortile del palazzo della Accademia delle Scienze a Torino.

altrettante aperture critiche e prove di una consapevolezza che non può essere che il frutto di una esemplare maturità culturale.

Con la parrocchiale di Grignasco, che sovrasta con il suo blocco raggiante di laterizi, il modesto paese della Valsesia, Vittone torna dal linguaggio frammentario degli esperimenti all'opera assoluta, al capolavoro. Rispetto a Bra il tema si amplia. Il committente è una comunità florida e ambiziosa che gli mette a disposizione un terreno isolato al centro del nucleo urbano. All'esterno la moltiplicazione degli elementi che offrono indicazioni prospettiche continuamente variate, dà la sensazione di una aspirazione all'unità più che di una unità realizzata. È un moto centripeto che organizza i diversi volumi intersecati; ma ad esso si oppone lo slancio centrifugo degli elementi orizzontali aggettanti, sottolineati dall'ombra.

All'interno la vicenda si ripete ma con un risultato diverso di unità raggiunta, ottenuta attraverso un processo dinamico interamente ricostruibile, ma placato nella convergenza all'unisono di tutti gli elementi.

Nel trattato Vittone esprime tutta la sua soddisfazione per la degradazione prospettica delle nicchie mistilinee all'interno delle quali la cornice discende verso il fondo. Egli scrive anzi di aver ricevuto per questo la piena approvazione degli esperti. In realtà l'effetto di convergenza delle cappelle, di orientamento verso l'interno dei loro spazi, è determinato proprio da quella inclinazione delle cornici che riduce la cesura tra lo spazio centrale e gli spazi affluenti, oltre che dalla convessità dei muri d'ambito che riportano all'interno la tensione centripeta, così che il grande corpo della chiesa sembra radicarsi oltre questi diaframmi, gonfiati dalla pressione esterna negli spazi del paese, nelle strade che si diramano dalla piazza verso la valle.

Può darsi che questa mia lettura travalichi di molto le intenzioni vittoniane ma è pur vero che di dilatazione parla egli stesso e con molta chiarezza e pensiamo che difficilmente sarebbe riuscito a dominare un tema così vasto con il solo strumento della casistica grammaticale, del rigoroso procedimento geometrico di sviluppo della forma.

Della sua maturazione linguistica abbiamo qui del resto alcune prove di un estremo interesse. Si osservi come l'articolazione delle cornici intorno al nodo simbolico della colonna traduca in termini plastici, con suprema giustezza di rapporti, l'incontro di forze e di pesi e come archi e costolature, che convogliano pesi e spinte, divengano contemporaneamente espressione di un moto zampillante, rimbalzante da nodo a nodo in un continuo allacciarsi di note brevi e lunghe che si accendono e si spengono con effetti

di eco, da rievocare certe pagine di musica per organo nate in questi stessi anni di storia europea.

Si osservi il raccordo organico di quei frammenti di cornice che si arricciano intorno ai finestroni flabelliformi, nel punto in cui convergono nel piedritto di uno dei grandi costoloni.

Qui rifulge la grazia di una mano sapientissima — o meglio ancora — l'accordo di due mani, quella che disegna e quella che dà forma alle superfici di stucco; l'idea è nata dall'intuizione di una possibilità esecutiva, ed esalta la disponibilità di maestranze di una esemplare qualificazione tecnica.

Ma la chiesa di Grignasco è importantissima per un altro aspetto che ne fa il punto di inizio del secondo periodo dell'attività vittoniana. In essa infatti vediamo sacrificati quegli espedienti di filtraggio della luce che erano stati il filo conduttore delle esperienze del primo periodo. La complessità dell'apparato di controllo del flusso luminoso che nel Vallinotto e in San Bernardino aveva costretto l'architetto a un virtuosismo strutturale funambolico, sovrapponendo all'organismo costruttivo delle intelaiature supplementari, pronte a mostrarsi in tutta la loro precarietà e inconsistenza non appena il miracolo della luce incidente, materializzata nei raggi, fosse sopraffatto dalla apparizione di una nuvola o da una grigia giornata di inverno; la complessitià, dicevo, di quell'apparato di controllo posticcio e inessenziale all'equilibrio strutturale, è d'un tratto interamente. La luce è ancora protagonista ma entra liberamente dalle 23 finestre aperte nella cupola e nelle volte delle cappelle da cui si scorge il riflesso azzurro del cielo. Tuttavia la natura di questa luce incidente che immediatamente ci riporta alle opere di Neumann e di Johann Michael Fischer, non è quella che può associarsi al tipo della finestra termale di gusto palladiano aperta al disopra del forte aggetto di una cornice. Sembra che l'architetto abbia conquistato un nuovo mezzo di controllo che gli permette di eliminare gli schermi di mediazione e questo, altro non è che il calcolo dei rapporti che la forma e l'apertura del vano determina tra luce incidente e luce riflessa. Aumentando il numero delle aperture e la luminosità generale, il pericolo dell'abbagliamento diminuisce progressivamente.

Agendo quindi contemporaneamente su questo calcolato rapporto e sul valore di posizione delle luci, esse perdono gradualmente quel valore di frattura che hanno solitamente ed entrano nella visione come elementi in cui la luminosità si intensifica senza divenire fastidiosa e abbagliante.

La miglior dimostrazione di ciò sta nelle fotografie che pubblichiamo,

prese con l'obbiettivo rivolto verso le finestre e che non recano traccia dell'usuale fenomeno di alonamento. Gli esperti, potranno anzi notare come persino l'infisso resista a quel processo di erosione della luce che tanto appassionava Vitruvio a proposito delle colonne.

L'esperienza di Grignasco determina l'impostazione della coeva chiesa di Villanova Mondovì, una delle più remote e toccanti creazioni del maestro.

L'abitato del paesino ha un aspetto largo e rado, come smagliato e la mole laterizia sembra avvertire l'impossibilità di innestarsi in un ambiente così aspro ed elementare con una voce troppo personale e qualificata, senza dar luogo a un contrasto psicologicamente estraneo al tema. La facciata quindi si inflette appena e la volumetria di insieme è sintetizzata e commentata solo da lievi incorniciature che scorrono continue, agganciando dietro il corpo squadrato che si stacca isolato nel paesaggio con una sua eloquenza di pura struttura, anticipando per la continuità del pieno la scala dello spazio interno.

Qui il visitatore scopre l'inatteso, penetra in un regno in cui i legami con l'ambiente circostante si limitano all'umiltà della materia e alla semplice chiarezza di insieme. Ma la forma ha fatto della materia umile di queste cornici tirate non troppo accuratamente da qualche artigiano poco esperto, qualcosa di estremamente prezioso.

I confratelli Disciplinanti che avevano chiesto « *un vaso dotato di nuovità e di scherzosa vaghezza senza però che fosse per riuscire di troppo sensibile dispendio* » dovettero rimanere davvero soddisfatti dell'opera che realizza questa loro aspirazione con estro scintillante e delicato, compiacendosi sia della continuità delle pareti incurvate sia dell'agile organismo, composto di pilastri ed archi, che è al limite della gracilità ma non vi cade in virtù del peso che assumono i legamenti orizzontali. Anche qui ritroviamo la luce direttamente incidente e il programmatico alleggerimento di quelle parti del perimetro murario su cui insiste la cupola, scavate da nicchie ed aperture che le qualificano in senso dinamico.

La composizione geometrica è qui più che mai complessa e vivace e dalla pianta all'alzato si traduce in un raffinato incastro di elementi autosufficienti. Si noti la ripetizione, al fondo delle absidi laterali, dello schema dell'arcone sorretto da lesene di taglio quattrocentesco: è un altro esempio di eco smorzata, di ribattimento, l'espressione di una legge che ha un articolo per ogni problema di giuntura o di stacco.

Le influenze guariniane e iuvarriane appaiono ormai come momenti intensamente rivissuti di una eredità lontana. Il comporre per cellule spa-

ziali autosufficienti giustapposte lungo un asse non è più, come in Guarini, lo sviluppo sistematico di una formula geometrica ma il risultato di un controllo empirico del valore ottico degli elementi plasticamente individuati, una sorta di espediente scenografico, risolto però in chiave intima quasi direi familiare.

Così le finestre che ripetono lo schema michelangiolesco di Santa Maria degli Angeli, mutuato attraverso Juvarra, sono trascritte in termini di una essenzialità che rispecchia il valore delle membrature principali in antitesi con la accentuazione decorativa di tali elementi cara al maestro messinese.

Agli ultimi anni dell'attività di Vittone risale una serie di chiese a pianta centrale in cui si è voluto vedere una acquiescenza verso la reazione neoclassica già in pieno sviluppo. In realtà il tema dell'ottagono cupolato con capelle aperte sull'asse trasverso, ricorre anche nel primo periodo della sua attività e può essere in qualche caso riferito alla esigenza di un estremo sfruttamento dello spazio disponibile. Questo problema è avanzato a giustificazione, nel trattato, della soluzione studiata per Villafalletto ma se ne può calcolare il peso anche ad Alba nella chiesa di Santa Maria Maddalena di impianto ellittico berniniano ma con l'ingresso sull'asse maggiore. L'uso della pittura che invade completamente la cupola non corrisponde qui alle intenzioni di Vittone che nella incisione del trattato aveva indicato una decorazione a costoloni radiali. Ma è l'esterno di Alba che ci interessa particolarmente perchè nella parete flessuosa preparata per il rivestimento della facciata ritroviamo una immagine di cantiere legata alla esperienza di Vittone, immagine attraente per l'esempio di probità tecnica, ma alla quale il nostro gusto d'oggi tende ad attribuire un valore di forma, una bellezza di non finito, quale può attribuirsi ad un quadro o a una scultura lasciate incompiute.

Borgomasino, Rivarolo e S. Ambrogio sono gli esempi in cui può cogliersi con maggiore evidenza quella semplificazione del linguaggio che ha fatto pensare a un momento di stanchezza, di ripiegamento. Ma se il cedimento di tono rispetto a Grignasco e Villanova è incontestabile soprattutto nel trattamento plastico delle membrature che si fanno grevi, riassorbendosi nel corpo murario, la ragione di questa momentanea flessione va individuata a nostro avviso in un rinnovato sperimentalismo volto alla individuazione di nuove possibilità espressive, a contatto con la realtà del tema particolare, analizzato con penetrante dedizione.

Se a Sant'Ambrogio sono abbastanza individuabili nostalgie romane e iuvarriane che si risolvono in una esercitazione elegante e corretta ma molto

fredda, a Borgomasino la disposizione delle luci forza la staticità dell'organismo pur non riuscendo a vincere la netta divisione tra la zona basamentale, animata da un ordine di colonne, e quella della cupola, percorsa da lesene e costole di lievissimo aggetto. Il freno imposto alla libera continuità verticale dei sostegni è la prova che Vittone non è stanco di indagare nuovi temi e lo scrupolo classicheggiante, così sensibile nel trattato in cui perfino Borromini è ambiguamente sacrificato all'ideale di una saggezza un poco agnostica, anche se ne riconosce la presenza, non agisce in modo meramente negativo [6].

La prova di ciò può trovarsi nella parrocchiale di Rivarolo, che superando ogni forzatura si riporta a un alto livello creativo senza deflettere da questa direzione di ricerca.

Certo non troveremo più qui quella effervescenza di trovate e quella spontaneità del periodo giovanile, ma ciò che si perde in ricchezza e in tensione dinamica si acquista almeno in certa misura in maestà ed ampiezza. La classicità non è un'etichetta di comodo da reazionario convertito ma una seconda anima che mai sopita riemerge spontaneamente. L'approdo della saggezza è un momento necessario che può essere accettato con serenità e in esso Vittone sembra voler recuperare certe valenze rimaste libere della sua prima iniziazione compiutasi nella scia iuvarriana e con la vigile protezione di Gian Giacomo Planteri.

Nel segno di questo ritorno alle origini si compie anche il lavoro della parrocchiale di Riva che, iniziata appunto dal Planteri, era rimasta per quasi venti anni incompiuta.

In un disegno dell'archivio parrocchiale si può valutare la capacità vittoniana di trasfigurare completamente, pur con un intervento limitato, il significato spaziale di un determinato schema planimetrico. Dalla imposta in su, la chiesa è del Vittone che per essa immaginò una volta che sembra slittare con le sue costole radiali lungo gli spigoli del basamento arrestandosi in tensione, in modo da levare alle vele ogni parvenza di complanarità e investendone alternatamente gli spicchi con la luce intensa che penetra dagli occhialoni. L'impossibilità di controllare l'intero organismo

---

[6] Indizi di una adesione vittoniana a schemi di una dimessa semplicità possono vedersi nella parrocchiale di Pecetto, ad esempio, degli anni della maturità. Un discorso a parte meriterebbe la parrocchiale di Montanaro che nelle proporzioni ribassate e nella corretta freddezza del trattamento plastico è l'accostamento limite al compiaciuto classicismo cui aderì ad esempio l'Alfieri. Nella chiesa di S. Benigno, i cui disegni furono ritirati dallo studio di Vittone dopo la sua morte, l'esecuzione quariniana non permette una precisa valutazione critica.

murario spinge Vittone a ritornare a una accorta graduazione della luce che determini una animata vicenda di contrasti. Così negli spicchi minori della volta si aprono, come nella S. Chiara di Torino, delle logge da cui la luce filtra sommessamente; mentre i grandi occhialoni determinano una alternanza ritmica negli spicchi della volta.

In questa chiesa c'è un'atmosfera intensa di accogliente intimità, un che di teso e vivace senza fratture ed eccessi: i frammenti si collegano in un legato ma mantengono una loro scala che dispone a una quieta contemplazione senza distrazione e senza estasi.

Queste stesse sensazioni, dominate da una più evidente unità e saldezza si ritrovano in quella che può considerarsi insieme alla chiesa di S. Benigno l'ultima opera del maestro, la parrocchiale di Borgo d'Ale.

A Borgo d'Ale la inserzione nella scena urbana è felicissima, giacchè la chiesa continua una quinta stradale composta di piccoli edifici che ne accentuano per contrasto le dimensioni e la tridimensionalità, balzante nella sporgenza di facciata che fa eccezione alla omogeneità delle quinte, piatte e ricoperte di intonaco.

L'organismo si definisce all'esterno come un blocco appena modellato formato di concavità raccordate. Solo in campo lungo la copertura a tetto e la lanterna danno un aspetto concluso al volume che tende a riassorbirsi, pur nella diversa scala, nella molteplicità visiva del tessuto edilizio circostante. Ma alcuni elementi, come il piccolo campanile e il portale sporgente, si differenziano nettamente per un ricorso ai toni altissimi, alla nitida eloquenza tipica del Vittone. Il riferimento a Bra è immediato ma ciò che qui si perde in organicità, per il carattere eccezionale dell'inserto, si acquista in forza persuasiva.

Il valore di anticipazione della facciata si scopre entrando, confrontandola con le concavità delle absidi, mentre l'attenzione si fissa nella tribuna.

L'aspirazione classica traspare nell'uso della colonna gigante non più rispecchiata dal fascio di lesene articolate come a Grignasco, nell'aggetto della cornice che si riassorbe nel muro secondo il modulo romano delle terme. L'imposta dei catini absidali determina un ordine minore che si interseca con il maggiore secondo la regola michelangiolesca. L'arco libero iuvarriano diventa mero episodio decorativo e lo coronano in alto dei puttini berniniani. La luce, forse in un primo tempo pensata liberamente fluente dagli ampi finestroni a fiamma, è schermata da oculi più stretti, aperti su un perimetro murario allontanato a formare in alto delle ampie

zone di risonanza che con il loro chiaroscuro esaltano la forza della struttura.

In basso le nicchie absidiali sono accostate all'impianto generale attraverso un doppio risalto che ricostruisce la massa della parete suggerendo una doppia stratificazione. Poi all'interno della cappella i due archi sono posti a contrasto nel differente valore di tensione. Di scorcio la cavità della finestra appare come fondale e cornice di una vicenda decorativa. La luce radente incendia le corone sorrette dagli angeli in una immagine elegantissima che nella sua lievità contrasta il vigore plastico dell'insieme.

Forse non è arbitrario attribuire questa ricerca di potenza e di stabilità della forma a un tentativo operato da Vittone di opporre al classicismo invocato dal Milizia la dimostrazione che certe istanze di questo potevano essere inserite senza rischio in una ricerca coerente con il lavoro svolto in tanti anni, con quella ricerca che si identificava ormai con la sua stessa vita [7].

---

[7] Per valutare il significato storico di questa drammatica *condizione*, che caratterizza la tarda attività vittoniana, occorre riferirsi alla continuità di certi moduli compositivi barocchi nella cultura architettonica del neoclassicismo illuminista. Si veda a questo proposito: E. KAUFMANN, *The Architecture of the Age of Reason*, Harvard, 1957.

ANDREA BUSIRI VICI

BATTESIMO SABAUDO IN ROMA, A PALAZZO COLONNA

Dopo la sua elezione del 14 marzo 1800 nel conclave di Venezia, Pio VII era giunto, il 3 luglio, in una Roma sgombra dalle truppe napoleoniche. Il giorno 9 di quello stesso mese arrivarono anche gli esuli sovrani di Savoia e la principessa Maria Felicita, zia di Sua Maestà. Ospiti del principe Doria, il Pontefice li ricevette al Quirinale lo stesso pomeriggio del loro arrivo, e l'incontro ebbe luogo proprio in quel palazzo ove settant'anni dopo si sarebbe installato, come Re d'Italia, Vittorio Emanuele II, e dove centoquarant'anni più tardi Pio XII avrebbe restituito la visita a Vittorio Emanuele III. I sovrani sabaudi, dopo aver trascorso l'estate nel casino di villa Conti a Frascati, vennero ad installarsi, il 30 ottobre dello stesso anno, nel palazzo del principe Filippo III Colonna, Gran Connestabile del Regno di Napoli, Grande di Spagna di Prima Classe, insignito dell'Ordine del Toson d'Oro.

L'ospitalità dei Doria e dei Colonna nei confronti del Re e della Regina di Sardegna, non era stato soltanto un atto di cortesia delle due famose case principesche, ma soprattutto dovuto all'acquisita loro parentela con il Casato piemontese, chè i due principi romani avevano rispettivamente sposato le sorelle Leopolda e Cristina, figlie di Vittorio Amedeo di Savoia Carignano e cugine dello spodestato sovrano loro ospite. Sicchè quando nel dicembre 1798 l'invasione francese aveva costretto Carlo Emanuele IV ad esulare dai suoi Reali Stati del Piemonte, Egli e la Consorte Clotilde Adelaide di Francia, sorella di Luigi XVI, la zia Felicita ed il loro seguito, dopo aver peregrinato in Sardegna e in Toscana, trovarono a Roma affettuoso e principesco asilo presso i nobili parenti.

La generosissima ospitalità che il principe Filippo Colonna offrì al sovrano nella sua più che regal dimora durò quasi ininterrottamente fino all'abdicazione di questi, avvenuta a palazzo Colonna, la sera del 4 giugno 1802. La tragica morte di Paolo I di Russia, sul quale poggiavano le più solenni speranze per la restaurazione, e la conseguente sfiducia per la Sua Casa e soprattutto la morte della Sua amata consorte sopraggiunta il 7 marzo 1802 a seguito di febbre perniciosa contratta nel viaggio da Roma a Napoli, ove i sovrani erano andati in visita ai duchi d'Aosta, fratello e cognata del Re, l'avevano indotto al grave passo di lasciare appunto il trono al fratello Vittorio Emanuele I.

In tale occasione il sovrano rinunciatario elesse dell'Ordine della Santissima Annunziata i due parenti romani Colonna e Doria, testimoni ufficiali all'atto di abdicazione. Il Supremo Ordine Sabaudo, oltre a ribadire la cuginanza, fu compenso, specie per il Colonna, di quella ospitalità vasta e complessa fornita alla Real Famiglia nell'appartamento al quarto piano, detto del cardinal Pamphily, ed al loro seguito in ambienti dell'attiguo convento dei Santi Apostoli; che si continuò poi anche per il successore Vittorio Emanuele, famiglia e seguito.

Il periodo di circa venti mesi riguardante Carlo Emanuele, e i fasti e i nefasti che vi avvennero, è particolarggiatamente rievocato da uno scritto dell'epoca, esistente nell'archivio dei Colonna, intitolato: « *Memoria dell'alloggio dato alla Maestà del Re e alla Regina di Sardegna e a* S. A. R. *la Signora Principessa Felicita in questo Ecc/mo Palazzo* ».

Successivamente alla storica data dell'abdicazione, l'ex sovrano, per lasciar luogo al fratello e alla Sua Corte, si trasferì in piazza del Gesù a palazzo Cenci Bolognetti (attuale sede centrale della Democrazia Cristiana) per ritirarsi più tardi nella Casa del Noviziato dei Gesuiti a Sant'Andrea del Quirinale, vivendo ancora per vari anni di austere opere di pietà, e ove si spense il 6 ottobre 1819, dopo di avere avuta la grande soddisfazione d'aver visto Pio VII proclamare « Venerabile » la defunta sua consorte, il 10 aprile 1808. Il monumento funebre e le spoglie di Carlo Emanuele riposano nella quarta cappella a sinistra del maestoso tempio berniniano di Sant'Andrea.

Il suo fratello e successore Vittorio Emanuele I era il terzogenito maschile dei dodici figli (sei maschi e sei femmine) che Vittorio Amedeo III (1726-1796) aveva avuto da Maria Antonietta dei Borbone di Parma, ed era nato a Torino il 24 luglio 1759. Duca d'Aosta dal 1798, aveva sposato, il 25 aprile 1789, Maria Teresa d'Austria d'Este (1773-1832), figlia dell'arciduca Ferdinando e di Maria Beatrice d'Este-Cybo.

Proprio al tempo delle loro nozze eran cominciati i giorni più difficili per lo Stato subalpino, posto tra la Francia rivoluzionaria e l'Austria infida, e, intorno ai duchi d'Aosta, non tardò a formarsi la più decisa opposizione di Corte, anche per la simpatia che nel popolo ispirava la bella e vivace principessa.

Di non vasta intelligenza, ma sicuro di sè e tutto compreso delle tradizioni militari e politiche della Sua dinastia, il duca d'Aosta aveva combattuto con coraggio, dal 1793 al '96, per la difesa delle Alpi, e, come erede presuntivo della Corona protestò vivacemente contro quella alleanza che nel febbraio 1797 suo fratello maggiore, il Re Carlo Emanuele IV, ritenendo impossibile una qualsiasi resistenza, concluse con il governo rivoluzionario francese.

Caduta la monarchia in Piemonte il 9 dicembre 1798, il duca d'Aosta si ridusse con la Sua famiglia dapprima in Sardegna, poi, contro la volontà del Re, nell'agosto 1799, tornò in Piemonte mettendosi in urto con gli austriaci alla cui perfidia attribuiva i successi francesi del 1796, come a loro fece poi risalire la colpa della disfatta di Marengo del 14 giugno del 1800. Randagio per la penisola, del tutto sprovvisto di mezzi di fortuna e colpito nei più familiari affetti, sempre più scontento del rassegnato fatalismo di Carlo Emanuele IV, quando per l'abdicazione di questi potè assumere la Corona, ritenne che una maggiore attività diplomatica potesse restituirgli l'avito dominio Piemontese. Ma le sue illusioni caddero una ad una, specie quando, il 2 dicembre 1802, Pio VII andò a consacrare in Nôtre Dame l'usurpatore Bonaparte che già il precedente 29 giugno gli aveva disconosciuto, con consolare decreto, il titolo di Re di Sardegna. Le sue ristrettezze finanziarie poi erano tali, che l'Imperatore Alessandro I

di Russia, mosso a compassione, aveva fatto decorrere a suo favore dall'ottobre 1802, un annuo sussidio di 75.000 rubli.

Roma era divenuta nel frattempo centro di raccolta di sabaude Corone, chè oltre all'abdicatario Re ed al neo Sovrano vi giunse nel maggio 1803 un altro dei fratelli, Carlo Felice, duca del Genovese e anch'egli fu alloggiato a palazzo Colonna.

Il maggior fasto del sovrano soggiorno romano, ebbe luogo a palazzo Colonna, in occasione della nascita delle sue due gemelle, nonostante che, ironia della sorte, Egli anelasse quell'erede che potesse sostituire il piccolo Carlo Emanuele mortogli a Cagliari nel 1799 a soli tre anni d'età. Il battesimo delle due piccole fu un'occasione diplomatica per riunire intorno agli esuli, sì desiderosi di tornare sul trono, i rappresentanti diplomatici degli stati d'Europa più ostili a Napoleone, dando alla celebrazione particolare risonanza nel farle tenere al fonte battesimale dal Sommo Pontefice.

Già più volte Pio VII si era recato in Casa Colonna: la prima il 21 ottobre 1800 per restituire la visita a Carlo Emanuele IV, la seconda il 30 marzo 1801 quando i Sovrani di Sardegna rientrarono da Napoli, la terza per far loro visita di condoglianza il 18 maggio dello stesso anno per la morte della zia principessa Felicita, e per ultimo il 19 giugno 1802 a restituzione di quella visita d'omaggio che il neo Re Vittorio Emanuele I aveva fatto al Pontefice appena giunto a Roma per l'abdicazione del fratello.

Dopo le fastosissime annuali cavalcate che guidate dal Connestabile partivansi da palazzo Colonna, la vigilia di S. Pietro, per la presentazione al Papa della bianca chinea e del censo di 7000 ducati d'oro quale segno del vassallaggio del regno di Napoli, seguita poi la sera dopo dalla accensione della famosissima grandiosa macchina pirotecnica in piazza dei SS. Apostoli (cerimonia e feste compiutesi l'ultima volta nel 1787), credo che il più importante evento per il grande casato romano fu appunto quello del battesimo delle due principessine sabaude. Vale la pena di riportare la descrizione del lieto avvenimento quale scritta in una relazione conser-

vata nell'archivio dei Colonna, diretta testimonianza di chi vi fu partecipe:

Avvicinandosi il parto di S. M. la Regina di Sardegna, Maria Teresa Arciduchessa d'Austria, volle la Maestà sua implorare il Divino aiuto per la felicità del medesimo con due pubbliche Novene alla gloriosa Sant'Anna ed un Triduo alla SS. Vergine.

Le Novene furono incominciate il dì 2 settembre, una la mattina, nella Chiesa della Venerabile Arciconfraternita del SS. Nome di Maria e l'altra, il dopo pranzo, nella Basilica dei SS. XII Apostoli, propria parrocchia. Il Triduo fu celebrato nella Basilica di S. Maria in Cosmedin nei giorni 12, 13 e 14 settembre.

Nella notte del dì 18 settembre, per entrare al 19, la Maestà della Regina diede felicemente alla luce due Reali gemelle, la prima, alle ore quattro e mezzo e la seconda alle ore cinque di Francia che erano nove e mezzo, e dieci d'Italia. La seconda gemella, avendo fatto temere di sua vita, ebbe l'acqua del S. Battesimo dal signor Audiberti Dottore e Professore d'Ostetricia il quale assisteva il parto.

Subito la mattina il signor Conte Roburent, primo Scudiere del Re, andò a darne parte a Nostro Signore, ed a sentire quando gli fosse piaciuto di eseguire la Sacra Funzione. Non essendo Sua Santità ancora visibile, lasciò l'ambasciata all'Emin.mo Cardinale Segretario di Stato.

Furono ancora spediti per la stessa fausta partecipazione, il signor Conte Richelmy, Scudiere, in Frascati, alla Maestà di Re Carlo Emanuele, abdicatario, ed anche a S. E. il Cardinale Duca di York ed un corriere a Tivoli alle LL. AA. Reali Duca e Duchessa di Chablais.

Il Re Carlo Emanuele nella medesima mattinata venne a Roma.

La Santità di Nostro Signore avendo avuto la lieta notizia del seguito parto, mandò immediatamente Mons. Maestro di Camera a sapere le nuove di S. M. la Regina ed a combinare l'ora della Sagra Funzione che fu fissata per la mattina appresso 20 settembre alle ore 16 nostre e dieci e mezzo di Francia.

Quindi si diede principio a preparare per la Sagra Funzione del Battesimo che il Sommo Pontefice si sarebbe degnato di amministrare egli stesso. La Cappella fu formata nel braccio della galleria nuova che porta e si unisce all'appartamento nobile verso la strada della Pilotta, abitato dai Sovrani. Questo braccio chiuso con damasco rosso dietro le due prime colonne di giallo antico, che hanno lateralmente due pilastri di simil marmo, presentava un vaso degno della Sagra circostanza per l'ampiezza; e l'Altare che sorgeva fra le colonne, aveva un quadro rappresentante la SS. Trinità. Le pareti erano ornate di damasco rosso con trina d'oro, ed avevano intorno dei sgabelli di velluto i quali senza imbarazzare la Cappella contribuivano a più vagamente guarnirla.

Non vi era distinzione di luogo per alcuno dei Signori invitati, poichè tutti facevano corte alla Maestà del Re di Sardegna, senonchè essendosi divisa la Cappella ad un giusto sito con barra apparata in guisa di balaustra, gli sgabelli che erano dentro, formavano una specie di stallo agli Emin.mi Cardinali.

Il servizio d'argento dorato per l'atto della sagramentale lavanda, le vesti candide e tutt'altro che faceva di bisogno, era pure preparato con reale magnificenza.

La Regia Corte di Sardegna invitò 12 Eminentissimi Signori Cardinali i quali avevano relazione con essa Corte e furono: Di York, Valenti Gonzaga, Giuseppe Doria, Borgia, Della Somaglia, Crivelli, Saluzzo, Pacca, Scotti, Litta, Braschi e Consalvi.

Inoltre, i Ministri Regi a sè addetti e cioè: Ministro di Russia con sua consorte, Ministro d'Inghilterra ed incaricato di Portogallo: i Ministri delle Corone aderenti, e cioè, ambasciatore di Portogallo e Ministro Imperiale con sua consorte. Alcuni signori parimenti di sua aderenza i quali furono: Principe e Principessa Doria, Duca e Duchessa Braschi, Duca e Duchessa di Zagarolo, Marchese Massimi con la Marchesa madre, il Principe Albani, il Conte Bolognetti, il Conte della Porta e pochi altri. Tutti fuori del Cardinale di York che mandò le sue scuse, intervennero; gli Emin.mi Cardinali in abito color rosso e gli altri in gala.

In detta mattinata adunque, 20 settembre, si aprì l'anticamera alle ore 14 con la Guardia Svizzera alla scala ed all'ingresso della sala della prima e seconda anticamera, della camera d'udienza e della stanza di arazzi, prossima alla Cappella. Verso le ore 15 cominciò il ricevimento al quale servivano il signor Conte Montani, gentiluomo di bocca e due Limosinieri della Corte; il signor Marchese di Midelburg, gentiluomo di S. E. il Contestabile, ed altri familiari della stessa Eccellenza sua, i di cui servitori facevano ala nella sala.

I dodici Eminentissimi aspettarono il Santo Padre nella suddetta stanza di arazzi, ed il Signor Gran Contestabile Colonna sedeva con loro, distinzione sempre goduta dall'Illustre primogenito di Ecc.ma Casa. I Ministri delle Corone e tutti i cavalieri e dame, spaziarono nel resto di quel grande appartamento nella cui ultima camera, detta l'alcova, erano le nate Principessine. Intanto il Re di Sardegna, in montura, il Re Carlo Emanuele in bruno, come suole dalla morte della Regina sua consorte; il Duca del Genovese, loro fratello, anche in montura, e la Principessa Maria Beatrice, figliuola del primo, con le dame di Corte signore Zampiera e Marchesa di San Giorgio, e con i rispettivi loro Scudieri, scesero dal quarto superiore e si fermarono con gli Eminentissimi nella più affabile e compiacente maniera.

All'avviso che Sua Santità era per giungere, i predetti Reali personaggi con la loro nobile corte ed un gruppo rispettabile di altri signori, fra i quali la signora Contestabilessa, le sue figliuole, Duchessa di Zagarolo e Donna Maria Vittoria,

la sua nipote Donna Caterina d'Avella Colonna, la signora Principessa Doria, il Signor Contestabile, e il Principe Doria le andarono incontro fin ai piedi delle scale. Disceso il Santo Padre di carrozza, le LL. Maestà e le Altezze Reali fecero, genuflesse, l'atto di baciargli il piede, ma Egli graziosamente sollevandole non lo permise e s'incamminarono alla Cappella. Il Re di Sardegna gli si teneva alla sinistra e tutti lo seguirono fino alla stanza di arazzi in cui erano gli Eminentissimi signori Cardinali i quali dopo averlo ricevuto, entrarono seco lui nella Cappella e presero posto dove si è detto.

I personaggi Reali si portarono alla camera delle Principessine gemelle, le quali allora erano per passare in Cappella. Il Corpo Diplomatico e la nobiltà le aspettarono nelle stanze avanti. Mentre Sua Beatitudine andava assumendo i sacri abiti le predette Principessine su di ricchi cuscini bianchi furono portate a ricevere la prima, il Santo Battesimo e la seconda, gli esorcismi e le preci che si erano omesse nel battezzarla in pericolo di morte e vi fu presente il Rev.mo Parroco dei Santi XII Apostoli senza cotta e stola.

Precedeva alle medesime, Monsignor Fornici, Cerimoniere e Segretario del Cerimoniale.

Erano al loro lato, le LL. AA. RR. Carlo Felice, zio di esse, e Principessa Maria Beatrice, sorella, la quale aveva con sè la signora Constestabilessa. Il Re, padre, ed il Re Carlo Emanuele decoravano pure il loro accompagnamento, e li seguivano le due dame di Corte e tre cameriste. Giunte le nate Principessine all'ingresso della Cappella, le dame di Corte le presero dalle mani dei due aiutanti di camera e le sostennero avanti a Sua Santità fino al compimento della sacra cerimonia, stante sempre al loro lato le Altezze Reali, nominate di sopra, le quali facevano le veci di Compare e di Comare. I nomi imposti alla prima, sono: Maria, Teresa, Ferdinanda, Felicita, Giuseppa (*e questa fu poi la consorte di Carlo Ludovico Duca di Lucca*); alla seconda, Marianna, Ricciarda, Carolina, Gaetana, Margherita (*che fu Imperatrice d'Austria*), ed a ciascuna di loro Sua Santità aggiunse il nome di Pia. Il Compare e la Comare di ambedue furono le LL. Altezze l'Arciduca Ferdinando d'Austria e l'Arciduchessa Maria Beatrice sua consorte, avi delle medesime gemelle, ed in loro vece le innalzarono al Sacro fonte S. A. R. Carlo Felice e S. A. R. Maria Beatrice, zio rispettivamente e sorella.

Terminata la Sacra funzione, stata diretta da sei Cerimonieri Pontifici, le Reali gemelle accompagnate al quarto superiore da S. A. R. Maria Beatrice, dalla signora Contestabilessa e di lei signore figliuole e dalla Principessa Doria, furono presentate alla Regina Madre che esultò di tenerezza.

Nostro Signore, deposti gli abiti sacri e fatta breve orazione, avendo alla sinistra la Maestà del Re di Sardegna ed intorno gli altri personaggi Reali, si trasferì con i signori Cardinali che lo seguivano in forma di collegio, alla penultima stanza di quell'appartamento, ove seduto fra i due Reali fratelli fu servito

di uno squisito rinfresco di gelati e di dolci, al giungere del quale, mentre il regnante Re voleva presentarglielo, Sua Santità con gentile ringraziamento fece che si tenesse da uno scudiere. Nell'istesso tempo ne furono serviti gli Eminentissimi Cardinali i quali erano in disparte in quella medesima stanza, e tutta la nobiltà, ed il rinfresco dato nelle anticamere e nella sala, fu splendidissimo ancora in ogni genere di confettura e di biscotteria.

La Santità di Nostro Signore prima di partire volle dare alla Maestà della Regina una nuova dimostrazione di sua particolare stima col visitarla. Accompagnata pertanto dai lodati due Re salì alla camera della medesima e dopo esservisi trattenuti per qualche tempo, si congedò e con quel distinto seguito e fra gli atti i più devoti ed i più rispettosi dei Reali personaggi, montò in carrozza per restituirsi alla sua residenza del Quirinale, e S. E. il signor Contestabile ebbe il solito onore di chiudere lo sportello. Partito il Santo Padre dalla Maestà della Regina, le dame si fecero un dovere di portarsi alla camera di parata per complimentare la Maestà sua e domandare le sue nuove che sentirono felicissime.

Nella prima vendita all'asta delle collezioni d'arte e di arredamento del principe Gerolamo Rospigliosi, che nell'aprile 1931 ebbi la ventura di poter seguire e che era formata di tanti preziosi cimeli romani specie del Settecento, furono esposti due originalissimi dipinti su tela, a « pendent » (1,28 × 0,93), di un autore ignoto ma di felice qualità pittorica e cromatica. Rievocavano proprio le due salienti visioni di quel sabaudo evento. Nel primo vedevasi il grande portone e scalea del palazzo tal quale è tutt'ora sul braccio sinistro in fondo alla grande corte d'ingresso; ed era così descritto in un antico cartello esplicativo posto sul retro del telaio:

Il Connestabile Filippo Colonna e la Consorte Caterina di Savoia Carignano, unitamente alle figlie, tra le quali Margherita Rospigliosi Gioeni accompagnata dal consorte Giulio Cesare Rospigliosi, ricevono ai piedi dello scalone del palazzo Colonna in Roma, il Sommo Pontefice Pio VII che si recava nel detto palazzo a compiere la cerimonia del battesimo delle due principesse gemelle di Savoia, Maria Teresa, che fu poi Duchessa di Parma, e Maria Anna, poi Imperatrice d'Austria, figlie di Vittorio Emanuele I e di Maria Teresa di Modena, Re e Regina di Sardegna, l'anno 1803. (P. S. la figura in ginocchio è la Principessa di Sardegna, monaca).

Nel secondo dipinto, rappresentante la cerimonia vera e propria nella Cappella appositamente addobbata, il cartello esplicativo portava quanto segue:

Cerimonia del battesimo, in una parte del Palazzo Colonna in Roma, con la presenza del Sommo Pontefice Pio VII, delle due Principesse gemelle Maria Teresa e Maria Anna, poi rispettivamente Duchessa di Parma e Imperatrice d'Austria, figlie di Vittorio Emanuele I, Re di Sardegna, e di Maria Teresa di Modena. Sono presenti di Casa Colonna il Connestabile Filippo e la Consorte Caterina di Savoia Carignano, le figlie, tra cui Margherita Rospigliosi Gioeni con il consorte Giulio Cesare Rospigliosi, l'anno 1803. (P. S. il medaglione in cima al quadro è il ritratto della Regina).

Le foto di questi due dipinti, rintracciate al Gabinetto Fotografico Nazionale, riproduciamo nell'insieme e nei dettagli, a chiarimento visivo della descrizione riportata (figg. 1, 2, 3, 4 e 5). Le due tele non vennero più esitate alla vendita, chè furono ritirate precedentemente essendosene reso diretto acquirente S. A. R. il principe ereditario Umberto di Savoia, allora principe di Piemonte, e non so quale fine abbiano fatto nelle tristi fortunose vicende del dopoguerra. Vorrei tanto augurarmi che l'averle qui riprodotte induca l'eventuale illegittimo possidente di restituirle all'Esule di Cascais.

Dalla serie iconografica cardinalizia ho potuto estrarre i ritratti dei presuli partecipanti alla cerimonia, tutti di mano dell'incisore romano Carlo Antonini, e li illustriamo per far vieppiù rivivere l'augusto evento (figg. 6A e 6B; 7A e 7B; 8A e 8B; 9A e 9B; 10A e 10B).

Per Filippo Colonna e sua consorte Caterina Luisa di Savoia Carignano, riproduciamo il loro neoclassico monumento eretto in una delle cappelle laterali della chiesa dei Santi Apostoli a Roma, e che fu scolpito nel 1822 dal canoviano Francesco Pozzi di Portoferraio (fig. 11).

Ed ora, non certo per « dulcis in fundo » ma per porre l'effettiva parola « Finis » a chiusura d'articolo, desidero riprodurre l'apparato che settantasei anni dopo l'evento battesimale fu innalzato in Roma in Santa Maria Sopra Minerva, in occasione del funere per il trigesimo della morte di

Maria Teresa, la prima delle due gemelle, che sposatasi il 15 agosto 1820 a Carlo Ludovico, duca di Lucca, terminò i suoi giorni il 15 luglio 1879 (fig. 12). E faccio ciò non soltanto per mancare l'umana caducità, ma perchè la cosa riguarda da vicino soltanto la mia persona, chè l'ideatore della macchina funebre fu il mio avo omonimo Andrea Busiri Vici (Roma 1818-1911), presidente della Reale Accademia di San Luca e conte Palatino. Credo che l'incarico di questa non allegra realizzazione riprodotta da una sbiadita fotografia, sia stato a lui affidato dai Doria Pamphili, dei quali fu per un cinquantennio l'architetto in carica, e che vollero così testimoniare il devoto tributo d'affetto ai parenti Sabaudi.

BIBLIOGRAFIA

Alfredo Comandini, *L'Italia nei Cento anni del secolo XIX, giorno per giorno illustrata,* Vallardi, Milano 1900-1901.

Diario Romano. In Roma, presso il Cracas.

I Colonna dalle origini all'inizio del secolo XIX, per cura di Prospero Colonna, Roma 1927.

Catalogo della vendita all'asta della collezione del principe don Gerolamo Rospigliosi, Roma, aprile 1931; numeri 138, 139.

Giulio Ferrari, *Bellezze architettoniche per le feste della Chinea in Roma nei secoli XVII e XVIII,* C. Crudo & C., Torino (s. d.).

ALBINO GALVANO

PER LO STUDIO DELL'*ART NOUVEAU* A TORINO

Un aspetto caratteristico dell'attuale fase di studi d'arte moderna è la tendenza a riportare entro i termini di un ridimensionamento storico fatti e momenti della vicenda del gusto, sino a ieri oggetto soltanto di nostalgica o ironica curiosità: quasi di cronaca di costume. La recente pubblicazione degli « Archivi del Futurismo », quella in preparazione degli « Archivi dei "Sei" », insegnino. L'arte del principio di secolo, il movimento che, da noi, fu generalmente indicato col termine improprio di *Liberty* — e, di quest'improprietà a Torino, artisti e teorici furono, sin dagli inizi, coscienti e sollevarono proteste, ma senza nulla potere contro l'ormai divulgata abitudine — può esser oggetto, nell'ambito dell'attività svoltasi nel Piemonte e, particolarmente, a Torino — di un simile processo di rivalutazione o almeno di messa a fuoco culturalmente responsabile? Una risposta recisa, un « sì » o un « no », implicherebbe quel preventivo giudizio di valore che dalla ricerca stessa dovrà scaturire.

Converrà, intanto, osservare che, per quanto riguarda in genere l'Italia, quella rivalutazione è già in atto. Tutti hanno presente l'attenzione che Bruno Zevi ha portato all'opera di D'Aronco e Basile (e, almeno per quanto riguarda il primo, il discorso implica anche l'attività torinese, non foss'altro per la parte avuta dal D'Aronco nell'esposizione del 1902, fondamentale), tutti sanno che il critico cui forse si deve il maggior contributo per la rivalutazione di quel momento del gusto, Nikolaus Pevsner, non ha mancato di sottolineare anche l'apporto italiano (per es. ancora, alla voce *Art nouveau*, nella Enciclopedia universale dell'Arte, di cui è in corso, presso Sansoni, la pubblicazione). Tuttavia moltissimo resta da fare anche per quanto riguarda l'Italia in genere: e — se si ha la convinzione che un lavoro proficuo può risultar più fecondo dall'integrazione di molte precise ricerche e documentazioni locali, per risalir poi alla sintesi, piuttosto che procedendo per sguardi panoramici e, all'apparenza, esaurienti — compito

degli studiosi dovrebbe esser quello di apprestar, mentre è ancora tempo, il materiale che meglio può esser oggetto d'esame in Piemonte e in Torino stessa, lasciando che un'eventuale ridimensionamento della portata, forse modesta nel quadro nazionale e più in quello internazionale, di quell'apporto, risulti piuttosto da una prospettiva definita, che non anticipar sfiduciate conclusioni!

Un punto intanto può considerarsi fermo: che nessun ridimensionamento potrà sminuir l'importanza che per l'intero movimento del *Modern Style* (o *Art Nouveau* o *Liberty,* o come altrimenti si voglia nominarlo) appunto ebbe l'esposizione torinese del 1902, che vide raccolte in questa città le opere di forse tutti i maggiori esponenti europei del movimento — meno Gaudì: ma, come da riviste dell'epoca si può rilevare, Gaudì non era uno sconosciuto a Torino e in Italia nei primi anni del '900; anche se più tardi la sua importanza fu dimenticata e si dovette attendere che fossero « avanguardie », in apparenza dall'*Art Nouveau* lontanissime, a rivalutarne la figura e l'opera. Se si vuol avere una visione immediata e di persuasiva efficacia di questo icastico carattere dell'esposizione del 1902 si confronti qualche fotografia — poichè altro, purtroppo, non sussiste — delle cose di D'Aronco (non tanto forse il sempre riprodotto Padiglione centrale, ammirevole quando idealmente lo si spogli dalla pensante e pacchiana decorazione, quanto l'Ingresso dove la decorazione stessa meno cedendo alla magniloquenza del peggior florealismo — termine ambiguo sul quale ritorneremo — ha invece delle curiose anticipazioni che si direbbero prefuturistiche) con i progetti che dieci anni dopo, ancora in gusto *Liberty,* elaborava Antonio Sant'Elia: per esempio quello per il Cimitero di Monza. Ci si accorgerà facilmente che il *Liberty* non ha fatto in quel periodo un vero passo avanti, e che lo stesso « avanguardismo » futurista, anche quando avrà preso coscienza programmatica di sè, deve muovere da fatti già attuati, e forse con maggior felicità, un buon decennio innanzi, portandovi in proprio soltanto l'accentuazione, ma che è anche limitazione, della polemica teorizzazione della bellezza della « tecnica »! Resta dunque ben chiaro sin d'ora che l'inesistenza, per quanto io ne sappia, di un lavoro d'insieme sul significato dell'esposizione del 1902 per la storia dell'architettura, dell'arredamento e dell'arte decorativa, rappresenta una lacuna che dovrebbe esser compito di qualche studioso piemontese colmare, e tanto meglio se lo studioso avesse i mezzi, il tempo e la pazienza necessari ad accertare se di quegli effimeri edifici rimangano progetti, piante, ecc. insomma elementi più concreti per l'esame che non qualche mediocre fotografia; e se dei

molti oggetti di mobilio e di decorazione provenienti dalle varie nazioni europee poco o molto si sia conservato e possa esser direttamente documentato e magari nuovamente esposto. Ma l'esposizione del 1902 non esaurisce il problema del *Liberty* in Piemonte, e, dal punto di vista filologico, apre semmai una serie d'interrogativi. Per brevità ci limitiamo a elencarne alcuni in forma di domande; facili a formularsi, ma la risposta alle quali richiederà in futuro studio appassionato ed attento, e non di un solo indagatore.

1) Quando il nuovo stile incomincia ad apparire in Piemonte, quali i primi edifici che ne riflettono le inedite cadenze? Di quali artisti? (gli amici Cavallari e Mollino un giorno dovranno indicare a me e ad altri se fra le strutture che uniscono cupola esterna e cupola interna in « S. Gaudenzio » e nella « Mole » e certe soluzioni tipiche dell'*Art Nouveau* non si possano riscontrare dei rapporti, giocati sui nuovi problemi creati da un senso spaziale cui risultano determinanti curve geometriche inconsuete agli edifici tradizionali). S'intende che il buon Antonelli, nato nel sec. XVIII ed educato in clima neoclassico, sarebbe assai stupito delle conclusioni della moderna critica che riconosce un deciso dualismo tra l'impegno estetico, privo di risultati validi, delle parti « in vista » e l'inconscia capacità di esprimersi in un linguaggio spazialmente e strutturalmente significativo proprio in quelle che per lui non erano che soluzioni tecniche di problemi d'ingegneria. Ma non è questa poi la condizione — e non soltanto in architettura — di tutto un gruppo d'artisti che appunto preparano le forme dell'*Art nouveau*? Si pensi, in pittura, al caso del tedesco Runge, tedioso e un po' goffo pittore « romantico », ma disegnatore la cui tematica e il cui segno anticipano, sin dai primi decenni del sec. XIX, quelle movenze che dell'*Art nouveau* diverranno proprie dopo il 1880! La cosa non è casuale. Proprio il limite di troppa arte nel secolo scorso è costituito da questo dualismo. Se in pittura o in scultura esso è meno sensibile, ciò avviene per la minor possibilità che nell'architettura d'isolar gli elementi preparatori e strutturali: in un edificio ciò è invece largamente possibile, e il risultato è appunto di casi come quello dell'Antonelli. Uno degli aspetti essenziali del nuovo stile consisterà precisamente nel render palesi a fine di espressione formale (o, eventualmente, di suggestione scenografica) quegli elementi di rottura colla spazialità tradizionale che in architetti come l'Antonelli erano suggeriti da necessità statiche. Un rapporto negativo, perciò — se si vuole — ma non per questo meno interessante ad esser studiato, anche perchè la mancanza di preoccupazioni « estetiche » rende quelle

involontarie, quanto ad esigenze espressive, soluzioni, molto più audaci e risolutive di quanto non lo saranno in genere (unica eccezione, al solito, Gaudì) quelle degli artisti dell'*Art nouveau* vero e proprio!

2) Qual'è la « stratigrafia » dell'*Art nouveau* a Torino e in Piemonte? Ci spieghiamo: il 1902 rappresenta un punto d'arrivo, un culmine, in un certo senso una conclusione — subito dopo si manifesta un declino, abbastanza lento sino al 1910, precipitoso tra il 1910 e l'inizio della prima guerra mondiale. Col 1920 il ciclo è conchiuso e principia quella parentesi in cui il termine *Liberty* appar sinonimo di cattivo gusto, anzi di gusto ridicolo. Le eventuali sopravvivenze saranno o fatti sporadici, o camuffamenti sotto spoglie « razionalistiche » o « novecento », o, quando cose vitali, erratamente valutate dalla critica (non c'è, forse, alcuno di noi che non abbia la sua parte di colpa in proposito!). Dunque: cosa è esistito prima del 1902 e dopo? Quali i rapporti tra la generazione del 1902 e quella dei « bistolfiani », per esempio? Proprio Leonardo Bistolfi aveva creato il manifesto per l'esposizione famosa, e un'analisi di esso, non possibile in questa sede, la direbbe lunga non soltanto sul problema critico di questo artista singolare, troppo esaltato allora e, forse troppo trascurato oggi. Certo, quel manifesto, rivisto anche recentemente accanto ad altre *affiches* della cerchia simbolistica, comprese quelle famosissime di Toulouse-Lautrec e di Bonnard, suggerisce considerazioni significative sulla vicenda del gusto decorativo in Italia al principio del secolo. Manca, in quel segno filamentoso e sgranato — come del resto negli altri disegni bistolfiani: tutti hanno presente almeno quello che servì di copertina ai « Colloqui » di Gozzano: forse un progetto cimiteriale all'inizio — ogni tentativo di tradurre la sintesi derivata dalle stampe giapponesi, colori piatti e contorni uniti, che caratterizza tanta parte del nuovo gusto in Francia, Germania, Inghilterra. E manca il gusto della rottura della « simmetria » tradizionale, anzi questa si snoda in superficie col consueto moto a ghirlanda, purtroppo reso privo di ritmo e inutilmente ingombro dallo svolazzare inutile dei veli. Più grave l'inserto « floreale » della ghirlanda o ramo che chiude in basso la scena: ciò che il « *Floralismus* » d'ispirazione positivistica in Obrist aveva divulgato — tanto che il termine « floreale » varrà appunto da noi come sinonimo di *Liberty* — muovendo appunto da spunti di Runge, è ricondotto nel disegno di Bistolfi ad una banale cadenza di romanticismo accademico. Ma la parte superiore non è brutta: il segno sensibile, simile a quelle raschiature preziose che si ritrovano nelle tavolette di paesaggio dipinte privatamente dallo scultore celebre, assume andamenti che rivelano la lettura di Munch,

ed è interessante notare come — tra il 1902 e il 1912 — Munch potesse egualmente esercitar la sua influenza sul « simbolista » Bistolfi e sul « futurista » Boccioni (si vedano i begli studi di M. Calvesi). Chiediamo scusa della digressione, forse non pertinente, ma sarà servita almeno ad indicare come il problema delle influenze dell'*Art nouveau* in Italia sia reso assai complesso dal fatto che esse si esercitano non solo in egual misura su generazioni diverse, ma su differenti — anzi polemicamente, e con estrema acredine, opposti — « movimenti » o « poetiche ». Quali, ancora, gli scambi fra i « bistolfiani » che avevano « tenuto il campo » a Torino e Casorati che li « cacciò di nido »? Eppure Casorati proveniva anch'egli da un'esperienza che rientra nell'ambito di quel gusto, dall'adesione al *Sezessionsstil*, a Klimt, al Kandinskij del periodo monacense, ancora simbolista... ma per altre vie, che, in ogni modo ebbero, tra il 1910 e il 1920 all'incirca, carattere determinante nello sviluppo della sua personalità. Eppure non ci risulta che Casorati, giunto a Torino, si sia riconosciuto nell'influenza che, almeno nelle arti decorative, da un quindicennio si trascinava in sordina, proprio per effetto di quell'esposizione del 1902 dove il *Sezessionsstil* aveva avuto così gran peso. Il riferimento d'obbligo per D'Aronco non è appunto Olbrich?

E ancora: quali i rapporti tra i mobili del nostro Cometti e quelli del francese Gaillard o del tedesco August Endell? La personalità di Cometti è ancora da studiare e merita di esser studiata, sia nell'attività di ebanista, sia in quella di autore di ferri battuti. E, soprattutto, converrà procedere, per lui e per gli altri artisti-artigiani del *Liberty* piemontese ad un lavoro d'inventario e di recupero degli oggetti che esistono ancora, alla scelta di quanto si leva dalla produzione meno originale o più stanca, alla conservazione e all'esposizione di ciò che documenta una personalità o, almeno, un momento dello sviluppo della cultura artistica. Proprio la vicinanza nel tempo (si tratta di artisti che abbiamo conosciuti viventi, e taluno è ancora in vita) rappresenta un pericolo. L'opera d'arte « pura », il quadro, la statua — anche quando si tratti di autori d'interesse minore o addirittura irrilevante — gode di un certo superstizioso rispetto, di cui, a dispetto della logica e del buon senso, non fruisce in genere l'opera d'arte applicata. Chi possiede un quadro, una scultura, tanto più se è persona di scarsa preparazione culturale, tende a sopravvalutarlo, a convincersi di aver in mano qualcosa « che vale » (almeno economicamente) e a curarne la conservazione e l'apprezzamento. Ma un mobile o un soprammobile, anche se non sono di serie, si ereditano, si acquistano in uno sgombero, con delle preoc-

cupazioni meramente pratiche. Un mobile del primo novecento non « fa stile » e spesso viene disperso o distrutto senza che alcuna distinzione venga fatta fra il pezzo privo d'interesse e quello che è uscito dal lavoro amoroso, e talvolta geniale, di un artigiano artista. Del resto è noto come il momento del *Liberty* è caratterizzato dall'inizio della produzione in serie, ma su modelli d'artisti, spesso assai raffinati. Ma quegli oggetti sono stati acquistati a basso prezzo in un grande magazzino, quaranta, cinquant'anni fa; sono « fuori moda», e ben pochi hanno il gusto di serbarne qualche esemplare, quando non siano più utilizzabili come elemento normale di un arredamento che è ormai ispirato ad un gusto differente, come testimonianza di un'epoca e di una sensibilità determinata. Un museo dell'arte industriale del principio del secolo dovrebbe esser costituito prima che questo materiale, quello più umile della produzione in serie e, a maggior ragione, quello che è il pezzo unico dell'artigiano-artista, vada interamente perduto. Del resto — e a Torino la cosa è documentabilissima nominativamente, anche se può spiacere scriver in modo negativo di artisti che godettero di grande fama accademica, giustificata, se non dal valore intrinseco della loro opera, dalla dedizione con cui vi dedicarono tutta la vita — quanti sono gli scultori e i pittori di cui non possiamo più apprezzare l'opera maggiore che li rese noti o celebri, ma di cui c'incantano le cose minori, gli oggetti d'arte decorativa che abbiamo trovato riprodotti in vecchie riviste, in cataloghi consunti? I monumenti di Rubino non danno della sua sensibilità la fresca misura che svelano portalampade o soprammobili che forse sono andati dispersi, nessun quadro di Oreste Pizio sembra aver il garbo di certi arredamenti da lui disegnati e di cui l'unico ricordo sono forse i *clichés* scarsamente leggibili di vecchi albi... E i nomi potrebbero moltiplicarsi. Ma se si vuol salvare qualcosa non occorre perdere tempo, ed è ben giusto che ormai nasca l'amatore, tanto meglio se un poco maniaco come d'uso, dell'*Art nouveau*, come esiste quello del Louis XV o del Louis Philippe... Gli interrogativi potrebbero moltiplicarsi e delle risposte il più possibile precise costituirebbero un contributo non irrilevante alla conoscenza di un periodo d'arte che siamo troppo soliti sistemare in riferimenti generici, in schemi comodi ma approssimativi.

3) Quale il contributo teorico che Torino diede alle discussioni intorno al nuovo gusto in rapporto all'arte del passato o a quelle avanguardie che ormai si apprestavano a urgere? L'esame degli scritti di Thovez, di Melani, ecc. sotto questo angolo rimane ancora da fare. Ma non sarebbe davvero senza interesse. Bisognerà intanto inventariare e spuntare le riviste.

Gli aderenti al *Modern Style* non erano, in Piemonte, retrivi. Nel periodico « Per l'Arte », in gran parte un repertorio, non troppo peregrino, di modelli decorativi, ma per breve tempo, nel 1910, accompagnato da testi, sotto la direzione di Alfredo Melani e di G. B. Gianotti, redattore capo Mario Labò, troviamo un saluto tutt'altro che privo di simpatia al nascente futurismo, interesse per Van Gogh — questo può, a prima vista, parer ovvio, ma si pensi che gli arredamenti *Liberty* si accompagnavano di solito, e non soltanto in Italia, a quadri e sculture tipicamente accademici, purchè di contenuto simbolistico (la stessa rivista pubblica cose di A. De Carolis e di G. A. Sartorio) e ci si accorgerà che non è poi tanto poco... Dimenticavamo di dire che il ricercatore di curiosità potrà trovar nei numeri del novembre 1909 e del maggio 1910 della stessa rivista le riproduzioni a colori di due pannelli decorativi, di pretto gusto d'*Art Nouveau* e di fattura più o meno divisionistica, premiati a un concorso bandito dal periodico, che possono servire a uno spiritoso scherzo ai colleghi pittori e critici: coprite il nome dell'autore e invitate la vittima ad arrischiar un'attribuzione — sarà bravo davvero se azzeccherà il nome di Carlo Carrà, benchè dopo i già citati studi del Calvesi sui rapporti tra Munch e il primo Boccioni, il capitolo delle relazioni tra simbolismo e futurismo sia ormai aperto in modo definitivo; e, d'altra parte, la recente mostra milanese di pitture italiane nelle collezioni americane abbia permesso a tutti di conoscere nell'originale un Carrà chiaramente *Liberty* e appena distaccato, in una fattura più larga, da queste poco ricordate pitture! Ma a proposito di riviste il discorso è da riprender più indietro, rifacendosi ancora una volta all'esposizione del 1902. Uscì infatti a Torino, presso gli editori Camilla e Bertollero, il 20 gennaio 1902 l'« Arte decorativa moderna », vissuta due anni (o, almeno, sono le annate 1902 e 1903 a ritrovarsi nelle biblioteche), sotto la direzione di L. Bistolfi - D. Calandra - G. Ceragioli - G. A. Reycend ed E. Thovez; redattore capo Thovez medesimo. Fra i corrispondenti esteri troviamo qualcuno dei più bei nomi dell'*Art nouveau*, da W. Crane a V. Horta a J. Olbrich. Il primo numero illustra appunto il progetto vincitore per l'edificio dell'esposizione: « Rita II », risultato del D'Aronco e seguito dal progetto « Maria » di Annibale Rigotti, che col D'Aronco collaborò poi al progetto definitivo. Allora l'architetto siciliano si trovava a Costantinopoli al servizio del governo ottomano: e sarebbe un'altra indagine interessante quella che si proponesse di rilevare quali elementi dell'architettura ottomana del buon periodo — sec. XVI e XVII — che per la sua opera di restauratore il D'Aronco dovette imparar bene a conoscere, possono, per suo tramite aver influenzato

il *Liberty* o, se per caso invece, un certo carattere che invincibilmente evoca questo stile recente al visitatore della Turchia (uno dei più acuti critici italiani d'architettura, una sera in cui a Istanbul osservavamo il capolavoro di Sinan, la Moschea di Solimano, illuminata artificialmente, mi faceva osservare quanto lo spettacolo evocasse il gusto della Secessione viennese...) non derivi proprio a taluni edifici ottomani dal lavoro di restauro del D'Aronco o dall'influenza da lui esercitata. E l'analisi dell'intonazione degli scritti comparsi in quei due anni potrebbe dir davvero molto sulla cultura torinese del tempo in fatto d'arte; una cultura assai aperta e tutt'altro che provinciale, contrariamente a quanto si crede, anche se tutta compromessa dalla singolare scissura, che già abbiamo rilevata, tra quell'ansia di aprirsi al nuovo in fatto d'arte decorativa e l'indubbio indirizzo accademico degli stessi redattori in fatto d'arte pura; scissura che spiega anche l'altra curiosa contraddizione — che tuttavia non fu soltanto piemontese e neppur solo italiana — per cui mentre i primi avvii a forme d'arte d'« avanguardia » si ebbero in quegli anni proprio fra artisti legati al *Liberty* (oltre Boccioni, da noi, basti pensar altrove a Kandinskij, a Kupka, a Čiurlionis, ecc.) i critici che guardavano a quel movimento con simpatia, si irrigidirono invece nel modo più reciso di fronte alle nuove forme futuristiche o affini — a Torino fu il dramma di Enrico Thovez, tanto più stupefacente in quanto esercitatosi, come tutti rammentano, proprio nei riguardi di quello fra i pittori d'avanguardia, cioè Modigliani, che da forme secessionistiche — il rapporto con Klinmt è ormai pacifico — era stato influenzato!

4) Inventariare e salvare — come già abbiamo detto — quanto ancora dei prodotti di quell'epoca — e, s'intende, dei prodotti di autentico valore — non è andato perduto. Quanto, per limitarci a un solo nome, del periodo migliore di Cometti può ancora esser raccolto? Non dovrebbe apparir impresa difficile, ma non convien attendere che tutto sia andato distrutto o disperso! Anche una documentazione rigorosa degli edifici *Liberty* ancora esistenti a Torino dovrebbe tentar qualcuno. Non vorremmo che il destino che perseguita il monumento del Contratti a Galileo Ferraris, mutilato, restaurato, nuovamente mutilato, si estendesse a troppe altre cose. Ma questo gusto sembra soffrir di malocchio: non sappiamo se si possa parlar di neoliberty per l'« Ippica » di Carlo Mollino: ma certo la definizione non dispiacerebbe troppo all'amico — e, ahimè: lo scempio è di ieri...

Abbiamo tracciato l'abbozzo, quanto sommario! di un progetto di ricerche, di un itinerario ideale alla ricerca di un tempo non del tutto perduto. Può darsi che la componente delle nostalgie, del capriccio personale, vi

abbia avuto una parte: e tuttavia abbiamo ragione di ritenere — e il fatto che a sentire di queste nostalgie non siamo davvero soli, anzi ci troviamo solidali con critici non certo sospetti di scarsa attenzione o simpatia per le forme d'arte apparentemente più lontane dal *Modern Style* ci conforta — che, al di là di ogni individuale componente, qui si sia al punto cruciale di un recupero storico che forse è destinato a colmare alcune lacune nella ripetizione ideale della genesi dell'arte contemporana. Certo, non intendiamo stabilir dei rapporti privi dell'urto dialettico che insieme lega ed oppone forme che si generano storicamente nella vicenda eraclitea o hegeliana della concordia discorde! Non è possibile comprendere come sia nata l'arte in cui tutti, secondo forze essenziali o modeste, siamo impegnati, senza cogliere insieme la funzione genetica che nei riguardi del nostro sforzo il *Modern Style* — o, meglio, il Simbolismo di cui esso fu l'espressione sul piano artigianale e fabrile del lavoro di mano, dell'aggressione della materia — ha avuto, come non è possibile intendere quel processo senza cogliere la ribellione, l'ironia, la provocazione *l'ésprit ubuesque*, direbbe un francese, riferendosi all'opera di Jarry, che fu una delle « cerniere » di quel passaggio o del suo equivalente in campo letterario, con cui al *Liberty* l'arte « moderna » si è opposta... Ma, appunto si tratta d'intendere tutta la ricchezza di questa contraddizione creativa, di questa genesi per opposizione. E del resto l'urto dialettico era già sentito dai protagonisti di quella vicenda. Proprio nella rivista torinese che abbiamo citata, sin dal 1902, questa coscienza era vigile, non soltanto nella denunzia dei pericoli di un accademismo del *Liberty*, ahimè, ben presto rivelatosi quanto mai incombente, ma anche nella capacità di scherzarci sopra... Come quando vien citata la battuta del dramma *La douleureuse*, di un letterato, Maurice Donnay oggi piuttosto dimenticato, ma che allora godeva buona notorietà, il quale, parodiando un motto celebre sulla rivoluzione francese, scriveva: *Oh! Liberty, que des sottises se commettent en ton nom!* Giusto, e per cinquant'anni abbiamo irriso al *Liberty* causa quelle *sottises*. Ahimè, non è certo che un minor numero ne sia stato commesso in nome del novecento, del futurismo, del neorealismo, dell'astrattismo, dell'informale. Senza neppur l'opportunità di potervi coniare un *bon mot!*

Ci si permetta di concludere con un augurio: che la Galleria d'Arte Moderna, testè rinata, non esiti ad affiancare alle mostre di forme d'arte recentissima, già realizzate o da realizzare, una retrospettiva dell'*Art Nouveau* in Europa e in Italia, in cui al Piemonte spettino alcune buone sale. Ci lusinghiamo che, avanzata da chi scrive queste righe, la proposta non

appaia sospetta di avversione per quelle più recenti forme d'arte che, appunto dal 1910 in poi, hanno rivoluzionato il gusto, ricacciando l'*Art Nouveau* in una dimensione di concluso ciclo storico. Chè se poi un altro amico, all'arte odierna avverso, Italo Cremona, vi trovasse documenti a ribadir la tesi da lui sostenuta su « Paragone »: che, cioè, l'« informale » non è che l'utilizzazione di spunti ricavati da elementi decorativi dell'*Art nouveau,* non ce ne dispiaceremmo poi troppo: pronti come siamo a riconoscer il debito che con lui abbiamo quanto all'averci insegnato a veder quell'arte con occhi diversi da quelli del comune spregio corrente sino ad una decina d'anni or sono, e a far nostra — a elogio dell'arte attuale, come per lui a infamia — l'affermazione di quell'ascendenza.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. P. Grammorseo - Adorazione dei Magi, 1523. Torino, coll. privata.

Fig. 2. P. Grammorseo - Pala col Battesimo di Cristo e Crocifissione. Torino, Museo Civico.

Fig. 3. P. Grammorseo - La Vergine e i Santi Francesco e Ludovico, 1524. Vercelli, Arcivescovado.

Fig. 4 P. Giovenone - La Madonna col Figlio e S. Pietro martire, 1525 Torino, Galleria Sabauda.

Fig. 5. P. Grammorseo - Particolare della tavola precedente.

Fig. 6. P. Grammorseo - Tre santi e un devoto. Biella, S. Sebastiano.

Fig. 7. P. Grammorseo - Polittico. Torino, Museo Civico.

Fig. 8. P. Grammorseo - Particolare della fig. 7.

Fig. 9. P. Grammorseo - Particolare della fig. 7.

Fig. 19. P. Giovenone - Particolare della fig. 7.

Fig. 11. P. Grammorseo - Particolare della fig. 7.

I.N.R.I.

…arrocchiale.

Fig. 1. Cap... Madonna di Loreto presso Varallo - Facciata.

Fig. 2. Cappella della Madonna di Loreto presso Varallo - Affreschi sotto il portico.

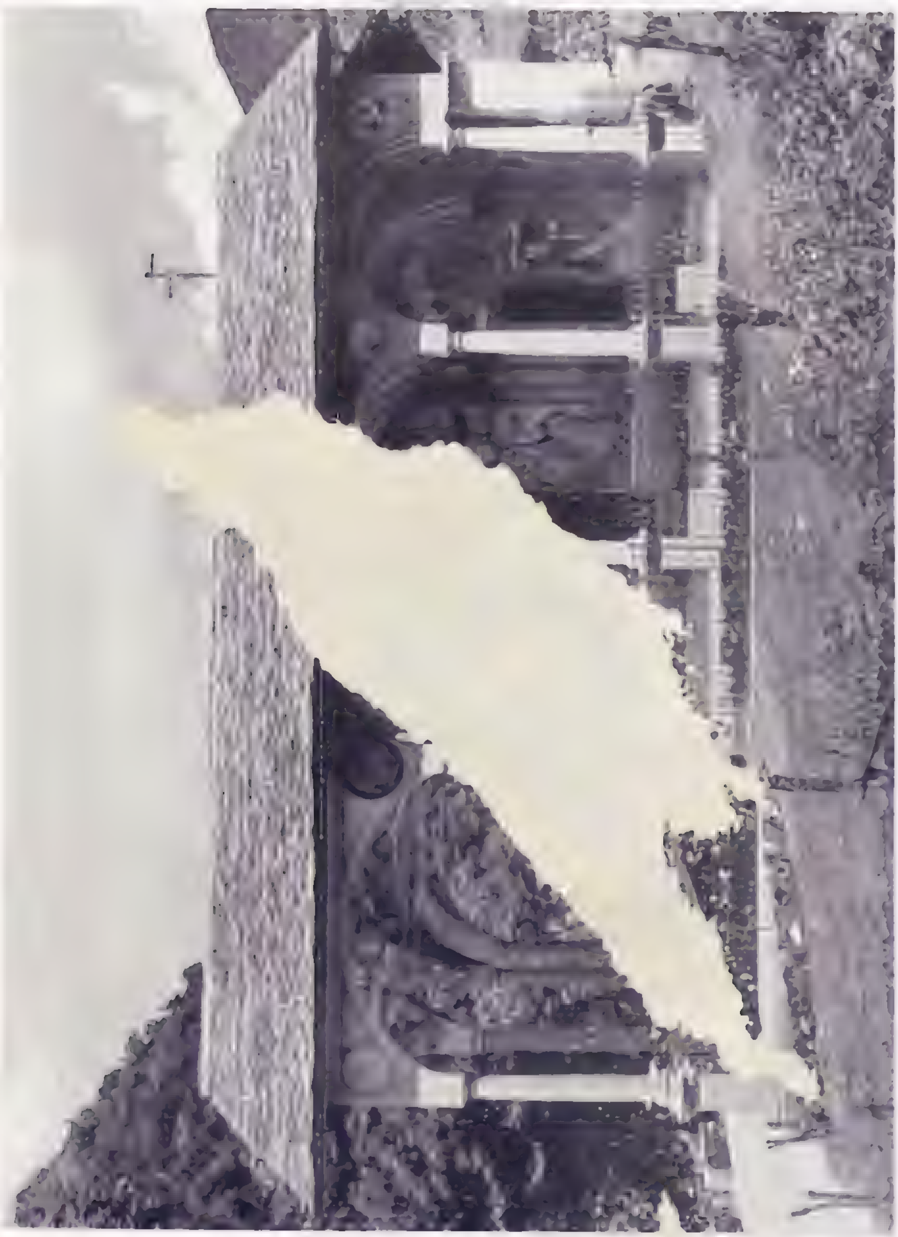


Fig. 3 Cappella della Madonna di Loreto presso Varallo – Fianco.

Fig. 4 Cappella della Madonna di Loreto presso Varallo - Giulio Cesare Luini, « Cacciata di Gioachino dal Tempio ».

Fig. 5. Capella della Madonna di Loreto presso Varallo - GIULIO CESARE LUINI, « Presentazione di Maria Vergine al Tempio ».

Fig. 3. Gattinara, Ex Convento delle Grazie.
Angelo Annunziante.

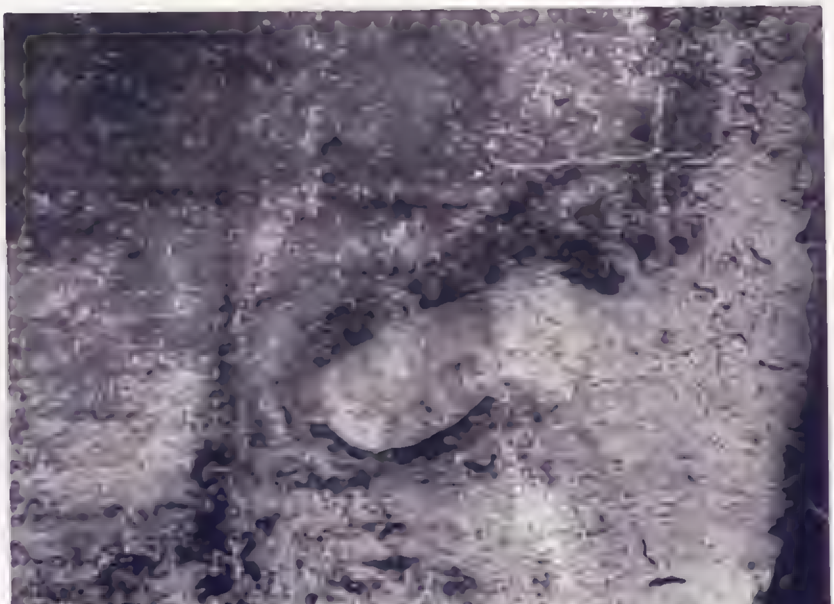


Fig. 1. Gattinara, Ex Convento di S. Chiara.
Vergine Annunziata.

Fig. 2. Gattinara, Ex Convento di S. Chiara. Particolare della Vergine dai sei dolori.

Fig. 3 Gattinara, Ex Convento di S. Chiara. La preparazione della Croce

Fig. 4 Gattinara, Ex Convento di S. Chiara. La salita al Calvario.

Fig. 68. Cattinara, Ex Convento di S. Chiara.
Particolare della Crocefissione.

Fig. 64. Cattinara, Ex Convento di S. Chiara.
Crocefissione.

Fig. 7. Gattinara, Ex Convento di S. Chiara. Compianto del Cristo morto.

Fig. 8. Varallo, S. Maria delle Grazie. Crocifissione.

Fig. 8. Gattinara. Ex Convento di S. Chiara. Particolare del gruppo dell'Addolorata. Tondo con la Presentazione al Tempio.

Fig. 9. Gattinara. Ex Convento di S. Chiara. Tondo dell'Addolorata, Crocifissione e Deposizione

Fig. 1. Scarnafigi, Parrocchia, Cappella SS. Stefano. Affreschi e stucchi della volta.

Fig. 2. Scarnafigi, Parrocchia, Cappella SS. Sindone: Affreschi e stucchi.

Fig. 2. Scarnafigi, Parrocchia, Cappella SS. Sindone: Affreschi e stucchi.

Fig. 4. Scarnafigi. Parrocchia, Cappella SS. Sindone. Affreschi. La Natività.

Fig. 3. Scarnafigi, Parrocchia, Cappella SS. Sindone. Affreschi. L'Incoronazione di spine.

Fig. 4. Scarnafigi, Parrocchia, Cappella SS. Sindone. Affreschi. La Crocifissione.

Fig. 7. Scarnafigi, Parrocchia, Cappella SS. Sindone. Dipinto del Claret: « Il SS. Sudario ».

Fig. 8. Scarnafigi, Parrocchia. Dipinto del Claret: « La Madonna del Rosario ».

Fig. 9. Pilone nei pressi di Ruffia. Affresco. La Vergine Assunta con Apostoli, angeli e Santi.

Fig. 10. Pilone nei pressi di Ruffia. La Vergine con Cristo morto tra Santi.

Fig. 11. Saluzzo, Chiesa di S. Giovanni. PASCALE ODDONE, « La Madonna del Rosario adorata dai marchesi di Saluzzo ».

Fig. 12. Revello, Parrocchiale. Pascale Oddone, « La SS. Trinità adorata dai devoti ».

Fig. 1. Cerano. Parrocchiale. G. B. Crespi, « Ultima Cena ».
(Foto Visconti, Novara)

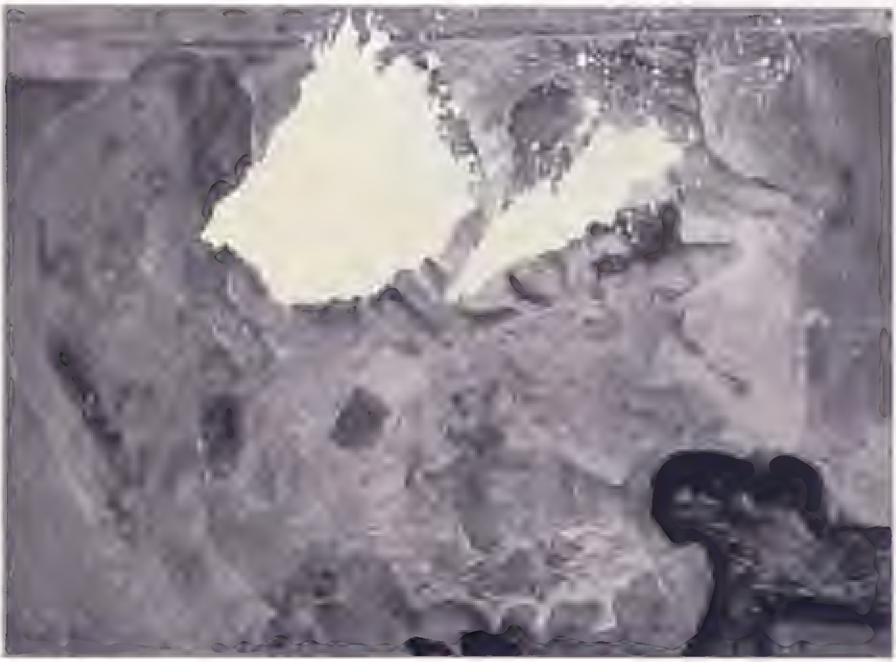


Fig. 5. Mortara, Madonna di Campagna.
G. B. Crespi, « Angeli musicanti ». (Foto Chiolà, Mortara).

Fig. 6. Mortara, Madonna di Campagna.
G. B. Crespi, « Angeli musicanti ». (Foto Chiolà, Mortara).

Fig. 5. Mortara. Madonna di Campagna.
G. B. Crespi, « Angeli musicanti ». (Foto Chiola, Mortara).

Fig. 4. Mortara. Madonna di Campagna.
G. B. Crespi, « Angeli musicanti ». (Foto Chiola, Mortara).

Fig. 7. Mortara, Madonna di Campagna:
G. B. Crespi, « Il Battista ». (Foto Chiolà, Mortara).

Fig. 8. Mortara, Madonna di Campagna:
G. B. Crespi, « S. Francesco ». (Foto Chiolà, Mortara).

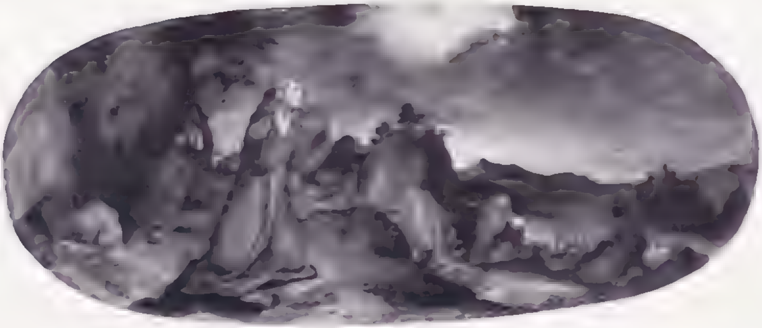


Fig. 8. Milano. S. Maria presso S. Celso. G. B. Crespi, « S. Francesco in estasi ». (Perotti, Milano).

Fig. 9. G. B. Crespi, « S. Francesco » (part.).

Fig. 10. Novara. G. B. Crespi, « S. Francesco in estasi », propr. privata.
(Foto Visconti, Novara).

Fig. 14. G. B. Crespi, « S. Francesco in estasi » (part.).

Fig. 15. Pescarenico. Parrocchiale.
G. B. Crespi, « Pala di Pescarenico ».
(Foto Rossi, Lecco).

Fig. 16. Oleggio Fornaci. Parrocchiale.
G. B. Crespi, « S. Lorenzo diacono e S. Lorenzo dal pozzo ».
(Foto Visconti, Novara).

Fig. 17. G. B. Crespi, « S. Lorenzo Giustiniani e S. Lorenzo dal pozzo » (part.)

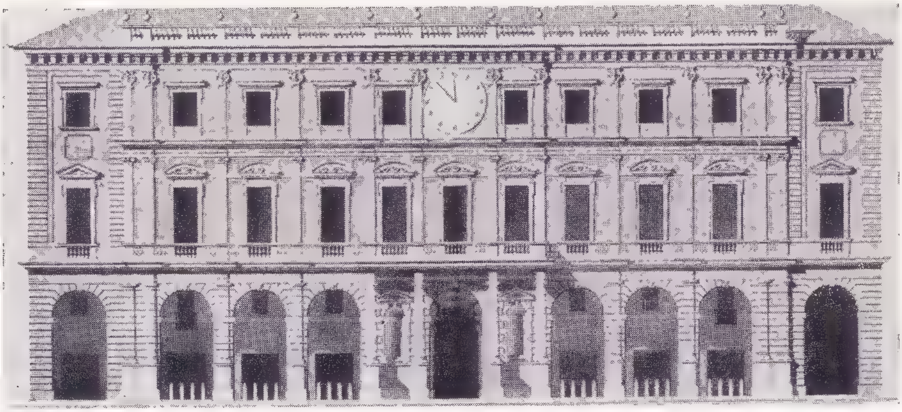


Fig. 3. Rilievo settecentesco del Palazzo Comunale di Torino, che nell'esecuzione si discostò alquanto dal progetto noto di Francesco Lanfranchi.

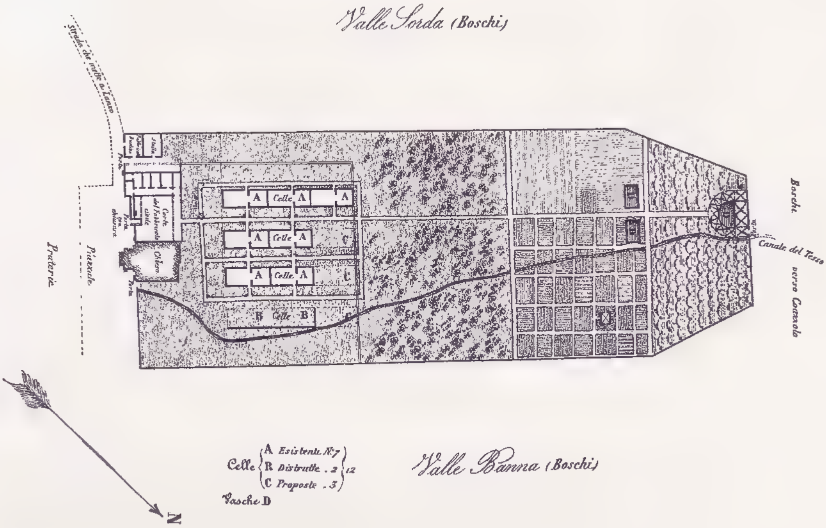


Fig. 4. Rilievo ottocentesco (allegato al libretto del Vegezzi Ruscalla) delle opere effettuate per l'Eremo camaldolese di Lanzo talora in contrasto con quelle programmate nel Theatrum Sabaudiae.

Fig. 5. Decorazioni della parte superiore della facciata e dei corpi delle cappelle laterali.

Fig. 6. Decorazioni lapidee della porta principale della Chiesa dell'Eremo di Lanzo.

Fig. 12. L'altare laterale di sinistra ed il quadro con i santi Romualdo e Bonifacio di Giovanni Francesco Sacchetti.

Fig. 1. Torino. S. Filippo Neri, altare maggiore (1697-1703).

Fig. 4. Torino, S. Filippo Neri, altare maggiore, piedestalli sinistri (1697-1703)

Fig. 1. Vista dall'atrio verso il cortile sull'asse principale di simmetria di Casa Armano di Gros.

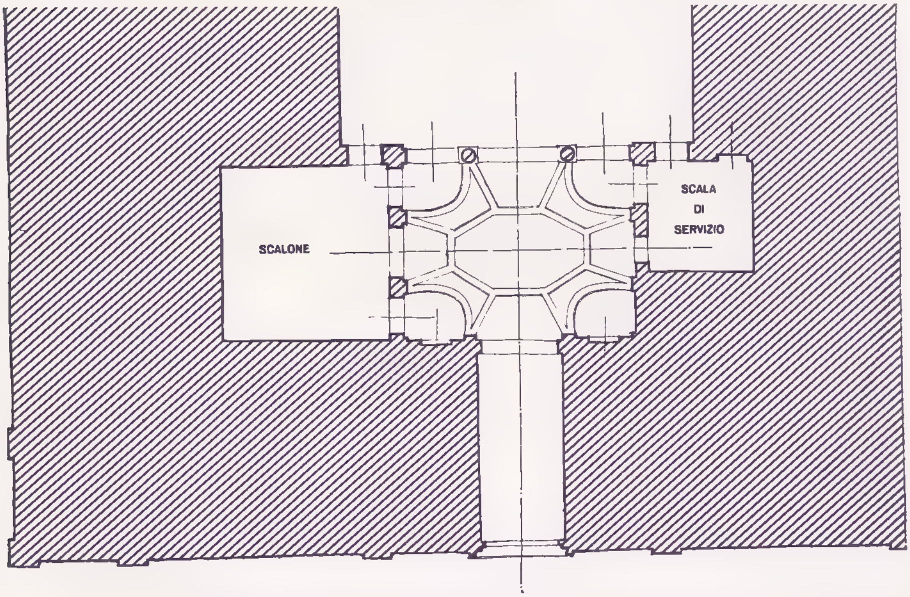


Fig. 2. Planimetria schematica della zona dell'ingresso.

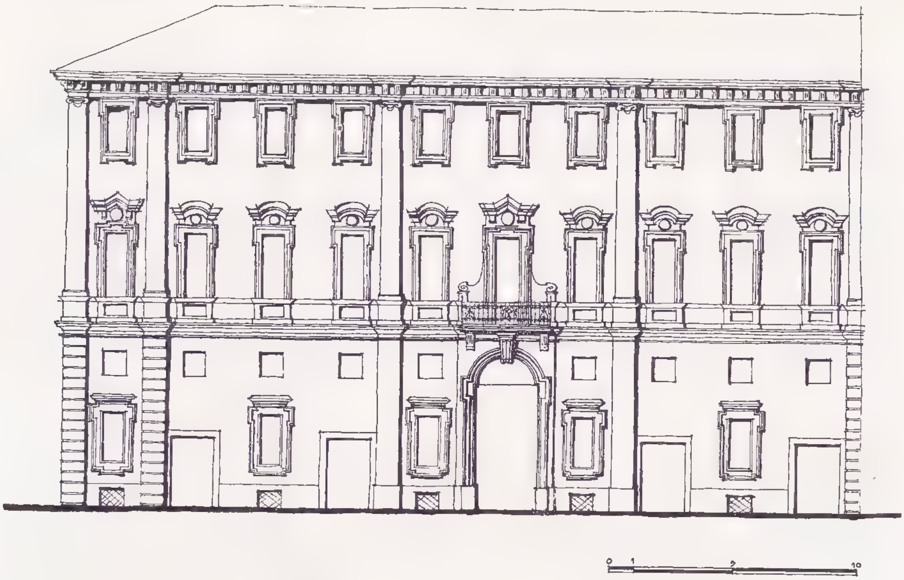


Fig. 3. Schizzo ricostruitivo del prospetto della Casa Armano di Gros.

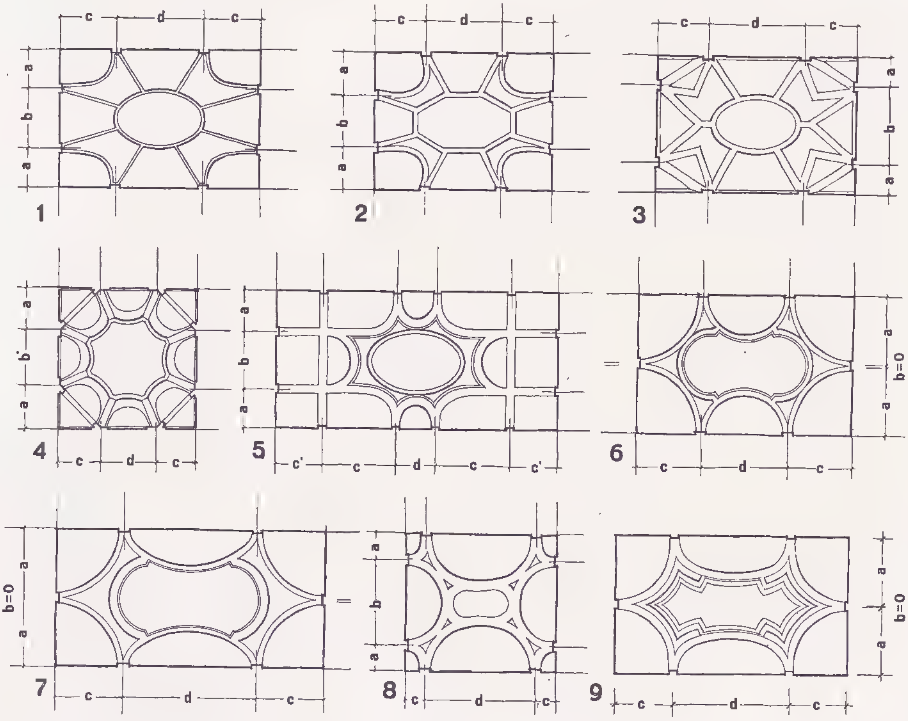


Fig. 6. Schemi di volte planteriane: 1) L'atrio di Casa Cigliano; 2) L'atrio di Casa Armano di Gros; 3) L'atrio di Casa Novarina; 4) L'atrio di Palazzo Gravanzana; 5) La Sacrestia dei SS. Martiri - Tibaldi - 1592; 6) L'atrio di Palazzo Paesana di Saluzzo; 7) L'atrio di Palazzo Cavour; 8) L'androncino di Casa del Carretto; 9) Il vestibolo di Palazzo Cavour.

Fig. 4. Particolare della facciata della Casa [illegible] di Cros. allo stato attuale.

Fig. 5. Atrio della Casa Armano di Gros.

Fig. 7. Volta dell'atrio della casa predetta.

Fig. 8. Particolare del capitello e del cornicione.

Fig. 1. B. A. Vittone - Chieri, Chiesa di S. Bernardino, la cupola dall'interno.

Fig. 3. B. A. Vittone - Foglizzo, Chiesa parrocchiale, interno di una cappella.

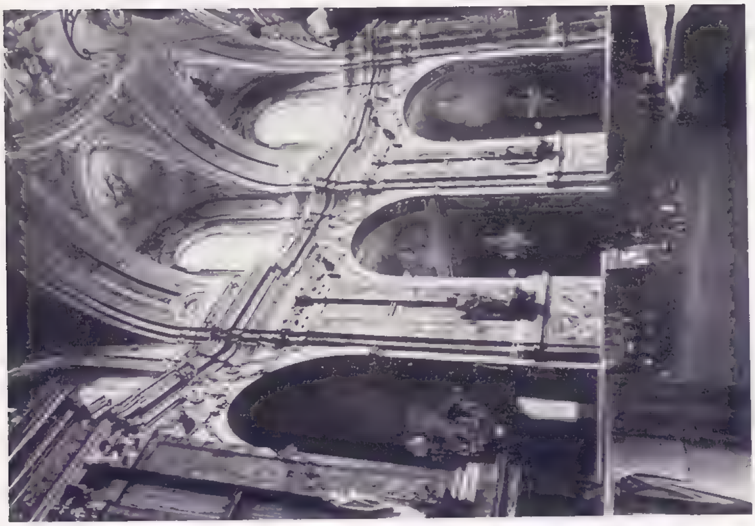


Fig. 2. B. A. Vittone - Foglizzo, Chiesa parrocchiale, veduta della navata.

Fig. 7. B. A. Vittone - Bra, Chiesa di S. Chiara (interno).

Fig. 8. B. A. Vittone - Torino, S. Maria di Piazza, la cappella dall'interno.

Fig. 15. B. A. Vittone - Bra, S. Chiara, facciata.

Fig. 16. B. A. Vittone - Bra, S. Chiara, esterno (cupola e campanile).

Fig. 17. B. A. Vittone - Bra, S. Chiara, esterno, particolare.

Fig. 21. B. A. Vittone - Torino, S. Chiara, interno.

Fig. 22. B. A. Vittone - Carignano,
Chiesa dell'Ospizio, cupola.

Fig. 25 - B. A. Vittone - Alba, S. Maria Maddalena, *facciata*.

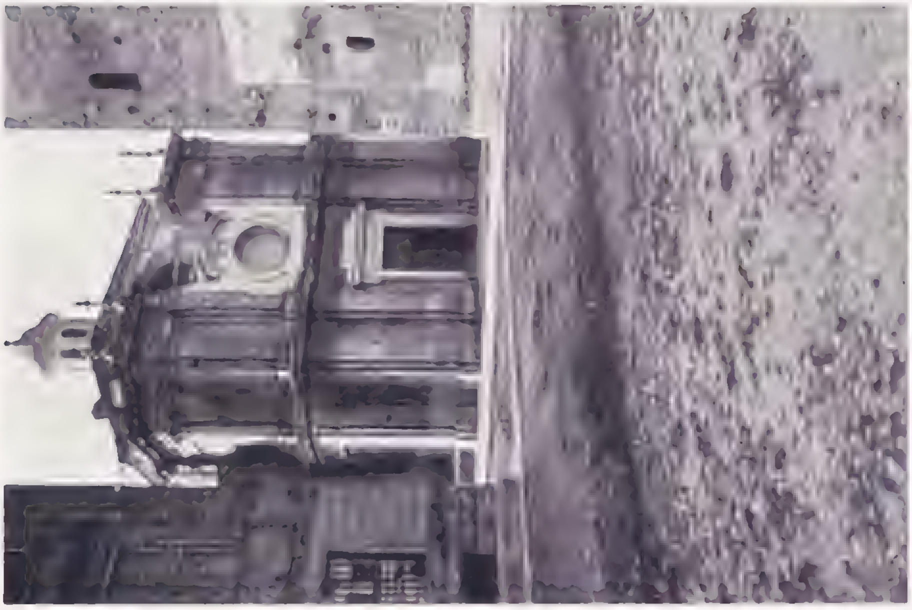


Fig. 25. B. A. Vittone - Riva di Chieri, parrocchiale, facciata.

Fig. 26. B. A. Vittone - Villanova, parrocchiale, facciata.

Fig. 30 - B. A. VITTONE - Villanova, parrocchiale, interno.

Fig. 1. L'arrivo di Pio VII a Palazzo Colonna

Fig. 2. Dettaglio dell'arrivo di Pio VII a Palazzo Colonna.

Fig. 3. Pio VII battezza le principessine di Savoia.

Fig. 1 Dettaglio della [illegible] del [illegible]

Fig. 5. Medaglione con il ritratto della Regina Maria Teresa di Sardegna (dettaglio della fig. 3).

Fig. 12. Andrea Busiri Vici (Roma 1818-1911). Apparato per le esequie di S.A.R. la duchessa Maria Teresa di Parma, principessa di Savoia.

Fig. 6A.

Fig. 6B.

Fig. 7A.

Fig. 7B.

Fig. 8A.

Fig. 8B.

Fig. 9A.

Fig. 9B.

Fig. 10B.

Fig. 10A.

Fig. 11. Francesco Pozzi: il monumento funebre di Filippo e di Caterina Colonna (Chiesa dei Santi Apostoli, Roma).

SEGNALAZIONI

Considerazioni archeologiche su una casa demolita in via S. Agostino

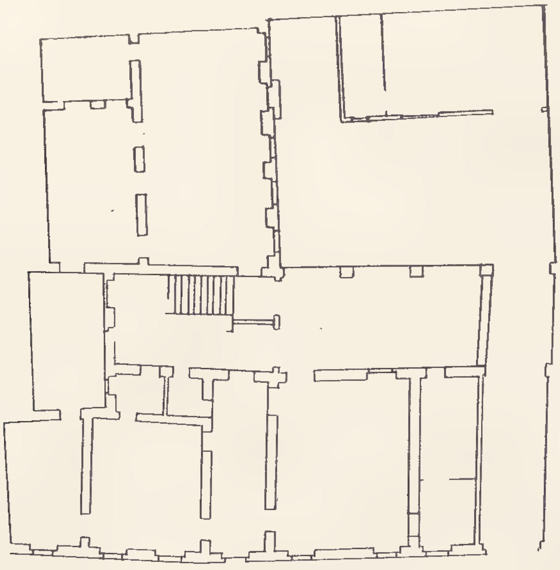
di Celeste Rinaldi

Durante le opere di scavo del sotterraneo per la caldaia dell'impianto di termosifone nello stabile di via S. Agostino 12 furono messe in luce due o tre lastroni del selciato della via romana. Era già stata constatata, circa otto anni fa, la posizione planimetrica ed altimetrica di questo selciato durante lavori di scavo nella cantina del vecchio fabbricato. Sono indicati nell'unita planimetria i dati acquisiti. Da essi risulta che la strada era assai più a levante dell'attuale. Il fatto che nell'attuale scavo siano state trovate soltanto due o tre grandi lastre indica, a mio parere, che esse appartenevano all'allineamento orientale delle costruzioni erette lungo la via. Profondità del piano viabile dei lastroni: m. 3,10 dall'attuale livello della via.

Nessun resto antico comparve sull'area scavata. Il fatto che lo scavo della cantina venne spinto solamente a m. 2,50 circa dall'attuale piano della strada, potrebbe far pensare che non sia stato raggiunto il livello romano (m. 3,10), ma le fondazioni del nuovo edificio (continue su tutto il perimetro e con grandi e frequenti plinti per i muri della scala e dei pilastri di colmo) hanno messo allo scoperto (a circa m. 3,75-3,80) un'area tale da rendere impossibile che qualche edificio, anche di minime dimensioni, potesse esser qui sorto senza che se ne trovassero tracce. A conferma di questa ipotesi sta il fatto che, sotto uno strato di macerie assolutamente informi con frammenti di mattoni romani e medioevali, trovammo, appena più in alto del piano del selciato, il terreno vegetale antico in sito e sotto di esso la ghiaia vergine. Penso quindi che qui fosse un orto e che anche in epoca relativamente recente (1400) non siano, su quest'area, sorti edifizi.

Solamente nell'angolo NE dell'area, e parallelamente all'attuale confine con la proprietà Mazzonis (vedi planimetria) furono trovati resti romani in sito: una banchina di calcestruzzo di calce molto duro e su di essa un solo mattone romano. Questi resti, lasciati in sito, si trovano ora a più di un metro di profondità sotto il piano dell'attuale cantina.

Le murature più profonde della casa demolita e quelle del primo piano fuori terra contenevano, assieme a mattoni di ricupero medioevali ed ai soliti mattoni mal cotti e male sagomati del '600, molti frammenti di mattoni romani; tre o quattro mattoni interi hanno potuto essere ricuperati e sono caratterizzati dal-



l'impronta del piede di un grosso cane, le cui dita hanno unghie notevolmente grandi. L'impronta venne naturalmente impressa a mattone non ancora cotto. Questi mattoni hanno pasta fine e cottura accurata.

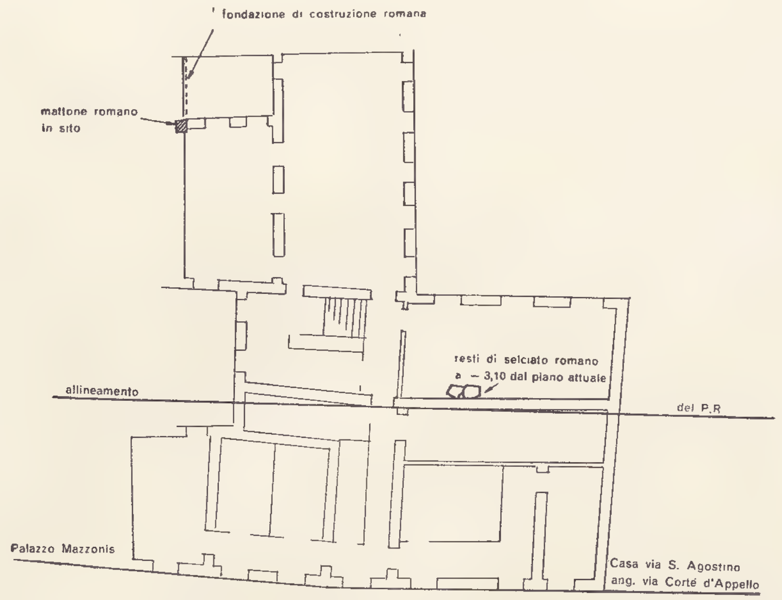
Fra le macerie coprenti il vecchio piano coltivato fu trovato un frammento di sottofondo per pavimento di circa 0,15 × 0,15 non in sito. Penso che su di esso fosse stato posato un mosaico, del quale però non restano tracce.

Lo scrostamento del muro di confine (ad est ed a nord) con la proprietà Mazzonis, prodotto dalle fiamme dell'incendio che durante la guerra aveva devastato la vecchia costruzione demolita, ha permesso di constatare che questi muri sono da considerare del 1300-1400 almeno nel loro insieme ed almeno nelle parti inferiori. Nel muro a nord furono nel 1945 notate tracce di una finestra verso la proprietà di via Sant'Agostino e questo potrebbe far pensare che a quell'epoca nessuna costruzione fosse ancora eretta almeno nella parte settentrionale dell'area in oggetto. Nessuna apertura era invece aperta nel muro ad est.

La demolizione delle parti inferiori (piano terreno e cantina) della casa ha reso praticamente certo che la costruzione stessa, il cui portico e la cui decorazione non potevano essere anteriori al 1550-1600, era di un centinaio di anni

più antica ed eretta con materiali di ricupero e ciottoli provenienti dallo scavo delle cantine. Essa venne quindi restaurata, sopraelevata e trasformata in questa epoca, senza distruggere le vecchie murature, nel palazzo da noi demolito.

Tutti gli elementi decorativi delle facciate verso cortile e verso via sono andati distrutti durante l'incendio del 1943. Questa decorazione semplicemente



graffita e disegnata con carboncino su malta di calce ha potuto però essere rilevata in occasione dei restauri del 1945.

Anche la decorazione interna in gesso e calce del porticato e dell'atrio al primo piano è andata distrutta in seguito all'incendio e non ha potuto essere ricuperata. Non presentava del resto interesse artistico.

Un'inferriata di ben misero pregio decorativo venne ricuperata e posta nella villa Farinelli in strada G. Volante e le colonne del porticato hanno trovato posto in un portico di una villa in Val S. Martino. Il vecchio portone in noce, appena ripulito e restaurato, fu posato nell'ingresso carraio del nuovo stabile.

Vecchie carte relative alle successive vendite ed acquisti interessanti l'immobile (la più antica del 1649) sono in mio possesso. Non hanno importanza tale da meritare descrizione. Se a qualcuno interessassero esse sono, naturalmente, a disposizione.

Allego le piante in scala 1/200 dell'immobile demolito. Il rilievo che ne avevo fatto è stato disegnato in scala 1/50.

Una lapide ed alcuni frammenti epigrafici romani scavati a Pino Torinese

di Rinaldo Ghivarello

Il ritrovamento di iscrizioni lapidarie perfettamente uguali in località diverse non è frequente nell'epigrafia romana, ciò non di meno uno di cotesti casi si è verificato sul versante orientale della Collina di Torino.

Verso il 1825 a Pino Torinese, alla sommità della strada Torino-Chieri di cui proprio in quegli anni si era ultimata la costruzione secondo l'attuale tracciato, è stata scoperta una lapide, pubblicata correttamente dal Promis e dal Mommsen [1], che qui si riproduce, per la prima volta, da una fotografia originale. È una sottile lastra di marmo lunga un metro e larga cinquanta centimetri con i caratteri della prima metà del secondo secolo. Essa allude a un tempietto, edicola od area sacra, delimitata da quattro termini, che Tito Sestio Basilisco, liberto di Tito Sestio, appartenente all'Ordine degli *augustali claudiali*, unitamente alla moglie Irene e ai loro figli Fausto e Marcella, aveva eretta e dedicata ad Ercole, a Diana e alla Vittoria. Con la lapide si rinvenne un *trovante* con l'indicazione *Volantia L.F.*

Il nome dello stesso Liberto e quello dei suoi famigliari si ritrova « in compiuta identità di lettere e di allineamenti » in un'altra lapide, dedicata alle medesime divinità, eccettuata la *Vittoria* cui è sostituita la *Fortuna*, ritrovata nella seconda metà del secolo XVI nell'agro chierese, in regione « *Parraciani* », da taluno identificato con Pessione, ma che meglio corrisponde a valle Pasano.

Questa seconda epigrafe, costituita da pochi frammenti, fu trasferita a Torino per ordine di Emanuele Filiberto e andò presto perduta.

Il Promis ne trovò notizia in un antico manoscritto della biblioteca del Re, intitolato *Inscr. Rom. Cheriensi in urbe* ecc. e la disse sconosciuta agli storici locali.

La sostituzione della Vittoria alla Fortuna o viceversa, si può forse attribuire a due avvenimenti o a due momenti diversi della vita di Tito Sestio Basilisco, come potrebbero essere la vittoriosa conquista della libertà e la fortunata sua nomina ad Augustale Claudiale: una specie di nobiltà plebea non trasmissibile, formata quasi interamente da liberti che, con gli Augustali proprii cui erano affiliati, e coi Flaviali, specialmente nei municipi o nelle colonie, consacravano e servivano il culto di Roma e dell'Impero. Le ultime sigle corrispondono al solito: *Votum. Solvit. Laetus. Libens. Merito* [2].

---

[1] C. Promis, *Storia dell'antica Torino*, Torino 1869, pp. 472-73; T. Mommsen, *Corpus inscriptionum latinarum*, vol. V, II, n. 7493, p. 848.

[2] Le medesime sigle furono dal Gazzera interpretate: *Vivens. Sibi. Legavit. Locum. Monumenti.* La qual cosa, aggiunta all'errata informazione della scoperta sopra un sepolcro, indusse anche il Mommsen a cangiare in sepolcrale una lapide ritenuta sacra dal Promis.

La distanza topografica dei ritrovamenti, poco più di cinque chilometri, può far pensare che la lapide pinese, presso la strada, si riferisse ad un culto pubblico o pubblicamente professato, mentre l'altra in luogo lontano dalle vie di comunicazione, forse nel podere dell'Augustale dedicante, riguardasse il culto privato alle divinità che gli erano particolarmente care.

Siamo naturalmente nel campo delle ipotesi verosimili più o meno accettabili. Certo è che la regione Val Pasano, in quel di Chieri, è stata particolarmente fertile di scoperte archeologiche. In un campo del conte Saraceno si sono ritrovate diverse anticaglie romane e, in una vigna vicina, un tal Bertinetti ha scavato, nel 1813, una grande urna in cotto alta metri 1,90 con 4,90 di circonferenza, della capacità di circa 15 ettolitri [3]. Conteneva ossa umane, lumi eterni, ampolline e monete la qual cosa rivela che dopo aver probabilmente servito a contenere acqua o vino venne adibita a sepolcreto. Alla medesima zona, nelle vicinanze di Airali, frazione di Chieri, appartiene la lapide scavata « près de la campagne de M. Randone », di cui al n. 7499 del *Corpus inscrip. lat.* citato che, dopo essere rimasta lungamente murata accanto all'uscio della stalla della cascina dei Lamarmora poi passata al dottor Burzio, scomparve in occasione di un altro passaggio di proprietà, lasciando nell'intonaco la traccia ancora visibile dell'antica collocazione. Il cado, piuttosto raro per le sue eccezionali dimensioni, fu acquistato da Amedeo Lavy che lo fece trasportare nella sua villa denominata *La Commenda* dove trovasi tuttora.

Nella villa è pure custodita la lapide di Sestio Basilisco sulla quale ci sembra di poter concludere confermando: che alle porte di Torino, ancora nel secondo secolo d. C., si dedicavano edicole od aree sacre alle divinità pagane; che il Cristianesimo, noto fin dai tempi apostolici nei Municipi, si propagò lentamente nelle campagne dove il culto degli dèi « falsi e bugiardi » e specialmente quello di Diana e della Vittoria fu tra i più duri a morire; mentre l'ubicazione della lapide « alla sommità della strada Torino-Chieri », ci sembra confermare l'opinione degli studiosi che ritengono passasse per il valico di Montosolo una strada romana.

Alla *Commenda*, antico possedimento degli Antoniani fin dal 1451, passato dopo secolari vicende ai Lavy, celebri incisori torinesi della prima metà dell'Ottocento, si conservano pure i frammenti di un'altra iscrizione che si dice scavata nelle vicinanze, forse al margine della strada che correva quasi parallela all'acquedotto romano di Chieri [4].

Quando venne alla luce doveva essere in assai più lastre che andarono nuovamente smarrite e forse distrutte. Amedeo Lavy non fu lui a scoprirla, l'opera sua si limitò a salvare quanto potè, ed avendola veduta sotto la tettoia o nell'aia di qualche cascinale, la riscattò, e in secondo tempo la fece incastrare nel muro di cinta della sua villa Pinese. Dotto numismatico e non altrettanto dotto

---

[3] A. Bosio, *Memorie storico religiose ecc.*, Torino 1878, p. 383.

[4] R. Ghivarello, *L'acquedotto romano di Chieri*, in « Boll. della Soc. Piem. di Archeol. e Belle Arti », a. XVI (1932), n. 3-4. Si veda pure: *La Commenda di Sant'Antonio*, in « Torino », Rassegna della città, a. XXII, n. 7, Torino 1942.

archeologo, egli dimostrò tuttavia un certo buon senso collocando le lastre in modo da facilitarne l'interpretazione.

Il primo a prendere visione ed a far cenno di quei ruderi fu probabilmente il Gazzera che, per il pessimo stato in cui li trovò, non diede loro gran peso. E senza cercare di ordinarli, tentativo non certo superiore alla sua fama di archeologo, così li trascrisse nelle sue schede:

PLE | B.| PR | Q | PR | Q. TR. LE | G. | VD. CA.

vale a dire un rompicapo in otto pezzi con evidenti ripetizioni di lettere e specialmente della Q. Una seconda volta li riprodusse riducendo a sette il numero delle lastre [5], ma senza alcun vantaggio esplicativo.

Tanto nella prima trascrizione come nella seconda, all'VD fece seguire un CA divisi da un punto, la qual cosa può lasciar credere che quel CA esistesse ai suoi tempi. Ma è bene avvertire che il Lavy non lo ricuperò e non ne fa cenno il Bosio nella sua copia poco corretta, nè il Promis che si astenne da qualsiasi giudizio.

Passate le schede Gazzeriane nelle mani del Mommsen, questi dapprima li riferì nei suoi *Fragmenta* in questo modo:

PLE| C. PI |) PR | Q. TR | . |). LE | VD. CA |

vale a dire con minima differenza dalla seconda trascrizione Gazzeriana. Ma anch'egli vi ritornò sopra un'altra volta scrivendo: *Scriptus est titulus in tabula magna marmorea titulis altis 60 cent. profundis cent. 2*, ed assestandola diversamente propose *sic ordinanda esse et explenda*:

| VD. CA | Q. TR | PLE | B | LE | G. | PR Q. PR.

Tale assestamento è certo il più razionale di quelli fin qui proposti.

Senza tener conto della punteggiatura, e mantenendo il CA, della cui esistenza si può dubitare, il Mommsen credette di poterla esporre a questo modo:

XVIR . STILITIE . I | VD I CA | ND |Q. TR | PLE | B |LE | G. PR O PR.

Questa interpretazione ci sembra accettabilissima. Il *Decemvir Stilitib* è una magistratura che può benissimo stare col Tribunato della Plebe e colla Legazione Pro Proetore. La I premessa all'VD è indispensabile per dargli un giusto significato. Ma perchè il Mommsen, al medesimo VD, fa seguire un'altra I in sostituzione del punto, se non per congiungere VD al CA ipotetico?

Egli certamente valorizzò il CA perchè due volte ripetuto nelle schede Gazzeriane. Ma per avventura il Gazzera non lo creò di sana pianta per un'erronea interpretazione della Q che segue immediatament VD ed è da esso strettamente staccato dal punto? La Q, infatti, è divisa in due parti, appartenenti per di più a due lastre diverse che necessariamente dovevano combaciare per formare tale lettera; è facile quindi che la prima parte della Q dimezzata sia stata scambiata per una C, giungendo poi non si sa come ad un CA.

---

[5] E cioè: | P.LE | G.PI | 2 PR | Q TR. I | 3 LE | VD. CA. Il Bosio riferì invece nel modo seguente: O. PR. ID. Q. TR. PLE. S. LEG. P.

Se così è, l'espertissimo Mommsen con la parola IVDICAND.is diede all'VD. CA l'unica interpretazione possibile. Tuttavia si deve rilevare un'altra cosa abbastanza importante.

La lunghezza dell'iscrizione e il breve spazio in cui fu posta, tanto limitato da imporre abbreviazioni e stroncature quali VD. Q. TR. LEG.P., fanno dubitare fortemente della quasi integrità del IUDICAND proposto.

Ed allora? una delle due: o il CA non esisteva oppure va collocato altrove come parte di un'altra parola che non ci è pervenuta e fors'anche ridotto alla sola C probabile sigla del prenome Caio.

Se il Gazzera ed il Mommsen avessero potuto avere sott'occhio la fotografia che noi presentiamo, le cose sarebbero state più esatte e più semplici, dimostrando ancora una volta come l'Archivio fotografico delle opere d'arte, saggiamente proposto dal Viale, sia ugualmente necessario per i documenti archeologici [6]. Intanto ci sembra opportuno che la prima lastra murata alla *Commenda* venga spostata in margine all'ultima per dare ai sei moncherini la loro giusta posizione.

Chi mai poteva essere l'insigne personaggio che, carico di tanti titoli dedicava in marmo a qualche divinità olimpica od imperiale? È possibile qualche rapporto tra questa lapide e il vicino acquedotto romano?

Nessuna risposta si può dare fino a quando altro materiale non verrà a meglio illuminare il marmo da noi posseduto soltanto in parte.

Comunque, anche questi frammenti epigrafici attestano tutta l'importanza di *Pinarianum* sotto l'impero di Roma, e preludiano da lontano lo sviluppo edilizio della plaga ridente e solatia che si stende sul versante orientale e meridionale della Collina torinese.

Restauri nell'antico Battistero di Novara

di Umberto Chierici

Il problema del restauro dell'antico Battistero della Cattedrale di Novara è stato da tempo prospettato dagli studiosi di storia dell'Architettura e dagli appassionati d'arte locali.

Dopo la barbara distruzione della Cattedrale romanica, compiuta nel secolo scorso dall'Antonelli, sempre più urgente veniva mostrandosi la necessità di restituire dignità all'unico elemento superstite del complesso altomedioevale dell'antica cattedrale novarese.

Si aggiungano le condizioni di tremenda incuria in cui il fabbricato versava, già da tempo chiuso al pubblico e ridotto nelle condizioni di un magazzino.

---

[6] Si veda: V. Viale, *Necessità di un archivio fotografico dei monumenti e degli oggetti d'arte del Piemonte*, in « Atti e Memorie della Soc. Piem. di Archeol. e Belle Arti », vol. XV, Torino 1933, p. 158 e segg.

La Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte ha recentemente preso l'iniziativa dei restauri che vengono finanziati interamente dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Il lavoro presenta aspetti di eccezionale importanza, sia per le sostanziali qualità d'arte e di storia del monumento, sia per la estrema rarità di testimonianze dell'architettura paleocristiana in alta Italia così compiutamente conservate.

L'edificio è stato attribuito cautamente dai pochi studiosi che se ne sono occupati al V o al VI secolo, soprattutto per la forma della pianta ottagonale con le cappelle radiali alternatamente quadrate e semi-circolari che ricorda lo schema appunto degli edifici battesimali proto-cristiani derivanti a loro volta dai ninfei o dalle sale termali pagane.

Essendo tuttavia il Battistero soffocato da ogni lato da costruzioni addossatevi posteriormente e deturpato all'interno da decorazioni sette-ottocentesche, da un pavimento ottocentesco, e alterato per di più dalla presenza nelle cappelle di una serie di gruppi statuari raffiguranti episodi della Passione, non era mai stato possibile eseguire indagini accurate sulla sua struttura: qualche studioso locale aveva perfino ipotizzato una struttura pagana riutilizzata in epoca cristiana mentre altri avevano parlato di sottostanti tracce di edifici antichi rimanendo tuttavia sempre nel campo delle supposizioni.

I lavori iniziati al principio di quest'anno e che tuttora proseguono appartengono alla prima fase del programma prefissato: tutto ciò che finora è stato fatto ha avuto esclusivamente significato e scopo esplorativo: non è ovviamente possibile porre le mani su un monumento della straordinaria importanza del Battistero di Novara se non si ha prima ben chiara, almeno entro i limiti delle possibilità offerteci dal monumento stesso, una completa conoscenza dei problemi e dei dati di fatto a disposizione sia sotto il profilo storico che critico.

In verità le scoperte compiute fino ad ora non hanno deluso l'aspettativa del restauratore e può dirsi che hanno sollevato il monumento su un piano di rarità e di interesse davvero eccezionali.

I lavori compiuti fino ad oggi hanno messo in luce i seguenti elementi:

1) Tre delle cappelle radiali e precisamente quella di ingresso e le due successive di destra risultano ancora coperte con gli originali tetti romani.

2) Nella 1ª e nella 2ª cappella a sinistra dell'ingresso sono venute in luce due monofore decorate con mosaici di tipo ravennate a disegni geometrici bianchi e blu databili con quasi assoluta certezza al quinto secolo.

3) Nell'interno di 5 delle 8 cappelle sono venute in luce consistenti tracce di pavimenti marmorei a disegni anch'essi bianchi e blu assai simili ad analoghi elementi di edifici protocristiani dell'alta Italia entro la cerchia milanese.

4) Al centro del Battistero è apparsa la originaria vasca battesimale ad immersione di forma ottagona affondata nel pavimento e accanto ad essa è stato scoperto un elemento, non ancora ben studiato ma che tuttavia presenta caratteristiche pressochè inedite e cioè un profondo pozzo ogni interrato ma esplorabile fino a 9 m. dalla superficie.

5) Nella parte alta del tamburo della cupola sono affiorati, sotto gli scialbi e gli intonaci moderni, affreschi appartenenti a due epoche.

Un primo gruppo, già in gran parte scoperto è da attribuirsi ad un pittore di ambiente lombardo del XV secolo e raffigura un giudizio universale con Gesù giudice nella mandorla circondato da angeli.

Il secondo gruppo di affreschi, che occupa gran parte del tamburo, appare in cattive condizioni di conservazione e non ha potuto fino ad oggi essere analizzato con cura: il ciclo tuttavia è indubbiamente assai antico e, pur con ogni riserva possibile, probabilmente riferibile ad epoca oscillante intorno al VII od VIII secolo.

6) Nella parte alta del tamburo della cupola sono venute in luce e sono state riaperte le otto grandi finestre ad arco originarie.

Attualmente si sono cominciati i lavori di indagine nella cupola.

Da tali brevissime e schematiche indicazioni ritengo balzi evidente l'interesse eccezionale di questo monumento per il quale, già dagli elementi fino ad ora venuti alla luce è ormai possibile con molta fondatezza avanzare senz'altro l'ipotesi della datazione al V secolo.

I lavori, iniziati sotto così eccellenti auspici proseguiranno ora con le dovute cautele ma senza sosta: è in programma, fra l'altro, anche l'isolamento totale dell'edificio dai fabbricati che ad esso sono stati nel tempo addossati.

Restauri nell'Abbazia di Sannazzaro Sesia

di Umberto Chierici

Il restauro dell'Abbazia di Sannazzaro Sesia è cominciato tre anni or sono a cura e con i fondi messi a disposizione dalla Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte.

Dell'insigne complesso monastico rimangono numerosi elementi, dal muro di cinta fortificato al complesso dei fabbricati di abitazione oggi occupati da una cascina di proprietà privata: nella maggior parte appartengono all'epoca della ricostruzione quattrocentesca dovuta all'Abate Barbavara.

Dell'abbazia più antica la cui costruzione si fa risalire all'undicesimo secolo sono unici superstiti il campanile e i due corpi di fabbrica addossati e antistanti alla facciata della attuale chiesa quattrocentesca costituenti i due lati lunghi di quello che con tutta probabilità era il quadriportico originario.

L'eccezionale importanza dell'insieme era già stata messa in evidenza dagli studiosi in relazione soprattutto alla presenza dell'ipotizzato quadriportico unico esempio del genere in Piemonte.

Non potendo per ragioni pratiche intervenire nella parte oggi occupata dalla

cascina privata, la Soprintendenza ha rivolto la sua attenzione al restauro di consolidamento liberazione e valorizzazione della Chiesa e degli edifici ad essa immediatamente adiacenti, il chiostro e il quadriportico: è in programma naturalmente, anche se non è possibile ora prevedere quando potrà avere attuazione, anche il restauro di consolidamento del campanile, uno dei più splendidi esempi del genere nella zona.

I restauri, che hanno presentato aspetti di eccezionale gravità sia sotto il profilo tecnico sia per talune particolarità di interpretazione critica, volgono ormai alla fine ed il risultato ne è stato altamente soddisfacente.

Grazie alla collaborazione veramente appassionata della locale autorità religiosa e alla comprensione illuminata dei privati proprietari della cascina il bellissimo chiostro che si distende lungo il lato destro della Chiesa e che era diviso in due parti fra le due proprietà ha potuto essere ricondotto alla sua antica unità formale.

Gravissime erano le condizioni di statica del porticato inferiore con conseguente dissesto della loggia sovrastante.

Una delicata opera di sottomurazione e riprese di muratura specialmente nell'angolo nord-est, che accusava dissesti fin dal XVII secolo, ha ricondotto il bel chiostro da lungo tempo trascurato e abbandonato e che per ciò stesso appariva nella sua muratura ormai crollante, ad una perfetta condizione di stabilità: non solo ma si sono anche potute demolire tutte le aggiunte e le modifiche interne che ne avevano fatto in parte locali per magazzino.

La ariosa grandiosità del grande quadrato quattrocentesco risalta oggi in tutta la sua imponenza e definisce con le linee aggraziate della sua architettura uno degli ambienti monumentali più interessanti della zona.

Problemi non meno severi ha offerto il restauro di liberazione e consolidamento delle due ali del quadriportico antistanti la facciata.

Qui il restauratore si è trovato oltretutto di fronte a una struttura muraria di assai maggiore antichità da tempo immemorabile ormai trasformata e suddivisa da tramezzature e modifiche nonchè ridotta in condizioni di statica letteralmente allarmanti.

Dopo aver proceduto alla demolizione delle superfetazioni, al consolidamento delle strutture con sistemi appropriati del tutto invisibili, i due corpi di fabbrica hanno riacquistato la severa imponenza originaria dettata dalle ombre profonde del porticato del pianterreno e dalla rude bellezza delle muraglie in mattoni sovrastanti.

La assoluta mancanza di traccie non ha consentito al restauratore di dare una risposta precisa all'interrogativo posto fino ad oggi dagli storici dell'architettura e cioè se l'organismo in questione fosse originariamente un quadriportico a cielo aperto e non piuttosto un grande atrio interno del genere di quello del S. Evasio di Casale.

La struttura delle due pareti laterali superstiti (le altre due parallele alla facciata della chiesa, l'una ad essa adiacente l'altra di fronte a conchiudere il quadrato di base sono ormai scomparse) aperte solo a pianterreno dai bassi archi del portico e completamente chiuse al di sopra con la sola eccezione delle

piccole bifore farebbe tuttavia propendere verso l'ipotesi di un vero e proprio quadriportico a cielo aperto.

L'interrogativo comunque non potrà purtroppo avere altre risposte che sul piano delle ipotesi.

Insieme a questi lavori fondamentali si è potuto liberare l'intero fianco sinistro esterno del quadriportico della chiesa di tutte le baracche che nel tempo vi si erano addossate e ciò fino al muro di cinta fortificato ricreandosi in tal modo fra questo e la chiesa, e attorno al campanile, un ampio spazio libero grazie al quale i varii elementi di questo mirabile complesso architettonico hanno potuto riacquistare una profonda unità e dignità.

I lavori continuano ora per il restauro della cinta muraria e per il completamento delle finiture sia nel grande chiostro sia nei due corpi di fabbrica dell'antichiesa.

È in programma poi, oltre al già accennato restauro del campanile anche la liberazione della chiesa quattrocentesca dalle brutte decorazioni moderne per restituirla al suo originario aspetto.

Monumenti di architettura romanica della Serra di Ivrea

di Paolo Costa

L'esame di due chiese romaniche dei dintorni di Ivrea, mi propose alcuni problemi per la cui soluzione era necessario uno studio sistematico di tutti i monumenti antichi della zona che, grosso modo, si può considerare compresa, ad ovest della città, fra la sommità della Serra e il lago di Viverone.

Le chiese dei SS. Pietro e Paolo di Bollengo * e di S. Stefano di Chiaverano sorgono entrambe fuori dei paesi ai quali oggi appartengono, o meglio, il nucleo abitato cui rispettivamente appartenevano in antico, è oggi quasi scomparso. Non è questa la sola caratteristica che le due chiese hanno in comune, come risulterà all'esame dettagliato delle costruzioni, ma non è neppure una loro peculiarità: infatti quasi tutti gli edifici religiosi antichi della regione si trovano oggi isolati, in aperta campagna. Ciò per vicende politiche che hanno generato un continuo spostamento di paesi e borgate, specialmente nel secolo XIII. Non credo esista, almeno in Piemonte, altra località in cui si trovino così numerose tracce di costruzioni e in cui i resti dei vari abitati abbandonati e distrutti si uniscano, quasi senza soluzione di continuità, con i centri abitati più recenti.

Abbiamo fortunatamente una sufficiente documentazione dei fatti che provocarono l'accennato abbandono di alcuni paesi, la cui posizione geografica, in un punto così obbligato, stretto fra i baluardi della Serra e del lago di Viverone, li poneva fatalmente fra le due potenze di Ivrea e di Vercelli che, a vicenda, o

* Rilievo e ricerche mi furono possibili per la cortesia del proprietario del fondo, sig. Lagna-Fietta.

cercarono di servirsene come difesa avanzata, o ne barattarano il possesso con concessioni e privilegi di varia natura.

Senza scendere in dettagli, vorrei ricordare alcuni eventi che ebbero notevole influenza sullo sviluppo della architettura locale.

Verso il secolo X, nella plaga a ridosso della Serra vi erano numerosissimi paesi, probabilmente sorti su nuclei di abitazioni di età romana ed anche più antichi. Ne fanno fede numerosi ritrovamenti, per lo più casuali, di oggetti e materiali vari attribuibili a tali epoche. Nel secolo XII e agli inizi del XIII le città di Ivrea e Vercelli costituirono alcuni Borghi franchi con l'intento di rafforzare i rispettivi confini. La formazione di questi nuovi centri abitati, cui erano avviati gli abitanti di vari paesi, portò al decadimento di questi ultimi, che furono spesso distrutti, non solo per obbligare i renitenti a sottostare alla imposizione, ma anche, probabilmente, al fine di ricuperare materiale per le nuove costruzioni. Così scomparvero presso il lago i paesi di Anzasco e Livione, i cui abitanti furono raccolti nel nuovo borgo di Viverone, creato da Vercelli nel 1200 col nome di Borgo franco delle Coste, cinto di mura con torri e porte ancora visibili in gran parte; scomparve senza quasi lasciare traccia il paese ricordato dalle carte con il nome di Paerno, presso il quale sorgeva la chiesa romanica di S. Martino, di cui oggi possiamo ancora vedere l'alto campanile isolato in una vasta radura; e decaddero, fino quasi a scomparire, i paesi di Pessano e Ampex nei pressi di Bollengo.

La chiesa romanica dei SS. Pietro e Paolo sorge dove un tempo era Pessano, lungo una antica strada stretta e infossata che collega questa località con Palazzo e che doveva essere molto frequentata nel medioevo, mentre oggi è quasi abbandonata, tanto che in certi punti se ne può a mala pena seguire il tracciato. Il nucleo abitato denominato Pexanus è ricordato in un contratto di vendita dei primi anni del secolo XI e la sua parrocchiale nel 1188 apparteneva al capitolo di Ivrea [1]. Una chiara menzione ne è fatta il 29 maggio 1250 quando il Podestà di Ivrea, Pecia de Fossato di Asti, davanti al Consiglio annuncia la fondazione del Castelfranco « super locum Bolenghi » e invita ad abitarlo le popolazioni di Bollengo, Pessano ed Ampex, promettendo franchige e minacciando l'impiego della forza [2]. Si può presumere che da allora la vecchia parrocchiale avesse perso importanza, ma non dovette cadere in abbandono se ancora oggi si possono distinguere nell'intonaco della copertura dell'abside, pitture che sembrano quattrocentesche.

Il Bertolotti nelle sue « Passeggiate nel Canavese » ci dà notizia di alcuni fatti riguardanti la chiesa, dei quali non ho potuto controllare la documentazione originale. « Il 23 aprile 1423 il Vescovo Bonifacio di Ivrea ordinò l'unione a favore dei cappellani della Cattedrale, del beneficio della chiesa di S. Pietro in Pessano, ai fini di Bollengo » e ancora: « addì 27 aprile 1613 se ne demolì l'altare e si rinvenne una cassetta di reliquie, per cui si fece processo verbale » [3].

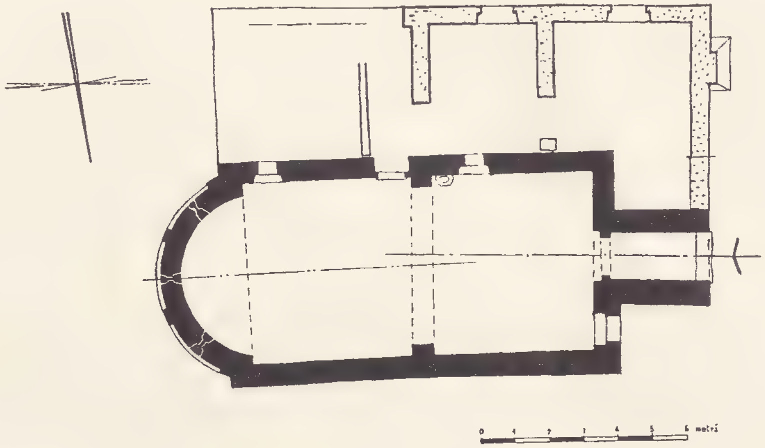
---

[1] Boggio, *Le prime chiese cristiane del Canavese*, « Atti S.P.A.B.A. », Torino 1888, vol. V, p. 104.

[2] Archivio Civ. Ivrea, cat. I, mazzo n. 4.

[3] A. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, Ivrea 1870, tomo IV, « Bollengo », p. 340 e p. 353.

La sua storia si fa in seguito oscura. Verso la fine dell'800 quando scrive il Bertolotti, era ancora aperta al culto per la celebrazione della Messa il 29 giugno, festa dei Santi titolari. Pochi anni dopo però Camillo Boggio la dice « chiusa ai divini uffizi »[4]. Siamo nel 1887. Da allora l'edificio, saccheggiato dei suoi arredi, è caduto in rovina e si trova oggi nel più desolato squallore.



La chiesa è ad una navata, coperta a tetto con struttura in vista, senza capriate e termina con abside semicircolare coperta da volta a semicatino. La facciata ha, quasi al centro, il campanile attraverso la cui base uno stretto andito coperto con volta a botte, immette nella chiesa. La navata centrale è interrotta, circa a metà, da due piedritti sopportanti un grande arco trasversale che ha evidentemente la funzione di dividere in due campate la tessitura primaria della copertura. L'edificio è quasi esattamente orientato, con una certa divergenza tra l'asse della chiesa e quello del campanile.

All'esterno l'abside è divisa da quattro lesene in tre campi, ognuno dei quali ha, più o meno al centro, una finestrella a doppia strombatura, arcata a tutto sesto, ed è coronato da una serie di quattro archetti ciechi pensili, formati in modo disordinato da frammenti di laterizio. Il muro absidale ha un basamento eseguito a pietroni quasi privi di malta, che si eleva di circa sessanta centimetri dal piano di campagna, aggettando di una misura pari a quella delle lesene. Al di sopra degli archetti pensili si sviluppa una cornice di cotto a sguscio, purtroppo completamente coperta di edera, tanto che non è possibile avere idea esatta dell'andamento di tutto il fregio.

La muratura è poco curata e prevalentemente formata di mattoni con malta abbondantissima e molto materiale laterizio di ricupero, fra il quale notevoli

[4] C. Boggio, *op. cit.*, p. 105.

alcuni « dischi » di 20 cm. di diametro disposti a filo del muro, con tutta la superficie piana in vista. In qualche punto compare la disposizione a spina di pesce di frammenti di embrici e nelle lesene e negli spigoli la muratura più accurata è rinforzata da scapoli di pietra di varia qualità.

Il campanile, che sporge di m. 2,50 dalla facciata, al cui muro è intimamente collegato, si eleva per un'altezza di circa 14 metri, con sei piani fuori terra, dei quali l'inferiore è occupato dall'ingresso alla chiesa e i rimanenti, fatta eccezione per il lato nord, presentano ciascuno una specchiatura coronata da tre archetti pensili. Al centro di questi campi, a partire dal terzo piano, si aprono successivamente una stretta feritoia, una finestra più larga e arcata e, in ciascuno degli ultimi due piani, una bifora con colonnina di pietra e capitello a stampella. Nell'ultima bifora del lato est la colonnina e il capitello mancano, sostituiti da un esile pilastrino di mattoni. Il lato nord non presenta decorazione di sorta, nè reca traccia di aperture o luci. La muratura è molto rozza, eseguita con pietroni e scapoli di cava disposti alla rinfusa e legati con malta nerastra, mentre gli altri tre lati sono costruiti quasi esclusivamente in cotto, piacevolmente ravvivato da radi blocchi squadrati di marmo, probabilmente di ricupero. Addossato al lato sud della chiesa sorgeva un edificio di tre ambienti al piano terreno, destinato verosimilmente alla abitazione delle persone addette al culto, del quale oggi si vedono solo pochi ruderi privi di decorazione. Da questa costruzione si accedeva alla chiesa per una apertura ancora oggi praticabile e al primo piano del campanile.

L'interno è oggi privo di decorazione e le murature sono in pessimo stato di conservazione, causa l'esposizione all'acqua piovana attraverso larghe porzioni di tetto mancante.

Come si è già accennato il semicatino absidale presenta tracce piuttosto evidenti di pitture eseguite probabilmente a mezzo fresco nel quattrocento, essendo a tale epoca riferibile lo stile di alcune figure virili erette, forse di Santi, che si intravvedono sotto uno strato di scialbo e fra larghe porzioni di intonaco caduto. La superficie interna dei muri perimetrali, già intonacata, è oggi quasi completamente scoperta; la struttura della muratura è poco curata, con pietrame alla rinfusa e malta piuttosto abbondante.

Durante l'esame della muratura ho rinvenuto, fortemente incorporato nella struttura, un elemento marmoreo squadrato di notevoli proporzioni, la cui superficie in vista, dopo sommaria pulitura, risultò rozzamente decorata con listelli e perle scolpite a bassissimo rilievo; in seguito ho potuto asportare una parte del blocco rotta in antico e murata accosto al pezzo principale, quando si utilizzò questo materiale nella costruzione della chiesa attuale. Le fotografie illustrano più chiaramente il frammento, che risulta appartenere alla parte superiore di un pilastrino, a forma di parallelepipedo, terminante con boccia emisferica.

Le due facce visibili, sono di particolare importanza per la ricostruzione del pilastrino: la faccia opposta a quella già descritta è decorata con grappoli d'uva e foglioline di vite disposte schematicamente secondo un disegno marcato da listellini, ricostruibile per simmetria. L'esecuzione è rozza, il rilievo bassissimo, ma arrotondato, il disegno molto incerto. La terza faccia presenta una profonda

scanalatura destinata evidentemente all'incastro del pluteo. Il motivo dei tralci di vite, per il suo valore simbolico ed estetico, doveva certamente ornare la parte del pilastrino rivolta verso i fedeli; per questa ragione, e data la posizione dell'incastro, si deve arguire che il pilastrino abbia fatto parte di una transenna in posizione destra, o contro il muro o verso il passaggio. Per chiarire questo ultimo dubbio si dovrebbe poter esaminare la quarta faccia del pilastrino, ancora nascosta.

La cronologia costruttiva del monumento si presenta assai incerta. Mancano documenti o notizie sulla fondazione originaria di una chiesa cristiana nella località, che fu abitata in epoca molto antica, come prova il fatto che nei dintorni furono trovati accidentalmente grossi mattoni con impugnatura che per il colore e le dimensioni (cm. 29 × 45 × 7) sono tipici di età romana imperiale, ma potrebbero essere anche altomediovali. La presenza comunque del pilastrino con tipica decorazione preromanica [5] nella parte inferiore del muro sud dell'edificio, dimostra che nello stesso luogo o poco distante doveva sorgere una chiesa più antica. La data del 1188 come « terminus ante quem » sembra troppo recente, se si tiene conto dell'esame stilistico comparativo con altri monumenti analoghi, specialmente riguardo la struttura e la decorazione della torre campanaria. Di campanili simili al nostro, pur rimanendo nell'ambito dell'architettura piemontese, ve ne sono moltissimi, ma non credo opportuno prendere in esame monumenti assai distanti nello spazio per giungere ad un risultato cronologico, quando non siano dimostrabili correnti e legami di altra natura, tanto più se, come nel nostro caso, si tratta di uno « stile » che ebbe fortuna e applicazione per almeno tre secoli. Rimanendo nell'ambiente Eporediese si possono notare due illustri esempi piuttosto antichi di campanile con decorazione a gruppi di archetti pensili e capitelli « a stampella » e cioè i campanili del Duomo e quello della scomparsa abbazia di S. Stefano in Ivrea, dei quali quelli del Duomo sono stati attribuiti dal Porter [6] a circa il 1000 e dal Puig I Cadafalch [7] ad epoca un po' più recente, quello di S. Stefano dal Porter al 1041 e dal Rivoira [8] dal 1029 al 1042.

Certo il campanile dei SS. Pietro e Paolo di Bollengo è molto più semplice di questi, ma presenta una grande concordanza di tecnica e di gusto costruttivo e, se si pensa alla importanza del Duomo di Ivrea e ai vasti possedimenti sulla Serra dell'Abbazia di S. Stefano nell'XI secolo, credo che i campanili di queste due chiese si possano considerare come l'origine d'un filone stilistico di vasta portata locale. Non molto distante da Bollengo, al di là della Serra, troviamo tre torri campanarie quasi identiche a quella dei SS. Pietro e Paolo: S. Filippo di Cavaglià, S. Marco di Viverone e S. Michele di Mongrando.

Senza pretendere, almeno per ora, di giungere ad una precisa datazione,

---

[5] Sui motivi decorativi preromanici v. P. Verzone, *L'arte preromanica in Liguria ed i rilievi decorativi dei secoli barbari*, Torino 1945.

[6] K. Porter, *Lombard Architecture*, New Haven 1917, p. 472.

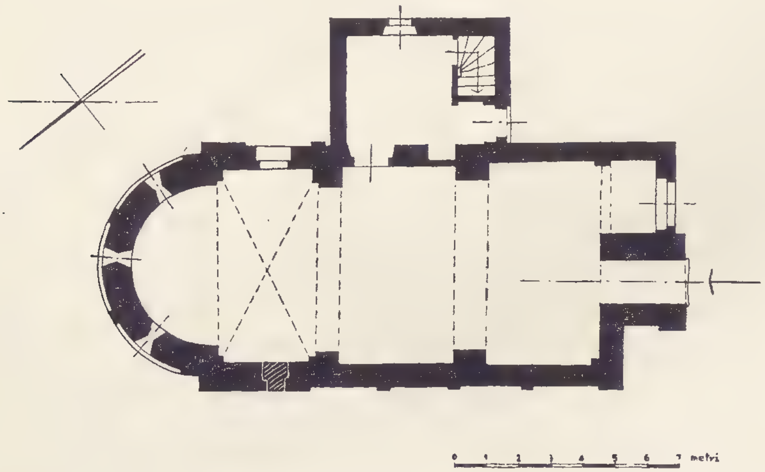
[7] Puig I Cadafalch, *La geografia i els origens del primer art romanic*, Barcelona 1930, p. 377.

[8] C. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Milano 1908.

penso si possa collocare la costruzione dell'attuale chiesa verso la fine dell'XI secolo, concordando in questo senso alcuni elementi caratteristici: gli archetti pensili ternati e i capitelli « a stampella » nel campanile, e, nell'abside, la serie di quattro archetti pensili, la suddivisione in tre campi e le finestrelle arcate a doppia strombatura. La costruzione annessa al lato sud penso sia stata edificata in epoca più recente, o almeno rifatta, quando la parrocchia fu soppressa e la chiesa passò al capitolo Eporediese nel 1423. Una caratteristica particolare, abbastanza rara in Piemonte, è poi rappresentata dal campanile in facciata, che ritroviamo in un'altra chiesa vicinissima: S. Stefano di Chiaverano.

La chiesa di S. Stefano sorge isolata sul culmine di una collina rocciosa, nei pressi del paese di Chiaverano, in una località che anticamente pare fosse denominata Sesano. Si conserva un contratto di vendita in data 12 marzo 1221, dove, per la cessione di terreni al monastero di S. Stefano di Ivrea, fra i vari confinanti è indicato « Sanctus Stefanus de Sexano a quarta (parte) » [9]. Che si tratti della nostra chiesa è quasi certo, dato che, a quanto mi risulta, nel circondario di Ivrea non doveva esserci altra chiesa rispondente a queste indicazioni.

L'edificio è oggi in rovina; manca quasi completamente la copertura e i muri perimetrali sono crollati in parecchi punti. L'unica parte che ancora resiste è il campanile, che ha il tetto a cuspide pressochè integro.



Avevo già fatto cenno alla notevole somiglianza col S. Pietro e Paolo di Bollengo, che si manifesta specialmente in analogie di pianta: anche S. Stefano ha un'unica navata e termina con abside semicircolare. La navata è però divisa in tre campate, con la presenza di un vasto presbiterio, che conserva ancora intatta

[9] Arch. St. Tr. Ab. S. Stefano d'Ivrea, mazzo II, n. 21.

la volta a crociera. Ma l'elemento più notevole è la torre campanaria in facciata, anche qui aggettante di tutta la misura del lato di base, salvo per lo spessore del muro che si fonde con quello della facciata.

La copertura originaria doveva essere con tetto in vista, delle cui falde rimangono tracce evidenti nella parete nord-est del campanile a circa 60 cm. dall'estradosso delle volte, con i fori per l'inserimento dei travi longitudinali. Il foro del trave di colmo si trova leggermente spostato rispetto all'asse del campanile. Non si può escludere che già in antico esistessero le volte, certamente però furono rifatte in epoca barocca e i residui ora visibili sono da ascrivere a tale epoca, forse escludendo la parte superiore del primo arcone trasversale, cui è stato sottoposto un altro arco più recente.

L'interno è privo affatto di decorazione; restano solo poche tracce illeggibili di pitture eseguite sull'intonaco dell'abside, rappresentanti un giro di figure erette. All'esterno il muro semicircolare dell'abside è scompartito da quattro lesene in tre campi, coronati da quattro fornici strombati che sono incorniciati da archetti pensili. Ogni campo è forato da una luce arcata a doppia strombatura. I fianchi della chiesa erano decorati da gruppi di quattro archetti pensili, collegati da lesene; di questa archeggiatura restano solo pochi avanzi.

Il campanile, a quattro piani fuori terra, per una altezza di circa 10 metri, presenta una decorazione ad archi binati che manca nella parete nord-ovest e nell'ultimo piano, in cui sono state praticate quattro ampie aperture arcate.

Altri rimaneggiamenti hanno modificato sensibilmente l'aspetto della costruzione, tanto che oggi è difficile stabilirne l'originaria struttura.

Addossata al fianco destro della chiesa si trova una costruzione di due piani fuori terra, con accesso dall'esterno, destinata evidentemente ad abitazione e comunicante con la chiesa. Tale costruzione è da fare risalire all'epoca del rimaneggiamento più recente della chiesa, quando furono rifatte le volte e fu praticato un ampliamento verso la facciata formante, al lato destro del campanile, un vano coperto con volta a botte.

La chiesa ha l'abside rivolta al nord-est, ma tale imprecisione dell'orientamento, dev'essere stata motivata da difficoltà di fondazione, dovute alla configurazione del terreno roccioso. Per la datazione, non potendoci basare su documenti sicuri, dobbiamo ricorrere esclusivamente all'esame della tecnica costruttiva e degli elementi stilistici. Purtroppo l'esame della muratura è ostacolato dell'intonaco che ricopre quasi interamente le pareti interne ed esterne, compresa buona parte del campanile. La fattura del campanile e dei muri perimetrali della chiesa, considerati nella loro parte inferiore, sembrano appartenere ad una medesima epoca, che, per la presenza degli archetti pensili binati, realizzati con una certa rozzezza e incertezza di disposizione, può farsi risalire ai primi decenni dell'XI secolo.

La muratura dell'abside non è visibile che nel basamento, realizzato con pietroni e scapoli di cava disposti piuttosto irregolarmente, e nel coronamento, che è eseguito accuratamente in cotto, con gli archetti pensili sostenuti da mensoline, pure in cotto, a profilo sagomato.

L'abside, per la tipica decorazione a fornici, identica a quella del battistero di Biella, per non rifarci ad esempi troppo lontani nello spazio (nel nostro caso numerossissimi anche solo in Piemonte) rappresenterebbe la fase conclusiva della costruzione della chiesa, alla metà dell'XI secolo. S. Stefano, con la sua caratteristica planimetria, cui il campanile in facciata conferisce rigoroso equilibrio compositivo, rappresenterebbe l'origine di una tipica architettura locale, i cui precedenti sono da ricercare fuori d'Italia e probabilmente in Catalogna, e di cui nel Canavese, non lontano dalla Serra, abbiamo un altro esempio nella parrocchiale di Lugnacco.

Per rimanere nell'ambito geografico propostomi, accennerò soltanto ad un'altra costruzione, sorgente nei pressi di Piverone, che può forse rappresentare un terzo esempio di architettura legata agli schemi del S. Pietro e Paolo e del S. Stefano. Del primitivo edificio sono visibili solo quattro piani fuori terra di una torre campanaria, distrutta nella parte superiore.

Il sacerdote Enrico Boratto, autore nella zona di parecchi ritrovamenti di interesse archeologico, nella sua storia di Piverone [10], parla di questo campanile come di una torre, ma parecchi elementi si oppongono a tale definizione: la località è detta S. Pietro e nulla esiste, se non il nostro campanile, che possa rappresentare una giustificazione di tale denominazione; la decorazione ad archetti pensili che orna l'edificio, esclusivamente tipica delle costruzioni religiose romaniche; la presenza, alla base, di un'ampia apertura murata, con arco apparecchiato in pietre a spacco, cui corrisponde internamente un'andito coperto con volta a botte con le pareti intonacate, in cui resta una pittura murale di stile quattrocentesco rappresentante S. Sebastiano.

Il ritrovamento nelle immediate vicinanze di numerose sepolture di alta antichità, concorre inoltre a dimostrare la presenza di una zona cemeteriale, che indica chiaramente la destinazione religiosa dell'edificio.

Rimane il problema della posizione della chiesa rispetto al campanile. Ritengo che essa si sviluppasse verso il lato est e che la costruzione rustica sorgente in tale posizione e attualmente adibita ad oratorio, si possa considerare quasi il ricalco dell'antica chiesa. Mi sembrano appoggi validi per tale ipotesi la rustica monumentalità della apertura alla base del campanile e la conformazione del terreno circostante che preclude la possibilità che la chiesa si sviluppasse dal lato ovest. Rimarrebbe da formulare l'ipotesi della chiesa, sviluppantesi a fianco del campanile dal lato est, che trova difficoltà nella conseguente mancanza dell'orientamento della chiesa stessa e nel fatto che l'accesso al campanile avrebbe avuto una eccessiva e inusitata importanza.

Si può quindi ritenere che il S. Pietro presso Piverone fosse un'altra chiesa con campanile in facciata, attribuibile a epoca lievemente più recente dei SS. Pietro e Paolo di Bollengo, come sembrano attestare la decorazione e la tecnica costruttiva.

---

[10] E. Boratto, *Piverone nella Storia del Piemonte*, Asti 1934, p. 169.

Il pittore Gian Giacomo Testa

di Casimiro Debiaggi

Gli affreschi di due cappelle del Sacro Monte di Varallo: la 16ª, *Risurrezione del figlio della vedova di Naim* e la 18ª, *Risurrezione di Lazzaro*, sono tradizionalmente attribuiti dalle antiche guide del santuario, fin dal secolo XVII, al pittore varallese Gian Giacomo Testa.

Nessun'altra notizia su questo pittore ci danno gli scrittori di cose valsesiane fino al Lana, che così dice: « Sul declinare del secolo XVI fioriva altro Varallese pittore (oltre a Giulio Cesare Luini) Testa Gian Giacomo della rinomata famiglia che ci diede molti uomini insigni. Dove e da chi abbia l'arte appresa s'ignora; quello che di certo si conosce egli è che sorpassò la mediocrità ne' suoi dipinti. Lo dimostrano gli affreschi nella cappella: *Gesù resuscita il figliuolo della vedova*, e meglio nell'altra: *Gesù che resuscita Lazzaro*, eseguiti, come è opinione del Bordiga e di altri, dal predetto nel 1580 e 1582. Da un strumento delli 23 maggio 1590, rogato Albertini, risulta, che il Testa doveva pur istoriare la cappella: *Gesù che va in Gerusalemme*, per la convenuta somma di lire 900 imp. » [1].

In seguito sappiamo dallo storico valsesiano Federico Tonetti, che Gian Giacomo ebbe un fratello Lorenzo (che nel 1583 ricoprì l'importante carica di sindaco generale di Valsesia), fu coniugato con una certa Aurelia, di cui però si ignora il casato, e fu padre di due figlie: Maria, nata nel 1579, e Francesca, nata nel 1586 [2].

Da questi dati mi pare si possa dedurre approssimativamente l'anno di nascita del nostro pittore che porrei perciò verso il 1555.

In fine, in un processo verbale di deliberazioni dei fabbriceri del Sacro Monte, in data 6 luglio 1614, conservato nei minutari del notaio Giovanni Battista Albertino, e pubblicato dallo storico del santuario Pietro Galloni, si dice « ... si è stabilito che gli si scrivi che termine di 15 giorni il sig. Testa debba venire a finire la pittura della cappella dell'Incoronazione di N. S. (Incoronazione di spine) che altrimenti si farà dipingere da altra mano... » [3].

Gli affreschi di questa cappella erano stati iniziati nel 1608 da Anselmo Tognotti di Rassa, paese dell'alta Valsesia; ma nonostante l'intimazione del documento citato, non pare che il Testa si sia deciso a compierli, chè anzi nel 1617 erano terminati per mano forse di Ortensio Crespi da Cerano e del Farfanigo. Non conosciamo i motivi per cui il Testa, benchè così sollecitato, non eseguì il lavoro; ma non ci stupiamo perchè già precedentemente era avvenuto qualcosa di analogo. Infatti, come riferiscono il Lana ed altri studiosi, abbiamo visto che,

---

[1] G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840, p. 135. Anche la dott. Noemi Gabrielli alla voce « Testa » nel Thieme-Becker, *Künstler-Lexikon* (1938, vol. 32, p. 559), si limita a riferire le stesse notizie.

[2] F. Tonetti, *Museo storico ed artistico valsesiano*, Varallo 1885, p. 99 ed albero genealogico.

[3] P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1914, pp. 285-86.

secondo il documento del 23 maggio 1590, il Testa avrebbe dovuto affrescare la cappella dell'*Entrata di Gesù in Gerusalemme*, che invece fu dipinta qualche tempo dopo dai Fiamminghini [4].

Stando dunque alla tradizione, la prima opera del Testa, in ordine cronologico, è la decorazione della cappella della *Risurrezione del figlio della vedova di Naim*, eseguita nel 1580. Gli affreschi ben lontani da convalidare l'asserzione del Lana « ...che sorpassò la mediocrità... » [5], sono in vero assai deboli nel complesso, di modesto carattere illustrativo, in una ripetizione quasi impersonale di moduli gaudenziani ormai canonizzati dall'uso. Non mancano tuttavia qua e là degli spunti più felici in alcune teste vive ed argute ed in qualche gruppo discreto per il collegamento, la fusione dei personaggi e la sciolta distribuzione delle figure. L'elemento più originale è però dato dallo sfondo di paesaggio in cui il pittore, con molta facilità, scorrendo rapido il pennello, crea visioni ampie e fantasiose di rocce e di montagne dirupate, di soffici ciuffi d'alberi e di vasti cieli solcati da insistenti nubi striate dal vento.

Due anni dopo, cioè nell'82, fu compiuta l'altra cappella del Sacro Monte, quella della *Risurrezione di Lazzaro* (figg. 1-2). Qui, l'ambiente stesso in cui si svolge il fatto, presentato come una ricca sala, crea, con gli accentuati elementi decorativi nelle lesene e specialmente nel fregio superiore assai ornato, un effetto completamente diverso da quello dell'opera precedente. Ma l'orchestrazione dei gruppi e le figure che s'assiepano e s'accavallano tutt'intorno alle pareti, per il disegno fiacco, il tenue modellato e gli atteggiamenti superficiali, rivelano la stessa mano dell'autore degli affreschi della cappella 16ª, assai più chiaramente di quanto non compaia nelle riproduzioni fotografiche. Ritroviamo le figure care a Gaudenzio nei vecchi barbuti e ammantati, col capo ricoperto da enormi e pittoreschi turbanti, o nelle donne ornate dalle fastose acconciature del tempo. È proprio in questi ultimi particolari della moda femminile, che il Testa indugia con troppa insistenza in un continuo ed intricato giuoco lineare che appiattisce le figure e determina unicamente uno stucchevole arabesco.

Allo stesso anno di esecuzione di questi affreschi risale una delle opere migliori del Testa, che si conserva nella chiesa parrocchiale di Fobello e reca la firma *Joannes Jacopus de Testis* e la data 1582 [6]. È una tavola centinata che rappresenta la *Madonna del Rosario* (fig. 4) circondata, su tre lati, da quindici piccoli tondi dei misteri del Rosario, espressi con tocchi vivaci e rapidi, in un semplice schema, che poi, reso più ricco e complesso, tanto si userà nei monumentali altari lignei che gli scultori valsesiani dissemineranno nei secoli XVII e XVIII nelle chese e negli oratori della loro terra. La composizione è tipica della scuola gaudenziana, anzi dell'ambiente vercellese e delle pale del Lanino in

---

[4] Secondo il can. Giulio Romerio (*Il Santuario di Varallo Sesia*, in « Fra le cappelle », gennaio-febbraio 1911, a. III, n. 1-2, p. 6) gli affreschi della cappella dell'*Entrata di Gesù in Gerusalemme* « ... furono condotti, o meglio diretti, dal pittore Giovanni Giacomo Testa, il quale si servì dell'opera dei fratelli Rovere, detti Fiamminghini ». Si veda inoltre C. Debiaggi, *I Fiamminghini al Sacro Monte*, in « Corriere Valsesiano », a. LXI, n. 19, Varallo, 11 maggio 1956.

[5] G. Lana, *op. cit.*, p. 135.

modo particolare; il ricordo della pala di San Paolo in Vercelli e specialmente di quella di Occimiano, di appena due anni anteriore (1580), è evidentissimo, tanto da far supporre la possibiltà di una formazone artistica del Testa, non in Valsesia, ove pure non mancavano pittori, come Giulio Cesare Luini, i Cavallazzi e gli Scolari di Rimella, ma proprio nella scuola vercellese. Tuttavia non si devono dimenticare i molti e notevoli rapporti intercorsi tra il Lanino e la Valsesia, che, vedendo in lui il più degno continuatore dell'arte di Gaudenzio, gli affidò commissioni d'importanza ad iniziare dalla pala di Borgosesia del 1539, per proseguire con gli affreschi della *Flagellazione* e della *Pentecoste* al Sacro Monte e giungere così al polittico di Valduggia del 1564 [7]. È chiaro quindi che l'opera del Lanino ha potuto trovare in Valsesia un ambiente pronto ad assimilarne alcuni elementi, anche se sovente solo i più esteriori e cioè quelli compositivi, come nella pala del Testa appunto, od iconografici, come nella tavola d'ignoto nella parrocchia di Lovario sopra Borgosesia, in cui è ripreso alla lettera il San Giovanni Battista della pala di Borgosesia.

Ma nel dipinto di Fobello, oltre agli elementi laniniani, pure visibili nel caratteristico baldacchino, scorgiamo anche un altro spunto dell'ambiente vercellese, nel gruppo centrale della Madonna e del Bambino, che riprende con perfetta analogia quello di Boniforte Oldoni nella *Vergine e Santi* del Museo Borgogna di Vercelli, dipinto ben 34 anni prima, cioè nel 1548.

Quasi una replica della pala di Fobello, priva però dei misteri del Rosario, è il quadro della *Madonna con due Santi e devoti* nella chiesa di Cravagliana, pur essa nella valle del Mastallone, che daterei verso gli stessi anni.

Due tavole, laterali forse di un trittico smembrato, provenienti da Rassa, si conservano nella Pinacoteca di Varallo. La prima rappresenta una *Santa che regge la Croce* ed il donatore inginocchiato, la scritta in basso dice *Ego presbiter Bartolomeus de Tegolo curator de Rassa*; la seconda rappresenta *San Giovanni Evangelista* e reca in basso la firma *Iacobus de Testis de Varallo fecit anno 1586*. Si tratta indubbiamente delle due opere più scadenti del nostro pittore e stupirebbe assai la datazione nel periodo centrale dell'attività del Testa, se non pensassimo che furono eseguite con minor impegno, perchè destinate ad un villaggio sperduto tra i monti dell'alta valle. Le figure sono rigide, lo sguardo fisso, l'espressione arcaica, la rozzezza artigianale e quasi da mestierante; tuttavia traspare una certa forza espressiva e non manca qualche spunto degno d'interesse, come il ritratto del donatore.

Non molto lontano da questi dipinti è il quadro della *Madonna del Rosario* (fig. 3), circondato dai quindici misteri, pure proveniente da Rassa e conservato nella Pinacoteca di Varallo, ma non facente parte del complesso cui appartenevano le due tavole precedenti. Lo schema, eccettuati alcuni particolari, è assai simile all'omonimo dipinto di Fobello e, pur essendo privo di firma e di data, si può assegnare con certezza al Testa. Anche qui, come nelle due tavole prece-

---

[6] L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara 1924, vol. II, p. 60.

[7] C. Debiaggi, *Dipinti di Bernardino Lanino in Valsesia*, in « Corriere Valsesiano », a. LXII, n. 29, Varallo, 19 luglio 1957.

denti la composizione è legnosa, l'insieme artigianale ed i colori forti di effetto decorativo; unici elementi modellati con vivace sommarietà sono i misteri del Rosario.

Ultima opera sicura del Testa, firmata e datata 1592, è ancora una volta una *Madonna del Rosario*, conservata attualmente nella chiesa parrocchiale di Crevola, presso Varallo, ma proveniente con molta probabilità dalla chiesa vecchia del paese. I quindici misteri del Rosario non sono più ora delle tavolette staccate dalla pala centrale come a Fobello o nel quadro di Varallo, ma sono compresi nella tela, formando una grande e ricca corona circolare di originale effetto decorativo, attorno alla scena centrale, come già aveva fatto nel 1585 Raffaele Giovenone, in un quadro di analogo soggetto, per la Collegiata di Masserano [8].

Il tondo centrale riprende ancora una volta lo schema tradizionale, ma con alcune varianti; mancano per esempio i due santi ai lati del trono. Tutto è più prezioso; il modellato più morbido, più aggraziate le figure ad incominciare dalla dolce Madonna dal capo lievemente inclinato verso gli affollati devoti. I colori non sono più chiassosi come nella pala della Pinacoteca di Varallo, ma deboli e fusi come quelli della fiacca tradizione vercellese dei Lanino e dei Giovenone.

Attorno a queste poche opere se ne possono accostare, per affinità stilistica, alcune altre, come una tela con *Santa Marta, San Bononio e San Bernardino da Siena* della chiesa della confraternita di Santa Marta in Doccio, pure in Valsesia, databile verso il 1609, anno di fondazione della confraternita. Allargandosi così la cerchia s'affacciano tutti i rapporti, non scarsi d'interesse, con le molte opere anonime: tavole, tele, affreschi del tardo cinquecento, che ancora si trovano abbastanza numerosi nelle chiese della Valsesia. Ma non si troverebbe certo qualche spunto nuovo, chè questa tarda produzione resta sempre sul piano artigianale, ed il nostro Gian Giacomo Testa, col suo fare modesto, le sue limitate possibilità, le tendenze arcaicizzanti, anzi sovente ritardatarie, ne esprime in modo esauriente i caratteri. Anche i suoi notevoli contatti con il mondo laniniano e vercellese in genere, se da un lato dimostrano un tentativo di alimentare e rinvigorire la ristretta cultura, sono già di per sè sterili, traendoli da un ambiente ormai privo di vitalità.

Sarà Melchorre d'Enrico il Vecchio che, quasi negli stessi anni, con la sua nota facciata della parrocchia di Riva Valdobbia, del 1597, segnerà l'inizio, se vogliamo, ancor timidamente, di quel rinnovamento della pittura valsesiana che qualche tempo dopo verrà attuato dalla potente personalità del Tanzio.

---

[8] A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese*, Biella 1905, p. 138.

Dipinto nella Casa Parrocchiale di Cercenasco

di Rosalba Amerio

Desidero segnalare un dipinto che ho trovato nella Casa Parrocchiale di Cercenasco, replica della Visitazione del Tanzio (S. Brizio, Vagna), ma a dimensioni ridotte e con varianti minime.

Le varianti, ripeto, sono limitate. Manca il riquadro di pietra in basso a sinistra, mentre dietro al vecchio barbuto all'estrema sinistra è stato aggiunto un pilastro. Identici il numero delle figure ed i loro atteggiamenti. Il dipinto è piuttosto sporco, con qualche caduta di colore. La tela è secca e con screpolature varie. (Misura m. 0,95 × 0,74. Quella di Vagna m. 2 × 1,60). (Cfr. « Catalogo Mostra Tanzio 1959 », Torino, tavv. 54-58 con le figg. 1-3 del presente studio).

Penso sia una buona copia, pressochè contemporanea, eseguita da un pittore probabilmente valsesiano, che ha ripreso fedelmente il dipinto del Tanzio, anche in espressione, particolari e colori. Anche qui infatti le stoffe degli abiti sono verdi, rosse, gialle e rosa, anche qui la caratteristica del Tanzio: le mani dalle dita lunghe, dalle unghie violacee. Manca però quella pastosità, ricchezza di materia pittorica della tela originale; non c'è quella consistenza di corpi, panneggi e certe parti sono più rigide, ferme (la donna all'estrema destra per es., nella trattazione dei capelli, dei lineamenti del viso, fig. 2, il movimento della gamba sinistra della Vergine e molte parti dei panneggi). La stessa fotografia in bianco e nero non fa che porre in luce la crudezza opaca ed incerta del segno e lo stento del modellato. Il gruppo della Vergine, il volto di Maria e di S. Anna in particolare, sono quelli in cui il pittore cerca ed ottiene i maggiori e i migliori accostamenti col gruppo del Tanzio (fig. 3). Nè inferiore è il pastore accanto al vecchio barbuto. Si tratta, ripeto, di copia e naturalmente manca di vigore, forza. Le figure sembrano recitare una parte: la recitazione è buona, fedele, ben riuscita ma si tratta pur sempre di recitazione... non di vita vissuta quale il Tanzio aveva saputo dare.

Probabilmente il quadro, secondo quanto riferitomi dal parroco, proveniva dalla Confraternita di S. Anna in Cercenasco. Non si sa se commesso per tale Confraternita o acquistato per essa perchè confacente come soggetto.

Certo è interessante osservare come il dipinto, di diretta derivazione dal Tanzio, sia pervenuto in una zona dove non esistono opere di questo pittore valsesiano o per lo meno da lui influenzate.

Le antiche misure abbaziali di Montanaro

di Maria Tiziana Tabbia

Un breve accenno ancora a quanto, nel corso d'un inventario degli oggetti d'arte reperibili presso gli enti civili e le corporazioni religiose del medesimo Comune di Montanaro, abbiamo ritrovato nell'Archivio Storico del bel Palazzo Comunale, opera del Vittone: due boccali a tronco di cono, in rame, con manico ansato, di piccole dimensioni [1], e tre più capaci recipienti cilindrici, in bronzo inciso e sbalzato, che testificano in chiave nettamente artistica dell'antica consuetudine per cui la Comunità paesana era tenuta a recare annui tributi in natura al Castello dell'Abate di Fruttuaria, Conte, tra l'altro, della terra di Montanaro.

Si tratta di recipienti destinati a fungere da misure di capacità, che rimangono tuttora tipiche delle ex-terre abbaziali, e precisamente dell'emina, della mezza emina, del coppo e della mezza pinta, quest'ultima in due versioni. Di questa serie che, a detta del Dondana [2], fu inviata all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, quindi requisita dallo Stato e non restituita che dopo « lunghe ed insistenti pratiche », fa parte anche una misura lineare, il trabucco, che non faremo oggetto della nostra disamina, per la sua valutabilità pressochè nulla in campo artistico.

Di vera arte, in realtà, non è possibile parlare che a proposito delle tre misure in bronzo (fig. 1), le quali vennero con tutta probabilità fuse nella Zecca del vecchio Castello, in quella stessa torre della Zecca ancor oggi esistente nelle sue forme primitive nel corpo dell'ex castello Frola, che è... libero rifacimento « fin de siècle » di moduli tre e quattrocenteschi. Ivi, sulla superficie tesa del metallo, che le poderose modanature dei manici interrompono senza stridore, compaiono due stemmi sbalzati, estremamente sobrii e pure plasticamente rilevati nelle loro barocche volute a cartoccio. Da un lato è distinguibile lo stemma del Cardinale Maurizio di Savoia (il cui cappello però, stranamente, non è cardinalizio ma vescovile), dall'altro l'« insegna » della Comunità, il mondo sormontato da una piccola croce. Questi motivi a sbalzo sono ripresi su tutti e tre i recipienti, che si differenziano tra di loro per le sole proporzioni, per i manici diversamente foggiati e per le iscrizioni, lievemente varianti, che si inseriscono in caratteri romani d'una pura, ancor quattrocentesca (se mi è concesso) eleganza, agli orli superiori.

Il recipiente più grande, l'emina, reca la seguente scritta:

« *Mina della Comunità di Montanaro che* (*sic*) *si paga il grano al Chastelo* (*sic*) », e la data: « 1628 ». I recipienti di minori dimensioni, palesemente coevi all'emina, la mezza emina e il coppo, recano rispettivamente le seguenti:

---

[1] m. 0,15 × m. 0,105; m. 0,14 × m. 0,13.

[2] Antonio Dondana, *Memorie storiche di Montanaro*, Botta, Torino 1884.

« *Mesa mina de la C. di Montanaro che si paga il grano al Chastelo* »;
« *Cop. d. la C. d. M. che si p. il f. al Chast.* ».
(Coppo della Comunità di Montanaro con cui si paga il frumento al Castello).

Lo spessore degli orli è marchiato, a mo' di garanzia, con parecchi minuscoli scudi sabaudi.

Delle due piccole brocche in rame graffito (fig. 2) che recano, entrambe, su di un cartiglio assai approssimativo, la scritta: « *Meza pinta della Comunità di Montanaro* » e la data 1688, sormontata dallo stemma comunale, l'una, rozamente incisa, è probabilmente una replica della versione « ufficiale » della mezza pinta. Quest'ultima è più fine ed elegante nel suo analitico ma assai sicuro senso della linea in funzione chiaroscurale.

La storia delle quattro terre abbaziali (Dondana, op. cit.) ed in particolare quella della Contea di Montanaro ci avverte che queste misure metalliche furono il risultato d'una ricognizione delle antiche misure lignee, attuata per volere del Principe Tommaso di Savoia prima, dell'Abate Antonio di Savoia poi [3], al fine di ovviare ai voluti errori di conteggio che si andavano facendo frequenti nel pagamento dei « laudemii » e delle « vigesime » al Castello, ed altresì nei contratti privati. Sappiamo inoltre che esse cessarono di essere usate circa un secolo dopo questa loro trasformazione, quando, il 28 settembre 1754, il Cardinale delle Lanze rinunziò al pagamento delle vigesime in natura contro il pagamento di lire 2350 annue da parte della Comunità.

Fin qui la storia: allo studioso ed all'appassionato d'arte è lecito indugiare ancora nell'esame, sulla sicura misura plastica dei piccoli stemmi bronzei, sul consolidarsi di volute, di corone, di cherubini, sullo sfarsi in fiocchi saldi di cordoni nettamente delineati sulla misura quasi classica dei recipienti bronzei. È in questi che il libero « voluteggiare », che ritroviamo nel cartiglio delle misure più tarde, appare quasi sopraffatto da un desiderio di possanza, monumentale pur nelle modeste dimensioni, e da un empito della forma che è ancor tutto cinquecentesco.

---

[3] Cito, dal DONDANA (*op. cit.*, p. 133): « Sei anni appresso, ossia nel 1688, per togliere le frodi nel pagamento delle vigesime e nei contratti particolari, l'Abate ordinò che alle antiche misure o campioni altri ne fossero sostituiti di metallo. Già il Principe Tommaso fin dal 1644 aveva ordinato di fare la ricognizione delle misure in legno colle nuove di metallo. Ma nell'anno di cui parliamo queste misure vennero fuse con molta eleganza, e sono quelle che vengono gelosamente custodite nelle sale del nostro Comune ». Non vedo però come la definizione di « grande eleganza » possa convenire alle due mezze pinte di cui sopra, che recano appunto la data 1688, mentre assai più notevoli artisticamente sono le misure bronzee del 1628, data cui il Dondana non fa cenno, e che precorre di molto le intenzioni innovatrici del Principe Tommaso.

Libro d'orazioni secentesco nella viceparrocchiale di Montanaro Canavese

di Maria Tiziana Tabbia

In uno degli stupendi armadi che il falegname Pietro Antonio Actis di Rodallo intagliava con severità e leggiadria, tra il 1769 e il 1771, per la Sagrestia di S. Nicolao e M. V. Assunta, chiesa viceparrocchiale di Montanaro, trovasi custodito un piccolo libro d'orazioni che penso doveroso segnalare all'interesse degli studiosi.

Si tratta d'un assieme di appena sette « carte », manoscritte ed ornate con acquarelli in monocromo grigio e racchiuse in una custodia ricamata di raso rosso e seta bianca. Su questa compare, in entrambe le facciate, impaginato in una cornice a volute e fioroni secenteschi in filigrana d'oro, lo stemma (fig. 1) del Cardinale Carlo Vittorio Amedeo delle Lanze « abate dell'insigne Abazia di S. Benigno e conte di Montanaro, Feletto, Lombardore » [1]: campo azzurro inquartato d'oro con sei asce d'argento, il tutto sormontato dal cappello cardinalizio.

Le sette carte che compongono il libro sono scritte e dipinte « ab origine » sul « recto » e sul « verso », eccezion fatta per l'ultima carta, che reca sul « verso » un'orazione scritta in data di molto posteriore, certo comunque rientrante in questo secolo.

Occorre subito rilevare che realmente, pur nelle ridotte dimensioni di ogni carta (cm. 20 x 25), una semplice armonia, una delicatezza che direi settecentesca avanti lettera, presiedono all'inserirsi tra orazione ed orazione delle eleganti figurazioni simboliche di soggetto sacro che ora descriveremo.

La prima carta reca sul « recto » uno stendardo [2], il quale poggia su di una mensola foggiata ad architrave, ancora pienamente classica, su cui stanno una lucerna, un incensiere, un calice con ostia e, morbidamente appoggiati, fasci di grano e grappoli d'uva, simboli eucaristici. Dall'incensiere una nuvola di fumo sale ad avvolgere lo stendardo, mentre, alla sua sinistra, una « fuga » prospettica di tredici candelabri vale a collocare spazialmente l'elemento simbolico. Il « verso » di questa medesima carta doveva in origine essere privo di scritte ed ornati, se è vero che, come ci è sembrato, le due preci che ora vi compaiono sono di calligrafia assai più rozza e comunque del tutto diversa da quella che occupa le restanti pagine. Propendiamo quindi per un loro inserimento successivo, ad opera di diversa mano, sempre però in una data molto antica.

Nella seconda carta, sul « recto », compaiono i simboli della Passione: una lancia, una canna con spugna, una corona di spine; sul « verso », un vessillo

---

[1] Da un documento del 26 luglio 1756, in: *Ampliamento della Chiesa Viceparrocchiale*, Misc. manoscr. cat. 7°, cl. 5°, vol. I, dell'Archivio comunale di Montanaro.

[2] Qui compare il titolo del libriccino: *Orationes dicendae ante Benedictionem Sanctissimi Sacramenti.*

ripiegato. Nella terza carta, sul « recto », un vaso d'« unguento », sul « verso » una vaschetta ed un aspersorio. Nella quarta carta cornucopie ripiene di spighe e d'uva sul « recto » e sul « verso » una stola crociata. Nella quinta carta, a conclusione delle « *Preces in visitatione pastorali faciendae* » una mitria ed un rocco pastorale sul « recto », sul « verso » una pisside con conopeo. Nella sesta carta al simbolo dello Spirito Santo sul « recto » succede sul « verso » il simbolo della castità; uno stendardo con l'immagne dell'ermellino [3].

Il « recto » della settima carta, decorato a tutta pagina, presenta un ostensorio raggiato a volute « riquadrate », come sappiamo essere nel gusto del più schietto Seicento, ed a fioroni, anch'essi tipicamente secenteschi, recante le iniziali della Vergine Maria (fig. 2); in questa stessa facciata, in basso a destra, per buona sorte risparmiata dall'inconsulto rabberciamento (non diremo restauro) che vent'anni fa ha contornato di liste cartacee e di vigorose linee rosse e nere ogni carta, è assai chiaramente leggibile la firma dell'autore, in questi termini: « *Johannes Dubois fecit anno 1611* ».

Questa scritta ci è parsa un crisma apposto alla qualità assai buona della piccola opera e ci ha invogliati a cercare qualche notizia più illuminante a proposito del citato Giovanni Dubois. Senonchè l'illazione circa una sua possibile identificazione con un membro della « grande famille » dei Dubois, in cui spesse volte ricorre il nome Jean, all'opera nella grande « fabbrica » di Fontainebleau durante la prima metà del '600 ed ancora oltre, ci parve poco probabile, anche cronologicamente, e tuttavia da proporsi in via di ipotesi, dati i caratteri stilistici francesizzanti delle nostre « vignette ».

D'altro canto, la notizia che un Paulus Du Boys [4], anversate, era reputato attivo in Piemonte circa il primo decennio del '600 e che tale attività era testimoniata da una tavola [5], ora nei depositi della Galleria Sabauda, firmata e datata al 1610, ci ha fatti soffermare su di una seconda ipotesi. Infatti, abbiamo pensato, a parte la « volgarizzazione » del cognome nella forma Dubois, che può essere avvenuta durante il soggiorno della famiglia in terra piemontese, non si potrebbe suggerire l'appartenenza di questo nostro più modesto Jean alla parentela di Paulus? E, d'altro canto, sarebbe malagevole supporre una sua appartenenza al convento benedettino di Fruttuaria, aperto « ab antiquo », per il suo stretto collegamento con la « casa madre » di Cluny, a monaci sia indigeni che oltremontani? Quest'ultima, più generica, ci pare in sostanza l'ipotesi più accettabile; gli interrogativi che abbiamo proposto ai più competenti mirano a richiedere da essi una maggior luce su questo sottile decoratore di testi sacri.

Aggiungiamo ancora un'ultima informazione, di carattere quasi esclusivamente storico, col constatare che la piccola opera in esame è frutto di lavoro condotto in due epoche diverse. I fogli interni, firmati e datati, sono stati infatti

---

[3] Questo stesso simbolo s'incontra nella tavola di Cosimo Rosselli (n. 106) esposta alla Galleria Sabauda e raffigurante il « Trionfo della castità ».

[4] Cfr. Thieme-Becker, *Künstler Lexikon*, voce « Du Boys Paul » e A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Bona, Torino 1909, p. 91.

[5] La tavola raffigura un San Francesco, ed è firmata sul tergo con la seguente scritta: « Paulus Du Boys, andouerpianus faciebat M6X » (1610?).

eseguiti sotto il priorato di Carlo Ottavio Argentero da Mondovì, abate commendatario di San Benigno di Fruttuaria sino a tutto il 1617, mentre la copertina, il cui ricamo, non precisamente raffinato [6], è certamente opera monacale, risale alla metà del secolo XVIII, all'età del celebre Cardinale delle Lanze (1749-1784), di cui reca lo stemma.

È sicura comunque la sua appartenenza alla Comunità di Montanaro sin dai tempi della sua esecuzione, come ci attesta l'orbe crociato, « insegna » montanarese, che il Dubois dipinse al centro della mensola che regge lo stendardo, sulla prima pagina del piccolo libro di preghiere.

Un inedito autoritratto del Piffetti

di Augusto Pedrini

Nei miei itinerari di ricognizione delle ville piemontesi del '600 e del '700, in vista della mia prossima pubblicazione d'insieme, con ampio corredo di riproduzioni fotografiche espressamente eseguite, ho avuto occasione, di recente, di ritornare alla villa del Senatore Thaon di Revel a Ternavasso, che nelle sue sale raccoglie, oltre a interessanti ricordi storici, vari mobili eseguiti dal Piffetti, fra le sue cose più belle e in perfetta conservazione.

Desidero qui citare una bellissima scrivania intarsiata, del Piffetti appunto, il cui piano è abitualmente tenuto, dai proprietari, ricoperto d'antico pizzo con alcuni pregevoli oggetti d'arte. Nel rimuoverli per fotografare il piano della scrivania, ho avuto agio di meglio esaminarlo ed è stata felice scoperta — sebbene non sorpresa, data la qualità e lo stile del mobile che già facevano immaginare l'attribuzione — il trovarvi, al centro, l'autoritratto del Piffetti, a tutta figura, eseguito in avorio sottilmente lavorato nei particolari [7].

Il ritratto, spigliato e preciso, è pieno di spirito e d'un lieve gusto umoristico. L'inserzione di esso risponde al frequente compiacersi del Piffetti a porre, nelle proprie opere, allusioni a se stesso, o firme apposte sotto aspetto di trovate scherzose. Qui il Piffetti si è ritratto in abito da cavaliere, in atto di portare alla bocca il piffero.

---

[6] Ben tre custodie di messali, ugualmente di piccole dimensioni, ma di ricamo assai più sottile, recanti le insegne dei Cardinali Antonio di Savoia, Delle Lanze e Valperga Masino, sono visibili presso l'attuale Abate di Fruttuaria, don Luigi Perono

[7] Vorrei ricordare che il Padre M. Della Valle conventuale nella *Vita dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, edizione del 1792, scrive: « gabinetto ornato di placage di avorio su legno opera assai bella del celebre artista Pietro Piffetti Napoletano ». Questo gabinetto figurava nella villa della Regina, anzi è proprio in questa che lo vide. Dopo tante tragedie chissà dove è andato a finire! Non è facile contestare la provenienza del Piffetti data da uno studioso tanto esperto; io sono propenso a crederci, ancor più che l'avra certamente conosciuto.

Mi pare che questo gustoso e squisito particolare meriti di essere reso noto, per la sua estrosità, la sua eleganza, la sua finezza.

Ringrazio vivamente il Senatore Thaon di Revel per avermi tanto gentilmente concesso di render noto ai Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti questo piccolo capolavoro inedito.

La sistemazione di Palazzo Madama a sede del Senato del Regno ed i relativi progetti di sistemazione

di Daria Ferrero De Bernardi

Alcuni mesi or sono, a seguito di fortuite circostante, pervenivano al Dottor Barrera, che ne faceva dono alla Facoltà di Architettura, alcuni disegni e documenti, relativi ad un progetto di sistemazione di Palazzo Madama a sede del Senato del Regno Subalpino.

Fin dal 2 ottobre 1832, al primo piano di Palazzo Madama erano stati collocati i quadri della Pinacoteca Reale, ma dal 27 aprile 1848, dopo la elezione delle due Camere del Parlamento si cercò di sistemare nel palazzo anche la sede per il Senato. Questo, in un ambiente unico e necessariamente ristretto, ebbe la sua inaugurazione ufficiale l'8 maggio dello stesso anno nel salone degli Svizzeri.

Della sistemazione relativa, cioè della costruzione dell'anfiteatro con i posti per i Senatori, si era occupato l'architetto Melano, ma ben presto l'unica sala fu insufficiente ed il Senato ebbe bisogno di nuovi locali per gli uffici della Presidenza e dei Senatori; a questo scopo furono destinati alcuni locali della Pinacoteca, senza per altro togliere i dipinti.

Questa coabitazione provocò una lagnanza da parte dei cittadini e dei cultori dell'arte: i primi perchè in varie ore della giornata e in vari periodi dell'anno erano impediti, dalle necessità degli uffici governativi, di visitare la quadreria Sabauda, i secondi perchè, dovendosi provvedere al riscaldamento delle sale (il che si faceva con un impianto a stufe non ben regolato, che sviluppava un forte calore) temevano per l'integrità dei quadri stessi.

Nacquero di conseguenza numerose proposte per sanare la situazione e quelle che vennero discusse più a fondo, secondo i documenti a noi pervenuti insieme ai disegni, furono tre: 1) il trasferimento in altro edificio della sede del Senato; 2) il trasferimento della Pinacoteca; 3) l'ampliamento di palazzo Madama in modo da poter sistemare decorosamente entrambi.

Questa terza proposta, avanzata dal capomastro Antonio Barucco, parve allora la più opportuna, perchè abbinata all'ornamentazione delle facciate del palazzo ritenute incompiute ed indecorose, vale a dire quelle di mezzanotte, di levante e di mezzogiorno [1]. A seguito di queste discussioni il Ministro Paleocapa diede

[1] Si ha notizia che la proposta fu avanzata dal capomastro Antonio Barucco dalla successiva Relazione letta al Congresso Permanente d'Acque e Strade del 4 dicembre

incarico all'architetto Melano di redigere il progetto di ampliamento, secondo quanto affermato dal Ministro stesso nella seduta dell'8 dicembre 1855 [2].

Tale progetto fu ampiamente discusso in una precedente seduta del 4 dicembre dello stesso anno, a cui fece seguito la dichiarazione del « Congresso Permanente d'Acque e Strade » che approvò integralmente la distribuzione degli ambienti, pur deliberando di limitare la costruzione alla sola manica a sud, per non eccedere nelle spese e dichiarando che gli allargamenti verso levante e mezzanotte si sarebbero potuti costruire in un secondo tempo [3].

Ottenuto il permesso dal Ministero dei Lavori Pubblici, si cercarono i fondi presso il Ministero delle Finanze. A tale scopo si creò un'apposita commissione, presieduta da Massimo d'Azeglio, che riprese e studiò a fondo non solo il progetto dell'architetto Melano di ingrandimento del palazzo verso sud per una spesa di L. 548.200, ma anche altre soluzioni, offerte dai progetti dell'Antonelli e del Promis già scartati in precedenza [4].

L'Antonelli aveva proposto di mantenere il Senato a Palazzo Madama, ma di trasferire la Pinacoteca nella sede dell'Accademia Albertina, il che comportava un onere di L. 197.752, aumentato naturalmente delle spese necessarie o per la costruzione di un nuovo palazzo per la sistemazione delle aule dell'Università esistenti nell'edificio o per lo meno delle spese di trasferimento delle suddette aule in altro stabile; il Promis, pur accettando l'idea dell'Antonelli di riunire l'Accademia Albertina e la Pinacoteca, aveva proposto la costruzione di una nuova sede per entrambi in mezzo a piazza Bodoni per una spesa di L. 1.040.000.

La Commissione, considerate eccessive le spese di tutte tre le soluzioni propose a sua volta una nuova sistemazione, cioè il trasferimento del Senato al piano terreno di palazzo Madama così da lasciare libere le sale del primo piano, destinate unicamente alla Pinacoteca e conchiuse proponendo al Ministero dell'Interno di far redigere un « progetto di riordinamento di Palazzo Madama nel senso accennato ».

Purtroppo i locali del piano terreno erano occupati dal Comando di Piazza e dai Carabinieri Reali, quindi si doveva studiare di trasferirli altrove; di qui altre discussioni senza fine che si intuiscono da una lettera dell'Ispettore Generale delle Finanze G. Marone al Ministro stesso in data 23 aprile 1857 [5]. A questo punto intervenne energicamente lo stesso Cavour, che invitò il Ministero degli Interni a riprendere in mano la questione [6].

1855. Copia della relazione è nell'Archivio dell'Istituto di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti della Facoltà di Architettura.

[2] Relazione del Ministro Paleocapa al Ministero dell'Interno dell'8 dicembre 1855 (Facoltà di Architettura).

[3] Deliberazione del Congresso Permanente d'Acque e Strade del 4 dicembre 1855 (Facoltà di Architettura).

[4] Relazione della Commissione presieduta da Massimo d'Azeglio del 23 dicembre 1855 (Facoltà di Architettura).

[5] Relazione dell'Ispettore-Ingegnere Marone del 23 aprile 1857 (Facoltà di Architettura).

[6] Lettera del Ministro Cavour in data 1° maggio 1857 (Facoltà di Architettura).

Spente ormai per l'architetto Melano le speranze di poter far eseguire il suo progetto, egli divisò nel luglio 1860 di rendere di pubblica ragione un suo studio di ornamentazione ai tre lati « non finiti » del palazzo. Questo progetto che non corrisponde a quelli menzionati nei succitati documenti, risulta, da una sua lettera a stampa dell'ottobre 1860, essere stato eseguito per ordine di Carlo Alberto fin dal 1847 [7].

Lo studio, consistente in sei tavole, di cui una in fase di elaborazione non comportava varianti sostanziali alla pianta, se si eccettua la demolizione dei piccoli avancorpi fiancheggianti lo scalone del Juvara in modo da portarli allo stesso filo di esso e l'accorciamento degli stessi verso est per esigenze di facciata, come risulta dalle tre tavole illustranti le piante del piano terreno, del primo e del secondo (fig. 1).

I prospetti sud e nord (fig. 2) erano risolti dall'architetto in modo identico; per il tratto degli avancorpi su accennati egli riprendeva il motivo del grande ordine composito poggiante sull'alto zoccolo del piano terreno a bugne e tale schema egli faceva rivoltare anche nei tratti est. Nei tratti nord non avendo una lunghezza sufficiente per creare tre spartiture uguali, diminuiva quella centrale, ponendo anzichè i grossi finestroni ad arco, una finestra rettangolare più piccola, sormontata da un'altra quasi quadrata. Le restanti zone, più arretrate venivano rivestite da un'architettura di stile neo-gotico, aderente ai gusti del tempo e che voleva conformarsi secondo l'ingenua speranza dell'autore, all'età di Ludovico d'Acaja, che aveva eretto il palazzo.

Il piano terreno, corrispondente alla zona a bugnato, era animato da semplici finestre ad arco, che corrispondevano ad aperture analoghe della stessa larghezza, ma più basse, che si aprivano sul fossato recingente il castello e che davano luce al seminterrato.

Superiormente alle finestre del piano terreno correva una cornice ad archetti pensili, poggianti su mensole in mattoni alte e profonde, sguscianti verso il basso e che sostenevano un parapetto in marmo traforato con decorazione a cerchi, su cui si affacciavano quattro porte-finestre ad arco, contornate da una cornice in marmo che offriva, in corrispondenza dei montanti due sottili colonnine con capitelli a lunghe foglie stilizzate; su di essi poggiavano gli archi a pieno centro contenenti dei mezzi quadrifogli e circoscritti da un arco di tipo Tudor decorato sull'intradosso da riccioli di foglie; al sommo della cuspide un ciuffo di foglie terminava la decorazione. Poichè in questi lati il primo piano corrispondeva alla sola altezza dei finestroni di facciata, venne ricavato ancora un secondo piano, che correva allo stesso livello della trabeazione dell'ordine e comprendeva anche la balaustra di coronamento della facciata principale.

La linea segna piano era sottolineata da una seconda fila di archetti pensili, poggianti su mensole in marmo e sorreggenti esse pure un balcone con balaustra a quadrifogli. Sulla parete si aprivano oltre alle quattro finestre corrispondenti alle sottostanti altre quattro aperture ad interasse variato. Tali aperture erano incorniciate, sul bordo del balcone da una loggia con colonne quadrilobate,

---

[7] I disegni pubblicati e la lettera d'accompagnamento relativa si trovano anch'essi nel succitato Archivio della Facoltà di Architettura.

collegate da archi trilobati, circoscritti da un arco ogivale; per ovviare all'inconveniente della differente spaziatura fra le finestre, differenza che si ripeteva anche nel loggiato, ai lati del sesto arco l'architetto pose due colonne anzichè una, collegate fra loro da archetti di luce ridotta. Inoltre sulle colonnette della loggia spiccavano altissimi pinnacoli, addossati per una certa altezza ad un muro decorato da minute e slanciatissime arcate cieche. Le torri verso via Po offrivano alla loro sommità dei poderosi merli a coda di rondine.

Il prospetto ad est ricalcava lo schema dei precedenti ad eccezione di alcune varianti rese necessarie dalla differente lunghezza della facciata ed anche dalla maggiore libertà che aveva il progettista, sganciato dai vincoli di architetture precedenti come nei lati nord e sud, in cui dominava l'imponente decorazione dello scalone del Juvara; negli altri due lati inoltre, esisteva una irregolare spartitura, mentre in questo tutto era improntato ad una rigorosa simmetria.

Al centro si apriva il grande portale ad arco, circondato da una cornice in marmo poggiante su mensoline e su di essa correva una decorazione di foglie che convergevano al centro, formando un ciuffo; ai suoi lati erano poste tre finestre. Una cornice ad archetti pensili, identica a quelle dei lati nord e sud, su alte mensole sguscianti, di cui le quattro centrali più corte per lasciare spazio all'arco del portale segnavano la linea del pavimento del primo piano. La balaustra del balcone era di forma assai più ricercata e le tre finestre centrali avevano un interesse minore delle laterali. Fra la seconda e terza finestra e fra la quinta e la sesta erano posti gli scudi dei Savoia.

Al secondo piano fra le aperture corrispondenti a quelle del primo piano ne era praticata un'altra, eccezion fatta fra le tre finestre centrali, che erano d'altra parte ad interasse minore. Tale differenza di ritmo era ripresa nella loggietta antistante uguale per decorazione a quelle delle facciate laterali e le arcate fiancheggianti la centrale erano evidentemente di luce minore; le decorazioni terminali dei pinnacoli, anzichè essere tutte costituite da ciuffi di foglie erano alternate a statue di guerrieri.

La sesta tavola, che ci mostra la facciata sud in fase di progetto, non presenta, rispetto alle precedenti varianti degne di rilievo, ad eccezione della minore altezza dei pinnacoli; essa tuttavia reca una scritta di mano dell'architetto Melano che dice: « Il vero progetto delle facciate viene rimesso a S. M. il re Carlo Alberto nei primi giorni di febbraio del 1847 ».

Non è chiara la ragione di questa pubblicazione del Melano: forse l'architetto sperava, rimettendo in evidenza le sue abilità di progettista senza entrare nella polemica relativa ai progetti, di reinserirsi definitivamente in essa e poter vedere concretizzate le sue fatiche.

Diverso era stato il progetto da lui studiato nel 1855 ed esso risulta da sei tavole (cinque piante ed una facciata: quella verso via Roma).

Questo progetto conservava al primo piano del palazzo le due sedi della Pinacoteca e del Senato ed il Melano proponeva di circondare il castello con tre corpi di fabbrica, separati da esso e comunicanti per mezzo di passerelle a maniche sottili: solo la parte costruita dal Juvara era conservata in vista, mentre il palazzo medioevale risultava completamente manomesso anche per la distruzione

delle torri verso via Po. Solo quella a sud, come prima detto, doveva venire subito realizzata e si protendeva verso la piazza per una profondità di sedici metri e la sua lunghezza era circa quella della costruzione quattrocentesca.

Al piano del fossato venivano sistemate contro terra e quindi non illuminate le cantine, adibite a legnaia, mentre si proponeva di dare gli ambienti aperti verso il cortile alla Questura sistemata al piano terreno; gli ambienti del vano centrale, già adibiti a prigione, mantenevano la loro destinazione; i nuovi locali del piano terreno erano anch'essi riservati alla Questura e finalmente al primo piano trovavano una giusta e decorosa sistemazione gli uffici più importanti del Senato, che manteneva quale aula di riunione il salone degli Svizzeri, mentre l'ufficio della Presidenza era situato nella adiacente sala sud; la biblioteca si trovava invece nella sala posta all'estremo meridionale della costruzione dello Juvara; nella parte nuova venivano sistemati gli uffici relativi e le segreterie, disimpegnate dal lato del cortile da un ballatoio esteso per tutto il suo perimetro.

I due piani superiori, compresi con il precedente nell'altezza del salone centrale erano riservati l'inferiore ad altri uffici per il Senato ed il superiore ad abitazione di impiegati. Il collegamento fra questi vari piani avveniva per mezzo di diverse scalette.

Per la facciata di questa nuova ala l'architetto, abbandonando lo stile neogotico da lui proposto nel 1847, si ispirava alle forme della facciata Juvariana.

La nuova facciata sud era scompartita per tutta la sua altezza in cinque campi da sei larghe lesene: al piano terreno, che fungeva da basamento, esse erano costituite da bugne ed erano collegate superiormente da una cornice su cui si impostavano quelle del primo piano, più leggere, scanalate e sorreggenti dei capitelli di ordine composito. Nei tre campi centrali si aprivano al piano terreno tre grandi arcate e nei due laterali delle finestre rettangolari con decorazione identica a quella della facciata verso via Garibaldi. Al piano superiore si ripeteva al centro il motivo delle arcate, ma le finestre anzichè occuparne tutta la superficie, come nel prospetto juvariano, erano più piccole, rettangolari e forse sormontate da finestrette, che si vedono appena accennate nel disegno; si doveva cioè ripetere la stessa sistemazione che si nota nei due campi laterali; una bassa cornice correva superiormente tra una lesena e l'altra e segnava la linea del pavimento dell'ammezzato, illuminato da una nuova serie di cinque finestre. Sopra ai capitelli, una robusta trabeazione sorreggeva una balaustra, sormontata, in corrispondenza delle sottostanti lesene, da statue e vasi.

Non ho ancora potuto stabilire le ultime vicissitudini del progetto Melano, che come abbiamo detto era stato accettato solo in parte (in effetti i disegni a nostre mani, ad eccezione della pianta del primo piano, si riferiscono alla sola parte approvata dalla Commissione Acque e Strade) e poi rimesso in discussione, ma un bollo in data 24 novembre 1860 del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici fa pensare, che dopo la unione delle Provincie Italiane il Melano abbia ripresentato il suo piano di sistemazione della sede del Senato: si tratta tuttavia di questioni oziose, poichè il progetto di ampliamento non venne fortunatamente realizzato e resta solo come una testimonianza del gusto dell'ottocento e del fervore di opere che animò la nostra Torino nel periodo del Risorgimento.

Ultime segnalazioni di opere d'arte in Piemonte

di Noemi Gabrielli

A POLLENZO

Nel piccolo oratorio del castello di Pollenzo vi è un bel dipinto rappresentante la Vergine incoronata, con il Bambino in piedi sul mondo, fra angeli musicanti, firmata J. Claret 1637.

La composizione, una delle prime opere dell'artista fiammingo, presenta ancora uno schema simmetrico: i colori sono chiari e freschi, le ombre trasparenti nonostante l'ossidazione delle vernici; il disegno meno disinvolto che nelle opere della maturità (fig. 1).

La Madonna dei Fiori del Santuario di Bra, firmata e datata 1638, presenta molti punti in comune con la nostra, anche per l'impostazione luminosa e vivace della tavolozza.

A VERCELLI

Nell'abside della chiesa di San Sebastiano è collocato un grande dipinto rappresentante il Martirio del Santo.

La composizione molto affollata, dove interessano in particolare i ritratti in secondo piano (fra cui notevole quello a destra dietro l'armigero di profilo) risente gli echi della pittura manieristica lombarda che ha le sue origini nel Morazzone.

Il dipinto è firmato in basso a sinistra Francesco Bianco Jr. Si tratta ritengo di quel pittore luganese Francesco figlio di Isidoro Bianchi che ha lavorato in collaborazione con il padre Isidoro nella metà del secolo XVII al castello del Valentino ed a Rivoli (fig. 2).

A VARALLO SESIA

Chiesa di S. Maria delle Grazie.

La pala del primo altare destro rappresentante il Crocefisso fra i Santi Francesco, Chiara, Rosa, Elisabetta d'Ungheria, sembra un'opera di un artista veneto settecentesco tanto è pervasa di una grazia piazzettesca, con le ombre di intonazioni calde, dal tocco rapido e brioso.

Eseguita nel 1757 la ritengo di mano del pittore Giovanni Battista Cantalupi di Miasino, artista dotato di fantasia e di ottime qualità, poco noto e che meriterebbe uno studio approfondito (fig. 3).

Il dipinto di Varallo è molto vicino agli affreschi che decorano la cappella del transetto destro della parrocchiale di Orta, tenui di colore, con gradazioni delicate e trasparenti nei fondi luminosi, e con la pala di San Giuseppe della parrocchiale di Belgirate, eseguiti dallo stesso maestro.

A CARIGNANO

Il Santuario eretto nell'anno 1738, per ordine del banchiere Antonio Facis, in una villa di sua proprietà nei dintorni di Carignano, dall'architetto Bernardo Vittone è ben noto a tutti gli studiosi e gli appassionati d'arte settecentesca piemontese.

Non altrettanto può dirsi degli affreschi che sono oggi in uno stato di paurosa rovina.

Decoravano in origine tutto l'interno e rappresentavano nella volta la Vergine in gloria fra angeli e santi. Caduto in gran parte l'intonaco per lo stato di deperimento del tetto e per la mancanza dei serramenti alle finestre, ben poco oggi rimane dell'antica decorazione: qualche putto ed i quattro santi in cotta e stola affrescati sulle pareti, oltre la bella tela dell'abside che rappresenta « La Visitazione » (fig. 4).

Opere tutte di Pierfrancesco Guala, piene di brio e succose di colore; più vivaci e piacevoli della pala d'altare che si trova nella chiesa vittoniana del Ricovero di Carignano, opera dello stesso pittore casalese.

Sull'altare del Santuario del Valinotto fa bella mostra di sè un tabernacolo singolare nella sua forma di tempietto (fig. 5), rappresentante gli angeli in adorazione dell'Eucarestia. Lavoro di intarsi di legni rari con avorio e madreperla. simile nella tecnica al paliotto dell'altare di San Filippo di Torino, eseguito da Pietro Piffetti.

Anche questo tabernacolo ha l'impiallicciatura in parte caduta.

In una cappelletta attigua con il Santuario è venerato un affresco rappresentante la Vergine che allatta il Bambino (fig. 6). Nonostante la testa di Gesù sia tutta ridipinta e ripassati siano i contorni del viso della Madonna, tuttavia lo schema compositivo ed il disegno delle mani lunghe dalle nocche evidenti, denotano la mano di un pittore vicino a Macrino che ha attinto alla stessa fonte ferrarese, a cui si è ispirato l'autore della vetrata del Museo Civico di Torino rappresentante la fuga in Egitto.

A SAN BENIGNO CANAVESE

L'Annunciazione appesa nella sacrestia di San Benigno Canavese è di certo nota agli studiosi dell'arte piemontese del Settecento.

Tuttavia suppongo che fra i soci pochi la conoscano, per cui la presento agli amici del Bollettino (fig. 7).

La pennellata levigata e una più ricercata leziosità compositiva, il variare delle proporzioni con le teste più piccole in rapporto ai corpi più allungati preludono già alle forme neoclassiche in questo pittore siciliano, Mariano Rossi, attivo al Palazzo reale di Torino dal 1766 al 1777.

La nostra Annunciazione venne dipinta nel 1774 per ordine del cardinale delle Lanze.

Sulla paternità artistica del Palazzo Comunale di Cagliari

di Vincenzo Borasi

Le guide storico-turistiche di Cagliari, che descrivono ancor oggi il Palazzo Municipale della Città come opera architettonica dell'ingegnere Crescentino Caselli [1], ignorano due sentenze della Magistratura torinese, la prima del Tribunale in data 24 marzo 1903 [2], la seconda della Corte d'Appello in data 9 dicembre 1903, in conferma alla prima, che dichiarano « ... essere il progetto prescelto nel concorso per il Municipio di Cagliari (1897-98) opera collettiva dell'Ing. Crescentino Caselli e dell'Arch. Annibale Rigotti... ».

Forse l'errore persiste dal lontano 1898, anche perchè la Corte d'Appello non ritenne di accogliere l'istanza del Rigotti alla pubblicazione della sentenza [3] sulla stampa quotidiana, e le vicende giudiziarie si erano protratte più di quanto la cronaca cittadina intendesse seguirle; certo è che a suo tempo il fatto fece un certo scalpore, sia per l'originalità della causa, che per la notorietà degli interventi: e a noi interessa ancora per il particolare momento della storia dell'architettura italiana che riesce a illuminare.

Riassumiamo i fatti: il 14 dicembre 1896 l'Amministrazione Civica di Cagliari indisse un « pubblico concorso tra gli ingegneri ed architetti italiani per la compilazione di un progetto di fabbricato, ad uso di Palazzo Comunale, da erigersi nel lotto di terreno compreso tra le vie Roma, Carmine, G. M. Angioi ed il largo Carlo Felice », graduato in 2 stadi.

---

[1] Pasquale Cugia, *Guida pratica di Cagliari*, Tipografia Valdes, Cagliari 1902, pag. 171; Edmondo Sanjust di Teulada, « *Cagliari moderna* » *in Cagliari*, Collegio degli Ingg. ed Archh. della Sardegna, Stabilimento Tip. P. Valdes, Cagliari 1905, pag. 199 e segg.; Francesco Corona, *Guida di Cagliari*, Società tipografica Sarda, Cagliari 1915, pag. 134; *Guida d'Italia*, Touring Club Italiano, Milano, ed. 1918, pag. 100; *Id.*, ed. 1928-29, pag. 119; *Id.*, ed. 1952, pagg. 51, 164, 167; *Cagliari, Guida artistica della città*, a cura di Boscolo, Pintor, Puddu, Soc. Editoriale Italiana, Cagliari 1952, pagg. 48-49.

[2] Tribunale di Torino - Causa civile: Rigotti Arch. Annibale (attore) *contro* Caselli Ing.re Crescentino (convenuto). (*omissis*) ... dichiara che il progetto prescelto nel concorso per il Municipio di Cagliari (1897-98) è opera collettiva dell'ing. Crescentino Caselli e dell'Arch. Annibale Rigotti e conseguentemente dichiara tenuto l'ing. Caselli a corrispondere all'Arch. Rigotti la metà del prezzo del progetto stesso, cioè la metà della somma di L. 6.000 stabilita nel programma del concorso suddetto, come prezzo del progetto prescelto. Dichiara inoltre doversi dedurre dalla somma di L. 3.000 come somma spettante al Rigotti le L. 100 già da lui ricevute in conto. Come a carico dell'ing. Caselli le spese di giudizio, cioè le spese annotate a debito, quelle di perizia, quelle della presente sentenza e quelle di patrocinio del Rigotti, versate queste ultime in L. 800. - Torino, 24 marzo 1903.

[3] Sentenza Corte d'Appello del Tribunale di Torino: (*omissis*) ... Infine non è il caso d'assecondare l'istanza del Rigotti diretta ad ottenere la pubblicazione per mezzo di giornali della presente sentenza a spese del Caselli perchè la controversia non ha per oggetto che i diritti privati delle parti, epperciò non si vede motivo plausibile per farla uscire dai confini in cui deve rimanere qualunque contesa di diritto civile. - Torino, 9 dicembre 1903.

Ai 4 progetti di massima prescelti al 1° grado, sarebbe stato riproposto il tema per la scelta definitiva del vincitore (2° grado). Per il 1° grado, i concorrenti dovevano presentare piante e prospetti 1:200, sezioni, computo metrico e preventivo per una spesa massima di L. 900.000, allegati a una relazione descrittiva.

Il concorso ebbe una larga eco in tutta la penisola, se il 15 luglio 1897 ben 53 progetti erano in gara per la selezione di 1° grado: il tema era stato svolto — imperando nell'architettura di quegli anni la moda eclettica — nei modi più diversi, sia come concezione di volume e di masse, che come disposizione di pianta e soprattutto come partiti decorativi [4].

I 4 progetti prescelti furono:
Sidera, un revival gotico-toscano del Donzelli;
Palmas, di intonazione modernista del Caselli;
Majestas n. 1, di un tono volutamente contenuto, quasi dimesso;
e Majestas n. 4, un inno barocco alla maestosità classica, del Quaglia [5].

A ciascun progetto furono indicate specifiche raccomandazioni per modifiche e varianti e si aprì l'esame di 2° grado; da esso risultò vincitore il progetto Palmas [6].

---

[4] Leggiamo nella Relazione sul Concorso (A) a pag. 11: « ... Vi fu infatti chi amò rievocare le memorie del passato e risalire al tempo in cui i Comuni raggiunsero il massimo fiore, adottando lo stile medioevale come appartenne a diverse regioni d'Italia, dal gotico più severo, quando il Palazzo di città era stanza sicura di uomini cinti di cuoio e d'acciaio, a quello che già rispecchia più miti costumi, e preludia alle grazie dell'umanesimo e del già sbocciante rinascimento. Vi fu chi nelle forme classiche, portate a così alto grado di sovrana bellezza dai nostri grandi architetti del secolo XV e XVI, trovò la formula adatta per riunire alla grandiosità l'eleganza. Nè mancarono quelli che, ubbidendo al grande bisogno di libertà che affatica l'arte moderna in tutte le sue manifestazioni, cercò ottenere con elementi antichi combinazioni ed armonie nuove, oppure volle aprirsi orizzonti del tutto diversi, come meglio appropriati ad un palazzo che non accoglie più tra le sue mura un forte istituto politico, ma semplicemente un centro di vita locale e borghese le cui ulteriori trasformazioni si perdono nel cielo sempre oscuro dell'avvenire.

« ... La vostra Commissione, rispettosa sinceramente di tutte le iniziative, deliberata a non subire la tirannide di sistemi o di dogmi, nulla accettò, nulla respinse *a priori*, curante solo di parafrasare, nell'ambito del mandato affidatole, il grande precetto di Boileau: *che ogni stile è buono purchè rispondente allo scopo*. Guardò in tutto il suo lavoro con occhio eguale le architetture più disparate, dimandando solo alle costruzioni sottoposte al suo esame che rispettassero le leggi inflessibili della statica e dell'uso, che l'alzato derivasse dalla pianta e non questa da quello, che l'intrinseco e l'estrinseco facessero una cosa sola, fondandosi l'uno nell'altro, nella sintesi sapiente e vigorosa di un organismo sano, ben equilibrato e vitale... ».

[5] Vedremo più avanti come il fatto che un architetto di vaglia non senta l'incoerenza di presentarsi ad un concorso dal tema distribuitivamente così semplice con 4 progetti in 4 stili completamente diversi e contrastanti riassuma meglio di tanti discorsi tutto il disorientamento dell'architettura italiana alla fine dell'800.

[6] Com'era mai concepito questo progetto modernista da riuscire a sconfiggere tutti gli altri esempi di rielaborazione di architetture tradizionali, storicamente ben più vive di ricordi patriottici?

Scrive il Vivanet nella relazione di Giuria (A): « ... Il progetto rivela un artista

All'apertura delle buste che celavano gelosamente i nominativi dei concorrenti, la scheda del « Palmas » indicava perciò come autore l'ing. Crescentino Caselli [7].

---

fecondo ed originale che sa aprirsi una via nuova e propria sdegnando la limitazione e la falsariga.

« ... La distribuzione orizzontale, pur mantenendosi rigorosamente nei limiti prescritti dal programma, raggiunge una grande semplicità di organismo, non disgiunta da proprietà, grandiosità e nobilezza nella sua elevazione.

« ... Nella creazione dei prospetti, l'Autore dichiara di essersi inspirato allo stile medioevale, essendo quello che ricorda i tempi migliori dei Comuni, ma se ben si guardi, meglio che al passato, le forme ed i motivi d'ornamentazione da lui preferiti, dimostrano chiaramente che la sua inspirazione muove piuttosto da profonda tendenza ai tipi accarezzati dallo sviluppo avvenire della composizione architettonica.

« ... Tutte le linee esteriori del progetto " Palmas " estrinsecano un'originale tendenza al nuovo, sebbene di stampo non italiano, fatta da provetto ed abile artista, abbastanza degna di rimarco, nella incertezza dei tentativi dei cui pentimenti e delle cui rovine è seminato il campo operoso dell'architettura moderna... ».

E ancora più avanti: « ... L'autore di questo progetto ha voluto affrontare il problema, tanto discusso, dello *stile moderno*, ossia di uno stile che, non rispondendo alle immobili formole di uno qualsiasi degli stili del passato, si adatti ai bisogni di un edificio moderno e determini colle sue forme d'attualità il tempo vero della sua costruzione... ».

Sono frasi veramente sorprendenti nel quadro grigio che comunemente si tratteggia per la cultura ufficiale ottocentesca e certo alle coste sarde sono più familiari le rive siciliane, di tante altre regioni italiane!

[7] Crescentino Caselli nacque a Fubine (Alessandria) nel 1849. Diplomatosi all'Istituto Tecnico di Alessandria, entrò alla Facoltà di matematica in Torino, seguendo contemporaneamente dei corsi liberi alla Scuola di Ornato e di Figura all'Accademia di Belle Arti di Torino. Quindi per due anni seguì i corsi della Scuola di Applicazione per gli Ingegneri del Valentino, e si laureò in Ingegneria Civile, sempre a Torino, nel 1875 (7° su 82 allievi). Nello stesso anno fu nominato Assistente del Cremona alla Cattedra di architettura a Roma.

1875-76: Saggi di Alunnato Gori-Ferroni. 1876: Concorso nazionale per l'alunnato in Architettura di istituzione Gori-Ferroni in Siena (che gli permise dal 1878 al 1880, viaggi in Italia, Francia e Germania). 1877: Concorso facciata palazzo esposizioni di Belle Arti, Via della Zecca, a Torino. 1878: Concorso Palazzo Esposizioni Belle Arti, Via Nazionale, a Roma. A Roma nel 1878 era già libero docente in architettura con un incarico di insegnamento nella Scuola di Ingegneria. 1880-1900: Ad Albugnano, Alessandria, Altavilla, Asti, Camagna, Casale Monferrato, Casalcermelli, Frugarolo, Casorzo, Fubine, Moncalvo, Montemagno, Olivola, Ottiglia, S. Martino, Frabosa, Ceva, S. Michele, Graglia, Pancalieri, Vinovo: ospedali, chiese, campanili, scuole, case private, collegi, tombe funerarie. 1881: Vince il concorso alla cattedra di Architettura nell'Accademia di Belle Arti di Torino e dà nuovo impulso alla scuola dove « da 30 anni non si insegnava più architettura ». 1882-86: Concorso a progetto del nuovo edificio per l'ospizio di carità in Via Stupinigi (Torino) (2000 ricoverati; tetto senza orditura in legno, ma solo con volte e travi; importo a preventivo L. 2.500.000, a consuntivo L. 3.000.000; primo impianto a vapore in Italia). 1883: Socio perpetuo della S.P.A.B.A. 1883-1902; Progetto di restauro del Castello e Palazzo Madama, palazzine, alberghi, padiglione,

---

A) *Relazione sul concorso indetto dall'Amministrazione Civica di Cagliari tra gli architetti ed Ingegneri Italiani per un progetto di Palazzo Comunale* (Tipo litografia Commerciale, Cagliari 1898).

B) *Atti del Tribunale di Torino* - Causa Civile di A. Rigotti, attore, contro C. Caselli, convenuto.

C) *Atti della Corte d'Appello di Torino* - Causa Civile di A. Rigotti, appellato, contro C. Caselli, appellante.

Era il 29 marzo 1898: il 21 giugno Annibale Rigotti [8] cita in Tribunale il Caselli per rivendicare a sè l'esclusiva paternità dell'opera, e solo il 10 ottobre 1902, dopo la presentazione di una perizia di E. Basile, modifica l'istanza nella richiesta di un riconoscimento di opera collettiva dei due professionisti, e così gli viene riconosciuto come abbiamo già detto all'inizio.

Fin qui la cronaca.

Sono noti gli accenti di disagio esistenti nell'architettura italiana, all'immediata fine dell'Ottocento. Alla mancanza di uno stile nazionale, di una unità di cultura, di indirizzo e di tematica, in quegli anni così politicamente ambita e socialmente sentita, si aggiungevano i fermenti delle nuove istanze sindacali, e l'avvento dei nuovi materiali generosi di originali prestazioni.

È il periodo dell'eclettismo, e la parola assume nell'800 due diversi significati: o eclettica è un'opera perchè riassume in sè diversi stili più o meno felicemente schematizzati e fusi; o eclettico è un architetto o la sua Scuola, perchè per ogni nuovo edificio o nuovo tema edilizio, orienta la sua ricerca al revival di un diverso stile classico.

Non aderisce a tale impostazione del problema della evoluzione storica della cultura ottocentesca, fatta propria da tanti artisti italiani contemporanei in pur diverse forme, come più tardi vedremo, il Caselli il quale, per la sua specifica formazione culturale (ingegnere da un lato, dall'altro professore di architettura dedicato con infinita passione agli studi ellenici [7], infine allievo fede-

---

chiese, in Torino. 1886: Ingrandimento della Chiesa Parrocchiale di Camagna. 1890: Edificio Accademia di Agricoltura di Torino. 1892: Chiesa Parrocchiale di Roncaglia di Casale Monferrato. 1894: Concorso Palazzo Esp. Belle Arti - Torino. 1894: Progetto Ist. Prof. Omar di Novara (pubblico concorso). 1895-1904: Progetto, costruzione e nuova sistemazione delle cliniche dell'Università, Ospedale S. Chiara, Istituti di Igiene e Fisiologia, Clinica Generale Chirurgica a Pisa. Dal 1875 al 1900: Scrive 25 pubblicazioni su « Ingegneria Civile e le arti industriali » diretto da Giovanni Saccheria in Torino. 1901: Nuovo Ist. operazioni chirurgiche - Ospedale Mauriziano, Torino. 1902: Progetto di nuovi edifizi per l'ospedale Umberto I ad Ancona. 1902: Progetto di palazzina e case operaie a Carrara. 1902-3: Verifica di stabilità del campanile di S. Stefano di Belluno e Venezia; palazzine a Torino. Muore a Fubine nel 1933.

[8] Annibale Rigotti, nato a Torino nel 1870, vivente. Conseguì il diploma in Architettura (a completamento del secondo triennio superiore di Architettura) al Museo Industriale di Torino il 28 giugno 1891.

Vincitore di concorsi a professore nelle Accademie di Belle Arti di Parma (1899), Firenze (1906), Torino (1906), Venezia (1909).

Premio (rilievi dal vero) all'esposizione d'architettura di Torino (1891), a Buenos Ayres (1910); medaglia d'argento a Roma (1911), unico italiano premiato nell'esposizione internazionale celebrativa del cinquantenario dell'Unità d'Italia; a Levanto (1912); a Monza (1925); a Torino (1926, con medaglia d'argento); a Ginevra (1927); a Berna (1930).

Accademico Nazionale delle Accademie di Belle Arti di Torino e di Firenze.

Tra i cento e più concorsi al suo attivo, stralciamo queste vittorie:

1893: Cimitero di Treviso. 1896: Teatro municipale di Sistow (Bulgaria) (eseguito).

lissimo di Antonelli di cui godeva la massima stima) rimane ancorato alle forme neoclassiche della prima metà dell'Ottocento, senza concedersi eccezione di sorta, con un fervore e una continuità, ad un certo punto, perfino sconcertanti.

Il neoclassicismo (che risaliva pur sempre alle dottrine del Winckelmann e della Accademia di S. Luca, e dagli emozionanti ritrovamenti archeologici dal 1750 al 1780, ancora sembrava aspirare, emulando i monumenti del mondo antico, a far risorgere la civiltà ellenica nel trionfo dei suoi valori basilari di armonia e unità), non poteva offrire al Caselli che un ottimo patrimonio di tecnica costruttiva, un linguaggio grammaticalmente perfetto, sodo, essenziale, maturato in una lunga *routine* d'organizzazione di cantiere, ma che per sopravvivere necessitava di un'eccezionale carica vitale, poichè stava ormai esaurendo il suo ciclo culturale e storico.

Il ciclo terminava in Piemonte con Caselli, perchè Caselli raccoglieva sì l'eredità tecnica (che è del resto sempre un fatto ripetibile, specie se nella perfezione delle forme ultime) di Antonelli, ma non dando alle forme, ai pretesti, al gusto classico la carica di genio, di vitalità eccezionali [14] che avevano permesso al maestro di raggiungere il culmine della parabola storica e artistica di tutto il movimento neoclassico, si fossilizzava più che in una missione di conservazione, in una missione conclusiva. Caselli, che con somma dignità di mestiere, ininterrottamente ripeteva quegli schemi architettonici, forse era sempre così affascinato dal genio di Antonelli che non ammetteva neanche si potesse rinunciare a quei metodi costruttivi, a quei materiali, a quelle decorazioni che in mano al Maestro erano stati così vivi, generosi di possibilità e di smaglianti realizzazioni: anzi, per mantenere saldo, rigorosamente alto il vessillo di questa tradizione piemontese, si chiudeva ancora più in sè, limitando ancora la fantasia delle

---

1897: Scuole Comunali di Sommariva (1° premio). 1898: Palazzo Municipale di Cagliari (eseguito). 1898: Teatro Municipale di Varna (Bulgaria) (1° premio). 1899: Esposizione (Canonica) a Milano. 1901: Esposizione Int. Arti figurative a Torino (eseguito). 1903: Esposizione (Sempione) a Milano. 1904: Decorazione architettonica della Mole Antonelliana a Torino (eseguito). 1905: Monumento a G. Verdi - S. Francisco (USA). 1907: Casa amici dell'arte a Torino (1° premio). 1907: Premio perpetuo a Parma (1° premio). 1912: Sistemazione della ex Piazza d'Armi a Torino. 1913: Cassa di Risparmio di Torino. 1915: Nuova sede del circolo degli artisti a Torino. 1915: Scuole secondarie a Novara. 1916: Palazzo di Belle Arti Acquasola a Genova (1° premio). 1916: Piano Regolatore di Mondovì (1° premio). 1919: Casa colonica Marelli a Milano. 1921: Campanile del Santuario di Vico (Mondovì). 1922: Tempio votivo - Tortona (1° premio). 1925: Ponte Monumentale, Verona. 1935: Palazzo della provincia a Torino (1° premio).

Opere eseguite su incarico:
a Torino: casa Vitale, Baravalle, Canova, Padiglione del Siam alla Esposizione del 1912.
a Domodossola: Palazzina Falcioni.
a Bangkok: Palazzo del Trono, Palazzo Norasing, Banca commerciale Siamese (1907-1909; 1925-1926).

D) Crescentino Caselli, *Autobiografia*, 1907.
E) « L'Architettura Italiana », dic. 1908 (Ed. Crudo, Torino), *Clinica chirurgica della R. Università di Pisa.*

forme e arginando l'invadenza delle moderne teorie statiche straniere con un sempre più approfondito studio e perfezionamento del sistema antico [9].

Questa estrema, ingenua fiducia in una sintassi architettonica così perfettamente collaudata da essere creduta insostituibile, è l'unica giustificazione che possiamo trovare per la figura del Caselli ed il metro che ne limita la sua personalità; perchè egli è pur coetaneo dei maggiori artisti che comprendono le nuove forme maturate nel Nord Europa [10] e determinano i nuovi indirizzi dell'architettura italiana ed europea, come egli può controllare guardandosi attorno [7].

Infatti, anche a Torino, se Antonelli costruisce ancora in stile neoclassico Casa Guglielminetti, Ceppi, Brayda e Rigotti, hanno già portato a termine rigorose opere romantiche di stile eclettico: in esso il ripresentare coerentemente uno stile fa parte di un ben ordinato programma personale di cultura e di tecnica. A Milano Camillo Boito, aderendo agli insegnamenti di Viollet le Duc, con le parole e con le realizzazioni proclama le nuove teorie, fortunatissimo nell'arte di persuadere e nell'imporre le sue più eclettiche forme: e Ceruti, Campanini, Sommaruga hanno già dato chiare prove delle nuove vie che si possono percorrere. Anche se, a volte, i canoni di compostezza cedono a disordinati impulsi ed alla bizzarria, per una evidente tendenza forzata e innaturale all'espressione smagliante a tutti i costi, e se, in certi camuffamenti ibridi, si evita per assenza di genialità una vera ricreazione di stile; pure l'intento dell'architetto è quello di « assurgere alla dignità d'artista ridimensionandosi alla mentalità del costruttore » (de Baudot).

Chi avrebbe potuto più facilmente conquistare Caselli nell'amore del laterizio di Berlage, la cui neoromanica Borsa di Amsterdam è del 1899 — mentre sarà del 1904 la Sede del Sindacato dei Lavoratori del diamante? Anche se non gli interessano le istanze di Morris sulla qualificazione dell'artigianato edile, per la fortuna di avere a disposizione le perfette maestranze educate dall'Antonelli, egli

---

[9] Il massimo vanto che il Caselli si attribuisce nell'autobiografia è: « ... il suo prediletto sistema architettonico, che è informato alla scuola del suo maestro A. Antonelli per quanto riguarda l'ordinamento dell'ossatura muraria e dei suoi collegamenti in ferro, ma che è intieramente nuovo ed originalmente suo del Caselli, in quanto alle disposizioni dei tetti incombustibili: e certe travature in ferro e muratura che presentano non pochi vantaggi a confronto del moderno sistema delle travi in cemento armato... ».

[10] Un rapido riepilogo delle date dei maggiori del tempo ci offre questo quadro: Antonelli Alessandro (1798-1888); Rigotti Annibale (1870-vivente); Caselli Crescentino (1849-1933); Ceppi Carlo (1829-1921); Basile Ernesto (1857-1932); Boito Camillo (1836-1914); Berlage Hendrik Petrus (1856-1934); Webb Philip (1831-1915); Norman Shaw (1831-1912); Wagner Otto (1841-1918); Olbrich Joseph Maria (1867-1908); Gaudì Antoni (1852-1926); Perret Auguste (1874-1954); Moser Karl (1860-1928); Horta Victor (1861-1947); Van de Velde (1863-1925); Behrens Peter (1868-1940); Mackintosh Charles Rennies (1868-1928); Poelzig Hans (1869-1936); Garnier Tony (1869-1948); Loos Adolf (1870-1933); Hoffmann Joseph (1870-1940); Pugin A. W. (1812-1852); Schinkel K. F. (1781-1841); Morris William (1834-1896); Baillie Scott M. H. (1865-1945); Voysey Charles F. Annesley (1857-1941); Ashbee Charles Robert (1863-1942); Sitte Camillo (1843-1903); Howard Ebenezer (1850-1928); Unwin Raymond (1863-1940); Mathesius Herman (1861-1927); Mengoni Giuseppe (1829-1877); D'Aronco Raimondo (1857-1932); Wille Ernesto (1860-1913); Moretti Gaetano (1860-1938); Brayda Riccardo (1849-1911); Ceruti Gaetano (1842-1907); Basile G. B. Filippo (1825-1891); Wright F. L. (1869-1959).

vede il Palazzo di Cristallo di Paxton a Londra (1851), sa che P. J. H. Cuypers ha costruito il Rijks Museum di Amsterdam nel 1877-85; Victor Horta la casa di Rue de Turin a Bruxelles nel 1893; Otto Wagner, nel 1894-97, la stazione della Metropolitana di Vienna; e proprio all'Esposizione di Torino, nel 1902, C. R. Mackintosh folgorerà le nuove leve con la suggestione delle sue nuove forme. Se durante la sua permanenza a Roma, nuova capitale (vedi nota 7), non si è accorto che le esperienze neoclassiche di Valadier, Paletti e Sarti, non hanno una validità culturale tale da sconfiggere il purismo e il tecnicismo delle nuove architetture, di L. Carimini e R. Canevari (proprio così vicini a un Caselli nella concezione statica delle distribuzioni dei pesi su schemi antonelliani di concentrazione dei carichi); ora la continua tensione verso rinnovati schemi distributivi e verso un'articolazione sempre più spontanea dei volumi intorno a perni non solo ideali, ma materializzati in entità architettoniche; una più aperta comprensione delle reali esigenze del problema edilizio, senza permettere con ciò la perdita di fondamentali criteri urbanistici di omogeneità di tessuto, di corrispondenza di quinte, di unitarietà di concezione, di distribuzione e ornato, non colpiscono la sua fantasia!

Anche dopo il suo ritorno da Roma, Azzurri, Cipolla, Settimi, Carnevali, Koch, Piacentini, Podesti, Bernich, Busiri Vici, De Angelis e Bianchi e molti altri ancora con estrema dignità professionale e profondo impegno hanno chiuso verso lo stile neoclassico e aprono nel modo più eclettico ad una ripresa, quasi in senso cronologico, di tutti gli stili che vengono storicamente a succedersi fino al barocco, al barocchetto, e al rococò, in una diretta ispirazione alle più pure fonti classiche con una passione quasi da archeologi e con la più aperta compiacenza verso le infinite possibilità che questo eclettismo permetteva.

I creatori della nuova architettura sono sempre gli ingegneri (Van de Velde), come ideatori e calcolatori delle strutture moderniste (Eiffel 1889), ma questi ingegneri devono studiare i nuovi materiali secondo nuove tecniche e trattarli con tutta una nuova, eccezionale, raffinata sensibilità.

Il Magazzino Bocconi del De Angelis è del 1886 e, dopo Sacconi, Calderini, l'esempio pur sporadico di Street, ma meglio la logicità e la raffinata sobrietà del linguaggio di G. Magni, sia nelle sue esperienze romane che ungheresi, non possono lasciare le varie realizzazioni del *liberty* sul piano di una generica scelta indispensabile tra linguaggi estetici di valore equivalente, ma devono convincere che oltre ai pretesti superficiali è vivo un dramma di ricerca, di rivoluzione stilistica e culturale che ha ormai superato i diversi « revival » stilistici per assumere un'iniziativa e un significato propri. Firenze, Venezia, Palermo sono teatri di questo discorso: Pirani, Basile, Zanca offuscano con le nuove opere la pur dignitosa, aulica indipendenza di un Damiani, quasi a rispecchiare nella lontana Sicilia il dramma torinese.

Ma il Caselli s'arrocca alla difesa a oltranza della scuola antonelliana.

Il citato perito Ernesto Basile, è il figlio di quel G. B. Filippo che nell'appassionata imitazione del « bello dei tempi trascorsi », assimilato dopo una precisa individuazione nella tradizione, aveva denunciato il neoclassicismo come « lo scoglio infausto che si oppone alle arti ». Da un eclettismo scientifico, l'innamo-

rata romantica ricerca di uno stile nazionale, induceva Filippo Basile a un affrancamento dai revival, in fondo ancora caratteristici di spiriti imitativi, per un'evoluzione del gusto verso un decorativismo libero, floreale, italianamente originale.

Il figlio Ernesto innestava decisamente la sua opera su questo fertile e vivo ambiente creato dalla genialità del padre, e sapeva assurgere a toni della più alta poesia, come universalmente gli si riconosce, superando, con la sua preparazione architettonica, le deficienze di tutta una poetica viziata dalla profonda crisi culturale, e denunciando i facili limiti della moda con un maturato esame scientifico dei mezzi tecnici a disposizione [11].

Il parere che il Tribunale di Torino chiederà a Basile sarà l'elemento determinante nella vertenza Caselli-Rigotti.

Il Basile, per individuare il vero grado di collaborazione o di reciproco aiuto materiale nell'elaborazione del progetto, « Palmas », scrive:

« ... La pura manuale prestazione d'opera ha però termine allorchè non trattasi più del materiale ingrandimento o compimento con una tecnica o con un'altra di segni approntati o definitivi in ogni loro parte, ma del passaggio dal semplice schizzo al disegno completo, dall'idea o dal concetto fondamentale alla forma ultima senza che intervenga la mano di colui cui debbonsi gli schizzi e le idee, ed anche quando questi continui solo a voce a dare pareri e consigli.

« ... E ciò vale soprattutto per la parte decorativa, poichè se colle parole

---

[11] Già nell'82, deplorando i nefasti dell'imitazione assurta a sistema, e la servile acclamazione di tutto quanto all'estero si pubblicava, Ernesto Basile concentrava la sua attenzione sui fondamentali problemi architettonici. Superando sia la concezione ruskiniana, (Q), che il dualismo corrente utile-bello, dichiarava a proposito del dilemma struttura-decorazione: « ... questa separazione della parte costruttiva dalla simbolica è fittizia, perchè in un'opera architettonica esse si compenetrano così strettamente che delimitarle è impossibile. Una costruzione nuda, geometrica, non ravvivata da nessuna forma che sia al di là del bisognevole staticamente, non è architettura... D'altra parte il simbolico solo, una decorazione per esempio che non sia coordinata da un complesso organico è cosa meno architettonica che mai... ».

« ... La linea considerata nelle sagome delle membrature, cioè nei profili, considerata nei contorni, considerata ancora in tutto ciò che è distacco da superficie a superficie, è l'interprete fedele, sicurissima, evidente del sentire dell'artista...

« Nell'architettura e nel campo limitato dell'espressione che le è concesso, tutto si racchiude e si compendia e si origina dalla linea, dalla quale si generano e le superfici dapprima e i volumi, appresso. Le linee riguardate come generatrici sono l'architettura. L'insieme delle linee rette e delle curve, secondo la natura delle curve stesse e delle forme che ne derivano secondo i rapporti reciproci, secondo il predominio dell'un sistema di linee sull'altro, costituisce l'architettura in ciò che è arte... »

Per cui, se noi riconosciamo nel vocabolo simbolico il nostro termine decorativo, e nel vocabolo organico il nostro termine strutturale, troviamo la chiave della rivoluzione figurativa basiliana, su una base di ispirazione romantica verso la natura e i motivi tradizionali nostrani, addirittura regionali. Non tanto in Palazzo Montecitorio, ma nel Palazzo Abbatellis, nella villa Bordonaro, nei villini Debiella e Florio, nei Padiglioni dell'Esposizione Agraria e dell'Esposizione di Belle Arti di Palermo; nel Palazzo Paternò; o meglio ancora nella Villa Fassini, individuiamo senz'altro la concretizzazione di questa poetica, così delicata e pur vigorosa nelle creazioni più libere e spontanee.

si possono dare utili ed efficaci suggerimenti per l'ordinamento d'un edifizio, la forma architettonica decorativa non si descrive e si determina che con segni, e solo con segni e non coi ragionamenti si esplica in essa la personalità dell'artista... ».

E più sotto, confrontando le opere realizzate dai due artsti e gli elaborati di cui ognuno protesta la paternità, dopo aver ammesso che tutta l'elaborazione del Rigotti parte da uno schema iniziale del Caselli del 1896, su cui il primo ha portato numerose innovazioni e varianti, conclude che negli elaborati di concorso, « ... ritroviamo altra ricerca di forme e caratteri monumentali; ritroviamo infine altro sapore e sentimento complessivo d'arte, se si inizia con imitazione quasi diretta di elementi ultramontani, e propriamente anglo-sassoni, per venire in ultimo ad espressione più spiccatamente originale e personale, ed anche ad impronta meno esotica. Ora, mentre tutto ciò risponde ad una visione di concezione sintetica, libera dai vincoli del sistema costruttivo preferito dal Caselli, non rispecchia d'altronde la personalità di lui.

« ... L'Architettura del Caselli, nella sua razionalità costruttiva e semplicità di forme ornamentali, ha caratteri assolutamente italiani, anzi piemontesi, e deriva direttamente dal sapiente tipo antonelliano che, alla sua volta, può per l'ardita struttura, vantarsi di gloriosi antenati, in alcune fabbriche torinesi del Seicento, meraviglioso per singolare disposizione di nervature arcuate. Invece l'architettura del Rigotti, risente chiaramente di moderne influenze straniere e di giovanile freschezza e della nervosità di chi ricerca una chiara espressione del sentire suo nuovo e libero, all'infuori di ogni preconcetto di scuola e di maniera.

« ... Gli stili dei due architetti sono assai diversi per indole ed essenza; l'uno serrato dalla speculazione scientifica e dalla rigorosa semplicità costruttiva; l'altro volto alla ricerca della forma, e della apparenza, senza legami eccessivi di procedimenti tecnici. Il primo palesa soprattutto un costruttore, il secondo un artista. Ora, se si guarda alla parte decorativa del progetto " Palmas " pur non dubitando dei suggerimenti dati dal Caselli, per l'adattamento delle forme dell'architettura medioevale della Sardegna, è il sentimento e lo stile del Rigotti che prevale e domina in modo evidentissimo nella composizione complessiva, nei rapporti dei singoli elementi, nell'uso e nella forma dei siffatti elementi in ogni e più secondario particolare.

« ... Siamo dunque nel caso non della semplice prestazione manuale d'opera,

---

F) B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, ed. Einaudi, Torino 1950.
G) B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, ed. Einaudi, Torino 1953.
H) B. Zevi, *Poetica della architettura neoplastica*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1953.
I) Alberto Sartoris, *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle - Ordre e climat Méditerranéens*, Hoepli, Milano 1957.
L) Roberto Gabetti, *Da Torino a Milano - La cultura architettonica in Italia dall'unità alla prima guerra mondiale*, « Quaderni La Casa », n. 6, ed. De Luca, Roma.
M) Paolo Portoghesi, *La vicenda romana* (idem).
N) Vittorio Ziino, *Da Napoli a Palermo* (idem).

ma della cooperazione valida per concetti e le forme ad indurre singolari qualità e pregi dell'opera architettonica... ».

« ... Fu il Rigotti a dar vita e forma a tutto l'insieme ed ai particolari ».

È il trionfo della appassionata tesi del giovane architetto!

Lo scossone non solo incrina, ma infrange la ormai « sopravissuta » scuola neoclassica piemontese, che purtroppo termina il suo pur luminoso cammino in quest'atmosfera di commiserazione e derisione.

Appare evidente che anche l'aulica tecnica piemontese, per allinearsi in una gara nazionale ha dovuto nascondersi dietro un'altra, nuova decorazione. La cultura del momento è matura per capire la rivoluzione figurativa in atto: e poichè dietro ai nuovi esempi formali, alle origini c'è tutta una nuova ingegneria, è ormai storicamente acquisito che è in piena affermazione una nuova architettura.

Nel vecchio studio del Caselli, in una ventata sola, gli schizzi antonelliani sono stati spazzati da una drammatica tempesta culturale; tutte le esperienze neogotiche, italiane, francesi, inglesi non sono state che l'elemento di risveglio per indicare ai giovani le vie dell'affrancamento dalle ripetizioni neoclassiche: in una irriconoscibile e rapidissima modificazione del gusto (dovuta anche all'influenza del neoplosticismo pittorico) i revival stilistici sono già addirittura assorbiti e superati dall'Art Nouveau, sotto la bandiera di un generico funzionalismo. L'eco di questa Art Nouveau e del suo maestro H. Van de Velde in Belgio sarà in Francia l'Art Moderne, in Germania lo Jugendstil, in Spagna il Modernismo, in Austria la Secessione Viennese, in Italia il Liberty.

Ed il liberty, sarà in mano di giovani, lo strumento per negare, e duramente, come del resto fanno tutte le reazioni culturali, ogni precedente legame con la cultura tradizionale italiana.

I giovani guarderanno con una voluttà grafica spregiudicata, senza inibizioni, salvo l'ossessione dei limiti del « buon gusto » solo allo scozzese Mackintosh, a J. Hoffmann, J. Olbrich, V. Horta, a A. Voysey, e attraverso lo studio di Berlage e degli olandesi scopriranno ancora, in America, Sullivan, Richardson, Wright.

L'introduzione, dell'acciaio, del cemento armato, della policromia delle ceramiche, dell'elaborazione quasi tattile delle facciate, diventeranno poi un *indispensabile* strumento espressivo per documentare la rivoluzione meccanica, e la grande prospettiva sociale.

Con carattere forte e risoluto i « nuovi » architetti (gli architetti-ingegneri, gli architetti urbanisti), si dedicheranno ai « nuovi » problemi edilizi ed urbanistici, finchè la vittoria del necessario sul gusto (col nome di O. Wagner, e della Secessione Viennese) sintetizzerà tutta l'opera di Horta, Van de Velde e Mackintosh. E se il conflitto mondiale potrà cancellare radicalmente il *loro* mondo culturale, noi non possiamo negare che essi veramente hanno gettato semi sintattici per l'imminente razionalismo.

La linea pura che sola incornicia le pareti, affascinerà personalità come Behrens e Loos, e in Italia, (dove tutti questi motivi culturali giungono con una eco di un decennio di ritardo), Basile, Rigotti e D'Aronco, ma ben più tardi del 1903.

Proprio D'Aronco nella esposizione del 1902 (eseguita in collaborazione col Rigotti) riporterà il massimo trionfo della entusiasta vigoria artistica con temi di un esuberante eclettismo per gli spregiudicati accostamenti.

Possiamo allora dire che Annibale Rigotti chiude con questa sentenza una pagina della storia dell'architettura piemontese.

Ma ben altri e più vasti sono in verità i suoi meriti [12].

Nel 1903 è già forte di numerose esperienze di sicuro timbro eclettico, è ormai slegato da ogni esercitazione accademica, da schemi triti; è soprattutto così affascinato dalle nuove idee che appassionano le menti di tutta Europa e dilagano quasi con il ritmo febbrile della nuova civiltà meccanica, che le fa sue, e con il suo ingegno risollevava in quel disordinato primo Novecento, tutta l'eredità artistica, tecnica e manuale piemontesi dell'ultimo Ottocento, con la vivacità e la gagliardia di un poeta, alle più pure e significative realizzazioni, sempre così attento agli errori di cattivo gusto del *liberty*.

La sua via si snoda in un arduo cammino, antesignano e maestro per tutta una generazione, ma il suo stile è per alcuni decenni addirittura un esempio della più viva architettura piemontese.

La sua opera principale non consiste come in genere per tutti gli architetti, in un gran numero di case costruite [8] che tutti possono vedere e giudicare: la sua opera fondamentale è in oltre cento concorsi le cui tavole egli conserva ancora, racchiuse in cartelle e cassette, come un manoscritto letterario, o uno spartito musicale.

L'avere come unico committente il tema dei concorsi, fu incentivo a svolgere sempre il suo pensiero, i suoi sogni, quasi senza vincoli, con una composizione semplice, armoniosa, sincera, adeguata sempre al tema preposto, mai tesa alla ricerca di una qualsiasi soluzione premiabile; trovando così soltanto nella creazione libera di ogni giorno, la sua ragione di vita e il suo conforto alla fatica.

---

[12] Ma i diversi indirizzi artistici saranno l'unico motivo di un duello così combattuto?

Perchè naufraga una collaborazione che pur ha permesso, poco prima, la creazione di un capolavoro?

Perchè, al momento della premiazione, ognuno rivendica l'*esclusiva* paternità di tutta l'opera?

Per cogliere il vero motivo di questa lotta così appassionata, dobbiamo forse collocare la rivendicazione della paternità artistica del progetto per il Municipio di Cagliari nella più generale polemica tra utili e bello, tra struttura e decorazione, tra « pianta » e « facciate », che prende le mosse secondo Zevi, dopo Bramante, secondo la Huxtable, dopo i barocchi, ma certo si concretizzava nell'800, (Q), nel bipolo ingegnere-architetto, due individui che impersonano *ognuno una* delle due componenti della realizzazione architettonica, inconcepibili l'una senza l'altra, ma scindibili in due visioni distinte del problema, in due modi di coglierlo e di giudicarlo, cioè in due sensibilità, formate da due scuole, e organizzate in due mestieri.

Nella difesa di queste prerogative esclusive, vediamo infatti schierarsi in udienza, tra i testimoni dell'ingegner Caselli: Scarzella, Demorra, Bay, Bechis, Camillo Guidi, Ceradini, Virdis, Gaidano, Cyvot e Carta; tra i testimoni dell'architetto Rigotti: Ragazzi, Reycend, Tamagno, Noelli, Laviny e Brayda.

[13] Vedi Sartoris, *op. cit.*, pag. 83 e segg.

Il suo gusto per l'armonia del profilo e il suo struggevole, ingenuo perfino, compiacimento della sagoma bella, e compiuta in sè, individuano la sua poetica nel sentimento della linea pura, e lo pongono ai primi posti, con d'Aronco [14] ed E. Basile tra gli artisti italiani del primo Novecento.

Ma ad Annibale Rigotti, come Architetto e come Maestro torinese, dovremo dedicare tutto un discorso a parte, per cercare di farlo conoscere anche a Torino.

---

[14] Vedi Sartoris, *op. cit.*, pag. 148, 8.

O) Arialdo Daverio, *Ispirazione romantica nell'Architettura di Alessandro Antonelli* « Atti e Rassegna Tecnica Società Ingegneri ed Architetti in Torino », n. 2, 1960.

P) Ada Louise Huxtable, *Pier Luigi Nervi*, ed. « Il Saggiatore », Milano, luglio 1960.

Q) A. Cavallari-Murat, *La polemica rigorista del Padre Lodoli per la finalità funzionale nelle forme architettoniche*, « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. in Torino », gennaio 1957, n. 1, pag. 1.

NOTIZIARIO DI MOSTRE

Capolavori d'arte moderna nelle raccolte private

31 ottobre - 8 dicembre 1959

In coincidenza con l'inaugurazione della nuova Galleria d'Arte Moderna di Torino, era prevista la presentazione di una grande mostra che, oltre a costituire un fatto artistico d'alto livello in sè, valesse di degna apertura al corso di manifestazioni programmate dalla Direzione dei Musei Civici come ciclo continuo, in fervido ritmo avvicendante l'esposizione e l'illustrazione dei più vari aspetti della civiltà artistica moderna, e in specie contemporanea; non escludendo peraltro l'occasione, anche, di mostre d'arte antica in vivace e, per certi lati, significativo contrasto. La scelta, a tema della mostra inaugurale, d'un grande autore singolo o d'un singolo movimento, poteva parere di più forte effetto; ma avrebbe condotto a disquisizioni critiche sulla scelta medesima, qualunque essa fosse stata, con giudizi di merito o di maggiore o minore pertinenza, adducenti in un giro vizioso di posizioni pro e contro. Ci pare perciò sia stata cosa assai avveduta da parte del Dott. Viale, Direttore dei Musei Civici e del Dott. Marco Valsecchi, critico d'arte, l'optare piuttosto per un « panorama » che, senza pretesa ad un riesame puntuale della situazione dell'« arte moderna » o della « contemporanea », si è presentato in termini assai elastici, puntando soprattutto sui maggiori nomi dei maestri già affermati nel sec. XX in Italia; non escludendo inserti di pittura straniera del tardo '800 e del '900, riserbando alle espressioni più strettamente dei nostri giorni, ed alle stesse riassunzioni critiche dell'operare artistico degli ultimi decenni nelle posizioni più avanzate, occasioni successive, più propizie a consentire una progressiva indagine, legando mostra a mostra nelle risultanze di giudizio.

L'ambito di raccolta delle opere, poi, è stato limitato ad alcune poche ma ampie e importantissime collezioni private; e non ci si dolga se non comparivano cose di raccolte pubbliche, statali o civiche, poichè è pur nota l'amara situazione dei musei italiani d'arte moderna: che non comprarono a tempo, per povertà di mezzi o, peggio ancora, per testarda e impuntata antipatia, le opere delle viventi generazioni più impegnate a rinnovare una visione; sì che occorre rivolgersi alla comprensione ed alla cordialità di intellligenti privati per avere in prestito splendidi capolavori dalle loro ricche e versatili collezioni, esse stesse molto giovani di fronte al collezionismo d'arte moderna dei privati stranieri, da tempo aperti e illuminati alla ricerca.

La mostra si è offerta, così, ricca, varia, tutta su un alto livello qualitativo; e con una serie mirabile di « capolavori » *tout-court*, da grandi occasioni. Non è il caso di riandare minutamente il corso dell'esposizione; ma a dare un'idea dell'eccezionalità basta il solo ricordare che, dal complesso delle collezioni presenti, venivano a configurarsi gruppi d'opere di singoli autori, scalate nel tempo, con chiarezza informativa e pienezza di definizione stilistica singolare: e mai, finora, in Italia o all'estero, s'era visto assieme un *corpus* di quasi 60 dipinti di Morandi, sette dei quali anteriori al

1917, documentando con pezzi rari la sua singolare adesione ad aspetti del futurismo, del cubismo, della pittura metafisica.

Ci limitiamo ad una rapida elencazione, in percorso cronologico, di quanto la mostra offriva: ed è già una rassegna eccellente, anche se storicamente non legata, a partire — seguendo dapprima gli stranieri — da uno splendido Sisley del 1888, al Gauguin del '92, all'acquerello già pre-cubista e astrattizzante di Cézanne, al Rousseau le douanier del 1906, al bellissimo terzetto — del primo cubismo — di Picasso-Braque-Gris, tutti del 1911, (Picasso poi ricomparendo con una tempera del '42), all'Utrillo giovanile del 1914 (altri due, poi, del '34 e '38), al Léger del '17 (e un altro degli ultimi anni), al Matisse del '19, Dérain del '22, Chagall del '23 (gli « Amanti »), due notevoli Klee del 1920 e 1939, un Dufy del '28, un tragico Soutine del '29, un Kandinsky tardo e sottile del '37, due Rouault tardi del '39 e '48, un Mirò del '43.

Per la pittura italiana mancava in verità, ma per ragioni di forza maggiore, una partecipazione del futurismo, molti capolavori delle collezioni offerte in prestito essendo già impegnati in precedenza per altra manifestazione; ma era bene indicata la pittura metafisica, e con pezzi celebri, del Carrà e del De Chirico degli anni 1911-17, riconfermando il carattere più *éclatant*, più atto a impressionare internazionalmente, ma già originariamente inquinato del secondo, di fronte alla posizione più intima, rarefatta puramente senza giochi, del primo. Sia l'uno che l'altro maestro ricomparivano con opere più tarde, De Chirico fino al '30 (in tutto 9 dipinti), Carrà fino al '47 (in tutto 18 dipinti). Di Severini due buoni esempi di « cubismo analitico » del '18 e '19. Campigli concorreva con 16 opere dal '28 al '55, assai scelte; De Pisis con 17 eccellenti, dal '24 al '50. S'è detto dello spicco straordinario di Morandi — a tributare un omaggio pieno al nostro maggiore maestro del secolo — partendo da un esempio con libere risonanze futuriste del 1913 fino alle attuali più scarne meditazioni; mentre si isolavano Modigliani con tre tele dal '14 al '18 e disegni, e Scipione con quattro impressionanti tragici capolavori del biennio 1929-30. Era presente anche Casorati con due bei pezzi del '40-'45, per inserirlo nel vivo della miglior produzione del mezzo secolo, oltre alla parte riservatagli in una sala personale; di Rosai, 11 tele dal '16 al '39, insistendo soprattutto sulla produzione più antica, risaltandovi due dipinti del '15 e '16 con libere traduzioni di modi cubisti e futuristi. Di marcata evidenza la presenza di Sironi con 33 opere a partire dal '17: personalità molto discussa sul piano critico e per i sottintesi d'ordine morale ma comunque fortissima, tenace, serrata, severa. Di Tosi sette cose già mature o tarde. Poi, ancora, quattro Semeghini, del '30, di cui più forti le due figure, una anzi drammatica attraverso la nota esecuzione a delicate velature. Dell'astrattismo, due « anziani »: Soldati con due ottimi pezzi tardi e Licini con 3 opere. A complemento discreto, alcune sculture di maestri « consacrati »: Arturo Martini, Marino Marini, Giacomo Manzù. Frammezzo a pitture e sculture qualche bel disegno: di Modigliani (quattro del '15-'18), Matisse, Marini, Manzù.

Due mostre singole — una a omaggio d'un vivente, decano dei pittori torinesi, l'altra a memoria d'un torinese di adozione da poco scomparso — erano collocate a lato, senza vero e proprio stacco: dedicate a Casorati e Spazzapan. Diciotto gli oli e le tempere di Casorati (quasi tutti di collezioni piemontesi) dal 1918, cominciando cioè — col « Tiro al bersaglio » — da curiose combinazioni (restando su un piano di figuratività in amabile racconto) di distribuzioni da cubismo analitico, ridotto a spianature e profili, con frammentazioni alla Kandinsky, e dal prossimo « pastore » d'una metafisica narrata fiabescamente, alle « scodelle » (1919) già pienamente indicanti la via delle migliori cose più rarefatte, fino al 1924 quando pungono — pittoricamente più ricche ma sempre siglate — accentuazioni espressionistiche (per ben determinati riferimenti

all'espressionismo tedesco più che austriaco) che rimangono tenaci anche in seguito, fino alle prove — e non tutte convincenti — in direzione astrattizzante.

Ventisei gli Spazzapan, dal '32 al '56, tutti della raccolta Giletti di Torino, in accorta scelta nel trapasso dai piacevoli, freschissimi decorativismi giovanili, estemporanei fra trasparenze, ombre soffiate, rapidi graffi madidi e una tenace persistenza romantica, con suggestioni anche di indefinitezza orientale, alle molteplici esperienze francesi combinanti, in completa indistinzione di tempi, Dufy, Matisse, Rouault, alle aggrovigliature tramate sugli sprazzi di luce e le accensioni e i ristagni di colore, legando nell'effetto espressionistico quegli elementi formalmente indipendenti, concludendo con i cupi risultati ultimi, ancor sostanzialmente espressionisti, in strutture solo apparentemente astratte.

Shiko Munakata

3 febbraio - 6 marzo 1960

Organizzata dalla Società per le relazioni culturali internazionali di Tokyo, dall'Ambasciata giapponese in Italia, dall'ISMEO, la mostra di Shiko Munakata fu accolta e allestita a Torino dalla Direzione dei Musei Civici e dalla sezione piemontese dell'ISMEO. Mostra insolita per Torino. Munakata, nato nel 1903 ad Aomosi-schi, in Giappone, è uno dei più apprezzati xilografi giapponesi del secolo, attivo prima come partecipe d'un gruppo artistico (Hakujitsu) che abbandonò nel 1931, restando isolato nel suo lavoro; molta parte della sua produzione anteriore al 1945 andò distrutta in bombardamento di guerra. Nel 1952 organizzò l'Accademia giapponese d'incisione. Dopo numerose esposizioni a Tokyo si presentò alla Biennale di Venezia nel 1956, partecipò ad una esposizione delle Arti giapponesi, viaggiante in Europa nel 1958, quindi nel 1959 andò personalmente ad esporre a New York, inaugurandovi la Munakata Gallery.

La mostra di Torino ha presentato 31 numeri, spesso costituiti da gruppi di più xilografie (fino a 24 per serie), raggiungendo così un complesso di circa 260 elementi (la attività di Munakata è, anche per fertilità, prodigiosa) iniziando dal 1935, cioè da un momento già di maturità. A dare un'idea del mondo fantastico ecco alcuni titoli: « regno floreale », « porta del diavolo », « uccello di dolore », « i dieci discepoli di Budda », « il sogno d'una carpa », « principe Shotoku », « omaggio alla porcellana di Shokei », « salmo a Kwanin », « benedizione della natura », « il principe azzurro e la principessa rossa », « destino: così parlò Zarathustra », « fantasia di I ro ha », « vagabondaggio in solitudine », « raccogliendo i fiori », « canto della natura », « un cane che parla ad un uccello », « versi del cuore », « alba in montagna e tramonto sull'Oceano ». E già da questo si coglie bene quell'intonazione particolarmente emotiva, tipicamente giapponese, dall'inuguagliabile compenetrazione d'immersione in natura e suo superamento nel sogno, d'impulsività di sensi e loro dilatazione e annullamento in una dimensione panica — che è pur sempre, essa stessa, un sentimento sospeso — per cui diviene pericolosa la tendenza nostra d'occidentali a parlare facilmente di « astrattismo », per certi valori di « astrazione » orientale, conducendo ad equivoci, anche se Munakata, spirito da un lato quanto mai istintivo e d'altro lato legato a radicate tradizioni poetiche e di stile di vita del suo paese, ha in qualche momento svelato propensioni verso modi di visione astrattista occidentale, non restandogliene però che un vago sentore, una non diciamo « base » ma semplicemente un appoggio tosto smagliato e dissolto, accrescendosene per contrasto il fascino del timbro suo: tutto giapponese e tutto di Munakata.

Valga, a meglio precisare l'intonazione del suo porsi di fronte alla vita e all'arte,

richiamare parole sue o di suoi critici giapponesi. Munakata non lega vita e opera a leggi e basi fisse, in omaggio al detto giapponese per cui « non esiste fondo » e tutto fluisce come una corrente. Nell'operare egli si sente spinto da una foga a lui superiore, trascendente oltre che interna: non è lui che vuole incidere, è il legno che gli chiede d'essere inciso. Tutto nel mondo, bellezza e bruttezza, è interdipendente e ugualmente attrattivo poichè converge insieme a costituire l'unità dell'esistenza: non tanto opposizione, quanto integrazione.

Mostra dell'attività archeologica italiana in Asia

aprile 1960

La mostra dei risultati degli scavi delle Missioni italiane in Pakistan e Afghanistan iniziate nel 1956 (e che vanno ora estendendosi all'Iran nella regione del Seistan) è stata organizzata dal « Centro scavi e ricerche archeologiche in Asia dell'ISMEO e di Torino », con la collaborazione per l'allestimento torinese, della Direzione dei Musei Civici di Torino (Dott. Vittorio Viale), della Direzione del museo d'arte orientale di Roma (Dott. Domenico Faccenna) con la partecipazione del Prof. Giorgio Gullini condirettore delle missioni italiane guidate dall'illustre orientalista Prof. Tucci. Mostra di particolare interesse, perchè illustrante una grande pagina della storia dell'archeologia orientale, cui il museo civico di Torino è direttamente legato in quanto, a seguito di speciale convenzione tra il Governo pakistano e l'Amministrazione civica di Torino, il materiale ritrovato che in parte maggiore resterà *in situ* e in parte toccherà al museo di Palazzo Brancaccio di Roma, verrà pure riserbato in minore ma notevole proporzione al Museo Civico nostro. Ed è facile comprendere l'importanza insolita del fatto: sia pensando a cosa rappresenta in campo archeologico e artistico il patrimonio dell'arte cosidetta del « Gandhara » di cui il museo civico di Torino nel 1958 presentò un'imponente stupenda esposizione, destinata a rimanere nel ricordo come uno dei massimi e più rari avvenimenti culturali cittadini (forse una mostra così ampia del Gandhara non fu mai fatta in alcun luogo); sia per il carattere straordinario dei risultati ottenuti, dal '56, negli scavi di quelle regioni, permettendo ritrovamenti amplissimi, in continuo accrescimento, non solo, ma offrendo fondata speranza di potere, in base ad essi, raggiungere quegli elementi di determinazione cronologica e di definizione stilistica che consentano, in un campo tanto irto d'incognite, di fissare punti di riferimento fondamentali e aprir la via a ben definite classificazioni. È insomma in corso un lavoro immenso di approfondimento e di delucidazione degli sviluppi non solo dell'arte del Gandhara, cioè la cosidetta arte « greco-buddista » e « romano-buddista », svoltasi a seguito della diffusione di spiriti ellenistici in Oriente sulla scia delle straordinarie campagne di Alessandro Magno, ma dell'arte delle regioni che dal confine della Siria si stendono, attraverso l'Iran, l'Afghanistan, il Pakistan, fino ai confini dell'India e della Cina, a partire dall'epoca preistorica e protostorica. Di qui la possibilità di chiarire tangenze e compenetrazioni, fin da quei tempi antichissimi, fra mondo mediterraneo e mondo orientale in continuo vicendevole scambio, giungendo ai tempi dell'espansione islamica.

Fuor dai termini della mostra rimaneva la parte relativa al Seistan iranico da poco aperto ai nostri archeologi. Per il Pakistan invece è stata offerta una larga documentazione fotografica dei luoghi e dei ritrovamenti di architetture e d'oggetti, con inserti anche d'opere autentiche; più ampia la presentazione di sculture, ceramiche, oggetti, per l'Afghanistan. Si poteva così seguire l'appassionante indagine delle Missioni italiane nel loro recuperare gradualmente in Pakistan le prove delle successive civiltà: dalla più

antica nella zona della città di Udegram nello Swat, tra il 2500 e il 2000 a. C., con scoperte di graffiti preistorici sulla collina di Gogdara, alla seguente, sempre a Udegram, dove una città imponente sorse nel III-IV sec. d. C., quindi all'epoca del successivo castello-forte che tra il V e il X secolo conobbe riprese costruttive attestate da 18 strati, poi alla città del nuovo conquistatore musulmano Mahmud e alla penetrazione di popolazioni indù che stanziarono in Udegram nei secoli XIII-XIV. Insomma, un palinsesto sorprendente di culture.

Nell'altra località pakistana di Butkara (ora Mingora) si rinvennero dalle rovine d'uno « stupa » (per lo più al quarto strato) oltre cinquemila pezzi di scultura gandharica, in pietra, dal sec. I a. C. ai secc. II-III d. C., in stucco dei secc. IV-V d. C., con caratteristiche ben distinguibili in ordine stilistico e qualitativo, comprovando presenza di cantieri più raffinati e altri meno, in un medesimo centro e medesimo tempo, mentre ritrovamenti di monete, oltre all'appoggio di sculture eseguite a tergo di rilievi usati come materiale di reimpiego, consentiranno fissazioni cronologiche finora insperate in un campo affascinante ma d'estrema fluidità. Di qui anche la possibilità di meglio individuare tutti i singoli apporti confluenti da fonti esterne: Asia Minore, Siria, Egitto, Iran partico e sasanide, popolazioni delle steppe, India, Asia centrorientale. Notevoli gli esemplari, o frammenti, originali, esposti, raffiguranti il Buddha o Bodhisattva, storie della vita di Siddharta, riti religiosi, scene erotiche ecc.

Non meno importante e attraente la civiltà artistica dell'Afghanistan, in complesso più tarda accentrandosi, per quanto permettono di stabilire gli scavi intrapresi, nella località di Ghazni (forse l'antica Alexandropolis?) nel suo massimo rigoglio tra la fine del sec. X d. C. e la metà del XII sotto la dinastia del Ghaznavidi, risplendendo soprattutto col sultano Mahmud (ma anche altri centri fiorivano come, con carattere provinciale al confronto, Laskari Bazar). Poi Gengis khan la distrusse definitivamente. Anche qui ritrovamenti di un grande stupa, moschee con scuole coraniche, abitazioni private, un imponente palazzo sultaniale islamico con decorazioni in marmo, terracotta, stucco. Quivi ebbe brillante sviluppo la ceramica — e prima ancora dei ghaznavidi, sotto la dinastia samanide, nei secoli IX e X — soprattutto con la realizzazione di finissimi « lustri » metallici dagli effetti suggestivi, dando luogo a opere toccate sì da influenze varie, anche cinesi, ma di accento espressivo e di particolarità tecniche del tutto originali, indipendenti dagli altri tipi del Medio Oriente.

Robert e Sonia Delaunay

marzo 1960

Organizzata dal Museo Civico di Torino in collaborazione col Musée des Beaux Arts di Lione, la mostra costituì la prima presentazione in Italia dell'opera del Delaunay. Fatto culturale, quindi, di primario rilievo, appoggiato ad eccellente scelta operata fra le più ricche e significative raccolte pubbliche e private di lavori dei due artisti (tra cui il Musée national d'art moderne e il Petit Palais di Parigi, il Museo di Lione, il Musée Fabre di Montpellier) attingendo soprattutto alla collezione di Madame Sonia Delaunay.

Occasione ottima per una rimeditazione dell'importanza storica, oltre che delle qualità poetiche, della visione di Robert e Sonia e d'un riesame della posizione vicendevole dei due pittori. Accogliamo, per accostarci ad essi, alcuni pensieri d'illustri critici, dal Jullian: « Les Delaunay sont de ces peintres dont l'art prend sa pleine signification par rapport à ce qui les suit autant sinon plus que par rapport à ce qui les accompagne ou les précède »; al Francastel: « Pour Delaunay l'emotion naît de la perception et l'art consiste à reconstruire un système lumineux générateur d'émotion »;

al Wheelen: « Delaunay est un lyrique, fou de lumière et de couleur »; e, ancora, a una frase di Delaunay stesso che, chiarendo l'abbandono delle sue precedenti prove neoimpressioniste o liberamente cubiste, illustra la sua ricerca di un « dynamisme de la lumière » realizzante una tessitura di simultanei contrasti luminosi, non più dipendendo da un'organizzazione e strutturazione figurativa del quadro sì che « leur orchestration (dei contrasti simultanei) créé des architectures qui se déroulent comme des phrases en couleurs et aboutissent à une nouvelle forme d'expression en peinture, à la peinture pure »; precisando: « les formes autonomes de la lumière impliquent la perception du mouvement ». Ed è qui la sostanza di tutta la produzione di Robert. Bellissime le sue parole degli ultimi anni: « la couleur est vue en force, en nombre, en module. L'harmonisation des modules crée le rythme, c'est l'introduction du temps dans la structure même du tableau. Cet art se marie tout à fait avec l'architecture, avec laquelle il peut s'identifier, il porte en soi les lois architecturales de la couleur ». Dove si chiarisce un'affascinante posizione di pensiero e di sentimento che par trasporre un principio umanistico (di misura, di « numero », di elemento astratto fatto ragione espressiva e stilistica, diventando base ad una costruzione) in termini d'assoluta audace modernità che quel « modulo » pone nell'elemento immateriale della luce in movimento, accettando così come unica norma e forma generatrice il mutevole per eccellenza e dando ad esso la possibilità d'esser ordinato, anzi, costruito, realizzando organismi architettonici di puri elementi-luce ». E, in più, si riesprime così, in termini nuovissimi, per vie antitetiche, l'antico principio dell'unità delle arti. Si arriva così a quelli che Francastel ha chiamato « poèmes du soleil et de l'espace ».

Gli inizi di Delaunay documentati dalla mostra erano di vivo interesse seppure esteticamente disuguali e anche mediocri, segnando tra il 1904 e il 1908 dapprima una libera espressione paesaggistica (in Bretagna, 1904-05) con tendenza oggettiva, poi risentendo dell'impressionismo e del « pointillisme »; tuttavia un'attrazione da parte di climi — più che di modelli — postimpressionistici andrebbe vista fin dall'inizio, con reminiscenze magari ancor confuse e però anche indipendenti, da Van Gogh, Gauguin, Toulouse Lautrec e dall'ambiente che stava per sfociare nel « fauvisme », assieme a suggestioni orientali. Acquistano quindi significato notevole al di là della qualità, cose come « cortile di fattoria » (1903-04), « autoritratto con stampa giapponese », l'interessante « mare » (1905) che si potrebbe dir debussyano e i pezzi decisamente « fauves », d'una scomposizione cromatica piuttosto marcata e dura: il « giardino delle mucche » e i ritratti del signore e signora Carlier (1906).

Tra il 1909 e il '12, sotto l'influenza prevalente di Cézanne, Delaunay giunge a scomposizioni formali appoggiate alla frammentazione della linea luminosa, aderendo a proprio modo alle esperienze cubiste senza partecipare alla posizione mentale di Picasso e Braque, risolvendo l'elaborazione degli sviluppi volumetrici in una spazialità atmosferica. E già qui si sente quella particolare intonazione del cubismo orientato verso soluzioni astrattizzanti, antintellettualistiche però, e pronte a caricarsi d'accenti espressionistici che resero questo momento di Delaunay tanto fecondo per la pittura europea, in primo luogo come elemento d'urto decisivo per la formazione degli adepti al « Blaue Reiter » in Germania, con Marc, Macke, Klee. Si hanno, a quegli anni, dipinti notevoli come l'« autoritratto n. 42 », il « Dirigibile e la torre », « S. Severin », tutti del 1909, il bellissimo « S. Cloud » del '10, vero contraltare alle ricerche picassiane, per giungere nel 1912 al « ritratto di Apollinaire », alle « torri di Laon » e alle celebri ed esaltanti « Finestre » dove la rivoluzione degli aspetti del reale nella presenza simultanea degli effetti di riflessi, giungenti a costruire da soli una nuova realtà, architettando pure forme luminose, è raggiunta con immediatezza poetica incantevole: e di qui Delaunay mediterà instancabili sviluppi ma con orientamento definitivo. Molto belli, dello stesso

tempo, gli acquerelli (le « Finestre » della collez. Chenu, Firenze, avevano già le trasparenze e il fascino d'un Macke), i disegni, le litografie esposti. Viene così operandosi lo stabilizzarsi d'una nuovissima visione che si determina graduale, già proponendo ben chiara le sue istanze fin dai primi passi, come già il « Dirigibile e la torre » ch'era appena del 1909, senza che possa meccanicamente dividersi, come piace ai francesi, un « periodo distruttivo » annullante la visione oggettiva, fino al '12 e un « periodo costruttivo », dopo il '12, operando sul rinnovato autonomo configurarsi (in strutture valide come realtà a sè) d'elementi luminosi in cui l'oggetto è superato. Non vi sono in Delaunay divisioni nette (del resto sempre speciose in qualsiasi percorso stilistico) anzi vi è, più volte, un riprendere ricerche e atteggiamenti abbandonati, ripetendo più volte il passaggio dall'oggettivo al non oggettivo; necessità, proprio, di temperamento, consapevole, tenace, ispirato ma disugualmente resistente sì che si alternano, con forti divari qualitativi, le applicazioni d'un principio e le balenanti intuizioni. In questo percorso per realizzare i « contrastes simultanés » — Delaunay diceva di usare i colori « come si potrebbe in musica esprimersi con la fuga » e di dedicarsi « al problema del colore formale » e cioè dotato, nella sua immaterialità, di facoltà strutturante — si hanno risultati come quelli, qui esposti, dell'« abito simultaneo » del '13, dalle grandi dilatazioni ritmico-luminose, le « forme circolari » ('13) riprese in più redazioni, il « nudo alla toeletta » ormai sulla via delle esaltanti rotazioni e dilatazioni luminose del colore (1915), le accese « piante » del '16, le due « nature morte portoghesi » del '15 e '16, la prima più sontuosa e rara nei timbri, la seconda più trasfigurata nell'abbagliante luce ch'è tutta e solo « valore » insito nel colore fuor d'ogni fonte d'illuminazione, ed entrambe stupende per chiarezza d'individuazione delle singole forme e la loro architettonica riassunzione così come per preziosità incantata di timbri. La seconda traspone la magica verità della prima in una distribuzione di zonature « simultanées » con risultati di tangenza astratta.

Ritorni a spunti figurativi più aperti, comprendendo anche ritratti (Bella Chagall, 1923) s'avvicendano con le composizioni di ritmi astratti, come la serie delle « helice », nello stesso '23; si combinano in « Parigi con l'arcobaleno » del '26 o nel « ritratto della signora Heim » ('26-'27) per cui il pittore eseguì 23 redazioni trascorrenti dall'adesione piena al modello (già tuttavia architettato secondo ritmiche zonature cromatiche) alla più avanzata astrazione con raggiungimenti mirabili d'interpenetrazioni luminose. Più netti nella strutturazione delle zone di colore radiante, abbagliante, in esaltazione immediata e staccata del dinamismo cromatico, i « Corridori » del '26, realizzazione preceduta da pastelli e tempere del '24, ora con fusioni cromatiche quasi « flou » ora con riduzioni schematiche di assoluto astrattismo ma sempre sul piano antirazionale, tutto sensibilità. Assai belli i molti acquerelli e disegni del periodo, come l'« Omaggio a Blériot » (1918), i « Giocatori di foot-ball » (1922-23), i ritratti a carboncino o a inchiostro dei surrealisti Breton e Tzara, ecc.

Il progressivo rivolgersi all'astrazione porta dal '30 il Delaunay ad una vera e propria monumentale architettura d'elementi colorati, in puro rapporto di ritmi e di stesure abbaglianti; ne nascono vaste pitture che implicano di per sè, diciamo richiedono, un'integrazione con l'opera degli architetti. « Peinture pure » che trova in sè le ragioni d'una nuova realtà, libera del tutto dall'oggetto e dalle memorie delle cose, per riposare nel puro e semplice richiamo e intreccio di movimenti di colori-luce, determinanti a sè, nella propria particolare intensità e forza d'irradiazione, si potrebbe dire « larghezza d'onda », una propria « forma ». Ecco, a esemplificarli, le « forme circolari » e « ritmo, gioia di vivere » del '30, i vari « ritmi-rilievo » con agglomerati di caseina o gesso e spolveri di sabbia ('30-'32), i molti « rythme » (perfino il titolo diventa superfluo e uguale di fronte a questo rotare della luce in infiniti intrecci di orbi), o

« rythmes sans fin » del '33, '34, '36, '38, culminando questa abbagliata travolgente ricerca d'un primordiale moto universale, senza fine e altrettanto senza principio, nei colossali progetti di decorazioni murali per il « Palazzo delle ferrovie » e il « Palazzo dell'aria » all'esposizione del 1937, dove nei vortici rotanti in superficie o in profondità — misurata non sul metro di distanze ma d'intensità di « percorsi-luce » — è raggiunto uno dei più alti punti dell'arte del '900 nell'impegno di esprimere le essenziali forze motrici della vita universale.

Questo il significato altissimo dell'opera di Robert anche se con dispersioni, qualche facilità *routinière*, qualche schematismo anche ingenuo, ma sempre senza irrigidimenti mentali perchè è sempre un'emozione a dare la spinta se pure a volte l'impulso si raffreddi.

Altro il temperamento, e il suo modo di svilupparsi, in Sonia Terk Delaunay, sebbene la sua opera appaia per più versi tanto legata a quella del marito e, dopo la morte di lui, quasi continuazione ideale. Ma come tanto diversa in profondità è la radice emotiva dei due pittori, così rimane diversa la posizione mentale, in Sonia più ragionativa, legata d'altra parte a spinte fantastiche di pretta provenienza orientale, in connessione con la sua origine russa, portata — e non furono solo esigenze materiali a spingervela ma un più profondo istinto — alle realizzazioni « decorative » in relazione alla moda del costume e dei tessuti, oltre che ad un gusto di « décor » di scenario e di balletto. Altro è, in partenza, in Sonia il senso del colore, più vivido magari e forte in timbri singoli ma complessivamente richiamato su intonazioni più scure e soffocate, e tale rimane sempre nè mai trova la via verso l'esultanza d'irradiazione che fu dono di Robert. Un colore che anche nelle « astrazioni » tarde non emana luce da sè ma splende freddo, teso, chiuso, più simbolo che reale potenza espansiva. Avviene di sentire su Sonia un giudizio che la pone al di sopra di Robert per lucidezza di sviluppi a lui ignota; e non può negarsi in lei un percorso più uguale e scalato senza scarti o ritorni; ma la vitalità poetica è inferiore. La sua forza è in quello che i francesi amano definire « un goût sûr » nel senso di chiara consapevolezza dei propri propositi e dei modi migliori per effettuarli; ma i propositi, la spinta fantastica e il mondo poetico che li sottende sono, di fronte a Robert, limitati. Sonia sa sempre star bene nei propri limiti e trova espressioni bene aderenti agli impulsi interiori. Forse in ciò Robert potè trovare un appoggio morale ma nessun insegnamento. E Sonia capì i significati e i modi espressivi di Robert come nessun altro nella materiale resa ma li rivolse ad altri esiti: nè mai ebbe un momento di « interpretazione » da Robert che valesse, nell'intima sostanza, quel che un Macke o un Marc seppero cogliere fin dal primo incontro, per intuito geniale, dalla rivoluzione straordinaria operata dall'amico.

Molte belle le cose giovanili di Sonia, robuste: dipinti come il « giovane finlandese » (1907), il « ritratto d'un russo » (1908) o il « fogliame » ricamato in lana (1909) in cui spicca un espressionismo amaro, mordente, nordico (da risentir di Munch e della « Brücke ») ma anche con sprazzi di fantasia russa da ricordare Chagall giovane, che Robert mai condivise. Poi eccola nella scia del marito con il « Boulevard S. Michel » e i « prismi elettrici », del '14, in più redazioni, il « prisma solare simultaneo », il grande « mercato a Minho » del '15 e gli affini « ragazza con le angurie », « natura morta madrilena », « donna con frutta » (dipinta in Portogallo), « mercato in Portogallo », tutti tra il '15 e il '16, con sviluppi di ritmi circolari che non hanno, nè vogliono, la trasparenza di Robert e tendono a una luce soffocata, incupita, pesando come materia e ricordando, invece che la luce solare rifranta dalle innumeri cose, ch'è di Robert, la luce tutta accensioni trattenute in profondo di castoni, come nelle oreficerie orientali. E il colore tende anche presto a farsi superficie compatta, senza emanazioni, astrat-

tizzando. Astrattismo, quello di Sonia, che convive con una connaturata tendenza all'esposizione descrittiva, si esprima questa o meno in inserti di figure, spiccando nei deliziosi acquerelli di modellini per costumi (le varie « robes simultanées » dal '16 in avanti) o nelle « danseuses » (specie sul '23), nei « groupes de femmes » ('25) a inchiostro di china o a pastello, e rimane a base anche dei progetti per decorazioni per il palazzo delle ferrovie all'Esposizione del '37, con variate soluzioni che raggiungono (ad es. nei pannellini per « Un viaggio lontano ») un gusto di racconto fiabesco e di decorativismo « imagier » popolare, nonostante le esperienze trascorse, invincibilmente russo. Le composizioni degli ultimi anni, sia dipinti, sia arazzi, sia mosaico, insistono su posizione del tutto astratta quanto a motivi strutturali, trasponendo i ritmi di Robert e i propri più antichi su un piano d'incontro con i modi dell'« abstraction froide » pur senza dividerne certe meccanicità o intellettualismi, serbando al colore, pur sempre incupito, una particolare densità e immediatezza più istintiva.

Nicolas De Stael

3 maggio - 12 giugno 1960

È stata questa certo la più alta manifestazione culturale del primo semestre 1960 alla Galleria d'arte moderna di Torino, non solo, una delle più significative messe a fuoco d'un artista nel giro d'esposizioni in Italia in questi ultimi anni. Appena un quinquennio è trascorso dalla tragica scomparsa di de Stael ed egli va grandeggiando sul panorama della pittura di questo dopoguerra, figura d'autentico artista con suo esclusivo e compiuto modo di rinnovare l'accostamento tra uomo e mondo, sulla base della « concretezza d'una condizione dell'individuo, di un sofferto stato di coscienza » ma imponendosi al contempo « il problema d'una scelta per cui quella condizione originaria si proietta e si scioglie in un rapporto responsabile col mondo », ponendo di fronte ad una nuova esigenza di razionalità, testimoniando della complessità di quel mondo con una pienezza che, nella generazione di de Stael, non possedettero nè un Wols nè un Pollock seppure, al confronto, più sottilmente realizzanti, più unitariamente intuenti. In de Stael è di continuo stabilito « un contatto fra un'interiore condizione di disorientamento di fronte all'indeterminatezza caotica con cui il mondo si presenta alla coscienza e le postulazioni rigorose d'un ordine intellettuale che... si propone come un'operante fiducia di riscatto » (Landini). In ciò sta la novità, il coraggio anche, d'un ardito controcorrente di fronte alle resistenti e a volte facilmente equivoche situazioni esistenzialistiche o di fronte ai razionalismi puri, di isolamento dal vissuto; ed è posizione manifestata con tenace impegno, con alte e altissime prove, non compromesse da incertezze, da qualche ambiguità anche, che se mai sorprenderebbero se mancassero, inevitabili proprio in una condizione morale e mentale come quella: si può dire lo scotto da pagare per aver compiuto quel passo ritornando ad una grande ricchezza di stimoli, trasportando nella corrente qualche ingombro, lasciandosi dietro qualche scoria.

De Stael nacque a Pietroburgo nel 1914; la famiglia emigrò nel '19 in Polonia. Passò nel '22 a Bruxelles dove fu educato dai gesuiti fino al' '30, poi vi frequentò l'Accademia fino al '33; fu nel '33 a Parigi, nel '34 in Spagna per un anno, in Italia, quindi nel '36 in Marocco, nel '37 in Algeria e in Italia, nel '39 combattè in Tunisia. Dal '40 dipinse a Nizza, nel '43 si ristabilì a Parigi. Solo dal '45 le sue condizioni di povertà si sollevano ed egli incontra appoggi e interesse per la sua opera. Numerose poi le mostre, gli incarichi. Dal '49 si susseguono viaggi in Belgio e Olanda, Londra, nord e sud della Francia, Italia (1953), New York (1953), Sicilia (1953), Provenza e Spagna, fino al suicidio ad Antibes nel marzo 1956.

La sua attività pittorica consegnata alla storia comincia con disegni e dipinti dal 1939 circa, ritratti di Jeannine Guillioux, prima moglie, di figuratività ancor tradizionale (insieme pungendovi non spunti ma consonanze con il Picasso antico dell'inizio di secolo, con Matisse, con l'espressionismo tedesco perfino, con Cézanne naturalmente che fu in più d'un punto una molla nascosta per de Stael), figuratività che, così concepita, pare il pittore la proponga appena per concedere il tempo di vederlo staccarsene, per superarne la fissità e l'univocità e aggredire invece la molteplicità degli aspetti del mondo, non segnati analiticamente in volti, cose, episodi materialmente riconoscibili ma colti nella fondamentale sostanza, nell'indescrivibile, solo alludibile dinamismo interno di ogni elemento dell'universo.

Eccoci al disegno « la danse » 1943, alla tela « Barabane » 1944, alla « Composition » 1944 della coll. Gimpel e alla « Figure » 1944, alla più grande « Composition » 1944 della Gall. Bücher, dagli sviluppi dinamici elissoidali o a cerchi, in intrecci dagli eleganti percorsi ma anche dagli effetti drammatici in soluzoni piane e spaziali accordate per via di luce: che è già, in quest'ambito di astrazioni, la protagonista delle infinite possibilità di prender « figura ». Un'altra « Composition » 1944 partendo dallo spunto materiale d'una finestra con gioco di riflessi frammentati in spesse lastre di luce-colore, introduce nella densità della materia e nella pastosità, quasi viscosità, tra toni cupi e strie livide, al nuovo tipo di « composition » del 1945 e 1946 (sette esemplari esposti tra dipinti e disegni) strutturanti forme intricate, in tormentati reticolati di fasci, lame, scheletrature, ricavate per luci radenti o distese in spessa adesività, sulla base d'una gamma cupa di terre, di fanghi, di azzurri e rossastri bruniti, sprazzata o striata dai colpi luminosi essi pure in materia carica e sporca. A volte vi si riconosce, nell'intrico, lo spunto figurativo di partenza, come nel « Port Manech » 1946 o nella « Porte sans porte ».

S'impone intanto all'attenzione l'elaborazione profonda della materia cromatica, trattata a pennello e spatola, rigata, graffiata, aggrumata, dilacerata, ora compatta e massiccia ora attenuata, già accostando ai veri e propri agglomerati fangosi o collosi gli sfavillii di smalti. Stupenda aderenza, nel « fare » e nell'emozione, alla materia elementare del colore che si trasfigura punto per punto per una facoltà rara di sentirlo come magma misterioso e di farne supporto allusivo delle infinite relazioni dell'uomo con la vita universale.

Gli sviluppi di de Stael sono sempre rapidi, mai fermamente delimitati, con riprese e ritorni di atteggiamenti, di « temi » sia astratti, ora, che oggettivi più tardi, ma se mai è proprio a quella trattazione della materia che ci si può riportare con sicurezza nel seguire compenetrazioni e stacchi tra fase e fase, perchè il lavorio operato su quella è instancabile e sempre — in un unico orientamento — progrediente senza ritorni, a segnare la conquista di nuove posizioni di possesso e di introspezione della vita. Così si giunge nel '48 a « Histoire naturelle » che si schiarisce e trova più raffinati accordi e nuovi « nodi » compositivi — quasi ideogrammi se de Stael non rifiutasse qualsiasi accenno a intellettualismi e simbologie — alle « compositions » della Gall. Bücher e della coll. Granville che ripropongono un analogo tema formale-informale, nella prima intonato più drammaticamente, nella seconda invece con luminosità e tenerezza incantevoli, in entrambe richiamando ciò che prima si districava tortuoso ad una convergenza e coesione compatta, fissando le basi per una organizzazione dei dati strutturali del dipinto che può ormai stabilirsi chiara e sicura. Bellissima la « composition » 1949 della Gall. Benador, dagli incastri densi dei blocchi, ora fatti luminosi per una luce che non è più di lama e di baleni (pur sempre raggianti come dall'esterno) ma nascente dalla stessa sostanza cromatica, qui orchestrata in accordi preziosi di grigi, cilestrini, gialletti, bianchi: e non è inutile ricordare che, anni prima, de Stael si era

compiaciuto a far copie da Chardin, qui lontano ricordo nella fermezza distributiva, nella modestia del colore, nella rattenutezza dell'emozione, nel silenzio. Così si prosegue con la « Composizione in blu, rosso, giallo », 1954, più drammatica nell'interno movimento di zonature cromatiche incuneantisi a fasci; la « Composition » 1949-50 della coll. Gimpel, analoga nella fattura ma che si isola per la grandiosità nuda del taglio e l'accensione del colore con una carica espressionistica, la grande « Composition in grigio e azzurro » 1950, dagli spogli e scarni blocchi di colore immersi nella stesura ugualmente compatta del fondo, presenze incombenti ma rarefatte nel silenzio grigio, triste e tanto imbevuto di luce, alcune « Compositions » 1950, non tutte felici nella distribuzione degli elementi ma fra cui s'impongono i piccoli dipinti di « Intérieur » e « Procession » in cui le forme uguali ma non monotone s'accostano colme, ferme, intime, in colori placati, silenti, teneri, toccati da infinite vicende minime di brividi, incrinature, spellature e incrostazioni luminose: e un senso di consistenza, certezza, ordine — mai di « legge » — si afferma, tanto più stupefacente per il realizzarsi attraverso un fare che esalta le innumeri labilità del lume, proprio quand'esso individua, configura, blocca. Eternità e contingenza in dialettica continua e afferrabile per infinite imponderabilità. In quest'ordine, con contrasti di colore più forti e incrostature e sfilacciature più mosse, stanno tre « Compositions » 1950 della Gall. Benador.

È un orientamento, questo, fondamentale per il seguito. Nella « Composition en gris » 1950 c'è l'intattezza d'un Vermeer, l'intimità d'uno Chardin, la pace rarefatta e velata d'un Morandi; « le mur » ripropone, e con densità impenetrabile in scalata serrata di blocchi — in perfetta « fusione di superficie e materia cromatica, di forma e profondità » (Russoli) — l'ordinanza indistruttibile e indissolubile ma sempre tutta palpiti. Altre cose nel '51 sviluppano quegli impianti smuovendoli: così le « feuilles mortes » in cui il nodo compositivo si spezza e sventaglia, trattenuto dal fondo grigio; la « Composition sur fond blanc » riprende lo stesso aspetto in amplissima superficie disponendo a semicerchio, come una cavea, le ordinate toppe di rossi, bianchi, bruni a strati sovrapposti, sempre per quel tenace esplorare la profondità della massa cromatica ricuperandone straordinari valori nello spessore; ma ugualmente ordinata strutturazione dei blocchi, però linearmente su file regolari, offrono la « Composition » 1951 della coll. Gimpel e i « Toits » 1951, la prima in stupefacente registro d'ori caldi, di bruciati, di verdi picchiettati d'azzurri e gialli, con effetto, nel rilucere degli smalti, di favolosa oreficeria russo-bizantina, la seconda immergendo un'affine struttura nella vampante intonazione dei rossi laccati o fiammei. Di qui al « Port » 1951 non c'è che un passo: ma già in esso s'avverte come quel processo di epurazione sul non-figurativo abbia operato la disponibilità d'un nuovo vocabolario, approfondente in radice i significati più intimi dell'esistenza e dei suoi riflessi psicologici e fisici nell'uomo che può riprendere visione diretta del mondo nei suoi aspetti reali, proponendoli poeticamente, spogliandoli di particolari analitici per serbarne il senso vitale e le colorazioni ch'egli proietta su di esso. « Le Port » si lega così alla « Composition » di collezione privata di Nantes che tratta il motivo dei « toits » risolvendolo in « paesaggio », di natura immediata (come emozione, non come rappresentazione) di cieli, acque, città. La densità « feconda » del colore, intanto, permette pregnanze come la « lune » 1952, dove luna, cielo, acqua sono un solo elemento madido, come d'un misterioso e semplice fango grigiazzurro da cui gli elementi dell'universo abbiano a differenziarsi. Ed un magma impastato di brunastre e giallastre viscosità esprime, anzi accenna a esprimere da sè, i « fleurs » (1952) incrostando gemme su fangosità, intonando ceneri e grigiferrosi a violetti e lillacei. Sono di quest'anno due « natures mortes à la bouteille » che sembrano rifarsi ad un colorismo d'urto da « Brücke », irretito in larga e calma partitura di concrezioni: un po' schematica quella della bottiglia fra due frutti, che ritaglia

sul fondo i contorni con povertà, come avviene ogni volta che de Stael si distrae a profilare, a carpire cioè una delimitazione intellettiva; splendida l'altra con vaso e limone, nella sua vastità scandita da poche cose senza contorno che non sia appena un'emanazione di luce e con densità che si sente incastrata in spessore. In questa rinnovata figuratività si fanno avanti i paesaggi di « La Seine à Ivry », di « Rosny-sur-Seine » del '52, questo lavorato nella materia al modo dei « fleurs », quello invece con le stesure più terse e lisce delle nature morte; e segnano il passaggio dall'uno all'altro modo il « paysage » dedicato a René Char, « Mantes la jolie », « Ciel à Honfleur » fino alle immensità dilatate ma sempre tese e incastrate di « Le Havre vu de la côte d'Honfleur », culminando nella sospensione e nella imperturbabilità vermeeriana del secondo « Ciel à Honfleur » del 53, non senza rammemorare anche la materia e l'immediatezza vitale di qualche Manet, con un qualcosa di misteriosamente sordo nell'alta luce sedimentata nelle bloccature grigiazzurre, sovrapposte alla duplice base d'una striscia nera e una bianca, entrambe come colori « puri ».

È un tempo, questo, di grande attività e d'esaltata creatività: il 1952 è l'anno dei tanti stadi dei « petits footballeurs » (cinque tele alla mostra) alcuni un po' scoperti nel gioco della scaccchiera di colori, altri condotti a superbe montature di gemme su fondi di lastra smaltata azzurro-violaceo, in accordo magico di note accese con altre diacce, dominando l'ardore fantastico nella lucidezza dell'ordinanza astratta che frammenta e disloca gli evidentissimi riferimenti figurativi. Questo esito è ripetuto in grande dimensione, nel « Parc des Princes » di cui era esposto anche un piccolo cartone, mentre nel grande « Les musiciens, souvenir de Sidney Bechet » del '53, il rapporto figura-astrazione non trova unità, anzi si fa disagevole e fallisce, nonostante i buoni particolari. Un disagio s'avverte lungo altre tele del '53 in cui il pittore insiste ad inserire la figura umana chiaramente specificata su fondi astrattizzati: meno nelle « Indes galantes » di straordinaria finezza e luminosità fatta carne, insieme viva e favolosa, nel duplice nudo, più nel « nu debout » come realizzato per sovrapposizione di due modi inconciliabili e più ancora nello stridulo e disorganizzato « portrait d'Anne ». Sono del '53 anche alcuni « collages » di fine eleganza, di brillante piacevolezza con acute slabbrature e lacerazioni delle carte incollate, tuttavia più sul piano d'una gustosa e simpatica abilità che lascia perplessi d'una superficialità. Quegli scompensi, queste evasioni rischiose, sono controbattute dalle opere del più tardo 1953 e del 1954, sottomettendo di nuovo le partiture cromatiche ad un ordine non divagante ed equilibrando l'allusione all'oggetto col suo « ridursi » astrattivamente in forma elementare di colore-luce: così nascono le edizioni di « Les martigues »; la tensione, violenta sotto l'immobilità, di « Marseille » nel rapporto dei blu-rossi-bianchi al limite dell'allucinazione, tanta è la forza di espansione da essi repressa; la un po' ambigua rappresentazione di « Reflux »; la tecnicamente affine ma poeticamente risolta « plage »; in alternanza di soluzioni a mezzo e di vette creative se si pensa che il 1954 contiene tanto lo sfasciato « bateau » e il mediocre « petit bateau » quanto la serie meravigliosa dei « paysages de Sicile » e « Agrigente », in questi stessi toccando gradi vari nella realizzazione, se si osserva nell'« Agrigente » n. 89 del catalogo, assai bello, il permanere sia per timbri sia per accostamenti di superfici, una certa analogia ancora con i precedenti « collages », mentre con le altre redazioni si raggiungono punte estreme di sublimazione, di essenzialità nel ridurre il paesaggio quasi a traccia d'un calco di forma luminosa, stagliantesi — senza effetto di profilatura — sul neroverdastro dei fondi, segnando un'immateriale separazione tra i due elementi primi dell'universo, luce e buio, dando col « paysage de Sicile » n. 86 del catalogo uno dei momenti più eccelsi di tutta la carriera di de Stael: paesaggio tutto interiore, in immediata sospensione dell'ordito di pezzature dei rossi-arancioni, gialli, bianchi, in un clima magico dove la realtà si colloca ridotta alle essen-

ziali direttrici e identificata ad una impressione-fissazione che contempera contingenze di ombre, riflessi, velature, abbagli — una durata insomma —, con la proiezione fuori del tempo: e buio e luce violenti, sono esaltati ma anche quasi spettrali. Il collocarsi di larve su fondi dai magici neri — immenso vuoto incolmabile se non dalla densità del suo stesso silenzio senza echi a domande — caratterizza le « trois poires sur fond noir » con certa secchezza, il « vase et chandelier » con pienezza di esito, il sorprendente bilanciarsi di concretezza e verità con inconsistenza ed inganno. Esplorazione d'un ignoto nelle cose note, d'un'illusione fantasmica nell'oggettività, con accenti che si fanno anche paurosi: « les bouteilles », sempre del '54, sembrano provvisorie immagini di nebbia gelata che ai bordi già sfumano per svanire, eppure s'offrono alla vista dense — non colme, ma involucri — cariche di sconvolgente presenza; e forse più che involucri sono « anime » d'involucri, condensazioni d'uno spirito vitale che turba: forse la « bouteille noire » 1954-55 ne è il più alto esempio, assieme a « nappe, pot et bouteilles » 1955, a « la cathédrale » 1955; bellissimo « le pinceau » 1954 e meno il « plat rouge et poires » 1954, schematizzante con qualche esteriorità (entrambi in coll. privata di Torino). Alto livello toccano, sebbene non in ogni parte con piena coerenza « l'étagère », la « nature morte à Spéracédès », il « coin d'atelier fond bleu » 1955, mentre « le bateau blanc », « bateaux » 1955, « nu couché » 1955 e « les mouettes » lasciano incerti per un'ambiguità che vi s'insinua, un sospetto d'abbandono illustrativo non tutto riscattato dall'immediatezza di presenza. Ma si era, ancora una volta, ad un punto di rimeditazione e di rinnovamento, sì che, da quadro a quadro, si nota l'avvicendarsi di spontanee conquiste rapide, di tentate revisioni, di concomitanti ricerche in contrasto, di ricomposizioni in unità, e tutte quest'ultime opere, perfette e mancate, si legano inscindibilmente a configurare la estrema ansiosa fase, sospesa di fronte all'interrogativo d'un possesso delle cose fermo-ingannevole: di cose possedute per penetrante intuizione della loro interna essenza, neppur strutturantesi ma appena addensantesi in immagini per condiscendere all'apprensione, smateriantesi anch'essa, dei sensi. Confessione senza alcuna speranza e, nelle opere, non disperata, d'uno stacco totale che — qualunque siano state le materiali cause del suicidio — trova in esso come una soluzione, il taglio d'un percorso non più viabile oltre per un de Stael, e da additare, se mai, per una prosecuzione — d'orientamento e non di modi — a chi possa trovare una nuova fiducia non solo nelle facoltà espressive dell'artista — che appunto risolsero positivamente il dramma anche per de Stael pittore — ma, più completamente, nelle facoltà umane e nelle ragioni della loro azione.

LUIGI MALLÈ

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

Fig. 1. Pino Torinese. Urna romana (altezza m. 1,55; circonferenza massima m. 5,90).

Fig. 2. Pino Torinese. Lapide romana del II secolo.

Fig. 3. Pino Torinese. Frammenti epigrafici romani.

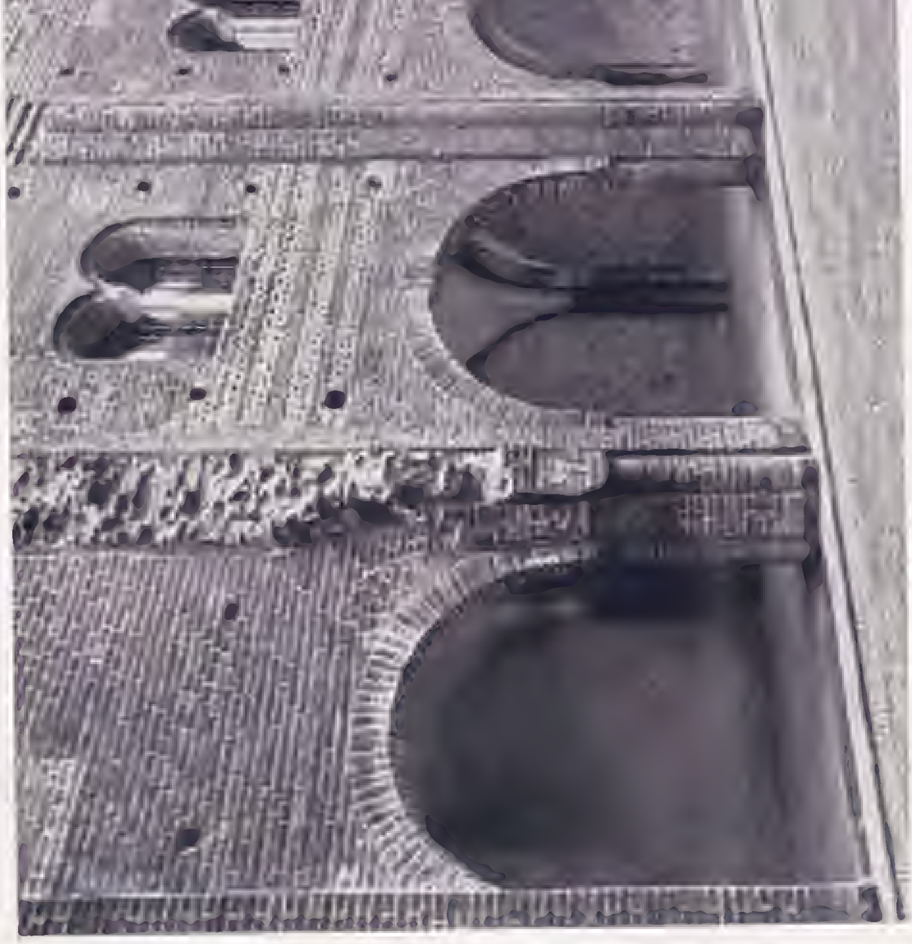


Fig. 7. Sannazzaro Sesia, Abbazia. Lato destro del quadriportico dopo i restauri.

Fig. 2 Sannazzaro Sesia, Abbazia. Lato destro del quadriportico dopo i restauri.

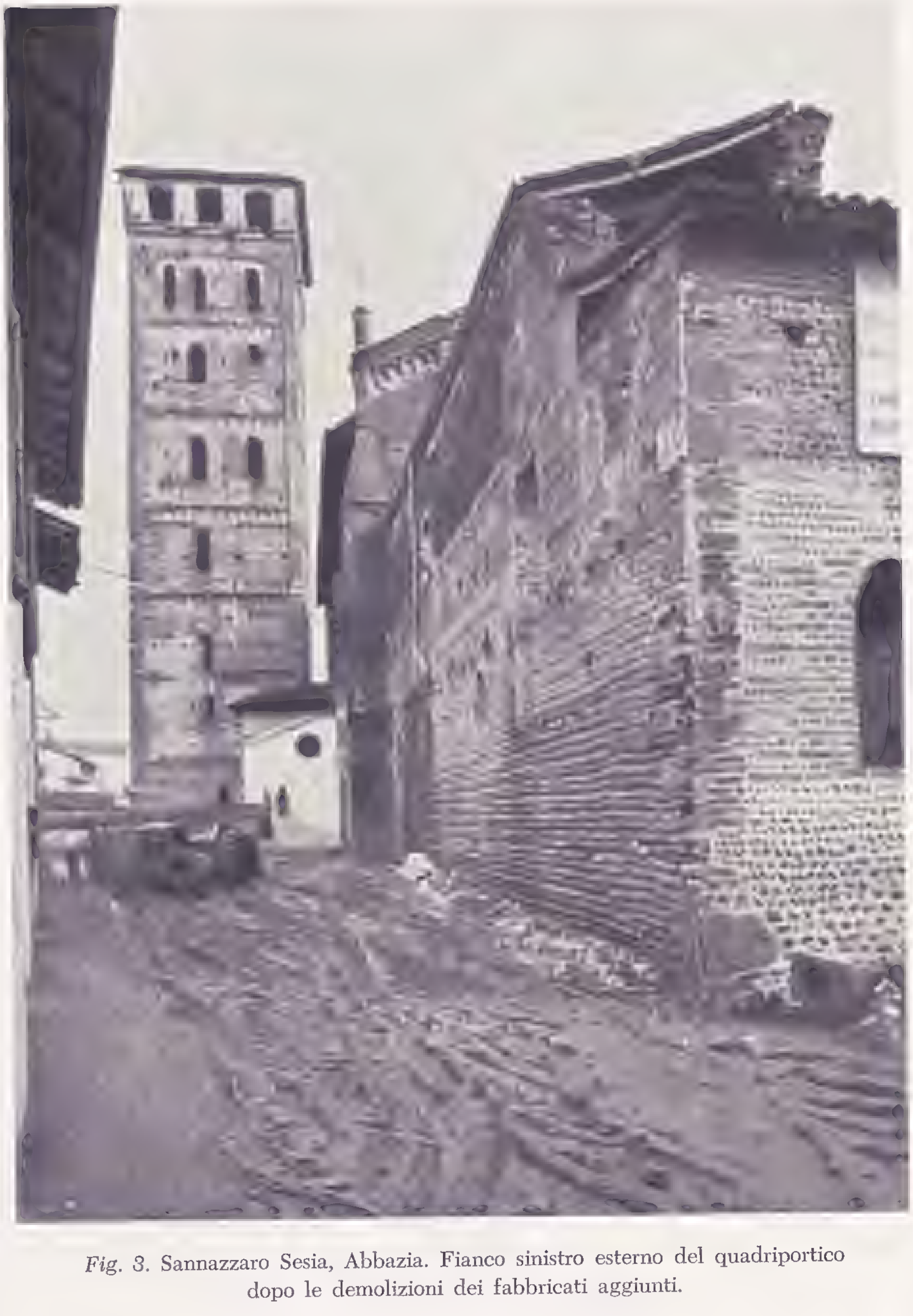


Fig. 3. Sannazzaro Sesia, Abbazia. Fianco sinistro esterno del quadriportico dopo le demolizioni dei fabbricati aggiunti.

Fig. 1. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Veduta absidale.

Fig. 2. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Veduta da sud-est.

Fig. 3. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Particolare della muratura dell'abside.

Fig. 4. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Particolare della muratura dell'abside e finestrella.

Fig. 5. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Campanile, lato sud.

Fig. 6. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Frammento di pilastro asportato dal muro.

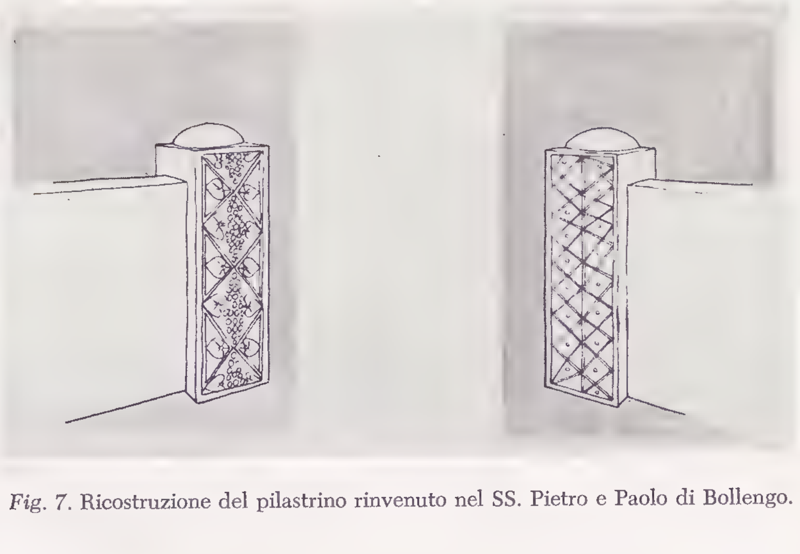


Fig. 7. Ricostruzione del pilastrino rinvenuto nel SS. Pietro e Paolo di Bollengo.

Fig. 8. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Parte del pilastrino tuttora murato.

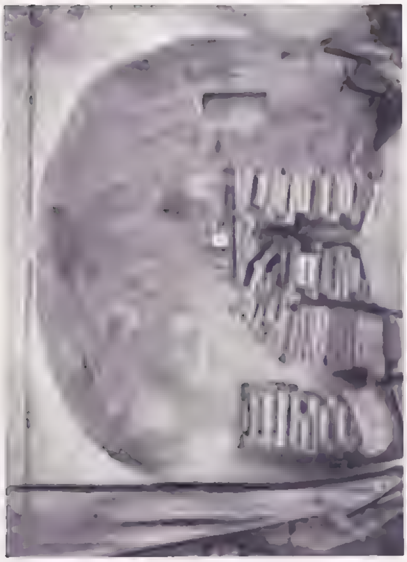


Fig. 9. Bollengo, SS. Pietro e Paolo. Interno dell'abside.

Fig. 10. Chiaverano, S. Stefano. Facciata e fianco nord-ovest.

Fig. 11. Chiaverano, S. Stefano. Veduta da sud.

Fig. 12. Chiaverano, S. Stefano.
Facciata e campanile.

Fig. 13. Chiaverano, S. Stefano.
Particolare del campanile, da sud.

Fig. 14. Chiaverano, S. Stefano.
Campanile, particolare del lato sud-est.

Fig. 15. Chiaverano, S. Stefano.
Abside da sud.

Fig. 16. Chiaverano, S. Stefano. Facciata e fianco sud.

Fig. 17. Chiaverano, S. Stefano. Arcone trasversale e particolare del campanile con le tracce del tetto.

Fig. 18. Chiaverano, S. Stefano. Fianco sud con attacco della costruzione annessa. Particolare del coronamento absidale.

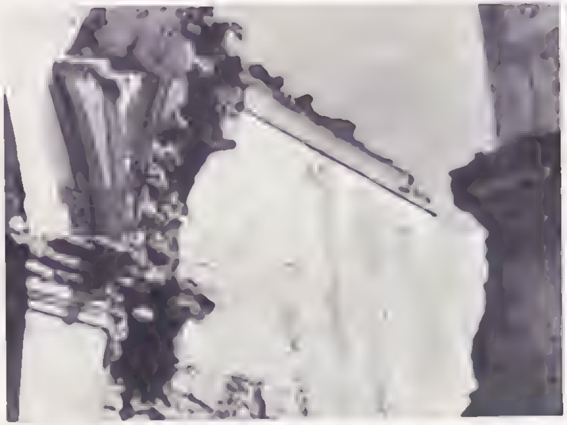


Fig. 19. Chiaverano, S. Stefano. Imposta dell'arcone trasversale e resti della volta. Veduta dalla linea interna del fianco sud.

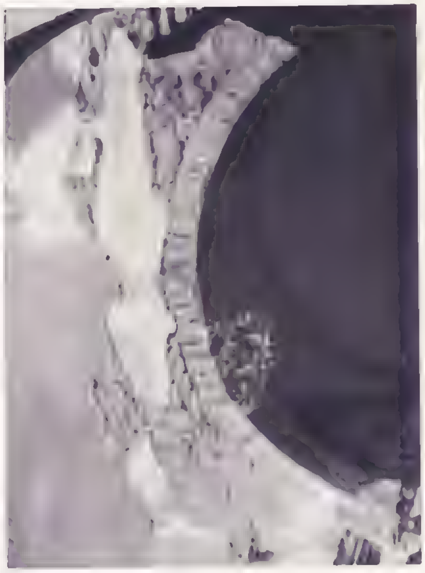


Fig. 20 Chiaverano, S. Stefano. Arco trionfale e volta del presbiterio.

Fig. 21 Chiaverano, S. Stefano. Veduta dell'abside dall'interno.

Fig. 22 Chiaverano, S. Stefano. Imposta dell'arco trionfale e particolare della muratura.

Fig. 23. Piverone, S. Pietro. Campanile, particolare dei lati sud e ovest.

Fig. 24. Piverone, S. Pietro.
Torre campanaria, lato ovest.

Fig. 25. Piverone, S. Pietro.
Base del campanile con l'apertura murata.

Fig. 1. Cercenasco, Casa Parrocchiale. Copia dal Tanzio.

Fig. 2. Cercenasco, Casa Parrocchiale. Copia dal Tanzio (particolare).

Fig. 3. Cercenasco, Casa Parrocchiale. Copia dal Tanzio (particolare).

Fig. 1. Montanaro, Archivio Storico Comunale. Misure bronzee.
Da sinistra: la mezza emina, il coppo, l'emina.

Fig. 2. Montanaro, Archivio Storico Comunale. Misure in rame.
e due versioni della mezza pinta.

Fig. 1. Montanaro, Sagrestia della Viceparrocchiale. Custodia delle « Orationes dicendae ante Benedictionem Sanctissimi Sacramenti », con lo stemma del Cardinale Vittorio Amedeo delle Lanze.

Fig. 2. Montanaro, Sagrestia della Viceparrocchiale. La settima carta del libro d'orazioni (« recto ») (in basso a destra la firma di Giovanni Dubois).

Fig. 1. P. Piffetti. Autoritratto su piano tavolo ([illegible], Villa [illegible]).

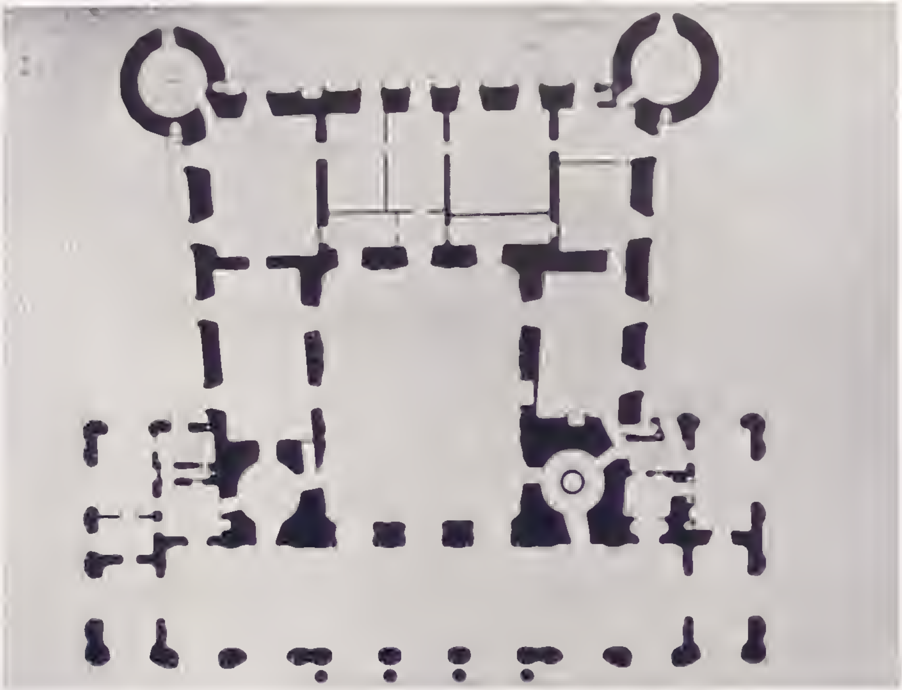


Fig. 1. Pianta del piano secondo.

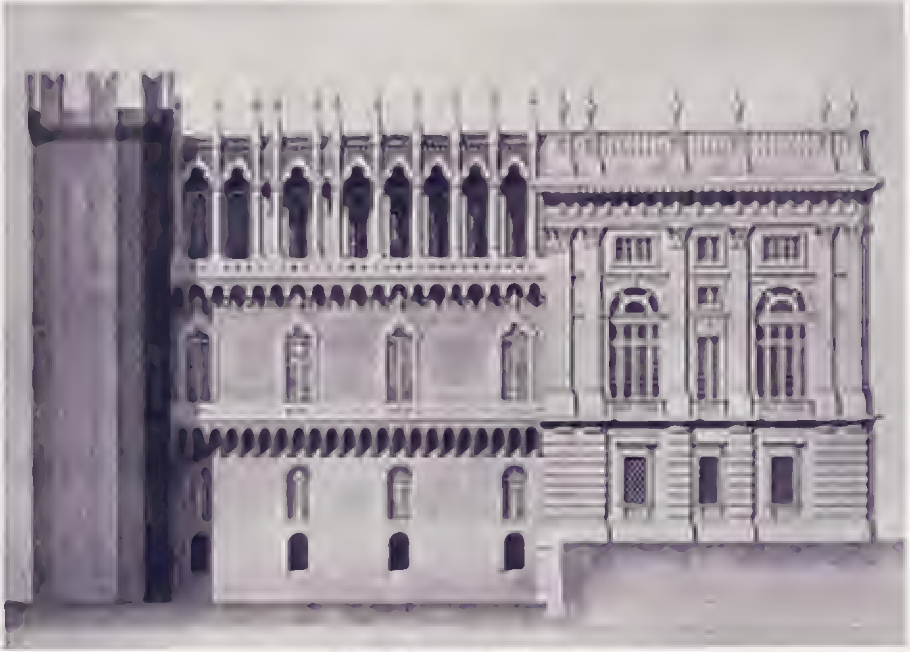


Fig. 2. Prospetto a sud.

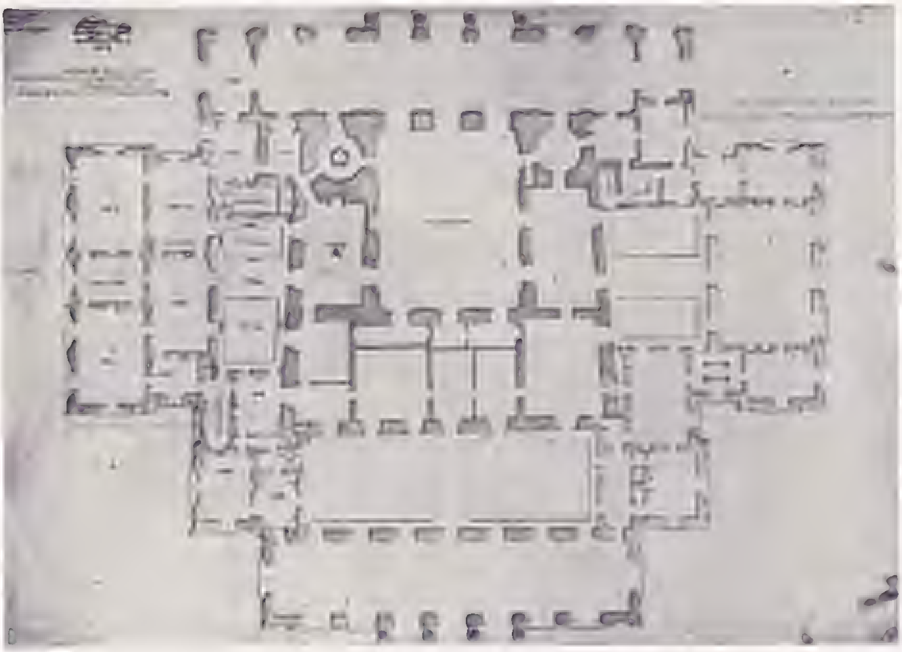


Fig. 3. Prospetto a est.

Fig. 4. Pianta con i corpi di fabbrica aggiunti.

Fig. 1. Giovanni Claret, Incoronazione della Vergine - Pollenzo.

Fig. 2. Francesco Bianco, San Sebastiano - Vercelli.

Fig. 3. Giovanni Battista Cantalupi di Miasino, San Francesco con Santa Chiara, Elisabetta di Ungheria e Santa Rosa in adorazione del Crocefisso - Varallo, S. Maria delle Grazie.

Fig. 4. P. F. GUALA, Visitazione - Carignano, Santuario del Valinotto.

Fig. 7. Mariano Rossi, Annunciazione - San Benigno Canavese, Parrocchiale.

Fig. 1. Palazzo Municipale di Cagliari. L'edificio è isolato ed occupa un'area trapezoidale di mq. 2400, di m. 60 di fronte per m. 40 di profondità. È a due piani, oltre l'ammezzato, con un'altezza di m. 22. Le torrette ottagonali agli angoli del corpo centrale si elevano a m. 38 dal suolo. Il portico è realizzato con 7 arcate alte m. 7.

Fig. 2. C. Caselli. La Chiesa di Roncaglia di Casale Monferrato (1891).

Fig. 6. Palazzo Municipale di Cagliari. Schizzo di A. Rigotti

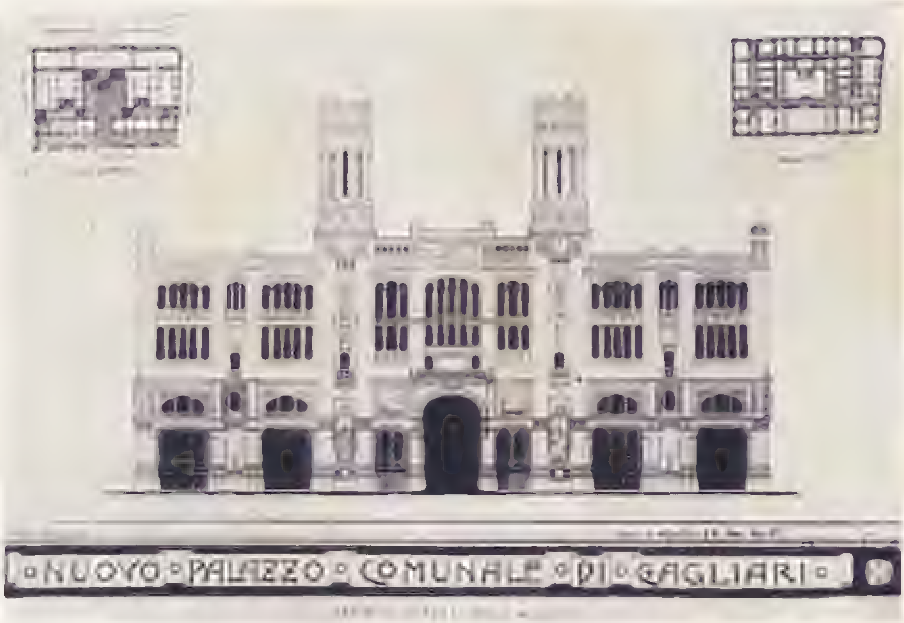


Fig. 7. Palazzo Municipale di Cagliari. Tavola del prospetto del progetto « Palmas ».

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA SCIENTIFICA ED AMMINISTRATIVA DEL 12 DICEMBRE 1959

Sono presenti i Soci: Bona, Cavallari-Murat, Pedrini, Caramellino, Nicola, Calderini, Mulassano, Tardito, Fassò, Goffi, Cardellino, Sinigaglia, Parmentola, Orlandini, Bellacomba, Tosco, Caselle, Storti, Bensa Ceriana, Amerio, Palumbo, Prette, Lomaglio, Sciolla, Mallè, Armand, Colonna, Civalieri Inviziati, Donna d'Oldenico, Fiore, Viale, Bonelli, Ottaviano, Romano, Debiaggi, Andreoni C., Bertocchi, Novarese di Morausengo, Gonella, Nicola P., Brunati M., Musso, Bernardi, Donadei, Volante Borgo, Uberti Bona, Arduino, Mazzonis, Cravero D., Minelli, Manassero, Castelnuovo, Molli, Lange A., Lange G., Alessandri, Oreglia, Bacchelli, Quazza, Dragone, Gallo.

Hanno scusato l'assenza la dott.ssa Gabrielli, il cav. Magnoni, e l'arch. Protto.

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE

Il Presidente dichiara aperta, alle ore 17,30 la seduta scientifica con la presentazione delle seguenti relazioni:

1) Dott.ssa N. Gabrielli, *Gli affreschi del campanile del Duomo di Chieri.*
2) Dott.ssa R. Amerio, *Affreschi inediti del '600 nel Cuneese.*
3) Prof. A. Cavallari-Murat, *Il Lanfranchi architetto dell'Eremo di Lanzo.*
4) Dott. V. Viale, *Un libro di disegni di Pietro Domenico Olivero.*

L'Assemblea segue con vivo interesse la presentazione dei relatori vivamente applaudendo, quindi, alle ore 18,15 il Presidente apre la seduta amministrativa, iniziando con la relazione.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE

La precedente relazione è stata svolta durante l'Assemblea Amministrativa del 23 luglio 1959. Sono seguite le vacanze estive; le quali hanno significato sosta di iniziative collettive, ma ostinato lavoro organizzativo da parte delle commissioni specifiche e della presidenza. Purtroppo i lavori di quest'ultima sono stati messi in grave difficoltà dal grave incidente alla salute dell'ottimo nostro consocio cav. Magnoni che, dall'agosto sta curandosi, e dalla partecipazione del consocio Mallè alle fatiche fervorose del Direttore dei Musei Civici nei varamenti della Galleria d'Arte Moderna e della Mostra del Tanzio. Al caro amico cav. Magnoni auguriamo affettuosamente un pronto ristabilimento ed un ritorno al lavoro al nostro fianco.

L'attività svolta dalla Società la riassumo, come al solito in capitoletti di competenza delle singole Commissioni preposte ai vari settori.

Commissione culturale

Purtroppo, dopo il brillante esito della gita al Castello di Racconigi non abbiamo piú registrato sortite dalla città di Torino. Però in città abbiamo il 28 ottobre effettuato una visita alla Mostra del *Pittore Olivero* organizzata nel Circolo degli Artisti dal consocio Angelo Dragone, il quale ci ha intrattenuto dottamente e sensibilmente sull'arte di quel delicato riproduttore di atmosfere piemontesi.

Il 10 novembre 1959 gran parte dei Soci hanno partecipato ad una visita alla nuova Galleria Civica d'Arte Moderna ed hanno tributato al consocio Vittorio Viale, Direttore ed ordinatore di tale galleria, affettuosi sensi di ammirazione, cosí come fecero alla vigilia delle vacanze alla Direttrice della Galleria Sabauda Noemi Gabrielli. In ambedue i casi il cuore del nostro sodalizio ha palpitato d'esultanza perchè cosí Torino ha riguadagnato tanto tempo perduto ponendosi al centro dell'attenzione museologica nazionale. Rinnoviamo qui, in Assemblea, ufficialmente, consensi congratulazioni ed auguri ai due importanti organismi, nei quali si proiettano come in nitidi specchi le qualità artistiche e culturali del nostro Piemonte.

Il 16 novembre durante una visita alla Mostra del Tanzio in Palazzo Madama, ospiti della Città e della Direzione dei Musei Civici, abbiamo partecipato ad una riuscita edizione della ormai tradizionale manifestazione « Lanci e bilanci ». Anna Maria Brizio, Ordinaria di Storia dell'Arte all'Università di Milano, ha simpaticamente e magistralmente diretto la conversazione, cui presero parte i critici d'arte *Rosci* e *Testori*, particolarmente competenti nell'arte del Seicento ed autori di testi controllati sul Tanzio. Il consocio *Mallè* ha invece guidato nella contemplazione dei quadri appesi alle pareti e sui quali si è anche svolto il dibattito colto. Durante tale manifestazione la Presidenza ha annunciato che sul Tanzio si discorrerà ancora nel prossimo autunno durante il Congresso della S.P.A.B.A. che si terrà a Varallo.

Tale Congresso di Varallo sarà il collaudo più impegnativo della Commissione culturale presieduta dal consocio Gabetti e della quale è entrata a far parte la consocia Silvana Finocchi, per portarvi la voce dell'archeologia, ancora non sufficientemente trattata in questo anno d'attività. La Commissione sta varando un programma per il gennaio prossimo.

Commissione per il finanziamento delle pubblicazioni

La Commissione finanziaria delle pubblicazioni ha continuato a collaborare con la Presidenza nella ricerca soprattutto dei fondi per le *Schede Vesme*. Sono stati chiamati a fiancheggiare l'impegnativo lavoro altri consoci volonterosi. Al primo già accennato atto di mecenatismo che ha permesso il finanziamento del primo dei sei volumi, s'è aggiunto il munifico gesto del Gr. Uff. Werner Abegg che ha versato un milione che servirà alla stampa del secondo volume. Interprete dell'Assemblea, tributo ufficialmente al benemerito consocio l'attestazione della indelebile gratitudine del sodalizio. Altri fondi sono giunti ed altri sono preannunciati, per cui ne daremo notizia nella prossima assemblea. Per ora ci basti constatare che ancora una volta l'ambiente piemontese ha dimostrato l'intelligenza dell'opportunità delle iniziative che veramente contano nella vita dei sodalizi e la volontà di non lasciare cadere tali iniziative dopo i soliti facili entusiasmi d'avvio. Il tempo per la realizzazione dell'opera editoriale si è ristretto molto perchè l'esecuzione redazionale è stata impedita dalla

indisponibilità degli uomini addetti, e ciò ha reso più difficile il lavoro della Commissione finanziaria e della Presidenza. Invitiamo i consoci ad aiutarci a recuperare il tempo ed a svolgere un'attiva propaganda perchè entro il 1960 possano uscire stampati e finanziati tutti i volumi dell'opera programmata. Nella Commissione finanziaria ch'è presieduta dal consocio Bona, sono entrati a far parte l'ing. Fulcheri e come vice-segretaria la consocia Bellacomba, che aiuta la segretaria Moccagatta, dedicatasi inutilmente a lottare per la sopravvivenza della madre da tanto tempo malata. Alla preziosa collaboratrice vada l'affettuoso cordoglio di tutti gli amici in questi tristi giorni della famiglia Moccagatta.

La Commissione redazionale

Le pubblicazioni programmate (*Bollettino, Atti, Schede Vesme*) sono state integrate da una nuova collana che non ha ancora nome, come vorrebbe la Presidenza cui piacerebbe il titolo « Rilievi e documentazioni ». Si tratta di una serie di pubblicazioni su monumenti la cui storia sia documentata non solo da cronache e scoperte di archivio ma anche da un corredo di elaborati grafici, i quali, specie per l'aspetto architettonico, hanno assunto una insostituibile funzione di lettura nell'indagine filologica.

È stato distribuito ai Soci, dietro compenso equivalente a metà del costo di copertina, il volume del consocio *Guglielmo Lange* sulla chiesa di *Arnaz* in valle d'Aosta, edito « sotto gli auspici della S.P.A.B.A. ». È opera molto elegante, di alto prestigio editoriale. La Società vuole incoraggiarne la prosecuzione. Ed infatti fra un paio di mesi uscira e verrà distribuito un secondo volume della serie.

Il *Bollettino* sociale 1958-59, purtroppo è in ritardo nonostante l'angoscia della Presidenza attuale che, avendo risolto il problema finanziario di gestioni precedenti ha distribuito da poco il Bollettino 1954-57 ma non ancora un proprio fascicolo. Comunque uscirà presto, forse per le feste come omaggio di Natale, Capodanno ed Epifania; e la Presidenza si impegna a fare uscire un *Bollettino 1960* nella tarda primavera; perchè l'autunno dovrà vedere distribuiti gli *Atti del Congresso di Varallo.*

La Società osa sperare che si affermi l'esigenza della puntualità del periodico sociale cui è legata tanta parte del movimento scientifico e della potenza economica del sodalizio. È solo questione di organizzazione; per alleggerire i gravami sui singoli occorre ripartire il lavoro.

Su tali basi di distribuzione di compiti è impostata l'attività redazionale per la pubblicazione dei volumi dalla A alla Z delle *Schede Vesme del periodo barocco.* Di due volumi sono pronti i dattiloscritti trascrittivi destinati al proto tipografico. È l'accumulo di più anni di lavoro provvidenzialmente anticipato dal Dott. Viale e dei suoi collaboratori del Museo Civico.

Si stanno anche allestendo i preventivi finanziari della pubblicazione della consocia *Mercedes Viale Ferrero* su *La scenografia e i fratelli Galliari.*

Ricordo ai Soci che possono aiutare la Società proponendo ad Enti ed a Privati l'acquisto di nostre pubblicazioni, tra le quali alcune elegantissime e quindi adatte allo scopo, per le strenne di fine d'anno.

Commissione straordinaria per i problemi della sede e delle collezioni

La Commissione della sede ci ha riservate due grandi soddisfazioni. La prima è il ristabilimento in salute del consocio Roberto Cravero. L'altra che ha trovato risoluzione il problema del finanziamento dei restauri alla palazzina in modo da ospi-

tare con maggior conforto il Sodalizio (ampliando la sala delle conferenze, nella quale potranno anche trovare svolgimento mostre ed iniziative varie; e riattrezzando i locali per ospitare la biblioteca e le collezioni di proprietà sociale).

Si provvede in due modi: con un mutuo di 5.000.000 con l'Istituto Bancario di S. Paolo e con l'ospitalità al primo piano di un particolare che opererà restauri ed aggiunte stabili di infissi per un importo di L. 4.000.000. Il particolare pagherà per nove anni annualità di L. 360.000 destinate a coprire per tale periodo le quote di ammortamento ed interessi. Con tali lire 9.000.000 si migliorerà anche il secondo piano, per cui tale parte della palazzina potrà giovare alla gestione della Società con un altro non grande ma non disprezzabile reddito. Desidererei che l'Assemblea, approvando l'operato della Commissione che è stato fatto proprio dalla Presidenza, tributasse un plauso al consocio Cravero ed ai suoi collaboratori fra i quali si è aggiunto un nuovo elemento: il consocio Mario Roggero con le funzioni di Segretario della Commissione.

Comitati per le collaborazioni pubbliche

All'allargamento degli interessi e delle attenzioni per l'intera regione ha corrisposto una entusiasmante sorgente di nuove domande d'ammissione a Socio. Oggi verranno esaminate n. 54 nuove iscrizioni; c'è da compiacersi veramente di tale incremento. Ciò ci autorizza a stimolare ancora la *campagna nuovi soci.*

La situazione attuale censimento è questa:

Soci al 25 novembre 1959

Soci in regola con le quote	n. 316
Soci scoperti per la sola quota 1959	90
Soci scoperti per le quote 1958 e 1959	22
Soci scoperti per le quote 1957-1958 e 1959	12
Soci scoperti dal 1956	3
Soci scoperti dal 1955	1
Totale Soci	n. 444
Soci vitalizi	14
	n. 458
Soci nuovi (12 dicembre 1959)	54
Totale	n. 512

E finalmente ciò ci mette in grado di iniziare la costituzione di quei *comitati per le collaborazioni pubbliche* cui affidiamo tante speranze di buona messe nel campo dell'obbligo statutario della tutela del patrimonio artistico culturale e paesistico della Regione.

I contatti della Presidenza con la periferia regionale di cui dirò (Cuneo e Novara, Valsesia) sono molto confortanti; e ci dicono che questa via sarà più interessante e conclusiva di quella agitata con altri mezzi da altri enti e persone. Tutti conoscono la polemica di Paolo Monelli per l'articolo 9 della Costituzione. Anche noi non siamo insensibili a tale articolo 9 inefficace.

Abbiamo costituito il Comitato delle collaborazioni pubbliche per Novara con la seguente composizione:

Rettore: *Albino Galvano*; membri: prof. *Luigi Fassò*, dr. *Marco Rosci*, ing. *Arnaldo Daverio*; segretario: ing. *Vincenzo Borasi*.

Si tratta di seminare. Seminare molto e seminare razionalmente. La vita culturale nostra è legata alla larghezza e razionalità di tali semine.

Si ricordi quanto contarono i contatti dei nostri studiosi di trent'anni fa col Brinckmann. Del *Brinckmann* abbiamo nuovamente sentito correre il nome durante l'inaugurazione dell'anno accademico del Politecnico. Finalmente, benchè non più tempestivamente, il centenario nostro Istituto Universitario gli ha conferita la laurea d'onore in architettura. La vedova è stata a Torino per ricevere personalmente l'onorifico diploma del consorte, che ancora noi piangiamo.

E così oggi piangiamo la scomparsa d'un altro maestro di costume, di *Bernard Berenson*. Lo ricordiamo a Torino, cui era affezionato, « fragile e minuto come un avorio antico ». La raffinatezza fino all'estetismo, della quale siamo nostalgici, era un diapason della nostra civiltà europea. Poteva sembrare appartenere ad « un altro mondo ». In realtà apparteneva al nostro mondo, rivelando quelle voci che purtroppo sembrano sommerse dal rigurgito della cultura dozzinale e dell'anticultura, ma che in realtà germogliano come i semi della terra in attesa d'un sole primaverile che non potrà mancarci.

Soci benemeriti

Dopo aver portato la tessera di Socio benemerito alla *Città di Torino* (10 giugno 1959) siamo andati a consegnare il 21 ottobre 1959, il simbolo della benemerenza sociale alla *Città di Cuneo* consegnandolo nelle mani del Sindaco avv. Mario Del Pozzo assieme a scelte pubblicazioni sociali (Bollettino ed il libro di N. Carboneri sull'*Architetto Francesco Gallo*). Il Sindaco, che ha espressa la sua gratitudine, ha consegnato al presidente della S.P.A.B.A. una targa in bronzo con lo stemma civico che viene posto nelle nostre collezioni ed ha assicurato l'intenzione di collaborare con il nostro Sodalizio nelle finalità statutarie.

Il 30 ottobre 1959 la vice presidente dott. N. Gabrielli compieva analogo gesto simbolico per la *Città di Novara*. Il Sindaco ringraziava verbalmente e scriveva alla Presidenza una lettera che è d'incoraggiamento alla continuazione di questi intrecci di relazioni con tutto il territorio regionale.

Il Consiglio di Presidenza propone all'Assemblea la nomina a *socio benemerito* del Gr. Uff. *Werner Abegg* in segno di riconoscimento delle iniziative da lui prese collimanti col nostro Statuto. Pongo ai voti... All'acclamazione il Gr. Uff. Abegg è dichiarato socio benemerito.

Il Consiglio di Presidenza propone a Socio benemerito l'Ing. *Giorgio Rolandi* di Varallo, di cui sono note le iniziative passate e pronunciate in favore del patrimonio artistico e culturale della Valsesia. Metto in votazione. Ad acclamazione è eletto Socio benemerito l'Ing. Giorgio Rolandi.

Il Consiglio di Presidenza, in considerazione dei numerosi interventi del giornale « La Stampa » in favore dell'arte piemontese e soprattutto ammirando l'efficacissima ed originale azione per l'apertura a grandi masse di pubblico domenicale dei tesori delle nostre gallerie civiche statali, propone la nomina a *Socio benemerito* dal Gr. Uff. *Giulio De Benedetti*, direttore de « La Stampa ». Metto in votazione. Ad acclamazione è eletto Socio benemerito il Gr. Uff. Giulio De Benedetti.

Riguardando il recente passato della Società compare un altro nome di persona particolarmente caro alla cultura piemontese, quello dell'On. *Ruiz d'Andrade* che coltivando la memoria dell'illustre padre Alfredo ha assicurato la diffusione del pensiero paterno sull'archeologia e l'arte nostra. I consoci hanno ammirato il volume curato dai consoci Viale e Bernardi; voteranno perciò volentieri per eleggere Socio onorario l'On. *Ruiz d'Andrade*. Metto in votazione. Ad acclamazione è eletto Socio onorario l'On. Ruiz d'Andrade.

Nuovi Soci

Conclusa la relazione il Presidente comunica all'Assemblea la richiesta d'ammissione a soci nuovi, dei signori:

Accolla dr. Anna (Torino), Anglesio prof. Enrico (Torino), Audagna prof. Virgilio (Torino), Beltrami Oddone (Torino), Bettica prof. Renato (Chivasso), Bona Giorgio (Vercelli), Bona Maria (Torino), Branca dr. Sergio (Torino), Crema prof. Luigi, Cairo Giacomo (Alessandria), Canetti dr. ing. Francesco (Vercelli), Carnevale Fernanda (Torino), Caron prof. Pier Giovanni (Vercelli), Cazzolo avv. Piero (Torino), Collierd dr. Lino (Aosta), Cotto rag. Eugenio (Torino), Daverio prof. Arialdo (Novara), Donna d'Oldenico B.ssa Anna Maria (Torino), Faccio prof. Giulio Cesare (Vercelli), Fassò prof. Luigi (Torino), Fissore Mino (Carmagnola), Fulcheri dr. ing. Giuseppe (Torino), Galvano prof. Albino (Torino), Garosto prof. dr. Carlo (Torino), Giay arch. Emilio (Torino), Giuponi Marisa (Torino), Goria prof. avv. Pietro Natale (Torino), Lombardi Franco (Vercelli), Luotto Clementina (Torino), Maggiora dr. arch. Delfino (Torino), Malaguzzi dr. Franco (Venezia-Mestre), Mancini Fausta (Torino), Marino dr. Ugo (Pinerolo), Marinone prof. Nino (Vercelli), Mirone comm. dr. ing. Luigi (Torino), Mosti sig.na Enrica (Torino), Ricca Domenica (Torino), Riccio dr. ing. Giorgio (Torino), Risso Francesco (Torino), Roccavilla Emilio (Torino), Roggia dr. G. Battista (Busto Arsizio), Salvestrini ing. Gino (Torino), Santanera ing. Oreste (Torino), Sorice Pession prof. Vivien (Torino), Tarchetti Antonio (Vercelli), Torra prof. Ugo (Ivrea), Toselli Bernardi Lucia (Cuneo), Lauri dott.ssa Laura (Torino), Triveri ing. Luigi (Chieri), Ferrero dr. Antonio (Torino), Rossi dr. Marco (Novara), Berrino geom. Dario (Castellamonte), Brunati dr. Enrico (Torino).

L'Assemblea approva all'unanimità l'ammissione dei suddetti nuovi Soci.

Alle ore 19,30 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

IL SEGRETARIO: *Luigi Mallè* IL PRESIDENTE: *Augusto Cavallari-Murat*

SEDUTA SCIENTIFICA ED AMMINISTRATIVA DEL 3 APRILE 1960

Sono presenti i Soci: Mallè, Fiore, Goffi, Gabrielli, Nicola, Brunati L., Barra, Mulassano, Bellacomba, Tosel, Beneyton, Pregliasco, Morando, Armand, De Grazia, Debiaggi, Parmentola, Fassò, Storti, Orlandini, Andreoni C., Andreoni M. C., Piacco, Loria, Cardellino, Tournon P., Picco, Civalieri Inviziati, Prunay Tola, Bardelli, Gay

A. M., Lombardi, Vanoni, Celona, Protto M. C., Amministrazione Provinciale Torino, Nicola P., Mesturino, Costa Torre, Marsengo, Goffi, Bacchelli, Ferraris, Minelli M., Alessandri, Savi, Spadoni, Oreglia, Manassera, Lomaglia, Cordero, Gallo B., Lange A., Romano, Soleri Borgna, Gribaudo, Gallenga, Grammatica, Cellerino, Cravero R., Volante Borgo, Casavecchia, Cavallari-Murat.

Il Presidente dichiara aperta la seduta scientifica e inizia la relazione del Consiglio di Presidenza.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE

La precedente Relazione è stata svolta durante l'Assemblea amministrativa del 12 dicembre 1959; passate le vacanze di Natale e di Capodanno, Presidenza e Comitati particolari si sono rimessi al lavoro. In questo frattempo il cav. Alessandro Magnoni, nostro Bibliotecario al quale avevamo mandato auguri di pronta guarigione, ha ripreso la sua normale attività. Ci felicitiamo con lui per la conseguita ristabilizzazione della salute.

Il ritardo nella convocazione di questa Assemblea amministrativa dei Soci è in parte dovuta alle difficoltà organizzative che sono proprie di un Ente il quale non può contare su un personale amministrativo retribuito, perciò solo ora si sono potuti fare i computi necessari alla redazione del bilancio consuntivo, e del bilancio preventivo, ma di questo parleremo in seguito.

Per ora mi limito ad accennare all'attività separando la Relazione in tanti capitoletti.

Organizzazione del Congresso di Varallo

Cominciamo dalla principale azione della Presidenza: quella attinente al Congresso di Varallo. Come i consoci sanno la Presidenza ha diramato una circolare in data 11 febbraio, circolare nella quale si rievocavano i fasti dei precedenti Congressi, di Asti e di Cavallermaggiore, e si auspicava che questo nuovo Congresso di Varallo Sesia potesse svolgersi sullo stesso livello di prestigio, col quale si erano svolti i precedenti.

Allegata alla Circolare erano i titoli delle due sezioni della Mostra, una attinente all'arte in Val Sesia, l'altra attinente all'urbanistica montana nell'occidente Padano.

Una particolare cura è stata posta nella preparazione del Comitato Onorario; sono state intrecciate delle corrispondenze per cui oggi siamo già in grado di annunciare questi fatti basilari: che Presidente Onorario del Congresso sarà Luigi Einaudi, il quale ci ha inviato una molto cortese lettera di accettazione. Il nome di Luigi Einaudi, studioso della storia economica piemontese e ammirato capo dello Stato Italiano è quanto di più gradito potesse ottenere la Società ricordando che i precedenti Congressi avevano avuto a Presidente Onorario un sommo studioso di numismatica e pure esso Capo dello Stato Italiano.

Il Ministro Pastore, Ministro Segretario di Stato e Presidente del Consiglio della valle della Val Sesia rappresenterà probabilmente il Governo, finora ci è pervenuta la sua adesione personale.

Seguono nell'ordine il Ministro della Pubblica Istruzione, l'Arcivescovo di Novara, il Presidente del Consiglio Nazionale delle Ricerche, il Presidente dell'Accademia delle Scienze, il Presidente del Touring Italiano, il Presidente della Società Storia Patria

Subalpina, il Presidente della Regione Autonoma della Valle d'Aosta, il Presidente della Unione Regionale delle Provincie Piemontesi e Presidente della Provincia di Torino, il Presidente del Governo Cantone del Vallese, il Prefetto di Vercelli, il Presidente della Amministrazione di Vercelli, il Sindaco di Torino, il Sindaco di Varallo Sesia, il Sindaco di Borgosesia, il Questore di Vercelli, il Vice Presidente del Consiglio Superiore delle Belle Arti, il Magnifico Rettore dell'Università di Torino, il Magnifico Rettore del Politecnico di Torino, il Magnifico Rettore dell'Università di Milano, il Magnifico Rettore del Politecnico di Milano, il Magnifico Rettore dell'Università di Pavia, il Sovrintendente alle Antichità del Piemonte, il Soprintendente ai Monumenti del Piemonte, il Sovrintendente alle Gallerie del Piemonte, il Soprintendente all'Archivio di Stato di Torino, il Soprintendente Bibliografico per il Piemonte, il Soprintendente alle Gallerie della Lombardia, il Soprintendente alle Antichità della Lombardia, il Presidente della Società degli Studi Storici ed Archeologici e Artistici per la Provincia di Cuneo, il Presidente della Società Storica Novarese, il Presidente della Società Lombarda Scienze ed Arte, il Presidente della Società degli Ingegneri ed Architetti di Torino, il Presidente del Collegio degli Ingegneri di Milano, il Presidente del Colleglio degli Architetti di Milano, il Presidente della Società Storica delle Valli di Lanzo, il Presidente della Sezione Piemontese dell'Istituto Nazionale di Urbanistica, il Presidente dell'Accademia di San Marciano per le Armi Antiche, il Presidente della Società di Storia Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria, il Vice Presidente Direttore della Società Belle Arti di Vercelli, il Sen. Burgo, il Mons. Lino Cassani, il Prof. Piero Lavedan della Sorbona, il Prof. Guglielmo Pacchioni, il Prof. Lionello Venturi, il Prof. Rudolf Wittkower della Columbia University di New York.

È stato nello stesso tempo preparato un elenco di appartenenti al Comitato Organizzatore i quali precisamente sono: Dr. Marziano Bernardi, Prof. Aldo Bertini, Ingegnere Carlo Felice Bona, Prof. Anna Maria Brizio, Signora Beatrice Canestro Chiovenda, Prof. Augusto Cavallari-Murat, Prof. Carlo Conti, Arch. Ercole Checchi, Professore Emilio Conti, Avv. Roberto Cravero, Dr. Angelo Dragone, Prof. Dr. Emilio Durio, Arch. Roberto Gabetti, Dr.ssa Noemi Gabrielli, Prof. Albino Galvano, Dr. Luigi Mallè, Prof. Guido Mor, Avv. Vincenzo Negri, Ing. Giorgio Rolandi, Ing. Marco Rosci, Dr. Giovanni Testori, Dr. Vittorio Viale.

Abbiamo cominciato a ricevere parecchie adesioni e parecchi consensi. Abbiamo nominato un Segretario del Congresso, nel Consocio Natta-Soleri, ed abbiamo nominato un corrispondente in quello di Varallo Sesia, precisamente l'Avv. Maffioli.

Fra le adesioni numerose sono già le comunicazioni di titoli per le relazioni del Congresso; gli argomenti presentati proposti sono vari e tutti abbastanza interessanti: elenco così alla rinfusa i primi nomi: Bersezio, Caron, Chierici, De Biaggi, Jona, Mollino, Mor, Spanna, Tosel, Testori, Cavallari-Murat, Mesturino, Mallè, Gabrielli, Peretti, Gabetti, Gazzo, Finocchi, Carducci, Contini. Speriamo di potere non solo raddoppiare ma triplicare il numero di questi studiosi che si apprestano a approfondire le ricerche in Valle di Sesia e a portare il loro contributo alla valorizzazione e alla conoscenza questo estremo lembo della regione piemontese.

Commissione culturale

La Commissione Culturale retta dal Consocio Gabetti ha ripreso la sua attività organizzando delle conferenze; il 16 gennaio si ebbe la conferenza dell'archeologo Orlandini, attinente agli scavi di Gela; il 24 marzo si ebbe una conferenza del Prof. Giulio

Gullini, sopra i Maestri e Botteghe della seconda metà del Terzo Secolo dopo Cristo. Sono le prime due conferenze di una serie di argomenti archeologici cui presto seguirà sulla cattedra l'archologo prof. Alfieri, il quale riferirà sopra gli scavi di Spina. Alla serie archeologica si affiancherà una conferenza dell'Arch. Portoghesi sull'architettura Barocca piemontese. I Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti hanno inoltre partecipato alla prolusione del Prof. Aldo Bertini relativa all'evoluzione dell'ultimo Raffaello, tenuta all'Università il 5 febbraio 1960. Questo contatto dei nostri Soci col Prof. Bertini va collegato con un altro contatto fatto con il Prof. Gullini, sono contatti simpatici che vogliono manifestare l'intenzione di una densa collaborazione da parte della Società con i nuovi cattedratici più interessati all'attività scientifica nostra, in quanto il Prof. Bertini è stato nominato Professore di Storia Medioevale e Moderna all'Università di Torino. Il Prof. Gullini è professore di Archeologia.

A questi illustri studiosi vada il nostro cordiale saluto ed il miglior augurio per il loro studio e per la loro attività di maestri.

Sappiamo che molti Consoci reclamano la pronta e frequente organizzazione di gite presso Castelli, Ville e luoghi celebri. Diamo assicurazione che la Commissione presieduta da Gabetti e costituita da valenti nostri Consoci darà come per gli anni scorsi particolare impulso anche a questa attività così essenziale.

Comitato redazionale

La Commissione per le pubblicazioni ha continuato i suoi lavori. Nel frattempo sono state distribuite ancora altre copie della pubblicazione *La Chiesa di Arnaz*, preparata sotto l'egida della nostra Società, dal Consocio Guglielmo Lange e nel contempo è avvenuta la immissione e la distribuzione tanto sospirata del Bollettino 1958 e 59. Tutti hanno potuto prendere visione della sontuosa impostazione del Bollettino ricchissimo di *clichés* riproducenti opere d'arte interessanti il nostro Piemonte. Con la pubblicazione del Bollettino ultimo, il Dottor Viale il quale da tempo aveva manifestato le sue preoccupazioni di non potere sopportare lo sforzo di tanto lavoro comportante tale pubblicazione, ci ha inviato due lettere, una in data 19 dicembre 1959 ed una in data 23 dicembre 1959, con le quali ci rassegnava le dimissioni. Abbiamo provato ad insistere, abbiamo risposto l'opinione del Comitato di Presidenza, che sarebbe stato estremamente gradito che il Dr. Viale avesse continuato ad assumere la responsabilità di tale pubblicazione, ma che lo avremmo aiutato per scaricarlo di tutte le fatiche materiali; il Dr. Viale non potè accettare, perciò gli abbiamo mandato una lettera in data 3 febbraio 1960, che suona così:

« Caro Viale, spiace molto al Consiglio di Presidenza della Società di Archeologia e Belle Arti, ed a me personalmente, che tu non abbia potuto raccogliere l'invito a ritirare le dimissioni da Presidente della Commissione redazionale. D'altra parte conosciamo il carico di impegni che ti affaticano e le condizioni della tua salute per non rispettare la tua certamente giustificata decisione. In previsione delle possibilità di non potere contare più sulla tua opera, il Consiglio di Presidenza ha deciso di provvedere alla sostituzione con due provvedimenti: il mantenimento in carica dei rimanenti membri della Commissione redazionale e del Segretario attuale. La sostituzione del Presidente con il Presidente della Società che ha già veste di responsabile delle pubblicazioni secondo lo Statuto, e che è già iscritto all'Albo Professionale di direttori di riviste. Ciò allo scopo di portare a termine le programmate pubblicazioni del triennio

1958-60 senza ulteriori scosse nel brevissimo tempo che ancora resta a disposizione della gestione presidenziale.

« Come Presidente del Sodalizio a nome mio e del Comitato e di tutti i Soci ti invio i più sentiti ringraziamenti per la venticinquennale attività di Direttore del Bollettino. Desidero che in questa occasione venga sottolineato il valore essenziale dei tuoi interventi eccezionali e del tuo lavoro tenace che hanno permesso alla Società, anche quando era in attività presso la Deputazione di Storia Patria, di avere un organo a stampa di cementazione e di propulsione. Con i Bollettini, con gli Atti, editi sotto la tua direzione, hai contribuito a mantenere alta la dignità scientifica e tradizionale del Sodalizio. La Società te ne è perennemente grata. Con grande rimpianto e con l'augurio che in altra forma dia preziosi contributi di sapere alla Società, ti porgo i più cordiali saluti ».

Come risulta dal testo di questa lettera, il Comitato di redazione continua a lavorare nella sua formazione statutaria succedendo al Direttore delle pubblicazioni, il Presidente della Società il quale ha per Statuto la responsabilità suprema della puntualità e della qualità dei Bollettini e di tutte le pubblicazioni della Società.

Dispiace proprio molto, mandiamo ancora tutti insieme collegandoci in questa Assemblea un grazie sincero e i sensi del rimpianto al prezioso e solerte ed illustre Consocio Vittorio Viale.

È ora in preparazione il Bollettino 1960 che vorremmo stampare prima della primavera, o comunque prima del Congresso di Varallo, e così prima del Congresso di Varallo, dovranno essere stampate tutte le schede Vesme per le quali ci varremo della collaborazione dei membri del Comitato di redazione ed in modo particolare del Consocio Angelo Dragone, esperto di lavori consimili, che abbiamo delegato della Segreteria redazionale delle schede Vesme.

Schede Vesme le quali verranno raccolte in quattro volumi; l'annata 1960 si concluderà con la pubblicazione tempestiva degli Atti del Congresso di Varallo, Atti per i quali anzi già abbiamo avuto delle prenotazioni.

Commissione del finanziamento delle pubblicazioni

Purtroppo oggi non è presente il Consocio Ing. Bona, che ha sopportata e per fortuna superata una lunga indisposizione, oggi si trova in convalescenza in Riviera, e a nome dei Consoci gli mandiamo col cuore un vivo augurio di pronto ristabilimento, ristabilimento di cui abbiamo necessità anche, sia detto così in tono amichevolmente scherzoso, di cui abbiamo necessità perchè nell'annata alla Commissione del finanziamento delle pubblicazioni competono dei duri compiti; si deve rendere onore ed elogio alla Commissione per avere completato il finanziamento delle schede Vesme avendo raccolto ben L. 4.182.657. Hanno contribuito rispettivamente per un milione un Consocio anonimo, il Gr. Uff. Werner Abegg, la Provincia di Torino, e l'Unione Industriale e la Camera di Commercio congiuntamente per mezza quota e per quote varie sino alla concorrenza di 182.657, la S.t.e.t. e le Società consorelle telegrafoniche e telefoniche, 50.000 l'Istituto di San Paolo, 50.000 il Rotary Club di Torino, 20.000 il Rag. Fiore, 10.000 l'Istituto Bancario Piemontese. Ringraziamo questi mecenati che renderanno possibile una iniziativa che apparve alla sua prima enunciazione estremamente ardimentosa. Siamo lieti che le imprese ardimentose siano effettuate a Torino in un clima di comprensione altamente civile. Ringraziamo i Consoci Gabrielli, Catella,

Andreoni, Bargoni, Lombardi, Bellacomba e Moccagatta particolarmente adoperatisi a intrecciare le relazioni necessarie per conseguire tali contributi. Un particolare ringraziamento desideriamo dare al Prof. Grosso, Presidente della Provincia, per la pronta immediata adesione all'iniziativa. Le spese degli Atti di Varallo saranno coperti da altra contribuzione di un Consocio che vuol mantenere l'incognito. Forse questi Atti prenderanno il posto della pubblicazione Galliari perchè il finanziamento per questa, è stato messo in disagio dal supero delle spese dei due Bollettini che abbiamo distribuito. Per tali due Bollettini ci erano stati preventivati Lire 700.000 caduno ed invece ci sono costati a conti saldati in questi giorni ben 2.912.418, cioè circa 3.000.000 di Lire.

Questa è stata una grossa, in parte impreveduta, mazzata che però sopportiamo con soddisfazione perchè la sorte ci ha riserbato la soddisfazione di concludere col biennio di nostra gestione un lavoro ed un impegno arretrato che va dal 1953 al 1959 ereditato da precedenti gestioni. La Commissione dei finanziamenti ha per il 1960 il gravoso compito di aiutare la Società a reperire quel milione di contributi vari che abbiamo segnato nel preventivo del 1960 e che porranno una parola fine a tutti i vecchi debiti, ivi compreso il ripristino di un fondo che sarebbe dovuto essere intangibile di 400.000 lire che abbiamo dovuto ripristinare, quello dovuto al restauro della Cappella della Lusernetta e quello relativo alla pubblicazione su Carmagnola.

Commissione straordinaria per i problemi della sede e delle collezioni

Il Presidente Cravero è ritornato florido al lavoro ed orchestra i lavori della Sede. I muratori sono già all'opera al piano terreno e al primo piano. Come ho già detto nella relazione 12 dicembre 1959 al piano terreno andrà il Sodalizio, al primo piano un particolare che già cura il proprio trasloco, al secondo piano un altro particolare che è però da scegliere tra alcuni aspiranti ai quali potranno essere aggiunti altri segnalati dai nostri Consoci. Nel 1960 la Commissione si rivolgerà al problema delle collezioni e in ciò gradiremo che entri in stretta cordiale collaborazione col Consocio Magnoni nostro bibliotecario allo scopo di eliminare le pluriennali lamentele di nostri Consoci acuitisi in questi ultimi tempi per l'impossibilità di consultazione di libri e di riviste di proprietà della Società depositate presso il Museo Civico. Nel prossimo Bollettino pubblicheremo l'elenco delle pubblicazioni periodiche che riceviamo in cambio. Desidero prima di chiudere la relazione su questo particolare settore sociale, inviare quindi pubblicamente un ringraziamento ai membri della Commissione, all'Avvocato Cravero ed all'Arch. Protto che dirige i lavori del restauro della Palazzina che in questa occasione mi si permetta lo scherzo potrebbe assumere il nome cinquecentesco di proto alla Palazzina della S.P.A.B.A. in ciò spiegando l'etimo del proprio cognome.

Comitati delle collaborazioni pubbliche e campagna dei nuovi Soci

I Comitati per le collaborazioni che avevano trovato ostacolo alla loro composizione ed insediamento a cagione della scarsa presenza di Consoci nelle regioni periferiche saranno certamente fattibili quanto prima perchè l'incremento di domande di associazione da parte di studiosi e di amanti dell'arte piemontese non residenti a Torino ha arricchito notevolmente la rosa dei nomi nei quali attingere. È proprio con grande soddisfazione che constatiamo questa rinascenza di attenzione verso il nostro Sodalizio da parte del pubblico, attenzione nella quale confluiscono non tanto un rinnovato

prestigio della Società, quanto l'asprezza dell'ambiente esterno alla Società che rivela sempre più quelle insufficienze costituzionali per risolvere i problemi della tutela e della valorizzazione del patrimonio artistico della regione, che è proprio nei compiti statutari del Sodalizio.

Oggi si esamineranno le proposte di circa 80 nuove ammisioni per cui presto sorpasseremo il numero dei 600 Soci.

Desidero sottolineare la ricomposizione dell'elenco dei Soci benemeriti, che comincia già ad essere nutrito e che vale la spesa di esser letto. Abbiamo tra i Soci benemeriti la Città di Torino, sin dall'8 maggio 1927; Gualino Avv. Riccardo, sin dall'11 aprile 1920, la Città di Cuneo, la Città di Novara, la Provincia di Torino, il Gr. Uff. Werner Abegg, l'Ing. Giorgio Rolandi, l'On.le Ruiz d'Andrade, il Gr. Uff. Giulio De Benedetti, Direttore de « La Stampa » e oggi speriamo di aggiungere la Camera di Commercio di Torino e l'Unione Industriale di Torino.

Passo ora al secondo punto dell'Ordine del Giorno, intitolato invito alla collaborazione per il Congresso di Varallo, urgenza della raccolta delle adesioni. Dopo quanto ho detto precedentemente a proposito delle organizzazioni del Congresso e del notevole impegno sul piano morale e sul piano finanziario che ci siamo assunti credo che non vi sia necessità di spingere gli illustri Consoci a svolgere una intensa azione di sollecitazione alla raccolta delle adesioni in quanto anche se prematura, rispetto ai termini fissati, gioverebbe molto alle previsioni e alle possibilità organizzative.

Esame e approvazione dei bilanci

Passiamo ora al terzo argomento dell'Ordine del Giorno: Conto Consuntivo del 1959, bilancio preventivo ordinario del 60, rendiconto provvisorio del bilancio straordinario del biennio 1959-60.

Il Conto del consuntivo è stato distribuito; tra le uscite si vede l'imponente cifra delle spese per le pubblicazioni sociali, qui contemplate solo relativamente alle pubblicazioni ordinarie, ancora modeste sono le spese relative alla Palazzina perchè graveranno nel prossimo Bilancio, quando cominceranno a affluire le fatture e le contabilizzazioni relative. Si ha quindi un totale di uscite di L. 2.653.492, che vanno aggiunte al disavanzo del 1958 di L. 81.716, e avendo dei residui passivi per 400.000 lire dianzi accennati, si ha un complesso di uscite di L. 3.135.208. Dall'altra parte esistono delle entrate le quali non riescono a pareggiare, per cui alle entrate che ammontano a 2.569.758 lire, vanno sommate 565.450 lire che sarebbe il disavanzo, disavanzo che portiamo nel conto preventivo del 60 con l'impegno di sanarlo per cui ci siamo posti un obbiettivo di arrivare al pareggio con la data del dicembre 1960, quando il nostro triennio di gestione sarà concluso.

Questo impegno lo assumiamo in perfetto accordo con la Commissione per il finanziamento delle pubblicazioni e se posso osare tanto, con l'impegno dell'Assemblea di aiutarci al reperimento di quel milione di contributi che ci necessiterà, cifra però che è notevolmente inferiore a tutto quel complesso di quei contributi che in questi due anni abbiamo raccolto per le varie iniziative non contemplate in questi bilanci ordinari.

Il gruppo dei due Revisori dei Conti, Ing. Goffi e Arch. Protto, riferiranno più dettagliatamente e da esperti ed al loro giudizio favorevole e sfavorevole ci sottomettiamo, perchè l'Assemblea possa giudicare da giudice supremo e statutario, però mi sia ancora concesso di illustrare un breve rendiconto del bilancio che ci eravamo proprio noi imposti per il biennio 1959-1960, e che abbiamo chiamato bilancio straordinario e che

avevamo sottolineato avere un carattere di esempio per la impostazione della gestione sociale. Avevamo detto ogni gestione e quindi ogni triennio dovrebbe porre col bilancio straordinario la politica delle proprie imprese, sino all'inizio, in maniera che ogni gestione concludesse le proprie iniziative senza scaricarle sulle spalle dei successori. Se per il futuro si terrà questo criterio la vita della Società sarà più agevole e sarà anche facile trovare dei candidati alla Presidenza in quanto è risaputo che gli attuali membri del Consiglio sono stati dei comandati e non degli aspiranti alla carica. Dei comandati i quali per dovere civico e per amore della Società tentano di risollevare le sorti della comune famiglia degli studiosi d'arte piemontese.

Il rendiconto straordinario è presto fatto. Se si tengono sott'occhio le cifre citate nello schema di bilancio distribuito l'anno scorso. Tra le uscite erano stati messi i documenti delle schede Vesme per l'importo di otto milioni, gli Atti per l'importo di 3 milioni e mezzo, si era prevista la trasformazione della Sede per 4 milioni e mezzo, si era pensato a una spesa del Congresso di Varallo per un milione, totale 17 milioni, e si erano fatte delle previsioni di entrate per 8 milioni di contributi straordinari e di 4 milioni di contributi che la Società dovrebbe versare dal bilancio ordinario al bilancio straordinario. E poi si era pensato a mutui graziosi di Soci per 5 milioni. Orbene, l'ardua impresa di reperire cifre così considerevoli, inusitata per il nostro Sodalizio, è stato virtualmente mantenuta e a otto mesi di distanza dalla conclusione si vede già la realizzazione, le cifre mobilitate sono equivalenti però non potranno essere tutte registrate come partita di entrate e uscite in un conto da ragionieri, perchè, per quanto riguarda la palazzina si è impegnato un mutuo di 5 milioni per sopperire alle spese nostre e si conta che il particolare che andrà ad abitare al primo piano metterà in maniera stabile nella palazzina circa 4 milioni, cioè si ha all'incirca nove milioni di cifre reperite e che verranno a gravare sui bilanci successivi, perchè le quote dell'affitto dell'inquilino, serviranno a pagare l'ammortamento e gli interessi del mutuo. Sparita la voce palazzina del bilancio straordinario, nel rendiconto possiamo dire che le schede Vesme verranno a costare poco più di quattro milioni e che gli Atti per il Congresso di Varallo comporteranno una spesa di due o tre milioni, comunque spesa assorbita da un contributo esterno che adesso non possiamo contabilizzare, ma che coprirà completamente la spesa.

Il Congresso di Varallo era stato segnato per l'importo di un milione, abbiamo già incassato mezzo milione e si prevede che le altre 500.000 lire arriveranno, perciò il rendiconto si risolve in una interpretazione abbastanza favorevole.

Resta il problema della sostituzione degli Atti di Varallo con la pubblicazione del Galliari, il rinvio al gennaio 1961 che prima ho accennato, salvo che la munificenza di qualche mecenate non ci permetta ancora di varare questa impresa.

A questo punto dò la parola al Revisore dei Conti. Ringrazio il Revisore dei Conti, metto ai voti il bilancio del 1959, bilancio preventivo ordinario del 1960. (*Al termine della lettura fatta dal Revisore l'Assemblea applaude all'unanimità*).

Nuovi Soci

Passo al quarto punto dell'Ordine del Giorno: ammissione dei nuovi Soci. Leggo l'elenco.

Tecco Randone Bar.ssa Lina, Garello Edoardo, Tavella Bianca, Frola Pons Maria, Sbardolini Maria Carmela, Santoro Saluzzo Piera, Sobrero Del Mastro Calvetti Dr. Arch. Anna, Quaglino Cav. Rag. Sergio, Hertel Dr. Adolfo, Negri Vittoria, Zanolo Gio-

vanni, Carello Ing. Fedele, De Alessi Giorgio, Ceppi Marisa, Ratti Comm. Giuseppe, Perlo Anna Maria, Trossi Anna Maria, Sicardi Dr. Ludovico, Goffi Ing. Edoardo, Altobelli Rossi Federica; Ballario Pina, Bargoni Dr. Augusto, Bellei Dr. Felice, Bersano Dr. Ing. Piero, Bersano Begey Dr. Marina, Bosso Ing. Giacomo, Bossola Piera, Trinchero Piero, Brunetti Ing. Mario, Caligaris Ing. Vittorio, Caligaris Don Rino, Cordero di Montezemolo Mario, Daviso di Charvensod Dr. Bruno, Farina Pinin, Farina Ingegnere Sergio, Forchini Luigi, Grasso Arch., Guglielmetti, Dr. Rag. Aldo, Langono di Langono Anita, Maffioli Dr. Franco, Magliola Maria, Malinverni Prof. Avv. Alessandro, Massa Giuseppe, Massucco Costa Prof. Angiola, Morselli Prof. G. E., Nicola Guido, Natta Soleri Raffaele, Pejrone Prof. Dr. Giovanni, Peola Marcello, Pipino Dr. Rag. Piero, Ponti Rag. Guido, Pozzi Giuseppe, Pozzi Emanuela, Rebuffo Gianni, Ricaldone Dr. Paolo, Salvetti Dr. Roberto, Schaudy Dr. Erwin, Tabbia Dr. Maria Tiziana, Stoppani Avv. Giovanni, Sommo Prof. Lorenzo, Piccio Ing. Marco, Castaldi Don Giovanni, Megardi Ing. Leonardo, Bourbon Rag. Giovanni, Coccino Dr. Ing. Ettore, Chabod Sen. Avv. Renato, Chiaudano Prof. Ing. Cav. Lav. Salvatore, Sanvenero Ing. Agostino, Walter Vivani, Dr. Maria Luisa Perez, Jolanda Andreoni, Maria De Benedetti, Nellina Dogliotti, Carla Colombo, Clara Castelnuovo, Lalla Bo, Gabriella Ferraris, Maria Maddalena Negro, Annamaria Gay, Cappelletto Dr. Giovanni, Soprintendenza archivistica per il Piemonte. (*L'Assemblea approva*).

Sempre in tema di nuovi Soci mi permetto di proporre la nomina a Soci benemeriti della *Camera di Commercio* di Torino, e dell'*Unione Industriale* di Torino, in quanto si tratta di Enti che se ne sono resi degni con atti di singolare munificenza, consoni ai fini della Società e compiuti d'intesa con essa. Pongo ai voti queste due nomine a soci benemeriti. (*L'Assemblea approva all'unanimità*).

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE

Alle 18,30 il Presidente dichiara chiusa la seduta amministrativa e apre la seduta scientifica. Vengono presentate le seguenti relazioni:

1) Noemi Gabrielli, *Pitture Romaniche nel Novarese.*
2) C. Debiaggi, *Osservazioni sulla cappella della Madonna di Loreto, presso Varallo.*
3) Augusta Lange, *Progetti di Antonio Bertola per Superga e l'arrivo di Filippo Juvarra a Torino.*
4) Henry Millon, *L'Altar Maggiore in S. Filippo di Torino.*
5) Mario Oreglia, *Una volta planteriana in Via del Carmine.*

I Soci che hanno seguito con vivo interesse applaudono caldamente gli oratori. Alle ore 19,30 il Presidente dichiara conclusa la seduta.

Il Segretario: *Luigi Mallè* Il Presidente: *Augusto Cavallari-Murat*

SEDUTA SCIENTIFICA ED AMMINISTRATIVA DEL 28 MAGGIO 1960

Sono presenti i Soci: Cavallari-Murat, Bona, Lomaglio, Natta Soleri, Caramellino, Bandoin, Bodo Viale, Turbiglio, Sobrero, Fassò, Bellacomba, C. Andreoni, Ceriana Brocchi, Bonelli, Fiore, Storti, Debiaggi, Lombardi, De Bernardi Ferrero, De Grazia, Borasi, Bacchelli, Garello, Massa, Ferreri Sella, Cravero, « Famija Turinesa », Brunati. Arduino, Morando, Cravero, Pollovio, Gabrielli, Nicola, Barzan, Volante Borgo, Cotto, Piacco, Civalieri, Negri, Brunetti, Filippi.

Il Presidente dichiara aperta la seduta amministrativa e presenta la relazione della Presidenza.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE

Dal 9 aprile ad oggi non è trascorso molto tempo e perciò breve sarà la relazione amministrativa, daremo più posto alla seduta scientifica anche per raccogliere materiale per l'annunciato Bollettino del 1960 che deve uscire in anticipo per lasciare posto ad un volume di Atti sempre del 1960.

Il Congresso di Varallo Sesia

La Presidenza, nonostante la scarsa presenza in Torino del Presidente, ha continuato ad occuparsi del Congresso di Varallo.

Alle già enunciate attestazioni di simpatia e di collaborazione da parte di eminenti personalità italiane e straniere, sulle quali risultarono quelle di Luigi Einaudi, Presidente Onorario e di Giulio Pastore, Vice Presidente Onorario, si è avuta l'adesione al Comitato d'Onore del Ministro dell'Istruzione Giuseppe Medici. Piace segnalare che nel Comitato d'Onore oltre al Piemonte ed alla Regione Autonoma della Valle d'Aosta sono rappresentati il Governo del Cantone del Vallese ed il Governo del Cantone Ticino dai rispettivi presidenti Marius Lambert e Franco Zorzi, il quale ultimo è anche Presidente del Consiglio di Stato della Repubblica Elvetica.

Già sono state segnalate una ventina di memorie sui due argomenti, l'arte nella Valsesia e l'urbanistica sui rilievi piemontesi e lombardi, ed una sessantina di partecipazioni di studiosi. Il numero esatto lo sapremo il 30 giugno p. v. data di proroga che abbiamo dovunto concedere per i relatori, i quali devono per regolamento mandare un sunto della propria memoria. Ciò non sembra disturbi l'organizzazione.

In Varallo vedremo cose inedite: restauri delle varie Sovraintendenze ed addirittura un nuovo moderno museo cui si dedicano l'Ing. Rolandi, nostro socio benemerito, ed i consoci Gabrielli, Testori, Viale, Brizio, Checchi.

Siccome molte persone credono che il Congresso sia destinato solo ai relatori ed a studiosi specialisti, desidereremmo che i Soci ci aiutassero a diffondere la spiegazione che saranno graditi cultori generici, famigliari ed amici, così come avvenne ad Asti e Cavallermaggiore, dove le strade erano rigurgitanti di congressisti d'ogni genere. È una buona occasione per fare festa, una buona festa. Parte oggi una seconda circolare di propaganda.

Commissione culturale

Il 13 aprile Albino Galvano ha guidato i consoci alla visita alla mostra dello Spazzapan. Ammirato l'acume critico della guida. Il 14 aprile è stata visitata la Mostra delle

attività archeologiche italiane in Asia con la guida della dottoressa Fava e la Mostra con la guida di Aldo Passoni.

Il 24 aprile ha parlato, su invito nostro, nel salone del Circolo degli Artisti gentilmente concesso, il Prof. Nereo Alfieri, sugli scavi di Spina. Il Conferenziere che è da considerarsi l'esploratore primo e che è direttore del Museo di Spina a Ferrara, ha portato in Torino una nota di vivo interesse perchè l'archeologia padana è oggetto di particolare attenzione da parte dei nostri archeologi. La presentazione è stata fatta dal Consocio Carducci.

Il 2 maggio, aderendo ad una proposta del Sovraintendente alle Antichità Archeologiche un gruppo di specialisti versati in problemi di urbanistica ed interessati alla conservazione del patrimonio artistico torinese ha partecipato ad una discussione sulla sistemazione del Teatro Romano di Torino e sul suo inserimento nel tessuto cittadino; il Prof. Carducci è pregato di riferire più avanti nelle varie.

Il 7 maggio, sempre presso gli amici del Circolo degli Artisti che vivamente ringraziamo per l'ospitalità in questa nostra vacanza di sede per restauri, ho parlato su « *Metodo e poesia nell'architettura di Bernardo Antonio Vittone* ». È simpatica questa attenzione di uno dei più qualificati studiosi del barocco per la nostra regione e per la nostra arte.

Il 2 giugno avremo un piccolo convegno di soci a Chieri, colà invitati dal Sindaco della Città e dalla « Pro Chieri ». Si avranno due relazioni, una del Consocio Caselle sulla Cappella Gallieri ed una della Sopraintendente Gabrielli sugli affreschi di tale Cappella. Seguirà l'apertura della Cappella Gallieri restaurata, nella quale sono state sistemate vetrine contenenti il tesoro del Duomo. Seguirà un ricevimento in Municipio; è una buona occasione per una intelligente scampagnata.

Credo che il consocio Gabetti ed i suoi colleghi della Commissione Culturale, abbiano in preparazione altro, tra cui una gita a Bardassano.

S'acuisce l'interesse per le cose di casa nostra. Ne abbiamo avuto anche conferma durante le mie conferenze A.C.I., sulla « fantasticheria architettonica dei piemontesi nel settecento », svolta a Torino (22 aprile) ed a Milano (2 maggio), dove gli applausi fin troppo calorosi, erano evidentemente indirizzati all'argomento e non al conferenziere. Caso mai erano indirizzati alla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, presente sui palcoscenici nella persona del Presidente.

Comitato redazionale

La redazione del Bollettino sta raccogliendo e relazionando il materiale per il fascicolo 1960, che sarà di spessore minore dell'ultimo distribuito perchè interessante solo un'annata, mentre il precedente sommava le annate 1958 e 1959. La stampa sarà molto prossima.

Il primo dei quattro volumi delle schede Vesme è già composto. Gli altri trovano inciampi per colpa delle strane complicazioni in cui ci ha messo la convenzione col Museo Civico. Comunque anche lì si procede.

Commissione per il finanziamento delle pubblicazioni

Il consocio Bona è guarito ed ha ripreso a batter cassa, mobilitando i membri della sua Commissione.

Ecco un elenco di recenti contributi: Istituto Bancario S. Paolo L. 75.000.

Ringraziamo tutti di cuore, a nome della cultura piemontese che ha tanto bisogno di mecenatismo.

Commissione sede e collezioni

Il consocio Cravero, che coordina il lavoro alla palazzina di Via Napione, ci comunica che l'Arch. Protto ha già risolto diversi problemi attinenti alle opere edilizie e all'impianto di riscaldamento e che inizierà l'impianto elettrico.

Più esattamente nel piano sotterraneo è stato demolito il vecchio calorifero, predisposto la sede del nuovo impianto a termosifone e collocata la caldaia. Nel piano terreno è stato realizzato l'ampliamento del salone che ora è allo stato greggio. Nel primo piano sono state eseguite tutte le opere murarie indicate dall'utente. Nel secondo piano sono state eseguite varianti ai servizi igienici e si resta in attesa di precisazioni sulla utilizzazione da parte dell'inquilino non ancora scelto tra diversi concorrenti. Si sono già impegnate Lire 3.650.000 a carico della Società e L. 1.010.000 a carico dei particolari.

L'Avv. Cravero ci avverte che dell'arredamento sta occupandosi il consocio Roggero, ch'è segretario della Commissione.

Ringraziamo di cuore i volonterosi consoci che fanno marciare questo settore senza mai bisogno di stimoli dall'alto. Sono, cari amici, esemplari e ci confortano anche di quegli inciampi che altrove incontriamo.

Commissioni per le collaborazioni civiche

Purtroppo l'assenza del Presidente da Torino ritarda la costituzione del Comitato torinese. La permanenza a Padova gli ha però dato esperienza in tema di *Centri Storici.* Vale la spesa conoscere qualche episodio accaduto in una città il cui volto veniva strapazzato quasi come quello torinese.

Dopo una energica conferenza con proiezioni di scempi architettonici appoggiata dai due giornali il « Gazzettino » e « Il Resto del Carlino » in modo clamoroso — tipo campagna per i musei fatta a Torino — l'Amministrazione Civica di Padova ha deciso la costituzione di una Commissione di studio ristretta con lo scopo di individuare quei punti di valore ambientale sui quali vale la spesa insistere per l'applicazione del dettato di p. R. G. e nei quali operare con rigorosità scientifica od un autentico restauro urbanistico.

Sarebbe tanto utile che altrettanto avvenisse a Torino.

Per intanto limitiamoci a vedere quel che ci segnalano da Fossano. Ho ricevuto una lettera, in data 6 maggio 1960, del Generale Ravera, nostro consocio, che leggerò:

« Certamente Lei si meraviglierà di ricevere questa mia lettera, ma a scriverla oltre al motivo che mi spinge a farlo, si unisce la vecchia reciproca conoscenza che data dai tempi dell'ultima guerra e di prima ancora, quando io ero al Reggimento Ferrovieri e Lei si occupava di questioni attinenti agli effetti delle costruzioni civili dei bombardamenti aerei.

Passarono da allora molti anni e la comune appartenenza alla Società di Archeologia della quale Lei è oggi emerito Presidente, non ha favorito molto i nostri incontri. Dato il mio peregrinare per l'Italia quando ero in servizio e la mia segregazione in questo oscuro paese di provincia ora che sono in pensione.

Vengo assai raramente a Torino a causa dei miei acciacchi e della salute in complesso poco buona. Mi occupo però sempre, almeno nei limiti delle mie deboli forze, di argomenti di carattere storico ed artistico di queste nostre terre, facendo anche parte della Società degli Studi Storici di Cuneo.

Ora sono a pregarla di un Suo interessamento per un trascurato e vilipeso monumento fossanese, e precisamente per il vecchio bastione del Salice che si vorrebbe a tutti i costi far sparire per motivi artificiosi di viabilità.

Non sto a descriverlo nè a farne la storia, Le dirò solo che è una delle poche superstiti costruzioni del sec. XVI ed ha non poca importanza storica.

Nel piano regolatore era prevista la demolizione ma il Ministero non he ha dato il consenso e la Sopraintendenza ai Monumenti ha notificato il veto, ma intanto ogni anno se ne demolisce qualche parte per poter un bel giorno giustificare la completa cancellazione del rudero ingombrante.

Ad un articolo del 1958 contro la conservazione del bastione, scrissi un breve articoletto sulla « Gazzetta del Popolo » a sua difesa. Ora ritornano all'assalto e Le trasmetto un articolo comparso recentemente sullo stesso giornale pieno di veleno e di odio contro questo simbolo della nostra gloriosa difesa contro i francesi di Francesco I che avevano invaso il Piemonte e che ha nome: Nizza, Cuneo, Fossano, Cherasco, Asti, Vercelli!

Dovrei riscrivere sul giornale in difesa del « rudero ingombrante »... che rudere non è, basta osservarlo dalla parte verso la campagna; ma non me la sento più; desidererei che fossero altri a farlo più autorevoli di me.

Ecco perchè mi rivolgo a Lei che lo so così appassionato per le nostre cose belle d'arte lasciateci dai nostri padri e continuamente insidiate dagli affaristi senza scrupoli del giorno d'oggi, come lo dimostra l'importante conferenza tenuta il 22 scorso aprile a Torino ed alla quale avrei tanto volentieri assistito.

Come Presidente della massima Società Archeologica del Piemonte, Lei può a maggior ragione intervenire anche presso la locale Sopraintendenza.

Avrei tanto desiderio che Lei potesse dedicare un po' del suo tempo prezioso alla visita dei monumenti, specie barocchi, della nostra zona. Posso sperare in una sua visita? Potrebbe dedicarmi una domenica? Io verrei a prenderLa con la macchina a Fossano al diretto che arriva verso le 7 del mattino e Lei vedere oltre che il bastione, cose meritevoli a Fossano, Bene, Cherasco, ecc.

Ne sarei molto lieto e onorato e così si potrebbe accennare a tante cose che interessano il nostro patrimonio artistico e la loro difesa. Con Lei potrebbe venire il Dr. Viale, che non è mai stato a Bene e che prego di ossequiare.

In tale speranza, voglia gradire, col mio memore ricordo e anticipati ringraziamenti i più cordiali saluti ».

Il Generale Ravera allega due trafiletti di giornali: uno è intitolato « Un rudere che da anni causa malcontenti: l'incremento edilizio di Fossano ostacolato da un vecchio bastione; inutilmente sinora sono stati firmati appelli ed eseguiti referendum: è considerato monumento nazionale anche se di artistico ormai non ha più nulla ». È esplicito. L'altro è intitolato: « Contrastante punto di vista sulla conservazione del bastione »; semina dunque dubbi.

Questa questione dei dubbi e della opinabilità è il nostro tallone d'Achille. Occorre confinare, restringere più che è possibile la sfera dell'opinabilità.

In quella conferenza di Padova, come in una successiva sulla « Collina di Moncalieri » al Rotary Torino Sud della scorsa settimana, ho cercato di porre tale problema di riduzione della sfera dell'opinabilità, riconducendo tutto al metodo del diradamento filologico restaurativo. Ho dimostrato che facendosi guidare dall'esame storico delle Strutture urbane e paesistiche e dalla ricostruzione ideale dei motivi della piacevolezza e della bellezza urbanistica è possibile trovare un accordo, non opinabile sul da farsi.

Sono convinto che solo dando scientificità — come d'altronde nella critica d'arte — al problema è possibile incutere timore ed esigere rispetto da parte degli empirici superficiali.

Ma di questo tratteremo non appena le nostre commissioni funzioneranno e sarà unificata la metodologia.

Ammissione nuovi Soci

Pongo all'Assemblea l'approvazione dei seguenti nuovi Soci: Artom Avv. Bruno, Barbera Prof. Lucien Jean, Bertrand Dott. Giulio, Blotto Baldo Comm. Rag. Bruno, Corulli Prof. Amos, Della Gherardesca D'Oncien de la Batie Antonia, Del Signore Dott. Ing. Giancarlo, Negro Dott. Giacinto, Provera Rag. Dario, Reggiani Dr. Giulio, Rivetti Dr. Renato, Scarabosio Alberto, Vietti Rag. Giuseppina, Vineis Geom. Mario, Zerbola Renzo, Marocco Avv. Antonio Maria, Donna Gr. Uff. Giuseppe, Bracco Dr. Vittorio, Bolla Prof. Margherita, Gambotti Nino, Manassero Geom. Giovanni, Vagnini Raffaele, Filippi Pier Carlo. (*L'Assemblea approva all'unanimità*).

Il Presidente dichiara chiusa la seduta amministrativa e apre la seduta scientifica.

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE

Vengono presentate le relazioni seguenti:

1) Prof. Arch. Andrea Busiri Vici, *Battesimo Sabaudo a Palazzo Colonna in Roma.*
2) Dott. Vincenzo Borasi, *Sulla paternità artistica del Palazzo Comunale di Cagliari.*
3) Dott. Arch. Daria Ferrero Debernardi, *La situazione di Palazzo Madama a sede del Senato del Regno e i relativi progetti.*

I Soci che hanno seguito con vivo interesse applaudono caldamente gli oratori.
Il Presidente dichiara chiusa la seduta.

Il Segretario: *Luigi Mallè* Il Presidente: *Augusto Cavallari-Murat*

SEDUTA SCIENTIFICA ED AMMINISTRATIVA DEL 6 MARZO 1961

Sono presenti i Soci: Denina, Di Suni, Capello, Casella, Viale, Bono Bodo, Palmucci, Ferraris, Checchi, Santanera, Nicola, Cravero Roberto, Cravero Calandra, Cravero Davide, Storti, Biblioteca Civica di Torino, Coccino, Salvestrini, Cardellino, Civalieri Inviziati Di Mario, Casavecchia, Podio, Filippi, Ferraris, Banfi, Ligiardi, Turati Attilio, Turati Lucia, Turati De Castro, Soleri Borgna, Ottaviano, Ceriana Luisa, Ceriana Giovanni, Ceriana Minni, Arici, Bacchelli, Passanti, Scamuzzi, Magliola, Moccagatta, Gay, Tabbia, Debiaggi, Carello, Ferrero, Tournon, Cavallari-Murat, Gabrielli, Mallè, Fiore, Morando, Tavella, Calderoni, Carboneri, Lange, Loria, Frassati, Caramellino, Orlandini, Bellacomba, Amerio, Armand, Andreoni Carlo, Andreoni Maria Antonietta, Gonella, Beltramino Pierangelo, Beltramino Luciana, Mosti, Caron, Checchi, Padre Cappelletto.

COMUNICAZIONI SCIENTIFICHE

Alle ore 18 il Presidente dichiara aperta la seduta scientifica con le seguenti relazioni:

1) Augusto Cavallari-Murat, *Architettura piemontese barocca in Sardegna.*
2) Casimiro Debiaggi, *Il Pianca e i pittori valsesiani.*

I Soci che hanno seguito con vivo interesse applaudono caldamente gli oratori.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE

Alle 18,30 il Presidente dichiara chiusa la seduta scientifica ed apre la seduta amministrativa e presenta la Relazione.

Il Convegno di Chieri

Dopo la riunione scientifica amministrativa del 28 marzo, il piccolo Convegno di Chieri del 2 giugno 1960, ha dato modo di constatare che l'importanza ed il decoro di un sodalizio sono in relazione all'interesse che sa suscitare intorno alle iniziative. La visita inaugurazione della restaurata Cappella Gallieri, nella quale è stato esposto il Tesoro del Duomo, è riuscita molto bene, con grande partecipazione di Soci.

Particolarmente efficace è stata la collaborazione dei Consoci Caselle e Gabrielli.

Il ricevimento del Sindaco di Chieri nel Palazzo Municipale, il Suo saluto signorile e cordiale ai convenuti hanno molto soddisfatto.

Il Congresso di Varallo Sesia

La maggiore attività scientifica collegiale del Sodalizio ha avuto luogo in Varallo Sesia nei giorni 11, 12, 13 settembre 1960. È stata una bella manifestazione di efficienza perchè specialmente la preparazione culturale degli illustri Consoci ha permesso di allineare in dense sedute ben diciassette relazioni sull'arte figurativa *nella Valsesia* e trenta relazioni sull'*urbanistica delle borgate collinari e montane dell'Occidente Padano.*

La grandiosa manifestazione ha avuto pieno successo anche sul piano civico essendo stato onorato dalla presidenza onoraria di Luigi Einaudi e dalla presenza del Ministro per la Cassa del Mezzogiorno Onorevole Giulio Pastore, resa solenne dalle rappresentanze dell'Accademia delle Scienze di Torino, dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere di Milano, delle Università di Torino, Milano, Pavia e Padova, e da numerosissime autorità e studiosi nazionali e stranieri.

La nostra Società ha così ripreso la tradizione dei congressi regionali d'arte tenuta in sospeso dopo quelli pure ruiscitissimi di Cavallermaggiore e di Asti svolti nel 1935 e nel 1938.

Il successo dei consensi e delle citazioni sulla stampa politica e specializata è stato superiore alle previsioni.

I verbali delle giornate congressuali e le relazioni sono radunati in un grosso volume a stampa che verrà distribuito tra il marzo e l'aprile. È un'operazione editoriale notevole e di gran peso per la modesta attrezzatura organizzativa della nostra Società. Gli atti constano di oltre 450 pagine di testo e 250 pagine con illustrazioni.

Portare in porto la complessa macchina di un congresso di tal fatta era l'ambizione principale del Comitato di Presidenza, considerandola coronamento del triennio di carica statutaria.

Gran merito in questo nostro successo è da attribuire all'Ing. Giorgio Rolandi Presidente della Società per l'incremento della Valsesia, Ente che ha condiviso con la S.P.A.B.A. la responsabilità organizzativa.

Le Schede Vesme

L'altra attività editoriale della Società, la pubblicazione delle Schede Vesme, sta per giungere in porto dopo una navigazione non difficile ma inevitabilmente lunga per la complessità delle operazioni connesse. Il finanziamento, importante oltre quattro milioni di lire, è stato assicurato in forma straordinaria grazie al mecenatismo di Consoci e di tanti illuminati che abbiamo già citati.

Le schede sono state trascritte dattilograficamente ormai per la metà delle mai trascritte e composta tipograficamente per due terzi.

Forse nel mese di maggio verranno distribuiti i primi due dei quattro volumi.

Delle schede Vesme se ne occupano il Dr. Dragone ed il Dr. Mallè cui va tanta gratitudine del Sodalizio.

Il Bollettino

Il Comitato Redazionale e la Commissione per il finanziamento delle pubblicazioni sociali si sono dati da fare molto per l'edizione 1960-1961 di un grosso volume che costa oltre due milioni. Consta di n. 220 pagine di testo e n. 130 pagine con illustrazioni. Verrà distribuito nel prossimo mese.

Con tale operazione, avendo stampato nel triennio 1958-1960 i Bollettini rimasti in sospeso dal 1953, abbiamo ripreso la giusta datazione cronologica contribuendo a rendere solleciti gli Autori, i quali sono particolarmente sensibili alla distribuzione anche anticipata, come è stato fatto nel loro interesse di estratti.

La pubblicazione sulla chiesa di San Domenico in Chieri

Al libro di Guglielmo Lange sulla Chiesa di Arnaz, nella serie delle pubblicazioni *sotto gli auspici della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* si viene ad aggiungere un elegante volume di Padre Guarienti sulla *Chiesa di San Domenico in Chieri*. Trattasi di un diligente corredo di notizie e di documenti fotografici, tale da costituire un accurato contributo alla conoscenza delle fonti della pittura e dell'architettura piemontese. Verrà edito a spese della Società Piemonte Centrale di Elettricità, al cui Presidente il nostro sodalizio esprime gratitudine e complimenti.

La Sede

La Commissione per la Sede e per le collezioni sociali ha continuato il suo lodevole lavoro.

La Palazzina è ora restaurata nell'interno, abitata al secondo piano, in procinto di essere abitata al primo piano ed in condizione di ospitare arredi per costituire sede sociale. I piani superiori rendono finalmente. Il piano terreno invece è ancora inabitabile per mancanza di mobilio idoneo il che pone nuovi impegni finanziari oltre quelli previsti dal mutuo di sette milioni e mezzo contratto con l'Istituto S. Paolo. Tale mutuo ha avuto la sua fase istruttoria incontrastata ed attende di venire formalmente regola-

rizzato nello spirito di tutte le deliberazioni finora prese. Tale regolarizzazione sarà compito della futura Amministrazione.

Lo stato dell'immobile e le finanze sociali non hanno permesso un ritmo più veloce di realizzazione; però il dado è stato tratto; e ci sembra che ciò contasse veramente agli effetti di quella trasformazione di strutture organizzative che si imponeva dovendo riaffidare alla Società vita autonoma come negli anni antecedenti al lamentato 1936.

Come qualsiasi altro sodalizio culturale la nostra Società ha bisogno che il lavoro organizzativo (riscossione quote, corrispondenza, servizio biblioteca, ecc.) venga svolto da un funzionario a disposizione della Presidenza e dei Soci; tale funzionario deve avere il suo ufficio nella palazzina.

Il bilancio dovrà prevedere fondi per le attrezzature e per lo stipendio del gestore. Si rammenti che il numero dei nostri soci è diventato notevole, e laboriosissima ne è la cura.

Un ringraziamento sincero va all'architetto Protto, direttore e progettista dei lavori.

Particolarissimo grazie va al presidente della Commissione Sede Avv. Cravero.

Celebrazioni 1961

Il Comitato di Presidenza ha continuato a partecipare alle riunioni del Comitato Generale delle Celebrazioni del Centenario dell'Unità d'Italia. In un certo senso la Società sarà responsabile del varo della importante manifestazione in cui la Città dà una prova della propria vitalità organizzativa.

La Presidenza è stata chiamata a fare parte del Comitato Promotore della « Mostra degli ori e degli argenti dell'Italia antica » in Palazzo Chiablese. Un vivo augurio al consocio Prof. Carducci per una brillante riuscita di tale mostra.

Commissione per le pubbliche relazioni nella Città di Torino

Il Comitato di Presidenza ha costituito nell'ottobre scorso il preannunciato *Comitato per le pubbliche relazioni nella Città di Torino*.

Sono stati chiamati a farne parte i consoci e studiosi:

Prof. Mario Passanti, *Presidente*
Arch. Luigi Bardelli, *membro*
Sovraintendente Carlo Carducci, *membro*
Sovraintendente Noemi Gabrielli, *membro*
Sovraintendente Umberto Chierici, *membro*
Un rappresentante del Municipio, *membro*
Arch. Morelli, *membro*
Ing. Borasi, *Segretario.*

Tale Comitato ha cominciato a svolgere la sua importante azione affrontando due temi:

1) Il problema della coloritura delle facciate cittadine in occasione del '61.
2) Il problema degli alberi e dei complessi alberati degni di conservazione.

Il primo problema, quello delle tinteggiature ha già avuto risoluzione con la stesura di un promemoria o vademecum cui ispirarsi nello studio dei materiali e delle tinte idonee. Tale promemoria approvato in una seduta della Commissione in data

28 ottobre 1960 è stato poi anche approvato dalla Sovraintendenza ai Monumenti e dalla stessa appoggiato presso il Municipio di Torino.

È sembrato utile — e credo sia esemplare — non adire nella nostra politica sociale ad una campagna scandalistica tramite la stampa ed entrare nel vivo delle forme collaborative con il massimo grado di modestia.

Abbiamo avuto ragione: molti inconvenienti sono stati eliminati suggerendo metodi di comportamento ove non ce n'erano; collaborando anzichè seminare zizzania.

Il secondo tema, quello degli alberi e complessi alberati, ha avuto svolgimento effettuando una inchiesta presso tutti i Consoci, mediante una scheda ciclostilata, in modo da comporre un elenco nostro, che è poi stato trasmesso alla Sovrintendenza interessata per costituire trama dell'elenco vincolativo agli effetti della legge tutoria. Successivamente, nella seduta del 22 novembre 1960, svoltasi con particolare significazione proprio in Palazzo Chiablese, sono state esaminate proteste da effettuare ed in parte effettuate presso Enti responsabili.

La buona prova data specialmente nel primo problema dalla Commissione torinese, ci autorizza a ritenere necessaria la nomina di altre commissioni delle pubbliche relazioni cittadine o provinciali, interessanti tutto il territorio regionale, magari con un piccolo parlamentino centrale di coordinamento e potenziamento.

Attività culturali

Alle ore 15 di sabato 11 marzo con la guida dei Consoci Gabrielli, Debiaggi, Mallè, verranno rivedute la Chiesa del S. Sudario (affreschi del Milocco), la Chiesa di S. Chiara (architettura del Vittone), la cappella della Congregazione dei Mercanti (pitture del Pozzo, del Legnani, del Taricco, sculture del Plura), la Chiesa della Misericordia (dipinti dello Zuccari e del Beaumont).

Sarebbe auspicabile che le visite di tale tipo continuassero in città e fuori.

Nuovi Soci

Un altro nutrito drappello di nuovi soci si viene ad aggiungere nella giornata di oggi. Il forte numero continua ad alimentare la speranza che presto la Società conti il migliaio di aderenti. È segno di forza. È anche questo del reclutamento un banco di prova dell'azione restaurativa e ricostruttiva operata nel triennio presidenziale 1958-60.

Leggo i nomi degli aspiranti presentati regolarmente dai Consoci:

Aragno Silvia, Archivio di Stato, Bermond Prof. Dott. Marco, Borgogno Morozzo Bona, Burtkhardt Arch. Giuseppe, Cotti Arch. Dott. Maria, Cremona Bellacasa Dr. Danila, Derossi Arch. Pietro, Garino G. B., Levi Montalcini Paola, Mazza Luigi, Menzio Avv. Adele, Mongini Dr. Carlo, Negri Bianca, Raineri Ing. Luigi, Ravera Dr. Ing. Giuseppe, Rigaldo Dr. Gianni Carlo, Sales Ing. Mario, Sereno Can. Don Mario, Trivero in De Bernardi Anna, Velleda Cavassa Maria, Assessorato al Turismo Antichità e Belle Arti, Demichelis Pietro, Dogliotti Ornella, Benedetti Liliana, Carena Giovanni, Fasola Cav. Rag. Nino, Mariano Giovanna, Francese Caterina, Scriboni Arch. Adele, Grandi Giovanni, Casali Maria Lodovica, Aldi Aldo, Piano Alfredo, Bounous Maoli Annamaria, Guarienti Rev. Prof. Angelico,, Donnet André, Masino Prof. Cristoforo, Goria Dr. Carlo, Buffa di Perrero Contessa Mariola, Cento Arch. Giuseppe. (*È approvata all'unanimità la nomina dei predetti signori a Soci effettivi*).

Preparazione delle elezioni del nuovo Consiglio di Presidenza

Il triennio dell'attuale Presidenza scade con il tramontato anno solare. Nella realtà si è trattato di poco più di un biennio data la tarda effettuazione delle elezioni in periodo di vacanze estive.

La formazione Presidente, Vice Presidente, Segretario e Tesoriere, alla quale era stato aggiunto il Bibliotecario, si è molto logorata per ragioni varie ed anche di salute. Un Presidente trasferito a Cagliari e poi a Padova non poteva più essere un capo efficiente. Restò al timone per insistenze degli amici; ma evidentemente non poteva più rendere come di dovere.

Per fortuna il corpo sociale sopperì al lacunoso governo delle cose essendo organizzato in un complesso di permanenti commissioni (la culturale, la redazionale, quella del finanziamento delle pubblicazioni, quella della sede e delle collezioni, quelle delle relazioni pubbliche in Novara ed in Torino) e di un eccezionale comitato ordinatore per il Congresso di Varallo. E così la Società ha potuto compiere un lavoro veramente notevole di riforme e di ricostituzione.

Siamo ora di fronte alle elezioni. Lo statuto, nonostante differenti interpretazioni date nel dopoguerra, dice tassativamente all'articolo 3 che i membri del Consiglio di Residenza « durano in ufficio tre anni e possono essere rieletti per un altro triennio. Non potranno però essere rieletti se non dopo trascorsi tre anni, ad eccezione del Tesoriere ».

Dunque nella vita di un socio, la carica di Presidente è possibile due volte, per due trienni distanziati di tre anni.

Non essendo io rieleggibile, invito tutti lor Signori, carissimi Consoci, a pensare al mio successore. Lo eleggeranno il 25 marzo, a riparare le mie malefatte.

In tale seduta elettiva, verranno anche invitati ad esaminare ed eventualmente ad approvare, i bilanci ordinari consuntivo 1960 e preventivo 1961 ed il consuntivo del bilancio straordinario biennale 1959-60.

Si conclude così l'ordine del giorno.

Il Consocio Avv. Roberto Cravero chiede allora al Presidente la parola. Ottenutala, egli fa presente al Consiglio di Presidenza come sia opportuno far notare ai Soci che per la prossima seduta del 25 marzo 1961 sarà necessario, per la regolarità dello svolgimento delle elezioni, che intervenga alla votazione almeno un terzo dei soci residenti in Torino. Inoltre, poichè è prevista, per la medesima seduta del 25 marzo 1961, la discussione e approvazione del mutuo acceso dalla Società presso l'Istituto di S. Paolo di Torino, a favore della sede sociale da restaurare e rinnovare, sarà necessaria per tale approvazione la presenza di un terzo dei Soci residenti in Torino, mancando la quale occorrerà che l'assemblea sia convocata nuovamente, nel giro dei quindici giorni successivi; nel qual caso l'approvazione sarà valida con qualunque numero di soci presenti.

Il Presidente ringrazia vivamente l'Avv. Roberto Cravero per la sua precisazione; su richiesta del Prof. Mario Passanti gli concede la parola e il Prof. Passanti fa presente la situazione di disguido e d'incoerenza in cui si trova attualmente il lavoro di ritinteggiatura dei palazzi e case cittadine in occasione delle prossime manifestazioni; richiama l'attenzione sull'incongruenza della tinteggiatura in corso a tutta la piazza Palazzo di Città, condotta in un'unica tinta bianca che trascura ogni distinzione fra i vari elementi strutturali, in pieno contrasto cioè con il sistema graduale delle tinteggiature antiche. Egli prega pertanto che la Società si faccia interprete presso le Autorità competenti, della disapprovazione dei suoi Soci.

Il Presidente ringrazia il Prof. Passanti e dichiara chiusa la seduta.

Il Segretario: *Luigi Mallè* Il Presidente: *Augusto Cavallari-Murat*

ASSEMBLEA CONVOCATA IL 25 MARZO 1961 E REALIZZATA IN SECONDA CONVOCAZIONE L'8 APRILE 1961

L'Assemblea del 25 marzo 1961, ore 16,30, in via Bogino 9, regolarmente convocata non ha potuto aver luogo non essendo stato raggiunto il numero di Soci sufficiente (un terzo dei Soci iscritti).

L'assemblea, riconvocata nelle forme statutarie, ha avuto luogo nello stesso luogo il giorno 8 aprile 1961. Alla riunione svoltasi alla presenza del Notaio Lobetti Bodoni, hanno partecipato 104 presenti.

L'ordine del giorno prevedeva:

1) Lettura e approvazione del verbale della seduta precedente.

2) Relazione del Presidente.

3) Relazione dei revisori dei conti.

4) Presentazione e approvazione dei bilanci.

5) Elezione del nuovo Consiglio di Presidenza: Presidente, Vice-Presidente, Segretario, succedenti al Consiglio scaduto dalla carica a compimento del triennio regolamentare.

6) Approvazione della stipula di accensione di mutuo con l'Istituto di credito fondiario di S. Paolo di Torino, per la somma di L. 7.500.000 (settemilionicinquecentomila), per lavori di restauro e riattamento alla sede sociale nella palazzina di Via Napione 2.

RELAZIONE DEL PRESIDENTE

Troppo poco tempo è trascorso dall'assemblea del 6 marzo per essersi accumulato materiale da riferire.

Ci sia perciò consentito di volgere uno sguardo con intento riassuntivo al *triennio di attività* che scade con le odierne elezioni.

Essenzialmente notiamo i seguenti fatti:

1) l'intensificazione delle attività culturali. Con l'istituzione di manifestazioni anche nuove come i « *Lanci e bilanci* » la Società ha attratto l'attenzione del pubblico e della stampa più che con altre consuete manifestazioni. Il pubblico partecipa ora molto numeroso alle manifestazioni sociali (conferenze, visite, congressi);

2) lo sviluppo delle attività editoriali. Va notato lo sforzo compiuto per stampare i bollettini arretrati interessando le annate che vanno dal 1953 al 1961. Va annotata l'azione per la stampa delle *Schede Vesme*, ormai a metà del lavoro tipografico, ma totalmente risolta dal punto di vista finanziario. Vanno ricordate le pubblicazioni sotto l'egida della Società ivi compresi gli *Atti di Varallo*;

3) l'allargamento degli interessi e delle collaborazioni dei Soci, con la creazione di Commissioni per i settori vita cittadina e regionale in cui si dibattono problemi legati alle finalità statutarie della Società;

4) la riconquista del diritto ad occuparsi di problemi artistici e archeologici dell'intera regione, sottolineata dal raddoppio delle associazioni e dal forte incremento di soci effettivi appartenenti a tutte le provincie piemontesi;

5) la rimobilitazione delle energie di studio della cosidetta « base » tradottesi in numerose comunicazioni di Soci nelle sedute scientifiche ordinarie ed in quelle del Congresso di Varallo, zeppa di partecipazioni, neppure sperate (circa cinquanta relazioni);

6) la riabilitazione del tono delle attività avendo rinnovata la tradizione dei congressi regionali: Varallo nel 1960, dopo Cavallermaggiore ed Asti. In questo nostro congresso si è avuta anche partecipazione politica (due Ministri presenti ufficialmente) e scientifica (studiosi internazionali e d'oltremare e rappresentanze delle massime Accademie scientifiche nazionali);

7) lo sgancio dalla ormai inutilizzabile sede provvisoria di Palazzo Madama con il riavvio alla antica Palazzina di Via Napione, restaurata in gran parte, ma non ancora funzionante. Comunque patrimonio riconquistato ed anzi incrementato.

Questa per sommi capi la nostra non irrilevante azione triennale. Due erano gli obbiettivi: rivitalizzare l'attività scientifica del corpo sociale e ridargli una sede fisica decorosa. Sotto certi aspetti gli obbiettivi sono stati raggiunti, sotto altri no.

Occorre quindi essere grati alla Provvidenza delle ispirazioni offerteci e del cammino fattoci percorrere; ma occorre ancor più sperare che venga trovata un'altra *équipe* che completi l'itinerario e superi i livelli delle mète ideali specialmente operando una ristrutturazione della Società adeguandola alle mutate esigenze dei tempi.

Noi siamo abbastanza soddisfatti, non tanto per il lavoro fatto personalmente, ma per quello compiuto dai generosi disinteressati collaboratori. Ringraziamo pertanto i Presidenti ed i membri delle commissioni Cravero, Bona, Gabetti, Passanti, Galvano, Viale, eccetera. Io ringrazio vivamente e affettuosamente la Vice Presidente Gabrielli, il Segretario Mallè, il Tesoriere Fiore, il Bibliotecario Magnone.

Ci auguriamo che tra i nomi dei Soci, mobilitati apposta per vederli all'opera nelle varie commissioni ed attività sociali, balzino evidenti le qualità organizzative e spirituali migliori di uomini capaci e di buona volontà.

Ringraziamo i Soci della fiducia accordataci nel triennio e auguriamo alla Società tanta fortuna per l'avvenire.

RELAZIONE DEI REVISORI DEI CONTI ED APPROVAZIONE DEI BILANCI

« I sottoscritti Architetto Alessandro Protto e Ingegnere Achille Goffi hanno preso in esame i Conti Consuntivi per il 1960 di due gestioni separate della nostra Società e precisamente quella normale ordinaria corrispondente alle entrate e spese della vita normale della Società e quella straordinaria per le spese di trasformazione e adattamento dei locali sociali e per la pubblicazione delle Schede Vesme da tanto tempo attesa e finalmente delibarata l'anno scorso.

Tali spese straordinarie vennero coraggiosamente affrontate con l'accensione di un mutuo con l'Istituto delle Opere Pie di S. Paolo nella cifra complessiva di Lire 7.500.000.

Introiti e spese sono risultate ai sottoscritti pienamente controllate e giustificate dalle scritturazioni contabili presentate dall'Amministrazione della Società.

I due Conti sono quindi da approvare nelle loro risultanze contabili che si riassumono per il Conto ordinario in un disavanzo a pareggio di Lire 357.282, nella supposizione che siano ricoperte le quote sociali arretrate e siano versate le due quote di affitto non pagate al 21 dicembre 1960 per un totale di Lire 435.000.

Da notare il notevole afflusso di nuovi soci, con l'augurio che nel 1961 siano ancora in aumento a sollievo del capitolo entrate di questo anno.

Il Conto provvisorio della gestione straordinaria per il 1960 si chiude con lo sco-

perto di Lire 6.935.979, ma esso è da considerare legato strettamente al Conto Preventivo per il 1961, basato sulla accensione del Mutuo che siete chiamati ad approvare con l'Istituto di S. Paolo.

Tale Conto preventivo, sia per le entrate derivanti da nuovi Soci e da contributi di Enti e privati, sia per il programma delle pubblicazioni in corso e in progetto, è da considerare un atto di coraggio e fiducia nell'avvenire del Sodalizio, la cui attività deve mantenersi degna delle tradizioni di coltura sempre riconosciutegli nel passato e dei risultati nel campo artistico e culturale finora raggiunti ».

25 marzo 1961. *Architetto Alessandro Protto - Ingegnere Achille Goffi*

L'Assemblea ha approvati il bilancio consuntivo del 1960 e il bilancio preventivo del 1961.

Constatati i dubbi fatti da alcuni presenti circa la validità delle deleghe e constatato che le presenze personali erano in numero sufficiente e legale, il Presidente uscente ha pregato l'Assemblea di procedere alle elezioni proponendo che l'assemblea si avvalesse della Presidenza del Dott. Vittorio Viale, il socio presente avente la maggiore anzianità d'iscrizione.

Ha fatto presente che per l'articolo 3 dello Statuto il Presidente, il Vice Presidente, il Segretario, non sono rieleggibili nel triennio seguente.

L'assemblea ha nominato il Dott. Viale a Presidente della seduta elettiva.

Per le due voci 8 e 6 dell'ordine del giorno il Notaio ha steso verbale.

LE ELEZIONI E L'APPROVAZIONE DEL MUTUO PER LA SEDE

Verbale di Assemblea (Numero 15.857 di repertorio - Fascicolo N. 6090)

« L'anno millenovecentosessantuno l'otto aprile, alle ore diciassette.

In Torino in una sala del « Circolo degli Artisti » in Via Bogino 9.

Davanti a me dottor Franco Lobetti Bodoni Notaio in Torino, iscritto al Collegio Notarile dei Distretti riuniti di Torino e Pinerolo, senza l'assistenza dei testi per concorde rinuncia fattane da tutti i comparenti col mio assenso:

È comparso il Signor:

CAVALLARI MURAT AUGUSTO, ingegnere, nato a Chiavenna il 3 agosto 1911, residente a Torino in Via Napione 19;

nella sua qualità di Presidente del Consiglio Direttivo dell'Ente Morale « SOCIETÀ PIEMONTESE D'ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI » con sede in Torino, riconosciuto con Regio Decreto in data 17 ottobre 1907, modificato con Regio Decreto 9 settembre 1920.

Comparente della cui identità personale io Notaio sono certo, il quale mi chiede di ricevere il verbale di assemblea di seconda convocazione dei soci dell'Ente Morale suindicato, limitatamente agli argomenti quinto e sesto dell'ordine del giorno che sono i seguenti:

5°) Elezione del nuovo consiglio di Presidenza: Presidente, Vice Presidente, Segretario, Tesoriere, succedenti al Consiglio scaduto dalla carica a compimento del triennio regolamentare.

6°) Approvazione della stipula di accensione di mutuo con l'Istituto di credito fondiario di S. Paolo di Torino, per la somma di lire 7.500.000 (settemilionicinquecentomila), per lavori di restauro e riattamento alla sede sociale nella palazzina di via Napione 2.

Assume la presidenza dell'assemblea, a norma dello Statuto, il Presidente del Consiglio Direttivo ingegner Augusto Cavallari Murat il quale, chiamato me Notaio a fungere da segretario, limitatamente ai suindicati punti 5°) e 6°) dell'ordine del giorno, verifica e constata quanto segue:

— Che l'assemblea di prima convocazione regolarmente convocata per il giorno 25 marzo 1961, non ha potuto deliberare non avendo raggiunto il numero minimo di presenze prescritte dall'articolo 5°) dello Statuto.

— Che in conformità alle disposizioni contenute nell'articolo stesso è stato tempestivamente inviato ai soci l'avviso della seconda convocazione per questo luogo, giorno ed ora, mediante lettera rimessa a domicilio contro ricevuta.

— Che essendo presenti e regolarmente rappresentati numero 104 (centoquattro) soci effettivi sui 512 (cinquecentododici) soci effettivi esistenti con residenza in Torino aventi diritto ad un voto ciascuno, l'assemblea di seconda convocazione, a norma dell'articolo 5°) dello Statuto Sociale, è validamente costituita per deliberare su tutti i punti all'ordine del giorno ed in particolare per deliberare sui punti 5° e 6°.

Esauriti i primi quattro punti all'ordine del giorno, il Presidente espone all'assemblea che venendo egli a scadere per compiuto triennio e dovendosi procedere alla nomina delle cariche è opportuno che altra persona lo sostituisca nella presidenza dell'assemblea.

Conseguentemente, col consenso unanime dei presenti, assume la presidenza dell'assemblea il signor VIALE dottor VITTORIO nato a Trino Vercellese il 2 luglio 1891, residente a Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31, dirigente, della cui identità personale io Notaio sono certo.

Procedendosi allo svolgimento del quinto punto all'ordine del giorno il Presidente invita l'assemblea a procedere alle elezioni delle cariche col sistema delle schede segrete.

Dallo spoglio delle novantaquattro schede immesse nell'urna risultano eletti:

Presidente: CRAVERO avvocato ROBERTO;
Vice Presidente: SCAMUZZI professor ERNESTO;
Segretario: CARDELLINO professor GIANCARLO;
Tesoriere: CERUTTI professor AGOSTINO;

tutti domiciliati a Torino.

Il Signor CRAVERO ROBERTO, avvocato, nato il 23 marzo 1890 a Torino ed ivi residente in corso Vittorio Emanuele 82, della cui identità personale io Notaio sono certo, dichiara di accettare la carica.

Passandosi allo svolgimento del sesto punto all'ordine del giorno, il Presidente dell'assemblea informa l'assemblea in merito all'opportunità di contrarre con l'Istituto Bancario San Paolo di Torino un mutuo fondiario per Lire 7.500.000 (settemilionicinquecentomila) con garanzia ipotecaria sullo stabile di proprietà dell'Ente in Torino via Napione 2, illustrandone le modalità e le condizioni dell'operazione.

Udita la relazione del Presidente l'assemblea unanime delibera:

1°) di addivenire alla stipulazione coll'Istituto Bancario San Paolo di Torino di un mutuo fondiario sino alla concorrenza di lire 7.500.000 (settemilionicinquecentomila) e nel corrispondente numero di cartelle fondiarie al portatore serie 5 % del valore nominale di lire 500 ciascuna, da estinguere nel periodo di anni 30 (trenta) mediante pagamento delle semestralità e dei diritti che saranno stabiliti dall'Istituto mutuante.

2°) di sottoporre ad ipoteca di primo grado a garanzia del capitale mutuando e relativi accessori e delle obbligazioni tutte nascenti dallo stipulando contratto condi-

zionato di mutuo, nonchè degli eventuali interessi arretrati ai sensi dell'articolo 2855 codice civile, lo stabile situato nel Comune di Torino, come alla seguente descrizione:

— terreno della superficie di metri quadrati settecentodieci (mq. 710) con entrostante fabbricato al civico numero 2 di via Napione, il tutto distinto a catasto coi numeri 103 e 105 del Foglio 222 di mappa, posto alle coerenze: a nord-ovest via Napione; a nord-est proprietà Audisio; a sud-est lungo Po Macchiavelli; a sud-ovest aiuola pubblica.

L'assemblea unanime delega il Presidente avvocato Roberto Cravero, ed in caso di suo impedimento il Vice Presidente, per ogni stipulazione all'uopo occorrente.

Io notaio ho letto questo verbale ai comparenti che lo dichiarano conforme alla loro volontà ed a verità. Scritto da persona di mia fiducia ed in parte da me notaio su due fogli per sei pagine intere, sottoscritto alle ore diciannove e minuti trenta.

Firmati:
AUGUSTO CAVALLARI MURAT
Dr. VITTORIO VIALE
ROBERTO CRAVERO
Dott. FRANCO LOBETTI BODONI Notaio.

Registrato a Torino il 12 aprile 1961 al numero 24.580 volume 950 con L. 410 ».

STATUTO

DELLA

SOCIETÀ PIEMONTESE D'ARCHEOLOGIA

E BELLE ARTI

approvato con R. Decreto del 17 ottobre 1907
erigente la Società in Ente Morale
modificato con R. Decreto 9 settembre 1920

---

1) La *Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, istituita nel 1874, ha sede in Torino, ed ha per iscopo la ricerca, la conservazione e lo studio dei monumenti di Antichità e di Arte del Piemonte.

2) La Società si compone di un numero illimitato di *soci effettivi*. Essa potrà nominare *soci corrispondenti* persone non residenti a Torino senza limitazione di numero, e dare le qualità di *soci benemeriti* a persone od a corpi morali, che abbiano promosso in modo singolare il suo incremento.

3) La Società ha un *Presidente*, un *Vice Presidente*, un *Segretario*, ed un *Tesoriere*.

Essi durano in ufficio tre anni e possono essere rieletti per un altro triennio. Non potranno però essere rieletti se non dopo trascorsi tre anni, ad eccezione del Tesoriere.

4) Il Presidente rappresenta la Società, ne dirige i lavori, ne cura le deliberazioni e le pubblicazioni, ne firma gli atti.

Il Vice Presidente sostituisce il Presidente mancante od impedito.

Il Segretario stende gli atti verbali delle adunanze, e tiene la corrispondenza.

Il Tesoriere cura l'esazione delle entrate, provvede alle spese e custodisce i fondi della Società.

5) Le adunanze della Società hanno per iscopi argomenti archeologici ed artistici, oppure argomenti amministrativi.

Esse sono private. Alle adunanze scientifiche hanno diritto di intervenire i soci effettivi, i benemeriti ed i corrispondenti; alle amministrative i soli soci effettivi.

Per la validità delle adunanze amministrative occorrerà almeno la presenza di un terzo dei soci residenti in Torino.

In mancanza del numero legale, la seduta amministrativa in seconda convocazione da tenersi nel termine di giorni quindici, sarà valida qualunque sia il numero degli intervenuti, e l'avviso di convocazione dovrà essere rimesso a domicilio contro ricevuta.

6) La Società potrà eleggere fra i soci un bibliotecario ed un conservatore delle collezioni.

7) Al principio di anno la Società terrà una adunanza per i rendiconti amministrativi e per le elezioni.

8) Le proposte per la nomina di socio tanto effettivo quanto corrispondente, dovranno essere trasmesse alla Presidenza e dovranno essere motivate. I nomi dei proposti da almeno cinque soci effettivi saranno comunicati ai soci colla indicazione dei propo-

nenti e colle rispettive motivazioni almeno 15 giorni prima dell'adunanza destinata alla votazione. La votazione si fa a scrutinio segreto in seduta amministrativa. Per la nomina a socio è richiesta la maggioranza dei due terzi dei votanti.

9) L'elezione alle cariche di cui all'art. 3 si fa pure per scrutinio segreto nell'adunanza amministrativa del principio dell'anno, nel caso di scadenza ordinaria.

Nel caso di vacanza straordinaria si potrà fare in altra adunanza amministrativa entro un mese dalla verificatasi vacanza.

10) I soci effettivi dovranno versare ogni anno, entro il primo trimestre, la quota stabilita dal regolamento e ricevono gratuitamente le pubblicazioni della Società. Ogni socio effettivo è impegnato per un triennio al pagamento della quota e, se non darà avviso almeno sei mesi prima della scadenza del triennio, con lettera raccomandata diretta al Presidente, il suo obbligo sarà continuativo per altrettanto tempo.

REGOLAMENTO
approvato nella seduta amministrativa del 28 giugno 1922

Capo I

Scopo della Società — Cariche sociali — Consiglio Direttivo

Art. 1 - La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, per raggiungere lo scopo determinato dall'art. 1 dello Statuto si propone di favorire pubblicazioni, di promuovere studi, conferenze, gite che abbiano per oggetto monumenti d'arte e di antichità della regione e di patrocinare tutte quelle manifestazioni che valgono a destare e a diffondere l'amore delle antichità e delle belle arti.

Art. 2 - In relazione al disposto dell'art. 6 dello Statuto, l'assemblea eleggerà, fra i soci, un *Bibliotecario* ed un *Conservatore delle collezioni*, i quali dureranno in carica quanto i membri della *Presidenza*, ma saranno rieleggibili come il *Tesoriere*.

Il *Bibliotecario* avrà cura dei libri e dei periodici posseduti dalla Società, li ordinerà, ne redigerà il catalogo e ne sorveglierà la conservazione. Sarà pure la sua cura di procurare gli scambi delle pubblicazioni e di trasmettere alla *Presidenza* le proposte di acquisti di propria iniziativa o presentate dai soci.

Il *Conservatore delle collezioni* avrà cura degli oggetti di proprietà della Società esistenti nella sede della medesima; di quelli che sono depositati nel R. Museo di antichità, il *Conservatore* terrà un apposito elenco.

A richiesta del *Bibliotecario* e del *Conservatore delle collezioni*, potranno dall'assemblea essere nominati, fra i soci, un *Vice-bibliotecario* ed un *Vice-conservatore* delle collezioni.

Art. 3 - La Società avrà un *Consiglio Direttivo* presieduto dal *Presidente* della Società e costituito dalle cariche sociali di cui agli articoli 3 e 6 dello Statuto.

Spetterà al *Consiglio Direttivo* di studiare e formulare le proposte da sottoporsi all'assemblea perchè la Società possa efficacemente esplicare la sua azione per gli scopi determinati all'art. 1 dello Statuto e all'art. 1 del presente regolamento. Spetterà inoltre al Consiglio Direttivo la nomina delle Commissioni speciali composte dal numero di membri che crederà opportuno per esserne coadiuvato nelle sue mansioni; tali commissioni dureranno in carica quanto i membri della *Presidenza*.

Capo II

Quote sociali — Nomina e decadenza dei soci — Sedute Sociali

Art. 4 - La quota sociale di cui all'art. 10 dello Statuto, è fissata in L. 40 annue e dovrà essere versata dai soci entro il primo trimestre al *Tesoriere*. Scaduto questo termine, il *Tesoriere* provvederà a che le quote siano esitate a domicilio, rimanendo a carico del socio le spese relative.

Art. 5 - Sarà in facoltà del *Consiglio Direttivo* di dichiarare decaduto dalla qualità di socio effettivo colui che lasciasse trascorrere l'intero anno senza pagare la propria quota e ciò senza pregiudizio dell'azione che compete alla Società verso il socio moroso per l'impegno da lui assunto in conformità del predetto art. 10 dello Statuto.

Art. 6 - La nomina a socio effettivo deliberata a sensi dell'art. 8 dello Statuto non avrà effetto e si intenderà come non avvenuta, se, entro il termine di un mese dalla data della partecipazione, l'eletto non avrà dichiarato per iscritto di accettare la nomina e di assoggettarsi alla osservanza di tutte le disposizioni dello Statuto e del Regolamento. Sarà in facoltà del *Consiglio Direttivo* di prorogare questo termine ove ragioni plausibili lo consiglino.

Il *Consiglio Direttivo* potrà in qualsiasi epoca dell'anno fare proposte di *Soci benemeriti*, da sottomettersi all'approvazione dell'assemblea, in seduta amministrativa. La votazione si farà come per la nomina a socio effettivo e corrispondente.

Potranno essere nominati soci *benemeriti* quelle persone o Corpi morali che abbiano promosso in modo singolare l'incremento della Società, o fatta offerta non inferiore alle lire cinquemila, ed anche le persone e gli enti che se ne siano resi degni con atti di singolare munificenza consoni ai fini della Società e compiuti d'intesa con essa, ad esempio, facendo seguire, a proprie spese, scavi o restauri di edifici, facendo dono di costruzioni antiche ed artistiche e di opere d'arte allo Stato, ecc.

I soci *benemeriti* avranno tutti i diritti dei soci *effettivi*.

Art. 7 - La prima seduta amministrativa di ogni anno deve essere tenuta entro il primo trimestre; ed in questa saranno presentati all'approvazione dei soci, il conto consuntivo dell'anno precedente ed il bilancio preventivo di quello in corso. Con l'avviso di convocazione di questa adunanza, dovrà comunicarsi a ciascuno dei soci copia di detti bilanci.

Nella stessa seduta si nomineranno i *revisori* per i conti dell'annata in corso.

Art. 8 - Ogni anno accademico si terranno due sedute scientifiche ordinarie, la cui data sarà fissata dalla *Presidenza* e comunicata ai soci entro novembre. Sarà in facoltà della *Presidenza*, di sua iniziativa ed a richiesta dei soci, di indire sedute scientifiche straordinarie.

In dette sedute i soci potranno fare comunicazioni su materie attinenti agli scopi sociali, previo concerto colla *Presidenza*. I soci i quali desiderassero che l'argomento delle loro comunicazioni venga annunziato nell'ordine del giorno, dovranno avvertire la *Presidenza* almeno un mese prima della seduta.

Art. 9 - Per le sedute scientifiche e per le sedute amministrative i soci saranno convocati dalla *Presidenza*, mediante lettera, in giorno ed ora da stabilirsi volta per volta dalla *Presidenza* stessa.

Per le sedute amministrative, i soci dovranno essere convocati con lettera raccomandata o portata a mano con firma del socio.

Capo III

Pubblicazioni sociali

Art. 10 - Le pubblicazioni della società si distinguono in ordinarie e straordinarie. Le ordinarie sono costituite dagli « *Atti* » e dal « *Bollettino Sociale* ». Gli *Atti* contengono studi scientifici originali e si pubblicano a fascicoli di mano in mano che ne è pronta la materia e nel limite dei fondi disponibili. I fascicoli compongono volumi che non eccedono le 500 pagine.

Il *Bollettino* si pubblica in fascicoli trimestrali e contiene i resoconti delle sedute sociali, brevi comunicazioni e notizie di carattere archeologico, storico e artistico. Le straordinarie sono monografie speciali e di particolare importanza su argomenti di storia, di antichità e di arte.

Art. 11 - Una speciale Commissione eletta dal Consiglio Direttivo, giusta la competenza attribuitagli nell'art. 3 del presente regolamento e composta di un numero indeterminato di soci, prenderà in esame i manoscritti inviati per le pubblicazioni e ne riferirà al *Consiglio Direttivo* cui spetta autorizzare la pubblicazione stessa.

Tale Commissione potrà aggregarsi nei singoli casi qualche socio di speciale competenza riguardo all'argomento trattato nel manoscritto.

Art. 12 - Tanto i lavori originali pubblicati negli *Atti* e nel *Bollettino*, quanto quelli che formano oggetto di pubblicazioni straordinarie, potranno avere per autori anche persone non facenti parte della Società.

Art. 13 - Gli autori dei lavori pubblicati negli Atti e nel Bollettino riceveranno gratuitamente 25 estratti dei medesimi.

La *Presidenza* potrà autorizzare la tiratura di un maggior numero di estratti a spese degli autori.

Art. 14 - La proprietà letteraria ed artistica delle pubblicazioni apparterrà alla Società, salvo speciali intese con l'autore.

Capo IV

Biblioteca — Collezioni — Locali sociali

Art. 15 - La Biblioteca della Società consta delle pubblicazioni ricevute in dono, di quelle avute in cambio e degli eventuali acquisti. Spetterà al *Consiglio Direttivo* di deliberare sulle proposte di acquisti di libri presentate alla *Presidenza* dal *Bibliotecario*, nei limiti dei fondi all'uopo assegnati in bilancio.

Art. 16 - È ammesso il prestito ai soci di libri della Biblioteca sociale, ad eccezione di quelli che il *Consiglio Direttivo* crederà, a suo giudizio, di escludere dal prestito; ed eccettuati pure gli albums, gli atlanti, le fotografie, le stampe, i disegni, i documenti, i cataloghi, le collezioni, le riviste ed ogni altra pubblicazione periodica.

Il *Consiglio Direttivo* formerà l'elenco dei libri esclusi dal prestito e stabilirà con apposto regolamento la durata del prestito e le modalità atte ad assicurare la conservazione e la restituzione dei libri dati a prestito.

Art. 17 - Le proposte di acquisto di oggetti di antichità devono essere presentate dal *Conservatore delle Collezioni* al *Consiglio Direttivo* il quale, quando creda dovere prendere in favorevole considerazione, le sottoporrà all'approvazione dell'assemblea in seduta amministrativa.

Nessun oggetto potrà essere dato a prestito.

Art. 18 - I soci hanno diritto di frequentare i locali sociali per loro convegno e per la consultazione del materiale della Biblioteca e delle collezioni, in giorni ed ore da fissarsi dal *Consiglio Direttivo.*

Capo V

Conferenze — Gite sociali

Art. 19 - Per le conferenze gratuite, ogni socio effettivo o benemerito avrà diritto a biglietti d'invito per la propria famiglia.

Per quelle a pagamento il *Consiglio Direttivo* stabilirà volta per volta le eventuali facilitazioni di prezzo ai soci e alle loro famiglie.

Art. 20 - Potranno partecipare alle gite sociali oltrechè i soci effettivi i benemeriti e corrispondenti, anche altre persone presentate dai soci, conchè esse corrispondano la quota di spesa che previamente sarà fissata dalla *Presidenza.*

SOCI BENEMERITI

Città di Torino (8 maggio 1927).
Gualino avv. Riccardo (11 aprile 1920).
Città di Cuneo (21 ottobre 1959).
Città di Novara (30 ottobre 1959).
Provincia di Torino.
Abegg gr. uff. Werner (12 dicembre 1959).
Rolandi ing. Giorgio (12 dicembre 1959).
D'Andrade on. Ruiz (12 dicembre 1959).
De Benedetti gr. uff. Giulio (12 dicembre 1959).
Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Torino.
Unione Industriale di Torino.

PRESIDENZA NEL TRIENNIO 1958-60

Cavallari-Murat Augusto, *Presidente.*
Gabrielli Noemi, *Vice Presidente.*
Mallè Luigi, *Segretario.*
Fiore Benedetto, *Tesoriere.*
Magnoni Alessandro, *Bibliotecario.*

COMMISSIONI SOCIALI NEL TRIENNIO 1958-60

COMMISSIONE REDAZIONALE DELLE PUBBLICAZIONI

Cavallari-Murat Prof. Augusto - *Presidente e Direttore Responsabile.*
Gabrielli Dott.ssa Noemi - *Vice Presidente.*
Bona Dott. Ing. Carlo Felice, Via Pastrengo 16 - *Presidente della Comm. Amm.va*
Bernardi Comm. Dott. Marziano, Via Bezzecca 14 - *Membro.*
Bertini Prof. Aldo, Corso Francia 19 - *Membro.*
Carducci Prof. Carlo, Strada Val S. Martino Superiore 6 - *Membro.*
Dragone Dott. Angelo, Via Don Minzoni 2 - *Membro.*
Griseri Prof.ssa Andreina, Corso Arimondi 7 - *Membro.*
Scamuzzi Prof. Ernesto, Via Accademia delle Scienze 6 - *Membro.*
Verzone Prof. Arch. Paolo, Via della Rocca 15 - *Membro.*
Mallè Dott. Luigi, Via Bogino 12 - *Segretario.*

COMMISSIONE PER IL FINANZIAMENTO DELLE PUBBLICAZIONI

Bona Dott. Ing. Carlo Felice, Via Pastrengo 16 - *Presidente.*
Catella Dott. Ing. Mario, Via Cristoforo Colombo 1 - *Membro.*
Cravero Comm. Avv. Roberto, Corso Vitt. Em. 82 - *Membro.*
Donna D'Oldenigo Barone Dott. Giovanni, Via Tenivelli 11 - *Membro.*

Rota Gr. Uff. Dott. Francesco, Corso Rosselli 9 - *Membro.*
Tournon Sen. Conte Dott. Ing. Adriano, Corso Vitt. Em. 66 - *Membro.*
Turati Lucia, Strada Comunale S. Vito Revigliasco 10 - *Membro.*
Vanesio Dott. Camillo, Corso Vitt. Em. 94 - *Membro.*
Moccagatta Dott.ssa Vittoria, Via Ricasoli 2 - *Segretaria.*

COMMISSIONE PER RIUNIONI CULTURALI E GITE

Gabetti Ing. Roberto, Via Sacchi 22 - *Presidente.*
Castelnuovo Dott. Enrico, Via Accademia Albertina 3 - *Membro.*
Lange Dott.ssa Augusta, Corso Palestro 7 - *Membro.*
Lange Ing. Guglielmo, Corso Palestro 7 - *Membro.*
Armand Prof.ssa Giulia, Via dei Quartieri 10 - *Segretaria.*

COMMISSIONE PER I PROBLEMI DELLA SEDE E COLLEZIONI

Cravero Comm. Avv. Roberto, Corso Vitt. Em. 82 - *Presidente.*
Alessandri Avv. Alessandro, Via Cavour 38 - *Membro.*
Baudoin Avv. Prof. Luigi, Piazza Alfieri 8, Asti - *Membro.*
Gallo Arch. Bartolomeo, Via B. Galliari 31 - *Membro.*
Protto Arch. Alessandro, Via Maria Vittoria 16 - *Membro.*

COMMISSIONE PER LE PUBBLICHE RELAZIONI

Passant Arch. Mario, Via Maria Vittoria 16 - *Presidente.*
Bardelli Arch. Felice, Via Cavour 19 - *Membro.*
Morelli Arch. Domenico, Via Vico 8 - *Membro.*
Carducci Dott. Carlo, Strada Val S. Martino Superiore 6 - *Membro.*
Checchi Arch. Ercole, Piazza S. Giovanni 2 - *Membro.*
Borasi Arch. Vincenzo, Piazza 18 Dicembre 1 - *Segretario*

PRESIDENZA NEL TRIENNIO 1961-63

Cravero Roberto, *Presidente.*
Scamuzzi Ernesto, *Vice Presidente.*
Cardellino Giancarlo, *Segretario.*
Cerutti Agostino, *Tesoriere.*

SOCI EFFETTIVI

Abegg Gr. Uff. Werner, Torino, Strada San Vito 65.
Accolla Dr.ssa Anna, Torino, Via Toselli 7.
Accorsi Comm. Pietro, Torino, Via Po 55.
Acquarone (d') dei conti Luisa, Torino, Via Assarotti 1.
Actis-Caporale Rag. Giovanni, Torino, Corso Matteotti 13.

Ajmone Marsan Umberta, Moncalieri, Str. Castelvecchio 54.
Ajmone Marsan Giorgio, Moncalieri, Str. Castelvecchio 54.
Alberione Antonielli d'Oulx Isabella, Alessandria, Via Pontida 8.
Albesiano Prof. Maria, Torino, Corso Palestro 4.
Alessandri Avv. Alessandro, Torino, Via Cavour 38.
Allario Caresana Avv. Giorgio, Vercelli, Via G. Ferraris 20.
Allioni di Brondello Conte Umberto, Roma, Via Bellini 20.
Altobelli Rossi Federica, Torino, Corso Matteotti 55.
Amerio Dr.ssa Rosalba, Torino, Corso Fiume 6.
Amministrazione della Provincia, Torino, Via Maria Vittoria 12.
Amministrazione Regionale, Ufficio Biblioteca, Aosta.
Amoretti Cap. Guido, Torino, Scuola di Guerra, Corso Vinzaglio 6.
Andreis Jolanda, Torino, Corso Vittorio Emanuele 72.
Andreoni Ing. Dr. Carlo, Torino, Corso Peschiera 30.
Andreoni Dr.ssa Maria Antonietta, Torino, Corso Peschiera 30.
Anglesio Prof. Enrico, Torino, Corso Re Umberto 102.
Arcozzi Masino Mons. Prof. Vincenzo, Torino, Corso G. Ferraris 105.
Arduino Prof. Nicola, Torino, Via M. Lessona 11.
Arese Dr. Felice, Torino, Via S. Giulia 67.
Arese Prof. Giovanni, Torino, Via Goito 12.
Arici Prof. Azelia, Torino, Via Lamarmora 24.
Arione Marcello, Torino, Via Cialdini 41 bis.
Armand Prof.ssa Giulia, Torino, Via dei Quartieri 10.
Arrigo Dr. Filippo, Torino, Via Maria Vittoria 37.
Artom Avv. Bruno, Torino, Corso G. Ferraris 53.
Astrua Protto Dr. Cesare, Torino, Via Cibrario 51
Audagna Prof. Virgiglio, Torino, Via dei Mille 4.
Avogadro di Vigliano Conte Federico, Torino, Corso Peschiera 20.
Bacchelli Anna, Torino, Via Cesare Battisti 15.
Bachi Lydia, Torino, Corso Galileo Ferraris 116.
Baldracco Don Gastone, Roma, Cappellano Capo Osped. del Celio
Ballario Pina, Novara, Via Dolores Bello 12.
Bandini Dr. Mirella, Torino, Via Valeggio 15.
Banfi Dr. Maria, Torino, Via Gramsci 7.
Barrera Prof. Lucien, Beausoleil, « Lou Carnier » Avenue Maréchal Foch 23 bis.
Barberis Avv. Comm. Giovanni, Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Barbero Prof. Anna, Torino, Corso Vittorio Emanuele 60.
Barbero Francesco, Domodossola, Corso del Popolo 2.
Bardelli Ing. Arch. Felice, Torino, Via Cavour 19.
Bargoni Dr. Augusto, Torino, Via Bricherasio 9.
Barisone Silvana, Torino, Via della Rocca 10.
Baronio Prof. Alessandro, Biella, Via Villani 14.
Barra Roberto, Torino, Via Maria Vittoria 48.
Barrera Eugenio, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 38.
Barzan Rino, Torino, Via O. Morgari 32.
Baudoin Prof. Avv. Luigi, Asti, Piazza Alfieri 8.
Bauducco Dr. Emanuele, Torino, Via Rubiana 27.
Bazzani Dr. Ferdinando, Torino, Corso Peschiera 205.
Becchis Dr. Mario, Torino, Via Migliara 15.
Bellacomba Giuseppina, Torino, Via Bligny 0.

Beltrami Oddone, Torino, Via Marengo 3.
Beneyton Prof. Antonietta, Torino, Via Bernardino Galliari 7.
Bensa Ceriana Adele, Torino, Corso Moncalieri 56.
Beria Ing. Biagio, Torino, Via Galliano 18.
Bernardi Comm. Dr. Marziano, Torino, Via Bezzecca 14.
Berrino Geom. Dario, Castellamonte.
Bersano Begey Dr.ssa Marina, Torino, Via Baretti 3.
Bersano Dr. Ing. Piero, Torino, Corso G. Ferraris 61.
Bersezio S. E. Comm. Avv. Vittorio, Torino, Via Pigafetta 7.
Bertagna Prof. Giovanni Maria, Torino, Via Matteo Pescatori 11.
Bertea Avv. Ernesto, Torino, Piazza Crimea 1.
Bertini Prof. Aldo, Torino, Corso Francia 19.
Bertino Giacomo, Torino, Via Misericordia 1.
Bertocchi Giovanna, Torino, Via Morgari 35.
Bertoglio Ing. Italo, Torino, Via Bagetti 17.
Bertone Arch. Giulio, Torino, Via Bianzè 25.
Beltrand Dr. Giulio, Biella, Via Scavi Archeologici 4.
Bettica Prof. Renato, Chivasso, Via Cairoli 7.
Biblioteca Civica, Alessandria, Via Tripoli 8.
Biblioteca Civica, Biella, Via Pietro Micca 36.
Biblioteca Civica (Direttore Prof. Mosca Edoardo), Bra, Via Mendicità 37.
Biblioteca Civica, Cuneo, Palazzo Aufredi.
Biblioteca Civica, Torino, Piazza Carignano.
Bigatto Angelo, Balzola Monferrato, V. Marconi 1.
Bima Dr. Fausto, Roma, Via Taramelli 32.
Blotto Baldo Comm. Rag. Bruno, Biella, Via Cristoforo Colombo 4.
Bo Lalla, Torino, Via Cesare Battisti 2.
Bocca Conte Ing. Andrea, Torino, Via Cernaia 15.
Bogetti Prof. Mario, Torino, Via Pastrengo 29.
Boggio Sella Pozzi Pia, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 19.
Bolgiani Dr. Franco, Torino, Via Monti 9.
Bolla Prof. Margherita, Brusasco.
Bona Dr. Ing. Carlo, Torino, Fiat Mirafiori, Corso G. Agnelli 200.
Bona Giorgio, Vercelli, Viale Garibaldi 40.
Bona Maria, Torino, Via Pastrengo 16.
Bonelli Avv. Paolo, Torino, Via O. Revel 19.
Bonfante Comm. Umberto, Torino, Via Antinori 8.
Bonino Comm. Avv. Attilio, Cavallermaggiore, Via Roma 73.
Bono Prof. Cesare, Torino, Via dei Mille 42.
Bono Bodo Giuseppina, Torino, Corso Matteotti 0.
Borasi Ing. Vincenzo, Torino, Piazza 18 Dicembre 1.
Borio Ing. Giovanni, La Thuile, Frazione Villaret.
Bosso Ing. Giacomo, Torino, Corso Vinzaglio 16.
Bossola Dr. Giuseppe, Torino, Corso Re Umberto 17.
Bossola Piera, Torino, Corso Re Umberto 17.
Bosticco Giulio, Torino, Via Cassini 95.
Botta Rag. Pier Carlo, Torino, Via S. Ambrogio 4
Bottino Can. Attilio, Torino, Via Garibaldi 44.
Bottino Dr. Luigi, Torino, Corso Duca Abruzzi 40.
Bottisio Rag. Carlo, Torino, Via XX Settembre 21.

Bourbon Rag. Giovanni, (trasf.), Casale Monferrato, Via Cardinal Massaia 60.
Bourlot Gian Vittorio, Torino, Via San Tommaso 20.
Bovero Prof.ssa Anna, Torino, Corso Tassoni 25.
Bracco Dr. Vittorio, Biella, P. Vittorio Veneto 10.
Branca Dr. Sergio, Torino, Via Biancamano 3.
Bressy Dr. Mario, Torino, Corso Vittorio Emanuele 67.
Brinatti Ing. Lorenzo, Torino, Via Sacchi 38.
Brizio Prof. Anna Maria, Milano, Via Mario Pagano 2.
Broggi Dr. Graziano, Torino, Corso Vinzaglio 4.
Brunati Dr. Enrico, Torino, Via Bezzecca 14.
Brunati Arch. Luigi, Torino, Via Maria Vittoria 52.
Brunati Aliberti Baronessa Marcella, Torino, Via Bezzecca 14.
Brunetti Ing. Mario, Torino, Corso Cairoli 4.
Brusasca Avv. Michele, Milano, Via Mario Pagano 47.
Buraggi Dr.ssa Maria Elena, Torino, Corso G. Lanza 106.
Burgo Sen. Gr. Uff. Ing. Luigi, Torino, Viale Giacomo Curreno 3.
Caballo Prof. Ernesto, Torino, Via Lamarmora 31.
Cairo Giacomo, Alessandria, Via Roma 31.
Calderini Giovanna, Torino, Corso Quintino Sella 7.
Caligaris Ing. Vittorio, Gattinara, Via Pietro Micca 59.
Callegaris Don Rino, Stazzano, Seminario Arcivescovile.
Campogrande Dr. Ing. Carlo, Torino, Via Bertola 69.
Canetti Dr. Ing. Francesco, Vercelli, Via C. Leone 18.
Cansacchi Maria, Torino, Via Filangieri 14.
Capello Cav. Carlo Felice, Torino, Corso Svizzera 13.
Cappelletto Dr. Giovanni, Chieri, Casa di S. Antonio.
Capuccio Avv. Ugo, Torino, Via Botero 16.
Caramellino Prof. Carlo, Brusasco.
Carboneri Prof. Dr. Nino, Mondovì, Via Stazione 2.
Cardellino Prof. Gianfranco, Torino, Strada del Bellardo 70.
Carducci Dr. Carlo, Torino, Strada Val S. Martino Sup. 6.
Carello Ing. Fedele, Torino, Corso G. Ferraris 77.
Carità Dr. Roberto, Roma, Via Cilicia 51 Pal. 5 int. 5.
Carignano Città, Carignano.
Carmagnola Città, Carmagnola.
Carnevale Fernanda, Torino, Via Rivarossa 3.
Caron Prof. Pier Giovanni, Vercelli, Via Duomo 8.
Carpi Ing. Cesare, Torino, Corso Matteotti 10 bis.
Casavecchia Prof. Clelia, Torino, Piazza Vittorio 12
Caselle Cav. Secondo, Chieri, Via Roma 18.
Cassina Ing. Edoardo, Torino, Via Garibaldi 6.
Cassinis Dr. Ing. Paolo, Roma, Piazza Città Leonina 9.
Castaldi Don Giovanni, Castelletto Sopra Ticino, Parroco, Fr. Glisente.
Castello Domenico, Torino, Via Petrarca 7.
Castelnuovo Clara, Torino, Via Accademia Albertina 3.
Castelnuovo Dott. Enrico, Torino, Via Accademia Albertina 3.
Catella Ing. Mario, Torino, Via C. Colombo 1.
Catella Cattaneo Sandra, Torino, Via C. Colombo 1.
Cattaneo Sforza di Tesserete Prof. Mario, Torino, Via Crimea 10.
Cavallari-Murat Prof. Ing. Augusto, Torino, Corso Trento 11.
Cazzola Avv. Piero, Torino, Via Alberto Nota 7.

Cellerino Angelo, Torino, Corso Rosselli 105/10.
Cellerino Mariola, Torino, Via Lanfranchi 10.
Celona Dr.ssa Fortunata, Torino, Corso Matteotti 3 bis.
Ceppi Marisa, Torino, Via Napione 25.
Ceriana Giovanni, Torino, Via Amedeo Avogadro 11.
Ceriana Niny, Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Brocchi Luisa, Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Cerutti Comm. Prof. Agostino, Torino, Via Urbino 11.
Chabod Sen. Avv. Renato, Roma, Senato della Repubblica.
Checchi Arch. Ercole, Torino, Soprintendenza Monumenti Piemonte, Palazzo Chiablese, Piazza S. Giovanni.
Chiampo Remmert Adele, Torino, Via E. De Sonnaz 21.
Chiaudano Cav. del Lav. Prof. Ing. Salvatore, Torino, Corso Stati Uniti 53.
Civalieri Inviziati di Masio Conte Generale Alberto, Torino, Via Sec. Frola 2.
Clara Ing. Emilio, Torino, Via M. Lessona 20.
Coccino Dr. Ing. Ettore, Torino, Via San Tommaso 18.
Cognasso Prof. Francesco, Torino, Via M. Lessona 13.
Colliard Dr. Lino, Aosta, Via Martinet 33.
Colombo Carla, Torino, Corso Vittorio Emanuele 12.
Colombo Simeone, Torino, Via Silvio Pellico 34.
Colonna Giancarla, Torino, Corso Moncalieri 70.
Comba Prof. Avv. Mario, Torino, Via L. Mercantini 6.
Contardi Francesco, Torino, Via Giacomo Medici 44.
Cora Dr. Galeazzo, Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Cordero di Montezemolo, Mario, Torino.
Cornaglia in Beltramino, Prof. Luciana, Torino, Via Cassini 43.
Corulli Prof. Amos, Biella, Via Italia.
Costa Torre Paolo Maria, Torino, Via Vassalli Eandi 17.
Cotto Rag. Eugenio, Torino, Cavoretto, V. Santa Lucia 96.
Craveri Comm. Avv. Enrico, Torino, Corso Vittorio Emanuele 61.
Cravero Avv. Roberto, Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Dr. Davide, Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cucchi Mario, Cherasco, Via Vittorio Emanuele 78.
Cucco Dr. Sisto, Biella, Via Santuario Oropa 2.
Curreno di santa Maddalena Generale Giuseppe, Torino, Via Lamarmora 33.
Dalmasso Dr. Franca, Torino, Via Principi d'Acaja 61.
Darbesio Dr. M. Antonella, Torino, Corso Vittorio Emanuele 170.
Dardanelli Ghilione Prof. Elda, Torino, Corso G. Ferraris 110.
Dassetto Dr. Geom. Richieri, Torino, Corso Peschiera 37.
Daverio Prof. Arialdo, Novara, Via Carducci 3.
Daviso di Chiarvensod Dr. Bruno, Torino, Via Maria Vittoria 48.
De Alessi Giorgio, Torino, Via Balme 48.
De Antonis Geom. Albano, Verbania Pallanza, Viale Azari.
Debenedetti Maria, Torino, Via Barbaroux 19.
Debiaggi Prof. Casimiro, Torino, Corso Palestro 13.
De Francisco Dr. Arch. Ferdinando, Torino, Via Cialdini 31.
De Grazia Comm. Luigi, Torino, Via Tunisi 25.
Del Carretto di Torre Bormida e Bergolo Marchese Ten. Col. Carlo, Torino, Via Consolata 1.
Della Croce di Dojola Ten. Col. Giorgio, Torino, Corso Siccardi 15.
Della Gherardesca d'Oncieu de la Batie Antonietta, Donoratico, Villa Margherita.

DEL SIGNORE Dr. Ing. GIANCARLO, Biella, Via de Genova 9.
DEL VIVO LINA, Torino, Via delle Rosine 1.
DE MATTEIS Prof. Dr. FRANCO, Torino, Corso Stati Uniti 31.
DENINA Arch. LUIGI, Torino, Piazza Vittorio Veneto 23.
DESTEFANIS Prof. FRANCESCO, Torino, Corso Orbassano 32.
DETTOMA Ing. CARLO, Torino, Via Viotti 2.
DI FRANCESCO Avv. GIUSEPPE, Verbania Pallanza, Viale Azari 32.
DI SUNI March. MARIA TERESA, Torino, Via Barolo 3.
DOGLIOTTI NELLINA, Torino, Via Febo 19 bis.
DOLZA Prof. CONSOLINA, Torino, Via Piffetti 42.
DOLZA Can. CARLO, Rivoli, Vice Rettore Seminario.
DONADEI GIACOSA VELIA, Torino, Corso Moncalieri 51.
DONATI UGO, Vercelli, Viale Garibaldi 16.
DONNA Gr. Uff. GIUSEPPE, Torino, Via Viotti 9.
DONNA D'OLDENICO Bar. ANNA MARIA, Torino, Via Tenivelli 11.
DONNA D'OLDENICO, Bar. Comm. Dr. GIOVANNI, Torino, Via Tenivelli 11.
DONVITO ROSALBA, Torino, Corso Marconi 6.
DONVITO SILVANA, Torino, Via Marco Polo 14.
DORIA March. GEROLAMO, Torino, Via della Rocca 24
DORIGUZZI CARLA, Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
DORO AUGUSTO, Torino, Via Chiabrera 4.
DRAGONE Dr. ANGELO, Torino, Via Don Minzoni 2.
DURIO Prof. EMILIO, Torino, Via Lombroso 14.
ELIA MARGHERITA, Torino, Via Amedeo Peyron 54.
EMPRIN Dr. GIULIANO, Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
EMPRIN MIDANA AMALIA, Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
ENRIETTI MONTI Prof. ELENA, Torino.
ENRIORE Geom. BARTOLOMEO, Torino, Via Valentino Carrera 11.
FACCIO Prof. GIULIO CESARE, Vercelli, Via Massaua 5
FALAMISCHIA ALBA, Torino, Corso Marconi 22.
FAMIJA PIEMONTEISA, Roma, Corso Vittorio Emanuele 24.
FAMIJA TURINEISA, Torino, Via Po 43.
FARINA PININ, Torino, Via Volta 3.
FARINA Ing. SERGIO, Torino, Corso Matteotti 42 bis.
FASANO BRUNI Dr. GRAZIA, Torino, Piazza Solferino 3.
FASSÒ Geom. CARLO, Torino, Via Cantore 5.
FASSÒ Prof. LUIGI, Torino, Corso Matteotti 42.
FAZIO GRILLI Prof. BICE, Torino, Via Avigliana 30.
FEDERAZIONE INTERNAZIONALE LAUREATE E DOCENTI UNIVERSITARIE, Torino. Via Po 13.
FENOGLIO Dr. GIOVANNI, Torino, Via G. Casalis 74.
FERANDO Teol. Arcip. PAOLO, Caramagna Piemonte.
FERRARIS GABRIELLA, Torino, Strada Superga 37.
FERRARIS IRMA, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 6.
FERRERO Dr. ANTONIO, Torino, Corso Montegrappa 30
FERRERO IN DEBERNARDI Dr. MARIA, Torino, V. Accademia Albertina 3 bis.
FERRETTI Dr. Ing. FRANCO, Gattinara, C. Vercelli 89
FESTA Ing. GIUSEPPE, Torino, Via Amedeo Peyron 28.
FILIPPI Arch. CESARE, Torino, Via G. Casalis 35.
FILIPPI PIER CARLO, Torino, Via San Martino 41.
FINOCCHI Dr. SILVANA, Torino, Via Donizetti 2.
FIORE Rag. BENEDETTO, Torino, Via Rubiana 27.

Fiore in Botta Carla, Torino, Via Cristalliera 24.
Fissore Mino, Carmagnola, Piazza Raineri 5.
Fiume Prof. Guido, Belgirate.
Fontana Comm. Ing. Vincenzo, Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.
Forchini Luigi, Torino, Via G. Borsi 49.
Fornaris Gr. Uff. Avv. Guido, Torino, Corso Cairoli 6.
Franco Prof. Francesco, Cuneo, Corso Dante 53.
Franchin Dr. Cesare, Gattinara, Piazza Italia 13.
Frassati Dr. Faffaella, Torino, Corso Francia 78.
Frola Pons Maria, Torino, Corso Govone 6.
Frutaz Mons. Pietro, Roma, Via Benedetto XIV 5.
Fulcheri Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Corso San Maurizio 81.
Fusari Bertoglio Misa, Torino, Via Baretti 45.
Fusi Avv. Valdo, Torino, Via Consolata 1 bis.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, Torino, Via Sacchi 22.
Gabrielli Dr. Noemi, Torino, Via Giulia di Barolo 5.
Gaggero Volante Lalla, Torino, Via G. Bruno 168.
Gagna Prof. Dr. Pier Antonio, Torino, Via Carlo Alberto 43.
Gay Annamaria, Torino, Via Vittorio Amedeo 13.
Gay Di Quarti in Roggero Mermet Cont. Camilla. Torino, Via Cavour 35.
Gallea Dr. Benito Vittorio, Torino, Via Cassini 30.
Gallenga Dr. Paolina, Torino, Via Governolo 34.
Gallina Geom. Cleto, Torino, Via Garibaldi 46.
Gallo Ing. Bartolomeo, Torino, Via B. Galliari 31
Gallo Dr. Emilio, Chivasso, Via XXIV Maggio 1.
Gallo Dr. Guido, Caramagna Piemonte,
Galvano Prof. Albino, Torino, Corso Matteotti 57.
Gamarino Prof. Francesco, Torino, Via Villa Giusti 42.
Gandolfo Prof. Renzo, Roma, Via Porta Pinciana 6.
Gambotti Nino, Torino, Via Borgosesia 61.
Garelli Geom. Felice, Torino, Via Napione 22.
Garello Edoardo, Torino, Via Maria Vittoria 46.
Garzino Oreste, Savigliano, Via Gandi 1.
Gavosto Dr. Prof. Carlo, Torino, Corso Stati Uniti 23.
Gelmi Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Via Alfieri 10.
Gennari Curlo March. Paolo, Torino, Corso Re Umberto 6.
Gentina Dr. Giorgio, Fossano, Via Nazario Sauro 26.
Gerbaldi Cav. Uff. Avv. Francesco, Torino, Via Pastrengo 13.
Ghiglione Dr. Edoardo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
Ghivarello Comm. Dr. Riccardo, Pino Torinese.
Giacosa Franca, Torino, Strada Priv. D'Agliè 26.
Giacosa Laura, Torino, Corso M. D'Azeglio 10.
Giacosa Valerio, Torino, Strada Privata D'Agliè 26.
Giay Arch. Emilio, Torino, Corso Trento 5.
Giay Dr. Arch. Luigi, Torino, Corso Trento 5.
Gibellini Teresa, Torino, Corso G. Ferraris 47.
Giberti Ing. Antonio, Torino, Via Pomba 23.
Gigli Comm. Dr. Lorenzo, Torino, Via della Rocca 20.
Giordano Delle Lanze Conte Bruno, Torino, Via Magenta 43.
Giordano Delle Lanze Conte Filippo, Torino, Via Magenta 43.
Giupponi Marisa, Torino, Corso Sommeiller 35.

GOFFI Ing. ACHILLE, Torino, Corso Trento 5.
GOFFI Ing. EDOARDO, Torino, Via Fr.lli Carle 7.
GONELLA IN ROLANDI Dr. ANGIOLETTA, Torino, Via Amerigo Vespucci 32.
GORIA Prof. Avv. PIERO NATALE, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 43.
GRAMMATICA Comm. ALVISE, Torino, Via Foscolo 7.
GRANERI Ing. UGO, Torino, Via Amedeo Avogadro 22.
GRASSO Arch., Monforte d'Alba.
GRISERI Prof. ANDREINA, Torino, Corso Arimondi 17.
GUERRINI IN MEYRONE Dr. GIORGINA, Torino, Piazza Perotti 1.
GURGO SALICE EMILIA, Torino, C. Galileo Ferraris 47.
HERTEL Dr. ADOLFO, Torino, Via S. Teresa 30.
IGHINA MARIA, Ovada, Piazza Cereseto 1
LACCHIA PIERO, Torino, Via Medici 43.
LANGE Dr. AUGUSTA, Torino, Corso Palestro 7.
LANGE Ing. GUGLIELMO, Torino, Corso Palestro 7.
LANFRANCO Avv. AMEDEO, Torino, Via Gioberti 88.
LANGOSCO DI LANGOSCO ANITA, Torino, Via S. Fr. da Paola 36.
LAURI Dr. LAURA, Torino, Via Duchessa Iolanda 27.
LAVIS-TRAFFORD (de) C.V.O.O.B.E. BEAULIEU SUR MER (Francia), Villa Lavis.
LEVI Dr. MARCELLO, Torino, Viale Crimea 6.
LEVI GRAZIADI Avv. MARIO, Torino, Corso Re Umberto 87.
LIGIARDI Prof. EMMA, Pinerolo, Via Vescovado 10.
LIEVRE EMILIO, Torino, Via Legnano 18.
LOMAGLIO Conte Gen. CESARE, Torino, Via Provana 7
LOMBARDI FRANCIS, Vercelli, Via G. Ferrari 9.
LOMBARDI Dr. GIORGIO, Torino, Corso IV Novembre 104.
LOMBARDI Avv. LUIGI, Torino, Corso Siccardi 11.
LOMBARDI Ing. PAOLO, Torino, Corso G. Ferraris 82
LOMBARDI Comm. SANDRO, Torino, Piazza Castello 29
LONG Ing. ARTURO, Pinerolo, Piazza Barbieri 5.
LORIA Dr. Ing. MARIO, Torino, Corso Montevecchio 36.
LOVERA Prof. GIUSEPPE, Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
LOVERA DI CASTIGLIONE Conte CARLO, Roma, Via Tevere 16.
LUBATTI Dr. Geom. EUGENIO, Torino, Via Castelnuovo 22.
LUBATTI CORNARO Dr. CLARA, Torino, Via Castelnuovo 22.
LUOTTO CLEMENTINA, Torino, Via Monte di Pietà 15.
MAFFIOLI Dr. Avv. FRANCO, Varallo Sesia.
MAGGIO Dr. ROSANNA, Torino, Corso Unione Sovietica 213.
MAGGIORA Dr. Arch. DELFINO, Torino, Via Pietrino Belli 76.
MAGGIOROTTI TEMPO EMMA, Torino, Via Carlo Alberto 18.
MAGLIOLA MARIA, Torino, Corso Matteotti 39.
MAGLIOLI Col. VITTORIO, Torino, Via Montevideo 21.
MALAGUZZI Dr. FRANCO, Venezia-Mestre, Corso del Popolo 151.
MAGNI ELISABETTA, Milano, Piazza Repubblica 30.
MAGNONI ALESSANDRO, Torino, Piazza Bernini 16.
MALAN Prof. DELIO, Torre Pellice per Angrogna.
MALINVERNI Prof. Avv. ALESSANDRO, Torino, Via E. De Sonnaz 13
MALINVERNI Avv. STEFANO, Torino, Via Massena 93.
MALLÈ Dr. LUIGI, Torino, Via Bogino 12.
MANASSERO Avv. DOMENICO, Torino, Via Mercantini 2/D.
MANASSERO Geom. GIOVANNI, Torino, Piazza Bernini 16.

Mancini Fausta, Torino, Via Generale Cantore 9.
Manino Dr. Luciano, Torino, Corso Rosselli 105/7.
Manzoni Avv. Giovanni, Torino, Corso G. Lanza, 105.
Marazza Avv. Gerolamo, Verbania-Pallanza, V. Castelli 36.
Marino Dr. Ugo, Pinerolo, Via Montebello 9.
Marinone Prof. Nino, Vercelli, Via Vittorio Veneto 1.
Mariotti Dr. Enrico, Torino, Via San Secondo 26.
Marocco Avv. Antonio Maria, Rivoli, Piazza Principe Eugenio 4.
Marsengo Giorgio, Torino, Corso Reg. Margherita 79.
Martinotti Prof. Ugo, Casale Monferrato, Via G. Mameli 63.
Masino Ing. Giusto, Torino, Via Des Ambrois 7.
Massa Giuseppe, Torino, Via Confienza 19.
Massini Dr. Anna Maria, Torino, Corso Matteotti 19.
Massucco Costa Prof. Angiola, Torino, Via Principi d'Acaja 20.
Materazzo Dr. Candido, Torino, Via Prati 1.
Mazzonis di Pralafera N. H. Ottavio, Torino, Via San Domenico 11.
Megardi Ing. Leonardo, Torino, Corso Peschiera 2.
Melis Arch. Armando, Torino, Via Viotti 1.
Mesturino Comm. Arch. Vittorio, Torino, Via Cialdini 26.
Midana Comm. Dr. Arch. Arturo, Torino, Via S. Chiara 15.
Midana Dr. Prof. Alberto, Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Milanesio Jolanda, Torino, Via Bava 13.
Minelli Ing. Matteo, Torino, Via Lanfranchi 8.
Minelli Paolo, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 40
Mirone Comm. Dr. Ing. Luigi, Torino, Via Ricasoli 2
Moccagatta Prof. Vittoria, Torino, Via Ricasoli 2.
Molli Boffa Arch. Alessandro, Torino, Corso San Maurizio 81.
Mollino Ing. Carlo, Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Moncalieri Città, Moncalieri.
Montalcini Adriano, Torino, Via Bertola 2.
Monti Ing. Pietro, Vercelli, Via Oldoni 2.
Morando Felicita, Torino, Via Rochemolles 22.
Morelli Arch. Domenico, Torino, Via Vico 8.
Moretti Don Valentino, Parroco di Solcio di Lesa.
Morselli Prof. G. E., Novara, Direttore Ospedale Psichiatrico Provinciale.
Mosso Arch. Leonardo, Torino, Via G. Grassi 7.
Mosti Dr. Enrica, Torino, Via Piffetti 49.
Muggio Comm. Dr. Andrea, Torino, Corso G. Ferraris 84.
Mulassano Rag. Carlo, Torino, Via Mentana 9.
Museo Civico di Torino.
Museo del Paesaggio, Verbania-Pallanza.
Musso Ing. Arch. Paolo, Torino, Via Am. Avogadro 19.
Nasi Emanuele, Torino, Via Principe Amedeo 34.
Nasi Marisa, Torino, Via Principe Amedeo 34.
Natta-Soleri Raffaele, Torino, Corso Trento 14.
Natta-Soleri Bodo Maria, Torino, Corso Trento 14.
Natta-Soleri Re Maria Vittoria, Torino, Corso Trento 14.
Negra Dr. Giacinto, Torino, Corso G. Agnelli 100.
Negri Vittoria, Torino, Via Madama Cristina 90.
Negro Maria Maddalena, Torino, Lungo Po Diaz 8.
Neppi-Modona Prof. Vittoria, Torino, Corso G. Lanza 102.

Nicola Guido, Torino, Via S. Giulia 65.
Nicola Rag. Mario Luigi, Torino, Corso Re Umberto 122.
Nicola Arch. Palmina, Torino, Via Bava 47.
Noberasco Dr. Giorgio, Torino, Corso Matteotti 5.
Novarese di Moransengo Comm. Carlo, Torino, Via della Rocca 29.
Oreglia Arch. Mario, Torino, Via Consolata 15.
Orlandini Comm. Ing. Orlando, Torino, Corso Q. Sella 71.
Orza Peyrot Arch. Mirella, Torino, Via G. Medici 56.
Ottaviano Prof. Laura, Torino, Via Giulia di Barolo 5.
Pacchioni Dr. Anna, Torino, Via Exilles 20 bis.
Pacotto Rag. Giuseppe, Torino, Via S. Francesco d'Assisi 11.
Palumbo Antonica, Torino, Via Vanchiglia 14.
Palmucci Giulietta, Torino, Via Roma 305.
Panelli Dr. Carlo, Torino, Via S. Chiara 64.
Panini Osvaldo, Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
Pantaleo Nino, Torino, Via Cassini 27.
Parmentola Rag. Vittorio, Torino, Via Magellano 10.
Passanti Arch. Mario, Torino, Via Maria Vittoria 16.
Patria Geom. Ettore, Exilles.
Pautasso Dr. Andrea, Torino, Via Ormea 150.
Pedrini Cav. Augusto, Torino, Via S. Pio Quinto 15.
Peola Marcello, Torino, Corso Lecce 34.
Pepino Prof. Aldo, Torino, Corso Stati Uniti 53.
Pereno Prof. Maria Luisa, Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Pera Dr. Ing. Alberto, Torino, Corso Francia 35.
Perer Maria Luisa, Milano, Via Lovanio 4.
Peretti Prof. Vincenzo, Torino, Via Susa 49.
Peretti Griva S. E. Avv. Domenico Riccardo, Torino, Via Grattoni 8.
Peyron Gr. Uff. Avv. Amedeo, Torino, Via Carlo Alberto 18.
Peyrone Prof. Dr. Giovanni, Torino, Via Bezzecca 22.
Peyrot Dr. Ada, Torino, Via Consolata 8.
Perlo Anna Maria, Torino, Piazza San Carlo 205.
Pezzi Guala Giuseppina, Torino, Via Lombroso 7.
Piacco Prof. Ernesta, Vercelli, Via Borgogna 6.
Piccio Ing. Marco, Valduggia.
Picco Arch. Giovanni, Torino, Corso Regina Margherita 188.
Pinna Maria Serena, Torino, Via Tiepolo 1.
Pinottini Elio, Torino, Via Conte Rosso 3.
Pipino Dr. Rag. Pietro, Roccapietra.
Pirastu Usai Prof. Franco, Torino, Via Osacco 20.
Pizzetta Arch. Silvia, Torino, Via Barrili 7.
Podio Avv. Rodolfo, Torino, Via Davide Bertolotti 2.
Poggi Liliana, Torino, Via Exilles 23.
Poli Prof. Giovanna, Torino, Corso G. Ferraris 108.
Pollovio Ing. Aldo, Torino, Corso Inghilterra 19.
Ponti Rag. Guido, Sestrieres, Palazzo Saes.
Ponti Dr. Virginio Paolo, Torino, Corso Lecce 30.
Pozzi Emanuela, Torino, Corso Re Umberto 17.
Pozzi Giuseppe, Novara.
Pozzo Ing. Ugo, Torino, Corso Govone 6.
Prefettura, Torino, Ufficio Stampa.

Pregliasco Comm. Lorenzo, Torino, Via Campana 17.
Prette Maria Carla, Torino, Via Ribet 20.
Pron Fiorella, Torino, Corso Cairoli 10.
Pron Gianni, Torino, Corso Cairoli 10.
Pron Guido, Torino, Via Cavour 41.
Protto Arch. Alessandro, Torino, Corso Duca Abruzzi 8.
Provera Rag. Dario, Torino, Via Avigliana 40.
Prunas Tola Conte Dr. Vittorio, Torino, Via Luciano Manara 5.
Quaglia Michele, Torino, Corso Vittorio Emanuele 98.
Quaglia Gr. Uff. Avv. Orazio, Torino, Corso Re Umberto 77.
Quaglino Prof. Elio, Torino, Via Bagetti 22.
Quaglino Cav. Rag. Sergio, Torino, Via G. Casalis 33.
Quazza Ada, Torino, Via Gropello 4.
Querci del Mastro Calvetti Giulietta, Torino, Corso M. D'Azeglio 76.
Ragazzi Renza, Torino, Via Bidone 17.
Ratti Comm. Gen. Giuseppe, Torino, Piazza Rivoli 7.
Ratti Cav. del Lav. Giuseppe, Torino, Corso Duca D'Aosta 7.
Ravera Ada, Torino, Via G. Casalis 17.
Ravera Cav. Generale Francesco, Benevagienna, Via Vitt. Emanuele 43.
Re Rita, Torino, Corso Vittorio Emanuele 97.
Rebuffo Gianni, Cuneo, Piazza Galimberti 9.
Reggiani Dr. Giulio, Milano, Via S. Simpliciano 4.
Reynaud Maria, Torino, Corso Re Umberto 84.
Remmert Carla, Venaria, Villa La Bellotta.
Remmert Giorgio, Venaria, Villa La Bellotta.
Re Remmert Lydia, Torino, Corso G. Ferraris 132.
Ricaldone Prof. Dr. Paolo, Torino, Presidente della Cassa di Risparmio, Via XX Settembre.
Ricardi di Netro Conte Federico, Torino, Via Mazzini 10.
Ricca Domenica, Torino, Via Locana 31.
Riccio Federico, Torino, Via Legnano 13.
Riccio Dr. Ing. Giorgio, Torino, Via Pomba 24.
Richard Prof. Ing. Camillo, Torino, Via Monte di Pietà 24.
Richelmy Dr. Vincenzo, Torino, Via S. Francesco da Paola 21.
Rigotti Dr. Ing. Arch. Giorgio, Torino, Corso Matteotti 29.
Rinaldi Ing. Celeste, Torino, Via S. Agostino 12.
Risso Francesco, Torino, Via Forlì 144/45.
Rivetti Dr. Renato, Biella, Via Malta 3.
Rocca Prof. Arch. Gesualdo, Torino, Via Po 25.
Roccati Prof. Luigi, Chieri.
Roccavilla Emilio, Torino, Corso Massimo D'Azeglio 37.
Roccavilla Dr. Mario, Torino, Via Cavour 6.
Rodolfo Prof. Giacomo, Carignano.
Roero di Cortanze Marchese Carlo Alberto, Rapallo, Via Zunino 4.
Roggero Prof. Arch. Mario, Torino, Via Po 1.
Roggia Dr. Giambattista, Busto Arsizio, Direttore Biblioteca Civica.
Rolandi Ing. Giorgio, Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Rolandini Dr. Prof. Silvio, Torino, Via A. Vespucci 32.
Romano Giovanni, Torino, Via Tripoli 10/8.
Rosci Dr. Marco, Novara, Via Mameli 8.

Rota Prof. Francesco, Torino, Corso Rosselli 9.
Rovera Ing. Guido, Torino, Corso Montevecchio 36.
Sacerdote Umberto Secondo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
Sala Romeo, Torino, Corso Stati Uniti 4.
Salamon Dr. Ferdinando, Torino, Corso Matteotti 40.
Salino Insola Renata, Torino, Via Vespucci 20.
Salino Insola Dr. Vittorio, Torino, Via Vespucci 20.
Salvestrini Ing. Arch. Gino, Torino, Corso Re Umberto 64.
Salvetti Dr. Roberto, Biella, Via Italia 15.
Salvi Carlo, Ciriè, Via E. Ferrari 15.
Santanera Ing. Oreste, Torino, Via Migliara 20.
Santorio Saluzzo Piera, Torino, Via Lamarmora 28.
Sanvenero Ing. Agostino, Ivrea, Piazza S. Francesco D'Assisi 3.
Savi Prof. Don Severino, Susa, Curia Vescovile.
Sbardolini Maria Carmela, Torino, Via Mazzini 37.
Scarabosio Alberto, Torino, Corso Bramante 60.
Sciolla Giuseppe, Torino, Via G. Somis 13.
Sciolla Lagrange Pusterla Comm. Dr. Emilio, Torino, Via Ormea 37.
Sciolla Lagrange Pusterla Avv. Paolo, Torino, Via Nizza 57.
Scamuzzi Dr. Prof. Ernesto, Torino, Via Acc. delle Scienze 6.
Schaudy Dr. Erwin, Torino, Via Bertola 9.
Sella Ing. Gianni, Torino, Via Magenta 36.
Serralunga Bardazza Dr. Anna, Biella, Via San Giuseppe 23.
Serra Dr. Arch. Boberto, Torino, Corso Brescia 87.
Sertorio Dr. Filippo, Torino, Corso Cairoli 6.
Sicardi Dr. Lodovico, Torino, Corso XI Febbraio 21.
Siffredi Arch. Paolo, Torino, Corso Tassoni 24.
Simonis Michela, Torino, Via Vincenzo Vela 7.
Sinigaglia Avv. Guido, Torino, Via Giusti 4.
Sobrero Cesare, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 28.
Sobrero del Mastro Calvetti Arch. Anna, Torino, Piazza Cavour 10.
Sola Mercedes, Torino, Corso Re Umberto 5.
Soleri Borgia Adele, Torino, Via Gaeta 19.
Sommo Prof. Dr. Lorenzo, Torino, Via Carlo Alberto 27.
Soprintendenza Archivistica per il Piemonte, Torino, Piazza Castello 205.
Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, Torino, Palazzo Carignano.
Sorice Pession Prof. Vivian, Torino, Corso Re Umberto 45.
Spadoni Dr. Enrico, Torino, Via Cassini 19.
Stoppani Avv. Giovanni, Novara, Via Bello 12.
Storti Giuseppe, Torino, Via Principessa Clotilde 74.
Strada Dr. Antonio, Scaldasole, Castello di
Tabacchi Prof. Dr. Gino, Torino, Via Delle Orfane 10.
Tabbia Dr. Maria Tiziana, Torino, Via Assarotti 17.
Tamagno Prof. Laura, Torino, Piazza Vittorio Veneto 4.
Tamburini Dr. Luciano, Torino, Via Rosta 6.
Tarchetti Antonio, Vercelli, giornalista.
Tardito Dr. Emilio, Torino, Via I. Petitti 7.
Tavella Prof. Bianca, scultrice, Torino, Via Vico 8.
Tavola Beppe, Torino, Corso Gen. Govone 18.
Tecco Ranzone Baron. Lina, Torino, Via Vincenzo Vela 3.

Tedeschi Camillo, Torino, Corso Francia 120.
Testa Prof. Armando, Torino, Via Della Rocca 5.
Tonachini Ing. Elio, Torino, Via Cavour 48.
Torra Prof. Aldo, Ivrea, Via Cuniberti 7.
Torrione Cav. Pietro, Biella Vernato.
Tosco Cav. Giovanni, Chieri, Via Cibrario 3.
Tos Visconti Franca, Torino, Piazza Solferino 6.
Tosel Geom. Paolo, Pinerolo, Piazza S. Donato 4.
Toselli Mario, Torino, Corso Francia 5.
Toselli Bernardo Lucia, Cuneo, Via Quintino Sella 1.
Toso Emilio, Torino, Via Thesauro 8.
Tournon Conte Sen. Ing. Adriano, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
Tournon N. H. Dr. Paolo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
Trinchero Piero, Torino, Via Bava 27.
Triveri Ing. Luigi, Chieri, Viale Roma 19.
Trossi Anna Maria, Torino, Via Groscavallo 8.
Turati Dr. Attilio, Torino, Strada S. Vito 10.
Turati Franca in De Castro, Torino, Strada S. Vito 10.
Turati Prof. Lucia, Torino, Strada S. Vito 10.
Turbiglio Irene, Torino, Via Vico 8.
Uberti Bona Prof.ssa Germana, Torino, Via Vinadio 27.
Vagnini Raffaele, Torino, Corso Cincinnati 193/6.
Vallauri Dr. Luigi, Torino, Via Montecuccoli 6.
Valletti de la Valletta Tegy, Torino, Via Eusebio Garizio 20 bis.
Valletti de la Valletta Dr. Arch. Victor, Torino, Via Eusebio Garizio 20 bis.
Vaona Avv. Attilio, Torino, Via Lodovica 19.
Varaldo Arch. Giuseppe, Torino, Corso Mediterraneo 94.
Vaudagna Avv. Giuseppe, Torino, Corso Siccardi 7.
Vellani Anna Maria, Torino, Via Sacchi 48.
Vellani Elisa, Torino, Via Sacchi 48.
Venesio Dr. Camillo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 94.
Vercellone Dr. Antonio, Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Verdoja Cav. Uff. Prof. Onorato, Torino, Corso Cairoli 6.
Vergnano Dr. Alfonso Maria, Carloforte (Cagliari), Stazione Astronomica.
Verzone Arch. Paolo, Torino, Via della Rocca 15.
Viale Faustina Ved. Bodo, Torino, Via Gobetti 23.
Viale Dr. Vittorio, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
Viale in Ferrero Dr. Mercedes, Torino, Corso Matteotti 55.
Vietti Rag. Giuseppina, Torino, Via Martorelli 9.
Vigliani di Bascourt Prof. Carmen, Torino, Via Cavour 35.
Vines Geom. Mario, Trivero-Biella.
Vivani Dr. Walter, Torino, Corso Casale 476.
Voena Dr. Cav. Carlo, Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Voena Avv. Enrico, Torino, Via Vincenzo Vela 32.
Voena Dr. Giacinto, Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Volante Borgo Prof. Enrica, Torino, Corso Moncalieri 51.
Weigmann Romagnoli Eleonora, Torino, Corso Moncalieri 70.
Weisz Levi de Veali Dr. Alessandra, Torino, Via Accademia Albertina 40.
Zabert Gilberto, Torino, Via Cavour 46.
Zaccone Avv. Renato, Torino, Condirettore della Società Italia Gas, V. XX Settembre.

Zanolo Giovanni, Foglizzo, Via Principe Tommaso 24.
Zavattini Dr. Antonietta, Torino, Via Pollenzo 17.
Zerbola Renzo, Biella, Via Zara 17.
Zucco Avv. Filippo, Torino, Corso Matteotti 38.

(*Nuovi Soci della S.P.A.B.A. approvati nella seduta del 6 marzo 1961*)

Aldi Aldo, Torino, Piazza Madonna degli Angeli 2.
Aragno Silvia, Torino, Via Massena 12.
Archivio di Stato, Torino, Piazza Castello 205.
Assessorato al Turismo Antichità e Belle Arti, Aosta.
Benedetti Liliana, Torino, Via C. Battisti 5.
Bermond Prof. Dr. Marco, Ivrea (Torino).
Borgogna Morozzo Bona, Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
Bounous Maoli Prof. Anna Maria, Torino, Via Colli 20.
Buffa di Perrero Contessa Mariola, Torino, Via Consolata 18.
Burtkhardt Arch. Giuseppe Walter, Milano, Via Fucini 8.
Carena Giovanni, Pinerolo, Piazza San Donato 4.
Casali Arch. Maria Ludovica, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
Cento Arch. Giuseppe, Torino, Via Fiocchetto 39.
Cotti Arch. Maria, Torino, Via Donizetti 17.
Cremona Bellacasa Dr. Danila, Torino, Via P. Giuria 73.
Demichelis Pietro, Torino, Via Amerigo Vespucci 51.
Derossi Arch. Pietro, Torino, Via Lambruschini 12.
Dogliotti Ornella, Torino, Via Febo 17.
Donnet André, Sion (Valais) (Svizzera).
Fasola Cav. Rag. Nino, Novara, Via Gnifetti 48.
Francese Caterina, Torino, Corso Regina Margherita 15.
Gambotti Nino, Torino, Via Borgosesia 61.
Garino Dr. G. B., Torino, Via Sommacampagna 17.
Goria Dr. Carlo, Torino, Via Torricelli 13.
Grandi Giovanna, Torino, Corso Galileo Ferraris 118.
Guarienti Avv. Prof. padre Angelico, Racconigi, Convento di San Domenico.
Levi Montalcini Paola, Torino, Corso Re Umberto 12.
Mariano Giovanna, Torino, Corso Marconi 24.
Masino Prof. Cristoforo, Torino, Via Lomellina 18.
Mazza Luigi, Alessandria, Piazza Matteotti 8.
Menzio Avv. Adele, Torino, Via Cardinal Maurizio 17.
Mongini Dr. Carlo, Torino, Via Bionaz 10.
Negri Bianca, Torino, Piazza San Carlo 206.
Piano Alfredo, Torino, Via Bellezia 7.
Raineri Ing. Luigi, Torino, Via Gioberti 72.
Ravera Dr. Ing. Giuseppe, Ivrea, Via Cascinette 9a.
Rigaldi Dr. Gianni Carlo, Milano, Via Rosellini 8.
Sales Ing. Mario, Torino, Via Massena 11.
Scribani Arch. Adele, Torino, Corso Matteotti 29.
Sereno Can. Don Mario, Novi Ligure, Cappellano Carcere Giudiziario.
Trivero in De Bernardi Anna, Torino, Via Sabaudia 18.
Vagnini Raffaele, Torino, Corso Cincinnato 193/6.
Velleda Cavassa Maria, Torino, Corso Orbassano 29.

INDICE

ARTICOLI (illustrazioni pag. 134/135)

LUIGI MALLÈ: Contributo alla conoscenza del Grammorseo . . . . . pag. 3
CASIMIRO DEBIAGGI: Osservazioni sulla cappella della Madonna di Loreto presso Varallo . . . . » 17
ROSALBA AMERIO: Affreschi di cerchia gaudenziana in Gattinara . . » 24
ROSALBA AMERIO: Affreschi e dipinti cinque e seicenteschi nel Saluzzese » 30
MARCO ROSCI: Il primo Cerano . . . . » 37
AUGUSTO CAVALLARI-MURAT: Il Lanfranchi ed altri artisti all'Eremo di Lanzo . . . . » 47
HENRY A. MILLON: L'altare maggiore della Chiesa di San Filippo Neri in Torino . . . . » 83
MARIO OREGLIA: Una volta planteriana in via del Carmine . . . . » 92
PAOLO PORTOGHESI: Metodo e poesia nell'architettura di Bernardo Antonio Vittone . . . . » 99
ANDREA BUSIRI VICI: Battesimo sabaudo in Roma, a palazzo Colonna . » 115
ALBINO GALVANO: Per lo studio dell'*Art Nouveau* a Torino . . . » 125

SEGNALAZIONI (illustrazioni pag. 194/195)

CELESTE RINALDI: Considerazioni archeologiche su una casa demolita in via S. Agostino . . . . » 135
RINALDO GHIVARELLO: Una lapide ed alcuni frammenti epigrafici romani scavati a Pino Torinese . . . . » 137
UMBERTO CHIERICI: Restauri nell'antico Battistero di Novara . . . » 140
UMBERTO CHIERICI: Restauri nell'Abbazia di Sannazzaro Sesia . . . » 142
PAOLO COSTA: Monumenti di architettura romanica della Serra di Ivrea » 144
CASIMIRO DEBIAGGI: Il pittore Gian Giacomo Testa . . . . . . » 152
ROSALBA AMERIO: Dipinto nella Casa Parrocchiale di Cercenasco . . » 156
MARIA TIZIANA TABBIA: Le antiche misure abbaziali di Montanaro . » 157
MARIA TIZIANA TABBIA: Libro d'orazioni secentesco nella viceparrocchiale di Montanaro Canavese . . . . » 159
AUGUSTO PEDRINI: Un inedito autoritratto del Piffetti . . . . . . » 161
DARIA FERRERO DE BERNARDI: La sistemazione di Palazzo Madama a sede del Senato del Regno ed i relativi progetti di sistemazione . » 162
NOEMI GABRIELLI: Ultime segnalazioni di opere d'arte in Piemonte . » 167
VINCENZO BORASI: Sulla paternità artistica del Palazzo Comunale di Cagliari . . . . » 169

NOTIZIARIO DI MOSTRE . . . . » 181

ATTI DELLA SOCIETÀ

Dalla Seduta del 12 dicembre 1959 all'Assemblea dell'8 aprile 1961 » 195
Statuto e Regolamento sociale . . . . » 224
Cariche sociali e Soci . . . . » 229

Finito di stampare il 20 dicembre 1961
dalla Stamperia Artistica Nazionale s.p.a.
Corso Siracusa 37 - Torino

La carta patinata è stata liberalmente fornita a prezzo ridotto dalle Cartiere Burgo

Zinchi della Zincolito

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI (illustrazioni pag. 134/135)

L. Mallè, *Contributo alla conoscenza del Grammorseo* . . pag. 3
C. Debiaggi, *Osservazioni sulla cappella della Madonna di Loreto presso Varallo* . . . . » 17
R. Amerio, *Affreschi di cerchia gaudenziana in Gattinara* » 24
R. Amerio, *Affreschi e dipinti cinque e seicenteschi nel Saluzzese* . . . . » 30
M. Rosci, *Il primo Cerano* . . . . » 37
A. Cavallari-Murat, *Il Lanfranchi ed altri artisti all'Eremo di Lanzo* . . . . » 47
H. A. Millon, *L'altare maggiore della Chiesa di San Filippo Neri in Torino* . . . . » 83
M. Oreglia, *Una volta planteriana in via del Carmine* . . . » 92
P. Portoghesi, *Metodo e poesia nell'architettura di Bernardo Antonio Vittone* . . . . » 99
A. Busiri Vici, *Battesimo sabaudo in Roma, a palazzo Colonna* . . . . » 115
A. Galvano, *Per lo studio dell'*Art Nouveau *a Torino* . . » 125

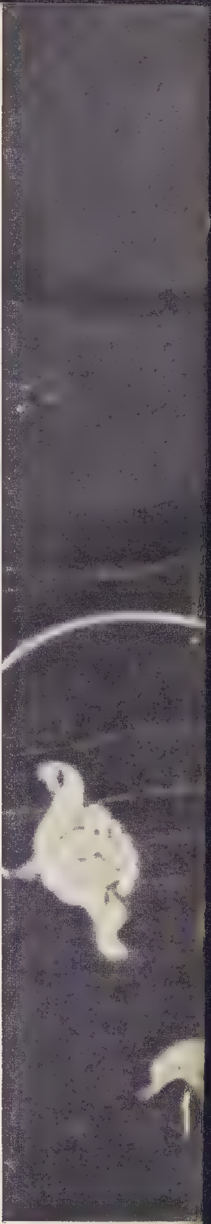
SEGNALAZIONI (illustrazioni pag. 194/195)

C. Rinaldi, *Considerazioni archeologiche su una casa demolita in via S. Agostino*, pag. 135 - R. Ghivarello, *Una lapide ed alcuni frammenti epigrafici romani scavati a Pino Torinese*, pag. 137 - U. Chierici, *Restauri nell'antico Battistero di Novara*, pag. 140 - U. Chierici, *Restauri nell'Abbazia di Sannazzaro Sesia*, pag. 142 - P. Costa, *Monumenti di architettura romanica della Serra di Ivrea*, pag. 144 - C. Debiaggi, *Il pittore Gian Domenico Testa*, pag. 152 - R. Amerio, *Dipinto nella Casa Parrocchiale di Cercenasco*, pag. 156 - M. T. Tabbia, *Le antiche misure abbaziali di Montanaro*, pag. 157 - M. T. Tabbia, *Libro d'orazioni secentesco nella viceparrocchiale di Montanaro Canavese*, pag. 159 - A. Pedrini, *Un inedito autoritratto del Piffetti*, pag. 161 - D. Ferrero De Bernardi, *La sistemazione di Palazzo Madama a sede del Senato del Regno ed i relativi progetti di sistemazione*, pag. 162 - N. Gabrielli, *Ultime segnalazioni di opere d'arte in Piemonte*, pag. 167 - V. Borasi, *Sulla paternità artistica del Palazzo Comunale di Cagliari*, pag. 169.

NOTIZIARIO DI MOSTRE

ATTI DELLA SOCIETÀ

Dalla Seduta del 12 dicembre 1959 all'Assemblea dell'8 aprile 1961 . . . . pag. 195
Statuto e Regolamento sociale . . . . » 224
Cariche sociali e Soci . . . . » 229



BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XIV-XV

1960-61

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNI XVI-XVII - 1962-63

SOC. PIEMONTESE di ARCHEOLOGIA e B. A. · V. Napione 2 · TORINO

In copertina:

« *Uccello-anima in bronzo da Aosta* » (Museo Archeologico di Aosta).

(vedi Articolo a pag. 16)

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XVI-XVII

1962-63

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1961-63)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona (*Presidente della Commissione Amministrativa*); Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone (*Membri*); Luigi Mallè (*Membro Segretario*).

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

SILVIO CURTO

STORIA DI UN FALSO CELEBRE

Scriveva nel 1883 Gaston Maspero nel suo *Rapport sur une Mission en Italie*: « Je crois que la direction du Musée de Turin a eu raison de lasser les monuments faux exposés dans les galeries. Je voudrait qu'on en fit autant partout et qu'on en mit dans les catalogues les raisons que nous permettent de déclarer que tel ou tel objet n'est pas authentique: on formerait de la sorte, à peu de frais, l'éducation archéologique du public » [1].

Lasciando da parte gli eccessi di certa critica attuale, attenta soltanto alla autenticità più assoluta degli oggetti antichi, possiamo chiederci se la proposta del Maspero non serbi una sua validità ancor per il pubblico di oggi, sebbene certamente più esperto di quello d'un tempo.

Il problema, crediamo si riesca a chiarire, meglio che per discussioni filosofiche, mediante esame in concreto, della utilità che il singolo « falso » può presentare.

Nel campo egittologico, questo chiarimento ed esame, può muovere senz'altro dal « falso » anticoegizio, indubbiamente il più falso e il più celebre che esista, e che è conservato nel Museo di Torino.

Si tratta d'una testa femminile un po' più grande del naturale (m. 0,38 di altezza), di marmo nero italiano, in stile classicheggiante del '600, che reca incisi sul volto strani segni, simili ai simboli astronomici indicanti pianeti e costellazioni dello zodiaco, in uso dalla tarda grecità sino ancora al secolo scorso (v. le figg. 1, 2, dimostrative dello stile e dei segni incisi sul monumento). Questa testa era inserita su un torso stilizzato, inciso di segni analoghi, che oggi è perduto.

La celebrità di questo monumento esplose nel 1760. Si trovava allora a Torino un naturalista inglese, John Needham [2], che accompagnava come

---

[1] V. *Rec. Tr. rel. Arch. Phil. Eg. Ass.*, 4 (1884), p. 151.

[2] John Turbeville Needham, n. a Londra 1713, m. a Bruxelles 1781, fu noto principalmente per una teoria sulla generazione spontanea degli infusori, che venne attaccata violentemente dal Voltaire (cfr. G. Baretti, *Prose*, comm. Piccioni, Torino, Paravia, 1906, p. 393, n. 6), ripresa e ampliata dal Buffon, demolita poi dallo Spallanzani (cfr. *Enc. It.*, s. v. *Needham*). Fu il primo cattolico accolto nella Royal Society di Londra. Trasse i mezzi per vivere facendo l'istitutore; accompagnò uno de' suoi pu-

istitutore un giovane lord venuto a studiare nella nostra Università. Scienziato di merito e di fama, il N. fu ospite gradito del famoso circolo intellettuale e progressista del Conte di Saluzzo; condotto dai nuovi amici, visitò un giorno il Museo d'Antichità dell'Università, situato allora in alcuni vani a terreno del Palazzo di Via Po [3]. Lì, nella « camera delle curiosità », scorse il busto che abbiamo descritto e formulò su di esso una teoria indubbiamente fascinosa, che comunicò immediatamente al collega Vallisnieri junior [4], poi alle Accademie di Londra e di Parigi, in un opuscolo corredato di un disegno del monumento, e intitolato *De inscriptione quadam Aegyptiaca Taurini inventa*, pubblicato a Roma nel 1761 [5] (v. fig. 3).

La teoria era questa:

1) secondo informazione raccolta dall'A., la testa era stata ritrovata a Roma, insieme con la famosa Mensa Isiaca, e della Mensa aveva seguito le vicende; da Roma a Venezia, a Mantova nella collezione dei Gonzaga, e di lì ai Savoia che l'avevano poi donata all'Università di Torino [6];

---

pilli in Italia, dove soggiornò parecchi anni, a Roma e Torino (cfr. G. A. Bonnard, *Gibbon's Journey from Geneva to Rome. His Journal from 20 April to 2 October 1764*, pp. xxv, 268, Edinburgh 1961, p. 35, n. 1; W. R. Dawson, *An eighteenth century discourse on hieroglyphs*, in *Studies presented to F. Ll. Griffith*, London 1932, p. 466 sgg., 467). A Torino, si trovava sin dal 1751 (cfr. Pier Al. Paravia, *Della vita e degli studi di Giuseppe Bartoli*, Torino, Fontana, 1842, p. 36).

[3] Cfr. *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, I, Firenze-Roma 1878, p. xxi, circa il Museo dell'Univ. di Torino, e p. xxii, n. 15, circa il N. e la controversia qui oltre.

[4] Tanto fece il N., con due lettere al Vallisnieri, date il 25 luglio e 29 agosto 1761, stampate più tardi a Padova, Tip. del Seminario, nel 1840 (riportate in Paravia, *op. cit.*, p. 152 sgg.).

[5] Nel *De inscriptione ecc.*, Romae, Tip. Palladis, 1761, dedicato a Vitt. Am. II di Savoia, il N. pubblicò, oltre la propria dissertazione (pp. 1-66), data « Romae, Septimo Idus Septembris [20 sett.] 1761 », una lettera di certo Dutens (pp. 67-69), agente del Re d'Inghilterra a Torino, indirizzata al N. stesso, data a Torino il 9 sett., dove in risposta a richiesta del N. del 29 agosto, si fornisce informazione circa la provenienza del Busto, appresa dal Dutens a sua volta per interposta persona, dal re Vitt. Amedeo. Da notare qui, che stando alle date dei due scritti, il N. compose la dissertazione ancor prima di ricevere l'informazione del Dutens.

[6] Tale informazione, nella lettera Dutens cit. Le fonti relative alla Mensa Isiaca non accennano al Busto, ma anche nel caso opposto non ne chiarirebbero del tutto la storia, sia perchè tacciono sul modo onde la Mensa pervenne a Venezia e al Bembo, e sia perchè vi appare malcerta la notizia — che è del Keysler, *Travels through Germany ecc.*, I, London 1760, p. 283 — di cessione della Mensa medesima dal card. Pava ai Savoia, attorno al 1630. Infatti, un « card. Pava » (o di simil nome, supponendo un malinteso da parte dell'A., inglese) non è altrimenti noto, nè per documenti della chiesa di Roma (cfr. Cristofori, *Storia dei cardinali ecc.*, Roma 1888; Moroni, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*) nè — almeno a conoscenza dello scrivente — per le cronache dell'epoca, relative ai Gonzaga, a Mantova e Casale.

Circa detta Mensa (che fu insieme con i monumenti egizi di Roma, documento fondamentale per le ricerche sull'antico Egitto che si conducevano nel Sei e Settecento)

2) la testa era egiziana, sia nella pietra, sia nello stile e nei segni incisi;

3) geroglifici egiziani in genere, erano identificati a una teorizzata scrittura cinese arcaica, madre della cinese moderna;

4) risalendo dal cinese moderno all'antico ed egizio, si poteva dare una traduzione dei segni sul busto, che letti di seguito per linee fornivano un testo coerente, riferito a una dea, certamente Iside (v. la fig. 3, dove puoi seguire anche questa traduzione).

Di qui venne al nostro monumento la denominazione, poi sempre serbata: « Busto di Iside ».

L'opuscolo del N. incontrò immediatamente l'interesse, e la critica degli studiosi, sia del Vaticano, che aveva pubblicato di recente un grande dizionario cinese, sia di Londra dove ci si occupava dei geroglifici egizi, e sia di Parigi, dove un illustre sinologo, Joseph de Guignes, aveva pubblicato, nel 1759, un *Mémoire dans lequel... on essaye d'établir que le caractère... des Égyptiens se retrouve dans les caractères des Chinois et que la nation Chinoise est une colonie Égyptienne* [7]. Ne seguì una controversia senza fine, di quelle così frequenti nel mondo scientifico dell'epoca [8], che si fissò su tre punti: la fedeltà della copia del busto data dal N.; l'identificazione dei segni incisi su di esso siccome cinesi; l'identità delle scritture cinese ed egizia.

---

e gli studi di cui fu oggetto, v. E. Scamuzzi, *La Mensa Isiaca* (*Pubblicazioni egittologiche del Museo di Torino*, V), Roma, Bardi, 1939 (ivi a p. 6, è fatto cenno anche del Busto): l'opera va segnalata come fondamentale per il lettore desideroso di inquadrare il presente argomento, nel mondo delle conoscenze sull'antico Egitto che si avevano nel sec. XVIII.

[7] Joseph de Guignes (1721-1800) pubblicò in seguito questo *Mémoire* nei *Mem. Ac. Inscr. B. L.* di Parigi, 29 (1764), p. 1 sgg.

[8] Una parte dei documenti relativi a questa controversia, è conservata nella Bibl. Naz. di Torino, in un volumetto composito di: (A) il *De inscriptione* del N., in formato cm. 19 × 13; (B) un fascicolo a stampa, formato cm. 21,5 × 16, che comprende: (1) le due lettere del Bartoli, (2) la *Réponse* del N., (3) quattro pagine non numerate, probabilmente edite a cura del Bartoli, nelle quali si leggono: (*a*) due lettere di Le Beau, (*b*) una lettera di Montagu, (*c*) una lettera di Assemani, (*d*) un'intestazione « Attestati ecc. », (*e*) una comunicazione del card. Albani, (*f*) una lettera del Winckelmann, (*g*) altra lettera dell'Assemani, (*h*) una lettera della Royal Society. Infine, v'ha (C) una lettera del Barthélemy in copia ms. del Bartoli (di tutti questi scritti si darà qui oltre man mano più esatto conto). Un'altra parte dei documenti relativi alla disputa è conservata nel Br. Mus., Add. MSS 21416 (cfr. Dawson, *op. cit.*, p. 467, n. 3). Circa questa disputa, v. anche Paravia, *op. cit.*, p. 36 sgg., che segue i documenti torinesi, facendo punto alla lettera del Barthélemy.

Per primo il « Journal des Savans » del dicembre 1761 pubblicò una recensione al lavoro del N. di mano del de Guignes, che negava qualsiasi possibile identificazione dei segni sul busto con caratteri cinesi [9].

Nello stesso anno, su richiesta della Royal Society, l'antiquario lord Montagu [10] si recava a Torino a esaminare il Busto: si riuniva a sua istanza una commissione di dotti che riconobbe il disegno del N. non conforme all'originale, e il marmo come non egizio, ma di Chiavenna [11].

Lord Montagu comunicava tali osservazioni alla Royal Society, con lettera in data 17 aprile 1762 [12].

Il N. si difese, ottenendo una testimonianza a favore della sua teoria, redatta da altra commissione internazionale di esperti, riunita a Roma, in data 25 marzo 1762 [13].

Interveniva a questo punto Giuseppe Bartoli, Regio Antiquario [14], che ripeteva le osservazioni della commissione riunita da Lord Montagu — della

---

[9] La rec. al lavoro del N., data nel *Journal des Savans* (*Sçavans* nell'originale), dic. 1761, p. 806, non è firmata; si attribuisce dal Bonnard, *op. cit.*, p. 35, n. 2 — con numerazione sua particolare delle pagine del *Journal* — e dal Dawson, *op. cit.*, p. 467 — probabilmente al de Guignes. L'ipotesi è accertata dallo stesso de Guignes, che in *Mem. Ac. Inscr. B. L.* 34 (1770), p. 48, ricorda la rec. stessa siccome propria.

[10] Edward Wortley Montagu (1713-76), studioso e viaggiatore, fu in Italia nel 1762, poi in Egitto e Terra Santa.

[11] Notizia di questo episodio, reca il Paravia, *op. cit.*, p. 36.

[12] Questa lettera del Montagu, data il 17 aprile, fu pubblicata più tardi insieme con altra del 2 ottobre, della quale si dirà più oltre.

[13] Il documento originale di questa dichiarazione è conservato al Br. Mus.; il testo ne è riportato in Dawson, *op. cit.*, p. 468 sg. Il N. riportò in seguito la medesima dichiarazione nella sua *Réponse* a stampa, di cui qui oltre.

[14] Gius. Bartoli, n. a Padova nel 1717, ivi conseguì laurea in diritto nel 1736. Fu dapprima cultore delle lettere greche e latine; istitutore presso un patrizio veneto, soggiornò a Verona nel 1744 e vi strinse amicizia col Maffei che lo avviò agli studi di epigrafia e antiquaria. Ebbe rinomanza per due dissertazioni circa le iscrizioni del Museo Veronese, tanto che nel 1745 fu chiamato da Re Vitt. Amedeo II a insegnare eloquenza e lettere greche nell'Univ. di Torino. Ivi molto diede all'archeologia e agli scavi che si stavano allora promuovendo in Piemonte, sì che ebbe affidata nel 1746 la cura del Museo di Antichità, da Carlo Em. III, e nel 1751 la carica di Regio Antiquario. Compì nel 1757 un viaggio di studio a Parma (dove sostenne una famosa disputa circa il « dittico quiriniano »), poi a Roma e Napoli. Tornato a Torino, vi sostenne la disputa qui in argomento: la sua attività letteraria fu attaccata acerbamente dal Baretti: v. G. Baretti, *op. cit.*, *passim.* A causa della salute malferma, il Bartoli ottenne nel 1763 esonero dalla cattedra: ne ebbe in cambio da Carlo Em. III la Direzione del Museo d'Antichità (succedendo al Rivautella, secondo *Doc. In.*, I, cit., p. xxii; invece, stando al Paravia, *op. cit.*, p. 39 e nota 126, il Rivautella rivestiva, sin dal 1751, diversa carica nel Museo, di Conservatore, e la serbò tuttavia) che resse fino al 1773, anno in cui, pensionato, si trasferì a Parigi. Qui continuò nella fervida attività di letterato e antiquario, sino alla morte, avvenuta nel 1778. Più ampia biografia di lui trovi in Paravia, *op. cit.*, da completare con Promis, *Libro di memorie antiquarie di G. B.*, in *Atti Soc. Piem. Arch. B. A.*, II, 1878, p. 281 sgg., dov'è riportato un catalogo di iscrizioni latine pedemontane, redatto dal Bartoli stesso, e rimasto ms., conservato dapprima alla Marciana, e quindi nell'Acc. delle Scienze di Torino.

quale egli stesso aveva fatto parte — e altre critiche aggiungeva, in due lettere, del 14 e del 21 aprile dello stesso anno, indirizzate a Lord Montagu [15]. In esse le tesi del N. erano confutate punto per punto:

1) circa l'origine del Busto, certa era solo una cosa: che era appartenuto alla Collezione dei Savoia e da questi era stato donato all'Università nel 1739;

2) la pietra era marmo di Chiavenna, e la fattura moderna.

3) i segni incisi non corrispondevano a caratteri nè egizi, nè cinesi, nè di alcun'altra scrittura antica. Nella copia del N. essi apparivano alterati ad arte, e il Bartoli forniva in tavola annessa una più esatta copia degli stessi.

Gli rispondeva per primo, il 18 maggio, Le Beau, segretario dell'Académie, esprimendo la sua gratitudine per aver dissipato un equivoco che avrebbe potuto nuocere agli studi del cinese [16].

Il N. a sua volta pubblicava in data 8 maggio una *Réponse aux deux lettres de M. Bartoli*, contenente un attestato d'una commissione di esperti riunitasi a Torino il 3 maggio 1762, in cui si affermava la fedeltà della copia dei segni sul Busto, eseguita dal N. stesso [17]; inoltre la dichiarazione sopraddetta, data a Roma il 25 marzo.

---

[15] Le due lettere furono stampate dapprima separatamente (tali nel vol. Bibl. Naz. di Torino, doc. B, 1, 2) con titoli: *Lettera prima... sopra il marmo effigiato ed iscritto ch'è collocato nel Regio Museo...*, Torino, Mairesse, 14 aprile 1762 (la data è la stessa della lettera), pp. 11; *Lettera seconda... nella quale si pubblicano i veri caratteri del nostro busto*, Torino, Mairesse, 24 aprile 1762 (data posteriore di poco alla lettera), pp. 24, e 1 tav. con disegnati i simboli sul Busto. Le due lettere furono poi pubblicate insieme, in opuscolo di pp. 36, a Torino, 1762, recensito nel *Journal des Savans*, agosto 1762, p. 564 sgg. (cfr. Bonnard, *op. cit.*, p. 35; accenna a questa rec. anche Dawson, *op. cit.*, p. 467, ma non esattamente, siccome a riferita ancora al *De inscriptione*, e di mano del Bartoli).

[16] Questa lettera di Le Beau, e altra di cui si dirà fra poco, date a Parigi il 18 maggio 1762, e « Kal. Decembres [1 dic.] 1762 », sono riportate a stampa nel vol. Bibl. Naz. di Torino, doc. B, 3, *a*. Ivi insieme con esse, una lettera del Montagu a Le Beau, s. d., in difesa del Bartoli, e una di G. S. Assemani (v. qui oltre) al Bartoli, data dalla Bibl. Vaticana il 12 dicembre 1762, dove si dice che i segni sul busto non trovano riscontro veruno nel Diz. Cinese (doc. B, 3, *b*, *c*).

[17] *Réponse aux deux lettres de M. Bartoli*, Turin, Imprimerie Royale, 8 mai 1762, pp. 18 e 1 tav. con riprodotte a confronto le copie dei segni sul Busto, già date dallo stesso N. nel *De inscriptione*, e dal Bartoli nella *Seconda lettera*. Nel proprio scritto il N. riporta, a p. 5, l'attestato dato il 3 maggio 1762, circa la fedeltà della copia dei segni medesimi eseguita dal N., a p. 8, la dichiarazione di Roma, 25 marzo 1762, in francese.

Ribatteva il Bartoli con una lettera all'Académie — che non fu pubblicata [18] —, cui di nuovo rispose Le Beau, ringraziando. E ribatteva altresì Lord Montagu con una seconda lettera, data il 2 ottobre a Roma, per la Royal Society, in difesa del Bartoli, recando tre testimonianze da lui stesso richieste circa il Busto, e decisive, a causa delle persone da cui venivano [19]. Una, del Winckelmann, che in base al principio della distinzione degli stili da lui stabilito, escludeva che il busto fosse egizio, faraonico, o anche soltanto greco egizio o egizio romano [20]. L'altra, del Cardinale Albani, che indicava lo stile e la pietra del Busto siccome certamente non egizi. La terza, di Giuseppe Simonio Assemani, prefetto della Biblioteca Vaticana, che i segni affermava essere moderne note astronomiche. Riportiamo qui in appendice questi scritti, di grande interesse, e il cui originale italiano — serbato in unico esemplare nella Biblioteca Nazionale di Torino — è poco noto.

Il N. cercava ancora appoggio alla sua tesi. Dapprima, sappiamo, recandosi a Parigi, nel 1763, a trovare il de Guignes: discussero, ma ognuno rimase della propria opinione. Poi, con una lettera ai Missionari in Cina: ma gli rispose certo P. Amiot, con una lettera del 20 ottobre 1764, che fu pubblicata a Bruxelles nel 1765, negando che i segni sul Busto potessero essere cinesi [21].

Altri studiosi e scrittori si inserivano poi nella disputa: fra essi, soltanto il Baretti, in una delle *Lettere familiari*, difendeva il N., ma null'altro che

---

[18] Questo episodio della controversia è riferito dal Paravia, *op. cit.*, p. 38.

[19] Questa lettera del Montagu non esiste nel vol. Bibl. Naz. Torino. V'ha bensì in esso (doc. B, 3, *a*) un titolo: « Attestati che il cav. Montagu spedì da Roma alla Reale Società di Londra, ecc. » (v. Appendice), cui seguono i doc. già ricordati: (*e*) attestato del card. Albani, in data « Roma, luglio 1762 », (*f*) lettera del Winck. al Montagu, s. d., (*g*) lettera di G. S. Assemani, 31 luglio 1762. Riferisce il Dawson, *op. cit.*, p. 473, *n.* 2, che le due lettere del Montagu del 17 aprile e 2 ottobre 1762, furono stampate poi in unico opuscolo intitolato *Observations upon a supposed antique bust at Turin ecc.*, London 1763, pp. 19, comprendente anche gli scritti Albani, Winck., Assemani, tradotti in inglese. Secondo quanto è annotato nel volume J. J. Winckelmann, *Briefe*, ed. Diepolder-Rehm, Berlin 1954, II, p. 245 sgg. e commento a p. 460, tale opuscolo del Montagu, ebbe una II ediz. nel 1763 e una III nel 1769: ivi l'originale italiano dei tre scritti Albani, Winck., Assemani, è detto perduto. Alle due lettere del Montagu, rispose la Royal Society, con poche righe di ricevuta (doc. B, 3, *h*).

[20] Il Winck. ribadiva il suo giudizio sul Busto, ma con argomenti meno stringenti che nella lettera, nella *Gesch. der Kunst des Altertums*, I ediz. 1764, t. I, l. I, par. 24; nella ediz. tradotta e curata dal Fea, *Storia delle arti del disegno*, t. I, Roma 1783, trovi il passo alla p. 16, con nota *B* del Fea, che menziona le critiche al N. del De Guasco e del de Pauw, delle quali diremo qui oltre.

[21] Per questi episodi della disputa, cfr. Paravia, *op. cit.*, p. 38. Il ricorso del N. ai Missionari in Cina e la risposta del P. Amiot sono riferiti dal de Guignes nell'*Essai* di cui qui oltre (v. *Mem. Ac. Inscr. B. L.* 34 (1770), p. 47).

per attaccare il Bartoli, suo nemico acerrimo, con argomenti per nulla scientifici [22]. Per contro, un illustre antiquario, l'abate francese Barthélemy, in una lettera al Bartoli, del 1763, negava che i segni sul Busto fossero cinesi [23]. Lo storico Gibbon, nel 1764 in viaggio in Italia, era chiamato ad arbitro tra il Needham e il Bartoli, e smentiva le teorie del primo [24]. A sua volta un antiquario inglese, William Stukeley, in una lettera indirizzata alla Royal Society, concedeva bensì un'affinità formale tra geroglifici cinesi ed egizi, ma negava un'identità semantica, e difendeva contro il N. la lettura dei secondi stabilita da Atanasio Kircher [25].

Forse scosso nelle sue convinzioni, il N. tacque, ma la sua teoria rimase: tanto che ancora nel 1768 un altro antiquario, de Guasco, segnalava in un suo volume il Busto, sia pure onde condannarlo come falso [26]. E nel 1770, il de Guignes, in un suo *Essai* circa la parentela tra Egizi e Cinesi, negava ancora l'identificazione dei segni sul busto siccome cinesi [27]; analoga opinione esprimeva Corneille de Pauw, anche lui sostenitore della comune civiltà dei due popoli, in un'opera di quegli anni [28].

Il N. prese ancora una volta la penna, nel 1773, per difendersi [29], ma si vide ancor una volta condannato da un noto studioso, Poinsinet de Sivry:

---

[22] V. Baretti, *op. cit.*, p. 394. Con l'occasione, rileveremo che purtroppo le accuse mosse dal Baretti al Bartoli, crearono al secondo una fama presso i posteri, assolutamente non meritata, di parolaio ignorante.

[23] J. J. Barthélemy, noto come « l'abate Barthélemy » (1716-1795): cfr. *Enc. It.*, s. v. *Barthélemy*. La lettera, del 26 gennaio 1673, è unita in copia ms. dal Bartoli al vol. Bibl. Naz. Torino (doc. C). Trovasi stampata nella pubblicazione *Barthélemy, Oeuvres* II, Paris Anno VI [1797-98], p. 397.

[24] Edward Gibbon (1737-1794) il noto autore della *History of decline and fall of the Roman Empire*. Per quanto accenniamo qui, cfr. Bonnard, *op. cit.*, pp. 35-38.

[25] William Stukeley (1687-1765): per la biogr. v. Dawson, *op. cit.* La comunicazione in parola è del 27 maggio 1762.

[26] O. de Guasco, *De l'usage des statues chez les anciens*, Bruxelles 1768, p. 298 (cfr. Dawson, *Louis Poinsinet* cit. *infra*, p. 368, n. 1).

[27] J. de Guignes, *Essai sur le moyen de parvenir à la lecture et à l'intelligence des hiéroglyphes égyptiens*, in *Mem. Ac. Iscr. B. L.* 34 (1770), p. 1 sgg., già cit.: la critica sul N. è data al termine della dissertazione, in nota. Ne trovi riportato il passo più importante in Bonnard, *op. cit.*, p. 35, n. 2. Il saggio è corredato di una tavola che illustra la corrispondenza tra caratteri cinesi ed egizi — non il Busto, come riferisce Dawson, *Louis Poinsinet de Sivry on hieroglyphs* (in *Mélanges Maspero*, Le Caire 1935-38, *Mém. Inst. Fr. Arch. Or.*, t. 66, I, p. 367 sgg.), p. 368, n. 3. Cfr. anche per i due studi ricordati del de Guignes, Gauthier in *Bull. Inst. Fr. Arch. Or.* 5 (1906), p. 83. Il de Guignes riaffermava ancora la sua tesi sulla comune civiltà egizio-cinese in un saggio, *Observations sur quelques points concernant la religion et la philosophie des Égyptiens et des Chinois*, in *Mem. Ac. Inscr. B. L.* 40 (1780), p. 163.

[28] C. de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, Berlin 1773, p. 29.

[29] Needham, *Lettres sur le génie de la langue des Chinois... comparée avec celle des Égyptiens*, Bruxelles 1773: cfr. Gauthier in *Bull. Inst. Fr. Arch. Or.* 5 (1906) cit., p. 83.

questi considerava egizio il Busto, ma dei geroglifici dava una traduzione tutta a suo modo [30].

Nel frattempo, l'opinione del Bartoli era prevalsa in genere fra i dotti, e alle soglie dell'800 finalmente la disputa tacque. Non era passata però inutilmente, e il Busto, se ormai riconosciuto falso, serbava la gloria di esser stato banco di prova alla teoria dello stile del Winckelmann, e occasione a quel dibattito circa le possibili affinità tra Egizi e Cinesi, che, protratto, fu avviato a conclusione negatrice di tali affinità, con vantaggio per le indagini che ancor sul problema condurrà lo Champollion, il quale vide, a Torino, nel giugno del 1824, il Busto, e lo definì senz'altro falso [31].

Altro merito del nostro monumento, è di rappresentarci concretamente, per così dire, la scienza di ieri: a noi oggi sembra impossibile una definizione del Busto, quale egizio, e arbitrario quell'atteggiarsi del N., che era naturalista, a competente di archeologia.

Ma se percorriamo le opere del '600 e del '700 concernenti le antichità egizie, i famosi studi del Padre Kircher, vi troviamo disegni di sculture egizie dove ben poco rimane dell'originale, e tutto il resto è moderno, e irriconoscibili i geroglifici; constatiamo come quelle antichità fossero oggetto non ancora di storia, ma di curiosità, e collocate in un campo che sarebbe oggi dell'antropologia, a mezza strada fra la storia e le scienze naturali appunto.

Quella definizione, e la pretesa del N., non erano adunque volute, ma dovute allo spirito del tempo: nel considerarle, noi misuriamo l'enorme lavoro — la « felice intuizione » è, si sa, ben di rado anche facile! — speso dagli Champollion e Winckelmann onde liberarsi dagli occhiali deformanti del loro tempo, per vedere alla fine con quella obiettività, con quella facoltà critica, che oggi sembra naturale istinto, mentre è abilità intellettiva faticosamente costruita dall'uomo.

Al di fuori di questa sua importanza per la storia dell'arte, il Busto di Iside, la testa superstite in particolare, si dovrà ancora apprezzare per la sua antichità ormai acquisita, di circa tre secoli, unita alla qualità estetica non spregevole, e alla caratteristica di essere realmente un documento, ma di un genere che non fu ravvisato da nessuno degli intervenuti nella disputa

---

[30] P. DE SIVRY, *Nouvelles recherches sur la science des médailles ecc.*, Maestricht 1778: cfr. DAWSON, *op. cit.*, e la tav. annessa, che riproduce l'originale del Sivry.

[31] Per i tentati accostamenti della scrittura egizia alla cinese, e le ricerche in proposito dello Champ., v. HARTLEBEN, *Champollion*, I, Berlin 1906, p. 40, 48, 357. Il giudizio dello Champ. sul Busto è espresso in CHAMPOLLION, *Lettres* (recueillies par Hartleben), I, Paris 1909 - *Bibl. Égyptologique* t. 30, p. 10 sgg.

famosa, nonostante fosse in voga proprio nei loro tempi. Il monumento è di fatto un modello — e l'unico esistente a tutto tondo, essendo i molti che si possiedono, grafici — di certa « dottrina dei grani di beltà » che fu sviluppata dal Cardano nel 1500 e perfezionata in trattato organico da Richard Saunders nel 1600, diffusissima a tutto il '700. Consisteva, tale dottrina, nell'identificare certi segni sul volto umano con simboli zodiacali, e nel trarne induzioni circa il carattere e il futuro della persona [32].

Ciò posto, sembra però improbabile che la testa tuttora conservata, opera sculturale non spregevole, si è detto, e d'altra parte troppo difforme dal torso sommario riprodotto nei disegni del N. e de Sivry, sia stata eseguita soltanto per servire alla « dottrina » descritta. Piuttosto, diremmo, era stata creata per altro e più nobile scopo: fu poi riutilizzata quale modello dei grani di beltà, incidendovi i segni cabalistici — peraltro soltanto simili a quelli astronomici correnti; appartenenti a una serie finora, credo, sconosciuta — e apponendola al torso. Nè fu estraneo, ci sembra ancora, alla composizione, un intento d'imitare le figure del dio Canopo, a testa umana e corpo a forma di vaso, create nell'Egitto dei Bassi Tempi, e ripetute molto spesso nel '600. Con ciò, il Busto rispondeva pienamente ai concetti correnti nell'epoca, onde tutto quanto sapesse di magia, si faceva risalire, in un modo o nell'altro, appunto all'antico Egitto. In più vasto ambito adunque, il monumento è da collocare in quella vasta produzione artistica egittizzante, che fu dell'architettura come della scultura dell'età moderna, ed è ben nota [33] — ma ne riporteremo tuttavia a esemplificazione un documento, che è, crediamo, inedito, una raffigurazione cioè d'un tempio egizio, costruito per gioco pirotecnico, a Milano, nel 1807 [34], seguendo molto da vicino lo schema del tempio di Iside a Roma, che il Padre Kircher aveva dato in uno dei suoi celebrati volumi [35] (v. fig. 4).

In conclusione, il nostro « falso » merita di essere conservato e meditato, nè la proposta del Maspero sembra, ne' suoi confronti, fuor di luogo nemmeno oggi: sta alla moderna museologia tenerne conto, e realizzarla nel modo più degno e adatto.

---

[32] V. K. Seligman, *Le miroir de la magie* (trad. dall'inglese), Paris 1956, p. 288, e in particolare ivi le figg. 170, 172 molto simili — se anche maschili — al Busto.

[33] V. fondamentali in proposito, N. Pevsner - S. Lang, *The Egyptian Revival*, in *Architectural Review*, vol. 119, n. 712, May 1956 ed E. Iversen, *The myth of Egypt ecc.*, Copenhagen, 1961.

[34] Si tratta d'una stampa, di cm. 30×50, la cui riproduzione fotografica debbo alla cortesia dei proprietari, i Sigg. Luigi Tazzetti e Luigi Ritucci di Torino.

[35] V. A. Kircher, *Obelisci aegyptiaci ad Alexandrum VII... interpretatio hieroglyphica*, Roma 1666, p. 7.

APPENDICE

Attestati, che il Sig. Cav. Montagu spedì da Roma alla Real Società di Londra nella Replica ch'egli scrisse alla Risposta fatta dal Sig. Needham alle due Lettere del Sig. Bartoli.

Richiesto dal Sig. Cav. Wortlei Montagu di dire il mio sentimento sopra un Busto di pietra nericcia, e segnato di strani caratteri, che si trova nel Museo Reale di Torino, protesto di non ravvisare nella stampa di detto Busto nè la conformazione di fattezze proprie alle teste Egizie, nè lo stile de' loro scultori, essendo l'uno come l'altro affatto diverso in predetto Busto da' veri, ed indubitati monumenti, e statue di questa Nazione; e conforme un disegno, che me ne fu mandato, e quello che va in istampa, non riconoscere per Egizio il Busto di cui si tratta. Lascio a suo luogo i caratteri, i quali pajono a me magici, e di quella figura, che si trovano in alcune Gemme conosciute sotto il nome di Abraxas; ma la pietra del Busto, di cui il detto Cavaliere mi ha mostrato un picciolo pezzetto d'una spezie di bigio, la quale è tenera, e di natura sua differente da quella pietra di cui scolpiti sono i Leoni della Fontana Felice, e le Sfingi di Villa Borghese, portati senza verun fondamento dal Sig. Needham, come monumenti fatti d'una pietra simile a quella del Busto: la pietra di questi monumenti Egizi è durissima, e con gran pena cede a' ferri di durissima tempra.

Roma li Luglio 1762. [il giorno non è indicato]

Alessandro C. Albani.

Ella vedrà nel presente certificato di Sua Eminenza, che ho l'onore di consegnarle, il sentimento del Capo degli Antiquarj, intorno al Busto di Torino, esposto secondo, che glielo detta la verità, ed il profondo suo intendimento nelle cose antiquarie. Io non posso non sottoscrivermi al parere dell'Em. Alessandro Albani in questo punto, che non dovrebbe rimanere ambiguo, e ne anche per ombra cadere in controversia da chi ha esaminato con occhio critico i monumenti Egizi. Vi sono due epoche nell'arte Egizia, e due stili differenti. La prima arriverà probabilmente fino alla conquista de' Greci: e le statue fatte fino a quel tempo non variano nello stile l'una dall'altra; e secondo quel che ne insegna Platone, quelle ch'erano scolpite in tempo suo, erano simili in tutto a quelle, che si supponeva fatte molte migliaia d'anni innanzi. La seconda Epoca dell'arte Egizia è quella dello stile in cui gli Scrittori di questa Nazione dispensati dalle Leggi rigorose dell'antico Governo, che gli obbligarono a stare esattamente alle forme stabilite anticamente nelle loro figure, principiarono ad adottare la maniera degli Scultori Greci sotto il Governo Greco nell'Egitto. E ciò vedesi manifestamente in diverse figure tanto nelle fattezze, quanto principalmente nel panneggiamento, cioè la maniera Greca mista coll'antico Egizio. V'è poi una terza

sorta di figure chiamate comunemente Egizie, le quali altro non sono, che imitazioni dell'antica maniera Egizia fatte fare da Adriano, e tutte trovate nella sua Villa a Tivoli: queste si distinguono dalle prime anche in quanto alla pietra, la quale è un bigio morato. Il Busto di Torino non si può mettere in nessuna di queste tre classi di figure. Io per me lo stimo una impostura moderna. Le replico l'altissima mia stima, ch'io faccio de' grandi meriti suoi, e rassegnandole la mia inalterabile divozione resto.

Gio: Winkelman.

Avendo confrontato i caratteri scolpiti nel noto Busto del Museo Reale di Torino sì riguardo alla Copia stampata dal Sig. Needham, sì all'altra copia stampata dal Sig. Bartoli Antiquario di S. M. il Re di Sardegna, e non restringendomi a far fede della diversità, che intorno alli caratteri apparisce all'occhio tra l'originale, e la copia, ma solamente parlando del valore de' caratteri; dico in primo luogo, che questi non corrispondono punto agli Geroglifici, o Iscrizioni Egizie, che veggonsi scolpite negli Obelischi, nelle Sfingi, e nelle Statue d'Egitto.

Ed in secondo luogo affermo, che nemmeno possono dirsi i medesimi colli caratteri Cinesi; e ciò non solamente, perchè si scorge apertamente la differenza de caratteri antichi Egizj dalli Cinesi, siccome ognuno può comprendere confrontando le Iscrizioni Egizie degli Obelischi, e Statue colle figure Cinesi stampate ne' Lessici, ed altri Volumi i quali in gran copia si conservano nelle Librerie della Vaticana, e della Propaganda; ma ancora, perchè è puramente ideale l'affermativa de' Caratteri Cinesi *Moderni*, ed *Antichi*, e perchè similmente senza fondamento, e puramente ideale è la conformità, che si pretende nella copia stampata dal Sig. Needham, de' caratteri moderni Cinesi ricavati dal Lessico Vaticano Cinese. Oltreche permettendosi ancora, e non concedendosi, che i caratteri di detto Busto si trovino simili in qualche maniera nel Lessico Cinese, non però si può provare, che nel Lessico Cinese abbiano quell'istesso valore, che loro si attribuisce dal Sig. Cinese. Resta per tanto, che detti Caratteri del Busto di Torino sono *moderne note Astronomiche* rappresentanti per l'ordinario o li sette Pianeti, o li dodeci Segni del Zodiaco. Le quali note, siccome ancora le Astrologiche, Magiche, Chimiche, Mediche da varj codici manoscritti vengono disegnate dal Sig. Du Cange nel fine del Glossario *Mediae & infimae Grecitatis*, e dal P. Montfaucon nella Paleografia Greca, pag. 286. 289. 376. ove trattasi della Criptografia Greca; e delle note Magiche, le quali note trovansi parimente formate in altre diverse maniere dagli Africani, dagli Egizj, e dagli Orientali moderni sì ne' metalli, come nelle pietre, e negli Codici Manoscritti.

Dalla Libreria Vaticana li 31. Luglio 1762.

Giuseppe Simonio Assemani Prefetto.

CARLO CARDUCCI

IL RITROVAMENTO DI UN UCCELLO ANIMA AD AOSTA

Con questa breve nota introduttiva su una eccezionale scoperta fatta ad Aosta vorrei poter dimostrare ancora una volta il generoso contributo che una città alpina periferica, ma collegata idealmente e culturalmente alla civiltà romana della grande pianura del Po, può offrire al patrimonio artistico nazionale.

Il fortunato rinvenimento consiste in una statuetta in bronzo raffigurante un uccello ad ali ripiegate, con volto femminile coperto da un cappuccio sormontato dai simboli lunari che incorniciano uno scarabeo.

Già questi primi particolari denunciano il carattere orientale e più particolarmente il clima egiziano della piccola opera d'arte e non è stato difficile trovare nelle raccolte torinesi analoghe rappresentazioni anche se lavorate in una materia e con uno stile sensibilmente diversi.

È l'uccello anima il *Ba* che nella complessa simbologia della religione egiziana si accompagna al *Chat* il corpo fisico.

Non è certo la prima volta che tornano alla luce sul suolo italico oggetti tipici della civiltà del Nilo, ma questa volta, sia appunto per l'eccezionale qualità dell'opera, sia per la località che ce l'ha restituita, la scoperta ci interessa in modo particolare e forse vale la pena di soffermarci qualche minuto per esaminarla e analizzarla.

L'uccello anima fu trovato durante l'esplorazione di numerosi resti di abitazioni romane tornate casualmente alla luce in seguito a lavori di scavo nella zona centrale di Aosta e se già questo particolare del ritrovamento è sufficiente per dimostrare la sua utilizzazione in età romana, non è certo d'ausilio per ricostruire la sua destinazione e tanto meno è in grado di fornirci qualche elemento per identificarne l'origine.

Non c'è infatti dubbio che questa piccola opera d'arte non è nata nell'ambiente romano, nè può attribuirsi al clima provinciale che caratterizza la produzione artistica della regione alpina, mentre tutti gli elementi con-

cordano invece per indirizzare le ricerche sulla sua origine proprio nell'arte egiziana alle cui caratteristiche si richiama sia il soggetto come la sua splendida e raffinata esecuzione.

Se poi vogliamo essere più precisi nell'identificazione del particolare momento dell'arte egiziana che può aver dato vita a questo bronzetto e vogliamo anche tentare di suggerirne una cronologia relativa, allora è necessario che oltre all'accuratezza della tecnica e alla perfetta esecuzione di ogni minuto particolare si fermi la nostra attenzione nella trattazione del volto che forse è l'elemento che più di ogni altro denuncia una determinata epoca nell'evoluzione dell'arte egiziana.

È questo il periodo in cui la civiltà egiziana viene a più diretto contatto con il mondo greco e più sensibili sono i rapporti e più accentuate le influenze artistiche: siamo nell'età detta greco-macedonica, siamo nel periodo tolemaico e le numerose sculture, specialmente quelle lavorate in pietra dura, come il basalto, il granito e il porfido, rappresentano quanto di meglio ci hanno lasciato gli artisti di questo travagliato periodo storico.

Avvenne nell'evoluzione artistica dell'Egitto, in questa epoca lo stesso fenomeno che vediamo nascere e svilupparsi per la religione in genere e per i culti in particolare, quando i Lagidi cercarono di far sentire la loro preponderanza e la loro influenza sui credenti egiziani, introducendo e propagandando divinità alessandrine, ma — davanti alla ferma reazione offerta alle rigide tradizioni locali — divennero tolleranti delle credenze popolari e si limitarono ad identificare alcune divinità greche con analoghe divinità egiziane. Anche l'arte e soprattutto la plastica ellenistica nel clima del nuovo centro di Alessandria dimostrano un analogo spirito di adattamento e, se da un lato vediamo gli artisti divertirsi a creare tipi e figure presi dalla vita quotidiana, d'altro canto alimentano e sviluppano la tendenza veristica del ritratto.

Tornando ora all'uccello-anima di Aosta mi pare che gli elementi e i caratteri cui si è accennato sopra si identifichino proprio nel concetto informatore di questo bronzetto che conserva del tipo originale forme e aspetti particolari, (basti pensare alla schematica stilizzazione del piumaggio assolutamente identica nella trattazione agli esemplari lignei del Museo di Torino e anche al disegno dei pantaloni a mezza gamba), ma che si allontana dalla scadente produzione popolaresca e artigiana tipica di questi oggetti del culto, sia per la scelta del materiale come, ripeto, per l'esecuzione.

Un discorso a parte richiede poi l'esame del volto. Consideriamo innanzitutto la minuscola superficie a disposizione dell'artista. Ebbene, egli ha saputo concentrare in quei pochi millimetri quadrati il risultato della sua tecnica più progredita e della sua arte più evoluta; attraverso i delicati passaggi e le vibrazioni della superficie noi avvertiamo un senso di nobiltà, di prestigio infuso in quella piccola icone, ma soprattutto sentiamo che quel volto non è anonimo e interpretiamo così la volontà dell'artista di rappresentare l'immagine di un personaggio che ci sembra vivo e potente. Sarebbe forse azzardato parlare qui di verismo perchè c'è ancora su quel volto troppa simmetria (ricordo o assuefazione ai canoni egiziani), ma basta far ruotare il piccolo capolavoro sul fianco e ammirare il profilo di quel volto per capire che il personaggio femminile è una vera figura umana di cui l'artista ha voluto rendere la delicata morbidezza delle linee del collo e quella appena accennata del segno del petto.

L'opera non rappresenta dunque un contrasto, bensì un equilibrio di valori tra il rispetto di una forma e di concetto tradizionali e l'interpetazione di un popolo che sentiva per la figura umana il massimo rispetto, che conosceva della delicata tecnica della fusione tutte le più segrete sottigliezze.

Resta ancora qualche particolare da chiarire. Come è arrivata fino alla città dei Salassi questa piccola opera d'arte egiziana!

Ho già detto che non è la prima volta che prodotti dell'esotica civiltà del Nilo giungono fino alle provincie dell'impero e l'ipotesi più attendibile è quella dei legionari che nei loro frequenti spostamenti da un fronte all'altro possono aver facilitato la diffusione di questi loro raffinati « souvenir ». Ma si potrebbe anche pensare ad un collezionista romano che conservava tra i cimeli della sua raccolta questo splendido uccello-anima egiziano e che forse — anche in considerazione del suo alto effetto decorativo — aveva utilizzato come *applique* per un mobile o come elemento terminale della spalliera di una seggiola.

Ci sarebbe infine una terza ipotesi che va messa in rapporto al fatto — del resto documentato da numerose iscrizioni romane — della esistenza nella colonia di Augusta Praetoria di numerosi immigrati di origine orientale.

Non è troppo azzardato pensare che uno di questi bravi cittadini potesse essere un seguace di Iside e tanto meno riesce difficile immaginare che nella sua casa volesse conservare qualche immagine del culto di quella esotica divinità tanto diffusa nel nostro mondo provinciale.

DARIO FOGLIATO

ASSONANZE ETRUSCO-ITALICHE E SOSTRATO GALLICO IN UN BRONZETTO SEGUSINO

Fra i piccoli bronzi, espressione, per lo più, di una minore arte finalistica che non supera i limiti del lavoro artigianale, non credo esista elaborazione di un tipo statuario che possa vantare maggiore diffusione del cosiddetto « Ercole combattente ». Infatti i numerosi bronzetti, che con lievi varianti raffigurano l'eroe ignudo ed imberbe che, con gesto minaccioso, leva con la destra la clava in atto di colpire il nemico, mentre sul braccio sinistro reca la « leontis », ridotta per lo più a schematica figura geometrica, appaiono distribuiti su un'area amplissima che va dall'Etruria alla Svizzera [1].

Fra essi si osserva una gamma vastissima e diseguale di produzioni artistiche dalle più antiche repliche del museo romano di Villa Giulia, databili al quinto secolo avanti Cristo [2], alle più recenti creazioni dell'arte provinciale romana, che giungono sino alla piena età imperiale [3].

Dati i limiti del nostro studio, non è qui possibile delineare la storia del tipo statuario; basterà ricordare che appare ormai pacifico che le sue lontane origini vadano ricercate in una creazione dell'arte etrusca arcaica [4] che, per vie ancora tutt'altro che chiare, si sarebbe diffusa fuori della sua area originaria in epoca relativamente recente.

Pare verosimile che il tipo dell'« Ercole combattente » sia giunto nella nostra regione, grazie alla diffusione verso il nord di forme proprie di quel multiforme provincialismo italico, che tanta parte ha, fra l'altro, nella minore produzione finalistica di Roma stessa e al quale la critica guarda oggi come ad una componente essenziale dell'arte romana della Valle Padana [5].

---

[1] Deonna, *L'art romain en Suisse*, Genève 1943, figg. 3, 5, 8, 9.

[2] Vighi, *Il nuovo museo nazionale di Villa Giulia*, Roma 1956, pagg. 58 sg., tav. 62.

[3] Deonna, *op. cit.*

[4] Furtwängler, *Hercules*, in Roscher, *Lexicon d. griec. u. röm. Mitologie*, vol. 1-2 (1890), pagg. 2183 sgg.; *Hercle* (voce redazionale), in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, vol. III (1960), pag. 1152, ivi bibliografia.

[5] Mansuelli, *Problemi dell'arte romana nell'Italia Settentrionale*, in *Cisalpina*, vol. I (1958), pagg. 315 sgg.; Fogliato, *Arte provinciale romana*, in *Grande Dizionario Enciclopedico*, U.T.E.T., vol. XI (1960), pagg. 90 sg.

Alla formazione della Koinè artistica italiota dovettero infatti recare un apporto determinante le forme dell'arte etrusca, la più evoluta fra le correnti artistiche che agirono nell'Italia Centrale. Le assonanze formali etrusco-italiche, che è dato cogliere in molti dei bronzetti, si spiegano in tal modo con un'influenza mediata più che non con un'influenza diretta che, per il Piemonte almeno, appare assai problematica e, allo stato attuale delle nostre conoscenze, non dimostrabile [6].

Il limitato valore artistico dei bronzetti che riproducono il tipo dell'« Ercole combattente » ed, insieme, lo stesso altissimo numero delle repliche note riducono però assai l'interesse di uno studio analitico dei problemi ad essi connessi; ciononostante ci pare di notevole rilievo un esemplare conservato nel museo archeologico di Torino e proveniente da Susa, ove fu rinvenuto nel corso di scavi imprecisati, assai probabilmente, alla fine del secolo scorso [7].

Infatti il piccolo Ercole segusino, per quanto impostato secondo l'abituale schema arcaistico, presenta spiccate caratteristiche locali che nettamente lo diversificano dalle altre repliche. È in esso evidente una concezione estetica che si contrappone sia all'arcaismo di maniera di molte delle repliche, che perpetuano stancamente il tipo nell'area provinciale, sia ai canoni formali dell'arte classica, che, con intensità via, via crescente, esercitano la loro influenza sulla produzione artistica dell'Alta Italia [8].

Di un certo interesse, particolarmente per la trattazione anatomica e per l'impostazione generale della figura, appare il raffronto con due altri bronzetti di incerta provenienza conservati nello stesso museo [9]. In essi l'elemento, forse, di maggiore rilievo è costituito dalla fedeltà all'impostazione arcaica della figura su un unico piano, secondo uno schema vicino a quello ellenico del « Kouros » tante volte ripreso dalla migliore statuaria tuscanica. Pure la trattazione del nudo, reso nei singoli particolari con estrema minuzia e sottolineato da incisioni superficiali, per quanto di maniera, appare ancora tipicamente arcaica. I volti, stranamente arcaistici, rivelano poi analogie formali con l'arte etrusco-italica, nonostante particolari tratti fisionomici che potrebbero rivelare la mano dell'artista provinciale, anche se il loro moderato provincialismo potrebbe forse essere messo in rapporto anche con caratteri stilistici presenti nella Koinè artistica italiota [10].

[6] Mansuelli, *art. cit.*, pag. 317 *passim.*
[7] Fig. 1.
[8] Mansuelli, *art. cit.*, pag. 319.
[9] Fig. 2.
[10] Mansuelli, *art. cit.*, pag. 316.

Nel complesso entrambi i bronzetti appaiono fra i maggiormente vicini al supposto archetipo tirrenico a cui, direttamente o indirettamente, si fa risalire la copiosa serie di repliche del tipo.

Ben diverso è l'esemplare segusino. Vi è in esso una totale assenza di interesse per il particolare anatomico; la trattazione del nudo, che esclude ogni benchè minimo passaggio di piano, pare rifugiarsi in uno schematismo geometrico, evidente, ad esempio, nelle braccia che si riducono a cilindri appena incurvati. Dell'archetipo tirrenico non è conservato che lo schema generale della figura totalmente rinchiusa in un unico piano.

Totalmente diversa da quella delle repliche più sopra esaminate è poi la trattazione del volto che, nella sua primitività, si risolve nell'affermazione brutale di un'estetica opposta a quella classica [11]. La deformazione quasi caricaturale dei tratti fisionomici ed, insieme, talune caratteristiche tecniche della trattazione richiamano noti lavori, attribuibili con sicurezza alla cerchia dell'arte gallica. Di grande interesse sono il naso allargato alla base in guisa caratteristica e le labbra enormi, incurvate a semicerchio che direttamente si collegano alla tendenza gallica ad accentuare taluni tratti fisionomici.

È questo un tipico procedimento, tante volte osservato oltr'Alpe, ma sicuramente presente anche in lavori della toreutica piemontese, che, tutti, si distinguono per la durezza dei tratti, ed ancora evidente in opere di piena età imperiale, che pure rivelano, sotto altri aspetti, l'influenza, talora prepotente, delle scuole accademiche ed eclettiche attive in diversi centri della Cisalpina sin dal primo secolo avanti Cristo [12].

Così un notissimo busto di Giove in lamina argentea rinvenuto al valico del Gran San Bernardo presenta una caratteristica accentuazione dei tratti fisionomici e, nell'assenza totale di idealizzazione, appare di una rudezza tipicamente provinciale [13].

E pure due pesi a testa umana conservati nel museo archeologico di Torino [14], che, per altro, presentano una spiccata tendenza all'idealizzazione propria delle correnti artistiche più vicine alle cosiddette scuole colte, appaiono, in alcuni particolari, trattati con un realismo, direi, da ritrattista in cui, quasi istintivamente, pare rifugiarsi il bronzista subalpino che non sa rinunciare a procedimenti abituali all'arte locale.

---

[11] Su fenomeni analoghi osservati in Svizzera: Deonna, *op. cit.*

[12] Mansuelli, *art. cit.*, pag. 318.

[13] C. Carducci, *Romanità della Valle d'Aosta*, in *Relazioni e comunicazioni al XXXI congresso storico subalpino* (1956), pagg. 45 sgg.

[14] Figg. 3-4.

Ma, se la tenace persistenza di elementi provinciali è evidente anche in opere, come queste, ispirate, almeno parzialmente, ai canoni dell'arte classica e profondamente influenzate dalla cosiddetta arte colta, ben più evidenti appaiono i medesimi elementi nelle non molte opere, che meno rivelano il tipico fenomeno di commistione fra tendenze artistiche diverse che, sia detto per inciso, per quanto presente anche nelle regioni transalpine, appare caratteristico della Cisalpina, in genere, e del Piemonte, in particolare [15].

Così un altorilievo aostano, che, con mirabile verismo, ritrae una caratteristica figura di mulattiere [16], ricorre a procedimenti che direttamente si collegano all'arte della Thenè [17]. L'occhio, in cui, diversamente da quanto avviene per l'arte classica, la pupilla è resa con una profonda incisione circolare, è trattato con la caratteristica tecnica a cordoncino, che si ritrova nelle cosiddette « têtes coupées » dei santuari celtici transalpini [18] ed è evidente anche nelle ben note falere argentee [19] d'arte gallica, forse del terzo secolo avanti Cristo, conservate nel museo di Brescia [20].

Il medesimo procedimento tecnico, connaturato colla civiltà della Thenè, appare, sostanzialmente analogo, nella trattazione dell'occhio del nostro Ercole segusino. E la cosa ci pare più che naturale. Si tratta infatti di un'opera, più primitiva che arcaica, in cui ad assonanze formali etrusco-italiche si accompagnano elementi stilistici gallici: gli stessi elementi che abbiamo visto affiorare, isolati, in altre opere ben più evolute. Non è, per altro, possibile, nonostante i caratteri evidentemente primitivi di tutta la figura, fissarne una datazione giacchè, in un'area sostanzialmente periferica come quella segusina, è verisimile che elementi fortemente tradizionali si siano potuti conservare a lungo immuni, o quasi, da influenze colte. Ma la preponderanza assoluta di elementi stilistici gallici, che richiama le fasi iniziali della rude arte locale, non pare priva di significato per lo studio della formazione di questa forma di arte provinciale ancora troppo imperfettamente nota.

---

[15] Fogliato, *art. cit.*

[16] Figg. 5-6.

[17] C. Carducci, *art. cit.*, pag. 49. Su un bronzetto analogo del Museo K.S.T. di Vienna: Bienkowski, *Les celtes dans les arts mineurs greco-romaines*, 1928, pagg. 59 e 108.

[18] Benoit, *L'art primitif méditerranéen*, Aix 1955, ivi esauriente bibliografia.

[19] Fig. 7.

[20] Albizzati, in *Historia*, VII (1933), pagg. 570 sgg.; Mirabella Roberti, *Museo di Brescia*, pag. 22; *Ori e argenti dell'Italia antica*, Torino 1961, n. 136, pag. 56.

OTTO VON HESSEN

UNA TOMBA DI GUERRIERO LONGOBARDO PROVENIENTE DALLA CAPPELLA DI S. GERMANO IN BORGO D'ALE

Le testimonianze più evidenti dell'invasione dei Longobardi in Italia sono le loro tombe, che si trovano raggruppate in piccoli o grandi cimiteri, messi in luce, un po' dovunque, in tutto il territorio di loro dominazione. Anche in Piemonte si conoscono alcune di queste aree cimiteriali delle quali si ricorderà qui solamente quella di Testona [1].

Le tombe di questi cimiteri si trovano generalmente allineate in direzione Nord-Sud. I morti giacciono distesi sul dorso, la testa verso Ovest ed i piedi verso Est, per lo più con le braccia parallele al corpo. Accanto agli inumati venivano posti, secondo la loro posizione sociale, tutti quegli oggetti su cui, anche dopo la morte, i defunti avevano diritto di possesso. Nelle tombe degli uomini si trovano armi, in quelle delle donne i loro monili oltre ad oggetti personali come: pettini, forbici e strumenti di lavoro.

Dopo molto tempo dalle precedenti scoperte, nel 1960, è stata ritrovata un'altra di queste tombe, in Piemonte, presso Borgo d'Ale in località Cappella San Germano (Tav. 1.1) e che in quella zona rappresenta, a nostro avviso, un esempio tipico di tomba di guerriero Longobardo. Per questa ragione ne diamo pubblicazione [2].

---

[1] E. Calandra, *Di una necropoli barbarica a Testona*, in « Atti della Società per l'Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino », vol. IV (1880), 17 sgg.

[2] Al Soprintendente Prof. Carlo Carducci vada un cordiale ringraziamento per aver messo a mia disposizione, per la presente pubblicazione, il materiale di S. Germano. Sento pure il dovere di ringraziare vivamente: F. Monticone, della Soprintendenza di Torino, per la possibilità che mi ha dato di riprodurre la sezione della tomba; W. Nestler (Monaco) per i disegni redatti con notevole tecnica; il Prof. J. Werner (Monaco) per aver seguito il mio lavoro; M. Brozzi (Cividale) per aver redatto il testo in lingua italiana.

La storia del ritrovamento e la suppellettile della tomba.

Nell'aprile del 1960 un contadino, durante i lavori agricoli stagionali, rinveniva la lastra di copertura della tomba. Del ritrovamento fu data notizia qualche giorno più tardi ai Carabinieri ed al Soprintendente di Torino Prof. Carducci. Ma quando egli giunse sul luogo del rinvenimento la tomba era già stata manomessa; tuttavia fu possibile recuperare nella quasi totalità la suppellettile in essa deposta sebbene essa fosse già stata rimossa dalla tomba. Un sondaggio prontamente eseguito nelle immediate vicinanze della sepoltura non diede alcun risultato positivo. I reperti archeologici furono portati a Torino per la loro conservazione e depositati presso il Museo di Antichità, dove ancor oggi si trovano. La loro collocazione definitiva sarà al Museo Leone di Vercelli.

La località del ritrovamento è situata nella tipica pianura dei dintorni di Vercelli, in mezzo ai campi attraversati da canali, a circa due chilometri ad Est dell'abitato di Borgo d'Ale. La tomba si trova esattamente tra i due terreni portanti i numeri catastali 36 e 37 (Tav. 2). Nelle vicinanze non esiste alcuna costruzione, il che fa supporre che l'antico abitato longobardo sia andato distrutto.

La tomba, orientata da Ovest ad Est, è stata costruita con mattoni e ciottoli connessi tra loro con calce (Tav. 1.2,3); il fondo della sepoltura era costituito da un pavimento di tegole ed embrici. Le misure interne sono: lunghezza m. 2,26, larghezza m. 0,79 ed altezza m. 0,76. La sepoltura era infine protetta da un lastrone di granito chiaro delle seguenti misure; lunghezza m. 2,32, larghezza m. 1,22 ed altezza variante da m. 0,16 a m. 0,28.

Per il fatto che la tomba era situata in un terreno in cui l'acqua sotterranea raggiunge solitamente un livello molto alto, dello scheletro ivi giacente non si è conservato nulla. La suppellettile, come già è stato detto, non potè venire repertata in situ, nè si è potuta identificare l'esatta collocazione, nè stabilire la lunghezza del corpo inumato. La probabile presenza di una cassa mortuaria in legno pare desumibile dal ritrovamento di quattro chiodi (Tav. 5.11-14) nella tomba stessa. Il solo dato quasi sicuro è che il morto giaceva con la testa ad Ovest ed i piedi ad Est.

Il guerriero fu sepolto con tutte le sue armi. Oltre a due spade, la « spatha » a doppio taglio (Tav. 4.2) ed il « Sax » ad un solo taglio (Tav. 4.5), si è ritrovata pure una punta di lancia (Tav. 4.3) con forte nervatura, e quattro punte di freccia fogliformi (Tav. 4.4). La presenza delle punte di

freccia porta alla supposizione che l'arma fosse completa, corredata cioè anche dell'arco in legno. Uno sperone di bronzo (Tav. 4.1) dimostra infine che il sepolto era un cavaliere; altre tombe con un solo sperone sono state reperte a Carignano [3].

Il pezzo più pregevole delle armi è lo scudo del quale è rimasto il solo umbone di ferro (Tav. 3.2 ab), parte dell'impugnatura, pure in ferro (Tav. 3.1,3,4), e una ornamentazione in bronzo dorato (Tav. 3.5); lo scudo era probabilmente in legno, di forma circolare. Al centro di esso era fissato l'umbone emisferico mediante cinque borchie, in bronzo dorato, pur esse di forma emisferica ma a testa piatta. L'impugnatura ha la tipica forma, già nota, degli scudi longobardi. La parte centrale a forma allargata, che fungeva da presa per la mano, è fissata allo scudo con due borchie piatte al disotto dell'umbone. Le lunghe, strette terminazioni dell'impugnatura erano a loro volta fissate sulla parte anteriore dello scudo con due borchie eguali a quelle dell'umbone. La distanza tra la testa della borchia e la ribattitura del chiodo è di circa cm. 1 e perciò si può presumere che lo spessore dello scudo fosse, appunto, di cm. 1. La cupola delle borchie è ornata da un semplice cerchio, limitato a sua volta da un nastro con decorazione a S, eseguito a punzonatura.

La parte superiore dell'umbone porta una decorazione in bronzo, cruciforme, molto articolata ed è fissata alla sommità della calotta con cinque borchie. Di queste, quella centrale è simile, sebbene un po' più piccola, a quelle dell'umbone, sia nella forma che nell'ornamento. Le altre borchie, fissate sopra le quattro braccia della croce, notevolmente più piccole, non risultano decorate. Le braccia della croce, a loro volta, sono divise in tre zone che partono dalla borchia centrale e dal cerchio in cui essa è posta. Vi si notano una parte vasiforme col piede che sorpassa il cerchio; uno stelo che si restringe, uscendo dal vaso, e che si allarga poi a forma di tulipano col quale termina la decorazione. Il bordo è ornato da un nastro con ornamento a S che segue tutta la parte esterna della croce. Una linea incisa delimita l'ornamento del bordo dalla superficie interna. Nel cerchio centrale si nota inoltre una linea composta di cerchi punzonati; le superfici interne delle parti vasiformi sono decorate da una croce di braccia uguali, terminanti in tre cerchi concentrici, con ornamentazione ad intreccio. Il bordo dell'umbone è rivestito di una sottile lamina di bronzo dorato.

---

[3] G. Rodolfo, *La strada romana da Pollenzo a Torino*, in « Bollettino storico bibliografico subalpino », a. XLIII, n. 4, 4 dicembre 1941, XX, pag. 181.

Allo scudo apparteneva anche — come si è detto — una decorazione cruciforme di bronzo dorato (Tav. 3.5) a braccia uguali espanse, con un uccello posto alla sommità di uno dei bracci. La croce, ritagliata in lamina di bronzo, era fissata al legno dello scudo con sette piccoli chiodi, di cui rimane un esemplare. Cinque di questi chiodi erano fissati sopra la croce, uno al centro, uno su ogni braccio e gli altri due sopra la colomba; uno come occhio e uno sulla coda. Tutta la decorazione è formata da una linea, che segue il bordo, composto da piccoli cerchi punzonati. Dall'attacco di ogni braccio parte una linea punzonata che si prolunga sino al termine del braccio stesso. Nella parte centrale, attorno al chiodino ricorre un cerchio irregolare, pur esso punzonato. Per il fatto che i punzoni della decorazione dello scudo e delle borchie e la tecnica di lavorazione appaiono molto diversi da quelli della croce, è giustificata la supposizione che essa sia stata applicata sullo scudo in un secondo tempo.

Tutte le parti di bronzo descritte sono state dorate con la tecnica a mercurio.

Oltre ai vari pezzi, che facevano parte dell'armatura, sono stati ritrovati pure resti di un coltello in ferro (Tav. 5.15) che come le armi si trova in ogni tomba longobarda di guerriero. Le spade ed il coltello pendevano, normalmente, da una cintura e di questa sono rimasti, nella nostra tomba, frammenti di guarnizioni di bronzo costituite da tre linguette (Tav. 5.5-7), che in pari tempo la rendevano più resistente e decoravano, alle estremità. Sfortunatamente non fu più possibile vederle in situ, il che vale pure per le tre altre guarnizioni. È probabile che la controfibula a triangolo (Tav. 5.2) stesse contrapposta alla fibula che però — ammesso che ci fosse — non è stata ritrovata. La guarnizione romboidale (Tav. 5.3) e quella perforata rosiforme (Tav. 5.1) erano fissate, come decorazioni, sopra la cintura stessa. Probabilmente ne faceva parte anche l'anello in bronzo, lucido, senza decorazioni (Tav. 5.9).

Non altrettanto evidente l'uso delle due piccole fibule. La più piccola di esse (Tav. 5.8) potrebbe aver servito come chiusura dello sperone, mentre la più grande (Tav. 5.4), col piede rettangolare e con l'ardiglione posto su di esse, potrebbe essere stata la fibbia di chiusura di una borsa. Ma non è da escludere che entrambe queste fibbie appartenessero alla cintura.

Anche nella nostra tomba — così come in altre sepolture longobarde — è stata trovata la forbice (Tav. 5.16) di cui non esistono che le sole lame. La sua ricostruzione tuttavia non presenta difficoltà, dati i numerosi casi analoghi. Ha la forma di una forbice da tosatura con staffa elastica. Del

bicchiere di vetro (Tav. 5.10), purtroppo, non abbiamo che pochi frammenti che non ci permettono di stabilire con esattezza la forma originale; forse, come fa supporre il diametro del bordo, si tratta di un bicchiere a calice.

Rimangono, infine, ancora quattro chiodi in ferro, lavorati a mano (Tav. 5.11-14) ed altri frammenti, pur essi in ferro, di cui non è riconoscibile la forma.

Valorizzazione della suppellettile e cronologia.

La spatha, il sax, la lancia e le punte di freccia — nonchè la forbice ed il coltello — non sono oggetti determinanti, per stabilire una datazione, perchè rappresentano tipi noti per tutto il VII secolo. L'insieme della cintura mostra bensì varianti rare del tipo longobardo molto noto, ma non offre tuttavia alcun indizio particolare per giungere ad una datazione della tomba. Anche le fibbie, la più piccola delle quali appartiene al cosidetto « tipo di carattere bizantino » [4] e la cui caratteristica consiste in una base fissa a forma di U che termina in una piccola punta, non offre nessun particolare indizio per stabilire l'età della tomba. Speroni in bronzo, deposti in unico esemplare, sono noti nel periodo merovingico e appartengono ancora alla prima metà del VII secolo. Per una determinazione cronologica non vengono quindi presi in considerazione che lo scudo ed i suoi accessori e su di essi si svolge particolarmente il nostro interesse.

L'umbone — con la base conica e con calotta semisferica — appartiene alla forma più diffusa di umbone longobardo [5]. Questo tipo infatti è già noto nei cimiteri di Ungheria, dove probabilmente sono nati sotto influenze gepide e bizantine [6]. Tali umboni si trovano spesso fissati sullo scudo mediante borchie riccamente dorate e punzonate. L'abbondante ritrovamento di queste borchie, il ripetersi dei motivi decorativi di punzonatura fa pensare che si tratta di un prodotto in serie [7]. Queste analogie si trovano altresì, seppure in numero più limitato rispetto alle borchie, nell'ornamentazione centrale degli scudi. Tutte queste decorazioni sono ritagliate da lamine di bronzo dorato. Le forme più frequenti sono quella a « Dreiwirbel » ricor-

---

[4] N. Aberg, *Die Goten und Langobarden in Italien* (1923), 112.

[5] N. Aberg, cit., 149, 1.

[6] J. Werner, *Die Langobarden in Pannonien*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Classe di Filosofia e Storia, Quad. Nuova Serie 55 A (1960), 80.

[7] J. Werner, *Ein langobardischer Schild von Ischl*, in Bayerische Vorgeschichtsblätter, Quaderno 18/19 (1951-52), 50 f. Citeremo lo stesso articolo, in seguito, solamente: Werner, *Ischl*.

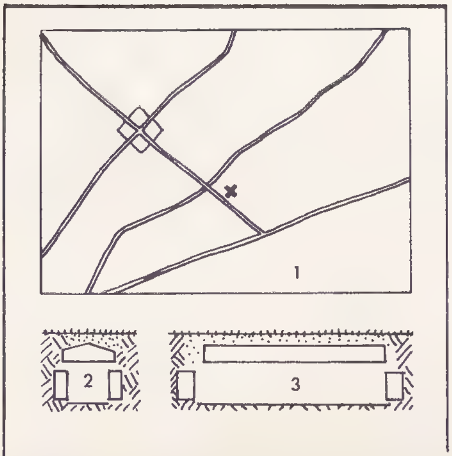
renti, terminanti con teste di uccello [8] oppure, come nel nostro esemplare, la forma a croce [9]. La decorazione centrale è generalmente fissata con una borchia più grande sulla parte superiore dell'umbone e con borchie più piccole sui bracci. Poichè il numero di umboni con decorazione centrale è sensibilmente minore di quelli non decorati, vien fatto di pensare che si tratti di scudi appartenenti ad una particolare categoria di guerrieri, forse di nobili.

Finora non è noto alcun ritrovamento di umbone la cui decorazione centrale corrisponda esattamente a quella di S. Germano; la forma delle braccia risulta una combinazione nuova di due tipi già noti. I primi due terzi dei bracci corrispondono alla forma di Udine [10], Piè di Castello nei pressi di Trento [11], Torino in Barriera di Nizza [12] in Italia, e di Dietersheim [13] e Münzesheim [14] in Germania. L'ultimo terzo tuttavia non consta, come nei pezzi ora citati, di una terminazione circolare, ma è fioriforme come i pezzi della « tomba di Gisulfo a Cividale del Friuli » [15] e lo scudo di S. Romano presso Lucca [16].

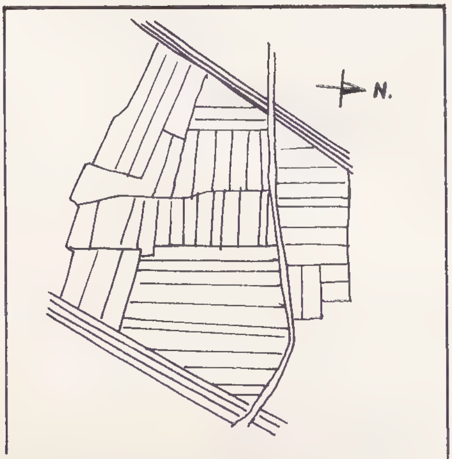
La raffigurazione di croci sulle parti vasiformi delle quattro braccia in croci di questo tipo e simili non è rara, tuttavia pare che la decorazione a intreccio, come nello scudo di S. Germano, sia stata in uso unicamente in Italia. Essa ci era nota solo dagli esemplari di Udine, Piè di Castello e in alcune borchie di S. Bartolomeo in Brescia [17]. Siffatte croci cristiane, siano esse designate con punzonatura a cerchio o ad intreccio, sono da considerarsi come simboli e motivi di salvazione con carattere apotrofaico e palesano con evidenza che i loro possessori, pur essendo stati sepolti con rito « pagano », cioè con tutte le loro suppellettili, erano cristiani. Se le croci della decorazione centrale per sè già dimostrano che il guerriero era cristiano e poneva fede in questo segno, così la decorazione cruciforme, fissata sopra lo scudo sormontata dalla colomba, ne dà ulteriore conferma. Il guerriero longobardo raffigurato sullo scudo di Lucca (Tav. 6.4) porta

---

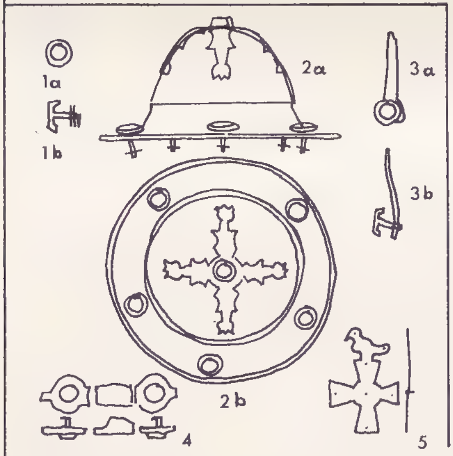
[8] WERNER, *Ischl*, fig. 3.
[9] WERNER, *Ischl*, fig. 3.
[10] N. ABERG, cit. 155.
[11] *Studi Trentini*, 3 (1922), 116.
[12] *Notizie Scavi*, (1910), 507.
[13] L. LINDENSCHMIT, *Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, 4 (1900), Tav. 17.
[14] L. LINDENSCHMIT, cit., Tav. 17.
[15] N. ABERG, cit. 154, 1.
[16] S. FUCHS, *Figürliche Bronzebeschläge der Langobardenzeit aus Italien*, in *Römische Mitteilungen* (1940). Citeremo lo stesso articolo in seguito: FUCHS, Lucca.
[17] La borchia appartiene allo stesso tipo di quello di S. Germano. I pezzi sono ancora inediti e derivano da S. Bartolomeo di Brescia.



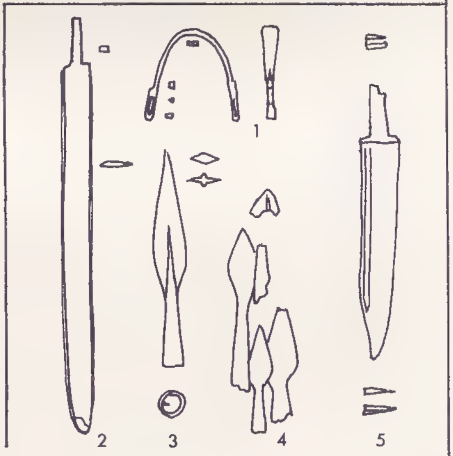
Tav. 1



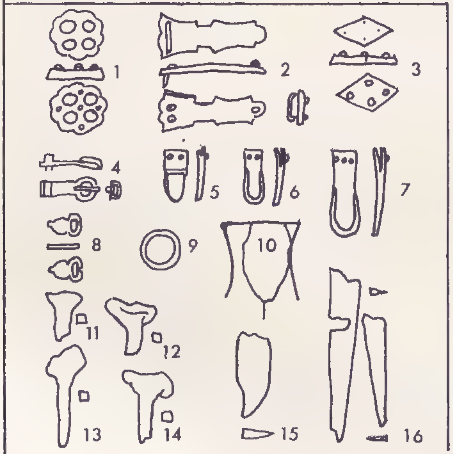
Tav. 2



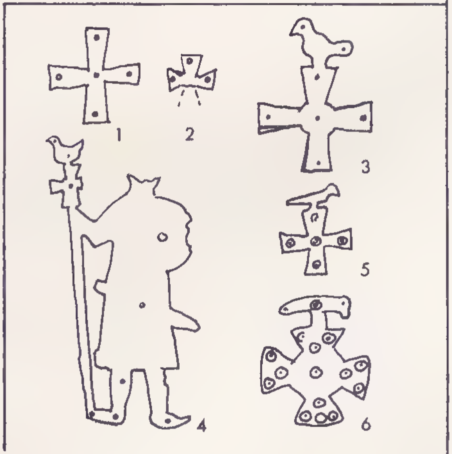
Tav. 3



Tav. 4



Tav. 5



Tav. 6

accanto alle armi il « sax » e lo scudo rotondo — invece della lancia — uno stendardo, ovvero una croce a stile sormontata da una colomba identica alla nostra. Tale raffigurazione di guerriero con simboli cristiani, come giustamente s'oppone il Fuchs [18], palesa una speciale adesione alla fede cristiana.

Un significato analogo sarà da atribuire anche alla croce di S. Germano. Sulle fibule cruciformi [19], appartenenti ad un altro gruppo di oggetti della civiltà longobarda e bizantina, si riscontra lo stesso elemento decorativo. La somiglianza più evidente con la nostra croce si riscontra nei pezzi di Vervò (Museo di Trento) [20] (Tav. 6.6) e di « Baviera » (München Prähistorische Staatssammlung » [21] (Tav. 6.5).

Concludendo, tenteremo dunque una datazione dello scudo di S. Germano. Consideriamo anzitutto la decorazione centrale dell'umbone stesso: la decorazione a forma di tulipano dei bracci della croce è nota da altri due esemplari è lo scudo di Lucca e l'altro quello di Gisulfo. Il Fuchs [22] pone lo scudo di Lucca nella prima metà del VII secolo, e la tomba di Gisulfo all'inizio dell'VIII [23]. Anche se quest'ultima datazione ci appare un poco tarda [24], la tomba di Cividale è certamente da ritenersi della seconda metà del VII secolo. Gli altri scudi utili per un raffronto, provenienti dall'Italia, non sono idonei per una datazione, poichè o sono stati ritrovati assieme ad oggetti non caratteristici (Piè di Castello) oppure non noti (Udine). Quindi, per la decorazione centrale dello scudo di S. Germano viene preso in considerazione il periodo dei primi decenni sino alla fine del VII secolo.

Se si ricercano invece dei paralleli per la decorazione dello scudo, la cosa si presenta un po' più agevole: il primo caso analogo è bensì costituito dalla decorazione dello scudo di Lucca, il cui standardo, terminando con una colomba, si avvicina alla nostra decorazione; però tutte le altre decorazioni cruciformi di scudi a noi noti vengono attribuite alla seconda metà del VII secolo, così come lo scudo di Gisulfo, che ha una decorazione cruci-

---

[18] Fuchs, Lucca.

[19] Fuchs - Werner, *Die Langobardischen Fibeln aus Italien,* Num. Catalogo E 1 - E 15.

[20] Come sopra, Catalogo num. E 15.

[21] Come sopra, Catalogo num. XXXIV.

[22] Fuchs, Lucca.

[23] S. Fuchs, *Die langobardischen Goldblattkreuze der Zone südwärts der Alpen,* (1939) 50, Catalogo 1.

[24] H. Bott, *Frühkarolingischer Sporenfund aus Westendorf Ldkr. Kaufbeuern,* Bayerische Vorgeschichtsblätter 18-19 (1951-52), 63.

forme (Tav. 6.1) e lo scudo di Münzesheim (Tav. 6.2). La tomba di Gisulfo non si può datare — come si è detto — prima della seconda metà del VII secolo e così pure la brocca di bronzo, copta, della tomba di Münzesheim. C'è poi un altro gruppo di casi analoghi atti a determinare il periodo della nostra decorazione e che è rappresentato dalle fibule cruciformi, databili nel corso del VII secolo.

Possiamo quindi concludere: lo scudo è un po' più tardo della decorazione lucchese, ma probabilmente cade un po' prima di quella cividalese di Gisulfo. Un altro rapporto tra lo scudo di Gisulfo e quello di S. Germano è costituito infine dalla bordatura esterna dell'umbone, che è quasi simile. Così si potrebbe dire che la tomba di S. Germano è, con ogni verosimiglianza, databile a cavallo della metà del VII secolo.

CATALOGO DEI RITROVAMENTI DELLA TOMBA DI CAPPELLA SAN GERMANO

(I reperti non sono ancora stati catalogati e non portano, quindi, nessun numero di Inventario. Abbreviazioni: L = lunghezza, La. = larghezza; H = altezza).

1. Spatha, L. col. manico cm. 94,5; La. cm. 6. Tra il manico e la guarnizione in legno sono stati trovati resti del legno stesso (Tav. 4.2).
2. Sax, L. col. manico cm. 53, La. cm. 5,5. Il sax conserva parzialmente resti in legno dell'impugnatura (Tav. 4.5).
3. Punta di lancia, L. con bossolo cm. 39,5, La. max. cm. 5. La punta di lancia è snella ed ha, quasi sino alla metà della foglia, una robusta nervatura (Tav. 4.3).
4. Resti di quattro punte di freccia, in ferro, della lunghezza di: cm. 8,2; 7,5; 5,5; 2,5. I pezzi sono amalgamati assieme e sembra avessero la forma di foglia di lauro, con lunghi bossoli (Tav. 4.4).
5. Sperone in bronzo, L. cm. 11. Il puntale non s'è conservato. Uno dei fori del passaggio della correggia è rotto (Tav. 4.1).
6. Umbone, diametro cm. 19, H. cm. 11 con cinque borchie dorate emisferiche a testa piatta del diametro di cm. 1,8. Decorazione centrale diametro cm. 7,1. Bordo in lamina di bronzo, La. cm. 0,4 (Tav. 3.2 a-b).
7. Resto dell'impugnatura dello scudo in ferro con quattro borchie in bronzo, frammentata. L. dei frammenti: cm. 8; 4; 4; 2 (Tav. 3.1,3,4).
8. Decorazione cruciforme dello scudo, in bronzo con colomba sul braccio verticale, alla sommità. L. cm. 7,1, La. cm. 5. Uno dei sette chiodini è ancora in loco (Tav. 3.5).

9. Controfibula triangolare in bronzo, L. cm. 6; La. max. cm. 2,2. La controfibula è ornata con tre piccole borchie decorate di cui due alla base e due ai lati opposti. Nella parte di sotto della base v'è un'apertura pel passaggio della cintura; è pur essa in bronzo (Tav. 5.2).
10. Decorazione romboidale in bronzo della cintura con quattro piccole borchie decorate a cerchio spiraliforme. L. cm. 2 (Tav. 5.3).
11. Decorazione della cintura, in bronzo, rosiforme, con quattro perforazioni a cerchio e con cinque borchie circolari spiraliformi. Diametro cm. 3. Al di sotto due magliette: una intera ed una frammentata (Tav. 5.1).
12. Linguetta in bronzo a forma di U, L. cm. 8,7, La. max. cm. 2,5. La linguetta è aperta ed era fissata con tre borchiette a cerchio spiraliforme alla cintura (Tav. 5.7).
13. Linguetta in bronzo a forma di U, L. cm. 5,7, La. max. 1,5. La parte superiore è aperta con due borchiette a cerchio spiraliforme. Nella parte più stretta si notano tre linee orizzontali (Tav. 5.5).
14. Linguetta in bronzo a forma di U, L. cm. 5,7, La. max. cm. 1,6. La linguetta è aperta con due borchiette a cerchi spiraliformi (Tav. 5.6).
15. Fibbia in bronzo con piede rettangolare fisso, L. cm. 3,5, La. max. cm. 1,3. La fibbia termina con un cerchio e con ardiglione nastriforme, alla fine del piede. Nel retro due magliette (Tav. 5.4).
16. Fibbia in bronzo, L. cm. 2,5, La. max. cm. 1,5. La piccola fibbia ha un piede fisso a forma di U con terminazione a punta. È mancante dell'ardiglione; nel retro ha due magliette (Tav. 5.8).
17. Anello in bronzo del diametro di cm. 3. È semplice e senza decorazioni (Tav. 5.9).
18. Frammenti della forbice, in ferro. L. cm. 14 e cm. 10,7, La. cm. 2; 1,5. Della forbice restano le sole due lame (Tav. 5.16).
19. Frammento in ferro del coltello, L. cm. 7,6, La. cm. 2,4. Alla sommità della lama, resti dell'impugnatura (Tav. 5.15).
20. Frammenti dell'orlo del calice. Il vetro ha una leggera ondulazione (Tav. 5.10).
21. Quattro chiodi in ferro. L. cm 9; 6; 4; 4. Le teste sono piatte e la forma è quadrangolare (Tav. 5.11-14).

OTTO VON HESSEN

I NASTRI DECORATIVI AUREI DELLA RICCA TOMBA FEMMINILE LONGOBARDA DI TORINO-LINGOTTO

Nel febbraio del 1910 venne scavato in località Lingotto, situata a 1 km circa dalla Barriera di Nizza (Torino), una ricca tomba femminile del periodo longobardo.

Siccome venne ricuperata da operai edilizi, non esistono dei rapporti precisi sulla posizione di ogni suppellettile. Pertanto una cosa è certa: tutti gli oggetti trovati appartengono alla stessa tomba [1]. Contiene 2 grosse fibule d'argento riccamente aureate [2], 1 grossa fibula a cerchio d'oro ornata con granate e vetri colorati [3], 1 paio di orecchini d'oro con pendenti di ametista, 1 catena d'oro e 2 nastri di differente lunghezza di una lamina sottile d'oro, i quali sono riccamente ornamentati da ornamenti animali in stile Salin II [4].

Questi nastri aurei vennero descritti diverse volte per la loro decorazione [5] e, per la loro rassomiglianza, sono stati confrontati con le croci auree longobarde [6]. Durante una nuova registrazione delle antichità longobarde trovate in Piemonte, l'autore fece alcune osservazioni su questi due nastri. Non si esclude così la possibilità di una nuova interpretazione, che vogliamo far conoscere con questa notizia [7].

I due nastri d'oro (Museo di Torino di Antichità, schedario No. 5473) hanno una lunghezza di 67,5 mm, rispettivamente di 30 mm e una larghezza di 18,1 mm, rispettivamente di 17,4 mm. Sono ornamentati a sbalzo

---

[1] Notizie degli Scavi 1910, 193 sgg.
[2] S. Fuchs - J. Werner, *Die langobardischen Fibeln aus Italien* (1950), 22 sg., 58. Kat. Nr. A 86/87 Tav. 21-22.
[3] S. Fuchs - J. Werner, cit. 35, 62. Kat. Nr. C7 Tav. 37.
[4] B. Salin, *Die altgermanische Thierornamentik* (1904), 245 sgg.
[5] N. Aberg, *Die Goten und Langobarden in Italien* (1923), 93, Abb. 147; H. Bott, *Bajuwarischer Schmuck der Agilolfingerzeit. Schriftenreihe zur Landesgeschichte Band 46* (1952), 112.
[6] Notizie degli Scavi cit.
[7] Per il permesso della pubblicazione dei nastri ringrazio il Prof. Carlo Carducci.

con lo stampo di un modano le cui parti laterali sono guarnite da una cornice con perline fra doppio listello sbalzato. La parte centrale del modano del nastro più grande è ornamentata da due gruppi, ognuno formato da

Fig. 1.

due animali intrecciati (fig. 1). Da questo stampo non è possibile constatare i limiti laterali del modano per il fatto che le parti estreme vennero tagliate prima. Il nastro più piccolo è stato stampato con lo stesso modano ma soltanto con un gruppo degli stessi animali [8].

---

[8] Le figure sono state disegnate dal Signor W. Nestler (München).

Per poterlo cucire [9] sul vestito, il nastro più grande è perforato sei volte. Uno di questi fori si trova nel centro di ognuna delle due parti estreme; un paio di fori a sinistra e un paio a destra nella cornice delle parti laterali, non esattamente al centro. Il nastro più piccolo invece è perforato solo tre volte; un foro si trova al centro di un'estremità e un paio di fori parallelamente nella cornice dell'altra estremità.

Da un confronto preciso dei paia di fori dei due nastri, risulta che il paio dei fori del nastro più piccolo corrisponde esattamente con un paio

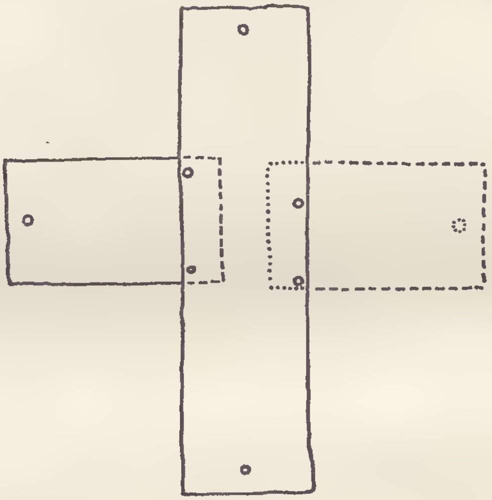


Fig. 2.

di fori del nastro più grande. Anche il diametro dei fori corrisponde esattamente. Così è dimostrato chiaramente che i due nastri erano cuciti assieme in questo punto. Ora rimane soltanto la ricostruzione di un altro piccolo nastro legato nello stesso modo all'altra parte. Senza dubbio questa osservazione dimostra che i due « nastri decorativi » sono i resti di una croce aurea (fig. 2).

La croce aurea di Lingotto è ben databile per mezzo delle fibule trovate con la stessa. Appartiene al periodo prima del 650, ossia nella prima metà del settimo secolo [10].

[9] S. Fuchs, *Die langobardischen Goldblattkreuze aus der Zone südwärts der Alpen* (1938), 21.
[10] S. Fuchs - J. Werner, cit. 58, 62.

VITTORIA MOCCAGATTA

LA DECORAZIONE DI PRIMO SEICENTO DELLA CERTOSA DI CHIUSA PESIO

L'attuale chiesa della Certosa di Chiusa Pesio fu costruita nella seconda metà del secolo XVI [1]. Un passo della Relazione condotta da Monsignor Gerolamo Scarampi a seguito della visita da lui fatta all'inizio dell'anno 1583 (l'undici di gennaio) alla Certosa in qualità di Delegato Apostolico testimonia che fino a quella data non era ancora stata eseguita nella chiesa decorazione alcuna di pittura: « Cuius eclesia unica nave constat fornicata, parietibus nondum pictis nec incrustatis » [2].

Circa cinquant'anni dopo, nel 1635, Monsignor Della Chiesa in un suo manoscritto conservato alla Biblioteca Reale di Torino, documentava invece che la chiesa era ormai terminata; e la lodava tra l'altro « per l'eccellenza della pittura, fatta a oro ed azzurro », per cui « non tiene invidia di qualunque altra di tutto il Piemonte » [3].

---

[1] La Certosa di Chiusa Pesio sorge in luogo solitario allo sbocco della valle del Pesio, la più orientale delle vallate cuneesi. Fondata nel 1173 da Padre Uldrico da Casale, « Capitulo Generali dicti ordinis specialiter ad hoc electo » — scrive il Crivolo, Priore della Certosa, nella sua Cronaca del 1345 — fu per secoli uno dei più fiorenti monasteri del Piemonte. Ebbe già nel tempo una chiesa precedente all'attuale, con ogni probabilità sita nel medesimo luogo ove fu poi riedificata la nuova nel secolo XVI. Vedi: BIAGIO CARANTI, *La Certosa di Pesio*, Torino, 1900; vol. I, pagg. XXXVI-XXXVIII.

[2] CARANTI, *op. cit.*, vol. I, pag. XXV. La Relazione precisava ancora: « In ea extant tria altaria, nullum consacratum. Super altare maius servatur SS. Sacramentum decenter in tabernaculo insignis structurae » (CARANTI, *op. cit.*).

[3] Scriveva esattamente: « La chiesa poi, sebbene per l'istituto di quella religione e per non essere frequentata da secolari non sia molto grande, è però molto bella, poichè, oltre alle sedie che per 28 monaci si vedono pulitamente e con molto artifizio intagliate, ha parimenti una cappella la quale per l'eccellenza della pittura, fatta a oro ed azzurro, rappresentante la vita della Madre di Dio e quella di S. Brunone, fondatore della religione dei Certosini, e per la preziosità delle pietre meschie, che cavandosi nell'istessa valle paiono finissimi alabastri e delle quali sono fatti il balaustro che chiude essa cappella e il perimetro di quella, come ancora per la bellezza di un Cristo crocefisso in mezzo ai due ladroni, che di eccellente mano si crede dipinto, nel quadro del primo Oratorio che serve quando i Padri privatamente vogliono celebrare, non tiene invidia di qualunque altra di tutto il Piemonte ».

Tra le due Relazioni cade la consacrazione della chiesa (29 e 30 agosto 1599) [4] e la decorazione della volta del presbitero e del coro [5].

La fonte più autorevole per i lavori del seicento alla Certosa è la « Chronica D. Benedicti a Costaforti, ann. MDCLXXVII », che fu pubblicata dal Caranti [6]. Ma mentre in essa, per la più tarda decorazione della volta della navata, è ricordato il nome dell'autore, Giovanni Claret, non è proposto per contro nome alcuno per la decorazione più antica della volta del presbiterio e del coro.

Il Caranti per primo congetturava doversi attribuire quest'impresa decorativa ad Antonino Parentani [7], pittore che gravitò intorno alla Corte di Torino al tempo di Carlo Emanuele I.

Oggi, a seguito dell'ampia e dettagliata documentazione offerta dal Baudi di Vesme circa questo pittore [8], siamo in grado di ricostruire la varia attività da Antonino Parentani esercitata per incombenza del Duca di Savoia, all'incirca per un quarto di secolo, dal 1597 al 1622; tranne l'interruzione di un decennio, durante il quale le note della Tesoreria Ducale tacciono il suo nome. Il nome del pittore compariva anche in due liste autografe di Carlo Emanuele I, tra quelli degli artisti che il Duca aveva intenzione di scegliere per la decorazione della Galleria [9], l'impresa decorativa più famosa tra quante da lui ideate; per cui è presumibile che il Parentani partecipasse a quei lavori. Nei lunghi anni in cui operò al servizio della Corte si scaglionarono le opere del pittore: nel 1603 e nel 1604 riceveva compenso « a conto delle pitture che fa nella cassina del Viboccone », ove nei medesimi anni lavorava anche il Moncalvo, il pittore che con lo Zuccari partecipò con contributo maggiore alla decorazione della

---

[4] La chiesa fu consacrata da Monsignor Giovanni Antonio Castruccio, Vescovo di Mondovì, come si ricava da atto rogato da Giovanni Francesco Magliano notaio apostolico e ducale. Vedi CARANTI, *op. cit.*, vol. I, pag. XXV.

[5] Dal brano di Monsignor Della Chiesa, riportato a nota 3, si ricava che il presbiterio era un tempo cintato da una balaustra condotta di fine pietra mischia locale. La balaustra scomparve durante il triste periodo in cui la Certosa fu abbandonata dai Certosini a seguito della soppressione degli Ordini da parte dei Francesi, e subì varie trasformazioni per venir adottata ad usi profani (nel 1840 fu adibita a stabilimento idroterapico). Scomparvero allora altri pezzi preziosi della chiesa per finire in chiese dei dintorni, o anche in case private: gli stalli dei monaci, i quadri già sulle pareti del presbiterio; il Cristo crocifisso in mezzo ai ladroni era già scomparso precedentemente nel 1801, all'arrivo dei Francesi.

[6] CARANTI, *op. cit.*, vol. I, pagg. 97-476.

[7] CARANTI, *op. cit.*, vol. I, pag. XLIV.

[8] BAUDI DI VESME, *L'arte negli Stati Sabaudi*, in « Atti della S.P.A.B.A. », Torino, 1932, vol. XIV, fasc. 1°, pagg. 408-413.

[9] Riportate dal BAUDI DI VESME, *op. cit.*, 1932, vol. XIV, fasc. 2°, pag. 566.

volta della Galleria di Torino; e come il Moncalvo, e nei medesimi anni, il Parentani partecipava alla decorazione dei soffitti delle sale del Castello (Palazzo Madama). Nella ripresa più tarda della sua attività per la Corte — nel 1621 precisano le note di pagamento — decorò la volta della cappella e la stanza della Duchessa nella « Vigna di Madama Reale ». Rimando per questa attività aulica del Parentani, come per quella da lui contemporaneamente condotta in residenze private di alti personaggi del mondo torinese, oltre che alla documentazione offerta dal Baudi di Vesme, alla ricostruzione tentata per la prima volta dal Mallè [10]. In un mio articolo in via di pubblicazione sulle opere del Moncalvo a Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I [11] mi sono occupata in modo particolare di un quadro dal Parentani condotto per l'antica chiesa di S. Andrea: una pala che gli fu commessa con una convenzione stipulata il 6 marzo del 1600 — e ch'egli eseguì poi solo nel 1604 — per l'altare di S. Valerico (uno dei cinque altari di quella chiesa); e pervenni alla conclusione che Carlo Emanuele I dovette provvedere di persona alla scelta degli artisti, pittori e scultori, che diedero opera nei lavori condotti all'inizio del seicento in quell'antica chiesa, poi che compaiono tutti documentatamente anche alla decorazione della Galleria [12]. La pala di S. Valerico del resto, sia dal testo della convenzione della Municipalità con il pittore [13], sia dall'ampia descrizione che ce ne lasciò il Cibrario [14], ci si rivela, con la sua iconografia così complessa di simboli religiosi e patriottici, ispirata agli indirizzi politici seguiti da Carlo Emanuele I in quegli anni.

Ma nessuna delle molte opere documentate del Parentani ci è pervenuta — invano ho cercato la pala di S. Valerico a Grugliasco, ove nella parrocchiale sarebbe stata trasportata a detta del Baudi di Vesme [15] —;

---

[10] Luigi Mallè, *Le Arti Figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pagg. 248-250.

[11] In « Arte Lombarda », 1963, n. 2: ad esso mi rifaccio anche più oltre.

[12] Dettero opera nella chiesa di S. Andrea durante i lavori dei primi anni del seicento, oltre il Parentani, che preparò la pala per la cappella di S. Valerico (1604), il Moncalvo, che diede la pala del *Crocefisso con la Maddalena* per la cappella del Crocefisso, e quella di S. Bernardo di Chiaravalle per l'omonima cappella; il Conti che condusse affreschi nella cappella del Crocefisso (1610); Ludovico Vanello che preparò « la cassia di marmore da reporvi il corpo di S. Valerico » (convenzione del 1600); tutti artisti ai quali sono intestate note di pagamento della Tesoreria per i lavori alla Galleria di Carlo Emanuele I.

[13] Conservata nell'Archivio del Comune di Torino (*Ordinati*, vol. 151, fol. 81), perchè di patronato del Comune era la cappella di S. Valerico. Ho riportato il testo della convenzione nel già citato articolo, a nota 76.

[14] Cibrario, *Storia di Torino*, 1846, II, 302-303.

[15] Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1932, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 409.

e questa circostanza, impedendo confronti con opere certe, rende più difficile un'attribuzione sicura per gli affreschi della Certosa di Chiusa Pesio.

Nel già citato lavoro pubblico per la prima volta, attribuendoli al Parentani, due quadretti con storie della Vergine conservati in un ambiente del convento attiguo all'attuale chiesa della Consolata. Di essi lasciarono notizia il Bartoli e il Cibrario, che per altro ne dettero diversa attribuzione: riportandoli il Bartoli al Parentani [16], e attribuendoli al Moncalvo per contro il Cibrario, sulla scorta del Biscarra, come precisa [17]. L'attribuzione al Moncalvo è sicuramente da escludere, se pure i quadretti possono con il loro modo genericamente orientare, come già ho rilevato, verso certi aspetti dei suoi collaboratori e della sua discendenza diretta; come del resto possono offrire ben valida testimonianza, proprio per la diversa attribuzione che hanno subìto nel tempo, del comune clima culturale degli artisti che lavorarono alla Galleria di Torino.

L'attribuzione di questi quadri al Parentani penso troverebbe conferma dal rinvenimento di un altro piccolo quadro, « Ritratto di bambino con la sua guardiana », che offre nel retro la scritta « Anto.no Parentano di Brescia pinse 1597 » [18]; quadretto comparso nel 1878 alla Mostra di Pittura Bresciana tenuta al Museo Civico di Brescia, elencato nel relativo catalogo come di proprietà del conte Venceslao Martinengo delle Palle. Ma una ricerca paziente, che aveva superato anche la difficoltà presentata dallo smembramento della collezione cui apparteneva il quadro, verificatosi alla morte del conte Marco, ultimo membro della famiglia spentosi senza eredi diretti (1920), naufragò alfine di fronte alla constatazione di una dispersione spicciola e minuta della collezione perpetrata a seguito di tristi vicende, in epoca più recente, dai conti Caragiani di Venezia, presso i quali la collezione era pervenuta per via ereditaria. Per queste ragioni ritengo sarà difficile anche in futuro poter disporre di quell'aiuto attributivo [19]; a meno dell'avverarsi di qualche caso insperato.

Il Caranti fondava la sua attribuzione al Parentani della decorazione presbiteriale della chiesa della Certosa di Chiusa Pesio sulla notizia sicura

---

[16] Bartoli, *Notizie delle pitture, ecc...*, 1776, pag. 14.

[17] Cibrario, *op. cit.*, 1846, II, 304.

[18] Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1932, vol. XIV, fasc. I, pag. 413; ove per altro la notizia non è offerta in modo del tutto esatto, affermandovisi che il quadro faceva parte del Museo Civico di Brescia.

[19] La contessa Paolina Monti nata Martinengo delle Palle gentilmente mi fece sapere, a conferma delle notizie già riportate, di ricordare benissimo il quadro del « Bambino con la sua guardiana »; ma purtroppo neppur ella sa assolutamente ove il quadro sia finito.

di un Don Angelo Parentano Priore della Certosa dal 1606 al 1613, e su di una parentela che egli supponeva tra detto Priore e il pittore Antonino; parentela di cui credeva trovare conferma nel fatto che il Priore aveva pronunziato la sua professione nella Certosa di Mantova, e, secondo lui, doveva per ciò essere originario dei medesimi luoghi del pittore, ch'egli riteneva bresciano, come di solito era ritenuto [20]. Ma il luogo della professione non mi pare indicativo in modo assoluto del luogo d'origine di un religioso; nè d'altra parte bresciano fu il pittore Parentani, come già documentai; ed oggi altre conferme in quel senso ho avuto [21].

Con tutto ciò anch'io sono propensa ad accogliere l'attribuzione del Caranti; e per varie ragioni. Innanzi tutto per la presenza alla Certosa, proprio negli anni in cui fu compiuta quella decorazione, di un Priore che portava il medesimo nome del pittore, e che quindi poteva davvero essergli parente ed averlo chiamato ad eseguire gli affreschi; e in questo modo potrebbe anche meglio spiegarsi il fatto che nella Cronaca manchi il ricordo di una vera e propria convenzione tra i religiosi e il pittore, mentre per contro è riportata, persino nei particolari, la convenzione conclusa più tardi dai religiosi con il Claret per gli affreschi della navata [22]. In secondo luogo sarei propensa ad accogliere l'attribuzione ad Antonino Parentani

---

[20] Vedi Baudi di Vesme, *op. cit.*, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 413. Del resto ancora il Mallè (1962) riteneva che il pittore fosse bresciano di nascita (pag. 249).

[21] Già rilevavo che non è attendibile ritenere Brescia città natale del pittore come sostenne il Caranti sulla scorta dell'antico compilatore del « Catalogo della Mostra di Pittura Bresciana del 1878 ». Dalle fonti più antiche si ricava che Antonino Parentani era nativo non di « Brescia », ma della « Bressa », nome italianizzato di una regione della Savoia, facente quindi parte dei possedimenti dei Duchi Sabaudi: lo documenta ad esempio una nota del Vernazza conservata tra le sue Schede manoscritte alla Biblioteca Reale di Torino. Vedi del resto anche Baudi di Vesme, *op. cit.*, pag. 407; egli spiega anche come nacque, secondo lui, l'erronea credenza sulla terra d'origine del Parentani: un conte Francesco Martinengo Malpaga fu generale al servizio di Carlo Emanuele I, e il quadro dovette essere eseguito per lui durante il suo soggiorno a Torino (pag. 413). Questa notizia mi è stata del resto confermata dal conte Fausto Lechi di Brescia, che gentilmente mi aiutò nella mia ricerca e che voglio qui ringraziare: egli mi offrì anche la più ampia bibliografia su di questa figura di conte bresciano, generale al servizio di Carlo Emanuele I. Il conte Francesco Martinengo Malpaga era nato nel 1548, aveva sposato a Torino, negli anni che ivi frequentava la Corte per il suo officio, Beatrice di Giovan Tommaso Langosco, conte di Stroppiana e Lomellina, il quale aveva poi comprato anche il feudo di Pianezza; e con ogni probabilità il bimbo raffigurato nel quadro era appunto Gasparo, nato da quelle nozze.

[22] Dice la *Cronaca* del Costaforte: « Pro his inquam omnibus (ha specificato prima i soggetti da trattare in ogni parte) sub xx iunii 1655 Patres pacto convenere cum Domino Joanne Claret Pictore Belgico Saviliani commorante, pro pretio ac mercede in libras mille, ultra victualia eius opera durante ». Vedi Caranti, *op. cit.*, II, 445. Vedi anche Id., *op. cit.*, I, pag. xlvi.

per i rapporti esistenti tra la Corte di Torino ed i religiosi di quella Certosa, di cui il Caranti offre ampia documentazione. Rapporti di carattere economico: prestiti in denaro contratti presso i Certosini di quella Certosa da Emanuele Filiberto nel 1562 [23] e dal Cardinal Maurizio durante la guerra civile del 1640 [24]; o di altra natura, che pure i precedenti confermano: come il donativo fatto dal Cardinal Maurizio a quei monaci di un trittico con una Crocefissione condotta di mano del Dürer [25]; trittico di cui per altro sappiamo che Carlo Emanuele I aveva cercato invano di ottenere poi a sua volta [26]. Questi rapporti che dovettero essere continuati, anche se oggi ci è pervenuta testimonianza solo di certi episodi particolari, rendono probabile la scelta, ad eseguire i lavori della Certosa, di un pittore gradito alla Corte, e già alla Corte operante, quale il Parentani. Ma soprattutto m'inducono a ritenere questi affreschi opera del Parentani ragioni di stile.

Il Caranti riportava la datazione di questa decorazione a stucco ed affresco al 1606; ma basandosi su di una non esatta interpretazione della Cronaca del Costaforti [27]. Il 1606 è l'anno in cui iniziò il priorato del Parentani; ma il brano della Cronaca in cui si parla diffusamente di quella decorazione [28] segue al regesto delle vicende degli anni tutti del priorato del Parentani (1606-1613), e non precisa affatto, tra quelli, alcun anno particolare; e d'altronde è improbabile che, appena divenuto Priore, Don Angelo Parentani facesse subito eseguire la decorazione. Del resto in un altro brano della Cronaca, cui evidentemente il Caranti non ha posto attenzione, ove si parla di lavori eseguiti più tardi alla Certosa, si ricordano di nuovo anche le precedenti pitture già condotte durante il priorato del Pa-

---

[23] Caranti, *op. cit.*, I, pagg. xxix-xxx.
[24] Caranti, *op. cit.*, I, pag. xxviii.
[25] Caranti, *op. cit.*, I, pag. xxvi.
[26] Caranti, *op. cit.*, I, pagg. xxvi-xxvii.
[27] Caranti, *op. cit.*, I, pagg. xliii-xliv.
[28] Dice il brano: « Auspicatur per idem aevum pars illa Templi praecipua circum Aram maximam per semicirculum interiore ducto pariete; opus sane admirandum Encarpis, caryatide, cornicibus, zophoris atque id genus inaurato plastico circumquaque redimitum, ac item binis in capite levigatis pellucidissimis columnis collustratum, fornice itidem testudinato, vermiculato quoque emblemate bracteis tecto elegantissime decoratum, egregiis undique, praeter varia phrenoschemata, tabellis pictis insignitum, quibus Beatissimae Deiparae vita miro ordine contemplanda proponitur. Pavimentum etiam nigro perpolitissimo marmore tessellatum. Tanti utique operis hunc Priorem merito appellare possumus Angelum parentem primigenium auspicem, idealem authorem; fuit nimirum vel eiusdem nomen absolutissimi facinoris quasi praenuncium » (Caranti, *op. cit.*, II, pag. 418).

rentani, e come eseguite in data 1610 [29]. Data che mi pare attendibile; non solo perchè ci è offerta dalla Cronaca, ma anche perchè farebbe cadere questa prima impresa decorativa della Certosa esattamente negli anni in cui, secondo la documentazione delle note della Tesoreria Generale, era venuta meno la presenza e l'attività di Antonino Parentani alla Corte di Torino, rendendo quindi più probabile l'attribuzione a lui dei lavori. I conti della Tesoreria tacciono del tutto il nome del Parentani dal 1609 al 1619; nel 1613 cessa dall'officio di Priore quel Don Angelo Parentani sotto il cui priorato la Cronaca del Costaforti afferma ben due volte essere stata condotta tutta la prima decorazione; gli estremi cronologici dell'esecuzione, se ne fosse stato autore il Parentani, sarebbero da includere quindi, a rigor di logica, tra il 1610 e il 1613; il che concorderebbe con la testimonianza della Cronaca, con un margine di tempo al più di tre anni, che potrebbe anche esser colmato dalla durata dell'esecuzione dell'opera.

Circa lo stile il Caranti, ricordando un'antica attribuzione degli affreschi allo Zuccari, la rifiuta [30], « sebbene, scrive, la scuola sia la stessa ».

Riflette infatti questa decorazione il clima culturale formatosi a Torino al tempo della famosa decorazione della Galleria di Carlo Emanuele I sotto l'influenza di Federico Zuccari, presente alla Corte e preposto dal Duca alla direzione di quei lavori.

Nel mio già citato studio ho cercato di lumeggiare quell'ambiente e l'attività dei singoli artisti in esso operanti. La decorazione della volta del presbiterio e del coro della chiesa della Certosa di Pesio seguendo immediatamente nel tempo l'attuazione della decorazione della Galleria di Torino — documentata nella sua esecuzione essenziale dagli ultimi mesi del 1605 al novembre del 1607 — ne riflette anche il gusto; il che rende più probabile ancora vi abbia atteso quell'Antonino Parentani che già alla Galleria di Torino aveva lavorato. E anche da questo punto di vista, di offrirci ancora un'eco viva dei lavori dell'impresa di Torino, è ben preziosa la decorazione presbiteriale della Certosa di Chiusa Pesio.

---

[29] Questo brano riferisce sui lavori della decorazione della chiesa della Certosa eseguiti sotto il priorato di Francesco Gandolfo (1661-1674), a completamento di quelli condotti sotto il priorato di D. Angelo Parentano (1610) e di quelli eseguiti sotto il priorato di D. Candido Fauzono (1655) per opera, sappiamo, di Giovanni Claret. Dice esattamente il brano: « Inclytum ecclesiae ornatum marmoribus, auro, et picturis a D. Angelo Parentano anno 1610 optimo auspicatum omine, et a D. Candido Fauzono anno 1655 pariter prosequutum, decuit sub Priore professo ad perfectum usque perduci operique fastigium imponi... ». Vedi Caranti, *op. cit.*, II, pag. 465.

[30] Caranti, *op. cit.*, I, pag. xlvi.

Essa ripropone, nella composizione d'insieme, quell'inclinazione che fu così bene colta dallo Zuccari nel brano del « Passaggio per l'Italia », in cui esprimeva la sua volontà di decorare in ogni parte gli spazi liberi delle pareti, in modo che fosse « tutto copioso e pieno, con quella maestà che conviene » [31]. Sono parole usate dallo Zuccari per la sua impresa di Torino; e mi pare si adattino perfettamente anche alla bella decorazione presbiteriale della chiesa della Certosa di Chiusa Pesio.

Di qualità notevole con il suo tono raffinatissimo in luogo sacro così appartato; condotta a freschi colori sul tono prevalente di verde, e alternati i bianchi, gli azzurri, i rosa, i gialli, stupendamente accordantisi coi bianchi stucchi, questa decorazione non lascia certo adito a pensare ad artisti locali come esecutori; ma piuttosto orienta verso pittori usciti da una tradizione evoluta e colta (figg. 1, 2, 3). L'atmosfera sottile in cui si svolgono i fatti della vita della Vergine; la capacità squisita con cui è ordinata la composizione nella sapiente alternanza di affreschi e di stucchi; l'accordo sapiente e misuratissimo di tutti i colori, pur con la vivezza di ciascuno di essi, sono qualità indiscutibili che colpiscono in questa impresa; anche se dobbiamo ammettere che alcuni particolari presentano a quando scadimenti di stile.

Se riguardiamo alcune scene della vita della Vergine ivi raffigurate a confronto dei due quadretti conservati alla Consolata, di cui dicevo, non è possibile non cogliere affinità che con essi rivelano, persino affinità tipologiche. Ad esempio le due *Annunciazioni* (figg. 4 e 5) non solo ci offrono quel medesimo modo sottile e raffinato, che impronta anche la scena sacra, nell'ingenuità del racconto, di un sapore aulico; ma pur con differenze, dovute evidentemente al diverso tempo della loro esecuzione — certo più precoce il piccolo quadro della Consolata più calmo e composto —, la figura della Vergine ripropone in tutte e due le realizzazioni la medesima tipologia e quasi l'identico gesto; e nell'una e nell'altra ritornano poi il brano architettonico, la tenda, quel gusto in genere dei particolari, che nell'affresco si precisa ad esempio nelle due cinghiette che pendono dal libro aperto sul chiaro tappeto a frange; come nel quadro si precisa nel cestino da lavoro, nelle forbici appese, nella pianta fiorita sullo spigolo dell'architettura.

---

[31] Federico Zuccari, *Il Passaggio per l'Italia*, in Baudi di Vesme, *op. cit.*, 1932, vol. XIV, fasc. 2°, pag. 562.

Anche la Vergine dell'*Incoronazione* (fig. 6) della volta del coro richiama come tipologia a quella della *Visitazione* (fig. 7) dell'altro quadro della Consolata; e qualche affinità tipologica offre pure la figura del Padre Eterno dell'affresco con quella di Gioachino del quadretto.

E pure la diversa qualità che rivelano i due quadri — più alta certo nell'*Annunciazione* che non nella *Visitazione* — trova riscontro negli affreschi, in quegli improvvisi scadimenti di stile che già coglievo: caratteristica del resto tipica degli artisti che riflettono, anche se nobilmente, un ambiente di cultura, più che non impongano una visione originale.

Accanto a generici echi del gusto formatosi a Torino intorno allo Zuccari durante i lavori della Galleria, è per altro facile cogliere a quando in questa nostra decorazione riferimenti a opere e modi particolari di artisti alla Galleria di Torino operanti. Predominano su tutti i colori i verdi, dei verdi freschi, intensi: vesti, tende, manti, erbe. E accanto ad essi, con essi fondendosi in una sinfonia di una vivezza mirabile, si pongono i bianchi, i gialli, i rosa, i viola cangianti, gli azzurri: sono gli stessi raffinati accostamenti di colore che doveva aver condotto nella volta della Galleria anche il Moncalvo, secondo quanto possiamo dedurre dalle opere coeve conservateci di lui, soprattutto da quelle eseguite per la Corte.

Echi genericamente moncalveschi si possono del resto cogliere in tutta questa decorazione, echi del Moncalvo e dei suoi collaboratori diretti presenti pur anche nella Galleria di Torino; a quando echi persino iconografici. Gli angioletti della volta del coro (fig. 8) della chiesa della Certosa ad esempio non sono neppur pensabili senza i precedenti moncalveschi di iconografie affini; e la loro presenza in questa decorazione, eseguita subito a seguito di quella di Torino, e su quella di Torino esemplificata, m'induce anzi, accanto ad altre ragioni già esposte, a ritenere che il Moncalvo avesse eseguito un fregio di putti, se pur di soggetto non sacro, anche nella Galleria; e a riportare ad una supposta decorazione di questo tipo il quadro dei *Putti con cartelle* dell'Accademia Albertina di Torino [32].

Anche i fondali delle scene, sia di aperta natura, come quello della *Concezione di Gioachino ed Anna* (fig. 9), sia di architetture, come quello della *Presentazione al Tempio* (fig. 10), riportano al mondo più tipico del Moncalvo.

---

[32] N. 237 della Galleria dell'Accademia Albertina di Torino. Mi permetto rinviare anche a questo proposito al mio articolo già citato.

Un brano a sè per la finezza decorativa è quello che propone simboli sacri nell'arco intorno all'apertura della finestra, con quella decorazione così minuta e così « piena », per usare il termine dello Zuccari; tra i simboli appare anche la piccola veduta della « *Civitas Dei* » (fig. 11), esatta come l'immagine di una vera città con le sue mura, la porta, le torri; eppur sospesa in una visione di sogno sotto quel cielo incantato. Essa riflette il novissimo gusto delle vedute, ch'era stato realizzato anche nella Galleria di Torino, e per volere dello stesso Duca, nella rappresentazione delle imprese dei Principi Sabaudi sulle pareti; come era stato realizzato dal Moncalvo e dallo stesso Parentani nelle pale dai due pittori eseguite per la chiesa di S. Andrea: l'una, del Moncalvo, conservataci; dell'altra del Parentani tramandatoci solo il ricordo, come abbiamo visto, nella testimonianza scritta.

Altro capitolo a parte meriterebbero le cornici di stucco di questa decorazione; alcune compaiono di eguale fattura, persino di eguale disegno, in opere coeve del Moncalvo; ad esempio le specchiature con *Sibille* (fig. 12) delle fasce che delimitano le volte del coro e del presbiterio propongono eguali forme di quelle che a Milano ornano l'arco di accesso al presbiterio della chiesa di S. Angelo, eseguite dal Moncalvo [33], e che lo stile induce a riportare proprio verso la fine del primo decennio del secolo.

Ciò m'inclina a ritenere che fossero gli stessi pittori a preparare i disegni anche degli stucchi, dando l'abbozzo complessivo della decorazione degli affreschi e delle cornici includenti; anche se lasciavano poi l'esecuzione di quest'ultime, sui loro disegni d'insieme, a maestri stuccatori e decoratori. Ad esempio il maestro Nicolò Ventura, amico dello Zuccari e con lui operante alla Galleria di Torino, deve aver dato opera di questo tipo, per certo almeno nella decorazione del salone del Collegio Borromeo di Pavia, quando, l'anno precedente l'inizio dei lavori della Galleria di Torino, anche in quell'impresa già collaborava con lo Zuccari; perchè le molteplici note riguardanti sotto il 1604 maestro Nicolò Ventura nel libro « d'uscita » del Collegio sono o « a buon conto sopra la fattura della cornice del Salone », o « per comprare oro per la cornice... », o « a buon conto sopra l'opera dell'indoratura... » [34].

---

[33] L'attribuzione è offerta da *Annotazioni storiche* relative al convento e la chiesa di S. Angelo della fine del secolo XVIII, conservate manoscritte all'Archivio di Stato di Milano (fondo religione, parte antica, cartella 953): me ne ha gentilmente informato Padre Feliciano Olgiati, cui va il mio grazie.

[34] Maiocchi e Moiraghi, *Gli affreschi di C. Nebbia e di F. Zuccari nell'Almo Collegio Borromeo di Pavia*, Pavia 1908, pag. 30.

Ma se la decorazione della volta del presbiterio e del coro della chiesa della Certosa di Chiusa Pesio offre nel suo insieme particolare interesse in quanto riflette il gusto di tutto un ambiente culturale, quello della Corte di Torino di primo seicento; singole scene poi come la *Concezione di Gioachino ed Anna* con le due note così vive dei manti, verde e giallo, che spiccano sul fondo arioso di natura; o come quella dell'*Annunciazione*, una sinfonia di verdi e di grigi, e solo qualche bianco, e la luce bionda dietro la testa dell'angelo; od altre che riproduco [35] (figg. 13, 14, 15), hanno un valore originale e indiscusso, e dopo averle contemplate non si dimenticano facilmente; che con quel tono di parabola ingenua e favolosa che si riscopre di scena in scena, con quella freschezza di colori mirabilmente raggiunta in ogni brano, la decorazione suscita in chi la contempla un senso di gioia serena.

Purtroppo il tempo va deteriorando anche questo prezioso complesso. Soprattutto dal lato ove scorre il torrente e maggiore umidità penetra nei muri, gli affreschi e gli stucchi, corrosi dal salnitro, sono in parte perduti, e in parte vanno lentamente rovinando.

Per questo vorrei che le mie parole facessero nascere in qualcuno ben di me più autorevole il desiderio di ritornare in visita a quell'insigne monumento così suggestivo anche per la solitaria ubicazione, acciocchè fosse indotto ad adoprarsi a salvarlo e a conservarlo per la sua bellezza e per l'alta testimonianza che offre di una stagione umana ormai del tutto tramontata [36].

---

[35] Oltre le due scene segnalate mi paiono particolarmente degne di nota quella della *Natività*, e i due gruppi dei *Quattro Dottori della Chiesa* e dei *Quattro Evangelisti* della volta del coro.

[36] Già impaginate queste mie note ho avuto la sorte insperata di ritrovare la grande pala eseguita dal Parentani per l'antica chiesa di S. Andrea. Sulla scorta di un opuscolo di Monsignor Silvio Solero sul Duomo di Torino (*Il Duomo di Torino e la R. Cappella della Sindone*, Pinerolo, 1956) gentilmente segnalatomi dal signor Romano, appresi che la pala del Parentani era la grande pala collocata da qualche anno sulla porta del fianco destro del Duomo (in posizione in vero non molto felice); già ceduta al Duomo di Torino da Monsignor Feliciano Vacha a seguito d'una precisa richiesta di Monsignor Solero (pagg. 78-79, nota 2).

La cosa stupisce: per quale ragione mai dalla chiesa della Consolata era pervenuta a S. Donato la pala, rendendo così difficile e problematico il ritrovarne la traccia? Del fatto non ho avuto spiegazione nè da Monsignor Solero, nè dall'archivio della chiesa di S. Donato. Una notizia però, ivi manoscritta tra altre note, testimonia che dalla chiesa della Consolata, ed esattamente dal distrutto altare di S. Valerico, erano venuti alla chiesa di S. Donato i marmi che ornano l'attuale cappella del Sacro Cuore (III a sin. entrando). La costruzione della chiesa di S. Donato ebbe inizio nel 1867; nell'ar-

chivio è precisato che nel 1869 la chiesa era finita, ma del tutto disadorna; e che per dotarla varie altre parrocchie cedettero spontaneamente quadri ed arredi sacri. Penso che probabilmente in quell'occasione la chiesa della Consolata abbia donato alla nuova chiesa parrocchiale, insieme ai marmi del distrutto altare di S. Valerico, anche la grande pala dal Parentani già eseguita per quell'altare; pala che dopo la trasformazione guariniana della chiesa non più sull'altare era ormai conservata, ma nel Capitolo del convento alla chiesa della Consolata annesso, come è testimoniato ancora nel 1846 dal Cibrario nella *Storia di Torino* (II, 302-3).

Al Duomo di Torino essa fu ceduta nel 1956, mi precisò l'attuale parroco di S. Donato; e dietro richiesta di Monsignor Solero, legittimata, scrive lo stesso Monsignore nella sua pubblicazione sul Duomo, dal fatto che nella sacrestia di S. Donato, dov'era posta, « l'icona stava negletta » (pag. 79).

Con questo ritrovamento si mostra del tutto errata la notizia offerta dal Vesme che il dipinto fosse passato nel 1765 alla Parrocchiale di Grugliasco (Vesme, *Atti della S.P.A.B.A.*, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 409; vedi anche al riguardo quanto già scrivevo in *Arte Lombarda*, 1963, n. 2, pag. 235, nota 79).

L'esame di questa grande pala viene a confermare pienamente l'attribuzione al Parentani degli affreschi del presbiterio e del coro della chiesa della Certosa di Chiusa Pesio, offrendo d'altra parte fondamento e sostegno anche alla tesi da me proposta che i due quadretti — che pubblico — con storie della Vergine (l'*Annunciazione* e la *Visitazione*), conservati oggi nel convento annesso alla chiesa della Consolata, siano due di quelli, ricordati e dal Bartoli e dal Cibrario come parti di un tutto unico con la nostra pala, con essa condotti ad ornamento della cappella di S. Valerico nell'antica chiesa di S. Andrea.

A prova della medesima paternità di questi dipinti si possono addurre, pur nella brevità imposta, riscontri da opera ad opera: l'angelo vestito di rosa in basso a sinistra nella grande pala offre il medesimo tipo fisionomico della Vergine del quadretto dell'*Annunciazione*, ora alla Consolata; il secondo angelo a destra (dal basso verso l'alto) della pala è ripetuto nel modo più fedele, per impostazione della figura, movimento del panneggio e persino colore della veste dall'angelo, della bella *Annunciazione* condotta alla Certosa di Chiusa Pesio; e i richiami e i riferimenti potrebbero essere continuati.

Ma il confronto che più seduce — e che già altrove rimpiangevo di non poter condurre (*Arte Lombarda*, 1963, n. 2, pag. 203) — è quello che oggi si offre tra la *veduta* dal Parentani dipinta nella sua grande pala al di sotto delle figure sacre, con i monumenti della Torino secentesca che si profilano sullo sfondo grandioso delle Alpi, e la *veduta* di Torino che quasi nei medesimi anni anche il Moncalvo apriva sotto le sue figure sacre nella pala del Crocefisso, preparato, come quella del Parentani, per l'antica chiesa di S. Andrea.

Con il ritrovamento di questa ancona si viene pertanto a raggruppare, sotto il nome del Parentani, un insieme di opere che tra di loro legano perfettamente; invito al recupero di questo artista fiorito nell'ambito della Corte sabauda di primo Seicento.

Le fotografie sono state eseguite dal fotografo Chomon di Torino.

VITTORIA MOCCAGATTA

GIORGIO ALBERINI

Mi propongo di documentare e di riunire in un *corpus* omogeneo alcune delle opere di Giorgio Alberini. Il cogliere il profilo dell'artista e le caratteristiche sue più rilevanti, nell'ambiente di cultura e di lavoro comune a quello del Moncalvo, induce a precisazioni di qualche conto circa attribuzioni, al Moncalvo già avanzate, di dipinti che con quelli di lui per contro non legano.

La conoscenza di Giorgio Alberini dopo l'accenno al pittore da parte del Lanzi [1], che per altro lo considerava allievo del Moncalvo, e non coetaneo e collaboratore, come in effetto egli fu, e le notizie delle opere offerte dalle fonti casalesi, l'Alghisi prima [2], il Deconti poi [3], ha fatto un buon passo innanzi a seguito di una pubblicazione del Negri, che rendeva noti numerosi documenti riguardanti la vita del pittore, e per la prima volta tentava di riunire un gruppo di opere a lui attribuibili [4]. Il Vesme ne accoglieva documenti e risultati [5], aggiungendo da parte sua la notizia della partecipazione dell'Alberini, accanto al Moncalvo, ai lavori della Galleria di Carlo Emanuele I, documentata da un pagamento al Moncalvo intestato in data 1607 a compenso dei lavori che eseguiva per la Corte di Torino [6]. Ma dopo le precisazioni del Negri e del Vesme le ricerche su Giorgio Alberini non sono più avanzate per nulla; anzi attribuzioni al Moncalvo di opere, che devonsi all'Alberini riportare, vennero a confondere e rendere più incerto il profilo del pittore.

---

[1] Lanzi, *Storia Pittorica d'Italia,* 1795-96, pag. 483 dell'edizione della *Biblioteca Enciclopedica Italiana,* vol. XIV, Milano 1831.

[2] Padre Fulgenzio Alghisi, *Il Monferrato.* Cronaca ms. presso la Biblioteca del Seminario di Casale in due volumi (giunge fino al 1675).

[3] G. Deconti, *Ritratto di Casale,* ms. presso la Biblioteca Reale di Torino, 1794.

[4] F. Negri, *Giorgio Alberini pittore,* in « Rivista di Storia, arte, archeologia della provincia di Alessandria », 1895, fasc. 9 e 11.

[5] Baudi di Vesme, *L'Arte negli Stati Sabaudi,* in « Atti della S.P.A.B.A. », vol. XIV, fasc. 1°, Torino 1932, pagg. 9-18.

[6] Baudi di Vesme, *op. cit.,* vol. XIV, fasc. 1°, pag. 112. Mi permetto anche rinviare ad un mio articolo: *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I,* in « Arte Lombarda », 1963, n. 2, pagg. 207-208 e note 120 e 121.

Giorgio Alberini, alessandrino di nascita — nacque intorno al 1567 —, condusse il più dei suoi giorni a Casale, tanto che Giorgio da Casale è detto nella nota di pagamento indirizzata al Moncalvo dalla Tesoreria Generale di Torino, e come « pictor casalensis » è citato ancora in un atto di locazione dell'agosto del 1623 [7]. A Casale per testamento lasciò di essere sepolto, nella chiesa di S. Francesco [8]; e a Casale chiuse per certo la vita, poichè era ivi già infermo, quando l'11 febbraio del 1625 dettava ancora un testamento [9]. Morì certamente in quell'anno, chè il 7 marzo del 1626 il nipote Pietro Paolo Boffa, testando a sua volta, lo citava come il fu Giorgio Alberini [10].

Già il Vesme rilevava essere il matrimonio di Giorgio Alberini con una Giovenone, Barbara, la figlia di Amedeo pittore, « argomento sufficiente per ritenere ch'egli abbia imparato l'arte in Vercelli, forse presso i Giovenoni, ma più probabilmente presso i Lanini... » [11]. Certo le sue nozze con Barbara testimoniano che egli negli anni giovanili, prima di prender dimora a Casale, frequentò la cerchia dei pittori vercellesi del suo tempo, di Amedeo Giovenone, figlio di Gerolamo; di Bernardino Lanino, e dei figli di lui Gerolamo e Pier Francesco; cerchia legata non solo da comuni esperienze di pittura, ma da vincoli di parentele e di amicizie — Bernardino Lanino a sua volta era genero di Gerolamo Giovenone, avendone sposata la figlia Dorotea, e quindi aveva acquistato, per via di moglie, parentela con lo stesso Alberini [12] —. Proprio questa constatazione renderebbe inconcepibile il non ammettere un comune indirizzo di tutti i pittori del gruppo, pur nella maggiore o minore originalità di ciascuno e nelle diverse capacità espressive; anzi, proprio in questo senso credo si debba intendere il termine, solitamente usato, di scuola vercellese.

Questi rapporti continuarono poi a Casale, feudo artistico di Vercelli e dei pittori di quella cerchia: in Casale aveva lavorato Bernardino Lanino — il Deconti gli attribuisce affreschi precocemente perduti (1770)

---

[7] Baudi di Vesme, *op. cit.*, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 14.

[8] Testamento dettato dal pittore in Casale il 13 gennaio 1612. Vedi Negri, *op. cit.*, fasc. 11, pag. 185; vedi anche Baudi di Vesme, *op. cit.*, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 12.

[9] Vesme, *op. cit.*, pag. 15.

[10] *Idem*, pagg. 76-77.

[11] *Idem*, pag. 10.

[12] Altre prove si potrebbero addurre dei rapporti, anche di amicizia, che legavano fra di loro i pittori usciti dalla scuola di Vercelli. Per citarne una sola, Angela Cattaneo, madre di Barbara Giovenone (figlia di Gerolamo, sorella di Amedeo Giovenone, moglie di Giorgio Alberini) tenne a battesimo (1581) Apollonia, la figlia nata a Gerolamo Lanino, figlio di Bernardino. Vedi Negri, *op. cit.*, fasc. 11, pag. 182.

nel coro della chiesa di S. Michele [13]; e a tutt'oggi è conservata nella chiesa del Gesù la Circoncisione datata 1554 —; a Casale i figli di lui, Gerolamo e Pier Francesco, ebbero rapporti documentati (1590) con i Francescani, per i quali eseguirono una pala che fu causa poi di controversia [14]; a Casale nell'ultimo decennio del cinquecento e nel decennio successivo doveva continuare e divenire fattiva di conseguenze l'amicizia di Giorgio Alberini verso un suo coetaneo, come lui e con lui già presente alla scuola di Vercelli, destinato però a più ampi orizzonti di lavoro e a più larga fama, Guglielmo Caccia; il quale manterrà del resto a sua volta, nei primi anni di attività, stretti rapporti di lavoro anche con i figli di Bernardino Lanino, di lui un poco più anziani: proprio il Caccia decorò nel 1593 nella Parrocchiale di S. Michele di Candia Lomellina la cappella [15] posta di fronte all'altra, di cui aveva ricevuto incombenza nel 1586 Pier Francesco Lanino [16], ma eseguita invece, tre anni dopo, dal fratello Gerolamo [17]; e rapporti di lavoro del Caccia con i figli Lanino sono documentati dal contratto stipulato da Pier Francesco con l'Ospedale di Vercelli per la pala di Larizzate [18]; contratto che per altro ci lascia intendere in quale alone di eccellenza e di preminenza sui coetanei era già visto Guglielmo Caccia fin da quegli anni.

A Casale i frati di S. Francesco dovevano con le commissioni di dipinti per la loro chiesa porre di nuovo a fianco a fianco i giovani pittori usciti dalla scuola vercellese: se nel citato contratto del 1590, pubblicato dal Colombo, è data testimonianza dell'incarico di una tavola affidato a Gerolamo e Francesco Lanino, nel *Ritratto di Casale* del Deconti è offerta sicura notizia aver per quella chiesa lavorato anche il Caccia, dipin-

---

[13] Deconti, *op. cit.*, pag. 13.

[14] G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, 1883, pag. 240.

[15] Il Caccia segnò la data, « 1593 Die XXIV Julii » sulla targa di uno dei puttini dipinti nel sottarco; e su un cartiglio sottostante la firma: « Guillelmus Caccia a Montebono pingebat ». Vedi per la decorazione delle due cappelle del S. Michele di Candia Lomellina U. Nebbia, *Affreschi sacri del cinquecento a Candia Lomellina*, Milano 1961; e ivi la precedente bibliografia.

[16] Il Colombo, *op. cit.*, pagg. 234-38, ha pubblicato il contratto stretto per questa pala tra Pietro Francesco Lanino e il Rev. Gerolamo Confalonieri di Candia Lomellina, abate di S. Pietro del Borgo di Alessandria.

[17] Anche Gerolamo Lanino segnò nel sottarco della cappella da lui decorata la firma e la data: « Hieronimus Laninus Vercell. Fe - 1589 ».

[18] La notizia è offerta per la prima volta dal Baudi di Vesme, che ricorda un passo dell'atto dell'8 marzo 1596, scrivendo di aver riportato alla scheda del Lanino l'atto nella sua stesura integrale (*op. cit.*, pag. 105). Ma le schede dei Lanino non sono ancora state pubblicate; citano quell'unico brano del contratto anche il Viale (*Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Catalogo, Torino 1930, pag. 283) e il Testori (*Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, Catalogo, Torino 1955, pag. 39).

gendovi una grande *Coena Domini* e un *S. Michele che atterra Lucifero* [19]; e del pari avervi data opera l'Alberini, che vi affrescò una *Madonna del trasporto*, e vi lasciò altro « lavoro pregiatissimo », una pala della *Madonna con S. Francesco e S. Chiara* [20].

Proprio circa dipinti ad affresco fatti eseguire dai Francescani di Casale nelle lunette del loro chiostro sono più di recente apparse confuse citazioni. Il Deconti scriveva in proposito: « Nel Chiostro esteriore del Convento... è osservabile la *vita di S. Francesco* espressa a fresco sotto le lunette delle volte opera di prima maniera del Moncalvo sul fine del secolo 17 (*sic*) risarcita dal Serra di Calliano da danni sofferti nelle antecedenti guerre » [21]. Opera cioè già al tempo in cui il Deconti scriveva (1794) ampiamente danneggiata e restaurata. Ma soppresso il convento all'inizio del nostro secolo, i locali, adibiti con quelli della chiesa ad usi diversi, furono in altre costruzioni incorporati; e nulla più rimane degli affreschi delle lunette del chiostro, pur ancora identificabili nelle nuove membrature architettoniche quelle antiche conventuali [22].

Sono spinta a questa precisazione dal fatto che la Gregori nei suoi *Ricordi Figurativi di Alessandro Manzoni*, volendo testimoniare per il Moncalvo la « gravitazione verso l'ambiente fiorentino e romano », sottolinea che « anche per lui contò soprattutto l'esempio del gruppo Poccetti-Passignano e del Muziano », riferendosi a prova, come ad esempio valido per il Moncalvo, alle lunette con le storie del Santo del chiostro del convento casalese di S. Francesco, che « serbano ancora, pur ridotto a larva, un impianto di racconto alla toscana » [23]. La sua citazione moncalvesca fece testo; la riprese la Griseri che cita i « Miracoli staccati da S. Francesco di Casale così pianamente raccontati e ambientati dal Moncalvo in senso

---

[19] Deconti, *op. cit.*, pag. 32.
[20] *Idem*, pag. 33.
[21] *Idem*, pag. 34.
[22] Nella sede dell'attuale Albergo dell'Angelo sono visibili ancora le membrature del chiostro e antiche volte del convento.
[23] Mina Gregori, *Ricordi Figurativi del Manzoni*, in « Paragone », 1950, n. 9, pag. 14. La Gregori credeva di poter cogliere conferme di ascendenze poccettesche del Moncalvo anche dai caratteri che presenta il « giovane re Magio » dell'*Adorazione dei Magi*, dal Moncalvo condotta ad affresco nella cappella già della Natività, ora del Sacro Cuore, della chiesa di S. Alessandro di Milano. Ma questo dipinto, pur condotto dal Moncalvo, fu già molto precocemente tutto restaurato da Ercole Procaccini in seguito al crollo della cupola (vedi Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture, architetture...*, 1776, pag. 138); e non mi pare quindi possa offrire in proposito argomento molto probante. Vedi al riguardo anche il citato articolo su « Arte Lombarda », 1963, n. 2, pag. 228.

paesistico » [24]. Ma i soli affreschi conservati a Casale, già in lunette di chiostro, poi staccati e riportati su tela, sono quelli che provengono da un chiostro del convento agostiniano di S.ta Croce, oggi in deposito presso il Museo Civico della città: essi narrano infatti i miracoli di un Santo agostiniano, S. Nicola da Tolentino [25]. I chiostri di quel convento, come precisa la cronaca manoscritta dell'Alghisi, erano due [26]; soppresso il Convento di S.ta Croce all'inizio del secolo XIX e adibiti i suoi locali a sede del nuovo Municipio, uno dei chiostri fu demolito; dell'altro, pur adibito ad altri usi, si salvarono alcune lunette affrescate; per iniziativa del Negri gli affreschi furono poi staccati nel secondo decennio del nostro secolo e sono conservati. Ma di questi affreschi v'è la testimonianza sicura che furono condotti di mano dell'Alberini, testimonianza offerta da Fulgenzio Alghisi nella sua cronaca manoscritta [27]. L'Alghisi fu padre agostiniano e priore egli stesso in quel convento, e non molti anni dopo che vi erano stati condotti gli affreschi; sì che non possiamo dubitare della veridicità della sua testimonianza.

L'Alghisi per altro ci offre di questi affreschi anche la data, 1601 [28]; datazione per noi preziosa, perchè le opere firmate e datate dell'Alberini a noi note sono tutte tarde, e non abbiamo altra attribuzione certa di opera conservata del pittore antecedente agli ultimi anni del secondo decennio del secolo XVII. Invece questi affreschi si vengono proprio a porre — e lo conferma lo stile — nell'età precoce dell'attività dell'Alberini, negli anni cioè della più stretta collaborazione di lui con il Moncalvo, iniziatasi nel-

---

[24] A. GRISERI, *L'autunno del manierismo alla Corte di Carlo Emanuele I, e un arrivo caravaggesco,* in « Paragone », 1961, n. 141, pag. 26.

[25] Don Giuseppe Beretta (Giuseppe D'Annibale) in un articolo apparso su « Vita Casalese » (2 e 16 aprile 1953) ha illustrato ciascuna di queste scene in base alla tradizione agostiniana.

[26] ALGHISI, ms. cit., vol. II, cap. 5, num. 35.

[27] L'Alghisi, scrivendo dei chiostri del convento, precisava che l'allora priore, un altro Alghisi, Padre Camillo Angelo — e si ha, leggendo, il sospetto che fosse a lui imparentato — indusse « molti nobili della città in abbellirgli con pitture stimatissime de' rinomati pittori Guglielmo Caccia di Moncalvo e Giorgio Alberini di Casale, tanto amici che non si sdegnavano di confondere nella medesima tavola suoi pennelli. Si ammirano nel primo la vita di *S. Giovanni Bono*, e la vita di *S. Nicola tolentinate* nel secondo... », ALGHISI, ms. cit., vol. II, cap. 5, n. 35. Credo che l'errore attributivo sia nato dalla lettura di un passo del Deconti al riguardo. Egli riprendeva fedelmente la notizia dall'Alghisi; ma, trascrivendola, invertiva i termini delle opere, sì da poter veramente suggerire la falsa attribuzione. Ma, è evidente, a risalire alla fonte prima, ch'è un errore di trascrizione. Ecco il brano del Deconti: « Nel convento meritano occhio li due interni chiostri, decorati nelle lunette sotto la volta di pitture a fresco dei fatti di S. Nicolao da Tolentino e di S. Gioan. Bono. Il Moncalvo e l'Alberini suo compagno furon quegli che gli dipinsero; lasciatone per memoria il loro nome sopra le due porte che mettono dall'uno all'altro chiostro ». DECONTI, ms. cit., pag. 8. Vedi al riguardo anche come chiaramente si esprime il NEGRI, *op. cit.*, fasc. 9, pagg. 8-9.

[28] « ... opera che si compì nel 1601 ». ALGHISI, ms. cit., vol. II, cap. 5, num. 35.

l'ultimo decennio del cinquecento, e continuata, come testimonia il già citato documento del 1607 della Tesoreria Generale di Torino, almeno per buona parte del primo decennio del nuovo secolo. In seguito i due artisti si ritroveranno ancora a lavorare l'uno accanto all'altro — ad esempio nelle due grandi pale che si fronteggiano sulle pareti del presbiterio della chiesa casalese di S. Paolo —; ma ormai in perfetta indipendenza con la raggiunta maturità.

Tra i giovani della nuova generazione educati alla scuola di Vercelli dovette il Moncalvo precocemente imporsi: la spontaneità dei putti della cappella da lui decorata a Candia Lomellina, ricupero così vivo e personale dalle più modeste forme delle tardi propaggini manieristiche della scuola; l'ampiezza ariosa con cui a Candia impostava già la *Fuga in Egitto*, annuncio di composizioni che gli diverranno consuete; la poesia autentica che spira dall'interno della *Presentazione al Tempio*, pur nello schema tradizionale, dovettero farlo apparire in una posizione di preminenza quando ancora lavorava in opere, come la decorazione della cappella di Candia, commessegli, penso, quale allievo del Lanino. Quando poi Pier Francesco Lanino, autore della decorazione di altra cappella nella stessa chiesa di S. Michele, ove lavorò il Moncalvo, tre anni dopo che il Caccia aveva terminato la sua opera, 1596, pattuisce, impegnandosi con l'ospedale di Vercelli a dipingere una pala per la chiesa di Larizzate, « che le figure siano tutte colorate ad olio di colori fini fatto per mano di messer Guglielmo Cazza mio compagno », non si può non pensare quante speranze avesse raccolto su di sè fin da quegli anni il giovane Moncalvo; se accettava di essere considerato a lui in sottordine il figlio stesso del caposcuola di quella generazione, di lui più anziano di almeno una decina d'anni, Pier Francesco di Bernardino Lanino. E anche l'Alberini, già legato a Guglielmo Caccia dai legami che ci legano ai compagni di scuola, i compagni cioè delle prime esperienze e delle prime speranze, dovette ben presto vedere in lui, riconoscendone le più alte possibilità, l'amico cui appoggiarsi, verso di lui attratto anche da una certa congenialità di umori intimi: quel candore, quell'inclinazione al contemplare assorto e stupito, che faceva dell'uno e dell'altro i più fedeli interpreti dell'atteggiamento spirituale del loro maestro.

In quegli anni e negli anni immediatamente successivi intanto più larga dal Sacro Monte di Crea cominciava a diffondersi la fama di Guglielmo Caccia, a Crea operante in imprese che non avevano più a committente l'Abate di Candia o l'Ospedale di Vercelli, ma ben più illustri personaggi: il Duca di Mantova e Monferrato Vincenzo I Gonzaga, committente nel

1590 della cappella della Natività; o l'ideatore stesso del Sacro Monte, quel Priore Costantino Massino, che con i suoi Canonici aveva fatto a sua volta costruire la cappella della *Presentazione al Tempio*, la prima ad essere terminata tra le cappelle del Sacro Monte di Crea (1590). Dell'una e dell'altra condusse poi la decorazione il Moncalvo, in una data che non dovette oltrepassare di molto gli anni della costruzione, all'incirca 1593-94.

Coincide con l'attività di quei primi anni al Sacro Monte l'inizio anche della rapida e fortunata ascesa del pittore [29]. Ma l'allargarsi dell'attività impose per altro al Caccia la necessità di aiuti nel fervido susseguirsi di commissioni e di opere. Si offrì così all'Alberini l'occasione di un lavoro di collaborazione presso l'amico: i vincoli di consuetudine e di amicizia, la congenialità di carattere, il comune indirizzo di formazione, ponevano la scelta al Moncalvo naturale ed inevitabile.

Il Deconti testimonia aver l'Alberini partecipato con il Moncalvo alla decorazione delle cappelle del Sacro Monte di Crea [30]; e la cosa non pare davvero improbabile; anzi la farebbe supporre sicura la notizia offertaci da un documento del Consiglio Comunale di Vercelli in data 1599 — già pubblicato dal Negri [31] —; riguardante la cappella del *Martirio di S. Eusebio*, la cui costruzione seguì di poco quella delle prime due cappelle del Sacro Monte di Crea [32]. In esso la città di Vercelli, committente della cappella, tramite i suoi Deputati, s'impegnava di cercare e di mandare al più presto al Sacro Monte alcuni pittori, acciocchè potesse esser condotta a ter-

[29] Ne è prova anche la larghezza economica di cui, dopo quegli anni, godeva ormai il pittore; larghezza messa in risalto del resto anche da un'espressione usata dalla madre Margherita nell'atto di donazione (1601), a favore dell'altro figlio Giovanni, dei beni avuti in eredità dal morto marito. Essa adduce a ragione dell'apparente ingiustizia verso il secondogenito Guglielmo, il pittore, il fatto che « ... sicut ipsa post mortem dicti eius viri expensit honestam quantitatem pecuniae in faciendo addicere artem pictoris Gullielmo eius filio, qui modo deget et habitat in oppido Montiscalvi et per dictam artem lucravit multos nummos... ». Questo documento, ricco di tanto interesse, fu ritrovato dal Negri, che primo lo pubblicò: *op. cit.*, fasc. 9, pagg. 16-17. Vedi anche Vesme, *op. cit.*, vol. XIV, fasc. 1°, pagg. 99-100. Vedi ancora Viale, *op. cit.*, pag. 283; Testori, *op. cit.*, pag. 20. Del resto sono documentati acquisti di beni immobili che a cominciare da quegli anni andò via via compiendo il Moncalvo.

[30] Deconti, ms. cit., pag. 51.

[31] F. Negri, *Il Santuario di Crea in Monferrato*, in « Rivista di Storia, arte e archeologia della Provincia di Alessandria », 1902, anno XI, fasc. 6 (Serie II), pag. 29.

[32] La cappella del Martirio di S. Eusebio è tra quelle elencate nel Breve del 18 agosto 1598, con cui Papa Clemente VIII concedeva l'indulgenza alle cappelle già costruite (vedi Maccono e Burroni, *Santuario di Crea*, 1928, pagg. 78-79). Le cappelle incluse nel Breve pontificio erano dieci; ma verrebbe da pensare che non tutte quelle elencate fossero già compiute alla data del Breve, se Federico Zuccari sei anni dopo, nel 1604, raccontando nel *Passaggio per l'Italia* quanto aveva veduto al Sacro Monte di Crea durante la sua visita, scriveva che le cappelle terminate erano da sei a otto, e

mine anche l'opera di decorazione. Può esser stata questa l'occasione immediata dell'arrivo dell'Alberini a Crea; o anche altra, quale l'erezione della cappella dell'*Annunciazione*, fatta costruire, non conosciamo l'anno esatto, ma certo in età precoce [33], dalla città di Alessandria — alessandrino era l'Alberini —; in essa rimane ancor oggi, sotto le ridipinture, traccia visibile della decorazione del Moncalvo, un tempo tra le sue più fresche e ariose al Sacro Monte di Crea [34].

Ma il primo fervido impulso dei lavori di Crea con l'inizio del nuovo secolo dovette cominciare ad attenuarsi; lo confermerebbero gli impegni dal Moncalvo assunti anche in altre località, l'esecuzione ad esempio della pala commessagli dal Municipio di Chieri nel 1601 per la chiesa di S. Rocco [35]; e la stessa ripresa, da parte del Moncalvo e dell'Alberini, dell'attività a Casale, come testimoniano gli affreschi condotti nel 1601 nei chiostri appunto di S.ta Croce; attività però non più comune, ma ben distinta ormai; si ha l'impressione insomma, da come si svolgono i fatti, che anche per l'Alberini i lavori di Crea fossero stati un'esperienza positiva e feconda.

Gli affreschi che ci sono pervenuti dal chiostro di S.ta Croce ci rendono quindi possibile proprio il primo contatto diretto con Giorgio Alberini e con la sua attività indipendente, anche se parallela ancora a quella del Moncalvo; e ciò non è ultima ragione dell'interesse che suscitano.

Candido, fanciullesco modo quello del primo Alberini! Racconto semplice e piano, miracoli ripetuti con sapore di aneddoto quotidiano e domestico; fede senza inquietudini e tormenti, che crede senza domandarsi perchè. E che in questa facilità di racconto, in questa storia così « partecipata » nell'azione e nei costumi, la Gregori, nell'acuta messa a punto di quel particolare momento storico e artistico, sia stata indotta a scorgere affinità con i racconti delle lunette fiorentine non v'è a stupire; anche se bisogna subito rilevare che la precisazione della data in cui furono condotti gli affreschi delle lunette casalesi, 1601, offerta dall'Alghisi, li pone in una priorità indiscutibile rispetto a quelli del Poccetti del Chiostro Grande della

---

parecchie altre erano incominciate. Il documento riportato dal Negri a proposito della decorazione della Cappella del Martirio di S. Eusebio ci fa certi d'altronde che questa cappella almeno non era per certo del tutto terminata alla data del Breve.

[33] Anche la Cappella dell'Annunciazione era inclusa tra quelle elencate nel Breve del 1598.

[34] Il Negri già lodava molto quest'opera del Moncalvo, citando l'eguale giudizio di Padre Onorato. Negri, *op. cit.*, pag. 39.

[35] Per la commissione al Moncalvo da parte della Municipalità di Chieri della pala per la chiesa di S. Rocco vedi ancora l'articolo citato in « Arte Lombarda », 1963, n. 2, pagg. 198-99 e nota 69.

SS. Annunziata, come del resto rispetto a quelli anche del Ligozzi del Chiostro d'Ognissanti; sì da escluderne l'eventuale ispirazione o derivazione, diretta o mediata.

Nel suo studio su Bartolomeo Cesi il Graziani aveva colto, in questi anni di primo seicento, la « straordinaria analogia di temperamenti e di gusti » in artisti di latitudine geografica diversa, includendo tra essi anche il piemontese Moncalvo [36]. La Gregori dopo di lui credette di poter vedere il Moncalvo, « pittore di livello tutt'altro che scarso », « capace d'imporre una cultura, orientata... proprio verso la Toscana » [37]; e di poter supporre, per la comune gravitazione verso l'ambiente fiorentino e romano, anche per il Moncalvo significativo soprattutto l'esempio del Poccetti, del Passignano e del Muziano. La sua precisazione ebbe favore, accolta dal Testori nel catalogo del *Manierismo piemontese e lombardo* [38], e dal Dell'Acqua nella *Storia di Milano* [39]; ma già l'Arslan scriveva persuaderlo solo fino ad un certo punto il considerare « il nome... del Moncalvo quale possibile mediatore di... esempi toscani »; prudentemente ammettendo che « troppo poco si sa ancora degli scambi tra il sud e il nord della Penisola negli ultimi decenni del Cinquecento per poter formulare un giudizio adeguato a una situazione certo molto più complessa » [40].

Fondamentale resterà il contributo della Gregori alla comprensione di quel momento artistico che coincide con l'attività appunto del Moncalvo. Gli atteggiamenti particolari che « si vanno chiarendo come la controfigura cattolica del naturalismo », « componenti anch'essi d'avvio alla realizzazione dello spirito moderno in pittura », al cui sbocco, se contribuirono gli apporti degli atteggiamenti lombardi, per altro lato « è certo che il primo centro di raccolta e di chiarificazione, nella sua delimitazione storica, fu tosco-romano... »; « Poccetti, Passignano e Ligozzi... raccolsero il bozzettismo di cui a Firenze si disponeva...; e non è dubbio che a Roma, tra i pittori ufficiali di Sisto V, ci fu chi (Federico Zuccari e Cesare Nebbia) se ne tenne informato... » [41]: non è possibile su queste affermazioni l'ombra di una riserva; la riserva è caso mai da porre, con l'Arslan, solo sulla vera esistenza di rapporti del Piemonte artistico con il mondo fiorentino.

---

[36] A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in « Critica d'Arte », 1939, pag. 93, nota 56.
[37] Gregori, *op. cit.*, pag. 13.
[38] Testori, *op. cit.*, pag. 21.
[39] G. A. Dell'Acqua, *La pittura a Milano dalla metà del XVI secolo al 1630*, in « Storia di Milano », Milano 1957, vol. X, pag. 725.
[40] E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, pag. 49.
[41] Gregori, *op. cit.*, pag. 12.

I due centri artisticamente più vivi nell'Italia settentrionale alla fine del cinquecento e negli anni di primo seicento, a Torino la Corte di Carlo Emanuele I, e l'ambiente lombardo del Cardinale Federico Borromeo, erano aperti, come già ho cercato di lumeggiare [42], verso Roma. Del resto che in Piemonte facessero testo sulla fine del cinquecento gli esempi della scuola romana, *in primis* di Federico Zuccari, è prova un documento pubblicato già dal Colombo, il contratto con cui veniva affidata in data 1586 a « Mr. Pietro Francesco Lanino pittore et cittad. di Vercelli » l'esecuzione della pala d'altare e la decorazione della cappella nella parrocchiale di S. Michele di Candia Lomellina. In esso si faceva obbligo al pittore « nel quadro di detta icona, aver a pingere a olio l'Annunziata secondo il disegno del Zuccaro » [43]; e in più si precisava che il pittore fosse « obbligato a far sotto l'arco in anti ad essa capella sei Profeti quali sono nel disegno della suddetta Annunziata del Zuccaro ». L'opera fu poi realizzata dal fratello Gerolamo e terminata solo tre anni dopo, 1589; nel 1593, già abbiamo visto, il Moncalvo segnava il suo nome e la data nella cappella di fronte a conclusione della sua attività per il medesimo committente. Dal testo del citato contratto si è indotti quindi a porre ben precocemente il primo incontro, anche se mediato, del Moncalvo con l'opera di Federico Zuccari; costretti per altro a prender atto che in una località piccola e remota all'estremo limite della Lombardia verso il Piemonte, lungi dai grandi centri di cultura, negli ultimi decenni del secolo XVI si guardava a Federico Zuccari come a modello incontrastato.

Che tra i pittori a Roma operanti per Papa Sisto V un Cesare Nebbia abbia colto precocemente anche spunti fiorentini non negherei; e per certo ne aveva colti Federico Zuccari, che pur partì per la Spagna proprio nel settembre di quel 1585, in cui, nell'aprile, era salito al soglio pontificio il Cardinal Felice Peretti, in Ispagna trascorrendo poi ben tre dei cinque anni di quel pontificato. Ma Cesare Nebbia a Roma tosto volse quegli spunti a modi originali e più moderni, trasformandoli secondo le sollecita-

---

[42] Articolo citato su « Arte Lombarda », 1963, n. 2.

[43] COLOMBO, *op. cit*, pag. 236. Non so se vi fosse nella regione qualche opera condotta di mano dello Zuccari: non ne ho trovata traccia in nessuna fonte. Potrebbe anche trattarsi di qualche opera conosciuta solo attraverso cartoni; e penserei allora all'Annunziata che Federico aveva dipinto a Roma nel Collegio Romano in età precoce (da poter quindi essere scelta come modello già nel 1586), se il Baglioni la ricorda tra le prime opere di lui. Questo dipinto aveva avuto larga risonanza nel mondo della pittura: lo testimonia anche l'alta lode con cui ne scrive il Baglioni: « Colorì, e compì Federigo la bella opera dell'Annunziata nel Collegio Romano... ». BAGLIONE, *Le Vite dei Pittori, Scultori, Architetti ed Intagliatori...*, 1642, ediz. di Napoli del 1733, pag. 115.

zioni e gli esempi di altri artisti che verso il mondo romano gravitavano: un Bertoia *in primis*, e Raffaellino da Reggio, e Giovanni De' Vecchi, e forse lo stesso Barthel Spranger durante gli anni della sua attività giovanile romana; secondo cioè le aspirazioni di quell'estrema fase del manierismo che s'era venuta configurando, a partire dal decennio che precedette il pontificato di Papa Sisto V, nei due centri artistici di Caprarola e di Roma (si pensi in Roma, ad esempio, agli affreschi dell'Oratorio del Gonfalone); e di cui recentemente il Faldi ha riproposto l'indagine e la valutazione, conducendo l'analisi degli affreschi del Palazzo di Caprarola [44].

Questi atteggiamenti novissimi il Nebbia medierà poi agli artisti di Lombardia — e i pittori di Vercelli verso la Lombardia gravitarono fin dai tempi di Gaudenzio — durante gli anni del suo soggiorno in terra lombarda e dei suoi rapporti con il grande protagonista della Controriforma a Milano, il Cardinal Federico Borromeo, quando da lui ricevette l'incombenza della decorazione del salone del Collegio di Pavia.

Su questi episodi artistici ritornerò prossimamente in altra sede; qui vorrei solo osservare che l'affinità che parrebbe di poter rilevare fra gli affreschi casalesi del chiostro di S.ta Croce condotti dall'Alberini e quelli dei chiostri fiorentini, è per altro solo apparente, iconografica e superficiale. La resa n'è diversa, come diverso è lo spirito fiorentino dal piemontese; più vivace ed arguto quello, più intimo e raccolto questo. Le scene ad esempio dal Poccetti condotte ad affresco nelle lunette del Chiostro Grande della SS. Annunziata — per altro quelle, tra le fiorentine, che possono, almeno in apparenza, rivelare maggiore affinità con le lunette di Casale —; o quelle condotte dal Ligozzi nel Chiostro d'Ognissanti, sono orientate a maggiore naturalezza che non le lunette del chiostro casalese; l'atmosfera vi è più respirabile e più vera; le figure, pur negli atteggiamenti devoti, stanno sempre bene sulla terra. Nelle lunette di Casale per contro gli episodi sacri sono come sospesi in un sogno, evocati da un mondo silente e lontano, se pur con quel tono piano e semplice come di quotidiane vicende. Le « antiche fonti » che la Gregori vede ancor operanti in quest'età di crisi in Piemonte, sono davvero vita e anima anche degli affreschi del chiostro di S.ta Croce; ma a tal punto lo sono, ch'io non riesco in essi a cogliere

---

[44] I. Faldi, *Gli affreschi del Palazzo Farnese di Caprarola*, a cura dell'Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane, Milano, 1962, pag. 32; e ivi la precedente bibliografia, in modo particolare il catalogo della mostra « Fontainebleau e la maniera italiana », Napoli, 1952; e il catalogo dell'altra mostra « Le Triomphe du Maniérisme de Michelange au Greco », Amsterdam, 1955.

possibili incontri con altre civiltà. Contemplandoli ripenso solo le silenti stradicciole che si snodano dietro le *Madonne* di Defendente, la cameretta verginale in cui lo Spanzotti pose il suo *Annuncio alla Vergine* negli affreschi d'Ivrea, la quiete sospesa che aleggia nella stanza della *Natività* da Gaudenzio affrescata in S. Cristoforo di Vercelli, i sommessi grigi delle architetture in controluce nei fondi della parte a Bernardino Lanino spettante dei dipinti della cappella di S.ta Caterina a Milano. Questo sapore *di casa nostra* io colgo nel racconto piano e semplice degli affreschi del chiostro di Casale.

Dall'episodio miracoloso delle braccia che tagliate dal corpo morto di S. Nicola da Tolentino presero a sanguinare, sì che il religioso che voleva asportarle per reliquia corre a confessare sgomento la sua colpa al Priore (fig. 1); a quello di altro religioso liberato per intercessione del Santo da diaboliche ossessioni (fig. 2); a quello infine del piccino che, uscitigli gli occhi violentemente dalle orbite a seguito di male parole pronunciate dal padre all'indirizzo del Santo, si ricompone sereno nella sua culla alle preghiere pentite dei genitori (fig. 3), le tre scene che riproduco, delle nove conservatici, rivelano tutte eguale ispirazione e insieme eguale modo di tradurla: convento, chiesa, o casa hanno nei tre affreschi lo stesso colore di lontananza, e la stessa intimità silente, senza voci; in ognuno quella sospensione fuori del tempo. E il convento e la chiesa e la casa si aprono poi senza logici nessi in vedute lontane di natura, che non sono meno silenziose, nè meno stupite di quegli interni: vi circola la stessa atmosfera. Quello stupore svincola la scena da ogni aspetto logico e reale; in esso è riposta la ragione dell'incanto di quel raccontare.

Questi caratteri mi pare pongano bene in risalto la differenza intima che si può cogliere tra le storie delle lunette affrescate in S.ta Croce ed i racconti fioriti in altra terra, la terra fiorentina. D'altra parte proprio in questi aspetti che esse ci offrono ci è dato cogliere insieme l'intima congenialità dell'Alberini con lo spirito e il modo del Moncalvo, la conferma della loro formazione comune presso il comune maestro, l'eco di colloqui di pronta e continuata comprensione negli anni che insieme esercitarono la loro attività, sia fondendo la loro opera in una realizzazione unica, sia lavorando più tardi a fronte a fronte, come appunto nei chiostri di S.ta Croce.

Non meno limpida e schietta di quella che conosciamo del Moncalvo, anche se più ingenua, risuona a S.ta Croce la voce dell'Alberini nel candore di accenti quasi fanciulleschi. Ma proprio in quella stessa ingenuità, che non matura poi con il volger degli anni, troverà l'Alberini anche il suo

limite; chè chiamato, più avanti nel tempo, a realizzare scene sacre di più ampio respiro, non avrà ali a più grande volo: ripiegherà allora alla ricerca di sottili eleganze esteriori, che non varranno certo a ridare alle nuove opere l'incanto delle prime visioni; sì che le sue realizzazioni si faranno talvolta esteriori e di maniera.

A Casale, oltre agli affreschi delle lunette del chiostro di S.ta Croce, un altro ciclo ad affresco condotto dall'Alberini, ricordato già da tutti gli scrittori di cose casalesi, ci è pervenuto, non integro certo, nè in buono stato; però in condizione di leggibilità tale da poter costituire ancora l'anello che unisce gli affreschi primi di S.ta Croce con le opere tarde documentate. Sono gli affreschi condotti sulle pareti dell'oratorio di S. Pietro Martire, attribuiti all'Alberini dall'Alghisi [45], e di cui già il Negri coglieva le indubbie affinità con quelli delle lunette del chiostro agostiniano [46]: non pochi infatti sono i ritorni iconografici che vi si possono rilevare (figure 4 e 5). Purtroppo alcuni di essi sono irrimediabilmente perduti per l'umidità che ha corroso l'intonaco [47]; ma quelli ancora leggibili riescono di vivo interesse, perchè si pongono come una continuazione delle lunette di S.ta Croce, se pur con intonazione un poco mutata: si ha l'impressione che negli affreschi di S.ta Croce la vicinanza e l'emulazione del Moncalvo, che lavorava contemporaneamente all'Alberini nell'altro chiostro, avesse sull'Alberini operato come stimolo vivificatore. Tra il tempo degli affreschi di S.ta Croce e quello degli affreschi della chiesa di S. Pietro Martire sono cadute, è vero, altre esperienze: dopo la partecipazione ai lavori di Crea l'Alberini è venuto a contatto con l'ambiente della Corte

[45] L'Alghisi, dopo aver raccontato come fu eretto il nuovo Oratorio di S. Pietro Martire scriveva: « E proseguendo con spirito fecero poi, con devota emulazione verso il Santo Martire, arricchire l'oratorio sotto il titolo del medesimo Santo, con le nobili pitture d'ambo le parti del muro come nel volto da Giorgio Alberini elaborato... ». Al più si potrebbe avanzare qualche riserva su chi abbia decorata la volta; perchè, da quel che rimane oggi, un *Padre Eterno tra angioletti*, al centro della volta, parrebbe dover riportare questa pittura al Moncalvo; tesi che del resto già sosteneva il Negri, *op. cit.*, fasc. 9, pag. 10.

[46] Negri, *op. cit.*, fasc. 9, pag. 10.

[47] Se non si provvederà, questo ciclo andrà irrimediabilmente perduto; perchè, soprattutto gli affreschi sui lati, hanno sofferto molto per l'umidità. I più però sarebbero per il momento ancora recuperabili: per questo auspichiamo vivamente che si possa trovare il denaro necessario per condurne il restauro. In miglior stato sono i tre episodi posti sulla parete dell'altare, quello a sinistra, e in modo particolare quello al centro, un tempo coperto dalla pala attribuita al Moncalvo, e ora coperto dall'arredo della statua di S. Rita da Cascia. Voglio anzi in proposito ringraziare vivamente il Parroco della vicina chiesa di S. Domenico, don Pietro Rosso, che con grande comprensione gentilmente si offerse di scendere la statua di S. Rita e tutto l'apparato relativo, acciocchè io potessi studiare a mio agio l'affresco centrale e potessi farne condurre la fotografia.

Sabauda a Torino in un momento fervidissimo di incontri. È indubbio che negli affreschi posteriori di S. Pietro Martire il colore s'è fatto più vivo e cantante, rosa, gialli, verdi, bianchi, i colori cari anche al Moncalvo; e già l'Alberini vi si compiace di nuove eleganze, che danno una certa grazia e piacevolezza alle figure — penso in modo particolare alla nutrice della *Nascita del Santo* e alle donne sul lato destro del *Malato dal Santo miracolato* —; se pure dobbiamo ammettere che il pittore non ritrova più lo stupito incanto delle lunette del convento di S.ta Croce. Quel suo mondo già così raccolto s'è aperto ora nei grandi spazi che danno nuovo respiro al racconto; ma l'Alberini non sa organizzarli in funzione delle figure, che ne restano come sperdute: si disgrega così e si perde in parte la vena sottile, ma autentica, di quelle pitture. Si coglie nei nuovi affreschi una sfumatura arcaica e un tono provinciale, che in quelli di S.ta Croce non si coglieva, bruciata ogni scoria nel fuoco di una ispirazione piena e sincera.

Come datazione penso che gli affreschi di S. Pietro Martire possano cadere all'incirca verso la fine del primo decennio del secolo, o la oltrepassino di poco. La scena del *S. Pietro che disputa* (seconda sul lato destro entrando) (fig. 6), se da un lato ci conferma i limiti dell'Alberini non appena esce dal suo chiuso mondo per realizzare episodi di tono più alto, d'altro lato già annuncia, nel brano più valido del Santo e del giovane frate dietro di lui, quel suo gusto di figure giovani ed esili, di carnagioni chiare e trasparenti, che si accompagna a elegantissimi accostamenti di colore in opere del secondo decennio del secolo, in modo particolare in quella *Consegna delle Chiavi a S. Pietro* che nella parrocchiale di Felizzano è firmata e datata 1620 [48] (fig. 7).

Non certo il miglior Alberini ci appare neppure nella grande pala di Felizzano; anzi, proprio quello che rivelando i suoi limiti viene a porsi ad un livello ora ben più modesto rispetto all'antico compagno e collaboratore, il Moncalvo; il quale andava invece in quegli stessi anni ampliando e approfondendo la sua visione d'artista, venuto a contatto con il centro lombardo, che gli aprì nuovi orizzonti.

Il Negri ricorda altro quadro eseguito dall'Alberini, firmato e datato 1618, nella Parrocchiale di Fubine, *S. Francesco in orazione davanti alla Vergine ed al Bambino attorniati da angioletti*; lamentando per altro che il « ... dipinto... sia guastato dalla vernice, che mani ignoranti gli applica-

---

48 NEGRI, *op. cit.*, fasc. 11, pag. 183. Vedi anche BAUDI DI VESME, *op. cit.*, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 18.

rono ». Purtroppo la condizione della pala è ben più disastrosa di quanto rilevava il Negri. Durante i lavori che furono condotti nella chiesa parrocchiale di Fubine alla metà del secolo scorso e che ne alterarono l'antica architettura, « mani ignoranti » — e guidate da intelletto irrispettoso e impietoso — non si peritarono di alterare anche questa pala, sia nella forma, togliendo da un lato e da un altro aggiungendo, sia nell'esecuzione, ridipingendola in gran parte [49].

Già rilevava il Negri come in questo dipinto l'Alberini arieggi vagamente il Moncalvo; al Moncalvo infatti il quadro richiama sia per la tipologia della Vergine, sia per la composizione iconografica dell'insieme. Ma così alterato come si presenta, non mi pare possa ormai riuscire indicativo per la ricostruzione dell'attività dell'Alberini.

Anche nella chiesa di S. Ilario di Casale è conservata altra opera dell'Alberini, firmata e datata 1622, l'*Annunciazione della Vergine* (fig. 8): la scritta che reca ne autentica l'attribuzione, e insieme la collaborazione del nipote Pietro Paolo Boffa [50]. In essa si precisa sempre più quella predilezione dell'Alberini per figure eleganti ed allungate, di cui dicevo, e quel suo orientarsi verso sottigliezze raffinatissime di colori: gialli oro antico alternati con i grigi e con gli azzurri cupi, e qualche violetto tenero, e un suo verde reseda, che sempre incontriamo discreto e prezioso nei dipinti dell'età matura; e quei neri suoi inconfondibili; e in questa *Annunciazione* di S. Ilario poi, su così raffinata sinfonia, tutto quel rosso della veste della Vergine, proprio rosso, vivo, squillante. Nel fondo la tenda raccoglie la scena; sul suo colore verde di reseda spicca a risalto il pallore delle carni levigate dei bimbi e il rosa ciclamino della fascia in un accordo di colori freddi, quasi di porcellane preziose. Pallidi e levigati i volti tondeggianti della Vergine e dell'angelo; la testa del Padre nell'alto spicca candida sulla veste scura, riprendendo tipologie consuete fin dagli affreschi di S.ta Croce. Nella scena sacra dell'Annunciazione il pittore ha però ritrovato,

---

[49] È stata asportata una striscia nella parte inferiore; e ben visibile è un'aggiunta condotta nella parte superiore, che venne a porre quello spazio vuoto e anonimo sulla testa della Vergine. Per altro del tutto dipinti a novo sono i due angioletti più alti tra le nubi, uno a destra e uno a sinistra; e del tutto dipinta a novo — ahimè! — è la scena posta al centro tra i due Santi, le Anime Purganti liberate dall'angelo. Del resto il volto del S. Carlo Borromeo con quei pesanti segni oscuri può essere indicativo di come furono ritoccati anche altri brani. Le parti più rispettate sono la Vergine e i due angioletti che levano i tondi volti stupiti.

[50] La scritta, offerta per la prima volta dal Negri (*op. cit.*, fasc. 11, pag. 183), è riportata, come anche quelle delle altre pale firmate, dal Baudi di Vesme (*op. cit.*, vol. XIV, fasc. 1°, pag. 17).

pur con quella composizione meditata e lucidissima di svolazzi di drappi e di vesti, di gesti lenti e controllati, di eleganze ricercate di colori, una vena esile, ma di nuovo autentica, del suo candido stupore; quella vena che non anima invece la scena di maggior impegno e di maggior respiro della *Consegna delle Chiavi* della parrocchiale di Felizzano.

A Casale nella chiesa di S. Paolo un grande quadro dell'Alberini sta di fronte ad altro del Moncalvo, sulla parete opposta del presbiterio: la *Conversione di S. Paolo* (fig. 9). Anche questa pala, che pur ci presenta, con i soliti accordi raffinati di colore, brani di estrosa fantasia che non si dimenticano facilmente, come quello, sul lato destro, del vecchio dal bianco turbante curvo sul cavallo, manca però di un'ispirazione continuata, che tutta l'opera unifichi e legittimi. Evidentemente quella scena non riuscì congeniale al pittore: troppo alta la rivelazione improvvisa e abbagliante di Dio all'apostolo, perchè l'Alberini potesse esprimerla; e troppo, per il suo bisogno di silenzi, il rumore degli armati, il correre dei cavalli; forse imbarazzante persino quella presenza del Duca committente, Carlo di Nevers, nelle sue splendide vesti, se pur lusingatrice. E così quest'opera, nei secondi piani segno e misura delle possibilità del pittore — che del resto già conosciamo —, nel suo insieme suona falsa e persino fastidiosa nell'atteggiarsi teatrale e vuoto del protagonista.

Il Negri ha cercato di dimostrar errata, sulla base di dati storici, la datazione offerta dall'Alghisi per questa pala in 1624; avanzando invece l'anno 1613 come quello della sua esecuzione [51]. Mi pare confermi questa nuova cronologia anche lo stile della grande pala del Moncalvo che le sta di fronte, pala che dobbiamo pensare al Moncalvo commessa nel medesimo tempo in cui era commessa l'altra all'Alberini. Opera, quella del Moncalvo, tra le più alte e valide del pittore, e da riportare, anche senza precisazione esatta di documenti, per ragioni di qualità e di stile, a una data non lontana dai quadri dal Moncalvo condotti per la chiesa di S. Marco di Novara, già terminati nel 1615 [52].

Siamo dunque, con la *Conversione di S. Paolo*, nel percorso cronologico dell'attività dell'Alberini, ad una nuova tappa, che viene a porsi tra quella degli affreschi di S. Pietro Martire e le ultime opere datate; tappa però non tra le più felici, nè fortunata.

---

[51] F. Negri, *I dipinti della chiesa di S. Paolo*, in « I figli di S. Camillo de' Lellis », edito in occasione del III Centenario della morte del Santo, Casale Monferrato, 1914, pagg. 12-13. Vedi, per il giudizio dell'Alghisi, ms. cit., vol. II, pag. 139.

[52] Rimando al riguardo ad un mio articoletto: *Un disegno del Moncalvo*, in « Arte Antica e Moderna », 1959, n. 7, pagg. 325-26; e ivi alla precedente bibliografia.

Sulla scorta delle opere certe sono convinta che non poche altre siano da riportare all'Alberini, tra quelle che pur vanno sotto il nome del Moncalvo, o del Moncalvo alla scuola o alla bottega sono attribuite, o vengono genericamente dette moncalvesche [53]. L'Alberini non merita certo la dimenticanza cui è stato condannato, ridotto a vano nome. Il Lanzi, che pure deplora i molteplici collaboratori di cui si servì il Moncalvo, e talvolta scadenti, — « cosa che dee schivar ogni buon maestro » —, pure tra i collaboratori del Moncalvo dà un posto a parte a Giorgio Alberini, seguendo, dice esplicitamente, una tradizione ancor viva al suo tempo a Casale: « udii in Casale noverarsi tra suoi buoni scolari un Giorgio Alberino... » [54].

Tra le opere sicuramente da riportare all'Alberini v'è un'altra *Annunciazione*, di formato più modesto che non quella di Casale, che ho ritrovato a Fubine (fig. 10), nel refettorio dell'Istituto di Don Orione al Castello.

Opera tipica del pittore — il confronto con l'*Annunciazione* firmata di S. Ilario convince —, e di qualità notevole: la composizione anzi è, rispetto a quella, più raccolta, il tono più dimesso ed estatico, la sinfonia più accordata e delicata ancora nei colori, rosa-violetto, grigio, un poco solo del suo rosso, e i suoi verdi reseda e i suoi neri raffinatissimi; il volto della Vergine più terso ancora e lucido nell'ovale dal contorno esatto; sì che questa tela ci appare una delle realizzazioni più valide lasciateci dal pittore.

Con queste opere lega anche lo stendardo che è conservato nella parrocchiale di S. Germano di Casale (fig. 11), proveniente dalla distrutta chiesa di S.ta Croce [55]; per cui si è costretti a riportarlo all'Alberini, anche se il Lanzi, ricordandolo, — « uno stendardo con N. Signora ed alcuni Santi, e certi ritratti di Principi Gonzaghi » — precisava che « si ascrive al Moncalvo; ma a consultarne il gusto, massime delle tinte, dee attribuirsi piuttosto al Sacchi » [56]. Di Carlo Sacchi in Piemonte conosco un'opera sola

---

[53] Già il Negri scriveva: « Molto lavorò l'Alberini, ma molto andò perduto o confuso con opere di altri pittori ». Vedi Negri, *Giorgio Alberini*, fasc. 9, pag. 10.

[54] Lanzi, *op. cit.*, ediz. cit., pag. 483.

[55] N. Gabrielli, *L'Arte a Casale Monferrato*, Torino, 1935, pag. 75, pubblicandolo per la prima volta, lo ricordava come gonfalone dell'oratorio di S. Michele. Ma il Lanzi già lo citava come esistente « a S. Agostino di Casale »; e non v'è dubbio che fosse stato condotto per una chiesa agostiniana, poi che il S. Agostino compare su tutte e due le faccie dello stendardo. Monaci della regola di S. Agostino erano quelli della chiesa di S.ta Croce; per cui mi pare logico accettare per vera la tradizione locale, accolta già dal Negri (*op. cit.*, fasc. 9, pag. 7), che lo fa provenire da S.ta Croce, e supporre un lieve errore di esposizione da parte del Lanzi; tantopiù che l'Alberini, autore dello stendardo, aveva lavorato per i frati agostiniani di S.ta Croce, abbiamo visto, anche nelle lunette di uno dei chiostri.

[56] Lanzi, *op. cit.*, pag. 483.

firmata, una *Deposizione* nella parrocchiale di Montiglio, datata 1607 [57]; e proprio la qualità di essa, tanto diversa da quella delle opere dell'Alberini, mi impedisce di accettare l'attribuzione offerta dal Lanzi per lo stendardo di S. Germano. Per contro i colori che lo stendardo presenta, i soliti colori dell'Alberini, inclinano a riportarlo invece al nostro pittore, e in una data di poco precedente alle opere tarde datate di lui, all'incirca verso la metà del secondo decennio del secolo XVII. La Vergine presenta il solito ovale lucido del volto; anche il Bimbo ha l'eguale, pensoso e infantile volto del S. Pietro fanciullo degli affreschi dell'Oratorio di Casale; e la Duchessa Gonzaga in primo piano, più dignitosa e matura, richiama ancora la giovane donna della *Guarigione dell'Infermo* del ciclo di S. Pietro Martire. Se pur le mire proposte in quest'opera e gli intenti dovettero essere celebrativi e solenni, essa riuscì sotto la mano del pittore quieta e raccolta, con quella disposizione così arcaica dei Gonzaga continuata dalla presenza su di loro incombente dei due grandi Santi, quasi una serrata siepe umana a chiudere e fissare quel silenzio colmo di attesa.

All'Alberini è per certo da riportare anche il S. *Agostino che atterra gli eretici* (fig. 12) dell'altra faccia dello stendardo, e ad una medesima data: eguale tipologia nel Santo, grande e imponente; eguale splendore delle vesti, con quel mantello di broccato rosso a rami d'oro che spicca con gran risalto sulla veste nera; e — ingenuo particolare di sapore un po' arcaico — la stessa aureola piatta dietro la mitra.

Il Deconti attribuiva in Casale alla collaborazione del Moncalvo e dell'Alberini anche gli affreschi della cupola dell'oratorio di S. Michele, riportando al solo Moncalvo i quadri che in esso ornano gli altari e le pareti [58]. Il Negri riprese la notizia dal Deconti [59], e la trasmise al Vesme [60]; dal Vesme l'accolse la Gabrielli nel suo volume su Casale [61]. Tante testimonianze a favore di queste attribuzioni non valsero ad attenuare per altro i miei dubbi, sorti per l'impossibilità di ammettere da parte mia la pater-

---

[57] Sul primo altare a sinistra entrando. Il quadro offre la scritta: « Soci B.M.V. et / Partim Elem. / Rolandi Rugerii / Carolus H. Sachus / F.1607.Mens.X.B.R.XV ».

[58] « Faticarono molto in quest'oratorio il Moncalvo con l'Alberini suo compagno. Sono del primo l'incona di s. Michele nell'Altare con li quattro quadri incastrati nei sfondi sotto gli archi rappresentanti al vivo la natività di N.S., l'annuncio a Pastori, la sacra famiglia con Angioli che presentano frutti e l'annonciazione » (I quadri invece sono, oltre il S. Michele, cinque: egli non elenca l'Assunta, ch'è il primo a destra entrando). Deconti, ms. cit., pag. 13.

[59] Negri, *op. cit.*, fasc. 9, pag. 10.

[60] Baudi di Vesme, *op. cit.*, pag. 16.

[61] Gabrielli, *op. cit.*, pag. 75.

nità del Moncalvo e dell'Alberini per gli affreschi della cupola, che presentano altro modo che non quello dei due pittori, e qualità così più scadente nelle forme grevi, di una grandiosità tutta esteriore. L'Alghisi nella sua cronaca, accennando casualmente all'Oratorio di S. Michele, ne ricordava anche le pitture; esprimendosi però in modo non molto chiaro su quali fossero, secondo lui, quelle da attribuire all'unico pittore che nominava, il Moncalvo: se le pitture della cupola, o le pitture del coro, ora perdute [62]. Dei dipinti condotti nel coro, scriveva anche il Deconti, e lodandoli: « pitture superiori in pregio a quelle della chiesa »; ma avendo egli già attribuito gli affreschi della cupola al Moncalvo, liquidava quelli del coro poi con un « credevansi del Gaudenzio e del Lanini » [63]; aggiungendo, unico dato positivo e sicuro, che il coro, « avendo patito molto le ingiurie del tempo », fu nel 1770 imbiancato e ornato di stucchi; come infatti è conservato a tutt'oggi.

Ebbi la fortuna di poter consultare nell'Archivio della Confraternita di S. Michele — e ringrazio qui vivamente il Priore Conte Silvestro Brondello — un libro di conti della Confraternita, in cui sono segnate le entrate e le uscite dal 1° agosto 1588 al 1615 [64]. Sotto l'avere, una nota di elemosine dei Confratelli a favore della loro chiesa suona: « dinari esatti da signori confratelli della c. di S. Michele per la pittura della cupola incominciata alli 3 agosto 1593 [65]. Nelle uscite poi degli anni immediatamente successivi sono documentati ripetuti pagamenti al pittore che la condusse, un « ms. Giovanni Antonio Cassano pittore e cittadino di Pavia »; il quale doveva avere per altro in quelle pitture collaboratori, perchè vi sono numerosi conti anche di spese per essi; ad esempio sotto il 1593 è segnato un pagamento « a conto della calcina per li pittori i quali sono venuti a menar buon lavoro » [66]. Sotto il 1600 sono segnati gli ultimi stipendi pagati ai pittori a saldo della loro opera e insieme le spese per essi incontrate: in quella data gli affreschi della cupola dovevano quindi essere terminati. Del resto sotto il 1601 cominciano poi i pagamenti agli stuccatori, e sotto il 1604 quelli al maestro « che mette l'horo a S. Michele ». Negli anni successivi — si ricava

---

[62] Scrive l'Alghisi che la Confraternita di S. Michele « a suo uso haveva eretto nuovo Oratorio, con bellissimo Choro, e tre Altari, arricchito di preggiate Pitture di Guglielmo Caccia di Moncalvo... ». Ms. cit., vol. II, libro V, pag. 32.

[63] Deconti, ms. cit., pag. 13.

[64] « Anno D.m 1588. Il 1° ottobre libro della Confrat.a di S.to Michele di Casale incominciato qsto Giorno sotto il Priorato et sotto Priore Illmo Bernardino Malvestito et s. Lazaro Castello giornale nel quale si notta il debito et Credito di d.a Compagnia ».

[65] *Libro dei conti*, pag. 135 (retro).

[66] *Idem*, pag. 137.

dai pagamenti — sono iniziati lavori in muratura per coprire meglio la cupola; nel 1614 la si ristorava già, « che pioveva nella chiesa vicino al campanile »; e nel 1615 — aihmè! — sono documentate le prime ripuliture e i primi restauri degli affreschi e dei quadri. Anzi, la nota che li documenta è di vivo interesse, perchè pone il problema dei quadri dell'Oratorio: « Per nettar li sei quadri de Sig.ri Confratelli et nettar tutta la Cupola della Chiesa... » [67]. Ne ricaviamo che nel 1615 le pale erano sei, come sono a tutt'oggi [68]; il che induce a credere che fossero state condotte tutte insieme. Ma da quel 1615, in cui affreschi e quadri furono ripuliti la prima volta, quante mani dovettero passare e ripassare sulle povere pale di S. Michele! E tutti i restauri che devono aver subìto rendono più difficile la loro lettura e la loro attribuzione; tanto più che riguardo ai quadri non ho trovato nel libro dei conti altro accenno che quello del primo restauro; e quindi non ho nessun dato sicuro su chi ne sia stato l'autore. Nelle condizioni in cui si presentano oggi i sei quadri, parrebbe impossibile non solo crederli della medesima mano, ma addirittura poterli supporre condotti nei medesimi anni; chè due di essi, la *Natività* e la *Fuga in Egitto*, scadenti nel loro generico tono moncalvesco, potrebbero far credere ad una più tarda esecuzione da parte di un artista già di lontana discendenza del Moncalvo. Ma poi che i quadri sono tutti e sei ricordati nel 1615, dobbiamo piuttosto pensare, per questi due, ad una ridipintura meno fedele, più insistita e grossolana: la rende plausibile la forte umidità degli ambienti dell'Oratorio.

Delle altre pale la più omogonea e ad un tempo la più alta di qualità è senza dubbio l'*Annunciazione* (fig. 13); essa però più che ai modi del Moncalvo ci richiama ai caratteri che abbiamo riscontrato nelle opere dell'Alberini. La tipologia della Vergine, con quell'ovale liscio e terso del volto, come sgusciato appena da un involucro; la tipologia dell'angelo; quel gusto dei panneggi ampi e mossi; quei gesti lenti e controllati; e quei colori soprattutto: il rosa, violaceo appena, della veste della Vergine, su cui ricade il manto di quel suo nero inconfondibile — e vi si alterna l'oro antico dei risvolti —; e quel verde del mantello che suona così raffinato sulla veste rosa cangiante al giallo dell'angelo: tutti questi caratteri m'inducono a riportare non al Moncalvo, ma all'Alberini, la paternità dell'*Annunciazione* della chiesa di S. Michele.

---

[67] *Idem*, pag. 156.

[68] Oltre ai sei quadri in parola, genericamente moncalveschi, n'è conservato nella chiesa di S. Michele altro più antico, ricordato sempre: dal *Libro dei conti*, ove, sotto il 1601 v'è una nota « ... per le cornici del quadro vecchio rifformato » (pag. 51), al Deconti, che scriveva: « In una delle capellette vi è poi l'incona di una notte di antica egreggia mano ignota... » (ms. cit., pag. 13).

E all'Alberini si sarebbe tentati di dare anche l'*Assunta* (fig. 14) per la tipologia della Madonna; ma un che di meno elegante, di un poco più greve rende guardinghi. Inoltre in questa pala gli angioletti sono inconfondibilmente del Moncalvo: l'Alberini non ha mai colto, in quelli di sua mano, gesti così improvvisi e rapidi, espressioni così candidamente infantili, puntando egli piuttosto che all'immediatezza dei suoi putti, abbiamo visto, a trasparenze delicate e lucide delle carni. E d'altra parte non può essere di mano dell'Alberini neppure il S. Francesco, certamente eseguito dal Moncalvo con quel volto morbido ed intenso. Più scadente di nuovo l'altro Santo, altra cosa davvero.

« ... tanto amici che non si sdegnavano di confondere nella medesima tavola suoi pennelli », scriveva l'Alghisi del Moncalvo e dell'Alberini: che proprio nei quadri sia da cogliere quella collaborazione tra i due pittori, che il Deconti credeva di veder attuata nella cupola della chiesa di S. Michele? Comunque non penso che allo stato attuale dei dipinti sia possibile risolvere il problema delle attribuzioni con una qualche sicurezza, distinguendo la mano dell'uno da quella dell'altro in tutte le pale.

Anche l'*Annuncio ai pastori* (fig. 15), che pur presenta nei volti tipologie vagamente moncalvesche, non è certo stato condotto di mano del Moncalvo. Il modo con cui è trattato il fondo — il brano più valido — inclina a pensare all'Alberini; e a lui richiama, mi pare, anche il modo, ingenuo e piacevolissimo, con cui sono condotti i capretti.

Un'iconografia tipicamente moncalvesca presenta per contro la pala dell'*Arcangelo Michele* (fig. 16) (posta sull'altar maggiore), tanto da indurci a ritenere uno dei disegni al Moncalvo attribuito alla Biblioteca Reale di Torino [69] prima idea per questa pala (fig. 17). Ma il colore steso liscio, a stacchi netti e un po' crudo, senza sfumatura alcuna di contorni — quale almeno ci appare allo stato attuale del dipinto —, non permetterebbe riportarne l'esecuzione al Moncalvo.

Quale l'eventuale data di questi quadri? Nel citato libro dei conti della Confraternita di S. Michele si accenna a quadri in una sola nota — oltre a quella del 1615 in cui si dà notizia della loro ripulitura —; nota senza data, ma riportabile, mi pare, al 1594, compresa in un elenco di spese per la sistemazione della chiesa: « Per portare tapezzarie, quadri et altre cose... » [70]. I quadri che in quella data venivano portati all'Oratorio, sono

---

[69] A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, 1958, num. 252.
[70] *Libro dei conti*, pag. 26.

costretta a ritenere fossero quelli esistenti tutt'oggi; il che li farebbe supporre terminati in quell'anno. Erano, quelli, gli anni in cui il Moncalvo era impegnato, abbiamo visto, in un'attività continuata alle cappelle del Sacro Monte di Crea. Dalla cappella già della Natività di Gesù (XI) fu staccato l'affresco che offre altro *S. Michele tra S.ta Caterina e S. Giulio*, oggi conservato al Museo del Santuario. La cappella XI, secondo una notizia offerta dal Negri [71], sarebbe stata fondata alla fine del 1600; ma il fatto che la cappella fosse già tra quelle elencate nel Breve di Papa Clemente VIII dell'agosto del 1598, m'induce a riportare un poco indietro nel tempo la sua fondazione; comunque l'affresco che ne proviene non potrebbe essere anticipato, su di quei dati, oltre la metà dell'ultimo decennio del secolo. Ma al confronto di quel *S. Michele* ad affresco non mi pare possibile ammettere il *S. Michele* della pala — quale oggi ci si presenta — antecedente di esecuzione. La qualità si rivela d'altronde nell'affresco più alta; nella pala v'è un gusto di sottolineare con ombre le forme, che appesantisce la figura. Sarei propensa a ritenere questa pala ampiamente ritoccata e ridipinta (l'umidità è maggiore nella chiesa proprio dalla parte dell'altare, su cui è posta, verso nord); ma ho il sospetto che anche nella prima esecuzione non fosse condotta di mano del Moncalvo, se pure su idea e disegno suo; perchè mi pare di leggervi una più viva inclinazione a compiacimenti raffinati e cantanti di colore, che non nel Moncalvo.

Altre opere sarà legittimo ormai restituire ancora all'Alberini sulla scorta di quelle documentatamente sue, o a lui con fondatezza attribuite. Se ne potrà così precisare sempre meglio il profilo; e il confronto con quello del Moncalvo, che ne conseguirà ben più netto, spero possa riuscire di valido appoggio alla critica nel compito che oggi le si impone: di districare, almeno in parte, il groviglio delle attribuzioni che con il volger del tempo sono andate accumulandosi all'indirizzo del Moncalvo, pur senza alcun nesso logico tra loro; per poter finalmente al Moncalvo restituire quel posto che ben degnamente gli compete nella storia della pittura italiana di primo seicento.

---

[71] F. Negri, *Il Santuario in Crea in Monferrato*, in « Rivista di Storia, arte e archeologia della Provincia di Alessandria », 1902, fasc. 6, pag. 44. Scriveva: « ... fu fondata verso la fine del 1600 dal sacerdote don Pomponio Biliani di Altavilla... ».

Ringrazio in modo particolare la Sovrintendente dott. Noemi Gabrielli, che con larga comprensione ha facilitato il mio lavoro.

Le fotografie sono state condotte dal fotografo Chomon di Torino.

GIOVANNA GRANDI

UN MANIERISTA LOMBARDO: CARLO FRANCESCO NUVOLONE

Accanto alla più nota produzione dei maggiori manieristi lombardi quali il Cerano, il Morazzone e il Procaccini, quella di Carlo Francesco Nuvolone s'imposta come l'immediata applicazione (raramente come reazione), di molta parte della cultura di essi, e come la conferma della validità di quella situazione che rispecchiava interessi non solo figurativi.

Così, per molto tempo l'apprezzamento per il pittore rientrò nella generica inclusione di lui nel panorama dell'arte lombarda di controriforma; la « grazia elegante » con cui i contemporanei del Nuvolone ne definivano la qualità di pittore è la qualifica che ricorre in sostanza più spesso negli scrittori che nel Seicento e nel Settecento catalogano schematicamente i quadri del pittore lombardo, fin da quando il Gualdo Priorato nel 1666, quattro anni dopo la morte del Nuvolone, ne citava quadri a Milano; nel '71 l'indicazione si faceva più precisa e più estesa per opera di Agostino Sant'Agostino. Nel '700 il Torre ed il Latuada ne estendevano e puntualizzavano il catalogo, rilevando quelle doti con cui già i contemporanei lo avevano celebrato; più tardi una certa involuzione è nelle pagine del Sormani (1751), del Bartoli (1776) e anche del Bianconi (1787), poichè Carlo Francesco è confuso spesso col padre Panfilo e col fratello Giuseppe, genericamente nominati tutti e tre col nome del padre [1]. L'Orlandi (1788) e il Lanzi (1789) ne abbozzano un'analisi estetica, che verrà ripresa con poche varianti dagli scrittori dell'800: Ticozzi (1818), Grasselli (1827), Coddè

[1] Ancor oggi Panfilo Nuvolone, di cultura cremonese più arcaica (come mostrano le opere a Pavia, Cremona, a Milano in S. Angelo), e Giuseppe Nuvolone che invece è al seguito di Carlo Francesco e si distingue per elementi più naturalistici, anch'egli nei grandi quadroni di Brescia, 1679, e di Cremona (ad es. il S. Domenico che fa risorgere il nipote del Card. di Fossanova), sono spesso confusi. Gli scambi attributivi sono accresciuti dal fatto che entrambi i figli di Panfilo, Carlo Francesco e Giuseppe, vengono solitamente denominati col nome del padre. La traccia che in questa occasione viene stesa mira ad un profilo di Carlo Francesco, distinguendolo appunto e dal precedente di Panfilo e dalla maniera che sarà di Giuseppe.

(1837), De Bruni (1852), Malvezzi (1882), che avviano per i tempi moderni al Malaguzzi-Valeri (1908), al Pecchiai, all'Arrigoni (1931), alle citazioni documentarie della Besta (1933).

Con il Baroni, nel 1946 si passa ad una più larga e assai più valida disamina di tutto il gruppo dei cremonesi: includendo i Gatti, i Malosso, Panfilo Nuvolone; abbandonando le sbrigative definizioni ottocentesche, che con « soavità di tinte », « delicati contorni » (formule già reperite dal Lanzi, altre volte critico ben più sottile), ne esaurivano ogni commento. La Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del '600 che nel 1955 il Testori allestiva a Ivrea e Torino, testimoniava il nuovo valore attribuito dalla moderna critica anche agli artisti di tale momento. Tra questi il Nuvolone era rappresentato come preludio a certo '700, incline « alle cadenze tenui, alle ariette ». Tre anni dopo, curando nella *Storia di Milano* il capitolo dedicato alla pittura intorno al 1630, il Nicodemi ridimensionando la « decadenza » della pittura milanese nel periodo spagnolo (Lanzi), offriva largo spazio alla presenza del Nuvolone sulla scena di questo momento.

* * *

Le fonti parlano a proposito di Carlo Francesco di una sua origine cremonese-mantovana, e sebbene i pochi documenti ritrovati non decidano se la sua nascita fu appunto a Cremona o invece a Mantova, l'anno è certo il 1609 [2]; dieci anni circa più giovane dunque di Daniele Crespi, soltanto di due minore di Francesco del Cairo; ma compagno appena giovinetto all'Accademia Ambrosiana del Crespi, già ventitreenne e prossimo alle imprese di Garegnano, di Pavia, orientato forse fin d'allora in direzione diversa dal coetaneo

---

[2] La data 1609 si desume dai registri della parrocchia di S. Calimero, dove all'anno 1610 si legge che « nella casa del Rovida » abitavano:

Pamphilo Neulone pittore an 29; Isabella sua moglie an 20; Michelangelo figlio an 5; Camilla figlia an 3; Carlo Francesco figlio an 1.

E 21 anni dopo, dai registri della Parrocchia di S. Nazaro, si ha notizia di altri fratelli di Carlo Francesco (tra i quali manca però Giuseppe, pittore, che a questa data, 1631 non si può pensare già sposato, se è attendibile la tradizione che lo dice nato nel 1619!):

Panfilo Nuvoloni; Camilla; Michelangelo; Carlo Francesco; Anna Maria; Giovanni Battista; Dorothea; Marta.

Alcuni di essi saranno ritratti mirabilmente nel « Concerto famigliare » di Brera, dipinto negli anni maturi di Carlo Francesco.

Tali regesti documentari sono citati in: B. Besta, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del '600*, in « Archivio storico lombardo », Milano 1933, XII, fasc. IV, pag. 447.

Cairo che nel '33 partiva per il lungo soggiorno torinese, e che tuttavia ritroveremo più tardi attento alle soluzioni che nel frattempo il Nuvolone aveva reperito nel senso di una più facile e addolcita umanità.

La sua educazione quindi, dopo quella impartitagli dal padre, Panfilo, risale al Cerano, maestro all'Accademia, che lo sorreggerà a lungo suggerendogli composizioni e temi, e rimanendo in sottofondo anche quando si farà più sensibile e continuo il legame con la pittura di G. C. Procaccini, vale a dire con la generazione del maturo manierismo che seguiva le novità del primo, di origine tibaldiana.

Fondamentali in tal senso saranno stati gli anni passati nella piena aura controriformistica dell'Accademia, padre spirituale dei giovani allievi il Cardinal Borromeo. Con lievi alternanze si affiancano infatti nella carriera di Carlo Francesco omaggi a un pietismo fervoroso, in semplificati ed ingenui sfondi d'Arcadia, e contatti robusti con la storia di quei giorni; intento il pittore a narrare la storia di un costume che si era nutrito di spagnolesca baldanza, e di eleganze desunte dalla corte dei due Filippi, atteggiamenti che nei ritratti ricordano il mondo manzoniano di Don Rodrigo e dell'Innominato; tornando però a preferire atmosfere liquide e velate che allontanino i suoi santi o le sue Didoni dalla troppo brusca realtà, e conferiscano, in ultimo risultato, un'aristocratica e delicata compostezza ai soggetti della religione come a quelli della mitologia.

Vicinissimo di temperamento gli era dunque stato il Procaccini. Gli elementi di un correggismo dolcificato e inteso nel senso di un colorismo pastoso e decisamente lombardo (come poi nel Tanzio, ora al massimo ammorbidito), che il bolognese aveva appreso prima dal padre, poi dalle opere studiate direttamente in Emilia, si trasmisero a Carlo Francesco il quale li assorbì e se ne ricordò costantemente. Più tardi, i probabili viaggi compiuti a Parma lo portarono a contatto con le opere dell'Allegri; ma il correggismo del Nuvolone ha comunque sempre intonazione procaccinesca, anche se in qualche particolare iconografico e stilistico la fonte appare diretta.

In Carlo Franesco il colore appunto, e quel « particolare sensualismo di larga intonazione guercinesca », quello stesso sfumato pur così particolare in lui, sono elementi che derivano da Giulio Cesare Procaccini. Ed è ancora suo tramite che convergono nel giovane artista tratti rubensiani importati dal Procaccini a Milano di ritorno dal viaggio genovese del 1618. In seguito, prima del 1642-'43, questi stessi elementi genovesi, rubensiani

e forse più vandyckiani, dovettero essere noti direttamente a Carlo Francesco che mostrò di aver capito e di condividere l'orientamento dell'ambiente pittorico genovese.

* * *

Una datazione, sia di questi viaggi quasi certamente compiuti (ma non documentabili), sia dell'attività pittorica dell'artista, è comunque piuttosto ardua. Il « periodo giovanile », brevissimo in quanto si incontra il pittore già del tutto formato negli affreschi di Orta, è difficile da esemplificare con opere; la sua produzione è subito definitiva; e se si vuole dare un ordine cronologico ai suoi dipinti, ci si accorge, alla fine, di averli posti tutti in blocco in uno spazio di tempo relativamente breve, determinando improvvise attività intensissime dopo lunghi silenzi. Le poche tele datate si raggruppano infatti intorno al 1645-'50, nella piena attività: mancano invece notizie o date relative ai primi anni e tali da informarci sull'evolversi di una stilistica interna e che intanto possano giustificare la presenza di Carlo Francesco ventenne sia agli affreschi nel Palazzo Ducale di Pavia, documentati al decennio 1631-'41, e ora perduti, sia a quelli del S. Monte di Orta.

La datazione, infatti, delle cappelle 9ª, 10ª, 17ª è indicata al 1630 con una ripresa nel 1640; appare quindi intanto poco credibile la precoce collaborazione del fratello di Carlo Francesco, Giuseppe, che, nato secondo le fonti nel 1619, era poco più che bambino all'epoca dell'inizio della decorazione, il 1630 appunto, mentre la presenza di lui si potrebbe giustificare nel 1640. Una evidente differenza esiste senza dubbio tra gli affreschi delle tre cappelle; ma quand'anche solo una piccola parte fosse stata compiuta o anche appena iniziata nel 1630, pare comunque piuttosto strano che a un pittore ventenne fosse commessa la decorazione di un'intera cappella, e in un complesso dove già avevano lavorato pittori come il Morazzone (11ª cappella), i Fiamminghini, accanto a scultori quali il Prestinari, il Bussola.

Non del tutto credibile pare infatti la presenza esclusiva del Nuvolone nella 9ª cappella, della « Vestizione di S. Chiara », tanto estranea a lui sia nell'invenzione, sia nell'esecuzione, qui ancor più trasparente per sostanza pittorica di quanto non sia solitamente l'artista, anche in confronto con le altre opere di Orta. A convincersi dell'autografia di tutta la cappella non giovano neppure le limpide architetture, arrampicate su monti inventati, forse l'unico inserto nuvoloniano; ma le figurette chiare, dai biondi capelli svolazzanti, mentre da un lato si legano tanto da vicino al Morazzone,

appaiono a volte così moderne da ricordare il cremonese Barbelli, e per questo val la pena di darne, anche con punto interrogativo, una riproduzione, in attesa di altri elementi (tavv. 1a - 1b).

La 10ª cappella invece, i cui riquadri esaltano la « Vittoria di S. Francesco sulla tentazione », ci propone, quasi incredibilmente, il pittore in possesso sicuro di uno stile convinto, senza incertezze nè ingenuità, con elementi che avranno continuo riscontro nel successivo realizzarsi della vicenda nuvoloniana. Si veda ad esempio il bellissimo interno ove « S. Francesco in preghiera trionfa sul demonio » (tav. 2a): una silente astrazione isola il santo in colloquio adorante col Crocifisso; la semplice poesia che emana dagli umili oggetti della cella determina, insieme con la figura inginocchiata, la qualità di quella preghiera: analoghi sentimenti saranno, più tardi, in una « S. Teresa orante », già in S. Bartolomeo a Milano.

Una più fiabesca invenzione è nel « S. Francesco ignudo sulla neve », raro paesaggio nevoso fiammingo-lombardo (tav. 2b), dove la chiesetta, il muricciuolo da presepio, gli alberi spogli, fungono da scenario (ma con quale vivida grazia vi si inseriscono le figurette, tra cui ancora il Santo in preghiera è ritagliato sulla luce dei raggi divini!), e la figura in primo piano è costruita, come più tardi nelle tele, con morbido plasticismo lievemente sfumato, la mano arcuata come a sfiorar le corde di un violino.

Tali sicuri accenni al seguito della poetica e della stilistica nuvoloniana ricorrono numerosi in questa cappella: nel « S. Francesco e la cortigiana » (che troveremo altrettanto morbidamente definita come « Susanna », « Procri », o « Lucrezia »), nel « S. Francesco precipitato da una balza della Verna », tanto prossimo, come si dirà oltre, ad analoghe soluzioni naturalistiche che si erano attuate nella pittura piemontese (tavv. 3b - 4b).

« L'agonia di S. Francesco », nella 17ª cappella, presenta più complesse e mature riflessioni, che si rispecchiano nei frati fortemente modellati in folla attorno al Santo moribondo; e contatti sono, oltre che con le ceranesche tavolette divise tra Brera e il Castello Sforzesco, esaltanti Miracoli francescani, con l'interpretazione, così sobriamente e profondamente religiosa, di Daniele Crespi, che proprio in quel 1630 chiudeva la sua illuminante e breve parabola, lasciando per questi riquadri suggerimenti fondamentali nel mondo certosino di Garegnano. Ancora una volta, in queste apoteosi di umiltà che decorano le pareti delle cappelle, l'attenzione del pittore indugia sul sentimento delle cose: il rozzo giaciglio sotto il quale sono abbandonate le zoccole, il tavolo cui s'appoggia il frate a scrivere il

testamento del Santo, e accanto il libro aperto, abbandonato sulle ginocchia del frate dolente (tav. 4a).

Forse proprio in corrispondenza di questi riquadri, così sicuri, così maturi, fu la ripresa, di cui si parla nelle fonti, in un decennio successivo: nel 1640 il Nuvolone poteva ben tornare con tale concreta robustezza sulla « Vita di S. Francesco », dopo aver aggiunto al suo attivo una più ampia scorta di conoscenze e una più sicura coscienza del proprio modo d'espressione.

* * *

Parallelamente all'attività di Orta dovettero aver luogo, come attestano le opere, viaggi in Liguria, in Piemonte, in Emilia, dove, accanto alla conoscenza diretta delle opere che dal '500 avevano segnato una particolare fioritura di interessi locali, il pittore potè intrecciare contatti e scambi con le nuove generazioni, che a Genova erano attive col Borzone, l'Ansaldo, l'Assereto (e se ne vedano i tratti che avvicinano quest'ultimo ai lombardi nei saggi di Longhi in « Dedalo », 1926-'27, in « Pinacotheca », 1928, e nella voce redatta per l'Enciclopedia Treccani), i cui esordi appunto « vengono a chiarirsi dalla stretta concordia di intenti che, bene osservando... palesano con la pittura milanese dell'epoca; giova tuttavia notare che i Lombardi si avvantaggiano storicamente di una certa qual precedenza sui confratelli liguri ».

In Piemonte, invece, giusto gli anni tra il 1623 e il '33 lavoravano alla corte sabauda i Bianchi [3], tra Rivoli e il Castello del Valentino, a decorare splendidamente con gusto aulico ma imperniato in concretezze naturalistiche, le dimore dei duchi, configurando a Torino la fisionomia di un'autonoma cultura seicentesca. E i rapporti col Nuvolone, in viaggio allora tra Orta e Torino, furono proprio in corrispondenza di un nuovo paesaggio con figure tenere di ignudi (tav. 3a), che a Rivoli, sostenuto da incorniciature di stucchi doviziosi e fasce allegoriche con « Fatti d'arme », si accomunava ai fondali di Orta, come nelle cappelle citate, la 9ª e la 10ª, per la presenza di alberi e personaggi cui non erano estranei quelli che si aggiravano nelle piazze di Torino ed erano puntualmente ritratti dai Lombardi presenti alla Corte.

---

[3] Si cfr. le notizie riferentisi a Isidoro, Pompeo e Francesco Bianchi, nelle schede tratte dai manoscritti di Alessandro Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. I (A-C), e pubblicate dalla Soc. di Arch. e Belle Arti, Torino 1963, *ad vocem*.

Nel Castello di Rivoli, nei racconti che riferiscono fatti della « Vita di Amedeo VIII » (tavv. 5a - 5b), sorretti da finte colonne e superbi trofei con allegorie e angioletti monocromi, compare ad opera di Isidoro Bianchi la stessa folla pittoresca e loquace, dialogante, che già aveva preso parte alle rappresentazioni in scena ai Sacri Monti di Varallo e di Varese; e ora il Nuvolone poteva agevolmente aggiungere, nella memoria, questo capitolo piemontese a quello appunto di Morazzone o del Cerano conosciuti attraverso i Miracoli del Duomo milanese, e farsene materiale di cultura, resa anche più attuale dai cronisti che in Piemonte, come s'è detto, attendevano ad illustrare per incisioni e affreschi le antiche e le nuove imprese di Casa Savoia.

Un importante nodo di cultura, per i manierismi che offrivano, ad opera di Camillo Procaccini e dei Bianchi, e con gusto rinnovato, tale da piacere appieno al Nuvolone; una nuova interpretazione dei modi stessi del Morazzone: un capitolo ancora da puntualizzare nel suo rapporto ad esempio con Camillo, come attesta il disegno della Biblioteca Reale, firmato e datato 1608 [4], per una delle pareti appunto a Rivoli. E lo stesso potrebbe dirsi per i « Putti profumieri » dei Bianchi (Isidoro e figli Pompeo e Francesco) che al Valentino avevano inaugurato (1633-'45) una vera e propria Arcadia ad uso non solo della Corte, ma intanto della pittura.

* * *

Forse contemporaneamente agli ultimi anni di Orta, o forse non prima del '40, un nucleo di tele, ancora di diramata intonazione culturale è però punto di arrivo per il giovane Carlo Francesco: la « Susanna al bagno » (Milano, Ambrosiana) (tav. 6) è frutto dello studio da Cerano e Procaccini: le forti masse sfumate e rosate, i drappeggi piatti e lisci della veste del vecchio e quelli degli orli illuminati della Susanna, denunciano lo studio da opere di un Procaccini ormai di ritorno dalla Liguria; e l'attenzione rivolta ai lucori metallici del vaso cesellato, dello scrigno, della catena, rammenta l'analoga attenzione che il Cerano tributava ad inserti di ele-

---

[4] V. la scheda riferita a questo disegno nel *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese - La pittura*, a cura di A. Griseri, 1963, pag. 121, dove esso è posto in rapporto, seguendo la traccia del Bertini, coi quadri delle Province commessi a Camillo e G. Cesare Procaccini, Morazzone, Cerano; e ora anche con Rivoli, appunto, circa il 1620-30. La scheda si riferisce inoltre, a proposito dell'attività dei pittori lombardi in Piemonte, al ciclo di affreschi al Castello di Masserano, giudicato prossimo al Nuvolone.

ganti nature morte, ad esempio nel « Cristo sul sepolcro » (Milano, Monte di Pietà) o nel « Battesimo di S. Agostino » (Milano, S. Marco); gli stessi che Nuvolone presenta, con bagliori saettanti, nell'oscurità della « Nascita di S. Giovanni » (Voghera, S. Giovanni), ancora di andamento procaccinesco. La figura del vecchio nella tela milanese, dai fini capelli a ciocche, la fronte rugosa, chiara macchia di luce, tipica dei moduli ceraneschi, ritorna spesso nelle tele successive di Carlo Francesco, ora nei panni di S. Giuseppe, nelle S. Famiglie (per es. quella dell'Ambrosiana) ora ripetuta in personaggi corali. Intensamente manierista, una piccola e rara tavola raffigurante la « Natività », di collezione privata torinese (tav. 7), dai colori impastati di luce a sottolineare il panno su cui giace il Bambino, i calzari dei pastori, i corpi morbidi dei due angiolini; una scena che piacerà a Camilla Crespi Gherardini, anch'essa, come qui il Nuvolone, attenta a certi particolari ceraneschi.

Del tutto vicino al Cerano riesce pure il « S. Ambrogio » (Milano, Castello Sforzesco), dipinto per il Tribunale di Provvisione, che tra il '35 e il '40 dovette dare l'incarico, probabilmente non al solo Nuvolone, di terminare la decorazione della sua cappella cui già avevano preso parte i tre grandi lombardi del primo Seicento. Al Cerano era infatti attribuita la tela, anche dallo stesso Baroni (che a lui dava ancora il « S. Agostino » pure del Tribunale [5], in realtà distante dai modi sia il Cerano che del Nuvolone e piuttosto prossimo alla cerchia del Lomazzo). E le stesse « sostanziose pennellate, collocate di striscio e poi appiattite » compaiono in un altro « S. Ambrogio » (nella sacrestia della Basilica), maggiormente intenerito e quasi trasparente.

Nello sforzo di una più definibile individualità, sostenute in parte ancora da schemi procaccineschi e ceraneschi, nascono opere come la tela con la « Vergine che offre il Bambino a S. Felice da Cantalice » (Milano, raccolta Treccani degli Alfieri), dall'accentuata costruzione diagonale (e si rammenta ancora il Cerano già del Monte dei Cappuccini a Torino e ora alla Sabauda), immersa in uno sfumato tenuissimo tanto caro a Carlo Francesco, prossimo a quelle intonazioni alla Murillo, che suggerirono a torto la dipendenza del Nuvolone dal pittore spagnolo, ed invece vanno intese unica-

[5] La tela è ora nei depositi del Museo del Castello Sforzesco, Milano, Sala della Balla, sotto l'attribuzione al Genovesino (e antecedentemente a Scuola lombarda del XVI sec.: a tale attribuzione sembra doversi riportare la tela, piuttosto che alle due più recenti, citate).

mente come un singolare seppur brillantissimo e non trascurabile parallelismo [6].

Probabilmente intorno agli anni subito dopo il '40, l'interesse si accentua su raffigurazioni di marca procaccinesca, « veicolo a un molle marinismo a sfondo elegiaco » (Baroni), come la « Morte di Procri » (Milano, Castello Sforzesco) (tav. 8), arcadica scena boschereccia, incline ad un racconto di sapore melodrammatico, che frequentemente verrà ripreso più tardi; ora con spunti di una sicura conoscenza degli ultimi discendenti caravaggeschi in corrispondenza della forte testa maschile. Anche in tali soggetti, comunque, tanto vicini al Procaccini, non si arriverà mai all'ambiguo mescolarsi di opposti sentimenti tanto da creare « confusione stupenda... tra svenimento d'amore e svenimento di morte » (Testori, 1955), portato ad un'acmè quasi ossessionante nelle moribonde eroine del Cairo. Una fonte potrebbe essere intravvista nei monocromi manieristi ideati dal Cerano (1628) per le terrecotte del Duomo di Milano, cui attenderà Gaspare Vismara scultore; e tale via sarà seguita più tardi dall'altro Vismara, Giuseppe, fino a riuscir,

---

[6] Riguardo al problema Murillo-Nuvolone, fin da quando il Malvezzi (1882) notò un accostamento del Nostro allo spagnolo, si vollero vedere analogie iconografiche e quel che più conta, stilistiche, tra i due contemporanei. Ma tali analogie, qualora fossero così puntuali, sembrano piuttosto di gusto, di temperamento, soprattutto di clima, sia pure con livello, sia detto chiaro, qualitativamente assai diverso.

Il Baroni argomentava: che se si esclude il contatto diretto dell'uno con l'altro, si riscontra tuttavia in ognuno « un eguale senso della forma annegata in cupi sfondi notturnali », impossibile a « trasfondersi per il tramite di disegni o di stampe », utili semmai solo alla conoscenza di motivi iconografici; non si vede allora con quale mezzo sia potuto avvenire un contatto così difficile e sottile. Ma sembra piuttosto convincente appunto la sola dipendenza iconografica dei due pittori, documentabile e confermata dalla cronologia, quasi sempre a vantaggio del Nuvolone; mentre l'accostamento strettamente stilistico e contenutistico che era parso più puntuale, sembrerebbe invece il solo risultato di una cultura figurativa per molta parte parallela nella severa Siviglia come nella Milano borromea. Quanto agli schemi iconografici che effettivamente ricompaiono in Murillo a distanza di anni dal Nuvolone, è assai probabile che vi fu un passaggio di stampe, disegni e copie, dalla Lombardia alla Spagna, facilmente favorito dai continui viaggi dei governatori spagnoli, attenti a portare in Patria quanto di più rappresentativo si andava producendo in Lombardia, fin dal tempo dello Zuccaro, del Procaccini e di Daniele Crespi. Così al Murillo dovette esser nota la Pala di Piacenza del Nuvolone (ma anche quella precedente del Romanelli, il « S. Tommaso di Villanova ») se in una delle sue numerose versioni dell'« Elemosina di S. Tommaso da Villanova » (quella di Londra, racc. del Duca di Northbrook) ricompare il villano appoggiato al canestro; c'era stato tutto il tempo, dal 1645, data della Pala di Piacenza (v. oltre nel testo), a quando Murillo dipinse la tela di Londra, nel 1678, a diffondere il modello nuvolonesco, che del resto aveva avuto subito grande risonanza. Le stesse osservazioni potrebbero valere per le tante redazioni di Murillo dei « S. Antonio da Padova con Gesù Bambino », che hanno molte cose in comune con quella del Nuvolone per il Tribunale di Provvisione; o per la « Caduta di S. Paolo » al Museo di Siviglia, prossima alla « Morte di Didone » a Dresda, del pittore milanese.

come nel più maturo Nuvolone, preludio ad un chiaro Settecento (si cfr. il « Sacrificio di Abramo », al Museo dell'Opera del Duomo, del 1662).

Certamente in Emilia il Nuvolone dovette poi venire a contatto con una cultura diversa da quella conosciuta in Lombardia: dapprima il Correggio, già a lui noto tramite il Procaccini, ora direttamente studiato sulle opere autografe; poi la conoscenza di Guido Reni, tuttavia non così determinante come vollero i contemporanei; infine quella del Guercino, presente in opere come, ad esempio, alcune « S. Famiglie ».

Un certo rapporto con la cultura emiliana e specialmente guercinesca è nella « Sacra Famiglia » (Milano, Ambrosiana) (tav. 9a); ad essa va confrontata un'altra tela di analogo soggetto al Museo di Digione (e di cui una simile versione è alla Galleria Spinola di Genova), che, attribuita al senese Francesco Vanni, va invece spostata in ambito lombardo, e in cui è facile riconoscere l'autografia del Nuvolone (tav. 9b).

Oltre la dipendenza dal Murillo, è stata sopravvalutata, già in vita il Nuvolone, la sua aderenza più che all'ambiente emiliano in genere (il che è spesso riscontrabile, come s'è già dimostrato), a Guido Reni in particolare. Tutte le fonti affermano che, dopo lo studio di Giulio Cesare Procaccini, il Nuvolone, « pentito », si diede a seguire la maniera del Reni, fino ad essere definito il « Guido di Lombardia ». In realtà non si avverte nel curriculum di Carlo Francesco un « pentimento » così repentino, nè un accostamento così puntuale alle opere del grande classicista bolognese. Il gusto delle forme tondeggianti, una generale densità nelle costruzioni, un impasto sostanzioso a sorreggere evanescenti dolcezze, gli poterono derivare facilmente dalle tele di Guido come da quelle dei bolognesi in genere; ma spesso questi stessi motivi sono mescolati ad altri analoghi, di origine vandyckiana e nordica, in una immediatezza più teneramente naturalistica e discorsiva che non nel Reni.

Un omaggio alla cultura emiliana, ma immediatamente arricchito di altri motivi culturali, è ancora nella « Madonna allattante » (Torino, Albertina) e nella « Madonna con Bambino e Santi » (Milano, S. Maria della Passione) probabilmente di poco anteriori al 1645, decisamente sciolte dal manierismo lombardo, orientate piuttosto verso soluzioni pittoriche genovesi, con una intelligente ripresa della tradizione vandyckiana nei trapassi da tonalità grigie ad altre rosso acceso. Tali elementi ricompaiono in una « S. Famiglia » (Busto Arsizio, racc. priv.), mescolati ad altri di derivazione fiamminga, spesso presenti nella cultura lombarda del '600, come si dirà oltre.

Nel 1645 il Nuvolone attende, per la chiesa di S. Vincenzo a Piacenza, a quella « Purificazione » (ora Museo Civico), che venne assai per tempo considerata la migliore delle sue opere (tav. 10). Vi appaiono ricordi puntuali dell'ambiente genovese (la « Circoncisione » ora a Brera, dell'Assereto, offriva simili spunti compositivi); ma l'insieme è ancora una volta ceranesco; l'ambiente è lo stesso in cui si svolge la « Presentazione » del Cerano (Parrocchia di Pusiano Brianza), fattosi più raffinato in corrispondenza della ricca lampada di ottone lucidato, della tenda cangiante che accresce l'ondata di luce e costituisce un baldacchino di rara e soffiata indicazione. Accanto ai sensi idealizzati di tutta la scena, i cui personaggi principali, il gruppo di Gesù e di Simeone, suggeriranno in piena aura romantica ispiratissimi commenti, le colombe bianche, la candida tovaglia, il brano robustamente naturalistico della bellissima natura morta del cesto con le anatre, s'inquadrano come interpretazione personale e tipicamente lombarda di moduli già caravaggeschi [7].

Al quadro di Piacenza si ricollega un grande « Miracolo di San Pietro » (Milano, S. Vittore in Corpo), di taglio più duro, di meno pastosi colori, memore ancora dei quadroni genovesi coi racconti del Fiasella, o da mettere in rapporto con certe corposità proprie di Pietro Martire Neri: si cfr. il « Cristo che risana il cieco nato », di Cremona, Museo, del resto di questi stessi anni.

L'intento poi di immergere le figure che via via si fanno più massive, in un'atmosfera liquefatta o altre volte più eterea, porta a rappresentazioni come la « Susanna e i vecchioni » (Milano, Museo Poldi-Pezzoli), annegate le due figure del fondo in uno strato denso di colore, come incise a stiacciato, la donna affiorante in plastica lucentezza; o come la « Visitazione » (Milano, Pinacoteca di Brera), già attribuita al Cerano, dal quale è ripreso il disegno delle due figure. Del tutto nuvoloniana è ormai la sostanza tenuissima del colore, velato in una tonalità diffusa a seguire la dolcezza ora estatica, ora conscia delle donne, il cui abbraccio segna la durata dell'incontro. E ancora, vicina alla « Visitazione » in queste ricerche di morbidezze pastose, è una « S. Teresa orante » (Milano, già S. Bartolomeo), affiorante da ombre di monastero, la mensa di legno vero, il piccolo putto tratto dai boschi di Arcadia a lanciar la sua ultima freccia non più in vesti di Cupido.

---

[7] Un disegno per la figura della Vergine è stato individuato dalla Brizio alla Biblioteca Ambrosiana (n. 1485), su carta azzurrina, a matita e gessetto.

La rappresentazione ridiventa più larga nella « Educazione della Vergine » (Rho, S. Giovanni); la raffigurazione terrena trova corrispondenza in cielo, nell'ampio gesto del Padre Eterno morbidamente cadenzato, come sarà nelle rappresentazioni dell'Immacolata Concezione.

Le figure della S. Anna e quella di S. Gioacchino specialmente, sono riprese puntualmente nell'« Assunzione della Vergine » (Milano, Brera) (tav. 11), firmata e datata 1646, eseguita per il distrutto Monastero del Lentasio (di cui un bozzetto con la sola figura dell'Assunta è al Museo di Grenoble); la data segna dunque l'ormai raggiunta maturità del Nuvolone, che fonde anche qui una visione celeste con una realtà più terrena. Una versione dunque del tutto lombarda, nella sensibilità, altrove più difficile e austera, della Controriforma.

Molti altri esempi vi si riconnettono; a Parma, nel 1647, il pittore dipinge una « Madonna col Bambino e i Ss. Carlo e Felice » (ora in Pinacoteca) [8], e per cui si conosce il bozzetto, a Brera: dignitosa e quasi superba la figura della Vergine, come in tante sculture lombarde di maturo '600: se ne veda il seguito tanto raffinato, e di gusto già chiaramente settecentesco, in opere modellate dal Vismara (dal 1643 al 1662), o scolpite dal Bussola (1658), vero e proprio anticipatore del gusto settecentesco in scultura: si confronti l'« Elia svegliato dall'Angelo » nel Museo dell'Opera del Duomo di Milano.

La stessa solenne composizione della pala di Parma è in altre tele milanesi: la « Vergine col Bambino e quattro Santi » (S. Maria del Carmine), su cui tuttavia occorrerebbe ancora soffermarsi per decidere su una sicura attribuzione; le due pale d'altare con la « Vergine, il Bambino e Santi » (S. Sepolcro), una delle quali attribuita a Giuseppe Nuvolone; ancor più compatto il gruppo delle figure nella pala con la « Madonna, il Bambino e i Ss. Francesco e Antonio » (Finale Ligure, già chiesa dei Cappuccini), dove « nessun interesse episodico, nessun accento declamatorio viene a rompere la viva tensione mistica dei due oranti, saldamente costruiti nell'ombra, sul gusto di Daniele Crespi » (Baroni, 1946, pag. 280).

Lo stesso commento è valido per la « Madonna col Bambino e i Ss. Antonio e Francesco » (Torino, S. Giuseppe), alleggerita nel volto della Vergine, prossima ad un vago manierismo di sapore correggesco, e in questo caso piuttosto memore di cose fiamminghe ancor cinquecentesche, di cui i

---

[8] La tela si trovava allora nella chiesa delle Cappuccine vecchie, dedicata a Santa Maria della Neve, in seguito demolita.

lombardi s'erano ampiamente nutriti: cominciando dai « Mistici Matrimoni di Santa Caterina » del Van Veen fino allo Sprangher e a Cornelio di Haarlem, presenti, questi ultimi, in Italia e in rapporto coi milanesi, come è stato dimostrato da parte del Longhi, e ancora segnando stretti contatti più tardi, in inoltrato '600. Si veda a questo riguardo, anche ad Orta, la parete affrescata nella 17ª cappella con il « Cristo che libera le anime del Purgatorio per intercessione di San Francesco ».

Il gruppo che pare cronologicamente successivo a queste opere, tra il 1647 e il '50, si accentra sul soggetto dell'« Immacolata Concezione » (Milano, S. Angelo; Malnate; Masnago, tra i più belli; già a Lione), con riprese di atteggiamenti procaccineschi accanto ad esigenze di indicazioni ritrattistiche, poichè nei manti damascati sono notazioni non casuali di costume seicentesco.

* * *

Un cenno a parte, a questo proposito, merita la parte avuta dal Nuvolone come ritrattista, che dovette iniziare verso gli ultimi anni del quarto decennio. Erede della tradizione pittorica lombarda, ancora memore della sobrietà del Moretto e dell'acuta indagine del Moroni, la nuova generazione si era nutrita anche della tradizione spagnola: la ritrattistica nuvoloniana si appoggia infatti a questa doppia formula, impostandosi come « segnalazione esterna della complessa vicenda interna storico-sociale » (Testori), e non certo con l'intento di fantasticare sulle possibilità pittoriche od esornative del soggetto, affiancando i numerosi esempi che si stavano attuando in Lombardia, e avevano come soggetti, manzoniani personaggi — governatori, vicari di provvisione —, tratti da un vivido mondo legato alla Spagna.

Nei ritratti di Nuvolone, a differenza dei quadri religiosi, i profili si fanno più incisivi, gli sguardi più duri, l'attenzione al costume costante ed acuta. Un esempio eccellente, in questo senso, è il « Concerto di famiglia » (Milano, Brera): immobili i personaggi e gli oggetti analizzati con minuzia raffinatissima; mentre i volti severi ed assorti dei familiari del pittore appaiono attenti ad iniziare il concerto; e ne deriva una silenziosa sospensione, ben oltre le consuetudini del Cittadini bolognese, che si comunica direttamente al riguardante.

La stessa attenzione è nel cosiddetto « S. Maurizio » (Parma, Pinacoteca), ritratto di gentiluomo seicentesco; fino all'800 inoltrato creduto opera di Velásquez (tav. 12b): e infatti il taglio di tre quarti, la bocca sensuale di

questo don Rodrigo in parata, costituiscono un omaggio alla spagnolesca baldanza della Milano manzoniana. A quest'epoca, e cioè prima del 1649, il Nuvolone doveva essere ormai noto all'aristocrazia milanese, se nel '49, ricevendosi a Milano con « honori et ossequji » Maria Anna d'Austria promessa sposa di Filippo IV di Spagna, egli fu scelto a ritrarla [9]; e un'eco è nel ritratto di « Fanciulla » della Pinacoteca Malaspina a Pavia, egualmente infiocchettato e brillante di gemme e serici capelli (tav. 12a).

Del 1650 è invece il « Ritratto di Francesco Passera » (Milano, Istituto Santa Corona), quasi un Filippo IV velasquegno, che agevolmente pensiamo tra i quadri visti dal Manzoni prima di individuare, a sua volta, i tratti dei suoi nobili spagnoli; gli sono vicini infatti altri ritratti di anonimi pittori: quello, altrettanto baldanzoso e ancor più insuperbito, di Matteo Taverna, l'amico (non per nulla) dell'Egidio Osio dei « Promessi Sposi » (Milano, propr. P. Taverna); o quello, più addolcito, di M. Antonio Stampa (Milano, propr. Sormani di Missaglia).

E la parata di queste figure severe, ammantate di nero, continua con il « Ritratto di Sacerdote » (Milano, Castello Sforzesco), sebbene sia discutibile l'attribuzione a Carlo Francesco; o infine con il « Ritratto di Luigi Cusani » (Milano, Ospedale di Niguarda), datato 1659, anch'esso discusso circa l'eventualità di attribuirlo interamente a Giuseppe Nuvolone (come vorrebbe la scritta sul foglio che reca in mano il senatore), o invece pensarlo frutto di una collaborazione dei due fratelli; bene presentandosi comunque come un'interessante testimonianza di costume.

* * *

Tornando indietro ancora di qualche anno rispetto al 1659, un paragrafo a parte va dedicato ad una ripresa del Nuvolone come frescante: a Pavia, nel 1648, il pittore è invitato alla decorazione di una cappella nella chiesa della Certosa (e veramente alcune fonti gli attribuiscono anche la 1ª cappella a sinistra, dedicata alla « Maddalena », più verosimilmente opera di Federico Bianchi), dove l'artista ha agio di porsi a fianco dei nomi più celebrati della pittura lombarda, e fin dal '400.

Nella cappella di S. Michele il Nuvolone dipinge storie di « Abramo e gli angeli », « Agar nel deserto », risolte con slanci di carattere dichiaratamente settecentesco, soggetti che gli tornano di ausilio per atteggiare le

---

9 Il quadro, identificato dal Baroni in una tela esposta a Londra nel 1938 con l'attribuzione a Zurbarán, passò poi alla collezione Smith-Barry.

figure con « grazia elegante » con « gaiezza di tinte », in tenui paesaggi, tuttavia sempre di secondo piano; mentre i personaggi, come l'Abramo inginocchiato, quasi omaggio al Luini, o gli angeli di somma delicatezza, incedono con cadenze al massimo intenerite, accanto ad una Agar più manierata, intessuta di forti colori. Un nodo culturale assai interessante dunque, per il Nuvolone, che si rende conto chiaramente della presenza, alla Certosa, di nomi autorevoli, e si sforza di avvicinarli (il più vicino di gusto a lui era in quel momento il genovese G. B. Carloni), attirato d'altra parte dalla predilezione per soggetti e soluzioni più tenui, meno difficili, e che sono poi quelli che finiscono, qui a Pavia, di prendergli la mano.

Il contatto di questi soggetti con altri assai simili dipinti ad olio, è piuttosto stringente, come si vedrà; ma accanto a questo ciclo pavese sul quale sarà interessante ritornare, va fin d'ora proposto il gruppo di affreschi dipinti al Sacro Monte di Varese, presumibilmente intorno al 1650, data che compare in uno dei riquadri.

La 3ª cappella, della Natività, è spunto a « pastorellerie » di sapore ormai sicuramente arcadico, vibranti di sincera poesia: nell'« Annuncio ai pastori » (tav. 13a) l'aria tersa della valle si rischiara all'orizzonte e sorregge il volo dell'angelo, mentre i pastori commentano, pacati ed adoranti, e le pecore morbidissime si acquetano nella conca, accarezzate e quasi parlanti come in un Palizzi. Uno dei momenti più sicuri, dunque, della pittura del '600 lombardo.

E ancora pieno di grazia l'inserto di secondo piano nella « Strage degli Innocenti » (tav. 13b), per il resto di mano di Andrea Villa, che le fonti ricordano attivo a Varese: le madri (per l'immagine di una delle quali è stato trovato dalla Brizio un disegno alla Biblioteca Ambrosiana) si volgono sgomente ma non atterrite, le carni soffici come nelle Lucrezie e nelle Didoni che popolano le tele di questi stessi anni, mentre le mura, i terrazzi, il ponte su cui infuriano le figurette ritagliate s'imparentano ancora con gli scenari di Orta. Non facile, per non esser documentabile con certezza, il capitolo che ne deriverebbe dei rapporti con la scultura coeva delle cappelle, un colloquio che sicuramente trovò il Nuvolone partecipe e attivo.

Sempre nella 3ª cappella è una « Adorazione dei Magi », del resto molto restaurata e dove ancora un'altra mano, ben diversa da quella di C. Francesco, potrebbe essere individuata con Andrea Villa; mentre appare del tutto autografo il brano con la « Fuga in Egitto » affrescato esternamente alla cappella, anch'esso poeticamente tratteggiato nel paesaggio intenerito e nel

gruppo di una purezza tutta lombarda, arcaicizzante (se ne cfr. il disegno al locale Museo del Sacro Monte).

La 5ª cappella, con « Gesù tra i dottori » ha maggior respiro nelle ampie prospettive illusorie, nicchie, sott'archi; nella parete centrale, dalla prospettiva chiusa da una facciata di palazzo seicentesco, il gruppo di figure dipinte a sinistra si contrappone illusionisticamente alle statue vere modellate da Francesco Silva, irrobustendosi in questo contatto senza tuttavia uscire dagli schemi tradizionali di Carlo Francesco. Nelle nicchie le figure femminili, come all'esterno della cappella i due Profeti a monocromo, si presentano nella loro superba e distaccata eleganza, in parallelo alla pittura genovese; sopra, alcune figure maschili confermano la data 1650, segnata su un pilastro, contemporanea agli anni in cui il pittore esemplificava simili ritratti di costume nel dipinto dedicato a Francesco Passera.

* * *

Agli anni intorno e dopo il '50 si può far risalire un gruppo di opere che reciprocamente si ricollegano per la particolare trama e per i soggetti trattati; introducendo, giusto alla metà del secolo, « cadenze lievi » e « ariette » che saranno care a tanto Settecento non solo italiano.

La « Morte di Lucrezia » (Ragusa, Galleria d'arte), propone un gruppo a macchie contrapposte per luce pastosa e ombre che saranno riprese e complicate nella « Morte di Didone » di Dresda, con gusto tipico del melodramma italiano. Il bozzetto, che va sotto il titolo di « S. Agata confortata da un angelo » (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), soffiato e trasparente, è ripreso nella « Morte di Lucrezia » del Castello Sforzesco, Milano (tav. 14b), e sostituisce l'angelo con un gruppo di donne atterrite; mentre le aggiunte prospettiche nello sfondo, o i bagliori taglienti in primo piano, s'irrobustiscono come nel giovane Cairo.

La « Maddalena » della Pinacoteca Ambrosiana, Milano, per molti aspetti è legata ancora ad opere più giovanili, quali la « Susanna » del Poldi Pezzoli, o la « Visitazione » dell'Ambrosiana: l'atmosfera vi appare come liquefatta e stemperata in bambagiosa levità. Altrettanto addolcita, in un'estasi svenevole che ricorda, ma con meno struggente passione le figure femminili del Cairo giovane, questa « Santa Martire con un angelo » (recentemente passata alla Galleria di Brera, Milano) (tav. 14a). Più rassodata e compatta la macchia pastosa della « S. Agata » forse dipinta per la chiesa

di S. Agostino a Milano e ora emigrata al Carnegie Institute di Pittsburg [10] (tav. 15a). Anche qui, accanto ai tipici caratteri nuvoloniani (gli umidi occhi alzati, la bocca socchiusa, le mani morbide e affusolate), è una nota più dura a sostenere tutto l'aneddoto: gli armigeri truculenti appaiono nel fondo buio come in un martirio tardo-caravaggesco, con violento affiorar dei muscoli a chiazze illuminate. La stessa robusta attenzione a tali rappresentazioni è nella figuretta dell'armigero dormiente ai piedi del « Cristo risorto » (Bordeaux, Museo), qui con sapore più discorsivo, insieme alle altre figure al solito spinte nella nebbia del fondo, quasi a dar risalto arcadico alla bianchezza morbida dei primi piani (tav. 15b).

È con questi risultati che Carlo Francesco pare addirittura interferire nel percorso artistico dell'ultimo Cairo, la cui parabola, dopo aver toccato vertici di poesia tragica e avervi resistito lungamente con crudele iterazione, si scioglie infatti circa il 1645 in accenti più umani, lontani dal dramma dannato delle Erodiadi e delle Cleopatre. E già nella tela di S. Salvario a Torino, con « Cristo, S. Caterina e S. Valentino » ne è chiaro accenno. Forse questo contatto, insieme ad esempi dei genovesi e degli olandesi, potè segnare più che un semplice scambio; ma sembrerebbe aver agito sul mondo tormentato del Cairo proprio « il dolcissimo Nuvolone, così "naturaliter" disposto all'incontro terrestre, mondano » (Testori, 1952, pag. 41). Una traccia evidente oltre che nella citata pala di S. Salvario, posteriore al 1645, è nel « Ritrovamento di Mosè » (Torino, Pinacoteca Sabauda), documentato al 1645, riassumente con consapevole cultura motivi vandyckiani, gli stessi appunto che spesso sostengono le tele nuvoloniane e si dimostrano in corrispondenza del « ritratto in primo piano, nella materia sfatta, di fattura diretta e grandiosa ancora memore del Cerano con impasti degni dei contemporanei genovesi » (Griseri, 1963, pag. 55).

---

[10] Una tela raffigurante « Il martirio di S. Agata » è infatti citata nelle guide settecentesche, a cominciare dal Torre, nella chiesa di S. Agostino in Porta Nuova, costruita dal Richini, già chiamata S. Agostino alla Cantarana, e in seguito S. Agostino il Nero, dall'abito delle religiose; chiesa e monastero vennero soppressi nel 1798. Il Torre dice la tela in oggetto cominciata dal Cerano e compiuta dal Nuvolone, e l'affermazione ha valore quando si consideri lo stile del quadro, appunto ceranesco; nel 1737 il Latuada rettificava attribuendo completamente l'opera a « Carlo Francesco Nuvolone detto il Panfilo, non già principiata dal Cerani, come senza fondamento scrisse il Torri ». Più tardi il Sormani, il Bartoli, il Bianconi si rifecero alla attribuzione del Latuada.

* * *

Tornando al Nuvolone, ad una datazione tarda conviene un gruppo di tele, che riprendendo motivi maturi e convinte predilezioni iconografiche, come nel « S. Giuseppe e Gesù Bambino » (Milano, Castello Sforzesco), o intrecciando virtuosisticamente con valore decorativo danze di putti (nella « Gloria d'angeli » di S. Maria presso S. Celso, Milano, memore dei voli angelici di un soffitto di Orta), o ancora affiancando motivi murilleschi, come nel « S. Antonio e Gesù Bambino » (Milano, Castello Sforzesco), con inserti di memoria caravaggesca, del resto, o almeno prossimi al Tanzio nel brano del giglio dai lucori di smalto, raggiunge infine, e per brevi anni, massima coerenza di linguaggio e di discorso.

È il caso di un'ultima versione della « Immacolata » (Milano, Castello Sforzesco), tutta immersa in una tonalità azzurra intensa, vibrante nell'incarnato tenerissimo, luminosa nel raso pesante della veste (tav. 16); mentre nella « Madonna col Bambino » dello stesso museo (tav. 17), gli elementi di cui l'artista si avvale sono ancora inserti di cultura (rubensiano il Bambino), ma saldamente trattenuti e legati ormai con sicura coscienza compositiva e pittorica.

Gli ultimi anni del pittore, che muore a Milano nel 1662, riescono a mantenersi felicissimi, senza involuzioni nè ripetizioni vuote di contenuto, e si concludono in acmè: assai vicine infatti alla bella « Immacolata » del Castello Sforzesco si pongono due tele di collezione privata a Milano, con la « Sacra Famiglia » (tavv. 18a - 18b); mondo semplice e quotidiano, scevro di idealizzate rigidezze extraterrene, nè proposto come oggetto di adorazione; ma poeticamente risolto con iconografia non tradizionale, e avvalorato con linguaggio pittorico di vivacità singolare.

Necessariamente più idealizzata la medesima sostanza eterea ed astratta nella delicata « Annunciazione » (Milano, Pinacoteca di Brera), che delle invenzioni morazzoniane traduce, nell'angelo, il gesto, subito bloccato eppur fluttuante nella spessa coltre di nuvole avvolgenti la Vergine, con valore analogo a quello delle tele dei primi decenni.

Un continuo riandare, dunque, nell'*iter* nuvoloniano, ad esperienze, temi e soluzioni già reperite, che tuttavia non costituiscono motivo di monotona iterazione, ma testimoniano una sempre coerente coscienza del proprio mondo interiore e una sicura volontà di esprimerlo con quei particolari elementi, in quella forma.

In seno all'ultimo Manierismo lombardo forse nessun artista, come il Nuvolone, acquista così tale singolare e personale unità di svolgimento, dove anche quando sono chiaramente individuabili riprese culturali e riferimenti alla pittura contemporanea, interviene pur sempre, e quel che conta nella stessa maniera in opere giovanili come in quelle tarde, una identica e uniforme reinterpretazione di motivi sensibilizzati fino a segnare un trapasso al massimo significativo e anticipatore fra il '600 e il '700 [11].

---

[11] Non sono state citate nel testo ovviamente tutte le opere di C. Francesco Nuvolone presenti nelle chiese e nelle collezioni private italiane e straniere. Vanno ricordate tuttavia alcune delle più importanti:

A Milano: « Sacra Famiglia » (Certosa di Garegnano); « Particolare per l'ingresso di F. Borromeo in Milano »; « Donna con Bambino », forse frammento di una più grande tela, e per il quale si può cfr. il disegno n. 1425, cod. F 235 inf. alla Bibl. Ambrosiana, altrettanto morbido e sbriciolato (Pinacoteca Ambrosiana); una Pala d'altare già di proprietà Negroni e recentemente donata alla Pinacoteca Ambrosiana; inoltre, il gruppo delle opere tuttora in raccolte private: « Lucrezia » (coll. Poletti); « Due putti che giocano » (coll. Robiati); « Madonna e Santi » (coll. Gavazzi); o recentemente passate in antiquariato, ad es.: « Busto di Donna » (Torino, Gall. Codebò); « Scena arcadica » (Milano, Gall. di Brera).

Inoltre a Brescia: « I SS. Faustino e Giovita » (Congrega di Carità Apostolica), discutibile per una probabile attribuzione a Giuseppe; a Broni: « Martirio di S. Pietro » (Parrocchiale); a Lodi: « Venere con Amorino » (racc. Gavazzi); a Lovere: « Susanna e i vecchioni » (Gall. Tadini); a Monaco di Baviera: « Fuga in Egitto »; « Riposo durante la fuga in Egitto » (racc. Voss); a Oleggio: « Annunciazione » (Chiesa dell'Annunziata); a Parma: « Madonna di Caravaggio » (S. Vitale); a Torino: « Presentazione al Tempio » (Gall. Sabauda); a Varese: « Abramo e Loth » (S. Vittore).

Decisamente dubbie quanto all'autografia, e su cui necessiterebbe una più lunga discussione, sono opere a Brauschweig: « Sacrificio di Agar » (Landesmuseum); a Brugherio: « S. Sebastiano » (racc. Bertani); a Como: « Gloria di S. Michele » (Museo Civico); a Cremnago: « Madonna in gloria » (Villa Perego); a Lodi: « S. Pietro Martire » (S. Bartolomeo); « Flagellazione » (S. Francesco); a Miasino: « S. Antonio » (Oratorio Monache di S. Francesco di Sales); a Milano: « Diana ed Endimione »; « Madonna con Gesù e S. Giovannino »; « Puttino che salta in un cesto »; « Visitazione »; « S. Giovanni Battista adolescente » (Museo del Castello Sforzesco); « Lucrezia » (Pinac. Ambrosiana); « S. Antonio » (racc. Cattaneo); « Nascita di Venere » (racc. Taccani); « Madonna col Bambino e Santi » (S. Angelo); « I quattro Evangelisti », « Incoronazione di Maria », « Quattro Sibille » (affreschi in S. Maria della Passione); « Natività » (S. Maria presso S. Celso); « S. Giovanni Battista e S. Giacomo » (S. Nazaro maggiore); « Ecce Homo » (Segretariato Lavoro e Statistica, già Museo del Castello Sforzesco); « Madonna col Bambino e S. Anna » (S. Stefano maggiore); a Monaco di Baviera: « Riposo durante la Fuga in Egitto » (Gall. Statale Bavarese); a Novara: « Maddalena » (Museo Civico); « Adorazione dei Magi »; « Annunciazione » (S. Giovanni Decollato); a Orta: affreschi nel Pilone dopo l'arco di accesso (Sacro Monte); a Torino: « Madonna col Figlio e col card. Maurizio di Savoia » (Museo Civico d'Arte Antica).

Per i **disegni** del Nuvolone, la massima parte dei quali si trovano, non ancora completamente schedati, alla Biblioteca Ambrosiana, si rimanda al saggio della Brizio, 1959; e si tratta di un capitolo che esigerebbe una trattazione a parte. In questa occasione mi sono limitata ad indicare di volta in volta i fogli sicuri accanto alle opere corrispondenti citate nel testo.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per una bibliografia essenziale su C. F. Nuvolone, si cfr., tra le fonti, G. Gualdo Priorato, *Relazione della città e stato di Milano sotto il governo l'Ecc.mo Luigi Guzmán*, Milano 1666; A. Sant'Agostino, *L'Immortalità e gloria del pennello, ovvero Catalogo delle pitture insigni di Milano*, Milano 1671; C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674 (2ª ed. 1714); S. Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano 1737-1738; F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia 1776; C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti*, Milano 1787; P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico dei professori più illustri in pittura, scultura e architettura*, Firenze 1788; L. Lanzi, *Stora pittorica dell'Italia*, Bassano 1795-96; M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino 1819; P. Coddé, *Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori, architetti e incisori mantovani*, Mantova 1837; A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. I (A-C), ora pubblicato dalla Soc. di Archeol. e Belle Arti, Torino, 1963.

Tra i saggi più recenti si vedano: U. Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano 1910; R. Longhi, *Recensioni*, in « Rassegna d'arte », 1916; P. Pecchiai, *I ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano, secoli XV-XX*, Milano 1927; B. Besta, *Alcune notizie per una storia degli artisti milanesi del '600*, in « Archivio storico lombardo », Milano 1933, XII, fasc. IV, pag. 447; C. Baroni, *Di alcuni sviluppi della pittura cremonese dal Manierismo al Barocco*, in « Emporium », marzo 1946, n. 615; M. Gregori, *I ricordi figurativi di A. Manzoni*, in « Paragone », n. 9, 1950; G. Testori, *F. Del Cairo*, in « Paragone », 1952; Id., *C. Ceresa ritrattista*, in « Paragone », n. 39, 1953; Id., *Catalogo della Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del '600*, Torino-Ivrea 1955; *Cento Tavole del Codice Resta*, a cura di G. Fubini, fuori comm., Milano 1955; Bascapè-Spinelli, *Le raccolte d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, Milano 1956; *Guida d'Italia del Touring Club Italiano, Milano e Laghi*, Milano 1956; H. Voss, *Die Flucht nach Ägypten*, in « Saggi e memorie di Storia dell'Arte », I, Fondaz. Cini, Venezia, 1957; G. Nicodemi, *C. F. Nuvolone*, in « *Storia di Milano* », vol. XI, Milano 1958; A. M. Brizio, *Disegni di C. F. N. alla Biblioteca Ambrosiana*, in « Acme », vol. X, fasc. I-III, genn.-dic. 1959; M. Mrozinska, *I disegni del Codice Bonola nel Museo di Varsavia*, Venezia 1959; W. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960; A. Griseri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese - La pittura*, con ampia bibliografia relativa alla parte piemontese, Torino 1963.

CASIMIRO DEBIAGGI

IL GUALA E I PITTORI VALSESIANI

Il Carità, cui spetta il merito di aver scoperto la data di nascita di Pier Francesco Guala (Casale Monferrato, 15 settembre 1698), nel suo volume, sempre di fondamentale base per lo studio del pittore, ci dà anche qualche accenno sulla famiglia dei Guala [1]. Riferisce infatti, per completezza, anche la notizia tratta da uno storico casalese, il Negri, secondo cui Pier Francesco discenderebbe da una famiglia Guala di Trino Vercellese, originaria di Rimella in Valsesia, che gestiva un'osteria in Casale.

Il Carità aggiunge che, verso il 1680, esisteva in Campertogno un Guala, scultore in legno (notizia fornitagli, come egli precisa in nota, da mons. Lino Cassani di Novara) ed ammette quindi che, in linea ipotetica, si può anche accettare l'induzione del Negri, che i Guala provenissero dalla Valsesia, anche se per lui la cosa non presenta alcun carattere di utilità per la comprensione del nostro pittore.

In verità, non uno, bensì sei furono, tra scultori e pittori, nel sei e settecento i Guala-Molino, non di Campertogno, ma di Mollia (paesetto che per altro in quell'epoca faceva ancora parte della parrocchia di Campertogno). Si tratta dunque di una vera e propria famiglia di artigiani-artisti, come era facile riscontrare allora in Valsesia.

Essi sono: *Giovanni Maria*, capostipite della famiglia, scultore in legno, che compì molti lavori in chiese della Francia, particolarmente in Savoia. In Valsesia lasciò l'elegante altare ligneo dell'oratorio di S. Agata in Piana Fontana di Mollia [2]; *Michele*, che fu uno dei primi « minusieri » valsesiani a svolgere la sua attività nell'ambiente torinese, dopo il passaggio della Valsesia a casa Savoia. Tra il 1719 ed il '20 collaborò all'esecuzione degli stalli

---

[1] R. Carità, *Pier Francesco Guala*, Torino, 1949, pagg. 12, 13 e 81.

[2] G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara, 1840, pagg. 181 e 184; C. Debiaggi, *Gli altari lignei valsesiani*, in *Atti e memorie del congresso di Varallo Sesia*, Torino, s. d. ma 1962, pagg. 136 e 137; C. Debiaggi, *Gli antichi mobili valsesiani*, Varallo, 1962, pag. 26.

del coro nella chiesa dell'Eremo di Lanzo [3]; *Giovanni Giacomo*, figlio di Giovanni Maria, che il Lana afferma essere stato ancor più esperto del padre nella sua arte, a cui probabilmente si deve il grandioso altar maggiore della chiesa di Alagna, morto a S. Giovanni di Moriana, ove lavorava [4]. Seguono i suoi tre figli: *Giuseppe*, che come scultore in legno fu attivo a Roanne in Francia; *Giovanni Battista*, collaboratore del fratello Giuseppe a Roanne, e *Francesco*, che si dedicò alla pittura. Il Lana [5] ricorda poi ancora un quarto figlio di Giovanni Giacomo, che dopo aver esercitato anch'egli l'arte paterna, l'abbandonò.

Ammettendo anche che si possa trattare soltanto di una singolare omonimia, la probabilità dell'origine valsesiana della famiglia di Pier Francesco Guala, ammessa, come abbiamo visto, anche dal Carità, può poi ancora essere sostenuta dal fatto che assai numerosi furono i rapporti colleganti attraverso i secoli Casale Monferrato e la Valsesia.

Si sa infatti che molti erano nel seicento e nel settecento i Valsesiani residenti a Casale. Anzi una prova tangibile di ciò, e nello stesso tempo dell'attaccamento alla valle natìa, è data da un monumento tuttora esistente, che essi eressero con le loro offerte, negli anni 1715-16, cioè il secondo altare a sinistra nella basilica del Sacro Monte di Varallo, che, appunto per questo motivo, fu dedicata a S. Evasio, patrono di Casale [6].

Ricordiamo inoltre che a Borgosesia nacque nel 1702 il musicista Michele Calderara, allievo della scuola milanese e maestro di cappella in S. Evasio di Casale, dove morì nel 1742 [7].

Nel campo delle arti poi non mancarono altri numerosi rapporti, ad iniziare dall'ancona che nel 1531 i fratelli Lorenzo e Gerolamo De Nanis avevano ordinato a Gaudenzio, impegno che il maestro rinnovò il 9 luglio del

---

[3] A. Cavallari-Murat, *Il Lanfranchi ed altri artisti all'eremo di Lanzo*, in « Bollettino della S.P.A.B.A. », nuova serie, anni XIV-XV, 1960-61, pagg. 78-80; C. Debiaggi, *Gli antichi mobili valsesiani*, op. cit., pag. 26.

[4] G. Lana, *Guida ad una gita ecc...*, op. cit., pag. 181; L. Benevolo, *L'architettura della Valsesia superiore durante l'età barocca - II*, in « Palladio », nuova serie, fasc. II-III, a. III, aprile-settembre 1953, pag. 90.

[5] G. Lana, *Guida ad una gita ecc...*, op. cit., pag. 182.

[6] L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara, 1924, vol. I, pag. 257; G. Romerio, *La Valsesia alla Vergine Madre di Dio Maria*, Varallo, 1932, pag. 48.

[7] L. Fassò, *I musicisti del Novarese*, in *Novara e il suo territorio*, Novara, 1952, pag. 696.

Lo stesso chiarissimo professor Luigi Fassò ricorda come ancor negli ultimi decenni dell'ottocento, numerosi erano gli uomini di Agnona (piccolo paese vicino a Borgosesia) che si recavano a Casale ad esercitare il mestiere di bottaio.

1534 a minor prezzo, e di cui ora, dopo l'incendio del 1746, non resta altro che la nota tavola del *Battesimo di Cristo* nel duomo di Casale [8].

Così nella chiesa casalese di S. Pietro Apostolo l'ancona lignea posta nell'abside, assai simile a molte della valle del Sesia, con le colonne tortili, la decorazione sovraccarica che s'ispira al barocco lombardo, le statue mosse, d'effetto scenografico e pittorico, è quasi certamente opera d'un intagliatore valsesiano [9].

Nella chiesa di Zuccaro di Valduggia, in Valsesia, l'altare di S. Antonio, commissionato il 14 maggio 1704 per lire 650 dai benefattori di Roma e terminato nel 1712, fu eseguito dal maestro Francesco Ferrari di Casale Monferrato, abitante in Novara. Bisogna qui ricordare anche l'omonimia tra questo scultore ed il pittore Francesco Ferrari di Valduggia, attivo nella prima metà del seicento; non escluderei quindi che l'artista casalese fosse un oriundo valsesiano e valduggese per di più [10].

Nel 1760 troviamo un distinto statuario in legno di Serravalle Sesia, Giovanni Martino Sezzano (1701-1768), attivo a Casale, ove firma e data il suo capolavoro, la bella statua dell'*Immacolata* della chiesa di S. Domenico [11].

E ancora nel settecento dovettero esser presenti in Casale scultori in legno ed ebanisti di Gattinara (borgo posto proprio allo sbocco della Valsesia nella pianura vercellese), come attesta la scritta *I. P. Gattinara* nel leggio del coro di S. Antonio di Casale [12].

A così tanti elementi s'è poi aggiunto in questi ultimi anni, alla luce delle più recenti interpretazioni critiche dell'arte del Guala, un sempre più vivo e non trascurabile rapporto tra lui e vari pittori valsesiani del sei e settecento.

Già il Testori, in occasione della mostra del Guala del 1954, con felice intuizione riconosceva, specialmente nelle opere del primo periodo del pittore, la derivazione dalla cultura della zona che sta a cavallo tra Piemonte e Lombardia, cioè di una cultura tipicamente novarese, « poichè proprio

---

[8] N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1935, pag. 70; V. Viale, *Gotico e rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, pag. 182; G. Testori, *Catalogo*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, Milano, 1956, pag. 104.

[9] N. Gabrielli, *L'arte a Casale ecc...*, op. cit., pag. 122; C. Debiaggi, *Gli altari lignei ecc...*, op. cit., pag. 135; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pag. 242.

[10] C. Debiaggi, *Gli altari lignei ecc...*, op. cit., pag. 137.

[11] N. Gabrielli, *L'arte a Casale ecc.*, op. cit., pag. 124; F. Piolo, *Storia del comune di Serravalle Sesia*, Grignasco, s. d., pagg. 411-412.

[12] N. Gabrielli, *L'arte a Casale ecc...*, op. cit., pagg. 162-63.

quello, da Gaudenzio in poi fu il punto virtuale del passaggio » tra le due regioni [13]. A conferma di ciò il Testori osservava come con le stesse date, o con un leggero anticipo su quelle del primo Guala, e con analoghi intenti, si andasse svolgendo la carriera del più importante pittore novarese del tempo: cioè del Pianca (valsesiano di Agnona). Ora, dopo gli studi del Rosci, che scoprì la data di nascita del Pianca (21 gennaio 1703) [14], e dopo la mostra rivelatrice del Pianca stesso a Varallo, pur non potendo più ammettere un « leggero anticipo » di questo sul Guala, il rapporto tra i due non viene per nulla indebolito [15], anzi si può maggiormente confermare per certi impasti densi, certe pennellate grugnottolute e tortuose, che modellano con sommaria rudezza le forme, per certe mani tormentate, slogate e nodose, certi panneggi cartacei e pesantemente agitati, oltre ad affinità assai significative, particolarmente nel genere comune e congeniale ai due pittori, di mezze figure di santi in estasi, in preghiera, in meditazione. Si vedano per esempio: il S. *Gaetano da Thiene* (con l'erronea didascalia di S. *Francesco di Sales* nel volume del Carità) di proprietà privata a Casale, il S. *Pietro* di proprietà Biglione di Viarigi a Casale, un bozzetto per *Santo in preghiera* di proprietà Abossetti a Torino, il *Beato Amedeo* in collezione privata a Casale, il S. *Agostino* in S. Stefano di Casale, il *Santo con un crocifisso* di proprietà Aleni a Casale ed il S. *Paolo* di proprietà privata a Milano, per il Guala, ed il S. *Francesco adorante il Crocifisso* in una raccolta privata a Genova, il S. *Filippo Neri* di proprietà Nigro a Genova, il S. *Francesco di Sales* in Palazzo Bianco a Genova (già ritenuto del Magnasco), il *busto di santo* di ubicazione ignota, uno *studio di testa* di proprietà Fontana a Novara, per il Pianca.

Tale evidente rapporto Guala-Pianca, viene poi chiaramente ribadito dal Mallè [16], che inoltre scorge le lontane radici del Guala « nel già stanco ed in parte tetro seicento piemontese-lombardo con riattacchi perfino all'ultimo Francesco del Cairo... » [17]. Ma come già per il Pianca, per cui a ragione si sono colti indubitabili richiami alla pittura del Tanzio (il *Martirio di un santo* del 1745 in S. Eufemia di Novara, discende infatti spiritualmente dalla *Battagla di Sennacherib* del Tanzio (1629) in S. Gaudenzio

---

[13] G. Testori, *Introduzione al Guala*, in « Paragone », n. 55, luglio 1954, pag. 27.

[14] M. Rosci, *Contributo alla conoscenza del pittore Giuseppe Antonio Pianca*, in *Atti e memorie del congresso di Varallo Sesia*, op. cit., pag. 115.

[15] M. Rosci, *Giuseppe Antonio Pianca*, Milano, 1962, pagg. 20, 23, 27.

[16] L. Mallè, *Le arti figurative ecc...*, op. cit., pag. 387.

[17] L. Mallè, *Le arti figurative ecc...*, op. cit., pag. 387.

pure in Novara), così anche per il Guala, più ancora che dalle languide e svenevoli figurazioni del del Cairo, mi par si possa scorgere, particolarmente nella sua prima attività, fin verso quasi il '34, in cui mantiene una gravità seicentesca, un evidente richiamo di forza, di energia violenta e più ancora di allucinanti bagliori, di drammatici effetti, di pennellate nervose e rapide, di colori stridenti e cupi, proprii del Tanzio. Si pensi per esempio al *S. Pietro e S. Marco* della Galleria Sabauda di Torino, provenienti dal Novarese, per il Tanzio, ed alla *Giuditta ed Oloferne* di proprietà privata a Milano, al *S. Pietro* già citato ed al *S. Paolo* di proprietà privata a Milano, per il Guala, anche se resi con spirito più esteriore e melodrammatico.

E scendendo dal Tanzio al Gianoli (1624-1692 circa), non mancano altri possibili contatti. Così nel *S. Bartolomeo che battezza il re e la regina d'Armenia* (fig. 3) in S. Bartolomeo di Trino Vercellese, del 1734, il Guala, pur dopo le esperienze bolognesi, nelle due figure in alto di Gesù e della Madonna inginocchiata innanzi a lui, sembra ricordarsi delle due analoghe figure campeggianti nella parte superiore della pala del Gianoli con *S. Rocco che assiste gli appestati* del 1660 circa (fig. 2), nell'oratorio della Piana a Campertogno [18].

Altre analogie compaiono tra la celebre serie di ritratti degli Scarampi di Camino nel salone centrale del castello di Camino Monferrato, iniziata nel 1739 e completata nel 1746-48 dal Guala, ed i ritratti di un ecclesiastico e di un cavaliere del Gianoli, provenienti da Campertogno, ed ora nel castello Rondolino di Cavaglià. Il richiamo è subito evidente per il taglio netto e altissimo delle tele in cui i personaggi sono rappresentati in piedi. In modo particolare quello di *Gerolamo Scarampi* decimo conte di Camino, morto nel 1680 (fig. 6), per il tono severo dell'abito scuro su cui risaltano solo il bianco del colletto e dei polsini, ricorda il *ritratto dell'ecclesiastico* di Cavaglià, mentre per l'impostazione della figura c'è una corrispondenza quasi perfetta con il *ritratto del cavaliere* (fig. 5), tanto da far supporre che il Guala abbia visto e tenuto presente questo quadro del Gianoli.

E ancora, nel *S. Guglielmo abate e S. Donato* del duomo di Vercelli, del 1755-56 (fig. 4), le figurette di Gesù e del Padre Eterno in alto riprendono impostazioni quasi simili a quelle dipinte dal Gianoli nella pala di *S. Vincenzo Martire, la Beata Panacea ed altri Santi* della parrocchia di

---

[18] C. Debiaggi, *Il pittore Pier Francesco Gianoli da Campertogno*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », a. LI, n. 1, gennaio-giugno 1960, pagg. 15, 16 e 50.

Quarona, del 1677 circa (fig. 1), del S. *Bartolomeo in gloria* di Sassiglione di Vocca e dei S.S. *Gaudenzio e Carlo* di Bovagliano di Grignasco.

Così pure la pala della *Visitazione* nel santuario del Valinotto a Carignano presenta nello sfondo una colonna, elemento tra i più tipici delle pale gianoliane, mentre le già citate mezze figure del Guala trovano alcuni anticipi significativi soprattutto nelle due mezze figure di S. *Pietro* e S. *Paolo* del Gianoli nella chiesa di Camasco sopra Varallo ed in alcuni degli *Apostoli* della serie esistenti nella sacrestia della parrocchia di Borgosesia e nella chiesa di Aranco. Nè è da trascurarsi che le prime anticipazioni di quelle caratteristiche teste di angioletti biondi e spettinati, così tipiche del Guala, sembrano trovarsi in una pala di S. *Antonio da Padova* già attribuita al Gianoli, nella chiesa di Camasco.

Non mi pare che a giustificare tali analogie siano sufficienti spunti comuni tratti magari dall'ambiente bolognese, ma viene da supporre, data l'insistenza dei richiami, che il Guala abbia visto almeno alcune di queste opere. Se, come pensiamo, la sua famiglia era originaria della valle, e forse di Mollia, è lecito supporre che Pier Francesco Guala, quale oriundo valsesiano, abbia visitato, specialmente in gioventù, la valle ed abbia con attenzione e curiosità osservato i dipinti che le chiese poste proprio lungo l'unica strada di accesso alla valle, gli presentavano, come quelle di Bovagliano di Grignasco, di Borgosesia, Quarona, Campertogno, nelle quali appunto abbiamo visto le opere del Gianoli. Nè certo potè mancare la conoscenza diretta del Sacro Monte, proprio in quegli anni arricchito, come abbiamo detto, dell'altare di S. Evasio, e qui in modo particolare saranno avvenuti i primi contatti, non tanto con Gaudenzio, già conosciuto certo a Casale ed a Vercelli, ma con il Morazzone e col Tanzio nelle loro comparse più sostenute ed efficaci.

Da questo contatto diretto con l'ambiente valsesiano e varallese possono scaturire poi altri sottili legami con i vari pittori locali del settecento, oltre al Pianca, col De Grott per esempio, nel *Battesimo di Costantino* nella basilica del Sacro Monte e nei suoi tre grandi teloni della collegiata di Varallo del 1702, che fanno pensare, almeno esteriormente, alla *Disputa degli Albigesi* del Guala in S. Domenico a Casale del 1724. Ed ancor più il vivace bozzetto dello stesso quadro del Museo Civico Casalese rivela affinità col Borsetti (1698-1760) nelle sue cose più rapide e spiritose, nelle piccole scenette a fresco di brillante decoratività, e con l'Orgiazzi per le sue pennellate spesse, nervose, deformanti, per il ritmo eccitato, affine e forse anche deri-

vato dal Pianca, che si riscontra particolarmente nelle due tormentate *Vie Crucis* di S. Maria delle Grazie a Varallo e della parrocchia di Crevola, oltre che nel briosissimo bozzetto della *Madonna Assunta* della Pinacoteca di Varallo « pieno di barocca fantasia decorativa, cui la stesura a rapide, pastose pennellate, conferisce grande vivacità ed immediatezza » [19].

E, per conchiudere, ancora nell'abside della collegiata di Borgosesia, ed anche qui siamo ancor sempre in un punto obbligato di passaggio per chi risale lungo la valle, nel grande telone della *Consegna delle chiavi a S. Pietro*, già erroneamente attribuita al Gianoli, ma invece quasi certamente di poco posteriore al 1712, anno di ampliamento dell'abside stessa [20], nelle forme ampie, nei gesti grandiosi, nelle pennellate larghe e sommarie, negli accordi di colori freddi, nelle ombreggiature e nella stessa orchestrazione scenica, par di scorgere ancora una volta idee e spunti che diventeranno tra i più tipici e personali del Guala.

---

[19] M. Rosci, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo, 1960, pag. 92.

[20] C. Conti, *La nostra chiesa parrocchiale attraverso i secoli*, in *Borgosesia al vescovo e ai SS. patroni*, Varallo, 1945, pag. 9.

AUGUSTO CAVALLARI-MURAT

LA FORMAZIONE VENEZIANA DEL MINIATURISTA TORINESE RAFFAELLO BACHI

Offro una segnalazione. Cioè una scheda che ha due intenti; quello di completare una scheda del Vesme, e l'altro di riportare all'attenzione della storia dell'arte un artista piemontese.

Narra il Memmo a pag. 88 dei suoi *Elementi di Architettura lodoliana* il seguente episodio, indice dell'animo generoso di Carlo Lodoli, il frate zoccolante che instaurò nuovi orientamenti nella critica d'arte architettonica nella prima metà del Settecento [1].

« Un ebreetto torinese che disegnava da sè quel che vedeva, gli fu raccomandato come quegli che sotto buoni maestri, atteso i doni naturali, poter sperarsi che divenir potesse un grand'uomo. Ne prese dunque molta cura e postolo sotto diversi pittori Suoi amici, e non vedendolo riuscire in nessun genere, si risolvette di metterlo a studiare sotto un bravo pittore di ritratti a miniatura. Parve che in questa maniera di dipingere facesse migliori progressi. Sicchè gli ordinò dapprima di copiare alcuno dei Suoi quadri riducendolo dal grande al piccolo, e dopo più prove pensò di farlo operar sul naturale, onde alfine, guadagnando qualche cosa, potesse ancor egli liberarsi dal prestargli que' frequenti soccorsi de' quali abbisognava.

« Come poi trovare un soggetto noto dappertutto che combinar potesse ozio e pazienza, ed avere altresì una faccia significante che, conosciuta da molti, attirasse qualche fama al giovanetto?

---

[1] A. Memmo, *Elementi di Architettura lodoliana o sia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Libri due, vol. I, Roma, Pagliarini, 1786; e completa di 3 voll. nell'edizione dei Fratelli Battara, Zara 1833-34. Per informazioni sull'ambiente culturale ed artistico veneziano cfr.: G. Torcellan, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo*, Venezia, I.C.C., 1963; ed i miei scritti: *La polemica rigorista del padre Lodoli per la finalità funzionale delle forme architettoniche*, Torino, « Atti e Rassegna Tecnica », 1, 1957; *Interpretazione dell'Architettura Barocca nel Veneto*, Bollettino del Centro Internazionale Palladio, Vicenza, n. 3, 1962; *Giovanni Poleni e la costruzione architettonica*, in Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti, vol. LXXIV, Supplemento, Padova, 1961-63; *I teorici del neoclassicismo nel Veneto*, negli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, Venezia, Tomo CXXII, 1964; nei quali scritti si parla diffusamente anche del Lodoli.

« Dopo di averlo cercato invano, risolvette di sottoporsi egli stesso a forza di fargli correggere più volte e rifare il lavoro, il giovane giunse all'intento; e ne venne fuori quel ritratto poi rubato ultimamente all'amico suo Angelo Quirini, che lo conservava in quella stessa modesta ed oval tabacchiera d'avorio, in cui il Lodoli l'aveva fatto riporre.

« Conveniva farlo vedere a molti, perchè qualcuno persuadendosi di quell'esemplare, si invogliasse d'ordinare il proprio. Per riuscire presto scelse il Lodoli nientemeno che l'Anticollegio, ove la mattina sogliono concorrere moltissimi patrizi. Diede la tabacchiera ad un giovane Savio degli Ordini suo amico, pregandolo di farla vedere ai suoi compagni e ad altri ancora; e quando si ritrovasse il ritratto rassomigliante e ben fatto, e se gli chiedesse il nome dell'autore, allor pubblicasse ch'era di un ebreetto assistito dal padre Lodoli. Nel ripassare che fece quella prima sua fattura da un'altra ad un'altra mano de' Savii, e degli altri che formano quel politico consesso che si chiama il Collegio, ognun diceva: Oh qual pazzo di frate! Vedete là che bella faccia da farsi dipingere in miniatura, come egli si fosse un bel ragazzo od una galante donnetta e cose simili [2]. Ma poi aggiungevano: Oh, quanto è somigliante! chi ne fu il pittore?... bravo, ecc. Pochi giorni dopo fu fatto pregare il Lodoli a mandar l'ebreetto or da questo or da quello. Cominciava così l'alta sua fortuna. Bastava al mecenate che il giovane venisse da alcuno richiesto, assai indifferente di essere trattato da pazzo, come l'aveva già preveduto e predetto.

« Questo giovinetto fu poscia il famoso Raffaello Bachi, morto ricchissimo in Parigi che molte volte mi raccontò questo suo principio non senza qualche lagrima di gratitudine ».

Dell'« ebreetto torinese » diventato famoso in vita tanto da venire disputato a suon di quattrini (egli si faceva pagare a Parigi 8 luigi per gli « originali senza mani », 12 luigi per « originali con mani ») oggi s'è persa quasi la traccia nelle raccolte d'arte: le sue opere purtroppo son quasi tutte sotto il nome di « Anonimo ».

---

[2] Dal MEMMO, pag. 113: « ... L'abito da zoccolante che portava contribuiva ancor più ad un esteriore poco conforme per comparire galante; anzi aggiungendosi *e le macchie sanguigne del suo viso, e i capelli incolti, e spesso la barba di più colori e quasi irsuta; e quegli occhi di fuoco che aveva tutti scintillanti, poteva insieme quasi metter paura alle anime un poco delicate*; e certo che a queste cose non erano grate alcune parole sconce delle quali talvolta frammezzava i suoi discorsi, quali spranghe, egli diceva, all'attenzione de' Veneziani de' suoi giorni, un poco più amanti del parlar grasso di que' d'oggigiorno generalmente più incivili ». Ritratti del Lodoli furono fatti dal Longhi, e da altri, più o meno diffusi a mezzo di incisioni.

E ciò stupisce perchè la bibliografia, benchè non molto facilmente imbastibile, è abbastanza ricca [3].

Da tale letteratura veniamo a sapere che Raffaello Bachi nasce a Torino nel 1716, ma viene avviato alla professione pittorica in Venezia. La pagina del Memmo e l'episodio lodoliano ci precisano che non è allievo di alcun grande pittore del luogo; bensì seguace della tecnica dei molteplici autori della selezionatissima quadreria del Lodoli. Il Codice Gradenigo del Museo Correr lo dice « valoroso pittore di ritratti di minutissima fattura, e particolarmente ad uso di anelli, assai somiglianti » [4]. La sua maniera potrebbe individuarsi in un ritratto del 1744, della J. Coccapani attribuitogli recentemente dal Pallucchini: tale ritratto fa da *pendant* con un ritrattino del conte Cesi ad opera della Clementina.

Nel 1757 dipinge a Torino tre ritratti di membri della Famiglia Reale; nel 1758 dipinge altri ventun ritrattini miniaturali dei Savoia a Torino. Saranno tra quelli anonimi, o tra quelli erroneamente attribuiti ad altri, nel salottino delle miniature a Palazzo Reale? Urge che esperti se ne occupino. Tra gli scopi della segnalazione c'era anche questo. Come quello di suggerire di andare sulle piste indicate dal Vesme e dagli autori citati per riformarci un concetto della sua arte tanto valutata non solo in Venezia ed a Torino, ma anche a Parigi; dove fu stroncato da una malattia durata 56 giorni, l'11 aprile 1767 e dove si recò la sorella Abigail Justa Bachi, moglie di Graziadio Bazeri residente a Torino, per la successione ereditaria.

I verbali del sequestratore sono preziosissimi cataloghi di opere sue, che assieme ai tre dipinti esposti due anni dopo la morte nella Accademia di S. Luca (Parigi o Roma), potrebbero venir rintracciati e studiati per estendere il campo delle attribuzioni in quest'arte applicata, ma lambita talora dalla fiamma della vera arte.

Forse è opportuno che la vaporosità luminosa della pittura dell'epoca rococò debba essere studiata anche nella tecnica compendiaria nel minuscolo della miniatura.

---

[3] R. Bratti, *Notizie d'arte e di artisti*, in « Nuovo Archivio Veneto », vol. XXX, Venezia 1915; G. Papst, *Raphael peintre miniaturiste du XVIII siècle*, in « Revue de l'Art français », 1891, pag. 278; Id., *Raphael Bachy, peintre en miniature*, in « Nouvelles Archives de l'art français », V, 396-402; Campori, *Gli artisti negli Stati Estensi*, pagg. 22 e 321; G. G. Williamsohn, *History of Portrait Miniature*, II, 71; R. Pallucchini, *I dipinti della Galleria Estense di Modena*, Roma 1945, fig. 187; Pierre L'Espinace, *La miniature en France*, Paris 1929; A. Baudi di Vesme, *Schede*, ediz. della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, vol. I, Torino 1963.

[4] Debbo tali informazioni alla preziosa collaborazione degli amici Pallucchini e Semenzato, che qui ringrazio sentitamente.

AUGUSTO BARGONI

MARCHI DEGLI ARGENTI PIEMONTESI NEL SECOLO XVIII

Il tema fondamentale *Marchi degli Argenti Piemontesi nel secolo XVIII* deve trovare necessari collegamenti con periodi precedenti e svilupparsi, per ragioni che più avanti chiarirò, almeno fino alla Restaurazione Sabauda.

Se non sono abbondanti gli studi relativi alle arti minori, alle corporazioni ed ai mestieri, in Piemonte in generale, nel caso particolare possiamo dire che manca una qualsiasi letteratura, come è mancata una ricerca, anche sommaria, delle fonti.

Questa la constatazione che ebbi a fare quando volli esaminare criticamente alcuni pezzi che ero venuto acquistando qua e là sul nostro mercato antiquario. Le pubblicazioni straniere specializzate dedicano di solito poco spazio alle punzonature italiane con indicazioni arbitrarie, talchè anche il ponderoso Rosemberg [1] è ricco di evidenti incongruenze ed inesattezze.

Da quanto premesso, la ragione del mio primo interesse alla ricerca di informazioni, di notizie, di documenti e di marchi. Probabilmente avrei presto abbandonato la partita se non avessi avuto fin dall'inizio la fortuna di trovare in competenti cultori di arte e di archivistica incoraggiamenti ed aiuti. Cito per primo il Direttore dei Civici Musei, il dr. Vittorio Viale, che mi mise a disposizione preziosi appunti da lui raccolti in occasione della Mostra del Barocco Piemontese del 1937, continuando poi a consigliarmi, forte della Sua profonda competenza. Così come agli Archivi di Stato ho avuto aiuti indispensabili nella non facile impresa di districarsi fra i documenti, per cui vorrei potere oggi, ringraziare tutti i funzionari, ma mi limito, per ovvie ragioni, di citare per riconoscenza il Conte Garetti di Ferrere ed il Barone Augusto Jocteau. Per giustizia permettetemi che ricordi ancora la larga comprensione che ho trovato presso privati collezionisti come anche presso autorevoli antiquari.

---

[1] M. Rosemberg, *Die Goldshmiede Merkzeichen*, Francoforte 1922, voll. 4.

Con queste premesse il mio lavoro ha potuto procedere abbastanza rapidamente, malgrado lo scarso tempo dei miei ozii, permettendomi di raccogliere un vasto materiale di documentazione e di compilare assai più di mille schede relative a Mastri Orefici Argentieri operanti negli Stati Sabaudi; la maggioranza relativa al Piemonte naturalmente.

Prima Regolamentazione.

La prima regolamentazione del commercio dell'oro e dell'argento risale, almeno a parer mio, alle L. P. del Duca Amedeo VIII del 21 maggio 1476. In esse si stabilisce l'obbligo agli argentieri di depositare il modello del punzone col quale essi dovranno marchiare i lavori. Si stabiliscono i titoli ufficiali, per l'argento D. 11 e Grani 9 con rimedio di due Grani (949 ‰ circa). Si impone l'obbligo di superare una prova di capacità innanzi a quattro Mastri dell'arte.

Successivamente, nel 1597, vengono promulgati gli « Ordini politici sopra gli Orefici da osservarsi negli stati di Sua Altezza Serenissima ». Il titolo passa a D. 11 e Grani 2 (924 ‰ circa), imponendosi l'obbligo di punzonare i lavori oltre che colla marca dell'argentiere anche con quella del titolo. Inoltre disponendo che i Consoli appongano sui lavori « *una marca del Toro* » per il titolo corrente ed « *una marca cô il Toro e cô una barra al brasso* » per i lavori a titolo inferiore.

Questa descrizione, la cui conoscenza si è stranamente tramandata, è stata causa di non pochi equivoci, facilitando il fatto che il Toro ricomparirà come caratteristico dell'Ufficio del Marchio di Torino oltre trecento anni dopo. Ho ricercato per anni tale impronta, dopo aver constatato che la citazione fatta dal Rosemberg, relativa ad un calice della cattedrale di Bitonto, è equivoca ed inesatta.

Finalmente ho rintracciato quanto mi interessava impresso nell'interno di un reliquario esistente nella Basilica di S. Antonio, a Padova, ex voto di Amedeo II di Savoia e datata 1672 [2]. I punzoni sono due: quello dei Consoli è costituito da un toro rampante, a destra; l'altro rappresentato da una spiga di grano coronata colle lettere S.L.

Quest'ultimo va riferito con molta probabilità a Stefano Laurenti orefice di corte, come attestato da numerosi pagamenti a lui fatti in quegli anni, e dal 1677 nominato « contro assaggiatore ».

La corporazione dell'Arte trova accoglimento delle sue prerogative nel

---

[2] Cfr. *Inv. Ogg. Arte d'Italia VII Provincia di Padova,* pag. 19, Roma 1936.

1622 e solo il 23 gennaio del 1623 vengono promulgati gli Statuti dell'Università degli Orefici, i quali si congregano nella chiesa parrocchiale de' Santi Simone e Giuda sotto la protezione di Santo Eligio.

Purtroppo la parrocchia fu soppressa, ma se ne conosce con esattezza l'ubicazione, al n. 19 dell'attuale via Garibaldi e di cui è ricordo il nome della nota farmacia che a quei santi si intitola. Gli archivi parrocchiali sono passati al Duomo, ma non sono riuscito a trovarvi traccia archivi della Congregazione, che secondo altri sarebbero passati invece alla chiesa della Trinità, sempre nella via Garibaldi, andando però distrutti durante i bombardamenti dell'ultima guerra.

Per esattezza ricordo che i titoli sono per l'Argento D. 11 (circa 917 ‰) ammettendosi il D. 9 e il D. 7 per lavori ad uso delle chiese e dei contadini.

Marca di Assaggio.

Per i nostri fini possiamo portarci subito all'Ordine della Reggente Maria Giovanna Battista, tutitrice di Vittorio Amedeo II, che in data 25 novembre 1678, regolamentando il commercio dei preziosi, stabilisce l'obbligatorietà del « saggio » e la marcatura con il punzone dell'*assaggiatore*.

Tale punzone, come si evince da modello in calce al manifesto a stampa, è costituito da uno scudo con croce di Savoia coronato.

Tale punzone rimane praticamente in uso fino al 1793 e rappresenta la chiave della identificazione di un pezzo. Probabilmente le prime marchiature erano fatte col solo scudo e solo successivamente furono accompagnate colle lettere iniziali dell'assaggiatore, come anche, di sottoporre ad un secondo assaggio da parte del « contro-assaggiatore » che marcava con le lettere iniziali del proprio nome racchiuse in un ovale orizzontale perlinato.

Ricostruito l'elenco degli assaggiatori, cosa che ritengo di aver fatto compiutamente, almeno per il secolo XVIII, diventa certificabile entro i limiti, per lo più noti, di attività di tale funzionario, riconoscere la data di un pezzo. La combinazione poi delle sigle del controassaggiatore (quando sia, ma non sempre, persona diversa) permette maggiormente di restringere il periodo dell'attribuzione.

Per la verità, salvo due casi, non sappiamo da documenti ufficiali come erano disposte le lettere iniziali di ogni singolo assaggiatore dovendosi tenere presente che la carica in più casi passa da padre in figlio, sovente col primo nome di battesimo uguale a quello del padre. Ma concordanze di vario genere mi hanno permesso nella maggioranza dei casi di arrivare ad

una identificazione che posso in coscienza considerare attendibile. Naturalmente dubbi permangono, per es.: le lettere G D che fiancheggiano lo scudo sabaudo nel marco impresso nella famosa grande placca di altare del Duomo, raffigurante il miracolo di Torino, è, solo probabilmente, relativa a Giovanni Damodé assaggiatore dal 1733 al 1753, correlandosi col marco dell'argentiere attribuibile a Paolo Antonio Paroletto ammesso Mastro nel 1736.

Ma certamente, per es.: GBC riguarda Giovanni Battista Carron assaggiatore dal 1753 al 1778, mentre siglava con B C in qualità di controassaggiatore. F P: Francesco Pagliani dal 1775 al 1787; B P: Bartolomeo Pagliani dal 1753 al 1773; C.M: è Carlo Micha dal 1759 al 1787.

E per finire cito le notissime sigle G V, soprattutto quelle in ovale perlinato, relative a Giuseppe Vernoni che dal 1778 risulta ancora in servizio nel 1815.

Naturalmente, come ho già detto, occorre correlare il marco d'assaggio con quello dell'orefice. Fortunatamente di molti si conosce la descrizione del marchio, o dell'insegna, anche se di pochi risulta ancora rintracciabile negli archivi la lamina originale punzonata e depositata. Giova avvertire che le descrizioni sovente sono inesatte oppure sommarie, o anche solo parzialmente imprecise.

Ma è certo che pur nella loro differenziazione presentano certi caratteri comuni per cui dopo una certa esperienza è facile distinguere l'origine rispetto il territorio (Torino, Savoia, Genova [dopo la restaurazione]), come il primo '700, dalla seconda metà, e questi da quelli del primo quarto del secolo XIX.

Lo scudo di Savoia viene sostituito a datare dal 22 novembre 1793 con la nuova marca costituita dalle lettere V.A. intrecciate, racchiuse in un elisse coronato. Anche questo marchio si accompagna alle lettere iniziali dell'assaggiatore.

Il Periodo Francese.

L'occupazione degli Stati Sardi avvenuta nel 1796 e l'annessione del 1802 portano all'adozione di una nuova regolamentazione anche se è probabile che per un certo tempo sopravviva la vecchia. Tuttavia sappiamo che nel 1803 si è proceduto all'obliterazione dei vecchi punzoni e viene data piena applicazione alla legge 19 brumaio anno VI (9 novembre 1797). Non è il caso di dilungarci essendo la marcatura francese largamente studiata e quindi nota. Ricordo solo che la « Testa di Vecchio » relativa al

Punzone di Garanzia che in Francia era accompagnata dal numero di classificazione dei singoli dipartimenti; nei sei dipartimenti piemontesi invece portava le lettere P.D., il cui significato ignoro.

La Restaurazione.

Ho accennato all'inizio che sarebbe stato necessario portarci fino alla Restaurazione e le ragioni sono essenzialmente le seguenti:

a) ripristinandosi gli ordinamenti corporativi vengono riaperte le ammissioni alla « maitrise » per cui si aggregano orefici, argentieri che già avevano operato negli ultimi anni del XVIII secolo;

b) perchè molti oggetti vengono punzonati coi nuovi marchi ancorchè evidentemente precedentemente prodotti.

La nuova regolamentazione ha inizio col 9 dicembre 1814 e il punzone è costituito da uno scudo di Savoia coronato con a lato l'indicazione D. 11 (denari undici). Per i minuti lavori il punzone è costituito da un nodo di Savoia.

In questo periodo l'assaggiatore marca con le lettere iniziali del suo nome e cognome in ovale perlinato.

Ma introducendosi il sistema decimale il 12 luglio 1824 viene adottato un nuovo punzone attestante il primo titolo, 950 millesimi, e costituito da un ovale verticale con l'aquila coronata, al petto lo scudo di Savoia.

E in data 15 ottobre 1825 viene ammesso il secondo titolo, 800 millesimi, avente per marca la Croce dei Santi Maurizio e Lazzaro Coronata.

Vennero altresì costituiti per ogni provincia gli « *Uffici del Marchio* » con proprio particolare distintivo. Torino accompagnava il primo titolo con una testa di toro contornata, ed il secondo con una testa di toro in losanga smussata in alto (tuttavia questa regola deve aver subìto varie eccezioni). Novara punzonava con una testa di cavallo; Alessandria con un occhio visto di profilo; Nizza con una mano; Chambéry con un sole a raggi; Cuneo con una luna.

Quanto fin qui detto sommariamente delinea quella che potrebbe essere una storia della regolamentazione in materia, la cui conoscenza è indispensabile per una seria datazione dei pezzi, e che costituirebbe base indispensabile per sviluppare uno studio critico estetico sulle arti minori in Piemonte.

Nota: Fotografie dei marchi dell'archivio personale dell'autore. Fotografie degli oggetti dell'archivio fotografico del Museo Civico di Torino e qui pubblicate per gentile concessione del Direttore Dott. Vittorio Viale.

AUGUSTA LANGE

I PROGETTI DELL'ARCHITETTO ANTONIO BERTOLA PER LA CHIESA DI SUPERGA

Una tradizione rimasta molto popolare, vuole che la chiesa di Superga sia stata eretta dal re Vittorio Amedeo II a scioglimento di un voto per l'esito vittorioso della battaglia di Torino dell'8 settembre 1706.

Al principio di questo secolo alcuni scrittori, come Eugenio Casanova, argomentarono pesantemente contro questo voto come genesi dell'idea della basilica, e specialmente nei riguardi della scelta del luogo, perchè non ne trovavano traccia in documenti ufficiali del tempo, cosa che sembra per lo meno ovvia [1].

Spazzata via così la tradizione che vedeva nella chiesa di Superga un rendimento di grazie, fu attribuita al Juvarra anche la prima idea della costruzione [2]. Il Juvarra avrebbe convinto il re ad erigere sul punto più alto della montagna di Torino una grande chiesa, come sepolcreto dei principi di casa Savoia, al cui « decoro tanto avrebbe giovato ».

Invece poco dopo la fine della guerra combattuta in Piemonte e Savoia (1710) e prima della pace di Utrecht (1713) e ben prima ancora di conoscere il Juvarra a Palermo, alla fine del luglio 1714, Vittorio Amedeo II aveva fatto elaborare un triplice progetto per la costruzione della chiesa

---

[1] Casanova E., *Alla biografia di Pietro Micca e di Maria Chiaberge Bricco e alla Storia del Voto di Vittorio Amedeo II,* Contributo di E. C. in *Le Campagne di guerra in Piemonte (1703-1708) e l'Assedio di Torino,* Torino, 1907, Miscellanea, vol. II.

Anche Ferdinando Rondolino, in *Vita Torinese durante l'assedio (1703-1707),* in *Le Campagne di guerra,* cit. sopra, vol. VII, scrisse che il voto fu una invenzione di scrittori assai posteriori; attribuendo l'idea di una chiesa votiva al Valfrè, che scriveva al duca cinque mesi dopo la vittoria dell'8 settembre 1706: « ad onor della Vergine potrebbe (V.A.R.) dedicare la chiesa che si farà nella cittadella, o a Soperga, o in altro luogo ».

All'altro estremo stanno altri scrittori di vicende piemontesi che descrivono il duca Vittorio Amedeo e il principe Eugenio ginocchio a terra, mano sul cuore, che formulano il solenne impegno con la Madonna: della costruzione di una chiesa per la vittoria.

[2] Così Augusto Telluccini, in *La Real Chiesa di Soperga,* in *Miscellanea di Storia Italiana,* 3ª serie, tomo XV, Torino, Deputazione di Storia Patria, 1913 e Lorenzo Rovere - Vittorio Viale, *Regesto della Vita e delle opere di Filippo Juvarra,* in Rovere - Viale - Brinckmann, *Filippo Juvarra,* Torino-Milano 1937, p. 63.

sulla montagna di Superga, ad opera di quegli che era allora il Primo Architetto Civile e Militare, Antonio Bertola. E poichè dei tre progetti egli scelse quello meno costoso, non si può non pensare che vi si sentisse costretto da una sorta di impegno morale a costruire una nuova chiesa in una località dove non sembra vi fosse bisogno di un nuovo luogo di culto.

Vittorio Amedeo II divenuto re nel 1713 era partito nell'ottobre di quell'anno per il tanto desiderato regno di Sicilia, facendosi accompagnare dai più brillanti ingegneri dell'Azienda Fabbriche e Fortificazioni, incaricati di rilevare i piani delle fortezze dell'isola, e di fortificarla contro gli Spagnoli. Fra di essi si trovava appunto il Bertola.

Da Palermo, il 27 gennaio 1714 Vittorio Amedeo faceva inviare a Torino, all'Intendente Generale dell'Artiglieria, avvocato Recaldini i progetti elaborati appunto dal Bertola per l'« eretione di un monastero », che il re si era « prefisso di fondare sopra il monte di Superga ».

I progetti non si trovano uniti alle lettere, e non sono stati rinvenuti, per quante ricerche siano state fatte a Torino [3].

Tuttavia dalla corrispondenza fra il re e il Recaldini nel suo inimitabile ed efficace stile amministrativo — ad un tempo conciso e colorito — possiamo comprendere quale fosse la natura e destinazione delle costruzioni in progetto, con alcuni particolari curiosi, talvolta ameni, e arguire altre circostanze che pure non sono indicate, come il luogo prescelto, che non era sicuramente la sommità della collina, ove sorge ora la chiesa di Superga, ma più in basso in una località a dolce declivio.

Il primo progetto era « grandissimo e conforme alla siti e distributione chiesta dal padre abate di Tamié, sia riguardo alla chiesa e cortili, che a' diversi appartamenti ». Era capace di 24 monaci e dieci laici al loro servizio.

Il convento di Tamié, era uno dei sette conventi dell'ordine cistercense esistenti in Savoia [4]. Nel 1679 aveva accolto la dura riforma della Trappa, che si richiamava nuovamente alla povertà evangelica, e la vita religiosa vi era diventata esemplarmente severa. Dal 1710 al 1717 ne fu abate don Arsène

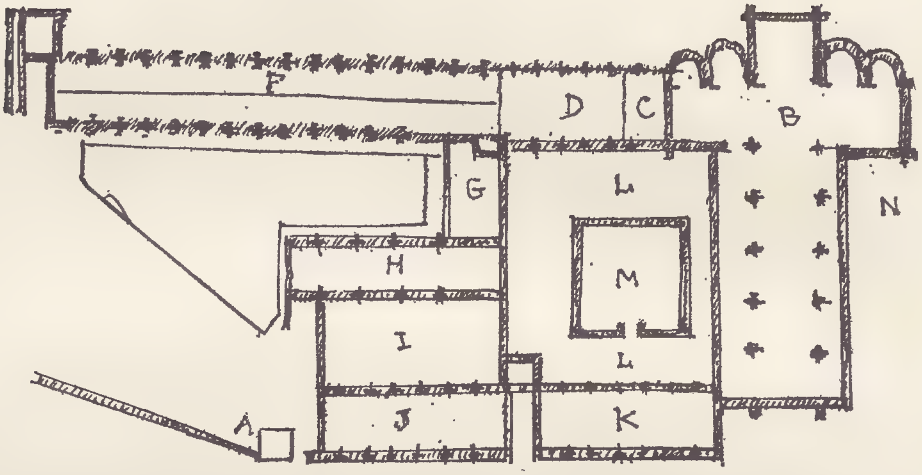
---

[3] Vedi i documenti in Appendice.

[4] Il Convento di Tamié (nel Comune di Mercury-Gemilly) è posto fra il Lago di Annecy e la Valle dell'Isère. Dico qui la mia gratitudine all'attuale Abate, e soprattutto a don G. M. Point, il quale ha cercato per me senza fortuna nell'archivio di quel convento, e nelle carte già all'Archivio di Stato di Torino, e passate nel 1950 a Chambéry, relative a Tamié, tracce del progetto del Bertola e dei rapporti fra l'abate de Jouglaz e Vittorio Amedeo II per la fondazione di Superga. Devo sempre alla cortesia di don Point le notizie qui riportate sulla struttura e le speciali esigenze degli edifici dei conventi di Trappisti, e la pianta riprodotta nel testo.

Su questo punto cfr. M. Anselme Dimier, *Recueil de plans d'églises cisterciennes*, texte et planches, 2 vol. in-8°, Grignan, Paris 1949.

ABBAYE DES VAUX DE CERNAY



PIANTA TIPO DI UN CONVENTO DI TRAPPISTI

LEGENDE: A, Loge du portier - B, Eglise - C, Sacristie - D, Salle Capitulaire - F, Salle des Moines - G, Chauffoir - H, Réfectoire des Moines - I, Cuisine - J, Réfectoire des Convers - K, Cellier - L, Clostre - M, Préau - N, Cimitière.

de Jouglaz. Questi, non appena nominato, si era rivolto al duca — sempre preoccupato della condotta dei sudditi — per chiedergli un colloquio su certe gravi questioni: e più precisamente sugli intrighi di una abbadessa di monache cistercensi di Santa Caterina con il confessore [5]. Prima del 1716 Vittorio Amedeo avrà soggiornato tre volte nell'abbazia di Tamié [6].

L'abate de Jouglaz dovette conquistare talmente la devozione e la fiducia del re da riuscire a convincerlo a soddisfare l'obbligo di un rendimento di grazie alla Madonna, fondando a Superga un convento di monaci trappisti.

Ora la regola della Trappa era basata sull'isolamento e il silenzo. Per crearli era necessaria la separazione fra di loro dei vari locali ove vivevano i monaci, non ottenuta però con la costruzione di celle o casette isolate come nei conventi dei certosini.

Nei conventi dei trappisti tipica era la chiesa, con pianta a croce latina, imponente per le dimensioni, soprattutto in altezza, orientata, per lo più

[5] Archivio di Stato di Torino, Sez. di Corte, *Lettere di Particolari*, J. mazzo 3.

[6] Archivio di Stato di Torino, Sez. di Corte, *Réguliers de là les Monts, paquet 4, Tamié, n. 38*, 1716, sett. 15, Chambéry. Patentes de fondation d'une messe annuelle et perpetuelle à l'abbaye de Tamié: « La solide pieté que nous avons reconue chez les Religieux de notre abbaye de Tamié en Savoye de l'ordre de Citeaux, dans les trois differentes fois que nous y avons été... » enuncia il re.

senza abside (*à chevet plat*), con molte cappelle e altari, perchè i monaci viventi in clausura potessero celebrare tutti la messa nelle ore degli uffizi.

Gli stalli del coro, poi, non erano disposti nell'abside — spesso mancante — e neppure nel presbiterio, ma lungo i muri della navata.

A sud o a nord della chiesa — ma più sovente a nord — sorgevano i vari fabbricati del convento disposti intorno al chiostro principale, il giardino, l'orto, tutti ovviamente rinchiusi da un muro di clausura, il cimitero, e i fabbricati rustici. Al primo piano si trovavano i dormitoi, la biblioteca e la foresteria.

Le abbazie con i palazzi abbaziali a un piano solo di Casanova o di Chiaravalle, costruiti nel 1700, ci danno l'idea di un grande convento cistercense, qual'era concepito ancora nel secolo XVIII, con molti bassi fabbricati disposti intorno a vari cortili e giardini, nascosti da un alto muro, e sui quali sovrasta la mole della vasta chiesa.

Si comprende quindi come per fare « chiesa, cortili e giardini con la cinta, con le separazioni adimandate dal padre abate come costantemente necessarie alla loro regola », il Bertola avesse dovuto elaborare « un progetto grandioso, con tante separationi » cioè con un insieme di costruzioni che doveva spiegarsi su di una notevole superficie di terreno.

Un simile convento, adatto ad ospitare monaci trappisti, era evidentemente molto dispendioso, in specie sul monte di Superga, la cui pendenza avrebbe imposto certamente livellamenti e sbancamenti di terreno. Perciò l'architetto Bertola, elaborò un altro progetto, anzi due, adatti ad ospitare monaci di altri ordini, o preti regolari.

Nel primo di essi, la chiesa era « ovata », ricca d'ornamenti, con una galleria. Nel secondo era semplice e senza ornamenti. Poichè quest'ultima era « adattabile all'uso dei predetti monaci » si può arguire che anzichè a pianta centrale, la chiesa di questa variante fosse ad una navata a croce latina.

Forse quello che il Bertola aveva preparato era solo un progetto di massima, poichè il re nelle sue istruzioni al Recaldini gli ordinava di formare il « progetto ben fondato, circostantiato con li calcoli delle spese e le piante ».

Pur inviando a Torino i tre progetti da studiare, il re aveva già fatto la sua scelta: la chiesa doveva essere piccola e senza ornamenti e il convento capace di dieci monaci o preti e tre laici. L'idea di fondare un'abbazia di trappisti era quindi scartata, e del resto anche la più modesta costruzione non avrebbe dovuto essere iniziata immediatamente. Ma Vittorio Amedeo voleva pure che il progetto più modesto fosse elaborato prevedendo un eventuale ampliamento delle costruzioni in un avvenire più lontano.

Chiare e precise erano le istruzioni del re all'Intendente dell'Artiglieria: dovevano essere ben esaminati e discussi « tutti gli capi economici » e cioè voleva avere al più presto, e dopo indagini discrete:

a) lo studio dell'esecuzione del progetto, con lo sviluppo delle piante ed i preventivi;

b) il piano del finanziamento della costruzione, da eseguirsi in quattro anni, e il reperimento dei fondi necessari per la dotazione. Questa avrebbe potuto ottenersi o con l'unione della nuova chiesa all'abbazia di Vezzolano, o con una pensione a carico di quella di Lucedio, ambedue ricche di rendite e quasi deserte di monaci;

c) un parere da concretarsi con il padre Presset e il curato del Duomo di Torino sulla convenienza di stabilirvi monaci-trappisti o di altri ordini, oppure preti regolari.

Mentre faceva studiare i progetti del Bertola dal punto di vista dei costi, e sviluppare le piante, l'avvocato Recaldini si rivolse quindi al padre Presset, barnabita e confessore del re, e poi curato al di San Giovanni, Boggio [7].

Forse con il primo i problemi posti dal re furono discussi solo a voce, mentre ci è pervenuta la copia della lettera inviata al secondo con i quesiti sui quali doveva fare « i suoi maturi riflessi », e cioè l'opportunità di stabilire a Superga monaci di clausura oppure preti secolari, e l'entità della dotazione occorrente per il loro mantenimento.

---

[7] Presset Clément (Joseph.) † 24 maggio 1735 a Torino. Provinciale dell'ordine dei Barnabiti (1701-1704), in seguito fu nominato professore di teologia nell'Università di Torino, quando fu riaperta nel 1720.

Cfr. Boffito Giuseppe, *Scrittori Barnabiti*, Firenze, Olschki, 1934, vol. III, p. 220. Le date di nascita e morte (1719-1752) e altri dati non concordano con quelli trovati da me.

Di lui rimangono varie lettere dal 1692 al 1724, in Arch. di Stato, Torino, Sez. Corte, *Lettere di Particolari*, P. mazzo 62; e ivi in *Sicilia, 1ª inventariazione, Cat. 6ª, Miscellanea, mazzo 1°, n. 3; un Abbregé des diverses rélations et mémoires touchant le Royaume de Sicile — où sont renfermées les descriptions de l'Jsle in général, et de ses villes etc.*, ms. in 8° di cc. 3, n.n. e 52 cc., parzialmente autografo.

Più interessante è un *Mémoire touchant le dessein de battir une nouvelle et plus décente cattedrale à Turin*, (ms. originale e copia), del 1730, a proposito dei due progetti per la ricostruzione del Duomo del Juvarra: Il Presset fu richiesto dal re di esaminare se e come il clero di Torino che vi era ostile, potesse essere obbligato a contribuire alla costruzione di un Duomo grandioso, e così la popolazione, che era indifferente. (Arch. di Stato di Torino di Corte, *Vescovato di Torino*, mazzo 1, n. 35).

Il Presset era certo legato con l'ambiente di Tamié perchè nel 1713 inviò al duca una relazione sul convento di Sainte Catherine per ordine dell'abate di Tamié. (Arch. St. Torino, di Corte, *Lett. Particolari*, P. mazzo 62).

Sul curato di San Giovanni, che era anche avvocato, non sono in grado di offrire altri dati, all'infuori del nome: Carlo Francesco e l'esistenza di una lettera autografa in Archivio Stato, Torino, *Lettere di Particolari*, B. mazzo 100, del 1720.

Il curato Boggio era decisamente favorevole allo stabilimento di religiosi unicamente dati alla contemplazione, — osservando che quantunque una congregazione di preti avrebbe potuto giovare assai alla coltura de' massari dimoranti nelle vigne dei dintorni, « colla predicazione della parola di Dio, catechismo e confessione », « come che, non sarebbero [stati] questi obbligati alla clausura et all'osservanza di vita ritirata e solitaria, sarebbe [stato] difficile che si potessero contenere dal non divagare, massime attesa la comodità delle vigne attigue, e degli abitanti in esse, specialmente di di state e d'autonno, che gli sarebbero [state] d'agevole invito a trattenersi seco e di passarsela ben soventi in private conversazioni ».

Anche il padre Presset aveva espresso lo stesso parere, se il Recaldini potè riferire al re che i due religiosi consiglieri avevano ritenuto più consigliabile fondare un monastero di « monaci solitari... interamente ritirati et applicati ad una vita contemplativa » che non una congregazione di preti « a gran fatica contenibili nell'austerità di una santa ritiratezza ».

La spesa per il mantenimento era pure stata stimata da ambedue eguale, sia per i religiosi di clausura sia per i preti, e poteva essere calcolata in Lire 500 annue per ogni persona [8], da prendersi preferibilmente sui redditi dell'abbazia di Vezzolano.

---

[8] Ecco a confronto gli stipendi annui dei Professori dell'Università di Torino per il 1708:

Legisti ordinari della mattina		
Il Presidente Frichignono	L.	900
Canonista e l'avv. Rocci	»	500
Instituista: il commendatore Ferrarii	»	500
Estraordinario e criminalista: l'avvocato Procuratore generale Roffredo	»	200
Artisti della mattina		
Teorico straordinario: il medico Ferrarij	»	200
Artisti della sera		
Il Protomedico Torrini	»	900
Prattico ordinario, più scuti 30 d'oro	»	217,10
Alla Teologia: il padre Alfieri Domenicano	»	100
Alla Filosofia et instituta: li medici padre e figlio Torriglia	»	500
All'Anatomia: il medico Miglior	»	400
Il medico Fantone	»	650
Prattico estraordinario: il medico Molineri	»	200
Anatomico: Sebastiano Fassina	»	100
Segretario dell'Università et Officiali		
Il Buffetti	»	300
Il Gallo tesoriere	»	200
Il Galvagno Bidello legista	»	170
Il padre e figlio Fornerij bidelli artisti	»	170
Il Campanaro Cuneo	»	87

(Duboin Carlo Felice, *Raccolta delle Leggi ecc.*, Torino, 1848, tomo XIV, p. 499).

La costruzione di un convento per i trappisti sarebbe stata invece di gran lunga più dispendiosa che non un convento per monaci di altri ordini, o di preti. Il Recaldini riferiva infatti al re che il primo progetto del Bertola « grandissimo e conforme alli siti e distribuzione richiesta dal padre abbate di Tamié, sia riguardo alla chiesa che a' diversi appartamenti » importava una spesa di Lire 938.337, compresa la chiesa « alla forma di cui sogliono servirsi quei monaci », preventivata da sola in Lire 83.355.

Se il re avesse voluto limitare per il momento la costruzione alla chiesa e al primo cortile con la fabbrica che lo cingeva per l'alloggio dei monaci, la spesa si sarebbe potuta contenere in Lire 328.677. Il terreno da acquistare era valutato Lire 45.000.

Per il monastero del secondo progetto, adatto ad altri religiosi, bastavano Lire 135.583.

La prima chiesa « ovata », con gli ornamenti ad esclusione però della Galleria sarebbe costata L. 162.084 (e quindi in totale per il convento con la chiesa a pianta ovale occorrevano Lire 297.567).

Ma la chiesa più semplice, già decisa dal re, sarebbe costata solo Lire 40.000 (e in totale chiesa e convento si sarebbero costruiti con sole Lire 175.583), escludendo giardini e muri di cinta, da farsi lentamente in seguito.

Più interessanti per noi sono le altre pratiche osservazioni che il Recaldini sottoponeva « al real riflesso ». Secondo i progetti del Bertola il sito era stato scelto in considerazione del minor dispendio offerto dalla prossimità della cava di calcina, e dalla possibilità di trovare pietre da taglio sul posto.

L'Intendente con altri esperti riteneva invece che il sito indicato avrebbe richiesto una spesa tanto maggiore per la condotta della sabbia e dei mattoni, e perfino dell'acqua per la calce, e aggiungeva: « E quanto alle pietre — quando ancora si trovino — si suppone che saranno macigni che esigeranno il suo dispendio in ridurli trattabili da porsi in lavoro ».

Però il re aveva già deciso che la chiesa doveva sorgere nello « stesso luogo dove presentemente è la cava ». Dalla riserva del Recaldini si deduce che si trattava piuttosto di una cava di calce, ben identificata, che non di una di pietre, il cui rinvenimento era incerto: « quando ancora si trovino » diceva il Recaldini.

È escluso quindi che possa trattarsi delle cave di serpentino, sfruttate ora sulla collina di Superga, poco sotto la vetta, e che si vedono dalla strada che scende verso Baldissero. Esse si trovano sul versante nord, in

luogo ben poco ameno, poco soleggiato, assai ripido e al principio del secolo XVIII certo di difficile accesso.

Sulle pendici della collina di Superga, affiorano in vari punti, ma non presso la sommità, e soprattutto verso San Mauro e Rivodora, massi di calcare di buona qualità: non si tratta di giacimenti, ma di massi che venivano sfruttati fino ad esaurimento in forni costruiti nei pressi immediati ed alimentati con la legna dei boschi circostanti.

Senza i disegni del Bertola, senza carte topografiche del tempo, a quasi duecentocinquant'anni di distanza non è facile individuare il luogo prescelto dal Bertola e dal re.

Dobbiamo anche cercare una località in mezzo a coltivazioni, relativamente accessibile, non distante dalle strade allora esistenti, non posta su di un pendio ripidissimo, come è quasi tutta la collina di Superga. Altrimenti sarebbero stati necessari grandi lavori di sbancamento per rendere relativamente pianeggiante la vasta area richiesta dai fabbricati, cortili e giardini, specie quelli del grandioso progetto per i trappisti, e a lavori di questo genere il Recaldini, che sentiamo sfavorevole al progetto, o per lo meno alla scelta del sito, non accenna.

La Mappa Rabbini del 1860 della zona di Superga indica un forno da calce presso la casa e vigna proprietà Vittorio Rocco: ma lì presso non vi si trova segnata la cava [9]. La località corrispondente si trova a quota 520 mt., al n. civico 147 della strada che da Pian Gambino scende ai Tetti Bertoglio, e corrisponde alla Villa Varetti della carta 1:250.000 dell'Istituto Geografico Militare.

Questo forno da calce non esiste più, ma a 300-400 metri prima della villa Varetti venendo da Pian Gambino, sopra la strada si vede un piccolo avvallamento conosciuto dai vicini come la *gava*, la *cava*.

Pochi metri sotto la villa Viretti si trova un insieme di costruzioni civili rurali, ora proprietà Varetti, ma chiamato *Canera*; e qui la collina, prima ripida e boscosa si apre in una bella conca a dolce declivio, ove si trovano le ville il *Berio grande* (quella segnata sulla carta al 25.000, come *Villa Beria*), il *Berio piccolo* (il fabbricato segnato più a destra, alla stessa quota) e *Costa* [10]. Queste costruzioni permettono di localizzare molto bene sulla fotografia presa dall'alto della strada Superga-Pino, prima del bivio della

---

[9] Mappa RABBINI, n° 44 f.° XX di Torino, in Arch. Stato Torino, Sezioni Riunite.

[10] Il *Berio grande* porta il numero civico 130, il *Berio piccolo* il n. 87 della strada dei Tetti Bertoglio, la cui numerazione comincia dal basso. La villa *Costa* non è segnata sulla carta al 25.000.

costa di Serralunga, questa località ridente sui fianchi di Superga (vedi tavola IV).

Case indicate come *De Caneri* figuravano già sulla *Carte de la Montagne de Turin*, del 1694-1696 [11], di cui è riprodotta la zona di Superga alla tavola I.

Il Berio grande sulla carta della Collina di Torino allegata alla *Guida alle Cascine* del Grossi, è ben visibile come *il Berlia*, del conte di La Pié, descritta come villa con cappella, posta su di un amenissimo poggio a due miglia da Torino [12]. La cappella esiste ancora; esternamente è assai graziosa, e fu costruita certamente nella seconda metà del secolo XVII.

Non è difficile trovarci d'accordo con il Grossi, nel giudicare il luogo assai ameno, così ritirato, ben esposto al sole (al Berio grande allignavano ulivi, non molti anni fa), con una bellissima, ampia vista sulle montagne e la pianura di Torino, al di là del primo piano delle colline di Mongreno, e della villa d'Harcourt.

Con qualche terrazzamento vi si poteva facilmente sistemare una bella area adatta a una vasta costruzione, circondata da ampi giardini (tavole II e III).

Senza giungere alla certezza, possiamo tuttavia ammettere che concorrono in questa località molti elementi perchè sia molto probabile che sia stata quella prescelta per il convento e chiesa progettati dal Bertola.

D'altronde la scelta della vicinanza dalla cava esclude senz'altro che Vittorio Amedeo pensasse allora di far costruire la nuova chiesa in luogo della chiesetta quattrocentesca esistente in cima alla Collina di Superga, come avvenne più tardi per il progetto del Juvarra. E così pure che dovesse essere costruita vicino ad essa, in alto, fra i boschi, perchè la parte

---

[11] Archivio Stato di Torino, Sez. di Corte, *Carte topografiche per A e B*, Torino, n. 14.

Carte de la Montagne de Turin, avec l'étendue de la plaine, depuis le Sangon jusqu'à la Sture, scala 1:11.520, dimensioni cm. 98×22, disegno a penna, colorato. Senza firma, ma forse dell'ingegnere cartografo La Marchia, il cui nome è scritto sul margine inferiore. Titolo in alto a sinistra in un bel cartiglio. Senza data, ma anteriore al 1703 perchè vi appare la continuazione dell'opera a Corno oltre la Cittadella. L'indicazione *President Bergera* a una vigna sopra la Madonna del Pilone dice che la carta è posteriore al 1694 (anno in cui il Bergera fu presidente delle Commissioni), o al 1696 (nomina a primo Presidente del Senato di Nizza).

[12] GROSSI AMEDEO, *Guida alle cascine e vigne del territorio di Torino, ecc.*, Torino 1790-1791, voll. 2 II, p. 19 e *Carta corografica dimostrativa del territorio della Città di Torino, luoghi e parti confinanti, coll'annotazione precisa di tutti gli edifici civici e rustici, denominazione, cognome e titolo dei rispettivi attuali possessori...* Carta incisa su rame in 8 fogli da AMATI e TELA, a Torino 1791, a spese di Michaël DROUME di Torino, ufficiale nel reggimento Leutrum.

più elevata di quella collina non presenta i sedimenti o massi di calcare che affiorano solo più in basso [13].

Il progetto del Bertola nella sua triplice elaborazione può esser stato steso, o terminato o variato durante il suo soggiorno in Sicilia, dove non gli saranno mancati i contatti frequenti con il re. Ma la scelta della località, lo studio del terreno devono pur essere stati fatti prima del viaggio in Sicilia. E le idee e le indicazioni dell'abate di Tamié, che era sconosciuto al re prima del 1710, e che in Sicilia non andò, fissano la genesi del progetto, e la sua effettiva esecuzione al periodo fra il 1710 e il 1713.

Quindi questo primo progetto di una chiesa di Superga è contemporaneo a quello del palazzo dell'Università studiato dal Garoue, dal Garella e dal Richa in quegli anni, e iniziato nel 1713, e che è la prima opera attuata da Vittorio Amedeo, non appena terminata la guerra.

La risposta del Recaldini al re, — di cui ci è rimasta copia — fu pronta qualche giorno dopo il 2 marzo, e grazie ai corrieri per terra e in mare per feluche, creati fra Torino e Palermo dall'amministrazione sabaudo-siciliana, potè certo essere rimessa al re verso la metà di marzo.

Vittorio Amedeo aveva scritto che non intendeva dare subito esezione al progetto scelto. Ma, come sappiamo, alla fine del luglio 1714 avvenne il fortunato incontro del re con Filippo Juvarra, che doveva avere un'influenza decisiva sull'aspetto di Torino, e sullo svolgimento dell'architettura barocca stessa: il re intuendo nel nuovo suddito il genio capace di dar forma e vita alle sue idee di grandiosità, lo condusse con sè in Piemonte, nel settembre 1714, per fortuna nostra e del Juvarra, come ben scrisse Vittorio Viale. Certo la venuta del Juvarra fece dimenticare i progetti del Bertola, e Superga fu costruita come la disegnò il nuovo Primo Architetto, che ne fu incaricato nel 1715.

Certo fu merito del Juvarra e della sua visione grandiosa di aver convinto il re a costruire la chiesa sul punto più alto di Superga, e più visibile da lontano, inserendola nel paesaggio che domina tutta la conca di Torino; per avere uno spazio abbastanza largo, la cima della collina fu tagliata via per tutta l'altezza della cupola. Ogni idea di chiesa semplice e non ornata fu dimenticata. La spesa, cui Vittorio Amedeo non voleva neppure dar corso subito, limitata a Lire 175.000 circa, per il progetto più succinto, salì fra sbancamenti, trasporti di terra e materiali, fondazioni e costruzione,

---

[13] Devo queste e le precedenti osservazioni di carattere geologico al prof. Luigi Peretti del Politecnico di Torino, il quale molto cortesemente ha illustrato le caratteristiche della collina di Superga. Qui lo ringrazio vivamente.

ad una cifra non accertata, ma che il Telluccini stimava vicina a Livre 2.500.000 (cioè a più di due miliardi attuali). Non saremo certo noi a deplorare questa spesa [14].

Il Bertola rimase in Sicilia per allora a rinforzar piazzeforti contro i possibili attacchi di corsari o di spagnoli, e a far redigere inventari di armi e caserme. Per una piccola ironia della sorte, nel 1714, il Bertola, con altri, lavorò proprio a rilevare la pianta di Messina.

E nel conto del Tesoriere di Milizia di Sicilia per il 1714, allo stesso *capitolo 28: Straordinari* sono registrati i pagamenti:

« all'ing. Bertola a titolo di grattificazione, livrata l'11 luglio L. 1.500

. . . .

all'architetto don Filippo Jvara a titolo di gratificatione e in considerazione delle spese fatte e da farsi, livrata 27 agosto L. 1.000

e più sotto,

« al signor Felice Pedretti, inginiere, Bertola e altri: misure e contorni di Messina L. 169 » [15].

CORRISPONDENZA TRA IL RE VITTORIO AMEDEO II E L'INTENDENTE RECALDINI, RELATIVA AI PROGETTI DELL'ARCHITETTO ANTONIO BERTOLA PER LA CHIESA DI SUPERGA

(Archivio di Stato, TORINO, Sezione Ministero Guerra, *Regi Biglietti e Dispacci, vol. I, 1705 a 1721, da cc. 91 r. a 100 v.*)

REGIO BIGLIETTO DI VITTORIO AMEDEO II ALL'INTENDENTE RECALDINI (*originale*).

A c. 100 verso:

Al Diletto Fedel nostro
Avocato Riccaldini Consigliere
ed Intendente Generale della
nostra Artiglieria, Fabriche e
Fortificationi
Torino

(Sigillo aderente di Vittorio Amedeo II, Rex Siciliae ecc.)

---

[14] TELLUCCINI A., *La Real Basilica*, cit. a n. 2, p. 47.

[15] *Archivio di Stato di Torino, Sezione Camera dei Conti di Piemonte*, art. 93, paragr. 4. 1714, Conto di Domenico Gautiero tesoriere di Milizia di Sicilia.

(*c. 91 r.*) IL RE DI SICILIA, DI GERUSALEMME E DI CIPRO &.

Diletto Fedel nostro. Dal qui gionto progetto osservarete qual sia l'idea che s'è concepito per l'eretione d'un Monastero, che ci siamo prefissi di fondare sovra il monte di Superga; ma come non intendiamo per ora di fare la spesa ivi progettata è necessario che siano ben essaminati e discussi tutti li capi economici per restringerla al segno, che può convenirci. Chè però prendiamo ad incaricarvi con questa di concertare il tutto col padre Presset, ed internarvi nel fatto per accertarne il sistema. A questo fine vi diremo che la chiesa deve essere piccola, e senza verun ornamento con un abitatione, quale per ora sia solo proportionata al numero di dieci monaci o preti, e tre laici. La pianta però deve formarsi con mira che si possa col tempo insensibilmente ingrandire e stabilirsi sovra un piede maggiore.

Dovrete però riflettere, se destinandonvi preti in vece de' monaci la spesa dell'abitazione dovrà essere maggiore.

Converrà altresì che si riconosca la somma, che si richïederà per l'acquisto de' fondi, con specificazione di quelli, che si crederano presentemente indispensabili per l'accennata abitatione con un proporzionato recinto per giardino et orto, e di quelli, de quali se ne potrà differire l'accompra ad altro tempo per compimento del dissegno, che sarà progettato.

Per ciò riguarda poi i redditi necessarii per la dote di detta fondazione, vi si potrà unire l'Abbazia di Vezzolano, et (*c. 91 v.*) et assignarvi una pensione di livre sei milla sovra quella di Lucedio, con facoltà all'Abbate di estinguerla tutta in una volta, od insensibilmente, col beneficio del tempo, parendoci questi due spedienti li più adequati senza intaccare il comparto del grano, [e nem]meno i fondi provenienti dalle pene et emende imposte dal Senato.

Concertati che saranno tutti li capi col detto padre Presset sarà anche opportuno che conferiate col curato di S. Gioanni le misure da prendersi per ciò riguarda la fondazione, ed abbiate sovra di ciò i di lui lumi e sentimenti, dopo del che ci formarete il progetto ben fondato, circonstatiato e distinto con li calcoli della spesa, e le piante, il che farete però senza strepito, trasmettendoci il tutto per averne gl'ulteriori ordini nostri.

Et Dio vi guardi.

Palermo, li 27 genaro 1714

(*Firmato*): V. AMEDEO LANFRANCHI

(*A c. 92 r.*)

COPIA DI PROGETTO RIMESSO AL SIGNOR CURATO DI S. GIOANNI ET AVVOCATO BOGGIO, D'ORDINE DI S. M.

La Reggia fondazione sul monte di Soperga che S.M. intende di fare deve essere nello stesso luogo dove presentemente è la cava.

Il progietto fu per 24 monaci e dieci laici.

S.M. li vorrebbe restringere a dieci monaci e tre laici, o a dieci preti e a 3 servienti del monastero e chiesa, che per il mantenimento sarebbe necessario

in tal proposito d'indicar la forma de la constitutione di tal Congregatione, quando si elegessero preti, e farsi far conoscere l'utilità che portarebbero con la luoro vicinanza a quei massari et habitanti.

La fondatione S.M. la vorrebbe in 4 anni.

La chiesa darla compita semplice e senza ornamenti.

Il convento presentemente per l'habitatione delle sudette dieci persone, con quelle convenienze che si richiedono, et indi lasciare e marcare il sito necessario per andarlo accrescendo a misura della volontà del sovrano.

Per la sussistenza perpetua da detta fondatione, tra li molti spedienti proposti S.M. eleggerebbe di assignare il reddito dell'abbazia di Vezzolano esistente tra Chieri e Riva, di reddito di L. 5.000, — e resta necessario d'informarsi se è tale —, o pure sopra la mensa monacale di Lucedio, dove vi sono solo otto monaci che hanno due mila filippi [1] di reddito, prender loro L. 6.000, lasciando per 3 preti a destinarsi a quel servitio la residue entrata.

Presentemente se gli farebbe un acquisto congruo di prati e vigne non solo per mantenimento di cinque vacce, e due muli, che per hora paiono necessarii e sufficienti per il predetto numero, et il resto s'andrà acquistando a misura dell'accrescimento.

Resta pregata di far sopra ciò li suoi maturi riflessi per farmene quel progietto che stimerà più conveniente.

Devo pure soggiongerle che, come è stato proposto a S.M., che L. 12.000 annue sarebbero sufficienti per la manutentione di 24 monaci e dieci layci. Donque si deve a proportione regolar la sussistenza delli dieci monaci o preti con li tre servienti.

Per la spesa dell'errettione della chiesa del monastero fu progiettata a S.M. la somma seguente, cioè:

Per la chiesa L.	30.000	
per il monastero et hospitio	120.000	
per l'acquisto de' fondi	5.000	(*sic*, pro 50.000?)
	L. 200.000	

Hora restringendosi il numero crederei doverse sempre lasciarsi fissa la somma per l'erezione della chiesa: ma quanto al monastero potrebbe restringersi al bisognevole per l'habitatione del numero fissato e quanto ai fondi si crederebbe bastar di farne acquisto per hora di L. 25.000.

Resta però pregato sopra ogni capo de' suoi prudentissimi senzi.

Come devo partire dimani non potrà inviarsi a S.M. il detaglio. Ma converrebbe averlo per venerdì o sabbato per unirlo a dissegni che communicherò però prima a V.S.

Scusi etc.

Torino, li 2 marzo 1714

---

[1] Secondo Saraceno Vittorio, *Il corso delle monete negli Stati di S.S.R.M. il Re di Sardegna... dal 1330 fino al presente, appoggiato agli Editti e Manifesti Camerali, ecc.*, Torino, Toscanelli, in-4°, pp. 213, dal 1696 in avanti il « filippo » valeva Lire di Piemonte 4, soldi 13, denari 6.

RISPOSTA DEL CURATO DI S. GIOVANNI ALL'INTENDENTE RECALDINI (*copia*) [2].
(*A c. 95 r.*)

Havendo io fatto riflesso al progetto d'ordine di S.M. per mezzo dell'illustrissimo signore Intendente Recaldino communicatomi concernente la Regia fondazione d'un monistero sul Monte di Superga, sono di parere, che potesse ridondare a maggior gloria di Dio il fissar ivi religiosi unicamente dati alla contemplazione, e così che d'istituto e di professione fossero monaci et attendessero alla vita monastica; perchè ove si destinassero preti, come che non sarebbero questi obligati alla clausura et all'osservanza di vita ritirata e solitaria, sarebbe difficile che si potessero contenere dal non divagare, massime attesa la comodità delle vigne attigue, e degli abitanti in esse, principalmente di state e d'autunno, che gli sarebbero d'agevole invito a trattenersi seco et di passarsela ben soventi (*c. 95 v.*) in private conversationi.

S'aggionge, che quantunque una congregazione di preti in detto sito eretta potesse giovare assai alla coltura de' massari dimoranti nelle medeme vigne colla predicazione della parola di Dio, catechismo e confessione, con tutto ciò non potrebbe essere tanta l'occupazione, che non vi sovravanzasse molto tempo all'oziosità, a cui quando vi dasse luogo, restarebbe esposta à manifesta rovina la vita spirituale.

Li quali tutti mottivi cessarebbono quando s'elegessero monaci perchè portando il loro obligo perpetuo, ritiro, assidua contemplazione e sequestro interno dal consorzio di qualunque estranea persona, si dovrebbe sperare, che Dio ne verrebbe lodato, e colle loro orazioni non meno accresciuta di benedizioni celesti la S.M. e la Real Casa, che soccorso tutto il Stato.

(*c. 96 r.*) Quando poi S.M. determinasse, e più gli piacesse di stabilire preti, si dovrebbe in tal caso fondar la Congregazione per essi con tali riserve e cautele, che si convivesse tra loro comunemente e collegialmente, con le dovute subordinazioni, e dipendenze da uno pro tempore del corpo, che gli regesse, prescrivere alli medemi l'impiego et ufficio, in cui havessero ad esercitarsi, e distribuirgli con l'ordinazione di capitoli in tutte le ore del giorno un tal tenore di vita che impedisse quanto più fosse possibile, l'ozio et svagamento.

Per altro la spesa, sia per manutenzione del monaco, sia del prete, sarà facilmente uguale, e non potrà esser a meno di cento ducatoni [3] annui per caduno, restando solo minore il dispendio per la fabrica necessaria all'habitatione de' preti. Questo sarebbe il mio debole sentimento, il quale totalmente umilio all'infallibili determinazioni di S.M.

---

[2] Questa risposta non è firmata, e non reca indicazioni sul suo autore. Siccome corrisponde al tenore delle domande fatte al curato di San Giovanni, la attribuisco a questi piuttosto che al padre Presset, la cui corrispondenza è sempre scritta in francese. Non è autografa però nè dell'uno dell'altro, (anche del curato Boggio esiste una lettera autografa nelle Lettere di Particolari, B, mazzo 100), e quindi probabilmente si tratta di una copia, mentre l'originale sarà stato inviato al re.

[3] Secondo il *Corso delle monete* del SARACENO, cit. sopra, il ducatone, dal 1706-07 in avanti valeva circa Lire di Piemonte 5, soldi 6, denari 8.

RELAZIONE DELL'INTENDENTE RECALDINI AL RE (*copia*).
(*A c. 93 r.*)

PER LA REGGIA FONDAZIONE DI SUPERGA

Ha il Primo Ingegniere Bertola formati due disegni, uno grandissimo, e conforme alli siti e distribuzione richiesta dal padre Abbate di Tamié, sia riguardo alla chiesa, e cortili che a' diversi appartamenti, la di cui spesa ascende, come nel calcolo di esso a L. 938.337, compresa la chiesa alla forma di cui sogliono servirsi quei monaci, calcolata a L. 82.355. E come la spesa di tal edificio è assai riguardevole, s'è fatta considerazione che per hora, così degnandosi la M.S., potrebbe far fare la chiesa et il primo cortile con la fabrica che lo cinge, capace ad alloggiare monaci, servienti e forestieri, il che ascenderebbe a L. 328.677, escluse le cinte de' giardini, riservandosi alla successiva Sua Reale pietà un vasto adito di terminare una tant'opera.

Il secondo disegno assai più limitato, e ristretto, contiene in esso due proggetti di chiesa, uno ricco d'ornamenti, e l'altro semplice adatabile anco all'uso sudetto de' monaci. La spesa del Monastero ascende a 135.583 livre e facendosi la prima chiesa ovata con gl'ornamenti, che ascenderebbe a 162.084 [livre] verrebbe a costare 297.667 [livre], non compresa la galleria.

Ma riducendosi alla chiesa più succinta (secondo l'ordine di S.M.) verrebbe a ridursi la spesa a 40 mila L., che con le 135.583 L. prezzo del monastero si ridurrebbe il tottale di essa spesa a 175.583 L., ciò esclusi li giardini, e luoro cinte, che si potranno insensibilmente andar col tempo facendo.

Havendo però fatta riflessione che ne' proggetti stati trasmessi si suppone (*c. 93 v.*) possi la fabrica esser in quel sito di minor dispendio si sottopone umilmente al Real riflesso, che colà anco secondo l'opinione d'esperti costerà di più stante che l'avantaggio del minor prezzo della calcina non può uguagliare il maggior dispendio della sabbia che almeno in buona parte converrà far condurre dal Pò; e quanto alle pietre, quando anco vi si trovino, si suppone saranno macigni ch'esigeranno il suo dispendio in ridurli tratabili da porsi in lavoro. Vi si aggionge una considerazione a farsi, che l'acqua del pozzo colà esistente non potrà supplire, ed in caso di sicità sarà d'una grave spesa il farla trasportare. E quanto alli mattoni non potranno dare grand'avantaggio, atteso che devono farsi in qualche notabile lontananza dal posto della fabbrica, si che il trasporto costerà un prezzo che li ridurrà quasi a ugual prezzo di questi.

Hora per riempire questo Monastero s'è degnata la Maestà Sua di ordinare che si esamini, se destinandovi preti invece di monaci la spesa dell'abitazione dovrà essere maggiore.

Si risponde umilmente, che quando s'intenda de monaci di Tamié, volendovi fare la chiesa, cortili e monastero con le separazioni adimandate dal padre Abbate, e che si danno per costantemente necessarie alla luor regola, sarà senza dubbio eccessivamente più dispendiosa l'eriggere un monastero per simili monaci, che di altri di qualunque genere. Il che ha obligato il Primo Ingegniere a fare il suo disegno (*c. 94 r.*) grandioso con tante separazioni.

Quando per altro si tratti di altri monaci, in quel caso si vede che, o riempiendo il proggetatto monastero d'essi, o de' preti, uguale possi essere la spesa

sovra qual riflesso è stato dal Primo Ingegniere sudetto formato il secondo disegno.

Internandosi pure nel dispendio del mantenimento, o de' monaci di qualunque sorte, o de' preti, tanto il padre Presset ch'il curato di S. Gioanni credono uguale la spesa, poi che quanto a' preti si considera che alla Madona d'Oroppa, et a quella dell'Oretto (*pro*: Loreto) ambe nel Bialese (*cioè*: Biellese), ove sussistono pretti, si conta il luoro mantenimento sul piede di 300 L. l'anno, compresa la spesa de' servienti; et oltre esse vengono in cadun anno distribuite a caduno d'essi 200 L. annue a titolo di vestiario ed altro. All'incontro non esigendo li monaci alcuna penzione devono però essere provisti d'abiti, lingerie, e molte altre minuzie, adatate etiamdio a' luoro inocenti piaceri. Si chè con 500 L. si tiene per certo che tanto possasi mantenere il monaco, ch'il prete.

Hanno per anco esaminato li sudetti soggetti quale delle due generi di religiosi possa più convenire alla pia destinazione di tal fondazione, hanno ambidue, uno senza saputa dell'altro, convenuto che più convenghino li monaci solitarii, che li preti, atteso che li primi sono intieramente ritirati, et applicati ad una vita contemplativa, e gl'altri, senza dubbio, a gran fatica contenibili nell'austerità di una santa ritiratezza.

PER LA DOTE DELL'ABBAZIA

Considerate umilmente le intenzioni di S.M. che si restringono o a' redditi (*c. 94 v.*) dell'Abbazia di Vezzolano, o ad una penzione sovra quella di Lucedio, considerata la fissazione presentanea de' monaci o preti, che s'è degnata la Maestà Sua di dichiarare voler per hora ristretta al numero di dieci monaci, o preti, e tre servienti, si stima che quella li Vezzolano, e per la maggior vicinanza a Superga, e per il minor suo grido, e per la qualità del suo reddito possa meglio convenire.

Havendo però voluto saper a fondo quali siano li redditi di detta Abbazia di Vezzolano, ho riconosciuto essere ella presentemente affittata all'avvocato Fraglino in Livre 8.000 all'anno, e per anni tre. Potendo però accadere che si diminuisse tal somma, come suole in affittamento de' beni, che tal volta augumentano, e tal volta decrescono pare con tutto ciò che la dote in ogni modo sia abondante.

E perchè per mantenere dieci monaci con tre servienti a 500 L. per monaco, compresi li sudetti servienti, non vi vogliono che 5 mila L.. si stima che la Maestà Sua, quando così si degni approvare, potrebbe per il mantenimento de' medemi assignare a questa Abbatia 4 mila L. e de' fondi che si credono potersi acquistare, così per togliere dalla soggezione il monastero, che per darle qualche reddito in fieno, vino et altro necessario alla sussistenza di qualche mulle e vache che si richiedono per il giornaliere bisogno di detti monaci, Livre 1.000. Potrebbero però le restanti livre 4 mila assignarsi nell'annuale proseguimento della fabrica, obligando perciò essi monaci sino all'intiero compimento, ed indi al mantenimento (*c. 97 r.*) di un maggior numero di essi secondo che la Reggia pietà stimerà convenire.

La nota de beni che s'intendono di acquistare per hora resta qui à piedi

espressa, e benchè in essa appaia che per livre 25 mila possino acquistarsi, essendomi informato à fondo, si crede da esperti non potersi considerar meno che per livre 35 mila.

Si chè per la fondazione di detto monastero, volendosi esso erigere nello spatio di quatro anni, et allegandosi il primo disegno per tutta la distesa sola del primo cortile, per cui si sono calcolate

	328.677	L.
per l'acquisto de' beni	45.000	
Livre	363.677	

sarebbero per cadun anno 90.919 livre 5.

Et elegendosi il secondo disegno, che con la chiesa sucinta s'è calcolato

	175.583	L.
acquisto de' beni	35.000	
Livre	210.583	

sarebbero in cadun anno delle quattro predetti Livre 52.645 . 5.

AUGUSTA LANGE

IL PROGETTO DI FILIPPO JUVARRA PER I PALAZZI DELLE SEGRETERIE DI STATO E DEGLI ARCHIVI DI CORTE, E PER IL TEATRO REGIO, NEL PIANO URBANISTICO DI AMEDEO DI CASTELLAMONTE

Il progetto del Juvarra per i palazzi degli Archivi, delle Segreterie, e per il Teatro Regio.

Durante le ricerche di materiale inedito da esporre nella Mostra allestita dall'Archivio di Stato di Torino per le celebrazioni del Centenario del 1861 ho avuto la ventura di rinvenire un grande disegno settecentesco (cm. 270 × 75), alquanto scolorito, foderato di modesta tela grigia, e di riconoscervi un progetto del Juvarra per il teatro Regio, e i palazzi delle Segreterie e degli Archivi di Corte. Proviene da un versamento di carte del Genio Civile, a cui si devono attribuire gli schizzi a penna e matita, di correzioni e aggiunte ottocentesche, e l'indicazione sulla tela del retro: « Tavola I, Plianimetria del Palazzo delle Segreterie (Tipo appartenente al Genio Civile » [1] (fig. 3).

Ma il disegno ci dà molto di più e non solo in estensione che non una planimetria del palazzo delle Segreterie.

Anticipando sulle conclusioni di un esame accurato dirò che il disegno non è firmato, ma autografo del Juvarra: sono visibilmente di sua mano i pochi ma precisi segni di cifre relativi alle due scale metriche. La parola « Trab[ucchi] » con l'elegante *T* dalla lunga sbarra ondulata, è per esempio identica a quella del disegno del progetto degli Archivi di Corte, del 1731.

A sinistra, tracciato in nero e colorato di bistro, vi si ravvisa uno dei « disegni della fabbrica con portico per le Segreterie di Stato e di guerra,

---

[1] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, *Fondo del Genio Civile*, versato nel 1911. Il disegno fu esposto nella Mostra per il Centenario del 1961, e figura riprodotto al n. 142 del Catalogo: *Mostra « Vecchio Piemonte »*, Torino 1961, Archivio di Stato, in-8°: il disegno ha la scala di 20 trabucchi = 20 cm. Nord in basso.

presso il Teatro Regio, e del Regio Teatro costruito alla svolta e piazza del Castello Reale », che il Juvarra, secondo il suo biografo Sacchetti, allestì nel 1733 [2].

È attiguo il palazzo dei Regi Archivi. Per questo è ormai noto un altro progetto, autografo, firmato e approvato per l'esecuzione con la data dell'8 marzo 1731 [3]. I due disegni sono identici nelle dimensioni, ma ne differiscono nelle scale alle testate e nelle aperture a sud.

L'abate Pasini [4] lasciò scritto che la costruzione iniziata nel 1731, fu compita interamente con tutti gli ornamenti, nel 1732 [5]; e risultò leggermente diversa da tuti e due i disegni.

In un fascicolo di relazioni sull'andamento dei lavori dell'Azienda Fabbriche e Fortificazioni, si legge che nel 1733 in continuazione del Palazzo degli Archivi si cominciò a costruire una gran galleria per darvi diretto accesso da palazzo reale, giusta il disegno dell'abate Juvarra [6]. Questa galleria da est a ovest si raccordava con l'altra grande galleria nord-sud dal palazzo reale al Castello (Palazzo Madama) nel punto in cui è rimasta quella che si chiama, erroneamente, la loggetta dello Statuto.

Sopravvenne intanto la guerra a interrompere le costruzioni civili. Nel 1738, scrive la cronaca del Pasini, « ebbe principio la fabbrica delle R.e Segreterie secondo il disegno del conte Alfieri il quale per la morte dell'abate dom Filippo Juvarra nel 1735 fu nominato R.° Architetto ». Le

---

[2] In L. Rovere - V. Viale - A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra*, a cura della Città di Torino, Milano 1937, in-4°, p. 33 (catalogo del Sacchetti); e Rovere - Viale, *Regesto della vita e delle opere*, pp. 98-99.

[3] Pubblicato da G. C. Buraggi, *Gli Archivi di Corte e la loro storica sede*, in *Atti Accademia delle Scienze di Torino*, vol. 72, t. II (classe Scienze Storiche 1936-37), pp. 88-104 e 3 tav. f.t. e alla tav. 123 del Catalogo *Mostra « Vecchio Piemonte »* (cit. alla nota 1).

[4] Archivio di Stato di Torino, Sez. Corte, *Storia Real Casa*, cat. 3ª, *Storie Particolari*, mazzo 25, n. 1: « *Memorie Storiche del Regno di Carlo Emmanuele III... dall'anno 1730 sin dall'anno 1768, raccolte dall'abate Pazini* (pro: *Pasini*), *Consigliere e Bibliotecario di S.M.*, 2 voll. manoscritti in foglio, non affogliati. Le notizie sulle fabbriche civili si trovano in fine alla cronaca di ogni anno. Concordano con le *Memorie concernenti alcuni progetti*, di cui alla nota seguente, che sono più diffuse, ma cominciano solo con il 1733.

[5] G. C. Buraggi scrive che il palazzo fu terminato solo alla fine del 1734; ma poichè appunto riferisce che a dicembre vi si trasportarono le carte, la data del 1732 si deve intendere per le opere murarie, e il 1734 per le guardarobe, scale, e altri mobili necessari. G. Garretti di Ferrere nella « Gazzetta del Popolo della Sera », 26-27 settembre '57, ed. per la Provincia, ha tracciato le vicende del palazzo in relazione alle modificazioni del Regio.

[6] Archivio Stato, Torino, Sez. Corte, *Materie Militari, Fabbriche e Fortificazioni*, mazzo 3, n. 20: *1733 in 1751*: *Memorie concernenti alcuni progetti di riparazioni e spese fattesi per i Forti e Piazze[forti] di S.M.* (*nonchè per le Fabbriche Civili*) in detti anni. Ms. in f°.

Memorie concernenti alcuni progetti (1733-1751) precisano che « alla galeria fu lateralmente e di longo in longo alla medesima unita altra fabbrica che riguarda il mezzodì, destinata per le Regie Segreterie dalla parte della piazza dietro il Castello di S.A.R. con porticati al piano di terra uniformi a quelli delle altre fabbriche su detta piazza, le quali fanno corona al detto Castello, e con appartamenti superiori per abitazione de' Ministri di S.M. conformemente al nuovo dissegno del Conte Alfieri. E in continuazione della fabbrica di dette nuove Regie Segreterie, ed in testa di una parte della piazza del Castello riguardante il ponente, in attinenza dell'Accademia Reale, se n'è costrutta altra cón l'esteriore sullo stesso dissegno. destinata per teatro secondo il proggetto del... conte Alfieri. E per tal fine si cominciò in quest'anno la demolizione delle vecchie fabbriche » [7].

Nel 1739 il nuovo teatro era costruito fino al tetto poggiante su grosse travi cerchiate da spranghe di ferro.

Nel 1740 nelle Regie Segreterie si alzò la scala grande d'accesso con i gradini di pietre da taglio. Nel teatro si fecero gli ultimi lavori all'interno, dai pavimenti, il palco, l'orchestra, la platea e le logge intagliate, alle portiere di cuoio dorato, i palchi e i lumini di latta (*fer-blanc*), e vi si diedero le prime rappresentazioni. L'anno seguente si finì con il collegare il Teatro all'Accademia terminando la facciata e porticato « della medesima simmetria » che le Segreterie sino alla contrada dell'Accademia.

E le Segreterie furono terminate nel 1740-41, sia nelle opere murarie vicino al teatro, sia nelle botteghe e mezzanelli sotto i portici.

---

[7] Che edifici fossero questi, non saprei con certezza.

Luigi Cibrario (*Storia di Torino*, Torino, Fontana, 1846, 2 voll. in-8°, vol. II, p. 473), scrive che accanto al Teatro Regio rimase in piedi il *teatro delle feste* già costruito nel 1669 quando Gio. Pietro Quadro ebbe in dono un sito per costruirvi un trincotto (vedi sotto nota 15).

Stanislao Cordero di Pamparato, nel suo lavoro d'interesse musicale (*Il Teatro Regio dal 1678 al 1814*, in « Rassegna Torino », 1930, e a parte, tip. Rattero, in-16°), nega che mai vi sia stato un teatro prima del Regio settecentesco in quel luogo, e neppure il Trincotto. Ma certamente il 27 luglio 1764 fu bandito il concorso « per l'Impresa della fabbrica dell'Accademia, Galleria e Pavaglione in fondo d'essa conforme al nuovo disegno e instruttione del signor conte e Primo Ingegniere Castellamonte come anche a quella del Trincotto, sale delle Feste e Teatro, conforme al disegno del medemo... ». In-f°, a stampa. (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, *Materie Militari Fabbriche e Fortificazioni*, mazzo 6°, di ultima addizione, 1560-1800).

E, nell'opera *La Venaria Reale, Palazzo di piacere e di caccia, ideale dell'Alt.za Reale di Carlo Emanuele, ecc. disegnato e descritto dal Conte Amedeo di Castellamonte, l'anno 1672* (Torino, Zapatta, 1674, in-f° piccolo), l'Autore, a p. 88, descrivendo gli edifici in capo alla Galleria annunciava che « quello che sarà più riguardevole [in] questo edificio sarà il bellissimo Teatro che vi si disegna per la recitazione delle Opere Drammatiche e Musicali, capace di ogni più grande Machina, nel quale saranno corretti quegli errori che si sono osservati nei più belli Teatri d'Italia per renderlo alla maggior perfettione ».

Dunque solo gli Archivi furono costruiti veramente secondo un progetto del Juvarra alquanto diverso da questo; il Teatro Regio è intieramente opera dell'Alfieri, e il palazzo delle Segreterie fu solamente iniziato secondo il piano del Juvarra, per essere completamente rifatto dall'Alfieri.

Non siamo neppure veramente certi che questo disegno, — il solo pervenutoci dei diversi allestiti dal Juvarra (secondo il Sacchetti) — sia stato quello a cui si diede corso.

Ad ogni modo il disegno e le notizie sopra riferite che si spiegano a vicenda, confermano con certezza le attribuzioni definitive ai due architetti [8].

Difatti l'edificio progettato dal Juvarra più che un palazzo per le Segreterie era una grande galleria, di circa mt. 13,40 di profondità. Il palazzo attuale ne misura 20, come il troncone che se ne vede a ovest del Regio nelle piante dell'Alfieri [9]. La galleria del Juvarra prolungava la breve ala

---

[8] Il Cibrario, *Storia di Torino*, cit. sopra, p. 474, attribuiva appunto al *Juvarra* anche le Segreterie.

[9] Arch. Stato Torino, Sez. Corte, *Reali Palazzi*: Benedetto Alfieri (*Disegni per il Teatro Regio*) in una raccolta, legata nell'800, di disegni e stampe di Torino.

Non firmati, ma certo la firma fu ritagliata con i bordi dei fogli, quando i disegni furono montati su carta per la legatura. Si tratta di disegni finissimi, a penna, ombreggiati di bistro e con certe murature colorate di rosa, rovesciati, cioè fatti per essere trasportati sul rame dall'incisore. Insieme si trovano copie delle stampe in tirature *avant-la-lettre*.

I rami incisi sono pure conservati all'Arch. Stato Torino, Sez. Corte, *Carte e rami*. Le stampe con i richiami alle leggende esplicative costituiscono l'opera: *Il nuovo Regio Teatro di Torino, apertosi l'anno MDCCXL: Disegno del Conte Benedetto Alfieri, gentiluomo di Camera, e Primo Architetto di S.A.*, Torino, nella Stamperia Reale, MDCCXLI, in-f° grande.

Le tavole riproducono i disegni per:

1) Piano terreno sotto del R° Teatro;
2) Regola ideata per descrivere l'ellisse della pianta. Formato il contorno della Platea, per registrare il tutto (2 disegni di calcoli geometrici);
3) Platea e I ordine di palchi;
4) II ordine di palchi;
5) III ordine di palchi;
6) IV ordine di palchi;
7) V ordine di palchi;
8) Piccionara;
9) Spaccato geometrico in lungo;
10) Spaccato geometrico di traverso con veduta della Corona (loggia reale).
11) Spaccato prospettico della sala e dell'atrio, con veduta del proscenio, e dietro il medesimo, la tela abbassata.

Le stesse piante e sezioni furono incise per l'*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres* (Diderot, D'Alembert ecc.), Paris 1751-1772, 28 voll. in-4°.

Si cita qui la terza edizione di Livorno 1770-1778, 28 voll. in-f°. Il vol. X del *Supplément ou Recueil des planches*, contiene alle tavv. 25 a 36 i disegni del teatro Regio di Torino, preceduti dalle relative leggende. Queste sono estremamente interes-

ovale est di quella sorta di rotonda o « paviglione » che è già rappresentata nel disegno seicentesco del palazzo reale riprodotto a tavola IV [10] all'incontro della galleria con terrazza e padiglioncino centrale che chiudeva la piazzetta reale, con la galleria del Museo la quale univa il palazzo al Castello.

La maggior larghezza del suo palazzo delle Segreterie fu ottenuta dall'Alfieri, aggiungendo alla profondità della rotonda quella del breve vano ovale a sud di questa [11]. Dietro i saloni al primo piano una galleria metteva in comunicazione il palazzo reale con il palco reale nel teatro [12].

---

santi perchè spiegano i particolari costruttivi, gli accorgimenti tecnici per l'acustica, il riscaldamento ecc., più diffusamente che non i richiami del volume stampato a Torino, e furono presumibilmente fornite dall'Alfieri stesso.

Cfr. Giovanni Chevalley, *Un avvocato architetto, il conte Benedetto Alfieri*, in « Atti Società degli Ingegneri e Architetti in Torino », Torino, Celanza, 1916, pp. 69 e 36 figure.

[10] Arch. Stato Torino (Pianta del Palazzo Reale di Torino, al 1° piano) rilievo e progetto: Disegno a penna, colorato di rosa (il Duomo), di rosso scuro, (il palazzo reale, e di giallo le parti da costruire o modificare (?).

Mutilo in qualche parte, restaurato e foderato di tela recentemente.

Dimensioni cm. 175,5 × 157. Scala di 10 trabucchi = 17 cm.

Non firmato, ma forse di Amedeo di Castellamonte, che soprintendeva alla parte architettonica della costruzione, e in tal caso sarebbe l'unico suo disegno autografo giuntoci finora.

Non datato: comprende la pianta della Cappella della Sindone secondo il progetto del Guarini, che intervenne solo nel 1667.

Sulla terrazza di piazza Castello, costruita nel 1661 per la sola parte inferiore, è disegnato in giallo un loggiato a colonne e un tempietto ovale più sporgente al centro, che non furono mai costruiti tranne che occasionalmente in legno e stucco. La disposizione degli appartamenti del palazzo rispecchia quella definitiva, e sappiamo che nel 1660-1662 già si lavorava alla decorazione di soffitti e porte.

(Clemente Rovere, *Descrizione del reale palazzo di Torino*, Torino, Botta, 1858, in-8°, pp. 14-21 e 120 e sgg.).

[11] La maggior larghezza del palazzo delle Segreterie fu guadagnata solo verso sud, perchè verso nord il filo delle costruzioni corre rettilineo da palazzo reale all'antico bastione di S. Vittorio, ora sede della RAI. Così non si danneggiò la « grande allée » di tigli piantati lungo tutto il futuro palazzo secondo il disegno del Le Nôtre che, non senza gli interventi di Luigi XIV e di suo fratello il duca d'Orléans, progettò il giardino reale nel 1698.

(Vedi il bel lavoro di Roberto Carità, *Il giardino Reale di Torino, opera sconosciuta del Le Nôtre*, in *Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione*, n. 11, 1954, in-4°, pp. 147 a 165).

I tigli che avevano 40 anni nel 1738, furono allora rispettati; quando erano divenuti giganteschi alberi di 250 anni finirono bruciati nelle stufe dei fascisti di Salò.

[12] Questo diritto di accesso diretto al palco reale attraverso l'Armeria Reale e la galleria della Prefettura fu uno degli ostacoli principali alla ricostruzione del Regio subito dopo l'incendio del 1935, posti dall'Amministrazione della Real Casa al progetto scelto che aveva annullato il passaggio diretto, collocando il palco reale al posto dell'antico palcoscenico, dalla parte di via Verdi.

Il progetto Morbelli-Morozzo del 1937, vincitore del concorso fu pubblicato e illustrato da Gabriele Manfredi, *Il Teatro Regio*, in Rassegna Municipale Torino, 1937, dicembre, pp. 2 a 24, con molte tavole di disegni e illustrazioni.

Il progetto che verrà eseguito è del tutto diverso.

L'Alfieri non ha inserito i suoi disegni per le Segreterie e per il Teatro nella famosa Raccolta di disegni « di varie Fabbriche Regie fatti in tempi diversi d'ordine di S.M. » [13], ma per il Teatro Regio lasciò i bei disegni per le tavole che furono incise su rame, e di cui esistono anche le stampe tirate dalle incisioni.

Il teatro del Juvarra aveva una larghezza di mt. 22 × 51, il teatro dell'Alfieri misurava mt. 36 × 60. L'Alfieri allargò il Regio fino ad appoggiarne il fianco est sulle colonne del porticato, che invece il Juvarra aveva progettato sul lato ovest del grande cortile in uniformità a quello costruito da Amedeo Castellamonte per l'Accademia dei Paggi, sui lati est e sud del grande cortile.

Inoltre l'Alfieri allungò il teatro a sud a spese di locali e cortili fra l'Accademia e il famoso « Trincotto » sulla piazza Castello angolo via della Zecca (ora via Verdi), che fu rispettato. In questo edificio avrà sede nell'800 la Grande Cancelleria (ossia la Censura dei libri).

L'interno del teatro è pure visibilmente differente: nel progetto del Juvarra esso ha maggiormente la forma di un ferro da cavallo e ricorda i settecenteschi teatri del San Carlo di Napoli e di Tor di Nona a Roma [14]. Il palco reale richiama le piante e le balaustre di molti altari juvarriani.

Nei disegni dell'Alfieri la cavea è impostata quasi su di un ovale, il palco reale è più movimentato, a ventaglio. La forma più ovale data alla sala e la maggior ampiezza permisero poi corridoi più ampi di accesso ai palchi, scale più numerose per il pubblico e la scena.

Analizzate cosí e comprese nelle loro vicende costruttive le parti segnate in nero sul progetto del Juvarra, notiamo a sud del teatro e sul prolungamento della facciata, disegnata in rosso con tinteggiatura in rosa (forse anticamente rosso) il sito del Trincotto di Giovanni Pietro Quadri. Effettivamente esso corrisponde al terreno donatogli dal Duca [15]. Seguono verso est, disegnate in nero e colorate in giallo vivo le piante dell'Accademia de' Paggi con i suoi porticati a sud e est del cortile, e il primo braccio

---

[13] L'album in-f° datato MDCCLIII è pure conservato nell'Arch. Stato Torino, Sez. Corte, *Reali Palazzi*.

[14] Il vol. (cit. a nota 9) dell'*Encyclopédie* di DIDEROT, D'ALEMBERT, dà alla tav. 41 la pianta del Teatro di Tor di Nona, e alle tavv. 42-43, 44-45 quelle del Teatro di San Carlo.

[15] Arch. Stato Torino, Sez. Camere Conti, di Piemonte, *Patenti Controllo*, Reg. 1669, c. 224.

Dono a Giovanni Pietro Quadro « del sito che resta situato nella facciata della nova Piazza Castello », « nell'angolo che formerà in detta facciata la nova strada da farsi a dirittura della contrada detta di Dora Grossa ».

della cavallerizza o scuderia dell'Accademia, fino alle prime torrette, visibili ancor oggi. Gli edifici raccordati a questi, la rotonda del maneggio con altre sei torrette (pozzi o scalette), e gli altri tre bracci a croce, e quelli sul filo di via della Zecca sono disegnati in rosso e colorati di giallo chiaro.

Altri edifici sempre verso est sono tratteggiati in rosso e colorati in giallo pallido: future successive costruzioni? E qualche parte da abbattere in tratteggio finissimo? Queste ultime costruzioni non sono facilmente interpretabili. Le figg. 5 e 6 riproducono le planimetrie definitive prima dei rimaneggiamenti ottocenteschi al Teatro Regio [16].

L'Accademia Reale.

Invece per quanto riguarda l'Accademia ci soccorre la bella stampa del *Theatrum Sabaudiae* che riproduce il progetto della sistemazione di questa zona. A sua volta questo disegno ci chiarisce la veduta del Theatrum.

Questo confronto impone una digressione di una certa lunghezza, necessaria però, per comprendere il valore storico documentario del *Theatrum* che non è immediatamente apprezzabile, in quanto esso ci presenta vedute che sembrano contradditorie, e prospetti di edifici che certamente non furono mai costruiti così, oppure furono in seguito profondamente alterati.

Ferdinando Rondolino ha scritto la storia di questo famoso libro per gli Atti della Società di Archeologia e Belle Arti, nel 1904 [17], e ci ha narrato come la pubblicazione di un'opera di alto impegno che illustrasse le città del ducato sabaudo sull'esempio di quello che un insigne editore ed incisore su rame, Giovanni Blaeu di Amsterdam, aveva già fatto per gli

---

[16] Tav. n. 5: Arch. Stato Torino, Carte topografiche di ultima addizione, Torino, Disegni per la sistemazione del Licée Impérial nel palazzo dell'Accademia già Reale e dei già Archivi di Corte:

Bâtiment dit des Secretaires et Grand Théatre et maison contigue. Premier étage.
Rilievo, firmato: Piacenza, *architecte Impérial.*
Turin, le 9 juillet 1806.
Scala di 90 mt. = cm. 26,5. Dimensioni cm. 68,5 × 49,5. Nord in alto.

Tavola n. 6. Ivi.
[Accademia Reale, e Palazzo già degli Archivi di Corte] *Rez-de-chaussée.*
Rilievo, firmato: Laurent Lombard, architecte Municipal.
Ferdinando Bonsignore, Architetto.
Datato, all'atto di approvazione del generade Menou: 5 fructidor an onze (1803).
Scala di 15 trabucchi = 14 cm. Dim. cm. 56 × 42. Nord in basso.

[17] Ferdinando Rondolino, *Per la Storia di un libro*, in *Atti della Soc. di Archeologia e Belle Arti per la Prov. di Torino*, vol. VII, fasc. 5, 1905, pp. 314 a 359.

altri Stati d'Italia e i Paesi Bassi, nacque nel 1657-58, per iniziativa del Municipio di Torino.

Negli anni succesivi i migliori disegnatori, Giovenale Boetto, Tommaso Borgonio, il Guazzo, e molti altri rilevarono i disegni delle piante e le prospettive a volo d'uccello o cavaliere, delle città e cittadine piemontesi e savoiarde.

L'opera insigne uscì solo nel 1682 [18] anche a causa di un tremendo incendio che nel 1672 distrusse tutta l'officina del Blaeu, i disegni, i rami incisi, i libri stampati e la carta bianca. Tuttavia più di 106 rami incisi del *Theatrum Sabaudiae* furono recuperati e restaurati; per altri si dovettero fare e inviare in Olanda nuovi disegni.

Se si vuole intendere e gustare le splendide stampe del *Theatrum* e anche utilizzarle nel loro grande valore documentario si deve tenere presente questo intervallo di dieci, quindici anni passato fra la preparazione di vedute simili.

Le vedute del *Theatrum*, specie dei palazzi e ville ducali sono considerate un misto di fantasia e di realtà. Questo giudizio deve essere modificato nel senso che in molti casi il duca Carlo Emanuele II fece certo inviare all'incisore i disegni di palazzi che erano in costruzione o anche solo allo stato di progetto, come il castello di Rivoli, o la piazza ducale, (poi Reale, poi Imperiale), ora di San Carlo, le cui chiese non ebbero mai le due facciate Castellamontiane o Valperghiane ivi rappresentate. Certo il duca o i suoi architetti ritenevano che le costruzioni iniziate sarebbero state ultimate durante la stampa dell'opera, e che questa avrebbe fatto conoscere non già la veduta di una piazza non sistemata — allo stato di cantiere o di terreno vacuo — o di palazzo o castello da demolire o incompiuto, ma specie per quanto riguarda Torino l'aspetto dei nuovi o futuri ingrandimenti, già ben sistemati, le architetture più grandiose e moderne. Perchè mai il duca avrebbe dovuto far stampare per i posteri disegni di chiese prive di facciata, di castelli e palazzi appena cominciati, quando in realtà mancavano solo pochi anni, o gli scudi, non la volontà, per terminarli?

Gli mancò la vita, perchè Carlo Emanuele II morì nel 1675 poco più che quarantenne, senza vedere terminati nè i palazzi, nè il *Theatrum*. Così noi abbiamo in quest'opera a un tempo la grandissima stampa del prospetto disegnata nel 1661 dal Borgonio, della Torino medioevale con il primo in-

---

[18] *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis, Pedemontii Principis, Cypri Regis, etc.* Amstelodami, apud haeredes Joannis Blaeu, MDCLXXXII, 2 voll., in-f°. Se ne fecero altre edizioni in francese e in olandese fino al 1726.

grandimento verso sud, visto dalla parte di via Po, e la stampa finissimamente disegnata di tutta la città con l'ingrandimento verso il Po, iniziato nel 1673 e realizzato negli anni successivi. Eppure la prima veduta fu copiata molte volte nel sec. XVIII dagli incisori parigini e tedeschi sotto forma di « *prospects o vues d'optique* » gradevolmente colorate, quando in realtà era completamente superata.

Un bel disegno seicentesco, della Biblioteca Reale [19] ci documenta della zona a est del Castello di Torino. Questo si presenta ancora nel suo aspetto medioevale chiuso dalle quattro torri, ma queste sono coperte da un doppio tetto, il fossato era valicato da un ponticello a sinistra del castello, che istradava verso il Po quanti uscivano dalla Porta Fibellona. A destra si vede la galleria costruita fra il 1536 e il 1540 dai francesi, che univa il castello al palazzo dei Vescovi, e in fondo il Duomo (fig. 1).

Già Carlo Emanuele I aveva pensato di ingrandire la città verso il Po: il piano fu attuato dal nipote Carlo Emanuele II [20].

Ma veramente degna di ricordo è la disposizione del 1646, della reggente Maria Cristina con la quale appunto in previsione di quest'espansione della città verso il Po, dava gli ordini necessari per impedire che costruzioni disordinate compromettessero l'ordine futuro delle fortificazioni e delle strade — sotto pena della demolizione delle opere e della perdita della proprietà dei siti —. L'allinaemento e l'altezza delle costruzioni dovevano essere decise dall'architetto Amedeo di Castellamonte, dagli ingegneri Valperga e Morello con l'intervento di Francesco Rolandi professore di matematica all'Università di Torino, e del capitano Bartolomeo Torrazza [21].

Il piano definitivo e completo dell'ingrandimento verso est fu approvato — durante un periodo di pace — nel 1673 [22], e mentre si procedeva alla

---

[19] Torino, Biblioteca Reale, Disegni e Stampe alla voce: *Torino, Porta di Po.* Disegno a penna e acquerello cm. 19,5 × 26. Non firmato.

In alto alcuni angeli in volo trasportano il corpo decapitato del protettore di Torino, S. Giovanni Battista; sul verso una mano seicentesca tracciò operazioni aritmetiche e l'inchiostro è visibile anche sul recto.

[20] G. Claretta, *Storia del Regno e dei tempi di Carlo Emanuele II duca di Savoia,* Genova. Ist. Sordomuti, 1878-79, 3 voll. in-8°; vol. III, *Memoriale autografo di Carlo Emanuele II,* p. 28 (1668), e pp. 59-60 (1669).

[21] Arch. Stato Torino, Sez. Camerale, Piemonte, Art. 689, *Patenti Controllo Finanze,* vol. 125, c. 67 v. Pubblicato poco fedelmente dal Borelli, *Editti antichi e nuovi de' Sovrani Principi della R. Casa di Savoia,* Torino, Zappata, 1681, in-f°, pp. 929-930.

[22] Boggio Camillo, *Gli architetti Carlo e Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel sec. XVII,* Atti Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, 1895, in-8°, pp. 48 a 55.

lottizzazione, vendita ed esproprio dei siti destinati ai palazzi ducali, il Borgonio disegnava per gli incisori olandesi la pianta di Torino, a volo d'uccello, con il nuovo ingrandimento, i portici di via Po, le chiese e le piazze. L'Accademia e il palazzo Carignano appena iniziati ci sono rappresentati come già terminati secondo il progetto dato dagli architetti.

Del Borgonio — sempre del 1674 — è pure la tavola che riproduce il disegno interno ed esterno della « Galleria » destinata a Museo per le statue e quadri dei membri di Casa Savoia e per le raccolte, e a Biblioteca, progettata dal Castellamonte.

La medesima Galleria vista da nord figura sulla prospettiva a volo d'uccello, intitolata « Regiae Bibliothecae, Aequestris Academiae, Veteris Castrum, cum suo utrinque foro, ad septentrionem inspectio ». Con lo sfondo dei nuovi isolati, e del Castello vecchio (Palazzo Madama) questa tavola contiene appunto il progetto completo di Amedeo di Castellamonte per gli edifici a est dell'antica cinta delle mure, disposti intorno alla nuova piazza: la Galleria tra la nuova piazza e il cortile dell'Accademia equestre cominciava dal « Paviglione » dell'armeria reale attuale, e si prolungava tanto quanto le Segreterie e gli Archivi costruiti poi (fig. 2).

A sinistra è disegnato il progetto completo dell'Accademia dei Paggi con il cortile a loggiati, le scuderie a croce intorno alla cavallerizza che è attorniata da otto pozzi e sormontata da una cupola a « paviglione » [23].

Il progetto dell'Accademia con gli stessi particolari costruttivi, ma visto da sud fu dipinto in un quadro del « cavalier Delfino », Charles Dauphin, come sfondo a un giovanissimo Vittorio Amedeo II caracollante. Dal quadro il Dapiene (l'incisore di buona parte delle tavole della *Venaria* del Castellamonte) ricavò un'incisione all'acquaforte, di cui alla metà del secolo scorso doveva esistere ancora il rame [24].

---

[23] Amedeo di Castellamonte nella *Venaria Reale* (cit. a nota 7), così illustra il suo progetto: [si dovrà] « fabricare al Capo d'una gran Galleria di cinquecento passi di longhezza da farsi in linea della sudetta Loggia verso Levante, un vasto Edificio, parte per uso delle Scuderie da fabricarsi in quattro Corpi in forma di Croce, quali ove si congiungono lasciano un spatio rotondo capace da maneggiarvi i Cavalli, e le dette Scuderie saranno fabricate con tal magistero, che li Cavalli saranno serviti di fieno, di biada, e d'acqua, senza che si veda chi glielo porti; e parte per uso di una nobile Accademia, nella quale saranno alloggiati (oltre li Paggi di S.A.R.) la nobile Gioventù della sua Corte, e Forastieri, ove saranno ammaestrati negli Esercitii, d'ogni sorte d'Armi, de' Cavalli, della Danza, delle Matematiche, e delle belle Lettere. Ivi alloggiaranno li Maestri delle sudette Arti con loro Famiglie, rinchiudendovisi anco dentro Capellani, Medici, Chirurghi, Speciali, Marescalchi, e ogn'altra sorte d'Artefici con loro Officine, e di più un Giuoco di Palla à corda per la ricreatione de' Convittori ».

[24] Di questa rara incisione seicentesca su rame ho visto una stampa tirata nella seconda metà dell'800, non mi fu concesso di fotografarla.

Tornando al disegno del Juvarra, comprendiamo ora come egli tracciò in nero e bistro i suoi progetti per gli Archivi, le Segreterie e il Teatro, pienamente conformi al piano urbanistico del Castellamonte. Risulta pure che riprodusse qui a est del suo Teatro il progetto del Castellamonte per l'Accademia nella parte costruita a tutto il 1733, in inchiostro rosso e colore giallo intenso, indicando con inchiostro rosso e colore giallo pallido quanto restava ancora da elevare. Effettivamente la costruzione risulta continuata secondo questo progetto, salvo la cupola che non fu alzata, mentre il braccio più orientale della croce fu costruito fra il 1737 e il 1740 su disegno molto più grandioso di Benedetto Alfieri [25].

Questo braccio rispetto agli altri, è largo il doppio e non fu costruito per scuderia ma come cavallerizza reale. Era destinato ad essere raddoppiato simmetricamente, per finire con una sorta di abside scoperta — con una rampa in salita — destinata « a smorzare l'impeto dei cavalieri che avrebbero corso la giostra del Saracino ». Al piano superiore trovava posto un dormitorio di paggi.

L'Alfieri riprogettò altresì la cupola sulla rotonda, che non fu eseguita, come non fu costruita la seconda metà della cavallerizza [26].

La parte edificata mostra graziose finestre a fagiolo e bei finestroni, anche se privi di ornamenti, e guarda in parte su di un cortile gradevole. Questa e altre costruzioni, sopraelevate, danneggiate dall'uso e poi dai bombardamenti, non riparate, sono destinate alla distruzione, così come in questi ultimi mesi quanto restava dell'Accademia Reale è stato abbattuto per far posto al nuovo Teatro, che non sorgerà dov'era il Regio di prima, ma occuperà l'ala sud dell'Accademia e buona parte del cortile fra quest'ala e l'Archivio, con un edificio circolare.

---

[25] Memorie concernenti alcuni progetti (cit. a nota 4).

[26] G. Chevalley, *Benedetto Alfieri*, cit. alla nota 9, p. 60, e figg. 29 e 30 (riproduzione dei disegni).

Augusto Cavallari-Murat, *L'Auditorium di Torino, 1856-1952*, Radio Italiana, in-4°, con riproduzione dei progetti alfieriani per la cavallerizza, già costruiti e da costruire, contenuti nelle Raccolte di disegni di varie fabbriche, di cui alla nota 13.

Gli edifici intorno a piazza Castello nel piano urbanistico del Castellamonte.

Da quest'insieme di disegni e di stampe emerge ben chiaro che il piano organico studiato dal Castellamonte e da altri sin dal 1646 e definitivamente progettato intorno al 1670-1673 per l'ingrandimento di Torino a est verso il Po, con le grandiose soluzioni delle sue strade — grazie alle quali ancor oggi è infinitamente più agevole circolare in Torino che in altre città storiche —, con la costruzione degli edifici ducali distribuiti intorno alle nuove piazze, fu rispettato e attuato durante tre quarti di secolo dagli architetti Juvarra e Alfieri, pur tanto più ricchi di talento e di fantasia del Castellamonte e degli altri ingegneri militari.

Adottando la bella definizione di Augusto Cavallari-Murat si può ben dire che tutto l'insieme degli edifici ducali si disponesse intorno a cortili chiusi che in realtà erano piazze. Così il palazzo reale vero e proprio era chiuso verso il giardino e il Bastion Verde da un basso fabbricato a portici coperto da terrazza, sul quale nel 1737 furono costruiti i locali per l'archivio segreto del re [25].

Un cortile corrispondente all'odierna Piazzetta reale era stato progettato dal Castellamonte (fig. 4) e così da lui descritto: « E per maggior maestà una proportionata Piazza avanti l'ingresso, qual dovrà col tempo servire di primo cortile al detto Palazzo; disegnando l'Altezza Sua d'aggiungere alli due Capi della Loggia (qual presentemente divide la detta piccola Piazza dalla maggiore del Castello) due simili Padiglioni alli già fatti, e trà l'uno, e l'altro un superbo, e ben architettato Edificio in forma di Mausoleo tutto di Marmi bianchi, qual darà luogo al piano della Piazza ad un nobilissimo Atrio per l'ingresso del Palazzo, e al disopra di luogo di ricreatione à tutta la Corte per la bella veduta che incontra della più nobil Strada della Città; e per servire per l'Espositione della sudetta Sacratissima *Sindone* agli occhi del Popolo, che devoto, e innumerabile vi concorre » [27].

Il porticato costruito nel 1662 [28], che serviva da corpo di guardia, non ebbe mai il suo mausoleo di marmi bianchi. Non terminato appare nell'incisione dei funerali di Carlo Emanuele II (1675), del Tasnière [29], nella

---

27 *La Venaria Reale*, cit. a nota 7, p. 87.
28 Rovere, *Il Real Palazzo*, cit. a nota 10, p. 21.
29 Incisione su rame di Gio. Tasniere, su disegno di Carlo Giuseppe Cortella e Recchio.

prospettiva simile della *Platea Regia* del *Theatrum*, e ancora nelle incisioni dello Sclopis del Borgo della fine del 1700.

Ma in occasione di spettacoli o giostre vi si costruivano sopra fondali; per l'illuminazione per le nozze di Carlo Emanuele II con la prima moglie principessa di Sultzbach, ricevette un fregio di varie piramidi e stemmi [30]. Forse il loggiato a colonne con tempietto ovale costruito per le nozze di Carlo Emanuele III con la terza moglie Elisabetta di Lorena si ispirò al progetto del Castellamonte [31].

Il porticato bruciò sotto il governo napoleonico, e fu sostituito nel 1835 dalla cancellata di ferro fuso di Pelagio Pelagi.

La piazza regia davanti al Castello Vecchio, chiusa a nord-est dalla galleria costruita dai francesi fra il 1536 e il 1560, più volte bruciata e rifatta, e a sud-est dalla Porta Fibellona, venne raddoppiata verso est dal Castellamonte, con il riempimento dei fossati e delimitata a nord-est dalla Galleria del Museo — poi palazzo delle Segreterie e ora Prefettura — e dal Teatro Regio, e da fabbricati privati a sud, fra i quali si aprivano le due belle vie della Zecca e di Po. Il grande cortile fra l'Accademia e gli Archivi costituiva un'altra piazza, cui seguivano quelle minori intorno alla rotonda del maneggio. Poco più lontano, qualche decennio più tardi l'Università includerà pure un grande cortile a loggiato.

Si potrebbero citare molti altri palazzi seicenteschi minori, o di privati, disposti sempre intorno a grandi cortili e giardini o doppi cortili, sui quali la vista dell'androne in origine si apriva su di un'ampia, scenografica prospettiva, come Palazzo Carignano, il palazzo Dal Pozzo Della Cisterna (ora dell'Amministrazione della Provincia di Torino).

---

[30] *Le festose gare della notte col giorno, nella sontuosa universale illuminazione della Città di Torino, per l'Augusto Sposalizio delle A.A. R.R. di Carlo Emanuele Principe di Piemonte ed Anna Cristina Ludovica Principessa Palatina di Sultzbach*, Torino, Zappata, 1722, in-f°, pp. 31, e 8 tavole disegnate dal Juvarra e incise da vari.

L'esemplare della Biblioteca Reale (R. 48/8) invece delle stampe ha una serie di disegni a penna e acquerello dell'Architetto Faggiani. Quella dell'illuminazione del pavaglione di piazza Castello ha il n. 1.

Così è citato questo libro, ma non sono riuscita a trovarlo nelle biblioteche di Torino.

[31] *La sontuosa illuminazione della Città di Torino per l'Augusto Sposalizio delle Reali Maestà di Carlo Emanuele re di Sardegna e di Elisabetta Teresa principessa primogenita di Lorena, con l'aggiunta della pubblica esposizione della Santissima Sindone, ecc. i disegni delle più ragguardevoli vedute*, Torino, Chais, 1737, in-f°, pp. xviii e 14 tavole: Tav. 6, « Veduta geometrica del Padiglione Reale per l'illuminazione » incisione di G. C. de Prenner, Torino; Tav. 12, « Veduta del Padiglione Reale ornato per l'esposizione della SS.ma Sindone », incisione su rame di Herisset.

Era caro a quegli architetti presentare le loro architetture, le loro città come se viste dall'alto, nelle prospettive cavaliere o a volo d'uccello. Certo anche se esisteva un campanile vicino e altissimo, mai nessuno di essi vide le loro creazioni come ora si può vedere una città dal cielo.

Amedeo di Castellamonte, il Juvarra, l'Alfieri, il Guarini ci hanno lasciato una parte del centro di Torino come essi avevano immaginato e calcolato che si sarebbe dovuta vedere dall'alto, nell'alternarsi di solide masse chiare di luce o scure di ombra, di ampi tetti rossi movimentati da camini, di spazi vuoti ma ariosi, pieni di sole e anche di giardini.

Non sembra che, al tempo degli aereoplani ed elicotteri, la sistemazione urbanistica della zona a est di Palazzo Madama, dal Castellamonte disegnata in prospettiva nella tavola dell'Accademia, rispettata e attuata dai suoi successori tanto più grandi di lui, verrà migliorata dal riempimento del cortile del Castellamonte con la massa cilindrica dell'immenso nuovo Teatro Regio [32].

---

[32] Non è forse inutile che rimanga la testimonianza di chi vide gli edifici dell'Accademia il giorno prima che fossero bombardati, nell'estate 1943, e ogni giorno negli anni che seguirono. Le bombe distrussero l'angolo sud-est. Ma a nord danni dell'ala est non furono così gravi che questa non potesse essere conglobata nell'edificio riattato dal Genio Militare per collocarvi il Tribunale Militare.

L'ala sud lungo la via Verdi conservò a lungo buona parte del porticato e della loggia, e fu sgretolata dalla mancanza di una copertura al tetto, dagli abitanti abusivi, e dai ladri perchè nulla fu mai fatto per ovviare ai danni delle intemperie e degli uomini.

La facciata sud verso via Verdi, abbattuta recentemente, sebbene a primo sguardo identica a quella del Regio, nel colore scuro dei suoi mattoni, nell'altezza dei piani e delle decorazioni, era una delle più singolari di Torino. Infatti la maggior parte delle facciate delle vie seicentesche o settecentesche — o ricostruzioni delle stesse — hanno (come la facciata della chiesa di S. Lorenzo) i due ordini di finestre, sormontate alternativamente da un timpano triangolare, e da un timpano ad arco, perchè sempre costruite per volontà sovrana secondo il modello dato da Ascanio Vittozzi per la via Nuova (via Roma) verso il 1615. Ebbene, l'Accademia guardava sulla via con un ordine di finestre al primo piano tutte con timpano ad arco e un'altra fila al secondo, tutte con timpano triangolare.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1 - Museo Egizio di Torino. Il « Busto di Iside ».

Fig. 2 - Museo Egizio di Torino. Il « Busto di Iside ».

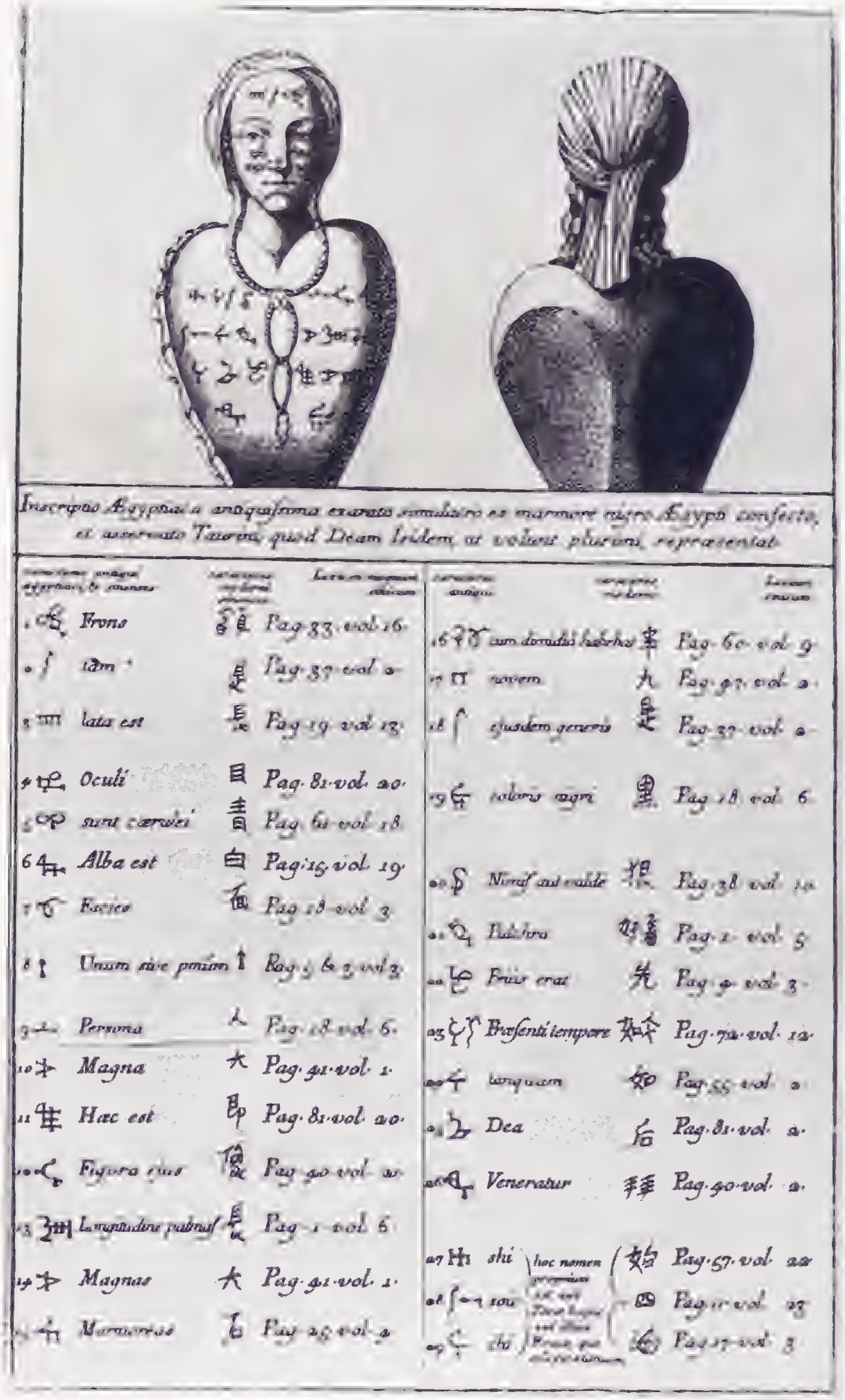


Fig. 3 - La tavola annessa al *De Inscriptione* del Needham.

Fig. 4 - Stampa riproducente una ricostruzione di tempio egizio

Fig. 1-2 - Statuette antiche egizie dell'anima-ba. (Museo Egizio di Torino)

Fig. 1-4 - Statuette lignee egizie dell'anima-ba con disco solare. (Museo Egizio, Torino)

Fig. 5 - Uccello-anima in bronzo da Aosta. (Museo Archeologico di Aosta).

Fig. 6-7 - Particolari dell'uccello-anima in bronzo da Aosta.

Fig. 1 - Ercole da Susa (bronzo). (Museo archeologico di Torino).

Fig. 2 - Ercole combattente (bronzo). (Museo archeologico di Torino).

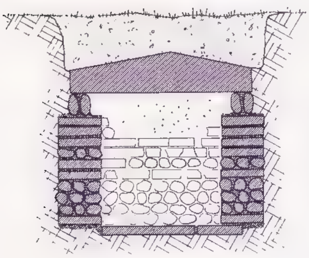
Fig. 4 - Peso a testa umana bronzo. (Museo arch. di Torino)

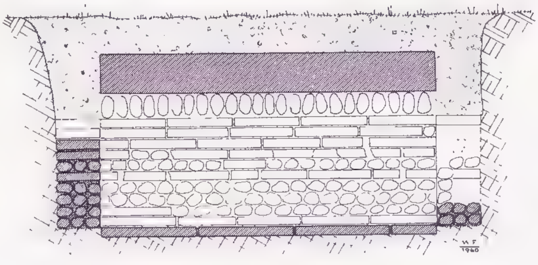
Fig. 3 - Peso a testa umana (bronzo). (Museo archeol. di Torino)

Fig. 9 - Ritratto da Aosta (particolare).

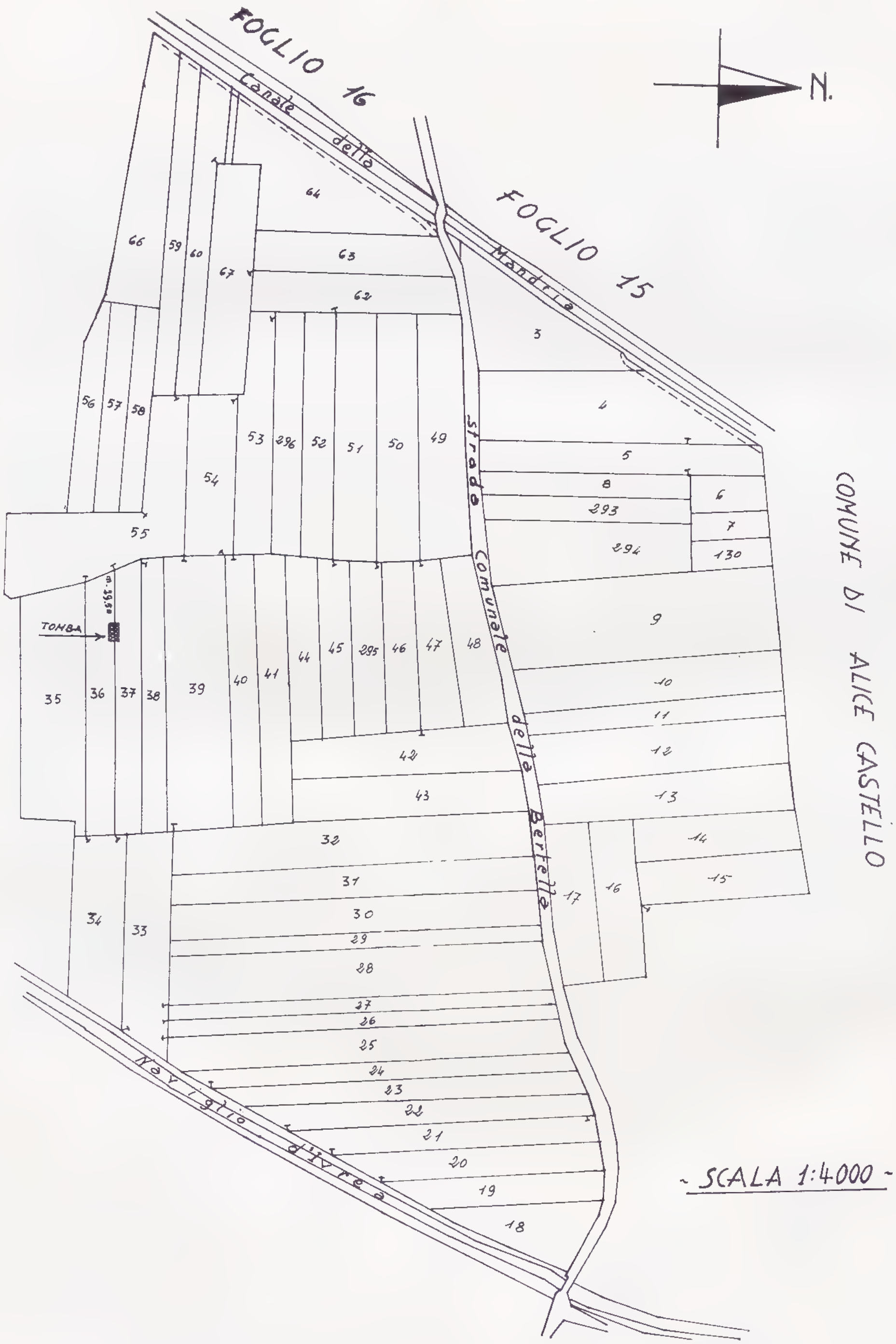
Fig. 8 - Ritratto da Aosta Romana (Museo archeol. di Aosta).

Fig. 7 - Falera da Villa Vecchia di Manerbio (argento). (Museo romano di Brescia).

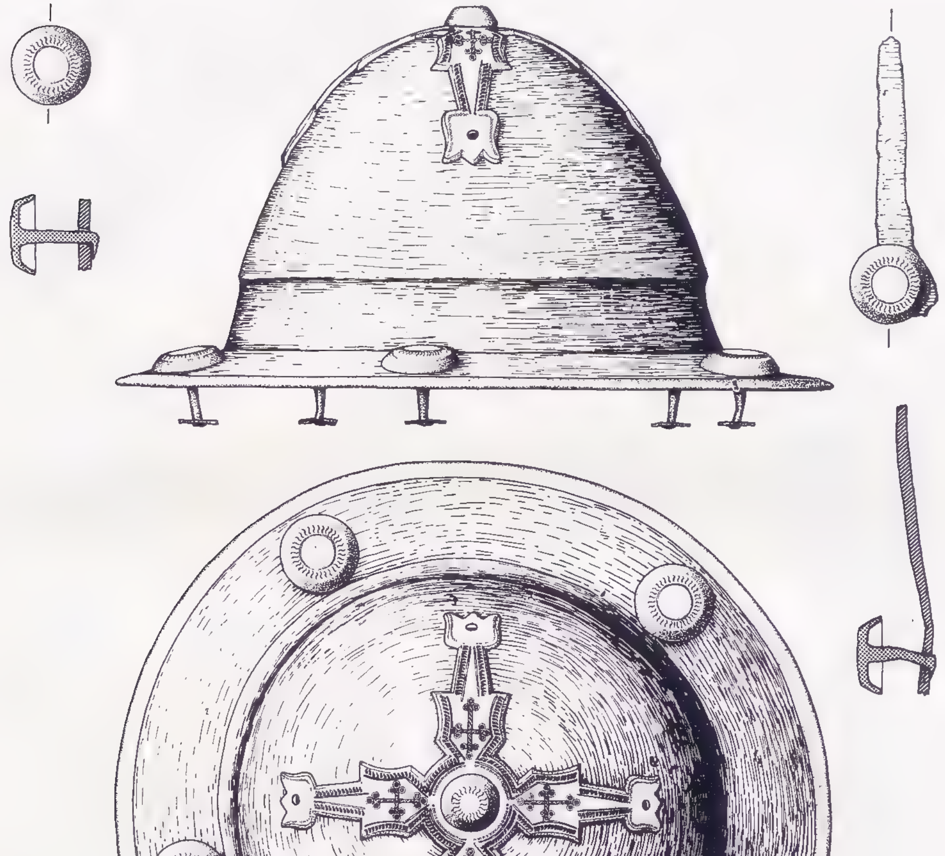




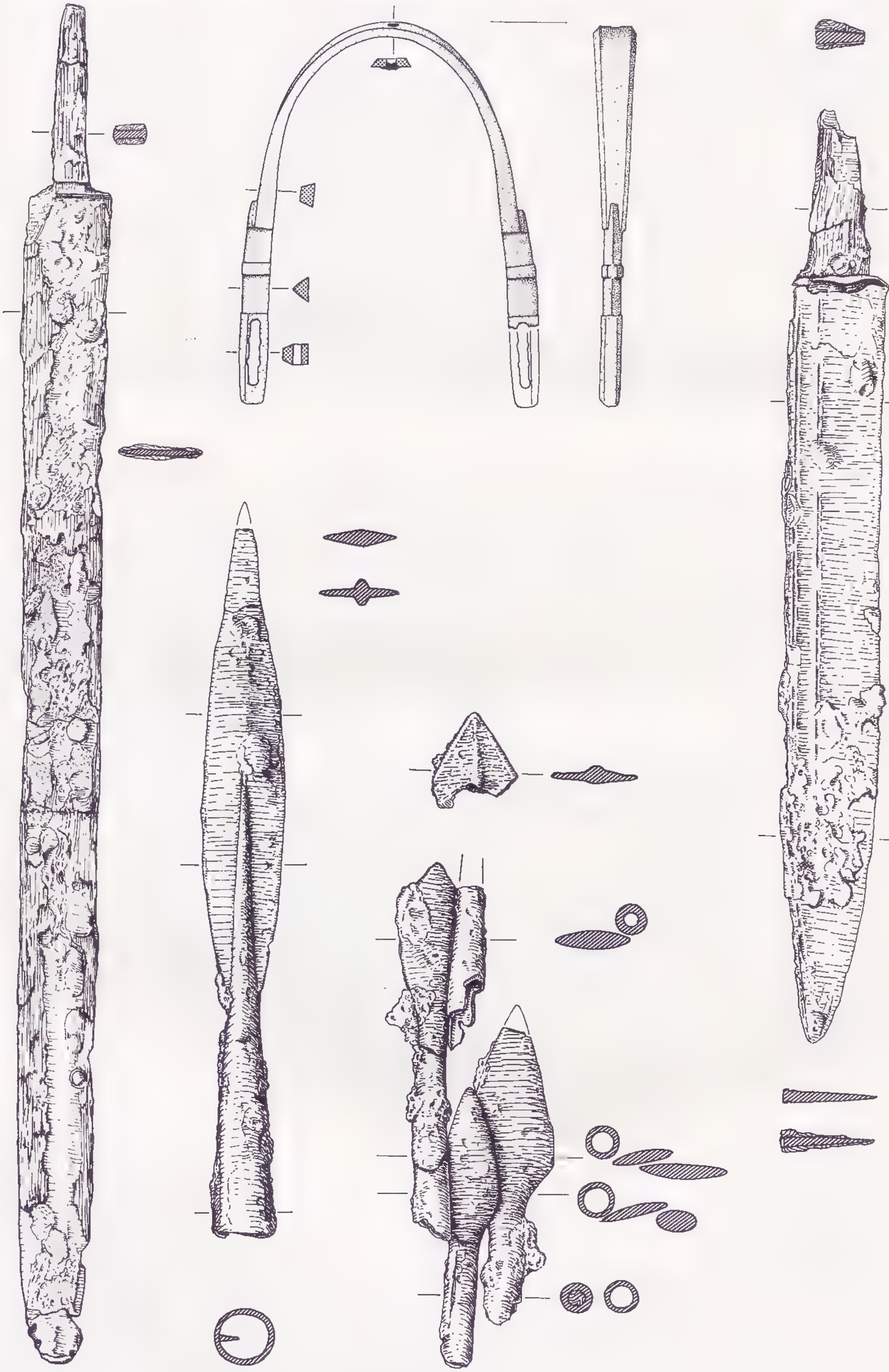
Tav. 1 - S. Germano: 1. Posizione del ritrovamento. Scala 1:50.000; 2. Sezione della tomba S-N; 3. Sezione della tomba O-E. Scala 1:50.



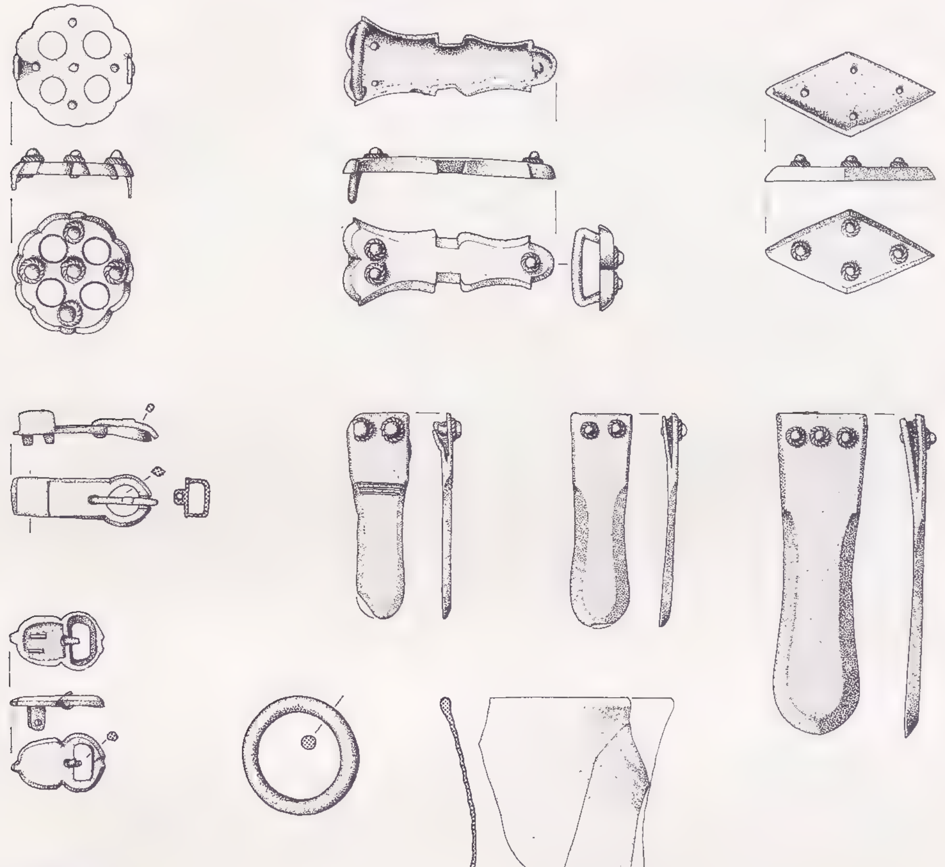
Tav. 2 - S. Germano: Posizione esatta della tomba. Scala 1:4000.



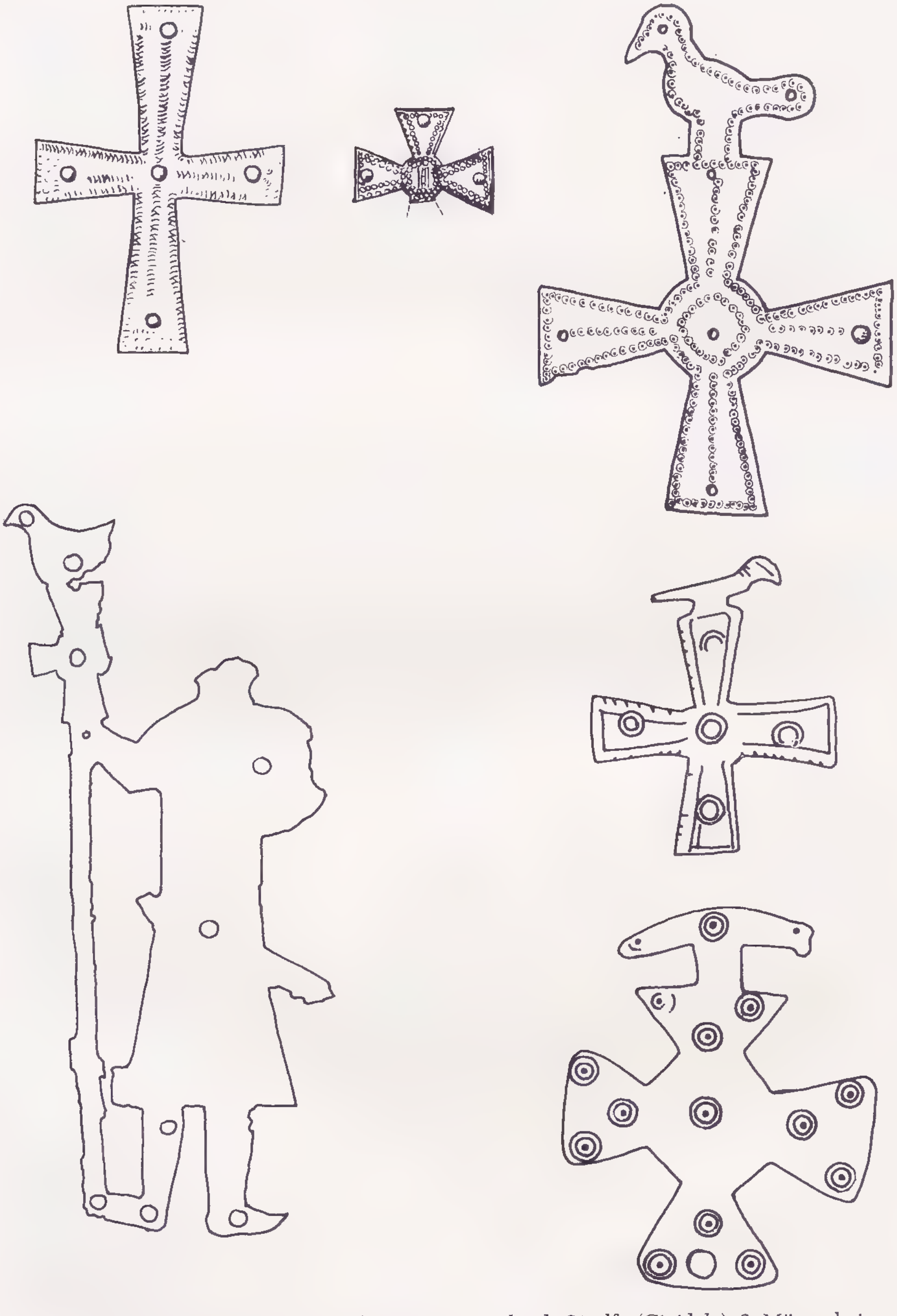
Tav. 3 - S. Germano: Lo scudo. Scala 1:2.



Tav. 4 - S. Germano: Le armi. Scala 1:2; Num. 2, 1:5; Num. 5, 1:4.



Tav. 5 - S. Germano: La cintura, il calice, il coltello, la forbice, i chiodi. Scala 1:2.



Tav. 6 - S. Germano: Analogie della croce. 1. Tomba di Gisulfo (Cividale). 2. Münzesheim. 3. S. Germano. 4. Lucca. 5. « Baviera ». 6. Vervò. Scala 1:1 a scala 1:3 circa.

Fig. 1 - PARRAVANO: Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Decorazione della volta del presbiterio e del coro.

Fig. 2 - [illegible] - Chiusa Pesio, Certosa. Decorazione della volta del coro

Fig. 3 - Parentani. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Decorazione della volta del presbiterio.

Fig. 3 - Parentani. Torino. Chiesa della Consolata (convento). Visitazione.

Fig. 4 - Parentani. Torino. Chiesa della Consolata (convento). Annunciazione.

Fig. 5 - Parentani. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Annunciazione (volta del presbiterio).

Fig. 9 - Fiammenghini: Certosa di Chiusa Pesio, Chiesa. Concezione di Gioachino ed Anna (volta del presbiterio)

Fig. 6 - Parentani. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Incoronazione della Vergine (volta del coro).

Fig. 10 - Parentani. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Presentazione al Tempio (volta del presbiterio).

Fig. 12 - PARENTANI, Certosa di Chiusa Pesio, Chiesa. Sibilla (facciata del presbiterio).

Fig. 13 - PARENTANI, Certosa di Chiusa Pesio, Chiesa. La Natività (volta del presbiterio).

Fig. 8 - Parentani. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Angioletti (volta del coro).

Fig. 11 - Parentani. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Civitas Dei (arco della finestra).

Fig. 13 - [illegible]. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. I quattro Evangelisti (volta del coro).

Fig. 14 - [illegible]. Certosa di Chiusa Pesio. Chiesa. Quattro Dottori della Chiesa (volta del coro).

FIG. [illegible] - [illegible] - « [illegible] Miracolo di S. Nicola da Tolentino » - Casale, Museo Civico

Fig. 2. Giorgio Alberini: « Miracolo di S. Nicola da Tolentino ». Casale, Museo Civico.

Fig. 3 - Giorgio Alberini: « Miracolo di S. Nicola da Tolentino ». Casale, Museo Civico

Fig. 4 - GIORGIO ALBERINI: « Nascita di S. Pietro ». Casale, S. Pietro Martire.

Fig. 6 - Giorgio Alberini: « Predicazione di S. Pietro ». Casale, S. Pietro Martire.

Fig. 5 - Giorgio Alberini: « S. Pietro risana l'idropico ». Casale, S. Pietro Martire.

Fig. 7 - Giorgio Alberini: « Consegna delle chiavi a S. Pietro ».
Felizzano, Chiesa parrocchiale.

Fig. 8 - GIORGIO ALBERINI: « Annunciazione ». Casale, S. Ilario.

Fig. 9 - Giorgio Alberini: « Conversione di S. Paolo ». Casale, S. Paolo.

Fig. 10 - Giorgio Alberini: « Annunciazione ». Fubine, Istituto di Don Orione.

Fig. 11 - Giorgio Alberini: « Madonna con due Santi e i Principi Gonzaga » (fronte di stendardo). S. Germano (Casale), Chiesa parrocchiale.

Fig. 12 - Giorgio Alberini: « S. Agostino atterra gli eretici » (retro di stendardo). S. Germano (Casale), Chiesa parrocchiale.

Fig. 19 - Moncalvo (Alemanni?): «Assunta».
Casale, S. Michele.

Fig. 18 - Guglielmo Alemanni: «Annunciazione».
Casale, S. Michele.

Fig. 17 - Moncalvo, « L'Arcangelo Michele », Torino, Biblioteca Reale

Fig. 15 - Giorgio Alberini, « Arcangelo al padre », Casale, S. Michele

Fig. 16 - MONCALVO (?) - « L'Arcangelo Michele ». Casale, S. Michele.

Fig. 1a - G. G. BARBELLI (?): « Marta e Maddalena ».
Cappella della « Vestizione di S. Chiara ». Orta, Sacro Monte.

Fig. 1b - G. G. BARBELLI (?): « S. Francesco taglia i capelli a S. Chiara ».
Cappella della « Vestizione di S. Chiara ». Orta, Sacro Monte.

Fig. 25 - C. F. Nuvolone: «S. Francesco in preghiera trionfa sul demonio». Cappella «Vittoria sulle tentazioni». Orta, S. Monte.

Fig. 26 - C. F. Nuvolone: «S. Francesco ignudo sulla neve». Cappella della «Vittoria sulle tentazioni». Orta, Sacro Monte.

Fig. 35 - C. F. Nuvolone: «S. Francesco protetto dalla sua fede della Vergine». Cappella «Visione sulle tentazioni». Orta, S. Monte.

Fig. 36 - Isidoro Bianchi: «Allegoria di un Pianeta». Rivoli, Castello.

Fig. 40 - C. F. Nuvolone: «S. Francesco detta il testamento». Capp. «Agonia di S. Franc.». Orta, S. Monte.

Fig. 41 - C. F. Nuvolone: «S. Francesco si reca alla Porziuncola», Cappella «Vittoria sulle tentazioni». Orta, Sacro Monte

Fig. [illegible] - Isidoro Bianchi: « *Fatti della vita di Amedeo VIII* ». Rivoli, Castello.

Fig. [illegible] - Isidoro Bianchi: « *Fatti della vita di Amedeo VIII* ». Rivoli, Castello.

Fig. 6 - C. F. Nuvolone: « Susanna al bagno » Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 7 - C. F. Nuvolone: « Natività ». Torino, propr. privata.

Fig. 8 - C. F. Nuvolone: « Marie di Pietro », Milano, Castello Sforzesco.

Fig. 95 - C. F. Nuvolone: «Sacra Famiglia». Digione, Musée des Beaux Art.

Fig. 94 - C. F. Nuvolone: «Sacra Famiglia». Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Fig. 10 - C. F. Nuvolone: « Purificazione ». Piacenza, Museo Civico.

Fig. 11 - C. F. Nuvolone: « Assunzione della Vergine ». Milano, Pinacoteca di Brera.

Fig. 125 - C. F. Nuvolone: «S. Maurizio».
Parma, Pinacoteca.

Fig. 126 - C. F. Nuvolone: «Ritratto di fanciulla».
Pavia, Pinacoteca Malaspina.

Fig. 155 - C. F. Nuvolone: « La strage degli Innocenti ». Cappella della Natività. Varese, Sacro Monte.

Fig. 152 - C. F. Nuvolone: « L'annuncio ai pastori ». Cappella della Natività. Varese, Sacro Monte.

Fig. [illegible] - C. F. Nuvolone: « Santa Martire e un angelo ».
Milano, già Galleria Brera.

Fig. [illegible] - C. F. Nuvolone: « Morte di Lucrezia ».
Milano, Castello Sforzesco.

Fig. 150 - C. F. Nuvolone: « Cristo risorto ».
Bordeaux, Musée des Beaux Arts.

Fig. 151 - C. F. Nuvolone: « Sant'Agata ».
Pittsburg, Carnegie Institute.

Fig. 16 - C. F. NUVOLONE: « L'Immacolata ». Milano, Castello Sforzesco.

Fig. 17 - C. F. Nuvolone: « Madonna col Bambino ». Milano, Castello Sforzesco.

Fig. 18a b - C. F. Nuvolone, « La Sacra Famiglia », Milano, propr. privata

Fig. 1 - Pier Francesco Gianoli:
« S. Vincenzo martire, la Beata Panacea ed altri Santi ». Quarona, Chiesa parrocchiale.

Fig. 2 - Pier Francesco Guala: «S. Rocco che assiste gli appestati». Campertogno (frazione Piana), Oratorio di S. Rocco.

Fig. 3 - Pier Francesco Guala: «S. Bartolomeo che battezza il re e la regina d'Armenia». Trino Vercellese, Chiesa di S. Bartolomeo.

Fig. 4. - Pier Franc. Guala: « S. Guglielmo abate e S. Donato ». Vercelli, Duomo.

Fig. 5 - PIER FRANC. GIANOLI: « Ritratto di cavaliere ». Cavaglià, Cast. Rondolino.

Fig. 6 - PIER FRANC. GUALA: « Gerolamo Scarampi conte di Camino ». Camino Monferrato, Castello

Ritratto in miniatura di Principe Estense (collezione privata).

R. Bachi, Ritratto della I. Coccapani del 1744 nella Galleria di Parma.

Raccolta di ritratti in miniatura di Principi Sabaudi. Palazzo Reale To

eale Torino (foto Archivio Sopraintendenza ai Monumenti 22086 C).

Ritrattino di Principe Sabaudo (Palazzo Reale di Torino).

Ritratto di Principessa Sabauda nel Gabinetto delle miniature di Palazzo Reale a Torino.

a

b

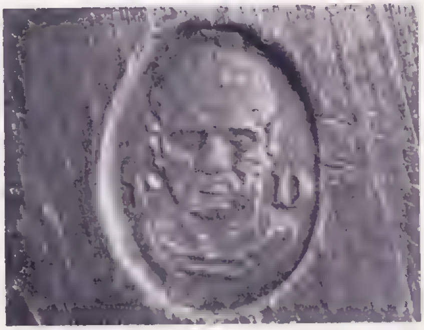
c

Fig. 1 - *a)* Giovanni Battista Carron, Assaggiatore nella zecca di Torino dal 1753 al 1778; *b)* Francesco Pugliani, idem, dal 1775 al 1787; *c)* Carlo Micha, idem, dal 1759 al 1787.

a

b

c



d

Fig. 2 - *a*) Bartolomeo Bernardi. Assaggiatore nella zecca di Torino, dal 1778 fino a dopo il 1799; *b*) Giuseppe Vernoni, idem, dal 1778 al 1815; *c*) Punzone di garanzia del titolo Denari 11 in uso dal 1814 al 1824; *d*) Punzone di garanzia del periodo francese.

Fig. 3 - Particolare del paramento dell'altare maggiore del Duomo di Torino. Datato 1741. Punzone di assaggio attribuito a Giovanni Damodé, assaggiatore nella zecca di Torino dal 1733 al 1753. Punzone del mastro argentiere Paolo Antonio Paroletto, ammesso mastro nel 1736.

Fig. 4 - Candelieri in vermeil del Victoria and Albert Museum di Londra. Datati 1783 ed opera di Giambattista Boucheron, direttore delle Oreficerie Reali.

Fig. 5 - Paiola con piatto in collezione privata torinese. Arte piemontese di assaggio Punzonatura del mastro argentiere G. Battista Giannotti assaggio nel 1777.

Fig. 8 - Ostensorio del Santuario di Oropa. Datato 1760. Punzonatura ascrivibile con molta probabilità a Maurizio Sacchetto, mastro argentiere e allievo del Boucheron

Fig. 1 - La zona fra Sassi e Superga nella « Carte de la Montagne de Turin » (v. nota 11)

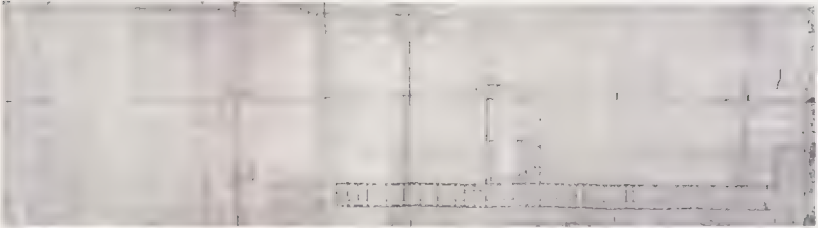
Fig. 2 - La cresta dove avrebbe dovuto sorgere la chiesa di Superga del Bertola; in primo piano il Colle e il Bric ...; in secondo piano, al centro il Bosco grande e a destra la casa chiamata Cascina (Vanetti), a sinistra i pini di Pian Gorino

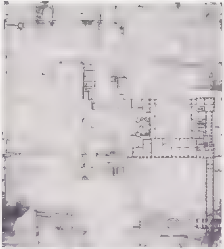
Fig. 6 - Sul fianco della collina di Superga le cave della villa Bobb e Varetti (Cavoretto) vista dalla nuova strada Superga-Pino.

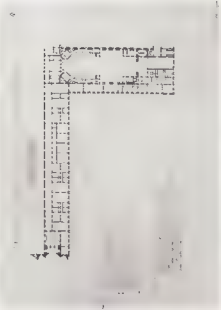
Fig. 4 - La zona di Superga nella Tavoletta al 25.000, F.° 56 *II* 50.
(Riproduzione della Cartografia dell'Istituto Geografico Militare, Autorizzazione del 21 ottobre 1963, n. 617/P.M.).

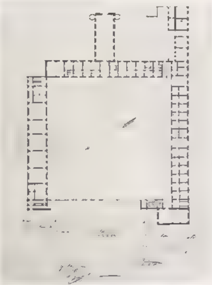
Fig. 1 - Disegno del Castello Vecchio (Porta di Po) al principio del 1600.

Fig. 2 - Prospetto a volo d'uccello degli edifici progettati dal Castellamonte intorno al Castello: Galleria e Accademia equestre.









SEGNALAZIONI

Nuovi ritrovamenti dell'acquedotto romano di Chieri.

di Riccardo Ghivarello

Da tempo mi ero proposto di correggere la cartina topografica annessa alla Memoria su *L'acquedotto romano di Chieri*, pubblicata in « Boll. della Soc. Piem. di Archeol. e Belle Arti », a. XVI (1932), n. 3-4, ed accolta con molta benevolenza dagli studiosi [1].

Informazioni poco precise, mi avevano indotto a ritenere che il canale, nel scendere dalle sorgive della Commenda alla città, valicasse il rio Tepice a monte del Ponte tutt'ora detto « Nuovo » quantunque risalga al 1791, anno in cui è cominciata la costruzione della nuova strada Chieri-Torino attraverso il valico di Pino Torinese. Rilevazioni successive mi hanno poi convinto che, invece, il percorso dell'acquedotto si svolgeva interamente lungo la riva destra dei torrentelli di Valgola e del Tepice come i recenti reperti hanno confermato.

---

[1] « Il dott. Ghivarello, appassionato studioso di storia locale, questa volta ha affrontato un problema che ha una certa attinenza con la sua professione di medico chirurgo, dappoichè l'acqua potabile rientra nel campo dell'igiene. Forse perciò — il nobile dilettantismo essendo sorretto dalla *mens medica* — questa sua fatica storico-archeologica è riuscita una delle sue Memorie più persuasive ed equilibrate. Scarse erano le notizie sull'esistenza di un acquedotto romano tanto che gli storici di mestiere non le avevano neppure accennate: il dott. Ghivarello invece elevò un " monumentum aere perennius " su quelle scarne informazioni con il sussidio della ricerca documentaria più convincente, fatta sul sito e resa viva da fotografie del *bacino collettore delle acque* e di tratti del *canale*, apportatore dell'acqua da Tetti Miglioretti a Chieri per 5 km.

« La romanità di Chieri è così riconfermata: non v'è dubbio che l'acquedotto era uno degli elementi tipici di riconquista morale dei paesi domati con la spada e quindi giustissima è ora l'identificazione di Chieri con lo " Karreo quod Potentia cognominatur " di Plinio.

« Ecco un modo nobilissimo per occupare il tempo che molte volte sopravvanza a chi vive nella quiete di una piccola terra; e soprattutto un metodo per acquistarsi di fronte al proprio paese il diritto alla pubblica riconoscenza ».

Recensione di L. C. Bollea in « Boll. Stor. Bibl. Subalpino », a. XXXIV, V-VI, Torino 1932.

Il merito delle nuove ricerche spetta al cav. Secondo Caselle, benemerito Presidente della « Pro-Chieri », volonterosamente coadiuvato dal gruppo chierese del « Corpo Naz. dei Giovani Esploratori italiani » guidato da Ferdinando Bettale.

Già mio padre (1845-1920) aveva osservato un fatto curioso. Nei prati a giorno del mulino di Galatea da tempo demolito, in certi periodi di spiccata siccità, appariva una striscia di terreno larga un metro, sulla quale l'erba avvizziva precocemente. Il fenomeno ricomparve evidentissimo durante la torrida estate dell'anno scorso (1962). Furono eseguiti degli scavi in diversi punti, ed a poca profondità, talvolta quasi a fior di terra, si trovarono numerosi frammenti, di varia lunghezza ma di uguale struttura, di un conglomerato di ciottoli di pietra viva, spaccati ed impastati con un cementizio biancastro durissimo e di origine imprecisata. Forse non si va lontano dal vero pensando che si tratti di calce pregiata delle antiche cave di Soperga usata calda subito dopo l'idratazione.

Sono « pezzi » di fondamenta del vetusto acquedotto. Alcuni lasciano vedere il piano di scorrimento dell'acqua, con ai margini la sfrangiatura delle perdute pareti, che formavano i fianchi del vano rettangolare del canale. Uno di codesti blocchi arricchisce ora la collezione del Museo Archeologico di Chieri.

La composizione e la forma sono identiche a quelle dei ruderi scavati nel 1932 nella valle Miglioretti di Pino Torinese, dove, quasi intatto e a poca profondità, è facilmente reperibile un troncone la cui sezione portante è larga 22 ed alta 34 centimetri.

Seguendo le tracce dei vecchi e dei nuovi ritrovamenti, possiamo disegnare il percorso dell'acquedotto dall'origine al vecchio perimetro della città, cioè fino all'imbocco della strada di Roaschia col viale Francesco Fasano. Ben più difficile e quasi impossibile rintracciarlo dentro la cerchia delle mura medioevali, pur essendo logico ritenere che superasse il Tepice nelle vicinanze del ponte *del Nuovo*. In tempi remoti già vi doveva esistere un altro ponte destinato a collegare il centro urbano con la necropoli romana recentemente scoperta sulla riva destra del Tepice, ed agevolare l'accesso alla strada di Roaschia la quale, passando per il Podio, la Pietra del Gallo, il valico dell'Eremo (Mons Vetulus), Val Salice oppure Val San Martino (Malavasium), era forse la più antica delle vie collinari tra *Karreo Potentia* ed *Augusta Taurinorum*.

Giova qui ricordare che le strade secondarie di allora erano appena carreggiabili, sovente semplici mulattiere o piste pedonali.

Ma torniamo all'acquedotto, per sottolineare il valore della sua scoperta come testimonianza inequivocabile della civiltà e dello sviluppo di Chieri nell'età romana; e per concludere con la modesta proposta di mettere allo scoperto il tratto di acquedotto esistente a Pino con lo scopo di ricuperarne una parte e trasferirla nel Museo di Chieri.

Se invece si preferisce valorizzare i ruderi lasciandoli sul posto, sarà opportuno isolarli e, comunque, assicurarne la conservazione. Se poi, per ottimistica ipotesi, col consenso dei proprietari del fondo rustico e della signora Miglioretti Quaglia, si riuscisse di associare agli avanzi dell'acquedotto i frammenti epigrafici romani della vicina « Commenda » (illustrati nel fascicolo 3-4, anno XIV-XV, 1960-61 del « Bollettino della Soc. Piem. di Archeologia e Belle Arti ») si potrebbe dar vita a una piccola stazione archeologica di sicuro interesse storico.

A proposito di un dolio in cotto

di Silvio Curto

Nell'ultimo volume del presente Bollettino, il socio R. Ghivarello ha descritto, nelle pagg. 137 sgg., diversi oggetti antichi venuti in luce presso il Pino Torinese, fra i quali un dolio in cotto, di grandezza eccezionale, trovato nel 1813, e attualmente conservato nella villa « La Commenda » presso il medesimo Pino Torinese.

Tale dolio mi parve particolarmente interessante, in quanto identico ad altro che fino a pochi anni fa era esposto nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze, sotto il porticato adiacente al Museo Egizio, e che è stato ceduto nel 1960 al Museo Martini (cfr. *Il Museo di Storia dell'Enologia a Pessione, Torino*, pref. di C. Carducci, testo di O. Spinola, Torino, Martini e Rossi, 1961, tav. a colori a fronte della pag. 12, e la prima delle tavv. in b. n.).

Questo secondo dolio faceva parte delle collezioni del primo « Museo d'Antichità di Torino », scisso nel 1941 nei due Musei Nazionali, Egizio e d'Antichità greco-romane; nulla si sapeva però della provenienza. In proposito, si poteva soltanto dire che difficilmente un oggetto di valore artistico così scarso poteva esser stato acquistato per il Museo citato in altre parti d'Italia, e che quindi esso doveva esser stato reperito in Piemonte.

Oggi, grazie alla segnalazione del sig. Ghivarello, si può validamente ritenere che anche il secondo dolio provenga dal medesimo sito del primo. Indizio di unica provenienza, è il fatto che i due fittili presentano una

forma a spalla alta, abbastanza rara per recipienti del genere, quando di dimensioni tanto imponenti, che in genere sono invece a botte (chi scrive ha notato sinora un solo esemplare a spalla alta nel cortile del Palazzo Barberini a Roma). I due fittili non recano bolli di fabbrica: questa potrebbe essere collocata in Asti o Pollenzo, celebrate da Plinio (*N. H.* XXXV, 12, 160) e Macedonio (*Ant. Pal.* XI, 27) per le loro produzioni ceramiche; piuttosto in Pollenzo, dove secondo il Franchi-Pont (v. *Mem. Acc. Scienze Torino*, 1806, pag. 310 sgg.) si producevano fittili di color chiaro e impasto molto pesante, quali i due qui esaminati.

Di essi rechiamo ora a paragone le caratteristiche. Dolio del Pino Torinese: è integro; alt. m. 1,48 (l'alt. indicata nell'art. cit., di 1,90, comprende il sostegno attuale in pietra); diam. massimo del corpo 1,56; diam. bocca al giro esterno del labbro espanso m. 0,85; diam. bocca al giro interno m. 0,60. Dolio del Museo Martini: il labbro è spezzato e mancante; alt. 1,45; diam. massimo del corpo 1,40; diam. bocca al giro interno 0,63.

Ambedue hanno parete spessa cm. 2 circa; la ceramica è pesante, color giallo aranciato, alquanto porosa, non verniciata.

Mentre ringrazio i proprietari della villa « La Commenda » di avermi consentito di riesaminare il dolio, vorrei esprimere l'augurio che il materiale fittile reperito in Piemonte, e sinora affatto trascurato, sia finalmente degnato di raccolta documentaria, e di uno studio che indubbiamente condurrebbe a conclusioni assai interessanti per l'economia della nostra regione nell'epoca romana.

Scoperta di una necropoli a Castagnole Lanze

di C. F. Capello

Durante una mia breve permanenza a Castagnole Lanze (Asti), ho avuto la ventura di scoprire una necropoli risalente al I secolo ed un tratto della strada romana detta « Dertonia ».

Il giorno 15 settembre 1963, venuto a sapere che, durante lavori di sterro in un terreno situato in regione Cantarana di S. Bartolomeo di Castagnole Lanze, venivano fuori tracce di carbone, mi sono recato sul posto ed ho constatato trattarsi di una necropoli di « cremati ». Ben sette tracce di roghi erano ancora evidenti sulla parete formata dallo scavo e sette pozzetti contenenti carbone frammisto a legna non interamente combusta, frammenti di vasi e anforette contenenti ossa umane. Fatto sospendere

i lavori, ho telefonato alla Soprintendenza alle Antichità del Piemonte che inviava subito sul posto il geometra Cerrato. Purtroppo la scavatrice aveva rovinato ogni cosa. In ogni modo venne ricuperato del materiale molto interessante che, esaminato, è stato accertato del I secolo. Alcuni giorni dopo, il geometra Cerrato, fatto riprendere i lavori, ha messo allo scoperto una nuova tomba formata da embrici disposti a sarcofago suddiviso in due piani da un corso di embrici contenente un'urna cineraria, un piatto, un bicchiere di vetro finissimo, una scodella con un cucchiaino di bronzo, un lacrimatoio ed una lucernetta fittile con sul fondo il marchio « FORTIS ». Ritengo di aver individuato con una certa probabilità anche la località ove esisteva la fornace che aveva adottato tale marchio. Farò altre indagini e sarà mia cura darne notizia. Durante lo scavo è venuto alla luce un tratto di lastricato dell'antica via « Dertonia ». I lavori di sterro, se non controllati, finiranno per distruggere e disperdere ogni traccia della strada e della necropoli che dovrebbe essere molto vasta.

Il 28 ottobre, ritornato a Castagnole Lanze, ho ripreso le ricerche assieme al geometra Cerrato. È risultato che, durante la nostra assenza, la tomba ed i « pozzetti » erano stati manomessi; ma dato che il materiale rinvenuto era già stato trasportato presso la Soprintendenza alle Antichità, non vi è stato molto danno.

Nella stessa località, in un pianoro prativo sito alla sommità della collinetta di cui ai rinvenimenti in oggetto, pianoro lungo circa m. 300 e con andamento irregolare nella sua larghezza che va da m. 200 circa a m. 70 ed a quota 230 m. l.m., mi è stata segnalata dal sig. Luciano Nascimbene di Castagnole Lanze, la presenza di moltissimo materiale romano.

Recatomi con detto sig. Nascimbene sul posto e provato qua e là il terreno, è stato rinvenuto, alla profondità di circa 20-30 cm. diverso materiale, cocci di embrici, di anfore, di vasi e di mattoni.

L'ora tarda non mi ha permesso di approfondire l'esame del terreno. Posso però senz'altro dire che non deve trattarsi di materiali di discarico, data la posizione elevata, ma di una necropoli oppure resti di una fornace di quei tempi lontani.

In quel punto, la vanga, dopo di aver messo allo scoperto pezzi di embrici, picchiando su altro materiale, ha dato il suono caratteristico del vuoto sottostante. Il terreno in questione appartiene al sindaco di Coazzolo.

Alcuni dati topografici della zona: Foglio 69 Carta d'Italia - Zona 32 T - Scala 1:25.000. - *Necropoli*: località compresa tra i meridiani di reticolato 32 e 33 e tra i paralleli di reticolato 55 e 56. *Località*: Forti e Caverne - merid. di ret. 34 e 35; parall. di ret. 53 e 54.

I nuovi scavi del teatro romano di Torino

di Silvana Finocchi

La scoperta del teatro di Torino è del 1899; la circostanza occasionale: lo scavo per la fondazione della Manica Lunga di Palazzo Reale, seguito alla demolizione del vecchio palazzo dei Principi di Carignano, in un'area già anticamente abitata e fino a tutto l'XI secolo occupata dalla chiesa di San Salvatore.

Questa continuità di vita spiega il groviglio di strutture, di tutte le epoche, trovate al di sopra dei resti monumentali e la cui rimozione richiese un paziente, complesso lavoro di isolamento delle strutture superstiti.

L'opera di liberazione, le esplorazioni, i restauri eseguiti con la collaborazione dell'Ufficio Tecnico della Real Casa, furono diretti da A. Taramelli che, per l'assistenza tecnica e la documentazione grafica, potè avvalersi della preziosa collaborazione dell'Ing. Bertea.

Grazie al loro intervento e all'interessamento autorevole del D'Andrade, allora direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti, il teatro in parte conservato negli scantinati del nuovo palazzo, fu, per quanto possibile, liberato e opportunamente inserito nei giardini prospicenti la via XX Settembre tra le mura di cinta e piazza San Giovanni.

Le ricerche che nell'estremo settore orientale possono dirsi esaurite, si limitarono, in quello occidentale, a una serie di esplorazioni parziali prima che, nella sistemazione definitiva, si adottasse, per intuibili ragioni economiche e di tempo, un unico livello riferibile al momento più recente della storia edilizia del teatro.

La speranza di riprendere le indagini e di portare a termine lo scavo fu la ragione che trattenne il Taramelli dal riferire ampliamente, facendo seguito alla relazione preliminare, sui dati strutturali raccolti e le conoscenze architettoniche acquisite in sede documentata nel corso dei lavori [2].

Venendo meno le condizioni per la realizzazione del programma, è venuto così a mancare finora, con l'esame analitico delle strutture, anche la presentazione critica degli elementi noti.

---

[1] A. Taramelli, *Resti dell'Antico Teatro di Augusta Taurinorum,* in *Notizie Scavi,* 1900, pag. 3 sg.

[2] Taramelli, *op. cit.,* pag. 6.

A tanta distanza di tempo questa opportunità ritorna oggi che l'attenzione rivolta dal Piano Regolatore all'inserimento del teatro nella realtà urbanistica attuale, alimenta nuove speranze di una miglior definizione del complesso e dei suoi rapporti compositivi e planimetrici con gli attigui nuclei monumentali del muro di cinta e della Porta Palatina.

Di qui la ripresa dei lavori il cui interesse si misura anche con l'importanza che il teatro di Torino ha nel quadro dell'architettura teatrale della regione piemontese, la più ricca di esempi di tutta l'Italia settentrionale e la più originale, senza dubbio, anche nelle formulazioni architettoniche del tema [3].

I nuovi scavi iniziati nel 1960, ripresi nel '62, hanno interessato tutto il settore occidentale, dove l'abbassamento del livello da uno a due metri ha consentito la liberazione delle strutture più antiche della cavea e una prima precisazione delle sue caratteristiche architettoniche.

Gli elementi raccolti sulla base dei ritrovamenti di materiale fittile (terracotta comune e frammenti di vasi a pareti sottili del I sec.) confrontati con quelli emersi dai precedenti accertamenti, riportano l'impianto a un periodo non lontano da quello della fondazione della colonia, anche se la presenza di strutture anteriori, di cui non è possibile stabilire la destinazione e la natura, sembrano indicare un inserimento non immediato del teatro nel suo contesto planimetrico iniziale.

Costruito in piano, l'edificio sorse al limite dell'abitato, nell'angolo formato dall'incontro del lato settentrionale con quello diagonale di raccordo al filo orientale della cinta.

La posizione consueta a quella degli edifici destinati ai pubblici spettacoli, è dunque periferica; lo spazio occupato dal teatro e dall'annesso *porticus post scenam*: quello iniziale complessivo di due isolati.

Nella prima versione, l'iscrizione nel perimetro rettangolare del semicerchio della cavea, costituisce la nota dominante del teatro di Torino.

Lo schema, fuori del campo delle applicazioni minori (*auditoria, odea*, piccole sale coperte per riunioni e audizioni musicali), è finora eccezionale nella tradizione architettonica romana. Esso pone il quesito della traduzione in composizioni più vaste del tema, rimasto marginale, del *theatrum tectum* in cui il Fiechter vede lo sviluppo definitivo e come il punto d'arrivo del più antico teatro italico ligneo di forma rettangolare [4].

---

[3] C. Carducci, *I teatri romani del Piemonte*, in « Dioniso », 1938, pag. 297 sgg.

[4] E. R. Fiechter, *Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters*, 1914, pag. 183 sgg.

Esaminando il problema della copertura dei teatri piemontesi (Torino, Aosta, i soli esempi noti di grandi teatri a schema mistilineo), il Carducci considerava poco probabile, per la difficoltà derivante dall'ampiezza di campo (32 metri a Torino), la supposta chiusura dello spazio centrale indiziata dalla presenza della facciata rettilinea [5].

Restando così aperto l'interrogativo circa una diversa funzione del perimetro rettangolare, nasceva l'ipotesi di un adattamento della struttura più tradizionale curvilinea ai lineamenti regolari dell'organizzazione coloniale.

Senza escludere questa plausibile « ragione urbanistica » della facciata primitiva in funzione delle strade rettilinee che la delimitavano, un diretto esame dei resti alla luce delle più recenti risultanze, consente di superare le difficoltà iniziali e di sostenere, nella possibile applicazione pratica del tema del teatro coperto, il contenuto più rispondente alle esigenze ambientali [6] ed ai princìpi formali dello schema mistilineo.

Scomparsi i tratti del perimetro rettangolare venuti in luce negli scavi Taramelli, successivamente reinterrati o distrutti per il sovrapporsi del nuovo fabbricato, è stata messa in evidenza recentemente gran parte del settore di sud-ovest, a documentare visibilmente, in rapporto con le strutture coeve, la configurazione della facciata, il suo sviluppo, l'andamento parallelo alle strade che la delimitavano [7].

Costruito in robusta opera cementizia a ricorsi di mattoni pedali, dello spessore di mt. 0,80, il perimetro rettangolare, che si sviluppa su una fronte di 61 metri lungo la via decumana, corre tangente all'ambulacro semicircolare della cavea, lasciando negli angoli spazi non molto ampi di risulta che, per analogia con impianti noti, non è escluso contenessero scale lignee per l'accesso ai piani superiori.

Nessun elemento abbiamo per la ricomposizione della facciata (se non il riferimento a quella meglio conservata di Aosta dello stesso tipo), mentre per l'altezza, un calcolo approssimativo sulla base dell'estensione e della pendenza della cavea, porta a proporre, nella misura di 12 metri, il suo sviluppo complessivo in questa fase.

Dall'esterno gli ingressi aperti nel perimetro rettangolare introducevano nell'ambulacro anulare. Di qui rampe lignee, fondate su piani inclinati,

---

[5] Carducci, *op. cit.*, pag. 298 sgg.

[6] Si pensi alle esigenze determinate dalle condizioni climatiche locali.

[7] Traccie di pavimentazione a poligoni gneisici di livello più recente, ma riconducibili, nel tracciato, ai lineamenti più antichi, segnano ancora l'incrocio di un cardine con un decumano all'incontro di via XX Settembre con Piazza San Giovanni.

conducevano alla media cavea (il solo ordine ipotizzabile al di sopra del primo, tenuto conto dello sviluppo e della portata degli elementi strutturali).

Un solo ingresso originario ai vani scala è stato trovato finora negli scavi recenti del settore occidentale, fiancheggiato da elementi di sezione quadrata, della stessa muratura in calcestruzzo a ricorsi di mattoni pedali dei pilastri distribuiti, a intervalli ricorrenti, lungo il muro di sostegno della cavea.

Accostati, ma non legati al muro interno dell'ambulacro, secondo il procedere per tempi successivi, proprio del lavoro a squadre, che era nella consuetudine dell'organizzazione romana, i pilastri (due volte risegati all'altezza del pavimento a un metro circa dal piano terra), si allineavano sulle direttrici radiali degli elementi portanti distribuiti all'esterno del corridoio anulare. Le basi di questi ultimi, costruite in mattoni, hanno dimensioni diverse, presentano intervalli non sempre ricorrenti e appaiono caratterizzati dall'inserimento, nel nucleo interno, di sezioni di muratura più antica.

Nella prima versione a recinto rettilineo essi sembrano documentare un rimaneggiamento successivo, un « secondo tempo », in rapporto a nuove esigenze di consolidamento delle strutture portanti seguito a un avvenimento determinante, evidentemente un incendio, il cui ricordo è rimasto affidato ai resti di combustione rinvenuti, al di sopra del piano antico, nel corridoio anulare.

Qui l'assenza di ogni traccia di copertura a volta [8] prova la presenza di soffittature e di sovrastanti gradinate lignee, com'era nella consuetudine di molti teatri provinciali. Si deve anzi pensare che anche il I ordine non fosse in struttura lapidea se non limitatamente alle iniziali file di gradini, di cui è stata ritrovata la gettata in calcestruzzo del piano di posa.

Al di là di esso, sul terreno tagliato a scarpa e contenuto da sostruzioni anulari, un letto di calcinacci e di frammenti di mattoni, coperto da residui di incendio, sembrava indicare una cavea di materiale deperibile, evidentemente lignea, successivamente rifatta e nuovamente distrutta (a un secondo letto in calcestruzzo, gettato sul piano a sostegno di gradini lapidei, succedeva un nuovo sottofondo di macerie sigillato da uno strato continuo di materiale carbonioso).

---

[8] Anche nel corso dei primi scavi non furono trovate traccie di volte crollate al di sotto del pavimento dell'ambulacro del II teatro.

Sfugge la posizione della precinzione che in questa cavea primitiva, divideva il primo meniano semicircolare dal superiore, a porzione di cerchio, troncato a filo delle pareti rettilinee del muro perimetrale.

Chiudendo a giro il semicerchio dell'orchestra, la cavea si saldava all'edificio scenico senza passaggi intermedi.

La scena, di cui restano alcuni tratti dei muri laterali e della fronte, aveva anch'essa parti, con ogni evidenza, lignee. Abbondanti tracce d'incendio trovate qui, come altrove (anche sul piano dell'orchestra primitiva), riportano a due parziali ma violente distruzioni dell'edificio, la prima delle quali seguita da una rapida ricostruzione, è documentata, come s'è visto, così dal rifacimento della cavea come dal rafforzamento dei pilastri per una migliore distribuzione dei carichi nel corridoio anulare.

I pochi frammenti del I sec., rinvenuti mescolati a residui carboniosi nei recenti scavi del settore occidentale, sembrano assegnare ad un'epoca non lontana da quella di fondazione del teatro, la causa determinante di questo « II tempo », nella prima versione architettonica a recinto rettilineo.

L'avvenimento che sembra meglio allinearsi con questi indizi e permette di riferire ad un preciso momento storico questa vicenda di una costruzione ancora povera ed in gran parte lignea, è l'incendio violento del 69 di cui è notizia in Tacito (*Hist.*, II, 66), scoppiato in seguito ad una zuffa tra soldati romani ed ausiliari Batavi di stanza a Torino, al tempo delle guerre civili tra Ottone e Vitelio. Le fiamme, che allora divorarono la città, non dovettero risparmiare il teatro che fu distrutto e rifatto nelle sue parti deperibili ed anche in qualche elemento in muratura, ma non uscì dallo schema originario, la cui strutturazione (recinto rettilineo, elevato ligneo) fornisce un suggerimento spontaneo al problema, abbastanza conseguente, di una sua copertura stabile. E quantunque non si colgano a prima vista nella struttura elementi per individuare i punti d'appoggio di un sistema di una certa logicità dimensionale (non si può pensare che in mancanza di opportune distribuzione di appoggi intermedi le capriate avessero la portata di 32 metri, tanto quanto intercorre tra i due muri d'ambito), il riconoscimento dei più antichi muri di rinfianco della scena, oggi cavalcata dal podio di proscenio del II teatro, induce, dopo meditato esame, a considerare probabile la loro funzione di appoggio ravvicinato per l'impostazione di capriate lignee.

La luce (24 mt.), di una portata possibile, suggerisce una disposizione delle capriate a una distanza, che in rapporto allo spazio intercorrente tra i muri perimetrali, può proporsi nella misura di circa 11 metri.

Ne risulterebbe una disposizione di due capriate estreme appoggiate ai rinfianchi della scena e due centrali imperniate su una catena di grossi travi tesi a colmare, tra le due ali, lo spazio vuoto del proscenio. Qui il tetto, forse a una o più falde, doveva collegarsi con una copertura a capriate dello stesso tipo, appoggiate ai muri d'ambito della scena.

Ancora per un secolo, almeno, il teatro sembra aver mantenuto questo schema e le caratteristiche di costruzione mista, in muratura e legno, proprie del *theatrum tectum.*

Una moneta di Antonino Pio, trovata nello strato di residui carboniosi accumulatosi sul secondo piano di posa delle gradinate sotto la cavea lapidea del II teatro, segna il limite cronologico di questa prima fase e forse l'inizio di quella successiva in cui, nel trapasso alla facciata curvilinea, si realizzò il primo graduale ampliamento dell'impianto primitivo.

Rotti i confini iniziali e rase al suolo le robuste mura d'ambito, furono costruiti due nuovi muri circolari, concentrico il primo alle sostruzioni anulari della cavea, rientrante il secondo dalla estremità al centro per una riduzione del raggio di curvatura imposta, con ogni verosimiglianza, così dal rispetto degli allineamenti stradali come dalla necessità di un raccordo ravvicinato per l'impostazione di nuove soffittature lignee.

Sporgenti di uguale misura oltre il filo interno del muro di facciata, i pilastri, che sopportavano le arcate, definivano i vani alternati da cui partivano le scale o si aprivano gli ingressi che conducevano al corridoio anulare. All'esterno invece, diversamente avanzando, essi descrivevano una specie di segmentato rettilineo abbastanza vicino, nell'ispirazione, alla soluzione originaria, in cui la struttura circolare si saldava, fondendosi, al rettifilo perimetrale.

L'ipotesi di una copertura dell'edificio anche in questa seconda fase, non è dimostrabile per la scomparsa della parte superiore della cavea, ma sufficientemente sostenibile pensando alla distribuzione di sostegni intermedi per l'appoggio di travature radiali.

Fondate le sostruzioni esterne, si provvide a rafforzare con una serie di pilastri il muro interno dell'ambulacro, riutilizzando e rilevando, sul lato opposto, gli elementi portanti la copertura ed il sovrastante II meniano.

Alzata e ampliata, la cavea ebbe, nel corso di questa trasformazione, gradinate lapidee suddivise in più settori da un numero non precisabile di scalette radiali (forse quattro, con ogni verosimiglianza, come nel rimaneggiamento successivo nella versione pervenutaci).

Alla base, una crepidine di soli 20 cm. di profondità serviva per la posa dei piedi degli spettatori, consentendo si circolasse liberamente nella precinzione sottostante ricavata sul canale dell'euripo.

Un balteo marmoreo divideva le file del primo ordine, riservate ai cavalieri, dai seggi dei notabili disposti sui gradini a margine dell'orchestra, di cui resta il solo piano inclinato con la preparazione in calcestruzzo ed il sottofondo, in mattoni pedali, dell'originaria pavimentazione marmorea.

Il podio della scena, di asse non perfetto, costruito con materiale di ricupero sui resti demoliti del proscenio più antico, conserva tracce di rivestimento in lastre di marmo bianco e, nella parte interna, resti di pozzetti di sezione quadrata delimitati da mattoni pedali distribuiti a intervalli regolari e destinati ai contrappesi per la manovra del sipario.

Il pulpito che ha la profondità di 6 metri ed uno sviluppo di 44, è chiuso dalle ali dei parasceni e, sul fondo, da una fronte rettilinea appena movimentata da nicchie rettangolari: tre piene fiancheggiate da colonne di cui restano le basi, e tre aperte (nella centrale è la porta regia, ai lati le hospitales) per la comunicazione con il *post-scaenam.*

Qui piccoli ambienti, fiancheggianti uno stretto passaggio, erano collegati da un robusto muro continuo esternamente articolato da pilastri abbinati.

Ai lati della scena le *versurae* (rafforzate ed ampliate in questa fase) contenevano i vani scala per l'accesso ai piani superiori e comunicavano con le *confornicationes* da un lato, e dall'altro, con l'annesso quadriportico *post scenam.*

Di questo elemento, complementare dell'architettura teatrale romana, restano le fondazioni, solo in parte liberate, conservate nel settore occidentale. Già esistente nel I sec. in collegamento col I teatro, il portico, inizialmente a due ali, raggiungeva in angolo il lato settentrionale della cinta, delimitando all'interno un'area scoperta e chiusa, nel tratto fra le torri, da una serie di ambienti non ancora planimetricamente definibili, forse anch'essi pertinenti agli attori e all'esercizio del teatro.

Un successivo ampliamento dell'area porticata, documentato dal maggior sviluppo delle corsie e dall'avanzamento verso strada delle due ali, sembra aver coinciso con la prima trasformazione del teatro, cui si accosta per procedere, sullo stesso allineamento del muro di facciata, fino all'incontro con le torri della cinta.

Un ingresso aperto a sud introduceva nell'ambulacro, ampio 4 mt., di cui restano ad ovest le fondazioni del prospetto e le crepidini del colonnato fino al piano di spiccato (nelle stesse lastre di granito del muro di facciata e dell'ossatura dei pilastri del II teatro), recante le tracce dei fusti di mt. 0,65 separati da intervalli ricorrenti di 2 metri.

Piegando a sud il colonnato correva a margine del prospetto posteriore della scena e, a nord, dalla fascia di ambienti, già esistenti, addossati al lato interno della cinta.

Documentati rimaneggiamenti, avvenuti al centro della cavea, riportano all'ultimo teatro l'apertura di un passaggio intermedio che dalla facciata principale conduceva direttamente all'orchestra. In questo punto della diramazione centrale scavi effettuati nel corridoio anulare hanno messo in evidenza, sotto uno strato di terreno di riporto, fondazioni superficiali di una struttura continua, priva di elementi di rinfianco e nettamente differenziata dalle più antiche sostruzioni della cavea.

L'apertura intermedia che trova rari confronti nell'architettura teatrale romana (ricordiamo gli esempi di Libarna e di Ostia, in cui appare praticato, in seguito al rimaneggiamento della cavea, in età severiana) [9], sembra doversi porre in relazione con un nuovo ampliamento del teatro di Torino, documentato dai pilastri di sostegno di un secondo ambulacro, ritrovati alla distanza di circa tre metri dal muro di facciata del II teatro.

Il portico esterno coperto a volta, che doveva reggere il meniano superiore, indica il momento della massima espansione dell'edificio, che alla metà del III sec. (cui sembrano riportare i ritrovamenti più recenti del settore occidentale), sconfinava al di là del filo strada invadendone quasi interamente la sede.

Questa trasformazione, che risponde alle accresciute esigenze di recettività dell'impianto teatrale, si spiega con l'alto livello di prosperità della vita cittadina nella tarda età imperiale. Esso trova la sua più plausibile ragione nel crescente favore incontrato dagli spettacoli più popolari (mimi, tetimimi, ludi gladiatori) la cui diffusione, in luogo della decaduta produzione drammatica, è largamente documentata, per tutto il III sec., nelle vicende dell'architettura teatrale in Italia.

---

[9] Per Libarna: C. CARDUCCI, *Lavori di scavo e restauro al teatro di Libarna*, in *Notizie scavi*, 1938, pag. 317 sgg.; per Ostia: G. CALZA, *Il teatro romano di Ostia*, 1928, pag. 15 e sgg.

La chiesa della Confraternita di San Michele Arcangelo in Neive

di Bartolomeo Gallo

Benchè da trentacinque anni, ormai, io giri in lungo ed in largo il Piemonte per ragioni del mio lavoro e per amore della nostra architettura barocca, la curiosità spingendomi sovente alla ricerca di qualcosa di nuovo per me, debbo tuttavia confessare che fino a pochissimo tempo fa di questa straordinaria chiesa della Confraternita di San Michele Arcangelo in Neive non supponevo neppure l'esistenza.

Chi percorre la strada che da Alba porta verso Santo Stefano Belbo e Canelli, su e giù per le Langhe, il primo paese che incontra è Neive, in cima ad un colle: ma la strada provinciale evita l'antico abitato per scendere subito alla Neive nuova, sorta attorno alla stazione ferroviaria. È un paese interessante, pieno di carattere, con antichi portici, archi e ville: le novità si sono rovesciate tutte nella Neive commerciale del fondo valle, qui si respira ancora l'aria di ieri.

In fondo al paese, sulla piazza della chiesa Parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo priva di particolare interesse ed a poche decine di metri da essa, sorge l'edificio della Confraternita di San Michele Arcangelo, che a primo sguardo si impone per il suo slancio ascensionale ed il scenografico effetto.

A mio modesto avviso non dovrebbero esservi molti dubbi sull'epoca di nascita di questa costruzione: il suo carattere architettonico è quello della fine del Seicento. Non mi è stato possibile finora trovare dati sicuri sull'autore del nobile edificio; non se ne trovano tracce sul « Theatrum Novum Pedemontii » del Brinckmann; e neppure nell'opera del Mallè « Le arti figurative in Piemonte ». Soltanto Attilio Bonino, nel secondo volume della sua « Miscellanea artistica della Provincia di Cuneo », nel capitolo dedicato a Neive, scrive di questa chiesa quale opera singolare dell'ultimo trentennio del seicento e ne indica l'autore nell'Architetto Conte Amedeo di Castellamonte, l'insigne creatore del nucleo originale del Castello di Venaria, eretto verso il 1660.

I disegni autografi di progetto sono introvabili e nessun dato in proposito è reperibile negli archivi di Neive. Risulta tuttavia che illustri studiosi del nostro patrimonio artistico, quali il Rovere e l'Olivero, visitarono l'edificio e ritennero attendibile l'attribuzione al Castellamonte. Una lunga tra-

dizione locale, del resto, confermerebbe tale paternità della nobile architettura neivese. È certo, comunque, che la chiesa si presenta all'esterno in maniera assai favorevole, compatta e bloccata com'è nelle sue linee arditamente ascendenti, quasi sospinta in alto da un potente e singolare spigolo in muratura che la contrafforta a destra della facciata, verso il declinare della piazza. L'alta e mossa facciata, tutta in rustico, si conclude al sommo quasi a ridosso della originale cupola. Il piccolo campanile, dalla cuspide di sapore alquanto esotico, incastrato sulla parte opposta della facciata, fa da contrappeso al pilastrone di destra e partecipa egregiamente della composizione.

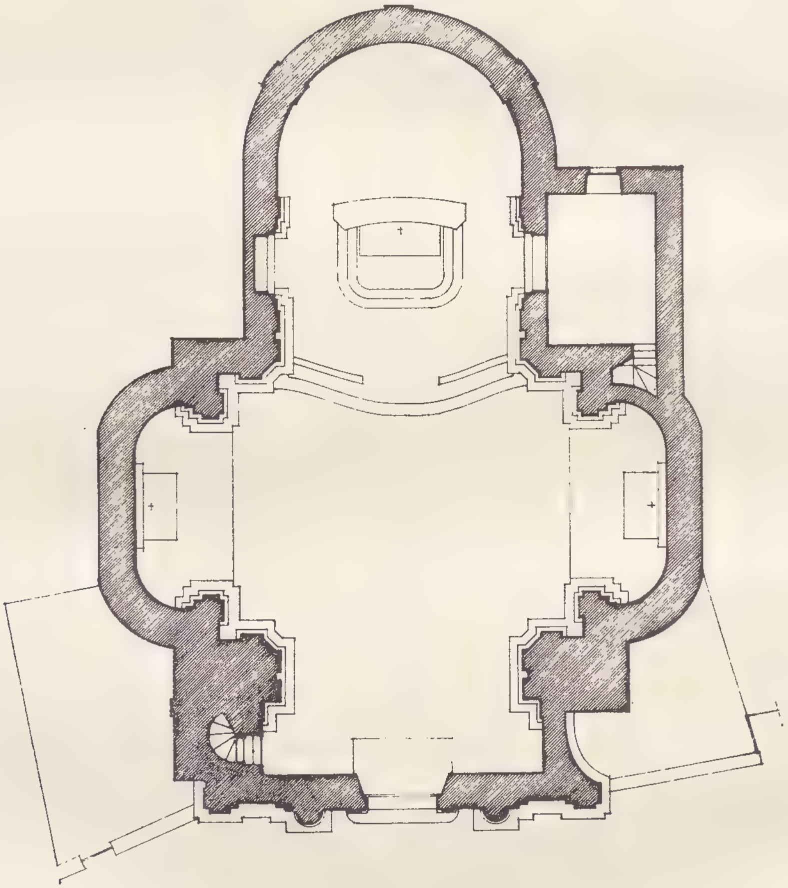
Il Bonino, nello scritto citato prima, parla di un restauro che la chiesa avrebbe subìto nel 1730 e muove qualche appunto, che non possiamo condividere, alla unità stilistica della facciata in rapporto alle linee interne della chiesa. Ritengo invece che se qualcosa di settecentesco si trova, come indubbiamente si trova, in questo edificio, dobbiamo cercarlo piuttosto nel suo interno, nell'elegante sviluppo delle trabeazioni, dei capitelli e delle lunette; ma non nel prospetto esterno, nella cupola ed in generale nelle forme di questa chiesa, tipico esempio di carattere rustico, secentesco e nostrano.

Ma veniamo a qualche cenno descrittivo dell'edificio con il sussidio di questo bel disegno tracciato sul posto per mio invito da un giovane artista torinese: il pittore Sergio Albano, che alle capacità tecniche unisce un particolare gusto ed una non comune cultura sui temi del nostro barocco. Interessandomi a questo edificio ed in mancanza dei disegni originali ho provveduto lo scorso anno, con la valida collaborazione dell'Architetto Signorina Palmina Nicola, ad un accurato rilievo delle misure di pianta ed elevazioni, compatibilmente, per queste ultime, con la mancanza di ponteggi; riservandomi tuttavia, se in avvenire si potrà giungere ad un auspicato restauro, di rettificare poi quelle misurazioni in altezza che per ora sono segnate un poco ad occhio.

Presento ora alcuni disegni di rilievo (pianta, facciata e due sezioni verticali).

Dato fortemente caratteristico dell'edificio mi sembra un certo schiacciamento nella parte anteriore della pianta, a paragone del più ampio sviluppo di quella absidale: ciò è dovuto probabilmente al fatto che l'Architetto, posto di fronte ad un terreno in forte pendio, con scarsa profondità a disposizione e nessuna possibilità sul davanti, ha dovuto accorciare al massimo il braccio di ingresso alla crocera per non affondare

troppo il coro semicircolare nel vivo del terreno: l'abside ha tuttavia contro il proprio muro terminale non meno di quattro metri di terrapieno, con tutti gli inconvenienti per infiltrazioni che ne conseguono.



Neive, Chiesa della Confraternita di S. Michele.

Tale necessità di abbreviare la parte anteriore, anzichè danneggiare l'insieme, ha contribuito assai bene, a mio avviso, a creare quell'effetto scenografico di blocco e di unità che la chiesa presenta a chi la osservi dall'angolo opposto della piazza, conferendole un tono forte e personalissimo: l'occhio abbraccia di un sol colpo l'alta facciata a doppio ordine,

la imminente cupola originalissima nel disegno e la torre campanaria: tutto sostenuto dalle potenti murature del pilastro a spigolo di cui si è detto prima e del cappellone curvo di destra.

Neive, Chiesa della Confraternita di S. Michele.

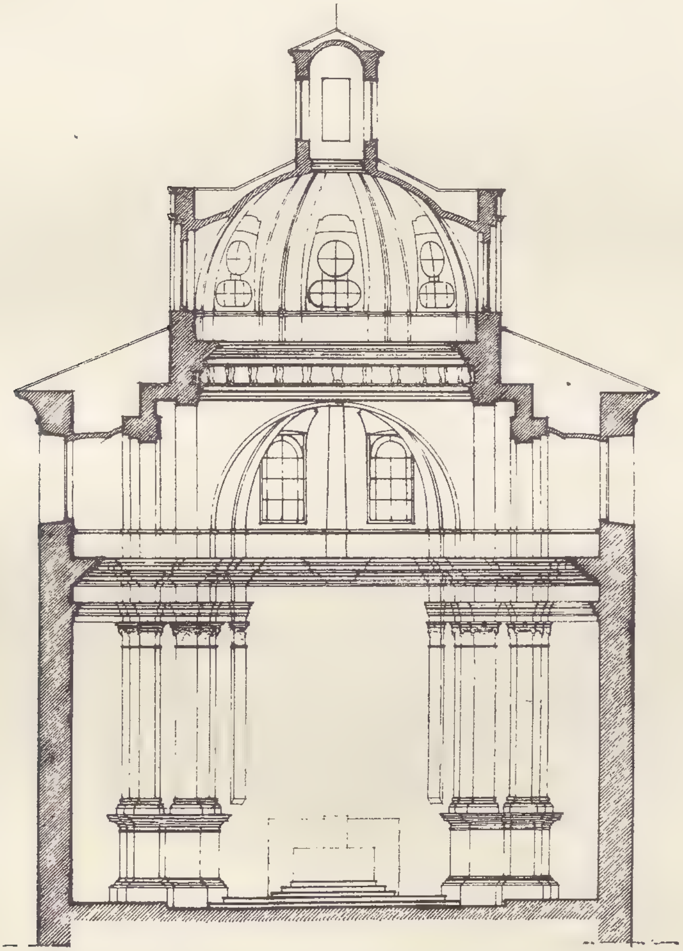
La cupola merita una citazione particolare. Ho cercato nella memoria e sui testi un altro esempio del genere, senza trovarlo; avevo pensato per un momento alla Parrocchiale di Cavaglià del Castelli; ma è molto più semplice. Qui, sul tamburo cilindrico che copre la volta interna a bacino circolare con lunette, si innestano gli otto avancorpi diritti delle finestre a trifoglio; questi avancorpi, quasi eleganti abbaini, sono alternativamente a timpano curvo e triangolare; in centro si alza la lanterna, più semplice: l'insieme è dei più armoniosi e non potrebbe coronare meglio il magnifico blocco delle murature. Anche la facciata, sebbene a sviluppo piano, è molto mossa e disegnata nelle sue modanature, sapientemente modulate sui più classici ritmi del miglior barocco piemontese. L'ordine inferiore poggia sopra un elevato piedestallo e svolge un buon partito a paraste e colonne addossate. Al centro, un bel portale con elegante cappello a volute in rustico ospita una porta in legno scolpito di squisita fattura, con pannelli settecenteschi, recentemente danneggiata. Ai lati del portale si notano ben proporzionati medaglioni lobati nel rustico.

L'ordine superiore continua il partito di lesene e colonne addossate del sottostante, limitatamente alla zona centrale: i due campi laterali si chiudono al centro mediante raccordi con volute in cotto. Un caratteristico finestrone a tre luci, di evidente sapore secentesco, come numerosi esempi in Piemonte stanno a dimostrare, occupa l'intero campo centrale, con ricco chiaroscuro; chiude infine la composizione un forte timpano curvo, con romanetti alle imposte.

L'interno della chiesa, sebbene elegante ed equilibrato sulla pianta a croce pressapoco greca, è tuttavia meno interessante e nuovo che non l'esterno. Sull'elemento centrale a pianta quadrata di m. 7,50 di lato sono impostate le quattro braccia: rettangolare ed assai breve quella dell'ingresso, come già detto; a pianta curvilinea mista le due cappelle laterali della crocera e con maggiore sviluppo la parte di fondo, dapprima rettangolare nel presbitero, poi a pieno centro nel coro. La massima lunghezza interna tocca i metri 22 circa e la maggior larghezza nel transetto metri 16.

L'ordine architettonico interno si imposta sopra alti piedestalli perimetrali e con ben distribuito gioco di paraste, alcune accoppiate, sorregge la elegante trabeazione che corre tutto all'intorno, sempre ad uguale livello, anche nelle cappelle. I doppi archi della parte centrale portano, attraverso i quattro peducci triangolari, una bella cornice circolare con men-

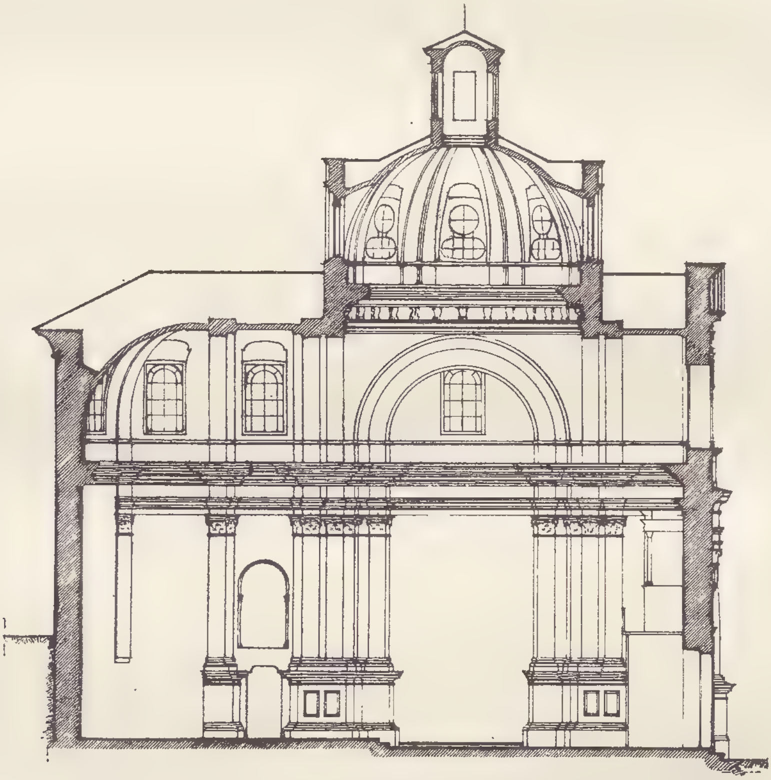
sole; su questo anello si eleva la cupola a calotta emisferica, con otto lunette per le altrettante originali finestre a trifoglio che già abbiamo



Neive, Chiesa della Confraternita di S. Michele.

visto all'esterno della cupola; doppie costolature ed occhio centrale su cui insiste la piccola lanterna terminale a sezione tonda e quattro finestrelle a rettangolo. La elevazione del cupolino sul piano pavimento è notevole, non inferiore ai 22 metri all'imposta.

Volte a botte coprono il breve braccio d'ingresso a quello corrispondente sul presbitero, mentre le due cappelle e l'abside sono voltate mediante calotte in cui si intagliano le lunette per le finestre rettangolari, aperte poco oltre la trabeazione.



Neive, Chiesa della Confraternita di S. Michele.

Un complesso interno compatto ed armonioso, senza inutili fronzoli; ottimi rapporti nel chiaroscuro delle sagomature, strutture chiare ed evidenti, in giusto equilibrio di vuoti e di pieni. Come si stava dicendo, questa partitura interna di lesene, capitelli e cornici, raffinatamente condotta, ha un certo sapore settecentesco: accettabile pertanto la datazione 1730 quale epoca di un restauro o finimento decorativo dell'interno chiesa.

Non si notano oggi arredi od oggetti di particolare interesse. L'altar maggiore ed i due laterali della crocera non sono originali; il pavimento, in piastrelle di cemento, deve aver sostituito da tempo quello primitivo, che pensiamo fosse in bargioline oppure in cotto.

Fa eccezione una piccola ma deliziosa cassa d'organo posta sulla cantoria contro il muro di facciata: di classica architettura, finemente intagliata e dorata, è un pezzo da museo, di costruzione probabilmente anteriore alla data di nascita della chiesa. Il Bonino, mettendola in giusto risalto, la dice proveniente da Treiso. È augurabile che vigili cure sappiano impedire l'esodo di questo pregevole mobile verso i lidi dell'antiquariato.

Le numerose finestre di forme svariate sono fornite attualmente di chiassilerie metalliche. Quelle antiche in legno, probabilmente corrose dal tempo, vennero sostituite in epoca relativamente recente.

A conclusione diremo che questo nobile complesso è giunto fino a noi, attraverso il corso di tre secoli, in condizioni abbastanza soddisfacenti di integrità strutturale e decorativa, senza aver subìto le dannose mutilazioni od aggiunte che deturpano purtroppo tanti altri monumenti dell'epoca. Nelle sue linee essenziali questa bella chiesa è intatta. Certo non mancano i danni provocati dal tempo e dalle intemperie, specialmente per profonde infiltrazioni dai tetti alle volte ed attraverso le parti basse dei muri perimetrali. Una relazione di restauro è già stata redatta e presentata: al totale ripristino dell'edificio sarebbe sufficiente una cifra oggi modesta, largamente giustificata dalla importanza storica ed artistica del monumento, da classificare fra i più notevoli della « Provincia Granda ». Le giovanili energie e la buona volontà dell'attuale Vicario di Neive, Don Giuseppe Cogno, lasciano aperta la porta alle migliori speranze.

L'Oratorio e la Congregazione dei Nobili Avvocati torinesi

di Davide G. Cravero

Fra i benefici effetti che più intensamente ci auguravamo scaturissero dalla gigantesca rassegna del barocco, conclusasi il 10 novembre u. s. ci stava soprattutto a cuore un risvegliarsi dell'interesse dei piemontesi nei confronti del loro patrimonio artistico, risveglio che comportando una rinnovata fierezza per le vestigia che di quell'età ancora posseggono, avrebbe logicamente dovuto determinare una più oculata tutela di edifici e complessi ambientali molti dei quali spesso cadono distrutti tra la generale apatia. Sovente ad esempio ci vien fatto di ripensare al pericolo corso tempo fa due monumenti sacri barocchi del « Centro storico », minacciati da certe sbrigative proposte e scampati, si può ben dire per puro miracolo.

Ed eccoci al fatto. Là ove la Via Stampatori fa angolo con Via Garibaldi, il cinquecentesco palazzo Sambuy, testimonianza rara a Torino di edilizia rinascimentale e già teatro, ai primordi del secolo XVIII, delle amorose tenzoni della prodigale Marchesa di Verrua, con Vittorio Amedeo II Duca di Savoia, viene quasi raggiunto come tutti ricorderanno, dall'ala dell'antistante edificio, denominato palazzo degli « *Antichi Chioschi* », che su quel tratto strozza la strada, lasciandole appena pochi metri di larghezza. Ebbene, appunto per colpa di tale strozzatura, alcuni lustri or sono, quell'ala rischiò di scomparire in seguito alla petizione di un gruppo di beneintenzionati filistei, unicamente e candidamente preoccupati di giovare al miglioramento della viabilità.

Fortunatamente l'irriducibile opposizione di Cesare Bertea, allora Sovrintendente ai Monumenti, riuscì a salvare anche due autentici gioielli d'arte insospettatamente racchiusi nel palazzo degli Antichi Chioschi. Intendiamo alludere innanzitutto all'Oratorio della « *Congregazione dei Mercanti* » sotto il titolo della Madonna SS. della Fede, fondata nel 1663, che si ammira al pianterreno, e poscia all'Oratorio della « *Congregazione Maggiore della SS. Annunziata* » detta « *dei Nobili e Avvocati* », a cui si accede invece tramite una angusta e ripida scaletta. L'attuale guida del Touring ci ragguaglia solo intorno alla prima. Dal canto suo la progenitrice delle guide torinesi, quella del Craveri (1753) parlava ancora di una terza Congregazione, detta « *del Transito della Vergine* », per gli Artisti, ed ospitata nell'oratorio degli Avvocati, non possedendone uno proprio.

Soltanto all'epoca della dominazione giacobina, sullo scorcio del sec. XVIII, essendosi adibito il locale a sede del Tribunale di Prima istanza, quest'ultima Congregazione si trasferì nella non lontana chiesa di S. Francesco d'Assisi per morirvi, dopo una lunga agonia.

Diversissimi, sotto tutti gli aspetti, ognuno dei due oratori brilla di una bellezza affatto particolare, greve nella sua maestà barocca l'uno, limpidamente aggraziato e sereno l'altro, tanto che si direbbero concepiti per rispondere a due differenti stati d'animo del credente. Da un punto di vista strettamente artistico la palma va senz'altro assegnata al primo, tuttavia, anche l'oratorio degli Avvocati, nonostante che la decorazione del soffitto dovuta al Vacca, abbia sostituito quella preesistente ed assai più pregevole dei pittori luganesi Pozzi, (forse in particolare di Pietro Antonio), vanti pregi tutt'altro che trascurabili. Cominciamo dall'ancona dell'Altare, una briosissima « *Annunciazione* », già attribuita a Mattia Franceschini, ma da ascriversi viceversa senza fallo al cuneese Alessandro Trona (morto a Napoli il 21 ottobre 1781), il quale si impegnò ad eseguirla dietro un compenso di L. 135, come risulta da un documento del 1734.

Ad essa fa corona un volo di putti lignei i quali sbirciano sulle pareti opposte, accanto ad una copia della celebre « *Annunciazione* » del Gentileschi, conservata alla « Galleria Sabauda » di Torino, un'altra tela di impronta nettamente correggesca, nonchè una serie di nature morte date al Van Loo.

Quanto infine all'altare, un recente spoglio delle schede Baudi di Vesme (di proprietà ed in corso di stampa a cura della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti), ne ha dimostrato la discendenza da disegni di Bernardo Vittone. Si viene a confermare in tal modo una vecchia ipotesi formulata dal compianto Arch. Arturo Midana, il quale già ebbe a rilevare sin dal 1925 la somiglianza evidentissima delle sovrapporte lignee laterali, intagliate a giorno, con i fregi sovrastanti gli ingressi alla summenzionata Chiesa di S. Francesco d'Assisi [1].

---

[1] L'importantissima scoperta effettuata di recente dalla Prof.ssa Vittoria Moccagatta nella collezione Anselma di Roma di un disegno dell'Arch. Mario Ludovico Quarini per la facciata di questa Chiesa, scoperta che porta a correggere la tradizionale attribuzione al Vittone, non ci pare comprometta la validità delle asserzioni del Vesme e del Midana. Infatti se anche lo stesso Vittone, preferì, come si afferma, il progetto del Quarini, suo discepolo, al proprio, ciò forse avvenne, in quanto il giovane architetto chierese, aveva in tale circostanza essenzialmente ripreso ed orchestrato motivi squisitamente vittoniani (v. V. MOCCAGATTA, *L'arch. M. L. Quarini e le sue opere*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. degli Ing. ed Arch. », maggio 1958, Torino).

La Congregazione dell'Annunziata vive nell'attuale dimora dal 1694 soltanto per origine però si ricollega al Convento di S. Domenico ed a tempi assai burrascosi per il nostro Piemonte, e, forse ancor più per l'unità religiosa dell'Europa cristiana scissa dal dilagare del luteranesimo e dallo sfaldamento delle coscienze. La lotta confessionale si intrecciava, infatti, quasi identificandosi colla lotta politica, mentre il Ducato Sabaudo, a motivo della sua posizione geografica si vedeva costretto a far da sentinella avanzata della cattolicità, minacciato come era nell'integrità stessa delle istituzioni, e dell'indipendenza. Stato di struttura profondamente cattolica, esso non poteva logicamente non ravvisare un formidabile veicolo di sovvertimento nelle dottrine protestanti che da Ginevra attraverso il Delfinato e la Provenza si erano ormai abbarbicate nel pinerolese. Già la stragrande maggioranza dei possedimenti elvetici era andata perduta definitivamente per Emanuele Filiberto, sul quale, per di più incombeva anche la minaccia della Francia, dove, dietro il vessillo della Riforma, marciava pure gran parte della nobiltà feudale in rivolta contro l'azione centripeta d'assorbimento esplicata dalla Monarchia.

Tale il cupo scenario della nostra vicenda.

Nel 1563 come è noto, il desiderio di difendere Patria e Religione spinse « *sette zelantissimi cittadini* » della capitale subalpina ad unirsi fra loro in « *una santa cospirazione* ».

Entrato nel vivo della sua « *Storia della Compagnia di S. Paolo* » (ristampata a Torino da G. B. Zappata nel 1701, pag. 17), con queste testuali parole scritte nel 1657 il Conte Emanuele Thesauro di Salmour passava senz'altro a stendere l'elenco dei « cospiratori »: *Giovanni Albosco, avvocato - Pietro della Rocca capitano - Battista Gambera canonico - Niccolò Ursio, causidico - Benedetto Valle mercante* ». Chiudevano la rassegna due personaggi noti certamente ai lettori dei romanzi di Luigi Gramegna: il sarto Niccolino Bosio e quel tipo ameno di Ludovico Nasi, bibliotecario del Duca Emanuele Filiberto, buon vicino di Monsù Pingôn, nella ridente quiete delle « Vigne » di Valsalice, nonchè, stando al narratore, paradossale ed instancabile anagrammista.

La « *Santa cospirazione* » si proponeva di suscitare un risveglio della Fede cattolica « *primieramente col pubblico esempio di religiose opere totalmente contrarie a quelle degli ugonotti: di poi col proposito di esporre anco le proprie vite al sacrificio quando per l'insolenza de' ribelli, così chiedesse il servizio di Santa Chiesa* ». Il primo risultato si sa fu il 25 gen-

naio 1563, nel convento di Torino dei Frati Domenicani, la Costituzione della « Compagnia di San Paolo » la quale ottenuto un Oratorio nel Chiostro, si diede giuridico ordinamento ai 18 d'aprile.

Laggiù ogni sera i membri della Compagnia si recavano ad invocare dalla Madonna aiuto e conforto nell'ardua impresa: ben presto però intuirono i vantaggi che alla causa comune sarebbero derivati, qualora un maggior numero di persone avesse avuto modo di partecipare alla crociata radunandosi in altro Oratorio senza il vincolo di una disciplina troppo rigorosa o contribuzioni pecuniarie ingenti. A tale scopo pensarono di istituire una « *Congregazione dell'Annunziata* » che appunto per le predette ragioni fu definita semplicemente « *Congregazione* » e non « *Compagnia* » vocabolo che stava a significare « *una reciproca e stretta obbligazione* ». « *La Congregazione dell'Annunziata, pertanto* », scrive il Thesauro, « *secondo la sua origine altro non era che un devoto vivaio, dove si nutrivano le tenerelle piante da trapiantarsi robuste in un ampio e fruttuoso giardino; supplendosi a questo modo il numero dei morti e degli assenti* ».

Almeno ufficialmente, quindi, la nascita della Congregazione andrebbe ascritta all'anno 1563. Senonchè l'esame di molte circostanze ed alcuni espressi riferimenti, contenuti in un fascicolo manoscritto del 1856, ci suggerirebbero di ritenerla già esistente da oltre un secolo, con l'implicita conseguenza che la Compagnia di S. Paolo, più che fondare ex novo una Congregazione, avrebbe in realtà infuso vita e vigore ad una analoga pia istituzione operante nel Convento domenicano sino dalla metà del secolo XV. E, per l'appunto, le cronache parlano di una « *Consorzia* » o « *Confraria* » ovvero « *Congregazione del SS. Rosario* » munita di una propria cappella in quel monastero, cappella che nel 1450 il medico Beltramino Umbeni, e la moglie Francesca dotavano di una casa di loro proprietà. Però, dal seno di questa Confraternità, un'altra ne era germogliata, la quale in tutto con essa s'identificava, eccezion fatta per gli impegni esterni, e per la denominazione di « Congregazione dell'Annunziata », ispirata dal primo Mistero del Rosario. Ben presto fra le due congregazioni insorsero come spesso accade, vivi contrasti, specie quanto all'uso della Cappella, che spiegano come dal 1501 in poi la Congregazione dell'Annunziata appaia ormai ben distinta e separata dalla progenitrice.

Con molta probabilità quindi il Thesauro peccò di imprecisione parlando di istituzione od erezione della Congregazione dell'Annunziata nel 1563: più verosimilmente si trattò di un nuovo assetto dato alla precedente

corporazione, oppure di un parziale assorbimento di essa nella Compagnia di S. Paolo, giacchè in caso diverso risulterebbe quanto meno enigmatico che si fosse pensato a fondare una nuova Congregazione quando un'altra già ne esisteva con eguale nome ed eguali finalità.

Nel 1564 la Congregazione dell'Annunziata sentì improrogabile l'esigenza di possedere un Oratorio di suo uso particolare ed esclusivo. Abbandonando, perciò, il convento di S. Domenico si trasferì nell'isolato occupato pochi lustri appresso dalla chiesa dei Santi Martiri: ivi sorgeva allora l'Abbazia di Rivalta il cui Priore possedeva altresì la casa parrocchiale dell'adiacente chiesa di S. Benedetto. In quella casa appunto, la Congregazione prese stanza, unitamente alla Compagnia di S. Paolo, seppure con una direzione diversa e con diversa amministrazione delle rendite.

Nel 1567 la storia religiosa di Torino registra l'arrivo dei Padri Gesuiti che, chiamati dai Sampaolini, vennero a stabilirsi nel palazzotto di Giovanni Antonio Albosco, fondando il Collegio di S. Benedetto, e poichè il Padre domenicano Pietro da Quinzano, direttore della Compagnia di S. Paolo, aveva dovuto abbandonare il suo Ufficio, per passare a Pavia in qualità di Inquisitore, la Compagnia e la Congregazione dell'Annunziata con essa, decisero di eleggere a direttori spirituali i seguaci di San Ignazio. Costoro però nel 1574 traslocavano dalla casa Albosco a quella ricevuta in dono da Aleramo Beccuti, Signore di Lucento, situata essa pure nell'isolato ove tre anni dopo il Padre Pellegrino Tibaldi avrebbe dato inizio alla splendida chiesa dei Santi Martiri. Le opere per il nuovo edificio viceversa assunsero in breve tempo un sì rapido sviluppo da non lasciare ai frati gesuiti se non pochissimo spazio disponibile per l'abitazione. I Sampaolini, allora spontaneamente si alloggiarono in una casa finitima « *serbando non di meno con la divisione delle pareti il cuore indiviso* ». All'opposto, la Congregazione dell'Annunziata, che era giunta a tanta prosperità da annoverare ben sessantotto aderenti, e tutti reclutati fra gli uomini più insigni della Capitale fece il 30 settembre 1576 ritorno a S. Domenico, ritorno che però coincise con una vera e propria crisi delle due Associazioni. Infatti i membri della Congregazione che avevano eletto a nuovo Rettore Bernardino Bergera, si trovarono presto ridotti a ventotto soltanto, dato che degli altri quaranta alcuni erano passati tra i Sampaolini mentre i restanti si erano sciolti da ogni vincolo. Come si poteva prevedere la Compagnia di S. Paolo trasferitasi nel palazzo del Signore di Racconigi e privata del rigoglioso vivaio della Congregazione « *non altrimenti che una gran fiamma cui si sot-*

tragga lo alimento e le legne » prosegue con linguaggio assai colorito il Thesauro « *incominciò intra'l seguente anno a descrescere di numero e di fervore* ».

L'Ordine dei Gesuiti contava tuttavia nei propri ranghi il Padre Bernardino Rosignuolo, già allora ricco di prestigio personale. Deciso ad impedire che la Compagnia di S. Paolo cadesse in completa rovina, questo religioso raccolte elemosine in gran copia, acquistò e restaurò un edificio diroccato sito anch'esso nell'isola del Collegio dei Gesuiti, e creatovi un nuovo Oratorio « *incominciò ad invitarci oggi uno, domane un altro de' più onorevoli mercanti, o nobili personaggi di spada e di toga, facendovi intervenire per iscorta, in guisa di Delfini, alquanti confratelli di S. Paolo, i quali... servivano loro di Maestri ed esemplari* » (THESAURO, *op. cit.*, pag. 60).

È da questo periodo, probabilmente, e per le circostanze ora narrate, che la Pia Corporazione, rinata, prese a denominarsi « *Congregazione dei Nobili ed Avvocati* ».

Assai presto giorni tristissimi riapparvero all'orizzonte: nel 1589 « *quel divin flagello chiamato Peste* » s'abbattè sulle contrade subalpine colmando lazzaretti e cimiteri, e menando strage fra i membri della Congregazione i quali si prodigarono nella lotta contro il contagio, tanto eroicamente che il Duca di Savoia Carlo Emanuele I ammirato della loro mirabile abnegazione volle congregarsi egli pure in quell'anno medesimo e tosto lo imitarono il Principe Filippo Emanuele, il Duca Vittorio Amedeo I ed il Principe Tommaso capostipite del ramo Savoia Carignano. Nel secolo scorso su invito della Congregazione il Principe Eugenio di Savoia Carignano, che fu luogotenente del Regno durante il conflitto italo-austriaco ne divenne Prefetto perpetuo, come pure più di recente (1899), il Principe Tommaso, Duca di Genova.

L'Augusta Tradizione si conservò ininterrotta sino ai giorni nostri (gli attuali elenchi dei congregati annoverano il nome di Umberto II), e designò in ogni tempo uno speciale favore della Casa Regnante. Del 1623 ad esempio, è la Patente di Vittorio Amedeo I, che conferisce alla Congregazione dell'Annunziata la distinzione nobiliare autorizzando i suoi componenti a fregiarsi del titolo di « *Nobili Avvocati* » e quattro lustri dopo la vedova di lui, Maria Cristina di Francia, Duchessa Reggente, regalerà un preziosissimo paliotto d'altare da lei stessa ricamato, e tuttora gelosamente custodito.

Il 21 marzo, 1681, infine, Vittorio Amedeo II, porgendo ascolto alla supplica del Beato Sebastiano Valfrè, che, suo confessore da sei anni, in quel-

l'epoca dirigeva la Congregazione, riconosceva a quest'ultima la facoltà annua « *di elegger due banditi condannati a morte od alle galere, perchè gratiabili e profittar dell'emolumento* ». Si trattava come si vede, della conferma di un privilegio, che la Congregazione dei Nobili ed Avvocati vantava, al pari di molte altre torinesi, già in antecedenza nell'ambito della sua preminente attività assistenziale. Tanto è vero che appena una quindicina d'anni fa si cercò di rinverdire l'efficacia del documento!

A tale fine ebbero luogo colloqui di molto rilievo con il Primo Presidente della Corte d'Appello di Torino S. E. Peretti Griva, congregato onorario di diritto. L'insigne e compianto giurista espresse ufficiosamente il parere che oggi la Congregazione composta in massima parte di magistrati e avvocati, potrebbe ancora benissimo venir chiamata, non già ovviamente a valersi del diritto di grazia, bensì a formulare il proprio giudizio sulle domande presentate da condannati nella sua giurisdizione. Spettando naturalmente al Capo dello Stato, come unica autorità avente oggi il potere di concederla, la decisione definitiva in merito.

Ancora un salto all'indietro, di qualche secolo! Nell'Oratorio creato dall'alacre pietà del Padre Rosignuolo i congregati rimasero cento e dieci anni: nel 1694 si registra la quarta ed ultima mutazione di sede e ciò sempre per favorire i padri della Compagnia di Gesù, i quali proseguendo l'imponente mole del loro edificio necessitavano di un ulteriore spazio in cui sistemare il Collegio e le scuole. Essi, adunque, offersero ai congregati in cambio dell'antico, un nuovo locale sopra la Congregazione dei Mercanti. Concordemente le due parti scelsero ad intermediaria la Compagnia di S. Paolo e stipularono il contratto sotto l'arbitrato di tre eminentissimi torinesi: Monsignor Vibò Arcivescovo della Città, il Primo Presidente Conte Provana ed il Beato Sebastiano Valfrè, l'animatore della resistenza popolare durante il glorioso assedio del 1706.

Dall'ormai remoto 1694 sino ad oggi la Congregazione Maggiore della SS. Annunziata rimase pressocchè indisturbata nella quiete raccolta e serena del suo Oratorio di Via Stampatori 1, anticamente detta « *Contrada di S. Paolo* »: gli eventi più tragici della storia piemontese e nazionale degli ultimi due secoli se duramente la provarono, mai riuscirono a sommergerla.

Nel 1798, la guerra disastrosa trascina i domini sabaudi in una terribile crisi finanziaria: perfino le chiese vengono costrette a consegnare i preziosi per batter moneta e non è certo la Congregazione che si sottrae al comune sacrificio.

Restano purtroppo a testimoniare della trascorsa magnificenza a noi tardi nipoti soltanto un ostensorio d'argento del 1768 modellato dalla più sbrigliata e ribelle fantasia barocca nonchè alcune « chartae gloriae » dell'aulica età di Luigi XIV, poche altre cose ancora.

Qualche tempo dopo la guerra sfocerà com'è noto, nella dominazione francese nemica acerrima di ogni monumento od istituzione riallacciantesi alla tradizione sabauda e cattolica; i locali della Congregazione perciò sconsacrati a loro volta, diventarono sede del Tribunale di Prima Istanza e degli archivi dell'Insinuazione.

Del periodo napoleonico nulla fu conservato fuorchè una lettera del Presidente del Tribunale di Giustizia, in cui si faceva richiesta d'usar quella sede per il solenne giuramento dei Magistrati piemontesi. Risale al 1804.

Passata la bufera, e sopravvenuta la Restaurazione, la Congregazione dell'Annunziata riprese la sua benefica attività e la proseguì per tutto il secolo scorso inviando ad esempio al Santuario di Sant'Ignazio sopra Lanzo ed in altri salubri luoghi ogni anno, a proprie spese, ben quaranta persone bisognose. Ma ormai i tempi non erano più propizi a simili iniziative e già nel 1869 melanconicamente la voce Pietro Baricco [2] lamentava: « *questa Congregazione non è più in fiore siccome altra volta quando noverava fra i suoi membri i cavalieri dell'Annunziata e le persone più cospicue della nobiltà e dell'alta borghesia torinese* ».

Oggi però saremmo disposti a scommettere che se a quasi un secolo di distanza facesse ritorno fra noi un sì nostalgico Cicerone, senza fallo si rallegrerebbe al vedere la piccola oasi d'arte e di Fede tuttora viva nel cuore della città vecchia ma soprattutto ancora capace di suggerire giuste valutazioni di uomini e di eventi.

---

[2] *Torino descritta*, parte I, ed. Paravia, pag. 250.

Scenografie inedite di Giuseppino Galliari ed un teatro torinese scomparso

di Davide Giovanni Cravero

Due motivi ci hanno indotto a redigere queste note: anzitutto la convinzione di poter aggiungere una nuova « voce » all'elenco delle « presenze » di Giuseppino Galliari, quale pittore-scenografo, ed in secondo luogo il desiderio di richiamare un po' d'attenzione su un episodio dell'edilizia teatrale torinese dell'ultima decade del '700, ricollegato, come documenti, assolutamente inediti, ci rivelarono, ad alcune nobili figure di epigoni dell'architettura barocca subalpina.

Il teatro scomparso, di cui discorriamo, sarebbe quel piccolo ma popolarissimo « *Suterà* », che, denominato olim « *Gallo* », poi « *Ughetti* », venne ribattezzato nel 1856, in concomitanza a profonde trasformazioni strutturali, suggerite dall'Architetto Carlo Gabetti, Teatro « *Rossini* » [1].

Certamente si ricorderà che un incendio, scoppiato per cause forse non del tutto fortuite, lo divorò sul primo mattino del 22 dicembre 1941, quando già da quattro anni era stato declassato a cine-varietà, e che l'incursione anglo-americana della notte 7-8 agosto 1943 ne cancellò definitivamente le tracce [2].

Qualora anche fra noi fiorisse, sull'esempio elvetico o francese, un sodalizio di « *Amici della vecchia Torino* », sarebbe auspicabile apporre una lapide marmorea che ne indicasse l'antica ubicazione, e traesse altresì dall'oblio quella sera del lontano 1853 in cui Riccardo Wagner, proprio dalla platea del « *Sutera* » applaudì le note del « *Barbiere di Siviglia* », il melodramma che agli occhi del Grande rappresentava la più tipica manifestazione del genio musicale italico.

La biografia di cotesto teatro non vanta che una letteratura scarsissima, per non dire inesistente. Il Cibrario, nell'ormai classica storia della nostra Città, edita nel 1846, omise di parlarne, pur scusandosi tosto della lacuna, sicchè probabilmente è ad Alberto Viriglio che deve ascriversi il merito di

---

[1] Il Gabetti ricavò tre gallerie in luogo dei 52 palchi prima esistenti, aumentando di 100 posti la capienza del locale, che riuscì in tal modo a contenere 800 persone.

[2] Purtroppo anche senza quest'ultimo sinistro il teatro non sarebbe più risorto. Precauzionali disposizioni ne vietavano la riedificazione per motivi di pubblica sicurezza data la sua prossimità a locali di abitazioni. Esso infatti occupava per l'altezza di tre piani un palazzo di cinque, nel quale si trovava come incastrato, sicchè sul tetto della sala poggiavano ancora due alloggi.

averne tentato un primo rudimentale abbozzo, nella più divulgata opera da lui scritta, « *Torino e i Torinesi* » (1ª ed. Lattes, Torino 1898), ove così si espresse: « *(il Teatro "Rossini")... si chiamò "Gallo", poi "Ughetti", indi "Sutera" ecc. ecc. Le guide commerciali l'hanno fatto nascere nel 1793 mentre è certamente più anziano: risulta difatti che esisteva prima del 1780 e vi si davano spettacoli diurni in carnevale e rappresentazioni sacre in quaresima* » [3].

Essendo divenuti i Sutera, nei primi decenni del secolo scorso, in virtù di alleanze matrimoniali, collaterali della famiglia Calandra, per un seguito di non liete circostanze, venne a confluire in essa la maggior quota di proprietà del teatro, e naturalmente anche il relativo Archivio, pressochè completo, ma ricco soprattutto di documenti, risalenti agli ultimi tre lustri del sec. XVIII. Orbene, il loro esame, mi permise di ristabilire con una certa chiarezza la successione dei fatti riferentisi alle origini ed alla prima fase di storia del caratteristico locale, ove per ben due volte, nel giro di un secolo e mezzo, le luci della ribalta si tramutarono nei sinistri bagliori dell'incendio [4].

Cominciamo a svolgere i nostri incartamenti che ci conducono nell'« *Isola* » detta di « *S. Bonifacio, in Contrada di Po* », stendentesi tra le odierne Vie San Massimo ed Accademia Albertina. Ivi entro al cortile della casa di proprietà di Ignazio Ughetti « *coerenti a mezzanotte, il corpo di fabbrica d'esso Sig. Ughetti, a ponente il Palazzo dell'Ill.mo Sign. Conte Bertone di Sambuy tramediante il muro comune, ed a mezzo giorno la Casa dei Sig.ri Fratelli Rossi* », sorgeva, forse sin dal 1772, un baraccone in legno, (« *Teatro in bosco* »), costruito dal Notaio Giovanni Bono Gallo, precisamente quello cui allude il Viriglio nel brano più sopra citato. I diritti sugli incassi degli spettacoli, fruttavano all'Ughetti, annualmente, il « *ragguardevole prodotto* » di L. 500. E ciò sino all'inverno del 1786, allorquando giustamente allarmato dall'incendio sprigionatosi la mattina del 16 febbraio, dopo una festa notturna, da un camino della casa del Conte Vibò di Prales, (il fuoco dilagando nell'adiacente teatro del Principe di Carignano, lo aveva totalmente distrutto), il Re Vittorio Amedeo III ne impose la demolizione, per la facilissima esca che avrebbe potuto offrire alle fiamme.

---

3 V. *op. cit.*, pag. 151.

4 Benchè costruito « *in materia soda ed incombustibile* » (come aveva certificato l'Arch. Barberis a nome del Collegio degli Edili) esso bruciò una prima volta nella notte dal 20 al 21 febbraio 1828. Lo ricostruì a tempo di primato l'Arch. Giuseppe Talucchi, coadiuvato da Fabrizio Sevesi, « *Pittore del Re* ».

Senonchè, una volta ottemperato all'ordine regio, l'Ughetti si era visto non soltanto negare un qualsiasi indennizzo, ma, almeno in un primo tempo, perfino il permesso di riedificare il teatro, permesso che riuscì poi ad ottenere, trascorsi alcuni anni, sotto l'esplicita condizione che il nuovo edificio risultasse di « *materia soda ed incombustibile* ».

Due progetti egli allora presentò al Governatore di Torino, Marchese di S. Marzano, l'uno ideato, (scrive l'Architetto Luigi Barberis, che li esaminò per conto del « *Collegio dei R. Edili* », in una memoria manoscritta del 20 novembre 1793), dal « *Fu Sig. Arch.to Galetti* » [5], l'altro da Franco Feroggio, (probabilmente figlio del celebre Giovanni Battista ricostruttore del « *Carignano* » dopo il sinistro del 1786), ma ambedue gli vennero respinti. Incontrò, viceversa, il 19 agosto 1791, l'approvazione degli Edili, quello « *formato* » da Giuseppe Ogliani, presentato nel '90, e tuttora visibile nella copia custodita presso l'Archivio Storico Municipale di Torino [6], ove ben chiari si leggono i nomi dei membri dell'illustre Consesso: « *Cav.* (Spirito Antonio Benedetto) *Nicolis di Robilant* (Conte) *Malet*, (Conte Francesco Valeriano) *Dellala di Beinasco*, (Carlo Andrea) *Rana* », per tacer ovviamente del sullodato Barberis.

Il disegno originale dell'Ogliani risulta datato 27 aprile 1790. Ai 16 del luglio successivo, pervenne all'Ughetti, (che appare a quell'epoca sempre associato al notaio Gallo), il « *Regio Viglietto* », con cui Vittorio Amedeo III, villeggiante a Moncalieri, si degnava concedere il proprio assenso alla ricostruzione del teatro, purchè realizzato « *in soda struttura e materia incombustibile* », conformemente al progetto Ogliani ed alla « *collaudazione* » che vi avrebbe dovuto eseguire il Barberis. L'assenso era inoltre subordinato all'osservanza di due clausole, per noi oggi interessantissime in quanto documentano con eloquenza fino a quale grado le preoccupazioni moralistiche dei Monarchi Sabaudi dell'*Anciènn Regime* si riverberassero su ogni singolo atto di politica interna. Vittorio Amedeo ordinava cioè che, innanzitutto, le camere del pian terreno, attigue al cortile (ove già sorgeva il teatro Gallo), ed affittate sino ad allora ad uso di osteria, « *occasione a*

---

[5] Non ci è riuscito di appurare se si trattò di Pietro Angelo Galletti (Torino 1751-1787) ovvero del padre suo Ignazio Amedeo (Torino 1726-1792). A nostro avviso si dovrebbe propendere per il secondo che già nel 1781 aveva fornito i disegni per il Teatro della « *Società dei Signori di Grugliasco* » in detta località.

[6] Tale copia risulta estratta dall'originale il 19 III 1792. Da essa si desume che il nuovo edifizio quale l'aveva concepito l'Ogliani si articolava nei vani seguenti: 1) *Atrio*; 2) *Vestibolo*; 3) *Scala de' Palchetti*; 4) *Platea*; 5) *Palco*; 6) *Coritori*; 7) *Scala de' Comici*; 8) *Scala delle decorazioni*; 9) *Distribuzione de' Viglietti*; 10) *Bottega de' rinfreschi*; 11) *Cortette*; 12) *Luoghi comuni*.

ben frequenti disordini, dovessero dal proprietario destinarsi ad altro uso » ed, in secondo luogo, che il nuovo teatro dovesse « *tenersi chiuso nei giorni di Domenica, ed altri festivi, pendente il tempo dei Divini uffizi, e che neppure potesse aprirsi nei giorni di Venerdì* » [7].

Dense e succose le note illustrative allegate al progetto! « *A mezzanotte* » dell'area prescelta, precisavano, « *resterà situata l'entrata del Teatro, coll'accesso dai portici della contrada di Po, e col traversare un portone, ed una corte comune, si passerà nell'andito del teatro, lateralmente al quale esistono due camere di cui una servirà per bottega di rinfreschi e l'altra per i biglietti* ».

« *Dopo l'andito seguirà il vestibolo di forma pentagona, il quale dà la comunicazione da ambe le parti ai corritori del primo ordine de' palchetti, ed a due cortette, in faccia verso mezzodì a la platea, e lateralmente a levante alla scala principale, la quale dà l'accesso ai corridori degli ordini superiori ed alla abitazione de' comici* ».

« *I corridori di cadun piano verranno illuminati da 5 finestre riguardanti le due avanti designate cortette, ed alla metà di esse troveransi i comodi* ».

« *Dal vestibolo a notte s'introdurrà nella platea formata a guisa di cetra decorata di quattro ordini, caduno de' quali diviso in diciasette palchetti, le di cui divisioni sono dirette alla linea centrale del proscenio* ».

« *Avanti la platea si eleverà il palco col proscenio decorato di un ordine composto, a fianchi del quale vi saranno due scalette laterali, che danno l'accesso all'abitazione de' comici, e servono alle mecaniche del Teatro con tre gabinetti, pozzo d'acqua viva a levante e comodo a ponente* ».

« *Superiormente al quarto ordine de' palchetti troverassi l'abitazione de' comici composta di dieci camere illuminate per mezzo di apertura a finestre esistenti sopra il coperto* ».

« *Tutto il complesso del fabbricato avanti detto sarà costrutto di materiali incombustibili a riserva del piano palco, che verrà formato con tavolassi di legno, essendo in questo caso, insuscettibile altra materia* ».

---

[7] Quest'ultima disposizione costituiva un notevole peggioramento, rispetto al passato, in tema di disciplina degli spettacoli. Negli anni precedenti, infatti, tenuto conto che il « *Gallo* » ed il « *Guglielmone* », (poi « *D'Angennes* » ed infine « *Giandôja* »), esplicavano la funzione di teatri « *popolari* », si era sempre concesso che di Venerdì, (giorno in cui il « *Regio* » ed il « *Carignano* » restavano chiusi), vi si recitassero « *azioni sacre sul far della sera* ». Normalmente invece gli spettacoli iniziavano alle ore 15. La stagione di Carnevale prendeva l'avvio il giorno di S. Stefano per chiudersi il Martedì Grasso; poi il « *Regio* » cessava ogni attività, gli altri teatri invece riaprivano i battenti dal lunedì successivo alla Domenica in Albis sino alla prima Domenica di Avvento. (V.: Emilio Bruno, *Passeggiate storiche torinesi*, Torino 1939).

« *Tutte le muraglie verranno costrutte di cotto come pure* (parola illeggibile), *che divisioni de' palchetti* ».

« *I coritori, i palchetti ed i repiani delle scale saranno formati con lozoni, come pure saranno di pietra i modiglioni e gli architravi de' palchetti* ».

« *La volta della platea sarà di cotto appoggiando sopra la muraglia che divide i coritori da' palchetti con fascie interne, sopra le quali si eleveranno gli stibj* (sic) *di cotto per la divisione delle camere ad uso de' comici* ».

« *Il coperto verrà formato con quattro pendenze tra levante e ponente, le quali avranno il suo declivio in due canali di pietra bene incavati colla casitazione da mezzogiorno a notte delle due cortette e questi saranno situati sopra la muraglia dividente i coritori da' palchetti, però verso notte avrà il medesimo coperto una sola pendenza colla stessa casitazione affine di sgombrare le finestre della casa a notte* ».

« *Per reggere il medesmo coperto saranno costrutti di cotto sei arconi a comparto da tutto sesto, i quali avranno il loro appoggio sopra la muraglia dividente i palchetti de' corridori con una conveniente grossezza, e serraglia, e nel loro intervallo e sull'appoggio dei medesimi si fermeranno volte di cotto fatte a tromba a seconda della pendenza del coperto, sopra cui i coppi saranno murati* ».

« *Si faranno sopra il medesimo coperto tra levante e ponente a due ordini diverse aperture di finestre co' fianchi, e coperto tutto di cotto per illuminare l'abitazione de' comici a parte del palco, questo è quanto. In fede, ecc.* » [8].

Il 28 giugno 1791, come a Dio piacque, si diede inizio al « *cavoterra* » per gettare le fondamente: coll'assistenza degli Architetti Giuseppe Ottino e Carlo Francesco Vergnasco, sia le opere murarie, che i rifinimenti interni, potevano dirsi ultimati al sopraggiungere dell'autunno 1793, tanto è vero che, ai 18 di novembre, il Barberis, portatosi sul luogo per compiervi la prescritta « *collaudazione* », garantiva con pieno convincimento, in un rapporto steso con la cristallina sua calligrafia, della « *soda costruzione ed incombustibilità* » del teatro, limitandosi a raccomandare ovviamente l'osservanza delle prescritte contromisure, in caso di « *accidente da fuoco* » [9].

---

[8] Come progettista l'Ogliani ricevette la retribuzione di L. 845.

[9] Gli accorgimenti raccomandati tassativamente dal Barberis consistevano anzitutto nel « *formarsi di due tinelli uno per parte nel piano del Pajolo... da esser ripieni d'acqua* » e quindi in numerose secchie da collocarsi « *ripartitamente e massime lateralmente... al Palcoscenario, ripiene d'acqua, con le insupate spugne, affine di poter estinguere nell'instante il fuoco che potesse succedere per causa delle lumiere alli scenari* ». Quanto infine, alla platea, confidava che si provvedesse al collocamento della pompa portatile decretata dai Regi Edili.

Ai 26 del dicembre successivo, Mônssù Ughetti aveva la soddisfazione di inaugurare il locale [10].

Sino a tutto il 1790 nelle suppliche ch'egli rivolse al Sovrano, vediamo ancora comparire puntualmente accanto a lui il notaio Gallo. Costui però, preannunciandosi piuttosto elevato il preventivo delle opere di riedificazione, ben presto si trasse in disparte. Ignazio Ughetti pensò allora di stringer società con Tommaso Sutera, sulla base di una convenzione la cui minuziosa stipulazione dinanzi al Real Senato, il 5 luglio 1791, (rogito Buffetti), riempì una sessantina di fitte pagine formato protocollo. Dotato forse di un più realistico senso degli affari, nonchè di più larghe possibilità finanziarie, il Sutera [11] sopportò il maggior onere dell'impresa, divenuto nel corso dei lavori ancor più gravoso del previsto. Fu simile circostanza che lo indusse, per rientrare in possesso del proprio, quanto meno in natura, a riscattare in capo ad alcuni anni, e ad intricate vertenze giudiziarie, (apertesi dopo la prematura morte dell'Ughetti), l'intera proprietà del teatro.

Un elenco dei capitali da lui esposti, elenco recante la data del 1° maggio 1794, riveste per il nostro assunto il più pungente interesse, fornendoci qualche altro dato assai significativo in merito agli artefici che cooperarono all'impresa. Esso, infatti, ci apprende che addì 6 dicembre 1792 egli, ad esempio, sborsava nelle mani del pittore Remigio Leusi la somma di L. 230 per « *la Pittura e Riquadratura del detto teatro* » ove pure avevano operato l'indoratore Beruto e lo stuccatore Ottavio Caracca. Percepì 725 lire, e « *cioè L. 450 per la Pittura del Sipario e L. 275 per la Pittura del Plaffone* », il Pittore Giuseppe Palladino, da Guarene, ove, protetto dal feudatario, intorno al 1776 ricoprì di fregi lievissimi, aerei, in genuino barocchetto, le pareti e la volta della splendida galleria del castello.

A Torino, forse, il Palladino impose al suo stile un accento più marcatamente neoclassico, in armonia con le nuove tendenze che si andavano configurando anche nel campo dell'estetica.

---

[10] Il teatro funzionò soltanto sino al 4 marzo 1794: a tale data venne chiuso prima a causa del conflitto, scoppiato colla Francia, e poscia della morte di Re Vittorio Amedeo III, e non si riaprì che nel dicembre del 1798.

[11] Benchè nativo di Palermo il Sutera si trovava già da parecchi anni in stabile dimora a Torino, ove aveva preso moglie ed ove erano nati i suoi figli, ed ove infine nel 1819 morì. Possedeva una « *vigna* » in collina secondo la consuetudine della buona borghesia locale.

Poichè sia la platea che il palcoscenico costruiti seguendo i disegni dell'Ogliani si trovavano assai al disotto del livello stradale della Contrada di Po, (e ciò fino al ridimensionamento operato dal Gabetti), i vecchi torinesi, equivocando lepidamente sul cognome del proprietario, avevano denominato il nostro teatro « *Teatrô Sôta tera* »!!!

Tuttavia quale gemma del nostro cartario teatrale ci sembra emergere una noticina redatta con una scrittura alquanto rustica dalla quale risulta come il pittore Giuseppe Galliari detto Giuseppino, figlio di Fabrizio, e nipote del famoso Bernardino avesse dipinto « *per il Sig. Sottera* » ben 10 scenari con relativi accessori, materiale usato, da quel che ci fu dato desumere, dall'esame di inventari posteriori ancora nei tre primi decenni del sec. XIX e rimasto purtroppo annientato dall'incendio del febbraio 1828. L'importanza del documento (che non trascriviamo presentandone già la leggibilissima riproduzione fotografica (fig. 2), che fa seguito alla quietanza con firma autografa, datata 8 luglio 1792 (fig. 1), in cui l'artista dichiara d'essere stato soddisfatto nelle proprie pretese assommanti a L. 1.000, si riverbera sull'intero mazzo, in quanto ci offre la testimonianza inedita (benchè da noi non mantenuta segreta agli appassionati), quanto incontestabile, della feconda presenza dell'insigne scenografo in un teatro torinese, e, per di più, proprio nell'ultimo anno in cui si conoscano suoi disegni sicuri. La scheda biografica concernente Giuseppino, v. pag. 37 del vol. I del Catalogo della « *Mostra del Barocco piemontese* » (sezione « Scenografia »), che riassume il patrimonio delle attuali conoscenze intorno all'artista, si limita, per esempio, a parlare unicamente di scene da lui eseguite in collaborazione col padre, lo zio ed il fratello Giovanni per il « *Regio* » di Torino, un teatro di Ginevra (1771) ed uno di Marsiglia (1787). « *Aveva molto genio* » scrisse il De Gregory (nella parte IV della « *Storia della vercellese letteratura* »), « *ma per sua disgrazia si lasciò distrarre dalla lettura di libri non adatti al suo spirito, abbandonò la professione e morì in Milano nell'anno 1817* » [12]. Era nato ad Andorno nel 1752.

Poichè, attorno alla dinastia dei Galliari, va, per fortuna, risvegliandosi l'interesse degli studiosi, e degli amatori d'arte, abbiamo stimato doveroso rendere di pubblica ragione l'oggetto della nostra « *trouvaille* », mostranteci un Giuseppino attivo anche al vecchio e distrutto « *Sutera* », che con tale presenza acquista un titolo in più per figurare con onore nella storia teatrale torinese.

---

12 V.: Baudi di Vesme, *Schede ms. sull'Arte negli Stati Sabaudi dal sec. XVI al sec. XVIII*, vol. II, in corso di pubblicazione a cura della S.P.A.B.A.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

Fig. 1 - Pino Torinese: Ruderi dell'Acquedotto romano di Chieri, scoperto nel 1958.

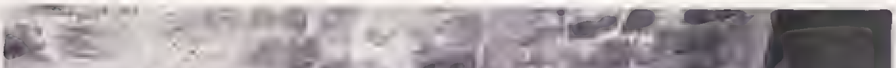


Fig. 2 - Chieri: Ruderi dell'Acquedotto romano scoperto nel 1962.

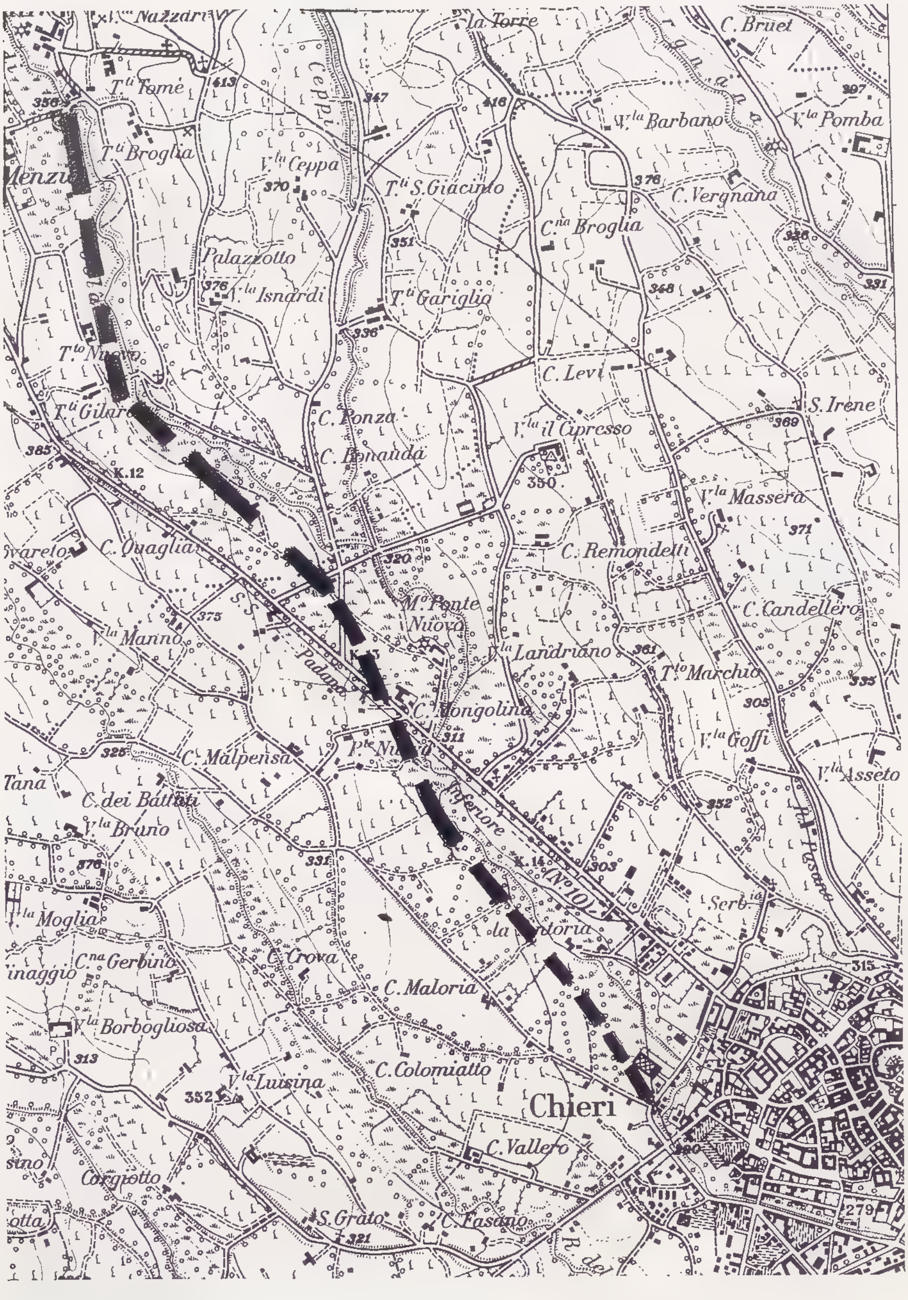


Fig. 3 - Tracciato dell'Acquedotto romano di Chieri secondo i ritrovamenti del 1962.

Fig. 1 - Castagnole Lanze. Suppellettili in una tomba della necropoli esplorata.

Fig. 2 - Castagnole Lanze. Parete dello scavo con embrici formanti sarcofago ai margini della strada romana detta Dertonia.

Fig. 1 - Veduta della cavea

Fig. 2 - Veduta parziale della scena.

Fig. 3 - Angolo di sud-ovest della facciata orientale del teatro.
In primo piano e ai lati: inserimenti di strutture altomedioevali.

Fig. 4 - Tratto del corridoio anulare con i pilastri della I fase.

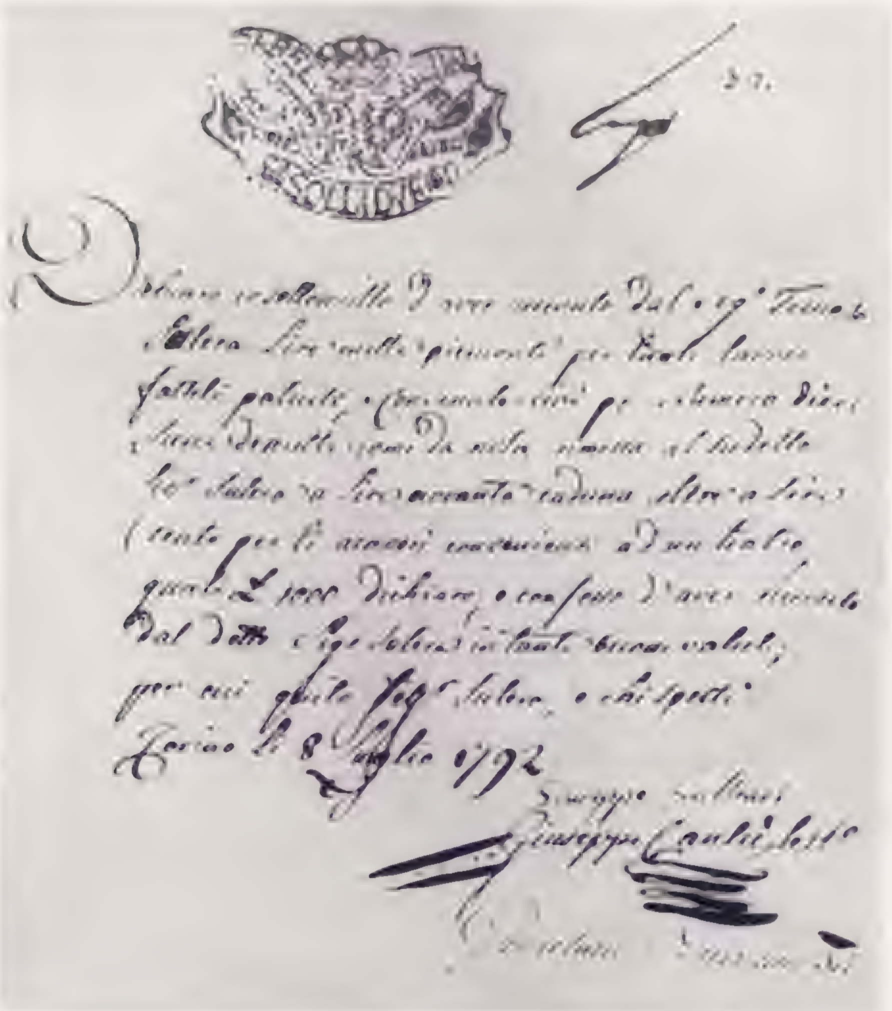
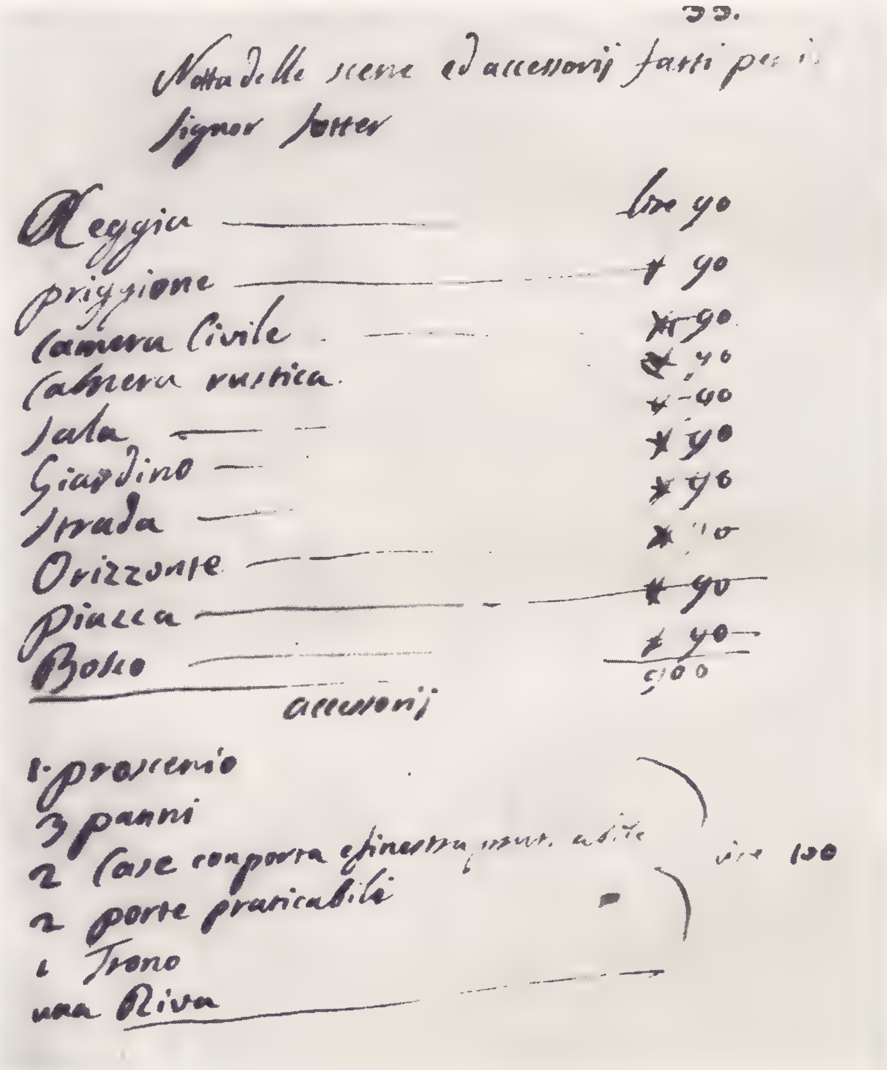


Fig. 1 - (Archivio Calandra - Villanova Solaro).
Documento del 1792 con firma autografa di Giuseppino Galliari.



33.

Notta delle scene ed accessorij fatti per il signor Sotter

Reggia — lire 90
priggione — 90
Camera Civile — 90
Camera rustica — 40
Sala — 90
Giardino — 90
Strada — 90
Orizzonte — 90
Piazza — 90
Bosco — 90
900

accessorij

1 proscenio
3 panni
2 Case con porta e finestra [illegible]
2 porte praticabili
1 Trono
una Riva

lire 100

Fig. 2 - (Archivio Calandra - Villanova Solaro).
Documento relativo ad alcuni scenari inediti di Giuseppino Galliari.

PROBLEMI

CARLO CARDUCCI

PROBLEMI E PROGRAMMI DELLA SOPRAINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ DEL PIEMONTE

(*da una conferenza tenuta nella sede sociale*)

Come avviene nelle grandi società industriali o commerciali dove a fine anno, gli amministratori presentano quello che mi pare in termini tecnici si chiami il « conto consuntivo di esercizio », così anche nelle Soprintendenze alle Antichità è necessario qualche volta fare un po' di bilancio. Si tratta di un bilancio un po' speciale che ovviamente non potrà avere la precisione di un prospetto contabile e che non terrà conto dei profitti e delle perdite, ma che vuole limitarsi ad illustrare soltanto un particolare aspetto dell'attività dell'Ufficio attraverso l'esposizione dei programmi e dei problemi.

Debbo dunque essere grato alla Presidenza che mi offre l'occasione di fare oggi questo esame della situazione. Tanto più grato in quanto mi permette di esporlo direttamente ai Membri della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti che — a mio parere — rappresentano l'assemblea più qualificata e più preparata per accogliere questa relazione e per ricavarne elementi di giudizio e criteri di valutazione.

« L'Archeologica » si chiamava nei vecchi tempi la nostra Società e la parola archeologia non può però essere considerata soltanto come un casuale accostamento tra l'intestazione del sodalizio piemontese e la disciplina che regola e caratterizza l'attività della Soprintendenza.

Ci unisce lo stesso interesse scientifico, lo stesso amore per lo studio dei monumenti dell'antichità classica, la stessa passione per le memorie del passato e anche se oggi, come osserva a volte con una certa amarezza l'amico Cavallari, non c'è più, come ai tempi di Promis, di Bertea, e di D'Andrade, un Soprintendente piemontese a occupare questa carica, io spero che vogliate concedere tutte le attenuanti del caso a un romano trapiantato a Torino da ormai circa trent'anni che segue, e non soltanto per ragioni di servizio o perchè imposto dai doveri d'Ufficio, le sorti della nostra archeologia.

Permettetemi dunque nel riferirvi l'« attivo » ed il « passivo » di questo ufficio, che io vi trattenga qualche minuto sulle nostre grandi speranze e sulle nostre modeste realizzazioni, che vi accenni ai vasti programmi che alimentano il nostro entusiasmo, ma anche ai grossi problemi che ne frenano lo slancio, che, in altre parole, io vi segnali le luci e le ombre che si agitano intorno all'archeologia piemontese.

Qualcuno di voi avrà visitato, durante le grandi celebrazioni del '61, la Mostra delle Oreficerie Antiche. Da Torino la Mostra è poi passata a Bari, a Napoli, a Milano e a Venezia, ed in seguito è stata trasportata a Varsavia e a Mosca. Dirò — solo per inciso — che in Polonia ci furono in un solo mese sessantamila visitatori ed in Russia, nello stesso periodo, ammontarono a circa centomila; ma non è del successo di questa manifestazione che voglio parlarvi. L'organizzazione di una Mostra come questa e dell'altra, ormai lontana, del Ritratto Romano, devono essere considerate come avvenimenti del tutto eccezionali; sono le pause piuttosto rare della nostra attività e non perchè le mostre di arte antica siano più complesse o perchè sia più difficile raccogliere dai Musei statali e comunali cimeli archeologici piuttosto che pitture medioevali o sculture del rinascimento, ma perchè non è sempre facile trovare, nel pur vasto campo delle « antichità » un soggetto, un tema che unisca all'interesse scientifico e culturale un valore estetico e spettacolare.

Forse queste mostre d'arte antica potrebbero essere più frequenti se si tenesse nel debito conto la diversità del clima archeologico esistente tra il nord e il sud d'Italia. Si potrebbero così raggruppare e trasportare nei centri settentrionali interi complessi o complete raccolte di Musei meridionali non sempre facilmente accessibili applicando così l'antico concetto di « portare la montagna a Maometto », ma... viene il dubbio che tutto questo toglierebbe certamente a molta gente l'enorme piacere di andare alla sco-

perta di quelle opere destinate a rappresentare, almeno nei racconti agli amici, « gli sconosciuti tesori d'arte del nostro paese ».

Al di fuori della febbrile atmosfera delle mostre, l'attività di una Soprintendenza alle Antichità si localizza intorno agli scavi, ai restauri dei monumenti e all'organizzazione e all'allestimento dei Musei. A questo punto mi sembra che sia opportuno cominciare a sfatare la leggenda che il Piemonte possa essere considerato una *zona archeologicamente depressa.* Certo, come ho già avuto occasione di dire altre volte, la nostra archeologia ha piuttosto un carattere storico e documentario che spettacolare, ma tutti quei piemontesi — e oggi sono numerosissimi — che si interessano di archeologia per *hobby,* che leggono con viva attenzione le variopinte pubblicazioni a base di « Civiltà sepolte », « Libro della rupe », « Memorie di un Archeologo », che seguono con trepidante attesa la sorte dei colossi di Abu Simbel (pronti ad essere sollevati come la più modesta utilitaria in panne per una bucatura), che ogni anno inseriscono nelle loro spensierate vacanze una visita a Paestum, ai templi greci della Sicilia, alle tombe di Tarquinia e di Cerveteri; che si appassionano alle ricerche subacquee organizzate con l'intento di riportare alla superficie un numero sempre crescente di ancore e anfore romane; alle riprese aereofotografiche che indicano dall'alto le tracce delle antiche città o dei monumenti ancora sepolti, o alle fotointrospezioni che permettono la visione delle variopinte tombe etrusche prima dello scavo (come se fosse questo l'unico elemento importante!), tutti questi signori devono sapere che esiste anche una *archeologia di casa nostra.*

Risparmiatemi — a questo punto — il lungo elenco dei monumenti della preistoria, della protostoria e della romanità tornati alla luce nel territorio piemontese. Spero che siano noti a tutti voi. Ma se la loro entità è già sufficiente a convalidare la mia asserzione, vorrei riferirvi un fatto nuovo e sintomatico che conferma l'importanza, il valore di questo nostro patrimonio archeologico, e che in un certo modo ne sancisce un interesse che va al di là degli stretti limiti regionali e nazionali. Mentre a Roma si cerca di dare vita a una Associazione di tutti gli archeologi italiani per l'apertura di nuove prospettive allo sviluppo della nostra disciplina e con l'intento soprattutto di riportare gli studi della antichità allo stesso piano di tutti i paesi più progrediti, già da tempo un gruppo di studiosi, attraverso studi, monografie, convegni e iniziative, sta tentando il rilancio dell'archeologia della Valle del Po, sta tentando di dare alla Pianura Padana

il valore di una vera entità archeologica. E questo perchè tra il Piemonte, la Lombardia, il Veneto, la Liguria e l'Emilia c'è un legame di interessi scientifici nell'indagine sull'evoluzione delle antiche civiltà che presenta indubbi caratteri di identità.

La vasta pianura attraversata da un grande fiume che va quasi da un mare all'altro dell'Italia è stato l'ambiente dove ha vissuto e progredito l'uomo durante le varie età della pietra, che ha visto la lenta conquista della comunità umana passare dall'abitazione delle fredde caverne all'organizzazione delle umide palafitte, ha visto lo sviluppo dell'agricoltura e delle prime industrie, ha visto soprattutto il primo dilagare di popolazioni nordiche appena varcate le Alpi ed ha assistito all'ingresso delle prime legioni romane tese nella lotta di conquista. E ben a ragione si è voluto sottolineare l'importanza storica di questo vasto territorio dove i Romani hanno veramente sperimentato, e forse per la prima volta, la loro grande capacità di organizzazione spaziale, dove più facile è stata l'imposizione di un'impronta politica e culturale proprio per la modesta consistenza dei substrati locali formati da diverse e spesso contrastanti tradizioni. Qui Roma ha imposto la sua *lex* e la sua *pietas*, in questa vasta pianura abitata dai Veneti, Galli, Liguri e Reti ha rispettato i particolari aspetti delle diverse tradizioni artistiche locali (si pensi all'invadente ellenismo delle zone più orientali a diretto contatto col mondo illirico e alla componente celto-gallica sempre presente nella sia pur scarsa produzione dei territori occidentali), ma soprattutto qui ha formato la sua strategica testa di ponte, l'area di irradiazione che serviva per l'assoggettamento dei paesi transalpini.

Ed è, credetelo, veramente interessante andare alla ricerca dei documenti archeologici che rappresentano le testimonianze più valide di questo avvenimento storico, studiare e comprendere i mille particolari e i mille sintomi di questo processo che si avverte specialmente nel linguaggio artistico e figurativo dove più vivo è il contrasto tra i substrati tradizionali e il massiccio intervento di correnti innovatrici « ufficiali ».

Allora si comprende come in queste zone l'elemento estetico del ritrovamento, il suo aspetto artistico spesso passano in seconda linea davanti all'interesse documentario e al valore storico della scoperta.

Allora si comprende come una semplice e modesta tomba o un frammento di vaso o un bronzetto possano contenere una carica « archeologica » maggiore di quello che può offrire il più bel marmo figurato. Qui il

casuale ritrovamento di un gruppo di monete repubblicane o di un tesoretto monetale di imitazione massaliota non rappresentano soltanto uno dei più chiari elementi di datazione di un complesso, ma sono spesso l'indice non trascurabile di un *fatto commerciale* che può modificare certi aspetti storico-economici e può influire sulla ricostruzione di quei rapporti che la Valle Padana cominciò a mantenere con le popolazioni transalpine.

Basta a volte il semplice ritrovamento di un vaso di bronzo o di un contorto spadone gallico per permetterci di ricostruire i canali di penetrazione della dominazione celtica nella Pianura Padana mentre una serie di necropoli scaglionate lungo una valle come l'Ossola spesso sono la testimonianza più valida degli stanziamenti militari costituiti in quelle località scelte come le più adatte per trampolini di lancio per nuove guerre e nuove conquiste al di là delle Alpi.

Così a poco a poco ricostruiamo la vita di questi popoli, vediamo il processo di romanizzazione farsi sempre più incessante e lo stesso aspetto della città si trasforma e si adatta ai canoni urbanistici imposti dalla grande dominatrice. Susa ed Alba sono esempi calzanti di questo intervento che impone varianti sintomatiche al tessuto viario originario e obbliga a deformazioni che in certo modo alterano le caratteristiche naturali del paese, mentre Aosta e la stessa Torino sono esempi tipici di nuovi impianti nati tutti di getto dalla squadra e dal compasso del « gromaticus » romano.

Nel rilancio dunque dell'archeologia italiana intesa una volta tanto non solo per i suoi valori « turistici », ma soprattutto per il suo più profondo significato di disciplina scientifica, ben si inserisce il movimento di rivalutazione di una archeologia padana che non vuole assolutamente essere considerato come un tentativo di scissione, ma che, per la omogeneità delle sue opinioni, per la sua derivazione da un comune ambiente storico e culturale e soprattutto per le comuni esigenze, potrebbe rappresentare il primo dei tre grandi raggruppamenti regionali (Nord, Centro Italia, Sicilia-Magna Grecia) dove a mio parere Professori Universitari, Soprintendenti, Istituti e Società scientifiche troveranno un terreno di intesa e di feconda collaborazione.

« Cisalpina » si chiamò la raccolta dei lavori presentati nel primo tentativo di dare vita a questo movimento realizzato dal Prof. Calderini nel Convegno di Varenna; in seguito il Congresso di Torino, organizzato durarente le Celebrazioni del '61, con l'amico Prof. Gullini, portò un numeroso gruppo di studiosi di tutte le nazioni a offrire il loro contributo scien-

tifico sul tema « l'Italia settentrionale e il mondo romano ». Oggi un ulteriore apporto verso questo orientamento ci è offerto dal recente lavoro del Collega Mansuelli sui « Cisalpini » una vera e propria trattazione d'insieme sull'Italia Settentrionale quale mancava fino ad ora negli studi italiani. Uno slancio ancora maggiore potrebbe dunque essere offerto dal coordinamento scientifico delle iniziative in tutti i particolari aspetti dell'archeologia padana dal paleolitico delle caverne liguri fino all'età del ferro della civiltà golasecchiana, dai problemi dei Liguri a quelli dei Paleoveneti, dall'ancora misteriosa diffusione della civiltà gallica fino all'espansione padana dell'arte etrusca che ha trovato nella recente mostra di Bologna la sua più dotta e vivace esaltazione.

Quest'anno poi l'VIII Congresso Internazionale di Archeologia Classica e la grande esposizione dell'arte nelle Provincie Romane d'Occidente che saranno organizzati a Parigi e dove vedremo esposti vicino ai bronzi figurati i tesori d'argenteria e una scelta delle più importanti sculture della Gallia Romana potrebbero rappresentare l'affermazione, l'ingresso ufficiale dell'archeologia della Valle del Po negli studi internazionali. Questa potrà trovare un facile inserimento tra l'archeologia della Valle del Rodano, quella del Reno e l'altra ancora più vasta del Danubio: i corsi dei grandi fiumi tornano ancora una volta a rappresentare il quadro naturale intorno al quale si agitano i flussi e i riflussi delle grandi civiltà!

Quale potrebbe essere il contributo del Piemonte a questa rinnovata attività archeologica è facile intuirlo. Se si potesse soltanto aumentare il ritmo delle ricerche si potrebbero per esempio ritrovare le tracce del paleolitico che non può limitarsi alle caverne liguri ma che potrebbe individuarsi anche nell'entroterra (Monte Fenera in Val Sesia - Musteriano Alpino).

Anche l'inizio delle palafitte è poco documentato nella zona occidentale della Pianura Padana e gli elementi culturali tipo Lagozza come la ceramica terramaricola e anche di più quella appenninica formano vuoti paurosi tra il materiale proveniente dalla nostra terra.

Estendere l'esplorazione sull'altura di Gremiasco dove è stata individuata una stazione di abitazioni all'aperto con la testimonianza di una fase arcaica della I età del ferro o sulle colline che fiancheggiano Gravellona Toce dove, tra le tombe romane, sono apparsi i pozzetti con suppellettile tipica del secondo La Théne, e sull'acropoli della Burcina ricca di materiale caratteristico del mondo celtico significherebbe portare nuovi elementi

alla conoscenza della ancora incerta civiltà del ferro e caratterizzare meglio quel misterioso periodo della nostra storia e della nostra civiltà che vide affacciarsi nelle gole delle Alpi i primi invasori gallici.

Tralascio di enumerare le più note zone archeologiche romane come Aosta, Susa, Benevagienna, Industria e non voglio annoiarvi con l'elenco dei grandiosi monumenti romani che ancora attendono una completa analisi e un soddisfacente restauro. Ho accennato fin qui soltanto ai programmi, ma sarà il caso di dire due parole anche su quelle difficoltà che in un certo senso frenano lo slancio delle nostre speranze.

Et in primis i mezzi. Il capitolo di bilancio destinato agli scavi e ai restauri è veramente troppo modesto. In rapporto a quelle che sono le spese generali dei nostri uffici il fondo destinato alla nostra principale attività è tale che in una impresa privata renderebbe consigliabile l'immediato arresto di ogni attività.

Ma le difficoltà non terminano qui.

Questi pochi, pochissimi milioni devono essere, secondo le disposizioni ministeriali, opportunamente preventivati all'inizio dell'anno finanziario: si deve sapere ben per tempo quanta terra si dovrà rimuovere, quanto cemento si dovrà usare per riconnettere le sconnesse strutture, quanta mano d'opera si impiegherà e quanto si dovrà pagare per i danni ai proprietari. In altre parole l'organico dell'Ufficio non deve essere composto soltanto da Ispettori, da Architetti, da Segretari e da Economi, ma occorre un nuovo ruolo: quello degli indovini. E proprio in questi giorni, davanti all'«ingenuo » tentativo del nostro Ministero di mettere a disposizione delle Soprintendenze alle Antichità qualcosa come cinquanta mila lire da dividere fra coloro che danno informazioni per il ricupero di opere d'arte (siamo nell'ordine di ben da cinque a diecimila lire per persona), i superiori Organi Amministrativi di controllo hanno imposto drastiche direttive perchè l'accreditamento di tali somme sia condizionato soltanto da un anticipato preventivo di spesa.

Non bastano dunque gli indovini, ci vogliono anche le chiromanti per poter prevedere il 30 giugno quali e quanti ritrovamenti si faranno nel corso dell'anno e come saranno distribuiti i premi per gli informatori.

D'altra parte bisogna dire che non è ingiustificato il fatto che al Piemonte siano assegnati solo cinque o sei milioni dal momento che il bilancio delle Belle Arti poteva contare fino a poco tempo fa su duecento milioni e solo in questi giorni la cifra è raddoppiata!

È vero anche che nel sud ci sono alcuni Colleghi ai quali la Cassa del Mezzogiorno assegna somme che arrivano fino a *un miliardo* per l'organizzazione di scavi e restauri, per l'allestimento e la sistemazione di nuovi Musei e di vaste zone archeologiche; ma anche loro non sono da invidiare, perchè non è sempre facile dirigere, seguire, controllare quelle delicate precise minuziose ricerche scientifiche con le 100-200.000 lire di missioni messe a disposizione dal Superiore Ministero. Perchè bisogna sapere che questi grandi Enti non permettono che sul contributo di un miliardo per i lavori gravino — orribile a dirsi — anche le gite dei funzionari!

Ci sarebbe poi da parlare delle condizioni agricole-climatiche e stagionali del Piemonte che sembrano andar poco d'accordo con le sottili alchimie della contabilità dello Stato. Infatti qui tradizionalmente la terra, sapientemente e ampiamente lavorata, non è disponibile per le ricerche archeologiche che dopo il raccolto del grano, epoca che — neanche a farlo apposta — corrisponde esattamente al periodo in cui le nostre casse sono del tutto asciutte, dato che la contabilità dello Stato non ammette assolutamente che si possa superare nei lavori e nelle spese il 30 giugno che comprende la chiusura dell'esercizio e dato soprattutto che i primi accreditamenti del nuovo anno finanziario non appaiono che con l'inverno successivo. Si potrebbe anche accennare — magari di sfuggita, per nascondere un po' di amarezza — che spesso nel Piemonte le strutture romane tornano alla luce « al perfetto stato di rovina ». Ciò per il caratteristico destino delle città di pianura dove l'uomo e l'aratro hanno sempre continuato a scavare e a sconvolgere la terra contribuendo nel corso dei secoli alla loro lenta, ma inesorabile distruzione. Questo significa che per mantenere visibili certi resti di monumenti — costruiti già sommariamente « ab antiquo » con poca malta e molta terra — occorre un lavoro da certosino che arriva qualche volta fino al completo rifacimento delle strutture e una spesa non indifferente; tutti elementi che troppo spesso spaventano e deludono le autorità locali. Ma lasciamo queste dolenti note e torniamo alla nostra attività e ai programmi che ovviamente, per le ragioni di cui sopra, devono essere piuttosto modesti e molto diluiti nel tempo di attuazione.

* * *

A Torino i problemi archeologici sono ormai da molti anni sul tappeto e purtroppo non c'è ancora all'orizzonte qualche cosa che faccia sperare nella loro rapida risoluzione.

C'è *in primis* il problema del Museo destinato ad ospitare le ricche raccolte iniziate dai Re sabaudi e incrementate prima dai ritrovamenti avvenuti in tutto il territorio degli stati Sardi e successivamente dalle ricerche e dalle esplorazioni eseguite nella zona piemontese.

Si tratta di un materiale particolarmente importante che suscita sempre la sorpresa e l'interesse degli studiosi e che rimase per molto tempo inserito e al tempo stesso sopraffatto tra le collezioni Egiziane. Soltanto nel 1940 infatti le collezioni preistoriche e classiche acquistarono una completa autonomia e la divisione suggerì già nel 1948 una prima provvisoria disposizione in alcuni locali poco adatti dello stesso Guariniano Palazzo Accademia delle Scienze.

La limitatezza di questi ambienti imposero fin dall'inizio il sacrificio di una rigorosa scelta del materiale da esporre mentre i criteri di una moderna realizzazione museografica trovarono un insormontabile ostacolo nella irrazionale disposizione degli ambienti che obbligava il frazionamento delle raccolte.

Così vicino ad una Mostra Permanente che fu possibile aprire al pubblico con i modesti mezzi a disposizione ma sapientemente e con felice intuito ravvivata dalla collaborazione del compianto amico Arch. Morbelli, un « antiquarium » e un organizzato magazzino permisero di raccogliere i « disiecta membra » delle raccolte archeologiche piemontesi.

Ma se il criterio di economia col quale furono sistemate le opere d'arte nell'ormai lontano 1948 poteva accettarsi per la sua provvisorietà oggi a qualche anno di distanza ha rivelato tutta la deficienza di una realizzazione ottenuta con modesti mezzi espositivi e con l'uso troppo accentuato di materiale di ripiego.

Così mentre le vetrine spesso realizzate in legno compensato e di foggia antiquata andavano « disintegrandosi » sotto la spinta del tempo e dell'umidità, mentre gli intonaci cadevano compromettendo l'integrità del materiale esposto e i pavimenti in modeste mattonelle di graniglia andavano frantumandosi sotto i piedi dei visitatori la indecorosa situazione delle raccolte archeologiche obbligò la Soprintendenza a prendere una grave decisione: la chiusura della *mostra permanente.*

Da tanti da troppi anni si parla della costruzione di un nuovo museo. La zona archeologica di Torino, l'area che racchiude i resti dell'antica cerchia urbana e che conserva quel gioiello dell'architettura antica che è la Porta Palatina — l'area dove giacciono seminascosti dalla manica lunga

di Palazzo Reale i resti dell'antico teatro — comprende anche un appezzamento di terreno sufficientemente vasto che è destinato proprio all'erigendo Museo Archeologico. Ma quando l'edificio potrà essere costruito? Quando si sentirà il dovere di dare a queste memorie del passato la dignitosa cornice che la loro importanza richiede ?

Anche le raccolte Egiziane non rispondono più a quelle esigenze museografiche che i visitatori di tutto il mondo richiedono proprio in considerazione dell'interesse scientifico e spettacolare di questa splendida collezione e non c'è a Torino chi non auspichi anche per queste opere d'arte che rappresentano un vanto della nostra città — una nuova sede. Perchè non abbinare i due problemi? Perchè non cercare di ripetere in uno spazio di più ampio respiro l'odierna situazione dell'antico Palazzo dell'Accademia delle Scienze che ospita appunto le due collezioni in una sede il cui carattere di nobiltà architettonica e di prestigio certamente nessuno mette in dubbio ma che ormai sembra poco adatto per due Istituti di tale importanza e di tali esigenze?

La progettazione di due complessi che pur rispettando le caratteristiche proprie delle due raccolte permetta — soprattutto al Museo Archeologico — di potersi sviluppare in previsione dei ritrovamenti che ogni anno vengono ad arricchire le collezioni potrebbe interessare un'unica vasta zona.

E quale zona meglio di quella tipicamente archeologica della nostra città racchiusa tra corso Regina, piazza S. Giovanni e il Palazzo Reale potrebbe essere scelta per questi due Musei? Il problema è stato già discusso e ha trovato molti consensi ma purtroppo la sua realizzazione appare ancora molto lontana... e proprio in previsione di una attesa che può protrarsi nel tempo la Soprintendenza ha creduto opportuno ripiegare su una ennesima soluzione provvisoria da realizzarsi negli stessi locali dell'antico Palazzo dei Nobili.

Sarà senz'altro una sistemazione più dignitosa e forse riuscirà a mettere in maggior valore le opere conservate ma comunque dimostrerà ancora una volta l'enorme difficoltà che si incontra per adattare ad una irrazionale distribuzione degli ambienti un criterio museografico imposto dal duplice aspetto delle collezioni archeologiche piemontesi.

Come abbiamo già avuto occasione di ricordare infatti queste racccolte furono formate originariamente da collezioni acquistate o donate al Museo con l'incremento di materiale dalle più svariate e spesso incerte provenienze. Solo col secolo scorso cominciarono le ricerche e gli scavi sul territorio pie-

montese e una nuova messe di opere affluì così alle raccolte che andarono acquistando sempre più il carattere di un vero « antiquarium » locale.

Ora questa diversa origine che distingue appunto le collezioni torinesi impone una divisione che deve essere rispettata in qualsiasi ordinamento... a meno che non sia meglio seguire quel criterio che prevalse già nella prima sistemazione del 1948 e che se fu imposto un po' dalla limitatezza dello spazio fu anche suggerito dal desiderio di accentuare il carattere didattico della presentazione.

È fuori di dubbio che tale criterio lascia un po' in sordina i caratteri peculiari dell'archeologia locale o almeno ne sottolinea soltanto gli aspetti più significativi solo in rapporto a quei raggruppamenti crono-tipologici che furono composti per illustrare una generica evoluzione della nostra civiltà.

Nel nuovo ordinamento — che è già in corso di realizzazione — si farà il possibile per mantenere separate le due collezioni — almeno quel tanto che la divisione degli ambienti lo permette — ma soprattutto si cercherà di puntualizzare la « facies » archeologica del Piemonte in modo da rendere sempre più chiara la posizione della cultura e della civiltà di questo settore più occidentale della Pianura del Po. La recente valorizzazione dell'archeologia Padana — come è già stato fatto cenno — esige che anche il Piemonte si allinei con le altre regioni di tutto l'arco alpino per illustrare chiaramente le origini della sua cultura e l'evoluzione della sua civiltà mettendo in risalto quella componente gallica che sembra sempre più evidente nella sua formazione artistica e in genere quel substrato tradizionale che si mantiene inalterato anche dopo l'inizio della dominazione romana.

I bronzi, gli argenti e soprattutto i vetri che rappresentano gli elementi di punta di questa cultura artistica saranno i motivi dominanti della prima parte delle collezioni mentre nell'altro settore troveranno posto le teste, le statue, i rilievi di marmo delle antiche collezioni e la preziosa ceramica greca e italiota così brillantemente rappresentata nella raccolta torinese. La ricca collezione dei vasi e delle sculture di terracotta che Palma di Cesnola raccolse nell'Isola di Cipro e quella etrusca completeranno e concluderanno il rinnovato museo archeologico torinese.

Altro problema ancora rimasto insoluto quello della sistemazione della zona archeologica circostante le torri Palatine con la monumentale Porta, il lungo tratto delle mura riapparso dopo i bombardamenti dell'ultima guerra e con il teatro, solo in parte visibile dentro il recinto del Palazzo Reale.

Il programma della Soprintendenza parte dal presupposto che la situazione urbanistica, quale era definita dal Piano di Ricostruzione e che sembra sia stata successivamente inserita nel Piano Regolatore Generale, deve intendersi superata.

Il valore estetico-monumentale acquistato dal complesso muro-porta impone una revisione dello studio originario e anche se qualche elemento del vecchio concetto urbanistico (che rappresentava poi una soluzione di compromesso tra la piazza chiusa di dichiarata tradizione torinese e quella a spazi aperti giudicata troppo innovatrice) è stato già realizzato, la situazione non appare ancora del tutto compromessa e un'organica distribuzione degli edifici intorno alla zona archeologica, con un più vasto inserimento di zone verdi, potrebbe ancora creare una felice soluzione.

Così il mantenimento di un vasto spazio aperto all'esterno della cinta muraria, oltre a ricostruire l'ambiente originario che vedeva l'estendersi della campagna al di là delle porte e delle torri urbane, permetterebbe di saldare questa nuova oasi di verde con quella dell'attiguo giardino reale, con evidente beneficio dei quartieri sei-settecenteschi posti al di là di via Milano assolutamente privi di giardini. È ovvio che tale « saldatura » potrebbe realizzarsi con l'eliminazione della Via XX Settembre o meglio con la rinuncia al suo carattere di strada carrozzabile nell'ultimo tratto.

Mi pare infatti di ricordare che il piano di ricostruzione — a suo tempo approvato — prevedeva appunto per la zona circostante le Torri Palatine un'area di assoluta tranquillità « avulsa dal rumoroso e caotico traffico cittadino ».

È altrettanto ovvio che l'eliminazione di via XX Settembre potrà attuarsi soltanto quando sarà ultimata la nuova via di penetrazione, che partendo da Piazza della Repubblica, porterà direttamente a Piazza Castello, ma nella fase transitoria il verde dei giardini ed il traffico della via potrebbero ancora coesistere. Intanto però si potrebbe dare un nuovo volto e un più ampio respiro a tutta la zona, cominciando a rimuovere il monumentale recinto che corre lungo la via XX Settembre all'altezza del Palazzo Reale. Questo elemento massiccio e invadente che oggi nasconde quasi completamente il teatro romano e l'adiacente « porticus post scenam », potrebbe essere conservato soltanto nel tratto verso la scalinata del Duomo, mentre la rimozione dell'altro tratto più lungo porterebbe a inserire un vasto complesso monumentale in una non meno ampia area verde nell'urbanistica cittadina della nuova piazza.

Il teatro romano di Torino è un monumento direi quasi dimenticato e in genere poco conosciuto. Visitato soltanto da qualche curioso turista, che lo ritrova succintamente descritto nelle guide cittadine, o distrattamente osservato dai passanti attraverso la fitta cancellata che forma la recinzione, non offre a tutti la possibilità di comprendere la sua forma e il suo aspetto originario.

La Soprintendenza alle Antichità se ne sta occupando da vari anni, con l'ambizioso programma di valorizzarlo inserendolo in maniera più evidente nella topografia cittadina.

Sono stati eseguiti scavi sistematici ed esplorazioni archeologiche con l'intento di ottenere più precise documentazioni sulla sua evoluzione strutturale e soprattutto per chiarirne una cronologia relativa. Ma tali lavori, seguiti anche da parziali consolidamenti e da modesti tentativi di restauro, se possono portare qualche contributo alla conoscenza dei particolari architettonici dell'edificio, non sono certamente sufficienti per anticipare i criteri di una definitiva sistemazione. In altre parole, non è facile impresa valorizzare un monumento che presenta soltanto una metà del suo originario sviluppo planimetrico, anche se i resti dell'altra metà sono in gran parte ancora visibili nei sotterranei dell'edificio soprastante! Pochi sanno infatti che dall'ampio ventaglio che forma la cavea, tutto in gradoni di pietra, dell'orchestra pavimentata di rossi mattoni e della stessa scena, restano notevoli tracce nelle cantine della così detta « Manica Lunga » del Palazzo Reale e non tutti conoscono i numerosi progetti, studiati dalla Soprintendenza, per riunire i due settori dell'antica costruzione e ridare così al monumento il suo aspetto originario.

Purtroppo la realizzazione di questo progetto, che sembrava ancora possibile in occasione del Centenario del '61, oggi appare sempre più problematica, e ciò non soltanto per ragioni finanziarie, quanto per ostacoli di natura tecnica, architettonica, estetica e... burocratica.

Sono problemi che nascono e si sovrappongono ogni volta che si ripropone la questione della liberazione del teatro romano di Torino e il tentativo di riportare il monumento all'aspetto primitivo dovrà probabilmente essere ridimensionato in un più modesto progetto che permetta almeno di trovare un facile « collegamento » tra la parte esterna e la parte interna dell'edificio.

Una volta isolata quella parte delle ampie cantine del palazzo che racchiudono, creando visioni suggestive e pittoresche, i resti del teatro, sarà

possibile aprire una breccia nei muri di fondazione del palazzo e creare un vano d'apertura che permetta l'accesso e la visita della parte interna del teatro, accedendovi direttamente dall'esterno.

Un impianto elettrico, sistemato scenograficamente tra le volte dei grandiosi ambienti seminterrati, accrescerà l'aspetto « piranesiano » di quelle rovine che saranno opportunamente restaurate per far meglio comprendere ai visitatori il rapporto e il collegamento con i resti esterni.

Certamente l'eliminazione del viale di accesso alla Manica Lunga che con la sua massiccia struttura viene a interrompere la visuale della scena e del portico retrostante, sarebbe più che auspicabile e rientra nel programma della Soprintendenza, ma per quelle ragioni a cui abbiamo già accennato, non si sa se e quando potrà essere realizzato.

Contentiamoci per ora dunque di vedere al più presto effettuato il modesto collegamento tra la parte del teatro ancora visibile e quella interna, e che tra l'altro permetterà anche la realizzazione di un altro progetto studiato dalla Sopraintendenza per la valorizzazione del monumento e di tutta la zona archeologica. Alludo alla creazione, negli ambienti seminterrati del Palazzo Reale, di un « antiquarium » che raccolga e conservi, oltre a una documentazione fotografica dei resti apparsi durante la costruzione della Manica Lunga, tutte le opere d'arte ritrovate nella zona archeologica torinese.

ATTI DELLA SOCIETÀ

PREMESSA

12 Aprile 1961

Il nuovo Consiglio Direttivo inizia la sua gestione in condizioni di particolare disagio: Sede Sociale di Via Napione, inutilizzabile a causa dei lavori di ricostruzione in corso; mancano i servizi di segreteria ed i mezzi per riattivarli in altra sede; anche l'archivio sociale, l'ufficio vendita pubblicazioni si trovano a Palazzo Madama, dove i vari servizi sono stati, finora, disimpegnati sotto la valida e solerte guida del Dott. *Luigi Mallè*, già Segretario della Società e Conservatore del Museo Civico.

Occorrerà, di conseguenza, provvedere alla meglio, in attesa della ricostruzione della Sede e di poter riorganizzare con mezzi propri, l'Ufficio di Segreteria, dotato di adeguate attrezzature.

LA PRESIDENZA

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 20 GIUGNO 1961

Nell'Aula dell'Università degli Studi di Torino, sono stati convocati i Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti per l'annunciata conferenza del Prof. Arch. *Piero Gazzola*, Ispettore Centrale per le Antichità e Belle Arti della P.I., il quale ha illustrato il suo progetto per la protezione « in situ » del tempio di Ramesse II in Abu-Simbel, progetto dichiarato vincitore del concorso internazionale bandito dal Governo Egiziano.

Sono presenti le più alte Autorità ed i rappresentanti degli Enti culturali cittadini: il Rettore Magnifico, Prof. Allara; il Primo Presidente della Corte di Cassazione, S. E. Dr. Domenico Peretti Griva; il Primo Presidente della Corte d'Appello di Torino, S. E. Dr. Carlo Casoli; S. E. il Prefetto di Torino; il Prof. Grosso, Presidente della Provincia; il rappresentante del Sindaco di Torino; il Prof. Giorgio Gullini, titolare della Cattedra di Archeologia presso l'Università di Torino; i Soprintendenti ai Monumenti, alle Gallerie, alle Antichità ed alle Antichità Egittologiche, Prof. Umberto Chierici, Prof.ssa Noemi Gabrielli, Prof. Carlo Carducci, Prof. Enrico Scamuzzi; i rappresentanti della Camera di Commercio, dell'Istituto San Paolo, della Cassa di Risparmio, dell'Unione Industriale; Marziano Bernardi; il Prof. Vittorio Viale, Direttore del Museo Civico; il Prof. Ing. Augusto Cavallari-Murat, l'Ing. Mario Catella, il Dr. Luigi Mallè, il Prof. Curto, Ispettore al Museo Egizio, il Prof. G. C. Cardellino e molti altri. Sono pure presenti n. 84 Soci della Società d'Archeologia.

Il presidente, Avv. Roberto Cravero, nel presentare l'oratore Prof. Gazzola, lo ringrazia con vive espressioni di gratitudine per aver aderito al suo invito, assicurando ai Soci della Società di Archeologia la « primizia » di questa manifestazione, che assume importanza eccezionale nel campo culturale nazionale.

Prende la parola il Prof. Arch. Piero Gazzola che svolge la sua conferenza, illustrata da proiezioni. Marziano Bernardi, riferendo sugli argomenti trattati dal Prof. Gazzola (*v. « La Stampa » del 21 giugno*), ha dettato la seguente interessante nota:

« Ieri in un'aula dell'Università torinese, su invito dell'Ateneo e della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti presieduta da Roberto Cravero, il Gazzola ha illustrato, col corredo di convincenti proiezioni, a un pubblico di dotti il suo arditissimo progetto; e chi ascoltava ripensava alle recenti parole di un illustre esperto, il Prof. Gustavo Colonnetti, il quale si è particolarmente adoperato presso l'Unesco e il governo della Rau per favorire l'intervento italiano: " Se una tale impresa mi fosse stata prospettata cinquant'anni fa, agli inizi della mia carriera, l'avrei forse giudicata irrealizzabile. Ma non c'è più nulla d'impossibile per la tecnica moderna ".

« In pochi cenni qual è il progetto Gazzola? Ad Abu-Simbel, quasi ai confini dell'Egitto e del Sudan sorgono i due titanici templi dedicati al faraone Ramsete II ed alla sua sposa Nefertari. Sorgono *è, però, parola impropria, in quanto le due ciclopiche opere adorne sulla fronte di statue, delle quali le maggiori misurano 20 metri di altezza (il tempio del faraone è alto 33 metri, largo 38, profondo 63), furono scavate in due colline rocciose dagli architetti e dagli scultori egizi 1200 anni prima dell'èra nostra; e con l'accorgimento che sorgendo il sole del solstizio d'estate, il primo raggio penetrante nella profondità del sacrario illuminasse la divinità impersonata dal sommo faraone.*

« Il progetto del Gazzola non è stato dunque studiato soltanto dal punto di vista di un salvataggio materiale dei templi dalla sommersione delle acque; ma soprattutto da quello dell'integrità ambientale e geologica nella monumentalità delle opere: della loro estetica, quindi, come della loro particolarità sacrale. Egli ha perciò scartato qualsiasi idea di una diga circolare posta a protezione dei due monumenti (idea da altri proposta); ed ha pensato che l'unica soluzione era di sollevare *di 62 metri più in alto l'intero blocco di roccia in cui ciascun tempio fu scavato, fino a portarlo integro al di sopra del livello del lago provocato dalla diga; conservando quindi intatta ai monumenti la tipicità dell'ambiente, ricostruito pezzo per pezzo intorno ai monumenti.*

« Perciò l'impresa — d'una grandiosità senza pari, tale da superare anche quella, quasi inimmaginabile, dei costruttori egiziani — consisterà dunque nello scavare al di sotto e sui fianchi del blocco di roccia comprendente il tempio, delle gallerie orizzontali e dei pozzi verticali, in modo da poter creare con strutture di cemento armato fra loro collegate un gigantesco cassone contenente il blocco. Entreranno allora in azione 250 martinetti, che gradatamente solleveranno all'altezza voluta il cassone, al quale contemporaneamente sarà provvista la base. Dal formidabile involucro, del peso col suo contenuto di circa 300 mila tonnellate e sorretto da pilastrate di elementi prefabbricati, uscirà infine il tempio tutt'intero, e intorno ad esso sarà ricomposta, sul nuovo livello, la collina rocciosa.

« Questo, rudimentalmente accennato senza entrare in particolari tecnici di eccezionale complessità, il sistema elaborato dal Gazzola, che salverà l'integrità dei due templi favolosi di Abu-Simbel. La cultura italiana può inorgoglirsi d'una ideazione suggerita in parti uguali dal rispetto della storia, dalla sensibilità estetica e dalla capacità scientifica. Ma altro ancora — ha ricordato il Gazzola — è l'impegno di questa cultura. Torino, per il suo incomparabile Museo, al quale si sta studiando la nuova degna sede (uno studio che continua sulle linee già a suo tempo indicate), ha una grande tradizione egittologica da tener desta coi fatti. Una missione archeologica torinese, capeggiata dai Professori Scamuzzi e Curto, è all'opera per conseguire eccellenti risultati in Egitto. Le occorrono tuttavia i fondi adeguati. Torino, che ha così sensibilmente risposto all'invito per il concorso concernente il nuovo Museo Egizio, saprà — si spera — rispondere ai giusti desideri dei nostri egittologi. - mar. ber. ».

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 3 LUGLIO 1961

L'anno 1961, il 3 del mese di luglio, alle ore 17,30, alla presenza di n. 60 Soci [1], in una sala dell'Unione Industriale (via M. Fanti, 17), gentilmente concessa, venne tenuta la seduta amministrativa, con il seguente ordine del giorno:

1) *Relazione del Presidente.*
2) *Varie ed eventuali.*

Come fissato nell'ordine del giorno, il Presidente prende la parola sottoponendo all'esame dell'Assemblea, che approva, il verbale della seduta precedente. Comunica quindi varie notizie circa la situazione patrimoniale della Società, che presenta una situazione non preoccupante, ma pesante, che obbligherà ad un ridimensionamento delle posizioni amministrative. L'archivio ed il materiale vario della Società richiederanno un faticoso lavoro di raccolta. È in corso una minuta revisione dell'elenco dei Soci ed è avviato un lavoro di sistemazione patrimoniale dell'Ente, anche dal lato amministrativo. Il Presidente continua dicendo che il suo studio mira anche a riavere la libera disponibilità dell'Archivio sociale, che dovrà ritornare in sede.

Si dovrà riguardare il Regolamento per fissare in modo definitivo il sistema delle deleghe nelle votazioni delle assemblee della Società.

Terminata la seduta amministrativa il Presidente apre la seduta scientifica, che si baserà sulla sola Relazione dell'architetto Umberto Chierici, in quanto l'altro oratore, prof. Scamuzzi, non potrà intervenire perchè occupato, per esami, all'Università.

Il prof. Umberto Chierici, al quale la Società è legata da profonda ammirazione e riconoscenza, presenta le: « *Note sulla tutela dell'ambiente monumentale e storico nelle antiche città* ».

L'oratore è attentamente seguito e vivamente applaudito.

La seduta termina alle ore 19,30.

IL SEGRETARIO: *G. C. Cardellino* IL PRESIDENTE: *R. Cravero*

IL RISANAMENTO DEL CENTRO RESIDENZIALE DI TORINO (Zona aulica - centro storico)

Il Presidente della Società, Avv. Roberto Cravero, dirama ai Soci il seguente appello, allo scopo di ottenere una più attiva e vigile collaborazione nella soluzione di un problema che deciderà del futuro volto della nostra Città e che involge la soluzione di questioni delicatissime, quanto alla conservazione del patrimonio *architettonico-artistico* della vecchia Torino:

5 novembre 1961

« *Egregio Consocio,*

Sta per intensificarsi lo studio dei problemi che riguardano il risanamento dell'attuale Centro residenziale di Torino (Zona aulica - centro storico). Problema che, indubbiamente, urge, in relazione all'acuta progressione dell'intensità di vita urbanistica sociale.

---

[1] L'elenco nominativo, firmato dai Soci, a disposizione in Segreteria.

Quasi tutti sono convinti della necessità che il risanamento non si risolva in una demolizione, pura e semplice, del vecchio, per una integrale sostituzione col nuovo e che, invece, per debito spirituale verso il passato, che ha tanti pregi storici ed artistici, le rinnovazioni si facciano col maggior possibile rispetto delle costruzioni che abbiano un indubbio pregio estetico od ideologico.

A questo concetto si ispirano, sia pure con differenziazione di metodo, tanto la Sovrintendenza ai Monumenti, quanto l'Istituto Nazionale di Urbanistica.

Sull'argomento è bene che sia richiamata urgentemente l'attenzione dei nostri Soci, che per la loro particolare sensibilità, sono idonei a percepire gli aspetti dei problemi, via via, concretamente prospettabili.

I Soci debbono intensificare la loro attenzione onde segnalare, di volta in volta, i vantaggi e gli svantaggi, i progetti di modificazione, intervenendo, collegialmente o anche individualmente, per dare uno specifico apporto alla soluzione più desiderabile dei singoli problemi.

Ci consta che il Sovrintendente ai Monumenti, Prof. Dott. Umberto Chierici, si disporrà cortesemente a fare, nella rinnovata nostra Sede sociale (via Napione, n. 2), una conferenza sul delicatissimo e così importante argomento. Ne preavvisiamo, tempestivamente, i nostri Soci, perchè ne traggano norma assicurando il contributo della loro preziosa collaborazione.

Cordiali saluti.

Roberto Cravero

SEDUTA DELLA COMMISSIONE PER LA RICOSTRUZIONE DELLA SEDE SOCIALE

Il 23 novembre 1961 i componenti la Commissione per i Problemi inerenti alla sistemazione della Sede di Via Napione n. 2, si riuniscono « in loco », per riprendere possesso dei locali, e, in particolare, del Salone delle Adunanze.

Si constata il buon esito delle opere eseguite e l'efficienza degli impianti. Sono presenti l'Avv. R. Cravero, il Prof. Cardellino, l'Ing. Gallo, l'Avv. Alessandri, che concordano il programma delle future manifestazioni in Sede.

RIUNIONE DELLA COMMISSIONE REDAZIONALE

Il 1° dicembre 1961, presenti il Prof. Ing. Augusto Cavallari-Murat, il Dr. Dragone, l'Avv. Cravero, il Prof. Cardellino ed un rappresentante dell'Azienda Grafica Editoriale, vengono a lungo esaminati e discussi i rapporti fra la Società e la Casa Editrice, allo scopo di raggiungere un accordo sulla contrastata esecuzione delle primitive intese, rimaste ineseguite a cagione delle difficoltà insorte nella copiatura delle « Schede Vesme » originali, della correzione delle relative bozze di stampa, e delle conseguenti richieste di aumento sul prezzo contrattuale, avanzate dall'Azienda Grafica Editoriale.

Si decide, in via di massima, di esperimentare uno speciale procedimento tecnico di stampa, che faciliterebbe ed accelerebbe la pubblicazione.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 18 DICEMBRE 1961

L'anno 1961, il 18 dicembre, alle ore 17, in Via Napione n. 2.

I Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, si sono riuniti in Adunanza straordinaria e in seconda convocazione, nella Sede Sociale di Via Napione n. 2, per deliberare sul seguente ordine del giorno:

1) *Relazione sull'attività svolta dall'aprile 1961;*
2) *Comunicazioni della Presidenza;*
3) *Nomina del bibliotecario e del Conservatore delle collezioni;*
4) *Aggiornamento eventuale delle quote associative;*
5) *Ammissione nuovi Soci art. 8 Statuto Sociale;*
6) *Varie.*

Sono presenti, al completo, i componenti della Presidenza in carica: Avv. Cravero, Prof. Scamuzzi, Prof. Cerutti, Prof. Cardellino e n. 71 Soci. Alle ore 17,30 l'Avv. Cravero, fatte le debite constatazioni di rito, dichiara valida l'Assemblea in seconda convocazione e ne assume la presidenza iniziando la sua relazione, con avvertenza che hanno scusato l'assenza il Presidente della Provincia Prof. Giuseppe Grosso, l'Avv. Vitelli Presidente della Camera di Commercio, il Prof. Luciano Jona Presidente Istituto San Paolo, il Prof. Paolo Ricaldone Presidente Cassa di Risparmio, l'Avv. Alessandro Alessandri, l'Arch. Mollino, l'Avv. Giorgio Allasio Ceresana, il Signor Ferrero, la Prof.ssa Tettamanzi Assessore alle Belle Arti. Egli così prosegue:

Egregi Consoci,

Dopo un intervallo, durato poco meno di due anni, siamo in grado di riconsegnare, rinnovata e restaurata, questa Sede sociale, che, nel 1909, Vittorio Avondo aveva donato, perchè diventasse definitivamente la sede della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.

Il progetto di restauro, che nel 1960, si doveva intendere esteso all'intero fabbricato, divenuto, per forza di eventi, di insufficiente utilizzo, incontrò, nella sua concreta realizzazione, particolari difficoltà, a cagione della mancanza assoluta di fondi disponibili e per un complesso di circostanze negative, di carattere ambientale, che hanno fortemente inciso sul buon esito della iniziativa.

Praticamente, la Società di Archeologia, che poteva, ben a ragione, vantare gloriose tradizioni nel campo scientifico ed artistico, quando, ripetiamo, per forza di eventi, decise la restaurazione interna della Villa, non aveva i mezzi su cui fare assegnamento per la realizzazione di un'opera, dalla quale, in certo modo, dipendevano le sorti dell'Ente: necessità, cioè, di offrire ai propri Soci una Sede degna, funzionante e capace di accogliere gli Aderenti, in un ambiente adatto come centro di studi archeologici ed artistici.

I tre piani, di cui si compone il fabbricato, mancavano totalmente degli impianti generali e si presentavano pressocchè inutilizzabili, specie per quanto riguarda la destinazione ad uso di civile abitazione.

Il progetto di restauro, allestito dal Consocio Arch. Alessandro Protto, al quale la nostra Società è in dovere di tributare il più vivo plauso, per la cura e l'assistenza disinteressatamente prestate, aveva previsto una sistemazione, limitata agli elementi essenziali, indicando una spesa complessiva di circa 7.500.000 per le opere murarie, oltre all'arredamento dei locali più propriamente destinati a questa Sede.

Codesto programma potè, invece, essere integrato, dopo lunghe e faticose trattative con gli inquilini, i quali presentarono alla loro volta, progetti particolari di sistemazione, con l'apporto di lavori ed opere, da eseguirsi a proprio carico, in relazione alle particolari clausole dei contratti di locazione.

Dal complesso degli accordi, sorse la possibilità di una previsione di restauro dello stabile, estesa alla totalità delle sue parti, per circa L. 15.000.000, che alla data d'oggi, possono considerarsi già acquisiti all'immobile, quale incremento di valore, in favore della nostra Società.

L'esposizione che stiamo per fare a lor Signori, è, necessariamente arida, per non dire noiosa. Ma noi pensiamo che per conoscerci meglio e per dare conto della gestione, dalla nomina della nuova Presidenza ad oggi, non sia sufficiente dimostrare che i conti tornano. Occorre altresì la dimostrazione che il denaro degli Enti benefattori è stato speso bene, utilmente, con la dovuta competenza.

Ed è pure utile ricordare le difficoltà, a traverso le quali si è potuto raggiungere una situazione di equilibrio che, a nostro giudizio, può indicare ai Soci non solo un avvenire di tranquillità amministrativa, ma la ripresa di un periodo di promettente attività culturale e scientifica.

Noi non intendiamo affatto formulare dei rilievi nei confronti delle precedenti gestioni di cui, anzi, riconosciamo, senza riserve, gli alti meriti, in ogni campo, fin dal periodo della sua ricostituzione, nella piena integrità giuridica, mercè l'intervento e l'opera illuminata del Prof. Vittorio Viale.

Ma per ben considerare la realtà d'oggi, la situazione creatasi nel marzo scorso, al momento del cambio di Presidenza, è pur doveroso segnalare come la Società, sia per effetto della mancanza di una sede ospitale, in Via Napione 2, sia per l'improvvisa cessazione dell'ufficio di segreteria, affidato in precedenza a vari funzionari del Museo Civico, a Palazzo Madama, si fosse trovata in una condizione di vero e proprio collasso, tant'è che da quell'epoca e per molti mesi ancora, lo svolgimento dei vari servizi dovette essere affidato, di volta in volta, ai singoli componenti del Consiglio Direttivo, senza possibilità di offrire ai Soci il necessario coordinamento della dovuta assistenza.

Questo particolare offre l'occasione per un altro pubblico riconoscimento ai funzionari del Museo Civico per l'opera prestata, in precedenza.

Ma a lato di queste insufficienze di natura organizzativa, ci corre l'obbligo di segnalare altre, più gravi difficoltà, che, per non usare parole più accentuate, ci limiteremo a definire di carattere ambientale, in relazione, cioè, alla carenza di fondi disponibili ed alla non facilmente spiegabile irrequietezza da parte degli esecutori delle opere e dei lavori, alimentata dalle inevitabili malignazioni degli immancabili oppositori.

A questo stato di cose fu necessario opporre un fermo programma di serietà e di azione, che in brevissimo termine consentisse di provare ai Soci ed agli Amici aderenti che la nostra Società, sia pure a traverso un periodo di spiegabile, faticoso assestamento, era più che mai viva e vitale, capace e decisa di mantenere il suo posto in prima linea, con quelle caratteristiche che nel tempo passato e in ogni occasione, le riconobbero una particolare fisonomia di nobiltà fra i migliori sodalizi torinesi.

Abbandonato il sogno troppo ottimistico di risolvere la situazione senza ricorrere al già deliberato Mutuo, l'Amministrazione Provinciale di Torino, la Cassa di Risparmio, la Camera di Commercio, l'Opera Pia San Paolo, la Società S.I.P., il Rotary Club, rispondendo con gesto munifico all'appello della Presidenza, misero a disposizione i fondi sufficienti per raggiungere rapidamente una situazione patrimoniale che, in sede di approvazione del conto consuntivo 1961, il nostro Tesoriere Economo, Prof. Cerutti, potrà, alla luce delle cifre, dichiarare prossima al pareggio. È quindi evidente che l'apporto degli Enti, nostri amici, fu determinante e merita imperitura riconoscenza.

I prevedibili contributi annui di taluni Istituti cittadini compenseranno certamente l'onere derivante dalla stipulazione del Mutuo verso l'Istituto S. Paolo mentre i due contratti di locazione per il primo ed il secondo piano, già in corso di esecuzione, hanno assicurato l'immediata acquisizione al patrimonio sociale, di circa 6.000.000 in lavori ed opere.

A questo punto occorre dedicare qualche parola alla consistenza del bilancio preventivo ordinario, che in alcune voci si è rilevato, almeno per il 1961, assai difforme dalle previsioni. Per le ragioni che si avrà occasione di specificare fra breve, le cifre di incasso presunto (Lire 1.200.000) di quote sociali, per vendite stampati (L. 500.000) segneranno invece, una differenza, in meno, di oltre L. 1.100.000. Queste differenze, va notato, non devono essere messe in relazione alle difficoltà di gestione, di cui si è dianzi accennato, ma ad una singolare situazione sociale che richiederà un immediato chiarimento, da parte del Consiglio di Presidenza e di adeguati provvedimenti, da parte dell'Assemblea dei Soci.

Siamo tuttavia, lieti, di poter avvertire che, a malgrado delle spiacevoli sorprese, l'annuncio già dato di un non lontano pareggio, rimane fermo, come di una realtà che si vuole, con ogni miglior mezzo, raggiungere rapidamente. (*Applausi calorosi e prolungati*).

A questo punto il Presidente chiede all'Assemblea, che approva, di poter continuare la sua esposizione, passando alla seconda voce dell'ordine del giorno (Comunicazioni della Presidenza) sia per speditezza, sia per facilitare ai Soci la discussione generale.

2) *Comunicazioni della Presidenza.*

Da più parti sono state rivolte insistenti richieste sulle pubblicazioni scientifiche, che, per la nostra Società, hanno sempre costituito particolare fatica di un Comitato di studiosi, di scienziati ed artisti.

Il Prof. Cavallari-Murat, da mesi e mesi segue queste pubblicazioni con l'alta perizia e dottrina che tutti conosciamo.

Il « Bollettino » annuale, sarà distribuito ai Soci, ancora nel corrente dicembre.

Gli « Atti del Congresso di Varallo », che ricorderanno una delle più significative e riuscite manifestazioni della nostra vita culturale, organizzate sotto gli auspici della Società di Archeologia, rappresenteranno una pubblicazione di grande pregio, realizzata con l'apporto generoso offerto da un benemerito mecenate.

Le « Schede Vesme » costituiscono, invece una difficoltà, che si tenta di risolvere in parte da questa amministrazione, sia per gli ostacoli incontrati durante la copiatura delle schede, da eseguirsi presso gli Uffici di Palazzo Madama, sia per l'aumento sui prezzi contrattuali, preteso dalla Azienda editrice.

Ma, non ostante questa pesante e complessa posizione siamo in grado di annunciare che nel prossimo anno si spera di poter dare il via alla pubblicazione del primo volume, e per questo affidamento ci permettiamo di rivolgere le più vive premure e raccomandazioni alla già tanto provata preziosa amicizia del Prof. Cavallari-Murat e del Dott. Dragone.

Per intanto non sarà inutile precisare che due milioni sono già stati versati alla Casa editrice, e che le residue somme avute dagli Enti sostenitori, sono integralmente accantonate a disposizione dell'Azienda predetta.

I Signori Consoci, vorranno, però, riconoscere l'opportunità delle nostre insistenze perchè il contratto originario di pubblicazione sia, nei limiti dell'equità, osservato e rispettato anche da parte dell'Editore.

In ultimo si deve ricordare per la doverosa ratifica dell'Assemblea, che la Presidenza, realizzando una notevole economia sul bilancio preventivo, ha proceduto ad

un'unica assunzione di personale, estendendo l'incarico della Sig.na Rosa Avanzato, già custode, alle mansioni di segreteria, di pulizia dei locali, del servizio del riscaldamento centrale.

Aperta la discussione, prende la parola il Prof. Viale:

Dr. Viale: — Noi vogliamo esprimere, è il desiderio di tutti i Soci, all'Avvocato Cravero, anzitutto, ed agli altri Colleghi che compongono il Consiglio di Presidenza, le nostre più vive felicitazioni ed un plauso affettuoso, mi permetto di dire, per l'opera che ha svolto in grande silenzio, ma con un risultato veramente straordinario, che francamente non ci aspettavamo. Devo dire che questa esposizione, sia pure sommaria, con la modestia solita all'Avv. Cravero, ci indica che tutti i capitoli del nostro bilancio sono stati considerati, che vi sono possibilità anche per le future pubblicazioni scientifiche e che si sono, grazie all'attività della precedente Presidenza, definite tutte le questioni per le pubblicazioni in corso. E mi pare che questo sia un merito di cui noi possiamo essere veramente lieti e di cui La ringrazio, a nome di tutti, proprio di cuore. Lo dico io perchè sono il più vecchio Socio qui dentro, mancando il Conte Tournon. Sono molto lieto di questo annuncio della ripresa delle pubblicazioni scientifiche, oltre che della bella casa che ci ha preparato. Grazie di cuore.

L'Assemblea sottolinea le ultime frasi dell'oratore, con calorosi applausi rivolti alla Presidenza.

Prende quindi la parola il Prof. Agostino Cerutti, Economo Tesoriere, per confermare sostanzialmente le dichiarazioni e previsioni dell'Avv. Cravero, quanto alla consistenza del bilancio.

Dopo di che, messi in votazione gli argomenti esposti all'1 e 2 dell'ordine del giorno, l'Assemblea approva unanime.

3) *Nomina del Bibliotecario e Conservatore delle Collezioni.*

Sul terzo argomento: « Nomina del Bibliotecario e del Conservatore delle Collezioni », domanda la parola il Signor Barra, per rivolgere alla Presidenza la seguente domanda:

Sig. Barra: — Circa la biblioteca, il fondo che è in dotazione da anni della Società di Archeologia è alla Galleria d'Arte Moderna. In questi scaffali cosa sarà messo?

Il Presidente, Avv. Cravero, risponde sintetizzando la situazione, poi espone le ragioni della proposta nomina, tese appunto alla ricostituzione dell'Archivio e delle collezioni.

Lo Statuto sociale prevede all'Art. 6 la nomina del Bibliotecario e del Conservatore delle Collezioni, da farsi dall'Assemblea, con scelta fra i Soci.

Siamo convinti — prosegue l'Avv. Cravero — di toccare un tasto molto sensibile con la proposta di tale nomina statutaria, potendo anche sembrare strano che esista in carica un bibliotecario, quando le collezioni e la biblioteca sociale continuano ad essere conservate al Museo Civico.

Ma, per vero, l'utilità della nuova nomina si manifesta, fin d'ora, assai opportuna, in quanto, sarà cura del nuovo eletto di provvedere, per intanto e tra l'altro, alla compilazione di inventari ed elenchi, da lasciare in Sede, per la libera consultazione da parte dei Soci.

Si tratta di operare una buona scelta.

Viene, quindi, proposto alla nomina di Bibliotecario il Dott. Conte Paolo Tournon. L'Assemblea, interpellata specificamente, esamina ed approva unanimemente.

Prosegue la relazione del Presidente, quanto agli argomenti posti ai n. 4, 5 e 6:

4-5) *Aggiornamento eventuale quote; Ammissione a nuovi Soci.*

Sarà indubbiamente notato il ritorno, adottato dal Consiglio Direttivo, alle norme statutarie, per quanto riguarda l'ammissione a nuovi Soci. I motivi che giustificano la assunta determinazione toccano la parte essenziale della funzionalità dell'Ente, in rapporto all'effettivo numero dei Soci, alla reale consistenza del bilancio, quanto alla previsione di incasso di quote associative. I bilanci consuntivi del 1959 e '60 indicano i seguenti risultati: incasso quote L. 617.000 per il 1959 e L. 720.000 per il 1960 contro l'apparente (*dico apparente*) iscrizione di n. 648 Soci.

L'evidente contrasto fra queste cifre, completate con una previsione di recupero, per quote arretrate di L. 131.000 per il 1959 e di L. 36.000 per il 1960, era più che sufficiente per palesare una situazione che doveva, e deve, essere chiarita per dar modo alla Società di sapere con sicurezza, su quale effettivo numero di aderenti possa contare, sia ai fini morali che patrimoniali.

E la realtà, dopo attenti, minuti controlli, è risultata non lieta, nel senso che sicuramente i Soci, anzichè essere 648, non raggiungono la cifra di 550, e che sul complesso apparente di iscrizioni, n. 125 persone, elette a nuovi Soci, *non hanno mai pagato* la quota associativa.

In queste condizioni gli Egregi Consoci che hanno sempre fatto il loro dovere verso l'Ente, dimostrando così di sapere comprendere l'importanza del vincolo che li lega alle sorti di una gloriosa Società, saranno certamente concordi nella necessità di una rigorosa revisione, che noi intenderemmo di attuare, non appena sarà stato possibile rintracciare le « proposte » a Soci, col rivolgerci ai presentatori dei rispettivi Candidati, perchè vogliano cortesemente interpellare i loro amici sulle reali intenzioni di far parte, o non, della nostra Società.

Noi pensiamo che sia da escludersi, d'ora in poi, l'interpello diretto alle persone che figurano nell'elenco Soci, al fine di evitare mortificanti risposte che sono soltanto pensabili nei confronti di Organizzazioni non aventi la nobiltà di intenti, pari alla Società di Archeologia.

La Presidenza, pertanto, chiede di essere formalmente autorizzata dall'Assemblea, e propone un'adeguata pronuncia in questi termini, allo scopo di mettere fine ad uno stato di cose non ammissibile, e che, al postutto, danneggia anche la nostra Società, per il complesso di spese generali che un numero, puramente apparente, comunque diverso dall'effettivo, comporta.

Ed è appunto in relazione all'orientamento di particolare rigore, che si raccomanda all'attenzione dei Soci nella designazione di nuovi aderenti, che abbiano ritenuto doveroso ritornare alle norme statutarie, per una preventiva proposta da parte di cinque presentatori.

Riconosciamo tuttavia, che la innovazione possa avere, nella prima innovazione, sorpreso qualche Socio volonteroso ed è per questo che pregheremmo l'Assemblea di prendere in considerazione, per una immediata deliberazione di merito, altre quattro proposte a nuovi Soci; completamente istruite, pervenute dopo la spedizione dell'Avviso di Convocazione che già comprendeva la proposta per i seguenti dodici Soci:

— Bertolotti Avv. Luigi
— Cappa Bava Ing. Luigi
— Chevalley di Santa Brigida Gianandrea
— Ceppa Geom. Adolfo per Condominio Eredi Bertetti
— Curto Dott. Silvio
— Daverio Rag. Aldo
— Engelfred ved. Di Sambuy Maria Alberta
— Ferrero d'Ormea Cristina

— Giordana Ing. Ettore
— Lobetti Bodoni Dott. Franco
— Vanara Anna Maria
— Zaaruolo Avv. Domenico

Le proposte aggiuntive sono quattro:

— Craveri Giacosa Paola
— Ferrero d'Ormea Ottavia
— Gaibi Gen. Agostino
— Invernizzi Luca.

Per quanto riguarda l'elezione di Donna Paola Giacosa Craveri, che viene spontaneamente a prendere il posto, fra noi già occupato dal compianto suo marito, Avv. Enrico Craveri, ringraziandola di questo lusinghiero e nobile gesto, pensiamo non sia il caso di parlare di presentazione, bensì di acclamazione per volontà assembleare.

Nell'elenco dei nuovi Soci segnaliamo il nome dell'Ing. Cappa Bava, nostro inquilino, e nipote dell'ex Presidente Sen. Prof. Oreste Mattirolo.

A Gianandrea Chevalley di Santa Brigida, figlio di altro ex Presidente, l'indimenticabile e carissimo amico Prof. Arch. Giovanni Chevalley, dobbiamo un particolare ringraziamento per aver egli, su proposta dell'Arch. Protto, destinato per la decorazione di questa rinnovata Sede alcuni frammenti e stampe che, per tanti anni hanno ornato lo studio paterno. Fra questi, di notevole interesse la vecchia stampa riproducente la Torre civica di Torino, che ci siamo permessi di esporre a fronte della effigie del donatore di questa Villa, Vittorio Avondo, il cui nobilissimo spirito sicuramente oggi aleggia fra di noi, speriamo in senso positivo, quale adesione di quanto è stato fatto dai Soci e di quel tanto in più che sarà possibile di realizzare per degnamente onorare l'atto generoso da lui compiuto in favore della gloriosa Società di Archeologia.

6) *Varie.*

La voce varie che di solito è destinata a raccogliere i resti, di minore importanza, di una discussione assembleare, richiamano, invece, alla nostra attenzione i particolari di quel programma di attività scientifica che vuol essere segnalato come parte essenziale ed integrante della nostra gestione.

Intendiamo, cioè, annunciare, che per le adesioni già raccolte, nel prossimo semestre si svolgerà, in sede, un ciclo di comunicazioni e conferenze, veramente ad alto livello scientifico, cui parteciperanno eminenti personalità, fra cui segnaliamo i nomi di *Marziano Bernardi*, di *Piero Gazzola*, di *Augusto Bargoni*, di *Noemi Gabrielli*, di *Vittorio Viale*, di *Augusto Cavallari-Murat*, di *Umberto Chierici*, di *Orazio Quaglia*, di *Mario Comba* e di vari altri che si sono riservati di indicare il tema dei loro interventi.

Come episodio terminale dell'attività svolta in questi ultimi sei mesi, vogliamo, infine, ricordare che proprio da noi è partita l'iniziativa di quel Comitato che assicurerà alla Città di Torino l'onore della costruzione del Museo Egizio, il quale costituirà un centro di attrazione mondiale per gli studiosi.

A malgrado delle inevitabili polemiche, il programma di realizzazione dell'opera si può dire ormai approvato dalla Direzione generale e noi abbiamo il sicuro convincimento che, in una prossima riunione del Comitato d'iniziativa, potrà essere approvato, in bozza, il bando di concorso internazionale, allestito dalla Sovrintendenza ai Monumenti.

Siamo molto lieti di poter legare questa nostra iniziativa all'attività della Società, che già nel giugno scorso ebbe ad ospitare, presso l'Università degli Studi, il Prof. Gazzola, Ispettore Centrale della Direzione Generale di Belle Arti e vincitore del progetto per il restauro dei templi di Abu-Simbel.

Si chiude, così, questa esposizione con la speranza di essere riusciti a dimostrare di avere, in silenzio, svolto il mandato affidatoci.

L'Assemblea, senza assumere deliberazioni per l'aumento della quota associativa che auspica, vota per acclamazione i nuovi Soci, proposti anche in Assemblea.

La Presidenza prende atto, con soddisfazione, ringrazia i convenuti della collaborazione, e dichiara sciolta l'adunanza alle ore 18,30.

IL SEGRETARIO: *G. C. Cardellino* IL PRESIDENTE: *R. Cravero*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 15 MARZO 1962

Sono presenti n. 80 Soci.

Alle ore 17, il Vice-Presidente, Prof. Dott. E. Scamuzzi dichiara aperta la seduta, e dopo un saluto ai Soci convenuti formula i migliori voti augurali all'indirizzo del Presidente della Società, Avv. Roberto Cravero, indisposto, affinchè, al più presto abbia a ritornare a svolgere in pieno la sua attività a favore del Sodalizio.

Comunica che il socio Dott. C. Carducci è assente da Torino, per ragioni di servizio e presenta le seguenti relazioni:

1) Prof. Dott. Ing. Augusto Cavallari-Murat: « *La formazione veneziana del miniaturista torinese Raffaello Bachi* ».
2) Dott. Silvio Curto: « *Storia di un celebre falso* ».
3) Prof. Casimiro Debiaggi: « *Alcune segnalazioni di dipinti piemontesi del Sei e Settecento* ».
4) Dott. Silvana Finocchi: « *Qualche notizia intorno ai nuovi scavi del teatro romano di Torino* ».
5) Prof. Dario Fogliato: « *Assonanze etrusche e italiche e sostrato gallico in un bronzetto segusino* ».

L'Assemblea segue con vivo interesse la presentazione dei relatori e la sottolinea con vivi applausi.

Alle ore 19,25 il Vice-Presidente dichiara chiusa la seduta.

IL SEGRETARIO: *G. C. Cardellino* IL VICE-PRESIDENTE: *E. Scamuzzi*

ASSEMBLEA ORDINARIA ANNUALE DEL 31 MARZO 1962
(in prima convocazione)

Alle ore 15 del 31 marzo 1962, il Segretario della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, constata che l'Assemblea ordinaria annuale della Società, fissata per le ore 14, in prima convocazione, non può aver luogo per il mancato intervento dei Soci nel numero di due terzi prescritto dallo Statuto.

La constatazione avviene alla presenza dei Soci Ing. Edoardo Cassina e Professore Aldo Daverio.

IL SEGRETARIO: *G. C. Cardellino*

RIUNIONE DELLA COMMISSIONE REDAZIONALE PER LE « SCHEDE VESME »

Il 22 aprile 1962 si sono riuniti il Prof. *Augusto Cavallari-Murat*, la Prof.ssa *Noemi Gabrielli*, il Prof. *Ernesto Scamuzzi*, il Dott. *Angelo Dragone*, presso lo studio dell'Avv. *Roberto Cravero*.

È stata prospettata l'opportunità di un ridimensionamento rispetto a quanto progettato, estendendo l'iniziativa editoriale al periodo dell'Arte Piemontese dal XIII al XVI secolo, con la conseguente necessità di procedere alla trascrizione di altre schede, comprese nella parte riferentesi al periodo suddetto.

Interpellato in proposito il Direttore del Museo Civico, Prof. Dott. *Viale*, si è decisa la costituzione di una speciale Sottocommissione di esperti studiosi col mandato di prendere in esame, presso la Galleria d'Arte Moderna, le « Schede », consistenti in otto fascicoli e di quaderni ordinati per località, con particolare riguardo ad alcuni centri maggiori come: Vercelli, Novara, Casale, Pinerolo ecc. e ad alcuni artisti come: *Lanino*, *Spanzotti*, *Defendente*, i *Giovanone*, gli *Oldoni*.

Si è sottolineata la difficoltà di tradurre in pagine di stampe questi manoscritti, tanto più che essi non hanno una disposizione ed un formato uniforme, come le schede del '6 e '700.

Di fronte alla constatata inaccettabilità dell'aumento del prezzo contrattuale e del nuovo procedimento tecnico suggerito dall'Azienda Grafica Editoriale, sentito il Professore Dragone, sulla valutazione consuntiva della parte già apprestata, la Commissione si orienta verso la risoluzione dei rapporti con l'Azienda stessa, per rivolgersi, quanto al compimento dell'opera, ad altra tipografia.

La Sottocommissione si recherà presso la Galleria d'Arte Moderna per la scelta accurata e ponderata di quel che risulterà utile pubblicare.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 27 APRILE 1962

L'anno 1962 alli 27 di aprile, alle ore 17,30, alla presenza di n. 42 Soci si inizia la seduta. Il Vice-Presidente, Dott. Scamuzzi, prende la parola per comunicare che l'Avv. Cravero, Presidente della Società, lo ha pregato di presiedere la seduta, alla quale non può intervenire per non aver ancora raggiunto ottime condizioni di salute. Il Prof. Scamuzzi, anche a nome dell'Assemblea dei Soci, formula i migliori voti augurali per un pronto e completo ristabilimento.

Il Dott. Scamuzzi prega il Prof. Cerutti, Tesoriere della Società di esporre la sua relazione.

Il Prof. Cerutti espone il Rendiconto da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea, chiuso al 31 dicembre 1961. Esso racchiude un periodo di particolare interesse, in quanto riguarda il riattamento dello stabile sede della Società. Di conseguenza questo periodo ha avuto uno svolgimento notevole: si ingrandirono le spese e in corrispondenza anche le entrate.

È un esercizio di fatto straordinario, e tale carattere sarà mantenuto anche l'anno prossimo. Molte fatture saranno pagate nel 1962.

In conclusione questo periodo si chiuderà con un risultato positivo.

L'entrata sarà di L. 13.865.808, l'uscita di L. 11.147.113 e l'avanzo di cassa di L. 2.718.695 alla data del 31 dicembre 1961.

Il Vice-Presidente ringrazia il Prof. Cerutti e pone ai voti la Relazione amministrativa, che viene approvata alla unanimità.

Successivamente il Prof. Cerutti presenta il Bilancio preventivo per l'anno 1962. Premette la considerazione che è rischioso presentare tale Bilancio perchè nella nostra Società le entrate possono venire a mancare o almeno a diminuire fortemente. Il Bilancio preventivo avrà il carattere di un orientamento dato ai Soci. Non ci sarà più, ed è ovvio, l'importo del mutuo. Conteremo sul fondo cassa di L. 2.718.695, sul fondo accantonato per le Schede Vesme, di L. 2.000.000, sui contributi di Enti vari, che preventiviamo in L. 1.000.000 sulle quote dei Soci e su quelle arretrate. Le entrate potranno raggiungere la somma di L. 7.863.695. Una pari cifra segneremo alle Uscite. Confidiamo però di presentare il prossimo bilancio in attivo.

Anche il Bilancio preventivo presentato dal Tesoriere è sottoposto al voto dell'Assemblea, che approva.

L'Assemblea approva inoltre la nomina degli undici Soci nuovi, come da elenco presentato.

Il Socio sig. Parmentola chiede che, nei limiti statutari, la nostra Società operi attivamente a difesa del patrimonio artistico di Torino. Avvengono in città sventramenti radicali non sempre giustificati da decadimento: la nostra Società faccia sentire la sua voce.

Il Vice-Presidente ringrazia dell'intervento ed assicura che l'Avv. Cravero aveva in animo di attuare tale azione impegnative per la nostra Società.

La Dott. Lange presenta una osservazione sulla ricostruzione del teatro Regio.

Il Dott. Curto raccomanda che la Società tenga presente anche l'attività di protezione in provincia, in modo da evitare manomissioni, sventramenti, abbandoni, non solo a tutela di Torino, ma anche del Piemonte.

Il Socio Parmentola presenta all'Assemblea un « ordine del giorno ». L'Assemblea ne prende atto, lo discute, lo completa e lo approva nella seguente formulazione:

« L'Assembleae generale della S.P.A.B.A. prega la Presidenza di fare udire la propria voce, entro i limiti imposti dallo Statuto sociale e dal carattere del Sodalizio, a difesa del patrimonio artistico e naturale della Città, eventualmente in unione con Enti affini, di fronte a misure radicali ed inconsulti sventramenti o manomisioni. - I Soci: *Parmentola e Pollovio* ».

Il Socio E. Garello chiede se non si potrebbe riavere la Biblioteca della Società in sede, per lo studio dei Soci. Ciò potrebbe aumentare i punti di incontro tra i Soci in sede.

Il Vice-Presidente risponde che la questione è allo studio e si inserisce nell'attività della Società: informazioni specifiche saranno date nella seduta successiva.

Il Socio Arch. Filippi propone che intanto venga compilato un catalogo aggiornato della biblioteca, che in un secondo tempo potrà essere riportata in sede.

Poichè ha la parola, desidera completare il suo pensiero raccomandando che la conservazione dei monumenti sia estesa ai giardini, contro l'esistenza dei quali si verificano casi terribili e che debbono essere evitati perchè sia mantenuto alla Città un patrimonio di valore eccezionale.

Il Vice-Presidente ringrazia tutti gli intervenuti, ed alle ore 18,30 dichiara chiusa la seduta.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Vice-Presidente: *E. Scamuzzi*

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1961

ENTRATE

1.	Fondo cassa a mani Tesoriere all'1-1-1961	L.	16.793
2.	Fondi presso Banche all'1-1-1961	»	2.554.765
3.	Ricavo netto mutuo Istituto San Paolo	»	7.238.619
4.	Contributi riscossi	»	2.534.000
5.	Quote sociali arretrate	»	38.000
6.	N. 126 quote sociali - anno 1961	»	252.000
7.	Ricavo vendita pubblicazioni	»	224.960
8.	Affitti stabile	»	881.595
9.	Incassi vari	»	101.200
10.	Interessi bancari	»	23.876
		L.	13.865.808

USCITE

1.	Spese per riattamento Sede	L.	6.963.973
2.	Ammortamento mutuo Istituto San Paolo	»	292.391
3.	Stampe e pubblicazioni	»	1.232.172
4.	Impianto telefonico, telefono, luce, imposte e tasse	»	121.062
5.	Compensi vari	»	109.750
6.	Spese di cancelleria e postali	»	88.806
7.	Spese varie	»	91.755
8.	Spese bancarie	»	3.604
9.	Spese per riscaldamento stabile	»	243.600
		L.	9.147.113
10.	Fondo accantonato per pubblicazione Schede Vesme	»	2.000.000
		L.	11.147.113
	Avanzo di cassa al 31-12-1961	»	2.718.695
		L.	13.865.808

PREVENTIVO PER L'ESERCIZIO 1962

ENTRATE PREVISTE

1.	Fondo di cassa al 31-12-1961	L.	2.718.695
2.	Fondo accantonato per pubblicazione Schede Vesme	»	2.000.000
3.	Contributi	»	1.000.000
4.	Quote sociali	»	700.000
5.	Quote sociali arretrate	»	300.000
6.	Vendita pubblicazioni	»	200.000
7.	Affitti stabile	»	780.000
8.	Incassi vari	»	150.000
9.	Interessi bancari	»	15.000
		L.	7.863.695

USCITE PREVISTE

1.	Spese per riattamento Sede		L.	2.500.000
2.	Ammortamento mutuo San Paolo		»	600.000
2.	Stampe e pubblicazioni:			
	a) Schede Vesme		»	2.800.000
	b) Quota 1962 bollettino biennale		»	500.000
	c) Fatture 1961 da saldare		»	400.000
4.	Telefono, luce, imposte e tasse		»	140.000
5.	Compensi vari		»	250.000
6.	Cancelleria e postali		»	120.000
7.	Spese varie		»	100.000
8.	Spese bancarie		»	4.000
9.	Spese riscaldamento stabile:			
	da rimborsare	L. 130.000		
	quota nostra	» 250.000	»	380.000
			L.	7.794.000

Riepilogo

Entrate previste	L.	7.863.695
Uscite previste	»	7.794.000
Avanzo previsto	L.	69.695

ATTI E MEMORIE DEL CONGRESSO DI VARALLO

In armonia con quanto è stato a suo tempo annunciato, si comunica ai Consoci che per i tipi della Stamperia Artistica Nazionale (corso Siracusa 37, Torino), è uscito il volume di « Atti e Memorie » del terzo Congresso di Antichità ed Arte tenutosi nei giorni 11-12-13 settembre 1960 a Varallo Sesia a cura della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, sotto la presidenza onoraria del Sen. Luigi Einaudi.

Si tratta di un volume in-8° gr. broch., con sovracoperta a colori, pp. LXX-531 con 274 tavole f. t.

Il Congresso svolgeva parallelamente due temi: « *L'arte nella Valsesia dall'antichità all'eclettismo ottocentesco* » e « *L'origine e la struttura delle borgate collinari e montane nell'occidente pagano* ». Rientrano nel primo tema approfonditi saggi sulle chiese di S. Giovanni di Quarona e della Madonna di Loreto a Roccapietra, sulla pittura di Gaudenzio Ferrari, di Giulio Cesare Luini e di Giuseppe Antonio Pianca, sul « Libro dei Misteri », gli altari lignei Valsesiani, Benedetto Alfieri, il Vittone, l'Antonelli, saggi che possono definirsi autentiche monografie e che recano la firma di studiosi come Vittorio Mesturino, Daria De Bernardi, Noemi Gabrielli, A. Cavallari-Murat, A. M. Brizio, C. Debiaggi, Vittoria Moccagatta, M. T. Tabbia, Luigi Mallè, P. Verzone, R. Gabetti, Marco Rosci, ecc. ecc.

Il secondo tema poi allarga l'indagine alle più svariate zone, dalla urbanistica all'archeologia, la numismatica, la demogeografia, la paleografia, il folklore sino ad affrontare lo scottante problema della tutela giuridica delle zone collinari e delle borgate montane. Anche qui s'incontrano nomi di molto rilievo, tra cui Luigi Peretti, Carlo Carducci, Silvana Finocchi, Dario Fogliato, Carlo Guido Mor, Olimpia Aureggi, Nino

Carboneri, Giampiero Vigliano, Walter Burkhardt, Luigi Crema, ecc. ecc. Collegano singoli testi agili corsivi di Vittoria Moccagatta.

Si tratta insomma di un'opera che trascende i limiti dell'interesse meramente locale e che va riguardata come un'autentica pietra miliare nel cammino degli studi artistico-archeologici subalpini.

Rammentiamo che tale splendida pubblicazione è stata voluta e gentilmente offerta dall'Ing. Giorgio Rolandi socio benemerito della Soc. Piemontese d'Archeologia e Belle Arti e Presidente della Società per la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti della Valsesia.

Maggio 1962.

ATTIVITÀ CULTURALI

GITA ALLA CITTÀ ROMANA D'INDUSTRIA (Monteu da Po)

Il giorno 18 luglio u. s. i Soci della S.P.A.B.A. si sono recati a visitare i cantieri di scavo, dell'antica città romana d'Industria (Monteu da Po) ove di recente erano stati individuati i resti di un tempio consacrato al culto di Iside. Nonostante che la stagione estiva si presentasse già piuttosto avanzata, la riunione risultò assai più affollata del previsto, tanto che molti Soci e familiari si videro costretti a raggiungere la meta con mezzi propri.

Per la nostra Società, infatti, tale gita costituiva in certo modo un ritorno alle origini, ricollegandosi al 1875, anno successivo alla sua fondazione l'inizio della sua attività metodica d'indagine che si esplicò per l'appunto nei luoghi summenzionati.

Tra gli intervenuti, si notavano in particolare numerose personalità del mondo accademico tra cui il Vice Rettore dell'Università, Prof. Giorgio Cansacchi. Guidavano la comitiva, organizzata d'intesa con la Sopraintendenza alle Antichità del Piemonte, i Consoci Prof. Dott. Silvio Curto, Direttore al Museo Egizio, il Dott. Davide Giovanni Cravero, che si erano prodigati nell'organizzare la manifestazione e il Col. Carlo Felice Capello, la cui appassionata attività ha facilitato la ripresa degli scavi nel territorio di questo importantissimo centro.

I gitanti assommavano ad una ottantina circa. A riceverli si trovava sulla zona archeologica il Consocio Dott. Luciano Manino, in rappresentanza dell'Istituto d'Archeologia dell'Ateneo torinese, che ha colà istituito un suo centro sperimentale. Il terreno ove fervono le opere di scavo è di proprietà della « Pro Monteu » che ha altresì provveduto in larga parte al loro finanziamento.

Con una limpida e dotta esposizione il Dott. Manino ha tracciato un riassunto delle fortunose vicende che hanno condotto a ravvisare i resti di un tempio sacro ad Iside, in quelli che sino ad ora erano stati scambiati per i ruderi d'un teatro. I particolari delle cerimonie rituali, minuziosamente descritti nell'*Asino d'oro* di Apuleio, chiariscono fra l'altro pienamente lo scopo e le funzioni di gran parte dei numerosi reperti emersi dal suolo, come un tripode e la serie di meravigliosi bronzetti considerati autentiche gemme del Museo d'Antichità di Torino.

Successivamente i gitanti si sono recati nell'abitato di Monteu onde ammirare alcuni frammenti romani murati in un fianco della Chiesa parrocchiale nonchè, in un locale del Municipio, una tomba « a cappuccina », probabilmente da ascrivere alla tarda età imperiale, ricomposta con il relativo scheletro nelle identiche condizioni in cui era stata restituita dal suolo nell'estate del 1960.

VISITA AL RESTAURATO PALAZZO REALE DI TORINO

Cortesemente accolti dal Prof. Arch. *Umberto Chierici*, Sopraintendente ai Monumenti del Piemonte, i Soci si sono riuniti, la sera del 21 settembre 1962, nella « Sala degli Svizzeri » al Palazzo Reale di Torino.

Il Prof. Chierici, nell'accompagnare i Soci a traverso le varie sale ha fatto una ampia relazione sui lavori di restauro in corso di attuazione a cura della Sopraintendenza.

GITA ALLA « MOSTRA DELL'ANTIQUARIATO » IN MILANO

(*8 novembre 1962*)

Visita della Società, molto attesa, in quanto annunziata precedentemente da comunicati radiofonici locali.

Riceveva i Soci a nome del Presidente del Comitato esecutivo (Conte Francesco Castelbarco Albani) il decano degli antiquari milanesi, Arch. Luigi Maria Brunelli.

Notevole l'apporto delle Gallerie private torinesi che hanno esposto un materiale pregevolissimo costituito in gran parte da manufatti di produzione piemontese. Numeroso pure quello d'origine veneziana e genovese, nonchè francese.

Fra i dipinti spiccavano « pezzi » attribuiti ai Raposo, Poussin, Ricci, Zuccarelli, Tiziano, Van der Weyden, Brueghel, Pietro da Cortona, Ghislandi, Lippi, de Largillière, Van Loo, Boucher, Tiepolo, Pittoni, Carracci, Guardi, Magnasco ecc. ecc.

COMITATO MOSTRA DEL BAROCCO PIEMONTESE

Con provvedimento dell'8 novembre 1962, il Presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, è stato invitato a far parte del Comitato della Mostra presieduto dal Sindaco Prof. Ing. *Giancarlo Anselmetti* con la collaborazione degli Assessori Prof.ssa *Maria Tettamanzi*, Ing. *Giacomo Bosso* e del Prof. *Vittorio Viale*, Direttore del Museo Civico.

È previsto che della Mostra sarà redatto un ampio catalogo critico, e che, inoltre, saranno illustrate con speciali pubblicazioni alcuni dei più importanti aspetti del « Barocco Piemontese ».

La prima riunione del Comitato della Mostra è indetta per il 20 dicembre p. v. nella Sala Rossa del Comune.

CICLO STRAORDINARIO DI SEDUTE SCIENTIFICHE

(*10 novembre 1962*)

La Società nel riprendere la propria attività scientifica, ha deciso di indire per i prossimi mesi, accanto alle normali sedute di carattere amministrativo, un ciclo straordinario di dieci riunioni scientifiche, cui parteciperanno note personalità del mondo accademico e culturale cittadino.

Con tale iniziativa la Società si propone di conseguire un duplice intento:

— Illustrare specificatamente quegli aspetti dell'arte e della vita piemontese dell'età barocca, che formeranno oggetto della imponente mostra annunciata per il prossimo mese di maggio, in Torino.

— Offrire ai suoi aderenti una visione limpida ed esatta dei problemi inerenti alla trasformazione in atto del tessuto architettonico della nostra Città, per effetto sia del nuovo P.R.G., sia dei mutamenti economici e sociali.

Si tratta infatti, di problemi che rivestono un palpitante interesse in quanto concernono, da un lato, la tutela del patrimonio monumentale (dall'età romana al sec. XIX), dall'altro lato, l'armonico e razionale inserimento dei quartieri del vecchio centro storico nel più vasto organismo di una moderna e funzionale metropoli del lavoro.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 5 DICEMBRE 1962

Il Presidente, Avv. Cravero, apre la seduta alle ore 17,30 e si dice lieto, alla distanza di un anno, di poter personalmente riprendere contatto con i Consoci, per portare loro il suo saluto e per indicare sinteticamente le finalità del ciclo delle Sedute Scientifiche organizzate nell'interesse della Società e, indirettamente, della nostra Città, mentre vengono annunciati provvedimenti di radicale rinnovo conservativo per il Centro Storico di Torino e si sta allestendo la Mostra del Barocco, di cui è stato animatore il Consocio Prof. Vittorio Viale (sono presenti n. 103 Soci).

Questa Mostra, tanto attesa, sarà realizzata sotto la sapiente guida del Sindaco con la collaborazione degli Assessori Ing. Bosso e Prof.sa Tettamanzi, che ringrazia del suo personale intervento, in rappresentanza del Sindaco, Ing. Anselmetti. Direttore della grande mostra sarà naturalmente Vittorio Viale.

In una circostanza come questa la Società di Archeologia, come ente di cultura, non poteva esimersi dal riprendere in esame, attraverso una trattazione ordinata ed approfondita i vari problemi attinenti alla difesa del nostro patrimonio artistico e monumentale cittadino.

Chiuso il ciclo delle Manifestazioni Centenarie, è emerso chiaramente come la mancata Mostra del Barocco abbia lasciata aperta una lacuna che doveva essere colmata, appunto perchè, all'età Barocca sono legate, anche e soprattutto spiritualmente, le vicende più gloriose del nostro Piemonte.

Le riunioni indette dalla Società di Archeologia non vogliono essere sede di discussioni, tanto meno di polemiche. A tutti, ben inteso, la più ampia libertà di parola. Tuttavia si deve far presente che lo scopo principale degli annunciati incontri dovrebbe essere sostanzialmente informativo, affinchè i Soci stessi abbiano la possibilità di giudicare e di formarsi una personale loro convinzione su elementi obbiettivi e informata coscienza.

Il primo tema che viene in esame ha per titolo: « *Sviluppo architettonico di Torino da Emanuele Filiberto all'Unità d'Italia* ». È stato indicato da un eminente Consocio: l'Architetto Passanti, profondo studioso della materia, che ha già svolto un corso di lezioni, su questo argomento, al Politecnico di Torino. La trattazione potrà servire di utile introduzione all'esame delle altre relazioni che formeranno oggetto delle successive sedute.

Secondo tema della seduta riflette « *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII* ». Sarà illustrato dal Prof. Bargoni, al quale viene rivolto un particolare ringra-

ziamento per aver aderito all'invito della Società, nonostante le gravi, assorbenti sue attività.

Avverte il Presidente che i Soci avranno modo dalla esposizione del Dr. Bargoni, di notare come la trattazione dell'argomento colmi una lacuna nella serie degli argomenti fin qui considerati, in quanto l'originalità della indagine è sintomo di serietà, di gusto affinato, teso alla ricerca di elementi rari, assai preziosi per lo studioso.

Vengono presentate le seguenti relazioni:

Dott. Arch. Mario Passanti: « *Lo sviluppo architettonico di Torino da Emanuele Filiberto all'Unità d'Italia* ».

Prof. Dott. Augusto Bargoni: « *Marchi degli argenti piemontesi nel sec. XVIII* ». (V. prima parte a pag. 99).

L'Arch. Passanti ha tra l'altro dichiarato:

« La Torino antica (fondata al tempo di Cesare), sorse nel sottile tratto di piano collegante la pianura a Sud, circuita da monti, con quella a nord-ovest, allargantesi nella grande pianura padana: e precisamente nel punto d'incontro della Dora col Po, ove le due vie risalenti la Penisola lungo l'uno e l'altro versante dell'Appennino — l'Emilia, passante per Piacenza e Pavia, e l'Aurelia, per Genova — si fondevano in una via unica che, attraversato quel tratto di piano, si addentrava in Val di Susa a valicar le Alpi. A tale ubicazione all'inizio della via transalpina, ed a cavaliere delle due pianure, ben corrispondeva nell'ortogonale reticolo della città romana la disposizione in croce di due vie di importanza maggiore, il decumano ed il cardo.

« La particolare ubicazione del quadrato romano, con uno spigolo rivolto all'incrocio di due fiumi e relative scarpate, e l'opposto spigolo rivolto alla indifesa pianura, indusse nel Medio Evo a situare la zona di comando in prossimitià del primo spigolo e ad erigere poi, all'insediarvisi della capitale del Ducato Sabaudo nel 1563, la Cittadella all'esterno dell'opposto spigolo...

« Nel Sei e Settecento lo Stato Sabaudo si estese in Piemonte e vi unificò via via le istituzioni: e tale estensione ed unificazione si rispecchiò nella sua capitale, che al ampliarsi pel crescere della popolazione assunse un aspetto unitario del tutto particolare.

« Poichè il gusto per la regolarità, simmetria e vastità degli spazi, diffusosi in quei secoli dall'Italia all'Europa, trovò qui nel persistente reticolo ortogonale antico e nella libera pianura circostante due condizioni particolarmente favorevoli alla sua attuazione. Sì che quel reticolo fu nel Sei e Settecento esteso ai tre ampliamenti della città, pur con maggiore ampiezza di vie e di isolati; e nel contempo in esso si venne realizzando una sistemazione di arterie e piazze tale che l'area antica e gli ampliamenti nuovi risultarono fusi in un solo organismo.

« Onde pel marcatissimo carattere di ortogonale regolarità assunto da Torino, alla fine del Settecento questa si differenziava nettamente dalle altre città italiane, anche se romane di origine e sviluppatesi in pianura: perchè esse già nel Medio Evo e primo Rinascimento si erano venute ampliando con andamento non ortogonale ma radioconcentrico, quale aveva a sua volta portato a modificare l'ortogonale reticolo antico...

« Un secondo ampliamento, tracciato nel 1673, occupò la zona ad Est in quanto essa era in parte pur prossima ed in parte adiacente alla Piazza, mentre risultava protetta dai due fiumi verso cui si estendeva. Il centro di comando, dapprima affatto decentrato, venne in seguito a tali due ampliamenti assumendo posizione baricentrica.

« Infine un terzo, iniziato nel 1715, occupò una breve zona ad Ovest l'unica in piano ancor libera, che fosse adiacente alla Città Vecchia. Sita fra la Cittadella e la

scarpata verso la Dora, essa risultava ben difesa, se pur malamente collegata al centro di comando dalle ristrette e deformate vie della Città Vecchia »...

I Soci, che hanno seguito con sempre crescente interesse, applaudono vivamente.

Alle ore 19,45 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

IL SEGRETARIO: *G. C. Cardellino* IL PRESIDENTE: *R. Cravero*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 15 DICEMBRE 1962

Alle ore 17,30 il Presidente apre la seduta. Alla presenza di n. 70 Soci, vengono svolte le seguenti relazioni:

Avv. Roberto Cravero: « *La difesa dell'ambiente nel risanamento dei Centri storici* ».

Prof. Avv. Mario Comba: « *L'applicabilità dei vigenti Regolamenti edilizi in difesa dei Centri storici cittadini* ».

Durante la relazione, l'Avv. Cravero, ha richiamato l'attenzione dei Soci sull'importanza dell'argomento in esame, dichiarando:

... Non a caso, il 5 corrente, nel dare inizio a questo ciclo di riunioni, si era avvertita la tempestività dell'intervento del Prof. Passanti sullo sviluppo architettonico di Torino, da Emanuele Filiberto all'unità d'Italia, quale introduzione all'esame dei problemi specifici da tenere presenti nel momento in cui per ragioni igieniche, sociali e di viabilità, tutto il tessuto connettivo del centro storico di Torino sta per essere sottoposto ad un radicale processo di rinnovamento.

Difatti in quello stesso giorno la Commissione Urbanistica adottava le prime deliberazioni sul piano di risanamento conservativo proposto dal Comune, approvando, in via di massima, l'allargamento del tratto di Via Palazzo di Città, verso la piazza Castello.

Non sarà inutile, per una visione d'insieme, riassumere i punti essenziali della situazione, quali vengono esposti dagli Uffici tecnici municipali:

« Il centro storico, corrispondente di massima alla "*zona centrale aulica*" del Piano Regolatore Generale, nettamente delimitato dal perimetro dei corsi Regina Margherita, San Maurizio, Cadorna, Diaz, Cairoli, Vittorio Emanuele, Inghilterra e Principe Eugenio, è il risultato di *sei successive fasi di sviluppo della città tutte urbanisticamente impostate fin dalle origini su piani preordinati* »...

« Il risultato di tanti piani preordinati e di prescrizioni unitarie fu un complesso che, pur con le notevoli variazioni stilistiche proprie dei vari periodi, costituì un insieme ambientale omogeneo conservatosi intatto fino al termine dell'Ottocento... »...

« A partire dalla fine del sec. XIX e fino ai giorni nostri il centro storico ebbe, poi, a subire vari interventi di "*sventramenti*" e di "*risanamento*" »...

« Ulteriori interventi massicci si susseguirono poi fino ai giorni nostri:

— il "risanamento" di Via Roma, discusso per trent'anni ed anche oggetto, per il tratto da Piazza San Carlo a Piazza Carlo Felice, di un Concorso.

— Le demolizioni iniziate affrettatamente e condotte in modo sconclusionato per formare una zona archeologica in occasione delle celebrazioni del Bimillenario di Augusto.

— Le distruzioni belliche seguite poi dalla ricostruzione dei grandi complessi monumentali (Piazza San Carlo e Via Po) ed ancor oggi non totalmente riparate e quindi fonte di spinosi problemi di ricostruzione.

« Com'è noto nel dopo guerra si verificarono purtroppo alcune ricostruzioni di carattere speculativo, autorizzate affrettatamente o sanate a ricostruzione avvenuta, che crearono disgustose dissonanze ed alterazioni delle caratteristiche ambientali del centro storico, speculazioni ora non più possibili per i limiti imposti dal Piano Regolatore Generale.

« *Nel Centro Storico esistono 186 edifici monumentali vincolati con Decreto Ministeriale,* variamente distribuiti in quartieri diversi, nonchè " complessi urbanistici " soggetti a vincoli speciali, che, uniti ai suddetti edifici monumentali, costituiscono altrettanti punti fermi da tenere ben presenti e da trattare col dovuto rispetto da chiunque intenda avanzare proposte di innovazioni viabilistiche ed architettoniche »...

« I problemi del Centro sono essenzialmente:

— quello di regolare la circolazione ed il traffico con particolare riguardo all'attraversamento nord-sud che il Piano Regolatore Generale prevedeva di incanalare anche con larghi tagli nei quartieri più antichi della città;

— quello localizzato principalmente nei quartieri più vetusti, della ricostruzione di molti stabili in miserande condizioni igieniche;

— il problema della utilizzazione di vaste aree libere di proprietà della Città (ex Politecnico mq. 12.000, ex Caserme di Via Maria Vittoria e Via Principe Amedeo mq. 1.500, area presso la zona archeologica mq. 15.000) e per le quali sono in corso annose trattative di acquisto... ».

Sono sufficienti questi pochi elementi descrittivi, per constatare come, parlando del centro storico di Torino, si intenda considerare un organismo unitario, un complesso patrimonio artistico composto, in parte, da edifici di alto valore storico-architettonico, come tali singolarmente già protetti dalle leggi sulla tutela dei monumenti, e in parte da edifici anonimi, decaduti, in pessime condizioni di manutenzione, fra strade e viottoli tortuosi, *non protetti* e *pur tuttavia vivi, pieni di fermenti e di esigenze.*

Questa seconda parte, non tutelata espressamente da specifiche norme, è la più interessante, bisognosa di interventi cauti e intelligenti, i quali, pur ammettendo l'inserimento del *nuovo* nel *vecchio*, evitino la distruzione dell'ambiente, come espressione viva della comunità di un tempo.

Si tratta, spesso, di modeste costruzioni, poste fra strade rovinate da ogni sorta di abominazioni, che conservano una loro particolare fisionomia e dichiarano apertamente la vita di un'epoca, che non può essere dimenticata, nè distrutta.

Il Comune di Torino dispone di Organi consultivi e può contare sulla valida collaborazione di tecnici di notevole valore, ma le difficoltà che si oppongono a chi deve disporsi a risanare il tessuto connettivo degli antichi abitati per salvarne il tradizionale ambiente, sono addirittura paurose.

Nell'ultimo decennio, la nostra Torino ha registrato uno sviluppo talmente vertiginoso da ben meritare la definizione impropria di " città intercomunale ". I maggiori problemi devono ormai essere studiati su un piano che comprenda la vita dei 23 comuni circostanti. Ma appunto perciò occorre premettere che i problemi di viabilità, pressocchè insolubili nel vecchio centro dell'abitato, vanno risolti in periferia.

Da questa prima impostazione dipenderà, in parte, la salvezza del vecchio ambiente, la possibilità, anzi, di ricostruire una parte dell'antica Torino, tenendo conto delle interessantissime indagini in corso, in base alla identificazione delle vecchie mappe catastali dei palazzi di interesse storico-artistico, affidata all'alta consulenza del Professore Cavallari-Murat dall'Istituto Nazionale delle Ricerche.

Torino diventa sempre più grande numericamente, ma questa smisurata e non discriminata grandezza, dovuta all'immigrazione, è densa di guai, quando mancano le adeguate attrezzature urbanistiche, soprattutto se il volto dell'antica città risultasse gravemente compromesso.

La soluzione dei problemi della circolazione deve mirare al decentramento delle *sorgenti* del traffico. Gli sventramenti previsti dal Nuovo Piano Regolatore, e fortunatamente, poi, respinti dagli Organi centrali, facilitando le comunicazioni col centro, avrebbero accresciuto l'affollamento, anzichè ridurlo.

Quando si accenna al pericolo di alterazioni dei valori ambientali, taluno potrebbe supporre si intenda *imbalsamare* l'antico, ovvero imporre il rifacimento totale o parziale. Supposizione, codesta, del tutto errata, poichè la riproduzione, la copia in arte, deve essere, di massima, sempre esclusa.

Ma l'inserimento del *nuovo* accanto all'*antico*, sarà soltanto ammissibile quando, per virtù dell'architetto, avrà raggiunto la maturità figurativa del rapporto con l'ambiente.

Questione molto grave, che richiede, nell'applicazione del principio, estrema cautela. " Il monumento e l'ambiente tradizionale sono una condizione psicologica, una presenza di costume contenuta e necessaria alla formazione dell'uomo " (Sandrini).

Ma se si vuole guardare la realtà in faccia, riferendosi alla tutela legale dei centri storici cittadini, dobbiamo ammettere che nella legislazione italiana, per la loro salvezza non esiste, attualmente, una norma specifica.

Soltanto in casi del tutto eccezionali e non sempre fortunati, è stata riconosciuta la possibilità di far ricorso all'applicazione dell'art. 21 della Legge 1 giugno 1939, per tutelare un determinato ambiente qualora gli immobili non avessero di per sè un valore artistico. La valutazione del pregiudizio alla prospettiva ed alle condizioni di ambiente, è rimessa, in questo caso, alla competenza di merito dell'amministrazione.

Il particolare istituto previsto dall'anzidetto art. 21 della Legge, pur nella comune direttiva della tutela dei centri di interesse storico ed artistico, non riguarda la tutela di pregi artistici in se stessi considerati. È diretto non allo scopo di una generale tutela delle cose di interesse storico e artistico, bensì alla specifica finalità di evitare il pericolo all'integrità e al danneggiamento delle condizioni ambientali.

A questo punto merita di essere segnalato il provvedimento adottato dalla nostra Sopraintendenza ai Monumenti, per le demolizioni di vecchi stabili, richieste dai proprietari.

La direttiva seguita dal Prof. Chierici è meritevole della massima considerazione in quanto aderisce ai principî sovra enunciati e tende a risolvere uno dei punti più delicati del problema, circa l'inserimento del " nuovo " nei *vecchi abitati.* Evidentemente in questi casi, trattandosi di stabili facenti parte di vecchi agglomerati ma sforniti dei requisiti che potrebbero giustificare l'imposizione di un vincolo monumentale, un divieto alla demolizione sarebbe molto discutibile, altrettanto condannabile la richiesta di un rifacimento per mimetizzare l'ambiente.

La direttiva adottata dalla nostra Sopraintendenza risolve, invece, abilmente la situazione, conciliando, in certo senso, le esigenze della tutela dell'insieme col diritto di disposizione dei proprietari. Viene, cioè, notificato agli interessati, prima del rilascio del permesso di demolizione, un provvedimento ministeriale che prescrive determinati accorgimenti, da osservarsi nella ricostruzione dello stabile, accorgimenti intesi a salvare la cornice dell'ambiente che accoglierà il nuovo edificio.

Purtroppo si potrebbe ben obbiettare in taluni casi riguardanti il nostro centro cittadino, che queste prescrizioni tecniche giungono assai in ritardo per salvare quella " cornice " che altre iniziative vandalistiche hanno da tempo distrutto. Ma d'ora in poi

si può sperare che certi abusi non si ripeteranno, essendo giunto il momento per varare una disciplina organica in difesa dei centri storico-artistici.

Questa è la notizia che conclude la mia relazione e, in certo modo, la giustifica, in quanto è presumibile sperare che nel corso di pochi mesi il progetto di legge per la tutela ed il risanamento conservativo dei centri venga a colmare una lacuna esistente nella nostra legislazione.

Se il disegno di legge, di cui si sta in questi giorni elaborando il testo definitivo, sarà approvato, le Autorità Comunali verranno impegnate da una disciplina innovatrice, con l'introduzione di principi protettivi di cui non v'ha traccia nella legge urbanistica, nel nuovo codice di urbanistica e neppure nelle due leggi, attualmente in vigore, sulla tutela del patrimonio artistico nazionale. Anche i regolamenti edilizi locali dovranno essere radicalmente modificati ed aggiornati.

Le finalità dell'annunciata legge sono assai chiare ed hanno per oggetto i centri storico-artistici ed ambientali dei Comuni che, a causa del loro *notevole interesse pubblico*, devono essere conservati, risanati o valorizzati per il caratteristico loro aspetto avente valore estetico e tradizionale.

La conservazione, il risanamento e la valorizzazione dei centri storico-artistici ed ambientali, da conseguirsi mediante controllati interventi di bonifica, consolidamente, trasformazione, avverrà a traverso l'apposita pianificazione di ogni centro.

Il Ministero per la Pubblica Istruzione, sentite le competenti Commissioni Regionali approverà con suo Decreto l'elenco dei centri storici artistici ed ambientali per i quali i relativi Comuni saranno obbligati a formare il piano di risanamento conservativo, da attuarsi a mezzo di piani di *comparto*.

Il piano di risanamento conservativo dovrà considerare tutte le aree con le relative costruzioni nonchè quelle inedificate comprese nel perimetro del piano e dovrà essere compilato avendo cura di mantenere l'unità del tramato urbanistico, la consistenza dei volumi, il rapporto dei pieni e dei vuoti, l'integrità dei monumenti, degli edifici pregevoli e anche quelli di semplice valore ambientale e di ogni altro elemento tradizionale, caratteristico dell'ambiente.

Gli interventi di norma saranno ammessi per limitate trasformazioni interne mantenendo integri ed inalterati i prospetti autentici, nonchè all'interno degli edifici stessi, gli elementi significativi e le antiche strutture murarie.

Saranno ammessi interventi anche in profondità, quando occorra eliminare accostamenti, aggiunte e sopraelevazioni, allo scopo di ripristinare valori architettonici ed ambientali che nel tempo abbiano subìto trasformazioni.

Secondo il nostro punto di vista, il disegno di legge, che nel suo complesso si presenta di rilevante portata, può essere soltanto accettato con rilevanti riserve per il suo meccanismo di applicazione e perchè attribuisce alle Amministrazioni Civiche amplissimi, per non dire sconfinati poteri. Tuttavia poichè da circa un secolo si parla di tutela dei centri storici e si lamentano le gravi carenze della legislazione vigente, c'è ben da augurarsi che un provvedimento organico in materia sia presto sottoposto all'esame del Parlamento.

Tanto più augurabile l'emanazione di una legge in questo campo, se si considera che in materia siamo stati ampiamente preceduti da paesi cui vorremmo, invece, avere la possibilità di insegnare, come ad esempio, la Spagna, l'Irlanda, la Danimarca e il Messico.

La gravità dei problemi in gioco e l'opportunità di indicare ai Consoci un orientamento nell'esame di questioni che incidono sulla conservazione del patrimonio artistico della zona più rappresentativa della nostra città, non avrebbe potuto consentire divagazioni piacevoli, o di sapore polemico su un argomento che richiedeva, invece, la massima obbiettività nella valutazione degli elementi da prendersi in considerazione.

Indubbiamente i Consoci avranno avvertito il costante travaglio nel tentativo di contemperare opposte tesi nel conflitto fra interesse pubblico e privato. Non si esita a ripetere la definizione usata nell'annunciato progetto di legge che parla apertamente di "*interesse pubblico*", per giustificare le nuove norme in difesa degli ambienti tradizionali dei centri storici.

Pur avendo il massimo riguardo ai diritti della proprietà, io oso sperare che sarà ben compresa la presa di posizione, in difesa del vecchio ambiente architettonico torinese, di cui molti edifici si direbbero innalzati più dal sentimento che dal rispetto della buona regola: insegnamento profondo di continuità spirituale.

Durante il recente congresso internazionale di Venezia, sul tema "Conservazione e vita di Venezia", cui ha preso parte un gran numero di urbanisti, sociologhi, esponenti del mondo della politica e della cultura, Diego Valeri avvertiva che Venezia è un "unicum", sotto la cappa del cielo e questa sua unicità è la sua capacità di essere oggi e domani la cittadella dello spirito, della fantasia e della poesia cioè della gioia di vivere.

Anche per la città lagunare il problema è dunque, "risanare conservando". Molti sono stati gli interventi accademici e scarsi i riferimenti alla situazione nuova prospettata dal P.R.G., ma giustamente si è osservato (Carlo Belli) che Venezia non morirà perchè "così come è da secoli, è un modello naturale di urbanistica".

Questi rilievi confermano nella persuasione, più volte espressa, che l'ammirazione del mondo verso le nostre antiche città converge essenzialmente sui centri storici i quali, nella loro unicità, sembrano innalzati dal sentimento, che è la base di ogni grazia e l'essenza di ogni bellezza...

I Soci applaudono calorosamente.

La seduta è tolta alle ore 19,30.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* — Il Presidente: *R. Cravero*

SEDUTE SCIENTIFICHE DEL 31 GENNAIO, 7 E 14 FEBBRAIO 1963

Nel gennaio 1963 veniva diramata la seguente circolare:

« La Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti dà inizio alla seconda parte del ciclo straordinario di riunioni scientifiche sugli aspetti dell'arte piemontese nell'età barocca e sul tessuto architettonico di Torino.

« Avendo promesso di offrire ai suoi aderenti una visione limpida ed esatta della evoluzione della metropoli piemontese, si compiace di dare la parola ad un gruppo di studiosi universitari che hanno approfondito sistematicamente il problema della "*Lettura dell'Urbanistica barocca torinese*" seguendo un metodo puntualizzato nell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino, coll'intervento del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

« Parleranno il Consocio Prof. Augusto Cavallari-Murat, Ordinario nella Facoltà d'Ingegneria e Direttore dell'Istituto predetto, ed i suoi collaboratori ed assistenti: Prof. Mario Oreglia, Ingegneri Vincenzo Borasi, Luigi Cappa Bava, Sac. Mario Fiameni, Luigi Bardelli, Paolo Scarzella, Secondino Coppo e Architetti Giovanni Picco, Gualtiero Borelli e Adele Scribani ».

Il Segretario: *G. C. Cardellino* — Il Presidente: *R. Cravero*

Le riunioni ebbero il seguente svolgimento:

Giovedì 31 gennaio, ore 17,30. Presenti n. 120 Soci e con essi: S. E. il Prefetto Dr. Migliore, l'Assessore municipale Prof. Garabello, il Presidente dell'Ente del Turismo, Avv. Aldo Fusi, il Sopraintendente ai Monumenti, Prof. Chierici, il Sopraintedente alle Antichità, Prof. Carducci e la Sopraintendente alle Gallerie, Dott.ssa Gabrielli, l'Ingegnere Brayda dell'Ufficio Tecnico Municipale.

Furono svolte le seguenti relazioni:

Cavallari-Murat, « *Impostazione della lettura urbanistica dei rioni storici torinesi* ».

Borasi e Borelli, « *Sottostrutture urbanistiche pre-barocche* ».

Giovedì 7 febbraio, ore 17,30. Presenti n. 70 Soci:

Relazioni:

Cavallari-Murat, « *Introduzione a tre letture urbanistiche di Torino* ».

Bardelli e Fiameni, « *La riplasmazione della città dall'urbanistica manierista a quella barocca* ».

Oreglia e Coppo, « *Gli esemplari ampliamenti secenteschi di Sud-Est e di Est* ».

Cappa Bava e Scarzella, « *Il periodo aureo e la degenerazione dell'urbanistica settecentesca nell'ampliamento Ovest e nelle riplasmazioni* ».

Giovedì 14 febbraio, ore 17,30. Presenti 80 Soci:

Relazioni:

Picco e Scribani, « *Evoluzione concettuale dall'urbanistica barocca alla regolamentazione ottocentesca negli ampliamenti della prima metà dell'Ottocento* ».

Cavallari-Murat, « *Deduzioni storiche dalle cinque letture per una ristrutturazione del centro torinese* ».

I Relatori, seguiti con attenzione, sono stati cordialmente applauditi.

Come lasciano intravedere i titoli delle relazioni, lo studio in corso di effettuazione nell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico rappresenta una completa meticolosa lettura del tessuto urbano torinese con maggiore attenzione alle regole grammaticali e sintattiche usate nel periodo barocco, il periodo nel quale la città ebbe la caratterizzazione più significativa ed i consensi internazionali più entusiasti.

Allo stadio attuale delle ricerche i rioni storici torinesi appaiono già come accostamenti o sovrapposizioni di diverse e talora eterogenee strutturazioni urbanistiche, caratterizzate dai diversi modi di comportarsi degli artefici delle successive riplasmazioni e ampliazioni: il reticolo medioevale, alterazione spontanea del reticolo romano; la ristrutturazione rinascimentale e manierista; la grammatica aurea barocca, la quale, oltre l'evoluzione e la finale trasformazione in grammatica neoclassica, degenera dopo la metà dell'800 in una anonima somma di comportamenti casuali.

Tali strutturazioni erano conseguenza di tipici modi di comportamento nelle deliberazioni di Governo e nella progettazione architettonica degli urbanisti statali e municipali, ma anche nella iniziativa dei singoli proprietari e dei loro professionisti fiduciari. È apparso come inedito il nesso continuamente evolventesi tra il tessuto urbanistico e le cellule che lo costituiscono, tessuto e cellule soggetti a cristallizzarsi con aspetti architettonici di valore positivo oppure negativo, e quindi tali da poterli catalogare ed eventualmente utilizzare nel progetto di restauro urbanistico del centro storico.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 28 FEBBRAIO 1963

L'anno 1963 addì 28 febbraio, nel salone della Sede della Società, in Via Napione n. 2, si sono riuniti i Soci (n. 84), in prima convocazione alle ore 14, in seconda convocazione alle 16,30.

Accertata e dichiarata la validità dell'Assemblea, il Presidente, Avv. Roberto Cravero, avverte che prima di passare all'ordine del giorno è doveroso compiere un rito assai penoso, ricordare i Soci scomparsi in questo ultimo anno.

Ci è stato, egli prosegue, sottoposto un triste elenco, che riteniamo sia completo: Prof. *Luigi Fassò*; Avv. *Giovanni Stoppani* (Novara); Prof. *Emilio Durio*; Rag. *Carlo Bottisio*; Can. *Attilio Bottino*; Dott. *Sisto Cucco* (Biella); Comm. Dr. *Andrea Muggio*; Comm. *Umberto Bonfante*; S. E. Avv. *Domenico Peretti Griva*; Ing. *Antonio Giberti*; Arch. *Arturo Midana*.

Il Presidente prosegue:

« Tutti, senza distinzione, sono presenti alla nostra mente, e per la perdita di ognuno esprimiamo il rimpianto, associandoci al dolore delle Famiglie, alle quali rivolgiamo il nostro sentito cordoglio.

Di taluni di questi Amici già si è detto, come ad esempio, del Prof. Dott. *Sisto Cucco*, quale Amministratore pubblico in Biella, studioso e ricercatore scrupoloso, pubblicista e autore di memorie pregevoli, su celebri Santuari del Biellese. Così di *Domenico Peretti Griva*, quale eminente magistrato, giurista ed autore di trattati di importanza fondamentale in materia di responsabilità civile, di impiego privato e di proprietà in condominio e come fotografo di fama internazonale; per i suoi « trasferti » tanto ammirati.

Molto opportunamente sono state avanzate istanze per commemorazioni ufficiali, che la nostra Società non mancherà di accogliere.

Ma, per intanto, ci pare doveroso rievocare la figura di due Consoci, scomparsi recentissimamente, i quali hanno occupato importanti cariche nella nostra Società.

L'Ing. *Antonio Giberti*, che fu per vari anni nel Consiglio di Presidenza, la cui figura di studioso, di scienziato, di integerrimo professionista non è stata, a nostro giudizio, sufficientemente illustrata nel momento della Sua scomparsa.

Noi sentiamo il dovere di ricordarLo con devota ammirazione per la Sua eccezionale competenza e come esempio di rettitudine, di indipendenza assoluta nel Suo comportamento di uomo e di professionista.

Ma, in questo momento, è la figura del nostro ex Presidente, Arch. *Arturo Midana*, che domina ogni nostro pensiero, con senso di acuto rimpianto. Veramente questo rito nobile, che noi oggi compiamo con animo raccolto e devoto, non ha la sua espressione nelle mie parole: l'ha bensì negli accorati commenti degli amici, che hanno esaltato la vita e le opere del Midana sulla stampa cittadina, nella Vostra presenza, nel sentimento che ci ha fatti qui convenire e che vibra di affetto, di ricordi.

Ha detto bene Marziano Bernardi « un grave lutto ha colpito la cultura Torinese, particolarmente nel suo settore storico architettonico: Arturo Midana, ingegnere, architetto, studioso di fama chiarissima diede contributi fondamentali alla storia dell'Arte e dell'artigianato piemontese ».

Dopo il richiamo al libro su « L'arte del legno in Piemonte nel Sei e nel Settecento » ed all'altra preziosa pubblicazione su « Il Duomo di Torino » è già stata tratteggiata l'eminente figura del geniale Architetto, dello scrupoloso restauratore di palazzi antichi, l'urbanista che raccolse memorabili vittorie in collaborazione col valentissimo amico e collega Architetto Mario Dezzuti.

Ricordando ciò che altri hanno già scritto di lui, non intendiamo anticipare quella

commemorazione che, a suo tempo, illustrerà la nobile figura di questo nostro emerito cittadino.

Soltanto alcuni modesti particolari vorremmo aggiungere per non trascurare ciò che il Midana, fin dall'aprile 1941 scriveva sul « Museo della Città di Torino », auspicando una prossima scelta della sede, destinata a raccogliere il già abbondante materiale, utile alla formazione di un primo nucleo del Museo stesso. E fin da quell'epoca veniva indicato lo schema formativo programmatico di quella splendida iniziativa che, ancora oggi, attende la sua realizzazione.

E per meglio dimostrare il grande attaccamento del Midana allo studio della parte conservativa del Centro Storico della nostra Città, riteniamo doveroso richiamare alla particolare attenzione della Società di Archeologia, quanto il Midana, in stretta collaborazione con Giovanni Chevalley, fece per la tutela ambientale di Torino, dettando norme tecniche che non potrebbero essere dimenticate. Queste prescrizioni insegneranno all'urbanista di domani con quanta difficoltà e sensibilità occorra operare nel tessuto di un Centro Storico a tutela delle bellezze panoramiche e delle relative visuali.

Si tratta del complesso di norme, oggi divenuti legge, che lega il nome di Arturo Midana ad un'opera fondamentale.

Tutto questo tesoro di sapere, di attitudini intellettuali e di energia morale completavano la figura dell'Uomo, dell'artista, dell'archeologo, che ha dedicato la parte migliore della vita ad esaltare e curare i tesori della sua città. Figura di saggio che lo rendeva, così, persino più caratteristico e più caro agli amici.

E noi che viviamo in un ambiente che ci porta a sempre più trascurare tutto ciò che è cosa, pur di salvare l'integrità dello spirito, noi troviamo nel memore affetto, nella continuità della tradizione e del pensiero, il modo di conservare quel contatto diuturno che fa rivivere, come per una evocazione, l'Amico scomparso ».

L'Avv. Cravero invita l'Assemblea a dichiarare se intende sia data lettura del verbale dell'ultima seduta amministrativa, che attende di essere approvato. All'unanimità l'Assemblea approva dispensandone la lettura.

Sul terzo argomento posto all'ordine del giorno « Ammissione a nuovi Soci », il Presidente segnala, con soddisfazione, il continuo e crescente flusso di nuovi Soci. La circolare di convocazione 12 febbraio 1963 già elencava i nomi di 34 nuovi Soci, 34 ma a questi se ne sono aggiunti nel frattempo altri 20, cosicchè se l'Assemblea non ha obiezioni, la votazione potrebbe avvenire sul complessivo numero delle proposte.

A questo riguardo il Presidente rivolge uno specifico interpello ai Soci che all'unanimità rispondono affermativamente. Si dà, quindi, lettura, nome per nome delle nuove domande, con la indicazione dei rispettivi presentatori:

1) Antonielli d'Oulx Dott. Carlo
2) Barberis Lazzi Maria
3) Bava Guido
4) Belmondo Caccia Paolo
5) Beria Tina
6) Bertocchi Galtarossa Lina
7) Bracco Maria
8) Brayda Ing. Carlo
9) Bruno Geom. Pier Francesco
10) Canuto Dott.ssa Jolanda Ghibellino
11) Cavallo Angiola
12) Cena Emilia
13) Costantino Angelo
14) De Luca Dott. Mario
15) Di Sistello Solaro di Monasterolo Viscontessa Renata
16) Dosio Dott. Ermanno
17) Fassio Dott.ssa Annamaria
18) Frignocca Paola
19) Gambarini Luigi
20) Ghiron Riccardo
21) Giovanelli Prof.sa Maria Grazia
22) Levi Allisio Lidia
23) Mittica Giuseppe
24) Monzini Carla Garabelli
25) Moretti Dott. Mario
26) Nuvoli Ing. Anna
27) Ottello Passera Pia

28) Pecorini Ing. Dario
29) Quarà Dott. Riccardo
30) Rebaudengo Dina
31) Scafile Dott.ssa Fausta
32) Seyssel d'Aix Contessa Elena Maria
33) Vialardi di Sandigliano Antonielli d'Oulx M. Luisa
34) Vignetta Geom. Sergio
35) Alberti Dott. Luigi
36) Astori Boris
37) Badò Ing. Giancarlo
38) Baudi di Vesme Conte Carlo
39) Canestro Beatrice Chiovenda
40) Carpinello Prof. Dott. Valentino
41) De Francisco Prof. Sergio
42) Fogliato Prof. Dario
43) Ghiotti Massimo Matteo
44) Gullini Prof. Sergio
45) Macchi Prof. Giuseppina Cardini
46) Morbiducci Maria Laura
47) Peano Dott. Angelica
48) Poletti Avv. Comm. Gino
49) Rocca Dott. Vincenzo
50) Soffietti Dott. Giuseppe
51) Spineto Ing. M. Luisa
52) Thaon di Revel Conte Paolo
53) Mottura Elisabetta
54) Mairino Comm. Aldo

Posto in votazione il complessivo elenco per n. 54 nuovi Soci, l'Assemblea approva per acclamazione l'elenco stesso.

Rilevando il notevole numero dei nuovi Soci, le cui proposte recano la firma della Dott.ssa Noemi Gabrielli, il Presidente prende occasione da questo simpatico particolare per segnalare la cordiale, autorevole ed assidua collaborazione della Dott.ssa Gabrielli, la quale ha promesso di presenziare alle visite ai più importanti e caratteristici monumenti del barocco piemontese. Il Presidente ringrazia l'Assemblea di avere così simpaticamente accolto i nuovi Soci per acclamazione.

Viene sottolineato con manifesta soddisfazione, l'ingresso dei nuovi Soci, alcuni dei quali occupano cariche altissime nel campo culturale e scientifico. Sè una parte dei vecchi Soci, malgrado il recente incremento di attività sociali, non è intervenuta alle riunioni scientifiche ed amministrative, è oltremodo incoraggiante e promettente l'atteggiamento favorevole di molti elementi, che appartengono alla parte più eletta del nostro ambiente. Non solo, ma va con soddisfazione tenuto presente che ogni qualvolta si votano nuove ammissioni, i Soci che entrano a far parte della nostra famiglia rispondono con parole di cordiale compiacimento, dichiarandosi *onorati* di appartenere ad un sodalizio le cui gloriose tradizioni sono ormai quasi centenarie.

Il Presidente fa quindi riferimento alla prossima riunione indetta dal Rotary Club, con lo scopo di studiare un coordinamento dei circoli di cultura torinesi, in modo da poter potenziare ed incrementare le rispettive attività ed iniziative. Converrà certamente partecipare a queste riunioni e prendere in considerazione qualsiasi proposta che, rispettando l'autonomia della nostra Società, anche e specialmente per quanto riguarda la sede, riesca a concentrare l'attenzione del mondo scientifico e culturale sulla nostra Torino, che dovrebbe effettivamente trasformarsi in un centro internazionale di attrazione culturale.

Comunque, l'Avv. Cravero promette che prima di assumere qualsiasi impegno interpellerà di nuovo l'Assemblea.

Si avranno presto a Torino istituti di addestramento a carattere internazionale, e anche in vista di ciò, sarà bene favorire l'attrezzatura idonea per i 2000 allievi che frequenteranno i corsi allestiti nell'ex Palazzo del Lavoro durante le manifestazioni del 1961.

Segue, da parte del Presidente, una dettagliata dimostrazione delle difficoltà, di ordine finanziario-amministrativo che rendono particolarmente faticoso il compito della Presidenza, dato che, per mancanza assoluta di attrezzature, ogni iniziativa si trova di fronte ad una nuova difficoltà.

Il bilancio, che all'inizio presentava delle lacune alquanto preoccupanti, sarà presto, si spera, completamente risanato con un pareggio che è il risultato di autorevoli apporti e di faticose sollecitazioni presso Enti, della cui sensibilità e generosità si deve dare atto, ringraziando.

Una volta raggiunto il traguardo, è fermo proposito della Presidenza di poter dotare la Società di quel minimo di servizi che sono indispensabili, non solo per mantenere in vita un Ente, ma per assicurargli quel posto di primo piano che merita la Società di Archeologia e Belle Arti.

Il Presidente ricorda che nella seduta del 18 dicembre 1961 si era fatto luogo alla nomina del Bibliotecario, addetto alle collezioni, nella persona del Dr. Paolo Tournon. Seguì il periodo della lunga malatia del Presidente, durante il quale inutilmente si era tentato di avere assicurazioni circa l'espletamento delle mansioni affidate al detto Bibliotecario.

Ripresa la normale attività, si è constatato che per impedimenti di varia natura, ma di carattere continuativo, il Dr. Tournon non avrebbe potuto espletare il mandato affidatogli.

Di qui la necessità di provvedere alla nuova nomina. A questo punto il Presidente ricorda, nei termini essenziali, la convenzione conclusa, a suo tempo, col Museo Civico circa l'affidamento in custodia della Biblioteca della Società e delle relative collezioni. Molti Soci e con vibrate insistenze, hanno, anche di recente, sollecitato la Presidenza perchè si rescindesse la detta convenzione, al fine di riavere nei locali di Via Napione, a disposizione dei Soci, biblioteca e collezioni, la cui entità non è soltanto da considerare dal lato scientifico, ma anche sotto l'aspetto patrimoniale, assai rilevante.

Rispondendo ai Soci che continuano a sollecitare il trasferimento della biblioteca nella sede della Società, il Presidente, pur ammettendo che i termini della convenzione possano consentire la rescissione anticipata, con preavviso di un anno almeno (scadenza 1968), fa presente all'Assemblea che molte considerazioni di ordine pratico e di evidente opportunità consigliano di non assumere, in argomento, delle iniziative, fintantochè la Società non abbia potuto integrare i servizi di segreteria assicurandosi la presenza di personale idoneo a garantire la libera consultazione in sede, al fine di evitare sottrazioni o dispersioni pericolose.

Insiste, invece, il Presidente, perchè il mandato formulato nella seduta del 18 dicembre 1961 venga attuato dal nominando Bibliotecario, nel senso che la Società possa ricostituire *ab origine* il suo archivio e che sia redatto un preciso elenco delle opere e delle pubblicazioni ora in consultazione presso la Galleria d'Arte Moderna, ma di proprietà della Società di Archeologia. Gli elenchi dovrebbero essere messi a disposizione dei Soci, nella nostra sede, in modo che essi possano, all'occorrenza, controllare quali opere di loro gradimento, fra le collezioni di spettanza della Società, potrebbero essere consultate alla Galleria d'Arte Moderna.

E poichè le dimissioni del Dr. Tournon, espressamente interpellato, devono considerarsi definitive è giocoforza procedere alla nuova scelta fra i Soci dotati di particolare competenza in materia. L'Ing. Loria Mario non ha opposto un rifiuto. Ma è sperabile che coll'aiuto del voto unanime dell'Assemblea si possa ottenere l'auspicata accettazione.

L'Ing. Loria avrebbe condizionato il suo assenso alla possibilità di poter contare sulla collaborazione di altro Socio, condizione che potrebbe facilmente essere accettata dalla Presidenza.

Ing. Loria — Ringrazia il Presidente per aver esposto con tanta chiarezza la delicatezza della posizione, ma si preoccupa possano sorgere delle difficoltà a rendere meno facile l'espletamento del suo compito. Si dichiara pienamente convinto della opportu-

nità che la Società ottenga per intanto, quanto è stato meglio elencato nella deliberazione del 13 dicembre 1961, ma prima di accettare desidera una assicurazione precisa del Presidente sulla inesistenza di spiacevoli difficoltà. Conclude dichiarandosi disposto ad aiutare la Presidenza e la Società per il raggiungimento di quanto giustamente auspica.

Il Presidente ringrazia l'Ing. Loria della sua accettazione, assicurando che si provvederà per la nomina del collaboratore. Quanto alla paventata insorgenza di difficoltà, l'Avv. Cravero dà lettura della lettera scritta l'8 gennaio 1962 al Dr. Tournon, in cui si precisava che il programma affidato al Bibliotecario era risultato di pieno gradimento anche da parte della Direzione del Museo Civico e della Galleria d'Arte Moderna, dalla quale si ha motivo di attendere una fattiva e cordiale collaborazione.

Per esigenze statutarie, è necessario procedere alla nomina di due Revisori dei conti per gli esercizi 1962-63. Sono stati fatti due nomi, graditi alla Presidenza: Dr. Aldo Daverio e Rag. Giovanni Actis Caporale, che vengono proposti e, poi, accettati dall'Assemblea con l'incarico di cui sopra. Votazione unanime.

Viene riassunta l'intensa attività svolta dalla Società di Archeologia dal dicembre scorso, con l'apertura di un ciclo di 10 conferenze scientifiche destinate particolarmente alla difesa ambientale del Centro Storico della nostra città ed alla illustrazione dell'arte, dell'architettura barocca, in relazione alla Mostra, che sarà prossimamente inaugurata a Palazzo Reale ed alla Villa di Caccia di Stupinigi, dedicata precisamente al « barocco piemontese ».

Vengono rivolte parole di particolare elogio agli oratori che hanno attirato l'attenzione dei Soci e della cittadinanza tutta sul ciclo delle nostre conferenze, cioè all'Architetto Passanti, al Prof. Cavallari-Murat con il gruppo dei suoi 11 Assistenti, al Prof. Avv. Mario Comba.

Il Presidente esprime la fiducia che l'imponente ed interessantissimo materiale raccolto durante lo svolgimento degli studi intrapresi dal Prof. Cavallari-Murat e dai suoi Collaboratori, attragga la particolare attenzione dell'Amministrazione Comunale, come materiale di interesse non solo per il Comune, ma anche per i professionisti.

La serie di relazioni presentate dal Prof. Cavallari-Murat ha costituito, altresì, una preziosissima primizia per l'originalità e la genialità dei procedimenti seguiti durante le ricerche.

Vengono annunciate per il mese di marzo altre relazioni del Prof. Carducci, della Dott. Lange, del Dott. Mallè e dell'Arch. Gallo. Nel mese di aprile si effettueranno le visite ai Castelli di S. Giorgio Canavese, di Bardassano, a vari monumenti barocchi settecenteschi, in Torino, alla Palazzina di Caccia di Stupinigi. Con questo complesso di manifestazioni riteniamo semplicemente di compiere il nostro dovere verso i Soci e verso la cittadinanza, allo scopo di conservare alla Società di Archeologia quell'indirizzo che le è proprio e che la distingue come Ente di alta cultura.

Prof. Cavallari-Murat — Riferisce di aver appreso dai quotidiani il proposito manifestato dalla Civica Amministrazione, di procedere all'allargamento del Ponte Mosca, monumento di valore internazionale, tale riconosciuto su tutti i trattati di architettura.

La Società di Archeologia aveva, a suo tempo, espresso il parere nettamente negativo, anche in nome degli ambienti culturali torinesi. Chiede alla Presidenza se non ritenga opportuno di riprendere le primitive segnalazioni, intervenendo presso la Civica Amministrazione.

Il Presidente assicura il Prof. Cavallari-Murat che il suo desiderio sarà ben tenuto presente e segnalato agli Uffici competenti.

Dott. Augusta Lange — Riferendosi alle doglianze in precedenza espresse dal Presidente circa le difficoltà in cui si dibatte la Società per mantenere attivi i servizi e fronteggiare le spese, sia pure limitate, alla pubblicazione del Bollettino ed alle comunicazioni ai Soci, propone si metta in votazione l'aumento della quota annua associativa, destinando parte di tale aumento alla costituzione di un fondo, per acquisto nuovi libri, quale aggiornamento ed incremento della vecchia Biblioteca della Società, ora in deposito presso il Museo Civico.

Ing. Filippi — Si associa alla proposta della sig.na Lange proponendo senz'altro un aumento di quota a L. 5000 annue, di cui L. 1000 da destinarsi al « fondo biblioteca ». Chiede inoltre se esista un corpus delle fotografie, delle diapositive che vengono via via proiettate nelle sedute scientifiche. La raccolta sarebbe interessantissima.

Il Presidente risponde ringraziando ed assicurando che nella prossima seduta amministrativa la proposta, molto apprezzabile, della signorina Lange e dell'Ing. Filippi, sarà posta all'ordine del giorno, per le relative deliberazioni. Purtroppo non esiste una raccolta delle diapositive.

Sig. Canello — Chiede se fosse possibile di avere una speciale tessera per ottenere l'accesso ai locali della Galleria d'Arte Moderna e per avere in prestito dei libri.

Il Presidente — Quanto all'accesso ai locali dove è custodita la biblioteca, non occorre tessera speciale, essendo sufficiente quella che indica la qualifica di Socio. Non è possibile ottenere in prestito dei libri, perchè il regolamento lo vieta.

Il Presidente informa l'Assemblea sulle vicissitudine che hanno accompagnato le pratiche relative alla pubblicazione delle Schede Vesme. Si tratta — egli afferma — di un complesso di difficoltà di natura essenzialmente tecnica, inerenti all'impostazione della pubblicazione stessa, alle enormi difficoltà incontrate nella copiatura degli originali, nel relativo raffronto fra originali e prime bozze, nella correzione delle bozze di stampa.

Di recente la speciale Commissione per le pubblicazioni, si è riunita allo scopo di esaminare i rapporti fra la Società e l'Azienda Tipografica che originariamente aveva assunto l'impegno di eseguire la pubblicazione, entro i limiti dei fondi raccolti da Enti e privati (4.000.000). Ad un certo punto detta Azienda Tipografica pretese rilevanti aumenti sui costi già pattuiti e chiese insistentemente di poter risolvere il rapporto, non potendo dare seguito alla ordinazione avuta.

Ciò nonostante, nell'ottobre del 1961 l'attuale Presidenza aveva preso in considerazione l'offerta di un cambio di sistema di stampa, al fine di assicurare la pubblicazione, quanto meno, del primo volume; ma all'atto pratico lo speciale sistema di stampa venne scartato, come inidoneo, sia dalla Tipografia, sia dalla Commissione per le pubblicazioni.

Sig. Costa — Chiede se la Società di Archeologia si potrebbe occupare del recupero, quanto meno della custodia di una scultura esistente sulla facciata della Parrocchia di Pozzo Strada: è — egli dice — un monumento importantissimo per Torino. Non sapendo a quale Sopraintendenza rivolgersi per provocare un intervento conservativo, insiste perchè la Presidenza assuma le necessarie iniziative.

Avv. Cravero — Ritiene che la Sopraintendenza competente sia quella delle Gallerie e che la Prof.ssa Gabrielli, presente in aula, possa dare al Sig. Costa la risposta desiderata.

La Prof.ssa Gabrielli promette il suo intervento, disponendo per un sopraluogo nella prossima settimana.

Esaurito l'ordine del giorno e chiusa la discussione sui vari argomenti in precedenza trattati, il Presidente ringrazia dell'attenzione prestata dagli intervenuti e dichiara sciolta l'Assemblea.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

ADUNANZA SCIENTIFICA DEL 12 MARZO 1963

L'anno 1963 ed alli 12 marzo, alle ore 17,30, nel Salone della Sede Sociale in Via Napione 2, alla presenza di n. 65 Soci, il Presidente dichiara aperta la seduta scientifica con la presentazione delle seguenti relazioni:

1) Prof. Dott. Carlo Carducci, Soprintendente alle Antichità del Piemonte: « *Problemi e programmi della Sopraintendenza alle antichità* » (v. pag. 173).
2) Dott. Augusta Lange: « *Progetto del teatro Regio e del Palazzo delle Segreterie, di Filippo Juvarra, nel Piano urbanistico di Amedeo di Castellamonte* » (v. pag. 121).

Le due relazione, seguite con molto interesse sono vivamente applaudite.
La seduta è tolta alle ore 19,30.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

VISITA ALLA GALLERIA DELL'ACCADEMIA ALBERTINA

Il pomeriggio del giorno 20 marzo 1963, un folto stuolo di Soci si è dato convegno all'Accademia Albertina, accolti cordialmente dal Direttore Marchese Enrico Paulucci delle Roncole, per visitare le sale della Galleria di cotesto istituto. Illustrava le opere il Prof. Aldo Bertini, Titolare della Cattedra di Storia dell'Arte presso l'Università di Torino, che ha dottamente presentato i singoli pezzi della raccolta, intercalando il suo discorso con acute osservazioni critiche.

Tale raccolta si impernia com'è noto, attorno a due nuclei fondamentali, costituiti dal lascito dell'Arcivescovo Marchese Vincenzo Maria Mossi di Morano che nel 1829 legava per testamento all'Accademia la propria quadreria nonchè della munifica donazione fatta da Carlo Alberto, Re di Sardegna, di una ricca collezione di cartoni di antichi maestri, una quarantina dei quali, assegnata a Gaudenzio Ferrari ed ai suoi seguaci risulta di primaria importanza per lo studio della pittura piemontese del secolo xvi. Ne è derivato un pregevolissimo complesso che annovera altresì vari esemplari di scuole dell'Europa occidentale e settentrionale (Vouet, Bril, Heemskerk). Tra i dipinti di maestri piemontesi ed italiani spiccano, invece, una « Madonna » di Martino Spanzotti, una « Natività » di Defendente Ferrari, due sportelli di polittico del Lippi, un « Angelo » del Gentileschi, una « Salita al Calvario » del Cambiaso, quattro paesaggi del Zuccarelli ed infine tre terracotte policrome del Collino, ecc. ecc.

La manifestazioni è stata vivamente apprezzata dagli intervenuti, che in gran parte ancora ignoravano il razionale riordinamento della Pinacoteca, effettuato nel 1957 per iniziativa ed a cura della Presidenza dell'Accademia.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 28 MARZO 1963

L'anno 1963 ed alli 28 marzo, ore 18, nel salone della Sede Sociale in Via Napione 2, sono stati convocati i Soci per deliberare sugli argomenti posti all'ordine del giorno:

1) *Lettura del verbale della Seduta Amministrativa del 28 febbraio scorso;*
2) *Relazione del Presidente;*
3) *Relazione dei Revisori dei Conti;*
4) *Presentazione ed approvazione dei bilanci* (Consuntivo 1962 e Preventivo 1963);
5) *Ammissione di nuovi Soci:*

    55) Bianco Giuliana
    56) Biblioteca Civica Negroni
    57) Brucoli Dott. Mario
    58) Croce Costa Alessandra
    59) Duprè Ing. Filippo
    60) Maggio Caraglio Maria Costanza
    61) Massara Prof. Giovanni
    62) Mathes Pregliasco Giorgina
    63) Pachiè Massimo Luigi
    64) Papurello Vallino Luciana
    65) Richetti Dott. Hena

6) *Rescissione accordi con l'Azienda Grafica Editoriale per pubblicazione « Schede Vesme » e provvedimenti relativi;*
7) *Proposta di aumento quota sociale e costituzione di un fondo per acquisto di nuove opere;*
8) *Varie.*

Presente l'Avv. Cravero, Presidente della Società, il Prof. Cardellino, Segretario, comunica che il Vice-Presidente, Prof. Scamuzzi, ha scusato l'assenza per malattia. Sono presenti ottanta Soci, numero insufficiente per la validità dell'Assemblea Amministrativa, a sensi dello Statuto Sociale.

Il Presidente deve quindi riconoscere l'impossibilità di dichiarare regolarmente costituita l'Assemblea e si riserva nei 15 giorni successivi, di far pervenire un secondo avviso di convocazione, il tutto a norma statutaria.

Si passa quindi alle due Relazioni a suo tempo annunciate:

Dr. Mallè sul tema: « *Le arti figurative in Piemonte* »;

Arch. Gallo sul tema: « *Un monumento piemontese poco noto: la Confraternita di S. Michele Arcangelo in Neive* ».

Il Presidente apre la riunione ricordando le benemerenze del Dr. Mallè verso la Società di Archeologia, che ha avuto in lui un prezioso collaboratore, anche nei momenti meno facili.

La relazione del Dr. Mallè deve essere preceduta da alcuni cenni sull'importanza di una recente sua pubblicazione e sulle finalità che essa si propone nel campo degli studi sulle arti figurative in Piemonte.

L'Avv. Cravero così prosegue:

« Si dice sovente che il Piemonte è povero di tesori artistici: in realtà si era già accumulato sull'argomento un vastissimo materiale bibliografico, però dedicato a fatti e problemi particolari e che, comunque, lasciava in ombra figure ed eventi spesso di grande importanza. Si trattava, ad ogni modo, di un materiale frammentario e disperso.

Mallè ha sistemato e coordinato tutto questo materiale dandoci, per la prima volta, un panorama complessivo ed organico delle arti figurative in Piemonte, dalle maggiori a quelle, cosidette, minori. Si tratta, però, di una sintesi che rivela una rigorosa, completa personalità di studioso, che ha saputo conferire al tutto un'impronta veramente unitaria, facendone non una inerte compilazione, ma un testo vivo e coerente, dotato di una propria individualità, vigorosamente inserito nel flusso delle più aggiornate correnti, delle impostazioni delle scoperte del pensiero critico contemporaneo.

Altro merito del Mallè è quello di aver dichiarato espressamente i limiti che egli ha voluto imporre alla trattazione della materia: il suo testo, infatti, denuncia i suoi vincoli di discendenza, nei riguardi della precedente storiografia artistica piemontese, e non pretende di pronunciare una parola ultima e definitiva; soprattuto mira a promuovere nuove indagini, a stimolare nuove ricerche in profondità, ed eventualmente nuove e più vaste sintesi " ... S'è tenuto conto di fatti forestieri e stranieri che, per quanto restassero estranei nella sostanza, fossero venuti a inserirsi nella storia piemontese direttamente, arricchendola e costituendo elemento importante nella tipica colorazione ' internazionale ' di quella vera e propria marca di confine polivalente, che fu il Piemonte " ».

Prende la parola il Dr. Mallè che svolge la sua relazione sul seguente argomento: « *Le arti figurative in Piemonte* ». La relazione riscuote lunghi, vibranti applausi.

Il Presidente ringrazia, elogiando il Dr. Mallè, per la dotta e chiara sua esposizione, che conferma la profonda sua conoscenza della materia e la sua passione di studioso. Ripetendo un accenno fatto dal relatore al prezioso contributo dato da eminenti cultori e critici d'arte piemontese, l'Avv. Cravero rivolge un caldo ringraziamento a Marziano Bernardi, presente in aula, per l'azione da lui svolta in ogni occasione in cui si prospetti la necessità di difendere la città, il suo ambiente storico, ed i suoi tesori d'arte.

Prende quindi la parola l'Arch. Gallo, che svolge la sua relazione sul tema:

« *Un monumento piemontese poco noto: la Confraternita di S. Michele Arcangelo in Neive* » (v. pag. 150).

Vivissimi applausi chiudono il commento dell'Arch. Gallo e le parole di ringraziamento rivolte dal Presidente anche ai Soci convenuti.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 9 APRILE 1963

L'anno 1963, alle ore 17, 30 del giorno 9 aprile, presso la Sede sociale di Via Napione 2, a seguito di rinnovato regolare invito *in seconda convocazione* per questo giorno, ora e luogo, si sono qui riuniti i Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti per deliberare sul seguente ordine di giorno:

1) *Lettura dei verbali delle riunioni amministrative indette per il 28 febbraio e 28 marzo scorso;*
2) *Relazione del Presidente;*
3) *Relazione dei Revisori dei conti;*
4) *Presentazione ed approvazione dei Bilanci* (Consuntivo 1962 e Preventivo 1963);
5) *Ammissione di nuovi Soci:*

   55) Bianco Giuliana
   56) Biblioteca Civica Negroni
   57) Brucoli Dott. Mario
   58) Croce Costa Alessandra
   59) Duprè Ing. Filippo
   60) Maggio Caraglio Maria Costanza
   61) Massara Prof. Giovanni
   62) Mathes Pregliasco Giorgina
   63) Pachiè Massimo Luigi
   64) Papurello Vallino Luciana
   65) Richetti Dott. Hena

6) *Rescissione accordi con l'Azienda Grafica Editoriale per pubblicazione Schede Vesme e provvedimenti relativi;*
7) *Proposta di aumento quota sociale e costituzione di un fondo per acquisto di nuove opere;*
8) *Varie.*

Presenti n. 62 Soci. Al banco della Presidenza l'Avv. R. Cravero, Presidente, il Prof. Dott. Scamuzzi, Vice-Presidente, il Prof. Cardellino, Segretario, il Prof. Agostino Cerutti, Economo Tesoriere.

A norma statutaria, trattandosi di seconda convocazione, il Presidente dichiara validamente costituita l'Assemblea, indipendente dal numero dei convenuti.

« Cari amici e consoci, dobbiamo ricordare due gravi perdite: una è quella del Prof. Amedeo Maiuri, forse il più grande e popolare archeologo italiano, il quale lascia un ricordo stupendo della sua vita, della sua attività, anche con pubblicazioni scientifiche che saranno la base fondamentale di studi ed indagini per molti e molti decenni ancora.

Non è soltanto con senso di rimpianto che noi lo ricordiamo: la nostra riconoscenza va a lui, quale scienziato, scavatore, poeta, vivificatore dei tesori del nostro mondo antico, come bene ha rilevato stamani Marziano Bernardi.

Le persone, che hanno avuto la ventura di sentirlo, di ammirarlo personalmente, hanno riportato una impressione profonda. Si è parlato di « riconoscenza », perchè nei ricordi di centinaia di migliaia di stranieri, questo poeta del nostro mondo antico ha consentito di segnare un ricordo smagliante ed avvincente della nostra patria. Io penso

sarà doveroso, per la nostra Società dedicare una speciale riunione alla illustrazione delle sue opere, della sua vita.

Ma in questo momento siamo più acremente colpiti dal dolore di un'altra recentissima perdita: la tragica morte dell'Avv. Alessandro Alessandri.

Proprio il 28 marzo scorso, mentre seguiva la relazione del Dr. Mallè, con note di continuo interesse e compiacimento, Egli mi dichiarava: " Avvocato, io devo andare in Egitto: per il caso però non potessi tornare in tempo, le scriverò per sollecitare il recupero della biblioteca e l'aumento della quota ". Alessandri non è tornato in tempo, e non ha scritto la lettera. La morte lo ha fulminato prima che potesse ripetere il suo voto in questa adunanza.

La Società di Archeologia lo ricorderà con riconoscenza, quale membro fattivo di molte varie Commissioni di studio.

Si è fatta pervenire la nostra parola di sincero rimpianto ai fratelli Vittorio e Giovanni Alessandri ».

Si passa, quindi, all'ordine del giorno:

Il Presidente invita l'Assemblea a dichiarare se, per l'approvazione dei due verbali di sedute amministrative del 28 febbraio 1963 e 28 marzo 1963, si debba procedere alla lettura.

Non essendovi richieste per la lettura dei verbali, l'Assemblea vota all'unanimità l'approvazione per alzata di mano.

L'Avv. Cravero inizia, quindi, la sua relazione.

Relazione del Presidente.

Dopo la riunione amministrativa del 18 dicembre 1961, l'attività della Società ha risentito indubbiamente della malattia del Presidente, durata circa otto mesi. I Colleghi della Presidenza hanno però adempiuto agli obblighi statutari convocando i Soci tempestivamente per l'approvazione del bilancio annuale e per una relazione scientifica.

Nel secondo semestre, dopo due gite alla Mostra archeologica di Milano ed a Città Industria di Monteu da Po, la Presidenza ha organizzato, fra l'altro, un ciclo di 10 conferenze scientifiche ed alcune riunioni di carattere amministrativo.

Il valore e la fama di alcuni oratori, che hanno aderito al nostro invito, l'importanza degli argomenti trattati in difesa del centro storico-artistico di Torino, attraverso una appassionata rievocazione dell'architettura e dell'arte barocca, hanno richiamato l'attenzione dei Soci e l'interesse delle massime autorità cittadine, di enti pubblici, e di esponenti assai qualificati nel campo culturale nazionale.

Ad intenzione si è detto « nazionale » e non soltanto « torinese », perchè l'interesse dimostrato da persone ed enti delle varie province piemontesi, del Lazio, della Liguria, della Campania, della Sardegna, della Lucania, dimostrano che l'orientamento tracciato per l'ulteriore attività della nostra Società ha ottenuto larga adesione. Ancora nel corrente mese i Soci avranno modo di partecipare a varie visite a castelli di notevole interesse storico artistico e di contemplare importanti monumenti barocchi cittadini, illustrati dalla Sopraintendente alle Gallerie, Prof.ssa Noemi Gabrielli. Nel mese di maggio il Prof. Carducci guiderà cortesemente i nostri Soci durante una visita alla zona archeologica ed in tale occasione sarà messa in evidenza l'urgente necessità di un intervento, al fine di ottenere dalle autorità competenti le necessarie provvidenze a tutela del patrimonio archeologico cittadino.

Non è imprudente annunciare che presto sarà riunito un Comitato di iniziativa per la realizzazione di una grande opera pubblica, destinata a mettere in maggior evidenza, in sede degna, gli immensi tesori di una raccolta che pone Torino e l'Italia al primo posto fra le nazioni d'Europa. Se questa iniziativa non potesse realizzarsi

non avranno certo motivo di vantarsene gli oppositori, perchè qui è in gioco il prestigio della nostra città. È inoltre probabile che nei prossimi mesi due nostri Consoci, oratori di fama nazionale, ci intrattengano su argomenti di vivissimo interesse ed attualità.

Viene sottolineato il risultato ottenuto durante il 2° anno della nostra gestione, che non solo chiude in vantaggio, ma consente un apprezzabile margine per affrontare, almeno parzialmente, l'attuazione del programma delle nuove iniziative sopra enunciate. Si tratta pur sempre di un risultato relativamente modesto, che urta contro le necessità di intraprendere importanti lavori di completamento, per la definitiva restaurazione dello stabile, e per l'organizzazione dei servizi di segreteria, che richiederebbe, senza dilazione, una diversa attrezzatura. Comunque, dopo la difficile situazione precedente, possiamo affermare che la vita della nostra Società è, ora, ampiamente assicurata, anche sotto l'aspetto economico.

Rimangono da risolvere e da affrontare dei problemi singoli, che non toccano il bilancio normale dell'Ente.

Nei giorni scorsi, durante la Giornata Rotariana, si è a lungo parlato e discusso del problema inerente all'auspicata unificazione degli enti culturali piemontesi.

Per il momento non sono ancora state prese delle deliberazioni impegnative; ma il Presidente della Società di Archeologia ha già puntualizzato la situazione, anche, e soprattutto, per quanto riflette l'assoluta autonomia da conservarsi nei riguardi dei vari enti culturali, e l'indipendenza delle sedi, che nel nostro caso non può neppure essere messa in discussione.

Come già si è accennato nelle sedute precedenti, nessun impegno sarà assunto nei riguardi del costituente Ente cittadino, senza che i Soci abbiano la possibilità di preliminarmente esaminare e discutere l'iniziativa del Rotary.

Un gruppo di studenti stranieri, temporaneamente residenti in Torino per ragioni di studio, ha manifestato vivo interesse verso la nostra Società. Si tratta di studenti egiziani, giapponesi, cinesi, africani, peruviani, somali, sudanesi, tunisini, iugoslavi, indiani, greci, nigeriani. Naturalmente non abbiamo potuto invitarli a queste riunioni, limitate ai soli Soci, ma, col consenso dell'Assemblea, pensiamo che sarebbe simpatico estendere l'invito a questi giovani in occasione di conferenze o di qualche riunione scientifica. Siccome sono stati formulati alcuni quesiti che riflettono problemi particolari, sarebbe forse utile facilitare speciali colloqui cui potrebbero intervenire taluni nostri Soci, maestri in materia. Intendiamo particolarmente riferirci al Prof. Scamuzzi, per l'egittologia, agli altri tre Sopraintendenti, ai titolari delle cattedre di archeologia e di storia dell'arte, Proff. Gullini e Bertini, che figurano appunto, fra i nostri soci. Avremo così modo di confermare a questi giovani studiosi, che conoscono perfettamente l'italiano e lo intendono con altrettanta facilità, come l'ambiente della Società di Archeologia comprenda eminenti esponenti nel campo dell'archeologia e delle belle arti.

L'Assemblea approva unanime la relazione del Presidente.

Si dà la parola ai Revisori dei conti:

Rag. Aldo Daverio — In relazione a quello che è stato il nostro mandato, anche in rappresentanza del Rag. Actis Caporale, leggo la breve dichiarazione:

« I sottoscritti, revisori dei conti, hanno esaminato il rendiconto di chiusura dell'esercizio 1962, il Bilancio preventivo per l'esercizio 1963, e tutte le relative pezze giustificative, riscontrando la perfetta regolarità degli elaborati e l'esattezza delle impostazioni contabili, e dichiarano il tutto essere conforme alle risultanze di cassa; dando

atto della veridicità delle varie voci di bilancio. Ringraziano il Consiglio Direttivo della Società per la fiducia loro accordata. - *f.ti* Rag. Aldo Daverio - Rag. Giovanni Actis Caporale ».

L'Assemblea prende atto.

Il Tesoriere-Economo Prof. Cerutti, presentando i bilanci consuntivo (31 dicembre 1962) e preventivo (1963), dichiara:

« Egregi Consoci, quando io ho iniziato ad impostare il bilancio, o meglio, il rendiconto dell'esercizio 1962, mi sono trovato di fronte ad una questione di principio. Di norma, in Società del genere di questa, si deve fare un vero e proprio bilancio di gestione, ossia considerare soltanto quali sono le entrate e quali le uscite di competenza.

« Senonchè una tale soluzione sarebbe stata monca, dato che noi non possiamo presentare uno stato patrimoniale separato, in cui si veda il movimento del patrimonio.

« Noi non siamo in questa situazione se non per quello che riguarda lo stabile che ha una finalità diversa da quella che può essere fonte di reddito.

« Ci siamo trovati costretti, per il passato, ad affrontare ingenti spese per la ricostruzione dello stabile, abbiamo avuto dei contributi; ma tutto ciò costituisce un flusso di incassi, di debiti, non di investimenti a carattere patrimoniale; in questa situazione, speriamo transitoria, si è dovuto raggruppare il tutto in un documento solo ».

Si passa alla lettura del documento, che è del seguente tenore:

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1962

ENTRATE

1.	Fondo cassa al 1° gennaio 1962			L.	62.243
2.	Fondi presso Banche al 1° gennaio 1962			»	4.656.452
				L.	4.718.695
3.	Contributi di Enti e di Soci			»	311.000
4.	Quote sociali arretrate - n. 73			»	146.000
5.	Quote sociali anno 1962 - n. 469 (+L. 1000 conguaglio)			»	939.000
6.	Quote sociali anticipate anno 1963 - n. 66			»	132.000
7.	Ricavo vendita pubblicazioni			»	249.190
8.	Affitti stabile			»	805.740
9.	Interessi bancari			»	18.300
	Totale entrate			L.	7.319.925
10.	Crediti da riscuotere:				
	— quote riscaldamento stabile	L.	355.345		
	— quote portierato, luce ed acqua	»	183.820	L.	539.165

USCITE

1. Stampe e pubblicazioni	L.	680.165	
2. Telefono, luce, ecc.	»	94.824	
3. Compensi vari	»	270.000	
4. Postali e cancelleria	»	92.000	
5. Spese varie	»	107.982	
6. Spese bancarie	»	2.320	
			L. 1.247.291
7. Spese riattamento sede	L.	2.593.580	
8. Imposte ed assicuraz. s/ stabile	»	93.528	
9. Ammortamento Mutuo Fondiario	»	591.042	
10. Spese di riscaldamento stabile	»	352.574	
11. Spese notarili	»	213.190	
			L. 3.843.914
		Totale uscite	L. 5.091.205

RIEPILOGO

Totale Entrate	L. 7.319.925
Totale Uscite	» 5.091.205
	L. 2.228.720
Esistenze:	
presso l'Istituto San Paolo	L. 1.472.661
presso la Cassa di Risparmio	» 577.814
presso la B. N. L.	» 2.340
a mani Tesoriere	» 175.905
	L. 2.228.720

di cui L. 1.800.000 accantonate per la pubblicazione delle Schede Vesme.

Il Tesoriere Economo: *Prof. Dott. Agostino Cerutti*

I Revisori dei conti: *Rag. Giovanni Actis-Caporale - Rag. Aldo Daverio*

Quanto al bilancio preventivo, il Prof. Cerutti avverte:

« Il bilancio preventivo, prende come base i risultati conseguiti nel 1962, con le previsioni per l'anno 1963, tenuto conto di quello che è già stato fatto in questi primi mesi, il bilancio preventivo che è strettamente di gestione, cioè non riporta i fondi degli anni precedenti:

PREVENTIVO PER L'ANNO 1963

ENTRATE PREVISTE

1.	Fondo a mani Tesoriere al 1° gennaio 1963	L.	175.905
2.	Fondi presso Banche disponibili	»	252.815
3.	Fondi accantonati per pubblicazione Schede Vesme	»	1.800.000
4.	Crediti relativi allo stabile da riscuotere (1961-62)	»	539.165
		L.	2.767.885
5.	Contributi di Enti e di Soci	»	900.000
6.	Quote Sociali n. 600 a 2000	»	1.200.000
7.	Quote Sociali arretrate (1962) - n. 60	»	120.000
8.	Ricavo vendita pubblicazioni	»	200.000
9.	Affitto stabile	»	805.000
10.	Interessi bancari	»	15.000
11.	Rimborsi quote riscaldamento, portierato, ecc.	»	250.000
	Totale entrate previste	L.	6.257.885

USCITE PREVISTE

1.	Pubblicazione Bollettino	L.	1.000.000
2.	Pubblicazione Schede Vesme	»	1.800.000
3.	Acquisti per biblioteca	»	250.000
4.	Spese tipografiche e per pubblicazioni	»	300.000
5.	Telefono, luce, ecc.	»	95.000
6.	Compensi vari	»	770.000
7.	Postali e cancelleria	»	110.000
8.	Spese varie	»	100.000
9.	Spese bancarie	»	2.500
		L.	4.427.500
10.	Imposte ed assicuraz. stabile	»	110.000
11.	Ammortam. Mutuo Fondiario	»	600.000
12.	Spese riattamento Sede	»	700.000
13.	Spese per riscaldamento stabile	»	380.000
	Totale uscite previste	L.	6.217.500

RIEPILOGO

Entrate previste	L.	6.257.885
Uscite previste	»	6.217.500
Avanzo previsto	L.	40.385

IL TESORIERE ECONOMO: *Prof. Dr. Agostino Cerutti*

I REVISORI DEI CONTI: *Rag. Giovanni Actis-Caporale - Rag. Aldo Daverio*

Avv. Cravero — La discussione è aperta sui due bilanci.

Pregliasco — Desidero sapere: nel preventivo le spese per il restauro della sede sono un debito dell'anno scorso?

Prof. Cerutti — Non constano fatture in sofferenza.

Sig. Garello — Dalle uscite non si potrebbe prendere una parte della cifra prevista per i servizi di segreteria ed aumentare le disponibilità per i nuovi acquisti?

Ing. Filippi — Nel preventivo i contributi di Enti salgono a L. 900.000. Vorrei sapere da cosa si presume una cifra così considerevole.

Avv. Cravero — Io spero, di poter raggiungere le previsioni, perchè nell'anno 1961, abbiamo avuto un poderoso intervento che anticipava anche il contributo per il 1962. Quindi oggi si spera di poter riportare con le erogazioni normali, la previsione nei limiti già annunciati. Una prima assegnazione di L. 200.000 è già disposta dalla Cassa di Risparmio, altra integrazione è stata annunciata dall'Istituto San Paolo; a questi si devono aggiungere erogazioni da singoli Soci (L. 50.000) per la prossima istituzione di un « fondo Biblioteca ».

Messi in votazione i bilanci consuntivo e preventivo, nonchè la relazione dei Revisori dei conti, l'Assemblea, approva il tutto senza obiezioni.

5) *Ammissione di nuovi Soci.*

È questa la parte forse più piacevole della nostra relazione anche perchè è la più significativa come larga dimostrazione delle continue e crescenti nuove adesioni raccolte intorno a noi. All'Ordine del giorno sono riportati i nomi di 65 nuovi Soci dal 1° gennaio del corrente anno, ma sono già in corso di istruttoria altre 11 domande nuove, il che lascia presumere con larghezza, che nel corrente anno, le domande di nuove iscrizioni supereranno il centinaio.

Questa significativa dimostrazione della fiducia, della simpatia che segue la Presidenza nel difficile compito organizzativo delle manifestazioni e delle nuove iniziative, autorizza a sistemare la posizione di quelle persone (poche decine ormai) che figurano nell'elenco dei nostri Soci, ma non pagano la quota associativa da vari anni. Se ne dichiarerà la decadenza come prescritto dallo statuto.

Passando alle proposte di nomina di nuovi Soci, si ricorda che lo Statuto richiederebbe la votazione a scrutinio segreto, ma seguendo la prassi usata finora, si interpella l'Assemblea sull'accoglimento delle domande mediante acclamazione. Se nessuna opposizione verrà sollevata, i nuovi Soci potranno, quindi, essere considerati regolarmente accolti. L'Assemblea approva per acclamazione.

Presidente — Si passa all'argomento più importante fra quelli posti all'ordine del giorno: argomento che è già stato trattato in varie sedute, ma che va ripreso con molta precisione perchè i Soci devono essere informati, anche nei dettagli.

Rescissione accordi con l'Azienda Grafica Editoriale per pubblicazione Schede Vesme e provvedimenti relativi.

È questa una pesante eredità, prosegue l'Avv. Cravero, che l'attuale Presidenza ha dovuto affrontare e che, non senza difficoltà, spera di annunciare, nei prossimi mesi, come felicemente risolta. In una delle ultime riunioni, si era accennato alle ragioni che determinarono il ritardo della pubblicazione delle « Schede »; ragioni di indole tecnica, di vera e propria impostazione dell'opera, nonchè di carattere finanziario.

Nella seduta del 18 dicembre 1961 si annunciò come probabile la pubblicazione di un primo volume entro brevissimo termine. Ma le nostre speranze andarono deluse a

cagione, appunto, di difficoltà nella scelta del procedimento tecnico da adottarsi per la pubblicazione, procedimento offerto dalla casa editrice e, poi, concordemente escluso, come inidoneo.

Nel contratto originario, intercorso tra la Società e la casa editrice, si erano stabiliti dei termini, alquanto brevi, per la pubblicazione, prescrivendosi, anzi, a carico della tipografia delle speciali penalità per il caso di ritardi. Frattanto vennero versati alla tipografia stessa, quale acconto della spesa prevista per la stampa, 2 milioni, prelevati sul fondo di 4 milioni, ricevuti dai finanziatori dell'opera.

Le enormi, non prevedibili difficoltà per la copiatura degli originali, determinarono necessariamente dei ritardi nella correzione delle bozze e fortissime discordanze fra gli originali e le bozze di stampa. Codeste discordanze giustificarono non solo incertezze, e gravi dubbi sull'esattezza, necessariamente rigorosa del testo a pubblicarsi, ma provocarono richieste di aumenti da parte della tipografia in quanto alcune bozze, radicalmente corrette e modificate, richiesero un totale rifacimento della « composizione ».

Frattanto gli aumenti salariali, deliberati in sede nazionale, a favore dei tipografi, consentiva la richiesta di un aumento del 30, poi del 56 per cento, sul prezzo dedotto in contratto.

Ma questo non è tutto: nell'aprile dello scorso anno, appunto per le perduranti incertezze sull'impostazione dell'opera, considerata nel suo complesso, gli stessi compilatori prospettarono la necessità di comprendere nella pubblicazione alcune voci che in un primo tempo non erano state presentate per la copiatura.

I sei mesi successivi dovettero, quindi, essere impegnati nella trascrizione degli originali, ammontanti complessivamente a 265 schede, prima non contemplate.

Finalmente in una recente riunione della Commissione per le pubblicazioni si sono chiariti alcuni orientamenti e rettificate altre posizioni in modo da raggiungere un accordo che vorremmo ora sperare definitivo, sui limiti, la portata ed entità della pubblicazione, quale risulterà in nuova veste tipografica affidata alla Stamperia Artistica. Naturalmente. Tutti questi dubbi, queste incertezze e queste perdite di tempo si riassumono, sotto l'aspetto finanziario, nell'aumento considerevole che dobbiamo prevedere per il completamento dell'intera opera.

Con l'avvertenza, però, che tale pubblicazione rimarrà nei limiti originariamente previsti e che, in un secondo tempo una speciale Commissione di studiosi ed esperti, dovrà decidere se portare in discussione la proposta di un'ulteriore estensione della pubblicazione al periodo che va dal '300 al '600, risultante da un complesso di memorie, di pubblicazioni e di schede, che dovrebbero essere accuratamente e profondamente esaminate, rimaneggiate, prima di licenziarle alla stampa.

Queste note, che di per se stesse denunciano le difficoltà incontrate dall'attuale Presidenza nel risolvere una questione veramente delicata, sotto l'aspetto scientifico e finanziario, vorranno essere dall'Assemblea e dai generosi finanziatori dell'opera accolte col favore che merita lo sforzo teso alla realizzazione della coraggiosa iniziativa, i cui risultati dovranno essere controllati con rigore scientifico, degno di un'opera destinata a costituire un contributo fondamentale alle indagini degli studiosi.

Dedotte le spese, già sostenute per la prima parte della correzione delle bozze, rimangono a disposizione L. 1.800.000 che la Società impegnerà totalmente negli accordi in corso con la Stamperia Artistica, per la pubblicazione dei primi volumi.

Inevitabile, quindi, la previsione di un forte aumento del costo e della necessità di nuovi finanziamenti.

Ma nonostante queste difficoltà, la Presidenza ha deciso di dar corso alla pubblicazione dei primi volumi, utilizzando i fondi disponibili, già accantonati a tale scopo, anche se dovrà sollecitare nuovi concorsi finanziari.

Il Presidente chiede, su questa pesante relazione, molto delicata, ma che doveva essere esposta anche nei particolari, il parere dei Soci, desiderando di avere un'approvazione esplicita o ben motivata. Apre la discussione.

Nessun rilievo: pertanto si considera approvata la relazione previo esplicito interpello.

Proposta di aumento della quota associativa.

Si passa all'ultimo argomento, che va pure considerato attentamente anche sotto l'aspetto della opportunità: aumento della quota sociale.

In ogni adunanza questa proposta viene ripetuta da anni. Difatti ormai la S.P.A.B.A. mantiene una quota che è fra le minori adottate da altri enti culturali, inferiore al costo delle pubblicazioni distribuite.

Il Bollettino, da solo, considerato nel suo costo complessivo, vale appunto, il prezzo di L. 3000 la copia. Rimangono da calcolarsi tutte le altre spese generali, di stampa circolari, manutenzione sede, servizio di segreteria, telefono, affitto mobili ecc.

I Soci qui convenuti, nell'esaminare ed approvare i bilanci presentati dal Tesoriere Economo, hanno avuto la possibilità di constatare come, nei limiti modesti, di una normale attività, si possa considerare assicurato un andamento tranquillo, senza pericoli di residui passivi.

Ma per tutto quanto si è, dianzi, esposto, non solo in relazione ai programmi, contenuti nei vecchi schemi, soprattutto alle doverose, nuove esigenze, rispondenti alle inderogabili necessità della vita sociale, si pone l'esame di un piano di nuova disponibilità che consenta di affrontare spese di notevole rilievo. È stato motivo di impegno e di intima soddisfazione quello di poter esporre un bilancio che indichi il definitivo superamento di qualsiasi passività. Sta ora ai Soci di decidere se contenere semplicemente la gestione dell'Ente nei limiti di un modesto, tranquillo vivere, pericolosamente stagnante. Il fervore di nuova vita impresso ai programmi di molti altri Enti culturali torinesi, potrebbe, in un non lontano avvenire, favorire uno stato di indesiderabile concorrenza.

Personalmente non ci sentiamo disposti ad accettare una posizione di rinnucia e neanche di rassegnazione.

Le gloriose tradizioni della Società di Archeologia ci impongono di rimanere allineati in primo piano, convinti come siamo che pur guardando coraggiosamente e con piena fiducia all'avvenire, occorra gelosamente difendere e custodire i tesori del passato, che sono pur sempre il migliore esempio per le nuove generazioni.

L'aumento della quota associativa è da molto tempo proposto e richiesto da vari Soci, anche allo scopo di costituire quel fondo acquisti di nuovi libri, che dovranno integrare la nostra Biblioteca.

L'Assemblea è libera di proporre, di discutere la situazione, la quale presenta, tuttavia, alcuni lati delicati, sia pure sotto l'aspetto della semplice opportunità.

Si apre, quindi, la discussione sull'argomento, senza trascurare la proposta ora avanzata, nel senso che l'eventuale aumento di quota a deliberarsi, abbia la sua decorrenza dal 1° luglio prossimo.

La deliberazione dell'Assemblea comprenderà anche, la proposta della costituzione di un fondo per acquisto di nuovi libri, destinati ad arricchire la Biblioteca.

Si segnalano a codesto riguardo due contribunti pervenuti in L. 25.000 caduno, che, appunto, potrebbero avere tale destinazione.

Fra i nuovi libri destinati alla Biblioteca va ricordato il dono del Dr. Mallè, in occasione della recente sua prolusione: « *Le arti figurative in Piemonte* ».

Altri invii di opere, di notevole interesse, sono già stati annunciati.

Si apre la discussione sull'argomento:

Garello — Chiedo sia almeno portata a L. 5000, con decorrenza 1° gennaio 1963: bisogna aiutare la Società, perchè sia un Ente vitale.

Gallo — Sono del parere che il minimo sia elevato a L. 5000.

Dott. Peyrot — D'accordo per 5000.

Bonelli — Si associa.

Dott. Peyrot — È probabile che i nuovi Soci sollevino qualche obiezione.

Garello — Si potrebbe stabilire l'aumento facoltativo per i nuovi Soci, quanto al 1963.

Avv. Cravero — L'aumento a L. 5000 con decorrenza 1° gennaio, sarebbe per i vecchi Soci; volontario per i nuovi. Prega i Soci di prospettarsi l'eventualità di una reazione sfruttabile allo scopo di provocare dimissioni.

Ing. Filippi — Se guardiamo il preventivo 1963, che prevede un incasso di 1.200.000 e teniamo presente la sola annualità per il mutuo, ci convinceremo che è assurdo voler andare avanti così.

Avv. Cravero — L'Assemblea, in 2ª convocazione, è legalmente costituita e, quindi, può validamente deliberare; tuttavia ricordiamo che l'ordine del giorno portava semplicemente in votazione la *proposta* di un aumento della quota, senza indicarne la misura. Per essere rigorosi si sarebbe dovuto deliberare su una misura di aumento preventivamente segnalata a tutti i Soci. Penso, tuttavia, che, ferma la deliberazione presa, si possa inserire l'argomento all'ordine del giorno della prossima adunanza amministrativa, per la ratifica.

L'Assemblea prende atto e approva unanime.

Rag. Daverio — Gradirei mettere l'accento su quello che è il calendario delle manifestazioni che non permettono a tutti i Soci di partecipare come vorrebbero per gli impegni che hanno. Se fosse possibile fissare le riunioni al sabato, nei giorni festivi o nelle ore serali. Mi permetto di osservare questo anche in nome di altri soci, che vorrebbero intervenire, ma ne sono impediti per esigenze di orario.

Avv. Cravero — Ringrazia il Rag. Daverio, lieto che le sue parole permettano di esaminare i risultati di un esperimento già fatto. Mesi addietro si era pensato di fissare il giorno di sabato pomeriggio: esito negativo. Il sabato è bensì considerato festivo, ma non per venire a sentire noi, per andare in montagna!

Alcuni Soci suggeriscono di fissare le riunioni nelle ore serali.

Avv. Cravero — Nei mesi invernali, di sera, i Soci non vengono in via Napione. Faremo l'esperimento nella prossima buona stagione. Anzi, si spera che il Comm. Ratti voglia far mettere in ordine il giardino, motivo di piacevole richiamo per incontri periodici.

Rag. Daverio — Gli studenti stranieri già frequentano la « Famija Turineisa ».

Avv. Cravero — Ma la « Famija » dispone di un'organizzazione che noi non abbiamo ed ha la sede in via Po.

Ing. Filippi — Speravo appunto che si potesse utilizzare il giardino per delle riunioni serali, per consultare dei libri, per riunirci.

Avv. Cravero — D'accordo, ma occorre un minimo di organizzazione nei servizi, risultato che si otterrà solo attraverso nuove, più larghe possibilità.

La riunione è sciolta alle ore 19.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 24 APRILE 1963

L'anno 1963 ed alli 24 aprile, ore 17,30, nella Sede Sociale di Via Napione n. 2: sono presenti n. 83 Soci. Per la Presidenza, l'Avv. R. Cravero, Presidente, il Prof. G. Cardellino, Segretario. Alle ore 17,45 l'Avv. Cravero, nell'assumere la presidenza della riunione, dichiara aperta la seduta e fa alcune comunicazioni riguardanti la recente pubblicazione sugli « *Ingegneri ed architetti del Sei-Settecento in Piemonte* », edita dalla Società Ingegneri ed Architetti, a cura degli Ingg. Braida, Coli e Sesia, pubblicazione di pregevole interesse non solo per i tecnici, ma anche per i cultori ed appassionati della materia. Prende la parola la Prof. Dr. Vittoria Moccagatta che svolge l'annunciata sua relazione su « *La decorazione primo Seicento della Certosa di Chiusa Pesio* » (v. pag. 35).

La chiusura della relazione Moccagatta, illustrata da copiose ed interessanti diapositive, viene salutata con vibranti applausi.

Prende quindi la parola il Prof. Dr. Enrico Anglesio che descrive con grande sfoggio di materiale fotografico il suo viaggio a Persepoli. Dopo una colorita descrizione della capitale della Persia moderna, il Prof. Anglesio illustra, avvalendosi di particolari, di note critiche e di fotografie, i tesori dell'antica metropoli persiana, con interessanti riferimenti storici.

La conferenza sul « *Viaggio a Persepoli* », seguìta e commentata con crescente interesse, riscuote dall'uditorio vivi e prolungati applausi.

Prima di congedare i convenuti il Presidente avverte che sarà diramato, in piena collaborazione con la Società Ingegneri ed Architetti, un invito per un ciclo di conferenze da tenersi nei locali della Galleria d'Arte Moderna.

Questa sèrie di relazioni tende a divulgare l'importanza della Mostra del Barocco Piemontese, che sarà inaugurata a Palazzo Reale, a Palazzo Madama ed alla Palazzina di caccia di Stupinigi nei primi giorni del prossimo giugno.

Informa ancora il Presidente che per cortese interessamento del Cav. del Lav. G. Ratti e del Direttore dei Giardini pubblici di Torino, Ing. Bertolotti, le parti esterne, destinate a giardino della Palazzina sociale di Via Napione 2, saranno riordinate e sistemate, con particolare cura, in modo da offrire ai Soci, durante le riunioni serali, una piacevole accoglienza.

La seduta è sciolta alle ore 19,30.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

RIUNIONI DELLA COMMISSIONE REDAZIONALE PER LE « SCHEDE VESME »

Nei giorni 18 febbraio, 9 e 21 maggio 1963, i membri della Commissione Redazionale sono stati invitati ad esaminare i rapporti, in via di perfezionamento, con il legale della Azienda Grafica Editoriale e con la Stamperia Artistica Nazionale, incaricata della pubblicazione, nonchè, della definizione delle pendenze ancora esistenti con l'Azienda Grafica Editoriale predetta.

Nella terza riunione tenutasi presso la Galleria d'Arte Moderna, sono intervenuti il Presidente della Società, Avv. Cravero, il Prof. Cavallari-Murat, il Prof. Dott. Viale,

il Dott. Dragone, la Prof.ssa Griseri, il Dott. Mallè, allo scopo di esaminare gli originali delle « Schede Vesme » formanti gli 8 fascicoli del 1° periodo (secc. XIII-XVI) al fine di concordare i criteri di coordinamento per l'eventuale pubblicazione.

Per i giorni 18 aprile e 2 maggio 1963, sono state organizzate due gite pomeridiane ai Castelli di Bardassano e di San Giorgio Canavese.

VISITA AD ALCUNI MONUMENTI BAROCCHI

Giovedì 27 giugno 1963, alle ore 15, numerosi Soci hanno partecipato ad una visita, guidata, ad alcuni monumenti dell'Arte Piemontese dell'Età Barocca.

La visita, inclusa nel ciclo di altre visite da compiersi nel secondo semestre del corrente anno, estese ad ulteriori gruppi di interessanti monumenti, comprendeva: il *Palazzo Barolo*, la *Villa della Regina* e la *Tesoriera*.

I suddetti monumenti sono stati illustrati dal Prof. Ing. Augusto Cavallari-Murat, dal Prof. Arch. Alessandro Molli Boffa e dal Prof. Casimiro De Biaggi.

Giovedì 4 luglio, ore 15,15, i Soci hanno visitato la « *Palazzina di Caccia* » *in Stupinigi* e la « *Cappella dei Mercanti* » *in Torino*, cortesemente guidati dalla Dott.ssa Prof.ssa Noemi Gabrielli, Sopraintendente alle Gallerie del Piemonte, che ha illustrato le opere con ampia e dotta relazione.

I NOVANT'ANNI DELLA NOSTRA SOCIETÀ

Mentre sta per iniziarsi il 90° anno di vita gloriosa della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, la Presidenza ha rivolto il seguente appello:

Egregi e Cari Consoci,

La nostra Società sta per entrare nel suo 90° anno di vita gloriosa, un'età che consente di trarre confortanti auspicî per un fervido avvenire, specie ove se ne considerino le origini, le finalità, ma, soprattutto, la lunga teoria di opere compiute, di obbiettivi raggiunti, così come venne sintetizzata ed illustrata nel discorso commemorativo del 1° cinquantenario della fondazione, dell'allora Presidente, Oreste Mattirolo.

Molti fra i nostri aderenti non hanno, certamente, avuto modo di leggere questo fondamentale documento che, mentre descrive ed esalta i fasti della Società, nel primo suo cinquantennio d'attività, indica altresì la via che essa avrebbe dovuto percorrere, nei successivi decenni, onde avviarsi a celebrare degnamente anche il raggiunto traguardo del secolo, quale uno dei più rappresentativi e stimolanti Enti culturali piemontesi.

Non mi soffermo a rievocare alcun particolare della magnifica ed ispirata orazione di O. Mattirolo, perchè desidero venga gustata nella sua interezza, da tutti i consoci che riceveranno in lettura il simpatico documento. Ed in special modo, desidero che coloro i quali, per avventura, già conoscendolo, più non ne rammentassero i dettagli, lo rimeditino accuratamente, perchè è soltanto richiamando alla memoria l'austerità di stile, il rigore scientifico, la profondità d'indagine ed il fervore d'iniziative, permeanti il comportamento del nostro sodalizio, in quel cinquantennio, ormai lontano, che potremo formarci un'esatta nozione di ciò che significhi l'appartenenza alla « *Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* ».

Torino, infatti, come centro irradiante di nuove realizzazioni di portata internazionale dovrà nei due prossimi lustri assumere direttive di coordinamento fra le varie provincie piemontesi sia nel campo del lavoro, che della scienza, o delle arti.

In quel momento, fra gli Enti che, pur conservando intatta l'originaria autonomia, saranno chiamati a contribuire ad una sì delicata opera di armonizzazione, ognuno con l'apporto delle proprie specifiche attività, strumenti, o realizzazioni, ed, in special modo, della competenza tecnica e dottrinale dei più qualificati esponenti, la « *Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* » verrà sicuramente a trovarsi in posizione di grande responsabilità. Essa pure dev'essere perciò messa in grado di assolvere pienamente al compito assegnatole, nella forma e nelle dimensioni che le impongono il prestigio e le fulgide tradizioni.

Luglio 1963. *Roberto Cravero*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DELL'11 LUGLIO 1963

I Soci si sono riuniti nella sede di Via Napione 2, per deliberare sui seguenti argomenti posti all'ordine del giorno:

PARTE AMMINISTRATIVA

1) *Approvazione del verbale della Riunione Amministrativa 9 aprile 1963*;
2) *Comunicazione della Presidenza* (Commissione di Studio per pubblicazione « Schede Vesme », XIII-XVI secolo);
3) *Delibera assembleare 9 aprile 1963 di aumento della quota annuale associativa a L. 5000: modalità di esecuzione;*
4) *Nomina di due Revisori dei Conti 1963-64;*
5) *Ammissione di nuovi Soci:*

66) Antonaci Andreis Giuliana
67) Bensa Teresa
68) Dott. Bounous Marcello
69) Calderoni Anna Maria ved. Mussa
70) Engelfred di Robilant Contessa Anna
71) Fregalà Giuseppe
72) Ivaldi Dott.ssa Carla ved. Grimaldi
73) Merlo Eugenia Maria
74) Merlo Basile Maria Matilde
75) Morbelli R.
76) Don Mortarotti Renzo
77) Pinna Pintor Nicolette
78) Romano Anna Greci
79) Sezzano Maria Teresa
80) Solovaggione Francesca
81) Solerio Luigi
82) Viotto Ing. Pietro

PARTE SCIENTIFICA

1) *Comunicazioni della Presidenza;*

2) *Proposta del Consocio Col. Carlo F. Capello di costituzione di un Comitato per la raccolta di fondi destinati a promuovere e sovvenzionare gli scavi archeologici a Monteu da Po della romana città d'Industria.*

Alle ore 17,30, constatata la mancanza della maggioranza prevista dallo Statuto per la validità dell'adunanza ordinaria, l'Avv. Cravero che presiede la riunione, dà la precedenza alla parte dell'ordine del giorno che comprende gli argomenti da trattarsi in adunanza scientifica. Sono presenti n. 61 Soci.

Invitati i convenuti a dichiarare se per l'approvazione del verbale dell'Assemblea 9 aprile 1963, intendendo che se ne dia lettura, il verbale stesso viene senz'altro approvato all'unanimità.

Il Presidente esordisce esaltando il significato della Mostra del Barocco, testè inaugurata con vivissimo successo. La Società di Archeologia è stata forse il primo ente culturale di Torino che abbia annunciato l'importanza di questo avvenimento e degnamente preparato, con un ciclo di riunioni, l'opinione pubblica per assicurare il successo dell'iniziativa che avrà risonanza internazionale.

Successo che onora la nostra città e che costituisce il meritato coronamento di una vita interamente dedicata al culto delle arti e alla conservazione dei monumenti creati nei due secoli di maggior gloria per il nostro Piemonte. Successo che può anche considerarsi una vittoria personale del nostro consocio Prof. Vittorio Viale, animatore della Mostra che da anni e anni aveva dedicato le sue migliori energie per la miglior riuscita di questa indimenticabile manifestazione. Il Presidente si rallegra dell'esito ottenuto e ringrazia il Dr. Viale anche in nome della Società di Archeologia, che lo ebbe più volte Presidente.

L'Avv. Cravero accenna, poi, ad un recente incontro avuto col Direttore Generale delle Belle Arti, Prof. Molajoli, per l'esame di vari problemi culturali che interessano Torino ed il Piemonte. Fra gli argomenti trattati, va pure ricordato quello della costruzione del Museo Egizio in Torino che trasformerà la nostra città in un centro d'attrazione mondiale, data l'importanza delle raccolte già presso di noi esistenti.

Quest'ultimo accenno viene ripetuto con particolari espressioni di compiacimento rivolte al Vice-Presidente Prof. Scamuzzi.

Pubblicazioni.

Si richiama l'attenzione dei convenuti sul significato della ristampa del discorso pronunciato dal compianto presidente, Sen. Oreste Mattirolo, in occasione della celebrazione del cinquantenario della fondazione della Società di Archeologia (v. p. 259).

Gli scopi dell'invio e della ristampa di questo interessante documento, sono stati illustrati nella circolare allegata: ricordare ai Soci, vecchi e nuovi, le alte benemerenze della Società nel campo della cultura e dell'arte piemontese, l'illuminata attività delle eminenti personalità che ebbero la ventura, in quell'epoca, di guidare le sorti della Società stessa.

Soprattutto si è inteso ravvivare le memorie del passato per spronare i Signori Soci ed i futuri Consigli di Presidenza, ad operare secondo le tradizioni, con nuove iniziative e realizzazioni che consentano di competere con altre istituzioni concorrenti, in vista della celebrazione del centenario, ormai non lontana.

Schede Vesme.

Viene presentato in bozza il primo volume delle Schede Vesme, già interamente impaginato. Il Presidente avverte che questa è una realizzazione molto impegnativa, irta di difficoltà superate quasi interamente, almeno per quanto riflette la prima parte.

La *Commissione delle pubblicazioni*, procedendo nei suoi studi, ha dovuto tra l'altro, rendersi conto della necessità di completare le sue indagini, al fine di evitare imperdonabili lacune attribuibili ad una non completa conoscenza del complesso delle Schede Vesme, anche quanto al primo periodo dal XIII al XVI secolo.

È stata così decisa la costituzione di una speciale Commissione col mandato di prendere in esame le schede dal XIII secolo e di determinare la convenienza della loro pubblicazione, procedendo quindi alla scelta accurata e ponderata di quelle che sia utile pubblicare.

Questo gruppo di schede è di considerevole ampiezza, consistendo in 8 fascicoli di schede e di quaderni ordinati per località, con particolare riguardo ad alcuni centri maggiori come Vercelli, Casale, Pinerolo ecc.

Il procedimento, indicato dal Prof. Vittorio Viale, oltre che imposto dal fatto che le schede hanno un ordine meno facile di quelle finora pubblicate, è necessario per fare un lavoro scientificamente valido, e giustificato. La Società intende condurre le indagini e le rilevazioni necessarie col massimo rigore scientifico ed artistico.

Non si tratta, per ora, di decidere il programma della pubblicazione e dello studio relativo al primo periodo: sarà la Commissione a dover precisare se e con quali modalità una simile iniziativa possa formare oggetto di una specifica deliberazione assembleare.

Certo è che nell'eventualità di una decisione favorevole, la nostra Società riuscirà a mettere a disposizione degli studiosi un intero « corpus » degno veramente delle più nobili sue tradizioni.

Si indicano, per ordine di alfabeto, i nomi dei componenti della Commissione, alla quale è stato affidato il delicato compito:

Bernardi Marziano, Augusto Cavallari-Murat, Davide Giovanni Cravero, Angelo Dragone, Noemi Gabrielli, Andreina Griseri, Luigi Mallè, Vittorio Viale.

La Prof.ssa Andreina Griseri, per le sue particolari, ben note doti di esperta in materia, ha ricevuto, in proposito, un particolare incarico. Sarà suo coadiutore prezioso il valentissimo Dott. Mallè, Conservatore del Museo Civico.

L'Assemblea, con cenni di vivo assentimento, approva.

Ore 18. Si dichiara validamente costituita l'Adunanza, in seconda convocazione, come seduta amministrativa.

Il Presidente invita i convenuti a pronunciarsi sugli argomenti trattati finora.

Avv. Lombardi — Chiede spiegazioni sul criterio di classificazione delle Schede Vesme dal XIII al XVI secolo.

Avv. Cravero — Il Vesme, dalla fine del 500 ha lasciato schede ordinate e divise per autori, mentre per questo primo periodo, il materiale è diviso in cartelle, per località. Quindi bisogna controllare, dividere, ordinare e coordinare il materiale secondo il procedimento suggerito dal Prof. Viale. Si tratta di risolvere molti dubbi e incertezze, tenendo presente che questo materiale non è stato ignorato dagli studiosi, sia come oggetto di consultazioni, che come semplice riferimento per studi, oggi molto avanzati.

Avv. Lombardi — Quindi tutto ciò comporterà l'elaborazione di un indice analitico...

Avv. Cravero — Teniamo presente che l'ultimo volume della prima serie, in corso di stampa, sarà dedicato interamente agli indici, con larghi riferimenti bibliografici e topografici.

Archivio sociale.

Siamo lieti di comunicare che mediante il solerte e fattivo intervento del nuovo Bibliotecario, Ing. Mario Loria, l'Archivio sociale è stato restituito alla sede di Via Napione, ad eccezione della parte che riguardava l'attività del centro storico, rimasta presso la Galleria d'Arte Moderna.

Di questi risultati siamo sinceramente grati all'Ing. Loria, tanto più che, a sua cura, ci consta sia stato iniziato l'inventario della vecchia nostra Biblioteca ora pure trasferita da Palazzo Madama alla Galleria d'Arte Moderna.

Ing. Loria — Anzitutto ritiene che i ringraziamenti siano eccessivi. Ha trovato il Prof. Viale molto gentile e disposto a fare quello che andava fatto. Per quanto riguarda la Biblioteca, durante un sopraluogo alla Galleria d'Arte Moderna, il Dr. Mallè ha fatto vedere i volumi che, pur portando i cartelli della Società di Archeologia, sono mescolati con quelli della Galleria. Bisognerebbe fare un inventario. Si terrà perciò in costante contatto: superato questo periodo estivo, assorbito dalla Mostra del Barocco, pensa che nel prossimo settembre, con la collaborazione della Sig.na Peyrot, si potrà concludere.

Avv. Cravero — La ringrazio di cuore. Per la fine di questa gestione si è già progettato, d'accordo con i Colleghi del Consiglio di Presidenza, di presentare oltre al bilancio di semplice gestione, un bilancio patrimoniale: tutti i giorni si scopre qualcosa di nuovo. Nei sotterranei si sono ricuperate una sessantina di grandi riproduzioni di monumenti, di notevole valore.

Si nota l'arrivo dell'Ing. Bardelli, Presidente della Giunta Provinciale Amministrativa. Il Presidente lo ringrazia, anche quale rappresentante dell'Amministrazione Provinciale, alla quale sarà dedicato il primo volume delle « Schede Vesme ».

Gite sociali.

Per quanto si può desumere dai favorevoli commenti dei partecipanti, le periodiche iniziative hanno riscosso vivissimo successo. Risultato favorevole dovuto soprattutto agli autorevoli Amici che accettarono di illustrare le opere ed i monumenti prescelti.

Con l'applicazione della nuova quota associativa, congruamente aumentata, la Presidenza proporrebbe per le gite di non lungo tragitto, di ridurre la quota di partecipazione in cifra minima unica, a prescindere dal mezzo di locomozione prescelto dai Soci.

Sistemazione Sede.

Si sta procedendo a graduali miglioramenti ed integrazioni. Il Cav. Ratti e l'Ingegnere Bertolotti, con personale messo a disposizione dal Comune, hanno ormai elaborato un progetto di sistemazione organica del giardino.

Aumento quota associativa.

Nell'Assemblea del 9 aprile scorso, su proposta di vari Soci, e, poi, alla unanimità di voti si è deciso di elevare la quota sociale annua a L. 5000, compreso il fondo per integrazioni della Biblioteca.

Ferma restando questa deliberazione di massima, la Presidenza, aveva tuttavia fatto presente che la decisione, pur risultando dalla volontà dei Soci intervenuti in Assemblea legalmente costituita (2ª convocazione), non poteva prescindere dalla considerazione che, nell'avviso di convocazione, si era semplicemente portato all'ordine del giorno la proposta di un aumento della quota, senza indicarne la misura. « Per essere rigorosi — soggiungeva il Presidente — avremmo dovuto deliberare su una misura di aumento preventivamente segnalata a tutti i Soci. Penso, tuttavia, che, ferma la deliberazione presa, si possa inserire l'argomento all'ordine del giorno della prossima adunanza amministrativa ».

E questa è la Sede idonea per ritornare in argomento e per stabilire le modalità di attuazione della deliberazione anzidetta. Occorre siano tenuti presenti motivi di riguardo e di opportunità verso i Soci.

Già era stato precisato che i nuovi Soci avrebbero continuato a pagare la quota normale di L. 2000 per tutto il 1963. A specifico interpello della Presidenza i Soci allora convenuti avevano invece unanimemente espresso il desiderio che la quota elevata a L. 5000 fosse riscuotibile, per i vecchi Soci, dal 1° gennaio 1964.

Nell'incertezza si è determinata una sospensione nella riscossione delle quote, che è motivo di notevole disagio anche ai fini amministrativi. Occorre quindi prendere una decisione pronta e definitiva, circa le modalità di applicazione degli aumenti predisposti.

È pervenuto alla Presidenza una proposta di ordine del giorno, del seguente tenore:

Ordine del giorno

Vista la deliberazione assembleare del 9 aprile 1963, con la quale si disponeva l'aumento della quota associativa a L. 5000 annue, dal 1° gennaio 1963, comprensive del contributo per acquisto di nuovi libri ad incremento della Biblioteca sociale; riservate le modalità di applicazione della deliberazione stessa.

Udita la relazione del Presidente ed avuto riguardo ad ogni circostanza anche in via di opportunità:

Delibera di mantenere fermo l'aumento della quota associativa in L. 4000 annue, considerando facoltativo il contributo di L. 1000 quale fondo nuovi acquisti biblioteca;

L'aumento a L. 4000 diverrà esecutivo col 1° gennaio 1964, formulandosi il voto che anche per il 1963 i Soci che attraverso le nuove iniziative attuate dalla Presidenza ricevono un complesso di agevolazioni di valore notevolmente superiore alla quota ora in vigore, vogliano spontaneamente contribuire al miglior esito dell'esercizio in corso.

Si apre la discussione:

Garello — Penso vada bene 5000, ma non con le 1000 lire per la biblioteca, facoltative; semmai in più.

Loria — Non mi pare adatta la distinzione delle 1000 lire per la biblioteca: la quota deve rispondere alle esigenze della Società nel loro complesso. Sono contrario alla facoltatività. Bene L. 5000.

Dr. Curto — Pensavo che essendo la nostra Società in via di espansione e dovendo rivolgerci anche a chi ha uno stipendio, agli studenti, mi sembra che sia un po' impressionante la quota di L. 5000. Non si potrebbe, a chi presenta la tessera universitaria, fare una riduzione?

Avv. Cravero — Bisognerebbe istituire la categoria dei Soci juniores.

Un Socio — L'ordine del giorno ritorna sulla deliberazione che segnava la decorrenza dal '63, mentre la proposta odierna parla del '64.

Avv. Cravero — È vero, la deliberazione prevedeva la decorrenza 1° gennaio '63, esclusi i nuovi Soci, per i quali la quota doveva restare ferma a L. 2000. Ma non si erano ancora decise le modalità di applicazione.

Altro Socio — Se noi facciamo la categoria dei giovani, costoro continueranno poi a pagare come giovani indefinitamente.

Avv. Cravero — Il personale potrà controllare la posizione.

Ing. Filippi — Approvo le 5000 più 1000 e per gli studenti 3000 fino alla laurea. Bene per la decorrenza dal 1963.

Avv. Lombardi — Mi associo alla proposta di portare a 5000, oppure 3000 secondo la discrezione della Presidenza. Per altri sodalizi questo sistema ha dato ottimi risultati.

Altro Socio — Trovo non si possa legare le mani alla Presidenza limitando a sole 1000 lire la quota per l'acquisto di libri. La Presidenza deve essere libera di acquistare le opere che ritiene opportuno, senza limitazioni precise.

Col. Capello — Propongo 5000 senza distinzione.

Dr. Curto — Se mettiamo 4000 è inutile fare facilitazioni ulteriori.

Ritirato l'ordine del giorno, il Presidente chiede votazione per alzata di mano. Dalla prova risulta a maggioranza approvato l'aumento a L. 5000 per la quota normale, con la riduzione a L. 3000 per gli studenti. Decorrenza 1964.

Soci nuovi.

Si chiede l'approvazione e l'accettazione dei nuovi Soci, i cui nominativi sono riportati sulla circolare di convocazione, con in più altri due: *Rho* e *Tosalli*, arrivati in seguito, di cui si esibisce la scheda debitamente compilata (5 presentatori).

L'Assemblea approva, per acclamazione. Per gli ultimi due nominativi, verrà indicata l'avvenuta ammissione nel prossimo avviso di convocazione.

Si passa quindi alla proposta di deliberazione del Col. Capello per gli scavi alla romana città di Industria. La proposta deliberazione di cui si dà lettura, è del seguente letterale tenore:

« *Propongo* che venga messa all'ordine del giorno, e discussa, l'opportunità (riprendendo le nobili tradizioni della Soc. d'Archeologia) di promuovere " campagne di scavi archeologici ", sovvenzionati e condotti dalla nostra Società.

« *Propongo* che venga messa all'ordine del giorno, e discussa l'opportunità di costituire un " Comitato per la raccolta fondi per sovvenzionare gli scavi archeologici a Monteu da Po: la romana città di Industria ".

« Le peripezie che hanno travagliato l'iniziativa da me presa fin dal 1957, e le successive fasi, sono note, o dovrebbero esserlo, non fosse altro che per le notizie, comparse sui giornali cittadini (" Gazzetta del Popolo " e " La Stampa ") in ogni modo, a chiarimento, allego alla presente una mia relazione datata 7 dicembre 1962 ».

Prima di passare alla discussione si dà notizia dell'accordo intervenuto tra il Col. Capello ed il Soprintendente alle Antichità Prof. Carducci, per il rinvio ad una prossima seduta.

L'Assemblea prende atto.

Garello — Monteu da Po è una spina per Torino. Sembra che si stiano per costruire case sul terreno archeologico. Penso che la nostra Società sia la più adatta per protestare. L'Accademia Archeologica mi incarica di consegnare L. 50.000 per iniziare le sottoscrizioni a favore di Industria.

Avv. Cravero — Se non fosse stato chiesto il rinvio della proposta Capello certamente si sarebbe messo in discussione l'argomento. Per poter intervenire contro iniziative pericolose occorrono dati precisi, preferibilmente rapporti scritti e circostanziati. Se ci perverranno segnalazioni precise, non mancheremo di intervenire.

Avv. Lombardi — La facoltà di porre un vincolo di scavo è di competenza della Soprintendenza.

Avv. Cravero — Ci siamo appunto fermati al primo capoverso della proposta Capello per segnalare l'opportunità di una discussione preliminare in argomento.

Col. Capello — Il vincolo c'è, l'ho provocato io!

Avv. Cravero — Rivolge un fermo invito perchè si tronchi la discussione su un argomento non iscritto all'ordine del giorno.

La seduta è tolta non essendo luogo a deliberare sulla nomina dei revisori dei conti, dato che quelli in carica, Dr. Daverio e Actis-Caporali, hanno dichiarato di accettare anche per l'anno 1963-64. L'Assemblea prende atto.

La seduta è chiusa alle ore 19,50.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

VISITA ALLA MOSTRA DEL BAROCCO PIEMONTESE

La sera del 26 settembre 1963 i Soci sono convenuti a Palazzo Reale per una visita alla « Mostra del Barocco Piemontese », svoltasi nella nostra Città nei mesi dal giugno al novembre. Foltissimo il concorso di pubblico (nè avrebbe potuto essere altrimenti): basti dire che le presenze ascendevano a n. 142 Soci.

Era ad attenderli l'ideatore ed animatore della « Mostra », Prof. Vittorio Viale, nostro indimenticabile ex Presidente, che ha voluto con squisita amabilità, offrire all'Avvocato Cravero, per la Biblioteca della Società, un esemplare dei due primi tomi del sontuoso catalogo compilato a cura degli studiosi che avevano collaborato col Viale nell'allestimento delle singole sezioni: Prof. Mercedes Viale Ferrero (arazzi e scenografia), Prof. Andreina Griseri (pittura ed itinerario della Reggia), Prof. Luigi Mallè (scultura), Prof. Nino Carboneri (architettura), il tutto preceduto da tre brillanti sintesi storiche delle vicende (stese da Marziano Bernardi), delle tre sedi della Mostra — il Palazzo Reale, il Palazzo Madama, la R. Palazzina di caccia di Stupinigi, restaurata di fresco, anch'essa, grazie alla liberalità dell'Ordine Mauriziano, sotto le sapienti direttive della Sopraintendente alle Gallerie del Piemonte, Prof.ssa Noemi Gabrielli —.

Non è ancora uscito il terzo tomo del catalogo, che comprenderà l'illustrazione delle sezioni dedicate agli argenti, ai mobili, ai tessuti e ricami, alle monete e medaglie, alle ceramiche e porcellane, ai ferri battuti, ai libri e legature (sezioni ordinate da Vittorio Viale, Augusto Bargoni, Pietro Accorsi, Anna Serena Fava, Luigi Sachero, Marisa Bersano Begey). Riteniamo, perciò, opportuno aggiornare al prossimo numero del Bollettino un'esauriente disamina di codesta pubblicazione destinata a perpetuare il ricordo della spettacolosa rassegna.

Coadiuvato dal Prof. Mallè, Vittorio Viale ha quindi pilotato i Soci attraverso i vari ambienti della Mostra illustrando le opere ivi esposte.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 27 NOVEMBRE 1963

A seguito di regolare convocazione dei Soci nella Sede di Via Napione 2, alle ore 17,30, di mercoledì 27 novembre 1963, il Presidente, Avv. R. Cravero, coadiuvato dal Segretario, Prof. Cardellino, dichiara validamente costituita l'Assemblea, per trattarsi di adunanza scientifica.

Si passa, quindi, a deliberare sul seguente:

Ordine del giorno

1) *Approvazione del verbale dell'adunanza 11 luglio 1963;*
2) *Comunicazioni della Presidenza;*
3) *Presentazione del primo volume « Schede Vesme » dedicato all'Amministrazione Provinciale;*
4) *Relazione del Col. C. F. Capello sulla probabile scoperta di una necropoli su un tratto della strada Romana detta « Dertonia »;*
5) *Discussione della proposta, presentata dallo stesso Consocio Col. C. F. Capello, per la costituzione di un Comitato raccolta fondi destinati a promuovere e sovvenzionare gli scavi archeologici a Monteu da Po della Romana Città di Industria. Carteggio scambiato con la Civica Amministrazione di Monteu da Po e con la Sopraintendenza alle Antichità;*
6) *Varie.*

Sono presenti ottanta Soci, fra cui le più alte personalità cittadine. Il Presidente prende la parola e rivolgendosi in modo particolare a S. Eccellenza il Prefetto di Torino ed al Prof. Grosso, Presidente della Provincia di Torino, rileva che la riunione è dedicata ad una cerimonia idealmente legata alle più nobili tradizioni della Società.

Prima di dare inizio alla Relazione, i Soci vengono interpellati sull'approvazione o meno del verbale della riunione precedente. L'assemblea unanime approva il verbale che dà preletto.

Il Presidente ricorda gli studi e l'opera compiuta da Alessandro Baudi di Vesme, le precedenti pubblicazioni già realizzate dalla Società Piemontese di Archeologia negli anni 1928 e '32, sotto la presidenza del Dr. Rovere, pubblicazioni che formano parte degli Atti della Società.

L'Avv. Cravero espone le ragioni che hanno indotto la precedente Amministrazione, presieduta dal Prof. Cavallari-Murat alla fedele riproduzione di tutto il materiale raccolto dal Rovere. Questa pubblicazione consterà di 4 o 5 volumi e sarà corredata da accurati indici, anche topografici. Una speciale Sottocommissione, formata da esperti particolarmente qualificati, sta esaminando le Schede del Vesme, riferentesi al primo periodo (secoli XIII-XVI), divise per località, allo scopo di decidere se sia opportuno o non, di estendere l'iniziativa editoriale anche a questa parte, che richiederà un preventivo lavoro di rielaborazione e di coordinamento.

Il secondo volume delle « Schede » si spera possa essere messo in distribuzione entro il mese di marzo prossimo venturo.

Naturalmente un'opera così cospicua non avrebbe potuto essere decisa e realizzata senza il preventivo appoggio e generoso concorso di Enti e personalità cittadine. Fra questi occupa il primo posto l'Amministrazione Provinciale, rappresentata personalmente dal suo eminente Presidente, Prof. Avv. Giuseppe Grosso, che l'Avv. Cravero ringrazia, consegnando il primo volume, dedicato appunto all'Amministrazione Provinciale di Torino.

L'Assemblea applaude calorosamente per sottolineare il significato delle parole del Presidente, rivolte al Prof. Grosso, che ringrazia a nome dell'Amministrazione e suo personale.

Il secondo volume viene consegnato a S. Eccellenza il Prefetto, Dr. Migliore, con parole di calda simpatia per l'appoggio da lui dato alle più nobili manifestazioni attuate nella nostra Città.

Si rinnovano gli applausi scroscianti.

Vengono ricordate le difficoltà superate dall'Amministrazione in carica, per giungere alla presentazione di questo primo volume.

Un particolare ringraziamento è rivolto al Prof. A. Cavallari-Murat, Presidente della Commissione delle Pubblicazioni, al Dr. Dragone, al Prof. Viale, alla Prof.ssa Griseri, al Dr. Mallè, al Dr. Davide G. Cravero. Dalla preziosa collaborazione di questi esperti, la Società attende una decisione per l'avvio alla stampa delle « Schede » riguardanti il primo periodo (sec. XIII-XVI).

Il Segretario Prof. Cardellino dà, quindi, lettura della relazione presentata dal consocio Col. Capello sulla probabile scoperta di una necropoli su un tratto della strada romana detta « Derthonia ». Su questo argomento prende la parola anche il Col. Capello. Il Presidente propone che la interessante scoperta formi oggetto di segnalazione sul Bollettino sociale.

Prende parte alla discussione il Prof. Carducci, Sopraintendente alle antichità, il quale rileva, tra l'altro che il materiale ritrovato, tra cui un bellissimo vaso di vetro, ci danno la certezza di trovarsi dinnanzi ad una necropoli che potrebbe essere del I secolo come ce lo indica la piccola lucerna rinvenuta.

Quanto alle successive indagini riguardanti la strada Derthonia, bisogna tener presente che siamo sulla sponda destra del Tanaro, mentre l'antica strada per Alba era sulla sponda sinistra. Forse si tratta di un diverticolo. È augurabile che la collaborazione non si fermi a questo punto... ».

Si passa alla discussione della proposta presentata dallo stesso Col.lo Capello di costituire un « Comitato per la raccolta dei fondi destinati a promuovere e sovvenzionare gli scavi archeologici a Monteu da Po, la romana Città di Industria ».

Il Presidente dà comunicazione del carteggio scambiato con la Civica Amministrazione di Monteu da Po e la Soprintendenza alle Antichità, in relazione alle dichiarazioni fatte dai consoci Capello e Garello nelle precedenti sedute, quanto alla paventata concessione di licenze edilizie di nuove costruzioni sulla zona vincolata di interesse archeologico.

In relazione a quanto detto in precedenza, circa le paventate licenze di nuove costruzioni, sulla zona vincolata, si rileva che l'intervento della Società Piemontese di Archeologia potrà essere sollecitato unicamente allo scopo di una più approfondita prosecuzione degli scavi, ma non per intervenire nell'erogazione di somme a favore dei proprietari costruttori, al fine di spostare l'ubicazione delle nuove iniziative edilizie.

Trattandosi di zona vincolata, si dovranno invece rivolgere i reclami alle Autorità competenti, perchè le domande di costruzioni non abbiano seguito.

Il Prof. Carducci fa presente come il « problema di Monteu da Po vada visto sotto un duplice aspetto: scientifico ed amministrativo. Dal punto di vista scientifico sarebbe opportuno che il problema venisse trattato dal Prof. Gullini sotto la cui direzione si vanno effettuando ricerche in quella zona archeologica. Infatti proprio qui si sta attuando quel collegamento tra Soprintendenza ed Università, più volte auspicato, che permette agli studenti dell'Istituto di Archeologia di abbinare allo studio teorico della disciplina archeologica l'insegnamento pratico sul terreno. Inoltre questa iniziativa si ricollega ad una vecchia tradizione che vede sempre presente nelle esplorazioni

dell'antica Industria la Sopraintendenza, l'Università e la Società Piemontese di Archeologia ».

« Questi scavi non hanno un aspetto spettacolare e non riescono a soddisfare l'aspettativa per il fatto che i muri sono press'a poco all'altezza del piano di campagna e si trovano allo stato di rovina; il risultato pur non essendo appariscente, ha portato alla importante identificazione di un raro monumento del culto di Iside. Si è in attesa di una pubblicazione del Prof. Gullini presso l'Accademia delle Scienze, che riesamina gli scavi precedenti e puntualizza i problemi sui bronzi, in particolare su un interessantissimo " satiro " ».

« L'Università ha fatto scavi decisamente a scopo didattico e la lentezza con cui vengono condotti i lavori è dovuta alla scarsità di mezzi: 4.000.000 di lire, fondo statale per gli scavi di tutto il Piemonte ».

« L'aspetto amministrativo indubbiamente è stato molto facilitato dal fatto che la " Pro Loco " ha acquistato una parte delle proprietà su cui esisteva l'antico Iseion. La stessa " Pro Loco " sta acquistando terreni adiacenti al fine di mettere in luce il monumento che però costituisce soltanto una piccola parte dei molti monumenti sorgenti nella zona ».

« Le iniziative edificatorie sono state trattenute: fra queste però va segnalata anche la modestissima iniziativa di qualche contadino, desideroso di costruirsi la propria casetta, senza alcun fine speculativo. Il miglior sistema per difendere la zona è indubbiamente quello di entrare in proprietà dell'intero terreno al fine di favorire ed assicurare il regolare andamento degli scavi ».

A questo punto il Prof. Carducci dà notizia della possibilità di costituire un Consorzio tra l'Amministrazione Provinciale, l'Università e, si spera, il Comune, non ultima la Società di Archeologia, per raccogliere le necessarie disponibilità di fondi, previste fra i sei ed i sette milioni. Questa somma consentirebbe di lavorare con calma e di trasformare la località in zona archeologica di notevole attrattiva piemontese per i turisti.

Il Presidente ringrazia il Prof. Carducci della interessantissima ed esauriente relazione che puntualizza la situazione.

Un particolare ringraziamento al Prof. Grosso, sempre al primo posto, in qualsiasi circostanza di interesse culturale. Ed a codesto riguardo si fa espresso riferimento alla « Unione Culturale Piemontese », di imminente costituzione, la quale avrà lo scopo di armonizzare e coordinare l'attività di tutti gli Enti culturali piemontesi già esistenti, rispettandone l'assoluta autonomia.

Si invita il Col.lo Capello a prendere la parola sull'argomento. Questi si riserva dopo la lettura della sua relazione, pur dichiarando il suo dissenso su talune affermazioni del Prof. Carducci. A richiesta del Col.lo Capello il Segretario Prof. Cardellino legge la relazione Capello il quale accenna ai suoi timori sulla destinazione eventuale della zona a scopi sperimentali didattici.

Interviene il Presidente per rilevare come non si possa interferire sui criteri di carattere didattico-scientifico che ispirano le direttive dell'Istituto di Archeologia della Università.

Il Prof. Carducci fa presente i vantaggi realizzati col metodo adottato negli scavi e ricorda tra l'altro i gruppi di lucerne ritrovati, di notevole importanza.

La Sopraintendenza collaborerà al consolidamento ed al restauro della zona archeologica.

Il Signor Garello rivolge tre domande al Prof. Carducci: la prima riguarda il perimetro, secondo la legge 13 gennaio 1963, della zona riguardante la parte archeologica. Se in questa zona sia compresa quella parte sotto il vincolo dell'Autorità Militare.

Il Prof. Carducci risponde affermativamente precisando che il terreno vincolato è quello compreso entro i limiti dell'isolato delimitato a monte dalla ferrovia e a valle dalla strada nazionale. Ovviamente la parte vincolata dall'Autorità Militare non è stata considerata.

La seconda domanda del Socio Garello riguarda le progettate nuove costruzioni.

« Appunto per evitare iniziative edilizie, prosegue il Prof. Carducci, si è pensato all'acquisto dei terreni da parte del Consorzio. È stato chiesto all'Ufficio Tecnico Erariale la valutazione dei terreni stessi ».

La terza domanda del Garello riflette i danneggiamenti causati dalle piogge, le rapine, i vandalismi... A questo riguardo si chiedono garanzie.

Il Prof. Carducci assicura che sarà creato un servizio di custodia, che si provvederà ai restauri ritenuti necessari per salvaguardare il Monumento, che la zona archeologica sarà creata.

Il Dott. Paolo Costa interviene per fare presente che è in corso una pubblicazione riguardante il materiale conservato presso l'Istituto di Archeologia della Università. Nulla è lasciato in stato di abbandono. Purtroppo la zona non presenta grande interesse dal punto di vista turistico: la parte più interessante è, senz'altro, quella dei bronzi.

Il Col.lo Capello esprime il desiderio di essere più al corrente.

Il Presidente ritiene che la discussione possa così riassumersi:

L'eventuale rilascio di licenze di costruzioni su quella zona che è motivo di preoccupazioni per la Società, sarà controllato e seguito con ogni cura. Le assicurazioni già avute in proposito dal Prof. Carducci (che ringraziamo) sono assai apprezzabili. Per quanto riguarda la conclusione della relazione del Col.lo Capello si richiamano le notizie avute dal Dr. Carducci, circa la creazione di un Consorzio per una zona riservata alla Università. In una prossima riunione, quando si riparlerà del Consorzio per decidere la partecipazione da parte della nostra Società, si adotteranno le deliberazioni ritenute opportune.

Il socio Garello ricorda che l'ordine del giorno parlava di un Comitato di raccolta fondi fra i Soci.

Interviene il Presidente per dichiarare che in vista della formazione di tale Comitato, la Società aveva già ricevuto un assegno per L. 50.000. Ma l'assegno non potrà essere riscosso se non a seguito di specifiche deliberazioni.

A questo punto il Presidente ricorda gli ingenti concorsi avuti da molti Enti cittadini, che segnano l'intensa attività della Società di Archeologia. In particolare viene ricordato il rilevante aiuto della Soc. Olivetti, che per disposizione del compianto Dr. Pero, ha voluto donare alla Società un « replicatore » ed una macchina da scrivere.

Col 31 dicembre prossimo, per disposizione statutaria, l'Amministrazione in carica decadrà dal suo mandato per compiuto triennio.

Sarebbe desiderabile che i Soci provvedessero, fin d'ora, alla scelta della futura presidenza, alla quale affidare il compito di continuare la realizzazione delle iniziative in corso di attuazione.

Essendo esauriti gli argomenti posti all'ordine del giorno, la seduta è tolta alle ore 19.

Il Segretario: *G. C. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1963

ENTRATE

Fondi iniziali

1.	Fondo Cassa al 1° gennaio 1963	L. 175.905	
2.	Fondi presso Banche	» 2.052.815	
			L. 2.228.720
3.	Contributi di Enti e Soci		» 1.004.500
4.	Quote sociali arretrate (n. 57)		» 114.000
5.	Quote sociali anno 1963 (n. 573)		» 1.146.000
6.	Quote sociali anticipate anno 1964 (n. 23)		» 106.000
			L. 4.599.220
7.	Ricavo vendita pubblicazioni		L. 140.760
8.	Affitti dello stabile		» 805.740
9.	Rimborsi spese per lo stabile		» 680.541
10.	Interessi bancari		» 20.106
		Totale entrate	L. 6.246.367

USCITE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1.	Stampe e pubblicazioni	L. 1.976.015	
2.	Telefono, luce ecc.	» 54.312	
3.	Cancelleria, postali e tram	» 165.481	
4.	Compensi al personale	» 275.000	
5.	Spese varie	» 164.840	
6.	Spese bancarie	» 2.117	
			L. 2.637.765

B) *Spese per i servizi di gestione dello Stabile*

7.	Ammortamento mutuo e interessi presso l'Istituto San Paolo	L. 578.538	
8.	Imposte, luce e energia, acqua	» 199.682	
9.	Spese di riscaldamento	» 384.479	
10.	Assicurazioni incendi	» 18.637	
11.	Imposta I.G.E.	» 26.087	
			L. 1.207.423
		Totale uscite	L. 3.845.188

RIEPILOGO

Totale entrate		L. 6.246.367
Uscite:		
Spese per l'esercizio sociale	L. 2.637.765	
Spese per i servizi di gestione dello stabile	» 1.207.423	
		» 3.845.188
	Rimanenza attiva netta	L. 2.401.179

Esistenze:

— presso Istituto Bancario S. Paolo	L.	37.210
— presso Cassa di Risparmio	»	2.166.807
— presso Banca Nazionale Lavoro	»	2.340
— cassa contanti (a mani Tesoriere)	»	194.822
Totale	L.	2.401.179

I REVISORI DEI CONTI: *Rag. Giovanni Actis Caporale*
Rag. Aldo Daverio

IL TESORIERE: *Prof. Dott. Agostino Cerutti*

PREVENTIVO PER L'ANNO 1964

ENTRATE PREVISTE

1.	Fondo a mani Tesoriere al 1° gennaio 1964	L.	194.822
2.	Fondi presso Banche	»	2.206.357
		L.	2.401.179
3.	Contributi di Enti e di Soci	»	1.400.000
4.	Quote sociali	»	2.200.000
5.	Ricavo vendita pubblicazioni	»	600.000
6.	Affitto stabile	»	805.000
7.	Rimborso quote riscaldamento e portierato	»	350.000
8.	Interessi bancari	»	15.000
	Totale entrate previste	L.	7.771.179

USCITE PREVISTE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1.	Pubblicazione bollettino	L.	1.500.000
2.	Pubblicazione « Schede Vesme » - Vol. I	»	900.000
	» » » - Vol. II	»	1.400.000
3.	Acquisti per la biblioteca	»	200.000
4.	Spese tipograf. e pubblicaz.	»	300.000
5.	Telefono, luce, ecc.	»	60.000
6.	Cancelleria, postali e tram	»	160.000
7.	Personale e compensi vari	»	800.000
8.	Spese bancarie	»	2.500
9.	Spese varie	»	150.000
		L.	5.472.500

	Riporto	L. 5.472.500
B) *Spese per i Servizi di gestione dello stabile*		
10. Spese per riattamento stabile (fatt. Ingaramo)		L. 1.050.000
11. Ammortamento mutuo fondiario		» 600.000
12. Imposta, luce, energia ed acqua		» 200.000
13. Spese riscaldamento stabile		» 400.000
14. Assicurazione incendi		» 20.000
15. Imposta I.G.E.		» 25.000
		L. 2.295.000
	Totale uscite previste	L. 7.767.500

RIEPILOGO

Entrate previste		L. 7.771.179
Uscite previste		» 7.767.500
	Avanzo previsto	L. 3.679

IL TESORIERE: *Prof. Dott. Agostino Cerutti*

(*Bilanci da sottoporsi all'approvazione dell'Assemblea ordinaria dell'8 aprile 1964*)

L'11 aprile e l'8 settembre 1963 hanno suggellato un singolare gemellaggio nel nome della poesia italiana: Arquà e Fontana di Valchiusa le due tappe più intimamente vive della vita di Francesco Petrarca. E furono due torinesi, Gaetano G. di Sales e Aldo Daverio ad organizzare, il primo l'attuazione del gemellaggio, raccogliendo poi dal secondo la proposta di un ricordo marmoreo a Valchiusa espresso in lingua italiana. Auspici la « Dante Alighieri » e il Governo Francese, gli incontri culminarono l'otto settembre colla inaugurazione della lapide dettata da Diego Valeri [1], testimonianza viva particolarmente cara agli italiani tutti, in quella terra di Provenza che fu così congeniale all'opera del grande poeta.

1 Testo della lapide, dettato da Diego Valeri:

Le chiare fresche e dolci acque
Di questa Fontana gloriosa
Ai Pellegrini della poesia
Ripeteranno
Nei secoli dei secoli
I nomi congiunti di Petrarca e di Laura
Di Francia e d'Italia.

La Società « Dante Alighieri »
pose
8 settembre 1963.

CONSIGLIO DI PRESIDENZA PER IL TRIENNIO 1961-1963

CRAVERO Avv. ROBERTO, *Presidente.*
SCAMUZZI Prof. ERNESTO, *Vice-Presidente.*
CARDELLINO Prof. GIANCARLO, *Segretario.*
CERUTTI Prof. AGOSTINO, *Tesoriere-Economo.*

BIBLIOTECARIO E CONSERVATORE DELLE COLLEZIONI

LORIA Dott. Ing. MARIO.
PEYROT Dott.sa ADA.

COMMISSIONE REDAZIONALE DELLE PUBBLICAZIONI

CAVALLARI-MURAT Prof. Dott. Ing. AUGUSTO, *Presidente e Direttore Responsabile.*
GABRIELLI Dott.sa NOEMI, *Vice-Presidente.*
BONA Dott. Ing. CARLO FELICE, Via Pastrengo 16.
BERNARDI Comm. Dott. MARZIANO, Via Bezzecca 14.
BERTINI Prof. ALDO, Corso Francia 19.
CARDUCCI Prof. CARLO, Strada Val San Martino Superiore 6.
DRAGONE Dott. ANGELO, Via Don Minzoni 2.
GRISERI Prof. ANDREINA, Corso Arimondi 17.
SCAMUZZI Prof. ERNESTO, Via Accademia delle Scienze 6.
VERZONE Prof. Arch. PAOLO, Via della Rocca 15.
MALLÈ Dott. LUIGI, *Segretario,* Via Sacchi 28 bis.

SOTTOCOMMISSIONE REDAZIONALE PER LA PUBBLICAZIONE DELLE « SCHEDE VESME »

BERNARDI Dott. MARZIANO, CAVALLARI-MURAT Prof. Dott. AUGUSTO, CRAVERO Dott. DAVIDE GIOVANNI, DRAGONE Dott. ANGELO, GABRIELLI Prof.sa NOEMI, GRISERI Prof.sa ANDREINA, MALLÈ Dott. LUIGI, VIALE Prof. Dott. VITTORIO.

ELENCO AGGIORNATO DEI SOCI AL 31 DICEMBRE 1963

SOCI BENEMERITI

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI TORINO.
CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA E AGRICOLTURA DI TORINO.
CITTÀ DI CUNEO.
D'ANDRADE On. RUY, Lisbona, Rue Julie D'Andrade 7.
DE BENEDETTI Gr. Uff. GIULIO, Torino, Direttore « La Stampa ».
GUALINO Dr. RICCARDO, Roma, Priscinula 10.
CITTÀ DI NOVARA.
CITTÀ DI TORINO.
UNIONE INDUSTRIALE, Torino, Via Fanti 17.

SOCI VITALIZI

ABEGG Gr. Uff. WERNER, Torino, Corso Re Umberto 6.

BONINO Comm. Avv. ATTILIO, Cavallermaggiore, Via Roma 73.

BURGO Sen. Gr. Uff. LUIGI, Torino, Viale G. Curreno 3.

DEL CARRETTO DI TORRE BORMIDA E BERGOLO M.se Col. CARLO, Torino, Via Consolata 1.

FONTANA Ing. VINCENZO, Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.

GALLO Ing. BARTOLOMEO, Torino, Via Bernardino Galliari 31.

LOMBARDI Avv. LUIGI, Torino, Corso Siccardi 11.

LOVERA DI CASTIGLIONE Conte CARLO, Roma, Via Tevere 16.

QUAGLIA Gr. Uff. Avv. ORAZIO, Torino, Corso Re Umberto 77.

RICHELMY Dott. VINCENZO, Torino, Via S. Francesco da Paola, 21.

RIGOTTI Ing. Arch. GIORGIO, Torino, Corso Matteotti 29.

SOCI EFFETTIVI

ACCOLLA Dott.ssa Anna, Torino, Via Toselli 7.
ACCORSI Comm. Pietro, Torino, Via Po 55.
ACTIS CAPORALE Rag. Giovanni, Torino, Via Ottavio Revel 15.
AJMONE MARSAN Giorgio, Moncalieri, strada Castelvecchio 54.
AJMONE MARSAN Umberta, Moncalieri, strada Castelvecchio 54.
ALBERIONE ANTONELLI D'OULX Isabella, Alessandria, Via Pontida 8.
ALBERTI Dott. Luigi, Omegna (Novara).
ALBESIANO Prof. Maria Luisa, Torino, Corso Palestro 4.
ALDI Aldo, Torino, P.za Madonna degli Angeli 2.
ALLARIO CARESANA Avv. Giorgio, Vercelli, Via G. Ferraris 20.
ALLIONI DI BRONDELLO Conte Umberto, Roma, Via in Lucina 17.
AMERIO Dott.ssa Rosalba TARDITO, Torino, Strada Villa d'Agliè 22.
AMMINISTRAZIONE REGIONALE di AOSTA.
AMORETTI Cap. Guido, Torino, Scuola di Guerra, Corso Vinzaglio 6.
ANDREIS Jolanda, Torino C.so Vitt. Emanuele 72.
ANDREONI Dott. Ing. Carlo, Torino, Corso Peschiera 30.
ANDREONI Dott.ssa Maria Antonietta, Torino, Corso Peschiera 30.
ANGLESIO Prof. Enrico, Torino, Corso Re Umberto 102.
ANTONACI ANDREIS Giuliana, Torino, Via Cialdini 26.
ANTONIELLI D'OULX Dott. Carlo, Torino, Via Baretti 45.
ARAGNO Silvia, Torino, Via Massena 12.
ARCHIVIO DI STATO, Torino, Piazza Castello 205.
ARCOZZI MASINO Mons. Prof. Vincenzo, Torino, Corso Galileo Ferraris 105.
ARDUINO Prof. Nicola, Torino, Via Lessona 11.
ARESE Dott. Felice, Torino, Via S. Giulia 67.
ARESE Dott. Giovanni, Torino, Via Goito 12.
ARICI Prof.ssa Azelia, Torino, Via Pastrengo 29.
ARIONE Marcello, Torino, Via Cialdini 41 bis.
ARMAND Prof.ssa Giulia Clara, Torino, Via Giulia di Barolo 5.
ARRIGO Dott. Filippo, Torino, Via M. Vittoria 37.
ASTRUA PROTTO Dott. Cesare, Torino, Via Cibrario 51.
ASSESSORATO AL TURISMO ANTICHITÀ E BELLE ARTI, Aosta.
ASTORI Boris, Torino, Via G. Casalis 71.
AUDAGNA Prof. Scultore Virgilio, Torino, Via dei Mille 4.

BACCHELLI Anna, Torino, Via C. Battisti 15.
BECHIS Dott. Mario, Torino, Via Migliara 15.
BACHI Lydia, Torino, Corso G. Ferraris 116.
BADÒ Ing. Giancarlo, Orta San Giuliano (Novara).
BALDRACCO Don Gastone, Roma, Cappellano Capo Ospedale Celio.
BANDINI Dott.sa Mirella, Torino, Via Valeggio 15.
BANFI Dott.sa Maria, Torino, Via Gramsci 7.
BARBERA Prof. Lucien, Beausoleil, « Lov Carnier », Avenue Maréchal Foch 23 bis.
BARBERIS Avv. Comm. Giovanni, Torino, Corso G. Ferraris 71.
BARBERIS Maria LAZZI, Torino, Via della Misericordia 3.
BARBERO Francesco, Domodossola, Corso del Popolo 2.
BARBERO Prof.sa Anna in DEI LAMBERTAZZI BAZZANI, Torino, Via Vitt. Amedeo 19.
BARBIROGLIO Valentina, Torino, Via Asti 35.
BARDELLI Ing. Arch. Felice, Torino, Via Cavour 19.
BARGONI Dott. Augusto, Torino, V. Bricherasio 9.

Barisone Silvana, Torino, Via della Rocca 10.
Baronio Prof. Alessandro, Biella, Via Sabadel 6.
Barra Roberto, Torino, Via Maria Vittoria 48.
Barrera Eugenio, Torino, C.so Duca Abruzzi 48.
Barzan Rino, Torino, Via Oddino Morgari 32.
Baudi di Vesme Conte Carlo, Torino, Via A. Avogadro 11.
Baudoin Prof. Avv. Luigi, Asti, Piazza Alfieri 8.
Bauducco Dott. Emanuele, Torino, Via Rubiana 27.
Bava Guido, Torino, Via Massena 49.
Bazzani Dott. Ferdinando, Torino, Via Vittorio Amedeo 19.
Bellacomba Giuseppina, Torino, Via Bligny 0.
Belmondo Caccia Conte Paolo, Torino, Piazza Castello 51.
Beltrami Oddone, Torino, Via Marenco 3.
Benedetti Liliana, Torino, Via C. Battisti 5.
Beneyton Prof.sa Antonietta, Torino, Via Bernardino Galliari 7.
Bensa Teresa, Torino, Corso Moncalieri 56.
Bensa Ceriana Adele, Torino, C. Moncalieri 56.
Beria Ing. Biagio, Torino, Via Galliano 18.
Beria Tina, Torino, Via Pastrengo 15.
Bermond Prof. Dott. Mario, Ivrea.
Bernardi Comm. Dott. Marziano, Torino, Via Bezzecca 14.
Bersano Dott. Ing. Piero, Torino, Corso Galileo Ferraris 61.
Bersano Begey Dott.sa Marina, Torino, Via Baretti 3.
Bertini Prof. Aldo, Torino, Corso Francia 19.
Bertino Giacomo, Torino, Via Misericordia 1.
Bertocchi Giovanna, Torino, Via Morgari 35.
Bertocchi Galtarossa Lina, Torino, Via Morgari 35.
Bertoglio Ing. Italo, Torino, Via Bagetti 17.
Bertolotti Avv. Luigi, Torino, Via Moris 2.
Bertone Arch. Geom. Giulio, Torino, Via Bianzè 25.
Bertrand Dott. Giulio, Biella, Via Scavi Archeologici 4.
Bettica Prof. Renato, Chivasso, Via Cairoli 7.
Bianco Giuliana, Torino, Via San Donato 5.
Biblioteca Civica, Alessandria, Via Tripoli 8.
Biblioteca Civica, Biella, Via Pietro Micca 36.
Biblioteca Civica, Bra, Via Mendicità 37.
Biblioteca Civica, Cuneo, Palazzo Audifredi.
Biblioteca Civica « Negroni », Novara.
Biblioteca Civica, Torino, Piazza Carignano.
Bigatto Angelo, Torino, Via Marco Polo 32.
Bima Dott. Fausto, Roma, Via Versilia 2.
Blotto Baldo Comm. Rag. Bruno, Biella, Via Cristoforo Colombo 4.
Bo Lalla, Torino, Via Cesare Battisti 2.
Bocca Conte Ing. Andrea, Torino, Via Cernaia 15.
Bogetti Prof. Mario, Torino, Via Pastrengo 29.
Boggio Sella Pozzi Pia, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 19.
Bolgiani Dott. Franco, Torino, Corso Mediterraneo 6.
Bolla Prof.sa Margherita, Brusasco (Torino).
Bona Dott. Ing. Carlo, Torino, Via Pastrengo 16.
Bona Giorgio, Vercelli, Viale Garibaldi 40.
Bona Maria, Torino, Via Pastrengo 16.
Bonelli Avv. Paolo, Torino, Via Ott. Revel 19.
Bono Prof. Cesare, Torino, Corso Racconigi 233.
Bono Bodo Giuseppina, Torino, C.so Matteotti 0.
Borasi Ing. Vincenzo, Torino, Piazza Statuto 17.
Borgogna Morozzo M.sa Bona, Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
Borio Ing. Giovanni, Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
Bosso Sen. Ing. Giacomo, Torino, Corso Vinzaglio 16.
Bossola Dott. Giuseppe, Torino, Corso Re Umberto 17.
Bossola Piera, Torino, Corso Re Umberto 17.
Bosticco Giulio, Torino, Via Cassini 95.
Botta Rag. Pier Carlo, Torino, V. S. Ambrogio 4.
Bourbon Rag. Giovanni, Casale Monf., Via Cardinale Massaia 60.
Bounous Dott. Marcello, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 3.
Bounous Maoli Prof.sa Anna Maria, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 3.
Bourlot Dott. Gian Vittorio, Torino, Via San Tommaso 20.
Bovero Prof.sa Anna, Torino, Corso Tassoni 25.
Bracco Maria, Torino, Corso Matteotti 38.
Bracco Dott. Vittorio, Biella, P.za V. Veneto 10.
Branca Dott. Sergio, Torino, Via Biancamano 3.
Brayda Ing. Carlo, Torino, Via Manzoni 7.
Bressy Dott. Mario, Torino, Via Pinelli 18.
Brinatti Ing. Lorenzo, Torino, Via Sacchi 38.
Brizio Prof.sa Anna Maria, Milano, V. Pagano 2.
Broggi Dott. Graziano, Torino, C.so Vinzaglio 4.
Bbucoli Dott. Mario, Torino, Via De Bernardi 2.
Brunati Dott. Enrico, Firenze, Borgo SS. Apostoli 4.
Brunati Arch. Luigi, Torino, Via M. Vittoria 52.
Brunati Alibetti Bar.sa Marcella, Torino, Via Bezzecca 14.
Brunetti Ing. Mario, Torino, Corso Cairoli 4.
Bruno Geom. Pier Francesco, Pinerolo, Via Chiappero, 29.
Buffa di Perrero Guidetti C.sa Mariola, Torino, Via Consolata 15.
Buraggi Dott.sa Maria Elena, Torino, Corso G. Lanza 106.
Burthstardt Arch. Walter, Milano, V. Fucini 8.

Cairo Giacomo, Alessandria, Via Roma 31.
Calderini Giovanna, Torino, Corso Q. Sella 7.
Calderoni Anna Maria ved. Mussa, Torino, Via Lamarmora 39.
Callegaris Don Rino, Staffano (Alessandria), Seminario Arcivescovile.
Caligaris Ing. Vittorio, Gattinara, Via Pietro Micca 59.
Campogrande Ing. Carlo, Torino, V. Bertola 59.
Canestro Chiovenda Beatrice, Roma, Via Aurelia km. 10,400.
Canetti Dott. Ing. Francesco, Vercelli, Via C. Leone 18.
Cansacchi Maria Amelia, Torino, Via Filangeri, 14.

Cantone Avv. Corrado, Torino, Via Bonafous 4.
Capello Cav. Carlo Felice, Torino, Corso Svizzera 13.
Cappa Bava Ing. Luigi, Torino, Via Napione 2.
Cappelletto Dott. Giovanni, Chieri, Casa San Antonio.
Capuccio Avv. Ugo, Torino, Via Botero 16.
Caramellino Prof. Carlo, Brusasco (Torino).
Carboneri Prof. Dott. Nino, Torino, Via Pietro Micca 17.
Cardellino Prof. Giancarlo, Torino, Strada del Bellardo 70.
Carducci Prof. Dott. Carlo, Torino, Strada San Martino Sup. 6.
Carello Ing. Fedele, Torino, Corso Unione Sovietica 600.
Carena Giovanni, Pinerolo, Piazza V. Veneto 5.
Carignano (Città di).
Carità Dott. Roberto, Sassari, Villa Melis, Via Montegrappa 19.
Carnevale Fernanda, Torino, C. G. Cesare 159.
Caron Prof. Pier Giovanni, Vercelli, V. Duomo 8.
Carpi Ing. Cesare, Torino, Corso Matteotti 10.
Carpinello Prof. Dott. Valentino, Arquata Scrivia (Alessandria).
Casali Arch. Maria Ludovica, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
Casavecchia Prof.sa Clelia, Torino, Piazza Vitt. Veneto 12.
Caselle Cav. Secondo, Chieri, Via Galatea 7.
Cassina Ing. Edoardo, Torino, Via Garibaldi 6.
Cassinis Dott. Ing. Paolo, Roma, Piazza Città Leonina 9.
Castello Domenico, Torino, Via Petrarca 7.
Castelnuovo Clara, Torino, Via Acc. Albert. 3.
Castelnuovo Dott. Enrico, Torino, Via Acc. Albertina 3.
Catella Ing. Mario, Torino, Via C. Colombo 1.
Catella Cattaneo Sforza Sandra, Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Cattaneo Sforza di Tesserete Prof. Mario, Torino, Via Crimea 10.
Cavallari-Murat Prof. Ing. Augusto, Torino, Corso Trento 11.
Cavallo Angiola, Torino, Corso Valdocco 11.
Cazzola Avv. Piero, Torino, Via Alberto Nota 7.
Cellerino Angelo, Torino, C.so Rosselli 105/10.
Celona Dott.sa Fortunata, Torino, Corso Matteotti 3 bis.
Cena Emilia, Torino, Via Bava 39.
Cento Arch. Giuseppe, Torino, V. Fiocchetto 39.
Ceppa Geom. Adolfo, Torino, Via Don Minzoni 10.
Ceppi Marisa, Torino, Via Napione 25 bis.
Ceriana Giovanni, Torino, Via A. Avogadro 11.
Ceriana Brocchi Luisa, Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Niny, Torino, Corso Vitt. Emanuele 88.
Cerutti Comm. Prof. Dott. Agostino, Torino, Via S. Domenico 35.
Chabod Sen. Avv. Renato, Ivrea, Via Circonvallazione 39.
Checchi Arch. Ercole, Torino, Sopraintendente ai Monum. del Piemonte, Palazzo Chiablese, Piazza San Giovanni 2.
Chevalley Conte Gian Andrea, Torino, Via Sacchi 26.
Chiampo Remmert Adele, Torino, Via Ettore De Sonnaz 21.
Città di Carmagnola.
Civalleri Inviziati di Masio Conte Gen. Alberto, Torino, Via Secondo Frola 2.
Clara Ing. Emilio, Torino, Via Lessona 20.
Coccino Dott. Ing. Ettore, Torino, Via San Tommaso 18.
Cognasso Prof. Francesco, Torino, Via Lessona 13.
Colliard Dott. Lino, Aosta, Via Mannore 7.
Colombo Carla, Torino, Corso Vitt. Eman. 12.
Colombo Simeone, Torino, Via Silvio Pellico 34.
Colonna Giancarla, Torino, Corso Moncalieri 70.
Comba Prof. Avv. Mario, Torino, Via Mercantini 6.
Contardi Francesco, Torino, Via G. Medici 44.
Corulli Prof. Amos, Biella, Corso Italia.
Cora Dott. Galeazzo, Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Cordero di Montezemolo Marco, Torino, Corso Re Umberto 28.
Cornaglia Beltramino Prof.sa Luciana, Sanremo, Via XX settembre 19.
Costantino Angelo, Torino, Via Talucchi 1.
Costa Torre Paolo Maria, Torino, Via Vassalli Eandi 17.
Cotto Rag. Eugenio, Cavoretto, Via S. Lucia 96.
Cravero Dott. Davide Giovanni, Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Calandra Elena, Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Avv. Roberto, Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Croce Costa Alessandra, Torino, V. Napione 25.
Cremona Bellacasa Dott.sa Danila, Torino, Via Napione 25.
Cucchi Mario, Cherasco, Via Vitt. Eman. 78.
Curto Dott. Silvio, Torino, Via Donizetti 16.
Curreno di Santa Maddalena Conte Gen. Giuseppe, Torino, Via Lamarmora 33.

D'Acquarone dei Conti Luisa, Torino, Via Assarotti 1.
Dalmasso Dott.sa Franca, Torino, Via Principi d'Acaja 61.
Dardanelli Ghiglione Prof.sa Elda, Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Darbesio Dott.sa Maria Antonella, Torino, Corso Vittorio Emanuele 170.
Dassetto Dott. Geom. Richieri, Torino, Corso Peschiera 37.
Daverio Rag. Aldo, Torino, Via Bianzè 42.
Daviso di Charvensod Dott. Bruno, Torino, Via Maria Vittoria 48.
De Alessi Giorgio, Torino, Via Balme 48.
De Antonis Geom. Albano, Verbania, V.le Azari.
De Benedetti Maria, Torino, Via Barbaroux 19.

De Biaggi Prof. Casimiro, Torino, Corso Palestro 13.
Dettoma Ing. Carlo, Torino, Via Viotti 2.
De Francesco Avv. Giuseppe, Verbania, Viale Azari 32.
De Francisco Dott. Arch. Ferdinando, Torino, Via Cialdini 31.
De Francisco Prof. Sergio, Torino, Via Napione 49.
De Grazia Comm. Luigi, Torino, Via Tunisi 25.
Del Bosco Giovanni, Torino, Piazza C. Eman. 13.
Della Croce di Dojola T. Col. Giorgio, Torino, Corso Siccardi 15.
Della Gherardesca D'Oncieu de la Batié Contessa Antonia, Donoratico, Villa Margherita.
Del Signore Dott. Ing. Giancarlo, Biella, Via De Genova 9.
De Luca Dott. Mario, Torino, Via Ormea 60.
Del Vivo Lina, Torino, Via delle Rosine 1.
De Matteis Prof. Dott. Franco, Torino, Corso Stati Uniti 31.
Demichelis Pietro, Torino, Via A. Vespucci 51.
Denina Arch. Luigi, Torino, P.za Vitt. Veneto 23.
Derossi Arch. Pietro, Torino, V. Lambruschini 12.
Destefanis Prof. Francesco, Torino, Corso Orbassano 32.
Di Sistello Solaro di Monasterolo Visc.ssa Renata, Ivrea, Villa Solaro Montenavale.
Di Suni della Planargia M.sa Maria Teresa, Torino, Via Barolo 3.
Di Vigliano Conte Federico, Torino, Corso Peschiera 20.
Dogliotti Nellina, Torino, Via Febo 19 bis.
Dogliotti Vigliani Ornella, Torino, Corso Quintino Sella 9.
Dolza Prof.sa Consolina, Torino, Via Piffetti 42.
Donadei Giacosa Velia, Torino, Corso Moncalieri 51.
Donati Ugo, Vercelli, Via Paggi 29.
Donna D'Oldenigo B.sa Anna Maria, Torino, Via Tenivelli 11.
Donna D'Oldenigo B.ne Comm. Dott. Giovanni, Torino, Via Tenivelli 11.
Donna Gr. Uff. Giuseppe, Torino, Via Viotti 9.
Donnet André, Sion (Svizzera).
Donvito Rosalba, Torino, Via Cellini 37.
Donvito Silvina, Torino, Corso M. D'Azeglio 59.
D'Oria M.se Gerolamo, Torino, V. della Rocca 24.
Doriguzzi Carla, Torino, Corso M. D'Azeglio 108.
Doro Augusto, Torino, Via Chiabrera 4.
Dosio Dr. Ermanno, Torino, Corso Beccaria 2.
Dragone Dr. Angelo, Torino, Via Don Minzoni 2.
Dupré Ing. Filippo, Torino, Via Fanti 3.

Elia Margherita, Torino, Via A. Peyron 54.
Emprim Midana Amalia, Torino, Lungopò Armando Diaz 6.
Emprim Dott. Giuliano, Torino, Lungopò Armando Diaz 6.
Engelfred di Robilant C.ssa Anna, Torino, Piazza Carlo Felice 18.
Engelfred di Sambuy C.ssa M. Alberta, Torino, Corso Moncalieri 167.
Enriore Geom. Bartolomeo, Torino, Via Valentino Carrera 11.
Ente Provinciale per il Turismo, Torino.

Faccio Prof. Giulio Cesare, Torino, V. Massaua 5.
Falamischia Laba, Torino, Corso Marconi 22.
Famija Piemunteisa, Roma, Corso Vitt. Em. 24.
Famija Turineisa, Torino, Via Po 43.
Farina Pinin, Torino, Via Volta 3.
Farina Ing. Sergio, Torino, Corso Matteotti 42 bis.
Fasano Bruni Dott.sa Grazia, Torino, Piazza Solferino 3.
Fasola Cav. Rag. Nino, Torino, Via Gnifetti 48.
Fassio Dr.sa Annamaria, Torino, Via M. Polo 26.
Fazio Grilli Prof. Bice, Torino, Via Avigliana 30.
Fenoglio Dr. Giovanni, Torino, Via G. Casalis 74.
Ferando teol. arcip. Paolo, Caramagna Piemonte, (Cuneo).
Ferraris Gabriella, Torino, Strada Superga 37.
Ferraris Irma, Torino, Corso Duca Abruzzi 6.
Ferrero Dr. Antonio, Torino, C.so M. Grappa 30.
Ferrero in De Bernardi Dr. Maria, Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Ferrero D'Ormea M.sa Cristina, Cuneo, Casa Mater Amabilis, Via Ferraris di Celle 2.
Ferrero D'Ormea M.sa Ottavia, Cuneo, Casa Mater Amabilis, Via Ferraris di Celle 2.
Ferretti Dr. Ing. Franco, Gattinara, Corso Vercelli 89.
Festa Ing. Giuseppe, Torino, Via. A. Peyron 28.
Filippi Arch. Cesare, Torino, Via G. Casalis 35.
Filippi Pier Carlo, Torino, Via S. Massimo 41.
Finocchi Dr.sa Silvana, Torino, Via Donizetti 2.
Fiore Rag. Benedetto, Torino, Via Rubiana 27.
Fiore in Botta Carla, Torino, Via Cristalliera 24.
Fissore Nino, Carmagnola, Piazza Raineri 5.
Fiume Prof. Guido, Belgirate.
Fogliato Prof. Dario, Torino, Via Cigna 158.
Forchini Luigi, Torino, Via G. Borsi 49.
Fornaris Gr. Uff. Am. Guido, Torino, Corso Cairoli 6.
Fragalà Giuseppe, Torino, Corso Tassoni 45.
Francese Caterina, Torino, C.so Reg. Margh. 15.
Franchino Dr. Cesare, Gattinara, Piazza Italia 13.
Franco Prof. Francesco, Cuneo, Corso Dante 53.
Frassati Dr.sa Raffaella, Torino, C.so Francia 78.
Frignoca Paola, Torino, Via Bezzecca 9.
Frutaz mons. Pietro, Roma, Via Benedetto XIV 5.
Fulcheri Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Corso San Maurizio 81.
Fusari Bertoglio Misa, Torino, Via Baretti 45.
Fusi Avv. Valdo, Torino, Via Consolata 1 bis.

Gabetti Prof. Arch. Roberto, Torino, V. Sacchi 22.
Gabrielli Dr.sa Noemi, Torino, Via G. Barolo 5.
Gaggero Volante Lalla, Pino Torinese, Villa Gaggero, Via Roma 17.
Gaibi Gen. Agostino, Torino, P.za Risorgimento 14.
Gagna Prof. Dr. Pier Antonio, Torino, Via Carlo Alberto 43.
Galvano Prof. Albino, Torino, Corso Matteotti 57.
Gallenga Dr. Paolina, Torino, Via Governolo 34.
Gallina Geom. Cleto, Torino, Via Garibaldi 46.
Gallo Dr. Emilio,Chivasso, Via XXIV Maggio 1.

GALLO Dr. Guido, Caramagna P.te (Cuneo).
GAMARINO Prof. Francesco, Torino, Via Villa Giusti 42.
GAMBARINI Luigi, Torino, Corso M. D'Azeglio 57.
GAMBOTTI Nino, Torino, Via Borgosesia 61.
GANDOLFO Prof. Renzo, Torino, Via Donati 27.
GARELLI Geom. Felice, Torino, Via Napione 22.
GARELLO Edoardo, Torino, Via M. Vittoria 46.
GARINO Dr. G. B., Torino, V. Sommacampagna 17.
GARZINO Oreste, Savigliano, Via Gandi 1.
GAVOSTO Dr. Prof. Carlo, Torino, Corso Stati Uniti 29.
GAY Annamaria, Torino, Via Vittorio Amedeo 13.
GAY DI QUARTI ROGGERO MERMET C.ssa Camilla, Torino, Via Cavour 35.
GELMI Dott. Ing. Giuseppe, Torino, Via Alfieri 10.
GENNARI CURLO March. Paolo, C.so Re Umberto 6.
GENTINA Dr. Giorgio, Fossano, Via N. Sauro 26.
GERBALDI Cav. Uff. Avv. Francesco, Torino, Via Pastrengo 13.
GHIGLIONE Dr. Edoardo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
GHIOTTI Massimo Matteo, Foglizzo (Torino).
GHIRON Riccardo, Torino, Strada San Vito 273.
GHIVARELLO Comm. Dott. Riccardo, Pino Torin.
GIACOSA Franca, Torino, Strada Priv. d'Agliè 26.
GIACOSA Laura, Torino, Corso M. D'Azeglio 10.
GIACOSA Paola ved. CRAVERI, Torino, Corso Vittorio Emanuele 61.
GIACOSA Valerio, Torino, Strada Priv. d'Agliè 26.
GIAY Arch. Emilio, Torino, Str. Osp. S. Vito 19.
GIAY Arch. Dr. Luigi, Torino, Corso Trento 5.
GIBELLINI CRIDIS Teresa, Torino, Corso Galileo Ferraris 47.
GIGLI Conte Dr. Lorenzo, Torino, Via della Rocca 20.
GIORDANA Ing. Ettore, Torino, Corso Rosselli 99/8.
GIORDANO DELLE LANZE Conte Bruno, Torino, Via Magenta 43.
GIORDANO DELLE LANZE Conte Filippo, Torino, Via Magenta 43.
GIOVANELLI Prof.ssa Maria Grazia, Torino, Via Madama Cristina 47.
GIUPPONE Maria, Torino, Corso Sommeiller 35.
GOFFI Ing. Achille, Torino, Corso Trento 5.
GOFFI Ing. Edoardo, Torino, Via F.lli Carle 7.
GONELLA in ROLANDI Dr. Angioletta, Torino, Via A. Vespucci 32.
GORIA Dr. Carlo, Torino, Via Torricelli 13.
GORIA DI DUSINO Prof. Avv. Piero Natale, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 43.
GRAMMATICA Comm. Alvise, Torino, Via Madama Cristina 49.
GRANDI Giovanna, Torino, Corso G. Ferraris 118.
GRANERI Ing. Ugo, Torino, Via A. Avogadro 22.
GRASSO Arch. Bruno, Monforte d'Alba.
GRISERI Prof. Andreina, Torino, C.so Arimondi 17.
GUARIENTI Avv. Prof. Padre Angelico, Racconigi, Convento S. Domenico.
GUERRINI in MEYRONE Dr. Giorgina, Torino, Piazza Perotti 1.
GULLINI Prof. Giorgio, Torino, Via C. Colombo 9.
GURGO SALICE Emilia, Torino, Corso Galileo Ferraris 47.

HERTEL Dr. Adolfo, Torino, Via Santa Teresa 3.

IGHINA Maria, Ovada - Piazza Cereseto 1.
INVERNIZZI Luca, Torino, Via S. Quintino 32.
IVALDI Dr. Carla ved. GRIMALDI, Torino, Via Secondo Frola 2.

LACCHIA Piero, Torino, Via G. Medici 43.
LANFRANCO Avv. Amedeo, Torino, Via Gioberti 88.
LANGE Dott.sa Augusta, Torino, Corso Palestro 7.
LANGE Ing. Guglielmo, Torino, Corso Palestro 7.
LANGOSCO DI LANGOSCO Anita, Torino, Via San Francesco da Paola 36.
LAURI Dott.sa Laura in BERTINI, Torino, Via Duchessa Jolanda 27.
LAVIE-TRAFFORD (DE), Beaulhieu (Alpes Maritimes) (Francia).
LEVI ALLISO Lydia, Torino, Corso Francia 7.
LEVI GRAZIADI Avv. Mario, Torino, Corso Re Umberto 87.
LEVI Dott. Marcello, Torino, Viale Crimea 6.
LEVI MONTALCINI Paola, Torino, Corso Re Umberto 10.
LIGIARDI Prof. Emma, Pinerolo, Via Vescovado 10.
LIEVRE Emilio, Torino, Via Legnano 18.
LOBETTI BODONI Dr. Franco, Torino, Via Pietro Micca 4.
LOMAGLIO Conte Gen. Cesare, Torino, Via Provana 7.
LOMBARDI Dr. Francis, Vercelli, Via Ferrari 9.
LOMBARDI Dr. Giorgio M., Torino, Corso IV Novembre 104.
LOMBARDI Ing. Paolo, Torino, Corso Galileo Ferraris 82.
LOMBARDI Comm. Sandro, Torino, Via G. Amendola 14.
LONG Ing. Arturo, Pinerolo, Piazza Barbieri 5.
LORIA Dr. Ing. Mario, Torino, C. Montevecchio 36.
LOVERA Prof. Giuseppe, Torino, C.so Vitt. Em. 70.
LOVERA DI CASTIGLIONE Carlo, Roma, Via Tevere 16.
LUBATTI CORNARO Dr. Clara, Novara, Via Ploto 3.
LUOTTO Prof.sa Clementina, Torino, Via Monte di Pietà 15.

MACCHI CARDINI Giuseppina, Orta (Novara), Villa Cardini.
MAFFIOLI Dr. Avv. Franco, Varallo Sesia.
MAGGIO CARAGLIO M. Costanza, Torino, Via Arsenale 40.
MAGGIO Dr.sa Rosanna, Torino, Corso Unione Sovietica 213.
MAGGIORA Dr. Arch. Delfino, Torino, Via Pietrino Belli 76.
MAGGIOROTTI TEMPO Emma, Torino, Via Carlo Alberto 18.
MAGLIOLA CARELLO Maria, Torino, Corso Matteotti 39.
MAGNI Elisabetta, Milano, Piazza Repubblica 30.
MAGNONI Alessandro, Torino, Piazza Bernini 16.
MAIRANO Comm. Aldo, Arquata Scrivia (Alessandria).
MALAGUZZI Dr. Franco, Venezia Mestre, Corso Popolo 151.

MALAN Prof. Delio, Torino, Via Carlo Alberto 34.
MALINVERNI Prof. Avv. Alessandro, Vercelli, Via P. Lucca 2.
MALINVERNI Avv. Stefano, Torino, V. Massena 93.
MALLÈ Dr. Luigi, Torino, Via Sacchi 28 bis.
MANASSERO Avv. Domenico, Torino, V. Perrone 5.
MANASSERO Geom. Giovanni, Torino, Piazza Bernini 16.
MANCINI Fausta, Torino, Via Gen. Cantore 9.
MANINO Dr. Luciano, Torino, C.so Rosselli 105/7.
MANZONI Avv. Giovanni, Torino, Corso Giovanni Lanza 105.
MARAZZA Avv. Gerolamo, Verbania Pallanza, Via Castelli 36.
MARIANO Giovanna, Torino, Via Cavour 48.
MARINO Dr. Ugo, Pinerolo, Via Montebello 9.
MARINONE Prof. Nino, Vercelli, Via Vitt. Veneto 1.
MARIOTTI Dr. Enrico, Torino, Via S. Secondo 26.
MAROCCO Avv. Antonio Maria, Rivoli, Piazza Pr. Eugenio 4.
MARSENGO Giorgio, Torino, Corso Regina Margherita 79.
MARTINOTTI Prof. Ugo, Casale Monf., Via G. Mameli 63.
MASINO Dr. Giusto, Torino, Via Des Ambrois 7.
MASSA Giuseppe, Torino, Via Confienza 19.
MASSARA Prof. Giovanni, Torino, Via San Donato 82 bis.
MASSINI Dr. Anna Maria, Torino, C. Matteotti 19.
MASSUCCO COSTA Prof. Angiola, Torino, Via Principi d'Acaja 20.
MATERAZZO Dr. Candido, Torino, Via Prati 1.
MATHES PREGLIASCO Giorgina, Torino, Via Principe Tommaso 38.
MAZZA Luigi, Alessandria, Piazza Matteotti 8.
MAZZONIS DI PRALAFERA N. H. Ottavio, Torino, Via S. Domenico 9.
MEGARDI Ing. Leonardo, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 40.
MELIS Arch. Armando, Torino, Via Viotti 1.
MENZIO Avv. Adele, Torino, Via Grassi 8.
MERLO Eugenia Maria, Torino, Via Po 21.
MERLO BASILE Maria Matilde, Torino, Via Assarotti 16.
MESTURINO Comm. Arch. Vittorio, Torino, Via Cialdini 26.
MIDANA Dr. Prof. ALBERTO, Torino, Lungopo Armando Diaz 6.
MILANESIO Jolanda PÜSCH, Torino, Via Bava 13.
MINELLI Ing. Matteo, Torino, Via Lanfranchi 8.
MITTICA Giuseppe, Torino, Via Clemente 1.
MOCCAGATTA Prof. Vittoria, Torino, V. Ricasoli 2.
MOLLI BOFFA Arch. Alessandro, Torino, Corso San Maurizio 81.
MOLLINO Ing. Carlo, Torino, Via C. Pamparato 9.
MONGINI Dr. Carlo, Torino, Via Bionaz 10.
MONTALCINI Adriano Leone, Torino, Corso Re Umberto 55.
MONTI Ing. Pietro, Vercelli, Via Oldoni 2.
MONZINI GARABELLI Carla, Torino, Via Giolitti 49 bis.
MORANDO Felicita, Torino, Via Rochemolles 20.
MORBELLI TARSI, Torino, Via San Secondo 26.
MORBIDUCCI Maria Laura, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 42.
MORELLI Arch. Domenico, Torino, Via Vico 8.
MORETTI Dr. Mario, Torino, Via A. Doria 14.
MORETTI Don Valentino, Parroco di Solcio di Lesa (Novara).
MORSELLI Prof. G. E., Novara, Direttore Ospedale Psichiatrico Provinciale.
MORTAROTTI Don Renzo, Stresa, Collegio Rosmini.
MOSSO Leonardo, Torino, Via G. Grassi 7.
MOSTI Dr. Enrica, Torino, Via Piffetti 49.
MOTTURA Elisabetta, Torino, Via Filangeri 14.
MULASSANO Rag. Carlo, Torino, C. Inghilterra 47.
MUSEO CIVICO, Torino, Palazzo Madama, Piazza Castello.
MUSEO DEL PAESAGGIO, Verbania Pallanza.
MUSSO Ing. Arch. Paolo, Torino, Via Amedeo Avogadro 19.

NASI Emanuele, Torino, Via Princ. Amedeo 34.
NASI Marisa, Torino, Via Princ. Amedeo 34.
NATTA SOLERI Raffaele, Torino, Corso Trento 14.
NATTA SOLERI BODO Maria, Torino, C. Trento 14.
NATTA SOLERI RE Maria Vittoria, Torino, Corso Trento 14.
NEGRI Bianca, Torino, Piazza S. Carlo 206.
NEGRO Dr. Giacinto, Torino, Corso G. Agnelli 100.
NEGRI Vittoria, Torino, Via Mad. Cristina 90.
NEGRO M. Maddalena, Torino, Lungopo A. Diaz 8.
NICOLA Guido, Torino, Via S. Giulia 65.
NICOLA Rag. Mario Luigi, Torino, Corso Re Umberto 122.
NICOLA Arch. Palmina, Torino, Via Bava 47.
NOBERASCO Dr. Giorgio, Torino, C.so Matteotti 5.
NOVARESE DI MORANSENGO Comm. Carlo, Torino, Via della Rocca 29.
NUVOLI Ing. Anna, Torino, Corso Re Umberto 17.

OREGLIA Arch. Mario, Torino, Via Sommacampagna 9.
ORLANDINI Comm. Ing. Orlando, Torino, Corso Q. Sella 71.
ORZA PEYROT Arch. Mirella, Torino, Via Castagnevizza 1.
OTTAVIANO Prof. Laura, Torino, Via G. Barolo 5.
OTTELLO PASSERA Pia, Torino, V. C. Colombo 19.

PACHIÈ Massimo Luigi, Torino, C.so Vitt. Em. 60.
PACCHIONI Dr.sa Anna, Torino, Via Exilles 20 bis.
PACOTTO Rag. Giuseppe, Torino, Via San Francesco d'Assisi 11.
PALMUCCI Giulietta, Torino, Via Roma 305.
PALUMBO Antonina, Torino, Corso S. Maurizio 71.
PANELLI Dr. Carlo, Torino, Via S. Chiara 64.
PANINI Osvaldo, Torino, Corso M. d'Azeglio 108.
PANTALEO Nino, Torino, Via Cassini 27.
PAPURELLO VALLINO Luciana, Torino, Via della Regina, 37.
PARMENTOLA Rag. Vittorio, Torino, Via Magellano 10.
PASSANTI Arch. Mario, Torino, Via della Rocca 21.
PATRIA Geom. Ettore, Exilles.
PAUTASSO Dr. Andrea, Torino, Via Ormea 150.

Peano Dr. Angelica, Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Pecorini Ing. Dario, Torino, Corso Matteotti 3 bis.
Pedrini Cav. Augusto, Torino, Via S. Pio V 15.
Peola Marcello, Torino, Corso Lecce 34.
Pepino Prof. Aldo, Torino, Corso Stati Uniti 53.
Pera Ing. Dr. Alberto, Torino, Corso Francia 35.
Pereno Arberi Prof. Maria Luisa, Torino, Lungopo A. Diaz 6.
Perer Maria Luisa in Gatti, Milano, Via Lovanio 4.
Peretti Prof. Vincenzo, Torino, Via Susa 49.
Peyron Gr. Uff. Avv. Amedeo, Torino, Via Carlo Alberto 18.
Peyrone Prof. Dr. Giovanni, Torino, Via Bezzecca 22.
Peyrot Dr. Ada, Torino, Via Consolata 8.
Perlo Anna Maria, Torino, Piazza San Carlo 205.
Pezzi Guala Giuseppina, Torino, Via Lombroso 7.
Piacco Prof. Ernesta, Torino, Via L. Ariosto 41.
Piano Alfredo, Torino, Via Bellezia 7.
Piccio Ing. Marco, Valduggia (Vercelli).
Picco Arch. Giovanni, Torino, Corso Regina Margherita 188.
Pinna Maria Serena, Torino, Via Tiepolo 1.
Pinna Pintor Nicolette, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
Pinottini Elio, Torino, Via Conte Rosso 3.
Pipino Dr. Rag. Pietro, Roccapietra (Vercelli).
Pirastu Usai Prof. Franco, Torino, Via Osasco 20.
Pizzetta Arch. Silvia, Torino, Via M. Cristina 33.
Podio Avv. Rodolfo, Torino, Via Bertolotti 2.
Poggi Liliana, Torino, Via Exilles 23.
Poli Prof. Giovanna, Torino, Corso Galileo Ferraris 108.
Poletti Comm. Avv. Gino, Torino, Corso Peschiera 164.
Pollovio Ing. Aldo, Torino, Corso Inghilterra 19.
Ponti Rag. Guido, Sestrières, Palazzo Saes.
Ponti Dr. Virginio Paolo, Torino, Corso Lecce 80.
Pozzi Emanuela, Sanremo, Via F. Cavallotti 16A.
Pozzo Ing. Ugo, Torino, Corso Govone 6.
Prefettura, Torino, Ufficio Stampa.
Pregliasco Comm. Lorenzo, Torino, Via Campana 17.
Prette Maria Carla, Torino, Via Ribet 20.
Pron Fiorella, Torino, Corso Cairoli 10.
Pron Gianni, Torino, Via Napione 6.
Pron Guido, Torino, Via Cavour 41.
Protto Arch. Alessandro, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Provera Rag. Dario, Torino, Corso Telesio 39.
Prunas Tola Conte Dr. Vittorio, Torino, Via L. Manara 5.

Quaglino Prof. Elio, Torino, Via Bagetti 22.
Quaglia Michele, Torino, Corso Vitt. Eman. 98.
Quaglino Geom. Fiorenzo, Torino, c/o Debernardi, Via Marco Polo 26.
Quaglino Cav. Rag. Sergio, Via G. Casalis 33.
Quarà Dott. Riccardo, Pino T., Villa Gemmaura.
Quazza Ada, Torino, Via Gropello 4.
Querci Del Mastro Calvetti, Torino, Corso Massimo d'Azeglio 76.

Ragazzi Renza, Torino, Via Bidone 17.
Ratti Cav. del Lav. Giuseppe, Torino, Corso Duca d'Aosta 7.
Ratti Comm. Gen. Giuseppe, Torino, Piazza Rivoli 7.
Ravera Ada, Torino, Via G. Casalis 17.
Ravera Avv. Gen. Francesco, Benevagienna, Via Vitt. Emanuele 43.
Ravera Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Via Cascinette 9/4.
Re Rita, Torino, Corso Vittorio Emanuele 97.
Rebaudengo Dina, Torino, Via C. Battisti 11.
Rebuffo Gianni, Cuneo, Piazza Galimberti 9.
Reggiani Dr. Giulio, Milano, Via Simpliciano 4.
Reynaud Maria, Torino, Corso Re Umberto 84.
Remmert Carla, Venaria, Villa la Bellotta.
Remmert Dr. Giorgno, enaria, Villa la Bellotta.
Re Remmert Lydia, Torino, Via E. de Sonnaz 21.
Rho Anita, Torino, Via C. Balbo 39.
Ricaldone Cav. Prof. Dr. Paolo, Torino, Presidente Cassa di Risparmio, Via XX Settembre
Ricca Domenica, Torino, Via Locana 31.
Riccardi di Netro Conte Federico, Torino, Via Mazzini 10.
Riccio M. Federico, Torino, Via Legnano 13.
Riccio Dr. Ing. Giorgio, Torino, Via Pomba 24.
Richard Prof. Ing. Camillo, Torino, Via Monte di Pietà 24.
Rigaldi Dr. Gianni Carlo, Milano, Via Rosellini 8.
Righelli Dr.ssa Elena, Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
Rinaldi Ing. Celeste, Torino, Via S. Agostino 12.
Risso Francesco, Torino, Via Forlì 144/45.
Rocca Prof. Arch. Gesualdo, Torino, Via Po 25.
Rocca Dr. Vincenzo, Torino, Corso Q. Sella 94.
Roccati Prof. Luigi, Chieri.
Roccavilla Emilio, Torino, C.so M. D'Azeglio 37.
Roccavilla Dr. Mario, Torino, Via Cavour 6.
Rodolfo Prof. Giacomo, Carignano.
Roggero Prof. Arch. Mario Federico, Torino, Via Po 1.
Roggia Dr. Giambattista, Busto Arsizio, Direttore Biblioteca Civica.
Rolandi Ing. Giorgio, Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Rolandi Dott. Prof. Silvio, Torino, Via A. Vespucci 12.
Romano Anna Gregi, Torino, Viale Seneca 42.
Romano Giovanni, Torino, Via Tripoli 20/1.
Rosci Dr. Marco, Novara, Via Rosmini 10 bis.
Rota Prof. Francesco, Torino, Corso Rosselli 9.
Rovera Ing. Guido, Torino, C.so Montevecchio 36.

Sacerdote Umberto Secondo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
Sala Ing. Romeo, Torino, Via Antinori 8.
Salamon Dr. Ferdinando, Torino, Corso Matteotti 40.
Sales Ing. Mario, Torino, Via Massena 11.
Salino Insola Renata, Torino, Via Vespucci 20.

SALINO INSOLA Dott. Vittorio, Torino, Via Vespucci 20.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, Torino, Corso Re Umberto 64.
SALVETTI Dr. Roberto, Biella, Via Italia 15.
SALVI Carla, Ciriè, Via E. Ferrari 15.
SANTANERA Ing. Oreste, Torino, Via Migliara 20.
SANTORIO SALUZZO Piera, Torino, Via Lamarmora 28.
SANVENERO Ing. Agostino, Ivrea, Piazza S. Francesco 3.
SAVI Prof. Don. Severino, Susa (Torino), Curia Vescovile.
SBARDOLINI Maria Carmela, Torino, Via Mazzini 37.
SCAFILE Dr. Fausta, Torino, Corso Adriatico 26.
SCAMUZZI Prof. Dr. Ernesto, Torino, Via Accademia Scienze 6.
SCHAUDY Dr. Erwin, Torino, Via Bertola 9.
SCARABOSIO Alberto, Torino, Corso Bramante 60.
SCIOLLA LAGRANGE PUSTERLA Avv. Paolo, Torino, Via Nizza 57.
SELLA Ing. Gianni, Torino, Via Magenta 36.
SERRA Dott. Arch. Roberto, Torino, C. Brescia 87.
SERRALUNGA BARDAZZA Dr. Anna, Torino, Via San Giuseppe 23.
SERTORIO Dr. Filippo, Torino, Corso Cairoli 6.
SEYSSEL D'AIX C.ssa Elena Maria, Torino, Via S. Maria 1.
SEZZANO Maria Teresa, Torino, Via Massena 11.
SICCARDI Dr. Lodovico, Torino, Corso XI Febbraio 21.
SIFFREDI Arch. Carlo, Torino, Corso Tassoni 34.
SIMONIS Michela, Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, Torino, Via Giusti 4.
SOBRERO Cesare, Torino, Corso Duca Abruzzi 28.
SOBRERO DELMASTRO CALVETTI Arch. Anna, Torino, Corso Vittorio Emanuele 105.
SOFFIETTI Dr. Giuseppe, Borgosesia.
SOLA REMMERT Mercedes, Torino, Corso Re Umberto 5.
SOLAVAGGIONE Francesca, Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNIA Adele, Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Luisa, Torino, Via Gaeta 18.
SOMMO Prof. Dr. Lorenzo, Torino, Via Carlo Alberto 27.
SOPRAINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL PIEMONTE, Torino, Piazza Castello 205.
SOPRAINTENDENZA ALLE GALLERIE DEL PIEMONTE, Torino, Palazzo Carignano.
SORICE PESSION Prof. Vivien, Torino, Corso Re Umberto 45.
SPADONI Dr. Enrico, Torino, Via Cassini 61.
SPINETTO Dr. Maria Luisa, Arquata Scrivia (Alessandria).
STORI Giuseppe, Torino, Via Pr. Clotilde 74.
STRADA Dr. Antonio, Castello di Scaldasole (Pavia).

TABACCHI Prof. Dott. Gino, Torino, Corso Re Umberto 8.
TABBIA Dr. Maria Tiziana, Torino, Via Schina 5.
TAMAGNO Prof. Laura, Torino, Piazza V. Veneto 4.
TAMBURINI Dr. Luciano, Torino, Via Rosta 6.
TARCHETTI Antonio, Vercelli, Via P. Micca 19.
TARDITO Dr. Emilio, Torino, Via Ilarione Petitti 7.
TAVELLA Prof. Bianca, Torino, Via Vico 8.
TAVOLA Beppe, Torino, Corso G. Govone 18.
TEDESCHI Camillo, Torino, Via Mezzenile 3.
TECCO RANZONE Bar. Lina, Torino, Via Vela 2.
TESTA Prof. Armando, Torino, Via della Rocca 5.
THAON DI REVEL Conte Dott. Paolo, Torino, Corso Peschiera 9.
TONACHINI Ing. Elio, Torino, Via Cavour 48.
TORRA Prof. Aldo, Ivrea, Via Cuniberti 7.
TORRIONE Cav. Pietro, Biella Vernato.
TOSALLI Elisabetta, Cavoretto (Torino), Via ai Ronchi 79.
TOSCO Cav. Giovanni, Chieri, Via Cibrario 3.
TOSEL Geom. Paolo, Pinerolo, P.za San Donato 4.
TOSELLI BERNARDI Lucia, Cuneo, Villa Tornaforte, Fraz. Madonna dell'Olmo.
TOSELLI Mario, Torino, Corso Francia 5.
TOS VISCONTI Franca, Torino, Piazza Solferino 6.
TOSO Emilio, Torino, Via Thesauro 8.
TOURNON Conte Sen. Ing. Adriano, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
TOURNON Nob. H. Dr. Paolo, Torino, Strada San Vincenzo 89.
TRINCHERO Pier Carlo, Torino, Via Bava 26.
TRIVERI Ing. Luigi, Chieri, Viale Roma 25.
TRIVERO in DE BERNARDI Anna, Torino, Via Sabaudia 18.
TROSSI Anna Maria, Torino, Via Groscavallo 8.
TURATI Dr. Attilio, Torino, Strada S. Vito 2.
TURATI in DE CASTRO Franca, Torino, Strada S. Vito 2.
TURATI Prof. Lucia, Torino, Strada S. Vito 2.
TURBIGLIO PARIGI Irene, Torino, Via Vico 8.

UBERTI BONA Prof. Germana, Torino, Via Vinadio 27.

VAGNINI Raffaele, Torino, Corso Cincinnato 193/6.
VALLETTI DELLA VALLETTA Prof.ssa Tegy, Torino, Corso G. Agnelli 84.
VALLETTI DELLA VALLETTA Arch. Victor, Torino, Corso G. Agnelli 84.
VAONA Avv. Attilio, Torino, Via Lodovica 19.
VARALDO Arch. Giuseppe, Torino, Corso Mediterraneo 94.
VAUDAGNA Avv. Giuseppe, Torino, Via Maria Vittoria 27.
VELLANI Anna Maria, Torino, Via Sacchi 48.
VELLANI Elisa, Torino, Via Sacchi 48.
VELLEDA CAVASSA Maria, Torino, Corso Orbassano 29.
VENESIO Dr. Camillo, Torino, Corso Vitt. Emanuele 94.
VERCELLONE Dr. Antonio, Torino, Via C. Colombo 1.
VERDOIA Cav. Uff. Prof. Onorato, Torino, Corso Cairoli 6.
VERGNANO Dr. Alfonso Maria, Chieri, Piazza Duomo 3.
VERZONE Arch. Prof. Paolo, Torino, Via della Rocca 15.

VIALARDI DI SANDIGLIANO ANTONIELLI D'OULX M. Luisa, Torino, Corso Matteotti 47.
VIALE FAUSTINA ved. BONO, Torino, Via Gobetti 23.
VIALE Dr. Vittorio, Torino, C.so Duca Abruzzi 31.
VIALE FERRERO Dr. Mercedes, Torino, Corso Matteotti 55.
VIETTI Rag. Giuseppina in GHIGO, Torino, Via S. Donato 82.
VIGLIANI DI BASCOURT Prof.ssa Carmen, Torino, Via Cavour 35.
VIGNETTA Geom. Sergio, Pinerolo, Via Martiri del XXI.
VINEIS Geom. Mario, Trivero Biello (Vercelli).
VIOTTO Ing. Pietro, Torino, Corso G. Lanza 102.
VIVANI Dott. Walter, Torino, Corso Casale 476.
VOENA Dott. Comm. Carlo, Torino, Via C. di Pamparato 9.
VOENA Avv. Enrico, Torino, Via Vincenzo Vela 32.
VOENA Dr. Giacinto, Torino, C.so G. Ferraris 164.
VOLANTE BORGO Prof. Enrica, Torino, Via Serrano 29.

WEISS LEDI DE VEALI Alessandra, Torino, Via Accademia Albertina 6.
WEIGMANN ROMAGNOLI Eleonora, Torino, Corso Moncalieri 70.

ZAARUOLO Avv. Domenico, Torino, Via Ludovica 19.
ZACCONE Avv. Renato, Torino, Via XX Settembre, 41, Condirettore Soc. It. Gas.
ZABERT Gilberto, Torino, Via Cavour 46.
ZANOLO Giovanni, Foglizzo, Via Pr. Tommaso 24.
ZERBOLA Renzo, Biella, Via Zara 17.
ZAVATTINI Dr.ssa Antonietta, Torino, Via Pollenzo 17.
ZUCCO Avv. Filippo, Torino, Corso Matteotti 38.

ORAZIONE CELEBRATIVA DI ORESTE MATTIROLO NEL PRIMO CINQUANTENARIO DI VITA DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

Eccellenze, Magnifico Signor Rettore, Signore, Signori,

Il 24 Aprile dell'anno 1874, un manipolo di elette persone, animate dai purissimi ideali della Scienza e dell'Arte, si riuniva in Torino per costituire la *Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti*, il cui scopo era: *la conservazione, lo studio e la ricerca dei monumenti e di quegli oggetti che per l'antichità o per l'artistico pregio sono riconosciuti importanti.*

Questa Società si costituiva nell'intento di dare finalmente corpo e potenza al programma di quella *Giunta di antichità e Belle Arti*, la quale, saggiamente creata nell'anno 1832, per mancanza assoluta di mezzi, impotente ad assolvere il proprio mandato, non lasciò di se stessa nè vestigia, nè ricordi, e della cui esistenza non rimase altro indizio che nel *Calendario generale del Regno.*

Si trovarono primieramente raccolti a convegno: il Conte *Carlo Baudi di Vesme*, il Cav. *Nicomede Bianchi, Gaspare Gorresio, Ercole Ricotti*, il Barone *Francesco Gamba, Gaudenzio Claretta*, il Conte *Gian Carlo Conestabile* e *Pio Agodino.*

La nascente Società, ottenuto il 17 Aprile dalla Deputazione provinciale il sussidio di lire 1000, per sopperire alle prime spese, reputate indispensabili, deliberava nella sua prima Adunanza (24 Aprile 1874) di affermare la propria esistenza e di correre direttamente allo scopo che intendeva raggiungere, chiamando nel suo seno, come Soci perpetui: *Michelangelo Castelli* e il Cav. *Felice Biscarra*; e come rappresentanti della Provincia, il Conte *Ernesto di Sambuy* e il Cav. *Paolo Massa.*

Le prime mire dei Soci, furono rivolte al territorio di Avigliana e agli affreschi della vicina Abbazia di Sant'Antonio di Rio Inverso, che ricorda l'Istituto provvidenziale degli Antoniniani, da Urbano II, il Papa delle Crociate, concesso al Piemonte, rovinato dalle terrorizzanti epidemie dell'*Ergotismo*. La monumentale Abbazia (celebre per la fama immortale di *Gersenio* l'Autore della *Imitazione di Cristo*), che oggi per virtù e per volere perseverante di S. E. *Paolo Boselli*, e per merito del Magistero all'Ordine Mauriziano, che sa sposare il pensiero filantropico alle ragioni dell'Arte, curante *Cesare Bertea*, è risorta al primitivo splendore, come risorgerà fra breve e per efficace impulso dello stesso Ordine, l'antica Abbazia di Staffarda, da cui irradiò benefica la luce e l'opera dei Cisterciensi in Piemonte.

Il 27 Aprile si recavano espressamente ad Avigliana i Soci *Bianchi, Claretta, Gamba* e *Fabretti* e nella Adunanza successiva (11 maggio) si deliberava di intraprendere scavi nella regione dove il *Padre Placido Bacco* aveva avuto occasione di ritrovare traccie di una antica costruzione romana e alcuni marmi scritti, di non lieve importanza storica; affidando al *Padre Bacco* l'incarico di assistere e regolare gli scavi, che iniziati nel mese di Giugno, furono condotti a termine sulla fine del mese di Luglio.

Nell'Adunanza del 24 Novembre dello stesso anno la Società vide, raccolti a Torino, gli oggetti trovati in Avigliana ed ebbe conoscenza degli appunti presi dalla Commissione direttiva degli Scavi, i quali sollecitamente vennero illustrati da *Ariodante Fabretti* nel 1° Fascicolo degli Atti comparsi nell'anno successivo.

Da allora l'attività della nostra Società, sorta sotto così buoni auspici, non fu più interrotta e, malgrado le difficoltà economiche, essa si andò affermando nella coscienza di assolvere un compito nobilissimo e degno, quale è quello di risollevare il culto delle antichità e delle Arti del Bello che donano nobiltà, vigore, orgoglio alle menti e che attestano la civiltà di nostra antica gente, glorificata dalle Arti.

Oggi, noi, continuatori del pensiero che animava la piccola schiera dei fondatori della nostra Società, dopo i 50 anni di lavoro e di prove, possiamo essere orgogliosi del cammino percorso e dei risultati ottenuti, mirare fidenti alle opere compiute, che segnano i confini fra il passato e il presente.

Il raccogliersi in taluni anniversari, consacrati dalla consuetudine, nella contemplazione rispettosa del passato. è costume utilissimo alle umane Società, perchè la conoscenza di quanto è stato fatto, non solo rincuora, affida, rinforza, ma è eccitamento a proseguire per raggiungere mete sempre più alte.

So, purtroppo, che il riassumere in poche pagine il lavoro di cinquant'anni è impresa oltremodo difficile e grave, che non mi sarei sentito l'animo di affrontare, ove non avessi dovuto assolverla per debito di ufficio e per necessità di circostanze; e però invoco il vostro compatimento.

Io ho il compito modesto di ricordare in semplice e rapida rivista cronistorica le opere contenute in 10 Volumi di Atti e in VII Volumi del Bollettino, ove si raccolgono ben 193 Memorie e Note.

Nè intendo dimenticare i volumi varii già pubblicati sotto gli auspici della nostra Società, intesi a ricordare i meriti, le opere e la vita di *Vittorio Avondo*, il munifico donatore della nostra Sede, e di *Davide Calandra*, dovuti rispettivamente a *Enrico Thovez* e a *Corrado Ricci* e *Mattirolo*: nè quello che ad *Alfredo D'Andrade* dedicherà il ricordo e l'affetto fraterno di *Piero Giacosa*.

* * *

Chi ricerca fra i documenti della Società, l'anima che ha guidato i Soci nel loro più proficuo lavoro, la ritrova vibrante e fattiva in quel campo di indagini, dove la luce della verità scaturisce dallo studio dei residui dei monumenti, dalle lapidi, dalle sepolture, dalle monete; là dove allo storico manca il terreno; dove è possibile solo riconoscere da parti informi, gli scheletri degli edifici che il tempo ha consumato e le vicende atmosferiche hanno sottratto alle carezze del sole.

Chi attende a questa ricerca, rimane sorpreso dalla somma di lavoro compiuto dai nostri predecessori, e la sorpresa si muta in uno slancio di sincera ammirazione, quando egli pensa agli esigui mezzi dei quali potevano disporre e medita sulle fatiche, sulle privazioni, sulle emozioni che essi hanno sopportato per giungere a rimettere in luce i documenti che il terreno tenacemente loro contendeva.

La soddisfazione concessa a chi, dopo lunghe meditazioni sugli antichi codici, dopo un lavoro lento e penoso di indagini, che il desiderio accarezza e vivifica; a chi finalmente riesce a contemplare con l'occhio del corpo ciò che l'occhio della mente gli aveva permesso di sospettare dovesse esistere, spiega come la parte maggiore delle pubblicazioni dei nostri Soci abbiano avuto per scopo precipuo quello di guidare lo sguardo del sole a raggiare sulle spoglie delle età consumate.

L'esame delle pubblicazioni della nostra Società attesta ancora e dimostra quale sia stata l'influenza esercitata dagli ideali dei maggiori esponenti del nostro Sodalizio.

Ariodante Fabretti, Ermanno Ferrero, Gaudenzio Claretta, Bianchetti, Assandria, Claudio ed *Edoardo Calandra, Alfredo D'Andrade,* per ricordare i principali, furono gli animatori, i maestri dell'Archeologia moderna in Piemonte, l'esempio che trascina e crea proseliti.

La vetusta Città di Industria, che Plinio erroneamente poneva in territorio ligure e che altri riteneva dovesse sorgere dove oggi è Casale, e che, prima ancora di *Industria,* aveva nome di *Bodincomagum* (dal nome del Po che i Liguri appellavano *Bodincus*) era stato dimostrato da *Giovanni Paolo Ricolvi* e dal Rev. *Antonio Rivautella* circa il 1745 e in particolar modo nel 1811 dal Conte *Bernardino Morra di Lavriano,* dovesse esistere nel piano dell'odierno paese di Monteu da Po.

Ariodante Fabretti studiando con acume di critico gli Autori (compulsando negli archivi le vecchie pergamene, diligentemente interrogando i risultati degli scavi già compiuti, i marmi scritti, le sculture, i bronzi venuti in luce in quelle località; dimostrata la verità dell'opinione di *Ricolvi* e *Rivautella,* diede opera nel 1875 a nuovi scavi che, continuati poi nel 1876 e 1878, condussero a risultati che gli permisero di redigere la storia documentata del piano topografico di una Città intera, che distrutta nel IV Secolo, per irruzione di nemici, data alle fiamme, fu ricoperta e sepolta poscia dalle alluvioni del Po che ne lambiva le mura.

Questa, che a buon diritto può dirsi la risurrezione di un centro di civiltà, il cui nome l'ala del tempo aveva quasi cancellato, costituì la prima memorabile impresa della nostra Società. Illuminata e integrata più tardi dai brillanti risultamenti degli scavi diretti da *Edoardo Durando, Ermanno Ferrero, Alfredo D'Andrade,* fu la gloriosa pietra miliare che schiuse la via all'attività sociale, l'impulso che doveva più tardi determinare due nostri benemeriti Soci a interrogare le vestigie di un'altra Città possente, già capitale di un popolo ligure celebre nella Storia, che aveva la sua dimora fra il Po, le Alpi occidentali e l'Appennino settentrionale.

La Capitale dei Bagienni, la storica *Augusta Bagiennorum* di cui *Monsignor della Chiesa* nel 1635 aveva affermata la esistenza e precisata la località, desumendola dai residui di mura, dei selciati delle vie, dei pavimenti che apparivano quasi dovunque l'aratro squarciava il suolo fertile dei campi nell'attuale territorio di Bene Vagienna, e dei quali il dottissimo *Carlo Promis* si è occupato, fu rivelata e illustrata nei suoi monumenti, nelle Basiliche, nel Foro, nell'Anfiteatro, nelle Terme, nelle sue Porte, nei suoi sistemi di difesa e di fognatura, nei suoi piani, da una metodica serie di ricerche che, iniziate nel 1877 ancora oggi continuano, e alle quali due amici Archeologi *Giuseppe Assandria* e *Giovanni Vacchetta,* hanno legato la loro fama. Questa impresa genialmente concepita e mirabilmente condotta e illustrata, culminò colla istituzione di un Museo che concede ai moderni cittadini di Bene Vagienna, la visione dei fasti della antica loro capitale già splendida di marmi e di bronzi e di pitture, forte e potente per opere di difesa, chiara per istituzioni civili.

Gli scavi che in tempi vari, a partire dal Luglio 1875 furono condotti nella Città di Susa, inizialmente da una Commissione sorta nel seno della nostra Società e di cui facevano parte *Fabretti,* l'Onor. *Chiapusso* e l'Ing. *Bugnone*; poscia continuati da valorosi Soci nostri, fra i quali è doveroso ricordare: *D'Andrade - Germano - Bertea,* l'Avv. *Genin* e il Dr. *Gustavo Couvert* e l'anima romanamente bella di *Ermanno Ferrero,* alla quale il Piemonte deve così gran parte della sua illustrazione storica e la nostra Società i migliori periodi di attività, che rivelò al nostro paese le arditezze del pensiero e il fasto della civiltà romana trapiantatasi ai piedi e nel cuore delle Alpi nostre, salvarono, difesero, illustrarono la *Porta di Savoia, il campanile di S. Giusto, gli archi dell'acquedotto Graziano* e quel mirabile gioiello di architettura, che sotto il Regno di *Cozio,* nel 745 di Roma fu da lui eretto in onore di *Cesare Augusto.*

Non potendo accennare, sia pur di volo, a tutte le imprese di scavo alle quali attesero i nostri Soci in cinquant'anni di prove, ricorderò fra i benemeriti, oltre a quelli citati, i nomi del coltissimo poeta e numismatico astigiano Notaio *Maggiora Vergano*, del vercellese *Leone*, di *Del Corno*, dell'indimenticato elettissimo amico Conte *Giuseppe Frola*, di *Carbonelli*, *Barocelli* e le scoperte che tanti tesori d'Arte e di romanità misero in luce a *Carrù*, *Ciriè*, *Moncalieri*, *Canelli*, *Grazzano*, *Pianezza*, *Torino*, *Belmonte*, *Libarna* ecc. ma soprattutto è dover nostro ricordare in questa circostanza gli scavi che per merito di *Promis Carlo* e di *Alfredo D'Andrade* rivelarono gli anfiteatri di Ivrea e di Torino; nè tacerò delle ricerche e delle opere di scavo compiute dall'antico Ufficio regionale con tanto splendore di competenza diretto da *Alfredo D'Andrade* e poi da *Cesare Bertea*, che proteggendo validamente i monumenti contro la ingiuria del tempo, allargarono le conoscenze che già si avevano sui meravigliosi monumenti di *Augusta Pretoria*, per cui alla nobile Città venne quel nome popolare di « *Austa la Veja* », così gloriosamente illuminato sul Monte Nero e su mille vette dall'eroismo leggendario degli Alpini.

E finalmente (pur sempre rimanendo nel campo delle risurrezioni dell'epoca romana), accennerò alle attente indagini storiche, suffragate da scavi e da ricerche che la Società nostra, deve alla sagacia e alla costanza del Socio *Druetti*, per virtù delle quali sarà posto un termine alla brillante e dotta controversia, che a partire dai tempi di *Gian Andrea Irico*, ha diviso gli Archeologi piemontesi relativamente alla ubicazione della *Mansio quadrata*, sulla strada militare Antoniniana che da Pavia per Lomello giungeva a Torino e di qui per Oulx e Cesana valicava il Monginevro.

La memoria del *Druetti* farà parte di quel volume degli Atti, in corso di pubblicazione, destinato alla celebrazione scientifica del primo cinquantenario della Società.

L'opera di altri Soci eminenti quali: *Ferrero*, *Bianchetti*, *Claudio* ed *Edoardo Calandra*, *Carbonelli*, *Barocelli*, *Davide Calandra* fu diretta invece a scavi che condussero alla scoperta di una importante necropoli delle età barbariche e di non pochi interessanti testimonianze della stessa epoca e di una serie di sepolture.

* * *

Corollarii illustrativi, preziosi documenti cronologici, lumi alle investigazioni degli scavatori, sono le *lapidi* e i relitti lapidarii che rappresentano per le difficoltà delle loro esatte interpretazioni la pietra di paragone degli Archeologi.

La concettività delle iscrizioni epigrafiche antiche, talora monche e ridotte in frantumi, affatica la scienza degli illustratori (e talora purtroppo anche la loro fantasia) affannosamente tormentantesi e decisa a chiarire la verità delle significazioni risposte.

Di questi difficili conati che richiedono cognizioni e cultura archeologica e storica vasta e profonda i nostri Atti sono depositarii di notevoli saggi che in complesso raggiungono il numero di 41.

Mentre non poche lapidi romane, rinvenute in condizioni quasi perfette, di conservazione diedero limpide luci di documentazioni chiare e precise, tali da permettere deduzioni notevoli per riguardo a dati cronologici, a uffici esercitati dalle personalità ricordate nei marmi, a rivelazioni di località e di avvenimenti importanti (come avvenne per molte di quelle venute in luce a *Industria*, a *Bene Vagienna*, a *Susa*, a *Ivrea*, ad *Aosta*), altre purtroppo, e sono la maggior parte, non rivelarono che nomi oscuri di persone, ricordi e voti alle divinità tutelari, date di luogo e di tempo di poca importanza.

Di lapidaria romana scrissero fra gli altri nei nostri Atti: *Fabretti*, *Assandria*, *Vacchetta*, *Ferrero*, *Promis*, *Rosa*, *Bèrard*, *Borghezio*, *Petitti di Roreto*: mentre dei marmi

scritti a Torino dai bassi tempi al Secolo XVIII si occupò con rara competenza *Gaudenzio Claretta*, e non pochi marmi riferentisi ad epoche a noi vicine furono illustrati da *Fabretti, Maggiora Vergano, Fantaguzzi, Angelucci, Barocelli, Vayra.*

* * *

Nè gli Atti della nostra Società potevano trascurare un'altra Scienza che agli Archeologi, forse più di ogni altra, concede sussidio di documentazioni, e lumi di testimonianze preziosissime.

Infatti, nei nostri Atti non vi è relazione di scavi, o di ritrovamenti archeologici ove non figuri qualche illustrazione, qualche dotta discussione intorno alle monete venute in luce durante i lavori di ricerca.

Numismatica e *Archeologia*, due Scienze per se stesse indipendenti, si sussidiano a vicenda, così che non si può essere Archeologi senza essere numismatici.

Come lavori di pura numismatica, i nostri Atti pubblicarono soltanto 7 memorie, dovute però a insigni nostri Soci, *Vincenzo Promis, Maggiora Vergano, Ermanno Ferrero, Assandria, Minoglio, Savio, Valerani.* Al *Marchisio* si deve l'importantissimo studio, che figura nel volume XIII degli Atti, sulla Numismatica di Casa Savoia, seguito da un elenco bibliografico accuratissimo di quanto finora è stato fatto di pubblica ragione intorno alla Numismatica sabauda.

E qui viene in acconcio ricordare che la riconosciuta importanza della Numismatica, così evidente e necessaria ai fini che si propone la nostra Società, ha felicemente determinato in quest'anno una eletta di nostri Soci a raccogliersi in particolare Sezione, la quale pur facendo parte integrante della Società, si è assunto il compito di occuparsi in modo speciale di argomenti numismatici, preludiando alla nuova Sezione di Araldica che per merito del nostro Socio *D. Renato d'Agliano* va in questi giorni costituendosi nel seno alla Società Madre, contribuendo anche essa ad integrarne e ad accrescerne l'attività e la vitalità, ampliando le finalità a cui il nostro Sodalizio, fiorente per numero di nuovi Soci, dovrà necessariamente tendere in avvenire.

I Soci *Assandria* e *Gariazzo* vanno qui ricordati perchè l'iniziativa sorta sotto lieti auspici e già forte per numero di Soci volenterosi, per merito loro potrà essere in breve feconda di risultati scientifici, creando in Piemonte il primo centro di studi numismatici che era desiderio di quanti fra noi si occupano di una scienza così altamente benemerita degli studi archeologici.

* * *

Quella parte delle dottrine esostoriche che studia la progressiva evoluzione della umanità nel campo dell'Arte, base indispensabile per giudicare delle opere dell'uomo, giunto nel pieno possesso dei mezzi e delle attitudini che gli permettono di soddisfare l'innato bisogno della bellezza e di elevarla a simbolo di potenza, non fu dimenticata dai nostri Soci, onde i nostri Atti illustrano i manufatti litici che servirono di offesa e di difesa; le armi che la conoscenza del bronzo e del ferro concessero loro successivamente di foggiare; le abitazioni, i mezzi di trasporto, di alimentazione, e tutte quelle manifestazioni nate dall'inconscio sentimento dell'ideale artistico sorto nell'uomo non più assillato dalla necessità di lotta per la vita. Lavori originali di *Fabretti, Calandra Davide, Taramelli, Barocelli* (che attese inoltre ad una bibliografia completa di quanto in Piemonte è stato finora pubblicato in questo campo di studi), concedono particolare importanza alle nostre pubblicazioni.

Fra i lavori che interessano la preistoria mi è caro ricordare quello del giovane e valoroso nostro Collega *Piero Barocelli* che nel suo studio su *Val Fontanalba* e *Val Meraviglia* seppe, con acume critico e con profonda conoscenza dell'argomento, riassumere quanto finora è stato pensato e scritto intorno ad un fenomeno strano che ha eccitato il più vivo interesse in quanti si sono occupati di preistoria e prospettarne nuove e geniali spiegazioni. Questo interessante lavoro ha provocato da un altro dei nostri giovani studiosi, il Professore *Alessandro Roccati*, una inattesa, originale spiegazione del fenomeno misterioso, materializzato in molte migliaia di rozze incisioni segnate sopra roccie levigate dai ghiacciai nelle elevate regioni delle Alpi marittime, da gente la cui origine e i cui scopi sono avvolti ancora dal più fitto velo di mistero; onde mi auguro che la spiegazione dello strano fenomeno etnico, tante volte tentata, possa in avvenire essere gloria di nostri Soci.

* * *

La Storia della nostra regione, intimamente legata a quella delle Case di Savoia e del Monferrato, considerata come dottrina che illumina e documenta la cronologia di ogni manifestazione archeologica e artistica, ha concesso ai nostri Soci vasto campo di ricerche e di studi.

Chè, se nei nostri Atti non figurano lavori di indole nettamente storica, si nota in essi tutta una fioritura varia, interessantissima di studi indirizzati alla illustrazione di fatti, di avvenimenti singoli che strettamente si connettono cogli scopi della Società nostra.

Uomini eminenti, come: *Claretta, Vayra, Fabretti, Ferrero, Rondolino, Baudi di Vesme Alessandro, Valerani, Patetta, Chiapusso, Eusebio, Maggiora Vergano, Scati di Casaleggio, Carbonelli, Frutaz* ecc. hanno onorato i nostri Atti coi loro scritti, rendendoli poderoso fondo di cultura regionale, attraente per la complessa varietà degli argomenti e per l'interesse che suscitano nel lettore vago di penetrare nella intima conoscenza di quelle questioni che si affacciano come corollari delle grandi visioni storiche.

Alla maggior parte delle indagini storiche raccolte negli Atti nostri si deve riconoscere quindi il valore che hanno i materiali nella costruzione del complicato edificio sintetico, che è merito dello storico, che, senza di essi, non può dar vita ad un edificio che deve pure rispecchiare i vari aspetti dell'indole degli avvenimenti che determinano la successione fatale dei periodi storici.

Con tali considerazioni io non intendo negare che alcune memorie, come ad esempio quelle di *Claretta* e di *Vayra* illustranti i fasti dei regni di Carlo Emanuele I e di Carlo Emanuele II, non siano da ritenersi come lavori storici di altissimo valore, di cui sarebbe pure doverosa un'analisi, ove la tirannia del tempo lo concedesse.

* * *

Nel campo degli studi che illustrano le manifestazioni architettoniche dei Secoli trascorsi, i nostri Atti permettono di raccogliere messe doviziosa di notizie storiche e di documentazioni preziose.

E così doveva pure essere in una regione, come il Piemonte dove i primi conati di un'Arte nuova, sbocciati dalle risorgenti tradizioni del vecchio meraviglioso ceppo della Architettura romana, ebbero cultori e precursori insigni.

Qui rifulse come fulgida potenza eccitatrice il rarissimo genio di *San Guglielmo da Volpiano*; qui innumeri monumenti ancora oggidì attestano l'esistenza di una Scuola di abili costruttori, derivati dalle maestranze comacine, che ebbero famigliari le delicatezze e le eleganze di uno stile mirabilmente adatto alle aspirazioni religiose

di una umanità, che libera alfine dalle terroristiche convulsioni dell'anno mille, si avviava fidente, vestita di candida veste ecclesiastica, verso orizzonti nuovi di fede e di speranza in una vita meno tormentata.

Le forme architettoniche che hanno inspirato i migliori lavori dei nostri Soci, sono quelle appunto che per necessità di condizioni dovevano affermarsi in un paese povero, rovinato dalle guerre, che le rivalità feudali e comunali, ad ogni istante facevano insorgere rovinose e devastatrici.

Forme d'Arte che si materializzarono per lo più in minuscole costruzioni, che non richiedevano mezzi economici eccezionali, ma le cui ragioni stanno nell'armonia delle proporzioni, nella eleganza ingenua delle linee principali, nella virtuosità delle ornamentazioni, delle modanature, degli archeggi, ottenute con mezzi semplicissimi che la natura stessa del terreno, e delle roccie circostanti e dei laterizi formati, concedeva loro doviziosamente.

Piccoli gioielli, spunti di commoventi melodie musicali, consone al sentimento religioso che agitava l'umanità nei primi secoli dopo il mille, furono le sorgenti di quella Architettura romanica o Lombarda che dir si voglia, la quale, meglio d'ogni altra forma d'Arte, conquistò le simpatie dei nostri Soci, e determinò quel fervore di studi condensato in dotte e profonde investigazioni, alle quali si deve riconoscere il merito di avere potentemente contribuito a suscitare l'odierna coscienza artistica che tanto ha già giovato alla conservazione dei nostri tesori architettonici, prima negletti e abbandonati alle ingiurie del tempo. Nei nostri Atti, il dotto Notaio astigiano *Maggiora Vergano* ha illustrato l'antico coro della Cattedrale di Asti; *Pietro Vayra* gli avanzi dei Castelli e dei Monasteri antichi. Il *Conte Mella* la Chiesetta di Cortazzone di Asti, il Battistero di Agrate-Conturbia e da pari suo il bel Sant'Andrea di Vercelli.

Camillo Boggio (di cui piangiamo la recente immatura scomparsa) ha magistralmente rivelato i tesori architettonici delle prime chiese cristiane del Canavese; *Riccardo Brayda* le case medioevali di Torino, la Cripta di Sant'Anselmo di Asti; *Gabiani* la Chiesa e il Convento della Maddalena della stessa Città; *Rondolino* e *Brayda* si occuparono dottamente del San Domenico di Torino, che per merito loro è ritornato oggi all'antico splendore; *Olivero* ha genialmente illuminato il grazioso tempietto di San Pietro in Pianezza, preziosa gemma della più pura Arte romanica, che ricorda i fasti della nobile casata dei Collegno.

I lavori di questi benemeriti (che io rimpiango di non poter degnamente ricordare) hanno concesso alla serie dei nostri Atti, valore di prezioso Archivio per la conoscenza dell'Architettura romanica propriamente detta e di quella a cui si addice in Piemonte il nome di Architettura gotica, alla illustrazione della quale sono legati i nomi insigni dei nostri Soci: *Vittorio Avondo - Alfredo D'Andrade - Riccardo Brayda - Carlo Nigra - Ottavio Germano - Cesare Bertea* che in unione ad una eletta schiera di cultori d'Arte, di pittori, di letterati, di storici, fra i quali vanno ricordati: *Fernando di Villanova, Pastoris, Sambuy*, i due *Calandra*, i due *Giacosa*, tutti riuniti in nobilissimo cenacolo, hanno dato al Piemonte l'armoniosa meraviglia del Castello e del Borgo medioevale.

Nè qui dimenticherò quella ammirata ricostruzione del *Maniero di Issogne*, condotta sui piani geniali di *Alfredo D'Andrade* e da una eletta di nostri Soci coadiuvata e costrutta, che illustrò degnamente il Piemonte alla Esposizione regionale di Roma nel 1911, la quale doveva pure far rimpiangere, così amaramente, l'attività, la costanza, la potenza di lavoro, il fervido patriottismo di quell'anima generosa, romanamente fiera, del nostro conte *Giuseppe Frola* che la morte rapiva nel fiore degli anni, nel fulgore della promettentissima intelligenza legata alla monumentale opera postuma sugli Statuti canavesani.

Ma, col mutar dei tempi anche le forme all'Architettura primitiva dovettero cedere il campo e piegarsi all'avvento di forme costruttive più complesse, più eleganti, meglio rispondenti alle nuove necessità e alle mutate condizioni dell'ambiente e del pensiero religioso.

Egli è così che a quell'Architettura semplice, ingenua che per cinque secoli aveva appagato i gusti e le aspirazioni religiose del Piemonte succedettero le manifestazioni degli stili nuovi.

Il Classico stile della Rinascita, l'elegante, grazioso *barocco* successivamente, conquistarono anche il nostro Piemonte e vi ebbero cultori insigni e invidiati.

Il mio dovere di cronistorico, limitato alla attività cinquantenaria della Società nostra mi impedisce di spaziare in questo interessantissimo campo della evoluzione architettonica piemontese, onde io dovrò limitarmi ad accennare soltanto al merito di Vittorio Amedeo II di aver condotto in Piemonte dalla natia Sicilia, *Filippo Juvara,* uno dei più geniali interpreti dello stile barocco. All'immortale genio del *Juvara* Torino deve lo splendore dei più celebrati suoi monumenti. Unitamente al suo celebre e bizzarro predecessore, il teatino *Guarino Guarini* fece egli della città nostra l'ammirato centro di una scuola architettonica originale, elegante, nuova per concezioni ardite e per imponenza grandiosa di edifici.

Nessuna meraviglia adunque se questa nuova fioritura d'Arte abbia destata l'ammirazione dei nostri Soci, e che i nostri Atti rispecchino e illustrino in lavori degni di particolare attenzione, le opere di questi sommi artisti e costruttori, che in unione a *Carlo* e *Amedeo di Castellamonte*, a *Vittozzi*, a *Vittone* diedero alla parte centrale della Città nostra l'attuale caratteristica monumentale fisionomia.

La gentile nostra associata la D.ssa *Leonarda Masini* donò ai nostri Atti una Monografia interessantissima di *Filippo Juvara.*

Giovanni Chevalley rilevò con sagace intuito i meriti del *Guarini* nella costruzione del Palazzo Carignano.

Patetta illustrò con pittoresca descrizione la tenda principesca da campo ideata per Vittorio Amedeo II dallo stesso *Juvara.*

Olivero rievocò degnamente la vita e le opere egregie di *Bernardo Vittone.*

L'architettura adunque ebbe dalla feconda attività dei nostri Soci una cospicua celebrazione; e questa è merito di una eletta di giovani forze dotte e valorose sulla cui attività volenterosa il nostro sodalizio può fare sicuro affidamento per l'avvenire.

* * *

Una regione, come il Piemonte, che si gloria di una vera scuola di pittura; che ha dato i natali a *Defendente Ferrari*, a *Macrino*, ai *Giovenone*, ai *Lanino*, al *Moncalvo*, al *Sodoma* e a *Gaudenzio* ecc.; che ospitò lo *Spanzotti*; che fra i frescanti annovera tra gli altri: i *Jacquerio*, il *Canavesio*, *Giovanni Beltrami*, *Jacopo Longo*, *Beaumont*; che ebbe scultori come *Plura*, *Collino*, *Bonzanigo*, doveva pur sentire il bisogno di assumere nella Storia dell'Arte il posto che le competeva, facendo conoscere i tesori di genialità che illuminarono le opere dei nostri sommi.

Il Piemonte, che i corifei stranieri, storiografi dell'Arte, a mala pena ricordano, non è in fatto d'Arte, la Dio mercè, secondo a nessuna altra regione.

Basti accennare come alcune opere indiscutibili, assolutamente indiscutibili, di *Defendente* nostro, fossero attribuite al pennello di *Alberto Dürer*! e che come opere di insigni pittori stranieri furono ritenute pitture, nate sotto le luci del nostro cielo, ideate e condotte da pittori nostri come lo *Spanzotti*, il *Giovenone*, il *Beaumont.*

Nei Secoli XV e XVI che furono i secoli d'oro della pittura piemontese, fiorirono tra noi tali grandi figure di Artisti che basterebbero ad onorare da soli, la regione che li generò.

Io vorrei qui ricordare quanto hanno operato i nostri soci nel difficile arringo della Storia dell'Arte, ma il tempo, e più ancora la mia incompetenza non me lo concedono; ad essi soccorrerà il sentimento di riconoscenza che io sento, verso i benemeriti studiosi, che hanno saputo ridonare ai loro Autori (e al Piemonte indirettamente) opere egregie; che hanno ritrovato frugando e rifrugando negli Archivi, documenti, date, relazioni che rischiarano la carriera vitale dei nostri maggiori Artisti, e ce li presentano sotto una luce storicamente vera, quale il tempo e la negligenza degli uomini avevano, non solo offuscata, ma talora addirittura spenta, come era avvenuto per *Martino Spanzotti*, che oggi veneriamo come il capo autentico della Scuola Vercellese, come genio animatore di tutta una generazione di artisti.

Queste doverose risurrezioni sono merito precipuo dei nostri Soci: di *Francesco Negri* di Casale, di *Alessandro Baudi di Vesme*, della Signora *Lisetta Motta-Ciaccio*, di *Ernesto Bertea*, di *Giuseppe Cesare Barbavara* che io mi compiaccio ricordare oggi a titolo di onore.

Chi si occupa della Storia dell'Arte in Piemonte e considera quanto ci era dato conoscere cinquant'anni or sono e paragona quanto oggi si sa e quanto in questo campo di studi era noto allora, rimane sorpreso dalla somma di lavoro pazientemente compiuto.

Che poi, se questo studioso appartiene alla nostra Società, proverà un sentimento di legittimo orgoglio ammirando quanta parte di questo progresso è dovuto ai personaggi che hanno affidato ai nostri *Atti* i frutti maturi e profumati delle loro fatiche.

I nomi di *Claretta, Gamba, Bertolotti, Alessandro Baudi di Vesme*, di *Boggio, Rondolino, Toesca*, di *Ernesto* e *Cesare Bertea*, di *Assandria, Telluccini*, di *Nigra* e di *Lorenzo Rovere*, vanno qui ricordati, come di quelli che maggiormente diedero opera a siffatte investigazioni.

Possa il loro esempio essere fecondo, crescano e fioriscano i loro seguaci, acciò che presto possa sorgere fra noi, l'autorevole che sappia dare al Piemonte, in una sintesi completa, la Storia della nuova pittura e dimostri l'importanza che il Piemonte ebbe nello svolgimento e nella affermazione della grande Arte.

Pure essendo convinto che le mie parole inneggianti all'auspicata Storia dell'Arte in Piemonte, che io vorrei scritta da chi sente il fascino del natio loco, potrebbero suscitare un sorriso di compassione sulle labbra dei futuristi a oltranza, che predicano e tentano dimostrare, anche col sussidio dei muscoli, l'inutilità assoluta dell'Arte e della sua Storia; che giudicano manie di passatisti, ubbie di cervelli malati, incapaci di comprendere la profondità, il fascino del cubismo, del dinamismo, le astrazioni meravigliose della plastica futuristica, e della sintesi della forma statica, del post-impressionismo ecc., io sento invece che oggi (e che in ogni giorno che tramonterà), si accresce e si afferma nel mondo l'importanza educativa dell'Arte pura, quale fu specialmente dagli antichi sentita e materializzata.

Io vedo infatti che anche là, dove più forte pulsa la febbre del progresso industriale, e impera l'aspirazione al godimento materiale; che là, dove i barbari nuovi (foderati di dollari e di sterline) si piegano alla potenza delle tre faville che Dante ha stigmatizzato, che là appunto si sente imperioso il bisogno che l'Arte col suo sorriso divino illumini e conforti i cuori, ai quali ripugnano le sopraffazioni e le imposizioni della cosidetta civiltà ultramoderna.

L'Arte, o Signori, non è e non sarà mai un fenomeno regolato dalle sole meravigliose leggi della Fisica e della Chimica e della Meccanico, essa è e sarà la manifestazione di una potenza che trae origine dalla forza creatrice del genio e che risente degli attributi della divinità.

Onorando l'arte, onoriamo con ogni fervore di studio quelli che ne sono i sacerdoti; e a questo compito doveroso, possiamo affermare, hanno i nostri Soci concorso e concorrono con ammirevole slancio.

Signori,

Colla sintetica visione di quanto ha operato la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti in cinquant'anni di vita, io non intesi fare altro che un atto di doveroso omaggio, di riverente ammirazione verso gli uomini eletti che hanno guidata e avviata la nostra associazione verso l'odierno stato di floridezza.

Oggi, l'aumentato numero dei Soci (iniziatosi sotto le Presidenze di *Alfredo D'Andrade*, di *Davide Calandra*, l'artisto immortale, colto, geniale, sovranamente dotato, di cui piangiamo la perdita immatura, intensificatosi per merito di S. E. il *Cav. Paolo Boselli*), l'attività e le idealità che animano i Soci, promettono un pronostico sicuro sull'avvenire sociale. Mantenendosi fedele agli scopi dello Statuto che ne regge il cammino, Essa dovrà diventare la consigliera, l'anima del movimento artistico e archeologico della nostra regione, avanguardia di quella Sopraintendenza dei Monumenti che, sotto la sapiente e sagace direzione dell'indimenticabile *Alfredo D'Andrade* e del suo successore *Cesare Bertea,* ha con ammirabile sforzo di scienza, di attività costante e paziente, saputo salvare tanta parte del nostro patrimonio archeologico e artistico.

Oggi che un utilitarismo a oltranza tenta anche fra noi, di imporsi e di svalorizzare l'eredità del passato, è necessario che una Società possente guidi il movimento artistico della nostra regione, facendo sue le ragioni dell'Arte che sono all'infuori di ogni interesse materiale della vita, espressione del bisogno di bellezza, che è innata aspirazione della natura umana.

Io non voglio crearmi delle illusioni, ma sento che il tributo di riconoscenza che oggi rendiamo ai nostri predecessori sarà eccitamento valido e fecondo di nobili risultati, desiderio di emulazione, potenza sicura che condurrà il nostro sodalizio verso orizzonti sempre più alti e degni della nostra regione.

Signori,

Permettetemi che io chiuda il mio dire esprimendo un voto, che vagheggiato quando ero fanciullo, tenacemente seguito nel cammino della vita, mi sorride e mi assilla oggi nell'età più che matura, nell'ardente desiderio di vederlo almeno avviarsi verso il suo compimento.

Uno dei monumenti (e non dubito di affermarlo il più suggestivo del Piemonte), intimamente legato alla sua Storia e ai fasti della eroica Casa di Savoia, ha sempre destato nell'animo mio il più fervido entusiasmo.

Esso è oggi per l'ingiuria degli uomini e del tempo e delle misteriose potenze sismiche, in uno stato di precaria esistenza.

Quanto lontani sono gli anni in cui l'Abate mitrato della Sacra di San Michele Arcangelo, arbitro di più che trecento Chiese e Monasteri, sparsi dalla Normandia al Gargano, dettava leggi, imperava ascoltato, temuto, venerato!

La Sacra, che nelle sue reliquie si erge tuttora come sentinella avanzata, fiera, imponente alle fini d'Italia; baluardo già forte e possente, rifugio della cultura nei tempi difficili, asilo sereno di monastiche contemplazioni, meta agognata dei più illustri personaggi, non è più oggi che una larva di se stessa, ma esercita sempre e suscita palpiti di poesia nell'anima di coloro che rispettono le glorie del passato e ne venerano le reliquie.

Ora, io vorrei che il primo Centenario della nostra Società, si celebrasse sulla vetta tormentata del Pirchiriano, in quella Sacra di San Michele Arcangelo che i piani di *Alfredo D'Andrade* faranno risorgere allo splendore dei tempi passati.

I mezzi di attuare il mio sogno, non sono impossibili a trovarsi.

Ciò che ha saputo fare S. E. il Cav. *Paolo Boselli* che io, a buon diritto proclamo oggi pubblicamente *salvatore della Sacra*, perchè il suo illuminato previdente patrocinio ha salvato il monumento dallo sfacelo, a cui sarebbe andato incontro nel terremoto dell'anno 1914; ciò che con mezzi inadeguati ha pur saputo compiere la Sopraintendenza dei Monumenti antichi sotto la Direzione di *Cesare Bertea*, mi danno affidamento sicuro che nuovi mezzi si troveranno e che la Sacra risorgerà ad attestare l'audacia e la potenza, la nobiltà dei sentimenti della nuova Italia.

Io vorrei, o Signori, che tutte le forze, tutte le volontà del vecchio Piemonte si unissero per far risorgere la Sacra, cosicchè lo straniero (come brillantemente si esprimeva il nostro *Taramelli*), varcando da amico, o da pellegrino d'amore il passo delle Alpi, trovando sulla vetta del Pirchiriano, non più una cadente rovina, ma un grande monumento compiuto, avesse la prova del progresso intellettuale largo e profondo del nostro paese; poichè, riprendendo con generosa audacia tutte le tradizioni di cultura, di memorie, di arte e di fede, il Paese si ricongiunge al suo passato, dà prova di quella continuità di concetti, di idee, di aspirazioni nelle quali consiste la base vera della coscienza nazionale.

La Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti celebrando lassù il suo primo Centenario potrà orgogliosamente esaltare l'opera sua nella coscienza di aver compiuto un sacro e nobilissimo dovere.

Prof. Mattirolo Oreste

CONVENZIONE
TRA IL MUNICIPIO DI TORINO E LA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI PER IL DEPOSITO DELLA BIBLIOTECA SOCIALE AL MUSEO CIVICO

Tra il Municipio di Torino e la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti si conviene quanto segue:

Art. 1 - La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, nell'intento di facilitare, per quanto da essa dipende, la costituzione di una Biblioteca Centrale Torinese di Storia, d'Arte e di Archeologia, affida in deposito al Museo Civico di Torino la propria biblioteca alle seguenti condizioni:

Art. 2 - Il deposito avrà la durata di anni 12 a partire dal 1° luglio 1932, Anno X; esso si intenderà sempre tacitamente rinnovato alle stesse condizioni di dodici in dodici anni, indefinitamente, ove da una delle parti non venga denunziato con lettera raccomandata, per la risoluzione o per eventuali modificazioni non meno di un anno prima della scadenza.

Art. 3 - All'atto del prelievo del materiale bibliografico dalla sede della Società sarà compilato un regolare inventario in duplice copia di quanto forma oggetto del deposito. Essendo in questo comprese le sopravvenienze, tale inventario sarà sempre tenuto aggiornato a cura del Consigliere Bibliotecario della Società e del personale del Museo.

Art. 4 - Il trasporto dalla Sede Sociale al Museo Civico sarà fatto a spese e cura del Museo stesso, con l'assistenza di rappresentanti della Società. Lo stesso avverrà nel caso di restituzione della Biblioteca alla Società al termine del deposito.

Art. 5 - La Biblioteca troverà costantemente adeguata sede nelle sale della Direzione del Museo.

Art. 6 - A deposito avvenuto la cura e la conservazione del materiale bibliografico sarà sotto la responsabilità della Direzione del Museo, la quale userà nel costudire le cose affidatele la stessa diligenza che usa nel costudire le proprie. La Direzione è esonerata da ogni obbligo di assicurare le cose depositate contro gli incendi e i furti.

Art. 7 - Il Museo Civico si impegna a provvedere, entro un anno dal ricevimento del deposito, alle scaffalature, al riordinamento e alla catalogazione per soggetto dei libri, e per categorie delle riviste.

Per i libri della Sezione Numismatica potrà essere asportato dalla Sede Sociale l'apposito scaffale. Così pure per alcuni altri scaffali esistenti nella sede sociale potranno, a giudizio della Presidenza, essere consegnati al Museo, riservato sempre il diritto di proprietà in favore del Sodalizio.

Art. 8 - Il Membro del Consiglio Direttivo della Società con funzioni di bibliotecario coadiuverà la Direzione del Museo nel ricevere e catalogare le pubblicazioni e nel curare gli aggiornamenti degli inventari, terrà la corrispondenza per ciò che riflette il cambio, ecc.

Art. 9 - Le riviste e le pubblicazioni che pervengono in cambio delle pubblicazioni Sociali arriveranno direttamente al Museo sempre però all'indirizzo della Società (Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti, presso il Museo Civico di Torino). Sarà cura della Società avvertire in tal senso gli interessati.

Art. 10 - L'orario della Biblioteca sarà di regola quello stesso del Museo, esclusa la domenica. Nei mesi invernali le sale saranno convenientemente riscaldate a cura e spese del Museo.

Art. 11 - La Biblioteca sarà accessibile gratuitamente ai Soci muniti della regolare tessera Sociale. Ad essi la Direzione del Museo potrà concedere in visione anche le pubblicazioni di proprietà del Museo stesso.

Art. 12 - È vietato il prestito a domicilio tanto dei libri che delle riviste.

Art. 13 - I fondi manoscritti saranno conservati in mobili chiusi a parte, la cui chiave rimarrà a mani del Presidente della Società, che potrà affidarla in personale custodia al Direttore del Museo. La loro consultazione non potrà essere concessa a chichessia se non dietro autorizzazione del Presidente stesso, a cui dovrà essere diretta domanda scritta. Nel concedere tale autorizzazione il Presidente fisserà pure le modalità e le norme che condizionano e regolano la consultazione stessa.

Art. 14 - Per tali fondi speciali non solo è tassativamente vietato il prestito anche parziale, ma è pure esclusa la consultazione generica. Nella domanda di cui all'articolo precedente si doveva specificare il soggetto intorno al quale è diretta la ricerca.

Art. 15 - Le norme degli articoli 13 e 14 si applicano pure ai disegni e alle fotografie di proprietà del Sodalizio. È vietato al Museo di fare e di concedere ad altri di fare qualsiasi riproduzione delle fotografie del Castello di Issogne.

Art. 16 - L'eventuale restituzione del deposito a richiesta della Società dovrà farsi a cura e spese del Museo, nel luogo che verrà indicato a tempo opportuno dalla Società stessa, sempre però in Torino.

Art. 17 - La Società va esente da ogni e qualsiasi rimborso, spesa o indennità verso il depositario per causa del deposito stesso.

NOTE

L'orario di cui all'art. 10 è il seguente: da novembre a marzo 10-12,30 e 14-16,30; da aprile a ottobre: 9-12 e 14-17. Il Museo è chiuso al lunedì. Le eventuali limitazioni — temporanee ed eccezionali — a tale orario, che deve di regola applicarsi, potranno essere determinate da sedute di Commissioni, visite di Autorità e simili circostanze impegnanti le sale della Direzione.

Il deposito avrebbe dovuto avere inizio dal 1° gennaio 1932, ma essendo in corso il trasloco del Museo Civico da Via Gaudenzio Ferrari a Palazzo Madama, la Società si è accordato con la Direzione del Museo per ritardare fino al 1° luglio l'entrata in vigore della convenzione, al fine di evitare un doppio trasloco del materiale bibliografico.

Le modalità e condizioni di cui all'Art. 13 riguarderanno: 1) i limiti delle ricerche; 2) l'obbligo di citare nei lavori eventualmente pubblicati sulla scorta di tali fondi la fonte da cui derivano le notizie, e di ricordare la appartenenza dei fondi stessi della Società; 3) l'obbligo dell'autore di far omaggio alla Società di una copia delle pubblicazioni per cui i fondi stessi abbiano servito; 4) le eventuali cautele a garanzie che si ritenesse opportune caso per caso.

STATUTO
DELLA
SOCIETÀ PIEMONTESE D'ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

approvato con R. Decreto del 17 ottobre 1907
erigente la Società in Ente Morale
modificato con R. Decreto 9 settembre 1920

---

1) La *Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, istituita nel 1874, ha sede in Torino, ed ha per iscopo la ricerca, la conservazione e lo studio dei monumenti di Antichità e di Arte del Piemonte.

2) La Società si compone di un numero illimitato di *soci effettivi*. Essa potrà nominare *soci corrispondenti* persone non residenti a Torino senza limitazione di numero, e dare le qualità di *soci benemeriti* a persone od a corpi morali, che abbiano promosso in modo singolare il suo incremento.

3) La Società ha un *Presidente*, un *Vice Presidente*, un *Segretario*, ed un *Tesoriere*.

Essi durano in ufficio tre anni e possono essere rieletti per un altro triennio. Non potranno però essere rieletti se non dopo trascorsi tre anni, ad eccezione del Tesoriere.

4) Il Presidente rappresenta la Società, ne dirige i lavori, ne cura le deliberazioni e le pubblicazioni, ne firma gli atti.

Il Vice Presidente sostituisce il Presidente mancante od impedito.

Il Segretario stende gli atti verbali delle adunanze, e tiene la corrispondenza.

Il Tesoriere cura l'esazione delle entrate, provvede alle spese e custodisce i fondi della Società.

5) Le adunanze della Società hanno per iscopi argomenti archeologici ed artistici, oppure argomenti amministrativi.

Esse sono private. Alle adunanze scientifiche hanno diritto di intervenire i soci effettivi, i benemeriti ed i corrispondenti; alle amministrative i soli soci effettivi.

Per la validità delle adunanze amministrative occorrerà almeno la presenza di un terzo dei soci residenti in Torino.

In mancanza del numero legale, la seduta amministrativa in seconda convocazione da tenersi nel termine di giorni quindici, sarà valida qualunque sia il numero degli intervenuti, e l'avviso di convocazione dovrà essere rimesso a domicilio contro ricevuta.

6) La Società potrà eleggere fra i soci un bibliotecario ed un conservatore delle collezioni.

7) Al principio di anno la Società terrà una adunanza per i rendiconti amministrativi e per le elezioni.

8) Le proposte per la nomina di socio tanto effettivo quanto corrispondente, dovranno essere trasmesse alla Presidenza e dovranno essere motivate. I nomi dei proposti da almeno cinque soci effettivi saranno comunicati ai soci colla indicazione dei proponenti e colle rispettive motivazioni almeno 15 giorni prima dell'adunanza destinata alla votazione. La votazione si fa a scrutinio segreto in seduta amministrativa. Per la nomina a socio è richiesta la maggioranza dei due terzi dei votanti.

9) L'elezione alle cariche di cui all'art. 3 si fa pure per scrutinio segreto nell'adunanza amministrativa del principio dell'anno, nel caso di scadenza ordinaria.

Nel caso di vacanza straordinaria si potrà fare in altra adunanza amministrativa entro un mese dalla verificatasi vacanza.

10) I soci effettivi dovranno versare ogni anno, entro il primo trimestre, la quota stabilita dal regolamento e ricevono gratuitamente le pubblicazioni della Società. Ogni socio effettivo è impegnato per un triennio al pagamento della quota e, se non darà avviso almeno sei mesi prima della scadenza del triennio, con lettera raccomandata diretta al Presidente, il suo obbligo sarà continuativo per altrettanto tempo.

INDICE

ARTICOLI (illustrazioni pag. 135)

S. CURTO, *Storia di un falso celebre* . . . . pag. 5

C. CARDUCCI, *Il ritrovamento di un uccello-anima ad Aosta* . . . . » 16

D. FOGLIATO, *Assonanze etrusco-italiche e sostrato gallico in un bronzetto segusino* . . . . » 19

O. VON HESSEN, *Una tomba di guerriero longobardo proveniente dalla cappella di S. Germano in Borgo d'Ale* . . . . » 23

O. VON HESSEN, *I nastri decorativi aurei della ricca tomba femminile longobarda di Torino-Lingotto* . . . . » 32

V. MOCCAGATTA, *La decorazione di primo Seicento della Certosa di Chiusa Pesio* . . . . » 35

V. MOCCAGATTA, *Giorgio Alberini* . . . . » 47

G. GRANDI, *Un manierista lombardo: Carlo Francesco Nuvolone* . . . » 69

C. DEBIAGGI, *Il Guala e i pittori valsesiani* . . . . » 89

A. CAVALLARI-MURAT, *La formazione veneziana del miniaturista torinese Raffaello Bachi* . . . . » 96

A. BARGONI, *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII* . . . » 99

A. LANGE, *I progetti dell'architetto Antonio Bertola per la chiesa di Superga* . . . . » 104

A. LANGE, *Il progetto di Filippo Juvarra per i palazzi delle Segreterie di Stato e degli Archivi di Corte, e per il Teatro Regio, nel piano urbanistico di Amedeo di Castellamonte* . . . . » 121

SEGNALAZIONI (illustrazioni pag. 172/173)

R. GHIVARELLO, *Nuovi ritrovamenti dell'acquedotto romano di Chieri* . » 137

S. CURTO, *A proposito di un dolio in cotto* . . . . » 139

C. F. CAPELLO, *Scoperta di una necropoli a Castagnole Lanze* . . . » 140

S. FINOCCHI, *I nuovi scavi del teatro romano di Torino* . . . . . . » 142

B. GALLO, *La chiesa della Confraternita di San Michele Arcangelo in Neive* » 150

D. G. CRAVERO, *L'Oratorio e la Congregazione dei Nobili Avvocati torinesi* » 158

D. G. CRAVERO, *Scenografie inedite di Giuseppino Galliari ed un teatro torinese scomparso* . . . . » 166

PROBLEMI

C. CARDUCCI, *Problemi e programmi della Sopraintendenza alle antichità del Piemonte* . . . . *pag.* 173

ATTI DELLA SOCIETÀ

Dalla Seduta del 20 giugno 1961 alla Seduta del 27 novembre 1963 » 189

Cariche sociali e Soci . . . . » 246

Ristampa documenti di utile consultazione:

Orazione celebrativa di Oreste Mattirolo nel primo cinquantenario di vita della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti . . . . » 259

Convenzione tra il Municipio di Torino e la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti per il deposito della Biblioteca sociale al Museo Civico . . . . » 269

Statuto della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti . . » 271

Finito di stampare il 3 aprile 1964
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI (illustrazioni pag. 135)

S. CURTO, *Storia di un falso celebre* . . . . pag. 5
C. CARDUCCI, *Il ritrovamento di un uccello-anima ad Aosta* . . » 16
D. FOGLIATO, *Assonanze etrusco-italiche e sostrato gallico in un bronzetto segusino* . . . . » 19
O. VON HESSEN, *Una tomba di guerriero longobardo proveniente dalla cappella di S. Germano in Borgo d'Ale* . . . . . » 23
O. VON HESSEN, *I nastri decorativi aurei della ricca tomba femminile longobarda di Torino-Lingotto* . . . . » 32
V. MOCCAGATTA, *La decorazione di primo Seicento della Certosa di Chiusa Pesio* . . . . » 35
V. MOCCAGATTA, *Giorgio Alberini* . . . . » 47
G. GRANDI, *Un manierista lombardo: Carlo Francesco Nuvolone* . . » 69
C. DEBIAGGI, *Il Guala e i pittori valsesiani* . . . . » 89
A. CAVALLARI-MURAT, *La formazione veneziana del miniaturista torinese Raffaele Bachi* . . . . » 96
A. BARGONI, *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII* . . » 99
A. LANGE, *I progetti dell'architetto Antonio Bertola per la chiesa di Superga* . . . . » 104
A. LANGE, *Il progetto di Filippo Juvarra per i palazzi delle Segreterie di Stato e degli Archivi di Corte, e per il Teatro Regio, nel piano urbanistico di Amedeo di Castellamonte* . . . . » 121

SEGNALAZIONI (illustrazioni pag. 172/173)

R. GHIVARELLO, *Nuovi ritrovamenti dell'acquedotto romano di Chieri*, pag. 137 - S. CURTO, *A proposito di un dolio in cotto*, pag. 139 - C. F. CAPELLO, *Scoperta di una necropoli a Castagnole Lanze*, pag. 140 - S. FINOCCHI, *I nuovi scavi del teatro romano di Torino*, pag. 142 - B. GALLO, *La chiesa della Confraternita di San Michele Arcangelo in Neive*, pag. 150 - D. G. CRAVERO, *L'Oratorio e la Congregazione dei Nobili Avvocati torinesi*, pag. 158 - D. G. CRAVERO, *Scenografie inedite di Giuseppino Galliari ed un teatro torinese scomparso*, pag. 166.

PROBLEMI

C. CARDUCCI, *Problemi e programmi della Sopraintendenza alle antichità del Piemonte* . . . . pag. 173

ATTI DELLA SOCIETÀ

Dalla Seduta del 20 giugno 1961 alla seduta del 27 novembre 1963 » 189
Cariche sociali e Soci . . . . » 246
Ristampa di documenti di utile consultazione:
Orazione celebrativa di Oreste Mattirolo nel primo cinquantenario di vita della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti . . » 259
Convenzione tra il Municipio di Torino e la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti per il deposito della Biblioteca sociale al Museo Civico . . . . » 269
Statuto della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti . . . » 271

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XVI-XVII

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XVIII - 1964

SOC. PIEMONTESE di ARCHEOLOGIA e Belle Arti
TORINO

In copertina:
Torino, Archivio Capitolare, Breviario (f. 19): iniziale D con orante tentato dal demonio
(v. articolo a pag. 27).

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
TORINO
Via Napione 2

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XVIII
1964

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1964-67)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone, Vittorio Viale (*Membri*); Luigi Mallè (*Membro Segretario*).

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

SILVIO CURTO

IL TORINESE COLOSSO DI OSIMANDIA

Sul principio del secolo scorso divenne celebre una statua anticoegizia, che pervenuta a Torino con la Collezione Drovetti, era stata battezzata « il torinese colosso di Osimandia ».

Torinese in effetti per la sede, e colossale altresì, non definibile però « di Osimandia », il monumento merita un'illustrazione particolare, sia a causa del suo valore d'arte, e sia perchè le sue vicende recenti costituiscono un capitolo di notevole interesse per la storia dell'egittologia nel suo primo nascere e presentarsi come scienza.

Di essa presenteremo innanzitutto la descrizione, estendendo il nostro discorso qua e là, sugli argomenti meno noti a chi non esperto del mondo anticoegizio; porremo invece nelle note, alcuni riferimenti per gli specializzati nella materia.

Il monumento in parola è conservato nel Museo Egizio di Torino e ivi contrassegnato col N. Cat. 1383; tagliato in arenaria quarzosa molto compatta, di color giallo rossastro, alto m. 5,16, raffigura il re Sethi II Merenptah della dinastia XIX, vissuto attorno al 1200, mentre in piedi, in veste sacerdotale e reggendo un'insegna sacra, presenzia a una cerimonia religiosa [1].

Più precisamente, Sethi II è rappresentato nella positura stante caratteristica delle statue maschili anticoegizie, ossia col piede sinistro avanzato, il peso del corpo insistente sulla gamba destra verticale, le braccia distese lungo i fianchi [2].

---

[1] Circa questo tipo di statua, cfr. Vandier, *Manuel III - La Statuaire*, pagg. 324 sg. e 420, e v. a commento l'art. Boreux, in *JEA* 7 (1921), pag. 113 sgg., che in base alle statue di privati portainsegna, ascritte tutte a *sodem-ash*, ritiene le statue analoghe regali, effigi del sovrano anch'egli quale *sodem-ash*. Serbando al termine il significato di *servo*, la tesi sembra accettabile, in presenza del titolo assunto dai Papi della Chiesa di Roma, *servus servorum Dei*, tuttavia andrebbe suffragata possibilmente con documenti testuali.

[2] Per una critica della definizione « gradiente », che vien per lo più attribuita a tal positura, cfr. osservazioni dello scrivente in *Studi Calderini-Paribeni*, Milano, 1957, pag. 16.

La mano sinistra appoggia su una lunga asta a sezione ellittica, sormontata dalla statuetta di un dio assiso, che appare scalpellata e guastata ad arte già da epoca antica. Insegne del genere si portavano durante il Nuovo Regno da sacerdoti che accompagnavano le processioni dell'immagine divina.

La mano destra impugna un oggetto cilindroide a sezione ellittica, che era probabilmente nella realtà un astuccio contenente un testo sacro arrotolato [3].

Il capo è rivestito di una parrucca a casco, acconciata a boccole disposte in file orizzontali e sovrapposte a modo di tegole, indumento peculiare maschile in uso fin dall'Antico Regno. Apposti alla parrucca sono due ornamenti: sulla fronte, l'immagine della dea-cobra Uto, protettrice del sovrano e degli dei, che i Greci chiamarono « ureo »; dietro, un nastro annodato, le cui estremità ricadono sulle guancie e sono ornate di urei. Nella realtà, questo nastro cingeva il capo a benda: si faceva per l'uso comune di tela policroma ed era riprodotto per i re e i principi, sin dall'Antico Regno, in un gioiello aureo con incastonati smalti e pietre dure, il cui cerchio reggeva l'ureo [4]. Nella statua che stiamo esaminando peraltro, lo scultore tralasciò di incidere sia le boccole della parrucca sul vertice del capo, sia il cerchio che serrava la fronte, sia — e qui di necessità — l'estremità sinistra del nastro, ricoperta dall'immagine divina inastata. Poichè la statua in parola appare ben rifinita in ogni particolare, la volontaria omissione del cerchio attorno alla testa è da attribuire ad un ragionato intento estetico: di fatto, nel breve spazio visibile della parrucca, tal cerchio avrebbe costituito una zeppa nociva alla chiarezza della figura.

Dal mento pende una barba rettangolare, che nella realtà era posticcia e legata al capo con due laccioli. Una barba consimile, ma naturale, portavano alcune popolazioni entrate nella Valle del Nilo durante l'ultima epoca preistorica; successivamente nell'Egitto incivilito, la moda ammise tutt'al più un breve pizzo, ma in genere prescrisse la completa rasatura del volto: l'antica barba fu serbata quale indumento cerimoniale riservato al re.

Il copricapo del sovrano consta di due elementi sovrapposti. Il primo è una corona regale a modio, che gli Egizi chiamavano dal suo colore « la Rossa », e apparteneva in origine ai dominatori del Basso Egitto: una diversa corona a tiara, « la Bianca », era stata usata dai signori dell'Alto

---

[3] L'identificazione qui proposta, sarà giustificata più oltre.

[4] Cfr. in BORCHARDT, *Sahure*, II, tavv. 35 e 37, raffigurazioni di questo gioiello.

Egitto; dopo che al principio della storia le due regioni furono riunite, i monarchi egizi rivestirono ancora or l'una or l'altra delle due corone, ovvero ad un tempo quella « Rossa » con sovrimposta la « Bianca », in unica corona che i Greci chiamarono in seguito « pschent ». Il secondo elemento è un diadema sacro, che era riservato al re e agli dei, e chiamato, con termine non traducibile, *atef*: consta di un paio di corna tortili di montone — d'una razza ormai da tempo estinta — sulle quali appoggia un fascio conico di giunchi legati in alto — che era usato nel Delta quale copricapo a sè stante dai celebranti una particolare danza funeraria — fiancheggiato a sua volta da due piume di struzzo e ornato alla base e all'apice con due dischi solari; le estremità delle corna sono ancora adorne di urei con il capo sormontato dal disco solare.

Sethi II appare rivestito di un panno di lino pieghettato e ravvolto alle reni in tal modo che si apra sul davanti, al disopra di un altro panno trapezoidale ricadente fra le coscie. Questa specie di gonnellino, che era chiamato *shendo* e usato sin dall'Antico Regno dai sovrani, più tardi anche dai privati, è completato di due elementi che si riscontrano rappresentati nelle statue regali soltanto a partire da Amenofi III [5]: una sorta di grembiale, rigido e ornato di striscie verticali multicolori nella parte centrale, ricadente in molli pieghe sui lati, sul cui bordo inferiore era cucito un fregio a urei modellati in oro; una cintura serrata da fibbia a placca ellittica, cui è appesa una protome ferina, anch'essa lavoro di oreficeria, e immagine della pelle di leopardo onde si rivestiva nell'epoca il sacerdote capo del tempio. Larghi braccialetti adornano i polsi.

La storia degli elementi che abbiamo descritto merita un cenno.

Il tipo statuario che ritrae il re quale sacerdote portainsegna fu creato per Amenofi III e ripetuto sporadicamente per i successivi monarchi della din. XVIII; venne realizzato in esemplari più numerosi e di misura gigantesca durante le din. XIX e XX [6], poi scomparve.

Per le caratteristiche e la monumentalità, le figure sculturali in parola appaiono destinate ai templi, e di fatto sono state reperite quasi tutte, collocate a paia sui lati dei colossali ingressi dei santuari. Resta da notare a tal proposito, come nella sede accennata i sovrani dell'Antico e Medio Regno avessero voluto essere effigiati sempre in maestà, con le insegne del

---

[5] Cfr. Vandier, *op. cit.*, pagg. 327 e 411.

[6] Cfr. oltre le opere citate nella nota 1, in particolare circa gli esemplari del genere dell'epoca ramesside, l'art. Daressy, in *ASAE* 20 (1920), pag. 8 sgg.

potere politico: l'adozione del tipo descritto conseguì a un mutamento della situazione interna sul quale torneremo in appresso, che impose ai monarchi del Nuovo Regno di seguire più da vicino le manifestazioni religiose del Paese.

Ancora, circa il copricapo di Sethi II, val la pena osservare che i re dell'Antico e Medio Regno s'eran fatti sempre ritrarre nelle statue, o con una delle corone cui già s'è accennato, o con una sorta di cuffia chiamata *nemes* che ricopriva la parrucca e ricadeva in due bande sul petto, più raramente con altri copricapi particolari che non stiamo a descrivere; con la parrucca, ch'era indumento usato comunemente anche dai privati, gli stessi monarchi eran stati ritratti esclusivamente nel rilievo [7], e solamente i loro successori del Nuovo Regno, a partire come sembra da Thutmosi IV, estesero tal configurazione alla statuaria [8].

D'altra parte, la medesima vicenda ebbero i copricapi reali formati da elementi diversi: figure del sovrano con parrucca e diadema *atef* ricorrono già nei rilievi dell'Antico Regno [9], ma soltanto a partire dalla din. XVIII si foggiarono statue del re col *nemes* ovvero la parrucca, e sovrapposta una corona ovvero un diadema sacrale [10]. Questa moda fu quasi la regola per le figure del sovrano quale portainsegna, tuttavia chi scrive non conosce altre statue che presentino come quella in esame, e parrucca e corona e diadema.

Quanto alla veste, le figure statuarie reali più antiche portano in genere lo *shendo*; a partire dalla din. XVIII ricorre un abbigliamento più vistoso, formato di un ampio mantello e di una lunga gonna, che era peraltro anche dei privati. Quali portainsegna, i sovrani vestono più spesso il semplice costume arcaico — e si distinguevano per esso, con atto di orgoglio contraffatto in modestia, dagli altri sacerdoti sempre riccamente abbigliati.

Nell'insieme, le innovazioni accennate del costume regale nella statua, non possono più attribuirsi a direttiva impartita dal re onde manifestare i suoi ideali o programmi politici, bensì soltanto a moda, o ad intuizione d'artista. Proprio per questo però le innovazioni stesse rivelano intera la psicologia di un'epoca: per capire in qual senso, basta ricordare che alla metà della XVIII din., attorno al 1500, i monarchi egizi ebbero nelle mani

[7] Cfr. ALDRED, *Middle Kingdom Art*, London, 1950, tav. 15.
[8] Cfr. VANDIER, *op. cit.*, pag. 311.
[9] Cfr. BORCHARDT, *Sahure*, II, tavv. 35 e 37 cit.
[10] Cfr. VANDIER, *op. cit.*, pagg. 305, 310, 326, 371, 408.

un pacifico predominio su tutto il mondo civilizzato e aprirono il loro spirito su nuovi e universali orizzonti; cessarono allora di considerare se stessi dio unico, e preferirono presentarsi nell'aspetto meno eccelso ma ben più significativo dell'uomo. Purtroppo, nuove vicende imposero presto ad essi di rinchiudersi un'altra volta nell'antico nazionalismo, e di ristabilire le distanze fra sè e il mondo. Ma l'antica fiducia dell'autocrate in se stesso, cieca quanto inattaccabile, era ormai caduta, nè valevano tentativi onde recuperarla. E appunto di questa lotta vana che i sovrani della XIX e XX din. non cessarono di condurre sino al crollo definitivo del loro potere, sono un indizio quasi patetico, insieme con gli autoelogi vanagloriosi estesi sulla gran parte di ogni epigrafe regale di quest'epoca, le statue cui abbiamo accennato, con le loro corone fatte mero ornamento e le pardalidi un grazioso gioiello, residui fittizi di quelle ch'erano state insegne di autorità indiscussa.

Configurata con estrema sobrietà, la statua in esame rivela conseguito a pieno l'intendimento che gli scultori egizi della pietra nel tutto tondo tennero sempre come primario, esprimere cioè la bellezza del corpo umano idealizzato in eterno vigore — il termine egizio *nofer*, indicante *bello* e *buono*, vale più esattamente *fiorente* o *valido* [11] — e ad un tempo la qualità del materiale litico — che era granito aspro o porfido duro, calcare pastoso o arenaria greve, di rado il marmo tenue, tanto amato dai Greci appunto perchè tale e adatto quasi a sfumare in forma astratta.

Di fatto, concorrono a tale conseguimento in eguale misura sia i valori plastici della figura — vedansi il modellato sensibile del viso e il fine studio anatomico del corpo [12] — sia i valori strutturali, o in altre parole il gioco di gravami e di spinte ascensionali che le gambe di proporzioni maggiori del naturale, il torso asciutto e le masse delle spalle e della testa compongono, e concludono in una staticità perfetta.

Delle due categorie di valori accennate, la seconda rende possibile la esatta apposizione della figura a due elementi affatto geometrici: uno zoccolo parallelepipedo e un pilastro dorsale rastremato alla base [13] e qui saldato all'empimento dello spazio fra le gambe, e più in alto rettangolare, tronco all'apice del copricapo.

---

[11] Cfr. dello scrivente, *Gli scavi italiani a el-Ghiza*, Roma, 1963, pag. 68.

[12] Per una esame approfondito dei ritratti di Sethi II, v. Vandier, *op. cit.*, pag. 399 sgg., e circa il modellato del corpo, *ibid.*, pag. 407 sgg.

[13] Va notato che in genere nella statuaria del N.R. il pilastro dorsale è rigorosamente rettilineo. La rastrematura che qui si nota potrebbe attribuirsi a imitazione del pilastro *zed*.

Questi due elementi non si riscontrano nelle statue egizie stanti in pietra arcaiche, nè in quelle stanti di bronzo o di legno di qualsiasi epoca. È però quasi certo che le figure suddette venivano in genere collocate sopra un piedistallo ligneo completato d'una parete dorsale, in quanto possediamo, da una parte statue litiche dell'Antico Regno stanti, che riproducono nello stesso blocco e la figura e il piedistallo con parete, distinguendo l'una dall'altro con il colore [14], e dall'altra indizi di un protratto uso di siffatto supporto lavorato a parte, per le statue di altro materiale [15].

Similmente, le statue litiche assise dell'Antico Regno, riproducono la figura e il seggio nello stesso blocco, non solo, ma trasformano il seggio — che era nella realtà uno sgabello con breve schienale — in un parallelepipedo cui molto spesso è aggiunta una parete dorsale innalzata sino all'apice della figura.

A partire dal Medio Regno, ambedue i modelli di statua descritti, non ricevono più la parete dorsale, ma un pilastro. Questa trasformazione riflette chiaramente una mutata concezione estetica: la figura che dapprima si amava proiettata su un piano secondo un modo molto simile a quello dell'altorilievo, si preferì in seguito a sè stante, e venne con ciò perfezionata nel suo carattere appunto di statua.

Abbiamo delineato brevemente la storia del pilastro dorsale, per chiarire definitivamente in qual modo, e attraverso quali vie, gli Egizi realizzassero nella statua quell'intendimento cui già accennammo, di compenetrare la forma umana della qualità della pietra, esaltando l'una per mezzo dell'altra a vicenda. Conseguirono a tal realizzazione due caratteristiche ben note dei tipi statuari egizi: che quasi tutti possono essere tradotti in immagini di qualsiasi misura, dall'amuleto alto pochi millimetri al colosso [16]; inoltre, che per se stessi sono adatti a collocazione in un edificio. Ritornando quindi alla statua in esame, non il suo stile può dirsi dettato dalla destinazione al gigantesco pilone del tempio, ma solamente la dimensione, onde quel che c'è da apprezzare in essa singolarmente, è da una parte l'abilità tecnica con cui il modello venne tradotto in colosso, e dall'altra il puro

---

[14] Cfr. le statue di Ranofer e di Ti, nonchè quelle di Sedhotep con la moglie, n. 87799 e di Setmerit, n. 87806, nel Mus. Cairo.

[15] V. un supporto del genere in Carter, *Tut-ench-Amun I*, tav. 27; una piccola figura divina lignea con siffatto supporto, S.N., è conservata nel Mus. Egizio di Torino. Cfr. inoltre in *Wb* II, pag. 71, il ger. *mnw*, che raffigurava una statua stante sul supporto descritto.

[16] Furono esclusi da traduzione in gigantesco, alcuni tipi di statua meno adatti, ad es. quello del Ramesse II assiro di Torino, dal costume troppo elaborato.

valore d'arte, che se non uguaglia per vigore espressivo i colossi di Ramesse II in Abu Simbel, tuttavia li supera forse nell'equilibrio di forma e struttura, e comunque appare maggiore che in ogni altra delle statue del re portainsegna a noi note [17]. Da notare ancora a questo proposito, è l'articolazione del grande copricapo, che elude un effetto di massa eccessivo, a favore di un più abile decorativismo.

Ci introdurrà a questo punto alla seconda parte della illustrazione promessa, un esame delle iscrizioni in carattere egizio lapidario, o « geroglifico » secondo una designazione consacrata dall'uso, incise sul monumento. Sul pilastro dorsale si leggono tre dei cinque appellativi e « grandi nomi » che ad ogni sovrano si attribuivano secondo un canone stabilito durante la V din. Precedono una qualifica e un nome sacrale, incorniciato in una struttura che rappresenta il Palazzo Reale, per i quali il sovrano si identificava col dio solare Horus: *il Horus « Ka - nekht - merj - Ra »* (ossia « *Toro vigoroso amato da Ra* ») [18]. Seguono il titolo di « re », e il nome personale, che era il principale dei cinque, col quale più spesso si designava il monarca, chiuso in un'ellisse che lo Champollion chiamò « cartello », e in realtà rappresentava un'area sacrale delimitata con un cordino di geometra annodato ai capi:

il re dell'Alto e Basso Egitto, Signore dei due Paesi (ossia ancora dei due Egitti) « *User - Kheperu - Ra - meri - Amon* » (che significa « *Possente di esistenze è Ra, amato di Amon* »). Infine compare il nome di fa-

---

[17] La statua in esame già era stata ammirata dallo Champollion (*Seconde Lettre*, pag. 28) seppure biasimando la sproporzione delle gambe, in omaggio alla teoria allora corrente sul naturalismo nell'arte. A tal proposito va tuttavia precisato che nelle opere dello stesso Champollion e del nostro Rosellini, si scorge usato un criterio di apprezzamento estetico, assai più valido storicamente di quello positivistico seguito poi dal Maspero e dai suoi immediati successori. Da costoro infatti la struttura della statua egizia litica fu spiegata col metodo tecnico onde essa era cavata dal blocco, e il pilastro dorsale fu descritto quale supporto aggiunto a consolidare la figura. In realtà, per accorgersi che struttura e pilastro stanno ad avvalorare l'estetica della pietra, in tal modo che questa integri l'estetica della forma umana al fine di creare una verità artistica, basta guardare ad es. le statue in granito n. 629 e 721 del Mus. Cairo. In esse la figura è affatto naturalistica e richiama di tanto la materia organica del corpo umano reale, da contrastare al granito e far apparire falsa la statua medesima. Chi voglia approfondire la critica accennata, veda Donadoni, *Come consideriamo l'arte egizia*, in *La parola del passato*, 90 (1963), pag. 161 sgg.

[18] L'iscrizione presenta tre particolarità: 1) la figura del Palazzo, che è di solito soltanto delineata, qui è incavata di circa 1 cm.; 2) accanto alla figura del falco di Horus, il disco solare e l'ureo sono rappresentati in figure distinte, laddove in genere accanto al falco trovasi disegnato il disco solare con ureo; 3) il geroglifico *h* (Gardiner, *Sign-list*, V 28) è formato di due soli anelli; la variante è stata riscontrata in iscrizioni dell'epoca di Ramesse III nella Valle delle Regine: v. *JEA*, 44 (1958), pag. 27.

miglia, anch'esso chiuso nel cartello, e preceduto e seguito da altri titoli: *il figlio di Ra, Signore delle Risplendenti* (ossia delle corone reali) « *Sethi Merenptah* » (vale a dire « *il Sethico* », ossia « *il seguace del dio Seth* », « *amato di Ptah* »), *amato di Amon - Ra, il re degli dei e signore del cielo.*

Questi appellativi e nomi sono inoltre incisi sul piedistallo e in colonna sul grembiale; inoltre sull'asta dell'insegna, con inserito un quarto nome della serie, meno importante, e aggiunti titoli, fra i quali l'*amato di Seth grande di forza.* Ancora, il nome personale si legge sull'astuccio per libro, e il nome di famiglia sulla fibbia della cintura.

Altre iscrizioni, in francese e norvegese sono incise sul piano dello zoccolo:

Decouvert par Jean Rifaud, sculpteur au service de M. Drovetti a Thebes 1818, e *Fort fra Egypten til Livorno i skibet Tronhiem* (sic) *cap.n Richelieu 1819*, ossia « portato dall'Egitto sino a Livorno dalla nave Trondheim; cap. Richelieu ».

Le inscrizioni geroglifiche non recano alcun elemento nuovo rispetto ai protocolli apposti usualmente ai monumenti regali; presentano però una particolarità interessante: il nome del dio Seth, dovunque compaia, siccome componente il nome regale o da solo, appare eraso; sulla faccia anteriore dello zoccolo, fu anzi addirittura asportato incidendo profondamente la pietra, quasi che si volesse qui, dove esso era più in vista, inserire un tassello con un altro nome.

La constatazione esposta rende innanzitutto estremamente probabile un'ipotesi: che cioè l'immagine divina collocata sull'asta e obliterata, fosse dal medesimo dio Seth. Le cause di tutto ciò si possono ricostruire facilmente. La religione egizia, si sa, non era una, ma un insieme di religioni locali, ciascuna col suo dio, la sua dottrina e mitologia e un santuario principale, accomunate solamente da forme di culto analoghe. D'altra parte, lé stesse religioni non avevano, nè sul piano spirituale nè su quello temporale, un'esistenza autonoma, ma formavano un tutt'uno con la vita politica del Paese: per questa ragione i sovrani, che di tutte si proclamavano primo sacerdote, propagarono di volta in volta or l'una or l'altra delle medesime, traendone a vicenda un appoggio nelle vertenze ereditarie e politiche. Durante il Nuovo Regno questo gioco della monarchia finì col favorire l'instaurazione di vere e proprie Chiese; tra di esse divenne preminente quella tebana di Amon, appoggiata dai nazionalisti dell'Alto Egitto, fino al punto che attorno al 1370, il re Amenofi IV giudicò necessaria una riforma. Abolì il culto di Amon e ne fece dovunque scalpellare il nome e l'immagine, e

instaurò a dio unico il disco solare Aton. Alla morte del Re, Amon ritornò in auge e ogni testimonianza di Aton venne distrutta.

In seguito, i sovrani della XIX din., dei quali Sethi II fu l'ultimo, ancora contrastarono Amon, sia per salvaguardare l'autorità dello Stato, sia per estendere nel Vicino Oriente una penetrazione egiziana ispirata a più larghe vedute. Più abili che Amenofi IV, essi favorirono a tal fine la Chiesa menfita di Ptah, quella eliopolitana delle divinità solari, ed elevarono a culto ufficiale il dio Seth, che già celebrato ai primordi dell'Antico Regno, quindi soverchiato dalle divinità eliopolitane, poi assunto nuovamente a « nazionale » dagli Hyksos e insediato a Tanis — una città nel Delta Orientale che era capitale del loro dominio comprendente il Basso Egitto e la Siria — era stato abbattuto da Amon durante la guerra di liberazione, ma evidentemente aveva serbato un notevole seguito fra le popolazioni settentrionali. Fu questa tuttavia l'ultima fortuna di tal singolare figura divina: durante la XX din. si scatenò contro i suoi fedeli una vera e propria persecuzione, cui seguì — si ignora se immediatamente o più tardi — la cancellazione del nome e dell'immagine di Seth da gran parte de' suoi monumenti. Nè la sventura del dio finì qui: quando i Tolomei occuparono l'Egitto, favorirono Osiris, che non compromesso politicamente nel passato, godeva tuttavia di largo favore nel popolo. Ora, narrava un antichissimo mito che il medesimo Osiris già re della Terra, era stato ucciso da un fratello malvagio, appunto Seth, il quale aveva ancora tentato di eliminare il figlio ed erede di Osiris, Horus. Allorchè questo mito divenne universale e fu accettato in Grecia e in Roma, Seth finì col diventare il dio malvagio per eccellenza: la sua figura di uomo a testa di canide, reinterpretata siccome di asino, fu ripresa alla fine nell'iconografia cristiana, e divenne immagine di Satana.

L'iscrizione francese sulla nostra statua, ci avvia a considerare un'altra questione: Jean Jacques Rifaud fu uno scultore marsigliese, che viaggiò in Egitto e in Nubia fra il 1805 e il 1827, e laggiù al servizio del piemontese Bernardino Drovetti, Console Generale di Francia, condusse in parecchie località estesi scavi e ricerche di monumenti onde costituire le famose collezioni che il Drovetti inviò poi a Torino, Parigi e Berlino. Ora, la notizia recata dall'iscrizione in parola, che la statua fu trovata a Tebe, contiene una prima precisazione circa la provenienza della statua medesima, che riesce preziosa: indirettamente, essa è confermata da un viaggiatore francese, il Conte Filippo Augusto de Forbin, che in un suo diario di

viaggi riferisce di aver visto a Tebe, nel 1818, appunto il Rifaud impegnato in enormi lavori di scavo [19].

« Tebe » è però un'indicazione molto vaga che in realtà si riferisce a un'intera regione, e apre un interrogativo: dove esattamente fu ritrovato il colosso medesimo?

Una ricerca sul luogo riesce primamente limitata dalla constatazione che le statue del tipo della nostra si apponevano sempre dinanzi agli ingressi a pilone dei templi; inoltre, appare estremamente probabile che Sethi II abbia collocato la propria figura accanto ad altre testimonianze di sè. Seguendo questo filo di congetture, e d'altra parte rapporti lasciati dal Rifaud circa i suoi lavori, gli studiosi sono giunti alla conclusione che il nostro colosso sia stato collocato all'entrata principale del Tempio di Amon a Karnak, presso una cappella dedicata dallo stesso Sethi II agli dei Amon, Mut e Chonsu. A fianco di esso stava un altro colosso di cui diremo fra poco, ora nel Museo del Louvre; gli zoccoli su cui erano posati ambedue, si scorgono ancora in sito [20].

---

[19] Il *Voyage en Égypte* del Rifaud, nell'esemplare a me accessibile, della Bibl. Nat. di Parigi, non accenna alla statua qui esaminata. Circa il de Forbin, v. Carré, *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, Le Caire, 1932, pag. 196.

[20] Chi scrive aveva pensato in un primo momento che quattro collocazioni fossero alternativamente possibili: 1) dinanzi al tempio di Mut, costruito da Sethi II: nel Museo Egizio di Torino sono conservate statue della dea Sachmis (Cat. 250, 251, 252), drovettiane e recanti una scritta del Rifaud identica a quella sul colosso, che provengono sicuramente da tale tempio, il cui pilone manca attualmente di statue che lo fronteggino. Di contro a tale ipotesi sta il fatto che il colosso stesso manca di menzioni della dea Mut, in tal caso da attendersi. 2) All'ingresso del tempio di Amon a Karnak, prospiciente il Nilo. Qui esistono di Sethi II un imbarcadero con due piccoli obelischi, alcune sfingi aggiunte a un viale di sfingi già collocate da Ramesse II, una stele fra le medesime, inoltre dentro il recinto la cappella dedicata ad Amon, Mut e Chonsu. Circa tali monumenti, cfr. Porter-Moss, *Top. bibl.*, II, pag. 9, dove però è taciuta la notizia circa le sfingi di Sethi II, recata già da Champ., *Not. descr.*, II, nota 8 (ma non è da escludere che tali sfingi siano anch'esse di Ram. II e usurpate). Dello stesso Champ., *Seconde Lettre*, pag. 23, è un cenno ai due obelischi di Sethi II (ivi chiamato « Manduei I »). Tra il viale e la cappella sta un portale, o Pilone I, che è descritto oggi siccome di epoca bubastita e tolemaica; potrebbe però esser stato eretto già da Sethi II, e ornato con la statua in esame, nonchè con altra gemella ora nel Mus. Louvre della quale faremo discorso, e poi esser stato rifatto dai successori. Peraltro lo Champ. non parla di erasione della figura di Seth sui due obelischi, onde sembra strano che non qui, e invece sul colosso vicino sia stata praticata l'erasione medesima. 3) Presso il Pilone IV del medesimo tempio, eretto da Thutmosis I, dove trovasi una breve iscrizione di Sethi II: v. Porter-Moss, *op. cit.*, pag. 28, n. 7. La faccia Nord del pilone è priva di statue; di contro, sta il fatto che l'iscr. è molto breve. 4) Presso il Pilone VIII (Lepsius VII), eretto durante la din. XVIII, dove trovasi un grande rilievo raffigurante Sethi II orante ad Amon, con un'iscrizione. La facciata Nord del pilone è priva di statue; per contro, il rilievo suddetto sta sul fianco della costruzione. V. il rilievo in parola riprodotto in Lepsius, *Dkm.*, III, 237 c; esso è ricordato in Wiedemann, *Aeg. Geschichte*, pag. 482, nota 1, con bibliogr.; i « cartelli » in esso sono riportati in Gauthier, *L. R.*, III, pag. 134, n. XVI; un cenno al rilievo, alquanto vago però, è in

Nella medesima sede, Sethi II aveva altresì fatto costruire un imbarcadero prospiciente il Nilo; qui successivi re, da Sheshonk I a Psammetico I, apposero loro iscrizioni: ad essi vanno quindi ascritte, forse, le erasioni del nome di Seth sul Colosso in parola [21].

La scritta norvegese a sua volta nomina cose e fatti ben noti. Secondo informazione cortesemente trasmessaci dal dott. Erik Vea, direttore del Norsk Siofartsmuseum di Oslo, la nave *Trondhiem* era un tre alberi iscritto nei registri del porto omonimo, appartenente a Hans Knudtzon, uno dei mercanti più noti ed eminenti della città nell'epoca. La nave proveniva da Arcangelo (il suo primo nome era stato *Johannes*) e stazzava 158 tonnellate. Il suo comandante era Sigismond Richelieu, nato nel 1786, che durante la guerra 1807-14 era stato un famoso « privateer captain » (ossia capitano di una nave sua propria, combattente al servizio di una potenza belligerante) [22] e aveva sofferto due anni nelle prigioni inglesi.

Dopo la guerra, la marineria norvegese declinò, a causa della politica protezionistica applicata da tutti i Paesi, e molte navi norvegesi, specialmente di Trondhiem (o « Trondheim » in tedesco) si portarono nel Mediterraneo alla ricerca di noli. Appunto durante uno di questi viaggi, il cap. Richelieu col suo equipaggio di 13 uomini, trasportò la preziosa statua di Sethi II da Alessandria a Livorno. Fu questo il suo ultimo viaggio; nel 1820 egli moriva, a soli 34 anni. A lui, non meno che al Rifaud e al Drovetti, va indirizzato un ringraziamento da tutti gli archeologi: il monolite pesa circa 6 tonnellate [23], e imbarcarlo e stivarlo non fu certamente facile, nè era facile per le navi a vela la rotta Alessandria-Livorno [24].

Porter-Moss, *op. cit.*, pag. 58, n. 49. Recentemente una comunicazione del professor Yoyotte dell'Univ. di Parigi — che ringrazio vivamente — mi avverte che un'opera del Rifaud da me non posseduta, reca un'indicazione la quale accerta la seconda delle collocazioni suddette. L'opera è il *Tableau d'Égypte*, pagg. 181 e 182, con un rapporto ristampato in essa, pag. 347. Tali notizie il prof. Yoyotte trasmise al collega prof. Barguet, il quale ne accenna in suo volume, da noi non posseduto, *Le temple d'Amon. Rę a Karnak*, pag. 52, nota 3.

[21] Cfr. un'erasione del genere, anche attribuita a Sheshonk, di cui in: Egyptian Museum of Cairo, *Brief description of the principal monuments*, Cairo, 1946, pag. 152, n. 6254.

[22] Il termine potrebbe tradursi « corsaro », se questo vocabolo non fosse registrato comunemente nei dizionari siccome sinonimo di « pirata »! Il Richelieu apparteneva a famiglia originaria di Coblenza e da un secolo ormai norvegese.

[23] Tanto secondo un nostro calcolo, ovviamente approssimativo; in una lettera di Cordero di S. Quintino del 20 febbr. 1824, della quale parleremo fra poco, il peso è valutato a 150 cantari genovesi (ossia kg. 7137); nella *Seconde Lettre* dello Champ., si parla di 18.750 libbre (ossia kg. 8500 circa).

[24] Chi voglia rendersi conto dei pericoli della rotta in parola, legga qualche reso-

L'intera operazione costituisce adunque un episodio felice nella lunga storia delle navigazioni di monumenti egizi, storia che varrebbe la pena raccogliere tutta, a cominciare dai trasporti che in epoca faraonica partivano dalle cave della Nubia e proseguivano sul Nilo sino a Tebe, Menfi, Sais e Tanis: qui le numerose notizie recate dai testi, si completano per due rilievi dove sono raffigurate navi, con a bordo le colonne destinate al Tempio funerario in Sakkara del re Unis della V din., e un obelisco cavato per la regina Hatshepsut della XVIII din. [25]. Un secondo capitolo, si comporrebbe dei cenni recati da Plinio nella *Storia Naturale*, l. XXXVI, 14, dall'iscrizione dell'obelisco di Costantinopoli [26] e da altre fonti, circa le traversate del Mediterraneo effettuate dai Romani — sarebbe però un capitolo molto scarso di dati tecnici, laddove questi riuscirebbere tanto più interessanti in merito all'arrivo in Italia degli enormi obelischi che tuttora adornano l'Urbe. Il terzo capitolo infine, dovrebbe riunire tutto quanto è noto sull'argomento per l'epoca moderna, attorno agli estesi resoconti che possediamo circa la nave appositamente disegnata dall'ingegnere Le Bas per trasportare l'obelisco poi innalzato a Parigi nella Place de la Concorde, e il battello adattato per l'obelisco eretto a New York [27]. Fra l'altro, sarebbero da ricordare anche due traversate assai meno felici che quella del cap. Richelieu, ossia i naufragi avvenuti sul principio del sec. XIX, nei quali andarono perduti il sarcofago di Micerino e i reperti della prima esplorazione della Piramide di Zoser [28].

A Livorno, il colosso di Sethi II giacque alcuni anni, fino a che cioè il 24 gennaio 1824, il re Carlo Felice di Sardegna non ebbe concluso col Drovetti il contratto per l'acquisto della sua collezione; questa fu allora presa in consegna ufficialmente dal cav. Giulio Cordero di S. Quintino, che la inoltrò ancora per mare a Genova, e poi a Torino. Il S. Quintino, in

---

conto di viaggiatori dell'epoca, ad es. del naturalista Brocchi di Bassano, i *Viaggi*, I, Bassano, 1841.

[25] Cfr. ZÄS, 80 (1955), pag. 136 sgg., circa Unis, e *Anc. Egypt*, 1934, pag. 107 sgg., circa Hatshepsut. Sulle navi egizie costruite per trasporto di colossi, v. lo studio tecnico C. V. Solver, *Obelisk skibe af Skibsforer*, Kobenhavn, 1943.

[26] Cfr. Budge, *Cleopatra's Needles*, London, 1926, pag. 163, circa l'ob. di Costantinopoli.

[27] Cfr. Budge, *op. cit.*, pag. 48, circa Le Bas, e Gorringe, *Eg. obelisks*, New York, 1882, pagg. 1 sgg. e 116 sgg., circa l'ob. di New York.

[28] I due episodi non vanno purtroppo isolati: nel 1871 andarono similmente perduti in mare 5000 pezzi d'una collezione cipriota del Palma di Cesnola, e nel 1845 circa, nel Tigri, parecchi monumenti di Khorsabad raccolti dal Botta.

una lettera spedita da Genova, il 3 febbraio 1824 [29], al Drovetti in Alessandria d'Egitto, riferiva di avere ormai terminato il suo compito; però in una successiva del 20 febbraio precisava: *Appena cesseranno questi giorni di pioggia, io spedirò in Torino la sua bellissima statua colossale in piedi, la quale sola vale un museo, tanto è stupenda e ben conservata; con questa tutto sarà a suo destino*, e aggiungeva che pochi danni aveva sofferto la collezione nei successivi trasporti: *al suddetto colosso non manca che la sommità del bastone* (lo scrivente non aveva notato che il guasto era antico) *e uno dei due corni che ha sul capo; questo però ho avuto la sorte di trovarlo a Livorno in terra, colà dove si era riposto in deposito* (ed è, tale corno, ora ricomposto al copricapo).

Ancora nella missiva suddetta scriveva il S. Quintino: *Bramerei di sapere dalla sua gentilezza quale sarà il peso, presso a poco, del Monolito che rimane tuttora costì* (quale fosse tal monumento ancora in Alessandria, non sappiamo)... *perchè avendo io fatto fare qui un robustissimo carro per il trasporto del colosso, mi premerebbe che potesse servire anche per quello*, e più oltre, *Io mi prenderò la libertà di fare qualche interrogazione:... dove fu trovata la sua gran statua o colosso d'arenite rossa in piedi... ed a quale età Ella lo attribuisca.* A queste interrogazioni il Drovetti rispose ripetendo l'informazione contenuta nella scritta del Rifaud — tanto sappiamo da una *Lezione* che il S. Quintino tenne il 19 agosto 1824, nell'Accademia delle Scienze di Torino, sul colosso medesimo [30].

La missiva, per più ragioni interessante, potrebbe commentarsi a sua volta con una storia dei trasporti per terra del colosso medesimo. I primi, dell'epoca faraonica, avvennero certo su una slitta enorme, di un tipo documentato per raffigurazioni a rilievo — spesso ahimè riprodotte nelle pubblicazioni correnti, aggiungendo sotto i pattini dei rulli, e commentate ripe-

[29] V. G. Marro, *Sull'arrivo della collezione egittologica Drovetti in Piemonte*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. B. A. », 8 (1924).

[30] La lettera di risposta andò certo perduta: non la ricorda il Marro in alcuno de' suoi scritti relativi all'epistolario drovettiano (coronati dalla splendida pubblicazione, *Il corpo epistolare di Bernardino Drovetti*, I, Roma, 1933, la cui prosecuzione fu impedita da tristi circostanze) nè la trovò lo scrivente nel medesimo epistolario, conservato presso l'Acc. Scienze di Torino. La *Lezione* accennata fu pubblicata dapprima con altre in un'opera *Lezioni intorno a diversi argomenti di archeologia, scritte negli anni 1824 e 1825 dal Cav. Giulio Cordero di S. Quintino*, Torino (1825), e in particolare ivi nelle pagg. 29-53, sotto titolo *Osservazioni intorno all'età e alla persona del maggior colosso del Reale Museo Egiziano di Torino, lette nella R. Accademia delle Scienze di Torino il dì 19 agosto 1824* (qui, alla pag. 31, si accenna alla risposta del Drov.). Le medesime *Lezioni* furono poi pubblicate nelle *Mem. Acc. Scienze Torino*, Serie I, Cl. Scienze Fisiche e Matematiche, voll. 28 e 29, e in particolare le *Osservazioni* nel vol. 29 (1825), pag. 230 sgg.

tendo che l'uso del carro fu insegnato agli Egizi dagli Hyksos: laddove i primi conoscevano la ruota già nell'Antico Regno [31], ma non la usarono, nè il rullo, per il semplice fatto che sui loro terreni, tutti di morbida argilla o sabbia, e l'una e l'altro affondano. Successivamente, possiamo immaginare i viaggi del monolito avvenuti sulle strade battute dell'epoca moderna, in Egitto su tipici carri ad altissime ruote, che ancora servirono per il taglio del Canale di Suez [32], e in Italia su veicoli del tipo analogo a quelli usati nelle cave della Lunigiana.

In ogni modo, nel settembre del 1824 la Statua era probabilmente giunta a Torino. Riferiremo in nota qui oltre le notizie in proposito. Nella nostra città non cessarono però le traversie del monumento.

Qui, nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze, Carlo Felice aveva fatto collocare la Collezione Drovetti, e con illuminato provvedimento ne aveva consentito l'accesso agli studiosi e al pubblico, costituendo così un museo che era unico del genere nel mondo, non solo, ma documentava compiutamente qual fosse stata l'antica civiltà egizia, nell'arte come nella storia e nella religione e in ogni altro aspetto [33]. Alla sua direzione fu nominato il S. Quintino. Questi però già nella sua lettera precitata del 3 febbraio, lamentava che sia lo spazio destinato al Museo, sia i fondi, erano molto scarsi; certo a causa di tali difficoltà, il colosso non potè essere subito sistemato nelle sale, e giacque nel cortile del Palazzo stesso sino alla fine dell'anno e al precipitare dell'inverno torinese del tempo, quando il Po ghiacciava ed era segnato dai ghirigori degli appassionati di pattinaggio!

Nel frattempo, un giovane orientalista di Grenoble, Jean François Champollion, che sulla base di pochi documenti, due anni prima aveva trovato la chiave del deciframento dei geroglifici e pubblicato la sua scoperta, era stato informato dell'apertura del nuovo Museo, per lui splendido campo di ulteriori ricerche. Già nel maggio del 1824 adunque egli si affrettava verso la capitale piemontese; vi fu accolto entusiasticamente, lui bonapartista

---

[31] Cfr. *ASAE*, 54 (1957), pag. 207 sgg., circa scala a ruote; Farina, in *Riv. St. Or.*, 17, pag. 279, circa modello di carro fittile nel Mus. Torino.

[32] V. G. Cervani, *Il « Voyage en Égypte » (1861-62) di Pasquale Revoltella*, Trieste, 1962, fig. 48.

[33] Pochi anni dopo, nel 1832, Carlo Felice disponeva che una raccolta di oggetti egizi e greci e romani, già conservata nel Palazzo dell'Università in Via Po, fosse trasportata nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze e riunita alla drovettiana. Venne costituito in tal modo un « Museo d'Antichità », che tale secondo denominazione ufficiale, fu chiamato comunemente « egiziano » a causa della documentazione in esso preminente. V. in proposito *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia pubblicati dal Ministero della Pubblica Istruzione*, I, Firenze-Roma, 1878, pag. xx sgg.

e liberale avanti lettera, dagli Sclopis, i Vidua, i Da Saluzzo e i Balbo, e da tutti quei progressisti che avendo a capo lo stesso principe Carlo Alberto, già avevano caldeggiato presso il Re l'acquisto della Collezione Drovetti. Più freddo si dimostrò il S. Quintino, cui la veste di funzionario imponeva seguire la linea della Corte, reazionaria e quindi avversa allo Champollion, se anche assai meno chiusa in siffatto atteggiamento di quanto non fosse il governo reale di Parigi. Ne venne inevitabile un contrasto fra i due, che degenerò in crisi quando il secondo, per sua natura intemperante e mordace, rese noto il suo sdegno nel vedere la statua ch'egli definiva « di Osimandia » ancora abbandonata sotto il cielo, in un « feuilleton » intitolato *Pétition du Pharaon Osymandias a S. M. le roi de Sardeigne*, dove si fingeva che lo stesso sovrano effigiato in quella statua chiedesse al collega di essere trattato da quel ch'era stato, monarca onnipotente e vincitore dei Battriani [34]. Il libello, distribuito gratuitamente per le strade di Torino il 23 dicembre 1824, destò grande scandalo: se o quanto abbia affrettato la sistemazione del colosso nel Museo non sappiamo — certo questa avvenne poco dopo — sicuramente valse allo Champollion un'accentuata ostilità del Governo, e al S. Quintino un biasimo che gli studiosi di Francia e Germania furono in seguito anche troppo lieti di propalare. Nè era tal biasimo meritato, chè abbiam visto quanto in realtà il S. Quintino si fosse preoccupato del Colosso e quali difficoltà incontrasse nel sistemare il Museo, inoltre il perchè del suo atteggiamento verso il Decifratore. Questi a sua volta, tutto preso dal risentimento, nemmeno avvertì che il Direttore lo favoriva fin là dove possibile, ed era alla fin fine un ardente sostenitore delle sue proposizioni circa la lettura fonetica dei geroglifici, tanto più apprezzabile in quel momento, mentre la scienza ufficiale europea stava insorgendo a difesa delle vecchie teorie, secondo cui i geroglifici eran pittogrammi e simboli, e l'Antico Testamento interpretato alla lettera unica fonte valida per ricostruire la storia prima dell'umanità. Nè avevano tardato ad appoggiare tal levata di scudi, sia gli pseudo-storici, che numerosi allora come oggi, vedevan dispersi dal nuovo metodo d'indagine i fumi

---

[34] L'edizione originale di questo « feuilleton » non mi è stato possibile rintracciare. Il testo di esso è riprodotto in Champollion, *Lettres rec. Hartleben*, I (=*Bibl. Eg.*, XXX, Paris, 1909), pagg. 111 a 115. Ringrazio il prof. G. Posener, direttore del Cabinet d'Égyptologie del Collège de France, cui debbo questa indicazione. La satira trovasi altresì trad. in ted. con commento nella « Frankfurter Zeitung » del 6 genn. 1896, col titolo *Ein Pharao's Klagelied.* Sull'episodio v. Hartleben, *Champollion*, I, Berlin, 1906, pag. 543, e il Marro in *Il Museo d'Antichità di Torino e Champollion « Le Jeune »*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. B. A. », 7 (1923), nonchè in *Sull'arrivo* cit.

delle loro elucubrazioni, sia i reazionari in politica, poichè la nuova egittologia era nata con gli studi della Commissione di dotti che Napoleone aveva portato al seguito delle sue armate nella Valle del Nilo, ed era cresciuta mercè due bonapartisti, il Drovetti e lo Champollion stesso.

Nell'ambito appunto di queste contese, il nostro colosso fu oggetto di un'altra polemica, che ne toccò l'attribuzione al re « Osimandia ».

Questo nome si trova riferito nelle fonti una sola volta, da Diodoro Siculo nella *Biblioteca*, I, 47: ivi lo storico, che aveva visitato l'Egitto nel 57 a. C., descrive minutamente — ma, sembra, non per diretta conoscenza, bensì per notizie attinte dagli scritti di viaggiatori greci dell'epoca tolemaica, e informazioni ricevute da sacerdoti tebani [35] — che a Tebe esisteva un edificio grandioso fronteggiato da statue colossali, chiamato « sepolcro di Osimandia »; in tale edificio erano un'orgogliosa epigrafe del sovrano, e una raffigurazione di battaglia contro i Battriani.

Sulla base della descrizione di Diodoro, un capitano danese inviato in Egitto nel 1738 con l'incarico di trarre una descrizione del Paese, Frederic Ludwig Norden, aveva individuato sul terreno, per primo esattamente, l'edificio in parola. Secondo il Norden, detto edificio era un tempio, e diversi indizi recati dalle fonti classiche consentivano di identificare « Osimandia » con il « Memnone » ricordato da Omero ed Erodoto; ancora, un epigramma greco inciso su un monumento tebano, portava a stabilire che il nome « Memnone » corrispondeva nella lingua anticoegizia ad « Amenofi » [36].

Più tardi sul principio del 1800, i dotti al seguito di Napoleone avevano descritto il medesimo edificio ancora siccome « Memnonium » e « sepolcro di Osimandia » [37].

A sua volta, lo Champollion, che in un primo momento aveva ripetuto le conclusioni del Norden [38], quando si recò in Egitto con la Spedizione Archeologica Franco-Toscana del 1828-29, stabilì che l'edificio in parola apparteneva invece a un Ramesse, e precisamente al maggiore dei re così

---

[35] Cfr. le ultime linee del precedente cap. 46 della *Biblioteca*.

[36] V. NORDEN, nell'ediz. a me accessibile della sua opera, *Voyage d'Égypte et de Nubie*, II, Paris, 1795, pagg. 123 (con descrizione dell'edificio), 179 (ivi la identificazione di Memnone con Amenofi), 195 (descrizione dei colossi e definizione dell'edificio quale « sepolcro di Osimandia »), e tav. CXII (veduta del tempio con i colossi caduti e spezzati).

[37] V. *Description de l'Égypte - Antiquités*, testo, II, Paris, 1821, pag. 272 sgg.; tavole, II, tav. 26.

[38] V. CHAMPOLLION, *L'Égypte sous les Pharaons*, Paris, 1814, I, pag. 210.

chiamati, che egli distingueva come « III »; di conseguenza lo stesso Champollion mutava la denominazione del tempio in « Ramesseum » [39].

Finalmente altri studiosi chiarirono come « Osimandia » altro non fosse che il prenome del medesimo Ramesse il Grande, « User-maat-Ra », ripetuto in bocca greca [40], e lo collocarono più esattamente nella successione quale « II », infine precisarono che di tempio si trattava bensì, ma funerario — onde la notizia di Diodoro risultava sostanzialmente veridica.

Tutti insieme, gli studi accennati e altre discussioni che ad essi s'intrecciarono, avevano intanto suscitato un'atmosfera di leggenda attorno a quella figura di re possente e orgoglioso, velato tuttavia di un mistero che il suono stesso del nome prestigioso pur sembrava simboleggiare. Interprete sublime di tale leggenda s'era fatto Percy Bisse Shelley, con un sonetto *Ozymandias* composto nel 1817, dove la notizia recata da Diodoro e i disegni dei colossi caduti recati dagli archeologi, son materia di canto, intonato sul tema del « Prometeo caduto », tanto caro al Poeta, e insieme su un altro tema « della poesia delle rovine », che forse a Lui era stato insegnato da un amico e appassionato dell'Egitto, il conte de Volney.

La stessa leggenda, ancora toccò il nostro colosso.

Questo, in un primo inventario della Collezione Drovetti, che pare steso ancora in Egitto dal Conte Carlo Vidua, era stato semplicemente descritto « statue colossale en pierre dure rougeatre, entière et bien conservée » [41]. La identificazione quale « di Osimandia » fu data dallo Champollion che dopo aver visto il colosso a Torino, ne riferiva in una *Lettre* (tale per modo di dire, chè si estende per oltre cento pagine), indirizzata da Parigi nel marzo 1825, a un illustre amico, il Duca de Blacas. Più precisamente, in una precedente e analoga epistola, e in quella ricordata, lo Champollion recava notizia delle sue ricerche condotte sui monumenti storici di Torino, intese principalmente a ricostruire la successione delle dinastie e dei re

[39] V. Champollion, *Précis*, nell'ediz. del 1828, redatta dopo l'esplorazione in Egitto, pag. 271. Cfr. altresì una lettera dello Champ. al fratello, « Thèbes, le 18 juin 1829», riportata in Champollion, *Lettres* cit., II (=*Bibl. Eg.*, XXXI), pag. 308, nonchè le *Notices descriptives*, I, pag. 580.

[40] Cfr. in Wiedemann, *Aeg. Gesch.*, pag. 449, nota 9, rif. a Dümichen; tal chiarimento fu ripetuto poi dal Maspero, *Contes populaires*, Paris, 1911, pag. xxxviii. Sull'intera « storia » della identificazione del « sepolcro di Osimandia », cfr. Wiedemann, *op. cit.*, l. c., nonchè Rochemonteix, art. in *Rec. Tr.*, 8 (1886), pag. 6 sgg.; Gabrieli, *Carteggio Rosellini-Ungarelli* (*Orientalia*, 1926), pag. 67, n. 128; Goossens, art. in *Chron. Eg.*, 1942, pag. 177 sgg.

[41] Circa tale inv. cfr. *Documenti inediti* cit., III, Firenze-Roma, 1880, pag. xi sgg. (con notizie generali) e pag. 206 sgg. (col testo dell'inv.): la menzione del Colosso trovasi nella pag. 287, n. 53.

egizi secondo le fonti egizie, e a stabilire la corrispondenza fra i molti nomi di faraoni recati dagli scrittori greci e romani da una parte, e dall'altra i nomi che si leggevano nei « cartelli ». Queste ricerche, lo Champollion doveva completare più tardi, conducendo durante il 1828-29 nell'Egitto stesso, una spedizione archeologica, dove ebbe collaboratore valente ed apprezzato, l'orientalista pisano Ippolito Rosellini.

Ora, nell'ambito di tali studi, lo Champollion lesse il segno grafico rappresentante il dio Seth contenuto sui cartelli del colosso, « Mandu » quindi il nome del sovrano « Manduei », e questo per assonanza identificò con Osimandia; inoltre, in base ai dati cronologici in realtà assai confusi recati da Diodoro, collocò il relativo sovrano nel Medio Regno; per il resto, attribuì giustamente al medesimo « Manduei » una statua testè reperita dal Belzoni e portata nel Museo Britannico, e additò come di un seriore « Manduei II », l'obelisco della Porta del Popolo a Roma; infine, osservò come la figura del dio su tutti i monumenti ricordati, apparisse erasa, e ipotizzò che non i due re fossero stati condannati dalla posterità, ma soltanto il dio.

Nel frattempo, il S. Quintino leggeva, nell'agosto del 1824, la *Lezione* che già abbiamo ricordato, giungendo pressappoco alle stesse conclusioni dello Champollion, onde fu accusato dal Decifratore e dal suo fratello, non sappiamo con quanta fondatezza, di plagio [42].

Contro le ipotesi suddette, e precisamente contro la prima proposizione di esse recata dal S. Quintino nella *Lezione*, e resa nota nella « Gazzetta di Genova » n. 69 del 28 agosto 1824, si era intanto appuntato l'attacco di uno fra quegli pseudo-scienziati dei quali già dicemmo, un tal Francesco

---

[42] Secondo HARTLEBEN, *Champollion* cit., I, pag. 584, il Decifratore aveva scritto uno studio sul Colosso, che poi il S. Quintino avrebbe pubblicato quale saggio, rendendo omaggio a costui; successivamente il medesimo S. Quintino avrebbe stilato la sua *Lezione*, ripetendo sostanzialmente quel saggio, ma tacendone la fonte, e aggiungendo precisazioni sulla cronologia e altri argomenti, tratte dalla prima *Lettre* dello Champ. La Hartleben non reca peraltro notizia più precisa circa quel primo saggio del S. Quintino, nè chi scrive è riuscito a rintracciarlo. Ciononostante il plagio del S. Quintino da informazioni ricevute dallo Champ. appare ivi evidente, chè non poteva l'Autore, già dichiaratosi ignaro di cose egittologiche nella lettera al Drov. qui citata, esserne diventato per propri studi improvvisamente maestro. A parte ciò, un punto rimane per noi inspiegabile: le *Osservazioni* del S. Quintino, nella prima edizione, pag. 34, danno il Colosso, al 19 agosto 1824, siccome già sistemato nel cortile dell'Accademia, mentre la « Gazzetta di Genova » del 28 agosto, riferisce che il Colosso era ancora a Genova, se anche già collocato su un « carro ferrato ». Anticipò forse il S. Quintino nella *Lezione* i tempi? È possibile: ma se è così, egli dovette aver copiato le iscrizioni della statua mentre ancora era a Genova, e averle passate allo Champ., che sulla base di esse costruì il suo studio primario.

Ricardi di Oneglia, che in un opuscolo pubblicato nel 1824, leggeva a suo modo le iscrizioni del Colosso, e lo identificava con un principe di nome Ozial [43].

Attraverso queste diatribe, comunque, la verità si fece strada: il sovrano effigiato nel nostro colosso venne collocato nella successione reale con maggior approssimazione al vero, nel 1839, dal Rosellini, e identificato come Meneptah III, peraltro senza accennare alla lettura « Manduei » del nome scritto in geroglifici [44]; finalmente il primo compilatore di un catalogo scientifico del Museo Egizio di Torino, Pier Camillo Orcurti, descriveva con tutta esattezza, nel 1852, la statua, siccome del re Sethi II della din. XIX.

Per di più, l'Orcurti giustamente additava siccome probabile gemello del colosso, un altro quasi identico esistente nel Museo del Louvre, che però reca lo *pschent*, e reggeva sull'asta un'immagine di Amon. In mancanza di precise informazioni circa la provenienza dell'esemplare parigino, possiamo soltanto osservare che la probabilità di siffatto gemellaggio — per usare un vocabolo di moda — è avvalorata da una serie di considerazioni che esponiamo schematicamente:

1) la statua del Louvre è registrata nei cataloghi dello stesso Museo, quale « dono dei Signori Forestier e Guidi »;

2) detto Guidi, crediamo di identificare sicuramente coll'archeologo romano Silvestro Guidi, che nel 1818 condusse scavi a Tebe, a fianco del Rifaud e del Belzoni, onde raccogliere una collezione per il Museo Vaticano [45];

3) il Signor Forestier, è probabilmente il pittore Henry Joseph Forestier, nato nel 1787, recatosi a Roma nel 1813, onde ricevere il Prix de Rome, e poi ancora nel 1824;

---

[43] F. Ricardi, *Spiegazione della statua egizia di Ozial ecc.*, Genova, 1824.

[44] V. Rosellini, *Mon. Storici*, I, Pisa, 1832, pag. 281, nota 1 (dove la teoria dello Champ. è rettificata), III, P. II, Pisa, 1839, pag. 308 sgg. (facendo Meneptah III figlio di Meneptah II, e ambedue figli di Ramesse III).

[45] V. Boreux, *Catalogue ecc.*, I, pag. 41, n. A 41, e fotografia nella pag. 11. Il monumento è anche descritto minutamente in Bissing, *Dkm. äg. Sculptur*, n. 54, con ampi riff. al colosso torinese. Purtroppo però, lo stesso Bissing non riporta le iscrizioni del Sethi II al Louvre, onde un paragone con quello a Torino riesce incompleto. Anche il Gauthier, *L. R.*, III, pag. 130, n. xxix, riporta i nomi incisi sull'esemplare torinese, ma accenna appena, nella pag. 137, nota 2, a quello di Parigi. Osservazioni fondam. sul medesimo monumento in Vandier, *op. cit.*, pagg. 399, 407, 409, 412. 420. V. la notizia circa il Guidi in *Misc. Gregoriana*, pag. 412.

4) il S. Quintino nella *Lezione* già ricordata [46], che è — ripetiamo — del 1824, riferisce che insieme col colosso torinese fu tratto dal Drovetti a Tebe, nel 1818, un altro identico; questo fu trasportato a Roma, rotto in più pezzi, tuttavia con intatta la figura di divinità sull'asta;

5) lo Champollion, nella sua *Lettre* ricordata, del 1825 [47], anche segnala un colosso del tutto simile a quello torinese, e appartenente al medesimo re, « qu'on a récemment transporté a Rome », del quale gli era stata data notizia;

6) la statua del Louvre è ampiamente restaurata [48].

Onde ricucendo insieme gli elementi esposti, si può finalmente supporre che il secondo colosso sia stato trovato anche a Karnak, a fianco del primo dinanzi al Tempio di Amon, dal Drovetti o dal Guidi, ovvero ceduto dal primo al secondo, quindi portato a Roma e di lì per accordi del Guidi col Forestier, finalmente trasferito a Parigi. Quanto ai restauri apportati ad esso, forse vennero effettuati già in Roma, come indica la notizia del S. Quintino circa l'immagine divina sull'asta, che egli credette autentica.

L'accostamento dei due esemplari consente di completare in alcuni punti la descrizione del nostro: il fatto che il colosso parigino serbi traccia di coloritura [49], indica che anche il gemello torinese era colorato, così come del resto si sa che erano colorate tutte le statue anticoegizie in calcare o arenaria — di quelle in pietra dura si dubita — tinteggiando naturalisticamente in nero la parrucca, in rosso le carni dell'uomo e in giallo quelle della donna, ossia imitando il pigmento dell'uno, che viveva all'aperto, e dell'altra che nella casa, e in bianco le vesti.

Inoltre, l'oggetto impugnato dal colosso del Louvre, può identificarsi con buona probabilità con un astuccio contenente un rotolo di cuoio, con iscritto un testo sacro, il quale fuoriesce dall'astuccio medesimo; di qui la induzione che l'oggetto impugnato dal colosso torinese, in sè e per sè non definibile, sia un astuccio analogo — quale cioè già venne da noi qui descritto [50].

---

[46] V. *Osservazioni* cit., nella pubblicazione prima, pagg. 31 e 32.
[47] V. *Seconde Lettre*, pag. 30.
[48] V. Bissing, *op. cit.*, l. c.
[49] V. Bissing, *op. cit.*, l. c.
[50] Il Bissing, *op. cit.*, l. c., descrive l'oggetto impugnato dal Sethi del Louvre siccome non finito, e probabilmente destinato a diventare un amuleto *onch*. La tesi non è suffragata dall'aspetto della statua, che appare rifinita in tutto; sembra quindi più accettabile l'ipotesi dello Spiegelberg, in *ZAS*, 53 (1917), pag. 103 sgg., che si tratti

In conclusione, è pur vero — e qualcuno potrebbe rammaricarsene — che la scienza ha spogliato il colosso di Torino del nome di Osimandia o Ramesse II, e insieme di ogni gloria e grandezza, chè Sethi II non è noto quale monarca di grandi imprese. Vero è anche però, che nell'epoca indicata siccome « fine XIX-XX din. », dove il decadere dello Stato sembrava accompagnato da un analogo scadimento della statuaria in prodotti di maniera, la stessa scienza ha collocato due autentici capolavori, nei quali la grande arte si ravvisa invece ancora ben viva. Di qui ancora una illazione: che il sovrano effigiato negli stessi capolavori, mentre con passo energico calca la terra de' suoi avi, onorando con la sua presenza il culto reso agli dei protettori dell'Egitto, il sovrano dicevamo, che guidò quasi la mano degli scultori al suo servizio, onde essere così effigiato, fu se non autore di grandi imprese, certo degno de' suoi maggiori avi.

---

di un astuccio per papiro, contenente il testamento del padre del monarca, impugnato a testimonianza di legittimità. A nostro avviso peraltro, il foglio che fuoriesce dall'astuccio, ed ha il contorno arrotondato, è men facile sia di papiro, chè questo si tagliava a rettangolo: piuttosto forse di cuoio, materiale usato appunto per testi sacri, al quale un taglio del genere bene si adatta. Ancora il Bissing, descrive l'oggetto impugnato dal Sethi di Torino quale amuleto a doppia coda di rondine, ossia il *mikes*, descritto in seguito dallo Spiegelberg nell'art. cit.: l'oggetto in parola ha però i lati rettilinei, e le testate piatte, non sembra quindi un *mikes*, ed è più probabilmente un astuccio simile a quello del Sethi del Louvre. Con l'occasione precisiamo che l'alt. del colosso del Louvre è m. 4,65; lo zoccolo misura m. 0,77 x 1,20, alt. 0,72. Su di esso, nella faccia anteriore, l'appellativo che precede il secondo cartello, *nb hꜥw*, e il cartello stesso non sono asportati come nel Colosso di Torino, la cui iscrizione in tale punto può quindi integrarsi di conseguenza. Sul gonnellino, è il titolo *nb t'wj jrj hw n jt-f Rꜥ Wsr-hprw-Rꜥ*. Sull'asta figurano i medesimi titoli e nomi che su quella della statua a Torino, fino al secondo cartello: di qui innanzi leggesi *mrjj Imn-Rꜥ njswt ntrw*, con interessante accostamento di Amon-Ra, al Seth che figura sul colosso torinese. L'immagine divina sull'asta medesima, doveva quindi essere di Amon. La fibbia della cintura reca la medesima iscrizione che sul gemello.

APPENDICE

Riportiamo l'articolo, cui si è fatto cenno, comparso nella « Gazzetta di Genova », n. 69 del 28 agosto 1824 (il giornale usciva il mercoledì e il sabato):

PASSAGGIO DA GENOVA PER TORINO DEL RE OSIMANDIA, ANTICHISSIMO FARAONE D'EGITTO

Da più giorni vedesi sulla Piazza del Principe Doria, fuori la Porta S. Tommaso, una statua colossale, collocata sopra un robusto carro ferrato, intorno alla quale è sempre raccolta una turba di persone che ammirano estatiche non tanto la qualità e la mole della pietra, quanto l'aspetto venerando e le spoglie peregrine sotto cui è rappresentato un qualche gran personaggio dell'antichità, e si dimandano a vicenda:

> Chi è costui che in sì gran pietra scolto
> siede Gigante?

Eccoci qui per soddisfare a una sì ragionevole curiosità.

Questa statua, destinata a far parte dell'immensa collezione di antichità egiziane che S. M. il Re nostro Sovrano ha voluto acquistare onde promuovere i buoni studi ne' suoi Stati, e che è qui di passaggio per Torino, è la più grande, per non dir anche la più bella, fra quante sono finora venute intiere dalle sponde del Nilo, ad arricchire i Musei d'Europa. Essa fu scoperta a Tebe, nel 1818, dal Cav. Drovetti, fra le rovine dell'antichissimo tempio di Karnac; la sua sostanza è un'arenaria durissima, di certo color tendente al rosso; mirabile ne è la conservazione; è alta 5 metri e ½, compresavi la base, e pesa oltre mille rubbi di Genova.

Il Cav. Giulio di S. Quintino, membro della Reale Accademia delle Scienze, in Torino, e specialmente incaricato di mettere in ordine la collezione suddetta, in una sua recente lezione accademica ha dimostrato spiegando le iscrizioni geroglifiche che coprono la base di questo colosso, che l'eroe in esso rappresentato è il re Osimandia uno dei più antichi Faraoni rammentati dalla storia, il quale appartenne alla XV din. e fu quindi contemporaneo o poco distante dall'età di Abramo, ventitrè secoli avanti l'era volgare.

COSTANZA SEGRE MONTEL

I MANOSCRITTI E I LIBRI A STAMPA DELL'ARCHIVIO CAPITOLARE DI TORINO

L'Archivio Capitolare di Torino, un tempo ricchissimo, e poi, per vicissitudini varie, in parte disperso [1], possiede ancora un fondo molto importante, anche se poco noto, che raggruppa codici pergamenacei (miniati e non), antichi documenti concernenti il Capitolo, manoscritti cartacei musicali di varia epoca, un incunabulo, diverse cinquecentine e libri a stampa settecenteschi. Dell'intera biblioteca, e del nucleo superstite in particolare, non esistono che parziali inventari [2], il più recente dei quali — solo comprendente il fondo musicale ed alcuni spartiti appartenenti alla Real Cappella — risale alla fine dell'800 [3].

Pertanto, data la mancanza di un aggiornato strumento di studio per queste opere, — in particolare per la parte artistica, — e data soprattutto l'importanza e in qualche caso rarità delle medesime, mi è parso utile compilarne un catalogo, che fosse il più possibile informato, e che, non pretendendo ovviamente di riuscire definitivo — anche per l'estrema varietà del materiale considerato —, potesse però fornire un orientamento ed una prima base per ogni ulteriore approfondimento dei problemi così aperti. Sperando di essere riuscita nel mio intento, colgo nel frattempo l'occasione per ringraziare chi mi ha aiutato in questo lavoro, primo fra tutti Monsignor Silvio Solero, senza la cui collaborazione il catalogo non sarebbe stato possibile, la prof. Marina Bersano Begey e il dr. Giuseppe Dondi, che mi hanno fornito preziosi chiarimenti sui libri a stampa, la dr. Ada Quazza, e il prof. Jacques Rongy, cui debbo gli utili suggerimenti sulla miniatura gotica.

---

[1] F. Rondolino, *Il Duomo di Torino illustrato,* Torino, 1898, cap. V.

[2] Il Rondolino (cit., note al cap. V) ricorda Inventari dell'Archivio dal 1467 al 1575.

[3] P. Succio, *Inventario della musica esistente negli Archivi dell'Ill.mo e Rev.mo Capitolo Metropolitano di Torino,* Torino, 23/XII/1882, ms. conservato presso il Duomo di Torino.

Parte I: I CODICI MEMBRANACEI [4].

1) *Codice agiografico A*

membranaceo - scritt. minuscola carolina evoluta, già prossima al gotico, su due colonne - metà del XII sec. c. - pagg. 534 (numerazione in cifre arabe, spesso errata, a centro del margine in alto: ripete la numerazione più antica, a fogli e in numeri romani, situata sull'angolo sinistro del foglio, al verso; mancano qua e là, all'inizio, parecchi fogli, evidentemente usciti dalla rilegatura) - mm. 350 x 260 c.

Il codice, in buone condizioni, contiene tra l'altro il racconto della passione dei martiri di Torino (Ss. Solutore, Avventore e Ottavio) e di S. Secondo, assimilati ai martiri della legione tebea: per il tipo di scrittura, già prossima al gotico, esso va posto verosimilmente intorno alla metà del XII secolo.

Manca di decorazione miniata, e solo in qualche caso le piccole iniziali a pennello rosso, in genere semplicissime, che aprono i capoversi, si impreziosiscono di svolazzi e motivi decorativi tratti dal mondo vegetale.

2) *Bibbia Atlantica*

membranaceo - scritt. minuscola carolina evoluta, su due colonne - 3° quarto del XII sec. - [ff. 243] - mm. 570 x 370 c. - segnatura antica: n. 332.

Il codice, che si presenta in buone condizioni, anche se frammentario nel testo, è ornato da belle iniziali miniate, spesso a piena pagina, con fini decorazioni geometriche o vegetali, figure e scenette illustranti il testo (fig. 10). Il vivo senso del colore, l'eleganza della decorazione ma soprattutto la vigorosa immediatezza nel cogliere gli aspetti del mondo esterno, ben caratterizzano questo miniatore, che riconosciamo di cultura umbro-romana con qualche influsso toscano, e lo innalzano al di sopra dei maestri coevi di tali regioni. A questo stesso miniatore, che il Garrison ha dimostrato essere il « Maestro della Bibbia di Avila », si devono attribuire anche altri codici, e precisamente la Bibbia Atlantica della Cattedrale di Avila (Madrid, Bibl. Naz., Vitr. 15), la Bibbia gigante di Trento (Trento, Bibl. diocesana, cod. 2546), e il Passionario pure gigante di Milano (Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B 55 inf.). Tutti collocabili intorno al terzo quarto del XII secolo.

---

[4] La II parte, concernente i libri a stampa, verrà pubblicata nel prossimo numero della Rivista; non mi occuperò nè dei mss. musicali cartacei, su cui stanno lavorando i maestri di Cappella del Capitolo, nè dei documenti, per i quali sarebbe necessario uno spoglio archivistico che non mi sento in grado di fare.

Nel codice torinese le iniziali miniate si trovano ai fogli: 1v, 5, 7, 28v, 45, 57, 75v, 92v, 103v, 114v, 117v, 133v, 146v, 161v, 176v, 228, 228v; ai fogli 198v, 222 e 224v si trovano invece iniziali non complete, e ai fogli 144 e 156v disegnini marginali a penna (rispettivamente: Madonna con bambino e Testa caricaturale).

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pag. 59; E. B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval Italian painting*, 1953-1962, I_1 (1953), figg. 1, 33-42; I_3 (1954), pagg. 109-112, figg. 162-165; II_1 (1955), pagg. 49-51, figg. 25-30; III_1 (1957), pagg. 4, 82-83, figg. 1-2, IV_1 (1960), pagg. 59-72, figg. 2-27.

3) *Codice agiografico B*

membranaceo - scritt. minuscola carolina avanzata, con parecchi tratti gotici (lettera r, abbreviazioni finali ecc.), su due colonne - metà sec. XIII - ff. 204 - (numerazione antica in numeri romani: dove manca il margine in alto, la numerazione — sparita — è stata ripetuta più in basso da mano più recente) - mm. 370 x 250 c.

Il codice presenta rosicchiature abbastanza estese nel bordo superiore del foglio, tanto da rendere illeggibile in qualche caso il primo rigo di scrittura, e rosicchiature più sporadiche e limitate in quello inferiore. Vi si può leggere — oltre alla passione dei santi Solutore, Avventore e Ottavio — anche il racconto del martirio di S. Thomas Becket (morto nel 1170 e canonizzato nel 1173): ciò costituisce un sicuro termine *post quem* per la datazione del ms., che la scrittura, già con diversi tratti gotici, induce a collocare nel XIII secolo.

Troviamo una sola iniziale miniata al f. 1 (una grossa O a semplice intreccio rosso giallino e bleu, lumeggiati e punteggiati di bianco, su fondo azzurro), di gusto settentrionale e di qualità abbastanza modesta (fig. 2). Nel resto del ms. compaiono unicamente piccole iniziali a pennello, assai semplificate, in rosso e bleu.

4) *Bibbia di Antonio da Romagnano*

membranaceo - scritt. gotica assai minuta, su due colonne - 3° quarto del XIII secolo - [ff. 503] - mm. 330 x 210 c.

Il codice era posseduto, come risulta da una scritta antica sull'ultimo foglio, dal protonotario apostolico e canonico Antonio da Romagnano (morto nel 1495). Sarebbe ottimamente conservato se non fossero state tagliate via delle miniature in alcune parti (e precisamente ai ff. 102, 103, 139, 162, 203, 204, 225, 311). La decorazione, di notevole qualità, è costituita da frequenti iniziali, miniate a colori densi e opachi, a stesure larghe nelle

vesti, nei panni e nelle architetture (che sono a schema molto semplice e a colori prevalenti bleu e bruno violaceo, con brillanti fondi aurei) (fig. 7). Il disegno è a penna nera, spesso e pesante, e segna con nettezza le zone di colore e le pieghe dei panni. La decorazione assume spesso la forma di fascia verticale a figure sovrapposte, entro lati curvilinei, come in una vetrata duecentesca (fig. 11). Questi elementi, uniti alla vivacità espressiva delle figure, ad accenni naturalistici e a dati morfologici, permettono di collocare stilisticamente la decorazione in ambito francese, forse addirittura parigino, e di datarlo sul finire del 3° quarto del XIII secolo. Per citare qualche esempio, possiamo accostare questo tipo di decorazione a quella estremamente semplice del Codice dell'Imperatore Giustiniano (Giessen, Bibl. dell'Università, ms. 945), o a quella vivacissima del ms. franco-fiammingo n. 2435, fondo Sloane, conservato al British Museum di Londra, entrambi della fine del XIII secolo.

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pag. 61.

5) *Pontificale ad manus*

membranaceo - scritt. gotica in rosso e nero, su due colonne dall'inizio fino al f. 260v, su una colonna sola dal f. 261 alla fine - fine XIV sec. - ff. 267 (con numerazione antica, a numeri romani, sbagliata verso la fine) - mm. 355 x 250 c.

Il codice, che appartenne al vescovo Ludovico di Romagnano e fu da lui donato al Capitolo nel 1468, col divieto di farlo uscire dalla biblioteca, si presenta in buone condizioni (salvo due tagli al f. 24 e al f. 52, forse per asportare una miniatura o una postilla che non si voleva lasciar leggere). Contiene molti brani musicali, in canto gregoriano (ma ai ff. 157v e 158 vi è soltanto l'indicazione del rigo musicale, senza le note e le parole del canto), e molte glosse, di varia epoca. È decorato con piacevoli iniziali miniate di gusto lombardo, non grandi e per lo più a motivi vegetali. La pennellata è corposa, i colori (rosso, bleu, violaceo e oro) piuttosto opachi, e non mancano mai le lumeggiature bianche, che in questo caso hanno la funzione di vera e propria linea di contorno. Raramente in questa decorazione il miniatore si allontana dal mondo vegetale: solo al f. 16, eccezionalmente, fa uscire un mascherone dal tralcio di foglie che forma la lettera (fig. 4).

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pag. 60, e pag. 64 nota 17.

6) *Breviario*

membranaceo - scritt. gotica, in rosso e nero, su due colonne - metà del XV secolo - [ff. 516] (numerati i primi dieci con numeri romani, i segg. in cifre arabe, da 1 a 496) - mm. 330 x 230 c.

Anche questo codice appartenne al vescovo Ludovico da Romagnano, che lo regalò al Capitolo. Lo stemma dei Romagnano compare infatti spesso nella decorazione delle pagine. Lo stato di conservazione è ottimo: soltanto al f. 394 è stata tagliata via una miniatura. È ornato in quasi tutti i fogli con bordi di fiori e fogliami a tinte delicate, rilevate di bianco, e arricchite da racemi e bocciuoli dorati, con disegno fitto e sottile. Contiene iniziali figurate con immagini o piccole scene attinenti alla materia del testo, condotte con rapidi tratti di penna, quasi fossero schizzi, e colorate con fare rapido e sommario (figg. 1 e 5). Motivi, tipologie, colori e gusto degli ornati denunciano il codice come prodotto di una bottega riecheggiante la cultura lombarda « internazionale » intorno o poco dopo la metà del Quattrocento. Vi si può riscontrare infatti da un lato l'eco dei modi di Bonifacio Bembo, in un'interpretazione più fragile e superficiale, dall'altro un vivo gusto per le lumeggiature bianche, rilevate a sottolineare lineamenti e panneggi, quale s'incontra spesso in opere lombarde — miniature e pitture — tra il 1460 ed il 1470.

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pag. 61.

7) *Messale*

membranaceo - scritt. in rosso e nero, su due colonne - metà del XV secolo - [ff. 278] (numerati i primi sei con numeri romani, i segg. da 1 a 272, in cifre arabe) - mm. 400 x 290 c.

Come i due codici precedenti, anche il Messale appartenne al vescovo Ludovico di Romagnano, che lo donò al Capitolo: il suo stemma, sormontato dalla mitra vescovile compare infatti più volte tra gli ornati delle pagine. Il Messale è riccamente miniato, e la decorazione, del tutto analoga a quella del Breviario sopracitato, lo indica sicuro prodotto della medesima bottega (fig. 8). Si veda pertanto quanto già detto nella scheda del Breviario, tenendo però presente che il Messale è di qualità un poco inferiore.

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pag. 61 e pag. 64 nota 21.

8) *Manuale della Cattedrale di Torino*

membranaceo - scritt. gotica in rosso e nero su due colonne - seconda metà del XV secolo - [f. 110] - mm. 270 x 195 c.

Il codice, non in perfette condizioni, essendo stato rosicchiato dai topi al margine inferiore delle ultime pagine, si apre con un indice, due fogli musicali in canto gregoriano, ed un calendario liturgico, qua e là postillato da mano più tarda. Sotto il mese di agosto si legge, in rosso, in caratteri coevi al codice [5]: « Dominica tertia huius mensis celebratur festum inventionis corporis Christi »: la nota è importante perchè conferma il racconto del miracolo eucaristico di Torino, avvenuto nel 1453, e soprattutto perchè costituisce un termine *post quem* alla datazione del codice. Una scritta, piuttosto recente, sul retro della copertina, fa sapere che il Manuale fu mandato all'Archivio metropolitano dall'arcivescovo Gastaldi. Il codice non è miniato. Contiene soltanto semplici iniziali a pennello, in rosso e bleu.

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pag. 60 e pagg. 63-64 nota 9.

9) *Antifonario di Giovanni De Desio*

membranaceo musicale, diviso in sette volumi - scritt. gotica in rosso e nero - 2ª metà del XV secolo - [ff. 258, pagg. 306, ff. 166, 246, 122, 191, 263] - mm. 560 x 380 c.

L'antifonario, diviso in sette volumi, fu commissionato dal Capitolo al milanese Giovanni De Desio nel 1448, e fu pagato nel 1454 e nel 1456 [6]. Purtroppo è stato mutilato della maggior parte delle sue miniature, che, vendute, finirono in America, sembra a New-York [7]. La data di questo furto non è nota, ma certo dovette essere posteriore al 1898, perchè il Rondolino, nel suo libro, cita l'Antifoniario senza far cenno ad un simile scempio. Allo stato attuale rimangono se non proprio intatti, per lo meno abbastanza conservati due soli volumi: anche in questi però le miniature di maggiori dimensioni sono state asportate. Da ciò che resta è soltanto possibile collegare lo stile di questo miniatore — anche se non puntualmente —

---

[5] Il Rondolino (cit., pagg. 63-64, nota 9), commettendo evidentemente una svista, colloca questa nota tra quelle di mano posteriore al codice, mentre non vi è alcun dubbio che la scrittura e l'inchiostro siano gli stessi del resto del ms.

[6] Cfr. i documenti dell'Archivio citati dal Rondolino a pagg. 60 e 64. Il miniatore non è altrimenti noto.

[7] Fino a questo momento non mi è stato possibile rintracciare le miniature staccate, nè verificare l'esattezza della notizia fornitami da Mons. Solero.

alla fantasia accesa delle decorazioni vegetali del maturo Belbello da Pavia, come alla decorazione esuberante e dura dei miniatori cremonesi [8]. Peccato che la mancanza quasi totale di iniziali con figure umane non ci permetta di fare raffronti più precisi.

a) incipit: « *Ad honorem Dei et Virginis Mariae et S. Johannis Baptistae. Incipit responsoriale de Adventu...* » [9].

Volume di [ff. 258 circa], abbastanza ben conservato, salvo che agli ultimi fogli, dove compaiono macchie di umido. Mancano (asportate con lametta) soltanto poche iniziali miniate di grandi dimensioni, che probabilmente erano figurate. Le restanti (e sono molte) hanno una decorazione a motivi vegetali (fig. 9), con disegno assai duro ma elegante e colori vivissimi (rosso, verde, bleu, violaceo, oro). In pochi casi l'iniziale porta la figura umana: allora è molto interessante (fig. 3: si noti la terminazione vegetale del copricapo dell'uomo, e la sua carnagione azzurro intensa).

b) incipit: « *Incipit coe... sanctorum. In nativitate apostolorum ad laudes...* » (l'incipit è mutilo, perchè sulla parte destra del foglio è stata tagliata via un'iniziale).

Volume di [pagg. 306], mutilo dei primi 2 fogli, con numerazione antica a penna (solo da pag. 5 a pag. 197). Doveva essere assai riccamente decorato, specialmente con miniature marginali: tale decorazione però è stata completamente asportata (rimane al massimo qualche coda, dove l'iniziale è stata tagliata affrettatamente, e una piccola lettera decorata a pag. 286).

c) *volume mutilo, mancante dei primi 14 fogli.*

La numerazione di questo volume, segnata da mano antica e non sempre esatta, va dal f. 15 al f. 166. La decorazione è stata completamente asportata; anche qui molte delle miniature dovevano essere marginali. Al f. 106, al margine destro, è segnata per traverso una firma: SIMONDO.

---

[8] Cfr. per es. il Cod. VI della Cattedrale di Cremona, di Baldassarre Çoldirali, il cod. VIII, sempre della Cattedrale, di Giovanni Gadio, i codd. XVI, XVIII, XIX, ancora della Cattedrale, di Apollonio da Calvisano (cfr. Annali della Bibl. governativa e Libreria Civica di Cremona, vol. VIII (1955), Cremona, 1956, fasc. II, figg. 33-35, 40-44).

[9] I volumi dell'Antifonario, come molti altri dell'Archivio, mancavano di numerazione, e sono stati da me numerati (v. numerazione indicata entro parentesi quadra). L'ordine con cui sono qui elencati è un ordine di puro comodo, anch'esso da me stabilito.

d) incipit: « *In vigilia sancti Ad... Andreae apostoli...* ».

Volume di [ff. 246]. Al f. 1, in alto, a margine, una nota antica dice: « Hic adsunt antiphonae corporis Christi ».

La decorazione è stata completamente asportata: a giudicare dai tagli dovevano prevalere qui le miniature di modeste proporzioni.

e) incipit: « *In vigilia S. Iohannis Baptistae in adventu...* ».

Volume di [ff. 122]. Quasi tutte le iniziali sono state tagliate via (salvo quattro, di modeste proporzioni, ai fogli 1, 52, 75, 83). Molte dovevano essere marginali.

f) *volume forse mutilo* (all'inizio ha il racconto del peccato originale, verso la fine il racconto della Passione).

Volume di [ff. 191]. La decorazione è stata completamente asportata.

g) incipit: « *Dominica Resurrectionis* ».

Volume di [ff. 263]. La decorazione è qui quasi integra, mancando solo poche iniziali di grandi proporzioni (fig. 6: si veda quanto già detto per la decorazione del primo volume). Al penultimo foglio, sul recto, annotazione moderna, marginale, a matita: *W. sig^{r}. Trabatum.*

Bibliografia: F. Rondolino, cit., pagg. 60 e 64 note 11-16.

10) *Antifonario* (in festo inventionis sanctae crucis)

membranaceo musicale - scritt. gotica avanzata - fine sec. XV? - [ff. 34] - mm. 555 x 370 c.

In codice non è ben conservato, perchè la sua decorazione è stata quasi completamente asportata. Rimangono soltanto alcune iniziali a penna, in nero e rosso, con decorazione a motivi vegetali (tronchi d'albero secco, tralci vegetali), animali (pesci), testine di profilo. A tre quarti del volume si trova un interessante disegno, occupante i due margini interni dei fogli 21v e 22, a cavallo della costola di rilegatura. Rappresenta un albero morto, con spezzoni di rami, da cui escono ora testine, ora serpenti, ora uccelli dal lungo becco che lottano tra loro (fig. 12). Il disegno, come tutti nel codice, è assai fine e sensibile, di tratto sottile. La presenza in esso del motivo del nastro, e soprattutto il dichiarato intento di dar rilievo alle forme, in mancanza del colore, per mezzo di ombre tratteggiate a penna, inducono a collocare cronologicamente l'ornato alla fine del XV o principio del XVI secolo, e il genere del motivo fa supporre l'autore conscio sia di acutezze fiamminghe sia di soluzioni affini, almeno iconograficamente, a quelle svolte da Leonardo.

ELENA BREZZI

PRECISAZIONI SULL'OPERA DI GIOVANNI CANAVESIO: REVISIONI CRITICHE

La figura di Giovanni Canavesio — pittore piemontese della seconda metà del '400 — subì, per lunghi anni, valutazioni critiche disparate da parte degli storici dell'arte che, nello sforzo di inserirne l'opera in un ambiente determinato — di tipo nordico per un verso, ligure per un altro — videro in lui ora il continuatore di una tradizione, ora un innovatore degno di figurare tra i primi maestri della pittura piemontese, ora un mestierante incapace di imporsi con una produzione qualitativamente valida [1].

---

[1] Ai pochi accenni sul Canavesio da parte di studiosi cui la sua attività era solo parzialmente nota, il lavoro del Weber (*Die Begründer der Piemonteser Malerschule*, Strasburgo, 1911) aggiunge la prima analisi puntuale — anche se per taluni aspetti decisamente falsata — dell'opera del Pinerolese. Lo studioso tedesco infatti considerò il Canavesio l'iniziatore della scuola pittorica piemontese (ignorando la figura di Jaquerio, la cui firma a S. Antonio di Ranverso venne messa in luce solo nel 1914) e sottolineò il carattere nordico tedesco delle sue opere avanzando l'ipotesi che egli avesse lavorato nella bottega dello Schongauer intorno al '70 o che, almeno, avesse visto parte della produzione del maestro tedesco. Cercando però di giustificare, nella produzione canavesiana, la presenza di elementi più chiaramente mediterranei, egli rilevò che il pittore non dovette ignorare l'opera del Brea e ne dovette essere influenzato soprattutto per quanto concerne le opere su tavola. Nel 1925 il Fulcheri, in una monografia sul Canavesio (*Giovanni Canavesio pittore piemontese del '400*, Torino, 1925), cercò, per primo, di analizzare a fondo le origini stilistiche del pittore, individuando nel ciclo di affreschi della ex-chiesa parrocchiale della Manta un valido punto di partenza per la formazione culturale del pinerolese, ma uniformandosi alle linee critiche generali degli altri studiosi per l'analisi complessiva dell'opera canavesiana. In seguito la Brizio (*La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino, 1942) nei suoi ampi studi sulla pittura piemontese, si occupò del Canavesio soltanto di sfuggita, e, capovolgendo le affermazioni del Weber, lo definì pittore modesto, ritardatario, cristallizzato in forme ormai fisse, pur intuendone i rapporti con la cultura del Brea. Per una bibliografia completa del pittore, oltre ai testi citati dalla Brizio, e al catalogo del Viale (*Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939), si confronti: F. Alizeri, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al sec. XVI*, Genova, 1870, pag. 323; W. Lübke, *Geschichte von Italienische Malerei*, Lipsia, 1873; M. Granella, *Monografia sul Santuario di Briga*, 1905; G. Brès, *Brevi notizie inedite su alcuni pittori nicesi*, Nizza, 1906, pag. 9; G. Brès, *Notizie varie concernenti la regione nicese*, Nizza, 1909; L. Normandy, *Un trésor d'art ignoré*, in « Monde Illustré », giugno 1912; E. Pacchiaudi, *Il Santuario di Nostra Signora del Fontano*, Bordighera, 1912; G. A. Mossa, *Affreschi a Peillon et à Coaraze*, in « Nice Historique », 1912; L. Motta-

Soltanto in questi ultimi anni si è avuto un mutamento importante nella visione del problema in seguito ai suggerimenti di alcuni studiosi francesi [2] che tentarono di inserire la cultura canavesiana nella cerchia mediterranea, vedendo in lui un pittore non solo « piemontese », ma di assai più largo respiro, con una cultura che affonda le sue radici sia nella tradizione alpina occidentale sia in quella franco-meridionale.

Ora, una delle difficoltà che si incontrano nello studio del pinerolese è rappresentata dalla scarsità dei dati sulla sua vita, tale che non è stato possibile decidere in modo assolutamente sicuro se si riferisca a lui il ben noto documento pinerolese del 1450 dopo il quale le notizie tacciono per un trentennio [3]. Solo nel 1480 infatti si ritrova il suo nome in un documento

---

CIACCIO, *Recensione al Weber*, in « Rass. Bibl. d'Arte », 1920; A. CAVALLARI-MURAT, *Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del sec. XV*, in « Boll. St. Bibl. Sub. », 1936, gennaio-luglio, pag. 78; N. DI CARPEGNA, *Studi sulla pittura ligure del '400-'500*, Roma, 1943, pag. 85; O. GROSSO, *All'ombra della lanterna*, Milano, 1946, pag. 79; G. V. CASTELNOVI, *Dipinti antichi della Liguria Intemelia*, in « Ingauna e Intemelia », 1947; P. TOSEL, *Giovanni Canavesio, Iacopo Bernardi, Luigi Luciano, Angelo Zanelli*, Pinerolo, 1953, pag. 3; Y. BONNEFOY, *Les peintures murales de la France gotique*, Parigi, 1954; L. MALLÉ, *Elementi della cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di L. Venturi », Roma, 1956, vol. I, pag. 139; G. V. CASTELNOVI, *L'Annunciazione di Andagna*, in « Quaderni della Sopraintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria », n. 6, Genova, 1956, pag. 22; M. ROQUES, *Les peintures murales du Sud-Est de la France*, Parigi, 1961, *passim*; L. MALLÉ, *Le Arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pag. 81; F. ENAUD, *Jean Baleison peintre*, in « Art de France », 1962, pag. 94 e sgg.; F. ENAUD, *Des fresques du XV siècle miraculeusement preservées sont docouvertes en Provence*, in « Connaissance des Arts », 1962, pag. 101.

[2] Nel 1960 J. THIRION incluse una documentazione degli affreschi canavesiani nella Mostra nicese sui primitivi nizzardi (*Primitifs de Nice*, cat. della mostra al Museo Massena di Nizza, 1960) suggerendovi la presenza di una cultura mediterranea iniziale da contrapporre alle evidenti esasperazioni espressive di tipo « nordico » dei cicli affrescati. È questa la prima volta che il Canavesio viene inserito in una esposizione intesa a raccogliere i primitivi mediterranei. In seguito, in due contributi, uno del LACLOTTE (*Primitifs de Nice*, in « Art de France », I, 1962, pag. 289, nota 2) e l'altro dell'ENAUD (*Jean Baleison peintre*, in « Art de France », II, 1962, pag. 94) venne ancor più accentuato l'indirizzo « nizzardo » del pittore. Il primo infatti sottolinea le evidenti affinità esistenti fra il polittico di San Michele, del Museo Massena di Nizza, attribuito generalmente al Durandi, e le opere canavesiane, mentre il secondo attribuì al pittore una tavola, sempre allo stesso museo, rappresentante il « Battesimo di Cristo » anch'essa di tipo prettamente durandiano-nizzardo.

[3] Il vuoto di trent'anni fra i due documenti ha fatto nascere il dubbio che essi non si riferiscano alla stessa persona, e certo una risposta definitiva sulla questione è molto problematica, tanto più che, essendo il Giovanni Canavesio del '50 « magister » in proprio, egli doveva aver già compiuto i 25 anni, ed è strano il contrasto tra la mancanza di opere della sua giovinezza e maturità e la serrata produzione degli ultimi vent'anni, interamente localizzata, per di più, nelle Alpi Marittime e nell'entroterra nizzardo, tranne un affresco, eseguito nell'87 per la Parrocchiale di Virle, oggi scomparso, di cui possediamo in un documento ampia descrizione (cfr. BAUDI DI VESME, *Le origini della feudalità nel pinerolese*, in « Boll. St. Bibl. Sub. », vol. I, 1899). D'altra parte, poichè la firma apposta a questo lavoro — « Johannem Canavesum

dell'archivio di Nizza: nel 1482 egli inizia la sua produzione artistica nota e, da questo momento in poi, accanto al suo nome e cognome compare sempre, nelle firme apposte ai suoi lavori, la parola « presbiter » e la denominazione « da Pinerolo ».

Dal 1482, data degli affreschi di San Bernardo a Pigna, la ricostruzione biografica della sua vita appare più semplice, poichè è possibile seguirne l'attività attraverso le opere firmate a noi pervenute. Nell'88 lo troviamo a Luceram intento all'affresco della facciata della parrocchiale, oggi interamente perduto [4]; del '91 è il polittico che si trova alla Pinacoteca di Torino, quasi certamente eseguito in Liguria e di là rimosso solo in un secondo tempo [5]; lavora al ciclo della Passione di Cristo per la Cappella di Nostra Signora della Sorgente a Briga Marittima nel '92, mentre del 1499 è il polittico oggi a Verderio Superiore e del 1500 quello della Parrocchiale di Pigna.

La prima opera firmata e datata, gli affreschi di Pigna, offre spunti assai interessanti per l'interpretazione delle influenze prime che agirono sul Canavesio. Il vasto ciclo, che comprende le scene della Passione scompartite in 24 riquadri, separati da una cornice bianca, oltre alla Crocifissione, al Giudizio Finale e alle due volte con figure degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa, presenta infatti uno schema generale che, nella seconda metà del '400, si riscontra sia nel Piemonte Occidentale, nella ex-chiesa parrocchiale della Manta e nella Cappella di San Fiorenzo a Bastia, sia in Savoia, a Lanslevillard, nella Cappella di San Sebastiano, affrescata oltre che con le Storie della Vita del Santo con quelle della Vita di Cristo [6]. Ma, strettamente affine, vi è inoltre l'interpretazione iconografica di alcuni episodi o

---

Presbiterum de Pinarolio » — quella che troviamo nella cappella di San Bernardo a Pigna, sua prima opera documentata, eseguita nell'82 — « Johannes Canavesi de Pinarolio pinxit » — e tutte le successive corrispondono esattamente alla prima indicazione, i due documenti potrebbero anche riferirsi allo stesso pittore, noto ed apprezzato nel pinerolese ancor prima della sua partenza per Nizza e di qui richiamato per eseguire una importante commissione per il Signore di Virle.

[4] Cfr. M. Fulcheri, *Giovanni Canavesio*... cit., pag. 24.

[5] Cfr. M. Bertea, *Ricerche sui pittori e pitture pinerolesi del Medio Evo*, in « Boll. St. Bibl. Sub. », 1897, pag. 40.

[6] Gli affreschi della cappella del Castello della Manta, anonimi, databili verso il 1460-70, costituiscono il ciclo di « Storie della Passione » di qualità più notevole di tutto il Piemonte nel secondo '400; assai ben conservati e pressochè completi, si svolgono in 10 episodi (più la grande « Crocifissione » che occupa tutta la parete di fondo). Nella cappella di San Fiorenzo a Bastia oltre alle scene riferentisi alla vita di Cristo, vi sono le « Storie di S. Sebastiano », di « S. Antonio Abate », di « S. Martino », le raffigurazioni dei « Vizi » e delle « Opere di Carità », dell« Inferno », del « Paradiso », nonchè, nell'abside, un'ampia « Crocifissione » e figure di Santi. Pressochè tutti gli af-

personaggi, fissati secondo uno schema ormai senza possibilità di varianti. Ne sono esempio la figura del « Giuda impiccato », isolato contro uno sfondo di montagne e crinali alberati, cui il diavolo, quale animale mostruoso, toglie l'anima da uno squarcio aperto nel ventre, o l'episodio del « Giuda che riceve i 30 danari » che si svolge in un interno, il traditore e i Farisei separati da un bancone di legno su cui vengono contati i danari.

Tuttavia, più interessante ancora delle consonanze iconografiche è la presenza di un legame stilistico, quindi culturale, tra gli affreschi di Pigna e gli altri cicli piemontesi. In primo luogo osserviamo che, in San Bernardo, tutte le scene sono chiuse da architetture e, ad approfondire lo spazio, non compaiono mai sfondi di natura, ma fughe di archi che si aprono a destra e a sinistra dell'episodio centrale. Allo stesso modo nella ex-chiesa della Manta, le scene sono scandite da edifici ricchi di merli, di archi, di bifore, popolati da pappagalli e scimmie che corrono lungo i cornicioni e da personaggi femminili nel costume del tempo, che si affacciano a seguire, con aria stupita, le scene svolgentesi in primo piano; questi ultimi sono del tutto simili, nei piccoli volti torniti e nelle acconciature, alle donne affacciate alla finestrella del palazzo nel riquadro « Cristo davanti ad Erode » a Pigna. Sempre alla Manta ritroviamo l'attitudine a porre l'accento sul tono ironico o sull'irruenza di un personaggio o di una scena, sul moto convulso delle mani, sui nasi grossi e sporgenti dei numerosi personaggi faticosamente compressi entro una cornice architettonica ristretta. Analogo ancora è il gusto per i colori intensi, dai timbri accesi, e l'uso di zone cromatiche definite per accostamenti contrastanti. Questo amore per il colore vivo, violento, per i gesti conchiusi e scattanti ritroviamo anche a Bastia e a Lanslevillard, dove però la tensione drammatica delle scene è meno sensibile, poichè par essere sopravvenuto un certo ammorbidimento a lenire le asprezze canavesiane, ma dove tuttavia è visibile ancora un analogo spirito animatore.

---

freschi si mostrano interamente ripassati; lo sono in minor grado solo le « Storie della Passione », che però sono in parte scrostate e perdute. Sotto le « Storie di S. Antonio » vi è la data, 1472, che, nonostante le incertezze derivate dallo stato di conservazione dei dipinti, potrebbe forse essere indicativa per tutto il ciclo. La cappella di S. Sebastiano a Lanslevillard è interamente affrescata, oltre che con « Storie della vita di S. Sebastiano », con « Storie della vita di Cristo » suddivise in 36 riquadri. Di questi, i migliori, sono quelli che si riferiscono all'Infanzia di Cristo e che possono essere collocati intorno al '60-'70, mentre i rimanenti furono probabilmente eseguiti da una *équipe* di aiuti su schemi già indicati dall'anonimo maestro, e si ritiene che siano stati terminati solo verso la fine del '400 (cfr. M. Roques, *Les peintures...* cit., pag. 250).

Pare dunque innegabile, nel primo Canavesio, la presenza di echi e ricordi piemontesi rivolti soprattutto a quella produzione post-jaqueriana circoscrivibile alla zona occidentale della regione e databile tra il '50 e l'80; ma la sensibilità del pittore va ben oltre, e già alcuni particolari, in questa sua prima opera, ci consentono di sottolineare in lui la presenza di altri echi culturali: lo spazio è costruito più realisticamente di quanto non sia nei cicli citati; vi è, costante, una viva sensibilità al fattore luce, sensibilità, questa, di sapore più nettamente rinascimentale, come rinascimentali appaiono talune annotazioni, quali il tappeto che si intravede dietro ad Erode nel riquadro « Cristo davanti ad Erode ».

Ora, per giustificare queste presenze, non basta la cultura piemontese cui si è accennato, sono necessarie altre fonti, altri contatti; nulla esclude, d'altronde, che il pittore, documentato in Liguria nell'80, abbia tratto di qui gli elementi culturali che lo distinguono dal Piemonte occidentale. Si osservi infatti, nel riquadro « Cristo davanti a Pilato », la figura del Re che, seduto su di un semplice trono di legno, vestito di un abito riccamente disegnato ad arabeschi bianchi e neri, con un ricco copricapo da cui sfuggono i capelli folti e ondulati, con la barbetta a punta e lo sguardo indagatore, non ha più nulla di « gotico internazionale », ma si lega ai volti, agli abiti, alle acconciature frequenti nelle pitture della Francia Meridionale, così come il volto della donna al suo fianco è vicino ai ritratti di quest'ambiente.

Conferma questa impressione lo statuario gruppo (fig. 1) delle Marie ai piedi della Croce nella grande « Crocifissione » che occupa tutta la prima campata della parete sinistra. La compostezza e serenità quasi arcaica, il volto chiuso dal soggolo bianco, il capo coperto dal manto pesante, che scende fin sulla fronte, ci riportano ancora verso il nizzardo, e, senza riferirci direttamente al Brea e alla Pietà di Cimiez, osserviamo che il modo di avvolgere il capo delle donne nel velo bianco coperto dal manto scurissimo è caratteristico della zona ligure nizzarda e dell'ambiente tra il Durandi e il Brea [7]. E così, nella grande scena del « Giudizio

---

[7] Citiamo come riferimento, per esempio, tra le opere non posteriori a Pigna, la Vergine della Pietà di Sospel e la S. Gertrude del polittico di S. Antonio di Bonson (cfr. V. H. Debidour, *Trésors cachés du pays niçois*, Parigi, 1961, figg. 6, 9). Del resto questa chiusa e austera presentazione delle dolenti è comune nell'area mediterranea e in particolare nella produzione catalana (i cui rapporti con l'area ligure nizzarda ed anche alpina meridionale dovevano essere fiorentissimi ed assai stretti), dal Borrassa al Maestro di S. Giorgio, al polittico dei Santi Abdon e Senen della Chiesa di Santa Maria di Tarrassa dipinto nel 1460 da Jaime Huguet.

Universale » (fig. 2) è possibile riconoscere nel gruppetto degli eletti al centro, seguito da San Gerolamo e da alcuni vescovi, un ricordo abbastanza stretto degli analoghi gruppi, sulla destra del Cristo, nell'ultima fascia sinistra dell'« Incoronazione della Vergine » di Enguerrand Quarton, e nell'angelo, ora appena visibile, che nella fascia sottostante aiuta un'anima a salire, il richiamo ad un angelo di Quarton a sinistra della croce.

A quest'ambiente si ricollega anche la decorazione della volta (fig. 3), che è certamente la parte migliore di tutto il ciclo sia per la qualità della resa pittorica sia per la cultura e l'eleganza dell'insieme e dei particolari. Non pare dubbio, tuttavia, che l'autore ne sia il Canavesio stesso, contro l'opinione espressa dalla Roque [8] e dall'Enaud [9], i quali cercarono di spiegare l'apparente divario tra parete e volta attribuendo quest'ultima al Baleison [10] che firma, in coppia con il Canavesio, gli affreschi di Saint-Etienne de Tinée [11].

---

[8] Cfr. M. Roques, *Les peintures*... cit., pag. 285.

[9] Cfr. F. Enaud, *Jean Baleison*... cit., pag. 102, nota 20.

[10] L'unica data sicura sulla figura di Jean Baleison è ricavabile dall'iscrizione, con l'anno 1481, che egli appone al ciclo di affreschi della cappella di S. Sebastiano a Venanson; in base a questi gli sono stati attribuiti gli affreschi della cappella di S. Grato e di Notre Dame du Bon Cœur a Luceram e quelli del presbiterio di « Nostra Signora della Sorgente » a Briga Marittima, tutti databili dall'80 a poco dopo il '90. Ora, se osserviamo le figure dipinte dal Baleison a Venanson — per esempio il giovane alle spalle di S. Sebastiano davanti a Diocleziano, o il Santo stesso o la figura del Cristo — notiamo che il loro aspetto « cortese » e manierato conduce da un lato ai ricordi del primo e più lombardo Jaquerio, cioè a quello della Madonna in trono del presbiterio di S. Antonio di Ranverso, dall'altro alle eleganze estenuate dei moduli lombardi di tipo morettiano tra il '50 e il '75. Un richiamo anche più evidente ai moduli jaqueriani di Ranverso e della Sala Baronale della Manta è offerto dal giovane Re Mago dell'Adorazione di Notre Dame du Bon Cœur a Luceram, mentre gli affreschi della cappella di Briga mostrano notevoli coincidenze con le opere dei fratelli Matteo e Tommaso Biasacci da Busca. E poichè la cultura di Tommaso, esecutore primo e di miglior qualità, è vicina, soprattutto per ciò che riguarda la sua produzione su tavola, a Bonifacio Bembo, anche questi riferimenti portano a condurre la lettura delle opere del Baleison in chiave « lombardeggiante ». Ora, partendo dal ciclo di Pigna per definire la cultura canavesiana, non è difficile riconoscere in che cosa consista la differenza tra i due artisti: se il Canavesio è, per qualche verso, memore dei modi propri della corrente « popolare » della pittura piemontese e sensibile agli aspetti più interessanti della produzione provenzale e della Francia Meridionale in genere, le opere del Baleison non solo documentano una cultura legata molto più strettamente a moduli gotico-internazionali, ma un temperamento povero di risorse, anche se di modi garbati e non spiacevoli, e una qualità sensibilmente inferiore. In base a queste considerazioni, dunque ci pare di poter escludere che il Baleison abbia collaborato con il Canavesio a Pigna. La collaborazione tra i due rimarrebbe dunque un fatto occasionale, da collocare in un momento in cui il Pinerolese non sia ancora affermato nella zona come appare dopo l'82.

[11] Nella cappella di Saint-Etienne de Tinée, sia nelle vele ancora leggibili della volta, sia nella parete destra, affrescata con « Storie della vita di S. Sebastiano »,

Ora, a parte il fatto che la scritta dedicatoria indica chiaramente il Canavesio, quale autore degli affreschi, senza nominare altri interventi, la non sostenibilità di tale ipotesi è dimostrata dalle molte affinità esistenti tra volta e pareti, tra volta e dipinti su tavola del pinerolese. Il volto del S. Matteo è infatti simile a quello del Cristo delle Storie, il panneggio della veste di San Marco e del manto di San Luca è trattato nello stesso modo che negli Apostoli del Giudizio, a larghe zone piene e illuminate, con un andamento piramidale dalle ginocchia o dal braccio al terreno, dove il panno si allarga e si ripiega come nei dipinti provenzali della metà del secolo da Quarton alla Pietà di Villeneuve-lès-Avignon; identico è inoltre il modo di intendere le luci come provenienti da una fonte ben precisa, così che parte dei troni è pienamente illuminata e parte è completamente in ombra o solo profilata di chiaro nelle modanature. Nè d'altronde queste figurazioni si sottraggono a quel senso di movimento sospeso, intenso e pur quasi irreale, che pervade le scene migliori delle storie. Il Canavesio ha dato qui libero sfogo alla sua fantasia vivace cercando la rappresentazione dei particolari con una precisione ed una minuzia che lo accostano ai fiamminghi e che richiama il confronto con l'interno della bellissima Annunciazione di Giusto di Ravensburg, per gli ampi troni dai delicati pinnacoli, per i lunghissimi cartigli che entrano ed escono per ogni dove divenendo un elemento di moto, di raffinatissimo disordine, creando una specie di inquietudine continua, per l'accurata costruzione del mobile su cui si ammucchia ogni sorta di oggetti, così vicina, anche, ai piani di libri nelle ante laterali dell'Annunciazione di Aix.

In questo momento, dunque, l'esperienza del Canavesio è andata già molto al di là della cultura del Piemonte occidentale, arricchendosi in modo decisivo e sostanziale di elementi provenzali e nizzardi, tanto che egli pare ormai perfettamente inserito, da un punto di vista stilistico, nell'ambiente pittorico compreso tra la Liguria, Nizza e le Alpi Marittime.

Proprio queste considerazioni fanno mettere in dubbio la proposta del Fulcheri [12], condivisa da tutta la critica, di datare il ciclo di Saint-Etienne de Tinée intorno al '92-'93. Gli affreschi, oggi assai rovinati, che decorano

---

ritornano i lineamenti disegnati nettamente, i volti a punta, le mani lunghe e prive di ossatura di Venanson e Luceram, cosicchè pare possibile pensare ad una data assai vicina al 1481. Se ne distingue invece, morfologicamente e stilisticamente solo la parete di fondo, l'unica che si possa far rientrare nello schema tradizionale del Canavesio, come avremo modo di sottolineare in testo.

[12] Cfr. M. Fulcheri, *Giovanni Canavesio...* cit., pag. 26.

la parete di fondo della cappella e che, a nostro avviso, paiono gli unici sicuramente canavesiani, sia per la tensione drammatica delle figure — si pensi al Cristo della « Crocifissione » (fig. 4), scarno, ripiegato su se stesso, con le lunghe gambe arcuate ed il torace scavato, o al San Giovanni immerso in un'espressione di profondo e accorato dolore —, sia per i richiami al ciclo di Pigna, riecheggiano ancora, ci sembra, immediati rapporti con opere piemontesi. Infatti, tanto dal punto di vista iconografico — la posizione del corpo del buon ladrone, il muro merlato che chiude lo sfondo — quanto da quello della capacità di resa drammatica — l'atteggiamento di S. Giovanni — questi affreschi ci riportano all'atmosfera che ci è dato trovare nella Crocifissione, oggi deturpata da pesanti ridipinture, della parete di fondo della cappella di S. Fiorenzo a Bastia, la quale, stilisticamente, si distingue dal ciclo della Vita di Cristo, sulla parete sinistra della stessa cappella. Parrebbe quindi possibile dedurre che in Canavesio, in questo momento, siano presenti ricordi piemontesi più diretti di quelli affioranti nel ciclo di Pigna e che ci si trovi di fronte ad una delle prime opere « nizzarde » del pinerolese, collocabile quindi ad una data sensibilmente anteriore a quella di San Bernardo a Pigna.

Contemporaneamente a questo ciclo invece sembrano potersi collocare i due affreschi, una « Crocifissione », nella Sala Capitolare e una « Visione di San Tommaso » nel Refettorio, del Convento dei Domenicani a Taggia, ridipinti ed ormai quasi illeggibili, attribuiti al pinerolese dal Reghezza nel 1927 [13], il quale accolse come esatta la data che compare nella fascia sottostante al dipinto della Sala Capitolare, cioè 1482. Ora, che entrambe le opere appartengano alla stessa mano appare evidente sia per l'analogo rapporto di dimensioni delle figure, sia per la sagoma tanto simile del Cristo, per il tipo di panneggio, per l'insistere sul sangue che sgorga dalle ferite del crocifisso e, soprattutto, per l'importanza che in entrambi i casi assume il gesto espressivo, quasi a sostituire un discorso; anzi, proprio questo elemento ci induce ad istituire un rapporto tra queste e le opere sicure del Canavesio: abbiamo osservato infatti quanto rilievo avesse a Pigna questo fattore e come la vivacità degli atteggiamenti creasse uno scambio emotivo tra l'episodio narrato e lo spettatore. Non mancano, d'altra parte, riscontri particolari con gli affreschi di San Bernardino e con quelli di Saint-Etienne, sia per gesti e atteggiamenti (la Vergine e il S. Giovanni

---

[13] Cfr. L. Reghezza, *Affreschi del convento dei Domenicani a Taggia*, in « Boll. Mun. della città di Genova », febb. 1927, pag. 27.

della Sala Capitolare e, rispettivamente, una delle Marie e la Maddalena della Crocifissione di Pigna) sia per motivi ornamentali, quali i carnosi fogliami decorativi, così simili a quelli di Saint-Etienne appunto, e così vicini ancora al gusto jaqueriano da costituire una prova importante della possibilità di attribuire gli affreschi taggesi al Canavesio alla data indicata nella Sala Capitolare.

Dieci anni dopo il pittore firma un'opera monumentale: il ciclo delle Storie della Vita di Cristo a Briga Marittima. È questo uno dei più ampi che si possano riscontrare in tutta la produzione pittorica quattro-cinquecentesca di queste zone; consta infatti di 37 scene, riferentisi alla Vita di Maria e a quella di Cristo, distribuite sull'arco trionfale e sui tre muri perimetrali della Cappella. L'iconografia generale è molto simile a quella di Pigna, quindi dei cicli già citati di Bastia e Lanslevillard, e non offre mutamenti sostanziali neppure nella disposizione e nella presentazione degli episodi analoghi che si susseguono nello stesso ordine che nei cicli succitati, come si può osservare ad esempio, nel « Cristo deriso » (figg. 5, 6) che è qui al centro della scena, circondato dai persecutori, o nel « Giuda impiccato », che pende inerte dall'albero con il ventre aperto e il mostro che gli strappa l'anima. Ma, se l'iconografia si ripete, non altrettanto si può dire dell'interpretazione generale degli episodi, della psicologia, dello spazio. A Briga prevalgono toni di verde chiaro, giallo ocra e rosso mattone, usati con stesura densa, in ampie zone uniformi, che accentuano la pienezza dei volumi e lo stacco delle singole figure; i panneggi sono rigidi e pesanti, con tagli improvvisi, privi di morbidezza, quasi a far da contrappunto ai gesti, sempre scattanti. Ritorna però ancora quell'« horror vacui » già presente a Pigna, forse anche più accentuato nella maggioranza delle scene [14], e l'amore per il « brutto » nel significato di cattivo, il gusto per i volti deformati e contorti — si osservi la « Crocifissione » — in cui si sente ancora l'eco della tradizione jaqueriana della « Salita al Calvario » di Sant'Antonio di Ranverso. Tuttavia la presenza di figure quale quella del personaggio a cavallo a destra della Croce, vestito di un ricco abito ad ampi disegni, con un copricapo di foggia nordica, riconduce invece alla produ-

---

[14] La propensione alla rappresentazione fittissima ed estremamente movimentata si nota, in particolar modo, nella Crocifissione. Tutta la scena non offre una pausa, è un brulicare ininterrotto di personaggi dalle espressioni feroci, dalle armi sguainate, vestiti di corazze, mantelli, tuniche; i cavalli scalpitano, si agitano, nitriscono, mentre i soldati si pugnalano tra loro e infieriscono sui corpi dei ladroni. Su tutto questo brulicare contorto si erge un Cristo scarnito, svuotato e quasi divenuto tutt'uno con il legno della croce.

zione tedesca della seconda metà del '400. Ad essa pare ricollegarsi anche il riquadro con l'« Orazione nell'orto », che richiama, sia per l'iconografia, sia per il modo di trattare i panneggi, rigidi e secchi, a pieghe nettamente incise, l'analogo episodio di Hans Multscher nell'Altare di Vipiteno, o la « Salita al Calvario », dello stesso autore, dove i persecutori di Cristo, che lo seguono schernendolo e lo minacciano gesticolando con i pugni chiusi, ricordano l'amore del Canavesio per l'espressione dialogata degli affetti. Naturalmente bisogna intendere questi richiami al gusto tedesco solo come indicativi di un tipo di sensibilità, e non certo come derivazioni dirette: stampe, produzione minore, suggerimenti mediati bastano a spiegare i rapporti tra due ambienti in verità molto lontani. Analoga osservazione vale anche per altri echi evidenti, soprattutto, nella parte delle « Storie della vita di Maria » dell'arcone di Briga, dove, particolarmente nell'episodio dell'« Adorazione dei Magi » (fig. 7), par possibile riconoscere consonanze iconografiche con l'analogo riquadro degli affreschi di Ivrea dello Spanzotti, e specialmente con una tavola di scuola vercellese (Torino, Pinacoteca), raffigurante lo stesso soggetto e collocabile nell'ultimo decennio del secolo. (Non dimentichiamo, d'altra parte, che il Canavesio ritornò in Piemonte nell'87 ad affrescare il coro della Parrocchiale di Virle).

Ma l'elemento che maggiormente sottolinea l'evoluzione pittorica canavesiana dal ciclo di Pigna a questo di Briga è la diversa interpretazione dello spazio. Le architetture non sono più semplici cornici, come a Pigna, ma aprono più complesse prospettive: la scena principale si svolge infatti in un primo ambiente visto da vicino, mentre altri si indovinano dietro o lateralmente e le architetture si animano di annotazioni di attività quotidiane del tutto marginali rispetto alla scena religiosa. Ricordiamo, per esempio, il cap. XVIII, « Pilato si lava le mani » (fig. 8), nel quale dietro al trono si apre un secondo ambiente il quale a sua volta dà su un cortile in cui si svolge una scena minore; oppure il cap. X, dove si articolano uno « spaccato » dell'ambiente in cui Pietro rinnega Gesù e uno scorcio della soglia della stessa casa da cui l'apostolo esce pentito asciugandosi gli occhi. Qui, dunque, l'osservatore è immaginato spostato di fianco, a due terzi della scena verso destra, in modo che gli si apra la visuale sia degli ambienti succedentisi dentro la casa, sia sul cortile e sull'apertura del portone e della finestra balconata. Ancora più frequente diventa, inoltre, l'uso di presentare gli interni a livelli diversi, uniti da gradini e separati da quinte e da muri. Ora, questo complicato gioco di ambienti, meglio individuati nei pavimenti e in suddivisioni visibili dall'alto, mentre soffitti e aperture

superiori riaffiorano in alto come se al pittore mancasse la tecnica necessaria a proiettare volte ed archi in prospettiva, l'impostazione del pavimento a scacchiera per la resa dello spazio, la presenza di colonne bianche con base lavoratissima e capitello di materia diversa, poggiante su plinti o pilastrini, ricordano le soluzioni spaziali lombarde e, in modo specifico, quelle del Foppa nella predella dell'ancona savonese di Santa Maria di Castello, datata 1490. D'altra parte, l'uso della luce, cui il Canavesio è sempre sensibilissimo, acquista, nei riquadri di Briga, un valore tutto particolare. Non si tratta più soltanto di distinguere le zone in luce da quelle in ombra e suggerire uno spazio reale: si tratta di creare un rapporto dinamico fra figure e ambiente, di rendere evidente la differenza di illuminazione tra le sezioni della scena, di suggerire la diversa atmosfera tra interni ed esterni nello stesso episodio [15]. Ora, la sensibilità per la luce, intesa in questo modo, unita ad elementi architettonici spaziali di origine foppesca, fa pensare anche alle soluzioni della pittura provenzale della fine del secolo e, in modo particolare, alle « Storie della vita della Vergine » di Nicolas Dipre riferibili all'ultimo decennio del '400. Non si può infatti far a meno di notare, pur nella fortissima differenza di qualità, le consonanze esistenti tra la « Presentazione al tempio » dell'artista francese e il riquadro canavesiano del « Cristo picchiato con le verghe », dove torna quella stessa architettura spoglia e la scala stretta e senza sfondo; nè si può negare un rapporto, se non altro tipologico, tra l'ancella con il mastello in capo ed i tipi femminili della tavoletta del Dipre.

È chiaro che questi elementi hanno, nel ciclo di Briga, un'importanza predominante poichè individuano l'atmosfera del complesso, indicano una scelta di indirizzo culturale, l'adesione completa ad un clima particolarmente vivo in quegli anni e in quella zona e testimoniano l'intelligenza pittorica dell'artista in grado tanto maggiore in quanto, per evidenti che siano le consonanze, pare impossibile poter ritrovare in lui delle derivazioni dirette e specifiche. Questa netta presa di posizione del pinerolese, cioè questa sua adesione ai richiami foppeschi ed alle sollecitazioni provenzali ed il suo rifiuto ai moduli piemontesi ancora riferibili all'ambiente post-jaqueriano, dovette maturare lentamente durante l'arco di tempo compreso tra i suoi due grandi cicli. Ci sono pervenute infatti alcune opere, denun-

[15] L'intenzione è così evidente che, in qualche caso, troviamo persino uno studio delle ombre proiettate da figure e cose, come nell'« Incoronazione di spine », dove si può osservare l'ombra del bastone del dignitario visto di spalle e quella della veste e del piede di Cristo.

cianti sicuri caratteri canavesiani, che paiono legarsi, in un certo modo, sia a Pigna, sia a Briga, e corrispondere quindi ad altrettanti momenti intermedi fra i due cicli.

Nel polittico di « San Tommaso » (fig. 9), della chiesa del convento dei Domenicani a Taggia, inserito per la prima volta nel catalogo canavesiano dal Reghezza nel 1927 [16] e collocato dal Di Carpegna intorno al 1495 [17], è possibile riconoscere agevolmente i modi del pinerolese nella vivacità di espressione, nella prontezza e espressività dei gesti, nell'aggruppamento delle figure in rapporto di colloquio. Tuttavia, se pensiamo a come si presenta il pittore nei due grandi polittici del '99 e del '500 vediamo che vi è tra questi e la pala di Taggia una differenza sostanziale. Manca in quest'ultima la ricerca spaziale, di ampio respiro, riscontrabile nei polittici della fine del secolo, e ben diversa è la cultura che il Canavesio vi rivela. Ci sembra quindi assurdo datare il polittico al '95, tanto più che vi troviamo rispondenze precise e notevoli affinità di esperienze culturali con gli affreschi di Pigna. Come a San Bernardo, infatti, il pittore usa qui la luce come proveniente da una sorgente luminosa esterna in modo da giocare sui chiari e sugli scuri: vedi, per esempio, nel trono di San Tommaso, costruito come i troni degli Evangelisti e dei Padri della chiesa di Pigna, la parte destra in ombra e la sinistra illuminata. E ritornano qui le bordure ricamate, il gusto per i broccati appena accennati sotto gli ampi mantelli, la predilezione per i libri aperti e le pagine, sollevate, coperte da fitta scrittura. La presenza, inoltre, di ricordi piemontesi — vedi lo sforzo costante di dare un'impalcatura solida, magari legnosa, ai personaggi nei quali pare di sentire l'eco dei « Prodi » della Sala baronale della Manta — sottolinea l'identità di clima spirituale tra il momento degli affreschi di Pigna e quello della concezione del polittico. Cosicchè ci sembra molto più logico collocare quest'ultimo ad una data assai prossima agli affreschi, intorno quindi al 1482 e non dopo. Ne può essere conferma, d'altra parte, il tentativo di trovare una rispondenza espressiva immediata tra uno spirito popolaresco e icastico, irrequieto e guizzante e le luminose e intense immagini della cultura mediterranea, tanto che questa tavola rappresenta una soluzione che trova un parallelo, e forse il Canavesio vi avrà trovato diretta ispirazione, nelle soluzioni pungenti di Jacques Durandi.

---

[16] Cfr. L. Reghezza, *Affreschi del convento dei Domenicani*... cit., pag. 27.

[17] Cfr. N. di Carpegna, *Studi sulla pittura ligure del 400-500*, (tesi di perfezionamento), Roma, 1940, pag. 102.

Proprio in questa direzione si orienta l'Enaud [18] quando propone di attribuire al Canavesio la tavola raffigurante il « Battesimo di Cristo » del Museo Massena di Nizza. Egli lesse la scritta gotica, sulla cornice inferiore: Presbiter Johannes Canavesius de Nicia, 1465 e considerò il dipinto come la prima opera nota eseguita dal Canavesio nel nizzardo. Ora, a parte la difficoltà di concordare con lo studioso nell'interpretazione dell'iscrizione [19], non ci pare che lo stile dell'anonimo autore del Battesimo corrisponda a quello del Canavesio; egli infatti non usa mai colori così delicati e smaglianti insieme, luminosità così tenere e volumi così torniti come quelli dei volti degli angioli, nè cura, con tanta analitica sottigliezza, capelli, pellicce, gocce d'acqua. L'Enaud effettua un parallelo tra le reminiscenze jaqueriane e durandiane della tavola nicese e quelle presenti in Canavesio; ma, mentre nel « Battesimo » non ci sembra che si possano individuare ricordi jaqueriani specifici, tranne quelle consonanze generiche comuni a tutto il gotico internazionale e mediterraneo in particolare, non ci sembra neppure che il pinerolese raggiunga mai secchezze ed angolosità quali osserviamo nel San Giovanni. Pare inoltre impossibile pensare che il Canavesio, nel '65, abbia potuto dipingere un'opera di tale qualità senza che nessuno degli elementi riscontrabili in essa sia rimasto nella sua produzione documentata. Più calzante sembra invece l'accenno ad echi durandiani, poichè pare possibile riscontrare sulla tavola i caratteri essenziali della scuola nizzarda, la tendenza a chiudere le figure entro limiti angusti, allungandole senza deformarle, il gusto per la qualità della luce, delicata, di una chiarità intensa, ma un poco fredda.

Ci pare dunque molto problematico accogliere il « Battesimo » nel catalogo canavesiano, e tenderemmo invece a spostarlo in un ambito più strettamente durandiano.

Il rapporto Durandi-Canavesio tuttavia non va sottovalutato, se anche il Laclotte, nel 1961 (Primitifs de Nice, exposition Musée Massena, Nice, in *Art de France*, 1961, pag. 289, nota 2) suggerisce di vedere il polittico di « San Michele » (fig. 10), del Museo Massena di Nizza, più vicino al pinerolese che al Durandi, cui era stato attribuito: in questo caso ci

---

[18] Cfr. F. Enaud, *Jean Baleison...* cit., pag. 96.

[19] La scritta, parzialmente scomparsa, suona ...LXV die X Juli J. P JC de Nicia; l'abbreviazione del P non è affatto certo che si debba leggere « presbiter » e le lettere JC, anch'esse abbreviate, appartengono alla stessa parola, quindi non possono essere lette Johannes Canavesius. Inoltre non si vede perchè il pittore, che ovunque si dichiara e si firma « de Pinarolio » dall'80 al '500, dovesse, con quindici anni d'anticipo sul primo documento nizzardo in cui è detto « da Pinerolo », firmarsi « de Nicia ».

par di dover accettare lo spostamento, soprattutto per ciò che si riferisce alla cronologia dell'opera. Infatti, tanto lo schema del polittico, frequente nella zona ligure-nizzarda dall'80 in poi, sia nella corrente facente capo al Brea sia in artisti dalla cultura più nettamente provenzale [20], quanto alcuni elementi stilistici, ci portano in un momento decisamente posteriore all'attività del nizzardo, morto nel '67 circa, e assai più vicino, invece, a quello canavesiano. Si consideri infatti, per esempio, il taglio basso e largo della composizione e l'ampiezza dell'apertura di fondo nella « Crocifissione » in alto, che fanno pensare a cose ben più tarde dei polittici durandiani e ricordano le composizioni breesche dell'ultimo decennio del secolo [21].

D'altra parte, l'ipotesi di un rapporto stilistico con il Canavesio va presa con estrema cautela per la difficoltà di lettura della tavola, ridotta in pessimo stato dalle cadute di colore, scrostata e annerita, benchè l'uso della luce, che arriva di sbieco sulle figure, l'intensità del « dialogo » delle mani, la vivacità delle espressioni, il taglio dei panneggi e alcuni caratteri morelliani [22], inducano a giustificarne l'accostamento soprattutto al confronto con il polittico di Torino, firmato e datato 1491.

Ora, poichè questa tavola è, di tutta l'opera canavesiana fin qui considerata, forse la più vicina ai modi del Brea e quindi a quell'ambiente cui erano consueti gli schemi offerti dal polittico di San Michele, pare anche possibile suggerire, per quest'ultimo, una datazione intorno al '90-'95.

In questi anni gli studiosi del Canavesio collocano alcune opere il cui interesse si riduce ormai ad essere prevalentemente documentario, dato lo stato di deperimento in cui si trovano ed i pesanti restauri subiti. Si tratta di un polittico esistente nella chiesa Parrocchiale di Pornassio [23], della

---

[20] Cfr. il polittico di S. Stefano della parrocchiale di Gréolières (cfr. V. H. Debidour, *Trésors cachés...* cit., fig. 13) e per Ludovico Brea il polittico del « Battesimo di Cristo », Taggia, S. Domenico, datato 1495, e quello dell'« Assunta » di Savona, sempre della stessa data.

[21] Cfr. il polittico dell'« Annunciazione » di Lieuche, datato 1499.

[22] Vedi i nasi allungati, le sopracciglia a disegno marcatissimo, le bocche carnose e arrotondate, le rughe dure tra il naso e il mento, l'acconciatura delle barbe e dei capelli, le mani lunghe e senza ossatura, prive di grazia.

[23] Il Fulcheri (cfr. M. Fulcheri, *Giovanni Canavesio...* cit., pag. 22) colloca il polittico di S. Biagio, della parrocchiale di Pornassio, verso l'83-'84 notando che lo schema è assai anteriore al Canavesio, anzi quasi trecentesco, e che sotto la mano di S. Biagio si intravvede una piccola aureola e un'altra, sfasata, dietro il capo del Santo, che reca ancora la traccia della scritta: Ave Reg. Si è quindi di fronte ad un pannello che in origine raffigurava la Madonna con il Bambino ricoperti, in seguito, dalla figura di S. Biagio. Anche i Santi laterali si presentano ridipinti, pur seguendo da vicino lo schema arcaico. Se fu poi il Canavesio a rifare la tavola, oggi è quasi

lunetta affrescata sul portale della stessa chiesa [24], del polittico, citato dalla Brizio come a Multedo, e che invece si trova a Vasia [25], della tavola di Diano Castello ed infine, appunto, del polittico di Torino, che è l'unico ad avere una documentazione sicura.

Il polittico di Diano Castello [26], ora nei depositi di Palazzo Bianco a Genova, collocato dal Fulcheri intorno al '94 [27], ci sembra, da quanto ancora si può leggere dai rovinatissimi pannelli, possa essere, con maggior plausibilità, databile tra l'82 e l'85, perchè dimostra più strette analogie con il polittico di Taggia che con le tavole successive: per esempio il trono

---

impossibile giudicare, poichè i volumi hanno perso la loro consistenza, i colori sono spenti, ed è affiorato un disegno estremamente rigido. L'unico rapporto evidente con cose canavesiane è quello con i Santi Vescovi del polittico di Verderio, che, come è noto, era stato dipinto per Pornassio, e che però è datato 1499.

[24] La lunetta del portale raffigura la « Madonna con il Bambino e due angeli ». L'Alizeri (F. Alizeri, *Notizie dei professori...* cit., pag. 323) ci dà per primo notizia dell'autore sostenendo che esisteva una scritta, al centro della lunetta, nella quale si poteva leggere: « Presbiter Johannes Canavesi pinxit » e ancora: « anno dñi MCCCCLXXXX die vigesima mensii martii ad honorem dei et beate Marie ac Sancti Dalmatii Comunitas Pornaxii fieri fecit hoc opus regnante dño presbiter'o Lazaro Bonanato rectore dicti loci ». Sulla base di questa notizia il Fulcheri (M. Fulcheri, *Giovanni Canavesio...* cit., pag. 24) attribuì l'opera al Canavesio accettando la data 1490. Ora l'iscrizione è scomparsa e ci si chiede dove avrebbe potuto stare una scritta così lunga che è, inoltre, identica a quella del polittico di Verderio tranne nella data, anticipata qui di nove anni. Premesse queste precisazioni, dobbiamo convenire che l'affresco ha effettivamente moduli canavesiani: ritorna lo stesso gusto nel trattare le figure degli angioli, la stessa minuzia nel sottolineare le penne delle ali spalancate, lo stesso modo di stendere il colore che è proprio dei cherubini del Giudizio Universale a Pigna e Briga; così la Vergine ed il Bambino sembrano accostarsi felicemente alla Madonna in trono del polittico di Verderio per il rapporto di posizione, per l'inclinarsi del capo della Vergine, tanto da far pensare che l'affresco ripeta quasi il centro del polittico. Vi sarebbe quindi motivo di supporre che la lunetta risalga allo stesso periodo in cui il Canavesio eseguì la grande tavola della parrocchiale. L'attività del pittore a Pornassio sarebbe quindi così riunita tutta in un solo periodo, il che parrebbe anche più logico, trattandosi, nel caso della lunetta e del rifacimento del polittico trecentesco, di due cose di poco conto e tali da non giustificare, da sole, un viaggio fino a Pornassio.

[25] Cfr. A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte...* cit., pag. 191. Il polittico potrebbe avere qualche vago rapporto con l'attività di questo momento, ma è chiaro che non si tratta affatto di un'opera del maestro pinerolese. Infatti, se qualche vago richiamo al Canavesio può essere suggerito da figure quali il S. Pietro o la Vergine, l'impostazione generale della tavola, l'aspetto addolcito delle Sante fanno piuttosto pensare ad un mediocre pittore vicino, come gusto, alla scuola del Brea negli anni intorno al '90-'95.

[26] Questa tavola, già attribuita a Giorgio da Firenze, fu resa al Canavesio in seguito all'articolo del Setti (A. Setti, *Tre quadri fra le rovine di Diano Castello*, in « Illustrazione Italiana », 1888, pag. 94) che lo vide in casa dell'avvocato Quaglia a cui l'aveva affidato la Confraternita di S. Croce; di qui passò all'ospedale di Diano Castello dove venne irrimediabilmente danneggiato dal terremoto del 1884; nel 1925 fu acquistato dalla direzione delle civiche Gallerie del Comune di Genova, che lo fece restaurare e collocare nei depositi di Palazzo Bianco.

[27] Cfr. M. Fulcheri, *Giovanni Canavesio...* cit., pag. 26.

su cui siede la Vergine, con le finestre allungate, le modanature a sporgenze triangolari, il panno damascato, è assai simile a quello del San Tommaso taggese e tutto diverso, non solo dal trono della Vergine di Verderio del '99, ma anche da quello della Madonna del polittico torinese del '91, troni, questi, di taglio già rinascimentale. Affinità esistono anche tra le figure del polittico di Diano e quelle di Taggia, come il Battista dai lineamenti duri, dalle rughe marcate, dai capelli svolazzanti; stretta vicinanza è nella stesura pittorica dai colori caldi che fa scintillare gli ori, risplendere le aureole bulinate e brillare il panno teso dietro la Vergine in trono, ricco di ori e rossi come quello di Taggia.

Quanto al polittico di Torino [28], che subì un disastroso restauro nel secolo scorso, tanto che oggi ne appare difficile una lettura corretta per l'alterazione dei colori slavati ed appesantiti, presenta particolari iconografici propri dell'ambiente provenzale — il sangue che a gocce grosse e spesse scende dalle mani inchiodate del Cristo e risalta sul cielo di fondo come nella « Crocifissione con i due donatori e i loro patroni San Sebastiano e Saint-Gille », del Museo Pave-Arbaud a Aix-en-Provence —, e, come si è detto, affinità stilistiche con la produzione ligure di gusto e ascendenze mediterranee del terzo quarto del '400, e, in particolar modo, con le opere di Ludovico Brea. Molto vicine alle figure femminili di quest'ultimo e, in special modo, alla Santa Caterina di Cimiez, sono infatti le Sante del polittico canavesiano, sia nel modulo esteriore del volto, dolce, incorniciato dai lunghi capelli biondi, sia nelle sagome conchiuse e tornite dei volumi.

Un accostamento di questo genere ci riconduce alla sempre più sensibile aderenza del pittore ai modi e al gusto dominante sul litorale ligure-nizzardo tra la fine del nono e l'ultimo decennio del secolo, e contribuisce a giustificare la posizione stilistica e culturale del Canavesio quale ci è apparsa nel ciclo di Briga. Il fatto stesso poi che la cultura ligure-nizzarda risente in maniera decisiva della sensibilità spaziale lombarda di ascendenza foppesca solo a partire dal 1490 — cioè dalla pala di Santa Maria di Castello a Savona — e che nel pinerolese se ne trovi traccia evidente e documentata proprio in questi anni per la prima volta (1491, polittico di Torino; 1492, ciclo di Briga) ci induce a confutare la proposta del-

---

[28] La tavola, che è proprietà della Galleria Sabauda fin dal 1864 e che oggi si trova nei depositi, reca la firma « Presbiter Johēs Canavesio pinxit », e l'iscrizione « hoc õps factum fuit sub MCCCCLXXXXI die III marcii ».

l'Enaud [29] di datare intorno al '90 un ciclo di affreschi, recentemente messo in luce, nella cappella dei Penitenti a Peillon, di stile innegabilmente canavesiano.

Il ciclo, anonimo e non datato, comprendente le « Storie della vita di Cristo » (figg. 12, 13), fu attribuito al Canavesio anche dalla Roques [30] che, con l'Enaud, fece l'ipotesi che il pittore vi avesse lavorato in collaborazione con il Baleison [31]. Esso ci appare, invece, assolutamente unitario e non sembra poter essere opera di collaborazione tra due artisti così diversi; concorda pienamente con le Storie della Passione canavesiane e, in particolare, con quelle di Briga, sia dal punto di vista morfologico sia da quello stilistico. Analogo è il gusto per l'accentuazione del movimento nella scena, che si manifesta, per esempio, nell'agitarsi frenetico delle braccia dei persecutori nel « Cristo deriso », dove la danza dei derisori ripete lo spirito della scena corrispondente a Briga; ritornano notazioni marginali, come i personaggi di contorno che si affacciano ai balconi, — vedi l'episodio del « Cristo incoronato di spine » —, o come le figurette che salgono le scale nel riquadro di « Cristo davanti a Caifa » (fig. 12 [1]).

Tuttavia, se lo schema della composizione si ripete pressochè identico agli altri cicli firmati dal pinerolese, qui si nota una sempre più accentuata ricerca della profondità spaziale, e il particolare è studiato in un ambiente che non è più chiuso, ma individuato da elementi che ne sottolineano la funzione di « contorno » rispetto al primo piano. Non solo, ma la raffigurazione dello sfondo si complica: per esempio, nell'« Orazione nell'Orto » non è più soltanto un cielo piatto, illuminato da bagliori lontani, ma una città con un turrito muro di cinta, da cui emergono edifici merlati, cuspidati o a tetto spiovente. Fino a questo momento non avevamo mai trovato, in Canavesio, una ricchezza simile nei fondali: mura merlate e turrite ci sono nella « Visione di San Tommaso » a Taggia, nella « Crocifissione » del polittico di Torino, architetture sono presenti, soprattutto, a Briga, ma composizioni così articolate e complesse compaiono a Peillon per la prima volta.

Ora, esempi di analoga interpretazione delle architetture esterne non si riscontrano nè in Liguria nè in Provenza, mentre si trovano in opere lom-

---

[29] Cfr. F. Enaud, *Des fresques du XV siècle...* cit., pag. 104.

[30] Cfr. M. Roques, *Les peintures murales...* cit., pag. 327.

[31] Essi però non portano alcuna giustificazione stilistica all'ipotesi della collaborazione baleisoniana, ricordando semplicemente il caso di S. Etienne de Tinée, che però, ovviamente, non può essere ragione sufficiente a sostenere l'ipotesi.

barde, quali, per esempio, le illustrazioni delle « Storie di San Gioacchino, Sant'Anna e della fine del mondo » del messale illustrato da Cristoforo de Predis e datato 1476. D'altra parte il motivo doveva essere diffuso in Lombardia poichè lo troviamo, più dispersivo, nella « Natività » di Benedetto Bembo, e accennato, sia pure in modo semplice, ad Ivrea negli affreschi dello Spanzotti, per esempio sullo sfondo dell'« Entrata di Cristo a Gerusalemme ».

Sembra quasi che il Canavesio, scoperta la possibilità di aperture spaziali multiple nel ciclo di Briga, tenda ora a sfruttarle tutte ed a moltiplicarne gli effetti quanto più piccolo è l'ambiente concesso ai suoi dipinti. Anche gli interni infatti sono visti in una prospettiva più profonda che nelle opere precedenti: la sensibilità spaziale del riquadro « Cristo alla colonna » (fig. 12 [2]) è infatti completamente diversa da quella dell'analoga scena di Briga, e nel « Cristo davanti ad Anna » se si ritrovano puntualmente i motivi come la figura di donna che sale la scala, ed il vivace dialogo tra i personaggi con gli stessi atteggiamenti e le stesse fisionomie che in Nostra Signora della Sorgente: tuttavia lo spazio è approfondito senza limite, suggerendo quasi un'apertura di cielo.

Più volte appare dunque qui, rispetto a Briga, l'intonazione lombardo-provenzale, e ne sono piena e compiuta testimonianza la « Crocifissione » e la « Pietà » affrescate sulla parete di fondo. Nella prima ritroviamo ancora echi lombardi nei paesaggi serpeggianti d'acqua e nei monti lontani; ma non si può escludere che vi siano anche ricordi delle profonde aperture spaziali di scuola provenzale quali si osservano nel trittico di Jean Bourdichon, di poco anteriore al 1494, ora al Museo di Capodimonte.

Nella seconda, gli echi franco-meridionali si accentuano, tanto che l'iconografia ricorda, pur nella diversa qualità dell'opera e nel maggior affollamento della composizione, la « Pietà » di Villeneuve-lès-Avignon, databile verso il 1460, e la figura di Maria richiama la « Pietà » di Cimiez del Brea, datata 1475, che deriva anch'essa, iconograficamente, da quella di Villeneuve.

Tutti questi elementi, uniti ad una maggior ricchezza e larghezza di modi e di aperture, un uso della luce più pieno e convinto di quanto si noti a Briga stessa, ci inducono ad avvicinare l'esecuzione degli affreschi di Peillon alle due ultime opere del Pinerolese più che al ciclo di Briga, e, soprattutto, al polittico di Verderio che è datato 1499. Inaccettabile ci sembra quindi, come già abbiamo detto, la data suggerita dall'Enaud:

proporremmo, come collocazione stilisticamente coerente, una datazione compresa tra il '92 e il '98 [32].

Peillon è dunque l'ultimo lavoro ad affresco del Canavesio, poichè le sue opere successive — e le ultime note — sono i due grandi polittici di Verderio e di Pigna, rispettivamente datati 1499 e 1500, che si presentano quale naturale conclusione — e con risultato qualitativo molto notevole — del processo stilistico fin qui delineato.

Il polittico del 1499 (fig. 11), eseguito per la comunità di Pornassio e collocato ora sull'altar maggiore della chiesa di Verderio Superiore (Como) [33], nei suoi 29 scomparti, testimonia infatti ampiamente il grado di inserimento nella cultura ligure-provenzale raggiunto dal pinerolese. Il trono della Vergine, lineare, prospettico, a cornici aggettanti, ornato d'ovuli, dentelli e cornucopie rinascimentali, con angioletti musicanti e frontone, così in contrasto con la sagoma gotico-mediterranea del polittico [34], offre un esempio notevole di assimilazione e semplificazione della cultura rinascimentale di origine lombarda; gli scomparti laterali, il rapporto esistente tra questi e il pannello centrale, fra le figure e lo spazio, richia-

---

[32] Un problema analogo, dal punto di vista della cronologia, pongono gli affreschi della cappella di S. Bernardino a Triora. Il Fulcheri (M. Fulcheri, *Giovanni Canavesio...* cit., pag. 38) infatti propose di datarli alla fine del '400 non dubitando di doverli ritenere una delle prime opere del pinerolese; oggi ne sono rimasti soltanto tre riquadri, ma l'esame di essi non solo suggerisce una data molto più tarda, già avanti nel '500, ma rivela una qualità così scadente che ci pare di poter escludere che si tratti di un'opera del Canavesio. Esaminando le singole scene notiamo infatti che lo sfondo si apre sempre assai profondo e articolato, con soluzioni quali il Canavesio, pur nella sua successiva accentuazione di ricerca spaziale, non adottò mai, e che sono invece assai vicine a quelle dei polittici legati all'ambiente dei Brea collocabili nel primo quarto del '500. Si confronti, a questo proposito, il coronamento della tavola dell'« Annunciazione » di Villar-sur-Var, o la predella del polittico di S. Marta a Briga Marittima o il polittico dell'« Immacolata » di Sospel (cfr. V. H. Debidour, *Trésors cachés...* cit., figg. 19, 22, 37). Inoltre, neppure da un punto di vista morfologico possiamo trovare delle consonanze con l'opera del Canavesio: le figure sono ampie, dilatate, i volti inespressivi, tutti uguali e senza caratterizzazione, le scene monotone, di una stesura piatta ed uniforme. Presumibilmente fu solo la vicinanza geografica fra Pigna e Triora e l'analogia del soggetto a giustificare l'attribuzione di questo ciclo, tanto mediocre, al Canavesio.

[33] L'opera, già a Pornassio, passò in seguito ad un antiquario milanese e, verso la fine dell'800, venne acquistata dai conti Gnecchi di Verderio che la donarono alla parrocchiale di questo paese. È suddivisa in 29 scomparti e reca al centro, ai piedi della Vergine in trono, la firma « Presbiter Johês Canavesius pinxit » e sul legno della cornice, sotto la predella, l'iscrizione « Anno dni. mccccLxxxxvIIII die vigesima mensii martii ad honorem dei et gloriose Virginis Marie ac Sancti Dalmatii comunitas Pornaxii fieri fecit hoc opus regnante dño presbit'o Lazaro Bonanato rectore dicti loci ».

[34] Il polittico fu sicuramente smembrato e ricostruito e parte della cornice appare rifatta; probabilmente ci fu anche qualche spostamento negli scomparti delle cornici laterali poichè qualche figura appare voltare le spalle al centro del polittico, contrariamente all'uso.

mano, da un lato, i grandi polittici di Ludovico Brea, dall'altro il Braccesco di Montegrazie, datato 1478. Tuttavia il senso del legame strettissimo esistente tra la produzione ad affresco del Canavesio e queste tavole si coglie meglio nell'uso della luce e, soprattutto, nel senso dello spazio negli scomparti della predella e nella « Deposizione dalla croce », in alto. In quest'ultima la scena si apre su di un amplissimo sfondo di natura arricchito da un castello merlato e da una città fortificata alti su di un cielo dalla luce decrescente. Ora, se a Briga la scena chiusa da tozze montagne non permetteva alcuno sfondamento spaziale ed accentrava l'attenzione sulla secchezza dei movimenti e sulla tragica staticità dei personaggi, a Verderio, nella chiarità e ampiezza dello sfondo, pare che si ammorbidiscano persino gli atteggiamenti delle figure in primo piano (Maria e la Maddalena dai lunghi capelli biondi disciolti), con una soluzione analoga, ed ancor più esplicita, a quella della parete di fondo di Peillon, e pienamente conforme alle aperture con castelli, pianure, alberi, acque serpeggianti, ricorrenti in tutta la produzione ligure in rapporto con la Lombardia dalla Crocifissione di Palazzo Bianco del Mazzone a quella di Ludovico Brea sempre a Palazzo Bianco. Consonanze più puntuali con gli affreschi si possono però riscontrare nella predella, dove il pittore è, come negli affreschi, impegnato a « narrare », ed i soggetti sono gli stessi che a Briga: le cinque scene riferentesi alla Vita di Maria presentano infatti caratteri iconografici del tutto simili a quelli dell'arco trionfale di Briga, ed un'analoga propensione per gli effetti di luce e di ombra con suggestive variazioni di colori, ora chiari e brillanti, ora scuri e profondi. Vi si osserva un ulteriore approfondimento spaziale, poichè i piani si moltiplicano, succedendosi verso uno sfondo di cielo, con spuntoni rocciosi, sentieri, piante, montagne, aperture attraverso le quali si vedono altri monti e paesi più lontani, come negli sfondi dei lombardi dell'ultimo quarto del secolo, in modo da occupare sempre tutto lo spazio del riquadro, come se il punto di vista fosse basso e ravvicinato. Le figure, pur estremamente simili a quelli dell'arcone di Briga, sono un po' più tozze, lievemente allargate e ruvide, l'incedere pesante: si pensa alle predelle del Foppa, a quella del polittico delle Grazie di Brera, del 1476, e a quella del polittico di S. Maria di Castello a Savona. Ma ancora più vicini paiono i confronti con le « Storie della Vergine » dei piccoli scomparti di predella riuniti intorno al nome di Nicolas Dipre, tanto che il Canavesio sembra addirittura non solo accogliere per il S. Giuseppe lo schema proposto dal pittore provenzale, ma riprenderne lo spirito grezzo

e solenne insieme ad animare tutti i personaggi, anche le figure della Madonna, dal visetto acuto, e del Sacerdote, dall'atteggiamento severo, della « Presentazione al tempio » (fig. 14). Notiamo però che il Canavesio mostra una tendenza più spiccata ad osservare i particolari di contorno, uno spirito più analitico che sintetico, attento alla narrazione dell'episodio più che all'individuazione del suo significato, quale si trova meglio nei lombardi che nei provenzali. Come già in parte degli affreschi di Briga e a Peillon quindi, il Canavesio pare collocarsi qui a metà strada tra la cultura provenzale e quella lombarda, cercando un clima espressivo in qualche modo paragonabile a quello che in Piemonte fa capo allo Spanzotti degli affreschi di Ivrea.

Il polittico di Pigna [35], del '500, risente invece più di qualsiasi altra opera canavesiana, dell'influenza del Brea accogliendone l'iconografia e le forme più vicine al momento lombardo, parallelo alle soluzioni di spirito bergognonesco della pala di Santa Maria di Castello a Savona e ricorrenti nella produzione successiva fino al polittico di S. Nicola di Monaco, datato 1500. Vediamo infatti che la figura di « S. Pietro » sembra richiamare puntualmente il Santo breesco del « Battesimo di Cristo » di Taggia, e la predella, raffigurante « Cristo fra i dodici apostoli » ripete puntualmente lo schema di quella del Brea nel Cristo che tiene un libro aperto e alza la destra in atto benedicente, nel S. Pietro e nel S. Giovanni che gli sono ai lati, e così, via via, in tutti gli altri apostoli. Non solo, ma un ulteriore confronto può essere fatto con il polittico di Monaco e, in particolare, tra il « Cristo di passione », parte centrale del coronamento, e l'analoga scena della predella di Pigna (fig. 15) in cui ritorna la stessa iconografia. Lo spirito però vi è completamente diverso, estraneo all'addolcimento tipico del nizzardo, poichè in queste figure i sentimenti erompono e si dipingono sui visi, si esprimono negli atteggiamenti intensi e sottolineati, dando vita ad una interpretazione personalissima ed inconfondibile; inoltre il Canavesio rifiuta la totale chiusura dello sfondo e limita l'oro ad una tenda dietro alla figura di Cristo, arabescata con un disegno analogo a

[35] La tavola diede luogo a molte contestazioni critiche poichè l'iscrizione, assai rovinata, non fu letta correttamente fino all'ultimo restauro avvenuto nel 1941: attualmente, nel riquadro centrale, si legge chiaramente la firma del pittore: « Presbiter Johês Canavesis d. pine... » e, sotto il S. Michele (fig. 17), l'iscrizione « Anno dñi. MCCCCC de mense Janua... ». Poichè le ultime cifre erano illeggibili il Weber prima e il Brès poi, datarono la tavola 1482 considerandola contemporanea agli affreschi di S. Bernardo e giustificarono le differenze stilistiche fra le due opere con la diversa tecnica. Il Fulcheri invece si rese conto dell'impossibilità di datare la tavola così presto e propose il '96-'97.

quello del trittico di Gréolierès, e apre invece a destra e a sinistra due profondi paesaggi. Ritroviamo analoghe aperture spaziali anche negli altri quattro riquadri della predella, che riecheggiano puntualmente quelli del polittico di Verderio, tanto che pare possibile, anche a proposito di questi, ricollegarci al gusto di Nicolas Dipre e alle sue « Storie della vita di Maria ». Vi è però una scena che non compare nella tavola precedente e che ha il suo diretto antecedente a Briga: la « Strage degli innocenti » (fig. 16) resa qui con una lucidità ed una carica drammatica quale raramente è dato trovare nella stessa pittura canavesiana, e in cui alcuni particolari e certe finezze di presentazione nelle figure femminili magre, stempiate, i lunghissimi capelli biondi sciolti e tesi sulla schiena, richiamano alla memoria la predella della « Crocefissione » e del « Miracolo di S. Andrea » del Braccesco e ripropongono la complessità della cultura del pinerolese. La qualità di questo polittico è assai notevole, e il tono aulico degli scomparti superiori giustifica, in un certo senso, l'opinione degli studiosi che fecero una netta distinzione tra la produzione canavesiana su tavola e quella ad affresco. Tuttavia abbiamo visto come tale divisione non sia, culturalmente e stilisticamente, possibile: ci sembra dunque che le differenze di tono che si possono rilevare nella sua opera siano da imputare forse anche a cause diverse dalla pura e semplice differenza di tecnica comportante, del resto, nelle tavole, una redazione più lenta. Nelle cappelle montane via via decorate insistendo sul carattere di « sacra rappresentazione » che assumono le Storie della Passione e sottolineando con estrema vivacità la mimica dei personaggi, il pittore adattò infatti la sua complessa e non dozzinale cultura alle necessità emotive del suo pubblico, mentre nelle tavole, destinate forse a comittenti meglio preparati, egli potè abbandonarsi a modi più calmi e distesi pur mantenendosi sempre attento agli avvenimenti culturali circostanti, sempre pronto ad accogliere ed assimilare spunti e suggerimenti, senza per questo rinunciare al suo spirito pungente, ironico, talvolta addirittura acre.

Mi è grato ringraziare la dottoressa Ada Quazza per avermi sostenuto con il suo consiglio nell'elaborazione di questo saggio.

ANNA GALLINO

GEROLAMO GIOVENONE: PRECISAZIONI CRITICHE E NUOVE ATTRIBUZIONI

Recenti studi sulla pittura piemontese, oltre a chiarire alcuni aspetti della cultura artistica locale fra '400 e '500 [1], hanno permesso, fra l'altro, di isolare e porre improvvisamente in risalto la personalità di Gerolamo Giovenone, artista di cui, fino ad oggi, ci si era occupati solo di sfuggita.

Dalla fine del '700 e per buona parte dell'800 messo in luce unicamente come « maestro di Gaudenzio » [2] Gerolamo era stato, infatti, pressochè dimenticato dopo la pubblicazione — nel 1883 [3] — di documenti vercellesi, in base ai quali era stato facile sfatare la « tradizione » di un alunnato del

---

[1] A. Griseri, *Un'aggiunta per la giovinezza di Gerolamo Giovenone e Defendente Ferrari*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53. Per codesto problema confronta anche: Luigi Mallé, *La Pittura Piemontese fra '400 e '500...*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53; Luigi Mallé, *Fucina Piemontese: Sodoma giovane, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1954-57; cfr. ancora M. Gregori, *Due opere dello Spanzotti*, in « Paragone », n. 49, 1954; A. Griseri, *Gaudenziani in « Mostra di Gaudenzio Ferrari »*, Milano, 1956.

[2] Tale affermazione fu originata da una scritta, ad evidenza fasulla, posta dietro ad una « tavoletta circolare » posseduta alla fine del '700 da un certo Ranza di Vercelli, libellista « giacobino » e studioso dagli interessi eclettici: « Jeronimus Juvenonis maestro di Gaudencio ». Alla autenticità della firma e della scritta credettero, fino alla seconda metà dell'800, tutti gli studiosi piemontesi, dal Della Valle al Lanzi, al De Gregory, al Bordiga, al Ticozzi, al D'Azeglio, allo Zambelli, al Dionisotti, i quali non fecero che ripetere, più o meno variandola, l'affermazione del Durando di Villa: « Nè tralascerò di soggiungere che il dotto e colto signor Ranza possiede in Vercelli una tavoletta circolare dietro cui sta scritto con matita nera: "Jeronimus Juvenonis maestro di Gaudencio". Questo Giovenone Girolamo secondo lo stesso signor Ranza fu il ristauratore della pittura in Vercelli sul principio del secolo XVI » (cfr. F. Durando di Villa, *Annotazioni al Ragionamento letto il 18 aprile 1778 all'Accademia di Belle Arti di Torino*, Torino, 1778, pag. 20).

[3] Cfr. G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883. Già il Gamba, precedentemente, appoggiandosi a documenti scoperti da Padre Bruzza e pubblicati in parte nel 1862, si era opposto alla cosidetta « tradizione di Vercellesi » (tale la definizione del Lanzi) « tradizione » che faceva di Gerolamo il maestro di Gaudenzio (cfr. F. Gamba, *L'Arte antica in Piemonte*, in « Torino », 1880, pag. 25). C'è da aggiungere, infine, che già in una nota alla edizione fiorentina del 1854 de « Le Vite » del Vasari era stata confutata l'attendibilità della scritta.

giovane Gaudenzio presso di lui. Privata di ogni qualità innovatrice la sua pittura, talvolta persino negate le « analogie » fra il suo fare artistico e quello di Gaudenzio [4], reinserito genericamente nella folta schiera degli ultimi patetici esponenti del « vecchio stile » [5] in Vercelli, l'interesse intorno al suo nome si riaccese nuovamente in seguito alla pubblicazione, avvenuta per merito del Baudi di Vesme, di una sua opera, — in collezione privata avignonese — datata (1513) e firmata [6]. Tale dipinto, infatti, mostrava Gerolamo giovane in chiara connessione con una delle personalità artistiche più interessanti e problematiche del '400 piemontese: Martino Spanzotti. Si trattava di quel Martino Spanzotti che, affondato nell'oblio lungo il corso dell'800 (a parte l'ultima, inesatta, citazione del Lanzi) [7], era stato di recente reintegrato nella sua consistenza storica in base a fortunate scoperte di documenti [8] e di opere [9] che ne avevano dimostrato la preminenza artistica nel Piemonte orientale fra il '400 ed il '500.

La ricostruzione della « giovinezza » di Gerolamo Giovenone, vale a dire la individuazione della cerchia culturale da cui dovette prendere le

---

[4] Cfr. F. Gamba, *op. cit.*, pag. 25.

[5] Cfr. G. Lafenestre, *La Peinture Italienne*, I, nella raccolta « Bibliothèque pour l'enseignement des Beaux Arts », Paris, Quentin, 1890.

[6] Si tratta della « Disputa fra i dottori » firmata e datata 1513 in collezione privata Avignonese, copia di una « Disputa » ora al Museo Civico di Torino, pubblicata dal Baudi di Vesme insieme alla copia giovenoniana, e da lui attribuita, in base alla sigla sul gradino del trono, a Martino Spanzotti (cfr. A. Baudi di Vesme, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti, e i principali discepoli di Martino Spanzotti*, in « Atti della S.P.A.B.A. », 1918, pagg. 1-25, 26-79).

[7] L. Lanzi nella sua *Storia Pittorica d'Italia*, Bassano, 1809 (pag. 389 del vol. V del'ediz. del 1823), parla, infatti, di un « Simazoto pittore » che avrebbe sottoscritto in tal modo « un'antica tavola » in S. Agostino di Chieri. Tale versione del cognome dello Spanzotti deriva dalla errata lettura fatta da un certo Tommaso Verani, frate nel Convento della Chiesa di S. Agostino di Chieri, di un'iscrizione posta al fondo di un trittico allora esistente in quella chiesa, iscrizione che si concludeva con la firma, malamente trascritta dal Verani, di « Martinum Spanzotum de Campanigo ». Di codesto trittico ora smarrito esiste solo più un sommario schizzo a matita rossa in un foglio, del XVII secolo, delle carte Biscaretti, come risulta dal Vesme (cfr. articoli citati, « Atti S.P.A.B.A. », 1918).

[8] Cfr. Luigi Bruzza, *Notizie intorno alla patria ed ai primi studi del pittore Giovan Antonio Bazzi, detto il Sodoma, illustrata con nuovi documenti dal P. Luigi Bruzza barnabita*, in « Miscellanea di Storia Italiana », t. 1, 1862, pag. 7; A. Baudi di Vesme, *Nuovi documenti: Martino Spanzotti maestro del Sodoma*, in « Archivio Storico dell'Arte », 1889, pagg. 421-23; F. Negri, *Una famiglia di artisti casalesi nei secoli XV e XVI*, in « Rivista di Storia, Arte, Architettura della provincia di Alessandria », luglio-dicembre 1892, pag. 20 sgg.

[9] Al fortunato ritrovamento della parte centrale del trittico, ora alla Sabauda, firmato « Hopus Johis. M. Casalen » (acquistato nel 1890 dal Baudi per la Pinacoteca di Torino), seguì infatti la scoperta del ciclo di affreschi in S. Bernardino di Ivrea attribuito a Martino dalla Ciaccio nel 1904 in un articolo su « L'Arte ». Codeste due restituzioni costituirono la base per le innumerevoli attribuzioni posteriori.

mosse, si arrestò, tuttavia, alle ipotesi del Vesme, perchè il complicarsi del problema attributivo a proposito del gruppo di opere ascritte dal Baudi a Martino (ma da altri riferite a Defendente Ferrari o ad un terzo artista) [10], non ha permesso ancora oggi di definire con certezza assoluta la personalità del maestro a cui Gerolamo appare strettamente legato. Ma la critica recente ha rilevato che i modi giovanili del Giovenone presentano, contemporaneamente, notevoli consonanze con quelli di Defendente (spesso infatti, paiono mutuarne supinamente alcuni schemi), pittore, come già si accennò, a sua volta così vicino allo Spanzotti da dare origine a controversie attributive.

Assai giustamente, quindi, la Griseri nel suo breve saggio su Gerolamo [11] giudicava inevitabile, ad uno studio che volesse ricostruirne la personalità, il far luce sul primo decennio del secolo XVI, in cui il contemporaneo operare di Defendente Ferrari e di Gerolamo Giovenone « poteva sboccare in un proficuo scambio di dare ed avere ». Tale scambio anche alla studiosa parve, ad ogni modo, avvenire sotto l'influenza di un maestro comune ai due artisti, « crogiuolo » unico a cui sia Gerolamo sia Defendente paiono attingere.

Ora, una parola risolutiva, non solo per la definizione dei rapporti intercorrenti fra Defendente e Gerolamo, ma anche per l'identificazione di

---

[10] Si tratta, com'è noto, della « Disputa di Gesù fra i dottori », dello « Sbarco di Maria Maddalena a Marsiglia », del « Matrimonio della Vergine » al Museo Civico di Torino, del « Battesimo di Gesù » al Duomo di Torino, la « Natività » in collezione Visconti a Roma, l'« Adorazione dei Magi » in collezione Contini Bonaccossi a Firenze ecc. Sulla dibattuta questione, cfr. A. Baudi di Vesme, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti* e *I principali discepoli...*, in « Atti S.P.A.B.A. », 1918; N. Gabrielli, *La mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte*, in « Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria », luglio-dicembre 1938; A. M. Brizio, *La Pittura* cit., 1942; R. Carità, in « Boll. S.P.A.B.A. », luglio-settembre 1955. Ora, l'ipotesi prospettata dalla Gregori (*Due opere dello Spanzotti*, in « Paragone », n. 49, 1954) e svolta dal Testori (*G. Martino Spanzotti*, Ivrea, 1958) che lo spanzottiano ciclo di Ivrea non risalga ai primi del '500, ma al decennio 1480-1490, ha reso assai più convincente l'ipotesi della paternità martiniana del gruppo, giustificando con un più ampio lasso di tempo le innegabili differenze tra questo e il ciclo di Ivrea. Paternità che non esitiamo ad accettare (per lo meno per quanto riguarda l'ideazione delle opere) tenendo anche conto delle numerose testimonianze di cultura innegabilmente spanzottiana, ma non nell'accezione defendentiana (e d'altra parte, lo Spanzotti che echeggiano pare assai più evoluto di quello di Ivrea), in dipinti databili già oltre i primi anni del XVI esecolo. (Vedi, per es., il trittico nella Chiesa del Gesù a Casale Monferrato, l'affresco rappresentante « Madonna e Santi » al Battistero di Varese, la « Adorazione dei Magi » n. 52 alla Pinacoteca Sabauda di Torino, il Polittico di S. Sebastiano di Biella). Ci pare utile, a questo proposito, ricordare che Martino risulta attivo (commissione di una pala per S. Francesco in Casale) ancora nel 1524.

[11] A. Griseri, *Un'aggiunta per la giovinezza di Gerolamo Giovenone e Defendente Ferrari*, « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pagg. 139-146.

tale fonte, potrebbe essere detta unicamente dalla scoperta di nuovi documenti tali da colmare il vuoto sventuratamente esistente nella serie di notizie relative allo Spanzotti ed al Giovenone tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo (quanto a Defendente, « de Clavaxio », esiste, com'è noto, un unico documento che lo riguardi sicuramente, ed è del 1530) [12].

Di Gerolamo Giovenone, infatti, documentatissimo in Vercelli lungo tutto il corso della sua intensa attività artistica, non si sa nulla prima del 1513 [13] anno in cui appare artista ormai affermato, ben sicuro dei propri mezzi espressivi.

Così il nome di Martino, puntualmente registrato in documenti vercellesi fra il 1481 e il 1498, ricompare in Chivasso, e durevolmente (a parte una fuggevole apparizione in tale città nel 1502), solo nove anni dopo, nel 1507 [14].

Se è vero che mancano documenti precisi atti ad illuminare l'attività dei tre artisti in codesto periodo, non è del tutto impossibile, forse, tentare di determinare con una certa coerenza il probabile luogo di incontro fra il casalese Martino Spanzotti, il vercellese Gerolamo Giovenone [15] ed, infine, Defendente Ferrari, « de Clavaxio ».

Proprio a Chivasso, infatti, riconducono alcuni documenti in nostro possesso (la cui datazione oscilla fra il 1502 e il 1517) riguardanti non solo lo Spanzotti (la presenza di quest'ultimo, infatti, è registrata in Chivasso, città di sua moglie, nel 1502, e con continuità dal 1507 al 1519) ma anche — sia pure indirettamente — Gerolamo. Costui infatti, in un docu-

[12] 21 aprile 1530: Atto di allogazione a Defendente Ferrari « de Clavaxio » di un polittico per la chiesa di S. Antonio di Ranverso da parte della comunità di Moncalieri. Tale documento fu scoperto da F. Gamba e pubblicato nell'articolo *L'Abbadia di San Antonio di Ranverso e Defendente Ferrari da Chivasso*, « Atti della S.P.A.B.A. », 1876, vol. I, pag. 14 e sgg. dell'Estratto.

[13] Del 1513 sono le sue due prime opere datate e firmate (Madonna e Santi al Museo Borgogna di Vercelli e « Copia » della « Disputa » in collezione privata Avignonese), ed al 1513 risale il primo documento che lo riguardi, a proposito di un'ancona per la cappella di S. Caterina in S. Paolo a Vercelli (cfr. A. M. Brizio, *op. cit.*, pag. 218).

[14] A parte i documenti, pubblicati dal Bruzza, dal Vesme e dal Negri, cfr. anche quelli citati da N. Gabrielli ne *L'Arte a Casale Monferrato*, 1935, pag. 55 e da V. Viale nel *Catalogo della Mostra: Gotico e Rinascimento in Piemonte*. Sia la Gabrielli sia il Viale si rifanno — nel citare alcuni documenti non ancora noti — alle schede manoscritte del Vesme depositate presso la società di Archeologia e Belle Arti di Torino. Da codeste schede, pertanto, risulta che Martino negli anni successivi al 1498 « dopo una nuova permanenza a Casale, nel 1502 lavora a Chivasso » (cfr. V. Viale, *op. cit.*, pag. 57).

[15] La famiglia Giovenone, veramente, era originaria di Barengo (vicino a Novara), ma appare documentata in Vercelli dagli inizi del secolo XVI in poi (cfr. G. Colombo, *op. cit.*, 1883).

mento del 1517 [16] risulta in rapporto con artisti abitanti abitualmente a Chivasso [17].

La debolissima traccia che pare unire il Giovenone a tale città, d'altra parte, ci porta contemporaneamente anche alla bottega di Martino: suo collaboratore strettissimo, infatti, (secondo quanto risulta da un documento del 1509) [18] è quel Bartolomeo della Porta Chivassese tanto intimo di Gerolamo da accettare di essere padrino — in Vercelli — di uno dei di lui figli.

Questo, del resto, non è il solo legame che paia avvicinare in qualche modo Gerolamo a Martino giacchè in un documento del 1528 lo troviamo in relazione col fratello di lui, « Franciscus de Spanzotis de Casale » [19].

E il fatto stesso, infine, che nei documenti vercellesi non vi sia traccia di Gerolamo prima del 1513 (eppure a tale data è artista ormai affermato), mentre sono citati sia il padre Amedeo sia il fratello Giovan Pietro [20], può essere usato come conferma della ipotesi, già a suo tempo formulata dal Vesme, di un giovanile soggiorno del nostro a Chivasso, al seguito di quello Spanzotti che per vent'anni aveva lavorato con fortuna a Vercelli.

---

[16] Esiste, infatti, un documento del 1517 (cfr. le schede manoscritte dal Vesme depositate all'Istituto di Archeologia e Belle Arti di Torino; V. Viale, *Gotico e Rinascimento*, pag. 122, e ancora G. Rodolfo, *Lettera autografa di Martino Spanzotti*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pag. 137) riguardante il battesimo di uno dei figli di Gerolamo in cui come padrino risulta un certo Bartolomeo della Porta di Chivasso, artista documentato, in codesta città, dal 1511 al 1526; e chivassesi sono, inoltre, anche gli altri testimoni.

[17] A proposito di una famiglia Ferrari a Chivasso tra il 1504 e il 1548, fra cui potrebbe essere incluso Defendente, cfr. A. Baudi di Vesme, *La famiglia del pittore Defendente Ferrari*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1922, pagg. 1-4.

[18] Cfr. G. Rodolfo, *Lettera autografa di Gian Martino Spanzotti, riguardante un'ancona da lui dipinta nel 1509 per la parrocchiale di Carmagnola*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pagg. 132-138.

[19] In un atto rogato in Vercelli l'11 giugno 1528, infatti, Gerolamo e Giuseppe Giovenone sono presenti, insieme a « Magistro Francisco pittore de Spanzotis de Casale Sancti Evasii », al testamento del pittore Giovanni Maria Sterchino di Casale, allora abitante in Vercelli, in casa dello stesso Gerolamo (cfr. Colombo, *op. cit.*, 1883, pag. 311). Sia dello Sterchino che di Francesco Spanzotti ci sono pervenute notizie documentarie che li dicono operanti in Casale, il primo dal 1525 al 1526, il secondo dal 1483 al 1522. Dai documenti si ricava anche che fra i due esisteva un certo rapporto di parentela in quanto entrambi si legarono per via di matrimonio, con la medesima famiglia, quella dei Mezzabarba da Pavia. Ora, il fatto che entrambi, trasferendosi a Vercelli, si siano posti in rapporto con Gerolamo Giovenone (lo Sterchino oltre che abitare in casa sua gli chiese addirittura a prestito una somma di denaro), prova che dovevano averlo conosciuto già in precedenti occasioni, probabilmente al tempo in cui il giovane Gerolamo seguiva il maestro nei suoi spostamenti; e a quanto pare lo Spanzotti, prima di recarsi a Chivasso (dove lo scolaro potè conoscere il Della Porta) passò per Casale (cfr. Viale, *op. cit.*, 1939, pag. 57).

[20] Documento del 30 luglio 1508: « Magr. Amedeus Carpentarius et eius filius Jo Petrus promiserunt Magro Eusebio f.q. Bernardini Ferrari facere ed intaglare unam anchonam pretio floren, sexaginta » (cfr. Colombo, *op. cit.*, 1883, pag. 396). Di sfuggita

Terminato il suo apprendistato probabilmente negli ultimi anni dal primo decennio del 1500, è presumibile che, dopo anni di collaborazione con Martino, sia tornato in Vercelli, ed ivi abbia iniziato in proprio una intensa attività artistica.

A gettar luce su questo momento estremamente giovanile di Gerolamo — a parte le considerazioni documentarie — può essere utile anche la pubblicazione di una tavola inedita, la Madonna e Santi presso la Collegiata di Masserano (fig. 2).

Dalle varie guide ottocentesche [21] definita opera di scuola gaudenziana, fu riportata dalla Brizio [22], in un suo brevissimo accenno, in area ben più arcaica, ponendo la studiosa codesto dipinto come sicuro precedente di una tavola giovanile del Giovenone, la « Madonna e Santi », datata 1514 e firmata alla Pinacoteca Sabauda di Torino.

Anche a parer nostro, infatti, indiscutibilmente giovenoniano è, per prima cosa, il tipo della Vergine dall'acconciatura « alla fiorentina » « eco delle esercitazioni giovanili nel copiare la Madonna di Orléans di Raffaello » [23] e tipo del tutto simile, del resto, alla Vergine della pala del '14; tipica sua la « grazia assai anemica delle figure » dalla caratteristica carna-

---

notiamo che Eusebio Ferrari, già mallevadore per Gaudenzio a proposito della pala di S. Anna nel 1508 e teste per lo Spanzotti per l'ancona del Duomo di Torino nel 1510, in un altro documento ancora — del 5 maggio 1523 — risulta nuovamente in rapporto con la famiglia Giovenone (cfr. Colombo, *op. cit.*, pag. 310); nel 1533 risulta già morto: pare quindi difficile attribuirgli la pala di Rivoli datata, appunto, 1533.

[21] Cfr. Pertusi e Ratti, *Guida illustrata pel villeggiante nel Biellese*, Torino, Casanova, 1904, pag. 54; A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese*, Biella, 1905, pag. 136.

[22] A. M. Brizio, *La Pittura* cit., pag. 42.

[23] A. M. Brizio, *ibid.* A Gerolamo Giovenone, infatti, sono attribuite due copie della Madonna di Orléans di Raffaello. Una di tali copie, posseduta ancora nel 1905 dal collezionista Cora di Torino, ma ora smarrita, presentava, a detta del Frizzoni, caratteristiche giovenoniane per cui il Baudi di Vesme, pubblicandola nel suo articolo citato nel 1918, ne propose la identificazione con la copia commessa dal Duca Carlo II di Savoia a Martino Spanzotti (cfr. lettera autografa del 1507 dello Spanzotti pubblicata nel citato articolo del Vesme) di una « Madonna fiorentina » posseduta dal Duca e, al tempo della lettera, in mano di Martino. A parere del Vesme l'originale sarebbe da identificare con la Madonna di Orléans di Raffaello pervenuta al Duca, forse come dono, in una delle sue frequenti puntate alla corte milanese; la copia richiesta dal Duca allo Spanzotti sarebbe stata data da eseguire da Martino ad uno dei suoi allievi: nel caso specifico a Gerolamo. Al Giovenone, d'altra parte, veniva attribuita dal Berenson (*North Italian Painters of the Renaissance*, New York, 1907, pag. 237) anche un'altra copia della medesima tavola raffaellesca, copia appartenente alla Galleria Welters di Baltimora (fig. 1). A nostro parere, oltre alla chiara trascrizione giovenoniana delle due copie citate, sicure prove del probabile passaggio del quadro raffaellesco in Chivasso e in ambito spanzottiano sono da un lato una terza copia (al Rijks Museum di Amsterdam) della Madonna chiaramente attribuibile a Defendente, e soprattutto gli echi del tipo della Vergine di Orléans riscontrabili in parecchi dipinti di Defendente (cfr. ad es. la « Presentazione al tempio » del Museo Civico di Torino) oltrechè in dipinti giovanili di Gerolamo, appunto (cfr. Pala del '14 citata) ed in altri un po' più tardi (« Adora-

gione linfatica », suoi il timbro chiaro e nitido dei colori con accostamenti di rossi vivi, neri, gialli oro, verdini. E l'elemento architettonico entro cui è posta la raffigurazione e persino « il particolare del pavimento a mattonelle con i disegni geometrici policromi » effettivamente « già pongono, meno sviluppato, il tema compositivo del '14 » [24].

Assai più « arcaica » della pala del '14, ad ogni modo (non compaiono ancora arcate bramantesche nè volti arditamente « scorciati » alla Gaudenzio [25]), codesta opera richiamava alla Brizio « analoghe composizioni defendentesche » quali, ad esempio, la Pala di Caselle. Ma, fra tutte le tavole di soggetto analogo [26] attribuite a Defendente, tavole collegate genericamente alla nostra dalla comune utilizzazione del medesimo repertorio tipologico, oltre alla pala di Caselle citata, solo una « Madonna in trono e Santi » in collezione Johnson a Philadelphia (fig. 3) ci pare presentare reali consonanze con la nostra: non solo per la affinità dei tipi (di derivazione spanzottiana) ma — in particolare — per il modo di sentire il paesaggio, « aperto alla luce » [27], nel gusto di opere di Martino quali il « Battesimo di Gesù » al Duomo di Torino.

---

zione dei Magi » alla Pinacoteca Sabauda, « Natività » al Museo Civico di Torino, proveniente dal mercato antiquario di Londra, ecc.).

[24] Cfr. A. M. Brizio, *op. cit.*, pag. 121. Il disegno geometrico di codesto pavimento ricorre spessissimo in opere di cerchia spanzottiana, dai due pannelli con santi e donatori al Castello Sforzesco di Milano, alla pala Johnson, alla « prospettiva architettonica » in uno dei dossali del Coro di San Gerolamo a Biella di Defendente Ferrari, ai pannelli laterali del Trittico presso le Suore Domenicane di Trino Vercellese, concordemente attribuito al Giovenone.

[25] Confronta ad esempio il volto del S. Abbondio nella pala del '14 del Giovenone: tanto ammirato dal D'Azeglio, codesto volto a noi pare riecheggiare, infatti, il gaudenziano volto del Sacerdote che scaccia Gioachino dal Tempio, nella tavoletta — ora alla Sabauda di Torino — probabilmente parte, insieme ad altre tre nella stessa Galleria, di una ancona dedicata a S. Anna, commessa in Vercelli a Gaudenzio nel 1508. Confronta a questo proposito A. M. Brizio, *Gaudenzio Ferrari*, in « Catalogo della mostra », Milano, 1956, pag. 9 e G. Testori, nel medesimo catalogo, pag. 95).

[26] Cfr. ad es. la Pala di S. Benigno, la Pala di S. Barbara alla Sabauda di Torino, lo Sposalizio di S. Caterina nella medesima Pinacoteca, la Madonna e Santi nella Galleria Walters di Baltimora, quella in collezione Kress a New York (pubblicata dal Suida nel « Boll. S.P.A.B.A. », 1953-54), la Madonna e Santi nel convento della Sacra di S. Michele, il polittico di Bianzè ora al Borgogna di Vercelli, la Pala in S. Giovanni di Avigliana del 1535, ecc.

[27] Cfr. P. Toesca, Torino, 1911, pag. 22. Paesaggi di questo tipo compaiono anche in altre opere di cerchia spanzottiana di quel periodo, ad esempio nel trittico della Parrocchiale di Bianzè. Compaiono anche nel giovanile S. Gerolamo al Museo Civico di Torino firmato da Defendente Ferrari: ma esso pare, insieme ad uno dei due pannelli di Digione attribuiti dalla Brizio al Ferrari, ed al S. Gerolamo del Giovenone al Museo Civico di Torino, riprendere un modello ben preciso, modello di cui le tre opere svolgono « variazioni », ma solo marginali. Ma questo rimane caso isolato in Defendente, i paesaggi dei « San Girolami » posteriori evolvendosi e trasformandosi in tutt'altra direzione. (Per la direzione « nordica » imboccata da Defendente, cfr. L. Mallé,

Ma a parer nostro più che alla problematica pala di Caselle [28] ci pare evidente la straordinaria vicinanza della pala di Masserano alla tavola di Philadelphia.

Pressochè identica, infatti, la forma del trono [29], ricorrente in entrambe il motivo del festone di frutta [30], identica la forma della cappella, il tipo dei capitelli, il disegno geometrico del pavimento, vicinissimo il paesaggio punteggiato di cespuglietti rotondi, il cielo mosso, del tutto simile la estrema simmetria nella disposizione dei personaggi, scenograficamente allineati a scandire ordinatamente lo spazio della cappella; ripreso, infine, con lievissime varianti, il tipo della Santa Caterina.

I dipinti del Museo di Arte Antica, catalogo, Torino, 1963, pag. 63, e l'interessante accenno in V. Viale, *Guida ai Musei di Vercelli,* 1935, pag. 95). A proposito del pannello di Digione con « S. Gerolamo orante » sia il Mallé (*La Pittura Piemontese tra '400 e '500,* in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pag. 78, n. 11) che la Griseri (nota n. 3 all'articolo, *Un poeta della controriforma in Piemonte,* in « Paragone », n. 173, 1964) mettono in dubbio l'autografia di Defendente; e « per le morbidezze del disegno e del colore, per particolari fusi e un po' sfatti di luce e di ombra » (L. Mallé, *op. cit.,* pag. 92, n. 11) ne propongono dubitativamente una attribuzione al Giovenone. Ma costui nel suo periodo giovanile è assai più rigido; basti pensare alla stesura eseguita a grosse linee, quasi « ristampa materiale » di altro dipinto, del S. Gerolamo al Museo Civico di Torino; in opere invece già intinte di gaudenzianesimo (cfr. S. Gerolamo al Museo Borgogna di Vercelli) ben altri risultati sortisce la « morbidezza » di fattura: scioglie i panneggi in volute ellissoidali, e mutua immediatamente da Gaudenzio particolari (qui del tutto assenti) come le sensibili mani, la nervosa fattura della barba e dei capelli, il paesaggio stesso, ben diverso da questo, che è, invece, di gusto completamente arcaico.

[28] Della « Madonna e Santi » al Municipio di Caselle è stata giustamente messa in dubbio la esattezza della data (1501, scritto a tergo del dipinto) dal Mallé (*La Pittura Piemontese fra '400 e '500,* in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pag. 105), il quale si dimostra perplesso anche a proposito di una precisa attribuzione di codesta opera (o per lo meno di una parte di essa) a Defendente. Infatti, oltre a riscontrare in questa pala « elementi comuni al linguaggio di Martino nel "Battesimo" del 1508 », il Mallé mette in luce il contrasto tra « la stilizzazione della Vergine e delle fisionomie sentimentali dei due Santi estremi, esemplari di Defendente maturo » con « la qualità superiore agli ultimi trittici di Defendente » e « con la inconsueta libertà anatomica del S. Cristoforo », mettendone in risalto tuttavia, « la bellissima realizzazione paesaggistica, concentrata, intensa « come, se mai, si vide in Defendente solo nel piccolo S. Gerolamo, firmato, al Museo Civico di Torino ».

[29] Un trono simile a questi torna in altra opera assai discussa: la tavola centrale del Polittico al Duomo di Torino. Qualora si accettasse l'attribuzione a Martino della « Madonna in trono e angeli » in Collezione Tucher (di cui il Longhi in « Paragone » n. 173 del 1964 ha dimostrato la stretta dipendenza da un iniziale modello del Cossa) facile sarebbe l'indicare il particolare prototipo di codesto tronetto.

[30] Il motivo « ferrarese » del festone di frutta in Piemonte trova un immediato precedente proprio in un'opera dello Spanzotti, la « Madonna in trono » all'Albertina di Torino; ricorre, inoltre, anche in opere sicure di Defendente quali, ad es., la « Virgo Pia » al Museo Civico di Torino. Per gli echi ferraresi in Piemonte e particolarmente nell'ambito spanzottiano cfr. M. Gregori, *Un'opera dello Spanzotti,* in « Paragone », n. 49, 1954; L. Mallé, cit., in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pag. 90, n. 8, pag. 96, n. 14 e pagg. 121-122; e, particolarmente, R. Longhi, *Per una Madonna dello Spanzotti e un articolo di E. Ruchmer,* in « Paragone », n. 173, maggio 1964.

Tante e tali sono le risonanze fra i due dipinti — non solo per la desunzione di moduli comuni, ma per il particolare modo di interpretarli — che può venir fatto di attribuirli entrambi al medesimo maestro, in fase più arcaica nella tavola di Philadelphia, più evoluto e con un che di maggiormente « italianizzante » nel dipinto di Masserano.

Ma proprio i moduli non « italianizzanti » della pala Johnson, certi panneggi rigidamente frantumati, il visetto affilato della Vergine, uniti al motivo esemplarmente defendentiano del Bimbo adagiato che succhia il latte, proprio questi moduli, dunque, ci spiegano l'attribuzione berensoniana [31] della pala a Defendente, soprattutto al tempo in cui a Gerolamo non erano state ancora restituite opere come il trittico di Trino [32] o il « S. Martino col mendico » di Albano Vercellese [33].

Ma anche a non voler ricorrere alle rigide maniche sboffanti del S. Martino ed al movimento tagliente del manto del mendico, oppure al modulo — pressochè identico a questo — della Madonna allattante il Bimbo nel trittico di Trino, ci pare sia sufficiente confrontare questa tavola con altre due, notissime, di Gerolamo: il « S. Gerolamo orante » al Museo Civico di Torino e la piccola « Natività » firmata al Museo Borgogna.

Se il modulo « defendentesco » della Vergine è chiaramente rintracciabile ancora in questa piccola Natività vercellese di Gerolamo (giovanile, ma più tarda della Madonna e Santi di Philadelphia, già sfiorata da nuove espe-

---

[31] Cfr. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, pag. 186.

[32] Portata a conoscenza degli studiosi per mezzo della Mostra del Gotico e Rinascimento in Piemonte, fu ascritta dubitativamente dal Viale (*Catalogo della Mostra*, 1939), a Defendente, pur con accenni ai caratteri giovenoniani ivi presenti; la Brizio la restituì a Gerolamo (*op. cit.*, 1942, pag. 124), e l'attribuzione è ora concordemente accolta.

[33] Pubblicato per la prima volta da G. Marangoni (*Arte retrospettiva: Gerolamo Giovenone*, in « Emporium », IX, 1909, pag. 430) con una insostenibile attribuzione a Boniforte Oldoni il vecchio (costui appare morto già nel 1478 e l'opera presenta caratteri stilistici assai più evoluti), fu rivendicato a Gerolamo Giovenone dal Vesme (*I principali discepoli*, cit., pag. 27). Tale attribuzione, accolta dalla Brizio (*op. cit.*, 1942, pag. 220), fu messa in discussione recentemente dalla Griseri (*I gaudenziani*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », 1956, pagg. 77-78) in un tentativo di riunire intorno all'esiguo numero di opere certe di Boniforte il giovane un secondo gruppo di dipinti, indici di « una variante nell'ambito gaudenziano circa il 1550, di notevole interesse » improntata ad un gusto arcaizzante. Ma se opere come la « Ultima cena » al Duomo di Novara, per esempio, chiaramente tradiscono un occhio scaltrito da ben altre esperienze, intento a ricreare artificiosamente un'atmosfera « arcaica », questo non ci sembra assolutamente il caso del S. Martino di Albano. Autentico è il timbro arcaico di quest'opera, chiaramente avvicinabile al gusto delle opere controverse (cfr. il paesaggio, il tipo del mendico, ripetizione di un dottore a destra in basso della « Disputa » al Museo Civico di Torino, il modo di panneggiare ecc.) e riferibile, in particolare (e il colore valga a conferma) a Gerolamo Giovenone accanto ad opere come il S. Gerolamo al Museo Civico di Torino e il S. Nicola al Duomo di Torino (fig. 6).

rienze) e in altre due « Natività »[34] sicuramente sue, il gusto del « gonfio panneggio », rigido e franto è riconoscibile in particolar modo nel pannello citato del Museo Civico di Torino concordemente riferito a Gerolamo; e modi del tutto simili a questi sono riscontrabili, inoltre, nei quattro pannelli con i Santi Rosa, Lucia, Cristoforo e Giovanni Battista con committente, al Museo Borgogna di Vercelli (figg. 4, 5) — dalla Griseri ritenuti più tardi, ma che noi porremmo poco oltre la pala Johnson[35]. Per concludere, infine, a ribadire la paternità giovenoniana di codesta tavola, ci pare offrano sicuro appoggio alcuni personaggi di essa come il S. Antonio e il S. Giovanni Evangelista, tipiche interpretazioni giovenoniane (e non defendentesche) dei modelli spanzottiani[36].

Se dalla pala di Masserano ci è venuto spontaneo risalire a quella di Philadelphia, quest'ultima a sua volta ci porta nelle immediate vicinanze delle opere « controverse »; opere in cui, a nostro avviso, alle « invenzioni » dello Spanzotti si allea l'attività di Defendente Ferrari[37], abile e brillante collaboratore di Martino, il cui contributo, bisogna ammetterlo, pare determinante non solo per certa evoluzione dei modi del maestro, ma anche per quella dei vari « allievi » di costui. A Defendente, risale, probabilmente, la amplificazione e cristallizzazione del tipo di panneggio a pieghe parallele e stratificate, fin da Ivrea sommessamente proposto da Martino[38]; a Defendente, anche, la stilizzazione grafica e levigata del trepido ed « accalorato » modulo della Vergine proposto da Martino in opere come il frammento con la Madonna, S. Anna e il Bimbo al Museo Civico di Torino. Modello a cui

---

[34] « Natività con S. Vescovo » al Museo Borgogna di Vercelli, e piccola « Natività » in collezione privata torinese pubblicata recentemente dalla Griseri (*Un'aggiunta...*, cit., pag. 59).

[35] Cfr. A. M. Brizio, *op. cit.*, pag. 221; V. Viale, *op. cit.*; L. Mallé, *Catalogo del Museo Civico di Torino*, cit., pag. 89.

[36] Cfr. ad es. per il S. Antonio, il « S. Gerolamo » al Museo Civico di Torino; per il S. Giovanni Evangelista l'interpretazione giovenoniana del volto di Gesù fra i dottori nella copia (del 1513) della « Disputa », ed, ancora, il volto del S. Martino di Albano Vercellese.

[37] Il suo nome appare sicuramente accanto a quello dello Spanzotti in documenti, rinvenuti nell'Archivio Capitolare e nell'Archivio Civico di Carmagnola. Cfr. G. Rodolfo, *Lettera autografa...*, cit., pag. 132. Ed ennesimo esempio della collaborazione fra i due artisti potrebbe essere proprio la « Madonna in trono e Santi » tuttora esistente nella collegiata di Carmagnola, opera in cui la resa dei volti della Vergine e dei Santi pare assai più vicina al fare di Martino che a quello di Defendente; ed allo Spanzotti paiono addirsi, del resto, la sobrietà dello sfondo e della ornamentazione. D'altra parte è utile ricordare che proprio a Martino risulta allogata — nel 1509 — una pala per la chiesa di Carmagnola.

[38] Cfr., ad esempio, il panneggio della manica dell'apostolo con la mano alzata ne la « Lavanda dei piedi », o quello del panno sul braccio dell'angelo inginocchiato ne « Il Battesimo di Gesù »; ma molti altri esempi si potrebbero addurre.

si rifanno, del resto, con interpretazioni lievemente diverse, tutti gli altri seguaci di Martino, da Giovenone giovane (e la sua versione è forse quella esternamente più fedele) al Maestro del trittico all'Oratorio del Gesù di Casale, a quello del Polittico di S. Sebastiano di Biella, al frescante che dipinse la Madonna in trono e Santi nel Battistero di Varese ecc.).

Ma, ritornando alla pala di Masserano, è motivo schiettamente spanzottiano il Bimbo in piedi sulle ginocchia della Madre (e il raffronto col Piccolo della Madonna all'Albertina ci pare convincente)[39], così come il Gesù della pala del '14 copia fedelmente, nel grassottello viso di scorcio, il Bimbo del frammento con S. Anna, citato, al Museo Civico di Torino. L'elegante S. Martino infine, nella medesima tavola, è chiaramente fratello dei raffinati cavalieri dello « Sbarco di Maria Maddalena a Marsiglia » o del S. Andrea nel pannello di Brera (opere « controverse »); come lo è, del resto, il Beato Amedeo del pannello al Museo di Ginevra, dipinto un tempo riferito ad artista savoiardo del XVI secolo, ma restituito a Gerolamo dalla Brizio[40] (fig. 7).

Se per moltissimi elementi, quindi, la tavola di Masserano si inserisce ancora chiaramente, accanto a numerose tavole tutt'ora anonime[41], nel-

---

[39] Il piccolo S. Giovannino e l'agnello, invece, a nostro parere sono chiaramente di altra mano, aggiunti posteriormente, forse dallo stesso artista che dipinse l'Ultima cena (una delle tante versioni del modulo gaudenziano), tuttora esistente nella collegiata di Masserano.

[40] Cfr. A. M. Brizio, *La Pittura in Piemonte*, cit., 1942, pag. 42. Già dal Berenson erano stati riportati in area piemontese, avendoli egli riferiti, nei suoi elenchi del '32, a Defendente Ferrari (*It. Pict.*, Oxford, 1932, pag. 182).

[41] Oltre alle opere già citate, cfr., ad esempio, i due pannelli con Santi e Sante presso l'Istituto Rosmini di Stresa, di cui già il Viale (*op. cit.*, 1939, pag. 60) metteva in dubbio l'autografia spanzottiana per « la secca durezza di alcuni Santi ». Vedi, inoltre, i due pannelli con Santi e donatori al Castello Sforzesco di Milano, assai vicini, per certi versi, al fare giovanile del Giovenone (ed a costui si converrebbero i notevoli ritratti dei committenti), ma che certe stilizzazioni grafiche nella resa dei volti delle Sante non ci permettono di attribuire senz'altro al nostro artista. Ci pare interessante, inoltre, pubblicare una tavoletta inedita presso un collezionista privato torinese (fig. 8), gentilmente segnalataci dal prof. Aldo Bertini, al quale si deve l'iniziativa di codesto saggio, nato dall'elaborazione della mia tesi di laurea presso l'Università di Torino. A suo tempo attribuita a Defendente, per lo stile semplificato, con un che di sommariamente corsivo nella resa di determinati tipi (di desunzione « spanzottiana »), la si direbbe assai vicina al fare del Giovenone, ma non al suo periodo giovanile. Tuttavia ci pare meglio accostabile al gusto di opere abbastanza tarde di Defendente, quali la Crocifissione Pensa Marsaglia o la Flagellazione alla Carrara di Bergamo. Sebbene questa incertezza cronologica possa non essere determinante per un artista dai continui « ritorni » come Gerolamo, perplessità, invece, generano il colore un po' troppo rossiccio dei volti, inconsueto alle opere sicure di Gerolamo, e un fare eccessivamente generico in alcuni visi (gruppo di donne a sinistra col S. Giovanni). Ma si tratta di una predella, e molte cose non giustificabili in tavole ad ampie misure, vi potrebbero essere ammesse.

l'ambito di una cultura più arcaica e precisamente « spanzottiano-defendentesca », per altro verso a proposito di questo dipinto si può ripetere l'osservazione già espressa dalla Brizio per la Pala del « '14 » : « Sul modo di comporre e di panneggiare, sul tipo stesso della Vergine è passata un'influenza nuova che ha ammorbidito le angolosità delle pieghe e dei lineamenti ed ha conferito alla pittura un carattere più italianizzante ». Ora, il modulo vagamente umbro della Vergine, dal velo morbidamente incrociato sul petto a sostituire le pesanti e fastose bordure di perle, lievemente attorto al polso in elegante movimento ellissoidale, ci ricorda che, oltre al suggerimento della Madonna di Orléans, in quegli anni (poco prima del '14) Gerolamo aveva a disposizione proprio in Vercelli un modulo simile, proposto da un pittore che doveva aver suscitato scalpore nell'ambiente artistico della città: si trattava di Gaudenzio Ferrari, artista a cui la vercellese confraternita di S. Anna aveva commesso nel 1508 una ancona per la Santa titolare.

I modi nuovi di Gaudenzio dovettero, ne siamo convinti, fare immediatamente impressione su di un pittore come il Giovenone, diligente ed accorto trascrittore di moduli spanzottiani-defendenteschi al punto di rendere facili le confusioni attributive fra opere sue e quelle di codesti due pittori; ma ora, tornato in Vercelli, certamente attento ad aggiungere al suo bagaglio artistico altre importanti « novità ».

Codesto precoce gaudenzianesimo, cui già fece cenno fuggevolmente il Mallè [42] ci pare chiaramente individuabile già in opere antecedenti il '13, quali il gruppo citato delle tre Natività giovanili o il S. Nicola al Duomo di Torino, dipinti la cui dialettica, a prima vista, pareva esaurirsi — invece — fra Spanzotti e Defendente [43].

Eppure l'aria « bionda » che circonda le figure, la fattura più dolce del viso della Vergine dai morbidi capelli liberati in parte dalla rigida

---

[42] L. Mallé, *Fucina piemontese: Sodoma Giovane, Gaudenzio, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1954-57; e L. Mallé, *Gaudenzio e l'orientamento della pittura e scultura nel '500 piemontese*, in « Atti del Congresso di Varallo », S.P.A.B.A., 1961. Sul precoce gaudenzianesimo di Gerolamo insistette, infine, anche G. Romano, *Per Gerolamo Giovenone*, in « Studi per le nozze Castelnuovo-Frigessi », Torino, 1962.

[43] Il modulo della Natività con angiolini adoranti e prezioso sfondo architettonico è esemplare di Defendente. Ma « in nuce » era già stato proposto da Martino fin da Ivrea. Anche questo motivo probabilmente, sviluppato già in questi termini in un'opera vicinissima allo specifico fare di Martino, la Natività in collezione Visconti a Roma, fu cristallizzato dal gusto grafico estremamente ornato di Defendente in codesta formula, ripetuta all'infinito dal Ferrari e dal Giovenone.

profilatura del manto [44], l'apparire, tra la sfilata di case ed arcate « defendentesche », di grigie architetture « alla Gaudenzio » con finestrelle listate di bianco [45] e, soprattutto, la presenza di una figura come quella del Santo Vescovo adorante nella Natività del Borgogna, ci dicono chiaramente che la nuova visione di Gaudenzio ha già fatto breccia (sia pure ancora episodicamente) nel vecchio mondo « spanzottiano ».

Non ad altri che a Gaudenzio, infatti, possono essere riferiti il particolare taglio degli occhi o delle labbra del S. Eusebio nella Natività al Borgogna, non altro che a lui la particolarissima fattura « raggiata », ad onde nervose, della barba di questo vecchio: è modulo, questo ultimo (tipico dei vecchioni di Gaudenzio tra l'8 e il '13) che dovette fortemente impressionare il duttile Giovenone il quale lo echeggerà fedelmente per anni ed anni fino al S. Ambrogio in S. Francesco di Vercelli, opera in cui, invece, il pittore cercherà di adeguarsi ai nuovi moduli elaborati da Gaudenzio nel secondo decennio del secolo XVI [46]. Compare infatti anche nel S. Nicola al Duomo di Torino (per tanti versi ancora legato, invece, al gusto delle opere controverse), e ritorna anche in un inedito Santo Vescovo, in collezione torinese (fig. 9), esattamente a mezza via tra il giovanile S. Nicola torinese e il maturo S. Ambrogio di Vercelli.

Attribuita un tempo a Defendente, quest'opera si inserisce, invece, accanto ad opere giovenoniane come il S. Gerolamo « orante » al Museo Borgogna di Vercelli, già intimamente trasformato dall'influsso gaudenziano. Come coscienziosamente aveva tentato di rendere, in precedenza, la bloccata ed arcaica severità del mondo di Martino, con altrettanto zelo, ora, Gerolamo pare cercare di rendere il segreto del mosso ed « atmosferico » fare di Gaudenzio: i panneggi cadono in ampie volute ellissoidali ritornanti, mani non più gonfie ed « informi », tentano disinvolti movimenti, i tratti del volto sono come « diluiti » dalla luce, e la luce, sempre, « cangia » amabilmente le tinte della gamma coloristica di base (viva e staccata, assai spanzottiana ancora).

---

[44] Cfr. a questo proposito, l'accenno del Mallé (artic. cit., in « Boll. S.P.A.B.A. », 1954-57, pag. 69) alla Natività con S. Giovanni portacroce, all'Istituto Städel di Francoforte, riferita agli anni giovanili di Gaudenzio (intorno al 1508).

[45] Cfr. Natività con S. Vescovo al Museo Borgogna di Vercelli. Tale architettura ci sembra nel gusto di quella presente nella tavoletta alla Sabauda « Cacciata di Gioachino dal tempio » (parte della Pala di S. Anna) di Gaudenzio.

[46] Cfr. ad es. la « Madonna e Santi » al Museo Borgogna di Vercelli, di cui V. Viale (*op. cit.*, 1939) e G. Testori (*op. cit.*, 1958) propongono una datazione fra il '20-'25; e il Matrimonio mistico di S. Caterina al Duomo di Novara (circa 1525), ecc.

La stessa equidistanza tra vecchio e nuovo, lo stesso sorprendente equilibrio fra le suggestioni della mossa ed avvolgente linea gaudenziana e il gusto ancora arcaico della composizione nel suo complesso, lo si ritrova, del resto, in una piccola « Natività » in collezione Kress (fig. 10) — ritenuta un tempo di Gaudenzio — che viene ad aggiungersi alle innumeri composizioni giovenoniane di questo tipo. È il vecchio modulo della Adorazione di Maria e di Giuseppe con angiolini alati e ricca prospettiva architettonica; ma è anche, per certi versi, un vero « omaggio a Gaudenzio ».

Di una famosa opera di costui, la pala di Arona, del 1511, essa riprende — già lo notò il Suida [47] — il modulo della Vergine dall'ampio avvolgente manto, e il bimbo stesso, assai lontano dagli immobili e bloccati bambini spanzottiano-defendenteschi, pare sviluppare disinvoltamente il modulo del piccolo Gesù di Arona [48].

L'incontro e la fusione tra vecchio e nuovo, poi, pare esemplato dal giovane S. Giuseppe, tipo spanzottiano — come del resto, il S. Giuseppe della Piccola Natività firmata al Borgogna — ma, nello stesso tempo, non lontano dal giovane S. Giovanni portacroce adorante, nella tavola all'istituto Städel di Francoforte, di timbro così spiccatamente gaudenziano [49].

Se una ricostruzione della giovinezza di Gerolamo appare complessa ed irta di ostacoli, soprattutto a causa della inesistenza di documenti (o di opere datate e firmate) antecedenti il '13, tali da poter offrire qualche punto di riferimento incontestabile, l'individuazione della evoluzione stilistica del Giovenone — dalla sua comparsa in documenti vercellesi in poi — si presenta assai meno problematica, non solo per l'evidente affiorare nelle sue opere sicure di motivi indiscutibilmente gaudenziani, ma anche per la relativa abbondanza di documenti attestanti l'attività in Ver-

---

[47] Cfr. W. Suida, *Contributi alla conoscenza della pittura piemontese in America*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1954-57, pag. 90. Forse Gerolamo ebbe a disposizione il disegno preparatorio della Pala di Arona; al luminismo ed alla « evidenza pittorica » dei disegni di Gaudenzio tra l'8 e l'11 riportano infatti i guizzi di luce di questa tavoletta. Cfr. A. Bertini, *I disegni di Gaudenzio*, in « Mostra di Gaudenzio », 1956, pag. 36.

[48] Un'altra interpretazione del Bimbo di Arona ci sembra potersi riscontrare nel piccolo Gesù seduto — con l'identico movimento della mano alla bocca — della « Adorazione » in collezione privata, proposta dalla Griseri (in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », cit., pag. 122) ad Eusebio, il problematico autore del trittico di Magonza, di cui già si sono messi in luce i rapporti documentari con Gaudenzio, Martino, e i Giovenone (cfr. n. 20).

[49] Cfr. tavola n. 41 in « Boll. S.P.A.B.A. », 1953-54. Per il problema relativo a quest'opera, A. Griseri, *Un poeta della Controriforma in Piemonte*, cit., pag. 19.

celli, oltre che di Gerolamo, anche di Gaudenzio ed attestanti, per di più, precisi rapporti fra i due artisti, nel 1521, nel '25, nel '28, nel '29 [50].

Il confronto fra le opere di Gaudenzio che vengono via via « pubblicate » in questo volgere di anni e l'attività giovenoniana, porta a riconoscere un'eco ritardata ma puntuale degli schemi del maestro; accoglimento che, tuttavia, pare ricevere conforto dal rapporto personale con quest'ultimo, più che da una convinta assimilazione delle novità del suo fare artistico.

Infatti, il modulo della Madonna e Bimbo nella prima opera del Giovenone — dopo la pala del '14 — firmata e datata, ossia nel trittico di Bergamo del 1527, pur non trovando un esatto riscontro, per quanto ci consta, in una delle opere a noi note di Gaudenzio, doveva senz'altro rifarsi ad un esemplare preciso di costui, accanto ad altre sue opere come il Polittico di Varallo, il « Matrimonio Mistico di S. Caterina » al Duomo di Novara e la « Madonna e Santi » al Museo Borgogna di Vercelli, opere comprese fra il '16 e il '25 — circa — [51]. Tale modulo, infatti, torna con lievi variazioni, in un altro seguace di Gaudenzio, Bernardino Lanino, e lo si ritrova del resto, in un disegno agli Uffizi di Firenze « concepito in uno stile molto affine a quello di Gaudenzio nel terzo decennio » [52].

E così molte opere di Gerolamo si possono situare cronologicamente riferendosi alle nuove soluzioni via via proposte da Gaudenzio (novità accolte da Gerolamo sempre a qualche anno di distanza come già si notò per le opere precedenti). Dal Polittico di Novara, per esempio, par essere ispirato il modulo più ampio e riposato della Vergine adorante — dalle mani improvvisamente morbide e grassottelle — nella Natività più tarda del Borgogna [53]; da quello di Varallo, pare derivare puntualmente il gruppo della Vergine, Bimbo e S. Giuseppe nell'« Adorazione dei Magi » all'Arcivescovado di Vercelli; la « Madonna e Bimbo » in collezione Borromeo,

---

[50] Nel 1521 Amedeo Giovenone colloca il figlio Giuseppe (fratello di Gerolamo) a bottega presso Gaudenzio Ferrari. Nel 1525 Gaudenzio testimonia all'atto di divisione dei beni dei tre fratelli Giovenone, morto il padre Amedeo. Nel 1528, Gaudenzio è di nuovo presente ad un atto relativo a Gerolamo. Nel 1529 Gerolamo è garante per Gaudenzio nel contratto fra costui e Giovan Angelo de' Corradi di Lignana per gli affreschi e la tavola di S. Cristoforo di Vercelli (cfr. G. Colombo, *Documenti e Notizie*, cit., 1883, pagg. 280, 304, 310 e 311 e G. Colombo, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari*, 1881, pag. 309).

[51] Cfr. a tale proposito le schede relative in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », cit., 1956.

[52] Cfr. A. Bertini, *Appendice ad un catalogo*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », cit., 1956, pag. 96.

[53] Riprodotta nella « Guida ai musei di Vercelli », 1935.

infine, viene ripetuta identica in un polittico nella chiesa Parrocchiale di Santhià attribuito, a nostro parere giustamente, dal Berenson [54] a Giovenone, e in un altro dipinto che noi crediamo pure suo, la Madonna e Santi al Municipio di Rivoli.

Ma, a contarli, non sono poi molti i moduli gaudenziani fatti propri in queste opere da Gerolamo. Accanto ad essi, in tutti questi anni, permangono riprese arcaistiche in rigide figure di Santi (vedi i Santi laterali del trittico di Bergamo), in puntuali desunzioni addirittura dai lontani moduli della sua gioventù (vedi i vecchioni a sinistra dell'Adorazione dei Magi di Vercelli, stupefacente ripetizione di alcuni personaggi della Pala Contini) [55]; mentre uno stesso motivo « nuovo » viene sfruttato più volte dall'artista: il gruppo di Bergamo, per esempio, ritorna identico nella Pala di Mortara, e in una altra pala più tarda, firmata, ora a Nashville in collezione Kress (fig. 15), citata dal Suida [56] e il S. Sebastiano di Mortara torna, pressochè identico, nel polittico di Santhià (ed è chiaramente da riferirsi ad uno smarrito modello gaudenziano; modello a cui risalgono, del resto, anche altre versioni, quelle del Lanino negli affreschi di S. Magno, per esempio, e quella dell'autore della problematica Pala di Crevacuore. Ma Gerolamo, « esercitatosi per vent'anni su di un unico modello » [57], o, meglio, su pochi modelli, con incertezze continue e pericolose involuzioni (Gaudenzio, frattanto, a lungo assente da Vercelli, era occupato a Varallo ed a Morbegno), dimostra improvvisamente, dal '27 in poi, una felice e completa aderenza ai modi del Varallese, con opere che, in quegli anni, « lo mostrano il miglior interprete di Gaudenzio » [58]. E di nuovo i documenti che attestano la presenza pressochè costante di Gaudenzio in Vercelli dall'ottobre del 1528 al novembre del 1532 [59], ci aiutano a comprendere la « crisi » stilistica vissuta da Gerolamo in quegli anni, « crisi » così profonda e seria da trasformare completamente, a prima vista, lo stile.

---

[54] B. Berenson, *It. Pict. of Ren.*, Oxford, 1932, pag. 251.

[55] I medesimi personaggi ritornano in un'altra opera di Gerolamo che noi situiamo nel secondo decennio del secolo XVI: la Deposizione al Museo Civico di Biella. Considerata, per questo motivo, giovanile dal Viale, dalla Brizio, dalla Griseri, a noi pare, invece, per le tipologie dei vari ploranti, non lontana dal trittico di Bergamo.

[56] W. Suida, *Contributo alla conoscenza*, cit., pag. 90. L'elemento nuovo di quest'ultima composizione è costituito dalle due Sante, quinte diagonali incombenti dall'ombra su Maria: ma non è idea originale di Gerolamo, poichè si può ricollegare ad opere gaudenziane, quali il « Matrimonio di S. Caterina » del Duomo di Novara, e la « Vergine col Bimbo » in coll. Borromeo a Milano.

[57] G. Romano, *Per Gerolamo Giovenone*, cit.

[58] L. Mallé, *Le Arti figurative in Piemonte*, Torino, 1961, pag. 189.

[59] Cfr. *Regesto di Gaudenzio*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », cit., pagg. 89-90.

Risultato di codesto travaglio, dunque, saranno creature come il S. Ambrogio di Vercelli, pallido e riposato ricordo delle creature « meravigliose ed eccellenti nei moti » di Gaudenzio: ricordo, si noti bene, esternamente assai fedele. A Gaudenzio, com'è noto, era attribuito infatti fino alla scoperta del documento di allogazione a Gerolamo, il S. Ambrogio in S. Francesco a Vercelli, ed a lui o ad altri gaudenziani di stretta osservanza (quali il Lanino, ad esempio) molte altre opere, dal trittico di Gattinara al Polittico di Santhià, alla Pala del Municipio di Rivoli.

Ma sono il colore chiaro delle carni ora un po' sfatte (« gusci » svuotati di linfa vitale), l'intonazione estremamente « piacevole » di codesti dipinti e, infine, qualche involontario residuo di « accenti arcaistici », a tradirne l'autografia giovenoniana. E « residui arcaistici » sono rilevabili non solo nel « rapporto iconico della figura col fondo scurissimo »[60] nel S. Ambrogio, ma anche nel sorprendente tronetto « spanzottiano » del trittico di Gattinara, « ritagliato », anch'esso, su di un compatto sfondo nero, mentre i Santi laterali, gaudenziani quant'altri mai, si staccano addirittura da un sontuoso quattrocentesco sfondo a punzonature dorate.

Il trittico di Gattinara (fig. 13) ci propone un altro problema: quello dei rapporti stilistici di Gerolamo col Lanino[61]. Se non è possibile dare l'opera a quest'ultimo (fin dalle prime prove egli appare — oltre al resto — assai meno « arcaico », assai più abile e complesso nella disposizione delle figure), asasi vicino al suo fare è un disegno all'Accademia Albertina di Torino (fig. 11), che propone un S. Giovanni Evangelista del tutto simile al Santo a sinistra nel trittico di Gattinara. (L'uno e l'altro, comunque, paiono sviluppare il tipo del S. Giovanni Evangelista sicuramente di Gaudenzio, ora all'Ashmolean Museum di Oxford, databile intorno al '20)[62]. E del tutto laniniano è un affresco, ora staccato, al Museo Borgogna (fig. 12), che ripete il modulo di Madonna e Bimbo di Gattinara: modulo assai vicino, anch'esso,

---

[60] Cfr. A. Griseri, *I Gaudenziani*, cit., pag. 125.

[61] Sono note le relazioni di parentela tra i due artisti: nel 1524 uno zio di Bernardino Lanino aveva sposato Caterina, sorella di Gerolamo; e Bernardino stesso risulta in stretti rapporti con il nostro nel 1534, nel '35, nel '40: anzi, nel '40 risulta genero di Gerolamo, avendone sposata la figlia Dorotea. Cfr. A. Morandi, *G. Giovenone*, in « Archivio Storico Vercellese », Storia e Arte, 1910, pag. 278 sgg. e G. Colombo, *Documenti e Notizie*, cit., pagg. 256, 284, 313.

[62] Cfr. A. Bertini, *Appendice ad un catalogo*, cit., pag. 96. Per il S. Giovanni Evangelista all'Accademia Albertina di Torino cfr. N. Gabrielli, *Inventario degli oggetti d'arte della Regia Accademia*, in « Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino », 1933, pag. 158; Id., *La Regia Galleria dell'Accademia Albertina*, Roma, 1933, pag. 20.

a quello gaudenziano della « Madonna e Santi » del Borgogna [63] (ma l'allacciatura del manto, e la cintura della Vergine di Gattinara sono, si direbbe, reminiscenze spanzottiane...). Infine, anche figure come quelle dei pannelli centrali del polittico di Santhià (fig. 16), fanno pensare al Lanino. Ma, ad osservare con attenzione i singoli scomparti, di nuovo tanti piccoli particolari tradiscono, ci sembra, la mano di Gerolamo: per prima cosa lo spuntare, nel pannello di S. Agata, della base sagomata di un tronetto di legno (presente anche nello scomparto centrale di Gattinara), tronetto non usato mai, a quanto ci consta, da Bernardino, solito appoggiare le sue Madonne ad un rialzo erboso, secondo lo schema gaudenziano intorno al '30 (e qui sta la differenza fondamentale tra il gaudenzianesimo di Gerolamo e quello di Bernardino: mentre il primo segue l'evoluzione del maestro, seppure a distanza, fino al '25-'30, il secondo parte proprio da questo momento di lui). Così il S. Stefano, « catafratto in una pesante dalmatica verde, tale da reggere il paragone con i panni più preziosi mai usati da Defendente », non è più sorprendente del defendentesco « araldico » S. Michele (fig. 18), assai vicino, nei panneggi delle maniche, a quello del trittico di Bergamo. Ogni figura, in sostanza, dietro il paravento di modi sonori alla Gaudenzio (o alla Lanino, ormai?), tradisce pregi e difetti tipici del Giovenone: dall'ingombrante viluppo di pieghe della Santa Lucia, alla leggera involuzione della barba del Santo Vescovo (fig. 19) rispetto a quella del S. Ambrogio di Vercelli (pare che il polittico di Santhià rechi a tergo la data 1531, ma non abbiamo potuto appurarlo), alla gamma cromatica di rossi vivi — gli antichi rossi scarlatti, ma un poco addensati — in contrasto con i neri, i verdini, i giallo oro — un poco aranciati, ora — e i bianchi.

E tuttavia, il tono laniniano del dipinto testimonia l'indirizzo d'ora in poi preferito da Gerolamo: troppo alta infatti suona per lui la visione del mondo data da Gaudenzio in San Cristoforo a Vercelli, ed egli pare a poco a poco piegarsi a guardare la più accessibile mediazione laniniana di tali modi, cercando di renderne la grazia elegante ed un po' malinconica delle

---

[63] Il gruppo centrale con la « Madonna e il Bimbo » della pala del Borgogna appare ripetuto pressochè identico dal Lanino nella sua prima opera sicura: la pala di Ternengo (1534) ora alla Pinacoteca Sabauda di Torino. Esso compare inoltre anche in un interessante affresco di cerchia gaudenziana, fin'ora non ancora reso noto agli studiosi per quanto ci consta; affresco esistente nell'antica chiesa romanica di S. Pietro a Casalvolone (Prov. di Vercelli) (fig. 14); esso, purtroppo, è assai sciupato. Di sfuggita notiamo che il motivo a sinistra dell'albero spoglio, tronco a metà, compare anche in un'opera del Lanino considerata tarda: la « Madonna e Santi » al Santuario di Oropa (cfr. V. Viale, *Gotico*, cit., pagg. 277-78).

figure. Questo sarà il caso di opere come la Natività in S. Cristoforo a Vercelli, o quella in S. Giuseppe, sempre a Vercelli; e il caso degli affreschi di San Giuliano, molto laniniani, è vero, ma così « chiari e biondi » nel colore, e così poveri, a volte, nell'ideazione, da far pensare più a Gerolamo che al sottile Lanino. Del resto, tanto stretti dovettero essere i rapporti tra i due artisti, e i documenti paiono confermarlo, da dare origine, probabilmente, a vere e proprie opere di collaborazione: così si spiegherebbero, a nostro avviso, dipinti come il Matrimonio mistico di Santa Caterina, nella chiesa omonima di Vercelli, e, forse, la Madonna, Santi e donatore del Duomo di Biella.

Questa ci sembra debba essere la traccia da seguire per la ricostruzione della tarda attività di Gerolamo: ed è campo ancora tutto da esplorare.

GIOVANNI ROMANO

LA TRADIZIONE GAUDENZIANA NELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

Una sorte curiosa è toccata al pittore Gerolamo Giovenone, quella di perdere, a causa delle distruzioni antiche e del disinteresse degli studiosi, l'intera sua produzione tarda. Al di là del 1533, data della pala di Rivoli, non si conosce alcuna opera sicura di Gerolamo, che è documentatamente attivo almeno fino al 1552, e questo iato risulta particolarmente sensibile per chi tenti di ricostruire l'ambiente in cui si formò la seconda generazione dei Giovenone, Giuseppe il giovane in particolare [1].

Si accetta tradizionalmente come prima opera di Giuseppe il giovane l'Intercessione della Vergine della Pinacoteca Sabauda, n. 53, che combina inconfondibili elementi giovenoniani (i piviali incrostati di gemme, le barbe fiorite, le grandi ammaccature dei panni) con una forzatura dei gesti derivante dalla « maniera grande » di Gaudenzio, subito dopo il 1540. Ma dell'ultima attività del maestro Giuseppe Giovenone si limita ad accogliere solo il lato più spettacolare, che ci colpisce ancora più vivacemente nella pala analoga, e della stessa mano, in San Giovanni a Bellagio [2]. Un po' successiva è la Resurrezione, sempre alla Sabauda, n. 54, dove le armature classicheggianti, le pose contorte e le muscolature ostentate richiamano alla memoria gli affreschi di Lanino e Della Cerva a San Nazzaro: siamo quindi verso la metà del secolo. A una data che non può essere molto più tarda intervengono, accanto a Giuseppe il giovane, i fratelli minori e la loro collaborazione rende spesso molto scadenti le opere uscite

---

[1] La pala di Rivoli è stata anche attribuita ad Eusebio Ferrari, ma è per me molto difficile ammettere che Eusebio, poco tempo dopo il trittico di Magonza, decisamente orientato verso l'ambiente casalese, possa aderire alla poetica gaudenziana fino a dimenticare integralmente la sua prima educazione. Per l'attribuzione della pala di Rivoli a Eusebio Ferrari cfr. A. Griseri, *I gaudenziani*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo, Milano, 1956, pag. 74.

[2] Questa pala è stata attribuita dalla Griseri ai fratelli Lanino: cfr. A. Griseri, *I gaudenziani* cit., pagg. 84, 140, 143; Id., *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in « Bollettino d'Arte », XLIII (1958), n. 1, pagg. 68-88 (in particolare pag. 86, n. 9).

dalla bottega giovenoniana negli anni successivi [3]; mi limiterò pertanto a segnalare alcuni dipinti inediti o poco noti, di qualità superiore alla media, che mi sembrano particolarmente utili per illustrare l'evoluzione stilistica del più abile dei figli di Gerolamo Giovenone.

Databile entro il settimo decennio è, ad esempio, la bella pala di Santa Maria del Tabbi a Bianzè (fig. 1), ma già così lontana dalle prime opere che vale la pena di sottolinearne più dettagliatamente le differenze. Il modello imitato è ancora uno dei tanti esemplari di Gaudenzio, ma spogliato di ogni elemento aneddotico e piacevole. In questa, come in altre pale affini, gli abiti dei sacri personaggi sono di una semplicità estrema e, quanto ai committenti, sembra si sia estinta quella prodiga ed elegante borghesia che, al fianco dei santi gaudenziani, ostentava senza discrezione la sua ricchezza. Ormai l'attenzione cade di preferenza sui volti delle persone, sul loro atteggiarsi a sentimenti devoti, come se fosse d'obbligo manifestare nel modo più esplicito la propria pietà religiosa. Anche i colori subiscono un ridimensionamento analogo: perdono ogni splendore, ogni richiamo edonistico e si riducono gradatamente alla sola gamma dei grigi. Il bel ritratto del committente, se confrontato con quello della Natività di Gaudenzio a Sarasota, non nasconde che è invalso un modo nuovo, più cauto e ossequioso, di accostarsi alla divinità [4].

Segue, alla distanza di qualche anno, il trittico di Balocco la cui tavola centrale ripete, con poche varianti, la Vergine col Bambino di Bianzè. La persona umana vi ha subito una ulteriore umiliazione, ciononostante vive

---

[3] Per una prova documentaria di questa collaborazione cfr. G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883, pagg. 303-305, 324. È in rapporto con la bottega giovenoniana lo stendardo dei Gonzaga già nella chiesa casalese di Santa Croce ed ora nella parrocchiale di San Germano nei pressi di Casale. L'antica ubicazione è indicata dal De Conti che descrive dettagliatamente lo stendardo e lo giudica opera del Caroto. L'attribuzione è ovviamente insostenibile, ma non è priva di significato in quanto riconosce che l'autore del dipinto appartiene a un momento dell'arte locale più antico rispetto al momento del Caccia e dei suoi collaboratori. Alla fine del secolo scorso il Negri ha attribuito quest'opera all'Alberini avanzando un'ipotesi non priva di fondamento poichè Giorgio Alberini fu effettivamente in rapporto con i Giovenone (sappiamo infatti che egli sposò una nipote di Gerolamo, figlia di Amedeo): cfr. F. Negri, *Giorgio Alberini pittore*, in « Rivista di S.A.A. della provincia di Alessandria », IV (1895), fasc. 9, pagg. 5-17; fasc. 11, pagg. 179-94 (in particolare fasc. 9, pag. 7). Nel suo recente articolo sull'Alberini la Moccagatta ha ripreso l'ipotesi del Negri proponendo però una datazione tarda dello stendardo, tra il 1615 e il 1620, che non mi sento di condividere: cfr. V. Moccagatta, *Giorgio Alberini*, in « Bollettino della S.P.A.BB.AA. », XVI-XVII (1962-63), pagg. 47-68 (in particolare pagg. 63-64).

[4] Giuseppe Giovenone il giovane è celebrato come ritrattista dal Della Valle: cfr. G. Della Valle, *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architetti scritte da M. Giorgio Vasari ecc.*, Siena, 1791-94, vol. X, pag. 7.

ancora nella figura della Vergine una qualche tenerezza (ancor più evidente nel cartone dell'Albertina) che si stenterebbe a trovare nelle pale più note, ma con molta probabilità non completamente autografe, di Moncrivello [5]. Il cartone dell'Albertina sarà ancora utilizzato, con varianti secondarie, per la pala di Casalvolone, del 1589, ma il risultato, in questo caso, non lascia dubbi sul deterioramente delle qualità, e dello stesso mestiere, di Giuseppe il giovane dopo il 1580. Riesce difficile ammettere che il modello primo di una Madonna così banale e incolore fu un esemplare di Gaudenzio analogo alla pala n. 49 della Sabauda.

Prima di concludere con Giuseppe Giovenone voglio presentarne una singolare Madonna col Bambino e due sante (fig. 2) evidentemente derivata da Cesare da Sesto. Ancora nella seconda metà del secolo il maestro leonardesco rappresentava dunque per i pittori piemontesi uno dei geni più avanzati della cultura lombarda, e la sua contaminazione tra raffaellismo e leonardismo veniva intesa, con molto acume, come primo e fondamentale esempio al nord di una pittura aristocratica, classista se si preferisce, e pertanto squisitamente adatta alle esigenze dei devoti d'alto rango (quale sarà Federico Borromeo, ad esempio) [6].

---

[5] Per il trittico di Balocco cfr. V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, catalogo della mostra, Torino, 1939, pagg. 275-76; per il cartone dell'Albertina, n. 353, cfr. N. Gabrielli, *Inventario degli oggetti d'arte esistenti nella R. Accademia Albertina di Belle Arti in Torino*, in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », XXXV (1933), fasc. I-II, pagg. 137-200 (in particolare pag. 156 dove il cartone viene però riferito al polittico smembrato già a Gattinara e ora al Museo Borgogna di Vercelli).

[6] Questa tavola mi è nota solo attraverso una fotografia Masoero, n. 17162, che ho trovato presso l'Ente per il Turismo di Vercelli e della quale il dottor Domenico Rollone, che qui ringrazio, mi ha cortesemente fatto dono. Non mi risulta che si sia conservato il dipinto di Cesare da Sesto da cui deriva la Madonna di Giuseppe il giovane, ma esso è facilmente ricostruibile combinando la Madonna di Brera, n. 276, con il disegno n. 15988 della Biblioteca di Torino: cfr. A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Torino, 1958, pagg. 24-25, n. 115. In tema di fortuna del leonardismo in Piemonte non è meno interessante il caso di una pala di bottega giovenoniana ora nella sacrestia del Duomo di Vercelli. Il gruppo centrale di questa pala deriva fedelmente dalla Sant'Anna di Leonardo al Louvre, ma intorno alle tre figure principali sono stati disposti altri quattro santi: Marta, Antonio Abate, Francesco e Bernardo da Mentone. Una soluzione di questo genere richiama subito alla memoria la pala di Gaudenzio che il Lanzi ricorda in San Marco; dal momento però che le attribuzioni vercellesi della *Storia pittorica* sono spesso poco attendibili, è anche possibile che questa sia in realtà la pala già in San Marco: cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia ecc.*, Bassano, 1796 (ed. Milano, 1824-25, vol. III, pag. 536). In ogni caso è indubbio che il capolavoro leonardesco era ben noto in Piemonte come provano il cartone n. 348 dell'Albertina e la Sant'Anna n. 265 di Brera; risulta anzi così noto da destare il sospetto che esso fosse giunto materialmente in Piemonte già a una data piuttosto precoce, e che in Piemonte sia rimasto fino al 1629 anno in cui fu ritrovato a Casale e acquistato per le collezioni di Richelieu: cfr. H. Bodmer, *Leonardo. Des Meisters Gëmalde und Zeichnungen*, Stuttgart-Berlin, 1931, pag. 361.

Anche solo dai pochi dati che si riescono a radunare intorno alla figura di Giuseppe Giovenone il giovane mi pare sia possibile affermare che egli costituisce, in Piemonte, un esempio limite di adesione alla corrente più rigorosa della pittura controriformata, e non è forse un caso che a lui, invece che ai Lanino, sia stata affidata la decorazione del palazzo vescovile di Vercelli in occasione della traslazione delle reliquie di Sant'Eusebio [7].

* * *

Il Poldi Pezzoli possiede dal 1895 quattro tempere di Bernardino Lanino (figg. 3-6) con storie del Battista che sinora non hanno avuto alcuna fortuna presso gli studiosi di pittura piemontese e che pertanto non compaiono nè negli elenchi del Berenson, nè in quelli, ben più accurati, della Brizio. A tanto disinteresse ha ovviato finalmente una scheda del nuovo catalogo del museo milanese, ma è un vero peccato che il Russoli, dopo averci informati sulla identificazione, da parte di Federico Zeri, di una quinta storia del Precursore, non si spinga poi fino a rivelarcene il soggetto [8]. La curiosità a questo proposito non è oziosa dal momento che la serie milanese poteva anche sembrare omogenea e conclusa, vale a dire dedicata esclusivamente all'episodio culminante della vita di San Giovanni. La nuova tela, ritrovata presso una collezione romana, ci costringe a modificare la nostra prima convinzione e a considerare il gruppo delle tempere milanesi come la sola parte finale di una serie che doveva comprendere anche gli altri episodi salienti della vita del Battista: dalla nascita, per non risalire più indietro nel tempo, fino al battesimo di Cristo, magari attraverso l'imposizione del nome e la predica nel deserto [9]. Purtroppo la notizia taciuta

---

[7] Il committente era Giovanni Francesco Bonomi, vescovo di Vercelli dal 1572 al 1587, ottimo amico e ammiratore di San Carlo Borromeo: cfr. M. A. Cusano, *Discorsi historiali concernenti la vita et attioni de' vescovi di Vercelli,* Vercelli, 1676, pagg. 299-311 (in particolare pagg. 303-304).

[8] Cfr. F. Russoli, *La Pinacoteca Poldi Pezzoli,* Milano, 1955, pag. 169. Le quattro tele misurano cm. 130 x 120 (altezza per larghezza) e si presentano in pessimo stato di conservazione.

[9] Non è inverosimile che l'aspetto della tempera con il Battesimo di Cristo ci sia stato conservato o nella pala del 1554 già a Milano, in San Giovanni in Conca, e ora a Busto Arsizio, in Santa Maria di Piazza, o nel disegno n. 16150 della Biblioteca Reale che credo più tardo della pala milanese: cfr. A. Bertini, *I disegni italiani ecc.* cit., pag. 34, n. 205. Con tutta probabilità mancò fin dall'origine la scena della danza di Salomè che è episodio decisamente profano dove il Battista non compare affatto.

dal Russoli rende per ora impossibile una ricerca in direzione iconografica e non resta quindi che tentare di precisare al massimo la datazione delle quattro tele milanesi, nella speranza di conseguire per questa via risultati più soddisfacenti.

Si tratta senza dubbio di opere del periodo milanese di Lanino, durante il quale l'allievo più dotato di Gaudenzio si lascia sedurre dalle esperienze lombarde raggiungendo, in non pochi casi, e comprendo nel gruppo anche queste tele, risultati di eccellente qualità. L'eleganza raffinata, ma già leggermente esangue, del leonardismo riceve nuovo vigore dalla robusta radice gaudenziana e in tal modo la Salomè di Lanino, invece di scadere nella morbosa ambiguità di tante figure leonardesche, può apparire al banchetto di Erode come una giovane e fiorente cuoca giunta a passo svelto dalla cucina. I confronti con le storie di San Giorgio in Sant'Ambrogio e con quelle di Santa Caterina in San Nazzaro orientano con buona approssimazione il problema di una data per le tempere del Poldi Pezzoli, ma queste ultime si rivelano anche più sottili nella riduzione della gamma cromatica e nell'attenuazione della « furia » gaudenziana in favore di una compostezza di gesti degna di un galateo cortese. Ci troviamo infatti in un momento di poco successivo ai cicli citati, nell'ambito di quella fase « neoluinesca » di Lanino che si apre, sullo scorcio del quinto decennio, con il cartone n. 328 dell'Albertina e che già si conclude, nel 1552, con la pala Cook ora Kress [10]. Una data non lontana dal 1550 sembra quindi la più persuasiva, ed è proprio in base a questa convinzione che mi arrischio ad avanzare un'ipotesi sulla destinazione primitiva delle cinque storie del Battista pervenuteci.

Tra le opere perdute di Lanino siamo soliti considerare anche le ante per la pala della cappella del Battista nel Duomo di Vigevano, eseguite nel corso del 1550 e rimaste in loco sicuramente fino ai tempi del Bartoli che le ricorda in modo esplicito: « la Cappella di S. Giov. Battista ha dipinte le ante dell'Icona con la nascita, vita e martirio del Santo Precursore, da Bernardino Lanino nel 1550 ». La pala del Soiaro per la quale le ante furono approntate è ancora oggi nel duomo di Vigevano, le ante invece scomparvero nel corso dell'800, con tutta probabilità all'inizio del secolo, poichè già il Colombo, nel pubblicare i documenti della contrastata commissione,

[10] Il neoluinismo del Lanino è stato segnalato, in particolare per il cartone n. 328 dell'Albertina, da A. Griseri, *I gaudenziani* cit., pagg. 141-42.

dichiara di ignorare che fine fosse loro toccata [11]. Io mi domando ora se nelle tempere del Poldi Pezzoli, e nella tempera compagna di collezione privata, non vadano riconosciuti i frammenti superstiti di quel complesso, smembrato e posto in vendita forse perchè gravemente deterioratosi col tempo. A fil di logica le quattro tempere milanesi devono aver occupato le facciate interne, un po' più protette, delle due ante, mentre le altre tempere, anch'esse in numero di quattro, restarono esposte all'esterno [12].

Subito dopo il periodo milanese Lanino mostra di avvertire come la sensibilità religiosa della società in cui vive vada mutando in modo graduale e irreversibile, anzi è verosimile che egli sia stato il primo in Piemonte a prenderne coscienza precipitando, con la sua inversione di rotta, la crisi di Giuseppe Giovenone il giovane. Si fissano con le pale del sesto decennio le caratteristiche tipiche del *cliché* laniniano: la mitezza dei volti, l'affettazione di ogni gesto, quella inconfondibile e innaturale tenerezza insomma che lo renderà alternatamente amabile o esecrabile nei secoli a venire. Anche Lanino paga alla crisi della controriforma lo scotto di uno scadimento qualitativo, che raggiunge il suo grado estremo nella Deposizione del 1558 ora in Sabauda, n. 42, ma le sue risorse sono ben maggiori di quelle di Giuseppe Giovenone il giovane, ed egli riesce a risalire lentamente la china piegando alle proprie esigenze espressive quei toni umiliati e plumbei impostigli dalla nuova devozione. Dopo la sorprendente ripresa gaudenziana degli affreschi di Legnano, l'Adorazione dei pastori in San Paolo di Vercelli, del 1565, è senza dubbio il suo risultato più alto. La riduzione ai toni spenti della gamma cromatica, quasi a sollecitare la contrizione dei devoti, si muta in un accorgimento tecnico per rendere

---

[11] Cfr. F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture ecc.*, Venezia, 1776-77, vol. II, pag. 108; la data di esecuzione delle ante veniva al Bartoli da C. S. Brambilla, *La Chiesa di Vigevano*, Milano, 1669, pag. 53. Per i documenti di commissione cfr. A. Colombo, *Gaudenzio Ferrari e la scuola pittorica vigevanese. Ancora di Bernardo Ferrari: le opere*, in « Viglevanum », V (1911), fasc. I, pagg. 77-94 (in particolare pagg. 93-94).

[12] Non mi è stato possibile misurare esattamente l'altezza della pala del Soiaro nel Duomo di Vigevano, ma essa non dovrebbe essere molto superiore a 350 cm.; la larghezza invece è pari a cm. 260. Il fatto che le dimensioni della grande tavola del Soiaro eccedano di qualche decina di centimetri il doppio dell'altezza e della lunghezza delle tempere milanesi non pregiudica certo la ricostruzione da me proposta: si deve tener conto infatti anche delle cornici che circondavano in origine le tempere e forse di un fregio decorativo che separava le storie superiori da quelle inferiori. Resta invece da spiegare la diversità di materiale tra la pala, su tavola, e le ante su tela, secondo un uso molto comune per le ante d'organo, ma altrimenti non consueto. Con tutta probabilità fu scelta questa soluzione per evitare un eccessivo appesantimento del complesso.

ancora più preziosa e raffinata la stesura pittorica, e non è facile tradurre in parole la delizia dei riflessi madreperlacei, dei gialli antichi, dei viola delicati che si animano di una tenue luminescenza [13].

Nel corso degli anni seguenti intervengono spesso accanto al maestro gli aiuti della bottega e le opere non si mantengono più al livello toccato nel 1565. Lanino per lo più si limita a fornire i disegni-modello che i suoi collaboratori variano all'infinito in opere sempre più stanche e stereotipe [14].

Nel 1576 Bernardino è « alquanto infermo di corpo per la gotta o sia podagra » ciononostante egli continua ad accettare commissioni di grande impegno firmando i contratti spesso per mano dei figli Pietro Francesco e

---

[13] Per questo momento di Bernardino Lanino cfr. A. Griseri, *I gaudenziani* cit., pagg. 80-81 e L. Mallé, *Gaudenzio e l'orientamento della pittura piemontese nel '500*, in *Atti del terzo congresso piemontese di antichità e arte*, Torino, 1960, pagg. 31-60 (in particolare pagg. 57-58). Verosimilmente il Lanino riuscì ad evitare un cedimento irrimediabile alle esigenze della contrizione tridentina perchè la sua clientela era, per buona parte, laica; egli è infatti il solo pittore vercellese di cui si ricordino dipinti profani, due dei quali ci sono fortunatamente pervenuti: alludo alla tavola con Venere e Marte del Petit Palais a Parigi e al ritratto di Cassiano del Pozzo *senior* alla Capitolina: cfr. A. Griseri, *Un poeta della Controriforma in Piemonte*, in « Paragone », XV (1964), n. 173, pagg. 17-28 (in particolare pagg. 19-21). Per altre opere profane cfr. B. Taegio, *Le risposte di M. Bartolomeo Taegio giureconsulto di Melano*, Novara, 1554, fol. 125r (vi si elogia un Monte Parnaso eseguito da Lanino a Novara); F. Alizeri, *Guida artistica per la città di Genova*, Genova, 1846-47, vol. I, pag. 438; Id., *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, 1875, pag. 156 (l'Alizeri ricorda una Erodiade del Lanino, ora irreperibile, nel primo caso presso il marchese Francesco Dongo, nel secondo caso in Palazzo Bianco). Credo che una miglior conoscenza dei rapporti tra i pittori di Vercelli e il Taegio potrebbe rivelare aspetti molto interessanti della cultura vercellese intorno al 1550; sulla singolare erudizione del Taegio cfr. R. Klein, *La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les « imprese », 1555-1612*, in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », tomo XIX (1957), n. 2, pagg. 320-42 (*passim*).

[14] Nella raccolta del Colombo si legge un documento molto interessante sulle consuetudini della bottega del Lanino; riguarda una lite intervenuta nel 1568 tra Bernardino e il figlio maggiore Cesare il quale dichiara di aver « lavorato in casa sua [di Bernardino] et dove gli comandava... Et quanto alla parsella dei disegni descritti confessa che detto suo padre gli ha fatto essi disegni et averli dati e donati come figliuolo a ciò imparasse »: cfr. G. Colombo, *Documenti ecc.* cit., pagg. 202-204. La conferma di tale consuetudine si ha confrontando disegni notissimi di Lanino con opere della bottega sparse in Piemonte. Ad esempio il disegno n. 14642 della Biblioteca Reale e un foglio analogo del Louvre si possono avvicinare alle pale conservate nelle parrocchiali di Rivoltella (una frazione del comune di Rosasco) e di Valdengo, mentre il disegno n. 16152, sempre della Reale, è stato utilizzato per un affresco in Sant'Antonio di Vercelli: cfr., per il disegno del Louvre, J. Schoenbrunner e J. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, vol. IX, Wien, 1896, tav. 1002; per i disegni della Reale cfr. A. Bertini, *I disegni italiani ecc.* cit., pag. 34, nn. 202, 206. Per l'affresco in Sant'Antonio di Vercelli cfr. A. M. Brizio, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli*, Roma, 1935, pag. 37; per la pala di Valdengo cfr. D. Lebole, *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, Biella, 1962, vol. II, pag. 54.

Gerolamo [15]. Attraverso l'Assunzione di Rosazza, le pale di Mortara e Motta dei Conti (1578), la grande tavola di Occimiano (1580) e gli affreschi già in San Francesco a Vercelli, e ora al Museo Borgogna (1581), possiamo seguire senza difficoltà le varie fasi della sua crisi senile; la personalità che nell'esecuzione si sostituisce a Bernardino è sempre più spesso il figlio Pietro Francesco, che non è certo all'altezza del padre anche se questi, vecchio e malato, si limita a ripetere gli antichi modelli gaudenziani, esangui ormai, svuotati di ogni linfa vitale, malinconici fantasmi di una stirpe che fu tra le più floride e festose di tutto il nostro Cinquecento. L'Assunzione della Sabauda, n. 55 bis (fig. 7), che credo esclusivamente di Pietro Francesco, è un documento sconfortante della sua modesta personalità [16].

* * *

Poichè la figura di Cesare Lanino rimane per ora inafferrabile, è con Gerolamo che si conclude la parabola della bottega laniniana, e si deve riconoscere che non si tratta di una conclusione deludente. Vale la pena infatti di soffermarsi sui suoi affreschi di Candia, datati 1589, perchè essi costituiscono l'ultima celebrazione gaudenziana tra Piemonte e Lombardia e contemporaneamente il primo segno della fine della scuola vercellese. Converrà limitarsi alle due grandi storie delle pareti poichè la volta non è che una ripetizione degli affreschi del padre già in San Francesco a Vercelli e l'Annunciazione (per contratto su un modello di Federico Zuccari,

---

[15] Cfr. G. Colombo, *Documenti ecc.* cit., pagg. 208-14, 218-20.

[16] L'Assunzione della parrocchiale di Rosazza non è stata considerata che dagli studiosi locali i quali, per un confronto alla rovescia con l'Assunta di Pietro Francesco Lanino in Sabauda, n. 55, l'hanno attribuita ai figli di Bernardino: cfr. A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese*, Biella, 1905, pagg. 46, 134; D. Lebole, *La chiesa biellese ecc.* cit., vol. II, pag. 121. Quanto agli affreschi già in San Francesco si può vedere la scheda che li riguarda nel catalogo della mostra del 1956, dove però sono datati « verso la metà del secolo »: cfr. A. Griseri, *I gaudenziani* cit., pagg. 134-35. Nel corso dell'allestimento della mostra non era stato considerato un frammento del fregio che completava la decorazione della cappella sul quale è ancora leggibile, anche se con qualche difficoltà, una data; mentre le prime tre cifre non lasciano dubbi, la lettura dell'ultima presenta qualche incertezza, ma i confronti stilistici con le opere datate dell'ultimo Lanino fanno preferire la lettura 1581 a quella 1587. Per l'Assunta, n. 55, della Sabauda cfr. A. Baudi di Vesme, *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*, Torino, 1909, pag. 40. In realtà questa pala è firmata da ambedue i fratelli, ma i confronti con gli affreschi di Gerolamo a Candia escludono che quest'ultimo vi abbia messo mano. Il dipinto della Sabauda deriva fedelmente dall'Assunta di Rosazza cui si legano anche l'Assunta dell'Arcivescovado di Vercelli e quella già nella parrocchiale di Cossato, e ora irreperibile, che conosco tramite la fotografia n. 6660 di Mario Sansoni.

come i profeti di sottarco) (fig. 8) risulta ora molto danneggiata dalle cadute di colore e da restauri maldestri [17].

Di fronte a questi affreschi (figg. 9-10) si può anche dubitare che il tardo limbo laniniano sia mai esistito; Gerolamo non nasconde di rifarsi con intento dichiaratamente mimetico agli affreschi di Legnano e ad opere ancora più antiche non solo del padre, ma di Gaudenzio stesso. Gli eroi di una età tramontata si stringono intorno alla Vergine e al Bambino sforzandosi di ritrovare la stessa urgenza di sentimenti, la stessa espansività di un tempo, ma il risultato è più vicino alla fissità precaria dei *tableaux vivants* che alla verità aggressiva degli affreschi di Gaudenzio in San Cristoforo. Se ne è accorto lo stesso Gerolamo che, non riuscendo a rigenerare per via diretto lo spirito di quegli anni, si illude di surrogarlo imitando l'aspetto esteriore dei cicli antichi (non so spiegare altrimenti il completamento in pastiglia dorata delle coppe regali e delle armature). Queste osservazioni valgono per quanto spetta a Gaudenzio di questo ciclo, ma chi volesse ritrovare tra gli innumerevoli affreschi di scuola vercellese, dal 1530 al 1580, due fregi come quelli che decorano le paraste dell'arco d'ingresso della cappella (fig. 11) si accingerebbe a un'impresa disperata. I due trofei di fiori e frutti, completati da mascheroni, cartelle e putti con simboli funerari, non possono essere stati esemplati che sulle lesene decorate con motivi affini, e non molti anni prima, in San Sigismondo a Cremona.

---

[17] Per gli affreschi di Candia cfr. G. Marangoni, *Gli affreschi laniniani di Candia Lomellina*, in « Rassegna d'Arte », XIII (1913), n. 7, pagg. 110-12; A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. IX, parte VII, Milano, 1934, pagg. 539-41; V. Nebbia, *Affreschi sacri del Cinquecento a Candia Lomellina*, Milano, 1961. Nel documento di commissione, del 24 ottobre 1586, si impone a Pietro Francesco Lanino (che passerà poi il lavoro al fratello) di « pingere a olio l'Annonziata secondo il disegno del Zuccaro o altro disegno che sia di soddisfazione e contento del detto Signor Abate [Gerolamo Confalonieri]... et più che detto Messer Pietro Francesco sia obbligato a far sotto l'arco in anti ad essa cappella i sei Profeti quali sono nel disegno della soddetta Annonziata del Zuccaro »: cfr. G. Colombo, *Documenti ecc.* cit., pagg. 234-38. Un'indicazione così interessante e precoce sulla fortuna del manierismo romano in Piemonte e sulla cultura, tutt'altro che provinciale, dei Lanino non è stata finora presa nella dovuta considerazione. L'Annunciazione cui accenna il documento è quella affrescata da Federico Zuccari nella chiesa di Santa Maria Annunziata dei Gesuiti a Roma, distrutta nel 1626 durante i lavori per Sant'Ignazio: cfr. W. Koerte, *Verlorene Frühwerke des Federico Zuccari in Rom*, in « Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz », vol. III (1919-1932), pagg. 518-29 (in particolare pagg. 522-29). L'opera, commessa nel 1566, divenne ben presto famosa e già nel 1571 il Cort ne pubblicava una grande incisione: cfr. J. C. J. Bierens de Haan, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort graveur Hollandais 1533-1576*, La Haye, 1949, n. 25, pagg. 49-51. L'esemplare che se ne conserva al Gabinetto dei disegni degli Uffizi, stampe sciolte 1384, corrisponde al quarto degli stati elencati dal Bierens De Haan.

Ritornando ora alle storie delle pareti ci si rende conto di quanto infedele sia quel ritorno a Gaudenzio: i colori accesi e stridenti sono quelli di Antonio Campi, e alla ritrattistica cremonese si deve far risalire l'imperiosa intensità di sguardo del giovane Confalonieri dietro al mago inginocchiato [18].

In chiave cremonese si legge altrettanto bene la Natività del Borgogna, che è senz'altro il primo esempio in Piemonte di presepe notturno sui modelli del Malosso e di Gervasio Gatti. Non si può rendere giustizia a un dipinto di qualità così scelta e insieme di così calibrato dosaggio culturale senza ricorrere a una pesante distinzione delle varie componenti, non molto diversa da una sadica vivisezione. La « furia » della tradizione gaudenziana, cioè la sua incontestabile e particolare vena manieristica, non ha che una parte secondaria nella Natività del museo vercellese; le si è sostituita la « diligenza », che è certo il meno ardito dei tanti modi di riprendere contatto con la realtà, ma non il meno fruttuoso. Come non pensare ai precursori cremonesi del Caravaggio di fronte al bel ritratto del prelato committente, al viso solcato di rughe del pastore precocemente invecchiato, alla cauta naturalezza che guida i gesti dei protagonisti e delle comparse? Si prescinda dai tre angeli, già confinati da Gerolamo ai margini della scena, e si guardi al dipinto senza preconcetti: è una natività rusticana, non certo la Natività del Salvatore [19].

* * *

I rapporti del Caccia giovane con la tradizione gaudenziana non sono così diretti e semplici come si è voluto credere fino ad oggi, trascurando il fatto che le due pale di Guarene, datate 1585, sono più vicine ad Ambrogio Oliva e a Pietro Francesco Biancaro che all'ambiente propriamente

---

[18] Anche dal punto di vista architettonico la chiesa di San Michele a Candia ricorda alcuni particolari del San Sigismondo cremonese. Può essere utile ricordare nuovamente che, fino al 1587, era stato vescovo di Vercelli (alla cui diocesi appartiene Candia Lomellina) Giovanni Francesco Bonomi da Cremona e che egli fu presente alla consacrazione della chiesa, nel 1586, come risulta da una lapide murata sulla parete destra del presbiterio.

[19] Le opere della tarda bottega laniniana sono così numerose e spesso così modeste di qualità che credo inutile elencarle. Una sola ne voglio ricordare, quella conservata nella chiesa del Crocefisso di Santhià; raffigura la Trinità tra i Santi Pietro e Paolo e la testa del San Paolo è molto vicina al disegno n. 15955 della Biblioteca Reale di Torino: cfr. A. Bertini, *I disegni italiani* ecc. cit., pag. 54, n. 409. Un altro disegno dell'ambiente degli ultimi Lanino, probabilmente di Pietro Francesco, è facilmente riconoscibile nel n. 14653, sempre della Reale, che deriva dagli affreschi di Bernardino Lanino già in San Francesco a Vercelli: cfr. *ibidem*, pag. 64, n. 511.

vercellese [20]. Solo con i primi affreschi al Sacro monte di Crea, intorno al 1590, il Caccia mostra di prendere in considerazione le opere gaudenziane e un simile mutamento non è affatto sorprendente: l'esperienza di Gaudenzio al Sacro monte di Varallo era stata di troppa importanza perchè un pittore, impegnato in una commissione analoga, la potesse ignorare. Purtroppo però i primi affreschi del Caccia a Crea sono stati molto danneggiati da ripetuti restauri e risulta ormai impossibile riprodurne anche solo pochi particolari significativi che non siano stati intaccati da interventi estranei o proporne una sequenza cronologica non puramente ipotetica [21]. L'unica constatazione sicura che si può dunque trarre da questi affreschi è che il Caccia si è allontanato dalle eccentricità dell'ambiente casalese per accostarsi alla naturalezza di quello vercellese; si tratta di una scelta da non sottovalutare perchè si inserisce con tempestività in quella crisi della « maniera » che, alla fine del secolo, porta un gruppo ben individuato di pittori su una posizione che non coincide più con quella occupata dalla generazione di Jacopino del Conte e Marco Pino, e che è stata felicemente definità « controfigura cattolica del naturalismo » [22].

---

[20] Per le pale di Guarene cfr. F. Negri, *Il Santuario di Crea*, in « Rivista di S.A.A. della provincia di Alessandria », serie II, XI (1902), pagg. 5-76 (in particolare pag. 56: per la pala di San Michele); A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, di Vittorio Amedeo I e della reggenza di Cristina di Francia*, vol. XIV degli *Atti della S.P.A.BB.AA.*, Torino, 1932, pag. 133 (per la pala dell'Annunciata).

[21] Per ogni problema riguardante il Sacro Monte di Crea si veda l'ottima guida di Francesco Negri: F. Negri, *Il Santuario di Crea* cit. Da quanto si è conservato della decorazione delle cappelle sembra di poter stabilire che il Caccia e l'Alberini intervennero a Crea in due momenti distinti. Le cappelle della Presentazione di Maria al tempio (1590?), del Martirio di Sant'Eusebio e della Natività della Vergine (1593), dovrebbero appartenere alla prima campagna di lavori; alla seconda campagna, condotta prevalentemente dall'Alberini, appartengono invece le cappelle della Concezione della Vergine, delle Nozze della Vergine, dell'Annunciazione, del Sogno di Giuseppe, ora della Natività (affreschi staccati nell'alloggio del vescovo a Crea), della Natività di Cristo, ora della Presentazione di Cristo al tempio (affreschi nell'alloggio del vescovo, nel Museo del Sacro monte e nel palazzo vescovile di Casale), delle Nozze di Cana, della Discesa dello Spirito Santo e del Paradiso. A questo gruppo di cappelle va aggiunto il romitorio della Pietà. Quanto alla datazione di questa seconda campagna, si deve tener presente che alcune di queste cappelle non erano ancora decorate quando fu pubblicata la guida di Padre Michelangelo da Livorno e che erano ancora in corso i lavori della cappella del Paradiso: cfr. Michelangelo da Livorno, *Breve historia et descritione della divotione della Madonna miracolosa del Sacro Monte di Crea in Monferrato*, Milano, 1609. Per alcune osservazioni sugli affreschi di Crea, che divergono in parte dalle mie, cfr. V. Moccagatta, *Giorgio Alberini* cit., pagg. 52-54.

[22] Dobbiamo ad Alberto Graziani le pagine che meglio caratterizzano l'inizio di questa crisi dell'arte italiana: cfr. A. Graziani, *Bartolomeo Cesi*, in « La Critica d'Arte », IV (1939), n. 2-4, pagg. 54-95. Sono tornato più volte a questo saggio, come a un modello esemplare, nel corso delle mie ricerche sul Moncalvo: esse si sono infatti rivelate, per molti aspetti, parallele a quelle condotte dallo studioso bolognese. Assieme

Finalmente nel 1593, dopo tre anni di attività al Sacro monte di Crea, il Caccia può considerarsi un pittore arrivato: un dipinto a Calliano dell'aprile, gli affreschi a Candia del luglio e, prima della fine dell'anno, la cappella della Natività della Vergine a Crea, ne sono una prova non meno esplicita dell'acquisto, in data 10 dicembre, di « domum unam cum stabulo, cameris et aliis aedificiis in hoppido Montiscalvi... pro praetium scutorum ducentum » [23].

Firmata e datata 14 aprile 1593, la pala di Calliano (fig. 12), è l'unica aggiunta che mi è possibile portare al catalogo giovanile del Caccia, ma si tratta per fortuna di un esemplare ancora chiaramente leggibile nonostante il precario stato di conservazione [24]. La prima reazione di chi esa-

---

al Graziani va ricordato Walter Friedländer per un suo fondamentale articolo sulla fine della maniera: cfr. W. FRIEDLÄNDER, *Der antimanieristische Stil um 1590 und sein Verhältnis zum Uebersinnlichen*, in « Vorträge der Bibliothek Warburg », 1928-29, pagine 214-43 (trad. inglese in W. FRIEDLÄNDER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957). La definizione riportata tra virgolette nel testo è però di Mina Gregori alla quale si deve un esame particolare del breve momento in cui questo naturalismo devoto, insidiato e reticente, riuscì a imporsi in Lombardia: cfr. M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in « Paragone », I (1950), n. 9, pagg. 7-20 (in particolare pag. 12).

[23] Cfr. F. NEGRI, *Il Moncalvo (notizie su documenti)*, in « Rivista di S.A.A. della provincia di Alessandria », IV (1895), fasc. 12, pagg. 263-80; V (1896), fasc. 13, pagg. 103-29; fasc. 14, pagg. 207-25 (in particolare fasc. 12, pag. 275).

[24] La pala di Calliano era già nota al Della Valle che vi lesse la data 1523 e un monogramma con le lettere L e C intrecciate; da questi dati concluse che si trattava di un'opera del padre del Caccia cui attribuì il nome di Ludovico. L'ipotesi del Della Valle ha avuto una buona fortuna e, dopo lo Zani e il Ricci, ancora il Baudi di Vesme crede all'esistenza di un pittore L.C., pur escludendo che possa trattarsi del padre del Moncalvo il cui nome era Giovanni Battista. Per la fortuna dello pseudo Ludovico Caccia cfr. G. DELLA VALLE, *Vite... scritte da M. Giorgio Vasari ecc.* cit., vol. XI, pag. 16; P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma, 1817-24, vol. V, parte I, pag. 191; C. RICCI, voce *Caccia Ludovico*, nel *Künstler Lexikon* di U. Thieme e F. Becker, vol. V, Leipzig, 1911, pag. 344; A. BAUDI DI VESME, *L'arte negli Stati Sabaudi ecc.* cit., pagg. 138-39. In realtà questo maestro non è mai esistito e il monogramma che si scorge accanto al piede destro del San Giovanni è quello stesso di Guglielmo Caccia, quale si legge nel più tardo San Rocco in San Rocco a Moncalvo. Esso è composto da una C invertita e da una G unite per il dorso, e la F che segue staccata non può che essere una abbreviazione di « fecit ». Quanto alla scritta con la data, essa va letta nel modo seguente: « Joseph Coccius, et Dominicus Varengus priores societatis DNI NRI JESU XPI curaverunt 1593 XIIII APRIS ». La tela, staccata dal muro per essere fotografata, ha rivelato sul rovescio la scritta « Restaurato 1794 » e vien subito da pensare che il restauro sia stato promosso su suggerimento del Della Valle in persona; l'opera infatti è citata nella prefazione all'undicesimo volume del Vasari senese che porta sul frontespizio proprio la data 1794; ma che uscì il 20 aprile 1795 come si legge sull'ultima pagina del volume stesso. Si devono al restauro settecentesco tutta la zona del cielo e delle nuvole su cui si staglia il corpo di Cristo, che è invece rimasto intatto, e alcuni interventi meno estesi sul gruppo di montagne subito a destra della croce e sulla manica destra della Maddalena. Sono state ripassate, e forse non una sola volta, anche le aureole dorate. La tela misura cm. 214 x 124.

mina quest'opera è di giudicarla semplicemente « vercellese », ma una tale impressione si rivela ben presto parziale. Se infatti le figure di sinistra conservano qualche ricordo degli esempi laniniani e dell'ultimo dei Giovenone, il San Giovanni e la Santa Lucia, con la loro insistita e anche sgradevole individuazione fisiognomica, ci avvertono che le intenzioni del Caccia sono più complesse di quanto non si possa a tutta prima immaginare. In realtà i sei personaggi non hanno molto in comune con l'umanità ipernutrita e monotona che popola i dipinti gaudenziani; si direbbe che la loro vita è stata meno facile e superficiale, così da renderli più acutamente sensibili al dolore: per questo motivo i loro volti non posano a una generica malinconia e sono invece contraddistinti da un sentimento meglio definito che varia dallo stupore alla commiserazione, alla disperazione. Il Caccia usa colori vivi e interi, non toccati dalla fuliggine del tardo leonardismo, e con la semplificazione iconografica dell'avvenimento sacro, tutto risolto sul primo piano, mostra di ignorare le Crocefissioni, affollate all'inverosimile, della scuola vercellese per ricollegarsi ad esempi più antichi come la Crocefissione giovanile di Gaudenzio ora al Museo Borgogna di Vercelli. Proprio dal confronto con l'esemplare gaudenziano si rivela il significato inedito e difficile, perchè non ancora chiaramente articolato, della Crocefissione di Calliano; un'opera senza dubbio rozza, povera, ma non direi nè grossolana nè scadente (e basta a confermarlo la bella figura del Cristo); un tentativo nuovo di aderire, senza tenerezze consolatorie o preziosismi, alla dolente e spoglia realtà del fatto evangelico.

L'adesione al partito degli epigoni di Gaudenzio non può essere messa in dubbio (il dipinto è fedelmente gaudenziano in quanto a tecnica di esecuzione), ma il Caccia si pone all'ala sinistra di questo partito iniziando subito un'opera di revisione delle formule correnti, tanto più efficace perchè esercitata dall'interno. Il suo atteggiamento critico trascende la semplice scelta tra laniniani e giovenoniani per porre in discussione un problema ben più essenziale: se la tradizione gaudenziana, così come si era andata fissando dopo il 1550, non si trovasse ormai su posizioni superate di conservatorismo aulico, accettabile solo da una classe ben precisa e limitata di committenti. L'involuzione dei gaudenziani, giustificata all'origine, non aveva più ragione d'essere ora che la Chiesa, abbandonati i metodi minatorî di Paolo IV, sembrava compiere i primi passi verso un incontro più diretto con le masse popolari [25].

[25] Ovviamente un atteggiamento di questo genere aveva lo scopo ben preciso di conquistare definitivamente alla Chiesa le classi inferiori, tuttavia non fu affatto gene-

Se terremo conto di questo mutamento da parte delle gerarchie ecclesiastiche committenti, e del nuovo pubblico al quale l'opera veniva destinata, non avremo più difficoltà a comprendere il vero significato della Crocefissione di Calliano. Con quest'opera il Caccia dichiara, senza mezzi termini, di rifiutare le sigle ormai scontate dela maniera tardogaudenziana e di voler dar vita a un nuovo linguaggio pittorico, spontaneo e semplice, alla peggio schematico e approssimativo, ma senza forzature innaturali. Una tale ambizione è giustificabile in teoria, ma in realtà la ricerca di un « parlato » figurativo risulta non poco utopistica. Per quanto ben intenzionato, difficilmente un pittore può regredire a un linguaggio di grado zero dal punto di vista della cultura pittorica, e l'unica soluzione possibile del problema altro non è che una soluzione di compromesso: quella stessa che vediamo adottata dal Caccia. Egli ripercorre a ritroso la storia della propria tradizione artistica fino alla scoperta del momento subito precedente la nascita della « maniera », vale a dire di quell'astratto gioco dell'intelligenza che sembra aver soffocato la spontaneità dei maestri antichi; a questo punto gli riesce abbastanza facile lasciare alle proprie spalle il disorientamento e le farneticazioni degli anni appena trascorsi e recuperare la freschezza e ingenuità d'animo che furono all'origine della larga fortuna popolare di quei maestri [26].

Nel 1593 il Caccia non è dunque un *naïf* avanti lettera, bensì un pittore in atto di riorientare la sua cultura nella direzione che gli è, in quel momento, più congeniale; nè si accinge con ciò alla riesumazione di una fase stilistica conclusa e irripetibile: il suo scopo è raggiungere risultati ana-

---

rale, anzi si rivela, per lo più, un atteggiamento di minoranza: cfr. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, 2ª edizione, Oxford, 1956, pagg. 132-36; G. Getto, *La letteratura ascetica e mistica in Italia nell'età del Concilio tridentino*, in *Contributi alla storia del Concilio di Trento e della Controriforma*, Firenze, 1948, pagg. 51-77; P. Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Roma, 1962 (estratto dall'« Archivio italiano per la storia della pietà », vol. IV, pagg. 123-212).

[26] Il problema del ritorno alla pittura premanierista riguarda, in questi anni, anche alcuni altri pittori affini al Caccia, quali il Poccetti e il Salmeggia (oltre ai casi, ben altrimenti importanti, di cui sono protagonisti il Caravaggio e i Carracci); ed è interessante notare come questi maestri, nel corso delle loro riscoperte, non proseguano mai oltre la generazione di Andrea del Sarto, di Raffaello e di Gaudenzio, vale a dire oltre quelle personalità che, non solo sembrano ignorare le cifre astratte della maniera, ma appaiono anche affrancate dalle innaturali geometrie spaziali e proporzionali del Quattrocento. Si vedano, a proposito del ritorno ai maestri antichi, gli accenni dello Schlosser: cfr. J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924 (trad. it. *La letteratura artistica*, 3ª edizione, Firenze, 1964, pagg. 427-28); non meno interessanti, sempre in tema di ritorno ai primitivi, o presunti tali, le osservazioni di Giovanni Previtali su « diligenza » e « prestezza » in Gilio e Vasari: cfr. G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964, pagg. 21-28.

loghi a quelli realizzati nel primo Cinquecento recuperando la tecnica e i motivi ispiratori di quegli anni. Resteranno invece inaccessibile per lui il festoso ottimismo e la fiducia nel mondo naturale dei protagonisti del primo Rinascimento proprio perchè, nonostante gli sforzi compiuti per ignorarlo, il periodo più duro e assolutistico della controriforma aveva lasciato tracce indelebili nell'animo delle nuove generazioni. Lo scarto che distingue certe opere della prima maturità di Gaudenzio dalla realtà vera è appena percettibile, mentre lo si avverte chiaramente, quasi con disagio, in opere analoghe del Caccia come gli affreschi di Candia: ambedue le storie maggiori si svolgono in uno spazio astratto, al di là della parete, precluso in modo netto agli spettatori che difficilmente saranno portati a riconoscersi istintivamente nei sacri personaggi.

Eppure i nuovi modelli del nostro pittore non possono essere stati che le opere di Gaudenzio stesso, anche se credo che non tutte lo dovettero interessare allo stesso modo. Gli affreschi bramantineschi di Santa Maria delle Grazie a Varallo gli saranno sembrati troppo legati al Quattrocento, mentre erano di gran lunga preferibili, dal suo punto di vista, opere come la Madonna Vittadini, gli affreschi di Roccapietra, la pala Borromeo e ancora gli affreschi della cappella del Crocefisso al Sacro Monte di Varallo. Sulla soglie di San Cristoforo a Vercelli il Caccia si sarà invece fermato interdetto. Le scene qui affrescate non si limitano a essere naturali e convincenti, rischiano di essere pericolosamente reali, tanto che lo spettatore deve compiere un certo sforzo per non sentirvisi coinvolto. Di questo ritorno del Caccia a Gaudenzio non conosco per ora altra prova che un disegno dalla pala già nella confraternita della Scala a Casale e ora in Sabauda, n. 49 (figg. 13-14), ma è più che sufficiente a documentare un interesse vero da parte del Moncalvo nei riguardi del maestro valsesiano [27].

---

[27] Milano, Biblioteca Ambrosiana: cod. F. 235 inf., fol. 40, n. 1111 (matita nera, penna e acquerello su carta chiara, cm. 21,1 x 12,5). La scelta del Caccia non è stata, in questo caso, particolarmente felice, ma è ugualmente significativa. La pala casalese è opera solo in parte autografa di Gaudenzio, ma proprio per questo motivo essa poteva apparire al nostro maestro un po' più antica di quanto non fosse in realtà. Una datazione approssimativa non può scostarsi molto dagli anni a cavallo del 1530, tra gli affreschi di San Cristoforo a Vercelli e le tele di Como, ma la stesura un po' impersonale del dipinto lo rende assai meno audace di questi capolavori gaudenziani. Si deve ricordare inoltre che il gruppo centrale della tavola ora a Torino compare, con qualche variante, nelle pale di Gerolamo Giovenone a Bergamo e a Mortara, il che porta a supporre l'esistenza di un originale di Gaudenzio ancora più antico, che il maestro valsesiano avrebbe ripetuto nel preparare la pala ora in Sabauda, affidata poi, per l'ultima finitura, a un collaboratore. Al punto attuale degli studi sulla giovinezza del Moncalvo

Gli affreschi di Candia, molto superiori alla pala di Calliano, mi fanno però sospettare che il Caccia conoscesse anche opere extra-piemontesi del primo Cinquecento e, d'altro canto, un viaggio in Lombardia giustificherebbe la innegabile conoscenza da parte sua della più recente attività dei Campi, così moderna e insieme così legata alla tradizione lombarda. E in verità il carattere singolare ed esclusivo dei personaggi che popolano le due storie di Candia non mi sembra giustificabile senza ricorrere a confronti con la produzione di Antonio. Questa strana umanità, non bella di volto, anzi talvolta poco meno che deforme, non s'imparenta certo alla fiorente stirpe gaudenziana, bensì a quella violenta tribù mezzo romana e mezzo barbara che domina tutte le opere del maestro cremonese: figure dalle barbe favolose, dagli occhi incandescenti e sgusciati dalle orbite, rughe profonde, mani gigantesche, incarnato sanguigno. Ma al Caccia deve essere sfuggito quanto vi era di paradossale negli affreschi del Campi, in queste geniali parodie delle sussiegose cerimonie vasariane; in effetti la sua versione accomodata e senza asprezze, filtrata attraverso la conoscenza di Gaudenzio, viene ad assumere un carattere arcaizzante, e insieme più affabile, privo di forzature grottesche, se non in certi particolari di secondo piano che sarei disposto a considerare frutto di imperizia piuttosto che di volontà parodistica.

Come scena di grande impegno, con un interno classico da misurare a squadra e dove sistemare in modo convincente una folla di astanti, la *Presentazione al tempio* (figg. 15-17) era naturalmente destinata a una maggiore fedeltà ai modelli che garantivano un risultato sicuro; ed è in essa infatti che ritroviamo i particolari più sintomatici della nuova cultura cacciana. È indubbiamente l'esempio poco ortodosso dei Campi che suggerisce la disposizione a gruppi sbilanciati della folla, i clamorosi ricami sulla tovaglia d'altare o il rabbino che assesta gli occhiali, e chissà che non derivi da un esemplare di Vincenzo la grande tela rossa, fermata alla meno peggio, sorprendentemente simile a quella dipinta da Caravaggio nella *Madonna del Rosario* ora a Vienna. Senza una fedele riproduzione a colori l'affinità di questo affresco con le opere del secondo Cinquecento cremonese va in gran parte perduta, ma se isoliamo il volto gonfio e rugoso, fino alla deformità, del vecchio che sta alle spalle di San Giuseppe non avremo

---

è molto difficile stabilire una datazione per questo disegno, ma se anche esso fosse stato eseguito nei primi anni del Seicento (come ho qualche motivo di credere), non perderebbe certo il suo valore di documento inoppugnabile circa gli interessi del Caccia per la produzione di Gaudenzio.

difficoltà ad ammettere che esso si troverebbe a suo agio anche tra i vecchioni radunati da Antonio Campi, in San Sigismondo, per la Cena in casa del fariseo. Vorrei ancora segnalare una coincidenza cremonese che mi pare difficilmente casuale: alludo all'esotico velo a striature della vecchia che porge il Bambino, il cui precedente diretto potrebbe essere il manto striato del vecchio Simeone nella Presentazione al tempio di Giovanni Francesco Bembo.

Ma è nella Fuga in Egitto (figg. 18-19) che il Caccia scopre appieno le sue possibilità; vale a dire nella storia che più da vicino favorisce la resa in pittura del suo costante interesse per gli avvenimenti semplici e i personaggi umili, rassegnati. Il Vangelo dello pseudo-Matteo riacquista sulla parete l'intero suo carattere di romanzo popolare, dove ciò che conta è l'azione in sè, resa verosimile da un buon numero di particolari elencati puntualmente, anche se nient'affatto curiosi o inconsueti. Ne risulta una Fuga in Egitto completamente al di fuori della ortodossia tridentina, giusto a mezza strada, in quanto a fedeltà ai testi canonici, tra quella di Altobello a Cremona e quella di Pordenone a Piacenza. Il Bambino si svincola dall'abbraccio della madre, l'asinello, senza rompere il passo, si bruca un cespo d'erba, l'angelo si volge a rassicurare l'apprensivo San Giuseppe: si tratta sempre di osservazioni di dettaglio intese a intenerire gli spettatori e a rendere più persuasiva, quasi in presa diretta, la scena. In modo analogo si giustificano il bosco popolato di animali, la città nel fondo con le figurine al lavoro e persino, come nell'affresco di Pordenone, il nodo in cima alla cavezza perchè non si sfilacci. Si finisce per credere di essere tornati ai bei tempi della pittura lombarda e piemontese, e non si tratta di un'impressione troppo ingannevole. Nessun segno dello sfumato leonardesco si riconosce negli incarnati sodi e coloriti, come nel Gaudenzio di Roccapietra o nel Pordenone di Piacenza, mentre il rifiuto a ogni idealizzazione dei sacri personaggi sembra tener nuovamente presenti certe soluzioni cremonesi. Per la seconda metà del secolo, l'unica personalità che si potrebbe chiamare in causa, oltre ai Campi, è Simone Peterzano e, anche con questo nome, non abbandoniamo il più autentico filone del naturalismo settentrionale.

Passando alla serie di dieci sibille (fig. 20) che occupa il sottarco e le paraste d'ingresso della cappella è ormai agevole per noi cogliere come il Caccia sappia conservare la sua indipendenza di giudizio e le sue preferenze personali anche di fronte alla complessa e affascinante cultura cremonese. L'intenzione era quella di raffigurare personaggi mitici ed esotici,

resi memorabili dal loro diretto rapporto con lo spirito divino, e la ricerca di un modello non presentava certo difficoltà nel Cinquecento. Figure dotate di eccezionale bellezza e di una eleganza caricata (in qualche modo esotica), atteggiate in gesti non propriamente consueti si contano a centinaia negli archivi del manierismo. Anche a Cremona, in San Sigismondo, le Sante Cecilia e Caterina di Bernardino Campi offrono due paradigmi di levatura eccezionale nei quali l'osservazione di scelti costumi contemporanei si unisce alla rievocazione archeologica venata di esotismo. Ma il Caccia rifiuta ogni possibilità di soluzione aulica e raccoglie a Candia una schiera di fanciulle che si possono variamente definire, ma alle quali non si può certo riconoscere una classica bellezza.

Già basterebbe osservare i loro abiti colorati nei modi più sgargianti, ricchi di gale, fiocchi, frange, di ricami applicati, di alamari, per rendersi conto di come il nostro pittore amasse immaginare le sibille antiche: ragazze bellocce e di buona salute, un po' sventate, ma piene di vita, quasi provocanti, messesi in mostra al verone della loro finestrella con l'abito e l'acconciatura della festa. Una visione così profana e cordiale di quei mostri sacri non mi pare sia facilmente reperibile in quegli anni; ben pochi si sentivano tanto coraggio, o tanta popolana e positiva incoscienza, da trasformare le sibille bibliche in zingare chiromanti e incantatrici di serpenti da fiera di provincia [28].

Il 1593 dovette essere per il Caccia un anno eccezionale e per il numero di opere portate a termine e per la precipitosa evoluzione del suo stile che, dopo il primitivismo un po' stentato della Crocefissione di Calliano e l'amabile romanzo, quasi vernacolo, di Candia, approda nella cappella della Nascita della Vergine a Crea ad un accordo inconfondibilmente cac-

---

[28] La parete di fondo della cappella affrescata dal Caccia è occupata da una grande pala lignea nel centro della quale si apre una nicchia per la statua della Madonna del Rosario. Tutte le tavolette dei misteri che circondano questa nicchia sono annerite dal fumo e dalla polvere a tal punto che è difficile darne un giudizio sicuro (quella in migliori condizioni è nascosta dietro il fastigio del tabernacolo e non si vede che parzialmente). L'attribuzione di queste storiette al Caccia è per ora un'ipotesi allettante, appoggiata più su una generica impressione di gaudenzismo riformato che su una reale affinità stilistica con altre opere del maestro. La qualità sembra tutt'altro che scarsa, ma la speditezza e il brio dell'esecuzione non trovano confronto nè con la tela di Calliano, nè con gli affreschi della cappella stessa. Anche se le storie laterali riguardano l'infanzia di Cristo e non precisamente la Vergine, la cappella affrescata dal Caccia fu sicuramente dedicata alla Madonna fin dall'origine poichè sul bordo inferiore dell'affresco della volta compaiono gli attributi dell'Immacolata Concezione; quanto al culto del Rosario, vi potrebbero alludere gli angeli che intorno all'Eterno spargono rose a piene mani.

ciano di naturalezza e misura [29]. Purtroppo i danni e i restauri hanno risparmiato solo i due angeli maggiori e la figura dell'Eterno, ma è quanto basta per rilevare che al cedimento popolano, e pertanto rischiosamente estremista, di Candia si è immediatamente provveduto. Il Caccia venticinquenne è ormai in grado di meditare e definire in modo personale ogni dettaglio delle sue opere senza dover ricorrere necessariamente ad esempi locali o cremonesi; e non alludo solo alla meditazione e definizione della « composizione » o della « istoria » del dipinto, ma anche a una maggiore accuratezza nella esecuzione che risulta più delicata e uniforme (si vedano i volti appena arrossati dei due angeli o la manica destra dell'Eterno, sulla quale la luce e l'ombra sono alternate con sottile diligenza). La ricerca di una stesura « naturale » prosegue con questo affresco su una via diversa da quella di Gaudenzio e dei cremonesi, verso i sorprendenti risultati delle opere subito successive: devote, ma non morbose, colte, ma accessibili anche ai fedeli più sprovveduti [30].

---

[29] La cappella della Natività della Vergine, su commissione di Vincenzo I Gonzaga, fu iniziata nel 1590 e in data 14 marzo 1592 risulta già terminata: cfr. F. Negri, *Il Santuario di Crea* cit., pagg. 36-37; F. Maccono e G. Burroni, *Questioni storiche e documentazioni relative al Santuario di Crea*, in « Rivista di S.A.A. della provincia di Alessandria », serie III, XI (1927), fasc. XLI-XLII, pagg. 1-63; fasc. XLIII, pagg. 153-201; fasc. XLIV, pagg. 283-320; XII (1928), fasc. XLI-XLVI, pagg. 3-106 (in particolare fasc. XLIII, pag. 163). La decorazione pittorica fu portata a termine nell'anno successivo e la data 1593 si legge chiaramente sul cartello che un putto sta calando attraverso l'oculo della volticciola destra. Questa ardita soluzione a *trompe-l'œil* ricorda molto da vicino i cartelli analoghi dipinti dai fratelli Campi sulla volta di San Paolo a Milano, anche se non tocca quei limiti estremi di illusionismo. Nella chiesa milanese infatti, per ingannare meglio lo spettatore, i falsi cartelli proiettano un'ombra che si stenta a non credere vera.

[30] Per opere subito successive al 1593, non intendo le sei tele di San Michele a Casale recentemente datate 1594 dalla Moccagatta e attribuite alla collaborazione Moncalvo Alberini, con prevalenza di quest'ultimo. Mi pare infatti poco probabile che, a un anno di distanza dagli affreschi del Caccia a Candia, l'Alberini fosse già così aggiornato culturalmente da realizzare risultati cui il collega più dotato giungerà solo verso la metà del secondo decennio del Seicento. Sono peraltro del parere che le sei tele di San Michele siano del Caccia in persona, cui sono sempre state riferite e al quale sono state, ancora recentemente, confermate: cfr. A. Griseri, *Un poeta della Controriforma ecc.* cit., pag. 24.

Colgo quest'occasione per ringraziare sentitamente Andreina Griseri che ha seguito con attenzione costante e favorito in ogni modo le mie ricerche sui gaudenziani. Ringrazio inoltre i parroci di Candia, Calliano e Bianzè per avermi permesso di fotografare le opere qui riprodotte (le fotografie sono di Giovetti, Novara; Parva Lux, Moncalvo; Rampazzi, Torino).

NINO CARBONERI

VICENDA DELLE CAPPELLE PER LA SANTA SINDONE

1) *La rotonda di Palazzo Reale.*

Una notizia del Cibrario, secondo la quale Carlo Emanuele I avrebbe fatto costruire nel 1587 « un oratorio rotondo » per custodire la Santa Sindone nel suo « palazzo vecchio » di Torino, venne ripresa dal Rovere che colloca sotto la stessa data l'erezione del tempietto « di forma rotonda, la cui volta è sostenuta da sei colonne di marmo d'ordine ionico » [1]. La guida del Derossi, invece, precisando che la rotonda « servì di cappella, all'occasione, che trasportarono da Chiambery la SS. Sindone, ove fu riposta per fino al tempo chè fu fabbricata la cappella del Santissimo Sudario », la anticipa alquanto e lascia addirittura supporre che possa essere anteriore alla accennata traslazione, cioè al 1578 [2]. Altri, come il Piano, e, più tardi, il Claretta, il Sanna Solaro ed il Caviglia, associano il sorgere della cappella ai primi anni di governo di Carlo Emanuele I, succeduto ad Emanuele Filiberto nel 1580 [3].

La piccola chiesa, di cui non rimane traccia, venne attribuita ora ad Ascanio Vitozzi ora al Palladio.

Una verifica delle fonti documentarie permette innanzitutto di accertare che non fu edificata tra il 1584 ed il 1586: tanto meno poi nel 1587,

---

[1] L. Cibrario, *Storia di Torino*, II, Torino, 1846, pagg. 396, 404; C. Rovere, *Descrizione del palazzo reale di Torino*, Torino, 1858, pagg. 6, 60.

[2] O. Derossi, *Nuova guida per la città di Torino*, Torino, 1781, pag. 103.

[3] L. G. Piano, *Comentarii critico-archeologici sopra la SS. Sindone di N. S. Gesù Cristo venerata in Torino*, I, Torino, 1833, pag. 327; G. Claretta, *Inclinazioni artistiche di Carlo Emanuele I di Savoia e dei suoi figli*, in « Atti S.P.A.B.A. », V, 6 (1894), pagg. 350-351 (secondo il C. la costruzione sarebbe del 1584); G. Sanna Solaro, *La S. Sindone che si venera a Torino*, Torino, 1901, pag. 54; A. Caviglia, *Profilo religioso di Emanuele Filiberto e la SS. Sindone*, in « Emanuele Filiberto », Torino, 1928, pag. 390 (secondo i due ultimi la cappella sarebbe del 1583).

perchè i conti di quell'anno, cui rimanda il Cibrario equivocando, non riguardano questa cappella, situata ai margini del nuovo palazzo iniziato dal duca nel 1584, ma un tabernacolo, vale a dire una grande macchina in via di allestimento nell'interno del duomo [4].

Risalendo in tal modo certamente a prima del 1584 (la scarsa documentazione anteriore non permette adeguati chiarimenti per gli anni che precedono), cade per ragioni cronologiche la possibilità di un'assegnazione al Vitozzi che giunse a Torino solo nel 1584. Altro discorso, stilisticamente accettabile in base alle poche indicazioni di cui disponiamo, potrebbe farsi per il Palladio, tanto più se fosse consentito superare retrocedendo il 1570, quando egli rievocava nella dedica ad Emanuele Filiberto del III libro del suo trattato la « chiamata in Piemonte » o se la si volesse ritenere esecuzione postuma di una vecchia traccia palladiana; ma la suggestiva attribuzione, che potrebbe far coincidere il discusso intervento del grande architetto veneto con studi preliminari per il palazzo del duca, rimane purtroppo generica e, in ogni caso, non confermata.

A partire dal 1587 la cappella adiacente al palazzo, venuto meno lo scopo per il quale era stata costruita o adattata, andò probabilmente decadendo, tanto che ventiquattro anni dopo risulta chiusa al culto ed adibita ad altri usi. Pure su questo punto la documentazione non lascia dubbi e sgombra il campo dall'opinione, accreditata dal Derossi, che nel corso del Seicento abbia ancora ospitato la Santa Sindone [5].

---

[4] I conti degli anni 1584-1586 (Archivio di Stato di Torino, Sez. Riunite, art. 179-3) non accennano alla costruzione della cappella; viceversa quelli del 1587 (art. 179-3, 1587 Conto di M. Giacomo Alberti) alludono alla cappella come ad edificio preesistente. Valgano, a titolo di esempio, alcune annotazioni comprese fra il 30 marzo e il 9 agosto: fondamenta del palazzo nel giardino « apresso il Santissimo Sudario » (n. 82); « nel giardino apresso la capella del Santissimo Sudario » (nn. 106, 156); « fattura della muraglia (...) nella fondamenta del giardino apresso la cappella del SS. Sudario » (n. 306); « cave del novo palazzo apresso la capella del Santissimo Sudario » (n. 311); « cavo di fondamenti nel giardino apresso la capella del Santissimo Sudario » (n. 316). Per la collocazione nel duomo si veda la nota 9.

[5] Nell'estate del 1611 mastri da muro lavoravano nella cappella « dove altre volte era il Santissimo Sudario nel palazzo novo ch'ha da servire di guardaroba per il Serenissimo Prencipe » (Arch. di Stato di Torino - Sez. Riunite: art. 207, 1609 in 1612 Fogliazzo, fol. 93; cfr. art. 180, 1611, n. 440); contemporaneamente un « minusiero » preparava « li credenzoni (...) per la guardaroba del Serenissimo Prencipe ove era la cappella del SS. Sudario vicino al palazzo novo » (art. 207, 1610 in 1612 - Libro fabriche, fol. 55). Per la presenza della Santa Sindone in duomo dopo il 1587 sono attendibili le puntuali notazioni del Rondolino (*Il Duomo di Torino*, Torino, 1898, pag. 138), stranamente contraddette dal Sanna Solaro (pag. 55).

2) *Nell'interno del duomo.*

Per una definitiva sistemazione della Reliquia, Carlo Emanuele I fu inizialmente esitante tra la cattedrale ed una grande chiesa autonoma. La prima tendenza rifletteva il punto di vista di San Carlo Borromeo, come traspare da una nota lettera a lui diretta dall'architetto Pellegrini il 13 agosto 1582: « ho fatto quanto da V. S. Ill.ma mi fu comandato, circa a fare uno disegno del modo che si puotria accomodare, con venerancia et decencia, il San.mo Sudario in la Chiesa catedrale di Turino (...) il qual si è fatto al mio parere tanto chiaro che è intelligibile, o almeno è tale che darà ocasione a V. S. Ill.ma di declarare il suo concetto, et non essendo questo secondo il suo gusto quella puotrà ordinare quanto si ha da mutare che subito si farà » [6].

Il 16 ottobre 1583 San Carlo chiariva esplicitamente il suo pensiero al Pellegrini: « Intendo che andarete a Turino, chiamato da quel signor Duca per il disegno e fabbrica per riporvi il SS. Sudario. Ho voluto ricordarvi che, sebbene il signor Duca disegna far per ciò una chiesa nuova, tuttavia questa è impresa di lungo tempo, e però Sua Altezza inclina meco a non restare di fabbricare adesso a quest'effetto la cappella maggiore del Duomo in migliore e più ampla forma » [7].

Tuttavia Carlo Emanuele I non sembrava rinunciare alla seconda soluzione, memore dei desideri paterni. Scriveva infatti ancora il 23 ottobre 1583 il Pellegrini a San Carlo: « S. Altezza si risolve che io gli disegni una bella Chiesa, et non nel Domo, ma in la piazza del Castello, con uno monasterio, ove possi stare religiosi in qualche numero per officiare detta Chiesa et così farò » [8]. Nel 1587 si optò per il duomo, ove, nel presbiterio, « sopra quattro colonne d'ordine composito di notabile altezza, lavorate con oro et azzurro (...) s'erse un piccolo tempio rotondo con recinto di balaustri et parapetto dorato et con quattro Serafini maggiori del naturale, messi ad oro ai quattro angoli, in atto di sostenere la cupola ornata di panni d'oro, sotto cui stesse l'altare sostenente la picciola cassa (...) per tenervisi ordinariamente la sacra Sindone » [9].

---

[6] G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini*, Milano, 1939, pagg. 213-214.

[7] G. P. Zanotti, *Le pitture di P. Tibaldi*, Venezia, 1756, pag. 26. Cfr. A. Baudi di Vesme, *L'arte alla corte di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele I nei primi anni del suo regno*, in « Atti S.P.A.B.A. », XI, 2 (1928), pag. 106.

[8] G. Rocco, *op. cit.*, pag. 215.

[9] D. F. Bucci, *Il solenne battesimo del ser. Principe di Piem. Filippo Emanuele*, Torino, 1588, pag. 34 r. Inoltre nei conti risultano pagamenti in varie rate al minusiere Bordier « per la fabbrica dell'ornamento da farsi sopra l'altare grande che S. A. ha fatto

Nel 1607 il ciborio fu rifatto una prima volta, ma subì poi altre trasformazioni [10]. Molto più tardi, la Santa Sindone venne portata nella cappella dei Santi Stefano e Caterina ove rimase fino al 1692, anno del passaggio all'altare della cappella guariniana. Noteremo però che il manoscritto Soleri dà notizia di un brevissimo ritorno della Reliquia in palazzo tra il 23 maggio e l'8 giugno del 1685 [11].

3) *La cappella ellittica sul prolungamento del duomo.*

Altri importanti dati forniscono i conti del 1607 e degli anni immediatamente successivi: da essi il Claretta desume l'annotazione isolata delle quattro colonne di marmo nero di Frabosa provviste dallo scalpellino Domenico Rusca « conforme al disegno del Conte Carlo di Castellamonte per la cappella del SS. Sudario » e quella dei quattro piedestalli di bronzo « per le colonne del ciborio del SS. Sudario », a riprova che « l'opera proseguiva » [12].

In realtà le note di pagamento per le quattro colonne si intrecciano con quelle riguardanti il rifacimento della macchina d'altare [13], anzi, nel passo ora citato, affiora il termine « ciborio », così da far supporre un loro impiego almeno temporaneo nel duomo, in attesa della cappella ancora da

---

far nella chiesa di S. Giovanni per la custodia del SS. Sudario » (n. 58, 15 marzo 1587, nn. 146, 174); « a M.r Giovanni Caracha fiamengo (...) a bon conto della doratura e altre opere che deve far alle colonne e tabernacolo del Santo Sudario in San Giovanni » (n. 95, 2 aprile), (art. 179-3, 1587 Conto di Giacomo Alberti). Il duca perseguì ancora per qualche tempo il miraggio di una grande chiesa (Arch. di Stato di Torino, Sez. I, Lettere Ministri, Roma, mazzo 8, n. 4). Si veda pure nell'interessante volume di G. M. Pugno, *La S. Sindone che si venera a Torino*, Torino, 1961, la menzione di un'« Istruzione » a pag. 365.

[10] Per la documentazione del 1607 si veda la nota 13. Il Rondolino (pag. 138) lo dice rifatto forse nel 1620 ed accenna ad una nuova cappella nel 1634. Il breve cenno è probabilmente basato sulla nota incisione del Boetto riguardante il duomo (1634).

[11] « 1685 - 23 maggio - S. Sindone trasportata in palazzo dalla cappella vecchia in S. Giovanni finchè sia finita la cappella nuova - due colonne di marmo nero che sosteneano la cappella vecchia messe alla scala che va al S. Sudario presso alla tribuna, ov'era altre volte l'altare di S. Stefano / 8 giugno - la S. Sindone dal palazzo è riportata in S. Giovanni ov'era altre volte S. Stefano » (Soleri, *Diario di fatti successi in Torino dal 1682 al 1720*, ms. Biblioteca Reale).

[12] G. Claretta, *op. cit.*, pag. 351.

[13] Ducatoni 50 « pagati a mastro Carlo Delona minusiero, per tanti accordatili per il tabernacolo da lui fatto per riponerli il Santissimo Sudario » (n. 2618, 30 aprile 1607); ducatoni 14 « pagati al S.r Antonino Parentani Pittore per indorar et argentar il Tabernacolo novo per il Santissimo Sudario il giorno di sua ostensione » (n. 2620, 6 maggio); ducatoni 500 « a mastro Dominico Rusca Capo Scarpellino Millanese habitante al Mondovì, a bon conto di quattro colonne di marmore negro da lui datte, polite, lustre, et lavorate sopra il loco della cava di Frabosa di longhezza di palmi vinti l'una et grosse a proportione conforme al dissegno del Sig. Carlo Castellamonte Ingeg.ro di S. A., et sono per la Capella del Santissimo Sudario in questa Città » (n. 2621, 12 dicembre);

cominciare. Sappiamo infatti che alcune colonne di marmo nero, sicuramente destinate per essa, furono collocate nella cattedrale; d'altra parte è certo che fino al 1610 ogni interesse era volto soltanto alla grande custodia posta sull'altare maggiore. Il Balliani, ad esempio, loda Carlo Emanuele I perchè intento ad arricchire « *l'altare* di questa Sacra Imagine » e a proposito delle cave di marmi neri, da poco scoperte nei monti di Frabosa, scrive: « la pietà di V. A. S. volse, che subito se ne formassero colonne per ornare nel Mondovì il tempio della Madre » (e sono esattamente quelle impiegate nella cappella di San Bernardo, prima tra le cappelle funerarie promosse dal duca in quel santuario) « et in Torino *l'altare* della Sindone del figlio di Dio » [14].

Il disegno del Castellamonte per le colonne del 1607 non esclude dunque che il progetto della cappella sia lievemente posteriore: solo nell'autunno del 1611 si diede effettivo principio al nuovo organismo architettonico che veniva ad incunearsi nell'ala occidentale del palazzo (a qualunque punto ne fosse la costruzione), fino ad affacciarsi nel cortile, ove frattanto si accumulava il materiale destinato alla fabbrica.

Scorrendo i conti dal 1611 al 1613 troviamo sicure testimonianze di un'attività assai intensa: ricorrono note di pagamenti al capomastro Giacomo Fontana « a conto del cavamento di terra et fattura delle muraglie »; a Luigi Vanello « a conto delle arcuate di marmore che deve fare nella corte del novo palazzo attinente alla cappella » (8 agosto 1612); a mastro Carlo Delona (lo stesso falegname che aveva preparato nel 1607 il tabernacolo per l'altare maggiore della cattedrale) « a conto del modello di legno di detta cappella » (14 agosto 1612); a mastro Bartolomeo Franco e Giovanni Garino « per la designatura, et indoratura delle lettere intagliate

---

« Più ducatoni trecento simili pagati al medesimo mastro Dominico Rusca a bon conto delle suddette quattro colonne di marmore negro fabricate a suo carigo, per la cappella del Santissimo Sudario » (n. 2622, 18 marzo 1609); ducatoni 6 « a Etiene Robba minusiero per un piedestallo novo di bosco per metter sopra l'Altare grande di San Giovanni per ponervi sopra la cassieta del Santissimo Sudario » (n. 2623, 10 maggio 1608); ducatoni 199 a M.r Claudio Bariletto tornitore, a bon conto dell'arame et lotone da lui provisto per la fabrica delli capitelli et base per le colonne del Santissimo Sudario » (n. 2625, 23 dicembre 1608); ducatoni 200 al medesimo Claudio Bariletto « a bon conto per comprar metalli per la fattura delle quattro basi et quattro pedestalli per le colonne del ciborio del Santissimo Sudario » (n. 2626, 31 maggio 1609); altri 250 ducatoni « a bon conto delle basi et capitelli di bronzo per mettere alle colonne suddette » (n. 2627, 16 giugno 1609), (art. 180 - Conto del Sig. Alessando Valle 1607-1609). Seguirono altri interventi, ma spesso con carattere occasionale per il 4 maggio, festa della Santa Sindone.

[14] C. Balliani, *Ragionamenti della Sacra Sindone di N. S. Giesù Christo*, Torino, 1610.

nella prima pietra di marmore negra posta nella fondamenta della suddetta fabbrica » (9 novembre 1611); le forniture di materiali continuano frequenti negli anni 1612 e 1613 [15].

L'opera, fervorosamente intrapresa, si interruppe presto; nel 1620 la cappella ancora languiva in uno stadio iniziale e la sua auspicata attuazione apparteneva al futuro: è significativa a questo proposito una lettera di Carlo Emanuele I al suo ambasciatore a Roma, pubblicata dal Claretta (18 dicembre 1620): « Già havrete inteso il disegno nostro di far fare una cappella particolare per riporvi il santissimo sudario, la quale sarà giunta al coro di S. Giovanni (...) spero sarà assai compita e bella, facendola tutta del marmo negro che avete visto, le colonne delle quali glie ne saranno dodici delle più grandi come le quattro ch'avete già visto e sedeci delle altre mezzane, et tutto intorno di essa cappella saranno i corpi santi di detti [martiri] tebei, come per guardia di detta santa reliquia; tutte le pietre di detta cappella sono già cavate, et una parte tagliate. Io desidero sommamente avanti che morire vedere questa cappella fornita » [16].

Nonostante i buoni propositi del duca ed alcuni provvedimenti del 1621 [17], nessun progresso si potè registrare. Il progetto per la cappella era però già pronto intorno al 1611; la lavorazione dei marmi neri in un primo periodo non aveva subito soste. Abbiamo infatti, tra il 1610 e il 1613, una nutrita documentazione di pagamenti al già noto « piccapietre » Domenico Rusca, invariabilmente indicati con frasi di questo genere: « a bon conto delle colonne di marmi negre ch'esso fa per il Santissimo Sudario »; « a bon conto della fabricatura delle colonne di marmore negro che ha fabricate et fabrica per servizio di S. A. »; « a conto delle colonne et fatture della cappella della Santissima Sindone »; « a conto delli marmori che deve fornire per servizio di S. A. alla cappella nova che si fa per la Santissima Sindone » ecc. [18]. Non manca però anche in seguito qualche indizio di perseverante operosità da parte di Giacomo Vanello [19].

---

[15] Le citazioni suddette in: art. 207, 1609 in 1612 - Fogliazzo (foll. 101, 103, 126, 128). Per la fabbrica in particolare: art. 207, 1610 in 1612 - Libro cassa delle fabbriche e fortificazioni; id. - Libro fabriche. Inoltre, *passim*: art. 180, 1611; id. 1612; id. 1612 in 1617.

[16] G. Claretta, *op. cit.*, pagg. 351-352.

[17] Duboin, *Editti e manifesti*, Torino, 1846, t. 13, pagg. 916-917.

[18] Art. 180, 1609 in 1610 (nn. 522, 526); art. 207, 1609 in 1612 - Fogliazzo (foll. 101, 120). Analoghe annotazioni in altre parti e nei volumi precedentemente citati.

[19] 1623 - « Allo scultore Giacomo Vanello Piccolomini et Gabriele Carella scalpellino, per cavo della pietra nera sulle fini di Frabosa, disgrossarla, pulirla e lustrarla nel palazzo nuovo grande per la fabrica della cappella del SS. Sudario » (A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi ecc.*, in « Atti S.P.A.B.A. », XIV, 2, 1932, pag. 695).

Un inventario del 30 luglio 1657, compilato all'epoca della ripresa definitiva, elenca i marmi neri rimasti in abbandono da tanti anni: sono 170 pezzi di zoccoli, piedestalli, dadi, cimase, gocciolatoi, cornicioni, architravi, parti di nicchie, controcolonne e colonne: di queste ultime, tre grandi si trovavano « sotto il portico del Palazzo Reale e nel magazzino »; sei piccole con basi e capitelli di bronzo e due grandi con basi e capitelli di legno erano « nel Duomo di S. Giovanni poste in opera »; ai marmi si aggiungono 17 pezzi di bronzo per basi e capitelli di colonne piccole e grandi. Il documento, compilato sotto il controllo di Amedeo di Castellamonte, riguarda esclusivamente marmi e bronzi « già preparati per l'antico disegno della cappella del Santissimo Sudario » [20].

Ritornando al progetto del 1611, così Licia Collobi nel 1937 descriveva la cappella secondo i disegni di Carlo di Castellamonte: « Essa risulta elittica, poco rialzata dal piano del coro, cui si accede mediante alcuni gradini centrali. Di faccia all'ingresso e a metà dei due lati, ci sono delle cappelle quadrangolari, con le famose colonne di marmo nero e capitello corinzio sostenenti un arco a tutto sesto, su cui poggia un'architrave. Nella parete ovale, a metà delle singole cappelle, si notano quattro nicchie, suppongo per delle statue. Dal disegno dello spaccato vediamo anche il profilo della cupola, bassa e regolare, terminante con un cupolino » [21].

La pianta che qui si pubblica (fig. 1) è alquanto più tarda, perchè appartiene ad un rilievo del piano inferiore di palazzo reale databile intorno al 1644, quando, dopo l'assedio del 1640, il complesso stava per raggiungere l'assetto definitivo. Tuttavia va riferita precisamente al primo progetto di cui mantiene lo schema ellittico integrato dalla croce e la tipica continuità rispetto al duomo. Allo stesso tracciato corrisponde infatti uno schizzo (pure inedito) relativo alle fondazioni, che, nel retro, porta scritto: « 1612 / per il fundamento della cappella del S.to Sudario » (fig. 2). In base a vari indizi sono propenso a far risalire questo studio ad Ascanio Vitozzi, con cui Carlo di Castellamonte collaborò attivamente fin dal 1598. Confortano questa ipotesi alcuni elementi estrinseci: l'appartenenza del

---

[20] In « Registro Sessioni » (v. nota 25).

[21] L. Collobi, *Carlo di Castellamonte primo ingegnere del duca di Savoia*, in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », XXXIX (1937), pag. 244. Questi disegni, segnalati nell'articolo come appartenenti alla Biblioteca di S. M. in Torino (Biblioteca Reale), non sono reperibili nè figurano nei cataloghi: è possibile si trattasse di materiale privato non inventariato tra i beni della Biblioteca.

disegno alla raccolta Tesauro che non ha rapporti con il Castellamonte [22], la grafia delle brevi annotazioni più prossima al Vitozzi che al Castellamonte; ma soprattutto motivi profondi, quali la peculiare immagine architettonica coerente con soluzioni vitozziane: è possibile insomma che di fronte ad un assunto così impegnativo il Vitozzi abbia esercitato nei confronti di Carlo di Castellamonte, almeno in un primo momento, un ruolo simile a quello che fu affidato più tardi ad Amedeo nei riguardi del Quadri, come si vedrà in seguito.

Sullo sfondo di un « pensiero » o di una proposta semantica del maestro, Carlo di Castellamonte potè anche stabilire una certa connessione decorativa e direi epidermica con i suoi modi, attraverso l'impiego intensivo dei marmi neri che il Vitozzi aveva parcamente sperimentati per primo nelle cappelle funerarie del santuario di Mondovì a Vicoforte.

4) *La cappella sopraelevata.*

Le appassionate istanze del cardinale Maurizio nel 1655 e nel 1656 ottennero che i lavori riprendessero decisamente, ma con criteri nuovi, i quali segnarono il tramonto dei vecchi progetti Vitozzi-Castellamonte ed il conseguente abbandono di ciò che in base ad essi era stato eseguito, fatta eccezione per i marmi neri decorativi.

Le lettere del cardinale appartengono a questo periodo di transizione nel quale si decise di innalzare il piano della cappella, in modo però che esso risultasse « nè troppo alto, nè troppo basso, come anco l'altare dove ha da riporsi la S.ma Reliquia, che verrà a riuscire più eminente e separato dagli altri, e con poca differenza di altezza, nel modo che si trova adesso in San Giovanni ». Non poche perplessità dovettero ostacolare la preparazione del progetto definitivo, tanto che, ad un certo punto, il cardinale, mentre proponeva che Amedeo di Castellamonte accostasse maggiormente il proprio disegno a quello di Carlo, prendendo « maggior spazio nelle parti laterali » e aggiungendo le scale, suggeriva che venisse completato il modello anche di questo, per confrontare entrambi con quello da ordinare al Quadri « per vederli tutti tre, sceglier il migliore di essi, e ridurlo all'opera » [23].

---

[22] « Desseins pour la construction de Nôtre Dame de Mondovì », Biblioteca Nazionale di Torino. Cfr. il mio volume sul Vitozzi, di prossima pubblicazione.

[23] Archivio di Stato di Torino - Sez. I, Lettere principi diversi 1644 in 1657 - Maurizio Cardinale - mazzo 17, 4 e 23 settembre 1656. Cfr.: G. Claretta, *Storia della reggenza di Cristina di Francia*, II, Torino, 1869, pagg. 569 ss.; *Schede Vesme*, I, Torino, 1963, pagg. 286 ss.

Resta da domandarsi se la lettera, ricordando un progetto di Carlo di Castellamonte, volesse alludere a quello già noto e valido per tanti anni o più probabilmente ad una sua riedizione per il nuovo sito.

Il disegno del Quadri veniva ufficialmente adottato con patente del 5 giugno 1657 [24]: non doveva però discostarsi sostanzialmente dalle idee di Amedeo di Castellamonte, autorevolmente presente anche negli anni successivi.

Si diede dunque principio alla nuova cappella, non ellittica ma circolare, con due scaloni laterali. Determinavano tale schema precise esigenze ambientali: infatti la contigua « galleria nuova », delimitando la cappella dalla parte del cortile, la comprimeva a ridosso del duomo; la sopraelevazione riproponeva inoltre da capo il raccordo con la chiesa e la posizione del futuro altare da collocarsi ad un livello che ne consentisse la visibilità dalla navata del duomo.

Anche il motivo ispiratore era frattanto radicalmente mutato: in luogo del sacello distinto dalla chiesa e tuttavia ad essa appartenente, come ancora intendeva Carlo Emanuele I nel 1620, la cappella palatina alta sul duomo, dalla quale la Reliquia sarebbe stata esposta alla venerazione dei fedeli.

Un riesame delle fonti e una loro indagine analitica può conferire qualche luce su questa fase immediatamente anteriore al Guarini [25].

Parteciparono alla fabbrica tre architetti: Amedeo di Castellamonte, Bernardino Quadri e, poco dopo, Antonio Bettino. Le competenze dei primi due così vennero fissate nella prima sessione del consiglio delle finanze per la fabbrica in data 6 giugno 1657: il Castellamonte « deve sovrintendere alle cose di detta fabbrica »; il Quadri « che ne ha fatto il disegno (...) ha da invigilare sovra l'esecutione di esso ». Il Bettino, aggiunto nel settembre come « serviente » o « assistente », attese a compiti esecutivi, alle

---

[24] Il documento è pubblicato dal Rovere (*op. cit.*, pagg. 70 ss.). Quanto all'attribuzione, sia il Boggio (*Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte*, Torino, 1896, pagg. 72-73), sia il Brinckmann (*Theatrum novum Pedemontii*, Düsseldorf, 1931, n. 202) tacciono del Quadri, su cui invece insiste il Simona (*Artisti della Svizzera italiana in Torino e Piemonte*, Zurigo, 1933, pag. 48).

[25] Fonti: un registro delle Sessioni (Arch. di Stato di Torino, Sez. riunite, art. 195); due volumi di conti: (I) 1657 in 1666; (II) 1667, 1668 et 1669 (art. 179-8). Cfr.: L. Cibrario, *op. cit.*, pagg. 399 ss.; C. Rovere, *op. cit.*, pagg. 33-35, 70 ss.; G. Claretta, *Storia della Reggenza ecc.*, pagg. 569 ss.; G. Claretta, *Storia del regno e dei tempi di Carlo Emanuele II*, Genova, 1877, pagg. 370 ss.

dipendenze di Amedeo di Castellamonte per questa e per tutte le fabbriche ducali [26].

Il capomastro Bartolomeo Pagliari assunse il 21 giugno 1657 l'impresa della demolizione dei muri già destinati alla vecchia cappella dietro il coro e la costruzione della nuova dalle fondamenta « sino al piano nobile del Palazzo Reale »; continuò poi, come protagonista dei lavori murari, fino al loro compimento.

Nello stesso anno 1657 la provvista e la preparazione dei marmi neri riceve un vigoroso incremento, in relazione all'accresciuta attività del cantiere: si devono approntare venticinque colonne e cinquanta controcolonne con una quantità adeguata di cornici, architravi, fregi, « fodre », più cinquantotto scalini di marmo di Foresto [27]. Sono impresari Andrea Aglio e Carlo Bussi « del Mondovì » (di origine evidentemente luganese) [28]. Più tardi, il 7 luglio 1663, avendo i due scalpellini rinunciato alla « continuazione dell'impresa della cappella sino al cornicione » e « rimanendovi tuttavia a porsi in opera pezzi num. 191 compreso una colonna di detti marmi lavorati », li sostituivano i piccapietre Carlo Alessandro Aprile, Mattia Solaro e Giovanni Battista Casella, in base a tiletto del 14 giugno, « non tanto per compire il primo ordine sino al cornicione, ma per tutta la costruzione del secondo ordine » [29].

---

[26] Successivamente i compiti di Amedeo di Castellamonte saranno ribaditi nei termini seguenti: « habbia sotto la direzione del consiglio [delle finanze] la intendenza delle cose della fabrica della cappella del Santissimo Sudario, et invigili sovra l'esecutione delli ordini, e prescrizioni, che farà lo stesso consiglio in servizio d'essa fabrica acciochè gli impresari, e servienti ad essa facciano quanto ciascuno è tenuto di fare, facendo di tanto in tanto relatione al suddetto consiglio dello stato, et emergenze della fabrica, e delle difficoltà, che vi fossero nel proseguirla, perchè vi si possa opportunamente provvedere » (Registro Sessioni, 17 febbraio 1659).

[27] Più tardi si sceglierà invece il marmo grigio di Frabosa (6 novembre 1657), dopo una visita del Quadri alle cave ed una ricognizione compiuta con qualche frutto a Frabosa e a Mondovì per identificarvi colonne nere piccole e grandi già pronte per la cappella. Viceversa a Cherasco e a Sant'Albano « dove si facevano le antiche posate de marmo della vecchia cappella non ha ritrovato nessuna pietra nera di nessuna sorte ». In ultima istanza sarà però ancora preferito il marmo di Foresto che verrà usato e per la scaletta della tribuna e per la rampa di destra (unica documentata) con 34 scalini (v. nota 34).

[28] Intanto a Francesco Casella e Deodato Ramello è affidata l'impresa « de' zoccoli del marmo di Chianocco da essi provisti per li pilastri, e contrapilastri del Palazzo Reale dietro la cappella del Santissimo Sudario »; altrove è precisato: « per la Galleria nuova a dietro della cappella del Santissimo Sudario » (Conti, I, nn. 15, 72). Il Ramello inoltre sgombra i marmi del coro del duomo per formare con essi il pavimento della nuova cappella.

[29] Conti I, n. 209; Registro Sessioni, 7 luglio 1663 e segg.

Nella deliberazione della nuova impresa vennero incluse altre forniture di marmi neri destinati a monumenti funebri da porsi « sopra le due scale di detta cappella » [30]. Già ad un mausoleo si era accennato nel 1656; nel 1665 Bernardino Quadri riceveva un acconto per la fattura « delle due urne e padiglione di marmo negro che fa fare per il deposito sopra la scala della cappella del SS. Sudario » [31]. Il programma di trasformazione dei ripiani adiacenti alla cappella in ricetti funerari non ebbe seguito, probabilmente per desiderio del Guarini, che ottenne la rimozione delle prime sculture, ritenendole non pertinenti al suo vigilatissimo percorso [32].

Il modello in legno di tutta la costruzione, affidato allo scultore Pietro Botto, non era ancora ultimato nella primavera del 1659 [33]; nè il modello, nè i disegni oggi sussistono: mi pare tuttavia prossima al progetto del Quadri, se non ne è addirittura l'esatta riproduzione, una pianta (fig. 3) cui corrispondono quasi letteralmente i cenni descrittivi sparsi nei documenti [34].

A lato dei marmorari ebbero mansioni rilevanti i fonditori dei bronzi per i capitelli e per le basi delle colonne: Simone Boucheron, Lorenzo Frugone e, dal 1668, ormai in epoca guariniana, Bernardo Falconi « per il getto delli gran capitelli de pilastroni scanelati et ornamento della porta dell'ingresso della galleria nella cappella del Santissimo Sudario » [35]. Alla fine del '62 già era eseguito il finestrone della cappella verso il duomo e si aveva cura di chiuderlo con tele cerate per l'inverno [36].

---

[30] Registro Sessioni, 2 gennaio 1665.

[31] 1665 - « Al signor Bernardino Quadro, a conto della fattura delle due urne e padiglione di marmo negro [di Frabosa] che fa fare per il deposito [della duchessa Francesca di Valois] sopra la scala della cappella del SS. Sudario; L. 100 » (A. Baudi di Vesme, *L'arte negli Stati Sabaudi ecc.*, in « Atti S.P.A.B.A. », XIV, 2, 1932, pag. 646).

[32] Nel secolo scorso i monumenti di marmo bianco furono posti nell'interno della cappella.

[33] Il 17 febbraio 1659 il consiglio delle finanze incarica il Quadri di dare ordine perchè « il modello della cappella, che fa l'intagliatore signor Pietro Botto si finisca fra Pasca prossima, come pure si è commandato al figlio di esso sig. Botto, chiamato per questo effetto sendo suo padre a letto; il quale ha promesso di così eseguire, tanto più havendo il Sig.r Ricevitore Giovannini sborsato a detto Sig.r Pietro per detto modello L. 1000 di argento, benchè senza ordine del Consiglio, affine di agevolar l'opera di detto modello, che non è fatto se non la metà » (Registro Sessioni).

[34] Citerò un pagamento al piccapietre Francesco Casella (16 dicembre 1660) per 14 scalini di marmo di Foresto « alla scaletta per cui si scende dalla galleria del Palazzo Reale nella Tribuna delle AA. RR. in San Giovanni »; un altro pagamento ai piccapietre Carlo Buzzo e Deodato Ramello (29 giugno 1663) per 34 scalini di marmo di Foresto « posti alla scala per dove s'ascende dalla Chiesa di San Giovanni a man destra alla cappella del Santissimo Sudario » (Conti, I, nn. 95, 208). Evidentemente furono poi sostituiti dai tipici scalini curvi disegnati dal Guarini.

[35] Conti, II, n. 35.

[36] Conti, I, n. 179.

Il registro delle Sessioni riferisce un eccezionale sopraluogo al quale parteciparono il 10 settembre 1665 Amedeo di Castellamonte, Michelangelo Morelli, Francesco Lanfranchi e Giovanni Garabello ingegneri, il misuratore Andrea Bettino ed i capimastri Giovanni Battista Piscina, Giovanni Baguto e Bernardo Poncino, presenti il Quadri e il Pagliari. Si trattava di accertare se la qualità dei materiali e i lavori che si erano compiuti non avessero indebolito le strutture, in previsione « di farvi sopra la Cupola, che deve farsi in grande altezza, et eccedente quella del Duomo di San Giovanni ». La visita è interlocutoria, in attesa di nuovi riscontri non più registrati, ma accusa evidenti incertezze, da cui potè forse dipendere un rallentamento nel biennio successivo non avvertito però dai marmorari nè dai fonditori.

Tuttavia, il 13 dicembre 1666 già si provvedeva a chiudere con tele cerate le aperture sopra il cornicione della cappella, la quale aveva pertanto raggiunto il secondo ordine [37].

Il 30 aprile 1667 si incontra un primo pagamento di trecento lire « al menusiero Gioanni Rosso a conto del nuovo modello che S. A. R. fa fare sopra il nuovo disegno della cappella del SS. Sudario »: è dunque la volta del Guarini [38]. Seguono, nel 1667, altre voci riguardanti il Rosso con espliciti riferimenti all'architetto: « a conto del nuovo modello della cappella del SS. Sudario che fa sul nuovo disegno del R:do Padre Guerino Teatino » e infine un'ultima nota « per compito pagamento [al Rosso] di L. 3440 a che rilevano le opere travagli e spese fatte per il modello di legno formato per la cappella del Santissimo Sudario sovra il nuovo disegno del Padre D. Guerino Guerini Teatino conforme all'estimo fatto per comando di S. A. R. dal Sig.r Conte Primo ingegniere della medesima Amedeo Castellamonte sotto li 17 decembre 1667 » [39].

Nel 1668 il titolo di ingegnere della cappella è attribuito al Guarini, che riceve uno stipendio di mille lire per quell'anno ed altrettante nel 1669 [40]. Intervenuto l'architetto modenese, gli incarichi esecutivi non subi-

---

[37] Conti, I, n. 318.

[38] Conti II, n. 8. Per la parte strettamente guariniana il panorama bibliografico si allarga: citerò tra gli apporti critici più recenti: M. Passanti, *Nel mondo magico di Guarino Guarini*, Torino, 1963, pagg. 163 ss. Inoltre: P. Portoghesi, *Guarino Guarini*, Milano, 1956; E. Battisti, *Note sul significato della cappella della Santa Sindone del Duomo di Torino*, in « Atti del X Congresso di storia dell'architettura, Torino, 1957 », Roma, 1959, pagg. 359-367. Per il periodo successivo al Guarini: N. Carboneri, *Il Duomo di Torino dal 1694 al 1729*, in « Atti » citati, pagg. 381-396.

[39] Conti II, nn. 21, 31.

[40] Conti II, n. 55, addizione 29.

scono variazioni: permangono quindi i Pagliari, i Casella, gli Aprile ed i Solaro.

Il Guarini, introdotto nel '67 ed ammesso ufficialmente nel '68, dovette riscattare un'ipoteca alquanto pesante: basti considerare l'affinità della pianta guariniana (fig. 4) con quella del Quadri (fig. 3) per constatare quanto quest'ultima sia stata vincolante, così da escludere aprioristicamente la possibilità di rinnovare la tormentata vicenda dei muri perimetrali ed il concitato colloquio degli spazi minori con lo spazio centrale, che caratterizzano la contemporanea chiesa di San Lorenzo, ove il maestro potè agire di sua iniziativa ab imis fundamentis (figg. 5-6).

Al suo arrivo le strutture della cappella superavano il cornicione del primo ordine: su questa alzata cilindrica, a debita altezza, si sarebbe dovuta sovrapporre la cupola circolare, già ritenuta imminente nel '65, appena dissipati i timori per la stabilità della costruzione. Egli ridiscese alla sommità del primo ordine, e, partendo dall'attico, restrinse lo spazio sovrastante con una rastremazione a bacino delle pareti articolate dai tre arconi, che approfondirono il motivo ternario appena suggerito dal precedente progetto (figg. 7-8).

Tra la fabbrica preguariniana e la nuova che si veniva plasmando sul modello del Rosso, intercorrono dunque necessariamente molteplici rapporti: intanto, una certa analogia dimensionale, perchè oltre al diametro di base, ormai invariabile, anche verso l'alto il prescritto superamento della cupola del duomo, ispirato allo slancio ascensionale della chiesa vitozziana della Trinità da cui proveniva altresì il motivo triangolare, presupponeva fin da principio sviluppi volumetrici cospicui, non tali tuttavia da competere con l'inusitato verticalismo raggiunto poi dalla guglia. Inoltre, la distribuzione delle scale laterali, l'apertura verso la galleria del palazzo ed il gran finestrone sul duomo erano definitivamente acquisiti [41].

Pure i marmi neri, il cui impiego allo stato dei lavori appariva irreversibile, furono accolti di buon grado dalla appassionata e pur conciliante

---

[41] Non mancano persino accenni, prima del 1667, al « coperto » della cappella, ma ritengo si tratti di copertura provvisoria a protezione della volta del vano sottostante (« ... canali messi in opera al nuovo coperto sopra la volta della cappella del Santissimo Sudario », Reg. Sessioni, 6 aprile 1660). Non si spiegherebbe altrimenti la frase dei conti (I, n. 121, 10 gennaio 1662): « per trabuchi dieciotto, piedi cinque, et oncie due di stibio per serrare gli intervalli o sian balconi che sono tra un pilastro e l'altro sopra il giro della fabrica della cappella del Santissimo Sudario, et sopra il coperto d'essa ». Si allude evidentemente ad una parete posticcia (stibio), inserita negli intervalli dei muri in costruzione, al di sopra del coperto posto a riparo della volta del vano inferiore.

revisione guariniana, evidentemente per la loro intrinseca capacità di qualificare in modo mirabile la cappella; ma, in questo come nei precedenti casi, la trasfigurazione è sostanziale: se prima venivano ancora intesi come partito cromatico-decorativo, sulla scorta di una fortunata formula vitozziana, rispondono ora ad un'istanza plastico-dinamica, in virtù della quale prorompono decisamente fino a circoscrivere con energica bordatura il finestrone incombente sull'altar maggiore e gli ingressi nelle navate laterali, perchè subito si contrapponga al cauto e delicato accento quattrocentesco della chiesa una sconvolgente suggestione emotiva.

Le due prolisse scalee, allineate con anonima genericità a lato dell'altare maggiore, incanalano ora ardenti colate di materia viva e stringono in una morsa drammatica il presbiterio del duomo, preambolo ammonitore e salutare per chi, avvolto nella penombra, compia a fatica e quasi contro corrente il cammino verso la cappella, teso ad un'ardua e sublimante ascesa, nutrita da presentimenti di passione e di morte: questi richiami sono sottolineati da un contatto quasi fisico con la forma ribollente ed in costante divenire.

I due ripiani, da vani inerti e squadrati, si trasformano in roteanti nodi spaziali che energicamente raggruppano a tre a tre le disperse colonne del disegno precedente. Essi già partecipano del dinamismo strutturale della cappella, invertendone inaspettatamente la cadenza, come le sovrastanti tribune, che protendono la trabeazione dell'ordine minore cui si legano, dischiudendosi a stento entro la festonatura di una cornice mistilinea, la quale spezza a sua volta il flusso lineare dell'architrave maggiore.

Nella volta dei ripiani ricorre il triangolo, quasi eco di un motivo tematico fondamentale: il modulo ternario, già palese ma non sviluppato nel progetto anteriore ed ora introdotto nel vivo delle strutture, obbedisce, in sostanza, ad una divinatrice consegna del Vitozzi, espressa nel rigoroso simbolismo della chiesa della Trinità, qui accostato al mistero redentivo che la Sindone per se stessa richiama, secondo un'intensa evocazione di significati reconditi condensati nella pregnante visione guariniana.

Nonostante i meditati ritocchi (anche le nicchie a lato del finestrone vengono sottoposte ad una sostanziale variazione), l'ordine inferiore, nel complesso, è spianato senza contrasti sulla trama uniforme della serliana modificata (infrequente nel Guarini che preferisce accettarla senza alterazioni e volgerla in curva) e si snoda sull'inflessibile andamento circolare dei muri d'ambito. Pure la trabeazione dell'ordine maggiore ha chiare risonanze

tradizionali al confronto delle significative « deformazioni » di quella analoga del San Lorenzo.

Ma alla pausa della zona inferiore, già intaccata in radice dalle eccitanti rotture guariniane, si contrappone la parte immediatamente superiore, nella quale i tre arconi negano l'inerzia della scatola muraria sottostante, impegnandola su determinate linee-forza, mentre le superfici intessono una fitta maglia di motivi stellari e di croci che, nell'ambito di reminiscenze borrominiane, rivelano una decisa volontà di incidenza plastica ignota al primo ordine. Si viene così prefigurando il macerante intaglio della cupola, la quale filtra la luce ed insieme ne contesta la penetrazione: esasperato intreccio, allusivo alla corona di spine (già riprodotta nei capitelli delle grandi lesene scanalate, eseguiti sotto la direzione del Guarini), come la volta di San Lorenzo alla graticola del martirio.

Inutile aggiungere, a questo punto, che ogni scoria di temi manieristici ancora latenti o palesi nella sfera inferiore ed ogni accademismo superstite sono bruciati nel « gotico » ergersi della cupola; non solo, ma quel tanto di statico e di inerte che le superfici lambite dalla luce conservano nel primo ordine è strumentalizzato in rapporto alla progressiva concentrazione e al sempre più acuto tormento dell'involucro formale ascendente, attraverso un'intensificazione serrata ed inesorabile, al confronto della quale il San Lorenzo, interamente guariniano, è in qualche modo dispersivo. Così l'artista, lungi dall'adempiere alla burocratica integrazione di un'opera virtualmente conclusa, la assume in proprio e la trasforma in un capolavoro assolutamente originale.

GIOVANNA GRANDI

L'ULTIMO CAIRO, A TORINO

A distanza di qualche anno dalla Mostra del Manierismo Piemontese e Lombardo del '600 (Torino, Ivrea, 1955), successiva ad interventi autorevoli e appassionati in favore di quella cerchia [1], senza pretesa di riprendere da capo l'argomento, vorrei presentare alcune opere poco note, e altre sempre citate e mai riprodotte, del lombardo Francesco del Cairo nel suo fondamentale ultimo soggiorno a Torino, presso la Corte Sabauda: una conferma di quel cupo e terribile sentire che aveva caratterizzato la giovinezza di lui con un brivido lungo, che percorreva i corpi dannati delle sue eroine; e d'altro lato la possibilità risolta, di una maggior apertura, in senso, direi, barocco.

Intanto, questo « S. Francesco » (Torino, San Tommaso, tav. 3), citato dal Pevsner (1930) come Morazzone, dalla Gregori (*Catal. Mostra del Morazzone*, 1962, pag. 186) riferito ad artista tra il Cairo e il Mazzucchelli, e segnalatomi cortesemente dalla prof. Griseri [2]: da includersi nel nucleo delle tele che già esistevano fra Torino e Milano, nel 1635, o comunque

---

[1] Con il fondamentale saggio *Su F. del Cairo* (in « Paragone », n. 27, 1952), il Testori ha situato, con convinzione di letterato, il nuovo punto di vista del Cairo, ripreso ed allargato appunto nei paragrafi introduttivi del Catalogo della Mostra del '55, mostra cui indubbiamente « giovò, ad imporsi, l'accentuazione emotiva, la luce fatta cadere sugli aspetti più tesi e torbidi di quella produzione; non la carica emotiva dei pittori soltanto, ma del critico che li presentava e testimoniava della risonanza appassionata che la loro opera poteva ancora suscitare in un uomo della nostra età » (A. M. Brizio, *Introduzione al Catalogo della Mostra del Cerano*, Novara, 1964, pag. 11). Precedenti erano le limpide pagine di Stella Matalon (in « Rivista d'Arte », 1930); notevoli sempre quelle di G. A. Dell'Acqua (« Critica d'Arte », n. 18, 1956); altre del Nicodemi (*Storia di Milano*, vol. XI, 1958), rifacendosi alle citazioni delle fonti, cercano di tracciare un sommario catalogo. Va tuttavia precisato, a questo proposito, che il Nicodemi confonde Francesco con Giovanni Battista Cairo, del quale ultimo è figlio quel Ferdinando, pittore casalese attivo a Bologna e a Brescia, che il Nicodemi dice invece figlio del Nostro (cfr. pure Malaguzzi-Valeri in *Thieme-Becker Künstl. Lexikon*, Lipsia, 1911; Baudi di Vesme, *Schede*, vol. I, 1963, pag. 233), e di cui tuttavia sono discordi gli estremi biografici (cfr. Ticozzi, Zani, Boni).

[2] Desidero ringraziare vivamente la prof.sa Andreina Griseri che non solo in questa occasione mi ha generosamente offerto il suo aiuto, la sua guida, il suo fervido incitamento.

subito dopo. Soggetti di tal genere erano, dal Nicodemi (1927) e dopo, assegnati in blocco al Morazzone; compresi, ad esempio, i due « S. Francesco » già nella raccolta Sabauda, che tuttavia, nel 1635, presente alla Corte di Torino il Cairo stesso, erano infatti a lui riferiti dal Della Cornia nel noto inventario della quadreria reale. I confronti per il quadro di San Tommaso, da potersi supporre dipinto nei primi anni di soggiorno a Torino, sono con i due « S. Francesco » di Brera e del Castello Sforzesco [3], con quello di Coll. Züst a Roncate Ticino (che tuttavia pare una replica, non bellissima, del « S. Francesco » di Brera), o con la Testa del Battista del Castello Sforzesco e ancora con il « Beato Andrea Avellino » in S. Antonio Abate, Milano [4] e con il « S. Francesco » del Museo Civico di Torino (dono Testori).

I motivi più veri (non tanto la già conclamata ascendenza al Morazzone), affioranti dalla tela, son da ricercarsi, oltre che nel Cerano, come si dirà poi, più concretamente nel ricordo recentissimo e sferzante della peste milanese del '30, che è avvincente, e in fondo plausibile, vedere come nocciolo del successivo ed incalzante sviluppo della tematica del Cairo.

Giace il Santo, rovesciato e inerte, come un appestato macilento e già livido di morte, le mani adunche e legnose, il volto disumanato in quel pietrificarsi che vorrebbe essere estasiata dolcezza ma che si trasforma in faunesca e letale incoscienza. E in corrispondenza, esce da una piega del saio il cranio quasi sfatto, avvilente testimonio di inespresse angoscie, mentre s'apre la tonaca sull'occhio ammiccante della ferita squarciata sul costato, quasi concreta prova dell'avvenuto contagio pestilenziale; e in un canto fioriscono le squame durissime (non foglie nè arbusti), che gareggiano in crudezza con la mano del Santo.

Ove poi non fosse bastato al pittore il ricordo dei foschi lazzaretti, dei corpi disfatti, soccorreva la cruda traduzione del Cerano (di cui sono esempi fondamentali, per analogia di risultati, le « Storie francescane » dei primissimi anni del '600, poi il « Concerto angelico a S. Francesco » nella raccolta dell'Isola Bella e, per certi suggerimenti costruttivi reperibili nel busto del

---

[3] Queste due tele erano ancora attribuite al Morazzone dalla Zuppinger (v. « Commentarii », 1951, n. 2), che riprendeva l'attribuzione già proposta dal Frizzoni (1907) per il S. Francesco del Castello e dal Nicodemi (1927) per tutti e due i S. Francesco milanesi; il Baroni invece (« L'Arte », 1941) si limitava a proporre un avvicinamento delle due opere citate alla sfera ceranesca. Il Testori più recentemente attribuisce al Cairo, e mi sembra l'attribuzione più vicina al vero, il S. Francesco del Castello Sforzesco, cui aggiunge quello del Museo Civico di Torino.

[4] V. G. A. Dell'Acqua, « Critica d'Arte », n. 18, 1956.

Cristo, la « Messa al Sepolcro » del Museo Civico di Novara), traduzione che si fa più libera ma anche più congeniale agli intenti del Cairo nei teloni del Duomo, ove S. Carlo si muove tra gli appestati, o dove opera miracoli alla malata al petto o alla moglie dell'orafo Vertua.

E più vicini cronologicamente, erano ancora i due busti ceraneschi di S. Francesco (Torino, Museo Civico; Milano, coll. Poletti) o il « S. Francesco adorante il Crocifisso » (Milano, Museo del Castello) tanto più inteneriti e mossi, più morbidi e umani; sui quali pure la luce tagliuzza il saio, come nel santo del Cairo che è tuttavia più « compendiario » nello sfumato a tratteggio, acquistando ancora per ciò, in durezza e in scagliosa compattezza: ben più pittorico sarà il drappo nella tela del Cairo, pubblicata dal Testori, del « Sogno di S. Giuseppe » al Museo di Berlino: « stanca epidermide, ricaduto involucro del corpo ».

Anche qui dunque, come per lo « Svenimento del Beato Avellino », l'estasi di questo S. Francesco « rappresenta nell'opera del Cairo il massimo sforzo di adeguare alla misura morale dei suoi predecessori, (soprattutto il Cerano), il tema ossessionante del solitario, angoscioso colloquio con la morte » [5], che raggiunge ora, infatti, una tensione quanto mai esasperata.

Ma per misurar la portata del temperamento del pittore varesino, oltrepassiamo bruscamente un decennio, quello certo più ricco di crudeli e angosciate esperienze dedicate al tema della Erodiade e di Lucrezia; frutto ancora del precoce e non sappiam quanto cruento « crimine da lui commesso » di cui parla il Brambilla; sicuramente rinfrescato nella memoria, ancora nel '35, dalla non certo esemplare condotta di cui si lamentava allora lo stesso duca Vittorio Amedeo, che, scrivendo nel dicembre 1635 al Gran Cancelliere, presentava aperte lagnanze per « lo scandalo che dà il pittor Cairo con quella figlia del fu Filippo Pelignino, dalla quale ne ha avuto una figlia, continuando tuttavia le pratiche nel Castello senza sposarla, et consumando insieme le proprie sostanze d'essa »; concludendo col pregare il Cancelliere « di prendervi, come già v'abbiamo incaricato, quel pronto rimedio che vi parerà giusto et convenevole per soddisfattione dell'offeso, et per obviare i mali incontri, che potrebbero nascere quando il detto Cairo non restituisse in honore deta figlia con sposarla prontamente... »; il qual matrimonio per altro non avvenne, avendo il Cairo più tardi impalmato la figlia del Conte di Scalenghe, Ludovica Piossasco (Miscellanea Vico, presso la Pinacoteca di Torino; riportata nelle Schede redatte

---

[5] Dell'Acqua, op. cit., pag. 587.

da Alessandro Baudi di Vesme, di recente pubblicate a cura della Società di Archeologia e Belle Arti, Torino, 1963, vol. I, pag. 235).

Per restare ai documenti, sarà ancora possibile ricavarne come la scandalosa condotta lamentata dovette produrre, a molti anni di distanza, i suoi frutti, se in alcune lettere del 1644 il pittore prega a più riprese la vedova di Vittorio Amedeo I, Cristina di Francia, prima Madama Reale, di riassumerlo al suo servizio. E doveva, inoltre, l'artista già protetto dal Duca, attivo pure per il Cardinal Maurizio e per il principe Francesco Tommaso, fruente nello stesso 1644 di una pensione di Madama Reale di 4.000 lire all'anno, aver toccato da vicino il fondo di tali suoi emolumenti, se gli preme di ottener gratis l'affitto, mentre confessa: « mi trovo senza un soldo, ne so dove pigliarne se non vengo soccorso da Madama Reale a suo compiacimento » (20 settembre 1644; v. Lettere di particolari): ma già, i figli dovevan crescere di numero (a non contar la Pelignino, ormai quasi decenne) e le commissioni scemar d'importanza e di quantità.

Oltrepassiamo dunque il decennio 1635-45. Hanno avuto luogo, nel frattempo, il viaggio a Roma del 1637-38 e un nuovo soggiorno a Milano intorno al '44, forse da potersi anticipare fino al '40: quattro anni certo più fruttuosi di pregnanti scoperte che non il viaggio romano, per vedervi riportato ormai, in Lombardia, tramite ad esempio il Cerano, tutto quanto di quel mondo gli era congeniale. A Milano poi, egli riscopriva, filtrate, esperienze provenienti da contatti con Genova, col Veneto, con l'Emilia: ritradotte in lingua lombarda non solo le novità pittoriche della Liguria, ma tramite questa, delle Fiandre, da Rubens a Van Dyck; come ricordava il Longhi fin dal 1926 (cfr. il saggio su *L'Assereto*, in « Dedalo », 1926/7), scambi di cui si era incaricato lo stesso Giulio Cesare Procaccini, nel 1618.

La stessa cultura veneta poteva esser ripresa a Milano attraverso innesti operati dai genovesi: l'Ansaldo, ad esempio, come lo stesso Longhi sottolineava (v. ancora « Dedalo », 1926/7).

A chi giungeva dunque a Milano dopo alcuni anni di assenza, e soprattutto dopo esperienze pittoriche di un'estenuante continua tensione, non solo culturale, era possibile attestarsi su successive più piane aperture.

Un prova di tale mutato spirito (mutato proprio anche grazie a più aperte conoscenze culturali), ci è offerta dalla tela con « Cristo all'orto con i simboli della Passione » (tav. 1), donata dal Testori al Museo Civico di Torino, in memoria di Renata Cipriani. Un tale soggetto avrebbe suggerito, dieci anni prima, soluzioni ben più tragiche, dove un monocromo cupo avrebbe scavato profonde ombre nel viso tormentato del Cristo, lampeg-

giandolo di luci taglienti e sinistre [6]. Ma ora una ben maggiore dolcezza illanguidisce il volto e le mani di Gesù, lontano ormai da quella secchezza spettrale che scolpiva il volto, ad esempio, del S. Francesco di cui si è parlato dianzi; e l'angelo che accorre è tutto ammantato in rosso vivo, le ali a tocchi brillanti, corposo ed impetuoso, come il simile angelo del « Sogno di S. Giuseppe » di Berlino, che infatti dovrebbe toccare all'incirca gli stessi anni; il viso dorato e acceso, le morbide mani che sorreggono il Cristo ben si amalgamano con i colori caldissimi delle due figure: il rosso, il blu, il bianco, tanto densi di toni luminosi da coprire, nell'occhio del riguardante, la vista del bosco buio, su cui scende liquida la luce di una luna torbida e spessa. Intorno, fan ghirlanda gli angeli che reggono i simboli della Passione; non tutti di ottima fattura, ma tali da mostrare le nuove conoscenze strette in Lombardia: si veda ad esempio il procaccinesco piccolo putto che si arrampica sulla scala, a destra; un ricordo puntuale nelle morbide carni rosate, nella densa materia, come del resto era dato trovare, parallelamente, nel Nuvoloni.

Un accostamento a modi veneto-genovesi traspare poi nella tela con il « Ritrovamento di Mosè » (Torino, depositi della Pinacoteca Sabauda) [7] esposta per la prima volta alla Mostra del Barocco piemontese (cfr. Griseri, *Cat. Pittura*, 1963, n. 38, pag. 55).

Non mancano puntuali ricordi di questo aggiornamento (tav. 2): il gruppo raccolto intorno alla figura di Termuta, riceve sfondo da un umido boschetto di alberi, che si aprono sulla destra e lasciano scorgere il campanile e il duomo di Torino, come apparivano nel 1645, quasi a sottolineare la possibile se pur fantastica realtà dell'aneddoto, in un tempo e luogo precisi. L'assorto sguardo della principessa (un'Erodiade fattasi ora quasi borghese, se non fossero le perle dell'acconciatura, le gemme a bordare il corpetto; chè il volto non porta i segni di lunghi travagli nè di tortuosi pensieri), s'accompagna con quello del piccolo paggio negro, che, preso a prestito da qualche Convito veronesiano, ne ricalca con diverso esito, i valori di tono e di colore: macchia scura da servir di misura al candido incarnato del polso e dell'affusolata mano di Termuta, in gara con la bian-

---

[6] A questo proposito, si veda ancora il « Cristo all'orto » della Galleria Barberini, Roma, sulla cui autenticità, tuttavia, si potrebbe discutere.

[7] La tela è ricordata in un inventario del 1677 relativo al Castello del Valentino: « un quadro grande con otto figure rappresentanti l'historia di Mosè bambino », insieme ad altri due del Cairo. Cfr. *Il Castello del Valentino*, a cura di M. Bernardi, F. Cognasso, A. E. Brinkmann, A. M. Brizio, V. Viale, Torino, 1949, pagg. 330, 332.

chezza luminosa della camiciola arricciata del piccolo schiavo. (Nè mancavano al Cairo ricordi lombardi a portata di mano, del Savoldo ad esempio, come mi par suggerire quel panno bianchissimo su cui è adagiato il piccolo Mosè). I confronti invece, per la pensierosa principessa, sono ad esempio, tra le opere dello stesso Cairo, con la bellissima « Pandora », egualmente del periodo maturo, della Pinacoteca di Pavia (tav. 6): l'analogo morbidissimo modellato, l'impasto schiarito nel quale ombre leggere, specie nei panneggi, si fermano appena, acquistano un'estrema eppur non languida dolcezza. L'amorino poi è risolto al pari dei più espansi puttini genovesi cui guarda anche il Nuvoloni, e da confrontare ancora con quelli del « Cristo all'orto coi simboli della Passione ». Opere come questa non consentono di accettare per il Cairo maturo un cedimento di intensità, cui si accenna solitamente, dopo gli estremi punti del gruppo Erodiade-Lucrezia (v. ancora Testori, « Paragone », 1952 e *Catalogo della Mostra del Manierismo Piemontese e Lombardo del '600*, Torino, Ivrea, 1955) quanto di proporre con maggior evidenza una maturazione che poteva e doveva aver tale svolgimento, nè per questo risultare meno efficiente. Così pure per quanto riguarda opere di carattere strettamente religioso; il soggetto della Maddalena doveva per esempio ricorrere frequentemente in questi anni nel repertorio del Cairo: nel settembre e nell'ottobre 1644 il pittore stava operando a una « Maddalena portata dagli angeli », di cui non rimane traccia (v. Lettere di particolari alle date 20 settembre e 20 ottobre 1644 in Vesme, *op. cit.*, ediz. 1963); mentre un poco più tarda dev'essere l'altra della Pinacoteca di Pavia (n. 34; tav. 12) da confrontarsi a sua volta con la « S. Caterina » del Museo di Périgueux e con la « S. Teresa » di coll. Testori, Novate.

Tornando alla tela torinese, altri riferimenti culturali saranno da ricercarsi nei tre ritratti femminili a sinistra, che ripropongono, specie quello centrale, temi ripresi dallo Strozzi, subito tuttavia induriti sia nel colore brunito, sia nelle ombre più dense, accomunando dunque il ricordo dello Strozzi a quello del Borzone e addirittura del Castiglione [8].

Infine è da includersi nel gruppo dei ritratti di questo momento intorno al 1645, spesso di altissima qualità, quello maschile (tav. 4) che, nella tela del « Ritrovamento » accanto a Termuta, le si rivolge con stupita domanda, a dir il vero, di fin troppo dialogante e incuriosita intensità; ben

---

[8] Tale vicinanza allo Strozzi induce infatti ad attribuire al Cairo la « Maddalena con pisside » della Pinacoteca di Pavia, da ascriversi invece, se non allo Strozzi medesimo, alla sua cerchia, ad es. allo Stroiffi, come mi suggerisce la prof.ssa Griseri.

più addolcito e sognante degli « hidalgos » in persona del Cairo stesso, nell'autoritratto alla Galleria Capitolina, in Roma, o di don Silverio de Matanza, nella quadreria dell'Ospedale Maggiore di Milano, forse tra quelli che avevan fatto scrivere all'Orlandi, nel 1704, che nell'ultima maniera « di gran fondo e sapere riportata dall'opera di Paolo Veronese e di Tiziano in Venezia », il Cairo « fece sì belli ritratti che passano per mano di Tiziano ». E a questo proposito varrebbe ancora la pena di annotare, per un catalogo del Cairo, l'altro, notevole, « Ritratto di Fulvio Testi » (o di altro letterato), (tav. 5) che alla Galleria Nazionale di Roma figurava nel Catalogo del 1924 redatto dall'Hermanin sotto il nome di Pier Francesco Mola, non più citato nel Catalogo del De Rinaldis (1932), più recentemente pubblicato dal Nicodemi nella *Storia di Milano* (vol. XI, 1958), ancora con l'errata attribuzione al Mola. Ben poteva, il poeta ferrarese, spesso a Torino in missioni diplomatiche, legato prima a Carlo Emanuele I, poi a Vittorio Amedeo I, esser ritratto nella capitale sabauda dal pittore di Corte: e il quadro, tenendo conto dell'età mostrata dal ritrattato, potrebbe risalire intorno al 1635-'40.

Allo stesso 1645, in cui un pagamento per la cornice testimonia della già avvenuta conclusione del « Ritrovamento di Mosè », risale un altro quadro, anch'esso documentato: « Al pittore Giovanni Grattapaglia, per il prezzo d'un telaro con la tela imprimuta, alta oncie 40 e larga oncie 30, che ha provisto et rimesso al cavaliere D. Francesco Cayro per dipingervi sopra "Santo Salvatore, Santa Christina, et Santo Valentino" che è il quadro che si deve mettere sopra l'altare della cappella che si fa allo stradone, L. 18 » (Fabbr. e Fortif., v. in Baudi di Vesme, *Schede*, op. cit., pag. 236); e ancora, sotto la data 1646, « Al cavaglier D. Francesco Cayro, per il prezzo del color azuro et altri colori fini provisti per il quadro di S. Salvatore che si deve mettere alla capella del Valentino, L. 60 » (*Ibidem*).

I documenti si riferiscono dunque alla tela piuttosto dimenticata (tav. 7), tuttora nella chiesa di S. Salvario a Torino (già in costruzione nel 1645, ad opera di Amedeo di Castellamonte) [9], e che costituisce una prova in più del mutato spirito, questa volta in senso di convinta e trepida religiosità, del pittore lombardo. La sola Santa Caterina (tav. 8) è ancor prossima alle eroine profane di un decennio precedente: il corpo massiccio è drappeggiato in un manto rosso cupo di pesante seta, in una veste scura da cui

---

[9] Cfr. Boggio, *Gli architetti Carlo e Amedeo di Castellamonte*, Torino, 1910; N. Carboneri, *Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, Architettura*, Torino, 1963, pag. 30, la dice iniziata nel 1646.

emergono, bellissime, le mani e il viso rischiarato nel morbido incarnato ad ombre lievissime; mentre gli umidi occhi levati alla figura del Salvatore, la bocca socchiusa in un impercettibile sorriso, ritraggono un lungo istante estatico, che si protrae al di là del gesto bloccato nelle braccia aperte. Le si affronta l'immagine del S. Valentino (tav. 9) umilissima nel ritratto del volto, memore dei santi pastori del Tanzio in un momento ora di caravaggismo quasi riformato (la zazzera bruna; l'occhio scuro ben vede, concretamente, il Cristo, più in alto di lui); ma la materia si fa preziosa in corrispondenza della cotta, candidissima, tutta tremolii di piccole pieghe intessute di luce; e la pianeta si stende rigida, onde permettere di cogliere tutti i geroglifici della stoffa damascata. Nel cielo, greve di nuvole, la figura del Salvatore, certo la meno convincente, s'appesantisce nel panneggio cercinato del manto, nel gesto della mano uncinata, riportandosi a una più intenerita presentazione nel volto ombreggiato.

Strettamente legata, e di poco successiva al quadro per la « cappella che si fa allo stradone » è la tela per il santuario del Boetto dedicato all'Apparizione, vicino a Savigliano [10], che s'ispira appunto nell'iconografia alla « Apparizione della Vergine a Petrina » (tav. 10), opera citata in un documento dell'anno 1647: « Al cavaliere Francesco Cayro pittore di S.A.R., a conto del prezzo dell'azzurro oltremontano che deve comprare et impiegare nel colorito del quadro dell'A.S.R. ordinatoli per un suo voto, da mandarsi a Savigliano, et per altri quadri che fa per servitio della medesima A.R., L. 120 » (Fabbr. e fortif., v. in Baudi di Vesme, *Schede*, op. cit., pag. 237). Che si tratti del quadro tuttora nel coro della chiesa dell'Apparizione, e non di un eventuale altro a Savigliano, è attestato dalla scritta in calce alla tela stessa, già rilevata dal Turletti, e che conferma essere il quadro l'oggetto di un voto: « Christina Christianissimi Regis germana vovente ». Nè per assolvere al voto, poteva Madama Reale desiderar di meglio: il suo pittore s'ingegna, e in verità par senza sforzo nè finzione, a un soggetto dove la fede trionfante concede all'umile pastora la visione della Vergine; senza con ciò che tale visione venga estraniata dai luoghi veri dell'avvenimento: un angolo di bosco, dove Petrina si affaccia uscendo dalla sua capanna: una pianura che s'intuisce al di là dell'albero cui si

---

[10] N. Carboneri (*op. cit.*, pag. 29), ascrive al solo Boetto la costruzione della chiesa, del 1641; precedentemente il Turletti (*Storia di Savigliano*, Savigliano, 1883-87, pagg. 597-98) accomunava nel progetto anche Giacomo Biga. Si veda pure, del Boetto, la stampa riproducente la chiesa di S. Salvario (Torino, Pinacoteca Sabauda), pubblicata dalla Griseri in « Paragone », 143, 1961.

allacciano gli arbusti; senza, soprattutto, che la Vergine oggetto di tale visione, discenda fugace dal cielo, restando invece ferma e concreta non meno della fanciulla che accorre stupita.

Per tale naturalismo il suggerimento poteva essere venuto da Roma: il viaggio del '38 poteva ben aver portato il pittore lombardo in pellegrinaggio per le chiese della capitale: tra queste, certo, quella di Sant'Agostino, dove la caravaggesca « Madonna di Loreto » citata già per il Claret di Cussanio (cfr. Griseri in « Paragone », 143, 1961), era un ricordo buono appunto per essere ripreso anche dal Cairo a pochi passi dal Santuario fossanese. Senonchè a tale caravaggismo, che traspare nella figura della Vergine, così costruita, si aggiunge ora la conoscenza di altre fonti, che propongono impasti anche più vandychiani: i piccoli angeli che par quasi camminino salutando dall'alto la Vergine, ancora rimandano ai genovesi.

Quanto al Claret, questi, giusto dopo il '40, si andava formando intorno al geniale Boetto; il seguito di lui sarà orientato nella stessa direzione: se ne confronti appunto « Il miracolo della Vergine », datato 1656, già pubblicato dalla Griseri (« Paragone », n. 143, 1961). Val la pena di ripresentare il quadro (tav. 11), ancora a confronto del Cairo: « il pastore, così naturale, appare ad evidenza appoggiato all'ambiente formatosi in parte rilevante sul Boetto. Una mistura di fiammingo e di romano: da un lato la Vergine in rosso e azzurri vandyckiani; in ginocchio il pastore che la tradizione dice muto, ed è infatti ritratto col profilo teso, in panni ocra e nocciola che sembrano presi a prestito dal pellegrino della "Madonna" di Caravaggio a sant'Agostino; il pane vero, come in una natura morta del più accostante naturalismo ».

Una congiuntura culturale dunque, che viene ad essere la stessa in cui si era mosso appunto il Cairo pittore milanese intorno agli anni quaranta.

Ma tornando alla tela di Savigliano, va aggiunto che al di fuori di tali elementi di cultura, la protagonista dell'episodio, Petrina Tesio, si mostra schiettamente ripresa dal repertorio già noto del Cairo: non è forse la stessa fantesca che porgeva il piccolo Mosè nel quadro della Sabauda? La stessa tornita sodezza che qui tuttavia s'ammorbidisce in corrispondenza della spalla, ove la materia pittorica si fa più disciolta; lo stesso affiggersi dello sguardo che attende la parola; perfino l'abito non è mutato, là più trattenuto in pieghe e balze, ora più sciolti, nell'impeto della corsa, e più povero; ma tutto un fremito di pennellate lucenti e veloci a dscriver la camicia che scivola sul braccio ed è pizzicata sotto la bretella, e l'onda smaltata che sobbalza sulla gonna scura.

Nè muterà la sostanza nelle opere estreme: ancora nel 1660, il « Martirio di S. Stefano » (nell'omonima chiesa a Casale), mentre propone una nuova ripresa di motivi drammatici, risolve questi stessi con moduli pittorici già esperiti a S. Salvario e a Savigliano: del quadro torinese è il gruppo del Cristo e del Padre Eterno sull'alto; della tela saviglianese i lucenti orli nei panneggi del manigoldo, il sentimento del paesaggio, ora riportato tuttavia ad una temperatura più febbrile, illividito nel cielo che saetta le tre figure bloccate nel margine, quasi metafisiche.

E ancora a questi ultimi anni daterei il « S. Francesco Saverio predica agli Indiani » (Modena, S. Bartolomeo, tav. 13), che, legato alle mature opere torinesi di cui magistralmente riepiloga i motivi più carichi di possibili maturazioni, non è stato finora pubblicato, nè tenuto nella considerazione che merita [11]: un pezzo di indiscutibile valore, per la ripresa di motivi di purissimo '600 lombardo (da Cerano, a Morazzone, a Procaccini: le « tre mani » paiono di nuovo riunite, come nel quadro di Brera), raccolti in una tecnica pittorica eccellente, che impasta di fosche colorazioni olivastre i volti degli Indiani più veri, lievita le carni dei piccoli uditori, assottiglia, sottolineandone l'intensità ascetica, la figura del Santo. Un quadro d'impressionante modernità, degno di piacere al più forte Delacroix.

Un culmine dunque, che segna un estremo limite non solo per il Cairo, ma per la pittura intorno al 1660 tra Lombardia e Piemonte. E allo stesso tempo, quasi un'indicazione da cui sarebbe possibile procedere per riscoprire, risalendo, i diversi momenti della storia del pittore Cairo.

---

[11] Di questa segnalazione sono debitrice ancora alla prof.sa A. Griseri.

MICHELA STRAMBI

LA CULTURA DEI COLLINO, SCULTORI DELL'ULTIMO '700 IN PIEMONTE

Il capitolo della scultura piemontese del '700 è stato per lungo tempo tratteggiato, nel migliore dei casi con fugacissimi cenni; solo di recente moderne revisioni hanno proposto il problema con nuova impostazione.

Nomi di scultori piemontesi, attivi in Piemonte fra il '600 e il '700, cominciano a comparire nelle Guide fin dal 1776, quando il Bartoli pubblica le sue *Notizie delle pitture, sculture e architetture* [1] che saranno fonte preziosa per tutte le successive Guide [2]; l'opera tuttavia, più di erudito che di critico, pur nel suo rigore e nei precisi elenchi di nomi e di opere non ci dà alcun apporto per una più sostenuta valutazione; mentre più significativa ci appare a proposito degli scultori piemontesi, la traccia del Paroletti: *Turin et ses curiosités* pubblicata a Torino nel 1819 [3]. Occorre giungere alla *Storia della città di Cavallermaggiore* pubblicata a Torino nel 1925 da Attilio Bonino, per trovare nuova conoscenza dell'argomento; anche se il contributo è unicamente di dati documentari, accompagnati da una accurata presentazione delle varie opere. In un posteriore scritto [4], in cui il Bonino parla dei rappresentanti della scultura piemontese, è invece un giudizio sul Plura e sul Bernero in cui la lode, a dire il vero, suona eccessiva e contradditoria.

Sempre per la parte documentaria dobbiamo dar atto di un'opera, a questo riguardo importante, *La Chiesa di S. Francesco di Assisi in Torino*

---

[1] F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture e architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia, 1776.

[2] G. Derossi, *Nuova guida della città di Torino*, Torino, 1876, *passim*. Accanto è da citare l'opera dell'abate Luigi Lanzi (1789), dove è un giudizio, a dire il vero limitativo, che per quanto riguarda la scultura piemontese segna una traccia sulla quale si muoverà per lungo tempo buona parte della critica.

[3] M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino, 1819. Table alphabétique des peintres, sculpteurs et architectes qui ont été nommés dans cette description.

[4] A. Bonino, *Miscellanea artistica della provincia di Cuneo*, vol. I, Cuneo, 1929. I precedenti studi del Turletti, *Storia di Savigliano*, vol. II, 1883, e di Pietro Toesca, in *Torino*, « Italia artistica », serie 1ª, dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo, erano invece limitati o a soli accenni o a giudizi quanto mai limitativi.

e le sue opere d'arte dell'Ing. Olivero, pubblicata a Chieri nel 1935 [5]. In quest'opera, con attenzione meticolosa, l'autore ha riportato, nella massima parte integralmente, le notizie delle Schede manoscritte del Conte Alessandro Baudi di Vesme, compendiando con notizie desunte da nuove fonti quelle già accertate dal Bonino.

Si ha così, oltre un primo embrionale delinearsi delle figure dei nostri Plura, Clemente, Bernero e Collino, un regesto cronologico per ciascun scultore, con l'aggiunta di una indicazione circostanziata delle città e paesi che ne posseggono opere.

Contemporaneo allo studio dell'Olivero va ricordato il contributo di Noemi Gabrielli ne *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, in cui l'autrice si sofferma su uno solo dei nostri, il Bernero, del quale essa dà favorevolissimo giudizio: « Bernero è uno dei migliori esponenti della cultura piemontese settecentesca, superiore per qualità ai fratelli Collino, che sono freddi accademici ». E ancora la Gabrielli pone giustamente l'accento sulle riminiscenze berniniane, che si uniscono a una compostezza già classica, come si accentuerà soprattutto nelle opere più tarde, quali l'Assunta del Bernero nella chiesa di S. Caterina a Casale. Già con queste pagine, ventiquattro anni dopo un troppo drastico giudizio di Pietro Toesca, la Gabrielli porta nuova e più giusta luce su di uno scultore che più tardi anche il Wittkower ammetterà tra i più validi artisti piemontesi.

A questo punto è necessario far menzione di un'opera che, proprio in quegli stessi anni, avrebbe fatto il punto sull'arte dei nostri: intendo il Catalogo della Mostra del Barocco piemontese tenutasi a Torino nel 1937 ad opera di Vittorio Viale.

Per avere quindi un primo riconoscimento della scultura piemontese occorre giungere al 1956, quando John Fleming, studiando i nostri scultori, li dichiara « professionisti completi e vivaci, che meritano un posto avanzato negli affollati e disordinati ranghi degli artisti Italiani minori » [6], accennando allo strettissimo legame esistente, soprattutto nel '700, fra le opere di architettura e quelle di decorazione ad esse destinate.

---

[5] Eugenio Olivero, sulla traccia del Bonino, giudica talvolta eccellente e talvolta trascurata la produzione del Plura, e coglie nel segno quando parla del popolaresco di alcune figure di carattere, derivato non da grossolanità di produzione, ma da particolare realismo e dal perfetto adattamento delle « macchine processionali » all'ambiente paesano al quale erano destinate.

[6] J. Fleming, *The Pluras of Turin and Bath*, in « Connoisseur », novembre 1956, Londra, pag. 175 sgg.

Merito primo per questo rinnovamento del gusto andava allo Juvarra, come è stato chiarito a più riprese, dal Testori, dalla Griseri [7]; l'architetto incontrata alla sua venuta in Piemonte tutta una tradizione artigiana, adagiata in forme di routine, la vivifica sollevandola ad una situazione nuova, guidando le maestranze non solo per il piano generale, ma sostenendole con disegni e « pensieri », e poi nella più particolareggiata « esecuzione », come attestavano i pittori Valeriani, in una loro lettera per Stupinigi: « Innanzi di dipingere saremo obbligati di mostrare li disegni all'architetto e concretare il modo e quantità di ornati che si richiede in detta opera ».

E non solo lo Juvarra, ma in seguito anche l'architetto Benedetto Alfieri e il Vittone, e l'*équipe* che subentrerà a Stupinigi alla partenza di Juvarra per Madrid, ne seguiranno in questo senso le orme.

Tornando agli scritti concernenti il nostro lavoro, rientra nella traccia bibliografica il breve ma notevole passo dedicato alla scultura piemontese del Settecento dal Wittkower, nel volume della collana Pelikan, *Art and architecture in Italy*, edito a Londra nel 1958, in cui tuttavia nomina i nostri scultori con una indicazione stringata sul loro carattere, in alcuni casi ancora barocco in altri ormai neoclassico [8].

Dell'anno seguente è la pubblicazione di Marziano Bernardi dedicata al *Palazzo Reale di Torino* [9]; ampia rassegna critica degli architetti, dei pittori e intagliatori che lavorarono nel palazzo; e tra gli scultori sono citati e discussi anche il Plura, il Bernero e i Collino.

L'indagine può concludersi con il recentissimo capitolo di Luigi Mallé in *Le arti figurative in Piemonte* [10] del 1961-62, da cui prenderà l'avvio il nutrito capitolo, del tutto inedito come ricostruzione di persone indagate per la prima volta, in occasione della Mostra del Barocco, nella prefazione stesa dal Mallé stesso per il *Catalogo* [11].

* * *

---

[7] G. Testori, *Introduzione al Guala*, in « Paragone », n. 55, marzo 1954, pag. 26. Per il rapporto con Juvarra cfr. in particolare A. Griseri, *Per un profilo di Gregorio de Ferrari*, in « Paragone », n. 67, 1955; e A. Griseri, *Itinerari juvarriani*, in « Paragone », n. 93, 1957; A. Griseri, *Il rococò a Torino e Giovan Battista Crosato*, in « Paragone », n. 135, marzo 1961.

[8] R. Wittkower, *Art and architecture in Italy*, Londra, 1958, pag. 298.

[9] M. Bernardi, *Il Palazzo Reale di Torino*, Istituto Bancario S. Paolo di Torino, Torino, 1952.

[10] L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pagg. 348-350.

[11] L. Mallé, *Catalogo Mostra del Barocco: « Scultura »*. Introduzione e schede, vol. II, Torino, 1963.

In questo *excursus* di rassegna bibliografica sulla fortuna critica degli scultori del '700, importa ora estrarre le notizie che riguardano in particolare i Collino.

Le « Guide » citate del '700, e i viaggiatori a Torino, danno in qualche caso precisa notizia dei fratelli Ignazio e Filippo Collino. Il Bartoli nel 1776 e il Derossi nel 1781, riferiscono sulle opere dei fratelli scultori e sulla loro ubicazione, sia per Torino come per gli altri centri di diffusione. Appare subito chiaro, da un primo rapido sguardo ai luoghi per i quali essi diedero la loro opera, Torino, Superga, Stupinigi, Agliè, Vicoforte, che il loro campo si indirizzava in realtà ad un ambiente direttamente legato alla corte; a differenza degli scultori della generazione precedente, i quali avevano lasciato opere in città e zone ampiamente diramate, soddisfacendo un gusto popolaresco e spesso teatrale, in particolare con macchine processionali destinate alle richieste delle confraternite. Ed è intanto una giovanile formazione presso la scuola del Beaumont, particolarmente colta e ispirata all'accademia romana, che porterà i Collino ad una stretta dipendenza della Casa Regnante, che sarà determinante per il carattere di quella scultura; e basterebbero gli esempi delle Tombe di Superga ad avallare questa conclusione.

La prima fonte, veramente interessante e completa, per una notizia sui Collino, in particolare su Ignazio, è l'*Elogio* [12] pubblicato nel 1793 a Torino dall'erudito barone Giuseppe Vernazza di Fresney, alcuni mesi dopo la morte dello scultore; esauriente sia nello indicare le principali tappe della vita del Collino, sia per l'elenco delle opere e per la precisa indicazione del valore dello scultore.

Il Vernazza avverte che Ignazio, recatosi a Roma presso il Maini [13], « fece conoscere che egli era in grado tale da non aver bisogno d'altro che di perfezionarsi ». I Collino erano fin d'allora tenuti in gran considerazione, e ne è prova una affermazione di Carlo Denina, cui si rifà il Vernazza « ... tra i migliori scultori che ai nostri giorni lavorassero in Roma, si nominano i due Collino torinesi: ed erano laudatissimi nel morbido e fi-

---

[12] G. Vernazza, *Elogio dei Collino*, in « Biblioteca Oltramontana », Torino, 1793, vol. IV.

[13] Giovan Battista Maini (1690-1752) lombardo di origine, si trasferì a Roma dove restano le opere principali: il monumento funebre di Innocenzo X in S. Agnese a piazza Navona, e quello per il Cardinale Neri-Corsini della Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano, che dimostrano ampiamente l'influenza della pittura marattesca sulla scultura.

nito... » [14]. Una delle conseguenze fu la chiamata di Ignazio alla corte di Spagna, con il Mengs: senonchè « grato e reverente al Sovrano suo benefattore, egli non accettò l'invito e fedelmente ricusò gli altri partiti che ricevè da altri luoghi ». In questo contesto va ricordata una lettera di presentazione per i Collino, Ignazio e Filippo, di passaggio a Milano nel ritorno da Roma, indirizzata dal Cardinale Alessandro Albani di Roma al Conte Firmiani di Milano [15].

Al Paroletti, nel 1819, dobbiamo per i Collino una distinzione di merito; superiore Ignazio, con cui Filippo collaborava. Ed è una traccia utile, per la distinzione delle mani e, in parte, per lo studio dell'autografia delle singole sculture.

Ma spetta al Telluccini [16] il primo accurato e direi amorevole studio critico sui Collino.

Nell'opera di questi due scultori, un decennio più tardi, Laura Rosso vedrà la riabilitazione della scultura piemontese [17]; e, con altro impegno, anche nelle recensioni alla Mostra del Barocco del 1937, essi godono buona fama.

In tempi più recenti, nel 1958, l'articolo di Andreina Griseri per *Una revisione nella Galleria della Accademia Albertina di Torino* [18], puntualizza la posizione dei Collino in riferimento al primario gruppo di sculture della Galleria della Accademia, cogliendo il diverso orientamento dei Collino rispetto a quello della generazione di Plura, di Clemente, di Bernero; per essi è individuato per la prima volta « uno scambio con i francesi Luigi XV e *rocaille*, con elementi tratti da Pigalle, Falconet e Nicolas Sébastien Adam », contribuendo così alla ricostruzione della personalità artistica dei due fratelli in rapporto puntualizzato con i Francesi.

È posta in rilievo, accanto alla ormai scontata preminenza nel campo della scultura vera e propria, l'importanza notevole di quella nuova generazione nella decorazione delle ville piemontesi; in cui essi continua-

---

[14] G. Vernazza, *op. cit.*, pag. 279, nota 1; Denina, in « Rivoluzione d'Italia », ediz. di Torino del 1792, tomo VL.

[15] G. Vernazza, *op. cit.*, pag. 280, e ora pure in *Schede Vesme*, vol. I, A-C, Soc. Piem. di Archeologia e Belle Arti, Torino, 1963, dove è la bibliografia tratta dalle fonti; regesti di documenti ed elenco delle opere, al massimo esaurienti.

[16] A. Telluccini, *La scultura in Piemonte nel secolo XVIII*, in « Bollettino d'arte », Roma, 1922, pagg. 201-216.

[17] L. Rosso, *La pittura e la scultura del '700 a Torino*, Torino, 1932, pag. 85.

[18] A. Griseri, *Una revisione nella Galleria della Accademia Albertina di Torino*, in « Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione », n. 1, gennaio-marzo 1958, pagg. 84-86.

vano la tradizione dei rapporti con i francesi, risalente allo Juvarra. Anzi è in questo contesto, dice la Griseri, che ai Collino spetta il merito di aver vivificato « una tradizione che si era andata man mano mortificando con le convenienze proprie della tradizione chiesastica..., con innesti desunti dalla più ortodossa accademia romana ». In questo senso anche il Crosato poteva dire qualcosa, con certi suoi disegni che avevano stretta rassomiglianza con le figure affrescate sulle volte di Stupinigi: « erano con buona probabilità fogli preparatori per figure monocrome o modellate a stucco, destinate alla decorazione di atrii e saloni... » pronti per essere anch'essi utilizzati in seguito dai Collino, naturalmente con meditazione più classicista [19].

Proseguendo la nostra rassegna critica possiamo ancora dire che i nomi di Ignazio e Filippo Collino, con quello di G. B. Bernero, sono gli unici ad essere definiti come i più notevoli dal Wittkower [20], il quale limita la sua traccia alla affermazione che « la maggior parte delle loro opere appartiene al neoclassicismo ».

Molto più ampia e circostanziata la trattazione già citata di Luigi Mallé [21], il quale delinea lo sviluppo dell'arte colliniana ricollegandosi in certo modo alla Griseri.

È particolarmente sottolineato dal Mallé il contatto con Francesco Ladatte, che formatosi a Parigi, contribuiva a diffondere in Italia, e particolarmente in Piemonte, il frizzante gusto *rocaille* di Luigi XV. A questi inizi si innesta il commento per il nuovo stilismo classicistico dei Collino nei bassorilievi per la Galleria delle Armi, che costituiscono « una bella interpretazione composta e luminosa dell'antica mitologia, senza gonfiezze retoriche » [22].

Ma l'espressione più classica dei Collino è riconosciuta nelle quattro statue di Stupinigi, con « Melegrao », « Atalanta », « Atteone » e « Diana », che il Mallé riconosce essere disuguali tra di loro per qualità e risultati, distinguendo nelle due ultime anche la mano di Filippo, accanto ad Ignazio.

Tuttavia, ciò che sembra interessante, è l'affermazione della posizione dei Collino nei confronti dell'arte classica, intesa come « interpretazione

---

[19] A. Griseri, *Il rococò a Torino e G. B. Crosato*, 1961, art. cit., pagg. 42-65.

[20] R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, Pelikan, Londra, 1958, pagg. 267-303.

[21] L. Mallé, *Storia del Piemonte - Le arti figurative in Piemonte: scultura, intaglio, intarsio nel '700*, Torino, 1961, pagg. 881-891.

[22] L. Mallé, *op. cit.*, pag. 889.

personale », in cui permane ancora qualche riflesso del mondo barocco per quanto riguarda la struttura esteriore, più che la vera e propria sostanza. Mentre appare meno convincente l'affermazione dell'originalità degli scultori rispetto all'antico, ravvisata nell'introduzione di particolari inediti, come gli animali che accompagnano i personaggi, poichè questi stessi particolari si ritrovano intanto in molte sculture del '600 e, per il primo Settecento, in altri soggetti come i candelabri di Ladatte per la Galleria del Daniele, dove il sostegno appare a foggia di albero alla cui base si inseguono cinghiali e cervi.

Sempre al Mallé, dobbiamo nel 1963 le schede del *Catalogo* della Mostra del Barocco, e per i Collino un ampio commento dedicato ai mausolei pre-canoviani di Superga, di Vicoforte, alla Fontana di Aglie, e in particolare a piccole terracotte di nuova, convincente attribuzione.

Il capitolo, assestato, è dunque ora avviato con nuova indagine critica e con il sostegno di nuove opere.

* * *

Ignazio (1724-93) e Filippo (1737-1801) Collino si impongono dunque nell'arte piemontese nella seconda metà del '700, come i rappresentanti più tipici della nuova corrente classicheggiante, come allora si andava delineando nel Nord-Italia, prendendo le mosse da Roma.

Per quanto riguarda la prima formazione artistica non abbiamo alcuna notizia per Filippo Collino; mentre per Ignazio sappiamo che essa si svolse presso il pittore Beaumont [23], il cui insegnamento rimarrà soprattutto nel disegnare elegante, aderente al gusto dell'accademia francese, anche se il clima spirituale al quale Ignazio aderirà, sarà ormai troppo diverso da quello in cui Beaumont si era formato e nel quale continuava a muoversi fino al 1766.

Va sottolineato inoltre come, prima del viaggio a Roma del 1748, dove sarà raggiunto dal fratello nel 1754, Ignazio trascorre un periodo di tirocinio a Torino presso Francesco Ladatte [24], allora scultore di corte. Periodo

[23] Oltre le fonti locali su questa formazione, cfr. L. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia*, ediz. 1846, Firenze, pag. 326.

[24] Per Francesco Ladatte, presente alla Corte piemontese dal 1732, e ancora nel 1744, (scultore di corte dal 1745 al 1777), cfr. L. Mallé, *Catalogo della Mostra del Barocco piemontese*, pagg. 45-46 e Id., in *Onoranze a R. Wittkower*, Columbia University, New York, in corso di stampa.

ben più proficuo per l'impostazione della sua arte, per l'inclinazione verso forme *rocaille*, che innegabilmente si riscontreranno ancora nel periodo maturo, e in modo particolare nelle prime opere composte a Roma e poi inviate a Torino, dal 1760 al '63.

Ladatte, formatosi per buona parte a Parigi, dove fra il 1730 e il 1745 frequentò l'Académie des Beaux Arts, riferiva ampiamente al Collino sul gusto arcadico ch'era stato di Coysevox, il cui scalpello, « leger de silhouette et de modèle » [25], indugiava su ritratti allegorici come la « Duchesse de Bourgogne en Diane Chasseresse » del 1710, interpretando il ritratto e la mitologia ad uso dei giardini di corte, con un tratto destinato ad avere sicura risonanza in tutt'Europa.

Il Collino proseguirà su questo indirizzo, come attestano le opere di Stupinigi del 1775.

A proposito dei rapporti con i francesi non va sottovalutata l'importanza di J. B. Lemoyne (1704-1778), presente a Torino con un busto di singolare bellezza, quello della principessa Louise Julie Constance Rohan-Rochefort, riscoperto in Palazzo Reale nel 1957, e di recente esposto alla Mostra del Barocco (cfr. Tav. 36b).

Questi ricordi, uniti all'impressione che a Roma doveva aver esercitato sul Collino l'arte del tardo barocco, si esprimono evidenti in talune delle prime opere eseguite per la Galleria del Beaumont in Palazzo Reale a Torino, e questo nonostante il precoce indirizzo classicheggiante.

I primi saggi di scultura che i Collino inviano in Piemonte (entro il gennaio 1751 e ancora nel 1754), sono « copie di marmi antichi », e se ne vedano i documenti nell'ampio carteggio pubblicato nelle *Schede Vesme* (1963), rivelatori più di una squisita abilità e coscienza artistica, che di una programmatica scelta di indirizzo; inserendosi peraltro in una tradizione che datava fin dal tempo del Bernini, e meglio ancora dell'Algardi. Alla copia dell'antico, Ignazio, infatti, era stato indirizzato proprio dal Maini, presso il quale compiva il suo tirocinio romano, affinando una evidente abilità di modellazione. Per Filippo sono i documenti, anzi le lettere dei Ministri a Roma, a ricordare le copie dall'antico.

Ma può essere interessante, a proposito di questi studi dall'antico, notare come, anche a Torino, il Collino trovasse materiale di studio nella collezione di marmi antichi di cui è precisa notizia nel Rivautella (1743):

---

[25] M. Aubert, *Louis XV et Rocaille*, Catalogo, Parigi, 1950, pag. v.

bassorilievi, lapidi, ritratti, radunati fin dal tempo di Carlo Emanuele I; la cui collezione era cospicua: « alia in hac augusta urbe posita fuere, denique cognita, alia ex eiusdem antiquis ruinis recens eruta, lucem non multos ante annos aspescere; alia finitimis urbibus huc translata, alia demum non in subalpino solo nata, verum aliunde Principum nostrorum sumptu conquistata ». Fin dal 1605 si ricordano acquisti e trattative condotte per incarico del Duca in Svizzera e a Roma, per acquisto di marmi antichi, che saranno esposti nella Galleria ducale. E ancora nel 1656 Cristina di Svezia sostava ammirata, di fronte alle « curiosità naturali » come alle sculture che vi erano esposte [26].

In seguito la collezione sarà esposta sotto il porticato del cortile dell'Università, proprio per poter essere agevolmente ammirata e studiata dai giovani.

Tornando ai Collino, in viaggio fra Roma e Torino, attenti alle novità del giovane Batoni e del Mengs, va notato come essi accetteranno in pieno la lezione del neoclassicismo, dopo un breve periodo dichiaratamente *rocaille.*

A questo primo momento risale con probabilità, come ha dimostrato il Mallé contro la datazione tarda del Tellucini, il gruppo di terracotte conservate ora alla Galleria della Accademia Albertina di Torino, di cui l'« Ercole e il leone nemeo » (1751-54) (fig. 1), nel plasticismo intenso dei protagonisti, nello sforzo un po' esibito del mitico eroe, rivela un'ascendenza conclusiva dell'arte barocca romana. Quanto al problema, difficile in verità della distinzione di mani, e cioè dell'assegnazione del gruppo delle terracotte dell'Accademia a Filippo o a Ignazio, il Mallé nel Catalogo cit. del 1963, ha insistito, a proposito della « Vestale », sul nome di Ignazio, (nonostante che i documenti parlino piuttosto di Filippo per studi dall'antico); e anche noi ci atteniamo a questa indicazione; intravvedendo Filippo come meno inventivo e perciò addetto soprattutto a mere copie dall'antico, o come aiuto, attivo in seguito a Stupinigi come nelle Tombe di Superga e di Vicoforte, sia pure con buoni risultati. In realtà, infatti, i motivi dall'an-

---

[26] In riferimento alla originaria disposizione dei marmi della collezione ducale: A. Rivautella e I. P. Ricolvi, *Marmora Taurinensa dissertationibus et notibus illustrata,* MDCCLIII, Augustae Taurinorum, Fogl. 3, verso; A. Angelucci, *Arte e Artisti in Piemonte,* in « Atti Soc. Arch. e BB. AA. », Torino, 1878, vol. III, fasc. 1°; A. Manno, *I principi di Savoia amatori delle Arti,* vol. II, fasc. 3, 1879; G. Claretta, *Le inclinazioni artistiche di Carlo Emanuele I e dei suoi figli,* in « Atti Soc. Arch. e BB. AA. », 1894, fasc. 6, vol. V; G. Claretta, *I marmi scritti di Torino e sobborghi,* Derossi, editore, Torino, 1899.

tico, ripresi nelle terracotte dell'Accademia, sono talmente rivissuti e trasfigurati, da presupporre una particolare sensibilità, quella che era propria di Ignazio.

In più, la ridondanza formale dell'« Ercole » colliniano è la stessa che torce in un movimento a spirale « Il Nettuno » di L. S. Adam, opera eseguita dallo scultore francese nel 1737, quando da quattro anni ormai era scultore di Luigi XV, e a Parigi attendeva all'arricchimento del parco di Versailles [27].

Cade a proposito, a questo punto, un accenno preciso a Maurice Falconet, che rappresenta un interessante caso di singolare parallelismo con Collino. Anche il Falconet degli inizi si presenta decisamente barocco, e sebbene non sia mai stato a Roma, risente fortemente l'influenza di Puget [28]; solo in seguito sarà toccato da un'evoluzione decisamente classicista.

Così mentre all'inizio il suo « Milone di Crotone » (1743), rivela lo stesso *pathos* dell'Ercole colliniano, più tardi, nella « Musica » ora al Louvre (1752), l'accento ridondante e un po' teatrale si placa in forme meno oratorie, in una atmosfera ormai classicheggiante, alla quale giungerà, per conto suo, anche il Collino.

I medesimi intenti evolutivi si riscontrano nella scultura genovese della prima metà del '700, dapprima permeata da una vera ricchezza e magniloquenza barocca. In particolare citerei il caso del precoce Domenico Parodi (1668-1740), figlio di Filippo, che presenta in S. Filippo a Genova una « Mansuetudine » ancora tormentata di luci spezzate, in ampi panneggi, e immersa tuttavia in una atmosfera vibrante di leggiadra tenerezza, che ormai si andava staccando, come altre opere di lui e del cav. Giovanni Baratta (1670-1747, statue della « Artemisia » e della « Cleopatra » in Palazzo Reale a Genova), dal contrapposto *rocaille* dello Schiaffino, in anticipo sui Collino e sulla pittura classicista del genovese Lorenzo De Ferrari.

Del più famoso Schiaffino (1691-1765) era noto e stimatissimo il « Ratto di Proserpina », ora al Palazzo Reale di Genova, derivato da un modello del Rusconi; ma al confronto il « Ratto » del Collino (1751-54) rivela un accento di compostezza ben maggiore, derivatagli evidentemente dall'aprirsi

---

[27] L. S. Adam appartiene ad una vera e propria dinastia di artisti: nel 1723 è a Roma come pensionato della Accademia di Francia, e lavora per il Cardinale di Polignac, interessato dapprima ai lavori per il progetto della Fontana di Trevi. Tornato a Parigi nel 1733, inizia la sua attività per i giardini di Versailles, che culmina nel 1740 con il gruppo di Nettuno a Amphitride, di schietto gusto *rocaille*.

[28] L. Reau, *Les sculpteurs français en Italie*, Paris, 1945, pag. 63.

a motivi del programmatico classicismo di cui s'è detto, per cui Collino giungeva contemporaneamente alla S. Susanna tratta dal Duquesnoy e alla Vestale dell'Accademia Albertina di Torino, smussando il tono più libero e spontaneo delle prime due opere, pur conservando una grazia fresca nella modellazione della terracotta, del tutto *rocaille*.

Un anticipo di questa situazione si può riscontrare ancora in sculture francesi, eseguite a Roma, quelle ad esempio del monumento funebre del marchese Capponi (1746) di M. A. Slodtz della Chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini, raffinatissime nel loro classico ammantarsi in raccolto atteggiamento.

Torna invece naturale, per la S. Susanna del Collino all'Accademia Albertina, il richiamo ad un altro artista d'oltralpe, il Duquesnoy, trattandosi infatti da parte del Collino di una copia dalla sensibilissima Santa del fiammingo in S. Maria di Loreto a Roma; opera « classica », di forma e contenuto, frutto di lunghi e appassionati studi dall'antico da parte di un artista che nel '600 rappresentava con l'Algardi, la corrente del più puro classicismo in scultura.

Accostamento questo evidentemente non casuale, da parte del piemontese, che rivela una cultura sicura e una scelta intelligente, da modelli famosi.

Verso il 1760 si innestano alcune opere da riferirsi al momento giovanile di Ignazio: si tratta di alcuni stucchi, un « Fiume » e « Ercole in riposo », pubblicati per la prima volta dal Mallé nel Catalogo della Mostra del Barocco (n. Tav. 77 a, b). Di sensibile valore pittorico, costituiscono un antecedente del complesso scultoreo della « Fontana di Agliè », e nell'insieme si legano alla tradizione della scultura per fontane destinate ai giardini europei.

Essi riproducono, in anni piuttosto tardi, esempi ancora barocchi: durante il loro soggiorno a Roma i Collino dovevano certamente aver visto e riguardato le fontane del Bernini, da esse derivano sia elementi iconografici, quale il Tritone che suona la buccina, sia quel gusto per l'argomento favoloso e pressochè abnorme che si ritroverà proprio ad Agliè (fig. 4). Ma qui il modello è ripreso e trattato in senso molto più narrativo, indugiando in una descrizione minuta dei mostri marini.

Anche per il tema delle statue da giardino torna opportuno accennare al parallelismo dei Collino con la tradizione francese, rappresentata dal complesso delle statue del parco di Versailles. Lo stesso gusto era penetrato in Spagna, ed era presente nel parco juvarriano della Granja di Se-

govia, nella prima metà del XVIII secolo; dove con un anticipo di circa trent'anni sui Collino, altri francesi, quali Jacques Bousseau (1681-1740), René Frémin (1672-1744), Hubert Dumandré (1700-1746), rappresentavano il gusto francese delle statue da giardino con gruppi di « Nettuno », « Apollo », « Latona » e « Diana » [29]. In particolare R. Frémin, allievo di Girardon e di Coysevox, interessato a ricerche di raffinatezza e di virtuosismo tecnico, ricorda spesso il modello lasciato dagli scultori di Luigi XIV nei parchi di Versailles e di Marly. La sua statua della « Giustizia », e soprattutto quella della « Forza », al Palazzo Reale di Madrid, costituiscono a mio avviso un'anticipazione delle omonime statue colliniane dell'Armeria Reale; mentre quelle di « Amfitrite » e di « Cibele », nel giardino della Granja, possono stare alla pari con il bozzetto colliniano della « Sardegna » a Superga, anch'essa adatta, per il suo carattere, a trovare piuttosto posto in un giardino; e lo stesso confronto si potrebbe istituire fra il « Ratto di Proserpina » e le statue del Bacino di Nettuno, eseguite da Jean Terry attivo dopo il 1721 alla Granja.

Intanto nel 1758 Ignazio inviava da Roma a Torino i disegni per le statue, che con alcuni bassorilievi avrebbero dovuto ornare la Galleria del Beaumont. In seguito, dal 1760 al 1763, invia le quattro statue che rivelano nel movimento, nel pittoricismo nervoso a luci spezzate, nel panneggiare ampio e mosso, un acceso ricordo del gusto *rocaille*.

La « Fortezza », ma in particolare l'« Affabilità », costituiscono, come suggerisce il Mallé, « il miglior esempio del confluire in Ignazio, sul 1760, del gusto accademico antichizzante e del gusto francese *rocaille*, sensuoso e pittorico, equilibrantesi ».

Contemporaneamente le quattro statue dell'Armeria rivelano l'accettazione, da parte dei Collino, di moduli e forme plastiche di ascendenza romana, desunte da una particolare cultura, quella soprattutto di un Rusconi, che, nella sua « Fortezza » per S. Giovanni in Laterano (1708-18), pur ambientandosi in un complesso assolutamente barocco, cedeva ad un carattere di sobrietà e moderazione, approdando dall'enfasi e dall'energia barocca a forme più composte e sobrie. Parimenti la « Affabilità » colliniana (disegni 1758, esecuzione 1760-62) trova piuttosto riscontro nella « Temperanza » scolpita nel 1732 da Filippo della Valle per la Cappella Corsini a Roma, per « sott'intesi formali, finezza di atteggiamenti, composta ele-

---

[29] Cfr. la fondamentale recentissima trattazione di Y. Bottineau, *L'art de Court dans l'Espagne de Philippe V* (1700-1746), Bordeaux, 1960.

ganza di sviluppi lineari, ricercatezza di forma, plastica contenuta » [30]. Del romano Della Valle era propria una ricerca di delicatezza e di grazia, che lo portava ad ingentilire il modellato e che ancora traluce nelle statue colliniane di questo momento, dove lo scultore Ignazio cede, con la corona di rose della « Affabilità », a un tocco di « coquetterie » rococò.

Terminate le quattro statue allegoriche per la Galleria del Beaumont (Armeria Reale), i Collino, lavorando abbinati, inviano da Roma quattro bassorilievi marmorei, destinati a completare la decorazione della Galleria del Beaumont. I bozzetti dei quattro ovati con « Minerva e la Storia » (fig. 2), « Minerva e Marte », « La Città di Torino » e « La Fama », erano già compiuti nel 1763, ma solo alla fine del 1765, dopo alcune modifiche, furono portati a termine ed eseguiti in marmo. Diverso lo spirito che anima queste nuove opere, indicative del nuovo ordinamento: la parte più viva e notevole è costituita dalle figure in primo piano, alcune di raffinata eleganza e scioltezza nel morbido panneggio, altre più rigide, prototipi di un modulo stilistico che tornerà nel monumento funebre di Carlo Emanuele I per il Santuario di Vicoforte presso Mondovì. È il momento che segna il passaggio dei Collino alla piena accettazione dei moduli classicistici: nei bassorilievi della Galleria, i moduli compositivi paiono ripresi direttamente da bassorilievi romani, proprio per il portare le figure su un fondo quasi uniforme, in cui personaggi e architetture di secondo piano appaiono appena accennate. Rimane scoperto il tono illustrativo delle figure che, se di per sè hanno una loro vitalità, nella composizione appaiono giustapposte e raggelate in atteggiamenti non di semplice e quotidiana narrazione, ma di scoperta e direi compostissima dimostrazione allegorica.

Più convincenti in questo nuovo indirizzo le successive opere: le statue mitologiche per Stupinigi, eseguite dopo il 1768, dove l'atteggiamento meno classicistico è in un certo senso più aderente al *rocaille* dispiegato della Palazzina di Caccia. Tra le quattro statue, la « Diana » e l'« Atteonte » meglio riflettono quest'atteggiamento dell'arte colliniana, e di fronte ad esse torna ancora una volta il paragone con i francesi attivi nei giardini. Fin dal 1710 il Coysevox infatti aveva trattato un tema pressochè analogo, « la Duchesse de Bourgogne en Diane chasseresse », inaugurando con questa statua un genere destinato ad avere molto successo nel secolo XVIII.

---

[30] *Catalogo della Mostra del '700 a Roma - Sezione Scultura.* Introduzione di A. Santangelo, dove sono riferimenti per l'ambiente romano, con attenzione singolare agli scambi avvenuti tra francesi, tedeschi e italiani, nel clima dell'ultimo rococò e del primissimo classicismo.

Tuttavia, messe a confronto, le statue si rivelano l'una figlia ancora del Rococò, pur avendo in sè elementi che presagiscono un orientamento classicistico seicentesco, l'altra decisamente figlia del neoclassicismo. Nella « Diana » di Coysevox i capelli trattati a ricci minuti, derivanti da quelli grossi e pesanti dei parrucconi secenteschi, il passo elastico della Dea arcadica, le luci che scivolano sulla corta veste, il cane modellato con tratto elegantissimo, ci indicano un clima piuttosto di primo Settecento.

La « Diana » dei Collino invece, più statica nell'atteggiamento della figura, cadenzata nel passo, nel panneggio calibrato e disposto secondo i canoni del gusto di Batoni, ci porta decisamente in un clima fine '700. Il senso di vita vera, e il ritratto aulico di Coysevox, si è trasformato nei Collino in una calma espressione di bellezza ideale. E così si potrebbe dimostrare per le altre statue, per quella di Atteone ad esempio, dove il senso illustrativo cede nel giovane cacciatore per assumere un carattere di vera e propria idealizzazione del tema stesso della « Caccia ».

L'azione del giovane, bloccata in un momento qualsiasi del suo svolgersi, non trova tanto la sua ragione d'essere nella volontà di esprimere un determinato fatto, quanto piuttosto in una necessità decorativa e iconografica. Erano stati certamente eloquenti, da questo punto di vista, i « sodi finti », affrescati come monocromi decorativi dai fratelli Valeriani nel grande salone della Palazzina di Caccia di Stupinigi. Di identico soggetto mitologico, ambientati in nicchie, in tutta evidenza plastica, si innestavano perfettamente, nel complesso architettonico, assolvendo al loro compito decorativo secondo il pensiero di Juvarra.

Ma anche per queste ultime statue dei Collino i confronti più probanti sono con i francesi, da Robert Le Lorrain (1743), di cui ricordo la « Galatea » e « L'allegoria della Terra » ora alla Kress, a Bouchardon, a Pigalle [31].

Più avanti, nel monumento funebre a Carlo Emanuele III (1788) (fig. 3), destinato a Superga, il Collino, modellando il drappo funebre sorretto da putti, con accenno pittoresco e scenografico, ancora sembra avallare un ricordo di certi disegni del Crosato, tradotti ora con accento classicistico.

In questo nuovo indirizzo i nostri scultori raggiungeranno la loro espressione più epurata e più alta nel mausoleo di Carlo Emanuele I (1782), a Vicoforte; dove il drappo di marmo colorato, per un senso di alleggerimento progressivo, perderà ogni significato retorico e di scenografia osten-

---

[31] L. Reau, *Jean Baptiste Pigalle*, Paris, 1950.

tata, per ridursi ad elemento di sfondo, su cui si stacca una figura classicissima, derivazione diretta da quelle giovanili sperimentate dei bassorilievi nella Galleria del Beaumont.

In queste opere di gran mole, come già alla Fontana d'Agliè, primeggiava, fra gli aiuti, Filippo Collino. A lui si indirizzano le gratificazioni del Sovrano del marzo 1777 e in particolare del maggio 1782. La Corte riconosceva la modernità di quell'indirizzo.

Si trattava, con parallelismo puntuale, di una posizione che in Francia conosceva le personificazioni mitologiche di Pajou (1730-1809) e soprattutto di Clodion, di cui i Collino segnavano in certo senso, il *pendant* colto e convinto, in Piemonte, alla fine del secolo XVIII.

Ringraziamento. Il presente lavoro è stato iniziato come tesi di laurea e portato a termine come ricerca presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Facoltà di Magistero con una borsa di studio concessa dall'Università di Torino.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

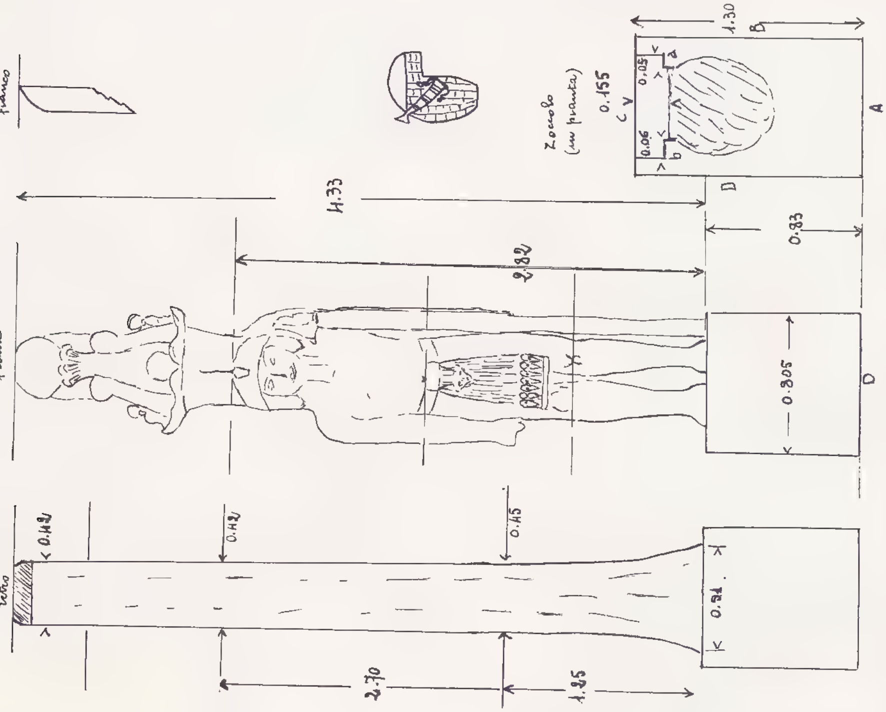


Fig. 2. Museo Egizio di Torino: Statua di Sethi II (schema strutturale).

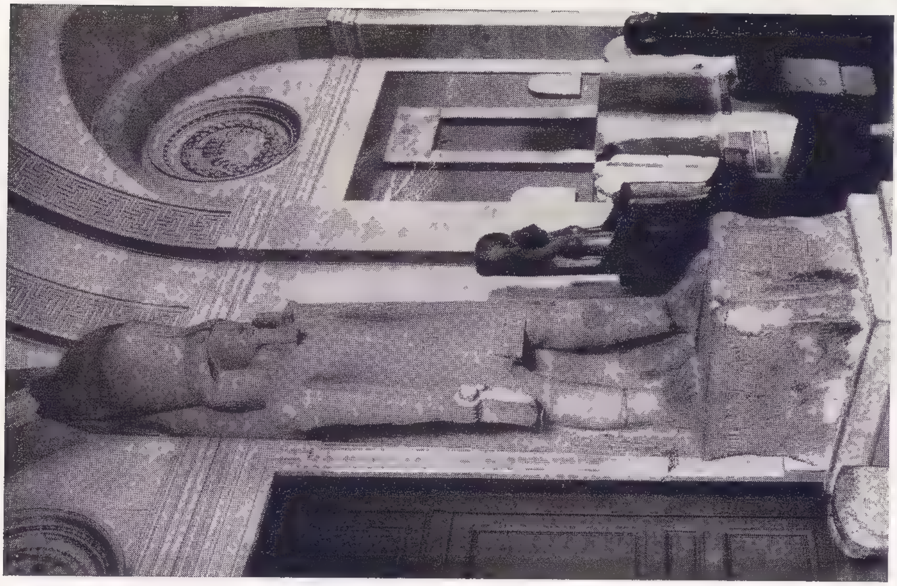


Fig. 1. Museo del Louvre: Statua di Sethi II.

Figg. 3-4-5. Museo Egizio di Torino: Statua di Sethi II (veduta d'insieme e particolari).

Fig. 7. Museo Egizio di Torino. Statua di Sethi II (particolari nello zoccolo).

Fig. 8. Museo Egizio di Torino: Statua di Sethi II (particolare).

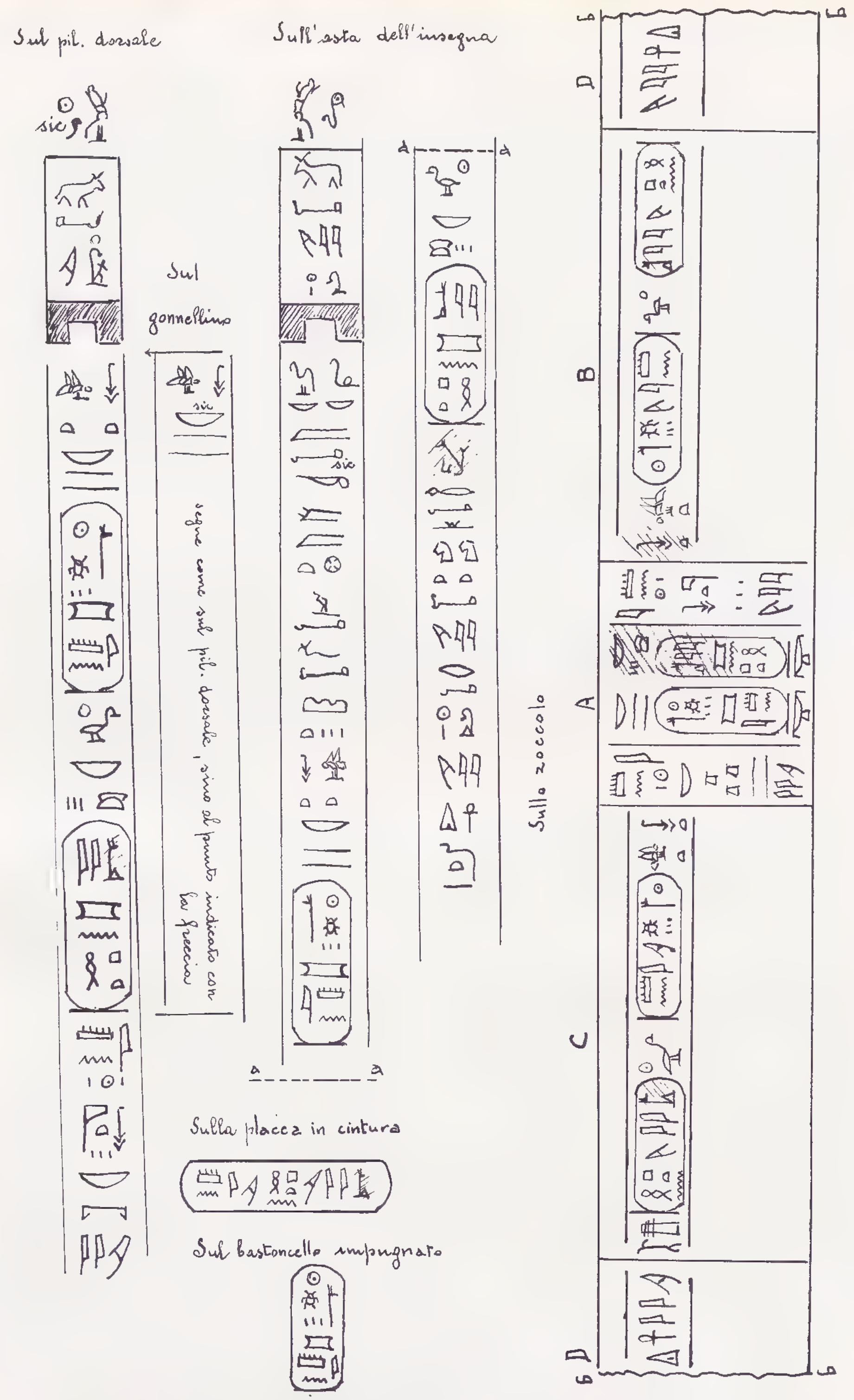


Fig. 8. Museo Egizio di Torino: Statua di Sethi II (iscrizioni).

Fig. 1. Torino, Archivio Capitolare. *Breviario* (f. 46v): iniziale P con figura di re. - *Fig. 2.* Torino, Archivio Capitolare. *Codice agiografico B* (f. 1): iniziale C. - *Fig. 3.* Torino, Archivio Capitolare. *Giovanni De Desio: Antifonario per l'Avvento* (a), (f. 80): iniziale O con busto di giovane. - *Fig. 4.* Torino, Archivio Capitolare. *Pontificale ad Manus* (f. 16): iniziale I con mascherone.

Fig. 5. Torino, Archivio Capitolare, Breviario II, 18: iniziale D con scene tratte dal Genesi

Fig. 6. Torino, Archivio Capitolare. Giovanni De Desio: Antifonario per le Domeniche (g) - (f. 58): iniziale D con frutto. - Fig. 7. Torino, Archivio Capitolare. Bibbia di Antonio da Romagnano (f. 340): iniziale E con Giona. - Fig. 8. Torino, Archivio Capitolare. Messale (f. 108): iniziale D con la guarigione dello storpio alla porta del Tempio. - Fig. 9. Torino, Archivio Capitolare. Giovanni De Desio. Antifonario per l'Avvento (a) - (f. 30): iniziale V con fruttiera.

Fig. 10. Torino, Archivio Capitolare. *Bibbia Atlantica* (f. 228v): iniziale B con Dio Padre e Davide - Quattro musici.

Fig. 11. Torino, Archivio Capitolare. *Bibbia di Antonio da Romagnano* (f. 176v): iniziale I, con la riedificazione del Tempio di Gerusalemme, sotto Esdra.

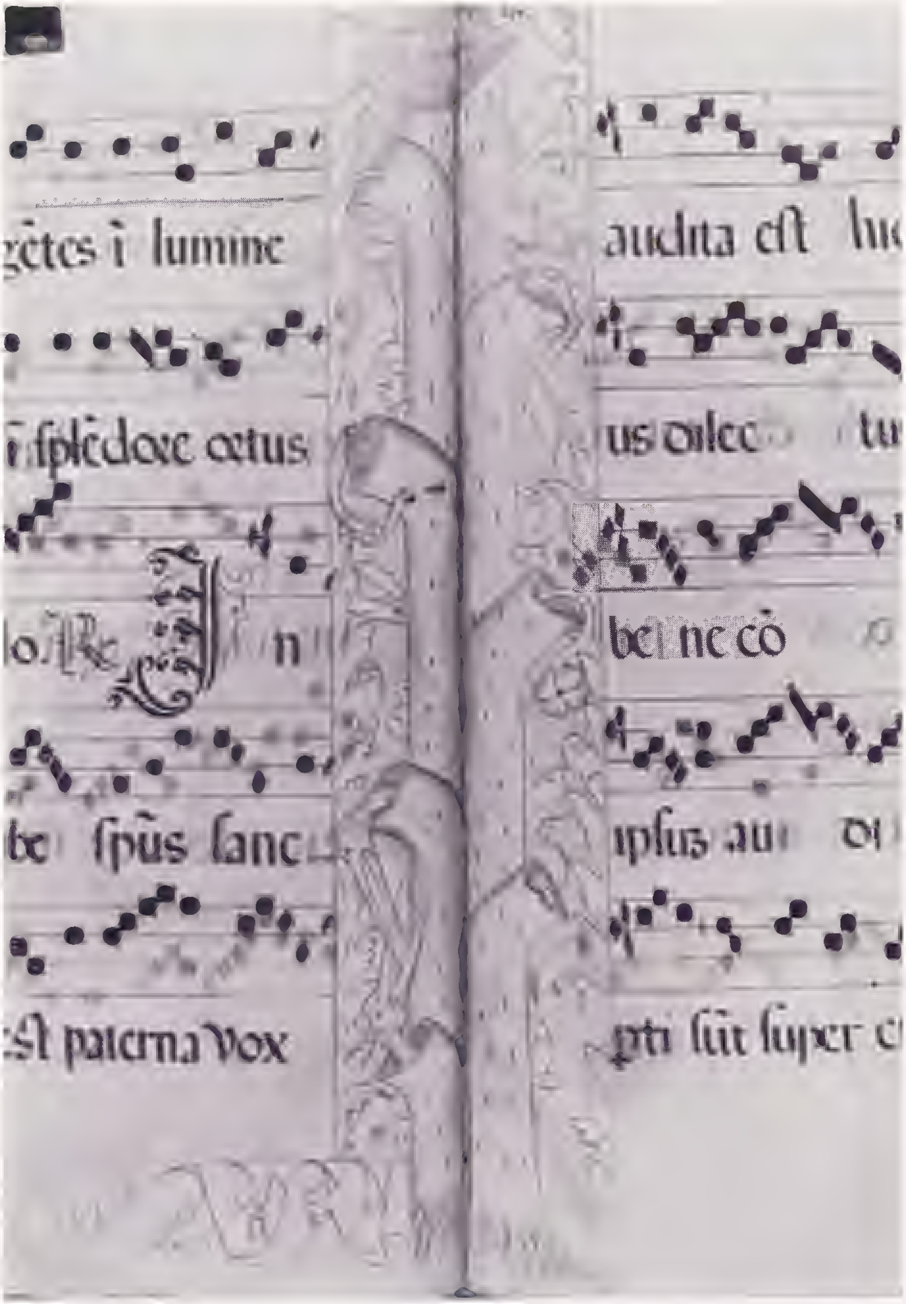


Fig. 12. Torino. Archivio Capitolare. *Antifonario* (*in festo inventionis sanctae crucis*) (ff. 21v - 22): disegno marginale con albero secco e animali.

Fig. 1. G. Canavesio, « Crocifissione » (part.), Pigna, Cappella di S. Bernardo.

Fig. 2 G. Canavesio, « Giudizio Universale », Pigna, Cappella di S. Bernardo.

Fig. 2. G. Canavesio - I quattro Evangelisti - (volta). Pigna, Cappella di S. Bernardo

Fig. 4 G. CANAVESIO - Crocifissione - S. Dalmazzo di Tenda, Cappella di S. Sebastiano.

Fig. 5. G. Canavesio, « Cristo deriso », Briga Marittima, Cappella di Nostra Signora della Sorgente.

Fig. 6. G. Canavesio, « Cristo deriso », Pigna, Cappella di S. Bernardo.

Fig. 7. G. CANAVESIO, « Adorazione dei Magi », Briga Marittima, Cappella di Nostra Signora della Sorgente.

Fig. 8. G. Canavesio, « Pilato si lava le mani ». Briga Marittima, Cappella di Nostra Signora delle Sorgenti.

Fig. 9. G. Canavesio, « Polittico di S. Tommaso », Taggia, Chiesa dei Domenicani.

Fig. 10. G. Canavesio(?), « Polittico di S. Michele », Nizza, Museo Massena.

Fig. 11. G. CANAVESIO, « Madonna in trono e Santi », Verderio Superiore, Chiesa Parr.

Fig. 12. G. Canavesio, « Storie della Vita di Cristo », Peillon, Cappella dei Penitenti.
(da *Connaisence des Arts*, 1962).

Fig. 13. G. Canavesio, « Storie della Vita di Cristo », Peillon, Cappella dei Penitenti. (da *Connaisence des Arts*, 1962).

Fig. 14. G. Canavesio, « La presentazione al tempio » (part. fig. 11), Verderio Superiore, Chiesa Parrocchiale.

Fig. 15. G. Canavesio, «Cristo di Passione» (part. del polittico di S. Michele), Pigna, Chiesa Parrocchiale.

Fig. 16. G. Canavesio, «Strage degli Innocenti» (part. del polittico di S. Michele), Pigna, Chiesa Parrocchiale.

Fig. 17. G. Canavesio, « S. Michele » (part. del polittico), Pigna, Chiesa Parrocchiale.

Fig. 3. Gerolamo Giovenone, Copia della « Madonna di Orléans », Baltimore, Galleria Walters.

Fig. 2. Gerolamo Giovenone, « Madonna in trono e Santi », Masserano, Collegiata.

Fig. 3. Gerolamo Giovenone, « Madonna in trono e Santi », Philadelphia, coll. Johnson.

Fig. 4. Gerolamo Giovenone: « S. Cristoforo », Vercelli, Museo Borgogna.

Fig. 5. Gerolamo Giovenone, « S. Rosa », Vercelli, Museo Borgogna.

Fig. 7. Gerolamo Giovenone, « SS. Rocco e Amedeo », Ginevra, Museo d'Arte e di Storia.

Fig. 8. Gerolamo Giovenone, « S. Nicola da Bari », Torino, Duomo.

Fig. 8. Gerolamo Giovenone(?), « Salita al Calvario », Torino, coll. privata.

Fig. 10. Gerolamo Giovenone, « Natività », Madison, Museo, coll. Kress.

Fig. 9. Gerolamo Giovenone, « S. Vescovo », Torino, coll. privata.

Fig. 11. B. Lanino(?), « S. Giovanni Evangelista », Torino, Acc. Albertina.

Fig. 12. B. Lanino(?), « Madonna in trono », Vercelli, Museo Borgogna.

Fig. 13 Gerolamo Giovenone, «Trittico con Madonna e Santi», Gattinara, Madonna del Rosario.

Fig. 14. Maestro gaudenziano, « Madonna in trono e S. Agata ». Casalvolone, S. Pietro.

Fig. 15. G. Giovenone, «Madonna in trono e due Sante», Nashville, G. Peabody college, coll. Kress.

Fig. 16. Gerolamo Giovenone, « Polittico », Santhià, Parrocchiale.

Fig. 17. Girolamo Giovenone, « S. Vescovo » (part. del polittico). Santhià, Parrocchiale.

Fig. 18. Girolamo Giovenone, « S. Michele » (part. del polittico). Santhià, Parrocchiale.

Fig. 1. G. Giovenone il giovane, « Madonna col Bambino, santi e donatore », Bianzè, Santa Maria del Tabbi.

Fig. 2. G. Giovenone il giovane, « Madonna col Bambino e due sante », ubicazione ignota.

Fig. 3. B. Lanino, « Predica del Battista contro Erode », Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 4. B. Lanino, « Decollazione del Battista », Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 5. B. Lanino, « Banchetto di Erode », Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 6. B. Lanino, « Sepoltura del Battista », Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Fig. 7. P. F. Lanino, « Assunzione », Torino, Pinacoteca Sabauda.

Fig. 8. C. Cort, « Annunciazione » (da Federico Zuccari), Firenze, Uffizi (Gabinetto dei disegni).

Fig. 9. G. Lanino, « Adorazione dei pastori ». Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 10. G. Lanino, « Adorazione dei Magi », Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 11. G. Lanino, « Fregio decorativo », Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 12. G. Caccia, « Cristo crocefisso e santi », Calliano, Parrocchiale.

Fig. 15. G. Ferrari, «Madonna col Bambino e due santi», Torino, Pinacoteca Sabauda.

Fig. 14. G. Caccia, «Madonna col Bambino», Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Fig. 15. G. Caccia, « Presentazione del Bambino al tempio », Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 16. G. Cozza, « Presentazione del Bambino al tempio » (particolare). Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 17. G. Cozza, « Presentazione del Bambino al tempio » (particolare). Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 18. G. Caccia, « Fuga in Egitto », Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 19. G. Caccia, « Fuga in Egitto » (particolare), Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 20. G. Caccia, « Una sibilla », Candia Lomellina, San Michele.

Fig. 1. Una sezione orizzontale delle strutture della cappella della Santa Sindone sul prolungamento del duomo. (Torino, Biblioteca Nazionale).

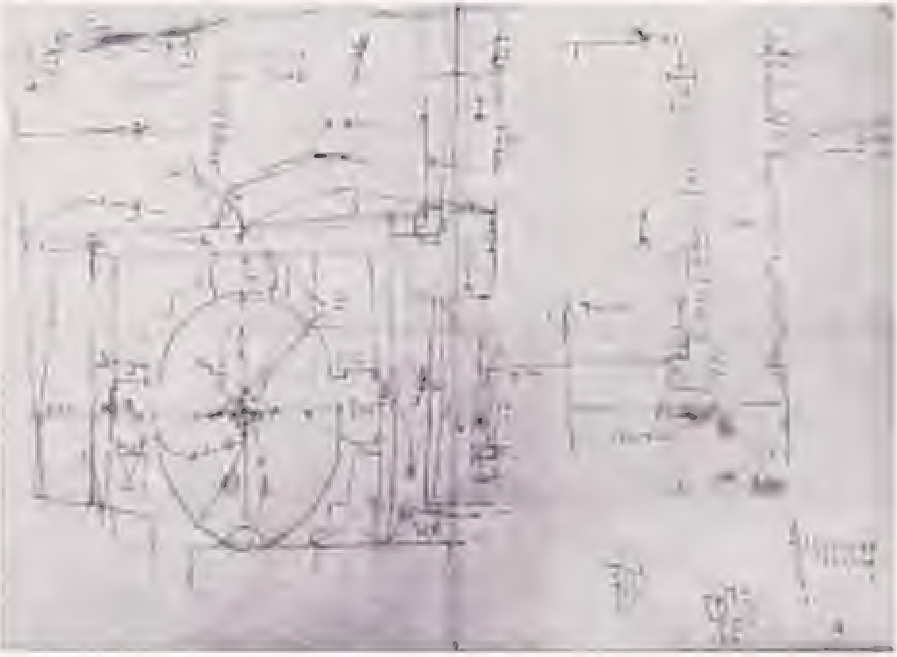


Fig. 2. Schizzo per le fondazioni della cappella della Santa Sindone sul prolungamento del duomo. (Torino, Biblioteca Nazionale).

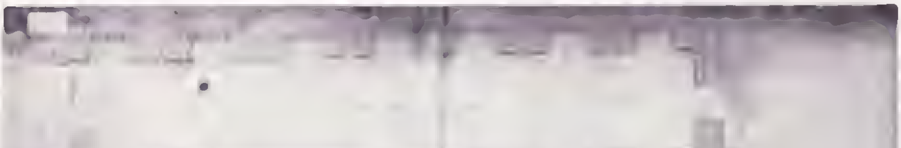


Fig. 3. Pianta della cappella sopraelevata, prima del Guarini. (Torino, Biblioteca Reale).

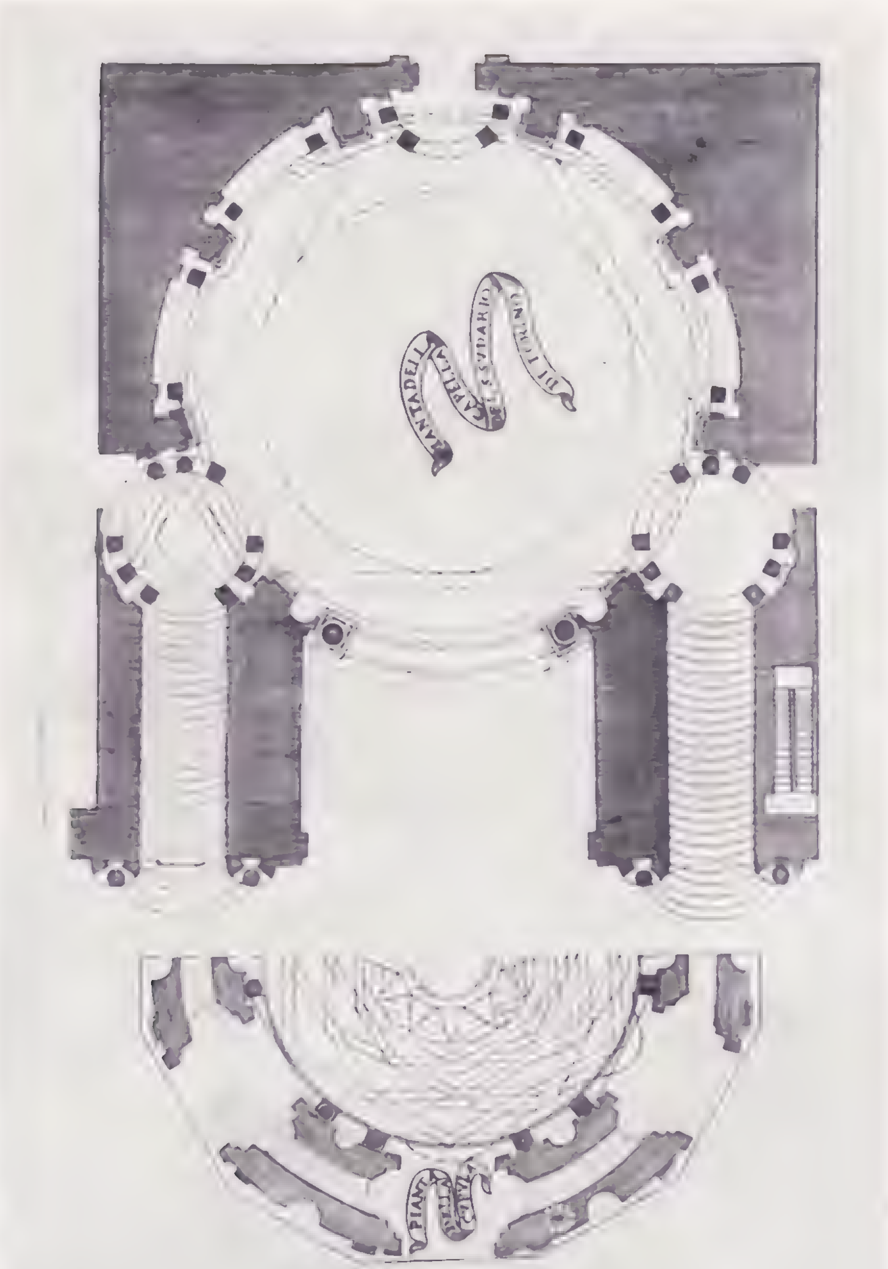


Fig. 4. Pianta della cappella guariniana della Santa Sindone.
(Guarini, Disegni d'architettura).

Fig. 6. Guarino Guarini. Chiesa di San Lorenzo: particolare dell'interno.
(Arch. Musei Civici di Torino)

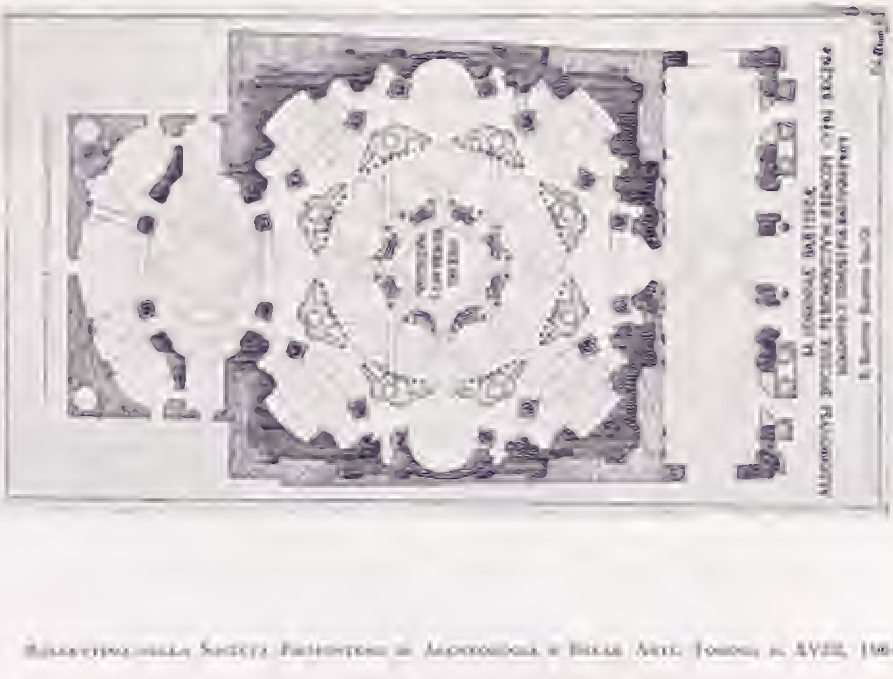


Fig. 5. Pianta della chiesa di San Lorenzo (Guarini, Disegni d'architettura).

Fig. 7. [illegible], Cappella della Santa Sindone, [illegible].

[illegible]

Fig. 8. Guarino Guarini, Cappella della Santa Sindone, anelli e cupola.

(Arch. Museo Civico di Torino)

Fig. 1. Francesco del Cairo, « Cristo all'orto con i simboli della Passione », Torino, Museo Civico.

Fig. 2. Francesco del Cairo, «Ritrovamento di Mosè», Torino, Museo Civico

Fig. 3. Francesco del Cairo, « S. Francesco », Torino, S. Tommaso.

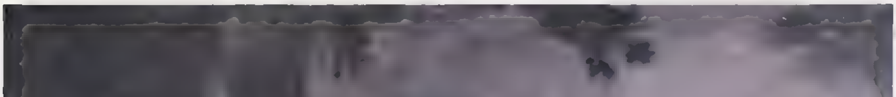


Fig. 4. Francesco del Cairo, « Ritrovamento di Mosè » (part.), Torino, Museo Civico.

Fig. 5. Francesco del Cairo, « Ritratto di Fulvio Testi », Roma, Gall. Nazionale.

Fig. 6. Francesco del Cairo, « Pandora », Pavia, Pinacoteca

Fig. 7. Francesco del Cairo, « Il Salvatore, S. Cristina e S. Valentino », Torino, S. Salvario.

Fig. 5. Francesco del Cairo, « S. Caterina » (part.), Torino, S. Salvario.

Fig. 9. Francesco del Cairo, « S. Valentino » (part.). Torino, S. Salvario.

Fig. 10. FRANCESCO DEL CAIRO, « Apparizione della Vergine a Petrina », Savigliano, Santuario dell'Apparizione.

Fig. 11. Giovanni Claret, « Miracolo della Vergine », Cussanio (Fossano), Santuario.

Fig. 12. Francesco del Cairo, « Maddalena », Pavia, Pinacoteca.

Fig. 13. Francesco del Cairo, « S. Francesco Saverio predica agli Indiani », Modena, S. Bartolomeo.

Fig. 1. Collino I., « Ercole e il leone nemeo », Torino, Accademia Albertina.

Fig. 2. Collino I. e F., « Minerva e la Storia », Torino, Accademia Albertina.

Fig. 3. COLLINO I. e F., « Tombe di Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III », Torino, Basilica di Superga.

Fig. 4. Collino I. e F., «Gruppo di divinità fluviali», Agliè, Castello.

SEGNALAZIONI

Appunti su di una nave di Cheope [1]

di Marco Bonino

Nel maggio 1956, presso la piramide di Cheope, furono ritrovate due fosse, una delle quali delle dimensioni di m 31,5 x 2,6 x 3,5, ricoperta da 41 blocchi di calcare delle dimensioni approssimative di m 4,5 x 1,80 x 0,8 e del peso di circa 18 tonn ciascuno. I blocchi erano cementati ed incastrati tra di loro in modo da potersi spostare solo a partire da uno determinato, che fungeva in tal modo da chiave del sistema.

Nell'interno di una di queste fosse (l'altra è stata lasciata intatta per procedere allo studio solo in seguito ad una maggiore esperienza) furono rinvenuti circa 600 pezzi di una nave: alcuni di cedro, anche lunghi 23 m, spessi 70 cm e del peso di 2 tonn; altri di acacia e sicomoro.

La ricostruzione che ne seguì portò all'identificazione di una nave di m 43,6 di lunghezza, 5,8 di larghezza, 2,2 di altezza alla sezione maestra, con prua e poppa alte rispettivamente m 3 e 5,6 (fig. 1).

Su di un ponte mobile di acacia, sorretto da 51 bagli di cedro, era situata una cabina a due ambienti, di 9 m di lunghezza, sorretta da due pareti, tre colonne lignee con capitello a fiore di loto e da una sottile parete divisoria. Ai lati di questa cabina vi erano 18 colonnine per banda, che sostenevano una tenda; sono state ritrovate altre colonnine uguali (una quindicina) che sorreggevano, di fronte alla cabina, parte della stessa tenda, lunga circa 15 m, in modo da formare una specie di pronao, che si estendeva quindi per circa 6 m verso prua.

---

[1] Queste osservazioni personali, che non vogliono disperdere le tenebre editoriali che avvolgono questa nave, sono tratte dalle pubblicazioni: Abdel Moneim Abou Bakr, *Les barques funéraires de Chéops*, « Egypt travel magazine », Il Cairo, gennaio 1959, pag. 19 sgg.; Franco Minissi, *Le musée des bateaux de Chéops près de la grande pyramide de Gizah*, Il Cairo; purtroppo molto superficiali per quanto riguarda la nave, ma le uniche reperibili, per cui per il sistema costruttivo mi sono basato sugli appunti personali del Prof. Curto. Non è detto che una migliore conoscenza di questa nave non possa smentire alcune mie affermazioni.

Dimensioni quindi considerevoli per un'epoca (IV Dinastia: 2500 circa a. C.) in cui ci si aspetterebbe una costruzione meno imponente. Per quanto non manchino cenni a navi di analoghe dimensioni anche in epoca precedente.

Un tipo di imbarcazione orientale, perciò ad estremità curve ed eguali, fu usato nella zona del Delta da popolazioni mesopotamiche: le stesse che introdussero il culto di Horo nella religione egizia [2]. Ce lo rivela una tavoletta di avorio di periodo tinita rinvenuta a Naqada: in essa è citato il nome di Aha della prima dinastia ed è raffigurato, insieme a navi di tradizione egizia (basse sull'acqua, con una forma che ricorda quella delle barche di papiro), un tipo di nave di alto bordo, estremità curve, due timoni ed una costruzione che è difficile definire (parapetto o cabina o ambedue) (fig. 2). Un'iscrizione di poco posteriore, di Snefru padre di Cheope, che costituisce la didascalia di una raffigurazione analoga, parla della « costruzione di 3 navi *Dw',t',wi* di 100 cubiti in legno *mr* e di una *Dw',t',wi* di 100 cubiti in legno *š* », dove per *mr* si intende spesso acacia, per quanto vi sia una certa difficoltà di interpretazione; *š* dovrebbe voler dire cedro o comunque legno proveniente dal Medio Oriente, a giudicare dal contesto di iscrizioni più recenti [3]. Mi sembra interessante notare come lo stesso tipo di nave sia differenziato dal diverso tipo di legname. Certo è che una nave del genere fa pensare all'impiego di legname più adatto per costruzioni marine, quale il cedro, tanto più che si tratta di una nave orientale e che già dalla fine della III Dinastia ebbe inizio l'importazione di legname dal Libano e dalla Cilicia.

Prendendo in considerazione i campioni di cubito conservati al Museo Egizio di Torino [4] si dovrebbe avere una lunghezza di circa 44 m, dimensioni paragonabili a quelle della nave di Cheope.

Mi pare importante il fatto di trovare proporzioni simili per due tipi diversi di navi in uso in Egitto quasi nella stessa epoca: la nave di Cheope che ha una forma tipicamente egizia derivata dalle costruzioni di papiro (tipo di Naqada) e la *Dw',t',wi* che ha una forma che per le prime dinastie si può considerare straniera.

---

[2] Ch. Boreux, *Études de nautique Égyptienne*, Il Cairo, 1925, pag. 68 sgg.

[3] Ch. Boreux, *op. cit.*, pagg. 75-76. Per l'interpretazione di *š*: Säve Söderberg, *The navy of the eighteenth Egyptian Dynasty*, Uppsala, 1946, pagg. 44-46.

[4] Dino Senigalliesi, *Indagine metrologica su alcuni cubiti esistenti presso il Museo Egizio di Torino*, in « Rivista RIV », n. 11, maggio 1961, pag. 23 sgg. Personalmente assegnerei al cubito citato nell'iscrizione di Snefru il valore del cubito piccolo, quello composto da 24 dita, multiplo più comodo che non 28 come in quello reale.

Di poco successive son le navi marine di Sahura (V Dinastia), di più piccole proporzioni: 20 m al massimo di lunghezza, anche se di qualità un poco migliore; le navi di Hatscepsut, famose per la spedizione nel Punt (XVIII Dinastia), pur avvicinandosi di più alla forma della nave di Cheope, non ne imitano le dimensioni, limitandosi ai 20-25 m di lunghezza. Le stesse grosse navi mercantili del Medio Regno, a giudicare da quello che ci è pervenuto, raramente raggiungevano i 30 m di lunghezza.

Tutto ciò fa ritenere che le navi egizie fossero in genere abbastanza piccole e che quelle di dimensioni più rilevanti godessero di una particolare fama, come le portaobelischi o quella di Sahura, straordinariamente simile a questa di Cheope, sia per forma che per dimensioni, a giudicare dal frammentario dipinto [5] in cui spicca l'enorme e variopinta vela; oppure che servissero di esempio ai racconti fiabeschi, come la nave del naufrago del famoso racconto.

Altri esempi di grandi navi antiche sono dati dalle navi di Nemi, meglio costruite di questa, di lunghezza quasi doppia, e che permettono importanti confronti di strutture, soprattutto per il collegamento a biette dei corsi di fasciame (fig. 3b), dato che costituiscono il massimo perfezionamento della tecnica iniziata con le legature di questa nave. Se si esce dall'ambiente egizio si ha comunque l'impressione che nell'antichità si sia fatto largo uso di imbarcazioni di notevoli dimensioni, anche se si tratta di navi allora famose, di cui abbiamo ora solo un vago sentore, come quelle adibite al rifornimento granario di Roma, ed è importante ritrovare in questa nave di Cheope una ulteriore conferma di quanto si poteva solo immaginare circa la possibilità che gli antichi avevano di costruire grandi imbarcazioni.

Pare che il Medioevo sia iniziato con una vera decadenza in questo campo, ma occorre notare che in quell'epoca, ripartendo dal decadimento delle forme antiche, vi fu un enorme progresso nello studio anche se solo empirico delle linee e delle strutture, per cui la qualità degli scafi tardo medioevali e rinascimentali supera di gran lunga quella degli scafi antichi, anche se questi ultimi ebbero dimensioni molto maggiori.

La grandiosità di questa nave e l'ingegnosità della sua costruzione non impediscono di rilevare alcuni difetti, comprensibili entro i limiti del tipo di costruzione, che non permetteva l'esecuzione di strutture valide ai nostri occhi.

---

[5] Ch. Boreux, *op. cit.*, pag. 458, fig. 185.

Si tratta di una costruzione a guscio, tale cioè che la consistenza dello scafo è data esclusivamente dalla forma e dallo spessore del fasciame, qui cucito con legature di cuoio, analogamente a quanto è realizzato nel guscio d'uovo o di noce, in cui si nota una grande resistenza solo se la forza è applicata in punti particolari, dato che lo sforzo viene uniformemente distribuito su tutta la superficie. In questo caso mi pare di notare che l'intenzione dei costruttori sia stata quella di costruire una specie di cintura all'altezza del bordo libero, in modo da creare lì una zona di maggiore robustezza. Questa idea mi è suggerita dalla particolare attenzione che vedo impiegata nel collegamento dei corsi di fasciame vicini al bordo libero e dall'impiego di bagli e controbagli, che non hanno evidentemente il solo scopo di sostenere il ponte mobile. Infatti il fatto di basare la consistenza dello scafo sul principio di far gravare il peso delle parti superiori, mediante semibagli curvi, sul fasciame inferiore, rientra in questo concetto di divisione dello scafo in due zone principali. Sotto i bagli, che sostenevano il ponte, era sistemato un grosso corrente longitudinale, a cui arrivavano, a partire dalla seconda tavola del fasciame (fig. 1b), dei bagli composti e curvi, in numero eguale a quelli sovrastanti, in modo da collegare elasticamente tutta la parte superiore del fasciame. Con il peso e con la maggiore consistenza di questa parte, durante il galleggiamento si forzavano le tavole del fasciame inferiore, che per la spinta archimedea tendevano ad alzarsi.

Una cosa che colpisce è il tipo di giunzione delle spesse tavole di cedro (fig. 1b). Esse sono cucite mediante legature di cuoio, passanti più volte in fori affacciati, praticati nelle tavole adiacenti. Questo è il metodo di giunzione impiegato nei sarcofagi più antichi: si ha un parallelismo tra l'evoluzione della tecnica delle costruzioni navali e quella di altre opere lignee di diverso carattere. Si può notare infatti che sia i sarcofagi che le navi più recenti hanno biette collegate con cavicchi e che le legature sono completamente scomparse. Una via di mezzo tra la legatura completa e la giunzione a cavicchi completa è data dalle barche di Senuosre III (XII Dinastia) al Museo del Cairo: le testate sono giuntate con legature ed i fianchi delle tavole con biette senza cavicchi, mascherate da linguette incastrate a coda di rondine [6]. Questo mi sembra importante per affermare che nel loro principio biette e legature sono la stessa cosa, anche se le prime sono un perfezionamento delle altre.

---

[6] Reisner, *Catalogue général des antiquités du Musée de Caire*, Il Cairo, 1906, n. 4925.

Con Erodoto e conoscendo altre costruzioni egizie si sarebbe portati ad immaginare le tavole sovrapposte come i mattoni, nel senso che la testata della tavola si trova circa a metà delle tavole sottostante e sovrastante. Questo per motivi di robustezza, in quanto si sfrutterebbe lo stesso principio del giunto a parella, evitando alla tavola interessata di flettersi proprio vicino alla testata.

Qui invece le cose sono diverse. Le tavole dei corsi inferiori sono collegate in modo che si possano comprendere in un'unica linea curva i giunti di due corsi adiacenti. Questo mi sembra un difetto abbastanza grave, che solo in parte è compensato dal fatto che più vicino al bordo libero vi siano tavole più lunghe e meglio collegate. Ma la gravità consiste proprio nel trovare questi incastri difettosi nelle parti più curve dello scafo: quelle che meriterebbero una maggiore attenzione nella costruzione, in quanto maggiormente sollecitate durante la navigazione. Questo però è un difetto abbastanza comune a tutta la navigazione antica: le navi di Nemi, sia pure in misura molto minore, presentano gli stessi difetti [7] e non mi pare un caso che la nave di Londra [8], che per ora è l'ultima in ordine cronologico (III-IV sec. d. C.) costruita con il sistema antico, si sia sfasciata proprio lungo la linea di massima curvatura dello scafo.

Una maggior cura è stata posta, come accennato, nei corsi di fasciame vicini al bordo libero, in cui gli incastri sono impeccabili ed anzi si nota un particolare intento per sfruttare la maggior superficie di contatto (figura 1a).

---

[7] G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma, 1950, pag. 147 sgg.; L. Tursini, *Note di architettura navale romana*, in G. Ucelli, *op. cit.*, pagg. 379-382. Riferendomi alla nota 4 a pag. 177, posso notare come la forma delle sezioni orizzontali delle navi antiche siano generalizzabili anche a questa (S. Milosa, *Intorno alle navi imperiali di Nemi*, in « Rivista di cultura marinara », Roma, maggio-giugno 1938): « È interessante notare come, per il passato, tutte le marine del mondo abbiano ritenuto che le prue più penetrative fossero quelle più affusolate verso l'avanti, mentre gli studi recenti hanno dimostrato il contrario. Gli antichi, dunque, disegnavano la linea d'acqua penetrante con un sistema pratico veramente geniale; tracciata la mezza linea d'acqua fra il mezzo e l'estrema poppa e rilevate le semilarghezze sulle ordinate poppiere, riportavano le semilarghezze non sulle ordinate prodiere corrispondenti, simmetricamente disposte rispetto al mezzo, bensì su quelle spostate di un intervallo verso prora rispetto alle simmetriche ». Non penso che si possa estendere qui il modo di ricavare le linee d'acqua, dato che mancano ordinate, ma comunque l'intuizione è la medesima ed è già notevole il fatto di trovare l'applicazione di concetti svolti in costruzioni di epoca romana come le navi di Nemi o di Londra, nella quarta dinastia, epoca in cui, fino a qualche tempo fa, mi sarei immaginato uno studio di linee meno raffinato. Questo è certamente un dato importantissimo che permette deduzioni sicure estensibili in generale a tutte le navi antiche.

[8] Riley, *Ship of the roman period discovered on the site of the New County Hall*, London, 1910.

Per quanto riguarda la bellissima linea della nave, le particolarità principali mi paiono due. La prima riguarda il profilo: si può notare come la sezione maestra non sia la più bassa e questo a causa dello spostamento verso poppa della cabina e della sensibile altezza della poppa stessa. Questo fatto credo implichi una precisa tipologia che si protrae a lungo nell'antichità sotto forma di navi dalla poppa molto alta e curvilinea e dalla prua bassa e rettilinea.

La seconda riguarda la pianta: mi sembra molto particolare la configurazione a punta di lancia con le estremità così sottili. Per altre particolarità v. nota 7.

Questa forma di scafo così elegante presenta una buona stabilità solo in acque tranquille, quindi non il corso tumultuoso dell'alto Nilo, ma quello sonnolento del basso Nilo e del Delta; questo per due motivi.

Con la sua curvatura trasversale lo scafo sarebbe soggetto ad un rollìo non indifferente, anche con onde piccole.

La debolezza degli incastri e delle legature non sarebbe stata sufficiente a reggere allo sforzo delle sollecitazioni provocate da un'onda presa di prua. L'onda avrebbe provocato in un primo tempo un piegamento verso il basso dovuto all'innalzarsi della prua e quindi uno stiramento delle giunzioni dei corsi di fasciame più vicini al fondo: le legature avrebbero giocato molto e gli incastri difettosi si sarebbero aperti. In un secondo tempo l'onda, arrivando al centro dello scafo, avrebbe provocato uno stato di galleggiabilità in cui la nave si sarebbe trovata un poco in bilico sull'onda stessa, per cui, anche per il peso non indifferente del fasciame, vi sarebbe stato un piegamento contrario al precedente, con conseguente scorrimento delle tavole vicine e compressione degli incastri dei corsi di fasciame inferiori, favorendo l'allentarsi delle legature. Queste sollecitazioni, dato lo spessore delle tavole e la frequenza delle legature, avrebbero avuto poca influenza sulla consistenza dello scafo, ma il fatto che manchino ordinate e chiglia, del resto sconosciute nell'antichità e soprattutto agli Egizi per molto tempo, e i difetti sopra accennati mi lasciano dubbioso sulle possibilità di navigare da parte di questo tipo di nave. Si tratta forse, ripeto, di difetti generalizzabili alle navi antiche, ma che qui mi paiono esaltati. In particolare credo che in una navigazione in acque non calme vi sarebbe stata una pericolosa tendenza alla frattura soprattutto sotto la cabina (fig. 1a), dove la tavola di fondo dello scafo e le due immediatamente superiori sono collegate in una zona molto circoscritta.

Penso che malgrado tutto la nave abbia navigato, con l'aiuto di dieci remi a pala lanceolata e due timoni, dato che quando gli Egizi volevano costruire qualcosa solo a scopo funerario, lo facevano sempre conservando proporzioni minori, per esempio con modelli; inoltre è molto facile smontare una nave del genere: basta tagliare o sciogliere (cosa un po' meno facile) le legature di cuoio; le parti collegate con cavicchi (parti di cabina e di ponte) infatti sono state lasciate come erano.

Non discuto ora il tipo di nave: quale cioè possa essere la sua posizione tipologica rispetto alle navi marine rotonde *kbnt* o alle piatte *dpt* e neppure quali siano i suoi rapporti con le varie popolazioni che all'inizio dell'epoca dinastica si contesero il possesso della regione del Delta.

Vi è però, come accennato, il confronto, e a volte lo scontro, dei due sistemi costruttivi: di Naqada o lineare e orientale o curvo; mi pare che questo confronto abbia un peso determinante in molta parte della navigazione antica, specie ai suoi albori.

Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana

di Augusto Doro

Sono caratteristiche comuni alle varie forme di vita in tutte le zone alpestri, la lentezza a subire variazioni ed influenze e la persistenza di quanto è risultato frutto di un adattamento locale; per la flora e la fauna, le particolarità conservatesi in certe zone montane sono risultate così significative da consigliare di salvaguardarne la sopravvivenza attraverso la costituzione di Parchi Nazionali.

Si può parimenti constatare che la vita umana, nelle alte valli isolate, ha conservato forme, traccie e tradizioni, altrove assai meno distinguibili o del tutto scomparse, che conviene segnalare e raccogliere prima che questo patrimonio di indubbio valore storico, sia del tutto disperso.

Nel corso di un programma di studio dei centri abitati più isolati delle nostre valli alpine, e particolarmente nelle valli della Provincia di Cuneo e della Liguria montana, ho potuto raccogliere importanti elementi, tuttora in elaborazione, riguardanti espressioni di tecnica e di coltura, tipicamente

locali. Per intanto credo opportuno dare una prima relazione di un determinato settore il cui interesse più che artistico è forse protostorico.

La raffigurazione della testa umana, quale elemento religioso o simbolico o decorativo, non ha di per sè un carattere particolare e la si può trovare simile presso popoli di varia coltura e civiltà.

Se però questa raffigurazione presenta aspetti uniformi e costanti, se l'impostazione figurativa, a prescindere dalla tecnica esecutiva più o meno accurata o del tutto rozza, segue, comunque, un canone quasi unico, allora indubbiamente vi è un filo conduttore che lega queste rappresentazioni, anche se poste in località tra di loro lontane, tuttavia pur sempre nell'ambito di una antica regione storica.

Si può verosimilmente supporre una origine unica, localmente più o meno mantenutasi nell'essenziale, influenzata talvolta e modificata da fattori e da correnti esterne, riconoscibile comunque perchè i punti in comune persistono evidenti. Raffigurazioni simili ma di diversa origine o di diversa cultura hanno tali differenze e così divergono negli aspetti essenziali da fornire una indubbia conferma dell'esistenza nella zona considerata di una corrente locale con caratteristiche ben definite.

Le raffigurazioni della testa umana che saranno illustrate si trovano o isolate sulla facciata delle case, o nell'interno di esse, o scolpite in capitelli di antichissime chiese.

Hanno in comune la rappresentazione di fronte, la figurazione priva di espressione, il rilievo limitato ai soli tratti essenziali, l'assenza di naturalismo, uno schema unico, più o meno ben realizzato che richiama, per analogia di stile, se l'espressione mi è consentita il ben conosciuto, cosidetto Hermes bifronte di Roquepertuse (fig. 1) tipico esempio della civilizzazione ligure o celto ligure della Provenza.

Intendo subito precisare che queste figurazioni della testa umana delle valli cuneesi e liguri, non sono a mio parere da identificarsi colle cosidette « têtes coupées », scolture di teste di uomini uccisi, assai frequenti nella Gallia Meridionale, rappresentate isolate o a gruppi, o a volte, come nel cosidetto Cerbero di Genova o nella Tarasca di Avignone, tra le zampe di mostri favolosi o di leoni, con un simbolismo che è poi continuato sino all'epoca romanica, sia pur sostituendo al cranio umano quello di animali da sacrificio.

Questo non esclude che le « têtes coupées » e le raffigurazioni delle teste isolate in argomento, abbiano una stessa origine in una fase di civiltà più antica, se si pensa all'uso di appendere le teste dei nemici uccisi alle

proprie capanne, seguito dai popoli polinesiani nei secoli scorsi, ancor oggi praticato dalle tribù più primitive della Nuova Guinea rimaste praticamente all'età della pietra.

D'altra parte gli scrittori classici indicavano [1] esser comuni ai Galli ed ai Liguri queste selvaggie costumanze e se pur anche in seguito questi usi vennero a cessare, è tuttavia possibile che ne sia rimasta traccia e che attraverso le generazioni si sia attribuito alla testa un valore o religioso, o protettivo o di forza, che ne ha assicurato la sopravvivenza.

Prima di procedere all'esame degli esempi che saranno illustrati, scelti tra quelli assai più numerosi che già ho raccolto, ritengo opportuno porre in evidenza la netta differenza che distingue queste figurazioni, dalle sculture di teste assai frequenti nell'arte romanica della pianura padana.

Nelle sculture romaniche i visi tendono ad una espressione, i particolari sono spesso caricaturalmente accentuati, la testa è sovente accompagnata dal corpo o da parte di esso; ogni soggetto ha caratteristiche proprie; animali, vegetali, mostri, motivi e fregi accompagnano la figura umana. Le proporzioni sono raramente rispettate.

Lo stile si afferma e trae vita dalla fantasia e dal gusto popolaresco delle raffigurazioni, ed ha unità e carattere anche se realizzato con tecniche diverse da luogo a luogo. Vi è insomma un discorso in pietra con varietà di termini in un unico linguaggio.

In contrapposto le sculture che illustro, pur essendo tra di loro tecnicamente dissimili, sono fondamentalmente uniformi nella loro fissità di espressione e nei limiti di uno schema unico. Le premesse sono forse un po' diffuse ma aiutano a valutare gli esempi che saranno presentati.

La testata della Val Varaita che ha fornito molti esempi di questa sopravvivenza di antiche usanze, è stata solo in epoca assai recente, collegata da strade carrozzabili verso la pianura piemontese. Prima di allora unico mezzo di trasporto era il mulo; la vita locale aveva pari difficoltà a collegarsi sia al Piemonte, sia alla Provenza, ma verso quest'ultima più frequenti erano i rapporti economici, sia per i rifornimenti del sale, sia per la transumanza dei greggi, sia in seguito per l'emigrazione stagionale diretta in massima parte verso il litorale provenzale.

Iniziando l'illustrazione di vari ritrovamenti, cominceremo dalla valle della Varaita di Chianale, uno dei due rami della testata, ed a Chianale paese (mt. 1800) ultimo villaggio permanentemente abitato, osserviamo che

---

[1] STRABONE, *Geografia*, Libro II°. 5. 28. - Libro IV°. 4. 5.

diverse case hanno figurazioni di teste umane murate nelle pareti, teste dissimili tra di loro per capacità tecnica di esecuzione, ma simili nell'impostazione.

Un frammento isolato, proveniente probabilmente da una costruzione andata distrutta, coronava un camino ed è stato ricuperato solo recentemente dopo le mie ricerche (fig. 3).

Misura cm. 20 di altezza per cm. 18 di larghezza e per il tipo e l'espres sione si riallaccia alla figura esistente su di un capitello semisepolto posto all'ingresso della cappella di Genzana (fig. 5) frazione isolata nella stessa valle a 1660 mt. di altezza.

Sempre a Chianale vi sono diverse altre figure, di cui tipica una in rozzo bassorilievo (fig. 6), altra, nella via principale (fig. 4) ed altre due veramente grezze e primitive (fig. 17) ma interessanti per il loro collocamento ai lati di una porta di ingresso.

Questo collocamento troverà rispondenza in altre figurazioni in località ben lontane da Chianale.

Ancora a Chianale, nell'antica chiesa romanica che risale all'XI secolo, i capitelli raffigurano teste umane isolate, rigide e senza espressione come già si è indicato.

Purtroppo questi capitelli sono mal conservati e poco visibili per le successive sovrapposizioni di calce e di tinta. Essi sono simili a quelli che si trovano in altre chiese nella stessa Val Varaita, come a Sampeyre, ad Isasca nell'abside ecc.

Analoghi capitelli sono pure assai frequenti nel versante alpino francese corrispondente, come a Saint-Véran (figg. 7 e 13) nel Queyras, a Saint-Paul-en-Ubaye presso Barcellonette, ad Abriès nella valle del Guil ecc.

Qui conviene precisare che nelle chiese romaniche della pianura piemontese, questo tipo di capitello a testa unica e fissità di espressione, non è più rinvenibile.

Non escludo che esista, anzi sarebbe oltremodo interessante fosse segnalato, ma comunque per ora è importante accennare a questa delimitazione di zona.

Ad Ussolo, villaggio dell'Alta Val Maira, situato su di un altopiano nel fianco solatio della valle a mt. 1337, di antichissima origine, come ne è prova il nome [2] e dove forse avrebbe avuto sede la prima chiesa cristiana della

---

[2] DURANDI JACOPO, *Il Piemonte Cispadano antico*, Torino, Fontana, 1774, pag. 39 e per Ussolo in particolare pag. 115. Ripreso da VACCARONE LUIGI, *Le vie delle Alpi Occidentali*, Torino, Candeletti, 1884, pag. 19.

valle, vi sono diversi altri esempi di notevole interesse. Da una chiesa primitiva, situata presso il cimitero, ora distrutta e di cui non si hanno più traccie, furono ricuperati dei capitelli di diversa esecuzione, forse di diversa epoca, ma sempre collo stesso unico motivo ricorrente (figg. 9, 10, 11).

Uno di essi (fig. 12) di tecnica accurata, porta scritte di versetti sacri in carattere onciale epigrafico quale era usato sino al secolo XII.

Sempre ad Ussolo, una testa isolata, murata nella casa Garino, di fattura probabilmente più recente è l'ultima rimasta di altre che in questi ultimi tempi sono andate vendute o disperse.

Nella valle della Varaita di Bellino numerosi sono gli esempi. A Santo Spirito vi sono teste di rozza e probabilmente recente esecuzione (fig. 14). A San Giacomo i capitelli della chiesa romanico-gotica ripetono ancora lo stesso motivo con tecnica grossolana (fig. 8).

In quest'ultimo villaggio in una casa privata, è murato un capitello bifronte, di miglior esecuzione (fig. 15) misura cm. 65 x 25 cm. Nella stessa casa, in posizione angolare, è murata una testa di pregevolissima fattura, degna di un'attenzione particolare (fig. 2).

Misura cm. 24 di altezza, è perfettamente proporzionata e proviene evidentemente da una costruzione precedente di cui nulla si conosce. È indispensabile a questo punto ritornare ad un diretto raffronto con l'Hermes di Roquepertuse di cui già si è fatto cenno (fig. 1) perchè la tecnica e lo stile di quest'ultima testa di San Giacomo di Bellino, provano l'indiscutibile influenza dell'arte e della tradizione celto ligure di Provenza.

I rapporti tra queste nostre valli alpine e la Provenza erano, come già detto frequenti e continui, e ne è anche prova l'affinità del dialetto e la comunità di costumi; è però improbabile che le sculture illustrate siano state qui trasportate dal basso, perchè in ogni caso gli alti passi alpini transitabili unicamente nella buona stagione erano solo accessibili all'uomo, ai greggi ed a qualche animale da soma e si può escludere una corrente permanente di transiti come attraverso altri passi alpini più agevoli.

Verso la pianura piemontese i passaggi erano forse ancor meno facili e le correnti di traffico ancor più ridotte. Si deve quindi ritenere con fondamento che le sculture illustrate sono opere localmente eseguite, in base a vecchi schemi tradizionali, a cura di persone tecnicamente a volte più, a volte meno abili, nella scia di una usanza che aveva origini molto lontane.

Ulteriori esempi della raffigurazione delle teste sono ancor reperibili nelle altre valli cuneesi e nelle valli del corrispondente versante francese.

Paiono invece mancare del tutto risalendo verso il nord, non figurando in Val Chisone, in Val di Susa ed in Val d'Aosta, salvo una segnalazione di un portale nell'antichissimo villaggio di Derby che ancora è allo studio.

È invece della massima importanza segnalare che analoga usanza di scolpire teste umane in corrispondenza dell'architrave della porta di ingresso, si riscontra nella Liguria montana.

A Borzone infatti, villaggio alpestre isolato, nella valle dello Sturla, sopra Chiavari, dove la strada è giunta solo in questi ultimi anni, vi sono queste raffigurazioni sui portali delle antiche case; il significato ne è del tutto sconosciuto agli abitanti che le mantengono solo in omaggio ad un passato di cui si trovano eredi (figg. 16 e 18).

Nella stessa Borzone ho potuto prender conoscenza di un'ulteriore tradizione legata all'immagine della testa umana. Il focolare delle antiche cucine liguri è chiamato « u testu » = la testa.

Come la fotografia illustra (fig. 19) non si tratta di un camino, ma di un focolare primitivo a centro di pavimento, utilizzato per la cottura a doppio strato, uno inferiore delimitato con pietre, in quadro, nel pavimento stesso, ed uno superiore, sovrapposto, a mezzo di braciere sospeso, con carboni ardenti.

Le focaccie o torte, o pane in sfoglia all'uso ligure, ricevono così la cottura contemporanea superiore e inferiore: forma arcaica di forno conservatasi in uso sino ai giorni nostri. Il braciere superiore è mobile, sospeso ad un albero a squadra, girevole. L'asse di questo albero fa perno su di una pietra scolpita a testa umana (fig. 20). Questa pietra, anche quando non è scolpita, come in rari casi può avvenire, è sempre chiamata « u testu » e dà il nome al focolare.

Questo antichissimo tipo di focolare tradizionale e l'uso delle teste scolpite sui portali, sono in via di scomparire, sia per lo spopolamento di questi borghi montani, sia per la costruzione di case più moderne.

Ritornando infine in Piemonte è degno di particolare attenzione un'altra scultura esistente in Val Grana. Pur essendo di rozza fattura, l'abbinamento in essa di due simboli, costituisce un esempio tipico ed offre forse una datazione. Trattasi di una lastra posta sul frontale della chiesa gotica di Santa Maria, al confine tra Valgrana e Monterosso, lungo l'antica strada che risaliva la valle (fig. 21). La collocazione fa pensare che si tratti di materiale di reimpiego, proveniente forse da una chiesa precedente. Tra le due teste, stilizzate nel solito modo, compare ben visibile una croce longobarda, il che può approssimativamente datarne l'esecuzione.

Pare di poter dedurre che al vecchio simbolo della testa si sia voluto, in età barbarica, aggiungere il simbolo della croce, per avallare la continuità di un culto. Nè deve stupire una croce longobarda in una valle isolata delle Alpi Cuneesi, quando si ricordi, che non lontano, in Valle Bronda, sopra Saluzzo, a Pagno, nei resti del monastero fondato da Re Astolfo, vi è ancora la lapide tombale di una nobildonna ivi deceduta nell'VIII secolo, prova sicura di una stabile occupazione in età longobarda, almeno dei fondi valle [3].

Nel corso di queste ricerche ho rilevato inoltre altre due raffigurazioni, che pur scostandosi dal soggetto della testa isolata, si legano però al complesso del problema in esame.

A Genzane, nella valle della Varaita di Chianale, in contrapposto al capitello già illustrato, sempre all'ingresso della cappella, è interrata una testa di leone (fig. 23) molto consumata e non chiaramente visibile, che non può però non esser posta in confronto con un frammento di testa di leone proveniente da Glanum, città romana nella Provenza celto ligure, ora al Museo di Saint-Remy-en-Provence (fig. 24). Se questo esempio fosse unico ed isolato si potrebbero avanzare delle riserve, ma nel quadro delle altre analogie già illustrate e dell'evidente influenza esercitata, riveste invece una certa importanza.

Unica sinora nel suo genere è invece una scultura esistente a San Giacomo di Bellino, sempre nell'alta Val Varaita (fig. 22).

Questa bella testa raggiata, espressiva ed enigmatica, misura cm. 24 x 28 ed è murata *a rovescio* come materiale costruttivo di reimpiego, nell'abside di una cappella della parrocchia romanica di San Giacomo di Bellino. Nello scrostarne l'intonaco che in parte la ricopriva, vennero in luce traccie di color rosso che ancora si vedono e che forse coprivano un tempo tutta la scultura. La capigliatura a raggi richiama la rappresentazione del sole ed il nome della località (Bellino = Belenus = Apollo = Il Sole) [4] non esclude l'avvicinamento.

---

[3] Muletti Delfino, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai Marchesi di Saluzzo*, Saluzzo, 1829, Tomo I°, pag. 46, con bibliografia in argomento.

[4] J. de Vries in *La religion des Celtes*, Paris, Payot, 1963, afferma che Belenus assimilato ad Apollo era particolarmente venerato presso i Liguri e nelle Alpi (pag. 83). Vedi ancora in argomento Jullian Camille, *Histoire de la Gaule*, Paris, Hachette, vol. IV, 1914, pag. 280 e vol. VI, 1920, pag. 82; nonchè Male Emile, *La fin du paganisme en Gaule*, Paris, Flammarion, 1950, pag. 33; Vergani Maria, *La civiltà della Cisalpina*, in *Arte e Civiltà Romana nell'Italia Settentrionale*, Catalogo della Mostra di Arte Antica di Bologna, 1964, pag. 94.

Manca beninteso qualunque prova, ma d'altra parte questa scultura non ha trovato per ora alcuna analogia nè altra possibile spiegazione.

La stessa muratura a rovescio non pare casuale ma suggerisce piuttosto un fatto intenzionale, seguendo il concetto di una divinità rovesciata e deposta.

Giova ricordare che per estirpare i residui di paganesimo San Martino nel V secolo consigliava di costruire i nuovi luoghi di culto là dove sorgevano gli antichi templi, adeguando quanto già esisteva alle nuove credenze [5].

Dal materiale sinora raccolto, in parte qui presentato, mi pare si possa giungere alle seguenti conclusioni:

Vi sono zone del Piemonte alpino e della Liguria montana, tra di loro ben lontane e quasi alle due estremità dell'arco presumibilmente occupato dai popoli liguri in Italia, le cui popolazioni pur non avendo certamente alcun contatto tra di loro, nè attuale affinità di linguaggio, hanno conservato, ciascuna per proprio conto, costumanze simili, giustificabili solo con una lontana unica origine comune.

Questa persistenza nella raffigurazione della testa umana, con un significato ormai perduto o del tutto modificato, costituisce una traccia di una tradizione scomparsa, la cui importanza ed estensione non è ancora valutata ma già si può intravedere.

In Provenza e nel versante francese delle Alpi, queste raffigurazioni sono forse più numerose ed importanti, comunque maggiormente conosciute e studiate delle nostre, ma il collegamento con i nostri esempi, anche qui non è ancora avvenuto, ma indubbiamente si impone, e ciò estende l'area di una remotissima unità di popolazione e di usanze.

È indispensabile quindi, raccogliere fin che è possibile, il maggior numero di elementi onde porre le basi per uno studio completo. Occorre salvaguardare il materiale che va purtroppo facilmente disperso per l'estrema povertà degli abitanti di queste zone montane.

Occorre determinare esattamente le aree di diffusione di queste usanze, cercare i possibili rapporti tra di esse, le differenziazioni e le analogie.

Dai primi elementi sin qui disponibili si ha la conferma che è tradizione limitata all'area storicamente indicata come abitata dagli antichi popoli liguri o celto liguri, nè deve stupire che questa tradizione si sia mantenuta

---

[5] San Gregorio Magno, *Epistole*, Libro XI, 56. Cfr. Male Emile, *La fin du paganisme en Gaule*, predetto, pag. 33.

attraverso i secoli e malgrado le successive sovrapposizioni di nuovi gruppi etnici.

A conferma di questa tesi di sopravvivenza dell'antico strato ligure nelle zone meno esposte ai riflussi dei popoli, stanno gli aspetti toponomastici della regione, che, con i suffissi « asca » ed « osco » già suggerivano ad Arbois de Jubainville [6] di individuare i confini dei territori occupati dai Liguri, valendosi di questi toponimi, come di fossili guida.

Tra le diverse vie perseguibili per la ricerca delle traccie della persistenza di antiche popolazioni, si possono anche ricordare le indagini in corso sui gruppi sanguigni e sul fattore Rhesus, riguardanti sia i Liguri che i Baschi, la cui possibile affinità con i Liguri era già stata avanzata dal Reclus [7].

La ricerca si estende anche ad altre popolazioni mediterranee preindoeuropee e tende ad accertare quanto in realtà sia ancor rimasto del nucleo originario delle popolazioni primitive.

L'inglese Sir Gavin de Beer, Direttore del British Museum, giunge in un recente studio [8] a conclusioni molto interessanti riguardanti queste persistenze e pone in rilievo la pluralità delle fonti che possono essere utilizzate per la ricerca.

È indubbio che anche questo aspetto di una persistenza figurativa tradizionale, caratteristica di zone ben precisate, può valere ad individuare i punti ove i caratteri antichi sono maggiormente conservati, e dove le popolazioni, a loro stessa insaputa, sono eredi diretti di un passato remotissimo, dal quale hanno ricevuto abitudini e conoscenze di cui inconsciamente ancora si servono, pur vivendo in una civiltà completamente trasformata.

---

[6] Arbois de Jubainville H., *Les premiers habitants de l'Europe*, Paris, 1889, ed in particolare dello stesso, *Recherches sur les origines de la propriété foncière et des noms des lieux habités en France*, Paris, Thorin, 1890, pagg. 586, 601.

[7] Reclus E., *Nouvelle Géographie Universelle*, Paris.

[8] Sir Gavin de Beer, *La génétique au service de la préhistoire*, in *Antiquités Nationales et Internationales*, anno III, n. 11-12, dicembre 1962, Periodico del Centre d'Etude Pré-et-Photohistorique de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, VI Section, Paris (Sorbonne).

Vestigia architettoniche dell'Abbazia di San Solutore di Torino

di Carlo Brayda

L'antevigilia di Natale del 1584 si svolgeva in Torino una solenne processione che, partendo dall'Oratorio della Compagnia di Gesù sito nella casa di Aleramo Beccuti, tendeva alla nuova chiesa eretta in Contrada di Doragrossa sui disegni di Pellegrino Tibaldi e dedicata ai Santi Martiri Avventore, Solutore e Ottavio protettori di Torino.

Le reliquie dei Santi portate dall'Arcivescovo Gerolamo della Rovere, dal Cardinale Guido Ferrero vescovo di Vercelli e da Vincenzo Lauro vescovo di Mondovì erano protette dal baldacchino sorretto dal Duca Carlo Emanuele, dall'Ambasciatore di Venezia, dal Marchese d'Este e da Monsignor di Racconigi accompagnati da un gran seguito di Corte.

Si concludeva così, con una terza translazione, il peregrinare delle reliquie nel territorio torinese e durante la pia funzione, narra il Semeria, il tempo dapprima minaccioso si rasserenò, come già la volta precedente, ad onorare la gloria dei Santi e a favorire la pietà dei Torinesi e del loro Sovrano.

La translazione precedente si era infatti anch'essa svolta nel fitto inverno, il 19 gennaio 1575, partendo dalla chiesa del Monastero di Sant'Andrea, ove le urne erano rimaste circa 38 anni, e raggiungendo il predetto Oratorio dei Gesuiti accompagnate dal Duca Emanuele Filiberto, dal Principe suo figliolo, dal Nunzio Apostolico e dai Cavalieri dei Santi Maurizio e Lazzaro. L'epoca invernale, così poco propizia alle manifestazioni di culto esterno, corrispondeva all'epoca del martirio di Solutore, Avventore e Ottavio, soldati della Legione Tebea ai tempi delle persecuzioni di Diocleziano e Massimiano, che, sfuggiti in un primo tempo alle decimazioni ordinate da Massimiano nelle Gallie, avevano raggiunto le sponde della Dora Riparia presso Torino ove, scoperti e traditi, furono martirizzati il 20 novembre del 285. Al martirio, benchè ferito, era riuscito ancora a sopravvivere per due mesi Solutore che recatosi ad Ivrea e nascostosi in una grotta fu tradito da un fanciulletto e venne decapitato sulle rive della Dora Baltea il 20 gennaio del 286.

Il corpo di Solutore fu trafugato dalla Santa Vedova Giuliana, di nobile e ricca famiglia cristiana di Ivrea, che, ubriacati i soldati carnefici, lo fece caricare su una quadriga insieme alla pietra su cui era stato decollato, e trasportare nottetempo a Torino.

Giuliana, che aveva seguito a piedi la quadriga, ritrovati a Torino i corpi degli altri due Martiri li fece tutti devotamente seppellire fuori mura erigendo sulle loro tombe una *cella oratoria*, presso la quale andò ad abitare fino alla morte e nella quale venne anch'essa sepolta.

Dopo circa due secoli l'Oratorio fu ampliato dal Vescovo San Vittore che lo trasformò in una « *dignam decoramque basilicam cum decoratis porticibus* ».

Trascorsi altri cinque secoli questa basilica che fu forse la prima chiesa cristiana di Torino, preceduta da un atrio a quadriportico e dotata di cripta o chiesa sotterranea, stava andando in rovina tanto che Gezone, eletto all'Episcopato torinese verso il Mille, dichiarava « *loca sancta Martirum Solutoris, Adventoris et Octavii pene usque ad solum destructa videmus* » e stabiliva non solo di rialzare dalle fondamenta la chiesa, ma di costruirvi nei pressi un Monastero onde assicurare un culto continuo e regolare ai Santi Martiri.

Di questa Chiesa e del Monastero, che era di un tipo forse unico in Piemonte in quell'epoca avendo le celle monastiche divise in due ordini per cenobiti ed eremiti, conosciamo l'ubicazione approssimata, indicata col numero 5 nella Tavola I della nota Guida del Paroletti, presso l'angolo sud-ovest delle mura medioevali di Torino, località che fu poi interamente sconvolta dai successivi lavori di fortificazione.

Com'è noto infatti l'Abazia benedettina di San Solutore fu sacrificata per ragioni strategiche allorchè nel 1536 i Francesi, occupata Torino, distrussero 4 borghi ed atterrarono 14 chiese e monasteri che sorgevano fuori mura.

Prima della distruzione dell'Abazia il Priore ed i Monaci unitamente a due Consiglieri della Città a ciò deputati scesero nella chiesa sotterranea per la ricognizione delle reliquie che, insieme a quelle di San Gozzelino e di Santa Giuliana, furono processionalmente condotte il 26 aprile 1536 al Priorato di Sant'Andrea e deposte nella Cappella della Consolata, donde, come abbiamo visto, furono successivamente trasferite all'Oratorio e poi alla chiesa dei Gesuiti in Contrada di Doragrossa.

L'unico monumento architettonico che ricordi in Torino i nostri Martiri è quindi la chiesa del Tibaldi, sulla quale non è il caso di intrattenerci

perchè a tutti nota per le sue bellezze artistiche già ampliamente descritte in dotte pubblicazioni illustrate da ricche incisioni; costruita in arretrato rispetto al tortuoso allineamento medioevale della Contrada di Doragrossa non subì manomissioni quando la contrada fu rettilineata nella prima metà del Settecento ed ancor oggi possiamo vederla come la raffigurò il Gonin nel 1844 ambientata fra i palazzi settecenteschi di via Garibaldi.

È una visione romantica che corrisponde ancora alla situazione attuale; su di essa però incombe la grave minaccia di una distruzione ambientale prevista dal Piano Regolatore; di fronte alla chiesa dovrebbe infatti aprirsi uno squarcio di 50 metri per allargare via Bellezia mentre, di fianco alla chiesa, la via Botero dovrebbe essere allargata a 24 metri, con irreparabile danno estetico per la chiesa ed i palazzi vicini e tutto ciò senza alcuna vantaggiosa contropartita a favore del problema di snellire il traffico di attraversamento del centro storico di Torino.

* * *

L'Abazia Benedettina di San Solutore fu ricca fin dalle origini di innumerevoli privilegi nonchè di vasti possedimenti in Piemonte fra i quali quelli siti nei Comuni di Sangano e Villarbasse, a venti chilometri da Torino, conservano tuttora interessanti edifici poco noti eretti dagli Abati: essi sono il Castello Abaziale di Sangano, nel cui recinto sussistono i resti della Chiesa battesimale di Santa Maria dell'Assunzione, e la Villa dei Conti Cucca Mistrot di Villarbasse, seicentesca residenza Abaziale, data poi in enfiteusi nel 1703 alla nobile famiglia che ne è ancora attualmente proprietaria.

Questa villa sorge in quella parte del concentrico di Villarbasse chiamata *Palassoglio*, denominazione antica che, secondo Riccardo Brayda e Ferdinando Rondolino, risale all'epoca romana.

È una costruzione a due ali ortogonali disimpegnate da una scala angolare con un giardino quadrato recinto da alto muro ed una piccola cappella fronteggiante la strada; meritevole di considerazione anche per la caratteristica decorazione pittorica ad architettura illusoria e per alcuni soffitti lignei è attualmente priva di parte dell'arredamento fra il quale c'era, ancora una trentina d'anni fa, un quadro che raffigurava il Salone d'Onore del Palazzo Comunale di Torino durante una riunione del Quartiere Generale del Governatore all'epoca dell'assedio del 1706.

Il palazzo è certamente opera del secolo XVII come si può desumere

anche dalle notizie storiche che riassumo dal Brayda e Rondolino: gli Abati di San Solutore erano signori della contrada o villa di Palazzolo che faceva parte del Comune di Villarbasse e l'esercizio della giurisdizione di Palazzolo era delegato ad un castellano che fungeva anche per Sangano ove risiedeva nel Castello Abaziale.

I Palazzolesi si dolevano che i signori dell'altra frazione, abitando in paese, e traendo profitto dall'assenza degli abati, li opprimevano dentro e fuori del Consiglio Comunale; perciò fra il 1679 ed il 1691 ricorsero all'abate acciò ottenesse dal Duca la facoltà di erigere Palazzolo in Comune distinto e separato da Villarbasse; la cosa non ebbe seguito.

Stanco dei litigi, vedendo scemati i proventi feudali ed i canoni dovuti dagli enfiteuti, verso la metà del Settecento l'abate Ignazio della Chiesa di Roddi, elemosiniere del Re e vescovo di Casale, divisò di investire della giurisdizione e dei redditi di Palazzolo un privato che gliene giurasse fedeltà e gli pagasse un annuo tributo.

Fra le varie richieste venne preferita quella fatta da Ignazio Mistrot pinerolese e conte di Villar San Marco, figlio di Francesco guardia delle zecche ducali, il quale fin *dal 1703 aveva tenuto in enfiteusi dall'Abbazia un palazzo coi beni e giardini annessi*; l'atto di prima investitura è del 26 novembre 1757.

Il conte Ignazio morì improle nel 1781 e legò il titolo di Vassallo di Villarbasse con i beni e diritti annessi al nipote Giulio Martino Cucca di Torino obbligandolo ad assumere il cognome e lo stemma dei Mistrot.

Per effetto delle leggi che abolirono i feudi il vassallo, nel 1821, si rifiutò di pagare all'Abazia l'annualità di L. 500, la lite fu transatta riducendo l'annualità a L. 250, che vennero riscattate con un capitale corrispondente nel 1865.

Il palazzo abbaziale di Villarbasse è tuttora posseduto ed abitato dalle due ultime discendenti della nobile famiglia; e poichè è incerta la sua destinazione futura e l'edificio non è notificato, salvo per una lapide romana murata come scalino nella gradinata della villa, sarebbe opportuno un provvedimento di tutela trattandosi di immobile di interesse storico e monumentale.

* * *

Del Castello di Sangano ebbi ad occuparmi nel 1954 durante una breve e fortunata campagna di scavi, condotta con gli Allievi del Corso di Restauro del Politecnico di Torino, campagna che ci permise, nonostante gravi

limitazioni di ogni genere, di raggiungere risultati molto soddisfacenti concretati negli accuratissimi disegni degli Architetti Maria Amalia Bechis, proprietaria del Castello, ed Elio Celato da Asti.

Durante la mia prima visita, nell'estate del 1954, constatai che il suo aspetto esterno corrispondeva alla raffigurazione ottocentesca del Gonin; attorno erano bensì sorti nuovi edifici rurali ed una rigogliosa vegetazione che lo nascondevano in parte, ma le masse ed i particolari delle cornici e finestre medioevali ed altri elementi settecenteschi restavano intatti a segnarne le secolari vicende architettoniche.

L'elemento più interessante appariva la Torre staccata dal Castello ed incorporata in quella che sembrava una recinzione divisoria fra il giardino e gli orti circostanti; la Torre tradiva la sua origine di campanile romanico da molti secoli inutilizzato come tale perchè trasformato per ragioni di difesa mediante la chiusura delle bifore, la demolizione della cuspide e l'aggiunta della merlatura.

Meno interessante appariva l'interno del Castello che aveva subìto tali profonde manomissioni da sconsigliare qualsiasi studio di restauro che avrebbe dovuto limitarsi alla liberazione delle bifore del campanile, alla demolizione di false merlature ed alla cancellazione di certe obbrobriose decorazioni pittoriche dovute ad un precedente proprietario che, nel decennio degli anni venti, aveva combinato da solo più disastri architettonici di quanti erano stati compiuti nei nove secoli precedenti.

Il mio consiglio circa l'inopportunità di intraprendere un lavoro faticoso e di scarsa utilità ai fini didattici non fu però ascoltato e quanto avvenne l'anno seguente mise in luce la notevole capacità e lo spirito di iniziativa della mia Allieva che, mobilitando i compagni di corso e trasformandoli in abili operatori, ottenne in pochi mesi tali soddisfacenti risultati da costituire, per tutti quelli che lavorarono nel suo castello un simpatico indimenticabile ricordo.

All'inizio dei lavori eravamo in possesso di scarse notizie storiche e di nessun accenno sulle vicende architettoniche degli edifici, dimenticati o sfuggiti all'attenzione anche di diligenti studiosi quali Eugenio Olivero e Riccardo Brayda che pure si erano occupati a fondo di tante costruzioni medioevali delle regioni prossime a Sangano.

L'informazione di più antica data era quella che Gezone, vescovo di Torino dal 1000 al 1011, nella donazione fatta a favore del Monastero dei tre Santi Martiri torinesi da lui edificato, elencava « tutta intera la corte che si chiama Sangano con le terre e vigne, pascoli, prati, colti ed incolti,

selve, alberi fruttiferi ed infruttiferi, acque, pozzi, fonti, rivi e torrenti, pesca, monti e valli, e similmente la Valle Novellasca, Palazzolo, Susinasco e Reano, attigue o contigue alla medesima corte, nonchè la *chiesa battesimale di Sangano* e le altre chiese ivi esistenti con le decime ».

Di questa chiesa battesimale anteriore al 1000 e interamente distrutta potevamo immaginarci soltanto un'ubicazione in prossimità del campanile e in qualche modo collegata ad esso. Iniziate le ricerche si constatò dapprima che in nessuna delle due chiese costruite in Sangano nel secolo XVII e nel 1706 per la Prevostura dei Santi Solutore, Avventore e Ottavio e dedicate all'Assunta, e neppure nei vari corpi del Castello o nelle ville signorili e nelle case rurali di Sangano era stato reimpiegato materiale romanico; si rilevò poi che il piano del giardino del Castello era tutto sopraelevato e spianato ad un livello superiore agli orti circostanti e considerando che, tanto nel passato che ancor oggi, è più economico interrare che trasportare lontano i materiali pesanti, si decise di ricercar la chiesa nel giardino del castello.

Rimossi dapprima i materiali addossati al campanile si trovò un accenno di muratura in elevazione di struttura diversa da quella del campanile stesso; osservando poi, nel mese di dicembre, il terreno privo di vegetazione constatammo, aiutati dal noto fenomeno del diverso assorbimento dell'umidità da parte della terra e da parte delle murature sepolte, che tale struttura continuava interrata ad andamento curvilineo.

Trovammo così in 6 mesi di lavoro due absidi di una chiesa con le fondazioni di due altari ed un'altra struttura pure conformata ad abside ma di composizione muraria diversa dalle precedenti e destinata a sacrestia o a battistero; rimossi gli obbrobriosi intonaci dipinti che coprivano interamente la recinzione verso l'interno del giardino trovammo che essa corrispondeva ai mutilati muri di facciata e del fianco sud della chiesa nei quali trovammo e riaprimmo le due porte di ingresso.

Dove ci fu possibile scavare e smurare vennero in luce reperti archeologici dall'epoca romana in poi nonchè centinaia di frammenti degli affreschi medioevali e innumerevoli resti di scheletri, alcuni in sepolture secondarie.

Applicando ai disegni di rilievo certi sistemi di proporzionalità molto discussi nel secolo scorso ci fu inoltre possibile individuare a colpo sicuro e senza distruggere il giardino le fondazioni di alcuni eretti isolati.

Tutte le strutture apparivano molto salde con gli intonaci originari bene aderenti per cui ci domandammo, non avendo trovato tracce di in-

cendi e non essendosi mai verificati nella località nè terremoti nè fatti di guerra, quali potevano essere state le cause della distruzione della nostra chiesa.

Sapevamo che la corte di Sangano era sempre appartenuta agli Abati, salvo nel trentennio tra il 1254, allorchè fu venduta a Bonifacio signore di Piossasco, ed il 1284, allorchè il monastero ricuperò i beni dai figli di Bonifacio il Rosso, al prezzo di L. 300 di Susa; potevamo immaginare che fu forse in questo periodo che il campanile fu trasformato in Torre di difesa, ma la nostra chiesa però doveva aver continuato ad essere officiata come parrocchiale almeno fino al secolo XVII quando ne fu costruita poco lontano un'altra più modesta.

L'enigma fu risolto consultando presso l'Archivio Arcivescovile di Torino la relazione stesa dal Convisitatore delegato Canonico Cesare Loseo, Arciprete della Metropolitana di Torino, all'epoca della Visita Apostolica di Monsignor Angelo Peruzzi (1584-1585).

Ne trascrivo quanto illustra la situazione del nostro edificio, avvertendo che le sue condizioni non erano poi troppo dissimili da quelle di tante altre chiese dell'Arcidiocesi di Torino all'epoca della Controriforma.

« *Visitavit parrochialem Ecclesiam sub titulo Sanctae Mariae Absumptionis de loco detto San Gano, que dicitur ad liberam collationem Abbati; et Abbatie Sancti Solutori de Taurino...*

« *In dicta ecclesia non retinetur Sanctum Sacramentum propter paupertatem eius loci, ...*

« *Visitavit deinde fontem bactisimalem quem vidit esse lapideum sed tamen in loco incongruo positum nempe ecclesiam ipsam valde impedientem et propterea mandavit alium fontem de novo construi, quem mandavit a latere evangelii altaris maioris collocari; quem mandavit ornari una piramide lignea cooprienda suo coperculo de tella viridis coloris et circum cingi balaustris ligneis et dehinceps intra balaustra ipsa, et prope fontem fabricari sacrarium seu piscinam...*

« *Visitavit deinde sacristiam quam vidit in suis aedificiis non satis bene habere; et propterea mandavit eam in suis aedificiis accomodari; et ampliari et cum caveat lavello pro abluentibus manibus sacerdotum ideo ordinavit provideri de uno lavello nec non et de uno oratorio pro sacerdotibus ad orandum ac et etiam de uno armario pro recondendis paramentis...*

« *Vidit deinde altare maius sub capella depicta sed pre antiquitate decrustata et propterea mandavit capellam ipsam totam debere incrustari et*

dealbari in reliquis altare ipsum est consecratum ut dicitur et est denudatum; et cavet fere omnibus suis necessariis propterea ordinavit illud ornari debere icona decente ac muniri cruce, candelabus et omnibus suis necessariis.

« *Altare gloriosae Virginis quod dicitur spectare ad societatem sanctissimi rosarii est indecenter ornatum et propterea mandavit altare ipsum debere ampliari et provideri de una icona cruce duobus candelabris palio et scabello ligneo et altare portatile consecrato.*

« *Alia vero quatuor altaria indecentissima et tota denudata a latere epistole altaris maioris existentia indecentissima mandavit per rectorem destrui ac demoliri in termino octo dierum et perlustrando ecclesiam totam vidit eam in suis aedificiis non satis bene se habere cum sit in aliquali parte discoperta et tota decrustata et non pavimentata et propterea mandavit ecclesiam ipsam totam debere de novo copriri et incrustari ac dealbari et pavimentum accomodari in termino unius anni alias mandavit ecclesiam ipsam interdici...*

« *Vidit tandem cemiterium quod non est bene clausum et proterea mandavit illud bene et claudi et in medio eius crucem erigi.*

« *Non habetur domus canonicalis sed rector ipse residet in domo conductitia...* ».

È probabile che il Rettore della Parrocchia abbia allora ritenuto più conveniente intraprendere la costruzione di una nuova modesta chiesetta nelle vicinanze anzichè andare incontro ad una ingente spesa per restaurare la grandiosa abbaziale a due navate; tale chiesetta, ora ridotta a casa parrocchiale, fu poi abbandonata nel 1706 allorchè l'Ingegnere Antonio Bertola dettò le Istruzioni sul rifacimento della parrocchiale che è quella tuttora esistente sulla piazza comunale di Sangano.

Non conosciamo l'epoca esatta della demolizione della chiesa romanica che forse avvenne gradualmente e che fu completata soltanto verso la fine del Settecento come risulterebbe dal confronto delle mappe catastali.

La chiesa che abbiamo descritta non è forse quella battesimale citata nella donazione di Gezone, ma una chiesa benedettina di poco posteriore nella quale furono utilizzati anche materiali della precedente come lascerebbero supporre alcuni reperti archeologici che dovranno essere oggetto di ulteriori studi e ricerche.

FONTI BIBLIOGRAFICHE; OLTRE AGLI ATTI DI ARCHIVIO

M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino 1819, Tav. I pianta di Torino nel 1416.

G. B. Semeria, *Storia della Chiesa Metropolitana di Torino*, Torino 1840. Al Libro IV-CXXXI.

G. Casalis, *Dizionario geografico storico... degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino 1849. Voci Sangano e Villarbasse.

R. Brayda e F. Rondolino, *Villarbasse - La sua Torre e i suoi Signori*, Torino 1886. Nei Capitoli II e VII indicazioni delle fonti di Archivio per Villarbasse e Sangano.

M. Grosso e M. F. Mellano, *La controriforma nella Arcidiocesi di Torino*, Roma 1957.

Un artista piemontese alla corte di Ivan III?

di Piero Cazzola

Nella seconda metà del Quattrocento lo Stato moscovita sembra scosso da un fremito di rinascita nazionale; sotto la guida dei suoi Gramprincipi, e particolarmente di Ivan III e del figlio e successore Vasilij III, esso si avvia a debellare definitivamente i Tartari dell'Orda d'oro, che battuti un secolo prima a Kulìkovo, vedranno ora ridursi ad una pura formalità l'antico vassallaggio dei principi russi. È la politica di unificazione della « Terra russa », che non era riuscita ai grandi feudatari di Kiev, quella che si prefiggeranno ora i capi del giovane e agguerrito Stato, il quale proprio sul finire del secolo darà un colpo mortale all'antica rivale, Novgorod, la ricca e raffinata Firenze del Nord, i cui mercanti ed artisti diserteranno allora la decaduta città, attratti nell'orbita del nuovo astro di Mosca. Lo stesso Ivan III appariva, a detta degli stranieri che in quegli anni visitavano la Russia, tra cui Ambrogio Contarini, ambasciatore della Serenissima in Persia, che fu a Mosca di passaggio nel 1476 [1], più un principe del Rinascimento italiano che un despota nordico; il suo matrimonio con la nipote dell'ultimo Basileus di Costantinopoli, l'infelice Costantino XI, caduto nell'estrema difesa della sua città contro i Turchi, era riuscito un capolavoro di diplomazia. La giovane principessa Zoe era stata allevata a Roma, alla Corte di Papa Sisto IV e venne promessa in isposa a Ivan, dopochè un

[1] Ramusio, *Navigazioni e viaggi* (Relaz. del viaggio di A. Contarini in Persia), t. II, pag. 134.

suo inviato, l'italiano Giovan Battista Della Volpe, detto dai russi Ivan Frjazìn, aveva abilmente intrecciato le file delle nozze principesche, alle quali anche il Papa teneva assai, nella speranza che Zoe, passata alla fede cattolica, potesse con la sua influenza ricondurre nell'ovile del cattolicesimo romano le ribelli « pecorelle » russe, rimaste nello scisma dopo le note vicende del Concilio di Firenze. Le nozze furono celebrate per procura in Vaticano nel 1472 e subito, con la sposa (che tra l'altro non realizzò le speranze del Papa, essendo anzi ritornata alla fede ortodossa, assumendo il nome più bizantino di Sofia e avendo portato al marito lo stemma dei Paleologi con l'aquila a due teste, che da allora campeggerà nello scudo dei monarchi moscoviti, a giustificazione della teoria politica di « Mosca terza Roma »), partirono per la Russia i primi artisti italiani: vennero coniatori di monete, come il sovra nominato Ivan Frjazìn, venne un Antonio da Venezia, forse Gilardi, primo ricostruttore delle mura del Cremlino, venne un Trifone da Cattaro, che il Contarini vide all'opera in lavori di oreficeria, vennero un Panini e un Ciceri, antenati dei nobili russi Pànin e Čìčerin; soprattutto verranno, allora e negli anni seguenti, reclutati dalle varie ambascerie del Gramprincipe in Italia, alcuni egregi rappresentanti della nuova arte del Rinascimento. Nel suo vivace spirito Ivan III, in ciò influenzato dalla principessa greca sua moglie, che fu come l'anello di congiunzione fra la semibarbara Russia e la raffinata Italia rinascimentale, andava accarezzando un ardito progetto: aprire le sue fredde contrade al soffio spirante dal « giardino d'Europa », far sì che la giovane capitale rappresentasse anche esteriormente una città di meraviglie, una città di fiaba, come quelle descritte nelle *byline*, i cantari dell'epica russa medioevale; e di siffatti sontuosi edifici e monumenti dovevano essere autori i « mastri frjazìn », la cui fama era giunta da tempo in Russia attraverso l'Ungheria e la Polonia, per la loro gloria e per quella del Gramprincipe. Così le varie ambascerie portarono i loro frutti; e da Bologna venne a Mosca per primo Aristotele Fioravanti, cui sarà commessa la costruzione della Cattedrale dell'Assunzione [2]; da Milano Anton Pietro Solari, appartenente alla famiglia dei grandi architetti che avevano lavorato all'Ospe-

---

[2] C. Malagola, *Delle cose operate in Mosca da Aristotele Fioravanti, meccanico ed ingegnere bolognese del secolo XV*, in « Atti e Memorie delle RR. Deputaz. di St. Patria per le prov. dell'Emilia », Nuova serie, vol. I, Modena, 1877 (con ampia Nota bibliograf. sul F. sino al 1877); L. Beltrami, *Vita di Aristotele da Bologna*, Bologna, 1912; S. P. Bartenev, *Moskovskij Kreml' v starinù i teper'*, Mosca, 1912, vol. I; K. A. Chreptòvič-Butènev, *Aristotel Fioravanti, stroitel' Uspenskago Sobora i pismo ego iz Moskvy 1476 goda*, in « Stàraja Moskvà », II, 1914.

dale Maggiore e al Duomo di Milano, nonchè alla Certosa di Pavia, e a Mosca lascerà le tracce della sua arte nelle mura e torri del Cremlino, dove alla Torre Spàsskaja un'iscrizione in latino e slavo ancora lo ricorda [3]; e poi Marco Ruffo e l'argentiere Cristoforo e altri Antonii e Giovanni e Bon Frjazìn, non meglio identificati, che tutti lavorarono a opere durature, ai palazzi, alle mura di difesa, alle cattedrali dove sarebbero stati incoronati e tumulati i futuri Zar della Russia. La piccola città di legno stava dunque diventando, sotto gli occhi stupiti dei suoi abitanti, una grande imponente città di pietra, « bjelokàmennaja Moskvà », Mosca dalle bianche pietre.

Ma in questa benemerita Associazione, dove oso prendere oggi la parola per la prima volta, è di uno di codesti artisti che a me interessa parlare loro, per la sua probabile origine dal grembo del nostro Piemonte. Questa singolare figura di artista è Aloisio, che le fonti russe chiamano sempre Aleviz o Alovizo Frjazìn e le nostre invece Aloisio o Alvise da Carezano o da Carcano. Vorrei anzitutto chiarire che il termine « frjazìn », usato dai russi per indicare in genere gli italiani, è una storpiatura di « franco », con cui in Oriente dai tempi delle Crociate in poi si solevano denominare i latini del Mediterraneo; entrato nell'uso fra i russi di chiamare « frantsùs » i francesi, agli italiani rimase il termine « frjazìn ». Dunque di Aloisio si sa poco, ed è ben naturale, considerando che erano i tempi in cui l'arte della stampa faceva i suoi primi passi e soltanto le memorie e i diari dei viaggiatori e dei diplomatici di ritorno in patria permettevano di essere informati sui fatti di Russia. Il dissenso fra gli storici dell'arte è completo già sulla data del suo arrivo a Mosca; c'è chi lo dice ivi nel 1484 e l'anno dopo all'opera intorno alle mura del Cremlino, chi lo vede nel 1487 por mano al vecchio palazzo dei Gramprincipi, chi afferma la sua venuta a Mosca soltanto nel 1494 o 1495, con la terza ambasceria spedita in Italia dal Sovrano, quella di Manuìl Àngelov e Danìil Mamýrev. A questi ultimi dati vorrei attenermi, come quelli che mi sembrano più degni di fede, per essere appoggiati a due documenti dell'epoca, di cui leggerò loro i passi che interessano l'argomento. Il primo è una lettera di Gualtero, segretario del Duca di Milano Ludovico il Moro, al suo Signore, che porta la data del 19 novembre 1496 e si può leggere all'Archivio di Stato di Mi-

---

[3] F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti scultori lombardi del XV sec. Studio storico-critico*, in « Italienische Forschungen », vol. I, Berlino, Cassirer, 1906; Chreptòvič-Butènev, *Latinskaja nadpis'na Spasskich vorotach i ich tvorec Petr-Antonij Solari*, in « Sbornik statej v čest' grafini P. S. Uvarovoj », Mosca, 1916.

lano, nel Carteggio Sforzesco. Essa dice testualmente: « Quelli andarono in Rosia furono tre, cioè maystro Aluysio da Carcano, magistro de muro et ingegnere, maystro Michael Parpaione fabro, et Bernardino da Borgomaynero, pichapedre, tutti tre milanesi... Il Principe ha dato loro otto vestiti di Corte e vuole che gli costruiscano un castello simile a quello di Milano... ». L'altro documento è un atto del 6 dicembre 1493, tratto dall'Archivio Notarile di Milano, dal quale risulta che in quella data erano stati stipulati in Milano « pacti et conventione a bona fide et senza ingano, fra Manuel Doxa Angelov et Daniel Maymorero Mamyrev, tuti doy ambassadori del Ill.mo et Ex.mo signore di tuta Roxia, et may. Bernardino de Borgomanero che habita in parti orientale di Milano »; in tale contratto era detto che « dicto Bernardino era obligato ad ogni riquisitione de li prefati ambassadori, partirse de la presente citate de Milano ed andare nel paese del prefato Ill.mo gran Signore, et la persona sua exercitare bene et fidelemente ad tuta sua possanza nel mestero o sya exercitio de la architetura in fare castelli et pallatij. Li prefati ambassadori siano obligati farli le spese dei cavali et del vivere... et ancora il dicto may.o Bernardino sia obligato a stare a la obedientia del maystro Aluysio dy Carchano architectore del prefato M. gran signore ». Che significa dunque tale obbedienza al misterioso Aloisio da parte di Bernardino di Borgomanero, « pichapedre », cioè spaccapietre, lapicida, nonchè degli altri compagni della piccola brigata di artisti giunta a Mosca a seguito dell'ambasceria, il già nominato Michele Parpaglione o Parpajone (« farfallone » in piemontese, anche nel senso di uomo estroso, bizzarro) e forse un certo Pietro, fonditore poi di un'enorme campana nel 1503? Dobbiamo pensare che Aloisio da Carcano o da Carezano, come lo denominano altre fonti, fosse già da tempo al servizio di Ivan III e sarebbe venuto a Milano nel 1494 con gli ambasciatori russi per reclutare altri artisti? È un'ipotesi seducente, che fu presa in esame dal Beltrami[4], ma cade di fronte alla precisione delle fonti russe, che affermano essere la loro ambasceria ritornata a Mosca nel 1495 anche con Aloisio da Carcano, poco importando il particolare che questi avesse, come risulta da altro documento dell'epoca, versato a Bernardino 4 ducati d'oro come... anticipo di onorari, potendosi la cosa spiegare col fatto che Aloisio fosse stato il primo a venir reclutato dagli inviati russi e da loro incaricato di cercare dei collaboratori e impegnarli a venire in Russia. Così la pensano autori russi qualificati,

[4] Luca Beltrami, *Artisti italiani a Mosca al servizio di Ivan III*, 1925.

come il Solov'ëv e il Sobko [5], nè v'è motivo per opinare diversamente, mentre invece rimane un fondato dubbio che di architetti Aloisii venuti al servizio dei Gramprincipi moscoviti ve ne fosse non uno, ma due; il primo costruttore di edifici di carattere civile e restauratore delle opere di difesa del Cremlino, il secondo geniale artista edificatore di molte chiese nella cinta del Cremlino, fra cui la mirabile Cattedrale dell'Arcangelo Michele. Quale dei due, se due sono, possa dirsi il piemontese-lombardo, e quale il probabile veneto, è difficile dirlo, data la scarsezza dei documenti tuttora esistenti; però propenderei a ritenere « nostrano » l'architetto civile e « veneziano-lombardesco » quello religioso, anche se negli Archivi veneziani le ricerche sono riuscite infruttuose. Intanto va affrontata a lume di logica, in mancanza di altri elementi, la questione dell'origine: se la terza ambasceria constava, oltrechè di Aloisio, di un Michele Parpajone e di un Bernardino da Borgomanero, chi potrebbe dubitare che codesti artisti fossero piemontesi, e sia pure di quella parte del Piemonte che più subiva l'influenza lombardo-ticinese, allora preponderante con le sue gloriose scuole dei maestri comacini, campionesi, bergamaschi? Ma « parpajone », vivaddio, è nome piemontese, al cento per cento, e anche il suo significato traslato di cui ho sopra detto può spiegarsi, applicato a un artista, che per il suo bizzarro talento doveva lasciar stupefatti i suoi concittadini; e quanto al « pichapedre », a parte che viene reso noto il luogo d'origine, nel Novarese, basterebbe la qualifica datagli per arguire che si trattava di un piemontese; mi pare che ancora oggi così vengono denominati i cavatori e i marmorini. Rimane l'incertezza su Aloisio, che come i compagni viene detto « milanese »; ma chi può escludere in Gualtero una punta di spirito di campanile, mentre scriveva al suo Duca dell'impresa dei tre artisti, messisi in viaggio per un Paese così lontano e poco conosciuto? Nel contratto poi non si ripete l'origine, ma solo che Bernardino « habita in parti orientale di Milano »; e allora perchè non dedurre che i tre si trovavano bensì a Milano, in quanto all'opera presso qualcuna delle sontuose costruzioni che venivano erigendosi in quei tempi sotto l'illuminato governo di Ludovico il Moro, ma non ne erano originari, come danno a divedere i loro nomi? Che se dovessimo leggere « da Carcano » ci rassegneremmo a considerare Aloisio un lombardo, se invece, come induce a credere anche la scelta dei compagni da lui fatta fra conterranei, fosse « da Carezano », allora non avrem-

---

[5] S. Solov'ëv, *Istorija Rossii s drevnjeiših vremën*, Pietrob., 1851, l. I, pag. 154; N. Sobko, *Slovar' russkich chudožnikov*, Pietrob., 1895, vol. I, 1, pag. 70.

mo dubbi ad affermare il suo luogo di nascita in quell'antico borgo del Vercellese, che ancora qualche secolo fa portava quel nome ed è oggi « Caresana », da cui ha pure origine una nobile omonima famiglia che diede ai Savoia dei fedeli servitori, nelle armi e nel governo.

Quanto all'ipotesi dei due Aloisii, vorrei aggiungere che non v'è ancora l'unanimità nelle opinioni degli studiosi. Il già citato Sobko, nel suo « Dizionario degli artisti russi », nonchè il Dobbert, autore dell'articolo nel « Künstler-Lexicon » del Meyer, e il Neumann, parimenti redattore del Lexikon dei Thieme-Becker [6], dal quale attinse il Niccoli per la stesura della notizia su Aloisio nell'« Enciclopedia Treccani », e lo stesso mentovato Beltrami ricordano il Nostro come l'architetto del Cremlino e degli edifici annessi, nonchè valido colaboratore del Solari fino alla sua morte nella costruzione della Cattedrale dell'Arcangelo. Le antiche cronache russe per contro lo ricordano soltanto come « Frjazìn » o « Novyj », onde poco vantaggio ne possiamo trarre, se non fosse per quel « nuovo » che sembra presupporre un « vecchio » o « predecessore »; ma aggiungono « stennòj master », o « maestro di muri », pronto a esercitare il suo « mestero » nel fare « castelli et pallatij », come dice il contratto. E allora che cosa ne potremmo dedurre, considerando anche la diversità delle opere del primo e del secondo periodo? forse che, decisosi a restare in Russia per sempre, Aloisio vi prendesse moglie e si convertisse all'ortodossia e che perciò apparisse agli occhi dei russi come un uomo « nuovo » e con questo appellativo fosse designato? Anche il famoso storico Karamzin [7] menziona l'architetto Alevigo, ma non dice che venisse da Milano, mentre le fonti russe non accennano all'appellativo « nuovo » prima del 1505, pur identificando in un unico autore le varie opere attribuite ad Aloisio. Un colpo decisivo a favore della tesi dei due Aloisii sembra averlo dato in tempi recenti, dopo i cauti dubbi avanzati dal Šervinskij [8] che rilevava dei « venezianismi » nella Cattedrale dell'Arcangelo, il Prof. Ernst, di Sinferopoli [9], che studiando in Crimea le « Porte di ferro » del Palazzo di Bachčisaraj, vi ha scoperto l'indubbia presenza di elementi architettonici italiani e voltosi alla

---

[6] Ed. Dobbert, *Aloisio*, in « Allgem. Künstler-Lexikon herausgeg. von Dr. Jul. Meyer », Lipsia, 1872, I; W. Neumann, *Aloisio*, in « Allgem. Lexikon der Bildenden Künstler » dei Thieme-Becker.

[7] N. M. Karamzin, *Istorija gosudarstva Rossijskago*, vol. 4, Pietrob., 1889.

[8] S. V. Šervinskij, *Venecianizmy moskovskago archangelskago sobora*, in « Moskovskij Merkur », fasc. I, Mosca, 1917.

[9] N. L. Ernst, *Železnye dveri Bachčisarajskago dvorca*, in « Izv. Tavr. archiva ob-va », vol. 59.

ricerca del loro autore, è giunto alla conclusione che per la Crimea era passata l'ultima delle ambascerie italiane di Ivan III, quella di Ralev e Karačàrov; con questa ambasceria sarebbe giunto il nuovo Aloisio, come prova un documento autentico, una lettera del Khān di Crimea, Mengli Ghirej, a Ivan III. Perché l'ambasceria avrebbe dovuto compiere una tal diversione sul suo percorso? perchè nel 1503 era ancora in corso una guerra fra la Moscovia e la Lituania scoppiata nel 1500 e non potendosi seguire la solita strada per la Germania e la Polonia, il Gramprincipe cercò di aprire ai suoi artisti *frjazìn* sia la via della Turchia che quella della Moldavia, spedendo messaggi ai vari principi. L'ambasceria non diede notizie di sè fino al 1502, quando verso la metà di quell'anno fu, per così dire, ritrovata e nell'estate 1503 il Khān di Crimea poteva informare il Sovrano moscovita che aveva finalmente « preso nelle sue mani » i di lui inviati e che con essi erano pure arrivati i « mastri frjazìn » con le loro mogli e figli (si trattava di argentieri, fonditori e mastri di muro). Ma soltanto nel settembre 1504 l'ambasceria ripartì sotto buona scorta dalla Crimea e a fine novembre era finalmente a Mosca; il che significa che in quell'anno e mezzo circa di loro permanenza nei territori del Khān tartaro uno o più costruttori italiani fecero sentire la loro influenza di raffinati artisti rinascimentali. E poichè nelle « Porte di ferro » si appalesa lo stile architettonico veneto-lombardo, si è tratti a dedurre che quell'Aloisio o Aleviso che portò a Ivan III una lettera di raccomandazione del Khān, in cui egli è detto « grande maestro », non fosse lo stesso Aloisio da Carezano venuto in Russia dieci anni prima, in quanto in tal caso non avrebbe avuto bisogno di commendatizie presso il Gramprincipe, che già nel '96 lo colmava di favori, come si può apprendere da una sua lettera ad amici in Italia. Onde viene naturale d'identificare l'Aloisio, probabile autore del Palazzo crimeano, col costruttore della Cattedrale dell'Arcangelo, compiuta appunto fra il 1505 e il 1509. Diremo perciò, avviandoci alla conclusione, che l'Aloisio piemontese-lombardo fu l'autore di torri e porte del Cremlino e continuò l'opera di Solari, Ruffo, Antonio Frjazìn, che avevano costruito la torre Tainìtskaja, la Spàsskaja, la Vodovzvòdnaja, la Nikòlskaja, tutte italiane nell'impostazione e nella struttura; che Aloisio portò a termine le fortificazioni, armò i fossati, rafforzò le rive, corresse il corso del fiumicello Neglìnnaja, rivelandosi anche esperto di problemi idraulici. Onde il Cremlino si presentava, a opera compiuta nel 1516, come un castello italiano e così lo descrivono i viaggiatori del tempo, il veronese Gua-

gnino [10], per esempio, che nel 1560 scriveva essere il forte moscovita stato costruito sul modello del Castello di Milano; identico essendo il sistema di fortificazioni, con sbarramenti diritti e mura isolate congiunte fra loro, secondo gli insegnamenti dell'antico Vitruvio; le merlature poi ricordando quelle delle mura di Milano, Vicenza, Verona, Parma, Torino, le feritoie e saettiere quelle di Mantova e Firenze, a Palazzo Vecchio, essendo il sistema dei torrioni pentagonali, con baluardi e bastioni, ancora agli inizi sia in Italia che in Francia al principio del XVI secolo e seguendo gli artisti italiani in Russia il vecchio sistema delle alte mura merlate. Anche l'Herberstein [11], ambasciatore di Massimiliano e Carlo V presso il Gramprincipe, scrisse nei suoi Commentari nel 1526 che a Mosca c'era « un castello di mattone bruciato » e che « le armature castrensi », così come « i palazzi del principe sono costruiti *italico more* da Italiani ». Del pari Paolo Giovio [12], che non fu in Russia, ma ne ebbe notizia dall'Ambasciatore di Vassilij III a Roma, Dmitrij Gerasimov, scriveva nel 1525: « Nella città stessa, nel fiume Moscova si getta il fiumicello Neglinnaja che mette in moto molti mulini. Nel punto in cui si getta nella Moscova forma una penisola, in fondo alla quale si trova un bellissimo castello con torri e merli, costruito da architetti italiani ». E ancora il Possevino [13] nel 1587: « Le case della città fanno pensare alle casette di campagna italiane... sotto l'immagine della Madonna, sulla porta della Torre Spàsskaja, ho letto l'iscrizione che, nel nome di Pietro Antonio Solario milanese, rivendica agli italiani la loro attività di architetti del Cremlino ». E infine l'Olearius [14], viaggiatore tedesco in Moscovia nel XVII secolo, riferendosi al Cremlino dice: « Il Granduca Michele Fjodòrovič (lo Zar del suo tempo) ha fatto costruire per suo figlio un magnificentissimo palazzo alla maniera italiana »: perdoniamo all'allemanno la mancanza d'informazione di fronte alla sincera sua ammirazione per l'opera degli Italiani. E vediamo ora brevemente, dell'altro probabile Aloisio, le opere attribuitegli con maggior sicurezza: la Cattedrale dell'Arcangelo, dove, come osservava il Šervinskij, abbondano

---

[10] ALEXANDRI GUAGNINI VERONENSIS, *Omnium regionum Moscoviae Monarchae subjectarum Tartarorumque campestrium etc. sufficiens et vera descriptio*, in « Rerum Moscovitarum auctores varii », pagg. 154-206, 1560.

[11] S. GERBERŠTEJN, *Zapiski o moskovitskich delach*, Pietrob., 1908.

[12] PAOLO GIOVIO, *Libellus de legatione Basilii, Magni Principis Moscoviae ad Clementem VII Pont. Max.* (con trad. russa), Pietroburgo, 1836; I. ZABJELIN, *Istorija goroda Moskvy*, Mosca, 1905.

[13] ANTONIO POSSEVINO, *Moscovia*, Anversa, 1587.

[14] ADAM OLEARIUS, *Vermehrte Neue Beschreibung der Muskovitischen u. Persischen Reise*, Schleswig, 1666.

i « venezianismi »: quelle 4 finestre rotonde raggruppate nell'emiciclo centrale della facciata orientale, come in S. Maria dei Miracoli e nella Scuola di S. Marco; le due porte ai lati dell'ingresso principale, che rivelano nelle proporzioni e nella decorazione forme d'arte veneziana; le modanature a forma di conchiglia come a S. Zaccaria, che fanno allora la prima comparsa nell'arte russa e saranno poi uno dei motivi favoriti del barocco russo della fine del XVII secolo; il tema della cornice avanzata, che taglia dal corpo dell'edificio le modanature, divenute puri elementi ornamentali, mentre la parte inferiore della chiesa si presenta come un vero palazzo italiano, con i suoi tipici portali, pilastri, archi elaborati. Questa, e altre chiese ora non più esistenti, furono le opere del singolare talento di Aloisio, come quella della Natività di S. Giovanni Battista, presso la Porta Borovìtskaja del Cremlino, demolita un secolo fa; la chiesa di S. Giovanni Climaco sotto le campane, al posto dell'attuale campanile di Ivan Velikij, quella dell'Annunciazione a Vagàn'kovo, esistente fino all'incendio del 1591, in cui si presentava per la prima volta la forma della chiesa parrocchiale, con le vòlte senza pilastri, che divenne poi tipica delle chiese minori. Altre undici chiese enumera il Sobko come opere di Aloisio, che ben può dirsi avere svolto una funzione intermediaria fra la precedente architettura del tipo pskovitano-novgorodiano e quella moscovita del secolo successivo; alle forme antiche, al cubo incoronato di cinque cupole delle prime chiese russe egli aggiunse cornici, cinture, motivi ornamentali, portò veramente quello stile « frjazìn » che per i russi significa lo stile del Rinascimento italiano. Sicchè Kolòmenskoje viene attribuito a Aloisio più da una tradizione che riguarda al suo stile come a quello di un capo-scuola [15], che da prove sicure. La chiesa dell'Ascensione di Kolòmenskoje, a 150 km. da Mosca, risale al 1532 e potrebbe perciò essere ancora opera di Aloisio, di cui l'ultima notizia è del 1551: in essa le forme del Rinascimento si rivelano in molti particolari architettonici, nei pilastri, nei capitelli, ma in complesso è opera estranea allo spirito rinascimentale; se non fu Aloisio il suo costruttore, il seme di Aloisio era caduto in un terreno fecondo.

---

[15] N. Ivančin-Pisarev, *Progùlka po drèvnemu Kolomènskomu ùjezdu*, Mosca, 1843, pagg. 9 e 61.

Due tele inedite di Giuseppe Antonio Pianca

di Casimiro Debiaggi

Dopo il mio primo, modesto ed ardito tentativo di delineare su questo stesso bollettino la figura del pittore valsesiano Giuseppe Antonio Pianca [1], non si può fare a meno di constatare, e con piacere, che l'interesse sulla sua opera sia andato sempre più aumentando. L'ampia e riuscitissima mostra di Varallo del 1962, gli studi del Rosci e del Testori [2] hanno raggruppato un numero sempre maggiore di dipinti, scoprendo dei lati non solo nuovi e suggestivi, ma addirittura imprevisti nell'attività del Pianca, come quello di pittore di scene campestri piene di profonda verità e di nature morte stupende tra le più forti del suo secolo, che furono già ammirate a Palazzo Reale nell'indimenticabile Mostra del Barocco [3], ove per la prima volta vennero presentate al vastissimo pubblico. È poi proprio di ieri la presenza di due inediti suoi pezzi rarissimi alla Mostra della Natura Morta di Napoli [4], che ci rivelano sempre più notevole e sorprendente la personalità del Pianca in tal genere di pittura, ponendola in una posizione di preminenza per arditezza, spontaneità quasi violenta e concretezza. Non sorprenderà dunque se nella sua nativa Valsesia sia possibile ritrovarne ancora qualche tela.

Così nella quadreria della casa parrocchiale di Borgosesia, che il nuovo prevosto prof. Don Boschi ha recentemente riordinato con vera amorevole cura, tra tante altre opere dei secoli XVII e XVIII, in cui predomina il

---

[1] C. Debiaggi, *Giuseppe Antonio Pianca: pittore valsesiano*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », nuova serie, a. XII-XIII, 1958-1959, pagg. 158-164.

[2] A. M. Brizio - M. Rosci, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo, 1960, pagg. 33 e 94-95; G. Testori, *Elogio dell'arte novarese*, Novara, 1962, pag. 35; M. Rosci, *Contributi alla conoscenza del pittore G. A. Pianca*, in *Atti del Congresso di Varallo della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti*, Torino, 1962, pagg. 115-120; M. Rosci, *Giuseppe Antonio Pianca* (Catalogo della Mostra), Varallo, 1962; G. Testori, *Una « Natura morta » e due « Paesaggi » del Pianca*, in « Paragone », a. XIV, n. 157, gennaio 1963, pagg. 53-57. Ricordiamo inoltre L. Mallé, *Le Arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pag. 387.

[3] A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco Piemontese*, vol. II, Torino, 1963, pagg. 14 e 98-99.

[4] S. Bottari, *La natura morta italiana* (Catalogo della Mostra), Napoli, 1964, pagg. 15, 22 e 97-98. Altre quattro Nature Morte, appartenenti alla collezione Ronco di Biella, sono state esposte, come opera del Pianca, alla mostra di Cristoforo Munari e della Natura Morta Emiliana a Parma negli ultimi mesi dello scorso anno (A. Ghidiglia Quintavalle, *Cristoforo Munari e la Natura Morta Emiliana*, Parma, 1964, pagg. 98199).

sempre prolifico Gianoli, sono comparse casualmente anche due sue tele tra le più tipiche ed interessanti. E siamo per l'appunto in Borgosesia, il grosso centro valsesiano, a poche centinaia di metri da Agnona, patria del nostro Pianca, e verso la quale il piccolo villaggio ha sempre gravitato.

Le tele rappresentano due soggetti biblici: « Giacobbe e Rebecca al pozzo » (fig. 1) e « Gesù e l'adultera » (fig. 2) [5]. I temi sacri appaiono però subito puramente casuali, tanto la libertà creativa del pittore li interpreta come tipici quadri di genere, nè ciò stupisce se pensiamo ai due noti ovali della Pinacoteca di Varallo, nei quali il « Battesimo di Cristo » e la « Fuga in Egitto », seguendo la tradizione « eroica » seicentesca, mirano solo ad essere grandi paesaggi decorativi. Ma lo spirito è qui diverso: in contrapposizione alla quasi inconsueta fiacchezza degli ovali varallesi, le due tele di Borgosesia sono tra le cose più forti ed ardite del pittore, confermando ancora una volta le sue frequenti alternative e la sua quasi sconcertante discontinuità.

Oltre ai soliti riferimenti al Magnasco o a Marco Ricci, qui il Pianca sembra accostarsi quasi, ma ancor una volta solo superficialmente ed in modo puramente casuale, all'ambiente piemontese, direi particolarmente alle più popolaresche scene dell'Olivero, tratte anch'esse dalla realtà quotidiana, che certo gli dovettero essere abbastanza congeniali per affinità mentale e per un irresistibile richiamo verso un mondo plebeo (cittadino per l'uno e campagnolo per l'altro). Perciò ancora più esteriore è quell'anticipo delle così caratteristiche sopraporte di Vittorio Amedeo Cignaroli che forse può venire in mente a prima vista guardando le due tele di Borgosesia, anticipo, ben inteso, solo per i soggetti di genere ed arcadici resi con un frizzante brio rococò, non certo per lo stile quasi opposto nel raffinato e dolce Cignaroli.

Ma sconcertante è da un lato percepire questi anticipi, dall'altro invece notare addirittura dei forti ritardí, tanto il Pianca è ad un tempo aggiornato ed arcaico, colto e primitivo.

Le scene sono infatti ideate nel modo più semplice ed elementare, vorrei quasi dire su un inconsapevole richiamo ai gruppi di figure inquadrati da uno sfondo di paesaggio delle cappelle del Sacro Monte varallese, che è un peso culturale sempre presente in ogni artista uscito dalla valle.

---

[5] I due quadri misurano cm. 90 x 129; il loro stato di conservazione è assai mediocre, in vari punti il colore è caduto ed appare la tela sottostante, ed in molte parti il colore tende a sollevarsi. Nel quadro di « Gesù e l'adultera » quasi tutta la parte inferiore è rovinata e presenta verso sinistra un grosso buco sbrigativamente rattoppato.

Ecco qui dunque il nucleo centrale briosissimo, nel quale l'episodio sacro è trasposto in termini di realtà pastorale e contadina, animato da un esaltante brio coloristico, avvolto e conchiuso, sia pure con ampia spazialità di cielo, ma come da un secondo elemento, dal paesaggio. Qua e là le rocce e gli stupendi animali tentano il collegamento, che sembra attuarsi essenzialmente nella tela di « Giacobbe e Rebecca al pozzo » tramite quei due strani cammelli, vero passaggio fantasioso dal mondo umano a quello vegetale, che parrebbero saltar fuori da chissà quale bestiario medioevale, se non ci soccorresse anche questa volta il richiamo al Sacro Monte, e particolarmente a quei due straordinari serragli della « Creazione di Adamo ed Eva » (cappella I) e della « Tentazione di Gesù » (cappella XIII), quest'ultima poi particolarmente puntuale per quella giraffa dal lunghissimo collo, che compare dietro alla statua del demonio, ripresa qui alla lettera nel cammello di destra.

Ma parlando di animali subito si è attratti dallo stupendo gruppo delle pecore, che appartengono senza alcun dubbio allo stesso gregge di quelle ormai note dei due « Paesaggi » della collezione Pavesi di Milano, e paiono coabitare anche nella stessa stalla con i grossi buoi delle due tele citate ed anche con quell'altro, di identica razza certo, del grande quadro di Santa Eufemia a Novara, tanto è simile il sudiciume fangoso che intride la lana intonsa delle pecore ed il pelo incolto dei ruminanti.

È in questi elementi umili che più suggestiva e affascinante si fa la poesia del Pianca nel riecheggiare con più scoperta confidenza e con gli accenti più sinceri il mondo plebeo e campagnolo che tanto sovente lo attrae.

Ma è anche dal gruppo degli animali che prende avvio la briosa e veramente settecentesca sinfonia cromatica che tutto investe il gruppo delle figure in una sorprendente vibratilità di tocchi briosi a grumi, ad improvvise contorsioni ed a nervosi, instabili colpi di biacca per vivificare luministicamente la scena.

Il bianco sporco con ombreggiature seppia (quasi mirabili monocromi) delle pecore viene ripreso identico nella veste di Rebecca, su cui si posa con stridente contrasto il mantello stropicciato del più tipico azzurro freddo del Pianca (quello per intenderci, che domina anche nel superbo ritratto di canonico di Genova).

Nè meno strani sono gli accordi coloristici nella figura di Giacobbe, dall'inconfondibile giubbetto marrone terroso all'azzurro dei calzoni ed al bianco biacca della camicia, dietro a cui svolazza in tormentate volute un

drappo d'un rosa pallido e sporco che fa da mantello. Qua e là altri riflessi di biacca ravvivano anche i sassi muschiosi sul terreno.

Nell'altra tela campeggia il rosso cupo, tendente al mattone caldo, della tonaca del Cristo, quasi orlata dal manto blu che corre su tutto il dorso per allargarsi a terra come l'acqua di una fontanella che forma una pozzanghera, mentre si rapprende ed accartoccia nella parte anteriore della figura. Ritorna il bianco biacca ombreggiato d'ocra nella barba fluente e nei capelli dell'ebreo chinato a terra, una delle più attraenti figure di tutto il Pianca, resa con un argutissimo e profondo senso psicologico. D'un giallo terroso è il suo abito e del solito azzurro con riflessi bianchi il berretto, posato così vivacemente di sbieco.

La rustica sinfonia cromatica è proseguita dall'altra figura di vecchio fariseo, in tunica bianca, sempre ombreggiata in ocra, con il manto e lo strano copricapo rosso lacca. D'un bianco più intenso è la veste dell'adultera, che viene così a dominare al centro della scena, contrapponendosi al tono opaco degli elmi e delle corazze dei soldati di un grigio plumbeo tendente al marrone.

Ma un senso di generale vibratilità pervade tutta la scena, oltre che per le solite pennellate nervose, fratte, raggrumate, per il felice gioco di continui riflessi luministici, ottenuti con i tipici, brevi, rapidi colpi di biacca. Se ne veda per esempio l'effetto nelle dita rese così espressive, sugli elmi e sulle corazze ed anche sulla veduta della città lontana. Con essi si accorda mirabilmente il riflesso di luce giallo dorato sul rudere pietroso di destra.

Vengono così anche alla mente certi risultati delle sopraporte decorative nel palazzo della Banca Popolare di Novara, particolarmente nella resa delle figurine, ottenute con una tecnica molto simile, anche se più sommaria, data la distanza del riguardante.

Attraverso a queste due nuove tele del Pianca si ripresenta perciò ancora una volta tutta la problematica che investe la sua figura di artista. I richiami tanto evidenti alle altre sue opere dei periodi più diversi ne rendono quanto mai ardua di conseguenza una sia pur approssimativa datazione.

Schedula sulla bibliografia architettonica di Angelo Comolli

di Augusto Cavallari-Murat

Nel settore della storia della critica d'arte e delle teorie dell'architettura ha risalto l'opera dell'abate Angelo Comolli intitolata « Biografia storico critica dell'architettura civile ed arti subalterne, ecc. », edita in Roma nella Stamperia Vaticana di Luigi Perego Salvioni negli anni 1788-92, di cui sono usciti solo i primi 4 volumi in-4.

Tuttavia potrebbe venire meglio lumeggiata la novità del metodo adottato dal Comolli nella recensione della letteratura architettonica e, soprattutto, ci si potrebbe rammaricare per la sventurata interruzione conseguente alla morte dell'autore il 30 settembre 1794. Tale morte è stata davvero prematura perchè lo scrittore è scomparso all'età di trentaquattr'anni.

Angelo Comolli era nativo di Stradella, ma studiò in Roma come pensionato di S. M. Sarda.

Sembra che la redazione della bibliografia architettonica sia stata iniziata nell'anno 1785 su suggerimento di Andrea Memmo, ambasciatore della Repubblica Veneta presso la Santa Sede, interessante figura dell'illuminismo settecentesco della quale io ho più volte parlato altrove [1] e che recentemente è stata sistematicamente studiata [2]. In una lettera ad un amico in data 3 giugno 1788 da Roma dalla Biblioteca Imperiali, riprodotta nel primo volume da pag. VII a pag. XIII, ne espose un'idea generale nella quale s'intravede l'ispirazione al metodo di Diderot e D'Alembert applicato alla ricerca bibliografica.

---

[1] *R. Fabbrichesi nel quadro della storia dell'Istituto d'Architettura di Padova*, « Annuario dell'Università », Padova, 1960; *Giovanni Poleni e la costruzione architettonica*, « Atti del bicentenario poleniano dell'Università degli studi di Padova e dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti », (vol. LXXIV), 1963; *Interpretazioni dell'architettura barocca nel Veneto*, « Bollettino del Centro Internazionale d'architettura Andrea Palladio », Vicenza, 1962; *Indagini sui teorici neoclassici nel Veneto*, « Bollettino del Centro Internazionale d'architettura Andrea Palladio », Vicenza, 1963; *I teorici del Neoclassismo*, « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti », Venezia, 1963-64, tomo CXXII, Classe Scienze morali e Lettere.

[2] G. Torcellan, *Una figura della Venezia settecentesca: Andrea Memmo*, Istituto per la collaborazione culturale, Fondazione Cini, Venezia-Roma, 1963.

Il piano dell'opera prevedeva quattro parti e una appendice [3]. La prima parte era divisa in quattro volumi (quelli stampati rispettivamente negli

---

[3] Il materiale bibliografico presente nella prima parte dell'opera ha la seguente strutturazione classificatoria:

PARTE PRIMA

ARCHITETTURA CIVILE ELEMENTARE

- CLASSE I — Introduzioni
  - CAPO I — Introduzioni generali
    - § 1 Introduzioni, o notizie elementari per lo studio delle belle arti.
    - § 2 Cataloghi di libri, o Biblioteche.
    - § 3 Dizionari.
  - CAPO II — Introduzioni particolari.
    - SESSIONE I — Storia dell'arte
      - § 1 Storia delle belle arti in genere.
      - § 2 Apologie, ed elogi.
      - § 3 Osservazioni, considerazioni, riflessioni ecc.
      - § 4 Lettere, dialoghi, dissertazioni, memorie, discorsi, opuscoli e miscellanee diverse.
    - SESSIONE II — Storia degli artisti
      - § 1 Storia degli artisti in generale.
      - § 2 Storia degli artisti in particolare.
      - § 3 Storia di qualche architetto.
- CLASSE II — Instruzioni
  - CAPO I — Instruzioni generali.
    - § 1 Avvertimenti, regole, e precetti.
  - CAPO II — Instruzioni particolari.
    - § 1 Letteratura.
    - § 2 Disegno.
    - § 3 Geometria.
    - § 4 Prospettiva.
    - § 5 Aritmetica.
    - § 6 Storia.
    - § 7 Filosofia.
    - § 8 Musica.
    - § 9 Medicina.
    - § 10 Giurisprudenza.
    - § 11 Astrologia.
    - § 12 Meccanica.
- CLASSE III — Instituzioni.
  - § 1 Instituzioni teorico-pratiche.
  - § 2 Principi, ed elementi.
  - § 3 Saggi, trattati e compendi.

Alla sovraesposta architettura civile elementare, dovevano seguire nelle rimanenti parti dell'opera: l'architettura civile universale, l'architettura civile particolare, l'architettura civile calcografica e locale. Il Comolli avverte in testa allo schema che per architettura civile s'intende l'edificatoria, l'idraulica e la mista.

anni 1788, 1791, 1792). La 2ª, la 3ª, la 4ª parte e l'appendice, membra delle quali non si sapeva più nulla, vengono a precisarsi in conseguenza della scoperta di una dichiarazione del religioso don Fermo Comolli, fratello dell'abate Angelo e addetto alla Curia Arcivescovile di Torino ai tempi del Cardinale Costa d'Arignano (fino al 1796) e Bibliotecario dell'Università di Pavia (negli anni 1796-1798). Tale dichiarazione afferma che sarebbero stati riscritti e completati dallo stesso don Fermo, appunto le parti 2ª, 3ª e l'appendice, lavorandovi attorno intensamente negli anni dal 1803 al 1805, e che nel 1807 l'editore Cappelli avrebbe dato l'annuncio della ripresa editoriale.

Il documento, datato da Stradella il 22 ottobre 1818 è sotto forma di lettera dichiaratoria rilasciata a certo prof. Marchesi ch'io non ho indagato chi sia. È incollato entro un esemplare della Bibliografia a stampa posseduto dalla Biblioteca Civica di Torino [4]. È uno scritto denso di notizie altrimenti non rintracciabili. Per esempio le Schede Vesme [5] se la sbrigano, a proposito del Comolli, con sei righe, unicamente di carattere bibliografico e comunque rettamente sottolineanti l'origine piemontese dello scrittore e l'altra fatica pubblicistica: « *La Vita inedita di Raffaello d'Urbino* » stampata a Roma in un vol. nel 1790, ed in seconda edizione accresciuta nel 1791 sempre in Roma. Ma è oggi noto l'infelice esito di tale pubblicazione del lavoro d'un Anonimo, smascherato come falsario da A. Springer nel Repertorio f. Künstwissenschaft, V, 357 (*Die Echtheit des Anon. Comolli*) ed anche prima dal Passavant nella sua biografia di Raffaello citata dallo Schlosser [6]. Del libriccino era stata fatta una traduzione a Monaco, presso Hübschmann, nel 1817.

Il testo della dichiarazione di don Fermo Comolli lo riporto integralmente in nota [7] per le molte notizie inedite che sa fornire sull'ambiente in cui si muoveva l'abate Angelo Comolli. Tale ambiente dovrà venire studiato in maniera più approfondita, se seguiremo l'invito dello Schlosser a considerare la posizione di antesignana dell'Italia in argomento.

---

[4] Mando un particolare ringraziamento al cortesissimo dr. Tamburini e all'illustre Direttore Bottasso. Il libro citato ha nella Biblioteca Civica la collocazione 5.D.44-47.

[5] *Schede Vesme*, « Atti della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti », Torino, 1963, vol. I.

[6] J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica* (traduz. Rossi), Firenze, La Nuova Italia editrice, 1935.

[7] « Bibliografia architettonica ». *Promemoria*. Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne dell'Abate Angelo Comolli.

Di quest'opera interessante lasciata imperfetta dall'autore stante la sua morte immatura succeduta in Roma li 30 settembre 1794 nella sua età d'anni 34, lo stesso

Lo Schlosser dice che « l'Italia è al primo posto per la sua abbondante letteratura nel genere delle guide, che ha servito anzi di modello al resto d'Europa. Italiana è anche la prima vera e propria bibliografia artistica, ideata su larga scala, ma non compiuta, dall'abate Comolli ». « Il disegno si basa sul sistema enciclopedico francese e corrisponde a quella coltura universale che fin da Vitruvio si richiedeva all'architetto, trattando quindi (nella II classe) di tutte le materie possibili, compresa la giurisprudenza e la medicina. Nonostante l'apparente limitazione del titolo, il libro contiene estese notizie sopra le più antiche opere teoriche e storiche sull'arte, e non soltanto italiana ».

---

autore ne presenta l'Idea Generale in una lettera ad un amico in data di Roma dalla Biblioteca Imperiali li 3 giugno 1788, che vedesi stampata in principio del primo volume dalla pag. VII sino alla XIII.

Il primo volume compare in Roma dalla stamperia di Luigi Perego Salvioni Tipografo Vaticano in agosto 1788, esposta in fronte la dedica fatta a S.S. Pio VI non solo di detto primo volume, ma anche dei tre seguenti, cioè della Prima parte dell'opera che comprende li primi quattro volumi.

Il secondo volume comparve in novembre dello stesso anno 1788. Il terzo con un indice in fine si pubblicò in marzo 1791, ed il quarto volume (anche il primo, ed il secondo volume hanno in fine un piccolo indice) pure con un indice fu pubblicato in aprile 1792.

A questi quattro volumi, che formano la prima devono tener dietro la seconda, la terza, e la quarta parte con una appendice a norma del vasto piano ideato.

Al comparire dell'indicato quarto volume, l'autore con suo avviso o programma stampato in Roma con la data 12 aprile 1792 invita gli amatori delle belle arti a continuare la loro compiacenza; e l'editore invita gli associati a continuare la loro puntualità, promettendo quello soddisfazione, e zelo, e questa diligenza, e premura nella Pubblicazione delle altre parti della Bibliografia architettonica.

L'abate Comolli D. Angelo diventato poi Canonico in Santa Maria ad Martyres in Roma (Basilica detta della Rotonda) e pensionato di S. M. Sarda in giugno 1760 aveva già pubblicato con li torchi dello stesso Salvioni la vita inedita di Raffaello da Urbino, da esso autore illustrata con ampie note, e dedicata a S. E. Sig. Riccardo Carafa Duca d'Andria.

E diede poi la seconda edizione della medesima vita di Raffaello con li stessi tipi nel 1791, dedicata a S. E. Rev.ma Monsignor Francesco Pignatelli, de Duchi di Monteleone, Maestro di Camera di Pio VI, che poi fu creato cardinale. In fine di questa seconda edizione aumentata di note si vede un catalogo delle opere pittoriche, ed architettoniche di Raffaello.

In primavera 1792 l'autore fu in Stradella sua Patria, indi a Milano, Torino, Genova e ritornò a Roma in fine d'autunno. In febbraio 1793, e nei seguenti mesi, e quasi tutto l'anno fu indisposto; ed in principio del 1792, viaggiò fuori d'Italia. Resosi poi a Roma mentre lavorava alla seconda parte della sua opera gli incomodi di salute si aumentarono a segno che in fine di novembre 1794, come più avanti si è detto, ha dovuto soccombere.

Per le cure di S. E. il Cardinal Pignatelli, e di Monsignor Casale si ricuperarono alcuni manoscritti del defunto autore; ma li migliori materiali già ordinati, e disposti non si seppe mai come fossero trafugati, nè dove esistessero.

Il Prete avvto da Fermo Comolli altro de' Fratelli del fu canonico D'Angelo, che trovavasi a quell'epoca impiegato nella curia di S. E. il Sig. Cardinale Costa di Torino, e che possedeva, se non stesse cognizioni, un genio deciso per le Belle Arti,

fu incoraggiato ad onorare la memoria del fratello e studiare alla continuazione dell'opera.

Ma quale impegno? E ora quali mezzi poterlo poi sostenere? Coraggio!... Nel 1796, '97, e '98 in Pavia ed in Milano raccolse importanti cognizioni, ammassò moltissimi materiali indigesti... s'aumentano poi li sconvolgimenti politici; succedono a continuatore sventurate disgrazie. Perde il padre, indi la madre, e si trova sovraccarico di numerosa famiglia di nipoti lasciatigli da altro fratello premorto...

Tuttavia Egli ripiglia nel 1803, '4, e '5 l'impegno e lo studio, e lavora a digerire, e riordinare li materiali ammassati. Nel 1806 è disfatto dal lavoro, da malattie, disturbi, ed altre occupazioni; ma nel 1807 si trova avere in pronto di che poter azzardare a cercare sottoscrizioni di ufficiali per la continuazione della Bibliografia architettonica.

Nell'annuncio tipografico inserto nel Corriere Milanese del 23 maggio 1807, il Signor Capelli stampatore libraio in Pavia presso cui erano vendibili li quattro primi volumi della Bibliografia architettonica stampati in Roma, ed alcuni esemplari della prima, e della seconda edizione della vita di Raffaello, lo stesso sig. Capelli annuncia che è autorizzato a ricevere le associazioni per la terza edizione della sudta vita di Raffaello, per la ristampa dei primi quattro volumi della Bibliografia, e per la continuazione di quest'opera di altri volumi sino al compimento intero della medesima, lavoro del Prete avvto D. Fermo Comolli di Stradella animato al proseguimento dell'opera incominciata dal Defunto suo fratello canonico D. Angelo.

E qui la prospettiva delle spese di stampa, e della incisione delle tavole urtava enormemente con le finanze del continuatore; e con gli impegni di sua Famiglia; e perciò si sospese ogni cosa.

Il continuatore fu più volte lusingato, anzi ebbe promesse tali da altri personaggi, che era temerità a dubitarne di essere impiegato con discreto appuntamento nella Pubblica Biblioteca dell'Università di Pavia. Ed allora credeva con gli avanzi della economia di poter anticipare le spese della continuazione, tanto più che si sarebbe ritrovato comodo per rivedere meglio li codici, onde tolse ampia materia. Ma quelle speranze non si realizzarono mai, e sembra inutile il nutrire ulteriori lusinghe a meno che la Provvidenza facesse sorgere un mecenate, un alto Proteggitore che operasse quel gran miracolo *de stercore erigens pauperem.*

Con questa memoria non si vuole presentare al Chiarissimo Sig. Professore Marchesi che il primo, ed il secondo volume della Bibliografia architettonica, e la prima edizione della vita di Raffaello; mentre del resto il sottoscritto non ne possiede che un solo esemplare a di Lui uso. Potrà però il Sig. Professore avere dal Sig. Capelli gratuitamente in nome del sottoscritto gli altri due volumi della Bibliografia, e la seconda edizione della vita di Raffaello, quando il detto Sig. Capelli ne avesse ancora di quelle copie ad esso rimesse in maggio dell'anno 1807 ».

Stradella, li 22 ottobre 1818. « *Fermo Comolli* »

La « Piccola Galleria » torinese di Gio. Antonio Lavarìa

di Mario Bressy

La *Guide de Turin et des villes les plus remarquables du Piémont* di Pietro Giuria, edita nel 1853, dopo aver menzionato altre raccolte cittadine d'arte (ad es. quella cospicua del Conte Bertalazona d'Arraches, custodita in via S. Francesco n. 14) recita della nostra in questi termini: « ... citeremo quella del sig. Lavarìa, via S. Agostino, sebbene non sempre visitabile. Vi si trova una preziosa raccolta di chamos, di medaglie, di monete d'oro coniate al punzone dei Re Goti di Spagna, bassorilievi ritenuti dello scultore Algardi e belle statue in avorio notevoli sia per le dimensioni che per qualità d'esecuzione.

« La tavola cui gli artisti riconoscono maggior valore è una *Mater Amabilis* del Luini, aggiungasi una tela della *Fondazione di Roma* attribuita a fra Bartolomeo, una *Vergine col Bambino* dipinta su pietra da Perin del Vaga (simile a quella che è a Genova), una analoga *Madonna* del Parmigiano, *Pindaro e le Muse sul Monte Elicona* di Guido Reni, un *San Gerolamo* di gusto michelangiolesco, alcuni Carracci, un Correggio, due Giulio Romano, quattro Salvator Rosa e una ricca serie di opere delle scuole di Allemagna e di Fiandra tra le quali se ne ammirano del Wouwermans, di Rembrandt, di Rubens e del Teniers ».

Con tali nomi prestigiosi termina la presentazione della raccolta di Giovanni Antonio Lavarìa.

Nostri rapporti di parentado con la famiglia Piano, a sua volta apparentata coi Lavarìa spentisi nel 1853 — proprio l'anno editorio del libro del Giuria — ci consentono discorrere di quella collezione in modo più circostanziato.

Anzitutto essa risultava ancora nell'Ottocento avanzato stanziata in via Garibaldi 4, ignoriamo sotto qual titolare e con quale dotazione artistica residua. Certo è che esemplari della raccolta medesima già si trovavano, sullo scorcio del secolo passato, in alcuni Casati dei Piano al Castello di Grosso Canavese od a quello di Piobesi (da cui nei Sardi anche), oppure presso i Morozzo della Rocca, i Paulucci delle Roncole (da cui nei Buzzi-Langhi) e fors'anche presso i Taricchi di Stroppo ed i Fornelli. Tanti furono infatti i rami collaterali dei Lavarìa...

Inoltre anni fa dalla consultazione di ben quattro Inventari della Galleria erano emersi importanti movimenti del materiale, talora segnalati nel contesto stesso dei cataloghi. Ci rammarichiamo vivamente per avere mancato di trascrivere allora i dati e le osservazioni che ricordiamo sorte dal raffronto fra i predetti documenti.

Restituiti tre di essi e trattenutone uno per gentile concessione della detentrice (da poco deceduta), il discorso si appoggia all'unico esemplare il quale fornisce tuttavia materia di conoscenza e di conferma abbondante sull'amore dei Piemontesi per l'arte, in ogni secolo e rango sociale. L'Inventario registra ben 121 opere di pittura e scultura, tra gli altri noverando i prestigiosi nomi che ricorrono nel Giuria insieme ad altri molti noti e men noti. Non è questo il luogo per un'arida elencazione, ma una rapida scorsa alle pagine del Catalogo non può a meno di interessare e sorprendere.

Si comincia in verità superlativamente: i primi cinque numeri portano eccelse firme. Nell'ordine, una tavola di Rembrandt (*Gesù avanti ad Erode, Pilato e ciurma*); una tela (la *Sacra Famiglia*) del Tiziano, dove l'artista in ginocchio « sta orando »; un Alberto Duro su legno, rappresentante la *Discesa dalla Croce* con diverse figure; un *Crocifisso con un Monaco ed uno Scuolaro* dipinto su tavola da Michelangelo; infine una tela di Paolo Veronese evocante la *Famiglia di Re Dario* alla presenza di Alessandro Magno.

Maestri codesti seguìti da Domenichino e Tintoretto, Luca d'Olanda e Dolci, Guercino e Perugino, passando tosto ai nostri Gaudenzio per una *Coena Domini*, al Moncalvo e ad una filza di quadri qualificati « di scuola », ma dichiarati « di buonissimo autore ». Vi è rappresentata ogni età, nazionalità, tema e dimensione d'opera: due rami del settecentesco nostrano Cervetti — che ha una tela in San Pietro di Savigliano e merita maggior attenzione — due *Sacre Famiglie* dell'Holbein e del Rembrandt, una S. *Agnese* del Veronese e poi Allori e Salaìno — quel discolo, estroso nonchè ladruncolo allievo che Leonardo si portò in Francia — e così via. Pochi i soggetti profani nature morte o paesi, del Teniers e del Bassano, del Palma o del Domenichino; un *autoritratto* dell'Holbein ed un ritratto di *Calvino e moglie* di Luca d'Olanda.

Ma a che pro una sequela di citazioni? Meglio riportare *in extenso* il catalogo rimastoci, col vivo rincrescimento che i tre non più riapparsi nella successione non possono essere rimpiazzati con le scarne notizie ricavande

da qualche « Guida di Torino » anteriore o posteriore a quella di Pietro Giuria, la più accurata sotto il profilo che ci interessa.

Precedenti edizioni anche del tardo Settecento non menzionano la collezione ed il patronimico in oggetto. Bisogna giungere a *Turin et ses curiosités* del Paroletti, uscito nel 1819 per trovarne citazione fra le gallerie private della Città (cioè dell'avvocato Bertalazone, del sig. Genevosio, del Marchese di Cambiano, del Conte Trucchi di Levaldigi, del Marchese Thaon di Revel, del sig. Gautier, nomi ai quali si associano lo scultore Spalla ed il pittore Revelli, la signora Giordano nata Clerc, che di cose proprie aveva tappezzato l'appartamento, i miniaturisti Vacca — originari di Saluzzo — e Pécheux figli, la pittura a guazzo del Reviglio e quella decorativa del Morgari (uno dei noti artisti torinesi).

Il Paroletti recita infatti: « Poiché ci facciamo un dovere di ricordare che vi sono dei particolari ricchi i quali pensano far buon uso della propria fortuna acquistando quadri, citeremo il sig. Lavarìa che si dimostra ansioso di aumentare la collezione che detiene nel proprio appartamento presso Sant'Agostino, diggià assai notevole per quadri italiani di una certa selezione e per opere fiamminghe dei celebri Teniers, Peternefs, Van der Does, Martin del Vos, Dreschler, ecc. ».

Il Lavarìa stava dunque allora, a 53 anni dell'età sua, rinforzando alacremente la propria raccolta che dovette curare fino alla morte avvenuta nel 1836 ed il superstite catalogo — che contiene soltanto 121 voci — non è certo degli ultimi tempi suoi. Ora, astraendo dal Bertolotti che nel '40 pur dava elenco a memoria di raccolte torinesi fra cui la Lavarìa « di quadri ed anticaglie »; rilevato che una rapida scorsa al Cibrario de *La Storia di Torino* del '46 non reca notizia della nostra pur trovandovi quella della Marchesa di Barolo, ci soccorrono a puntino Stefani e Mondo con la *Torino e Dintorni* comparsa a fine 1852, proprio l'anno che precede la scomparsa dell'erede del nostro collezionista e ultimo portatore diretto del nome.

Questi autori ci dicono che la galleria si trovava in via Dora Grossa n. 4 (dove la tradizione familiare la collocava ancora per anni successivi) e che si componeva di 315 quadri, attestandone così un forte accrescimento quantitativo; precisamente:

N. 27 di scuola fiorentina (due Masaccio, due Perugino, un Andrea del Sarto ed un Michelangelo);

N. 31 della veneziana (un Mantegna, Tintoretto e Tiziano fra essi);

N. 30 della lombarda (Parmigianino, Luino, Cesare da Sesto, Leonardo da Vinci);

N. 21 di quella romana (due Giulio Romano, un Perin del Vaga, tre di scuola raffaellesca);

N. 40 bolognesi (sette Carracci, due Albani, quattro Guercino e Reni e Domenichino e Correggio);

N. 18 piemontesi (tra cui Gaudenzio);

N. 9 napoletani (quattro Salvator Rosa);

N. 19 di scuola francese (un Lebrun);

N. 115 delle alemanna, olandese, fiamminga, fra i quali quattro Teniers, due Wouwermans, un Gerardo Dow, per finire in bellezza con tre Rubens e quattro Rembrandt!

Par veramente di sognare!

Il raffronto analitico fra le opere elencate dai cronisti locali e quelle del catalogo nostri fornisce lumi sul movimento interno e sul rafforzamento di questa quadreria indubbiamente eccellente già nello stadio formativo.

* * *

Quando ebbe fine la Lavarìa?

Il Baricco nel '69 — 16 anni dopo il Giuria e la fine del Casato del collezionista nostro — registrava in Torino la sola raccolta d'arte Riccardi di Netro (ex avvocato Gattino) e quella completa di porcellane vinovesi del Della Chiesa, oltre ad alcune di incisioni stampe o manoscritti, dando già perdute, cioè disperse, le insigni quadrerie del Bertalazona d'Arache e del Turinetti di Cambiano, mentre la Falletti di Barolo era stata legata alla Pinacoteca Reale.

Il Covino, quattr'anni dopo, citava solo tre collezioni: la Cibrario anche per gli autografi, la Riccardi di Netro pei quadri e la Rignon per le incisioni di pregio. Gli autori posteriori o tacciono del tutto o lamentano soltanto dispersioni. In breve volgere di tempo divisioni ereditarie o scadimenti di fortuna avevano sparpagliato quali foglie al vento documenti innumeri, di grande valore unitario costituenti formidabili complessi artistici o documentali. Della Lavarìa non tardò la spartizione fra tutte le famiglie collaterali.

* * *

Della divisione fecero parte, ai primi del secolo corrente, *pezzi* non compresi nelle liste citate. Ad esempio otto *marine* del Vernet — quello che ebbe commissione dal Re di Francia di ritrarre i porti gallici —; una *Deposizione* su vetro (quel tipo di pittura venuto in fama sin dal sec. XIII, che fu oggetto della mirabile collana di Emanuele d'Azeglio, recata a Torino da Londra ove per tanti anni fu ambasciatore di Piemonte) ed altre molte opere fra cui una « tela di 85 per 130 applicata su tavola, di soggetto sacro, con incrostazioni di madreperla, di scuola orientale » come annotato a tergo di una riproduzione fotografica; una *Deposizione* cruda di tinte e gelida di sembianze ed atteggiamenti, ma di non banale fattura tedesca, finita pochi anni or sono al Cottolengo chissà dove e finalmente una tavola pesantissima in ottimo stato eccettuato piccole scheggiature ed una lineare fenditura orizzontale, tavola che fu mira d'acquisto or è qualche decennio da parte di noti amatori indigeni.

A lungo per essa sentimmo parlare di stime e di valori, di esportazione e di autorizzazioni: a turno intenditori ed aspiranti al possesso fecero la corte a quest'opera, salendo le scale a sincerarsi che fosse sempre al suo posto — sopra un caminetto spento, ma alla cui canna fumaria fungente per i piani inferiori del casamento era da addebitarsi la lamentata fenditura — e, fra gli assidui, ci sovviene del noto signor Walter Becker.

La tavola, che era del Pourbus, rappresentava un matrimonio dei Medici nel giardino di Boboli, delizia di Palazzo Pitti. Le molte figurine, rese con precisione miniaturistica, formavano una ricca galleria di ritratti. Ne diamo un'immagine sufficiente (tav. 1). Sul *verso* della fotografia relativa sta l'annotazione seguente: « Su tavola — colori vivacissimi — ottimamente conservato — misura m. 2,10 per 0,72 — valore inestimabile ».

Chissà dove sarà finita!

* * *

Gli antenati, successori e collaterali immediati del Giovanni Antonio Lavarìa risultano dall'annesso estratto genealogico (tav. 2).

* * *

Abbiamo discorso di una sola galleria messa su da un borghese, non delle coeve dei Savoia nè di Casati patrizi torinesi che tenevano la palma in Piemonte. Dal numero e dotazione delle quali l'errore infamante per

secoli la nostra terra come disadatta o di tardiva apertura alle arti (che però positivi esiti alacremente vanno distruggendo alla buon'ora nel mondo della italica cultura) non regge meglio se riferito all'amore ed intendimento dei privati verso di esse.

A prescindere dall'interesse di Monarchi e di Grandi dello Stato, furono forse insensibili all'arte i piemontesi di diversa levatura sociale ed i torinesi in specie?

Estratto Genealogico LAVARIA-PIANO

CUSI Guglielmo sp. Bertinetti Anna

|

M. Teresa Ang.ca † li 27-VI-1838 [1]
sp. LAVARIA GIO. ANTONIO
n. 21-VII-1766 † Torino 24-XII-1836 [1]

|

Guglielmo Angelo
n. Torino 1806 e † ivi li 3-III-1853 [1]

LAVARIA ANNA MARIA DELFINA
n. Asti, che sposa ivi 10-II-1783
PIANO FEL. DOM.CO fu G.ppe
† a S. Marzano 1801

|

GIOVANNI TIMOTEO
n. S. Marzano 9-I-1792 † Torino 1-V-1878
sp. Gorresio Teresa
† Piobesi T.se 29-I-1888

|

FELICE
D.co B.meo
n. Asti
13-VIII-1827
e † a Torino
li 19-VI-1906
sp. Vigliani Rosa

|

CLORINDA
n. Torino
29-II-1864
† Torino
22-IV-1920
sp. Paniati Vito

|

TERESA
sp. Bressy Mario

G. ANT. F.CO
n. Asti
II-1832
† Castello
di Grosso
Canavese
29-III-1911

PAOLINA
sp. Dott.
FORNELLI
di Torino

ANNA
FELICITA
DELFINA
n. Asti
VII-1846
sp. Conte
TARICCHI
di STROPPO

G. BATTISTA
n. Asti 1840
† Castello Piobesi T.se 4-I-1892
sposa
1) Clara Molo — 2) Fanny Pejretti

1) | Clotilde
sp. Carlo Sardi

2) | Vittorio

ANGELICA
GIUSEPPINA
n. Asti
1-VI-1847
† Torino
12-VIII-1886
sp. Conte
Costantino
MOROZZO
DELLA ROCCA

|

Roberto
n. Torino
22-VI-1875

GUGLIELMINA
G. FELICINA
n. Asti
VI-1857
sp. Marchese
Paolo
PAULUCCI
DELLE
RONCOLE

|

Mary
sp. Pio
nobile dei M.si
BUZZI-
LANGHI

|

Luisa — Olga

[1] Tumulati a Torino nel Cimitero dismesso di S. Pietro in Vincoli.

CATALOGO

rappresentante il Numero d'Ordine, il Nome dell'Autore, il Sogetto, la Luce e le Cornici de Quadri componenti la piccola Galleria appartenente al Sig. Giovanni Antonio Lavarìa

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
		CAMERA DI CANTONE *Campo di Ponente*	LEGGENDA:	a = altezza l = larghezza o = oncie
1	REMBRANDT	Gesù avanti Erode, Pilato e Ciurma, su tavola	a=o/13 l=o/10	intagl.ta e dorata
2	TIZIANO	Sacra Famiglia, col d° Pittore in ginochio che sta orando, dipinto sopra tela	a=o/14 l=o/20	» »
3	ALBERTO DURO	La discesa di Gesù dalla Croce cò due Ladroni in Croce e diverse altre figure, dip. sopra tavola	a=o/14 l=o/10	» »
4	MICHELANGELO	Un Crocefisso, con un Monaco ed un Scuolaro, dipinto sopra tavola	a=o/11 l=o/ 7½	» »
5	PAOLO VERONESE	La famiglia di Dario che si presenta innanzi ad Alessandro, dip. su tela	a=o/11½ l=o/22	» »
6	Di buonissimo Autore	Le Tre Grazie, dipinto sopra rame	a=o/ 9½ l=o/ 7½	» »
		Campo a Mezza Notte		
7	VAN BALEN BESCHIER	Una Vecchia che consiglia un'altra Donna, dipinto sopra rame	a=o/ 8½ l=o/11	» »
8	DRESCHLER	Fiori, frutta e conchiglie dipinto sopra tavola	a=o/18 l=o/14	» »
9	DOMENICHINO	Un'Andromaca, su tela	a=o/10 l=o/ 7½	» »
10	CALOT	La Coronazione di Spine di Gesù alla presenza di Erode con diverse altre figure, sopra tavola	a=o/ 8 l=o/18	» »
11	FRANZ FLORIS	Una Venere, su tavola	a=o/ 9 l=o/ 6½	» »
12	DRESCHLER	Fiori, frutta e nido d'uccelli, su tavola	a=o/18 l=o/14	» »
13	VAN BALEN BESCHIER	Ratto d'Europa, su rame	a=o/ 8½ l=o/11	» »
14	PETER NEUF	Chiesa gottica, con diverse figure, su tavola	a=o/ 7 l=o/10	» »
15	M. D. TONGE 1633	Truppa che uscendo d'una fortezza combatte l'inimico che sta assediandola, su tavola	a=o/ 4 l=o/ 5½	» »
16	REMBRANDT	Un Sacrificio greco, su tavola	a=o/ 9 l=o/ 7	» »

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
17	Holbein	La Sacra Famiglia, su tavola	a=o/ 9 l=o/ 7	intagl.ta e dorata
18	Pulembourg	Cinque Veneri, su tavola	a=o/ 4½ l=o/ 6	» »
19	Stechlin	Interno di tempio greco con diverse figure, su tavola	a=o/ 8 l=o/ 9½	» »
		Campo a Levante		
20	Van Balen Beschier (scuola di Rubens)	Anna con Samuele al tempio, su rame	a=o/11 l=o/15	» »
21	Van Kesel	Il Paradiso Terrestre, su tavola	a=o/14 l=o/10½	» »
22	Andriano Vander-felda	Paesaggio con le figure di Enrico Aasa, su tela	a=o/16½ l=o/21½	» »
23	Enrico Golcio	La Sacra Famiglia, denominata la Madonna del Gatto, su tavola	a=o/13 l=o/ 9½	» »
24	Tintoretto (abozzo)	La Strage degli Innocenti, su tela	a=o/ 9½ l=o/12	» »
25	Daniel da Voltera	La discesa dalla Croce, con diverse figure, rame	a=o/ 6 l=o/ 5	» »
26	Charles Dejardin	La caccia del falcone, su tavola	a=o/ 7 l=o/10	» »
		Campo a Mezzo Giorno		
27	Luca d'Ollanda	Ritratto di Calvino, su tavola	a=o/10½ l=o/ 8½	» »
28	Carlo Dolce	Ecce Homo, su tela	a=o/11 l=o/ 9	» »
29	Luca d'Ollanda	Ritratto della Moglie di Calvino, su tavola	a=o/10½ 8½	» »
30	Cervetti	Un Monaco in meditazione, su rame	Ovale	»
31	Cervetti	id. id. e diversi altri Monaci in lontananza, su rame	Ovale	»
		CAMERA DI MEZZO *Campo a Ponente*		
32	Francese	La Madonna col Bambino, su tavola	a=o/14½ l=o/11	» »
33	Carlo Dolce	Madonna piangente, tela	a=o/19 l=o/15	» »
34	Guercino	Maria Vergine Afflitta, su tela	a=o/13½ l=o/10	» »
35	Perrugino	Una Madonna, su tavola	a=o/11 l=o/ 9	» »
36	Moncalvo	Il Salvatore, su tela	a=o/12 l=o/10	» »

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici

Campo a Mezza Notte

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
37	Holbein	Il ritratto del medemo Autore, su tavola	a=o/ 9½ l=o/ 6½	intagl.ta e dorata
38	Bassano	L'inverno, su tavola	a=o/11 l=o/13	» »
39	Guercino	San Giov. Batt. nel Deserto, su tela	a=o/25 l=o/26	» »
40	Tenniers	Interno d'una casa di contadini con diverse figure, su tavola	a=o/12 l=o/15	» »
41	Gaudenzio Ferraris	La Cena Domini, su tav.	a=o/10 5¾	» »
42	Scuola di Rembrandt	Li tre fanciulli nella fornace, con varie altre figure, su tavola	a=o/ 9 l=o/12	» »
43	Palamede	Battaglia di Cavalleria, su tavola	a=o/ 7½ l=o/10½	» »

Campo a Levante

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
44	Bassano	L'Autunno, su tavola	a=o/11 l=o/13	» »
45	Adriano Vilemo Vandernef	Gesù sulla Croce, con la Madonna, la Madallena e diverse figure, su rame	a=o/20 l=o/25	» »
46	Bassano	La Primavera, su tavola	a=o/11 l=o/13	» »
47	Tenniers	Paesaggio con diverse figure, su tavola	a=o/ 8½ l=o/11	» »
48	Charles Dejardin	Paesaggio con figure e Bestiami, su tela	a=o/ 9 l=o/11	» »
49	Giovanni Bellino	Maria Vergine col Bambino, su tavola	a=o/13½ l=o/11½	» »

CAMERA A LEVANTE

Campo a Ponente

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
50	Scuola di Leonardo	Matrona Romana che suona il mandolino, su tavola	a=o/16 l=o/10½	» »
51	Carlo Dolce	Madonna, su tela	a=o/13½ l=o/10½	» »
52	Paolo Veronese	S.ta Agnese con l'arpa e una persona sulle ginocchia, su tavola	a=o/15 l=o/11½	» »
53	Mieris	Due fanciulli che scherzano con un agnello, su tavola	a=o/ 5 l=o/ 4	» »
54	Pompeo Battoni	S. Giuseppe che accarezza il Bambino Gesù, su rame	a=o/ 4 l=o/ 3	» »
55	Luvino	Mater Amabilis, su tavola	a=o/ 8¾ l=o/ 7½	» »

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
56	Di buonissimo Autore	Maria Vergine col Bambino infasciato, su rame	a=o/ 3½ l=o/ 2¾	intagl.ta e dorata
57	CAVALIERE LUTTI	Madonna col Bambino che sta dormendo, su tela	a=o/ 6½ l=o/ 5	» »
		Campo a Mezza Notte		
58	GUERCINO	S. Gerolamo che ora nel deserto, su rame	a=o/ 7 l=o/ 5½	» »
59	JEAN FIET	Cane e altri animali, su tela	a=o/15 l=o/21	» »
60	SCUOLA DI NORIMBERGA	Natività di Nostro Signore con varie altre figure, su rame	a=o/ 8 l=o/ 5	» »
61	FRANZ FRANTI	Adorazione de' tre Re Maggi con diverse altre figure, su tela	a=o/ 4 l=o/ 6	» »
62	STEFANINO DELLA BELLA	Abramo colla sua famiglia e bestiami che partono dal loro paese, su tavola	a=o/ 3 l=o/ 4½	» »
63	GUIDO	Gesù che abbraccia la Croce, su rame	a=o/ 4½ l=o/ 3¾	» »
64	FRANZ FRANTI	Erode con Erodiade e altri personaggi assisi a mensa, Salomè che s'avanza con un bacile in mano sopra cui trovasi la recisa testa di S.t G. Battista, su tavola	a=o/ 8 l=o/12½	» »
65	CRISTOFARO ALLORI	Maria Vergine col Bambino, su tavola	a=o/ 4½ l=o/ 3¾	» »
66	CROSETTO	Incontro di Abramo con Melchisedek, con molte figure, su tela	a=o/ 6 l=o/13	» »
67	Di buonissimo Autore	La Visitazione di Maria Vergine con S. G.ppe e S. Zaccaria, su rame	a=o/ 5½ l=o/ 4	» »
68	LE SUEUR	San Brunone, su rame	a=o/ 6 l=o/ 4	» »
69	Copia di GILARDEAU	Donna che esamina la provvista per la cucina, su tavola	a=o/ 4 l=o/ 3½	» »
		Campo a Levante		
70	REMBRANDT (abozzo)	Testa incognita, su tavola	a=o/ 6 l=o/ 5	» »
71	FRANCESCO QUAINO	Madonna col Bambino, su tela	a=o/15 l=o/12	» »
72	Di buonissimo Autore	Ritratto di Castruccio Castracani, su tavola	a=o/ 9¼ l=o/ 7½	» »
73	VANDER DOIT	Paesaggio nel tramontar del sole, con pastori e diverse persone, su tela	a=o/15 l=o/17	» »
74	RUBENS	Testa d'Ercole, su tavola	a=o/ 9½ l=o/ 7	» »

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
75	SCUOLA DEL CORREGGIO	Deposizione dalla Croce, con Maria V.ne, la Madallena e varie altre figure, su tela	a=o/16 l=o/13	intagl.ta e dorata
76	LAZZARO DI FIRENZE	San Pietro, dipinto « in punticelli di Fiandra »	a=o/11 l=o/ 9	» »
77	REMBRANDT	La Madre dell'autore, che sta leggendo, su tavola	a=o/ 6 l=o/ 5	» »
78	Di buonissimo Autore	L'Adorazione de' pastori, su tela	a=o/ 5¾ l=o/11	» »
79	BEMBECH	La Madallena in orazione con molti Angeli, su tavola	a=o/10 7½	» »
80	S. M. VISCHER	Ciarlatano che vende polvere per i Sorci, col suo Assistente... gabbia... con Sorci vivi e morti, su tav.	a=o/ 9½ l=o/ 7	» »
81	Di buonissimo Autore	Adorazione de' tre Re Maggi, su tela	a=o/ 5¾ l=o/11	» »
82	SALAÌNO	Madonna col Bambino, S. G.ppe e Pastori, su tavola	a=o/ 9 l=o/ 9	» »
		Campo a Mezzo Giorno		
83	BERGER	Donna morsicata da una vipera, con altra fig. in ginocchio, su tela	a=o/15 l=o/20	» »
84	BERGER	Andromaca, su tela	a=o/17 l=o/14	» »
85	CROSETTO	Incontro d'Abramo col Re d'Egitto colle rispettive comittive, su tela	a=o/ 6 l=o/13	» »
		CAMERINO		
		Campo a Levante		
86	SADELER	La Dogana di Venezia, su tavola	a=o/ 9 l=o/19½	» »
		Campo a Mezza Notte		
87	CORNEGLIO BÈGEN	Paesaggio con piccole figure, su rame	a=o/17½ l=o/23	» »
88	MEILER	Un mercato, su tavola	a=o/12 l=o/16½	» »
89	MEILER	Una fiera con moltissime figure, su tavola	a=o/12 l=o/16½	» »
90	CIMA DA CORNIGLIANO	Il Salvatore con S. Pietro e S. Giovanni, su tavola	a=o/ 9¼ l=o/12	» »
91	SIMON CONTARINI DA PESARO	Riposo della S. Famiglia e Maria V.ne che allatta il Bambino, su tavola	a=o/10 l=o/ 7	» »

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
92	La Grenée	Latona con Appollo e Diana, su tavola	a=o/10 l=o/ 8	intagl.ta e dorata
93	Massola	Incontro di Didone ed Elena (?!), su tavola	a=o/17 l=o/13	» »
94	La Grenée	Latona con Appollo e Diana, su tavola	a=o/10 l=o/ 8	» »
95	Carlo Cosciá	L'Adorazione de Pastori, su tavola	a=o/ 8¾ l=o/ 7¼	» »
96	Scuola del Possino	Il Salvatore con Discepoli, su rame	a=o/ 7½ l=o/ 9¾	» »
97	Guido	Pindaro che conduce le Muse, su rame	a=o/ 9 l=o/ 6¼	» »
98	Francesco Franchi	Idolatria di Salomono, su tavola	a=o/14 l=o/11	» »
99	Diestrich (Scuola di Rembrandt)	Socrate spirante, con molte figure, 3 delle quali scrivono le sue ultime parole, su tela	a=o/14 l=o/17	» »
100	Gian Petrino (scolaro di L.do)	La Madallena in orazione, su tavola	a=o/14 l=o/12	» »
101	Frantz	Il Calvario con molte figure, su tavola	a=o/10¼ l=o/ 7½	» »
102	Fr.co Penni	Sacra Famiglia, su tavola	a=o/ 6½ l=o/ 5	» »
103	Caracci	Madonna col Bambino e S. Francesco, su tela	a=o/ 9 l=o/ 6	» »
104	Aless. Turchi detto il Veronese	(è omesso il soggetto)	a=o/ 6½ l=o/ 9	» »

CAMERA D'ENTRATA

105	Due Quadri di Fr.co Mola	Tutti e due rappresentano Allessandro che protegge le belle Arti, su tela	a=o/13½ l=o/21	» »
106	Rembrandt	Martirio di San Giov. Battista, su pietra	a=o/ 8½ l=o/ 6	» »
107	Vogd	Piccolo paesaggio con bestiame, su tela	a=o/ 8 l=o/11½	» »
108	Cavaliere Pécheux	Muzio Scevola, su tela	a=o/19 l=o/24	» »
109	Id.	Sacrificio a Marte in tempo di guerra, con molte figure, su tela	a=o/19 l=o/24	» »
110	Id.	La Sant.ma Annunziata, su tela	a=o/16½ l=o/13	» »
111	Gian Miele	8 piccoli paesaggi o Bambocciate, su rame	Di diverse misure	

(N. B - I numeri 92 e 94 sono identici).

N. d'ordine	Nome dell'Autore	Descrizione del Sogetto de Quadri	Luce de quadri	Cornici
112	Rottaro Pettinelli	La Caccia del Cervo, su tela	a=o/15 l=o/22	intagl.ta e dorata
113	Id.	La Caccia del Cignale, su tela	a=o/15 l=o/22	» »
114	Schidone	La Sacra Famiglia, su tavola	a=o/ 9 l=o/ 7	» »
115	Girolamo da Carpi	La Sacra Famiglia, su tela	a=o/ 9 l=o/ 7½	» »
116	Aless. Turchi detto il Veronese	Adorazione del Bambino, su tela	a=o/14½ l=o/10½	» »
117	Spetlh	Madonna col Bambino in piedi, su tavola	a=o/ 9½ l=o/ 6½	» »
118	Ricci, detto il Brusa Veronese	Madonna col Bambino addormentato, su rame	a=o/ 5 l=o/ 4	» »
119	Lodovico Dolce	Busto di Maria V.ne colle mani giunte, su tela	a=o/10½ l=o/ 8	» »
120	Di buonissimo Autore	2 quadri di Paesaggi su tavola	a=o/10½ l=o/15½	» »
121	Susino Torinese	Due disegni a penna, di Miscellanea di carte	a=o/10¾ l=o/14	» »

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

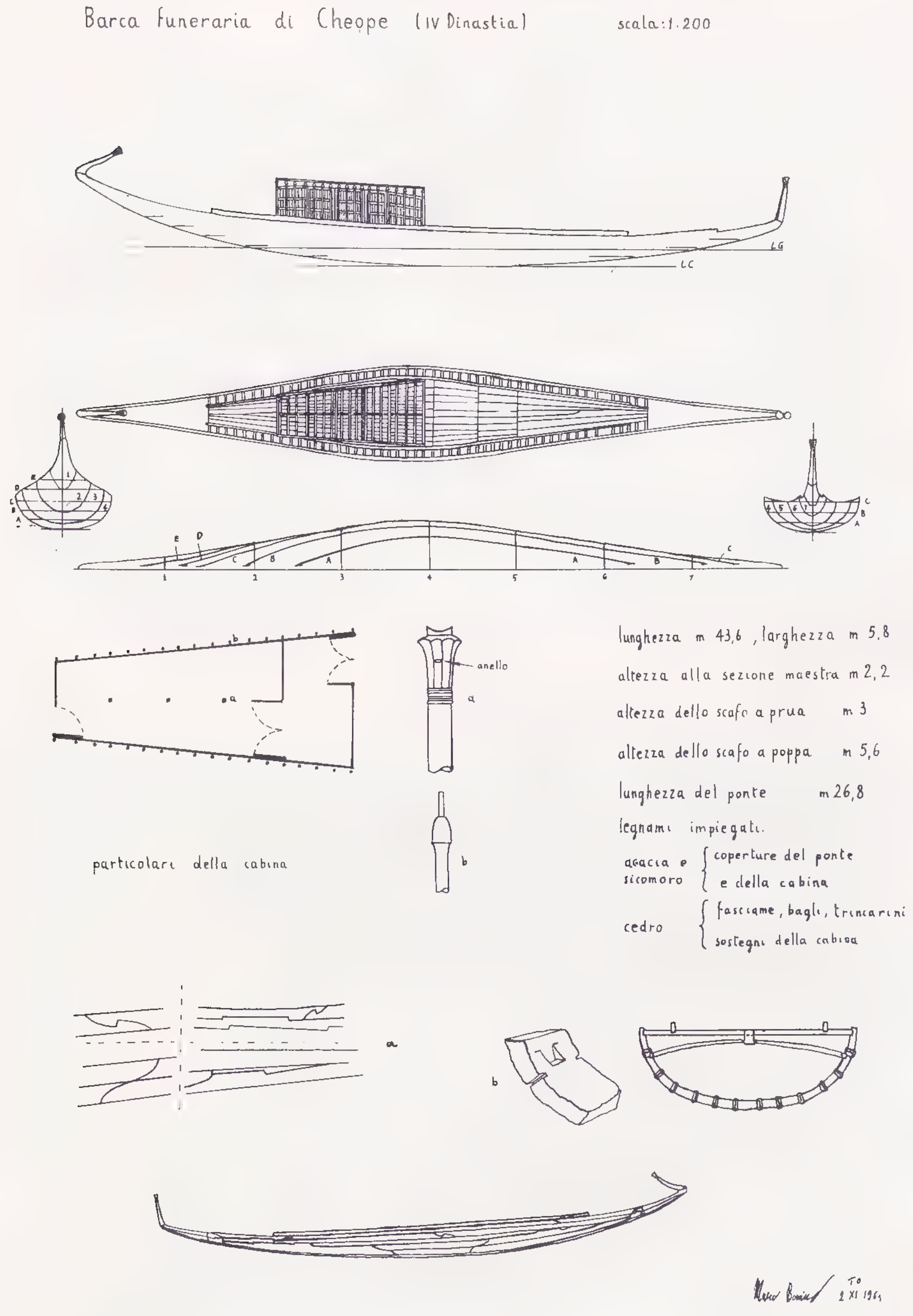

Barca funeraria di Cheope (IV Dinastia)
scala: 1:200
LG
LC
anello
lunghezza m 43,6 , larghezza m 5,8
altezza alla sezione maestra m 2,2
altezza dello scafo a prua m 3
altezza dello scafo a poppa m 5,6
lunghezza del ponte m 26,8
legnami impiegati.
acacia e sicomoro { coperture del ponte e della cabina
cedro { fasciame, bagli, trincarini sostegni della cabina
particolari della cabina

Fig. 1.

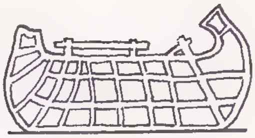


Fig. 2. Nave *Dw',t',wi,* da una tavoletta di avorio della I Dinastia.

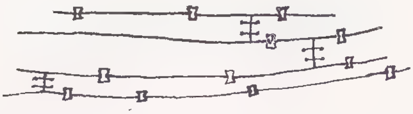


Fig. 3a. Particolari costruttivi delle barche di Senuosre III (XII Dinastia).

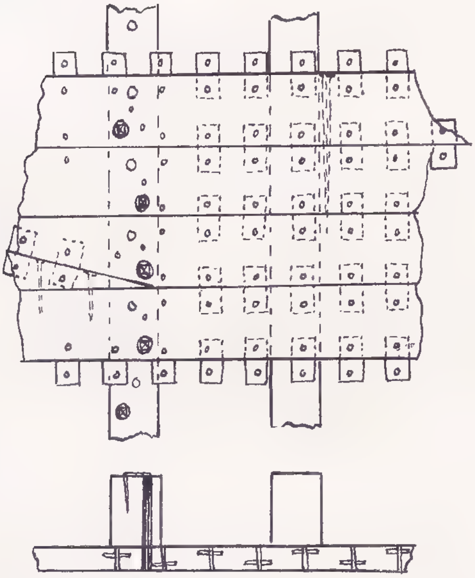


Fig. 3b. Particolari costruttivi delle navi di Nemi (45 circa d. C.).

Fig. 2. San Giacomo di Bellino (Alta Val Varaita). Testa murata in casa privata.

Fig. 1. Arte celto-ligure: Hermes(?) bifronte di Roquepertuse. Museo Borely di Marsiglia.

Fig. 3 Chianale (Alta Val Varaita). Frammento di testa ricuperata da un reimpiego.

Fig. 4. Chianale (Alta Val Varaita). Testa di reimpiego murata lungo la via principale.

Fig. 5. Genzana (Alta Val Varaita). Capitello murato alla base dell'ingresso della cappella.

Fig. 6. Chianale (Alta Val Varaita). Testa umana in rozzo bassorilievo in un masso reimpiegato, a rovescio, nella costruzione d'una casa.

Fig. 6. San Giovanni di Bellino (Alta Val Varaita). Capitello nella chiesa parrocchiale.

Fig. 7. Saint-Véran (Queyras - Delfinato). Capitello a destra interna nella chiesa parrocchiale.

Fig. 9. Ussolo (Alta Val Maira). Scultura proveniente dalla chiesa primitiva.

Fig. 10. Ussolo (Alta Val Maira). Capitello proveniente dalla chiesa primitiva.

Fig. 11. Ussolo (Alta Val Maira). Grande capitello già nella chiesa primitiva.

Fig. 12. Ussolo (Alta Val Maira). Altro capitello con vasetti sacri in carattere onciale epigrafico (sec. XI-XII).

I due capitelli sono stati posti a coronamento di due colonne di un cancello d'ingresso della casa parrocchiale.

Fig. 13. Saint-Véran (Queyras - Delfinato). Capitelli di antica origine riutilizzati nei gradini di accesso al cimitero.

Fig. 14. Bellino Santo Spirito (Alta Val Varaita). Rozza testa di probabile recente esecuzione.

Fig. 15. San Giacomo di Bellino (Alta Val Varaita). Capitello bifronte murato in casa privata.

Fig. 16. Borzone (Val Sturla presso Chiavari). Portale di antica casa (oggi murato) con testa umana sovrastante.

Fig. 17. Chianale (Alta Val Varaita). Porta d'ingresso a casa rustica con due rozze teste scolpite murate ai lati.

Fig. 18. [illegible] (Val Stura [illegible]). Portale di casa rustica con due teste [illegible] scolpite nell'architrave.

Fig. 19. Borzone (Val Sturla presso Chiavari). Focolare primitivo a centro pavimento. A sinistra l'albero a squadra girevole che fa perno sulla testa scolpita.

Fig. 20. Borzone (Val Sturla presso Chiavari). Particolare dell'albero a squadra e della testa scolpita.

Fig. 21. Lastra sul frontale d'ingresso della chiesetta di Santa Maria in Val Grana tra Valgrana e Monterosso.

Fig. 22. San Giacomo di Bellino (Alta Val Varaita). Testa racchiusa murata a rovescio nell'esterno dell'abside di una cappella.

Fig. 23. Genzana (Alta Val Varaita). Testa di leone murata a lato dell'ingresso della cappella.

Fig. 24. Frammento di testa di leone proveniente da Glanum, centro celto-ligure poi romano in Provenza (ora nel Museo di St. Remy en Provence).

Fig. 1. Torino. La chiesa dei SS. Martiri (inc. Gonin, 1844).

Fig. 2. Sangano. Il Castello Abaziale (inc. E. Gonin, 1854).

Fig. 3. Villarbasse. Palazzo degli Abati di S. Solutore. La facciata principale.

Fig. 4. Villarbasse. Palazzo degli Abati di S. Solutore. Il loggiato.

Fig. 5. Villarbasse. Palazzo degli Abati di S. Solutore.

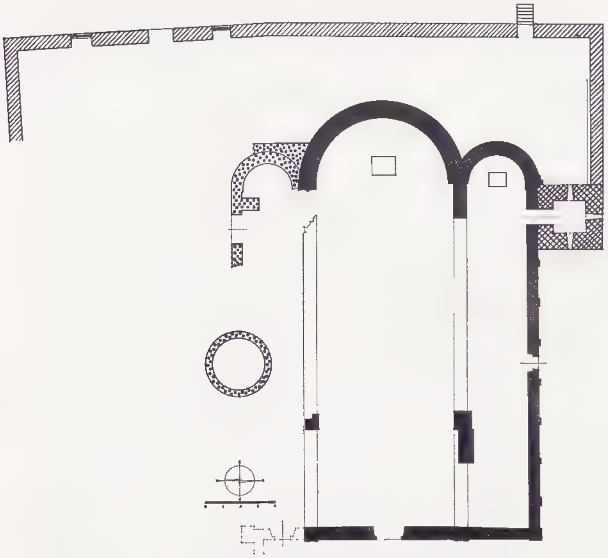


Fig. 6. Sangano. Chiesa di S. Maria dell'Assunzione nel Castello dell'Abbazia di S. Solutore.

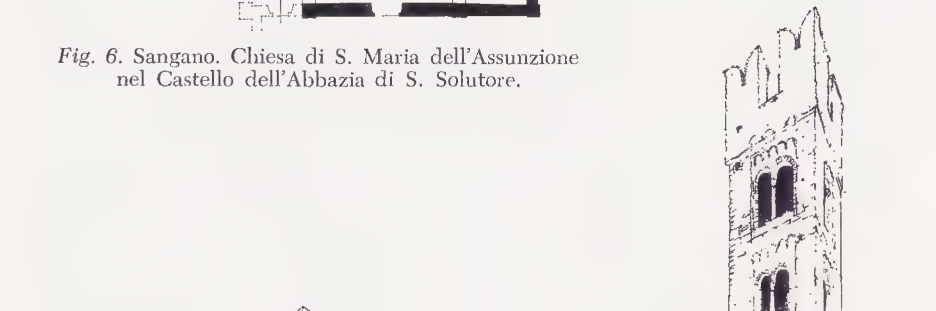


Fig. 7. Sangano. Chiesa di S. Maria dell'Assunzione. Schizzo prospettico.

Figg. 8 e 9. Sangano. Chiesa Abbaziale. Scavo delle absidi.

Figg. 10 e 11. Sangano. Chiesa Abbaziale. Reperti archeologici.

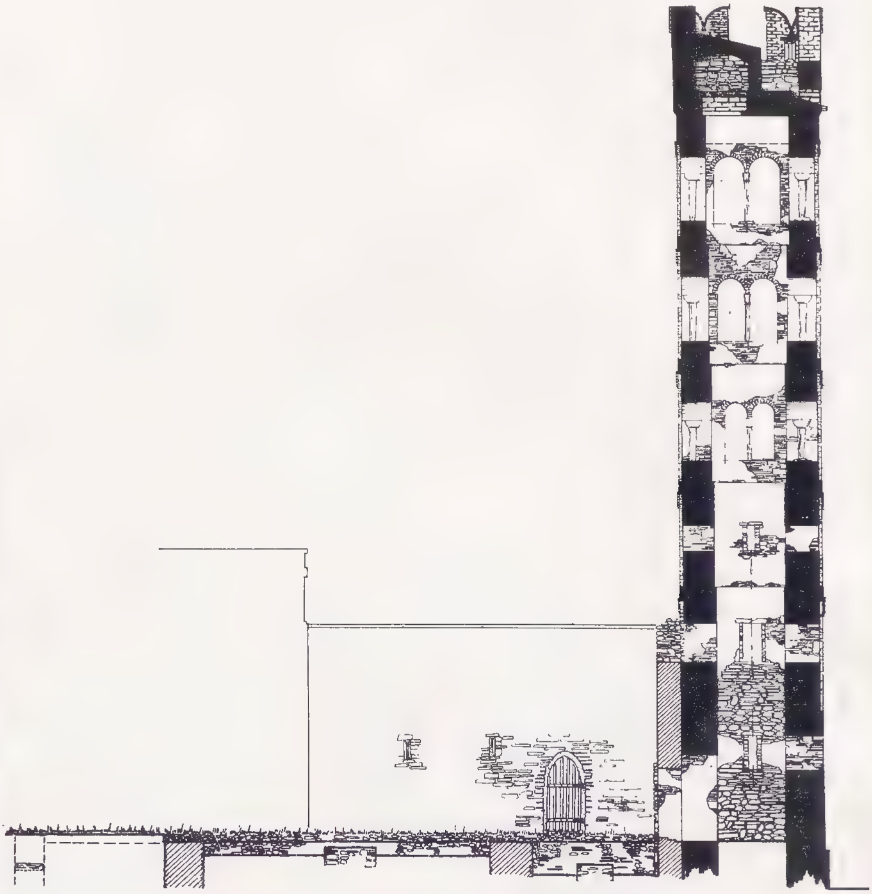


Fig. 12. Sangano. Chiesa di S. Maria dell'Assunzione
nel Castello dell'Abbazia di S. Solutore.
Sezione sulle absidi e gli altari.

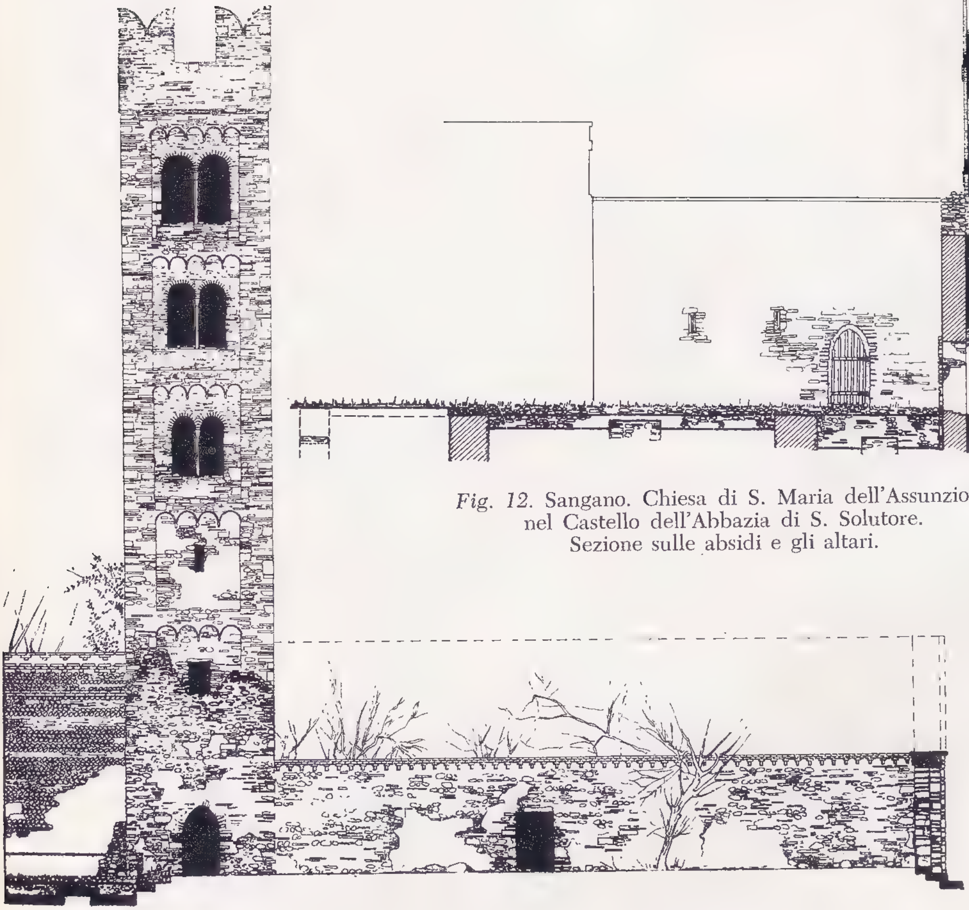


Fig. 13. Sangano. Chiesa di S. Maria dell'Assunzione
nel Castello dell'Abbazia di S. Solutore.
Prospetto nord del campanile e vista interna del muro della navatella.

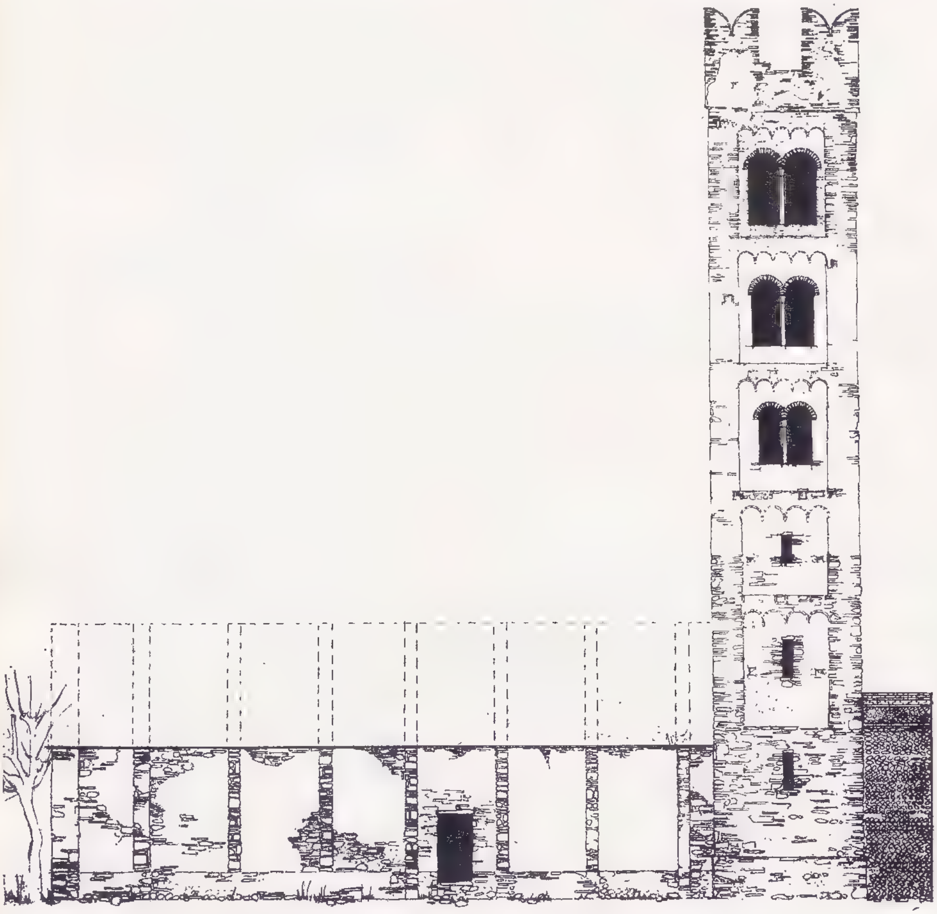


Fig. 14. Sangano. Chiesa di S. Maria dell'Assunzione nel Castello dell'Abbazia di S. Solutore. Fianco sud.

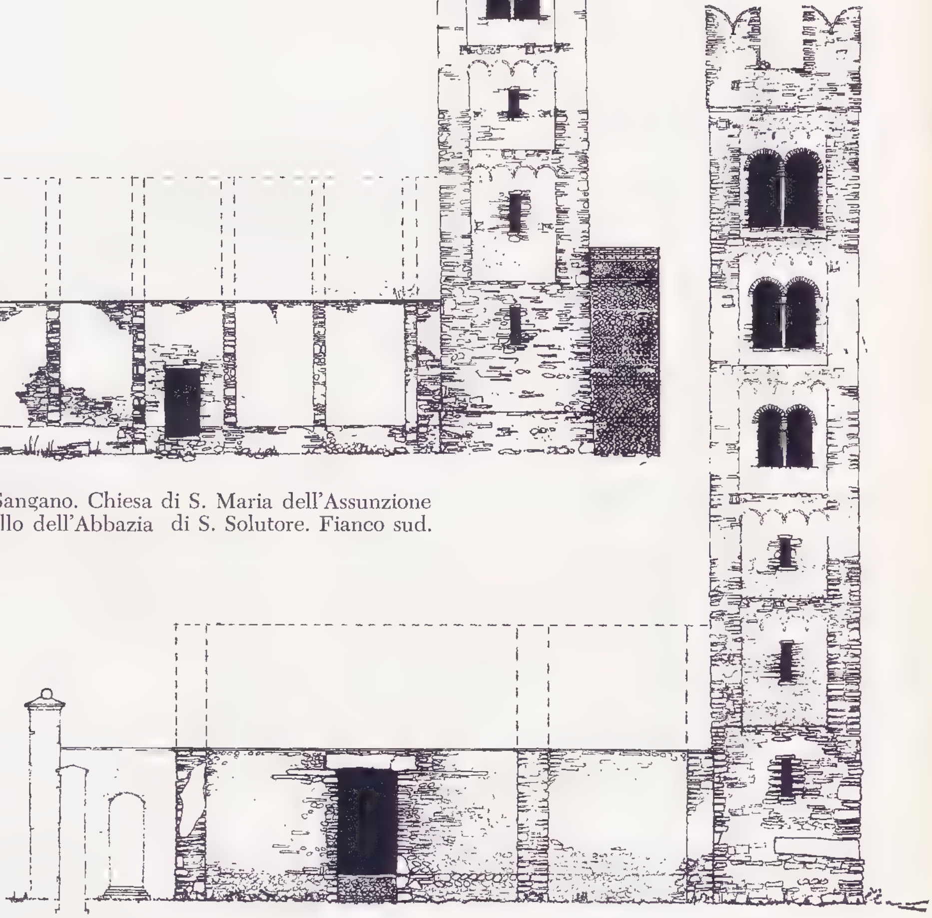


Fig. 15. Sangano. Chiesa di S. Maria dell'Assunzione nel Castello dell'Abbazia di S. Solutore. Facciata e lato ovest del campanile.

Fig. 1. Mosca, Cattedrale dell'Arcangelo Michele, di Aloisio da Carezzano (prima dei restauri)

Fig. 3. Mura e torri del Kremlino di Mosca.

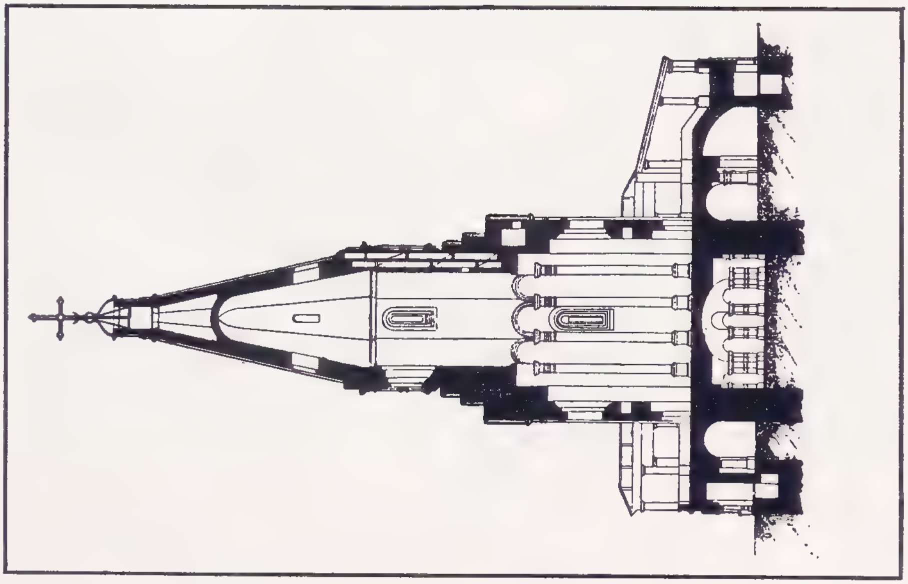


Fig. 2. Kolòmenskoje. Chiesa dell'Ascensione: pianta. (attrib. Aloisio).

Fig. 4. Mosca, Cattedrale dell'Arcangelo: part. della facciata orient.

Fig. 5. Mosca, Cattedrale dell'Arcangelo: portale laterale.

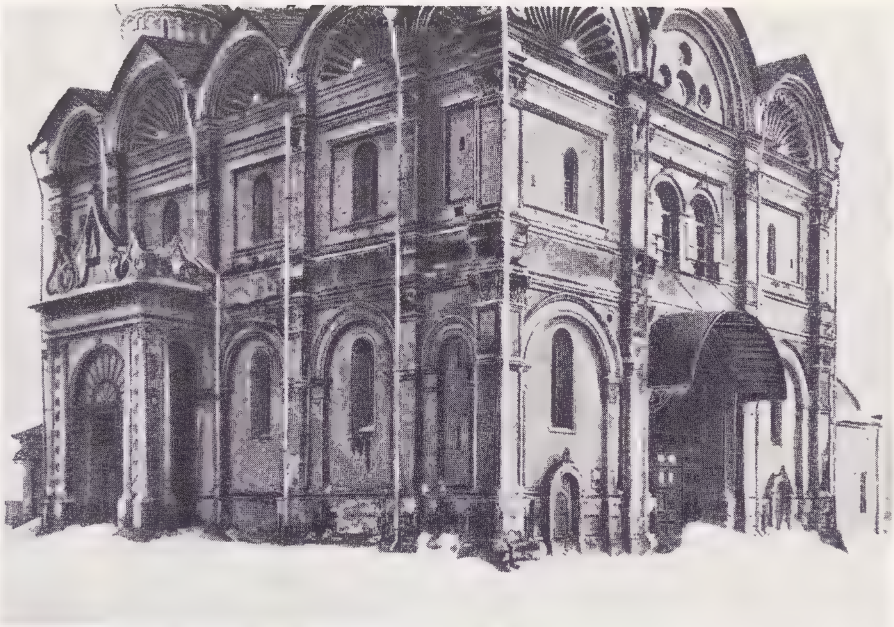


Fig. 6. Mosca. Cattedrale dell'Arcangelo: particolare coi « zakomàry » a conchiglia.

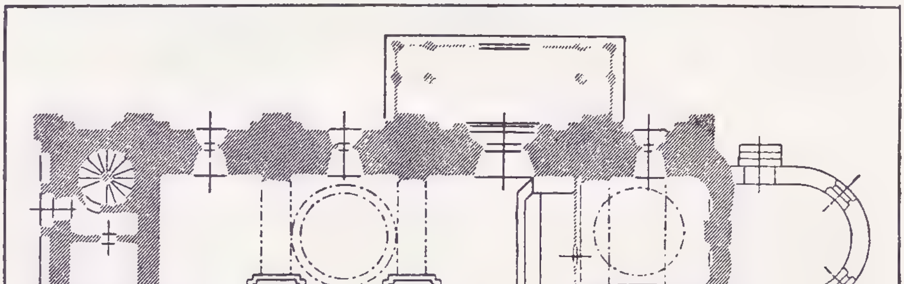


Fig. 7. Mosca. Cattedrale dell'Arcangelo: pianta.

Fig. 1. G. A. PIANCA, « Giacobbe e Rebecca al pozzo », Borgosesia, Casa Parrocchiale.

Fig. 2. G. A. Pianca, « Gesù e l'adultera », Borgosesia, Casa Parrocchiale.

Fig. 1. Pieneman, « Un mattonaio dei Monti a Bobeli ».

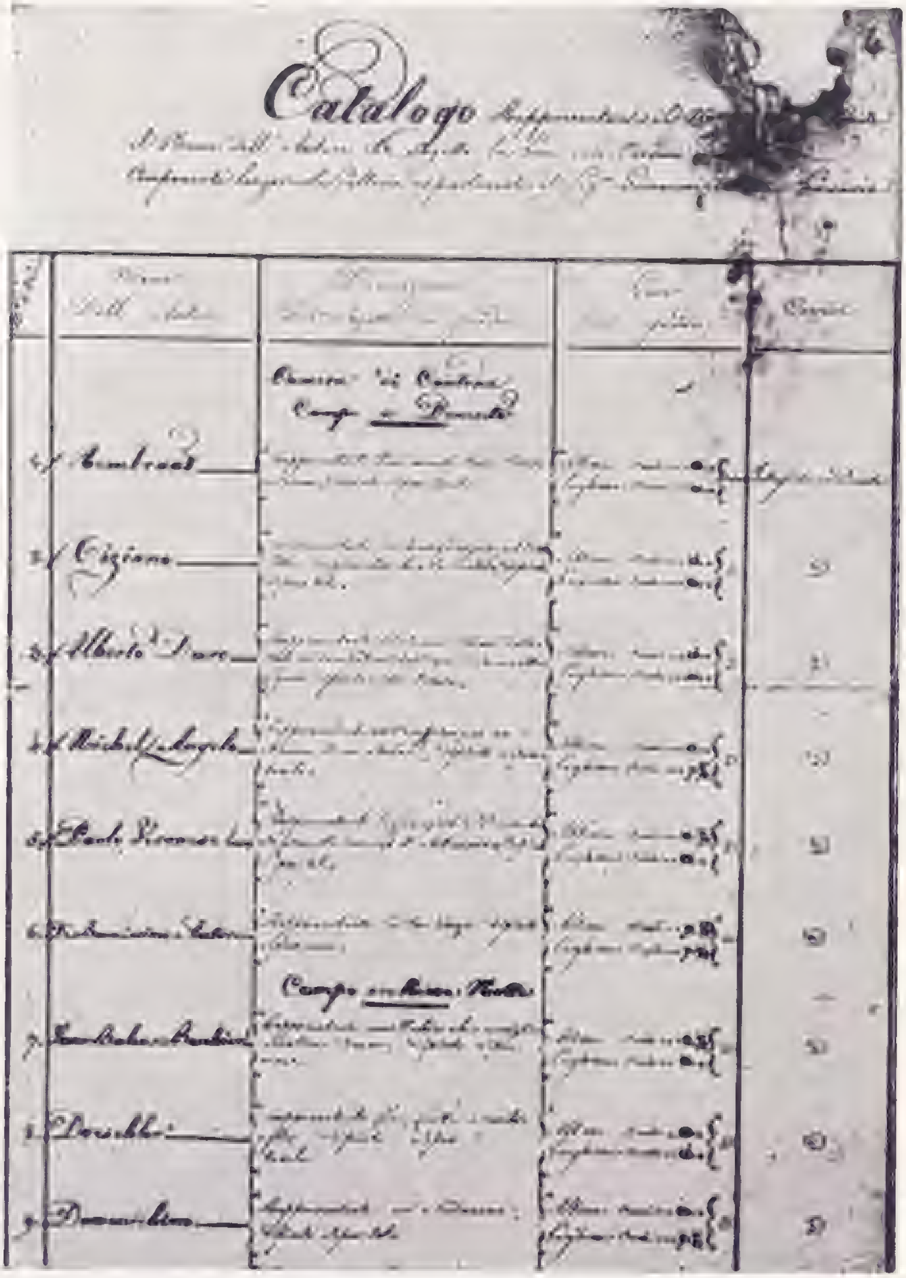


Fig. 2. Pag. 1 del «Catalogo».

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA PIEMONTESE

Aderendo al voto espresso nelle sedute del 19 giugno e del 30 novembre 1964, si apre con questo numero del Bollettino una rassegna delle pubblicazioni riguardanti l'archeologia e la storia dell'arte in Piemonte.

La nuova rubrica si propone di fornire utili informazioni agli studiosi e a tutti coloro che si interessano delle ricerche sul patrimonio artistico della nostra Regione.

Si tratta, per ora, di una semplice elencazione: successivamente potrà essere aggiunta una breve notizia sul contenuto dei contributi più significativi.

In questa prima puntata vengono segnalate le pubblicazioni dell'ultimo triennio. Inutile dire che la rassegna è incompleta: ci affidiamo quindi alla buona volontà e alla gentilezza dei Soci che vorranno indicare le inevitabili omissioni al Segretario della Società, Prof. Casimiro Debiaggi, cui la rassegna è affidata, perchè si possa provvedere di volta in volta alle necessarie integrazioni.

N. C.

ARCHEOLOGIA 1962

Barocelli Pietro, *Edizione archeologica della carta d'Italia al 100.000, foglio 27 - Monte Bianco, foglio 28 - Aosta*, a cura della Soprintendenza alle Antichità del Piemonte, Firenze, Istituto Geografico Militare, 1962, pagg. 107, 2 carte allegate.

Barocelli Pietro, *La stazione preistorica di Viù*, Società Storica delle Valli di Lanzo, Torino, 1962, pagg. 35, figg. 13.

Berlanda Franco, *I Musei e la città Museo*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s. XVI, 1 (1962), pagg. 26-28.

Cagiano de Azevedo Michelangelo, *Considerazioni sul tesoro di Marengo*, in « Rivista di Storia Arte Archeologia per le province di Alessandria e Asti », LXXI (1962), pagg. 180-183.

Carducci Carlo, *Guida di Susa*, Pleion, Milano, 1962, pagg. 79, un pieghevole.

Cassani Lino, *Repertorio di Antichità Preromane e Romane rinvenute nella Provincia di Novara*, a cura della Società Storica Novarese, Tipografia Pietro Riva, Novara, 1962, pagg. 342, tavole 32.

Da Brà Giuseppe, *Bra Preistorica - il corso primitivo del Tanaro*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 32-38.

Doro Augusto, *Industria e Bodinconago*, in « Epoche », I, 2 (1962), pagg. 72-75.

Fumagalli Remo, *Precisazioni sul diatreta Trivulzio del Civico Museo Archeologico di Milano*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LIII, 1 (1962), pagg. 146.

Isetti Giuseppe, *Su un curioso ciottolo inciso proveniente da Viù in Val di Lanzo*, Società Storica delle Valli di Lanzo, Torino, 1962, pagg. 14.

Mollo Rosalba, *Tombe romane di Augusta Bagiennorum*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 71-82.

MOSCA EDOARDO, *Scavi del luglio 1960 e del lugliò 1961 nella necropoli di Pollenzo*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 39-70.

MOSCA EDOARDO, *Ritrovamenti sporadici di oggetti Paleocristiani nell'agro pollentino*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 93-95.

ARTE 1962

AGAZZI A. M. e BAIARDI M., *Appunti per una storia del tessuto d'arte barocca in Lombardia e Piemonte, con una premessa di E. Arslan*, in « Arte Lombarda », VII, 2 (1962), pagg. 117-144.

ANDEREGG-TILLE MARIA, *Die Schule Guarinis*, Verlag P. G. Keller, Vinterthur, 1962, pagg. 124.

BERNARDI MARZIANO, *Tre Abbazie del Piemonte*, Istituto Bancario S. Paolo di Torino, 1962, pagg. 101, tavole 24.

BERNARDI MARZIANO, *In giro per i castelli del Cuneese*, in « Le vie d'Ialia », LXVIII, 6 (1962), pagg. 714-723.

BERNARDI MARZIANO, *Gli Affreschi di Paolo Gaidano nell'Istituto Bancario San Paolo di Torino*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano, 1962, pagg. 19, tavv. 9.

BOSSAGLIA ROSANNA, *I Fratelli Galliari Pittori*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1962, pagg. 217.

CAPELLO CARLO FELICE, *Pecetto Torinese* (*La sua storia, i suoi monumenti, la sua collina*), Officina Grafica Editrice G. Astesano, Chieri, 1962, pagg. 348.

CARAMEL LUCIANO, *I « ritorni » di Medardo Rosso e due bronzi giovanili*, in « Commentari », XV (1962), pagg. 299-305.

CARBONERI NINO, *Primordi architettonici di Giovenale Boetto*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 48, dicembre 1962, pagg. 55-59.

CARBONERI NINO, *Filippo Juvarra e il problema delle facciate « alla gotica » del Duomo di Milano*, in « Arte Lombarda », VII, 2 (1962), pagg. 94-104.

CAVALLARI-MURAT AUGUSTO, *I monumenti barocchi di alta classe e la scena urbana chierese*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVI, 7 (1962), pagg. 204-211.

CAVALLARI-MURAT AUGUSTO, *Progetto di Antonelli per il Palazzo del Parlamento (1860)*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi », De Luca Editore, Roma, 1962, vol. III, pagg. 447-456.

CAVALLARI-MURAT AUGUSTO, *Interpretazioni dell'architettura barocca nel Veneto*, « Bollettino del Centro Internazionale d'architettura Andrea Palladio », Vicenza, 1962.

CIARDI ROBERTO P., *Il Morazzone*, in « Sele Arte », X, 59 (1962), pagg. 37-47.

CUNIBERTI NICOLA MARTINO, *Storia di Pecetto Torinese*, Edizione Alzani, Pinerolo, 1962, pagg. 133.

DEBIAGGI CASIMIRO, *Gli Antichi Mobili Valsesiani*, Società Valsesiana di Cultura, Varallo, 1962, pagg. 53, tavole 51.

DEBIAGGI CASIMIRO, *La pittura pregaudenziana in Valduggia*, Tipolinotipia Zanfa, Varallo, 1962, pagg. 26, tavole 4.

DELLA PIANA GIOVANNI ORESTE, *Macrino d'Alba*, Pietro Cairoli Editore, Como, 1962, pagg. 131, tavole 38.

FERRO FILIPPO MARIA, *La Madonna del Roseto in un affresco novarese del sec. XV*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LIII, 1 (1962), pagg. 103-109.

GABETTI ROBERTO, *Problematica Antonelliana*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVI, 6 (1962), pagg. 159-194.

GABRIELLI NOEMI, *Aggiunta a G. B. Crosato*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi », De Luca Editore, Roma, 1962, vol. III, pagg. 359-360.

GAMBARINI LUIGI, *L'Architettura minore*, in « Epoche », I, 2 (1962), pagg. 62-65.

GAMBARINI LUIGI, *Una scala barocca*, in « Epoche », I, 3 (1962), pagg. 125-126.

GREGORI MINA, *Il Morazzone* (catalogo della Mostra di Varese), con introduzione di Roberto Longhi, Bramante Editrice, Milano, 1962, pagg. 538, tavole 259.

GRISERI ANDREINA, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in « Paragone », XIII, 153 (1962), pagg. 28-37.

GRISERI ANDREINA, *Francesco De Mura fra le corti di Napoli, Madrid e Torino*, in « Paragone », XIII, 155 (1962), pagg. 22-43.

LEBOLE DELMO, *La Chiesa Biellese nella storia e nell'arte*, Tipografica e Libreria « Unione Biellese », Biella, 1962, vol. I, pagg. 367, vol. II, pagg. 356.

MALLÉ LUIGI, *Due Tavolette inedite di Gaudenzio*, in « Scritti di Storia dell'Arte in onore di Mario Salmi », De Luca Editore, Roma, 1962, vol. II, pagg. 451-459.

MALLÉ LUIGI, *Una vetrata spanzottesca inedita a Verrone Biellese*, in « Biella », n. 1, dicembre 1962, pagg. 6.

MARINI GIUSEPPE LUIGI, *Il Castello di Govone*, in « Epoche », I, 1 (1962), pagg. 10-14.

MARINI GIUSEPPE LUIGI, *Il mattone nell'architettura civile del Guarini*, in « Epoche », I, 3 (1962), pagg. 131-134.

MARTINELLI VALENTINO, *Un « modello di creta » di Francesco Fiammingo*, in « Commentari », XIII, 2 (1962), pagg. 113-120.

MIRONE LUIGI, *La stazione ferroviaria di Torino Porta Nuova*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVI, 3 (1962), pagg. 61-86.

MORRA CARLO, *Giovenale Boetto e la Confraternita della SS. Trinità*, in « Quaderni della casa di studio fondazione Federico Sacco », Fossano, n. 3, 1962, pagg. 23-26.

OLMO ANTONINO, *Una pregevole pala d'altare ritorna alla luce nel Museo Civico di Bra*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 21-26.

PEROTTI MARIO, *Ricerche nella chiesa romanica di S. Andrea Apostolo in comune di Chiusa Pesio*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagine 96.108.

PORTOGHESI PAOLO, *La chiesa di Santa Chiara a Bra nell'opera di Bernardo Antonio Vittone*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma », IX, 54 (1962), pagg. 1-22.

RAVERA FRANCESCO, *Un quadro del pittore fossanese Giuseppe Barroto esistente presso i Francescani di Bene Vagienna*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 27-31.

REBAUDENGO DINA, *I Cappuccini del Monte*, T.E.C.A., Torino, 1962, pagg. 95.

ROMANO GIOVANNI, *Per Gerolamo Giovenone*, in « Miscellanea per le nozze di Enrico Castelnuovo e Delia Frigessi », Torino, 1962, pagg. 15-17.

ROSCI MARCO, *Giuseppe Antonio Pianca*, Mostra organizzata dalla Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia (Catalogo, con introduzione di Anna Maria Brizio), Varallo, 1962, pagg. 48, tavole 53.

ROSCI MARCO, *Postille al Tanzio da Varallo*, in « Emporium », LXVIII, 12 (1962), pagg. 253-256.

ROVERI ANNA MARIA, *Un frammento di sarcofago del Museo Egizio di Torino*, in « Rivista di Studi Orientali », XXXVII (1962), pagg. 39-43.

SOLERO SILVIO, *Torino scomparsa - Le torri palatine*, in « Epoche », I, 3 (1962), pagg. 136-137.

TARDITO AMERIO ROSALBA, *Un dipinto inedito di Pasquale Oddone*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 47, settembre 1962, pagg. 14-20.

TRIPODI ANTONIO E., *La Certosa di Montesanbenedetto a Villarfocchiardo*, in « Epoche », I, 2 (1962), pagg. 80-81.

VALENTINIS GIANNI, *Il Battistero di Biella*, in « L'Architettura », 76, VII, 10, febbraio 1962, pagg. 704-707.

VEGAS CASTELLAFRANCHI LIANA, *Note su inediti lombardi (Un San Francesco con l'Angelo del Moncalvo)*, in « Bollettino d'Arte », XLVII, 1 (1962), pagg. 83-84.

VERGANO LUIGI, *Tra castelli e torri della Provincia di Asti*, a cura del Comune di Asti, dell'Ente Provinciale per il Turismo e della Cassa di Risparmio di Asti, Asti, 1962, pagg. 158.

VIALE V., TESTORI G., VIALE FERRERO M., *Elogio dell'arte novarese*, Banca Popolare di Novara, Novara, 1962, pagg. 261, tavole 131.

VIGLIANO GIAMPIERO, *Tutela del paesaggio nel territorio di influenza d'una grande città* in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVI (1962), pagg. 298-314.

ZANETTO GIOVANNI, *Il vetusto Torrazzo della Serra*, Tipografia Paolo Bardessano, Ivrea, 1962, pagg. 259.

ARCHEOLOGIA 1963

CARDUCCI CARLO, *Problemi urbanistici e artistici della antica Segusium*, in « Atti del I congresso internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Giappelli Editore, Torino, 1963, pagg. 129-135, tavole 27 e tavole A-E.

CURTO SILVIO, *Gli scavi italiani a El Ghiza - 1903*, Roma, Centro per le Antichità e la Storia dell'Arte del Vicino Oriente, 1963, pagg. 110, tavole 86.

DEGRASSI ATTILIO, *Un Torinese relegato a Lucus Augusti della Spagna*, in « Atti del I congresso internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Giappelli Editore, Torino, 1963, pagg. 51-56.

FELLETTI MAJ BIANCA MARIA, *I rilievi dell'arco di Susa*, in « Atti del I congresso internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Giappelli Editore, Torino, 1963, pagg. 125-127.

FOGLIATO DARIO, *In margine alla « Tavola Veleiate » - Note sulla distribuzione della proprietà fondiaria nel territorio di Libarna*, in « Atti del I congresso internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Giappelli Editore, Torino, 1963, pagg. 101-110, tavola 20.

MANINO LUCIANO, *Alcune considerazioni sui mosaici romani del Piemonte e (della regione padana)*, in « Atti del I congresso internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Giappelli Editore, Torino, 1963, pagg. 137-144, tavole 28-33.

MOSCA EDOARDO, *Nuova necropoli nel territorio di Cherasco*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 50, dicembre 1963, pagg. 57-64.

SCAMUZZI ERNESTO, *Museo Egizio di Torino*, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, Torino, 1963, pagg. 258.

VILLA PAOLO, *Le ruote preistoriche di Mercurago*, in « Epoche », II, 2 (1963), pagg. 80-81.

ARTE 1963

Amerio Tardito Rosalba, *Affreschi nella chiesa parrocchiale di Benna*, in « Biella », a. 1, n. 6, maggio 1963, pagg. 3.

Amerio Tardito Rosalba, *Restauri a Palazzo Reale*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 9.

Baccheschi Edi, *Mobili piemontesi del Sei e Settecento*, Görlich Editore, Milano, 1963, pagg. 132.

Bargoni Augusto, *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII*, in « Epoche», II, 1 (1963), pagg. 13-14.

Bargoni Augusto, *Argenti*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 32, tavole 71.

Bernardi Marziano, *Le Sedi*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, 1963, pagg. 28.

Bernardi Marziano, *Tre Palazzi a Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1963, pagg. 110, tavole 24.

Bersano Begey Marina, *Libri e rilegature*, in « Mostra del Barocco Piemontese », (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 28, tavole 17.

Bima Fausto, *Il Palatium Vetus del Comune di Alessandria*, in « Rivista di Storia Arte Archeologia per le province di Alessandria e Asti », LXXII (1963), pagg. 127-137.

Brayda C., Coli L., Sesia D., *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVII (1963), pagg. 73-173.

Bressy Mario, *Giunte a Cesare Arbasia, pittore Saluzzese del Cinquecento*, in « L'Arte », LXII (1963), pagg. 321-335.

Cabras Mauro, *Un altare del Viana nel Duomo di Cagliari*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVII (1963), pag. 286.

Canestro Chiovenda Beatrice, *L'isola di S. Giulio nella storia e nell'arte*, Pietro Cairoli Editore, Como, 1963, pagg. 186, tavole 35.

Caramel Luciano, *Un dipinto di Medardo Rosso?*, in « Arte Lombarda », (1963), pagg. 271-274.

Carboneri Nino, *Architettura*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, I, 1963, pagg. 87, tavole 201.

Carboneri Nino, *La chiesa di San Sebastiano a Carrù ed altre opere di Filippo Nicolis di Robilant*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo », n. 50, dicembre 1963, pagg. 3-11.

Carboneri Nino, *Appunti sul Vittone*, in « Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Roma », X, 59-60 (1963), pagg. 59-74.

Casorati Pier Renato, *Avigliana*, Pietro Cairoli Editore, Como, 1963, pagg. 126, tavole 30.

Cavallari-Murat Augusto, *Giovanni Poleni e la costruzione architettonica*, « Atti del bicentenario poleniano dell'Università degli studi di Padova e dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti », (vol. LXXIV), 1963.

Cavallari-Murat Augusto, *Indagini sui teorici neoclassici nel Veneto*, « Bollettino del Centro Internazionale d'architettura Andrea Palladio », Vicenza, 1963.

Corboz André, *Une expérience novatrice: Carouge (1775-1790)*, in « Architecture, Formes, Fonction », n. 10, Lausanne, 1963.

CREPALDI GIUSEPPE M., *La reale chiesa di S. Lorenzo in Torino*, Edizioni Rotocalco Dagnino, Torino, 1963, pagg. 87.

DEBIAGGI CASIMIRO, *I dipinti di Pier Francesco Gianoli nel Palazzo Ferrero-Fieschi in Masserano*, in « Biella », I, 2 (1963), pagg. 8.

DEBIAGGI CASIMIRO, *Appunti su Architetti e Lapicidi Novaresi nei secoli XV e XVI*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LIV, 1 (1963), pagg. 48-53.

DONNA D'OLDENICO ERNY, *Le porcellane di Vinovo*, Industria Grafica Osvaldo Falciola, Torino, 1963, pagg. 131.

DONNA D'OLDENICO GIOVANNI, *Vicende della Palazzina di Caccia di Stupinigi durante la guerra (1943-45)*, Tipografia Cav. Giovanni Capella, Ciriè, 1963, pagg. 15.

FAVA ANNA SERENA, *Monete e Medaglie*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 44, tavole 20.

FLEMING YOH, *Piedmomtese Sculpture in the Eighteenth century*, in « Apollo », vol. 77, n. 13, marzo 1963, pagg. 188-193.

GRANDI GIOVANNA, *Casa di Caccia di Stupinigi - Itinerario*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, 1963, pagg. 10.

GRISERI ANDREINA, *Nell'area di Jaquerio e di Bapteur*, in « Paragone », XIV, 161 (1963), maggio 1963, pagg. 3-25, figg. 1-33.

GRISERI ANDREINA, *Pittura*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, II, 1963, pagg. 128, tavole 227.

HOCTIN LOUIS, *Le château de Villadeati*, in « L'Oeil », n. 97, gennaio 1963, pagg. 70-77.

MALLÉ LUIGI, *I Dipinti del Museo d'Arte Antica* (Catalogo), Museo Civico di Torino, 1963, pagg. 200, tavole 326.

MALLÉ LUIGI, *Scultura*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, II, 1963, pagg. 59, tavole 86.

MALLÉ LUIGI, *Il Sacro Monte d'Orta*, Cassa di Risparmio di Torino, Milano, 1963, pagg. 32, tavole 25.

MARINI GIUSEPPE LUIGI, *L'Architettura Barocca in Piemonte (La provincia di Torino)*, Edizione Maggiora, Torino, 1963, pagg. 187, tavole 22.

MARTINA ENRICO, *Gli affreschi nella cappella di Santa Croce a Rocca Canavese*, in « Epoche », II, 2 (1963), pagg. 85-87.

MOCCAGATTA VITTORIA, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, in « Arte Lombarda », VIII, 2 (1963), pagg. 185-243.

PASSANTI MARIO, *Nel mondo magico di Guarino Guarini*, Toso, Torino, 1963, pagg. 231.

PELLEGRINI ENRICO, *Gli elementi dell'architettura ogivale nell'arredo barocco piemontese*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVII, 7 (1963), pagg. 280-285.

PORACCHIA JOLANDA, *Il Bergognone (Ambrogio da Fossano)*, Edizione del Milione, Milano, 1963, pagg. 38.

PORTOGHESI PAOLO, *La parrocchia di Grignasco nell'opera di B. A. Vittone*, in « L'Architettura », 89, VIII, 11 (1963), pagg. 772-779.

RAGGHIANTI CARLO L., *Orientamenti sul Barocco in Piemonte*, in « Sele Arte », XI, 65 (1963), pagg. 2-14.

RAVERA FRANCESCO, *L'antica chiesetta di S. Pietro alla Roncaglia di Bene Vagienna*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 49, giugno 1963, pagg. 41-47.

REBAUDENGO DINA, *Le colonne d'Oltre Po*, in « Epoche », II, 1 (1963), pagg. 14-15.

ROSCI MARCO, *Il Santuario del Varallino di Galliate*, Società Storica Novarese, Novara, 1963, tavole 12.

Scolari Barr Margaret, *Medardo Rosso and his Dutch patroness Etha Fles*, in « L'arte », n. s., LXII, vol. 28 (1-2), gennaio-giugno 1963, pagg. 119-144.
Tardito Amerio Rosalba, *Torino, Palazzo Reale - Restauro dei soffitti e delle decorazioni pittoriche nell'appartamento dei quadri moderni*, in « Arte Lombarda », VIII, 2 (1963), pagg. 283-292.
Testori Giovanni, *Una Natura morta e due Paesaggi del Pianca*, in « Paragone », XIV, 157 (1963), pagg. 53-57.
Tornielli Vittorio, *Architetture di otto secoli del Monferrato*, Arti Grafiche, Casale, 1963, pagg. 90, tavole 128.
Torra Ugo, *La valle di Challant - Ayas. Le sue antichità*, Tipografia Paolo Bardessone, Ivrea, 1963, pagg. 220.
Torrione Pietro, *Un dono prezioso al Museo Civico*, in « Biella », I, 6 (1963), pagg. 3.
Torrione P. - Crovella V., *Il Biellese, Ambiente, Uomini e Opere*, Centro Studi Biellesi, Biella, 1963, pagg. 519.
Trompetto Mario, *Santa Maria in Piano - Notizie storiche sulla Cattedrale di S. Maria Maggiore e S. Stefano Protomartire in Biella*, Centro Studi Biellesi, Torino, 1963, pagg. 236, 5 piante fuori testo.
Trovati Angelo, *Il Sacro Monte di Varallo*, I.G.D.A., Novara, 1963, pagg. 112.
Verdina Renato, *Orta e la sua Riviera*, Arti Grafiche, Vercelli, Omegna, 1963, pagine 183.
Viale Vittorio, *La Mostra*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, I, 1963, pagg. 20, tavole 63.
Viale Vittorio, *Mobili e Intagli*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 27, tavole 412.
Viale Vittorio, *Porcellane*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 8, tavole 56.
Viale Vittorio, *Maioliche*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 7, tavole 47.
Viale Ferrero Mercedes, *La scenografia del '700 e i fratelli Galliari*, Edizioni d'arte fratelli Pozzo, Torino, 1963, pagg. 283, tavole 108.
Viale Ferrero Mercedes, *Arazzi Torinesi: Le serie « Storiche » e quelle « Minori »*, in « Antichità Viva », II, 7 (1963), pagg. 15-27.
Viale Ferrero Mercedes, *Scenografia*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, I, 1963, pagg. 56, tavole 66.
Viale Ferrero Mercedes, *Arazzi*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, II, 1963, pagg. 28, tavole 30.
Viale Ferrero Mercedes, *Tessuti e Ricami*, in « Mostra del Barocco Piemontese » (Catalogo a cura di Vittorio Viale), Torino, III, 1963, pagg. 16, tavole 27.
Villa Paolo, *Un'opera incompiuta del Cerano: il Sacro Monte di S. Carlo*, in « Epoche », II, 2 (1963), pagg. 83-85.
Young Elisabeth, *Baroque Architecture in Piedmont*, in « Apollo », vol. 77, n. 46, marzo 1963, pagg. 182-189.

ARCHEOLOGIA 1964

Bellezza Angela, *Alla scoperta dell'Ossola romana*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 1 (1964), pagg. 160-165.
Corradi Giuseppe, *La Via Fulvia*, in « Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino », LXII, 2 (1964), pagg. 345-370.

Curto Silvio, *Pollenzo Antica* (Biblioteca del Museo di Bra, vol. III), a cura della Società « Amici del Museo », Bra, 1964, pagina 75.

Fumagalli Remo, *L'acquedotto e le terme dell'epoca romana a Novara*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 2 (1964), pagg. 117-142.

Stoppa Angelo L. - Fumagalli Remo, *La coppa diatreta novarese trovata non a Novara, ma tra Castellazzo e Mandello*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 2 (1964), pagg. 13-35.

ARTE 1964

Allorio Enzio, *L'abbazio benedettina di San Nazaro Sesia*, in « Arte Lombarda », IX, 1 (1964), pagg. 225-229.

Aspesi Alessandro, *Don Ercole Marietti « l'Architetto in sottana »*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 1 (1964), pagg. 97-104.

Beerli André - Gautier Leopold, *Carouge, un cas unique*, Brève note sur la création de Carouge, Heimat Schutz, 60° année, n. 1, 1965.

Bernardi Marziano, *Barocco Piemontese*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1964, pagg. 57, tavole 24.

Bernardi Marziano, *Il Piemonte in rovina*, in « Le vie d'Italia », LXX, 10 (1964), pagg. 1167-1178.

Berton Robert, *Les Stalles de l'insigne Collégiale de Saint-Pierre et de Saint-Ours d'Aoste*, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1964, pagg. 164.

Birolli Zeno, *Due documenti inediti sull'attività del pittore Giovanni Canavesio*, in « Arte Lombarda », IX, 1 (1964), pagg. 163-164.

Boffa Giuseppe, *Provvedimenti e regolamenti edilizi in Torino*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVIII, 5 (1964), pagg. 142-148.

Brayda Carlo, *I portici di Torino*, in « Augusta Taurinorum », IV, 4 (1964), pagg. 25-28.

Cabras Mauro, *Varin de la Marche, ingegnere sabaudo in Sardegna*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVIII, 11 (1964), pagg. 345-352.

Cappelletto Giovanni, *Architettura di Chieri*, E.P.T., Pro Chieri, Chieri s.d., ma 1964.

Capra Raul, *Il restauro del Battistero paleocristiano di Novara*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 2 (1964), pagg. 166-173.

Carboneri Nino, *Stuccatori Luganesi in Piemonte tra Sei e Settecento*, in « Arte e Artisti dei Laghi Lombardi », vol. II, Como, 1964, pagg. 17-31, figg. 22-41.

Carluccio Luigi, *Casorati* (Catalogo), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1964.

Cavallari-Murat Augusto, *I teorici del Neoclassismo*, « Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti », Venezia, 1963-64, tomo CXXII, Classe Scienze morali e Lettere.

Corboz André, *Structure et totalité: l'exemple de Vittone*, « Journal de Genève », III, n. 76, 3-4 avril 1965 (scritti in memoria di Robert Maillart).

Cravero Davide G., *Trecento anni di vita del Palazzo Civico di Torino*, edito a cura della città di Torino, 1964, pagg. 100, tavole 48.

Debiaggi Casimiro, *Sei vedute biellesi del Bagetti*, in « Biella », II, 4 (1964), pagg. 4.

Debiaggi Casimiro, *Mostra del Mobile Antico Valsesiano - Catalogo* (IX Estate Valsesiana), Tipolinotipia Zanfa, Varallo, 1964, pagg. 33, tavole 53.

FAVA A. S., SACHERO L., VIALE V., *Il Medagliere delle raccolte numismatiche Torinesi*, Museo Civico d'Arte Antica, Torino, 1964, pagg. 223, tavole 66.

FERRO FILIPPO MARIA, *Dionigi Bussola e il Santuario del Varallino di Galliate*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 2 (1964), pagg. 143-159.

GATTI PERER MARIA LUISA, *Martino Bassi, Il sacro Monte di Varallo e S.ta Maria presso San Celso a Milano*, in « Arte Lombarda », IX, 2 (1964), pagg. 21-57.

GATTI PERER M. L., *Le Istruzioni di San Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura del Seicento in Lombardia*, in *Il mito del Classicismo nel Seicento*, Messina-Firenze, 1964.

GREGORI MINA, *Il Cerano*, Ricordi, Milano, 1964, pagg. 13, tavole 12.

GRISERI ANDREINA, *Una proposta per il Sodoma giovane a Varallo*, in « Paragone », XV, 171 (1964), pagg. 54-59.

GRISERI ANDREINA, *Un poeta della controriforma in Piemonte*, in « Paragone », XV, 173 (1964), pagg. 17-29.

GRISERI ANDREINA, *Un paliotto su disegno di Giulio Cesare Procaccini*, in « Paragone », XV, 177 (1964), pagg. 58-60.

JULLIAN RENÉ, *Une oeuvre Lyonnaise de l'Atelier du Cloitre d'Aoste*, in « Arte Lombarda », IX, 2 (1964), pagg. 77-82.

LUSSO GIOVANNI B., *Carignano - La Parrocchia*, Edizioni Alzani, Pinerolo, 1964, pagine 207.

MOCCAGATTA VITTORIA, *La « Processione del Santo Chiodo » del castello Sforzesco di Milano*, in « Arte Antica e Moderna », n. 27, luglio-settembre 1964, pagg. 320-340.

PEDRINI AUGUSTO, *Segnalazioni d'altari barocchi piemontesi*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n. s., XVIII, 8 (1964), pagg. 166-270.

REBAUDENGO DINA, *Torino sconosciuta*, Edizioni dell'Albero, Torino, 1964, pagg. 329.

ROSCI MARCO, *Mostra del Cerano*, con introduzione di Anna Maria Brizio, edito a cura della Banca Popolare di Novara, Istituto Geografico De Agostini, Novara, 1964, pagg. 126, tavole 191.

ROSSI GRIBAUDI ELISA, *La Chiesa di Strambino*, Tipografia E. Giglio Tos, Ivrea, 1964, pagg. 73.

SAVI SEVERINO, *Alcune recenti scoperte nella Cattedrale di Susa*, in « Segusium », I, 1, dicembre 1964, pagg. 27-33.

SCAVINI CELESTE FERDINANDO, *Torri e Castelli Canavesani*, Editore Pedrini, Torino, 1964, pagg. 287.

SEGRE MONTEL COSTANZA, *Gli affreschi della Cappella di E. Eldrado alla Novalesa*, in « Bollettino d'Arte », IL, 1 (1964), pagg. 21-40.

STOPPA ANGELO L., *La patria del Crespi detto il Cerano*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LV, 1 (1964), pagg. 9-28.

TESTORI GIOVANNI, *Tre disegni del Tanzio*, in « Paragone », XV, 173 (1964), pagg. 45-47.

TESTORI GIOVANNI, *Palinsesto Valsesiano*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1964, pagg. 83, tavole 30.

TORRIONE PIETRO, *Il mistero della Natività in una mirabile opera di Bartolomeo Termine di Zumaglia*, in « Biella », II, 12 (1964), pagg. 7.

TORRIONE PIETRO, *Enrico Gonin - Il Santuario di Oropa nel 1840, con prefazione sull'arte litografica nel Biellese*, Sandro Maria Rosso Editore Stampatore, Biella, 1964, foglio 1, tavole 12.

VALSECCHI MARCO, *Schede Lombarde, III. Notizie sul Cerano*, in « Paragone », XV, 173 (1964), pagg. 28-40.

VERONA ONORATO, *Bartolomeo Verona*, in « Biella », II, 6 (1964), pagg. 8.

ATTI DELLA SOCIETÀ

ADUNANZA AMMINISTRATIVA DEL 20 FEBBRAIO 1964

Sono presenti 61 Soci. Presiede l'Avv. Roberto Cravero coadiuvato dal Segretario Prof. Cardellino. I convenuti sono innanzi tutto invitati a dichiarare se intendono approvato il verbale della seduta amministrativa tenutasi il 27 novembre 1963, di cui si offre lettura. All'unanimità il Segretario viene dispensato dal leggere il verbale, che si intende approvato. L'Avv. Cravero mette i Soci al corrente della intensa attività scientifica ed organizzativa svolta dalla Società nell'ultimo trimestre.

Si fa cenno alla divulgazione del 1° volume « Schede Vesme » ed al successo riscosso nel campo degli studiosi, presso le Autorità locali e centrali e si segnalano le richieste pervenute anche dall'estero: il 2° volume delle « Schede Vesme » ed il « Bollettino » (1962-63) sono già impaginati per il via alla stampa.

Il Presidente mette in rilievo i risultati ottenuti anche in campo regionale; attraverso la costituzione dell'Unione Culturale Piemontese, ad iniziativa del Sindaco di Torino. In questa « Unione » la Società figura al primo posto anche quale Ente di alta cultura, che ha ormai raggiunto il 90° anno di vita, fiero delle sue nobili tradizioni e della sua autonomia.

Vengono annunciate tre riunioni scientifiche con l'intervento di oratori di chiara fama: nel Salone d'onore del Castello del Valentino, nell'Aula dell'Università degli Studi, e nel Salone del Palazzo Chiablese; oratori: il Prof. Allara, Rettore Magnifico, il Prof. Pugno, Preside della Facoltà di Architettura; il Prof. Chierici, Sopraintendente ai Monumenti del Piemonte.

L'adesione di codesti eminenti studiosi è un indice assai significativo dell'alta considerazione in cui viene tenuta, nel campo culturale e scientifico, la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.

Prossimamente saranno presentati i bilanci (consuntivo e preventivo), le cui risultanze daranno prova tangibile del pieno equilibrio raggiunto anche in campo economico e patrimoniale, con la previsione della integrale prosecuzione delle iniziative editoriali, già intraprese, che costituiscono un impegno verso i Soci e verso gli studiosi che seguono l'attività della Società con crescente interesse e simpatia.

Sono confermati per l'esercizio 1963-64 i Revisori dei Conti Sigg. Rag. Dott. Giovanni Actis Caporale e Rag. Aldo Daverio.

L'Assemblea prende quindi in esame le domande di ammissione a nuovi Soci, sottolineando con vivo compiacimento il significato delle nuove autorevoli adesioni, fra cui viene segnalato l'ingresso nella grande famiglia dei Soci del Prof. Arch. Dott. Umberto Chierici, Sopraintendente ai Monumenti del Piemonte. L'Assemblea, per acclamazione, approva le seguenti domande:

Barale Molinengo Maria Teresa
Bertagna Umberto
Bertola Egle
Bianco Don Alfredo
Bounous Baldovino
Bonino Marco
Bosio Virginia
Carbone Valeria
Carbone Dott. Arch. Cesare
Chierici Prof. Dott. Arch. Umberto
Groppi Giorgio
Grosso Dott. Mario
Faletti Fernanda
Reviglio Pellegrino Luisa

Non figurando all'ordine del giorno altri argomenti su cui deliberare, il Presidente dichiara sciolta la riunione alle ore 19,30.

Il Segretario: *Prof. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

RIUNIONI SCIENTIFICHE DEL 25 FEBBRAIO, 3 E 10 MARZO 1964

Alle ore 17,30 del 25 febbraio 1964, sono convenuti nel Salone d'onore del Castello del Valentino, 112 Soci per ascoltare la conferenza del Prof. Ing. *Giuseppe Maria Pugno*, Preside della Facoltà di Architettura, su « Il Castello del Valentino ».

Dopo brevi parole del Presidente Avv. Cravero, rivolte al Prof. Pugno, per ringraziarlo di aver aderito all'invito della Società accogliendo i Consoci nelle splendide Sale dello storico Castello, il Prof. Pugno ha svolto la sua relazione illustrata da splendide proiezioni.

I convenuti, che avevano seguito la conferenza con crescente interesse hanno calorosamente applaudito l'oratore, seguendolo, poi nella visita delle principali sale del Castello, recentemente restaurate anche a cura della Sopraintendenza per i Monumenti.

La riunione si è sciolta verso le ore 19.

* * *

Martedì 3 marzo 1964, nell'Aula dell'Università degli Studi, alla presenza di 84 Soci ed invitati, fra cui S. E. il Primo Presidente della Corte di Appello di Torino, Avv. Carlo Casoli, il Rettore Magnifico dell'Università, Prof. Avv. Mario Allara, ha tenuto una smagliante conferenza sul tema: « Cenni storici sulla Università degli Studi di Torino ».

L'Oratore, che nello svolgimento della sua relazione, ha rievocato gli episodi più toccanti della gloriosa epoca piemontese in cui è legata la storia della nostra Università, è stato più volte interrotto da applausi scroscianti dell'uditorio.

Con parole di effusione affettuosa l'Avv. Cravero ha espresso il ringraziamento dei Soci, invitati, poi, ad un cordiale ricevimento presso lo studio dello stesso Prof. Allara.

* * *

Martedì 10 marzo 1964, nel grande Salone del Palazzo Chiablese, il Prof. Architetto Umberto Chierici, Sopraintendente ai Monumenti del Piemonte, ha cortesemente riunito i Consoci, per intrattenerli su un argomento di grande interesse scientifico ed artistico: « Il falso nell'opera d'arte ».

La dotta relazione è stata ascoltata da 134 Soci. Da rilevare l'importanza di questa « comunicazione », che potrebbe meglio definirsi una introduzione allo studio del metodo da adottarsi nel restauro dei monumenti storici, senza alterarne i pregi e le caratteristiche essenziali, anche nei riguardi dell'ambiente che li circonda.

Un vibrato e prolungato applauso ha fatto eco alle parole di vivo ringraziamento rivolte all'oratore dall'Avv. Cravero.

La riunione si è sciolta verso le ore 19,30.

Il Segretario: *Prof. Cardellino* — Il Presidente: *R. Cravero*

ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DEL 12 MARZO 1964

Alle ore 15,45 del 12 marzo 1964, presente il Prof. G. C. Cardellino, segretario del Consiglio Direttivo, si constata che l'Assemblea già indetta per questo luogo, giorno e ora in prima convocazione, non può essere costituita per mancanza del numero legale dei Soci.

Il Segretario: *Cardellino*

ASSEMBLEA ORDINARIA DEI SOCI DELL'8 APRILE 1964

L'Assemblea è stata indetta in seconda convocazione per le ore 16,30 di mercoledì 8 aprile, nella Sede Sociale di Via Napione n. 2, per deliberare sul seguente Ordine del Giorno:

1) *Lettura ed approvazione del verbale della Seduta precedente;*

2) *Relazione del Presidente;*

2 bis) *Ammissione di nuovi Soci:*

1) S. E. Avv. Carlo Casoli, Primo Presidente di Corte di Appello, Torino
2) Chiosso Edda
3) Chiantore Giuseppina
4) Filippello Dott. Sebastiano
5) Orlando Dott. Pio
6) Peradotto Dott. Piero
7) Rossati Dott. Oreste
9) Enrico Prof. Dott. Leonardo
10) Griva Dott. Luigi
11) Torra Emilio
12) Caronna Olivero Ida
13) Olivero Piovano Rita

3) *Relazione dei Revisori dei Conti;*

4) *Presentazione ed approvazione dei Bilanci* (Consuntivo 1963 e Preventivo 1964);

5) *Elezione del nuovo Consiglio di Presidenza: Presidente, Vice Presidente, Segretario, Tesoriere, succedenti al Consiglio scaduto dalla carica* per compiuto triennio;

6) *Varie.*

* * *

Alle ore 16,45, presenti tutti i membri del Consiglio Direttivo (Avv. Cravero, Prof. Scamuzzi, Prof. Cardellino, Prof. Cerutti) e 93 Soci, assume la Presidenza dell'Assemblea l'Avv. Cravero, che la dichiara validamente costituita, trattandosi di seconda convocazione.

Prima di iniziare la discussione degli argomenti posti all'Ordine del Giorno, il Segretario comunica le adesioni pervenute da Soci ed Enti che hanno scusato l'assenza, nonchè le lettere di elogio rivolte alla Presidenza uscente: Prof. Avv. Mario Allara, Avv. Luigi Baudoin, Cav. del Lavoro Prof. Dott. Paolo Ricaldone, S. E. Avv. Carlo Casoli, Prof. Nino Carboneri, Ing. Dott. Carlo Felice Bona, Gr. Uff. Amedeo Peyron, Cav. del Lav. Giuseppe Ratti.

Il Consigliere Avv. Luigi Baudoin, Presidente del Tribunale di Alessandria, ha fatto pervenire al Presidente un telegramma del seguente tenore:

« Avv. Roberto Cravero,

« Impossibilitato causa inderogabili impegni sopraggiunti ultimo momento prego scusare involontaria assenza assemblea nostra Società e mentre esprimo plauso vivissimo per splendide realizzazioni Presidenza Cravero prendomi libertà proporre deliberazione assembleare opportune modifiche statuto sociale onde consentire con auspicata conferma attuale benemerito Presidente ulteriore consolidamento et ampliamento realizzazioni predette stop Ossequi. F.to Baudoin ».

Fra gli applausi calorosi di saluto dei Soci convenuti, il Presidente Avv. Cravero, dopo l'approvazione del verbale della Seduta precedente inizia la sua relazione con le seguenti parole:

« Cari Consoci ed Amici, nel presentare la relazione conclusiva del compiuto triennio della nostra gestione, occorre premettere alcune precisazioni:

« Nell'assemblea del 12 aprile 1961, data della nostra immissione in carica, i Soci dichiarati votanti erano 512, oltre 131 residenti fuori Torino, cosicchè nel complesso risultavano 643.

« Nel corso del triennio il numero dei Soci è salito a 762, ed il flusso delle adesioni continua a ritmo accelerato, chiara dimostrazione della simpatia e della considerazione che il nostro Sodalizio riscuote in ogni campo, anche fra gli Accademici, più specificatamente qualificati, gli Artisti, i Giuristi ed i Magistrati. Ma per avere presente l'esatto quadro delle attuali nostre forze, è doveroso precisare che nella riunione di Consiglio del marzo scorso, si è riconosciuta la perdita di 31 Soci deceduti, di 21 dimissionari e la decadenza di ben 111, ancora iscritti negli elenchi, fra cui 57 persone, che, dopo avere ottenuto fra il 1959-60 l'ammissione della loro domanda, non si curarono di pagare neppure la prima quota; gli altri per morosità da oltre quattro anni, malgrado i rinnovati solleciti.

« Pertanto alla data odierna, grazie ad una salutare immissione di nuovi elementi, i Soci effettivi sono complessivamente n. 599, che formano il quadro degli aderenti sensibili ai nostri appelli, lieti di appartenere alla vecchia Società di Archeologia e Belle Arti.

« Dal verbale della seduta 20 settembre 1945 si rileva che il Dott. Viale, allora Presidente, pregava i " i Soci di voler fare attiva propaganda perchè il numero di 190 aderenti salisse ad almeno 500, e poi si incrementasse ancora: per una città grande come Torino, egli soggiungeva, " non è pretendere troppo ".

« Ed ancora nel dicembre 1950 Viale ribadiva: " sarà difficile quadrare il bilancio... unica soluzione possibile arrivare almeno a 400 Soci ". Infine nel marzo 1955, al momento del subentro di Midana, ancora il Dott. Viale riteneva " che per una città grande come Torino ed una regione come il Piemonte, si dovessero raggiungere almeno i 500 Soci ".

« I risultati da noi raggiunti sono, quindi, pienamente rispondenti ai desiderata dei nostri predecessori, conformi ad una Metropoli che in 10 anni ha quasi raddoppiato il numero dei suoi abitanti: sembrerebbe, pertanto, non giustificata la ventilata proposta di bloccare il numero dei Soci, il che avrebbe, tra l'altro, il risultato di anemizzare il bilancio.

* * *

« Seconda precisazione, altrettanto necessaria:

« Si è parlato da più parti di bilanci da sistemare, di omissione di parti, di passività preesistenti. Tali affermazioni debbono oggi essere considerate inesatte, quanto meno suscettibili di un chiarimento.

« Occorre, cioè, distinguere fra bilanci ordinari e bilanci straordinari. Quanto alla gestione ordinaria, nulla, assolutamente nulla da rilevare.

« Quanto alla situazione di carattere straordinario, riferibile ad ammodernamenti, nuovi impianti, ricostruzione parziale dello stabile di via Napione n. 2, bilancio di previsione per la pubblicazione delle « Schede Vesme », va rilevato che i maggiori oneri furono determinati dalle aumentate richieste di taluni contraenti, i quali, dopo avere denunciato i contratti già stipulati, pretesero rilevantissimi aumenti sulla spesa prevista.

« Considerata la posizione di fatto, secondo le sue caratteristiche, che potremmo definire di emergenza, tenuto conto dei cospicui interventi ottenuti dai vari Enti cittadini, delle somme ricavate dal Mutuo presso l'Istituto San Paolo, la complessa operazione si è felicemente conclusa con un incremento di valore, per lo stabile di via Napione, di circa 15 milioni ed un aumento di pubblicazioni in vendita di lire 4 milioni.

« Il nostro Tesoriere illustrerà, fra poco, i risultati appieno tranquillanti del Bilancio ordinario; ma possiamo, fin d'ora, affermare che tutto quanto faceva capo alla situazione, sopra accennata, è stato sistemato a copertura degli impegni verso terzi.

« Spetterà alla futura Amministrazione di completare le nostre iniziative editoriali, senza di che mancheremmo ad un preciso impegno verso i Soci, verso gli studiosi e gli Enti che ci hanno generosamente sostenuti, riconoscendo l'importanza scientifica di un'opera che da decenni attendeva di diventare di pubblico dominio.

* * *

« Riassumendo gli elementi costitutivi della situazione, alla data odierna, possiamo, quindi, con tranquilla coscienza comunicare ai Soci che il nostro patrimonio ascende ad una cifra complessiva non inferiore ai 125 milioni, se si tiene conto del valore venale dell'immobile, delle giacenze delle pubblicazioni in vendita, delle collezioni dal 1933 in poi, delle « Schede Vesme » e della Biblioteca, benchè manchi il relativo catalogo.

* * *

« Fatte queste premesse, altri risultati riassuntivi si devono ricordare all'Assemblea. Le cifre conclusive degli « Atti » compiuti dalla Società, in questo ultimo triennio, interessanti l'ambiente specifico dei nostri aderenti e quello, più ampio, di portata regionale e nazionale.

« A prescindere dalle otto adunanze amministrative, 16 furono le riunioni scientifiche. Il nuovo " Bollettino ", oggi messo in distribuzione, rispecchia dettagliatamente il complesso delle attività svolte: 10 Visite a Castelli Piemontesi, a Monumenti ed a Mostre. 35 relazioni scientifiche, in parte riprodotte sul " Bollettino ".

* * *

« Ricordando le difficoltà non superate nel 1961 per la realizzazione della " Mostra del Barocco Piemontese ", ben consapevoli dell'importanza di questa imponente manifestazione, convinti, altresì che sotto la direzione di Vittorio Viale, l'iniziativa del Comune di Torino sarebbe stata coronata dal migliore successo, noi fummo fra i primi a richiamare l'attenzione della cittadinanza sull'eccezionale importanza dell'avvenimento, quando nell'ottobre 1962 veniva annunciata, come prossima, la costituzione di un Comitato presieduto dal Sindaco Ing. Prof. Anselmetti.

« Immediatamente dopo, cioè il 10 novembre, la Società di Archeologia organizzava un ciclo straordinario di 10 riunioni scientifiche, cui parteciparono alte personalità del mondo accademico e culturale torinese.

« I problemi trattati, nel corso di quelle riunioni, concernevano, da un lato, gli aspetti dell'arte e della vita piemontese nell'Età barocca, la illustrazione del patrimonio monumentale torinese dall'Età Romana al secolo XVIII.

« Il Prof. Passanti prima, con una visione panoramica, il Prof. Cavallari-Murat dopo, col gruppo di 11 suoi Assistenti ed Allievi offrirono ai Soci una visione limpida della evoluzione della Metropoli Piemontese, con particolare riguardo all'epoca barocca.

« I Soci ricorderanno certamente le visite ai monumenti Barocchi (Palazzo Barolo, Villa della Regina, Tesoriera, Cappella dei Mercanti, Palazzina di Caccia a Stupinigi) con illustrazioni della Soprintendente alle Gallerie, Prof.sa Gabrielli, del Prof. Cavallari-Murat, del Prof. Molli Boffa e del Prof. Debiaggi.

« Ed a chiusura dell'anno del " Barocco ", rimane memorabile negli " Atti " della nostra Società, la visita alla " Mostra del Barocco " avvenuta il 20 settembre 1963, guidata dal Prof. Vittorio Viale e dal Dott. Mallé.

« Dopo così costante ed appassionato interesse dimostrato dalla Società di Archeologia, avremmo desiderato il privilegio di invitare i Soci alle relazioni fatte in argomento, in altre sedi. Come avremmo voluto che il Dott. Viale fosse stato presente alla Seduta scientifica dell'11 luglio, in cui si esaltò il significato della grande " Mostra ", come un successo suo personale.

« Anche di ciò rimane traccia nel nuovo " Bollettino ". In certo senso, ci sia consentito di ricordare con particolare compiacimento questi lieti episodi, in quanto, nell'allestimento delle singole sezioni hanno autorevolmente, e molto efficacemente, collaborato i nostri Consoci:

« Augusto Bargoni, Marziano Bernardi, Marina Bersano Begey, Nino Carboneri, Umberto Chierici, Noemi Gabrielli, Andreina Griseri, Luigi Mallé, Mercedes Viale Ferrero, Pietro Accorsi.

* * *

« Da ultimo occorre ancora dissipare un equivoco, che potrebbe nuocere alla esatta valutazione di parte della nostra attività scientifica, artistica, e giuridica per la difesa della zona Aulica di Torino, come se ad un certo punto si fosse determinata una deviazione nell'indirizzo della nostra Società.

« Altro è parlare di scienza urbanistica in senso strettamente tecnico, altri sono i problemi, gravissimi e delicatissimi, che involgono la difesa ambientale di una vecchia Città, che deve, per contrapposto, stabilire un argine alle astratte, quanto pericolose concezioni innovatrici architettoniche, che talvolta presuppongono la distruzione, parziale o totale, di zone del vecchio abitato, col pretesto di creare un ambiente nuovo.

« Questi studi richiedono una profonda conoscenza storica della Città, una particolare sensibilità artistica, una completa meticolosa lettura del tessuto urbano torinese con maggiore attenzione alle regole usate nel periodo " Barocco ". Il periodo — sono parole di Cavallari-Murat — nel quale la città ebbe la caratterizzazione più significativa ed i consensi internazionali più entusiasti.

« Nella tradizionale attività della Società di Archeologia si dovevano ricordare alcuni interventi, a seguito di formali deliberazioni assembleari; prescindiamo dal periodo anteriore al 1940, per ricordare l'Ordine del giorno votato nella seduta del 10 aprile 1948, sotto la Presidenza Viale, quanto ai problemi relativi ai complessi architettonici dell'isolato fra Piazza Castello e Via Verdi. Erano allora intervenuti nella discussione i Soci: Chevalley, Mesturino, Morbelli, Cavallari-Murat, Ricci, Lange, Bodo, Weigmann.

« Nel giugno 1949, altro nostro intervento sul problema della zona delle Torri Palatine, relativo alle costruzioni abusive. Nel giugno 1950, con gli interventi di Carducci, Chevalley, Midana e Verzone si parla delle Torri Palatine e del Regio. Sempre su problemi urbanistici e di ricostruzione, dobbiamo, infine, ricordare altri interventi del 52, 53, 59, marzo 61.

« Con un appello rivolto alla cittadinanza ed ai Soci, la nostra Presidenza ha, a suo tempo, impostato il nuovo problema e, nella seduta del 15 dicembre 1962, enun-

ciammo i principi informatori degli Studi, dei criteri che vennero, poi, accolti dalla Civica Amministrazione, la quale sollecitò, appunto, la collaborazione di un gruppo di studiosi scelti fra i nostri Soci: Bernardi, Brayda, Chierici, Comba, Gabetti, Mollino, Verzone e Viotto; oltre chi ha l'onore di parlare in questo momento chiamato a presiedere la Commissione Giuridica.

* * *

« Siamo certi che per la elezione del nuovo Consiglio di Presidenza, l'Assemblea saprà fare la sua scelta fra gli elementi di provata capacità, che abbiano dato particolare dimostrazione di attaccamento al nostro Sodalizio.

« Senza voler minimamente interferire ci permettiamo, tuttavia, di esprimere il voto che deliberando sulla nostra relazione, si intenda implicito l'impegno in precedenza assunto di continuare le pubblicazioni ora in corso e di perseverare nei programmi di studio, di indagini, che hanno sempre formato il primo presupposto dell'opera nostra.

« Per le pubblicazioni periodiche, ripetiamo qui la proposta fatta alla Commissione Redazionale, che cioè, il "Bollettino" sia, d'ora in avanti, annuale se non addirittura semestrale.

« Occorre l'ausilio di alte capacità, di molta perseveranza, di spirito di abnegazione e soprattutto di indipendenza da qualsiasi interessata iniziativa.

« Torino ha sempre considerato i problemi archeologici con la massima larghezza di vedute e con rigoroso metodo di indagine. Non vorrà, certo abbandonare in futuro, la sua tradizione, dando il massimo appoggio alle ricerche ed alla realizzazione di quelle grandi opere nel lontano Oriente che ci consentono il vanto di avere in Torino quelle raccolte, cui viene giustamente attribuito il primato europeo.

« Ma per logica coerenza e per naturale attaccamento alle cose nostre, ci sia concesso di affermare la precisa volontà di essere presenti a qualsiasi iniziativa, che riguardi studi e ricerche nel nostro Piemonte, e che tenda alla miglior sistemazione delle raccolte già esistenti, in particolare del Museo Egizio.

* * *

« Se fra qualche anno i Torinesi avranno ancora la gioia di offrire al mondo i tesori monumentali della loro Città, ambientata in una rinnovata cornice, dovranno, per ciò, ricordare anche l'apporto della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti ».

* * *

Mentre i Soci accolgono l'invito del Presidente alla discussione della sua relazione, rispondendo con calorosi applausi, in segno di riconoscente assentimento, lo stesso Avv. Cravero invita i presenti a pronunciarsi sull'accoglimento delle domande a nuovi Soci. Viene sottolineata con parole di significativo particolare compiacimento l'ingresso nella nostra Società del primo Presidente della Corte di Appello di Torino, Eccellenza Avv. Carlo Casoli. Tutte le nuove domande di ammissione sono accolte per acclamazione.

Dopo la relazione dei Revisori dei Conti prende la parola il Tesoriere, Prof. Dott. Rag. A. Cerutti, che illustra i risultati conclusivi dei Bilanci: Consuntivo al 31 dicembre 1963 e Preventivo 1964.

Udita la dettagliata esauriente relazione, l'Assemblea con prova e controprova, per alzata di mano, conferma le risultanze esposte nel « Rendiconto al 31 dicembre 1963 », già pubblicato nel precedente « Bollettino ».

A questo punto il Presidente, considerando definitivamente esaurito il mandato del Consiglio in carica, prega il Socio Anziano, Professor Dott. Vittorio Viale, di assumere la Presidenza alla seconda parte dell'Assemblea dedicata all'elezione dei nuovi componenti il Consiglio di presidenza, il cui verbale sarà redatto dal Consocio Notaio Dottor Franco Lobetti Bodoni.

L'Assemblea rinnova gli applausi.

Il Segretario: *Prof. Cardellino* Il Presidente: *R. Cravero*

N. 22259 di repertorio Fascicolo N. 7260

VERBALE DI ASSEMBLEA

REPUBBLICA ITALIANA

L'anno millenovecentosessantaquattro l'otto aprile, alle ore sedici e minuti trenta.

In Torino, in una sala al pianterreno della casa in via Napione 2.

Avanti me dottor FRANCO LOBETTI BODONI Notaio in Torino, iscritto al Collegio Notarile dei distretti riuniti di Torino e Pinerolo, senza l'assistenza dei testi per concorde rinuncia fattane da tutti i comparenti col mio assenso, è comparso il Signor CRAVERO ROBERTO, avvocato, nato a Torino il 23 marzo 1890, residente a Torino in corso Vittorio Emanuele 82, nella sua qualità di Presidente del Consiglio Direttivo dell'Ente Morale « Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti » con sede in Torino, Ente riconosciuto con Regio Decreto in data 17 ottobre 1907, modificato con Regio Decreto 9 settembre 1920.

Comparente della cui identità personale io notaio sono certo il quale mi chiede di ricevere il verbale di assemblea di seconda convocazione dei soci dell'Ente Morale suindicato limitatamente al punto 5º dell'ordine del giorno del seguente tenore: « 5º - Elezione del nuovo Consiglio di Presidenza: Presidente, Vice-Presidente, Segretario, Tesoriere, succedenti al Consiglio scaduto dalla carica per compiuto triennio ».

Assume la presidenza dell'assemblea a norma di Statuto il Presidente del Consiglio Direttivo avvocato Roberto Cravero, il quale chiamato me notaio a fungere da segretario limitatamente al suindicato punto 5º dell'ordine del giorno, verifica e constata quanto segue:

Che l'assemblea di prima convocazione regolarmente convocata per il giorno 12 marzo 1964, non ha potuto deliberare non essendosi raggiunto il numero di presenze prescritte dall'articolo 5º dello Statuto.

Che, in conformità alle disposizioni contenute nell'articolo stesso, è stato tempestivamente inviato ai soci l'avviso della seconda convocazione per questo luogo, giorno ed ora mediante lettera rimessa a domicilio contro ricevuta.

Che, essendo presenti e regolarmente rappresentati Numero 94 (novantaquattro) soci effettivi sui 470 (quattrocentosettanta) soci effettivi esistenti con residenza a Torino aventi diritto ad un voto ciascuno l'assemblea di seconda convocazione è regolarmente costituita per deliberare su tutti i punti dell'ordine del giorno.

Esauriti i primi quattro punti all'ordine del giorno il Presidente espone all'assemblea che venendo egli a scadere dalla carica per compiuto triennio e dovendosi ora procedere alla nomina delle cariche è opportuno che altra persona lo sostituisca nella presidenza della assemblea.

Conseguentemente, col consenso unanime di tutti i presenti assume la presidenza dell'assemblea il signor Viale dottor Vittorio, nato a Trino Vercellese il 2 luglio 1891, residente a Torino, corso Duca degli Abruzzi 31, dirigente, della cui identità personale io notaio sono certo.

Procedendosi allo svolgimento del punto 5° dell'ordine del giorno il Presidente invita i presenti a procedere all'elezione delle cariche a schede segrete.

Per lo spoglio delle schede vengono nominati scrutatori i signori: MALLÉ dottor Luigi, nato a Torino il 13 maggio 1920, residente a Torino, via Sacchi 28 bis; CAZZOLA avvocato Piero, nato a Torino il 5 ottobre 1921, residente a Torino via Alberto Nota 7; persone della cui identità personale io notaio sono certo.

Dallo spoglio eseguito dai suddetti scrutatori delle numero novantatrè (93) schede ritrovate nell'urna risultano eletti:

— Presidente del Consiglio Direttivo signor CARBONERI professor Nino;

— Vice-Presidente del Consiglio Direttivo signor BARGONI professor Augusto;

— Segretario signor DEBIAGGI professor Casimiro;

— Tesoriere signor CARDUCCI professor Carlo.

Null'altro essendovi da deliberare la seduta è tolta essendo le ore diciotto e minuti quindici.

Richiesto io notaio ho ricevuto questo verbale di cui ho dato lettura ai comparenti ed agli scrutatori che tutti lo dichiarano conforme alla loro volontà ed a verità.

Scritto a macchina da persona di mia fiducia ed in parte scritto a mano da me notaio su due fogli per quattro pagine intere e parte della quinta.

Firmati:

Avv. Roberto Cravero
Dott. Vittorio Viale
Luigi Mallé
Piero Cazzola
Dott. Franco Lobetti Bodoni, Notaio

* * *

Avvenute le elezioni il dottor Viale comunica i risultati e si sente in dovere di esprimere tutta la sua fiducia e stima per gli eletti e si compiace di elogiare l'attività scientifica da loro svolta nei vari campi dell'arte e della archeologia, auspicando che la Società a loro affidata possa sempre più aumentare la sua tanto benemerita attività.

Dopo i vivi applausi di consenso per le simpatiche parole del Dott. Viale prendono posto al tavolo della presidenza i nuovi membri del consiglio di presidenza ed in assenza del Prof. CARBONERI, trattenuto a Roma da importanti impegni di lavoro, risponde all'assemblea il Prof. BARGONI.

Egli innanzitutto porge il suo saluto alla Presidenza uscente ed a tutti i soci, ringrazia quindi vivamente per la fiducia accordata a lui ed ai nuovi colleghi di Presidenza ed interpretando il pensiero del Prof. Carboneri, assicura che con tutto l'impegno possibile si farà in modo da continuare degnamente la nobilissima tradizione di cultura e di attività della Società stessa.

L'assemblea rinnova gli applausi.

IL SEGRETARIO: *C. Debiaggi* IL PRESIDENTE: *N. Carboneri*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 19 GIUGNO 1964

La sera del 19 giugno 1964, nella sede sociale di via Napione 2, presenti 65 soci e il Consiglio di Presidenza al completo, il Presidente Prof. Nino Carboneri alle ore 21,20 dichiara aperta la seduta e dà inizio all'ampia relazione sulla vita della Società e sui progetti per l'attività del prossimo triennio.

Il Presidente, dopo aver ringraziato i soci per la fiducia riposta nel nuovo Consiglio di Presidenza, rivolge una deferente parola di gratitudine agli ex Presidenti Vittorio Viale, Augusto Cavallari-Murat, e particolarmente all'immediato predecessore Roberto Cravero, che ha con intelligente dedizione e con tanto cuore retto fino ad oggi la Società.

Ricorda poi i Soci recentemente scomparsi: Sen. Luigi Burgo, Avv. Riccardo Gualino, Ing. Italo Bertoglio, Signora Adele Chiampo Remmert, Ing. Biagio Beria.

Il Presidente così prosegue:

« Non è mio proposito esporre questa sera un organico programma di attività, ma solo alcune linee di azione che abbiamo concordato in una serie di riunioni del Consiglio di Presidenza e sulle quali il programma si verrà intessendo e sarà messo a punto a tempo opportuno.

Il Consiglio di Presidenza è vivamente grato ai Soci che vorranno contribuire con suggerimenti e proposte, manifestando consensi o dissensi, sia in questa fase ancora preliminare, sia nella elaborazione analitica dei programmi, al raggiungimento di quelle mète che si riterranno più consone alla Società nell'attuale momento.

Le sedute amministrative e scientifiche saranno convocate periodicamente: le prime ogni qual volta è previsto dallo Statuto o da esigenze della Società, le seconde a misura che si avrà materia da proporre all'attenzione e allo studio dei Soci. Questa volta ci è parso bene di sperimentare l'orario serale, richiesto da più parti, tenendo conto anche della stagione estiva.

Gradiremmo, in ogni modo, conoscere il parere dei Soci sull'ora e sul giorno più adatti per le riunioni.

I Soci sanno che il nostro regolamento prevede una Commissione per le pubblicazioni e sono informati della sua attuale composizione anche dall'ultimo Bollettino.

Il Consiglio di Presidenza non ha ravvisato per ora l'opportunità di modificare la composizione della Commissione, la quale pertanto resta confermata integralmente. Con questo provvedimento il Consiglio di Presidenza intende non solo darle atto per il lavoro compiuto, ma anche non interrompere la continuità di un'attività redazionale in corso, in rapporto anche alla pubblicazione delle « Schede Vesme ».

Si è cercato in questo modo, sull'esempio di altri Sodalizi nei quali la durata delle commissioni è sfasata rispetto a quella della Presidenza, di contenere entro i limiti più ristretti quella crisi nel trapasso dei poteri che è per molti aspetti inevitabile.

Il Consiglio di Presidenza si riserva tuttavia la facoltà di rivedere la composizione della Commissione in un tempo successivo, quando si rendesse opportuno richiedere la collaborazione di attuali membri della Commissione in altri settori, collaborazione sulla quale finora osiamo fiduciosamente contare.

Per quanto riguarda le pubblicazioni sociali, comunico che il secondo volume delle « Schede Vesme », dedicato all'Unione Industriale e alla Camera di Commercio, attende ancora un'ultima revisione delle bozze: dopo di che potrà andare in macchina.

Il Bollettino, secondo il desiderio di molti Soci, espresso anche dalla Commissione per le pubblicazioni, dovrebbe uscire d'ora in poi con frequenza annuale.

Con l'apporto di questa seduta scientifica e di altre alla ripresa autunnale, contiamo di consegnare alla Commissione un manipolo di contributi, perchè la Commissione stessa li possa vagliare, in vista del Bollettino 1964 che uscirà nel 1965.

Per questi facciamo assegnamento sulla collaborazione dei Soci più preparati e volenterosi, augurandoci che nei mesi estivi, i quali sono di pausa e di riposo, ma anche di raccoglimento, possano prepararci delle interessanti comunicazioni, come ci è stato già da alcuni promesso.

È pure auspicabile che il Bollettino possa ospitare una rassegna delle pubblicazioni su cose d'arte del Piemonte, per rendere un prezioso servizio ai Soci e adempiere ad una delle funzioni che mi sembrano congeniali alla Società.

Di fronte alla complessità dei problemi scientifici cui la Società è interessata, pur entro il suo modesto ambito, e di fronte alla necessità di una presenza attiva e tempestiva nella vivace dialettica quotidiana, la quale impegna e compromette valori e monumenti che siamo tenuti a difendere e a conservare, il Consiglio di Presidenza si è orientato verso una articolazione che senza intaccare l'unità sostanziale del Sodalizio gli garantisca una efficace possibilità di studio e di azione capillare: rispondono a questo intento i gruppi di lavoro che si verranno gradualmente costituendo.

Ci proponiamo pure di instaurare una proficua collaborazione con altre Società storico-artistiche distribuite per il Piemonte, per affermare il carattere « piemontese » della nostra Società.

Ricordo espressamente la Società di Storia, Arte e Archeologia per le Province di Alessandria e di Asti, cui ho l'onore di appartenere come socio corrispondente, la Società per gli Studi Storici, Archeologici e Artistici per la Provincia di Cuneo, nella quale da tempo lavoro, la Società Storica Novarese, la Società per la Conservazione delle Opere d'Arte e dei Monumenti in Valsesia. Ma altre se ne possono aggiungere che perseguono finalità analoghe alle nostre, purchè sempre su di un piano di serietà sul quale intendiamo naturalmente mantenere il nostro Sodalizio.

Il problema della sede è stato felicemente risolto dalla Presidenza Cravero, che vi ha trasferito l'archivio, portando anche a buon punto le pratiche per il trasferimento del deposito delle pubblicazioni sociali.

Il Consiglio di Presidenza è venuto nella determinazione di assumere un funzionario di Segreteria, nella persona del Rag. Raffaele Scherma, il quale potrà attendere al disbrigo delle pratiche correnti ed assicurare l'apertura della Sede in ogni giorno feriale (tranne il sabato) dalle 16,30 alle 18,30.

I Soci hanno recentemente ricevuto il ricco e pregevole Bollettino 1962-63 allestito con cura dalla precedente Presidenza e dalla Commissione per le pubblicazioni. A noi sono toccati esclusivamente compiti di distribuzione: vi abbiamo provveduto con il recapito a domicilio per risparmiare ai Soci il disturbo e per alcuni la difficoltà di venire a ritirare il Bollettino in sede.

Si è pure provveduto alla targhettatura degli indirizzi per assicurare in ogni occasione il preciso e rapido inoltro della corrispondenza.

È stata acquistata in questi giorni una modernissima Rolley per proiezioni, telecomandata per avere un valido strumento a lato dell'anziana e benemerita macchina che passa, come questa sera, in posizione ausiliaria per certi tipi di diapositive.

Per il prossimo autunno, tradizionale periodo di transizione all'attività normale, abbiamo in programma due gite: una a Novara, alla mostra del Cerano (sarà agevole abbinare la visita di alcuni monumenti novaresi restaurati o in corso di restauro); un'altra a Bologna, in occasione della mostra sulla Civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla Repubblica alla Tetrarchia.

Signori Consoci,

Varie iniziative si stanno delineando per il prossimo futuro, e per la valorizzazione dell'archeologia padana e nei settori della storia dell'arte medioevale e moderna, ma non intendo anticipare quello che deve ancora essere preso in esame e organicamente elaborato e poi sottoposto alla Società in apposite sedute.

Il Consiglio di Presidenza è fiducioso, anzi sicuro, che tutti i Consoci, confortandolo del loro parere e delle loro proposte, vorranno dare cordialmente una mano, perchè la novantenne Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, alla luce di una tradizione che le conferisce alto prestigio, possa perseguire le sue nobili finalità e collaborare con efficacia allo studio e alla difesa del patrimonio artistico e monumentale del nostro Piemonte ».

Terminata l'applaudita relazione del Presidente vengono svolte le seguenti comunicazioni scientifiche:

1) Prof. Augusto Cavallari-Murat: *Schedula sulla bibliografia architettonica di Angelo Comolli.*

2) Dott. Mario Bressy: *Una galleria privata torinese del primo ottocento.*

3) Avv. Piero Cazzola: *Un artista piemontese alla corte di Ivan III?*

4) Prof. Nino Carboneri: *Problemi vitozziani.*

A queste comunicazioni se ne aggiunge una quinta non in programma del Socio Paolo Costa su *Un sarcofago romano al camposanto di Torino.*

Terminate le relazioni, seguite con vivo interesse e sempre applaudite, alle ore 23,10 il Presidente dichiara chiusa la seduta.

Hanno scusato la loro assenza i soci: avv. Roberto Cravero, dott. Noemi Gabrielli, dott. Vittorio Viale, dott. Luigi Mallé e conte Vittorio Prunas Tola.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA AL BATTISTERO ED ALLA MOSTRA DEL CERANO A NOVARA

Nel pomeriggio di giovedì 24 settembre si è effettuata la preannunziata visita in torpedone a Novara, con la partecipazione di una trentina di soci.

Essi sono stati dapprima guidati dal consocio Prof. Arch. Umberto Chierici, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte, in un'accurata visita all'antico, pregevolissimo Battistero paleocristiano della Cattedrale di Novara, seguendo con vivo interesse l'illustrazione del monumento, dei pregevoli particolari architettonici e dei cicli pittorici riscoperti durante il restauro, ormai in fase assai avanzata, sotto la direzione dello stesso Soprintendente.

Successivamente i soci si sono recati al vicino palazzo del Broletto, ove la Prof. Anna Maria Brizio, ordinaria di Storia dell'Arte presso l'Università Statale di Milano, ed il suo assistente Prof. Marco Rosci, organizzatori della mostra ed ambedue nostri consoci, hanno illustrato molto efficacemente al nostro gruppo la grande personalità artistica di Giovanni Battista Crespi detto il Cerano, uno dei massimi rappresentanti della pittura seicentesca tra il Piemonte e la Lombardia, guidandoci nel lungo, interessantissimo percorso della mostra in cui è presentata la maggior parte delle opere del pittore, compresi i colossali teloni della Vita di S. Carlo Borromeo.

VISITA ALLA MOSTRA DELL'ARTE E CIVILTÀ ROMANA NELL'ITALIA SETTENTRIONALE A BOLOGNA

Sabato 7 novembre un gruppo di venti soci si è recato in treno a Bologna per visitare l'importante mostra organizzata dalla Biennale d'Arte Antica di Bologna ed allestita in modo mirabile nel cinquecentesco palazzo dell'Archiginnasio, di particolare interesse per la conoscenza dell'arte romana provinciale e per i rapporti tra le manifestazioni artistiche della nostra regione con quelle delle zone confinanti. Hanno guidato con la loro indiscussa competenza e con viva soddisfazione dei soci, gli organizzatori stessi della grande manifestazione: Prof. Giorgio A. Mansuelli, ordinario di Archeologia all'Università di Pavia e Prof. Carlo Carducci, Soprintendente alle Antichità del Piemonte e tesoriere della nostra Società. Si sono così potute ammirare, tra tante altre pregevoli opere dell'Italia Settentrionale, alcune delle più significative dei Musei Archeologici di Torino, Aosta, Biella e Gravellona Toce.

Nel pomeriggio i nostri soci hanno poi ancora compiuto una rapida visita ai principali monumenti della città, ammirando particolarmente le chiese di S. Giorgio Maggiore, S. Domenico, S. Francesco, S. Petronio ed il palazzo Bevilacqua.

CONFERENZA PER IL CENTENARIO DI MICHELANGELO

Mercoledì 11 novembre 1964, alle ore 18, un gran numero di nostri soci ha accolto l'invito, gentilmente trasmessoci dalla Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Torino, per ascoltare la conferenza *Elogio di Michelangelo come Architetto*, tenuta dal Prof. Augusto Cavallari-Murat, già nostro presidente. Tutti seguirono con vivo interesse ed applaudirono calorosamente la dotta ed ampia orazione celebrativa che rivelò tanti nuovi aspetti dell'opera architettonica di Michelangelo, tra cui particolarmente la stretta connessione tra arte e tecnica.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 30 NOVEMBRE 1964

La sera del 30 novembre 1964, nella sede sociale di Via Napione 2, presenti oltre 80 Soci, il presidente Prof. Nino Carboneri alle ore 17,45 dà inizio alla prima parte dell'adunanza con le comunicazioni della presidenza, svolgendo la seguente relazione:

« *Signori Consoci,*

nell'aprire con alcune mie brevi comunicazioni questa seduta, non posso non riferirmi alla più ampia relazione letta qui il 19 giugno. Desidero anzi riprenderne i punti essenziali, in rapporto a ciò che è stato effettuato o si intende porre in programma. Ma ritengo innanzitutto doveroso rinnovare ai Consoci che non erano presenti alla seduta di giugno il cordiale saluto che il Consiglio di Presidenza rivolse allora per la prima volta a tutti i Soci. Saluto che si espresse in quella occasione e si ripete in questo momento con speciale calore verso i Soci anziani e più benemeriti, in particolare verso il Dott. Vittorio Viale e l'Avv. Roberto Cravero, che in quei giorni erano fuori Torino.

« In tema di ex Presidenti, sono incaricato di scusare il Prof. Cavallari-Murat, assente dall'Italia per impegni scientifici.

« Purtroppo anche oggi è necessaria una menzione dei soci defunti. Ci ha lasciati recentemente il Gen. Giuseppe Curreno di S. Maddalena. Altri e in altra sede potrà

enumerare le sue molteplici benemerenze in settori diversi. A me è caro ricordare, perchè me ne mise a parte con delicatezza, l'amoroso e intelligente impegno con il quale egli — Sindaco di Lequio Tanaro — si accinse recentemente a scrivere sulla storia e sull'arte del suo Comune e della sua Parrocchia, continuando così nobilmente una tradizione di ricerche locali, che mi pare sia sempre doveroso incoraggiare e valorizzare da parte della nostra Società, anche come contributo a più vaste sintesi e a interessi di maggiore rilievo, che doverosamente ci stanno a cuore.

« Abbiamo anche preso parte ufficialmente al lutto di Torino per la morte del Sindaco, il compianto Ing. Gian Carlo Anselmetti.

« Per le mie comunicazioni mi attengo ad un ordine schematico e quindi molto rapido:

« 1) *Orario delle sedute.* Abbiamo questa volta adottato un orario che potremmo chiamare *invernale*: ascolteremo volentieri suggerimenti e osservazioni in proposito.

« 2) *Pubblicazioni sociali.* Ci siamo proposti di far uscire il Bollettino ogni anno. È perciò in preparazione quello del 1964 che uscirà, come si è promesso a giugno, nel 1965.

« La Commissione per le pubblicazioni, riunitasi nell'ottobre scorso, ha già preso in considerazione un primo gruppo di articoli.

« Invito i presentatori delle odierne comunicazioni a consegnare i testi al più presto al Segretario Prof. Debiaggi, perchè la Commissione per le pubblicazioni possa subito prenderli in esame e quindi, eventualmente, passarli in tipografia.

« Un certo ritardo ha dovuto subire il volume II delle " Schede Vesme ", ma ormai l'ultima revisione è avviata.

« 3) *Vecchie pubblicazioni della Società.*

« La Società possiede un prezioso patrimonio di sue pubblicazioni, avidamente ricercate in antiquariato.

« Sarà inviato appena possibile ai Soci un elenco delle pubblicazioni disponibili (con relativi indici).

« 4) *Pubblicazioni riguardanti il Piemonte.*

« Desidero riprendere il discorso avviato nella precedente seduta.

« Sono usciti o stanno uscendo articoli o volumi riguardanti l'archeologia e l'arte piemontese. Essi vanno dalla monografia locale, nota solo ad una stretta cerchia, al contributo su riviste ad alto livello.

« Sarebbe desiderabile che nelle nostre sedute si dedicasse una breve rubrica a queste segnalazioni. Potrebbe incaricarsene un Socio o un gruppo di Soci: il rischio dell'incompletezza sarebbe facilmente, e direi simpaticamente, superato dalle integrazioni eventuali nel corso stesso delle riunioni da parte dei Soci presenti.

« Queste segnalazioni, debitamente ordinate, potrebbero essere pubblicate nel Bollettino, offrendo al Bollettino stesso un repertorio molto utile ».

A questo punto chiede la parola il Dott. Viale che esprime approvazione ed incoraggiamento per l'iniziativa.

Il barone Donna d'Oldenico cita come esempio la Deputazione Subalpina di Storia Patria che fa appunto qualcosa di analogo nel campo della storia piemontese nel suo Bollettino Bibliografico.

Il Prof. Curto a sua volta suggerisce di segnalare il contenuto di ogni pubblicazione elencata, però senza fare apprezzamenti.

Il Presidente poi così prosegue:

« 5) *Gruppi di lavoro.* Se ne è parlato la volta scorsa. Intendendo procedere per gradi, si è ritenuto di cominciare dall'*archeologia* non solo per la priorità storica di questa disciplina nella nostra Società, ma per l'interesse suscitato dalla mostra di Bologna che fornisce un piano di lavoro concreto ed attuale.

« 6) *Visite artistiche.*

« Siamo stati, secondo il programma, per il Cerano a Novara e, per l'antichità romana nel mondo padano, a Bologna.

« Il bilancio di queste gite mi pare positivo, anche per il colloquio diretto con gli ordinatori. A Novara: la Prof. Brizio e il Prof. Rosci, a Bologna il nostro Prof. Carducci ed il Prof. Mansuelli.

« Il programma sarà ripreso, anche possibilmente per quanto riguarda mète fuori Torino, in accordo con Società Storico-artistiche locali secondo un desiderio espresso nell'altra riunione ».

Terminata la sua relazione il Presidente passa al secondo argomento posto all'ordine del giorno « Ammissione nuovi soci », segnalando con soddisfazione che tra essi vi è pure l'illustre Prof. Pietro Barocelli, e dà lettura dei 14 nominativi:

Artom Avv. Gastone	Leone Maria Gabriella
Barocelli Prof. Pietro	Obbermito Baldi Rag. M. Rosa
Barrera Dott. Angelo	Pasqualini Chiara
Bertolone Dott. Luigi	Raballo Dott. Valentina in Benso
Bovero Comm. Michele	Rapicavoli Dott. Aldo
Falciola Cav. Osvaldo	Tabò Remigio
Ferro Filippo	Vizzotto Lelio

Posto in votazione l'elenco, l'Assemblea approva per acclamazione le proposte di ammissione.

Si passa quindi alla seduta scientifica con le seguenti cinque comunicazioni:

1) Prof. Silvio Curto: *Il colosso torinese di Osimandia.*

2) Sig. Augusto Doro: *Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana.*

Terminata questa comunicazione si compiace particolarmente con l'oratore il Prof. Carducci che propone di costituire un *corpus* dell'arte figurativa pre-romana, romana e tardo-romana nella regione subalpina.

Prende pure la parola il barone Donna d'Oldenico che comunica di conoscere due teste scolpite dello stesso genere di quelle illustrate dal Sig. Doro nella valle di Lanzo.

3) Prof. Ing. Carlo Brayda: *Vestigia architettoniche dell'Abbazia di* S. *Solutore di Torino.*

In seguito a questa comunicazione si esprime il voto che venga tutelata l'integrità di Via Garibaldi e che la Soprintendenza ai Monumenti ponga il vincolo sul palazzo abbaziale di Villarbasse.

Seguono poi le altre due comunicazioni:

4) Ing. Carlo Felice Bona: *Restauri recenti alla parrocchia di Neviglie.*

5) Prof. Casimiro Debiaggi: *Due tele inedite di Giuseppe Antonio Pianca.*

Terminate le comunicazioni, sempre seguite con vivo interesse dai Soci e sempre vivamente applaudite, la seduta ha termine alle ore 20,10.

IL SEGRETARIO: *C. Debiaggi* IL PRESIDENTE: *N. Carboneri*

VISITA ALLA MOSTRA DELLE MONETE E MEDAGLIE

Una trentina di soci nel pomeriggio di sabato 12 dicembre ha visitato a Palazzo Madama, nel grande salone al piano terreno, la mostra in cui per la prima volta venivano presentati al pubblico torinese i pezzi più pregevoli del medagliere costituito dall'unione di quello del Museo Civico, del Museo di Antichità e della Biblioteca Reale. Ha accolto i soci il Dott. Vittorio Viale, Direttore dei Musei Civici ed organizzatore della mostra, che ha voluto con molta gentilezza illustrarla ampiamente e quindi accompagnare anche nella presentazione dei singoli pezzi insieme alla Dott. Anna Serena Fava, Direttrice del Medagliere e sua valida collaboratrice. Al termine della visita che è stata seguita con particolare attenzione ed interesse, il Dott. Viale ha auspicato che in seno alla nostra società possa ricostituirsi una sezione numismatica, che già nel passato fu assai attiva.

VISITA ALLA MOSTRA DEGLI ORI DEL PERÙ

Anche i nostri soci si sono recati in numero veramente rilevante, lunedì 21 dicembre, a visitare questa spettacolare mostra che ha attirato nelle sale del Museo Archeologico di Torino, nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze, centinaia di migliaia di visitatori. Il nostro tesoriere Prof. Carducci, che ha mirabilmente allestito la mostra, organizzata in unione con l'ente *Torino Esposizioni*, si è ancóra una volta prestato a guidare con la sua solita vivacità nella visita facendoci ammirare una civiltà favolosa tanto lontana dalla nostra mentalità classica ed europea.

CARICHE SOCIALI

CONSIGLIO DI PRESIDENZA PER IL TRIENNIO 1964-1967

Carboneri Prof. Nino, *Presidente*
Bargoni Prof. Augusto, *Vice-Presidente*
Debiaggi Prof. Casimiro, *Segretario*
Carducci Prof. Carlo, *Tesoriere*

BIBLIOTECARIO E CONSERVATORE DELLE COLLEZIONI

Loria Dott. Ing. Mario
Peyrot Dott.ssa Ada

COMMISSIONE REDAZIONALE DELLE PUBBLICAZIONI

Cavallari-Murat Prof. Ing. Augusto,
Presidente e Direttore Responsabile
Gabrielli Dott.ssa Noemi, *Vice-Presidente*
Bona Dott. Ing. Carlo Felice
Bernardi Comm. Dott. Marziano
Bertini Prof. Aldo
Dragone Dott. Angelo
Griseri Prof.ssa Andreina
Scamuzzi Prof. Ernesto
Verzone Prof. Arch. Paolo
Viale Comm. Dott. Vittorio
Mallè Dott. Luigi, *Segretario*

INDICE

ARTICOLI

(illustrazioni pag. 135)

S. CURTO, *Il torinese colosso di Osimandia* . . . . pag. 5
C. SEGRE MONTEL, *I manoscritti e i libri a stampa dell'Archivio Capitolare di Torino* . . . . » 27
E. BREZZI, *Precisazioni sull'opera di Giovanni Canavesio: Revisioni critiche* » 35
A. GALLINO, *Gerolamo Giovenone: Precisazioni critiche e nuove attribuzioni* . . . . » 57
G. ROMANO, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento* . . . . » 76
N. CARBONERI, *Vicenda delle cappelle per la Santa Sindone* . . . . » 95
G. GRANDI, *L'ultimo Cairo, a Torino* . . . . » 110
M. STRAMBI, *La cultura dei Collino, scultori dell'ultimo '700 in Piemonte* » 120

SEGNALAZIONI

(illustrazioni pag. 192/193)

M. BONINO, *Appunti su una nave di Cheope* . . . . » 137
A. DORO, *Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana* . . . . » 143
C. BRAYDA, *Vestigia architettoniche dell'Abbazia di San Solutore di Torino* » 152
P. CAZZOLA, *Un artista piemontese alla corte di Ivan III?* . . . . » 160
C. DEBIAGGI, *Due tele inedite di Giuseppe Antonio Pianca* . . . . » 169
A. CAVALLARI-MURAT, *Schedula sulla bibliografia architettonica di Angelo Comolli* . . . . » 173
M. BRESSY, *La « Piccola Galleria » torinese di Gio. Antonio Lavarìa* . . » 178

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA PIEMONTESE . . . . » 193

ATTI DELLA SOCIETÀ

Dall'Adunanza amministrativa del 20 febbraio 1964 alla Seduta del del 30 novembre 1964 . . . . » 205
Cariche sociali . . . . » 221

Finito di stampare il 2 settembre 1965
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI (illustrazioni pag. 135)

S. CURTO, *Il torinese colosso di Osimandia* . . . . . . pag. 5

C. SEGRE MONTEL, *I manoscritti e i libri a stampa dell'Archivio Capitolare di Torino* . . . . » 27

E. BREZZI, *Precisazioni sull'opera di Giovanni Canavesio: Revisioni critiche* . . . . » 35

A. GALLINO, *Gerolamo Giovenone: Precisazioni critiche e nuove attribuzioni* . . . . » 57

G. ROMANO, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento* . . . . » 76

N. CARBONERI, *Vicenda delle cappelle per la Santa Sindone* . . » 95

G. GRANDI, *L'ultimo Cairo, a Torino* . . . . » 110

M. STRAMBI, *La cultura dei Collino, scultori dell'ultimo '700 in Piemonte* . . . . » 120

SEGNALAZIONI (illustrazioni pag. 192/193)

M. BONINO, *Appunti su una nave di Cheope* . . . . » 137

A. DORO, *Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana* . . . . » 143

C. BRAYDA, *Vestigia architettoniche dell'Abbazia di San Solutore di Torino* . . . . » 152

P. CAZZOLA, *Un artista piemontese alla corte di Ivan III?* . . » 160

C. DEBIAGGI, *Due tele inedite di Giuseppe Antonio Pianca* . . » 169

A. CAVALLARI-MURAT, *Schedula sulla bibliografia architettonica di Angelo Comolli* . . . . » 173

M. BRESSY, *La « Piccola Galleria » torinese di Gio. Antonio Lavarìa* » 178

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA PIEMONTESE . . . . » 193

ATTI DELLA SOCIETÀ

Dall'Adunanza amministrativa del 20 febbraio 1964 alla Seduta del 30 novembre 1964 . . . . » 205

Cariche sociali . . . . » 221

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
TORINO
Via Napione 2

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XVIII

1964

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XIX - 1965

[illegible]

In copertina:

Affresco jaqueriano in Lanzo Torinese (vedi articolo a pag. 93).

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XIX

1965

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1964-67)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone, Vittorio Viale (*Membri*); Luigi Mallè (*Membro Segretario*).

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

DARIO FOGLIATO

UN NUOVO BRONZETTO DEL TIPO DELL'« ERCOLE COMBATTENTE »

È noto che la critica più recente guarda oggi con crescente interesse ai piccoli bronzi che appaiono generalmente considerati di fondamentale importanza per lo studio dell'arte romana nella pianura padana e nelle contermini regioni alpine.

Attraverso l'esame di questa vastissima e multiforme produzione finalistica, di carattere, per lo più, artigianale, è infatti possibile cogliere alcuni caratteri salienti dell'arte propria di queste regioni, sotto molti aspetti, non ancora sufficientemente studiata.

Giacchè più e meglio che non nelle non molte opere di alto livello artistico in cui è per lo più evidente l'influenza diretta ed indiretta delle cosidette « scuole colte » attive nella Cisalpina fin dal primo secolo avanti Cristo, talune tendenze artistiche originarie, taluni procedimenti tecnici particolari, talune manifestazioni di un gusto, di una mentalità tipicamente provinciale possono essere colte proprio in questa vastissima produzione artigianale e finalistica [1].

E se ciò è indubbiamente vero per la produzione artistica di tutta la regione padana, l'interesse che riveste lo studio dei piccoli bronzi è forse maggiore per il Piemonte in genere e per le vallate alpine occidentali in cui una parte notevole della produzione artistica appare strettamente legata

---

[1] Su tutta la questione si veda: Mansuelli, *Problemi dell'arte romana dell'Italia settentrionale*, in « Cisalpina », vol. I (1958), pag. 315 sgg.; Fogliato, *Arte provinciale romana*, in « Grande Dizionario enciclopedico UTET », vol. XI (1960), pag. 90 sgg. Ivi bibliografia.

a quella delle vicine regioni d'oltralpe. È questo un orizzonte artistico fondamentalmente gallico, tendenzialmente estraneo ai canoni estetici classici ed alla tradizione italica, anche se non mancano opere, anche artigianali, in cui si rivela invece una tipica « commistione » di tendenze diverse che, come ebbi altrove occasione di porre in rilievo [2], appare anzi tipica della nostra regione.

Ma di rilievo forse maggiore è lo studio della produzione locale immune o quasi dall'influenza delle « scuole colte ».

È questa una forma d'arte in cui il provincialismo pare spesso risolversi in primitività, in arcaismo, in una tendenza, direi innata, a serbar fede a canoni estetici fondamentalmente estranei a quelli dell'arte classica.

Di qui l'interesse notevolissimo dello studio di alcuni bronzetti di fattura tipicamente provinciale.

E fra essi singolarmente significativo appare un piccolo bronzo di incerta provenienza riproducente il ben noto tipo etrusco-italico del cosidetto « Ercole combattente » che, già appartenente a una collezione privata, è stato recentemente acquistato dalla Sovrintendenza alle Antichità del Piemonte ed è venuto ad arricchire le raccolte del Museo Archeologico Torinese [3].

È questa un'operetta tipicamente provinciale, attribuibile, come meglio vedremo, ad un ambiente fondamentalmente gallico, che si presenta in discrete condizioni di conservazione, anche se la patina bruna che la riveste appare qua e là intaccata dalla corrosione e purtroppo il bronzetto si presenta mutilo.

Ma sono queste mende che nulla tolgono all'interesse del bronzetto, facilmente integrabile del resto grazie ad un raffronto colle numerose repliche che, con maggiori o minori varianti, riproducono il medesimo tipo statuario. Ed in questa copiosissima serie di operette etrusco-italiche e provinciali il piccolo bronzo che più da vicino può essere accostato all'opera che stiamo esaminando è indubbiamente un bronzetto segusino, conservato nello stesso museo torinese, che non molti anni or sono ebbi occasione di illustrare in questa stessa rivista [4].

---

[2] FOGLIATO, art. citato.

[3] Devo un particolare ringraziamento al Sovrintendente Prof. C. Carducci che, con squisita cortesia, ha posto a mia disposizione l'opera in vista del presente studio.

[4] FOGLIATO, *Assonanze etrusco-italiche e sostrato gallico in un bronzetto segusino*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e Belle Arti », nuova serie, vol. XVI-XVII (1962-63), pag. 19 sgg. Ivi bibliografia sul tipo statuario e sulle molteplici questioni connesse.

Grandissima è indubbiamente l'affinità, la somiglianza fra i due bronzetti, che non solo riproducono lo stesso tipo statuario, ma paiono anzi repliche della medesima variante del tipo stesso, variante che, sia detto per inciso, è la meno diffusa e la meno documentata fra le molte che, del tipo dell'Ercole combattente, sono attestate dai reperti archeologici.

E sono repliche, almeno esteriormente, assai vicine fra loro. Non mancano però differenze, anche profonde, di trattazione e di impostazione, che sarà utilissimo porre in rilievo.

Anzitutto la trattazione del nudo è notevolmente diversa.

Il bronzo di Susa [5] rivela infatti uno scarso interesse per il particolare anatomico. I passaggi di piano sono resi in modo sommario; le membra paiono geometricamente realizzate, particolarmente le braccia che si riducono a cilindri incurvati. Nè molto diversa è la maniera dell'artista nel rendere il tronco e le gambe, che pure paiono in parte liberarsi dalla tendenza a ridurre la figura umana a volumi geometrici.

Ben maggiore l'interesse dell'ignoto autore dell'altro bronzetto per il singolo particolare anatomico. Minuziosa la resa delle ginocchia, maggiormente curati i passaggi di piano nella muscolatura del torso e del ventre di cui è evidente la rotondità, mentre nel bronzo segusino il ventre stesso appare appiattito in guisa caratteristica [6].

Il rapporto fra la lunghezza del tronco e quella delle gambe è notevolmente diverso nei due bronzetti sicchè, mentre l'esemplare segusino appare volutamente tozzo nei suoi rigidi volumi geometrici, il nostro presenta invece una certa tendenza a dare alla figura una spinta verso l'alto che vagamente richiama certi bronzetti etruschi arcaici [7].

Arcaicizzante appare del resto tutta la trattazione del bronzo in cui la minuzia di certi particolari appare in significativo contrasto con la rozzezza artigianale della figurina. Arcaismo di maniera dunque che perpetua, in una epoca seriore, i modi propri di uno stile ormai superato. Ed è un attardamento caratteristico di un'area verosimilmente periferica, laddove il bronzo segusino nella sua primitività potente e ricca di espressione pare invece indicare una sorta di reazione, che direi brutale, ai modi imposti dall'estetica classica propria delle « scuole colte » [8].

---

[5] Figg. 1 e 2.

[6] Figg. 3 e 4.

[7] Cfr. Vichi, *Il nuovo museo Naz. di Villa Giulia*, Roma, 1956, pag. 5 sg., tav. 62 *passim*.

[8] Analoghi atteggiamenti di reazione all'arte classica sono stati osservati in opere rinvenute in Svizzera dal Deonna, *L'art romain en Suisse*, Genève, 1943, *passim*.

Non solo, ma il toreuta di Susa pare aver raggiunto un grado di perfezione tecnica indubbiamente notevole. Ciò è evidente particolarmente nella trattazione della parte dorsale della figurina [9].

Qui infatti colpisce l'efficacia con cui è resa la « leontis » che, a guisa di cappuccio, incornicia, per così dire, il capo dell'eroe, per scendere mollemente sulle spalle e raccogliersi sul braccio da cui pende in una caratteristica appendice geometricamente schematizzata.

Il vello, per quanto schematico nella sua tipica trattazione a linee profondamente incise, appare singolarmente evidente nel bronzo segusino.

Confusa, incerta è invece la resa del medesimo particolare nell'altro esemplare che pure appare trattato col medesimo procedimento tecnico [10].

E considerazioni analoghe suggerisce il raffronto fra i due volti, che pure rivelano tendenze artistiche e caratteristiche tecniche comuni, tipiche dell'ambiente gallico a cui entrambe le opere vanno indubbiamente attribuite.

Identica, o quasi, è la trattazione dell'occhio reso con la caratteristica tecnica « a cordoncino » propria della civiltà della Thene, come sostanzialmente identica è la resa del naso allargato alla base e delle labbra che, enormi, tendono ad incurvarsi a semicerchio [11].

Profondamente diverso è però il risultato ottenuto dei due artisti che pure, giova ripeterlo, si valgono dei medesimi procedimenti tecnici.

Singolarmente espressivo nella sua smorfia caricaturale, quasi scimmiesca, appare l'« Ercole » segusino [12]; privo o quasi di espressione, nella sua rigida fissità, l'altro bronzetto [13].

Per quanto espressione caratteristica del medesimo ambiente artistico, i due bronzetti appaiono quindi di ben diverso livello.

Opera di spiccata personalità l'« Ercole » di Susa che pare fondere, in una sintesi singolarmente efficace, nella sua potente primitività, elementi vitali del sostrato gallico con apporti esterni, costituiti soprattutto dall'evidente influenza esercitata assai per tempo nel Nord della penisola da quel multiforme provincialismo italico, vivificato dall'esperienza evoluta delle correnti artistiche etrusche, a cui la critica guarda oggi come ad una delle componenti essenziali dell'arte provinciale in senso lato [14].

---

[9] Fig. 2.
[10] Fig. 4.
[11] Su tali particolari cfr. FOGLIATO, art. cit., *passim*. Ivi esauriente bibliografia.
[12] Fig. 1.
[13] Fig. 3.
[14] Cfr. MANSUELLI, art. cit., *passim*.

Opera di carattere artigianale, invece, che quegli stessi elementi pare perpetuare in un'epoca seriore, il nuovo bronzetto del nostro museo.

Notevole però è senza dubbio l'apporto che entrambe le opere possono dare allo studio dell'arte romana nella nostra regione. Infatti se l'Ercole di Susa, pur non essendo possibile per ovvie ragioni darne una datazione precisa, pare richiamare le fasi iniziali della rude arte locale, il secondo bronzetto appare invece tipica manifestazione di un attardamento culturale ed artistico che non è certo privo di significato.

L'arte romana del Piemonte rivela infatti una singolare tendenza a conservare sino ad un'età relativamente tarda forme e valori propri nonostante l'influenza sempre più prepotente di correnti esterne più evolute. E per lo studio di tale caratteristico attardamento, rilevabile facilmente anche in opere di ben diverso livello, in cui è evidente la già accennata « commistione » di tendenze diverse, il nostro bronzetto ci pare di indubbia utilità.

COSTANZA SEGRE MONTEL

UNA NUOVA AGGIUNTA AL CATALOGO DEL MAESTRO DELLA BIBBIA DI AVILA

Ho trovato per caso, alla Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino, un piccolo codice frammentario del XII secolo, di contenuto religioso, decorato a tutte le pagine o quasi da iniziali figurate molto interessanti [1]. Sono lettere semplici, di modeste proporzioni, con l'asta piena, colorita in giallo, quasi sempre stagliantesi contro un riquadro azzurro, e

[1] Torino, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze, ms. 016 — mm. 260 x 180 — pagg. 148, numerate progressivamente da 67 a 214 (il codice era stato legato insieme ad un altro, tardo quattrocentesco, poi, per iniziativa dell'Accademia delle Scienze, fu nuovamente separato, senza che però la numerazione venisse mutata) — minuscola carolina avanzata, su una sola colonna, databile alla fine del terzo o all'ultimo quarto del XII sec. (per le abbreviazioni contenute: alcune sono usate comunemente nel XII secolo (ppli=populi), altre, all'inizio del XIII (sclm=saeculum); cfr. A. Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano 1961, 6ª ediz.) — scrittura posata, ma decisamente disordinata e priva di spontaneità, con segni di tratteggio spezzato che preannuncia il gotico — Notevole numero di abbreviazioni — Presenza di almeno tre scribi — rigatura a secco — ripartizione in quaternioni.

Il manoscritto, che il catalogo della Biblioteca scheda come Hymnarium, è in realtà una *Miscellanea di carattere liturgico*, aprentesi con un Salterio, mutilo all'inizio.

Fino a pag. 141 è scritto da una sola mano, e fittamente decorato con iniziali figurate assai vivaci e piccole letterine rosse a margine. Da pag. 142 a pag. 178 la scrittura cambia, le miniature si fanno più rade e meno belle, tanto da porre il problema della loro completa autografia (cfr. alle pagg. 148 e 160), ed abbondano invece le decorazioni di rimpiazzo, cioè lettere in rosso, di varie dimensioni, spesso con svolazzi e ghirigori, opera certamente del copista. L'ultima parte del codice (pagg. 179-214), contiene inni con notazioni musicali, e si deve ad un terzo scriba: anche qui la decorazione miniata è molto scarsa (due sole iniziali, nuovamente dubbie, alle pagine 179 e 213), ma la pagina è stesa con maggiore sobrietà, senza troppi appesantimenti. Evidentemente il miniatore che decorò le prime 140 pagine della Miscellanea ad un certo punto dovette lasciare la regione, oppure si trovò sovraccarico di lavoro, per cui limitò notevolmente il suo intervento nell'ultima parte del manoscritto, facendo forse terminare da un aiuto le uniche 4 miniature ivi contenute, ed obbligando così il copista a provvedere lui stesso alla restante decorazione.

La pergamena non molto bella e certe particolarità di scrittura (per es. la mancanza di richiami costanti tra un quaternione e l'altro), sembrerebbero indicare la provenienza da uno scriptorium modesto. Il codice non è ben conservato: a parte le mutilazioni iniziali, ha molte pagine strappate e ricucite, rattoppi con frammenti di pergamena di recupero (scritti in carattere gotico minutissimo), e rattoppi in carta. Fu certa-

contenenti al loro interno una decorazione figurata assai varia: in qualche caso elementi vegetali (palmette o roselline), per lo più figure umane (sempre però limitate alla testa o al mezzo busto) o di animali. Talvolta non sono neppure tracciate, ma direttamente costituite da uno o più animali che, con l'atteggiarsi del corpo, dan loro forma.

Quello che maggiormente colpisce in queste iniziali, e che le eleva al di sopra delle decorazioni consimili, è la non comune vivacità del disegno, la scioltezza e la morbidezza della pennellata, la sicura capacità di realizzare il volume, la sensibilità per il colore, e soprattutto l'aderenza viva e affettuosa, in qualche caso persino arguta, al mondo della natura, in particolare al mondo degli animali.

I tre pesciolini che, impigliati tra due arbusti, sono costretti a battere il « naso » contro un'asticciola verticale, e a formare così la lettera E della

---

mente rifilato al tempo di uno dei restauri, perchè in qualche caso le miniature all'estremità superiore o inferiore del foglio risultano incomplete.

A pag. 122 c'è un colophon: « Ranerius peccator hoc psalterium explevit ». Vi sono anche parecchie postille marginali in latino, in corsivo di varia mano ed epoca, ed a pag. 139 una lunga scritta in italiano corsivo, elencante i Pater Noster che si dicono in ciascun giorno della settimana. Le pagg. 140-143 contengono le litanie; a pag. 141, nelle litanie medesime, S. Flora e S. Lucilla chiudono l'elenco dei santi, e sono poste in evidenza, col nome scritto in lettere maiuscole. A pag. 213 l'ultimo inno della serie è dedicato alla festività delle stesse sante. Sul retro del piatto anteriore della copertina è incollato un foglio che contiene parecchie notizie sul manoscritto. Innanzi tutto compare una scritta in corsivo del XV secolo, che indica il nome del possessore antico del codice: « Liber ser Lionardi ser(?) Iohannis Andreae notari »; poi una lunga scritta, sempre in corsivo, con data espressa 1775, e continuante anche all'interno del piatto posteriore, riferisce come il manoscritto appartenesse inizialmente al monastero di S. Flora e Lucilla in Arezzo, nel XV sec. al citato « Ser Leonardo di Ser Giovanni d'Andrea notaio », ed infine, nel XVIII sec., fosse stato acquistato da Reginaldo Sellari per la sua Biblioteca. Ora, se noi accogliamo come fondata la notizia che il codice era prima del 400 nel monastero di S. Flora e Lucilla, e consideriamo la posizione di rilievo data a queste sante nelle Litanie, e all'inno in festività delle medesime nella parte musicale del codice, possiamo supporre con una certa sicurezza che il codice sia stato composto proprio per questo convento. Lo scritto settecentesco procede oltre ricordando una dissertazione tenuta all'Accademia Etrusca di Cortona sulle litanie e preci contenute nel codice, e segnala anche la presenza del colophon a pag. 122 e dell'elenco dei Pater Noster a pag. 139.

La legatura del codice è formata da fogli cartacei ripiegati e incollati: uno di questi documenti era indirizzato — si può intravederlo da una rottura della copertina — a Reginaldo Sellari, presso l'Accademia Etrusca di Cortona. Il Sellari, che fu per diversi anni segretario dell'Accademia Etrusca e che aveva raccolto durante la sua vita una ricca collezione di manoscritti, libri rari, pergamene e sigilli, morì nel 1799, ma dopo la sua morte la sua raccolta andò interamente dispersa (cfr. G. Mancini, *I mss. della libreria del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona*, Cortona 1884, pagine XXIV-XXV). Dato che il codice in questione non compare nell'elenco dei manoscritti posseduti anche in antico dalla Biblioteca dell'Accademia Etrusca di Cortona, è chiaro che questa non lo rilevò alla morte del suo proprietario. Come però, e in quale momento, dopo il 1799, esso sia finito all'Accademia delle Scienze di Torino, questo ancora non mi è riuscito di appurare.

pagina 123 (fig. 1), hanno un'espressione vivacissima, come ribelle, per il ruolo cui sono stati assoggettati, e differiscono sensibilmente, per questo loro carattere di vita cosciente, dalle miriadi di pesci puramente decorativi di tante altre iniziali miniate, dal periodo merovingico in poi. Così c'è una sorta di malignità nello sguardo del serpentone violetto che, avvolto su se stesso in spire corpose, morsica la coda ad un pesce dall'aria sottomessa e seccata, individuando in tal modo una fantasiosa iniziale P (pag. 90, fig. 2). E l'elenco di questa umanissima fauna continua ancora: dal gufo grigio argenteo che ci fissa con occhi sgranati dall'interno di una D (pag. 106, fig. 3), al capretto dal corpo rosato, che con notevole sforzo si ritorce su se stesso per mordersi la coda e formare una D onciale (pag. 97, fig. 4), dal baldanzoso galletto rosa e verde, la V di pag. 89 (fig. 5), all'inquieta vivacissima cicogna che forma le I di pagg. 77 e 84 (fig. 6), dal contegnoso pavone che si arrampica lungo le righe della scrittura (pag. 86, fig. 7), dal puma azzurro, anch'esso intento a scalare la colonna del testo (pag. 88), all'uccello che scendendo invece dal bordo sinistro del foglio atteggia il suo corpo, malvolentieri, a giudicare dall'occhiata in tralice che lancia, a formare una L (pag. 120, fig. 8). Poi vi sono strani accostamenti: il drago rosato che con la coda ritta, tutta nodi e spire, finisce di ingoiare un uomo, del quale però non si vede ormai altro che un piede (pag. 116, fig. 9), il pesce che gaiamente irride un'oca, all'apparenza « giustiziata », cioè sospesa per il collo alla barra orizzontale di una F (pag. 87, fig. 10), l'uccello che sostiene sull'esile collo, quale novello Atlante, due stupitissimi pesci affrontati, che han tutta l'aria di non comprendere la necessità di dover formare la lettera Q (pag. 85, fig. 11), i tre pesci infine, che, argentei e grassocci, si son lasciati mitemente trasformare, insieme ad un tralcio vegetale, nella K iniziale del Kyrie Leisson (pag. 140, fig. 12).

Molti di questi motivi zoomorfi si ritrovano nel repertorio dei miniatori del XII secolo dell'Italia Centrale, in particolare della regione toscana, ma non escono quasi mai dall'ambito della pura decorazione, e in ogni caso non raggiungono la vivacità e la qualità del nostro codice. Se infatti, pur non esistendo un reale rapporto stilistico, riscontriamo un'analoga affettuosa aderenza al mondo degli animali, nella Q con la volpe che azzanna la lepre e nella I con la volpe che insegue il gallo del Primo Homiliarium di S. Pietro a Grado [2], o nella Q col pesce o nella M con due volpi e un

---

[2] Firenze, Biblioteca Laurenziana, Plut. 18.24, Homiliarium (Firenze o Pisa, 3° quarto del XII secolo), ff. 241 v. e 209 v., cfr. E. B. Garrison, *Studies in the history of mediaeval italian painting*, Firenze 1953-1962, II, figg. 52 e 51.

gallo del Passionario C della Capitolare di Lucca [3], non reggono invece il confronto, nè qualitativo nè stilistico, le iniziali con motivi zoomorfi del Vangelo di S. Luca della Rossiana [4], del Lezionario di S. Maria del Fiore [5], del Passionario Laterano A.79/A.81 [6], della Bibbia di Ashburnham [7], dell'Homiliarium della Casanatense [8] e di molti altri manoscritti toscani [9].

La decorazione di questa Miscellanea si può meglio mettere in rapporto, per i citati motivi zoomorfi e per la sensibilità al mondo naturale, ma soprattutto per la parte più propriamente figurata, con l'opera di un miniatore umbro-romano recentemente individuato dal Garrison, il Maestro della Bibbia di Avila, e con quella del suo « entourage » [10].

---

[3] Lucca, Biblioteca Capitolare, cod. C, Passionario (Lucca 1125 circa), ff. 216 v. e 186, cfr. E. B. Garrison, cit., I, figg. 181 e 187.

[4] Roma, Biblioteca Vaticana, Rossiana 155, Vangelo di S. Luca (Firenze, fine del 3° quarto del XII secolo), f. 3: Q con gamba formata da un uccello, cfr. E. B. Garrison, cit., II, fig. 61.

[5] Firenze, Biblioteca Laurenziana, Edili 141, Lezionario (Firenze, fine del 3° quarto del XII secolo), f. 31: Q con uccello, cfr. E. B. Garrison, cit., II, fig. 73.

[6] Roma, S. Giovanni in Laterano, Archivio, codd. A.79/A.81, Passionario (Lucca, inizio del 2° quarto del XII secolo), A.81, f. 108: Q formata da leone che si ritorce su se stesso e si morde la zampa posteriore, A.79, f. 119 v.: D formata da pavone che si morde la coda, cfr. E. B. Garrison, cit., I, figg. 246 e 249.

[7] Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashb. 93, Bibbia (Toscana, fine del 2° quarto del XII secolo), f. 321 v.: P formata da uccello e mostro a testa umana, cfr. E. B. Garrison, cit., III, fig. 183.

[8] Roma, Casanatense, cod. 717, Homiliarium (Pistoia, inizio del 3° quarto del XII secolo), f. 2: Q con asta formata da pesce, cfr. E. B. Garrison, cit., III, fig. 193.

[9] Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conv. soppr. 304, Homiliarium (Toscana, forse Lucca, 3° quarto del XII secolo), f. 172: Q con uccello, cfr. E. B. Garrison, cit., III, fig. 212.

Siena, Comunale, F. I 5, Homiliarium (Toscana, fine del 3° quarto del XII secolo, f. 107: R con uccello, f. 5 v.: D con uccello, f. 95: Q con uccello, cfr. E. B. Garrison, cit., IV, figg. 47, 49, 51.

Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conv. soppr. 366, Homiliarium (Firenze, 4° quarto del XII secolo), f. 144 v.: Q con uccello, cfr. E. B. Garrison, cit., IV, fig. 61.

Prato, Roncioniana, Q.VIII.2, Homiliarium (Pistoia, 3° quarto del XII secolo), f. 190 v.: D onciale con galletto, cfr. E. B. Garrison, cit., IV, fig. 258.

Montecassino, Badia, cod. 248 (E), p. I, Epistole di S. Paolo (Italia centrale, 3° quarto del XII secolo: P con S. Paolo e uccello alla base, cfr. E. B. Garrison, cit., IV, fig. 262.

Baltimora, Walters Art Gallery, cod. 27, Passionario (Toscana, 4° quarto del XII secolo), f. 33: I formata da un uccello a testa umana, f. 40 v.: A formata da uccello col collo avvolto attorno ad un'asta inclinata, f. 93 v.: S formata da uccello a testa umana, dal corpo ritorto, cfr. E. B. Garrison, cit., IV, figg. 274, 276, 279.

[10] Cfr. E. B. Garrison, cit., Pictorical histories I, figg. 1, 33-42; pagg. 109-112, figg. 162-165; II, pagg. 49-51, figg. 25-30; pagg. 51-52; pagg. 199-202, fig. 210, III, Pictorical histories IX, figg. 1 e 2, pagg. 82-83, figg. 89-90, IV, pagg. 59-72, figg. 2-27.

Il Maestro della Bibbia di Avila, che il Garrison così definisce dalla sua opera più significativa, è una interessante figura di miniatore, quasi esclusivamente decoratore di iniziali, formatosi con ogni probabilità nella regione umbro-romana nel secondo quarto del XII secolo, ed operante inizialmente nella sua regione di origine, poi fuori di essa,

La figuretta di giovane, a mezzo busto, entro la U di pag. 110 del ms. torinese (fig. 13), è infatti assai vicina, non solo per la tipologia (capelli lunghi, e lisci, pettinati all'indietro, fronte bassa con occhi incantati, volti verso l'alto, naso diritto, bocca lineare, labbro inferiore costituito da un piccolo semicerchio), ma anche e soprattutto per il tipo di plasticismo e per il chiaroscuro, morbido e disinvolto, a molte figure del Maestro della

---

forse nell'Italia settentrionale, e sicuramente in Toscana, fino al 3° quarto del secolo. Si tratta di una figura di artista fuori del comune, di qualità nettamente superiore a quella dei miniatori contemporanei dell'Italia Centrale, e caso tanto più notevole in quanto documentabile in ben cinque manoscritti miniati, quindi in diverse tappe della sua carriera. Il Garrison ha così ricostruito la sua attività:

1) *Commentario ai Salmi di Odo di Asti*, Parigi, Nazionale, lat. 2508 (regione umbro-romana, inizio del 2° quarto del XII secolo): il Maestro della Bibbia di Avila, giovane, ancora allievo di un miniatore umbro-romano più anziano, cui si devono le miniature marginali del codice, decora con qualche incertezza il *frontispizio*.

2) *Bibbia gigante proveniente dalla Cattedrale di Avila*, Madrid, Nacional, Vitr. 15 (regione umbro-romana, inizio del 3° quarto del XII secolo): decorata dal Maestro da solo, ormai nel pieno delle sue forze.

3) *Bibbia gigante di Trento* (frammentaria), Trento, Diocesana, cod. 2546 (Italia settentrionale, 3° quarto del XII secolo, pochi anni dopo la Bibbia di Avila): decorata dal Maestro da solo, con stile però più rapido e meno curato: evidentemente era cominciata la notorietà, e con essa la maggior richiesta di lavoro.

4) *Bibbia gigante di Torino* (frammentaria), Torino, Archivio Capitolare (Toscana, 3° quarto del XII secolo): decorata con cura dal Maestro, con l'aiuto, per ora piuttosto limitato, di collaboratori (fiorentini?).

5) *Passionario gigante B 55 inf. dell'Ambrosiana* (frammentario), Milano, Ambrosiana, cod. B 55 inf. (Toscana, 3° quarto del XII secolo, composto per uso lucchese; stesso scriptorium della Bibbia di Torino): decorato in netta prevalenza dal Maestro, con collaboratori (fiorentini) meno dominati che nella Bibbia di Torino.

Vi sono poi altri cinque codici miniati, sempre individuati dallo studioso americano, che si riconnettono all'opera del Maestro.

Opere toscane:

a) *Bibbia gigante di Corbolinus*, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conv. Soppr. 630 (Firenze 1140, datata e firmata dallo scriba pistoiese Corbolinus): decorata da tre miniatori, ma mutila ora di 18 delle sue iniziali; il 3° maestro, di cui rimane soltanto una iniziale col busto di Haggai, è in relazione piuttosto stretta col Maestro della Bibbia di Avila, e rivela una qualità notevole.

b) *Homiliarium della Vallicelliana*, Roma, Vallicelliana, tomo XXIII (Firenze, 3° quarto del XII secolo): decorato da un imitatore non particolarmente dotato del Maestro, che segue contemporaneamente anche altre esperienze.

Opere umbro-romane:

A) *Antifonario di Toledo*, Toledo, Archivio Capitolare, cod. 48.14 (regione umbro-romana, 3° quarto del XII secolo, stesso scriptorium della Bibbia di Avila): decorato da un imitatore stretto del Maestro, nello stesso scriptorium della Bibbia di Avila, poco tempo dopo quel manoscritto; probabilmente andò in Spagna con la Bibbia stessa.

B) *Bibbia gigante Barberini*, Roma, Vaticana, Barb. lat. 589/590 (regione umbro-romana, fine del 3° o 4° quarto del XII secolo): decorata da un imitatore sciatto e poco ispirato del Maestro.

C) *Passionario gigante B 49 inf. dell'Ambrosiana* (frammentario), Milano, Ambrosiana, cod. B 49 inf. (regione umbro-romana, 3°-4° quarto del XII secolo; composto per

Bibbia di Avila: allo Zaccaria del f. 318 v. della Bibbia stessa [11], al giovane di fronte al re, nel f. 133 v. della Bibbia di Torino [12], al fauno che regge la T del f. 39 v. del Passionario B 55 inf. dell'Ambrosiana (fig. 15). E analogamente i giovani entro le C di pag. 73 o di pag. 135 (fig. 14) mostrano lo stesso caratteristico aspro profilo del giovane implorante del f. 103 v. (fig. 17) o di una delle figure del f. 75 v. della Bibbia di Torino [13], dei guerrieri dell'unica pagina miniata della Bibbia di Trento [14], infine delle teste-mascheroni della T di f. 12, nel Passionario citato dell'Ambrosiana (fig. 16). Corrisponde puntualmente anche il tipo di vecchio dal viso tondo e dalla corta barbetta, contenuto entro la C già ricordata di pag. 135, che trova, si può dire, un fratello nel S. Lino del f. 1 del Passionario (fig. 18), e ancora il vivacissimo Mosè dalla barba appuntita entro la A di pag. 131 (fig. 20), si pone assai bene in rapporto col re Dario del f. 318 della Bibbia di Avila [15], coi due vecchi del f. 57 della Bibbia di Torino (fig. 21), come con altre figure barbate della medesima [16].

Se anche — mancando alla nostra Miscellanea le figure intiere — non si possono fare apprezzamenti sul tipo di panneggio, e sul modo di costruire le figure, tuttavia i riscontri testè veduti circa la tipologia e il modo

---

essere usato nell'Umbria meridionale): decorato da un imitatore lontano del Maestro, molto scadente.

In questa ricostruzione il Garrison nota assai bene come lo stile del Maestro passi dalle incertezze iniziali del frontispizio dell'Odo di Asti e dagli imprestiti ancora evidenti tratti dall'anziano maestro delle miniature marginali, alla piena maturità della decorazione della Bibbia di Avila, dove egli raggiunge un plasticismo e una monumentalità eccezionale, unita ad una eleganza e finezza di esecuzione in seguito mai più toccata. Quindi, nella Bibbia di Trento, il suo linguaggio si fa più sciolto e rapido, per esigenze, si è già detto, di ordine pratico, e nella Bibbia di Torino, come nel Passionario B 55 inf. dell'Ambrosiana, intervengono addirittura, accanto alle parti nuovamente eseguite con accuratezza dal Maestro, dei collaboratori. Nelle ultime opere, soprattutto, la decorazione delle iniziali tende a staccarsi dalla aristocratica finezza dei motivi geometrici, e indulge maggiormente verso motivi popolarizzanti, di un'inventiva e di una forza decorativa estremamente ingegnosa e immediata, certamente frutto della fantasia del Maestro, ma solo raramente da lui eseguiti. L'esecuzione degli aiuti raggiunge talvolta limiti estremi di sciatteria e di negligenza. Le opere della cerchia del Maestro costituiscono un documento quanto mai interessante dell'estensione dell'influsso della sua arte, e quelle toscane in particolare testimoniano il ruolo fondamentale che questo miniatore umbro-romano venne a giocare sullo stile toscano e fiorentino della 2ª metà del secolo, e nello stesso tempo permettono, insieme ad altre della zona, di percepire l'entità degli apporti toscani all'opera dl Maestro stesso.

[11] Cfr. E. B. Garrison, cit., I, fig. 34.

[12] Cfr. E. B. Garrison, cit., IV, fig. 15.

[13] Cfr. E. B. Garrison, cit., IV, fig. 13.

[14] Cfr. E. B. Garrison, cit., I, fig. 33.

[15] Cfr. E. B. Garrison, cit., IV, fig. 5.

[16] Per esempio al f. 45 o al f. 133 v.

di realizzare plasticamente le teste, uniti alla considerazione che in questo codice, come nelle diverse opere del Maestro della Bibbia di Avila, si nota — sia pure in varia misura, a seconda dei casi —, un'analoga vivacità di segno, la stessa morbida e corposa pennellata che rileva qua e là efficacemente il volume, la stessa incisività di tratti, raggiunta con mezzi assai semplici, e ciò che più conta una qualità assolutamente pari, tutto ciò non porta che a un'unica conclusione, e cioè che anche il manoscritto torinese sia opera del miniatore umbro-romano. Si tratta indubbiamente di un'ipotesi affascinante, che qualcuno potrebbe cercare di invalidare, notando — giustamente — che le figurette della Miscellanea sono in genere tracciate con maggior rapidità che non quelle del Maestro della Bibbia di Avila, talvolta persino con tratti un po' rigidi, che meglio forse si addirebbero alla semplificazione dello stile del Maestro realizzata dagli imitatori [17]. Ma non bisogna dimenticare che il nostro codice è di dimensioni assai modeste, notevolmente inferiori a quelle gigantesche di tutte le opere del Maestro (salvo l'Odo di Asti), e che quindi la sua decorazione dovette per forza richiedere uno stile più semplice e rapido. Inoltre, mentre la somiglianza troppo perfetta è indice quasi sicuro di una imitazione stretta e senza fantasia, anche se di qualità buona, le varianti, quando non compromettono il carattere essenziale dello stile, parlano più verosimilmente di un diverso momento dell'evoluzione artistica di un maestro. E se a ciò si aggiunge che gli imitatori del Maestro della Bibbia di Avila non raggiungono mai nelle loro figure la qualità e la spontaneità delle figure della Miscellanea, e che inoltre, per il fatto stesso di non avere una personalità artistica sufficientemente indipendente, ma di dover dipendere da una personalità più forte, inevitabilmente ne semplificano, quando non ne impoveriscono lo stile, appare chiaro che obbiezioni di questo genere non riescono a far cadere l'attribuzione. La quale del resto poggia su parecchi altri argomenti.

Si è accennato a rapporti tra la Miscellanea e il gruppo delle opere del Maestro della Bibbia di Avila anche per quanto riguarda i motivi zoomorfi e i « gusto » per gli animali. Va osservato che nelle prime opere del Maestro, dove prevale, soprattutto per il corpo dell'iniziale, la decora-

---

[17] Cfr. soprattutto la Bibbia Barberini ai ff. 36 v., 218 v. e 97 (E. B. Garrison, cit., IV, figg. 23, 25, 26), dove le figure entro le iniziali sono in rapporto rispettivamente col giovane imberbe di pag. 110, e col Mosè di pag. 131. La somiglianza è però soltanto tipologica, e non si estende allo stile, tanto più spontaneo ed efficace nel manoscritto torinese.

zione di tipo geometrico, elegante e complicata, questi motivi e questo gusto mancano quasi del tutto. Nella Bibbia di Avila per esempio troviamo soltanto alcune vivaci figurette di gufo (per altro assai vicine al nostro gufo di pag. 106), in mezzo ai tralci vegetali di alcune lettere, e una grossa I formata da un uccello che si arrampica lungo le righe della scrittura (come il pavone della Miscellanea). La Bibbia di Torino ci offre attualmente un solo esempio, con la P del f. 161 v., che porta all'interno del suo corpo rotondeggiante dei tralci su cui sono posate alcune quaglie grassoccie.

La sensibilità è già quella riscontrabile negli animali della Miscellanea torinese, ma è soltanto nel Passionario B 55 inf. che il Maestro vi si abbandona pienamente, facendo sì che essa divenga il vero leit-motiv della decorazione dell'opera. Ritroviamo qui infatti gli attoniti argentei gufi dal becco ritorto (ff. 12, 40, fig. 16), ugualmente espressivi anche se sbucanti a gruppi da un intrico di foglie e non solitariamente ammiccanti dall'interno di una esigua iniziale, ritroviamo il pavone, violetto, elegante, che si arrampica, con un fiore nel becco, lungo le colonne del testo (f. 124, fig. 19), e l'uccello sospeso per il collo all'estremità di una lettera, che cerca col becco di afferrare una presa, inquieto per una possibile caduta (Q di f. 16, fig. 22), il drago feroce dalla cui bocca spunta ancora la mano della vittima (f. 87 v., fig. 24) [18], l'uccello che scende dal bordo del foglio per formare una L (f. 21, fig. 23), l'uccello che sostiene sul collo la parte superiore di una Q (f. 103), e ancora tori, serpenti, mostri [19], sirene (f. 116), cicogne (f. 193 v., fig. 25), volatili di ogni specie. Soltànto che in alcuni casi (quasi tutti quelli descritti nei particolari) è il Maestro che opera direttamente, con sensibilità, spontanea affettuosa fantasia, mano leggera e sicura, mentre in molti altri la decorazione è affidata al collaboratore, ed allora perde ogni vivezza, ogni arguzia, e pur quando in se stessa sarebbe piena di fascino (si pensi alle possibilità implicite nella favolosa sirena, o nel mostro marino contornato di pesci - f. 80), si riduce a freddo e inerte motivo decorativo [20]. Naturalmente è negli animali del Maestro che la con-

---

[18] Si noti come l'iconografia del drago, a parte il particolare della mano e del piede, sia assolutamente identica nei due codici: il corpo, serpentiforme, si avvolge in due grosse spire, e alla fine si annoda. La coda prende la forma di fiore a tre petali. Due ali e due sole zampe.

[19] Al f. 105 del Passionario compare un mostro mezzo uccello e mezzo toro, mentre a pag. 92 della Miscellanea uno degli uccelli che scendono dal bordo del foglio per formare una L ha la testa umana.

[20] Un altro codice della cerchia del Maestro della Bibbia di Avila dove la deco-

sonanza spirituale e stilistica (per non dire iconografica) con gli animali della Miscellanea è perfetta: ma il codice torinese raggiunge anche in questa parte della sua decorazione, per le sue proporzioni ridotte e per la sostanziale assenza di interventi estranei, una scioltezza e una vivacità tutta particolare, superiore persino, direi, ai brani autografi della decorazione zoomorfa del Passionario [21].

Il nostro codice, già si è osservato, si trovava ad Arezzo prima del XV secolo, anzi con molta probabilità era stato già composto per il monastero aretino di S. Flora e Lucilla, quindi è presumibile che sia stato decorato dal Maestro durante il suo soggiorno toscano, contemporaneamente o a poca distanza dalla Bibbia di Torino e dal Passionario B 55 inf.

Prima conferma a questa supposizione la presenza di un piccolo codice di provenienza fiorentina, l'Homiliarium della Vallicelliana, decorato da un imitatore del Maestro della Bibbia di Avila [22]. Il Garrison parla a questo proposito di generico influsso esercitato dal miniatore umbro-romano, in quegli anni in Toscana, su di un artista non particolarmente dotato, che accoglieva contemporaneamente anche altre esperienze [23]. Io rilevo, oltre a ciò, delle somiglianze particolari tra l'Homiliarium e la Miscellanea, somiglianze che superano quelle generalmente esistenti tra il manoscritto torinese e le opere della cerchia del maestro. Infatti le tre figurette di ascendenza umbro-romana dell'Homiliarium sono indubbiamente assai vi-

---

razione zoomorfa è sviluppata con una certa ampiezza, ma con mano ancora più pesante e trita di quella del collaboratore del Passionario sopra esaminato, è un altro Passionario dell'Ambrosiana, il B 49 inf. (cfr. nota 10). In esso è assente quasi completamente la decorazione figurata, e la maggior parte delle iniziali è formata, con poca fantasia, da uccelli poco differenziati, al massimo con testa umana, atteggiati in due o tre pose, ripetute poi sempre uguali. La qualità, ripetiamo, è molto mediocre, ed anche i legami col Maestro piuttosto allentati.

[21] Inutile dire che, sempre a causa delle piccole dimensioni del codice torinese, anche le iniziali risultano molto semplificate. Solo in qualche caso il corpo della lettera presenta una modesta decorazione geometrica, altrimenti le aste sono piene, dipinte in giallo contornato di rosso, stagliantesi contro un riquadro azzurro che per lo più segue i contorni delle iniziali. Nonostante tale semplificazione però, non si cade mai nella sciatteria e nella noncuranza. Alla decorazione geometrica dall'eleganza astratta e cristallina si è sostituita una decorazione rapida e vivace, essenzialmente fondata sul colore.

[22] Cfr. nota 10. Il codice si data al 3° quarto del XII secolo.

[23] Cfr. E. B. Garrison, cit., III, Pictorical histories IX, figg. 1 e 2, pagg. 82-83, figg. 89-90. Questo miniatore accoglie i modi del Maestro — abbastanza fedelmente, ma senza particolare slancio — soltanto in poche iniziali, e precisamente al f. 273 (C con Maria a mezzo busto), al f. 164 (T con Tobia) e al f. 180 (C con S. Giovanni Crisostomo a mezzo busto) (cfr. Garrison, cit., fig. 2b, 1b, 2a). Nelle altre il suo stile appare chiaramente fiorentino, in rapporto con opere come il Sacramentario Morgan, la Bibbia di S. Francesco in Agro Mugellano, i manoscritti dei Maestri Marturi, ed altre citate (cfr. Garrison, loc. cit.).

cine, per la tipologia e il senso di volume, alle figure del nostro codice, e vi è anche, nei due manoscritti, una stretta corrispondenza tra le iniziali (piccole e semplici in entrambi i casi, con l'asta piena, gialla, solo talvolta modestamente decorata da motivi geometrici, tutte stagliantesi contro un riquadro azzurro sagomato), oltrechè tra la scrittura, e — curiosamente — persino una certa coincidenza nelle dimensioni [24].

Ora, mentre per il Garrison l'Homiliarium della Vallicelliana per le parziali ascendenze dal Maestro della Bibbia di Avila costituisce, insieme alla Bibbia di Corbolinus, una prova sicura della presenza del Maestro stesso in Toscana, a me, fermo restando naturalmente tutto questo, constatati i suoi rapporti non solo con le opere del miniatore umbro-romano, ma anche in particolare con la Miscellanea torinese, l'Homiliarium appare con quasi assoluta certezza il discendente diretto della Miscellanea stessa. E non mi si obbietti che il processo di filiazione può essere invertito, perchè il manoscritto torinese ha una qualità tanto più alta di quello fiorentino, ed è inoltre pressochè omogeneo e tanto più ricco di miniature, quanto il codice della Vallicelliana è invece scarsamente decorato, non certo eccelso e con un numero di iniziali dipendenti stilisticamente dal Maestro assai limitato!

Un'ulteriore conferma dell'origine toscana della Miscellanea è data poi, oltre che dal fatto di aver costituito il prototipo per un manoscritto fiorentino, dalle somiglianze che la sua scrittura mostra con quella di altri codici toscani o fiorentini [25], somiglianze che sono strettissime soprattutto con l'Homiliarium, e il Passionario B 55 inf., ed ancora piuttosto puntuali con la Bibbia di Torino [26].

---

[24] Per quanto riguarda la scrittura si nota un elemento piuttosto raro per il tempo, cioè la presenza di una D onciale, alternata costantemente con la forma minuscola, con caratteristiche perfettamente simili nei due codici: asta ascendente estremamente ridotta e praticamente orizzontale sul rigo.

Per quanto riguarda le dimensioni ricordiamo che l'Homiliarium misura mm. 270 x 190, mentre la Miscellanea (che però è stata rifilata) mm. 260 x 180.

[25] Basti confrontare gli studi del Garrison, in cui molte illustrazioni possono richiamarsi, dal punto di vista paleografico, al nostro codice: per es. il Commentario al Vangelo di S. Giovanni della Bodleian Library di Oxford (Canon. pat. lat. 147, Firenze, 2° quarto del XII sec., cfr. E. B. Garrison, cit., III, pag. 136, fig. 157).

[26] Si è visto a nota 10 come il Garrison ritenga che il Passionario B 55 inf. e la Bibbia di Torino siano usciti dallo stesso scriptorium. L'affermazione — paleograficamente parlando — è un po' azzardata, dato che nel Passionario, si può notare una somma di elementi apparentemente contradditori (dal punto di vista cronologico), cioè la forma quadrata delle lettere e un accentuato gusto per la spezzatura delle curve; mentre, la Bibbia, presenta caratteristiche esattamente opposte, vale a dire la tendenza a dare alle lettere una forma più alta che larga e minima sensibilità per il gusto nuovo

I tre codici sono tutti datati dal Garrison al 3° quarto del XII secolo, quindi, in base ai rapporti di ordine paleografico sopra constatati che legano ad essi la Miscellanea, testimoniandone la comune origine geografica e perciò l'appartenenza al periodo toscano del Maestro, non solo, ma in base anche alle strette affinità riscontrate in particolare tra la Miscellanea stessa e il Passionario, penserei di poter collocare il manoscritto torinese in questi medesimi anni. Anzi, considerato il diminuire della decorazione geometrica dalla Bibbia di Torino al Passionario, e il notevole corrispondente aumento, dal primo al secondo manoscritto, della decorazione zoomorfa di gusto popolaresco, oltrechè il diverso dominio ivi mostrato dal Maestro sui suoi collaboratori, giudicherei senz'altro che la Miscellanea, ancora tanto curata e — salva qualche iniziale dubbia — completamente autografa, vada posta dopo la Bibbia di Torino e prima del Passionario.

In conclusione, poichè si è constatata l'esistenza di stretti rapporti tra la Miscellanea Liturgica dell'Accademia delle Scienze e il gruppo delle opere del Maestro della Bibbia di Avila, e si è visto invece che nei riguardi delle opere della cerchia il manoscritto torinese non solo presentava consonanze assai più lente, ma si rivelava di qualità nettamente superiore, pari soltanto a quella del Maestro stesso, non potendosi verosimilmente supporre l'esistenza di una personalità grande come il miniatore umbro-romano, ma da lui distinta (non dimentichiamo infatti le lievi differenze riscontrate, anche se non investivano l'essenza dello stile), è giocoforza ritenere, pur con tutte le riserve d'uso, che la Miscellanea sia opera del Maestro stesso. Ed è evidente l'importanza di una constatazione di questo genere, in quanto non solo si è fatto un ritrovamento interessante, portando alla luce un codice di notevole qualità, ma si è aggiunto un numero al catalogo delle opere di un grande miniatore, numero che approfondisce la conoscenza del suo sviluppo artistico, e nello stesso tempo ulteriormente documenta l'influsso in terra toscana, del suo stile.

---

della spezzatura. Ciò non toglie che gli elementi generali della scrittura li riportino nell'ambito di uno stesso gruppo regionale. Quelli che invece costituiscono certamente — sempre dal punto di vista paleografico — un gruppo omogeneo sono l'Homiliarium, la Miscellanea e il Passionario B 55 inf., che sembrano essere usciti tutti da un unico centro, che nulla impedisce sia Firenze. La scrittura è infatti in ciascuno di essi posata, ma priva di regolarità e di spontaneità, con caratteristiche di rigidità dovuta al tratteggio spezzato che preannuncia il passaggio alle forme gotiche. Sono abbastanza frequenti le abbreviature, particolari per essere usate raramente in questo periodo (mentre diventano più comuni nel XIII e XIV secolo, cfr. A. Cappelli, cit. Debbo ringraziare a questo punto il dr. Giangiacomo Fissore, che tanto m'ha aiutato durante la redazione di queste note di carattere paleografico).

LUIGIA FERRARI

LA PORTA DELLO ZODIACO E GLI INIZI DI NICCOLÒ ALLA SACRA DI S. MICHELE

Il nome di « Nicholao scolptore » è, si può dire ormai da secoli, noto agli studiosi del Medioevo italiano: l'iscrizione in volgare del Duomo di Ferrara che lo riporta è stata fin dal '700 discussa dai filologi per negarne o comprovarne l'autenticità; e nella storia ferrarese del Borsetti (1735) Nicholaus figura fra i grandi personaggi della città. Nelle più recenti storie dell'arte, da quella di Adolfo Venturi agli attuali manuali scolastici, Nicholaus è accostato ai due grandi scultori del XII secolo, Wiligelmo e Antelami, in una posizione mediana; egli è detto « scultore di maniera più facile e più viva » (Venturi), amante del « pittoresco e del movimento » (Jullian), ricercatore di « un senso domestico delle cose » (Sinibaldi); la sua arte è stata cioè vista sempre come una pausa di distensione fra il dramma potente di Wiligelmo e la colta dignità dell'Antelami. Stretto fra due personalità così imponenti, in un periodo che vede i movimenti delle crociate e dei pellegrinaggi, l'affermarsi dei Comuni italiani, la fama europea dei maestri lombardi, i contatti sempre più stretti fra le varie regioni europee, la tanto discussa nascita dello stile « protogotico » dell'Ile-de-France, Niccolò è stato più spesso considerato come problema culturale che come personalità singola. Se perciò è universalmente nota la sua cultura tolosana, riscontrabile con precisione nei « Profeti » del portale di Ferrara così strettamente legati agli Apostoli di Saint Etienne di Toulouse, il problema della sua formazione non è stato ancora chiaramente impostato. Recentemente poi, in uno studio su Verona, W. Arslan ha rimesso in dubbio addirittura la personalità di Niccolò, facendone più che altro il coordinatore, il maestro-architetto di un atelier di scultori in cui distinguerebbe almeno quattro

personalità diverse [1]. Giunti a questo punto non sarà superfluo riprendere l'analisi delle opere che portano la sua firma e di quelle che vi sono più vicine, anche perchè si tratta di un caso pressocchè unico nell'arte romanica, in cui l'anonimato è rotto solo qua e là da nomi isolati, difficilmente rapportabili ad altre opere con una certa sicurezza.

Il nome di Nicholaus spicca invece sui portali delle Cattedrali di Ferrara e di Verona, di S. Zeno sempre a Verona, e su un portale piemontese, la Porta dello Zodiaco alla Sacra di S. Michele in Val di Susa. La stretta connessione, anche temporale, fra i portali di Ferrara e di Verona è stata sufficientemente messa in rilievo dagli studi del Robb, della Krautheimer-Hess e dell'Arslan; ma si tratta di opere sicuramente mature, frutti di un'esperienza varia e già perfettamente assimilata. La Porta dello Zodiaco invece, con tutte le sue discordanze e le sue asprezze, con il suo maggiore arcaismo, si rivela come appartenente ad un periodo di formazione, in cui la personalità, pure già viva e abbastanza bene individuabile, di Niccolò stenta a farsi strada nel repertorio iconografico e formale in cui si educò. Perciò l'analisi della Porta dello Zodiaco e lo studio dei suoi rapporti con altre opere contemporanee, di Niccolò stesso o del suo ambiente, sembrano fondamentali per impostare un nuovo discorso su questo artista; solo così si potrà verificare se le ipotesi formulate sulle opere maggiori di Ferrara e Verona sono o meno attendibili.

La cronologia delle opere niccolesche è, come sempre in questo periodo, piuttosto elastica: l'unica data pressocchè certa è quella dell'esecuzione del portale ferrarese, fra il 1135 e il 1141; agli anni immediatamente successivi si ascrivono la perduta Porta dei Mesi sul fianco della stessa chiesa e i portali di Verona, che non dovettero comunque superare la metà del

---

[1] Cfr. A. Monteverdi, *Lingua italiana e iscrizione ferrarese*, in « Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (1956) », Firenze 1959; F. B. Borsetti, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, Ferrara 1935. Su Niccolò cfr. soprattutto A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, 1904; A. K. Porter, *Romanesque Sculpture on the Pilgrimage Roads*, Boston 1923; P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927; T. Krautheimer-Hess, *Die Figurale Plastik der Ost-Lombardei von 1100 bis 1178*, in « Marburger Jarbuch für Kunstwissenschaft », 1928, e *The original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò*, in « The Art Bulletin », 1944; D. Robb, *Niccolò: a North Italian Sculptor of the Twelfth Century*, in « The Art Bulletin », 1930; G. Sinibaldi, *La scultura protocristiana, preromanica e romanica*, Firenze 1935; W. Arslan, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano 1943; R. Jullian, *Les sculpteurs romans de l'Italie Septentrionale*, Paris 1952; G. H. Crichton, *Romanesque Sculpture in Italy*, London 1954; G. De Francovich, *Benedetto Antelami e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze 1956.

secolo [2]. Nessun documento, nessuna fonte antica ci parlano invece della Porta dello Zodiaco, la cui presenza alla Sacra di S. Michele non è facilmente spiegabile [3].

Si tratta di una serie di pezzi marmorei (cornici, capitelli, colonnine, basi e due pilastrini) adattati ad ornare l'apertura doppiamente strombata che dallo Scalone dei Morti, interno al grande basamento della chiesa, immette ad una scala esterna che conduce al livello di questa. Il muro su cui si apre il portale è, con ogni probabilità, del terzo quarto del XII secolo; ma questa datazione non è vincolante, in quanto si rileva a prima vista che la sistemazione dei pezzi marmorei non è l'originale.

La Porta dello Zodiaco sarebbe potuta appartenere perciò anche ad un edificio anteriore, come ad esempio la chiesa del 1000-1100, di cui rimane ora solo la parte chiamata « Coro Vecchio », o al problematico « Sepolcro dei Monaci », una costruzione a pianta centrale posta all'inizio dell'ultima salita che porta al monastero. L'incertezza sulla prima destinazione del portale [4] comporta anche una certa oscurità riguardo al suo aspetto primitivo; non si conoscono infatti, nell'Italia Settentrionale, portali composti con colonne, se non in funzione di sostenere protiri. Ma qui le colonnine erano ben otto e tutte eguali (una è andata perduta, ma ne rimane ben chiaro il posto originale) e di dimensioni ridotte; a meno che esse facessero parte di un altro complesso diretto dallo stesso maestro, l'unica ricostruzione possibile sarebbe simile alla Porta Miègeville di Saint Sernin a Toulouse: un portale strombato con pilastri a sezione quadrata, abbastanza profondi da accogliere, negli angoli che formano, le colonnine sottili. Questa soluzione sembrerebbe avvalorata dal fatto che per la maggior parte i capitelli sono decorati su due sole facce, come se fossero destinati ad una visione d'angolo. La presenza delle due cosiddette lesene, cioè di pilastrini sottili a sezione quadrata, scolpiti su due soli lati, farebbe pen-

---

[2] Per le iscrizioni riguardanti Niccolò cfr. A. K. Porter, *Lombard Architecture*, New Haven 1917. Per la datazione dei portali di Ferrara e Verona è utile lo stesso libro del Porter, ma soprattutto le considerazioni della Krautheimer-Hess nello studio del 1944, cit., basate su una revisione dei documenti riguardanti la Cattedrale di Ferrara; nel 1135 si tratta la cessione di un terreno « pro ecclesia Ferrarie episcopali *aedificanda* », e non si può anticipare la data d'inizio dei lavori prescindendo dalla discussione di questo documento, come fa ancora A. C. Quintavalle nel suo recentissimo libro, *La Cattedrale di Modena*, Napoli 1964-65.

[3] Un'ampia bibliografia sulla Sacra di S. Michele è stata raccolta da M. Bernardi, *Tre abbazie del Piemonte*, Torino 1962.

[4] Che i pezzi ora adattati alla Porta dello Zodiaco facessero parte anche in origine di un portale è dimostrato dalle iscrizioni rivolte a « VOS QVI TRANSITIS SVRSVM VEL FORTE REDITIS » e a « QVISQVIS BONVS EXIT ET INTRAT ».

sare invece ad un portale di tipo modenese: come di origine modenese è indubbiamente il motivo del tralcio includente figurette umane e animali che ne adorna la faccia interna.

Ma per formulare un'ipotesi di ricostruzione più fondata sarebbe necessario conoscere l'aspetto dei vari edifici della Sacra alle soglie del XII secolo, primo fra tutti il problematico Sepolcro dei Monaci, ora semidistrutto.

La paternità di questo portale è stata sempre attribuita al Niccolò di Ferrara e Verona, sulla base della « firma » contenuta in una delle iscrizioni delle lesene:

VOS QVI TRANSITIS SVRSVM VEL FORTE REDITIS
VOS LEGITE VERSVS QVOS DESCRIPSIT NICHOLAVS

La Krautheimer-Hess, il Robb, il De Francovich lo considerano prima opera conosciuta del maestro; lo Jullian, senza peraltro spiegarsi, lo pone dopo un'esperienza piacentina; l'Arslan parla di un « Maestro della Sacra di S. Michele » a cui attribuisce qualche pezzo delle opere niccolesche. Nessuno ha però dubbi che si tratti di un'opera giovanile di questo maestro, dalle origini così oscure. L'estrema precocità della Porta dello Zodiaco (è stata datata fra il 1114 e il 1125, mentre il portale di Ferrara è del 1135 circa) giustifica anche, presso alcuni critici, il divario di qualità esistente fra un pezzo e l'altro; il Robb non esita ad affermare di non aver dubbi sulla paternità totale di Niccolò; la Krautheimer-Hess, dopo aver considerato, in un primo studio, l'intero portale come « mediocre opera di scuola », finisce poi con l'attribuirlo al maestro, senza però discernere i vari pezzi. In realtà la Porta dello Zodiaco è stata sempre considerata come argomentazione a sostegno di qualche tesi, senza ottenere dai suoi critici un interesse particolare.

Le parti senza dubbio più interessanti, dal punto di vista iconografico e stilistico, sono le cosiddette lesene; sistemate alquanto incoerentemente, non hanno più funzione di sostegno (al portale manca l'architrave) e presentano alla luce una faccia grezza. La parte interna invece è adorna di un bel motivo di tralci nascenti dalla bocca di maschere diaboliche (fig. 1); essi si snodano armoniosamente, creando anelli regolari in cui sono inserite figurette in movimento; la parte prospiciente lo scalone porta segni astronomici (Zodiaco e Costellazioni) racchiusi in cornici intrecciate. Lo schema

decorativo di questi pilastrini fa dunque pensare alla scuola modenese; e ad essa conduce in special modo l'analisi dei due tralci.

Essi si pongono infatti esattamente in linea con l'evoluzione che questo motivo ebbe fra i seguaci di Wiligelmo nello stesso Duomo modenese, a Cremona, a Nonantola, a Piacenza [5]; si tratta di un progressivo allontanamento dai modi fortemente plastici, pastosi e drammatici del maestro nel senso di una maggiore distensione, di una ricerca di effetti decorativi. La differenza di questi tralci rispetto a quelli del Portale Maggiore di Modena è in effetti grande: il senso dinamico, vivo, di « germinazione spontanea » (Salvini) ricercato da Wiligelmo vien qui tradotto in forme chiare, ordinate, semplicemente concatenate in una successione ritmata quasi geometricamente. Questo risultato è raggiunto mediante una semplificazione estrema del tralcio, sfrondato quasi completamente e ridotto ad un gambo turgido su cui si arricciano brevi foglie: si creano così dei girari semplicissimi, quasi medaglioni, che incorniciano senza effetti drammatici le figurette non più in coppia, ma occupanti singolarmente tutto lo spazio, che si inseguono su per la lesena. Siamo in presenza di una visione antitetica a quella di Wiligelmo: là la parte scultorea copriva interamente lo stipite, dandogli vita quasi vegetale; qui si ha semplicemente una decorazione del membro architettonico, la cui struttura risalta chiaramente, soprattutto per la conservazione dei bordi lisci ai lati del fregio.

Come si è detto, tendenze analoghe si possono scoprire nei seguaci di Wiligelmo attivi in Emilia; non tanto negli scultori del Duomo modenese, quanto in una serie di portali scolpiti per il Duomo di Cremona, per S. Silvestro a Nonantola e per il Duomo di Piacenza. Essi formano un gruppo abbastanza omogeneo in cui, accanto ad una indubbia base wiligelmica che ne costituisce il sottofondo iconografico e stilistico, si ha un progressivo alleggerimento della tensione drammatica per la scelta di una visione più pacata, più discorsiva. Anche in un tema puramente ornamentale come quello dei tralci si coglie chiaramente questo mutamento spirituale, che investe il significato stesso della scultura. Più vicini a Wiligelmo appaiono i tralci del distrutto portale maggiore del Duomo di Cremona: si tratta dei tre frammenti di stipiti ora al Museo del Castello a Milano, e della faccia inferiore dell'architrave ora adattato al portale del transetto sinistro del Duomo cremonese. Il forte chiaroscuro, a volte ottenuto mediante l'uso del trapano, ricorda il complesso gioco di ombre del maestro,

---

[5] Per le notizie e le illustrazioni dei portadi di Modena, Cremona, Nonantola e Piacenza, cfr. R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano 1956.

di cui sono anche riprese puntualmente le figurette umane e animali. Strettamente collegato a Wiligelmo sembra anche il tralcio che adorna l'archivolto del portale sinistro della facciata del Duomo di Piacenza, in cui l'effetto chiaroscurale si ricollega ai tralci cremonesi tanto da far supporre che si tratti dello stesso maestro. Ma un maggior senso geometrico, una più chiara partizione ritmica, fanno sentire la distanza di questi ornamenti dalle figure sempre tese, sempre drammatiche, di Wiligelmo. L'esempio più bello in questa serie di tralci è rappresentato dagli stipiti nonantolani, in cui l'allontanamento dallo spirito wiligelmico si traduce in forme più semplici, più decorative: i tralci nascono da due eleganti vasi e si dispongono piacevolmente in semplici medaglioni che danno risalto alle figure. Queste espongono chiaramente i loro volumi alla luce, in una successione regolare di masse tondeggianti: evita la monotonia un gusto vivissimo della « variatio », in un continuo intrecciarsi di code, volgersi di colli, inarcarsi di dorsi. Il tralcio ad una estremità si riduce in alcuni girari a puro gambo, e tale lo si ritrova nell'archivolto del portale destro di Piacenza (fig. 2), il cui significato è ancora più semplicemente decorativo. Le figure sono assai ingrandite rispetto agli anelli vegetali, e questi assumono quella funzione di cornice che si è notata nella Porta dello Zodiaco alla Sacra di S. Michele.

Si può dunque seguire con una certa coerenza l'evoluzione di questo motivo ornamentale da Wiligelmo a Niccolò attraverso opere di scuola emiliana; e non ci si può associare, studiando la Porta dello Zodiaco, alle tesi del Robb nè a quelle del Porter [6]: il mutamento rispetto a Wiligelmo non è dovuto ad un contatto personale di Niccolò con una cultura esterna, sia essa tolosana o provenzale, ma all'inserimento in quella corrente emiliana che stava rielaborando, ad un livello spesso assai modesto, l'arte del caposcuola modenese.

---

[6] D. Robb vede già alla Sacra, accanto alla cultura emiliana di Niccolò, la presenza di elementi francesi quali il tralcio scarno e la decorazione a perline: ma il tralcio di Niccolò sembra procedere da una progressiva modificazione di quello wiligelmico attraverso la scuola emiliana, ed è piuttosto lontano, nella sua impostazione geometrica, dalla composizione aperta dei girari tolosani, in cui gli animali sembrano pascolare liberamente; la decorazione a perline d'altro canto non è affatto unicamente d'origine aquitanica, ma è diffusissima in tutta l'arte medioevale, specialmente negli avori e nei lavori d'oreficeria. A. K. Porter vede invece elementi milanesi e provenzali nell'arte di Niccolò: per quanto riguarda le influenze milanesi vedremo più avanti che esse non riguardano tanto Niccolò quanto piuttosto i suoi collaboratori; mentre gli elementi presunti come provenzali sono in realtà assai comuni nell'area lombarda, provenzale e alverniate, in quanto derivano da una stessa fonte, i monumenti del periodo Gallo-Romano.

Questo nuovo clima più « leggero » è testimoniato anche dalle parti figurate nei portali che si sono esaminati; i tralci sono in fondo temi obbligati, e in essi le varianti sono più sottili, anche se più facilmente collegabili in una continuità di sviluppo. Ma anche le storie narrate sugli stipiti di Nonantola, sugli architravi di Piacenza, sui capitelli della Sacra sono strettamente legate per nessi iconografici e stilistici [7]: il tema delle figure sotto arcata, i tipi umani dalle grosse teste e dai grossi piedi, i panneggi aperti a ventaglio e terminanti con un orlo a riccioli calligrafici paralleli al suolo, gli stessi copricapo dall'aspetto orientale si ritrovano puntualmente nei vari cicli. Le differenze sono innegabili, e rivelano chiaramente le diverse mani: negli stipiti di Nonantola un gusto vivace, una maniera sciolta che hanno fatto pensare ad un contatto, superficiale e forse di seconda mano, con la scuola borgognona; nella lunetta di Nonantola e nell'architrave sinistro di Piacenza un'applicazione quasi meccanica di moduli wiligelmici, variata soltanto da qualche particolare ornamentale e descrittivo; nel portale destro di Piacenza e nella Porta dello Zodiaco una sempre maggiore ricercatezza, esprimentesi nell'estrema rifinitura dell'intaglio e nella varietà dell'ornato.

La tipologia wiligelmica cede il passo ad una umanità meno monumentale, più vivace; nelle storie di S. Silvestro a Nonantola l'intaglio è più secco, inciso, rivelatore di dettagli, e le figure tendono ad inserirsi naturalmente sotto le arcate binate; nel portale sinistro di Piacenza alcuni particolari descrittivi (la lampada, la mangiatoia) e la serie di arcatelle leggere tendono a individuare sempre più le storie narrate; nel portale destro si ha addirittura una prevalenza dei particolari decorativi, mentre il motivo architettonico delle arcatelle si fa dominante, scandisce strettamente gli episodi isolando le figure. Mentre nell'architrave sinistro era ancora possibile unire due arcatelle eliminando una colonna per dare maggiore respiro alla scena, qui tutto si fa più geometrico, non un particolare esorbita dal porticato; anzi il S. Giuseppe della fuga in Egitto e la colomba del Battesimo mostrano che le scene si svolgono dietro le colonne. Ed è proprio questa subordinazione delle parti figurate alla funzione architettonica uno dei caratteri distintivi dell'opera di Niccolò; così come a Piacenza la fi-

---

[7] Non ho considerato le sculture figurate di Cremona: da un lato i Profeti rivelano un artista dalla personalità lontanissima dai rifacimenti in chiave prosastica di temi wiligelmici; dall'altro i rilievi della facciata con le storie della Genesi sono soltanto una trascrizione volgare di quelli di Modena, senza che vi intervenga quello spirito decorativo che stiamo ricercando nei predecessori di Niccolò.

gura non rompe la sequenza serrata degli archi, che anzi sottolineano l'andamento dell'architrave, così alla Sacra il tralcio degli stipiti è strettamente serrato dai bordi lisci che ne ricordano la funzione solo decorativa, mentre nei maggiori complessi di Ferrara e Verona il portale scolpito è innanzitutto invenzione architettonica, cosicchè protiri, strombature, lunette, colonne hanno la precedenza rispetto alla plastica, divenuta ornamento subordinato.

Sembra dunque chiaro che proprio nell'ambiente di Cremona, Nonantola e Piacenza l'arte di Niccolò affonda le sue radici, ed è pienamente spiegabile, almeno agli inizi, senza dover ricorrere alle ipotesi di viaggi in Francia, in Provenza o in Aquitania. Se qualcosa di « francese » esiste nel portale destro di Piacenza e alla Sacra è proprio quel tanto di più fantastico e più vivace che alleggerisce il clima di tutte le opere emiliane postwiligelmiche. Anche De Francovich e Salvini hanno d'altronde ammesso la possibilità di una penetrazione, sottile e indiretta del gusto borgognone, già a Nonantola; e, aggiungerei, si potrebbe scorgere proprio a Piacenza e a Nonantola un segno del contatto con la scultura aquitanica nel suo momento di transizione dal primo stile sobrio e classicheggiante a quello vivace e altisonante di Moissac e Souillac: cioè con la Porte Miègeville del S. Sernin di Toulouse. Non soltanto l'invenzione della lunetta, che ritroviamo a Nonantola e poco dopo nei portali di Niccolò [8], e dei Santi ai lati dell'arco, presenti nei protiri piacentini, ma anche il rilievo più gonfio, i contorni più incisi rispetto a Wiligelmo fanno pensare alla possibilità di contatti fra gli scultori emiliani e gli autori della Porte Miègeville.

Si è fin qui parlato delle sculture emiliane nel loro complesso, senza troppo preoccuparci dei singoli artisti: ma il portale destro del Duomo di Piacenza, quello più vicino alla Porta dello Zodiaco, è spesso attribuito a Niccolò o alla sua cerchia, con datazione controversa. Se da un lato il Porter, il Robb, il De Francovich ne pongono l'esecuzione, da parte del

---

[8] Il problema dell'introduzione della lunetta nello schema più semplice e lineare del portale italiano è ancora irrisolto. Si afferma genericamente che per la prima volta Niccolò la importò dalla Francia, e perciò la prima lunetta italiana dovrebbe essere quella bellissima con il S. Giorgio a Ferrara. Ma se si ammette in tutto lo sviluppo della scuola emiliana un continuo contatto con la scuola aquitanica e con quella borgognona, si può pensare che il motivo fosse già conosciuto prima di Niccolò; nè convince pienamente l'ipotesi del Salvini che la lunetta di Nonantola sia una tarda ricomposizione di pezzi scolpiti per la facciata. È difficile pensare che parecchi anni più tardi si sia composta una lunetta proprio con rilievi appartenenti allo stesso maestro, quando si sa che a Nonantola lavorarono diverse mani. L'aspetto frammentario della lunetta potrebbe derivare da un'interpretazione semplificata della già schematica Porte Miègeville di Toulouse.

maestro, subito dopo la Porta dello Zodiaco, lo Jullian ne fa la sua prima opera, mentre la Krautheimer-Hess sposta la datazione fino alla metà del secolo, ritenendolo « elaborazione di seconda mano dell'ultimo stile di Niccolò ». A me pare che quest'ultima ipotesi sia comunque da rifiutare, in quanto il tardo stile di Niccolò (cioè quello di Verona) e soprattutto i suoi riflessi nell'arte dei collaboratori e dei continuatori è ben diverso, anzi opposto, a questo di Piacenza: le teste rotonde e i volumi tondeggianti di Verona non sono altro che l'espressione di un irrigidimento totale delle figure, bloccate nelle loro masse rigonfie, secondo le più nuove tendenze della scultura europea [9]; i personaggi piacentini invece sono più morbidi, quasi lievitati, e soltanto il profondo solco di contorno li distacca dalla tradizione wiligelmica. E se l'iconografia di tre scene dell'architrave si ritrova nel portale di Ferrara, non è necessario pensare ad una derivazione da questo, ma si può ammettere a Piacenza un primo tentativo, meno riuscito di quello che sarà il capolavoro di Niccolò. Inoltre le connessioni con la Porta dello Zodiaco sono così strette che si può parlare, per queste due opere, di un vero e proprio periodo giovanile di Niccolò: da un lato l'iscrizione che si ripete identica [10], il riscontro degli stessi motivi ornamentali, rari in questi ambienti, come la treccia e la perlatura; dall'altro lo stile delle figure dal rilievo turgido ma ben definito, la ricerca del movimento attraverso la linea di contorno svolazzante, la corrispondenza dei tralci.

Alla Sacra forse il rilievo è più raffinato, la composizione più libera: basta pensare al bellissimo capitello di Caino (fig. 3), dove l'iconografia wiligelmica è totalmente rivissuta in un sentimento tutto nuovo del movimento e della narrazione. Si introducono gesti illustrativi, le figure sono delineate liberamente, senza costrizioni di sorta, e la stessa presenza del diavolo [11] dietro le spalle di Caino denota l'interesse narrativo. Il contorno, mosso e svolazzante già a Piacenza nel Cristo delle Tentazioni, alla Sacra diventa ancora più libero e incisivo, fino a preludere quasi, nel capitello di Caino

---

[9] A proposito dei Profeti di Verona e soprattutto di quelli di scuola piacentina leggermente più tardi ma sempre legati a Niccolò (cfr. i due Profeti del Museo Civico di Piacenza) si è molto parlato di rapporti con la scultura dell'Ile-de-France; ma ancora troppo incerta è la datazione e l'origine delle statue-colonne di Saint-Denis e di Chartres per potere parlare di influenze dirette.

[10] Anzi è proprio l'iscrizione piacentina che permette di leggere quella frammentaria della Sacra: HOC OPVS INTENDAT QVISQVIS BONVS EX(IT ET INTRAT).

[11] Anche il tipo di questo demonio sembra caratteristico di Niccolò; lo si ritrova identico non solo nelle lesene della Porta dello Zodiaco (dalla bocca diabolica nascono i tralci), ma anche nelle tre scene delle Tentazioni dell'architrave destro di Piacenza. « Teddy-bear Satan », diavolo-orsacchiotto, lo chiama la Krautheimer-Hess.

e in quello del Leone a testa di drago, all'estrema raffinatezza della lunetta ferrarese. Se si deve dare una datazione alla Porta dello Zodiaco propenderei dunque per un tempo posteriore al portale destro di Piacenza. Non sembra convincente neppure il ragionamento del Crichton, per cui alla Sacra Niccolò, approfittando della ricchissima biblioteca menzionata dalle cronache, avrebbe trasposto per la prima volta le raffigurazioni di segni astronomici su marmo, motivo ripreso poi dal portale centrale di Piacenza [12]. Anche Piacenza possedeva numerosi codici nel XII secolo, e fra essi potevano esistere le opere di Arato; il rapporto di priorità può dunque essere invertito, senza contare che proprio iconograficamente i due Zodiaci sono assai diversi. Comunque l'opera di Niccolò alla Sacra non fu certo molto lontana nel tempo da quella piacentina: e se per i portali della facciata del Duomo di Piacenza ammettiamo una data non di molto posteriore alla fondazione del 1122 [13], si giungerà ad un anno vicino al 1130 per la Porta dello Zodiaco; una ulteriore maturazione dell'artista e soprattutto contatti diretti con la scuola tolosana di Saint Etienne colmano infine coerentemente il vuoto antecedente il 1135, anno in cui a buona ragione si può porre la fondazione del Duomo di Ferrara. La Porta dello Zodiaco dunque resta un punto chiave nella storia della scultura di Niccolò, posta com'è alle soglie della sua definitiva maturazione. Mentre infatti nel portale destro di Piacenza tutti gli spunti derivano genericamente dalla cultura emiliana, alla Sacra Niccolò sembra incontrarsi con diverse istanze, liberando così quel suo precipuo gusto decorativo che lo farà grande a Ferrara. Ad esempo l'invenzione dei segni astronomici (figg. 4-5) scolpiti sui pilastrini, anche se potè essere preceduta nel tempo da quella del portale centrale di Piacenza, trova qui una soluzione del tutto nuova nel bell'intrec-

---

[12] Il portale centrale del Duomo di Piacenza è quasi totalmente rifatto con pezzi falso-romanici; le uniche parti originali sono due cariatidi sostenenti l'architrave e l'archivolto del protiro decorato con segni zodiacali, i venti, i pianeti mossi dalla « Dextera Dei ». L'iconografia è dunque più complessa che alla Sacra, e le stesse figure sono interpretate diversamente: i Gemelli, che alla Sacra sono figure in lotta, a Piacenza sono immobili e reggono scudi; la Bilancia, alla Sacra associata allo Scorpione in un solo cerchio, a Piacenza è sostenuta da una figura femminile; infine il Capricorno a Piacenza non ha le ali.

[13] Il Duomo di Piacenza fu iniziato, come quasi tutte le chiese lombarde, contemporaneamente dalla facciata e dall'abside (A. M. Romanini, *Die Kathedrale von Piacenza, Der Bau des 12 und 13 Jahrhunderts*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 1954). I sostenitori di una datazione tarda del portale destro pensano ad un lungo protrarsi dei lavori di facciata (quasi trent'anni!) e non prendono in considerazione le tracce evidenti di collaborazione dei due maestri: non soltanto infatti il S. Giovanni Evangelista del protiro sinistro reca le tracce dello stile di Niccolò, ma anche le figure estreme dell'architrave dello stesso portale sono evidentemente apparentate con quelle del portale destro; nè si comprende perchè sarebbero state eseguite trent'anni più tardi.

cio di cerchi perlati e di riquadri a treccia, mentre le raffigurazioni perdono ogni goffaggine, animate come sono da leggi compositive ben precise. Anche l'iconografia è unica, non trova riscontri nella scultura italiana nè in quella francese; l'orientamento di Niccolò verso nuove soluzioni si esprime attraverso una ricerca libera dalla stretta scuola dei marmorari emiliani, e volta invece allo studio di altre forme d'arte più raffinate, come la miniatura, l'avorio, l'oreficeria. Non a caso l'iconografia delle Costellazioni riporta direttamente a codici di Arato, mentre certi motivi ornamentali come la perlatura o l'intreccio geometrico della bella cornice convessa (fig. 7), fanno pensare ad avori e ori medievali. Anche lo stile delle Costellazioni, disposte un po' rigidamente nella cornice quadrata, sembra derivare direttamente da un modello miniato: l'abbandono di certe leggi compositive come l'adesione alla cornice e la tensione interna delle figure, il rilievo un po' piatto, dimentico di ogni dialettica col fondo, si spiegano meglio con l'avvicinamento alle figurette su fondo oro di certe miniature che con l'influenza di altre scuole di scultura [14]. Mi sembra probabile cioè che Niccolò, in questo momento assetato di novità e di raffinatezza, abbia finito talvolta con l'abbandonarsi ai modelli senza riviverli appieno: in altri pezzi, come i tralci e lo Zodiaco sulle stesse lesene o la cornice geometrica già ricordata, il nuovo preziosismo, l'aspetto di lucido avorio, non fanno che completare coerentemente le aspirazioni già intraviste a Piacenza. Così lo stile dei tralci è riconducibile da un lato al graduale sviluppo della scuola emiliana (Cremona-Nonantola-Piacenza), mentre d'altro canto trova il riscontro forse più prossimo precisamente in un avorio di incerta provenienza, il n. 47 del Museo Nazionale di Firenze, un bracciolo di cattedra (fig. 6) decorato con gli stessi tralci turgidi e semplificati, lucidi e ben staccati dal fondo. Esaminando la Porta dello Zodiaco si ha continuamente la tentazione di cercare nuovi riscontri, nuovi paralleli nei più diversi campi dell'arte, ma in fondo si è sempre ricondotti alla certezza della cultura emiliana di Niccolò; e le somiglianze con i piccoli oggetti preziosi rimangono sul piano del gusto, come tendenza dell'artista a rendere il marmo polito e lucido, a ricercare sempre nuovi motivi ornamentali, sempre nuove soluzioni al complesso decorativo del portale.

---

[14] La Krautheimer-Hess pensa che le Costellazioni siano la primissima opera di Niccolò influenzato dall'ambiente lombardo; ad esse seguirebbero, dopo un viaggio a Toulouse, i segni zodiacali dell'altra lesena. Ma in realtà le due serie non sono molto lontane (alcune figure sono riprese puntualmente in ambedue) e la maggiore differenza sembra derivare dall'adozione di diverse cornici e di diversi modelli.

La precisazione di questo gusto niccolesco è importante per definire la personalità del maestro nei confronti degli aiuti, che sempre lavorarono accanto a lui, non soltanto a Verona, dove il lavoro di scuola si fa preponderante, ma anche a Ferrara e addirittura qui alla Sacra.

Si è già accennato al carattere composito, frammentario della Porta dello Zodiaco; bisogna aggiungere che anche la qualità è molto diversa nei vari pezzi. Alcuni rivelano ancora l'impronta di Niccolò: il capitello con il Leone a testa di drago (fig. 7) presenta una stretta parentela con le figure di animali che in scala più ridotta occupano i girari delle lesene. La fiera, armoniosamente composta nello spazio quadrato del capitello, volge la testa all'indietro con uno scatto potente ma bloccato dalla larga curva della coda fogliata che equilibra la tensione del collo. La rifinitura di superficie presenta una tecnica tipicamente niccolesca, cioè le ciocche di pelo rigonfie, regolari ma libere, che si ritrovano in altri animali del portale, come ad esempio nei Leoni della base con la doppia scritta LEO o nei Grifi dell'altra base sul lato opposto; in questi animali anche il gioco compositivo è sempre serrato nella rispondenza di zampe e code ricurve, nelle masse scattanti dei corpi.

Un altro gruppo di bei capitelli è costituito da quelli a fogliame; specialmente alcuni, come quello dei mascheroni (fig. 8) sovrastanti la lesena di destra o quello con le pigne sugli angoli, rivelano un'impostazione così rigorosa da uscire dall'anonimato delle decorazioni vegetali e da poter essere ascritti alla mano del maestro o almeno ad uno strettissimo collaboratore operante sui suoi modelli. Lo stesso si potrebbe dire del capitello con i Falchi (fig. 10), dalla struttura ben definita, se una maggior rigidezza di esecuzione non lo rivelasse sicuramente come opera di scuola. Specialmente l'analisi del piumaggio, ottenuto mediante piccoli rigonfiamenti tutti eguali, quasi geometrici, porta a constatarne la distanza dal trattamento sempre morbido e variato delle superfici di mano del maestro. Così alcune cornici, come quelle a foglie d'edera e a foglie a cuore (fig. 8) al di là della rigidezza d'esecuzione rivelano un disegno raffinato; l'unica cornice realmente niccolesca è quella ricordata più sopra, che in cerchi perlati racchiude rosette con vari disegni.

Fra i pezzi rimanenti il più problematico è il capitello dei tre Nudi (fig. 8), recante la scritta

(DOMV)S EST PACIS CAUSAS DEPONITIS

La superficie infatti è molto abrasa, intaccata dalle intemperie, e non permette nulla più che un'analisi iconografica: da questo punto di vista ci si trova in ambito niccolesco, poichè a Verona in S. Zeno un capitello della navata e uno della cripta ripetono, con esiti ben diversi, lo stesso schema [15].

I tre rimanenti capitelli figurati, quelli delle Sirene, della Lussuria e di Sansone, rivelano una rottura della sintassi compositiva che negli altri pezzi, anche quelli di esecuzione più povera, è sempre rigorosa. Si tratta di quella carenza di senso costruttivo che spesso caratterizza l'ambiente lombardo rispetto a quello emiliano. Ma è forse possibile anche in questi capitelli trovare la traccia di un'influenza di Niccolò. Ad esempio nel capitello delle Sirene (fig. 7) l'assottigliamento del piatto corpicciolo, le braccia stecchite, la rigidezza delle chiome e soprattutto il rapporto disarmonico tra pieni e vuoti richiamano le molte sirene di ambiente lombardo; ma le code formanti un festone corposo e regolare, inquadrante il volume del capitello, suggeriscono l'intervento, almeno nell'impostazione, del maestro. Inoltre le scaglie delle code sono rese con lo stesso trattamento, semplificato rispetto allo stile niccolesco, che si è visto nel capitello dei Falchi; e la stessa cosa si può dire dei serpenti nel capitello della Lussuria (fig. 10) [16], che per la sua struttura incerta è tanto lontano da Niccolò. Si tratta dunque con ogni probabilità di lapicidi locali di origine genericamente lombarda che, lavorando fianco a fianco con il maestro, ne furono influenzati talvolta in modo pieno (capitello dei Falchi, forse i Nudi), talvolta solo per alcuni particolari (Sirene, Lussuria). Estraneo all'influenza di Niccolò, o appena sfiorato da essa, appare il capitello di Sansone (fig. 11): infatti solo i riccioli dell'orlo della veste potrebbero apparentare queste figure rozzamente costruite a quelle sempre eleganti del maestro; inoltre la faccia laterale, scarsamente in vista, con tre figure dalle larghe facce, ha la stessa composizione elementare di un capitello del Museo Civico di Torino proveniente dalla Val di Susa (rappresenta S. Pietro e due fedeli, n. 2527) e sicuramente immune da influenze emiliane.

---

[15] Il capitello della navata è di qualità molto alta, la struttura è niccolesca e il panneggio sottilissimo: si tratta di uno dei pezzi più belli di S. Zeno. Il capitello della cripta invece è molto primitivo, lo schema dei nudi vi è semplificato al massimo: cfr. G. De Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea*, in « Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte », 1936-37.

[16] Ho accettato quest'interpretazione tenendo conto dell'iconografia analoga della Lussuria a Moissac e a Toulouse; ciò non significa un diretto rapporto con l'Aquitania, in quanto questa figura ha origini molto lontane, derivando come sembra dalla classica madre terra allattante fanciulli, animali, e alle volte anche serpenti.

Questa distinzione delle mani che lavorarono alla Porta dello Zodiaco mi è sembrata doverosa come punto di partenza per uno studio più approfondito dell'opera di Niccolò: solo definendo chiaramente la personalità dello scultore dagli inizi si potrà seguirne lo sviluppo a Ferrara, dove malgrado le nuove esperienze tolosane il suo gusto non è sostanzialmente mutato, e soprattutto a Verona, dove la sua impronta sembra perdersi nella molteplicità dei collaboratori, nella varietà quasi eclettica delle esperienze tentate. Per ora mi sono limitata a chiarire, per quanto ho potuto, il problema della cultura di Niccolò e la direzione del suo interesse; problema tutto contenuto nella affascinante Porta dello Zodiaco, che è certamente una delle più ricche e suggestive dell'arte romanica in Piemonte.

Le fotografie qui pubblicate sono state eseguite con assegnazione del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

ANNA MARIA BRIZIO

IL SACRO MONTE DI VARALLO: GAUDENZIO E LOTTO

Il primo ritratto ideale del Sacro Monte di Varallo — non letterale e descrittivo, ma perciò stesso tanto più carico di potere evocativo nella sua trasfigurazione poetica — non dubito che sia da ravvisarsi nelle Storie di Santa Barbara che Lorenzo Lotto affrescò nel 1524 sulla parete maggiore dell'Oratorio Suardi a Trescorre. Ho già gettato quest'idea fra le righe di un mio scritto sul Lotto in Arte Veneta del 1553, ma mi sembra utile riprenderla, perchè il rapporto che questi affreschi inequivocabilmente dimostrano fra Lotto e il Sacro Monte, e pertanto fra Lotto e Gaudenzio, può essere traccia a qualche ulteriore considerazione sull'arte lombarda del tempo e sul tema troppo vagamente sfiorato della religiosità di Lorenzo Lotto.

Gli affreschi di Trescorre sono datati 1524; essi son dunque in immediata consecuzione di tempo con gli affreschi della Cappella della Crocifissione di Gaudenzio, che la relazione di una visita pastorale del 1520 al Sacro Monte dice allora in piena fase di esecuzione. Lotto deve averli conosciuti fra 1520-24; e che ne sia stato profondamente impressionato, è provato dalle chiare e immediate ripercussioni che se ne colgono nelle storie di Santa Barbara.

Chi abbia familiare il Sacro Monte ne riconosce a colpo d'occhio, nell'affresco di Trescorre, persino la topografia. Lo scoscendimento che strapiomba a destra, oltre il piazzale ai cui bordi le venditrici paesane mettono in mostra le loro merci agresti, come suole avvenire sui piazzali dei santuari, corrisponde allo strapiombo reale del Sacro Monte su Varallo; e la linea d'alture nel fondo, più arretrata e più distesa, trova anch'essa riscontro nei clivi boscosi meno ripidi, a cui, di spalla, il Sacro Monte va ad innestarsi. A sinistra dell'affresco la gran torre da cui prendono inizio le storie della Santa, trova rispondenza di collocazione con la cappella dell'Ascensione, rimaneggiata più tardi, ma già esistente al principio del '500

in forma circolare e turrita: « tonda e depinta con grande dileto », è designata nei capitoli XXVIII - XXIX del piccolo « Tractato de li capituli de passione fundati sopra el monte de Varale » del 1514. Ed anche le architetture delle altre cappelle in cui si svolgono successivamente i vari momenti della passione di Santa Barbara, mostrano molti elementi di somiglianza con altre cappelle del Sacro Monte, in particolare la cappella della Crocifissione, porticata, di recente costruita; ed anche con alcuni edifici d'analoga struttura che si scorgono nel fondo dell'affresco dipinto sulla parete della stessa cappella antistante i Crocifissi. Persino la grande figura del Cristo in primo piano a Trescorre mi vien fatto di pensare che possa essere stata suggerita al Lotto dalla statua del Cristo che si ergeva sopra la fontana sullo spiazzo antistante al Santuario di Varallo.

Ma oltre l'aspetto visivo, Lotto mostra di aver colto del Sacro Monte proprio lo spirito informatore, i valori drammatici e devozionali di commosso spettacolo popolare, dandone una versione, naturalmente, assai diversa e tutta sua, ma che ne salva e riprende l'idea germinale. Le varie scene della storia di Santa Barbara si svolgono cineticamente da cappella a cappella, così come il pellegrino percorre la via della passione di Cristo toccando l'una dopo l'altra le cappelle disseminate sulle pendici del Sacro Monte. Ma a Trescorre è la santa stessa che movendosi in fuga dall'una all'altra, vi crea le sue proprie « stazioni »: vi si incontra coi suoi persecutori, i suoi giudici, i suoi carnefici e con loro intesse le fasi successive e dolorose della sua « Via Crucis ».

Nella versione del Lotto le posizioni e le parti dell'umano e divino sono invertite. Le figure di Santi e Sante che si affacciano in alto dai girali dei tralci che si dipartono dalle dita aperte e levate del Cristo, — « Io sono la vite e voi i tralci » —, e sono di quasi altrettanto grandi proporzioni quanto lui, e come lui incombono in primo piano, ben può dirsi che facciano la parte di coro celeste, come le figure di folla affrescate sulle pareti delle cappelle di Varallo — ma arretrate, queste, rispetto alle statue — fanno coro di popolo, commosso e rapito, intorno alle storie della passione di Cristo. L'inversione di collocazione e di piani discende dall'inversione dei rapporti ideali. Là, al Sacro Monte, protagonisti del dramma sacro erano Cristo e la Vergine, e pertanto l'azione veniva sopportata in primo piano dalla oggettiva consistenza delle statue; e la folla dei fedeli s'affacciava dipinta dalle pareti tutt'intorno, gravitando in avanti, ma rimanendo confinata in secondo piano. A Trescorre la figura del Cristo gran-

deggia in primo piano e respinge nei lontani le storie di Santa Barbara, rimpicciolite da una prospettiva che è anche morale e fantastica, oltrecchè spaziale e visiva. E i santi si affacciano in alto fra i girali, anch'essi incombenti in primo piano, dominanti sulle piccole scene drammatiche sottostanti, coro celeste, garanzia di trionfo e gloria in excelsis, in cui si risolverà il dramma che si svolge a livello dell'umile condizione umana. Invertendo materialmente il rapporto dei piani rispetto le figurazioni del Sacro Monte, in verità Lotto salva l'essenza del rapporto fra umano e divino; lo traspone anzi, vorrei dire, in un contrasto più trascendente, sebbene vi insinui un ordine di sentimenti più sottili e di una più patetica intimità: del rapporto fra umano e divino egli sceglie infatti il momento del tormento umano sotto l'inalterabile serenità celeste, mentre al Sacro Monte è colto il più grandioso e travolgente momento del Cristo fatto uomo e delle folle trascinate dalla commozione verso di Lui.

* * *

Il rapporto Sacro Monte-Trescorre, e di conseguenza Gaudenzio-Lotto, può dunque condurre oltre un semplice reperimento iconografico-topografico, e farsi traccia a considerazioni di fondo sul modo d'inserirsi di Lotto nell'ambiente lombardo, e sul tema della sua religiosità, spesso negli scritti recenti accennato ma sempre fugacemente, e per lo più con propensione, sulla scorta di notizie episodiche e curiose come l'aver egli dipinto un ritratto di Martin Lutero, a coglervi accenti di dissidenza addirittura protestante.

Più sensibile al tono vero della pittura lottesca, il Berenson lo accosta piuttosto a quella « piccola, valorosa schiera d'Italiani, che confidò di poter riuscire a restituire alla religione il suo timbro personale senza abbandonare il cattolicismo ». E fa i nomi del Contarini e del Sadoleto. Questa interpretazione è certo più della prima rispondente allo spirito del Lotto; ma tuttavia fa riferimento a fatti che si svolgono in una sfera culturale e ideologica diversa dalla sua, e con altre preoccupazioni.

Penso invece che facendo riferimento a fatti più specificamente artistici e figurativi e ad un ambiente di cui questi fatti erano il centro d'interesse, si possa stringere più da vicino il problema. Credo che i contatti con l'arte lombarda abbiano avuto per Lotto un potere risolutore proprio perchè, a differenza dei centri illustri e « metropolitani », questa presunta provincia

lombarda — in cui è da includere anche la zona orientale dell'attuale Piemonte — fra tutte le regioni d'Italia è rimasta fino alla metà del '500 il maggior serbatoio di una tradizione genuinamente e originariamente popolare, che convoglia fin dentro il maturo Rinascimento inclinazioni e accenti di cui la più illustre arte italiana rinascimentale ha lasciato ben poche testimonianze. Mentre questa tende a caratteri di grandiosità e universalità e a una visione centralizzata — tratti, del resto, che l'hanno imposta a tutta Europa —, nell'arte lombarda persistono ancora ben vivi temi e sequenze d'ascendenza medievale, che vengono continuamente ripresi e reinventati in chiave moderna. Dominano l'arte italiana rinascimentale i « grandi »; e i minori gravitano intorno a loro, attratti nell'orbita della loro « maniera »; o sono respinti ai margini, al limite di un'arte artigianale, ritardataria, che va esaurendosi in formule impoverite. Sono rari i casi di artisti che si neghino a questa progressione grandiosa e tuttavia salvino intera la vitalità del loro messaggio. È il caso di Gaudenzio Ferrari, con una forza e una certezza più diretta e terragna; è anche il caso di Lorenzo Lotto, anche se con espressioni più turbate e inquiete. Approdato in Lombardia dopo la sconvolgente esperienza romana, Lotto qui trova l'atmosfera più propizia alla sua espansione. Di qui ha inizio il suo periodo creativo più felice, che si prolunga assai oltre i limiti cronologici del periodo bergamasco e resiste per anni accanto all'incombente personalità di Tiziano.

La sua avversione all'amplificazione retorica e monumentale e all'astrazione idealizzante; il suo intimismo, invece, il suo interesse psicologico per le più individuali specificazioni delle persone, per il costume contemporaneo e gli umori giornalieri, trovano rispondenze e stimolo nel tono della civiltà lombarda.

Sono già stati ripetutamente rilevati i rapporti di Lotto con i pittori bresciani (ma varrebbe la pena di riprenderli in esame, puntando sulla precisazione esatta dei riscontri e delle precedenze cronologiche). Però non è questa la via per meglio approfondire i problemi sopra prospettati: ritengo più importanti a questo fine i rapporti con Gaudenzio Ferrari, che sono stati invece troppo trascurati. Il contatto con Gaudenzio, tramite soprattutto le creazioni del Sacro Monte, liberano in Lotto un'accensione di fantasia narrativa e immaginosa impensabile, con quell'accento, fuori dell'ambito più genuinamente lombardo di ascendenza foppesca; liberano le sue inclinazioni all'interpretazione del tema sacro in chiave intima e domestica, gli fanno scoprire il filone delle sacre rappresentazioni, gli

danno il gusto dell'invenzione scenica e del racconto in azione. E sia pure che in lui tutto questo non vada mai disgiunto da venature di preziosismo, e trasalimenti estrosi e bizzarri.

Non solo gli affreschi di Trescorre sono informati a questo spirito, ma anche gli affreschi di S. Michele al Pozzo Bianco, e ancor più la stupenda serie delle tarsie di S. Maria Maggiore di Bergamo, di cui ebbe a dire il Berenson che costituiscono « un'interpretazione così ricca di sentimenti e di pensiero — da un punto di vista illustrativo, di ordine così elevato —, che se il Lotto fosse stato incisore e avesse diffuso i suoi cartoni come stampe, invece di sperperarli per il coro di una città di provincia », ne avrebbe tratto gran fama come interprete della Bibbia.

E, aggiungiamo, come interprete della vita contemporanea, a livelli medi e popolari, di cui l'arte italiana cinquecentesca ci ha lasciato ben scarse testimonianze. Anche qui, come a Trescorre, le figurette dei protagonisti, di piccole proporzioni, si spostano da un punto all'altro della scena, creandovi le tappe della loro storia. Sono case aperte in sezione che lascian vedere la vita che vi si svolge dentro; strade di borghi e città per cui passano i protagonisti del racconto e del dramma, e rientrano nelle case, o escono nelle campagne; composizioni tagliate a diversi piani e livelli, per permettere la circolazione degli attori in una continuità d'azione ininterrotta.

La tarsia prospettica, che aveva preso figura architettonica nella seconda metà del '400 e al principio del '500, presta a Lotto i suoi schemi per l'impalcatura scenica; ma egli li rivoluziona e li reinventa disarticolandoli. In luogo di far convergere tutte le quadrature architettoniche verso un punto di vista unico, egli centra con successivi punti di vista, di volta in volta lievemente spostati, ogni edificio o strada o sfondo in cui trapassano i momenti successivi delle storie. Le architetture sono moderne, come moderni i costumi dei personaggi; ma eluso è il potere razionale, unificante, della prospettiva, così che l'ambientazione e il racconto ritrovano l'antico ritmo della narrativa popolare e delle sacre rappresentazioni. In questo scenario familiare le remote scene bibliche che vi si svolgono introducono un elemento di lontananza e di meditazione; e viceversa la loro interpretazione in chiave contemporanea le rifà vicine e straordinariamente familiari. Così la scena dell'Ebbrezza di Noè si trasforma in una scena di vita campestre e di vendemmia; non del tutto, tuttavia, perchè i piccoli personaggi biblici in un canto procedono pure a recitare con pose

e gesti espressivi la loro storia; ma sembra, d'altro lato, una storia di sempre, che continua a recitarsi in termini di « opere e giorni » ad ogni ricorrer di stagione, per i campi e dietro le siepi! E ugualmente le scene di Amone incestuoso; di Susanna; di Sansone e Dalila, e così via. Dalla evocazione, fedele al testo, dei temi biblici, lontani ma radicati nelle credenze tradizionali, e dal modo « moderno » di rappresentarli, reinventandoli in termini di costume contemporaneo, nasce lo straordinario valore documentale di questo gruppo di creazioni lottesche, che risultano un ritratto di vita contemporanea in tutti i suoi aspetti, esteriori ed anche intimi, poichè i personaggi moderni, prestando alla evocazione del fatto sacro la loro figura e la loro mimica espressiva e lo scenario dell'ambiente in cui abitano, in questo gioco interpretativo svelano anche i loro umori intimi, credenze, moralità e costume; un humus fitto, denso, permeato di tradizioni ma empiricamente inventore di nuove situazioni nel suo vivere e agire di ogni giorno, che si stende come un tessuto connettivo continuo sotto le alte cime che dominano la storia dell'arte italiana.

Questo è anche il modo di rappresentare di Gaudenzio, anche se il suo accento è più corale e il suo canto più spiegato.

Non siamo noi, insomma, a trarre il « documento » d'arte popolare dall'opera, come avviene delle pitture e affreschi che sulle pareti di chiese e cappelle di campagna illustrano, in forme dialettali tradizionali, temi ugualmente tradizionali, cari ad un mondo che si muove e cambia più lentamente ai margini delle correnti più creative e vitali; qui artisti autentici come un Lotto e un Gaudenzio, e interamente partecipi della civiltà più attuale del loro tempo e del momento presente della storia, creano opere che si fanno esse stesse storia e testimonianza.

Ben s'intende come tali inclinazioni rendessero Gaudenzio e Lotto particolarmente sensibili all'influenza dell'arte tedesca, che, a differenza della maggior arte italiana rinascimentale, era molto ricca di simili umori popolari, drammatici ed empirici. Proprio ad aspetti di questo genere ambedue rivolgono principalmente la loro attenzione: basta pensare a quali elementi trae un Pontormo dalla conoscenza dell'arte tedesca, e come li interpreti, per misurare tutta la diversità dei suoi interessi nel guardare agli stessi modelli, o a modelli analoghi, e per converso cogliere la vicinanza degli interessi di Gaudenzio e di Lotto, nonostante la disparità dei loro temperamenti e della loro sensibilità.

* * *

Dopo il 1520, per oltre un decennio continuano a ricorrere fra Gaudenzio e Lotto tratti comuni da opera in opera, anche quando non pare possa essere intervenuto uno scambio o una visione diretta, segno indubbio ch'essi operavano seguendo un filo di interessi e meditazioni affini, su un terreno culturale per molti aspetti comune. Questo ci riporta alla questione dell'inserimento di Lotto in ambiente lombardo, e a chiederci se, come altra volta ho già potuto constatare per gli anni romani, le sue reazioni e gli sviluppi della sua arte possano fornirci qualche traccia preziosa per seguire più addentro anche processi e nodi dell'arte lombarda contemporanea.

La prima pala ordinata al Lotto appena giunto a Bergamo, nel maggio 1513, per S. Stefano — ora a San Bartolomeo —, mostra accentuati caratteri bramanteschi-leonardeschi. E sia pure che a lui, risalente da Roma e dai recenti viaggi nell'Italia Centrale, questi aspetti dovessero già essere più familiari; ma essi appaiono nella pala già declinati in gran parte alla lombarda; e fanno sorgere spontanea la domanda se, oltre alle ragioni suddette di una precedente esperienza affine, non si tratti anche, da parte di Lotto, di un atto di riconoscimento, di un nodo di cultura apparsogli in loco come il più attuale e passibile di sviluppo.

Ho già avuto occasione di accennare, troppo fugacemente, che proprio in Lombardia, sul finire del '400, si svolse il primo capitolo di quel processo di superamento delle scuole regionali, così individuate e differenziate nel '400, verso la formazione di un linguaggio più circolante e comunicante per tutta Italia, che è un nodo centrale della storia dell'arte italiana cinquecentesca. Proprio dall'incontro di Bramante e Leonardo in Lombardia, e dall'azione da loro indotta e subita nell'ambiente locale, quel processo prese l'avvìo, prima di trovare il suo centro a Roma.

Ma il riconoscimento dell'importanza del momento leonardesco e bramantesco in Lombardia pare sia rimasto confinato nel compartimento degli studi specifici su Bramante e su Leonardo. Gli studi sull'arte lombarda invece hanno mostrato maggior propensione a contrapporre, con sottintesi intenti polemici di rivendicazione, la pochezza degli scolari diretti di Leonardo alla originalità della tradizione indigena foppesca. Ma questo modo di presentare i fatti è insidiato da alquanti sfasamenti cronologici e distorsioni di sequenze. Allo spirare del '400 il vecchio Foppa aveva già varcato l'apice della sua arte; è tra i foppeschi, non quelli già avanti negli anni e nell'opera, ma i nuovi, quelli che avrebbero segnato il nuovo corso cinquecentesco, per far concretamente i due nomi maggiori, Bra-

mantino e Gaudenzio, l'uno e l'altro così radicati nella tradizione indigena, non sono però pensabili senza quel processo di rottura e di apertura, che Bramante appunto e ancor più Leonardo avevano operato.

Il varco per cui Lotto entra in contatto con l'arte lombarda e parte per rimontarne il corso, fino ad attingere al suo spirito più profondo e ritrovarsi vicino a Gaudenzio, significa per noi l'esigenza di guardare più a fondo, e da un diverso e più libero e pregiudicato punto di vista, ai fatti dell'arte lombarda del primo quarto del Cinquecento.

NINO CARBONERI

LA PARROCCHIALE DI POBIETTO E LA CHIESA DI SAN PIETRO A CASALE MONFERRATO

Nell'archivio dell'Ordine Mauriziano si trovano tre disegni di Giovanni Battista Scapitta per la chiesa di Pobietto, frazione di Morano sul Po, un tempo grangia dell'abbazia di Lucedio.

Essi sono: una pianta (fig. 1) con la scritta: « Pianta per la Nova Chiesa da farsi alla Grangia di Pobieto, membro de l'Abbatia di S.a M.a di Lucedio », firmata: « Gio. Battista Scapitta »; una sezione longitudinale (fig. 2): « Profilo per la Nova Chiesa della Grangia di Pobieto membro de l'Abbatia Comendataria di S.a Maria di Lucedio fatto da me infrascritto d'ordine dell'Ill.mo Sig.r Conte Intendente Generale Gazelli di Selva », datata: « 1714 adì 21 Maggio in Casale », firmata: « Gio. Battista Scapitta »; un prospetto (fig. 5): « Prospetto o sia faciata per la nova Chiesa che si fabrica alla Grangia di Pobieto, Membro de l'Abbatia Comendataria di S.a M.a di Lucedio; fatto da me infrascritto d'ordine dell'Ill.mo Sig.r Conte Intendente Generale Gazelli di Silva », datato: « 1714 adì 30 Giugno in Casale », firmato: « Gio. Battista Scapitta ».

Altri documenti, che cito nelle parti essenziali, aggiungono alcune precisazioni. Anzitutto una lista di pagamenti all'architetto: « per la visita del sito per la Istruzione della nuova Chiesa di Pobieto con relazione del stato della Chiesa vecchia e descritione de suoi mobili, e (...) misura del stato per la detta nuova Chiesa » (1 giugno 1713); « per l'Instruzione e Capitolazione fatta per l'accordo della fattura di detta nuova Chiesa, et assistito alli incanti » (6 agosto); « per la visita della fondatione di detta nuova Chiesa per riconoscere se la medesima corrispondeva al disegno suddetto » (30 ottobre); « per il calcolo delle misure delle fabriche vecchie demolite in detto luogo di Pobieto per poter formare e fondare la detta

nuova Chiesa, et per la misura de muri fatti per la fondatione della medesima » (7 ottobre)[1].

I lavori proseguono nel 1714, per mano dei mastri Antonio Rusca e Antonio Belletti: durante l'anno la chiesa è « ridotta a coperto »[2].

Sul finire del '15, mentre sono in corso gli ultimi ritocchi, muore Giovanni Battista Scapitta senza aver potuto condurre a termine le misure e dare la fabbrica collaudata. Infatti il 20 novembre viene concesso un acconto al capomastro Belletti per fatture « alla medesima chiesa nova, secondo il disegno, et Instrutioni dateli dal fu sig.r Ingegnere Scapitta, et alle forme del suo partito (...) per non potersi per ora far pagare l'intiera somma del dovutoli per detta fabrica per non esser ancora terminata la misura, e trabucatione di detta chiesa attesa la morte seguita a giorni scorsi di detto Sig. Scapitta che ne haveva l'incombenza di quella terminare con l'aggiunta della collaudazione di detta fabbrica »[3].

Alle successive rifiniture, come alla provvista di mobili e di suppellettili, presiede dal 1716 il nipote Vincenzo Scapitta, misuratore ed architetto[4]. I disegni in parola non propongono particolari novità sotto l'aspetto propriamente architettonico: va peraltro notato che riguardano una modesta chiesa campestre, eretta con criteri di lesina dal regio economato dei benefici vacanti, essendo l'abbazia sprovvista di commendatario nel lungo periodo intercorrente tra la morte del cardinale Vincenzo Grimani (1710) e la nomina del successore Giuseppe Vittorio Trecesson (1728).

---

[1] Archivio dell'Ordine Mauriziano, Torino, mazzo 38/16, n. 1133.

[2] Id. id., mazzo 37/15, nn. 1121, 1123.

[3] Id. id., mazzo 37/15, n. 1123. Sulla morte dell'architetto si ricavano da un ordinato delle Sessioni Camerali in data 22 giugno 1716 le seguenti notizie: Innocenza, unica figlia di Giovanni Battista Scapita, moglie del medico Pellissari di Casale, erede universale del defunto insieme ad Olimpia sua madre, chiede alla Camera dei Conti il pagamento delle « vacazioni » fatte dal padre nel 1715 per collaudo di fabbriche nelle grangie di Castelmerlino, Darola e « attorno la chiesa di Pobietto ». Il fu Scapita « cadette amalato in dette Grangie mentre procedeva a detta recognitione, misura, estimo, e collaudatione della qual malatia indi è morto ». La vedova ha rimesso le « memorie » prese dal marito in queste visite all'ing. Vincenzo Scapita che le ha perfezionate. (Archivio di Stato di Torino - Sezioni Riunite, Sessioni Camerali, Reg. 64 - 1716). Si noterà che la fonte torinese usa la grafia Scapita (con una sola *t*); quelle del fondo dell'Ordine Mauriziano, di provenienza casalese, usano due *t*. Pur tenendo conto delle consuete incertezze grafiche (lo stesso Scapitta firma con una sola *t* la pianta del ducato del Monferrato, della Biblioteca Civica di Casale) mi attengo qui alla prevalente lezione Scapitta.

[4] Id. id., mazzo 37/15, passim. Molto più tardi negli « sfondati » della nuova chiesa di Pobietto saranno collocati tre quadri del pittore Giuseppe Ouvertus (Battesimo di Gesù, Beato Amedeo, San Nicola di Bari). (Sessioni Camerali, Reg. 76 - 1728, Ordinato 8 gennaio).

Nel contesto di un semplice impianto architettonico (figg. 3-4) affiora il capriccio ornamentale scapittiano, palese soprattutto nella facciata, la cui esecuzione (fig. 6) ha però impoverito il presupposto grafico, mortificando con una scheletrita interpretazione i suggerimenti decorativi che sono, nel caso dello Scapitta, sintomatici ed essenziali; tanto più preziosi quindi questi disegni i quali riproducono integralmente l'autentico pensiero scapittiano.

Con il loro sussidio, suffragato dalle note opere casalesi, è possibile risalire, in via di ipotesi, ad origini artistiche mantovane dello Scapitta, nel tentativo di identificare una componente almeno della sua formazione attraverso i modi singolari dell'architetto-pittore fiammingo Francesco Geffers, attivo nella capitale del ducato dei Gonzaga a partire dal 1659. Il confronto è agevolato dai recenti chiarimenti del Marani sull'architettura di Mantova [5]. Lo studio va però approfondito: basti per ora segnalare una comune sensibilità pittoresca che mira ad attenuare l'evidenza dei fondamentali valori struttivi, sottoponendoli ad una accentuazione decorativa e scenografica, qualitativamente degna di nota. Naturalmente il discorso scapittiano risulta più sciolto e fluente al confronto di quello ancora rigido e secentesco del Geffers. Se, nonostante le differenze, la presenza dell'elemento « fiammingo-mantovano » potrà essere confermata, sarà aperta la via per illuminare la formazione artistica dello Scapitta, supposto un tempo, per induzioni stilistiche, siciliano o, più approssimativamente, allievo del Juvarra.

Su questi presupposti si innestano in Pobietto esperienze casalesi: ricordi di Sebastiano Guala (San Filippo) e del Binago (San Paolo), ad esempio nell'impennarsi della facciata con una « mostra », sovrapposta ai due ordini, nella quale è inserita una nicchia; ma la tematica decorativa costituisce un singolare apporto scapittiano che si può ricondurre a fonti non piemontesi, intendendo riferirci con questo aggettivo all'area più propriamente subalpina, avente una peculiare fisionomia tradizionale.

Nella rassegna torinese del barocco del 1963, avvalendomi anche di precedenti studi della Gabrielli e del Tornielli, proposi pertanto il capitolo scapittiano come tipico intermezzo extra-piemontese, quasi contrapposto

---

[5] E. MARANI, *Mantova - Le arti*, III, Mantova 1965, pagg. 208 sgg. Si vedano, ad esempio, il fondale del cortile di palazzo Sordi e le decorazioni intorno alle finestre di palazzo Valenti.

alle principali correnti affermatesi nella regione [6]. Lasciavo tuttavia ancora imprecisati i confini tra i due Scapitta, Giovanni Battista e Vincenzo, in attesa di ulteriori approfondimenti. La recente presentazione dell'arte casalese da parte di Mercedes Viale Ferrero reca utili contributi alla distinzione dei due architetti [7].

Nella chiesa di Pobietto l'invenzione è esclusivamente di Giovanni Battista e può fornire qualche vantaggioso motivo di confronto [8].

* * *

« L'isola incantata della Casale scapittiana » (Viale Ferrero) è stretta d'assedio nel Settecento dalla penetrazione piemontese, ad opera del Vittone, dell'Alfieri, del Robilant: ne risulta anche influenzata la formazione dell'architetto locale Francesco Ottavio Magnocavallo. Inaugura la serie degli edifici appartenenti ad un'ortodossa tendenza subalpina Francesco Gallo con la chiesa di San Pietro, tradizionalmente attribuita a Benedetto Alfieri [9].

Due disegni di mano del Gallo per questa confraternita rappresentano un prospetto (fig. 7) e una sezione trasversale (fig. 8). Non sono firmati, ma il modo con cui furono condotti, la scrittura delle didascalie indubbiamente dell'autore e lo stile dell'architettura confermano l'attribuzione. Del resto anche la documentazione archivistica rimanda esplicitamente al Gallo, pur non alludendo direttamente a questi disegni: l'11 marzo 1727 risultano infatti trasmessi « da Monsù Gallo ingegnere della città del Mondovì due piante di disegni per la fabrica della nuova Chiesa »: viene scelta « la

[6] N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, in « Biblioteca della Società Storica Subalpina », CLVII, 1935; V. Tornielli, *Architetture di otto secoli del Monferrato*, Casale Monferrato 1957, II ed. 1963; N. Carboneri, *Architettura*, in « Mostra del barocco piemontese - Catalogo », Torino 1963, pagg. 6 sgg., 64 sgg.

[7] M. Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino 1966. Si veda inoltre: M. Bernardi, *Barocco piemontese*, Torino 1964. Una ricerca su Giovanni Battista Scapitta è in corso da parte di Emma Cornaglia, scolara del prof. Arslan. La studiosa è riuscita a precisare che lo Scapitta non è di Valenza, come credette il Tornielli, ma di Moncalvo.

[8] Pure per un'altra chiesa della giurisdizione lucediana è documentato un intervento, tardivo però, di Giovanni Battista Scapitta: la Madonna delle Vigne, appartenente allora alla grangia di Montarolo (per questo edificio rimando ad un mio articolo nella *Miscellanea in onore di Vittorio Viale*, in corso di pubblicazione). Sottraendo la chiesa all'iniziativa di Giovanni Battista Scapitta, quale sembrava risultare da alcuni indizi documentari e, d'altra parte, precisandosi con i disegni di Pobietto i genuini intendimenti dell'architetto, viene ad emanciparsi la sua figura da remore secentesche, che, a differenza del nipote Vincenzo, sembravano prevalenti.

[9] Già ne diedi notizia, schematicamente, nella scheda n. 68 (Architettura) del Catalogo citato.

seconda pianta di detti disegni come di minor spesa ». Assume l'impresa il capomastro luganese Giacomo Zanetti.

Nel 1728 è costruita una parte dell'edificio; nel 1730 il bacino della volta sovrasta l'altare. Sussisteva in parte la vecchia chiesa che si demolisce nel 1736 per costruire altre porzioni di fondamenta: nel 1737 ricorre il nome di Vincenzo Scapitta, « agrimensore perito e ingegnere di questa Città [Casale] » che con l'ingegnere De Gioanni procede alle misure (22 dicembre). Intanto il capomastro Zanetti si offre di portare a termine la fabbrica « fino alla perfezione del cornicione »; figurano poi altri mastri della stessa famiglia, cioè Donato e Battista.

Nel 1740 si compie il bacino principale della volta della chiesa; nel 1747 infine (9 luglio) si ha notizia dello « stabilimento » della facciata « a tenore del disegno » [10].

Francesco Gallo non era nuovo all'ambiente casalese, in quanto aveva partecipato alcuni anni prima ad un minuzioso sopraluogo nelle grangie dell'abbazia di Lucedio per collaudarvi i lavori di Vincenzo Scapitta ed aveva fornito, in tale occasione, il progetto per la parrocchiale di Leri [11].

I disegni qui pubblicati, databili verso il 1727, sono cronologicamente prossimi alla chiesa della Trinità di Fossano (1728). La corrispondenza tra le due facciate è puntuale (figg. 9-10), sia per l'impianto, in quanto si incurvano entrambe secondo un morbido e suasivo andamento previttoniano proprio della maturità dell'architetto, sia per affinità di elementi decorativi riscontrabili soprattutto nel confronto tra il disegno di Casale e l'accurata esecuzione della facciata di Fossano, per quanto riguarda, ad esempio, le cornici e la cimasa della porta.

Non mancano pure nell'interno fondamentali somiglianze, prescindendo dalla ricca decorazione fossanese; significative, in questo secondo caso, le grandi aperture absidali che in qualche modo si collegano al coro a giorno di Casale.

Un'eventuale partecipazione dell'Alfieri, da cui la notizia tradizionale, potrebbe essere riferita a qualche momento posteriore volto forse ad accentuare l'aspetto « neoclassico » dell'emiciclo di fondo, già presente tuttavia, senza un'adeguata esplicazione planimetrica, nel disegno originario. Ma è, in ogni caso, un'ipotesi indimostrata.

---

[10] « Libro dei Convocati » della Confraternita (Archivio della chiesa di San Domenico, Casale Monferrato).

[11] Per questo rimando al mio volume su Francesco Gallo (Torino 1954), alle pagg. 25-26.

* * *

Tra i due monumenti ora considerati non esiste evidentemente una precisa relazione stilistica se non per contrapposto, perchè rispecchiano affermazioni rispettivamente extra-piemontesi e piemontesi, la cui duplice persistenza è più sensibile nell'ambito di Casale, ove il confronto si protrae vivacemente nel corso del Settecento.

Risalendo lungo la fascia orientale del Piemonte, fino a Novara e alla Valsesia, cioè in corrispondenza di un territorio integratosi da poco nell'ambito politico del regno di Sardegna, si vede progressivamente caratterizzata l'espansione piemontese venuta a sovrapporsi o a tradizioni locali o a precedenti influssi lombardi o ad una coiné di derivazione tardocinquecentesca, ancora tributaria ai modi del Pellegrini, dell'Alessi e del Binago. Basterà accennare ai capisaldi di Campertogno e di Grignasco nella Valsesia e all'attività dell'Alfieri a Novara, ove il tipico campanile di San Gaudenzio è quasi simbolo di una penetrazione che con lo stesso Alfieri, col Martinez e prima ancora con Filippo Juvarra raggiunge Milano il cui duomo poco mancò non avesse una facciata gotico-barocca su disegno del Vittone.

Anche una successiva propagazione minore, banditrice di purismo preneoclassico, si diffonde dal sicuro baluardo piemontese di Vercelli con Luigi Michele Barberis che, pur appartenendo ad un gusto più avanzato, nella chiesa del Carmine di Novara (1770) viene a conseguire, in ultima analisi, certe consonanze stilistiche in funzione antirococò con il Gallo in Casale (figg. 11-12).

Tutto ciò non impedisce, naturalmente, l'insorgere di esempi opposti, come quello della chiesa madre di Lucedio, dovuta ad un architetto milanese [12].

In complesso però prevale, durante il Settecento, un movimento piemontese verso oriente che ripercorre in senso inverso il cammino compiuto nel Cinquecento dal Palladio, dall'Alessi, dal Busca, dal Croce, dal Pellegrini, i quali avevano gettato un seme che, arricchito da nuovi apporti romani, fruttificò moltiplicato in pieno barocco.

---

[12] Cfr. la comunicazione sull'Abbazia di Lucedio, da me presentata al XIV Congresso dell'architettura (Brescia 1965; Atti in corso di stampa).

Referenze fotografiche: figg. 3,4 - foto Renzo, Casale; figg. 6, 9-12 - Archivio fotografico Museo Civico di Torino.

ADRIANA BOIDI

PELAGIO PALAGI E IL NEO-GOTICO IN PIEMONTE

Nel presentare la figura di Pelagio Palagi converrà ricordare che per molto tempo l'apprezzamento dell'artista è stato pressochè marginale, per non dire quasi nullo. Così, fino alla critica recente, l'interesse per il Palagi consisteva nella generica inclusione di lui nel panorama della architettura e della pittura neoclassiche; riuscendone trascurato quasi totalmente quello che rappresenta l'aspetto più interessante della sua arte: il rapporto con l'architettura del neo-gotico. I suoi contemporanei [1] ne catalogarono diligentemente le opere pur senza soffermarsi in analisi particolari e tantomeno sulla novità di quella posizione.

Anche nel '900 la critica dimostrò di non comprendere affatto l'opera del Palagi, giudicato come esponente di un « cattivo gusto » carloalbertino; al più si citava di lui l'attività di architetto, decoratore, pittore, attivo nell'ultima fase del Palazzo Reale di Torino.

Solo recentemente, un articolo di sintesi sul « Palazzo Reale di Torino » [2] ha portato moderna attenzione su di un artista, che merita di essere studiato per l'interesse europeo delle sue opere.

La mia ricerca si innesta a questo punto, per quanto riguarda il problema di fondo, che ho cercato di ancorare a precisazioni filologiche, con attenzione al carteggio, alle fonti e alle opere del Palagi, in rapporto al neo-gotico [3].

---

[1] LUZZATI, G., *Uomini Illustri Contemporanei...* (Bibl. n. 1); ROVERE, L., Scheda: *P. Palagi* (Bibl. n. 14); ROVERE, C., *Descrizione di Palazzo Reale* (Bibl. n. 13); STELLA, A., *Pittura e Scultura...* (Bibl. n. 9).

[2] GRISERI, A., *The Palazzo Reale at Turin...* (Bibl. n. 44).

[3] Ringrazio la Prof. Andreina Griseri, il Prof. Augusto Cavallari-Murat, la Direzione della Biblioteca Reale, la Direzione del Museo Civico per preziosi aiuti e consigli.

* * *

« In via della Zecca a Torino in un vasto locale appositamente adatto ad uso di fonderia, un uomo più che settuagenario, coll'alacrità solo propria di un giovane e con indicibile solerzia, sopraintendeva, pochi mesi orsono, alla fusione in bronzo d'un gruppo colossale [4], che ora sentiamo compiuta con felice successo », con queste parole ci viene presentata l'opera e la figura di Pelagio Palagi, da un suo contemporaneo, Giacomo Luzzati, incisore (autore del ritratto dell'artista), che più di ogni altro seppe intravvedere nell'opera del Pelagi, la mano dell'artista di cultura eclettica, che ai tempi di Carlo Alberto si distingueva come scultore, modellatore ed architetto, oltre che come pittore di storia, di ritratti e di decorazioni.

Della vita del Palagi esistono pochissime notizie biografiche e per la conoscenza di esse ci si deve basare esclusivamente sulla testimonianza diretta del Luzzati, amico dell'artista, sulla scheda brevissima che ci lasciò L. Rovere (Biblioteca della Galleria d'Arte Moderna di Torino); e sulle notizie di Giuseppe Rovani, altro suo contemporaneo.

Pelagio Palagi, nacque a Bologna il 15 maggio 1775 da Francesco e Giuliana Raffanini. Il Conte Carlo Aldrovanti, vedendo nel fanciullo, allora dodicenne, doti artistiche non comuni, e presagendone una buona riuscita, gli permise di frequentare le sue sale, ricche di libri d'arte e di gessi, e di una galleria di quadri scelti. In questo ambiente, guidato unicamente dai consigli del mecenate, il Palagi iniziò la sua educazione artistica, che lo accompagnerà per tutta la carriera, rivelandone gusto sottile ed eclettico.

Dipinse i primi quadri a Bologna, dove eseguì decorazioni pittoriche nel palazzo Gozzadini e nel cimitero, seguitando ad esercitare la sua arte in patria fino al marzo del 1806.

In questo periodo, con il desiderio di perfezionarsi, sempre protetto dall'Aldrovanti, si recò a Roma ove rimase fino alla metà del 1815.

In quel tempo Roma era il centro d'irraggiamento delle nuove correnti, un punto di confluenza ed il Palagi seppe distinguersi, tanto che molti dei suoi lavori, come « Amore e Psiche », « Ila rapito dalle ninfe », e gli affreschi nel palazzo Torlonia, a Piazza Venezia (ora demolito) rappresentanti « Le Gesta di Teseo », vennero pubblicati in un testo curato dal Cavaliere Giuseppe Tambroni.

---

[4] Il « Gruppo colossale » cui fa cenno il Luzzati è il monumento al Conte Verde.

Trasferitosi a Milano vi aprì studio e scuola, accanto al Sabatelli (che insegnava già a Brera dal 1808) [5]. È noto infatti l'ufficio direttivo che l'Accademia di San Luca a Roma e l'Accademia di Brera a Milano ebbero sul gusto e sugli artisti. Il Palagi fu membro e professore di entrambe, impegnandosi come uno dei principali esponenti della corrente neoclassica.

A Milano risalgono a quegli anni, decorazioni del Palagi nel Palazzo Reale, di soggetto sacro-mitologico e storico, non senza condiscendenze romantiche (per l'iconografia), anche se decisamente di fattura accademica.

Le opere più sensibili sono tuttavia i ritratti dedicati a « Don Pietro Lattuada » (1826) ora all'Ospedale Maggiore [6], al « Cardinale Mai » all'Ambrosiana, a « Paganini » nella Galleria d'Arte Moderna, al « Principe Oddone » a Nervi, oltre agli autoritratti agli Uffizi e nella Pinacoteca di Bologna, ed uno dei ritratti più incisivi, quello del numismatico Gaetano Cattaneo (Milano, Galleria Arte Moderna).

Il Palagi dovette essere legato da profonda amicizia col Cattaneo, e ciò è dimostrato dall'interesse dell'artista per la numismatica. Come ci informa il Luzzati infatti, egli era « versato nella numismatica ed arricchì la raccolta di venticinquemila pezzi tra monete e medaglie, con quella copiosissima dei Papi, che aveva il famoso Schiassi ». In una lettera del Palagi, indirizzata al Promis, il 19 febbraio 1847, leggiamo « Le sono infinitamente tenuto per le medaglie in rame graziosamente regalatami... » (fig. 1).

A Milano, l'Accademia delle Belle Arti pareva essersi trasferita nello studio del Palagi, che si fece spedire da Roma il cartone che aveva servito per le pitture a Palazzo Torlonia (« Teseo e Piritoo che giocano con

---

[5] Mentre il Sabatelli era un indulgente maestro e lasciava che gli scolari tentassero tutte le vie che a loro si affacciavano, Palagi invece esercitava su quegli scolari medesimi secondo il Rovani (Bibl. n. 4) una certa tirannia, e secondo lui, chi non camminava per la sua via medesima, tra traviato e perduto. « Nè questa via era certo la migliore, perchè questo pittore che possedeva un grande sapere, ma non già un ingegno molto originale, volendo pure fin da quando studiava a Roma farsi uno stile nuovo, volle piuttosto imitare i bassorilievi greci e romani, che non Raffaello e Domenichino e gli altri grandi pittori del Cinquecento, in maniera che quantunque il Palagi abbia molta freschezza e luce ed appariscenza di colorito, pure nelle sue opere arieggia più l'arte dello statuario che del pittore ». Questa critica non va presa a tutto rigore, perchè non si deve dimenticare che durante il periodo neoclassico la produzione artistica tendeva spontaneamente a stringersi intorno e sotto il segno delle « accademie ». Sempre a Milano Palagi diede i disegni per il monumento al Monti a Brera ed al Bossi all'Ambrosiana e per il palazzo Arese e per il Castello e la torre neo-gotica della villa Antona-Traversi a Desio.

[6] Bascapè, G. C., Spinelli, E., *Le Raccolte d'Arte all'ospedale Maggiore di Milano* (Bibl. n. 43 bis, pagg. 192, 193).

Elena », acquistato dal Conte Sante Alluri) e quello raffigurante la « Virtù che abbraccia il Genio » eseguito per il Conte d'Arache [7].

* * *

Nel 1832 il re di Piemonte, Carlo Alberto [8], invitava il Palagi in Torino. Qui veniva creato ispettore delle scuole d'ornato del regno, assunto come architetto e decoratore nonchè pittore addetto al rinnovamento dei palazzi di Corte, ed in seguito insignito dell'Ordine di San Maurizio.

Se il Palagi aveva ottenuto un grande successo come pittore, fu soprattutto risolutivo come architetto e scultore.

Dal 1836 al 1858 attende ai disegni per il mobilio del Palazzo Reale di Torino, mescolando elementi neoclassici e neogotici, e lasciandoci il ricordo di una personalità soprattutto originale in senso fantastico; rigoroso e colto nelle sue innovazioni, attento alla precedente fisionomia del Palazzo. Questo è appunto il nucleo della sua forza e il suo grado di inserimento.

Proprio in questo periodo della sua maturità artistica egli riesce ad inserirsi perfettamente nell'arte neoclassica, che stava volgendo al romanticismo, ed è bene sottolineare che il Palagi riuscì a sostituire non tanto restauri, quanto, con creazioni originali, le decorazioni settecentesche del Teatro Regio e del Palazzo Reale; un tratto moderno e coraggioso. Nella decorazione delle Stanze di Palazzo Reale, il Palagi si dimostra neoclassico con risultati di grande finezza: del gusto dell'antico doveva avere una conoscenza vasta e critica [9].

---

[7] A Milano Palagi dipinse per il conte Porro il « Carlo VIII di Francia che invita nel Castello di Pavia il morente Gian Galeazzo Sforza duca di Milano », con figure al vero; e per il conte Mellerio una replica di questo dipinto, con diversissima composizione, ma con non minore bravura. Dello stesso periodo è una tela per il banchiere Pelloso di Genova: « Il ritorno di Colombo dalla sua prima Spedizione », un grande quadro di colore. Altre opere: « Ritratto di Enrico Mylius » (Propr. nob. I. Vigoni, Milano); esempio di accordo tra l'abbigliamento e l'arredamento di indirizzo neo-classico si osserva nel « Ritratto dell'Avv. Luigi Rainoldi » (Milano, Quadreria dell'Ospedale Maggiore).

[8] La fondazione della Pinacoteca, della Biblioteca, la restaurazione dell'Accademia di Belle Arti, furono il prodotto del mecenatismo governativo e politico di Carlo Alberto; quanto egli fece privatamente per l'arte e per gli artisti, lo dimostra profondo e sincero, anche se con un gusto legatissimo a quei decenni neoclassici. A. Stella, *ed. cit.*, pagg. 12-13 (Bibl. 9).

[9] Il Luzzati stesso ci informa che l'artista all'amore per le arti belle unisce poi quello per gli oggetti di antichità, e tuttora nel locale che gli serviva di studio in Milano, da lui sempre conservato, trovansi marmi, pietre dure, bronzi egizi, vasi etruschi e greci, terre cotte romane, lavori d'oro e d'argento in gran copia. Già si era dedicato allo studio dell'antichità durante il periodo Romano, quando era occupato nelle decorazioni di Palazzo Torlonia e del Quirinale.

Sappiamo con quale libertà romantica fosse interpretata l'archeologia in quegli anni, e questa inclinazione emerge dalla serie di opere per il Palazzo Reale di Milano e per Palazzo Arese, che erano mirabilmente legati al gusto dell'Albertolli.

Il Palagi aveva lavorato anche a Napoli con il Vanvitelli [10], che aveva inaugurato un raffinato gusto neoclassico; autore degli « Ornamenti diversi » dedicati al Piermarini, l'artista più influente di quegli anni. Quando Albertolli morì, il Palagi continuò la sua tradizione ed il Palazzo Reale di Torino, sotto molti aspetti, ricorda le creazioni dell'Albertolli a Monza e a Bellagio [11].

Nel Palazzo Reale, la Sala da Ballo, costruita con un neoclassicismo romanticamente elaborato, così ci è descritta dal C. Rovere: « Lo stile architettonico di quest'ampia sala, costrutta tra gli anni 1835 ed il 1842, secondo il disegno del cavaliere Palagi, è puro Greco, d'ordine corinzio, ed è la sala decorata con venti grandi colonne di marmo bianco di Roccacorba, scannellate, con capitelli e con basi di bronzo dorato » [12].

A questo proposito il Luzzati riferisce un particolare interessante circa la tecnica (fantastica) del Palagi, dicendo che l'artista per « rendere più leggere le colonne isolate di marmo bianco, le vuotò con un ingegnoso e semplice meccanismo, estraendo da ciascuna l'interno nucleo intatto e lasciandole dello spessore di un solo centimetro ». La prima impressione entrando nel salone è quella di una luminosa chiarezza, un po' spoglia e severa, improntata a una ricchezza raffinata.

La sobria e candida decorazione a stucco della vòlta, i fregi con le danzatrici [13], la luce che entra vittoriosa dalle alte finestre, riescono a quel carattere sfarzoso e tuttavia non meramente aulico che, con molta acutezza, è definito da Andreina Griseri come « espressione intesa a dare il ritratto evocativo di una Reggia, sulla quale, come in una rappresentazione teatrale, stava per chiudersi il sipario », difendendo l'opera del Palagi dalla vecchia accusa di « vandalismo », inserendola nel neogotico per il senso

---

[10] Vedi Bibl. 30, 31, 33, 41, 42.

[11] Kaufmann, A., *Giocondo Albertolli* (Bibl. 24).

[12] Vedi Bibl. 13.

[13] Il motivo delle danzatrici era largamente usato per le decorazioni delle sale da pranzo e da ballo, come dichiara la spiegazione che accompagna le tavole del « Magazzino di Mode e modelli di mobili di ogni genere » (Firenze, n. 2, marzo 1797). E così pure nelle tavole delle « Antichità Ercolanesi », tomo III, tav. 29, sono rappresentate decorazioni da eseguirsi in pittura applicabile ad una sala. Praz, *Gusto neoclassico*, pag. 72 (Bibl. 34) e Cochin, *Lettres sur les peintures d'Herculanum*, 1751. *Antichità di Ercolano* (in 8 voll.), Londra, edizione ridotta nel 1773 a cura di M. Martyn e J. Lettice.

critico-evocativo, che resta il tratto più valido dell'artista. Non si tratta, dunque, di un « massacro » del pre-esistente genuino Barocco, violentato, nella sala del Consiglio e nella Sala del Trono, da un artista presuntuoso e più che mediocre, ma dell'affermazione di un « gusto di intelligenza retrospettiva del tutto romantica ».

I disegni che lo stesso Palagi ci lasciò per le sedie, sono perfettamente rispondenti alle esigenze, e del tutto funzionali. Non dobbiamo dimenticare inoltre l'interno della Camera del Consiglio: il lavoro del Palagi risulta perfettamente intonato alla decorazione sontuosa del 1666 ad opera del Miel e degli intagliatori Botto e Borello [14].

Attento all'elaborazione dei particolari, Palagi svolge i suoi temi neogotici nelle decorazioni dei caminetti, negli specchi, nei candelabri (fig. 2), enormi, ma di tono raffinato e sobrio, nelle porte, nei pavimenti (fig. 3), nelle sedie (fig. 4), e nei « tabourets », che non hanno nulla da perdere se paragonati con quelli di qualsiasi interno barocco.

Il Palagi, affiancato da un collaboratore milanese, l'architetto Carlo Sada, era circondato da un gruppo di artisti esperti, tra cui ricordiamo l'intagliatore Gabriele Capello, chiamato il Moncalvo, Giovanni Battista Ferrero, Francesco Somaini e Diego Martelloni. L'ultima fase nella storia del Palazzo Reale vide Palagi attivo fino al 1853 con Gonin, il « pittore di storia » [15].

Del 1835 è la Cancellata (figg. 5a, 5b) che divide Piazza Castello dalla Piazza Reale, nella quale l'equilibrato disegno della parte metallica è sostenuto da poderosi pilastri di marmo chiaro, sui quali trionfano le statue equestri dei Dioscuri, modellate da Abbondio Sangiorgio. Questa cancellata, come afferma anche l'Olivero [16], malgrado la differenza di stile, non turba, anzi si intona benissimo al barocco-classicista della facciata del Palazzo reale di Amedeo di Castellamonte.

Gli ornati in ferro furono eseguiti nella fonderia Manfredi e Bongioanni di Fossano, come risulta dalla scritta fusa in margine.

---

[14] Per queste sale vedi: GRISERI, A., *Catalogo Mostra del Barocco*, Torino, 1963, in scheda « Pittura » (pagg. 40, 43).

[15] Altri pittori attivi con lui a Palazzo Reale sotto il regno di Carlo Alberto furono: Hayez, Podesti, Rasoni, Gazzarini, Migliara, d'Azeglio, Cavalleri, Arienti, Gonin, Storelli, Bellosio e gli scultori: Tinelli, Varni, Gaggini, Somaini, Vela, Albertoni, ecc., CIBRARIO, L., in *Turin ancien et moderne*, « Le Palais Royal », Turin, 1893 (Bibl. 15) e ROVERE, C., *Descrizione del Palazzo Reale* (Bibl. 13).

[16] OLIVERO, E., *L'Architettura in Torino durante la prima metà dell'800* (Bibl. 29). La cancellata del Palagi, eseguita su commissione di Carlo Alberto, sostituì la costruzione in muratura distrutta nel 1801.

Non esistono i disegni originali di questa opera che ci richiama, per evidenti somiglianze architettoniche, la cancellata che circonda l'« Albert Memorial » di Londra (Kensington), opera eseguita su disegno di Sir George Gilbert Scott (1863-72), quindi posteriore all'opera del Palagi.

Esiste, nella Biblioteca Reale, fra i libri appartenuti a Carlo Alberto, un album (figg. 6a, 6b, 6c) che il Palagi aveva disegnato per donarlo allo stesso re, « contenente dodici disegni di sua invenzione, con piacevole effetto, lumeggiati di biacca », rappresentanti il « Trionfo di Paolo Emilio », destinato ad essere tradotto in un fregio marmoreo (poi non attuato) per il Castello di Racconigi [17].

L'album misura cm. 62,5 x 24,5 ed è citato dal Luzzati (1, p. 11). Nel 9° disegno, che rappresenta il « Carro del vinto Perseo » con le insegne reali, con seguito del trasporto dei preziosi, la ruota ricorda esattamente il particolare del rosone centrale nella cancellata (figg. 7a, 7b) di Palazzo Reale, e ci è utile per individuare la tecnica grafica di Palagi.

Alla Biblioteca Reale esiste un altro disegno del Palagi, rappresentante la « Morte di San Giuseppe ». L'opera, che sembrerebbe creata per un'incisione, è conservata in un album (cm. 38,5 x 48,5) assai pregevole per fattura, contenente disegni ed acquerelli di autori vari dell'800. La copertina è del Gonin, datata 1834. Attorno ad essa compaiono dei fregi che si avvicinano al Palagi, per quanto il disegno sia arricchito da motivi floreali romantici.

L'opera del Palagi come restauratore del Teatro Regio [18], nel 1838, ci è documentata dallo Stella che ricorda una serata di gala del 21 febbraio 1839, durante la quale S. M. Re Carlo Alberto ricevette S.A.I.R. il Granduca Alessandro, principe ereditario di Russia: « In quella sera l'arte si era fatta interprete dei sentimenti del Re e del suo Popolo. Con le forme e gli accenti che dominavano in quel tempo, ancora risuonante dei trionfi del neo-classicismo di Canova e della scuola, sotto la direzione degli Architetti Pelagio Palagi ed Ernesto Melano, la sala del teatro era quasi trasformata in arena ».

Palagi aveva trasformato il palcoscenico in una gradinata d'anfiteatro, che aveva per sfondo un'esedra neo-greca, composta di colonne corinzie,

---

[17] Inoltre osservando la custodia dell'album è interessante notare che è in legatura dell'epoca.

[18] « Da pochi anni questo teatro fu restaurato ed abbellito di vaghi dipinti del Cav. Pelagio Palagi » (STELLA). Per la storia del Regio, ved. CIBRARIO, L., *Storia di Torino*, vol. II, Torino, 1846.

alternate da nicchie e statue. Intorno ai cinque ordini e alla sovrastante galleria splendevano altrettanti doppieri stile impero [19].

Dopo queste premesse sull'attività del Palagi pittore ed architetto, esaminiamo ora il lato, che mi sembra indubbiamente più interessante: Palagi scultore ed architetto nel « Monumento al Conte Verde » e, cultore del neo-gotico, a Racconigi, Desio, Pollenzo [20]. È il lato che ci presenta il Palagi in stretto rapporto con l'arte europea, in particolare inglese, del periodo romantico.

Inaugurato l'8 maggio 1853 (figg. 8a, 8b, 8c, 8d, 8e, 8f, 8g) alla presenza di Carlo Alberto e di Camillo Cavour, il monumento è collocato in « Piazza delle Erbe », di fronte al Palazzo di Città di Torino.

La sera dell'8 maggio 1853, il meccanico dell'Università, Jest, circonfuse l'effige del principe crociato di una gigantesca ed abbagliante aureola, quale mai, prima di allora si sarebbe potuta immaginare; era questo infatti il primo esperimento di luce elettrica tentato a Torino.

Già era stata modellata una statua del principe dallo scultore Boglia, che lo ritraeva regalmente incoronato, sul petto l'emblema dei Crociati, nella destra il collare dell'ordine Supremo, la sinistra poggiante su uno scudo. Abbandonata nel cortile del Palazzo, la statua suggerì a Carlo Alberto l'idea di un più grande monumento, in bronzo, per il quale diede l'incarico, tra vari concorrenti, a Pelagio Palagi. L'artista si propose di rappresentare il Conte Verde nel furor della mischia in atto di farsi largo tra gli sconfitti saraceni. Il Palagi ritrasse il principe, giostratore dal braccio poderoso, chino sul guerriero vinto [21]. Il monumento [22] non incontrò il

---

[19] Per lo stile Impero (v. Bibl. 90, 91, 92, 93).

[20] Il Luzzati ci informa che per desiderio del re il Palagi « disegnò i progetti di due vaste chiese, l'una di stile gotico, che l'autore in sei grandi rami, uno per anno pubblicati, fece riprodurre dal Brusa di Milano; e l'altra di stile bizantino, adorna di marmi colorati e mosaici, i quali due progetti per causa indipendente dall'artista non furono ancora attuati, con vero danno dell'arte; stantechè eranvisi profuse tali nuove bellezze e squisiti avvedimenti, da provare che non per mancanza d'ingegni la buona architettura sia ora addietro alle altre arti sorelle ».

[21] Nel 1363, infatti alla chiamata di Urbano V, Amedeo VI (1334-1383) fu primo con Giovanni II re di Francia e con Pietro re di Cipro ad accorrere ad Avignone, non mancando ai propri giuramenti, salpò coi suoi vassalli da Venezia, e toccata la terra d'oriente, liberatore del Paleologo imperatore, fece sventolare a Bisanzio il vittorioso stendardo vermiglio dei Savoia con la croce d'argento.

[22] L'origine del monumento è da ricollegarsi alle feste che solennizzarono il ricordo delle nozze di Vittorio Emanuele II allora Principe Ereditario con Maria Adelaide d'Absburgo, celebrate nella primavera del 1842. Iscrizione del « Monumento al Conte Verde »: « Questo ricordo della spedizione in Oriente del Conte Verde fu commesso dal Re Carlo Alberto e donato alla città di Torino per ricambiare l'affettuosa le-

favore dei critici: lo stesso Cibrario lamenta la scarsa attenzione prestata all'opera del Palagi; si scrisse nei giornali contro l'inespressività delle tre figure, sulla loro mancanza di concordanza, sull'assoluta mancanza di naturalezza negli atteggiamenti [23]. Il gusto del Palagi era troppo estraneo al gusto romantico, esagitato, di tanta scultura monumentale. Non si salvò dalle critiche nemmeno il piedestallo di granito, trovato assai piatto e che per anni venne contrassegnato con la definizione di « colossale fermacarte ».

L'opera resta in realtà una prova dell'ingegno fantastico del Palagi e lo stacca dal Marocchetti [24] che pure aveva ambientato il monumento a Riccardo Cuor di Leone nello stupendo scenario neo-gotico del Parlamento londinese (fig. 9).

Più legato invece al Simonis, autore del monumento a Goffredo di Buglione a Bruxelles, di fronte alla Chiesa di St. Jacques sur Condenberg. Il bronzo equestre di Goffredo di Buglione, che occupa il centro della Piazza, fu inaugurato nel 1848, cinque anni prima, cioè, del monumento al Conte Verde. È una delle statue più importanti, perchè segna il punto di partenza di un'evoluzione interessante della scultura non solo in Belgio, e la sua fama avrebbe senz'altro potuto giungere alla conoscenza del Palagi, che, in tal caso si sarebbe ispirato al suo argomento, oltre che all'esecuzione. Anche l'opera del Simonis, ci mostra un artista che si libera dalla « routine » accademica per attingere ai temi del neo-gotico.

Il Palagi fece sì che la statua fosse come una cosa immota, che pure esprimesse fatti e sensazioni, rivelandosi unitario nell'ispirazione: la scultura lo rivela architetto e viceversa.

Un evidente paragone con Palagi potrebbe essere offerto dalla scultura di Rude. Nella « Marsellaise » il grande bassorilievo che rappresenta la partenza per la guerra dei volontari nel 1792, dimostra « d'aver colto ap-

---

tizia onde fece più solenne le nozze dell'augusto primogenito al quale era poi dato inaugurare sì monumento di gloria nazionale e domestica » VII Maggio MDCCLIII. Colla Giovanni fuse in Torino.

[23] Esiste una interessante fotografia del monumento, ritratto nell'800, nella quale il monumento appare circondato originariamente da una cancellata in ferro (Bibl. 16). Casorati scelse per una serie di studi di vedute di Torino proprio il monumento di Palagi.

[24] Contemporaneo del Palagi, il Marocchetti (1805-1867) si affermò a Torino, dopo un periodo di formazione artistica a Parigi, dove aveva studiato il neoclassicismo del Bosio ed il romanticismo del Rude. Nella sua città natale dunque, egli diede alcune opere di alto pregio e nel monumento equestre ad Emanuele Filiberto (1838) commissionatogli da Carlo Alberto, seppe dare una delle più belle opere dell'800 italiano, vedi Bovero, A., *L'opera italiana di Carlo Marochetti*, in « Emporium », 1941, pag. 320 e sgg.

pieno la sonorità della composizione, rappresentando le pose perfettamente aderenti all'idea », con ricerche formali di grande interesse e di grande novità. Una quantità di motivi tratti da un repertorio fortemente neoclassico, con preoccupazioni di resa trasfigurata: scudi, cimieri, armature, antiche lance, accomuna la composizione del Rude a quella del Palagi.

Bisogna dunque considerare la scultura di Pelagio Palagi per la sua vitalità creativa, per quanto rimanga un fenomeno isolato e privo di immediate conseguenze per la scultura italiana dell'800, che dopo qualche tentativo di ripresa delle forme del Rinascimento, indulse per lo più ad un ripetersi continuo degli argomenti offerti dalla retorica commemorativa ed umanitaria di un'epoca che può considerarsi il periodo aureo dei monumenti di piazza, gremiti di simbolici eroi.

L'attenzione (trasfigurata in senso fantastico durante l'esecuzione) con cui il Palagi riproduce le iscrizioni finissime sulla corazza dei saraceni, denota una profonda cultura, esperita sulle antichità, attraverso scavi e ritrovamenti, tanto seguiti nell'interesse generale a quell'epoca. A questo proposito è da porre in rilievo l'interesse generale per gli scavi archeologici condotti pochi decenni prima a Pompei, Ercolano ed a Roma, « la comprensione critica non solo dell'arte del medioevo, ma in genere per i più diversi modi dell'espressione artistica ». La precisione con la quale il Palagi eseguiva le sue opere, e l'esattezza con la quale si preoccupava di eseguire i particolari, seguendo con estrema fedeltà i dati storici, ci è documentata dalla sua lettera indirizzata al Promis [25] (fig. 10).

Il Palagi che affermava nell'Italia settentrionale il gusto neoclassico, lasciò, oltre al monumento al Conte Verde, la Margheria nel Parco di Racconigi (figg. 11a, 11b, 11c, 11d) in stile neo-gotico ed una torre medioevale nella Villa Traversi di Desio [26], (fig. 12), inserendosi perfettamente in quel Romanticismo il cui primo effetto in architettura, era stato il rinnovato interesse per il medioevo gotico, con seri tentativi di ripresa delle forme

---

[25] In una lettera non datata del Palagi indirizzata all'amico Promis leggiamo: « Pregiatissimo Sig.r Cav.re Amico Carissimo Dalla di Lei Opera sopra i Sigilli de' Principi di Savoia, ed in quello di Amedeo VI... vi scorgo rappresentata un'Aquila, già figurata dai Conti, molto prima di questo, ne' loro Sigilli, parmi dunque che la potrei conservare nel mio scudo, ed anche spargerla su la sopraveste all'intorno della croce. Su di ciò mi rimetto al di lei savio parere, come pure mi gazierà di dirmi, se in luogo dell'ornato che circonda lo stesso scudo, io vi possa sostituire in caratteri gottici, la leggenda del Sigillo dello stesso Conte, segnato n° 72. Colgo quest'incontro per protestarmi a lei obbligatissimo, e dirmi pieno di stima. Suo Dev.mo servo ed Amico Pelagio Palagi.

[26] Nebbia, U., *La Brianza* (Bibl. 25).

ogivali. Tale movimento neo-gotico in Italia non ebbe naturalmente importanza pari a quella assunta oltr'Alpe, specialmente in Inghilterra, dove aveva radici molto più antiche e nel costume e nel gusto letterario, dai canti di Ossian, di Macpherson, alla fantasia architettonica della Villa gotica di H. Walpole, ai romanzi di Scott.

In Italia le conseguenze della riviviscenza gotica si manifestarono in modo indiretto perchè, infrangendo il dogmatismo neo-classico, esse aprirono la via ad un eclettismo che diede veramente il tono dell'edilizia ottocentesca.

Ma non possiamo capire il Palagi senza tener conto delle possibilità romantiche contenute nell'arte inglese della fine del '700 in poi, alla quale il nostro artista indubbiamente si ispirò, creando opere in stretto legame con quelle del « gothic revival » in Inghilterra, dove il favore per le forme neo-gotiche non fu secondo a quello delle forme classicheggianti [27] e dove il romanticismo architettonico si affermava con anticipo sugli altri paesi d'Europa.

Soprattutto nei padiglioni da giardino (gotici) di Batty Langley (« Gothic Architecture improved by Rules and Proportions in many Grand Designs » 1742), si riconosce un punto di contatto ed un motivo ispiratore per la « Margheria » di Racconigi ideata dal Palagi, anch'essa ambientata in uno scenario naturale incantevole, che ci ricorda quello del primo romanticismo cui il neo-gotico è collegato [28]: (fig. 11e) quello dei giardini inglesi del secondo-quarto del XVIII secolo.

Già gli scrittori inglesi del '700 d'altra parte, dallo Shafteshury a Richard Payne Knight, al Price, ci dimostrano come l'iniziativa del gusto per queste costruzioni derivasse dalle aspirazioni degli « amatori » più che da teorici veri e propri: « il neogotico deve di più ad un dandy come il Walpole, che agli architetti di professione ».

---

[27] Clark, K., *The Gothic Revival* (Bibl. 85).

[28] È necessario premettere alcune notizie sul « gothic revival » romantico per vederne il rapporto con l'architettura del Palagi. La tendenza di rinnovamento che riguarda soprattutto l'architettura in Inghilterra alla fine del '700, sfociò nella sua più tipica manifestazione nel « gothic revival », per merito di Thomas Warton, che nel 1762 aveva scritto una storia dell'Architettura Gotica, nelle sue *Observations on the Faery Queen of Spenser* e di Horace Walpole, che nei suoi *Anecdotes of Paintings in England* (1762) ed in una serie di *Tales of terror*, ambientò un particolare genere letterario su sfondi medioevali e nel 1747 comprò la villa di Strawberty Hill, trasformandola poco dopo in stile gotico. Questo movimento presenta una grande varietà di carattere formale che va dalle finte rovine di Sanderson Miller (c. 1750) ad Hagley Park (Worcestershire 1749-50) alla fase conclusiva data dagli estremi sviluppi della idea di Pugin, Ruskin, Morris, e di Viollet-le-Duc.

Di conseguenza queste costruzioni sono piuttosto una « fantasia » più che studio archeologico. Soprattutto la « serra » della Margheria (fig. 11) ci riporta al gusto medioevalizzante di Strawbery Hill « l'esempio principale di una moda predominante », ed altre costruzioni come Lacock Abbey (Wiltshire 1754-55), con il padiglione di Sanderson Miller, ed Arbury (1750 c. - 1790 c.) forse la più bella tra quelle conservate.

Nei primi decenni dell'Ottocento il neo-gotico comincia a fare la sua comparsa in edifici religiosi sia in Inghilterra, come in Germania con Karl Friedrich Schirekel che costruì a Berlino la Werdersschekirche (1825) abbandonando i modelli classici. Ormai il « frivolo » Gothic del XVIII secolo è superato e la figura che domina questo periodo è quella dell'Architetto A. W. M. Pugin che diffonde l'imitazione di chiese parrocchiali inglesi del XIV secolo.

A Parigi (« Ste Clotilde » di F. Gau 1839), Lipsia (Chiesa cattolica 1845-47 di C. A. Heideloff), Vienna (« Votivkirche » di H. Ferstel 1853-79), le costruzioni religiose possono reggere il confronto con la St. Barnabas a Nottingham (1842-44) del Pugin.

Ora il neo-gotico viene accolto ovunque come lo stile più adatto per le chiese, anche se nell'Europa meridionale incontra qualche resistenza, si diffonde nelle colonie e specialmente nell'impero Britannico, dal Canadà all'India e alla Australia, nonchè negli Stati Uniti. La cattedrale di Salem rappresenta lo stile neo-gotico più vicino al Palagi. Se ne confronti l'architettura con quella della Margheria di Racconigi o con la Torre di Desio. Gli anni intorno al 1850 segnano il momento del pieno fiorire del gotico Vittoriano, che può essere considerato la fase più originale di tutto il Neogotico, in cui rientrano anche le prime opere di Webb e perfino di R. N. Shaw.

Le decorazioni di una saletta circolare della Margheria di Racconigi e della cappella si appoggiano decisamente a quelle della villa Arbury Hall, una costruzione Tudor, rielaborata in stile neo-gotico (figg. 13a, b). Una linea architettonica raffinata e briosa ed in un manierismo che esprimeva compiutamente lo spirito Rococò delle porcellane Bow [29] o dei più arditi disegni di Chippendall, e ci ricordano inoltre le straordinarie fantasie architettoniche neo-gotiche della « Salle Gothique » dell'Hôtel de Ville a Bruxelles, restaurata nel 1868.

---

[29] SITHELL, *Le grandi Dimore d'Europa* (v. Bibl. 86).

Assai interessante in questo periodo è la ripresa di forme gotiche nel continente anche per quanto riguarda il restauro degli antichi affreschi.

In Francia il primo grande « restauratore » fu il Lassus, che collaborò con J. F. Duban (1797-80) nei lavori della Sainte-Chapelle e con Viollet-le-Duc nei rifacimenti di Notre-Dame.

Quanto all'Italia, a Torino, nel '700 spunti gotici già si ritrovano nei disegni di Juvarra ed in scene dei Galliari, insieme con progetti per facciate di chiese tardo-medioevali rimaste incompiute, come il San Petronio in Bologna e soprattutto il Duomo di Milano.

Non deve stupire che artisti che disegnavano e progettavano secondo schemi neo-classici, abbandonassero poi questo stile per passare al neo-gotico.

Lo svolgimento del « Gothic Revival » infatti si accompagna a forme di scienza archeologica analoghe a quelle che avevano caratterizzato la nascita del movimento neo-classico. Gli studi del Langley: « Gothic Architecture improved by Rules and porportions ecc. » Londra 1742, gli studi di James Essex tra il 1760 ed il 1780, gli studi di Murphy, che tra il 1793 ed il 1795 pubblicò i rilievi del monastero portoghese di Batalha, e poi gli studi dello Hall, tra il 1797 ed il 1813, che ricercavano nelle forme naturali, nel naturale intreccio e combinazione di rami e tronchi, le origini delle strutture gotiche, si accompagnano al « revival » del greco (fondato sulla grande opera storica di Stuart e Revett, *Antiquities of Athens* (1762-1816) con la costruzione di un tempio dorico da giardino in Hagley Park ad opera di James Stuart (1758) e con la curiosità per l'antico Egitto [30] divulgato in Italia, dal Belzoni e da questo tradotto nelle architetture abnormi di Giuseppe Iappelli.

Come giustamente afferma il Cavallari-Murat, questa « ostentazione di fedeltà archeologica che è per esempio necessaria, ma in altri modi nei musei e nei restauri di monumenti e di rioni storici, fu un'eccentricità, che la civiltà doveva produrre per provocare una salutare e radicale mutazione di rotta, riconquistando la totale indipendenza produttiva ».

Anche in Italia, dunque, si giunse ad una indifferenza sul piano storico nella possibilità di applicare diversi stili, dal greco-romanico al gotico, nell'architettura come nell'arredamento, seguendo modelli decorativi proposti dagli architetti del tempo [31].

---

[30] Cavallari-Murat, A., *I teorici veneti dell'età neo-classica*, Venezia, Stamperia di Venezia, 1964 (Bibl. 53).

[31] Stratico, *Saggi dei principi dai quali dipende il giudizio delle opere d'archi-*

A questo proposito mi è stato segnalato dal Prof. Cavallari-Murat, un testo assai interessante che avrebbe potuto essere consultato dal Palagi, come dai suoi collaboratori, per la copia di modelli di stile gotico: Eugenio Julienne, *Industria Artistica o raccolta di composizioni e decorazioni ornamentali, come suppellettili d'ogni materia, tappezzerie, armature antiche, cristalli, vetri dipinti, soffitti, cornici, blasoni, lampade, oggetti di oreficeria, vasi, mosaici, pavimenti, pareti, finimenti. Ora per la prima volta pubblicata in Italia coll'aggiunta del testo illustrativo. Opera utile ai pittori, stipettai, orefici, cesellatori in ogni metallo, armaiuoli, tappezzieri, apparatori, fabbricatori di vetri e di cristalli, musaicisti... Volume unico - Venezia* - nel Privil. Stabil. Nazionale di Giuseppe Antonelli ed. MDCCCLI.

A conferma di quanto è stato detto prima, nella prefazione leggiamo: « L'ornato salì all'apogeo di sua grandezza colle altre arti negli antichi tempi, sia in Etruria, sia in Grecia, sia in Roma; discese poi dopo l'epoca dei primi Augusti; imbarbarì nell'evo-medio; emanò qualche lampo di splendore dal X al XIV secolo, risorse possente nel decimoquinto; ricadde nel manierismo due secoli dopo, infinchè da ultimo, tornò a risorgere con le altre arti. Nel principio del nostro secolo, per mano di Giocondo Albertolli, del Vaccani, del Gianni, del Bertolani, del Borsato. (Dall'Albertolli il Palagi fu ispirato per i pavimenti di Racconigi, nei quali riproduce i motivi dell'album donato a Carlo Alberto) (fig. 14). Se non che la moda, tiranna signora anche delle arti gentili, introdusse, in questi ultimi tempi, un gusto affatto nuovo, che partecipa di ogni stile senza, per così dire, averne uno suo proprio ».

Nella Tav. XIV dello stesso testo possiamo ammirare dei modelli di « armature di armi antiche » (pagg. 14-15) ove sono rappresentati: scudi, elmi, brandi di forme diverse, che ci riportano con la mente all'esecuzione del monumento al Conte Verde ed alla sua precisione di dettagli (fig. 8g). Così come alla tav. XLVIII, alla figura n. 3, entro un contorno di stile archiacuto, che ci ricorda un particolare della serra di Racconigi, è rappresentato « San Luigi Vittorioso nella battaglia de la Rochelle ».

Ma i testi classici erano ormai alla mano.

Nei pezzi d'arredamento disegnati dal Palagi è palese il gusto dell'artista per la ricerca archeologica, e l'erudizione approfondita su testi del

---

tettura civile, Memorie dell'Istituto del Regno Lombardo-Veneto, 1819, pag. 118: « L'arco semicircolare, se tutto si vede dalla sua radice o imposta è senza dubbio il più grato all'occhio, ma vi sono delle combinazioni nelle quali l'arco gotico presenta un aspetto solenne e imponente ».

'700 come « Le Recueil d'antiquités égyptienne, étrusques et romaines » di Caylus, pubblicato nel 1752, con una raccolta di oggetti ercolanesi, o i « Vasi, candelabri, cippi, sarcofaghi, tripodi » del 1778 del Piranesi [32]. Quanto alle pitture ercolanesi, suggerirono al Palagi specialmente il mobilio (fig. 19) con sfingi e le alate cariatidi del tavolo a Palazzo Reale nella Sala del Consiglio.

Soprattutto la saletta etrusca (fig. 15) di Racconigi, tutta d'un color di terracotta rosa, con le pareti color mattone più scuro, nella quale il tavolo, il pavimento e i cattedrali ritraggono gli stessi motivi d'un civettuolo sapore archeologico, ci rivela la strada con cui intendere quel gusto: come quintessenza di quel mondo etrusco che Robert Adam e J. Wedgood sentivano così pieno di esile grazia [33].

OPERE DI PELAGIO PALAGI

Torino: *Palazzo Reale,* Sala da Ballo (1835-1842); Sala del Consiglio (Decorazioni) (1836); Sala del Trono (Decorazioni); Galleria del Daniele (Caminetto e decorazioni); Salone delle Guardie Svizzere o delle Glorie Sassoni (disegno per l'Architettura); Sala del Trono del Re (tappezzerie con iniziale di Carlo Alberto); Sala di Udienza o degli Enigmi (le decorazioni delle pareti e agli sguanci delle finestre, ed i battenti di queste, sono del Palagi che annullò le sovrapporte mitologiche del Miel (1837-38); Medagliere (le Decorazioni attuali sono opera di P. Palagi) (1835-39). - *Teatro Regio,* (Restauro e decorazioni) 1838.

Racconigi, *Castello Reale* (Pavimenti, decorazioni neoclassiche); La Margheria (Stile neo-gotico).

Desio, *Villa Traversi* (Torre neo-gotica).

Pollenzo, Castello neo-gotico.

Disegno del Palazzo Aresi in Milano (1830, eretto sotto le sua direzione ed interamente da lui decorato).

Disegni dei progetti per due vaste Chiese, uno di stile gotico (riprodotta dal Brusa di Milano), e l'altra di stile bizantino (entrambe non furono eseguite).

Torino, Cancellata Palazzo Reale (1845); Monumento al Conte Verde (1853).

Disegni dei monumenti: Zumali in Loli, Bossi in Milano, Vincenzo Monti a Brera.

---

32 Praz, M., *Gusto neo-classico* (Bibl. 34).

33 Giuseppe Jappelli, che nel Pedrocchi di Padova aveva realizzato il più nitido esempio, forse del neo-classicismo italiano, passò a disegni ogivali, di gotico fiorito, nel vicino e più tardo pedrocchino (1837), che riprende perfino elementi dell'Abbazia di Westminster. Devoto scolaro dello Zappelli fu Pietro Selvatico Estense, personalità ai suoi tempi molto notevole, anche perchè nelle sue lezioni all'Accademia, nei discorsi che pronunciava nei suoi libri, quello « Sulla architettura e la scultura in Venezia » (1847) e l'altro dedicato alla « Storia estetico-critica delle arti del disegno » (1852-1856) metteva violenza polemica nel ragionare. Il Selvatico, che viene considerato in genere quale uno dei pochi critici romantici che abbia avuto l'Italia, seguì il gusto dello Jappelli per le forme gotiche, dopo il viaggio da quell'architetto compiuto in Inghilterra nel 1836, egli stesso rielaborò non solo nella facciata disegnata per la quattrocentesca chiesa di San Pietro a Trento, ma nella chiesa eretta nel giardino dei

BOLOGNA: Palazzo Gozzadini, Decorazioni Pittoriche (1804-1805); Cimitero, Decorazioni.

ROMA: « Lo sposalizio di Amore e Psiche »; « Ila rapita dalle ninfe ». - *Palazzo Torlonia*, affreschi rappresentanti « Le gesta di Teseo »; « Teseo e Piritoo che giocano Elena »; « Virtù che abbraccia il Genio » (eseguito per il Conte d'Arache).

MILANO: « Carlo VIII di Francia che visita nel castello di Pavia il morente Gian Galeazzo Sforza Duca di Milano »; « Il ritorno di Colombo dalla sua prima spedizione » (eseguito per il banchiere Pelloso di Genova); « Gustavo Adolfo di Svezia nell'atto di incoronare sua figlia Maria Cristina »; « Venere ed Amore »; « Incontro di Giacobbe con Rachele ».

NOVARA: Pala d'Altare per San Gaudenzio; « San Adelgisio ».

MILANO: « Teseo che combatte con i Centauri alle nozze dei Lapiti »; « Capi dei Guelfi e dei Ghibellini alla presenza di Enrico di Lussemburgo »; « Ratto delle Sabine »; « Cola di Rienzo »; « San Giovannino »; « Una vergine ».

TORINO: Biblioteca Reale in Var. 213/217 (Album dedicato a Carlo Alberto: « Il Trionfo di Paolo Emilio » in 12 Tavv.).

DOCUMENTI: Lettere, Catalogo del Dizionario Promis, Bibl. Reale, Torino, Scatola 6/VII-48; Scatola 6/VII-69.

BIBLIOGRAFIA

A) *BIOGRAFIE*

La prima biografia dedicata al Palagi è quella del suo amico Giacomo Luzzati, autore del ritratto dell'artista, premesso all'edizione del 1852.

1) LUZZATI, Giacomo, *Uomini illustri italiani contemporanei, cioè Ritratti Biografie di quelli che si acquistarono maggior fama nelle Arti, nelle Lettere e nelle Scienze*, Opera originale dell'artista incisore Giacomo Luzzati, vol. I, Venezia, Dalla Prem. Tipografia di P. Nerato Vích, nov. 1852.

Non esistono biografie moderne dell'artista, ma solo « voci » per enciclopedie:

2) TARCHIANI, Nello, voce: « P. Palagi », in *Enciclopedia Treccani*, Milano, 1929.
3) BÉNÉZIT, E., voce: « P. Palagi », in *Dictionnaire critique et documentaires des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. XVI, France, 1962.

B) *OPERE GENERALI SU PALAGI*

Esiste un'unica monografia critica contemporanea all'artista:

4) ROVANI, Giuseppe, « Pelagio Palagi », in *Storia delle lettere e delle Arti in Italia giusto le reciproche rispondenze loro ordinate nelle vite e nei ritratti degli uomini*

Vigodarsene in Fantaniva, nella cappella funeraria in stile elisabettiano della famiglia Pisani in Vescovana, in due altre villette pure in stile Inglese presso Piacenza. I nuovi orientamenti verso le forme gotiche trovarono sempre nel Veneto in Giuseppe Segurini da Feltre (1801-1876) un interprete abbastanza efficace. Questi, dopo avere nel 1835 costruito in forme neoclassiche la facciata del Teatro di Belluno nel 1838, elevava in stile gotico il palazzo Municipale di quella città. Altro sostenitore del neogotico fu Luigi Poletti, che costruì a Roma ed altrove edifici e la Chiesa di San Filippo a Nocera Umbra in forme gotico-borgognone. Così a Firenze Gaetano Baccani costruiva nel 1847 il campanile di Santa Croce, elegante, slanciato archiacuto, iniziando la serie di quelle contraffazioni che più tardi dovevano culminare, ma non concludersi, con la facciata della stessa chiesa eretta fra il 1857 ed il 1862 da Nicola Matas anconitano (1798-1872). LAVAGNINO, *L'arte moderna - Dai neo-classici ai contemporanei* (Bibl. 56). Per il Piemonte ancora andrà studiato il neo-gotico delle zone del Cuneese, da Dogliani a Envie, e la Villa Sambuy con la cappella sulla strada San Mauro-Gassino.

illustri del secolo XIII fino ai giorni nostri, tomo IV, Milano, Carlo Nicolini Editore 1858, pagg. 173-174.
5) Thieme-Becker, *Kunstler Lexicon*, vol. XXVI, Lipsia, 1932.
6) Tambroni, G., *Descrizione dei dipinti eseguiti dal G. P. Palagi, ecc.*, Roma, 1816.
7) Checchetelli, G., *Una giornata di osservazione nel Palazzo e nella villa di S. E. il Principe D. Alessandro Torlonia*, Roma, 1842.
8) Bianchi, N., *Conti e Duchi di Casa Savoia - Amedeo VI*, in *Torino*, Torino, 1880, pagg. 62-68.
9) Stella, A., *Pittura e Scultura in Piemonte - 1842-1891*, Catalogo Cronografico illustrato della esposizione retrospettiva 1892, Torino, 1893.
10) Jozzi, O., *Palazzo Torlonia in Piazza Venezia ora demolito*, Roma, 1902.
11) Rovere, L., *Scheda* (Bibl. Museo Civico).

C) *OPERE GENERALI*

12) Cibrario, L., *Storia di Torino*, vol. II, Torino, 1846.
13) Stefano, G., *Il Conte Verde, ricordi storici*, Torino, 1853.
14) Rovere, C., *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, 1858.
15) Cibrario, L., *Panorama di Torino - Palays Royal*, in *Turin ancien et moderne*, Torino, 1863.
16) Garberoglio, G. A., *Hotel de Ville*, in *Turin ancien et moderne*, Torino, 1863.
17) Torricella, G., *Torino e le sue vie*, Torino, 1868.
18) Rovani, G., *Le tre Arti*, Milano, 1874.
19) Boggio, C., *Gli architetti Carlo ed Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino nel secolo XVII*, Torino, 1896, pag. 83.
20) Borbonese, *Guida di Torino*, Torino, 1898.
21) Viriglio, A., *Torino e i torinesi*, Torino, 1898.
22) Viriglio, A., *Vecchia Torino*, Torino, 1903.
23) Hymans, E., *Bruxelles*, Parigi, 1910, pagg. 65-66.
24) Kauffmann, A., *Giocondo Albertolli der ORNAMENTIKER des Italiennischen Klassizismus*, Strasburg, 1911 (riproducente alcuni disegni tratti da: Albertolli, G., *Ornamenti diversi*, Milano, 1782).
25) Nebbia, U., *La Brianza*, Bergamo, 1912.
26) Nicodemi, G., *La Pittura Milanese dell'età neoclassica*, Milano, 1915.
27) Cognasso, F., *Il Conte Verde*, Torino, 1926.
28) Calderini, M., *C. Marochetti*, Torino, 1928.
29) Olivero, E., *L'Architettura in Torino durante la prima metà dell'800*, Torino, 1935.
30) Fichera, F., *L. Vanvitelli*, Roma, 1937.
31) Smith, R. C., *Some Drawing by the Architect L. Vanvitelli*, in *The Art Quarterly*, II (1939), n. 4.
32) Bernardi, M., *Piemonte eroico*, Torino, 1940.
33) Ansaldi, *L. Vanvitelli e il neoclassicismo*, in *Le Arti*, 1940-41.
34) Praz, M., *Gusto Neoclassico*, Firenze, 1940.
35) Merlini, C., *Racconigi ed il suo Castello*, in « Torino », XXI (1941), n. 2, pagg. 34-38.
36) Martinola, G., *Notizie sull'architetto G. Albertolli*, in « Archivio Storico Lombardo », X (1945-47), 1-4.
37) Venturi, L., *Pittori Moderni*, Firenze, 1946.
38) Viale, V., *Monumenti ed Istituzioni*, in « Torino », 1948, pagg. 67-74.
39) Alain, *Ingres*, Parigi, 1949.
40) Bernardi, M., *Torino e i suoi dintorni*, Roma, 1950.
41) Schiavo, A., *Il progetto di L. Vanvitelli per Caserta e la sua Reggia*, Roma, 1953.
42) Wittkower, R., *A proposito dei disegni inediti di G. L. Bernini e di L. Vanvitelli*, in « Palladio », 1954, I-II.
43) Merlini, C., *Palazzi e curiosità storiche torinesi*, Torino, 1953.
43 bis) Bascapè, G. C. e Spinelli, *Le Raccolte d'arte all'Ospedale Maggiore di Milano, dal XV al XX secolo*, Milano, 1956.

44) Griseri, A., *The Palazzo Reale at Turin*, in *The Connoisseur*, Londra, novembre 1957.
45) Bernardi, M., *Torino ed i suoi dintorni*, Roma, 1957.
46) *Storia di Milano*, vol. XII (1796-1814), Milano, 1959.
47) Cognasso, F., *Storia di Torino*, Milano, 1959.
48) Bernardi, M., *Il Palazzo Reale di Torino*, Torino, 1959.
49) *Storia di Milano*, vol. XIV (1815-1859), Milano, 1960.
50) Maltese, C., *Storia dell'Arte in Italia*, (1785-1943), Torino, 1960.
51) Brizio, A. M., *'800-'900*, Torino, 1962.
52) Cravero, D. G., *Trecento anni di vita del Palazzo Civico di Torino* (1663-1963), Torino, 1964.
53) Cavallari-Murat, A., *I teorici veneti dell'età neoclassica*, Venezia, 1964, Estratto dagli « Atti dell'Ist. Veneto di Scienze Lettere ed Arti », Anno Acc. 1963-64, tomo CXXII.
54) Mallè, L., *Le Arti figurative in Piemonte*, cap. IX, Torino, 1960-61.
55) Griseri, A., « Pittura », in *Catalogo Mostra del Barocco*, Torino, 1963.
56) Lavagnino, E., *L'Arte Moderna*, « Dai Neoclassici ai Contemporanei », vol. I, Torino.
57) Venturi, L., *Storia della critica d'Arte*, Torino, 1964.
58) Bernardi, M., *Guida di Torino*, Torino, 1965.
59) Hauser, A., *Storia Sociale dell'Arte*, vol. II, Torino, 1956.
60) Pigin, A. W. e Walker, T. L., *Examples of Gothic Architecture Selected from Vaious Ancient Edifices in England*, 3 voll., Londra, 1831; II, 1838.
61) Wyatt, M. D., *The Industrial Arts of the 19th Century*, London, 1851-53.
62) *The Art Journal, Exhibition Volume*, London, 1851.
63) Owen, J., *The Grammar of Ornament*, London, 1856.
64) Hoffstadt, F., *Principi dello stile gotico cavati dai monumenti del medioevo*, Venezia, 1858.
65) Dresser, C., *Development of Ornamental Art in the Industrial Exhibition*, London, 1862.
66) Dresser, C., *The Art. of Decorative Design*, London, 1862.
67) Mella, E., *Elementi di architettura gotica da documenti trovati in Germania*, I, Milano, 1857, II, 1863.
68) Hoffstadt, F., *Principi dello stile gotico cavati dai monumenti del Medioevo*, Venezia, 1858.
69) Eastlake, C. L., *A History of the Gothic Revival*, London, 1872.
70) Day, L. F., *Victorian Progress in Applied Design*, in *The Art Journal Royal Jubilee Number*, June 1887,, New Series VII, pagg. 185-202.
71) Hussey, C., *The Picturesques*, London, 1927.
72) Fiocco, G., *Jappelli architetto*, Padova, 1931.
73) Damerini, G., *Un architetto veneziano dell'800 - G. Jappelli*, in « Rivista di Venezia », Venezia, 1934.
74) Clarke, B. F. L., *Church Builders of the Nineteenth Century*, London, 1936.
75) Gallimberti, N., *Pietro Selvatico architetto*, in « Bollettino del Museo Civico di Padova (1933).
76) Hautecoeur, L. H., *Histoire de l'Architecture classique en France*, 7 voll., Parigi, 1943-57, voll. VI-VII.
77) Frenche, Y., *The Great Exhibition 1851*, London, 1950.
78) Kamphausen, A., *Gotik ohne Gott: ein Beitrag zur Dentung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tubingen, 1952.
79) Hithcock, H. R., *Early Victorian Architecture in Britain*, New Haven, 1954.
80) Hithcock, H. R., *Architecture, 19th and 20th Centuries*, Hearmondsworth, 1958.
81) Boe, A., *From Gothic Revival to Functional*, Oslo, 1957.
82) Bernardi, M., Viale, V., *Alfredo D'Andrade, la vita, l'opera e l'arte*, Torino, 1957.
83) Frankl, P., *The Gothic Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960.

84) Gloag, J., *Victorian Taste* (Some special aspects of Architecture and Industrial Design, from 1820-1900), London, 1962.
85) Clark, K., *The Gothic Revival*, London, 1962.
86) Sithwell, S., *Le Grandi Dimore d'Europa*, Milano, 1962.
87) Hitchcock, H. R., voce: « Neo-gotico », in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, 1963, ed. Sansoni.
88) Whinney, M., *Sculpture in Britain 1530-1830*, Penguin, 1964.
89) Castelnuovo, voce: « Gotico Arte », in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*.
90) Percier et Fontaine, *Recueil des décorations intérieures*, Paris, 1812.
91) Lafond, P., *L'art décoratif et le mobilier sous la république et l'empire*, Paris, 1900.
92) Bourgeois, E., *Le style Empire*, Paris, 1930.
93) Lees Milne, H., *The Age of Adam*, London, 1947.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Ercole da Susa. Visione frontale.

Fig. 2. Ercole [illegible]

Fig. 4. Ercole combattente. Visione dorsale.

Fig. 3. Ercole combattente. Visione frontale.

Fig. 1. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 123: lettera E con pesci.

Fig. 2. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 90: lettera P formata da serpente e pesce.

Fig. 3. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 106: lettera D (onciale) con gufo.

Fig. 4. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 97: lettera D (onciale) con capretto.

Fig. 5. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 89: lettera V con gallo.

Fig. 6. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 84: lettera I con cicogna.

Fig. 7. Torino. Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 86: lettera I con pavone.

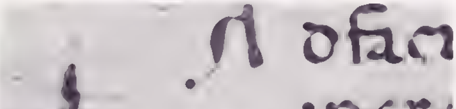


Fig. 8. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 120: lettera L con uccello.

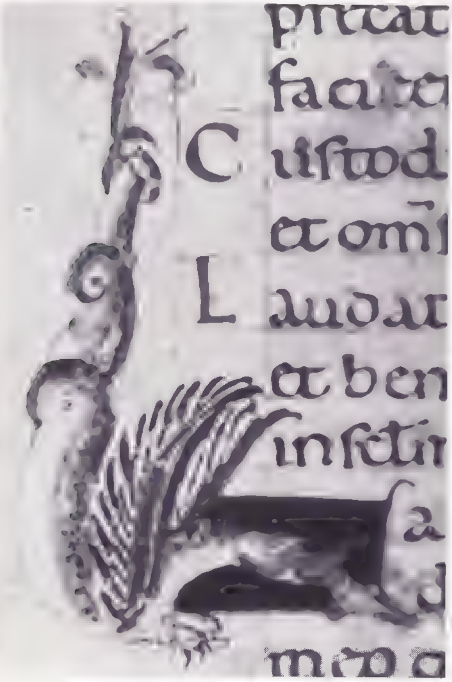


Fig. 9. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 116: lettera L con drago.

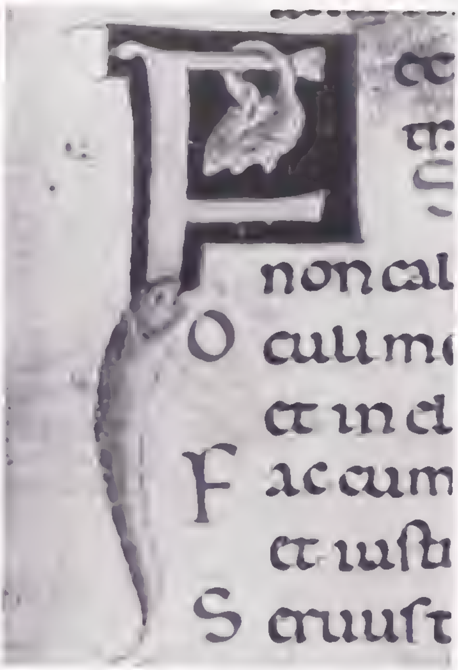


Fig. 10. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 87: lettera F con oca e pesce.

Fig. 11. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 85: lettera Q con pesci e uccello.

Fig. 12. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 140: lettera K con pesci.

Fig. 13. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 110: lettera U con figura di giovane a mezzo busto.

Fig. 14. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 135: lettera C con due figure a mezzo busto.

Fig. 15. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B 55 inf., *Passionario*, f. 39 v: lettera T con fauno.

Fig. 16. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B 55 inf., *Passionario*, f. 12: lettera T con 2 testine e 2 gufi.

Fig. 17. Torino, Archivio del Capitolo del Duomo, *Bibbia gigante* (Bibbia Atlantica), f. 103 v.: lettera P con due figure.

Fig. 38. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B.55 inf., Passionario, f. 1: lettera L con S. Leo papa e giovani usciti dalla porta di un edificio.

Fig. 39. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B.55 inf., Passionario, f. 124: lettera I con pavone.

Fig. 20. Torino, Bibl. dell'Accad. delle Scienze, ms. 016, *Miscellanea Liturgica*, pag. 131: lettera A con Mosè.

Fig. 21. Torino, Archivio del Capitolo del Duomo, *Bibbia gigante* (Bibbia Atlantica), f. 57: lettera L con due figure.

Fig. 22. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B 55 inf., *Passionario*, f. 16: lettera Q con uccello.

Fig. 23. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B 55 inf., *Passionario*, f. 21: lettera L con uccello.

Fig. 25. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B.55 inf., Pantheon, f. 198 v.: lettera I con cicogna.

Fig. 24. Milano, Bibl. Ambrosiana, cod. B.55 inf., Pantheon, f. 87 v.: lettera I con drago.

Fig. 1. Niccolò, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele alla Chiusa. Tralci delle lesene (part.).

Fig. 2. Niccolò, Portale destro del Duomo di Piacenza.

Fig. 3. Niccolò, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele. Capitello di Caino e Abele.

Fig. 4. Niccolò, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele: Lo Zodiaco (part.).

Fig. 7. Niccolò e aiuti, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele. Capitello del leone e testa di drago « dello stesso ».

Fig. 8. Niccolò, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele. Le Costellazioni (part.)

Fig. 5. Bracciolo di cattedra. Avorio, sec. XII(?). Firenze, Museo Nazionale

Fig. 6. Niccolò e aiuti, «Porta dello Zodiaco», Sacra di S. Michele: Capitelli di Sansone e dei Nudi

Fig. 9. Niccolò, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele. Capitelli di Caino e delle Pigne.

Fig. 10. Niccolò e aiuti, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele. Capitelli della Lussuria e dei Falchi.

Fig. 11. Scuola lombarda, « Porta dello Zodiaco », Sacra di S. Michele.
Capitello di Sansone.

Fig. 7. Lorenzo Lotto, « Storie della vita di S. Barbara », Trescore, Oratorio Suardi.

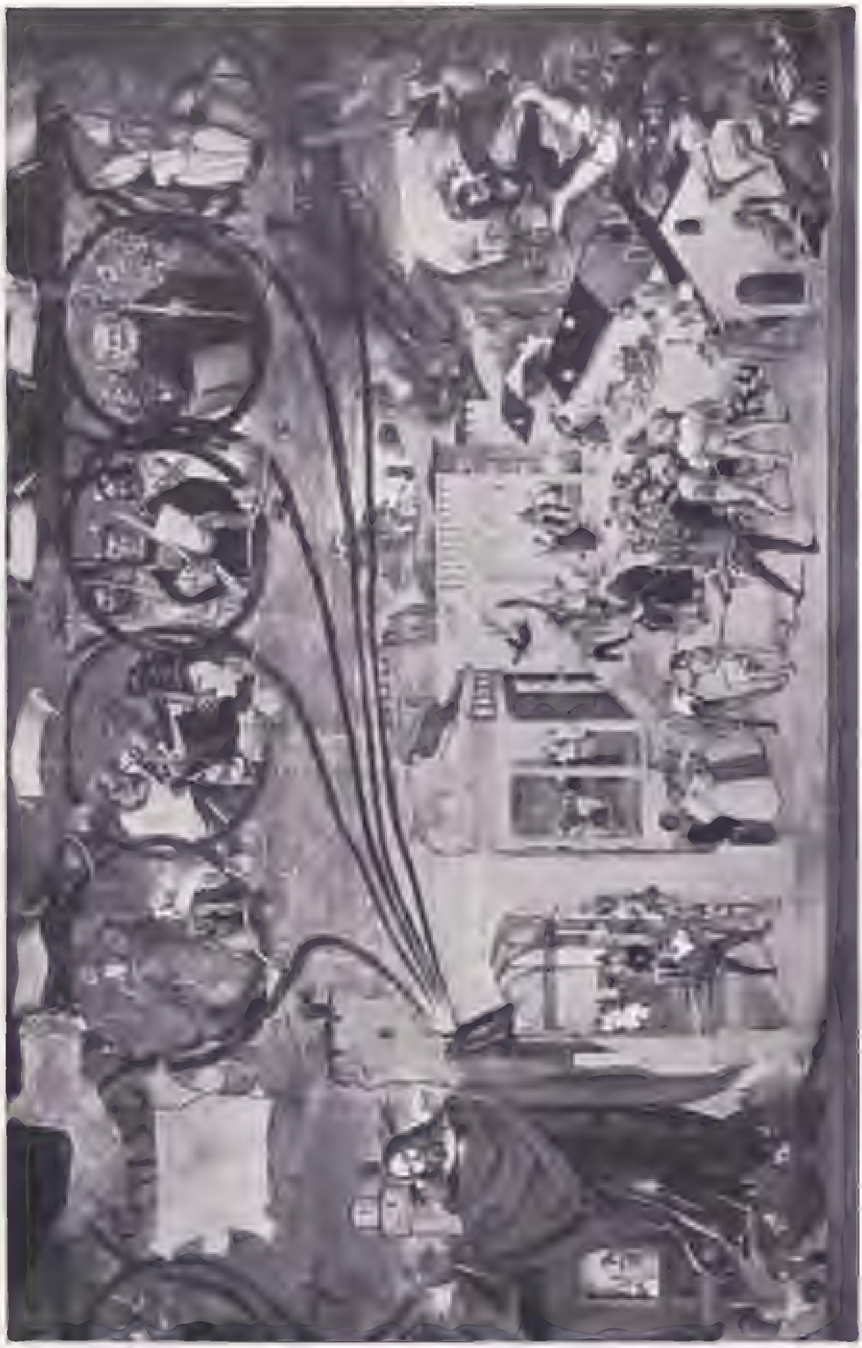


Fig. 2. LORENZO LOTTO, « Storie della vita di S. Barbara », Trescore, Oratorio Suardi

Fig. [illegible] Gaudenzio Ferrari, Ritratti dei donatori, Cappella della Crocefissione, Varallo, Sacro Monte.

Fig. 4. L. Lotto, « Sansone e la mascella d'asino », Bergamo, Santa Maria Maggiore.

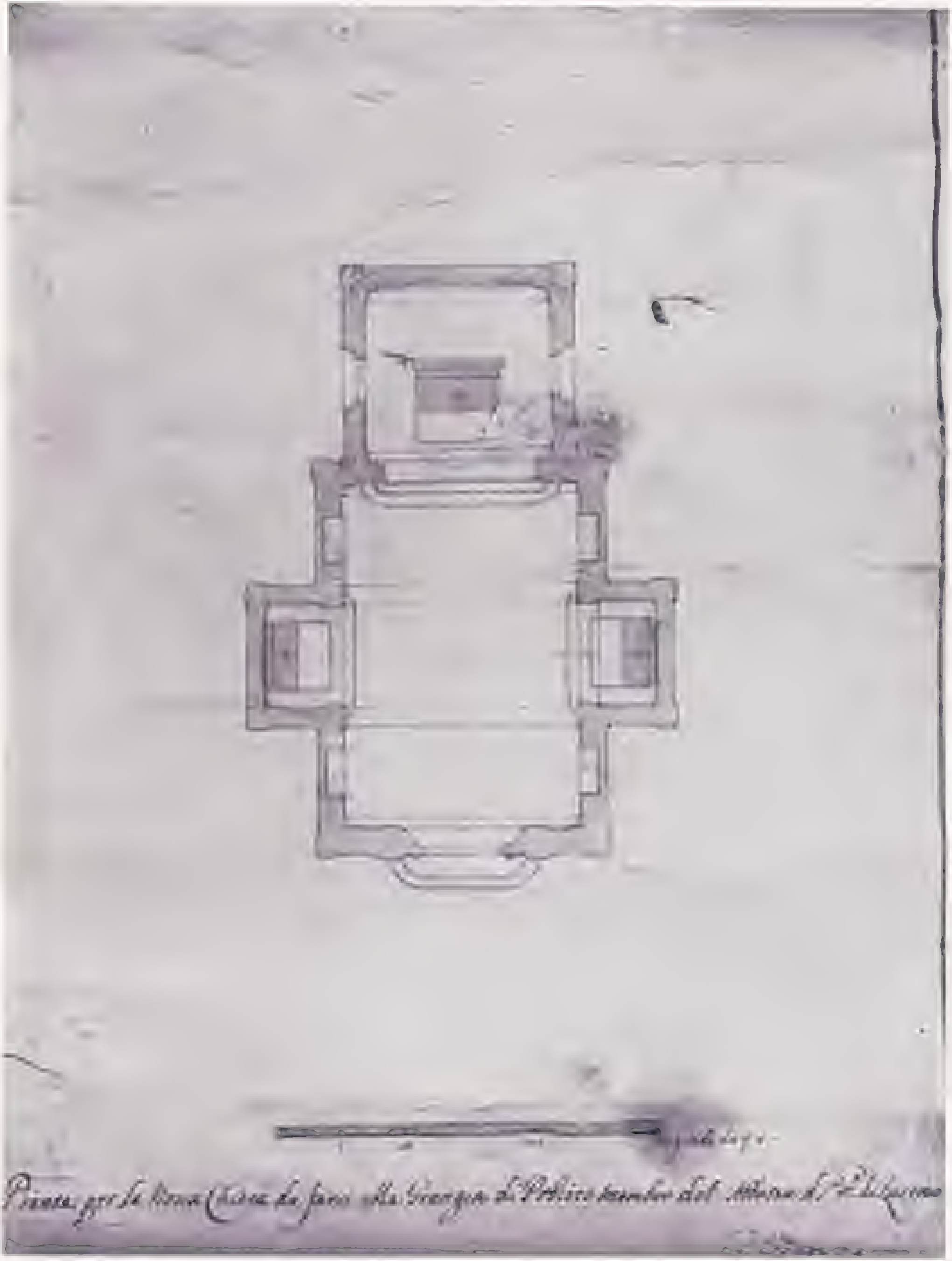


Fig. 1. Giovanni Battista Scapitta, Pianta della Parrocchiale di Pobietto. (Torino, Archivio dell'Ordine Mauriziano).

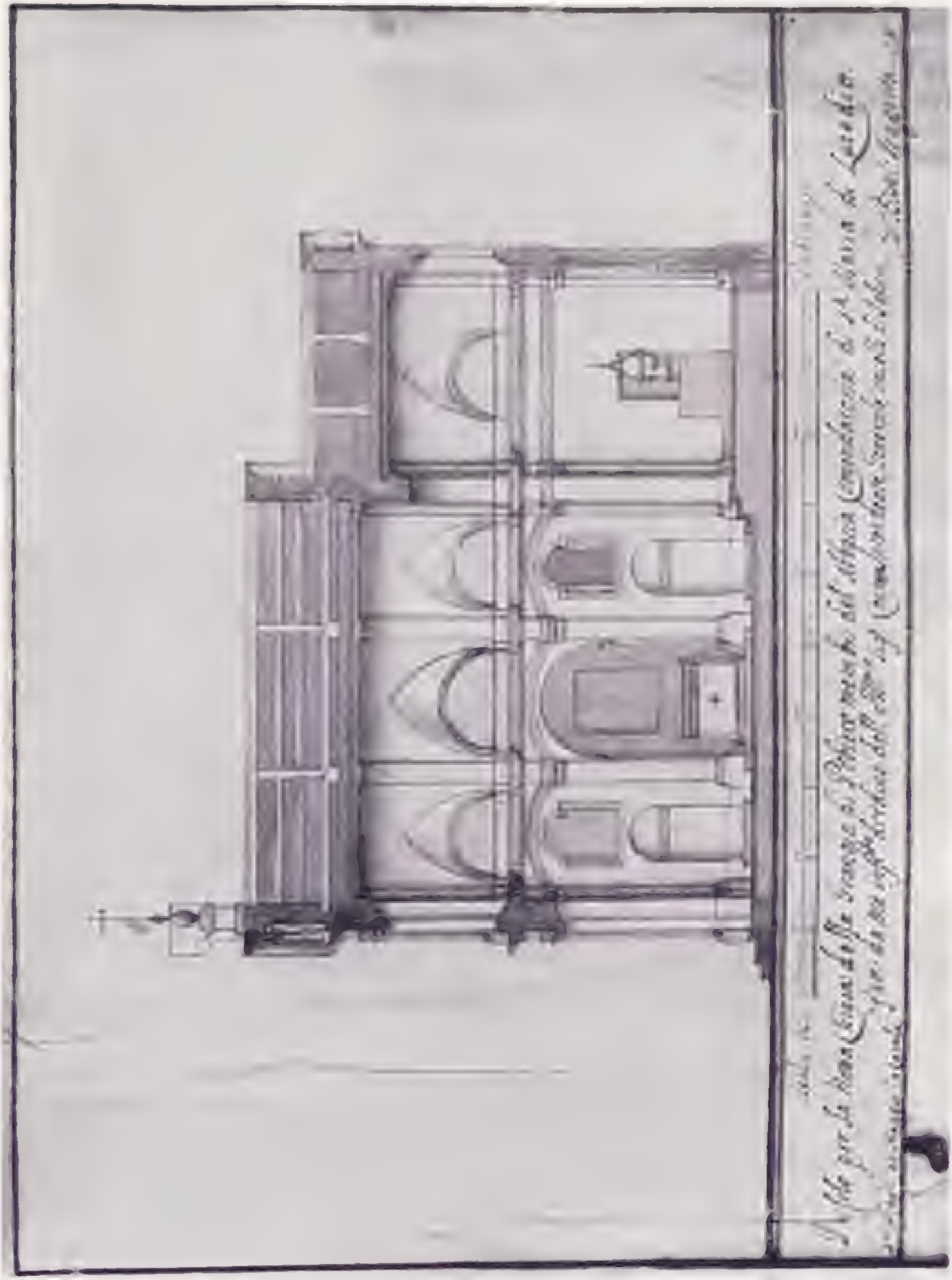


Fig. 2 Giovanni Battista Scapitta, Sezione della Parrocchiale di Polonghera (Torino, Archivio dell'Ordine Mauriziano)

Fig. 3. Giovanni Battista Scapitta, Parrocchiale di Pobietto, interno (verso l'ingresso).

Fig. 4 Giovanni Battista Scapitta. Parrocchiale di Pobietto, interno (verso l'abside).

Fig. 5. Giovanni Battista Scapitta, Prospetto della Parrocchiale di Pobietto.
(Torino, Archivio dell'Ordine Mauriziano).

Fig. 6 Giovanni Battista Scapitta, Parrocchiale di Fubine, esterno.

Fig. 7. Francesco Gallo, Prospetto della chiesa di San Pietro a Casale. (Casale Monferrato, Archivio dell'Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo). Nel piccolo disegno a sinistra è indicata una variante con ingresso laterale, come già previsto nella pianta in basso.

Fig. 8. Francesco Gallo, Sezione della chiesa di San Pietro a Casale.
(Casale Monferrato, Archivio dell'Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo).

Fig. 9. Francesco Gallo. Chiesa della SS. Trinità. Fossano.

Fig. 10. Francesco Gallo, Chiesa di San Pietro, Casale Monferrato.

Fig. 17. Francesco Gallo, Chiesa di San Pietro, Casale Monferrato, interno.

Fig. 12. Luigi Michele Barberis, Chiesa del Carmine, Novara.

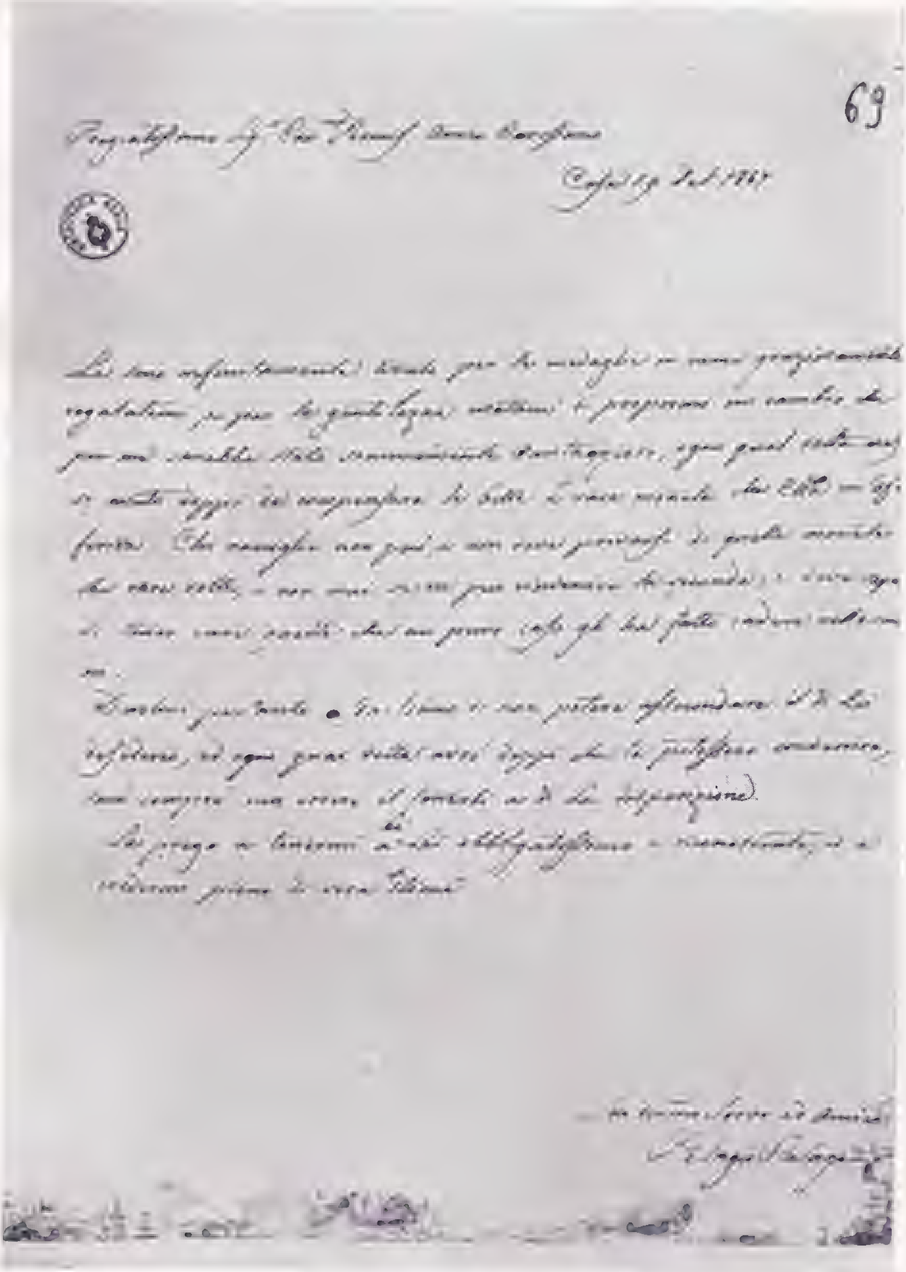


Fig. 2

Fig. 2. P. Palagi, Torino, Palazzo Reale, Sala del Consiglio, Particolare di un candelabro.

Fig. 29. P. Palagi, Palazzo Reale di Torino, Pavimento.

Fig. 30. P. Palagi, Castello di Racconigi (Torino). Particolari del pavimento.

Fig. 4. P. Palagi. Torino, Palazzo Reale, Trono di Carlo Alberto.

Fig. 58. P. Palagi. Torino, Palazzo Reale, Cancellata. Particolare.

Fig. 59. P. Palagi, Pollenzo, Chiesa del piazzale.

Fig. 6a. P. Palagi, Torino, Biblioteca Reale, Album donato a Carlo Alberto. - Foglio IV.
« Seguito dei colossi e simulacri antecedenti ».

Fig. 6b. P. Palagi, Torino, Biblioteca Reale, Album donato a Carlo Alberto - Foglio VI.
« Carri con le [illegible] armi dei vinti ».

Fig. 6c. P. Palagi, Torino, Biblioteca Reale, Album donato a Carlo Alberto - Foglio VII.
« Turba portante vasi preziosi, molti dei quali ripieni di monete d'oro, e d'argento » e « Fanciulli portanti vasi da libare e da mensa ».

Fig. 7. Torino. Atrio di via Carlo Alberto, 57.

Fig. [illegible]. P. Palagi, Torino, Monumento al Conte Verde.

Fig. 8b. P. Palagi, Torino, Monumento al Conte Verde.

Fig. 8c. P. Palagi, Torino, Monumento al Conte Verde.

Fig. 8d. P. Palagi, Torino, Monumento al Conte Verde.

Fig. 8e. P. Palagi, Torino, Monumento al Conte Verde.

Fig. 9. C. Marochetti, « Riccardo Cuor di Leone », Londra, Old Place Yard, Parliament.

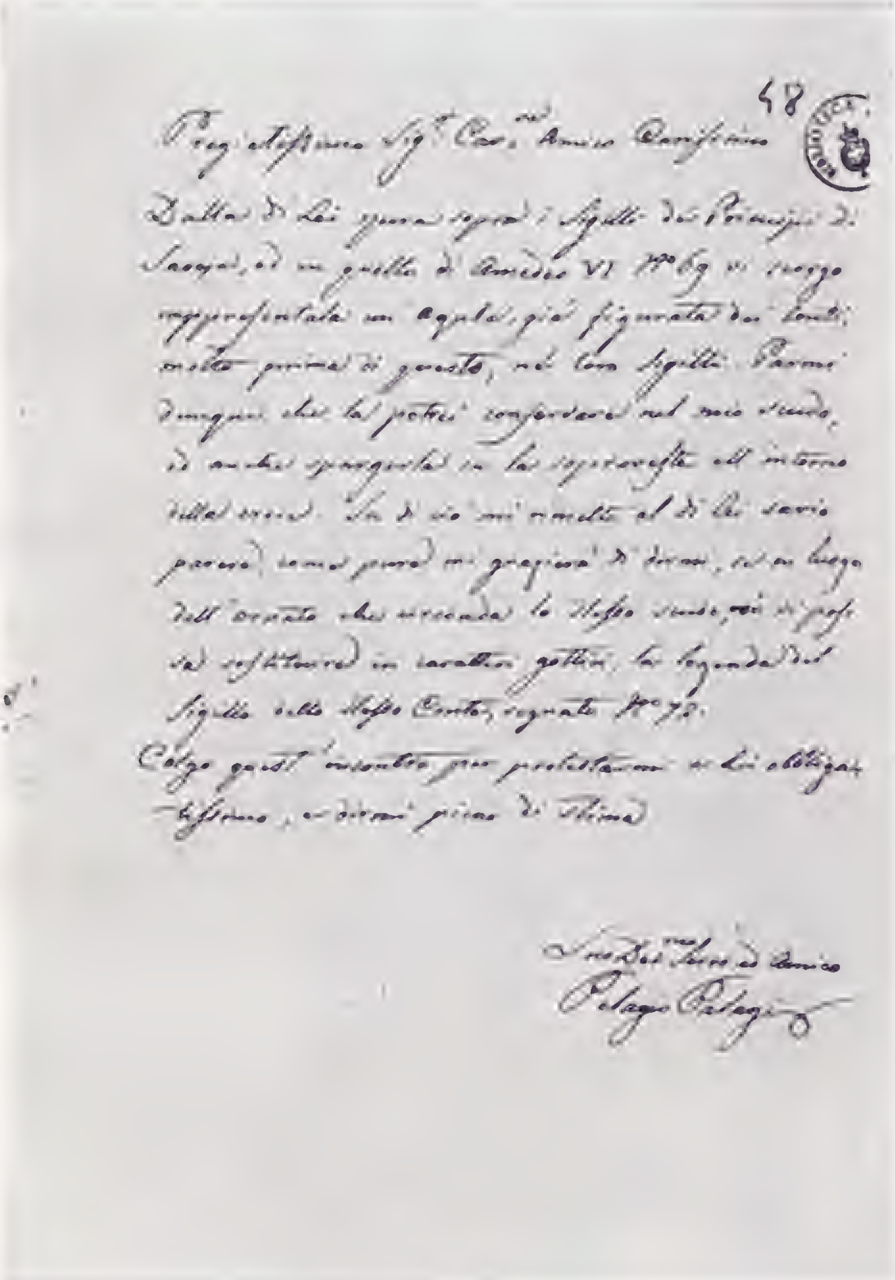


Fig. 10

Fig. 11a. P. Palagi. « La Margheria ». Castello di Racconigi (Torino) Entrata principale.

Fig. 11b. P. Palagi. « La Margheria ». Castello di Racconigi (Torino) Particolare della facciata.

Fig. 11d. P. Palagi, «La Margheria».
Castello di Racconigi (Torino). Particolare del portico.

Fig. 11c. P. Palagi, «La Margheria».
Castello di Racconigi (Torino). La fontana.

Fig. 11: P. Palagi, «La Margheria», Castello di Racconigi (Torino). Particolare della serra.

Fig. 12. P. Palagi, «Villa Traversi», Desio. Particolare della torre neo-gotica.

Fig. 13a. P. Palagi, « La Margheria », Castello di Racconigi (Torino). Interno della Cappella neo-gotica.

Fig. 13b. Arbury Hall, interno del salone neo-gotico.

Fig. 14. P. Palagi. Castello di Racconigi: Salotta etrusca:
Particolare del pavimento.

SEGNALAZIONI

Un leggendario bizantino miniato nella Biblioteca Nazionale di Torino

di Silvana Pettenati

Presso la Biblioteca Nazionale di Torino si trova un codice miniato di notevole bellezza e interesse, il quale, già esposto alla Mostra di Arte Sacra del 1898, è stato creduto, anche in recenti studi, distrutto: mi pare opportuno quindi restituire quest'opera alla conoscenza degli studiosi ed inoltre tentarne un'indagine critica più ampia.

Si tratta del ms. segnato I II° 17, contenente « *Vitae et Acta Sanctorum* » in latino; gli interventi in merito sono molto scarni e presto elencati: in una scheda dell'*Atlante paleografico artistico* [1] viene definito « *singolarissimo* » di valore più artistico che paleografico, riferito a un miniatore che si ispira all'arte bizantina (mentre la scrittura del testo è sicuramente italiana e probabilmente emiliana) e che forse riproduce un'opera anteriore; esso è messo inoltre in relazione con il cod. vat. lat. 375, proveniente dal Monastero di S. Croce in Gerusalemme, che contiene vite di Santi greci, ma è anch'esso scritto in latino.

Entrambi vengono collocati nel XV secolo. Il Toesca nel *Medioevo* [2] dice che la scrittura del ms. vat. lat. 375 *assomiglia* a quella bolognese, ma le iniziali si diversificano assolutamente; le miniature sono « *di maniera nettamente bizantineggiante, se non bizantina, della fine del XIII sec. o del principio del seguente. Era dello stesso miniatore un Leggendario della Bibl. Naz. di Torino, male attribuito al sec. XV* ». Nel *Trecento* [3] tornando sull'argomento, parlerà di un « *miniatore veneto-bizantino* », sempre con-

[1] Cfr. F. Carta, G. Cipolla, C. Frati, *Atlante paleografico artistico*, pag. 41, tav. LXIII, Torino 1899.
[2] Cfr. P. Toesca, *Il Medioevo*, pag. 1092, nota 14, Torino 1927, (2ª ed. 1964).
[3] Cfr. P. Toesca, *Il Trecento*, pag. 842, Torino 1951.

siderando il manoscritto torinese distrutto, cosicchè anche il Pallucchini nel suo recente libro, sulla scorta di una così valida affermazione, terrà conto solo del Leggendario vaticano, di cui pubblica tra l'altro una fotografia [4].

Sembra strana la svista del Toesca, anche perchè l'I II° 17 è ricordato nell'*Inventario dei codici superstiti dopo l'incendio* [5] « *Danneggiatissimo. Molte delle miniature marginali sono tuttavia discretamente conservate* » e nel catalogo dei codici agiografici latini; compare anche nel catalogo del Sorbelli, ascritto però al sec. XII [6].

Come si presenta oggi questo sfortunato manoscritto? La rilegatura in mezza pelle marrone risale a quando il codice fu restaurato dopo l'incendio; i fogli, che presentano il segno delle bruciature lungo il margine, ad uno ad uno sono stati incollati ad un supporto di carta dalla parte della costola. Le miniature sono per la maggior parte ben conservate, però alcune presentano cadute di colore, altre sono raggrinzite [7]. La decorazione è realizzata sia con lettere figurate all'inizio delle varie Vite o Passioni, sia con vignette lungo i margini del foglio che illustrano per mezzo di una sequenza di immagini gli episodi salienti, tanto che anche senza leggere il testo, si può seguire agevolmente la narrazione (fig. 1).

Gli atti leggendari dei Santi, la cui produzione iniziò dal IV sec. e perdurò per tutto il medioevo, hanno per lo più alla base un fatto storico, trasfigurato per l'edificazione dei fedeli in un racconto fantastico da leggersi specialmente in occasione della festa del Santo. Molti temi sono comuni a più santi e derivano dalla tradizione popolare oppure dalla letteratura classica (la storia della fondazione di celebri santuari, il culto di determinate immagini, qualche mito particolarmente famoso). È stata no-

---

[4] Cfr. R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, pag. 83, Venezia-Padova 1964.

[5] Cfr. Cipolla, De Sanctis, Frati, *Inventari dei codici superstiti della Bibl. Naz. di Torino*, in « Riv. di Filologia e Istruzione classica », pag. 481, 1904.

[6] Cfr. Alb. Poncelet, *Catalogue codicum Hagiographicorum latinorum Bibliothecae Nationalis Taurinensis*, pag. 445, Excerptus ex Analectis Bollandianis, tomo XXVIII, Bruxelles 1909; Sorbelli (Mazzatinti), *Inventario dei codici ms. della Bibl. Naz. Un. di Torino*, pag. 140, Roma 1922.

[7] La numerazione a penna in alto a destra segue il recto e il verso dei fogli, mentre in basso a matita sono numerate le carte. Seguirò la prima numerazione, più antica, come già G. Pasini, *Codices Manuscripti Bibliotecae Regii Taurinensis Athenaei*, Taurini 1749, Lat. DLXI, il quale dice: « Membranaceus costans foliis (da intendersi come pagine) 418 saeculi XIV ad finem. Habentur in eo Vitae et Acta Sanctorum. In margine autem pictae sunt imagunculae, historiam et martyrium uniuscuiusque non inconcinne exprimentes ». Le dimensioni del volume sono di mm. 260 x 380, delle pagine mm. 243 x 360; il testo su unica colonna è di mm. 160 x 235.

tata inoltre la somiglianza tra il culto dei santi e il culto tributato dai pagani agli eroi: particolari in comune sono gli onori rivolti al sepolcro e alle reliquie, la traslazione delle reliquie stesse ritrovate dopo una rivelazione divina.

Ancora più interessanti sono per il nostro assunto i rapporti tra le leggende agiografiche e la tradizione iconografica, poichè esiste in effetti uno scambio continuo tra la fonte letteraria e la fonte figurata: come gli artisti si ispirano alla leggenda scritta e orale, così gli agiografi si servono delle rappresentazioni per creare o almeno ampliare e modificare la narrazione.

Molti autori si ispirano a pitture e a mosaici, come Prudenzio per il martirio di S. Ippolito, Asterio di Amasea che nel tessere il panegirico di S. Eufemia descrive un ciclo di affreschi, o Gregorio di Nissa che parlando di S. Teodoro si riferisce espressamente alle pitture della basilica [8].

Ho accennato alla frequenza degli scambi tra agiografia e figurazione artistica, poichè si può pensare che il nostro miniatore procedesse nell'illustrazione sia ispirandosi al testo di cui cercava di dare un'interpretazione visiva, sia tenendo presenti per l'iconografia non solo moduli bizantini, ma anche ellenistico-romani, come accade per la scena della battaglia (fig. 2) o del cavaliere che incombe sul nemico vinto (fig. 3), soggetti propri dei rilievi o sarcofagi storici e delle stele funerarie di tipo militare.

Se noi guardiamo all'arte bizantina dagli ultimi decenni del XIII sec. in poi, cioè alla fioritura dell'epoca Paleologa, notiamo il progressivo manifestarsi di un interesse narrativo sentimentale drammatico, raggiunto da un lato con l'ampliamento del repertorio iconografico e degli episodi che si complicano di figure e di particolari, dall'altro con uno stile più pittoresco e più mosso. Le scene sono realizzate con una concezione unitaria dello spazio, determinato da forme architettoniche complesse, che si rifanno all'architettura del tempo. Le figure snelle e sottili si atteggiano liberamente, con movenze sottolineate da panneggi svolazzanti e dal ritmo lineare nervoso e scattante.

---

[8] Non sempre l'opera artistica che serviva di spunto era di contenuto cristiano: ad esempio nella passione di S. Eleuterio la descrizione della predica agli animali probabilmente è desunta da una rappresentazione di Orfeo. Infatti l'agiografo dà una spiegazione assai divertente: gli animali, che non potevano lodare il Signore con la voce, dimostravano la loro riverenza alzando tutti la zampa destra; risulta chiaro che nel modello gli animali erano rappresentati in movimento per mezzo di questo atteggiamento convenzionale (cfr. H. Delehaye, *Le Leggende agiografiche,* Firenze 1910 e L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien,* Parigi 1959).

Nell'ambito di tale cultura è da inserire il Leggendario torinese, come pure quello della Biblioteca Vaticana, poichè non sussistono dubbi sulla loro somiglianza strettissima.

Ma converrà meglio puntualizzare il riferimento culturale per il momento generico: anche se il centro di irradiazione della nuova arte fu Costantinopoli (e basterà ricordare i notissimi mosaici e affreschi della Kahrjè-Djami e della Fetije-Djami, i quali si mantengono su un tono aulico e raffinato) altro punto di riferimento deve essere Salonicco (affreschi della cappella di S. Eutimio in S. Demetrio e mosaici ed affreschi della chiesa dei SS. Apostoli di tono più realistico e drammatico).

Però le testimonianze di tale cultura non si limitano a questi due centri, ma sono più vaste e altrettanto significative nelle regioni che gravitano intorno all'impero bizantino, Serbia, Bulgaria, Russia e Italia: e proprio a Venezia, dove nel XIV sec. si ha un'intensa ripresa della nuova maniera bizantina, Toesca (1951, cit.) e Pallucchini (1964, cit.) pensano siano stati miniati i nostri manoscritti.

Il Lazareff [9] distingue due correnti nella pittura veneziana del primo Trecento: una che ha come capostipite Maestro Paolo, più legata alla cultura padana, l'altra sviluppatasi intorno alle botteghe dei mosaicisti che lavorarono per il Battistero di S. Marco e la cappella di S. Isidoro, meno originale perchè tenta un compromesso tra i modi bizantini e gotici. Vi è poi un'altra serie di opere di gusto schiettamente bizantino, ispirato, forse più che dai mosaici, dalla miniatura, tra cui la più importante è la parte centrale del Trittico di S. Chiara del Museo di Trieste (un complesso di 36 scene rappresentanti la vita e la passione di Cristo e di Maria, la morte di S. Chiara e le stimmate di S. Francesco) [10]. Se noi confrontiamo i nostri due codici con gli esempi citati, vediamo che, a parte qualche carattere comune, essi si distinguono per una maggior asprezza di segno, una accentuata concitazione drammatica e una più immediata somiglianza con

---

[9] V. Lazareff, *Maestro Paolo e la Pittura veneziana del suo tempo*, in « Arte Veneta », 1954, pag. 79.

[10] Altri dipinti sono stati collegati a questo complesso: per la vasta bibliografia sull'argomento cfr. Pallucchini, 1964, cit. La Walcher-Casotti, *Miniature e miniatori a Venezia nella prima metà del XIV sec.*, Trieste 1962, ha pensato che nella parte centrale del trittico di S. Chiara si possa scorgere la personalità di Marco, fratello di Paolo Veneziano, conosciuto come autore di cartoni per vetrate e arazzi, a cui attribuisce le miniature della Mariegola di S. Teodoro al Museo Correr, fortemente bizantineggianti: ipotesi interessante, ma da accogliere come semplice proposta, in mancanza di elementi sicuri.

i dipinti bizantini: cioè sembra che attingano direttamente a modelli orientali, di cui anzi calcano manierismi e convenzioni.

In ambito veneziano l'accostamento più accettabile sarebbe con i mosaici del Battistero di S. Marco, specialmente con le storie di Gesù del terzo ambiente, delle quali il Pallucchini dice (1964, pag. 78): « *Il magister imaginarius che lavora in questo ambiente sembra conoscere gli affreschi della chiesa di Staro Nagoričino in Macedonia (Jugoslavia) dovuti ai pittori Michele ed Eutichio non dopo il 1321* ». A mio parere quindi le fonti del nostro « *miniatore quasi schiettamente bizantino* » come lo definisce il Toesca (1951, cit.) sono da ricercarsi nella pittura serba, tra la produzione della cosiddetta scuola di re Milutin, il grande mecenate che dedicò moltissime chiese e conventi: l'iniziatore fu il pittore Astrapas che opera a Ohrid nel 1295, ad Arilje nel 1296, a Prizren tra il 1307 e il 1309, a Žiča verso il 1310; ma fin dagli inizi gli sono accanto i più giovani Michele ed Eutichio, la cui prima opera conosciuta sono gli affreschi di S. Clemente in Ohrid firmati nel 1296 (fig. 4); in seguito lavorarono sempre insieme nella chiesa di Sveti Nikita presso Skoplje (1310 circa), probabilmente nella chiesa del Re a Studenica nel 1314 (figg. 7-12), a Nagoričino nel 1317 e Gračanica nel 1321. Nei dipinti di questa scuola, come già abbiamo detto, è chiara la ricerca dell'espressione di sentimenti e contenuti drammatici, per mezzo di personaggi intensamente caratterizzati, di atteggiamenti inquieti, di contrasti intensi di tinte e di ombra e luce. Il soggetto si ispira a fonti letterarie che sono fedelmente riportate in margine alle varie scene; i temi preferiti sono le vite dei Santi, la storia della Chiesa. Tale tendenza culminerà dopo la morte di re Milutin (1321) nel monastero di Deçani, dove, pur con uno scadimento della qualità artistica, saranno illustrati in modo enciclopedico con più di venti cicli tutte le vicende della Chiesa (si pensi che la Passione conta 43 scene, la Genesi 46, il Giudizio Universale 26, il Calendario 365) [11].

Analoga mentalità mostra il miniatore, il cui compito è essenzialmente sintetizzare in figure la narrazione, rendendola più efficace e icastica [12]. Dobbiamo sottolineare però nelle miniature una accentuazione dei gra-

---

[11] Cfr. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953; e *Jugoslavia; Affreschi medievali*, prefazione di D. Talbot Rice, introduzione di Svetozar Radojcic, 1955.

[12] Alla Bodleian Library di Oxford vi è un Menologio del XIV sec., che è concepito come calendario pittorico, poichè le leggende dei martiri e dei santi sono raccontate in forma visiva, senza parole, in quattro pannelli per pagina (cfr. O. Paecht, *Byzantine Illumination*, Oxford 1952).

fismi nei panneggi circonvoluti e un alleggerimento delle architetture più esili e lineari (figg. 5-6-8-9-10-11).

Dopo aver individuato con una certa sicurezza l'ambiente artistico del nostro miniatore, ci si può chiedere: era effettivamente uno straniero che lavorava a Venezia, come è stato detto?

In calce al ms. vaticano si trova un'iscrizione che ci rivela la sua provenienza: « iste liber est mony sancte crucis in jerusalem de urbe ordinis cartusiensis ». Tale monastero, annesso alla basilica omonima fatta costruire da Elena, madre di Costantino adattando il palazzo Sessoriano, fu fondato nell'anno 984 da Benedetto VII, nel 1044 Leone IX lo diede in donazione a Richerio abate di Montecassino, Alessandro II tolse il monastero ai Benedettini e lo donò ai Canonici Regolari di S. Frediano di Lucca. Martino V dopo il 1425 conferì il titolo di S. Croce a Nicolò Albergati certosino, e all'epoca di Sisto IV il convento era ancora abitato da quest'ordine. Io penso che proprio in questo periodo furono cancellate, come si vede chiaramente, alcune parole della scritta, per sostituirvi « ordinis cartusiensis ».

Una prova che anche l'I II° 17 sia appartenuto al monastero può essere la presenza a pag. 266-270 del Sermo in inventione Sancte Crucis e a pag. 403-405 dell'Exaltatio Sancte Crucis.

Della scrittura dei manoscritti si è detto « *di fabbrica indubitatamente italiana e probabilmente emiliana* » (Carta, Cipolla, Frati, cit.), anche se il Toesca (1927, cit.) nota la netta differenza delle iniziali da quelle bolognesi. E il problema è ulteriormente complicato dal fatto che pur contenendo entrambi Vite di Santi, quello della Vaticana elenca santi greci in genere non appartenenti alla tradizione occidentale, mentre quello torinese comprende racconti di santi diffusi in tutto l'Occidente.

La scrittura gotica molto elegante e curata, con una spiccata tendenza alla spezzatura delle curve, con uno stile che si potrebbe definire, grazie all'uso sapiente del chiaroscuro, « pittorico », non sembrerebbe appartenere al tipo derivato dalla « littera bononiensis » molto povero di chiaroscuro, con tendenza « architettonica » alla costruzione di lettere pesanti, piombate con tratti diritti e ordinati. Le lettere si presentano espanse non tanto in senso verticale (tipico del gotico settentrionale) quanto in senso orizzontale. Sarebbe da escludere quindi l'origine dei manoscritti da uno

---

[13] Cfr. R. Besozzi, *La storia della Basilica di S. Croce di Gerusalemme*, dedicata a papa Benedetto XIV da Raimondo Besozzi abate del monastero di S. Croce, Roma 1750.

scrittorio settentrionale, e si potrebbe piuttosto pensare ad una fattura in ambito meridionale.

I rapporti del Sud-Italia con il mondo bizantino sono talmente ampi e continuamente rinnovati, che certo viene assai facile spiegare la singolarità di questi codici inserendoli nell'ambito meridionale. Infatti una divulgazione della miniatura bizantina poteva avvenire tramite i monasteri basiliani, in primo luogo quello di Grottaferrata, dove esistevano un gran numero di manoscritti eseguiti in Calabria, in Sicilia e a Grottaferrata stessa dai monaci medesimi [14]. E ancora basterà per brevità solo citare la politica degli Angioini nei confronti dell'Oriente.

Senza contare che nel ms. di Torino alcune iniziali hanno per decorazione un motivo di fontana, con vasche sostenute da Atlanti e cariatidi, che mescolano un tipo classicistico e un tipo romanico, che può ricordare la cattedra episcopale di S. Nicola di Bari (fig. 13). In altri casi insieme a fregi bizantini, troviamo animali grotteschi simili a quelli di miniature del periodo svevo.

Abbastanza significativa potrebbe essere una notizia comparsa sul catalogo dell'Esposizione di Arte bizantina svoltasi nel 1964 ad Atene, dove alla scheda n. 384 è riprodotta una miniatura staccata, ora al Museo di Stoccolma, che viene datata circa 1280, rappresentante La Guarigione del paralitico, assai vicina stilisticamente ai mss. considerati, che si dice facesse parte di un manoscritto siciliano. Sempre cercando altro materiale di confronto ho trovato un esempio il quale, mentre conferma le osservazioni fatte in precedenza, d'altra parte potrebbe dar luogo ad ulteriori ipotesi: per l'appunto, alla Bibliothèque Nationale di Parigi esiste un Evangeliario del XIV sec. (ms. grec. 54) che ha la particolarità di presentare il testo greco sulla colonna sinistra e sulla destra la traduzione latina parziale, e che si afferma copiato sicuramente in Italia [15]. Per quanto se ne può dedurre dalle riproduzioni, mi pare che la scrittura sia abbastanza vicina ai nostri codici; quanto alle miniature, che sono delle scene rettangolari, concepite come dei veri e propri affreschi, e rappresentano vari episodi dei Vangeli,

---

[14] Cfr. A. Munoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma 1906.

[15] Cfr. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. du VI au XIV siècle*, Paris 1929, pag. 47, tavv. XC-XCV; ms. grec 54, 364 ff., 2 colonne di mm. 318 x 250. Rilegatura in marocchino rosso datata 1602 con le armi e le cifre di Enrico IV, proviene dal card. Ridolfi. Oltre le figure dei quattro Evangelisti avrebbe dovuto contenere una cinquantina di miniature di grandi dimensioni (mm. 160 x 80) poichè sono stati lasciati gli spazi appositi. Solo 23 sono state eseguite e 4 altre semplicemente disegnate.

da un lato si possono accostare agli affreschi serbi citati più volte, dall'altro alle miniature dei due Leggendari italiani, anche se le composizioni sembrano meno varie e movimentate e le figure più massiccie e segnate pesantemente.

Viene naturale chiedersi: a chi potevano servire tali libri con duplice testo, latino e greco? Più semplicemente ci si può di nuovo indirizzare ai monasteri basiliani di rito greco-cattolico; però i costanti riferimenti all'arte serba potrebbero presentare la prospettiva di una destinazione a comunità cattoliche della penisola balcanica (nelle zone di Ragusa, Antivari, Skoplje).

Cioè, e vuole essere una semplice proposta, la stranezza dei nostri Leggendari, scritti in latino ma miniati con stile strettamente bizantino, uno dei quali contiene vite di Santi greci, potrebbe in questo caso trovare una giustificazione. Comunque mi riservo in seguito di approfondire le ricerche, per stabilire in modo meno vago lo scrittorio da cui essi possono provenire.

In definitiva, il miniatore può con fondatezza ritenersi un bizantino, formatosi a contatto con la cultura del primo periodo Paleologo, nella particolare accezione « macedone », cioè secondo quello stile che si può ritrovare a Salonicco, in Jugoslavia e nei monasteri dell'Athos.

Un altro Evangeliario pubblicato dal Weitzmann [16] con disegni a guazzo, alcuni fogli dei quali sono divisi tra Chicago, Parigi e Baltimora, mentre il codice intero si trova nel convento di Lavra sul Monte Athos (cod. A 76), ci riporta come tecnica e come stile all'I II° 17 di Torino, dove pure si trovano alcune scene solo disegnate.

Ad ogni modo, l'ipotesi della presenza di un artista schiettamente bizantino in Italia non è azzardata: infatti il Lazareff [17] pensa che il problema della componente bizantina nella pittura italiana della seconda metà del XIII sec. possa essere chiarito con il ritrovamento di opere eseguite da artisti orientali in Italia, proprio in questo periodo, in cui l'arte di Bisanzio aveva una splendida fioritura, di una vitalità non certo minore di quella dell'XI sec.

---

[16] K. Weitzmann, *A fourteenth-century greek gospel-book with wash-drawings*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1963, pag. 97.

[17] V. Lazareff, *Duccio and Thirteenth Century Greek Ikons*, in « Burlington Magazine », 1931, LIX, pag. 154. Il L. propone alcune tavole, un Arcangelo Michele del Museo civico di Pisa, una Vergine in trono del Museo di Ravenna, una Crocefissione della Coll. Stoclet di provenienza italiana che, pur essendo state eseguite in Italia, per lo stile e per alcuni particolari iconografici inconsueti, ricordano gli affreschi serbi di Nagoričino e Gračanica e quelli del Protaton del Monte Athos.

Quindi esaminando la varietà dei motivi stilistici, iconografici e compositivi dell'I II° 17 e del vat. lat. 375, si potrà comprendere meglio quali fossero i mezzi di diffusione dello stile « bizantino » di cui si parla a volte in modo indiscriminato e generico.

In primo luogo possiamo distinguere nelle iniziali a fondo oro, un oro non troppo brillante che sembra brunito, un tono più aulico più tradizionale quando sono rappresentati santi a mezzo busto o a figura intera, oppure intenti alla lettura (figg. 14-15-16).

Le lettere disegnate con motivi a fogliami imitati dai fregi antichi oppure con intrecci animalistici, molto spesso sono variate da ricordi classici (putti, colonne, figure di tipo erucleo) (fig. 17); altri riferimenti all'antichità si trovano spesso quando nelle vicende dei Santi vi è qualche episodio miracoloso in cui vengono distrutti gli idoli [18] (fig. 18). Lo studio della natura, in special modo degli animali, costituisce una delle caratteristiche salienti delle nostre miniature: si va dagli animali esotici come i dromedari, i leoni e le antilopi, a quelli più consueti (cavalli, asini, buoi, pecore, anitre ecc.) disegnati con tale sicurezza e proprietà che oltre che ad una diretta osservazione della realtà, rinviano alla tradizione ellenistica, fonte principale del revival Paleologo (figg. 19-20). Ma non mancano episodi più quotidiani, come quello del monaco che affetta un grosso pesce o dell'altro che è circondato da una rigogliosa vegetazione di zucche (figg. 21-22).

Una libera fantasia sorregge l'esecuzione delle vignette: e scegliamo per il tono umoristico-avventuroso nel racconto « de monaco captivo », la fuga dei due personaggi sulle acque di un fiume a cavalcioni di due otri gonfiati, ottenuti scuoiando delle pecore, oppure l'amplificazione iperbolica dei movimenti nel supplizio di S. Bonifacio, che viene precipitato in una caldaia di pece bollente (figg. 23-24).

Sarà ancora da notare la concezione dello spazio così sicura e propria: le varie scene o sono ambientate entro costruzioni a forma di edicola, vere scatole prospettiche con soffitto a cassettoni, porte socchiuse, cortine, sormontate per lo più da cupolette o da cuspidi (figg. 5-6-9-10-22); oppure all'esterno dove il terreno è semplicemente suggerito da uno scaglione di roccia e le figure si muovono con scioltezza sul bianco della pergamena come se fossero all'aria aperta.

---

[18] Per la costante presenza di reminiscenze classiche nell'arte bizantina cfr. K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951.

In effetti se consideriamo miniature dello stesso stile ed epoca come il *Libro di Job con commentari* (ms. 5 della Bibl. del Patriarcato di Gerusalemme [19] illustrato con 117 episodi), vediamo che le scene sono considerate come piccoli dipinti rettangolari incorniciati, mentre l'ambiente è suggerito o da una roccia o da una specie di parapetto sul fondo, con una notevole monotonia.

Nel nostro caso invece, pur nella ripetizione di schemi inevitabile in una serie così ampia (l'I II° 17 conta oltre 350 vignette e un'ottantina di iniziali per lo più figurate), si ha l'impressione di una fantasia fervida che cerca continuamente di rinnovarsi.

Il complesso delle illustrazioni si può considerare globalmente oppure si devono fare delle distinzioni tra i due manoscritti e all'interno dei mss. stessi? Ad una prima approssimazione, non sembrerebbero esserci notevoli divergenze: si può dire però che il codice vaticano pare di esecuzione più raffinata e minuziosa, mentre il codice torinese, in alcuni punti specialmente, ha un disegno più calcato e rapido, che raggiunge però una maggior efficacia espressiva. E d'altra parte, trattandosi nel vat. 375 di vite di santi monaci, anche il colore cupo del saio continuamente riprodotto rende l'insieme meno brillante e pittoresco; quello di Torino sia per la varietà delle vicende, sia per i colori vivaci e spesso fantastici raggiunge un notevole risultato dal punto di vista artistico e narrativo.

Nel concludere, mi preme sottolineare che il mio principale intento è stato riportare alla luce, se così si può dire, il codice di Torino e di sottolinearne non solo il carattere di curiosità ma anche il valore artistico, specie in confronto con la produzione media del periodo, che ho avuto possibilità di esaminare. Certamente l'indagine non si può considerare conclusa, e dovrebbe essere perfezionata in primo luogo sotto l'aspetto paleografico, per stabilire in modo più sicuro il luogo di esecuzione.

---

[19] Cfr. P. Hatch, *Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem*, Cambridge Mass. 1931, pagg. 113-120, tavv. LVI-LXIII. Inconsueta e interessante per il suo realismo la scena delle due donne occupate in attività casalinghe, come il telaio e il fuso (c. 234 v.). Da una nota si sa che il Patriarca di Gerusalemme Dositheos portò questo manoscritto a Gerusalemme dal monastero di Rozini al Monte Melnik nel 1674.

Ringrazio il dott. Gian Giacomo Fissore per la gentile consulenza paleografica.

Le fotografie, qui pubblicate, sono state eseguite con assegnazioni del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Frammenti trecenteschi nel Monregalese

di Ada Quazza

La scarsità di testimonianze pittoriche trecentesche in Piemonte si fa particolarmente grave nel monregalese, dove la storiografia artistica non cita neppure un esempio di quel periodo e dove effettivamente le travagliatissime vicende storico-militari e il continuo mutamento di signorie fanno presumere un'attività artistica molto ridotta. Di qui l'interesse di segnalare un'*Annunciazione* (fig. 1), di qualità superiore alla media, dipinta sulla parete di fondo della navata destra nella piccola chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Vicoforte Fiammenga [1].

Il carattere trecentesco dell'opera è evidente, nell'insieme della composizione e nei particolari: ma fuori del comune, in Piemonte, è il timbro culturale, che non trova corrispondenza nei pochi altri esempi noti del secolo, in cui prevalgono gli echi francesi o lombardi. Colpisce infatti il disegno dei volti, soprattutto dell'angelo, interamente estraneo alla morfologia corrente nel taglio largo e duro dei piani, nel disegno diritto degli occhi, sotto l'arco irrigidito delle sopracciglia, nell'arrotolarsi dei capelli dietro l'orecchio sottilmente profilato di luce. Inconsueta anche l'ampiezza delle figure rispetto al campo della lunetta, e il tipo del leggio e del pancone ligneo, a intarsi, dietro la Vergine; e così le vesti, nell'angelo in particolare, in cui la decorazione della stoffa è come sovrimpressa, senza tener conto di pieghe e sfumature [2]. Il richiamo più evidente, sottolineato da

---

[1] Affreschi « di epoca diversa » sono segnalati in questa chiesa, ma senza specificazioni, da N. Carboneri, *Da Mondovì al Santuario presso Vicoforte*, in « Tutt'Italia », Piemonte e Valle d'Aosta, vol. I, pag. 321. Nella guida del Piemonte del Touring Club, inoltre, vengono segnalati affreschi del '300 e del '400, pag. 275. L'unica citazione dell'Annunciazione, ma puramente dal punto di vista iconografico, si trova in *Antichi affreschi monregalesi*, ed. a cura del Rotary Club di Mondovì, 1965, pag. x; essa non è poi ripetuta nella scheda n. 13 relativa alla chiesa dei SS. Pietro e Paolo, pag. 18, dove i vari affreschi vengono datati alla prima metà del '400. Questa indicazione si adatta — se intesa come più vicina alla metà che all'inizio del secolo — ai mediocrissimi santi Pietro, Paolo e Cristoforo dipinti a colori vivacissimi sulla facciata della chiesa; non altrettanto al finto trittico cuspidato con la Madonna col Bambino in trono e Santi, la Crocifissione e l'Annunciazione, che si trova sulla parete di fondo della navata sinistra, e che si lega invece molto bene alla produzione della zona delle Alpi Marittime nell'ultimo quarto del secolo XV, e che, nonostante le evidenti manomissioni, presenta un certo interesse.

[2] La conservazione dell'affresco, tuttavia, non è perfetta: le ali dell'angelo si indovinano appena; è perduta anche la parte inferiore del manto della Vergine e parte

questa misura monumentale — cui non corrisponde, invece, una reale solidità di forme — è alla pittura toscana di tradizione più stancamente accademica, come quella pisana dell'ultimo quarto del secolo. Vengono in mente, infatti, il taglio dei volti giovanili, il disegno dei lineamenti, l'andamento e gli ornati dei panneggi delle opere più antiche di Turino Vanni, come la Madonna in trono e Santi del Museo Nazionale di Palermo, non molto posteriore al 1380; o i larghi piani, il disegno marcato dei volti, l'atteggiarsi delle mani, l'attonita dolcezza delle sante di Cecco di Pietro, nel polittico della Crocifissione nel Museo di Pisa, del 1386 [3]. Tuttavia il colore, a toni rossastri lievemente aurati nei volti, ad ombre ammorbidite e stesura densa, quasi di cera fusa, e le morbide ripiegature nella parte inferiore del manto dell'angelo, mai così marcate nei pisani, riportano piuttosto verso un'area emiliana, di lontani riecheggiamenti vitaliani; così pure lo scivolare del manto e l'atteggiamento della Vergine, in ginocchio sopra una predella, chiusa tra sedile e leggio, richiamano motivi e iconografia, appunto, bolognesi [4]. Il problema principale sta nel giustificare presenze di questo genere nel monregalese: se si pon mente, d'altra parte, che queste erano le componenti culturali consuete della produzione pittorica della vicina Liguria, e colà non mediate, ma portate dall'intervento diretto di artisti immigrati [5], e se si pensa quanto fitte furono sempre le relazioni tra l'uno e l'altro versante delle Alpi Marittime e dell'Appenino ligure, si potranno accettare i suggerimenti stilistico-culturali su esposti, anche mancando la

---

di quella della veste dell'angelo stesso; caduti lembi di colore sul basamento dell'inginocchiatoio e sul sedile dell'Annunciata. Il velario dipinto sotto la lunetta si conserva solo nella parte destra e si direbbe tagliato in basso dal pavimento, forse rialzato nei successivi rifacimenti della chiesa. Così quasi scomparso è il fregio che circondava l'arco della lunetta nell'intradosso tra questa e la volta.

[3] Per un confronto dell'affresco con la Madonna palermitana di Turino, vedi E. Carli, *La pittura pisana del Trecento*, vol. II, fig. 135: confronta soprattutto il giovane santo con il libro aperto in mano, a sinistra, con l'angelo di Fiammenga; il volto della Santa Caterina e dell'angelo di destra con quello della Vergine; il panneggio dei due angeli e della Sant'Orsola con quelli dell'affresco. Per Cecco di Pietro, cfr. *ibidem*, fig. 157.

[4] Un riferimento iconograficamente suggestivo, benchè evidentemente lontanissimo per qualità e stile, è infatti proprio la bellissima Annunciata di Vitale a Mezzaratta. Cfr. C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Milano, 1962, tav. XIII.

[5] Cfr. F. Alizeri, *Notizie dei professori di disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, Genova 1870, vol. I, pagg. 89 e sgg.; A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova*, Milano 1951, pagg. 9 e sgg. In quest'arco di tempo, inoltre, accanto ai pisani, a Barnaba da Modena e a Taddeo di Bartolo, alla cui personalità il dipinto di Fiammenga è estraneo, l'Alizeri cita (pagg. 146 e sgg. e pag. 157) altre presenze settentrionali, come un Giovanni di Giorgio da Padova, documentato a Genova dal 1369 al '97 e un Giovanni da Modena, a Genova nel 1384, attestazioni del complesso intrecciarsi di culture in ambito genovese.

possibilità di confronti precisi con opere ancora conservate in Liguria. Anzi, pensando agli scarsissimi resti di pittura trecentesca anche in questa regione, a paragone della fittissima attività attestata dai documenti su tutto l'arco del golfo, l'affresco fiammenghese verrà a sostenere più validamente, con prova figurativa, il materiale archivistico; e la natura dei confronti, validi per opere entro un ben preciso arco di tempo, nel corso del nono decennio del secolo — nè prima nè dopo essi risultano altrettanto soddisfacenti —, varrebbe per di più a colmare il vuoto cronologico tra l'accento pisano del ligure Francesco d'Oberto e l'opera genovese superstite di Turino stesso, la « Maestà » di S. Bartolomeo degli Armeni, del 1415 circa [6]. Non credo, infatti, che all'Annunciazione possa convenire una datazione troppo anteriore al 1390, perchè, se l'impressione prima può suggerire, per la consistenza degli echi emiliani, una data abbastanza precoce nella seconda metà del '300, particolari come il risvolto del manto della Vergine intorno alle spalle, o la piega doppia, rivelante il soppanno bianco, a metà del manto stesso, e l'assenza di un ambiente architettonico completo per la Madonna, non sono certo elementi che permettano di anticipare troppo la datazione, poichè sono sicure tracce, e tanto più in un dipinto di qualità discreta, sì, ma non certo di stampo innovatore, di un gusto già sensibile a sottigliezze tardogotiche. Del resto, un dato esterno, proprio in questi anni, verrebbe a dare una giustificazione e una convalida più propriamente storica ai contatti liguri, e particolarmente in direzione genovese (l'arco occidentale del golfo offre più frequenti presenze senesi che pisane): nel 1388, infatti, Mondovì fu eretta, con bolla di Urbano VI, a vescovato indipendente [7] e a reggere la nuova sede fu chiamato Damiano Zovaglia, genovese di ragguardevole famiglia; e genovese fu anche il suo successore, Giovanni del Solio, che tenne la diocesi fino al 1414. Benchè manchino notizie

---

[6] Sulla presenza di Turino a Genova, cfr. ancora F. Alizeri, *Notizie*, cit., pagg. 217-220 e A. Morassi, *Capolavori*, cit., pagg. 9 e sgg. e pagg. 33-34, tav. 27.

[7] Mondovì apparteneva, prima, alla giurisdizione del Vescovo di Asti, e così tutte le terre, le chiese e i castelli circonvicini. Al primo vescovo, trasferito nella nuova sede dalla diocesi di Nizza, le storie locali attribuiscono l'aver accuratamente rilevato ogni parte del territorio, degli edifici e delle comunità già sotto la giurisdizione astense e di aver provveduto alla loro conservazione. Anzi, all'inizio del suo episcopato pare risalire la Chiesa di Sant'Antonio (detta « nuova » in un documento del 1390), ora scomparsa e forse corrispondente a parte del vescovado attuale. Di lui e del suo successore si dice che mantennero rapporti con la terra natale. Cfr. G. Grassi di Santa Cristina, *Memorie istoriche della chiesa vescovile di Monteregale in Piemonte, dall'erezione del vescovato sino ai nostri tempi*, 2 voll., Torino 1789.

della chiesa di S. Pietro in questo periodo [8], e nulla suffraghi la supposizione di un collegamento tra la presenza di un vescovo genovese e l'esecuzione di un dipinto di cultura, in senso ampio, ligure, non può tuttavia passare inosservata la coincidenza. Tanto più che questi rapporti diretti con l'ambiente ligure non sono un episodio isolato, ma trovano rispondenze — controllabili su testi figurativi ancora esistenti in Liguria — in altri dipinti monregalesi, benchè la cultura ivi rappresentata non sia più di impronta pisana, ma si riferisca a prototipi barnabiani o seneseggianti [9].

Fra gli affreschi nell'abside di un'antica chiesa poco fuori Ormea, una figura di *Santo* [10] ricorda infatti molto da vicino, nell'impianto sicuro della figura, chiusa nel manto sobrio e diritto, nel volto, a lumeggiature marcate sul naso e sulla fronte rugosa, i santi di Barnaba, come i SS. Pietro e Paolo del polittico di Lavagnola [11] e richiama anche, seppure soltanto nel taglio largo della fronte e nel disegno degli occhi, le figure di Taddeo di Bartolo, come il San Giovanni Battista di Triora, per esempio. Ma il caso più evidente è la nota *Madonna col Bambino* proveniente da Carassone, e ora nella sacrestia del Duomo di Mondovì Piazza (fig. 2). Più che connettersi ad esperienze lombarde o veronesi, come ha suggerito finora la storiografia artistica [12], mi pare si richiami ai modelli di Barnaba da Modena — seb-

---

[8] Non si trovano notizie di questi anni nemmeno nell'opera di Don Luca Lobera, (*Delle Antichità della terra, castello, e chiese di Vico e dell'origine della città di Mondovì*, Mondovì 1791), che era priore precisamente di questa chiesa. Un tempo sotto la chiesa plebana di Vico, passò sotto il controllo dell'abbazia di San Benedetto d'Azano (Asti) nel XII secolo; ma già nel 1367 pare fosse retta da preti secolari, prima di passare definitivamente al Capitolo di Mondovì per decisione di Felice V. Si suppone però che il passaggio fosse già avvenuto *de facto*, se non *de iure*, al tempo della costituzione del vescovato monregalese.

[9] Del soggiorno genovese di Barnaba, 1361 c. - 1383, rimangono, com'è noto, numerose opere (cfr. A. Morassi, *Capolavori*, cit., pagg. 10 e 28 e sgg.; P. Rotondi, *Il polittico di Barnaba da Modena a Lavagnola*, in « Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria », n. 3, Genova 1955). Di Taddeo di Bartolo, a Genova dal 1393 al '98, la cui attività pare essersi svolta soprattutto verso la riviera di ponente, rimangono *in loco*, com'è noto, il Battesimo di Cristo della parrocchiale di Triora, datato 1397, e al Museo Civico di Savona una Madonna (cfr. A. Morassi, *Capolavori*, cit., pagg. 10 e 31-32; e la recentissima monografia di S. Symeonides, *Taddeo di Bartolo*, Siena, Accademia degli Intronati, 1965).

[10] Ormea, Madonna delle Ciliegie, abside incorporata in una chiesa settecentesca: cfr. *Antichi affreschi monregalesi*, cit., scheda 23, pag. 38, tav. LXXIII, dove il dipinto, in base ad una data — 1478 — graffita sulla parete, viene assurdamente riferito, insieme ad altri più tardi, alla metà del XV secolo.

[11] Il polittico, con la Madonna col Bambino, otto Santi e la Crocifissione, nella nella chiesa parrocchiale di Lavagnola, è datato 1376. Cfr. P. Rotondi, *Il polittico di Barnaba*, cit., fig. 19.

[12] Cfr. L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1962, pag. 111, e *Antichi affreschi monregalesi*, cit., pagg. x e 1-2. Il dipinto appare non perfettamente conser-

bene semplificati nel disegno e interpretati con diversa tenerezza di colore —, nell'impostazione della figura, nell'inclinazione del volto, nel cadere ondulato del manto dal capo, nel gesto e nella forma delle mani e nella vivacità del Bambino: si veda la Madonna col Bambino e angeli della cattedrale di Ventimiglia, e soprattutto la pala dei Mercanti della Galleria Nazionale di Pisa [13]. Si è di fronte, in un momento non troppo lontano, forse, dall'attività del modenese, e comunque entro la fine del secolo, dato il notevole controllo stilistico dell'opera, ad un'esperienza analoga a quella dei pittori liguri della cerchia di Niccolò da Voltri, benchè in quest'ultimo sia più forte — nel gusto degli ornati e nella più dilatata costruzione delle forme — l'influsso di Taddeo di Bartolo. Particolarmente significativo, a questo riguardo, è il confronto tra l'affresco di Mondovì e la Madonna col Bambino della Pinacoteca di Savona (fig. 3), esposta a Genova, nel 1956, come opera della bottega di Niccolò all'inizio del XV secolo proprio in virtù di questa fusione di schemi barnabiani e ideale congenialità con i modi di Taddeo [14]. L'affinità, soprattutto nel Bambino, è così sorprendente da costituire una prova decisiva di questi contatti e tale da sottolineare in maniera definitiva la differenza tra l'affresco monregalese e la serie numerosa delle altre Madonne col Bambino della zona — come la Madonnina del Latte di San Bernardo delle Forche a Mondovì Ferrone [15] —, già partecipi, esse sì, delle formule del gotico internazionale più avanzato.

---

vato e ritoccato in più punti, specie nel contorno del corpo, delle braccia e delle mani del Bambino, nelle mani della Madonna e nel fondo.

[13] Cfr. A. Morassi, *Capolavori*, cit., tav. 15, e P. Rotondi, *Il polittico di Barnaba*, cit., fig. 27.

[14] Cfr. *Mostra di opere d'arte restaurate*, « Quaderni della Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Liguria », n. 6, Genova 1956, pagg. 16-17. Sebbene le osservazioni del Rotondi, curatore della scheda, siano convincenti, mi sembra che il rapporto della Madonna di Savona con Barnaba non sia soltanto generico, sia pure in ambito prevalentemente iconografico, data la strettissima analogia di parecchi particolari con la Madonna barnabiana della Pinacoteca Sabauda di Torino, per esempio (la posizione del Bambino rispetto alla Madonna, l'identità del cartiglio che il Bambino stesso tiene nella destra, il disegno e la posizione della mano destra della Madonna), e con la Madonna di Francoforte (il cadere del manto della Madonna, il disegno della sua mano sinistra e del manto sul braccio sinistro). Cfr. P. Rotondi, *Il polittico di Barnaba*, cit., fig. 26 *a*) e *c*). Per Niccolò da Voltri, cfr. A. Morassi, *Capolavori*, cit., pag. 32-33.

[15] Cfr. *Antichi affreschi monregalesi*, cit., tav. XVI.

Le fotografie qui pubblicate sono state eseguite con assegnazioni del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

Un affresco del '300 lombardo ad Asti e un ciclo frammentario a Mondovì

di Giovanna Grandi

Per una storia della pittura piemontese nel '300, che offre paragrafi di intenso valore, ma scarsi nel numero e distanziati nel luogo, può certamente presentare interesse e comunque imporsi per una sua semplice bellezza l'affresco con « La Vergine, il Bambino e S. Secondo » (Asti, S. Secondo), che, già segnalato dalla Griseri nel recentissimo volume su *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte* [1], mi pare valga ora la pena di presentare (fig. 1). La semi-lunetta è sita in un andito quasi esterno alla chiesa, che collega l'ultima cappella sinistra con il corridoio che porta alla via al Teatro Alfieri.

Lo stato del dipinto è piuttosto precario, presentandosi addirittura isolato sul muro stesso che lo sostiene, scalzato d'ogni parte dell'arricciatura e ridotto tutto pietra e mattoni. Che il dipinto fosse originariamente simmetrico e continuasse con un'altra figura sulla destra non par strettamente necessario: altri, numerosi esempi in Piemonte mostrano come il gusto per un racconto vero, sciolto d'ogni preconfigurazione di strutture e di composizione fissa, sia spesso fondamento all'iconografia, d'altra parte in questo caso la centinatura della lunetta, a doppia ghiera di conci bianchi e rossi alternati, potrebbe far presumere una ideazione più completa per la stessa architettura della lunetta e conseguentemente per la pittura. Del resto sarebbe ancora possibile (ma arduo), supporre che l'affresco continuasse anche verticalmente, verso il basso; nel qual caso la fascia che attualmente lo delimita potrebbe esser di epoca più tarda.

Mancando purtroppo la possibilità di leggere chiaramente la scritta [2] (né ugualmente si può fare per il cartiglio che il Bambino trattiene), e mancando altresì notizia circa i lavori compiuti in questa parte della Collegiata di S. Secondo [3], non rimane che limitare il discorso a quanto è ora visibile.

---

[1] Ed. F.lli Pozzo, Torino, 1966, pag. 26.

[2] L'affresco è stato oggetto da parte mia di un esame compiuto con l'ausilio di una lampada al quarzo: tuttavia non sono affiorati colori che permettessero di leggere più di quanto non sia possibile ad occhio nudo.

[3] La Chiesa Collegiata di S. Secondo, la più antica di Asti, era sorta poco dopo il

Intanto, considerazioni di iconografia e di stile permettono una datazione precoce, che potrebbe aggirarsi al penultimo quarto del Trecento. La stessa alternanza di conci rossi e bianchi come incorniciatura dell'affresco è indice di certa precocità: essendo solitamente più tarda la decorazione pittorica a elementi naturalistici o geometrici. L'affresco verrebbe quindi, cronologicamente, a legarsi, fra gli altri, ai poco distanti affreschi di Montiglio, che la Brizio diceva appunto del 1370 circa [4] e che tuttavia sono stati, sulla traccia del Longhi [5], recentemente anticipati, molto convincentemente, a poco prima della metà del secolo [6].

E da Montiglio poi non sarebbe azzardato, mi pare, risalire a Viboldone per scoprire la sorgente a cui si accosta il frescante piemontese: che certamente drammatizza e concretizza il giottismo di Viboldone, dove Giusto [7] già si era fermato ad ammorbidire per via di colore la lezione di Giotto, anzi a « tramutare la materia cromatica nell'immaterialità del lume » [8], il che sarà poi spesso prerogativa lombarda.

Sarebbe dunque avvincente poter individuare una « rotta » di viaggio per maestranze o artisti che, per tempo, scendendo dalla Lombardia e passando per Montiglio (anch'esso in questo momento proprietà territoriale viscontea), giungessero ad Asti e di qui passassero a Vezzolano, per poi diffondersi alle altre zone piemontesi di diramazione lombarda, che il Castelnuovo ha indicato (e occorrerebbe insistere ancora sui nitidissimi, notevoli « Dottori della Chiesa » di Vezzolano). A questo capitolo di '300 locale la Griseri ha recentemente aggiunto [9], convincentemente, gli affreschi di

---

martirio del Santo (30 marzo 119), trovandosi ancora fuori della cinta muraria nel 940. In seguito alla decisione da parte del Capitolo circa l'ampliamento (1256), verso la fine del XIII secolo si cominciarono i lavori, che durarono fino ad inoltrato '400. La chiesa, che era detta anticamente S. Secondo del Mercato per distinguerla da quella di S. Secondo de Turre rubea (ora S. Caterina, rifatta completamente dal Feroggio a partire dal 1766, adiacente infatti alla torre in mattoni rossi avanzo della cinta muraria romana), fu poi appesantita da un portico seicentesco addossato alla facciata, rimosso nel 1870 (così in N. Gabiani - F. Gabotto, *Contributi alla storia di Asti nel Medio Evo*, Pinerolo, 1906).

[4] A. M. Brizio, *Affreschi trecenteschi nella Cappella del Castello di Montiglio*, in « Bollettino Soc. Archeol. e Belle Arti », genn.-giugno 1933.

[5] R. Longhi, *Catalogo della Mostra « Arte lombarda dai Visconti agli Sforza »*, Milano, 1958; (lo stesso testo è in « Paragone », n. 101, 1958).

[6] E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, in « Arte antica e moderna », 1961.

[7] L'attribuzione a Giusto de' Menabuoi del « Giudizio Finale » nell'Abbazia di Viboldone (1349) spetta al Longhi: *Fatti di Masolino e Masaccio*, in « Critica d'arte », 1940 (XXV-XXVI), nota 4, pag. 180.

[8] V. ancora Longhi, *Frammenti di Giusto di Padova*, in Pinacotheca », 1928.

[9] A. Griseri, *op. cit.*, Torino, 1966, pag. 120, nota 38.

S. Pietro ad Avigliana: si vedano i bellissimi riquadri con l'Annunciazione e la Natività, che, con racconto scorrevole, presentano una prospettiva di mattonelle arrampicate, un'architettura scattante, che piacerà a Jaquerio.

Senonchè mi pare che in confronto al ciclo di Montiglio, che riflette « una situazione... espressa e indagata, tra drammaticità e grave dolcezza » [10], l'affresco di Asti sia decisamente più legato alla pittura lombarda dopo la lezione di Giovanni da Milano: soffermandosi volentieri sulla dolcezza del dato umano, sulla realtà tradotta in tenerezze di colore e di pelle, avvalendosi di un colorito diffuso e luminoso.

Ma occorre ancora sottolineare come lo spunto per tale sensibilità (di colori e di luci), per questa sfumatura leggera di ombre, vadano ricercati, ammessa la provenienza lombarda, in quella parte più chiaramente ancora legata agli arrivi dalla Toscana e dall'Umbria, di cui un esempio erano state, per tempo, le storie di Santa Faustina e Santa Liberata (già a Como, Monastero di S. Margherita, ed ora al Museo Civico) (si veda l'episodio delle due Sante accolte in convento).

Nè, d'altronde la posizione geografica e politica di Asti nel '300 escluderebbe da parte dell'autore la sua possibile conoscenza, oltre che di cose lombarde, anche di una cultura vagamente senese-provenzaleggiante, quale del resto è pure possibile ritrovare in Liguria e non solo nel Trecento ma anche più frequentemente dopo (ad es. in Nicolò da Voltri).

Il Piemonte può, mi pare, aver facilmente assunto (né sembri poi eccessivamente aperta la sua ricettività, poichè sostenuta da originale autonomia fantastica), quante informazioni di cultura e di iconografia arrivassero per un lato dalla Toscana verso l'ovest franco-ligure, dall'altro dalla Lombardia: da quest'ultima fonte, tanto più, già tradotti gli elementi toscani in un linguaggio più apertamente nordico.

Un rapporto di contiguità cronologica (e l'analogo gesto del Bimbo che si stringe con la gota alla Madre), si potrà riscontrare ancora confrontando le opere di Barnaba da Modena, che, dopo aver soggiornato in Liguria dal 1361, era passato in Piemonte, ad Alba e a Rivoli, rimanendo nella regione tra il 1370 e il '77.

Per restare all'affresco astigiano, bisognerà fermarsi a valutare la delicata leggerezza degli impasti, che sembrano stendere una pelle trasparente sull'intonaco (ahimè tanto sottile che in molti punti appare del tutto caduto); mentre rimangono, preziosi, gli accordi di rosa-arancio nel manto

---

[10] A. Griseri, *op. cit.*, pag. 27.

e nella elegante berretta del Santo, e ancora nel roseo incarnato del Bimbo a contrasto col nero delle vesti e col bianco delle aureole, un tempo forse in pastiglia dorata. Ovunque, un colore « unito e fuso », che determina il disegno e non ne è al contrario complemento, una luminosità tanto soffiata e intenerita che par di trovarsi non in Piemonte ma vicino ad Assisi, a diretto contatto con il « pointillisme » di Stefano (e del resto, se non erra il Vasari, proprio a Milano Stefano era stato operoso); nei volti, nei gesti, un patetismo che non impedisce al Santo di imporsi come nobilissimo ritratto, nè alla Vergine come intelligente ripresa da analoghe figure di Giovanni da Milano; si veda ad es. la « Vergine annunziata » del Museo di Pisa, che il Toesca pubblicò come anteriore agli affreschi di S. Croce [11]; per non parlare addirittura di quelle stupende figure femminili nella piccola ancona della Galleria Nazionale di Roma, che tanti suggerimenti paiono proporre all'ignoto frescante di Asti, per il tramite di successivi interventi lombardi.

Un piccolo frammento, dunque, questo di Asti, da servir di propaggine per altri di maggior mole che tradurranno, con una parlata ormai piemontese, e come s'è detto con la sovrapposizione di altre culture, il messaggio del '300 lombardo.

Un eloquio affine, per cronologia, si conosce ancora dai frammentari affreschi del Vescovado di Mondovì [12], relativi a « Storie della vita di S. Antonio Abate » (fig. 2). Anche qui indubbiamente la fonte va ricercata negli oratori e nelle cappelle lombarde, dove i racconti ad esaltazione della vita dei santi erano stesi sulle pareti con spontanea continuità, ad uso dei fedeli che partecipavano coralmente ai singoli episodi.

Qui tuttavia il racconto si fa ancor più piano; e l'umiltà del Santo semplifica le architetture, i gesti, le movenze dei fraticelli e dei contadini che incedono in tuniche a lunghe pieghe, i visi corrucciati a seguir di lontano l'Ufficio che ha luogo nel piccolo tempio; e giusto in centro, in atto di profonda devozione, il giovane s'inginocchia a baciare l'immagine (reliquia) che il fraticello gli porge.

---

[11] P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912.

[12] Devo la segnalazione e le fotografie alla cortesia della prof.ssa Griseri, che ringrazio vivamente. I riquadri appaiono fortemente scorciati per l'impossibilità di riprenderli fotograficamente in maniera corretta, data la strettezza dell'andito in cui si trovano. Riprodotti con una scheda breve che riporta l'utile citazione del Grassi (*Memorie istoriche della Chiesa Vescovile di Monteregale in Piemonte*, Torino, 1789) nel testo di P. Gasco, R. Bongioanni, G. Raineri, *Antichi affreschi del Monregalese*, Mondovì, 1965, pag. 2.

Un episodio dunque di sommessa e sincera religiosità, quale sarà dato ritrovare tanto frequentemente nelle cappelle e nelle pievi della campagna monregalese, dove la pietà popolare s'identifica nei personaggi che circondano i santi, scelti tra quelli che paiono più vicini e più comprensibili, nella loro umile partecipazione alla vita contadina, al pubblico dei fedeli.

Non per questo però l'autore pare di estrazione troppo popolare: la finezza dei tratti, la sensibilità per le gradazioni del colore e del chiaroscuro, che appaiono ancor più evidenti in quest'altro frammento (fig. 3), indicano una conoscenza indubbia di culture anche extra-piemontesi: il che poteva non esser raro a Mondovì, passaggio obbligato per i pellegrini che dal Nord scendevano ai santuari della Liguria, e per i pittori che transitavano sulla stessa via, diretti agli stessi santuari a lasciarvi la loro opera; e agli artisti locali non doveva certo mancare il contatto con tali viaggiatori, che li informavano delle ultime novità, raccontavano delle ultime imprese pittoriche compiute nel Nord. La fantasia ricamava intorno ai suggerimenti assorbiti, aggiungendo episodi e personaggi, raccontando fatti di vita umile e quotidiana trasfigurata dalla presenza del Santo, volta a volta contadino o cavaliere.

Anche qui, dunque, alla fine del Trecento, son stesi sulle pareti i tratti che già si erano conosciuti frequentemente tra Piemonte e Lombardia: a volte (come nel caso dei tre bei ritratti frammentari), con punte veramente alte, per sottigliezza di disegno, per robustezza di incisività nei profili, tali da farci apprezzare sinceramente la poesia e il valore dell'ignoto frescante, e considerare la sua opera come un risultato non periferico per un catalogo della tarda pittura trecentesca in Piemonte.

Un affresco jaqueriano a Lanzo Torinese

di Augusto Cavallari-Murat

Una cronaca manoscritta del Convento dei Cappuccini di Lanzo Torinese ricorda una iscrizione antisabauda posta su un arco in fine della contrada del Borgo cintato in vicinanza della porta turrita di Aymone di Challant [1], accanto ad un ritratto che il cronista riteneva di Amedeo VI detto il Conte Verde [2].

L'iscrizione è stata cancellata nel 1799 e l'arco trasversale, schizzato in una gustosa prospettiva dal D'Andrade, da tempo è stato asportato; perciò il ritratto del Conte Verde, nel Castello di Lanzo fatto prigioniero e poco dopo liberato dietro riscatto pecuniario, non si sa dove cercarlo qualora fosse ancora sotto ritinteggiature o intonaci ottocenteschi.

La notizia tuttavia (assieme ad altri ricordi quali gli archiviati privilegi in favore del Castello concessi dal Conte predetto nel 1351 e nel 1378 e dai suoi successori negli anni 1384, 1408, 1466) conferma che i Sabaudi vi bazzicavano durante un laborioso maneggio diplomatico per consolidarne la occupazione a svantaggio dei Paleologi, Marchesi di Monferrato, e che dimostra che vi promuovevano anche attività culturali chiamandovi o mandandovi artisti e tecnici della loro corte [3].

I Castelli di Lanzo e Balangero erano in quell'epoca due punti d'appoggio, non sempre concordanti nelle fluttuazioni del fronte tra lo stato sabaudo e lo stato monferrino, tra i quali s'inserivano in un gioco abbastanza autonomo gli Acaia ed i bellicosi policromi feudatari canavesani [4].

L'affresco, di cui faccio qui la presentazione, si trova in una stanza d'un fabbricato addossato alla Torre d'Aymone; in una camera che si trova al piano terreno verso la strada del Borgo che passa entro la Torre ed al terzo piano verso quella piazza Gallenga ch'è stata il cuore dell'amplia-

---

[1] A. Cavallari-Murat, *La porta turrita di Aymone di Challant in Lanzo Torinese*, Bollettino della Soc. Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, Torino, 1947.

[2] « Sabaudiae Sol viribus imperii hic viridans stetit / et imparata arce munitum arcuit hostem / non ferro, nec armis nec ut alibi fuga / sed asse et quiete pugnans triumphator prius, quam bellatore ».

[3] Ms. alla Biblioteca Reale: copia di tali *Statuti di Lanzo fatti in seguito ai privilegi concessi da Amedeo VI nel 1351 e conferme dei medesimi sino al 1466.*

[4] C. Rosa Brusin, *Balangero, Villanova, Cafasse, Mathi in Val di Lanzo*, Venaria Reale, Tip. Regis, 1923.

zione fuori mura dell'aggregato urbano, forse già all'epoca di Amedeo VIII. Attualmente la casa è di proprietà del signor Balbo.

È noto che l'ottavo degli Amedei successe al Conte Rosso essendo in minorità, e dopo un lungo periodo di reggenza di Bona di Borbone vedova del Conte Verde, fu elevato alla dignità di Duca dall'Imperatore Sigismondo nel 1416 e potè riunire gli stati dei due rami dei Savoia, in conseguenza dell'estinzione degli Acaja, nel 1418.

Cito tali date perchè la Madonna con Bambino e con San Giovannino è attribuibile a prima vista alla prima metà del Quattrocento e precisamente inquadrabile nella pittura jaqueriana.

Giacomo Jaquerio, probabilmente figlio di Giovanni, nel 1401 è già attivo nel convento dei Domenicani a Ginevra, nel 1403 dipinge forse insieme al padre negli sguanci delle finestre della porta Marmorea di Torino; nel 1404 abita col fratello Matteo in case a S. Agnese e S. Simone della città torinese, essendo in servizio di Ludovico d'Acaja; nel 1418 è pagato per pitture eseguite nella camera del principe e nella contigua cappelletta del Castello di Pinerolo. Successivamente nel 1426 lo vediamo retribuito per lavori pittorici ordinatigli da Amedeo VIII nel Castello di Thonon. Poi nello stesso 1426 è nuovamente a Torino, dove lo si ritrova nel 1429 e nel 1440, essendo stato nominato *clavarius* della Città. Di quell'epoca sono gli affreschi firmati in Sant'Antonio di Ranverso. In Torino muore il 27 aprile 1453 [5].

Si è appreso recentemente che un omonimo Jacopo Jacherius da Niella era stato attivo alla Certosa di Casotto nel 1326, ponendo una nuova ipotesi sull'origine della famiglia che il Rondolino diceva torinese [6].

Si sa infine che a Giacomo Jaquerio si è tentato di attribuire le pitture della sala baronale del Castello di Manta Saluzzese, fatte comporre forse da Valerano di Saluzzo detto il Bardo traendone i soggetti dai personaggi del poema cavalleresco *Le Chevalier Errant* che suo padre, il marchese Tommaso III aveva scritto presso la corte di Parigi nei primi anni del secolo [7].

---

[5] F. Rondolino, *La pittura torinese nel Medioevo*, Atti della Soc. Piem. d'Archeologia e Belle Arti, VII, 1897; V. Viale, *Notizia di una pittura di Jacobo Jaquerio a Ginevra*, Bollettino della Soc. d'Archeologia e Belle Arti, Torino, 1947.

[6] G. Barelli, *Cartario della Certosa di Casotto*, S. Dalmazzo, ed. Bertello, 1957; G. Raineri, *Antichi affreschi del Monregalese*, Cuneo, ed. Borello, 1965.

[7] M. Bernardi, *Tre monumenti pittorici del Piemonte antico*, Torino, Ediz. Ist. S. Paolo, 1957; dove non si esclude la tesi orale di Noemi Gabrielli della paternità di Jacomo Jaquerio per gli affreschi di Manta. Cfr. anche: L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, Casanova, 1963.

Tommaso era morto nel 1416, da tre anni quarto insignito da Amedeo VIII del collare dell'Annunziata e S. Maurizio e sostenitore convinto del Savoia come Felice V, antipapa.

Valerano morì nel 1443. Era figlio della bella Olmeta de Solio, decantata per la sua bellezza nel *Chevalier Errant*, fiamma di Tommaso dal quale ebbe tre figli, prima che legalmente impalmasse nel 1403 in Francia Margherita di Roussy.

L'intreccio di relazioni tra i Saluzzo ed i Savoia potrà un giorno diventare importante, specialmente se l'affresco lanzese sarà ammesso come un anello di giunzione tra le pitture di Sant'Antonio e quelle di Ranverso e Manta.

Il taglio attuale della composizione non è evidentemente quello originario. Non è azzardato pensare che l'affreschista abbia seguito uno schema iconografico e decorativo a guisa di polittico impegnante tutta la parete della stanza di questo edificio in prossimità ed in servizio della Torre civica.

In mezzo stava la Madonna seduta in trono, vestita con tunica rossa carmino dall'alta cintura rosata e con mantello scuro foderato di bianco, aureolata mediante aureola argentea e mediante la fluente capigliatura bionda trattenuta dietro i padiglioni auricolari e piegata a seguire e sottolineare la delicata curva delle spalle. Mancano a dare la caratteristica profilatura ad esse delle figure del neogotico internazionale del principio del Quattrocento le parti del manto dalle ginocchia ai piedi; tuttavia s'intravede abbozzata l'ondulazione armonica che risuona nella porzione residua dell'immagine sacra. Il Divino Infante, pure aureolato, appare come un piccolo Dio non tanto per la cruciforme quadrilobatura dell'aureola ma per la singolare tunichetta di velo bianco trasparente e ricamato che più simbolicamente lo indica protagonista dell'incarnazione miracolosa. Egli alza un braccino benedicente e con l'altro aiuta la gambetta destra a piegarsi in drammatica posizione che accentua la funzione di cardine di simmetria di tutta la composizione assunta dall'altro arto inferiore.

Il fine e quasi calligrafico volto della Vergine, col naso aristocratico e col mento appuntito girato di tre quarti, è lievemente reclinato a protezione del Figlio e mostra compiacimento per la ultraterrena avventura scaturente. Il volto tondeggiante di Gesù è frontale, è serio, quasi severo come un Padreterno Pantocratore, deriva dai putti di Barnaba da Modena come anatomia, ma è immagine quattrocentesca rinascimentale.

Le rosee membra d'ambedue sfondano contro un verde e scuro prato ornamentalmente descrittivo che fa da fondale al di là di una specie di transenna di materiale rosso. Forte risalto prendono dunque i due volti espertissimamente modellati dal chiaroscuro e dal colore ed anche la delicata purissima mano della Madonna che s'accosta in significato protettivo al Figlio ma accentuante il significato musicale dei ritmi calligrafici che sotto un chiaroscuro ed un colorito d'anticipazione rinascimentali contrappuntano a mo' di filagrana gotica il bel dipinto.

Sulla destra doveva stare un altro personaggio, ora o coperto o cancellato. Sulla sinistra tuttora sta un giovinetto con tunica rossa da chierichetto in atto di leggere su un messale una preghiera scritta in caratteri gotici. La testa coperta da zazzeretta biondorame e da aureola argentea è reclinata graziosamente e sfonda anch'essa sul verde scuro. La cintura della tunica porta ricamati dei fiorellini. Manca la parte dalle ginocchia in giù.

Ho fatto precedere alla descrizione la congetturata organizzazione del polittico, per impedire che sorga una impresione del quadro inadatta al tempo, come invece opera la incorniciatura attuale tangente alle teste ed incoerente.

Al tatto l'affresco è liscio, quasi con aspetto di pittura a vernice. È la caratteristica patina degli affreschi di Sant'Antonio di Ranverso, forse ad encausto oppure trattato anche con quell'olio di noci che ricordavano gli antichi contratti.

È decisamente una cosa intrinsecamente notevole: una delle più belle Madonne piemontesi del tempo.

Il pensoso volto di Gesù ricorda il penetrante sguardo dei profeti di Sant'Antonio di Ranverso e fa fantasticare di anticipazioni proprie ad un tempo ch'è dopo le virtuosità di Gentile da Fabriano e di Jacobello del Fiore.

I volti della Vergine e del San Giovannino da sacra rappresentazione ci fanno anche pensare ai personaggi della sala baronale di Manta.

Ecco perchè poc'anzi dicevo che l'opera lanzese potrebbe significare, ad un più maturo esame, un anello tra due tempi di Giacomo Jaquerio oppure tra due personalità jaqueriane non ancora evidenziate dalla critica.

Io attendo con impazienza la distribuzione di un libro su Jaquerio ch'è presso un editore torinese e che certamente avrà elaborato l'antica materia di studio che trent'anni fa, appena laureato, smossi con giovanile

entusiasmo per capovolgere i giudizi allora correnti sullo sviluppo dell'arte piemontese: io proposi di declassare Canavesio e di riqualificare Jaquerio, contrariamente alla tradizione critica instaurata dal Weber [8].

Attendo ansiosamente che gli specialisti dicano, che Torino ha in Jaquerio il proprio Masolino, così come il Longhi disse che Venezia aveva « il suo Masolino nel grande Antonio Vivarini ».

Aggiunte al catalogo di Giovanni Canavesio

di Elena Brezzi Rossetti

Nella lunetta sulla parete di fondo della loggia Comunale di Albenga esiste un affresco per il quale il Lamboglia nel 1953 [1] aveva suggerito il nome del Canavesio; la recente scoperta di due documenti albenghesi fatta dal Birolli [2] e la mia ricostruzione dell'opera del pittore, mi inducono ora a risollevare l'argomento da un punto di vista più strettamente stilistico.

L'affresco rappresenta al centro la Crocefissione [3] (fig. 1) a sinistra lo stemma di Genova con la croce rossa in campo bianco accanto al simbolo imperiale ghibellino dell'aquila e a destra lo stemma di Albenga (croce rossa in campo d'oro), accostato ad una complessa figurazione recante al centro

---

[8] A. Cavallari-Murat, *Considerazioni sulla pittura piemontese verso la metà del secolo XIV*, Bollettino Storico Bibliografico Subalpino, 1-2, 1936; cfr. sulla nuova impostazione: A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, Paravia, 1942.

[1] La loggia, costruita nel 1421 per le riunioni del Parlamento cittadino, aperta da un lato alla vista del pubblico, è coperta da due campate con volta a crociera e chiusa sul fondo da un muro di mattoni che reca, nella parte inferiore, minime tracce di intonaco forse contemporaneo alla costruzione della loggia stessa. Cfr. Nino Lamboglia, *Il Palazzo Vecchio del Comune di Albenga*, in « Ingauna e Intemelia », 1953.

[2] Si tratta di documenti che testimoniano come il pittore avesse soggiornato ad Albenga e qui fosse noto già nel 1472 anno in cui gli fu allogato un polittico, di cui oggi si è perduta ogni traccia, che egli avrebbe dovuto eseguire per il signor Giovanni Pirele di Oristano. Cfr. Zeno Birolli, *Due documenti inediti sull'attività del pittore Giovanni Canavesio*, in « Arte Lombarda », 1964, pag. 163.

[3] Ai piedi della Crocifissione si leggono i quattro versi relativi all'episodio:

Supplicium mortemque Crucis pro Santibus Jesus Christus
Substulit Cruce pius: miseris quid cernitis ultro?
In mundo spes multa bonis, spes multa salutis
Sola salus servire Deo, sunt coetera fraudes.

un cimiero incoronato circondato da ampie volute e sormontato da una ruota raggiata sulla quale poggia una figura di donna alata recante una spada nella sinistra e uno specchio nella destra [4].

Il dipinto è anonimo, non datato e in cattivo stato di conservazione per le cadute di colore e i raschiamenti ai quali è stato sottoposto in occasione del restauro della loggia [5]; esso è tuttavia ancora leggibile e riconducibile, senza possibili dubbi, alla mano di Giovanni Canavesio.

L'impostazione a trittico dell'affresco ripropone infatti quella analoga che si trova nell'aula capitolare del Convento dei Domenicani di Taggia (fig. 2) con al centro la Crocifissione, a destra S. Pietro martire e S. Cristoforo, a sinistra S. Sebastiano e S. Vincenzo; ora, essendo l'affresco della loggia dipinto per un ambiente profano, dove si tenevano le assemblee del parlamento, il Canavesio limita il richiamo sacro al riquadro di centro e dipinge i laterali con stemmi presumibilmente richiestigli dal committente. Pare infatti possibile provare che tutta la composizione sia della stessa mano basandosi in modo particolare sul riquadro a destra della Crocifissione, il più illuminante da un punto di vista stilistico, e sulla cornice a nastro, assai frequente nel 400, che cinge, sia pure in modo non uniforme, i due pannelli laterali riportandoli così allo stesso momento esecutivo. Inoltre lo sfondo sul quale risaltano gli stemmi del riquadro di sinistra e di quello all'estremità destra, di colore giallo oro, presenta una movimentata decorazione ad arabesco, di un rosso mattone scuro, che fa pensare ai damaschi che frequentemente, nella pittura ligure quattrocentesca, si trovano tesi dietro ai Santi quasi a chiudere lo spazio di fondo o a ricoprire parte del trono sul quale essi sono seduti. Un richiamo in questa direzione è offerto appunto dal damasco contro il quale si profila la figura di S. Tommaso nel polittico della chiesa dei Domenicani di Taggia, da me già attribuito al Canavesio, e datato intorno al 1482 [6].

---

[4] Questa raffigurazione è di difficilissima interpretazione poichè potrebbe essere sia uno stemma di famiglia, sia la rappresentazione di una Vittoria (per quanto nell'iconografia tradizionale non si riscontri specificatamente nulla di simile) sia la raffigurazione complessa della Giustizia (ma la presenza dello specchio non ha giustificazione) o della Prudenza, che però solitamente reca nella sinistra una freccia su cui si arrotola un serpente e non una spada. Il cartiglio che compare in basso, e che presumibilmente doveva recare un motto, è oggi completamente abraso e illeggibile.

[5] Cfr. Nino Lamboglia, *Ultimi restauri (1956) e osservazioni conclusive sul Palazzo Vecchio del Comune di Albenga*, in « Ingauna e Intemelia », 1957.

[6] Nel Convento dei Domenicani, e precisamente nella Cappella dei Conversi vietata al pubblico femminile in quanto di stretta clausura, esistono degli affreschi entro tondi raffiguranti figure di Santi (figg. 3-4). Io non ho mai potuto vederli, ma dalle fotografie che ebbi dal Dott. Giovanni Romano, potei constatare che questi busti sono anch'essi vici-

Ma un più preciso confronto stilistico si può istituire tra la figuretta femminile avvolta in un abito diritto, stretto in vita, con un panneggio appena accennato sulla sinistra, e le pieghe della tunica di S. Giovanni, o tra lo svolazzo dell'elmo, tratteggiato a nervose piegoline parallele e il movimentato drappeggio del manto del Santo sul braccio sinistro.

Anche i colori dominanti in questo riquadro, il giallo e il rosso mattone, ritornano assai vicini, se pure non identici, nella Crocifissione.

Per quanto si riferisce alle grandi volute costituite dal movimentato arabesco che circonda l'elmo e la ruota il richiamo più prossimo nell'opera canavesiana è ancora rappresentato dal trittico di Taggia, e dalla decorazione della Cappella di S. Sebastiano a St. Etienne de Tinée, in cui un ricco intreccio movimenta la cornice con un arabesco serpeggiante, sinuoso, mai eguale, assai simile, come concezione, all'intrico di piume che si avvolgono su se stesse, quasi a spirale, nel riquadro di Albenga.

Dal punto di vista iconografico la lunetta dalla loggia ripropone puntualmente la Crocifissione dell'aula capitolare di Taggia: analoga l'impostazione della scena con la Croce al centro profilantesi contro un compatto muro di colore grigio che chiude quasi completamente lo sfondo e lascia libero solamente un piccolo riquadro di cielo bleu-nero; analogo il terreno scabro e roccioso su cui la Croce si alza, benchè a Taggia sia più evidente l'accentuazione espressionistica del sangue che scorre dalle ferite del Cristo, ricoperto, ad Albenga, quasi totalmente dal cartiglio. La figura del Crocefisso, con il capo reclinato sulla spalla destra, il costato aperto, le gambe quasi naturalmente dischiuse, domina su tutta la scena, chiudendo lo spazio sopra le due pie figure di Maria e di S. Giovanni, dolorosa

---

nissimi al Canavesio, e, per evidenti richiami stilistici e morfologici, legati alla Crocifissione dell'aula capitolare. I volti di S. Vincenzo e di S. Gerolamo, minuti, dai lineamenti delicati e tratteggiati quasi in superficie si legano a quelli di S. Sebastiano e di S. Vincenzo del pannello a destra della Crocifissione; e il modo di panneggiare l'abito chiaro del S. Gerolamo, a fitte piegoline parallele, ritorna nel vestito della Vergine che si intravede sotto il manto. Pare pertanto possibile ritenere che quando l'artista nell'82 soggiornò a Taggia per eseguire i due affreschi della Crocifissione e la grande tavola di S. Tommaso abbia lavorato anche nell'interno stesso del Convento a queste raffigurazioni di minor impegno.

Vorrei inoltre segnalare, come opera assai vicina al Canavesio, quattro tavolette attribuite da Mario Salmi (*Bernardino Butinone*, in « Dedalo », 1929, pag. 369) a Gottardo Scotto. Di queste tavolette, già nella collezione Cologna, si sono oggi perdute le tracce e, non essendomi stato possibile neppure reperirne delle buone fotografie, preferisco per ora astenermi da un giudizio definitivo. Mi pare comunque fin d'ora possibile affermare che le quattro storiette (Annunciazione, Adorazione dei Magi, Strage degli innocenti, Gesù fra i dottori) possono essere avvicinate al Canavesio e legate alla sua produzione intorno al decennio '82-'92.

la prima, con il capo chino e le mani strette a pugno sul petto, stupefatto il secondo, con le braccia aperte, quasi a sostituire con il gesto la parola. Si possono inoltre istituire rapporti iconografici tra questo Crocifisso e quello della Cappella di S. Bernardino a Pigna, datata 1482, e presumibilmente contemporanea agli affreschi di Taggia. Anche qui infatti, come ad Albenga, il Cristo, alto sulla Croce, reclina il capo sulla spalla e l'angolo di visuale sotto il quale è colto è spostato sulla destra tanto che il braccio destro della Croce, come del resto accade anche nell'affresco dell'aula Capitolare, è assai più lungo di quello sinistro: ad Albenga esce addirittura dalla cornice grigia che chiude il cielo.

Se iconograficamente dunque l'impostazione di tutta la scena si può far risalire alla fase della produzione canavesiana legata agli anni intorno all'82, da un punto di vista stilistico l'affresco di Albenga si avvicina a cose più tarde e, in particolare, al ciclo della Cappella di Nostra Signora della Sorgente a Briga, datato 1492.

Puntuali ritornano i legami stilistici tra la figura di S. Giovanni, la più interessante dell'intera composizione, con alcuni personaggi del ciclo della Vita di Cristo a Briga; il volto del Santo, contrito e stupefatto insieme, con gli occhi tagliati all'ingiù, il naso diritto e la bocca piccola e carnosa, viene riproposto, incorniciato dagli stessi capelli biondi ricciuti, nella grande Crocifissione del '92. Così pure il tipo del gesto, eloquente e come sospeso, colto all'improvviso, mentre è ancora in atto, ritorna in ognuno dei 34 scomparti di Briga legato ad ogni figura di primo piano, come il modo di panneggiare, meno tagliente e netto che a Taggia, più calmo, pacato e morbido insieme, rispondente al graduale evolversi del gusto del pittore che si va facendo via via più sereno. Infatti la drammatica rassegnazione del Cristo di Taggia, rivelato nella sua patetica e scarna umanità da una luce chiarissima e impietosa, si trasforma ad Albenga — sulla stessa linea di Briga — in una acquiescenza contrita, perdendo gran parte della sua feroce asprezza. Le gambe del Crocifisso dell'aula capitolare, splendide nella loro secchezza, tutte muscoli quasi incisi nella carne, diventano, nella loggia e a Briga, meno tese, allungate e morbide, perdono cioè la loro carica drammatica.

In seguito a queste considerazioni mi pare legittimo sostenere che l'affresco della loggia comunale possa essere considerato come opera di trapasso tra due maniere successive di interpretare la drammaticità dell'episodio, in quanto la sensibilità del pittore va lentamente mutando poichè egli tende a smorzarne la crudezza per sottolinearne invece l'aspetto più

narrativo, quasi di rappresentazione corale. In questo senso l'affresco di Albenga costituisce il *trait-d'union* tra due diversi momenti del percorso stilistico del Canavesio, aggiungendo un altro significativo elemento alla ricostruzione della sua attività.

Daniel Heintz architetto di Pietre Gemelle

di Casimiro Debiaggi

Che vi siano stati dei rapporti tra l'arte piemontese e quella svizzera particolarmente nei secoli XV e XVI non è una novità; basti pensare allo stesso Jaquerio. Per quanto riguarda la Valle d'Aosta poi, ciò è sempre stato riconosciuto come ovvio, particolarmente nella scultura lignea (statue, intagli di cori, altaroli) e nella pittura oltre che in quasi tutti i campi dell'artigianato artistico.

Più sporadici invece sono parsi fin ora i contatti dell'arte svizzera con le altre zone confinanti delle alpi piemontesi, limitati per lo più ad un esiguo numero di opere, tra cui i due altaroli di Alagna in Valsesia (quello di Piemasura, ora alla Pinacoteca di Varallo e quello dell'oratorio di Rusa), la volta del coro di chiara impronta gotica della parrocchia alagnese, il celebre altare ligneo di Baceno (1526), quello più piccolo a Frua sopra la cascata del Toce nell'Ossola, oltre a qualche vetrata ossolana (Crevola d'Ossola e S. Gaudenzio di Baceno).

Eppure i rapporti delle nostre valli alpine col mondo svizzero sono sempre stati assai vivi attraverso i valichi, non solo del Gran San Bernardo e del Sempione, ma particolarmente attraverso a quelli del San Teodulo e di Monte Moro, un tempo assai frequentati, tanto da aver generato ad un certo punto nel secolo XIII quel singolare fenomeno d'insediamento di popolazioni svizzero-tedesche provenienti dal vicino Vallese, i Walser, alla testa di molte nostre vallate: si pensi all'origine di Gressoney per la Valle d'Aosta, di Alagna, Rima, Rimella e forse anche di Carcoforo e Fobello per la Valsesia, a Macugnaga ed ai paesi della Val Formazza per l'Ossola.

Così pure l'emigrazione dalle nostre valli verso la Svizzera è sempre stata attiva, anche se tra noi scarsamente valutata e documentata. Per quanto riguarda la Valsesia scriveva Federico Tonetti (*La Valsesia de-*

scritta ed illustrata nei principali fatti ed avvenimenti della sua storia, nuova edizione, Varallo, 1911, pag. 323) « Quando poi gli Alagnesi incominciarono ad emigrare, si recarono da principio esclusivamente in Germania, nella Svizzera, nell'Alsazia e nella Lorena, fra i loro confratelli di lingua e di razza ».

Ora mi pare quanto mai importante che anche in Piemonte si conosca il contributo validissimo e quasi sbalorditivo che dal secolo XVI fin quasi ai nostri giorni diedero all'arte svizzera, particolarmente all'architettura, numerosissimi costruttori ed artigiani della Valsesia, soprattutto di Alagna appunto e di Riva Valdobbia, l'antica *Pietre Gemelle.*

Un così straordinario apporto era stato in parte già rivelato con una vasta ed approfondita documentazione da Rudolf Riggenbach, soprintendente ai monumenti di Basilea, nel 1933 con la sua pubblicazione su *Ulrich Ruffiner von Prismell und die Bauten der Schinerzeit im Wallis*, e successivamente nel 1952 con una riedizione ampliata ed arricchita di una ancor più vasta e completa documentazione.

Ma purtroppo sia l'uno che l'altro studio sono passati finora inosservati da noi.

Tra le decine e decine di costruttori e di architetti, o di intere famiglie di artisti e di artigiani che per la prima volta veniamo a conoscere dagli scritti del Riggenbach, come i Ruffiner, i Bodmer, gli Isenman, gli Inder-Matten, gli Andermatten, i Winter, gli Studer, gli Schmid, ecc..., tutti di Alagna e Riva Valdobbia, spiccano gli Heintz, il cui massimo rappresentante Joseph Heintz fu uno dei maggiori esponenti della pittura manieristica in Germania. Anche lui dunque è di origine piemontese e valsesiana.

Mi piace anzi notare che il cognome *Heintz* non è altro che il corrispondente tedesco del cognome italiano *Enzio* diffuso a Riva Valdobbia e ad Alagna.

Già fin dal 1527 nei libri pubblici di Basilea si incontrano i nomi di numerosi muratori e costruttori originari di Pietre Gemelle (cioè Riva Valdobbia), che ottengono la cittadinanza di Basilea. Daniel Heintz vi compare per la prima volta il 27 novembre 1559 come *Daniel de Heenze* « dal paese di Alania nella valle Siccida (nome latino della Valsesia), dominio di Milano, costruttore ». Quel giorno egli diventa cittadino di Basilea, ed il 9 giugno dell'anno successivo viene ammesso nella Corporazione dei carpentieri e costruttori alla quale pagherà poi per ben trent'anni la tassa.

Già nel settembre del 1560 egli compera con la moglie Katarina dagli eredi di un altro costruttore, casa e terreno dalla parrocchia di S. Michele

(oggi Rittergasse n. 23) e il 15 ottobre 1586 comprerà la *Casa dello Spiedo* nella Streitgasse (oggi al n. 4).

In Basilea sono sua opera la *scala* tardogotica del Municipio (1581) nell'anticamera dell'attuale sala del governo, che conduce alla camera del messo comunale, e la mensa dell'*altare maggiore* del Duomo, ora non più esistente, ambedue opere in cui si fusero elementi tardogotici e rinascimentali. Ciò fa supporre al Riggenbach che egli abbia collaborato in modo decisivo anche all'erezione di numerosi edifici innalzati nei decenni precedenti, come la *Casa del Grano*, il *Mercato coperto* del 1573, la *Corte dei cerchi* e la *Corte dello spiedo*.

Che egli sia stato attivo anche come scultore a Basilea è poi dimostrato dalla statua della *Giustizia* del 1581 sulla scala già ricordata del Municipio.

Intanto l'Heintz è pure richiesto di importanti opere per Berna. Qui, sin dalla riforma era prevalso un atteggiamento decisamente antistraniero. L'editto contro gli stranieri è del 2 agosto 1556 e comprende esplicitamente « Brismaller », cioè quelli originari di Pietre Gemelle e « Grischonneyer », ossia quelli originari di Gressoney. Ma conseguenza fu che per l'incarico più importante che la Berna di allora aveva da assegnare nel campo dell'architettura, il *completamento del Duomo*, si dovette tuttavia chiamare « un maestro straniero della Lombardia (non si dimentichi che la Valsesia appartenne al ducato di Milano fino al 1713) Daniel Heintz di Pietre Gemelle ». Evidente quindi che, come poi successivamente per casi analoghi, si ritenne che solo uno dei maestri costruttori di Pietre Gemelle avrebbe avuto ancora la capacità di costruire delle volte gotiche.

Il 19 maggio 1571 fu deciso dal consiglio di Berna di assegnare all'Heintz anche la costruzione dell'*ambone*. Il 13 luglio 1573 la grandiosa *volta* della navata centrale era terminata, il 15 settembre dello stesso anno era compiuta anche tutta la parte inferiore della grande *torre campanaria* della cattedrale con la volta, ed all'inizio del novembre era finito l'ambone.

Mentre le volte della navata centrale e la parte inferiore della torre si adattavano stilisticamente alle forme gotiche del Duomo, invece l'ambone in pietra, che doveva sostituire quello antico in legno, fu eseguito in forme rinascimentali.

La conclusione della prima parte di attività di Daniel Heintz per il Duomo di Berna è data dalla volta del *portale* principale nord che porta la sua sigla e la data 1575 ed è ornato da una celebre statua della *Giustizia*.

Quanto sia stata apprezzata la sua opera è dimostrato dalla lettera di ringraziamento inviata dal Municipio di Berna a Basilea e soprattutto dalle

trattative che condussero nel 1588 alla nomina dell'Heintz a maestro costruttore della città e nel 1591 al suo definitivo trasferimento a Berna.

L'11 febbraio 1591 gli fu concessa la cittadinanza ed il 30 luglio 1592 gli fu dato l'incarico di completare con la guglia la torre del Duomo, dopo che già nel 1588, secondo la data scolpita, aveva eseguito tutta la parte ottagonale sovrastante alla struttura quadrangolare, con la volta a stella. Egli tuttavia non visse fino a vedere la conclusione di quest'opera monumentale, perchè morì nell'estate del 1596.

I suoi eredi furono pagati nel 1598 per « tre parti del contratto », cioè per le parti delle decorazioni già scolpite e pronte per essere messe in opera.

Successore nell'incarico della costruzione del Duomo fu il figlio Daniel Heintz II, nato a Berna il 10 agosto 1575 e morto all'inizio del 1633. Egli svolse però la maggior parte della sua attività come costruttore di chiese per i dintorni di Berna (chiesa di Nidau del 1609, di Schangnan del 1618, di Habkern del 1621, di Renan im St. Immertal, di Eggiwil del 1631), interessandosi pure all'erezione del coro di San Nicola in Friburgo. Molto probabilmente fu pure l'architetto del castello di Landshut, ricostruito nel 1626.

Ma la fama degli Heintz deriva soprattutto dall'altro figlio di Daniel, Joseph, il noto pittore di corte di Rodolfo II in Praga. Egli nacque a Basilea l'11 giugno 1564 e morì a Praga il 15 ottobre 1609. Oltre che celebre pittore, certo tra i più rappresentativi della pittura tedesca tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento (cfr. L. Mallè, *Joseph Heintz*, in « Grande Dizionario Enciclopedico UTET », Torino, 1957, vol. VI, pag. 967) egli, seguendo la tradizione di famiglia, fu anche architetto.

Del 1605 è la decorazione architettonica del Siegelaus di Augusta, del 1607 la chiesa dei Gesuiti a Neuburg sul Danubio e del 1608 quella di Dillingen e successivamente ancora la chiesa parrocchiale di Hannsheim in Svevia.

L'attività pittorica di Joseph Heintz viene a sua volta continuata anche dal figlio e dai nipoti: Joseph Heintz II, nato in Augusta circa nel 1600 e morto nel 1678 a Venezia dove abitava dal 1625 e dove diede inizio alla pittura vedutistica veneziana, e dai suoi figli: Daniel Heintz III e sua sorella Regina Heintz, che furono entrambi attivi a Venezia, costituendo così una vera stirpe di artisti, che partiti da un paesello della Valsesia verso la metà del secolo XVI, si conchiude dopo una lunga parabola circa due secoli dopo sulla laguna veneta.

Giovanni Battista Croce e la Cappella di Santa Margherita

di M. Perucca e C. M. Bersia

Nell'anno 1928, ricorrendo il IV centenario della nascita di Emanuele Filiberto, l'Università di Torino pubblicava un volume di studi in cui, sotto il titolo: « Emanuele Filiberto e le Arti Figurative », Lionello Venturi affrontava, tra l'altro, il problema dell'autore del Regio Parco e della controversa attribuzione al Palladio del progetto di questo Parco noto e famoso per varie descrizioni ed illustrazioni ma scomparso fin dai primi anni del '700. Il Venturi pur ammettendo il soggiorno torinese del Palladio, testimoniato da *I quatro libri dell'Architettura* [1], con una analisi stilistica del Palazzo del Parco basata su due incisioni, edite nel 1682 e 1711, escludeva ogni possibile intervento Palladiano nell'ideazione dell'opera; ipotizzava e consentiva al più che il Palladio fosse stato chiamato a Torino per qualche consiglio.

Invece, ricorrendo a notizie tratte dal libro *La Nobiltà di Milano* del frate Paolo Morigia (Milano 1595), attribuiva il progetto del Parco al nobile milanese Giovanni Battista Croce, orefice ed architetto, vissuto a Torino al servizio di Emanuele Filiberto.

Riteniamo utile riprodurre un largo brano del XIII capitolo di questo libro (pag. 295): « *Del virtuoso Gio. Battista Croce Orefice eccellente, e raro in diverse virtù* ».

« Hor non voglio lasciare per modo alcuno ch'io non lodi un Milanese degno veramente d'esser lodato, e posto nelle stampe, per le sue rare qualità meritevole d'immortalità. Questo è nominato Gio. Battista dell'antica, et nobile casa Croce, et è de' primi Gioieleri, e cognitore di gioie, c'habbi lo Stato del Serenissimo Duca di Savoia; oltre che nell'arte dell'Orefice è molto famoso, et eccellente, e nel trovare inventioni, e fabricare tutte le sorti di lavori di tal professione non ha nella nostra Italia che l'avanza, e non solo ne gli lavori d'oro, dove entrono preciosissime gioie, ma ancora con le sue eccellenti mani fabrica qualunque lavori d'argento con gran meraviglia de veditori, per la loro rarità, e mirabili inventioni. Questo virtuosissimo Milanese ha servito molti anni la felice memoria del Serenis-

---

[1] Nella dedica apposta al III Libro l'Autore rivolgendosi al Duca di Savoia dice: « ... all'hora che da Lei fui chiamato in Piemonte... », inoltre nel I libro egli dà una esatta descrizione delle mura di Torino dimostrando così di conoscerle direttamente.

simo Emanuele Filiberto Duca di Savoia, et dopo ha servito, e tuttavia serve al Serenissimo Carlo suo figliuolo, et alla Serenissima Infante Catherina sua moglie, da quali egli viene amato, favorito, et pregiato. E di troppo longa narratione sarei s'io volesse raccontar tutte le divine opere, et inventioni fabricate dalle sue virtuose mani: e però tacendole dirò solo come questo nostro lodatissimo Croce, oltre alla sua principale professione, nella quale vien tenuto eccellentissimo, è ancora versatissimo in diverse virtù, fra le quali possiede benissimo l'Architettura, nel fabricar Fontane è rarissimo, oltre che nella Agricoltura è degno di molte lodi. Onde dirò come fuori della Città di Torino un mezzo miglia in circa alla collina si vede un suo Palazzo fabricato co'l suo divino ingegno, e dentro v'ha fatto una Capella degna d'un Prencipe, missa a stucchi, et oro, e fornita con suoi ricchi paramenti d'Altare. Appresso v'ha con tanta arte piantato un mirabile Giardino, con tanta copia di delicati frutti tutti inserti di suo pugno, e con tanta divina prospettiva acconcio, che fa rimaner stupido i riguardanti. Onde il Sereniss. Sig. Duca, e la Sereniss. Infante tratti dalla bellezza e vaghezza di questo luogho molte volte ci sono iti per loro diporto, et quivi con gran contento e gusto loro ci sono dimorati le giornate intiere... ».

Il Venturi, pur ammettendo che i soli documenti del Croce a lui noti erano alcune lettere dirette al Duca relative a questioni di oreficeria, non esitava ad identificare il Palazzo ed il giardino citati dal Morigia con il Regio Parco e da ciò faceva discendere l'attribuzione al Croce del progetto di questi.

Citiamo dallo studio del Venturi: « ... E che l'indicazione riguardi il Parco non può cader dubbio: il dubbio che potrebbe nascere per la ubicazione "alla collina" del parco indicato dal Morigia è distrutto dal passo della patente ducale del 3 aprile 1568 che precisa come esso sia "vicino e sopra il territorio" di Torino. Dunque Giovanni Battista Croce costrusse il giardino e il palazzo del Parco. Ma il gusto del tempo e la sua condizione normale di orefice gli suggerirono di ubbidire a motivi di maggiori architetti... ».

Alcune ricerche da noi compiute sulle origini della cinquecentesca Cappella in strada di Santa Margherita, recentemente acquistata e restaurata dal Comune di Torino, ci hanno consentito di raccogliere una discreta quantità di notizie sulle attività del gioielliere-architetto G. B. Croce che sono in perfetto accordo con quanto afferma il Morigia nel suo libro sulla *Nobiltà di Milano*.

Cominciamo col dare una sommaria notizia sulla Cappella di Santa Margherita la cui architettura meriterebbe un discorso a parte.

Questa Cappella o Oratorio sorge sul lato destro della strada di Santa Margherita, a poca distanza dalla Parrocchiale di quella Borgata. Il luogo è vicino e sovrasta la nota villa del Pingone (Villa Rivoira). Per la diversità dei percorsi stradali che vi adducono tale contiguità sfugge all'osservatore ma in realtà la distanza che li separa non supera in linea retta più di trecento metri; inoltre va notato che la loro collocazione interessa lo stesso versante della stessa vallata: la Valsalice.

Il piccolo edificio è a pianta centrale, a croce greca, entro perimetro quadro con abside. L'interno portato ad ottagono da forti smussi d'angolo, è coperto da cupola emisferica e presenta piacevoli decorazioni a stucco.

Murata sopra la porta d'accesso una targa marmorea reca inciso:

HOC AUSPICATO ORATORIO CAROLI EMANUELIS
SABAUDI ET CATERINAE AUSTRIACAE P. P. A. AE.
PERPETUAM FELICITATEM DIIS IMMORTALIBUS
COMMENDARE ET REGIAM LIBERALITATEM
POSTERITATI PREDICARE JOH. BABTISTA A CRUCE
UTRIUSQUE RELIGIOSISSIMUS CULTOR
ET VOLUIT ET DEBUIT
ANNO DOMINI MDLXXXVI

Sull'area antistante l'edificio, delimitata sulla sinistra da un alto muro di cinta e, sulla destra, da una stradina interna, troviamo ancora un pozzo molto profondo con canna in mattoni sporgente circa un metro dal suolo e, sul lato di fondo prospiciente la Cappella, una vasca d'acqua di forma circolare collegata ad una grande cisterna sotterranea mediante una rete di cunicoli anch'essi in mattoni. Riteniamo che queste tracce dimostrino la preesistenza di un giardino posto di fronte all'Oratorio, giardino abbellito da una fontana.

Nel 1935 l'Arch. Giorgio Rigotti pubblicò nel « Bollettino S.P.A.B.A. » una convincente presentazione dell'edificio auspicandone il restauro. Anche il Mallè lo ricorda nel volume sulle *Arti figurative in Piemonte.*

Costante e concorde è in questi scritti l'affermazione secondo cui l'Oratorio è di architetto ignoto e sorto per volere di Carlo Emanuele I.

Ma contro quest'ultima ricorrente affermazione depone il testo della scritta incisa sul marmo di cui si è fatto cenno, ove si legge invece che l'Oratorio venne costruito nell'anno 1586 per volontà di un tale « Joh. Bab-

tista A Cruce » al fine di commendare agli Dei immortali la perpetua felicità di Carlo Emanuele di Savoia e di Caterina d'Austria e di predicare ai posteri la loro liberalità.

Le ricerche da noi compiute, e di cui diamo ora relazione, prendono l'avvio proprio dal proposito di identificare questo misterioso personaggio che fece costruire l'Oratorio.

Occorre prendere le mosse da un libro su *L'eccellenza e diversità dei vini che sulla Montagna di Torino si fanno* scritto da Giovanni Battista Croce e stampato a Torino nell'anno 1606 [2].

L'esame del testo ci consente di stabilire che il suo autore è gioielliere di Carlo Emanuele I e che possiede una vigna presso Candia in Montevecchio di cui si dichiara debitore al Duca di Savoia.

I nomi di Candia e Montevecchio ci conducono, purtroppo, lontano dalla Valsalice e Santa Margherita, tuttavia estendiamo le nostre ricerche presso l'Archivio di Stato, Sez. I, dove tra le Lettere Particolari [3], troviamo alcuni scritti dell'orefice G. B. Croce che da Venezia e da Milano invia notizie al Duca su questioni di gioielli. Le lettere, evidentemente quelle cui si riferisce il Venturi, sono degli anni 1572-75.

Presso le Sezioni Riunite, nei Registri Controllo Finanze, troviamo più vasta messe di notizie sull'attività dell'orefice Croce. Tra queste citiamo: nel 1604 prepara un lampadario « per mandare a Milano alla sepoltura del Beato Carlo Borromeo »; nel 1608 fa una corona d'argento, smeraldi e rubini per la Madonna Santissima di Mondovì [3].

È da presumere che il 1616 sia l'anno della sua morte.

Tra le schede Vesme (parte pubblicata dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti sotto il titolo: *L'Arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I, Vittorio Amedeo I, Cristina di Francia*) incontriamo il nome del Croce sotto la veste di consigliere della Città di Torino, per una convenzione stipulata dalla Città il 6 marzo 1600 col pittore Antonino Parentani al quale si commetteva di dipingere un'ancona entro un capitolo della Consolata per il compenso pattuito di 150 ducatoni.

Il Registro dei Decurioni della Città conservato presso l'Archivio Storico del Comune, da noi consultato, conferma che il Croce fu fatto Decu-

---

[2] Nell'anno 1607 il Croce pubblicava ancora un più piccolo libro: *Del modo di piantare le spargiere all'uso di Lombardia.*

[3] Sezione I - Lettere particolari - mazzo 114; Sezione III - Controllo Finanze - vol. 2° - 453-1579-1616 - fogli 23 - 289.

rione nel 1592 e nel 1599 (l'anno della grande peste) assunse la carica di chiavario della Città.

Un esame dei Registri Protocollo e Minutari dello stesso archivio ci porta al ritrovamento di un atto di investitura il cui oggetto è così registrato: « Instromento d'investitura col quale Monsignore Arcivescovo di Torino investe il nobile Battista de Cruce Milanese residente in detta Città del dominio utile di una vigna di circa due giornate sita nelle fini e monti di Torino regione Montevecchio e Candia... » [4].

L'atto, in latino, è rogato da Silva, Notaio della Città. Dalla descrizione della vigna e delle sue coerenze apprendiamo che questa confinava per un lato colla pubblica strada, per altri due con le proprietà dell'Arcivescovo, per un quarto coi terreni del Referendario de Pingon.

Già abbiamo accennato alla prossimità tra la Cappella e la Villa del Pingone per cui non ci pare cosa ardua giudicare compiuta l'identificazione che ci proponevamo.

A risolvere l'ultimo quesito relativo ai nomi di Candia e Montevecchio viene in nostro aiuto il prezioso Grossi, che a pagina 207 della sua *Guida alle ville e vigne del territorio di Torino e contorni* (1791) dice: « Valle di Salice, alias Candia posta sulla sinistra... »; segue la descrizione. Candia è dunque l'antico nome della Valsalice e, concedendoci stavolta un'ipotesi non provata, attribuiremo il nome di Montevecchio all'antica Borgata denominata attualmente Santa Margherita.

In conclusione, è ampiamente provato che il giardino e la Cappella « alla collina di Torino » sono da identificarsi colla vigna di Candia in Montevecchio (leggi Valsalice e Santa Margherita) del gioielliere G. B. Croce e con il suo Oratorio.

È da ritenersi attendibile quanto afferma il Morigia circa l'ingegno multiforme del Croce, essendosi scoperte più tracce delle sue attività. I libri sulle coltivazioni, il giardino, la vasca oltre i lavori d'argento sono tutti elementi che ne fanno fede.

Ne discendono buone ragioni per giudicare attendibile anche la pretesa esperienza nell'architettura, virtù che « possiede benissimo ».

Provato che con le parole « in un suo Palazzo » lo scrittore si riferisce alla *proprietà* del Croce possiamo con tutta tranquillità attribuire il senso di progettato, ideato da lui alla seguente frase « fabricato con suo inge-

---

[4] Protocollo e minutari - vol. 12 - vol. XVII - 1582 - 6 febbraio.

gno », d'altra parte tutto il testo del XIII Capitolo sta a suffragare questa interpretazione [5].

La Cappella ha quindi un architetto e questi è lo stesso Giovanni Battista Croce [6].

La perfetta corrispondenza tra quanto descritto dal Morigia e ciò che si vede sul posto, mentre esclude ogni pur minimo dubbio sulla identificazione così compiuta, toglie ogni fondamento all'ipotesi avanzata dal Venturi circa un possibile riferimento al Regio Parco.

Anche il dubbio nascente dalla ubicazione « alla collina » che il Venturi pretende distrutto dal citato passo della Patente Ducale è per la nostra tesi ragione di maggior forza qualora si pensi come il Regio Parco nascesse nel luogo tra i più bassi dei dintorni torinesi, alla confluenza tra due fiumi [7].

Attribuendo un'opera all'orefice-archtietto Giovanni Battista Croce gliene dobbiamo togliere un'altra, ed il Regio Parco continua ad essere di autore ignoto.

---

[5] Al carattere Palladiano della Cappella rilevato anche dal Rigotti nel suo citato studio accostiamo la documentata presenza del Croce a Venezia almeno negli anni 1572-75 ed il provato soggiorno del Palladio a Torino.

[6] È da tenere presente che per concorde giudizio di autorevoli studiosi il Morigia è da ritenersi autore attendibile. Altre notizie sul Croce riportate nel XIII Capitolo della *Nobiltà di Milano* sono state da noi provate per certe attraverso altre ricerche che non si riferiscono alla Cappella di Santa Margherita.

[7] Alquanto strana appare certamente l'argomentazione del Venturi secondo cui il « dubbio » sull'ubicazione alla collina dovrebbe essere distrutto dalla Patente Ducale del 3 aprile 1568. È certamente vero che il Regio Parco sorgeva sul territorio di Torino così come si può dedurre anche dalla Patente Ducale ma questa non ha relazione alcuna con il Palazzo ed il giardino descritti dal Morigia il quale si riferisce, a chiare lettere, ad una proprietà del Croce, di tale bellezza che perfino il Duca viene a trascorrervi intiere giornate dimostrando così in quanta dimestichezza egli tenga il Croce e come ne ammiri le opere.

FONTI

Archivio di Stato - Sezione I - Lettere Particolari.
Archivio di Stato - Sezioni Riunite - Patenti Controllo Finanze.
Archivio Storico della Città di Torino - Protocollo e Minutari.
Ufficio Tecnico della Città di Torino - Catasto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

A. Grossi, *Guida alle Ville e Vigne del Territorio di Torino e contorni*, Torino 1791.

A. Rabbini, *Topografia della Città e territorio di Torino*, Torino 1840.

G. Claretta, *I marmi scritti della Città di Torino e dei suoi sobborghi* (1899).

Studi pubblicati dalla R. Università di Torino nel IV Centenario della nascita di Emanuele Filiberto, Torino 1928.

A. Baudi di Vesme, *L'Arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I - Vittorio Amedeo I - Cristina di Francia* (Atti S.P.A.B.A., XIV, 1932, pag. 408).

G. Rigotti, *Una Cappella cinquecentesca sulla Collina di Torino*, Bollettino S.P.A.B.A., XIX (1935), pagg. 1-24.

L. Mallè, *Le Arti figurative in Piemonte*, Torino 1962.

Schede Vesme - L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, Torino 1963 (vol. I, A-C, pag. 376).

Bartolomeo Ravelli « faber lignarius » a Boccioleto

di Don Pietro Ferri

Notizie sulla vita.

Di Bartolomeo Ravelli, uno dei più operosi artisti valsesiani del secolo XVII, non è facile trovare notizie nella storiografia artistica della Valsesia. E le poche menzioni che di lui vengono fatte alla luce dei recenti rinvenimenti di documenti, appaiono del tutto errate. Ignote sino ad oggi le date di nascita, morte, della sua attività.

Nel Museo Novarese del Cotta si legge di lui: « Bartolomeo Ravello da Campertogno nella Valsesia è annoverato fra gli statuari che hanno faticato sul Sacro Monte di Varallo; Fassola, Nuova Gerusalemme Pag. 84; Francesco Torrotto parimenti nella Nuova Gerusalemme Pag. 69-63 - Fiorì circa il 1550 » [1]. Non di più riferisce il Lana nella sua Guida [2].

La semplicistica citazione di « statuario » del Sacro Monte è una vera limitazione per un'artista, statuario ed architetto, che lasciò larga impronta in Valsesia: nella sola Boccioleto si annoverano tre chiese dotate di suoi lavori. Le altre due notizie risultano totalmente errate: Bartolomeo Ravelli non è di Campertogno e non fiorì circa il 1550. Egli è nativo di Varallo, come si desume dal Registro dei Battesimi di tale Parrocchia, ove si legge: « 1589 alli 14 marzo e stato batezato uno fiolo di m.r. Gaudenzio Ravello e di mad.a Francesca sua consorte di Varallo per me pre Zanone glie sta posto nome Bartolomeo, il compadre e m.r Marco Antonio Ravello la comare laura di bonino » [3].

---

[1] L. A. Cotta, *Museo Novarese*, Novara 1701, Tomo I, stanza 4, n. 687.

[2] G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840.

[3] Archivio della Parrocchia di Varallo Sesia, Registro dei Battesimi dal 1559 al 1614, pag. 107.

La madre, Francesca, era della famiglia Guilio, come risulta dallo stesso registro dei Battesimi in data 14 maggio 1611. Il padre, Gaudenzio Ravelli, nato a Varallo nel 1560 e morto ivi tra il 3 dicembre 1624 ed il 12 aprile 1625, era intagliatore di notevole fama [4]. Sue sono alcune grate in legno delle cappelle del Sacro Monte (es. Cappella dell'Ecce Homo c. 1621 [5]); suo lavoro lo splendido armadio della Sacrestia della Parrocchiale di Boccioleto, di cui si possiede anche un documento di parziale pagamento [6].

È presumibile quindi che il figlio, Bartolomeo, imparasse l'arte dello scolpire nella stessa bottega del padre. Ben presto tuttavia egli scinde la sua attività da quella paterna ed opera da solo, come appare da un « confesso » in data 15 dicembre 1616 ove si legge: « Bartolomeo de Revellis filius Gaudentii separatus faber lignarius » risulta essere pagato per l'Icona della Madonna del Sasso di Boccioleto « per dominum Btolomeum fabricate dictae Ecclesiae ut fit mentio in instrumento rogato per me notarium infrascriptum anno 1612 » [7]. Quindi Bartolomeo Ravelli « filius separatus » nel 1612, a 23 anni conclude contratti personalmente per lavori d'intaglio di notevole impegno.

Risulta anche avere fiorente bottega di scultore ed intagliatore nella stessa Varallo, presso il Palazzo dei signori d'Adda, come evidente da una convenzione stipulata fra l'artista e Gerolamo d'Adda nel 1625, così concepita: « M. Bartolomeo Ravello fq. M. Gaudenzio di Varallo concede licenza al sr. Geronimo d'Adda di poter attaccar un'anta di una porta al cantone verso la strada pubblica della muraglia della casa di detto M. Bartolomeo per poter serrar l'andito qual'è tra detta detta casa et le botteghe del d.° sr. D'Adda... ».

---

[4] Per la data di nascita di Gaudenzio Ravelli v.: Casimiro Debiaggi, *Gli Antichi Mobili Valsesiani*, Varallo Sesia 1962, pag. 18. La data di morte è stata approssimativamente da me dedotta da due atti di Battesimo dal Registro dei Battesimi della Parrocchiale di Varallo (1614-1645) in cui in data 2 dicembre 1624 viene battezzato un bambino figlio di Caterina citata come « ... filia Domini Gaudentii de Revello », mentre in data 12 aprile 1625 compare come padrino di battesimo « ... D. Bartholomeus filius *quondam* Domini Gaudentii de Revello de Varallo ».

[5] Arturo Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, Torino s.d., fig. 4.

[6] Archivio Parrocchiale di Boccioleto, Confessi e Ricevute, Cartella n. 8. Confesso in data 3 ottobre 1617: si cita un legato di 100 lire del fu Francesco Preti in questi termini: « ... li detti denari li avemo datti a misser gaudencio q. misser bartolomeo Revelli de Varallo per la fatura de il Banco nela Sacrestia ».

[7] Archivio Parrocchiale di Boccioleto, Cartelle relative al Santuario della Madonna del Sasso.

Per la data di morte dell'artista bisogna invece procedere per approssimazione, in quanto il Registro dei Morti di Varallo Sesia incomincia solo con l'anno 1656. Ma da un « confesso » in data 4 agosto 1646 così sottoscritto: « io Gio. Pietro Ubezzio Zenero del q. sopra schrito (Bartolomeo Ravelli) et ha nome di suoi heredi affermo quanto sopra », si deduce che a quell'epoca Bartolomeo Ravelli era defunto [8]. L'ultimo documento in cui lo scultore appare vivente è in data 21 maggio 1645 [9]. Di conseguenza la data di morte del Ravelli va posta tra il 21 maggio 1645 ed il 4 agosto 1646. Breve quindi l'arco della sua vita, avendo vissuto all'incirca 56 anni.

Di minore importanza le altre inedite notizie sulla sua vita: sposò in prime nozze Cecilia Boffotta di Alberto, da cui ebbe tre figli; in seconde nozze Benedetta figlia di Comolo de Grampa, da cui ebbe sei figli [10]. Nel 1616 risulta investito della carica di console della città di Varallo, come si deduce da un atto di Battesimo dove compare come padrino di una trovatella abbandonata alle porte dell'Ospedale della Santissima Trinità di Varallo [11].

Per quanto riguarda l'ufficio di padrino è interessante notare, come risulta dal Registro dei Battezzati della Parrocchia di Varallo, come frequentemente si ricorresse ai personaggi più in vista della città: i d'Adda, il Podestà, artisti noti ed ignoti vengono ripetutamente nominati. Così ad es. Filippus Cabalatius pictor, 2 volte; Teseo Cabalacio 5 volte; Gaudenzio Ravelli 3 volte; i fratelli d'Enrico, Pietro, Giovanni, Antonio, Melchiorre, più volte. Ed un nome che ritorna spessissimo è proprio quello di Bartolomeo Ravelli: tra il 1612 ed il 1638 è segnato come « compadre » di battesimo ben 32 volte e 3 volte anche come battezzante in caso di pericolo di morte. Ciò è indice non solo della costante presenza del Ravelli nella nativa Valsesia, ma anche della notevole considerazione che doveva godere nell'ambito della sua città.

---

[8] Archivio Parrocchiale di Boccioleto, Cartella relativa alla Cappella della Madonna del Rosario nella Parrocchiale di Boccioleto.

[9] Archivio Parrocchiale di Boccioleto, Confesso relativo alla Cappella della Madonna del Rosario nella Parrocchiale di Boccioleto.

[10] Registro dei Battesimi di Varallo Sesia, 1614-1645: 8 novembre 1614: Antonina - 25 gennaio 1616: Giovanni Battista - 3 settembre 1618: Maria Eufemia - 26 marzo 1623: Marta Maria - 20 aprile 1626: Gaudenzio Albertino - 8 gennaio 1629: Giovanna Francesca - 13 ottobre 1631: Maria Maldalena - 18 febbraio 1638: Caterina Benedetta - 10 dicembre 1640: Anna Lucia.

[11] Registro dei Battesimi della Parrocchiale di Varallo, 1614-1645: « ... 29 gennaio 1616... Patrini fuerunt... D. Bartolomeus Revellus de Varallo consul... ».

L'attività a Boccioleto.

A Boccioleto Bartolomeo Ravelli lasciò opere in tre chiese: nella Parrocchiale, nell'Oratorio della Madonna delle Grazie a Ronchi, ed alla Madonna del Sasso sopra Palancato [12].

In quest'ultima Chiesa-Santuario l'artista eseguì uno dei suoi primi e più importanti lavori. L'Oratorio, posto sui monti di Boccioleto a 1250 m. sul livello del mare, essendo una delle chiese « magnae devotionis et concursus », disponeva di notevoli offerte che venivano impiegate in opere di abbellimento e permettevano di commissionare lavori agli artisti più noti della vallata. Il primo documento è un « confesso » di mano del Ravelli (Archivio della Madonna del Sasso) così concepito: « Io Bartolomeo Ravello o receuto da mr. Antonio di Martino perchquratore della Madonna del Saso del palachà (Palancato) adì 9 ottobre del 1614 dicho di auere receuto L. 100. Computando ogi (ogni) cosa da qui indietro o receuto L. 700. Io Bartolomeo Ravello confesso di avere i det dinari di mia mano propria dicho in tutto per tutto lire setecento adi 9 ottobre del 1614 ». Si tace per quale opera il Ravelli percepisca il danaro, ma il chiarimento viene da un altro documento notarile del 1616, rogato dal notaio Albertino: « In Nomine Domini. Amen. Anno a Nativitate millesimo sexcentesimo sextodecimo. Inditione Quartadecima, die Iovis quintodecimo mensis Decembris. In Varallo, in Apoteca haeredum Bartholomaei Peterri. Ibique Bartholomeus de Revellis filius Gaudentii faber lignarius... fuit confessus habuisse ac recepisse ab Antonio fq. Martini de Zolotto de Palancato fabricerio Ecclesiae S.tae Mariae de Saxo de dicto loco Palancati, nomine dictae Ecclesiae, et de denariis dictae Ecclesiae in una parte libras noviescentum imp.lium pro primo accordio et in alia parte libras ducentum imp.lium pro additione facta infra scriptae Iconae ultra primam conventionem et hoc pro completa solutione, ac integra satisfactione mercedis fabricationis Iconae per dictum Bartolomeum fabricatae dictae Ecclesiae, ut fit mentio in instrumento rogato per me notarium infrascriptum anno 1612 die octavo novembris... Pro quibus sic receptis idem Bartolomeus per se fecit et facit eidem Antonio fabricerio... suo et dictae Ecclesiae finem confessionem et liberationem cum pacto perpetuo de non amplius petendo nec agendo... ac idem dependentium occasione. Quam confessionem convenit et promisit ac promittit dicto Antonio... Perpetuo ratam habere ac acten-

[12] Tutti i documenti citati nel contesto si trovano presso l'Archivio parrocchiale di Boccioleto, nelle cartelle relative alle chiese ed agli Oratori citati.

dere obbligando dando... non contravenire ecc. Presentibus testibus Dominico filio quodam Ioannis De Bertonetto de loco Rochae et Dominico fq. Bernardini de Iuliano Morondo notis et rogatis. Ego: Baptista fq. Hieronimi Albertini de testis de Varallo ecc. ».

Si tratta quindi della splendida ancona lignea dell'altar maggiore a scomparti, con santi, destinata ad inquadrare un'immagine miracolosa della Madonna dipinta sulla parete rocciosa. Ancora per essa si succedono i documenti. Nella visita pastorale del 1616 così il cardinal Taverna descrive l'opera del Ravelli: « Icon magnifica ex ligno simplici artificiosae elaborata, nondum perfecta inserviens pro ornatu Imaginis B.V. in pariete depicta esistens... » [13].

Nell'Inventario redatto dal Notaio Cottarelli, in data 2 dicembre 1617 si legge: « ... sopra detto altare vi è una Iccona di bellisima fattura et è nuova ma non è ancora dorata et è alta brazza otto et mezzo et larga brazza sei incerca ».

L'Ancona mancava ancora di doratura e coloritura. Anche per questo fu chiamato un artista di fama nella Valsesia di allora: Melchiorre d'Enrico, fratello del Tanzio, già noto per gli affreschi a Riva-Valdobbia, e per l'attività al Sacro Monte di Varallo come affrescante in varie cappelle e come coloritore della maggior parte delle statue plasmate dal fratello Giovanni. In data « 1620 adi 3 giugno » esiste una « Nota del denaro sborsato dal Procuratore della Madonna del Sasso alla presenza del M.to R.do sr. Nanotto Curato della parrochiale di S.to Pietro et del sr. Fran.co figliolo del altro sr. Fran.co Preti et di me Gio. Ant.° Preto e di Giacomo del fu... di Janna della Piana di Rossa in mano al sr. Melchion Anrico a conto dell'Ancona di detta Chiesa della Sant.ma Vergine del Sasso quale ha promesso di finirla con tutta quella ricchezza d'oro che sarà possibile et con altri ornamenti necessari per prezzo di lire milleduecento imperiali dico L. 1200 et una soma di vino si chè a bon conto alla presenza delli sudetti il sudetto Procuratore gli ha sborsato l'infrascritta somma di denari cioè:

Doppie di Spagna n° 23 a L. 15.5.5. per ciasc.	L. 350.15
» » Italia n° 10 a L. 15 » »	L. 150
Ducatoni di Milano n° 2 a L. 5.15 » »	L. 11.10
In moneta	L. 95.15
In tutta la somma	L. 608.—

[13] Archivio Diocesano di Novara, Visitatiorum Tomus 90, Butioletum.

In fede io Pre Nanotto Curato come sopra affermo:

Io Melchion Einrico de Richo pittore affermo come sopra et per fede me sono sottoscritto di manu propria, ecc. ».

Di evidente scrittura di Melchiorre d'Enrico è poi un'altra carta che fa parte del contratto per la doratura dell'Ancona così concepita:

« Item il rilevo di tutta la Ancona tutto di oro finissimo il rilevo del fregio come anche a tutto il rebesco et fogliami cannellature delle colonne di oro finissimo, il fondo di smalto di Fiandre finissimo et cossì si seguirà conformi lordini della opera.

« Li sancti tutti indorati et argentati conforma l'ordine et poi sgraffiti et velati di finissimi colori.

« Insomma che tutta lopera sia fatta giudiciosamente et richamente di oro et colori, et questo al giudicio di persone eccellenti della proffesione ».

Purtroppo l'Ancona è andata smembrata: di essa rimangono solo pezzi e non tutti. Ciò si deve al fatto che la Chiesa, posta ai piedi di una parete rocciosa, su fondamenta instabili e sotto il tiro delle valanghe rovinò ripetutamente con grave danno delle opere ivi conservate, sino a rendersi necessario una sua totale ricostruzione in luogo più sicuro. L'altare ligneo fu smontato. I brani rimasti sono sufficienti a fornirci una idea della bellezza del complesso: un eterno padre circondato da cherubini prima sito sulla sommità dell'ancona, quattro colonne scanalate che dividevano l'ancona in tre scomparti di cui quello centrale serviva di ornato alla Madonna dipinta sulla parete rocciosa mentre i laterali forgiati a nicchie contenevano statue di santi.

In stato invece di buona conservazione si presenta l'Ancona dell'Oratorio della Madonna delle Grazie di Ronchi, destinata anche essa ad incorniciare un quadro della Madonna col Bambino e Santi dipinto nel 1635 da Carlo Rocca. Anche per quest'opera si ha una documentazione pressochè completa. Il primo scritto è il seguente: « adi 11 novembre 1642 in bucioleto. Acordio fatto con il Parcuratore cioè Melgion di doveto dal Molto Rev.do Curato Gio. pietro Negra et Gaudencio Marchesono et Antonio Lancia tutti di Ronchi per far unna Incona alla Altar della Madona (delle) Graci(e) dil deto locho per liri quatrocento dico 400 Io Bartolomeo Ravelli di Varallo prometto di far la sudetta inconna cioè della fatura et grandecia conforma il disegio esebito cioè il padre eterno et su li fondespici doi angelini nel cornisone in mezzo unno corubino con li fogliami con una colonna tonda per parte, et pedestallo et scallino cornece

che liga il quadro quatro curubini et frigeto il suo foliame et li soi pedestalli con dentro li cherubini. Il Termine di pagare li dinar e parte Adesso parte finito lopera cioè Alla sonta (Assunta) di la madona di Agosto prossimo futuro et compita sodisfacione a Natal prossimo che venerà l'anno et per fede et ciò ».

Due giorni dopo, il 13 novembre 1642, in Varallo viene versato un primo acconto di L. 63, soldi 2, denari 6 e quindi:

23 gennaio L. 39

2 agosto 1643 L. 18

15 agosto 1643 L. 142.17.6.

Si conclude sotto quest'ultima data il pagamento con la seguente clausola: « Adi suddetto soprascritto per saldo deli 400 liri per saldo dell'Inconna promessa da far da me sottoscritto et messa in opera ».

La doratura dell'ancona venne affidata a Carlo Rocca pittore; a questo proposito esiste una « ... notta di quello che jovemmo datto al sr. charlo roccha per la indoradurra della Anchonna per chonto fatto insemma ». E più specificatamente:

« Adi 24 Agosto 1648

per una partia intra dinari e robba	L. 129
item per tanta robba di più sorte	L. 31.3
per tanta robba in più volti adi 13 di settembre	L. 11.5.6
per chunto fato insemma adi 15 di otobre	L. 87.6.6
per tanto vinno a chassa (=casa) di Pitro dovetto	L. 4,6
	263.1

Altro lavoro del Ravelli è il bellissimo confessionale scolpito per la chiesa parrocchiale. Lo testimoniano due confessi, uno in data 7 novembre 1640 quale ricevuta « ha buon conto di L. 140 », l'altro in data 22 marzo 1641 così concepito: « Chonfesso io sottoscritto di haver autto et receutto per saldo dil confesionario della Parochial di Santi P. e Paulo di Bicoletto da Lisandro Preto Procurattor nullando tutti li confessi dil di sudetto indietro lire ducento et cinquanta dico L. 250. Et per fede IO Bartolomeo Ravelli dil fu Gaudencio di Varallo affermo quanto sopra ».

Per la stessa chiesa parrocchiale è l'ultima opera di Bartolomeo Ravelli eseguita a Boccioleto: la statua della Madonna del Rosario per l'omonima cappella. Essa è da considerarsi anche come uno degli estremi lavori dell'artista valsesiano. La paternità dell'opera è avvalorata da due confessi che

qui vengono riportati integralmente in quanto decisivi, come già detto più sopra, per stabilire la data di morte del Ravelli.

« A di 21 magio 1645 in bucoleto.

« Confeso io sottoscritto di aver hautto dalli Procuratori dil Samo Rosario Alla Pesencia di Molto Rev.do Sr Curatto il Sig.r p. Gio. Pietro Negra di M.r Francesco Anselmo Prior di Bucoleto ha bon cunto sopra licona di Sa.mo Rosario fatta da me sottoscritto tanto per doratura quanto scultura ho Riceutto dilli sopra scrito ha bon cunto liri trecento quaranta dico L. 340 et di più mi restano da dare per compito pagamento liri duecento dico 200.
et per fede si sammo sottoscritto a(m)bidue le parti

« Io Bartolomeo Ravelli aff.mo quanto sopra et cetera

« Io Gioan di Anselmo et mio padre affermiamo come sopra ».

« 1646 adi 4 Agosto

« Confesso io sottoschrito ha nome delli heredi del q.M.r Bartolomeo Ravelli intaliatore haver riceuto dal Molto Rev.do sig.r Curatto il sig.r Gio. Pietro Negra et fabriceri del Sant.mo Rosario di bocioleto la suma di lire cinquecento quaranta dicho 540 quali sono per far una incona con una statua della Madonna SS.ma et schalinata et per la doradura di d.a hopera et in fede

« Io Gio. Pietro Ubezzio zenero del q. sopraschito et ha nome di suoi heredi affermo quanto sopra ».

Del complesso dell'opera descritta nel documento rimane la sola statua della Madonna. L'ancona, rimossa nel '700 per lasciar posto ai dipinti di Giovanni Antonio Orgiazzi, è scomparsa.

È da sottolineare che le note qui riportate sono certamente insufficienti a fornire un'idea dell'attività del Ravelli e della sua personalità artistica. Qui si è voluto semplicemente fornire una documentata indicazione sulla sua operosità in quel di Boccioleto. Ma è quasi certo che molte chiese in Valsesia ospitano sue opere e che notizie sono rintracciabili nei diversi archivi parrocchiali. Basti solo nominare come suoi lo splendido mobile intagliato della Sacrestia dell'Oratorio delle Giavinelle di Rossa e forse l'altare stesso dell'Oratorio, l'armadio della Sacrestia di Crevola Sesia, e altre che sarebbe troppo lungo nominare in questa sede, ma che portano indiscutibile l'impronta del suo stile. Senza contare l'importantissimo contributo plastico apportato dal Ravelli alle cappelle del Sacro Monte di Varallo (18 si contano nel complesso le sue statue nelle cappelle 16, 18, 19).

Contributo il cui livello stilistico appare spesso notevole, e tale da indurre ad approfondimenti maggiori e a più complete definizioni della personalità di questo scultore che regge, senza sfigurare, il confronto con i grandi valsesiani del suo tempo.

Tentativo di un elenco degli assaggiatori delle Regie Zecche sabaude dal 1529 al 1825

di Augusto Bargoni

Sulla importanza, ai fini di determinare l'epoca di un oggetto in oro od argento, della conoscenza degli Assaggiatori impiegati nelle Regie Zecche, abbiamo già altra volta accennato[1]. Diamo qui di seguito l'elenco, nei limiti delle nostre ricerche completo, ma vale subito avvertire che evidenti sono le lacune. Speravamo di essere pervenuti alla completezza almeno per il XVIII secolo, con riferimento alla sola Zecca di Torino, ma punzonature ritrovate su manufatti di argento, e non riconducibili all'elenco, dimostrano il contrario.

I riferimenti sono indicati con la consueta abbreviazione per quanto riguarda l'Archivio di Stato di Torino. La lettera D. è riferita alla nota raccolta del Duboin.

Salvo in due casi, non risultano dai documenti le sigle usate dai singoli Assaggiatori; pertanto le attribuzioni sono solo probabili anche se per lo più convalidate da varie concordanze.

In generale è stato riprodotto il solo marchio usato dall'Assaggiatore in tale sua specifica attività e non anche quello proprio di Mastro Argentiere, qualora l'Assaggiatore avesse anche tale qualifica.

Tuttavia non siamo in grado di affermare se sia di tale tipo quello di Stefano Laurenti (v. Tav. I, 1) e quello di Laurent Dunand (v. Tav. II, 13), anche se di quest'ultimo si è certi delle sigle.

Le figure Tav. V, 33 e Tav. VI, 34, 35, 36, 37 e 38 si riferiscono a punzoni non riconducibili all'elenco. Per le figure Tav. VI, 34 e 35 si può dire che esse sono relative ad assaggi praticati quasi certamente nella prima

[1] Cfr. Bollettino Soc. Piem. Archeologia e Belle Arti, N. S., A. XVI-XVII, 1962-63.

metà del secolo XVIII e forse riferite a membri della famiglia Razzetto (Rasetto, etc. etc.) i quali ereditariamente si sono tramandati cariche nelle Regie Zecche.

La figura Tav. VI, 36 è già stata precedentemente attribuita a Giacomo Francesco Gattinara [2], ma ripensandoci abbiamo preferito ritenerla fra le non identificabili in quanto rilevata su un solo oggetto molto abraso.

La figura Tav. VI, 37 deve riferirsi alla seconda metà del secolo XVIII e con qualche probabilità alla Zecca di Nizza. La Tav. VI, 38 è riferibile invece sicuramente alla Zecca Sarda [3].

La figura Tav. V, 33 è riferibile probabilmente al periodo 1814-1825.

Dubbi permangono per la figura Tav. I, 2 attribuita a Pietro Giuseppe Rasetto unicamente per concordanza di sigle, ma che invece per alcuni caratteri della corona sembrerebbe ricondursi alla seconda metà del secolo.

In alcuni casi si sono date più riproduzioni per lo stesso nominativo per far notare che l'Assaggiatore necessariamente ha usato nel periodo di servizio punzoni diversi, in quanto sottoposti a forte usura ed a facili rotture, naturalmente oltre le variazioni dovute ad una modifica della Regolamentazione.

Un ringraziamento allo Studio di Ricerche Storiche sugli Argentieri Italiani, Roma, diretto da Costantino Bulgari, per averci fornito le fotografie di alcune punzonature.

DE CAVALISIO Bastiani - Zecca di Torino.

1529: Litterae Patentes Ducis Caroli costitutionis probatoris sive assayatoris monetarum in civitate Taurinesi... (D.18.80).

1544: Litterae Ducis Caroli confirmatorie litterarum... (D.18.21).

MERANDE Toussaint - Monnoye de Bourg - detto anche MERAUDE, MORANDE, MORAUDE

1570: Citato come assaggiatore (D.18.370).

1575: Idem (D.18.274/nota).

RANA Giovanni - Zecca di Chambéry - Zecca di Borgo in Bressa - Zecca di Aosta.

1575: Lettere Patenti di S.A. a relazione della Camera dei Conti con le quali lo si elegge assaggiatore per la Zecca di Aosta « ... oltre che per molti anni ci ha servito in questo officio della Zecca nostra di Chamberì et Borgo in Bressa » (D.18.137).

---

[2] Cfr. *Catalogo Mostra del Barocco Piemontese*, 1963, Argenti n. 138.

[3] *Ibid.*, Argenti n. 111 - B.

VALGRANDI Cesare - Zecca di Torino.

1579: Ordine del Duca Emanuele Filiberto, col quale fissa gli stipendi di vari fra gli Ufficiali della Zecca di Torino: « ... pagherà all'assaggiatore di detta Zecca messier Cesare Valgrandi altre lire centoquaranta, soldi otto... » (D.18.148).

1587: Accensatore delle Zecche di Torino, Asti, Vercelli, Nizza, Aosta.

BLANCHIARDI Tommaso - Zecca di Torino - Probabilmente della stessa famiglia dei BLANCHIARDO.

1579: Si danno disposizioni al Blanchiardi perchè provveda a fare gli assaggi.

1603: Destinato a far gli assaggi alle monete (D.18.156).

MARTIN André - Monnoye de Chambéry.

1580: Lettere Patenti di nomina ad assaggiatore - AST. Sez. III/I Contr. Finanz. f. 66.

1583: Citato come assaggiatore (D.18.1137).

PORRO Cristoforo - Zecca di Borgo in Bressa.

1582: Lettere Patenti di nomina ad assaggiatore - AST. Sez. III/I, Contr. Finanz., f. 45.

GOULA Charles - Monnoye di Savoia.

1584: Citato come l'essayeur général Maître » (D.18.380).

GRAND Nycolas - Monnoye de Gex. - Detto anche LEGRAND.

1584: Essayeur et tailleur en la monnoye nouvellement érigée à Gex (D.18. 379/382).

PREVOSTINO Francesco - Zecca di Vercelli.

1588: Lettere del Magistrato Generale delle marche e delle Zecche con le quali si aumenta lo stipendio: « ... Messer Francesco Prevostino assaggiatore della presente Zecca di Vercelli » (D.18.165).

MAZZOLA Francesco - Zecca di Torino.

1603: Nominato assaggiatore con Lettere Patenti di S.A.S. il Duca Carlo Emanuele - di professione orefice (D.18.179).

1604: Viene concessa in accensamento la Zecca di Torino per tre anni (D.18.437/490).

1610: 1611-1612-1613-1614-1616-1617: Conferme di accensamento D.18. 494/498/499/501/502/504/506/507/511).

FRANCESCO Giovanni Giacomo - Zecca di Nizza.

1626: Istruzioni della Camera dei Conti all'assaggiatore delle Zecche di Nizza (D.18.51).

BLANCHIARDO Giovanni Marco - Zecca di Torino - Detto anche Giovanni Mario.

1635: Indicato come assaggiatore in un elenco dei dipendenti della Zecca (D.18.41).

Dal 1654 al 1659: Più volte come assaggiatore della Zecca. AST. SR. Contr. Finanz.

1666: Indicato come assaggiatore in un elenco dei dipendenti della Zecca (D.18.54).

1677: Idem (D.18.56).

1679: Indicato morto eppertanto sostituito con Gaspare DERIVA - Indicato però come Giovanni *Mario* (D.18.209).

BLANCHIARDO Giovanni Pietro - Zecca di Torino.

1635 e 1638: Indicato come assaggiatore (D.18.41/45).

BLANCHIARDO Hector - Zecca di Torino - Anche Ettore. *Mastro Orefice Argentiere.*

1619: Supplica.

1622: Partecipa alle elezioni - Eletto Consigliere.

1638: Citato come assaggiatore in un verbale di assaggio (D.18.1204).

BLANCHIARDO Giovanni Antonio - Zecca di Torino.

1638: Indicato come assaggiatore secondo in elenco rispetto al Blanchiardo Giovanni Pietro (D.18.45).

1648: Indicato come coadiutore del Blanchiardo Giovanni Pietro AST. SR. Contr. Finanz., f. 154.

1666: Indicato come « coagiutore » rispetto al Blanchiardo Giovanni Mario, indicato come assaggiatore (D.18.54).

DE RIVA Carlo (?) - Zecca di Torino.

1654: In una petizione fatta da Carlo (Antonio) De Riva nel 1734 si ricorda che il proprio alloggio nella Zecca risale all'avo suo fin dall'anno 1654. AST. SR. F. Zecca III/3.

MASSONE Giovanni Battista - Zecca di Torino. - Anche MAZZONE.

1666: Citato come « contr'assaggiatore » (D.18.54).

1677: Si riporta « Dovendosi per la morte dell'orefice Gio. Bat. Mazzon... » (D.18.207).

LAURENTI Stefano - Figlio di Bernardo - Zecca di Torino. Mastro Argentiere e Gioielliere (Tav. I, 1).

1665: Risulta lavorare in società anche col Mastro Chichiastro. AST. Sez. III/I, Contr. Finanz., f. 99.

1666: Nominato argentiere e gioielliere di S.A.R. - Ibidem.

Dal 1666 al 1680: Numerosi pagamenti a lui fatti per lavori alla Corte - Ibidem.

1677: Eletto con Lettere Patenti « contrassaggiatore », di professione argentiere, in sostituzione del Massone (D.18.56/207/1226).

DUTRUË Francesco - Zecca di Chambéry. - Anche Luis François.

1677: Lettere Patenti - AST. SR. Z. 1°, Mazzo IV°, fasc. 1.

1687: Citato (stessa fonte).

1726: Sostituito dal REY.

DE RIVA Gaspare - fu Carlo - Zecca di Torino.

1679: Lettere Patenti Vittorio Amedeo di nomina ad assaggiatore in sostituzione di Gio. Mario Blanchiardi (v.) deceduto. (D.18.209).

1690: Liquidazione di conti - AST. SR. Finanz. Z. III/3.

1692: 1714; Istruzioni (D.18.216 - D.18.402).

1716: Citato come assaggiatore (D.18.1275).

DE RIVA Orazio Michele (padre di Carlo Antonio - AST. SR. Fin. II.10) - Zecca di Torino.

1692: Citate Patenti di nomina di Orazio Michele, padre di Carlo. - AST. SR. Fin. II/10.

1734: Citato come assaggiatore.

1736: Citato in memoriale - AST. SR. Fin. II/1.

VAN HELMON Rodolphe.

Dal 1703 (ante quem), risulta assaggiatore della Zecca di Annecy.

VAUDAGNA ... (?) - Zecca di Torino.

1717: Notizie.

RASETTO Carlo Giovanni (padre di Giuseppe) - Anche RAZZETTI, anche RAZETO.

1716: Citato come contrassaggiatore (D.18.1275).

1730: Viene nominato il figlio Giuseppe in sostituzione del padre defunto (D.18.229).

ROY Giorgio - Zecca di Chambéry - Anche REY. - Mastro Orefice.

1726: R.P. di nomina ad assaggiatore di monete e misure al di là dei monti - AST. SR. Z.IV.231.

1760: Viene indicato come deceduto e sostituito da L. Dunand - AST. SR. Z. IX, 12.

RASETTO Pietro Giuseppe - Figlio di Carlo Giovanni - Zecca di Torino (Tav. I, 2).

1730: Regie Patenti « ... accordano a P.G.R. l'ufficio di controassaggiatore della Regia nostra Zecca vacante per la morte di C.G.R. suo Padre... » (D.18.229).

1734: Istanza del fratello Bartolomeo per succedergli essendo il P.G.R. defunto - AST. SR. Fin. II/10.

DAMODÈ Giovanni - Resid. Torino - Anche DEMODÈ. - Mastro Orefice Argentiere (Tav. I, 3).

1727: Citato con Pietro Mettra (v.) per liquidazione compenso lavori - AST. Sez. Cam. Tesoreria Real Casa.

1728, 1729: Sindaco.

Dal 1733 al 1753: *Assaggiatore* alla Zecca di Torino (D.18.234/249/1311). - AST. SR. Fin. III/12.

1741, 1744, 1745, 1757, 1758: Partecipa alle elezioni.

1742, 1756: Consigliere.

1753: Compare in un elenco di Mastri.

DE RIVA Carlo Antonio - di Orazio - Zecca di Torino (Tav. I, 6).

1730: Nominato coadiutore del padre Orazio - AST. SR. Z. II/10.

1733: Inizio della sua attività di assaggiatore secondo una supplica del 1735 in cui si dice che da due anni fa l'assaggiatore (Ibidem).

1733: Parcella di assaggio - 1° assaggiatore - AST. SR. Z. III/3.

1735: Citato come coadiuvante il padre Orazio - AST. SR. Z. II/10.

1736: Parcella di assaggio - AST. SR. Z. III/3.

1738: Citato - AST. SR. Z. III/1.

1739: Citato in relazione d'assaggio - AST. SR. Z. III/10.

1741: Citato come sopra (D.18.1311).

1743: Risultano assaggiatori col DE RIVA, Giovanni DAMODÈ e Giacomo Francesco GATTINARA - AST. SR. Z. 1° - M. IV. Fasc. 5°.

1757: Giubilato e pensionato - AST., Sez. 1ª, Cariche, vol. 1753/59.

RASETTO Bartolomeo - figlio di Carlo Giovanni (fratello di Pietro Giuseppe) - Zecca di Torino.

1734: Patenti di nomina.

1735: Istanza per succedere al fratello come controassaggiatore - AST. SR. Fin. II/10.

1748: Rinunzia alla carica per la quale non si era in effetti abilitato - AST. SR. Fin. VII, 2.64.

GATTINARA Giovanni Antonio - Zecca di Torino.

1739: citato come Assaggiatore in relazione di assaggio - AST. SR. F. Z. III/10.

1741: idem relazione di assaggio (D.18.1311).

DERIVA (Carlo) Giuseppe - Zecca di Torino.

1741: Menzionato (Carlo) in relazione di assaggio (D.18.1311).

1753: Relazione di Assaggio. AST. SR. c/8. 53-59.

1754: Compare nell'elenco degli Assaggiatori con Giacomo Gattinara, Bartolomeo Pagliani, Giovanni Battista Carron (D.18.154).

1754: Regio Biglietto di giubilazione dalla carica di Assaggiatore - AST. SR. Fin. VIII.378.

ODDONO Felice Andrea - Zecca di Torino. - Anche ODDONE.

1743: chiede di essere ammesso assaggiatore straordinario essendo da dieci anni controguardia - AST. SR. Z. I, 4, 5.

1744: Istruzioni della Camera dei Conti ad un assaggiatore straordinario; « Primo sarà detto assaggiatore straordinario in tutti i casi di discrepanza... bisognando dalli *tre* assaggiatori ordinari di detta Zecca » (D.18.231).

1744: Regie Patenti Assaggiatore Straordinario - AST. SR. Z. VI.602.

1752: Regie Patenti - Affinatore della Zecca. AST. SR. Z. VIII, 2., 528.

1753: R.B. alla Camera dei Conti; destinato alla partizione ed affinazione (D.18.234).

1757: citato come affinatore (D.18.270).

1760: citato, col figlio, come dipendente dalla Z. (D.18.281).

1761: R.B. alla Camera dei Conti di sospensione dall'incarico per negligenza (D.18.279).

GATTINARA Giacomo Francesco - fu Sebastiano - nato a Torino - residente a Torino.

Capolavoro: « un Benedettino d'argento con un crocifisso in mezzo, et con ornamento di fogliami pur d'argento ».

Punzone e Insegna: « una Croce di Malta intagliata sovra il bosco profilata d'oro colorita ».

1735: Ammesso Mastro Orefice Argentiere.

1741, 1742, 1744, 1745, 1765: partecipa alle elezioni.

1749: R.P. di nomina a controssaggiatore in sostituzione del Bartolomeo Razetto. AST. SR. Fin. VII, 2, 64.

1753: compreso in un elenco di Mastri.

1766: viene in tale anno assegnato ai soli lavori interni di Zecca. « Sebbene sia stabilito di non ammettere per assaggiatori persone che esercitano l'arte di orefici e argentieri... » (D.18.314).

1767: citato. AST. SR. Sez. III. Reg. IV.

CARRON Giovanni Battista - Zecca di Torino. - Anche CARRONE, oppure GARRONE (Tav. I, 4 e 7).

1753: nominato assaggiatore e già « monetario » essendo passato l'Oddone (v.) all'ufficio di partitore e per giubilazione del Damodè (v.). Con lui è nominato assaggiatore il passamantaro Bartolomeo Pagliani (v.). (D.18.234).

1754: Citato (D.18.254).

1767, 1772: Citato. AST. SR. S. III/R/IV.

1778: Giubilato (D.18.324-325). R.B. Collocamento a riposo, assegnazione di lire 550 di pensione. AST. SR. Z. XII, 463.

PAGLIANI Bartolomeo - (padre di Francesco) - ~~Zecca di Torino - Professione~~: *Passamantaro* (Tav. I, 5 - Tav. II, 8).

1753: R.B. alla Camera dei Conti: viene proposto detto, con G. B. Varrone, come assaggiatore (D.18.234).

1754: fissazione dello stipendio a Giacomo Gattinara, Giuseppe Deriva, Bartolomeo Pagliani e G. B. Carrone (D.18.254).

1755: Manifesto per la lotteria della Zecca, i cui biglietti sono posti in vendita nella bottega di detto. AST. SR. Z. II, 7.

1767: Citato. AST. SR. Sez. III. Reg. IV.

1772: Citato. Idem.

1773: Citato in un conto di Zecca. AST. SR. Z. II, 23.

1775: Giubilato per cagionevole salute e sostituito dal figlio Francesco, già assaggiatore in Sardegna. AST. SR. Z. XI. 467.

MICHA Carlo - Zecca di Torino - Mastro Orefice Argentiere (Tav. II, 9 e 10).

1759: nominato assaggiatore, l'assaggiatore straordinario ed *orefice* C.M. (D.18.286). AST. SR. Z. VII, 614.

1763: si citano i dati di cui sopra.

1766: nelle istruzioni della R. Camera dei Conti si cita il predetto assaggiatore quale impresario della fabbrica delle gavette (D.18.316).

1767: citato. AST. SR. Z. III.I.IV.

1772: citato. Ibidem.

1778: destinazione alle funzioni di controassaggiatore (D.18.324-325).

1778: R.P. di nomina a controassaggiatore. AST. SR. Z. XII, 463.

1779: istruzioni agli assaggiatori, da cui risulta: Carlo Micha, controassaggiatore - Francesco Pagliani, I° Assaggiatore - Giuseppe Vernoni, II° Assaggiatore - Bartolomeo Bernardi, III° Assaggiatore (D.18.330).

1787: citato come controassaggiatore (D.18.347-357).

1787: viene partecipato il decesso. AST. SR. Z. III. R. IV.

DUNAND Lorenzo - Zecca di Chambéry - Ammesso Mastro Orefice Argentiere. (Tav. II, 13).

1760: nominato col Favre (v.) assaggiatore, di professione orefice, in sostituzione di George Rey, deceduto. AST. SR. Z. IX, 12.

FAVRE Hyacinte - Zecca di Chambéry - Punzone e Insegna: « H.F. » (Tav. II, 11).

1760: orefice di professione - Nominato col Dunand Lorenzo assaggiatore. AST. SR. Z. IX, 12.

PAGLIANI Francesco - di Bartolomeo (Tav. II, 12, 14 - Tav. III, 15).

1768, 1775: Assaggiatore in Sardegna.

1775: viene nominato in sostituzione del padre. AST. SR. Z. XI. 467.

1779: citato in istruzioni (D.18.330).

1787: R.P. di nomina Direttore delle operazioni di fondita affinazione e partizione nella R. Zecca. AST. SR. Z. XIV. 609 (D.18.347, 357).

1799: nella Pianta dell'Amministrazione della Zecca Nazionale risulta Direttore delle Fondite, approvata con decreto 12 Germinale anno 7°. AST. SR. Z. II - f. 23. art. 52.

1800: 9 sett. Direttore delle Fondite viene provvisoriamente incaricato di sostituire il Gerbone come Mastro di Zecca, Reggente la Zecca Nazionale. AST. SR. Z. III, 97. R.V.

1800: 11 nov. Dispensato e in sua vece il cittadino Paroletti (padre) Giuseppe è nominato direttore delle Fondite ed incaricato delle funzioni di Mastro. AST. SR. Z. III. R.V. 107.

1814: R.P. di nomina a Mastro di Zecca. AST. SR. Z. XIX, 255.

1816: Messa a riposo per l'abolizione della carica di Mastro di Zecca, assegnaz. L. 2.800 di pensione annue. AST. SR. Z. XXII, 51.

COMPAYRE Gaetano (forse figlio di Francesco) - Dal 1749 Mastro di Zecca - Zecca di Sardegna.

1774: Proposta dell'ammissione del Compayre come allievo assaggiatore - AST. SR. Sez. III. Reg. IV. Pag. 12.

1775: Nominato assaggiatore e destinato in Sardegna - Già di professione orefice.

VERNONI Giuseppe - Figlio di Michele Antonio - Zecca di Torino. - Orefice Argentiere (Tav. III, 17, 18, 19).

1778: Viene proposto per la carica di assaggiatore « V.G. di anni 24 lavorante argentiere da anni nove nella bottega di suo padre ». Con lui si propongono anche RUITZ Angelo, CANAVERO Vincenzo, BERNARDI Bartolomeo. AST. SR. Sez. III. R. 4. - Risultano nominati il G.V. con il Bartolomeo Bernardi (Ibidem), R.B. di nomina (Ibidem).

1779: R.P. di nomina - AST. SR. Z. XII, 622 - Istruzioni al G.V. quale II° assaggiatore (D.18.330).

1787: Citato (D.18.347.357).

1799: Nella Pianta dell'Amministrazione della Zecca Nazionale, approvata con decreto 12 Germinale, anno 7°, risulta il primo degli assaggiatori. AST. SR. Z. II, f. 23, art. 52.

1814: R.P. di primo assaggiatore (secondo essendo Giuseppe Fontana) - AST. SR. Z. XIX, 261/2.

1814: Rivolge supplica per l'ammissione del figlio Luigi - AST. Ibidem.

1815: Risulta in servizio contemporaneamente al figlio (vedi Matteo Promis).

1817: Nominato Controllore all'Uffizio del Controllo Generale delle R. Finanze - AST. SR. Patenti 1814-1840.

1824: Giubilato e pensionato - AST. SR. R. Provvidenze 1814-1831.

BERNARDI Bartolomeo - Figlio di Giovanni - Zecca di Torino (Tav. III, 20 - Tav. IV, 21, 22, 23).

1778: Proposto come assaggiatore (vedi Vernoni G.) « da tre anni lavorante nella bottega dell'orefice Fino Giovanni, di anni 24 » - AST. SR. Z. III R. 4.

1779: Nominato assaggiatore col Giuseppe VERNONI (v.), risulta III° assaggiatore - Regie Patenti di nomina - AST. SR. Z. XII, 622.

1787: Citato (D.18.347/357).

1799: Nella Pianta dell'Amministrazione della Zecca Nazionale, approvata con decreto 12 Germinale anno 7°, risulta il II° degli assaggiatori - AST. SR. Z., f. 23, art. 52.

1814: R.P. di nomina a Direttore delle operazioni di affinazione, partizione e fondita nella R. Zecca - AST. SR. Z. XIX, 260.

1816: R. Patenti di nomina ad Ispettore dei Saggi nella R. Zecca - AST. SR. Z. XXII, 47.

FONTANA Giuseppe - Zecca Nazionale di Torino (Tav. IV, 24, 25, 26, 27).

1787: Viene proposto come allievo assaggiatore insieme a Matteo Promis - AST. SR. Z. III. R. IV.

1789: Risulta in carica con gli assaggiatori, nell'ordine, G. Vernoni, B. Bernardi, G. Fontana, M. Promis - AST. SR. Z. III. R. IV.

1799: Compare come assaggiatore nella Pianta dell'Amministrazione della Zecca Nazionale approvata con decreto del 12 Germinale anno 7° - AST. SR. Z. II., f. 23, art. 52.

1814: R.P. di nomina a secondo assaggiatore, essendo il primo il G. Vernoni - AST. SR. Z. XIX, 261.

1815: Risulta indisponibile perchè malato (vedi Matteo Promis).

LAVY Filippo - Zecca di Torino.

1800: Nominato controllore - AST. Patenti 104.49.

PROMIS Matteo - Zecca di Torino (Tav. V, 28, 29, 30).

1787: Viene proposto come allievo assaggiatore insieme a Giuseppe Fontana - AST. SR. Z. III. R. IV.

1789: Risulta in carica con gli assaggiatori, nell'ordine: G. Vernoni, B. Bernardi, G. Fontana, M. Promis (Ibidem).

1799: Compare nella Pianta dell'Amministrazione della Zecca Nazionale approvata con decreto del 12 Germinale anno 7° - AST. SR. Z. II., f. 23, art. 52.

1814: R.P. di nomina a *Tesoriere* della Zecca.

1815: Essendo morto l'assaggiatore Davide Viglietti, nominato con Patenti 16 dicembre 1814, il Fontana malato e Vernoni padre e figlio non possono per incompatibilità operare in controassaggio, M.P., Tesoriere, viene chiamato provvisoriamente a coprire l'incombenza di assaggiatore - AST. SR. Z. III. R.V.

1816: R.B. di aumento di stipendio, nella sua qualità di Tesoriere della Zecca - AST. SR. Z. XXII, 48/51.

SERRALUNGA Joseph - Zecca di Torino.

1803: In data 8 Termidoro, anno 11° viene richiesta la nomina a *controllore* assaggiatore nella Zecca di Torino di S.J., già per il dip. della Stura (Cuneo) - Respinta per mancanza di posto.

GUIDETTI (Joseph) Giuseppe Antonio - Ufficio del Dipartimento di Marengo (Alessandria). - Punzone e Insegna: « Un Cucchiaro ».

1784: Ammesso Mastro Orefice Argentiere.

1803: Proposto come assaggiatore in data 9 Messidoro anno XI°. Di professione orefice.

BODETTI Joseph - Ufficio di Vercelli - Anche BOVETTI.

1770: Ammesso Mastro Orefice Argentiere.

1803: In data 20 Messidoro anno XI° il Prefetto del Dipartimento della Stura propone come assaggiatore il B. « ancien orfèvre » - In data 24 Messidoro anno XI° compare fra gli assaggiatori dei sei dipartimenti piemontesi.

MOLINARI (Antoine) Antonio - Ufficio del Dipartimento della Stura. - Anche MOLINERI - MULINERI. - Anche Giovanni Antonio.

1786: Ammesso Mastro Orefice Argentiere.

1803: Con lettera 12 Messidoro anno XI° viene proposto come assaggiatore il M.A. di professione orefice.

1824: Risulta in servizio ed in un documento vengono indicate le sue sigle in M.A.

CURIONE Gerolamo (probabilmente padre di Francesco) - Residenza Asti. - Detto anche CURION, ed anche JEROME.

1802: Citato come orefice nel rapporto del Prefetto del Tanaro (Asti) del 26 Brumaio anno XI°.

1803: Proposto come assaggiatore dal Prefetto del Dipart. del Tanaro dell'8 Messidoro anno XI°.
Nominato il 6 Prairiale anno XI°.

GIRES (?) - Ufficio di garanzia di Alessandria.

1803: In lettera del 23 Fruttidoro anno XI° risulta Controllore.

FORESTIER Barthélémi - Ufficio di Asti.

1803: Citato come Controllore in Decreto Prefettizio del 16 Floreale anno XI°, e già sotto-controllore a Chambéry.

BOTTARI Giuseppe Domenico - Zecca di Genova.

1812: Nominato assaggiatore.

1825: Risulta in attività.

BLANCHI Marc'Antonio - Zecca di Nizza.

1814: Nominato assaggiatore.

1822: Essendo deceduto si fa istanza per la nomina di TESSEIRE Giovanni Battista.

VERNONI Luigi - figlio di Giuseppe - Zecca di Torino (Tav. V, 31).
1814: Nominato assaggiatore.
1815: Risulta in servizio col Padre (vedi Matteo Promis).
1815: Nominato verificatore dei saggi presso l'Amministrazione Centrale Regie Zecche (Torino). (Patenti 1814-40).
1850: Risulta in servizio (Patenti 1840-50).

VIGLIETTI Davide - Zecca di Torino.
1814: Nominato assaggiatore con Patenti 16 dicembre 1814 risulta deceduto il 18 ottobre 1815 - AST. SR. Z. III. R.V. (vedi Matteo Promis).

PICCA Felice - Zecca di Torino.
1815: Essendo deceduto il Viglietti (v.) viene ammesso come apprendista assaggiatore, essendo già assistente del Direttore delle fondite - AST. SR. Z. III. R.V.
1816: Nominato Assaggiatore.
1825: Risulta essere in attività come Verificatore.

RASPI Giovanni Battista - Zecca di Torino (Tav. V, 32).
1818: Nominato assaggiatore - Già garzone presso Carlo Balbino.

ZOCCA Alessio - Zecca di Torino. - Mastro Argentiere.
1818: Nominato assaggiatore.
1820: Citato (vedi Dubois).
1825: Risulta in attività.

DUBOIS Giuseppe - Zecca di Torino.
1818: In data 1820 rivolge supplica con lo Zocca (v.) perchè da due anni esercisce senza stipendio, che gli viene concesso - AST. SR. Finanz. Zecca.

TESSEIRE Gio. Batta (Gio. Maria) - Zecca di Nizza.
1822: Nominato assaggiatore in sostituzione di Blanchì.
1824: Risulta da un verbale ancora in attività.

GUINCHET Hugues - Zecca di Chambéry.
1822: Nominato assaggiatore il G.H., di professione farmacista.
1824: Risulta in attività.

ROSSI Giovanni Giuseppe.
1824: Citato come assaggiatore all'Ufficio del Marchio di Alessandria.

PIAGGIO (?) Pietro.
1824: Risulta assaggiatore capo all'Ufficio del Marchio di Genova.

Il Palazzo Civico di Torino nel 1706 e il dipinto oggi smarrito di un « bambocciante »

di Davide Giovanni Cravero

Durante lo spoglio del copioso materiale bibliografico, da noi compulsato ai fini della redazione della Monografia celebrativa del terzo centenario del Palazzo Civico di Torino, (monografia commessaci dal compianto Sindaco, Ing. Prof. Giancarlo Anselmetti), la nostra attenzione rimase vivamente attratta da uno scritto dell'Ing. Riccardo Brayda comparso su: « *Il Giornale Illustrato della Esposizione Nazionale del 1898* », a tale argomento per l'appunto dedicato. In cotesto articolo, l'insigne studioso, a cui dobbiamo la salvezza delle superstiti reliquie del cuore della Torino medioevale, segnalava l'esistenza presso una villa patrizia di Villarbasse [1], di un dipinto d'un « *bambocciante* » subalpino, che ritraeva un interno del nostro Palazzo Municipale all'epoca del « *Glorioso Assedio* » del 1706, allorquando, cioè, vi ebbe sede il Quartier Generale del Governatore della Città, Marchese Angelo Carlo Maurizio Isnardi di Caraglio. Sebbene contenuta in termini assai laconici, una simile indicazione ci riusciva doppiamente preziosa: anzitutto perchè si trattava dell'unico studio espressamente dedicato al Palazzo Municipale torinese in cui si facesse esplicita menzione delle sue vicende nel corso dell'assedio del 1706, ed, in secondo luogo, perchè il dipinto ivi citato costituiva la sola testimonianza rimastaci della fisionomia che il salone, oggi denominato « *Sala di marmo* » in virtù del nuovo assetto conferitogli intorno al 1814 dalla sistemazione dello Spalla e del Lombardi, presentava, negli anni ad essa antecedenti.

Ciò dimostra come l'importanza storica del dipinto in parola non fosse passata sino ad ora inosservata. Tanto è vero che nei confronti dei suoi legittimi proprietari erano state effettuate reiterate pressioni sia da parte del figlio di Riccardo Brayda, Ing. Carlo, sia da parte di altri benemeriti cittadini, allo scopo di acquisire il pezzo dietro adeguato compenso al Municipio di Torino. I proprietari purtroppo opposero sempre un netto rifiuto, ragion per cui, sia a Carlo Brayda, che all'arch. G. Ricci, altro non rimase fuorchè la soddisfazione di scattare alcune istantanee, (or son circa

---

[1] Circa l'importanza storico-artistica di tale edificio si legge quanto scrive nel presente « *Bollettino* », nuova serie, anno XVIII, 1964, l'Ing. Carlo Brayda nella segnalazione: « *Vestigia architettoniche dell'Abbazia di San Solutore in Torino* » (pagg. 152-9).

trent'anni), quando già il dipinto trovavasi seriamente deteriorato (vedi figg. 1, 2, 3).

Malauguratamente, viceversa, un paio d'anni fa, l'offerta di un intraprendente antiquario prevalse ed il pezzo emigrò verso una ignota destinazione, col più vivo disappunto dello scrivente che, nel compilare la prefata monografia avrebbe desiderato illustrarlo adeguatamente.

La cortesia dell'Ing. Carlo Brayda, cui va il nostro fervido ringraziamento per avercene trasmesso l'ormai superstite riproduzione fotografica ci offre dunque lo spunto per una breve postilla a sì appassionante capitolo della vita torinese [2].

All'alba del 1706, quando cioè sulla capitale del Ducato Sabaudo cominciarono ad addensarsi le prime nubi, il Palazzo di Città, eretto in Piazza delle Erbe, tra il 1659 ed il 1663, dall'Architetto Francesco Lanfranchi, ospitava svariati pubblici uffici, allogati, vuoi al piano terreno, nel cortile, come l'« *Insinuazione* » o la « *Farmacia Comunale* », o la « *Giudicatura Civile e Penale* » per le cause minori e di 1ª istanza, ovvero le « *Carceri del Vicariato* », vuoi agli ammezzati, come gli uffici del « *Vicario* », del « *Consolato* » (ossia Tribunale di Commercio) vuoi al primo piano, come l'« *Archivio* » ed infine l'« *Armeria* », situata nella sala sovrastante l'aula del Consiglio Comunale al secondo piano.

Al sommo della scala monumentale aprivasi viceversa la vastissima Sala d'Onore, ornata, come si legge nella celebre « *Guida dei forestieri per la real Città di Torino* » (1753) del Craveri: « *di pitture indicanti li più egregi Fasti della Città* », e, perciò appunto, denominata: « *Sala Grande* » o « *dei Fasti* ». Tali pitture, attribuite senza alcun serio fondamento dal Paroletti al fiammingo Giovanni Miel, e sostituite, come già si disse, all'epoca della Restaurazione Sabauda, coll'attuale rivestimento marmoreo neoclassico, (vedi D. G. Cravero, *Trecento anni di vita del Palazzo Civico di Torino*, Torino, 1964, Edito a cura della Città di Torino, pagg. 26, 42, 43, 44), evocavano, nel soffitto e nella fascia superiore delle pareti, episodî, per la massima parte puramente leggendarî e fantastici, della storia torinese, dalla più remota antichità al medioevo, attinti dalle opere di Filiberto Pingone, e soprattutto di Emanuele Filiberto Thesauro, che ne era stato con ogni verosimiglianza il più diretto ispiratore, e, per nostra fortuna, descrittore. Ce ne lasciò infatti una esauriente testimonianza nella raccolta

---

[2] Ringraziamo qui pure vivamente il Geom. Adolfo Ceppa per l'aiuto fornitoci nelle nostre ricerche.

delle sue « *Inscriptiones* », (ed. a Torino nel 1670), al capitolo: « *Urbani Praetorii Augustae Taurinorum ornatus Majoris aulae ornatus* », capitolo la cui lettura diede modo ad Eugenio Olivero, (vedi « *Torino* », riv. mens. num. a VII, n. 12, dic. 1927) di ricostruire l'intero ciclo. Lungo le pareti, invece, spiccavano i ritratti e le gesta di alcuni imperatori Romani e Germanici: Tiberio, Nerone, Costantino, Ottone III, Federico Barbarossa, Sigismondo, (vedi D. G. CRAVERO, *op. cit.*, cap. VII, pag. 43).

Orbene, è proprio la « *Sala dei Fasti* », che Riccardo Brayda riuscì ad individuare, con felice intuizione, nello spazioso ambiente in cui si svolge l'animata scena di vita militare raffigurata nella tela sinora inedita, adornante la barocca specchiera emigrata da Villarbasse verso ignoti lidi, e di cui altro purtroppo non ci resta se non le fotografie che qui abbiamo l'onore di presentare (vedi fig. 1).

Ci basta una rapida occhiata agli ormai confusi fantasmi che la popolano per sincerarsi dell'esattezza dell'asserto dell'eminente architetto. Infatti, a prescindere dalla considerazione che l'oggetto apparteneva proprio ai discendenti di quel Francesco Mistrot, (da cui promanarono i Mistrot, Conti di Villar San Marco, e Consignori di Villarbasse), il quale visse nella loro intensa drammaticità tutte le fasi dell'assedio del 1706, a cagione della delicata carica di « *Guardia della Zecca* », che allora ricopriva, possiamo agevolmente riconoscere, nella foggia del vestire dei numerosi uomini di truppa ed ufficiali, (vedi fig. 2), sparsi in ogni angolo della stanza, (e si esamini con particolare attenzione, la figura, vista di tergo, del soldato intento a studiare la mappa appesa al muro di destra), (vedi fig. 3), le uniformi della « *Milizia Urbana* », cui era affidato accanto alla « *Suburbana* », ed alla « *Paesana* », nonchè ovviamente alla « *truppa d'ordinanza* », il compito di custodire la Città, la Cittadella ed i dintorni.

Che la sede naturale del Comando della « *Milizia Urbana* » reclutata fra i cittadini, fosse costituita dal Palazzo Civico, ci appare quindi logico e pacifico, specie poi quando si pensi che la funzione della già menzionata « *Armeria comunale* », consisteva appunto nel fornire di armi, quanti essendone privi, non avevano avuto modo di provvedersene.

Circa poi la capienza di tale Armeria sappiamo ad esempio, che alla fine dell'assedio, vi si custodivano circa un migliaio di fucili e moschetti.

Logico dunque altresì che nel Palazzo si fosse insediato, nel periodo più acuto delle ostilità, il Marchese Ignazio di Caraglio, innalzato il 1° luglio 1706, con « *Biglietto* » del Duca Vittorio Amedeo II, alla dignità di « *Governatore e Luogotenente generale della Città e Cittadella* ». Sindaci e

Decurioni, invece, lo avevano abbandonato il 28 di giugno, per trasferirsi nel Convento di San Francesco da Paola, ove tennero le adunanze, e del Consiglio e della Congregazione, « *nel coridore superiore laterale alla chiesa* ». Le sedute ripresero regolarmente nell'edificio di Piazza delle Erbe solo a decorrere dal successivo 16 settembre.

Un'obiezione all'identificazione dell'ambiente, riprodotto nella tela in esame, con la « *Sala dei Fasti* », potrebbe eventualmente venire mossa, cogliendo a pretesto la quasi assoluta nudità delle pareti, (salvo il lungo fregio rettangolare che si ravvisa sullo sfondo, fregio purtroppo scarsamente leggibile), che sappiamo, al contrario, ricoperte da un complesso ciclo pittorico.

A siffatta obbiezione risponderemmo citando un brano dello « *Ordinato* » emesso a seguito della Congregazione del 28 giugno 1706: « *alla quale il signor Conte e Cavagliere Nomis di Valfenera ha proposto che stanti li presenti pericoli per quali li quadri de soffitti del Salone, e Sale laterali del Palazzo della Città puossino essere guastati, e danegiati dalle bombe, e palle de canoni si deve determinare se sij spediente di farli levare o altrimenti come meglio parerà. La Congregazione ha ordinato che se si puono levare senza danegiarli si levino, et ha pregato il Signor Capitano et Ingegnere di S.A.R. Rubatti de' signori Conseglieri di riconoscere se sij ciò attuabile, et in tal caso di meterlo in esecutione* ».

Aggiungeremo, « *ad abundantiam* », che del restauro di tutti i dipinti del Palazzo, sia di quelli rimossi, che di quelli rimasti « *in loco* », e comunque danneggiati per effetto dell'assedio, venne incaricato il pittore Pietro Antonio Polone, un professionista dotato, pensiamo, di encomiabile rapidità di pennello. Ed infatti, già il susseguente 10 ottobre, la Congregazione stabiliva che gli si corrispondesse, a titolo di compenso, la somma di Lire 320!

Quanto all'autore della tela di Villarbasse, Riccardo Brayda opinò, con molto senno, doversi trattare di un Veneto. Disgraziatamente, la mancanza di una diretta indagine ci impedisce di formulare asserzioni più circostanziate. E ciò sebbene l'abile orchestrazione dei trapassi chiaroscurali, l'arguta caratterizzazione fisionomica dei personaggi, il loro scattante e dinamico gestire ci inducano a pensare ad un artista gravitante nell'orbita di Pietro Domenico Olivero.

Ma non ci costerebbe certo gran pena il venire magari costretti in futuro a rivedere le nostre odierne ipotesi qualora le presenti note valessero a farci ritrovare le tracce dell'opera smarrita.

Giovanni Antonio Cucchi pittore biellese

di Emma Manuello Pugno

Una ricerca biografica ed una indagine critica dedicate a Giovanni Antonio Cucchi generano sia un interesse specifico perchè il pittore, pur rivelandosi di una certa validità, è tuttora assai poco conosciuto, sia un interesse più generale perchè Giovanni Antonio Cucchi, pur essendo un pittore tra i minori, è legato ad un nodo di cultura che, fra Piemonte e Lombardia, faceva capo, verso la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, a correnti culturali ed artistiche che parevano convergere ed incontrarsi.

Dal vario configurarsi ed intrecciarsi delle correnti che si alternarono e si sovrapposero, si formò una complessa trama che, dipartendosi da Roma, si svolse con influenze derivate anche da Genova, dalla capitale piemontese, da Venezia.

Scarsa la traccia biografica e pressochè inesistente finora la ricostruzione critica della personalità del pittore, anche a causa delle scarne notizie confinate in repertori locali.

G. A. Cucchi o, indifferentemente, Cucco, nacque nella Valle di Andorno e precisamente nella frazione « Gli Ondini » [1] del Comune di Campiglia Cervo (Vercelli, Biella). L'anno di nascita — 1674, secondo il Thieme-Becker [2] o 1675, secondo il Vesme [3] — fu finora controverso. Ma recentemente ho avuto la fortuna di reperire l'atto di battesimo presso l'archivio della Parrocchia di Campiglia Cervo da cui si rileva che il Cucchi nacque il 13 ottobre 1674 [4].

---

[1] La frazione « Gli Ondini » del Comune di Campiglia Cervo (Vercelli) si trova sulla rotabile tra Rosazza (più precisamente Ponte detto Concresio) ed il Santuario di San Giovanni Battista detto di Andorno, ad un terzo dal primo estremo e a due dal secondo, circa. Questa strada è il primo tronco di quella fatta costruire a proprie spese dal benefattore dell'Alta Valle d'Andorno, detta anche del Cervo: il Senatore Federico Rosazza; essa congiunge il Ponte Concresio, situato sulla rotabile di fondo Valle Cervo, al Santuario di Oropa per mezzo di una galleria ed è un'opera di ingegneria veramente pregiata, specialmente se si pensa ai tempi nei quali fu costruita (ultimi anni del secolo scorso).

[2] THIEME-BECKER, *Kunstler Lexikon*, vol. VIII, pag. 185

[3] *Schede Vesme*, I, Torino, 1963.

[4] Testo dell'Atto di Battesimo del Cucchi, dal registro parrocchiale di Campiglia Cervo all'anno 1674, del volume 1654-1698: « Anno Domini ut supra » [1674] « die vero decima tertia 8bris natus postridie vero a me Inc. Antonio Rosazza baptizatus fuit Joannes Antonius Calistus filius Petri filii Petri Cucchi et Mariae filiae Bernardini Moscha coniug. Parini fuerunt Quiricus Antonii Cornetti et Maria filia Joannis Mosche ».

L'educazione artistica del Nostro si forma sotto l'influenza di Roma e di Bologna negli ultimi anni del Seicento; il pittore, atteggiatosi al gusto del 1680-1690, completò in seguito la formazione della propria personalità con nuovi apporti nei primi decenni del Settecento, fino al 1750, anno in cui, come ci ricorda il Ticozzi [5], il Cucchi operava in Milano.

Fu pittore, se non dei più noti ed apprezzati del suo tempo, tuttavia di un certo nome tra i suoi contemporanei e fu anche versatile e geniale maestro di pittura nella Accademia Ambrosiana di Milano [6]. Gli vennero poi attribuiti interventi nel 1752 per il Coro ed il Presbiterio della Chiesa dell'Assunta al Sacro Monte di Varallo Sesia, insieme all'Orgiazzi [7].

Quali fossero i riferimenti di cultura durante il periodo giovanile è possibile dedurre da una analisi delle prime opere che si dimostrano orientate verso il Maratta ed i maratteschi: dal Chiari al Conca, gli stessi Maestri che interesseranno i francesi della « Académie de France » a Roma. Questa e le altre Accademie sorte nell'epoca furono, invero, simbolo e stimolo per le nuove tendenze dell'arte.

L'appartenenza del Nostro, quale insegnante, è segnalata proprio presso quella Accademia del Disegno [8] che, sorta in Milano nel bel mezzo del Quattrocento, fu prima in Italia e diede norma alle altre. Alla impostazione di essa, veniva deputato all'origine Leonardo da Vinci che organizzava il metodo di insegnamento poggiando l'espressione artistica su un sistema scientifico dedotto dalla filosofia naturale. Nel Seicento l'affermarsi del Cerano, che austeramente interpretava il fervore religioso dei Borromeo, convinse il Cardinale Federigo alla chiamata del pittore novarese alla direzione dell'Accademia, ripristinata dopo le tremende pestilenze che a due riprese avevano desolato Milano [9].

---

[5] *Dizionario di Architettura*, I, 1830.

[6] A. Roccavilla, *L'Arte nel Biellese*, Biella, 1905, pagg. 59 e 60.

[7] Francesco Bartoli, *Note di Pittura, Scultura ed Architettura d'Italia*, II, Venezia, 1776-77, pag. 107: « Le pitture che adornano questo tempio sono quelle della cupola esprimenti " il Paradiso ", opera dei fratelli Montalti milanesi; le numerose statue che maggiormente l'abbelliscono furono lavorate da Dionisio Bussola e da Giovanni Battista Volpino. La pittura della parte inferiore della Chiesa è opera di Francesco Lave milanese, mentre l'opera architetturale del Coro e del Presbiterio è di Antonio Orgiazzi di Varallo, e di Giovanni Antonio Cucchi allora di soggiorno milanese ».

[8] Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del secolo XVIII*, Firenze, III ed.

[9] Giorgio Nicodemi, *L'Accademia di pittura, cultura ed Architettura fondata dal Cardinal Federigo Borromeo all'Ambrosiana*, in « Studi in onore di Carlo Castiglione », Milano.

Per il fondatore, l'indirizzo dell'arte doveva essere cristiano; la massima cura doveva essere riposta nell'espressione dell'anima, compito delicatissimo e difficilissimo sempre [10]. Col trascorrere del tempo e con la scomparsa del fondatore, l'Accademia decade e poi s'interrompe; in seguito viene, tuttavia, riaperta nel 1669. Gli ideali non sono più religiosi e gli esercizi sono eseguiti con più dimesso tono sulla figura umana, nelle stanze dell'Accademia o nella Libreria, divenute specifiche palestre dell'arte. A poco a poco, è sempre più ricercato e perseguito il problema luministico, compreso nel più vasto quadro della concezione artistica lombarda del tempo. L'orientamento è squisitamente pittorico: nelle tele il libero gioco delle luci predomina sulla composizione. Ed è il medesimo problema, diversamente interpretato, il tessuto di sutura tra il primo periodo dell'Accademia dominato dal Cerano, e il secondo periodo nel quale si muovono, oltre che gli scolari del Crespi e del Morazzone, anche quelli di scuole estere, per giungere al Lanzani che imparò dallo Scaramuccia e dal Maratta, al Caccianiga e finalmente a Giovanni Antonio Cucchi [11]. Costui, ricalcando felicemente le orme dei pittori romani, si distinse e si elevò dalla schiera

---

[10] Luca Beltrami, *Il sentimento dell'Arte del Cardinal Federico Borromeo.* Per la funzione dell'arte secondo il Cardinal Federico Borromeo, vedi lettera scritta dal Cardinale nel 1628 al nipote Giovanni (G. Nicodemi, *op. cit.*, pag. 660). Fin dal 1605, Federico Zuccari proponeva che in tutta l'Italia si istituissero delle Accademie come quella sorta a Roma il 14 novembre 1593 o a Bologna; questi principî venivano esposti nell'opera *L'idea dei pittori, scultori ed architetti,* divisa in due libri e stampata a Torino nel 1607, dedicata a Carlo Emanuele I di Savoia. A questa ricorse il Cardinale F. Borromeo per il suo libro *De pictura sacra* (traduzione di Carlo Castiglioni e introduzione di Giorgio Nicodemi, Sora, 1932) e da cui trasse conforto per la nuova istituzione vagheggiata dell'Ambrosiana. Per l'impostazione, gli intendimenti ed il metodo dell'Accademia è significativa una lettera del 20 febbraio 1613 di Galeazzo Pallotti al Cardinal F. Borromeo da Bologna unitamente a quella allegata di Ludovico Caracci (Cod. Ambros. H 71 inf. nei ff. 60/63, pubbl. da G. Nicodemi, *op. cit.*). « Il Cardinal Federigo Borromeo, pastore di anime, sempre squisitamente sospeso a cogliere ogni moto, in affettuoso desiderio di rivolgerlo alla salvezza, conoscendo come la soddisfazione delle umane necessità favorisca la vita spirituale, offre i conforti della cultura, intesi nella sua origine divina, come possibile mezzo nel condurre le anime a Dio » (Lanzi, *op. cit.*, tomo IV). Il Borromeo intendeva l'arte intimamente legata alla scienza, necessario elemento per seguire gli uomini nel cammino della loro esistenza per elevarli alla preghiera. Di qui pensò alla necessità di una istituzione nella quale gli artisti ricevessero una educazione che li facesse padroni dei mezzi tecnici e li animasse alla intelligenza religiosa dell'opera d'arte. (Vedi: Silvana Modena, in *La seconda Accademia Ambrosiana*).

[11] Luigi Lanzi, *op. cit.*: « Dovrà qui aver luogo un maggior milanese che, in paese estero, ampliò l'onor della Patria: F. Caccianiga, assai noto a Roma, poco tra i suoi. Ben nominerò il suo contemporaneo Giovanni Antonio Cucchi, rimasto in Milano, non perchè l'eguagliasse, ma perchè sulle orme dei romani, pur si distinse, se non per lo spirito, almen per la diligenza ».

degli artisti del tempo per delicatezza di disegno e interiore, commossa trepidazione.

Ma Roma era in quegli anni faro e centro di scambi culturali tra italiani e stranieri e le tappe del giovane Cucchi, attratto dalla città eterna, furono probabilmente quelle d'obbligo: la Galleria dei Caracci [12] in Palazzo Farnese, la volta del salone del Palazzo Barberini di Pietro da Cortona, ma, sopra tutto, nelle Chiese romane, i quadri del Maratta.

Quello del pittore romano Carlo Maratta è un repertorio fattosi, in tempi moderni, oggetto di studi e rivalutazioni: al Maratta oggi si riconosce il merito di avere salvato la pittura, ed anche se ne venne rilevata una certa esteriorità (Lanzi 1792), pure, più giustamente e meditatamente, il Voss ne ebbe a riconoscere la posizione di compromesso e di contatto tra barocco e classicismo.

A Roma il Maratta, giunto giovinetto, undicenne, da Camerano [13] presso Ancona, luogo di nascita (15 maggio 1625), si formò nell'ambiente culturale dello studio del Sacchi dominato dalla personalità del Bellori e del Poussin.

Il Maratta traduceva per un settentrionale, quale il Cucchi era, lo stile facile e gustoso del tardo barocco e, per entrare in argomento con terminologia secentesca, ne stemperava la maniera forte con una ricerca di grazia, decoro, nobiltà, eleganza che rimarrà normativa per il pittore biellese e servirà come *trait d'union* tra i modi secenteschi di quella pittura.

Così lo « Sposalizio mistico di Santa Caterina » (fig. 1), che si può ritenere, ad avviso di chi scrive, il capolavoro del Cucchi (Santuario Parrocchia di San Giovanni Battista d'Andorno), svolge la sacra cerimonia appunto con elementi maratteschi per gli effetti, per la dolce inclinazione dei volti, per la tenera pittura arricchita da morbide velature.

Anche il ritratto a destra (un vero e proprio autoritratto del giovane pittore, in primo piano) attinge agli esempi appresi nelle Chiese romane; la Santa Caterina si riporta alle figure mitologiche del Maratta come la florida figura della « estate » ad Ariccia in Collegio Chigi.

Mentre nello « Sposalizio mistico di Santa Caterina » del Faccini — ultima opera del pittore nel Seicento — l'incarnato della Vergine respira la vita preludendo al colore del giovane Guercino, nella tela del Santuario di San Giovanni d'Andorno, la Vergine ed il Bimbo sono accesi dalla vita-

---

[12] La scuola aperta dai Caracci fu chiamata « Accademia del Naturale » o « Accademia del Disegno » e, più allusivamente, « Accademia degli Incamminati » (1582).

[13] G. B. Bellori, *Vita di Carlo Maratti o Maratta, pittore*, Roma, 1732.

lità di una forte fascia di luce che li investe, su loro incentrandosi quasi per ardervi dentro.

La luce sorgente da sinistra al fine di mettere in risalto il viso dell'autoritratto del pittore, a differenza di altre posizioni di sorgente di luce in tele dello stesso soggetto (« Nozze mistiche di Santa Caterina » di Gaudenzio Ferrari nel Duomo di Novara con sorgente di luce a destra, « Nozze mistiche di Santa Caterina » di G. C. Procaccini nella Pinacoteca di Brera di Milano, con sorgente di luce quasi di fronte), coglie ed illumina l'atto in cui il Bambino Gesù infila l'anello al dito della Santa, mentre una penombra svanente circonfonde i Santi che fanno corona. Così è come già aveva inteso per primo il classicista Bellori per cui l'intensità luminosa mette in risalto il grado d'interesse che alla figura si vuol attribuire. La pittura messa a fuoco dal lume che scaturisce da un punto, posandosi, sfiorando, o quasi neppure manifestandosi, bastandole l'offrire una gradazione nell'importanza della figura rappresentata, viene dal Bellori paragonata ad una piena musica i cui toni, tutti insieme, formano un'armonia ove nessun suono particolare si ode, ma si sviluppa nell'incanto di una meravigliosa melodia.

A Torino, l'ambiente pittorico già aveva conosciuto la mediazione del Maratta attraverso l'opera di Stefano Maria Legnani, nato a Milano nel 1660 e morto nel 1713 o 1715, così giudicato dal Lanzi: « Stefano Maria Legnani, detto il Legnanino,... riuscì uno dei più chiari artefici che fossero in Lombardia a' principi di questo secolo avendo frequentato il Cignani in Bologna, il Maratta in Roma ».

Il Legnanino presenta, non a caso, molti spunti di riferimento col Nostro. Entrambi erano attratti ad una fonte comune a Roma e Bologna. A Bologna gli elementi della scuola caraccesca poterono esser per il Cucchi di un certo interesse; il pittore biellese deve essersi soffermato a considerare l'opera dell'Accademia degli « Incamminati » quale specchio della mutata condizione spirituale e storica, che sapeva trovare in sè la coscienza del proprio rinnovamento senza respingere le fonti classiche della tradizione italiana, fossero quelle di Tiziano, Raffaello, Correggio, Michelangelo.

E sta appunto qui, nell'analisi diligente del viso della Madonna, paga del suo Bambino che siede sulle sue ginocchia, nell'accettare di non proporsi mai alcunchè di speciale, ma sempre e soltanto la compostezza grande e calma della Madre di Gesù che accoglie le suppliche, che apprezza la dedizione di sè, che premia una Santa, dove germoglia e prorompe la commozione più unitaria, più semplice, più efficace del Nostro.

Egli era giunto alla fervida pianura dove andava peregrinando per i centri dell'arte fino al crogiolo romano, dai silenzi solenni delle solitudini di quella sua dolce e verde valle alpina che sa — come seppe al Cucchi — con i suoi cieli, le sue dense fronde, le sue fonti, sommessamente parlare al cuore di chi intendere la vuole e la sa.

Agli inizi del secolo, dopo che il Legnanino aveva pressocchè concluso gli affreschi in Palazzo Carignano, anche il Cucchi potè inserirsi in quel clima del tardo barocco piemontese, che era in Torino nell'ambito della Casa regnante e che, da parte del Cucchi, si indirizzava, invece, alle Confraternite ed ai Santuari piemontesi. Come un intagliatore, il Cucchi dispone le sue figure con tocco energico; ciò si può notare nella tela della « Madonna con Bambino e Santi » nell'Oratorio di San Mauro a « Gli Ondini » luogo natale del pittore [14]. La Vergine è rappresentata tra San Giovanni Battista e San Mauro, così stagliata e lumeggiata come un quadro napoletano del secondo Seicento tutto luminosa evidenza ed impulsiva effusione (fig. 2).

Con questi avvicinamenti si è indotti a riguardare le tele ora ricordate come la naturale prolusione al gran gestire della « Crocifissione » della Chiesa parrocchiale di Campiglia Cervo in cui la luce è ancora la protagonista (fig. 3). La composizione e l'insieme della rappresentazione, come anche quelli delle tele precedenti, autorizzano ad un confronto con certi modi genovesi come quelli del Fiasella. Il Cristo risale addirittura agli esempi illustri del Van Dyck.

In un secondo tempo, certo di inoltrato Settecento, il Cucchi fu assai più vicino ai modi del rococò, per certa liquida tenerezza di forme e colori, nella maniera che a Roma e a Torino era stata codificata da Francesco Trevisani « che aveva sostenuto il Barocchetto romano fin dagli esordi » (1697), con l'autorità riconosciuta valida dai giovani dell'Accademia francese e dal Conca vivace e fecondissimo pittore per il quale le forme erano piene di grazia, i colori iridati, rigida la tecnica, squisito il gusto; oltre che dal giovane Beaumont delle tele di Superga e dei soffitti mitologici del Palazzo Reale.

---

[14] Oratorio di San Mauro. Sorge accanto alla strada per il Santuario di San Giovanni e fu costruito, nella forma attuale, nel 1767, ma esisteva già nel 1731 (visita pastorale 23 settembre 1731). Ha uno snello campanile; la facciata fu edificata nel 1914. L'altare è in laterizio e la settecentesca icona rappresenta la Madonna con i Santi Mauro e Giovanni Battista, opera di Giovanni Antonio Cucchi.

Oltre però a questi elementi di cultura accademica, ora il Cucchi presenta accenni sempre più precisi ai veneti: una foga alla Bortoloni nella gloria di San Giuseppe (fig. 4) piccola tela dell'Oratorio di San Mauro nella frazione nativa del pittore; un fare brillante ed accademicamente aggraziato proprio al Pittoni nella tela di « Rebecca al pozzo » (fig. 5) sempre nell'Oratorio di San Mauro. Quest'ultimo tema era stato trattato anche da Giovanni Battista Piazzetta alla tela del quale il Cucchi si avvicina nella costruzione dell'insieme e nella collocazione dei personaggi.

Nel Santuario di San Bernardino alle Ossa di Milano è custodita la tela, milanese per eccellenza, del Nostro (fig. 6)[15]; essa rappresenta Santa Rosalia confortata da due angioli al cospetto della Vergine col Bimbo in braccio, assisa su un trono di nubi. La rappresentazione parrebbe di mano di un marattesco dell'ultima generazione come il Conca o il Mancini. Il colore è al massimo luminoso, con monocromato sottile, d'una pasta leggera che lascia intravvedere un disegno accurato; accenni di pre-neo-classicismo che emergono anche dalla testina del « Gesù fanciullo » (fig. 7), piccola tela dell'Oratorio di San Mauro.

Ora la parabola del pittore segue un percorso conclusivo che è ancora quello degli interessi più vivi della cultura italiana ed è quindi il Cucchi un epigono interessante, dimostrandosi non tanto geniale inventore, quanto un aggiornato e vivace assertore del gusto tardo barocco. Il suo operare emerge da un insieme di componenti diverse anche se affini, definendo una tranquilla, ben ferma figura ed uno spirito sereno, equilibrato, aperto, pronto a riflettere con dignità più vaste correnti e più alti insegnamenti.

---

[15] Il 19 dicembre 1642 (*Cenni storici sul Santuario di San Bernardino alle Ossa*, Milano e Mezzanotte Bescapé, *Milano nell'arte e nella storia*, pag. 1037), l'antico campanile di Santo Stefano che sorgeva a sinistra della Basilica, in prossimità dell'Ossario si sfasciò seppellendo questo sotto le macerie e danneggiando gravemente la Chiesetta di San Bernardino alle Ossa. I Disciplini si rimisero all'opera per riattare Chiesa ed Oratorio. Nel 1679 la Chiesa fu rimessa a nuovo e si fece la facciata nuova, quale è rimasta, su disegno di Andrea Biffi. L'Ossario fu rifatto dal 1690 al 1695; a decorare la volta fu chiamato Sebastiano Ricci.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

Fig. 1. Torino, Bibl. Naz., ms. I II 17, pag. 415.
Fig. 2. Torino, Bibl. Naz., ms. I II 17, pag. 397.
Fig. 3. Torino, Bibl. Naz., ms. I II 17, pag. 76.

Fig. 4. Ohrid, chiesa di S. Clemente, La scala di Giacobbe

Fig. 5. Torino, Bibl. Naz. ms. I III 17, pag. 240.

Fig. 6. Torino, Bibl. Naz. ms. I III 17, pag. 281.

Fig. 7. Studenica, chiesa del Re. Nascita della Vergine (part.)

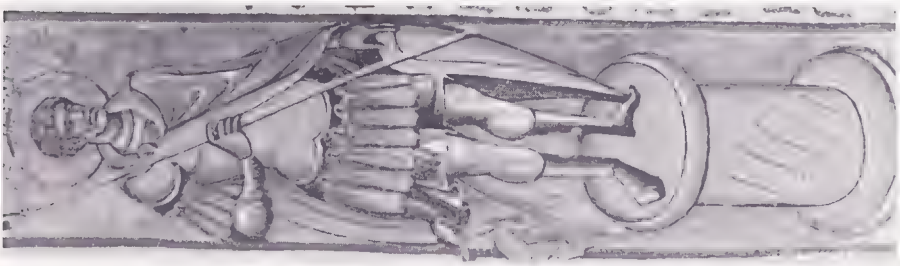
Fig. 8. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 78.

Fig. 9. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 420.

Fig. 10. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 291.

Fig. 11. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 263.

Fig. 12. Studeniça, chiesa del Re, Nascita della Vergine (part.).



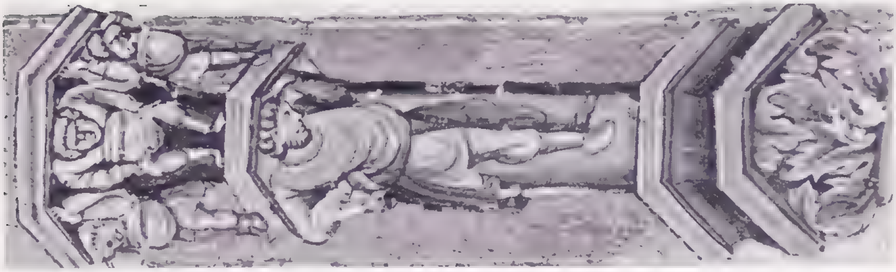


Fig. 13. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 149.

Fig. 14. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 363.

Fig. 15. Torino, Bibl. Naz., ms. I II° 17, pag. 425.

Fig. 17. Torino, Bibl. Naz., ms. I II 17, pag. 46.

Fig. 16. Torino, Bibl. Naz., ms. I II 17, pag. 123

Fig. 18. Torino, Bibl. Naz., ms. I II* 17, pag. 58.

Fig. 19. Roma, Bibl. Vat., cod. vat. lat. 375, c. 59r.

Fig. 20. Roma, Bibl. Vat., cod. vat. lat. 375, c. 122v.

Fig. 21. Roma, Bibl. Vat., cod. vat. lat. 375, c. 105r.

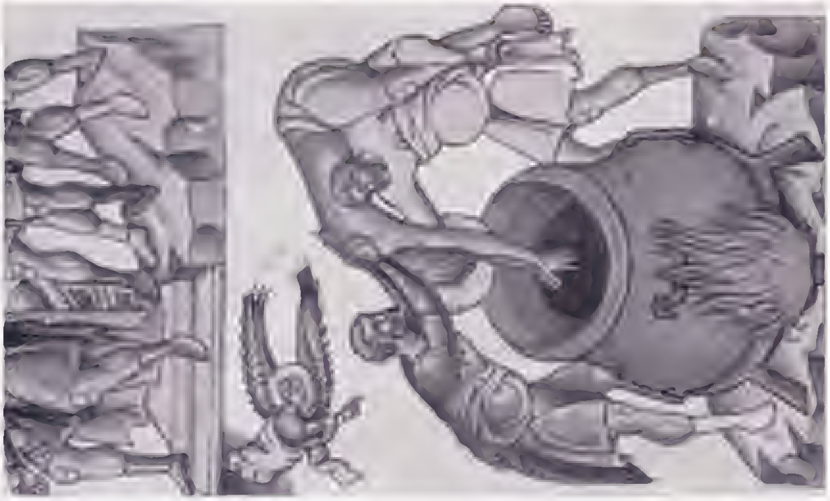


Fig. 24. Torino, Bibl. Naz., ms. [illegible], c. [illegible].

Fig. 23. Roma, Bibl. Vat., cod. vat. lat. 375, c. 48v.

Fig. 22. Roma, Bibl. Vat., cod. vat. lat. 375, c. 61v.

Fig. 1. « Annunciazione », Vicoforte Fiammenga, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

Fig. 9 - « Madonna col Bambino », Savona, Pinacoteca Civica. Bottega di Niccolò da Voltri.

Fig. 8 - « Madonna col Bambino », sec. XIV. Mondovì. Duomo. Sacrestia.

Fig. 1. Pittore lombardo del penultimo quarto del '300,
« Madonna col Bambino e S. Secondo », Asti, Collegiata di S. Secondo.

Fig. 2. Pittore lombardo della fine del '300,
« Storie di S. Antonio Abate », Mondovì, Vescovado.

Fig. 3. Pittore lombardo della fine del '300,
« Storie di S. Antonio Abate », Mondovì, Vescovado.

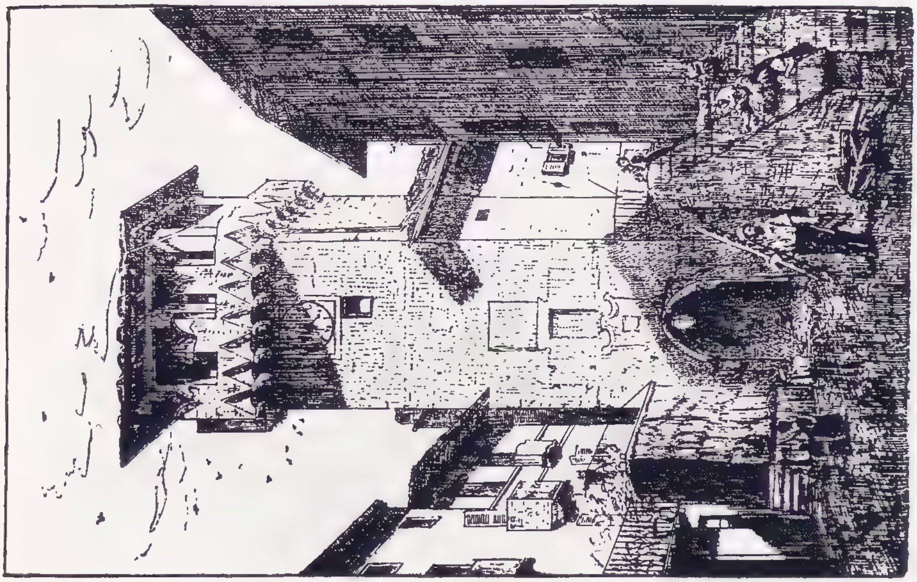


Fig. 1. La Porta d'Aymone e sulla sua destra la scura sagoma della casa che conserva l'affresco di Giacomo Jaquerio. La Piazza Gallenga; all'estrema destra la casa (da SAMUEL BUTLER, *Alps and Santuaries of Piedmont and Canton Ticino*, London, Fiefeld, 1913).

Fig. 2. Madonna con Bambino e San Giovannino, affrescata in una casa di Lanzo Torinese

Fig. 5. La Madonna in Trono, nel Presbiterio di S. Antonio di Ranverso

Fig. 4. Mappa ottocentesca del borgo di Lanzo Torinese. Al centro la piazza Gallenga e la Porta Turrita di Aymone di Challant presso cui è l'affresco jaqueriano.

Fig. 1. G. Canavesio, « Crocifissione e quattro Profeti », Albenga, Loggia Comunale

Fig. 2. G. Canavesio, « Crocifissione, SS. Pietro martire, Cristoforo, Sebastiano e Vincenzo », Taggia, Convento dei Domenicani, Aula Capitolare.

Fig. 3. G. Canavesio, « S. Vincenzo », Taggia, Convento dei Domenicani. Cappella dei Conversi.

Fig. 4. G. Canavesio, « S. Gerolamo », Taggia, Convento dei Domenicani. Cappella dei Conversi.

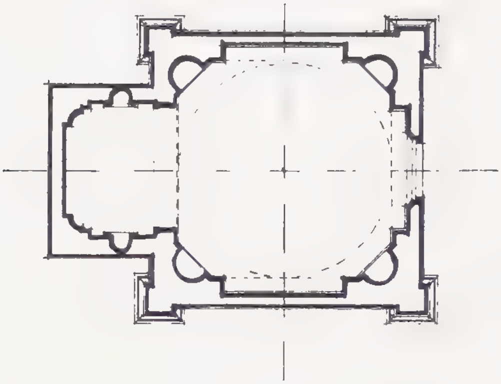


Fig. 2. Cappella di Santa Margherita. Pianta.

(Foto Rampazzi)

Fig. 1. Facciata della Cappella di Santa Margherita sulla collina torinese.

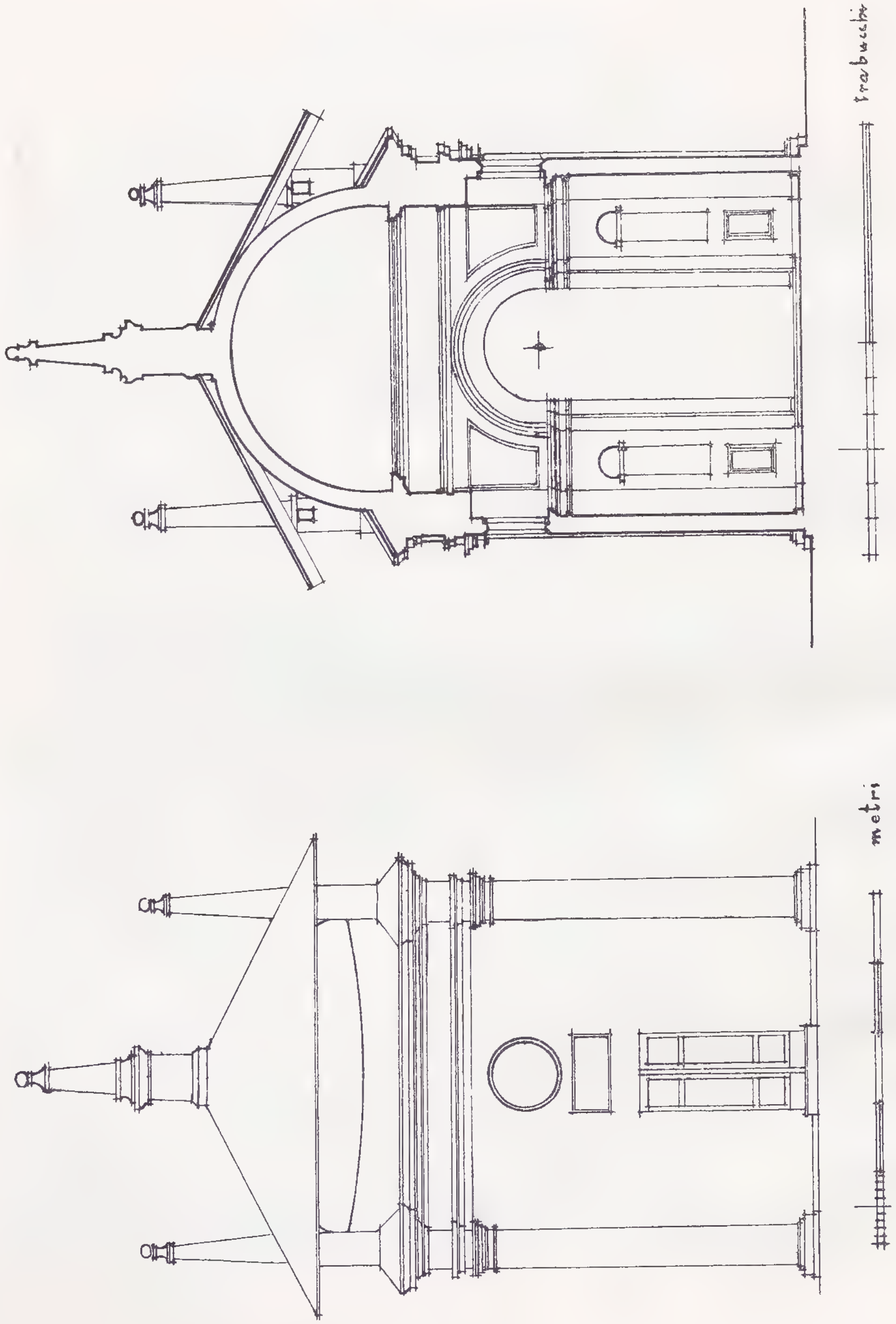


Fig. 3. Cappella di Santa Margherita. Prospetto e sezione.

(Foto Rampazzi)

Fig. 4. Cappella di Santa Margherita. Interno, cupola emisferica.

(Foto Rampazzi)

Fig. 5. Cappella di Santa Margherita. Interno, abside.

(Foto Rampazzi)

Fig. 6. Cappella di Santa Margherita. Interno, dettaglio degli stucchi.

Fig. 7. Cappella di Santa Margherita. Interno, decorazioni a stucco nella parte absidale. Foto [illegible]

Fig. 1. Parrocchiale di Boccioleto: Madonna del Rosario.

Fig. 2. Ronchi (Boccioleto) - Oratorio della Madonna delle Grazie: Ancona lignea.

Fig. 3. Boccioleto, Sacrestia della Parrocchia, Vestiario ligneo (1617).

Fig. 4. Boccioleto, Parrocchia: Confessionale ligneo

1

2

3

4

5

6

7

Tav. I

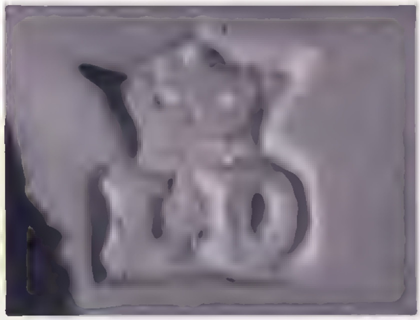
8

9

10

11

12



13

14

Tav. II.

15

16

17

18

19

20

Tav. III.

21

22

23

24

25

26

27

Tav. IV.

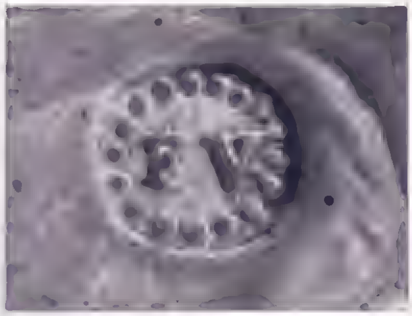
28

29

30

31

32



33

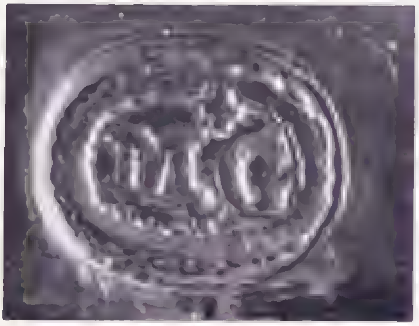
Tav. V.

34

35

36

37



38

Tav. VI

Fig. 2. La specchiera barocca già esistente nella Villa [illegible] in [illegible], con il dipinto oggi [illegible] di un « bambocciante ».

Fig. 2. Particolare della fig. 1: « Un gruppo di ufficiali ».

Fig. 3. Particolare della fig. 1: Un « milite urbano ».

Fig. 1. Santuario Parrocchia di San Giovanni di Andorno.
« Sposalizio mistico di Santa Caterina ».

Fig. 2. Oratorio di San Mauro in frazione « Gli Ordini »,
« Madonna con Bambino e Santi ».

Fig. 3. Chiesa Parrocchiale di Campiglia Cervo nella Valle d'Andorno, « Crocifissione ».

Fig. 4. Oratorio di San Mauro in frazione «Gli Ovalini».
«Il trionfo di San Giuseppe».

Fig. 6. Santuario di San Bernardino alle Ossa, Piazza Santo Stefano, Milano, « Santa Rosalia accompagnata da due angeli che le additano la Madonna col Bambino Gesù ».

Fig. 7. Oratorio di San Mauro in frazione « Gli Oudini », « Testina di Gesù fanciullo ».

Fig. 5. Oratorio di San Mauro in frazione « Gli Oudini », « Rebecca al pozzo offre da bere a Eliezer ed alla sua carovana ».

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA PIEMONTESE
1965

ARCHEOLOGIA

CAMILLA PIERO, *Scoperte archeologiche nel territorio di Forum Germanorum*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 133-143, figg. 9.

CARDUCCI CARLO, *Il Piemonte Romano*, in « Arte e civiltà romana nell'Italia Settentrionale », vol. II, Edizioni Alfa, Bologna, 1965, pagg. 248-265.

CARDUCCI CARLO, *Vetri*, in « Arte e civiltà romana nell'Italia Settentrionale », vol. II, Edizioni Alfa, Bologna, 1965, pagg. 356-360.

CARDUCCI CARLO, *Museo delle Antichità*, in « Augusta Taurinorum », V, 3-4 (1965), pagg. 16-21, figg. 6.

CURTO SILVIO, *Spedizione archeologica torinese nell'alto Egitto*, in « Augusta Taurinorum », V, 2 (1965), pagg. 24-27, figg. 3.

CURTO SILVIO, *Di alcuni oggetti egizi conservati nel Civico Museo « Craveri » di Bra*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 65-74, figg. 8.

FINOCCHI SILVANA, *Piemonte* (notiziario della Soprintendenza alle Antichità), in « Bollettino d'Arte », IL, 4 (1964), pagg. 387-391, figg. 9.

LAMBOGLIA NINO, *Postilla. Ancora la questione di Forum Germanorum*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 145-152, figg. 3.

MOSCA EDOARDO, *Anticipazioni sommarie sui risultati dell'ultima campagna di scavo effettuata nella necropoli di Pollenzo*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 127-128.

MOSCA EDOARDO, *Nota preliminare su di una nuova necropoli romana nel territorio di Pocapaglia*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 129-130, fig. 1.

MOSCA EDOARDO, *Resti di tombe romane scoperte presso Bra*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pag. 131.

MOSCA EDOARDO, *Nota alla pubblicazione di Piero Camilla « Scoperte archeologiche nel territorio di Forum Germanorum »*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pag. 144.

MOSCA EDOARDO, *Tombe romane a S. Vittoria d'Alba*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 53, settembre 1965, pagg. 37-40, figg. 3.

MOSCA EDOARDO, *Tombe romane a Vicoforte*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 53, settembre 1965, pagg. 41-45, figg. 5.

Perinetti Federico, *Ivrea romana*, ediz. San Giusto, Rivarolo Canavese (Torino), 1965, pagg. 247, figg. 59.

ARTE

Aina Antonio, *L'Abbazia di San Nazzaro Sesia*, Società Storica Novarese, Novara, 1965, pagg. 35, figg. 24.

Arslan Edoardo, *Una rettifica al catalogo della mostra del Cerano*, in « Arte Lombarda », X, 1 (1965), pagg. 109-110.

Barbero Giorgio, Manfredi Giuseppe, Morra Carlo, Olmo Pier Federico, Pia Adriano, Volta Raffaele, *Fossano dalle origini ai giorni nostri*, Biblioteca della Fondazione « Federico Sacco », Fossano, 1965, pagg. 144, tavv. 9.

Baudoin Luigi, *Invito al Piemonte*, Istituto Salesiano per le Arti Grafiche, Asti, 1965, pagg. 56.

Beltrutti Giorgio, *I castelli della Provincia di Cuneo*, Presentazione di Gino Giordanengo, 28 tempere f.t. di Nino Marabotto, 24 monocromie di Marco Lattes, Edizioni Comedit, Cuneo, 1965, pagg. 263.

Bernardi Marziano, *Torino - Guida Storica e Artistica della città e dintorni*, Edizioni Fratelli Pozzo, Torino, 1965, pagg. 367.

Biglio Graziella, *Un polittico del XV sec. nella cappella della Consolata in Marsaglia*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 173-175.

Bima Fausto, *Storia degli Alessandrini*, Tipografia Ferrari Occella, Alessandria, 1965, pagg. 169, figg. 120.

Brayda Carlo, *Architettura torinese del primo novecento*, in « Augusta Taurinorum », V, 1 (1965), pagg. 12-15, figg. 8.

Bressy Mario, *Codicillo alle « Giunte a C. Arbasia »*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 57-63, figg. 2.

Bressy Mario, *Distruzioni e avarie nell'arte antica - Affresco di Valgrana - Cappella di Brossasco*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici, ed Artistici della Provincia di Cuneo », n. 53, settembre 1965, pagg. 51-56, figg. 2.

Brunori Mariagrazia, *Considerazioni sul primo tempo di Francesco Del Cairo*, in « Bollettino d'Arte », IL, 3 (1964), pagg. 236-245, figg. 17.

Camusso Lorenzo, Mezzanotte Riccardo, Ballo Aldo (foto), *Torino Barocca* (Automobile Club d'Italia), ediz. Lea, Roma, 1965, pagg. IX, 116.

Capello Carlo Felice, *Pianezza e le sue vicende*, La tipografia torinese, Torino, 1965, pagg. 320.

Carboneri Nino, *Per un profilo dell'Architetto Filippo Nicolis di Robilant*, in « Palladio », 1-4, 1963, pagg. 183-197, figg. 25.

Carfì Giorgio, *Itinerari turistici monferrini*, Banco di Casale e del Monferrato, Casale Monferrato, 1965, pag. 95.

Casartelli Novelli Silvana, *La chiesa del Santo Sepolcro di Asti*, in « Arte lombarda » (studi in onore di Giusta Nicco Fasola), vol. complementare al IX (1964), pagg. 29-36, figg. 13.

Catella Mario, *Valdieri e le sue cave di marmo*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n.s., XIX, 12 (1965), pagg. 660-663, figg. 5.

Chierici Umberto, *Il Battistero di Novara alla luce delle recenti indagini*, in « VI congresso internazionale di Archeologia Cristiana » (Ravenna 23-29 settembre 1962), Ravenna, 1965, pagg. 673-682.

Ciardi Roberto P., *Il Cerano a Novara*, in « Critica d'Arte », XII, n.s., 69 (1965), pagg. 57-64, figg. 57-60.

Colombo Flavio M., *La casa dei Lelli nuova sede della Cassa di Risparmio di Torino in Cherasco*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 185-188, figg. 4.

Dao Ettore, *La chiesa nel Saluzzese fino alla costituzione della diocesi di Saluzzo (1511)*, Edizione a cura della Cassa di Risparmio di Saluzzo, Stabilimento Tipo-Litografico editoriale G. Richard, Saluzzo, 1965, pagg. 295, tavv. 25, carte 4.

Debiaggi Casimiro, *I soprapporta di Giuseppe Antonio Pianca nel Palazzo già Bellini in Novara, Sede e Proprietà della Banca Popolare di Novara*, a cura della Banca Popolare di Novara, Arti Grafiche Alfieri e Lacroix, Milano, 1965, pagg. 63, tavv. 26.

Debove Guido, *La Sagra di S. Michele in Val di Susa*, in « Arte lombarda », X, 2 (1965), pagg. 11-32, figg. 32.

Von Der Osten Gert, *Der Schmerzensmann aus Gressan*, in « Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik » (Festschrift Theodor Müller), Monaco, 1965, pagg. 101-103.

Gabrielli Noemi, *Disegno per un intaglio di porta piemontese della metà del Settecento*, in « Palladio », 1-3, 1964, pag. 82, fig. 1.

Gianolio Domi, *Invito alle Langhe*, Edilibri Andrea Viglongo, Torino, 1965, pagine 461.

Gaudet Clément, *De la peinture du Moyen Age en Savoie*, vol. 1°, prefazione di Daniel Rops, introduzione di Paul Deschamps, Gardet Editore, Annecy, 1965, pagg. 153, tavv. 64.

Gonin Enrico, *Album delle Castella Feudali della Monarchia di Savoia*, con notizie storiche tratte dal *Dizionario Geografico, Storico...* di Goffredo Casalis - Note integrative di Elisa Rossi Gribaudi, Bottega d'Erasmo, Torino, 1965, pagg. 52, tavv. 200.

Grigliè Remo, *Invito al Monferrato*, Edilibri Andrea Viglongo, Torino, 1965, pagine 353.

Mallè Luigi, *Le sculture del Museo d'Arte Antica* (Catalogo), Museo Civico di Torino, Torino, 1965, pagg. 262, tavv. 316.

Morra Carlo, *Un quadro del Claret ed uno del Molineri ritrovati a Fossano*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo », n. 53, settembre 1965, pagg. 65-70, fig. 1.

Pedrini Augusto, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Presentazione di Marziano Bernardi, Rotocalco Dagnino, Torino, 1965, pagg. 383, tavv. 305.

Pedrini Augusto, *Due ville piemontesi inedite*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n.s., XIX, 4 (1965), pagine 136-140, figg. 10.

Pedrini Augusto, *Villa Marsengo sede del Municipio di Rivoli*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n.s., XIX, 7 (1965), pagg. 230-232, figg. 7.

Pedrini Augusto, *Il palazzo residenziale di una favorita di Carlo Emanuele I a Riva di Chieri*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino », n.s., XIX, 8 (1965), pagg. 255-258, figg. 4.

PEYROT ADA, *Torino nei secoli - Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento*, con introduzione di Luigi Firpo, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1965, vol. I, pagg. 462, vol. II, pagg. 481, figg. 1180, 2 tavole fuori testo.

QUAGLINO ELIO, *Mobili regionali italiani - Il Piemonte (mobili e ambienti dal XV all'inizio del XIX secolo)*, Görlisch Editore, Milano, 1965, pagg. 184.

RAGGHIANTI CARLO L., *Felice Casorati*, in « Sele Arte », a. 13, 75 (1965), pagg. 2-8, figg. 6.

RAINERI GERONIMO, *Antichi affreschi del Monregalese*, a cura del Rotary Club di Mondovì, Tipo-Litografia AGA, Cuneo, 1965, pagg. 85, tavv. 156.

RAINERI GERONIMO, *Antichi affreschi del Monregalese*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 53, settembre 1965, pagg. 57-62.

RAINERI GERONIMO, *Brevi appunti di arte a Montaldo Mondovì*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 53, settembre 1965, pagg. 63-64.

REBAUDENGO DINA, *Vecchia Torino*, Edizioni dell'Albero, Torino, 1965, pagg. 371.

REPACI COURTOIS GABRIELLA, *Problemi di scultura quattrocentesca nel Piemonte occidentale*, in « Critica d'Arte », XII, n.s., 74 (1965), pagg. 40-49, figg. 10.

RISTORTO MAURIZIO - LUCIANO PASQUALE, *Roccavione* (G.I.A.C. - Roccavione), Tipografia Gilser, Beinasco, Torino, 1965, pagg. 142.

RUGGERI UGO, *Un disegno inedito del Tanzio*, in « Arte lombarda », X, 2 (1965), pag. 98, fig. 1.

SALVAY MINETTI LUISA, *Torino e la sua voce*, Editoriali Pedrini, Torino, 1965, pagine 140.

SARTORI ANTONIO T., *Pollentia ed Augusta Bagiennorum - Studi sulla romanizzazione in Piemonte*, Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino, 1965, pagg. 222, figg. 12, tavv. 6.

SCHIFFO CARLO, *La chiesa parrocchiale di S. Eusebio Prete Confessore Martire in Marsaglia*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo », n. 52, 1° semestre 1965, pagg. 177-184.

SCRIBANI DEDE, *Ricami in ferro in via Garibaldi*, in « Augusta Taurinorum », V, 1 (1965), pagg. 20-24, figg. 14.

TAMBURINI LUCIANO, *Ritratto di una terra: il Theatrum Sabaudiae*, in « Augusta Taurinorum », IV, 4 (1964), pagg. 29-34.

TESTORI GIOVANNI, *Il gran teatro montano, Saggi su Gaudenzio Ferrari*, Feltrinelli, Milano, 1965, pagg. 136, figg. 80.

TORRIONE PIETRO, *Il Ricetto di Candelo* (Interpretazione grafica di Sandro Maria Rosso), Sandro Maria Rosso Editore Stampatore in Biella, 1965, pagg. 9, tavv. 24.

TORRIONE PIETRO, *Castelli Biellesi*, Sandro Maria Rosso Editore Stampatore, Biella, 1965, fogli 1, tavole 12.

VIALE VITTORIO, *Un aspetto di vita del Museo Civico*, in « Augusta Taurinorum », V, 2 (1965), pagg. 12-23, figg. 16.

VIALE VITTORIO, ARGAN GIULIO CARLO, LEVI CARLO, PAULUCCI ENRICO, *I Sei di Torino*, Galleria Civica di Arte Moderna, Torino, 1965, pagg. 250, figg. 189.

VIALE FERRERO MERCEDES, *Feste delle Madame Reali di Savoia*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Tipografia Torinese, Torino, 1965, pagg. 122, tavv. 24.

VIGLIENO-COSSALINO FERDINANDO, *Contributo a Macrino d'Alba*, in « Critica d'Arte », XII, n.s., 73 (1965), pagg. 27-41, figg. 10.

C. D.

ATTI DELLA SOCIETÀ

CONFERENZA SULL'ARTE PERUVIANA

A conclusione della splendida « Mostra degli Ori del Perù », l'Ente Torino Esposizioni insieme alla nostra Società, invitò il chiarissimo Prof. Claudio Sestieri, Capo della Missione Archeologica Italiana nel Perù, a tenere una conferenza nella « Sala dei 200 » dell'Unione Industriali, su *Visioni e Immagini del Perù*. Essa ebbe luogo la sera di venerdì 15 gennaio 1965, alle ore 21,30, alla presenza del Prefetto di Torino e di altre Autorità cittadine, con la partecipazione assai numerosa di nostri soci, che, dopo aver seguito con vivissimo interesse la conferenza, alla fine applaudirono calorosamente l'oratore.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 13 FEBBRAIO 1965

Alle ore 17,50, essendo presenti oltre ottantacinque soci, nella sede sociale di Via Napione 2, il Presidente Prof. Carboneri apre l'adunanza con alcune brevi informazioni. Egli dapprima comunica che presso il segretario è a disposizione dei soci un elenco delle pubblicazioni riguardanti l'arte e l'archeologia del Piemonte, edite negli anni 1962-63-64, per eventuali aggiunte, al fine di renderlo il più completo possibile, prima di pubblicarlo sul prossimo bollettino.

In fine si dice lieto di poter ripetere che la nostra voce a proposito di conservazione e di tutela di monumenti architettonici o di centri urbanistici del nostro Piemonte non è stata senza eco. A tale riguardo legge la risposta del Soprintendente ai Monumenti, Prof. Chierici, riguardo al voto per la salvaguardia del palazzo abbaziale di Villarbasse, presentato dalla nostra società nell'assemblea del 30 novembre 1964, su proposta del socio Ing. Brayda:

« Si ringrazia la S. V. per la cortese comunicazione relativa al seicentesco palazzo abbaziale di Villarbasse. Dagli atti di quest'Ufficio detto Palazzo non risulta vincolato ai sensi della legge sulla tutela delle cose d'interesse storico-artistico. Si assicura comunque che, non appena possibile, verrà effettuata una visita sopraluogo per l'esame del problema ».

A questo punto egli dà la parola per la prima comunicazione al Prof. Luciano Manino su: *Il tripode di Industria.*

Al termine, dopo nutriti applausi, si alza il Prof. Carducci, che riallacciandosi all'argomento appena trattato, comunica che tutto il materiale archeologico in bronzo della zona di Industria dovrà essere ristudiato con l'analisi metallografica, esperimento del tutto logico in una città industriale come Torino. A questo tende appunto il piccolo gruppo di lavoro ora costituito. Solo così si potrà riunire con sicurezza attorno alla scuola di Industria molti altri bronzi trovati in Piemonte. Esperimenti del genere sono già stati fatti per alcuni pezzi di Industria, e la relazione sarà svolta dal socio Ing. Loria e dallo stesso Prof. Carducci nel congresso di Archeologia che si terrà nella prossima estate a Varsavia.

Chiede poi la parola il Prof. Curto, nuovo Direttore del Museo Egizio. Egli, approvando vivamente l'iniziativa del Prof. Carducci, ricorda come anche gli studi sulla celebre *Mensa Isiaca* del suo Museo, di cui non si conosce l'origine, ma che secondo alcuni forse proverrebbe da Casale, potrebbero trarre vantaggio da un'analisi metallografica.

Riprendono poi le comunicazioni

del Dott. Giovanni Romano su: *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento*;

dell'Ing. Bartolomeo Gallo su: *La confraternita del Santo Spirito in Gassino Torinese.*

Successivamente il socio Prof. Ing. Carlo Brayda informa i Consoci di un problema, attualmente in discussione fra autorità amministrative del Cantone di Ginevra, urbanisti innovatori e studiosi di Storia ed Arte, riguardante *la conservazione delle caratteristiche ambientali di Carouge*, piccola città artigiana creata, per ordine del Re di Sardegna Vittorio Amedeo III, da un gruppo di sette architetti torinesi che ne delinearono i piani tra il 1775 ed il 1790.

Attualmente conglobata nel moderno abitato di Ginevra *Carouge* sorge sulla riva sinistra dell'Arve, a sud e proprio di fronte alla zona, in sponda destra, corrispondente al *centro storico di Ginevra* zona che, nella prima metà del secolo scorso, era ancora racchiusa da un poderoso recinto di fortificazioni.

Per chi vi giunge dalla Savoia dopo avere attraversato un moderno quartiere di immobili lamelliformi tracciato secondo l'asse minore della cittadina, la prima impressione del visitatore è quella di trovarsi in un ambiente di grande armonia con perfetto rapporto in scala umana fra le proporzioni delle strade, delle piazze e delle case che le circondano, il tutto in violento contrasto con le proporzioni del quartiere moderno che precede l'antica cittadina.

Contro il pericolo che si creino ulteriori analoghi violenti accostamenti e contro la minaccia di un progetto di legge che autorizzerebbe la sopraelevazione di un piano per tutte le case della cittadina stanno da tempo battendosi i più qualificati studiosi svizzeri tra i quali essenzialmente M. André Corboz, Segretario dell'Università di Ginevra e profondo conoscitore del nostro Piemonte artistico, che sta da tempo conducendo ricerche sistematiche in Torino presso Archivi, Biblioteche, Istituti Universitari e Politecnico, al fine di una completa documentazione storica sull'argomento.

In Italia il primo che si è occupato di *Carouge* è stato il Consocio Cavallari-Murat che nel suo studio pubblicato nel 1960 su « Giuseppe Viana, architetto sabaudo in Sardegna » ha illustrato i piani urbanistici di Giuseppe Battista Piacenza (1777), di Vincenzo Manera (1779), di Filippo Nicolis di Robilant (1782), di Giuseppe Viana (1782 e 83), di Giuseppe Maria Sécretan (1787), istituendo confronti fra i piani stessi, analizzandoli sotto il profilo urbanistico e fornendo ampie notizie storiche e statistiche sullo sviluppo della cittadina.

Un altro piano di Francesco Garella (anteriore al 1775) è stato pubblicato in Svizzera.

Notizie sulla vita e l'operosità del Garella da Chambéry, di Lorenzo Giardino torinese come il Piacenza, il Manera e il Nicolis di Robilant, del savoiardo Giuseppe Maria Sécretan da Chindrieux-en-Chautagne, sono riportate nel Catalogo degli Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte, compilato da C. Brayda, L. Coli e D. Sesia nel 1963.

Quello che importa rilevare è che, nel brevissimo periodo in cui *Carouge* fece parte del Regno di Sardegna, l'antico borgo, che nel 1760 era costituito da poche case che si snodavano ai lati della strada ove convergevano le grandi vie di comunicazione da Annecy a Chambèry con Ginevra, che nel 1777 era ancora circondato da terreni paludosi che infestavano l'aria per il risanamento dei quali il Piacenza proponeva di derivare un canale d'acqua dalle paludi di Bossey « col doppio vantaggio di stabilire manifatture nella nuova città, e di asciugare e mettere in valore nello stesso tempo i terreni », già nel 1786 veniva elevato al grado di Città con 3188 abitanti, e raggiun-

geva nel 1792 all'epoca dell'occupazione francese della Savoia una completa fisionomia cittadina con 4.672 abitanti.

Quando nel 1815 la Savoia fu restituita al Re di Sardegna *Carouge* restò unita a Ginevra, che in tale anno era diventata un Cantone svizzero; nel 1860 poi col noto plebiscito il territorio di *Carouge* fu unito come tutta la Savoia alla Francia.

Durante i pochi anni della dominazione sarda gli architetti torinesi progettarono la chiesa, il palazzo di città, l'ospedale, le carceri, i magazzini dei viveri e probabilmente il palazzo, forse attribuibile a Lorenzo Giardino, che l'intendente Mouthon de Burdignin, residente a Thonon, ma che aveva grossi interessi immobiliari nella nuova città, costruì per i signori della regione, per gli alti funzionari reali, e per gli stranieri che non trovavano conveniente alloggio nella cittadina.

Da un articolo del Cottier pubblicato in « Musée de Genève » nell'aprile 1964 si apprende che il palazzo del Mouthon doveva sorgere nell'isolato XXXII del piano approvato dal Re, ma la pubblicazione avvenuta nel 1787 da parte del Sécretan di un suo nuovo piano corretto che modificava anche la forma dell'isolato 32, diede luogo a proteste verbali e scritte del Mouthon presso l'intendente della provincia *Foassa Frio* e presso il conte *Corte*, ministro di Stato a Torino; dalla corrispondenza allora intercorsa si apprende che il palazzo del Mouthon doveva essere un grande e lussuoso edificio dotato di un giardino abbastanza vasto per essere suddiviso fra gli inquilini di alto rango che, come ho già detto, non potevano allogarsi nelle modeste abitazioni della cittadina artigianale; il Mouthon citava il caso di una famiglia inglese che aveva dovuto rinunciare a stabilirsi in *Carouge* per non avervi trovato un appartamento abbastanza spazioso e riccamente decorato. Aggiungo che dalla statistica pubblicata dal Cavallari-Murat si apprende che nel 1786 i 3188 abitanti erano suddivisi in 839 militari e funzionari regi, in 1632 francesi, mentre i rimanenti erano tedeschi, genevesi, svizzeri, italiani, olandesi ed 8 soltanto inglesi.

Purtroppo il Palazzo attribuito all'architetto Giardino e definito dal Cottier uno dei più belli e dei più importanti dell'architettura civile della regione subì un incendio nel 1921 e fu demolito senza pietà dal 1924 al 1926.

Gli studiosi svizzeri intendono proteggere nel migliore dei modi il caratteristico complesso urbanistico di *Carouge* e cercano anche all'estero autorevoli appoggi che contribuiscano a « sprovincializzare » il problema; hanno già ottenuto notevoli interventi a loro favore; propongo che la nostra Società faccia autorevolmente sentire un suo parere e lo comunichi sotto forma di *voto per la conservazione ambientale* alla consorella Societé d'Histoire et d'Archéologie de Genève o ad altre personalità con le quali molti dei nostri soci hanno avuto recenti proficui contatti di studio, che apprezzerebbero altamente il nostro voto.

In seguito a tale comunicazione l'assemblea formula un voto per la salvaguardia del centro storico di *Carouge* presso Ginevra, opera in gran parte di architetti piemontesi del secolo XVIII, ora minacciato di profonde alterazioni.

Sempre su segnalazione dell'Ing. Brayda si delibera un secondo voto per la salvaguardia del seicentesco palazzo di via Basilica, antica sede dell'Ordine Mauriziano, minacciato di essere in gran parte abbattuto.

L'adunanza, vivamente applaudita, ha termine alle ore 19,45.

IL SEGRETARIO: *C. Debiaggi* IL PRESIDENTE: *N. Carboneri*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 29 MARZO 1965

Alla presenza di circa novanta soci, nella sede sociale di Via Napione 2, il Presidente Prof. Nino Carboneri dà inizio alla seduta amministrativa alle ore 17,50, porgendo il suo saluto agli intervenuti e particolarmente a M. André Corboz segretario dell'Università di Ginevra e noto studioso di architettura piemontese del Settecento, che, trovandosi a Torino, con molto piacere ha voluto assistere alla nostra adunanza.

Il Presidente passa quindi al primo punto della seduta: *Approvazione del Conto Consuntivo dell'anno 1964 e del Conto Preventivo per l'anno 1965.*

A tale scopo egli cede la parola al Tesoriere Prof. Carducci che illustra ampiamente e con molta chiarezza il seguente *Rendiconto al 31 dicembre 1964*:

ENTRATE

1 - Disponibilità al 1° gennaio 1964	L. 2.401.179	
2 - Contributi	» 982.000	
3 - Quote sociali	» 2.205.200	
4 - Vendita pubblicazioni	» 325.890	
5 - Affitti	» 420.000	
6 - Gite sociali	» 107.700	
7 - Interessi bancari	» 14.291	
Totale	L. 6.456.260	L. 6.456.260

USCITE

A) *Spese per l'esercizio sociale*			
1 - Pubblicazioni	L. 1.566.356		
2 - Lavori tipografici	» 223.086		
3 - Telefono	» 59.426		
4 - Energia elettrica	» 41.233		
5 - Cancelleria	» 16.155		
6 - Spedizione corrispondenza	» 93.646		
7 - Spese tranviarie	» 8.950		
8 - Compenso al personale	» 265.500		
9 - Varie	» 254.973		
	L. 2.529.325	L. 2.529.325	
B) *Spese per i servizi di gestione stabile*			
1 - Ammortamento mutui	L. 280.180		
2 - Imposte	» 91.154		
3 - Assicurazione fabbricati	» 38.831		
4 - Portierato	» 300.000		
5 - Contributi prev. e mutualist.	» 414.478		
6 - Energia elettrica	» 38.320		
7 - Acqua	» 10.365		
8 - Varie	» 73.170		
Totale	L. 1.246.498	L. 1.246.498	
Totale delle uscite		L. 3.775.823	L. 3.775.823
Disponibilità al 31 dicembre 1964			L. 2.680.437

I REVISORI DEI CONTI: *Rag. Giovanni Actis Caporale - Rag. Aldo Daverio*

IL TESORIERE: *Prof. Carlo Carducci*

Il Rag. Daverio, anche a nome del Rag. Actis Caporale, sente il dovere di elogiare pubblicamente la precisione, l'ordine e la chiarezza del rendiconto e di tutta l'amministrazione finanziaria della Società, condotta con molta cura sotto la guida del Prof. Carducci dal funzionario di segreteria Rag. Scherma.

Il Prof. Carducci presenta quindi il *Bilancio Preventivo per il 1965.*

ENTRATE PREVISTE

1 - Fondi a mani Tesoriere al 1° gennaio 1965:		
a) contanti, vaglia e assegni	L. 428.709	
b) fondi presso Banche	» 2.251.728	L. 2.680.437
2 - Contributi di Enti e Soci		» 1.600.000
3 - Quote sociali		» 3.100.000
4 - Ricavo vendita pubblicazioni		» 1.000.000
5 - Affitto stabile		» 1.140.000
6 - Rimborso quote riscaldamento e portierato		» 400.000
7 - Interessi bancari		» 15.000
	Totale	L. 9.935.437

USCITE PREVISTE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1 - Pubblicazioni:		
a) Bollettino Anni 62/63		L. 1.466.860
b) Bollettino Anni 63/64		» 1.500.000
c) Schede Vesme - A saldo I volume		» 342.900
d) Schede Vesme - II volume		» 2.400.000
2 - Fatture da pagare		» 533.000
3 - Spese tipografiche		» 100.000
4 - Telefono, luce, ecc.		» 120.000
5 - Cancelleria, postali e tram		» 180.000
6 - Personale e compensi vari		» 450.000
7 - Riscaldamento sede sociale		» 100.000
8 - Spese varie		» 150.000
		L. 7.342.760

B) *Spese per servizi di gestione stabile*

1 - Spese riattamento stabile (fatt. Ingarano)		L. 1.050.000
2 - Ammortamento mutuo fondiario		» 561.000
3 - Imposte, luce, acqua		» 150.000
4 - Riscaldamento stabile		» 300.000
5 - Portierato:		
a) stipendi	L. 325.000	
b) contributi prev. e mutual.	» 100.000	» 425.000
6 - Assicurazioni incendi		» 40.000
7 - Spese bancarie		» 3.000
8 - Varie e arrotondamenti		» 63.677
	Totale	L. 9.935.437

Messi in votazione i bilanci preventivi e consuntivi, nonchè la relazione dei Revisori dei Conti, l'assemblea approva all'unanimità.

Il Presidente passa allora al secondo punto dell'adunanza amministrativa, proponendo l'accettazione dei seguenti nuovi soci:

Allocco Sig. Franco
Bellacomba Prof. Vittorina
Bertolotti Prof. Rosangela
Cotta Conte Filippo Maria
Ferrero Prof. Maria
Gazzera Prof. Dott. Giuseppe
Lanza Dott. Arch. Ettore
Viglieno - Cossalino Prof. Ferdinando
Vinea Ing. Luigi Umberto

Posta in votazione la loro ammissione, l'assemblea approva anche questa volta all'unanimità.

Prima di dare inizio alla seduta scientifica, il Presidente porge poi un vivo ringraziamento a tutti quei soci che hanno voluto inviare alla Società delle loro pubblicazioni e tra questi, in modo speciale al Prof. Pietro Barocelli che ha donato una collana di ben diciotto estratti di sue pubblicazioni di alto valore scientifico.

Il Prof. Carducci comunica ancora che nel prossimo mese di aprile si effettuerà una gita alla villa dei marchesi di Cavour (compreso il Museo Cavouriano) di Santena ed al Museo Martini di Storia dell'Enologia a Pessione, ricco di numeroso materiale archeologico di notevole importanza.

Ha quindi inizio la seduta scientifica con le seguenti tre comunicazioni:

1) Dott.ssa Costanza Segre Montel: *I manoscritti dell'archivio capitolare del Duomo di Torino*;

2) Dott.ssa Elena Brezzi: *Revisioni critiche sulle opere di Giovanni Canavesio*;

3) Dott.ssa Anna Gallino: *Gerolamo Giovenone - precisazioni critiche e nuove attribuzioni.*

Ogni comunicazione è vivamente applaudita dai soci che seguono con molta attenzione i tre importanti argomenti trattati.

L'adunanza ha termine alle ore 19,35.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA ALLA VILLA DEI MARCHESI DI CAVOUR A SANTENA ED AL MUSEO MARTINI DI STORIA DELL'ENOLOGIA DI PESSIONE

Sabato 24 aprile nel pomeriggio un gruppo di circa quaranta soci, parte in pullman e parte su automobili proprie, si è recato a visitare la settecentesca villa dei Marchesi di Cavour a Santena.

Essi hanno dapprima ammirato, sotto la guida appassionata della Prof.ssa Maria Avetta, il Museo Cavouriano da lei ordinato, che è ricchissimo di documenti, cimeli e riproduzioni riguardanti la famiglia dei Benso di Santena e particolarmente la vita e l'attività politica del conte Camillo di Cavour.

I nostri soci sono quindi passati nel grandioso parco dagli alberi secolari, negli appartamenti di rappresentanza della villa, che conservano ancora tutto l'elegante arredo originale, e nel sepolcreto dei marchesi di Cavour.

Successivamente a Pessione, cortesemente accolti dai dirigenti della ditta Martini e Rossi, si è visitato il Museo Enologico, ordinato con intento scientifico in locali adattati con molto gusto.

I visitatori hanno così potuto osservare moltissimo materiale archeologico greco, etrusco e romano di alta qualità, in parte esposto per concessione della Soprintendenza

alle Antichità del Piemonte, nonchè un gran numero di oggetti ed attrezzi rari e curiosi dal medioevo fino ai nostri giorni, che formano un quadro completo ed unico nel suo genere per la storia dell'enologia.

La visita, veramente interessante, è stata conchiusa da un signorile rinfresco offerto gentilmente dalla ditta Martini e Rossi.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 31 MAGGIO 1965

Nella nostra sede di Via Napione 2 alle ore 17,45 l'adunanza, presenti quarantacinque soci, viene aperta dal Presidente Prof. Carboneri con queste parole:

« Signori Consoci, in apertura di adunanza, come è nostra doverosa consuetudine, rivolgo un memore e commosso pensiero ai Soci recentemente defunti. Ricordo il Reverendo Don Alfredo Bianco, di Asti, che amiamo qui commemorare come solerte indagatore di cose locali, acutamente proiettate su un più ampio quadro, che comprende storia, cronaca, arte, usi e costumi del Piemonte. Alludo in particolare ai due volumi editi dalla Cassa di Risparmio di Asti, intitolati rispettivamente: *Asti medioevale* ed *Asti ai tempi della Rivoluzione e dell'impero.*

Alla menzione di Don Bianco aggiungo quelle dei Soci: Sig. Riccardo Ghiron, Cav. del lavoro Giuseppe Ratti, Dott. Filippo Sertorio, Geom. Mario Vineis.

In una scorsa adunanza, su proposta del consocio Prof. Carlo Brayda, abbiamo espresso un voto per la difesa e la conservazione del complesso urbanistico di Carouge.

Il voto venne fatto pervenire, tramite M. André Corboz alla consorella Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève, la quale, pel mezzo del suo Presidente, M. Alain Dufour, così manifestò il suo gradimento:

" Illustre Signor Presidente,

l'amico André Corboz ci ha trasmesso, qualche tempo fa, il voto espresso dalla Sua Società relativo alla conservazione dell'assieme urbanistico di Carouge. L'abbiamo tradotto in francese, mandato prima alle autorità del Cantone di Ginevra e della municipalità di Carouge, poi ne abbiamo dato lettura alla nostra Società all'inizio della sessione dell'8 di aprile, ed infine trasmesso alla stampa locale, che l'ha pubblicato. Siamo molto grati alla Sua Società di avere avuto il buon pensiero di parteciparci questo Suo voto, che facciamo nostro, e che, credo, arriva proprio in tempo. Difatto, si parla molto del problema della conservazione della parte settecentesca di Carouge, minacciato da vari progetti di costruzione. Numerosi sono quelli che tentano di sostenere un movimento d'opinione a favore di misure che ne assicurassero la conservazione; ma purtroppo la legislazione che protegge i monumenti classificati, in Isvizzera, è abbastanza rudimentale, in quanto non è accompagnata da una politica regolare di sussidi per il restauro od il trattenimento degli edifici. Ma appunto è una ragione di più per ampliare il movimento d'opinione e sostenere così le autorità nello sforzo che tenteranno (o potrebbero tentare) di fare per Carouge. La risposta che ci ha mandato il sindaco di Carouge è interessante a quel proposito, e pensando che potrebbe interessarLa, gliene mando la copia qui aggiunta. Coi miei vivi ringraziamenti, La prego di accettare i miei rispettosi saluti. - *Alain Dufour*, pres. ".

È pure allegata la lettera di risposta del Sindaco di Carouge. Abbiamo inoltre vari ritagli della stampa Svizzera in proposito. Le espressioni sono favorevoli, ma anche guardinghe, come sempre avviene quando sono presenti remore e interessi contrastanti.

Noi non ci illudiamo evidentemente di risolvere il problema con un ordine del giorno. Abbiamo però la coscienza di aver contribuito alla tutela, o al tentativo di tutela, di una preziosa e per certi aspetti insostituibile testimonianza dell'edilizia e dell'urbanistica piemontese del Settecento.

Ed ora alcune comunicazioni prima di passare alla seduta scientifica.

1) *Corpus delle pubblicazioni SPABA*

La nostra Società possiede un patrimonio cospicuo di sue pubblicazioni.

Sono 16 volumi di atti del 1875 in poi e 3 volumi di atti, nuova serie, dopo la guerra.

Inoltre i bollettini dal 1917 al 1935 e dal 1947 all'ultimo uscito 62-63. Si aggiungano gli atti del Congresso di Varallo e le schede Vesme in corso di pubblicazione.

La Società è profondamente grata al Museo Civico di Torino, che ha ospitato e religiosamente custodito questo prezioso materiale, in momenti anche estremamente difficili e delicati.

Ora, ripristinata la sede, il deposito delle nostre pubblicazioni è stato qui trasferito e gli scaffali traboccano di nostri volumi.

Il Consiglio di Presidenza è venuto nella determinazione di porre a disposizione prima dei Soci e poi degli studiosi in genere le nostre pubblicazioni, salva restando una scorta intangibile.

I prezzi sono assolutamente discreti; ai Soci è riservato il vantaggio di poter acquistare i volumi, entro un limite di tempo, con lo sconto del 30 %.

Abbiamo una bozza dell'elenco delle pubblicazioni con gli indici integrali di ogni volume: a giorni verrà inviato all'indirizzo di tutti i Soci.

Il Consiglio di Presidenza fa presente che questa offerta non viene considerata sotto l'aspetto esclusivamente e neppure prevalentemente economico (pur ammettendo che il vantaggio economico possa tornare gradito) ma nell'intento, innanzitutto, di venire incontro al desiderio tante volte manifestatoci dai nostri Soci e nella speranza altresì di divulgare contributi interessantissimi e pressochè sconosciuti, non noti talora neppure a livello scientifico (fuori ben inteso della cerchia piemontese): la diffusione è logica conseguenza, è corollario della pubblicazione; nel desiderio infine di far conoscere fuori dei confini regionali la Società, che è circondata di stima e di rispetto da chi la conosce; oggi però, quando ogni aspetto della vita sociale sembra svolgersi su piano pubblicitario, questa possibilità di conoscenza deve essere quanto possibile ampliata ed alimentata.

2) *Bollettino 1964.*

È quasi pronto. Mi permetto far notare: *1964.* Abbiamo raggiunto il traguardo del Bollettino annuale e, sono lieto di aggiungere, di mole non inferiore ai precedenti bollettini biennali. Questo comporta un notevole sforzo finanziario, di cui spero i Soci vorranno prendere atto, ma testimonia soprattutto un impegno da parte dei nostri collaboratori, cui la Presidenza per prima deve rivolgere un plauso riconoscente e cordiale.

A questo proposito, invito i Soci a preparare e promuovere la raccolta di elementi per comunicazioni da presentarci in prossime tornate e, di conseguenza, articoli per il Bollettino. Perchè anche il 1965 dovrà avere il suo Bollettino, virtualmente pronto entro l'anno e, siamo sicuri, denso di contributi qualitativamente apprezzabili.

Ci sostiene in questa fiducia la cordiale adesione di studiosi e di amici che onorano la scienza e la cultura piemontese e sono fedeli soci della nostra Società.

Nella seconda parte del Bollettino è incluso l'elenco delle pubblicazioni di argomento piemontese dell'ultimo triennio.

Anche le Schede Vesme, secondo volume, procedono, sia pure lentamente. È stata intrapresa ed è conclusa una pazientissima opera di controllo definitivo sugli originali, condotta con ammirevole scrupolo dalla Signorina Lucianna Barzan, che qui desidero ringraziare. La pubblicazione delle Schede Vesme è una consegna che abbiamo ricevuto dai nostri predecessori, alla quale intendiamo tener fede ».

Il Presidente ricorda poi ancora che sono state acquistate cinquanta poltroncine per dotare completamente la nostra sala delle adunanze, eliminando così il disturbo e la spesa di L. 25.000 per dover affittare ogni seduta un ugual numero di sedie.

Egli cede quindi la parola al Prof. Carducci che rivolge un caloroso appello ai Soci perchè vogliano intervenire attivamente nella vita della società e nell'interloquire nelle adunanze. Li invita a fare anche proposte concrete per vitalizzare maggiormente l'attività sociale e la sede stessa con un contatto più vivo e più frequente tra di loro per dibattere problemi di comune interesse, per approfondire studi e ricerche riguardanti l'arte, l'archeologia, l'urbanistica e la salvaguardia del paesaggio del nostro Piemonte.

Interviene l'Arch. Filippi che propone di stabilire una sera alla settimana per incominciare a trattare problemi inerenti alla conservazione del paesaggio, portando vari esempi tra cui Susa, la Novalesa, oltre alla collina di Torino.

Il socio Dott. Davide Giovanni Cravero ricorda che tale iniziativa di un raduno settimanale è un rinnovare un'antica e nobilissima tradizione della nostra società, risalente addirittura agli anni anteriori alla prima guerra mondiale. Ciò potrà dare certamente degli ottimi risultati, come stanno a dimostrare anche in altri campi delle iniziative consimili.

Il Presidente ringrazia vivamente per le proposte ed assicura che il consiglio di presidenza le prenderà in esame per poter decidere al riguardo.

Ha quindi inizio la seduta scientifica con le seguenti comunicazioni:

1) Prof. Dario Fogliato: *Un nuovo bronzetto del tipo dell'Ercole combattente.*

2) In sostituzione del Prof. Gazzera che avrebbe dovuto riferire su *I restauri dell'Abbazia della Novalesa*, prende la parola Mons. Prof. Severino Savi che traccia con molto brio e profonda competenza un completo quadro sulle vicende storiche ed artistiche dell'insigne abbazia valsusina.

3) Prof. Casimiro Debiaggi: *Daniel Heintz di Pietre Gemelle padre di Josef Heintz.*

Dopo vivi applausi che hanno seguito l'esposizione dei tre argomenti, l'adunanza ha termine alle ore 19,10.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA ALLA MOSTRA DEI TESORI DI BAGHDAD

Sabato 29 maggio alle ore 17 ha avuto luogo la preannunziata visita alla riuscitissima mostra di antichità mesopotamiche allestita presso la Galleria d'Arte Moderna in collaborazione tra il Museo Civico e il Centro Scavi Città di Torino. I nostri soci sono intervenuti in numero veramente rilevante ed hanno seguito con viva attenzione ed interesse i commenti e le spiegazioni fatti da una assistente del Prof. Gullini, che ha illustrato con molta efficacia i rarissimi pezzi archeologici sumerici esposti per la prima volta a Torino.

VISITA AL MUSEO CRAVERI DI BRA, AL TURBIGLIO, A POLLENZO ED AL CASTELLO DI GUARENE D'ALBA

Oltre centoventi soci su due pullman e su varie automobili hanno preso parte nel pomeriggio di sabato 5 giugno alla visita a monumenti della provincia di Cuneo.

A Bra il Prof. Mosca, direttore del Museo Craveri, coadiuvato dal Prof. Carducci, ha guidato nella visita del museo, particolarmente notevole per la sezione archeologica che contiene numerosissimi resti preistorici e romani della zona di Bra.

Dopo una breve visita alla chiesa di S. Chiara, vero gioiello di architettura settecentesca di Bernardo Antonio Vittone, attorno alla quale si è intavolata una interessante discussione, si è proseguito per il Turriglio. Il singolare monumento romano è stato illustrato dal Prof. Carducci.

Quindi a Pollenzo ci si è recati ad osservare il caratteristico villaggio costruito in curva sui resti dell'anfiteatro della romana « Pollentia » e si è successivamente passati ad ammirare nella chiesa pseudo gotica del primo Ottocento i preziosi stalli lignei intagliati del secolo XV, provenienti dall'abbazia di Staffarda.

Ultima tappa è stato il monumentale castello di Guarene d'Alba ove i soci sono stati gentilmente accolti dal conte Provana di Collegno che ha accompagnato con molta cortesia nella visita dei sontuosi appartamenti tuttora arredati con squisita eleganza settecentesca, e del giardino all'italiana, uno dei più belli del Piemonte, dal quale si gode un magnifico panorama su Alba e sulle Langhe.

ITINERARIO ARTISTICO NEL BIELLESE

Il giorno 25 settembre è stato sperimentato un nuovo genere di visita culturale, dedicando un'intera giornata a monumenti, opere d'arte e scavi di una particolare zona.

I soci intervenuti sono stati trentasette.

Si è iniziato con il Museo Civico di Biella, piccolo ma molto ben ordinato, accompagnati dal direttore Cav. Torrione che ha illustrato le pitture e le varie opere d'arte e di artigianato locale, mentre il Prof. Carducci con la sua indiscussa competenza ha presentato la ricca collezione archeologica gallo-romana.

È stata poi la volta del celebre Battistero pre-romanico e del Duomo gotico ove sono stati particolarmente ammirati gli affreschi quattrocenteschi ritrovati in questi ultimi anni.

Si è successivamente saliti al convento rinascimentale di S. Girolamo, accolti dal proprietario Dott. Alfonso Sella che ha gentilmente accompagnato nella visita del bellissimo chiostro e della chiesa in cui si conservano gli stupendi stalli del coro, dipinti all'inizio del Cinquecento da Defendente Ferrari.

Ridiscesi a Biella si è proseguito per Candelo per visitare il suggestivo medioevale Ricetto che è stato illustrato dal punto di vista storico ed artistico dal Cav. Torrione.

Dopo aver pranzato in un rinomato ristorante aperto in una delle casette del Ricetto, si è potuto compiere una breve visita non prevista al castello di Gaglianico, splendidamente conservato con grande cura dai conti Trossi, dove sono stati visitati il cortile ornato di terrecotte, la suggestiva cappella affrescata nei primi anni del Cinquecento ed alcune sale del piano terreno. L'inclemenza del tempo non ha permesso di visitare lo stupendo parco.

Nonostante la pioggia la comitiva ha poi proseguito per Mongrando per farsi un'idea della pietraia della Bessa ove in epoca romana si lavorava l'oro e dove recentemente è stato scoperto un castelliere gallico.

Ultima tappa è stato il castello di Roppolo, dominante sul lago di Viverone, ove i conti Novarese di Moransengo hanno con molta cortesia fatto visitare le ricche sale, in parte ancora medioevali, in parte trasformate nei primi anni dell'Ottocento, e dove è stato offerto un signorile rinfresco.

Il ritorno a Torino è avvenuto verso le ore 20.

VISITA AL MUSEO DI ANTICHITÀ DI TORINO

Alle ore 18 di lunedì 8 novembre oltre un centinaio di soci ha accolto l'invito per visitare nel Palazzo dell'Accademia delle Scienze il Museo di Antichità che era stato riaperto nel luglio scorso dopo un radicale riordinamento ed una razionale sistemazione secondo i più recenti criteri museografici sotto la direzione del Prof. Carlo Carducci Soprintendente alle Antichità per il Piemonte.

Lo stesso Prof. Carducci ha guidato il foltissimo pubblico nelle varie sezioni del Museo, illustrandolo con la solita vivacità.

I nostri soci hanno apprezzato molto la nuova sistemazione e si sono particolarmente interessati alle antichità piemontesi.

A conclusione della visita si è proposto di organizzare una specie di corso, o di visite guidate, per illustrare volta per volta in modo più approfondito varie sezioni del Museo stesso.

VISITA ALLA « MOSTRA DI TEMI E SOGGETTI NELLE COLLEZIONI NUMISMATICHE »

Alle ore 18 di venerdì 19 novembre una quarantina di soci ha visitato nella Galleria delle Mostre nella nuova sede dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino in Piazza San Carlo la ricca mostra numismatica organizzata a cura del Circolo Numismatico Torinese. Ha guidato il Dott. Luigi Sachero, uno dei più esperti numismatici torinesi. Egli ha illustrato ampiamente i pezzi esposti, facendo apprezzare i più rari e preziosi, dando pure con brevità e chiarezza fondamentali nozioni di numismatica, riscuotendo vivo apprezzamento da parte degli intervenuti.

SEDUTA SCIENTIFICA ED AMMINISTRATIVA DELL'11 DICEMBRE 1965

Alle ore 17,25, presenti oltre ottanta soci, nella nostra sede sociale di via Napione 2 ha inizio la seduta amministrativa con la seguente comunicazione del Presidente Prof. Carboneri.

« Signori Consoci, alcune brevi comunicazioni preliminari. Mi corre innanzitutto l'obbligo, in un rapido sguardo retrospettivo da cui traggono motivo queste comunicazioni, di ricordare chi ci ha lasciato. Sono sicuro d'interpretare il pensiero di tutti i Soci, rivolgendo un pensiero mesto e reverente alla memoria del compianto Avv. Amedeo Peyron ex Sindaco di Torino e nostro Socio. Egli fu Segretario della Sezione Araldica e collaborò al Bollettino con alcuni apprezzati articoli. La Sua nobile figura rimarrà viva e presente in mezzo a noi. Ricordiamo pure l'Avv. Mario Levi Graziadei recentemente scomparso.

Pubblicazioni sociali.

È uscito nei mesi scorsi il Bollettino 1964. Di mole non inferiore ai precedenti Bollettini biennali, denso di contributi, ebbe numerosi consensi che mi piace segnalare ai nostri Soci.

Abbiamo cercato di incrementarne la diffusione, persuasi che non fosse adeguatamente conosciuto. Anche in questo caso non mancarono autorevoli adesioni.

Abbiamo pure ripreso da capo la questione dei cambi, rimasti in gran parte sospesi al Bollettino 1958-59.

A tale effetto venne inviata una lettera a tutti i destinatari dei vecchi cambi e ad altri nuovi, per proporre la ripresa o l'inizio dei cambi. Le risposte affermative furono numerose.

Il secondo volume delle Schede Vesme ha finalmente superato l'incaglio che lo tratteneva da mesi, cioè la necessità di un'ulteriore revisione sugli originali che abbiamo qui in sede. La signorina Barzan ha lodevolmente compiuto l'assiduo lavoro, che ha richiesto tempo e spese, ma che era assolutamente necessario, ed ora siamo quasi in porto.

Quanto al deposito delle vecchie pubblicazioni sociali, basterà accennare alle numerose richieste pervenuteci per avere la prova di quanto fossero attese da Soci e non Soci.

Il Bollettino 1965, come può attestare il Prof. Cavallari-Murat, Presidente della Commissione per le pubblicazioni, si annuncia sotto buoni auspici, grazie al contributo di validi collaboratori. Uscirà prima delle ferie estive 1966.

Cordiale riconoscimento.

Ho il piacere di dare lettura della seguente lettera dell'Ing. Fulcheri, Presidente della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo:

" Illustre Presidente, è con viva compiacenza che, a nome del Consiglio Direttivo e della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, in memoria del fattivo ed alto interessamento che sempre la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti ha dispiegato in favore della conoscenza e della valorizzazione del passato e della tradizione storica della Provincia di Cuneo, Le comunico che, in seguito a delibera del Consiglio Direttivo ratificata dall'Assemblea del 19 settembre 1965, la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti è stata iscritta, ai sensi e per gli effetti di cui all'articolo 17 dello Statuto Sociale, all'Albo d'Onore della Società per gli Studi Storici della Provincia di Cuneo, con la seguente motivazione: " Per il fondamentale contributo portato, in una lunga serie di anni, all'approfondimento ed alla conoscenza dei valori archeologici ed artistici della nostra Provincia presso cerchie vaste ed altamente qualificate di pubblico e di studiosi, mediante saggi pubblicati sul proprio Bollettino ed ampie monografie pubblicate nei propri Atti e Memorie. Ha inoltre dato autorevole ed attiva collaborazione alla Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, in sede di congressi, convegni di studio ed altre manifestazioni di elevato livello culturale.

Colgo intanto l'occasione per ringraziarLa per la partecipazione ufficiale al nostro Congresso e per la designazione a tal fine del Dott. Carlo Carducci, che con la sua alta competenza ha portato un contributo di profondo interesse alla discussione di varie comunicazioni.

Con i sensi della più alta considerazione e con la speranza che continui sempre più fattivamente il rapporto di cooperazione così rinsaldato, La prego di volermi credere, illustre Presidente, Suo dev.mo Giuseppe Fulcheri - Presidente ".

Ricambiamo per parte nostra il più cordiale apprezzamento alla benemerita Società, che copre un'area vasta ed importante del nostro Piemonte; lo spirito di reciproca collaborazione che ci anima trae anche conforto dalla presenza tra i nostri Soci del Presidente Ing. Fulcheri e del Vice Presidente Prof. Lombardi.

Confermiamo a questo punto il proposito della nostra Presidenza di cogliere ogni occasione per intensificare o instaurare una fattiva collaborazione con le Società piemontesi consorelle, anche per riaffermare la nostra discreta ma attenta presenza regionale.

Un'altra prova della considerazione in cui è tenuto il nostro sodalizio, con l'effetto pure di un piccolo vantaggio per i Soci, è l'offerta alla Società di pubblicazioni di specifico interesse piemontese a prezzo di favore.

Un lungo elenco di aspiranti Soci è sottoposto in questa seduta alla nostra approvazione. Segnalo, accanto a singole persone, enti ed istituti scientifici altamente qualificati.

Per alcuni di questi, specialmente torinesi, si tratta di un'adesione formale che ratifica una realtà in atto da tempo. Ma anche l'adesione formale è motivo per noi di profonda gratitudine e riconoscenza ».

Il Presidente ha dato quindi lettura dei nomi per l'accettazione a nuovi Soci di:

Bava Dolcino Anna Maria
Biblioteca Civica di Mondovì
Biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Milano
Chevallard dott. Carlo
Daudrj Lidia
Dosio Anna
Ghiron Lidia
Istituto di Storia dell'Architettura del Politecnico di Torino
Istituto di Storia dell'Arte - Facoltà di Lettere dell'Università di Torino
Istituto di Storia dell'Arte - Facoltà di Magistero dell'Università di Torino
Istituto di Storia dell'Arte - Facoltà di Lettere dell'Università di Pavia
Luchetta dott. Osvaldo
Minotti Mario
Morini prof. don Pietro
Munari dott. Sirio Bruno
Quaglia geom. Giuseppe
Saglietto arch. Maurizio
Soprintendenza alle Antichità del Piemonte
Soprintendenza Bibliografica del Piemonte
Vernetti Pier Paolo

Posta ai voti la loro ammissione l'assemblea approva all'unanimità.

Il Prof. Carboneri così prosegue:

« Prima di passare alla Seduta Scientifica, desidero, concludendo, rivolgere un deferente saluto al Dott. Vittorio Viale che ha lasciato la direzione dei Musei civici torinesi. Intendiamo ringraziarlo per quello che ha fatto per la Società, anche in qualità di Direttore dei Musei Civici, sostenendola e difendendola nei momenti più gravi. Al Dott. Luigi Mallè un caloroso saluto, con l'augurio che possa continuare ed intensificarsi la cordiale intesa che lega la Società ai Musei Civici torinesi ».

Il Presidente dà successivamente la parola al Prof. Carducci, nostro tesoriere, il quale rifacendosi all'idea espressa durante la visita dei soci al Museo di Antichità, propone di concretare le visite specializzate con dei « Dialoghi davanti alle vetrine » da svolgersi con un programma ben definito per periodi storici e per argomenti singoli. Egli chiede pertanto ai Soci di far sapere il loro parere e i loro desideri al riguardo, anche per scritto, per poter stabilire giorno, ora ed argomento iniziale.

Chiede successivamente la parola il Rag. Daverio, revisore dei conti, che si fa portavoce dell'esigenza di allacciare contatti culturali da parte della nostra società con altri enti affini che operano al di là delle Alpi ed in modo particolare con due attive società francesi.

La prima, *L'Astrado prouvencalo* si interessa della lingua, cultura, arte, storia e folclore provenzale e potrà svolgere una collaborazione molto utile soprattutto per salvaguardare i monumenti d'arte.

La seconda *Sauvegarde de l'art français* legata all'Istituto di Francia, s'interessa oltre che della Provenza di tutta la Francia meridionale e potrà esserci non meno utile per l'importanza culturale dei nostri studi.

Il Presidente ringrazia vivamente per l'ottima proposta ed assicura che il consiglio di presidenza si incaricherà di mettersi in contatto con le due società francesi.

Ha quindi inizio la seduta scientifica con la prima comunicazione del Sig. Augusto Doro: *Masso-altare dell'alta valle d'Ala.*

Nel ringraziare per la comunicazione di grande interesse per l'archeologia preistorica piemontese il Prof. Carducci ricorda che oltre a questo notevole esemplare di altare a coppelle, ne esistono altri nella zona di Palazzolo e di Piverone, ma che egli ritiene siano di periodo più tardo di quello prospettato dal Sig. Doro.

Chiede quindi la parola il Prof. Barocelli che si congratula vivamente per lo studio del Sig. Doro ed esprime il suo parere al riguardo degli altari a coppelle che ritiene di periodo pre-celtico e ricorda pure di conoscerne vari altri, tra cui quelli del Moncenisio che nella preistoria dovette certamente essere un vero santuario.

Seguono quindi le altre comunicazioni:

Prof. Augusto Cavallari-Murat: *Un affresco jaqueriano inedito a Lanzo Torinese.*

Dott.ssa Noemi Gabrielli: *Nuove segnalazioni di pitture in Piemonte.*

Dott.ssa Costanza Segre Montel: *Libri a stampa dell'Archivio Capitolare del Duomo.*

A quest'ultima comunicazione fa eco il Presidente esprimendo il voto che sia data degna sistemazione al patrimonio artistico, sia di codici miniati che di incunaboli e di volumi antichi e rari, appartenenti all'Archivio stesso.

Un battimani di approvazione corona le parole del Prof. Carboneri.

La seduta ha quindi termine alle ore 18,45.

Il Segretario: *C. Debiaggi* — Il Presidente: *N. Carboneri*

CARICHE SOCIALI

CONSIGLIO DI PRESIDENZA PER IL TRIENNIO 1964-1967

Carboneri Prof. Nino, *Presidente*
Bargoni Prof. Augusto, *Vice-Presidente*
Debiaggi Prof. Casimiro, *Segretario*
Carducci Prof. Carlo, *Tesoriere.*

BIBLIOTECARIO E CONSERVATORE DELLE COLLEZIONI

Loria Dott. Ing. Mario
Peyrot Dott.ssa Ada

COMMISSIONE REDAZIONALE DELLE PUBBLICAZIONI

Cavallari-Murat Prof. Ing. Augusto,
Presidente e Direttore Responsabile
Gabrielli Dott.ssa Noemi, *Vice-Presidente*
Bona Dott. Ing. Carlo Felice
Bernardi Comm. Dott. Marziano
Bertini Prof. Aldo
Dragone Dott. Angelo
Griseri Prof.ssa Andreina
Scamuzzi Prof. Ernesto
Verzone Prof. Arch. Paolo
Viale Comm. Dott. Vittorio
Mallè Dott. Luigi, *Segretario*

INDICE

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 69)

D. FOGLIATO, *Un nuovo bronzetto del tipo dell'« Ercole combattente »* pag. 5
C. SEGRE MONTEL, *Una nuova aggiunta al catalogo del maestro della Bibbia di Avila* . . . . » 10
L. FERRARI, *La porta dello Zodiaco e gli inizi di Niccolò alla Sacra di S. Michele* . . . . » 21
A. M. BRIZIO, *Il Sacro Monte di Varallo: Gaudenzio e Lotto* . . . . » 35
N. CARBONERI, *La parrocchiale di Pobietto e la chiesa di San Pietro a Casale Monferrato* . . . . » 43
A. BOIDI, *Pelagio Palagi e il neo-gotico in Piemonte* . . . . » 49

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 143)

S. PETTENATI, *Un leggendario bizantino miniato nella Biblioteca Nazionale di Torino* . . . . » 73
A. QUAZZA, *Frammenti trecenteschi nel Monregalese* . . . . . . » 83
G. GRANDI, *Un affresco del '300 lombardo ad Asti e un ciclo frammentario a Mondovì* . . . . » 88
A. CAVALLARI-MURAT, *Un affresco jaqueriano a Lanzo Torinese* . . » 93
E. BREZZI ROSSETTI, *Aggiunte al catalogo di Giovanni Canavesio* . . » 97
C. DEBIAGGI, *Daniel Heintz architetto di Pietre Gemelle* . . . . . » 101
M. PERUCCA e C. M. BERSIA, *Giovanni Battista Croce e la Cappella di Santa Margherita* . . . . » 105
Don P. FERRI, *Bartolomeo Ravelli « faber lignarius » a Boccioleto* . . . » 111
A. BARGONI, *Tentativo di un elenco degli assaggiatori delle Regie Zecche sabaude dal 1529 al 1825* . . . . » 119
D. G. CRAVERO, *Il Palazzo Civico di Torino nel 1706 e il dipinto oggi smarrito di un « bambocciante »* . . . . » 131
E. MANUELLO PUGNO, *Giovanni Antonio Cucchi pittore biellese* . . » 135

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA PIEMONTESE 1965 . . . . » 145

ATTI DELLA SOCIETÀ . . . . » 149
Cariche sociali . . . . » 165

Finito di stampare il 16 luglio 1966
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE-SOMMARIO

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 69) pag.

D. Fogliato, *Un nuovo bronzetto del tipo dell'« Ercole combattente »* . 5

C. Segre Montel, *Una nuova aggiunta al catalogo del maestro della Bibbia di Avila* 10

L. Ferrari, *La porta dello Zodiaco e gli inizi di Niccolò alla Sacra di S. Michele* 21

A. M. Brizio, *Il Sacro Monte di Varallo: Gaudenzio e Lotto* 35

N. Carboneri, *La parrocchiale di Pobietto e la chiesa di San Pietro a Casale Monferrato* 43

A. Boidi, *Pelagio Palagi e il neo-gotico in Piemonte* 49

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 143)

S. Pettenati, *Un leggendario bizantino miniato nella Biblioteca Nazionale di Torino*, pag. 73 - A. Quazza, *Frammenti trecenteschi nel Monregalese*, pag. 83 - G. Grandi, *Un affresco del '300 lombardo ad Asti e un ciclo frammentario a Mondovì*, pag. 88 - A. Cavallari-Murat, *Un affresco jaqueriano a Lanzo Torinese*, pag. 93 - E. Brezzi Rossetti, *Aggiunte al catalogo di Giovanni Canavesio*, pag. 97 - C. Debiaggi, *Daniel Heintz architetto di Pietre Gemelle*, pag. 101 - M. Perucca e C. M. Bersia, *Giovanni Battista Croce e la Cappella di Santa Margherita*, pag. 105 - Don P. Ferri, *Bartolomeo Ravelli « faber lignarius » a Boccioleto*, pag. 111 - A. Bargoni, *Tentativo di un elenco degli assaggiatori delle Regie Zecche sabaude dal 1529 al 1825*, pag. 119 - D. G. Cravero, *Il Palazzo Civico di Torino nel 1706 e il dipinto oggi smarrito di un « bambocciante »*, pag. 131 - E. Manuello Pugno, *Giovanni Antonio Cucchi pittore biellese*, pag. 135.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA PIEMONTESE 1965, pag. 145

ATTI DELLA SOCIETÀ, pag. 149
Cariche sociali, pag. 165

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XIX

1965

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XX - 1966

SOC. PIEMONTESE di ARCHEOLOGIA
TORINO

In copertina:

Sibilla ornante un capitello pensile nella cappella marchionale della chiesa di S. Giovanni a Saluzzo.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA - Via Napione 2 -

NUOVA SERIE - ANNO XX

1966

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1964-67)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone, Vittorio Viale (*Membri*); Luigi Mallè (*Membro Segretario*).

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

ANNA MARIA BISI

UN GRUPPO DI TERRECOTTE CIPRIOTE NEL MUSEO DI TORINO E IL PROBLEMA DELLA COLONIZZAZIONE FENICIA DELL'ISOLA

Il Museo di Antichità di Torino possiede una ricca collezione di oggetti ciprioti (vasi, statuette in terracotta e in pietra calcarea), acquisiti nel 1870, per buona parte in seguito agli scavi che il generale L. Palma di Cesnola compì nell'isola nel periodo 1865-1869 [1]. Dal complesso della produzione fittile trascegliamo un piccolo gruppo che si presta ad interessanti osservazioni, sia per l'unitarietà della tecnica e della resa stilistica, sia per l'iconografia di tipo prettamente orientale [2].

---

[1] Una breve notizia della collezione cipriota torinese, che risulta costituita dalla donazione M. Cerruti e da quella del Cesnola (comprendente un gran numero di vasi, terrecotte e statuette in pietra calcarea), è in A. Fabretti, *Il Museo di Antichità della R. Università di Torino*, Torino 1872, pag. 34; altrettanto sommario è P. Barocelli, *Il Regio Museo di Antichità di Torino. Collezioni preistoriche e greco-romane* (=*Itinerari dei Musei, Gallerie e Monumenti d'Italia*, n. 6), Roma 1931, pag. 18. Solo nella riedizione del catalogo, a cura di C. Carducci (Roma 1959, pagg. 20-21, 24) si trovano cenni più dettagliati, inclusi in un sintetico profilo delle varie fasi artistiche cipriote; a pag. 56 della stessa opera il Carducci dà le prime riproduzioni di alcuni vasi, di testine in pietra e di qualche terracotta. Sulla cronologia degli scavi del Cesnola cfr. O. Masson, *Les inscriptions chypriotes syllabiques. Recueil critique et commenté*, Paris 1961, pag. 19 ss.

[2] Ringrazio vivamente il Soprintendente alle Antichità del Piemonte, prof. Carlo Carducci, per le facilitazioni concessemi nello studio di tutto il materiale della collezione Cesnola, il quale è attualmente in fase di ricatalogazione e di sistemazione nelle rinnovate sale del Museo di Antichità di Torino. Sono grata anche al personale della Soprintendenza e in particolare alla dott. Fausta Scafile e al fotografo sig. Nevi per la loro preziosa collaborazione.

Le abbreviazioni più frequentemente usate, oltre quelle della *Keilschriftbibliographie* in *Orientalia*, sono le seguenti: Cesnola, *Atlas* = L. Palma di Cesnola, *A Descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote Antiquities in the Metropolitan Museum of Art, New York*, I-III, Berlin-New York 1885-1903; Myres, *Catalogue* = J. L. Myres - M. Ohnefalsch-Richter, *A Catalogue of the Cyprus Museum*, Oxford 1899; Myres, *Handbook* = J. L. Myres, *Handbook of the Cesnola Collection of Antiquities from Cyprus*, New York 1914; Ohnefalsch-Richter, *Kypros* = M. Ohnefalsch-

Si tratta di cinque figurine colonniformi, due femminili e tre maschili [3], fabbricate a mano (*snow-men*) con particolari ottenuti per mezzo di elementi di riporto in argilla, nella tecnica detta del *pastillage*, le quali rappresentano suonatori di tamburello ed offerenti, apparentandosi così agli innumerevoli esemplari fittili che le tombe e i santuari a cielo aperto dell'isola ci hanno restituito, in particolare nei periodi Cipro-Geometrico e Cipro-Arcaico I-III [4].

La prima statuetta [5] (tavv. I, 1; II, 3) raffigura un personaggio dal corpo tubolare, internamente cavo e leggermente svasato a campana verso il basso, il quale sostiene con le braccia allargate un tamburello, poggiato per il piatto al centro del torace, sì che le caratteristiche femminili di questo non appaiono [6]. L'elaborata acconciatura è composta da una sorta di basso *pòlos* svasato, irregolarmente convesso sulla sommità della nuca, da due grandi orecchi rotondi [7] e da una copiosa capigliatura semplificata in due bande che, partendo da sotto i dischetti auricolari, si espandono sulle spalle e restano separate e distinte dal copricapo (cfr. soprattutto la tav. I, 1). La netta linea obliqua che segna il distacco della nuca dal collo deve probabilmente intendersi come una notazione schematica della capigliatura. Residui di color nero sono visibili sulla parte superiore del capo e sulla sezione inferiore del tronco, dove sembrano assumere un andamento a fasce orizzontali. Con la pittura erano probabilmente espressi in origine anche i tratti mancanti del volto, cioè la bocca e gli orecchi (cfr. tuttavia appres-

---

Richter, *Kypros, die Bibel und Homer*, Text und Tafel-Band, Berlin 1893; *S.C.E.*, I-IV = E. Gjerstad a. O., *The Swedish Cyprus Expedition. Finds and Results of the Excavations in Cyprus 1927-1931*, I-IV, Stockholm 1934-1962; Young, *Figurines* = J. H. Young - S. H. Young, *Terracotta Figurines from Kourion in Cyprus*, Philadelphia 1955; Winter, *Typen* = F. Winter, *Die Typen der Figürlichen Terrakotten* (= *Die Antiken Terrakotten*, III, 1), Berlin und Stuttgart 1903.

[3] Si considera femminile la figura con il tamburello aderente al centro del busto per le ragioni espresse qui sotto, oltre quella con i seni in *pastillage*, che ne caratterizzano in modo inequivocabile il sesso.

[4] Si adotta per la civiltà cipriota la classificazione stabilita dal Gjerstad; cfr. specialmente *S.C.E.*, IV, 2, pp. 421-427.

[5] N. d'inventario 16 (5125 secondo la vecchia classificazione). Altezza cm. 14,2; larghezza massima all'apertura delle braccia cm. 6,5; altezza del viso incluso il copricapo cm. 3; diametro del tamburello cm. 2.5. Argilla rosa-arancione. Superfici abbastanza ben levigate. Corpo tubolare con base a campana internamente cavo. Un cartellino semicancellato applicato sul dorso della figura menziona come luogo di origine del pezzo Idalion. Per la questione della provenienza cfr. appresso, pag. 27.

[6] Cfr. quanto è affermato alla nota 3.

[7] Avanziamo l'ipotesi che lo sviluppo insolito dato agli orecchi su queste e su molte altre figurine fittili sia dovuto alla moda, tipicamente cipriota, dei coprioreccchi che appaiono in un gran numero di statuette in pietra e in terracotta di tecnica più progredita.

so, p. 8 e nota 11). Nella veduta laterale (tav. II, 3) emergono l'assoluta linearità xoanica del corpo e l'appiattimento delle braccia (con le mani prive di dita) raccostate al seno, che riacquistano il loro naturale valore tridimensionale solo allorchè il busto è visto di fronte. Con lo svolgersi senza soluzione di continuità del profilo del tronco contrastano l'enorme naso sporgente e il profilo netto e sfuggente del copricapo.

La seconda figurina fittile [8] (tavv. III, 1, 4; IV, 1) è priva di attributi caratterizzanti, almeno a giudicare dal rendimento del tutto rigido e schematico del corpo, giacchè entrambe le braccia sono mancanti per una frattura poco al di sotto delle scapole. La fonte maggiore di espressività, stante l'assenza della bocca e degli occhi, è data dal copricapo a forma di alto *pòlos* che va decrescendo leggermente nella parte posteriore e dal quale si dipartono due trecce di tipo hathorico, arrotolate a spirale all'estremità; anche qui il naso aquilino è assai sporgente. Sono assenti tracce di pittura.

Il terzo esemplare del Museo di Torino [9] (tavv. I, 3; II, 1-2) si definisce inequivocabilmente come femminile grazie a due piccoli seni rotondi a pallottola (*pellet breasts*) inseriti molto in alto sul petto e che si congiungono alla parte inferiore delle due consuete lunghe bande di capelli. Queste ultime traggono origine dal copricapo a bassa calotta che abbiamo visto negli altri esemplari e sotto il quale spuntano i grandi dischi auricolari che risultano molto scostati dalle tempie. Le braccia sono rotte poco al di sopra del gomito, onde rimane incerto l'atteggiamento originario di questa figurina votiva. Il corpo è, come nelle statuette precedenti, colonniforme ma con qualche sinuosità, ben visibile soprattutto nella veduta frontale e posteriore. Sono infine da notare il naso pressoché verticale, assai meno sporgente che negli altri esemplari, e per giunta qui di tipo completamente diverso, e le tracce di pittura nera sulla parte posteriore delle braccia, sul collo, sulla calotta cranica e sulle bande di capelli, ove appaiono in forma di una duplice striscia orizzontale. Anche in questa figura vi è assenza di bocca e di occhi.

Le ultime due statuette di Torino rappresentano suonatori di tamburello (o suonatrici, giacchè nell'approssimazione della resa stilistica e nella

---

[8] Inventario n. 15 (n. 5186). Altezza cm. 9,4. Larghezza al torace cm. 3. Argilla grigia macchiata; corpo internamente cavo come il n. precedente. Questo e i successivi esemplari sono privi dell'indicazione di provenienza.

[9] Inventario n. 11 (n. 5121). Altezza cm. 13,2. Altezza della testa, incluso il copricapo, cm. 3,30. Larghezza massima all'apertura delle braccia cm. 5. Argilla grigio-arancione macchiata.

scarsa individuazione dei caratteri sessuali il dubbio è destinato a permanere). La prima [10] (tavv. III, 2, 5; IV, 2), conservata fino al busto, mostra un personaggio con i capelli suddivisi nelle due solite bande rigonfie cadenti sulle spalle e che si congiungono con la fascia sulla fronte, il quale stringe fra le mani un oggetto rotondo che risulta perpendicolare al petto. La caratteristica più importante della figura, adorna dei dischetti auricolari che si inseriscono qui sotto il copricapo anzichè fungere da elemento di stacco fra questo e la capigliatura, è data dall'occhio sinistro (quello destro è andato perduto), visto di prospetto e di forma amigdaloide, circondato da un secondo alone ovoidale e reso con pittura nera. Questo particolare dimostra come anche nelle altre statuette di Torino l'occhio (e così pure la bocca) dovesse esser reso, con tutta probabilità, attraverso il colore. Occorre d'altro canto osservare che nulla vieta, date la tecnica sommaria e la voluta schematizzazione di queste figurine, che alcuni organi quali la bocca e gli occhi, fossero concepiti già all'origine come non indispensabili alla caratterizzazione fisionomica, secondo quel processo di omissione intenzionale di alcuni elementi organici in contrapposto ad altri, proprio delle più semplificate espressioni figurative [11]. Le statuette votive nella tecnica dello *snow-man* provenienti dai *tèmenoi* e dalle tombe di Cipro sono infatti precipuamente individuate dagli attributi e dall'acconciatura; quando anche questi due elementi vengono a mancare, possiamo supporre che bastasse la loro sola presenza per assicurare gli effetti profilattici e religiosi connessi alla funzione, ad esse propria, di offerte votive. Pure questa statuetta conserva tracce di pittura nera visibili, oltre che nell'occhio, su tutto il lato sinistro.

Le braccia che reggono l'attributo rotondo e che si tendono orizzontalmente con profilo fortemente aggettante nell'esemplare ora descritto, ritornano in identica posizione nell'ultima figurina di Torino [12] (tavv. III, 3, 6; IV, 3). Anch'essa ha il corpo colonniforme che si allarga a campana alla base, i grandi dischi auricolari che si inseriscono per metà sul copricapo e per metà sulle tempie, e le bande di capelli che riecheggiano

---

[10] Inventario n. 18 (n. 5119). Altezza cm. 6,2. Altezza della testa, incluso il copricapo, cm. 2,30. Larghezza massima all'apertura delle braccia cm. 4,2. Argilla grigiastra molto macchiata.

[11] W. Déonna, *Les yeux absents ou clos des statues de la Grèce primitive*: *R.É.G.*, XLVIII, 1935, pag. 230; Id., *Dédale ou la statue de la Grèce archaïque*, I, Paris 1930, pagg. 280-81.

[12] Inventario n. 12 (n. 5120). Altezza cm. 9. Altezza della testa col copricapo cm. 2,7; larghezza massima all'apertura delle braccia cm. 4,5. Argilla grigio-scura, macchiata, con ingubbiatura biancastra.

alla lontana la tipologia hathorica e fanno tutt'uno con la fascia frontale, come risulta dalla veduta posteriore (tav. IV, 3) [13]. L'oggetto rotondo che questa statuetta e quella ad essa compagna precedentemente descritta reggono fra le mani discosto dal petto, è stato interpretato come un tamburello a causa dell'analogia con altre figure fittili cipriote che sostengono questo strumento; occorre tuttavia notare le dimensioni ridottissime e l'aspetto assolutamente piatto e sottile che ha assunto qui il tamburello, rispetto agli esemplari orientali che hanno svolto la funzione di modelli (cfr. appresso). Può insinuarsi il dubbio che si tratti, in questi casi, di una focaccia rituale di forma rotonda o di un disco astrale; ma quest'ultimo sembra estraneo alle più antiche figurazioni mesopotamiche e, d'altro canto, statuette cipriote con figure di portatrici di offerte mostrano come la focaccia o il piatto di cibarie da offrire alla divinità sia di norma sostenuto con tutte e due le mani aperte sotto il petto, ovvero con il solo braccio sinistro, mentre il destro è ricondotto sulla bocca [14]. Ma su questo come sugli altri problemi di inquadramento tipologico e cronologico ritorneremo dopo un'analisi del materiale fittile cipriota che possa fungere da elemento di comparazione.

* * *

La plastica in terracotta costituisce, a differenza di quella in pietra che sorge indubitabilmente per impulso esterno nella seconda metà del VII secolo a. C. [15], una delle caratteristiche più importanti e continuative attraverso i vari periodi dell'artigianato cipriota. È stata a ragione invocata la grande abbondanza dell'argilla e la mancanza di buona pietra da taglio nell'isola per spiegare la fortuna goduta dalla produzione fittile a paragone

---

[13] L'analogia con le mitre e gli altri copricapi con bande pendenti sul collo, posteriori al VI secolo, che appaiono nelle figurine di Kurion (Young, *Figurines*, pagine 201 ss.) è del tutto casuale.

[14] Cfr. ad es. N. Breitenstein, *Catalogue of Terracottas Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman in the Danish National Museum*, Copenhagen 1941, pag. 3, tav. III, n. 26; *S.C.E.*, II, pag. 61, tavv. XVII, fig. 1, n. 107; CLVIII, n. 5.

[15] La bibliografia sulla plastica monumentale è data da P. Bocci, *s. v. Cipro*: *Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica ed Orientale*, II, Roma 1959, pag. 643; ad essa si devono ora aggiungere: E. Sjöqvist, s. v. *Ciprioti antichi centri*: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, Venezia-Roma 1960, coll. 653-665, *passim*; M. Dunant, *Une nouvelle tête chypriote au Musée de Genève*: *Genava*, N.S., IX, 1961, pagg. 29-41; R. Tamassia, *Sculture cipriote del Museo del Liviano a Padova*: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXI, 1962, pagg. 467-93, tavv. I-IV; E. Gjerstad, *Supplementary Notes on Finds from Ajia Irini in Cyprus*: *Bulletin of the Museum of the Mediterranean and Near Eastern Antiquities (Medelhausmuseet)*, III, 1963, pagine 3-40.

della statuaria in pietra; così pure si è visto un riecheggiamento di moduli iconografici e soluzioni stilistiche della coroplastica nella produzione monumentale, i cui primi esemplari sono fittili anzichè in pietra [16], testimoniando l'alto livello tecnico delle botteghe locali nella prima parte dell'età del Ferro; a quest'epoca appartengono pure le ricche serie di figurine votive dai santuari di Kurion, Ajia Irini, Akhna, ecc.

Nonostante la notevole fedeltà al passato, dettata anche da ragioni cultuali e religiose, onde molte tipologie già diffuse nell'età del Bronzo vengono riprese dalla piccola plastica del millennio successivo, all'inizio deldell'età del Ferro appaiono alcuni motivi iconografici i quali sono senza addentellati con le fasi artistiche precedenti, mostrando operante nell'ambito della cultura cipriota l'influsso orientale che si è ora sostituito a quello miceneo, assai forte nell'isola nella Tarda Età del Bronzo e nei tempi immediatamente successivi, fino al Cipro-Geometrico II [17]. Alcune caratteristiche di cui le terrecotte di Torino sono altamente esemplificative (l'acconciatura hathorica, il tamburello), sono dovute proprio a questa influenza che ha — come vedremo — il suo centro di irradiazione nel territorio siro-palestinese.

---

[16] S. Casson, *Ancient Cyprus, its Art and Archaeology*, London 1937, pag. 165; W. Déonna, *Les statues de terre cuite en Grèce*, Paris 1906, pag. 37; Id., *La statuaire céramique à Chypre*, Genève 1907, pag. 4; E. Gjerstad, *Entwicklung der kyprischen Skulptur von der archaischen bis zur hellenistischen Zeit*: *Ar. Anz.*, 1936, col. 576; *S.C.E.*, IV, 2, pag. 97. Parere contrario, sulla contemporaneità della plastica monumentale fittile e di quella in pietra, è espresso da M. Borda, « *Kyprios Charaktér* ». *Aspetti della scultura arcaica cipriota*: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXII, 1946-47, pag. 90.

[17] *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 431-35. Le terrecotte cipriote dell'età del Bronzo, fra le quali si annoverano figure femminili con i tratti sessuali accentuati e gli orecchi forati per sostenere pesanti anelli, sono di tipo assai diverso da quelle dell'età del Ferro; mentre gli idoli femminili con gli orecchi forati si riconnettono a modelli preistorici e protostorici mesopotamici ed anatolici, le figurine del Tardo Bronzo di tori e serpenti provenienti dal santuario di Ajia Irini sono di ispirazione cretese, e mostrano forti persistenze minoico-micenee nel rituale (E. Sjöqvist, *Die Kulturgeschichte eines Cyprischen Temenos*: *Archiv für Religionswissenschaft*, XXX, 1933, pagg. 351-55). I gruppi circolari di musici e di ballerini che appaiono nei santuari ciprioti dell'età del Ferro sono pure esempi delle persistenze egee. La donna nuda prementesi i seni, che non è attestata fra gli idoli minoico-micenei (cfr. M. P. Nilsson, *The Minoan-Mycenaean Religion and its Survival in Greek Religion*, Lund 1927, pag. 253) è invece riconducibile ad influssi orientali, riapparsi all'inizio dell'età del Ferro. È infine da notare che in questo stesso periodo sono frequentemente attestate in Cipro anche le figurine fittili con le braccia alzate e con corpo a campana, che si ispirano fedelmente a quelle cretesi del periodo geometrico dei santuari di Karphì e di Gazi: cfr. V. Karagheorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1958*: *B.H.C.*, LXXXIII, 1959, pagg. 339-40; *ibidem*, LXXXIV, 1960, pag. 277, fig. 56. Il tipo risale indietro nel tempo fino alla Creta del Tardo Minoico III B ed è una copia della dea dalla colomba di antica tradizione egea.

Con ciò non vogliamo smentire il fatto, peraltro evidentissimo, che questi stessi elementi non siano già attestati nelle antiche arti orientali, che ad entrambi anzi danno vita in modi e luoghi cronologicamente distinti. L'acconciatura hathorica risale infatti almeno alla XII dinastia e si origina nell'Egitto dei Sesostris e degli Amenhemet [18], militarmente proteso verso la Siria, sì che anche nel campo artistico molti motivi creati in quel periodo nella valle del Nilo penetrano nel mondo orientale attraverso la via aperta del litorale siriano. La suonatrice di tamburello è attestata per la prima volta in placchette di terracotta mesopotamiche fatte a stampo della fine del III millennio a. C.; dalla Mesopotamia si diffonde poi in Siria nell'età del Bronzo e vi permane nel I millennio, come attesta un gran numero di esemplari provenienti dalla costa e dall'immediato entroterra e che si pongono fra il 1100 e il 500 circa a. C. [19].

Quel che occorre piuttosto rilevare è l'apparizione a Cipro, in un'epoca che possiamo per ora fissare in senso lato fra l'VIII e il VI secolo, di entrambi questi motivi, sconosciuti alla cultura artistica dell'isola nelle fasi artistiche precedenti. Anticipando quanto specificheremo meglio appresso, possiamo fin d'ora affermare con tutta sicurezza che l'apparizione di questi elementi iconografici a Cipro è dovuta all'elemento etnico fenicio, il quale intorno all'800 a. C. si insedia stabilmente nella parte sud-orientale dell'isola.

Teste hathoriche sono diffuse soprattutto su placche metalliche costituenti elementi di cinture, su pendenti di collane e lamine di rivestimento di scudi che possiamo per buona parte supporre fabbricati a Cipro da commercianti fenici [20]. I capitelli hathorici (che non avevano funzione

---

[18] J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines in Relation to Certain Goddesses Known through Literature*, New Haven 1943, pag. 41; R. Pettazzoni, *Il tipo di Hathor. Storia di un tipo figurato*: *Ausonia*, IV, 1909, pagg. 184-85. L'acconciatura con due bande di capelli dalle estremità arricciate a voluta appare nella statua in granito nero della regina Nofret, moglie di Sesostris II, e si fissa in questo stesso periodo nella rappresentazione della tipologia hathorica, mentre decade dall'uso come tipo corrente di pettinatura in Egitto.

[19] J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines, cit.*, pagg. 19-21, 54-55, nn. 159-169. La documentazione dal Pritchard va integrata con altri studi più recenti: P. J. Riis, *The Syrian Astarte Plaques and their Western Connections*: *Berytus*, IX, 1949, pagine 69-90; Id., *Plaquettes syriennes d'Astarté dans des milieux grecs*: *M.U.S.J.*, XXXVII, 1960-61, pagg. 191-98. Sulle timpanistrie siro-palestinesi di età persiana ed ellenistica cfr. ora M. H. Chéhab, *Les terres cuites de Kharayeb*: *B.M.B.*, X, 1951-1952 e XI, 1953-1954, tavv. I, 3-4, XLIV, 1-2; A. Ciasca, *Un deposito di statuette da Tell Gat*: *Oriens Antiquus*, II, 1963, pag. 46, n. 2, tav. XV, 2.

[20] Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, tavv. XXV, 7, LXX, 12, CXLIII, 2; *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 141, fig. 24, n. 2; 165, fig. 35, n. 46 (fine del periodo Cipro-Arcaico, 475 circa

statica ma piuttosto adornavano alcune stele votive) devono attribuirsi a una fase più tarda (VI secolo a. C.) e sembrano esser sorti nell'isola nel breve periodo della dominazione egiziana (circa 560-545 a. C.)[21].

Statuette fittili di suonatori di tamburello e di offerenti con i grandi boccoli a voluta e la fascia sulla fronte sono attestate nell'VIII-VI secolo in molti centri dell'isola. Ne diamo qui appresso un breve elenco che non ha pretese di completezza ma che costituisce un'utile base comparativa per una classificazione tipologica delle figurine di Torino e per una loro determinazione cronologica. Gli esemplari considerati sono resi nella tecnica sommaria detta dello *snow-man* ed hanno il corpo tubolare allargato a campana verso il basso; altri particolari tecnici ed iconografici o alterazioni di questo tipo *standard* saranno indicati caso per caso. In genere si prescinde dalle statuette fatte parzialmente o totalmente a stampo che mostrano suonatrici di timpano con acconciatura egittizzante e pesanti collane di gusto locale, giacchè esse non hanno alcuna analogia con le nostre statuette, mostrando solo la continuazione del tipo nelle fasi posteriori della cultura artistica cipriota[22]. Quando non è detto altrimenti, il personaggio rappresentato s'intende di sesso maschile.

---

a. C.), fig. 36, nn. 18 (?), 19, 21 (dal Cipro-Geometrico I al Cipro-Arcaico II, 950-475 circa a. C.); a pag. 395 si afferma la trasmissione fenicia dell'iconografia hathorica di origine prettamente egiziana e quindi la probabile appartenenza di molte lamine e pendenti decorati con questo motivo all'artigianato fenicio.

[21] *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 103, 237.

[22] Le prime figurine di timpanistrie, parzialmente o totalmente fatte a stampo, che seguono immediatamente gli esemplari nella tecnica dello *snow-man*, recano un'acconciatura egittizzante a forma di *klaft*, una o più collane con un medaglione centrale, una veste lunga fino alle caviglie e il tamburello appoggiato di piatto sul busto, stretto fra tutte e due le mani aderenti orizzontalmente al seno. Esistono varianti in pietra e in terracotta di questa tipologia: per le prime cfr. Myres, *Handbook*, n. 1006, fig. pag. 143 (*Oriental Style*, 700-650 a. C.); Cesnola, *Atlas*, I, tav. XXXII, n. 208 (da Golgoi); F. N. Price, *Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, I, 1, *Prehellenic and Early Greek*, London 1928, n. B 455, pag. 193, fig. 234 (dal *tèmenos* di Afrodite in Naukratis; statua di timpanistria di tipo cipriota; lo strumento è spostato davanti al seno sinistro); Id., I, 2, *Cypriote and Etruscan*, London 1931, pag. 102; nn. C 242-243 fig. 159 (da Amatunte); C 253, fig. 163 (da Akhna); C 270, fig. 169. Per gli esemplari in terracotta cfr. Richter, *Kypros*, tav. XI, n. 12 (dal *tèmenos* di Akna: il tamburello è tenuto colla mano destra, abbassato lungo il fianco, mentre la sinistra sorregge un fiore al petto, in un gesto che già prelude a quello delle *kòrai* ioniche); Myres, *Catalogue*, tav. VI, n. 5571 e nn. 3101, 3103 (tamburello tenuto nella mano sinistra, aderente al petto, ovvero nella destra abbassata, pure da Akhna); 5299, 5509-5511, 5601 (da Idalion); L. Palma di Cesnola, *Cyprus: its Ancient Cities, Tombs and Temples*, London 1877, fig. a pag. 51 (da Kition: il tamburello è tenuto discosto dal corpo, sul fianco sinistro). A partire dal VI secolo a. C. sono frequenti, soprattutto nella coroplastica, le timpanistrie di tipo ionico, con il chitone, lo *himàtion* e il tamburello generalmente

Tipo I - Suonatori di tamburello

a) *Ajia Irini.*

1) *S.C.E.*, II, pag. 678, tav. CCXXXII, n. 13 (92). Corpo cilindrico cavo fatto al tornio, testa ricavata da uno stampo, capelli corti resi con una massa compatta. Il tamburello è sorretto dalle due braccia non isolineari, perpendicolarmente al petto, contro il quale quindi poggia per il taglio. Tratti facciali dipinti in nero, come le strisce a reticolato lungo i lati del corpo e intorno alla vita. Altezza cm. 19,1. Metà del Cipro Arcaico I - metà del Cipro Arcaico II (650-540 circa a. C.).

b) *Amatunte.*

1) Young, *Figurines*, pag. 36, tav. LXI, n. 754. Un'impronta a disco sulla parte destra del petto mostra la collocazione originaria di un piccolo tamburello, probabilmente tenuto con ambedue le mani. Circa 540 a. C.

2) *Ibidem*, pag. 36, tav. LXI, n. 755. Identico al n. precedente. Le braccia e la parte inferiore del corpo della figura sono assai rovinate. 540 a. C.

3) *S.C.E.*, II, pag. 74, tavv. XVII, fig. 3, n. 69; CLVIII, n. 4. Dalla tomba n. 11. Entrambe le braccia reggono il tamburello aderente al petto; capelli ed occhi neri; copricapo, naso, barba ed orecchi rossi; tutto il corpo è decorato da strisce rosse e nere alternate. Alt. cm. 14,5. Metà del Cipro-Arcaico II (tav. IV, 6).

4) H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the British Museum*, London 1903, pag. 29, n. A 162 (senza riproduzione). Dalla tomba n. 83. « The hands are placed in front, the l. clasping a flat circular object. The eyes and mouth are not indicated... ».

5) Myres, *Catalogue*, pag. 109, n. 3105 (senza riproduzione; figura femminile che regge il tamburello all'altezza delle braccia).

6) *Ibidem*, n. 3109 (senza riproduzione; il tamburello è tenuto più in basso rispetto all'esemplare precedente).

7) *Ibidem*, n. 3110 (simile al n. precedente).

---

assai grande, sorretto sul petto o pendente da un braccio aderente al fianco: cfr. ad esempio F. N. Price, *Catalogue, cit.*, I, 2, pag. 115, n. C 334 (pietra); A. de Ridder, *Les antiquités chypriotes* (= *Catalogue de la collection de Clercq*, V), Paris 1908, pagg. 136-37, tav. IV, nn. 3-4; Myres, *Handbook*, nn. 2167, 2178-2180 (timpanistrie sedute su un seggio a spalliera), 2216; H. B. Walters, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities of the British Museum*, London 1903, n. A 83, tav. I.

c) *Idalion.*

1) Cesnola, *Atlas*, II, tav. VI, n. 40; Winter, *Typen*, pag. 12, n. 6. Da una tomba. Il tamburello è tenuto fra le braccia sollevate quasi all'altezza del naso; fascia intorno al capo decorata da una fila orizzontale di dischetti; tracce di colore negli occhi e nelle strisce che ornano il capo. Alt. cm. 10 circa.

2) *Ibidem*, tav. VI, n. 42. Da una tomba. Il tamburello è tenuto fra le braccia rigonfie protese all'altezza del petto; copricapo puntuto colorato in nero come gli occhi. Alt. cm. 10 circa.

3) *Ibidem*, tav. VII, n. 46. Da una tomba. Il tamburello è tenuto con tutte e due le braccia allargate sul petto, in modo assolutamente identico alla prima figura di Torino. Anche l'acconciatura è la stessa. Tracce di pittura rossa e nera sul viso; bande orizzontali sul corpo. Alt. cm. 15 circa (tav. V, 3).

4) *Ibidem*, tav. VII, n. 48. Figurina identica alla precedente. Il tamburello è tenuto tuttavia qui al di sopra delle braccia abbassate sull'addome, ed è di dimensioni ancor più ridotte. Tracce di pittura scura dappertutto. Alt. cm. 15 circa (tav. IV, 5).

5) *Ibidem*, tav. VII, n. 57. Figura femminile seduta, forse su un cavallo ora scomparso. Il tamburello è tenuto fra le braccia sollevate e scostate dal corpo, all'altezza del mento. I capelli sono suddivisi in bande sulla fronte ricadendo poi sulle spalle. Volto fatto a stampo. Tracce di colore bruno. Alt. cm. 12 circa.

6) *Ibidem*, tav. VII, n. 54. Testa senza capigliatura a bande; tamburello tenuto perpendicolarmente fra le braccia, all'altezza del petto; corpo dal profilo sinuoso, non perfettamente tubolare. Alt. cm. 15.

7) *Ibidem*, tav. VII, n. 53. Suonatore barbato seduto su una sedia a bracciuoli, che tiene lo strumento in grembo, poggiato contro il petto, fra il braccio destro e la mano sinistra; acconciatura a turbante con dischi auricolari e bande di capelli gonfie sulle spalle; chitone da cui spuntano i piedi; strisce di color bruno sulle braccia.

8) Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, tav. LI, n. 8; V. Müller, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien*, Augsburg 1929, pagg. 150, 153, tav. XLVII, n. 439. Il tamburello è tenuto con la mano sinistra per il bordo inferiore e suonato con la destra. La fascia frontale e il piano dello strumento sono dipinti in rosso, in nero i capelli e altri particolari; il corpo

reca invece una serie di strisce orizzontali nere e rosse alternate. Altezza cm. 14 (tav. IV, 4).

9-11) Myres, *Catalogue*, pag. 158, nn. 5707-5709 (senza riproduzioni). *Snow-men* con dettagli di riporto. Alt. cm. 10-15,1.

d) *Khytri.*

1) Myres, *Catalogue*, pag. 150, n. 5287 (senza riproduzione, come i numeri successivi). Figurina femminile sorreggente il tamburello nella mano sinistra. Alt. cm. 6.

2-3) *Ibidem*, nn. 5297-5298. Suonatori di tamburello da un gruppo circolare (*ring-dance*). Alt. rispettivamente cm. 8 e cm. 5 circa.

e) *Kition.*

1) Cesnola, *Atlas*, II, tav. VI, n. 39. Dalle saline (Hala Sultan Tekke). Corpo fatto al tornio; tamburello tenuto fra le braccia allargate orizzontalmente, sì che risulta ad angolo retto col petto. Lo strumento è scarsamente visibile, inserendosi senza soluzione di continuità nella linea di congiunzione delle mani aperte, prive di digitazioni. I capelli sono indicati in scuro in cima alla testa e ricadono in massa ai lati del collo. Strisce orizzontali e verticali di pittura nera sul petto, sulle braccia e sul corpo; occhi pure indicati dal colore. Alt. cm. 20 circa.

2) *Ibidem*, tav. VII, n. 52. Figurina identica alla prima del Museo di Torino. È solo da notare che il tamburello, qui di dimensioni assai più ridotte, è spostato verso la sinistra del petto. Braccia spezzate. Gli orecchi sembrano avere una modellazione più naturalistica ed hanno perduto l'aspetto di dischi piatti. Alt. cm. 13 circa.

3) *Ibidem*, tav. VI, n. 41. Da Hala Sultan Tekke. Figurina modellata a stampo; il tamburello è tenuto nella sinistra e suonato con la destra, onde le braccia allargate dalle due parti del torace non sono isolineari.

4) *Ibidem*, tav. VI, n. 43. Da Hala Sultan Tekke. Il corpo campaniforme è fatto al tornio; il tamburello è tenuto come nel n. precedente, ma è fortemente inclinato verso destra; occhi e capelli sono indicati in bruno; bande parallele discendono dal petto fino ai piedi. Alt. cm. 17 circa.

5) *Ibidem*, tav. VI, n. 44. Da Hala Sultan Tekke. Il tamburello è tenuto nella sinistra e suonato con la destra ed è sollevato all'altezza della bocca; la testa è indistinta; tre strisce orizzontali e parallele in bruno adornano il corpo. Alt. cm. 10 circa.

6) *Ibidem*, tav. VI, n. 45. Da Hala Sultan Tekke. Testa a stampo come il n. 1; copricapo a punta; tamburello tenuto sul braccio sinistro, suonato (?) con la mano destra e spostato decisamente sulla sinistra, fuori dall'asse della figura. Alt. cm. 21 circa.

7) *Ibidem*, tav. VII, n. 49. Da Hala Sultan Tekke. Figurina identica ai due suonatori frammentari di Torino; stessa acconciatura e stessa posizione del tamburello tenuto fra le braccia orizzontalmente protese. Alt. cm. 7 circa.

8) Winter, *Typen*, pag. 14, n. 6 A (senza riproduzione).

9) N. Breitenstein, *Catalogue*, cit., pag. 3, tav. III, n. 21. Corpo cilindrico fatto al tornio, testa e braccia modellate a mano; volto quasi totalmente abraso; tamburello tenuto fra le due braccia, non isolineari, perpendicolarmente al petto; tracce di pittura nera e rossa. Alt. cm. 11,1. « Early Iron Age ».

10-14) Myres, *Handbook*, nn. 2030-2034, e fig. Dal santuario di Kamelargà. Corpo fatto al tornio, testa a stampo; capelli corti a calotta. Il tamburello è tenuto obliquamente di taglio fra le braccia non isolineari. 750-550 a. C. (« Periodo degli influssi orientali »).

15) L. Palma di Cesnola, *Cyprus: its Ancient Cities, Tombs, and Temples*, London 1877, fig. alla pag. 51. Figurina femminile con capelli lunghi, che arieggiano un *klaft* egiziano, e testa probabilmente fatta a stampo; sorregge con la sinistra un grande tamburello poggiato sul fianco sinistro, mentre lo suona con la destra.

16) Myres, *Catalogue*, tav. VI, n. 5503. Figura femminile col volto fatto a stampo; capelli a bande ritorte coperti da un velo (?). Il tamburello è sorretto perpendicolarmente al petto con la mano sinistra e suonato con la destra.

f) *Kurion*.

1) Winter, *Typen*, pag. 12, n. 2; Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, tav. CCVI, 5; Myres, *Catalogue*, pag. 109, n. 3107. Fra le braccia abbassate e aderenti ai fianchi è un grande tamburello che occupa gran parte del torace della figura, poggiando su di esso con il piatto. Occhi resi col colore; tracce di pittura sul corpo e sulle braccia. Altri due occhi, aventi evidentemente un valore apotropaico, sono dipinti sui seni. Alt. cm. 14 circa.

g) *Lapithos.*

1) Winter, *Typen*, pag. 12, n. 8 A. Suonatore di tamburello facente parte di un gruppo circolare di danza. Lo strumento è tenuto verticalmente fra le braccia protese in avanti all'altezza del petto. Alt. cm. 10.

h) *Limniti.*

1) Winter, *Typen*, pag. 13, n. 6 B (senza riproduzione). Figurina con tamburello ma senza l'acconciatura a forma di fascia frontale. Alt. cm. 12.

i) *Nicosia.*

1) Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, pag. 445, tav. CXXVII, 6. Gruppo di sei figure danzanti in cerchio, due delle quali reggono un tamburello con le braccia protese innanzi, sì che lo strumento risulta perpendicolare al petto. « Von den Musikanten Figuren hat nur eine weibliche Brüste ». Tracce di pittura nera.

l) *Provenienza indeterminata.*

1) Winter, *Typen*, pag. 13, n. 7. Figurina tronca alla vita. Il tamburello spunta al di sotto delle mani sollevate e congiunte all'altezza del mento. Alt. cm. 10.

2) *Ibidem*, pag. 13, n. 7 B (senza riproduzione).

Tipo II - Figurine con corpo colonniforme e testa fatta a mano (snowman technique), diadema frontale e bande di capelli sulle spalle resi in pastillage, in vari atteggiamenti [23].

a) *Ajia Irini.*

1) *S.C.E.*, II, tav. CCXXXII, n. 4 (1112). Figura maschile barbata con il braccio destro piegato al petto, il sinistro sul ventre; tracce di pittura nera negli occhi, nel naso, nei capelli e nella barba e qua e là sul corpo; con il colore rosso è resa la fascia frontale, oltre a vari altri particolari. Alt. cm. 19,2. Tipo 6 = periodi 4-6: metà del Cipro-Arcaico I - metà del Cipro-Arcaico II.

2) *Ibidem*, tav. CCXXXII, n. 5 (832). Portatore di quadrupede, barbato. Vi è assenza di pittura. Tipo 6.

---

[23] Stante la grande abbondanza di figurine che possiedono queste caratteristiche, si menzionano in questa sede soltanto gli esemplari di cui esiste una riproduzione.

b) *Amatunte.*

1) *S.C.E.*, II, pag. 61, tavv. XVII, fig. 1, n. 107; CLVIII, n. 5. Dalla tomba 9. Figurina con corpo cilindrico e base conica, priva di fascia frontale ma con i capelli che cadono in bande sulle spalle partendo dai dischetti auricolari; la mano destra è sollevata davanti alla bocca; la sinistra regge un piatto contenente probabilmente dei frutti. Occhi e capelli dipinti in nero; tracce di ornamenti in rosso e in nero sul corpo e sulle braccia. Alt. cm. 13,3. Cipro-Arcaico II.

c) *Idalion.*

1) A. de Ridder, *Les antiquités chypriotes, cit.*, pagg. 123-24, tav. XX, n. 106. Gruppo di quattro figure erette intorno a un bruciaprofumi colonniforme. Tutte recano la stessa acconciatura con la fascia frontale dipinta in rosso da cui spuntano i dischetti auricolari e le bande di capelli fluenti sulle spalle. È da notare che la figura di destra ha i capelli che fanno tutt'uno con il copricapo, sì da dar l'impressione di una vera e propria acconciatura hathorica. Occhi neri losangiformi; naso e mento sporgenti; banda verticale nera sui corpi. Alt. cm. 12,6; 13,6; 14; 14,2.

2) Ohnefalsch-Richter, *Kypros*, tavv. XXXVII, 3; LI, 9. Dal *tèmenos* di Astarte-Afrodite. Donna con bambino; strisce parallele verticali di pittura sulle braccia; tratti del volto resi gli uni in color nero, gli altri in rosso.

3) Cesnola, *Atlas*, II, tav. V, n. 34. Da una tomba. Suonatore barbuto di cetra. Corpo forse fatto al tornio.

4) *Ibidem*, tav. XI, n. 85. Parte superiore di una figura femminile che teneva un oggetto, ora rotto, sotto i grossi seni sporgenti. Occhi dipinti in bruno. Altre tracce di pittura qua e là.

5) *Ibidem*, tav. XIII, n. 102. Corpo svasato in basso su cui sono sommariamente indicati il chitone e i piedi; l'acconciatura e i seni circolari riportati sono invece come nei nn. precedenti. Alt. cm. 15 circa.

6) *Ibidem*, tav. XX, n. 150. Da una tomba. Il braccio destro è alzato, il sinistro aderente orizzontalmente al petto; medaglione circolare al collo. Alt. cm. 15 circa.

7) *Ibidem*, tav. XX, n. 151. Da una tomba. Figura femminile (?) con il braccio destro alzato, mentre il sinistro, accostato al petto, teneva proba-

bilmente un uccello. La fascia frontale è decorata da tratti verticali bruni; lo stesso colore ritorna nel disegno a spina di pesce delle bande di capelli, nei segmenti paralleli che ricoprono tutto il corpo e le braccia, negli occhi, nella bocca, e nel medaglione centrale della collana. Alt. cm. 23 circa.

8) D. Ohly, *Frühe Tonfiguren aus dem Heraion von Samos* I: *A.M.*, LXV, 1940, tav. XXXV. Figurina femminile con i seni in *pastillage* e le braccia sollevate verso l'alto.

9-14) Winter, *Typen*, pag. 13, n. 2 B (Antiquarium di Berlino, n. 8015; 1, 2, 5, 8, 10). Figure generalmente femminili con le braccia protese (senza riproduzione).

15-19) *Ibidem*, pag. 13, n. 6. Figurina con le braccia ricondotte nel ventre, aderenti ai fianchi. Alt. cm. 18. Gli altri esemplari sono citati sotto le lettere A (Antiquarium di Berlino, n. 8015: 9, 14, 15) e D.

d) *Kition.*

1) N. Breitenstein, *Catalogue, cit.*, pag. 3, tav. III, n. 23. Parte superiore di una figura maschile con le braccia alzate. Apparentemente non v'è traccia di pittura. Alt. cm. 11,3. « Early Iron Age ».

2) *Ibidem*, pag. 3, tav. III, n. 22. Parte superiore di una figura femminile; volto abraso e braccia spezzate; assai simile all'esemplare di Marion citato appresso (g, 1). V'è assenza di pittura. Alt. cm. 9,5. « Early Iron Age ».

e) *Kurion.*

1) Young, *Figurines*, tav. VIII, n. 729. Dal deposito votivo. Figurina femminile; braccia spezzate all'attaccatura delle scapole. 650-560 a. C.

2) *Ibidem*, tav. XX, n. 1149. Dal deposito votivo. Figurina di cavaliere (?) con copricapo a *pòlos* da cui sporgono i dischetti auricolari e scendono sulle spalle le due gonfie bande dell'acconciatura. Bocca riportata. Manca la parte inferiore del corpo. Intorno al 500 a. C.

f) *Limniti.*

1) J.A.R. Munro - A. A. Tubbs, *Excavations in Cyprus, 1889*: *J.H.S.*, XI, 1890, pag. 96, fig. 13. Figura femminile con le braccia allargate e sollevate verso l'alto, come i nn. c), 8, 9. Il copricapo è chiaramente composto da una fascia frontale che serra un basso *pòlos*. 450-300 a. C. (ma la data proposta dagli autori può essere innalzata di un secolo).

g) *Marion.*

1) *S.C.E.*, II, pag. 258, tav. XLVII, fig. 1, n. Dr. 1. Dalla tomba n. 28. Figurina femminile con le braccia piegate orizzontalmente al di sopra dei seni, resi in *pastillage*, come gli orecchi e la bocca; occhi, orecchi, diadema e corpo dipinti in nero; bocca in rosso. Probabilmente questa figura faceva parte di un gruppo di danza. Prima parte del Cipro-Classico I.

h) *Morfu.*

1) Cesnola, *Atlas*, II, tav. XXVIII, n. 224. Da una tomba. Figura barbata con le braccia aderenti al tronco, ridotte a poco più che moncherini atrofizzati. Alt. cm. 15 circa.

i) *Paphos.*

1) V. Karageorghis, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1963*: *B.C.H.*, LXXXVIII, 1964, pag. 323, fig. 50. Da un santuario non scavato presso il villaggio di Peyia; VI secolo a. C. Figurina femminile mancante delle braccia e della parte inferiore del tronco. I seni in *pastillage* sono assai ravvicinati sì da risultare tangenti l'uno all'altro.

l) *Vuni.*

1) *S.C.E.*, III, pag. 236, tav. LXXVIII, n. 8 (148). Dalla stanza 137 del palazzo. Figura maschile barbata conservata fino al busto; naso, bocca e orecchi aggiunti in *pastillage*; occhi obliqui; il braccio destro era originariamente piegato sul petto. Ultima fase del Cipro-Arcaico II - primo quarto del Cipro-Classico II [24].

* * *

Da questo elenco possono trarsi alcune interessanti conclusioni. Si noterà in primo luogo come la distribuzione nei vari centri ciprioti dell'età del Ferro dei due tipi principali rappresentati dalle statuette di Torino, il suonatore di tamburello e la figura colonniforme con capelli lunghi sulle spalle e fascia frontale, risulti chiara dallo schema seguente:

---

[24] Le date sono quelle delle due fasi principali di costruzione del palazzo (*S.C.E.*, III, pag. 286: 500-450/440 a. C. e 450/440-380 a. C.). Dato che si tratta di un pezzo rinvenuto, insieme ad altri, sul pavimento (*ibidem*, pag. 289), è impossibile una maggiore precisione in fatto di cronologia.

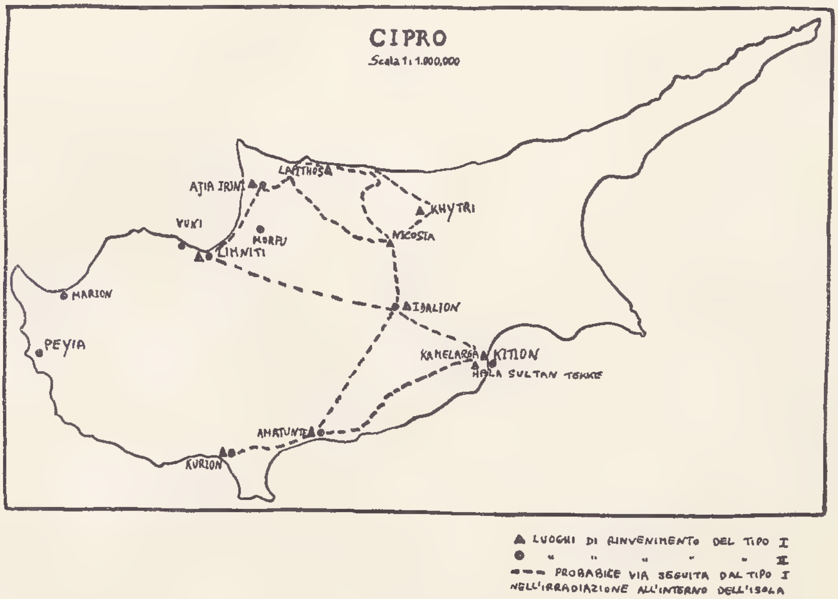
	Ajia Irini	Ama-tunte	Kition	Kurion	Khytri	Idalion	Altri centri ciprioti
TIPO I	x	xxx xxx x	xxxx xxxx xxxx xxxx	x	xxx	xxxx xxxx xxx	xxx xx
TIPO II	xx	x	xx	xx	—	xxxx xxxx xxxx xxxx xxx	xxx xx

La frequenza delle due tipologie nei vari centri ciprioti è, ripetiamo, largamente approssimativa, stante l'impossibilità di catalogare tutto il materiale fittile, buona parte del quale ancora inedito, conservato nei diversi musei europei. Ciononostante, il grafico mostra in modo assai chiaro e significativo come il motivo del suonatore di tamburello (tipo I) si accentri nella parte orientale dell'isola, non andando oltre la linea ideale che passa per Limniti e Kurion (cfr. la carta alla fig. 1).

Nella generica fedeltà agli esemplari orientali, che, come vedremo meglio nelle pagine seguenti, sono stati presi a modello dai coroplasti ciprioti, questi ultimi dispiegano una certa originalità creativa. Compaiono infatti delle varianti che non si ritrovano, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, nei prototipi dell'Asia anteriore antica, quali il suonatore barbato di tamburello che siede su un seggio a braccioli, proveniente da Idalion (c/7) e la timpanistria seduta su quella che sembra essere la groppa di un cavallo (c/5) e che si ricollega perciò alle innumerevoli figure di cavalieri peculiari della piccola plastica cipriota. È notevole che entrambi questi esemplari aberranti provengano da Idalion; la stessa città sembra aver dato la quantità maggiore di figurine di timpanistrie, onde già da adesso possiamo considerarla uno dei centri più importanti di produzione della coroplastica votiva cipriota.

Un altro elemento che contribuisce a dare un'impronta peculiare alle figurine dell'isola è l'uso abbondante del colore, col quale sono resi non soltanto i tratti del volto, ma anche i particolari dell'abbigliamento e degli ornamenti. La pittura, impiegata già nell'ambiente vicino-orientale per

le figurine fittili, è tuttavia diffusa soprattutto negli idoletti in terracotta egei, e perciò nell'ambiente cipriota può spiegarsi, forse più verosimilmente, come un'eredità cretese-micenea anzichè come un influsso orientale. È da notare che i colori, limitati al rosso e al nero, sono quelli stessi che servono di base a gran parte della ceramica dell'isola nell'età del Ferro.



Infine, risulta dal nostro grafico che molti centri nella zona orientale di Cipro hanno dato entrambi i tipi di figurine, mentre gli esemplari sporadici nella punta occidentale, a Marion e a Peyia, devono considerarsi dei semplici ritrovamenti occasionali, che non implicano la diffusione di quella determinata iconografia nel territorio.

La separazione fra la zona orientale e quella occidentale dell'isola è visibile nel periodo Cipro-Geometrico III, e più ancora nel Cipro-Arcaico, particolarmente nella ceramica, onde è stato supposto che ad essa corrispondano due zone di cultura diversa e, in definitiva, due diversi elementi etnici [25]. Le figurine di devoti che suonano il tamburello provengono, come

[25] *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 444, 461-62. La teoria del Gjerstad è accolta da T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours*, London 1957, pag. 49.

abbiamo detto, dalla zona sud-orientale di Cipro (con punte verso il centro dell'isola); è questa l'area in cui predomina la ceramica *White Painted* e *Bichrome* e in cui sembrano essere state trovate tutte le coppe metalliche cipro-fenicie delle quali sia nota l'origine: si tratta cioè, in una parola, della zona tradizionalmente riconosciuta di colonizzazione fenicia.

Vediamo ora se sia possibile riconnettere più strettamente dal punto di vista iconografico e stilistico il gruppo di statuette cipriote del Museo di Torino e quelle consimili provenienti da vari centri dell'isola con gli esemplari siro-palestinesi che hanno avuto la funzione di modelli.

Il motivo della suonatrice di tamburello, come è stato già accennato (pag. 11), è originario dalla Mesopotamia, ove sembra per la prima volta attestato intorno al 2300-2000 a. C. in placche fittili provenienti dalla Sumeria meridionale, le quali rappresentano una figura femminile nuda ma adorna di pesanti collane, che stringe al centro del seno un disco piatto [26]. Nella stessa epoca appare anche un personaggio maschile, vestito di una tunica al ginocchio, che sostiene un grande tamburello nella mano destra [27]. Questo personaggio, che tuttavia sembra essere attestato meno frequentemente in Mesopotamia in confronto alle più numerose rappresentazioni di timpanistrie, ricorre associato con una figura femminile nuda eretta su una sfera e sorreggente una lira. Si tratta cioè di una scena avente carattere rituale e illustrante due musici addetti al servizio dei templi e partecipanti alle cerimonie che in essi si svolgevano in onore della divinità. Sembra quindi da escludersi, nonostante il parere favorevole espresso da molti [28], che la figura femminile con il tamburello rappresenti una dea; essa è piuttosto, almeno nell'ambiente mesopotamico, una semplice ierodula, addetta, come i compagni di sesso maschile, al servizio degli dei e la cui nudità si spiega agevolmente con la sua funzione rituale. In Mesopotamia, sempre alla fine del III millennio, ricorre anche un'altra variante della timpanistria nuda, quella con lo strumento non più aderente al petto ma contro la spalla sinistra, attestata da placche in rilievo provenienti da Babilonia e da Nippur [29].

---

[26] F. D. van Buren, *Clay Figurines of Babylonia and Assyria*, New Haven 1930, nn. 449-454, tav. XXV, fig. 123.

[27] *Ibidem*, pagg. 234-35, n. 1143 (al Louvre; provenienza sconosciuta).

[28] J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines, cit.*, referenze alle pagg. 2-3, note 5 e 6.

[29] E. D. van Buren, *Clay Figurines, cit.*, nn. 1182-1184, tav. LV, fig. 291. Si noti che il n. 1184 rappresenta, secondo l'autrice, un personaggio maschile sostenente un grande tamburello contro la spalla sinistra; la figurina è tuttavia acefala onde qualche dubbio sussiste sulla sua attribuzione all'uno o all'altro sesso.

Più che la lunga storia evolutiva del tipo, ci interessa tuttavia la sua comparsa nell'ambiente siro-palestinese del II e del I millennio a. C. Ad Ugarit troviamo placche d'argilla e pendenti trapezoidali d'oro con la dea nuda recante l'acconciatura hathorica [30] ed anche figure femminili col tamburello. Queste ultime, ancora inedite [31], sembrano smentire l'affermazione del Pritchard, secondo cui le suonatrici di tamburello sono sconosciute nell'ambiente siro-palestinese prima del 1100 a. C. [32]. È tuttavia un dato di fatto che nella Siria e nella Palestina del I millennio si incontrano gli esemplari più numerosi della figura femminile con il disco sul petto [33]. Che anche in tutti questi casi si tratti, analogamente a quanto avviene in Mesopotamia, di una semplice ierodula, non ci sentiremmo di affermare con assoluta sicurezza, giacchè due figurine con tamburello, rispettivamente da Megiddo [34] e da Gezer [35], hanno l'addome gonfio come per una manifestazione di gravidanza, ed è noto che le cosiddette *pregnant-women*, attestate in una numerosa serie di terrecotte palestinesi, sono uno degli aspetti con cui viene rappresentata la dea della fertilità, l'Astarte siriana. Piuttosto, quel che si può rilevare in tutta sicurezza in sede iconografica e che interessa particolarmente il nostro studio, è il fatto che le terrecotte palestinesi adottano entrambe le varianti con cui appare la figura dal tamburello nella sua patria d'origine mesopotamica: quella in cui il disco è tenuto davanti al petto, sostenuto con tutte e due le mani [36], e quella in cui il disco è aderente al seno sinistro, risultando spostato rispetto all'asse della figura [37].

---

[30] *Syria*, X, 1929, tav. LIV, 2; ibidem, XIII, 1932, tav. IX, fig. 1, c-e; *ibidem*, XVIII, 1937, tav. XVIII; M.-T. Barrelet, *Deux déesses syro-phéniciennes sur un bronze du Louvre*: *Syria*, XXXV, 1958, tav. II c-e. L'acconciatura hathorica, oltre che su questi pendenti in oro provenienti tutti da Minet el-Beida, appare anche su placchette fittili, pure rinvenute nel porto di Ugarit: M.-T. Barrelet, *op. cit.*, tav. II a-b e fig. 7; P. J. Riis, *The Syrian Astarte Plaques, cit.*, pag. 80.

[31] La notizia ci è stata gentilmente comunicata dal prof. J. Ferron, direttore del Museo Nazionale di Cartagine, che ha condotto uno studio sulle figurine col tamburello nell'ambiente punico, studio che vedrà presto la luce nella *Revue des Musées Nationaux de Tunisie.*

[32] J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines*, cit., pag. 54.

[33] Sugli esemplari catalogati dal Pritchard (*op. cit.* alla nota precedente, nn. 159-169), otto provengono da Megiddo, due da Gezer e uno da Gerar. I più antichi risalgono all'XI sec. a. C., i più recenti al VII. Sulla timpanistria di età persiana da Tell Gat cfr. le referenze alla nota 19.

[34] J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines, cit.*, n. 168 (strato V = XI secolo a. C.).

[35] *Ibidem*, n. 160.

[36] *Ibidem*, nn. 159, 162-163.

[37] *Ibidem*, nn. 160-161, 164-169.

A Cipro compaiono entrambe le varianti [38]; è tuttavia da notare che molto spesso lo strumento non è poggiato a immediato contatto col petto ma è tenuto perpendicolarmente al torace, fra le braccia protese e sensibilmente sollevate verso l'alto [39]. Questo atteggiamento, comune a due delle figurine di Torino, non può derivare evidentemente dalle placche a rilievo palestinesi con la suonatrice nuda, nelle quali è assente ogni tridimensionalità. Anche in questo caso, tuttavia, possiamo affermare con certezza che degli oggetti siro-palestinesi ne sono stati i modelli. Alcuni avori con scene di musica e di danza al cospetto di un sovrano in trono, risalenti al IX secolo a. C. e provenienti da Nimrud mostrano, accanto a suonatori di δίαυλος, dei personaggi con lunghe vesti serrate alla vita da una cintura e con parrucche egittizzanti o copricapi a cappuccio che celano anche la nuca, di tipo siriano, i quali recano un grande tamburello fra le mani protese, sorreggendolo di taglio con la sinistra e percuotendolo con le cinque dita aperte della destra [40].

Non ci sembra che sia stata fino ad ora valutata in tutta la sua importanza la stretta analogia esistente fra queste figure di suonatori sugli avori siro-palestinesi e quelle che appaiono in identico atteggiamento su alcune delle coppe metalliche che il Gjerstad ha attribuito all'artigianato fenicio di Cipro [41]. Naturalmente si tratta di opere assai diverse dalle terrecotte, sia per la tecnica, sia per il grado e la maturità artistici che in esse si dispiegano, sia per le finalità che ne hanno condizionato la genesi: oggetti

---

[38] Disco tenuto in mezzo al petto: nn. a) 1; b) 3-7; c) 1-11; e) 1, 3, 5, 7-14, 16; f) 1; g) 1; h) 1; i) 1) l) 1. Disco spostato sulla sinistra del seno: nn. b) 1-2; d) 1-3 (?); e) 2, 4, 6, 15.

[39] Sono specialmente i nn. c) 1, 5-6; e) 5, 7; g) 1; i) 1; l) 1. Per altri esemplari mancano indicazioni più dettagliate dell'atteggiamento delle braccia.

[40] C. Decamps de Mertzenfeld, *Inventaire commenté des ivoires phéniciens et apparentés découverts dans le Proche-Orient*, Paris 1954, tav. CXII, n. 1017. Si tratta di una pisside proveniente da Nimrud, di stile « siriano ».

[41] E. Gjerstad, *Decorated Metal Bowls from Cyprus*: *Op. Ar.*, IV, 1946, pagg. 1-18. Alla pag. 4 si notano le affinità dei cortei di musicanti con quelli che appaiono sugli avori siriani. Le timpanistrie sono rappresentate: su una coppa bronzea da Idalion, tav. I (stile proto-cipriota I: 800-700 a. C.); su una coppa bronzea del Louvre (stile proto-cipriota II: 700-600 a. C.), illustrata alla tav. II; su una coppa d'argento della collezione Cesnola (n. 4557; stile proto-cipriota III: 600-550 a. C.), illustrata alla tav. III; infine, su una coppa bronzea da Salamina (stile neo-cipriota: 600-530 circa a. C.), illustrata alla tav. V. Una timpanistria danzante, che si discosta quindi dalle ieratiche figure fin qui illustrate, appare pure sulla coppa bronzea di artigianato fenicio proveniente da Olimpia: H. Th. Bossert, *Altsyrien*, Tübingen 1951, n. 342; H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmondsworth 1954, pag. 198, fig. 98.

di ornamento e di lusso aventi uno scopo preminentemente estetico gli uni, semplici offerte votive, testimonianti la pietà dei fedeli più poveri nei santuari, gli altri. Ciononostante, è altamente significativo il fatto che sia le immagini incise sulle coppe cipriote sia le figurine fittili dedicate nei templi dell'isola abbiano in comune la posizione del tamburello tenuto fra le mani protese [42]. È inoltre da notare che la stretta dipendenza dai prototipi siro-palestinesi è mostrata dalle timpanistrie delle coppe più antiche (stile proto-cipriota I-III = 800-600 a. C.) le quali, avendo vesti lunghe fino alle caviglie e copricapi a forma di basso *pòlos*, si palesano da un lato le più vicine ai modelli degli avori siriani, dall'altro le più affini alle statuette fittili: il corpo colonniforme di queste ultime evoca una lunga guaina come indumento e l'incavo sui fianchi fa presentire l'uso (figurativamente sottinteso) di una cintura, mentre l'acconciatura a forma di rigida fascia frontale è identica a quella delle musicanti sulle coppe metalliche. Soltanto una delle coppe cipriote più tarde, quella in stile neo-cipriota proveniente da Salamina (600-530 circa a. C.) [43], mostra una timpanistria completamente nuda e con parrucca egiziana, la quale deve essere attribuita a un più forte e rinnovato influsso nilotico, indipendente da quello che impronta la più antica arte fenicia, e visibile in altri campi della produzione artistica cipriota di questo periodo, soprattutto nella scultura monumentale [44].

Alla stessa sorgente siro-palestinese deve essere attribuito l'altro elemento di costume che appare in molte statuette fittili cipriote dell'età del Ferro, incluso il gruppo del Museo di Torino. L'acconciatura di tipo hathorico [45] è infatti attestata, oltre che su alcuni avori siriani [46], su molte plac-

---

[42] Nella coppa del proto-cipriota I il tamburello è tenuto pressoché orizzontalmente all'altezza della vita; nelle altre due del proto-cipriota II e III lo strumento, di dimensioni di poco minori, è sollevato all'altezza del volto.

[43] E. Gjerstad, *Decorated Metal Bowls*, *cit.*, tav. V.

[44] *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 105-09, 467-70.

[45] Manteniamo questo nome nonostante le modificazioni che la tipologia hathorica subisce nelle figurine fittili cipriote; scompaiono le orecchie di vacca e la scriminatura mediana, la testa perde il caratteristico aspetto trapezoidale dato dai capelli gonfi sulle tempie negli esemplari nilotici e solo restano le due bande che ricadono sulle spalle, ai lati del collo, a forma di fiasche all'estremità inferiore, talora — ma non sempre — terminanti con una spirale. Sulla modificazione impressa ai prototipi egiziani in ambiente cipriota cfr. anche M.-T. Barrelet, *Deux déesses syro-phéniciennes*, *cit.*, pag. 31.

[46] C. Decamps de Mertzenfeld, *Inventaire commenté*, *cit.*, tavv. XXIII, n. 257 (Bet Šan), XXVI, nn. 284-287 (Megiddo), CXXV, n. 1087 a, CXXVI, n. 1087 b, 1088 a-b (Metropolitan Museum).

che d'oro dalla Fenicia e dalla Palestina recanti una figura femminile nuda eretta con steli vegetali nelle mani alzate, che è stata identificata con la dea Qadeš [47]. Abbiamo inoltre ricordato più sopra alcune lamine metalliche con teste hathoriche, per le quali sussiste un problema di attribuzione, essendo assai difficile stabilire, stante la mancanza di caratteri stilistici individuali, se si tratta di opere importate dell'artigianato fenicio ovvero di prodotti eseguiti dalle botteghe fenicie nell'isola. È pure da tener presente che, nel caso dell'acconciatura di tipo hathorico, gli esemplari siro-palestinesi probabilmente non sono stati i soli modelli cui si ispirarono i coroplasti ciprioti, ma accanto ad essi si pongono gli oggetti di lusso della produzione minore fenicia (gioielli, placche di rivestimento per scudi, ecc.), nei quali si riscontra un forte influsso egiziano, indipendente e cronologicamente posteriore rispetto a quello che impronta la produzione siriana dell'età del Ferro, cui giunse sulla via dei traffici e della *koinè* culturale che fu il risultato delle pacifiche condizioni politiche della Tarda Età del Bronzo.

Gli stretti paralleli iconografici e stilistici delle statuette di Torino con quelle provenienti da altri centri ciprioti e l'analogia dei suonatori di timpano con quelli che appaiono sulle coppe metalliche, più facilmente collocabili entro un preciso ambito di influenze artistiche e perciò più facilmente databili, fanno attribuire il gruppo del Museo di Torino all'VIII-VI secolo a. C. [48]. Una determinazione cronologica più analitica è impossibile, stanti i caratteri di approssimata resa stilistica e di grande conservatorismo propri della piccola produzione fittile. La larga percentuale di esemplari identici alle figurine torinesi provenienti dalla città fenicizzata di Idalion fa ritenere assai verosimile, per non dir certa, l'attribuzione a questo centro artigianale anche dei pezzi della collezione torinese [49].

* * *

---

[47] J. B. PRITCHARD, *Palestinian Figurines, cit.*, pagg. 6-10, 32; P. J. RIIS, *The Syrian Astarte Plaques, cit.*, pag. 80.

[48] Lo YOUNG, *Figurines*, pag. 219, afferma che alcune figurine da Amatunte importate a Kurion risalgono all'VIII sec. a. C. Per il MYRES, *Handbook*, pag. 338, la tecnica dello *snow-man* inizia non più tardi del 1000 a. C. e non vi sono a tutt'oggi motivi per porre in dubbio questo assunto. È tuttavia da notare (*ibidem*, pag. 358) che figurine di questo genere continuano nei centri di produzione più modesti e periferici fino al periodo ellenistico, onde la cronologia di queste statuette, quando si fondi solo sui dati tipologici e stilistici, è quanto mai precaria.

[49] Si ricordi quanto si è affermato alla nota 5 sulla asserita provenienza da Idalion della prima delle statuette torinesi.

Manca a tutt'oggi uno studio d'assieme sulla piccola plastica fittile cipriota [50]. L'interesse degli esegeti si è finora concentrato prevalentemente sulla scultura monumentale, sia in pietra sia in terracotta, e sulle varie influenze esterne che hanno presieduto al suo sorgere e si sono avvicendate nelle fasi del suo sviluppo [51]. Un lavoro esauriente di classificazione e d'analisi è stato compiuto solo per il gruppo di figurine in terracotta proveniente dal tempo di Apollo Hylates a Kurion, che dall'VIII secolo a. C. giungono fino al periodo ellenistico [52]. Esistono poi le raccolte sparse nei vari musei e per le quali possediamo solo dei cataloghi, più o meno invecchiati, privi generalmente di illustrazioni e di descrizioni analitiche [53]. Da ciò risulta la necessità di un *corpus* completo della piccola plastica cipriota. Ci rendiamo conto delle enormi difficoltà di carattere pratico e teorico che un tale lavoro comporta. Esso tuttavia si rivelerebbe utilissimo anche per il problema della definizione storico-artistica della cultura figurativa cipriota e dell'inquadramento della civiltà dell'isola nel mondo vicino-orientale e mediterraneo in genere; la sua utilità appare evidente anche nelle pagine che seguono, in cui riprendiamo in esame il complesso problema della colonizzazione fenicia nell'isola alla luce dei nuovi dati offerti dalle nostre statuette [54].

Assai dibattuta è la data dell'arrivo dei Fenici a Cipro. Gli scavi della missione svedese hanno avuto il grande merito di individuare delle fasi

---

[50] Sommari panorami della coroplastica cipriota si trovano in opere ormai sorpassate; cfr. ad esempio L. Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Louvre*, I, Paris 1882, pagg. 135-203; G. Perrot - Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, Paris 1885, *passim*; W. Déonna, *La statuaire céramique à Chypre, cit.*; Myres, *Handbook*, pagg. 329-62; J. A. R. Munro, *Excavations in Cyprus, 1890*: *J.H.S.*, XII, 1891, pagg. 59-198, *passim*.

[51] Anche il Gjerstad, cui si deve un minutissimo lavoro di classificazione e di analisi stilistica e tipologica della scultura fittile cipriota, in particolare quella di Ajia Irini, ferma l'attenzione solo sugli esemplari monumentali, menzionando molto brevemente le figurine di dimensioni minori (*idols plastic*), divise in quattro tipi in base alle caratteristiche tecniche: *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 125-28.

[52] Young, *Figurines*.

[53] Un esempio indicativo è il catalogo della collezione Cesnola nel Metropolitan Museum di New York. Il Myres, *Handbook*, tratta l'enorme massa di materiali dando pochissime riproduzioni, per giunta in scala ridotta e del tutto insufficienti, per ciascun genere di produzione artistica. Si consideri inoltre che le ricchissime serie fittili del Museo di Nicosia aspettano ancora uno studio analitico, essendo menzionate solo di sfuggita anche nel catalogo del Dikaios (P. Dikaios, *A Guide to the Cyprus Museum* [3], Nicosia 1961) che ha sostituito quello di Myres e Ohnefalsch-Richter (Myres, *Catalogue*).

[54] Il nostro breve *excursus* non ha l'intenzione (né l'ambizione) di sovvertire dei dati o di recare idee nuove sull'argomento, ma solo di integrare i documenti già acquisiti alla scienza con una nuova testimonianza di carattere iconografico ed archeologico.

artistiche ben stabilite nella cultura archeologica dell'isola, alle quali si sono fatti corrispondere invasioni di popoli e quadri più ampi di civiltà. Anche nel caso della penetrazione fenicia, il criterio più valido di indagine è quello che parte dall'esame dei documenti archeologici e che solo successivamente passa al loro inquadramento nel panorama offerto dalle fonti letterarie.

Le testimonianze archeologiche più antiche dell'arrivo dei Fenici a Cipro sono, come abbiamo già accennato sopra, le coppe metalliche ritrovate nella parte orientale dell'isola e un tipo di vaso che appare colla stessa delimitazione areale. Le patere più antiche risalgono alla fine del IX secolo (stile proto-cipriota I: 800-700 a. C., corrispondente approssimativamente al periodo Cipro-Geometrico III, 850-750 a. C.)[55]; la ceramica è costituita dalle brocche con alto collo e imboccatura baccellata (« jugs with tapering neck and pinched mouth ») della *Red Slip Ware*, le quali appaiono nel periodo Cipro-Geometrico III B (775-700 a. C. circa) e derivano probabilmente da analoghe brocche fenicie in metallo importate nell'isola [56].

L'elemento più sicuro per una fissazione cronologica della colonizzazione fenicia è tuttavia offerto dalle iscrizioni. Quelle sulle coppe metalliche trovate a Mouti Sinoas, a nord-est di Amatunte, menzionano una dedica di un « governatore di Qartihadašt, servo di Hiram re dei Sidonii » a Ba'al del Libano. Come è stato già da tempo riconosciuto, questo Hiram non è l'amico di David e di Salomone (Hiram I: 969-935 a. C.), ma un suo successore, ricordato nelle fonti assire come pagante nel 738 a. C. un tributo a Tiglat-Pileser III. Qartihadašt è stata identificata con Amatunte [57], ma è quasi sicuro ormai che sotto questo nome si celi Kition, l'unica città completamente fenicizzata dell'isola, riconosciuta come tale dalle tradizioni letterarie [58].

---

[55] E. Gjerstad, *Decorated Metal Bowls, cit.*; *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 421-27.

[56] *S.C.E.*, IV, 2, pag. 438. Di un secolo anteriore (inizio del periodo Cipro-Geometrico III, 850 circa a. C.) è la diffusione nella zona meridionale e orientale dell'isola della ceramica *Black-on-Red* e *Bichrome Red* la quale è dovuta, secondo il Gjerstad (*ibidem*, pagg. 287-88, 436, 438, 461-62) a una immigrazione di genti dalla Siria, senza alcun rapporto — dal momento che è anche cronologicamente antecedente — col moto di colonizzazione vero e proprio proveniente dalla Fenicia costiera. Per una rettifica a questa ipotesi cfr. la nota 66. Sui rapporti fra ceramica cipriota e ceramica siriana, oltre il Gjerstand in *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 242-57, 282-315, cfr. ora J. Du Plat Taylor, *The Cypriote Syrian Pottery from Al Mina, Syria*: *Iraq*, XXI, 1959, pagg. 62-92, tavv. XX-XXII.

[57] *S.C.E.*, IV, 2, pag. 457, nota 2.

[58] *Loc. cit.* alla nota precedente; cfr. anche le pagg. 440-41.

Un'altra testimonianza della cronologia alta cui si deve attribuire la penetrazione stabile dei Fenici in Cipro è offerta da un'iscrizione funeraria del Museo di Nicosia, datata dall'Albright, in base ai caratteri epigrafici, al IX secolo a. C. [59].

In conclusione, documenti archeologici e fonti letterarie concordano nell'indicare intorno all'800 a. C. l'inizio della colonizzazione fenicia dell'isola. Con ciò non si esclude, anzi si ritiene da parte nostra addirittura certo, che già anteriormente a quella data i Fenici, nel loro moto di espansione verso il Mediterraneo occidentale, sulle vie commerciali aperte dalla marineria micenea, avessero toccato le coste cipriote, senza tuttavia fissarvi degli insediamenti stabili [60]. Che esistessero già nell'età del Bronzo rapporti fra Cipro e la Siria, è notorio (genti ugaritiche vivevano a Cipro, probabilmente per ragioni commerciali [61], e ceramica cipriota fu trovata in abbondanza in Siria [62]), rapporti che in ultima analisi si inquadrano nella *koinè* culturale mediterranea del Tardo Bronzo di cui è prova la ripetuta menzione di Alašiya nelle fonti egiziane ed hittite del XIV e del XIII secolo a. C. [63].

All'inizio dell'età del Ferro il lento declino dell'elemento miceneo in Cipro è segnato dalla ripresa dei contatti con il mondo siro-palestinese. Nel IX-VIII secolo un nuovo tipo di fibula, importato dall'ambiente siriano, si sovrappone al vecchio tipo di origine micenea diffuso nell'isola nella

---

[59] A. M. Honeyman, *The Phoenician Inscriptions of the Cyprus Museum*: *Iraq*, VI, 1939, pagg. 106-08, n. 8, fig. 3. A pag. 108 si riporta il parere espresso dall'Albright sull'attribuzione dell'iscrizione alla prima metà del IX sec. a. C. Cfr. anche *S.C.E.*, IV, 2, pag. 436. Se si accettano inoltre l'interpretazione e la cronologia proposte da A. Dupont-Sommer (in *C.R.A.I.*, 1948, pagg. 12-22) per la stele di Nora, secondo la quale la città sarda risulterebbe fondata dai Fenici di Kition e di Idalion nel IX secolo a. C., ne deriva una retrodatazione delle prime colonie cipriote ad almeno la seconda metà del X sec. a. C.

[60] Il fenomeno si verifica in tutto il Mediterraneo occidentale, fino alla Spagna e all'Africa del Nord. Dei viaggi più antichi serbano un'eco, alquanto deformata, le fonti letterarie classiche ed orientali. Su questo moto commerciale che deve aver preceduto la colonizzazione e l'insediamento stabile cfr. anche P. Cintas, *Céramique punique*, Paris 1950, pagg. 574-75, 583.

[61] M. Liverani, *Storia di Ugarit nell'età degli archivi politici*, Roma 1962, pag. 92.

[62] Per Ugarit cfr. Cl. F.-A. Schaeffer, *Corpus céramique de Ras Shamra*: *Ugaritica II*, Paris 1949, pp. 131-301, *passim*; cfr. in particolare la fig. 121 a pag. 280, che mostra vasi del tipo cipriota del *milkbowl* (Ugaritico Recente 2: 1450-1365 a. C.).

[63] Tutte le fonti orientali fino ad allora note sono raccolte da E. Oberhummer, *Die Insel Cypern*, I, *Quellenkunde und Naturbeschreibung*, München 1903, pagg. 1-22; sul problema di Alašiya nei testi egiziani, pagg. 420-26. Cfr. anche G. Hill, *A History of Cyprus*, I, Cambridge 1940, pagg. 36-50.

Tarda età del Bronzo [64]. Contemporaneamente appaiono molti elementi siro-palestinesi negli oggetti d'uso quotidiano (armi, tripodi, supporti per lampade, gioielli) [65]. Il Gjerstad distingue, come abbiamo detto (cfr. la nota 56), fra un'immigrazione di genti dalla Siria, apportatrici della ceramica *Black-on-Red* intorno all'850 a. C., e la colonizzazione fenicia iniziantesi nell'800 a. C. Per giustificare questa differenziazione fra i due movimenti etnici, l'autore avanza fra l'altro come prova l'assenza della ceramica *Black-on-Red* nella Fenicia propriamente detta. Ora, è a tutti noto quanto sia malconosciuto, dal punto di vista archeologico e — in particolare — ceramico, il territorio costiero da Giaffa a Sidone; ritrovamenti ceramici nelle tombe a pozzo di Achziv (ez-Zib) in seguito a scavi compiuti dal Department of Antiquities di Israele e restati a tutt'oggi inediti, mostrano come le somiglianze fra esemplari ciprioti e punici delle *red burnished jugs* si spieghino riconducendo gli uni e gli altri a una fonte comune, che ha il suo centro di origine nel territorio siriano e fenicio costiero, approssimativamente fra l'800 e il 700 a. C. [66]. L'ipotesi del Gjerstad ci sembra quindi possa andar soggetta a revisione in base ad un'analisi più approfondita. Comunque, quello che ci interessa qui di rilevare è l'apparizione massiccia, intorno al IX secolo a. C., di una serie di elementi artistici di origine siro-palestinese. A quelli già precedentemente noti si aggiunge ora anche la testimonianza offerta dal gruppo di statuette fittili cipriote con i suonatori di tamburello. Direttamente ispirantisi a prototipi siro-palestinesi che risalgono indietro nel tempo fino alla metà del II millennio (esemplari inediti di Ugarit), le figurine di timpanistrie vengono diffuse dai Fenici sia sulle coppe bronzee sia nei più modesti oggetti della produzione plastica votiva: il che, ci sembra, è anche una riprova di quanto precaria sia una distinzione etnica fra Fenici e Siriani del tipo di quella propugnata dal Gjerstad, qualora si basi esclusivamente su alcuni documenti archeologici che ad un'analisi più approfondita si rivelano patrimonio comune degli uni e degli altri. La rapida diffusione di questa iconografia a Kition e ad Idalion (cfr. lo schema a pag. 22) si spiega e si accorda ottimamente con il riconosciuto carattere fenicio di questi due centri ciprioti. La pre-

---

[64] J. Birmingham, *The Development of the Fibula in Cyprus and the Levant*: *P.E.Q.*, XCV, 1963, pagg. 109-10.

[65] *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 372-412, *passim*.

[66] W. Culican, *Aspects of Phoenician Settlement in the West Mediterranean*: *Abr-Nahrain*, I, 1959-1960, pagg. 39-47.

senza di differenti culti semitici nei santuari di Kition e di Idalion [67] mostra tuttavia come non vi sia alcun rapporto fra l'iconografia delle figurine votive e le divinità cui venivano consacrate, benché appaia a prima vista assai tentante attribuirle al culto della dea femminile della fecondità, Astarte-Afrodite, adorata a Kition [68]; si ricordi a questo proposito che anche per le figurine siro-palestinesi non sembra esistere corrispondenza con le divinità menzionate nei testi [69]. D'altra parte, molte delle figurine cipriote con il tamburello provengono da tombe, anzichè da templi, onde è impossibile stabilire un più specifico ruolo religioso oltre quello generico di accompagnatrici delle cerimonie sacre che in onore delle divinità semitiche, importate dalle nuove genti, si svolgevano nei templi dell'isola. Più difficile è conciliare le risultanze archeologiche con i dati delle fonti letterarie per quel che concerne Amatunte; il carattere autoctono (eteo-cipriota) degli abitanti è ricordato fin negli autori classici (Pseudo-Scilace, 103), onde gli oggetti di impronta fenicia trovati nei pressi dovrebbero considerarsi importazioni da altri centri ciprioti. Ciò può supporsi nel caso della coppa d'argento trovata dal Cesnola (se le sue indicazioni del rinvenimento sono esatte); così può del pari postularsi nel caso delle terrecotte, probabilmente importate o acquistate in altre botteghe artigiane dell'isola. A nostro giudizio, tuttavia, occorre modificare in parte l'opinione tradizionale, dal momento che sia le terrecotte sia la patera metallica mostrano la penetrazione della cultura fenicia nell'ambiente autoctono dell'isola; quest'ul-

---

[67] O. Masson, *Cultes indigènes, cultes grecs et cultes orientaux à Chypre: Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne. Colloque de Strasbourg 22-24 mai 1958*, Paris 1960, pagg. 129-42, in particolare pagg. 137 ss. A Kition sono attestati dalle iscrizioni i culti di Astarte, Melqart, Ešmun e Rešef Mikal; a Idalion quelli di Melqart, ʿAnat e soprattutto di Rešef Mikal. I templi portati alla luce nelle due città dalla missione svedese sono stati attribuiti rispettivamente a Melqart, il dio della città di Kition (*S.C.E.*, III, pag. 18 ss.) e ad ʿAnat-Athena (*S.C.E.*, II, pagg. 460 ss.); in Idalion vi erano poi altri due *tèmenoi*, quello sull'acropoli orientale, forse dedicato ad Astarte-Afrodite, e quello nell'avvallamento fra le due colline che fungevano da acropoli, dedicato probabilmente a Rešef-Apollo: cfr. *S.C.E.*, IV, 2, pag. 5; II, pag. 462.

[68] Lo Young, *Figurines*, pag. 225, afferma che è assai probabile che le figurine votive femminili dei santuari ciprioti dovessero esser connesse con i culti di divinità femminili. All'infuori di questa generica e logicamente spiegabile analogia, non vi sono ragioni evidenti per attribuire alle varie divinità l'uno o l'altro tipo di ex-voto. Lo stesso autore riconnette (pag. 225) la timpanistria con il culto di Afrodite « since we know that this goddess elsewhere took on some of the characteristics of Cybele ». In realtà, seppure una ragione può esservi in questa attribuzione, essa va spiegata, anzichè colla tarda identificazione di Afrodite con la dea frigia, coll'assunzione nell'isola di una tipologia siro-palestinese, connessa nel terriorio d'origine con uno degli aspetti della dea della fertilità.

[69] J. B. Pritchard, *Palestinian Figurines, cit.*, pag. 85.

timo non sembra aver costituito un ostacolo all'assunzione di mode e di iconografie originariamente estranee alla sua formazione culturale. Analogamente e più ancora delle coppe metalliche, destinate al pubblico ristretto delle classi agiate che potevano permettersi l'acquisto dei lussuosi oggetti orientali, le nostre statuette sono una prova dell'irradiazione dell'elemento fenicio nell'interno dell'isola, oltre i centri tradizionalmente considerati colonie fenicie, Kition e Idalion. La grande diffusione di un tipo iconografico siro-palestinese fra i modesti ex-voto fittili che venivano consacrati dalle genti meno abbienti nei santuari palesa nel modo più evidente l'intensità della penetrazione fenicia nell'interno di Cipro, penetrazione che possiamo porre, in base alla cronologia assegnata alle nostre statuette, nel VII secolo e forse già nell'VIII proprio per quel che concerne il caso di Amatunte [70], cioè in un tempo immediatamente successivo al primo stabile insediarsi dei Fenici sulle coste dell'isola.

* * *

Il motivo della suonatrice di tamburello (si prescinde dalle figure maschili che non avranno seguito nei tempi più tardi) è adottato, come abbiamo già detto, con favore a Cipro in un periodo di poco posteriore alla fondazione delle prime colonie fenicie, e che possiamo fissare approssimativamente alla prima metà dell'VIII secolo a. C. Nell'isola esso avrà lunga vita, essendo attestato dal VII secolo in poi in gran numero di esemplari in pietra e in terracotta, sebbene in una veste iconografica sempre più discostantesi dai modelli siro-palestinesi dell'inizio dell'età del Ferro e che risente di volta in volta degli influssi egiziani, greco-ionici, greco-classici ed ellenistici [71]. Un'analoga evoluzione si riscontra nelle timpanistrie attestate in vari luoghi della Siria e della Palestina specialmente durante il periodo che vede la dominazione della Persia nell'Asia Anteriore antica [72]. Tuttavia abbiamo fondati elementi per ritenere che in queste figurine fit-

---

[70] Young, *Kurion*, pag. 219.

[71] Cfr. gli esemplari citati alla nota 22.

[72] Si ricordino le suonatrici di tamburello da Kharayeb e Tell Gat menzionate alla nota 22. La timpanistria di Tell Gat, come nota A. Ciasca (*Un deposito di statuette, cit.*, pag. 53), è tuttavia più vicina ai prototipi orientali (per la foggia dell'abito con fitte pieghe verticali) che a quelli ciprioti. L'autrice ricorda (pag. 52, nota 18) tre esemplari fittili di timpanistrie, a tutt'oggi inediti, da Akhziv, conservati nel Palestine Archaeological Museum di Gerusalemme giordana, in cui il tamburello è ad angolo retto col busto, come in molti pezzi ciprioti.

tili siro-palestinesi con il tamburello stretto al petto non siano più i tipi locali dell'inizio del I millennio a fungere da modelli, bensì quelli rielaborati nell'ambito dell'artigianato cipriota del VII secolo.

Che il motivo della donna col tamburello conosca una reviviscenza nelle botteghe dell'isola, da cui si espande verso la Grecia (Rodi), e il più lontano occidente mediterraneo (Nora e Cartagine), era già stato notato dal Winter ed è riaffermato recentemente in uno studio di A. Ciasca, dedicato ad alcune terrecotte palestinesi, nel quale troviamo pure l'acuta osservazione che la variante della timpanistria vestita, sconosciuta ai più antichi modelli orientali, appare per la prima volta nell'ambiente cipriota [73]. Da parte nostra aggiungiamo la constatazione, scaturita dall'esame degli esemplari ciprioti noti di suonatrici di tamburello, che la rielaborazione cipriota del motivo siro-palestinese può farsi risalire, di contro alla Ciasca che la pone nel VI secolo [74], al VII o addirittura alla fine dell'VIII. Già in quest'epoca, infatti, le botteghe cipriote erano fiorenti centri d'esportazione di piccoli idoli plastici, come è mostrato dai rinvenimenti dell'Heraion di Samos [75].

Il gruppetto di terrecotte cipriote rinvenute nel venerato santuario greco appartiene all'ultimo decennio del VII - primo decennio del VI secolo, con qualche frammento che può risalire addirittura all'VIII secolo [76], e mostra esemplari assai affini alle figurine nella tecnica dello *snow-man* prodotte nell'isola in epoca di poco anteriore. Che fosse l'artigianato cipriota a dominare il campo d'esportazione della coroplastica votiva è mostrato dal fatto che nell'Heraion, nei decenni in cui fioriscono le importazioni cipriote, sono quasi del tutto assenti quelle dal continente greco. Fatto ancor più degno di nota, già D. Ohly osservava, riguardo al problema della provenienza degli esemplari samii, che essi non possono attribuirsi alla nota fabbrica di Ajia Irini, stanti le forti diversità stilistiche e tipologiche, ma piuttosto a un centro della parte meridionale od occidentale dell'isola (Kition, Arsos, Akhna, Idalion, ecc.) [77]. L'esame delle terrecotte cipriote che abbiamo condotto ci fa fissare l'attenzione su Kition e, più ancora, su Idalion, come centro di produzione di quegli idoletti co-

---

[73] A. Ciasca, *Un deposito di statuette, cit.*, pag. 53.
[74] *Loc. cit.*
[75] D. Ohly, *Frühe Tonfiguren, cit.*, pagg. 55-67, tav. XXXV.
[76] *Ibidem*, pagg. 57, 61.
[77] *Ibidem*, pag. 64.

lonniformi, con elementi aggiunti in *pastillage*, che sono contemporaneamente attestati, con identici caratteri, a Samos e a Lindos (Rodi) [78].

Da luoghi come Samos e Lindos le statuette cipriote presero la via dell'Occidente [79]; con esse penetrarono in Grecia nuove mode, nuove acconciature egittizzanti, e soluzioni tecniche finora sconosciute, come il procedimento di trarre figure in terracotta da uno stampo che è stato già da gran tempo riconosciuto di origine orientale [80]. La piccola plastica cipriota svolse una funzione analoga a quella che rappresentarono per l'Occidente gli avori siriani e le patere metalliche fenicie, le placchette fittili con la dea nuda e le statue maschili egiziane: funzione di lievito culturale in un mondo in fermento, che cercava nuove vie e nuovi mezzi di espressioni figurative, avendo superato — anche se solo parzialmente — l'eredità del geometrico, e per il quale il repertorio orientale costituiva un immenso terreno vergine da esplorare, ricco di suggestioni e di lusinghe.

Secondo il Gjerstad, attraverso Cipro e la plastica cipriota giunsero alla Grecia molteplici elementi iconografici e stilistici di più lontana tradizione orientale, che si fissarono nelle *kòrai* microasiatiche e nelle portatrici d'of-

---

[78] Per gli esemplari di Samos cfr. la nota 75; per quelli di Lindos cfr. Chr. Blinkenberg, *Lindos. Fouilles de l'acropole 1902-1914. I. Les petits objets*, Berlin 1931, coll. 476-502, nn. 1941-2100 (le suonatrici di tamburello appartengono alle figurine posteriori al VII secolo, fabbricate con l'ausilio di stampi parziali, e mostrano l'influsso greco nell'abbigliamento con chitone e *himàtion*: nn. 2038, 2043, 2080-2081, 2098, 2215, 2220-2224, 2247-2248). Da Lindos provengono anche alcune statuette cipriote in pietra calcarea (coll. 405-459, nn. 1584-1857 b), fra le quali si annoverano due suonatrici di tamburello acefale, probabilmente appartenenti al tipo egittizzante del VI secolo, con capelli a forme di *klaft* e collana con pendente centrale: l'una (n. 1719) tiene lo strumento spostato ad angolo retto sulla sinistra del torace, l'altra (n. 1720) reca il tamburello poggiato al centro del busto. Le terrecotte che più si avvicinano al gruppo di Torino sono due figurine femminili acefale (nn. 1884 e 1958) con il corpo colonniforme internamente cavo, braccia tese e seni riportati: cfr. un esemplare samio dello stesso tipo illustrato da D. Ohly, *Frühe Tonfiguren, cit.*, tav. XXXV, n. 1084.

[79] In base ai ritrovamenti della ceramica e della plastica (statue in pietra e figurine in terracotta), il Gjerstad afferma che dovettero esistere alcuni empori commerciali ciprioti stabiliti sulle coste siriane (Al-Mina), a Samos, a Rodi, a Naukratis e in altri luoghi del Mediterraneo orientale (*S.C.E.*, IV, 2, *passim*, in particolare pagg. 313 e 470). Statuette cipriote in terracotta, tuttora inedite, provengono anche da Achziv: W. Culican, *Aspects of Phoenician Settlement, cit.*, pag. 42. Quelle recentemente trovate a Ramat Rahel, presso Gerusalemme, di tipo cipriota ma di manifattura locale, con immagini di cavalli e di cavalieri, sono state pubblicate da A. Ciasca, *Some Particular Aspects of the Israelitic Miniature Statuary at Ramat Rahel*: Y. Aharoni a. O., *Excavations at Ramat Rahel. Seasons 1961 and 1962*, Roma 1964, pagg. 95-100.

[80] P. Knoblauch, *Studien zur archaisch-griechischen Tonbildnerei in Kreta, Rhodos, Athen und Böotien*, Halle 1937, pagg. 108-09; V. Müller, *Frühe Plastik, cit.*, pag. 154; D. Ohly, *Frühe Tonfiguren, cit.*, pag. 60; P. J. Riis, *The Syrian Astarte Plaques, cit.*, pag. 84; T. J. Dunbabin, *The Greeks and their Eastern Neighbours, cit.*, pag. 50.

ferte delle scuole greco-ioniche [81]. Le più modeste terrecotte votive dei santuari dell'isola svolsero, sebbene in grado minore, questa stessa funzione di ispiratrici e di trasmettitrici di elementi figurativi.

Dalle statuette fittili cipriote il motivo della figura femminile col tamburello passò alla Grecia, tramite le isole microasiatiche, Rodi e Samos; furono queste stesse statuette che recarono in Occidente la tecnica a stampo di antichissima origine orientale; infine, proprio la rielaborazione e la nuova vita impressa nelle botteghe di coroplasti ciprioti al motivo della timpanistria fecero sì che esso si diffondesse, in una seconda e più potente ondata di irradiazione culturale e artistica, nel lontano Occidente: la dea col tamburello che appare sulle stele puniche della Sardegna [82] e della Sicilia [83] si ispira fedelmente, nelle due varianti della figura nuda o vestita, ai modelli ciprioti dell'VIII-VII secolo a. C. Meno stringenti sono invece le analogie, rilevate dal Bosch-Gimpera [84], fra le terrecotte cipriote e quelle provenienti dall'Isla Plana in Ibiza [85].

Abbiamo delineato in altra sede gli elementi artistici ciprioti che hanno concorso alla formazione della civiltà fenicia d'Occidente [86]. Qui basti aver rilevato l'importanza dell'ambiente cipriota nella rielaborazione di un motivo iconografico orientale, e nella sua ridiffusione, a partire dall'VIII secolo, da un lato al mondo greco, dall'altro a quello punico. In Grecia esso giunge tramite gli empori commerciali ciprioti stabiliti ad al-Mina, a

---

[81] *S.C.E.*, IV, 2, pagg. 370-71.

[82] G. Patroni, *Nora colonia fenicia in Sardegna*; *M.A.L.*, XIV, 1904, nn. 69-75, tavv. XXII, 2 e; XXIIII, 2 d; G. Lilliu, *Le stele puniche di Sulcis* (*Cagliari*): *ibidem*, XL, 1944, nn. 14, 16-39, 46-47, 50-54, 57-60, 63-65, 67-83, 87-88, 106-108, 110-111, 113, tavv. III-X; F. Barreca - G. Garbini, *Monte Sirai - I. Rapporto preliminare della Missione archeologica dell'Università di Roma e della Soprintendenza alle Antichità di Cagliari*, Roma 1964, pag. 65 ss., nn. 1, 3-5, 10, 14, 16, 21 (?), 25 (?), 32, 35, 38 (?), 41, tavv. XI, XXXVI-XXXVII, XXXIX, XL, XLII, XLIV.

[83] J. I. S. Whitaker, *Motya. A Phoenician Colony in Sicily*, London 1921, pag. 273, fig. 52. Si noti la mancanza della dea col tamburello sulle stele cartaginesi, il che sembra mostrare che le più antiche immagini cultuali giunsero nelle colonie di Sardegna e di Sicilia direttamente dalla Fenicia, senza il tramite dell'ambiente cartaginese.

[84] P. Bosch-Gimpera, *Etnologia de la peninsula ibèrica*, Barcelona 1932, pagg. 262, fig. 214, nn. 1-7; 284;

[85] Le figurine di Ibiza (P. Bosch-Gimpera, *op. cit.*, pag. 259, fig. 212) si apparentano strettamente a quelle sarde di Bithia (G. Pesce, *La stipe votiva di Bithia*, Roma 1965). Le une e le altre hanno in comune con le statuette cipriote solo la forma campaniforme del corpo e i particolari in *pastillage*, ma ne differiscono profondamente sia per gli atteggiamenti sia per l'accentuazione delle caratteristiche sessuali maschili che non appaiono mai nelle figurine cipriote.

[86] A.M. Bisi, ΚΥΠΡΙΑΚΑ. *Contributi allo studio della componente cipriota della civiltà punica*, Roma 1966.

Rodi e a Samos, mentre in Sardegna e a Cartagine penetra attraverso la colonizzazione fenicia che fa larga parte nel suo ambito all'elemento cipriota.

Anche dal punto di vista della cultura figurativa punica, dunque, il motivo della suonatrice di tamburello conferma la sua intrinseca importanza, risultando uno dei pochi elementi artistici riconducibili con certezza all'ambiente cipriota [87]; dal che risultano, da un lato, la sostanziale veridicità delle fonti letterarie ed epigrafiche che parlano di genti cipriote partecipanti alla fondazione di Cartagine e a quella di Nora, la più antica colonia fenicia di Sardegna [88]; dall'altro, l'originalità della cultura artistica di Cipro nel periodo della colonizzazione fenicia, dal momento che le botteghe dell'isola mantengono i loro caratteri autonomi pur nell'ambito del patrimonio figurativo della madrepatria siro-palestinese.

---

[87] S. Moscati, *La questione fenicia*: *Rend. Accad. Naz. Lincei*, Serie VIII, XVIII, 1963, pagg. 491, 506, ha posto per primo l'accento sulla necessità di sceverare nell'arte del mondo punico ciò che è derivazione dal patrimonio della madrepatria fenicia e ciò che può considerarsi creazione delle genti semitiche in un ambiente diverso da quello originario di provenienza, in cui operano reazioni di sostrato e di parastrato.

[88] Se si accetta l'interpretazione dell'epigrafe proposta da A. Dupont-Sommer, in *C.R.A.I.*, 1948, pagg. 12-22, la fondazione di Nora risale al IX secolo a. C. Sull'importanza dell'elemento cipriota nella colonizzazione fenicia insiste da ultimo anche G. Garbini, *I Fenici in Occidente*: *Studi Etruschi*, XXXIV, 1966, pagg. 111-47, *passim.*

CARLO CARDUCCI

INSEDIAMENTI CELTO-GALLICI E GALLO-ROMANI IN PIEMONTE

L'attuale politica dei trafori alpini che ha visto tra le prime realizzazioni il Bianco e il Gran San Bernardo e che — come tutto fa credere — sembra possa avere nuovi sviluppi col Frejus, l'Argentera e il Colle Ciriegia, non è in fondo che un ideale riallacciamento a quella tradizionale gravitazione verso le zone transalpine che fu seguita, fin dai tempi più remoti, dal settore occidentale della Pianura Padana.

Il paese che già nel suo nome attuale « Piemonte » — a piè dei monti — specifica e caratterizza il suo tipico aspetto geografico, giace e si sviluppa proprio a ridosso delle alte vette e a immediato contatto con quei passi alpini che, in tempo di pace rappresentano il più importante e valido mezzo di sviluppo dei traffici economici e commerciali ma che, durante le guerre, facilitano il passaggio degli eserciti, sia nell'azione di conquista come in quella meno fortunata dell'invasione.

È logico quindi che questi passaggi aperti tra le alte giogaie abbiano assunto un ruolo di notevole rilievo in ogni tempo, ma è sintomatico il fatto che la loro importanza si sia accentuata in occasione di due fatti storici di notevole importanza. La prima volta cioè quando la Pianura del Po fu invasa da quelle popolazioni bellicose che, come Cesare ci ricorda, « ipsorum lingua Celtae nostra Galli appellantur » e molti anni più tardi quando la stessa grande Pianura prese i primi contatti con le legioni romane.

Ora se è vero che la discesa dei celto-gallici non può ascriversi ai tempi di *Prisco Tarquinio regnante* (come precisa la fonte di Livio) ma è da ricollegarsi invece alla fine del V - inizio del IV secolo, è anche da tener presente che le prime campagne dei romani nell'Italia Settentrionale non pos-

sono risalire oltre la fine del III secolo. Abbiamo dunque un largo periodo di tempo non sempre ricco di documentazione e in genere incerto e oscuro proprio per la mancanza di sicure testimonianze archeologiche. Lo stesso Piemonte — questo paese che fu forse il primo a subire le invasioni delle nuove genti calate dalle montagne e che forse fu anche il primo a subirne la dominazione e ad assorbirne le influenze culturali — non conservava, almeno fino a qualche tempo fa, numerose e tangibili manifestazioni da riferirsi a un'*età gallica*. Soltanto in questi ultimi tempi però qualche sprazzo di luce è venuto da nuove scoperte ed oggi è possibile tentare, attraverso appunto la valutazione di tali testimonianze, la ricostruzione di un periodo storico il cui iato di circa due secoli sembrava incolmabile.

Sono piuttosto noti agli studiosi i kromlek e le costruzioni megalitiche esistenti sul Passo del Piccolo e del Gran San Bernardo e altrettanto si può dire in genere di tutte le etimologie celtiche conservate nel nome di alcuni paesi piemontesi; conosciute sono anche le monete con iscrizioni galliche di imitazione massaliota raccolte a Serra Riccò, a Biandrate e in Valle d'Aosta o le epigrafi della Valle di Susa col ricordo del « culto delle matrone » (di sicura origine celtica), ma non tutti sanno dei numerosi esempi di rocce cuppelliformi (da ricollegarsi ai culti druidici) che appaiono nelle vallate alpine dalla Val Pellice alla Valle di Lanzo e al Biellese, come ancora poco noti sono gli insediamenti del colle della Burcina, di Gremiasco, gli impianti della Bessa e le tombe del secondo periodo La Théne apparse a Gravellona Toce.

Se ora osserviamo su una carta geografica l'ubicazione di tali località noteremo che giacciono sempre a ridosso delle montagne o lungo le valli che scendono dai più noti passi alpini. E questo mi pare un particolare piuttosto rilevante e comunque valido per stabilire un indiscutibile rapporto con la transitabilità dei passi stessi i quali dovevano essere certamente più numerosi di quelli che gli storici ricordano per essere stati usati nell'antichità.

Infatti, alla litoranea lungo il mar Ligure, al Monginevro nella Valle di Susa, al Piccolo e al Gran San Bernardo della Valle d'Aosta e al Paese del Brennero, ricordati nelle fonti, dobbiamo aggiungere altri valichi attraverso i quali quei Galli che, secondo Trogo Pompeo, dovevano affrontare nei loro territori disagi e discordie causate dall'eccessiva popolazione, passarono e dilagarono nella Pianura del Po.

Così le incisioni rupestri del Monte Bego, se attribuiscono senza ombra di dubbio un carattere sacro all'intera zona, non potrebbero rappresentare

anche una prova tangibile dei rapporti che fin da epoca antichissima (tra il bronzo e il ferro) le popolazioni del Piemonte occidentale mantenevano con quelle transalpine?

Il passaggio delle popolazioni galliche lungo la Valle d'Aosta, oltre che da numerose testimonianze letterarie e da altrettante fonti storiche, è documentato soprattutto dal Kromlek del Piccolo San Bernardo e dal Sacello al Dio Penino sul Grande, ma ha trovato poi una valida conferma sia nelle armille di Saint Vincent, simili nella forma e nella decorazione a quelle del Vallese, sia nelle monete cd. Salasse trovate a Verres e sul Gran San Bernardo di evidente imitazione massaliota.

Dagli stessi valichi, oggi attraversati da moderni e audaci trafori, dovevano essere passate le genti che stabilirono un piccolo insediamento nel territorio dei Victimuli sulle alture della Burcina. La loro origine celto-gallica è provata dai numerosi strumenti di ferro di uso domestico ritrovati in quello che ha tutte le caratteristiche di un castelliere; mentre la cronologia del V-IV sec. a. C. trova una conferma nella presenza di un'artistica schnabelkanne e nella numerosa ceramica La Théne raccolta sui fianchi della collina.

Quando alcuni anni fa tra le tombe romane della necropoli di Gravellona Toce apparve il ricco materiale di una tomba gallica col classico spadone ritorto, con la ceramica a stralucido, le fibule tipo « Certosa » e la non meno caratteristica « Schnabelkanne », pensai che avessero torto quanti negavano l'importanza storica del colle del Sempione e formulai l'ipotesi che — se i ritrovamenti dei cimiteri gallo-romani di Ornavasso, di Candoglia, di Mergozzo, di Bannio Anzino e della stessa Gravellona potevano documentare l'uso del passo durante la fase della guerra di conquista romana — la tomba di Gravellona, databile al più tardi al IV sec. a. C. —, forse era la prova valida che lo stesso passo era già stato usato anche dalle genti galliche durante la fase precedente quella dell'invasione.

Alcuni successivi ritrovamenti nell'Ossola ed il prezioso ausilio delle ricerche fatte da studiosi svizzeri nel Vallese ci permettono oggi di seguire un itinerario leggermente diverso da quello del Sempione e di identificare forse un altro valico di transito. La scoperta infatti di alcune tombe di età gallo-romana nelle valli sopra Domodossola, particolarmente raggruppate nella zona di Baceno, di Masera, di Mozio stanno ad indicare nella Valle del Devero il percorso seguito da queste sparute guarnigioni che attraverso il passo dell'Arbola mantenevano i contatti con altrettante guarnigioni dislocate nella zona transalpina. Analoghi ritrovamenti con materiale assoluta-

mente identico e contemporaneo avvenuti sul lato svizzero nella Valle del Bin, sopra Briga, rappresentano la prova più valida di questa ipotesi.

Da questi passi alpini — e da tanti altri valichi di cui manca una evidente prova archeologica, ma il cui uso nell'antichità si può ricostruire nell'esame degli eventi storici (come per es. il colle di Savin Cloche o Piccolo Moncenisio dove probabilmente passò Annibale con il suo esercito), — scesero dunque i Galli nella Valle del Po e se l'indagine si è particolarmente interessata alla ricostruzione di tali itinerari ciò è dovuto al diretto collegamento geografico che esiste tra le località dei ritrovamenti ed i passi stessi. Si tenga però anche presente un altro particolare: l'importanza dei reperti che documentano le scarse testimonianze *della prima fase dell'invasione.* Alludo alla fase che deve essere forse considerata soltanto come una lenta e sporadica infiltrazione durante la quale queste nuove genti nomadi e bellicose cercarono e crearono i primi insediamenti — secondo una tradizione atavica — sulle alture e presso i corsi d'acqua, lasciando tracce della loro suppellettile tradizionale fatta di spade, strumenti di ferro e di ceramica arricchita soltanto di quel modesto apparato decorativo che la loro cultura e la loro civiltà aveva permesso di raggiungere.

Ma l'importanza di tali ritrovamenti non sta soltanto nell'intrinseco valore archeologico dei singoli oggetti quanto nell'apporto che offrono per stabilire l'esatto peso delle influenze culturali che certamente l'invasione non mancò di esercitare su quelle popolazioni locali cui viene genericamente attribuito l'appellativo di Liguri. Non si dimentichi a questo proposito l'affermazione di Polibio che i Romani quando si affacciarono per la prima volta sulle sponde del Po trovarono che tutto il paese era occupato dai Galli.

C'è solo da domandarsi se, almeno in principio, la dimensione culturale di queste popolazioni scese dal nord poteva avere il dinamismo necessario per imporsi su genti che comunque dovevano essere in possesso di una qualche tradizione più antica. E ciò è ancora più discutibile dal punto di vista artistico tanto più che la tradizione artistica dell'invasore presenta certi aspetti che — anche se oggi con la propensione verso forme d'arte astratta e afigurale possono essere giudicati positivi e originali — in realtà devono ritenersi ingenui e primitivi; comunque con un carattere particolarmente estraneo a quello essenziale del mondo classico.

Maggiori elementi di giudizio sull'influenza esercitata sulle popolazioni locali ce lo offre invece *l'ultima fase della dominazione*; quando possiamo anche cogliere i reali effetti di una politica di « fraternizzazione » durata

circa 2 secoli che vide la fusione tra indigeni e conquistatori ad un punto tale che anche storicamente si può parlare di un ceppo e di una tradizione celto-ligure.

È questa la fase in cui la pianura padana — ormai entrata nella *zona di influenza* di Roma — assiste alla lenta trasformazione di una civiltà che sta per essere assorbita da una nuova forza dominatrice; è la fase in cui si creano le premesse per quel processo di romanizzazione della pianura padana che sembra svolgersi e attuarsi secondo un ben preciso programma politico e strategico.

Infatti ancora una volta tornano alla ribalta i passi alpini e ancora una volta il ruolo di questi valichi aperti tra le montagne delle Alpi viene ad assumere un'importanza notevole nell'evoluzione storica del territorio padano.

Il controllo di questo settore e di tutta la zona circostante rappresentava infatti un elemento indispensabile alla strategia romana perchè favoriva il transito delle legioni verso i paesi transalpini ma al tempo stesso chiudeva la strada ad una possibile invasione dal nord. L'esempio di Annibale era un ricordo ancora piuttosto scottante!

La documentazione archeologica relativa a questo periodo, che potremmo cronologicamente circoscrivere ai due secoli intorno all'era cristiana, è più ricca e sostanziosa nella zona piemontese ed i ritrovamenti ci permettono di ricostruire un quadro piuttosto preciso e sufficientemente completo di questa fase archeologica.

Esiste in Piemonte una zona, abbastanza delineata geograficamente, dove si possono raccogliere non poche tracce di questa ben caratterizzata fase. È una fascia che abbraccia la strada del Sempione intorno alla regione dei Laghi e che si propaga a sud del Po lungo una direttrice che, senza dubbio, rappresenta la comunicazione più diretta con il centro d'Italia. Gravellona Toce, Ornavasso, Mergozzo, Bannio Anzino, Mozio, Macera e Baceno sono i nomi delle località più settentrionali gravitanti appunto intorno alla grande Valle d'Ossola, mentre l'altura di Gremiasco e la piana di Casal Cermelli nell'Alessandrino rappresentano le « punte » meridionali della zona.

Le esplorazioni di vere e proprie necropoli e anche di tombe sporadiche tornate in luce nei territori di questi centri, hanno permesso di recuperare gli oggetti più caratteristici di questa fase di transizione che vede il settore più occidentale della Valle Padana trasformare lentamente le sue caratteristiche celtizzanti e assumere, con altrettanta lentezza, una impronta

romana. Non è sempre facile stabilire una precisa cronologia storica sia per le necropoli come per il materiale ritrovato; tuttavia qualche elemento si può precisare in base ai reperti monetali e soprattutto dall'esame degli esemplari più tipici delle fibule e delle ceramiche.

Così troviamo a Gravellona Toce un centro pedemontano che ci offre una ininterrotta continuità di vita dalla più antica fase della civiltà La Théne fino alla tarda romanità, e a Gremiasco vediamo l'esempio di un tipico castelliere ligure che nel terzo sec. a. Cr. cerca di ostacolare la prima invasione romana verso le rive del Po. A Bannio Anzino, a Mergozzo, a Baceno, a Mozio e a Domodossola appaiono testimonianze di insediamenti militari posti dai romani nelle alte valli durante la fase più acuta delle guerre alpine ed infine ad Ornavasso ecco le attrezzature tipiche di un presidio di carattere stabile posto dai romani in un punto strategico della via dell'Ossola.

Non è possibile riassumere tutte le caratteristiche del materiale tipico raccolto in queste località, ma basterà tener presente che vicino ai vasi a trottola di tradizione gallica appaiono già l'olpe verniciata, il vaso a pareti sottili e la terra sigillata di imitazione aretina; che insieme al fibulone gallico sono stati raccolti vasi firmati dal ceramista Aco e che con il Vittorato romano non è difficile notare numerosi esempi di monetazione gallica di imitazione massaliota. Ad Ornavasso poi le armi conservano ancora le caratteristiche tradizionali degli spadoni gallici. Sono indubbiamente elementi modesti, ma appunto perchè limitati a piccoli centri rappresentano una testimonianza ancora più valida della forza di penetrazione operata in questa zona dalla cultura e della civiltà gallica e che spiega anche come il processo di romanizzazione subisca in Piemonte una specie di rallentamento. Non dimentichiamo inoltre che i rapporti e i collegamenti con le regioni limitrofe transalpine devono aver contribuito a mantenere vivi questi substrati culturali gallici la cui presenza è evidente anche nella fase più avanzata della romanizzazione.

Il nome di Ornavasso rappresenta ormai una vera e propria pietra miliare nel campo degli studi sulla protostoria del nostro paese, ma una posizione ancora più preminente viene ad assumere questo modesto centro dell'Ossola per chi indaga su quella delicata fase di transizione che segna l'inizio della romanizzazione nelle vallate alpine e nella Pianura Padana.

Le 330 tombe esplorate da Enrico Bianchetti tra il 1890 e il 1895 e le poche altre successivamente scavate dalla Soprintendenza alle Antichità del Piemonte avevano rivelato la presenza di 2 distinte necropoli, una situata

intorno al piccolo oratorio di S. Bernardo, l'altra in località Persona ai piedi del Monte Sperone.

La precisa documentazione del Bianchetti pubblicata sugli Atti della Società Piemontese di Archeologia del 1895, vol. VI, con l'aiuto e la collaborazione del Ferrero permette di ricostruire con sufficiente esattezza (del resto confermata anche dalle recenti esplorazioni) sia la forma delle sepolture come il rito funerario. Si trattava per la maggior parte di tombe ad inumazione formate da una semplice fossa rivestita sui lati e ricoperta da pietre di fiume o da peola. Il cadavere giaceva direttamente sulla nuda terra generalmente con i piedi ad oriente e la testa ad occidente attorniato da una suppellettile funeraria a volte anche ricca e numerosa.

Di dimensioni minori erano alcune tombe ad incenerazione localizzate a Persona nelle quali si potevano riconoscere due diversi tipi: l'uno, che potremo chiamare ad incinerazione diretta con una fossa senza rivestimento dove si ammucchiava alla rinfusa la suppellettile dopo il rogo del cadavere; l'altro, che potremo definire ad incinerazione semplice, dove le ossa combuste erano racchiuse in un'urna mentre la suppellettile risultava deposta in una fossa rivestita di pietre e coperta da lastre di peola.

Fino a qualche tempo fa l'opinione più corrente identificava nei due sepolcreti due zone cemeteriali usate in periodi diversi tra il II sec. a. C. e il I d. C. Uno degli elementi principali su cui si basava la separazione cronologica fra le due zone era rappresentato dalla differente consistenza della suppellettile monetale. Il vittoriato, il denaro e l'asse di età repubblicana erano i tipi più comuni nelle tombe di S. Bernardo, mentre in quelle di Persona prevaleva il sesterzio e i dupondi di età imperiale. Recenti studi proprio centrati sull'apparato numismatico mettono in evidenza alcuni errori di valutazione cronologica stabilita appunto dal Bianchetti in base ai reperti monetali.

L'Ulrich Bansa [1] che ha sapientemente analizzato il materiale numismatico della Collezione Bianchetti crede di individuare 3 periodi nella *necropoli di S. Bernardo*: il primo dei quali vide l'insediamento del presidio militare che coincideva con il potenziamento della zona difensiva dei Leponzi nel II sec. a. C.

Nel secondo periodo la legislazione favorì la sostituzione delle truppe prettamente romane con le reclute locali e giustifica l'inspiegabile mancanza di monete dell'età Cesariana, mentre nel terzo si assiste alla riorganizzazione

---

[1] O. Ulrich-Bausa, *Monete rinvenute nelle necropoli di Ornavasso*, estratto dalla « Riv. It. di Numismatica », vol. V, serie quinta, LIX, 1957.

politica-amministrativa voluta da Augusto che dà nuova importanza alla zona divenuta un transito di retrovia.

E la monetazione sembra confermare questi eventi storici iniziandosi proprio nel periodo che vide Roma, dopo le campagne cartaginesi, rivolgere il proprio interesse alle Gallie (le monete di C. Junius C. F. sono del 140 a. C.), concludendosi con il denaro di Volteius del 75 a. C. quando le genti locali, grazie alla Lex Pompeia, diventano cittadini romani.

L'accurata analisi dell'Ulrich cerca di giustificare anche lo iato della monetazione intorno alla fine del II sec. a. C. formulando l'ardita ipotesi di uno spostamento della popolazione locale avvenuta durante l'invasione dei Cimbri e culminata con la vittoria di Mario ai Campi Raudi (101 a. C.).

Quanto a « *Persona* » il materiale archeologico e numismatico sembra dimostrare che la necropoli era già in funzione fin dal secondo decennio del I sec. a. C. mentre le monete più recenti appartengono all'età di Domiziano. Le caratteristiche delle tombe rivelano un minore benessere economico delle popolazioni e questo si spiega col fatto che la zona era ormai divenuta una retrovia e la sua ubicazione aveva completamente esaurito la sua funzione strategica.

È evidente che un'accurata analisi dei reperti archeologici potrebbe dare maggiori indizi a chi volesse meglio conoscere le vicende di un piccolo centro ai piedi delle montagne alpine ed è altrettanto chiaro che, se l'immatura perdita dell'amico Bertolone non ci avesse privato dei suoi approfonditi studi sul materiale di Ornavasso, oggi si potrebbe avere un quadro più completo di questo settore così importante per la romanizzazione della cisalpina.

Ma sperando che le conclusioni e gli studi del Bertolone non siano dimenticati ma possano vedere la luce anche sotto forma di appunti, contentiamoci intanto di ammirare il ricco materiale delle necropoli di S. Bernardo e di Persona nella nuova sistemazione del *Museo del Paesaggio di Pallanza* dove è stato raccolto e conservato grazie alla munificenza di un mecenate locale.

In due salette del Museo, sulla base dell'ormai vecchia pubblicazione del Bianchetti curata dal Ferrero, sono stati ricostituiti in nuove e luminose vetrine, i nuclei delle sepolture e anche se qualche modifica può ancora essere fatta per quanto riguarda certi accostamenti di materiale, documentato appunto dall'incerto giornale di scavo, resta il fatto che questa importante pietra miliare dell'archeologia piemontese è ora alla portata di tutti gli studiosi.

Seguendo il criterio che mi è parso giusto, anche se ha sollevato qualche critica nella stampa locale, alcuni nuclei più significativi, scelti tra quelli provenienti dai due cimiteri, sono stati portati a Torino e inseriti nelle raccolte del Museo di Antichità, recentemente riordinato.

In tal modo il Museo regionale del Centro è in grado oggi di documentare in maniera completa tutti gli aspetti dell'archeologia piemontese di cui, ripeto, il materiale di Ornavasso illustra e compendia una delle fasi più delicate.

MARIA CLOTILDE MAGNI

CAPPELLE AD ABSIDE QUADRA ANTERIORI AL MILLE NELL'ARCO ALPINO

Il X secolo rappresenta un periodo particolarmente intenso di esperienze formative per l'architettura religiosa; proprio in questo tempo nascono e si attuano alcuni elementi strutturali e decorativi che si svilupperanno per stabilirsi nell'XI secolo in forme più compiute e definite.

I monumenti superstiti di questo momento sono pochi purtroppo, e spesso le manomissioni delle epoche successive hanno alterato l'aspetto originale toccando punti nevralgici, fondamentali per l'analisi critica. Ma qualche esempio sopravvissuto nel tempo ci ha lasciato indicazioni e dati preziosi per poter stabilire una certa evoluzione delle forme e dello stile all'inizio e nel corso del X secolo. È il caso di tre chiese miracolosamente intatte dell'arco alpino, le quali, nella loro estrema semplicità, sono l'esemplificazione più chiara di un particolare momento evolutivo. Si tratta delle due più antiche cappelle comprese nell'Abbazia della Novalesa in Val di Susa, il S. Pietro e la S. Maria Maddalena, e il S. Martino a Deggio nella Valle Leventina (Canton Ticino).

Il complesso dell'antica Abbazia della Novalesa rappresenta un « unicum » per la presenza in un'area relativamente piccola di ben cinque monumenti importanti eretti in periodi diversi e di cui si conserva la documentazione storica vivacissima e precisa tramandata dal *Chronicon Novaliciense* [1].

---

[1] Le fonti per le notizie riguardanti l'antica Abbazia della Novalesa sono tratte dal *Chronicon Novaliciense*, in *Monumenta Historiae Patriae*, tomo III; C. Cipolla, *Monumenta Novaliciensia Vetustiora*, Roma 1898; C. Cipolla, *Antichi Inventari del Monastero della Novalesa*, Torino 1894.

Il S. Pietro della Novalesa [2] è costituito da un'aula unica coperta da volta a botte (m. 5,20 x 4,30) e termina con un'abside quadrata coperta anch'essa da volta a botte e orientata (m. 3,20 x 2,60) (fig. I).

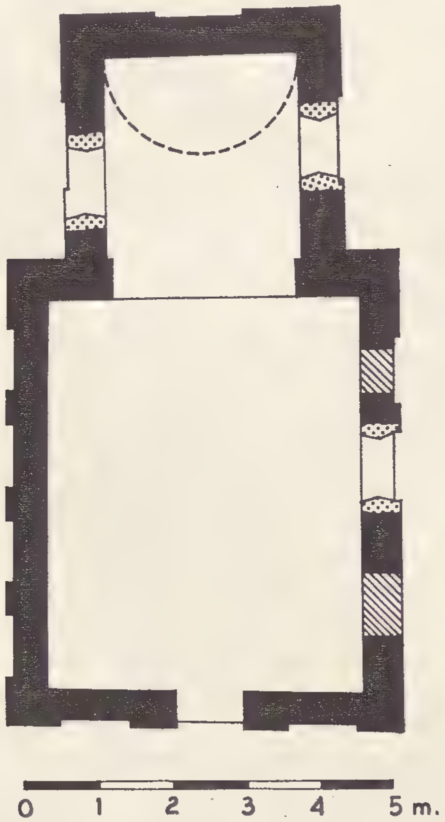


Fig. I. Novalesa. S. Pietro: pianta 1:100.

All'interno, dove attualmente si stanno effettuando alcuni restauri, è visibile il sopralzo dell'abside (fig. 1) e il rifacimento dell'arco che la inquadra.

[2] Una descrizione delle chiese della Novalesa è compresa nello studio di C. Bonioli, *L'architettura romanica in Val di Susa*, in « L'Arte », 1948; S. Savi, *La cattedrale di S. Giusto e le chiese romaniche della diocesi di Susa*, Tesi di laurea, Università di Torino 1956-57. I monumenti della Novalesa compaiono spesso menzionati dall'Olivero (E. Olivero, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino*, Torino 1941).

Le due volte a botte sono completamente intonacate ed è ben difficile poter affermare l'autenticità della loro struttura; certo un rifacimento è avvenuto almeno nell'aula, come è dimostrato anche dalla differenza di livello tra il tetto della navata e il culmine della fronte. Sono solo visibili per brevi tratti più strati di intonaco, tra i quali sul lato sud dell'abside (a est dell'attuale finestra quattrocentesca) un resto esiguo di pittura con tracce molto antiche prossimo al completo distacco. Da una profonda fessura sul lato sud della navata è stato possibile ricavare abbondanti e sparse tracce di malta rosata.

Tutta la superficie esterna è scandita da arcature cieche di linea allungata ma non prolungate fino a terra (fig. 2). La profondità delle arcature varia dai sei ai dieci centimetri; la loro larghezza, molto variabile dall'una all'altra, si aggira intorno ad un modulo di 90 cm. ad eccezione di quelle dell'abside di cm. 110-120.

La facciata è suddivisa da tre arcature disposte in modo da seguire l'inclinazione del tetto e da lasciar spazio all'unica porta di ingresso sulla fronte (fig. 2). Sul lato nord quattro arcature, oggi alterate nella parte superiore da un maldestro restauro, spartiscono la parete con lesene di separazione larghe 40 centimetri. Sul lato sud sono tuttora visibili due sole arcature poichè nella parte verso la fronte si apriva una porta (fig. 3) probabilmente non inquadrata neppure in origine, ma che ora reca larghi segni di manomissioni posteriori. Sull'abside rimane per ogni lato un'arcatura la cui lettura è difficile a causa dell'intonaco.

Le finestre sono tre, due sui lati nord e sud dell'abside e una sul lato sud della navata, tutte rifacimenti del XV-XVI secolo.

L'unica parte ben leggibile e veramente attendibile del monumento è la parte est del lato sud della navata all'esterno. La prima arcatura è di particolare interesse poichè, oltre a permettere un preciso esame del paramento, mostra in modo indiscutibile (fig. 4) la presenza di una finestra originale, ora murata, con arco a tutto sesto (apertura esterna cm. 130 x 60) non perfettamente centrata nell'inquadratura e a spalle sicuramente rette, come si è potuto constatare con facilità rimuovendo alcune pietre del riempimento. Anche all'interno si osservano tracce evidenti di un'apertura corrispondente con le stesse dimensioni.

Il materiale di costruzione è molto disordinato, formato da grossi conci alternati ad altri più piccoli anche collocati verticalmente; qualche presenza di ciottolo e di scaglie. Non v'è allineamento, accennato solo in qualche parte negli angoli e nelle lesene; il letto di malta è abbondante e grossolano.

La cappella di S. Maria Maddalena della Novalesa [2], poco distante dal S. Pietro, è un'aula unica (m. 5,20 x 3,70) coperta da tetto piano e termina con un'abside rettangolare orientata, coperta da volta a botte (m. 2,90 x 2,10)

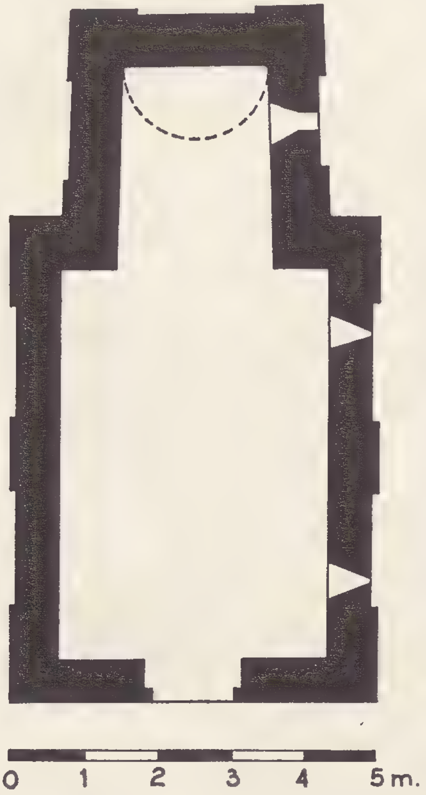


Fig. II. Novalesa. S. Maria Maddalena: pianta 1:100.

(fig. II). All'interno non v'è segno di dislivello tra aula ed abside divise solo da un bell'arco e le pareti sono completamente intonacate (fig. 5).

All'esterno la facciata è priva di decorazioni e i fianchi presentano una divisione a due specchiature (fig. 6) formate da ampi archetti poggianti su una grossa mensola a forma arrotondata (fig. 7). Sulla parete sud le arcature giungono al livello del terreno mentre sulla parete nord si arrestano su un ampio zoccolo (a m. 1,70 dal suolo). La profondità degli archetti è di otto-

dieci centimetri e la lesena divisoria è larga circa 90 cm. Anche l'abside mostra una decorazione di tre ampie arcature, una per ogni lato, allungate fino a terra.

Altri elementi molto importanti per la valutazione del monumento sono le finestre, per fortuna senza segni di manomissione ad eccezione di quella più ad ovest sulla navata che è stata evidentemente accorciata. Due si trovano sulla parete sud della navata; sono a feritoia con strombo solo interno e piano notevolmente inclinato; differiscono tra loro solo di pochi centimetri nelle misure (fig. IV, n. 4 e 5). La finestra sul lato sud dell'abside è a strombatura interna seguita all'esterno da un tratto a spalle rette (largo 22 cm.) (fig. V, n. 1). La muratura (fig. 8) è formata da conci molto irregolari a scapoli grandi e piccoli affondati in abbondante letto di malta.

La cappella di S. Martino a Deggio in Val Leventina (Canton Ticino) è costituita da un'aula unica coperta da tetto piano (m. 7,80 x 3,70) e termina con un'abside orientata, quadrata e irregolare (m. 2,15 x 2,05) coperta da volta a botte (fig. III). All'interno un gradino divide l'aula dall'abside. La volta a botte è più bassa che nelle due chiese precedenti. La superficie interna è in parte intonacata ed in parte affrescata (fig. 9).

All'esterno la facciata ha una linea asimmetrica saliente verso il campanile innestato sul lato sud nel corpo stesso della chiesa. La decorazione è costituita nell'abside da quattro arconi ciechi: due sul lato est ed uno sui muri laterali. Anche sul lato sud della navata si ripete il motivo degli arconi ciechi divisi da lesene piuttosto larghe ed abbastanza regolari (fig. 10). Le aperture originali sono la porta del lato sud sormontata da un archivolto in armonia con il contesto originale della chiesa e le due finestre dell'abside riaperte recentemente sull'antica traccia (si notano resti di pittura antica negli strombi interni). Esse hanno un'apertura di luce ampia a doppio strombo con sapore ancora arcaico ma il piano è inclinato solo esternamente. Purtroppo il materiale di costruzione è completamente coperto da uno spesso intonaco. Si può solo ipotizzare, dopo l'analisi dei singoli elementi, un'aggiunta sulla fronte dove, all'interno, è evidente il segno della giunta in corrispondenza del campanile eretto sicuramente più tardi [3].

---

[3] La cappella di S. Martino è stata vista dal Rahn senza intonaco e l'A. dice il campanile aggiunto dopo aver letto più chiaramente di quanto non sia possibile oggi il segno della giunta (G. R. Rahn, *Zur Statistik Schweizerischer Kunstdenkmäler, Canton Tessin*, in « Anzeiger für Schweizerische Altertum », 1891, p. 502). Nel disegno riportato dal Rahn sono evidenti i tre arconi, una finestra in rottura, una feritoia strombata sopra il portale laterale e le due finestre a strombo dell'abside. Il Rahn assegna la chiesa al XII secolo (p. 502); cfr. ancora del Rahn, *I monumenti artistici del Medio Evo nel Canton Ticino*, Bellinzona 1894, pp. 93-94; U. Monneret de Villard, *Chiese medioe-*

Fig. III. Deggio. S. Martino: pianta 1:100.

vali delle pievi del Blenio e della Leventina, in « Bollettino Storico della Svizzera Italiana », n. 4, 1921, attribuisce la cappella al XIII secolo (p. 4); mentre il Bianconi nomina appena la chiesa (P. Bianconi, *Inventario delle cose d'arte e d'antichità*, Bellinzona 1948, p. 189); durante un restauro sono emerse le murature con pietre a spina di pesce alternate a strati orizzontali. La notizia viene data insieme ad una giusta valutazione dell'edificio da E. Ferrazzini, *Il S. Martino di Deggio*, in « Rivista Storica Ticinese », II, 1939, p. 272; la cappella appare anche nominata nel *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, a cura di M. Magistretti e U. Monneret de Villard, Milano 1912, p. 247 « *in loco degii ecclesia sancti martini* »; E. Berta, *Monumenti storici ed artistici del Canton Ticino*, Milano 1912, tav. XIII.

Gli elementi per poter giungere ad una datazione dei tre monumenti sono dati dal confronto delle planimetrie, delle finestre originali e delle decorazioni. Il materiale, come si è visto, è leggibile solo alla Novalesa.

Il confronto tra le planimetrie mette subito in evidenza le differenze fra le tre chiese. Il S. Pietro presenta uno spessore di muri decisamente inferiore (almeno 10 cm.) a quello delle altre due cappelle. La sua planimetria è caratterizzata da una certa deviazione degli assi dell'aula e dell'abside e da una forma generale che fa più pensare ad un'aula unica invece che ad una chiesa dotata di abside. Un rapporto simile tra larghezza della navata e dell'abside si ritrova in monumenti del VII e VIII secolo analizzati dal Lehman [4] quali ad esempio nella S. Gertrud a Nivelles in Belgio, a Niederdornberg-Deppendorf, a Villich ed in particolare nella Fraukirch a Thür dell'VIII secolo che presenta i due assi non coincidenti. Nella S. Maria Maddalena i muri si ispessiscono e l'abside si distingue nettamente dall'aula per le sue dimensioni più ridotte ma mantiene una profondità notevole rispetto alla larghezza. Nel S. Martino di Deggio l'abside si accorcia e la planimetria assume l'aspetto e le dimensioni di una chiesa romanica. Lo studio planimetrico permette già di stabilire un ordine cronologico tra le tre chiese [5]; il S. Pietro appare il più antico, seguito dalla S. Maria Maddalena ed infine dalla cappella ticinese, distanziate le une dalle altre di almeno mezzo secolo e forse anche più.

Nel S. Pietro rimangono alcuni elementi certi di confronto: le grandi arcature cieche con forma e spessore tipici di un monumento molto arcaico che riportano al periodo carolingio specialmente per quella geometrica regolarità studiata per la misura della piccola facciata. Il disegno sulla

---

[4] Il Lehmann analizza numerose chiese ad abside quadra nella Germania nord-occidentale e nei Paesi Bassi di estremo interesse per la cronologia e i possibili confronti planimetrici (E. Lehmann, *Vom neuen Bild frühmittelalterlichen Kirchenbaus*, in « Wissensch. Zeitschrift d. Martin Luther Univ. Malle - Wittenberg », VI, 1956-57, p. 213 sgg.).

[5] Le absidi quadre segnalate generalmente in pianta sono molto arcaiche. Nel S.S. Nazaro e Celso a Garbagnate Monastero è emersa sotto l'attuale chiesa una cappella ad abside quadrata data da Arslan al VI-VII secolo (E. Arslan, *L'architettura dal 568 al Mille*, in *Storia di Milano*, Milano 1954, II, p. 514). Qualche esempio è citato dal Baserga e soprattutto per il Ticino è segnalata l'abside del S. Ambrogio di Stabio e l'abside di Deggio « *veramente quadrata* » (G. Baserga, *Antica chiesa con tomba barbarica a Garbagnate Monastero*, Milano 1906, p. 6). Sull'argomento cfr. particolarmente E. Lehmann, *Der frühe deutsche Kirchenbau*, Berlino 1949; J. Hubert, *L'architecture religieuse du Haut Moyen Age en France*, Parigi 1952; J. Gartner, *Histoire de l'art en Suisse*, Neuchatel 1941, p. 32; P. Bognetti, S. *Maria di Castelseprio*, Milano 1948, p. 153. Qualche esempio di abside quadrata tarda in Italia è citata ma è rara (D. De Bernardi Ferrero, *L'architettura romanica nella diocesi di Biella*, Torino 1959, pp. 163-164).

fronte pare quasi la proiezione della scansione interna più comune di questo tempo attuata dalle due absidi minori affiancate alla maggiore centrale, talvolta con pause assai prossime alla Novalesa come, ad esempio, nel S. Benedetto di Malles [6]. Una decorazione analoga al S. Pietro compare sul timpano del S. Giovanni di Münster [7] (fig. 11) e verrà ripetuta in aree particolarmente impregnate di cultura carolingia fino in epoca tarda. Fra le imitazioni più notevoli gioverà ricordare, in un confronto positivo per la cappella novalicense, la scansione della cappella di S. Croce nel cimitero di Münster e sarà subito evidente la differenza di epoca tra il monumento carolingio e la sua più tarda imitazione (fig. 12). Infatti nella equilibrata linea ascendente del S. Pietro il legame tra le scanalature della fronte e il suo movimento si fondono in una misura calcolata, con la pausa ben calibrata per l'apertura originale che possiamo facilmente immaginare nella zona inferiore. Al contrario della S. Croce dove la secca e asciutta scansione sottolinea la più complessa struttura con ampi stacchi e profondi compartimenti non sempre armoniosi e coerenti nel loro svolgimento. Per questa chiesa grigionese, sempre giudicata dalla critica accreditata come opera molto tarda [8], non sembra si possa attribuire una data di troppo posteriore alla fine del X secolo.

Nel S. Pietro il materiale di costruzione è formato da conci irregolari e ciottoli in giunti di malta molto spessi, ma l'insieme del paramento ha una notevole diversità con quello della S. Maria Maddalena e, nei tratti meno disordinati, rari a dire il vero, esso rammenta la rozza compattezza del San Lorenzo e del Battistero di Settimo Vittone [9]. Infine a suffragare l'ipotesi di una datazione arcaica esiste, oltre alle tracce di malta rosa cui ho fatto cenno, l'elemento della finestra otturata sulla parete sud (fig. 4), sicuramente a spalle rette e che riporta, in scala ridotta, alle caratteristiche della super-

---

[6] Il S. Benedetto di Malles è un monumento del IX secolo (P. Verzone, *L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia Settentrionale*, Milano 1942, p. 121).

[7] J. Zemp, *Das S. Johann zu Munster in Graubünden*, Genf 1906-1910; E. Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Basilea 1943, V; J. Gantner, *op. cit.*

[8] Per la data della chiesa di S. Croce a Münster è stata quasi sempre considerata valida la proposta dello Zemp che vedrebbe per ragioni statistiche più che per i valori stilistici l'epoca della chiesa alla metà del XII secolo (J. Zemp, *op. cit.*, pp. 50, 51; E. Poeschel, *op. cit.*, op. 340; J. Gantner, *op. cit.*, pp. 140, 141). Le arcature della S. Croce sono certamente più arcaiche delle date proposte fin'ora. Basterebbe considerare la differenza con arcature veramente tarde di cui non mancano numerosi esempi in Svizzera. Per rimanere in un ambito prossimo a noi, si possono ricordare le arcature della parrocchiale di Biasca a spigoli taglienti e netti ben diversi dalle profilature incerte ed esitanti della S. Croce.

[9] P. Verzone, *op. cit.*, pp. 131, 133.

stite finestra in S. Maria delle Cacce di Pavia [10] specialmente per il ridotto rapporto altezza-larghezza, mentre in monumenti della seconda metà del X secolo quali ad esempio S. Quintino di Spigno e S. Felice a Pavia [10] la finestra, pur sempre a spalle rette ha ambientazione e misure diverse.

Si può quindi con una certa tranquillità ipotizzare l'epoca dell'interessante cappella piemontese entro il corso del IX secolo e comunque, come apparirà chiaramente nella discussione storica, prima della distruzione saracena della Novalesa del 906. Essa è una delle rare testimonianze del periodo carolingio. Tanto più preziosa per la forma intatta della pianta e dell'alzato alterato solo parzialmente e con spiccata evidenza solo nelle sue aperture.

La S. Maria Maddalena si differenzia dalla vicina S. Pietro sostanzialmente per una misura diversa. Nella cappella carolingia l'allungamento verticale è marcato e chiaro al confronto con la chiesetta attigua per i suoi caratteri solo genericamente simile ma, ad un attento esame, assai diverso.

Gli elementi più significativi per una corretta datazione della seconda chiesa valsusina sono le finestre e la decorazione. Nella S. Maria Maddalena le finestre della navata con un accentuato strombo all'interno sono, esternamente, semplici feritoie a luce stretta (fig. IV, n. 4 e 5). Nelle Alpi stesse si hanno esempi nel periodo alto medioevale di finestre con strombo solo all'interno, sintomo, in genere, di alta antichità [11]. La più prossima alla S. Maria è la finestra di S. Lucio a S. Vittore in Valle Mesolcina (Grigioni) (fig. IV, n. 3), una cappella sicuramente carolingia databile all'VIII secolo [12]. Anche l'apertura di Settimo Vittone del IX secolo [9] rispetta lo stesso modulo (fig. IV, n. 2) pur nella diversa angolatura dello strombo dovuta al differente spessore dei muri. In Lombardia e in genere nell'Italia

---

[10] Per la S. Maria delle Cacce a Pavia, Arslan propone una datazione intorno alla prima metà dell'VIII (E. Arslan, *op. cit.*, pp. 564 sgg.); mentre Verzone colloca la cripta della stessa chiesa tra quelle ad anello del IX secolo e quella d'Ivrea del X (P. Verzone, *op. cit.*, p. 135). Verzone accetta per il S. Quintino di Spigno la datazione della tradizione del 991 (P. Verzone, *op. cit.*, p. 154) e per il S. Felice di Pavia propone la fine del X secolo (P. Verzone, *op. cit.*, p. 156).

[11] R. Cattaneo, *L'architettura in Italia dal VI al Mille circa*, Venezia 1888, p. 22 sgg.; E. Arslan, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, Milano 1954, III, p. 414.

[12] E. Poeschel, *op. cit.*, I, 24; J. Gantner, *op. cit.*, p. 52, nomina appena la cappella di S. Lucio e la dice semplicemente carolingia come il Poeschel il quale nota l'eleganza delle arcature e considera il monumento vicino a Münster senza precisare l'epoca. Cfr. anche dello stesso autore l'*op. cit.*, VI, p. 214 e *Frühchristliche und frühmittelalterliche Architektur in Currätien*, in « Arte dell'alto Medioevo nella regione alpina », Losanna 1954, p. 122; in questo lavoro l'A. propone la metà dell'VIII secolo; G. R. Rahn, *op. cit.*

settentrionale le finestre a strombo interno negli alzati di edifici sicuramente dell'XI secolo compaiono solo in chiese di castelli, e con modulo decisamente diverso. Il mantenimento di una forma arcaica è forse in questi casi dettato dalle necessità pratiche di difesa. Gli esempi più noti sono nella

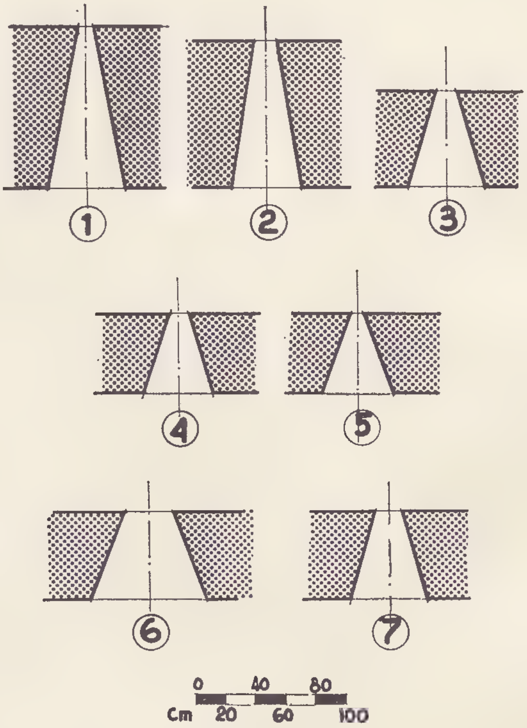


Fig. IV. Sezioni degli strombi delle finestre.
1, Settimo Vittone. S. Lorenzo - 2, Pavia. S. Maria delle Cacce - 3, S. Vittore. S. Lucio 4, 5, Novalesa. S. Maria Maddalena (navata) - 6, Mesocco. S. Carpoforo - 7, Bellagio. Chiesa del castello nella Villa Serbellini.

cappella del castello a Bellagio sul lago di Como [13] di cui rimangono solo i muri esterni e l'abside con la particolare apertura (fig. IV, n. 7) e nel S. Carpoforo di Mesocco [14], notoriamente chiesa di castello circa della metà dell'XI secolo (fig. IV, n. 6), nelle quali la diversità con il modello più arcaico

[13] M. Magni, *L'architettura romanica comasca*, Milano 1960, p. 123.
[14] E. Poeschel, *op. cit.*, VI, p. 370.

è particolarmente evidente. Nelle cripte delle nostre regioni invece la presenza di finestre a strombo interno si ripete per un lungo periodo dall'VIII secolo [15] fino al X [16] e anche all'XI e non è perciò un criterio particolarmente valido di datazione.

Quindi le finestre della S. Maria Maddalena potrebbero indurre a una datazione molto arcaica, ma vi si oppone, come si vedrà, il tipo di decorazione e il materiale di costruzione. Per cui si può forse affermare che solo in alcuni particolari ambienti è giustificata la presenza di un ricordo più antico ma non certo unico, del resto, dal momento che esistono proprio nello stesso Piemonte e nelle Alpi analoghi cenni di sopravvivenza [17].

È vero che le scansioni con gli alti zoccoli su cui poggiano hanno disegno e dimensioni arcaici ma nella specchiatura che mantiene ancora la misura dell'arcone dell'abside si svolge una decorazione ad archetti gemini appoggiati su una larga mensola di forma allargata e a base arrotondata. Il tentativo di piegare il disegno consueto dell'arcatura a nuove modulazioni è forse, proprio qui alla Novalesa, fra i primi che incontriamo; e tra i pochissimi a compiersi sulla parete piuttosto che sull'abside dove in genere si sono sempre notati i raccordi fra l'arcone e il più piccolo archetto romanico.

Un altro elemento utile di datazione è la linea della finestra absidale (fig. V, n. 1), dove si va attuando un inizio di apertura anche all'esterno indice di un periodo di transizione da forme arcaiche ad altre più tipicamente romaniche.

Il materiale di costruzione della S. Maria ha infine rapporti con altre murature del X secolo note in Italia settentrionale: con il S. Nicola alla Barazzola a Borgomanero degli anni tra il 965 e il 1000 [18] e con il S. Vittore d'Isola Superiore data pure tra il 975 e il 1000 [19] dove si ripete il motivo dell'inquadratura sostenuta dall'alto zoccolo, simile anche nel S. Lupo di

---

[15] Una finestra a strombo interno di misura non dissimile da Settimo Vittone si trova nella cripta del duomo di Ventimiglia datata dal Verzone all'ultimo quarto dell'VIII secolo (P. Verzone, *op. cit.*, p. 114).

[16] Le finestre della cripta di S. Maria delle Cacce sono a strombo interno. È interessante quella dell'absidina minore volta a sud in cui, nel rilievo riportato dal Verzone, risulterebbe un accenno di strombo anche verso l'esterno. Essa è data dal Verzone alla fine del X secolo (P. Verzone, *op. cit.*, p. 135).

[17] J. Thirion, *Au début de l'architecture romane en Provence l'ancienne église de Saint-Donat*, in « Bulletin Monumental », t. CXXIII, 1965: l'A. data appunto la chiesa di Saint-Donat agli inizi dell'XI secolo pur notando alcuni caratteri arcaici, fra l'altro lo strombo solo all'interno (p. 292).

[18] P. Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese*, Novara 1936, II, pp. 13, 162.

[19] P. Verzone, *op. cit.*, I, p. 3; II, p. 162.

Caltignaga [20] degli stessi anni, e si ritrova il cornicione a due o tre piani in aggetto come nel S. Fedelino di Mezzola sul lago di Como [21]. Questa contaminazione di elementi arcaici e forme più evolute induce a concludere che la data più attendibile per la S. Maria Maddalena sia da collocare negli anni fra il 950 e il 975.

Le datazioni proposte per il S. Pietro e la S. Maria Maddalena non contraddicono sostanzialmente la tradizione degli eventi accaduti nel Monastero nei primi anni del X secolo anche se la maggior parte degli storici vorrebbe credere alla distruzione totale di ogni segno di cristianità con l'invasione dei Saraceni nel 906. Secondo le cronache [22] il Monastero sarebbe stato tenuto dagli invasori fino alla metà del secolo e vide l'inizio di una ripresa solo con l'intervento del monaco Bruningo inviato da Gezone come « *recuperator* » e « *auctor* » dell'antica Abbazia nei primi anni dell'XI secolo [23]. Non esiste però alcuna prova che la distruzione delle chiese del 906 fosse stata totale nè che non vi sia stata alcuna ricostruzione prima del 1000. Si può accettare come ben documentato solo il fatto di ampissimi danni avvenuti all'inizio del X secolo e una totale inattività almeno fino alla metà del secolo quando i Saraceni vennero scacciati da tutte le Alpi. La sopravvivenza del S. Pietro è pertanto, nonostante la generale affermazione, abbastanza attendibile. In entrambi i casi sia che la Novalesa fosse divenuta sede di stanziamenti saraceni per un periodo di circa quarant'anni, sia che in quel periodo

---

[20] P. Verzone, *op. cit.*, I, p. 25; II, p. 162.

[21] M. Magni, *L'architettura...* cit., pp. 24-27.

[22] Per le notizie storiche e particolarmente sulla distruzione del Monastero ad opera dei Saraceni e sulla loro permanenza per circa cinquant'anni in quei luoghi cfr. specialmente: *Chronicon Novaliciense, op. cit.*, cap. XXI e XXII, p. 9 e IV framm. 19; C. Cipolla, *Monumenta Novaliciensia Vetustiora, op. cit.*, II, pp. 291, 230 e 231; D. Carutti, *Umberto I*, Roma 1894, p. 244, riferisce la notizia sulla cacciata dei Saraceni da parte di Arduino Glabro. Che i Saraceni fossero padroni dei passi centrali ed occidentali delle Alpi intorno al 940 è anche confermato da altre fonti (E. Besta, *Dalla fine dell'unità carolingia alla Conquista di Ottone I*, in *Storia di Milano*, Milano 1954, II, p. 454). Alla metà del secolo comunque tutti i nuclei saraceni nelle Alpi erano stati completamente eliminati. Sugli eventi storici della Novalesa cfr. anche C. Cipolla, *Ricerche sull'antica biblioteca del Monastero della Novalesa*, Torino 1894, p. 141; Monticelli, *La valle di Susa e l'Abbazia della Novalesa*, Pinerolo 1925.

Mons. Savi nella sua precisa ed interessante tesi di laurea si sofferma con particolare interesse sugli eventi storici. Proporrebbe per la S. Maria e il S. Pietro una datazione precedente alla invasione dei Saraceni e cioè anteriore al 906 (S. Savi, *op. cit.*, p. 51 sgg.). La Bonioli pur considerando gli eventi storici attribuisce, a ragione, il S. Pietro ad un'epoca anteriore alla S. Maria che data alla fine del X secolo (C. Bonioli, *op. cit.*, p. 19 sgg.).

Per una distruzione solo parziale propende il Cipolla il quale propone per le chiesette l'XI e il XII secolo (C. Cipolla, *Antichi inventari del Monastero della Novalesa*, Torino 1894, p. 31 sgg.).

fossero avvenute ripetute incursioni, è ammissibile supporre che gli invasori non avessero reale interesse al completo abbattimento anche degli edifici minori di facile reimpiego. Con questa affermazione nulla di quanto è stato tramandato dal *Chronicon* viene alterato.

Il S. Pietro sarebbe l'unico superstite del nucleo primitivo anteriore al 906; la S. Maria Maddalena fu forse la prima cappella riedificata dai monaci al loro ritorno subito dopo la scacciata dei Saraceni. E all'architetto Bruningo « *excellentissimus vir* » di cui tanto parla il *Chronicon* non si toglie alcun merito di ricostruttore, anzi a lui vanno con molta probabilità attribuite la chiesa di S. Eldrado e la grande chiesa principale di S. Andrea stilisticamente riferibili all'inizio dell'XI secolo. Tutto rimane perciò in armonia con le parole dell'antico testo: « *Abbas Gezo... quod nove lucis monasterium dirutum et pene incognitum iam lateret misit quendam monachum qui mansit recuperator et auctor in quantum licuit* » [23].

La cappella di S. Martino a Deggio nella Valle Leventina è uno dei monumenti veramente importanti del patrimonio romanico sopravvissuto nel Canton Ticino. La sua particolare pianta e specialmente l'alzato e la veste decorativa la ricollegano alle più arcaiche cappelle piemontesi della Novalesa. In realtà in Lombardia non si hanno esempi di alzato con abside quadra decorata ad arconi. Il motivo è conosciuto in superfici tonde più facilmente avvolgibili dalle arcature regolari e ben delineate, mentre nel nostro caso l'organicità del disegno cede all'esigenza geometrica della forma absidale. La superficie piana del S. Martino impone infatti al costruttore una attenta distribuzione delle arcature in armonia con le due finestre dell'abside chiuse dai grandi lati degli arconi; mentre perdurano le ampie arcature con giuste ed equilibrate spaziature sui lati della stessa abside e lungo il fianco della cappella.

Un altro filo lega le cappelle valsusine alla chiesetta ticinese e merita almeno un cenno, pure nella fragilità storica, per intendere come nel cammino artistico di queste due regioni, riaffiorino tradizioni e legami almeno su un piano di rapporti culturali a confermare spesso un'identità di posizioni; come accade di osservare anche in altre chiese romaniche del Ticino [24].

---

[23] *Chronicon Novaliciense, op. cit.*, III, cap. XXV; cfr. anche C. Cipolla, *Monumenta...* cit., II, pp. 266, 267.

[24] Le chiese romaniche ticinesi in una posizione di particolare importanza e all'incrocio delle principali vie di comunicazione medioevali hanno più che per il valore intrinseco, un certo interesse per gli influssi talvolta insospettati presenti nella loro struttura.

Già alla fine del VII secolo un sicuro nesso collegava la Novalesa con l'area di Deggio. Nel testamento di Abbone che fu rettore di Maurienne e di Susa e fondatore del Monastero della Novalesa, tra le altre terre destinate al Monastero egli assegna a Susa « ... *etiam et in Barro... et in Faido vel cetera loca quod presente tempore ad ipsum monasterium adiacet* » [25]. E certamente questo documento non avrebbe nessuna suggestione se l'esistenza dei monumenti non confermasse una probabile validità del dato storico.

Nella cappella di Deggio gli elementi esaminati nelle due chiesette valsusine hanno una consistenza visibilmente diversa; pur mantenendosi certe misure e spessori vicini alla più arcaica S. Maria Maddalena la chiesa ticinese ha un'evidente organicità nel disegno degli arconi, nella collocazione delle aperture, nell'insieme già decisamente romanico. Ne fa testimonianza la struttura delle finestre con le aperture attuate all'interno e all'esterno e notevolmente accentuate. La fisonomia è chiaramente degli edifici intorno al 1000 e specialmiente al confronto con la S. Maria Maddalena emerge in tutti i particolari visibili un carattere più progredito.

Le arcature intorno alle finestre dell'abside e sulla parete del S. Martino si ricollegano direttamente ad altri archi noti in chiese ad abside tonda erette negli anni intorno al 1000. Basti citare l'abside di Galliano [26], il S. Pietro di Acqui [27], il S. Paragorio di Noli [28] e, per rammentare ancora un esempio in pietra, la chiesa e il battistero di Vigolo Marchese [29].

L'analisi delle tre chiese alpine e, di conseguenza la conclusione sull'epoca della S. Maria Maddalena sorta tra il 970 e il 975 permettono alcune osservazioni meritevoli di un cenno sullo svolgimento degli archetti e delle finestre romaniche.

L'evoluzione della grande arcatura carolingia all'archetto romanico rappresenta pur sempre, per un certo periodo dell'architettura medioevale, un punto essenziale per la comprensione del suo svolgimento stilistico: ma non

---

[25] Il documento è riportato in C. Cipolla, *Monumenta Novaliciensia Vetustiora*, *op. cit.*, p. 17.

[26] G. T. Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Roma 1901, I, pp. 306, 307; A. K. Porter, *Lombard Architecture*, New Haven 1917, II, pp. 437-439; P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927, p. 372; E. Arslan, *op. cit.*, p. 602.

[27] H. Thuemmler, *Die Baukunst des 11 Jahrhunderts in Italien*, in « Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte », III, 1939, p. 155; E. Arslan, *L'architettura romanica...* cit., p. 420; A. K. Porter, *op. cit.*, II, pp. 25-30; J. Puig y Cadafalch, *La geografia y els origens del primer art romanic*, Barcellona 1930, p. 121.

[28] E. Arslan, *op. cit.*, p. 420, n. 5.

[29] A. K. Porter, *op. cit.*, p. 560; J. Puig y Cadafalch, *op. cit.*, p. 121; E. Arslan, *op. cit.*, p. 420.

sono molti gli esempi riferibili al momento di passaggio dall'ampio arco carolingio a forme derivate. Nel S. Lucio di S. Vittore [12] (fig. 13) considerato dell'VIII secolo la doppia elegante arcatura è un accenno ad una manierata derivazione dal disegno essenziale più noto. In Lombardia un anello della grande catena è rappresentato dal Battistero di Domo in Valtravaglia [30] (fig. 14) un interessante monumento degno di un restauro che metta a nudo le sue forme originarie e databile, per quanto sia impossibile una esatta valutazione, alla seconda metà del IX secolo, o inizio del X, dove l'arco sta a mezza strada fra l'arcone carolingio ed una dimensione che si va avvicinando all'archetto romanico. Solo nella seconda metà del X secolo compaiono archetti già più definiti anche se il disegno non è completamente chiaro e la fattura è incerta.

L'affermazione dei critici più quotati sull'impiego diffuso degli archetti solo intorno al 1000 è certamente indiscutibile. Il problema però richiedeva una prova dell'evoluzione dell'arco carolingio fino al tipico archetto modulato in forme diverse nell'XI e XII secolo. Non sembra impossibile che attraverso Domo, come si è detto, e il tipo degli archetti della S. Maria Maddalena si possa giungere nel giro di pochi decenni a forme più schiette e sviluppate. Non è neppure da escludere che un particolare clima ambientale abbia favorito e, qualche volta condizionato, lo sviluppo di questo volgersi delle forme; si giustificherebbe così la linea già abbastanza sapiente del S. Fedelino di Mezzola nata nel particolare clima d'indiscutibile fervore dei comaschi ed è comprensibile l'esempio offerto dal Battistero di Agliate [31] dove la misura allargata, arcaica non collima perfettamente con la data di costruzione già all'inizio dell'XI secolo, come è stato giustamente affermato. Certo bisogna convenire che alcune perplessità permangono; e, tra queste, la spiegazione degli archetti nel Battistero di Galliano con un allineamento ed un ordine da farli supporre appartenenti ad un monumento più tardo di quanto la critica, con buone ragioni, vorrebbe « eretto da maestranze romaniche della seconda metà del X secolo » [32].

---

[30] M. Magni, *S. Pietro di Gemonio nella tradizione architettonica medioevale del Varesotto*, in « Commentari », XV, 1964, p. 32, fig. 15, p. 30.

[31] P. Toesca, *op. cit.*, p. 372; A. K. Porter, *op. cit.*, II, pp. 30, 31 J. Puig y Cadafalch, *op. cit.*, p. 287; E. Arslan, *op. cit.*, p. 424.

[32] E. Arslan, *L'architettura dal 568...* cit., p. 608. A proposito della evoluzione degli archetti cfr. Stiehl, *Der Backsteinbau romanischer Zeit*, Lipsia 1898; A. K. Porter, *op. cit.*, I, p. 224 sgg.; J. Puig y Cadafalch, *op. cit.*, p. 115 sgg.; E. Arslan, *L'architettura romanica...* cit., p. 417 sgg.

Ma per tornare alla S. Maria Maddalena da dove questo discorso ha preso l'avvio la sua datazione può aiutare ad inquadrare meglio in quel particolare tempo di sperimentazioni e dinamismo l'appartenenza a quello stesso filone di altri monumenti discussi, il più delle volte, per una riluttanza a giudicare di un certo periodo, sotto alcuni aspetti piuttosto precoce, un atteggiamento già in apparenza evoluto. Come si può constatare nel caso della S. Maria della Novalesa e della S. Maria II di Disentis, per la veste decorativa il termine di confronto più prossimo alla cappella valsusina ed anch'essa un *trait-d'union* illuminante (fig. 15). L'importantissima

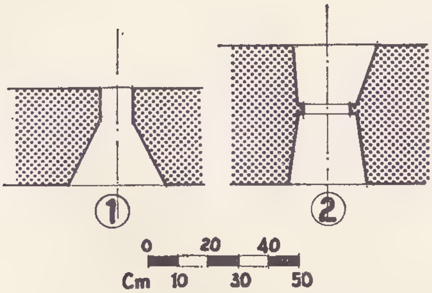


Fig. V. Sezioni degli strombi delle finestre.
1, Novalesa. S. Maria Maddalena (abside) - 2, Gemonio. S. Pietro (navata sul lato sud).

chiesa grigionese, nota attraverso il disegno del Rahn sarebbe da attribuire anche basandosi sugli eventi storici dell'Abbazia, alla metà del X secolo; in un'epoca nella quale avvenne probabilmente la ricostruzione della chiesa successiva alle distruzioni causate dai Saraceni nel 940. La critica, in generale, ad eccezione di qualche studioso, aveva però preferito datare le absidi di Disentis all'inizio dell'XI secolo essenzialmente per la presenza della decorazione ad archetti per molti inspiegabile in un tempo anteriore [33]. Ma la precisa somiglianza degli archi gemini di Disentis con quelli della Nova-

[33] Circa l'epoca della S. Maria II di Disentis i pareri sono molto discordi: Porter e Puig la pongono per la decorazione all'inizio dell'XI secolo (A. K. Porter, *op. cit.*, I, pp. 225-227; J. Puig y Cadafalch, *op. cit.*, pp. 142-143); Mueller e Steinmann propongono una data intorno al 1000 (P. I. Mueller, P. O. Steinmann, *Zur Disentiser Frühgeschichte*, in « Arte dell'alto Medioevo nella regione alpina », *op. cit.*, p. 140); Arslan la giudica giustamente del X secolo (E. Arslan, *op. cit.*, p. 425) e infine Poeschel probabilmente credendo la chiesa precedente alle invasioni saracene della prima metà del X secolo antedata eccessivamente la chiesa al tardo IX o primi anni del X secolo (E. Poeschel, *op. cit.*, V, pp. 29, 30).

lesa conferma, ancora una volta, la possibilità di anticipare la S. Maria grigionese alla seconda metà circa del X secolo in accordo con la ripresa avvenuta dopo gli eventi del 940 e specialmente con un movimento stilistico che si va facendo gradatamente sempre più chiaro.

Ed infine l'analisi dei pochi alzati superstiti delle nostre regioni di monumenti attendibili del X secolo permette d'intravvedere le possibili linee di evoluzione delle finestre alto medioevali al doppio strombo romanico. L'ipotesi più suggestiva prevederebbe due vie di sviluppo. Dalle finestre a spalle rette sarebbe derivata, verso la metà del X secolo, una finestra arcaica con un inizio di restringimento centrale e di aperture interne ed esterne alla ricerca di maggiore luminosità come è dimostrato nel S. Pietro di Gemonio databile appunto, in questa sua parte, al 950 circa [34] (fig. V, n. 2). Dalla finestra a feritoia carolingia durante il corso del X secolo, si sarebbe passati ad una forma intermedia con strombo interno a spalle rette esterne, identica alla finestra dell'abside della S. Maria Maddalena della Novalesa (fig. V, n. 1). Da queste forme arcaiche il passo successivo al doppio strombo romanico sembra si andasse articolando già nell'ultimo scorcio del X secolo, proprio in un momento in cui molti altri elementi, come si è potuto constatare anche a proposito delle chiese via via esaminate, vanno assumendo la forma definitiva e ormai stabilmente evoluta del romanico.

---

[34] M. Magni, *op. cit.*, p. 21 sgg. e fig. 3.

Desidero ringraziare le persone che mi hanno gentilmente aiutata nella mia ricerca con informazioni: la Prof. A. M. Brizio e la Dott. A. Finocchi; particolarmente per le interessanti discussioni i Proff. E. Arslan e P. Verzone; infine chi mi ha facilitato l'accesso e i rilievi all'Abbazia della Novalesa, il Prof. N. Carboneri e il Rettore del Convitto Nazionale Umberto I Dott. G. Trovato. Un vivo ringraziamento a Mons. S. Savi per avermi concesso in visione la sua interessante tesi di laurea ed avermi fornito preziose indicazioni.

Questo studio si è valso dell'assegnazione del C.N.R. all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pavia.

GABRIELLA RÈPACI COURTOIS

LA CAPPELLA FUNERARIA DEI MARCHESI, NELLA CHIESA DI SAN GIOVANNI A SALUZZO

La cappella funeraria dei Marchesi in S. Giovanni a Saluzzo, impropriamente considerata il coro della chiesa, ha storia complessa. I documenti relativi alla fondazione e al procedere dei lavori non mancano. Pubblicati dal Muletti [1], interpretati e arricchiti dal Vacchetta [2], essi permettono di seguire a grandi linee la cronologia dell'ideazione e del lento attuarsi del progetto dei marchesi, senza tuttavia fornire indicazioni precise sulla data dell'inizio effettivo della costruzione, nè, tanto meno, sugli artisti che vi lavorarono. Rimane inoltre inspiegato il motivo di un'interruzione dell'opera di decorazione architettonico-scultorea per l'interno della cappella, ad un'epoca in cui essa era già quasi ultimata e si presentava di prodigiosa omogeneità; interruzione che portò in seguito all'abbandono del primitivo disegno, di marca prettamente francese, e di un gotico « flamboyant » così puro, controllato, profondamente sentito, da trovare nella Francia stessa pochi esempi di pari qualità, e all'intervento di personalità di tutt'altra formazione e cultura. Del tutto trascurata, infine, l'indagine stilistica, interessantissima, invece, sia dal punto di vista culturale, sia da quello qualitativo [3].

---

[1] D. Muletti, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città e ai marchesi di Saluzzo*, t. IV e V, Saluzzo, 1829-1833.

[2] G. Vacchetta, *La chiesa di S. Giovanni di Saluzzo*, Torino, 1931, opera insostituibile per la rigorosa onestà con cui vi è condotta l'analisi dei documenti e per la ricchezza delle citazioni, cui si rinvia per notizie particolareggiate.

[3] Citata rapidamente da A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VIII, 2, Milano, 1924, pag. 213, la cappella è stata attribuita in seguito genericamente ad artisti francesi da G. Vacchetta, cit., pagg. 138 ss.; V. Viale, *Catalogo della Mostra del Gotico è Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, pag. 19; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pag. 82.

In questo studio ci si occupa della parte più antica del complesso, cioè degli elementi decorativi « gotici » della cappella, ossia gli ornati a foglie, merletti, pinnacoli, che ne incorniciano il tabernacolo, il lavabo e le due nicchie, nonchè, e in particolar modo, i capitelli pensili a figure umane che sostengono e impreziosiscono le nervature della volta all'interno delle nicchie stesse. È lasciato ad altri [4], invece, l'esame delle statue a tutto tondo che occupano le mensole e della tomba di Ludovico II collocata in una delle nicchie, che sollevano quesiti lombardi talmente estranei alla primitiva struttura dell'opera, da giustificare e anzi rendere necessaria una così netta separazione dei problemi. Giova d'altronde precisare, a conferma, che l'intervento lombardo non « completa » la decorazione flamboyante ma si « sovrappone » ad essa in modo alquanto arbitrario, riempiendo di statue gli archetti pensili, che nel repertorio gotico sono motivo autonomo; edificando una tomba troppo alta per le dimensioni della nicchia che l'accoglie (i capitelli pensili ne rimangono nascosti); creando infine un effetto di contrasto cromatico fra il marmo bianco e il fondo di pietra verde cupo, che mal si concilia con la rigorosa monocromia dell'ornato.

Progettata già da Tommaso III al suo ritorno da un viaggio a Parigi, nel 1401, la cappella funeraria doveva sorgere nel cimitero attiguo alla chiesa e ospitare un gruppo ligneo raffigurante il Seppellimento di Cristo, che il marchese aveva portato dalla Francia insieme ad altri oggetti d'arte e d'uso liturgico. Il progetto non ebbe seguito, vivente il marchese, ma è opportuno notare come esso sia legato, fin dall'inizio, a un vivo interesse dei signori di Saluzzo per le novità artistiche francesi e a una certa loro ambizione di mantenersi « à la page » con la cultura figurativa d'oltralpe. Il gruppo di statue cui si è accennato, infatti, purtroppo scomparso, ma minutamente descritto nella « Cronaca » quattrocentesca di Gioffredo della Chiesa [5], è addirittura il primo di cui si abbia notizia, cronologicamente, fra tutti i gruppi a figure libere di analoga iconografia, la cui origine è certamente francese e, molto probabilmente, sluteriana [6]. Esso doveva dare il

---

[4] M. Nigra e G. C. Sciolla stanno attualmente conducendo, per conto del C.N.R., uno studio sulle parti cinquecentesche della cappella.

[5] La « Cronaca » di Gioffredo Della Chiesa, redatta a Saluzzo fra il 1430 e il 1452, si trova all'Archivio di Stato di Torino. Il passo relativo al gruppo ligneo è riportato in G. Vacchetta, cit., pag. 29.

[6] Il più antico esemplare finora segnalato è infatti la Deposizione nel Sepolcro di Sainte-Catherine du-Val-des Ecoliers a Parigi (ora scomparsa), la cui esistenza nel 1407 è desunta da J. Evans (*Art in Medieval France*, Oxford, 1952, pag. 240), in base a un passo di Guillebert de Metz riportato in Le Roux de Lincy et Tisserand, *Paris et ses historiens aux XIV e XV siècles*, 1867, pag. 192. È soltanto del 1433 il primo di questi

nome alla cappella funeraria [7], e si vedrà in seguito come la sua presenza sia elemento di un certo peso nel problema della ricostruzione del progetto gotico definitivo.

Il figlio di Tommaso III, Ludovico I, mutò parzialmente le disposizioni paterne, decidendo di costruire la cappella non, isolata, nel cimitero, ma a prolungamento della nave mediana della chiesa. L'autorizzazione vescovile a tale mutamento, emanata soltanto nel 1472, e il successivo atto di fondazione della cappella, redatto nel 1474, forniscono un termine « post quem » assai tardo per l'inizio dei lavori di architettura. La reale data di nascita del monumento, tuttavia, è anteriore. Lo prova, nel suddetto atto di fondazione, un'affermazione del marchese, relativa all'opera d'intaglio per la decorazione interna della cappella, che risulta, nel 1474, essere incominciata da « parecchi anni » [8]. Si discuterà in seguito, con l'appoggio di altri elementi, il valore da attribuire all'aggettivo « parecchi », tuttavia l'importanza dell'informazione è evidente: la sia pure approssimativa collocazione che ne scaturisce, infatti, non concerne soltanto le sculture, ma l'intero progetto della cappella, giacchè è impossibile pensare che la decorazione potesse essere eseguita prima dell'esistenza delle strutture murarie, senza che ci fosse già un piano architettonico preciso e definitivo.

Ludovico I muore nel 1475, e ignoriamo se abbia avuto il tempo di avviare concretamente le disposizioni date nell'atto di fondazione. Con la sua morte, comunque, si conclude il periodo di interesse fattivo e sollecito per il monumento funerario, che era in sostanza il frutto di un periodo di prosperità per il marchesato e il simbolo del mecenatismo, modesto, ma fervido, di Tommaso III e del figlio suo. Ludovico II, impegnato in difficili problemi di ordine politico e militare [9], sembra non occuparsene più fino al '91, allorquando stipula con due scalpellini di origine francese Anechino Sambla e Perineto Zocchelli [10], un contratto per finire la cappella.

---

gruppi ad esserci pervenuto intatto, quello della cattedrale di Friburgo in Svizzera, e ad esso corrisponde la descrizione che Gioffredo della Chiesa fornisce dell'opera portata a Saluzzo da Tommaso III. Per i problemi relativi al gruppo friburghese e, in via più generale, al carattere sluteriano di questo tipo di rappresentazione, cfr. G. Rèpaci Courtois, *Problemi di scultura quattrocentesca nel Piemonte Occidentale*, in « Critica d'Arte », ottobre 1965, pagg. 40-49.

[7] Nel testamento di Tommaso III essa viene definita « capella sepulchri Domini ». Cfr. D. Muletti, cit., t. IV, pag. 355.

[8] L'atto di fondazione della cappella faceva parte degli ora dispersi archivi della chiesa. È stato fortunatamente pubblicato dal Muletti, cit., t. V, pagg. 128-136.

[9] Il Marchesato di Saluzzo era infatti oggetto delle mire di Carlo I di Savoia, che giunse a occupare militarmente la città nel 1487.

[10] Per più ampie notizie su questi « lapidum cisores » e sul ruolo secondario da

Al silenzio dei testi storici, fra il '75 e il '91, corrisponde con ogni probabilità quell'interruzione dei lavori cui si è accennato, e che è provata dall'incompiutezza della decorazione « flamboyante » (mancano le statuette sulle piccole mensole appositamente preparate sulle cornici delle nicchie e del lavabo) e dalla non esecuzione della tomba dei marchesi, cui Ludovico I fa esplicito riferimento nell'atto del 1474. Si è indotti dunque a pensare ad un definitivo abbandono della fabbrica da parte dell'artista, o degli artisti responsabili, tanto più che, nonostante il documento del 1491 — che rivela quindi una ripresa dei lavori limitata e forse di breve durata —, Ludovico II nel suo testamento, del 1498, col tono di chi si sente gravato da un compito non assolto e desidera sbarazzarsene al più presto, « capellam... mandat constitui et perfici quam citius fieri potest, et secundum ordinationem predecessorum suorum ac ordinem noviter datum... » [11].

Codesto « ordine nuovo » corrispondeva presumibilmente all'esigenza di affidare ad altra persona il compito di portare a termine i lavori, poichè in tal senso provvide in seguito la vedova del marchese facendo appello, come si è detto all'inizio, ad artisti lombardi.

* * *

Le sovrapposizioni cinquecentesche non appaiono, giudicate in rapporto al complesso artistico cui sono destinate, una conclusione felice per la storia della cappella. Ma, in certo senso, esse mettono in rilievo il carattere fondamentale del monumento gotico (fig. 1), dove l'ornato, pur essendo il dichiarato protagonista dell'opera, si articola mantenendo strettamente, con rigoroso controllo, la sua funzione di cornice degli elementi architettonici. Per contro, la disposizione simmetrica delle due nicchie, del tabernacolo e del lavabo, e delle due porte, rispettivamente affrontati lungo una pianta rettangolare con abside poligonale, scandisce a sua volta lo svolgimento dell'intaglio lapideo secondo un ritmo regolare e pacato, contenendo entro limiti precisi la naturale esuberanza della decorazione fiammeggiante. Essa, peraltro, sfoggia qui i suoi motivi più raffinati e quella « grazia briosa » [12] tutta francese, che cesella la pietra come metallo prezioso e ammanta di delicati merletti la più sobria architettura.

---

essi avuto nella costruzione della cappella, cfr. G. Vacchetta, cit., pagg. 74-75, che però li ritiene di origine lombarda, mentre i loro nomi sono un'evidente trasformazione di nomi francesi (verosimilmente Hennequin Semblat e Perinet Zoquel).

[11] Cfr. D. Muletti, cit., t. V, pag. 361.

I confronti con opere d'oltralpe non presentano altra difficoltà che la scelta: non c'è cappella quattrocentesca in Francia, o stanza di abitazione signorile, le cui porte non siano impreziosite, come a Saluzzo, da un arco a chiglia inghilrlandato di foglie frastagliate; non c'è chiesa il cui lavabo, il cui tabernacolo, non siano incastonati fra gli smerli, i trafori, i pinnacoli di una fastosa cornice [13]. Tuttavia, anche nei casi in cui i legami si rivelano più stretti, gettando una prima luce sulle radici culturali e stilistiche del monumento piemontese, resta singolare prerogativa di quest'ultimo la meditata orchestrazione degli elementi architettonico-ornamentali, che lo distingue, ad esempio, dalla Chapelle Neuve in St. Pierre et Paul a Souvigny (Allier) (fig. 2) — pur molto simile nell'architettura, nell'economia e nel modo della decorazione —, come dalla cappella dei Borboni nella cattedrale di Lione — cui si apparenta per l'eccezionale leggerezza dell'intaglio e per la tematica decorativa, l'esplicito riferimento ai committenti con l'inserzione nei fregi di elaboratissime lettere riproducenti le loro imprese (fig. 3). Ma nella prima il disegno dell'ornato è più affrettato e sommario, meno attento all'armonia delle proporzioni e alla regolarità degli intervalli determinati dalle superfici liscie dei muri. Nella seconda, che rappresenta un caso limite nella storia del gotico fiammeggiante, e in questo senso ben ne illustra le estreme tendenze, il disordine si fa regola, ogni definizione spaziale si dissolve sotto un unico, gigantesco pizzo di pietra, che invade interamente le pareti, i pilastri e perfino le volte, e trasforma l'ambiente in un'incredibile, allucinante « féerie ».

Le date delle due cappelle francesi, fra le quali quella piemontese sembra occupare una posizione intermedia, meritano di essere ricordate: 1450-1457 per Souvigny e 1486 per il probabile inizio dei lavori a Lione [14].

---

[12] Cfr. A. Venturi, cit., ibidem.

[13] Il lavabo della cappella saluzzese è di un tipo assai diffuso in Francia nel XV secolo. La mensolina, sulla quale è attualmente collocata una statua, era in realtà destinata a sorreggere le ampolle dell'acqua e del vino da usarsi durante la celebrazione della messa. Cfr. R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, Paris, 1927, t. II, pagg. 464-465. Come giustamente ha notato il Vacchetta (cit., pag. 113), la presenza di un lavabo e di un tabernacolo induce a credere che contro il muro di fondo della cappella ci fosse un altare.

[14] La cappella di Souvigny, di cui è noto il nome dell'architetto (cfr. H. Stein, *Jean Poncelet, architecte du Duc de Bourbon et la Chapelle Neuve de Souvigny*, in « Bulletin Monumental », 1920, pagg. 85-99), fu costruita per ospitare la tomba di Carlo I di Borbone e Agnese di Borgogna, opera di Jacques Morel, e non è da escludersi che questi abbia partecipato anche alla decorazione dei muri. Per la datazione della cappella dei Borboni a Lione, cfr. A. Macè, *La chapelle des Bourbons à la cathédrale St. Jean de Lyon*, Lione, 1940-1941, pagg. 76-81. P. Pradel, *Michel Colombe*, Paris, 1953, pag. 72, suppone che ad essa abbiano lavorato, fra il 1493 e il 1496, alcuni allievi di Michel Colombe.

Va da sè tuttavia che l'estensione spaziale e temporale della maniera « flamboyante » non permette di azzardare precisazioni cronologiche o ambientali basate sulla semplice considerazione di un sistema architettonico-decorativo, e che l'accostamento a opere transalpine di analogo carattere è utile soprattutto per dare un'esatta misura dell'originalità di concezione che sta alla base del monumento funerario dei marchesi, pur sottolineandone a un tempo l'appartenenza al medesimo terreno culturale.

Il campo delle ricerche meglio si definisce quando si passi all'analisi di alcuni particolari formali dell'intaglio lapideo, e ai confronti che questi immediatamente propongono con opere di scuola borgognona, rivelando una suggestiva parentela con uno degli aspetti più rilevanti della scultura quattrocentesca francese.

* * *

Minuscoli, ma stupendi esempi di plastica schiettamente borgognona sono infatti, a Saluzzo, le figure di profeti che ornano i capitelli pensili delle volte interne delle nicchie e le mensoline della cornice del lavabo (figg. 4-8, 10-11). Tutte le caratteristiche della scuola vi sono presenti: la vigorosa definizione psicologica dei volti, l'ampio abbondante panneggiare delle vesti di spesso e morbido tessuto, le minute, attente annotazioni naturalistiche, la larga sicura costruzione della figura umana.

Collocati nella scomoda, poco nobile posizione di sostegno che il gusto medioevale ama spesso affidare a immagini bizzarre e grottesche, gli illustri personaggi conservano qui quell'austera dignità che soltanto gli artisti educati ai principi sluteriani riescono a conferire alla più modesta figuretta ornamentale; e l'implacabile realismo che scava, nei volti vetusti, i solchi profondi delle rughe, nel grottesco non sconfina mai, per un rispetto dell'umano che ama raffigurare, ma non sfigurare.

Anche troppo ovvio sarebbe, tanto per il tema iconografico quanto per l'ascendenza stilistica, il rinvio ai profeti sluteriani del Pozzo di Mosè; e, inoltre, troppo generico, per un palese scarto cronologico, che colloca le sculture piemontesi a una distanza di parecchi decenni dal grande caposcuola.

I riferimenti si fanno più pregnanti, le analogie più persuasive con opere già alquanto inoltrate nel secolo: con le statue reggimensola nella cappella dei Borboni a Cluny, ad esempio, la cui datazione, 1465-75, straordinariamente concorda con l'indicazione documentaria che dà l'opera plastica saluzzese come « in fieri » nel 1474. Anch'esse rappresentano figure di Profeti;

ma il loro stato di conservazione è purtroppo tale da rendere molto difficile una sicura valutazione qualitativa (figg. 12-13). Esse sembrano meno vitali di quelle saluzzesi, di una fattura meno sciolta e più convenzionale, e tuttavia ad esse molto vicine per l'impostazione dei corpi, la trattazione dei panneggi e dei volti, con le sopracciglia sbalzate e sottilmente incise, che si arcuano fino agli zigomi e i bulbi oculari leggermente sporgenti, la ricerca di una nota pittoresca nei copricapo vari e accuratamente descritti.

H. David, nel definire « veri discendenti di Sluter » i Profeti di Cluny, li ha anche persuasivamente ascritti alla cerchia di Antoine Le Moiturier [15], che è ormai concordemente considerato uno dei più significativi rappresentanti della scuola borgognona, sebbene alcuni momenti della sua carriera restino oscuri e parecchie attribuzioni alla sua mano siano ancora discusse [16].

Nato ad Avignone nel 1425 circa, A. Le Moiturier si educa alla scuola di Jacques Morel, suo zio, e gli è probabilmente accanto quando questi, fra il 1448 e il 1453, esegue nella Chapelle Neuve della chiesa di St. Pierre et Paul a Souvigny la tomba di Carlo I di Borbone e di Agnese di Borgogna [17]. Fra il 1461 e il 1463 la sua presenza è documentata a St. Antoine-en-Viennois, nel Delfinato, dove, in quegli anni, si lavorava alla costruzione della facciata della cattedrale. Anticipando di parecchi anni il suo arrivo colà, gli si attribuisce il portale centrale — e certo le deliziose figure di Profeti che ne ornano la volta cuspidata (fig. 9) sembrano l'opera di un artista

[15] H. DAVID, *Les Bourbons et l'art slutérien au XV siècle*, in « Annales du Midi », 1936, t. 48, pagg. 337-362. Lo studioso ritiene che le mensole ornate da figure di Profeti siano una delle formule proprie della scuola sluteriana, e ne scorge il prototipo, sulle tracce di J. SQUILBECK, *Les sculptures de l'ancienne maison échevinale de Malines*, in « Revue belge d'archéologie e d'histoire de l'art », 1935, pagg. 329-333, nella mensola di Jean van Mansdale, detto Keldermans, a Malines, che Sluter potrebbe aver visto durante il soggiorno in Belgio anteriore alla sua venuta a Digione.

[16] La personalità di A. Le Moiturier non è stata finora oggetto di studi specifici approfonditi. Per una scheda aggiornata sull'artista si rinvia a M. AUBERT, *Musée du Louvre: Description raisonnée des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps Modernes*, t. I, Moyen Age, Paris, 1950, pag. 244.

[17] Jacques Morel, nato a Lione nell'ultimo quarto del XIV secolo, è noto soprattutto come il diffusore dei modi borgognoni nella Francia meridionale. Iniziò la sua carriera a Lione, dove nel 1418 eseguì, nella cattedrale, la tomba del Cardinale di Saluzzo (distrutta nel 1542). Fu poi a Avignone, Tolosa, Béziers, Montpellier, indi a Souvigny, e infine a Anger, chiamatovi per l'erezione della tomba di Renato d'Angiò, anch'essa scomparsa. Ivi morì nel 1459. Abbastanza ricca, ma frammentaria, la bibliografia su questo artista. Si veda in particolare: L. COURAJOD, *J. Morel sculpteur bourguignon du XV siècle*, in « Gazette Archéologique », X, 1885, pagg. 236-255; Abbé REQUIN, *J. Morel et son neveu A. Le Moiturier*, Paris, 1890; H. STEIN, *Les Morel architectes*, in « Le Moyen Age », 1910, XIV, pagg. 235-239; H. DROUOT, *J. Morel et l'école de Bourgogne*, in « Questions et Documents d'histoire de Bourgogne », Dijon, 1930, pagg. 1-34; M. DE. BEVOTTE, *La sculpture à la fin de la période gothique dans la région de Toulouse, d'Albi et le Rodez*, Paris, 1936.

che ha conosciuto Sluter attraverso l'interpretazione tenera e aggraziata di J. Morel [18]. Ci troveremmo dunque di fronte alla prima fase dello stile dello scultore, il quale raggiunge soltanto in seguito una più personale maturità espressiva, quando, chiamato a Digione nel 1465 a terminare la tomba di Jean-sans-Peur, più direttamente conosce e rivive l'insegnamento sluteriano, traendone una più vigorosa forza plastica e un realismo più autentico di quello trasmessogli dallo zio, sempre leggermente velato da una punta di edonismo formale. Questo almeno è quanto possiamo dedurre dai pochi pezzi autografi di Le Moiturier conservati intatti nella tomba digionese: i volti dei « gisants », ritratti di stretta discendenza sluteriana, con una nota di raffinatezza in più che rivela operante l'insegnamento di J. Morel, e le mani, di una bellezza che sta veramente ai limiti tra l'aderenza al vero e l'idealizzazione (figg. 14-15). Si vorrebbe poterne desumere un criterio sicuro per discernere poi, nelle figure dei « pleurants », la mano dell'artista da quella di Jean de la Huerta, che vi lavorò per primo: ma l'intervento di « maître Anthoinet » si limita probabilmente a un'opera di rifinitura, a ritocchi abili, che conferiscono al corteo funebre un aspetto unitario, mascherando la collaborazione e rendendo impossibile qualsiasi distinzione [19]. Un'attribuzione, tuttavia, è stata proposta e sembra convincente: il chierichetto della coll. Percy Moore Turner (ora restituito alla tomba da cui proveniva) è considerato da P. Quarré di mano di Le Moiturier [20], e certo la squisita

---

[18] L'attribuzione è di J. J. Marquet de Vasselot, *Deux œuvres d'A. Le Moiturier*, in « Fondation E. Piot. Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », t. III, Paris, 1896, pagg. 247-257, ed è ripresa da M. Reymond, *Caractère italien de la façade de St. Anthoine-en-Viennois (Isère) et sculptures de Le Moiturier*, in « Bulletin de l'Académie delphinale », 1896, pagg. 77-88, e dall'Abbé Brune, *Les sculptures et les peintures de l'eglise St. Anthoine-en-Viennois*, in « Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Departements », 1898, pagg. 453-461. Essa fa seguito alla pubblicazione, da parte di A. Chabeuf, *J. de la Huerta, A. Le Moiturier et le tombeau de Jean-sans-Peur*, in « Mémoires de l'Académie de Dijon », 1890-1891, 2, II série, pagg. 141-271, dei documenti relativi al soggiorno dell'artista a St. Anthoine. Per notizie storiche sulla cattedrale e un'ampia documentazione fotografica, cfr. Dom H. Dijon, *L'église abbatiale de St. Anthoine-en-Viennois*, Grenoble-Paris, 1902.

[19] Commessa a Jean de la Huerta, detto Daroca, aragonese, nel 1443, la tomba era già in parte scolpita quando costui abbandonò improvvisamente i lavori nel 1462. I documenti, pubblicati da A. Chabeuf, cit. (ove trovasi anche una ricostruzione analitica della storia dell'esecuzione della tomba), sembrano provare che gli angeli che reggono l'elmo e lo scudo dietro il capo dei « gisants » sono dello scultore aragonese, e che anche i « pleurants » erano quasi terminati all'arrivo di Le Moiturier. Le peripezie subite dalla tomba durante la Rivoluzione, la distruzione dei corpi dei « gisants » (interamente rifatti nel secolo scorso) non facilitano certo lo studio dell'opera.

[20] Cfr. P. Quarré, *Le couple d'enfants de chœur du tombeau de Jean-sans-Peur*, in « Bulletin Monumental », 1947, t. CV, pagg. 27-39.

qualità della fattura ben concorda con quella dei volti dei « gisants ». La tomba è terminata nel 1469, e a partire da questa data l'attività del maestro entra nel dominio delle ipotesi: i documenti sembrano provare che egli stabilì a Digione la propria dimora fino al 1494, ma qui non vi è traccia di alcuna sua opera. È stata tuttavia ascritta a questi suo periodo digionese, e datata fra il 1470 e il 1480, la statua orante di Thomas de Plaine (Parigi, Louvre)[21] (fig. 16). L'attribuzione è da ritenersi valida — anche se è accolta generalmente con riserva dalla critica francese, per la mancanza assoluta di prove documentarie — perchè il volto virile presenta gli stessi caratteri formali e una tenuta stilistica identica a quella del ritratto di Jean-sans-Peur, e la resa del panneggio richiama da vicino, nelle superfici larghe, rilevate in eleganti pieghe curvilinee e animate da delicati effetti chiaroscurali, quella delle vesti dei Profeti di S. Antoine-en-Viennois. Con la statua del Louvre, e un altrettanto probabile St. Bernard della chiesa di Fontaine-les-Dijon[22] (fig. 18), si esaurisce il catalogo delle opere che con una certa sicurezza possono essere considerate di A. Le Moiturier[23]; ed è invero un catalogo troppo esiguo per restituire alla figura di questo scultore il rilievo che dovette valergli una posizione di caposcuola fra i contemporanei e che indusse Michel Colombe a definirlo « souverain tailheur d'images »[24]. Esso tuttavia è sufficiente a mettere in luce i tratti essenziali di un linguaggio modulato sul duplice tono del vigore espressivo e della preziosità formale, che ha senza dubbio esercitato una grande influenza sulla scultura borgognona della seconda metà del secolo.

---

[21] Cfr. Abbé Brune, cit., la cui proposta è accolta da P. Vitry, *Une acquisition récente du Musée du Louvre: la statue de Thomas de Plaine*, in « Revue de l'art ancien et moderne », t. XXLIX, 1921, pagg. 132-134, e da M. Aubert, cit., pagg. 245-247, con la riserva di cui si è detto.

[22] H. David, *De Sluter à Sambin. Essai critique sur la sculpture et le décor monumental en Bourgogne au XV et au XVI siècles*, Paris, 1932, pagg. 104-108.

[23] Gli è stata anche ripetutamente attribuita, sebbene con riserva, la tomba di Philippe Pot, proveniente dall'Abbazia di Citeaux, ora al Louvre. Si è anzi tentato, sulla base di complessi riferimenti cronologici, di colmare con quest'opera di indiscutibile impegno l'inspiegabile, quasi totale silenzio dell'artista durante il suo lungo soggiorno digionese al termine della tomba ducale. Tuttavia l'attribuzione mi pare stilisticamente insostenibile, per la completa mancanza di elementi che rivelino un qualsiasi legame con le opere note di Le Moiturier. La geniale innovazione iconografica si accompagna d'altronde, nella tomba in questione, a una fattura alquanto pesante e sommaria, a una ricerca di facili effetti drammatici mediante l'uso di densi e violenti contrasti chiaroscurali che lasciano perplessi, e che in ogni caso mal si adattano alla personalità di Le Moiturier, che non è tanto quella di un innovatore quanto piuttosto di un interprete acuto e sensibile di una tradizione figurativa. Per l'iconografia e le vicende attributive della tomba cfr. l'ottima scheda nel Catalogo a cura di M. Aubert, cit., pagg. 241-245, ove trovasi anche la riproduzione, fig. 355.

[24] Cfr. P. Pradel, cit., pag. 27.

È in questo clima che si collocano i profeti saluzzesi: se si osserva l'acutezza di caratterizzazione espressiva, pur nell'equilibrio formale, la freschezza e precisione dei particolari nelle vesti, nei capelli e soprattutto nelle mani, non si può fare a meno di pensare direttamente alle figure di Thomas de Plaine, del St. Bernard, dei « gisants » digionesi, e alle più sottili e raffinate cadenze dei giovanili profeti di St. Antoine-en-Viennois. C'è dei primi, a Saluzzo, il modellato sicuro e carnoso dei volti, il realismo autentico che non idealizza il ritratto « aulico » così come non deforma, con un eccesso di caratterizzazione, il ritratto « psicologico »; c'è dei secondi il vario e studiato atteggiarsi dei gesti; e se, nelle figure piemontesi, il panneggio delle vesti si dispone in linee meno fluenti e musicali, la luce vi si posa con effetti molto simili di misurato luminismo. E ci sono le mani, affusolate, bellissime, che direttamente rimandano, e non soltanto per l'identico modulo formale, ma per la tenuta qualitativa, ai nobili « gisants » digionesi. C'è infine, approfondita e ormai completamente assorbita in una visione rigorosamente plastica, la lezione di J. Morel, nel gusto squisito di certe annotazioni, come la chioma a ciocche della giovane Sibilla (fig. 7), finemente cesellata e preziosa come un gioiello, i ricami delle vesti, gli ornamenti di pelliccia, il fermaglio del libro che trattiene una pagina già in parte sfogliata (fig. 4), come si trova, con altrettanta naturalezza, nel St. Bernard di Fontaine-les-Dijon (fig. 18).

Simili annotazioni ritroviamo, con un che, però, di troppo lezioso e insistito, nella « Vierge Bulliot » del Museo di Autun, il capolavoro della produzione di un atelier che da Le Moiturier, o da un suo stretto collaboratore, ha preso l'avvio [25]: opera certo assai suggestiva e non troppo lontana dai Profeti piemontesi — la tipologia del volto femminile è anzi molto simile a quella della giovane Sibilla — ma meno coerentemente risolta sul piano formale.

Sicchè ancora una volta, e già lo si è constatato a proposito dei Profeti di Cluny, troviamo a Saluzzo, al confronto con lavori di scuola, un'espressione più controllata e originale, che soltanto nelle opere del maestro sembra trovare un'esatta corrispondenza.

Ancora ad Autun rimanda un altro particolare della decorazione saluzzese, gli angeli reggiscudo del Tabernacolo della Spina (fig. 19), la cui considerazione è stata lasciata a parte, perchè una certa differenza, nella maniera e nella qualità, induce a credere che essi non siano della stessa mano

[25] Cfr. H. David, *De Sluter à Sambin, ecc.*, cit., pagg. 225-242.

che ha eseguito i Profeti. Fratelli apteri, nel volto d'una bellezza alquanto convenzionale e inespressiva, di un angelo (forse originariamente reggicroce) del Museo di Autun (fig. 17), essi ne rivestono la stessa tunica a pieghe fitte e spezzate, dense di violenti effetti chiaroscurali.

Il tema degli angioli, così caro alla scuola borgognona, ha avuto, nell'ambito di Le Moiturier, una sola realizzazione veramente felice: i poetici, teneri puttini dal corpo d'uccello della chiesa di St. Maurice a Vienne, che pare lecito considerare opera di un collaboratore del maestro durante il suo soggiorno a St. Antoine-en-Viennois: e dei quali un ricordo, ma lontano e più che altro tipologico, è ancora presente negli angeli del tabernacolo di Saluzzo [26].

Mi pare che la qualità di quest'ultimo confronto, che a Le Moiturier riconduce soltanto per vie traverse e di meno lampante evidenza, sottolinei, caso mai fosse ancora necessario, come il discorso sui Profeti dei capitelli pensili coinvolga invece la sostanza stessa dell'arte del maestro, inducendo, in modo anche troppo seducente, alla tentazione di arricchirne il catalogo con un episodio saluzzese. Che, ovviamente, non si limiterebbe ai soli particolari figurativi, ma implicherebbe tutto l'insieme decorativo della cappella (eccezion fatta per gli angeli del Tabernacolo della Spina), e verrebbe a costituire, in definitiva, l'opera più completa e impegnativa di questo artista, il cui silenzio quasi totale dopo il 1470, proprio nel momento della piena maturità, è per lo meno sorprendente.

* * *

Spontaneamente si ripensa, a questo punto, alla già segnalata affinità fra il sistema architettonico-decorativo della cappella saluzzese e di quella in cui, a Souvigny, Jacques Morel eseguiva la tomba di Carlo I di Borbone e di Agnese di Borgogna, mettendo forse mano alla decorazione stessa dei muri sotto gli occhi attenti del nipote [27].

---

[26] Sono state indicate come di artista sluteriano le sculture delle porte laterali della facciata della chiesa; cfr. A. Kleinclausz, *L'art bourguignon dans la vallée du Rhône*, in « Annales de Bourgogne », 1929, t. I, pagg. 11-26. Mi pare che per gli angioletti rivestiti di ali del portale di sinistra l'accostamento alla cerchia di Le Moiturier sia necessario. Segnalo inoltre, sul muro interno della facciata, la presenza di angioli e profeti reggimensola che ricordano tanto i personaggi di Cluny quanto quelli di Saluzzo. Per notizie storiche sulla chiesa di St. Maurice a Vienne, e per le riproduzioni, cfr. L. Begule, *L'église St. Maurice, ancienne cathédrale de Vienne*, Lyon, 1914.

[27] Cfr. nota 14.

E si pensa, d'altro canto, all'influenza, non ancora del tutto chiarita, esercitata da Le Moiturier su Michel Colombe e alla parentela, già rilevata anche questa, fra l'intaglio saluzzese e quello della cappella dei Borboni a Lione, opera dovuta probabilmente in parte ad allievi di Michel Colombe; e alla originale soluzione data alla cornice delle nicchie a Saluzzo, che sembra voler simulare, nel suo estendersi fino al soffitto, la facciata di una chiesa, che si ritrova tale e quale a coronamento della Pietà di Solesmes, sempre all'ambito di Michel Colombe persuasivamente ricondotta. Si pensa ancora, per associazione di idee, alla piccola statua orante di Giovanni II di Borbone (Baltimora, U.S.A., Walters Art Gallery) attribuita da P. Pradel a Michel Colombe sotto l'influsso diretto di Le Moiturier, che ricorda, in certi particolari [28], i profeti saluzzesi.

C'è ancora, a far riflettere, la coincidenza cronologica del viaggio di Ludovico I marchese di Saluzzo a Lione nel 1463 [29], anno in cui l'autore della tomba di Jean-sans-Peur lavorava ancora a St. Antoine-en-Viennois, a Lione vicinissimo anche per un viaggiatore del XV secolo. Viaggio che fu forse proprio, come già pensava il Vacchetta [30], per cercare in Francia un artista disposto ad impegnarsi nell'esecuzione della cappella marchionale: e in questo caso non è strano che il marchese sia giunto fino a Le Moiturier, poichè la sua famiglia era già stata in rapporto con il maestro di questi, che aveva eseguito a Lione, nel 1418, la tomba del Cardinale di Saluzzo [31]. C'è infine la dichiarazione dello stesso Le Moiturier, durante il suo soggiorno digionese [32], d'essere costretto a lavorare « maintes fois bien loing » e di dover andare « sur les champs en loingtains pays hors ceste ville », che ben potrebbe riferirsi a ripetuti viaggi a Saluzzo per accudire a un'opera il cui lentissimo procedere sarebbe dunque spiegato con la lontana residenza dell'artista.

Non si vuole conferire a queste ultime considerazioni schiettamente storiche un valore determinante, ma ci si sente in dovere di elencarle, quasi

---

[28] Per l'attribuzione e la riproduzione cfr. P. Pradel, cit., pagg. 26-27, ove sono anche ampiamente trattati i problemi relativi ad una componente borgognona nella formazione di Michel Colombe (pagg. 23-31) e alla Pietà di Solesmes (pagg. 32-37). Colpisce, nella cornice di quest'ultima, al confronto con quella saluzzese, la presenza di elementi « italianizzanti » (le lesene a candelabra), che però si spiegano con la datazione alquanto posteriore, 1496.

[29] Cfr. D. Muletti, cit., t. V, pag. 105.

[30] G. Vacchetta, cit., pag. 41.

[31] Il Cardinale Amedeo di Saluzzo, figlio di Federico, marchese di Saluzzo e di Beatrice di Ginevra, morì a Vienne nel 1420.

[32] Cfr. A. Chabeuf, cit., pag. 207 (documento del 1488) e pag. 208 (documento del 1494).

a conforto di un'ipotesi attributiva condotta su un campo di confronti stilistici irrimediabilmente ristretto, e tuttavia troppo suggestiva per non essere difesa con tutti i mezzi leciti.

D'altro canto, la supposizione di un Le Moiturier che elabora il progetto per la cappella nel 1463, e compie forse un viaggio fino a Saluzzo per scegliere la pietra e disporne la preparazione, che poi, forse già mentre esegue la tomba dei Duchi a Digione, in ogni caso dal 1470, al termine di questa, lavora periodicamente alla corte saluzzese, ben si adatterebbe a un « opus lapideum iam inchoatum... cissum pluribus retro annis et scindendum usque ad complementum » [33] nel 1474, confermando e conferendo anzi un valore cronologico preciso alla generica affermazione di Ludovico I.

Perchè poi i lavori non siano stati portati a compimento, non è possibile indovinarlo: ma l'artista dovette certo abbandonarli improvvisamente, se affidò ad un allievo il compito di terminare l'esecuzione materiale del tabernacolo (lo prova la già notata fattura alquanto secca e di maniera degli angeli reggiscudo), che pure è la sua invenzione più bella, e forse una delle cose più riuscite di tutta la scultura decorativa « flamboyante »; se tralasciò completamente di scolpire le statuette a tutto tondo, in previsione delle quali aveva inserito, nell'ornato, un certo numero di mensoline, e se non diede neppure inizio alla costruzione della tomba dei marchesi, che avrebbe dovuto costituire, in realtà, il nucleo centrale dell'intero monumento. E su questa mi sia consentito concludere, formulando un'ultima congettura che altro non è, in fondo, se non la logica conseguenza delle osservazioni fin qui condotte. Il tema della tomba, infatti, ha, nel repertorio della scultura borgognona quattrocentesca, un ruolo estremamente importante e un'iconografia quanto mai precisa e definita: è il sarcofago isolato, monumentale, gloriosamente eretto al centro della cappella, così come lo concepirono Claus Sluter per Filippo l'Ardito, Jacques Morel per Carlo I di Borbone, e lo stesso Le Moiturier per Jean-sans-Peur [34]. In qual modo aveva pensato di svolgerle l'artista chiamato alla corte saluzzese? Aveva realmente deciso di abbandonare la formula tradizionale della sua scuola per ritornare a quella, opposta per concezione, del sepolcro sprofondato nella penombra di una nicchia? Questa è la soluzione adottata dagli artisti lombardi; ma già si è detto con quale libertà costoro interpretarono il pro-

---

[33] Cfr. nota 8.

[34] Per un'ampia ricognizione dei monumenti funerari in Borgogna cfr. A. Kleinclausz, *L'art funéraire de Bourgogne au Moyen Age*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1902, gennaio-giugno, pagg. 299-320.

getto primitivo. E a chi conosce il geloso spirito di conservazione per le invenzioni del caposcuola che animava i discendenti di Sluter, riesce difficile crederlo. Senza contare che la cappella saluzzese risulterebbe assai più completa, da un punto di vista strettamente artistico, se il grande vuoto centrale fosse colmato, come a Souvigny, da una tomba di stile sluteriano. Non dimentichiamo, inoltre, che una delle nicchie doveva ospitare il gruppo del Seppellimento di Cristo che Tommaso III aveva portato dalla Francia e che, d'altra parte, la seconda nicchia poteva essere stata destinata ad accogliere un « reposoir » per i riti liturgici della Settimana Santa [35], che certo si sarebbero dovuti compiere nella cappella mortuaria con grande pompa e completezza, a giudicare dall'importanza data nell'atto di fondazione da Ludovico I a tutto il cerimoniale funebre, descritto con dovizia di particolari nel suo svolgimento « processionaliter » e, sia detto per inciso (ancora una volta le parole del marchese sembrano venire incontro alle considerazioni stilistiche), « circa tumulum ».

Terminata, dunque, la cappella sarebbe stata probabilmente l'esempio più straordinario di diretta penetrazione sluteriana in Piemonte [36]; anche incompiuta, essa rimane una delle tappe fondamentali della scultura quattrocentesca in questa regione, che, se raramente può essere definita « piemontese » in base a caratteristiche proprie di un gusto e di una cultura locali, giunge talvolta ad occupare un posto di primo piano nella storia delle grandi correnti figurative transalpine.

---

[35] Sulle origini e la funzione del « reposoir » (che serviva a conservare l'ostia consacrata durante il venerdì Santo), cfr. K. Young, *The Dramatic Association of the Easter Sepulchre*, in « University of Wisconsin Studies in Language and Literature », n. 10, Madison, 1920, pagg. 13-18, e N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*, in « University of Illinois Studies in Language and Literature », 1921, pagg. 49-51.

[36] Un'altra opera di scuola borgognona, da attribuirsi però probabilmente ad artista savoiardo formatosi in ambito sluteriano, è la Deposizione nel Sepolcro della Collegiata di Santa Maria della Scala a Moncalieri, di non molto anteriore alla cappella saluzzese. Cfr. G. Rèpaci Courtois, cit.

Il presente saggio è stato condotto col contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

COSTANZA SEGRE MONTEL

I MANOSCRITTI E I LIBRI A STAMPA DELL'ARCHIVIO CAPITOLARE DI TORINO

Parte II: I LIBRI A STAMPA

Questa serie di schede fa seguito a quella pubblicata sullo scorso numero del Bollettino, relativa ai codici membranacei: se allora l'interesse principale dal materiale esaminato era costituito dal fatto che i manoscritti erano — salvo uno — tutti inediti, ora questo secondo gruppo di opere appare non meno importante, per il carattere di unicità ed estrema rarità che molti dei suoi componenti rivestono. L'archivio possiede infatti un incunabulo, abbastanza raro in quanto uno dei quattro esemplari noti, una rarissima cinquecentina del tipografo torinese P. Paolo Porro, opera unica, di cui si era addirittura persa notizia, ancora una dozzina di cinquecentine, più o meno rare ma tutte assai belle, edite dai tipografi più in vista dell'epoca (la più importante è l'*Harmonidos Ariston*, 4° esemplare esistente), quindi una serie di edizioni seicentesche e settecentesche, di vario pregio, tra cui è compresa una versione francese del *Theatrum Sabaudiae*. Tale ricchezza ed importanza di materiale ulteriormente testimonia l'antico splendore dell'Archivio torinese, e ancora una volta ci fa rimpiangere le vicissitudini che ne hanno decurtato il fondo.

1) *Pontificale Romanum* - Roma, Stefano Plannkt, 1485.

Testo iniziante alla [c. 5], in rosso:

Incipit prima pars. Et / primo de crismandis in / fronte.

Colophon in rosso, alla c. 301v, 2ª colonna:

Explicit Pôtificalis Li/ber. magna diligentia Re/verêdi in xpo patris dni / Augustini Patricij de Pi/colominib'. Epi Pientin / 7 Ilcinen. Ac Venerabi/

lis Viri d̂ni Iohannis /Burckardi. Prepositi et / canonici ecclesie sancti / Florentij Haselacen̂. Ar/gentinen̂. dioceb. Capelle / Sanctissimi d. n. pape Ce/rimoniarû Magistri cor/rect' 7 emêdatus. Impres/sus Rome. opera discreti/viri Magistri Stephani / Plannkt cl'ici Pavavien̂. / dioce6 ei' artis exptissimi / Anno a Nativitate domi/ni. Mccccl xxxv. Indictio/nê. iij. die vero. xx. mensis / Decêbris. Pontificatus / Sanctissimi î xp̂o p̂ris 7 / d̂ni n̂ri d̂ni Innocentij. / divina P̂vidêtia pa. viij. / anno secûdo...

Indice alla c. 302:

Registrum Foliorum huius operis. / Incipit prima / ... Finis.

mm. 335x225 - cc. [302] - 1 c. bianca all'inizio - [*^{4}; a-z, A-N^8, O^{10}] - car. gotico, in rosso e nero, su 2 colonne nel testo, su 4 negli indici (mm. 132 in testo, mm. 102 negli indici) - notazioni musicali - dedica a Innocenzo VIII alle cc. 2-3 - legatura in carta - stato di conservazione buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo; Londra, British Museum; U.S.A., Chapin Library, e Henry E. Huntington Library.

Al nostro esemplare mancano la 1ª c. bianca, la c. 5, cioè la pagina iniziale del testo, e l'ultima c., la 302.

Bibliografia: HAIN, *Repertorium bibliographicum*, London 1895, num. 13285; M. BINGHAM STILLWELL, *Incunabula in American Libraries*, New York 1940, pag. 412; B.M.C., *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, London 1963, IV, pag. 86.

2) *Antifonario* - Torino, Pietro Paolo Porro, 1520.

Frontispizio mancante. Alla c. CXXV v., in basso, colophon in rosso:

Habes candidissime lector. / Antiphonarium dominicarû necnô om/nium feriarium totius anni: mira solertia / ac impêsis Petri pauli de Porris im-/ pressum in Augusta Taurinorû. X Kal. / Martias a partu Virginis. M.CCCCC.XX. / Eustachius de la Porta Cano. Trinitatis / et ecclesie metropolitane Taurinensis / exphonasmis correxit. /

Alla c. CCVIII v., altro colophon in rosso, stampato a triangolo:

Habes Candide lector / Antiphonarium Dominicale: Sanctuariû: / atqu3 Cômune: necnô Hymnariû: cû alijs / quibusdam officijs noviter additis: ma/ximo studio et cura per Eustachium / de la porta. S. Trinitatis Metro/ politane Tau. Ecclesie Cano/nicû castigata. Impressa au/tem proprijs impensis per / Petrû paulû Porrum / Chalcographum in / Augusta Tauri/ norum. M.D./XX. pridie / Kalen. / Junij. / + /

4° (mm. 380x223) - cc. CCXXVI - (a^4); b^4-kkk^4; (l^2) - car. gotico (mm. 87 e mm. 47), in rosso e nero, con iniz. in rosso - notazioni musicali - 18 grandi iniz. su legno (mm. 97x77) e 1 piccola iniz., sempre su legno, (mm. 37x37) - legatura settecentesca in cuoio, abbastanza ben conservata - stato di conservazione relativamente buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

L'esemplare è mutilo all'inizio e alla fine: si apre con la c. V e termina con la CCXXIV, lasciando interrotto il testo. Il confronto con l'*Antifonario* stampato dal Porro nel 1531, a spese di Giovanni Giolito, che ho notato essere una copia, emendata e in qualche caso arricchita, del nostro, e che ci è giunto completo nell'esemplare della Bibl. Reale di Torino, ci permette di ricostruire le parti mancanti. Nell'*Antifonario* del '31, prima della carta V, identica alla corrispondente del volume del Duomo, vi sono 3 carte di testo ed una con il frontispizio: il che combina perfettamente col fatto che l'*Antifonario* del '20 inizia alla carta V con la segnatura « b », e che quindi non può mancare di più di 4 carte, cioè di un duerno. Alla fine il nostro *Antifonario* si interrompe a metà dell'antifona dedicata a S. Nicola da Tolentino, precisamente alle parole « vocem suam a »: nell'*Antifonario* del '31 il testo dell'antifona prosegue ancora per 2 pagine e mezzo, quindi inizia l'ultima antifona del Sanctuarium, dedicata a S. Antonio abate, che il colophon del volume cita specificatamente tra le parti aggiunte da poco, e che perciò non doveva comparire nell'*Antifonario* del '20. A questo dunque mancherebbero — alla fine — soltanto due carte.

Il Porro non curò molto la correttezza del volume: si notano parecchi errori nella scrittura dei numeri, anche se la numerazione procede egualmente regolare, e nell'indicazione delle lettere della segnatura. Vi sono anche molte correzioni, in genere a caratteri neri sui caratteri rossi errati, non solo nel caso di lettere iniziali, ma spesso di intere parole e persino di frasi (v. per es. il titoletto alla c. CXCVIII).

L'alfabeto, a grosse iniziali su legno con soggetti tratti dal Vangelo, fu probabilmente inciso dallo stesso Porro, e fu usato per la prima volta nel Graduale del 1512; poi venne usato anche in altre opere. La qualità è senz'altro notevole. Si noti come il Porro trascuri quasi sempre il valore della lettera e usi invece l'iniziale per il suo soggetto (fig. 1).

Non sono noti altri esemplari di questo *Antifonario*, che è stato ritrovato da me e dal maestro di Cappella don Giuseppe Cerino nel corso dello spoglio del materiale dell'Archivio. Esso non è registrato nel volume di M. Bersano Begey; e non era noto neppure al Vernazza, mentre se ne trova citazione nel Rondolino e in L. Benna.

Il Vernazza, però, a proposito dell'*Antifonario* del '31 (v. *Diz.*, pag. 291), scrive che questo doveva essere la copia di un altro « ad uso dei frati minori: ciò si può riconoscere dal f. 189 dove si legge "In vigilia beati patris

nostri francisci " ». Tale prototipo potrebbe essere l'*Antifonario* del '20, e ciò sia perchè appare chiaro che quello del '31 lo copia, correggendolo e aggiornandolo anche se invertendo l'ordine delle parti, sia soprattutto perchè la posizione del secondo colophon, non al termine di una parte, come il primo, ma a metà del Sanctuarium, immediatamente prima dell'antifona dedicata a S. Francesco, chiamato padre, vuole evidentemente mettere in risalto questo santo. Anche S. Agostino, veramente, è chiamato padre, ma non è posto in evidenza da un colophon. Ora l'*Antifonario* del '31 copiava il testo del suo prototipo tale e quale, dove esso non era errato, ma non aveva ragione (si pensi a chi ne era il committente) di mettere un santo in evidenza particolare sugli altri. Allo stesso modo si può forse pensare che l'*Antifonario* del '20, edito presumibilmente per un convento francescano, ne copiasse un altro di provenienza invece agostiniana.

Il Rondolino, come sempre molto preciso, riconosce nell'*Antifonario* del '31 citato dal Vernazza, un'edizione dell'*Antifonario* del '20.

Bibliografia: G. Vernazza di Freney, *Dizionario dei tipografi e dei principali correttori che operano negli stati sardi di terraferma e più specialmente in Piemonte sino all'anno 1821*, Torino 1859, pagg. 280-294; F. Rondolino, *Il Duomo di Torino*, Torino 1898, pag. 230; Can. Benna, *Gli organi del Duomo torinese*, ne *Il Duomo di Torino*, boll. 1928; M. Bersano Begey, *Le cinquecentine piemontesi: Torino*, Torino 1961, pagg. 12, 485, 487, 493-494.

3) già A 1 - *Clemens non papa - P. Colin - A. Gardano - Ph. Jambe de Fer - P. de La Farge: Harmonidos Ariston*, Lione, Jacopo Moderno, 1548.

Frontispizio con cornice architettonica (su rame?), occupante l'intera pagina:

Harmonidos / Ariston / Tricolon, Ogdoameron. / In quo habentur. / Liturgiae, vel Missaè tres, celeri/bus, ac volubilibus numeris. / Moduli Duo tetraphoni Sive quatuor vocum. / Pentaphonos unus. Aut quinque vocum. / Hexaphonos alter. Id est Sex vocum. / Parthenicû unû Psalma. Quod est Magnificat. /

Al fondo della pagina giglio di Francia, indi:

Lugduni .M.CCCCC.XLVIII. /

In fine, a c. 42v:

impressum Lugduni per Jacobum Modernum. / anno Domini. / M.D.XLVIII. /

Più sotto incisione xilografica, poi:

cum gratia & privilegio. /

mm. 405x265 - cc. 42 (con numerazione parzialmente errata) - A^4, B^6 - G^6, H^2 - car. gotico, romano - notazioni musicali - iniziali xilografiche (mm. 124x103, 45x45, 40x40, 55x55, 50x58, 23x23) - legatura ottocentesca in cartone e carta - stato di conservazione abbastanza buono.

Esemplari: Colonia, Universitäts- und Stadtsbibliothek; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek; Parigi, Bibl. Priv. di Geneviève Thibault; Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Il frontispizio del volume è racchiuso entro una complessa cornice architettonica, mutila, in alto a destra, di un'ampia porzione, corrispondente al taglio di una iniziale alla c. 1v. Il timpano, con cui culmina la costruzione, e che è sostenuto lateralmente da 2 busti-cariatidi, porta una figura allegorica femminile bendata con bilance in mano (Giustizia? Fortuna?). In basso, al di sotto del giglio di Francia e della data, compare un medaglione con l'effigie di un re (fig. 2). L'incisione, forse su rame, è di buona fattura.

Alla c. 42v appare un'altra incisione, raffigurante due putti che reggono uno stemma con il giglio di Francia, mentre due angiolini si librano al di sopra. Una mano piuttosto incerta ha ricopiato parzialmente a penna la scena, ed ha apposto una firma: « Simonis Ballochi Scallengii », la stessa che compare anche nel frontispizio (« Simonis Ballochi »).

All'interno del volume vi sono molte belle iniziali a xilografia, con decorazione assai variata. Il corpo della lettera è in genere formato da elementi vegetali e racchiude al suo interno girari decorativi, pianticelle con frutta, vasi fioriti, talvolta teste di guerriero, scene o personaggi biblici, animali in posa araldica, puttini negli atteggiamenti più disparati, stemmi col giglio di Francia ecc. Vi sono anche delle elegantissime iniziali calligrafiche (figg. 3 e 4).

La numerazione presenta degli errori alle cc. 37 e 38, ove sono stampati rispettivamente i numeri 79 e 47. Anche gli altri esemplari dovrebbero avere lo stesso difetto.

Il volume è discretamente conservato, e, salvo qualche piccolo strappo e il taglio alla c. 1v, non presenta grossi danni. È stato già restaurato con cura in passato. È completo.

La raccolta dovette avere gran fortuna ai suoi suoi tempi, poichè questa dal '48 è la 3ª edizione. Delle due precedenti non rimangono attualmente che pochissimi esemplari (dell'edizione del 1546 dovrebbe esserci, se non è andata distrutta, una copia a Königsberg — ora Kalinigrad —, Stadt- und Universitätsbibliothek, dell'edizione del 1547, due

esemplari alla Nazionale di Parigi e due alla Bibl. Mazarino (comunicaz. di S. F. Pogue).

Bibliografia: P. SUCCIO, *Inventario della Musica esistente negli Archivi dell'Ill.mo e Rev.mo Capitolo Metropolitano di Torino*, Torino 23 dicembre 1882, pagg. 5 e 55; R. EITNER, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten*, Leipzig 1900 e ss., VII (1902), pag. 13; R.I.S.M., *Répertoire International des Sources Musicales*, Recueils imprimés, XVI^e-XVII^e siècles, München-Duisburg 1960, pagg. 159 e 163.

4) già A 6 - *P. Luigi da Palestrina: Primo libro delle Messe*, Roma, Valerio Dorico e Luigi, fratelli, 1554.

Frontispizio entro riquadro a xilografia, occupante l'intera pagina:

Ioannis Petri / Loysii Praenestini in basilica / S. Petri de urbe capellae / Magistri. / Missarum Liber Primus. /

mm. 410x275 c. - [cc. 90] - A^8 - L^8, (M^2?) - car. gotico, romano - notazioni musicali - iniziali xilografiche (mm. 129x104, 60x53, 44x42, 35x32) - lettera dedicatoria al papa sul retro del frontispizio - legatura in pergamena, sciupata - stato di conservazione non troppo buono.

Esemplari: Firenze, Bibl. Magliabechiana; Pesaro, Archivio della Cattedrale; Roma, Bibl. dell'Accademia di S. Cecilia; Bologna, Bibl. del Museo Musicale; Cambrai, Bibl. Municipale, n. 18; Vienna, Bibl. di Corte, ora Bibl. Nazionale; Torino, Archivio capitolare del Duomo.

Il frontispizio del volume è costituito da una cornice assai ricca, a xilografia, con strumenti musicali e partiture su 3 lati della pagina, e 3 scenette nella parte inferiore. Di queste le laterali raffigurano un concerto campestre eseguito da ninfe e fauni, mentre quella centrale, con Pegaso che sale la costa ripida di un monte coperto d'alloro, e il motto « Invia virtuti nulla est via », costituisce la marca tipografica dell'editore. Il centro della pagina, sotto il titolo del volume, è occupato da un ampio riquadro raffigurante il musicista in atto di offrire il suo libro di Messe al Papa (Giulio III) (fig. 5). È stata ritagliata, in alto, la parte centrale della cornice, dove doveva essere indicata la data di stampa, e tale mancanza è già segnalata dal Succio. Sul retro del frontispizio, di conseguenza, risulta frammentaria l'intestazione che precede la dedica al papa: « IULI / IO / FOELICITATEM ».

Il volume consta attualmente di 88 cc. non numerate: manca certamente l'ultimo foglio, a detta del Succio addirittura le ultime 4 pagine (cioè 2 carte?). La data di edizione, non più ricavabile dall'esemplare, si ricostruisce in base ai repertori.

Le iniziali all'interno del volume sono molto interessanti: contengono elementi vegetali, puttini, scene sacre, ritratti del papa, ma, ciò che è più curioso, presentano straordinarie affinità — che del resto si estendono anche al formato del libro e al tipo di stampa — con le iniziali, sia decorate che calligrafiche, dell'*Harmonidos Ariston* (Lione, Jacopo Moderno, 1548, v. scheda n. 3). Si potrebbe supporre il caso di rapporti tra tipografi diversi, con vendita o passaggio di legni incisi, o, più facilmente, di un'imitazione abbastanza fedele della decorazione usata da un certo editore. La qualità delle iniziali è comunque assai alta anche in questo volume, come lo è del resto nel notevolissimo frontespizio.

L'esemplare — non troppo ben conservato — era stato in passato accuratamente restaurato: tra le cc. 22 e 24, al posto di una mancante, è stata inserita una carta bianca.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 6; R. Eitner, cit., VII, pag. 296; C. Sartori, *Dizionario degli editori musicali italiani - Tipografi, incisori, librai-editori*, Firenze 1958, pagg. 63-64; G. Grove, *Dictionary of Music and Musicians*, London 1954-55, VI (1954), pagg. 506-525, con bibliografia.

5) già A 3 - *C. De Sermisy* (*Claudin*) - *P. Cadeac* - *P. Colin* - *M. Sohier* - *S. De Bonefont* - *I. Guyon* - *P. Manchincourt: Messe*, Parigi, Nicolas de Chemin, 1556.

Frontispizio ad inizio di ogni composizione, con incisione su rame di due tipi diversi; 1° frontispizio:

Missa / cum quatuor vocibus, / Ad imitationem moduli Ab initio, condita. / Nunc primum in lucem edita. / Auctore D. Claudio De Sermisy / Regio Symphoniacorum ordini praefecto: & in regali parisiensis / palatii Sacello canonico. /

Indi incisione di tipo A (mm. 165x99), e:

Parisiis, / Ex typographia Nicolai du Chemin, sub insigni Gryphonis argentei, / via ad D. Ioannem Lateranensem. Die XXV. mensis Aprilis, / M.D.LVI. / Cum privilegio Regis, ad decennium. /

2° frontispizio:

Missa / cum quatuor vocibus, / Ad imitationem moduli Alma redemptoris, / condita. Nunc primum in lucem edita. / Auctore D. Petro Cadeac, / pueris Symphoniacis Ecclesiae Auscensis, praefecto. /

Indi incisione di tipo B (mm. 142x99), come per tutti i rimanenti frontispizi, e:

Parisiis, / Ex typographia ... ecc. Die VI mensis Iunij. /M.D.LVI. / ... ecc.

Ogni composizione ha una data differente, pur sempre nell'anno 1556: in ordine cronologico 25 aprile, 22 maggio, 6 giugno, 20 giugno, 4 luglio, 11 luglio, 24 luglio, 12 agosto, 20 agosto, 5 settembre.

mm. 473x311 - [cc. 148] - C^8, D^6; G^8, H^6; a^6, b^6; AA^8, BB^8; CC^{10}; DD^6, EE^6; $\%^8$, $\%\%^8$; $\%\%\%^8$, $\%\%\%\%^6$; c^6, d^6; e^8, f^6; F^6? (mancano F_1, F_2, F_6); B^8? (mancano B_1 e B_8) - car. romano - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 60x60, 28x28) - legatura in cuoio impresso, forse originale - stato di conservazione abbastanza buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Il volume consta di più composizioni, ciascuna col suo frontispizio. Non mi è riuscito di accertare se la raccolta sia nata veramente così, oppure se sia stata formata arbitrariamente, legando insieme pezzi vari.

L'incisione che ho denominato di tipo A, e che orna il 1° frontispizio del volume, altro non è che lo stemma e il motto dell'editore (una Y con le parole « lata arcta via, poenam gloriam elige »), racchiuso in una cornice a semplice decorazione vegetale. Non ha alcun valore artistico. L'incisione invece di tipo B, che si trova su tutte le altre testate, è costituita da un riquadro contenente al centro lo stemma e il motto dell'editore, e tutt'intorno Cristo in Maestà tra due angeli musicanti, le statue di Mercurio e Apollo e un gruppo di cantori di fronte ad uno spartito di musica. La qualità in questo caso è piuttosto notevole (fig. 6).

Il volume consta attualmente di 143 cc., ed è mutilo alla fine, ma ricostruendo, in base alla segnatura, le carte mancanti, doveva avere in origine almeno 148 cc. Ora i fogli sono cuciti a quaderni, ma si tratta certo di una ricomposizione dovuta al restauro, poichè le lettere della segnatura indicano un altro raggruppamento dei fogli.

Le iniziali contenute all'interno del volume sono tutte piuttosto interessanti e si svolgono su due serie. La serie maggiore ha per lo più decorazioni a grottesca, o scene bibliche, assai belle. La serie minore invece soltanto piccoli tralci vegetali. È curioso notare come alcune iniziali della serie maggiore, e precisamente quelle con decorazione a grottesca (per es. la A coi due elfi, il mostro alato e la testina femminile, la B col puttino a cavallo di un caprone, la S col fauno che suona il corno, la F con la ninfa nuda seduta in groppa al cane, ed altre), siano identiche o quasi a quelle usate da Le Roy e Ballard nei loro volumi (schede n. 6, 7 e 9). Si potrebbe quasi pensare ad una derivazione di un editore dall'altro (Le Roy e Ballard da Nicolas de Chemin), se una piccola differenza nell'iniziale S non ci facesse preferire un'altra ipotesi: dato che nei libri di Le Roy e Ballard il fauno tiene in mano uno stendardo ove è raffigurata una figuretta nuda sdraiata (fig. 11) mentre qui vi compare lo stemma

di Nicolas, cioè la Y, è probabile che entrambi gli editori abbiano acquistato l'alfabeto dello stesso incisore, facendolo però distinguere in qualche parte.

La legatura in cuoio, antica se non originale, e restaurata accuratamente come tutto il volume, porta bei motivi decorativi impressi in oro, una Madonna col bambino entro cornice floreale, con la scritta: « Rev. Cap. / Col. Mont. ». Sul retro del suo piatto anteriore è incollato un foglio, disegnato e dipinto a mano, con uno stemma contenente un agnello, entro corona di lauro, e la scritta, anch'essa incorniciata: « Anthoine Daumouche du pais du Maine, / en France, et de Ceans chanoine, / M'a faict porter de Paris en ce lieu / et m'a dône au service de Dieu / Aemit Parisiis 1558 ».

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 5; R. Eitner, II (1900), pag. 415.

6) già A 4 - *J. Arcadet - Jacquet - J. Maillard - N. De Marle - Cl. Goudimel - D. Leschenet - P. Cadeac - P. Certon - C. De Sermisy (Claudin) - Feuin - C. Festa - Carpentras: Messe, Cantici della Vergine, Lamentazioni di Geremia*, Parigi, Adriano Le Roy e Roberto Ballard, 1557.

Frontispizio ad inizio di ogni composizione, sempre con le stesse incisioni. 1° frontispizio: testata su rame (mm. 42x260), indi:

Missae / tres Iacobo Arcadet / Regio musico, & illustriss. Cardinalis à Lotharingia sacello praefecto / auctore, nunc primum in lucem aeditae, cum quatuor / & quinque vocibus, ad imitationem / modulorum / Noe Noe. - 4 - Io. Mouton. / Ave regina coelorum. - 5 - And. de silva. / Missa vulgaris beatae virginis. - 4 - /

Seconda incisione su rame (mm. 145x130), e:

Lutetiae. / Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis Typographos, / in vico Sancti Ioannis Bellovacensis, sub intersignio / divae Genovefes. / 1557. / Cum privilegio Regis, ad decennium. /

Alla c. 44v, come alla fine di tutte le composizioni del volume, lettera del re accordante all'editore il permesso di stampa.

mm. 502x325 - cc. 44+16+16+8+8+26+22 [tot. 140] - A^8-E^8, F^4; A^8-B^8; A^8-B^8; A^8; A^8; A^8-B^8, C^6, D^4; A^8-B^8, C^6; - car. romano - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 57x57, 42x34, 30x30) - a c. 2 della 1ª composizione lettera dedicatoria dell'editore Le Roy al cardinale Carlo di Lotaringia - legatura in cuoio impresso - stato di conservazione ottimo.

Esemplari:

Lamentazioni di Geremia: Vienna. Oesterreichische Nationalbibliothek; Praga, Dipartimento musicale del Museo Nazionale; Augsburg, Staats-

und Stadtbibliothek; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek; Regensburg, Proskesche Musikbibliothek; Uppsala, Universitetsbiblioteket.

Cantici della Vergine: Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek; Praga, Dipartimento musicale del Museo Nazionale; Augusburg, Staats- und Stadtbibliothek; Monaco, Bayerische Staatsbibliothek; Regensburg, Proskesche Musikbibliothek; Milano, Bibl. del Conservatorio; Roma, Bibl. dell'Accademia di S. Cecilia; Uppsala, Universitetsbibliothek.

Lamentazioni + Cantici + Messe: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Il volume contiene più composizioni, ciascuna col suo frontispizio, ma la raccolta è stata in questo caso formata arbitrariamente dal legatore. Consta probabilmente di 3 nuclei, i Cantici della Vergine, le Lamentazioni di Geremia e le Messe. Dei primi due ho trovato documentazione nel R.I.S.M., e posso quindi citarne gli esemplari, delle Messe invece non so nulla. Do tuttavia una scheda unica, in quanto mi sono prefissa di catalogare i volumi dell'Archivio nello stato in cui sono attualmente e non ho inoltre elementi sufficienti per definirne con precisione la composizione.

L'incisione che costituisce la testata dei frontispizi del volume porta alle estremità due riquadri con figure femminili intente a suonare strumenti musicali (le 9 muse?), e al centro, tra le iniziali dei due editori un ovale con tre uomini che lavorano all'incudine, e il motto: « Virtuti fortuna cedit ».

A metà pagina, dopo l'intitolazione, vi è un'altra incisione, probabilmente l'insegna di bottega, costituita da un ovale contenente due figure allegoriche femminili, una adagiata su una conchiglia, in mezzo al mare, e l'altra librata per aria, con una colonna tra le braccia e il motto sopra citato; tutt'attorno sono puttini e figure varie, musicanti (fig. 7). La qualità è notevole, e rivela il gusto manieristico di tipo romano, che sappiamo essersi diffuso in Francia attraverso la scuola di Fontainebleau.

Anche le iniziali all'interno del volume sono molto belle, hanno il corpo della lettera di forma capitale, con decorazione a grottesca o piccole scenette di soggetto vario nel fondo. Compaiono nuovamente qui, come nelle incisioni del frontespizio, i motivi tradizionali della decorazione cinquecentesca: i motivi a grottesca, innanzi tutto, lo studioso allo scrittoio, il fauno che suona il corno (v. quanto già detto alla scheda n. 5), il vecchio che si scalda dinanzi al braciere, le driadi, il centauro a caccia, le cariatidi,

Apollo che suona la cetra ecc. Tutte sono di fattura piuttosto buona e accurata, nel complesso assai interessanti (fig. 8).

A c. 2 della prima composizione compare una lettera dedicatoria di Le Roy al cardinale di cui si fa cenno nell'intestazione della composizione stessa: « Carolo Lotharingo / Cardinali. Adrianus Regius [=Le Roy] typographus regius in musicis: / ... ».

La legatura è antica, ben conservata, e porta impresso in oro lo stemma di Madama Cristina. L'esemplare è completo.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pagg. 5-6; R.I.S.M., cit., pag. 218.

7) già A 5 - *C. De Sermisy - P. Certon - I. Maillard - Cl. Goudimel - P. Cadeac - I. Herissant - Vulfran Samin - N. De Marle: Messe*, Parigi, Adriano Le Roy e Roberto Ballard, 1558 e 1559.

Frontispizio ad inizio di ogni composizione, sempre con le stesse incisioni. 1° frontispizio: testata su rame (mm. 42x260), indi:

Missae / tres Claudio de Sermisi, / Regij Sacelli Magistro, prestantissimo Musico Auctore: nûc primum / in lucem aeditae, cum quatuor vocibus, ad imitationem / modulorum: ut sequens tabula indicabit. / IX. Lectionum. fol. 2 / Philomena praevia. 13 / Domini est terra. 23 /

Seconda incisione su rame (mm. 145x130), e:

Lutetiae. / Apud Adrianum le Roy, & Robertum Ballard, Regis Typographos, / in vico Sancti Ioannis Bellovacensis, sub intersignio / divae Genovefes. / 1558. / Cum privilegio Regis, ad decennium. /

I frontispizi portano tuti la data 1558, salvo quelli della Messa del De Marle e dell'ultima Messa per defunti di Certon, che datano invece 1559.

Alla c. 30v, come alla fine di tutte le composizioni del volume, lettera del re, accordante all'editore il permesso di stampa.

mm. 520x345 - cc. 30+30+24+28+28+28+10+10+12+8 [tot. 180] - A^6-E^6; A^6-E^6; a^6-d^6; A^6-D^6, E^4; A^6-D^6, E^4; A^6-D^6, E^4; A^6, B^4; A^6, B^4; A^6-B^6; A^8; - car. romano - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 57x57, 30x30) - legatura in cuoio impresso - stato di conservazione ottimo.

Esemplari:

A) *Messe di Sermisy, Maillard, Goudimel* (1558): Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek; Praga, Dipartimento Musicale del Museo Nazionale; Bologna, Bibl. del Conservatorio e Archivio di S. Petronio; Modena, Bibl. Estense; Roma, Bibl. dell'Accademia di S. Cecilia e Bibl. Vaticana; Uppsala, Universitetsbiblioteket; Washington, Library of Congress.

B) *Messe di Cadeac, Herissant e Samin* (1558): Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek; Praga, Dipartimento Musicale del Museo Nazionale; Parigi, Bibl. del Conservatorio; Bologna, Bibl. del Conservatorio;

Roma, Bibl. dell'Accademia di S. Cecilia; Reggio Emilia, Bibl. Municipale; Uppsala, Universitetsbiblioteket; Washington, Library of Congress.

A+B+Messe di Certon e De Marle: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Il volume raccoglie una serie di Messe di vari autori, ciascuna col suo frontispizio, unite però anche in questo caso arbitrariamente dal legatore. Sono riuscita ad isolare (in base al R.I.S.M.) due nuclei, con composizioni tutte del 1558, e ne ho dato gli esemplari, mentre mi manca la documentazione di alcune Messe di Certon e De Marle, due delle quali con data 1559. Do anche qui una scheda unica (v. quanto detto alla scheda 6).

La testata e l'incisione centrale dei frontispizi di questo volume sono identiche a quelle viste nella raccolta di Messe, Cantici per la Vergine e Lamentazioni di Geremia della scheda n. 6: evidentemente costituiscono l'ornamento costante della prima pagina dei libri di Le Roy e Ballard.

Le iniziali all'interno hanno per lo più decorazione a grottesca, quando non racchiudono scenette mitologiche (con fauni e driadi), scene bibliche (Susanna e i vecchi), o figurine isolate varie (il cacciatore col cane, lo studioso allo scrittoio, il vecchio dinanzi allo scaldino, l'uomo a cavallo di un asino ecc.). Ritornano quasi tutte le lettere del citato volume del 1557, per cui si rimanda a quanto già detto nella scheda relativa (n. 6).

La legatura è antica, ben conservata, e porta impresso in oro lo stemma di Madama Cristina. L'esemplare è completo.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 6; R.I.S.M., cit., pag. 221.

8) già A 7 - *George De La Hele: Otto Messe a 5, 6 e 7 voci su motivi di O. di Lasso, C. de Rore, T. Crequillon e J. de Prés*, Anversa, Cristoforo Plantin, 1578.

Frontispizio mancante, che però, contenuto entro cornice allegorica ad incisione, doveva essere il seguente (v. J. A. Stellfeld, cit., pag. 26 e tav. VI):

Octo / Missae / quinque, sex / et septem / vocum, / auctore / Georgio de la Hele / apud insignem cathed. Tornacensem / Ecclesiam Phonasco; / Jam primum in lucem editae. / Antverpiae / Ex officina Christophori / Plantini Typographi regii .M.D.LXXVIII. /

mm. 553x405 - (1 c. n.n.)+1 p. n.n.+CCLXX cc.+1 p. n.n.+(1 c. n.n.) [tot. 273 cc.] - cc. bianche o col solo rigo musicale 8 - segnatura mancante - car. romano (mm. 117) - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 90x92, 85x85, 75x75, 74x74, 40x40, 30x30 - alla c. 2, n.n., lettera dedicatoria a Filippo II di Spagna, datata « Tornaci, Kalend. octob. Anno/Christi M.D. LXXVII. » - legatura in cuoio originale - stato di conservazione buono.

Esemplari: Parigi, Bibl. del Conservatorio; Tournai, Bibl. comunale; Anversa, Museo Plantin; Bruxelles, Bibl. Reale e Bibl. del Conservatorio; Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek; Cambrai, Bibl. Municipale; Stoccolma, Bibl. dell'Accademia Musicale (senza titolo); Milano, Bibl. del Duomo; Roma, Cappella Sistina, S. Maria Maggiore, Capp. di S. Giovanni in Laterano e Bibl. Vaticana (comunicazione orale di C. Sartori); Torino, Archivio capitolare del Duomo.

Il volume è mutilo della 1ª c. con il frontispizio (e già il Succio segnala questa mancanza), e con ogni probabilità anche dell'ultima, con indice e colophon, sempre presenti nei libri editi dal Plantin.

La numerazione è piuttosto insolita: la 1ª c., col frontispizio, non doveva essere numerata, così come non lo è il recto della 2ª; il verso di questa manca anche di ogni indicazione, ma gli compete il n. 1, dato che la numerazione del volume inizia al verso della 3ª c. col n. II. La 272ª c. porta il n. CCLXX al recto, mentre al verso non è numerata. Fuori numerazione doveva essere anche la 273ª, col colophon.

Sono bianche, o hanno solo l'indicazione del rigo musicale, le cc.: XXIX v. e r., LX v. e r., LXXXVIII v. e r., CXX v. e r., CLIII v. e r., CLXXXVIII v. e r., CCXXX v. e r., 272ª v.

Ciò serve in genere a separare una messa dall'altra.

La dedica, scritta a Tournai, porta la data 1577, ed è indirizzata dall'autore a Filippo I di Spagna, suo benefattore. Lo Stellfeld (cit., pag. 26), riporta invece un esemplare, peraltro non specificato, con dedica Tournai ott. 1578. Ma poichè egli non discute questo particolare, e d'altra parte sia il Grove (cit., pag. 17) che il Sartori (cit., pag. 22), parlano sempre della edizione Anversa 1578, con dedica Tournai 1577, e mai di una diversa edizione con dedica Tournai 1578, sono dell'opinione che la data citata dallo Stellfeld a questo proposito sia sbagliata, certamente per un errore di stampa.

Le incisioni all'interno del volume, disegnate da Van den Borcht e incise da Van Leest, sono di notevolissima qualità, distinte in più serie. Quelle di maggiori proporzioni hanno tutte un riquadro a grottesca, che racchiude all'interno scene sacre piuttosto belle e variate (fig. 9). Le iniziali delle serie minori contengono invece angiolini musicanti o scenette di soggetto vario (sacre per lo più, ma spesso, anche personaggi isolati, entro cornici decorative). Vi sono infine iniziali calligrafiche, titoletti di varia dimensione, sempre incorniciati da riquadri vegetali o a grottesca.

La legatura, originale, bellissima, porta impressi sul cuoio motivi decorativi, foglie e filettature d'oro. Purtroppo è molto mal ridotta, soprattutto nel piatto anteriore.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 7; J. A. Stellfeld, *Bibliographie des éditions musicales platiniennes*, in *Acad. Royale de Belgique, classe des beaux arts, mémoires*, t. V (1949), pagg. 26-41; G. Grove, *Dictionary*, cit., V, pag. 17 (con bibliografia); C. Sartori, *Le musiche della Cappella del Duomo di Milano*, Milano 1957, pag. 22; R. Eitner, cit., VI (1902), pag. 17.

9) già A 8 - *Orlando di Lasso: Sei Messe*, Parigi, Adriano Le Roy e Roberto Ballard, 1577-1582.

Frontispizio ad inizio di ogni composizione, tutti con le medesime incisioni. III° frontispizio: testata su rame (mm. 42x260), indi:

Missa / ad imitationem / moduli / (Ite, rime dolenti) / Auctore Orlando de Lassus. cum quinque vocibus. /

Seconda incisione su rame (mm. 127x167), e:

Lutetiae. / Apud Adrianum Le Roy & Robertum Ballard, Regis / Typographos: in vico Sancti Ioannis Bellovacensis, / sub intersignio Montis Parnassi. / M.D.LXXVII. / Cum privilegio Regis, ad decennium. /

Il I° frontispizio, mutilo nella parte inferiore, non ha più la data: gli altri portano tutti la data 1577, meno il II°, che risale invece al 1582.

Alla fine di ogni composizione (salvo che per la 2ª Messa) lettera del re, accordante all'editore il permesso di stampa.

mm. 390x275 - [cc. 96] - d^4-f^4, g^2; A^4-C^4; E^4-H^4; X^4-Z^4, $\&^4$; Ll^4-Pp^4; Ff^4-Ii^4, Kk^2; - car. romano - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 57x57, 50x40, 30x30) - legatura in pergamena - stato di conservazione buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

La testata del frontespizio è di nuovo quella già vista nei volumi editi da Le Roy e Ballard nel 1557 e 1558-59 (schede n. 6 e 7), mentre cambia in questo caso l'incisione centrale, l'insegna di bottega. Essa è costituita da un riquadro, con putti musicanti, contenente al centro un grosso ovale, in cui appare un Pegaso alato e la scritta: « Par. Adrian. L. Roy. / et. Robert. Bal/lart. imprimeu/rs du. Roy. à. Paris./ au Mont/ Parnasse. Rue. S. Iean. De. Beauvois. ». Sono passati venti anni, è vero, dalla data di edizione dei due volumi citati, ma non ci si spiega come mai i due editori, pur rimanendo allo stesso indirizzo, avessero cambiato insegna. Qualità assai notevole (fig. 10). Il primo frontispizio manca della metà inferiore della pagina, quindi dell'incisione e della data.

Anche le iniziali all'interno del volume, coi soliti soggetti di decorazione a grottesca, figure mitologiche (fauni, driadi), o profane (cacciatore e cane, studioso allo scrittoio, astronomo, uomo a cavallo di un asino, ecc.), sono quasi sempre le stesse che nei due libri delle schede 6 e 7, cui pertanto rimandiamo (fig. 11).

L'esemplare consta di 96 cc. non numerate, eccezion fatta che per la 2ª messa, dove però la numerazione contiene parecchi errori.

Il Grove (cit., pag. 67) ricorda nell'anno 1577 una splendida edizione, presso Le Roy e Ballard, di 18 Messe di O. di Lasso, comprendente anche alcune composizioni già pubblicate. L'esemplare posseduto dal Duomo potrebbe essere un tomo di questa raccolta, ma l'inserto della 2ª messa, datata 1582 ci fa dubitare della cosa, ed induce piuttosto a pensare, come già per i volumi delle schede 6 e 7, ad una miscellanea arbitraria formata dal legatore. Mi mancano tuttavia gli elementi per pronunciarmi con sicurezza sulla questione.

La 3ª messa era già uscita nel 1574 (v. Eitner).

Vi sono parecchi errori nell'indicazione della segnatura e persino nella legatura delle pagine. L'esemplare può anche non essere completo e in ogni caso appare composto piuttosto sciattamente. Il Succio lo indica uscito nel 1582 (quindi già ai suoi tempi il 1° frontispizio era mutilo), senza avvedersi che le successive composizioni erano datate 1577.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 7; G. Grove, *Dictionary*, cit., V (1954), pagg. 59-82, in partic. pag. 67, con bibliografia; R. Eitner, cit., VI (1902), pagg. 59-67.

10) già A 10 - *Tommaso L. Da Vittoria: Contici per la Vergine, a 4 voci*, Roma, Domenico Basa, 1581.

Frontispizio, con titolo nella parte alta:

Thomae Ludovici / A Victoria Abulensis / Cantica B. Virginis / Vulgo Magnificat / quatuor vocibus. / Una cum quatuor antiphonis beatae Virginis per annum: / quae quidem, partim quinis, partim octonis / vocibus concinuntur. / Ad Michaelem Bonellum Card. Alexandrinum. /

Incisione su rame (mm. 187x267), indi:

Romae / Ex Typographia Dominici Basae, / M.D.LXXXI. /

A pag. 180, indice e colophon:

Romae / apud Franciscum Zanettum, MDLXXXI. / cum licentia superiorum. /

mm. 520x390 - pagg. 180 - pagg. bianche 2 - A^6-P^6 - car. romano e gotico - notazioni musicali - iniziali su legno? (mm. 52x52, 32x32, 14x16) - legatura in cuoio - stato di conservazione abbastanza buono.

Esemplari: Bologna, Bibl. del Liceo Musicale; Modena, Bibl. Estense; Roma, Cappella Julia, Santa Cecilia, Cappella Sistina; Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

L'incisione che orna il frontispizio raffigura due figure femminili sedute, la Fede e la Carità, nell'atto di sostenere lo stemma del Cardinale cui è dedicato il volume; fa da sfondo un'esedra dai motivi decorativi di tipo rinascimentale. La qualità è piuttosto fine, anche se il motivo non troppo originale (fig. 12). Molto più interessanti le iniziali all'interno, che ritornano anche in altre opere del Basa: per lo più si tratta di composizioni con frutta, vere e proprie nature morte, spesso ripetentesi (fig. 13), o composizioni con foglie e fiori, più raramente puttini, che trasportano sulle spalle una lastra su cui è tracciata una figura geometrica (fig. 14). Sono tutte indubbiamente notevoli, qualcuna in particolare è coloristicamente assai intensa.

Il Francesco Zanetti citato nel colophon è uno degli editori (l'altro è Alessandro Gardano), agli ordini dei quali il Basa lavorava agli inizi della sua carriera, prima di impiantare stabilimento proprio (v. C. Sartori, *Dizionario*, cit., pag. 20).

L'esemplare presenta tracce di restauri antichi, che hanno tagliato un po' i margini del volume. È abbastanza ben conservato, salvo che nella legatura, alquanto spelacchiata.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pagg. 7 e 55; R. Eitner, cit., X (1904), pagg. 77-80, in particolare pag. 78; C. Sartori, *Dizionario*, cit., pagg. 20 e 170; G. Grove, *Dictionary*, VII (1954), pagg. 766-776, in particolare pag. 768, con bibliografia.

11) già G ter 1 - *Tommaso L. Da Vittoria: Inni per tutto l'anno, a 4 voci*, Roma, Domenico Basa, 1581.

Frontispizio con titolo nella parte alta:

Thomae Ludovici / A Victoria Abulensis / Hymni totius anni, / secundum sanctae romanae / Ecclesiae consuetudinem, / qui quattuor concinuntur / vocibus. / Una cum quattuor Psalmis, pro praecipuis festivitatibus, / qui octo vocibus modulantur. / Ad Gregorium XIII. Pont. Max. /

Incisione su rame (mm. 178x228), indi:

Romae, / Ex typographia Dominici Basae. / M.D.LXXXI. /

A pag. 184, indice e colophon:

Romae, / apud Franciscum Zanettum / M.D.LXXXI. /

mm. 540x370 - pagg. 184 - A^6-P^6, Q^2 (mancano però le pagg. 31-60, cioè le segnature da C_4 ad E_6) - car. romano e gotico e corsivo - notazioni musicali - iniziali su legno (?) (mm. 52x52, 36x38, 20x20) - a pag. 1 lettera dedicatoria a Gregorio XIII - legatura in carta - stato di conservazione abbastanza buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo; Bologna, Bibl. del Liceo Musicale; Roma, Cappella Sistina, Cappella Julia, Santa Cecilia, Bibl. Casanatense; Modena, Bibl. Estense; Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek; Krakau, Archiv des Schlosses in Krakau.

L'incisione del frontispizio rappresenta due figure allegoriche femminili, che sostengono in mezzo a loro lo stemma papale; fa da sfondo un'esedra di complicata struttura architettonica, con decorazione a grottesca, di evidente gusto romano. Anche in questo caso, come già per l'altro volume del Basa, coi cantici per la Vergine (v. scheda n. 10), la qualità è piuttosto buona, ma lo schema poco originale.

Le iniziali all'interno del volume hanno anche qui come soggetto nature morte di frutta, tralci di pampini ed uva, motivi floreali e vegetali vari, e figurine isolate di putti che disegnano figure geometriche sopra una lastra o incedono, con la lastra stessa sulle spalle. Salvo l'iniziale col puttino che disegna, tutte le altre erano già contenute nel citato volume dei Cantici per la Vergine: del loro interesse si è parlato, aggiungiamo che sono particolarmente notevoli le due coi putti (fig. 14).

Anche quest'opera fu edita dal Basa per conto di Francesco Zanetti (v. scheda n. 10).

L'esemplare è abbastanza ben conservato, anche se privo di alcune pagine (31-60), con la legatura un po' sdrucita e qualche strappo qua e là (per es. nella parte inferiore del frontispizio). Vi è traccia di restauro antico.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pagg. 91 e 94; R. Eitner, cit., X (1904), pagg. 77-80, in particolare pag. 78; C. Sartori, *Dizionario*, cit., pagg. 20 e 170; G. Grove, *Dictionary*, cit., VIII (1954), pagg. 766-776, in particolare pag. 768, con bibliografia.

12) già A 9 - *F. Guerrero: Missarum liber secundum*, Roma, Domenico Basa 1582 (o 1585?).

Frontispizio mancante che però (v. G. Grove, cit., III, pag. 838) doveva essere il seguente:

« Missarum liber secundus Francisci Guerreri in alma ecclesia hispanolensi portionarii et cantorum Praefecti », Romae, Bassa, 1582.

mm. 550x415 - cc. (1 n.n.)+139+(1)+8 (mss., con musica, di mano posteriore) - pagg. bianche 1 (la c. 1 recto) - A^6-Y^6, Z^8 - car. gotico e romano - notazioni musicali - iniziali su legno (?) (mm. 52x52, 32x32, 34x34) - a c. 21 lettera dedicatoria a Gregorio XIII - legatura in cuoio - stato di conservazione non troppo buono.

Esemplari: Bologna, Bibl. del Liceo Musicale; Roma, Cappella Julia, Cappella Sistina; Einsieldeln, Bibl. des Stiftes St. Einsieldeln; Torino, Archivio Capitolare del Duomo; Cordoba, Archivio de la Catedral; Toledo, Archivo de la Catedral; Valencia, Colegio del Patriarca.

Non mi è stato possibile determinare con certezza la data di edizione di quest'opera dato che l'esemplare posseduto dal Duomo manca del frontispizio e dell'ultima carta e dato che le testimonianze letterarie non concordano. Il Succio (cit., pag. 7), che si fonda sull'opinione del La Fage, essendo già a suoi tempi mutilo l'esemplare torinese, considera il volume uscito nel 1584. L'Eitner (cit., IV, pag. 406) e il Grove (cit., III, pag. 838) danno invece come anno di edizione il 1582, e l'Eitner in particolare riporta la testimonianza di F. Pedrell, secondo la quale il volume portava l'indicazione « apud Franciscum Zanettum ». Il Sartori invece (*Dizionario*, cit., pag. 20) dà l'opera come stampata nel 1585, quando il Basa era ormai indipendente e con tipografia propria.

L'esemplare è piuttosto mal ridotto; manca del primo ed ultimo foglio, ha la c. 44 ormai praticamente inesistente, ridotta a frammenti, diverse pagine strappate, la legatura un po' scompaginata. Anche la legatura, in cuoio impresso, con stemma del Capitolo, è molto rovinata, soprattutto nel piatto inferiore. Le iniziali sono sempre quelle già viste negli altri volumi editi dal Basa (schede 10 e 11), con nature morte di frutta, tralci di pampini ed uva, motivi floreali e vegetali vari, grottesche con puttini e figure mitologiche.

A c. 21, la lettera dedicatoria a Gregorio XIII è sormontata dall'incisione con le due figure allegoriche che sostengono lo stemma del papa, che abbiamo già visto nel frontispizio degli Inni del Da Vittoria (v. scheda n. 11), dedicati al medesimo personaggio.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 7; R. Eitner, cit., IV (1901), pagg. 406-407; G. Grove, *Dictionary*, cit., III (1954), pagg. 837-839, in particolare pag. 838, con bibliografia; C. Sartori, *Dizionario*, cit., pag. 20.

13) già A 11 - *Tommaso L. Da Vittoria: Officium Hebdomadae Sanctae*, Roma, Domenico Basa, 1585.

Frontispizio mancante. Alla c. 2, non numerata:

Te Summa Deus Trinitas / collaudet omnis spiritus / quos per crucis mysterium / salvas regex per saecula. / Amen. /

A c. 79v indice e colophon:

Romae, apud Alexandrum Gardanum / M.D.LXXXV. /

mm. 526x410 - cc. (1 n.n.)+1 n.n.+79 (con numerazione iniziante alla 3ª c., e testo al verso della 2ª) - A^6-N^6, O^4 - car. romano e gotico - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 60x60, 40x40) - legatura in cuoio - stato di conservazione discreto.

Esemplari: Roma, Cappella Sistina (cat. 74), Santa Cecilia; Modena, Archivio del Duomo (frontispizio mancante); Monaco, Bibl. di Stato (ms. parziale); Regensburg, Bibl. vescovile priv. (ms. parziale); Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Questo è uno dei volumi stampati dal Basa per conto di Alessandro Gardano, editore veneziano che si era trasferito a Roma nel 1583 (v. C. Sartori, *Dizionario*, cit., pagg. 20 e 71-74). L'alfabeto usato all'interno dell'opera non è più quello consueto del Basa, ma un altro, molto più semplice, se pure elegante, con decorazione prevalentemente calligrafica oppure con lettere entro cornici vegetali, che contengono talvolta, fra i tralci, puttini, mascheroni o cariatidi.

L'esemplare è discretamente conservato, a parte la mancanza del frontispizio, cui però il Succio non fa cenno, e le spelacchiature della legatura. Anche qui traccia di restauri antichi, compiuti però assai malamente. Il Succio afferma che le pagg. 27-30 (cioè 2 carte), non competono al volume, ma appartengono ad un'altra opera dello stesso autore.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pagg. 7 e 55; R. Eitner, cit., X (1904), pagg. 77-80, in particolare pag. 78; C. Sartori, *Dizionario*, cit., pagg. 20 e 71-74; G. Grove, *Dictionary*, VIII (1954), pagg. 766-776, in particolare pag. 770, con bibliografia.

14) già A 12 - *F. De Monte: Primo Libro delle Messe*, Anversa, Cristoforo Plantin, 1587.

Frontispizio mancante, che però, contenuto entro cornice allegorica ad incisione, doveva essere il seguente (v. J. A. Stellfeld, cit., pag. 94 e tav. VI):

Liber I / Missarum / Philippi De Monte / Ecclesiae Metropo / litanae Cameracen / sis canonici, ac / Thesaurarii, / et / Sacratissimi / Rudolphi II / Imperatoris, etc... Chori Praefecto. / Antverpiae, / Ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regii, / M.D.LXXXVII. /

Alla c. CLXXVIv colophon:

Antverpiae, / ex officina Christophori Plantini, / architypographi Regii, prid. idus / semptember. M.D.LXXXVII. /

mm. 550x390 - cc. (1 n.n.)+CLXXVI+2 (all'interno, non comprese nella numerazione) [tot. cc. 179] - cc. bianche o col solo rigo musicale 6 - segnatura mancante - car. romano - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 91x91, 85x85, 50x50, 40x40) - alle cc. I e Iv lettera dedicatoria al principe Rodolfo Cesare - legatura in cuoio, originale - stato di conservazione buono.

Esemplari: Bois-le-Duc, Bibl. Ill. O. L. Vrouwe Broederschap; Klosterneuburg, Stiftsbibliothek; Parigi, Bibl. Nazionale (senza frontispizio); Monaco, Bibl. di Stato; Munster, Bischoflichbibliothek (ms.); Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Il volume è mutilo della 1ª c., con il frontispizio, e già il Succio segnala tale mancanza. La numerazione inizia quindi dalla 2ª c., e procede normalmente fino alla c. CLXXVI. Sono bianche, o hanno soltanto il rigo musicale, per separare una composizione dall'altra, le cc. LXVIIv e LXVIII, XCIv e XCII, CXVIIv e CXVIII, CXLIIIv e CXLIV. Inoltre tra la c. XXII e XXIIv e tra la c. XLIV e XLIVv vi sono 4 pagine non comprese nella numerazione.

L'alfabeto figurato usato in quest'opera è lo stesso già visto nel volume del De la Hele (v. scheda n. 8): torna la serie maggiore, con le scene sacre entro riquadri a grottesca, e qualcuna delle serie minori a soggetto vario (scenette sacre, e personaggi isolati entro cornici decorative). Vi sono inoltre anche qui le iniziali calligrafiche e i titoletti incorniciati. Rimandiamo per quanto riguarda queste incisioni, alla scheda n. 8.

La legatura, originale, assai bella, è in cuoio giallino, con magnifica decorazione impressa (motivi vegetali, decorazioni a grottesca, in più fasce, busti di santi, scene sacre ecc.). È perfettamente conservata.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 7; G. Van Doorslaer, *La vie et les œuvres de Philippe De Monte*, in *Acad. Royale de Belgique, classe des beaux arts, mémoires*, t. I (1921), pagg. 167-168; J. A. Stellfeld, *Bibliographie des éditions musicales plantiniennes*, cit., pagg. 94-106; R. Eitner, cit., VII (1902), pagg. 36-40, in particolare pag. 37; G. Grove, *Dictionary*, cit., V (1954), pagg. 837-838, con bibliografia.

15) già A 13 - *F. Rogier, G. De Ghersem: Sei messe*, Madrid, Ioannem Flandrum, 1598.

Frontispizio mancante che doveva essere il seguente (R.I.S.M., pag. 379):

Missae sex Philippi Rogerii Atrebatensis sacelli Regii Phonasci musicae peritissimi, & aetatis suae facile Principis. Ad Philippum Tertium Hisp. reg. - Matriti ex typrogr. regia 1598.

A pag. 258, indice e colophon:

Matriti. / Apud Ioannem Flandrum. / M.D.XCVIII. /

mm. 560x395 - pagg. (2)+258+(2), [tot. 262] - cc. bianche 1, ora mancante - A^6-X^6, Y^4 (ma segnatura interrotta a Y_3) - car. romano (mm. 170) - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 83x77) - a pag. 1 lettera dedicatoria del De Ghersem a Filippo III di Spagna - legatura originale in cuoio - stato di conservazione buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo; Neuburg/Donau, Staatliche Bibl. (Provinzialbibliothek); Cordoba, Archivo de la Catedral; Madrid, Bibl. Nacional; Málaga, Archivo de la Catedral; Toledo, Archivo de la Catedral; Valladolid, Archivo de la Catedral; Milano, Bibl. del Conservatorio; Coimbra, Biblioteca geral de Universidade.

L'esemplare è mutilo del frontispizio (mancanza già rilevata dal Succio) e dell'ultima carta, bianca, che seguiva il colophon e completava il duerno Y. In totale quindi 262 pagine, anche se probabilmente le prime 2 (frontispizio), e le ultime 2, cioè la carta bianca, erano escluse dalla numerazione.

Le iniziali che decorano il volume sono molto semplici, di tipo calligrafico oppure a stampatello, racchiuse entro cornice decorativa a motivi vegetali stilizzati, assai eleganti.

La legatura, originale, in cuoio impresso con dorature, è piuttosto bella ed elegante. Non è perfettamente conservata, e si apre ai bordi. Ciò permette di constatare che il suo spessore è formato da una serie di fogli, a stampa assai minuta, in carattere gotico, con glosse marginali, pure a stampa, e glosse a penna, di mano piuttosto antica. Da quel poco che si riesce a leggere delle glosse sembrerebbe si tratti di un testo giuridico. Fino a che il volume non sarà restaurato e la legatura aperta, non si può dire nulla di preciso, ma probabilmente si riuscirà a recuperare un incunabulo.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 7; R.I.S.M., cit., pag. 379; R. Eitner, cit., IV (1901), pagg. 223-224, in particolare pag. 224 (per De Ghersem) e VIII (1903), pag. 281; G. Grove, cit., VII (1954), pag. 205, e III (1954), pag. 623 (per De Ghersem).

16) già A 14 - *F. Suriano: Primo libro delle Messe*, Roma, Giovanni Battista Robbletto, 1609.

Frontispizio, entro complessa cornice architettonica a tutta pagina:

S.mo / D.N. Paulo V. / Pont. Opt. Max. / D. / Francisci Suriani Romani, / in Basilica Vaticana Musicae Praefecti, / Missarum liber primus. /

Alla c. XCIv, indice e colophon:

Romae, / apud Joannem Baptistam Robblettum M.DC.IX. / Superiorum permissu. /

mm. 527x395 - cc. [1]+XCI - [&¹], A-Z, Aa-Zz, Aaa-Zzz, Aaaa-Yyyy - car. romano - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 55x55, 50x50, 40x40) - alla c. 1 lettera dedicatoria a papa Paolo V, datata: « Romae Octavo Kalendas Iunij .MD.C.IX. » - legatura settecentesca in pergamena - stato di conservazione buono.

Esemplari: Berlino, già Bibl. Reale; Roma, Cappella Lateranense, nn. 22-24 (tre esemplari), Cappella Sistina, San Pietro; Assisi, Bibl.; Bologna, Bibl. del Liceo Musicale; Londra, Archivio musicale del British Museum; Regensburg, Bibl. Vescovile priv. Proske (ms. parziale); Torino, Archivio Capitolare del Duomo; Milano, Archivio della Capp. del Duomo.

Il frontispizio del volume è ornato da una bella incisione su rame à tutta pagina, raffigurante la scena della dedica e consegna del libro delle Messe al papa, al centro di una complessa cornice architettonica con colonne tortili, angiolini musicanti e angiolini reggistemma. La scena si immagina avvenuta in un ricco ambiente, aperto su un giardino dalle architetture classicheggianti (fig. 17)). In basso a sin. la firma dell'incisore: « Augustinus Ciampellius florentinus inventor ». Una parte del foglio, sempre in basso, ma à destra, è stata strappata e quindi restaurata con carta bianca; il disegno perduto è stato malamente completato a penna. L'incisione appare di buona qualità, e dimostra una certa cultura. Sono anche discrete, ma forse non dello stesso incisore o per lo meno apparentemente più cinquecentesche, le iniziali all'interno del volume: molte sono assai semplici, con la lettera entro riquadro decorato da motivi a grottesca o vegetali (fig. 15), altre contengono scenette bibliche. In qualche caso si ha l'impressione che queste scene sacre all'interno dell'iniziale ricalchino da vicino lo schema e l'impianto di qualche quadro famoso (v. iniziale con la Madonna, fig. 16).

Il frontispizio non è compreso nella numerazione. Dal tipo di segnatura sembrerebbe che il volume sia composto di fogli singoli, non piegati. Sul foglio di guardia una scritta attesta che il libro era stato donato al Capitolo dai figli di Giovanni Carisio nel 1730.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 7; R. Eitner, cit., IX (1903), pagg. 209-211, in particolare pag. 210; G. Grove, *Dictionary*, cit., VII (1954), pag. 972, con bibliografia; C. Sartori, *Dizionario*, cit., pagg. 132-133; C. Sartori, *Le musiche*, cit., pag. 37.

17) già A 15 - M. A. Grancini: *Sacri concerti espressi in 8 Messe a 4 voci et un'altra de' morti a 5*, Milano, Giovanni Francesco e fratelli Camagni, 1664.

Frontispizio mancante, che si ricava dagli esemplari di Milano (v. M. Donà, cit., pag. 14):

Sacri concerti espressi in otto messe à 4 voci et un'altra de morti a cinque di Michel'Angelo Grancino Maestro di Cappella della chiesa Metropolitana di Milano. Opera Decima Settima data in luce per ordine degli illustrissimi & Rev.mi Signori prefetti dell'Augustissima fabbrica di detta chiesa e consecrati all'Illustrissimo, e Reverendissimo Signore Monsignore Alfonso Litta arcivescovo di Milano.

Stemma del monsignore, indi:

Dal Campo Santo di Milano, il 15. Decembre 1664. Per Gio. Francesco, et fratelli Camagni stampatori.

In fine, alla pag. 138 (non numerata), indice:

Tabula totius / quod in hoc opere continetur. / scilicet octo missae / quatuor vocibus; una quoq; / Pro Mortuis quinq; Vocibus iuxta ritum Ambrosianum ad Capellam decantandae / auctore Michael Angelo Grancino / Capellae Metropolitanae Ecclesiae moderatore / opus XVII. /

mm. 582x435 - pagg. (2 n.n.)+137+[1 n.n.] [tot. 140] - (%)+%+%, A-Z, %%, AA-DD, DD-LL, (MM-NN), OO-ZZ, %%%, AAA-TTT. - car. romano (mm. 190) - notazioni musicali - iniziali su rame (mm. 38x30, 40x40) - a pag. 1 lettera dedicatoria a Mons. Litta (non indicato però per nome) - legatura in pergamena - stato di conservazione cattivo.

Esemplari: Milano, Archivio del Duomo (tre copie, partitura); Bologna, Bibl. del Conservatorio; Bergamo, Bibl. Civica (copia danneggiata); Asti, Bibl. Capitolare; Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

L'esemplare è in cattive condizioni: oltre ad avere una legatura piuttosto sdrucita manca delle prime due pagine non numerate (frontispizio) e all'interno delle pagg. 75-78. In compenso ho trovato, inserite in fondo al volume diverse pagine staccate, di formato un po' maggiore, ma con lo stesso tipo di stampa, di carta, e con le medesime iniziali ad incisione. La segnatura indica anche in questo caso una composizione a fogli singoli, non piegati, e sembra proseguire, con le lettere dell'alfabeto ripetute 4 e 5 volte, la segnatura del volume in questione: probabilmente si tratta della seconda parte dell'opera. Il Succio già ricorda delle pagine staccate, provenienti « da altre opere del Grancini », come del resto segnala la mancanza del frontispizio. Sbaglia però nel datare il volume (metà del sec. XVI.)

Le iniziali, entro riquadri, hanno per lo più semplice decorazione floreale o vegetale, talvolta soggetti meno comuni (per es. un vaso di complicata fattura con fiori, un uomo appoggiato al corpo della lettera, con funzione di cariatide, un uomo sospeso per le braccia alle liane di un albero, a mo' di scimmia, ecc.). La qualità è discreta.

Bibliografia: P. Succio, *Inventario*, cit., pag. 8; C. Sartori, *Le musiche*, cit., pag. 28, con bibliografia; C. Sartori, *Dizionario*, cit., pag. 38; M. Donà, *La stampa musicale a Milano fino all'anno 1700*, Firenze 1961, pag. 14, con bibliografia; R. Eitner, IV (1901), pagg. 332-33; G. Grove, III (1954), pag. 756.

18) *Theatrum Sabaudiae*, L'Aja, Adrian Moetjens, 1700.

Frontispizio del 1° volume, in rosso e nero:

Theatre / des etats / de son altesse royale / Le duc de Savoye, / prince de Piémont, roy de Cypre. / tome I. / contenant le / Piémont, / la ville de Turin, / et les lieux voisins. / Traduit du Latin en François. /

Incisione (mm. 152x220), indi:

A La Haye, / Chez Adrian Moetjens, Marchand Libraire / M.DCC. /

Frontispizio del 2° volume, in rosso e nero:

Theatre / des etats / de son altesse Royale / Le duc de Savoye, / prince de Piémont, roy de Cypre. / Tome II / contenant la / Savoye, / Et les autres lieux de la Domination du même Prince / de l'un & de l'autre côté des Alpes; / Traduit du Latin en François. /

Incisione identica a quella del 1° frontispizio, indi:

A La Haye. / Chez Adrian Moetjens, Marchand Libraire. / M.CC. /

mm. 560x375 - I° vol.: cc. a-h + pagg. 120; II° vol.: cc. a-d + pp. 183 (ma molte pagg. e tutte le tavole fuori della numerazione) - I° vol.: A-Z, Aa-Zz, Aaa-Rrr; II° vol.: A-Z, Aa-Zz, Aaa-Zzz, Aaaa-Zzzz - car. romano, di varie dimensioni, tavole in testo e fuori testo, su rame - a cc. a-b del I° vol. dedica dell'editore a Vittorio Amedeo II - legatura in cuoio, abbastanza ben conservata - stato di conservazione ottimo.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

Quasi superfluo dare per quest'opera, tanto facilmente reperibile nelle biblioteche piemontesi, una scheda particolareggiata. Rimando pertanto, per la sua storia, al volume del Rondolino, e per la parte artistica, a quello della Peyrot, e ricordo soltanto che si tratta della 2ª edizione — francese — di un'opera già uscita in latino, ad Amsterdam nel 1682.

È riccamente decorata, con incisioni, in testo e fuori testo, rappresentanti piante di città o regioni, alberi genealogici, vedute urbane ecc.: il

loro interesse è soprattutto storico, anche se in qualche caso ci si trova di fronte ad esempi di qualità notevole. La piacevole incisione che orna i due frontispizi raffigura un paesaggio, con due angioletti sospesi per aria, reggenti uno stemma con la seguente scritta « Amat libraria curam ». Le tavole fuori testo e le pagine indicate con le lettere dell'alfabeto non sono considerate nella segnatura. Molte pagine e tutte le tavole fuori testo, inoltre, non sono comprese nella numerazione.

Bibliografia: F. Rondolino, *Per la storia di un libro. Memorie e documenti*, Torino 1904; A. Peyrot, *Torino nei secoli*, Torino 1965.

19) *Antifoniario Romano, De tempore et sanctis*, Venezia, Paolo Balleoni, 1766.

Frontispizio, a caratteri rossi e neri:

Antiphonarium / Romanum / De tempore et sanctis, / ad normam Breviarii / ex Decreto Sacrosancti / Concilii Tridentini restituti, / S. Pii V. Pontificis Maximi / jussu editi, / Clementis VIII. ac Urbani VIII. / auctoritate recogniti; / Complectens omnia Ecclesiae universae ad Divinum Officium in Choro modulandum / necessaria, suis locis ordinatim disposita: quibus denuò accesserunt Antiphonae, / quae novissimè Summorum Pontificum decreto prodiere. / Editio omnium recentissima / ac emendatissima. /

Incisione su rame (mm. 130x195), e:

Venetiis, MDCCLXVI. / Ex Typographia Balleoniana. /

mm. 455x332 - pagg. 478+CXXXVI (?) - A^4-Z^4, Aa^4-Mm^4, Nn^2-Tt^2 (ma manca una carta a completare il duerno Tt) - car. romano, in rosso e nero - notazioni musicali (rigo rosso, note nere) - legatura in cuoio originale - stato di conservazione abbastanza buono.

Esemplari: Torino, Archivio Capitolare del Duomo.

L'incisione del frontispizio, l'unica del volume, raffigura l'aquila bicipite dello stemma austriaco. Non ha nessun pregio artistico. Porta la firma « Zanchi incisore ».

Il volume è mutilo alla fine (sembra di parecchie pagine, strappate via dalla legatura), e manca anche delle pagg. CXVII-CXVIII. La numerazione è in cifre arabe per la parte sui santi, in numeri romani per la parte De Tempore. In totale restano attualmente 614 pagine.

La legatura, in cuoio, è piuttosto spelacchiata; da essa pendono 8 nastri verdi, evidentemente segnalibri.

Bibliografia: C. Sartori, *Dizionario*, cit., pag. 17.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Tav. I

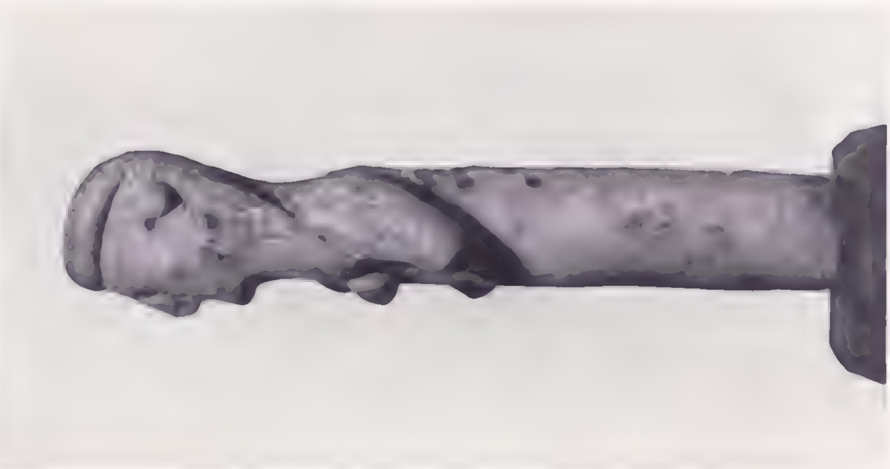
3

2

1

TAV. II

3



2

1

Tav. III

1. 2. 3.

4. 5. 6.

Tav. IV

1. 2. 3.

4.

5.

6.

Fig. 1. Novalesa. S. Pietro: interno.

Fig. 2 - Novalesa. S. Pietro: facciata e lato nord.

Fig. 4. Novalesa. S. Pietro: finestra sul lato sud.

Fig. 3. Novalesa. S. Pietro: porta murata sul lato sud.

Fig. 5. Novalesa, S. Maria Maddalena: interno.

Fig. 6. Novalesa. S. Maria Maddalena: lati est e nord.

Fig. 7. Novalesa. S. Maria Maddalena: particolare del lato sud.

Fig. 8. Novalesa. S. Maria Maddalena: particolare del lato sud.

Fig. 9. Deggio. S. Martino: interno.

Fig. 10. Deggio. S. Martino: lati est e sud.

Fig. 11. Münster. S. Giovanni.

Fig. 12. Mélezet. S. Croce.

Fig. 14. Dorno, Battistero.

Fig. 15. S. Vittore, S. Lucio.

Fig. 33. Disentis. S. Maria II (da un disegno del Rahn del 1891).

Fig. 1. Saluzzo, Chiesa di S. Giovanni: interno della cappella funeraria dei marchesi.

Fig. 2. Souvigny (Allier). Eglise St. Pierre et Paul - Chapelle Neuve:
tomba di Charles I de Bourbon e di Agnès de Bourgogne, di Jacques Morel.

Fig. 3. Saluzzo. Chiesa di S. Giovanni: cappella funeraria dei marchesi. Una nicchia e il lavabo.

Fig. 4. Saluzzo. Chiesa di S. Giovanni: profeta ornante un capitello pensile della nicchia a sinistra (interno della cappella marchionale).

Fig. 5. Saluzzo. Chiesa di S. Giovanni: sibilla ornante un capitello pensile della nicchia a destra (interno della cappella marchionale).

Fig. 8. Saluzzo. Chiesa di S. Giovanni: profeta ornante un capitello pensile della nicchia a sinistra (interno della cappella marchionale).

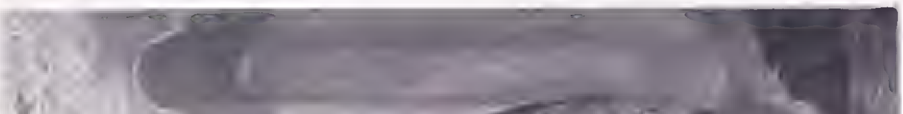


Fig. 7. Saluzzo. Chiesa di S. Giovanni: sibilla ornante un capitello pensile della nicchia a destra (interno della cappella marchionale).

Fig. 8. Saluzzo. Chiesa di S. Giovanni: profeta ornante un capitello pensile della nicchia a destra (interno della cappella marchionale).

Fig. 9. St. Antoine-en-Viennois (Isère). Cattedrale: particolare del portale principale.

Fig. 11. Saluzzo, Chiesa di S. Giovanni: peduccio ornato con una mensola della cornice del livello (interno della cappella marchionale).

Fig. 10. Saluzzo, Chiesa di S. Giovanni: peduccio ornato con una mensola della cornice del livello (interno della cappella marchionale).

Fig. 12. Cluny, Abbazia. Cappella dei Borboni: particolare della decorazione (profeta reggimensola).

Fig. 13. Cluny, Abbazia. Cappella dei Borboni: particolare della decorazione (profeta reggimensola).

Fig. 13. Digione, Musée des Beaux-Arts: tomba di Jean-Sans-Peur e di Marguerite de Bavière, di Antoine Le Moiturier, particolare.

Fig. 14. Digione, Musée des Beaux-Arts: tomba di Jean-Sans-Peur e di Marguerite de Bavière, di Antoine Le Moiturier, particolare.

Fig. 17. Autun, Musée Rolin: Angelo, scuola borgognona del XV sec.

Fig. 16. Parigi, Louvre: Thomas de la Plaine in preghiera, sec. XV, dall'Abbaye Le Molhain.

Fig. 18. Fontaine-les-Dijon. San Bernardo, attr. ad Antoine Le Moiturier.

Fig. 19. Saluzzo, Chiesa di S. Giovanni: il Tabernacolo della Spina (interno della cappella marchionale).

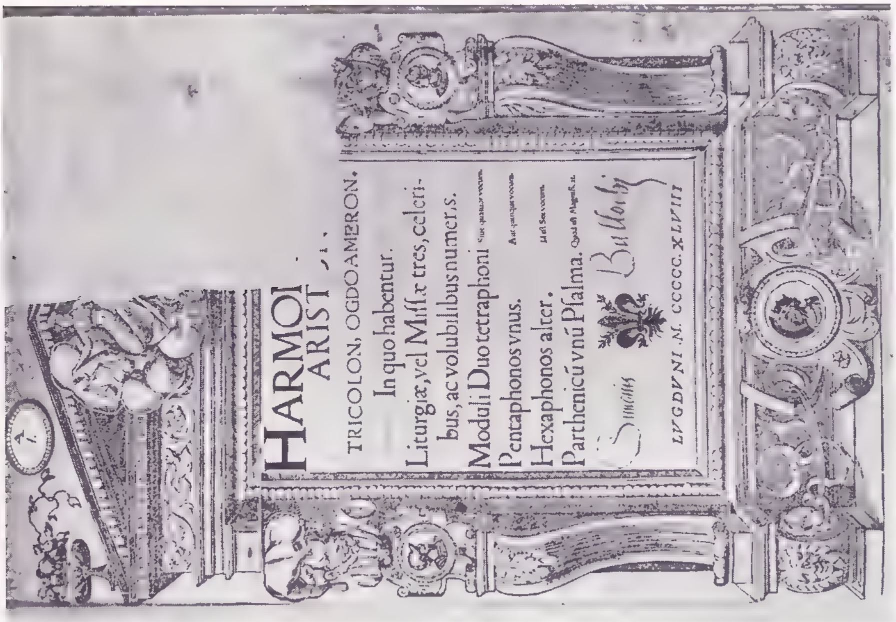


Fig. 2. Torino, Archivio Capitolare. *Harmonidos Ariston*, Lione, Jacopo Moderno, 1548: frontispizio.

Fig. 1. Graduale. Pietro Paolo e Galeazzo Porro, 1512: iniziale figurata.

Fig. 4. Torino, Archivio Capitolare, *Harmonice Musices*, Liber, Jacopo Moderne, 1538; iniziali figurate.

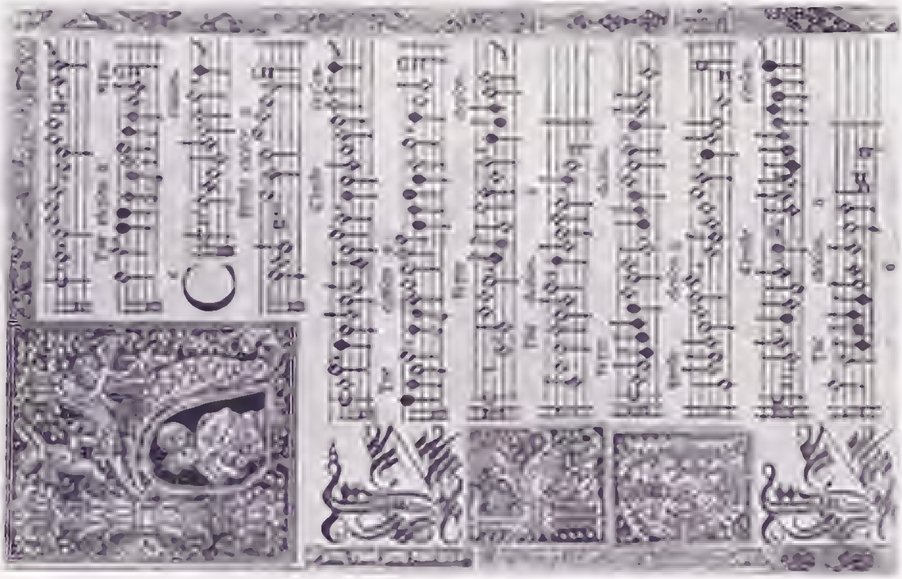


Fig. 5. Torino, Archivio Capitolare, *Harmonice Musices*, Liber, Jacopo Moderne, 1538: pagina con iniziali figurate ed iniziali calligrafiche.

Fig. 5. Torino, Archivio Capitolare. Pier Luigi da Palestrina, *Primo libro delle Messe*, Roma, Valerio Dorico e Luigi, fratelli, 1554: frontespizio.

Fig. 6. Torino, Archivio Capitolare, De Sermisy, Cadeac, Colin, Sohier, De Bonnefont, Goyon, Manchicourt: *Messe*, Parigi, Nicolas de Chemin, 1556: frontespizio.

Fig. 7. Torino, Archivio Capitolare. Autori vari: *Messe, Cantici della Vergine, Lamentazioni di Geremia*, Parigi, Le Roy e Ballard, 1557: frontespizio.

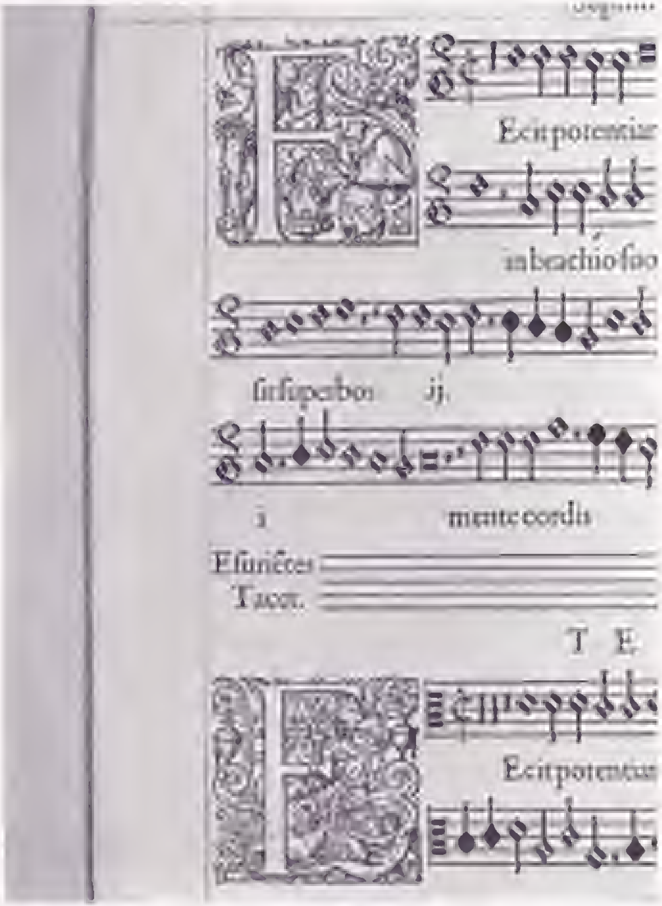


Fig. 8. Torino, Archivio Capitolare. Autori vari: *Messe, Cantici della Vergine, Lamentazioni di Geremia*, Parigi, Le Roy e Ballard, 1557: pagina con iniziali figurate.

Fig. 10. Torino, Archivio Capitolare. O. Di Lasso, *Sei Messe*, Parigi, Le Roy e Ballard, 1577-82: frontespizio.

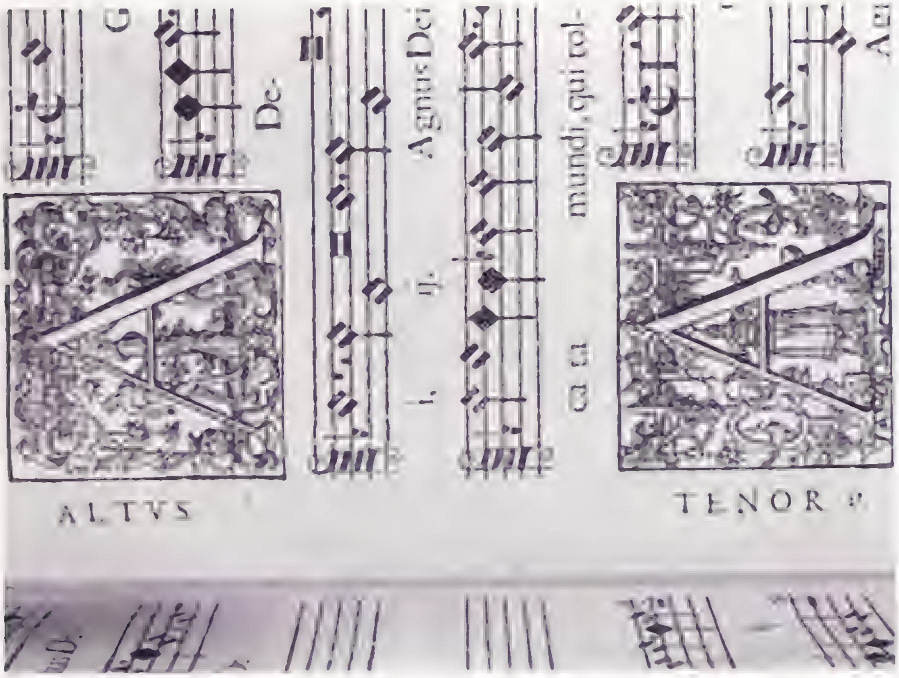


Fig. 9. Torino, Archivio Capitolare. G. De La Hele, *Otto messe su mottetti di O. di Lasso, De Rore, Crequillon e J. de Prés*, Anversa, C. Plantin, 1578: pagina con iniziali figurate.

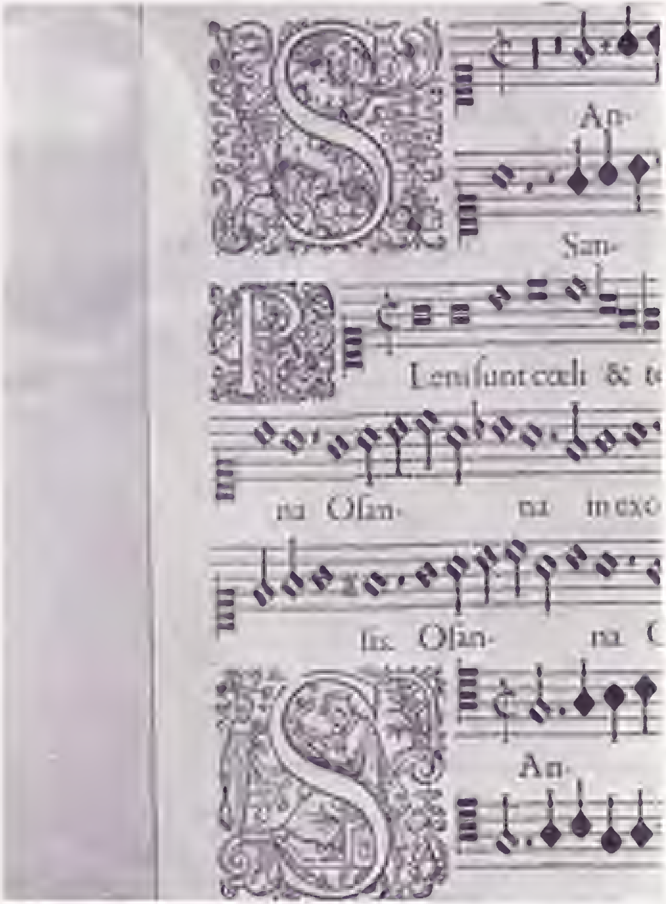


Fig. 11. Torino, Archivio Capitolare, O. Di Lasso, *Sei Messe*, Parigi, Le Roy e Ballard, 1577-82: pagina con iniziali figurate.

Fig. 12. Torino, Archivio Capitolare, T. Da Vittoria, *Cantici per la Vergine*, Roma, Domenico Basa, 1581: frontespizio.

Fig. 13. Torino, Archivio Capitolare.
T. Da Vittoria, *Cantici per la Vergine*,
Roma, Domenico Basa, 1581:
iniziale figurata.

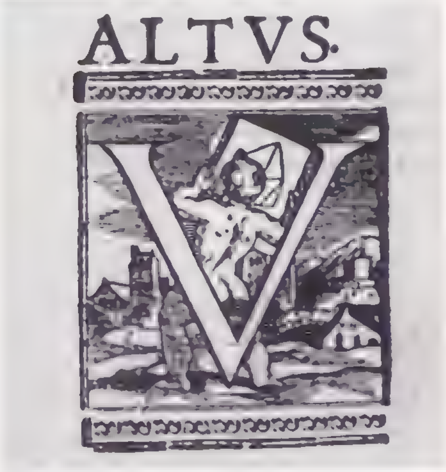


Fig. 14. Torino, Archivio Capitolare.
T. Da Vittoria, *Inni per tutto l'anno*, Roma,
Domenico Basa, 1581:
iniziale figurata.

Fig. 15. Torino, Archivio Capitolare.
F. Suriano, *Primo libro delle Messe*, Roma,
G. B. Robbletto, 1609: iniziale decorata.

Fig. 16. Torino, Archivio Capitolare,
F. Suriano, *Primo libro delle Messe*, Roma,
G. B. Robbletto, 1609: iniziale figurata.

Fig. 17. Torino, Archivio Capitolare. F. Suriano, *Primo libro delle messe,* Roma, G. B. Robbletto, 1609: frontispizio.

SEGNALAZIONI

8.

Il tripode di Industria

di Luciano Manino

Ai membri della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti sono già noti, almeno nelle grandi linee, e per il gradito ricordo di una riuscita visita collettiva [1] e perchè in altre sedute della Società si è avuto occasione di discorrerne [2], i risultati delle ricerche effettuate dalla Scuola di Perfezionamento in Archeologia dell'Università di Torino, sotto la direzione del titolare della disciplina prof. G. Gullini, in relazione con gli scavi condotti per un triennio (1961-63) nell'area dell'antica Industria (Monteu da Po), in collaborazione con la Soprintendenza alle Antichità retta dal prof. C. Carducci. Scavi e ricerche hanno permesso non solo di riconoscere nell'edificio principale di cui si sono rimesse in luce le fondazioni un santuario che, dal confronto con edifici affini [3], il Gullini ha con felice intuizione riconosciuto come un Iseo, ma anche una più esatta valutazione del materiale già rinvenuto in passato in questa zona archeologica [4].

Si è venuto quindi riproponendo soprattutto il problema dei « bronzi di Industria », il quale si inquadra fra quelli sollevati o ripresi in congressi e mostre recenti, di Parigi nel 1963 [5] e di Bologna nel 1964 [6]. Questi bronzi

---

[1] *Bollett. della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XVI-XVII (1962-63), pag. 204.

[2] *Ibid.*, pagg. 243-45.

[3] A. Fasolo - G. Gullini, *Il santuario della Fortuna Primigenia*, Roma, 1953, pag. 383, fig. 480.

[4] Dello scavo e delle altre ricerche cui qui si accenna è in corso di pubblicazione una ampia relazione cui l'estensore della presente nota si onora di collaborare: egli deve vivamente ringraziare il prof. Gullini che con la sua cortese liberalità gli ha concesso di anticiparne qualche pagina da presentare, con talune rielaborazioni, al *Bollettino* della Società.

[5] G. A. Mansuelli, *Le caractère provincial de l'art romain d'Italie du nord avant le bas empire*, in *Le rayonnement etc.* (*VIII Congrès International d'Archéol. classique*), Paris 1965, pagg. 187-201.

[6] C. Carducci, *Il Piemonte romano*, in *Arte e civiltà romana dalla Repubblica alla tetrarchia* (*Catalogo della VI mostra biennale d'arte antica*), vol. II, Bologna 1965, pagg. 260-61; L. Manino, *I bronzi di Industria*, *ibid.*, pagg. 305-6.

si presentano infatti oggi come un complesso di offerte votive, il che si accorda senza difficoltà con il loro aspetto e le loro dimensioni, non contrasta con l'apparente eterogeneità dei pezzi mentre il riferimento al culto esotico di Iside acuisce il problema della loro origine: quali possano essere stati importati, quali essere prodotti locali e, in un caso come nell'altro, donde provengano gli oggetti stessi e i loro modelli e per quale via siano giunti nella nostra regione. Anzi, proprio l'eterogeneità di cui si è fatto cenno rende più che mai giustificabile esaminarli di nuovo, ad uno ad uno. Non sarà dunque biasimevole se si vuole qui enucleare quello che può vantare una sorta di primogenitura, cioè il tripode che primo apparve nel 1745 agli indagatori del sito di Industria, contribuendo a confermarne le precisazioni di ordine topografico ed antiquario [7] (fig. 1).

Collocato subito nell'allora Museo dell'Università, ne usciva nel 1799 per seguire la sorte di tante altre opere d'arte che la fortuna delle armi napoleoniche raccoglieva da tutta Italia per completare le collezioni di Parigi [8], donde ritornava nel 1816, seguendo da allora gli spostamenti dell'intero Museo, fino all'attuale sistemazione [9], additato sempre come uno degli oggetti più vistosi usciti dal suolo di Industria [10]. E lo è senz'altro, anche se a tutta prima potrebbe apparire un po' generico: non sono infatti rari gli oggetti del genere, trovati nelle più svariate località dell'Impero romano [11]. Attestano tuttavia come una tale suppellettile non fosse estranea all'arredamento dei santuari delle divinità egiziane fuori dell'Egitto i due

---

[7] G. P. Ricolvi e A. Rivautella, *Il sito dell'antica città di Industria scoperto e illustrato*, Torino 1745, pag. 45 e tav.

[8] Così è infatti espressamente detto nella nota compilata in tale occasione: A. Fabretti, *Il Museo di Antichità della R. Università di Torino*, Torino 1872, pag. 11.

[9] Torino: Museo di Antichità, inv. n. 1135, alt. cm. 98.

[10] Tralasciando le menzioni sulle guide della città, si possono ricordare: P. Barucchi, *Dei tripodi in generale ed in particolare di quello d'Industria*, in *Memorie dell'Accad. delle Scienze di Torino*, XXXIII (1829), pag. 138; A. Fabretti, *Dell'antica città d'Industria detta prima Bodincomago e dei suoi monumenti*, in *Atti della Società Piemontese d'Archeologia e B. A.*, III (1880), pagg. 101-2, tav. XVI; H. Duetschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, vol. IV, Leipzig 1880, pag. 108, n. 295; C. Carducci, *Il museo di Antichità di Torino*, Roma 1959, pagg. 37 e 64; F. Braemer, *L'art dans l'Occident romain, Catalogue*, Paris 1963, pag. 47, n. 171; F. Scafile, in *Catal. VI Mostra Bologna*, cit., pag. 309, n. 437, tav. CXIV, 229.

[11] Alla lista redatta da K. Schwendemann, *Der Dreifuss (ein formen- und religionsgeschichtlicher Versuch)*, in *Jahrbuch des deutsch. archäolog. Instit.*, XXXVI (1921), pagg. 107-108, con una descrizione più particolareggiata del tripode d'Industria (*ibid.*, pagg. 109-110), si potrebbero aggiungere quelli di Antiochia (F. O. Waagé, *Bronze tripod n. 153*, in G. W. Elderkin, *Anthioc on-the-Orontes*, vol. I, Princeton 1934, pagg. 73-74, fig. 7) e di Bavai (G. Faider-Feytmans, *Recueil des bronzes de Bavai*, Paris 1957, pag. 114, n. 280, tav. XLV).

tripodi da Pompei, quello dal tempio di Iside [12] e quello, pieghevole appunto come il nostro, adorno con teste di serpente ureo [13] (fig. 6).

Non sarà tuttavia inutile esporre qui alcune considerazioni sull'uso cui tali tripodi potevano essere destinati, quale almeno può essere suggerita dal loro stesso aspetto. Sono pieghevoli (e pertanto riducibili a volontà in minor spazio) e portatili; però le loro dimensioni non sono mai tali da richiedere una riduzione dell'ingombro quando lo spostamento fosse dovuto avvenire soltanto in uno spazio ristretto, nell'interno di un medesimo edificio. Del resto non mancano esempi di analoghi oggetti, rigidi [14]. Il fatto di poter ridurre quelli come il nostro a proporzioni di poco maggiori di quelle di un grosso bastone induce a pensarli creati per essere adatti a lunghi percorsi su strada, affidati a portatori o magari caricati, opportunamente inguainati in apposite custodie (che si possono immaginare di cuoio o di tela) su carri o a dorso di quadrupede. Talchè resta da domandarsi a chi poteva servire l'avere al seguito un oggetto siffatto. Soccorrono a questo proposito alcuni rilievi storici, anche notissimi, con scene di sacrificio [15] in cui l'ara non è rappresentata, come di consueto, da un parallelepipedo di pietra, ma è indicata da un oggetto a liste intrecciate che appunto potrebbero essere metalliche come quelle dei tripodi di cui si discorre (fig. 9). Nei quali inoltre i ganci a L collocati alla sommità delle aste sembrano adatti all'inserzione, non tanto di un lebete, quanto di un disco metallico fornito di appositi tagli, per servire come piano d'appoggio (per

---

[12] A. Ruesch, *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli s.d., pag. 360, n. 1542; Schwendemann, *op. cit.*, n. 19: esso, nella linea spezzata da un arco di ciascuna delle tre aste verticali e nelle figure di Sfingi alate mostra una sintassi decorativa non dissimile, almeno nella concezione generale, da quella del tripode d'Industria.

[13] Ruesch, *op. cit.*, pag. 377, n. 1692; Schwendemann, *op. cit.*, n. 18.

[14] Si possono infatti considerare come oggetti mobili anche i tripodi non pieghevoli quale quello sopra citato del tempio di Iside in Pompei (cfr. nota 12) o gli altri della stessa categoria di cui Schwendemann, *op. cit.*, *passim*. Ovviamente, se non si potevano piegare, il loro trasporto sarebbe risultato scomodo sulle lunghe distanze.

[15] Si possono ricordare: il rilievo del fornice interno dell'arco di Traiano a Benevento (C. Pietrangeli, *L'arco di Traiano a Benevento*, Novara 1947, tav. XXIV, 2); un rilievo di Marco Aurelio sull'attico dell'arco di Costantino (fronte sud, a destra: A. Giuliano, *L'Arco di Costantino*, Milano 1955, fig. 19); sarcofagi con episodi della vita di un imperatore: A. Levi, *Sculture greche e romane del Pal. Ducale di Mantova*, Roma 1931, pag. 86, n. 186, tav. XCVII; G. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi: le sculture*, vol. I, Roma 1958, pag. 235, n. 253, tav. 253.a). Si tralascia qui il tripode di una scena di sacrificio del tutto cancellata sulla colonna di Marco Aurelio, che dalle stampe del Pietro Sante Bartoli (S. Reinach, *Répertoire de reliefs*, vol. I, Paris 1909, pag. 299, n. 19) risulterebbe del medesimo tipo; così come non può offrire dati del tutto precisi l'altro rilievo di Marco Aurelio al Palazzo dei Conservatori (H. Stuart Jones, *The sculptures of the Palazzo dei Conservatori*, Oxford 1926, pag. 22, n. 4, tav. 12) in cui gran parte del tripode è di restauro.

vasi rituali, parti di vittime e offerte, accensione dello stesso fuoco sacro) ad un altare portatile, cioè da campo, quale poteva essere particolarmente in uso presso le legioni [16].

Almeno per l'esemplare di Industria, viene dunque naturale il pensare all'« *ex-voto* » di un ufficiale reduce da campagne contro i barbari, il quale avesse voluto consacrare alla dea quell'oggetto che tante volte gli era servito, durante le marce e al fronte, per celebrare i riti prescritti dalle antiche consuetudini. In tale ordine di idee appaiono perfettamente a loro agio le Vittorie (fig. 3) che campeggiano al posto d'onore sulle tre aste del tripode stesso, mentre le Sfingi (fig. 4) potrebbero richiamare un elemento, più o meno vagamente egittizzante, non disdicevole all'ultima destinazione dell'oggetto e allusivo, forse, al culto cui il dedicante era già iniziato quando prestava servizio. Si può del resto asserire che molti fossero gli « *ex-voto* » deposti nel tempio di Industria da militari [17] ed è anche noto

---

[16] Non sarà inutile ricordare come lo Schwendemann, *op. cit.*, pag. 113, preferirebbe vedere in questi altari portatili piuttosto dei *foculi*, ossia bracieri, che dei tripodi: sia pure con formula dubitativa. Ma l'evidenza dei monumenti citati alla precedente nota 15 non sembra lasciar dubbi sulla natura degli oggetti rappresentati. Non è escluso, naturalmente, che come altari si potessero usare anche dei bracieri, o sostegni comunque rigidi. Si può, per esempio, rimaner perplessi a proposito dei tripodi che si vedono sulle tazze di Boscoreale, specialmente per quello con figure macabre, che si direbbe piuttosto usato come tavolino (A. H. de Villefosse, *Le trésor de Boscoreale*, in *Mon. Piot*, V (1899), tavv. VIII, 1 e XXIV, 2: per questo a pag. 145 si usa esplicitamente il termine *focus*). Sui tripodi dell'Arco degli Argentari, per i quali è difficile dire qualche cosa di sicuro a causa del fortissimo deperimento del rilievo, sembra di notare piuttosto un secondo bacile appoggiato sul disco piano superiore dei tripodi stessi (M. Pallottino, *L'Arco degli Argentari*, Roma 1946, tavv. VI e VII). Appare poi quasi superfluo discutere qui se la cerimonia in cui si usavano questi tripodi fosse piuttosto un sacrificio che una libazione (così è sempre chiamata dal Pallottino, *ibid.*, pagg. 80-81) o ricordare come talvolta il tripode, rigido o pieghevole, entri nelle scene di banchetto in funzione di tavolino: e su stele piemontesi al Museo di Antichità di Torino, da Acqui e Benevagienna (Carducci, in *VIII Congrès*, cit., tav. 23, figg. 2 e 3) e in rilievi renani, come quello da Neumagen a Treviri (E. Esperandieu, *Récueil général des bas-reliefs etc. de la Gaule*, vol. VI, Paris 1915, pag. 362, n. 5155). Quanto esposto sull'uso del tripode è in gran pare ricordo di colloqui che ebbi la gradita occasione di scambiare anni fa con il prof. G. Bendinelli, allora titolare della cattedra di Archeologia nell'Università di Torino, che ringrazio qui con viva riconoscenza.

[17] Vi è l'esplicita menzione di un altro tripode trovato in frammenti e disperso (Fabretti, in *Atti Soc. Piem. Arch.*, III (1880), cit., pag. 102, nota 1) e così una Vittoria, acquistata dal Museo di Torino nel 1863, può aver senz'altro appartenuto ad un oggetto simile (Fabretti, *ibid.*, pag. 101, tav. XV, 7; Duetschke, *op. cit.*, pag. 107, n. 289), mentre da qualcuno veniva forse offerta l'armatura, come sembra confermato dalla presenza, tra il materiale rinvenuto ad Industria, di *ptéryges* di corazze (Fabretti, *ibid.*, pag. 107, tav. XXIV, 1 a-e). Doni votivi dello stesso genere possono essere la *tabula honestae missionis* di P. Anneo Probo (Fabretti, *ibid.*, pag. 94; V. Promis, *Diploma militare d'Industria*, in *Atti Accad. Scienze di Torino*, XV (1879), pag. 243; H. Nesselhauf, *Diplomata militaria*, in *C.I.L.*, XVI, Berlin 1936, n. 155) e le figure

quanto fosse diffusa nelle legioni la venerazione per la dea egizia [18]. Nel caso specifico di Industria, non sarebbe da escludere poi che molti degli offerenti avessero prestato servizio in quelle regioni danubiane con le quali il Piemonte romano dovette avere rapporti abbastanza intensi e prolungati [19], regioni nelle quali è pure noto quanta fosse stata la diffusione del culto di Iside [20].

La rappresentazione dei tripodi-altari portatili compare, come s'è accennato, sui rilievi storici che, a partire dall'arco di Traiano a Benevento (fig. 9), sembrano concentrarsi nel II sec. avanzato [21]. Si potrebbe asserire che in

---

di *imperator* e di barbaro, senza dubbio frammenti della decorazione di un pettorale per cavallo come i notissimi di Aosta e di Brescia (C. Carducci, *Nuovi ritrovamenti archeologici in Piemonte*, in *Boll. Soc. Piem. Arch.*, XII-XIII (1958-59), pagg. 10-12, figg. 5-6; Id., *Un* balteus *da Aosta*, in *Archeologia classica*, XI (1959), pag. 36, tavv. XXI-XXVII); Id., *I più recenti risultati di scavo ecc. del Piemonte*, in *Cisalpina*, I, Milano, 1959, pagg. 34-35, figg. 10-11.

[18] R. Bartoccini, in De Ruggiero, *Dizion. epigrafico di antichità romane*, IV (1942), s.v.; *Isis*, pag. 91. La diffusione dovette seguire le stesse vie di penetrazione del culto di Mitra e di altre divinità orientali (E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain*, Paris 1955, fig. 82). Nel Norico il culto della dea era talora associato a quello di Marte e della Vittoria (H. Kenner, *Die Götterwelt der Austria Romana*, in *Jahreshefte des Oesterr. archäol. Institutes*, XLIII (1958), pag. 63-65), mentre della fondazione di un culto della dea egizia da parte di legionari (della *VII Legio Gemina*) si ha esplicita menzione in Portogallo (F. Russel Cortez, *Panoias, cividades dos Lapiteas*, Porto 1947, di cui in *Fasti Archaeologici*, III (1950), n. 3708; S. Lambrino, *Les divinités orientales en Lusitanie et le sanctuaire de Panoias*, in *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, XVII (1955), pag. 93, di cui in *Fasti Archaeologici*, X (1957), n. 3346).

[19] Oltre al diploma militare di cui alla nota 17, non sarà inutile ricordare altre testimonianze epigrafiche. Il torinese Q. Glizio Agricola fu infatti, tra la fine del I e l'inizio del II sec. *propraetor provinciae Pannoniae*, militò nelle guerre di Traiano in Dacia (*C.I.L.*, V, nn. 6977, 6980); egli stesso, o un altro ignoto personaggio, divenne *patronus* di una *civitas* pannonica, identificata da C. Promis, *Storia dell'antica Torino*, Torino 1869, pag. 505, in quella dei *Cornacates* (*C.I.L.*, V, n. 6986). Dal Piemonte partì probabilmente quel M. Vindio Veriano, *praefectus classis Flaviae Moesiae*, che al suo ritorno doveva dedicare alla Fortuna gli argenti del tesoro di Marengo (G. Bendinelli, *Il tesoro di Marengo*, Torino 1937, pag. 37). Di un militare nato proprio ad Industria è menzione in un'iscrizione di Peotovio (*C.I.L.*, III, n. 10877). Vissuto a lungo a Lubiana (Iulia Emona) è poi quel Vitalis, che era nato ad Aquileia (*C.I.L.*, V, n. 7047) la cui epigrafe è l'unica a riportare per esteso il nome ufficiale della città di Torino. Per Industria: De Ruggiero, *Diz. epigr.*, cit., vol. IV (1942), s.v. *Industria*, pag. 51; per il Piemonte in genere, cfr. anche: L. Manino, *Ara funeraria con rilievi mitologici*, in *Boll. Soc. Piem. Arch.*, VI-VII (1952-53), pag. 50, nota 67.

[20] Oltre a quanto si afferma circa l'esistenza di un tempio di Iside a Sarmizegetusa (G. Roeder, in Pauly-Wissowa, *R.E.*, IX (1916), s.v. *Isis*, col. 2084) occorrerà ricordare il tempio di Savaria in Pannonia (T. Szentleleky, *Savaria* (*Szombately*), *scavi e ricerche*, in *Fasti Archaeol.*, XIV (1962), n. 6286, tav. XI; V. Vessetzky, *Die ägyptischen Kulte zur Römerzeit in Ungarn*, Leiden 1961, p. 30, tavv. II - III - IV), nonchè il culto della dea Iside-Noreia (oltre ad H. Kenner, *op. cit.*, pagg. 57-66 e 99-100; G. Schreiber, *Den Funden nach zu schliessen* (*Oesterreich in römischer Zeit*), Wien 1965, pag. 40).

[21] Cfr. note 15 e 16.

questo tempo si sia generalizzato appunto l'uso di oggetti del genere, constatazione forse di qualche peso per determinare in via non troppo ipotetica la data almeno della dedicazione del tripode nel tempio d'Industria. La metà circa del II sec. sembra non contrastare troppo, del resto, con quanto si può asserire circa la maggior diffusione del culto di Iside nel mondo romano [22]. Tuttavia le considerazioni su cui ci si è soffermati più sopra debbono render cauti nel tentare un inserimento in qualche più preciso contesto cronologico e stilistico. Il tripode può esser stato usato per molto tempo prima della sua dedicazione ed affiancarsi perciò ad esemplari del I sec. come quelli di Pompei [23]; può esser stato portato da assai lontano e così da una parte lo si potrebbe collegare con la produzione provinciale d'Occidente, quando si sottolineino certe affinità tipologiche con il tripode di Bavai in Gallia [24] (fig. 7), ma dall'altra non si può dimenticare che oggetti del genere si sono trovati anche ad Antiochia [25] e in Egitto [26]. Ma qualsiasi avvicinamento o confronto rimane sterile, quando anche per altri esemplari si ripetano le stesse considerazioni relative alla possibile provenienza da località lontane dal luogo di rinvenimento. Unico punto fermo questo, forse: la legittimità di separare lo studio del tripode da quello degli altri bronzi d'Industria nel gruppo dei quali è entrato nell'antichità sì, ma per circostanze del tutto casuali.

Non resta quindi che l'autopsia dell'oggetto stesso e, soprattutto, delle figure che lo adornano. Più ricco e complesso di molti altri nella composizione generale dell'insieme, lo si è potuto giudicare rozzo nell'esecuzione dei particolari [27]. Di fronte ad una simile sbrigativa liquidazione non ci si può esimere, oggi, dal formulare almeno la domanda se l'apparente trattamento a masse di una certa sommarietà vada considerata la manifestazione cosciente e volontaria di un gusto o la conseguenza puramente materiale di una stanchezza delle forme di fusione: si tratta forse di entrambe le cose insieme. Nel secondo caso, però, si viene a ipotizzare un'officina capace di soddisfare una richiesta cospicua, in un centro dunque ove esistesse un effettivo fabbisogno di simili oggetti. Non poteva esser questo

---

[22] J. Beaujeu, *La religion romaine à l'apogée de l'Empire*, vol. I, Paris, pagg. 240, 320, 378.
[23] Cfr. note 12 e 13.
[24] Faider-Feytmans, *op. cit.* (cfr. nota 11).
[25] Eldarkin, *op. cit.* (cfr. nota 11).
[26] Schwendemann, *op. cit.*, pag. 108, nn. 4 e 27.
[27] Schwendemann, *op. cit.*, pag. 110: « *der Stil der Figuren ist grob, unklar und schematisch* ».

il caso di Industria, anche con il suo santuario, dove è già molto pensar collocati due, o al massimo tre [28] tripodi del genere. E, del resto, si è già data come più probabile l'ipotesi di una provenienza dall'esterno.

Proprio la sommarietà dell'esecuzione, impedendo un più preciso esame di acconciature e simili particolari, inserisce le figure faunesche dei piedi (fig. 5), le Sfingi (fig. 4) e i bustini (fig. 2) della sommità delle tre aste, con il loro certo qual curioso aspetto [29] quasi androgino (sono dei Bacchi o delle Baccanti?) in un repertorio alquanto generico: siamo dunque di fronte ad un tipico prodotto di *koinè*. Le Vittorie (fig. 3) poi, che maggiormente attirano l'attenzione, rientrano nel tipo iconografico della Nike-danzatrice [30] e potrebbero risalire fino al prototipo della Vittoria di Taranto, opera di Eutichide, che sarebbe diventata addirittura la statua famosa della Curia del Senato [31]. Sembrava appunto caratteristica di tale statua, almeno a giudicare dalle ridottissime riproduzioni sulle monete [32] (fig. 10) la veste svolazzante e aprentesi a ventaglio nella parte inferiore e sull'orlo dell'*apóptygma*. Il trattamento di questo panneggio a larghe superfici lievemente concave incontrantisi lungo costolature sinuose ma ben rilevate, differisce alquanto da quello più fitto e minuto di consimili figure provinciali [33]. Ha un aspetto non disdicevole al bronzo, ma che potrebbe avvicinarsi anche a modelli di altro materiale: soccorrono alla mente le Vittorie sulla corazza dell'Augusto di Prima Porta, in marmo, ma derivate senza possibilità di equivoco dal metallo [34]. Lo si rivede poi nelle Horai danzanti del sarcofago di Villa Albani con le nozze di Peleo e Tetide [35], che appunto è della metà del II sec. Guardandosi dunque dal voler esten-

---

[28] Cfr. nota 17.

[29] Su vecchi dubbi in proposito: FABRETTI, in *Atti Soc. Piem. Arch.*, III (1880), cit., pag. 101, nota 2.

[30] Sono molti e svariati i tipi iconografici e frequenti le commistioni di elementi particolari: W. FUCHS, in *Encicl. Arte classica*, V (1963), s.v. *Nike*, pagg. 466-67.

[31] P. WUILLEUMIER, *Tarente des origines à la conquête romaine*, Paris 1939, pag. 284; A. BARTOLI, *Curia Senatus*, Roma 1963, pag. 6.

[32] Oltre che la statua di culto, doveva essere una Vittoria anche una statua acroteriale della Curia: cfr. la moneta di cui BARTOLI, *op. cit.*, pag. 5, fig. 1.

[33] Si noti, ad esempio, la differenza con la Vittoria di Velleia (*Catal. VI Mostra Bologna*, cit., tav. XXXIV, n. 71) e quella di Losanna (*ibid.*, tav. CLXVIII, n. 349).

[34] E. SIMON, *Der Augustus von Prima Porta*, in *Roemische Mitteil.*, 64 (1957), pag. 46, tav. 12, fig. 1; H. KAEHLER, *Die Augustusstatue von Primaporta*, Köln, tav. 15.

[35] E. SIMON, *Zum Hochzeitsarkophag mit Peleus und Thetis in der Villa Albani*, in *Roemische Mitteil.*, vol. 60-61 (1953-54), pag. 211, tav. 88; G. BENDINELLI, *La genesi del sarcofago Albani con le nozze di Peleo e Tetide*, in *Roemische Mitteil.*, vol. 64 (1957), pag. 92, tav. 14.

dere troppo l'area e il numero dei raffronti ad evitare il rischio di vanificarne l'attendibilità, seguendo gli indizi più strettamente storici cui si è accennato di sopra [36] e volendo rivolgere l'attenzione verso altri centri di produzione e diffusione dell'arte ellenistica in età imperiale, occorrerà ricordare ancora, nella seconda metà del II sec., le Vittorie dei rilievi di Efeso con l'apoteosi di Marco Aurelio [37], dal panneggio che rivela effetti di una non troppo dissimile, se pur più raffinata stesura [38], mentre una derivazione meno aulica, in un linguaggio quindi più vicino al nostro, appare in altre opere d'arte (fig. 11) della stessa città [39].

Si guarderebbe così o verso l'Oriente, con la possibilità di seguire un cammino che s'inserirebbe senza difficoltà nella scia della stessa diffusione dei culti esotici, egizi ed asiatici, soprattutto lungo la via dei grandi fiumi come il Danubio [40], o verso Roma stessa, non dimenticando quel riferimento all'Iseo Campense che ha fatto risolvere il problema della destinazione dell'edificio di Industria [41]. La via percorsa sarebbe più facile da immaginare, sempre a prescindere dalle peregrinazioni che l'oggetto può aver compiuto nel bagaglio del suo primo proprietario. Nel contempo, la considerazione che il tripode con le sue figure sembra più facile a valutarsi in una veduta complessiva di profilo (fig. 8) in cui acquistano un valore preminente le linee del contorno con quelle che evidenziano le costolature dei panneggi, rivela un gusto ormai rivolto piuttosto al disegnativo e in cui l'elemento plastico sta avviandosi al disfacimento. Un gusto dunque che, più che al provinciale, sembra rivolto già a certi effetti del tardo-antico: basterà guardare le Vittorie incise sugli elmi di Straubing (fig. 12), ancora nella regione danubiana, ma di alcuni decenni più tardi [42].

---

[36] Cfr. note 17, 18, 19, 20.

[37] Nel Kunsthistorische Museum di Vienna: A. Frova, *L'arte di Roma e del mondo romano*, Torino 1961, pag. 805, fig. 690.

[38] Non senza la possibilità di qualche rapporto con la scuola di Afrodisia, specialmente con i rilievi delle Terme di quella città: M. Squarciapino, *La scuola di Afrodisia*, Roma 1943, tav. XXI.

[39] J. Keil, *Grabbau und Unterweltsarkophag aus Ephesos*, in *Jahreshefte des Oesterr. archäol. Institutes*, XVII (1914), pag. 139, fig. 21.

[40] Cfr. note 18, 19, 20.

[41] Cfr. nota 3.

[2] J. Keim - H. Klumbach, *Der römische Schatzfund von Straubing*, München 1951, tavv. 26,1 e 29,2.

Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese

di Zeno Birolli

Negli ultimi anni, ora con contributi di carattere locale, ora con indicazioni all'interno di più ampli contesti [1], si è verificato un crescente interesse per una vasta area culturale, corrispondente alla zona che dal cuneese, dal monregalese e dalle valli alpine va al di là del Piemonte occidentale in direzione della Bassa Savoia e più a sud sino a comprendere l'estremità dell'Alta Provenza, l'antica Contea di Nizza, per estendersi poi nella Liguria di ponente, da Ventimiglia a Savona.

Una regione che ha una sua concretezza storica e geografica, anche se sulle mappe non ricorre tracciata entro precisi confini: essa sta ad indicare la storia di una precisa cultura artistica, propria di una popolazione rurale, posta ai margini dei grandi avvenimenti, che nella seconda metà del Quattrocento caratterizzavano la vita degli stati italiani e della nazione francese.

Ma questa indicazione è anche e soprattutto un risultato, al quale si può giungere attraverso un lungo *iter* di ricerca, di reperimento del materiale, di ricostruzione dell'opera degli artisti-artigiani di origine piemontese. Con la loro pittura ha inizio un modo di raccontare proprio di questa regione e si forma una radice comune alla base dei diversi linguaggi figurativi, tale da portare ad una visione unitaria del fenomeno artistico considerato.

Il risultato dell'indagine approda, in un primo momento, all'individuazione di una serie di piccole personalità: Giovanni e Giacomo Canavesio, Giovanni Baleisoni, Tomaso e Matteo Biazaci, fratelli Mazzucco, Brevesi e Nadali, Turcotto, Pietro Guidi, Andrea della Cella e numerosi altri anonimi maestri. È questa la premessa necessaria per delineare una carta topografica che rappresenti la diffusione dell'opera dei minori e insieme le divisioni politiche esistenti nella seconda metà del secolo. Per mezzo di tale carta (tav. I) possiamo configurare l'area culturale indicata.

Viene così a cadere ogni generica e aprioristica definizione di scuola piemontese, che si attenga alla odierna divisione regionale: il mutamento storico e politico, quello economico e sociale è determinante nel corso dello stesso Quattrocento, per comprendere la pittura di questi minori, ovvero le differenze tra l'arte della prima metà del secolo, arte cortese che rientra nella circolazione internazionale del gotico, e quella che si sviluppa nei secondi cinquant'anni del secolo, quando la pendolarità del dominio di Amedeo VIII, tra versante francese e italiano, si risolve anche politicamente in un convergere di interessi del Ducato verso uno sviluppo cisalpino. I due fenomeni salienti che vengono a caratterizzare questa parte occidentale d'Italia sono, allora, il formarsi della scuola di Vercelli, più aperta al dialogo che sorgeva tra le regioni italiane all'inizio del nuovo secolo, e dell'area di pittura piemontese-ligure-nizzarda, che nasceva da uno stretto rapporto di vita e di comunità tra artisti e popolazione rurale e si configurava come parlata regionale.

Questi pittori sono come le sparse monadi di un'arte così indigena, così valligiana, che si confonde con la storia locale di una zona periferica e isolata. Anche la loro tecnica dell'affresco è ereditata da una lunga tradizione autoctona, che risale ai tempi della pittura romanica. Eppure in questa semplicità di parlata popolare ogni artista diventa il portatore di un filone culturale che, per buona parte, ha le sue radici nella pittura del primo Quattrocento, sebbene il tessuto sul quale cresce quest'arte sia sempre più ricco e complesso di quanto non indichi un semplice fatto di derivazione: il rapporto che intercorre, per esempio, tra il ciclo jaqueriano di Ranverso e l'interpretazione datane da Canavesio implica una ricchezza di nessi che non possono in nessun modo venir riportati al semplice sviluppo di una scuola pittorica. L'artista si educa sui grandi esempi gotici, ma altrettanto se ne allontana, servendosi pure di fonti di natura non artistica, come il riferimento che noi possiamo trovare in questa pittura ad una tradizione liturgica, ad una usanza, da parte della popolazione, di rappresentare episodi della storia sacra, della passione di Cristo.

Comunità di espressione nei minori tuttavia non significa ripetizione monotona di schemi da parte di tutti gli artisti: l'iconografia certamente si richiama a modelli ormai codificati dalla dottrina della chiesa o sanciti dalle soluzioni date dal grande Jaquerio nella sua « Salita al Calvario » o nelle « Crocefissioni » riferibili alla sua maniera. Ma osserviamo come racconta Canavesio e come un Baleisoni realizza le sue immagini. Nel primo

si esprime un dramma attraverso un suo modo espressionistico, che nasce da una visione ancora medievale del mondo, in parte come insegnamento figurato per trovare la via alla redenzione celeste, in parte come reazione o condanna di una storia tragica, che incombe su quelle popolazioni, storia di guerre e di conquiste, storia di miseria e di carestie per genti dedite alla cultura dei campi ed alla pastorizia.

Il riquadro della « Ultima Cena » (tav. 2a), affrescato a Pigna da Canavesio (1482), rappresenta una tavola semplicemente imbandita, ed i convitati seduti tutti intorno ad essa, ricca di piccole « nature morte », senza posate, con rozzi bicchieri, su panche da tavola rustica: è questa una delle molte testimonianze dirette, di prima mano, un riflesso della vita di questa zona, una vita che si pone come cronaca piuttosto che come storia. Per tale carattere altamente espressivo della sua arte il pittore può essere considerato il maggiore di quegli artigiani piemontesi che, a partire dalla metà del Quattrocento, migrarono verso la regione costiera ligure-nizzarda; ma anche rispetto alla pittura anteriore cercò di dare sviluppo alle novità che verso il terzo decennio del secolo animavano lo spirito più aspro e più realista dello Jaquerio, che si imponeva alla cultura gotica internazionale per la sua umanissima e fantasiosa interpretazione della storia sacra. Canavesio, invece, sviluppa il tema della passione nel senso popolare del nuovo dialetto, in una forma che realizza i significati della nuova società alla quale si rivolge. Si tratta quindi di una differenza radicale tra i mondi figurativi ed espressivi di due epoche e di due pittori.

Anche Baleisoni si richiama a Jaquerio, ma quello più maturo e più tardo della Sala Baronale nel Castello della Manta, aderente a una pittura e a una società cortese: tuttavia il suo temperamento è opposto a quello di Canavesio: persino nella tecnica adottata si rivela questa profonda diversità (Baleisoni è portato sempre a una visione contemplativa), che nel complesso dell'opera diviene complementarietà di modi: l'uno, il Canavesio, spinto ad un intenso lavoro, vasto nelle superfici dipinte, con una tecnica che risulta sempre più corsiva e scorrevole nella svelta e talvolta sommaria esecuzione. Il pittore in varie zone della parete si affida persino alla stesura a secco, che con il tempo è per lo più deperita. Un simile modo di affrescare con tecnica mista si presenta nelle opere di Baleisoni, ma accompagnata da una preziosità che si rivela nella stessa scelta delle tempere, degli azzurri di cobalto, dell'accostamento tonale delle ocre e delle terre, con una attenzione aperta ad effetti quasi « naturalistici » e quindi più sensibile ad una pittura di richiamo nizzardo-provenzale. Lo testimoniano le

raffinatezze cromatiche dei quattro Evangelisti, in una delle due volte di S. Bernardo a Pigna (il ciclo di affreschi è opera di collaborazione dei due pittori ed ora, dopo lo strappo, si trova nei depositi di Palazzo Spinola a Genova) e in particolare nel S. Matteo (tav. 3a), dove la nobile testa, trattata in punta di pennello, risponde bene allo spirito di osservazione che anima tutti gli oggetti, che arricchiscono la scena, come quella cassapanca aperta e piena di volumi, elemento assai indicativo per il richiamo alla stessa figura di Santo dipinta in una voltina laterale della chiesa di S. Francesco a Susa, con i quattro Evangelisti (tav. 3b), che avviciniamo alla mano di Baleisoni, in un momento anteriore di almeno un decennio (1470-75).

Malgrado le notevoli differenze stilistiche che possono essere indicate tra un gruppo e l'altro delle opere del Baleisoni, alcuni tratti, nella difficile ricostruzione del suo catalogo, ritornano come segni autografi: così l'elemento coloristico, che da un'intonazione di terre verdi e di grigi, propri della pittura in Piemonte nel primo Quattrocento, raggiunge nelle opere liguri (e come per Baleisoni, così per gli altri minori la maggior parte degli affreschi si trovano sparsi nelle vallate della Liguria occidentale) una vibrazione del colore, una gamma più viva e più accesa, tipica della pittura esistente lungo la costa. Un altro motivo presente nella sua produzione si trova a S. Stefano di Tinea (l'altra opera eseguita assieme a Canavesio) o sulla parete esterna della cappella della Nostra Signora del Buon Cuore a Luceram, dove Baleisoni raffigura gli arnesi del lavoro dei campi, gli attrezzi assunti a simbolo della popolazione rurale, o ancora a Pigna, quando ritrae « dal vero » il tavolo da lavoro di pittore con tutti gli strumenti per l'affresco (tav. 4), malta, cazzuola, filo a piombo, ciotole con le terre e i colori a tempera. È un gusto analitico diffusosi in Liguria dopo il mirabile esempio dell'Annunciazione di Giusto d'Alemagna in S. Maria di Castello a Genova (1451), secondo una tendenza che si era maturata durante la prima metà del secolo in ambiente franco-fiammingo. Quindi Baleisoni si trova sull'onda tardo-gotica, con un richiamo ad un fare miniaturistico nella scelta del materiale, nella preziosità delle stesure, persino nel fatto di affrescare sempre ridotte superfici nel perimetro di una cappella o di un santuario; questo a confronto con il più dinamico e acre Canavesio, che in ogni occasione dipinge molto più vasti affreschi rispetto al suo collaboratore. Egli infatti è mosso da una diversa esigenza di racconto e foga di esprimere, che raggiunge intensità drammatica e notevole forza plastica in alcune figure, come quella del cattivo ladrone (tav. 2b) e del Cristo.

Abbiamo visto i due pittori porsi come in contraddizione per il carattere delle loro opere, eppure rimanere, ed è un fatto che si ripete in tutti questi frescanti, complementari, se visti in relazione a quel denominatore comune che è la loro parlata popolare; popolare sia rispetto alla cultura aulica e cortese del primo Quattrocento, sia rispetto all'ambiente che essi interpretano e testimoniano, ponendosi in modo implicito al loro essere partecipi di una vita di collettività rurale e di una situazione di economia periferica. Il punto di unione, che porta poi, di necessità, a comprendere e a valutare, in modo storicamente fondato, le loro opere, è proprio nello scartare l'accezione negativa che si dà di solito al termine popolare, come reiterazione stanca di stilemi ereditati da una tradizione più colta; nel vederne invece le caratteristiche di una particolare forma di essere arte popolare, nel comprenderla nella sua unità di processo e di formazione, come parlata regionale e dialetto ligure-piemontese, al confine dei grandi movimenti storici, politici e sociali della seconda metà del XV secolo.

Non si può non fare cenno agli altri artisti che rappresentano questa pittura popolare come i fratelli Biazaci, che, dopo un'attività giovanile svolta nel cuneese, si sono spostati lungo la costa ligure, tra Albenga e Imperia (tav. 5); o i fratelli Mazzucco, i maggiori tra gli artefici rimasti ad operare nel Piemonte occidentale-meridionale. Questi pittori lavorano in coppia, uniti da un legame che poggia su una base essenzialmente diversa da quella che caratterizza il corporativismo artigianale vigente nel comune del Medioevo. Il rapporto maestro-allievo infatti si origina non da una convenzione contrattuale, sibbene nasce da un naturale scambio di lavoro. Lo stesso avviene per i nizzardi Brevesi e Nadali e per quasi tutti gli altri pittori attivi nella zona; e ciò accade perchè la loro attività si adegua alla vita di questi centri e trova ragione nel rapporto comunitario, che regge la vita dei villaggi e delle cittadine dell'entroterra, dal momento che la struttura della società feudale è ormai allentata e le comunità rurali hanno un'autonomia amministrativa rispetto alla politica del Ducato sabaudo. È dunque l'artista, « habitator » e uomo che compie il suo lavoro di pittore: la sua arte è popolare proprio nel senso che essa riceve l'impronta della vita di quelle comunità e totalmente ne è partecipe. Su questa base, inoltre, andranno spiegate le altre forme di cultura esistenti nella regione, tra tutte la sacra rappresentazione, come fatto di culto e di cerimonia della Passione, riproposta dalle confraternite e dalla popolazione stessa sui sagrati delle chiese dei villaggi.

Sulle pareti delle cappelle cimiteriali o votive si incontrano frequentemente dipinti i simboli del lavoro artigianale di questi minori, accanto agli attrezzi della vita di campagna: ricompaiono i contadini, e non è solo un fatto di reminiscenza culturale che risalga allo Jaquerio il trovare i contadini ricurvi con coltelli e falcetto; si ripete il carattere « paesano » delle scenette di genere negli affreschi di Canavesio o in quelli dell'anonimo Maestro di S. Maria di Leca, la cui pittura risente, nel colore tonale e nelle forme, di una morbidezza lombarda, verso la zona di Alessandria (il ciclo di affreschi, dopo lo strappo è sistemato nelle sale del Palazzo Arcivescovile di Albenga) (tav. 8a); anche negli affreschi di Giovanni Mazucco ritorna un interesse per le attività rurali: a Roccaforte Mondovì (tav. 6) egli dipinge una sorta di malga alpina, con ogni tipo di animale domestico e da pascolo, con l'operaio che screma il latte, ecc.; un suo collaboratore sulla parete di ingresso in S. Fiorenzo di Bastia dipinge l'incontro di un drappello di soldati con i contadini intenti a mietere il grano.

Nè si deve basare il giudizio sui soli particolari di carattere profano di queste figurazioni, in quanto noi siamo in grado di cogliere sotto molti altri aspetti questi stessi significati, dai costumi dei personaggi all'ambientazione delle scene, dalla qualità del disegno, della sintesi formale raggiunta in questi dipinti murali, sino alla natura degli edifici decorati.

Tale direzione di ricerca non impedisce di avvertire anche le differenze di linguaggio e di cultura tra pittore e pittore, esemplificabile ancora nella grazia figurativa di un Baleisoni o nelle durezze « nordiche » di Canavesio.

Ai fini di una comprensione di queste divergenze e dell'evolversi dell'arte di questi minori è determinante l'apporto arrecato dalla corrente lombarda, che si manifesta sia attraverso il soggiorno ripetuto di artisti lungo la costa ligure, sia tramite la diffusione di loro opere nelle terre del ducato sabaudo. Troviamo la medesima componente pure nelle opere dei fratelli Biazaci in particolare nella tavola di Tomaso, che si conserva a Palazzo Bianco. I due pittori, se non ignorano le opere capitali eseguite in Piemonte nella prima metà del secolo, dagli affreschi di Jaquerio a quelli della cappella Gallieri nel Duomo di Chieri, sviluppano motivi iconografici, che hanno avuto larga diffusione soprattutto nella Francia meridionale con le scene di tormento nei « Giudizi Finali », le « Cavalcate dei Vizi » e le « Teorie delle Virtù » (tav. 5). Sono tali scene solitamente le più vive in questi cicli di affreschi, quelle che assolvevano il compito di educazione e di ammonimento religioso verso quelle popolazioni, come l'episodio dipinto a La Tour, nell'entroterra nizzardo, da Corrado Brevesi e Guirardo

Nadali (1491). La raffigurazione infernale (tav. 7) ha per noi il significato di una frase sarcastica, che nasce dal contrasto tra le pene rappresentate e l'ingenuità con cui sono dipinte le figure dei dannati e i loro persecutori, tutti entro una gran fauce di mostro, che per questi minori non fa le veci di un cartiglio araldico.

Da altre premesse deve invece partire il discorso attorno alla pittura su tavola: l'inizio di questa produzione si presenta in un'epoca tarda nell'attività dei minori, per cui il maggior numero di polittici risalgono all'ultimo scorcio del secolo. Questo operare si accompagna di necessità ad una sempre maggiore adesione alle esigenze del gusto locale da parte dei freschisti piemontesi, che sono così portati ad assimilare la cultura presente lungo le coste liguri.

Possiamo allora comprendere il nesso che intercorre fra i due modi di figurazione e di tecnica in una zona dove si è sviluppata, mediante l'affresco, una pittura dialettale e dove, d'altra parte, si è ramificata l'arte più colta dei maestri lombardi e francesi.

Il rapporto tra questa area popolare e le altre correnti, che si incontrano in Liguria, non rimane comunque ad un livello di influsso culturale, dal momento che si determina anche come contrasto per zone di influenza: di fatto i minori, dopo un primo periodo in cui lavorano lungo la costa, nei ricchi centri di Albenga, Taggia o Nizza, sono respinti nelle vallate dell'entroterra: si genera così, attraverso questi contatti e contrasti, una nuova e particolare determinazione di quel vasto movimento che si è soliti chiamare mediterraneo. Sarà infatti più opportuno definire la produzione delle varie zone, come quella ligure, per vedere il concreto formarsi di quella innegabile circolazione di gusto e di cultura che per decenni ha caratterizzato l'arte di tutto il Mediterraneo occidentale.

Senza porre troppo l'accento sul sostrato trecentesco, che tuttavia concorre in modo determinante nel mantenere una tradizione locale e un gusto propri della gente ligure, e, di riflesso, un costante apporto verso gli artisti che con essa vengono a contatto, si avvicendano, nel secolo XV, diversi flussi di pittura lombarda, da Donato de' Bardi sino a culminare nell'apporto foppesco, che giunge all'estrema Liguria con i suoi più tardi rappresentanti; dal nizzardo vengono diffuse intanto forme tipiche dell'area francese meridionale, il cui maggior portatore è, senza dubbio, Lodovico Brea.

I pittori di formazione lombarda che vanno ricordati oltre allo stesso Foppa, che a Savona si avvale dell'aiuto del Brea, sono Mazone, Serfoglio,

il milanese Carlo Braccesco: figure artistiche di rilievo, sovvertitori di una tradizione come nel caso di Foppa, o diffusori di una maniera attraverso una cospicua produzione, anche di bottega, o abili interpreti delle esigenze locali, questi maestri forniscono con la loro attività in Liguria un panorama che non si può ignorare per comprendere i dipinti su tavola eseguiti dai minori dell'area dialettale. Da un punto di vista più complessivo si potranno allora vedere queste opere come il riflesso del discorso svolto lungo la costa dai maggiori artisti; da un altro più particolare, avremo l'indicazione di un rapporto inverso, che va dai minori ai più nobili maestri. Ed è il secondo rapporto che a noi interessa, in quanto si pone in modo più aderente a questo contesto, che è di ricerca di una definizione del dialetto ligure-piemontese.

Il maggior numero di tavole e di polittici conservati sono di Giovanni Canavesio; di Tomaso Biazaci rimane un frammento, lo scomparto centrale con Madonna e Bambino (1478) (tav. 8b); del Baleisoni non è accettabile la puntuale assegnazione del polittico di Boston (tav. 9), ma come riferimento alla sua maniera si può indicare l'Annunciazione di Andagna, accostabile agli affreschi dell'abside di Briga, delle cappelle di S. Grato e della Nostra Signora del Buon Cuore a Luceram, piuttosto che alle opere di Giovanni Canavesio.

La tavola del Biazaci, pur nella gracilità di architettura e di forme, ancora evocatrice di un modo che ricorda il fare dei minatori, nella sua stesura cromatica a zone piatte, opposte ad altre, trattate a bulino o a pastiglia dorata, rivela un innesto di gusto ligure-meridionale, su un tessuto che è bene riportare ad una ascendenza lombarda (si noti la resa degli incarnati), di quella pittura filtrata attraverso l'alessandrino e le Langhe o con i viaggi di Cristoforo Moretti in Piemonte, o con la presenza di un Paolo da Brescia a Mortara, nella Bassa Lomellina.

Analizzando queste opere dei minori piemontesi appare sempre più chiara la componente lombarda, oltre a quella nizzarda, assai lontano da quei suggerimenti che l'Alizeri indicava nei termini di influsso nordico e addirittura tedesco, e per moltissimi anni dopo di lui, sino alla nuova e recente impostazione data al problema degli influssi transalpini da parte di alcuni storici dell'arte piemontesi (problema che si configura sotto molteplici aspetti e svariate componenti, nella tendenza sempre più marcata a circoscrivere il problema stesso nell'arco dei primi cinquant'anni del Quattrocento). E come per una strana e significativa coincidenza, questo dipinto del Biazaci venne eseguito per una chiesa di Albenga nello stesso anno del

polittico di Montegrazie (tav. 10), nel cui Santuario i fratelli Biazaci lavoreranno ad un intero ciclo di affreschi, a partire dall'82. Si forma in certo modo attorno all'opera del Braccesco, — se si considera anche il polittico di Boston, — un punto di riferimento e di richiamo, a causa della sua preminenza di maestro e del suo aderire ad un modo diffuso di pittura ligure, la stessa che troviamo nel Canavesio degli ultimi grandi « retabli » della fine secolo, malgrado certe variazioni e ascendenze verso la pittura dei nizzardi Durandi e Brea.

Il recupero del polittico di Boston (tav. 9) all'area ligure-nizzarda arricchisce di una pregevolissima opera il catalogo dei dipinti su tavola eseguiti dai minori. La struttura lignea è quella codificatasi agli inizi del '400, da Genova per tutto l'arco ligure sino alla Catalogna. Ma questa stessa architettura dell'intaglio indica come si tratti di un'opera da collocarsi verso gli ultimi decenni del secolo e piuttosto tipica di un artigianato ligure-nizzardo che catalano. Perciò non possiamo accogliere la primitiva attribuzione ad Anonimo catalano e neppure quella a Lodovico Brea, sebbene, come ha indicato il Guignard (« Art de France », n. 11, 1962, pag. 240) con l'accostamento allo stile di Baleisoni, considerarla un'opera uscita dalla mano di uno di quei minori che operavano nell'area dialettale.

Il richiamo a Brea va fatto tenendo presente l'irrigidimento al quale sono sottoposti disegno e forma in queste traduzioni dei più famosi esempi liguri-provenzali. Opere di Brea come l'Assunta di Savona del 1495 sono un diretto termine di riferimento per la datazione del polittico (1480-85 c.). Tuttavia, oltre alle indicazioni già proposte, che significano ambiente nizzardo nella linea Durandi-Brea, si trova in questo dipinto un richiamo al polittico di Montegrazie.

Braccesco [2] rimane un fatto a sè, abbastanza isolato nell'area geografica in cui si pone la sua opera: non per questo va trascurato il rapporto intercorso fra il lombardo e i minori. Il polittico di Montegrazie si pone nel cuore di questa zona e forse proprio per questo la sua è rimasta una questione isolata, da genio di provincia. È il punto di vista di chi vede il pittore come filiazione della corrente lombarda, che dapprima si imbastardisce, poi spicca il grande volo nella luce di Provenza. Se ne è dedotto così che l'Annunciazione del Louvre non possa essere altro che opera uscita dal suo pennello.

Ora il rapporto sussiste certamente sia dal lato foppesco e generalmente lombardo, tendente ad una plastica più nervosa e secca di quanto non fossero i tonali incarnati delle Madonne di Foppa, sia dal lato ligure-meri-

dionale, rimanendo comunque questi apporti piuttosto di tipo ornamentale, sovrapposizioni avvenute su un impianto che rimane lombardo. Sono dati questi non dedotti da un'ipotesi per dimostrare una nuova tesi sul caso Braccesco, ma ricavati dalla lettura diretta delle opere, che con certezza si possono accostare al polittico di Montegrazie del 1478; cioè i Santi di Levanto, frammenti di uno stendardo, databili, come indicava il Morassi (*Capolavori della pittura a Genova*, 1951, pag. 15), verso il 1495, e una Madonna in trono e angeli, conservata a Genova, presso una raccolta privata, frammento di polittico (cm. 65 x 134), che la Griseri ha esattamente attribuito al Braccesco, avanzando l'ipotesi che si possa identificare quale parte centrale di un polittico, oggi perduto, eseguito dal pittore nel 1491 (tav. 11). L'ipotesi è confermata dall'analisi del dipinto, che rispetto a Montegrazie (tav. 12) ha un recupero maggiore di morbidezza tipicamente lombarda; di qui potrà muovere un riesame del troppo vasto catalogo di opere attribuite all'artista, che subito porta a scartare il trittico del Louvre, per una serie di normali osservazioni, che si basano proprio sui dati pittorici, che allontanano tra loro le due opere: il gruppo di Braccesco è di stretta ascendenza lombarda, nel senso della luce, che permea i suoi dipinti, l'altra è bene sia riportata ad Anonimo ligure-provenzale, così come già cinquant'anni or sono la considerava Adolfo Venturi nella sua *Storia dell'Arte Italiana* (vol. VII-IV, 1915, pag. 1092-93).

Ma i limiti del discorso di Braccesco appaiono ancora più chiari con l'invertimento del punto di vista: quanto cioè la sua pittura può aver significato per gli artisti dell'area dialettale, come rappresentante di un'infiltrazione lombarda nell'estrema Liguria occidentale. Questo in parte viene a spiegare una certa ricerca plastica del Canavesio; l'impostazione stessa della Madonna in trono del Biazaci, eseguita anch'essa nel 1478; le risonanze che ritroviamo nel polittico di Boston o in opere che rimangono per ora anonime. Significa trovare le indicazioni di una sua reale presenza, stilisticamente autorevole, presso i minori della Liguria, il che va ben al di là dal sottolineare la dipendenza di Braccesco da un gusto regionale, dipendenza che, occorre ripetere, rimane in superficie al quadro ed è limitata all'impianto strutturale, all'intaglio ligneo, al dominante fondo oro. Viene così colto, in modo indiretto, anche il limite dell'arte di Braccesco e del ruolo da lui ricoperto, allorchè si rapporti all'ambiente che lo ha visto svolgere, lungo la costa ligure, da Levanto a Imperia, buona parte della sua attività.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

[1] Per la bibliografia riguardante la pittura piemontese-ligure della seconda metà del Quattrocento è opportuno ricorrere agli indici contenuti nel volume della Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino 1942, e a quello più recente della Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1966, pagg. 155-164, dove si possono trovare precise indicazioni per la conoscenza della cultura e dell'ambiente nel Ducato Sabaudo nel XV secolo.

Vanno poi aggiunti i contributi per i singoli artisti dell'area dialettale e in particolare: per Canavesio l'articolo pubblicato da E. Brezzi, *Precisazioni sull'opera di Giovanni Canavesio: revisioni critiche*, in « Boll. della Soc. Piem. di Arch. e BB. AA. », 1966, pagg. 35-56; per i Biazaci gli scritti di Rotondi in « Riv. Ingauna e Intemelia », di Perotti e Bressy in « Cuneo provincia Granda »; per Baleisoni di F. Enaud in « Art de France », n. 2, 1962 e in « Connaissance des Arts », XII, 1962; altri ancora sulla pittura nel cuneese, monregalese, valli alpine. Ma accanto a queste e ad altre pubblicazioni come quella del Debidour e soprattutto della Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France*, Parigi 1961, vero catalogo e indice ragionato delle opere murali esistenti nella Francia meridionale, vanno ricordati gli eruditi e gli studiosi, spesso locali, che verso la fine dell'800 e inizi '900 (Bres, Levrot, Bertea, Caffaro, Reghezza, Gillet) si interessarono vivamente a queste ricerche, sia da parte italiana che da parte francese: oggi i loro elenchi, note o articoli si rivelano ottima fonte di informazione e spesso anche di giudizio per quella aderenza che essi sapevano trovare con il materiale studiato, prima ancora che questa pittura fosse compresa in più ampia visione, a partire dalla *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, sino all'ottima sintesi dell'arte piemontese del '400 del Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1962, oltre al suo saggio *Elementi di cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte*, in « Studi in onore di L. Venturi », Roma 1956, che bene si affianca per la dialetticità e la vivezza delle proposte nell'affrontare i problemi dei rapporti tra arte nel Ducato sabaudo e arte transalpina al già citato volume della Griseri, frutto di una serie di saggi e ricerche pubblicate in questi ultimi anni su « Paragone » (n. 115, 129, 161).

Buoni contributi, anche in senso documentario, sono anche le ricerche sulla pittura nella Savoia e il volume del Gardet, *De la peinture du moyen-âge en Savoie*, Annecy 1965.

[2] Per la bibliografia riguardante Carlo Braccesco si veda la scheda in A. Morassi, *Capolavori della pittura a Genova*, a cura di G. V. Castelnovi, Milano 1952, pagg. 36-37, e nel Catalogo della mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958.

Probabili affreschi di Nicolò da Varallo nel Museo Nazionale di Budapest

di Gianni Carlo Sciolla

Nella sezione degli affreschi italiani del Museo Nazionale di Budapest ho avuto modo di studiare, l'estate scorsa, una serie di dodici tondi con i Profeti del Vecchio Testamento, che provengono da una chiesa lombarda imprecisata [1].

Questi dipinti quattrocenteschi di notevole qualità, già segnalati dal Cavalcaselle e citati negli elenchi di Berenson, sono stati pubblicati di recente da Andrea Pigler [2].

Presentando queste opere, il critico ungherese sviluppa sostanzialmente due temi. Sostiene in primo luogo che il pittore che ha eseguito i dodici affreschi ora a Budapest, abbia utilizzato per alcune di queste figure, gli stessi cartoni di cui si è servito l'artista che è attivo a Varallo nella Cappella delle Grazie (e che identifica, accettando la tesi della Gabrielli, con Nicolò da Varallo); in secondo luogo, suggerisce per questi dipinti, una attribuzione suggestiva, ma non molto convincente, a Gaudenzio giovane.

A me pare invece, che questi affreschi non vadano visti soltanto in relazione agli inizi di Gaudenzio, ma prima di tutto in stretto rapporto con Nicolò da Varallo, e che possano illuminare di converso, il complesso problema della decorazione delle « Grazie » [3].

---

[1] Cfr. A. Pigler - D. Nyáry, *Orzágos Szépmüvészeti Múzeum. Az. Olazs Falfestmények Kiállítása Vezetö*, Budapest 1956, pag. 7.

[2] Questi affreschi furono elencati dal Berenson come opera parziale di Foppa (cfr. B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1953, pag. 199). La Wittgens a sua volta li avvicinò al bergamasco Gavazzi da Poscante con il quale hanno soltanto una generica parentela (cfr. F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Milano 1948, pag. 89). Si veda infine A. Pigler, *Utilisation répétée de fresques*, in « Bulletin du Musée National Houngrois des Beaux Arts », 17, 1960, pagg. 19-21, figg. 8-25.

[3] Il problema critico degli affreschi delle Grazie realizzati fra il 1486 e il 1493, si può riassumere così: la Brizio aveva definito questi affreschi « opera di un artista di un temperamento più arcaico di Gaudenzio » (cfr. A. M. Brizio, *La Pittura in Piemonte dall'età Romanica al Cinquecento*, Torino 1942, pag. 181). Successivamente la Gabrielli faceva l'ipotesi che questi affreschi potessero essere autografi di Nicolò (cfr. N. Gabrielli, *La pittura in Valsesia prima di Gaudenzio*, in « Catalogo della Mostra

I tondi di Budapest, presentano infatti da un punto di vista formale, delle consonanze stilistiche sorprendenti con molti riquadri delle vetrate eseguite da Nicolò per il Duomo di Milano. Per rendercene conto, è utile soffermarci su alcune delle affinità più appariscenti che risultano paragonando i due gruppi di opere: « Abraam » e « Judas » di Budapest possono essere accostati alle figure degli astanti della « Lezione di S. Giovanni » della Vetrata di S. Giovanni Damasceno [4]. Il tipo femminile di Phares, di sapore vagamente pierfranceschiano, ricorda molto da vicino la figura della fantesca della « Nascita di S. Eligio »; « Jacob » e « Samuel » di Budapest dai lunghi baffi foppeschi hanno molti punti di tangenza con il vecchio Eligio della « Consacrazione » e del « Miracolo del Cavallo » nella vetrata di S. Eligio [5].

Nei tondi di Budapest poi, come nelle due vetrate milanesi, l'artista rivela di aver raggiunto una completa maturazione stilistica; in entrambe le opere egli si esprime con una precisa definizione lineare, rustica ed essenziale; una forza plastica che tende alla realizzazione geometrica delle forme, scorciate e inserite in uno spazio prospettico. I protagonisti degli affreschi di Budapest, come quelli delle vetrate milanesi, sono valligiani e contadini dalle barbe incolte, che evocano con verità contenuta ma intensa, un mondo di rustica spiritualità, di rassegnazione muta di fronte alla realtà drammatica dell'esistenza [6]. A mio parere dunque, appare logico pensare che il Pittore degli oculi ora a Budapest, nonostante l'incertezza che deriva dalla documentazione precisa relativa a queste opere, possa essere identificato con lo stesso Nicolò da Varallo.

Per quanto si riferisce a una possibile datazione di questi affreschi, le affinità, con alcune parti delle vetrate citate eseguite dall'artista per il Duomo a partire dal 1479 e verosimilmente terminate nel 1489, e con i medaglioni affrescati dal Montorfano per la Cappella di S. Giovanni Battista

---

di Gaudenzio Ferrari », Milano 1956, pagg. 63-67 e *Affreschi di Nicolò da Varallo in Valsesia?*, in « Scritti in onore di Lionello Venturi », Roma 1956, pagg. 253-270). Il Testori, infine, sulla traccia del Galloni, vedeva in alcune parti dell'« Adorazione dei Magi », l'intervento dello stesso Gaudenzio, collaboratore di un Maestro (Gottardo Scotto) dotato di una « cultura tra i pittori di S. Pietro in Gessate e i Vetrai del Duomo » (cfr. G. Testori, *Gaudenzio e il Sacro Monte,* in « Catalogo... », 1956 cit., pagg. 21-23 e n. 1, pag. 91; P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo,* Varallo 1909, pagg. 10, 20, 21).

[4] Cfr. U. Monneret de Villard, *Le Vetrate del Duomo di Milano*, Milano 1918, tav. LXII e Pigler, *op. cit.*, 1960, fig. 10.

[5] Cfr. Pigler, *op. cit.*, 1960, fig. 10 e Monneret, *op. cit.*, 1918, tav. LXXXVIII; Pigler, *op. cit.*, 1960, figg. 14-15 e Monneret, *op. cit.*, 1918, tavv. XCVII e CII.

[6] Per Nicolò da Varallo, cfr. il mio saggio *Ipotesi per Nicolò da Varallo*, in « Critica d'arte », n. 78, 1966, pagg. 27-36; e n. 79, 1966, pagg. 29-39.

nella chiesa milanese di S. Pietro in Gessate, completati intorno al 1489, inducono a ritenere che la loro esecuzione sia da porre entro questi due limiti di tempo [7].

L'attribuzione al Maestro vetraio degli affreschi di Budapest, permette come dicevo in precedenza, di mettere a fuoco anche il complesso problema delle « Grazie ». Rivediamo brevemente le singole parti dell'opera.

Prendiamo le mosse dai sei oculi che decorano l'intradosso della Cappella nei quali sono raffigurati i Profeti dell'Antico Testamento.

L'affinità di questi tondi di Varallo con quelli di Budapest, rilevata dal Pigler, è indubbiamente sorprendente (figg. 1-14). Ma ad un esame particolareggiato di tali parti, se evidente è il riferimento quasi puntuale con la cultura di Nicolò, precisabile nel gusto comune per la caratterizzazione fisionomica intensa, di discendenza foppesca, si notano peraltro alcune legnosità del modellato che denunciano l'arcaismo del pittore che le ha eseguite. E proprio questo fare arcaicizzante, meno sciolto di quello del vetraio, che per molti versi richiama alcune opere nate nell'ambiente foppesco-milanese intorno all'85 (come ad esempio il Maestro della Pala di S. Maria di Casoretto a Milano) mi fa pensare che i Profeti di Varallo siano una traduzione impoverita del cartone dei tondi di Budapest e non come pensa Pigler, prototipi per questi ultimi.

Passiamo, successivamente, ad esaminare le storie affrescate alle pareti della Cappella delle Grazie. Il ciclo si apre a sinistra per chi entra con la « Nascita della Vergine » e la « Presentazione al Tempio » [8].

Il pittore utilizza uno spazio molto ristretto compreso in un lunettone, che suddivide in due scene successive. Gli episodi e i gruppi dei personaggi sono separati e in modo curioso raccordati per mezzo di un complesso architettonico insolitamente mosso; due grosse lesene addossate ai pilastri corrispondenti, separano la stanzetta della puerpera che s'intravede in profondità, dalla tradizionale scena che segue il parto (il bagno del neonato) e dalla « Presentazione della Vergine al Tempio », episodi che si svolgono entrambi in primo piano. L'intensa umanità espressa da questo lunettone e il garbo con cui vengono riferiti i vari particolari (il

---

[7] Per Montorfano e gli affreschi di S. Pietro in Gessate, cfr. S. Rebershak, *Contributo alla conoscenza di Montorfano*, in « Critica d'arte », 38, 1960, pagg. 143-145, figg. 148-150. Un altro termine di confronto « post-quem » per la cronologia di questi affreschi ora a Budapest, ci è fornito da un codice bembesco datato 1479 dell'Archivio Capitolare di Piacenza (cfr. A. C. Quintavalle, *Miniatura a Piacenza*, Venezia 1963, pag. 187, fig. 362).

[8] Cfr. N. Gabrielli, *Affreschi...*, 1956, cit., fig. 5.

curioso che si affaccia alla finestrella al lato sinistro della scena o la Vergine Bambina che s'incammina preoccupata sulla scalinata del tempio appena accennato) e infine la spiccata sensibilità per le soluzioni geometriche, richiamano, culturalmente, come giustamente ha indicato la Gabrielli, Nicolò e le sue vetrate. Tuttavia la qualità dell'insieme è inferiore al probabile modello vetrario. Il « Maestro delle Grazie » rimane infatti, nelle numerose cadenze arcaistiche, come già accadeva nei tondi del sottarco, estraneo alla capacità evocativa immediata, essenziale che caratterizza invece Nicolò.

Nello « Sposalizio della Vergine » e nella « Adorazione dei Magi » [9] affrescate sulla parete opposta, dove lo schema diretto di Nicolò viene forse a mancare, le citazioni quasi puntuali del Maestro vetrario si attenuano e si possono individuare elementi estranei alla sua cultura.

Al gruppo centrale, costituito da S. Giuseppe, e dal Sacerdote con lunghe barbe e baffi « a coda di martora » di sapore spanzottiano, dalla Vergine già bergognonesca [10] disegnata a sottilissimi colpi di pennello, fanno corona le compagne e i pretendenti: la figura di destra che spezza adirata la verga è disegnata con movimento e scorcio di chiara derivazione bramantinesca. S'intravede a sinistra sullo sfondo, un curioso, dal volto condotto con intento caricaturale, di sapore leonardesco.

In questo episodio dunque, agli elementi comuni alla cultura dei vetrai milanesi, già individuata negli episodi precedenti, vanno rilevati altri caratteri estranei allo stile di Nicolò, vale a dire l'intensificazione di elementi di cultura leonardesca e bramantinesca, sensibili nell'ambiente milanese intorno al 1490. In una situazione culturale che non è molto distante da quella dei fratelli Della Chiesa, originari di Pavia, ma stabilitisi a Lodi sin dal 1493; o nei gustosi intagliatori Lupi da Lodi, culturalmente legati a questi ultimi, diffusori di un genere di scultura realistico-popolare, che ebbe allo scadere del secolo straordinaria fortuna [11].

---

[9] Cfr. N. Gabrielli, *Affreschi...*, 1956, cit., figg. 6-7-8.

[10] Per verificare ulteriormente la citazione bergognonesca negli affreschi di Varallo è utile ricordare anche la « Vergine adorante il Bambino » di Ambrogio Bevilaqua della Pinacoteca di Pavia (cfr. U. Bicchi, *La Pinacoteca civica di Pavia*, Milano 1958, fig. pag. 40). È interessante segnalare inoltre che il motivo decorativo della corona a grani di cristallo che s'intreccia sul capitello della colonna in primo piano nello Sposalizio della Vergine si ritrova nella pala di Butinone della Raccolta Borromeo.

[11] Per i pittori Della Chiesa cfr. F. Mazzini, *Catalogo della Mostra dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, pagg. 129-139, nn. 404 e 408. Per i Lupi da Lodi si veda: R. Longhi, Recensione a F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro*, vol. III, in « Scritti giovanili », Firenze 1961, pag. 381; A. Novasconi, *Le arti minori nel Lodi-*

Anche nell'ultimo movimentato episodio dell'« Adorazione dei Magi » [12] in alcune parti del quale il Testori vide l'intervento diretto del giovane Gaudenzio, gli elementi formali e stilistici, assai vicini alla « Natività » e allo « Sposalizio », denunciano una spiccata aderenza ai modi di Montorfano [13]. È indiscutibile infine, come alcuni aspetti di questa scena richiamino, maggiormente che negli altri episodi, il fare di Gaudenzio: soprattutto nella gioiosa cavalcata del fondo e genericamente nel fare più sciolto e movimentato dell'intera composizione.

A conclusione di queste note, possiamo supporre che i dipinti delle « Grazie », sia per le discordanze che via via abbiamo rilevato nelle varie parti, sia per le affinità di linguaggio con Nicolò e il senso unitario dello insieme, siano stati eseguiti da una bottega, operante sotto la guida di un solo Maestro, che ha conosciuto il vetraio a Milano, proveniente forse dalla sua stessa cerchia (come starebbe a dimostrare l'utilizzazione parziale dei cartoni dei medaglioni ora a Budapest per i Profeti del sottarco) ma di una formazione più arcaica, una « problematica » meno impegnata e una diversa evoluzione stilistica [14].

---

giano, Lodi 1961; e ancora la mia nota in « Archivio storico Lodigiano », 1965, pag. 84, n. 6.

[12] Cfr. N. Gabrielli, *Affreschi...*, 1956, cit., figg. 7 e 12.

[13] Cfr. S. Rebershak, *Contributo...*, 1960, cit., pag. 143, tav. 140. A proposito del Montorfano mi pare opportuno ricordare il frammento di affresco che si trova nel Refettorio del Convento di S. Nazaro alla Costa di Novara, che il Baroni attribuiva appunto a Montorfano (cfr. C. Baroni, *L'arte novarese*, in « Novara e il suo territorio », Novara 1953, pag. 578, fig. 221). Questo frammento, unitamente al tondo con S. Nazaro del Museo Civico di Novara, pure segnalato dal Baroni, testimonia, a mio giudizio, della presenza a Novara sul finire del secolo di un pittore educato a Milano, non insensibile alle innovazioni di Bramante. L'accostamento all'ambiente vetrario milanese spiega infatti anche gli elementi affini al Montorfano. Per altro verso, alcuni caratteri del dipinto indicano che questo pittore aveva conosciuto lo Zenale e un confronto con le opere frammentarie conservate al Museo del Castello di Milano genericamente attribuite a « Maestro anonimo zenaliano » può riuscire in questo senso utile (cfr. A. Viglio, *La Chiesa e il convento di S. Nazaro alla Costa*, in « Bollettino Storico Novarese », II, 1929, pagg. 69-73; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1915, VII, p. IV, pagg. 915-916, figg. 614-615.

[14] Per il problema degli affreschi del « Sepolcro » che la Gabrielli e il Pigler ritengono della stessa mano dei precedenti, mi pare da un lato indiscutibile che abbiano legami iconografici e stilistici comuni. Lo dimostrano i confronti degli Apostoli che commentano l'« Assunzione » che si svolge in alto con il S. Gioachino della « Presentazione al Tempio » e i « Profeti » raffigurati nel sottarco. Tuttavia l'inferiore qualità dell'insieme, l'impaccio dell'esecuzione e le soluzioni meno geniali dei singoli dettagli, fa pensare che gli affreschi del « Sepolcro » siano opera di un pittore dipendente dalla bottega che ha lavorato alle « Grazie » ma di una formazione più provinciale e dotato di una fantasia meno feconda (per questi affreschi cfr. N. Gabrielli, *Affreschi...*, 1956, cit., figg. 14-18). Desidero esprimere la mia gratitudine alla Dottoressa Gabrielli per avermi cortesemente messo a disposizione il materiale fotografico relativo agli affreschi di Varallo.

Un'opera, già smarrita, di Eleazaro Oldoni

di Anna Gallino

Dal paziente spoglio dei documenti vercellesi, iniziato a metà ottocento dal padre Bruzza e portato a termine dal Colombo nel 1883, vennero in luce, fra gli altri, anche parecchi documenti riguardanti Boniforte Oldoni il vecchio (pittore milanese, trasferitosi in Vercelli intorno al 1460) e la sua numerosa famiglia [1].

Di questa prima generazione degli Oldoni, assai interessante in quanto portatrice di moduli lombardi in Vercelli nella seconda metà del secolo XV, non è possibile, tutt'ora, indicare alcuna opera sicura [2] salvo gli affreschi di Verrone, in deplorevoli condizioni, firmati da Giosuè Oldoni e datati 1518, ed un'operetta firmata « Eleazer de Oldonibus pinxit », già veduta

[1] Cfr. G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli artisti vercellesi*, Vercelli 1893, pagg. 66-76, 93-166, 393. Dai documenti risulta, infatti, che Boniforte, oltre ai tre figli Ercole, Diofebo ed Eleazaro avuti dalla prima moglie, ebbe ancora Giosuè, Efraim ed Ismaele dalla sua seconda moglie, Paolina Tagliaferro di Vercelli. Boniforte risulta già morto il 3 aprile 1478. Quanto ai figli, Ercole compare per la prima volta, come teste, in Vercelli, nel 1463. Si può presumere, pertanto, che sia nato intorno al 1440: nel 1460 era, quindi, sui vent'anni; Diofebo è citato, invece, per la prima volta nel 1469; facendo risalire la sua nascita intorno al 1445 circa, nel '60 avrebbe avuto sui quindici anni; quanto ad Eleazaro, di lui è fatta la prima menzione nel 1478; ponendo la sua nascita intorno al 1453, al tempo del suo trasferimento in Vercelli avrebbe avuto circa tredici anni. La nascita di Giosuè, Efraim ed Ismaele si può far risalire, rispettivamente, intorno al 1463, 1466, 1470 (cfr. Colombo, *op. cit.*, pagg. 123-124, 139, 140, 141, 123-124).

[2] Boniforte il vecchio era stato incaricato dal capitolo della Cattedrale di Vercelli, S. Eusebio, nel 1466, di dipingere il nuovo organo della Cattedrale; esso tuttavia andò distrutto in un incendio durante l'assedio del 1617 (cfr. Colombo, *op. cit.*, pag. 23). Di opere precise allogate ad Ercole ed Ismaele, non si ha alcuna testimonianza documentaria, per ora. Diofebo è citato nel 1485 per una decorazione di cassone nuziale per conto di Ludovico de Strata « modis et forma quibus depicti sunt capsoni Antonii de Rubeis » (Colombo, *op. cit.*, pag. 143). Gli affreschi in S. Marco e al Carmine di Efraim sono andati distrutti.

(tav. 1) dal Colombo nel 1883 presso la Marchesa Castelnuovo ed in seguito ricomparsa presso un collezionista torinese dove fu notata, di sfuggita, dalla Brizio, nel 1942 [3]. Pressochè dimenticata fino ad oggi, mutato una seconda volta il proprietario, mi pare assai utile il pubblicarla.

Si tratta di una tavola di modeste dimensioni (cm. 56,5 x 46), in condizioni non molto buone (in molte parti il colore è saltato, in altre si notano dei grossolani ripassi).

Essa rappresenta una scena assai familiare agli artisti tra Piemonte e Lombardia, operanti tra gli ultimi decenni del 400 ed i primi decenni del '500; scena « presentata » da una incorniciatura che assolve alla ben nota funzione di proscenio, caratteristico dell'arte dell'Italia settentrionale [4]. Si tratta, nei suoi elementi essenziali (Madonna dal profilo affilato, dal manto a bordure taglienti e dorate, vecchio San Giuseppe, angioletti adoranti, edificio diroccato...), dello schema compositivo che si è soliti definire, parlando di opere piemontesi di questo periodo, « defendentesco ». Esso divenne, infatti, uno dei temi più cari a codesto pittore che lo espresse, con lievi variazioni, lungo tutto il corso della sua attività artistica; ma, per la verità, è di ascendenza foppesca e spanzottiana.

Fu lo Spanzotti a proporre in Piemonte codesto schema compositivo (indubbiamente di origine foppesca [5]) sia nel Presepe di Ivrea, sia nella

---

[3] Cfr. A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, pag. 118. Per quanto ci consta, codesta tavoletta non è stata mai pubblicata.

[4] Cfr. a questo proposito le considerazioni di E. von de Berken, *Die Malerei der Früh und Hechrenaissance in Oberitalien* (Handbuch für Kunstwissenschaft), Wildpark-Postdam 1927.

[5] Cfr. per esempio, del Foppa, la « Natività » nella cappella del Polittico di S. M. delle Grazie di Bergamo ora a Brera, il cui modulo comparirà, ripetuto con varianti, in molti artisti lombardi (cfr. Butinone, *Polittico di Treviglio: « Natività »*); notevole in Foppa il motivo del rozzo trave usato come pilastro a tre quarti della composizione: motivo che comparirà anche in Martino, ad Ivrea.

Cfr. inoltre il « Presepe » nella parrocchiale di Chiesanuova presso Brescia: se non proprio eseguita dal Foppa certo vicinissima a lui, nell'invenzione (tavola 67 dell'*op. cit.* della Wittgens; interessante il modulo della Madonna affine a quello dello Spanzotti nella « Natività » di Anversa. V. riproduz. in L. Mallè, *La Pittura piemontese fra '400 e '500*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, tav. 1).

Si veda anche la Adorazione di Detroit, collezione Fisher (Wittgens, *op. cit.*, tav. 68), purtroppo, in parte, ridipinta, ma firmata: « Vicenzius de Foppa p. ». Si confronti, ancora, il tondo a fresco con l'« Adorazione dei Magi » in S. Agostino di Bergamo, attribuibile addirittura al Foppa, secondo il Mazzini (cfr. *Affreschi Lombardi del '400*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, dicembre 1966, tac. 53) e si veda, infine, la « Natività » nella problematica vetrata del Nuovo Testamento al Duomo di Milano. L'attività di Spanzotti in Lombardia, anteriormente al primo documento casalese, che è del 1480, è indubbia; le sue opere poi, ne sono evidente testimonianza.

Natività di Anversa [6] sia in quella di Trino Vercellese (ora alla Sabauda) e, probabilmente, in altre sue opere ora perdute. Ed echi immediati si hanno, com'è noto, oltre che in Defendente, in maestri di chiara cultura spanzottiana, quali il Maestro della Natività Contini Bonaccossi (posto che l'ideazione di essa non si debba direttamente allo Spanzotti stesso [7]) e il Maestro del Polittico Tana nel Duomo di Chieri [8]. Anche nella tavoletta di Eleazaro puntualmente compaiono alcune « invenzioni » spanzottiane, ormai anche in lui, come in molti altri, diventate, si direbbe, « consuetudine espressiva » [9]: dal vecchio S. Giuseppe che pare rifarsi puntualmente a quello di Ivrea, al monticello a grossi massi, montanti, a sinistra (di nuovo si pensa ad Ivrea oppure alla Natività ex Trino), ai cespugli di gusto « internazionale » (si pensi, ancora, alla Natività ex Trino); probabilmente, anche l'incorniciatura « prospettica » deriva ad Eleazaro da Martino [10].

Ma, per quanto codeste « citazioni » e le date dell'attività spanzottiana in Vercelli (1480-1498) e di quella di Eleazaro (1478-1516 circa) ci rassicurino intorno alla attendibilità dell'ipotesi di un contatto diretto tra il figlio di Boniforte e Martino, non unicamente sotto il segno di quest'ultimo ci sembra si possa spiegare codesta tavoletta.

Risolto in modo del tutto particolare sembra, ad esempio, il motivo della capanna appoggiata ad auliche architetture in rovina: non si ha infatti come in Martino e in Defendente, l'aggettare di sbieco, da un lato della composizione, di una tettoia di paglia, « tagliata » a metà dalla cornice del dipinto ed appoggiata (o accostata) a dirute architetture « rinascimentali » assai spesso disposte in « fuga prospettica ». L'edificio, invece, è rappresentato nella sua interezza, senza tagli, e fa da sfondo alle figure poste in primo piano.

Una disposizione di codesto genere, insieme al motivo degli occhieggianti angioletti « in piccionaia » (per usare un'espressione longhiana),

---

[6] Cfr. L. Mallè, *La Pittura in Piemonte fra '400 e '500...*, cit., tav. 1.

[7] Cfr. M. Gregori, *Due opere dello Spanzotti*, in « Paragone », n. 49, 1954, pag. 53 e sgg.

[8] Cfr. B. di Vesme, *Nuove informazioni intorno al pittore Martino Spanzotti*, in « Atti S.P.A.B.A », 1918, pagg. 1-25, e V. Viale, *Gotico e rinascimento in Piemonte*, 1939, pagg. 129-130.

[9] M. Gregori, *op. cit.*, pag. 53.

[10] Cfr. ad es., l'affresco, purtroppo assai ridipinto, rappresentante la « Madonna in trono con Gesù, S. Domenico, S. Giovanni Battista » in S. Domenico di Casale, inquadrato da due pilastri sostenenti un « arcone » foppesco e a mattoni rossi e bianchi alternati: è opera assai vicina, per quanto è dato leggervi, al fare di Martino. Cfr., anche, la « Disputa al Tempio » al Museo Civico di Torino.

fa pensare ad opere ferraresi nella cerchia di Ercole de' Roberti [11], di timbro assai ferrarese, del resto, il fantasioso ed insistito motivo delle « rovine ». Un altro particolare, « archeologico », come la chiave di volta sul punto di crollare, trova riscontro, invece, in opere lombarde come, ad esempio, una Natività di Brera attribuita al Civerchio. Ora, se l'ipotesi che la conoscenza di moduli lombardi e ferraresi sia mediata, in Eleazaro, da Spanzotti, è certo la più logica ed agevole, non si può tuttavia escludere una visione diretta di cose lombarde e, se mai, ferraresi, nell'Oldoni, dal momento che dai documenti ci risulta che i rapporti con Milano non furono del tutto interrotti da parte della sua famiglia [12].

In Vercelli stessa, inoltre, è provato l'affluire di artisti lombardi tra l'80 e il '90. Nel 1488, ad esempio, compare un certo Giovanni Tresseno da Lodi (passato in Vercelli in età già matura); di lui sono documentate opere a fresco nella chiesa di S. Paolo per commissione di Nicolò Aiazza, in un atto del 1492 in cui il Tresseno promette di terminare una cappella entro giugno « ad ordinationem Magistri Martini de Casali » [13]. Altra presenza interessante in Vercelli è quella di un certo Ludovico dei Donati di Como, il quale vi soggiornò dal 1491 al 1495 [14]. Proprio con quest'ultimo dal 1491

---

[11] Cfr. « L'Adorazione dei Pastori alla N. G. di Londra, e il « Presepe » già a Parigi in collezione Wildenstein, entrambe attribuite ad Ercole de' Roberti da R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Sansoni, Firenze 1956, tavv. 143, 144. Motivi ferraresi in Lombardia ed in Piemonte e nella cerchia Spanzottiana in particolare, circolavano intensamente a fine '400 com'è noto. A questo proposito si cfr., soprattutto, R. Longhi, *Per una Madonna dello Spanzotti e un articolo di E. Ruhmer*, in « Paragone », n. 173, 1964. Può forse essere di qualche utilità, inoltre, il ricordare che gli Oldoni erano israeliti e che in Ferrara, nel secolo XVI, esisteva una fortissima comunità israelitica. Senza l'architettura classica (come nelle tavolette ferraresi, del resto) uno schema simile alla capanna di Eleazaro appare anche nel tondo a fresco in S. Agostino di Bergamo, foppesco, citato.

[12] Cfr. Colombo, *op. cit.*, pag. 53 e pag. 141 e sgg. Nel 1498 Eleazaro, Efraim, Ismaele vendono a Giosuè « allora presente », le quattro parti delle cinque della casa ereditata dal padre posta in Milano vicino alla parrocchia di S. Protaso. Giosuè vi si stabilisce ma ritorna, ad intervalli, in Vercelli: nel 1517, ad esempio; (si noti che gli affreschi di Verrone portano la data 1518). È interessante ricordare come, già dieci anni prima (nel 1488) Giosuè avesse manifestato la volontà di allontanarsi da Vercelli « asserens se velle ire ad longiquas partes Rome ». Nel 1491 tuttavia era di nuovo in Vercelli ma di nuovo proclamava di volersi « absentare e civitate Vercellarem et ad longiquas partes accedere... ».

[13] Per i Tresseno da Lodi cfr. Colombo, *op. cit.*, pagg. 331-343, 341-347. Per il documento del 1492 cfr. pagg. 476. Di codesto artista pare non rimanga più nulla: nè gli stemmi e le imprese ordinategli dal Comune di Vercelli nel 1499 per festeggiare l'ingresso di Luigi XII in città, nè gli affreschi nella Chiesa di S. Giovanni alla Varola, ora distrutta.

[14] Cfr. Colombo, *op. cit.*, pagg. 392-395. È interessante, in particolar modo, il documento del 23 settembre 1494 da cui risulta che Ludovico si assume l'incarico di dipingere una « tabulam sive anconam existentem apud (*sic*) Eliazarum etiam pictorem

al 1494, Eleazaro Oldoni risulta in stretti rapporti; il Donati, in una sua opera, datata 1507, e firmata nella Parrocchiale di Moltrasio (Como) (tav. II), risulta assai al corrente della cultura foppesca e, forse, zenaliana a fine secolo (notevole il brano paesistico in cui, ancora una volta, trionfa il fulgore « tardo gotico » dell'oro usato, in funzione luministica, già dal Foppa in Pavia [1456] [15]: lumeggiature ad oro compaiono anche nel quadretto di Eleazaro, non solamente sui cespugli disseminati nel paesaggio, ma anche a sottolineare i panneggi).

Purtroppo c'è da dire che la pala di Moltrasio [16], è posteriore di ben 13 anni al soggiorno vercellese del pittore. Difficile per ora, quindi, cercare di stabilire l'esatto bilancio del « dare e dell'avere » tra l'artista comasco e l'ormai vercellese Oldoni.

D'altra parte, se vari e complessi sembrano i motivi culturali della Natività di Eleazaro, non meno problematico è il tentare di stabilirne una datazione precisa [17].

Per un certo fare scaltrito nel « citare » da altri, indice della « consuetudine espressiva consolidata da tempo nelle opere dei seguaci » di cui parlava la Gregori [18], pensiamo sia da porre in anni posteriori alla per-

---

ponendam ad capellam St. Michaelis situatam in eccla Ste Marie Majoris de Vercellis et hoc ad requisitionem ven. d. Johannis Felicis de Ranzo » massaro di quella chiesa... (Colombo, *op. cit.*, pag. 393). Di Ludovico dei Donati si trova menzione, per la prima volta, nei Lanzi (*Storia Pittorica di Italia*, Ed. di Milano, 1825, vol. III, pag. 500): « A' discepoli del Civerchio aggiungo un Bartolomeo di Cassine milanese, e Luigi dei Donati Comasco, di cui si han tavole autentiche ». La pala di Moltrasio fu citata, la prima volta, nel *Corriere di Piemonte* di Antonio Taramelli, in « L'arte », 1898, fasc. III-IV, pag. 181, e pubblicata da G. Marangoni, nel suo articolo: *Esposizione di Arte Antica*, in « Emporium », novembre 1909, tav. 193; senza commento.

[15] Cfr., a proposito dell'uso di lumeggiare a oro, considerato per l'area pavese-lodigiana, le osservazioni di G. C. Sciolla alle Natività di anonimo pittore lodigiano del '400, in « Archivio Storico Lodigiano », 1965.

[16] Oltre alla pala di Moltrasio si può citare, del Donati, solamente un'altra Natività (1510) al Museo di Lione ed un piccolo tabernacolo, firmato da lui, decorato con fregi e due figure di Santi (chiaramente posteriori alla pala del 1507) esistente tutt'ora nell'antica chiesa romanica di S. Agata a Moltrasio.

[17] Certo non è possibile datare questa tavoletta così tardi da porla in stretta dipendenza con Defendente Ferrari, o peggio con Jacobino Longo, come fece la Brizio. Defendente inizia, con sicurezza, intorno al 1510: anche anticipandone di un decennio gli inizi resta il fatto che pur essendo artista personale e con accenti del tutto originali, per altri versi, tuttavia, anch'egli appare legato a Martino nella desunzione di parecchi moduli, tra cui quello della « Natività ». Alla fonte diretta, quindi, penso sia meglio riferire Eleazaro — operante, oltre al resto, in Vercelli, e non a Chivasso, per quanto ci consta. Le opere firmate da Jacobino vanno dal 1517 al 1542 (cfr. V. Viale, *op. cit.*, pag. 117). La prima data che documenti l'attività di Eleazaro come pittore è del 1472 ed egli nel 1518 è già morto.

[18] Cfr. Gregori, *op. cit.*, pag. 53.

manenza spanzottiana in Vercelli, tra il 1505 e il 1510. Ci sembra non sia il caso di porla proprio negli ultimissimi anni dell'artista (tra il '10 e il '16) in quanto egli vi appare sordo alle novità cinquecentesche ben presenti a Vercelli: dal 1508 qui era comparsa la Pala di S. Anna di Gaudenzio, ed Eleazaro, appartenente ad una famiglia tutta dedita alla pittura [19], probabilmente non potè ignorare del tutto l'opera di lui. È ad ogni modo, assai difficile per un artista di questo genere, portato forse già dalla consuetudine di bottega con il padre ad un certo tradizionalismo, affermare qualcosa di preciso a questo proposito.

Dall'esame dei documenti compaiono due date di allogazione di lavori al Nostro: il 17 settembre 1492, per certe lettere d'oro nel libro degli Statuti di Vercelli; 19 aprile 1496 per una ancona ordinata da Giovanni Felice de' Ranzo [20] per conto della famiglia di un certo Guglielmo da Varonibus; dati entrambi che non convengono alla tavoletta.

La data 1492, invece, forse potrebbe convenire ad undici lettere ad oro più due miniature più grandi e una decorazione araldica a fondo pagina, miniate a fine '400 da artista di cultura lombarda, nel codice degli Statuti di Vercelli. Codesti Statuti sono datati a partire dal 1341. Ma già la Brizio [21] notava « i caratteri stilistici del '400 avanzato » nelle miniature.

L'ipotesi di una identificazione di codeste lettere ad oro con quelle commissionate ad Eleazaro, già avanzata da Guido Marangoni [22], era stata assai cautamente ricordata dalla Brizio, la quale non si pronunciava dal momento che non conosceva nessuna opera di Eleazaro, « su cui basarsi per confronti stilistici ».

Se arduo, tuttavia, risulta istituire confronti tra miniatura e tavola in questo caso particolare tale raffronto è assai ostacolato dalle condizioni poco buone delle due miniature poste ad inizio del primo e a fondo del secondo foglio del codice. La prima rappresenta un giudice che da una balconata si sporge verso un gruppo di cavalieri; la seconda, tre giudici

---

[19] Ben 17 artisti si contarono in codesta famiglia (cfr. Colombo, *op. cit.*, pag. 76).

[20] Si tratta del « dominus Johannis Felicis de Ranzo major Ecclesie Ste Marie Maioris de Vercellis », già citato a nota 14. Nel documento del 1496 il Ranzo si lamenta con l'Oldoni in quanto l'ancona non è ancora finita ed Eleazaro si scusa dimostrando che il suo indugio fu causato da non aver ricevuto ancora l'oro e l'argento che gli abbisognavano per l'opera (cfr. Colombo, *op. cit.*, pagg. 71-72).

[21] A. M. Brizio, *Catalogo di Vercelli*, 1935, pag. 111. La Brizio, nel parlare di questo codice, indicò solo cinque miniature come le uniche esistenti in esso. In realtà, esse sono ben 14, 11 lettere ad oro, 2 miniature di formato più grande, ed una decorazione di carattere araldico (due leoni reggenti lo stemma di Vercelli a fondo pagina).

[22] G. Marangoni, *Vercelli*, 1931, pag. 15.

seduti su di un basamento marmoreo, con un piccolo scrivano seduto su di uno sgabello (gustoso particolare quotidiano, di gusto, si direbbe, foppesco...).

Qui certa impaginazione architettonica di tipo umanistico e il tipo dei fregi ricordano abbastanza da vicino, nonostante lo scarto qualitativo, la cultura dell'ambiente miniaturistico padovano-ferrarese [23] della seconda metà del '400. I personaggi, invece, si rifanno ai modi di un generico tardogotico lombardo, mentre motivi come il bracciolo in forma di delfino-foglia della balconata, la balaustra stessa (fig. 1), le tipologie dei giudici (fig. 2), ci paiono vicini alla cultura ed ai modi spanzottiani. Cosicchè, uniti alla grazia del gesto nelle mani, al disegno del panneggio nelle maniche, all'intenzione di trasparenza negli incarnati resi con un breve punteggiare dorato — formule tutte assai vicine a quelle riscontrabili nella tavoletta — essi giustificherebbero, forse, il suggerimento documentario; tenendo conto, anche, del divario cronologico esistente tra le miniature e la tavoletta; divario che può spiegarne la più accentuata direzione vercellese.

Anche ponendo nel catalogo delle opere del pittore la sola tavoletta ex Castelnuovo, ad ogni modo, Eleazaro Oldoni resta sempre un singolare testimone a fine '400 inizio '500, del complesso intrecciarsi di correnti culturali in Vercelli.

---

[23] Ci cfr., a questo proposito, M. Solmi, *Aspetti della cultura figurativa di Padova e di Ferrara nella miniatura del primo Rinascimento*, in « Arte Veneta », a. VIII, 1954, pagg. 131-141.

Il presente articolo è stato condotto con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

La chiesa della Confraternita del Santo Spirito in Gassino Torinese

di Bartolomeo Gallo

A pochi minuti d'auto da Torino, alle falde delle nostre colline, una svelta cupola domina dall'alto l'abitato di Gassino e ne determina il caratteristico profilo nell'ameno paesaggio.

Chi percorre la circonvallazione, sfiorando il paese per proseguire verso Chivasso, Casale ed il Monferrato, può credere che la nostra cupola segni il punto ove sorge la chiesa Parrocchiale: questa si trova invece nella parte bassa di Gassino, verso Nord, quasi nascosta e senza particolare rilievo nelle sue linee architettoniche piuttosto modeste.

La Confraternita del Santo Spirito, al contrario, è un edificio notevole sotto diversi punti di vista, non ultimo dei quali l'epoca in cui sorse, subito dopo la Reale Basilica di Superga che, dal sommo della collina, domina appunto Gassino e le zone circostanti. Una lunga tradizione locale, non suffragata tuttavia da documenti sicuri, afferma infatti che furono le stesse abili maestranze operanti a Superga agli ordini del grande Filippo Juvarra a scendere al piano ed intraprendervi la costruzione di questa bella chiesa, quando le loro mani erano ancor calde dal tocco delle pietre per la regale basilica: l'epoca dovrebbe pertanto cadere nel primo quarto del Settecento e non possiamo escludere che lo stesso maestro messinese, che tanta influenza doveva esercitare per un ventennio su ogni problema d'architettura in Piemonte, abbia dato, non diremo il disegno della chiesa, ma qualche suo suggerimento prezioso e, perchè no?, alcuni dettagli specie nelle decorazioni dell'interno, come vedremo meglio in seguito.

La chiesa dello Spirito Santo, eretta sul punto più alto dell'abitato di Gassino, stretta fra vie tortuose e quasi abbracciata dalle basse costruzioni

che le si affollano intorno, si addossa all'antico campanile preesistente che sull'architrave in pietra della porticina d'ingresso alla scala reca incisa la data del 1684.

Accanto a questa torre esisteva probabilmente un'altra chiesa più vecchia, andata distrutta per far posto alla nuova. Come risulta da una antica mappa di Gassino, essa era di dimensioni ridotte e sorgeva alquanto discosto dal campanile, con orientamento tuttavia uguale a quello della chiesa nuova. È comunque evidente che lo spazio di cui disponevano i costruttori dell'edificio attuale era esiguo, specialmente sul fronte, tanto che essi vollero guadagnare in altezza quanto non potevano ottenere dall'area troppo scarsa: ne venne pertanto una costruzione a pianta centrale molto bloccata nel corpo principale, con prospetto frontale esterno addossato al tamburo dell'altissima cupola ed a ridosso del cantonale della preesistente torre campanaria, che viene in tal modo a partecipare direttamente alla composizione architettonica di facciata, affiancandola sulla destra di chi guarda.

La pianta può dirsi a croce greca, con corpo centrale a forma di ottagono allungato: i quattro lati maggiori, paralleli agli assi principali, corrispondono all'ingresso, alle due cappelle laterali poco sfondate ed al passaggio verso il secondo corpo; i lati minori, disposti sulle diagonali, generano passate con sovrapposti coretti, dove si fa più evidente e, vorremmo aggiungere, indubitabile, un influsso di buon sapore juvarriano, nei cappelli delle passate stesse e nei raccordi ai coretti di singolare eleganza settecentesca, che ricordano assai da presso altri ben noti partiti decorativi del maestro messinese.

Un ben ritmato gioco di eleganti lesene coronate da bellissimi capitelli con fogliami in stucco segna i cantonali dell'ottagono e sorregge l'armoniosa trabeazione a mensole che gira tutta intorno, con raccordi leggermente incurvati sulle diagonali. Quattro arcate a pieno centro, rialzate da piedritto, chiudono in alto i lati lunghi dell'ottagono e sorreggono, insieme ai grandi pennacchi triangolari sui lati più brevi, una seconda cornice a mensola che segna in modo netto, sulla pianta rigidamente ottagonale, l'inizio dell'alto tamburo della cupola. Sulle sue pareti, divise da cantonali a pilastri, sono tracciati otto finestroni di forma ovale, con cappelli barocchi: i quattro sui lati brevi son chiusi da murature ed i rimanenti, anch'essi parzialmente chiusi da muricci che sostituiscono malamente le originarie chiassilerie in legno andate distrutte, danno luce sui lati lunghi. Si stacca poi, da una cornice di imposta, l'ardita volta a cupola i cui otto spicchi raggiungono l'anello centrale posto a ben trentatre metri dal piano del pavimento.

Questa fortissima elevazione, messa in rapporto con i modesti quindici metri della totale larghezza nella crocera, può dar subito il senso della eccezionale snellezza della costruzione, quale ben raramente è dato riscontrare in edifici della nostra regione.

I disegni di rilievo che presentiamo qui, condotti sul posto con la massima possibile cura, grazie alla collaborazione dell'Architetto Signorina Palmina Nicola e con l'indispensabile ausilio dei ponteggi innalzati lo scorso anno per una prima fase di restauri, confermano del resto ad evidenza la straordinaria magrezza della costruzione, affidata per altro a grande solidità di ottime murature. Lo sviluppo in altezza della chiesa si fa particolarmente evidente nella sezione verticale trasversale, dove tocchiamo un rapporto di uno di base per tre di elevazione.

Sull'anello terminale della cupola, di cui dicevamo prima, grava il cupolino o lanterna, sempre sulla sezione ottagona a lati alterni lunghi e brevi che caratterizza tutta la parte alta dell'edificio; quattro finestrelle centinate in alto si aprono sulle facce principale ed una calotta emisferica chiude la composizione, ad oltre quaranta metri dal piano pavimento.

Il corpo principale che abbiamo visto sbocca poi nel breve presbitero a pianta rettangolare ben modellata sui fianchi con nicchie e nell'ampio coro a forma quadrata, coperto con volta a catino. Altri eleganti coretti si aprono sulle due pareti laterali del presbitero, con balaustre in marmo. La sacrestia è situata sulla destra, all'altezza dell'altarmaggiore. Gli altari laterali e la parete di fondo con incorniciatura della icona offrono un bel l'esempio di sapiente sovrapposizione di elementi di carattere squisitamente ottocentesco a quelli architettonici del settecento che caratterizzano la chiesa, con discrezione e misura, senza turbare l'armonia generale del l'ambiente. Nella parte absidale quattro belle colonne sorreggono un timpano triangolare ricco di intagli e stucchi; al centro è una pregevole tela probabilmente secentesca con la rappresentazione della discesa dello Spirito Santo nel Cenacolo.

Le alzate dei due altari laterali riprendono il tema compositivo della icona, alquanto semplificato ed incorniciano vasti quadri su tela di buona fattura, raffiguranti uno la Crocefissione, l'altro una Madonna con Santi; entrambi i dipinti avrebbero urgente bisogno dell'opera di un bravo restauratore. Quanto alla datazione di queste opere ottocentesche, una scritta tuttora leggibile sopra il portone della facciata ricorda i restauri compiuti nel 1829: possiamo senz'altro accettare questa data per gli altari late-

rali e la parete di fondo. La iscrizione in facciata dice testualmente: « MDCCCXXIX - AEDES SPIRITUS SANCTI - RESTAURATAE ».

Completiamo la sommaria descrizione delle caratteristiche interne dell'edificio accennando all'altarmaggiore di fredde linee neoclassiche, in marmo Giallo di Siena e parti in pietra calcarea di Gassino (il materiale impiegato a Superga), cui venne recentemente aggiunto un tempietto con colonnine ed arcata. Una bella balaustrata settecentesca in marmo di Gassino, ad eleganti trafori, chiude il presbitero verso il corpo chiesa. Il tema decorativo, assai semplice sulle parti strutturali ed architettoniche (lesene, cornici, ecc.), si arricchisce nei quattro peducci triangolari della cupola con i buoni dipinti a fresco del torinese Francesco Gonin (1808-1889) che rappresentano gli Evangelisti ed i loro simboli: la firma dell'autore e la data 1829 (quella che già abbiamo notato per i restauri generali del secolo scorso) si leggono bene sopra un cartiglio nel quadro di San Luca. Uno degli affreschi è quasi distrutto dalle infiltrazioni di umidità (San Marco), altri due sono gravemente intaccati ed il loro restauro si presenta pertanto con caratteri di urgenza, considerata l'ottima qualità di queste pitture ed il progredire dei guasti. Altro dipinto a fresco, assai meno pregevole, decora la volta a catino dell'abside; alle pareti dello stesso ambiente sono altri due quadri di sapore rusticano, che fan parte della brutta decorazione policroma introdotta in questa parte della chiesa, da riportare alla elegante semplicità del corpo centrale.

La vasta superficie interna della cupola non ha decorazioni: esse, d'altra parte, non avrebbero potuto resistere alle profonde infiltrazioni dall'esterno, che hanno distrutto gli intonaci.

Tutte le finestre, tanto quelle ovali del tamburo e della facciata, quanto le rettangolari delle cappelle e della parte absidale, avevano belle chiassilerie in legno con vetri bianchi, in giusto carattere con l'architettura dell'epoca: ora sono in gran parte distrutte o compromesse e la loro sostituzione con nuovi telai di uguale disegno presenta carattere di necessità. Lo stesso si deve dire per la brutta vetrata a vivaci colori collocata al centro della parete di fondo, da eliminare.

Accenniamo infine ad una pavimentazione in marmo chiaro nel corpo chiesa, risalente ad alcuni anni or sono, che ha malamente sostituito i materiali preesistenti, senza amalgamarsi con il carattere dell'edificio.

All'esterno, la chiesa si impone soprattutto per la straordinaria elevazione e snellezza della sua cupola, che domina il paesaggio circostante.

Bene impostata sull'alto tamburo a pianta ottagonale allungata, ha otto spicchi di varia larghezza, suddivisi da forti costolature rastremate che si chiudono in alto sotto il terrazzino che gira tutto intorno alla lanterna. Fino allo scorso anno queste ripide falde erano ricoperte con lamiere di ferro zincato, risalenti probabilmente all'epoca dei restauri generali dell'edificio nel secolo scorso, ormai corrose dagli agenti atmosferici ed in parecchi tratti staccate e pericolanti; alcune di esse erano già precipitate in basso, con grave preoccupazione per i passanti.

Le condizioni di deperimento di questa copertura avevano naturalmente lasciato via libera ad annose e profonde infiltrazioni nelle murature della cupola, pur di forte spessore, causando danni rilevanti all'interno, specialmente all'imposta della curvatura ed al raccordo con il cupolino. Ma tutte le superfici interne, fino al livello della cornice superiore a mensole, sono gravemente intaccate od addirittura distrutte da tale passaggio di acque.

L'allarmante situazione della cupola non permetteva altri indugi e la benemerita Amministrazione della Confraternita, capeggiata dal dinamico Arciprete Don Camillo Ferrero, con giusta valutazione del caso ed amore per la conservazione di questo nobile edificio, prese lo scorso anno la saggia iniziativa del restauro della cupola, deliberando di sostituire interamente le consunte lamiere zincate con altre in rame di sufficiente spessore.

L'opera, di grande impegno, richiese anzitutto l'erezione di un altissimo ponteggio tubolare e l'impiego di maestranze specializzate nel difficile e pericoloso lavoro. Iniziata con il restauro della lanterna terminale, fornita di nuove chiassilerie metalliche alle quattro finestre in sostituzione delle preesistenti in legno ridotte a pochi frammenti, proseguì poi nella posa delle grandi lamiere a nastro continuo in rame, senza giunti verticali e giunzioni orizzontali di nuovo tipo, in grado di offrire la maggiore garanzia contro le infiltrazioni di acque. L'opera è ora ultimata con successo ed assicura a questa bella cupola piemontese alcuni secoli di tranquilla esistenza.

Sarebbe ora altamente desiderabile che il restauro di così nobile edificio non avesse ad arrestarsi, ma, approfittando dei costosi ponteggi esterni e di un castello interno eretto per necessità di servizio, potesse proseguire almeno negli indispensabili interventi sulle facce verticali esterne del tamburo, tutte in buon rustico, dove cornici, capitelli e cappelli barocchi degli otto finestroni sono qua e là pericolanti e potrebbero ora esser salvati con opera relativamente modesta. Parimenti necessaria ed affidata adesso alle possibilità offerte dai ponteggi, sarebbe la riapertura delle quattro finestre

assiali, dotandole di solidi chiassili, in luogo dei pochi avanzi di legno fradicio che si vedono ora.

La facciata, tutta in buon rustico di mattoni, addossata alla base della cupola come già abbiamo visto, si svolge su andamento curvilineo convesso al centro e concavo sui lati. È a doppio ordine, con leggere paraste e cornicioni a mensole; la chiude in alto un timpano triangolare anch'esso su pianta curva; al centro un finestrone ovale con cappello, malamente ridotto a luce rettangolare. La porta di ingresso è priva di qualsiasi contorno o portale. Le condizioni di conservazione di questa facciata sono buone ed i danni limitati; soltanto il finestrone dev'essere riportato alla forma ovale primitiva [1].

---

[1] Le dimensioni principali della chiesa sono le seguenti: lunghezza totale sull'asse, metri 30 circa; larghezza massima, metri 16,50; lunghezza cupola, metri 16,00; larghezza cupola, metri 13,50; monta cupola, metri 8,50; altezza totale alla boccia, metri 45 circa; altezza campanile, metri 30; altezza facciata, metri 20.

La regolamentazione degli orefici, argentieri e gioiellieri in Piemonte

di Mario Abrate

Introduzione.

La lavorazione ed il commercio dei metalli preziosi è stata, negli Stati sabaudi come altrove, oggetto di una regolamentazione remota e complessa, senza dubbio a causa dei rapporti intercorrenti tra quelle attività e la fabbricazione e la circolazione delle monete.

La casa di Savoia, di cui non si vuol certo in questa sede riassumere la storia, pur avendo sempre goduto di un certo prestigio, in taluni momenti anche assai ampio, non è mai stata una dinastia ricca. Anche i paesi che costituivano il suo « dominium » non sono mai stati effettivamente dei paesi « ricchi ». Di conseguenza, specialmente per i secoli anteriori al XVIII, l'importanza economica delle attività connesse con la lavorazione ed il commercio dei metalli preziosi, difficilmente può essere esagerata.

Soltanto con l'affinarsi di abilità artigianali, non esenti da influssi esercitati dalla vicina Francia, attorno ad alcuni nuclei tradizionali spesso legati anche in senso familiare, emerse una realtà estetica autonoma, che ha un suo posto nel contesto artistico del barocco.

Ma non il fatto estetico, come neppure un tentativo di valutazione del ruolo economico, se vi fu e quale, vuol costituire lo scopo di questo studio. Più semplicemente, poichè durante le lunghe ricerche che hanno poi consentito di predisporre un elenco abbastanza completo degli assaggiatori della Zecca e degli artigiani, di continuo si doveva attingere alla legislazione *pro-tempore* vigente, non facilmente accessibile nella sua completezza, è nata l'idea di far precedere al catalogo degli orafi-argentieri qualche cenno

intorno alla regolamentazione stessa. In questo modo non solo si vogliono rendere agevoli i riferimenti necessari per la comprensione delle successive modificazioni via via introdotte nella tecnica dei controlli, ma anche, ciò che può non essere senza interesse per i cultori di queste materie, offrire un sistema valido per la datazione degli oggetti entro limiti assai approssimati.

La regolamentazione presa in considerazione si presume pressochè completa, anche perchè, per l'epoca più remota, soccorrono egregiamente le ben note raccolte del Borelli e dei fratelli Duboin. L'esame del cosiddetto « periodo francese », e cioè gli anni 1796-1814, ha presentato qualche difficoltà a causa di una certa confusione che senza dubbio trova la sua ragione nel rapido succedersi di varie legislazioni (piemontese « di guerra », francese repubblicana, francese imperiale, e poi nuovamente piemontese). Un riordinamento generale, come per altri settori amministrativi, venne attuato nei primi anni della Restaurazione e poi negli anni 1823-24, e si mantenne sostanzialmente indenne fino alla regolamentazione del Regno d'Italia, dapprima semplice dilatazione di quella piemontese, e poi veramente innovatrice dal secondo decennio dell'unità.

È dunque parso opportuno limitare l'ambito dell'indagine alla costituzione del Regno, quando, per le mutate condizioni generali, risulterebbe molto difficile, se non impossibile, seguire il nucleo regionale degli artefici e, per contro, la regolamentazione subisce profonde modificazioni.

Chiarite le finalità sussidiarie di questa ricerca, è appena il caso di avvertire che la legislazione relativa alla lavorazione ed al commercio delle materie d'oro e d'argento non costituisce un « corpus » avulso dal contesto dell'attività normativa generale, ma ne fa parte integrante ad ogni effetto, così che essa deve essere opportunamente inquadrata nella cornice delle manifestazioni legislative dello Stato sabaudo.

I. - *La prima regolamentazione (1430).*

Per quanto esistano testimonianze certe di attività artigianali e commerciali relative all'oro ed all'argento anteriori al XV secolo [1], la prima regolamentazione in materia risale al 1430, ad opera del duca Amedeo VIII [2].

Questa prima regolamentazione riflette condizioni tipiche di una protostoria dell'arte degli orefici, argentieri e gioiellieri, i quali sono ancora frammisti ed in qualche modo confusi con alchimisti, « merciers, boitiers, tabletiers, etc. ». Ciò nonostante, venivano allora per la prima volta assunte disposizioni che, sia pure con variazioni, saranno poi conservate in tutta la legislazione successiva. Si stabiliva infatti che il mastro

> « avant que besogner, et estre audit mestier remettra en la Chambre des Comptes de mondit Seigneur ou ausdits generaux sembable poinsson d'yceluy dont il voudra user et marquer ».

Recando questo punzone alla Camera dei Conti, dove sarebbe stato impresso su di una lamina di bronzo insieme a quelli degli altri mastri, l'orefice e l'argentiere dovevano pure consegnare per iscritto

> « son nom et surnom, et le lieu de sa naissance et demeurance »

nonchè depositare una cauzione di 10 marchi d'argento.

Inoltre, e questa è la seconda disposizione fondamentale, si stabiliva che il mastro non potesse imprimere il suo punzone su

> « nulle ouvre d'or qui ne soit à vingt-deux carats trois quarts, ayant de remede deux octaves, et l'argent qui ne soit à onze deniers neufs grains et sur la menuserie quatre d'Aloy... Et ne fera ouvrage en or à moins de dix huit carats et aura la décheute sur l'or de cent écus un écu, et sur la menuserie deux grains pour denier, et sur l'argent pour sa décheute sur la grosserie huict deniers pour marc et sur la menuserie le double de dessus ».

I titoli dell'oro e dell'argento erano dunque ambedue fissati a 947,91 millesimi, con una tolleranza di 5,21 millesimi per l'oro; per i grossi lavori

---

[1] Queste testimonianze vanno ricercate prevalentemente nei pagamenti effettuati per ordine sovrano ai vari particolari. In questi conti, conservati in AST, *Sezioni Riunite*, III, *Controllo Finanze*, compaiono assai frequentemente spese per l'acquisto di oggetti preziosi. Non è sempre agevole chiarire se la persona a favore della quale il pagamento è disposto fosse l'artigiano autore dell'opera in questione, od un semplice intermediario.

[2] F. A. Duboin, *Raccolta per ordine di materie delle leggi, editti, manifesti, ecc. pubblicati dal principio dell'anno 1681 sino agli 8 dicembre 1798 sotto il felicissimo dominio della R. Casa di Savoia*, Torino 1827 e sgg., tomo XVII, vol. XIX, pag. 97 e sgg.

d'argento la tolleranza ammessa era di 6,94 millesimi e 16,66 millesimi per i minuti lavori. Era inoltre espressamente proibito lavorare oro il cui titolo fosse inferiore ai 18 carati (750 millesimi), ed erano stabiliti i cali ammessi, il tutto sotto pena di un'ammenda di 10 marchi d'argento [3].

Infine, ciò che sembra testimoniare dell'esistenza sia pure embrionale di una corporazione di mestiere, si stabiliva che

> « nul orphevre ne plantera ny levera boutique du dit mestier qu'il ne soit passé par quatre maistres de leur mestier »

i quali dovevano, presumibilmente, valutarne le capacità.

Gli ammessi dovevano ancora giurare

> « entre les mains des generaux de monnaye que tout l'or et l'argent que ils receveront outre leur usage en matiere de billon et monnayes mises à billon ils le porteront à la monnaye de mondit seigneur plus prochaine de leur lieu ».

Seguivano poi altre disposizioni rivolte soprattutto al controllo delle possibili connessioni tra l'attività dei mastri orafi-argentieri e la fabbricazione delle monete, tra cui, notevole l'obbligo di subire visite periodiche da parte dei « generali della moneta », i quali verificavano sia gli strumenti di misura sia le giacenze dei vari metalli.

Il commercio dei piccoli oggetti preziosi era libero nell'interno del « dominium » :

> « ... permet mondit Seigneur que tous marchands, orphevres, merciers, boitiers, tabletiers, et autres usans de marcs, de ballances en or, ou en argent, puissent vendre ou échanger bagues, chaines, et autres ouvrages d'or et d'argent dans le pays, en denonçant à l'accepteur la loy et poids d'icelles.. vendant l'or et l'argent au taux ordonné, sans toutefois porter le dit or et argent qui ne sera permis porter hors du pays ».

I mercanti, però, oltre a dover essere in possesso di uno speciale « congé » rilasciato dai generali della moneta ed a subire tutte le visite che quelli ordinassero, erano soggetti anche ai controlli dei mastri orafi-argentieri:

> « les maistres du mestier d'orphevrerie les iront revister quand bon leur sembrera, afin que s'ils treuvent faute, ils rapporteront ausdits generaux ».

Ulteriori disposizioni infine, ribadivano i divieti di portare fuori dal paese gli oggetti preziosi, anche sotto forma di rottami, e di commerciare comunque « la grosse vaisselle ».

---

[3] Da intendersi come marchi di Colonia, o imperiali, equivalenti a g. 233,81 d'argento fino.

II. - *Origini e primi sviluppi dell'« arte »*.

Orefici, argentieri e gioiellieri non compaiono tra i gruppi professionali elencati nell'ordinato del Consiglio Comunale di Torino del 1374 con cui si stabilivano obblighi e precedenze per la festa di san Giovanni, patrono della Città [4]. Segno manifesto che nè per numero nè per consistenza economica essi potevano ambire ad una rappresentanza tra le associazioni di mestiere, che pure accoglievano quelle di lavoratori assai più umili, come mietitori di fieno, pastori e bovari.

Dopo gli Statuti di Amedeo VIII, la cui competenza si estendeva per altro a tutte le arti, con specifiche regolamentazioni, trascorse più di un secolo e mezzo prima che intervenissero norme nuove. Nel 1582, 17 gennaio, Carlo Emanuele I ordinava che

> « in tutti i luoghi degli Stati di qua dai monti li artisti e li mercanti, ognuno secondo sua arte, fra due mesi dopo la pubblicazione delle presenti, abbino tutti a congregarsi e loro lavoranti, garzoni, luogo per luogo, e eleggere tra loro di ciaschedun'arte tre delli più sufficienti... ai quali sarà dato il giuramento e avranno possanza da noi, succedendo errore, di castigare coloro che falliranno... » [5].

Questo editto provocò senza dubbio il nuovo raggruppamento degli ordini professionali piemontesi, e, tra gli altri, anche quello degli orefici, dei quali, per le note ragioni di colleganza con la produzione della moneta metallica e per l'intrinseca importanza del commercio dei preziosi, si occupò ben presto il « Conseglio dell'inclita e molto magnifica Città di Torino ».

Infatti, nella sua tornata del marzo 1597, il Consiglio, per iniziativa del Governatore, del Vicario e del Giudice della Città, emanò gli « ordini politici sopra gli orefici », dopo averli « più volte in detto Conseglio concertati, et finalmente stabiliti, fatta prima sovra essi matura considerazione » [6]. Tali « ordini » riflettono una condizione intermedia tra la precedente assenza di ogni struttura di associazione professionale e la futura regolamentazione dell'università di mestiere: precisamente lo stadio in cui esiste una

---

[4] ACT (Archivio Città di Torino), *Ordinati del Consiglio comunale*, vol. 17 (1374-75), fol. 181 v.

[5] I. M. Sacco, *Professioni, arti e commerci nelle Costituzioni di Carlo Emanuele I per il Piemonte e per il porto di Nizza*, vol. CXXI della Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino 1931.

[6] *Ordini politici sopra gl'orefici da osservarsi negli Stati di S.A. Ser.*, in Torino, Stampati appresso Gio Michele Cavallerij, MDXCVII.

« compagnia » ancora aperta e non definitivamente incapsulata nell'ordinamento corporativo dello Stato.

La Compagnia degli Orefici era retta, secondo gli « Ordini politici », da due consoli, da eleggersi in congregazione plenaria il 2 di gennaio di ogni anno. La carica non poteva essere rifiutata se non per gravi motivi; in caso di vacanza per forza maggiore subentrava l'artigiano più anziano. I consoli, che dovevano giurare

> « in mano del signor Vicario della Città d'esercitar fedelmente l'ufficio loro »

conservavano le scritture e la cassa della Compagnia, senza però maneggiar denaro, la qual cosa competeva invece ad un tesoriere, « huomo de bene et idoneo », cui spettava il « carigo » dell'entrata e dell'uscita, per mandato scritto dei consoli, del « dinaro » della Compagnia. Tanto i consoli, quanto il tesoriere potevano essere riconfermati per più anni.

Praticamente, però, le decisioni d'importanza erano assunte a congregazione plenaria. Per questo, gli orefici non dovevano sottrarsi con leggerezza alle riunioni: non solo si minacciavano pene pecuniarie severe per i non partecipanti (tranne che per

> « gli assenti dalla Città, avanti che sian avvisati della Congregazione, o che per infirmità, pregionia, scommunica, nemicitia capitale, o altra giusta, urgente et legitima causa »)

ma anche li si privava

> « de tutti gl'emolumenti, privileggi, et utili della Compagnia, sensa puoter haver ufficio, nè beneficio in essa per il termine di tre anni continui ».

Lo scopo della Compagnia era di

> « haver regola infallibile, e levar via ogni fonte d'inganni e dar forma et reputazione all'arte ».

Cosa non facile, anche perchè le norme rigorose previste dagli « Ordini politici » non si applicavano a tutti gli orefici dello Stato « di qua da monti », ma soltanto a quelli di Torino. Certamente, gli orefici torinesi, avvalendosi dei loro più frequenti rapporti con la Casa ducale, tendevano ad estendere la propria regolamentazione, anche per ovvie considerazioni di concorrenza commerciale, e, ciò che è ancor più significativo, intendevano essere essi stessi i promotori degli emendamenti e di nuovi provvedimenti da inserire negli « Ordini »:

« Occorrendo per nuovi abusi, o altri inconvenienti, o per beneficio pubblico che sia bisogno di qualche nuova legge, o provvisione, o statuto, debbano essi trattarne in Compagnia, puoi proporlo al Conseglio della Città, quale stabilisca l'ispediente ».

Il medesimo concetto è inoltre ribadito, e giustificato dalla necessità della tutela del pubblico bene, con la richiesta presentata al Duca

« che dovendosi far qualche ordine da sua illustre Camera, o da altro Magistrato per cui si tratti del commercio d'ori, o argenti in qualche modo, sia servita di commandare che non si pubblichi che prima non sian chiamati, et sentiti i Consoli degli Orefici, se qualche ragione, o ricorso haveranno da dare concernente l'arte, notifica, et esercitio luoro ».

Le principali norme inderogabili dovevano essere quelle relative al titolo dei metalli preziosi impiegati dagli orefici e dagli argentieri. Tutti

« i lavori d'oro massissi fatti di getto, cadene et altri lavori di taglio di bollino debbano esser alla bontà del scudo, qual si fabbrica nelle Zecche del ser. Duca nostro signore, cioè di carati venti uno et sei ottavi, con grani tre di rimedio per ogni onza, detratte le saldature... sotto la pena della perdita d'essi lavori, che si ritroveranno più bassi, e di scudi 25 d'oro ».

Quanto alle saldature, spettava ai Consoli dar parere intorno alla proporzione in cui esse si dovevano trovare rispetto al peso « et alla qualità » dell'opera. Seguiva poi un minuto elenco di lavori particolari, come « pontali a maggette e cauriolli », « rosette, o sia triangoli con archetti », « rosette con granette et picaglie », « rosette grandi da far collarini », « bottoni di corona » ed altri, per i quali era ammesso un titolo più basso, comunque mai inferiore ai venti carati.

Per i lavori d'argento, il titolo non doveva essere inferiore a

« dinari undeci, et grani due, con rimedio di grani due per oncia ».

Si sarebbe tuttavia potuto fabbricare

« annelli per contadini et povere persone a dinari nove, et li lavori per uso delle chiese a dinari sette, con questo che prima che detti lavori siano forniti, quelli che si possino marcare, abbino da marcarsi dagl'orefici operatori di luoro marca, improntandoli con ponzoni il numero delli dinari della bontà dell'argento, a quali saranno ».

I contravventori alle disposizioni sul titolo dell'argento erano puniti con la requisizione del pezzo e con ammende di dieci e di tre scudi d'oro.

Era inoltre espressamente proibito fabbricare opere che contenessero oro ed argento saldati insieme.

Il nucleo centrale degli « Ordini » è pertanto costituito dalle sovraesposte norme, da quelle che regolano l'ordinato funzionamento della Compagnia, ed inoltre dalle disposizioni di controllo riguardanti i punzoni dell'assaggiatore della Compagnia e dei singoli mastri.

La Compagnia si poneva come « arte, et ordine et congregazione » universale del mestiere, e pertanto comprendeva anche i gioiellieri, cioè

> « quelli che facendo residenza vorranno far l'esercitio di vender gioie nude, o vero legate, et altri lavori d'oro, o d'argento, senza lavorare essi, nè tener lavoranti in casa, et saranno accettati, admessi, obligati et sottoposti agli ordini, et beneficiati in tutto et per tutto come gl'orefici, con i medesimi carighi et emolumenti ».

Le sole disposizioni particolari per i gioiellieri erano quelle che vietavano di

> « vender alcuna pietra, perla, o altra gioia per fina, che non lo sia, ma si debba dare la qualità luoro, et vendersi per tali come saranno in verità, tanto le sciolte che le legate ».

Così, era proibito alterare le pietre con colori e tinture, o appesantirle con cinabro, o legarle con saldature basse, sotto le solite pene. Per tutto il resto, il gioielliere era sottoposto alla stessa disciplina dell'orefice.

Poichè la Compagnia iniziava praticamente la sua vita con gli « Ordini politici », lo stato di fatto esistente al momento di emanazione dei medesimi ne determinò i componenti in coloro che

> « al presente tengono botteghe aperte in pubblico, et fanno opere et mercantia di lavori d'oro, o d'argento, senza far altr'arte, traffico o mercantia, et quelli che per l'avvenir saranno admessi per maestri, et staranno residenti, et havranno prestato il debito giuramento ».

Entro otto giorni dalla pubblicazione degli « Ordini », e cioè entro il 1° aprile 1597, tutti i maestri che avessero bottega in Torino dovevano giurare

> « nelle mani del signor Vicario d'esercitare fedelmente l'esercitio senza far nè consentir a fraude nè inganno alcuno, et d'osservar li presenti ordini, promettendo per sè, et per i suoi lavoranti, cioè che faranno i lavori et opere d'oro et d'argento buone e sofficienti, e venderanno le gioie fine senza che gli sii fraude, o inganno alcuno ».

Il nome di coloro che guiravano « et facevano quel che si conviene » doveva essere inserito « al piede di questi ordini » (forse ciò fu fatto sull'esemplare depositato presso la Compagnia)

> « et l'ordine fra luoro di precedenza sarà secondo l'età luoro per il presente, ma per l'avenire di mano in mano teneranno l'ordine secondo l'anteriorità del tempo che saranno admessi per maestri dell'arte ».

Soltanto costoro

> « se intenderanno per orefici e della Compagnia dell'arte per gl'honori, uffici et congregationi che spetteranno all'arte et per dar ordine ai bisogni dell'arte ».

La residenza in Torino era considerata essenziale per l'ammissibilità alla Compagnia. I non residenti (coloro cioè che non avevano bottega)

> « se bene saranno admessi per lavoranti, o maestri, non però saranno tenuti a intervenire alle congregationi per provvedere ai negotij della Compagnia, salvo che per caso occorrente fussero chiamati ».

Se, infine, un maestro che tenesse bottega non avesse prestato giuramento, non avesse adottato un suo marchio, « et altro che si conviene », costui non avrebbe goduto del nome, privilegio, licenza, autorità ed emolumenti degli orefici, ma

> « però sarà tenuto all'osservanza degl'ordini, et obedienza ».

Quanto agli stranieri, che venissero in Piemonte

> « non per fermarsi d'habitatione, ma per vendere qualche suoi, o d'altri, lavori d'oro e d'argento, o gioie »,

dovevano consegnare gli oggetti ai Consoli della Compagnia affinchè li verificassero quanto al titolo del metallo ed a bontà delle pietre. Se erano trovati conformi alle disposizioni, gli oggetti erano marcati e messi in commercio, se no, si proibiva di venderli negli Stati di S. A., ed eventualmente li si requisiva.

Per ottenere l'ammissione alla Compagnia, sia al momento della sua costituzione sia in seguito, e la qualifica di mastro (orefice, argentiere, gioielliere) si doveva ancora versare a titolo di cauzione una somma di duecento scudi d'oro al Vicariato, salvo che il petente potesse dimostrare di possedere beni stabili nello Stato di S. A. « di qua da monti » per una somma almeno equivalente; nonchè pagare a fondo perduto alla Compagnia sei scudi d'oro,

« salvo che sia figliuolo di qualche orefice vivo o morto che fosse della Compagnia, perchè il tale si passarà senza pagare altro che una torchia bianca di tre libre di cera alla Cappella della Compagnia ».

Questa seconda corresponsione avveniva però soltanto dopochè l'aspirante aveva provveduto ad eseguire un capolavoro, e coè una

« opera compita la quale sia stata vista, approvata et lodata dalla congregatione di che si farà la proposta per i Consoli alla richiesta di colui ».

Finalmente adempiuti gli obblighi cauzionari e superata la prova di capacità tecnica, fatta l'offerta, l'aspirante doveva eleggere il

« suo ponzone et marca, et insegna, quali consegnerà col nome suo, indi prestarà il giuramento et avanti che tutte le cose predette habbi adempite non potrà gioire del nome de' orefici nè di maestro ».

La sola variante prevista per l'ammissione dei gioiellieri era che

« in luogo di far un'opera saranno tenuti di rispondere a qualche quesito che gli sia fatto o proposto in Compagnia nella congregatione concernente l'arte de' gioielieri, e rispondendo bene, saranno approvati ».

Adempiuti tutti questi obblighi, il mastro aveva facolta di iniziare la sua attività (o di continuarla, data la natura transizionale delle norme), a condizione che avesse scelto

« uno punzone con sua marca dell'insegna sua, per marcar tutti i lavori che potranno marcarsi, e d'essa ne darà una stampa scolpita in rame con suo nome e cognome intagliato alli Consoli, quali la conserveranno, et parimenti haverà detta marca, o sia impressa depinta, o di rilievo in mostra ciascuno a sua bottega ».

Gravi pene erano previste per chi falsificasse la marca altrui, ed era anche proibito agli orefici detenere e vendere oggetti con marca diversa dalla propria. Entro quindici giorni dalla pubblicazione degli ordini, e cioè entro il 7 aprile 1597, tutti i mastri che avessero già bottega dovevano provvedersi della marca.

Era poi consigliato ai padroni di bottega di tenere un « libro mercantile del negotio », ma

« per che molti non lo tengono, e tutti s'hanno da invitar a tenerlo, se dechiara che chiunque tenerà libro buono, ben formato, netto, mercantile... haverà credito in giudicio sopra esso libro ».

La disciplina per l'assunzione di lavoranti, garzoni e principianti era assai severa. Intanto, nessun lavorante o « imprendizzo » poteva essere assunto se prima il suo nome non era registrato nel libro dei consoli, e se egli non aveva preventivamente versato due lire ducali al tesoriere della Compagnia. Se poi il lavorante aveva precedentemente prestato la sua opera presso un altro maestro, non doveva essere accolto se non era munito di una dichiarazione da cui risultasse che egli aveva soddisfatto ad ogni suo obbligo verso il primo padrone. Altrimenti, colui che lo assumeva, e non lo cacciava dopo tre giorni al massimo, diventava codebitore

> « in solidum, con ogni danno, spese et interesse patiti per esso primo maestro ».

La disciplina corporativa era poi evidente nel divieto di assumere lavoranti già impiegati presso altro maestro senza il consenso di quest'ultimo, e cioè senza

> « licenza et comiato et dichiarazione d'haver pagato tutto il debito, qual'haverà fatto il detto garzone, o sia imprendizzo, et lavorante con quel primo maestro per occasioni di robba, e dinari, et altre cose date per esso maestro a tal lavorante ».

Era ancora vietato accettare lavoranti e garzoni

> « che si sappi sono heretici, o che non vivono da catolici »,

oppure che fossero stati condannati per furto o frode.

Un caso particolare era quello dei « lavoranti in camera » per i quali occorreva chiedere ed ottenere una « licenza » dei consoli dell'arte. Il caso era particolarmente frequente per orefici stranieri: essi erano ammessi a « travagliare in camera » dopo essersi fatti iscrivere ed aver pagato quattro scudi d'oro alla Compagnia.

La vita della Compagnia era fedelmente annotata nel libro dei consoli:

> « le cose per luoro fatte, gl'ordini fatti nelle congregationi, i falli o delitti ritrovati, le visite, le esattioni »

dovevano risultarvi, insieme ai

> « nomi di quelli che saranno ammessi all'arte, et i nomi di quelli che per morte, o altra causa, haveranno lasciata l'arte, et il nome degl'eletti et ufficiali della compagnia, et gl'ordini che del tempo luoro si faranno e saranno pubblicati per parte del Prencipe, o della Città di Torino o d'altro Magistrato in qualonche modo concernente alla ratione di bontà, o valore, serramento o libertà d'ori, argenti, monete, gioie, smalti o altro dell'arte, e concernenti cose appartenenti a luoro orefici, et all'arte luoro ».

Parimenti il tesoriere teneva un libro e vi

> « notarà in esso gli dinari, crediti e debiti che si troveranno nella Compagnia, quando entrarà nell'ufficio, e puoi di mano in mano tutto quello che s'esigerà, et spenderà per essa compagnia ».

I controlli esercitati dalla Compagnia sui propri componenti erano severi. Intanto

> « fatta le pubblicazione et adfissione de' presenti ordini, et elettione de' consoli, si farà per essi consoli con il signor Vicario della Città una visita generale de' tutti i lavori d'oro, e d'argento da vendere di qualonche sorte si siano ».

Dopo una moratoria di sei mesi per terminare gli oggetti riconosciuti di titolo inferiore, entravano in vigore le rigide disposizioni già ricordate: gravi pene, sino alla perdita della facoltà di esercitar l'arte, in caso di recidiva, erano comminate a chi, in seguito, vendesse, od anche soltanto detenesse oggetti d'oro o d'argento non conformi ai titoli stabiliti.

In seguito, i consoli visitavano le botteghe ogni settimana tanto per controllare i titoli dei lavori quanto per verificare gli strumenti e le bilance, che debbono « essere giuste et buone », nonchè regolate sul peso dello scudo per l'oro, e del marco per l'argento.

La garanzia pubblica con cui la Compagnia testimoniava del titolo degli oggetti conforme alle disposizioni vigenti era costituita dalla « marca del Toro » apposta gratuitamente a cura dei consoli sugli oggetti risultanti in regola con le disposizioni, e dalla « marca del Toro con una barra al sbiasso » per i lavori bassi consentiti. L'emblema del toro era proprio ed esclusivo della Compagnia di Torino, la quale però era delegata a ricevere le marche

> « de tutti i maestri del paese, ma nell'altre terre in luogo della marca del Toro, si mettarà la marca di quella terra, o arma di quella Città dove saranno ».

Al fine di assolvere alla fondamentale funzione dell'accertamento dei titoli, i maestri dell'arte eleggevano un assaggiatore,

> « huomo da bene, il qual gli serva con quella miglior conditione che si puotrà convenire con lui d'ogni sorte d'assaggio, si però che sia persona approvata dal Conseglio di Torino, et giuri d'esercitar fedelmente d'ufficio suo nelle mani del signor Vicario, et habbia in beni, o cautione, almeno per scudi ducento ».

Gli assaggi dovevano essere effettuati

> « non solo con tocchini, ma anco a coppella ».

I tocchini, o aghi di confronto costituiti di leghe (argento e rame, oro e rame, argento ed oro, argento oro e rame) di titolo noto, si adoperavano per il saggio alla pietra di paragone delle leghe di oro ed argento. Il saggio per coppellazione è fondato invece sulla inossidabilità dell'oro e dell'argento alle più alte temperature, mentre il rame, che è generalmente allegato con essi, si ossida allorchè è riscaldato in presenza dell'aria. L'assaggio consiste nell'eliminare tutta la lega di una determinata quantità di metallo, constatando il peso dell'oro e dell'argento puri, servendosi di piombo che viene assorbito dalla coppella assieme agli altri metalli ignobili, e di acidi per la partizione dei preziosi [7].

Insieme all'assaggiatore, che era l'ufficiale « tecnico » più importante, la Compagnia disponeva pure di « estimatori » anch'essi eletti in numero di due, tra

> « i più esperti dell'arte, per estimar le fatture, et altro, quando sarà necessario... nè altri si intrometteranno a far detti estimi salvo che possano dar luoro parere se ne fossero richiesti da essi estimatori, et essi si pagaranno a ragione di mezo per cento degli estimi che faranno ».

A causa degli evidenti rapporti intercorrenti tra l'arte degli orefici e la monetazione, vigevano poi alcune clausole e salvaguardie strettamente tecniche. Ad esempio, era naturalmente lecito ai maestri

> « affinar, et far affinar ori et argenti per uso luoro, e di luoro esercitio »,

ma se alcuno di essi deteneva metalli preziosi in lingotti o biglioni, che volesse vendere senza mettere in opera

> « sarà tenuto offerirli ad altri orefici giurati, o vero al maestro della Zeccha di S.A., e non lo possa vendere ad altri nè possa cambiarlo con altri salvo che havesse fatto legittimamente apparer ai Consoli che dalli suddetti fosse stato rifiutato »;

ma non poteva

> « in modo alcuno portarlo, nè venderlo ad alcuno che lo porti fuori dello stato di S.A., sotto pena della perdita d'esso metallo, o suo valore, o di scudi venti cinque ».

---

[7] F. Bottari, *Manuale del saggiatore*, Milano 1876, pag. 42 e sgg.; F. Boselli, *Manuale per l'orefice*, Milano 1906, pag. 22 e sgg.

Per contro, nessuno, salvo gli orefici ammessi, i loro lavoranti, e, ovviamente, il maestro della Zecca, poteva fondere in casa privata oro ed argento, nè farne commercio in qualunque modo, ad eccezione « dell'oro o dell'argento macinato, o in fogli », oggetto di un commercio speciale.

Pertanto, anche il commercio, oltrecchè la lavorazione, dei metalli preziosi, era strettamente riservato ai maestri dell'arte. I quali, vincolati com'erano alle norme già specificate ed ulteriormente ribadite al cap. X degli « Ordini », non potevano assolutamente mettere in vendita

> « lavori falsi come catene, anelli, bottoni, rosette, o altra qualonque opera di lotton, o di rame, o d'altro metallo, dorata, argentata et coperta ».

Questa era la garanzia, suffragata dalla marca della Compagnia, offerta dagli oggetti venduti dagli appartenenti all'arte.

Quanto agli

> « hebrei, et i mercieri, et altri che faranno altre mercantie et esercitii, o forestieri che non saranno stabili, quali metteranno o teneranno lavori in vendita d'oro o d'argento »,

essi erano obbligati a consegnare ai consoli dell'arte tutti i loro lavori affinchè li visitassero prima della vendita, ed erano rigidamente esclusi

> « dal numero, e compagnia degl'orefici, nè godranno de' privileggi, utili et commodi d'essa compagnia ».

Ciò non li esimeva dall'esser sottoposti « alle visite et alle pene espresse in questi ordini », pene particolarmente severe, sino alla requisizione degli oggetti ed alla privazione della licenza di commercio, in caso di infrazioni alle disposizioni sui titoli o di rifiuto alla visita dei consoli.

A questi obblighi non sfuggiva neppure il Monte di Pietà della Compagnia di San Paolo ed i prestatori su pegno, i quali spesso ricevevano oggetti d'oro o d'argento in garanzia. I consoli li visitavano periodicamente per scoprire oggetti rubati o di titolo basso.

Finalmente, affinchè nessuno « habbi ignoranza » di tutti questi ordini, essi dovevano essere stampati, ed ogni orefice era tenuto a provvedersi di una copia, e

> « in ogni congregatione annuale che si farà per la mutatione degli ufficiali, s'habbino da far leger ad alta et intellegibile voce in presenza de tutti, et ognuno che sarà admesso di nuovo debba legerli una volta tutti integralmente ».

E, come cosa utile, si facevano voti affinchè

« non solo gli orefici di Torino, ma tutti quelli che saranno maestri, o teneranno bottega nel paese, debbano haver una copia, acciò sapino la regola de' lavori et il resto che toccarà a luoro ».

Copia autentica degli « Ordini politici » era poi conservata dai chiavari del Consiglio della Città, mentre era deferita al Vicario la decisione sommaria in merito a « contese et differenze » che sorgessero circa le disposizioni.

Francesco Rovero (Roero), conte di Sciolze e governatore di Torino, fece dunque pubblicare gli « Ordini politici » il 23 marzo 1597.

III. - *Laboriosa nascita della Corporazione.*

Gli « Ordini politici sovra gli Orefici » non ebbero molta fortuna, se non come primitiva enucleazione per le future regolamentazioni. Gli stessi orefici di Torino, in un memoriale « a capi » rivolto al duca Carlo Emanuele I nel maggio del 1612 [8], ammettevano che molti abusi erano stati denunciati dal « fisco » per l'impiego e la vendita di « lavori d'oro et d'argento bassi », e, in generale, che « non habbino osservato gli ordini politici della Città », come non avevano osservati quelli emanati dalla « serenissima Infanta di gloriosa memoria, che sii in Cielo » [9]. Sembra però che la « eccellentissima Camera » (dei Conti) avesse sospeso l'efficacia degli ordini sopraddetti, di modo che gli orefici non avevano avuto « alcun fermo stabilimento di ciò c'havessero ad osservare ».

Non era questa, però, la sola nè la più importante ragione. Di fatto, gli orefici di Milano, Genova e Ginevra potevano fabbricare oggetti di metalli preziosi a titolo assai più basso di quello stabilito dagli « Ordini politici », e gli ufficiali sabaudi ne tolleravano l'introduzione ed il commercio negli Stati di S. A. Osservavano quindi gli orefici torinesi che, trovandosi senza difesa contro questa concorrenza sleale, non potevano attenersi al disposto degli « Ordini », e perciò non dovevano essere condannati se, in buona fede, avevano comprato e venduto oggetti incriminati, in deroga a quanto precedentemente stabilito.

---

[8] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 102 e sgg.

[9] Il Duboin, *op. e loc. cit.*, osserva che non potè « rinvenire in alcuno dei R. Archivi i provvedimenti sovramenzionati. Ne è forse causa il non esser stati posti in esecuzione ». Gli « Ordini politici » sono invece stati da noi rinvenuti presso la Biblioteca Reale di Torino, dove, per altro, non vi è traccia di quelli dell'Infanta, da individuarsi nella moglie del duca Carlo Emanuele I, Caterina infanta di Spagna.

Ma « perchè sappino come regolarsi all'avvenire, attese le cose suddette e contrarietà, che si vede tra gli ordini suddetti che sono d'impossibile osservanza », gli orefici supplicavano il Duca di « provvederli sopra li seguenti capi, almeno mediante qualche ragionevol et honesta finanza ».

Per prima cosa era chiesta e concessa facoltà di eleggere ogni anno i consoli dell'arte, i quali rilevavano la loro autorità dalla Camera dei Conti, ed erano assistiti da un conservatore, nominato dai maestri per tre anni, autorizzato a dirimere in prima cognizione, e fino a somme di scudi venticinque, le cause dipendenti dall'arte.

Si stabiliva poi che l'assaggiatore di cui gli orefici dovevano servirsi fosse quello della Zecca, e solo eccezionalmente altra persona approvata però dalla Camera dei Conti. L'assaggiatore doveva saggiare e marcare tutti gli oggetti posti in vendita; pene pecuniarie colpivano gli inadempienti.

La corporazione torinese otteneva finalmente due concessioni molto importanti: per primo, tutti gli orefici dello Stato « di qua da monti » erano tenuti all'osservanza dei suoi ordini e capitoli e soggetti alla vigilanza dei consoli e del conservatore torinesi. In secondo luogo, il Duca concedeva che

> « non possano per hora esser più di vent'otto botteghe, esclusi gli Hebrei, dichiarando però che in una bottega possano esser più capi ».

Veramente, gli orefici avevano chiesto « vent'otto capi in tutto » e, che i figli, mancando il padre, fossero « preferiti ad ogni altro », purchè avessero imparato ed esercitato l'arte per almeno cinque anni. Quest'ultima condizione fu tuttavia conservata per chi volesse « metter bottega », oltre all'altra di fabbricare un capolavoro che ottenesse l'approvazione dei consoli.

Nulla, invece, era precisato circa l'entità del capitale da possedersi per esser ammesso come maestro, essendosi rimessa al conservatore la determinazione della somma, mentre, per esser accettato come lavorante, occorreva versare una cauzione di cento scudi.

Infine, il Duca concedeva ai maestri orefici di « portar pistolle e schiopette » in occasione di viaggi per « fere o mercati », il tutto per la modica finanza di 700 ducatoni, offerti con l'esenzione « del quos » [10].

---

[10] Il quale diritto fu poi, non ostante l'esenzione, assolto con 35 ducatoni versati al tesoriere generale il 31 luglio 1617.

Queste concessioni ducali non furono presentate all'interinazione del Senato di Piemonte nel tempo prescritto. Pertanto, la loro efficacia rimase sospesa per oltre dieci anni, senza dubbio anche a causa degli avvenimenti bellici di cui il Piemonte fu teatro in quel periodo.

Nel luglio del 1619, gli orefici dell'arte sollecitavano la Camera dei Conti ad interinare finalmente le concessioni ducali, senza tener conto degli ordini e controrordini intervenuti nel frattempo, giusta la disposizione ducale del 19 gennaio 1619, la quale « ordina di proceder a detta ordinazione non ostante ogni trascorso di tempo ». Quindi, la Camera interinava, ammetteva ed approvava le concessioni ducali con alcune modifiche, e precisamente: che gli orefici non potessero congregarsi senza la presenza del conservatore, di nomina ducale; che la mercede dell'assaggiatore fosse pagata dalla Compagnia; che tutti gli oggetti in vendita presso le botteghe fossero marcate dai consoli, con la sola eccezione dei metalli di uso interno; che tutti gli orefici dello Stato fossero soggetti alla disciplina prevista, ma che non si « prefigga alcun numero di botteghe, e chi vorrà tener bottega debba esser esaminato ed approvato dalli Consoli dell'arte e Conservatori »; e, finalmente, che la Compagnia non potesse innovare gli ordini senza l'approvazione della Camera ducale.

Erano quindi pubblicati gli « Statuti et ordini che hanno da osservare gli orefici della Città di Torino, et altri de' Stati di S. A. Ser.ma di quà da monti », riproducenti sostanzialmente gli « Ordini politici » del 1597, con le varianti più sopra menzionate, ove si aggiunga che i « consoli » furono sostituiti dai « sindaci » [11].

Le vicende della corporazione, non ostante la certezza della regolamentazione del 1612 e 1622, non diedero ancora segni manifesti di vita regolare. Gli stessi mastri se ne preoccupavano, specie per quanto concerneva la « bontà » dei metalli; il 16 giugno 1677 essi rivolsero una supplica alla reggente Maria Giovanna Battista esponendo qualmente avessero da tempo invocato rimedi

> « agli abusi, frodi e falsità che si commettevano in questi Stati da poco

[11] Duboin, *op. cit.*, lib. IX, parte II, pagg. 108-117. Gli Statuti furono pubblicati a suono di tromba nella città di Torino il 23 gennaio 1623, dopo che, il 9 gennaio, la Camera dei Conti li aveva interinati. Di fatto, però, i mastri orefici ed argentieri, avevano già ottenuto il 18 luglio 1619 dal Giudice della Città la facoltà di congregarsi nella chiesa dei Ss. Simone e Giuda. Il 24 luglio si tenne congregazione con l'intervento dei ventisette mastri, i quali elessero a conservatore il dottore *in utroque* Andrea Crova confermato poi con ordine ducale del 24 marzo 1620. Le elezioni delle altre cariche dell'arte avvennero il 16 luglio 1622.

> timorati della divina et humana giustitia con la fabbrica e vendita d'ori, et d'argenti bassi e falsati annelli, et altri lavori con ligature arsenicate, polveri pesanti, et artificiati nelli castoni a danno pubblico e discredito dell'Università »,

ed avevano ottenuto i capitoli ed i privilegi del 1612, perfezionati poi dieci anni più tardi.

Sennonchè, « nelle passate guerre sono insurgiti maggiori abusi di prima » con grave danno del pubblico e discredito dell'arte. Chiedevano dunque i mastri che tutti, « non tanto christiani, quanto hebrei, mercanti, alchimisti, ghingalieri et ogni altro volente fabbricar o vender, compresi anco li argentieri, e gioiellieri di V.A.R. », fossero tenuti all'osservanza degli Statuti, e che nessuna magistratura, tranne quella colà prevista, s'intromettesse per impedire o ritardare ai sindaci ed al conservatore dell'università l'ufficio loro [12].

La Reggente acconsentiva subito alla richiesta dei maestri, ed ordinava « che venghino pienamente osservati i privilegi che dal fu serenissimo Duca Carlo Emanuel primo di felice memoria sono stati concessi alli orefici de' Stati di quà da monti... non solo da tutti gli orefici, mercadanti, negotianti, alchimisti, et ogni altro volente far lavori d'oro et d'argento, ma anco dagli argentieri e gioiellieri nostri e di S.A.R. mio figliuolo amatissimo ». Provveduto anche a confermare l'autorità esclusiva del conservatore, ufficio in quel momento ricoperto dal senatore Manassero, la Reggente comandava altresì che la sua ordinanza fosse pubblicata « a' modi e luoghi soliti nelle città, terre e villaggi de' mercati e commercii de' Stati di qua da monti » [13].

Poco dopo, il 25 novembre 1678, la duchessa Maria Giovanna Battista, emanava un'altra ordinanza particolarmente dedicata all'argento ed agli argentieri:

> « Se bene con diversi ordini usciti dalla prudenza di questa Casa Reale... si sia procurato di mettere in sicuro la pubblica fede circa la bontà dell'argento di cui devono essere formati li lavori che si travagliano dagli orefici et argentieri in questi Stati »,

tuttavia si lamentavano ancora degli abusi, consistenti nel

> « fare tali lavori con argento di minore bontà delli undici dinari prescritti ».

---

[12] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 102 e seguente.
[13] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 103.

Perciò la Reggente, mentre confermava la validità degli ordini precedenti, ribadiva la proibizione

> « a qualunque orefice, argentiero o altro qualsivogli operatore d'argento, niuno eccettuato, tanto habitante in questa che in altre città, terre e luoghi di quà da monti e di là da colli, di lavorare per conto suo nè d'altri d'hora in avvenire, vendere, nè tener in bottega alcuna pezza d'argento di peso d'una oncia in poi senza che ne sia stato fatto il saggio dall'assaggiatore o assaggiatori, quali saranno deputati in questa città et in quella di Nizza dalla Camera de' conti, e marcata con la marca propria dell'operatore, e con quella dell'assaggiatore, continente l'impronto che dalla medesima Camera sarà prescritto ».

Le uniche eccezioni ammesse quanto al titolo erano le già note a favore degli anelli dei poveri e degli oggetti da chiesa; quanto ai lavori il cui peso era inferiore all'oncia, erano bensì dispensati dal punzonamento ma dovevano anch'essi essere al titolo prescritto di denari undici. Pene severe, e progressive per i recidivi, erano comminate agli inadempienti.

Quest'ordine, a forma di manifesto e recante l'impronto d'assaggio costituito da uno stemma con la croce di Savoia e sovrapposta corona regale, notificato dalla Camera dei Conti il 9 dicembre 1678, fu immediatamente pubblicato e diffuso « per voci di crida et affissione di copia ne' luoghi e modi soliti » [14].

L'anno seguente, disposizioni analoghe furono estese alla Savoia ed agli Stati al di là da monti » [15].

Su queste basi, la corporazione poteva finalmente iniziare un'esistenza regolare. Gli « Statuti, Ordini / e Privilegi / dell'arte ed università / degli Orefici / della città di Torino e Stati di S.A.R. / di qua da monti / sotto la scuola e protezione di sant'Eligio », pubblicati a Torino nel 1708 « nella stampa di Merchior Garimberti, con licenza de' Superiori », costituiscono precisamente la testimonianza di questa raggiunta stabilità:

> « Eccovi finalmente ottenuto dopo molti stenti e spese quello che già tanti anni sono si è da quest'Arte desiderato, cioè gl'Ordini, Privilegi, Immunità, e regole di quest'esercizio. Il tutto approvato, et interinato dall'eccell.mo Senato e dall'Ill.ma Camera, e fatto stampare acciò si sappia in che consistano, e quello che ogn'uno deve fare ed eseguire, tanto Padrone, che Lavoranti e Garzoni si del Stato che Forastieri, nissuno tralasci d'aver questo libretto, perchè si spera troverà ben impiegato il denaro per comprarlo, ed il tempo per leggerlo, e rileggerlo, e vivino felici ».

---

[14] DUBOIN, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 117.
[15] DUBOIN, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 119.

Nel « libretto » erano ripubblicati il memoriale a capi e gli Statuti del 1612, le successive modificazioni del 1622, le approvazioni e le interinazioni da parte del Senato di Piemonte e della Camera dei Conti [16].

IV. - *L'Università degli Orefici, Argentieri e Gioiellieri nel Settecento.*

La formazione ed il riconoscimento delle università di mestiere furono per la prima volta regolamentati dalle Costituzioni emanate dal re Vittorio Amedeo II (1723, art. 39). L'organo preposto all'esame ed all'approvazione dei singoli statuti era il Magistrato del Consolato di Commercio, istituito già nel secolo XVI.

Di fatto, al momento dell'emanazione delle Costituzioni vittoriane, l'università degli orefici, argentieri e gioiellieri di Torino aveva già consolidato le sue strutture: non solo disponeva di una sua propria magistratura corporativa, presieduta da un giurista nominato dal potere sovrano, ma soprattutto rispondeva all'esigenza di disciplinare un mercato non facile, e di tutelare la piena osservanza delle disposizioni vigenti sulle materie d'oro e d'argento.

Sebbene una approfondita discussione sulla politica economica del governo sabaudo nel XVIII secolo esuli dagli scopi di questa ricerca, cadono qui in proposito alcune osservazioni sulle corporazioni piemontesi. Non si può, in primo luogo, non rilevare che manca ancora uno studio organico, che presenti ed analizzi il fenomeno nel suo complesso. La storiografia moderna, recente e meno, non nutre, generalmente, eccessiva tenerezza per le corporazioni « tarde ». I rilievi critici procedono da due diversi punti di vista. Già nel XVIII secolo alcuni economisti, e poi, unanimemente, gli storico-economisti del XIX, vedevano nelle bardature corporative un nocivo ostacolo all'espansione della produzione e del commercio; la loro era una critica di natura liberistica. Più tardi, nei primi decenni del '900, prese avvio un altro atteggiamento storiografico, parimenti negativo, che partiva invece da un presupposto sociale, e che vedeva perciò nella corporazione non tanto un freno alla produzione od una coercizione monopolistica imposta al consumatore, quanto un attentato alla libertà di lavoro ed una forma di oppressione esercitata dalla borghesia manifatturiera ai danni dei prestatori d'opera.

---

[16] L'esemplare degli « Statuti » da noi consultato appartiene all'Archivio di Stato di Torino, Sezione Prima, e reca annotazioni manoscritte in data posteriore.

Questi rilievi, ed altri ancora, hanno indubbiamente delle giustificazioni tanto nel caso delle corporazioni medioevali toscane quanto in quello di altre associazioni di mestiere assai più tarde, come le venete o milanesi della seconda metà del XVI secolo. Non sembra, invece, giusto semplicemente estendere le « unanimi censure » degli storici al sistema corporativo piemontese del XVIII secolo.

In Piemonte, la politica economica del governo agli inizi del Settecento tendeva innanzi tutto alla indipendenza economica del Paese. La disciplina corporativa, allora perfezionata, era strumento valido di tale politica, così come rispondeva al concetto di giustizia distributiva proprio dell'epoca. Inoltre, le caratteristiche delle « università » piemontesi rispondevano con sufficiente approssimazione all'indole della popolazione, alle sue secolari tradizioni, e chiariscono nello stesso tempo talune ragioni dell'unità e della solidarietà d'intenti tra la monarchia ed il popolo. La cura costante, anche se ovviamente non sempre fortunata, del governo era quella di contemperare le esigenze politiche dell'indipendenza economica di un paese non ricco di risorse naturali con un relativo benessere del popolo. Questa economia controllata non presenta soltanto aspetti negativi, e prova ne sia il fatto che le crisi della seconda metà del secolo XVIII giunserò attutite ai lavoratori proprio perchè, a sopportarne i primi colpi, furono l'erario regio ed il capitale impegnato nelle manifatture.

Si aggiunga poi che il governo sabaudo oppose sempre notevole resistenza alle tendenze involutive dello spirito corporativo, altrove divenute intollerabili, e così al numero chiuso dei maestri, al privilegio « di piazza », alla speculazione fiscale sul monopolio e sui brevetti. Talune venature di simili tendenze sono presenti, per il vero, anche nelle « università » torinesi, ma certo in misura tenue al confronto di altri Paesi dove la bardatura corporativa ed il fiscalismo statale ebbero effetti veramente deleteri sulla produzione e sul mercato del lavoro.

L'ordinamento corporativo a Torino e nello Stato sabaudo presenta, specie nella prima metà del Settecento, lineamenti caratteristici che lo differenziano non di poco dai sistemi simili della Repubblica veneta, del Milanese e della stessa Francia. Intanto, anche se l'università possedeva facoltà normative abbastanza vaste, e godeva di un autogoverno controllato sebbene non umiliato da ingerenze vessatorie, non costituiva però una corporazione di tipo medioevale e quindi non era centro di politica autonoma, come, ad esempio, avveniva dove e quando lo stato era espressione

di forze politiche corporative. A Torino, l'università era nello stato e per lo stato, non già una frazione od una fazione di esso; era invece la professione organizzata ai fini che lo Stato si prefiggeva, inserita nella sua disciplina economica, politica e militare.

Infine, è opportuno non trascurare che nella attività interna dell'università, modesta o meno che fosse, la finalità economica non era la sola; vi si riconosce anche, ed in primo luogo, una ricerca continua di perfezionamento estetico-tecnico, stimolata dallo spirito di emulazione reciproca. La presentazione del capolavoro; la valutazione delle prove di abilitazione; i giudizi dei sindaci sulle capacità degli aspiranti non furono mai semplici atti formali, ma rivelano una costante preoccupazione per la tutela della dignità artistica della compagnia.

Da questa situazione particolare scaturì una insolita, intensa attività delle associazioni di mestiere torinesi, una loro costante capacità di adattamento al mercato, in sostanza il loro ruolo primario nell'economia e nelle manifestazioni artistiche piemontesi, specialmente evidenti nel Settecento. A ciò contribuì anche, ed in modo preponderante, la qualità degli uomini che ressero le associazioni, contro cui mai si elevò una denuncia o un'accusa, e... il costante controllo esercitato sul sistema dallo Stato e dalla Città nonchè, quotidianamente, dai singoli associati.

Così consolidata nei suoi ordinamenti, l'Università degli orefici, argentieri e gioiellieri di Torino ebbe, negli anni centrali del secolo XVIII, il suo periodo migliore.

La difficoltà, tuttavia, di ottenere l'osservanza delle regole relative al titolo dell'oro e dell'argento continuava ad essere rilevante. Un decreto del Consolato di Commercio del 1713 (23 marzo) ribadiva il divieto

> « d'introdur, nè lavorare, sì per conto proprio che per conto d'altri, meno vender nè tener in bottega alcuna pezza, o sii lavoro d'oro che non sii in bontà di carati venti uno, e sei ottavi, e le pezze d'argento in bontà di dinari undeci, e siano marcate le pezze d'argento non minori di un'oncia precedente l'assaggio e marca propria dell'operatore, con quella dell'assaggiatore, contenente l'impronto della R. Camera, et li pezzi, o sian lavori, di peso di un'oncia o minore con la semplice marca dell'operatore, quali dovranno pur essere dell'istessa bontà, riservate solo le opere, o siano lavori d'argento che si fanno per le chiese, et li annelli de' contadini, permessi alla bontà di danari sette e nove rispettivamente » [17].

---

[17] DUBOIN, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 121.

Nello stesso decreto, però, veniva concessa una tolleranza di tre mesi per consentire a chi detenesse lavori o « pezze » di bontà inferiore di alienarle ad un prezzo proporzionato al titolo. Questa concessione era stata richiesta dal Patrimoniale generale di S.A.R. al Consolato perchè gli risultava positivamente che, nonostante tutti i divieti, si continuava ad introdurre nel Paese ed a lavorarvi metalli preziosi a titoli inferiori a quanto prescritto, col solito « grave pregiudicio del publico, e comercio ».

Sennonchè, allo spirare del periodo di tolleranza (essendo stato pubblicato il decreto il 12 aprile 1713 il termine venne a scadere il 12 luglio successivo) e precisamente il 18 luglio, i sindaci dell'università Luigi de Roy e Giuseppe Bella richiesero al Consolato una nuova proroga. A nome dei loro associati, i sindaci dichiaravano che « nei correnti tempi, pur troppo calamitosi ed improprii », gli orefici torinesi non erano riusciti a vendere tutti quegli oggetti di titolo inferiore che giacevano nelle loro botteghe; specialmente gli anelli d'oro con e senza pietre preziose erano di difficile esitazione. Se i mastri fossero stati costretti a fondere questi oggetti, ne avrebbero ricevuto grave danno, « per la perdita della fattura, che supera di gran lunga il valor dell'oro impiegato ». Poichè infine, il maggior pregio degli oggetti consisteva nelle pietre e nella lavorazione, nessun pregiudizio, a dire dei sindaci, poteva venirne al pubblico, e quindi chiedevano autorizzazione a vendere gli anelli già fabbricati, sino ad esaurimento [18].

Il Consolato accedeva di buon grado alla richiesta, autorizzando

> « giojelieri et orefici dell'Università suplicante allo smaltimento delli anelli d'oro tanto con diamanti et altre pietre, che semplici già fabbricati, purchè l'oro non sia in minor bontà di caratti venti, e con ciò che debbino tali annelli consegnarsi e presentarsi al nostro ufficio avanti il Secrettaro nostro, e venghino in esso ufficio marcati dalli Sindici dell'Università, con la marca a parte da noi al medesimo Secrettaro nostro prescritta. La consegna e presentatione dei suddetti annelli è da farsi rispetto a quelli della presente Città fra giorni quindici, e quanto alli altri che si ritrovano fuori d'essa, fra un mese doppo la pubblicazione delle presenti » [19].

L'editto fu pubblicato il 18 luglio 1713, ma non è stato possibile rinvenire la « marca » prescritta per gli ori a venti carati.

Verso la metà del XVIII secolo, il Regno sabaudo fu coinvolto, come è noto, in vaste guerre europee. Di riflesso, la sua economia fu sottoposta

---

[18] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 122.
[19] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 123.

a sforzi rilevanti: gli effetti furono sensibili nel campo monetario, e per conseguenza anche sul commercio dei metalli preziosi.

Già nel 1733 Carlo Emanuele III, emanando le leggi suntuarie, aveva limitato agli orefici ed agli argentieri la quantità di metallo disponibile per la lavorazione [20]. Poco dopo, il 16 maggo 1740, il Senato di Piemonte, ordinava con suo manifesto agli orefici, argentieri e gioiellieri, come a chiunque altro facesse commercio di gioie ed altri lavori d'oro e d'argento,

> « di rimettere all'Uffizio del Vicario... una consegna distinta e circostanziata di tutte le cose che compreranno, o riceveranno in pegno, pagamento, o permuta, oppure per vendere, e ciò fra vintiquattro dopo seguita la compra o rimessione, spiegandone la quantità ed altri connotati, ed il prezzo per cui avranno quelle avute, col nome, cognome o patria, e stato delle preziose che gliele avranno portate ».

Era altresì disposto che non si potesse

> « nè prima della consegna, nè per otto giorni dopo la medesima, variare od alterare lo stato e la forma delle cose suddette, e nemmeno venderle, o rimetterle ad altri [21].

Sono evidenti le finalità di controllo di questo provvedimento. Ai primi di luglio dello stesso 1740 era poi emanato un r. editto per stabilire norme particolari circa il commercio dell'oro e dell'argento, specificando nel contempo le prerogative e gli obblighi degli orefici ed argentieri. Scopo di questo editto era di

> « conservare nei Stati nostri gli ori e gli argenti, e di mantenere i medesimi in quel grado di bontà e di valore che rimanendo entro i termini del giusto non fosse mai per arrecare verun pregiudicio al pubblico bene ».

Chiunque, detenendo materie d'oro e d'argento non lavorati compreso il rottame, volesse venderli non poteva farlo se non alle R. Zecche od agli orefici ed argentieri approvati, ai quali soltanto era permesso di « accomprare per l'uso e bisogno dell'arte loro ». Essi, però, non potevano affinare o far affinare privatamente detti metalli, sotto pena della perdita dei preziosi e di un'ammenda di venticinque scudi d'oro; l'affinazione era affidata esclusivamente alle Zecche.

Era poi severamente vietato

> « estraere dai nostri Stati qualsivoglia benchè minima quantità di ori ed argenti si lavorati che non lavorati ».

---

[20] Duboin, *op. cit.*, Lib. VII, tit. 6, pag. 304.
[21] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 131.

ivi compresi, ovviamente, gli ori e gli argenti monetati. Si interdiceva inoltre agli orefici ed agli argentieri

> « di fondere qualsivoglia specie di monete d'oro e d'argento tanto del paese che forestiere, ancorchè calanti oltre il calo tolerato, sotto pena della perdita di esse, della galera per anni cinque, e di scudi cinquanta d'oro applicabili al denunziatore, il quale sarà tenuto segreto ».

Altra parte dell'editto riguardava l'introduzione e la circolazione delle monete erose forestiere [22].

* * *

I trent'anni intercorrenti tra il 1740 ed il 1770 furono tra i migliori conosciuti dal Regno sabaudo. Durante quel periodo di pace, il Paese godette di un relativo benessere; la Casa reale, la nobiltà ed il sottile strato dell'alta borghesia che partecipava agli affari pubblici alimentarono una certa fioritura dell'artigianato artistico, maturato attraverso una lenta evoluzione iniziatasi già nel XVII secolo e rinnovato, proprio negli anni centrali del Settecento, da brillanti personalità di maestri provenienti dalla vicina Francia. Quella fu la stagione del barocco piemontese, ed è significativo che durante quel periodo non ricorrano gli ormai noti editti e manifesti, comminanti pene ed ammende a chi impiegasse nei lavori d'oro e d'argento metallo di bontà inferiore ai titoli stabiliti, oppure recanti innovazioni nella marcatura di garanzia.

Agli inizi del terz'ultimo decennio del secolo XVIII tale situazione mostrava ormai chiari sintomi di logoramento, avvertibili dapprima nello svilimento della moneta, e subito di riflesso nell'inosservanza generale delle disposizioni relative al titolo delle materie per lavori d'oro e d'argento. Perciò, il Magistrato del Consolato, per ordine del Re emanava, il 22 ottobre 1773, un manifesto in cui, « a cautela del pubblico e per evitare ogni frode e inganno », veniva richiamata tutta la regolamentazione vigente sulla bontà dell'oro e dell'argento e sugli assaggi obbligatori.

Il titolo dell'oro era nuovamente fissato a carati 21 e grani 18, pari a millesimi 906,25, fatta eccezione per le saldature la cui bontà non poteva comunque essere inferiore a carati 17, grani 9 e tre quinti.

Il titolo dell'argento rimaneva a denari 11, pari a millesimi 916,66; era

---

[22] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 131.

tuttavia consentito, come già per il passato, fabbricare anelli « che servono per i contadini » a denari 9, e « lavori per uso delle chiese » a denari 7. Inoltre,

> « tutti i gioiellieri, orefici, argentieri, e chiunque travagli in oro o argento, niuno eccettuato, tanto abitante in questa città quanto nelle provincie soggette alla nostra giurisdizione, dovranno marcare i loro lavori col ponzone e insegna particolare che ognuno deve avere secondo gli statuti, e quanto alle pezze avanti spiegate, per le quali è permessa la bontà inferiore a denari undici, dovranno di più col ponzone designarsi il numero de' denari della bontà dell'argento ».

Era poi espressamente proibito detenere, vendere e comprare

> « alcuna pezza d'oro o d'argento senza che ne sia seguito il saggio per mezzo di uno degli assaggiatori della R. Zecca, e sia marcata, oltre la propria insegna, con la marca prescritta agli assaggiatori della R. Camera dei Conti, la quale sarà diversa a seconda della bontà, degli argenti, cioè a danari undici, a danari nove, a danari sette, di maniera che col ponzone sia designato il numero de' denari di bontà ».

Erano, infine, dichiarate esenti dall'assaggio e dalla marca dell'assaggiatore solamente « le pezze d'argento di minor peso di un'oncia », restando però inteso che anche queste dovevano essere punzonate con la marca propria del fabbricante recante il numero dei denari del titolo. Gravi pene pecuniarie erano previste per i trasgressori. Alle visite di controllo effettuate dai sindaci dell'università, giusta il disposto degli statuti, interveniva anche un assaggiatore della Zecca [23].

Evidentemente, gli stessi sindaci dell'università ed i maestri iscritti all'arte erano interessati a che l'apparato di controllo fosse veramente efficiente, poichè le frodi venivano in genere compiute da fabbricanti clandestini. Pertanto le visite erano eseguite « con particolare attenzione e zelo tanto in Torino quanto nelle città di provincia »; delle visite, i sindaci presentavano poi una relazione circostanziata al Magistrato del Consolato, ottenendone lode e « singolare soddisfazione » per l'opera prestata al fine di « ovviare agli abusi di tempo in tempo introdottisi nell'esercizio di quest'arte, e richiamare alla primera loro osservanza i trasandati regolamenti ».

Nel 1781, l'università curò l'edizione a stampa di un catalogo dei maestri iscritti dal 1732, disegnandone, oltre al cognome e nome, anche la « marca elettasi al tempo della loro ricezione ». Questo catalogo fu rite-

---

[23] Duboin, *op. cit.*, Lib. IX, parte II, pag. 137.

nuto imperfetto dal Magistrato del Consolato poichè in esso non si faceva distinzione tra i maestri della capitale e quelli della provincia, ma soprattutto perchè ne mancavano molti, i quali dapprima « travagliavano senza esserne autorizzati », ma in seguito, « con l'opportunità delle succennate visite furono richiamati al loro dovere, ed admessi ad esercitare colle opportune cautele la loro professione ». Di conseguenza, il Magistrato invitò i sindaci dell'università a curare un censimento completo dei maestri iscritti, con la « designazione del loro nome, cognome, patria e marca elettasi per segnare i loro lavori ».

I sindaci Giuseppe Vincenzo Tempia gioielliere, e Giuseppe Paroletti argentiere, in carica nel 1785, presentarono l'« esatta tabella di tutti gli individui dell'Università » nel novembre di quell'anno; il Magistrato la ritrovò « a dovere », e ne ordinò la stampa [24]. A cura dei sindaci, il catalogo fu poi manualmente aggiornato sino al 1793.

* * *

La situazione economico-monetaria del Regno era già grave ancor prima dell'inizio della guerra contro la Francia rivoluzionaria. Dal 1792, le finanze sabaude, e congiuntamente la moneta, subirono un vero e proprio tracollo: dapprima si tentò di coprire le continue emissioni di biglietti di credito verso le R. Finanze ordinando « consegne generali » degli ori e degli argenti esistenti nelle varie provincie, sia presso privati sia presso gli orefici e gli argentieri [25]. I maestri protestarono, essendo gravemente impedita l'arte loro: nella polemica intervenne il primo Segretario di Stato, il quale, sentito il presidente del Magistrato del Consolato, acconsentì ad autorizzare gli artefici ad « accomprare ori ed argenti ad uso dei loro negozii... però solamente per quella quantità che si crederà necessaria per il proseguimento de' lavori a cui attendono, ed in proporzione allo smaltimento che ne fanno ».

---

[24] *Catalogo / dell'Università de' Signori Orefici / cioè / Gioiellieri et Argentieri / admessi da detta Università a tener bottega / aperta in Torino, ed approvati dall'eccl.mo Magistrato del Consolato / Annesso ad esso / i Lavoranti admessi a travagliare / in camera / come anche il catalogo di tutti gli orefici ed argentieri / forestieri admessi ed approvati come sopra a tener bottega / aperta nelle città di provincia, ad esclusione di quella / di Torino / colla data a tutti quanti sovra delle loro rispettive / admissioni e de' loro rispettivi punzoni o sia marche* / Torino lì 17 gennaio 1786 / Dalla Stamperia di Fr. Giuliano, con permissione.

[25] R. Editto 10 ottobre 1792, in Duboin, *op. cit.*, libri IX e X.

Così in teoria. Di fatto il commercio dei preziosi fu paralizzato, e dalle continue requisizioni, a cui neppure gli oggetti sacri poterono essere sottratti, e soprattutto dalla tesaurizzazione provocata dal rapidissimo deterioramento della moneta erosa e cartacea.

L'ultima disposizione *ancien régime*, alquanto anacronistica, consistette nella modificazione del marchio di garanzia del titolo apposto dalla Zecca, rimasto invariato dal 1678, quando l'editto della reggente Maria Giovanna Battista lo aveva determinato nello scudo di Savoia coronato. Il 22 novembre 1793 fu prescritto il nuovo impronto, consistente in un'ellisse a doppia linea, coronato di corona regia, e contenente le lettere VA intrecciate [26]. Stante la « tristizia de' tempi » è probabile che non moltissimi oggetti siano stati punzonati con questa nuova marca, sebbene probabilmente essa sia rimasta in uso sino al 1803.

V. - *Il periodo francese (1796-1814).*

Nel 1796 il Regno sabaudo fu sconfitto e invaso dall'*armée d'Italie* di Napoleone Bonaparte, generale repubblicano. Fino al 1798 si resse un simulacro di monarchia, per altro completamente esautorata; dopo la fuga del re, il Paese, privato della Savoia e di Nizza, conservò una parvenza, puramente formale, di indipendenza sino all'unione con la Francia, di fatto intervenuta nel 1802.

Sin dal 1797 il Consiglio degli Anziani della Repubblica Francese aveva profondamente modificato la legislazione sulla sorveglianza dei titoli e la percezione dei diritti di garanzia sulle materie d'oro e d'argento. In primo luogo era abolito l'impiego delle misure in carati e denari (con un periodo di un anno di tolleranza dall'entrata in vigore della legge) e sostituita la misura in millesimi.

Ciò posto, furono legalmente stabiliti: tre titoli per l'oro (920 millesimi, cioè 22 carati 2/32 e 1/2; 840 millesimi cioè 20 carati 5/32 e 1/8; 750 millesimi cioè 18 carati) e due titoli per l'argento (950 millesimi, cioè 11 denari 9 grani e 7/10; e 800 millesimi, cioè 9 denari, 11 grani e 1/2). Le tolleranze ammesse erano tre millesimi per l'oro e cinque per l'argento. Tutti questi titoli potevano essere impiegati indifferentemente dagli artefici.

---

[26] Manifesto della R. Camera dei Conti.

La garanzia del titolo delle materie e degli oggetti d'oro e d'argento era fornita, come in precedenza, per mezzo di punzoni applicati su ogni *pièce*; i punzoni principali erano di tre specie: quello dell'artefice, quello del titolo e quello dell'Ufficio di garanzia (più tardi, Ufficio del marchio).

Il punzone dell'artefice doveva recare la lettera iniziale del suo cognome ed un simbolo liberamente scelto. I punzoni del titolo, comuni per tutta la Francia, recavano la figura di un *coq* con una delle cifre arabe: 1, 2, 3 indicative del primo, secondo o terzo titolo; i punzoni degli Uffici di garanzia recavano ognuno un simbolo particolare scelto dall'amministrazione centrale delle monete. Erano inoltre previsti: per i minuti lavori d'oro e d'argento due piccoli punzoni, recanti rispettivamente una testa di gallo e un fascio; per i lavori di non recente fabbricazione, detti *de hasard*, un punzone rappresentante un'ascia; per i lavori provenienti dall'estero un punzone con lettere ET (*étranger*); per i lavori *doublés* o placcati tanto in oro quanto in argento erano previsti punzoni particolari dei singoli artefici, ma determinati dall'amministrazione delle monete, con l'aggiunta di cifre indicative del titolo del metallo prezioso contenuto; una quarta specie di punzoni, detti *de recense*, doveva essere a disposizione dell'autorità per essere immediatamente impiegata quando si scoprissero casi di falsificazione nei punzoni dei titoli o di garanzia; infine, un punzone speciale, detenuto e usato esclusivamente negli Uffici di garanzia, serviva per marcare i lingotti d'oro e d'argento. Tutti i punzoni precedentemente in uso dovevano essere « biffés immédiatement après que les poinçons ordonnés par la présente loi seront en état d'être employés ».

Per tutti i lavori presentati alla punzonatura di garanzia, eccezion fatta per quelli *de hasard*, cioè vecchi, e destinati al commercio si percepiva un diritto di 20 franchi.

Erano poi istituiti gli Uffici di garanzia nelle principali città (in numero di circa duecento in tutta la Francia), ognuno dei quali disponeva almeno di un assaggiatore.

La vecchia corporazione degli orefici gioiellieri ed argentieri era già stata soppressa come tutte le altre. La legge disponeva ora che i mastri dovessero depositare le loro generalità ed il loro punzone presso le amministrazioni municipali, e che dovessero tenere un preciso registro di tutto il movimento dei preziosi della loro bottega. Altre disposizioni rego-

lavano l'attività meramente commerciale, la fabbricazione dei *doublés* e l'affinamento [27]. Questa legge, pur avendo avuto un limitato periodo di efficacia in Piemonte, è importante in quanto costituì la base non solo per la futura regolamentazione imperiale ma anche per quella sabauda post-restaurazione, eccezion fatta, ovviamente, per la simbologia dei punzoni ed altre particolarità.

La legge del 19 brumaio anno VI fu estesa al Piemonte dopo l'annessione. Il 16 messidoro anno XI (5 luglio 1803) a Torino, in presenza del *maire* aggiunto Calliani e dei cittadini Bernardi, Vernoni, Fontana e Promis, tutti assaggiatori all'*Hôtel des monnoies*, il cittadino Ravinet, controllore dell'Ufficio di garanzia, per incarico del direttore dell'*Hôtel* stesso; cittadino Paroletti, procedette al *biffage* dei dodici vecchi punzoni esistenti presso l'ex-Zecca di Torino, otto dei quali recavano ancora il monogramma di Vittorio Amedeo III e le lettere iniziali del nome e cognome degli assaggiatori, e gli altri quattro solo le lettere anzidette. Ciò fatto, i vecchi punzoni vennero impacchettati e consegnati al cittadino Gola, commissario del Governo per la moneta. In vece e luogo dei punzoni resi inservibili vennero quindi impiegati quelli previsti dalla legge francese, già disponibili presso gli Uffici di garanzia dei sei dipartimenti piemontesi, operanti dal giorno prima (15 messidoro, 4 luglio 1803) [28].

Essi erano i seguenti [29]:

---

[27] *Loi relative à la surveillance du titre et à la perception des droits de garantie des matières et ouvrages d'or et d'argent n. 1542 du 18 brumaire an VI*, Paris, Imprimerie de la Republique.

[28] Archivio Città di Torino, *Verbal de biffage des anciens poinçons pour constater les titres des matières d'or et d'argent*, Categ. 7.ma, n. 37.

[29] ACT, Categ. 7.ma, n. 37, M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkzeichen, IV Band: Ausland und Byzanz*, Berlin 1928, pag. 209 e sgg., illustrando i punzoni di garanzia in uso presso gli Uffici dipartimentali di garanzia per i periodi 1798-1809 e 1809-1819, chiarisce meglio i segni particolari aggiunti ai detti punzoni onde differenziarli da dipartimento a dipartimento. Tali segni, per i dipartimenti piemontesi sarebbero stati:

1798-1809	*1809-1819*	
6	6	Alpi Marittime, Nizza
D	23	Dora, Ivrea
M	59	Marengo, Alessandria
63	66	Montebianco, Chambéry
P	77	Po, Torino
Se (?)	96	Sesia, Vercelli
St (?)	99	Stura, Cuneo
T	C	Tanaro, Asti

Designation des poinçons	Empreinte des poinçons	Caractère indicatif	Signe caractéristique particulier determiné par l'Administration des Monnoies
Or	1er titre. Un coq debout, pate levée	Chiffre arabe 1	Forme ronde
	2me titre. Un coq debout, bec ouvert	Chiffre arabe 2	Forme ovale en hauteur
	3me titre. Un coq bequetant à terre	Chiffre arabe 3	Forme ovale en largeur
Argent	1er titre. Un coq debout, ailes ouvertes	Chiffre arabe 1	Forme octogone en hauteur
	2me titre. Un coq en colère, bec ouvert	Chiffre arabe 2	Forme octogone en largeur
Garantie			
Gros ouvrage	Tête de vieillard avec les deux lettre PD		Forme ovale en hauteur
Moyen ouvrage	idem		Forme ronde
Menue ouvrage d'or	Une tête de coq		Forme ovale
Menue ouvrage d'argent	Un faisceau avec hâche		Decoupé
Hasard	Une hâche avec tête de lion		Decoupé
Etranger			
Gros ouvrage	ET avec tête de mercure airée		Forme ovale en largeur
Petit ouvrage	ET		Decoupé
Recense			
Gros ouvrage	Tête de liberté		Decoupé
Petit ouvrage	idem		Forme ovale

Tutti i punzoni prescritti dalla legge dell'anno VI furono in uso dal 3 luglio 1803 al 30 agosto 1809 [30]. La legge stessa, in effetti, prevedeva il caso in cui si scoprissero punzoni falsificati (art. VII, penultimo comma) e disponeva affinchè fossero preparate le matrici di nuovi punzoni, detti di *recense*, da sostituire a quelli falsificati. Queste matrici vennero fabbricate in obbedienza al decreto imperiale 11 pratile anno XII, ma i nuovi punzoni non furono impiegati se non nel 1809, quando, in occasione di un controllo generale degli oggetti in commercio, si scopersero marche non autentiche. Entrarono allora in uso, dal 1° settembre 1809, punzoni modificati, pronti da sei anni prima; la sostituzione non fu generale, ma, insieme alla diversificazione tra i punzoni del titolo di Parigi e quelli dei dipartimenti, vennero introdotti nuovi punzoni di *petite garantie* per i lavori *avec* o *sans garniture*. Le modificazioni avvennero tutte sul solito tema del gallo: con le ali alzate se prima erano abbassate, e così via. Completamente nuovi, com'è ovvio, furono i punzoni di *recense* da usare in caso di altre falsificazioni; il caso non si presentò se non nel 1819, ma ormai non riguardava più il Piemonte [31].

* * *

La corporazione degli orefici, gioiellieri ed argentieri di Torino sopravvisse ai primi tempi dell'occupazione francese. Le condizioni economiche degli iscritti erano però ridotte al punto da compromettere la continuazione dell'attività. I sindaci Angelo Ruitz e Giuseppe Degioanni furono incaricati, agli inizi del 1803, dal prefetto del dipartimento del Po di redigere un elenco completo degli appartenenti all'università. Risultarono in attività: ventinove artefici con bottega aperta, già autorizzati dal soppresso Consolato di commercio ed ammessi dall'università come maestri dell'arte, di cui tre nel ghetto degli Ebrei; tre gioiellieri e dieci argentieri con bottega aperta abusivamente, non autorizzati dal Consolato nè ammessi all'università [32]. Accompagnando al Prefetto questo elenco, i sindaci espone-

---

[30] ACT, Lettera del Controllore dell'Ufficio di garanzia al *maire* di Torino del 26 agosto 1809, Categ. 7.ma, n. 91.

[31] Su queste vicende si consultino: L. Carré, *Guide de l'amateur d'orfèvrerie française*, Paris 1930, pag. 177 e sgg.; Tardy, *Les poinçons de garantie internationaux pour l'argent*, Paris 1957, pag. 165 e sgg.; S. Granjean, *L'orfèvrerie du XIX^e^ siècle en Europe*, Paris 1962, pag. 6 e sgg.; 142 e sgg.

[32] ACT, *Nota di tutti li gioiellieri ed orefici esercenti attualmente questa professione nel Commune (di Torino) eziandio abusivamente e cioè senza l'approvazione del Consolato*, Categ. 7.ma, n. 15, senza data, ma 1803.

vano alcune loro amare considerazioni: prima della guerra, i membri dell'università disponevano generalmente di fondi bastevoli « per far fiorire la loro arte ed il loro commercio » e il lavoro non mancava. Già durante la guerra le cose peggiorarono a causa del « discredito dei biglietti, la diminuzione della moneta erosa mista ed erosa, ed indi per l'annullamento dei suddetti biglietti che ebbe luogo dopo l'occupazione dei Francesi in Piemonte ». Ora però, dopo le « consegne » forzate durante la guerra, le « gravissime imposizioni sofferte dal 1796 a questa parte così per il commercio come per il patrimonio di cadun individuo e l'universale miseria che regna in questo comune come in tutto il Piemonte », l'università ed i suoi membri erano ridotti ad un completo « stato di avvilimento ed inazione, sia per la mancanza di fondi sia per il diffetto di commercio ». La crisi colpiva specialmente le botteghe degli artefici, abbandonate dai garzoni rimasti senza lavoro; il poco commercio era alimentato quasi esclusivamente con « bisoterie che si tirano dalla Francia », vendute nelle botteghe « invece di lavorarle essi medesimi come prima facevano ». Ma anche così, si potevano dire « fortunati coloro ai quali riesca ricavare un prodotto tale da tenerli rilevati dalle spese di fitto, ed altre avarie, e da procurare un ben tenue sostentamento senza ulteriore diminuzione dei già scarsi loro fondi di negozio ». Quindi, alcuni avevano abbandonato la professione, e la maggior parte vivacchiava « nella speranza di più prosperi tempi nell'avvenire » [33].

In seguito a questo memoriale, il *maire* di Torino, per incarico del prefetto del dipartimento del Po, il 1° frimaio anno XI (1803) chiese ulteriori informazioni ai sindaci, specialmente sui membri dell'università che esercitassero la sola arte di gioielliere e circa « il grado di commercio che ciascheduno d'essi è in caso di sostenere ». I sindaci, rispondendo alcuni giorni dopo chiarirono che distinzioni come quelle richieste non si potevano fare, in quanto « l'università dei gioiellieri, orefici ed argentieri forma un corpo solo, e chiunque venga, o sia stato, in essa ricevuto può esercitare, come ha sempre esercitato ed esercita, l'una e l'altra professione ». Quanto ai due sindaci, cioè uno dei gioiellieri e l'altro degli orefici ed argentieri, « non ammettono nelle loro fonzioni altra desertiva se non per dare rispettivamente il loro giudizio quando ne occorre il bisogno per quelle opere e genesi che si riferiscono puramente od alle gioje od alle argenterie; nel resto tutte le loro fonzioni sono in comune ».

---

[33] *Ibid.*, doc. come sopra.

Quanto allo stato del commercio, i sindaci insistevano ulteriormente sulle « infelici circostanze in cui si trova l'Università », e sulla tenuità delle riserve finanziarie dei singoli maestri, i cui cespiti si riducevano « sostanzialmente alla mano d'opera », specie ora che « più non si osserva la privativa della professione portata dagli statuti dell'Università, e che tutti a suo talento, come in specie gli Ebrei, rigattieri, mercanti, ed altri sì in pubblico che in privato, negoziano in generi di gioje, ori ed argenti » [34].

Ovviamente, questo timido tentativo di salvare la corporazione e di... sottrarsi alla pressione fiscale ebbe scarsi risultati. L'università dei gioiellieri, orefici ed argentieri di Torino fu, come le altre, ufficialmente soppressa nel 1804.

VI. - *La regolamentazione del Regno di Sardegna dalla restaurazione al 1829.*

Con la restaurazione della monarchia sabauda nel 1814 venne richiamata in vigore la regolamentazione antecedente all'occupazione francese ed alla annessione alla Francia. Le operazioni degli assaggi e le marche dei lavori d'oro e d'argento furono riassegnate alla Zecca, e gli uffici di garanzia aboliti; nel tentativo di restaurare tutto « com'era, e dov'era », furono cancellati anche gli elementi positivi introdotti nel periodo napoleonico, come si riconobbe non molti anni più tardi ritornando, anche se con nomi e aspetti formali diversi, a buona parte della regolamentazione « francese ».

Intanto, il 9 dicembre 1814, il Re approvava con sue RR.PP. il nuovo regolamento riguardante le operazioni degli assaggi e delle marche, col preciso intento di raccogliere « le antiche provvidenze »; contemporaneamente, fu ridotto il « gravoso diritto detto di garanzia, che in maniera d'imposizione sopra gli orefici ed argentieri si riscuoteva dal cessato governo » [35].

Il nuovo regolamento determinava il titolo dell'oro a 18 carati (750 millesimi), comprese le saldature, con la tolleranza di 2 grani; per l'argento

> « sono ritenuti due titoli, il primo alla bontà di denari 11, ed il secondo alla bontà di denari 9, rimanendo in facoltà degli argentieri di usare a

---

[34] ACT, *Rapporto fatto dai Sindaci degli orefici e gioiellieri stati convocati in seguito di lettera di questa Prefettura per un ragguaglio circostanziato di quanto da essi si opera loro professione, 8 frimaio anno XI*, Categ. 7.ma, n. 24.

[35] *Leggi, regolamenti, ecc.*, Torino 1832, t. I, pag. 330.

piacimento di uno di essi, mentre li ponzoni della Zecca distingueranno colla cifra 11 ovvero colla cifra 9 i detti due titoli ».

Tutti gli oggetti trovati scadenti all'assaggio dovevano essere rotti « sul campo » salvo che l'artefice, ritenendosi « gravato », chiedesse immediatamente un controassaggio, il quale doveva essere obbligatoriamente compiuto dal direttore delle operazioni della Zecca.

Gli orefici e gli argentieri, prima di presentare gli oggetti all'assaggio, dovevano marcarli con

« la divisa che avranno scelta e la lettera iniziale del loro cognome; di questa marca ne consegneranno alla Zecca la forma, nè potranno in appresso mutarla senza... autorizzazione ».

Se l'assaggio dava risultati soddisfacenti, l'assaggiatore

« apporrà al detto lavoro la contromarca con un ponzone portante la lettera iniziale del di lui cognome ».

Infine,

« per marcare i lavori in oro, che dall'assaggio risulteranno di giusto titolo, vi sono nella Zecca due ponzoni: il primo portante la cifra di karati 18 servirà per i lavori più grossi; il secondo senza indicazioni dei karati è riservato per i minuti lavori, a' quali l'impressione del titolo potrebbe essere di detrimento.

Quanto ai lavori d'argento, che dal saggio risulteranno della bontà di denari 11 o maggiore, vi si improntera il ponzone portante la cifra di denari 11, e se al saggio risulteranno della bontà di denari 9 o maggiore, ma non giungente al primo titolo di denari 11, saranno marcati col punzone portante la cifra di denari 9.

Per fine, i lavori minuti d'argento, che non possono soffrire senza detrimento l'impressione dei detti ponzoni portanti la cifra del titolo, ma che sono tuttavia suscettibili di una marca, saranno segnati con un piccolo ponzone senza marca del titolo ».

Il regolamento stesso recava l'impronta di tutti questi punzoni « acciochè siano bene conosciuti ».

Gli orefici di Torino avevano 15 giorni di tempo (e quelli delle « provincie di qua' da monti » un mese) dalla pubblicazione del regolamento, la cui efficacia però si estendeva alla città e contado di Nizza con « opportune » variazioni ed addizioni, per presentare all'assaggio tutti gli oggetti che non avessero già ricevuto « la marca delli cessati uffizi di garanzia ». La percezione del diritto di assaggio era determinata in L.p. 1 per ogni

oncia del peso dei lavori d'oro, e in soldi 1 per ogni oncia del peso dei lavori d'argento.

Dal canto loro, i sindaci della ricostituita università, oltre alla raccolta dei marchi di tutti maestri in attività, ivi compresi quelli già ammessi prima del 1796, ciò che spiega le numerosissime ammissioni degli anni 1814-1815, dovevano visitare insieme ad un assaggiatore tutte le botteghe almeno una volta ogni tre mesi.

Pene severe erano previste per chi fondesse monete, facesse assaggi per conto suo od affinasse privatamente metalli preziosi (secondo l'editto del 15 febbraio 1755); la detenzione per due anni era comminata a chi incidesse falsi ponzoni e contraffacesse i marchi di Zecca [36].

* * *

Il regolamento del 1814 rimase in vigore sino al luglio del 1824. Esso si era dimostrato insufficiente « a garantire il titolo de' lavori d'oro e d'argento », non avendo avuto applicazione in tutte le provincie di terraferma del Regno. Nella riorganizzazione della Zecca, avvenuta nel 1823, l'amministrazione e la vigilanza sulla riscossione dei diritti del marchio fu affidata alla R. Segreteria di Finanze, incaricata altresì di redigere un nuovo regolamento. Il quale, elaborato sulla base della legge francese 19 brumaio anno VI, fu appunto promulgato con le RR.PP. 12 luglio 1824 [37].

Il nuovo Regolamento sanciva innanzi tutto l'adozione delle misure in millesimi per le opere di oreficeria e argenteria. I titoli riconosciuti e garantiti erano: due per l'oro (840 e 750 millesimi) e due per l'argento (950 e 800 millesimi; quest'ultimo da impiegarsi esclusivamente nei lavori minuti). Ogni lavoro riconosciuto inferiore ai titoli minimi riconosciuti

> « non può esporsi in commercio, e se viene presentato al marchio sarà spezzato ».

La tolleranza ammessa era di tre millesimi per l'oro e cinque per l'argento.

La vigilanza sui titoli e l'esazione dei diritti di marchio erano affidate ai ricostituiti Uffici del Marchio, posti nelle principali città del Regno. I punzoni impiegati erano i seguenti:

---

[36] *Ibid.*, pag. 332 e sgg.

[37] *Regolamento pel marchio dei lavori d'oro e d'argento approvato con RR.PP. 12 luglio 1824*, Torino s.d. ma 1824.

« 1°. Punzone ottangolare portante l'aquila di Savoia, ed il numero arabo 1.
2°. Punzone ottangolare portante la croce ed il numero arabo 2.
3°. Punzone ovale portante l'aquila.
4°. Piccolo punzone portante una testa d'aquila col becco volto alla destra.
5°. Piccolo punzone portante una testa d'aquila col becco volto alla sinistra.
6°. Piccolo punzone portante una testa di leone rivolta a destra.
7°. Piccolo punzone portante una testa di leone rivolta a sinistra.

7. I lavori d'oro fabbricati nel paese o introdotti dall'estero, e riconosciuti della bontà di 840 millesimi, o maggiore, verranno segnati col primo punzone; quei di bontà tra li 840 ed i 750 millesimi, col punzone secondo.

I lavori d'argento sieno esteri, sieno nostrali riconosciuti della bontà di 950 millesimi, o maggiore, si segneranno col punzone terzo.

8. I minuti lavori d'oro, o d'argento che non puonno sopportare uno dei tre primi punzoni, saranno bollati, quelli d'oro di primo titolo col quarto, di secondo col quinto, e quelli d'argento, se di primo titolo col sesto, se di secondo col settimo.

9. Havvi di più un piccolo punzone portante la lettera T (Tolleranza), destinato a segnare i vecchi lavori, che ritornano in commercio; ed i lavori provenienti dall'estero, riconosciuti a titolo legale, o superiore; questo punzone applicato ai lavori di mole bastante a riceverlo, supplirà a quello del fabbricante.

10. Oltre questi punzoni, si apporrano ai lavori d'oro e d'argento quello dell'Uffizio del Marchio, che porterà un segno caratteristico particolare stabilito dall'Amministrazione delle Zecche, coll'approvazione del Primo Segretario di Finanze, e quello del fabbricante, che porterà, colla lettera iniziale del suo cognome, quella divisa o figura, che, autorizzato dall'Amministrazione, s'avrà scelto.

Ai minuti lavori sì d'oro, che d'argento non sarà necessario di apporre il bollo dell'Uffizio di Marchio.

11. I punzoni sovr'accennati, meno quelli dei fabbricanti, saranno provveduti dall'amministrazione ».

Coloro che fabbricassero o comunque detenessero punzoni falsi erano puniti con « due anni di catena, che potranno estendersi fino a cinque anni di galera ». Con l'entrata in vigore del nuovo regolamento i punzoni « che si adoperavano precedentemente per provare i titoli » dovevano essere ritirati e distrutti.

Gli Uffici del Marchio erano stabiliti a: Torino, Chambéry, Novara, Cuneo, Alessandria, Genova e Nizza. La competenza di questi Uffici si estendeva alle provincie costituenti le rispettive divisioni, ad eccezione della provincia di Novi assegnata all'Ufficio di Alessandria; di quelle di Oneglia e S. Remo assegnate all'Ufficio di Genova, e di quella di Aosta

assegnata all'Ufficio di Torino. L'Ufficio del Marchio di Cuneo fu poi soppresso col R. decreto 23 marzo 1829.

I punzoni caratteristici degli Uffici del Marchio erano i seguenti: per Torino la « testa del toro »; per Chambéry « il sole »; per Novara la « testa di cavallo »; per Alessandria « l'occhio umano »; per Genova « il delfino »; per Nizza « la mano d'uomo » [38]. Gli Uffici erano in genere composti da un verificatore, da un ricevitore ed un assaggiatore (a Torino e Genova il personale era più numeroso); ognuno di questi impieghi era incompatibile con l'esercizio della professione di fabbricante e mercante di materie d'oro e d'argento. I doveri di ciascun impiegato erano minutamente elencati dal regolamento (v. *Appendice*, n. 1).

Sui « Doveri dei fabbricanti e dei mercanti di lavori in oro ed in argento », il regolamento 12 luglio 1824 prescriveva

> « 47. I fabbricanti di lavori in oro ed in argento dovranno nel termine d'un mese, dopo la pubblicazione di questo Regolamento, dichiarare all'Intendenza della propria Provincia il loro nome e cognome, il luogo della loro abitazione, e rimettervi il disegno del punzone che intendono di scegliere.
>
> Questi disegni saranno tosto dall'Intendente trasmessi all'Amministrazione centrale delle Zecche, la quale, nell'approvare i modelli dei punzoni, veglierà a che la stessa divisa non sia adoperata da due fabbricanti dell'istessa Divisione.
>
> I punzoni approvati saranno poscia presentati all'Ufficio d'Intendenza per essere scolpiti sopra una lamina di rame, che resterà in deposito nel Segretariato dell'Uffizio per avervi ricorso all'occorrenza; si farà constare con verbale di tale operazione. I punzoni dovranno essere egualmente scolpiti sopra un'altra lamina esistente nell'Uffizio del Marchio.
>
> 48. Per l'avvenire chiunque vorrà intraprendere la fabbricazione di lavori d'oro e d'argento, dovrà prima farne la dichiarazione all'Intendente della propria Provincia, e presentargli il disegno del suo punzone che, approvato dall'Amministrazione, verrà scolpito sulle predette lamine [39].

---

[38] AST, SR, *Zecche*, Elenco 7, n. 5, *Direzione della Zecca di Torino. Elenco delle matrici e dei punzoni inservienti alla confezione dei bolli del marchio di garanzia delle antiche provincie*, 28 settembre 1869.

[39] Pochi mesi dopo l'entrata in vigore del regolamento, le università degli orefici, gioiellieri ed argentieri di Torino e Genova informavano l'Amministrazione centrale delle R. Zecche che « alcuni fra gli aspiranti all'esercizio dell'arte loro, per un'erronea interpretazione delle disposizioni dell'art. 48 del Regolamento sul marchio, sonosi immaginati che col fare la dichiarazione in esso prescritta, e la contemporanea presentazione del modello dei loro punzoni, possono liberamente intraprendere tale esercizio senza dover far fede della loro capacità, moralità e condotta, e senza d'aver dato il saggio del capo d'opera, cui erano tenuti, cioè nel Piemonte in vigor degli articoli 6 e 23 dei memoriali a capi approvati da S.A.S. il duca Carlo Emanuele I il 19 maggio

49. Chiunque si limiterà alla sola mercatura di lavori d'oro o d'argento, non sarà tenuto di avere un punzone, ma soltanto obbligato di presentarsi al Sindaco del Comune nel termine sovra descritto per dichiararvi il commercio che esercita, o che vuol intraprendere.

50. Nello stesso termine i fabbricanti e i mercatanti d'oro e d'argento, lavorato o no, verranno muniti d'un registro in carta bollata, di cui l'Amministrazione darà il modello, e che sarà vidimato in ogni foglio dal Presidente, o da un Giudice del Consolato, o del Tribunale di Commercio, ove esiste, e negli altri luoghi dal Prefetto o da un Assessore del Tribunale di Prefettura, od infine dal Giudice del mandamento, su quale registro inscriveranno, giorno per giorno, la qualità, il numero, il titolo, il peso delle materie e de' lavori di oro e di argento, che compreranno o venderanno, coll'indicazione del nome e del domicilio delle persone dalle quali avranno comperato, e di quelle, che, non conoscendo essi medesimi il venditore, lo avranno fatto conoscere.

Sullo stesso registro faranno pure menzione dei lavori che verranno loro rimessi per essere aggiustati o rappezzati, con indicazione delle persone, da cui gli avranno avuti, e dalla restituzione che avranno fatta.

51. Essi saranno obbligati di presentare questo registro alle Autorità ed agli Impiegati, tanto dell'Amministrazione del Marchio, quanto di quella delle Gabelle, ogni volta che ne verranno richiesti.

52. Non potranno comperare che da persona conosciuta da loro, o per cui rispondano persone conosciute.

53. Porteranno all'Ufficio di Marchio i lavori non ancor terminati per esservi assaggiati, graduati nel titolo e marcati a tenor del presente Regolamento, e ne pagheranno il diritto.

54. Terranno in uno de' luoghi più apparenti del loro magazzino o della loro bottega un cartello, su cui sarà affisso un estratto di questo Regolamento, che verrà loro trasmesso dall'Amministrazione.

1612, ed altri del 6 gennaio 1623, confermati poscia con RR.PP. del 9 dicembre 1814; e negli altri paesi in forza dei loro particolari regolamenti ». Pertanto, le università facevano istanza affinchè nell'avvenire « nessuno venga ammesso a far la dichiarazione, e presentazione del punzone, senza che faccia contemporaneamente fede di essersi uniformato alle disposizioni delle accennate provvidenze, e di avere ottenuta l'approvazione declaratoria dalle autorità competenti ».

L'Amministrazione centrale delle R. Zecche accoglieva integralmente questa istanza, e con sua circolare del 17 dicembre 1824, n. 1751, diretta agli intendenti provinciali, disponeva affinchè « d'ora in avanti chiunque vorrà intraprendere la fabbricazione di lavori d'oro e d'argento e la professione di gioielliere, sia in Piemonte che nei ducati di Savoia e Genova e contado di Nizza, non sarà ammesso a far la dichiarazione e presentazione del disegno del suo punzone senza produrre al signor intendente della sua provincia, o per la città di Torino, al signor vicario sovrintendente generale di politica e polizia, un certificato dell'università rispettiva dell'arte, da cui risulti che abbia egli adempiuto agli obblighi portati dai regolamenti vigenti a tale riguardo, ed ottenuta dalle autorità cui spetta l'opportuna declarazione di abilitazione all'esercizio delle anzidette professioni ».

55. Daranno ai compratori una nota, nella quale indicheranno la qualità del lavoro, cioè se d'oro, d'argento o di dorato, il peso, il titolo ed il prezzo, distinguendo il valore della materia da quello della fattura, ed il diritto di Marchio; queste note dovranno essere soscritte dal venditore ed avere la data.

56. Le note da darsi ai compratori saranno somministrate al fabbricante o mercante dall'Amministrazione centrale delle Zecche per mezzo degli Uffizi di Marchio; esse saranno esenti dal bollo, e stampate a spese dei fabbricanti e mercanti, sopra un formolario eguale per tutte le Provincie; il venditore ne riempirà i vacui colle indicazioni ordinate dall'articolo precedente.

. . . .

59. I fabbricanti e negozianti che riterranno in luogo apparente o clandestino oggetti d'oro o di argento già terminati e non rivestiti del marchio, incorreranno nella confisca dei medesimi.

E quelli fra i fabbricanti e mercanti, che venderanno i lavori anzidetti non muniti del marchio, saranno puniti con una multa eguale al valor degli oggetti in frode venduti, oltre la refezione del danno al compratore, se i lavori di titolo scadente.

60. I gioiellieri e gli altri mercanti non sono obbligati di portare all'Ufficio del Marchio que' lavori in pietre fine o false, de' quali l'incastonatura d'oro o d'argento è leggerissima, che sono tutti coperti di smalto, o che insomma non potrebbero sopportare l'applicazione del marchio senza venir deteriorati.

Tutti gli altri lavori di gioielliere o di orefice, ancorchè vi fossero applicate in qualsivoglia quantità pietre o perle fine o false, o cristalli o che fossero smaltati, saranno soggetti all'assaggio ed al diritto di marchio.

61. I gioiellieri, in qualunque caso, sono obbligati di tenere il registro delle compre e vendite giornaliere, e di dare egualmente al compratore una nota, pur anche in carta non bollata, nella quale descriveranno la natura e la forma di ciascun effetto, come pure la qualità delle pietre o perle di cui sarà ornato, e il prezzo della vendita, sotto le pene portate dall'art. 57.

62. Alla morte d'un orefice od argentiere, il suo punzone dee consegnarsi dall'erede all'Ufficio del Marchio nel termine di un mese.

In questo frattempo, chi ha in deposito il punzone è risponsabile dell'abuso che si potrebbe farne. Il punzone d'un orefice morto verrà difformato e rotto alla presenza di tutti gli Impiegati dell'Uffizio.

63. Quando un orefice od argentiere vuol cessare la fabbricazione, dee rimettere il suo punzone all'Uffizio di Marchio, che lo difformerà e romperà in sua presenza; se si allontana per più di sei mesi, dee deporvelo, ed il Verificatore farà segnare per lui que' lavori che i suoi lavoranti fabbricassero.

. . . .

66. Chiunque vorrà stendere l'oro o l'argento sovra altri metalli, ossia coprirli o incrostarli con lamina d'oro o d'argento, dovrà apporre a' suoi lavori un marchio particolare approvato dall'Amministrazione, e scolpirvi eziandio in cifre numeriche i millesimi di metallo fino, che ogni lavoro contiene.

67. I trasgressori al precedente articolo si puniranno colla confisca degli oggetti sui quali cade la contravvenzione, o colla loro condanna ad una multa eguale al valore degli oggetti suddetti.

68. I fabbricanti, de' quali fa menzione l'articolo 66, dovranno inoltre tenere un registro numerato e segnato ad ogni foglio dall'Autorità indicata all'art. 50, sul quale inscriranno giorno per giorno, come gli orefici, le compre e le vendite.

Daranno ai compratori una nota in carta libera, di cui riceveranno pure le stampe dall'Amministrazione, e non potranno comprar materie che da persone conosciute, o per le quali rispondano persone conosciute.

69. Chiunque aggiungerà, salderà, ritrarrà o falsificherà in qualunque modo sui lavori d'oro e d'argento il marchio dei punzoni di guarentigia e dell'Uffizio, oltre la confisca degli oggetti in tal modo segnati, sarà condannato alla pena del carcere, estensibile da sei mesi a due anni, secondo la gravità delle circostanze, ed all'interdizione di ogni commercio o fabbricazione di oggetti d'oro o d'argento.

70. L'affinazione degli ori ed argenti, e la partizione dei dorati sono riservate privativamente alle Regie Officine monetarie, a tenor dell'Editto di monetazione del 15 febbraio 1755. In conseguenza chiunque eseguisse una di queste operazioni, andrà soggetto per la prima volta ad una multa di lire 500, per la seconda volta di lire 600, e per la terza volta, oltre la multa, che sarà di lire 1200, gli sarà interdetto l'esercizio della fabbricazione e del commercio delle opere d'oro e di argento.

Alle stesse pene sarà pur soggetto chi fondesse in qualunque modo le monete fine sì estere, che battute nelle Regie Officine monetarie, e chi farà assaggi degli ori od argenti, se non è specialmente deputato nel modo stabilito nel presente Regolamento.

71. Essendo sorpresi e sequestrati oggetti d'oro e d'argento, che sieno riconosciuti d'estera provenienza, e che per non essere muniti del marchio debbono presumersi introdotti in frode dei diritti di entrata, i contravventori, sia per la contravvenzione alle Leggi di Dogana, sia per l'infrazione al disposto del presente Regolamento, intercorreranno nella confisca degli oggetti anzidetti, ed in una multa eguale al loro valore.

72. I contravventori che verranno condannati, e che non avranno mezzi di soddisfare alle multe contro di essi pronunziate, andranno soggetti alla pena sussidiaria del carcere, che si regolerà da uno a sei mesi, secondo la maggiore o minore entità della pena pecuniaria ».

Infine, si ordinava in sede di disposizioni transitorie:

« nel termine di giorni 15 dalla pubblicazione del presente Regolamento, tutti li fabbricanti e negozianti di oggetti d'oro e di argento dovranno presentare all'Ufficio di Intendenza della loro Provincia una nota in doppio originale degli oggetti esistenti presso di loro, sì nazionali che d'estera provenienza.

Si formerà un verbale di tale presentazione, e spirato il termine sovra prescritto, il registro verrà chiuso con ordinanza dell'Intendente, nè sarà più ammessa alcuna dichiarazione. Subito dopo la chiusura del registro, le due note saranno dall'Intendenza trasmesse all'Amministrazione centrale delle R. Zecche, che ne rimetterà una al verificatore dell'Ufficio di Marchio.

I lavori così consegnati saranno poscia nel termine d'altri due mesi presentati all'Uffizio di Marchio per essere tutti indistintamente sottoposti ad un punzone unico, detto di *ricognizione*, la cui impronta sarà un'aquila con sotto la lettera R, per cui non sarà dovuto alcun diritto.

Trascorso il termine surriferito, cesserà l'uso del punzone di ricognizione, che verrà ritirato dall'Amministrazione delle Zecche ed annullato; tutti i lavori che dopo tal termine si troveranno esistenti presso i gioiellieri, orefici, argentieri e qualunque altro negoziante o fabbricante di oggetti d'oro e d'argento, che non sieno rivestiti o del punzone di ricognizione, o degli altri stabiliti dal presente Regolamento, verranno sequestrati, e si farà luogo contro li contravventori alle penali previste ».

Mentre si provvedeva a ritirare tutti i vecchi punzoni [40], l'Amministrazione centrale delle R. Zecche curò la diramazione di particolareggiate istruzioni per il personale degli Uffici del Marchio (v. *Appendice*, n. 2) e per quello delle Gabelle (v. *Appendice*, n. 3). Applicandosi poi praticamente il Regolamento 12 luglio 1824, si manifestò l'opportunità di apportarvi varie modificazioni, ciò che si fece con diversi Manifesti della R. Camera dei Conti nel periodo 1824-1829.

---

[40] AST, SR, *Zecche*, Elenco 6, n. 501, « Verbale di difformazione dei punzoni esistenti presso gli assaggiatori della R. Zecca », 11 ottobre 1824. In conformità dell'art. 14 del Regolamento 12.VII.1824, alla presenza del verificatore dei saggi dell'Ufficio dei marchi, si procedette al « retiramento e difformazione dei punzoni seguenti:

« 1. Due punzoni di marca per l'argento, uno cioè del titolo di denari undeci e l'altro del titolo di denari nove.

2. Un punzone di marca per l'argento destinato pei minuti lavori.

3. Un punzone di marca per l'oro a carati 18.

4. Un punzone di marca per i minuti lavori in oro.

5. Diciotto punzoni piccoli per minuti lavori di servizio.

6. Quattro punzoni di contromarca: uno colle lettere iniziale GV ad uso dell'assaggiatore sig. Giuseppe Vernoni; altro colle lettere iniziali FP ad uso del sig. Felice Picca; il terzo colle lettere iniziali LV ad uso del sig. Luigi Vernoni; ed il quarto colle lettere iniziali GR inserviente all'assaggiatore sig. Gio. Batta Raspi.

7. Due altri punzoni di contromarca: uno colle lettere iniziali GF, già inserviente al fu assaggiatore Giuseppe Fontana; e l'altro colle lettere iniziali DV ad uso già del fu assaggiatore Davide Viglietti ».

Un Manifesto camerale del settembre 1824, preso atto che il punzone di *ricognizione* « non potrebbe, per la sua forma essere facilmente applicato a tutti i lavori », disponeva che i punzoni di ricognizione fossero due: il primo portante l'aquila colla lettera R in petto, e l'altro più piccolo, portante semplicemente l'aquila, per i lavori minuti » [41].

Altre varianti al Regolamento erano introdotte con Manifesto camerale del marzo 1825. Vi si precisava innanzi tutto che « i titoli stabiliti per i lavori d'oro, come per quelli d'argento, s'intendono senza detrazione delle saldature, cosicchè, svanite queste nella fusione, il fino risulti alla bontà prescritta ». Si ribadiva poi la piena validità « delle disposizioni degli Statuti delle Università degli Orefici » quanto all'ammissione all'arte. Si dispensava invece dall'obbligo « di dare le note nei registri che devono tenersi dai fabbricanti e negozianti, per tutte le vendite al minuto di oggetti in cui il valore del metallo, esclusa la fattura, non ecceda lire dieci per l'oro e lire cinque per l'argento ». Infine, dopo aver precisato che l'obbligo di apporre un marchio particolare e di scolpire in cifre numeriche il quantitativo di metallo fino contenuto non si estendeva ad oggetti come bottoni, fibbie e « minuti lavori di tal genere », si prescriveva che « l'apposizione del bollo di tolleranza autorizzato coll'art. 85 per i lavori antichi, sarà d'ora innanzi ristretta agli oggetti che volendosi esporre in vendita ai pubblici incanti, si troveranno muniti dei bolli di già esistenti prima del Regolamento, e col medesimo dichiarati soppressi » [42].

Un'importante innovazione fu introdotta col Manifesto camerale dell'ottobre 1825. Come si ricorderà, il Regolamento 1824 prescriveva all'art. 3 che per i lavori « grossi » d'argento si usasse esclusivamente metallo del primo titolo, così a 950 millesimi, mentre l'argento del secondo titolo (800 millesimi) poteva adoperarsi solo per i lavori « minuti ». L'Università degli

---

[41] Manifesto R. Camera dei Conti 24 settembre 1824, n. 1716.

[42] Manifesto R. Camera dei Conti 4 marzo 1825, n. 1788. Quest'ultima prescrizione, relativa all'approvazione del punzone di tolleranza fu poi ulteriormente modificata col Manifesto R. Camera dei Conti 10 marzo 1826, n. 1904. Infatti, l'esecuzione della disposizione per cui il punzone di tolleranza era riservato agli oggetti i quali al momento di essere opposti in vendita in aste pubbliche erano già muniti dei bolli esistenti prima del Regolamento 1824, « ha sofferto qualche difficoltà, e l'incaglio è nato principalmente dall'essere incerto il modo di procedere riguardo agli oggetti, che non trovandosi marcati cogli antichi bolli di guarentigia, deggiono tuttavia, in forza delle leggi o di particolari regolamenti, vendersi ai pubblici incanti ». Per ovviare a questo inconveniente, si ordinava dunque di procedere all'assaggio dei vecchi lavori: se « riconosciuti d'uno dei titoli legali, saranno marcati col corrispondente punzone »; se « riconosciuti di titolo inferiore, dovranno, qualora si vogliano esporre agli incanti, essere in prima spezzati ».

orefici e argentieri fece discretamente intendere al Re « che un maggior vantaggio ridonderebbe al commercio qualora la fabbricazione de' lavori grossi d'argento fosse permessa anche al secondo titolo », e suggerì pure che « a maggior guarentigia del pubblico, sarebbe opportuno di sottomettere i mercanti ambulanti ad una vigilanza più attiva ». Ambedue le istanze furono accolte, e Carlo Felice con suo biglietto 13 ottobre 1825 ordinò alla Camera dei Conti di notificare a mezzo del solito manifesto quanto segue:

> « La facoltà di servirsi nei lavori d'argento del secondo titolo, che a termini dell'art. 3 del Regolamento annesso alle RR.PP. 12 luglio 1824, era accordata soltanto pei lavori minuti, resta estesa anche ai grossi lavori.
> I grossi lavori d'argento fabbricati al secondo titolo saranno bollati con un punzone che avrà per impronta la Croce de' Santi Maurizio e Lazzaro, sormontata dalla corona reale, fermo rimanendo per li piccoli quello stabilito dall'art. 8 del detto Regolamento. A tenore dell'art. 33 dello stesso regolamento, i lavori di bontà intermedia saranno bollati col punzone del secondo titolo, oppure saranno spezzati, se il proprietario lo preferisce ».

Quanto ai « mercanti di ambulanza » di lavori d'oro e d'argento, oltre agli obblighi già precedentemente loro imposti, « saranno d'or innanzi tenuti al loro arrivo, e prima d'intraprendere la vendita delle loro mercanzie », di presentarsi al verificatore del Marchio od al sindaco della località, e « di produrre al medesimo le note di cui devono essere portatori » [43].

Una revisione più estesa fu attuata col Manifesto camerale dell'agosto 1828. Si riconosceva che « dappoichè venne posto in osservanza il Regolamento per il marchio de' lavori d'oro e d'argento... l'esperienza ha dimostrato essere necessarie alcune aggiunte e modificazioni per assicurare li salutari effetti che si ebbero allora in mira ». In primo luogo si dettavano particolari per l'introduzione di materie d'oro e d'argento nella città e contado di Nizza, particolarmente esposta al contrabbando di oggetti di titolo inferiore provenienti dalla Francia. Salvi i diritti di dogana, tali oggetti dovevano ovviamente sottostare alla disciplina generale sul marchio. Inoltre, le provincie di Oneglia e di San Remo, già aggregate all'Ufficio del Marchio di Genova, erano trasferite a quello di Nizza.

Si estendeva poi ai fabbricanti e negozianti di dorini la disciplina già prevista per la registrazione giornaliera del prodotto e del venduto degli

---

[43] Manifesto R. Camera dei Conti 15 ottobre 1825, n. 1864. L'Amministrazione Centrale delle R. Zecche curò, dopo questo Manifesto, un'edizione a stampa del « Disegno dei punzoni di titolo per il Marchio dei lavori d'oro e d'argento » (ivi compresi quelli per i dorini) ad uso del personale dell'Azienda Generale delle R. Gabelle (AST, SR, *Zecche*, Elenco 6, n. 501).

altri oggetti preziosi, al fine di consentire un efficace controllo da parte del verificatore dell'Ufficio del Marchio o del sindaco della località.

Mentre si abrogava il divieto di affinare privatamente oro e argento (operazione prima riservata in esclusiva alle R. Zecche), si inasprivano le pene avverso i contravventori alle disposizioni sul marchio, e contro coloro che in qualunque modo si opponessero all'esercizio delle visite e del controllo da parte degli ufficiali del Marchio.

Infine, si disponeva che tutti gli oggetti già muniti del bollo di ricognizione, a termini del contrastato art. 83 del Regolamento, fossero presentati entro tre mesi ai rispettivi Uffici del Marchio per essere sottoposti al saggio e marchiati, se riconosciuti di titolo legale, o per essere infranti se risultanti di titolo inferiore. Trascorso il termine, tutti i lavori che si trovassero ancora in commercio senza il marchio di garanzia in vigore, sarebbero stati sequestrati e confiscati [44].

L'ultima modificazione di rilievo introdotta rispetto al Regolamento del 1824 (rimasto praticamente in vigore sino alla legislazione del Regno d'Italia) consistette nell'introduzione di un segno distintivo sui piccoli punzoni per i minuti lavori d'oro e d'argento per ogni Ufficio del Marchio. Si tratta dei punzoni piccoli destinati alla garanzia dei due titoli (art. 6, nn. 4-7 del Regolamento) effigianti una testa d'aquila per l'oro e una testa di leone per l'argento, prima comuni a tutti gli Uffici del Marchio. L'identificazione dell'Ufficio fu resa possibile mediante la apposizione di una tacca nel contorno perimetrale del punzone; ad ogni Ufficio del marchio corrispondeva una posizione particolare della tacca [45].

* * *

Uno degli scopi primari del Regolamento del 1824 era, come si è visto, quello di unificare le norme relative alle materie d'oro e d'argento almeno nell'ambito degli « Stati di terraferma », esclusa cioè la Sardegna. Ma, anche con questa limitazione, vi erano da superare tenaci particolarismi, tra i quali in primo luogo quello genovese. Sono note le vicende attraverso cui la Repubblica di Genova dovette passare dopo il 1814; la perdita dell'indipendenza e l'unione col Piemonte non riscossero, in generale, l'ap-

---

[44] Manifesto R. Camera dei Conti 2 agosto 1828, n. 2156.

[45] AST, SR, *Zecche*, Elenco 6, n. 501: « Verbale di apposizione di un segno distintivo sui piccoli punzoni pei minuti lavori d'oro e d'argento per caduno degli Uffici del Marchio », 10 ottobre 1829.

provazione e la simpatia dei liguri; a ragione od a torto i genovesi ritenevano « infelicissima » la loro condizione di sudditi del re di Sardegna, ed in ogni campo cercarono di mantenere le loro autonomie tradizionali.

Esisteva da tempo anche a Genova un'università degli orefici, argentieri e gioiellieri, detta Loggia degli Orefici, che accoglieva nel Registro della Matricola tutti i maestri ammessi. La Loggia eleggeva, oltre le sue proprie cariche interne, anche due *marcatori dell'argento*, cioè assaggiatori, i quali erano deputati a marcare i lavori ammessi con due punzoni, « uno contenente il Griffo, e l'altro l'anno corrente ». Nel dicembre 1814 fu approvato un regolamento che stabiliva come titoli legali per l'oro quelli di 20 carati (oro giallo) e 18 carati (oro rosso), e undici oncie per l'argento; esso recava altresì varie e complesse norme per l'attività della Loggia e dei maestri [46].

Con l'entrata in vigore del Regolamento 1824, le difformità locali dovevano essere eliminate. Ciò, tuttavia, non avvenne *de plano*: infatti, il 22 novembre dall'Amministrazione centrale delle R. Zecche di Torino partì una lettera piuttosto secca destinata al Verificatore dell'Ufficio del Marchio di Genova, dove, premesso che erano giunte notizie secondo cui « non ostante la proibizione contenuta nell'art. 14 del Regolamento del Marchio continua a praticarsi dalla Loggia dell'arte degli orefici di codesta Città l'abuso del marcare i lavori d'oro e d'argento cogli antichi punzoni », si informava che si era ordinato all'intendente generale della provincia di procedere al « retiramento di detti punzoni, e l'invio de' medesimi a questa R. Zecca per essere distrutti » [47].

Due giorni dopo, il 24 novembre 1824, l'intendente generale di Genova scriveva all'amministratore generale delle R. Zecche informandolo di aver fatto chiamare i consoli dell'arte degli orefici e di « aver ingiunto loro di consegnare i ponzoni di cui si servivano per la marca dei lavori d'oreficeria ». I consoli avevano obbedito e consegnato gli utensili [48], ma nel contempo rivolgevano « preghiera di differirne la spedizione a Torino giacchè sarebbero loro ancora necessari per marcare quei lavori che erano in fabbricazione all'epoca in cui il nuovo Regolamento venne posto in vigore, e che si vanno gradatamente ultimando, e ciò all'oggetto di garantire coloro

---

[46] *R. Provvidenze, Capitoli e Decreti concernenti l'arte degli Orefici di Genova*, ivi, 30 maggio 1814.

[47] AST, SR, *Zecca di Genova*, n. 845.

[48] AST, SR, *Zecca di Genova*, n. 40 bis: « Verbale della consegna fatta dai Consoli dell'arte degli orefici di Genova dei punzoni di cui si servivano per provare i titoli

che li avevano ordinato sulla bontà dell'argento giusta l'antico titolo ». L'intendente generale, trasmettendo la supplica [49] a Torino si assumeva intanto la responsabilità di sospendere l'invio dei punzoni, che però tratteneva nel suo ufficio in attesa della risposta da Torino [50]. Ma questa risposta non venne mai, e così subentrarono automaticamente i nuovi punzoni.

Un *affaire* lontanamente simile a quello di Genova accadde pure in Savoia, già assai franciosizzata. Le autorità centrali furono, in questo caso, molto più discrete, e nel 1827 ordinarono semplicemente al verificatore del Marchio di Chambéry la sostituzione dei punzoni sino ad allora in uso con altri conformi alle norme del Regolamento 1824 e successive modificazioni [51].

VII. - *Dalle riforme carloalbertine alla legislazione del Regno d'Italia.*

In Piemonte, le corporazioni furono ufficialmente abolite dal r. editto 14 agosto 1844. Da tempo, tuttavia, la loro vitalità era andata declinando, cosicchè la fine legale delle « università » è assai lontana dall'epoca che si potrebbe dire classica per l'abolizione dei corpi delle arti. Essa è collegata con le altre riforme economiche coraggiosamente intraprese da Carlo Alberto, e discende da quelle stesse necessità pratiche che la determinarono in altri Stati nei tempi anteriori [52]. Vi sono però anche delle ragioni obbiettive che ritardarono negli Stati sabaudi il processo di dissolvimento: « Nel Piemonte del Settecento, innanzi tutto, l'attrito fra il vecchio e il nuovo viene attutito dall'opera dello Stato, il quale con la sua forte costituzione

---

dei lavori d'oreficeria », 24 novembre 1824. I punzoni consegnati sono così descritti: « Tre ponzoni d'acciaio di tre diverse grandezze scolpiti tutti li tre coll'impronto rappresentante una torre coll'indicazione al di sotto dell'anno 1824 ». Essi servivano « per marcare solamente i lavori d'argento, poichè non esistono, nè hanno a cognizione dei Consoli esistito altri ponzoni per provare i titoli dei lavori d'oro, de' quali soltanto ne faceva generentigia il fabbricante ». Dichiaravano inoltre i consoli genovesi che « non esistono a loro mani e nella loro loggia altri ponzoni che quelli che ora consegnano, giacchè tutti quelli degli anni precedenti erano in ogni anno annullati ed infranti, in conformità dei particolari regolamenti della loro arte ».

[49] AST, SR, *Zecca di Genova*, n. 40 ter, 24 novembre 1824. Nella supplica si faceva ancora rilevare che se non si fosse più potuto marcare gli oggetti d'argento col vecchio punzone genovese, tali oggetti sarebbero stati segnati « col solo impronto *di ricognizione*, il quale, perchè impresso sopra i lavori di qualunque sia bontà e titolo » avrebbe finito per recar danno agli artefici.

[50] AST, SR, *Zecca di Genova*, n. 40.

[51] AST, SR, *Zecche*, Elenco 6, n. 501, 17 marzo 1826.

[52] Cfr. L. Dal Pane, *Il tramonto delle corporazioni in Italia* (*secoli XVIII e XIX*), Milano 1940.

e con un'amministrazione abbastanza ordinata riesce a temperare e a togliere abusi, a venire incontro entro certi limiti ai bisogni del paese. Nonostante le pagine di color fosco che il liberismo degli economisti del secolo scorso ispira al Bianchi e nonostante che molte corporazioni siano in Piemonte di istituzione relativamente recente, lo Stato ha effettivamente saputo dominare le corporazioni attenuando, con man destra, il loro carattere monopolistico che le rendeva a molti odiose ed antipatiche » [53]. Nella pratica, le dispense dai vincoli corporativi, specialmente dopo il 1824, erano accordate con larghezza e facilità, talchè l'editto di abolizione venne a sanzionar uno stato di cose in gran parte già acquisito.

* * *

L'azione riformistica carloalbertina, nel settore della regolamentazione dei metalli preziosi, iniziò, in armonia con i progressi raggiunti dalla scienza chimica, con le RR.PP. 10 dicembre 1834 con cui si prescriveva l'adozione del « nuovo e più esatto metodo di saggio detto *per via umida*, in rettificazione di quello per *coppellazione* sinora adoperato per il saggio delle materie e delle monete d'argento [54].

Il nuovo metodo di assaggio, reso obbligatorio anche per i lavori degli argentieri, era stato elaborato da una commisione di cui avevano fatto parte il colonnello Sobrero, direttore della Scuola delle Miniere e dal professore Michelotti, docente di chimica nell'Università degli Studi di Torino, i quali avevano altresì elaborato una rigorosa « Istruzione » ad uso degli assaggiatori. Tale metodo, consistente nel disciogliere nell'acido nitrico due grammi della lega da saggiare, e nel precipitarne poi l'argento con una soluzione d'idroclorato di soda, della quale si conosca esattamente il titolo, e quindi la quantità necessaria per precipitare compiutamente due grammi di argento purissimo dalla sua dissoluzione nitrica, dava risultati più esatti del vecchio sistema della coppellazione, sempre approssimato per difetto [55].

Con un manifesto della R. Camera dei Conti del marzo 1835 [56] e con

---

[53] Id., *Storia del Lavoro in Italia, dagli inizi del secolo XVIII al 1815*, 2ª ed., Milano 1958, pag. 275 e sgg.

[54] RR.PP. 10 dicembre 1834, n. 65, Torino, Stamperia Reale.

[55] C. Sobrero - V. Michelotti, *Istruzione sul metodo di saggiare per via umida le leghe d'oro, d'argento e di dorato*, Torino 1834.

[56] Manifesto R. Camera dei Conti 9 marzo 1835, n. 81. Determinava il peso del filo di congiunzione ed ordinava che « contemporaneamente all'apposizione del bollo del marchio, il fabbricante debba apporre una piccola lamina portante il proprio punzone ».

un nuovo regolamento approvato con RR.PP. 3 maggio 1845 furono completamente innovate le disposizioni sul marchio dei dorini [57].

* * *

Durante la breve stagione fortunata della prima guerra d'indipendenza, l'Amministrazione Centrale delle R. Zecche si occupò immediatamente di studiare la regolamentazione vigente sia nel Ducato di Modena e Reggio (legge di Francesco II del 18 febbraio 1818) [58] sia in quello di Parma e Piacenza (decreto di Maria Luigia del 28 settembre 1821). Nei mesi dell'annessione al Piemonte delle provincie di Parma, Piacenza e Guastalla, l'Amministrazione Centrale, esempio della pedante burocrazia piemontese che non perdeva di vista il suo compito preciso anche in mezzo agli avvenimenti più tumultuosi, predispose anche un progetto di estensione del Regolamento sabaudo a quelle provincie [59]. Ma le vicende della guerra troncarono subito gli studi e le speranze.

Dopo la proclamazione del Regno d'Italia, si avvertì la necessità di una nuova legge organica che rinnovasse il vecchio Regolamento del 1824 tutt'ora in vigore con le varie modificazioni subite. Mentre si elaborava il nuovo testo, promulgato poi con legge del 2 maggio 1872 (v. *Appendice*, n. 4) e perfezionato col r. decreto 15 dicembre 1872, recante il Regolamento per il saggio facoltativo dell'oro e dell'argento, fu intanto esteso l'uso dei vecchi punzoni di garanzia alle provincie delle Romagne, delle Marche e dell'Umbria [60]. Nel 1869 la Zecca di Torino ordinò una ricognizione generale dei punzoni ancora in uso nelle antiche provincie. Questo fu l'ultimo atto ufficiale in cui comparvero i vecchi simboli.

---

[57] RR.PP. 3 maggio 1845, n. 493. Si stabiliva che i dorini fossero presentati sfilzati all'Ufficio del Marchio, ivi assaggiati e marchiati individualmente con due punzoni speciali: la « Corona Reale » per il primo titolo; e la « Corona Ducale » per il secondo titolo. Ognuno di questi punzoni aveva un segno caratteristico particolare per ogni Ufficio del Marchio. Per il periodo di transizione, tra il ritiro del vecchio marchio (« un'aquila di Savoia ») e l'introduzione dei nuovi, era previsto un punzone di ricognizione portante la lettera R.

[58] AST, SR, *Zecche*, Elenco 7, fasc. 4, n. 513. Minuta della Direzione della Zecca di Torino.

[59] AST, SR, *Zecche*, Elenco 7, fasc. 4, n. 514. Corrispondenza tra la Segreteria di Stato di Finanze, l'Amministrazione Centrale delle R. Zecche ed il r. Commissario straordinario a Piacenza, 3 giugno - 16 luglio 1848.

[60] AST, SR, *Zecche*, Elenco 7, n. 5/508. R. Decreto n. 1420 del 22 agosto 1863. I punzoni erano gli stessi in uso a Torino dal 1824 con aggiunte le lettere seguenti: B = Bologna, F = Ferrara; Ⅎ (volte a sinistra) = Forlì; J = Jesi; M = Macerata; P = Perugia; R = Ravenna; S = Spoleto; U = Urbino.

APPENDICE

N. 1 - Dal « Regolamento per il marchio dell'oro e dell'argento 12 luglio 1824 ».

« 24. Il Saggiatore non ammetterà al saggio opera alcuna d'oro o di argento, se non è munita del punzone particolare del fabbricante, e lavorata abbastanza, perchè i marchi non soffrano alterazione dall'ulteriore mano d'opera.

Quando le opere vengano dall'estero senza l'adempimento delle formalità prescritte dall'art. 5°, il Saggiatore ne avvisa il Verificatore, che ne informa la Dogana, per l'ulteriore procedimento contro chi di ragione.

25. I lavori provenienti da fondite diverse, saranno presentati all'Uffizio in sacchetti od involti separati, e se ne farà pure il saggio separatamente.

26. Il Saggiatore non impiegherà nelle sue operazioni che gli agenti chimici, e le sostanze provvedutegli dall'Amministrazione; il prezzo e la spesa di trasporto saranno a di lui carico.

27. Ogni saggio si farà sovra una massa mista di materie staccate dalle opere vegnenti da una medesima fondita; queste materie saranno prese tanto sul corpo dei lavori, quanto sugli accessorii, in modo da non guastarne le forme e gli ornamenti.

28. Quando i lavori avranno un bottoncino fuso assieme a tutto il pezzo, il metallo per saggio si prenderà parte sul bottoncino, e parte dal corpo del lavoro.

29. Il peso di ciascun saggio sarà di un gramma per l'oro, e di due grammi per l'argento.

30. Il Saggiatore inscriverà sovra un registro a matrice, segnato e numerato ad ogni foglio dall'Intendente della Provincia, tutti i pezzi presentatigli, e trovati conformi ad uno dei titoli stabiliti; quindi li rimetterà al Ricevitore, colla bulletta tagliata dal registro indicante il titolo in essi ritrovato.

31. Il Ricevitore peserà i lavori, e riscosso il diritto, ne farà menzione sul suo registro a matrice (egualmente segnato e numerato dall'Intendente) da cui staccherà la quietanza da darsi al proprietario. Rimetterà quindi al Verificatore in un coi lavori l'estratto del registro del Saggiatore, sul quale farà pure menzione del peso dei medesimi, e del diritto pagato.

32. Il Verificatore trascriverà sovra un registro segnato e numerato come i due precedenti, l'estratto di quello del Saggiatore; tratti poscia dal cassettino, in concorso degl'altri Impiegati, i punzoni necessarii, apporrà in presenza di quelli, e del proprietario il marchio relativo al titolo del metallo, e quello dell'Uffizio, quando i lavori lo sopportino.

33. Allorquando un lavoro, senza essere inferiore al più basso dei titoli stabiliti dal presente Regolamento, fosse di titolo intermedio, verrà bollato col punzone del titolo legale inferiore a quello ritrovato, oppure sarà spezzato, se il proprietario lo preferisce.

34. Ognivolta, che i metalli non giungano all'infimo dei titoli stabiliti, l'Assaggiatore senza farne menzione sul suo registro, li rimetterà al Verificatore, il quale potrà, se il proprietario lo chiede, farne fare un secondo saggio in sua presenza.

Se il secondo saggio conferma il primo, il proprietario pagherà i due saggi, e quando non si opponga, i lavori gli verranno restituiti dopo essere stati spezzati in sua presenza; se col secondo saggio si riconoscerà erroneo il primo, il proprietario non dovrà pagarne che uno solo.

35. Ove il proprietario dei lavori neppure del secondo saggio si appaghi, si prenderà sovra questi una quantità di metallo bastante a farne un terzo saggio, che chiusa coi suggelli del Saggiatore e del proprietario, si trasmetterà per quest'effetto all'Amministrazione centrale delle Regie Zecche, la quale farà procedere alla verificazione del titolo, nel modo che si pratica per quello delle monete. Intanto i lavori rimarranno presso l'Uffizio di Marchio sotto il sigillo del proprietario e del Saggiatore; se i due primi saggi si riconosceranno difettosi, le spese di trasporto, e dell'ultimo saggio verranno pagate dal Saggiatore: in caso diverso andranno a carico del proprietario.

36. Le disposizioni dell'articolo precedente, saranno pure osservate quando insorga questione sul titolo dei lavori d'oro o d'argento provenienti dall'estero, e presentati all'Uffizio di Marchio in conformità dell'art. 5°.

37. Quando il proprietario d'un lavoro segnato col marchio, sospetterà che non sia del titolo dallo stesso marchio indicato, potrà mandarlo all'Amministrazione delle Zecche, la quale ne ordinerà un nuovo saggio, con tutte le precauzioni praticate per quelli delle monete; ove si riconosca di titolo inferiore a quello indicato dal marchio, il Saggiatore verrà condannato al rifacimento dei danni al proprietario, e ad una multa di 100 lire per la prima volta.

In caso di recidiva la multa sarà del quadruplo, ed il Saggiatore verrà inoltre rimosso dall'Impiego.

38. Se il Saggiatore o il Verificatore sospettano, che i lavori presentati nascondano internamente ferro, rame, od alcun altro metallo o corpo estraneo, e non possano riconoscere la falsità col toccarne gli angoli, o con altre simili cautele, ne faranno rapporto al Commissario dell'officina monetaria, ove esiste, e nelle altre Provincie all'Intendente, il quale chiamata una persona perita a dare il suo sentimento, qualora lo giudichi opportuno, farà tagliare il lavoro quanto basti per accertare la cosa.

Se la frode è riconosciuta, il lavoro verrà confiscato e il delinquente condannato ad una multa quadrupla del valore dell'oggetto confiscato.

In caso contrario l'Intendente farà procedere all'estimo del danno, e ne ordinerà l'immediato pagamento. La somma sarà portata in conto come spesa dell'Amministrazione delle Zecche.

39. I lavori presentati al marchio che non contengono almeno la metà di metallo fino, saranno riputati come falsi e confiscati, ed il fabbricatore condannato ad una multa non minore del valore quadruplo della mercanzia.

40. La saldatura non potrà eccedere la quantità strettamente necessaria, e potrà tutto al più essere composta di due parti del metallo, di cui è composto il lavoro, e d'una parte di rame.

I lavori riconosciuti viziosi nella saldatura saranno rotti, ed il fabbricatore condannato ad una multa non maggiore di lire dugento per ogni lavoro riconosciuto vizioso.

41. I dritti de' Saggiatori sono stabiliti come segue:
Per ogni saggio a copella d'oro, o di dorato, o d'oro contenente argento. lire tre.
Per ogni saggio d'argento, ottanta centesimi.

Quando i lavori d'una medesima fondita oltrepassino il peso di due kilogrammi, potrà prendersi doppio diritto, e triplo se eccedono i quattro kilogrammi, e quadruplo ove oltrepassino i sei, e così progressivamente di due in due kilogrammi. I bottoni di saggio verranno sempre restituiti.

Per il saggio de' minuti lavori d'oro, che possa eseguirsi colla pietra di paragone, il diritto è stabilito a dieci centesimi ogni decagramma.

Se però da questo saggio il titolo risultasse scadente o dubbioso, o se il proprietario lo chiede, il Saggiatore è autorizzato a fare ed il Verificatore ad ordinare il saggio a copella; in tale caso sarà dovuto il diritto di lire tre, qua sopra stabilito.

Per i minuti lavori d'argento il diritto di saggio è stabilito a centesimi ottanta per ogni cento pezzi.

42. I così detti dorini, non essendo suscettibili per la loro forma e sottigliezza di resistere ad alcun marchio, la loro bontà, previo assaggio da farsene come per gli altri oggetti d'oro, sarà guarentita col mezzo d'un piombo, che si apporrà alle estremità dei fili; questo piombo porterà per impronta su una faccia l'aquila di Savoia e sull'altra il titolo 750 millesimi.

Per l'apposizione di questi piombi non sarà dovuto maggior diritto che quello portato dall'articolo precedente indipendentemente da quello del marchio.

43. Per il saggio delle verghe, che verranno presentate ad un Uffizio di Marchio, si pagherà all'Assaggiatore per caduna verga d'argento, lire una, centesimi tre, centesimi cinquanta; per ogni verga d'argento, lire una, centesimi cinquanta; per cadauna verga di dorato, lire tre; ma prima di restituirle esso vi scolpirà il proprio nome, un numero progressivo da una verga all'altra, e le cifre arabiche indicanti il preciso titolo in millesimi.

Per impedire la falsificazione di queste cifre s'apporrano accanto della prima e dell'ultima due impronte del marchio dell'Uffizio di saggio.

44. Il Saggiatore farà menzione di questi assaggi nel suo registro, come ancora del peso delle verghe assaggiate; ogni contravvenzione alle cautele prescritte dal precedente articolo, darà luogo ad una multa di 100 lire, ed in caso di recidiva alla multa di lire 400, oltre la rimossione dall'impiego.

45. Il Ricevitore pagherà nella Tesoreria della Provincia, alle epoche da stabilirsi dal Primo Segretario di Finanze, tutto il prodotto del diritto del Marchio.

Le spese d'Uffizio e gli stipendi faranno parte del bilancio dell'Amministrazione delle Zecche, che vi comprenderà pure ogni altra spesa fissa o presunta degli Uffizi di Marchio.

46. Gli Uffizi di Marchio saranno provveduti dall'Amministrazione suddetta di bilancie esattissime e dei pesi necessari ».

N. 2 - Dalla « Circolare esplicatoria sul Regolamento 12 luglio 1824 », 1° ottobre 1824.

« Il regolamento per il marchio dei lavori d'oro e d'argento, approvato con R. Patenti del 12 luglio ultimo scorso, avendo stabilito le attribuzioni dei diversi Impiegati degli Uffizi del Marchio, e prescritti i doveri, cui sono rispettivamente chiamati per il più esatto eseguimento delle provvide misure emanate a cautela del Pubblico nel commercio delle manufatture predette, l'Amministrazione centrale delle Zecche, cui piacque a S. M. di affidare la speciale direzione di quanto riflette il titolo dei metalli nobili, e l'incasso dei diritti, che ne formano la garanzia, crede obbligo suo di aggiungere le seguenti Istruzioni spiegative, acciocchè il servizio degli Uffizi preaccennati possa camminare in ogni sua parte con parità di massima e di forme, e con tutta la precisione di che si ravvisa meritevole un sì importante ramo del governo economico.

Si premette, che la pubblicazione del regolamento è stata dall'Autorità superiore ordinata per il giorno 10 del corrente mese di ottobre, e che in conseguenza in tal giorno dovendosi aprire al Pubblico gli Uffizi creati coll'art. 17, l'Amministrazione ha provveduto acciocchè essi ricevano in tempo opportuno tutte le stampe, registri, punzoni, ed altri oggetti, de' quali abbisognano.

Quindi si passa a ragionare delle incumbenze di cadaun Impiegato, e del metodo che avranno a tenere nell'esercitarle.

Del Saggiatore

Il Saggiatore è il primo, per le cui mani passano i lavori, e metalli presentati all'Uffizio dai fabbricanti e mercanti nelle materie d'oro e d'argento, per essere sottoposti al marchio del punzone legale; egli è chiamato a giudicare dell'intrinseca loro bontà, e sopra le di lui operazioni riposa interamente la fede pubblica.

Egli dovrà adunque essere provvisto di bilancie docimastiche esattissime con pesi decimali non meno perfetti, di fornello a copella avente le più giuste dimensioni, onde i risultamenti delle sue operazioni riescano sempre precisi al sommo grado, nè lascino luogo a dubbiezza, o ad incertezze dannevoli al commercio di queste manufatture, delle quali il Regio Governo intende di guarentire la bontà.

Le bilancie, i pesi suddetti contenenti la divisione del gramma, il fornello, con più due incudini, e due magli, saranno somministrati dall'Amministrazione, e solo rimarrà all'Assaggiatore la cura di procacciarsi tutti gli altri utensili, ed oggetti necessarii all'esercizio delle sue funzioni, essendo essi a suo carico, come lo sono altresì gli agenti chimici, e le sostanze provvedutegli dall'Amministrazione per l'eseguimento de' saggi.

Nell'uniformarsi strettamente al disposto degli art. 2 e 3, che hanno stabilito i soli titoli ammissibili nei diversi lavori d'oro o d'argento, e la tolleranza dalla legge riconosciuta, egli procederà, a termini dell'art. 4, alla rottura di quelle opere che in seguito all'esperimento del saggio fossero riconosciute di bontà inferiore, non ommessa però l'osservanza di quanto è prescritto nell'art. 34, che dà la facoltà al proprietario del lavoro di ricorrere al Verificatore, acciocchè ordini un secondo saggio.

Farà anche particolare attenzione al disposto dell'art. 24, non dovendosi assolutamente ammettere al saggio alcun lavoro di manufattura nostrale, se non è rivestito dell'impronta del punzone del fabbricante, e veglierà ancora affinchè i lavori sieno intieramente formati, cioè non abbiano più bisogno che dell'ultima mano o della pulitura per essere messi in commercio, ed in fine a che tutte le parti, di cui devono essere composti, sieno di già saldate.

L'inosservanza di quest'ultima cautela darebbe luogo a gravi sconvenienze ed abusi, imperocchè lascierebbe libero il campo all'artefice di adoperare quella quantità di saldatura, che più gli converrebbe, se gli fosse lecito di riunire le parti dell'oggetto dopo di averle sottoposte all'esperimento del saggio, e dopo che fossero state rivestite del marchio de' punzoni. Un altro motivo, per cui devesì fermamente esigere, che il lavoro sia condotto al punto sovra indicato, si è perchè in tal guisa il Saggiatore, veduto il risultamento del titolo delle parti assaggiate, sarà in grado di giudicare con sicurezza, se reso a fusione presenterà la quantità di fino voluta dagli art. 2, 3 e 4, fatto il compenso del detrimento della saldatura.

Nello staccare dai lavori la materia necessaria a formare il saggio, il Saggiatore non dovrà limitarsi a prenderne dai soli bottoncini, che potessero essere stati lasciati a bella posta in alcuna delle principali parti dell'oggetto stesso, ma bensì dovrà staccarne da tutte e singole le parti in quantità proporzionata alla rispettiva loro mole, senza eccedere in totale il peso prescritto dall'art. 29 del regolamento.

Venendo poi presentati al saggio minuti lavori d'oro, come sarebbero a cagion d'esempio, pendenti per orecchie, a filigrana o vuoti, anelli di consimile fattura, od altri oggetti, la viziosa costruzione dei quali sia tale da non permettere di giudicare del loro titolo col semplice esperimento della pietra del paragone, se ne fonderà uno per farne il saggio alla copella, e riconoscendo che non contenga la bontà richiesta, ossia la quantità di fino dalla legge prescritta perchè un lavoro possa stare in commercio, il Saggiatore sottometterà tutti gli altri alla cottura, semprechè provengano dalla medesima fondita, servato per altro il disposto degli art. 34 e 35 per i replicati saggi che il proprietario è in diritto di richiedere a spese di chi di ragione.

Il Saggiatore, d'accordo col Verificatore, procederà a termini dell'art. 38, e col massimo rigore, nel caso che venisse a scoprire qualche frode del genere ivi indicato, e veglierà con somma attenzione all'osservanza dell'art. 40 per impedire ogni dolo, che venisse a riconoscersi nella saldatura.

Egli userà le maggiori cautele nella disamina delle diverse sorta di lavori, che si presentano al saggio, ed avrà pure l'avvertenza di non omettere quanto

prescrivono gli art. 43 e 44 per il saggio delle verghe, affine di schivare le penali, che le mentovate disposizioni pronunziano contro di lui nei casi ivi contemplati.

Per andar al riparo di qualunque contesa tra il proprietario degli oggetti, e gl'Impiegati in ordine alla quantità od al peso dei medesimi, si è creduto opportuno di prescrivere, che la presentazione dei lavori sia sempre accompagnata, con una nota, ossia inventario a doppio, soscritto dal contribuente, e datato, in quale inventario si farà la descrizione della natura, numero e peso dei pezzi da assaggiare. Una di queste note resterà presso del Saggiatore per suo discarico, l'altra accompagnerà gli oggetti, e verrà restituita insieme ai medesimi al proprietario, dopo che sarà stata vidimata dal Verificatore. Le stampe necessarie per le note saranno trasmesse dall'Amministrazione al Verificatore, che ne farà la distribuzione ai fabbricanti, e mercanti, a misura del bisogno. Sarà pertanto in obbligo il Saggiatore di non ricevere lavori di sorta alcuna, se non sono accompagnati dalla nota a doppio, di cui si è finquì fatto cenno.

Nell'eseguire i saggi egli avvertirà inoltre di procedere per ordine di presentazione dei lavori, esigendo la giustizia distributiva, che non si usi favore o parzialità in danno di chi colla speranza d'essere spedito per il primo avrà usato maggior diligenza. In concorso però d'un artefice domiciliato nel luogo, ove esista l'Uffizio, e di altri provenienti dalle città o terre del circolo, si farà la preferenza a questi ultimi, i quali essendo obbligati a delle spese di viaggio per uniformarsi al disposto della legge, ragione d'equità vuole, che si abbian loro tutti que' riguardi che colla medesima sono conciliabili.

Oltre al registro prescritto dall'art. 30, di cui si unisce il modello col n. 2, il Saggiatore, dovrà tenerne un altro conforme al n. 16, nel quale inscriverà in ogni giorno per ordine di numero il nome e cognome dei contribuenti, la natura, numero, e peso degli oggetti, assaggiati, ed il diritto riscosso, onde si possa in ogni tempo riconoscere i proventi dell'impiego di Assaggiatore, per que' riguardi, che gli possan competere a tenore dell'art. 20, e per le occorrenze relative al servizio del marchio. Il registro, di cui si tratta, sarà firmato in ogni foglio dal Verificatore, e dovrà inoltre presentare ne' suoi risultamenti una perfetta coincidenza con quello del n. 2. In caso d'irregolarità, o di discordanza, che possa far sospettare nel Saggiatore l'idea di nascondere il vero prodotto del proprio impiego, egli verrà sottoposto a quelle censure amministrative, che saranno del caso.

Terrà dippiù un terzo registro, secondo il modello n. 17, sopra di cui si descriveranno egualmente per ordine di presentazione tutti gli oggetti che si saranno spezzati per essersi riconosciuti di titolo scadente, con indicarne la natura, il numero, il peso, ed il titolo riconosciuto. Questo registro, non meno che il precedente, saranno presentati in ogni sera prima della chiusura dell'Uffizio, al Verificatore, acciò ne possa desumere quelle nozioni, che sarà necessario di collocare nel registro d'ordine. Alla fine d'ogni mese ambo i registri in discorso saranno arrestati dal Verificatore, e rivestiti della sua sottoscrizione.

Scaduto ogni trimestre, il Saggiatore rimetterà al Verificatore uno stato generale ed autentico dei diritti percevuti per i saggi d'oro e d'argento, e di dorato, tanto alla pietra di paragone, quanto a copella.

Infine il Saggiatore accompagnerà nelle visite il Verificatore, o quell'altro Impiegato, cui sarà affidata una tale incumbenza, semprechè essa si eseguisca nei giorni, e nelle ore non destinate alle operazioni dei saggi, ed in cui la presenza del Saggiatore all'Uffizio non resti perciò di assoluta necessità.

Dove sono due i Saggiatori, il servizio sarà fatto da entrambi in concorso l'uno dell'altro in quel modo, che verrà stabilito dal Verificatore in capo, il quale, conoscendo più davvicino la indole, la capacità, e le altre qualità, di cui sono adorni, indicherà a ciascuno la parte di servizio, nella quale dovrà più specialmente occuparsi, deputerà quello, che sarà incaricato della tenuta di tutti i registri, e della formazione degli stati, facendoli anche alternare, se occorre, nelle rispettive incumbenze, qualora si ravvisi utile una tale cautela al più esatto andamento delle loro incumbenze. I diritti si riscuoteranno sempre da un solo, e si porranno in un cassettino speciale; in fine d'ogni mese, o d'ogni trimestre, se così conviene ai Saggiatori, se ne farà il riparto a tenore del Regio Brevetto 16 settembre ultimo, e la relativa tabella sarà sottoposta alla vidimazione del Verificatore prima d'essere mandata ad effetto.

Le spese degli acidi, ed agenti chimici, del carbone, piombo, ed altre necessarie ai saggi, saranno pagate dai Saggiatori nella stessa proporzione fissata per il riparto dei prodotti, cioè tre quinti a carico del primo, e due quinti a carico del secondo.

Tutti i registri dei Saggiatori saranno depositati in fine d'anno presso il Verificatore in apposito armadio per quell'uso, che verrà ulteriormente determinato.

Del Verificatore

La Direzione degli Uffizi di marchio, tanto in ciò che riflette l'ordine interno, quanto nella parte relativa al servizio attivo esteriore, ossia alla vigilanza reale da esercitarsi sull'arte dell'orafo, e su ogni altra persona avente commercio di materie, e lavori d'oro e d'argento, è affidata al Verificatore.

Egli dovrà perciò applicare tutto il suo studio a regolarne le diverse particolarità in guisa tale, che le disposizioni della Real Legge sieno eseguite con somma esattezza da chiunque s'aspetta, e che non venga mai meno lo zelo de' suoi collaboratori.

. . . .

Ogni Uffizio sarà provvisto d'una lamina di rame divisa in altrettante colonne, quanti sono i diversi punzoni prescritti per il marchio. Nelle rispettive colonne si scolpirà l'impronta d'ognuno dei detti punzoni prima di metterlo in opera, avvertendo ben bene che ciò si eseguisca sulla linea in cui è inciso il numero del punzone, e che l'impronta sia esattamente nella colonna destinatagli. A lato della suddetta impronta si scolpirà poi quella dello stesso punzone al momento in cui si cesserà di farne uso; per il che si avrà cura di lasciare sufficiente spazio nella relativa colonna.

A spiegazione dell'uso della lamina si terrà un foglio indicativo del servizio de' punzoni, sul quale s'inscriverà nelle colonne a ciò destinate il numero d'ordine di ciaschedun punzone, l'epoca in cui avrà cominciato a servire, e quella, in cui si sarà reso inservibile.

I punzoni dovranno essere gelosamente custoditi nella loro cassetta, le chiavi della quale saranno sempre presso cadauno degli Impiegati, affinchè non se ne possa mai far uso, che in concorso di tutti; ove qualcuno lasciasse la sua chiave in abbandono, l'Amministrazione promuoverà quella punizione, cui una tale dimenticanza, e gli abusi, che ne saranno nati potranno rendere necessaria.

Il Verificatore terrà il registro prescritto dall'art. 32, ove farà menzione di tutti i lavori presentati al marchio, del loro peso, e titolo, come pure del diritto riscosso a tenore delle risultanze delle bullette spedite dal Saggiatore, e dal Ricevitore, che egli dovrà ritenere presso di sè; ma per non rendere questo registro troppo complicato, egli ne avrà un altro a parte per la sola iscrizione delle verghe d'oro, d'argento, o di dorato, del loro peso, e titolo, e del titolo, cui saranno state sottoposte.

. . . .

Delle Visite, e delle Contravvenzioni.

Incumbe al Verificatore di dirigere le visite da farsi presso i fabbricanti, e mercanti di materie d'oro e d'argento, per le quali non si stabiliranno mai giorni, ed ore fisse, o periodiche; ma vi si procederà sempre all'impensata, ancorchè dovessero eseguirsi fuori della città, ove è stabilito l'Uffizio; questa avvertenza è necessaria per accertare il vero stato delle cose, ed il regolarsi altrimenti farebbe sì che gli Amministrati conscii del tempo, in cui si procede alle visite, avrebbero campo di sottrarre momentaneamente gli oggetti, irregolari, per riprodurli poi in commercio dopo quelle eseguite.

N. 3 - Dall'« Istruzione agli impiegati del Marchio e delle Gabelle », 25 marzo 1826.

1. Il Regolamento per il Marchio dei lavori d'oro e di argento, approvato con Regie Patenti del 12 luglio 1824, nel prescrivere ai fabbricanti e mercanti di tali lavori gli obblighi che loro incumbono, ha pur anche stabilite le penali, nelle quali in caso d'inadempimento sarebbero incorsi, ed ha determinato ad un tempo il modo di procedere all'accertamento delle contravvenzioni.

2. Tanto gli Impiegati dell'Uffizio del Marchio, quanto gl'Impiegati e preposti delle Regie Gabelle vengono dallo stesso Regolamento autorizzati a procedere coll'assistenza del Giudice del mandamento, ed in caso di assenza o d'impedimento del medesimo, del Commissario di Polizia, ed ove questi non v'è, del Sindaco o Vice-Sindaco, alla visita delle officine, magazzini, botteghe o case dei negozianti di lavori d'oro e d'argento, sempreché abbiano fondato sospetto di fraudolenta fabbricazione o dell'esistenza presso de' medesimi di oggetti d'oro e d'argento non segnati col bollo prescritto del Marchio (art. 75 delle citate Regie Patenti).

3. Da ciò ne segue che possono gl'Impiegati di una delle accennate Amministrazioni procedere alle visite anzidette sia da sè soli separatamente da quelli dell'altra, sia in concorso tra di loro.

4. Siccome però molti sono i casi in cui per istabilire con fondamento le contravvenzioni richiedesi una cognizione particolare dell'arte di oreficeria, non che della chimica docimastica, e che per difetto di tali cognizioni non sarebbero quindi gl'Impiegati delle Regie Gabelle per sè soli in grado di giudicare se esistavi o non contravvenzione, dovranno pertanto i medesimi, tuttavolta che avranno fondato sospetto di qualche contravvenzione agli articoli 12, 13, 38, 39, 40 e 69 del Regolamento, prima di fare verun altro incumbente, rendere prontamente informato il Verificatore del Marchio della Divisione, ed astenersi intanto dal procedere alla visita prima che vi sia lo stesso Verificatore, o quell'altro Impiegato dell'Uffizio del Marchio che sarà da lui deputato, onde possa dare le opportune norme dell'arte per le operazioni che occorreranno farsi nelle officine, magazzini, botteghe e case dei fabbricanti e negozianti sospetti.

5. Nelle città poi capi-luoghi di Divisione, ove trovansi stabiliti gli Uffizi del Marchio, non devono mai gl'Impiegati delle Gabelle procedere ad alcuna visita, se non è di concerto cogli stessi Uffizi, o sulla loro richiesta, e quanto agli altri luoghi, prima d'intraprendere tali visite, dovranno essi accertarsi se per avventura non siansi già di recente eseguite altre verificazioni dagli Impiegati del Marchio, onde non portare con ciò un incaglio o soverchio incomodo ai fabbricanti e negozianti predetti nell'esercizio dell'arte loro.

6. L'incumbenza principale degl'Impiegati delle Gabelle si è di portare la più vigile attenzione, onde non vengano introdotti nei Regii Stati, ovvero estratti da' depositi degli oggetti d'oro e d'argento provenienti dall'estero, senza che siano stati dichiarati al rispettivo Uffizio di Dogana, e siansi in proposito praticate le avvertenze prescritte dall'art. 5 del citato Regolamento; d'invigilare in occasione di fiere e mercati sovra i mercanti in ambulanza, che ivi sogliono accorrere, verificando se gli oggetti esposti in vendita siano muniti del prescritto bollo di titolo o di ricognizione, se siano essi provveduti dei prescritti registri, e se adempiano agli altri obblighi loro imposti dal Regolamento, procedendo nel primo caso al sequestro degli oggetti non marchiati, e compilando tanto nell'uno, quanto nell'altro l'opportuno verbale.

7. Quindi è che per esercitare a dovere questa vigilanza resta necessario che procurino essi di ben conoscere i punzoni determinati dal Regolamento per guarentigia dei titoli dovendo essere diretti agli Uffizi del Marchio da quelli delle Dogane, ne segue che gl'Impiegati del Marchio, oltre di non poter marchiare quelli che fossero loro altrimenti presentati, dovranno anzi procedere tosto al sequestro dei medesimi, estendendone l'opportuno verbale, che dopo essere stato debitamente asserverato nel modo e termine infra espresso, verrà dal Verificatore, a norma dell'art. 24 del Regolamento, trasmesso ai direttori delle Dogane, od a quegli altri Impiegati rappresentanti i medesimi nei capi-luoghi di Divisione, onde si possano da essi proseguire gli ulteriori atti contro chi di ragione.

9. Sebbene in vigor del disposto dall'art. 74 dello stesso Regolamento possano i *Verificatori del Marchio*, quando sono accompagnati da un *Saggiatore*, procedere anche senza l'assistenza dell'Autorità locale alle visite e perquisizioni che crederanno opportune nelle officine, magazzini e botteghe dei negozianti, e nelle ore che esse sono aperte al pubblico, all'oggetto di scuoprire ed accertare

le contravvenzioni, devono essi per altro, allorchè occorrerà loro di ciò dover eseguire nella cassa di qualche negoziante, ed anche nelle loro botteghe, officine e magazzini nelle ore che non sono aperte come sovra al pubblico, richiedere sempre l'assistenza ed intervento dell'Autorità predetta.

N. 4 - Legge sulla fabbricazione ed il commercio degli oggetti d'oro e d'argento di qualunque titolo, 2 maggio 1872.

Vittorio Emanuele II
per grazia di Dio e per volontà della Nazione
Re d'Italia

Il Senato e la Camera dei Deputati hanno approvato;

Noi abbiamo sanzionato e promulghiamo quanto segue:

Disposizioni intorno al saggio e marchio dei metalli preziosi.

Art. 1.

La fabbricazione ed il commercio degli oggetti d'oro e d'argento di qualunque titolo sono liberi.

Art. 2.

Sono mantenuti Uffici governativi per assaggiare i lavori e le paste d'oro e d'argento che saran loro presentati.

Gli Uffici di saggio dovranno pure, quando ne siano richiesti, imprimere il marchio governativo sugli oggetti, nei quali è riconosciuto uno de seguenti titoli:

Per l'oro	1°	titolo	900	millesimi
	2°	»	750	»
	3°	»	500	»
Per l'argento	1°	»	950	»
	2°	»	900	»
	3°	»	800	»

Art. 3.

I lavori d'oro e d'argento che, senza essere al disotto del più basso dei titoli indicati dalla Legge, non si ragguagliano esattamente a uno di essi, saranno marchiati come se fossero a titolo legale immediatamente inferiore a quello verificato col saggio.

Non possono essere marchiati i lavori che non sono dichiarati di unica massa omogenea.

È rifiutato il marchio se la dichiarazione è scoperta erronea dal saggiatore.

Art. 4.

Un Regolamento approvato con Decreto Reale, udito parere del Consiglio di Stato, stabilirà la forma dei punzoni, le condizioni nelle quali i lavori d'oro e d'argento dovranno trovarsi per essere ammessi al saggio ed al marchio, il

modo col quale i saggi dovranno essere ripetuti in caso di disaccordo tra il presentatore e il saggiatore, le tolleranze da concedersi per i diversi titoli e per le diverse qualità di oggetti, le retribuzioni da pagarsi per il saggio ed il marchio, e la circoscrizione e di doveri degli Uffici di saggio.

Art. 5.

Il Governo dovrà stabilire Uffici di saggio nei luoghi dove il Comune o la Camera di commercio ed arti ne facciano domanda, purchè sia validamente guarentito il rimborso delle spese non compensate dalla riscossione dei diritti.

Art. 6.

Ogni falsità commessa:

1° Fabbricando, contraffacendo o alterando il marchio pubblico;

2° Imprimendolo o trasportandolo sopra oggetti ai quali non sia stato apposito dal pubblico saggiatore;

è punita con le pene stabilite dal Codice penale per la contraffazione dei bolli e punzoni governativi destinati al marchio delle materie d'oro e d'argento.

Art. 7.

La falsa dichiarazione che un oggetto portato al marchio è di massa omogenea, o che non nasconde materie estranee, sarà punita con la pena del carcere estensibile ad un anno.

Quando mediante la detta falsa dichiarazione si riesca a far marchiare dal saggiatore un oggetto che nasconde materie estranee o che è formato di massa non omogenea, ovvero quando si alterano una o più parti dell'oggetto già marchiato, o vi si nascondono materie estranee, il colpevole sarà punito con le pene stabilite dal Codice penale per l'alterazione delle monete, diminuite di un grado.

Art. 8.

Per l'accertamento del reato, nei casi previsti dai due articoli precedenti, gli Ufficiali del saggio sono parificati agli Ufficiali di polizia giudiziaria.

Art. 9.

Gli attuali Ufficiali del marchio, che erano retribuiti ad aggio, sono, per gli effetti della Legge sulle pensioni del 14 aprile 1864, n. 1731, parificati agli Ufficiali indicati nel secondo comma dell'articolo 6 della Legge medesima.

Art. 10.

La presente Legge andrà in vigore un anno dopo la sua promulgazione. Resteranno allora abrogate tutte le Leggi esistenti intorno alla garanzia dei metalli preziosi.

Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserta nella raccolta ufficiale delle Leggi e dei Decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti osservarLa e di farla osservare come Legge dello Stato.

Dato a Napoli addì 2 maggio 1872.

Vittorio Emanuele

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

Fig. 1. Torino, Museo di Antichità. Tripode da Industria.

Fig. 2. Torino, Museo di Antichità.
Testina (particolare).

Fig. 3. Torino, Museo di Antichità.
Vittoria (particolare).

Fig. 4. Torino, Museo di Antichità.
Sfinge (particolare).

Fig. 5. Torino, Museo di Antichità.
Figura grottesca: piede (particolare).

Fig. 6. Napoli, Museo Nazionale.
Tripode con urei, da Pompei.

Fig. 7. Bavai, Museo. Tripode.

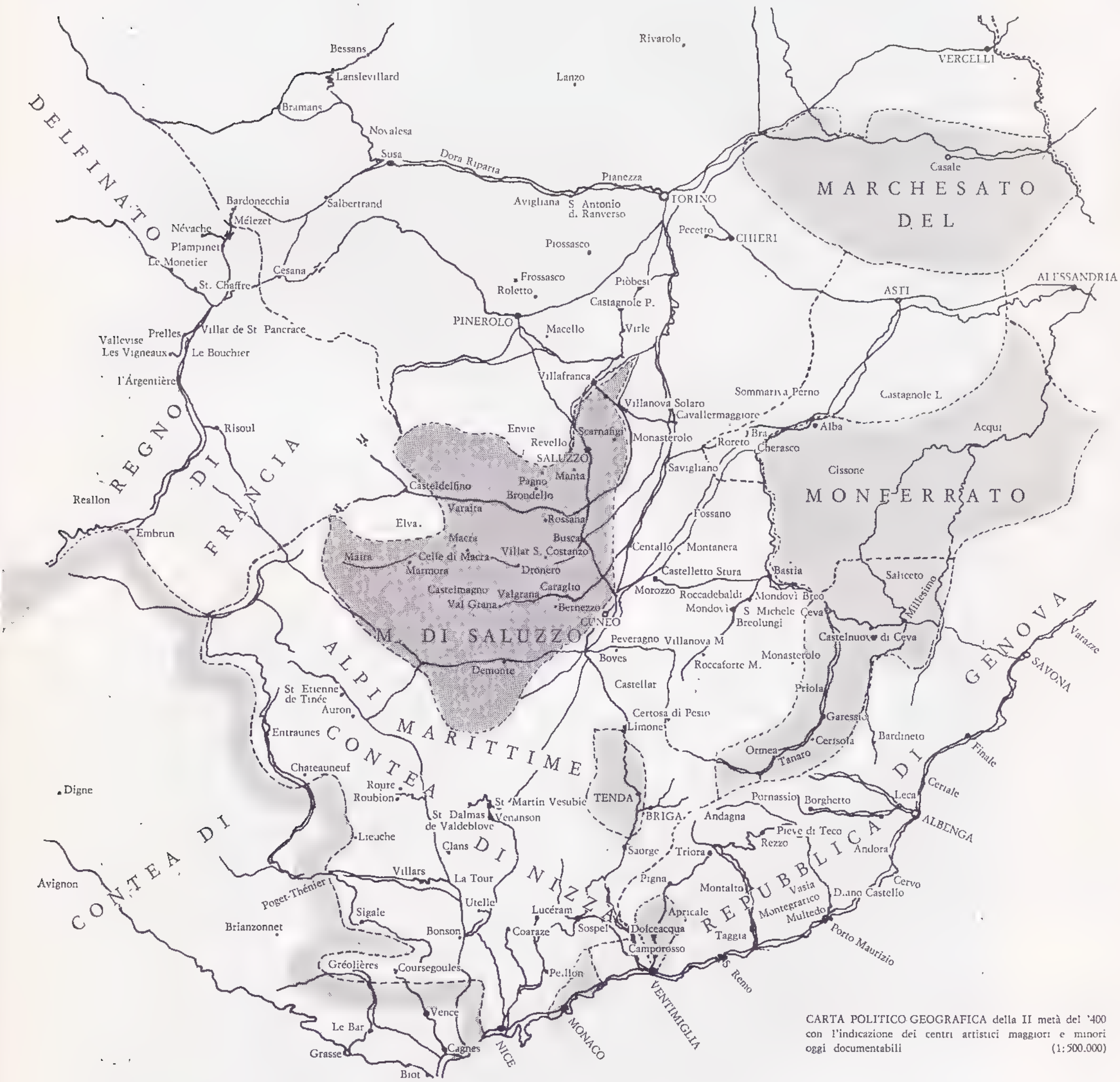
Fig. 8. Torino, Museo di Antichità.
Tripode da Industria: particolare delle figure decorative, di profilo.

Fig. 9. Benevento, Arco di Traiano.
Rilievo del fornice (particolare).

Fig. 10. Moneta con facciata
della *Curia Senatus.*

Fig. 11. Efeso. Rilievo di sarcofago
con Vittoria alata (particolare).

Fig. 12. Straubing, Museo.
Elmo con Vittoria (particolare).



CARTA POLITICO GEOGRAFICA della II metà del '400 con l'indicazione dei centri artistici maggiori e minori oggi documentabili (1:500.000)

Fig. 1.

Fig. 2b. G. Canavesio, « Crocifissione », (part. dell'affresco) Pigna, Chiesa di S. Bernardo.

Fig. 2a. G. Canavesio, « Ultima Cena », (part. dell'affresco) Pigna, Chiesa di S. Bernardo.

Fig. 3a. G. Baleisone (attr.), « L'Evangelista Matteo » (part. della volta). Pigna, Chiesa di S. Bernardo.

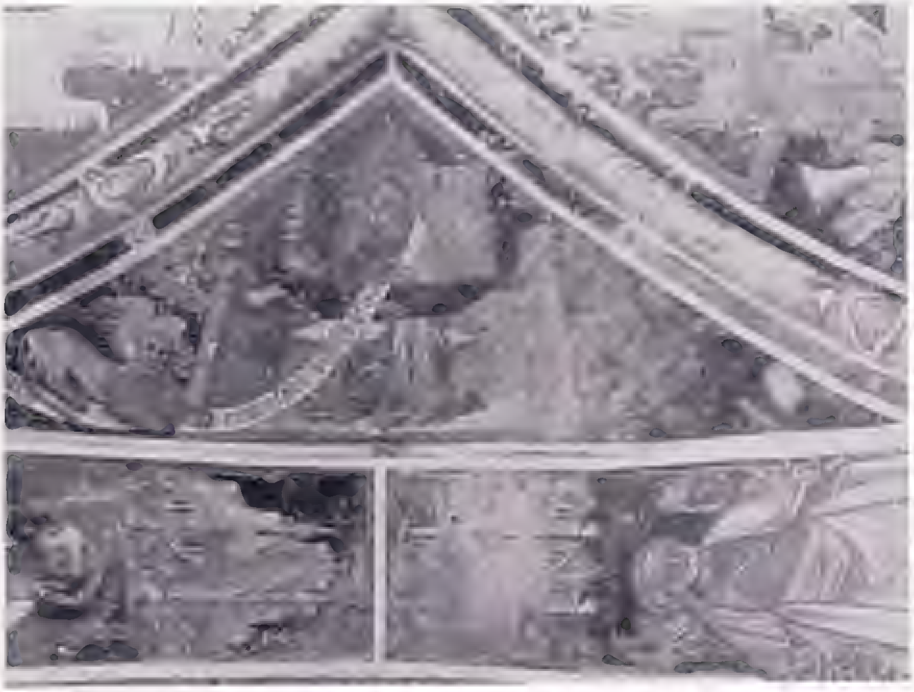


Fig. 3b. G. Baleisone (attr.), « Evangelista Marco » (part. della volta). Susa, Chiesa di S. Francesco.

Fig. 4. G. Baleisoni (attr.), « Gli strumenti per l'affresco » (part. della volta), Pigna, Chiesa di S. Bernardo.

Fig. 5. MATTEO BIAZACI, « Cavalcata dei Vizi », Montegrazie, Santuario.

Fig. 6. Giovanni Mazzucco, « Episodi di vita rustica ». Roccaforte Mondovì, Cascinale detto dei frati.

Fig. 7. C. Brevesi e G. Nadali, « Scena infernale », a Tour, Cappella dei Penitenti Bianchi.

Fig. 8b. Taddeo Bartoli: « Madonna in trono », Genova, Museo di Palazzo Bianco.

Fig. 8a. Anonimo ligure-piemontese, « Ultima Cena », Albenga, Cimitero di S. Maria di Leca.

Fig. 9. Anonimo ligure-nizzardo, « Assunzione della Vergine e Santi » (part. di polittico), Boston, Gardner Museum.

Fig. 10. C. Braccesco, « Madonna in trono e santi », Montegrazie, Santuario

Fig. 11. C. Braccesco, « Madonna in trono », Genova, racc. privata.

Fig. 12. C. Braccesco, « Madonna in trono » (part. fig. 9), Montegrazie, Santuario.

Fig. 1. Maestro delle Grazie, « Abraam »,
Cappella della Vergine, Varallo, S. Maria delle Grazie.

Fig. 2. NICOLÒ DA VARALLO, « Abraam », Budapest,
Museo Nazionale.

Fig. 3. Maestro delle Grazie, « David »,
Cappella della Vergine, Varallo, S. Maria delle Grazie.

Fig. 4. Nicolò da Varallo, « David », Budapest,
Museo Nazionale.

Fig. 5. Maestro delle Grazie, « Isaia o Jacob »,
Cappella della Vergine, Varallo, S. Maria delle Grazie

Fig. 6. Nicolò da Varallo, « Isaac », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 7. Nicolò da Varallo, « Jacob », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 8. Maestro delle Grazie, « Saton e Ezechias »,
Cappella della Vergine, Varallo, S. Maria delle Grazie.

Fig. 9. Nicolò da Varallo, « Samuel », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 10. Nicolò da Varallo, « Profeta dell'Antico Testamento », (Iosaphat?), Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 11. Nicolò da Varallo, « Efzon », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 12. Nicolò da Varallo, « Roboam », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 13. Nicolò da Varallo, « Abias », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 14. Nicolò da Varallo, « Phares », Budapest, Museo Nazionale.

Fig. 1. Eleazaro Oldoni, « Natività », Coll. privata, Torino.

Fig. 2. LUDOVICO DE' DONATI, « Natività » (part. di Polittico. Parrocchiale, Moltrasio).

Fig. 1. Confraternita dello Spirito Santo in Gassino Torinese. Veduta dell'interno.

Fig. 2. Confraternita dello Spirito Santo in Gassino Torinese. Facciata e campanile.

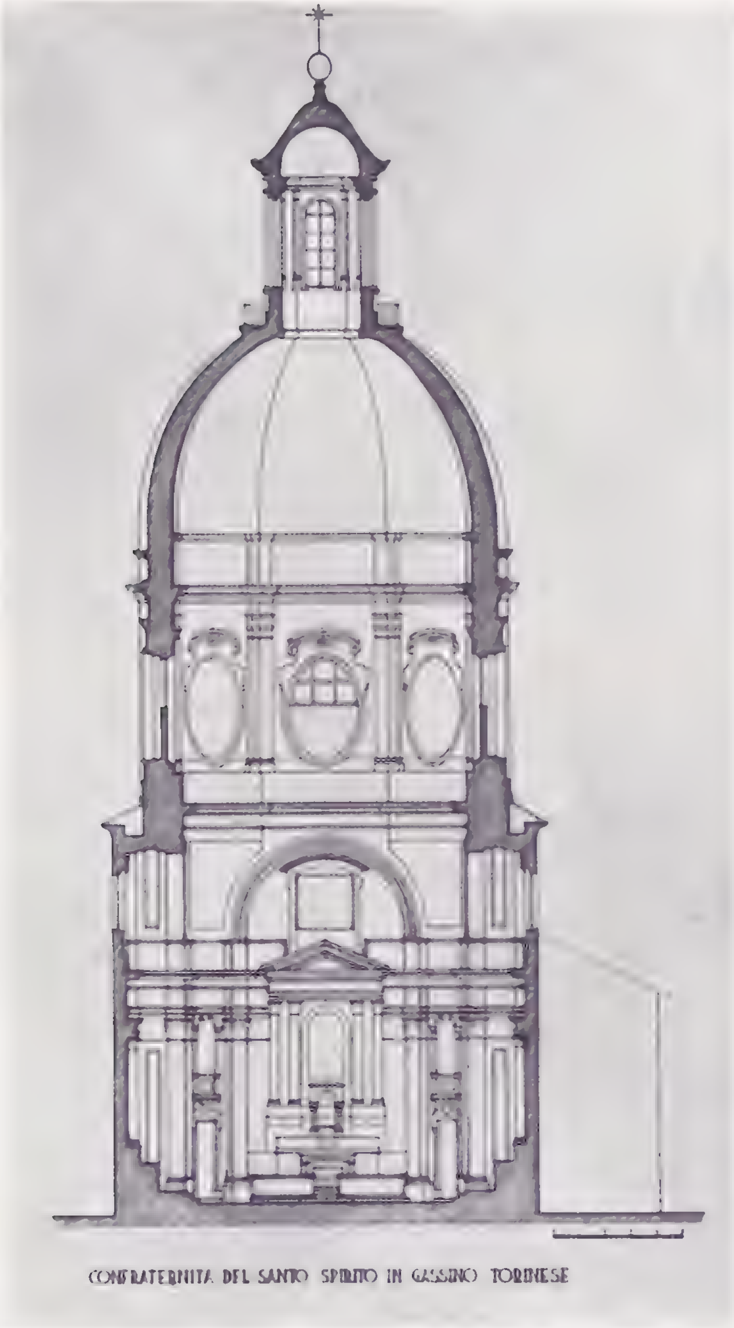


Fig. 3 Confraternita dello Spirito Santo in Gassino Torinese.
Sezione verticale trasversale.

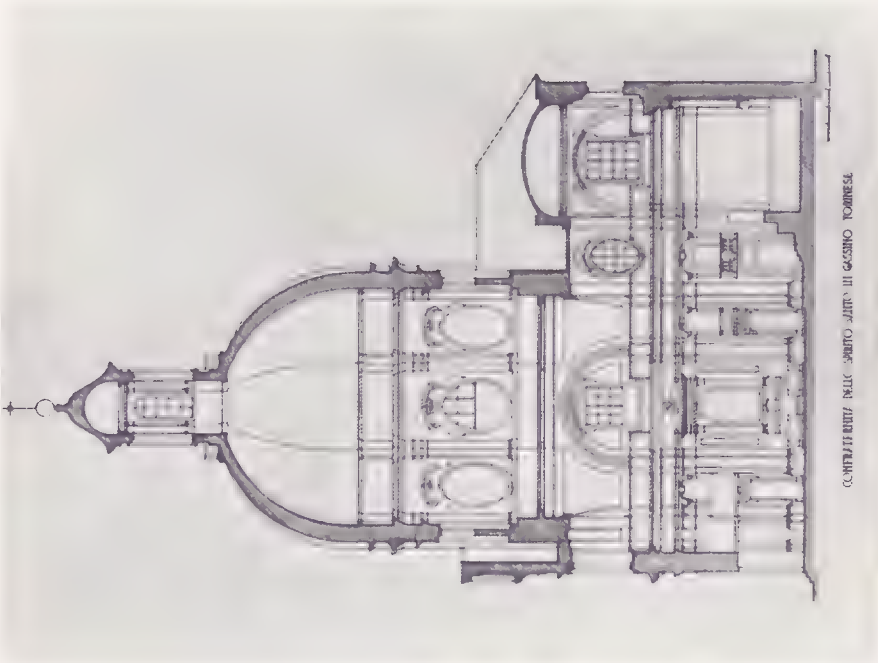


Fig. 4. Confraternita dello Spirito Santo in Gassino Torinese.
Sezione verticale secondo l'asse.

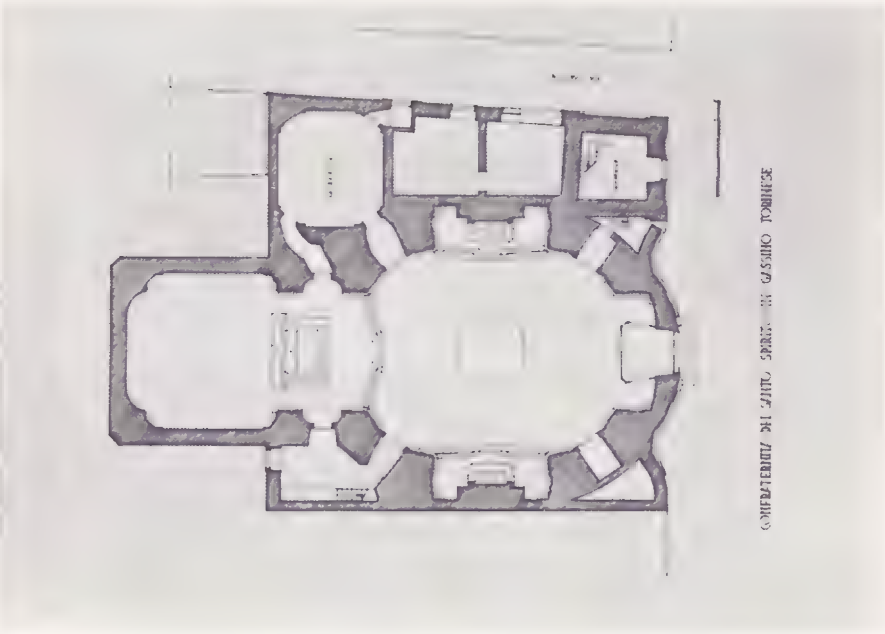


Fig. 5. Confraternita dello Spirito Santo in Gassino Torinese.
Pianta. Sezione orizzontale.

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 12 FEBBRAIO 1966

Nella sede sociale di Via Napione 2, presenti oltre ottanta soci, il Presidente Prof. Nino Carboneri apre la seduta alle ore 17,20.

Egli dà notizia di varie manifestazioni che sono in programma da parte della Società, come sedute scientifiche, comunicazioni di particolare rilievo e conferenze, tra cui preannuncia quella del Prof. Guido A. Mansuelli sull'archeologia padana.

Prende quindi la parola il Prof. Carlo Carducci, nostro Tesoriere e Soprintendente alle Antichità per il Piemonte, che prospetta lo sviluppo dell'attività sociale, particolarmente per ciò che riguarda il settore dell'archeologia, che avrà appunto il suo inizio con la conferenza del Prof. Mansuelli e suggerisce delle visite ai vari Musei Archeologici del Piemonte ad iniziare da quello particolarmente interessante di Gravellona Toce che si dovrebbe visitare unitamente a quello da poco riordinato di Pallanza. Egli inoltre annunzia che sono ormai al lavoro alcuni gruppi di studio; oltre a quello già altra volta ricordato per gli esami metallografici che sta ora svolgendo le sue indagini sui bronzi della romana Industria, se ne è costituito un altro per le iscrizioni rupestri e le rocce cuppelliformi, che sta già portando a buon punto il censimento di questi importantissimi resti archeologici nelle valli del Piemonte occidentale.

Riprende poi ancora brevemente la parola il Prof. Carboneri per prospettare ai soci l'eventualità di una riforma dello statuto del nostro ente, data l'inadeguatezza di una presidenza costituita da appena quattro membri, per un'istituzione che ha ormai superato i seicento soci ed esige una adeguata rappresentatività.

A questo punto, esaurita la parte amministrativa, il Presidente dà inizio alla seduta scientifica, costituita da tre ampie comunicazioni:

1) Dott. Ing. Guglielmo Lange, *Le Torri romane di Arnaz, Gressan, La Tour d'Héreres e Morgex in Valle d'Aosta.*

Agli applausi dei soci che hanno seguito con particolare interesse l'importante argomento trattato, fa seguito l'intervento del Prof. Carducci. Egli ricorda di aver già discusso a lungo con l'Ing. Lange a riguardo di queste torri valdostane, ed è anch'egli convinto che si tratti di costruzioni romane, ma afferma che vi è romanità e romanità, e che, secondo il suo parere, esse non dovrebbero risalire all'epoca dell'occupazione romana della Valle d'Aosta, ma ai primi scricchiolii della compagine imperiale, al momento cioè in cui a Roma sorgono le mura aureliane, data anche l'indiscutibile analogia con le terme graziane di Susa. Quindi esse devono risalire alla tarda età imperiale.

2) Dott.ssa Augusta Lange, *Incontri nel Canavese e a Lodi con Ajmone Duce, il Maestro del Castello della Manta, e con Martino Spanzotti.*

A questa ampia relazione segue un intervento della Dott.ssa Noemi Gabrielli, Soprintendente alle Gallerie per il Piemonte, che riconosce il notevole interesse delle notizie e delle conclusioni esposte e riconferma l'attribuzione degli affreschi della Manta a Jaquerio, a cui assegna pure quelli di S. Pietro di Pianezza. Anche per quanto riguarda l'assegnazione allo Spanzotti dell'affresco di Ivrea presentato dalla Dott.ssa Lange, la Gabrielli accetta pienamente l'attribuzione.

3) Dott.ssa Rosalba Tardito Amerio, *Alcune segnalazioni su ritrovamenti di pitture in Piemonte.*

Gli applausi dei presenti e brevi parole di ringraziamento del Presidente chiudono l'adunanza alle ore 19,40.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

CONFERENZA DEL PROF. GUIDO A. MANSUELLI SULL'ARCHEOLOGIA PADANA

La sera di mercoledì 2 marzo, alle ore 21,15, nel « Salone dei Duecento », gentilmente concesso dall'Unione Industriale di Torino, il chiarissimo Prof. Guido A. Mansuelli, ordinario di Archeologia presso l'Università di Pavia, presentato dal Prof. Carboneri, ha tenuto un'interessantissima conferenza sull'« Archeologia Padana ».

L'oratore ha illustrato ampiamente la presenza nella pianura padana di Liguri, Celti e Veneti, la penetrazione degli Etruschi e la successiva romanizzazione della regione, che tuttavia non ha del tutto cancellato le tracce delle precedenti civiltà, sia nel campo religioso che artistico. Egli ha fatto notare le evidenti differenze nelle espressioni artistiche tra le varie zone, dal Veneto fortemente ellenizzato, all'Emilia, alla Lombardia, al Piemonte.

La proiezione di un'abbondante scelta di reperti archeologici, particolarmente sculture, ha contribuito a rendere anche più interssante e convincente la trattazione.

Al termine della conferenza l'oratore è stato vivamente applaudito e complimentato dal numeroso pubblico, tra cui vi erano varie autorità torinesi e parecchi studiosi di archeologia piemontese.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 2 APRILE 1966

Alle ore 17,25 del sabato 2 aprile, nella sede sociale di Via Napione 2, alla presenza di 53 soci, il Prof. Carboneri, nostro Presidente, ha aperto l'adunanza.

Secondo l'ordine del giorno egli dà la parola al tesoriere Prof. Carducci che illustra il seguente conto consuntivo dell'anno 1965 ed il conto preventivo per il 1966.

ENTRATE

1 - Disponibilità al 1.1.65	L. 2.680.437	
2 - Contributi.	» 116.000	
3 - Quote sociali	» 2.334.520	
4 - Vendita pubblicazioni	» 737.530	
5 - Affitti	» 785.500	
6 - Gite sociali	» 228.100	
7 - Interessi bancari	» 26.140	
Totale delle Entrate	L. 6.908.227	L. 6.908.227

USCITE

A) *Spese per l'esercizio sociale.*

1 - Pubblicazioni	L. 1.566.741		
2 - Compenso al personale	» 455.000		
3 - Cancelleria	» 31.640		
4 - Lavori tipografici	» 6.800		
5 - Telefono	» 47.933		
6 - Riscaldamento	» 233.440		
7 - Energia elettrica	» 65.937		
8 - Corrispondenza	» 170.166		
9 - Spese tranviarie	» 4.050		
10 - Arredamento	» 413.285		
11 - Varie	» 226.740		
12 - Interessi passivi e spese bancarie	» 4.321		
		L. 3.226.053	

B) *Spese per i servizi di gestione stabile*

1 - Ammortamento mutuo	L. 875.966		
2 - Geom. Ingaramo: c/f.	» 350.000		
3 - Imposte	» 102.821		
4 - Assic. incendi	» 2.630		
5 - Portierato	» 325.000		
6 - Contr. prev. e mutualistici	» 163.323		
7 - Energia elettrica	» 9.794		
8 - Acqua	» 22.425		
9 - Spese riscaldamento	» 165.205		
10 - Varie (rip. cancello)	» 80.000		
		L. 2.097.164	
	Totale delle Uscite	L. 5.323.217	L. 5.323.217
		Disponibilità al 31.12.1965	L. 1.585.010

I Revisori dei Conti: *Rag. Giovanni Actis Caporale - Rag. Aldo Daverio*

Il Tesoriere: *Prof. Carlo Carducci*

ENTRATE PREVISTE

1 - Fondi a mani del Tesoriere al 1.1.1966			
— Contanti	L. 111.000		
— Presso Banche	» 1.474.010		
		L. 1.585.010	
2 - Contributi Enti vari		» 1.200.000	
3 - Quote Sociali		» 2.500.000	
4 - Vendita pubblicazioni (di cui L. 1.100.000 accertate)		» 2.300.000	
5 - Affitti (65/66)		» 1.140.000	
6 - Rimborso quote inquilini riscaldamento, acqua, luce e portierato (64/66)		» 970.000	
7 - Interessi bancari e di c/c postale		» 25.000	
	Totale entrate previste	L. 9.720.010	L. 9.720.010

USCITE PREVISTE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1 - Pubblicazioni:				
— Bollettino 1962-63	L. 886.860			
— Bollettino 1964 .	» 1.325.094			
— Bollettino 1965 .	» 1.822.035			
— Schede Vesme - II	» 2.500.000			
		L. 6.533.989		
2 - Fatture da pagare		» 505.021		
3 - Personale compensi vari . . .		» 500.000		
4 - Lavori tipografici e datt. . . .		» 50.000		
5 - Telefono, acqua e luce		» 120.000		
6 - Spese postali (invio Bollettino), tram e cancelleria		» 220.000		
7 - Riscaldamento sede		» 60.000		
8 - Varie		» 100.000		
9 - Interessi passivi e spese bancarie .		» 6.000		
			L. 8.095.010	

B) *Spese per gestione stabile*

1 - Spese riadattamento stabile (2ª rata fattura Ingaramo)		L. 350.000		
2 - Ammortamento mutuo		» 582.000		
3 - Imposte		» 105.000		
4 - Acqua e luce		» 40.000		
5 - Riscaldamento		» 40.000		
6 - Portierato:				
a) stipendi . . .	L. 325.000			
b) contributi . . .	» 160.000			
		» 485.000		
7 - Assicurazione stabile		» 23.000		
			L. 1.625.000	
		— *Totale uscite previste*	L. 9.720.010	L. 9.720.010

Il Rag. Daverio, revisore dei conti, anche a nome del suo collega, prende la parola per elogiare la precisione e la chiarezza dei bilanci. Posto quindi ai voti il conto consuntivo per alzata di mano, esso viene approvato all'unanimità.

Il Presidente passa quindi al secondo punto dell'ordine del giorno, proponendo l'accettazione dei seguenti nuovi soci:

Anselmetti Silvio
Bianco Riccardo
Cambursano Dott.ssa Gemma
Coisson Osvaldo
Fassio Gian Franco
Fumagalli cav. Remo
Jalla Ing. Ferruccio
Orsi Marco Aldo
Peyrani Giuseppe
Pignone Anna Maria
Psacaropulo Dott. Prof. Giorgio
Roggero Roberto
Serrione Carla
Santacroce Alberto
Scarzella Ing. Paolo
Sesia Dott. Arch. Dario
Biblioteca Civica « M. Farinone Centa », Varallo

Posta ai voti la loro ammissione, l'assemblea approva anche questa volta all'unanimità.

Il Prof. Carboneri comunica poi che il Bollettino 1965 è ormai in stampa e sarà pronto per l'inizio dell'estate, così pure il secondo volume delle *Schede Vesme*, dopo ripetute correzioni, sarà posto in distribuzione quasi contemporaneamente al Bollettino.

Il Presidente comunica inoltre che in una prossima seduta sarà consegnata nella nostra sede la medaglia d'argento per i Benemeriti della Scuola, Cultura ed Arte, conferita dal Ministero della Pubblica Istruzione al nostro socio Ing. Celeste Rinaldi per le sue benemerenze nel campo dell'Egittologia.

Il Tesoriere Prof. Carducci riprende il discorso già iniziato altre volte per concretare le visite di studio a varie sezioni del Museo d'Antichità che chiama « visite davanti alle vetrine ». Egli illustrerà la romanità del Piemonte ed i suoi collaboratori le raccolte delle ceramiche.

Su proposta dei soci si stabilisce che queste visite si effettueranno di sabato alle ore 17.

A questo punto il Presidente passa a trattare dell'importante argomento della revisione dello statuto e del regolamento della società con queste parole:

Statuto e Regolamento della Società.

« Sono stato sollecitato da più parti, e accolgo di buon grado l'invito, per porre sul tappeto una questione complessa che esige riflessione e tempo, ma che ora appena accenno: il problema cioè dello statuto e del regolamento sociale.

« Sono consapevole — io per primo — della delicatezza della questione. Toccare lo statuto significa porre in crisi una Società che attinge gran parte delle sue forze e del suo prestigio da una gloriosa tradizione.

« Ma non è difficile rendersi conto della inadeguatezza delle strutture portanti, per una Società che si è venuta radicalmente trasformando. Un tempo la Società di Archeologia era una famiglia, una piccola famiglia.

« Oggi è un'associazione di 600 soci, di formazione, attività, interessi e residenza diversi.

« Non diciamo, con questo, che non sia o non possa essere ancora una famiglia: ci auguriamo e facciamo ogni sforzo perchè lo sia. Ne sono prova la cordialità e e la comprensione di cui, chi la presiede, è fatto segno. Ma esige ormai un'articolazione ed una capillarità più vigili ed attive per soddisfare le esigenze che diversi gruppi di Soci possono avere: occorre d'altra parte dare incremento ad un'istituzione che può e deve coordinarsi ad istituzioni similari e con esse collaborare. Tutto ciò evidentemente non è escluso dallo statuto, ma non ne è favorito.

« Ora lo statuto, estremamente conciso e frammentario, è supplito parzialmente dal regolamento, con una inevitabile commistione tra disposizioni di diversa origine ed aventi oggetti identici ed affini.

« Segnalo le principali carenze che si sono riscontrate:

« 1) la mancanza di un Consiglio vero e proprio, rappresentativo. Sono quattro cariche direi, sperdute, nonostante lo spirito di collaborazione che ci anima reciprocamente. La difficoltà quindi di intensificare e di articolare l'attività, dovendosi richiedere di volta in volta la collaborazione di soci non completamente informati e, in fondo, non responsabili. L'inconveniente, allo scadere delle cariche sociali, di doverle assegnare a elementi non ancora sperimentati in un'attività di consiglio a lato dei maggiori responsabili.

« 2) la mancanza di un vero coordinamento regionale e quindi di una preziosa collaborazione con società affini, periferiche, di cui abbiamo sollecitato fin dall'inizio del triennio, una auspicata collaborazione. Si tratterebbe di rendere possibile, attraverso un consiglio adeguatamente ampio, la partecipazione di enti e persone, di Torino e del Piemonte, instaurando, nel rispetto delle competenze e dell'autonomia dei singoli, una vantaggiosa opera comune.

« Ogni volta che si è resa opportuna la costituzione di una Commissione, oltre la Commissione redazionale delle pubblicazioni, ci si è trovati di fronte alla difficoltà di dover in certo senso cominciare da capo.

« Non così se il Consiglio scegliesse nel suo seno le persone più adatte per dirigere un'attività settoriale e specifica ».

I soci dimostrano chiaramente di approvare l'iniziativa ed il Prof. Carboneri propone i nomi di tre valenti giuristi, nostri soci, ai quali la presidenza darebbe l'incarico di studiare il problema; essi sono: l'Avv. Prof. Luigi Bauduin, l'Avv. Prof. Mario Comba ed il Prof. Giorgio Lombardi.

L'assemblea approva la scelta, a sua volta il Presidente ringrazia e conferma l'incarico ai tre giuristi.

Segue la seduta scientifica con le tre comunicazioni:

1) Dott. Andrea Pautasso, *La monetazione pre-romana dei popoli padani.*
2) Sig. Augusto Doro, *Una testa scolpita di tipo celtico a Dulzago (Novara).*
3) Dott.ssa Augusta Lange, *Maestro Domenico della Marca d'Ancona - Pittore nel Canavese (sec. XV).*

Gli applausi dell'assemblea per ogni comunicazione dimostrano l'interesse vivissimo con cui esse sono state seguite.

L'adunanza ha termine alle ore 19,35.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA ALLA MOSTRA DEI DIPINTI, DOCUMENTI E CIMELI DI MASSIMO D'AZEGLIO

Lunedì 2 maggio, alle ore 17,45, circa un centinaio di soci e loro familiari hanno preso parte alla visita della Mostra organizzata presso la Galleria Civica di Arte Moderna in occasione del centenario della morte del pittore.

Il Dott. Luigi Mallè, nuovo direttore dei Musei Civici, ha guidato con la solita competenza ed efficacia, illustrando con molta acutezza i numerosi dipinti, gli schizzi ed i disegni.

Il Dott. Luciano Tamburini, vice direttore della Biblioteca Civica, ha poi intrattenuto i soci sulla parte letteraria e politica dell'attività del d'Azeglio illustrandola molto brillantemente e suscitando vivo interesse negli intervenuti che alla fine hanno vivamente applaudito i due oratori.

VISITE « DAVANTI ALLE VETRINE » AL MUSEO D'ANTICHITÀ

Nei giorni 7 e 14 maggio si sono tenute presso il Museo d'Antichità le due annunziate visite di studio a particolari sezioni del Museo stesso, visite che hanno ottenuto pieno successo per partecipazione ed interesse dimostrato dai soci e per l'efficacia delle spiegazioni da parte degli illustratori.

Sabato 7 maggio alle ore 18, lo stesso Prof. Carducci, Soprintendente alle Antichità e direttore del Museo, ha brillantemente illustrato le evoluzioni culturali del Piemonte antico, servendosi particolarmente del numeroso ed importantissimo materiale esposto nella prima sezione del Museo. Oltre cinquanta furono i soci intervenuti.

Sabato 14 pure alle ore 18 la Dott.ssa Silvana Finocchi, ispettrice della Soprintendenza alle Antichità, ha trattato con molta chiarezza l'argomento della ceramica greca ed italiota, illustrando la ricca e varia collezione di vasi di cui è dotato il Museo torinese. I quaranta soci intervenuti alla fine della visita si sono vivamente complimentati con l'oratrice.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 21 MAGGIO 1966

Sabato 21 maggio, alle ore 17,15, alla presenza di oltre un centinaio di soci, il Presidente Prof. Carboneri apre la seduta dando lettura delle adesioni pervenute per la manifestazione di consegna della medaglia d'argento di Benemeriti della Scuola, Cultura ed Arte, conferita dal Ministero della Pubblica Istruzione al socio Ing. Celeste Rinaldi ed al Dott. Vito Maragioglio.

Prende quindi la parola il Prof. Silvio Curto, nostro socio e direttore del Museo Egizio di Torino:

« Signore e Signori, mi presento a voi in una particolare veste ufficiale, quella di rappresentante il Ministro della P. I. In essa, ringrazio prima di tutto il Presidente e il Consiglio Direttivo della Società Piemontese d'Archeologia, per avere dato accoglimento a una cerimonia che in parte, è vero, appartiene alla Società stessa, poichè i protagonisti dell'una fanno parte della seconda; in parte però esce dall'ambito più usuale delle attività svolte in questa sala, e s'inserisce in altre due cerchie d'interessi culturali. L'una cerchia, si è quella degli Ingegneri e Architetti della Città di Torino, che hanno voluto onorarci oggi numerosi con la loro presenza; l'altra cerchia ha come perno, il nostro Museo Egizio.

« Felicissimo evento, questo inserirsi e compenetrarsi d'interessi, poichè riflette vorrei dire esattamente un corso di avvenimenti che appunto oggi qui si puntualizza — ma non si conclude — come dirò fra poco. E poichè tale corso di eventi è ragione della nostra cerimonia, consentitemi di ripercorrerlo brevemente.

« Anno 1961: l'UNESCO ha intrapreso la prima grande impresa della sua nobile storia, il salvamento archeologico della Nubia egiziana, che la nuova diga di Assuan, la Sadd el-Aali e il bacino idrico relativo stanno per cancellare dalla carta geografica. Tutti gli istituti scientifici competenti nel campo sono chiamati a raccolta. Un appello è rivolto anche al Museo Egizio di Torino, con particolare riferimento alla sua gloriosa tradizione; la Soprintendenza dell'Istituto si trova in una situazione estremamente critica: mancano i mezzi e mancano gli uomini onde organizzare una spedizione archeologica; d'altra parte, declinare un invito del genere non è possibile senza grave scapito del prestigio non soltanto nostro ma della stessa Italia.

« I mezzi, grazie alla sensibilità e allo spirito generoso di Torino e del suo Municipio, si trovano; più grave problema è quello degli uomini, poichè l'unico archeologo disponibile alla stessa Soprintendenza è chi vi parla.

« Anche a tale carenza sovvengono due privati, studiosi valenti e appassionati dell'Egitto antico, « amici » del Museo Egizio, già distinti per attività archeologica condotta con propri mezzi nella Valle del Nilo, l'arch. Celeste Rinaldi e il dott. Vito Maragioglio.

« Con loro, e mercè la loro collaborazione prestata del tutto gratuitamente e senza nemmeno trarne quel titolo di prestigio sempre giovevole a chi partecipante di Università o Accademia o Direzione di Museo, si conducono nel 1961, 1962 e 1964 tre campagne esplorative.

« Durissime tutte, e in ispecie la prima.

« La stagione prescelta è infatti tutte tre le volte l'agosto-settembre, quando il Nilo in magra lascia scoperti i lidi più bassi, là dove più sono da attendersi vestigia archeologiche. Questo significa operare con temperature sui 50°, in regione dove il verde cessa a 50 m. dal fiume; il resto è deserto e roccia nuda che riverbera. D'altra parte, per raggiungere la concessione di scavo e alloggiare, è necessario un battello. I pochi natanti un po' comodi disponibili a sud della diga, sono tutti impegnati da grosse spedizioni straniere (grosse anche per i noli astronomici che possono pagare). Noi dobbiamo accontentarci di una navicella di 12 metri, con quattro cuccette (la quarta è occupata dall'ispettore alle antichità egiziano che ci accompagna); servizi igienici pressocchè inesistenti, niente frigorifero; per bere, acqua minerale tiepida; per mangiare, scatolati e qualche pesce pescato dal motorista del battello, che riesce miracolosamente a tener in vita una macchina ansimante e sputacchiante.

« Aspri furono anche i compiti a noi assegnati.

« La prima volta, si dovette esplorare una zona situata 28 km. a Sud di Assuan, cosiddetta di Dehmit, lunga 30 km. e larga 1 su ciascuna riva. In marce estenuanti venne percorsa tutta, arata per meglio dire, metro per metro. Era descritta come quasi nuda di vestigia archeologiche: l'occhio acutissimo degli amici del Museo qui presenti, vi trovò tombe dell'epoca faraonica, devastate dal Nilo che ogni anno le invadeva, ma serbate nelle strutture architettoniche, un numero cospicuo di incisioni rupestri preistoriche, altre vestigia, insomma abbastanza materiale da compilare una relazione definitiva dell'esplorazione, di 250 pagine, con una quarantina di fotografie e disegni, che si va pubblicando.

« La seconda campagna comportò il rilevamento della città murata di Kalabsha, la romana Talmis, situata ben oltre il tropico, 50 km. a Sud di Assuan. Qui alle marce si sostituirono le soste sotto il sole, dalle 8 alle 2 del pomeriggio onde seguire gli sterri, e non meno pesanti vorrei dire, le discussioni circa non pochi e gravi quesiti che il rilevamento stesso veniva man mano proponendo. A Dio piacendo riuscimmo a risolverli, e chi desideri può seguire la lunga storia di quella città, fiorente e famosa nell'epoca di Augusto, e poi nel VII sec. nella Relazione definitiva che già abbiamo pubblicato dello scavo, presso l'Istituto per l'Oriente dell'Università di Roma.

« Questa campagna comportò anche due episodi che, per ragioni diverse, ricorderemo sempre: il crollo improvviso di un'ala di muro, che per un miracolo non costò la vita a uno dei collaboratori del Museo. L'altro episodio più lieto: nella precedente campagna di Dehmit, il medesimo collaboratore (io non lo nomino perchè ciò ripugnerebbe alla sua modestia) aveva individuato all'imbocco di un uadi, circa a 500 m. dal Nilo, una scaglia di roccia distaccatasi dalla montagna, recante un'iscrizione preistorica con figure umane, soggetto rarissimo. Attraversando nuovamente la zona col battello, decidemmo di prenderla su, e poichè si era in quel momento senza operai, la appendemmo con funi a una stanga, ce la caricammo sulle spalle, e la trasportammo fino alla nave. Fu la sudata più memorabile della nostra vita, e la Direzione del Service des Antiquités de l'Egypte ne comprese tanto bene il valore, che quel pezzo unico ci concesse di portare a Torino, insieme con alcuni elementi architettonici di Talmis.

« Finalmente la terza campagna toccò la regione di ed-Derr, 160 km. a Sud di Assuan. Qui ancora marce, rilevamenti, e la scoperta di sepolture cristiane, di un Paulos e un Antonios, documento di quel cristianesimo che nei gloriosi regni nubiani di No-

bazia, Macuria e Alodia, resistette all'espansione islamica fino al 1400, sì che ancora la memoria ne venne serbata dall'Ariosto, là dove segue il volo di Astolfo.

« Questa, è stata l'opera svolta dall'arch. Rinaldi e dal Dr. Maragioglio in diretta collaborazione con la Soprintendenza Egittologica e con l'UNESCO — opera non terminata — chè la RAU ha voluto riconoscere il valore delle nostre campagne, assegnando a Torino una cappella rupestre situata presso Derr, a Ellesiia, del 1500 a. C., che è il più antico tempio faraonico della regione, e altresì affidandoci per esplorazione la zona della piramide di Hawara nel Faiium.

« Di tale opera, ho ricordato il sacrificio e i pericoli durati, i compiti svolti; mi sarebbe però difficile sottolinearne abbastanza l'abilità estrema. Chi archeologo fra i presenti, comprenderà tuttavia quale delizia sia stata seguire il lavoro dei nominati: non di rado, poche vestigia quasi inavvertibili al profano, vedere fissate sulla carta, collegate con linee, e quelle linee aiutare a scoprire altri indizi, sino a che nel lavoro a tavolino l'edificio antico si scorgeva quasi rinascere intatto.

« Il contributo recato all'egittologia dall'Arch. Rinaldi e dal Dr. Maragioglio non è stato però tutto qui. Per loro conto, e a loro spese, essi fra il 1955 e il '65, hanno effettuato un rilevamento completo e preciso delle piramidi e degli edifici annessi dell'A. e M.R., che ancora a loro spese vanno pubblicando in una serie progettata di 14 tomi in due volumi, uno di testo, redatto in italiano e inglese, e uno di tavole. Di questa opera, che è più loro, gli Autori vi parleranno direttamente. Io mi limito a sottolinearne la importanza enorme: le piramidi, erano note sinora solanto per descrizioni parziali e spesso inesatte; su questi dati così incerti, vennero fondate in seguito altre piramidi libresche, di studi e induzioni, tutte malcerte, molte fantasistiche, spesso addirittura folli quando l'autore per disgrazia era un seguace della mistica dei numeri, o delle dottrine misteriosofiche allacciate all'antico Egitto.

« D'ora in poi, si potrà invece lavorare sul sodo, e se ricordo come le fonti storiche relative all'A. e al M.R. non siano molto abbondanti, ognuno comprenderà per sè quale frutto darà una esatta conoscenza dell'architettura di quelle epoche, per il semplice fatto che l'edificio rappresenta sempre la somma della civilizzazione che l'ha creato, della sua visione artistica, delle capacità tecniche, delle conoscenze matematiche e astronomiche, delle stesse condizioni sociali per il lavoro che la costruzione comporta; nel nostro caso, la evoluzione delle strutture potrà accertare altresì talune successioni di re ancora incerte.

« Tutto questo, è stato ragione a che il Ministro della Pubblica Istruzione mi conferisse il compito onorevolissimo che qui mi accingo ad assolvere: consegnare il diploma e la medaglia d'argento di benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte ai nostri due collaboratori.

« Ad essi, prima di procedere all'atto, vorrei esprimere un ringraziamento fervido, per il Ministro stesso, per la Direzione Generale alle Antichità e Belle Arti e la Soprintendenza Egittologia che rappresento, per la Città di Torino altresì di questo ho avuto mandato personale dal Sindaco con plauso e anche, consentitemi, per me personalmente.

« Il ringraziamento ha una sua ragione specifica in quel sovrapporsi di tre cerchie diverse d'interessi alle quali accennai nel principio del mio discorso. L'Egittologia italiana è sempre stata infatti monopolio di funzionari di Musei, di docenti Universitari, insomma di personalità ufficiali dell'archeologia. In questi anni, è stata aperta alla collaborazione di esperti e di specialisti provenienti da altri campi, con altra formazione scientifica; speriamo che il fenomeno si estenda, poichè esso non potrà che riuscire di enorme vantaggio per il progresso della disciplina. La puntualizzazione di tale fenomeno proprio nella sede della Società Piemontese d'Archeologia, che da anni realizza un'al-

trettale collaborazione nel campo della storia dell'arte più recente, ci rende fiduciosi della fondatezza di tale speranza e augurio.

« Leggo la motivazione dell'onorificenza contenuta nella lettera ministeriale trasmessami:

« Con Decr. Presidenziale 2 giugno 1965 sono stati conferiti la medaglia d'argento e il diploma di benemerenza della scuola, della cultura e dell'arte all'Arch. Celeste Rinaldi ed al Dr. Vito Maragioglio con la seguente motivazione:

« " Per l'appassionata e disinteressata collaborazione scientifica e tecnica prestata nel campo delle ricerche archeologiche in Italia e in Egitto " ».

Tra gli applausi dell'assemblea il Prof. Curto consegna quindi le medaglie ed i diplomi all'Ing. Rinaldi ed al Dott. Maragioglio.

Segue la seduta scientifica con le seguenti quattro comunicazioni:

1) Ing. Celeste Rinaldi, *Considerazioni di alcuni elementi delle due maggiori piramidi di Ghisa.*

2) Dott. Vito Maragioglio, *La leggenda della schiavitù del popolo egiziano al tempo delle piramidi.*

3) Dott.ssa Augusta Lange, *I conti della castellania di Fénis e le vicende della famiglia di Challant per la datazione del castello e degli affreschi.*

4) Prof. Nino Carboneri, *La parrocchiale di Pobietto (Morano Po) e la chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato: due episodi della reciproca penetrazione lombarda e piemontese durante il periodo barocco.*

Tre interventi di soci che si rivolgono al Dott. Maragioglio su problemi di egittologia e le esaurienti risposte dell'oratore provano il vivo interesse dell'assemblea per le dotte comunicazioni.

L'adunanza si conchiude alle ore 19,40.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA ALL'ABBAZIA DI S. NAZARO SESIA ED ALL'ABBAZIA DI LUCEDIO

Sabato 28 maggio 1966 con due torpedoni e varie automobili i nostri soci si sono recati a S. Nazaro Sesia, nella pianura vercellese, ove, con la guida dell'Arch. Prof. Umberto Chierici, Soprintendente ai Monumenti per il Piemonte, hanno visitato l'interessantissimo e poco noto complesso monumentale dell'abbazia risalente ai secoli XII-XV, che per interessamento della Soprintendenza ai Monumenti va riacquistando la sua antica struttura, ed hanno particolarmente ammirato il singolarissimo nartece romanico ed il grande chiostro ornato da preziosi affreschi quattrocenteschi.

Seconda tappa è stata la storica abbazia di Lucedio. Ivi il Prof. Carboneri ha illustrato l'elegante architettura barocca della chiesa e i resti del convento romanico con la bellissima sala capitolare. Si è successivamente visitata la parte trasformata nel secolo XVIII in palazzo abbaziale dal Cardinal Amedeo Delle Lanze, ove gli attuali proprietari Conti Salvadori di Wiesenhoff hanno accolto con squisita cortesia i partecipanti alla visita, offrendo pure un signorile rinfresco.

VISITA A MONUMENTI DELLA VALLE D'AOSTA ALLA SCOPERTA DEL PITTORE GIACOMO D'IVREA

Il giorno 2 giugno quarantasei soci hanno preso parte al riuscitissimo itinerario valdostano guidato dalla Dott.ssa Augusta Lange e dall'Ing. Guglielmo Lange.

Il primo monumento visitato è stato la cappella di S. Rocco a Pont Saint Martin, ornata all'esterno da pitture quattrocentesche di Giacomo d'Ivrea. Si è passati successivamente ad Arnaz, dove l'Ing. Lange ha illustrato la ben nota chiesa parrocchiale e la torre del castello che egli ha dimostrato essere opera romana.

Ultime tappe del mattino sono state la graziosa chiesetta di Marseiller (Verraies) in un incantevole paesaggio, con all'interno vivaci affreschi di Giacomo d'Ivrea da poco tornati alla luce, e la vicina casa-forte dei Saluard, pure dipinta da Giacomo d'Ivrea.

Dopo la colazione offerta dall'Ente del Turismo e dalla Regione Autonoma della Valle d'Aosta a Fénis, la comitiva ha visitato il sempre affascinante castello, soffermandosi particolarmente nell'ammirare gli affreschi jaqueriani.

Prima del ritorno ci si è ancora recati, oltre Aosta, alla pittoresca chiesa della Maddalena a Gressan, anch'essa con affreschi di Giacomo d'Ivrea.

Il rientro a Torino è avvenuto verso le ore 20.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 23 GIUGNO 1966

Alla sera del 23 giugno 1966, alle ore 21,20, presenti una cinquantina di soci, nella sede di Via Napione 2, il Presidente Prof. Carboneri apre l'adunanza.

Egli inizia col proporre l'accettazione a nuovi soci dei Signori:

Bruno Mario	Olivero Rag. Andrea
Canonico Teresa	Orlando Giuseppe
Corbella Giovanna	Perucca Mario
Facchinelli Vittorio	Quadro Germana
Gentile Dott. Guido	Salomone Mario
Marita Tagliapietra Rosi	Vigliano Arch. Prof. Giampiero

A.S.A.S. (Arte, Storia, Archeologia Saluzzese)

Posta ai voti la loro ammissione l'assemblea approva unanime.

Il Presidente così prosegue:

« Questa crescente adesione di persone ed enti che hanno chiesto di far parte della nostra Società, ci incoraggia e ci conforta, ma pone anche nuovi problemi ad un sodalizio che non è più costituito da un gruppo ristretto di consoci, ma che esige ormai una nuova impostazione organizzativa, a partire da un rafforzamento e da un ampliamento del Consiglio di Presidenza da adeguare alle nuove realtà e alle nuove esigenze.

« La Commissione nominata dall'assemblea è al lavoro per redigere un nuovo schema di statuto che sarà proposto all'esame dei soci in un prossimo futuro.

« Passando alla seduta scientifica, ho il piacere di procedere ad una duplice presentazione: II volume delle *Schede Vesme* e Bollettino 1965.

« Nel primo caso si tratta di presentare e consegnare. Anzi, in deroga a quanto scritto sulla circolare di invito il volume sarà posto in vendita stasera stessa ai soci che desiderano acquistarlo.

« Ed ecco il Bollettino: questa è una presentazione senza consegna. La consegna avverrà in luglio. Dopo il 20 luglio potrà essere ritirato presso la sede. Diciassette tra articoli e segnalazioni; Rassegna bibliografica per il 1965; Atti amministrativi.

« Entro il 1966 uscirà il Bollettino 1966: sono 140 pagine già composte, altre si vanno aggiungendo.

« Il terzo ed ultimo volume delle *Schede Vesme* è già in cantiere. Dopo un'ulteriore revisione sugli originali si passerà alla composizione.

« Vogliamo sperare, che, coll'incoraggiamento e la benevolenza dei signori soci, la nostra modesta fatica possa raggiungere qualche frutto e qualche risultato positivo. È l'augurio di tutti noi, ed è l'impegno di chi ha l'onore di parlarvi e di presiedere la nostra Società ».

Si passa quindi alla seduta scientifica, con quattro comunicazioni di notevole interesse:

1) Prof. Dario Fogliato, *Il tipo del cavaliere galoppante nell'arte romana del Piemonte, dall'Arco di Susa ai Baltei di Aosta e Industria.*

2) Prof. Luciano Manino, *Miniature classicheggianti nel « Teodoreto » greco della Biblioteca Nazionale di Torino.*

3) Prof. Carlo Caramellino, *La chiesa di S. Pietro a Brusasco.*

4) Ing. Bartolomeo Gallo, *Un costruttore di chiese: Giovanni Battista Schellino.*

Sulla comunicazione del Prof. Caramellino interviene l'Ing. Brayda che ricorda come già da più di dieci anni sia stato eseguito tutto il rilievo della chiesa di Brusasco, rilievo che è conservato con tutte le schede relative presso la Soprintendenza ai Monumenti. Egli conferma che l'affiorare delle fondamenta della parte absidale è dovuto alla continua escavazione di nuovi tumuli. S'associa quindi nel far voti che presto questa chiesa possa ottenere i restauri di cui abbisogna.

Gli applausi dell'assemblea alla fine di ogni comunicazione hanno sempre dimostrato l'interesse ed il compiacimento per il valore e l'importanza della trattazione dei vari argomenti.

Alle ore 11,15 con le parole di saluto del Presidente e l'augurio di buone vacanze estive si è chiusa l'adunanza.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA ALLA MOSTRA DELL'ARCHITETTO ED INCISORE GIOVENALE BOETTO ED AL CASTELLO DEI PRINCIPI D'ACAJA IN FOSSANO

Sabato 15 ottobre si è effettuata la preannunziata visita a Fossano con una cinquantina di partecipanti. L'arch. Lambrocco della Soprintendenza ai Monumenti ha accuratamente illustrato i restauri del castello degli Acaja (secoli XIV-XV) che torna ora a rivelare il suo notevole pregio architettonico.

È quindi seguita la visita alla Mostra del celebre incisore ed architetto del secolo XVII Giovenale Boetto, allestita nelle sale del castello stesso, comprendente grandi riproduzioni fotografiche e rilievi delle sue opere architettoniche ed una ricca serie delle sue famose incisioni.

VISITA AL RINNOVATO MUSEO CIVICO DI CASALE MONFERRATO

Nel pomeriggio di sabato 19 novembre oltre sessanta soci, ai quali si è unito con nostro vivo piacere il reggente la Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte Prof. Franco Mazzini, si sono recati a Casale per visitare il Museo Civico da poco riordinato. Ha guidato con la sua indiscussa competenza la Dott.ssa Noemi Gabrielli che da poco ha riordinato completamente e notevolmente arricchito di pregevoli opere d'arte il Museo stesso, sistemato in modo degnissimo nel palazzo Gozzani di Treville, insigne monumento degli architetti Scapitta.

Molta ammirazione hanno destato, oltre ai gessi del Bistolfi, le sculture lignee quattrocentesche, le collezioni orientali e particolarmente le recentissime acquisizioni del Museo, come il prezioso « Stendardo della Misericordia » ed il notevolissimo « Autoritratto » di Nicola Musso.

Successivamente si è passati a visitare il palazzo Gozzani di S. Giorgio, ora sede del Municipio, notevole per l'architettura del di Robilant e per i sontuosi appartamenti.

Ultima breve sosta è stata la chiesa di S. Paolo del tardo Cinquecento.

Il ritorno a Torino è avvenuto alle ore 19,15.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 17 DICEMBRE 1966

Alle ore 17,45 nella nostra sede sociale di Via Napione, alla presenza di oltre settanta soci, il presidente Prof. Carboneri apre la seduta.

Per prima cosa egli presenta all'assemblea le bozze del Bollettino sociale del 1966 pronte per la stampa, dicendosi lieto di poterlo mostrare nell'imminenza delle feste natalizie puntualmente allo scadere dell'anno. Illustrando brevemente i numerosi e notevoli studi in esso contenuti egli rivolge un vivo ringraziamento a quanti hanno collaborato alla sua realizzazione, dagli autori alla commissione per le pubblicazioni.

Il Prof. Carboneri accenna però anche al fatto che come ogni medaglia ha il suo rovescio, così anche la pubblicazione del Bollettino è un onere non indifferente per le esigue finanze sociali, dato il notevole costo di pubblicazione. Egli ricorda pure le sempre crescenti spese generali della Società e della sede. A queste devono aggiungersi poi purtroppo le impreviste, come ora quelle indilazionabili e molto gravose per riparare il tetto che abbisogna di una totale revisione per evitare maggiori danni a causa delle infiltrazioni d'acqua e del pericolo di caduta di lastre di pietra dalle mansarde.

Dopo questi accenni il Presidente dà lettura di un breve scritto del Prof. Carducci che, chiamato a Roma per motivi di ufficio si scusa per non poter prender parte alla seduta e svolgere la sua comunicazione su *Ritrovamenti vecchi e nuovi nell'area dell'antica Eporedia*, che è rinviato alla prossima adunanza.

Il Prof. Carboneri dà quindi la parola alla Dott.ssa Noemi Gabrielli che illustra il seguente argomento: *Ritrovamenti di affreschi in Piemonte.*

Seguono la comunicazione del Prof. Casimiro Debiaggi: *Scoperte quattrocentesche nella chiesa parrocchiale di Doccio in Valsesia* e della Prof.ssa Vittoria Moccagatta: *Giovanni Claret e i lavori della seconda metà del Seicento alla Certosa di Pesio.*

Ai vivi applausi dei presenti fa eco il presidente che ringrazia gli oratori e porge a tutti i soci i più vivi auguri per le imminenti feste natalizie.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
D'Andrade On. Ruy, Lisbona, Rue Julie D'Andrade 7.
De Benedetti Gr. Uff. Giulio, Torino, Direttore « La Stampa ».
Ricaldone Prof. Dott. Paolo, Torino, Corso M. D'Azeglio 10.
Rolandi Ing. Giorgio, Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Unione Industriale, Torino, Via Fanti 17.

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, Torino, Strada S. Vito 65.
Bonino Comm. Avv. Attilio, Cavallermaggiore, Via Roma 73.
Del Carretto di Torre Bormida e di Bergolo March. Col. Carlo, Torino, Via Consolata 1.
Fontana Ing. Vincenzo, Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.
Gallo Ing. Bartolomeo, Torino, Via Bernardino Galliari 31.
Lombardi Avv. Luigi, Torino, Corso Siccardi 11.
Lovera di Castiglione Conte Carlo, Roma, Via Tevere 16.
Quaglia Gr. Uff. Avv. Orazio, Torino, Corso Re Umberto 77.
Richelmy Dr. Vincenzo, Torino, Via S. Francesco da Paola 21.
Rigotti Ing. Arch. Giorgio, Torino, Corso Matteotti 29.

SOCI EFFETTIVI

Actis Caporale Rag. Giovanni, Torino, Via Ottavio Revel 15.
Ajmone Marsan Umberta, Moncalieri, Str. Castelvecchio 28.
Ajmone Marsan Giorgio, Moncalieri, Str. Castelvecchio 28.
Alberione Antonelli d'Oulx Isabella, Alessandria, Via Pontida 8.
Albesiano Prof. Maria Luisa, Torino, Corso Palestro 4.
Allario Caresana Avv. Giorgio, Vercelli, Via G. Ferraris 20.
Allioni di Brondello Conte Umberto, Roma, Via Archimede 111.
Allocco Franco, Chieri, Via Bastioni della Mina 3/A.
Amerio Tardito Dr.ssa Rosalba, Torino, Strada Villa Agliè 22.
Amministrazione Regionale di Aosta.
Andreis Jolanda, Roma, Via Lucania 13.
Andreoni Dr. Ing. Carlo, Torino, Corso Einaudi 30.
Andreoni Dr.ssa Maria Antonietta, Torino, Corso Einaudi 30.
Anglesio Prof. Enrico, Torino, Largo Re Umberto 102.
Anselmetti Silvio, Varallo, Via Umberto 23.
Antonielli d'Oulx Dr. Carlo, Torino, Via Baretti 45.
Archivio di Stato, Torino, Piazza Castello 205.
Arcozzi Masino Mons. Prof. Vincenzo, Corso G. Ferraris 105.

Arduino Prof. Nicola, Torino, Via Lessona 11.
Arese Dott. Felice, Torino, Via S. Giulia 67.
Arese Dott. Giovanni, Torino, Via Principe Amedeo 1.
Arici Prof. Azelia, Torino, Via Pastrengo 29.
Arione Marcello, Torino, Strada del Nobile 91-3.
Armand Prof.ssa Giulia Clara, Torino, Via Giulia di Barolo 5.
Arrigo Dott. Filippo, Torino, Via M. Vittoria 37.
Artom Avv. Gastone, Torino, Via Sacchi 28 bis.
A.S.A.S., Torino, Via Pinelli 15.
Assessorato al Turismo Antichità e Belle Arti di Aosta.
Astori Boris, Torino, Via G. Casalis 71.
Astrua Protto Dott. Cesare, Torino, Via Cernaia 14.
Bacchelli Anna, Torino, Via C. Battisti 15.
Bachi Lydia, Torino, Corso G. Ferraris 116.
Badò Ing. Giancarlo, Orta San Giuliano.
Bandini Dr.ssa Mirella, Torino, Via Valeggio 15.
Banfi Dr.ssa Maria, Torino, Via Gramsci 7.
Barale Molinengo Dott.ssa Maria Teresa, Torino, Corso M. D'Azeglio 112.
Barbera Eugenio, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 38.
Barbera Prof. Lucien, Beausoleil, Avenue Marechal Foch 23, « Lov Carnier ».
Barberis Avv. Comm. Giovanni, Torino, Corso G. Ferraris 71.
Barberis Lazzi Maria, Torino, Via della Misericordia 3.
Barbero Francesco, Domodossola, Corso del Popolo 2.
Barbiroglio Valentina, Torino, Corso Regina Margherita 210.
Bardelli Ing. Arch. Felice, Torino, Corso Vitt. Emanuele 74.
Bargoni Prof. Augusto, Torino, Via Bricherasio 9.
Barocelli Prof. Pietro, Torino, Corso Inghilterra 45.
Baronio Prof. Alessandro, Biella, Via Sabadel 6.
Barra Dr. Roberto Pietro, Torino, Via Fratelli Carle 69.
Barrera Dr. Angelo, Torino, Via G. Ferrari 11.
Barzan Rino, Torino, Via O. Morgari 32.
Baudi di Vesme Conte Carlo, Torino, Via A. Avogadro 11.
Baudoin Prof. Avv. Luigi, Asti, Piazza Alfieri 8.
Bauducco Dott. G. Emanuele, Torino, Via Rubiana 27.
Bava Dolcino Anna Maria, Torino, Via Massena 49.
Bava Guido, Torino, Via Massena 49.
Bellacomba Giuseppina, Torino, Via Bligny 0.
Bellacomba Prof.ssa Vittorina, Torino, Via Bligny 0.
Beltrami Oddone, Torino, Via Marenco 3.
Benedetti Liliana, Torino, Via C. Battisti 5.
Beneyton Prof.ssa Antonietta, Torino, Via B. Galliari 7.
Bensa Ceriana Adele, Torino, Corso Moncalieri 56.
Bensa Teresa, Torino, Corso Moncalieri 56.
Beria Tina, Torino, Corso G. Ferraris 57.
Bernardi Comm. Dr. Marziano, Torino, Via Bezzecca 14.
Bersano Dr. Ing. Piero, Torino, Corso G. Ferraris 61.
Bertagna Arch. Umberto, Torino, Via Viotti 1.
Bertini Prof. Aldo, Torino, Corso Francia 19.
Bertino Giacomo, Torino, Via Misericordia 1.
Bertocchi Galtarossa Lina, Torino, Via Morgari 35.
Bertocchi Giovanna, Torino, Via Morgari 35.
Bertola Egle, Torino, Via Pigafetta 40.
Bertolone Dr. Luigi, Torino, Corso G. Ferraris 115.
Bertolotti Avv. Luigi, Torino, Via Moris 2.
Bertolotti Prof. Rosangela, Grugliasco, Via Tiziano Lanza.
Bertone Arch. Geom. Giulio, Torino, Via Bianzè 25.
Bertrand Dott. Giulio, Biella, Via Scavi Archeologici 4.
Bianco Riccardo, Torino, Via Lera 11.
Biblioteca Civica, Alessandria, Via Tripoli 8.
Biblioteca Civica, Biella, Via P. Micca 36.
Biblioteca Civica, Bra, Via Mendicità 37.
Biblioteca Civica, Cuneo, Palazzo Audifredi.
Biblioteca Civica, Mondovì Piazza, Via Giolitti 1.
Biblioteca Civica « Negroni », Novara, Corso Cavallotti 4.
Biblioteca Civica, Torino, Via della Cittadella 5.
Biblioteca Civica « M. Farinone Centa », Varallo, Via Umberto 69.
Biblioteca Facoltà di Lettere dell'Università di Milano.
Bigatto Angelo, Torino, Via M. Polo 32.
Bima Dr. Fausto, Roma, Via Versilia 2.
Blotto Baldo Comm. Rag. Bruno, Biella, Via C. Colombo 4.
Bo Lalla, Torino, Via C. Battisti 2.
Bocca Conte Ing. Andrea, Torino, Via Cernaia 15.
Boggio Sella Pozzi Pia, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 19.
Bolla Prof.ssa Margherita, Brusasco.
Bona Dr. Ing. Carlo, Torino, Via Pastrengo 16.
Bona Giorgio, Vercelli, Viale Garibaldi 73.
Bona Maria, Torino, Via Pastrengo 16.
Bonelli Avv. Paolo, Torino, Via O. Revel 19.
Bonino Marco, Torino, Via V. Vela 35.
Bono Prof. Cesare, Torino, Corso Racconigi 233.
Borasi Ing. Vincenzo, Torino, Piazza Statuto 17.
Borgogna Morozzo M.sa Bona, Torino, Corso Vitt. Emanuele 90.
Borio Ing. Giovanni, Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
Bosio Verginia, Torino, Via Magenta 13.
Bosso Ing. Giacomo, Torino, Corso Vinzaglio 16.
Botta Rag. Pier Carlo, Torino, Corso Francia 229.
Bounous Baldovino, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 62.
Bounous Maoli Prof.ssa Anna Maria, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 3.

BOURLOT Dott. Gian Vittorio, Torino, Piazza S. Carlo 183.
BOVERO Prof.ssa Anna, Torino, Corso Tassoni 25.
BOVERO Comm. Michele, Torino, Via Piave 15.
BRACCO Maria, Torino, Corso Matteotti 38.
BRACCO Dott. Vittorio, Biella, Piazza Vitt. Veneto 10.
BRAYDA Ing. Carlo, Villarbasse.
BRESSY Dott. Mario, Torino, Via Pinelli 15.
BRINATTI Ing. Lorenzo, Torino, Via Sacchi 38.
BRIZIO Prof.ssa Anna Maria, Milano, Via Pagano 2.
BRUCOLI Dott. Mario, Torino, Via De Bernardi 2.
BRUNATI ALIBERTI Bar.sa Marcella, Torino, Via Bezzecca 14.
BRUNATI Dott. Enrico, Torino, Via Bezzecca 14.
BRUNETTI Ing. Mario, Torino, Corso Cairoli 4.
BRUNO Mario, Torino, Via Martiniana 9.
BUFFA DI PERRERO GUIDETTI C.ssa Mariola, Torino, Via Consolata 11.
CALDERONI Anna Maria ved. MUSSA, Torino, Via Lamarmora 39.
CALIGARIS Ing. Vittorio, Gattinara, Via Pietro Micca 59.
CAMBURSANO Dott. Gemma, Torino, Piazza San Giovanni 2.
CAMPOGRANDE Ing. Carlo, Torino, Corso Palestro 9.
CANETTI Dott. Ing. Francesco, Vercelli, Via C. Leone 18.
CANONICO Teresa, Torino, Corso Siccardi 11.
CANSACCHI DI AMELIA Maria, Torino, Via Filangieri 14.
CANTONE Avv. Corrado, Torino, Via Bonafous 4.
CAPELLO Cav. Carlo Felice, Torino, Corso Svizzera 13.
CAPPA BAVA Ing. Luigi, Torino, Via Napione 2.
CAPUCCIO Avv. Ugo, Torino, Via Botero 16.
CARAMELLINO Prof. Carlo, Brusasco.
CARBONE Dr. Arch. Cesare, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
CARBONE Valeria, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
CARBONERI Prof. Dott. Nino, Torino, Via Pietro Micca 17.
CARDELLINO Prof. Giancarlo, Torino, Strada del Bellardo 70.
CARDUCCI Prof. Dott. Carlo, Torino, Strada San Martino Sup. 6.
CARELLO Ing. Fedele, Moncalieri, Viale Rimembranza 14.
CARITÀ Dr. Roberto, Sassari, Soprintendenza Monumenti e Gallerie.
CARNEVALE Fernanda, Torino, Corso G. Cesare 159.
CARON Prof. Pier Giovanni, Vercelli, Via Duomo 8.
CASALI Arch. Maria Ludovica, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
CASELLE Cav. Secondo, Chieri, Via Roma 18.
CASOLI Avv. Carlo, Primo Presidente Corte d'Appello, Torino, Via Lamarmora 41.
CASSINA Ing. Edoardo, Torino, Via Garibaldi 6.
CASTELNUOVO Clara, Torino, Via Accademia Albertina 3.
CATELLA Ing. Mario, Torino, Via C. Colombo 1.
CATELLA CATTANEO SFORZA Sandra, Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
CAVALLARI-MURAT Prof. Ing. Augusto, Torino, Corso Trento 11.
CAVALLO Angiola, Torino, Corso Valdocco 11.
CAZZOLA Avv. Piero, Torino, Via Alberto Nota 7.
CELONA Dott.sa Fortunata, Torino, Via S. Quintino 10.
CENA Emilia, Torino, Via Bava 39.
CENTO Arch. Giuseppe, Torino, Corso Belgio 179.
CEPPA Geom. Adolfo, Torino, Via Don Minzoni 10.
CERIANA BROCCHI Luisa, Torino Corso Vitt. Emanuele 88.
CERIANA Giovanni, Torino, Via A. Avogadro 11.
CERIANA Niny, Torino, Corso Vitt. Emanuele 88.
CERUTTI Comm. Prof. Dott. Agostino, Torino, Via Urbino 11.
CHABOD Sen. Avv. Renato, Ivrea, Via Circonvallazione 39.
CHEVALLARD Dott. Carlo, Torino, Corso Sommeiller 35.
CHEVALLEY Conte Gian Andrea, Torino, Via Sacchi 26.
CHIANTORE Giuseppina, Torino, Corso Tassoni 20.
CHIERICI Prof. Umberto, Sopraintendente ai Monumenti del Piemonte, Torino, Piazza S. Giovanni 2.
CITTÀ DI CARMAGNOLA, Carmagnola.
CLARA Ing. Emilio, Torino, Via Lessona 20.
COCCINO Dott. Ing. Ettore, Torino, Via San Tommaso 18.
COISSON Osvaldo, Trespiano (Firenze), Via di Monte Rinaldi 43.
COMBA Prof. Avv. Mario, Torino, Via Mercantini. 6.
CONTARDI Francesco, Torino, Via G. Medici 44.
CORA Dott. Galeazzo, Firenze, Viale Don Minzoni 44.
CORBELLA Giovanna, Torino, Corso Moncalieri 185.
CORDERO DI MONTEZEMOLO Marco, Torino, Corso Re Umberto 28.
CORNAGLIA BELTRAMINO Prof.ssa Luciana, Sanremo, Via XX Settembre 19.
COSTA TORRE Paolo Maria, Torino, Via Vassalli Eandi 17.
COSTANTINO Angelo, Torino, Via Talucchi 1.
COTTA Conte Filippo Maria, Torino, Corso Re Umberto 42.
CRAVERO CALANDRA Elena, Torino, Corso Vitt. Emanuele 82.
CRAVERO Dott. Davide Giovanni, Torino, Corso Vitt. Emanuele 82.
CRAVERO Avv. Roberto, Torino, Corso Vitt. Emanuele 82.
CURTO Prof. Silvio, Torino, Via Donizetti 16.
D'ACQUARONE dei Conti Luisa, Torino, Via Assarotti 1.
DALMASSO Dr.ssa Franca, Torino, Via Principi d'Acaja 61.

Dardanelli Ghiglione Prof.sa Elda, Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Dassetto Dott. Geom. Richieri, Torino, Corso Einaudi 37.
Daudry Damiano, Quart, Via Roma 55.
Daviso di Charvensod Dott. Bruno, Torino, Via Maria Vittoria 48.
Debiaggi Prof. Casimiro, Torino, Corso Palestro 13.
De Francesco Avv. Giuseppe, Verbania, Viale Azari 32.
De Francisco Dott. Arch. Ferdinando, Torino, Via Cialdini 31.
De Francisco Prof. Sergio, Torino, Via Napione 49.
De Grazia Comm. Luigi, Torino, Via Tunisi 25.
Del Bosco Giovanni, Poirino, Via Colombo 6.
Della Gherardesca d'Oncieu de la Batiè Contessa Antonia, Castagneto Carducci, Villa Margherita - Donoratico.
Del Signore Dott. Ing. Giancarlo, Biella, Via De Genova 9.
De Luca Dott. Mario, Torino, Via Ormea 60.
Del Vivo Lina, Torino, Via delle Rosine 1.
De Matteis Prof. Dott. Franco, Torino, Corso Stati Uniti 31.
Demichelis Pietro, Torino, Via A. Vespucci 51.
Denina Arch. Luigi, Torino, Piazza Vitt. Veneto, 23.
Derossi Arch. Pietro, Torino, Via Lambruschini 12.
Destefanis Prof. Francesco, Torino, Corso Orbassano 32.
Di Sistello Solaro di Monasterolo Visc.ssa Renata, Ivrea, Villa Solaro Montenavale.
Di Suni della Planargia M.sa Maria Teresa, Torino, Via Barolo 3.
Di Vigliano Conte Federico, Torino, Corso Einaudi 20.
Dogliotti Nellina, Torino, Via Febo 19 bis.
Dogliotti Vigliani Ornella, Torino, Corso Quintino Sella 9.
Dolza Prof.ssa Consolina, Torino, Via Piffetti 42.
Donadei Giacosa Velia, Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
Donati Ugo, Vercelli, Via Paggi 84.
Donna d'Oldenigo B.sa Anna Maria, Torino, Via Tenivelli 11.
Donna d'Oldenigo Bar. Comm. Dott. Giovanni, Torino, Via Tenivelli 11.
Donvito Rosalba, Torino, Via Cellini 37.
Donvito Silvina, Torino, Corso M. D'Azeglio 59.
D'Oria M.se Gerolamo, Torino, Via della Rocca 24.
Doriguzzi Carla, Torino, Corso M. d'Azeglio 108.
Doro Augusto, Torino, Piazza S. Carlo 198.
Dosio Adriana, Torino, Via Beaulard 3.
Dosio Dr. Ermanno, Torino, Corso Beccaria 2.
Dragone Dr. Angelo, Torino, Via San Pio V 31.
Duprè Ing. Filippo, Torino, Via Fanti 3.
Elia Margherita, Torino, Via A. Peyron 54.
Emprim Midana Amalia, Torino, Lungopo Armando Diaz 6.
Emprim Dott. Giuliano, Torino, Lungopo Armando Diaz 6.
Engelfred di Robilant C.ssa Anna, Torino, Piazza Carlo Felice 18.
Engelfred di Sambuy C.ssa M. Alberta, Torino, Corso Moncalieri 167.
Enrico Prof. Leonardo, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Enrico Dr. Oreste, Genova-Pegli, Lungomare 49.
Ente Provinciale per il Turismo, Torino.
Facchinelli Vittorio, Torino, Via Volvera 14.
Falciola Rag. Cav. Osvaldo, Torino, Via Piffetti 43.
Faletti Fernanda, Torino, Via Cigna 4.
Famija Piemunteisa, Roma, Corso Vitt. Emanuele 24.
Famija Turineisa, Torino, Via Po 43.
Fasano Bruni Dott.sa Grazia, Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Dr.ssa Annamaria, Torino, Via M. Polo 26.
Fassio Gianfranco, Torino, Via Polonghera 18.
Feraudo Teol. Arcip. Paolo, Caramagna Piem.te.
Ferraris Gabriella, Torino, Strada Superga 37.
Ferraris Irma, Torino, Corso Duca Abruzzi 6.
Ferrero Dr. Antonio, Torino, Corso Monte Grappa 30.
Ferrero Dr.ssa Maria in De Bernardi, Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Ferrero Prof. Maria, Torino, Corso Regina Margherita 79.
Ferretti Dr. Ing. Franco, Gattinara, Corso Vercelli 89.
Ferro Filippo, Novara, Via Dei Cattaneo 17.
Festa Ing. Giuseppe, Torino, Via A. Peyron 28.
Filipello Dr. Sebastiano, Torino, Corso Trento 5.
Filippi Dott. Pier Carlo, Torino, Via S. Massimo 41.
Filippi Arch. Cesare, Torino, Str. S. Margherita 242.
Finocchi Dr.sa Silvana, Torino, Via Donizetti 2.
Fiore Carla in Botta, Torino, Via Cristalliera 24.
Fiore Rag. Benedetto, Torino, Via Rubiana 27.
Fissore Nino, Carmagnola, Piazza Raineri 5.
Fogliato Prof. Dario, Torino, Via Cigna 158.
Forchini Dr. Luigi, Torino, Via G. Borsi 49.
Fragalà Giuseppe, Torino, Corso Tassoni 45.
Frignoca Paola, Torino, Via Bezzecca 9.
Frutaz Mons. Pietro, Roma, Via Benedetto XIV 5.
Fulcheri Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Corso San Maurizio 81.
Fumagalli Cav. Remo, Novara, Corso della Vittoria 131.
Fusari Bertoglio Misa, Torino, Via Baretti 45.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, Torino, Via Sacchi 22.
Gabrielli Dr.ssa Noemi, Torino, Via G. Barolo 5.
Gaibi Gen. Agostino, Torino, Piazza Risorgimento 14.
Gallenga Dr. Paolina, Torino, Via Governolo 34.
Gallina Geom. Cleto, Torino, Via Garibaldi 46.

GALLO Dr. Emilio, Chivasso, Via XXIV Maggio 1.
GALLO Dr. Guido, Caramagna Piemonte.
GAMARINO Prof. Francesco, Torino, Via Villa Giusti 42.
GANDOLFO Prof. Renzo, Torino, Via Donati 27.
GARAVELLI Giancarla, Vercelli, Via Lanza 9.
GARELLI Geom. Felice, Torino, Via Napione 22.
GARELLO Edoardo, Torino, Via M. Vittoria 46.
GARINO Dr. G. B., Torino, Via Sommacampagna 17.
GARZINO Oreste, Savigliano, Via Gandi 1.
GAY Annamaria, Torino, Via Vittorio Amedeo 13.
GAY DI QUARTI ROGGERO MERMET Contessa Camilla, Torino, Via Cavour 35.
GAZZERA Prof. Dr. Giuseppe, Torino, Via Lambruschini 8.
GELMI Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Via Alfieri 10.
GENNARI CURLO March. Paolo, Torino, Corso Re Umberto 6.
GENTILE Dott. Guido, Torino, Corso Casale 158.
GHIGLIONE Dr. Edoardo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
GHIOTTI Massimo Matteo, Foglizzo.
GHIRON Lidia, Torino, Strada S. Vito 273.
GHIVARELLO Comm. Dott. Riccardo, Pino Torinese, Via S. Felice 16.
GIACOSA Franca, Torino, Strada Priv. d'Agliè 26.
GIACOSA Laura, Torino, Corso M. d'Azeglio 10.
GIACOSA Paola ved. CRAVERI, Torino, Corso Vittorio Emanuele 61.
GIACOSA Valerio, Torino, Strada Priv. d'Agliè 26.
GIAY Arch. Emilio, Torino, Str. Osp. San Vito 19.
GIAY Arch. Dr. Luigi, Torino, Corso Trento 5.
GIBELLINI CRIDIS Teresa, Torino, Corso G. Ferraris 47.
GIGLI Conte Dr. Lorenzo, Torino, Via della Rocca 20.
GIORDANA Ing. Ettore, Torino, Corso Govone 6.
GOFFI Ing. Achille, Torino, Corso Trento 5.
GOFFI Ing. Edoardo, Torino, Via Fratelli Carle 7.
GONELLA Dr. Angioletta in ROLANDI, Torino, Via A. Vespucci 32.
GORIA Dr. Carlo, Torino, Via Torricelli 13.
GORIA DI DUSINO Prof. Avv. Piero Natale, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 43.
GRAMMATICA Comm. Alvise, Torino, Via Madama Cristina 49.
GRANDI Giovanna, Torino, Corso G. Ferraris 118.
GRANERI Ing. Ugo, Torino, Via A. Avogadro 22.
GRASSO Arch. Bruno, Monforte d'Alba, Via San Giuseppe 4.
GRISERI Prof. Andreina, Torino, Corso Arimondi 17.
GRIVA Dr. Luigi, Torino, Via Papacino 3.
GROPPI Giorgio, Torino, Via A. Vespucci 45.
GROSSO Dr. Mario, Pino Torinese, Via Roma 23.
GUARIENTI Avv. Prof. Padre Angelico, Racconigi, Convento S. Domenico.
GUERRINI Dr. Giorgina in MEYRONE, Torino, Corso Appio ang. Via Rivera.
GULLINI Prof. Giorgio, Torino, Via C. Colombo 9.
HERTEL Dr. Adolfo, Torino, Via S. Teresa 3.
IGHINA Maria, Ovada, Piazza Cereseto 1.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARCHITETTURA - Politecnico di Torino.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - Facoltà di Lettere Università di Torino.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - Facoltà di Magistero Università di Torino.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - Facoltà di Lettere Università di Pavia.
JALLA Ing. Ferruccio, Milano, Via V. Colonna.
LACCHIA Piero, Torino, Via G. Medici 43.
LANGE Dr.ssa Augusta, Torino, Corso Palestro 7.
LANGE Ing. Guglielmo, Torino, Corso Palestro 7.
LANZA Dr. Arch. Ettore, Torino, Via Cosmo 17.
LAURI Dr.ssa Laura in BERTINI, Torino, Via Duchessa Jolanda 27.
LEVI ALLISIO Lydia, Torino, Corso Francia 7.
LEVI GRAZIADI Avv. Mario, Torino, Corso Re Umberto 97.
LEVI MONTALCINI Paola, Roma, Viale Villa Massimo 3/9.
LIEVRE Cav. Emilio, Torino, Via Legnano 18.
LIGIARDI Prof. Emma, Pinerolo, Via Vescovado 10.
LOBETTI BODONI Dr. Franco, Torino, Via Pietro Micca 4.
LOMAGLIO Conte Gen. Cesare, Torino, Via Provana 7.
LOMBARDI Dr. Francis, Vercelli, Strada Trino 200.
LOMBARDI Prof. Giorgio, Torino, Corso IV Novembre 104.
LOMBARDI Ing. Paolo, Torino, Corso G. Ferraris 82.
LOMBARDI Comm. Sandro, Torino, Via G. Amendola 14.
LONG Ing. Arturo, Pinerolo, Piazza Barbieri 40.
LORIA Dr. Ing. Mario, Torino, Corso Montevecchio 36.
LOVERA Prof. Giuseppe, Torino, Corso Vitt. Emanuele 70.
LUBATTI CORNARO Dr.ssa Clara, Novara, Via Ploto 3.
LUCHETTA Dott. Osvaldo, Torino, Via Bruino 30.
MACCHI CARDINI Giuseppina, Orta, Villa Cardini.
MAGGIOROTTI TEMPO Emma, Torino, Via Carlo Alberto 18.
MAGLIOLA CARELLO Maria, Torino, Corso Matteotti 39.
MAGNI Elisabetta, Milano, Piazza Repubblica 30.
MAGNONI Alessandro, Torino, Piazza Bernini 16.
MALAGUZZI Dr. Franco, Venezia Mestre, Via San Marco 15i.
MALAN Prof. DELIO, Torino, Via Carlo Alberto 34.
MALLÈ Dr. Luigi, Torino, Via Sacchi 28 bis.
MANASSERO Avv. Domenico, Torino, Via Luigi Mercantini 2.
MANASSERO Geom. Giovanni, Torino, Piazza Bernini 16.
MANINO Dr. Luciano, Torino, C.so Rosselli 105/7.
MANZONI Avv. Giovanni, Torino, Corso G. Lanza 105.
MARAZZA Avv. Gerolamo, Verbania Pallanza, Via Castelli 36.
MARIANO Giovanna, Torino, Via F. Campana 19.
MARINO Dr. Ugo, Pinerolo, Via Montebello 11.

Marita Tagliapietra Rosi, Torino, Via Rosolino Pilo 4.
Marocco Avv. Antonio Maria, Rivoli, Piazza Pr. Eugenio 4.
Marsengo Giorgio, Torino, Corso Regina Margherita 79.
Martinotti Prof. Ugo, Casale Monf., Via G. Mameli 63.
Massa Dott. Giuseppe, Torino, Corso Einaudi 39.
Massara Prof. Giovanni, Torino, Via San Donato 82 bis.
Massini Dr.ssa Anna Maria, Torino, Corso Matteotti 19.
Materazzo Dr. Candido, Torino, Via Prati 1.
Mathes Pregliasco Giorgina, Torino, Via Principe Tommaso 38.
Mazzonis di Pralafera Ottavio, Torino, Via S. Domenico 9.
Merlo Basile Maria Matilde, Torino, Via Assarotti 16.
Mesturino Comm. Arch. Vittorio, Torino, Via Cialdini 26.
Midana Dr. Prof. Alberto, Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Minelli Ing. Matteo, Torino, Via Lanfranchi 8.
Miniotti Maria, Torino, Str. del Morozzo, 14-26.
Moccagatta Prof.ssa Vittoria, Torino, Via Ricasoli 2.
Molli Boffa Arch. Alessandro, Torino, Corso San Maurizio 81.
Mollino Ing. Carlo, Torino, Via C. di Pamparato 9.
Monti Ing. Pietro, Vercelli, Via Pietro Micca 34.
Monzini Garabelli Carla, Torino, Via Giolitti 49 bis.
Morbelli Tarsi, Torino, Via San Secondo 26.
Morbiducci Maria Laura, Torino, Largo Orbassano 64.
Morelli Arch. Domenico, Torino, Via Vico 8.
Moretti Dr. Mario, Torino, Via A. Doria 14.
Morini Prof. Pietro, Torino, Via delle Orfane 3.
Morselli Prof. G. E., Direttore Ospedale Psichiatrico Provinciale, Novara.
Mortarotti Don Renzo, Stresa, Collegio Rosmini.
Mosso Leonardo, Torino, Via G. Grassi 7.
Mosti Dr.ssa Enrica, Torino, Via Piffetti 49.
Mottura Elisabetta, Torino, Via Filangieri 14.
Mulassano Rag. Carlo, Torino, Corso Inghilterra 47.
Munari Dott. Sirio Bruno, Torino, Corso Regina Margherita 68.
Museo Civico, Torino, Palazzo Madama, Piazza Castello.
Museo del Paesaggio, Verbania Pallanza.
Musso Ing. Arch. Paolo, Torino, Via A. Avogadro 19.
Muttini Chiara, Torino, Via Giordana 5.
Natta Soleri Raffaele, Torino, Corso Trento 14.
Natta Soleri Bodo Maria, Torino, Corso Trento 14.
Natta Soleri Re Maria Vittoria, Torino, Corso Trento 14.
Negri Bianca, Torino, Piazza S. Carlo 206.
Negro M. Maddalena, Torino, Lungopo Armando Diaz 8.
Nicola Guido, Torino, Via S. Giulia 65.
Nicola Arch. Palmina, Torino Via Bava 47.
Novarese di Moransengo Comm. Carlo, Torino, Via della Rocca 29.
Nuvoli Ing. Anna, Torino, Corso Re Umberto 17.
Obbermito Baldi Rag. Mariarosa, Torino, Via M. Bricca 6.
Olivero Rag. Andrea, Sommariva Bosco (Cuneo), Via IV Novembre 22.
Orlandini Comm. Ing. Orlando, Varese, Via Laurendi 37 ang. Via Morandi.
Orlando Dr. Pio, Novara, Via XX Settembre 3.
Orlando Arch. Giuseppe, Torino, Via Cavour 24.
Orsi Marco Aldo, Torino, Corso Quintino Sella 92.
Ottello Passera Pia, Torino, Via C. Colombo 19.
Palmucci Giulietta, Torino, Corso M. d'Azeglio 2.
Palumbo Antonina, Torino, Corso S. Maurizio 71.
Papurello Vallino Luciana, Torino, Via Villa della Regina 37.
Parmentola Rag. Vittorio, Torino, Via Magellano 10.
Pasqualini Chiara, Torino, Corso Francia 78.
Passanti Arch. Mario, Torino, Via della Rocca 21.
Pautasso Dr. Andrea, Torino, Corso E. De Nicola 20.
Peano Dr.ssa Angelica, Torino, Corso G. Ferraris 71.
Pecorini Ing. Dario, Torino, Via S. Quintino 10.
Pedrini Cav. Augusto, Torino, Via S. Pio V 15.
Perer Maria Luisa in Gatti, Milano, Via Lovanio 4.
Perlo Anna Maria, Torino, Piazza San Carlo 205.
Perucca Mario, Torino, Largo Migliara 16.
Peyrani Giuseppe, Torino, Via S. Donato 5.
Peyrot Dr.ssa Ada, Torino, Via Consolata 8.
Piacco Prof.ssa Ernesta, Vercelli, Via L. Ariosto 41.
Piccio Ing. Marco, Valduggia.
Picco Arch. Giovanni, Torino. Corso Regina Margherita 188.
Pignone Anna Maria, Torino, Via Rovereto 3.
Pinna Maria Serena, Torino, Via Tiepolo 1.
Pinna Pintor Nicolette, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
Pipino Dr. Rag. Pietro, Roccapietra, Via alle Porte 14.
Pirastu Usai Prof. Franco, Torino, Via Osasco 20.
Pizzetta Arch. Silvia, Torino, Via M. Cristina 33.
Podio Avv. Rodolfo, Torino, Via Bertolotti 2.
Poli Prof.ssa Giovanna, Torino, Corso G. Ferraris 108.
Pollovio Ing. Aldo, Torino, Corso Inghilterra 19.
Ponti Rag. Guido, Sestriere, Palazzo Saes.
Pozzo Ing. Ugo, Torino, Corso Govone 6.
Prefettura di Torino, Ufficio Stampa, Torino.
Pregliasco Comm. Lorenzo, Torino, Via Campana 17.

Pron Guido, Torino, Via Cavour 41.
Protto Arch. Alessandro, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Provera Rag. Dario, Torino, Corso Telesio 39.
Prunas Tola Conte Dr. Vittorio, Torino, Via L. Manara 5.
Psacaropulo Prof. Giorgio, Torino, Via Cassini 37.
Quaglia Geom. Giuseppe, Torino, Via Madama Cristina 129.
Quaglino Prof. Elio, Torino, Piazza S. Carlo 177.
Quaglino Geom. Fiorenzo, c/o Debernardi, Torino, Via Marco Polo 26.
Quaglino Cav. Rag. Sergio, Torino, Via G. Casalis 33.
Quadro Germana, Torino, Corso Einaudi 9.
Quarà Dott. Riccardo, Pino Torinese, Villa Gemmaura.
Quazza Ada, Torino, Via Gropello 4.
Querci Del Mastro Calvetti Giulietta, Torino, Corso M. d'Azeglio 76.
Raballo Benso Dr.sa Valentina, Torino, Corso Matteotti 36.
Ragazzi Renza, Torino, Via Bidone 17.
Rapicavoli Dr. Aldo, Torino, Corso Orbassano 85.
Ravera Ada, Torino, Via Le Chiuse 39.
Ravera Avv. Gen. Francesco, Benevagienna, Via Vitt. Emanuele 43.
Ravera Ing. Guido, Torino, Corso Montevecchio 36.
Ravera Dr. Ing. Giuseppe, Ivrea, Via Cascinette 9/A.
Re Rita, Torino, Corso Vitt. Emanuele 97.
Reggiani Dr. Giulio, Milano, Via Simpliciano 4.
Remmert Carla, Venaria, Villa La Bellotta.
Re Remmert Lydia, Torino, Via E. de Sonnaz 21.
Reviglio Pellegrino Luisa, Torino, Via C. Colombo 17.
Riccardi di Netro Conte Federico, Torino, Via Mazzini 10.
Riccio Dr. Ing. Giorgio, Torino, Via Pomba 24.
Richard Prof. Ing. Camillo, Torino, Via Monte di Pietà 24.
Rigaldo Dr. Gianni Carlo, Milano, Via Rosellini 8.
Righetti Dr.ssa Elena, Torino, P.le Costantino il Grande 168.
Rinaldi Ing. Celeste, Torino, Via S. Agostino 12.
Risso Francesco, Torino, Via Forlì 144/45.
Rocca Dr. Vincenzo, Torino, Corso Q. Sella 94.
Roccavilla Emilio, Torino, Corso M. d'Azeglio 37.
Roccavilla Dr. Mario, Torino, Via Cavour 6.
Rodolfo Prof. Giacomo, Carignano, Via Princ. di Carignano.
Roggero Prof. Arch. Mario Federico, Torino, Via Po 1.
Roggero Roberto, Torino, Corso G. Agnelli 84.
Romano Giovanni, Torino, Via Tripoli 20/1.
Rosci Prof. Marco, Novara, Via Rosmini 10 bis.
Rossati Dr. Franco, Torino, Corso Regina Margherita 212.
Rota Prof. Francesco, Torino, Corso Rosselli 9.
Sacerdote Umberto Secondo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
Saglietto Arch. Maurizio, Cuneo, Corso Giolitti 34.
Sales Ing. Mario, Torino, Corso L. Einaudi 18.
Salomone Mario, Torino, Corso Belgio 28.
Salvestrini Ing. Arch. Gino, Torino, Corso Re Umberto 64.
Santacroce Alberto, Torino, Corso G. Ferraris 153.
Santanera Ing. Oreste, Torino, Via Migliara 20.
Sanvenero Ing. Agostino, Ivrea, Piazza S. Francesco 3.
Savi Prof. Don Severino, Susa, Curia Vescovile.
Scafile Dr.ssa Fausta, Torino, Corso Adriatico 26.
Scamuzzi Prof. Dr. Ernesto, Torino, Via Accademia delle Scienze 6.
Scarsella Ing. Paolo, Biella, Via Orfanotrofio 25.
Schaudy Dr. Erwin, Torino, Via Bertola 9.
Sella Ing. Gianni, Torino, Via Magenta 36.
Serralunga Bardazza Dr.ssa Anna, Biella, Via San Giuseppe 23.
Serione Carla, Torino, Via Villar 47.
Seyssel d'Aix C.ssa Elena Maria, Torino, Via S. Maria 1.
Sesia Dott. Arch. Dario, Torino, Corso Vinzaglio 24.
Simonis Michela, Torino, Via Vincenzo Vela 7.
Sinigaglia Avv. Guido, Torino, Via Giusti 4.
Sobrero Delmastro Calvetti Arch. Anna, Torino, Corso Vitt. Emanuele 105.
Soffietti Dr. Giuseppe, Borgosesia.
Sola Remmert Mercedes, Torino, Corso Re Umberto 5.
Solavaggione Francesca, Torino, Via Consolata 8.
Soleri Borgnia Adele, Torino, Via Gaeta 19.
Solerio Luisa, Torino, Strada S. Vito 116/5.
Soprintendenza alle Antichità, Torino, Palazzo Chiablese, Piazza S. Giovanni 2.
Soprintendenza Archivistica per il Piemonte, Torino, Via S. Chiara 40.
Soprintendenza Bibliografica del Piemonte, Torino, Piazza Castello 191.
Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, Torino, Palazzo Carignano.
Spadoni Dr. Enrico, Torino, Via Cassini 61.
Spineto Dr.ssa Maria Luisa, Arquata Scrivia, Via Libarna 282.
Storti Giuseppe, Torino, Via Pr. Clotilde 74.
Tabò Remiglio, Torino, Via Acc. Albertina 31.
Tamagno Prof. Laura, Torino, Via Monte Ortigara 1.
Tarchetti Antonio, Vercelli, Via P. Micca 19.
Tavella Prof. Bianca, Torino, Via Vico 8.
Tedeschi Camillo, Torino, Via Mezzenile 3.
Thaon di Revel Conte Dr. Paolo, Torino, Corso Einaudi 9.
Tonachini Ing. Elio, Torino, Via Cavour 48.
Torra Emilio, Ivrea, Via S. Pietro Martire 7.
Torra Prof. Ugo, Ivrea, Via Cuniberti 7.

Tosalli Elisabetta, Torino Cavoretto, Via ai Ronchi 79.
Tosco Cav. Giovanni, Chieri, Via Cibrario 3.
Tosel Geom. Paolo, Pinerolo, P.za S. Donato 33.
Toselli Bernardi Lucia, Cuneo, Villa Tornaforte, Fraz. Madonna dell'Olmo.
Tos Visconti Franca, Torino, Piazza Solferino 6.
Tournon Conte Sen. Ing. Adriano, Torino, Corso Vitt. Emanuele 66.
Tournon Nob. H. Dott. Paolo, Torino, Str. San Vincenzo 89.
Triveri Ing. Iuigi, Chieri, Viale Roma 25.
Turati Dott. Attilio, Torino, Strada S. Vito 2.
Turati De Castro Franca, Torino, Strada San Vito 2.
Turati Prof.ssa Lucia, Torino, Strada S. Vito 2.
Turbiglio Parigi Irene, Torino, Via Vico 8.
Uberti Bona Prof.ssa Germana, Torino, Via Vinadio 27.
Valletti della Valletta Prof. Tegy, Torino, Corso G. Agnelli 84.
Valletti della Valletta Arch. Victor, Corso G. Agnelli 84.
Vaona Avv. Attilio, Torino, Via Peyron 19.
Varaldo Arch. Giuseppe, Torino, Corso Mediterraneo 94.
Vaudagna Avv. Giuseppe, Torino, Via Maria Vittoria 27.
Vellani Anna Maria, Torino, Via Sacchi 48.
Vellani Elisa, Torino, Via Sacchi 48.
Venesio Dr. Camillo, Torino, Corso Vitt. Emanuele 94.
Verdoia Cav. Uff. Prof. Onorato, Torino, Corso Cairoli 6.
Vergnano Dr. Alfonso Maria, Chieri, Piazza Duomo 3.
Vernetti Pier Paolo, Torino, Via Donizetti 3.
Verzone Arch. Prof. Paolo, Torino, Via della Rocca 15.
Vialardi di Sandigliano Antonielli d'Oulx Maria Luisa, Torino, Corso Matteotti 47.
Viale Faustina Ved. Bono, Torino, Via Gobetti 23.
Viale Ferrero Dr.ssa Mercedes, Torino, Corso Matteotti 55.
Viale Dr. Vittorio, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
Vietti Ghigo Rag. Giuseppina, Torino, Via San Donato 82.
Vignetta Geom. Sergio, Pinerolo, Via Martiri del XXI 14.
Vigliani di Bascourt Prof. Carmen, Torino, Via Cavour 35.
Vigliano Prof. Arch. Gian Piero, Torino, Corso Marconi 31 bis.
Viglieno-Cossolino Prof. Ferdinando, Torino, Via Cialdini 11.
Vinea Ing. Luigi Umberto, Torino, Corso Montevecchio 36.
Viotto Ing. Pietro, Torino, Corso G. Lanza 102.
Vivani Dr. Walter, Torino, Corso Casale 476.
Vizzotto Lelio, Novara, Corso Vittoria 5.
Voena Dr. Comm. Carlo, Torino, Via C. di Pamparato 9.
Voena Avv. Enrico, Torino, Via V. Vela 32.
Voena Dr. Giacinto, Torino, Corso Francia 114.
Volante Borgo Prof. Enrica, Torino, Via Serrano 29.
Weigmann Romagnoli Eleonora, Torino, Corso Moncalieri 70.
Zaaruolo Avv. Domenico, Torino, Via Peyron 19.
Zabert Gilberto, Torino, Via Cavour 46.
Zerbola Renzo, Biella, Via Luigi Serra 6.

INDICE

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 103)

A. M. BISI, *Un gruppo di terrecotte cipriote nel Museo di Torino e il problema della colonizzazione fenicia dell'isola* . . . . pag. 5

C. CARDUCCI, *Insediamenti celto-gallici e gallo-romani in Piemonte* . . » 38

M. C. MAGNI, *Cappelle ad abside quadra anteriori al Mille nell'arco alpino* » 47

G. RÈPACI COURTOIS, *La cappella funeraria dei Marchesi, nella chiesa di San Giovanni a Saluzzo* . . . . » 64

C. SEGRE MONTEL, *I manoscritti e i libri a stampa dell'Archivio Capitolare di Torino* . . . . » 78

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 205)

L. MANINO, *Il tripode di Industria* . . . . » 107

Z. BIROLLI, *Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese* . . . . » 115

G. C. SCIOLLA, *Probabili affreschi di Nicolò da Varallo nel Museo Nazionale di Budapest* . . . . » 126

A. GALLINO, *Un'opera, già smarrita, di Eleazaro Oldoni* . . . . . . » 131

B. GALLO, *La chiesa della Confraternita del Santo Spirito in Gassino Torinese* . . . . » 138

M. ABRATE, *La regolamentazione degli orefici, argentieri e gioiellieri in Piemonte* . . . . » 144

ATTI DELLA SOCIETÀ . . . . » 205

Elenco Soci . . . . » 220

Finito di stampare il 21 dicembre 1966
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE-SOMMARIO

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 103)

pag.

A. M. BISI, *Un gruppo di terrecotte cipriote nel Museo di Torino e il problema della colonizzazione fenicia dell'isola* . . . 5

C. CARDUCCI, *Insediamenti celto-gallici e gallo-romani in Piemonte* 38

M. C. MAGNI, *Cappelle ad abside quadra anteriori al Mille nell'arco alpino* . . . 47

G. RÈPACI COURTOIS, *La cappella funeraria dei Marchesi, nella chiesa di San Giovanni a Saluzzo* 64

C. SEGRE MONTEL, *I manoscritti e i libri a stampa dell'Archivio Capitolare di Torino* 78

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 205)

L. MANINO, *Il tripode di Industria* . . . 107

Z. BIROLLI, *Il formarsi di un dialetto pittorico nella regione ligure-piemontese* 115

G. C. SCIOLLA, *Probabili affreschi di Nicolò da Varallo nel Museo Nazionale di Budapest* 126

A. GALLINO, *Un'opera, già smarrita, di Eleazaro Oldoni* 131

B. GALLO, *La chiesa della Confraternita del Santo Spirito in Gassino Torinese* . . 138

M. ABRATE, *La regolamentazione degli orefici, argentieri e gioiellieri in Piemonte* 144

ATTI DELLA SOCIETÀ 205

Elenco Soci 220

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

SOCIETA' PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
TORINO - Via Napione 2

NUOVA SERIE - ANNO XX

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XXI - 1967

In copertina:

Particolare di fregio scultoreo
nell'arco di Susa.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XXI

1967

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1964-67)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci, Angelo Dragone, Andreina Griseri, Luigi Mallè, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone, Vittorio Viale.

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stampreria Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

DARIO FOGLIATO

IL TIPO DEL CAVALIERE GALOPPANTE NELL'ARTE ROMANA DEL PIEMONTE DALL'ARCO DI SUSA AI BALTEI DI AOSTA E DI INDUSTRIA

Come è stato più volte messo in rilievo dalla moderna critica archeologica, espressione caratteristica della cosidetta arte romana provinciale è, in genere, l'operetta di carattere finalistico che non supera, per lo più, i limiti del lavoro artigianale [1].

Sono bronzetti, steli funerarie, piccoli rilievi, opere tutte, o quasi, di limitato respiro e di disuguale valore artistico che troviamo sparse ovunque in un'area vastissima, dall'Italia Centrale alla regione Padana, dalla valle del Rodano alla regione renana, dall'area danubiana all'Illirico [2].

L'opera complessa, il lavoro di ampio respiro è invece eccezionale ed appare, per lo più, attribuibile all'attività di quelle scuole artistiche che si sogliono definire colte, scuole queste, per loro stessa natura, legate ad esperienze tipicamente classiche e fedeli ai canoni estetici dell'arte ufficiale dell'Urbe [3].

Per ciò stesso il ben noto fregio che orna l'arco fatto erigere da Cozio nel 14 a. C. a Susa, a celebrazione e ricordo del trattato di alleanza e di amicizia fra Roma e le « civitates cottianae », quel trattato per cui il regulo indigeno stava per divenire « praefectus » romano, appare un'opera di straordinario rilievo, un fatto artistico, sotto molti aspetti, isolato che an-

---

[1] Oltre ai sempre utili lavori del Ferri, *L'arte romana sul Reno*, Milano, 1931 e *L'arte romana sul Danubio*, Milano, 1933, si veda la raccolta dell'Esperandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, Paris, 1907-22 e, per l'impostazione generale del problema: Fogliato, *Arte provinciale romana*, in « Grande Dizionario Enciclopedico », U.T.E.T., vol. XI (1960), pag. 90 sgg., ivi bibliografia.

[2] L'espressione « Arte provinciale » è da noi usata nell'accezione più ampia del termine, accezione del resto, oggi generalmente accettata. Sul « provincialismo » di molte opere dell'Italia Centrale e Settentrionale: Mansuelli, *Problemi dell'arte romana nell'Italia Settentrionale*, in « Cisalpina », vol. I (1958), pag. 315 sgg.

[3] Mansuelli, art. cit. *passim*.

cora non mi pare sia stato interpretato e studiato in modo del tutto esauriente, tanti e tanto complessi sono i problemi critici ad esso connessi [4].

Dato anche il carattere del presente studio, sarà opportuno limitare l'indagine ad alcuni soltanto degli aspetti del complesso problema.

Non può però essere passato sotto silenzio il fatto, veramente essenziale, che col fregio di Susa l'arte locale, un'arte ancora intimamente legata ad esperienze galliche ed ispirata a canoni estetici profondamente diversi da quelli dell'arte romana, entra, quasi di colpo, nel grande filone dell'arte ufficiale dell'impero, senza averne ancora assimilato nè i procedimenti tecnici nè i canoni estetici [5].

Bene si è osservato che di romano nel fregio segusino non vi è che il tema [6].

La celebrazione di un fatto storico di fondamentale importanza, sia per le popolazioni alpine che per Roma stessa, si risolve infatti in una composizione artistica in cui affiorano tendenze e procedimenti tecnici che direttamente si collegano ad esperienze aclassiche strettamente connesse a quelle che erano state le manifestazioni caratteristiche dell'arte della civiltà di Hallstatt prima, di La Téne poi.

Un'arte quella degli artisti segusini che rivela un gusto tipicamente gallico; un rilievo il nostro che nella sua frammentarietà, nelle sue evidenti sproporzioni e discordanze, nella sua voluta durezza espressiva, appare in stridente contrasto con quella finissima, armonica, raffinata produzione di derivazione ellenica che, ben a ragione, è considerata caratteristica dell'arte aulica dell'età augustea.

Facile sarebbe citare opere auliche di questo periodo dal cui confronto bene risalterebbero i caratteri diametralmente opposti dal fregio segusino, ma sarà sufficiente un rapido, anche superficiale esame del ben noto rilievo dell'ara « pacis augustae », forse il più noto, se non il più significativo, rilievo di quella corrente artistica.

In esso infatti rifulge, in tutto il suo splendore, la raffinatezza elleniz-

---

[4] Tralasciando le più antiche opere sull'arco di Susa, tutte largamente superate, ci limiteremo a citare i lavori recentissimi della Felletti-Mai, *I rilievi dell'arco di Susa*, in « Atti del I Congresso Internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Università di Torino, pubblicazioni della facoltà di lettere e filosofia, vol. XIV, fasc. 4 (1963), pag. 125 sgg., e del Carducci, *Problemi urbanistici e artistici nell'antica Segusium*, in atti citati, pag. 126 sgg. (ivi splendide riproduzioni fotografiche dell'intero fregio). Di molto rilievo pure il lavoro del Carducci, *Arte romana in Piemonte*, Torino, Istituto S. Paolo (1967).

[5] Carducci, *Arte romana in Piemonte*, pag. 52 sgg., tav. V.

[6] Ducati, *L'arte classica*, Torino, (1927), pag. 593.

zante di artisti colti che traggono dalle anteriori esperienze del mondo greco la fonte di ispirazione per una completa celebrazione delle glorie dell'età di Augusto [7].

Nel fregio segusino invece affiorano tendenze proprie di un'arte fondamentalmente aclassica che, nella sua rudezza espressiva, nei suoi rilievi nettamente squadrati, nella sua torbida e disarmonica monotonia, nei suoi casuali accostamenti di scene diverse, pare contrapporsi ai canoni estetici del mondo classico con cui, proprio allora, quei rudi artisti provinciali venivano direttamente a contatto.

Così le varie scene che si svolgono sui lati lunghi del fregio appaiono collegate fra loro quasi soltanto dal fondo piano della pietra, nè fra esse si scorge alcun rapporto diretto, pur nel comune intento celebrativo dei vari temi, che fanno da contorno al grande rilievo centrale, in cui più diretta appare l'ispirazione romana.

La grande scena, in cui campeggia l'ara attorno a cui si dispongono Augusto e Cozio, pur nella sua evidente ingenuità, è per altro di grande significato per la storia dell'arte provinciale.

Qui infatti, forse per la prima volta, gli artisti locali si cimentano nella narrazione storica, o meglio, cronistica di un avvenimento contemporaneo. Un tema questo, un soggetto completamente estraneo alla tradizione gallica [8].

Per il resto gli ignoti artisti segusini paiono ispirarsi a modelli noti, usati da gran tempo e tramandati tradizionalmente.

Così, pur nell'accentuata disarmonia, pur nell'evidente sproporzione delle parti, i singoli particolari paiono vivere di vita propria e si risolvono in creazioni di per sè artisticamente valide, nonostante la standardizzazione delle forme, giacchè maggiore assai è la dimestichezza dell'artista con il tema, tanto da giungere talora ad una riproduzione quasi meccanica di certi particolari [9].

E fra questi temi si distinguono le raffigurazioni di cavalieri galoppanti che, con talune varianti, si ripetono più volte nel corso del grande fregio.

È questo del resto un tema largamente diffuso nell'area tipica dell'arte provinciale, dalla Francia al Belgio, dall'Austria alla Germania, alla Sviz-

---

[7] Ducati, *op. cit.*, pag. 586 sgg.
[8] Carducci, *art. cit.*, pag. 133.
[9] Carducci, *ibid.*

zera [10]. Un tema quindi verosimilmente familiare agli artisti segusini che non si peritano di riprodurlo più volte con malcelato compiacimento, anche se in fondo si tratta di un soggetto più adatto alla raffigurazione di una battaglia che non a quella di un solenne corteo sacrificale.

Questa predilezione per un tema consueto e largamente diffuso appare, a nostro avviso, assai significativa per intendere la natura dell'opera d'arte e, soprattutto, le tendenze e la formazione stessa degli artisti che la scolpirono.

Sulle origini del tipo statuario e, più, sulle caratteristiche stilistiche della raffigurazione si sono però recentemente avanzate tesi assai lontane da quanto abbiamo sin qui esposto.

Si è fra l'altro osservato che il tipo del cosidetto « cavaliere galoppante » risale a modelli ellenici del quarto secolo, poi variamente sviluppati in età ellenistica, e si è insistito assai sul fatto che di questa corrente artistica sentirebbe profondamente l'influenza anche quella multiforme produzione, spesso artigianale, che si suole definire italica, produzione che appare largamente diffusa nella penisola dalle regioni centro-meridionali all'area etrusca [11].

Fra le derivazioni del tipo statuario, che appare per la prima volta nell'arte ellenica nella ben nota stele di Dexileos del quarto secolo, si citano solitamente alcuni rilievi fittili canosini, talune terracotte del Louvre provenienti sicuramente dall'Italia Meridionale, un fregio di Pompei, le cosidette « imagines Celtarum » di numerose urnette etrusche, nonchè parecchi rilievi italici di carattere prettamente finalistico [12].

Come è facile constatare, si tratta di una vasta produzione artistica prevalentemente italica in cui si nota, in modo saltuario e difforme l'influenza dell'arte ellenistica nella sua ultima fase. Ed è una produzione di carattere, il più delle volte, artigianale che si esprime soprattutto nella rappresentazione di gruppi, che ornano piccoli rilievi destinati alla decorazione di modesti tempietti e di monumenti sepolcrali [13].

Fra questo largo filone italico, in cui è evidente un certo provincialismo, ed il fregio dell'arco di Susa si è voluto vedere uno stretto legame. Non solo, ma si è formulata anche l'ipotesi che l'opera stessa non sia dovuta ad artisti

---

[10] Oltre alla già citata opera dell'Esperandieu, un copioso materiale di raffronto offrono le opere del Ferri più sopra ricordate.

[11] FELLETTI-MAI, *art. cit.*; MANSUELLI, *art. cit.*

[12] Ottima documentazione il BIENKOWSKI, *Les celtes dans les arts mineurs greco-romains*, Cracovia (1928).

[13] FELLETTI-MAI, *art. cit.*

locali di formazione gallica, ma a maestranze immigrate dal Centro-sud [14]. Ma è opinione che ci appare assai poco persuasiva.

La stessa constatazione che nelle iscrizioni della regione padana occidentale appaiono con sempre maggior frequenza nel corso dell'ultimo secolo avanti l'era volgare nomi di chiara origine centro-meridionale è indubbiamente preziosa per seguire il processo di romanizzazione della regione nelle ultime fasi dell'età repubblicana, ma non prova certo l'assorbimento graduale dell'elemento indigeno.

Anzi, per limitarci al fatto artistico, la moderna ricerca archeologica nella regione piemontese ha posto in singolare evidenza la tenace, sorprendente vitalità e persistenza sino ad epoca relativamente tarda di motivi, di procedimenti tecnici, di manifestazioni artistiche chiaramente locali, ben evidenti anche in opere che appaiono profondamente influenzate da apporti esterni di chiara derivazione greco-romana [15]. Tutta, o quasi, la produzione artistica del Piemonte romano, produzione di carattere estremamente complesso, è infatti un continuo oscillare fra l'affermazione, talora brutale, di una estetica fondamentalmente aclassica e l'affiorare di elementi stilistici tradizionali in opere di artisti che pure si ispirano ai canoni dell'arte classica [16].

E se ciò è incontestabile in tutta la regione piemontese, in cui la tradizione preromana è ben viva, sorprendentemente viva, sino al pieno secondo secolo dell'era volgare, il fenomeno dovette essere di proporzioni più rilevanti in aree, sostanzialmente, periferiche come quella segusina, in cui il processo di romanizzazione non potè che essere assai più lento che nella pianura ed in cui per converso più stretti erano i legami con il mondo artistico d'oltralpe.

Con ciò non si esclude la possibilità di una influenza tematica anche nell'area segusina dell'arte italica. Ma è necessario porre in risalto il fatto estremamente significativo che anche in quelle non molte opere, in cui è evidente un legame con la produzione di questa corrente artistica, sempre affiora nelle regioni alpine, accanto ad una certa influenza tematica, che si risolve in una assonanza etrusco-italica, l'apporto inconfondibile del sostrato

---

[14] Felletti-Mai, *ibid.*

[15] Sul complesso problema: Carducci, *Arte romana in Piemonte, passim.*

[16] Su queste tendenze dell'arte romana in Piemonte, in cui si nota una caratteristica « commistione » di stili diversi: Fogliato, *art. cit.*; Carducci, *Arte romana in Piemonte, passim.* Analoghe osservazioni fece per la produzione artistica della vicina Svizzera il Deonna, *L'art romain en Suisse*, Genèvre (1953).

locale, un sostrato fondamentalmente gallico che solo dà un'impronta inconfondibile all'opera d'arte [17].

E tale « gallicismo » è evidente anche nei rilievi dell'arco di Susa. Ma non basta. Se infatti, anche si volesse ammettere una limitata influenza italica nel fregio segusino che appare, giova ripeterlo, nel suo complesso, nella sua tecnica, nei suoi procedimenti caratteristici, opera di chiara derivazione gallica, non è tuttavia possibile trascurare l'evidente affinità tra i cavalieri dell'arco di Cozio e gli « equites » delle steli di Mainz, di Wiesbaden e di altri centri della regione renana. Non pare possibile, come per altri tipi statuari, pensare si tratti di un tema giunto oltralpe dal Sud ed elaborato da artisti locali secondo tendenze artistiche aclassiche.

La stessa identità di tecnica, lo stesso taglio duro, angoloso dei contorni della figura, che fa pensare alla derivazione da opere in legno di cui si traduce nel marmo la tecnica di incisione, fa supporre una lunga dimestichezza col tema, forse l'esistenza di modelli, di « cartoni » che venivano riprodotti meccanicamente [18].

Ciò non sarebbe potuto avvenire se non si fosse trattato di un tema sfruttato da gran tempo, laddove l'influenza dell'« eques » italico, se realmente vi fu, non può essere che un apporto di epoca recente. Perciò appare ben più valida l'ipotesi di chi pensa che il motivo ellenistico del cavaliere galoppante sia giunto al nord direttamente dalle regioni di origine delle Galatomachie ellenistiche senza la mediazione della corrente artistica italica [19].

Questo passaggio di temi, di motivi dall'area orientale all'area nordoccidentale è, alla luce delle nostre attuali conoscenze, senz'altro possibile. Basta pensare, ad esempio, alle possibilità di penetrazione offerte dalla via del Danubio, che fu sempre assai frequentata nel mondo antico. Non ci pare però possa essere trascurata la possibilità di una influenza diretta esercitata dall'arte della valle del Rodano tradizionalmente legata al mondo massaliota e, per ciò stesso, largamente aperta alle manifestazioni dell'ellenismo.

Al riguardo non appare privo di significato il fatto che nel fregio di Susa il motivo del « cavaliere galoppante » è trattato secondo due varianti notevolmente diverse.

Da un lato il cavaliere che incede a lancia abbassata in tutto, o quasi,

---

[17] Fogliato, *Assonanze etrusco-italiche e sostrato gallico in un bronzetto segusino*, in « Atti Soc. Piem. Arch. B. Arti », vol. XVI-XVII (1963), pag. 19 sgg.

[18] Carducci, *art. cit.*, pag. 133.

[19] Carducci, *ibid.*

simile al tipo caratteristico delle steli renane [20]. Dall'altro una variante del tipo stesso trattata in maniera assai più morbida ed, insieme, movimentata, in cui l'agitazione del mantello gonfiato dal vento pare accennare ad un, sia pur ingenuo, tentativo di rendere la figura in movimento, secondo un procedimento che [21], se più da vicino, si collega al motivo della stele di Dexileos e di alcune delle elaborazioni italiche, pare sostanzialmente preludere ad una tendenza, che sarà propria dell'arte della nostra regione, ad interpretare il tema ellenistico in chiave di movimento [22].

Influenza ellenistica dunque in taluni dei rilievi segusini. Il che ci induce a fissare la nostra attenzione, più che non sull'area italica, su quella provenzale.

È infatti ben noto che, in questa regione, il diretto contatto dell'ambiente gallico con le correnti artistiche ellenistiche di derivazione massaliota dà luogo ad una copiosa produzione di monumenti fastosi e splendidi, in cui l'esemplare ellenico è rivissuto, con provinciale esuberanza, in rilievi, che mascherano la loro origine disegnativa in un esasperato contrasto di luci e di ombre, in cui le forti masse delle figure vigorosamente sbalzate e profondamente rilevate paiono cercare effetti coloristici che traducono in forme particolarissime i grandi modelli musivi delle raffigurazioni ellenistiche di battaglie [23]. È il caso del fastoso arco di Orange, il più noto, se non il più perfetto, degli archi provenzali, in cui l'esuberanza della decorazione che riempie ogni spazio vuoto prelude, in un barocchismo esasperato tipicamente provinciale, all'ultima evoluzione dell'arco trionfale in Roma stessa, quando, a partire dall'età dei Flavi, si abbandonerà la sobrietà caratteristica dell'arco augusteo [24].

Ed accanto alle caratteristiche decorazioni degli archi provenzali, per lo più di età giulio claudia, non minore attenzione meritano i rilievi del cosidetto sepolcro dei Juli di Saint-Rémy di poco posteriore all'arco di Susa [25].

Anche qui appare, in una composizione ben più sapientemente costruita, il tipo del « cavaliere galoppante » ed appare nella sede che gli è propria, vale a dire, in una splendida scena di battaglia. È una scena estremamente movimentata, che rivela tutte le caratteristiche proprie dell'arte della regione provenzale: esuberanza nella libera interpretazione del modello elle-

---

[20] Fig. 1, 2, 3.
[21] Fig. 4.
[22] CARDUCCI, *Arte romana in Piemonte, passim.*
[23] DUCATI, *op. cit.*, pag. 606 sgg.
[24] DUCATI, *ibid.*
[25] DUCATI, *op. cit.*, pag. 594 sgg.

nistico, forte, sapiente contrasto di luci e di ombre, in una ricerca di effetti coloristici che compiutamente sottolineano la complessa composizione.

Elaborazione dotta, sapiente quella che appare nel rilievo di Saint-Rémy, di un tipo che a Susa appare invece nella sua forma più elementare, forma che appieno rivela la mano del rude artista locale legato ad esperienze ben più primitive che ancora non sa trattare e sfruttare le enormi possibilità offerte dal tipo statuario che tratta [26].

Ma, se già in quest'epoca l'arte provenzale giunge a creazioni mature ancora impensabili nella rude arte coeva del Piemonte, il tipo stesso non sarà nella nostra regione abbandonato, anzi fornirà, in prosieguo di tempo, l'occasione per le elaborazioni più sapienti del tipo stesso e per la creazione di una fra le opere di più elevato livello artistico che gli scavi abbiano mai messo in luce nel Piemonte stesso.

Sarà quella degli artisti della nostra regione una libera rielaborazione di temi ellenistici, che gareggerà con quella transalpina nella ricerca di temi coloristici, ma se ne staccherà per una tendenza spiccata alla ricerca di un movimento esasperato, che pare risolversi in un ritmo baroccheggiante nella sua esuberanza [27].

E di questa secolare evoluzione, il lontano punto di partenza può essere visto nel primo, ancora ingenuo, tentativo degli ignoti artisti del fregio segusino, quasi il primo anello di una lunga catena, purtroppo in parte ancora ignota, che si concluderà con lo splendido balteo bronzeo scoperto non molti anni or sono ad Aosta, in cui il tipo del cavaliere galoppante campeggerà al centro di una originale, potente creazione artistica, indubbiamente fra le più alte della toreutica antica [28].

Accanto al balteo aostano, che bene è stato datato al secondo secolo dell'impero, a quell'età degli Antonini che vide il più alto grado di sviluppo civile raggiunto da molti centri della nostra regione [29], non privi di significato appaiono alcuni altri piccoli altorilievi bronzei attribuibili con sicurezza alla decorazione di un balteo affine a quello accennato [30].

È una serie di figurine, scoperte agli inizi del secolo scorso ad Industria,

---

[26] Carducci, *art. cit.*, pag. 133.

[27] Carducci, *Arte romana in Piemonte, passim.*

[28] Carducci, *Un « balteus » da Aosta*, in « Archeologia classica », vol. XI (1959), pag. 37 sgg; Viale, *Aosta romana e medioevale*, Torino, Istituto S. Paolo (1966), tav. IV; Carducci, *Arte romana in Piemonte*, pag. 68 sgg.

[29] Così il Carducci, *ibid.* e il Viale, *ibid.* Il Gullini, *Ori e argenti dell'Italia antica*, Torino (1961), pag. 187 sgg., pensa invece al quarto secolo dopo Cristo.

[30] Carducci, *Arte romana in Piemonte*, pag. 67.

fra cui, accanto alla figura galoppante dell'« imperator » che doveva campeggiare al centro della mischia, appaiono altri tipici elementi compositivi del fregio del balteo dall'« eques » romano combattente, ai cavalieri barbari, al nemico caduto [31].

Per altro, alla luce degli studi più recenti, il balteo figurato, in cui su una superficie curva si riproduce una movimentata scena di battaglia con un procedimento che, in un certo senso, pare rivaleggiare colla tipica raffigurazione spiraliforme caratteristica della colonna romana, appare con ogni verosimiglianza un tipo di composizione sviluppatosi nell'area settentrionale [32].

Solo in un secondo tempo la vigorosa e plastica raffigurazione di battaglia caratteristica di questo tipo di composizione artistica dovette far sentire la sua influenza nel resto della penisola e nell'arte stessa della capitale. Troppo lungo sarebbe dare qui un elenco, anche sommario, dei rilievi in cui appaiono variamente elaborati i tipi caratteristici delle scene dei baltei e del resto la cosa, almeno ai fini del presente studio, sarebbe di discutibile utilità.

Sarà sufficiente richiamare alla mente del lettore alcune creazioni caratteristiche dell'arte di Roma dal notissimo fregio di Traiano, alle scene di battaglia del famoso sarcofago Ludovisi, il più noto fra i sarcofagi che si ornano di consimili scene [33]. Anche questi pochi, sommari cenni sono sufficienti a dare un'idea dell'importanza del tipo nell'arte imperiale romana dal secondo secolo in poi.

Ma torniamo ai nostri baltei figurati. Come già abbiamo accennato, questa caratteristica produzione artistica pare originaria dell'area settentrionale. Il più antico esempio conosciuto è infatti il balteo del museo di Brescia in cui si è voluta vedere una celebrazione della vittoria di Cesare su Vercingetorige e che si attribuisce per lo più all'età augustea [34]. Affine al primo, anche se assai più incompleto è un secondo balteo di provenienza dalmata conservato al K. H. Museum di Vienna [35]. Sono opere di notevole rilievo, anche se di livello artistico nettamente inferiore a quello del balteo di Aosta. In esse il ritmo della composizione appare ancora incerto e la

---

[31] Fabretti, *Dell'antica città di Industria detta prima Bodincomago*, in « Atti Soc. Piem. Arch. B. Arti », vol. III (1880), pag. 67 sgg., tav. 23.

[32] Carducci, *Un « balteus » da Aosta*, pag. 49.

[33] Ducati, *op. cit.*, pag. 700.

[34] *Museo Bresciano illustrato*, (1898), pag. 197 sgg.; Bienkowski, *op. cit.*; Carducci, *Un « balteus » da Aosta*, pag. 40.

[35] Bienkowski, *op. cit.*, 12 sgg.; Carducci, *Un « balteus » da Aosta*, pag. 42.

scena è, in certo senso, statica, la raffigurazione alquanto rigida nella sua compostezza. Si è ancora ben lontani dal movimento sapiente del possente rilievo di Aosta, che si distingue appunto per la ricerca di movimento e di effetti coloristici, in una composizione che pare rivaleggiare con l'interpretazione dell'ellenismo data in epoca anteriore dagli artisti della Provenza romana. Ultima evoluzione, splendido punto di arrivo di un processo secolare che, se ha nelle raffigurazioni dei cavalieri galoppanti del fregio di Susa il suo lontano punto di partenza, presenta tuttavia significativi punti di contatto con quelle che sono le caratteristiche salienti della toreutica piemontese, nella sua fase più splendida caratterizzata, appunto, da una esuberanza provinciale e da una tendenza spiccata ad una ricerca baroccheggiante del movimento [36].

Da tutto ciò deriva la conseguenza che il balteo figurato adorno di scene di battaglia equestre appare produzione sorta nell'area settentrionale e sviluppatasi con caratteristiche proprie nella regione padana occidentale, anche se non mancano esempi sporadici di baltei nell'Italia meridionale dalle ben note figurine di Ercolano riferibili ad una fascia figurata analoga a quelle sin qui esaminate [37], allo splendido balteo recentemente scoperto a Velia, assai probabilmente di poco posteriore all'esemplare di Aosta, con cui pare rivaleggiare nella perfezione stilistica [38].

Tornando agli esempi piemontesi, sarà ancora utile rilevare che, se le figurine industriensi non superano nel complesso i limiti del lavoro artigianale e segnano, con ogni verosimiglianza, il perpetuarsi del tipo in età più tarda, col balteo di Aosta il tipo figurativo pare aver raggiunto il culmine di un secolare processo evolutivo.

Opera posteriore nel tempo ad alcune delle rielaborazioni del medesimo tipo nella capitale, che abbiamo più sopra citato, ne è tuttavia sostanzialmente indipendente.

È opera stilisticamente matura che direttamente si collega alle tendenze artistiche che giunsero da noi alla loro massima espressione in quello stesso secondo secolo. Il movimento, che appare la nota dominante del finissimo rilievo di Aosta, richiama infatti assai da vicino alcune splendide creazioni artistiche dovute a quella scuola di toreuti subalpini che ho altrove defi-

---

[36] Carducci, *Arte romana in Piemonte, passim.*

[37] Bienkowski, *op. cit.*, figg. 27-28.

[38] Sestieri, *Fasti Archeologici*, (1954), n. 2144; Carducci, *Un « balteus » da Aosta*, pag. 44 sgg.

nito « scuola di Industria » [39], nelle quali il motivo originariamente ellenistico, per cui non mancano punti di contatto con l'ambiente provenzale, dà luogo a splendide creazioni che si distinguono per un ritmo caratteristico, per una linea sapientemente movimentata che, con bella efficacia di accostamenti, è stata detta « berniniana » [40].

---

[39] FOGLIATO, *Arte provinciale romana*, pag. 90.
[40] CARDUCCI, *Arte romana in Piemonte*, tav. V.

MARCO BONINO

ARGOMENTI DI ARCHEOLOGIA NAVALE IN PIEMONTE

Può sembrare strano o fuori luogo parlare di archeologia navale in una regione in cui la navigazione ha avuto una parte secondaria nella vita e nell'economia; giova però puntualizzare alcuni problemi inerenti a questa attività, per cercare di contribuire al quadro più generale della navigazione antica nella valle del Po ed in quella del Rodano.

Mi pare importante puntualizzare i problemi a cui accennerò soprattutto se si tiene conto del livello al quale è ancora oggi lo studio delle imbarcazioni antiche. Per il Piemonte si comincia col parlare di piroghe, sulle quali manca uno studio sistematico, anche se recentemente si è cercato di porre un certo ordine nelle notizie relative alle piroghe ritrovate in Italia [1]. Si trovano solo dei cenni su pubblicazioni che hanno circa un secolo, nei quali raramente compaiono misure ed i pochi disegni non sono quotati. Per le imbarcazioni piemontesi i documenti sono fortunatamente rintracciabili, anche se non manca una certa frammentarietà di notizie, per cui si sono spesso confusi i luoghi di provenienza dei reperti.

Le piroghe ritrovate in Piemonte sono molte, ma solo di alcune si è potuta conservare la forma. Esse sono:

1) Piroga proveniente dalla torbiera di S. Martino Canavese [2] (fig. 1), conservata in calco nel magazzino del Museo Archeologico di Torino;

2) Piroga proveniente dalla torbiera di Angera [3] (fig. 2), conservata in originale nelle « grotte » della villa Borromeo all'Isola Bella (Stresa).

---

[1] O. Cornaggia Castiglioni, *Le piroghe preistoriche italiane. Problematica ed inventario dei reperti*, in « Natura », vol. LVIII, fasc. I, Milano, 1967. Oltre alla piroghe ivi documentate si devono aggiungere le imbarcazioni ritrovate a Bertignano, nei dintorni di Padova, a Pontelagoscuro, (FE), a Casalmoro (MN), a Quinzano (BS), a Pizzighettone (CR), a Pavia, nel Lago di Ledro e nel Lago di Nemi (G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma, 1950, pag. 233).

[2] B. Gastaldi, *Iconografia di alcuni oggetti di remota antichità ritrovati in Italia*, in « Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino », vol. 26, II S., Torino, 1871, pp. 18-19, tav. IX; O. Cornaggia Castiglioni, *op. cit.*, pag. 15, fig. 4,1.

[3] Barsega, *Scavi ad Angera*, in « Riv. Arch. Como », 1918-1919 (fasc. 76-78), pag. 36; Brambilla, *Varese ed il suo circondario*, 1894, vol. II, pag. 257.

Benchè di provenienza lombarda, mi pare opportuno comprenderla nell'elenco, date le relazioni di forma e luogo di ritrovamento che vi sono con le altre imbarcazioni;

3) Piroga proveniente dalla torbiera di S. Martino Canavese [4] (fig. 3), conservata in calco nel Museo Civico di Biella;

4) Piroga proveniente dalla torbiera di Mercurago (Arona) [5] (fig. 4), conservata in calco nel magazzino del Museo Archeologico di Torino;

5) Piroga proveniente dallo stagno di Bertignano (Viverone) [6] (fig. 5), conservata in originale nel Museo Archeologico di Torino.

I luoghi di ritrovamento, limitati entro le zone piuttosto ristrette dell'anfiteatro morenico di Ivrea e della parte meridionale del Lago Maggiore, le piccole dimensioni dei natanti e, a parte la barca di Bertignano, un'approssimativa contemporaneità collocabile vagamente tra l'età del bronzo e l'età del ferro sono caratteristiche che accomunano le imbarcazioni elencate.

Si notano però anche delle diversità che permettono di classificare queste imbarcazioni secondo tre tipi diversi.

a) *Piroga del tipo delle* 1) *e* 2).

Imbarcazione dalla poppa rotonda e larga, prua larga che termina con una punta, spesso chiamata *rostro* dai ricercatori del secolo scorso. La poppa è piuttosto spessa, mentre la prua è più sottile; i fianchi sono rotondi, ripetendo la forma semicilindrica del tronco di partenza. L'imbarcazione è stata ricavata da un mezzo tronco d'albero, per cui è piuttosto bassa e le estremità non si rialzano molto.

b) *Piroga del tipo delle* 3) *e* 4).

Imbarcazione ricavata da un tronco completo, col fondo appiattito, la poppa a specchio e la prua poco appuntita, con un foro trasversale. A poppa c'è una parte sporgente oltre lo specchio e la forma di questa estremità è quasi quadra, mentre la prua è più rotondeggiante; la stessa diversità

---

[4] B. Gastaldi, *loc. cit.*; Cornaggia Castiglioni, *op. cit.*, pag. 15, fig. 4,3.

[5] Cornaggia Castiglioni, *op. cit.*, pag. 15, fig. 4,2; in varie opere è stata citata di sfuggita e spesso se n'è confusa la provenienza.

[6] P. Barocelli, *Il Piemonte dalla capanna neolitica ai monumenti di Augusto*, in « Studi su Torino ed il Piemonte », Biblioteca della Società Storica Subalpina, vol. CXXXIX, Torino, 1933, fig. 31; un campione è in corso di analisi per determinarne l'età con il metodo del radiocarbonio, ma l'analisi è difficile per la presenza della paraffina con cui si è conservato il reperto.

si nota nella parte scavata. Ci si scosta quindi un poco dalla forma rotonda imposta dal materiale di partenza e se n'è voluta correggere qualche caratteristica per aumentare la portata e l'agibilità dell'imbarcazione.

c) *Piroga del tipo della* 5).

Questa imbarcazione si discosta dalle altre per concezione e tecnica costruttiva. Si è ormai completamente abbandonata la forma originaria del tronco d'albero per realizzare uno scafo adatto alla navigazione su fondali bassi e paludosi. Inoltre il taglio di superfici tra loro perpendicolari e l'esecuzione di risalti sul fondo presuppongono una tecnica più progredita di quella necessaria per l'esecuzione delle imbarcazioni citate sopra.

Infine nella torbiera di Mercurago è stato rinvenuto un tronco scavato [7] (fig. 6), che però è andato distrutto e sul quale ho alcuni dubbi che si tratti di un'imbarcazione; è però una forma riconducibile eventualmente alle forme di piroghe molto piatte e poco scavate, come quella proveniente dal Lago di Monate (Varese) e conservata nel Museo Civico di Como [8].

La forma *a*), con la sporgenza di prua e la poppa rotonda, si trova anche altrove [9], come a Barche di Solferino o a Vingrave sul Lago di Bienne, ma qui ne troviamo proporzioni diverse, certamente adattate alle condizioni geografiche dei piccoli bacini lacustri in cui si sono rinvenute. Penso che allo stato attuale delle conoscenze non si possa ancora dire nulla di più di questo a proposito delle relazioni che si possono trovare tra queste forme simili.

La forma *b*) si ricollega alla questione, sollevata a suo tempo proprio a proposito di questa imbarcazione, della piroga doppia o comunque plurima. Il foro quadrangolare di prua ha fatto pensare alla possibilità di collegamento con un elemento trasversale, in modo da unire più scafi affiancati. Questo perchè si è pensato che un foro per farci passare una fune di traino o di attracco non fosse necessario per un'imbarcazione del genere [10]. Personalmente sono convinto che canoe plurime fossero esistite, nella valle del Po, sul Rodano e sulla Saône, in età protostorica e storica, ma non posso senz'altro affermare che il tipo *b*) sia parte di una di quelle imbarcazioni. Mi limito quindi ad elencare alcuni fatti che mi pare confermino

---

[7] Magni, « Riv. Arch. Como », n. 47 (1903), pp. 3 sgg.
[8] V. nota 7.
[9] C. Castiglioni, *op. cit.*, pag. 11, fig. 2; pag. 17, fig. 5; V. Gross, *Les protohelvètes*, Paris, 1883, pag. 20.
[10] C. Castiglioni, *op. cit.*, pag. 6 sgg.

l'esistenza di canoe plurime e quelli che escluderebbero questa interpretazione della forma *b*).

1) Una piroga rinvenuta a Polada (Brescia), della quale è rimasto solo il disegno [11], presenta, nell'interno dei bordi delle sponde, dei supporti forati che non possono essere delle scalmiere, dato che lo scafo è largo solo 80 cm. e che certamente il remeggio era fatto a pagaia, ma che si spiegano molto bene come supporti per legare traverse, le quali possono avere congiunto due scafi.

2) Recentissimamente a Casalmoro (S. Rocco, Mantova) si è rinvenuta una piroga [12] (fig. 8). Sui bordi vi sono chiodi e parti pericolanti sono state riparate con dei tasselli. La prua, con un foro traversale, è simile a quella della nostra varietà *b*). Il tronco è scavato, ma nella parte superiore c'è un'apertura larga solo 14 cm. Troppo poco perchè lo scafo sia agibile, per cui penso che si sia alleggerito al massimo il tronco per realizzare un galleggiante e stendervi sopra una piattaforma.

3) In Polonia, sul fiume Dunajec, sono impiegate zattere formate da cinque piroghe affiancate [13]. La forma delle piroghe è identica a quella del tipo di Mercurago; se si volesse spiegare la forma *b*) in questo senso, si può pensare che il foro di prua servisse per far passare le legature di una traversa e che a poppa un'altra traversa venisse legata alla sporgenza.

4) Tra gli altri Autori, Giulio Cesare parla espressamente di imbarcazioni accoppiate in due passi del *De Bello Gallico*.

(I-8) *Helvetii, ea spe deiecti, navibus iunctis ratibusque compluribus factis, alii vadis Rhodani, qua minima altitudo fluminis erat, nonnumquam interdiu, saepius, noctu, si perrumpere possent, conati...*

(I-12) *Flumen est Arar, quod per fines Haeduorum et Sequanorum in Rhodanum influit, incredibili lenitate, ... Id Helvetii ratibus ac lintribus iunctis transitabant.*

Si tratta di passi famosi che tutti abbiamo tradotto nelle scuole medie, ma ho notato che le traduzioni che si fanno di solito non sono precise ed in questi casi sono errate, accennando in genere a ponti di barche o dicendo semplicemente navi e zattere. Nei passi riportati si fa la netta di-

---

[11] C. Castiglioni, *op. cit.*, pag. 7, fig. 1.

[12] Ringrazio il Prof. Mirabella Roberti per la notizia e per lo schizzo, che traggo dai suoi appunti personali. La cronologia è incerta: forse intorno ai Secc. XVI-XVII.

[13] « The Mariner's Mirror », vol. 52 (1966), pagg. 211-222.

stinzione tra *navis*, *ratis* e *linter*, termini che tradurrei con *barche*, *zattere* e *piroghe*, dato il significato di *linter* spiegato da Livio e Polibio [14]. Inoltre mi pare assurdo pensare che gli Elveti per sfuggire al blocco operato da Cesare a Ginevra gli costruissero un ponte di barche sotto gli occhi per andarsene furtivamente. Lo stesso dicasi se si vuol interpretare *iunctis* come *legate in convoglio*; lo si sarebbe notato facilmente e soprattutto non è la disposizione più adatta per attraversare un fiume, a causa della diversa velocità dell'acqua nei vari punti del suo corso. Penso quindi che la traduzione dei passi che interessano ora sia: *accoppiate delle barche e fattene molte zattere* e: *Gli Elveti lo attraversavano con zattere e piroghe accoppiate.*

5) Un dipinto del Bergognone del 1490, ora all'Accademia Brera di Milano (Sala XI, n. 259), mostra lo sfondo di un paese lombardo in riva ad un fiume, con un traghetto fatto con due piccole imbarcazioni accoppiate. A questo proposito si noti che in epoche molto recenti i traghetti ed i mulini sui nostri fiumi erano ottenuti con due imbarcazioni affiancate, sulle quali veniva stesa una piattaforma. La costruzione di imbarcazioni multiple era dettata, soprattutto per i fiumi piemontesi dal carattere piuttosto torrentizio, dai seguenti fatti: le imbarcazioni devono avere fondo piatto e devono essere più leggere possibile, dato che la corrente non è uniforme ed è facile urtare pietre o banchi di ghiaia affioranti; si deve quindi avere un'imbarcazione capace di eseguire curve strette ed in fretta. L'imbarcazione deve essere abbastanza corta e non troppo larga per ragioni di manovrabilità, tuttavia deve possedere un dislocamento sufficiente per poter trasportare il maggior carico possibile. Queste caratteristiche sono pienamente soddisfatte con un'imbarcazione fatta con due scafi affiancati.

Però bisogna pensare ai seguenti fatti:

1) Per navigare nei piccoli stagni in cui si sono trovate le imbarcazioni non mi pare che sia necessario impiegare un sistema che, come appunto quello delle imbarcazioni multiple, è più adatto ad un fiume che ad uno stagno. Infatti gli esempi riportati sopra si riferiscono quasi solo ad imbarcazioni fluviali;

2) Il foro di prua poteva servire per farci passare una fune. Il fatto che il foro sia quadrangolare non vuol dire che necessariamente servisse per un travicello, cosa che escluderei anche nel caso di una canoa doppia; se mai la forma è dovuta al fatto che il foro era realizzato con uno scal-

[14] Cecil Torr, *Ancient ships* (Ristampa, Chicago, 1964), pag. 117.

pello anzichè con un trapano. Dato il peso rilevante (250-300 kg. in media) della imbarcazione monoxila di questo tipo, il tirarla in secco poteva essere faticoso, per cui ci si poteva aiutare con una fune. Su questo punto sorge il quesito se queste imbarcazioni si portassero in secco o no. La documentazione etnografica a questo proposito mostra ambedue le abitudini: tirare in secco le imbarcazioni o tenerle sempre in acqua o magari riempirle di acqua per conservarle più a lungo. Penso però che, tirando in secco queste imbarcazioni, si provochino delle variazioni repentine di umidità che, indipendentemente dal tipo di legno, rendono precaria la conservazione della barca, sia per le spaccature che si provocano, sia per l'attacco da parte dei funghi.

La forma *c*), come accennato, è la più perfezionata e si può già considerare una barca vera e propria. I particolari risalti presenti sul fondo sono piuttosto difficili da spiegare e non sono convinto che si tratti di un'imitazione della struttura di imbarcazioni costruite con tavole e traverse. Penserei di più ad un appoggio per i piedi per chi manovra la barca con un palo stando in piedi; certo non si tratta di un rinforzo perchè la fibra del legno ha lo stesso andamento in tutte le parti dello scafo e lo spessore dei risalti è limitato. Può essere utile confrontare questa particolarità con dettagli simili di imbarcazioni monoxili ritrovate oltr'alpe.

Una piroga ritrovata nel Lago di Neuchâtel ed ora conservata nel Museo dell'Università di Losanna presenta un risalto identico nella parte scavata del fondo [15]. La sua funzione, in relazione alla forma dell'imbarcazione, non è chiara, dato che manca la parte poppiera della piroga.

Analoghi risalti si trovano in imbarcazioni protostoriche e storiche ritrovate in Francia. Tra queste una barca monoxile ritrovata a St. Aubain-en-Charollais [16] (fig. 7) ha quattro risalti che sembrano dei compartimenti atti a suddividere lo scafo in parti da destinare ad uso diverso, per distribuire il carico e le persone. Mi sembra che questa imbarcazione segni il maggiore progresso raggiunto nelle barche monoxile, dato che vi appare evidente l'idea di dividere lo scafo in parti che rispondano ad una distribuzione funzionale di pesi. Per la barca di Bertignano non giungerei a parlare di parti proporzionate ad una distribuzione di pesi, ma credo che l'esecuzione di un qualsiasi elemento trasversale avesse comunque posto dei problemi di simmetria e della funzione delle varie parti dello scafo.

---

[15] Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde; ott. 1871, p. 279.

[16] DÉCHÉLETTE, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Paris, 1924, vol. I, pag. 541, fig. 198,3.

C'è quindi un notevole progresso nelle concezioni delle forme di questa barca, se le si confronta con le forme apparentemente più semplici delle piroghe di cui ho parlato sopra.

Come accennato prima, la cronologia di questi reperti è molto vaga, dato che mai vi è stato il ritrovamento concomitante di elementi che provassero in modo indiscutibile una datazione. Si è propensi comunque ad attribuire questi reperti all'età del bronzo, mentre la barca di Bertignano è certamente più recente, forse di età storica.

La tecnica di lavorazione non dà, su questo punto, un particolare contributo, in quanto strumenti neolitici sono più che sufficienti per realizzare queste imbarcazioni. Se il tronco di partenza era di una conifera, si può pensare che per scavarlo si estraessero degli scheggioni, dopo aver praticato dagli intagli alle estremità delle parti da scavare. Per legni come la quercia od il castagno si doveva fare un lavoro di sgorbia o di ascia con il filo perpendicolare al manico e, possibilmente, curvo. Per l'esecuzione del foro di prua occorreva impiegare uno scalpello, che, nel caso della piroga di Mercurago, doveva essere largo due centimetri al massimo. Per rifinire lo scafo si impiegavano lisciatoi, ma su quest'ultima operazione non è possibile fare ipotesi, dato che raramente si trovano i segni degli strumenti. Escluderei senz'altro l'uso del fuoco.

Per l'età storica, come per la barca di Bertignano, siamo sicuri sulla possibilità di lavorare con strumenti perfezionati, come scuri, seghe, pialle, scalpelli, ecc. Si può però presumere che si fossero usate soprattutto la scure e l'ascia. Segni di scalpelli si vedono sul risalto di poppa, dove si sono volute eliminare delle schegge.

Per quanto riguarda la propulsione, si sono ritrovate pagaie (fig. 9) e del resto sarebbe inammissibile pensare ad una manovra di remi; oltre alla pagaia c'è anche la possibilità di una manovra con un lungo palo puntato contro il fondo dello specchio d'acqua.

Si è parlato anche del ritrovamento, a Mercurago, di un'ancora di legno, lunga poco più di un metro, che terminava da una parte con due uncini e dall'altra con un foro per passarvi la fune, ma non ne è stato fatto il disegno, per cui la descrizione dice poco.

Elencando le caratteristiche delle piroghe piemontesi ho voluto chiarirne alcuni aspetti, piuttosto che delinearne un'evoluzione, cosa per ora impossibile in quanto gli elementi a nostra disposizione sono ancora pochi e cronologicamente poco definiti.

Perciò sarebbe abbastanza pericoloso voler fare una carta con la distribuzione delle forme, se non la si intendesse semplicemente come la traduzione grafica di un elenco (fig. 11). Relazioni tra forme vicine o lontane potranno essere definite solo con ritrovamenti di forme intermedie o di documenti inconfutabilmente identici o contemporanei ritrovati in luoghi particolari.

In tutto questo studio bisogna considerare che i caratteri geomorfologici influenzano la forma delle imbarcazioni in modo decisivo.

Si potrebbero proporre varie classificazioni delle forme delle nostre piroghe ed in fig. 11 ne ho proposto un tipo a scopo orientativo, ma certamente è ancora presto per dare un filo conduttore alla catalogazione delle svariate forme che si ritrovano.

Dalla carta (fig. 11) risulta un fatto che definirei sconcertante: nemmeno un'imbarcazione è stata ritrovata in uno dei grandi laghi prealpini, ma tutte, salvo quelle del Lago di Ledro, provengono da piccolissimi bacini intermorenici o dal fondo di fiumi. Per quel che riguarda il Piemonte, come accennato, abbiamo ritrovamenti di imbarcazioni solo nei piccoli bacini, ora torbiere, dell'anfiteatro morenico di Ivrea ed attorno alla parte meridionale del Verbano. Non una imbarcazione è affiorata dal fondo dei nostri fiumi e dei nostri laghi e questo può dipendere dal fatto che non se ne sono cercate.

Se si considerano i ritrovamenti fatti in Svizzera ed in Francia [17], vediamo invece che essi si riferiscono tutti a bacini lacustri molto estesi o a fiumi. Questo vuol forse dire che si preferiva camminare su sentieri che costeggiavano i nostri laghi, piuttosto che affrontare le acque con imbarcazioni? È certamente un problema piuttosto grave da risolvere, in quanto mi pare strettamente collegato a fenomeni di movimenti di persone e di oggetti. Alla domanda posta prima mi pare che ragionevolmente si possa rispondere in senso negativo, soprattutto sulla scorta dei documenti sviz-

---

[17] Non pretendo di fare un elenco completo, ma a scopo indicativo elenco le imbarcazioni monoxili citate dal Déchélette (*op. cit.*) e dal Munro (*Les stations lacustres d'Europe*, Paris, 1908). Si sono trovate piroghe nelle località: Parigi (Seine); Scey-sur-Saône (Haute Saône); Marais de la Thièle (Canal de la Marne au Rhin); Apremont (Saône); Villeneuve-sur-Cher (Cher); St-Georges-sur-la-Prée (Cher); Villefranche-sur-Cher (Loire et Cher); St-Aubain-en-Charollais (Burbince, Saône et Loire); Lac de Châlain (Jura); Morges (Lemano); Cudrefin, Vigneules (Lago di Neuchâtel); Ile de St. Pierre, Vingrave (Lago di Bienne); Robenhausen (Pfäefikersee); Wollishofen (Zurigo); Frauenpfal (Lago di Costanza). A proposito di questo elenco, noto che, sia in Francia che in Svizzera, manca una pubblicazione specifica sulle imbarcazioni antiche ritrovate.

zeri e della distribuzione dei reperti dell'età del ferro attorno al sistema idrografico Verbano-Ticino.

Spetterà alle ricerche future chiarire questo punto, che potrà dare un contributo notevole anche alla comprensione delle forme delle piroghe ora conosciute, dato che, se una navigazione di una certa entità si svolgeva sul Verbano e sul Ticino, non è escluso che le forme di tali imbarcazioni abbiano influenzato quelle dei piccoli bacini circostanti. Si è nel campo delle ipotesi, ma la stessa situazione si trova, perfino aggravata, per le età più recenti come l'età romana o quella medioevale. Fino al sec. XV le sole informazioni sulla navigazione in Piemonte ci vengono da fonti indirette, da congetture.

Si sono ritrovati ami da pesca, pesi per le reti ed aghi per rassettarle, che attestano che sul Verbano, sul Ticino e sul Po era praticata la pesca dall'età del bronzo in poi.

Il discorso diventa più vago se si parla di attività commerciali. Una recente ipotesi [18] ha supposto che in età imperiale il commercio dei vetri venisse fatto per via fluviale e lacuale, data la distribuzione degli oggetti intorno alle aree interessate dal Verbano, dal Ticino e dal Po.

Un'altra ipotesi (Doro) ha messo in relazione la posizione di Industria con l'approvvigionamento di materiale cuprifero proveniente dalle valli Soana e dell'Orco e con la possibilità di smerciare i bronzi finiti per via d'acqua. Il nome stesso della città (Bodincomagus) indica una stretta relazione con il Po (Bodinco), come il nome di Pavia (Ticinum) indica una evidente relazione con il fiume e la posizione della città era certamente in funzione di un controllo della via d'acqua.

Queste ipotesi possono essere formulate con una certa sicurezza perchè non sono in contrasto con la possibilità che, dati i mezzi che si avevano, trasporti fluviali o lacuali venissero fatti anche su ampia scala.

Plinio afferma (N.H. III; 17, 123) che ai suoi tempi il Po era navigabile fino a Torino; per quanto si sia propensi ad abbreviare il tratto navigabile fino a Casale o ad Industria, soprattutto in relazione ai confronti che si possono fare con documenti medioevali e con la situazione attuale del fiume, questa testimonianza è l'unica notizia scritta che ci parli della navigazione in Piemonte nell'antichità. Ma pur nella certezza che questi trasporti avvenissero, dal punto di vista dell'archeologia navale non si può

---

[18] C. Carducci, *Arte Romana in Piemonte* (Ist. Bancario S. Paolo), Torino, 1968, commento alla tav. XXII.

dire molto, dato che in Piemonte non si sono ritrovate ancora imbarcazioni di età romana. Utili confronti si possono fare con imbarcazioni monoxile ritrovate in Lombardia, in Veneto e nel Delta del Po (fig. 11). Si tratta soprattutto di grandi piroghe, lunghe da 6 a 10 metri e più, che si sono riconosciute nei *lintres* di cui parla Livio [19] e che venivano impiegate sui nostri fiumi per i piccoli trasporti e per la pesca. Queste imbarcazioni, dato il grado raggiunto dalla tecnica navale dell'epoca, erano piuttosto rozze, ma tuttavia erano funzionali, tanto da venire usate fino almeno al sec. XVI, come è testimoniato un po' vagamente dal Cristoforo Canale [20] ed in modo più concreto dal ritrovamento del frammento di imbarcazione a Casalmoro (fig. 8).

Per il Piemonte questi problemi di cronologia non sono neppure accennati, per il fatto che non si sono ritrovate imbarcazioni, ma penso che, intensificando le ricerche e controllando i ritrovamenti sporadici, si possa contribuire a colmare questa lacuna.

I tipi di imbarcazioni che si può pensare fossero in uso in Piemonte in età romana, a parità di condizioni geografiche, non credo fossero molto diverse dai *lintres* ritrovato in altre regioni. Imbarcazioni fatte di tavole e più perfezionate delle monoxile non sono ancora state scoperte, ma credo che fossero impiegate, sul Ticino da Pavia al Verbano, sul Verbano stesso e sul Po fino a Casale o ad Industria. Non è escluso che piccole barche arrivassero fino a Torino.

La documentazione riguardante l'età medioevale è ancora più vaga di quella dell'età romana e non si trova nessun accenno a forme locali di imbarcazioni.

Le raffigurazioni di Aosta (fig. 10), Novalesa (fig. 13) e Casale Monferrato (fig. 12) [21], le uniche pervenuteci dal Medioevo, risentono dello schema bizantino, che confinava la nave entro limiti decorativi od evocativi. Non si ha la descrizione dell'imbarcazione, ma una figura atta ad indicare la

---

[19] N. Alfieri, *Tipi navali documentati relativi all'antico delta del Po*, in « Atti del Convegno internazionale di studi sulle antichità di Classe », in corso di stampa.

[20] Cristoforo Canale, vissuto a Venezia tra il 1510 ed il 1562, forse nel 1540, scrisse il trattato: *Della milizia marittima* (Libreria dello Stato, Roma, 1930); nel primo libro accenna all'uso di piroghe.

[21] Aosta, Collegiata dei SS. Pietro ed Orso: affresco. V. Viale, M. Viale Ferrero, *Aosta Romana e Medioevale*, Ist. Bancario S. Paolo, Torino, 1967. Novalesa, Cappella di S. Eldrado: affresco. Repertorio delle cose d'arte del Piemonte: vol. I, N. Gabrielli, *Le pitture romaniche*, Centro di studi Arch. e art. del Piemonte, Satet, Torino, 1944, tav. XXVII. Casale, S. Evasio, mosaico pavimentale. N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII sec.*, in « R. Dep. Subalpina di Storia Patria », Torino, 1935, fig. 283.

presenza di un natante, data la scena raffigurata, come la tempesta sedata di Aosta, il miracolo dell'olio santo di Novalesa o la storia di Giona di Casale. Lo schema di uno scafo siffatto è ricavato direttamente dalla tradizione tardoromana e quindi risulta impossibile scorgere innovazioni o cambiamenti avvenuti nel corso dei secoli fino a quasi il sec. XIV.

Tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo compare la prima riproduzione di nave contemporanea (fig. 15a).

Si tratta di un oggetto di bronzo o di ottone che è stato ritrovato recentissimamente durante un saggio di scavo effettuato nei pressi del santuario di Belmonte (Valperga). Era in mezzo ai detriti che ricoprivano un muro, sotto il quale è stata ritrovata una scure barbarica databile intorno al sec. VII.

Dovrebbe essere un ex-voto, un lucignolo votivo e non una lampada, dato che la sua forma è diversa da quella delle lampade medioevali conosciute. La sua esecuzione appare effettuata con la tecnica della cera perduta e la forma è stata rifinita a colpi di lima, che hanno lasciato numerose tracce zigrinate; a poppa è rimasta una sbavatura di fusione. Il bronzo, che ha un certo effetto estetico, riproduce una nave con la prua rientrante e rotonda, la poppa dritta, lo scafo molto largo (0,56 volte la lunghezza), solcato da due cinte per banda; vi è un dritto a prua, che però manca a poppa e alle estremità lo scafo presenta degli svasi.

Le sue dimensioni sono:

Lunghezza cm.: 9,1; lunghezza dello scafo (esclusi gli svasi) cm.: 7,9;
Larghezza cm.: 5; lunghezza del fondo piatto cm.: 6;
Altezza a prua (massima) cm.: 4,1; larghezza del fondo piatto cm.: 3,1;
Altezza a poppa (massima) cm.: 2,4; spessore del dritto di prua cm.: 0,2;
Altezza del punto più basso del bordo cm.: 1,4; larghezza dello svaso di prua cm.: 2,1; larghezza dello svaso di poppa cm.: 2,9.

Mi pare evidente che le parti superiori delle estremità non abbiano una rispondenza completa ad esigenze nautiche, per cui sarei tentato di proporre un'ipotesi di lavoro, che però non mi pare in contrasto con il carattere del modello. Penserei cioè che le estremità superiori dello scafo, come sono state realizzate, siano la stilizzazione o la semplificazione di particolari che si sono voluti accennare, senza però scendere in dettagli. Sono quindi portato a vedere una semplificazione di strutture come i castelli delle estremità delle navi medioevali, cosa che, data la cronologia del modello, mi sembra abbastanza ragionevole. In base a questa spiegazione, che

peraltro non considero definitiva, ma solo indicativa, risulta il profilo caratteristico della nave ad un albero della fine del Trecento, come ci è raffigurata dalla tradizione iconografica nordica e francese in particolare [22] (fig. 15b). In tale filone figurativo vedrei spiegata anche la mancanza del dritto di poppa. Il timone unico a poppa imponeva l'esecuzione di un particolare che forse era troppo difficile o che forse non era capito. Una simile mancanza si nota, per esempio, in molte miniature, tra le quali quelle delle *Chroniques* del Froissart in una edizione del 1400 circa [23] (fig. 15c). Con questo confronto mi pare di vedere lo stesso tipo di nave e su questo si basa la cronologia che avevo proposto.

Può darsi che in futuro si scoprano altri confronti che correggeranno o confermeranno la mia ricostruzione, sta comunque il fatto che questo oggetto è unico nel suo genere e le prospettive di una migliore identificazione restano anche in questo caso per le ricerche future.

Proseguendo nel tempo, troviamo, alla fine del sec. XV, le raffigurazioni di Issogne [24] (fig. 14) in cui si vedono galee, caracche ed altre imbarcazioni marittime. Come il bronzetto descritto prima, queste raffigurazioni si riferiscono alla navigazione marittima, per cui non sono di grande interesse per lo studio delle forme locali Piemontesi, a meno che queste ultime non siano state influenzate dalle costruzioni marittime. Sulla scorta dei documenti fin'ora trovati direi che questo non è successo, malgrado la presenza dei veneziani sul Po e sul Lario durante le guerre tra Venezia e Milano, alla fine del sec. XV [25].

In quest'epoca però le notizie cominciano a farsi più concrete. Si parla di un traghetto a Casale, di porti a Masio sul Tanaro, a Casale, a Pavia. Tra i tanti, un documento dell'archivio notarile antico del Monferrato ricorda che nel 1493 Giovanni Vassallo si obbliga a consegnare a Giovanni Maria Imolesi mille brente di vino ed otto di aceto portandole da Nizza

---

[22] Ringrazio il Prof. Carducci per la pubblicazione di questo reperto. La tradizione iconografica è ben delineata in: B. Landström, *La nave*, Milano, 1961, pp. 68-79; M. Nance, *The ship of the Renaissance*, in « The Mariner's Mirror », vol. 41, 1955.

[23] M. Vocino, *La nave nel tempo*, Milano, 1949, tav. tra le pp. 48-49. Un modello di rame sbalzato del sec. XV-XVI è stato segnalato sull'isola di Noirmoutier alla foce della Loira: M. Nance, « The Mariner's Mirror », vol. 41, 1955, pag. 162.

[24] N. Gabrielli, *Rappresentazioni sacre e profane nel castello di Issogne e la pittura nella Valle d'Aosta alla fine del '400*, Ilte, Torino, 1959, pagg. 147-149. Per la denominazione delle imbarcazioni raffigurate: B. Landström, *op. cit.*

[25] Giulio C. Zimolo, *La navigazione nel Comasco dalle origini ai nostri giorni*, Ed. Camera di Commercio di Como, 1962, cap. VII.

Monferrato al borgo di Masio sul Tanaro e, caricatele ivi sulle navi, doveva portarle al porto di Ferrara [26].

Si cominciano a raffigurare, sempre a cominciare dalla metà del sec. XV, imbarcazioni locali e certamente i metodi costruttivi e le forme di queste barche sono più antichi delle prime fonti che ce ne dànno notizia, ma è difficile risalire alle origini. Il discorso sui documenti scritti accennati e sulle forme locali di imbarcazioni si ricollega strettamente allo studio delle barche tradizionali in uso sui nostri fiumi e laghi fino a circa trenta anni fa. Questo argomento è di importanza fondamentale per uno studio di archeologia navale, ma, dati i limiti di spazio, devo rimandarne l'esposizione.

---

[26] S. Albenga, *La navigazione interna un tempo ed oggi*, In « Atti e memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino », vol. 77 (1941-42), pag. 33.

RITA VIGLIETTI

DOPO SPANZOTTI E DEFENDENTE
ICONOGRAFIA, LINGUAGGIO E POESIA POPOLARE

G. M. Spanzotti e Defendente Ferrari per il confluire e l'intersecarsi di motivi comuni in opere di non certa attribuzione, son venuti costituendo un vero e proprio binomio, talchè in molti casi la critica, pur dopo attente disamine, non riesce a risolvere equanimemente l'enigmatico interrogativo: « Spanzotti o Defendente » ?

Tipico a questo riguardo è il caso del gruppo di opere noto sotto il nome « Contini-Fontana » che viene, con moto pendolare, attribuito ora all'uno ora all'altro, quando non c'è chi più elegantemente risolve la questione attribuendolo ad un terzo Maestro.

Non mi propongo qui di approfondire l'analisi in vista di una soluzione definitiva, bensì di indicare ancora una prospettiva nuova da cui guardare ai due Maestri, attraverso la lettura di due cicli di affreschi popolari esistenti nella provincia di Cuneo, che possono considerarsi opera, più che di imitatori, di ideali e originali discepoli appunto dei due Maestri.

Premetto che, pur non trascurando i paralleli pittorici esterni, molte volte evidentissimi, ho mirato a cogliere le affinità spirituali che legano il frescante al suo maestro, portandolo ad una identità di interpretazione del fatto religioso, a « sentire » nella stessa maniera una inconografia o un motivo pittorico.

I due cicli di affreschi si trovano a S. Giuliano di Savigliano e alla Madonna dei boschi di Boves.

Il primo, anteriore anche cronologicamente, presenta singolari coincidenze con lo Spanzotti del Trittico della Sabauda e degli affreschi di Ivrea, lo Spanzotti vicino a Foppa, per intenderci.

Il secondo invece, databile non oltre il terzo lustro del 1500, basato su un terreno sostanzialmente spanzottiano, si arricchisce di varianti defendentesche e di spunti d'oltralpe.

La cappella di S. Giuliano, nella quale si trovano i primi affreschi, si trova a circa tre chilometri da Savigliano, sulla strada per Saluzzo.

Per chi voglia notizie più particolareggiate su di essa, le uniche fonti rimangono le storie di Savigliano del Turletti e del Savio (1). Qui dirò brevemente che, all'origine, la cappella in tempi carolingi era intitolata a S. Maria de' Sterpis, e che solo in un secondo tempo fu dedicata a S. Giuliano Martire (2).

Gli affreschi che narrano la storia di S. Giuliano si trovano all'interno della cappella, sulla parete ad arco che sovrasta l'altare del Santo. In sette scomparti, distribuiti con curiosa mancanza di simmetria, sono rappresentati altrettanti momenti della sua vita: la caccia, l'investitura a cavaliere, l'arrivo dei genitori, l'ospitalità della sposa, l'uccisione dei genitori, il tragico incontro della moglie col Santo e la penitenza di quest'ultimo; vicende che erano certo diffuse tra il popolo, propagate dai predicatori in occasione delle feste o delle solennità a lui dedicate. S. Giuliano, detto l'ospitaliere o il parricida (3) è un santo favoloso, vero Edipo cristiano spinto al parricidio dalla fatalità. La sua vita è un racconto misto di elementi tratti da quella di S. Eustachio (per il particolare della cerva e della croce) e di S. Cristoforo (per il guado del fiume).

Dalla « Legenda aurea » del frate Jacopo da Varazze, compilata verso il 1280, vera bibbia agiografica del Medioevo, sappiamo di lui che era un cavaliere, dedito alla caccia che coltivava con sanguinaria passione. E una cerva gli predirà come, prima di morire, egli ucciderà suo padre e sua madre. Terrorizzato da questa profezia, Giuliano si allontana da casa, rinunciando alla caccia e alle armi, si sposa e vive felice in un castello. Ma una notte, ripreso dalla tentazione per aver visto nel parco del castello della selvaggina, esce a caccia nella foresta. Torna eccitato nella semioscurità dell'alba con le armi in pugno, e, vedendo nel suo letto un uomo e una donna, pensa senz'altro a un tradimento della moglie. Massacra così i suoi genitori che la moglie stessa aveva fatto coricare mentre vegliava in attesa. Uscendo poi dalla camera incontra la moglie che sta tornando dalla cappella del castello. Giuliano se ne va allora per il

---

1 C. Turletti, *Storia di Savigliano*, vol. II, Savigliano, 1883; C. F. Savio, *Storia compendiosa di Savigliano*, Savigliano, 1925; M. Perotti, *S. Giuliano di Savigliano*, in « Cuneo Provincia Granda », dicembre 1962, n. 3, in un articolo di vero interesse ha reso noti gli affreschi che poi mi sono stati segnalati e discussi dalla Prof. Andreina Griseri, e proposti come soggetto di tesi di laurea.

2 Si tratta di una vera e propria confusione tra due Santi. Si celebra l'uno, l'Ospitaliere, in occasione della festa dell'altro, il parricida.

3 L. Reau, *Iconographie de l'art chrètien*, Paris, 1958, Th. III; G. Kaftal, *Iconography of Saint*, 2 voll., Florence, 1952; E. Mâle, *L'art réligieux en France*, vol. II, 1910, vol. III, 1908; S. J. Paul, *Les Saints successeurs des Dieux*, Paris, 1907; C. Cabier, *Les caractéristiques de l'art populaire*, Paris, 1867.

mondo ad espiare la sua colpa, ospita pellegrini, finchè una notte di bufera gli si presenta un lebbroso ([4]). Egli lo cura, lo nutre lo riscalda col proprio corpo e infine lo traghetta verso l'altra riva del fiume. In mezzo al turbinare delle acque il lebbroso gli si palesa per Gesù Cristo e se lo porta in Cielo.

Certamente esistevano altre versioni della leggenda, data la diversità delle rappresentazioni pittoriche. Il culto di S. Giuliano, poco sviluppato nelle regioni del Sud, godeva di una particolare floridezza presso i fiamminghi ([5]) e le popolazioni del Nord Europa. Tuttavia S. Giuliano è stato scelto come patrono da più corporazioni: pescatori, albergatori, carpentieri, pellegrini e viaggiatori. E circa la pecularietà di S. Giuliano protettore dei viandanti, si veda la sapida novella di Rinaldo d'Asti, narrata nella seconda giornata del Decamerone. Gli affreschi di Savigliano, in una cappella situata tra i due torrenti Varaita e Maira, che in tempi di piena rendevano certo disagevole e poco sicuro il tragitto da Savigliano a Saluzzo, erano così dedicati a un Santo patrono dei viandanti ([6]). La storia poteva essere risolta su diversi piani di narrazione: dal racconto favoloso, ricco di sorprese avvincenti, al racconto « esotico » per quel tanto di novità e di scandalo insito nello stesso soggetto.
Ed è veramente indicativo notare come invece nella cappella di S. Giuliano, tutto il racconto sia risolto su un piano strettamente « quotidiano » senza alcuna concessione sia nel senso della raffinatezza che nel senso della estrosità; domina una assoluta aderenza alla vita, vista nella sua materiale oggettività, lontana dalla evanescenza della fiaba, del sogno.

Il Santo sulla parete affrescata non vive una vita diversa da quella dei suoi devoti. Si tratta di un Santo popolare, secondo una direttiva già segnata in Piemonte da Jaquerio e continuata in senso meno espressionistico da Spanzotti: senza nostalgie neogotiche, i personaggi e l'ambiente sono concretamente realistici. Il frescante traspone con freschezza e forza i tratti della realtà quotidiana sulla parete e tutto il narrare è dimesso, umile, non per mancanza di fantasia, ma per il rifiuto della fantasia stessa: si sceglie la vita.

---

[4] Dalla versione saviglianese non risulta che sia lebbroso.

[5] A Roma, fin dal medioevo i fiamminghi avevano fondato una chiesa ed un ospizio intitolati a S. Julien des Flamands.

[6] Cicli pittorici sulla vita di S. Giuliano sono sulle vetrate delle cattedrali di Chartes e Rouen (XIII sec.), nella cattedrale di Trento (XIV sec.) e nel palazzo comunale di Assisi. La vita di S. Giuliano illustrata sulle vetrate della cattedrale di Rouen ha ispirato a Flaubert uno dei « Trois Contes » del 1877.

Già per questo aspetto gli scomparti di Savigliano sono vicinissimi alla pittura e alla terrena poesia di cui Spanzotti ha dato esempi nel suo Trittico e a S. Bernardino di Ivrea, o nelle Storiette dei S.S. Crispino e Crispiniano del Duomo di Torino.

Ho parlato delle « Storiette ». E qui occorre una precisazione, in quanto, nel gruppo delle opere controverse tra Spanzotti e Defendente, sono pure da annoverare le famose diciotto tavolette del Duomo di Torino.

La più recente critica propende per l'attribuzione a Spanzotti e in questo senso mi pronuncio anch'io, dopo un ponderato esame dell'opera dei due maestri.

Nella mia tesi di laurea ([7]) ho analizzato estesamente le tavolette e sono giunta alla conclusione che esse sono da collocarsi nell'ambito dell'opera spanzottiana autografa, vicine per le soluzioni formali al « Cristo nel sarcofago » del Museo Civico, ad alcuni scomparti di Ivrea.

Sono cioè da vedersi in un contesto « mediterraneo », in quel clima vivissimo di scambi culturali dell'ultimo '400, in cui Spanzotti operò attivamente, senza tuttavia perdere la sua originalità. E il parallelo che si può fare tra queste opere di Spanzotti in Piemonte e quelle di Josse Lieferinxe ([8]) in Provenza, prova come essi, pur attraverso strade diverse, abbiano potuto raggiungere una affinità che non deriva forse da analogie di temperamento, quanto piuttosto dalla cultura mediterranea nella quale entrambi si trovano ad agire.

Nelle storie dei S.S. Crispino e Crispiniano, Spanzotti narra la vita dei due Santi con immediatezza, sviluppando la propria esigenza di comunicare al massimo a tutti. L'odissea umana dei due calzolai è vista con una specie di religiosa ammirazione degna di un « ex voto », che non

---

[7] La mia tesi era dedicata a *La cultura spanzottiana in due cicli di affreschi cuneesi del '400. Lingua e dialetto.* Facoltà di Magistero, Torino, 1967. L'analisi del linguaggio pittorico di Jaquerio fornita da A. Griseri, Torino 1966, e l'interpretazione dell'arte di G. M. Spanzotti data da G. Testori, Ivrea 1958, mi sono state di straordinario aiuto.

[8] L'ultimo apporto allo studio di questo pittore, e il più completo, è di Ch. Sterling, *Josse Lieferinxe,* sulla « Revue du Louvre », 1964, n. 1. Inoltre: Ch. Sterling, *Gazette des Beaux Arts,* 1942, pag. 135 e sgg.; Id., *The art Quarterly,* Detroit, 1945, pag. 216 e sgg.; Id., *Les peintres du Moyen Age,* Paris, 1941; Id., *Les Primitifs,* Paris, 1938. Per altri studi sulla pittura provenzale e della Francia Meridionale: G. Ring, *La peinture Française au XV siècle,* Londra, 1949; L. H. Labande, *Peintres et Peintres verriers de la Provence occidentale,* Marseille, 1932; M. Varille, *Les Peintres primitifs de Provence,* 1946; Châtelet e Thuillier, *La peinture Française de Fouquet à Poussin,* ed. SKIRA; M. Laclotte, *L'école d'Avignon,* Paris, 1960; L. Mallè, *Elementi della cultura francese nella pittura gotica tarda in Piemonte,* in Scritti di Storia dell'Arte in onore di L. Venturi, Roma, 1956.

rinnega la realtà e tuttavia vede in essa sempre presente l'intervento del divino. Il racconto precede allietato dalla luce, adoperata in funzione sentimentale, come linguaggio poetico. Il colore dominante del Trittico della Sabauda, quell'oro brunito che dava alla tavola un indefinito senso di calma riposante, che poi si era come trasformato in un viola pesto, « assonnato » negli scomparti della Passione di Ivrea, è quì costituito da un grigio « stinto » nelle sue diverse gamme, che negli esterni digrada in un verde oliva pallido, dando loro una inconfondibile tonalità di luce subacquea. La luce che promana dai muri, penetra negli interni bui da nudi oblò, spegnendosi nella ovattata penombra delle pareti; ne emergono gli esterni, in una incantata pace sognante, con una impressione ampia di sobrietà, di purezza, di semplicità. Il colore non mai squillante, ma vivo (verdi e rossi intensi), anima le figurine del racconto, le pone in rilievo, creando uno stacco vero tra lo sfondo e il personaggio. Chi, se non Spanzotti, che già ad Ivrea aveva saputo così far « parlare » la luce, avrebbe potuto adoperarla ora a questo livello, in questi riquadri?

Non certo Defendente, nella cui pittura gli effetti luministici risultano inscindibili dai barbagli di ori, stilettati nervosamente, portati avanti quasi con febbre ([9]).

Se poi si accostano le tavolette agli ultimi scomparti di Ivrea, a quel narrare semplice e ricco di richiami culturali e devoti, si vedrà che le opere non sono poi così lontane come a prima vista potrebbe sembrare, e che nell'opera di Defendente non si trovano esempi di una così dolce e pacata elaborazione in senso realistico del tono religioso. Defendente non è mai veramente « devoto », ha una grazia tra leziosa e trasognata

---

[9] La fondamentale differenza di spirito tra Spanzotti e Defendente è stata sottolineata di recente da A. Bertini a proposito di due predelle attribuite a Spanzotti di cui una al Museo Civico di Torino e una in coll. privata, con episodi della vita di S. Sebastiano. Anch'egli nota, oltre a particolarità tecniche differenti, il diverso atteggiamento dei due pittori di fronte al fatto religioso rappresentato, e dice Defendente « più ansioso e disperso, talvolta quasi pettegolo ». Ed è interessante che questa traccia sia sostenuta con elementi di analisi molto sottile, e stilistica, e con nuovi argomenti. Anche riguardo il particolare momento in cui vennero concepite queste opere affini alle tavolette dei Ss. Crispino e Crispiniano, il critico giustamente analizza il parallelo del Lieferinxe, per indicare un nuovo indirizzo di cultura, quale apertura sul mondo della pittura d'oltralpe. Prima del Bertini, già il Viale (*Catalogo*, cit., 1939), vedeva nelle tavolette del Duomo un'opera più vicina a Spanzotti che non a Defendente, e questo in opposizione alla Brizio. L. Mallè, (*Le arti figurative in Piemonte*, cit., in « Boll. Spaba », 1952-53; in *Onoranze a Venturi*, cit.) insiste su questa linea e avanza precisi riferimenti alla cultura francese riscontrabili non solo nell'opera tarda dello Spanzotti e della sua cerchia, ma anche nelle opere giovanili e della maturità. Il lavoro di scavo della Brizio, ancor oggi di base, e del Viale è sottoposto dunque da parte del Mallè, e ora del Bertini, a un interessante allargamento.

che lo caratterizza, e si guardi particolarmente per esempio alla Storia di S. Tiburzio Martire, dove il Santo, più che un personaggio sacro, pare l'azzimato damerino di una favola cortese.

Su Defendente agirono richiami a un patetico rivivere favole antiche di eleganza cortigiana; egli si può veramente definire un « neogotico ». Guardando le opere certe di Defendente e la pittura di Spanzotti, per fare un paragone illustre, ma calzante, si potrebbe dire che tra i due pittori piemontesi corre la stessa differenza che tra la pittura di Giotto e quella di Simone Martini. Il « neogotico » Defendente si riallaccia nostalgicamente proprio a quel gotico cortese cui lo stesso Jaquerio s'era ribellato; rifiuta la verità per amore della bellezza raffinata e cortese, e lo fa con coscienza; rinuncia, come disilluso, alla rappresentazione della vita, per crearsi un mondo di favola e rifugiarvisi, in un sogno ad occhi aperti.

Tornando agli affreschi saviglianesi e analizzando le scene ad una ad una, sempre più si notano analogie, oltre che di « tono » anche di particolari iconografici, che autorizzano a giudicare il pittore della Storia di S. Giuliano come un frescante che certamente ha visto ed è rimasto vivamente impressionato dalla pittura dello Spanzotti. La configurazione ad arco della parete include le scene: così lo scomparto della Caccia, di forma pressochè triangolare, vede grandeggiare la figura del Santo di contro all'inselvarsi della muta sulla sinistra, mentre la curvatura dell'arco nella scena dell'arrivo dei genitori suggerisce l'oscuro svolgersi dei meandri del castello. La diseguaglianza degli scomparti, causata anzitutto dalla curvatura della parete, ha poi una specie di motivazione « emotiva » in quanto mette in evidenza, nei riquadri di maggiori dimensioni, gli episodi salienti della vita del Santo che costituiscono come il fulcro della narrazione: la nobiltà d'animo del Santo (Investitura), la tragica fatalità che lo porta al delitto (Assassinio dei genitori), l'incontro con la moglie come premessa per una vita di penitenza e di santità.

S. Giuliano ritratto sotto le sembianze di un giovane, veste una corta tunica gialla a ricami floreali, calze rosse, gambali grigi; lo contraddistingueranno in tutte le scene, tranne che nell'ultima dove egli indossa il saio dei penitenti.

Già la prima scena (Fig. 1) si profila con rude immediatezza, i contorni evidenti, quasi incisi. Non mancano però le cure attente di certi particolari, visti con un realismo che non si può esitare a definire spanzottiano, per il suo carattere sintetico, lontano dalla minuzie fiamminghe, eppure egual-

mente espressivo. Dalla mano che impugna fermamente l'asta all'altra che pare accarezzare il corno pendente dalla cintura; dal moscio afflosciarsi delle pieghe dei gambali, reso con sfumature sensibili, al turgido rigonfiamento delle maniche della sottoveste; dal solitario sorgere della pianta carnosa sul suolo sterile (e come tale reso) della radura, al balzo ferino del levriero di cui sono visibili gli organi genitali; dal viso sottilmente espressivo del cacciatore al colore caldo della sua zazzera; tutto indica un attento lavorio che dice come il frescante abbia visto molte cose e su queste abbia riplasmato e semplificato una *sua* maniera, caratterizzata da una ingenua immediatezza, quasi a mascherare un bagaglio di nozioni che non sono propriamente sue, ma che egli ha originalmente assimilato.

La scena che segue la Caccia, rappresenta la Investitura del Santo a cavaliere (Fig. 2), e si svolge in una disadorna stanza prospetticamente indicata. Il principe che investe Giuliano indossa un lungo abito verde pallido con bordi rossi; collana a grossi anelli al collo; sul turbante grigio, una corona d'oro cesellata a lobi di quadrifoglio. È in attesa, in posa trepida, la moglie del cavaliere. Indossa un abito color rosso spento con bordi ricamati in oro brunito; un copricapo nero a perline bianche ne incornicia il volto. Un personaggio autorevole assiste alla scena, mentre un paggio chino allaccia gli speroni al cavaliere.

Il riquadro è particolarmente interessante per l'ambientazione, tipicamente spanzottiana. Il margine della scena non coincide esattamente con il margine dello scomparto; ci sono anzi circa quindici centimetri di spazio libero, dal bordo inferiore del riquadro alla linea che segna il pavimento. Non è il taglio angolare o di spigolo di Spanzotti, ma qualcosa che molto gli si avvicina. In questo caso il pittore se ne serve per porre maggiormente in evidenza questa scena e dare ad essa una apparenza di « rilievo », come se la stessa si svolgesse su una ribalta.

Il pavimento è in prospettiva piena e precisa, a mattonelle rosse e rosate, visto in proiezione spaccata nel margine inferiore.

Per un confronto con gli affreschi di Ivrea, le coincidenze più puntuali sono con il riquadro di Cristo davanti a Pilato, in cui la scena si svolge su un piano superiore rispetto al margine dello scomparto.

Il particolare della finestra nuda e spoglia, che riflette la luce e accentua l'impressione di profondità già data dalla prospettiva, è ora ripreso con sentita aderenza dalla scena della Annunciazione di Ivrea, tradotto con sobrie linee senza mutarne quel significato di forte, semplice verità.

L'investitura è certo il riquadro che presenta le più evidenti analogie

con la pittura spanzottiana e con quella cultura che Spanzotti aveva assimilato, specie durante il suo soggiorno in Lombardia e nei frequenti contatti con i lombardi. Già ho detto della ambientazione spaziale semplice, ma efficace; e ancora si potrebbe dire dello scranno su cui siede il principe, inciso con l'ascia che ha intagliato i tronetti di Pilato e di Caifa; così si può ravvisare nel vecchio in turbante e barbuto uno degli astanti del Seppellimento del Cristo di Ivrea, e nella posa scorciata con icasticità nel paggio che affibbia gli speroni al Santo; come nelle figure laterali, si riconoscono gli insegnamenti dello Spanzotti che già li riprendeva dal Foppa e dai liguri.

Colpisce per la purezza del profilo, l'eleganza del gesto, l'incarnato del volto dolcissimo emergente dal manto, la figura del Principe (Fig. 3). Una figura che da sola testimonia quale perfezione potesse raggiungere l'ignoto frescante cui non manca nè la tecnica nè l'ingegno, unito in questo caso a una delicatissima vena poetica.

Al riquadro della Investitura segue quello dell'Arrivo dei genitori al Castello del figlio (Fig. 7), e la vicenda è rivissuta su un piano strettamente quotidiano anzi, paesano. I genitori sono vestiti con abiti decorosi, ma lisi ed hanno il fare impacciato di due spaesati. La madre indossa l'abito della festa color amaranto e il grembiule bianco le ricopre la gonna marrone. Un lino agghindato le raccoglie i capelli e le ricade sulle spalle. Il pittore delinea con attenzione affettuosa questa figura che si appoggia al nodoso bastone salutando piena di ritrosia la nuora dietro le spalle del marito, più espansivo. Questi si fa avanti con la mano tesa. Gli abiti dell'uomo sono più che mai umili, improntati a quella « semplicità plebea » di cui Foppa era stato maestro e Spanzotti suo più diretto e sensibile propagatore in Piemonte.

Con i due personaggi del padre e della madre di S. Giuliano, il pittore non maschera la sua simpatia per il mondo degli umili; in questo caso essi non entrano nella pittura sotto mentite spoglie, come personaggi di una vicenda solo religiosa, ma vivono nella loro vera sembianza, interpretano la loro parte di tutti i giorni, portati alla ribalta nella loro vera identità. Si tratta di un vero e proprio ritratto, il primo ritratto di paesani piemontesi, e risultano, ad evidenza, di una verità sorprendente. La raffigurazione è condotta senza sottintesi allegorici o intenti di idealizzazione formale con una aderenza al soggetto che, per quanto limitato, richiama tipi e modi che saranno di Brueghel.

Emergono in fuga prospettica la facciata della dimora con una loggia

sporgente, il pavimento chiarissimo indicato in primo piano in proiezione spaccata; di lato un muro visto di spigolo scema nell'ombra. Sono pochi elementi: uno scorcio di muro a mattoni « lombardi », un profilarsi di facciata; pure la scena ha una saldezza spaziale veramente compiuta.

È con il Foppa che per la prima volta in pittura « compare il saio e la sargia, il legno e il muro, il colore dei materiali più dimessi: il rosso pepe del mattone lombardo e il bigio delle tonache dei certosini » ([10]). E Spanzotti ha ripreso questi colori dimessi nelle scene di Ivrea: non colori sontuosi, ori, lacche, smalti, ma umiltà delle cose vere.

A questa lezione spanzottiana risponde il frescante saviglianese col colore asciutto dei suoi materiali, quasi impalliditi dal tempo e dalle intemperie.

Il racconto continua nel sottostante ordine che si compone di quattro scomparti. Cominciando da sinistra è la scena della Ospitalità della moglie di Giuliano verso i suoceri (Fig. 5). In un letto sormontato da un esile baldacchino bianco frangiato, giacciono i genitori del Santo; sono visibili fuori dai drappi solo i due visi, mentre la nuora si sporge su di loro ed offre una scatolina piena di pasticche.

Nell'eseguire i letti, il frescante, solitamente così attento ai valori plastici, s'è lasciato influenzare da schemi gotici, ormai superati, ma comodi; e a tacere sul particolare dei corpi sotto le coltri è stato portato da un senso di falsa, ma comprensibile, verecondia. Non aveva certo lo spirito mordente dei ferraresi di Schifanoia.

I visi dei genitori sono impressi da una caratterizzazione attenta ai particolari. Il vecchio, con la cuffia; e al viso « asciutto » di lui corrisponde la pallidezza flaccida, cascante, del volto della moglie; una sorella della Sant'Anna dello Spanzotti. L'altra figura di questa scena, la moglie di S. Giuliano, si profila di contro al bianco del baldacchino, il grigio ardesia dello sfondo e il verde oliva delle coltri in un gesto pieno di grazia. L'abito di colore rosso spento, attillato, modella il busto sottile e lascia trasparire sulle spalle la carne bianchissima da una scollatura diagonale, come negli angeli dello Spanzotti. Il copricapo corvino è rialzato sulla nuca, a testimonio di un premuroso affaccendarsi. Il viso è di una bellezza « lombarda », tenero e provocante; le labbra piccole, puntigliose, le fini sopracciglia e gli occhi grandi, la scriminatura che divide i capelli lucenti. Ma quello che colpisce in questa figura è l'elegantissimo, stilizzato gesto del braccio, sgusciante dalla larga manica.

---

[10] Cfr. R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi*, in « Pinacotheca », 1929.

Sulla parete legnosa del letto è posta in questa scena come nelle altre, una « legenda » ora illeggibile, accartocciata in un angolo con una parvenza di cartapecora. Penso che l'autore stesso degli affreschi abbia tracciato il contorno delle « legende », e lo dimostra la risoluzione pittorica, mentre le scritte siano state aggiunte in un secondo tempo. Proprio perchè non indelebilmente incorporate nella superficie affrescata, esse sono completamente sbiadite.

Continuando l'analisi e passando al riquadro seguente, si giunge all'episodio centrale del racconto, l'Assassinio dei genitori da parte di Giuliano (Fig. 6). Un fiotto di sangue si riversa sullo stretto risvolto del lenzuolo bianco, che fa risaltare il più cupo colore del sangue, simile a quello che cola sul petto del Cristo spanzottiano di Ivrea.

I pallidi volti degli assassinati sembrano incorporati nel guanciale, solo segnati dall'inciso contorno che è caratteristico del pittore. La linea per questo frescante ha una rilevante importanza. Lontana dall'asciutta e nervosa linea del grafismo gotico, da cui pure discende, è piuttosto legata al segno di Spanzotti. Se poi si considerano altri particolari del complesso pittorico, si vedrà che mai la linea è tracciata di per sè e sempre le corrisponde un preciso, corposo contenuto che non si può esitare a definire rinascimentale. A proposito della concezione stessa della scena è poi da notare, come primaria, una specie di deformazione ingenua della leggenda là dove parlava di oscurità, ai fini di una maggior comprensione, di un racconto popolare.

Sempre in questo scomparto si può notare che la prospettiva è poco efficace e non scandisce lo spazio in profondità, per cui la scena si risolve praticamente tutta su un solo piano. Nel riquadro seguente invece, quello dell'Incontro fra S. Giuliano e la moglie, la rappresentazione si articola su due piani: il corridoio dove avanzano la moglie e un'ancella, segnato prospetticamente da mattonelle marroni e beige e da uno zoccolo alto di mattoni, e la camera dove è avvenuto il delitto, sulla cui soglia il Santo riceve la tragica rivelazione, portandosi le mani al capo in gesto disperato. Il pittore non riesce però a trarre dal rapporto tra piani diversi l'efficacia compositiva e spaziale dello Spanzotti, quella dialettica di piani che rendeva così vive e drammatiche le scene di Ivrea, la Lavanda dei piedi e L'Ultima cena in particolare.

Ma se la prospettiva è smorta i personaggi sono invece di una palpitante verità nei gesti e nella espressione. Così S. Giuliano impietrito sulla soglia, testimonia nel gesto delle mani, nelle gambe immobili come di

piombo, sia lo stupore doloroso di fronte a quello che potrebbe essere il fantasma della moglie, sia la tragica consapevolezza della orrenda gravità del crimine commesso. L'atto della moglie è trepido e pieno di dolcezza con lievi gesti delle mani.

Il riquadro dell'Incontro con la moglie costituisce con quello dell'Investitura e con quello dell'Assassinio l'ossatura del racconto cui le altre scene, per la posizione e le dimensioni, fanno da corollario.

È in fondo lo stesso criterio distributivo che seguirà lo Spanzotti nelle tavolette della Storia dei S.S. Crispino e Crispiniano del Duomo di Torino, dove sono poste in evidenza, secondo un ideale racconto emotivo, alcune scene rispetto ad altre di minori dimensioni.

In questa storia di S. Giuliano l'ultimo riquadro rappresenta la Penitenza del Santo (Fig. 8), con il Santo che trasporta un pellegrino. Nonostante le spellature e le abrasioni, aggravate da macchie untuose di umidità, il gruppo rappresentato dal Santo e dal Bimbo a cavalcioni e il paesaggio sulla destra sono ben visibili. Riguardo l'iconografia di S. Cristoforo (che Giuliano impersona), il Réau nota che, mentre nei monumenti più antichi esso appare immobile, con il Cristo in posizione frontale, adulto barbuto, in maestà, a partire dal XIV secolo il modo ieratico primitivo si mitiga. Il Santo è rappresentato in marcia, avanza nelle acque del fiume che gli arrivano a mezza gamba. In quanto al Cristo, non è più un uomo, ma un fanciullo, ora seduto, ora a cavalcioni sulle spalle.

Emergono ricordi catalani (si guardino gli occhi grandi e fissi, l'arco delle sopracciglie alto che si congiunge con la linea del naso), e l'insieme acquista un sapore tra enigmatico e ieratico che pare nascondere un profondo mistero.

La figura del Santo è invece quanto più possibile vicina al robusto e ruvido plasticismo spanzottiano. Le pieghe dell'abito, sode e corpose, il randello scabro, le tozze dita che lo impugnano, e si veda poi, stupendamente semplice, ma verissimo, il gioco dei muscoli nelle due gambe, l'una vista di profilo e l'altra di fronte col polpaccio rigonfio, i timidi riflessi dell'acqua: come nel Battesimo di Ivrea. Sulla parte sinistra del riquadro, a pelo d'acqua sulla breve proda, si alza un ciglio roccioso; anche le rupi « di cartone » sono spanzottiane (vedi l'Entrata in Gerusalemme e il Battesimo).

Su queste, contro il cielo grigio, si staglia la sagoma dell'ospizio di S. Giuliano. La costruzione scura col tetto chiaro e spiovente è un vero ritratto di rifugio alpino con la lanterna appesa alla lunga infissa e la

porta stretta sagomata a calce; ne smussa un angolo un cespuglio. Un paesaggio ridotto, ma veramente vivo, dal vero, in una luce ferma.

Ancora a proposito di questo riquadro vorrei sottolineare un fatto che mi pare notevole: il frescante non s'è lasciato attirare dal pittoresco a scapito della verità. Infatti mentre in altre scene raffiguranti lo stesso momento della vita del Santo ([11]), l'acqua appare popolata di pesci guizzanti, qui traspare solo il fondo sterile, cosa più probabile a vedersi in realtà.

In definitiva gli affreschi della Storia di S. Giuliano sono la trasposizione pittorica di una leggenda medievale, ma occorre precisare che sono la versione « rinascimentale » della stessa. Il favoloso racconto si è tradotto in un narrare limpido che si ferma all'essenziale, affida la storia a poche figure e inserisce i fatti in un ambiente concretamente realistico. V'è inoltre una pienezza volumetrica e in molti casi anche plastica, uno spirito lontano da idealizzazioni e da linearismi calligrafici, una « semplicità plebea » di ascendenza foppesca, maturata forse direttamente sull'opera dello Spanzotti.

Per questi caratteri è possibile una collocazione cronologica degli affreschi verso gli ultimi anni del '400, posteriori alla prima fase degli affreschi di Ivrea dello Spanzotti a cui sono legati da una parentela strettissima, da analogie di temperamento e di cultura.

Questa collocazione cronologica è anche possibile confrontando la Storia di S. Giuliano con altri affreschi presenti nella cappella. Infatti nella stessa il più avanzato messaggio rinascimentale lombardo quale l'aveva elaborato Bernardino Luini, che univa il morbido sfumato leonardesco con l'eleganza raffaellesca, è documentato in un affresco con la Madonna, S. Giovanni e Gesù Bambino che gioca con un agnello, datato 1533.

La differenza stilistica tra le due composizioni sottolinea più che mai la differenza cronologica.

Lasciando Savigliano e proseguendo in direzione del Colle di Tenda, è dato trovare un altro interessante ciclo di affreschi nella frazione Roncaia di Boves. Si tratta delle « Storie della vita della Vergine » nel Santuario della Madonna dei Boschi.

Tralascio anche in questo caso la storia particolareggiata della cappella ([12]). Le pareti e il soffitto dell'unica navata sono completamente

---

[11] G. Kaftal, *Iconography of the saint in Tuscan painting*, Firenze, 1952.

[12] L. Peirone, *Storia di Boves*, 2ª ed., Ghibaudo, Boves; A. Mottini, *Storia di Boves*, 1894. Per una esatta comprensione del ciclo affrescato all'interno importa solo sapere che in seguito a lavori di restauro eseguiti verso il '600 l'ingresso dell'edificio

affrescate. Oltre alle Storie della vita della Vergine che si sviluppano sulle pareti laterali ad una altezza dal suolo di circa un metro e mezzo, alcune lunette sopra questi scomparti rappresentano scene della Passione, mentre nella parte dove anticamente era l'abside, è affrescata la copia del Giudizio michelangiolesco ([13]).

Ma gli affreschi più interessanti del santuario sono proprio quelle Storie della Vita della Vergine, in dodici scomparti, svolgentisi sulle pareti della navata in modo che da una parte stanno le scene della vita di Maria prima del Concepimento e dall'altra le successive.

Considerando che nella iconografia cattolica l'Annunciazione ha sempre avuto una rilevante importanza, stupisce che in un ciclo di affreschi sulla Vita della Vergine questo momento non sia raffigurato; così pure si nota la mancanza delle Nozze della Vergine: le due scene furono forse ricoperte dal citato Giudizio Universale.

Nella Cacciata di Gioacchino, il gioco cromatico unisce le due figure. Gioacchino è in veste vera con mantello giallo e risvolto ocra; il sacerdote in veste bianca, mantello rosso e risvolto giallo. È questo colore caldo, il giallo, che crea una continuità psicologica oltre che figurativa tra i due vecchi. Simili nell'aspetto grave e venerando, le chiome bianche e le barbe di neve, le sopracciglia folte, i gesti pacati e lenti, sono veramente due patriarchi antichi, simili a quelli del Foppa. I manti ricadono corposi, con un movimento schematizzato al massimo, di grandissima efficacia.

Si tratta di una stilizzazione sapiente che non ha fini di eleganza formale, per quanto, specie nelle figure femminili la raggiunga il modo squisito, ma è tutta rivolta alla semplificazione dei volumi e tende a porre in risalto ogni elemento nella sua essenzialità, senza dispersioni. Questa sobria maniera di dipingere è insieme con la particolare qualità del cromatismo una delle caratteristiche del pittore di Boves.

Già in questo primo riquadro se ne colgono gli aspetti fondamentali: la gamma cromatica è molto semplice, ma basata sull'accorto impiego di

---

fu capovolto e venne a trovarsi dove anticamente era l'altare, e che inoltre annesso alla chiesa era un convento che ospitava anche i pellegrini.

[13] Cfr. M. Perotti, *Il Giudizio Michelangiolesco di Madonna dei Boschi di Boves*, in « Cuneo Provincia Granda », agosto 1964, n. 2. Circa la cronologia di questo affresco, considerando che il giudizio michelangiolesco, finito nel 1541, fu ritoccato per ricoprire certe nudità nel 1564, e notando che certe figure ora coperte a Roma, appaiono qui completamente nude, si arguisce che la data della pittura è perlomeno anteriore al 1564. Confrontando le sobrie e personali Storie della Vergine con il caotico e slavato Giudizio si nota subito la superiorità stilistica e poetica delle prime. Quanto al secondo la definizione di « copia del Giudizio michelangiolesco », mi pare incompleta; manca l'aggettivo: « brutta ».

colori « puri », neri, gialli, rossi ferrigni, bianchi, accanto a tinte « neutre ». Questo accostamento contribuisce a scandire la rappresentazione secondo una essenziale contrapposizione di masse che hanno una granitica compattezza. Si vedano in questa scena, oltre i monolitici blocchi dei due personaggi, la sintetica plasticità delle colline al fondo e la efficace asciuttezza formale del Tempio: un preciso legame con i modi dei provenzali. Il particolare tipo del cromatismo, trova appunto riscontro in quella corrente ed è interessante vedere come nel Lieferinxe ed anche nel Dipre, se ne trovino analoghi esempi. Così pure per quanto riguarda la luce si può notare, specie nel riquadro della fuga in Egitto, che essa è vicinissima alla luce « immateriale » e tersa di Quarton.

Mi pare già fin d'ora necessario precisare che a proposito di questi affreschi non si può certo parlare di pittore « locale » nel senso gretto della parola; piuttosto si tratta di uno spirito eclettico che cristallizza in questi affreschi motivi e spunti che gli vengono dal Piemonte e da altre regioni.

D'altronde è stato appurato, e non solo dalla critica recente ([14]) che il Piemonte sul finire del '400 e l'inizio del '500 risulta essere una zona aperta, un vero « carrefour » dove circolano liberamente motivi di diversa estrazione che variamente si intersecano e si amalgano ([15]).

In altre scene gli arcadici paesaggi sono tratteggiati con potente vigoria. La contrapposizione di bianchi e neri negli elementi dei greggi ricorda la pittura dei catalani, mentre i boschetti con gli alberi e i cespugli cupi, schematici e suggestivi, si accostano a quello del Battesimo e della Entrata in Gerusalemme di Ivrea, dello Spanzotti.

Oltre il vano di una finestra il pittore ritrae il delizioso interno con la Nascita di Maria. Forse « ab origine » il riquadro si presentava con maggiori dimensioni (quelle della attuale finestra) e comprendeva anche la raffigurazione delle cure prestate alla Neonata come si desume dalla tradizione iconografica che concerne questa scena ([16]). La posizione dei due personaggi, che si trovano a sinistra in alto, fornisce una prova per una simile ipotesi.

---

[14] Cfr. M. Roques, *Les peintures murales du sud-est de la France*, Paris, 1961.

[15] E la stessa posizione geografica della cappella in cui si trovano questi affreschi è proprio da vedersi in una zona di transito, in quanto situata sul sentiero, anticamente più frequentato, che scavalcando la Bisalta scendeva sulla strada del colle di Tenda, aperta verso la Francia e la valle del Rodano.

[16] Da Piero Lorenzetti, Nascita della Vergine — Siena — a Filippo Lippi (Tondo Bartolini) appare questo particolare iconografico. Anche nelle miniature con « Storie di Gioacchino ed Anna » del De Predis e in quelle del « Messale » di Felice V del Lamy (Torino - Biblioteca Reale) sono presenti tali figure di donne che si occupano della neonata.

Un soffitto a travi sporgenti dà l'idea di un tepore antico e chiude prospetticamente il piccolo angolo. L'effetto prospettico è raggiunto anche mediante il colore e l'ombra.

Anche quì occorre fare una precisazione. Non si tratta di ombra nel vero senso della parola, come mancanza di luce o sostanza « materiale » che permea il colore; piuttosto di una stilizzazione della stessa al fine di definire i volumi e di articolare lo spazio, senza abbandoni sentimentali.

Nel delineare gli ambienti la linea scompare per lasciare il posto alle superfici compatte, segnate dalle scie più scure dell'ombra, che invece di avere una funzione suggestivamente dispersiva e vaporosa, marca con stacchi netti l'intersecarsi dei piani.

La coscienza spaziale del pittore è profonda e sentita, e specie negli interni, dotata di geometrica essenzialità; non per nulla può aver agito su di lui l'esempio spanzottiano degli interni nudi, dove anche i motivi architettonici rinascimentali si spogliano del signficato di fasto per raggiungere una dimensione di rustica e dimessa semplicità.

Spanzottiana è anche l'umanissima, familiare interpretazione dei fatti della religione. Il santo assiste amorevolmente la sposa: un atteggiamento moderno perchè esce risolutamente da una tradizione iconografica per avvicinarsi al mondo dei sentimenti, eterno e come tale sempre attuale. La calma dell'ambiente domestico non viene forzata e irrigidita nè da misticismo religioso e neppure da una religiosità bigotta, ma si mantiene su un piano di verità pervasa di poesia.

Accade, guardando questi dipinti, che a prima vista se ne rilevi la « fissità » estrema, come di un mondo immoto, cristallizzato (Fig. 9). Ma se poi si indugia nell'esame allora si scopre una vitalità nascosta che ravviva la narrazione, quasi palpitante corrente che unisce i personaggi tra loro, in ogni scomparto. Gli sguardi e i gesti sembrano incatenare i personaggi in un ritmo serrato. Ho notato, esaminando gli affreschi di Ivrea, come per Spanzotti ad un certo modo « hatif » di definire il corpo e l'ambiente, corrisponda invece una cura particolare nel trattare i visi. L'espressione dei volti acquista gradatamente dalle prime scene a quelle della Passione una importanza sempre maggiore, tanto che in certi casi tutta la drammaticità di una scena riesce ad essere espressa anche solo attraverso di essi ([17]). Il pittore di Boves raccoglie questo suggerimento spanzottiano e cura i volti, non al fine di una rappresentazione minuziosa, ana-

---

[17] Lo si può constatare ad esempio nella scena di Caifa, ricoprendo la parte inferiore del riquadro in modo che siano visibili solo i volti.

tomica, ma al fine di una definizione « psicologica » dei personaggi; infatti essi non sono dei ritratti; essi sono, in un certo senso, anonimi, « tipi ». Si può parlare di caratterizzazione, non di ritrattistica.

Il tipo fisico delle donne in questo ciclo discende in linea diretta da quelli preferiti dal Fouquet.

E si può ravvisare anche una pungente somiglianza con i tipi femminili defendenteschi. Non si tratta solo di una somiglianza epidermica; più che essere ispirati da Defendente nascono da uno stato d'animo consimile.

In definitiva se si confrontano questi tratti somatici con quelli delle figure femminili di Defendente non si noteranno differenze notevoli, ma in particolare si noterà una somiglianza evidente con la Madonna fouquetiana del dittico di Melun.

Non mancano, accanto, chiare derivazioni popolari ([18]), ma per quanto riguarda il costume, si può notare in tutto il ciclo che il frescante ha molte risorse. Dai rigonfi turbanti agli appuntiti berretti conici, dalle cuffie lobate ai rigidi cappelli, ai veli inamidati, è tutta una parata di variopinte e mutevoli forme, una « fiera della vanità » in cui il costume contemporaneo ed il gusto mondano traspaiono vivacemente; residuo diluito delle fastose parate di costumi del gotico cortese. Tuttavia l'estrema severità ed essenzialità della rappresentazione non risulta turbata od intaccata dalla marginale comparsa di questi bizzarri elementi nemmeno nella scena dove abbondano in gran numero, sui capi dei dottori della Disputa, in quanto il pittore li adegua al tono generale stilizzandone al massimo le forme. Oltre l'ambiente spoglio, pieno di vita, nella scena della Educazione della Vergine (Fig. 10), s'apre a destra un usciolo centinato e il chiarissimo rettangolo di una finestra; quasi una rivelazione. Oltre si scorgono, rapidamente delineate, le creste dei monti lontani. È come se dalla finestra una ventata d'aria diaccia e cristallina inondasse la stanza. Non vi penetra luce e tutt'al più è un biancore riflesso che non influisce luministicamente sulla scena. L'atmosfera rimane raccolta e chiusa come una natura morta. Due fanciulle stanno vicine e ripassano la lezione (o si fanno piccole confidenze?) mentre la diligente di turno presso la pedana dell'istitutrice conversa con lei che ritrae amorevolmente lo scudiscio. Maria se ne sta seduta su una panca, posta in luce presso il chiaro riquadro della finestra.

Il tronetto su cui siede l'istitutrice è tratto di peso dalla parete di

---

[18] È dato ritrovare pressochè identico nei costumi regionali dell'Italia centrale il copricapo della Istitutrice.

Ivrea, dallo scomparto di Caifa. Si tratta di un semplice particolare, ma così simile all'analogo di Ivrea che sarebbe assurdo pensare a una coincidenza fortuita, tanto più che in questa stessa scena per la apertura della finestra il frescante mostra di ispirarsi chiaramente a Spanzotti.

Le aperture nelle pareti ([19]), prima di essere sfruttate luministicamente come avverrà nel '600, costituiscono nella pittura del '400 e del '500, un pretesto per la rappresentazione del paesaggio esterno, per un suggestivo sfondo di lontananze infinite. Per Spanzotti invece l'apertura della finestra nella Annunciazione non ha secondi fini se non quello di un messaggio poetico di verità. Non sono i paesaggi sconfinati quelli che ci nutrono e ci consolano quando apriamo la finestra per prendere una boccata d'aria. Ed è per questo che anche l'orto domestico con le sue rachitiche piante e gli umidi muretti di cinta delle abitazioni vicine sono degni di rappresentazione. Come verità umili (al pari delle altre piccole ed umili realtà che circondano ogni esistenza), ma tangibili e care, non devono essere rifiutate ([20]).

Questo messaggio di Spanzotti è accolto dal frescante di Boves; senza fini paesaggistici, egli raffigura senza iperboli una realtà quotidiana. La verità è raggiunta attraverso l'amore per gli oggetti che sono parte di essa.

La scena della Visita (Fig. 11) si svolge in un interno nudo, ma così scheletricamente ridotto all'essenziale che ha tutta l'apparenza delle rigide quinte di un teatro e le due soglie nelle pareti laterali, come usci da buttafuori si aprono sul buio, nerissimo. Le pareti livide, il pavimento grigiastro, il soffitto rossigno, sono le tinte spente che mettono in evidenza i due personaggi, trattati con colori forti; nero, rosso, bianco. Lo stacco che ne risulta tra questi e l'ambiente ricorda la tecnica coloristica di Spanzotti nelle Storie dei SS. Crispino e Crispiniano. Le vesti ricadono senza sfarzo, composte, con un movimento che ricorda quelle dipinte da Nicolas Dipre.

Al viso « defendentesco » di Maria si contrappone quello scavato, incartapecorito di Elisabetta, mentre tra gli sguardi ritrosi si viene a stabilire quella comunicativa corrente di cui ho già detto.

---

[19] Cfr. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al cubismo*.

[20] Raffrontando stati d'animo al di là di fattori cronologici e spaziali, si può notare che l'atteggiamento spanzottiano nei confronti di queste « piccole cose », ripreso dai frescanti che a lui si ispirano, trova analogie nella poesia crepuscolare, in Jammes, per esempio, quando canta la sua *Salle à manger*: « la vieille armoire à peine luisante, le coucou en bois..., et le vieux buffet qui sent la cire, la confiture, la viande, le pain et les poires mûres », cogliendo la vita nelle piccole cose, le loro « petites âmes » consolatrici. Si confronti l'atteggiamento di certa pittura moderna dove abbondano orti di periferia, fili da bucato, squallide viuzze, ecc.

Nella Nascita (Fig. 12) appare la capanna con un tetto di paglia sorretto da tronchi scorteggiati, come nella Nascita di Ivrea e in quella del Museo Civico di Spanzotti. I vari elementi compositivi della Nascita risultano quanto mai interessanti per i richiami culturali di diversa provenienza che li generano. Così, il recinto legnoso che chiude la capanna risale a prototipi gotici e lo si può ritrovare con frequenza in tale ambito ([21]), senza per altro scomparire nella pittura più tarda, e se ne dà un caso nello stesso Foppa ([22]). Anche l'icastica figura dell'asino ragliante si rifà a moduli stilistici gotici, alle pagine dei Limbourg, di Pisanello, di Michelino da Besozzo. Tipicamente nordica è la posizione del bambinello (che per il resto è sodo e robusto come certi putti bergognoneschi), così isolato dalla Madre e da S. Giuseppe. Con una continuità figurativa sintomatica, Madre e Bambino, sono uniti, nella pittura italiana dal manto della Vergine. Tale particolare è per lo più assente nella iconografia nordica ([23]).

Nel caso di questa Nascita di Boves, la presenza del Bambino così « isolato », che risponde a canoni nordici, può benissimo essere opera di un italiano, ma certo di un pittore che è stato profondamente influenzato dalla pittura d'oltralpe. Circa la datazione del ciclo è possibile precisare che la sua esecuzione non si estese oltre il terzo lustro del '500, e questo tenendo conto, oltre che dello stile, anche degli scambi culturali tra il versante piemontese e le terre d'oltralpe, che sul finire del '400 e il principio del '500 risultano più che mai intensi e fecondi. Suggerimenti nordici si hanno anche nella figura del San Giuseppe. Se il vigoroso gesto di scoprirsi il capo ricorda il gesto consimile della Natività spanzottiana, la torcia accesa che tiene in mano non ha equivalenti in campo italiano. Se ne trovano esempi invece nel Maestro di Francoforte, in quello di Flémalle, in R. Van der Weyden e nella variante ligure del Brea. Una testimonianza poetica di questa iconografia diffusa nelle regioni nordiche ci è data anche dal poeta Corbière ([24]) che in un suo componimento

---

[21] Nel « Livres d'heures » del Duca di Berry dei Limbourg, la miniatura dell'Inverno (Chantilly - Museo), nel « Gesù nell'orto » di Jaquerio (S. Antonio di Ranverso), ecc.

[22] La giovanile « Madonna col Bambino e angeli musicanti » del Foppa di coll. Berenson a Settignano, è ritratta al centro di un recinto di tale specie.

[23] Il Bambino è isolato dai genitori terreni, adagiato su un panno raccolto o su un letto di raggi luminosi. Nel Trittico Portinari poi, il Bambino è adagiato sulla terra nuda e R. Zeitler, *La figura del nevrotico in letteratura*, in « Cultura e scuola », anno IV, n. 6, 1965, giunge a parlare di alienazione e nevrosi dell'autore.

[24] Cfr. Tristan Corbière, *La rapsode foraine et le pardon de S.te Anne* da *Les Amours jaunes*: « Bénite est la chapelle sauvage, de Sainte Anne de la Palud. De la

ambientato in Bretagna, descrivendo un gruppo ligneo di personaggi sacri caratterizza così S. Giuseppe: « Au coin Joseph, tenaut son cierge, niche, en Saint qu'on ne fête plus... ».

Se Corbière fosse stato un poeta del Sud, o avesse descritto un gruppo ligneo nelle nostre regioni, avrebbe certo dato a Giuseppe come attributo caratteristico un bastone o una verga fiorita, non un cero.

L'esecuzione tuttavia non risulta analitica e minuziosamente descrittiva al modo dei maestri citati, ma si avvale degli insegnamenti spanzottiani, è cioè di un realismo plastico e meno crudo. Così questo stesso particolare può essere accostato ed è simile alla torcia che arde presso Pilato nella omonima scena di Ivrea.

Ancora un cenno merita la figura canuta di S. Giuseppe, il « parente povero » di queste scene. Analogamente a quanto avviene negli affreschi di Abondance ([25]), egli non appare aureolato. In più la foggia dell'abbigliamento (corta veste gialla, mantelletto rosso con colletto nero, calze bianche con pantofole nere) si rifà al costume popolare quattrocentesco, e ne è riprova, nel riquadro della Circoncisione (Fig. 13), il particolare del fodero del coltello pendente alla cintola del Santo. La tradizione iconografia relativa alla « mansuetudine » di Giuseppe è stata in questo caso superata da una curiosa annotazione di costume. Negli umili panni del Santo, lo spettatore si può riconoscere e, seguendo la narrazione nei vari scomparti, riconosce come parti della sua vita e della sua esperienza i particolari rappresentanti: la ciotola, il cucchiaio, il messale gualcito, la finestra, il coltello, il copricapo, ecc; particolari staccati, brani che fanno della narrazione evangelica una narrazione popolare. E si tratta anche in questo caso di un ampliamento della parola già detta da Spanzotti nel Trittico, a Ivrea, nelle Storiette del Duomo di Torino.

La lingua del Maestro s'è fatta dialetto e tramite questo il frescante comunica con il suo pubblico, famigliarmente, senza imposizioni. Si tratta di una « Biblia pauperum » che da espressionistica si è fatta umanistica per il nuovo e più pacato sentimento che vi circola. Rimane immutato il carattere popolare che le è immanente e che le dà forza e validità.

Se infatti nei cicli pittorici disseminati nelle varie cappelle campestri e montane risulta sterile la ricerca di una originalità di invenzione, al

---

bonne femme Sainte Anne, grand'tante du petit Jèsus, en bois pourri dans sa soutane, riche... plus riche que Crèsus. Contre elle la pètite Vierge, fuseau flêle, attend l'Angèlus; au coin Joseph tenant son cierge, niche en Saint qu'on ne fête plus... ».

[25] C. GARDET, *De la peinture du moyen age en Savoie*, Annecy, 1965.

di là di questa occorre cercarne la validità proprio in questo carattere popolare; la cultura e le invenzioni di pittori « colti » si espandono in uno stile orale, in molti casi in un gergo robusto per la forza che gli deriva dalla consanguineità col popolo ([26]).

Nella Circoncisione anche il sacerdote ha in viso la secchezza scabra del legno e richiama certi patriarchi foppeschi. La mano destra brandisce un coltello dalla lama enorme su cui è impresso perfino il marchio del forgiatore, una « T ». L'ombra portata sul muro di fondo mette in rilievo l'oggetto e ricorda certe invenzioni del Witz, riprese in campo provenzale dal Dipre. Mentre poi il senso sculturale di questi dipinti si allaccia alla tradizione francese del bassorilievo policromo, come ha notato in altro caso lo Sterling ([27]), lo spazio è intuito in profondità e come tale reso, secondo direttive di lume e prospettiva desunte forse dallo Spanzotti.

In altra figura, di un giovane aiutante, appare indicativo il trapasso quasi insensibile che avviene tra la piena e carnosa dolcezza spanzottiana e la grazia un po' leziosa di Defendente.

La narrazione continua nello scomparto seguente con la Visita dei Magi (Fig. 14), senza concessioni esotiche. In primo piano stanno i personaggi, mentre dietro di loro si svolge una successione di colli, trattati con un primitivismo rinascimentale e spanzottiano. Lo schema cui s'è attenuto il frescante ricalca le Adorazioni dei Magi del Maestro.

In questo riquadro come negli altri il pittore si dimostra dotato di grande perizia nel disporre i personaggi (giovani nei costumi della festa), in modo che nella composizione ci sia un equilibrio tra questi e l'ambiente. Lo spazio risulta certo e abitabile, articolato negli interni, arioso negli esterni.

L'ultimo saggio, e il più perfetto, di questa ariosità, della luce vera che lacera gli sfondi un tempo chiusi è nello scomparto della Fuga (Fig. 15).

---

[26] È questa la tesi svolta da A. Griseri nel suo libro su *Jaquerio e il realismo gotico*, Torino, 1965, che sostiene come ad ogni grande maestro corrisponda un'onda di riflesso che ha per principio la parola e la lingua di lui. Non si tratta di una imitazione, ma piuttosto di un muoversi seguendo le premesse e le direttive che inconsciamente e anche coscientemente il maestro ha lasciato nella sua opera, che come tale può considerarsi « aperta » per la moltiplicazione cui va incontro. Risultano così comprensibili i cicli di affreschi che ornano le nostre cappelle, in genere opera di frescanti anonimi, ma che contengono sempre un che di comune: il sostrato popolare che dà loro forza e, a seconda dei casi, la « parlata » che trae origine dal linguaggio di questo o quel grande e che genera un clima.

[27] Ch. Sterling, *Les primitifs*, Paris, 1938.

La Sacra Famiglia stà passando in una stretta convalle. Incombe a destra un dirupo possente, mentre un tozzo monte a pan di zucchero chiude la scena sulla sinistra. Ma dietro il gruppo statuario della Madonna col Bambino s'apre una distesa pianura, coperta da una calda luce soffusa che si acuisce lontano, sopra le aguzze creste dei monti. E qui la lontananza non è più suggerita dall'accostamento di colori diversi, ma dalla luce che sfuma: una vera conquista che ha una forza primitiva, raggiunta senza compiacimenti, ma assaporata con tenerezza. Il chiarore meridiano di Quarton che già aveva nutrito i cieli rarefatti delle storie dei Santi Crispino e Crispiniano, torna in questo riquadro a intridere di sè i colori e le forme. L'ultimo riquadro di questo ciclo di affreschi bovesani rappresenta la Disputa (Fig. 16). L'ambiente al solito è spoglio e disadorno, ma ricavato in profondità. Il Cristo sta al centro seduto su un alto sgabello; ai suoi piedi su rozze panche ricurve siedono i dottori, ma che dottori! Ci stanno a pennello rozzi come sono anch'essi. Tengono aperti i libri come gli scritti di una confraternita di paese. Ed anche in questo caso torniamo al realismo delle « piccole cose », di cui Spanzotti era stato maestro.

Oltre questo parallelo puntuale, ancora esistono coincidenze tra questo affresco e le Dispute di Spanzotti, quella di Ivrea e quella controversa del Museo Civico, specie la figura del Cristo dove la rustica austerità dello Spanzotti giovane trapassa alla morbidezza e al gusto calligrafico « fin de siècle ».

Per gli altri personaggi della scena invece, non si può fare a meno di pensare alla Disputa di Ivrea dove più forte agiva ancora il ricordo dell'efficace espressionismo jaqueriano. Guardando le masse corpose in prima fila, certi nasi grifani, certe barbe ispide e menti puntuti, ci si sovviene di Jaquerio, di quello a cui Spanzotti ha dato volume e aggiunto carne.

E se i suoi allievi diretti, Defendente e Giovenone, riprendono da lui quello che esiste in superficie, come ha detto il Mallè, il messaggio più vero di Spanzotti, la sua umanità pregna di cultura, ma rude e sincera, la sua religiosità aderente alla vita, il suo realismo pudico e riservato, ma così vero e commovente, diventano il sostrato di una nuova « prosa poetica » per tutto il Piemonte, accolti con partecipazione entusiasta proprio dai frescanti anonimi di cui abbiamo ora trattato.

Qui appare evidente la presenza di una parlata comune, contaminata magari da influssi diversi, ma di pretta derivazione spanzottiana.

ELENA ROSSETTI BREZZI

GLI AFFRESCHI DELLA CHIESA DI S. GIORGIO A VALPERGA

Lo studio degli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Valperga si presenta assai arduo sia per il pessimo stato di conservazione nel quale oggi questi si trovano, sia per la molteplicità di mani che ad essi lavorarono per la durata di circa mezzo secolo.

Le origini della chiesetta sono molto antiche; pare che risalgano al 980, anno di morte di Dodone d'Ivrea che avrebbe fondato il castello con la relativa cappella [1] (fig. 1). In seguito questa subì profonde modificazioni e rimaneggiamenti i più importanti dei quali risalgono al sec. XV quando vennero eseguiti gli affreschi che intendo esaminare e che, sebbene in pessime condizioni [2], sono tuttavia i più leggibili dell'intero complesso [3].

---

[1] Cfr. G. E. Anselmi, *La chiesa di S. Giorgio in Valperga*, raccolta di dati, Torino, 1943.

[2] Nel 1937 si decisero i lavori di restauro per l'intero complesso; nel 1939 questi erano stati portati a termine in modo così mal destro che oggi è quasi impossibile una chiara lettura degli affreschi essendo stati completamente ritoccati e in alcune parti addirittura rifatti.

[3] Riguardo ai dipinti più scadenti o peggio conservati, non mi pare il caso di trattarne dettagliatamente in testo; mi limiterò pertanto ad accennarne qui i motivi e gli elementi più significativi. Nella navata centrale, sopra la IV e la V cappella, sono narrate, suddivise in undici riquadri, le « Storie di S. Michele »; le molteplici ridipinture subite da questi affreschi svisano l'originale ad un punto tale che oggi appare persino arduo stabilire l'epoca nella quale vennero eseguiti oltrechè determinarne lo stile e la corrente di gusto — pare comunque possibile collocarli entro l'ultima decade della prima metà del '400 —. Un analogo risultato negativo porta l'esame di quattro affreschi sulla parete sinistra, sempre della navata centrale, rappresentanti « S. Nicola da Tolentino » ed un « S. Vescovo » affiancati, « S. Apollonia », « S. Caterina con orante inginocchiato » e « Due Santi »; questi dipinti sono certamente opera di più autori presumibilmente attivi nella seconda metà del '400. Lievemente meglio conservati appaiono gli affreschi della IV cappella della navata destra rappresentanti, nei quattro spicchi della volta, i « Quattro dottori della chiesa » assisi su di un trono del quale non resta oggi che il drappo, sorretto da angeli, teso sullo schienale. Ritroviamo in questi dipinti alcuni elementi evidenti negli Evangelisti della cappella seguente; analogie sono infatti riscontrabili non soltanto nell'impostazione delle figure che occupano il centro dello spicchio racchiuse a destra e a sinistra da grossi fiori disposti secondo un gusto quasi geometrico, ma anche nei volti, dai lineamenti delicati, accennati appena in superficie; inoltre si ripete, quasi identica, la decorazione dei sottarchi a foglie e fiori che racchiudono figure di angio-

Uno tra i meglio conservati è rappresentato dal « Cristo di Pietà » (fig. 2) dipinto sul controaltare della quinta cappella della navata destra. La figura del Redentore, morbida e delicata, campita a larghe pennellate chiare, racchiuse da contorni netti, suggerisce un riferimento alla Crocifissione micheliniana della Sacrestia del Duomo di Monza; tuttavia il marcato realismo con il quale questa scena è presentata — si noti la ferita al costato o le piaghe delle mani — la colloca in un ambiente più strettamente settentrionale, scevro da raffinate eleganze lombarde. Un esempio piemontese di questo tema è costituito dal « Cristo di pietà » dipinto sulla parete destra del Presbiterio di S. Antonio di Ranverso, databile intorno al 1460 e attribuibile alla scuola di Jaquerio. L'iconografia si ripete pressochè identica, ma la presenza del sole e della luna, secondo un'interpretazione ancora medioevale, e l'accenno al « Bacio di Giuda » sulla destra della Croce, fanno anticipare la datazione della « Pietà » di Valperga; a convalidare questa affermazione concorre il fatto che il Cristo — scavato nelle magre membra, con il capo abbandonato dolcemente sulla spalla in atto di cosciente rassegnazione — riprende un atteggiamento assai prossimo al Cristo

---

letti. Stabilito quindi un parallelo tra queste due volte pare possibile — analogamente al giudizio critico esposto in testo relativo alla quinta cappella — collocare i « Quattro dottori » nel terzo quarto del sec. XV e legarli a quella corrente di gusto caratterizzata da apporti padani vicini a Bonifacio Bembo e all'Anonimo della Cappella di Teodolinda riscontrati per la volta nella V cappella. Invece i due affreschi dipinti sui pilastri tra la IV e la V cappella, rappresentanti una « Santa martire » e forse « Maria Maddalena », anch'essi assai rovinati e di difficile lettura per le molteplici cadute di colore, presentano un qualche interesse sopratutto per ciò che riguarda il gusto raffinato e l'amore per una rappresentazione quasi stilizzata evidente sopratutto nella « S. Martire ». Questa figura infatti, avvolta in un abito lungo, dalla vita alta, riprende, con assai maggiore eleganza, gli stilemi riscontrabili nella Vergine della III cappella della navata destra; le analogie rimangono però quasi esclusivamente elemento di superficie, questa donna infatti pare rappresentare il momento intermedio tra la « Vergine in trono » di Ranverso e la « Madonna » ora citata, apparendo come smateriata, al di là della realtà contingente; ma neppure la « Vergine » di Ranverso, pur nella sua raffinatissima eleganza, è una presenza sufficiente; infatti l'autore di questa martire non si limita alla conoscenza di opere locali a lui precedenti, ma risente di quel gusto franco-meridionale, ancora imbevuto di motivi fiamminghi, che tanta parte avrà nella produzione piemontese della prima metà del sec. XV. « Maria Maddalena » invece, più tozza, dai lineamenti assai marcati, avvolta in un abito che dalla vita in sù non ha riscontro nè nel sec. XIV nè nel XV, pare essere, almeno in parte, un rifacimento posteriore di una Santa preesistente alla quale vennero tolti i distintivi iconografici caratteristici per essere sostituiti da un libro sul quale poggia un angioletto. Si può forse suggerire l'ipotesi che si tratti di un vero ritratto raffigurante un'esponente della famiglia Valperga le cui sembianze furono ricavate da un dipinto precedente. Non mi pare quindi legittimo ravvisare in questa Santa elementi spanzottiani — come invece afferma Mallè (Cfr. L. Mallè, *Le Arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romanico*, Torino, 1962, pag. 117) — nè tanto meno considerarla opera del primo '500, ma penso si possa solo ritenerla tardo rifacimento di una Santa presumibilmente quattrocentesca.

portacroce della « Salita al Calvario » del Presbitero della stessa chiesa, presumibilmente collocabile intorno al 1422, che, seppure assai rovinato dal restauro, lascia intravvedere qua e là una grafia delicata e sapiente.

Il ciclo di affreschi del Presbiterio è il più antico dell'intero complesso; occupava la parete destra, quella sinistra e di fondo con episodi della « Passione di Cristo » e le vele della volta con i « quattro Evangelisti ».

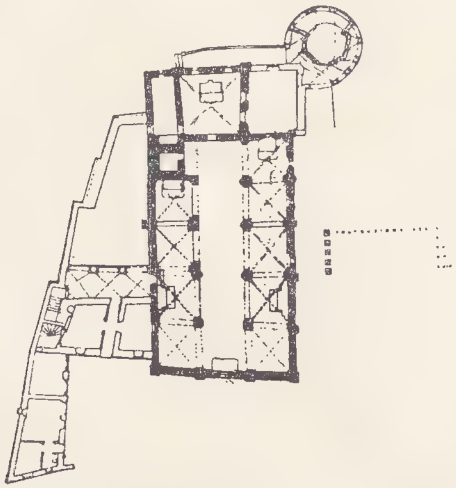


Fig. 1. Valperga, Pianta della chiesa di S. Giorgio (scala 1:100, tratta da: G. E. Anselmi, *La chiesa di S. Giorgio in Valperga*, raccolta di dati, Torino, 1943).

Oggi sono rimaste soltanto sei scene (fig. 3) sulla parete sinistra [4] e due, di difficilissima lettura, su quella destra. La volta e la parete di fondo appaiono imbiancate tranne che per il basamento della Croce (resto di un imponente calvario) dietro l'altare. Sopra la porticina che si apre sulla parete sinistra compare lo stemma di S. Bernardino sormontato da un cartiglio (fig. 5) che citava il nome del committente dell'intero ciclo, la data di esecuzione di questo e forse menzionava anche il pittore.

Quel poco che oggi ancora si può leggere [5], unitamente ad un attento

[4] Questa parete conserva ancora gli affreschi perchè le era stato costruito davanti un muro per allineare la navata con il presbiterio che non è sull'asse della chiesa bensì piegato a sinistra; quando, durante il restauro, il muro fu rimosso, comparve la parete affrescata.

[5] La Lange (Cfr. G. E. Anselmi, *La chiesa*... cit.) ha letto l'intero cartiglio: Anno (domini) MCCCC...XII erecta fuit hec capela (in honorem) Domini nostri Jesu Cristi per me Johalnem (filium) Petri de Scot... de Pa... (quam) fecit deping... Franciscus Grose (V)alperg...

esame stilistico, induce a collocare questo ciclo nel 1422, cioè tra i primi esempi piemontesi relativi alla Storia della Passione eseguiti nel '400.

L'elemento che più di ogni altro sottolinea la precoce esecuzione di questi affreschi è dato dall'interpretazione dello spazio. L'anonimo pittore infatti nell'eseguire le scene della Passione di Gesù, e in particolare quelle della parete sinistra [6], si limita a racchiudere i personaggi entro angusti ambienti, quasi piccole camere, con due accenni di porte laterali e di finestre cieche, separate le une dalle altre da un'esile colonnina terminante in un capitello tornito. Una simile impostazione spaziale appare in Piemonte del tutto inedita e ben lontana da quella relativa alle Storie della Passione databili nella seconda metà del secolo. Siamo qui di fronte al tentativo di creare una profondità spaziale resa con estrema povertà di elementi; mancano le architetture che chiudono, per esempio, le scene nel ciclo della chiesa del Castello della Manta, o la ricerca di una pluralità di spazi entro la stessa scena, come accade a Briga nel ciclo canavesiano; qui il pittore pare che si sia limitato a dare una cornice al suo riquadro ed uno sfondo sul quale risaltino meglio le figure che lo affollano come accade, in tutt'altro ambiente e senza alcun legame stilistico, in una illustrazione del maestro lombardo del Codice del Filocolo di Giovanni Boccaccio.

Il problema connesso al frescante di Valperga è dunque legato alle origini di questo tipo di rappresentazioni quattrocentesche nella regione — origini che è assai arduo ricostruire sia per la mancanza di una completa documentazione sull'argomento, sia per l'enorme difficoltà di lettura che questi affreschi presentano —. Una prima indicazione, se non altro per un'analoga direzione di gusto ad una data così precoce, la troviamo nel ciclo di affreschi di Saint-Bonnet-le-Chateau e precisamente in quelli della cripta della chiesa parrocchiale con riferimento specifico solo al Calvario, databile entro il secondo decennio del '400 [7].

Ritroviamo qui i gesti concitati e le facce stravolte, quasi maschere caricaturali, dei soldati ai piedi della Croce; vi è lo stesso compiaciuto soffermarsi del pittore sui volti sgraziati dai lineamenti fortemente sottolineati: nasi camusi, nasi aquilini, occhi acuti, movimenti scomposti; vi si ritrova il gusto per l'accalcarsi di figure in uno spazio esiguo, per i popolani

---

[6] Sulla parete sinistra, da sinistra a destra, nel I ordine: Salita al Calvario, Deposizione dalla Croce; nel II ordine: Cristo deriso, Ecce homo, Cristo davanti a Pilato; nel III ordine, entro una lunetta: Cristo alla colonna tra i persecutori.

[7] La chiesa parrocchiale fu cominciata nel 1399 e la cripta, stando a un'iscrizione gotica che reca il nome del fondatore Bonnet Grayset morto nel 1426, doveva essere stata ultimata ed affrescata entro il secondo decennio del secolo.

riproposti nelle vesti e negli atteggiamenti dei persecutori, coperti da corazze con fibbie e cinturoni, da elmi con celata e da copricapi a punta secondo la moda dell'epoca di Carlo VI.

Anche a Valperga il tema dei persecutori è proposto con la stessa concitazione di gesti, con l'identico compiaciuto soffermarsi sulle facce sgraziate, sugli abiti goffi, sui copricapi a larga tesa o sugli elmi che fanno da cornice a nasi lunghi e a labbra tumide. C'è cioè lo stesso ambiente, lo stesso gusto generico nel proporre dei tipi, ma appare arduo uno specifico richiamo sia iconografico che stilistico.

L'atmosfera poi, quasi di danza, che regna nella lunetta del registro superiore — dove i persecutori si avvicinano con movenze ritmate, sottolineate dal gesto della mano, a colpire il Cristo legato alla colonna — induce più a pensare agli atteggiamenti di una « Danse macabre », come, per esempio, quella di Kermaria, che alle analoghe scene piemontesi dei cicli della Passione. Ma anche a questo riguardo si tratta soltanto di consonanze di gusto più che di precisi riferimenti stilistici, consonanze però che ci portano in un ambiente d'oltralpe al quale probabilmente attinse il nostro pittore che appare invece sordo agli esempi a lui più vicini quali potevano essere, in questa direzione, quelli di Piobesi o del primo Jaquerio.

Un legame ad opere specifiche potrebbe essere suggerito dalle xilografie che venivano importate dalla Borgogna e raggiungevano lo Stato Sabaudo; questa prima forma d'arte popolare, così vicina all'autore della Passione di Valperga, ha certo influito sul suo gusto suggerendogli forme scabre, piedi allungati e tozzi, figure quasi da buffone deforme per la piccola statura e per i tratti del volto, quali, ad esempio, appaiono nell'uomo con il copricapo terminante in un ricciolo ricurvo, che aiuta Gesù a reggere la croce nella scena della « Salita al Calvario » (fig. 8).

Dobbiamo quindi pensare che la componente principale della cultura del pittore del Presbiterio sia legata ad opere popolari d'oltralpe dell'inizio del sec. XV, ad una produzione cioè nella quale predomina l'interesse per il racconto inteso come fatto di vita al quale partecipa il popolo, quasi attore di una Sacra Rappresentazione.

Se questo ciclo può essere collocato ad una data così precoce, gli affreschi della quinta cappella [8], di altra mano e anch'essi assai danneggiati, de-

---

[8] Oggi si leggono soltanto: i « Quattro Evangelisti » nelle vele della volta, l'« Annunciazione » sopra l'altare, un « Persecutore » sulla parete destra e infine, sullo zoccolo, decorazioni raffiguranti lepri e scoiattoli tra ciuffi di foglie e fiori.

vono ritenersi posteriori di almeno quarant'anni, fatta forse eccezione del sott'arco con i busti di Apostoli che, dato il pessimo stato di conservazione, non può assolutamente offrire una lettura sicura.

La parte più interessante è costituita dalla volta con i « Quattro Evangelisti » (fig. 4) che presentano un significativo esempio di infiltrazioni lombarde nella cultura quattrocentesca piemontese allineandosi agli affreschi (Evangelisti e Dottori della Chiesa) che decorano la volta della Confraternita di S. Croce a Rocca Canavese; dal confronto tra i due cicli scaturiscono infatti sensibili analogie di gusto, oltre a precisi riferimenti iconografici, quali, ad esempio, l'impostazione di tre quarti dei troni, costruiti con approssimata prospettiva, o gli angioletti delicati, dai contorni netti, che svettano sulle cuspidi o sulle cornici di questi; viene ripreso inoltre il panneggio morbido ed ampio dei mantelli decorati a fiori ed arabeschi che scendono fino a terra avvolgendo la figura e costruendola quasi a piramide [9].

Gli apporti padani, così vicini ad una concezione che contemporaneamente si sviluppa in Lombardia con Bonifacio Bembo o l'Anonimo della volta della cappella di Teodolinda nella Cattedrale di Monza, sono sottolineati, oltre che dal delicato modellare della figura, dall'amore per la natura espresso qui attraverso alberi dal lungo tronco e carichi di frutta (che sembrano trarre spunto da quelli che si intercalano ai troni degli Evangelisti nella volta della chiesa di S. Colombano a Biandrate) e dalla fascia decorativa del sott'arco che unisce la cappella alla seguente.

Questo tipo di decorazione (fig. 4), quasi un « unicum » in Piemonte, sia per la ricchezza che per la morbidezza con la quale è reso e che traspare ancora nonostante il pesante ripasso, è formato da foglie e fiori disposti simmetricamente a racchiudere figure di angioletti dalle morbide ali aperte ed incrociate assai vicini, pur nella semplificazione del tema, alle fascie decorative che separano le vele della volta di Rocca, rappresentanti angeli musicanti alternati a fiori carnosi. Questa minuzia decorativa, così come i troni costruiti quasi fossero capanne dal tetto a spiovente, ed il rapporto figura-ambiente relativo al persecutore della parete destra — colto di profilo davanti ad un albero imponente che svetta ad occupare tutto lo

---

[9] A questo stesso autore, o alla sua bottega, pare si possa ricollegare anche l'« Annunciazione », ora appena leggibile, affrescata a destra e a sinistra del rosone posto sull'altare. Ritorna il panneggio morbido, l'ampio ricadere delle stoffe ai piedi della figura, la minuzia descrittiva, ma nello stesso tempo delicata, che sottolinea i lineamenti e che si ricollega alla corrente di gusto dalla quale derivano gli affreschi della volta.

spazio tra il pilastro e la finestra — fanno pensare alla conoscenza, da parte dell'autore, di miniature lombarde; conoscenza sottolineata dai moduli secondo i quali affresca gli zoccoli (fig. 11) della stessa parete e di quella che fiancheggia l'altare. Questi dipinti, anch'essi assai rovinati ed ampiamente ripassati, lasciano tuttavia intravedere un gusto ed un interesse alle acute notazioni dal vero, specie della vita animale, che ci riportano in un ambiente lombardo di derivazione dalla cerchia di Giovannino de Grassi (si pensi ai disegni di animali della raccolta Vallardi).

Sulla parete esterna della navata destra, che dal 1600 costituisce un lato della Sacrestia Nuova, campeggia un grande affresco, rappresentante l'« Adorazione dei Magi » (fig. 6) che, essendo stato posto al chiuso fino dal sec. XVII, si è conservato in condizioni abbastanza buone salvo che per una parte cancellata in seguito all'apertura di un vano; gli altri affreschi esterni invece sono quasi completamente scomparsi. Questo dipinto, al centro del quale si apre il rosone, è caratterizzato da uno spiccato gusto per l'elemento naturalistico e per il paesaggio fantastico che si sprofonda al di là della scena in primo piano, con visioni di picchi degradanti, popolati da pastori e da animali, quasi sfumati in un colore che va facendosi sempre più pallido.

A sinistra campeggiano i Magi imponenti contro lo sfondo; figure allungate, definite da contorni netti, caratterizzate da un'impostazione monumentale e corposa, assai vicine, come interpretazione di gusto, alle miniature di Venturino Mercati del codice di Ercole I d'Este; vi è lo stesso modo di trattare i capelli, di costruire le mani snelle ed allungate, di soffermare l'attenzione sui costumi.

Sulla destra del dipinto campeggia la capanna di paglia intrecciata con tetto a spiovente posta quasi a controbilanciare la maestà dei Re; ancora notazioni naturalistiche per terra (radi ciuffi d'erba e sassi).

Non c'è dubbio che l'autore di questa scena, permeata di sapore lombardo, sia dotato di una notevole capacità d'inventiva, sappia cioè staccarsi dagli schemi dell'epoca offrendo un quadro in cui assumono grande importanza l'interesse naturalistico e spaziale. Il rapporto figura ambiente, l'amore per la natura nelle sue forme sia animali che vegetali (si confronti l'albero che svetta sulle rocce a sinistra del rosone con quello che campeggia dietro al persecutore nella quinta cappella della navata destra, o la minuta rappresentazione dei cani e delle pecore che pascolano tra i ciuffi d'erba ed i fiori dello zoccolo della stessa cappella) e il modulo secondo il quale sono costruiti i personaggi, propongono un'analogia di gusto, se non di mano,

tra l'autore di questo affresco e quello della sunnominata cappella suggerendo quindi una data intorno al 1460.

A tutt'altro ambiente stilistico appartengono invece gli affreschi della terza cappella della navata destra [10] anch'essi in pessimo stato di conservazione, meno ridipinti dei precedenti, ma fortemente raschiati ed in parte illeggibili.

L'affresco della parete destra, — « Vergine in trono con il Bambino tra i SS. Bartolomeo e Bernardo e i donatori » (Margherita di Mentone e Giorgio di Valperga) [11] (fig. 12) — offre chiari spunti di derivazione jaqueriana: la Vergine in trono infatti pare discendere dall'analoga figura di S. Antonio di Ranverso, pur tenendo conto della differenza di qualità e dell'intervallo di tempo di almeno quarant'anni che dovette intercorrere tra i due dipinti. Si osservi come l'anonimo della cappella di S. Bartolomeo riprenda puntualmente l'iconografia jaqueriana nell'impostazione frontale della figura di Maria, eretta sul busto, con un'alta cintura che le cinge la vita sotto il seno e la corona lavorata posata alta sulla fronte; o come colga l'atteggiamento di estrema agitazione del Bambino che pare voler sfuggire dalle braccia materne sporgendosi tutto verso il donatore; il S. Bartolomeo poi riprende puntualmente i moduli riscontrabili nel S. Paolo della Sacrestia, con l'impostazione di tre quarti della figura, l'ampio panneggio del mantello che ricade a morbide pieghe intorno ai piedi, se non addirittura alcuni caratteri fisionomici; un analogo parallelo si potrebbe istituire tra il S. Bernardo ed il S. Bonaventura della cappella di S. Biagio sempre a Ranverso. Per quanto si riferisce invece alla famiglia del donatore — sono presenti qui anche le quattro figlie femmine, di piccolissime proporzioni, quasi larve bianche che risaltano sul pavimento a larghi riquadri — un riferimento potrebbe essere suggerito, tenendo in debito conto anche a questo riguardo la fortissima differenza di qualità, dai donatori del « Battesimo di Cristo » di Notre Dame de Doms ad Avignone, databile verso il 1425, dove Margue-

---

[10] Gli affreschi rappresentano: « Scene dell'infanzia di Cristo » nelle vele della volta, « Vergine in trono con il Bambino, Santi e donatori » sulla parete destra, « Busti con Apostoli » in due sottarchi.

[11] Lo stemma tenuto in mano da S. Bernardo di Mentone, un leone d'argento in campo rosso con banda azzurra, è dei Baroni di Mentone; Margherita di Mentone infatti sposò, verso il 1460, Giorgio di Righino di Valperga dal quale — secondo l'Angius nella « Vita di Arduino » ebbe due maschi e quattro femmine, quelle appunto affrescate nella Cappella di S. Bartolomeno accanto alla madre. Sempre secondo l'Angius Giorgio morì nel 1471 in Piccardia dopo aver passato gli ultimi anni della sua vita a Villar; l'affresco deve perciò essere precedente a questa data anche perchè dopo la morte del marito Margherita rimase a vivere in Francia a La Roche.

rite de la Roque circondata dalle figlie è assai vicina, sia per il tipico copricapo che per l'impostazione della figura, a Margherita di Mentone che ne riprende il carattere « cortese » accanto all'incisività ritrattistica.

Di diversa mano, e forse posteriore di qualche anno, appare invece la volta con « Storie dell'infanzia di Cristo » (fig. 7) che da un lato sono ancora legate, seppure solo in superficie, a moduli jaqueriani, dall'altro ad un gusto fiammingo, filtrato attraverso un'interpretazione popolare attentissima però ai costumi, ai tipi, alla finezza della rappresentazione. Se infatti si analizza la figurina di donna presente alla « Circoncisione » con un ricco copricapo a turbante, ci si trova di fronte ad un'interpretazione in chiave strettamente fiamminga, ma resa in modo più semplice, meno aulico: si confronti a questo proposito il suo abito e tutta l'impostazione della figura con quella della Sibilla Persica affrescata in una delle vivacissime voltine di S. Maria di Castello già attribuita dal Longhi a Bonifacio Bembo [12], passata dal Winkler [13] a Giusto di Ravensburg e riferita nuovamente al Bembo dal Mazzini [14] che però non pare conoscere il saggio dell'autore tedesco.

A convalidare una direzione di gusto in questo senso concorrono anche le « Sibille » (fig. 9) affrescate in uno dei sott'archi, certamente della stessa mano di quelle che ritroviamo nella terza cappella della navata sinistra, che lasciano intravedere moduli assai vicini alla volta con le « Storie dell'infanzia di Cristo » tanto che parrebbe possibile ricondurle allo stesso autore e riportarle ad un ambiente fiammingo quasi di miniatura. Si noti poi la straordinaria decorazione a foglie tortili che formano una cornice intorno ai visi di queste figurine con un andamento assai simile a quello delle volte di S. Maria di Castello.

In questa stessa cappella della navata sinistra, ancora leggibili, sono rappresentati anche un « Frate » (fig. 10), un « Beato », e, in un unico riquadro, « S. Margherita » ed il « Beato Giorgio »; inoltre sulla parete di fondo, assai rovinati, un « Matrimonio mistico di S. Caterina » ed un gruppo di oranti dei quali rimane poco più del disegno di contorno presumibilmente ripreso durante i restauri [15].

---

[12] Cfr. R. LONGHI, *Una cornice per Bonifacio Bembo*, in « Paragone », marzo 1957, pag. 3.

[13] Cfr. F. WINKLER, *Jos Amman von Ravensburg*, in « Jahrbuch der Berliner Museen », Berlino, 1959, pag. 51.

[14] Cfr. F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del '400*, Milano, 1965, pag. 439.

[15] Assai diversi da questi affreschi appaiono, sempre dipinti nella stessa cappella, un « S. Vescovo », affrescato sul pilastro di ponente, e « S. Antonio da Padova e S. Francesco », racchiusi in un unico riquadro sul quale si possono leggere i resti di una

Ora, esaminando le singole figure che compongono, ad esempio, il riquadro con il « Matrimonio mistico di S. Caterina » notiamo, soprattutto nella Rebecca, la figura meglio conservata, una impostazione, un gusto per l'abbigliamento e per il tratteggio dei lineamenti del volto assai simile a quello che ritroviamo nelle Sibille del sott'arco ed ancora in alcune figurine della volta della cappella con « Storie dell'infanzia di Gesù », tanto che pare possibile ritenere questi affreschi eseguiti tutti dalla stessa mano, in un periodo di tempo legato agli anni 1460-70; inoltre, dall'analisi delle figurette dei Santi, caratterizzate da un'impostazione piuttosto rigida della figura posta di tre quarti con il volto aguzzo e gli occhi a mandorla furbescamente socchiusi, il lungo collo ed il naso quasi caricaturale, scaturisce una specificazione più precisa della direzione di gusto nella quale doveva muoversi questo anonimo pittore. Caratteristiche analoghe infatti, accompagnate da una certa eleganza e raffinatezza nel comporre, sono riscontrabili, pur tenendo presente l'enorme differenza di qualità, nella scuola provenzale intorno alla metà del IV secolo e nel decennio seguente, e, più specificatamente, mi pare possibile suggerire come precedente aulico la « Visione del Beato Pietro di Lussemburgo » del Museo Calvet di Avignone ed una tavoletta di collezione privata marsigliese [16] con una scena di martirio. In entrambi i casi il Santo presenta una tipologia assai vicina a quella delle nostre figurette, ma mentre — soprattutto per la scena di martirio — sulla componente culturale provenzale si innesta quella catalana, per i Santi di Valperga mi parrebbe possibile legare all'influenza franco-meridionale una netta componente fiamminga quale ritroviamo, ad esempio, in una miniatura di un codice eseguito a Rouen verso il 1470, « Folco d'Angiò sposa la regina Melisenda » [17] che riprende alcuni stilemi assai vicini a quelli dei Santi di questa cappella.

Pare quindi che questo autore, influenzato dalla cultura jaqueriana a lui precedente, abbia accettato anche dei riferimenti in direzione più strettamente franco-fiamminga proponendo dei suggerimenti che verranno svilup-

---

data interpretati dalla Lange — Cfr. G. E. Anselmi, *La chiesa...* cit — « Ad MCCCCLXXXVII die terta octobris ». Ora, relativamente a questa data, sempre che l'interpretazione sia esatta — ma non si capisce su quali basi si appoggi — essa non può che riferirsi a questi ultimi tre dipinti e non certo alla decorazione di tutta la cappella che appare anteriore di almeno una quindicina d'anni; inoltre questi affreschi, legati ad una cultura assai scadente, l'individuazione della quale è cosa quasi impossibile essendo l'opera poco più che artigianale oltre che molto ripassata, paiono isolarsi dall'intero complesso della cappella.

[16] Cfr. H. Labande, *Les Primitifs Français*, tav. XXXII, Marsiglia, 1932.

[17] Cfr. J. Porcher, *L'Enluminure française*, fig. 78, Parigi, 1959.

pati intorno agli stessi anni, ma in direzione diversa, dal Maestro delle « Storie di Maria » dell'ultima cappella sinistra di S. Pietro di Avigliana dove, nel riquadro dello « Sposalizio della Vergine » ritroviamo un'architettura assai vicina a quella, ad esempio, della vela con la « Circoncisione » (fig. 7) affrescata nella volta della terza cappella della navata destra.

Concludendo, lo studio degli affreschi di S. Giorgio si presenta assai complesso sia per la molteplicità di mani che vi lavorarono, sia per le diverse influenze di gusto riscontrabili nelle singole parti; inoltre il pessimo stato di conservazione non consentendo altro che una lettura approssimativa, crea, in alcuni casi, difficoltà insuperabili.

Mi pare però che anche uno studio nato su basi così complesse abbia portato qualche frutto; nel determinare una data tanto precoce, e quindi tanto interessante, per gli affreschi del presbiterio, che pongono una problematica nuova nell'ambito dei cicli piemontesi della Passione, nel mettere in evidenza apporti lombardi riscontrabili non solo a S. Giorgio, ma in un'analoga corrente di gusto, anche a Rocca Canavese, ed infine nella possibilità di sottolineare l'intervento di una cultura fiamminga filtrata attraverso una visione tanto popolareggiante.

VITTORIA MOCCAGATTA

GIOVANNI CLARET E I LAVORI DELLA SECONDA METÀ DEL SEICENTO ALLA CERTOSA DI PESIO

L'articolo, steso nel luglio del 1966 quale premessa alla Mostra del Boetto che si stava preparando a Fossano, per ragioni redazionali non potè essere incluso nel precedente numero del Bollettino; e vede la luce con quasi tre anni di ritardo, quando alla Mostra sono già seguite anche altre pubblicazioni, cui naturalmente non appare in questo scritto riferimento alcuno.

Già ho illustrato altra volta in questa sede la decorazione del presbiterio e del coro della chiesa della Certosa di Pesio, condotta durante il priorato di don Angelo Parentano (1606-1613), riportandola all'incirca agli anni 1609-13, e offrendo dati storici e di stile a suffragare l'attribuzione, avanzata dal Caranti, ad Antonino Parentani, un pittore a suo tempo famoso per aver lavorato alla Corte di Torino, nella Galleria di Carlo Emanuele I [1]. Dalla *Chronica D. Benedicti a Costaforti* (1677), la fonte più autorevole per i lavori del secolo, — il Costaforti aveva fatto professione alla Certosa di Pesio il 15 agosto 1648, e alla Certosa rimase ininterrottamente fino al 1660 [2] — il priore don Angelo Parentano è esaltato quale « primigenium auspicem, idealem authorem » della decorazione della chiesa [3].

Indicazioni preziose offre la Cronaca del Costaforti intorno anche alla successiva ripresa dei lavori di decorazione della volta e delle pareti della navata, e intorno alle costruzioni architettoniche condotte contemporaneamente nel recinto della Certosa.

Vorrei subito però precisare che se il problema che mi si è prospettato di fronte agli affreschi della volta del presbiterio e del coro fu, accanto a quello di un giudizio critico, problema essenzialmente di precisazione cronologica e di attribuzione, poichè la Cronaca circa il tempo in cui furono

---

[1] V. Moccagatta, *La decorazione di primo Seicento della Certosa di Pesio*, in *Boll. S.P.A.B.A.*, anni XVI-XVII, 1962-63, pagg. 35-46.

[2] In questa data fu chiamato ad altro ufficio. Rimase nell'Ordine certosino trentadue anni; morì a Mantova, priore di quella famiglia, nel 1680.

[3] B. Caranti, *La Certosa di Pesio*, Torino, 1900, II, 418.

condotti rimanda genericamente al priorato di don Angelo Parentano, e non avanza alcun nome di autore — risultando del resto impossibile per l'esiguo numero delle opere conservate il cogliere uno sviluppo stilistico del Parentani —; per gli affreschi invece della volta e delle pareti della navata, di cui il Costaforti, testimonio oculare dell'esecuzione, offre notizie precise circa l'autore, il Claret, e la data, 1655; le prospettive della mia indagine si sono ampliate, rivolta l'attenzione a precisare il valore degli affreschi clarettiani della Certosa nello svolgimento dell'attività del pittore, colta per altro nell'ambito di un nodo culturale che ritengo di primaria importanza per la conoscenza di tutta la pittura del Seicento nel Piemonte occidentale, i rapporti cioè tra il Molineri, il Claret, il Boetto.

Tra i successori di don Angelo Parentano primo aveva progettato la continuazione dei lavori don Urbano Boetto (1639-1644), il priore che tenne testa alle pretese di sovvenzioni avanzate dal cardinal Maurizio di Savoia, minacciante, durante la guerra contro Madama Reale, da Fossano e Cuneo occupate, i territori circonvicini; e certamente li avrebbe eseguiti se non fosse stato colto dalla morte. « Erat proinde sartatecta domus instauraturus ni e vita cessisset 1644 sub 27 decembris... » conclude la Cronaca del Costaforti il regesto del suo priorato [4].

Dal testo della Cronaca si rileva però che i lavori progettati da don Urbano erano di natura architettonica; sarebbe stata sua intenzione ricondurre in buono stato la *domus*, cioè a lui spetterebbe solo l'ideazione del restauro degli ambienti della Certosa, e non il progetto dei lavori di decorazione della navata della chiesa, tra quelli fatti eseguire poi dai priori che gli succedettero. La notizia assume per altro particolare interesse per la personalità stessa di don Urbano: al secolo Bartolomeo, era fratello maggiore di Giovenale Boetto, l'architetto incisore [5]; per cui nasce il sospetto, non infondato, mi pare, che al priore Boetto spettasse, fin dal tempo dei suoi progetti, per allora non eseguiti, la scelta dell'architetto nella persona del fratello Giovenale, che ne fu poi in effetti l'esecutore, ma solo più tardi, all'incirca due decenni dopo la morte di don Urbano. Del resto intorno al 1645 Giovenale aveva già raggiunto una notevole rinomanza [6].

---

[4] B. Caranti, *op. cit.*, II, 437.

[5] P. Marenco, *Alcuni cenni biografici su Giovenale Boetto*, in « Quaderni della casa di studio Fondazione Federico Sacco di Fossano », anno II, n. 1, gennaio-giugno 1961, pagg. 13, 14, 16.

[6] A questa data era da anni Regio Architetto del Duca di Savoia, per il quale documentatamente già aveva esercitato la sua opera (circa il tempo della nomina

Rimasti inattuati a causa della morte i lavori ideati da don Urbano, dopo un breve priorato di don Emanuele Manello (1645-1649) [7] fu eletto priore alla Certosa di Pesio don Camillo Fauzono, di nobile famiglia monregalese (1649); il quale, riparati i gravi danni di un incendio scoppiato nel recinto claustrale [8], rivolse con grande zelo le sue cure a conferire lustro e splendore a tutta la Certosa. E nel 1655 dava proprio a Giovenale Boetto l'incarico di preparare il disegno delle costruzioni esistenti alla Certosa e di tutto il territorio intorno al monastero sullo sfondo della scenografia delle Alpi, evidentemente quale documentazione di base per realizzare i lavori di restauro già ideati dal predecessore [9]. Leggendo il brano che il Costaforti dedica all'attività di don Fauzono alla Certosa si ha per altro l'impressione di una concezione unitaria, guidata da una mente lucida e coerente. Nel medesimo anno infatti don Fauzono chiamava alla Certosa di Pesio anche il pittore Giovanni Claret, e gli commetteva di terminare la decorazione della chiesa. Nella Cronaca è precisato con esattezza documentaria quale compito fosse stato affidato al pittore: quale la composi-

---

ad Architetto Regio vedi P. Marenco, *op. cit.*, pag. 14). Per altro aveva realizzato alcune costruzioni architettoniche: la cappella del Rosario nella chiesa di San Vincenzo Ferreri a Bra (1622), il Santuario dell'Apparizione a Savigliano (1641), la Parrocchiale di Benevagienna (1642) (per le opere di Giovenale Boetto vedi N. Carboneri, *Architettura*, in « Mostra del Barocco Piemontese », Catalogo, Torino, 1963, pagg. 16-17). Anche nell'attività d'incisore Giovenale già aveva segnato un'orma notevole, a partire dal precoce *Sonatore di piffero*, firmato e datato 1633 (per l'attività d'incisore vedi A. Griseri, *Un incisore della realtà: Giovenale Boetto da Fossano*, in « Paragone », n. 143, 1961, novembre, pagg. 24-41; A. Griseri, *Pittura*, in « Mostra del Barocco Piemontese », pag. 5).

[7] B. Caranti, *op. cit.*, II, 440-41. Il priorato di don Emanuele Manello fu tutto speso ad infondere particolare ordine e rigore di vita alla comunità certosina della Val Pesio.

[8] Il 4 giugno 1651. « ...quod quidem infortunium tantum rei domesticae attulit detrimenti, ut pondus aureorum bis mille exaequasset » testimonia in proposito il Costaforti (Caranti, *op. cit.*, II, 443).

[9] Quest'incarico dato da don Fanzono a Giovenale Boetto di un disegno di base per attuare i restauri della Certosa, già progettati dal suo predecessore, mi pare avvalori la mia induzione che la scelta dell'architetto nella persona del Giovenale fosse già stata fatta dal priore Boetto. « Dominus Juvenalis Boetus fossanensis, lineamentator Scenographiam Alpium ac totius territorij circum Monasterium apta membrorum figura designavit, Typumque confecit ». (Costaforti, *Chronica*, in B. Caranti, *op. cit.*, II, 445). Di questo disegno del Boetto e della relativa incisione non è rimasta traccia. Anche il Vesme lo ricorda tra i lavori di topografia del Boetto nel brano che precede l'elencazione delle incisioni di mano di Giovenale, o condotte da altri su suoi disegni; ma poi non appare in nessuna delle due elencazioni (A. De Vesme, *Le Peintre-Graveur Italien*, Milano, 1905, pag. 27). Non credo, comunque, sia da identificare con il disegno del Boetto degli edifici della Certosa (pubblicato dal Caranti), a penna, che porta, segnata in rosso, la « Demolitarum Aedium figura »; perchè non vi appare, insieme con le « costruzioni esistenti », « tutto il territorio intorno al monastero sullo sfondo della scenografia delle Alpi », come precisa la *Chronica* del Costaforti.

zione complessiva della decorazione della navata, quali i soggetti proposti [10]; e la descrizione termina con la notizia circostanziata che « Pros his inquam omnibus sub XX iunii 1655 Patres pacto convenere cum Domino Joanne Claret Pictore Belgico Saviliani commorante, pro pretio ac mercede in libras mille ultra victualia eius opera durante ». Più innanzi si precisa però che l'opera del pittore si protrasse oltre quella data, fino al 1662; e con parole che paiono mettere in dubbio il buon risultato dell'ultima parte della decorazione, le « decem magnae tabellae in eadem Ecclesia inferius dispositae », se pure non lasciano adito al sospetto, per altro avanzato poi genericamente dal Caranti per le scene meno felici della volta, di un intervento da parte di collaboratori od aiuti. « Eodem porro penicillo tametsi inauspicaciori conatu pictae fuerunt Decem magnae tabellae in eadem Ecclesia inferius dispositae, quarum tres postremae ad annum 1662 dilatae fuerunt, et heae ad rationem aureorum... (in bianco) pro qualibet ».

In quanto all'attività di Giovenale Boetto alla Certosa di Pesio, veri e propri lavori architettonici furono da lui iniziati solo quattro anni dopo il primo disegno della veduta di tutta la Certosa, nel 1659, sotto il priorato di don Eugenio Molinerio [11]; e continuarono poi sotto quello di don Francesco Gandolfo fino al 1673, ci informa la Cronaca, delineandone l'entità, e riportandone i pagamenti eseguiti a termine dell'opera; lavori del resto documentati dai due disegni di mano di Giovenale, la « Demolitarum Aedium figura » in elevazione e in pianta (fig. 1), e la « Aedium ab Anno 1659 usque ad 1673 astructarum Scenographia » (fig. 2) [12].

---

[10] « Templi universi Fornix (praeter Sancta Sanctorum de quo iam dudum tempore D. Angeli Parentani) longa primum rudi ac poene caecutienti structura obscurus, patefacto ideo pariete pluribus semiluniis fuit fenestratus, at graphide iterum correpto, ipsis sex semilunaribus obturati, novi fuerunt quadrifori aperti gypsatis hinc inde figuris communiti, et reliqua interius suspensi aedificii quatuor zonis quinquepartita spatia, vermiculato emblemate sunt redimita. Inferius vero coronario, zophoro ac plasticis, iuxta primum maioris altaris exemplar tota Ecclesia circumcincta fuit. Et pro ipso fornice pingendo scilicet in XVII tabellis in unaquaque singulare Mysterium de historia evangelica; in X sanctos religionum praeclaros Patriarchas, in aliis ovatis VI fulvo colore de gestis Sancti Patris nostri Brunonis. Item in fronte interiori circam Januam maximam Tabellam Sacrae Sindonis cum duabus lateralibus nempe S. Ugonis Bellicensis Episcopi, èt Beati Nicolai Albergati; et pro caeteris in pariete spatiis, iuxta ornamenta et colores in graphide delineatos tingendis ». (Caranti, *op. cit.*, II, 445).

[11] B. Caranti, *op. cit.*, II, 462.

[12] Furono abbattute le vecchie costruzioni, che, venute via via aggiungendosi sul lato a destra della chiesa, erano ormai inadatte e fatiscenti. Furono per contro costruite del tutto *a novo*, a chiusura della prima corte, le fabbriche sul lato di mezzogiorno, cui si accede all'interno della Certosa attraverso il bel portale di Giovenale Boetto, e quelle sul lato di ponente; nonchè fu costruito il grandioso e suggestivo scalone, che dall'ingresso adduce all'antico chiostro e al piano della chiesa. I disegni,

« Inclytum ecclesiae ornatum marmoribus, auro, et picturis a D. Angelo Parentano anno 1610 optimo auspicatum omine, et a D. Candido Fauzono anno 1655 naviter prosequutum, decuit sub Priore professo [Francesco Gandolfo] ad perfectum usque perduci operique fastigium imponi... », scriveva il Costaforti [13]. Con i lavori eseguiti sotto il priorato di don Gandolfo la Certosa raggiunse il massimo splendore, tanto che il cronista non si peritava di affermare che « earundem praecipue structura, non solum Valli huic, sed et finitimis regionibus decus afferat amplissimum » [14]. In questo clima di sommo decoro e di larga fama, di cui risuona l'eco anche nel *Theatrum* [15], furono preparate le due grandi incisioni, quella della Certosa di Pesio (fig. 3) e quella del San Brunone con la Certosa sullo sfondo (fig. 4), entrambe condotte su disegni di Giovenale Boetto; ed ancora il cronista ci informa: « quarum altera regali Sabaudae celsitudini, altera Reverendissimo Priori nostro generali extant dicata typisque mandata » [16].

I lavori architettonici del Boetto eseguiti alla Certosa interessano per altro ai fini della mia documentazione solo marginalmente; per precisare i termini di quell'eventuale influenza da lui esercitata sul pittore Claret, di recente proposta: fu vista la maturazione della pittura del Claret dal manierismo fiammingo, da cui era partito, verso il naturalismo dei nuovi tempi, compiersi essenzialmente sotto l'influenza delle incisioni di Giove-

---

già pubblicati dal Caranti (*op. cit.*), sono di vivo interesse: in essi risalta quel gusto, ch'è particolare del Boetto, per le limpide partiture architettoniche, quella chiarezza d'impianto, quella preferenza per le definizioni lineari, nette, delle superfici. Notevole in modo particolare la *Scenografia*, con la chiara pagina a sfondo delle nitide strutture.

[13] B. Caranti, *op. cit.*, II, 465.

[14] B. Caranti, *op. cit.*, II, 466.

[15] « Ab eo tempore, Carthusiensis instituti Coenobitae Vallis Pisii sacra septa, quae, pace dixcerim caeterorum, paucis, non intra Sabaudam ditionem modo, verum etiam in tota Italia, cedunt nitore, atque magnificentia, inhabitarunt ». *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Amsterdam, 1682; II, 103.

[16] Entrambe incise dal De Piene, recano la firma del Boetto e la data 1672. L'una, ampia scenografia degli edifici della Certosa e del territorio circostante fino alle Alpi, con la scritta dedicatoria al Duca Carlo Emanuele II, « Regiae Celsitudini / Caroli Em. II Sab. Duc. Reg. Ill.i / Cartusiam Vallis Pisj / D.D.C. / Prior et Conventus / Cuius d. 1672 » (Fossano, coll. Marenco), fu pubblicata dal Caranti (1900); l'altra, grande figurazione di San Brunone, il fondatore dell'Ordine certosino, stagliantesi sulla veduta della Certosa e del territorio posto intorno, con la dedica al Priore Generale dell'Ordine Certosino, « Reverendissimo in / Christo Patri Domino / D. Joanni Pegonio / Maioris Cartusiae / Priori, ac totius / Ordinis Cartusiensis / Ministro Generali / vigilantissimo / Hanc Imaginẽ S. / Patris nostri Brunonis / D.D.D. Prior et / Conventus Vallis Pisij 1672 » (Fossano, coll. Marenco), è in via di pubblicazione da parte del Morra (in « La Fedeltà », Fossano, 3 agosto 1966).

nale; e gli affreschi alla Certosa di Pesio significare da parte del pittore conferma della « sua posizione ormai in tale senso orientata » [17].

Sarà comunque utile precisare che i rapporti del Boetto con la Certosa di Pesio, dopo la prima scenografia del 1655 ricordata dalla Cronaca [18], non si conclusero con i lavori alla Certosa eseguiti e con i disegni che li documentano; e neppure con le due grandi vedute, incise dal De Piene nel 1672, rispettivamente con la dedica al Duca Carlo Emanuele II e al Priore Generale dei Certosini [19]; prima di quelle altra incisione della Certosa aveva fatto condurre, sempre su disegno del Boetto (1667), il Blaeu per l'edizione di Amsterdam del Theatrum (fig. 5); e confermano ancora quei rapporti una piccola incisione raffigurante San Brunone inginocchiato davanti al Crocefisso, e nel fondo la Certosa di Pesio, stampata a mo' d'immagine sacra al di sopra di una preghiera al Santo Fondatore dell'Ordine, nata certo nel clima della Certosa (fig. 6) [20]; e altra raffigurante a mezzo busto in cornice ovale « Isabella Costaforte Vergine di Fossano » (fig. 7) [21], che comparve nella *Vita di Isabella Costaforte* scritta dal padre don Benedetto — l'autore della Cronaca della Certosa —, e uscita alle stampe nel 1656 [22], proprio negli anni quindi che il Costaforti risiedeva alla Certosa di Pesio e attendeva alla compilazione della Cronaca. Nella medesima *Vita* comparve anche un'incisione raffigurante San Brunone inginocchiato su di una nuvola, che prega la Vergine a favore della Certosa che si scorge in basso, condotta dal figlio di Giovenale, Michelangiolo Damiano (fig. 8) [23].

Appare evidente da questi dati che la famiglia Boetto ebbe per molti anni rapporti con i Certosini della Val Pesio; un fattivo legame con i monaci di quel convento documentatamente si tramandò dall'uno all'altro dei

---

[17] A. Griseri, *op. cit.*, pag. 31.
[18] Vedi nota 9.
[19] Vedi nota 16.
[20] Torino, Biblioteca Reale (mm. 207 x 150). Non firmata; ma inclusa anche dal Vesme (De Vesme, *op. cit.*,) nell'elenco delle incisioni condotte per mano di Giovenale Boetto. Dal Vesme datata dubitativamente 1667, penso sia stata condotta nel momento della massima divulgazione in Piemonte della fama della Certosa di Pesio, e parallelamente della più diffusa devozione a San Brunone, Fondatore dei Certosini. La credo quindi databile all'incirca dal 1667 al 1673-75. Ringrazio vivamente la dott. M. Bersano Begey per avermi concesso la consultazione di questa e delle altre incisioni del Boetto conservate alla Biblioteca Reale di Torino.
[21] Non firmata. Torino, Biblioteca Reale (mm. 150 x 115). Nutro però per questa incisione qualche dubbio circa l'esecuzione di mano di Giovenale.
[22] Torino, Gianelli, 1656.
[23] Torino, Biblioteca Reale (mm. 152x116). Il nome dell'autore è segnato nella didascalia.

suoi membri per quasi mezzo secolo, a cominciare da quando nel 1639 veniva eletto priore il fratello di Giovenale, don Urbano.

È probabile, dati questi rapporti ripetuti dei Boetto con i Certosini, che la chiamata di Giovanni Claret alla Certosa di Pesio fosse stata ispirata da Giovenale; pur dovendo ammettere che don Fauzono, il priore cui spetta l'incarico affidato al Claret della seconda decorazione della chiesa, nato di nobile famiglia monregalese, non poteva certo ignorare il nome e la fama del pittore, che tanto già aveva lavorato in tutta la zona di Savigliano, Fossano, Bra, quando nel 1655 fu chiamato alla Certosa di Pesio.

Sarei persino incline a ritenere che Giovenale Boetto, per la posizione di primaria importanza nell'ambito del Piemonte raggiunta a seguito degli incarichi già assolti presso i Duchi di Savoia e degli espliciti riconoscimenti delle sue capacità da parte di essi, abbia esercitato presso i Certosini della Val Pesio — dagli anni della ripresa dei lavori promossa da don Fauzono — una funzione di guida: vedrei cioè, oltre che architetto, Giovenale alla Certosa ispiratore della scelta dei soggetti e della disposizione compositiva degli affreschi, come documentatamente fu per altri incarichi assolti; confermerebbero per altro questa ipotesi i sicuri, ripetuti rapporti dei Certosini della Val Pesio con i Duchi di Savoia [24].

Proprio queste mie induzioni mi hanno per altro indotta a risalire indietro negli anni, alla ricerca di quali fossero stati gli eventuali rapporti tra il Claret e il Boetto precedenti all'incontro nella valle del Pesio.

Francesco Muratori, lo storico di Fossano, lasciò scritto che il Boetto fu iniziato all'arte proprio dal Claret: « il Boetti fu discepolo in Savigliano di Giovanni Claret fiammingo, che dal Molineri apprese l'arte del dipin-

---

[24] Circa l'attività esercitata da Giovenale Boetto, e i ricevuti incarichi, rimando alla documentazione offerta da A. Baudi di Vesme in *L'Arte negli Stati Sabaudi* (« Atti S.P.A.B.A. », 1932, vol. XIV, fascic. 2, pagg. 754-762), e in *Le peintre-graveur italien* (Milano, 1906, pagg. 20-60). In ispecie, nel senso che si vuol qui precisare, si veda il documento in data « 1660, 28 maggio », dal Vesme offerto alla voce *Fea* in *L'Arte negli Stati Sabaudi* (vol. XIV, fascic. 1, pagg. 256-57); e le notizie offerte in *Le peintre-graveur...* sulle incisioni condotte dal Boetto per il frontespizio della tesi del conte Francesco di Robilant, riproducenti soggetti proposti dal Tesauro (pag. 40). Per queste incisioni vedi anche A. Griseri, *Un incisore...*, pag. 29. Rimando ancora alla seguente nota 50 per il sospetto, in me sorto nell'esaminare gli affreschi del Claret alla Certosa, — sulla base anche della dettagliata ed esatta descrizione offerta dalla Cronaca del Costaforti — che Giovenale Boetto avesse condotto anche in questa occasione un precedente abbozzo esemplificativo delle scene sacre e della loro disposizione nella decorazione complessiva della volta della navata. In quanto ai rapporti dei Certosini della Val Pesio con i Duchi di Savoia si veda il precedente mio articolo già citato (pag. 40).

gere » [25]; e la notizia parrebbe confermata da un documento che in data 1622 dichiarava Giovenale assente da Fossano, perchè studente di *Pictura et Architectura* in quel di Savigliano [26]. A quella data 1622 se il Boetto aveva diciannove anni, appena ventitrè ne aveva il Claret [27]; pochi per legittimare una posizione di maestro a confronto del Boetto; per cui non stupisce quel risalire al Molineri come a maestro primo, che si coglie dal testo del Muratori. Piuttosto che di un vero e proprio alunnato, dovette trattarsi di una cameratesca unione di due giovani artisti, condiscepolo più anziano il Claret rispetto al Boetto, anzichè maestro; entrambi attratti a Savigliano dalle novità che il Molineri, di ritorno da Roma, stava rivelando nelle sue opere.

Mi pare che questi inizi del Boetto insieme con il Claret a Savigliano proprio negli anni in cui vi sbocciava la forte personalità del Molineri, non siano stati posti in giusto risalto nel cogliere i rapporti tra il Molineri,

---

[25] G. Muratori, *Memorie storiche della città di Fossano*, Torino, 1787, pag. 97.

[26] Atto di donazione di parte dei suoi beni a favore dei figli fatto da Damiano Boetto, padre di Giovenale (Cuneo, Archivio di Stato). Vedi P. Marenco, *op. cit.*, pag. 14. Di fronte a questo dato offertoci dalle fonti è logico domandarsi che cosa avesse potuto attrarre in quegli anni a Savigliano un giovane di animo così aperto come Giovenale. Proprio nel 1619 era stato nominato governatore di Savigliano Ercole Negro di Sanfront, una delle figure più in vista nel campo dell'architettura piemontese del tempo, sia per le fortificazioni che aveva preparato per i Duchi di Savoia, sia soprattutto per la scelta da parte di Carlo Emanuele I del suo progetto per la grande fabbrica del Santuario della Madonna di Mondovì, anche se scelta di breve durata — gli sarà dal Duca anteposta poi la pianta del Vitozzi —. Del resto proprio in quel di Savigliano dal Negro di Sanfront era stata condotta la trasformazione della navata maggiore di quella chiesa di San Pietro, che doveva per certo riuscire anche per altro aspetto di viva attrazione per Giovenale — sul presbiterio proprio in quegli anni il Molineri vi dipingeva la sua prima opera, l'affresco del Martirio di San Pietro, datato 1621 —; e a Savigliano nel 1620 veniva edificata quella facciata interna del Palazzo Cravetta, discutibile fin che si vuole, ma così piacevolmente indicativa ancora del tardo gusto manieristico; facciata sempre attribuita al Negro di Sanfront. (Per le opere del Negro di Sanfront vedi N. Carboneri, *Architettura...*, pag. 22-23). D'altro lato, proprio per quanto riguarda la pittura e i rapporti di Giovenale Boetto con il Claret, doveva averlo attratto a Savigliano il recente ritorno di Giovanni Antonio Molineri — nel 1618 il Molineri in Savigliano battezzava il primo figlio, e nel 1621 firmava l'affresco della chiesa di San Pietro —, e i novissimi modi che il Molineri, reduce da Roma, andava rivelando nel già chiuso ambiente artistico della sua città; gli stessi eventi culturali cioè, che avevano spinto anche il Claret, giunto in Italia, a legarsi al Molineri e a fissare la sua dimora in quel di Savigliano. (Per i rapporti tra il Molineri e il Claret vedi V. Moccagatta, *Avvio ad una revisione critica delle opere di Giovanni Antonio Molineri, pittore di Savigliano*, in « Boll. S.P.A.B.A. », anni XII-XIII, 1958-59, pagg. 8-9, nota 38, e ivi la precedente bibliografia; per le prime opere del Molineri al ritorno a Savigliano, *idem*, pagg. 25-26; A. Griseri, *Pittura...*, pag. 51).

[27] Il Boetto nacque nel 1603 (ultimo bimestre), come da documenti pubblicati dal Marenco (*op. cit.*, pagg. 12 e 13); Giovanni Claret nel 1599, come dall'atto di morte pubblicato da Monsignor Borra (D. Borra, *Il pittore Giovanni Claret e la Madonna di Cussanio*, Fossano, 1956, pag. 6).

il Claret e il Boetto: rivelano essenziale nella formazione non solo del Claret, ma anche del Boetto, la viva, diretta influenza del Molineri. Per il Claret ne sono conferma confuse attribuzioni di opere tra l'uno e l'altro pittore; e già mi sono adoprata a detrarre dal catalogo del Molineri opere, che sue non sono, per riportarle al Claret [28]. Per quanto riguarda la formazione del Boetto, penso che prima di cogliere la portata di eventuali viaggi romani, per altro non sicuri, sia da porre l'accento sugli stimoli che il Boetto potè ricevere *in loco*, documentati dalle opere oltre che dalle fonti: ad esempio, di fronte alla resa così notevole dei ritratti del Boetto, che la Griseri ha acutamente posto in rilievo [29], non si può non ripensare alla serie che ne aveva lasciato il Molineri, e ognuno ben caratterizzato nella realtà fisica e negli atteggiamenti intimi più segreti, dalle pale sacre agli affreschi di Palazzo Taffini d'Acceglio vera galleria di ritratti. Del resto che il Boetto abbia guardato, e con quale interesse, all'opera del Molineri, sta a dimostrare l'incisione da lui condotta sul bozzetto di quel *Martirio di San Paolo* [30], che doveva essere fresco di colore sul presbiterio di San Pietro nei primi anni trascorsi dal Boetto a Savigliano intorno al 1622, e che per certo suscitò nel giovane una tra le prime e più vive impressioni del nuovo ambiente; e ancora lo comprova il ritratto così intenso del Molineri dal Boetto inciso [31] — un carattere davvero —, e la didascalia che lo com-

---

[28] V. Moccagatta, *op. cit.* Restituivo al Claret, contro un'attribuzione al Molineri divenuta tradizionale (Turletti, Vesme, Bonino, Olmo) la *Madonna del Rosario* di Savigliano (pag. 50); la *Madonna dei Fiori* di Bra (pag. 51); — e le nuove attribuzioni furono accolte da chi ne scrisse posteriormente (R. Amerio, *Affreschi e dipinti cinque e seicenteschi nel Saluzzese*, in « Boll. S.P.A.B.A. », anni XIV-XV, 1960-61, pag. 34; A. Griseri, *Un incisore...*, pag. 31; A. Griseri, *Pittura*, pag. 52) —; nonchè al Claret restituivo la *Madonna con l'Arcangelo Michele e San Carlo Borromeo* di Carignano (pag. 55) e due quadri con *Storie di Sant'Antonio* di Cavallermaggiore (pagg. 61-62). Per contro non credo attendibile l'attribuzione al Claret avanzata dal Bonino, per altro su di un semplice dato iconografico, ripresa dalla Griseri, e da lei, più di recente, dal Morra, del *San Giovanni in Patmos* di Fossano. (A. Bonino, *Giovanni Antonio Molineri, pittore di Savigliano*, Torino, 1930, pag. 15; A. Griseri, *Un incisore...*, pag. 31; C. Morra, *Un quadro del Claret e uno del Molineri ritrovati a Fossano*, in « Boll. della Società per gli studi stor., archeol. ed artist. della provincia di Cuneo », 1965, n. 53, pag. 66). Se in un primo tempo ne accolsi con qualche dubbio ancora l'attribuzione al Molineri, per altro appoggiata da un'antica scritta a stampatello nel retro del quadro (V. Moccagatta, *op. cit.*, pag. 75), oggi credo di poterla confermare in modo sicuro, basandomi essenzialmente su dati di stile: un confronto del San Giovanni con l'apostolo in primo piano nella *Preghiera nell'orto* della Pieve di Savigliano convince a restituire anche quello al Molineri; il Claret non ha mai realizzato figure di così largo, sicuro, solido impianto. Del resto a favore della mia tesi vedi anche D. Borra, *op. cit.*, pag. 21.

[29] A. Griseri, *Un incisore...*, pagg. 33-34.

[30] Torino, Biblioteca Reale (mm. 140 x 184); altro esemplare, firmato, alla Galleria Sabauda di Torino.

[31] Torino, Biblioteca Reale. Firmata (mm. 93 x 73).

menta, « Gio Antonino Molinari Cit°. di Saviglia°. Pitòr Famoso »: un siffatto riconoscimento da parte di un artista già noto non può essere rivolto che ad un maestro che ammira e in cui riconosce un poco di se stesso.

Dopo il periodo della prima giovinezza a Savigliano, ritroviamo il Claret ed il Boetto di nuovo l'uno accanto all'altro più tardi, a Fossano, quando il Claret fu chiamato a darvi la sua opera di pittore nel vecchio Duomo. È ancora il Muratori che ce ne informa, proprio precisando la fonte da cui trasse la notizia dell'alunnato del Boetto presso il Claret, l'Archivio del Capitolo del Duomo di Fossano, « ne' cui libri trovai che il Boetti serviva il Claret suo maestro nelle Pitture, che vi fece sul muro e sulla tela a inchiesta e spesa d'esso Capitolo e della Città » [32]. L'espressione « serviva » farebbe pensare ad una partecipazione diretta del Boetto a quelle pitture in qualità di aiuto; e porrebbe il problema di quale sia stata la portata del suo intervento. La decorazione ad affresco è andata totalmente perduta nel rifacimento settecentesco del Duomo [33], per altro documentata dall'incisione del *San Giovenale e i fatti della vita* (fig. 9), conservata, tra quelle del Boetto, alla Biblioteca Reale di Torino [34]. Il

---

[32] F. Muratori, *op. cit.*, pag 97. Ecco l'intero brano al riguardo: « Il Boetti fu discepolo in Savigliano di Giovanni Claret Fiammingo, che dal Mollineri apprese l'arte del dipingere. Io ho ricavato questa notizia dall'archivio del nostro Capitolo, ne' cui libri trovai che il Boetti serviva il Claret suo maestro nelle Pitture, che vi fece sul muro e sulla tela a inchiesta e spesa d'esso Capitolo, e della Città ». E soggiunge: « La conformità dell'impianto non lascia dubbio sulla scuola » (le riporta cioè ad ascendenza molineriana).

[33] Il rifacimento fu condotto dall'architetto Mario Ludovico Quarini, tra il 1779 e il 1791, integralmente; fu conservato solo l'antico campanile. V. Moccagatta, *L'architetto Mario Ludovico Quarini e le sue opere*, in « Atti e Rassegna tecnica », XII, 1958, pagg. 173-76. Vedi anche N. Carboneri, *Prodromi di neoclassicismo nell'architettura piemontese del Settecento*, in « Boll. della Società per gli studi stor., archeol. ed artist. della provincia di Cuneo », 1949, n. 26, pagg. 52-54; N. Carboneri, *Architettura*, 1963, pag. 75.

[34] Torino, Biblioteca Reale (mm. 355 x 260). Reca, sotto la grande figura centrale del Santo, la scritta: « Effigie, ed alcuni particolari Miracoli, e Successi del Glo.o S. Giovenale antico Patrono tutelare di Fossano, conforme sono dipinti nel Coro della Cattedrale... »; scritte delucidatrici di ciascun episodio sono poste sotto ciascuna delle dodici scene. Questo uso di scritte esplicative del soggetto o dei soggetti di un dipinto era del tempo, e riflesso di quell'« assistenza » che letterati, o uomini delle arti, di chiara fama davano a pittori incaricati di grandi imprese decorative, o di lavori di alta destinazione, suggerendo i soggetti e la composizione dei singoli episodi. Particolarmente significativo ed illuminante al riguardo è un brano delle *Inscriptiones* di Emanuele Tesauro, di quell'Emanuele Tesauro che aveva dettato soggetti allo stesso Boetto per le incisioni del frontespizio per la tesi del conte Carlo Francesco di Robilant, e che con il Boetto, vedremo, aveva collaborato nel preparare gli spunti iconografici per gli affreschi della fascia superiore della sala delle Guardie Svizzere del Palazzo Reale di Torino. Descrivendo appunto la Reggia di Carlo Emanuele I, nel capitolo « Regiarum Aedium Ornamenta » afferma: « Atqui, cum singulae Picturae suis inscriptionibus animentur; omnium tamen argumenta unius Emmanuelis Thesauri

Vesme non propone per questa incisione l'attribuzione a Giovenale, avanzando dubitativamente quella al figlio di lui, Michelangiolo Damiano [35]; e parrebbe con ragione, in quanto, tra quelle dal Boetto incise, ve n'ha di qualità ben più notevole. Eppure un esame comparativo attento m'induce a riportare alla sua paternità — anche sulla scorta della documentazione del Muratori — almeno il disegno su cui l'incisione fu condotta: l'accentuata vivacità di alcune scene, rese in chiave apertamente realistica, richiama ad incisioni di sicura esecuzione boettiana [36].

La notizia offerta dal Muratori, sulla presenza del Boetto ai lavori di Fossano, è pure confermata da altra fonte fossanese, la *Storia* manoscritta del Lanfranchi [37]: egli riferisce « dell'assistenza del Capitano Giovenale Boetti » al Claret nelle pitture del Duomo, avanzando anche una datazione per questi lavori, 1646 [38]. La data pare attendibile, non contrastando con quella — 1644 — dal Claret segnata sulla *Coena Domini*, pala per il Duomo di Fossano eseguita, e ancora oggi conservata nella sacrestia.

L'« assistenza », di cui riferisce il Lanfranchi, non suona però partecipazione come la notizia del Muratori; per cui penso che il Boetto avesse

---

ab ingenio atque calamo manare voluit optimus Princeps » (D. Emmanuelis Thesauri, *Inscriptiones*, Torino, Zappata, 1966 (Editio Secunda), pag. 142. Se pure il brano termina con questa nota così soggettiva di compiaciuto orgoglio per la benevolenza del Principe, esprime però chiaramente le consuetudini invalse in quel tempo.

[35] A. De Vesme, *op. cit.*, pag. 55.

[36] M'inducono a supporre che almeno il disegno di base sia stato condotto di mano del Boetto in particolare alcune tra le dodici scene con i *Fatti* della vita del Santo: la terza dall'alto a sinistra (« Trasferendosi la cassa del Sacro Corpo da Romanisio a Fossano, s'alza la Terra in modo di scabello per sostenerla, mentre i Portatori volevano Posarlo »), anche perchè come taglio della scena riporta fedelmente a quello dell'incisione della *Madonna del miracolo* di Cussanio sicuramente condotta da Giovenale Boetto; la seconda da sinistra in basso (« Passando il Sacro Corpo portã da Narni a Tolosa avanti la chiesa della Madonna de' campi fini di Fossano non si può compellire più oltre il cavallo che lo porta ed è lasciato ivi »); la seconda dall'alto a destra (« Con publica orazione fa discender tanti Fulmini e Tempesta contro i Liguri ed Alemani assalitori, che gli sbaraglia, e libera Narni dall'Assedio »).

[37] La storia manoscritta di Fossano (1794) di Teodosio Lanfranchi — un frate minore vissuto a Fossano nella seconda metà del Settecento — è conservata alla Biblioteca Reale di Torino.

[38] Il brano al riguardo fu già pubblicato da Monsignor Borra (D. Borra, *Notizia di Storia d'arte*, in « Quaderni... di Fossano », anno II, n. 1, 1° sem. 1961, pag. 10). In esso il Lanfranchi riferisce dell'ampliamento del coro dell'antico Duomo voluto da Monsignor Camillo Daddeo non appena divenuto vescovo di Fossano (1592); della costruzione, a seguito di quei lavori, nel 1637, di nuovi stalli per i canonici; e infine della decorazione a pittura, nel 1646, del coro ampliato. « Alla mancanza di abbellimenti e fregi nel coro, tantosto si supplì con vaghe e ottime pitture sì in tela che sul muro del celebre pittore fiammingo Claret abitante in Savigliano con l'assistenza del Capitano Giovenale Boetti l'anno 1646 ». La notizia è la medesima offerta dal Muratori; ma pare attinta da fonte originale, sia per gli accenni all'ampliamento del coro e all'esecuzione degli stalli, sia per le date che propone.

condotto solo uno schizzo delle storie a scopo illustrativo dei racconti sacri e dell'eventuale sistemazione compositiva delle scene; e lo penso anche sulla scorta di altri interventi di Giovenale in questo senso e in questi limiti. Di un disegno condotto da Giovenale per precisare le figure che dovevano essere contenute in un'ancona, di cui era stata affidata l'esecuzione al Claret, documenta il testamento del fratello Giovan Francesco Boetto, e vi ritorno più innanzi; ma altro esempio di maggior rilievo, e ancora più indicativo per la destinazione dell'opera, è offerto dalla partecipazione del Boetto alla decorazione del salone delle Guardie Svizzere nel Palazzo Reale di Torino con un disegno illustrativo dei soggetti proposti dal Tesauro per gli affreschi della fascia superiore, celebranti i Principi Sassoni, ritenuti allora progenitori dei Duchi di Savoia; affreschi che furono eseguiti da Gian Francesco e Antonio Fea dal 1658 al 1661 [39].

D'altra parte i caratteri, che l'incisione presenta, non permettono di cogliervi affinità con i dipinti del Claret di quegli anni, quali ad esempio ci appaiono nella coeva *Coena* di Fossano; per cui l'incisione parrebbe essere stata condotta piuttosto con lo scopo di illustrare, in vista degli affreschi, gli episodi salienti della vita del Santo, che non con l'intento di suggerire una norma di stile al pittore. D'altra parte, se pure il disegno esplicativo preparato dal Boetto avesse, almeno in parte, influenzato l'esecuzione del Claret, non siamo più in grado di riconoscere, andati gli affreschi del tutto perduti.

Rimane però, tra le pitture dal Claret eseguite per il Duomo di Fossano, la *Coena Domini* (fig. 10), firmata e datata 1644. E in questa grande pala si coglie ben evidente ancora l'influenza del Molineri. In essa dagli esempi del maestro il Claret attinge fedelmente tipologie, come farà anche più tardi nella sua attività; persino i gesti del Cristo e dei due apostoli a lato, in modo particolare del San Giovanni, discendono fedelmente dalla *Coena Domini* del Molineri della Pieve di Savigliano (fig. 11) [40], se pur non ne eguagliano la grandiosa impostazione delle figure, la salda concretezza delle forme, la realistica e vigorosa resa dei volti. Dal Molineri discende

---

[39] A. Baudi di Vesme, in *L'Arte negli Stati Sabaudi*, vol. XIV, fasc. 1, pagg. 256-57, documento alla data « 1660, 28 maggio ». Vedi anche A. Griseri, *Pittura*, pag. 29. La tesi delle origini sassoni dei Duchi di Savoia era stata avanzata da Giovanni d'Orville, il primo cronista dei Savoia dopo la Cronaca di Altacomba all'inizio del 1400; varie altre tesi furono poi sostenute nei vari tempi; oggi prevale quella che li farebbe discendere dai Duchi di Borgogna (Domenico Carutti).

[40] Per questa e le altre opere del Molineri alla Pieve di Savigliano vedi: V. Moccagatta, *Avvio...*, pagg. 67-68; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pag. 264; A. Griseri, *Pittura*, 1963, pagg. 51-52.

persino quella notazione di realtà umile e quotidiana dei piatti caduti a terra e dell'animale chino su di essi (fig. 12). Ma la scena, nel Molineri bloccata, si allarga invece nel Claret, prende respiro da quel loggiato che si apre nel fondo sull'atmosfera azzurrina; tutto il dipinto si schiarisce, rivelando il Claret, a confronto dell'esempio del Molineri, una particolare sensibilità al colore, che gli discendeva dalla tradizione della sua terra natale: si veda come si tinge di ombre azzurrognole la bianca tovaglia, come canta il manto azzurro del Giuda in primo piano; o come si fanno bionde nella luce le chiare forme degli angioletti levati a volo nell'alto intorno alla pisside dell'eucarestia. Un respiro già più naturale rispetto alle opere precedenti [41] circola in tutta la pala; e se i suggerimenti colti in questo senso dal Molineri vi appaiono timidi, rispetto al modello, sono svolti però in modo già del tutto originale: conferme di questa tavolozza schiarita ritorneranno in dipinti tra i più alti del tardo tempo del pittore.

Altra notizia di rapporti tra il Boetto e il Claret è proposta ancora alcuni anni dopo, come ho accennato, dal testamento di Giovan Francesco Boetto, il fratello più anziano di Giovenale. Il testante nel 1638 disponeva che gli eredi facessero eseguire per la cappella, in cui lasciava di essere sepolto nella chiesa del Salice, una pala con determinate figure sacre « secondo il disegno del Sud° Signor Giovenale Boetto suo fratello Architetto et Ingegnere di S.A.R. » [42], accordando loro dieci anni di tempo dopo la

---

[41] Ricordo, tra quelle sicuramente datate o databili, la *Madonna con i Santi Giovanni, Remigio e Rocco* e l'*Adorazione dei Magi* di Carignano (1633 c.); la *Madonna del Rosario* di Savigliano (1636); la *Madonna del Castello* di Pollenzo (1637); la *Madonna dei Fiori* di Bra (1638); la *Madonna del Rosario* di Bra (1642); sottolineando per altro che la diseguaglianza, che pur si avverte tra l'una e l'altra di queste opere, deriva dalla collaborazione in alcune di esse dello suocero del Claret, Francesco Pistone, collaborazione a volte precisata da note e documenti (V. Moccagatta, *Avvio...*, pag. 53; D. Borra, *op. cit.*, pagg. 9-10). Per le opere di Carignano ad esempio, la collaborazione del Pistone è sicura; sulla base di quelle si è costretti ad ammetterla anche per la *Madonna dei Fiori* di Bra, più scadente rispetto alla *Madonna del Rosario* di Savigliano, alla *Madonna* di Pollenzo, alla *Madonna del Rosario* di Bra. Su dipinti come questi ultimi mi pare pertanto debba orientarsi un giudizio critico sul pittore per gli anni precedenti alla *Coena Domini* di Fossano.

[42] « Stabilimento del Priorato del glorioso apostolo S. Bartolomeo della chiesa parrocchiale della Madonna SS. del Salice di Fossano. Beneficio semplice fondato dal sig. Gio. Francesco Boetto con riserva del patronato perpetuo per sè e per i suoi discendenti e per le discendenze delli signori cap. Bernardino e cap. Giovenale suoi fratelli ». In questa cappella disponeva di essere sepolto « con icona nuova da farsi, ove sia la Madonna Santissima sedente in Maestà con N. Sig.re Bambino, ai piedi vi sia San Giovanni Battista fanciullo ed a figure naturali li apostoli San Bartolomeo e San Giuseppe secondo il disegno... ecc... ». Il documento fu pubblicato dal Marenco (P. Marenco, *op. cit.*, pagg. 13-14); ad esso ritorna anche il Morra (C. Morra, *Un quadro del Claret ed uno del Molineri...*, pag. 65).

sua morte per farla preparare. Gli eredi dichiaravano in un atto del 1652 di averla testè fatta condurre a compimento [43]; per cui è attendibile ritenere che la pala sia quella, firmata dal Claret e datata 1652, rinvenuta appunto nella chiesa del Salice a Fossano (fig. 13) [44]; anche perchè risponde, come iconografia, se pur non con assoluta fedeltà, alle disposizioni testamentarie di Giovan Francesco Boetto.

Già il Morra pubblicò la pala [45]; qualificandola una delle opere « maggiormente apprezzabili » del pittore, fu indotto a cogliervi, mediata dal precedente disegno, l'influenza di Giovenale Boetto, e proprio « nel senso — precisava — che sostiene la Griseri per il Miracolo di Cussanio » [46].

La pala, diseguale nell'insieme, ha davvero brani notevoli, in particolare il gruppo degli angeli in alto a sinistra e la testa della Madonna; anzi il gruppo degli angeli costituisce un pezzo a sè per delicatezza fantastica e per evocazione luminosa delle forme, ma nel senso che offrono molti dei dipinti del Claret a cominciare all'incirca dal 1650 [47]; per cui non credo affatto che questi brani più validi debbano essere riportati all'influenza di un disegno del Boetto, che per altro dal contesto del documento sembra di poter arguire fosse soltanto un abbozzo esemplificativo delle figure da ritrarre nella pala e della loro disposizione.

Questa luce più naturale già aveva prima del Boetto perseguito, sulla scorta degli esempi del Caravaggio, del Borgianni, del Ter Brugghen, il Molineri, in pale che abbiamo visto aver esercitato un'innegabile influenza sul Claret; basterebbe pensare quale forza di esemplificazione debba avere esercitato sulle più giovani generazioni, accanto alla *Coena Domini*, per

---

[43] P. Marenco, *op. cit.*, pag. 13.

[44] Fu rinvenuta da Monsignor Borra nella sacrestia della chiesa; è attualmente esposta sulla facciata interna del nuovo Santuario del Salice. Rappresenta la Vergine con il Bambino, San Giovannino, San Giuseppe, e sotto Sant'Andrea e Sant'Antonio da Padova.

[45] C. Morra, *op. cit.*, pag. 67.

[46] La Griseri coglie nello svolgimento artistico del Claret i segni di « un deciso cambiamento alla metà del secolo in corrispondenza della *Madonna* di Cussanio (1657), dove il pastore, così naturale,... appare ad evidenza appoggiato all'ambiente formatosi in parte rilevante sul Boetto » (A. Griseri, *op. cit.*, pag. 31).

[47] Tra i dipinti del periodo tardo che rivelano continuità di modi con i brani migliori di questa pala, il più pregevole è il *Corpus Domini* di Sant'Andrea di Savigliano (1663). Per rendersi conto delle diseguaglianze che offre la pala del Salice, è sufficiente confrontare l'angioletto di sinistra, che regge la corona sul capo della Vergine, con il San Giovannino a destra del Bimbo Gesù: quello reso con grande delicatezza di luce, pare già annunciare il dolce volto della *Vergine del miracolo* di Cussanio, un momento particolarmente felice dell'età matura; per contro il San Giovannino dalle floride forme ha un volto inespressivo che trova riscontro negli angioletti delle opere del primo tempo, in cui si è indotti a vedere la collaborazione del Pistone.

guardare solo ai modelli più precoci della Pieve, la *Preghiera nell'orto*, così schietta nella naturalezza immediata della luce e delle cose, eppur così alta e severa. Se mai bisogna rilevare che anche nella pala della chiesa del Salice il Claret interpreta gli esempi del Molineri con un'impronta personale — che per altro diverge proprio dai modi del Boetto —, portato, com'è, a cogliere, nella realtà delle cose, squisite sottigliezze: si osservi in questo senso l'angioletto che regge la corona sul capo della Vergine, imparentato già per la fragile delicatezza del volto e le tenui sfumature di luce, con cui è reso, con la più tarda *Madonna del miracolo* di Cussanio.

Il nodo dei rapporti tra il Claret e il Boetto dovette però stringersi in modo del tutto particolare durante le lunghe convivenze presso i monaci della solitaria Certosa [48]. La decorazione del Claret, iniziata nel 1655, si protrasse, a detta del Costaforti, in un'ultima ripresa, fino al 1662; nei medesimi anni è documentata dai disegni e dai conti dei lavori eseguiti la frequenza del Boetto alla Certosa [49].

Di fronte alle pitture clarettiane della Certosa di Pesio mi si è imposta quindi la necessità di un esame critico rivolto a precisare, sulla base dei dati di stile, se il Claret in questi affreschi abbia subìto davvero l'influenza del Boetto; nel caso ponendosi però problema essenziale il chiarire a quali esiti questa influenza, inserendosi sui precedenti orientamenti del pittore, sia riuscita: se sia stata efficiente nella decorazione dal Claret condotta alla Certosa, e se abbia poi lasciato echi e suscitato nuovi stimoli anche nelle

---

[48] Mi si potrebbe obiettare che l'influenza delle incisioni del Boetto, essendo le incisioni di facile divulgazione anche in luoghi diversi, poteva di conseguenza pur farsi sentire su chi non ebbe con il Boetto incontri diretti. Sono convinta però che in un tempo di nuovi indirizzi così rivoluzionari, quale la prima metà del Seicento, quando i pittori erano di continuo stimolati a prender atto di nuove esperienze (si pensi in Piemonte alle opere di un Molineri, di un Tanzio, di un Musso, di un Vermiglio, per citare solo le esperienze più positive e vive; e alle opere d'importazione di un Gentileschi, di un Morazzone, di un Cerano, di un Del Cairo) le realizzazioni di un genere, che aveva una sua tecnica particolare, per altro fino a quel momento in Piemonte pressochè sconosciuta, dovessero riuscire meno stimolanti per i pittori che non pezzi autentici di pittura; senza dire che l'incisione fu — come è documentato da molteplici note di pagamenti fatti al Boetto per incisioni condotte per i Duchi di Savoia — genere che godette di particolare favore presso la Corte ed altri ambienti chiusi; genere da collezionisti, diremmo noi oggi.

[49] Il Morra, documentando come il Boetto fosse in quegli anni sempre presente alle riunioni della Confraternita della Trinità di Fossano, afferma che di conseguenza doveva avere in Fossano stabile dimora (C. Morra, *Giovenale Boetto e la Confraternita della SS. Trinità*, in « Quaderni... di Fossano », anno III, 1962, n. 1, 1° sem., pagg. 23-26). Ritengo che la notizia da lui offerta non contrasti affatto con quella di ripetute presenze dell'architetto alla Certosa di Pesio, per altro documentate dai pagamenti dei lavori (riportati dalla Cronaca del Costaforti).

opere successive del pittore; cioè se sia stata nella sua portata positiva e duratura.

Colpisce al primo entrare nella chiesa della Certosa il decoro che le conferisce la decorazione pittorica. Il contributo più alto non è portato però dagli affreschi del Claret; a confronto della decorazione del coro e del presbiterio, eseguita con grande raffinatezza, la parte che spetta al nostro pittore, non solo riflette un gusto del tutto mutato nel giro di mezzo secolo, ma appare condotta in modo più greve e nell'insieme meno valido (fig. 14) [50]. Con particolare risalto di qualità spiccano, è vero, per immediatezza di resa e freschezza di colore, alcuni dei ritratti dei Santi dell'Ordine, eseguiti sulle volte, tra le varie scene sacre, o nelle fasce divisorie tra campata e campata (fig. 15); ma nell'insieme bisogna ammettere che la decorazione clarettiana, o almeno quanto di essa ci rimane [51], appare così diversa e inferiore alle opere del Claret eseguite negli anni di poco precedenti — la *Coena Domini* del Duomo di Fossano (1644), di cui già ho parlato, — o a quelle coeve — le tre pale del Santuario di Cus-

---

[50] Sospetterei persino, indotta anche dal testo della Cronaca, che riporta con precisa esattezza la composizione generale degli affreschi eseguiti dal Claret, il numero delle scene, gli argomenti trattati — il che per contro la Cronaca non offre per la precedente decorazione del Parentani — che anche per questa decorazione più tarda della Certosa di Pesio fosse stato condotto dal Boetto un abbozzo esemplificativo delle scene, a cui il Claret dovette attenersi.

[51] La navata della chiesa si scandisce nella sua lunghezza in cinque campate, coperte da volte, di cui due, unghiate, disposte alternate alle altre, portano ai lati estremi (nelle unghie) finestre decorate da cornici ed angeli in rilievo. Al centro delle volte unghiate un grande rosone in stucco, a forte rilievo (è oggi del tutto scomparso quello della volta più lontana dal presbiterio, come sono perduti, in quella volta i rilievi e le cornici delle finestre). Scendendo dal presbiterio segna il passaggio alla prima volta non unghiata, una fascia; e fasce si dispongono tra volta e volta. Esemplate evidentemente sulle due che già chiudevano la volta del presbiterio, sono di quelle meno adorne, con cornici in stucco più semplici e meno rilevate. Ogni fascia porta al centro, in cornice, una piccola scena della vita di Cristo; ai lati quattro busti di Santi, due per lato. Ogni volta non unghiata in luogo del rosone in rilievo offre al centro un tondo con scena sacra ad affresco; e due altre le stanno ai lati, legate a quella centrale da un tondo più piccolo con busto di Certosino. Ai lati estremi, verso la parete, un monocromo per lato. Tutte le scene dipinte campiscono su di un fondo blu marino, su cui sono dipinti a finto rilievo, in bianco, angeli in atteggiamenti vari, collegati tra di loro da giràli decorativi. Le volte unghiate (e con rosone in rilievo), invece dell'affresco centrale, hanno due affreschi di forma allungata che chiudono il rosone in stucco. Le scene sacre sono ispirate ad episodi del Vangelo; i busti sono di Santi Certosini (per altro oggi non tutti identificabili); nei monocromi sono rappresentati fatti della vita di San Brunone, il Fondatore dell'Ordine Certosino. Di tutta questa decorazione del Claret rimangono oggi gli affreschi condotti nelle volte di due campate e di parte della terza; nulla invece degli affreschi delle volte delle due campate verso la porta d'ingresso; nulla delle « decem magnae tabellae » parietali (già poste evidentemente sulle pareti di ognuna delle cinque campate) e delle pitture già sulla facciata interna, documentate dal brano, riportato, della Cronaca.

sanio: la *Madonna del Miracolo* (1656), la *Madonna della Cintola* e il *San Nicola da Tolentino* (1657), che vedremo, — da render plausibile l'ipotesi avanzata dal Caranti, pur contro la chiara documentazione della Cronaca, dell'esecuzione di mano di un aiuto, almeno per le scene condotte in modo più scadente [52].

Eppure non si può non rilevare, nella seconda decorazione della chiesa della Certosa, l'influenza effettiva del Boetto, e proprio nel senso colto dalla Griseri, di una realistica figurazione degli aspetti più umili e quotidiani della vita, tipica dei « caravaggeschi a passo ridotto ».

Questo modo fu però alla Certosa dal Claret volto ad interpretare scene sacre ad affresco con spunti fortemente realistici d'intonazione popolare; i motivi già realizzati su piccole tele dai primi « pittori della realtà », un Laert, un Cerquozzi, vennero dal Claret — mediatore il Boetto — ad affresco ripresi su larghe zone parietali.

Nella decorazione clarettiana della Certosa si può cogliere persino il progressivo accentuarsi via via delle influenze mediate dal Boetto. Nelle scene evangeliche [53] si assiste infatti ad un graduale orientarsi da limpide prospettive, in cui le figure si dispongono pacatamente e con netto risalto, — tipiche in questo senso le *Nozze di Cana* (fig. 16) [54] — verso una visione d'insieme di scene più affollate e tumultuose: indicative la *Cacciata dei mercanti dal tempio* (fig. 17), la *Disputa tra i Dottori* (fig. 18), la *Tempesta* (fig. 19) [55]. In questi episodi appaiono anche più numerosi gli spunti realistici; e nella *Cacciata dei mercanti* le colombelle che svolazzano via dalla cesta della donna in fuga, il contadino che, occhi foschi e cappello di traverso, stringe l'agnello, il tavolo e lo sgabello gettati a terra riversi, sono in questo senso, i più significativi e probanti, riuscendo la scena, per altro, la più alta e felice resa pittorica. Ma anche in quella delle *Nozze di Cana* (purtroppo ormai non tutta integralmente leggibile), se nello spunto principale le figure si dispongono calme e grandiose nello spazio nitidamente definito dalla fuga prospettica della tavola, il lato destro invece (per altro il meglio conservato) è tradotto come un brano di genere, con il garzone,

---

[52] A testimonianza della Cronaca erano state condotte in modo più scadente ancora degli altri affreschi le « decem magnae tabellae » oggi perdute.

[53] Il brano citato della Cronaca le ricorda in numero di diciassette; infatti ne sono incluse quattro in ognuna delle due volte fenestrate, e tre in ognuna delle tre volte non fenestrate, che alle altre si alternano (vedi nota 51).

[54] Sul lato destro, prima campata a partire dal presbiterio.

[55] Le prime due nella volta della prima campata, rispettivamente sul lato sinistro e al centro; la terza nella volta della seconda campata, sul lato destro.

in verde vivo, che mesce il vino al convitato, il grande vaso a terra colmo d'altre fiasche, un secondo servo intento a preparare le vivande sul tavolo di servizio, e nel fondo, attraverso una finestrella, due figurette che appaiono intente a tirar su acqua dal pozzo. Del resto come un brano di genere è trattato anche l'episodio della *Samaritana* (fig. 20) [56]; e quello della *Tempesta* richiama addirittura alla mente il ricordo di particolareggiati, rozzi *ex-voto* di pescatori o di altra umile gente di mare.

Come un pezzo di genere si presenta nella *Disputa* il gruppo del vecchio e della donna che entrano nel tempio; ma proprio nella *Disputa* sull'insieme della scena, trattata in modo piuttosto greve e scadente, stacca con vivo risalto, per immediatezza e qualità di resa, la figura del vecchio dalla bianca barba, che portando gli occhiali al volto consulta un gran librone. Un ritratto vero; la medesima fisionomia infatti ritorna nella volta tra i busti dei Santi Certosini (fig. 21), nella raffigurazione dei quali il Claret ritrova altro spirito ed altra capacità espressiva. Si veda il Santo Vescovo a mezzo busto (fig. 22), quello vestito in abito scuro, uno dei ritratti più forti ed incisivi del Claret; o per freschezza di colore — rosa e verde e bianco — quello che tiene nella mano il cuore che arde (fig. 23).

Per contro tra tutte le scene della volta ispirate ad episodi della vita di Cristo [57] solo la *Cacciata dal tempio*, oltre il particolare delle *Nozze di Cana*, rivela nella vivace immediatezza, nella voce squillante del colore, l'adesione del pittore al motivo trattato; nelle altre l'espressione si fa sciatta, persino rozza a momenti, non sollevata dall'ala della fantasia; se ne riceve l'impressione che questa nuova esperienza non riuscisse congeniale al gusto del pittore.

In questo senso mi pare negativa l'influenza esercitata dal Boetto sul Claret. Partito il Claret dalla *maniera* fiamminga, orientato poi sulla severa resa realistica del Molineri, interpretata per altro con quali accenti originali abbiamo visto, il suo naturalismo male si adatta alle scene di tono umile e popolare del caravaggismo « in minore », che gli media il Boetto; inclinandolo piuttosto la sua sensibilità verso particolari delicatissimi di lume dei caravaggisti nordici, quali rivelano infatti le opere posteriori di lui. Altro orientamento, che implica predilezioni diverse; ma ch'è insieme frutto di maturazione dei tempi. Si pensi alla presenza a Roma intorno alla metà del secolo, dal 1643 al 1656, di uno Sweerts — per di più un conter-

---

[56] Al centro della volta della terza campata.
[57] Tra quelle superstiti, s'intende.

raneo del Claret, è bene rilevare —, « ultimo tramite tra la schiera dei caravaggisti *a passo ridotto*... e i luministi olandesi... » [58]; spezzato, dopo la sua partenza da Roma, l'estremo accordo tra le due tendenze [59], che pure erano nate da un comune ambiente di cultura, anche il Claret da quegli anni parallelamente si va orientando verso un caravaggismo « al naturale », che lo imparenta, piuttosto che con un Van Laer e un Cerquozzi, con un Ter Brugghen ed un Honthorst. L'opera più significativa di questa svolta dell'età matura è il *Corpus Domini* della chiesa di Sant'Andrea di Savigliano (fig. 24), tarda — 1663 — [60]; essa presenta certe profilature a lume di notte, che parrebbero esemplate sopra le esperienze più probanti in quel senso di un Honthorst — si pensi all'*Adorazione del Bambino*, siglata e datata 1645 (Firenze, coll. R. Longhi) —; o sopra quelle stesse di un La Tour, che alle opere dell'Honthorst dovette guardare durante il documentato viaggio nei Paesi Bassi, o nell'eventuale soggiorno romano — si pensi alla *Maddalena penitente*, non lontana, credo, da quella data (Parigi, coll. M. A. Fabius) — [61].

Proprio sulla base di queste constatazioni sono indotta a ritenere che la decorazione della chiesa della Certosa rappresenti nel percorso artistico

---

[58] Giunto a Roma poco più che ventenne nel 1646, quando Van Laer era da Roma già lontano da anni, Michele Sweerts si orientava ancora sulle opere di lui; ma le scene di genere, che pur dipingeva durante il periodo romano, già lasciavano presentire lo sviluppo posteriore della sua attività: una semplicità di racconto senza dispersioni in particolari minuti; una trasparenza di atmosfera nel profondo slontanare dei secondi piani (ad esempio nel *Dar da mangiare agli affamati* della Galleria di Amsterdam). Vedi in proposito G. Briganti, *Pieter Van Laer e Michele Cerquozzi*, in « Proporzioni », III, 1950, pag. 192; R. Longhi, *Mostra del Caravaggio*, Catalogo, Firenze, 1951, pagg. 91-92; H. Gerson - E. H. Kuile, *Art and Architecture in Belgium (1600-1800)*, 1960, pagg. 149-50.

[59] Non ha più nulla in comune con gli aspetti tipici dei bamboccianti ad esempio il quadro dei *Bathers* del Musée des Beaux Arts di Strasburgo, in cui è stata realizzata una nuova visione del mondo; vi compare un paesaggio morbido, fluido, sfumato nei contorni, di una sensibilità non diversa da quella — nei medesimi anni — del giovanile Vermeer. Il Claret della *Madonna del Miracolo* di Cussanio, in un momento particolarmente felice, si orienta verso quel nuovissimo gusto.

[60] L'atto di convenzione con il Claret per questa pala porta la data 8 gennaio 1663; le quietanze sono del 1° e del 24 marzo dello stesso anno. A. Baudi di Vesme, *L'Arte in Piemonte...*, « Atti S.P.A.B.A. », vol. XIV, fasc. 1, 1932, pag. 203. Se il *Corpus Domini* è la più alta tra le opere così orientate, altre se ne possono ricordare: l'*Estasi di San Francesco* della Pieve di Savigliano (1645); il *San Nicola da Tolentino* di Cussanio (1657); la *Vergine del Rosario* di San Pietro di Savigliano (1669; vedi due Ordinati del 3 e del 18 gennaio 1669 del Consiglio municipale: Vesme, *op. cit.*, pag. 204); i due quadri con *Fatti miracolosi di Sant'Antonio* di Cavallermaggiore (per essi non posso fino ad oggi avanzare una data certa, ma li credo prossimi al *San Nicola da Tolentino*, solo un poco precedenti).

[61] I due quadri sono riprodotti tra le « Illustrazioni » del *Catalogo della « Mostra del Caravaggio »*, Firenze 1951, n. 90 e n. 94.

del Claret un momento di crisi, che non lascia traccia nelle opere posteriori.

Già il quadro della *Madonna del miracolo* di Cussanio (fig. 25), firmato e datato 1656, che dovette quindi cadere all'incirca tra la prima e la seconda ripresa degli affreschi della Certosa, non riesco più a vederlo « appoggiato all'ambiente formatosi in parte rilevante sul Boetto » [62]; ma appoggiate a quell'ambiente non sono neppure le altre due pale che per il Santuario di Cussanio il Claret preparò l'anno successivo, 1657 (l'una e l'altra sono datate): la *Madonna della Cintola* (fig. 26) e il *San Nicola da Tolentino* (fig. 27).

L'artista ha abbandonato i lavori della Certosa, si direbbe, con un gran respiro di liberazione, se si guarda al divario di qualità che intercorre tra gli affreschi per i Certosini e la pala della *Madonna del miracolo* [63]. Eppure proprio per la *Madonna del miracolo* di Cussanio il Claret aveva il precedente di un'incisione del Boetto, datata 1642 (fig. 28), e reso proprio nel senso dell'influenza dal Boetto esercitata su di lui alla Certosa: il miracolo ritratto come una scena di genere, il garzoncello così teso, inginocchiato in primo piano a prendere il pane offerto dalla Madonna, con quella carica di stupore e di affetto tutta tradotta nel gesto esteriore; e dietro i protagonisti di primo piano l'incisore della realtà aveva colto la pianura vasta intorno a Fossano, le mucche numerose nella radura del pascolo, e poi gli alberi fitti, e più lontano le torri e i campanili ben riconoscibili a uno a uno tra le case di Fossano fino alla linea lontana delle Alpi. Una veduta precisa ed attenta, quasi fotografica nella sua resa realistica [64]; e in essa inserito il miracolo come un motivo di genere nella vivace intonazione popolare.

---

[62] A. Griseri, *op. cit.*, pag. 31. Sul suo giudizio si orienta anche la Grandi che ne riporta l'intero brano in proposito (G. Grandi, *L'ultimo Cairo a Torino*, in « Boll. S.P.A.B.A. », XVIII, 1964, pag. 118).

[63] In questo modo si spiegherebbe anche perchè tanto più scadenti fossero riusciti gli affreschi dell'ultima ripresa dei lavori, posteriori alle pale di Cussanio, protrattisti fino al 1662, quelli delle « decem magnae tabellae » delle pareti. Nell'ammissione da parte del Costaforti — che pure fece ripetutamente nella sua Cronaca altissimi elogi della chiesa e di tutta la Certosa — che quegli affreschi erano stati dipinti « eodem... penicillo tametsi inauspicaciori conatu », pare di cogliere un'eco dello scontento del pittore.

[64] Voglio almeno qui ricordare, proprio per l'evidente contrasto con i modi del Boetto, due piccole vedute che compaiono nel fondo di scene sacre della decorazione della Certosa, nel *Miracolo dello storpio* (zona centrale della seconda volta) e nella *Samaritana* (al centro della terza volta). Non hanno a che vedere con il racconto evangelico, e non legano affatto, così lievi e sospese, con il modo realistico della narrazione dei primi piani; ma proprio per questo sono aggiunte oltremodo indicative delle predilezioni più autentiche del pittore.

Si guardi al confronto la pala del Claret, per cogliere come il nostro pittore si sia di un colpo liberato dalla soggezione del Boetto. L'esattezza topografica cede a un senso idillico della natura; il pezzo di genere si risolve in un incontro umano di una intimità affettuosa; gli animali al pascolo sono ridotti ad un accenno, solo per mantener fede alla redazione delle fonti sulla storia del miracolo [65].

---

[65] Le fonti più autorevoli sono, come già ebbe a precisare Monsignor Borra (D. Borra, *op. cit.*, pag. 25), le Memorie di Pietro Barroto, contemporaneo all'avvenimento; gli Atti della Visita pastorale di Monsignor Daddeo, primo Vescovo di Fossano (1593) conservati presso l'Archivio della Curia vescovile; le deposizioni dei testi, che avevano conosciuto direttamente il miracolato, fatte al processo canonico sulle apparizioni nelle due sedute del 1604 e del 1609. Le Memorie del Barroto sono state pubblicate da Italo Mario Sacco in *Fonti e Studi di Storia Fossanese*, Regia Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino, 1936, pagg. 141-161; alla Relazione della Visita pastorale di Monsignor Daddeo si rifà dichiaratamente don Giaccardi in una pubblicazione del 1879, che ho trovato alla Biblioteca Civica di Fossano (e voglio qui ringraziare Carlo Morra che mi è stato illuminata guida): *Il Santuario / della Vergine Maria / Madre della Provvidenza / in Cussanio / presso Fossano / pel Sacerdote / G.B. Giaccardi / Canonico Onorario*. Torino, 1879; copia delle testimonianze dei testi chiamati a deporre nelle due sedute del processo canonico sulle apparizioni è conservata manoscritta alla Biblioteca Reale di Torino (Miscellanea 144, n. 21). Riuscendo le deposizioni dei testi piuttosto lunghe, e ripetendosi forzatamente l'una con l'altra, riporto solo, e per quanto ci riguarda, le due prime fonti. Il Barroto dedica al fatto un accenno succinto, che riceve per altro viva efficacia dal contesto, frammezzato com'è a notizie di avvenimenti politici di grande rilievo: « 1521. De zugno dove he la chiesa de la Madona de Quzaneo [i Barroto avevano possedimenti nella regione di Cussanio] ocorse uno evidentissimo miracolo. Stando uno per nome Bartolomeo muto a natavità in pastura con le bestie de Gian Bolino, li aparve una dona vestita de bianco quale si crede fusse la Vergine Maria et li disse che aprisse la boca et fatoli il segno de la croce cominciò a parlar; et ditoli essa dona che dovesse avisar quelli de Fossano che facessero penitenza che Dio era scorozato con loro he subito disparve; et infra poco tempo del dito aviso si atacò la peste in Fossano he moriteno 5000 persone » (I. Sacco, *op. cit.*, pagg. 144-45). Dal testo del Barroto si ricava, tra l'altro, che l'apparizione avvenne di giugno; con il trascorrere del tempo, conservandosi l'indicazione dell'anno in 1521, si spostò invece a maggio quella del mese (evidentemente per ragioni devozionali); non è offerta per contro dal Barroto l'indicazione del giorno, perchè egli riferisce di una sola apparizione, mentre in realtà ne sono sempre ricordate due, rispettivamente dell'8 e dell'11. Dal contesto però si può arguire che il Barroto si rifà alla prima apparizione dell'8, perchè nel suo racconto a « Bartolomeo bovaro », il miracolato, « li aparve una dona vestita de bianco »; mentre dalla Relazione della Visita pastorale e dalle testimonianze del processo canonico risulta — come poi accoglie tutta la tradizione posteriore, e lo stesso Claret, del resto — che nella seconda apparizione la Vergine era vestita « in sottana rossa con manto turchino ». Più esauriente al riguardo la testimonianza degli Atti della Visita pastorale, quale si ricava dalla trattazione di don Giaccardi. Rilevato negli Atti il cattivo stato in cui si trovava ormai la cappella primitiva, sorta nel luogo delle apparizioni, se ne descrivevano gli affreschi con cui si era voluto tramandare il ricordo del miracolo; e vale la pena di riportare integralmente il brano per precisare quanto quei primitivi dipinti avessero condizionato, dal punto di vista iconografico, tanto l'incisione del Boetto quanto la pala del Claret; ma come il Boetto si fosse ispirato essenzialmente al « garzoncello sbarbato, con capigliatura fiottante sulle spalle, piccolo di statura, scalzo nei piedi » della descrizione dell'affresco del lato sinistro (lato

In questo momento così alto e così nuovo del Claret — la *Madonna del miracolo* è per certo tra le sue opere più alte — l'insegnamento del Boetto, e l'esempio persino, è del tutto dimenticato. Il Claret ritorna per la

---

del Vangelo), raffigurante la prima apparizione — anche se il garzoncello già riceve il pane dalla Vergine —; e come per contro il Claret si fosse ispirato in linea di massima all'affresco del lato destro (lato dell'Epistola), affresco raffigurante la seconda apparizione; lo prova il colore, come già accennavo, della veste e del manto della Madonna; il muto mandriano nell'atto di ricevere da lei il pane; e il modo ancora con cui il Claret coglie l'espressione degli Atti circa l'affresco primitivo della seconda apparizione: « ma il volto aveva rivolto alla Vergine sua Benefattrice »; espressione che certo rifletteva un atteggiamento particolarmente vivo del muto in quell'affresco. « Al lato del Vangelo, sul muro, era dipinto un quadro che ritraeva un campo solcato con attorno prati, alberi e vacche pascolanti. Maria vi appariva vestita di bianco con nera cintura ai fianchi e con in capo un candido velo. Teneva il braccio alzato in atto di benedire un garzoncello sbarbato, con capigliatura flottante sulle spalle, piccolo di statura, scalzo nei piedi, con la persona coperta di grosso saio scendente sino alla metà delle coscie e con le gambe avvolte in pantaloni di semplice tela. Il meschinello portava una tasca ad armacollo, nelle mani un bastone ed una corona e lo sguardo aveva fisso in Maria ». E viene riportata poi la scritta esplicativa segnata sull'affresco: chiariva che quell'immagine si rifaceva al miracolo dell'8 maggio (G. B. Giaccardi, *op. cit.*, pag. 17). E più oltre: « Al lato dell'Epistola scorgevasi un altro quadro, che differenziavasi dal precedente in ciò, che l'immagine della Madonna era in sottana rossa con manto turchino e diadema in capo, ed in atto di porgere con benignità tre pani al poveretto predetto, il quale era quivi prostrato a terra con la corona ed il bastone anche per terra, ma il volto aveva rivolto alla Vergine sua Benefattrice ». E anche dopo la descrizione di questo secondo affresco è riportata la scritta esplicativa di esso, che precisava rifarsi il dipinto alla seconda apparizione della Vergine, quella dell'11 maggio (G. B. Giaccardi, *op. cit.*, pag. 18). Ma se il Claret ad evidenza si ispirò, pur con qualche variante, all'affresco della seconda apparizione, è pur vero per altro che quando dipingeva la sua pala (1656), i primitivi dipinti non esistevano più, distrutti nel rifacimento della cappella nel successivo santuario. Ma ne doveva esser stato fissato il ricordo, e non solo da fonti scritte; proprio a questo scopo penso fosse stata condotta l'incisione del Boetto (datata 1642); essa porta la dedica al Vescovo di Fossano Federico Sandri (di cui appare nell'incisione anche lo stemma), che evidentemente si era presa cura che fosse conservata e tramandata anche in imagini la tradizione più fedele alle testimonianze prime. Nella fonte citata di don Giaccardi è riferito che, dopo la Visita pastorale di Monsignor Daddeo, si provvide innanzi tutto da parte degli Agostiniani della Congregazione di Genova, che si erano stabiliti intanto in una piccola casa nei pressi della primitiva cappella, a costruire — e la cosa pare ragionata — un convento, di cui si diede l'incarico al fossanese Giovenale Boetto, mantenendosi per allora la primitiva cappella. La prima pietra del nuovo edificio del convento fu posta nel 1628; quindi il Boetto certamente vide gli antichi affreschi, e forse, dati i rapporti del Boetto con il Claret nei giovanili anni di Savigliano, anche il Claret li dovette vedere. Solo nel 1634 si iniziò poi la costruzione della nuova chiesa, impresa che presuppose la distruzione della primitiva cappella; o almeno degli affreschi, se la prima costruzione fu nella nuova conglobata. M'inclina a questa supposizione certa analogia d'impianto che ancora si può cogliere nel santuario di Cussanio, pur con tutti i rimaneggiamenti posteriori che ne hanno alterato la fisionomia, con altra costruzione, cui sicuramente attese il Boetto, oltre tutto vicina d'intenti e di ubicazione, il Santuario dell'Apparizione di Savigliano. Del Santuario di Cussanio non c'è stato tramandato il nome dell'architetto (neppure il Giaccardi lo riporta parlando della costruzione); si sa solamente che i lavori procedettero molto lentamente fino al 1668.

tipologia della Vergine (fig. 29) ad una sua Madonna particolarmente felice di vent'anni prima, secondo la data letta dalla Gabrielli, la *Madonna con il Bambino* della pala del Castello di Pollenzo [66]; ma resa ora in modo più sfumato, fatta più fragile, più sospesa; e per il volto così umano, intenso del pastore (fig. 30) — oh, quanto lontano dal tipico pastorello di genere del Boetto! — credo si sia il Claret ancora una volta ispirato alla galleria di ritratti del *suo* Molineri: s'imparenta infatti con la figura posta sul fondo, a destra, nella *Coena* della Pieve di Savigliano; figura che riappariva, più giovane, nella tarda *Deposizione* di Villafranca (fig. 31), anche se fu tradotta dal Claret con un'impronta originale, resa più morbida nelle luci meno violente e meno contrastate, più dimessa nel tono così umano.

Tutta la scena dell'apparizione della Vergine al mandriano muto è svolta in una visione a lume lucidissimo, ma come intenerito da quella appena vaga vena d'idillio: una trasparenza di affetti e di cose nell'incantato lume, disceso da un Gentileschi e da un Elsheimer, ma ammorbidito dal rapporto luminoso dei colori. I contrasti della luce si fanno più delicati, sfumano i contorni delle cose; un tono sommesso, umile, raccolto domina la scena del miracolo. E se pure la Griseri di fronte ai « panni ocra e nocciola » del muto scrive « che sembrano presi a prestito dal pellegrino della *Madonna* di Caravaggio », mi pare che l'ispirazione della pala del Claret nell'insieme rimanga altra, diversa rispetto all'esempio, già lontano, di Caravaggio, come del tutto diverso è questo quieto lume di fronte alle contrastate luci caravaggesche. Un intimismo, in quest'opera del Claret, già più affine alla pittura olandese del secondo Seicento che non alla violenta scoperta della realtà rivelata da Caravaggio all'inizio del secolo; un annuncio colto, piuttosto che un'eredità conservata.

Da leggere in questo senso di annuncio sono anche la levità e i toni chiari degli angioletti, non frecce saettanti giù dal cielo a lume radente come negli esempi caravaggeschi; ma ora resi con una tenerezza d'impasto e di luce, una velatura appena di colore che sfuma sulla chiarità del cielo, già quasi in chiave settecentesca; con essi legano mirabilmente le delicate ombre grigio-azzurre che passano sul collo e sul volto così luminoso della Vergine.

---

[66] N. Gabrielli, *Ultime segnalazioni di opere d'arte in Piemonte*, in « Boll. S.P.A.B.A. », anni XIV-XV, 1960-61, pag. 167. Alla Gabrielli rimando anche per la fotografia; finora non mi è stato concesso il permesso di farne eseguire altra dall'Amministrazione del Castello.

I pregi e i caratteri, che il Claret rivela nella *Madonna del miracolo* di Cussanio, sono confermati da altre opere poi dell'età avanzata del pittore [67], cui ritornerò in altra sede.

Sono convinta che abbia indotto a vedere negli affreschi clarettiani della Certosa un momento particolarmente indicativo di tutta l'attività del pittore, il giudizio sempre formulato sulla pittura del Claret esclusivamente in base alle opere precoci, solo perchè meglio conosciute per i riferimenti più diretti al Molineri [68]; ignoti restando i dipinti suoi migliori del tardo tempo, condotti a volte con soluzioni di tale brio e di tale freschezza di colore da riuscire anticipatori in Piemonte del miglior Settecento.

---

[67] Il Claret morì il 2 ottobre 1679. D. Borra, *op. cit.*, pag. 6.

[68] Il Lanzi aveva però mostrato di cogliere la notevole qualità e i caratteri più autentici delle opere del Claret: « A Savigliano ed a Torino vi sono lavori di un degno Fiammingo, chiamato Gio. Claret, da altri creduto discepolo, da altri maestro di Giov. Antonio Molineri [la seconda ipotesi per altro è inammissibile per ragioni cronologiche] nel colorito, e certamente suo grande amico. È un pittore di un pennello franco e brioso, che in varie chiese ha dipinto a fronte del Mulinari » (L. Lanzi, *Storia Pittorica d'Italia, 1795-96,* Ediz. Biblioteca Enciclopedica Italiana, Milano, 1831, pag. 485). Ma la traccia del Lanzi fu in seguito abbandonata per giudizi piuttosto sommari sul pittore. Unico tra gli studiosi più recenti, il Mallè, pur conducendo un rapido profilo dell'artista e riportandone l'attività solo « fino al 1642 c. », ha posto in rilievo che il soggiorno del Claret in Piemonte costituì « una presenza d'interesse e di risonanza, anche se di second'ordine e un po' superficiale » (L. Mallè, *op. cit.*, pag. 266).

FRANCA DALMASSO

UNA DECORAZIONE PITTORICA IN PIEMONTE
DURANTE LA RESTAURAZIONE

GLI AFFRESCHI DI LUIGI VACCA NEL CASTELLO DI GOVONE

La decorazione pittorica del salone da ballo del castello di Govone, in provincia di Cuneo, rappresenta un interessante esempio di pittura neoclassica in Piemonte.

Il salone (fig. 1) si presenta interamente affrescato, sulle pareti e sul soffitto, con una complessa decorazione di finte architetture e storie mitologiche.

Secondo un gusto propriamente neoclassico, le composizioni figurate sono a monocromo e fingono, nella fascia in alto di raccordo tra parete e soffitto, il bassorilievo e, nelle grandi figure isolate in basso, la scultura a tutto tondo. La sola parte policroma dell'insieme è data dall'ovale centrale del soffitto, che finge il cielo aperto.

Argomento della decorazione figurata: storie di Niobe; in particolare, nell'ovale del soffitto, Latona che chiede a Apollo e Diana vendetta di Niobe, nei fregi episodi inerenti al tema, mentre i Niobidi sono raffigurati nelle grandi sculture dipinte in basso.

Il ciclo, non firmato nè datato, è, per fonti certe, del pittore e scenografo Luigi Vacca e databile tra il 1816 e il 1821.

Ma qui occorre fare una precisazione: sino ad oggi l'intera decorazione — la parte architettonica e quella figurata — era data al Vacca. Ora, ciò che risulta subito evidente osservando l'insieme, è la notevole importanza assegnata all'architettura, tale da far supporre l'intervento di un quadraturista e neppure di second'ordine. Poichè il Vacca, come scenografo, lavorò per molti anni in collaborazione con Fabrizio Sevesi al quale « erano riserbate le architetture degli scenari » [1], mi parve abba-

---

[1] A. Stella, *Pittura e scultura in Piemonte (1842-1891)*, Torino, 1893, pag. 31.

stanza verosimile, rivedendo di recente gli affreschi, che la collaborazione potesse estendersi anche a questo ambiente. E infatti ne ho avuto conferma da una notizia, riportata dal Vesme [2], che accenna appunto alla presenza, in esso, del Sevesi. D'altra parte, la perfetta omogeneità del complesso, tale che per tanto tempo è stato possibile ritenerlo di un'unica mano, si spiega con la lunga consuetudine a un lavoro in comune tra l'uno e l'altro.

Fatta questa distinzione, vorrei occuparmi principalmente della parte figurata, spettante al Vacca, il quale [3] nella storia — tuttora per vari aspetti incompleta — delle arti figurative in Piemonte nella prima metà dell'800, occupa un posto notevole, ma certo più per una attività esuberante che per costante qualità di risultati. Attivo in epoca napoleonica, successivamente sotto Vittorio Emanuele I, Carlo Felice e Carlo Alberto, fu con uguale copiosità esecutore di affreschi in chiese e palazzi piemontesi (con puntate anche in Savoia e Liguria), e di scenari nei teatri torinesi Regio e Carignano. Perduta per la maggior parte la sua opera di scenografo, che pure fu lunghissima (più di 50 anni), rimangono, oltre quelli in questione, numerosi affreschi di carattere religioso, per la verità di scarsissimo interesse [4].

Il momento migliore del V. sembra essere rappresentato, sino ad oggi,

---

[2] VESME, scheda manoscritta F. Sevesi (in corso di pubbl.).

[3] Il Vacca (1778 - Torino 1854), fu allievo all'Accademia di pittura e scultura (poi Acc. Albertina), di Filippo Collino e in seguito di L. Pécheux. A vent'anni dipingeva sul soffitto del Regio l'Olimpo con gli dei. Con patente del 21 aprile 1823 fu nominato da Carlo Felice pittore di corte, succedendo in tale carica al Pécheux. Fu poi professore di pittura all'Accademia. La bibliografia sul V. non è molto ampia: la più antica citazione è contenuta nel manoscritto inedito di Francesco Gonin, c. 1878 (v. mio art. su *F. Gonin e gli inizi della litografia in Piemonte*, in « Boll. d. Soc. Piem. di Arch. e B. A., 1858-59). Il Gonin, dopo il Sevesi, collaboratore del V. per le scenografie dei teatri Regio e Carignano, fu il primo a tracciare un breve profilo della sua attività, dando un elenco abbastanza completo delle sue opere. Notizie che furono travasate nella scheda del Vesme (in corso di pubblicazione), tuttora il documento più ampio sull'argomento. Alla fine dell'800 ne parla, in modo criticamente approssimativo, lo STELLA (*op. cit.*) che lo vede prima settecentesco, poi neoclassico, poi carraccesco (p. 30). Viene citato, ma non di più, dal CASALIS (*Dizionario geograf.*, Torino, 1841, fasc. 31, pag. 213); dal PAROLETTI (*Turin et ses curiosités*, Torino, 1819). Varie notizie vengono riportate dal THIEME-BECKER, *Kunstler Lexikon*, XXXIV, Lipsia, 1940); e dal SOLDATI (*Catalogo della Galleria d'arte mod. del Mus. Civ. di Torino*, Torino, 1927, pag. 180). Da nessuna parte risulta la datazione degli affreschi di Govone.

[4] La maggior parte degli affreschi di argomento religioso, eseguiti dopo il 1820, segnano un'involuzione nel senso di un insipido eclettismo. Essi sembrano confermare la regola generale, che cioè il genere sacro non si confaceva a un pittore di formazione propriamente neoclassica.

precisamente dalla decorazione del castello di Govone, commessagli, negli anni che hò detto, da Carlo Felice [5].

Di tutto il complesso del salone, le parti decisamente più interessanti sono quelle a monocromo. Anzi, c'è un calo considerevole di qualità nell'unica parte policroma, cioè l'ovale centrale del soffitto; dove i gialli, i blu, i rossi chiassosi stonano in un contesto tutto basato su bianchi-grigi e violetti.

La struttura architettonica del Sevesi « abilissimo prospettico » lega molto bene con la parte figurata. Un colonnato corinzio, su alto zoccolo decorato con motivi di archi e frecce, corone con patere ecc. (fig. 1 bis) corre lungo le quattro pareti. Colonne, basamenti pilastrati, lunette sopra le porte — realizzati con una illusività da trompe-l'oeil — tutto è reso fortemente aggettante dalle ombre violette che fanno risaltare le vive lumeggiature. Negli spazi tra le colonne stanno dodici figure — i Niobidi — a grandezza naturale, dodici « sculture » marmoree a tutto tondo (fig. 2), dello stesso timbro cromatico dell'architettura, cioè bianco, addolcito nelle ombre con grigi e violetti.

Una modellazione morbida, per ricordi settecenteschi [6], con tratti incrociati nelle zone in ombra e veloci lumeggiature a biacca, caratterizza queste figure, malgrado la violenta plasticità dell'impianto (fig. 3). Grandi gesti patetici le sbilanciano decisamente dal loro asse, mani si protendono improvvise (e evidenziate dalla luce) a esprimere sgomento e supplica, bocche si aprono a emettere lamenti: tutta una mimica eloquente che invoglia a chiedersi come venisse recitata la tragedia antica nei teatri torinesi di quel tempo. In effetti gli occhi vuoti (che « fanno » statua antica) di queste immagini, contrastano con un che di troppo vero (ma

---

[5] Oltre il salone, è del V. la decorazione pittorica di vari ambienti dello stesso piano nobile. Gli affreschi, come ho detto, non sono datati. Nè mi è stato possibile rintracciare, nell'archivio del castello e nell'archivio di Stato a Torino, alcun documento o notizia in proposito. Il Gonin che, data la lunga collaborazione e il grado di parentela col V. (avendone sposato la figlia), si può considerare una fonte attendibile, dice che « Carlo Felice... già aveva fatto decorare, quando era ancora duca del Genovese, il castello di Govone, di sua proprietà, al pittore Luigi Vacca » (dal manoscritto citato). Poichè Carlo Felice successe a Vittorio Emanuele I nel 1821, questi affreschi sarebbero stati eseguiti tra il 1816 (quando il castello divenne proprietà di Carlo Felice) e il 1821. Vedi anche in proposito: S. Lissone, *Il comune e il castello di Govone*, Torino, 1921, pag. 35. Un acquerello col Ratto delle Sabine, datato 1816 (Torino, Galleria d'arte mod.), potrebbe facilitarne la datazione, ma, mancando finora un ordinamento dei disegni nei depositi della Galleria, non mi è stato possibile reperirlo.

[6] La primissima attività del V. si svolse a Stupinigi, come aiuto del padre Angelo, pittore. Ebbe quindi sotto gli occhi fra le altre cose le finte sculture dipinte a monocromo dai Valeriani nel salone centrale.

il vero del palcoscenico) che le fa sembrare altra cosa da quello che sono (fig. 4): incerte se simulare la statuaria greco-romana o calarsi nei ruoli scenici della tragedia classica.

Ciò che ne viene accentuato è il loro valore di trompe-l'oeil (fig. 5), comune di tutta la decorazione. Il gioco della finzione si esemplifica in modo più evidente in certi particolari (fig. 6), nel rapporto figura di destra-architettura (lo stipite della porta); o, nella fascia in alto sopra l'architrave, in una figura maschile giacente (fig. 7) (dipinta su una superficie di stucco che ne segue la struttura), che simula, di nuovo, il tutto tondo, interrompendo il fregio continuo (e ad essa corrisponde esattamente sulla parete opposta un'altra figura di caduto di uguali dimensioni) (fig. 8) [7].

Sono trouvailles che danno un sapore divertente a una decorazione tutta impostata secondo le regole seriose del neoclassicismo napoleonico, caratterizzato appunto da un gusto spiccato per i fregi monocromi che fingono bassorilievi: per citare un solo esempio, le allegorie dell'Appiani, ispirate alle campagne napoleoniche, nella Sala delle Cariatidi in Palazzo reale a Milano (1803-07) (distrutti durante l'ultima guerra) — note anche per le incisioni dei fratelli Rosaspina, di M. Bisi e altri [8] —, presentano notevoli affinità con il fregio del V.

Ma per rimanere in Piemonte e alle cose che con più legittimità ci possono mettere in relazione con gli affreschi di Govone, mi pare che il confronto più pertinente sia con quelli che Lorenzo Pécheux eseguì tra il 1778 e il 1780 c. nell'ex biblioteca del Palazzo reale di Torino. La decorazione di questo ambiente, con soggetti mitologici [9] è certamente il precedente più diretto degli affreschi del V. a Govone [10] (figg. 9 e 10).

Questo ciclo, uno dei primi e più importanti lavori eseguiti dal Pécheux a Torino, si ricollega alle precedenti decorazioni eseguite a Roma: in

---

[7] Il carattere scenografico del complesso fa rimpiangere la perdita delle scenografie teatrali. Fra i pochi resti di questa produzione vi sono i tre disegni della Biblioteca Reale di Torino, *fig.* 8 *bis* (gentilmente segnalatimi dalla dr. M. Viale Ferrero) e altri 25, conservati all'Acc. Albertina di Torino.

[8] Vedi: G. Nicodemi, *La pittura milanese nell'età neoclassica*, Milano, 1915, pag. 119.

[9] Nell'ovale del soffitto la Verità inseguita dal Tempo e posta da Minerva sotto la protezione di Giove; nei finti bassorilievi rettangolari ai lati, vari argomenti mitologici, tra cui Niobe e i suoi figli trafitti. Per la completa descrizione degli scomparti v L. C. Bollea, *L. Pécheux*, Torino, 1942, pag. 286; e v. anche: C. Rovere, *Descrizione del R. Palazzo di Torino*, Torino, 1858, pag. 172.

[10] Gli affreschi dell'ex biblioteca furono pubblicati dal Bollea, *op. cit.* Sono menzionati nel *Catalogo Mostra del Barocco piemontese*, vol. II, Torino, 1963.

Palazzo Borghese (1774) e in Palazzo Barberini. La relazione con gli affreschi del V. si può cogliere nel rapporto stabilito tra le cariatidi a monocromo e i fregi a finti bassorilievi, pure monocromati. Ma a differenza che a Govone, dove tutto si risolve, illusivamente, in termini scultorei (salvo nell'ovale del soffitto), qui gli angoli e i lati brevi sono immaginati aperti sul cielo: per cui l'illusività si complica nell'alternativa delle cariatidi marmoree a tutto tondo e dei bassorilievi bronzei, con le figure « vive » di ignudi e di saggi: una decorazione che volge nel senso di un neoclassicismo accademico, un partito decorativo avente il suo prototipo negli affreschi della Galleria Farnese [11].

Ma, malgrado le diversità esistenti tra i due cicli, il Pécheux rappresenta una tappa importante nella formazione del V. Sappiamo per es. [12] che il Pécheux, il quale a Napoli era venuto in contatto con gli ambienti degli archeologi e degli eruditi che lavoravano sugli scavi di Pompei e Ercolano [13], divenuto direttore dell'Accademia di Belle arti di Torino, ne integrò il materiale didattico con l'acquisto di calchi di sculture antiche.

Questa azione archeologica del Pécheux, affianca e continua quella svolta, nella stessa sede dell'Accademia, dai Collino: particolarmente Filippo (primo maestro del V. all'Accademia), specializzato in copie dall'antico [14].

Il V., che non fece il viaggio a Roma, trovava quindi a Torino di che farsi una cultura classicistica e ampio materiale a cui attingere. Nel caso specifico degli affreschi in questione, il fregio in alto sopra la finta balaustra, può anche aver tratto spunti, pur declinato con melodrammatica enfasi (fig. 12), da cose come i bassorilievi che Ignazio Collino inviava a Torino da Roma per Palazzo reale [15].

A proposito di fregi: se il Pécheux e i Collino, per appartenere a una generazione precedente, possono essere considerati le fonti immediate e

---

[11] Le citazioni da Annibale Carracci nell'ex biblioteca sono abbastanza scoperte: vedi per es. fig. 11. In questo senso sta la differenza con gli affreschi del V.: i « termini » (dove soprattutto è evidente il riferimento ad Annibale) hanno una morbidezza atmosferica che non esiste nel plastico sbalzo dei tutto tondo del V.

[12] Bollea, *op. cit.*

[13] V. anche *Cat. Mostra del Barocco piem.*, II, cit., pag. 120.

[14] Sui Collino e sulla loro funzione, alla corte di Torino, di esperti di scultura antica, v.: *Schede Vesme*, Torino, 1963; L. Mallè, in *Cat. Mostra del Bar. piem.*, II; M. Strambi, *La cultura dei C., scultori dell'ultimo* 1700 *in Piemonte*, in « Boll. d. Soc. piem. di Arch. e B. A. », Torino, 1964.

[15] V. *Cat. Mostra del Bar. piem.*, II, cit. tav. 73.

dirette del neoclassicismo del V.[16], si può invece istituire un rapporto in parallelo con un altro esponente dell'arte in Piemonte nella prima metà dell'800 e coetaneo del Vacca e cioè con P. Palagi, il quale, sebbene soprattutto noto come esempio del gusto neogotico albertino[17], ha una formazione e una prima attività propriamente neoclassiche[18]. A questa prima fase si ricollega un fregio monocromo (fig. 13) col « Trionfo di Paolo Emilio » (Torino, Bibl. Reale), pubblicato per alcune parti da A. Boidi[19].

Il fregio, non datato, diviso in 12 fogli, è raccolto in un album, donato dal Palagi a Carlo Alberto, ed era « destinato a essere tradotto in fregio marmoreo (poi non attuato) per il castello di Racconigi »[20]. Sulla datazione del fregio la Boidi non si sofferma, lasciando tuttavia intendere che sia stato eseguito dopo l'arrivo del Palagi a Torino post 1830[21].

Tuttavia non necessariamente esso appartiene al periodo torinese: anzi, per ragioni stilistiche, rimanda al momento precedente e cioè alle decorazioni analoghe dell'ambiente neoclassico milanese, di cui il Palagi fece parte dal 1815 al suo spostamento a Torino. Come confermerebbero alcuni disegni suoi con soggetti mitologici, presso il Museo del Castello di Milano[22].

Se è giusta quindi la mia ipotesi, il fregio del Palagi, destinato (più tardi) a Racconigi, apparterrebbe allo stesso ambito e momento culturale dal quale è sorta la decorazione del Vacca a Govone.

---

[16] Non bisogna infine dimenticare la precoce azione d'instaurazione del gusto neoclassico in Piemonte svolta da G. B. Borra, che nel 1751 partecipava in qualità di disegnatore alla spedizione archeologica inglese in Oriente (Palmira, Baalbeck, l'Egitto) col Dawkins e altri; e che nel 1757 curò l'ampliamento e la decorazione del castello di Racconigi (cfr. *Schede Vesme*, Torino, 1963 e scheda manoscritta Rovere (Bibl. della Galleria d'arte mod., Torino).

[17] V. A. Boidi, *P. Palagi e il neogotico in Piemonte*, in « Boll. d. Soc. Piem. di Arch. e B. A. », Torino, 1965.

[18] V. A. Boidi, *art. cit.* e A. Griseri, *The Palazzo Reale at Turin*, in « The Connoisseur », Londra, nov. 1957.

[19] A. Boidi, *art. cit.* Sono disegni a penna, rialzati a biacca.

[20] A. Boidi, *art. cit.*, pag. 55.

[21] In effetti, nelle decorazioni di Palazzo reale, a partire dal 1835, il Palagi inserisce in un contesto declinato secondo un gusto già tendente al neogotico, elementi di puro neoclassicismo.

[22] Museo del Castello. Raccolta stampe e disegni Bertarelli.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Fregio dell'arco di Susa (particolare).

Fig. 2. Fregio dell'arco di Susa (particolare).

Fig. 3. Fregio dell'arco di Susa (particolare).

Fig. 4. Fregio dell'arco di Susa (particolare).

Fig. 5. Balteo di Aosta (bronzo. Aosta, Museo Archeologico.

Fig. 6. Bronzo da Industria. Torino, Museo Archeologico.

Fig. 8. Bronzo da Industria. Torino, Museo Archeologico.

Fig. 7. Bronzo da Industria. Torino, Museo Archeologico.

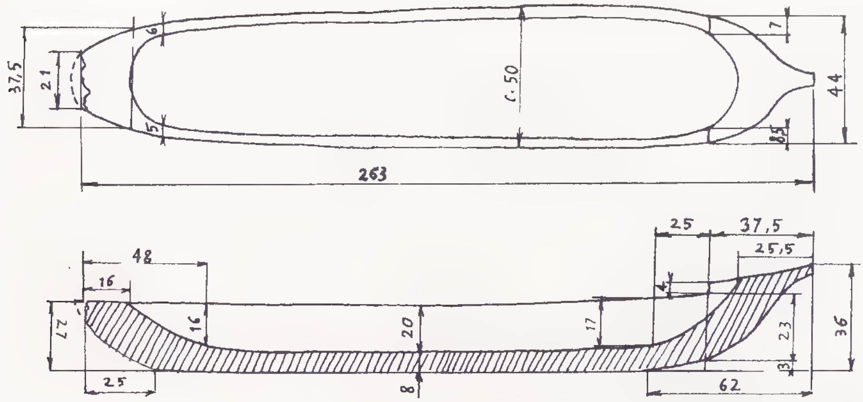


Fig. 1. Piroga di S. Martino Canavese (misure in centimetri).

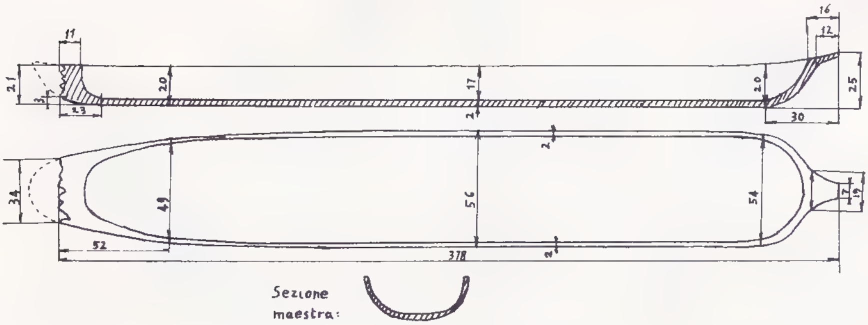


Fig. 2. Piroga di Angera.

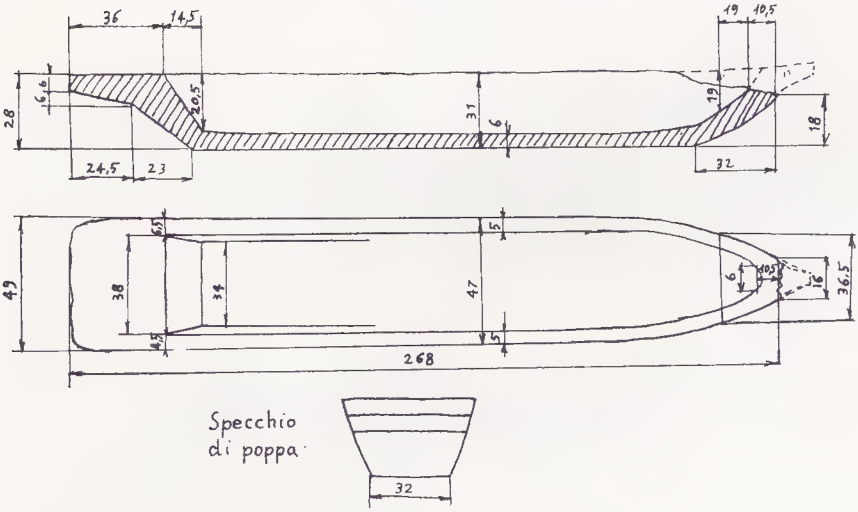


Fig. 3. Piroga di S. Martino Canavese.

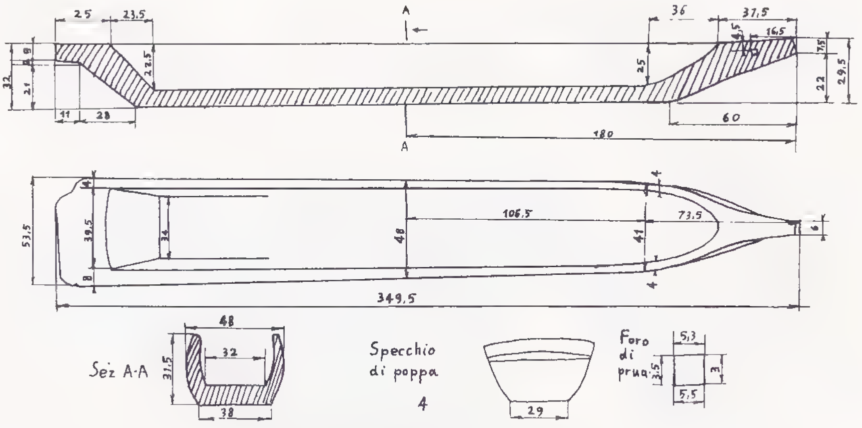


Fig. 4. Piroga di Mercurago.

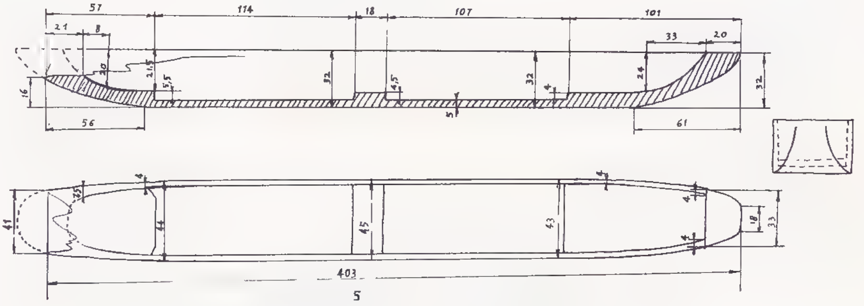


Fig. 5. Piroga di Bertignano.

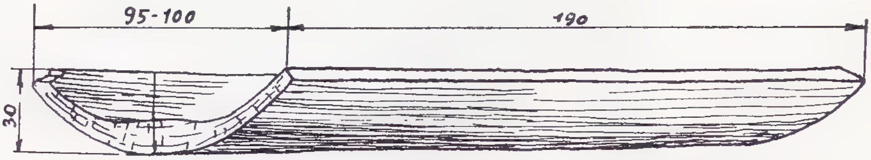


Fig. 6. Presunta imbarcazione di Mercurago.

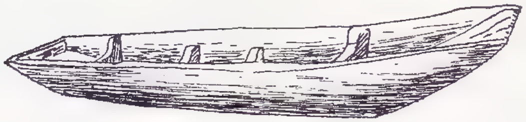


Fig. 7. Piroga di St. Aubain-en-Charollais (dal Déchélette).

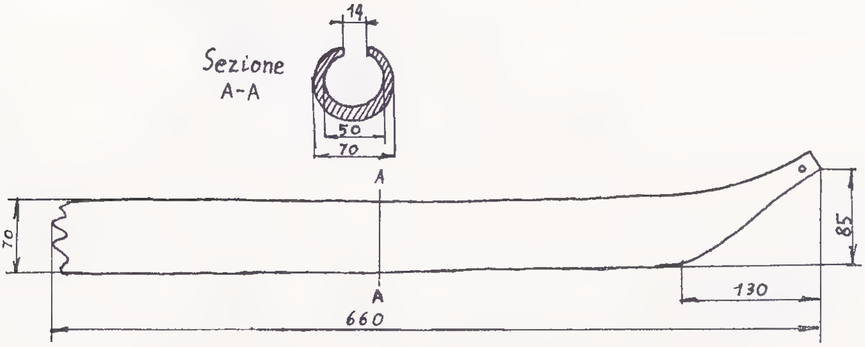


Fig. 8. Frammento di imbarcazione plurima di Casalmoro.

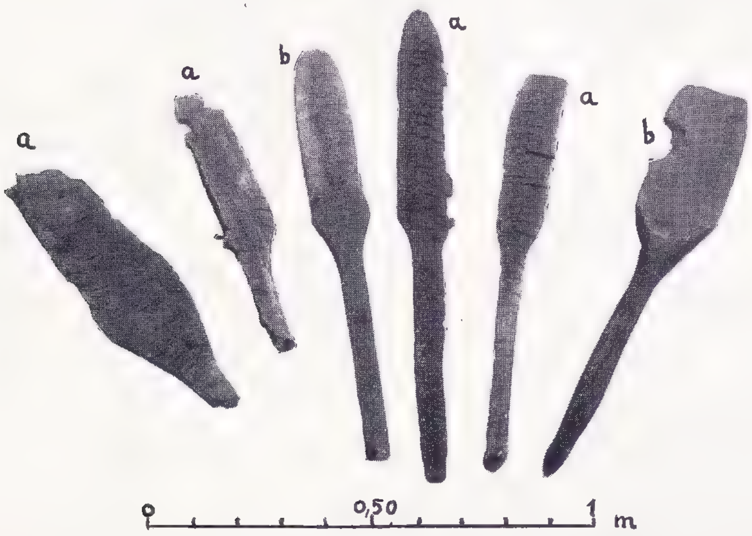


Fig. 9. Pagaie provenienti da: *a*) Bertignano, *b*) S. Martino Canavese.

Fig. 10. Aosta: Collegiata dei Ss. Pietro ed Orso; affresco (primo quarto del sec. XI).

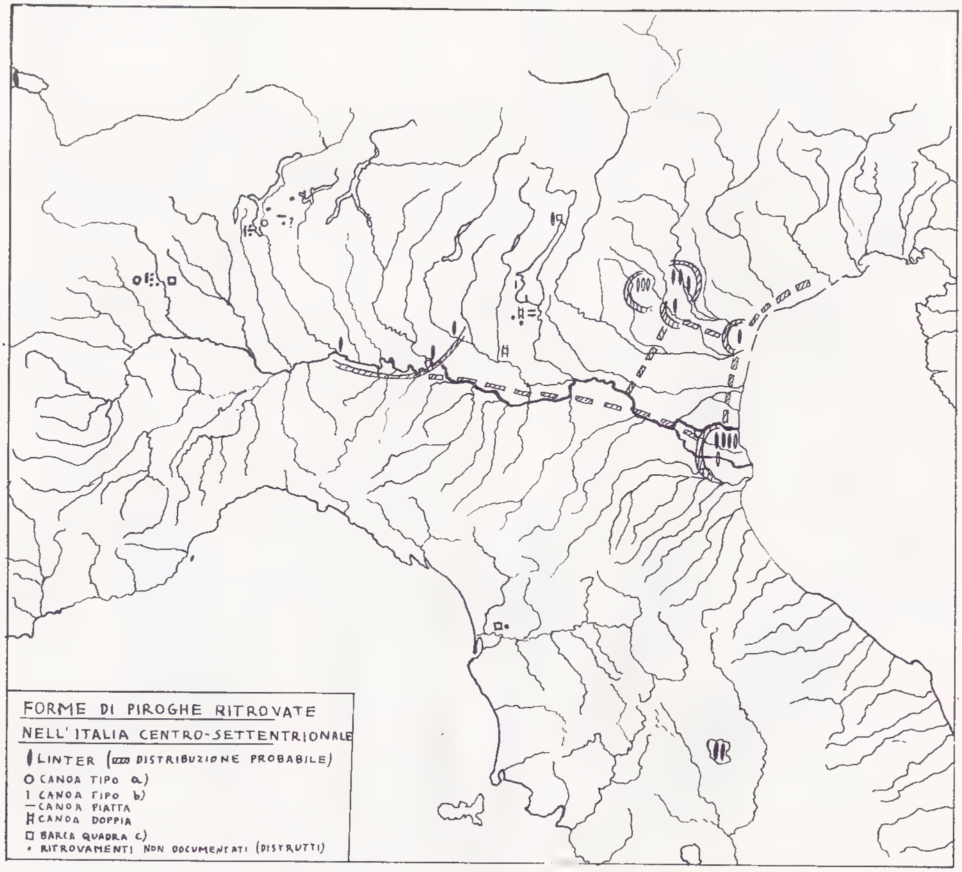


Fig. 11. Forme di piroghe rinvenute nell'Italia centro-settentrionale.

Fig. 12. Casale Monferrato: S. Evasio; mosaico pavimentale (sec. XIII).

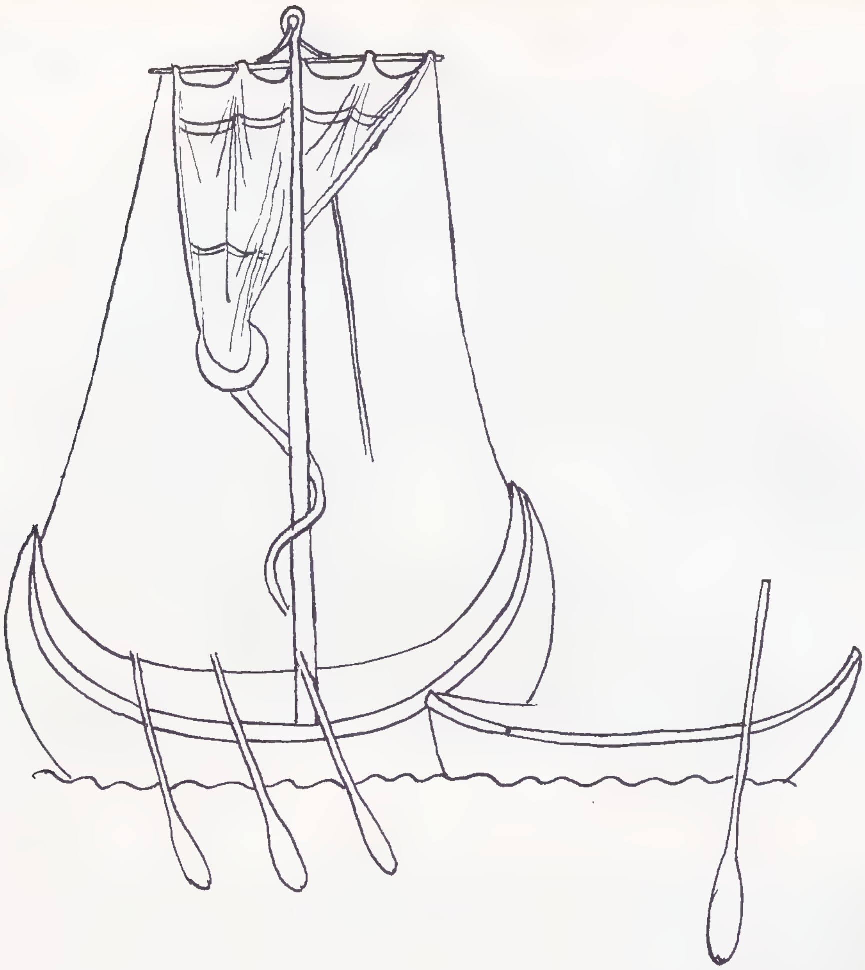


Fig. 13. Novalesa: Cappella di S. Eldrado; affresco (sec. XIII).

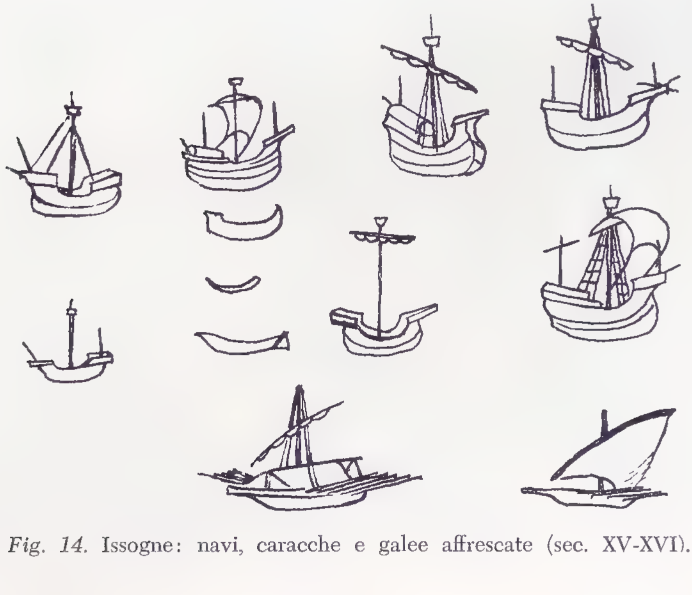


Fig. 14. Issogne: navi, caracche e galee affrescate (sec. XV-XVI).

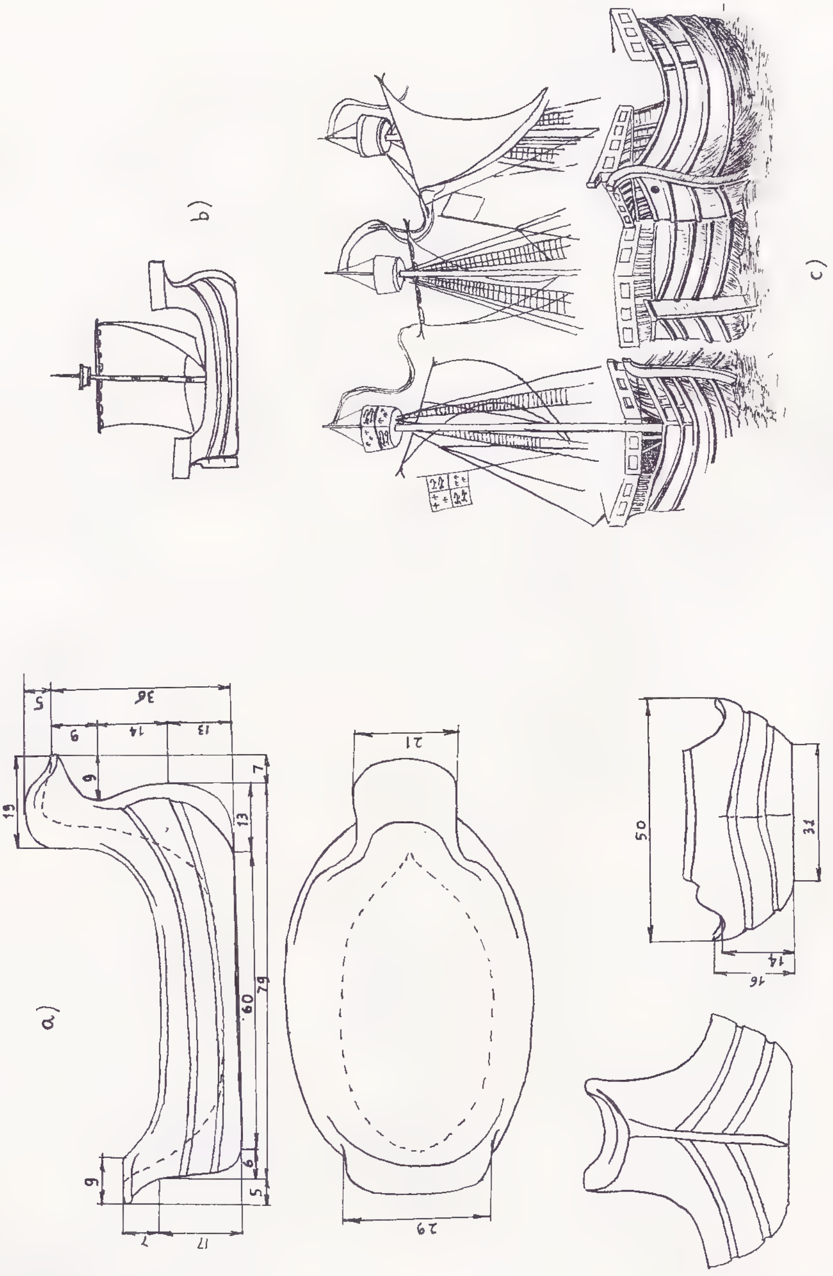


Fig. 15. *a*) Bronzetto proveniente da Belmonte (misure in millimetri); *b*) tentativo di ricostruzione; *c*) miniatura del 1400 circa.

Fig. 1. Storia di S. Giuliano (Savigliano), « La caccia ».

Fig. 2. Storia di S. Giuliano (Savigliano), « L'Investitura ».

Fig. 3. Storia di S. Giuliano (Savigliano). « L'Investitura », particolare.

Fig. 4. Storie della Vergine, « La parete di destra », Boves.

Fig. 8. Storia di S. Giuliano (Savigliano). « Ospitalità della moglie ».

Fig. 9. Storia di S. Giuliano (Savigliano). « S. Giuliano uccide i genitori ».

Fig. 8. Storia di S. Giuliano (Savigliano). « Penitenza del Santo ».

Fig. 7. Storia di S. Giuliano (Savigliano). « Arrivo dei genitori di S. Giuliano ».

Fig. 10. « Educazione di Maria al Tempio », Busca.

Fig. 9. « Presentazione di Maria al Tempio », Busca.

Fig. 12. « Nascita », Boves.

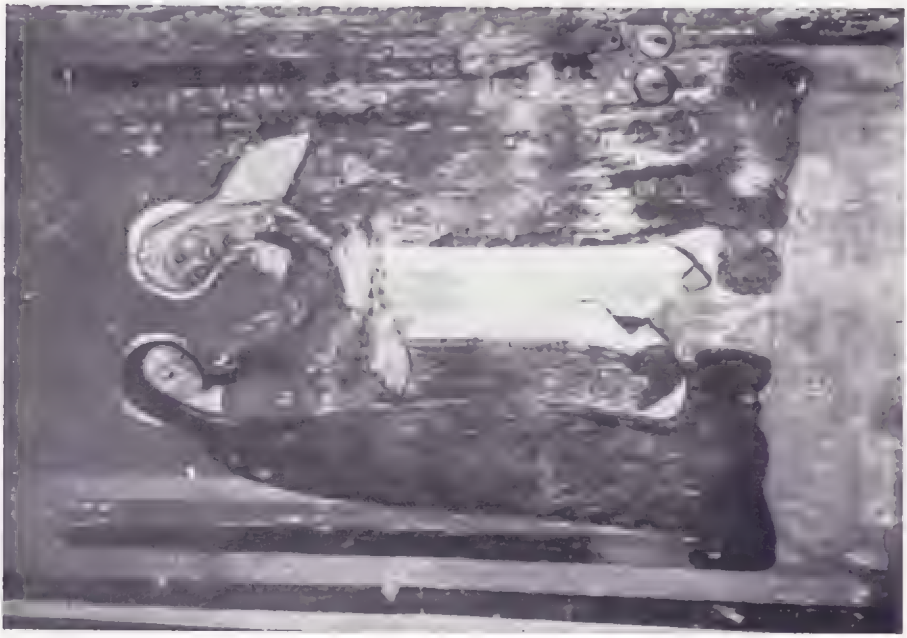


Fig. 11. « Visitazione », Boves.

Fig. 14. « Adorazione dei Magi », Boves.

Fig. 13. « Circoncisione », Boves.

fig. 16. « Disputa nel Tempio », Bovo.

fig. 53. « Fuga in Egitto », Bovo.

Fig. 2. Valperga, chiesa di S. Giorgio. Cristo di Pietà (controaltare V camp. nav. destra).

Fig. 3. Valperga, chiesa di S. Giorgio. Storie della Passione di Cristo (presbiterio).

Fig. 4. Valperga, chiesa di S. Giorgio: I quattro Evangelisti (V camp. nav. destra)

Fig. 6 Valperga, chiesa di S. Giorgio, Adorazione dei Magi (secolo XVI?).

Fig. 5 Valperga, chiesa di S. Giorgio. Stemma di S. Bernardino e cartiglio (presbiterio).

Fig. 7. Valperga. chiesa di S. Giorgio. Storia dell'infanzia di Cristo
(volta III capp. nav. destra).

Fig. 8. Valperga, chiesa di S. Giorgio. Salita al Calvario (presbiterio).

Fig. 9. Valperga, chiesa di S. Giorgio. « Sibille » (sottarco III capp. nav. sinistra).

Fig. 10. Valperga, chiesa di S. Giorgio. S. Frate (III capp. nav. sinistra).

Fig. 11. Valperga, chiesa di S. Giorgio. Part. della decorazione di uno zoccolo (V capp. nav. destra).

Fig. 12. Valperga, chiesa di S. Giorgio. Vergine in trono, Ss. Bartolomeo e Bernardo e i donatori (III capp. nav. destra).

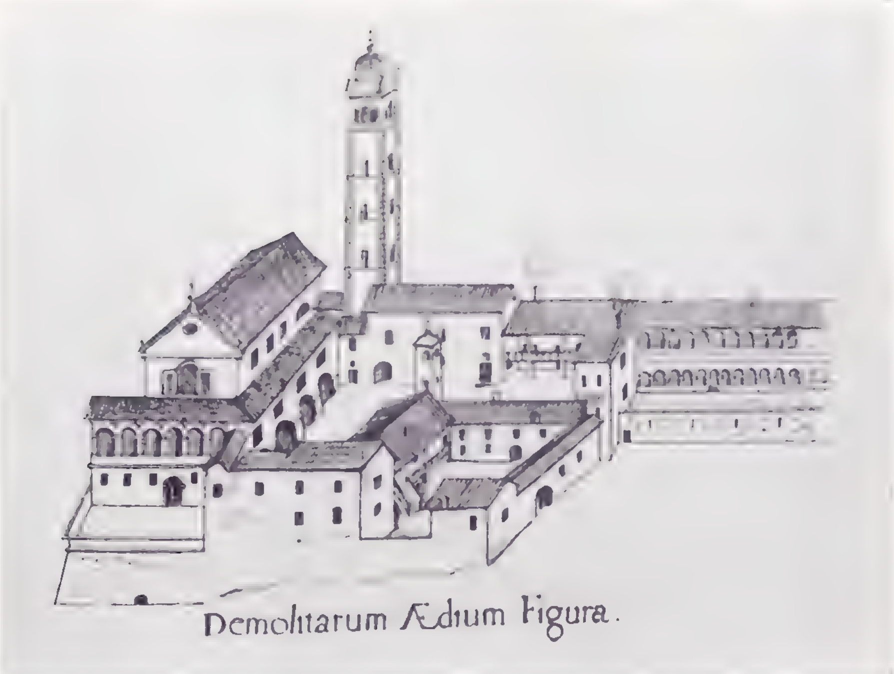


Fig. 1a. Giovenale Boetto, disegno della Certosa di Pesio, « Demolitarum Aedium Figura ». In elevazione (dal Caranti).

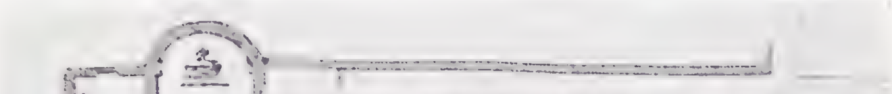


Fig. 1b. Giovenale Boetto, disegno della Certosa di Pesio, « Demolitarum Aedium Figura ». In pianta (dal Caranti).

Fig. 2. Giovenale Boetto, disegno della Certosa di Pesio, « Aedium ab Anno 1659 usque ad 1673 astructarum Scenographia » (dal Caranti).

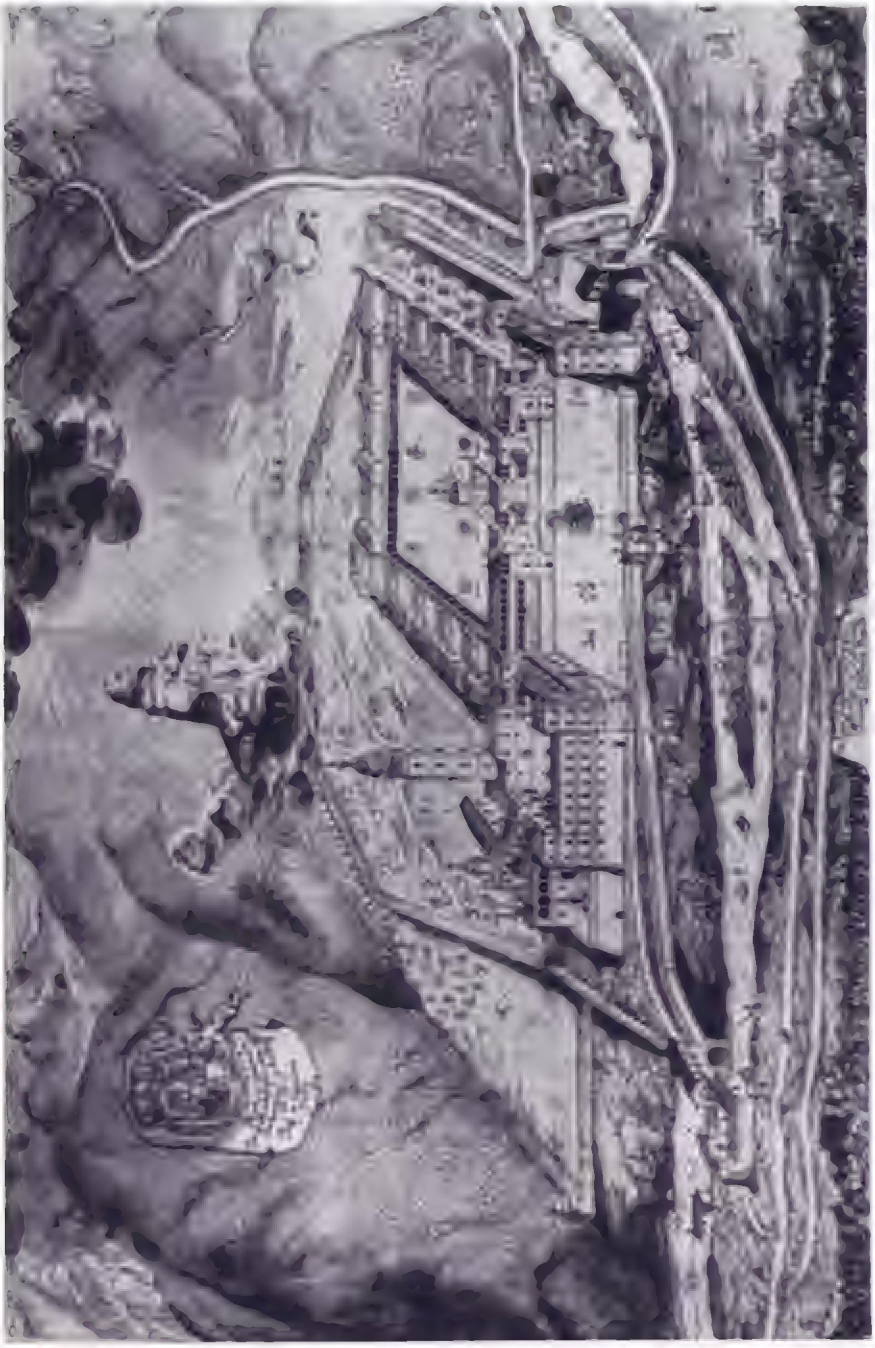


Fig. 3. Giovenale Boetto, disegno della veduta della Certosa di Pesio. Incisione del De Piene (1672). Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 4. GIOVENALE BOETTO, disegno del San Brunone sullo sfondo della Certosa. Incisione del De Piene (1672). Fossano, coll. Marenco.

Fig. 5. Domenico Borro, disegno della veduta della Certosa di Pesio (1667). Incisione fatta eseguire dal Blaeu per l'edizione di Amsterdam del Theatrum.

Fig. 6. Giovenale Boetto, San Brunone in preghiera davanti al Crocefisso e nel fondo la Certosa di Pesio. Incisione. Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 8. Michelangelo Damiano Boetto, San Brunone prega la Vergine per la Certosa di Pesio. Incisione. Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 7. Giovenale Boetto (?), ritratto di Isabella Costaforte. Incisione. Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 9. Giovenale Boetto, San Giovenale e i fatti della vita.
Incisione di Michelangelo Damiano (?). Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 10. Giovanni Claret, « Coena Domini ». Fossano, Duomo (sacrestia).

Fig. 11. Giovanni Antonio Molineri, « Coena Domini ». Savigliano, la Pieve.

Fig. 12. Giovanni Claret, « Coena Domini ». Fossano, Duomo (sacrestia). Particolare.

Fig. 13. GIOVANNI CLARET, » La Madonna con il Bambino e alcuni Santi ».
Fossano, Santuario del Salice.

Fig. 14. Giovanni Claret, Decorazione di tre navate: veduta d'insieme. Affreschi. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. 15. Giovanni Claret, Decorazione di due volte e di una fascia divisoria. Affresco. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. 16. Giovanni Claret, «Le storie di Cristo», Affreschi. Certosa di Pesio

Fig. 37. Giovanni Ghisolfi, « La cacciata dei mercanti dal tempio ». Affresco. Certosa di Pavia, chiesa.

Fig. 18. Giovanni Claret, « La disputa tra i dottori ». Affresco. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. [illegible] Giovanni Claret, « La Tempesta ». Affresco. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. 29. Giovanni Claret, « La Samaritana al pozzo », affresco. Certosa di Pesio, chiostro.

Fig. 21. Giovanni Claret, « Santo Certosino ». Affresco. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. 22. Giovanni Claret, « Santo Vescovo ». Affresco. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. 23. Giovanni Claret, « Santo Vescovo ». Affresco. Certosa di Pesio, chiesa.

Fig. 24. Giovanni Claret, « Coena Domini ». Savigliano, chiesa di Sant'Andrea.

Fig. 25. Giovanni Claret, « La Madonna del miracolo ». Fossano, Santuario di Cussanio.

Fig. 26. Giovanni Claret, « La Madonna della Cintola ». Fossano, Santuario di Cussanio.

Fig. 27. GIOVANNI CLARET, « San Nicola da Tolentino ». Fossano, Santuario di Cussanio.

Fig. 28. Giovenale Boetto, « La Madonna del miracolo di Cussanio ». Incisione. Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 29. Giovanni Claret, « La Madonna del miracolo ». Fossano, Santuario di Cussanio. Particolare.

Fig. 30. GIOVANNI CLARET, « La Madonna del miracolo ». Fossano, Santuario di Cussanio. Particolare.

Fig. 31. Giovanni Antonio Molineri, « Deposizione dalla croce ». Villafranca Piemonte, chiesa di San Bernardino.

Fig. 1. L. Vacca e F. Sevesi, Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 1. Da L. Vacca e F. Storelli, « Finta architettura e figura di Niobide », Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 2. L. Vacca, « Niobide », Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 4 L. Vacca, « Niobide », Salone da ballo, Govone, Castello

Fig. 3 L. Vacca, « Niobide », Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 5. L. Vacca e F. Sevesi, parte centrale della parete di fondo, Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 6. L. Vacca e F. Sevesi, parte centrale della parete sinistra, Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 7. L. Vacca e F. Sevesi, particolare della parete e soffitto sopra l'ingresso, Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 8. L. Vacca, particolare del fregio nella parete di fondo, Salone da ballo, Govone, Castello.

Fig. 8 bis. L. Vacca, « Disegno per un'opera teatrale », Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 9. L. Pécheux, « Decorazioni dell'Ex Biblioteca », Torino, Palazzo Reale.

Fig. 10. L. PÉCHEUX, « Decorazione dell'Ex Biblioteca », Torino, Palazzo Reale.

Fig. 11. L. PÉCHEUX, « Decorazione dell'Ex Biblioteca », Torino, Palazzo Reale.

Fig. 12. L. Vacca, Particolare del fregio sulla parete di fondo. Govone, Castello, Salone da ballo.

Fig. 13. P. Palagi, Particolare del fregio col « Trionfo di Paolo Emilio », Torino, Biblioteca Reale.

SEGNALAZIONI

« *Imagines clipeatae* »

(*Un codice della Biblioteca Nazionale di Torino*) *

di Luciano Manino

Nella Biblioteca Nazionale di Torino esiste, al n. MS B I, 2, un codice membranaceo greco [1] detto *il Teodoreto* senza altre specificazioni, appunto perchè contiene, in 93 fogli di bella scrittura greca onciale e minuscola, attribuibile al sec. IX, una parte del commento ai Profeti Minori del suddetto autore. La provenienza del codice è sconosciuta e neppure è nota la data della sua introduzione nella Biblioteca stessa. È ben vero che in un inventario della Biblioteca Ducale del 1659, redatto cioè tre anni dopo l'incendio della Galleria del Palazzo [2] compaiono tre opere di Teodoreto [3], una delle quali senza indicazione del titolo, ma non è possibile riferirle a

---

* Queste pagine riprendono, con parziali revisioni e modifiche, quanto aveva formato oggetto di una comunicazione dello scrivente al Congresso di Archeologia cristiana di Treviri (*VII. Internationaler Kongress für Christliche Archäologie*, Trier, 1965, pag. 84) ed è in corso di pubblicazione negli Atti relativi. È sembrato giusto, trattandosi di un'opera d'arte che esiste in Torino, farla conoscere direttamente anche ai concittadini, e nessuna sede è apparsa più adatta della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, benemerita di questi studi. Ad essa va il ringraziamento di chi scrive, ed insieme alla Biblioteca Nazionale di Torino, per aver concesso la visione diretta del Codice ed aver agevolato la preparazione del materiale fotografico.

[1] G, Pasini, *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei*, Torino, 1749, pag. 75; *L'arte antica alla IV esposizione nazionale di Torino nel 1880*, Torino, 1881, tavv. XXI-XXII; G. Muzzioli, *Mostra storica nazionale della Miniatura* (*Catalogo*), *Roma, Palazzo Venezia*, Firenze, 1953, pag. 7, n. 5, tav. V; R. Frattarolo, *I tesori miniati delle biblioteche italiane*, Firenze, 1954, pag. 14, fig. 7. Per il salvataggio del Codice dall'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino nel 1904: C. Cipolla, G. De Sanctis, C. Frati, *Rivista di Filologia*, XXXII (1904), pag. 391, n. 3.

[2] Sulle vicende di questa Galleria: V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo: le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, « Arte Lombarda », VIII, 1963, pagg. 185-243; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1963, pagg. 248-249.

[3] *Inventario della Biblioteca Ducale fatto dal Protomedico e Bibliotecario di S. A. Torrini Giulio nel 1659* (Archivio di Stato di Torino: *Mazzo d'addizione n. 30 delle scritture riguardanti gioie e mobili*, inedito), pag. 5 (*nella 3ª scansia: Theodereto* [sic!] *della Provvidentia*), pag. 6 (nella *1ª scansia: Theodoreti consularia*), pag. 9 (nella *6ª scansia: Theodoreti*). Un grazie alla dott.ssa A. Lange, alla cui cortesia debbo la segnalazione e la possibilità di consultazione di questo e di altri inventari nell'Archivio di Stato, nei quali però non si trova indicata alcuna opera dell'autore in questione.

questa di cui si discorre. La relativa abbondanza di libri di questo autore in una biblioteca sabauda è, ad ogni modo, un fatto forse non puramente casuale: non si andrà troppo lontano dal vero supponendo che essi siano stati portati da Costantinopoli (o almeno dalla Grecia bizantina) a Torino (o almeno in Piemonte), al tempo dell'Impero Latino d'Oriente, quando i principi d'Acaia, il noto ramo della famiglia dei Savoia, ottenevano feudi e dignità in quei territori e si costituivano vincoli di parentela tra famiglie orientali come i Paleologi o i Lascaris e gli Aleramici di Monferrato e di Tenda [4].

L'attenzione è attratta non solo dalle pagine del manoscritto, che pure costituiscono un documento paleografico di notevole importanza, ma anche e soprattutto dai due fogli, che non v'è motivo di non ritenere pertinenti al testo, numerati *11 verso* e *12 recto*. Su ciascuno si vedono, in sei medaglioni, del diametro variabile da cm. 8,5 a cm. 9, i busti dei Profeti Minori, tutti con l'attributo tradizionale del *volumen* e, sulla destra, con il nome. Sono, nell'ordine canonico, da sinistra in alto:

nel foglio *11 verso* (fig. 1)		nel foglio *12 recto* (fig. 2)	
Osea	Joel	Naoum	Abacouc
Amos	Abdias	Sophonias	Aggaios
Jonas	Micheas	Zacharias	Malachias

Un nastro, con ripetizione di motivi geometrici nel foglio *11 verso* e floreali stilizzati nel *12 recto* contorna ognuna delle figure, determinando dei tondi collegati l'uno con l'altro, tanto in senso orizzontale, quanto in senso verticale, dagli avvolgimenti del nastro stesso. I sei medaglioni sono poi racchiusi entro una cornice rettangolare a piccoli girali floreali. Il fondo è oro. Il colore prevalente nelle cornici e nel nastro è l'azzurro, con tocchi in rosso e in verde.

Benchè non vi siano motivi per considerare i due fogli non coevi con il resto del codice, non ci si sottrae all'impressione che alcune, almeno, di queste figure ricordino « assai da vicino la tecnica e i modi della pittura antica di carattere monumentale » [5]. Questa è quasi l'unica valutazione storico-artistica fino ad oggi formulata in proposito, ove si escluda la constatazione, veramente troppo generica, dell'interesse per « la modellazione

---

[4] C. Diehl, *Figures byzantines*, Paris, 1909 (rist. 1965), pag. 226 sgg.
[5] Muzzioli, *op. cit.*, pag. 7.

e la serenità delle espressioni » [6] ed una sommaria indicazione del Diehl circa un'affinità di stile con i mosaici di Dafnì [7].

Ma, tralasciando qui, con questo, molti altri confronti possibili con opere d'arte di età posteriore, si vuol solo osservare come la datazione tradizionalmente proposta al sec. IX appaia confermata dall'aspetto di talune acconciature: specialmente quella alquanto disordinata del profeta Abdias o, ancor più, quella a ciocche scomposte dello Zacharias. Esse trovano riscontro, fra l'altro, in parecchie figure del Salterio greco n. 139 della Biblioteca Nazionale di Parigi [8], comunemente datato in questo secolo. Ma le due pagine del Teodoreto di Torino costituirebbero un documento storico-artistico di importanza superiore a quella che può essere a prima vista, quando si sottolineasse l'impressione complessiva (del resto già registrata dagli studiosi sopra citati) di una dipendenza da modelli di età anteriore. Chi volesse, anzi, puntualmente ricuperarli ad uno ad uno rischierebbe, è ovvio, un'impresa quasi disperata nel *mare magnum* di una tipologia di repertorio che si trasmetteva con una certa uniformità da pittore a pittore, da bottega a bottega, di generazione in generazione [9].

Tuttavia non è detto che, in qualche caso non si possa fare, a mo' d'esempio, qualche confronto più preciso. Per esempio il Micheas (fig. 4) appare del tutto analogo al Cristo del vaso argenteo di Homs in Siria, al Louvre (fig. 7), datato generalmente al VI sec. [10]. Rivediamo la stessa forma allungata del viso, la stessa scriminatura dei capelli al sommo del capo, la stessa attaccatura della grande ciocca triangolare che scende ad avvolgersi sulla tempia sinistra, la stessa divisione della barba in due ciocche arricciate e anche (per quanto più accentuata nel Teodoreto) la stessa piega seria e un po' amara della bocca: cosicchè entrambe le figure possono farsi agevolmente risalire a prototipi comuni, ovviamente anteriori al VI sec. E anche altre figure di Santi negli altri tondi del medesimo vaso [11] ricordano, nell'aspetto generale, benchè meno puntualmente, le teste del codice torinese.

Così le acconciature delle due figure imberbi, l'Abacouc (fig. 5) e l'Aggaios, si rifanno ad una serie quasi infinita di teste, ritratti o no, dai rilievi

---

[6] Frattarolo, *op. cit.*, pag. 14.

[7] C. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, pag. 620, fig. 296: questa illustrazione mostra soltanto la parte superiore del foglio *12 recto*.

[8] D. Talbot Rice, *Arte di Bisanzio*, Firenze, 1959, tav. IX e fig. 87.

[9] B. Bianchi Bandinelli, *Archeologia e cultura*, Milano, 1961, pag. 63.

[10] Talbot Rice, *op. cit.*, fig. 45,2.

[11] Talbot Rice, *op. cit.*, fig. 44.

dell'Arco di Costantino ai mosaici ravennati [12], per quel tipico scendere delle ciocche a frangia sulla fronte, per il rigonfiarsi dietro le orecchie della massa dei capelli, tagliati corti sulla nuca. Anche la linea della bocca e del naso, gli occhi grandi e marcati possono ricordare simili figure, in mosaici e pitture, dall'Apostolo del Miracolo di Cafarnao nel S. Apollinare Nuovo di Ravenna [13] risalendo fino a certi ritratti (fig. 6) del Fayum [14].

Abbastanza caratteristica appare anche l'acconciatura del Malachias, con quel ricciolo al sommo della fronte che non trova riscontri molto precisi nell'iconografia precedente, ove si escluda, tuttavia, un avorio del Louvre, datato al V sec. [15], ove un Apostolo barbato, per quanto di profilo, sembra mostrare qualche cosa di simile nella capigliatura.

Ad ogni modo, più che tra una diversa tipologia delle figure imberbi (giovanili) e barbate (virili o senili) sembra di poter distinguere tra figure di più evidente derivazione pittorica, nelle quali il colore appare trattato a macchie più o meno dense e diluite, e quelle in cui un modello in mosaico si direbbe denunciato da una trattazione a linee più precise, con stacchi netti tra chiari e scuri. Si osservino da una parte l'Oseas, l'Amos, il Joel o l'Abdias e dall'altra il Micheas, il Naoum, il Malachias o quella striscia a mezza tinta che separa e insieme collega la guancia in ombra e lo zigomo in luce sul volto dell'Aggaios, suggerendone la diversa disposizione nello spazio per netti stacchi cromatici, quali appunto nei mosaici di S. Apollinare Nuovo: per esempio, nel citato Apostolo [16]. Del resto tra i Profeti del medesimo S. Apollinare Nuovo non manca qualche figura che sembra tradurre, anche nel mosaico, quell'altro trattamento a masse più compatte e a colori più o meno diluiti [17].

Il pittore ha dunque avuto davanti agli occhi modelli differenti per iconografia e stile. Forse il suo intento era di variare, o almeno di attenuare l'inevitabile monotonia delle figure. Alcune presentano tipi che potrebbero dunque definirsi più classicheggianti, altri più stilizzati e rifiniti (fig. 3), per

---

[12] M. F. Volbach, *Arte paleocristiana*, Firenze, 1958, figg. 15, 39, 54, 55; Talbot Rice, *op. cit.*, fig. 27.

[13] F. W. Deichmann, *Früchristliche Bauten und Mosaikes von Ravenna*, Baden-Baden, 1958, tav. V.

[14] K. Parlasca, *Mumienporträts und verwandte Denkmäler*, Wiesbaden, 1966, pagg. 131-132, tav. 30, fig. 1 (cfr. anche tav. 34, fig. 2; tav. 22, fig. 2 e altre); M. Bonicatti, *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sul Medioevo*, Roma, 1963, pagg. 158 e 172, fig. 215.

[15] Volbach, *op. cit.*, fig. 99.

[16] Deichmann, *op. cit.*, tav. V.

[17] Deichmann, *op. cit.*, fig. 146.

i quali non mancherebbero riferimenti a teste come l'Apa Abraham dal Monastero di Bawit al Museo di Berlino [18], ma anche a certi emaciati ed allungati volti di Santi o Profeti a Ravenna (fig. 10), e nel già citato S. Apollinare [19], e nel Mausoleo di Galla Placidia [20].

Volutamente si evita qui un ulteriore procedere, che potrebbe sembrare eccessivo, di riferimento in riferimento, a ritroso, per così dire, nei secoli. Ma certo non ci si può sottrarre all'impressione che queste diverse maniere di interpretare la rappresentazione del volto umano possano risalire all'invenzione di artisti di età assai più antica. Se ne potrebbero trovare, per esempio, *in nuce* i primi accenni nel diverso aspetto di taluni ritratti ellenistici, specialmente di filosofi [21], che sembrano proporre, pur in un'altra temperie artistica, differenze d'invenzione parallele a quelle riscontrabili nelle teste dipinte del codice torinese (figg. 8-9). Soccorrono del resto, a questo proposito, i tondi con teste del mosaico, detto dei Sette Savi (fig. 11), scoperto nel 1947 a Baalbek, oggi nel Museo di Beirut, datato nella seconda metà del III sec. [22]. Qui le figure da una parte appaiono evidentemente ispirate da modelli della ritrattistica ellenistica, dall'altra si presentano già risolte in modo tale che il riferimento ad esse delle figure del Teodoreto non appare privo di verosimiglianza. Se ne ricava, tra l'altro, una conferma della derivazione della tipologia del Profeta o dell'Apostolo da

---

[18] K. Wessel, *Koptische Kunst*, Recklinghausen, 1963, fig. XV.

[19] Deichmann, *op. cit.*, figg. 139, 143 e altre.

[20] Deichmann, *op. cit.*, fig. 29.

[21] È ovviamente difficile, a questo riguardo, riconoscere più che generiche reminiscenze di tipi iconografici, anche per l'impossibilità di estendere come sarebbe necessario un'indagine, la quale inevitabilmente andrebbe molto oltre i limiti e gli scopi di queste note, e per la quale occorrerebbe considerare, punto per punto, anche l'usura, per così dire, operatasi nelle successive trasposizioni dalla scultura alla pittura e viceversa, dal mosaico all'illustrazione e così via, eseguite in tempi diversi, in botteghe spesso lontane l'una dall'altra, non senza l'apporto di varianti e *contaminationes* tali da approdare ad effetti estremamente compositi: l'importanza poi dei codici miniati quali mezzi di trasmissione di motivi artistici è chiaramente messa in rilievo da W. Dorigo, *Pittura tardo romana*, Milano, 1966, pagg. 256-257. E tuttavia non ci si può sottrarre all'impressione che all'origine di un processo di trasmissione figurativa il quale vedrebbe, al suo estremo, teste come l'Osea e l'Amos, si potrebbero trovare ritratti del genere del cosiddetto Omero del tipo Epimenide del Museo di Monaco (G. M. A. Richter, *The portraits of the Greeks*, London, 1965, I, pag. 47, fig. 1 sgg.) o del Sofocle tipo Farnese nel Museo Barracco a Roma (*ibidem*, pag. 126, fig. 616), oppure che nello Iona e nel Michea si ripropongano, seppur variamente scomposti e rielaborati, i tratti, per esempio, del cosiddetto Esiodo del Museo Capitolino (*ibidem*, pag. 57, fig. 129). Il che tuttavia non disdice all'aspetto classicheggiante delle miniature del Teodoreto.

[22] Richter, *op. cit.*, pag. 81, n. 4, fig. 314. È l'esemplare più perspicuo di una vera e propria serie, diffusa anche in Occidente (mosaico di Colonia: *ibidem*, n. 3, e altri). Da notare, poi, che nel mosaico di Baalbek i personaggi sono otto, per l'aggiunta di Socrate alla serie tradizionale dei Sette Savi.

quella del Filosofo, che anche concettualmente appare quanto mai plausibile e naturale [23].

Il pittore del Teodoreto, ovviamente, non avrà guardato così lontano; tuttavia non si sottrasse alla tendenza generale dell'arte del sec. IX, assai propensa a ispirarsi al passato [24]. Nè si può escludere che egli avesse potuto vedere anche una prima edizione del libro, dei primi decenni del V sec.: Teodoreto, infatti, l'autore del testo, era nato nel 393 ad Antiochia [25]. Da questa, eseguita, com'è facile immaginare, in un ambiente di cultura ellenistica ancora viva, potrebbe aver derivato, con l'iconografia delle teste e l'impostazione generale delle figure, anche la sintassi decorativa dei suoi fogli.

Già l'idea di arricchire un testo mediante i ritratti degli autori, più o meno di fantasia, rientra in una tradizione [26] che si vede ripresa proprio nel sec. IX, per esempio nel noto Terenzio della Biblioteca Nazionale di Parigi, che risale anch'esso a modelli assai anteriori [27]. In tale tradizione è anche il Codice di Torino, benchè in questo caso non si tratti dei veri autori del testo, ma di coloro cui si riferisce il commento. Anche essi sono collocati entro cornici circolari, appunto come il Terenzio or ora citato, e si possono considerare come quelle *imagines clipeatae* così diffuse, come è noto e in parte si è visto, nell'arte pagana e cristiana [28], da Palmira [29] ad

---

[23] A. Giuliano, C. Bertelli, *Filosofi*, « Encicl. Arte Antica », III (1960).

[24] N. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantine considerée dans les miniatures*, Paris, 1886, I, pag. 164 sgg.; A. Muñoz, *I codici greci miniati delle migliori biblioteche di Roma*, Firenze, 1905, pag. 34; Diehl, *Manuel*, cit., pagg. 397-399 sgg.; J. Ebersolt, *La miniature bizantine*, Paris, 1926, pag. 32; Talbot Rice, *op. cit.*, pagg. 28-29; O. M. Dalton, *Byzantine art and archeology*, Oxford, 1911, (rist. 1961), pag. 17; J. Beckwith, *The art of Constantinople*, London, 1961, pag. 65 sgg. Ringrazio poi il prof. F. Bolgiani, ordinario di Storia del Cristianesimo nell'Università di Torino, per avermi confermato, durante un cortese colloquio, che anche dal punto di vista paleografico il codice (il cui testo egli spesso ha avuto occasione di usare durante seminari universitari), con la sua disposizione della scrittura su più colonne, si dimostra di fattura arcaizzante.

[25] E. Peterson, *Teodoreto*, « Encicl. Cattolica », XI (1953).

[26] Ebersolt, *op. cit.*, pag. 8; Dalton, *op. cit.*, pagg. 441-442.

[27] K. A. Neugebauer, *Die Familie des Septimius Severus*, « Die Antike », XII (1936), pag. 164, tav. XII; si confronti pure il codice del Cosma Indocopleuste: C. R. Morey, *Early Christian art*, Princeton, 1953, pag. 79, e fig. a pag. 80.

[28] Neugebauer, op. cit., *passim;* G. Becatti, *Clipeatae, imagines*, « Encicl. Arte Antica », III (1960). Per una certa affinità e soprattutto per essere, come le figure del codice torinese, su fondo dorato, si possono ricordare anche alcuni dei ritratti entro tondi vitrei, i quali però recano spesso più di una figura entro la medesima cornice: C. R. Morey, *The gold-glass collection of the Vatican Library*, C. d. Vaticano, 1959, tavv. I, nn. 3-6; VII, nn. 41-42; IX, n. 54; XXIV, n. 222; XXV, n. 234; XXX, n. 353 e altre (più succintamente: Volbach, *op. cit.*, tav. 15; P. Testini, *Le Catacombe e gli antichi cimiteri cristiani in Roma*, Bologna, 1966, pagg. 215-216, fig. 97).

[29] Morey, *op. cit.*, fig. 18; Dorigo, *op. cit.*, pag. 98, fig. 69.

Antiochia, dai mosaici delle province occidentali a quelli delle più antiche basiliche ravennati. Anzi la tradizione di vere e proprie serie di tondi con busti (siano essi Filosofi o figure del mito da una parte, Profeti, Apostoli o Santi dall'altra), con schema iconografico sostanzialmente uniforme, è assai antica e si manifesta in composizioni, come il già citato mosaico dei Sette Savi [30], in cui i tondi delle incorniciature si collocano in un complesso organico ed unitario.

Spesso, però, si tratta di allineamenti su un'unica fascia orizzontale o verticale. La prima è peculiare di alcuni avori, prima fra tutti la Lipsanoteca di Brescia [31], oppure della toreutica, come il già citato vaso di Homs o quello affine del Vaticano [32], dell'inizio del V sec., senza dimenticare la disposizione a corona sulle ampolle di Monza [33]. La serie ad allineamento verticale è piuttosto frequente nei mosaici ravennati, soprattutto a decorazione dell'intradosso di archi, come nella Cappella Arcivescovile [34], in San Vitale [35] e, più tardi, anche altrove [36], fino ai superbi esempi nei mosaici del Monastero del Sinai, di età giustinianea [37]. Ma non mancano le *imagines clipeatae* (o da considerarsi tali) allineate orizzontalmente, verticalmente o circolarmente a coprire con una geometria uniforme un'unica superficie, in modo che le cornici avvolgentisi in cerchi ad intrecci assumano un'importanza di primo piano nella sintassi generale della composizione fino a divenirne, in qualche caso, l'elemento preponderante ed esclusivo. Si rientra dunque nell'ambito di forme prevalentemente decorative, anch'esse sostenute da una tradizione che risale assai indietro nel tempo. Nel mosaico

---

[30] Con varianti più o meno notevoli nella forma e disposizione delle incorniciature, si potrebbero addurre infiniti esempi, specialmente in mosaici, di una sintassi decorativa fondata sul motivo delle teste incorniciate simmetricamente disposte su una superficie: cfr. la nota 22 e le successive note 38, 39, 40, 41 e 45. È ovvio che qui si terrà conto quasi esclusivamente di quelle più simili al Teodoreto.

[31] Volbach, *op. cit.*, figg. 85, 86, 87; W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952, tav. 31, fig. 107 e tav. 3, fig. 12, tav. 6, fig. 28, tav. 37, fig. 119 ecc. Simili *imagines clipeatae* su avori di età più tarda: A. Muñoz, *L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*, Roma, 1906, pagg. 104-105, figg. 70-71; Beckwith, *op. cit.*, fig. 98.

[32] Volbach, *Arte*, cit., fig. 121,1.

[33] Per esempio i dodici Apostoli sulle ampolle nn. 3, 12 e 13 di Monza e nn. 2 e 8 di Bobbio: A. Grabar, *Ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, p. 60, Tavv. IX, XXIII, XXV, XLI e altre.

[34] Deichmann, *op. cit.*, figg. 219-220.

[35] Deichmann, *op. cit.*, figg. 297, 301, 311.

[36] Per esempio, a Parenzo (Morey, *op. cit.*, fig. 186) e a Venezia (S. Bettini, *Mosaici antichi di S. Marco a Venezia*, Bergamo, 1944, tavv. 86-87).

[37] Bonicatti, *op. cit.*, pag. 158, figg. 184-185, 188-189; Dorigo, *op. cit.*, pag. 60 e *passim*, fig. 36.

pavimentale, dalla Villa Adriana[38] si discende, almeno in Italia, fino ai Cosmateschi ed oltre[39]. Si possono ad ogni modo ricordare, per un più specifico riferimento, alcuni pavimenti di Antiochia, come uno dalla casa della Fenice, datato intorno al 525[40], in cui un contesto del genere, esclusivamente decorativo, appare con notevole chiarezza. Ancor più puntuale, per l'inserzione di busti nei tondi, sembra il riferimento ai mosaici della chiesa di S. Cristoforo a Kabr Iram (fig. 12), in Siria[41], oggi al Louvre, che potrebbero anzi essere assunti tra i precedenti più diretti del Teodoreto. Essi sono datati o al 576[42] o addirittura al IV sec.[43]. La presenza, nei tondi, delle figure dei Venti, delle Stagioni e dei Mesi si inserisce in un repertorio di origine ancora pagana e trova uno degli antecedenti più cospicui, sotto questo riguardo, nel Mosaico dei Sette Savi già più d'una volta citato. Una casistica del genere potrebbe ripetersi: per non citare che un esempio, nei mosaici di S. Costanza a Roma[44], con una facilità, per così dire, di interscambio tra la destinazione sacra e quella profana.

Una destinazione senz'altro di questo genere dovevano avere, per la presenza delle figure di Satiri e Menadi, le tappezzerie copte (fig. 13) oggi al Metropolitan Museum di Nuova York, dove si ripresenta il motivo dei tondi a bordi intrecciati, con busti[45]. Esso, che viene ricollegato con il tardoantico[46], sembra ricordare come il gusto per una simile partitura decorativa delle superfici non si limitasse ai mosaici, ma trovasse un campo, forse più

---

[38] P. Gusman, *La Villa impériale de Tibur*, Paris, 1904, figg. 332-333; H. Kaehler, *Adriana, villa*, « Encicl. Arte Antica », I (1958), fig. 115.

[39] La notevole somiglianza, per non dire la quasi identità, fra la composizione del mosaico di Genazzano, che viene attribuito alla seconda metà del II sec. (G. Bendinelli, *Intorno all'origine e per una nuova denominazione dei mosaici « cosmateschi »*, « Studies D. M. Robinson », I (1951), pag. 813 sgg., fig. 1 tavv. 107-111; Dorigo, *op. cit.*, pag. 60 e *passim*, fig. 36), e quello citato dei Sette Savi a Baalbek, datato, come s'è detto (cfr. nota 22), alla seconda metà del III sec., s'inserirebbe poi fra i molti interrogativi sulle relazioni tra i centri d'arte dell'Oriente e dell'Occidente. Entro i limiti di queste note sarà sufficiente sottolineare ancora l'esistenza di una tradizione la quale riguarda l'aspetto delle incorniciature in se stesse considerate e si svolge pertanto indipendentemente dalla varietà (Dorigo, *op. cit.*, pag. 31), che si potrebbe quasi considerare assoluta indifferenza per i temi figurativi cui viene di volta in volta riferita: tradizione alla quale s'appoggia anche la decorazione del Teodoreto.

[40] D. Levi, *Anthioc mosaic Pavements*, II, Princeton, 1947, tav. 135,a e tavv. 130,a-d, 132,b, 135,b-c, ecc.

[41] W. Kubitschek, *Kalenderstudien*, « Oesterr. Jahreshefte », VIII (1905), pagg. 98-99, figg. 30,a-b).

[42] E. Renan, *Mission de Phénicie*, Paris, 1864, pag. 613.

[43] Diehl, *Manuel*, cit., pag. 226; Dalton, *op. cit.*, pag. 168.

[44] Volbach, *Arte*, cit., figg. 32-35.

[45] Wessel, *op. cit.*, pag. 224, fig. 115; Dorigo, *op. cit.*, pag. 250, fig. 207.

[46] Wessel, *op. cit.*, pag. 207, definisce queste figure come *genuine Kinder der Antike.*

congeniale, nelle stoffe. Se ne potrebbero citare molti esempi [47] soprattutto, s'intende, copti, e non si vuol tralasciare come una decorazione del genere non si usasse solo su pavimenti e pareti, ma anche sui tessuti per gli abiti. Sembra infatti riprodotta, sia pure con qualche semplificazione dovuta alle esigenze tecniche del mosaico, sul manto di una dama dell'Imperatrice Teodora in San Vitale [48].

I riferimenti fatti fin qui permettono dunque di collocare in un periodo che può estendersi dal IV al VI sec. la produzione di quelle opere d'arte le quali (pur guardando in modo molto evidente ad esemplari più antichi) possono esser state, più o meno direttamente, fonte d'ispirazione per l'esecutore delle miniature di Torino, o per il pittore del suo modello. Il quale dimostra una qualche originalità quando, pur senza voler affermare che i fogli del codice torinese siano un *unicum*, si consideri come non siano facili a trovarsi pagine miniate di tal genere. Anzi, quell'impressione di tappeto, o meglio ancora (per l'equilibrato rapporto tra il vuoto delle dorature uniformemente distese e le macchie delle figure) di superficie serica su cui si svolga un ricamo, fanno pensare che il pittore non si sia ispirato soltanto alla tradizione della miniatura, ma abbia lavorato, almeno in questo caso, con l'intento di riprodurre un brano di quelle decorazioni, come mosaici, tendaggi e simili, che non dovevano essere infrequenti nella decorazione e nell'arredamento dei palazzi imperiali e delle abitazioni dei dignitari del più antico impero romano-cristiano. Il miniaturista poteva averne visti, ancora conservati nella realtà monumentale o riprodotti nei repertori di bottega, e di essi ci offre così, indirettamente ma non meno eloquentemente, un ricordo concreto. Nel medesimo tempo ci permette di inserire le sue miniature in un contesto di tradizioni iconografiche e stilistiche il quale, spaziando equamente, come s'è visto, fra Oriente e Occidente, sembra suggerire un discorso circa una sostanziale unità nella civiltà artistica del mondo antico.

---

[47] TALBOT RICE, *op. cit.*, tav. V, figg. 78-79.

[48] A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, fig. a pag. 69. E si potrebbero persino inserire, tra le manifestazioni del medesimo gusto, le coppe vitree *diatreta*, con le loro serie di cerchi rilevati sul fondo uniforme del vetro, come i bellissimi esemplari del Reinisches Museum di Treviri, datato al IV sec. (H. SCHOPPA, *Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien*, München, 1957, tav. 127), quelli Trivulzio (Museo Civico di Milano) e Cagnola (Varese, Musei civici di Villa Mirabello), di provenienza piemontese (C. COGNASSO, in *Novara e il suo territorio*, Novara, 1952, pag. 29, fig. a pag. 31; M. MIRABELLA ROBERTI, A. M. TAMASSIA, *Mostra dei vetri romani in Lombardia*, Milano, 1954, pagg. 15 e 49; C. CARDUCCI e M. MIRABELLA ROBERTI, in *Arte e Civiltà romana nell'Italia settentrionale*, Bologna, 1965, pagg. 360 e 374-375) e altri (D. B. HARDEN, *Vetro*, « Encicl. Arte Antica », VII, 1966).

La chiesa di San Pietro Vecchio di Brusasco

di Carlo Caramellino

Non è certamente con l'ardire di chi annuncia una scoperta che mi permetto di segnalare l'antica chiesa di San Pietro a Brusasco, è invece la speranza, o l'illusione, di richiamare l'attenzione su di un monumento assai singolare che necessitando anche di riparazioni, potrebbe ora essere riordinato senza un'eccessivo gravame di spese.

L'origine della chiesa affonda nel tempo assieme alla dibattuta questione della formazione del piccolo villaggio che sarebbe stato generato dalla presenza di una mansio romana.

Nella più grande incertezza delle varie supposizioni a tal proposito, è però storicamente accertata la notizia di un convento di San Michele de « Quadratula » presso le rive del Po, di cui si potevano vedere ancora i ruderi nel 1750, mentre ignoro quale sia la fonte che fornisce agli storici locali [1] la testimonianza di un soggiorno di Papa Pasquale Secondo nel « Castrum Verrucae » e relativa personale nomina dei parroci dei paesi vicini, fra i quali quello « Sancti Petri Brusasci » datando l'avvenimento nel 1106.

Ritengo però che a convalidare quest'ultima notizia valga il ricordare la lunga lite sostenuta nel 1720 dai Brusaschesi, già emigrati in collina, contro il feudatario del luogo che si opponeva alla costruzione nel piano della nuova parrocchiale. Fu infatti in merito a documenti comprovanti in modo inconfutabile la priorità di una vecchia chiesa parrocchiale in pianura, e precisamente quella di San Pietro, che i popolani riuscirono vincitori nella loro causa.

Nel 1753 il vetusto edificio cessò così dalle funzioni di parrocchia a favore della nuova costruzione e nel 1763 è semplicemente ricordato con le altre cappelle del paese, nella relazione alla visita pastorale di Monsignor Avogadro.

---

[1] G. Arietti, *Brusasco nelle memorie e nelle tradizioni locali*, Torino, 1928; R. Bolla, *Brusasco e la sua chiesa Parrocchiale nel volger dei secoli*, Numero Unico, 1954.

La chiesetta era rimasta abbandonata, isolata nel verde dei campi che l'attorniavano finchè non giunsero, ahimè le prime attenzioni. Adibita a cappella del cimitero, venne attanagliata in un recinto di muratura e poco alla volta circondata da tettoie-ripostiglio, cappelle e sepolture che, oltre a nasconderla ad una più ampia visuale, certamente non hanno giovato alla sua buona conservazione.

L'attuale costruzione è il frutto di tre diversi momenti di lavoro relativamente vicini nel tempo e che non ne hanno quindi alterato l'aspetto tipicamente romanico caratteristico di questa zona, estremo lembo del Monferrato fra il Casalese e l'Astigiano. La chiesetta odierna sorge infatti sui resti di un più antico edificio, composto da un ambiente a due navate e due absidi, andato distrutto molto probabilmente in seguito ad un eccezionale straripamento del Po.

Della primitiva costruzione sono ancora visibili la parte superiore delle colonne, che separavano le due navate, affioranti dal terreno per circa un metro e reggenti ampi archi a tutto sesto sui quali ora poggia la parete laterale del nuovo edificio, e, all'esterno i resti d'imposta della seconda absidiola. Lo spessore degli strati di malta cementizia, l'allineamento irregolare dei mattoni nonostante la perfetta regolarità dei conci negli archi, la decorazione dei capitelli, che presentano analogie con quelli di Lodi vecchio, hanno suggerito al Porter [2] la datazione di questa parte intorno al 1050.

Assai belli questi capitelli, dalla forma svasata, nei semplici intagli condotti da una mano che, se pur non possedeva una vastità di cultura, era però guidata da un innato gusto decorativo nel profilo sicuro di quegli ornati, comune patrimonio del linguaggio altomedioevale.

La facciata dell'edificio attuale, che venne costruito in un secondo tempo ad aula unica sul perimetro dell'antica navata di destra, è un'aggiunta posteriore dovuta forse alla necessità di un ampliamento dell'ambiente. Eseguita questa nel XIII secolo, senza alcuna manifesta pretesa, nel taglio netto della porta e della bifora soprastante, entrambi decorate da un arco policromo di conci e mattoni disposti a ferro di cavallo, riesce pur a conservare quello schietto intento decorativo che troviamo ben più significativamente dichiarato nel fianco sud e nell'abside.

I corsi di conci tufacei giallini, dello stesso tufo che troviamo anche impiegato nella ben più nota abbazia di Santa Fede a Cavagnolo, proveniente dalle cave di Verrua, alternati al rosso vivissimo dei laterizi danno

---

[2] K. Porter, *Lombard Architecture*, New Hawen, 1916, pagg. 223-225.

vivacità di vibrazioni cromatiche al fianco, ripartito in tre zone da semicolonne reggenti in alto il motivo frangiato di archetti intrecciati che ricorre, come cornice, lungo tutto il perimetro esterno dell'edificio. L'eleganza poi dell'allungata monofora, la semplicità dell'apertura della porta, in prossimità del presbiterio, ci aiutano a comprendere quanto l'artefice rurale, limitato nelle possibilità espressive, sapesse trarre dallo stesso materiale di costruzione, con fresca tonalità campagnola, quelle finezze decorative affidate altrove alla scultura.

Anche l'interno dominato dal grande vano absidale risente di questa luminosa serietà. La rossa conca del catino viene ad essere esaltata dalla geometrica decorazione del sottarco d'imposta e dall'elegante cornice ad intrecci viminei che la separano dal cilindro dell'abside. Questa è ornata da affreschi che originariamente fungevano quasi da icona murale alla mensa dell'altare. Lavoro di artista locale attivo nella seconda metà del XV secolo, essi rappresentano il « Cristo di Pietà » entro il sarcofago, figurazione iconografica assai diffusa in Piemonte, fra i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e Bernardo. Alla rigidezza dell'impianto disegnativo, ad una certa durezza delle linee di contorno, fanno evidente contrasto la morbidezza della stesura cromatica e una ricercata sensibilità di velature tonali che mi indurrebbero a pensarli eseguiti dalla cerchia di quella stessa bottega, forse trinese, a cui è attribuibile anche l'affresco absidale, purtroppo molto deturpato, del vecchio San Pietro di Crescentino.

Altri affreschi, situati sul fianco destro risalgono invece al XVI secolo e, per quanto sia possibile diagnosticare, dato che tali affreschi subirono le vicende dell'imbiancatura in un primo tempo, ed in seguito, di una sommaria e quanto mai vandalica raschiatura, sono da attribuirsi all'operare di un artista assai più popolaresco. Nella raffigurazione della Madonna e di San Giovanni Battista si scorge, in alto, ora pressochè illeggibile, una scritta con una data 156...

Si ha notizia di altri affreschi andati irrimediabilmente distrutti in occasione dei vari restauri praticati dagli « intelligenti » all'edificio. Fu infatti in seguito a questi che venne, fra l'altro, raschiato dalla facciata l'affresco con la giganteggiante figura di San Cristoforo, che venne sistemata la mole ingombrante e di scarsissimo gusto dell'altare, alto tanto da nascondere quasi totalmente gli affreschi absidali, che venne rifatta una parte della parete nord per preparare i loculi riservati ai parroci, che venne eseguito, con un assito appoggiato alle travature, il soffitto all'edificio.

Ho elencato alcune fra le più amare vicende che ha dovuto subire il monumento, vicende che penso potrebbero essere facilmente riparabili e di cui due principalmente richiederebbero un pronto intervento: la revisione del tetto, e togliere definitivamente l'assito che fortunatamente sta già cadendo a pezzi, per ridare così il primitivo respiro all'ambiente, facilitando anche il controllo delle tegole, ed un esame attento delle fondamenta. La parete destra infatti e tutta l'abside, all'esterno, si stanno scalzando. Può darsi anche che parte di questo danno sia dovuto alle fosse scavate per lungo tempo presso i muri, ma penso che il difetto potrebbe riscontrarsi invece, proprio nella mancanza di vere fondazioni dell'edificio, posato forse soltanto sui monconi di quello preesistente. Solo una seria indagine, che potrebbe portare anche a scoperte archeologiche assai interessanti, potrà ovviare al pericolo di vedere crollare la bellissima abside illegiadrita all'esterno, dal coronamento di una galleria cieca, « raro esempio » come annota il Toesca [3], nell'architettura rurale del Piemonte e che il Porter, datandola nel 1130 circa, ritiene non sia stata interamente ultimata, a giudicare dai capitelli cubici semplicemente smussati. Ma è proprio in questa semplicità delle forme, intese puramente con la sensibilità del colore e nella vibrazione della luce, che io credo sia da riporre la bellezza di questo monumento di modesto impianto, ma pur tanto solenne.

E, non ultima cosa, sarebbe veramente auspicabile l'abbattimento totale, e dire che pochi anni fa invece venne spesa una cifra per la riparazione, di quel ridicolo campanile, vero fumaiolo, che, oltre a disturbare esteticamente la visione dell'insieme, grava con tutto il suo peso sulle mura della chiesa favorendo, per giunta, l'infiltrazione dell'acqua piovana lungo le pareti.

---

[3] P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino, 1927, pag 527.

Notizie su un sacello romanico nel ricetto di Oglianico

di Luigi Griva

Nel Canavese, a pochi chilometri da Rivarolo, il Comune di Oglianico conserva nel suo centro i resti d'un ricetto medioevale noto a molti, se non direttamente, almeno perchè il suo ingresso colla torre quadrata aperta verso l'interno, che lascia vedere le macchine ed i verricelli per la chiusura del portale, è stato riprodotto all'ingresso Nord-Est del Borgo Medioevale di Torino al Valentino.

Purtroppo dell'antico ricetto — oltre all'ingresso e alla torre suddetta — poco è rimasto: la planimetria generale a scacchiera e qualche casa per lo più rovinata. Completamente scomparsa la cerchia perimetrale di mura; sommersa da adattamenti, rimaneggiamenti e intonacature moderne la maggior parte delle case residue, distrutte le altre. La zona del ricetto ha potuto guadagnare abitabilità e funzionalità per gli attuali occupanti, ma ha perso il fascino che le antiche strutture hanno tuttora su noi.

Persone amiche di Oglianico m'avevan segnalato l'esistenza di antiche pitture nella cantina di una casa del ricetto. Seguendo le loro indicazioni, al centro del piccolo abitato, in una casetta raffazzonata alla moderna, che all'esterno nulla lasciava immaginare del suo prezioso contenuto, ho trovato il piccolo ambiente, utilizzato come cantina dagli attuali proprietari, su cui desidero richiamare l'attenzione dei nostri Soci, e particolarmente degli studiosi e delle Autorità competenti.

Vi si accede da una stanza d'abitazione al pian terreno, scendendo alcuni ripidi e rosicchiati scalini. Il pavimento pare di terra battuta — se non si tratta di mota ricoprente un sottostante lastricato —. Le pareti in gran parte scrostate lasciano intravedere la loro struttura mista di mattoni e pietre; il soffitto piano è rinforzato da grosse travi; non vi sono finestre nè altre aperture, salvo la porta d'ingresso presso un angolo della parete più lunga. Il locale, rettangolare, delle dimensioni approssimative di m. 4,5x3, presenta sul lato lungo di fronte all'ingresso una svasatura cilindrico-emisferica, delimitata da due specie di pilastri e da un arco più basso

della volta, che anche per le sue decorazioni ad affresco si lascia subito riconoscere per l'abside di una piccola cappella, di cui il locale maggiore rappresenta la testata. Purtroppo le immagini che Vi presento sono molto scadenti: le condizioni del piccolo ambiente, soltanto illuminato da una lampadina da poche candele e per giunta carica di polvere, ingombro d'ogni sorta d'aggeggi e pieno di polvere e di ragnatele, rendeva molto difficile muoversi, porsi nei punti prospettici adatti alle fotografie, mettere a fuoco le immagini e controllare i dati d'esposizione.

L'arco che delimita l'abside poggia su due falsi pilastri sovrastati a mo' di capitello da due grosse pietre verdi gregge: su quello di destra si vedono due riquadri dipinti, di cui l'inferiore con una figura umana mal leggibile, il superiore con una figura maschile piegata verso terra, come un contadino in atto di lavorare. Sul pilastro sinistro l'intonaco è rovinato. Sull'arco, incorniciati da strisce rosse, bianche ed azzurre, sono dipinti dei girali nastriformi rossi.

Nella conca absidale si distinguono due zone: l'inferiore semicilindrica è incorniciata in basso da una striscia rossa ed in alto da una fascia nastriforme a losanghe verde-azzurro contornate di bianco: al di sopra di queste un'altra fascia rosso-mattone con una linea a zig-zag continua. All'interno un riquadro grigio-verde chiaro. Alle due estremità destra e sinistra altre due zone pure grigio-verde chiaro con dei tralci vegetali a viticcio rosso-scuri.

Entro queste cornici una serie di dodici figure in piedi, aureolate, con dei manti rossi, verdi, bruni, azzurri, gialli, su clamidi chiare o bianche, che ricadono con sommarie pesanti pieghe parallele. Tutti questi personaggi tengono in mano un grosso libro chiuso da un fermaglio. I volti barbuti sono per la maggior parte mal leggibili, per alcuno rivolti in avanti, per altri, i cui corpi sono di tre quarti, volti di lato, come se i personaggi fossero a due a due in conversazione. Uno solo di essi, verso il centro tiene in mano il libro aperto in cui sembra leggere, commentando il testo al suo compagno di destra. Alcune delle figure sulla destra sono in gran parte svanite o cancellate dalla caduta dell'intonaco. Questi personaggi si direbbero gli Apostoli, detentori del Verbo di Cristo, simbolizzato dai libri nelle loro mani.

Nel semicatino sovrastante, al centro un Cristo benedicente racchiuso in una mandorla a fondo azzurro scuro, delimitata da una fascia chiara. La figura, vestita d'un manto verdognolo aperto sul davanti con dei risvolti bianchi su una clamide stretta alla vita, che cade a piegoline parallele,

appare seduta su un trono schematicamente rappresentato da una fascia chiara concava all'altezza delle reni. Il capo è circondato da un'aureola giallo-oro, in cui paiono incastonate delle pietre preziose. La capigliatura scura, regolarmente divisa sull'alto della fronte, ricade ondulata ai lati del volto e sul collo, lasciando scoperte le orecchie. Il volto, nobile e maestoso nella sua compostezza, è regolarmente ovale, con fronte alta, arcate sopraccigliari marcate, occhi grandi a mandorla, naso diritto con pinne non molto segnate, bocca contornata da baffi spioventi e fluenti tra la barba ondulata, corta, bipartita sotto il mento. Parte dell'avambraccio destro sporge di sotto il manto, e la mano è sollevata in atto di benedire coll'indice e il medio tesi e le altre dita in flessione ed opposizione. È una mano molto bella, affusolata e spirituale. Il braccio sinistro, accostato al tronco, rimane nascosto sotto il manto.

Ai lati della mandorla, nelle zone triangolo-sferoidali tra quella e l'arco, sono le figurazioni simboliche degli Evangelisti, campite su un fondo verzino-chiaro omogeneo. A destra sono ben conservati l'angelo ed il toro: il primo, ad ali spiegate, spicca su una piccola zona triangolare azzurro-scura, col corpo di tre quarti verso sinistra ed il viso ruotato verso destra, con capigliatura bionda ondulata, rivestito d'un lungo saio violaceo con strascico, le mani in atteggiamento di preghiera. Al di sotto il toro alato, di color giallo scuro, piuttosto veristico nella sua figurazione, con delle ali inverosimili, di colore tra il giallo marrone ed il rosso-vinoso.

Nel triangolo di sinistra le figurazioni dell'aquila e del leone sono in gran parte svanite: del leone è riconoscibile soltanto un'ala simile a quella del toro, e la groppa fulva.

I caratteri della costruzione e dei dipinti dell'abside (quelli dei pilastri e dell'arcone sono certamente posteriori) mi fanno pensare ch'essa possa risalire all'XI o XII secolo. Molto probabilmente il ricetto fu costruito più tardi attorno a quel sacello preesistente. Nella zona del resto non mancano importanti monumenti preromanici e romanici, come il Battistero di San Ponso e la Chiesa di Busano: più lontano, nella cappella di San Ferreolo presso Grosso Canavese, ricordo i dipinti absidali, simili — non stilisticamente, ma figurativamente — a questi di Oglianico. Penso comunque che questo ritrovamento non manchi di una notevole importanza e ponga alcuni problemi che meriterebbero uno studio approfondito da parte di qualche studioso competente. Il deplorevole stato di sporcizie e di manomissione in cui questo sacro monumento si trova impone almeno un pronto intervento per impedirne la rovina totale.

Aggiunte Spanzottiane

di Noemi Gabrielli

Sulla parete sinistra della parrocchiale del Torrione presso Morano Po, che separa il vano della chiesa dal presbiterio, vi è un dipinto murale raffigurante la Madonna in trono con il Bambino, San Francesco ed un devoto inginocchiato. Rinvenuto sotto lo scialbo alla fine del secolo scorso, venne attribuito a Gerolano Giovenone, come risulta da un cartellino, e protetto con una grande teca murata, che ha impedito di fare ripresa fotografica buona.

La composizione, mutila nella parte destra per la demolizione dello spigolo della parete, è incorniciata da una trabeazione di tipo rinascimento, decorata a fuseruole ed ad ovuli, sorretta da un pilastro con capitello ad ornati di derivazione lombarda.

Sul fondo di questa cornice è steso un drappo di velluto controtagliato con disegno a fiori di cardo stilizzati, su di un'asta metallica. A sinistra presso il pilastro, San Francesco in piedi sorregge nella destra un Crocefisso ed indica il devoto inginocchiato, in basso di profilo, mentre tiene sotto il braccio sinistro un messale chiuso.

Nel centro è seduta, su di un trono sormontato da un baldacchino, la Madonna con il capo velato da un manto che le scende sulle spalle; sul suo grembo è seduto Gesù bambino.

In alto a cavalcioni sul cornicione un angelo suona il liuto (Fig. 1-2).

La parte inferiore dell'affresco è corrosa dall'umidità, che ha pure rovinato parte del manto della Vergine. L'intonazione delle carni è grigio fumosa.

Questa pittura murale presenta i caratteri dell'arte spanzottiana con un disegno meno sottile, più penetrante, con una ricerca plastica più accentuata, che avvicina questa composizione alla Madonna in trono fra S. Rocco ed un Vescovo (ora nella sacrestia della chiesa di San Francesco a Moncalvo) con la quale presenta analogie di stile nonchè particolari somatici identici e ripetizioni degli ornati nei capitelli dei pilastri.

Vi è qui, come al Torrione, un'incisività nei contorni, che paiono delineati con la punta metallica, mentre le lumeggiature sulle parti più rilevate dei voti: naso, fronte, guance, aumentano l'effetto di volume (Fig. 3).

Tali caratteri li ritroviamo, ancora con maggiore evidenza, nel polittico affrescato nella navata sinistra della parrocchiale di Ozzano Monferrato, dove sono ripresi dal Torriono l'angelo entro il tondo, ed il motivo del drappo di fondo, mentre l'armatura del santo in alto a destra e la posa del San Sebastiano derivano dal Sebastiano del trittico della pinacoteca nazionale torinese.

Fra le tre opere testè esaminate vi è un'evoluzione rispetto al trittico della Sabauda, all'Adorazione di San Francesco di Rivarolo dove il segno sottile, nitido, calligrafico è ancora di sapore squisitamente gotico, come a San Bernardino di Ivrea, dove predomina ancora il verticalismo. Mentre il senso orizzontale dello spazio, che troviamo al Torrione, a Moncalvo, ad Ozzano, diventa ancora più evidente nel più tardo Sant'Antonino a San Domenico di Torino.

L'impostazione dell'insieme denota che gli schemi propri del rinascimento lombardo sono già stati assimilati.

Ad Ozzano, Moncalvo ed al Torrione, si riscontrano un nitore metallico nella stilizzazione dei capelli ed una solidificazione delle forme, che fanno presupporre derivazioni dall'arte ferrarese di Cosmé Tura e dei suoi seguaci.

Problema interessante questo, che merita di essere approfondito per potere conoscere meglio l'evoluzione dell'arte di Giovanni Martino Spanzotti ancora piena di incognite.

Note sparse

di Silvio Curto

I) A pubblicazione avvenuta del mio articolo « Il torinese colosso di Osimandia » comparso nel *Boll. Soc. Piem. Arch. B. A.*, N. S., anno XVIII, 1964, p. 5 sgg., ricevetti dal Trondhiems Sjofartsmuseum, la fotografia di un quadro a olio ivi conservato, dove è rappresentata la nave *Trondhiem* che trasportò il colosso da Alessandria a Livorno. Qui ne reco la riproduzione, da aggiungere alla silloge dei numerosi battelli che in passato trasportarono monumenti egizi in Europa (fig. 1).

II) Si è parlato recentemente della pittura di battaglie, nell'occasione di una mostra del genere aperta nella Galleria Caretto di Via M. Vittoria 10 a Torino: una perfetta nota di sintesi sull'argomento diede Marziano Bernardi nella « Stampa » del 7 aprile 1968. Alla documentazione recata dalla mostra stessa aggiungo tre gruppi di voci:

1) Due quadri a olio su tela, di m. 1,26x0,70 non firmati, conservati nella sede del Circolo Ufficiali di Torino in C.so Vinzaglio 6 (fig. 2,3). Un terzo quadro simile, di m. 0,80x45 circa, di Collezione Privata (fig. 4).

2) Otto affreschi del Castello del Valentino, situati al I piano, nella Stanza della Guerra oggi adibita a Sala dei Professori Incaricati, che si apre a sinistra del Salone d'Onore, ivi nella fascia sottostante il soffitto, due per parete. Di essi riproduciamo i meglio conservati, nelle fig. 5-8. Nel volume *Il Castello del Valentino*, curato da Marziano Bernardi e pubblicato dalla SIP nel 1949, questi sono attribuiti, in base a un documento di compenso, ai pittori Giovan Paolo e Giovan Antonio Recchi; nel medesimo volume alle pagine 205 e 216 sono riprodotti due, gli stessi che qui nelle figure 5 e 7.

3) Tre « trompe-l'oeil » a inchiostro di Cina su intonaco, distaccati recentemente dal restauratore Guido Nicola in una villa di Moncalvo Monferrato presso Alessandria ed esposti nella Mostra del Restauro presentata nel 1968 nella Galleria Sabauda, che riproducono quadri dello stesso genere (fig. 9-11).

Mia impressione — non di esperto nel campo — si è che i due quadri a olio, e i quadri riprodotti nei « trompe-l'oeil » appartengano a un unico e ignoto autore, e che i Recchi abbiano imitato da altre sue opere i due affreschi che riproduciamo nelle figure 5 e 8: si oppongono a questa serie, tutta nel genere del battaglismo, gli altri affreschi del Recchi qui presentati, che appaiono meno di fantasia che ripresi dal vero. Resta da notare come queste stesse scene di battaglismo appaiano singolari entro la storia dell'iconografia in generale, poichè colgono in un istante fulmineo, figure in movimento molto rapido; inoltre recano testimonianza di quel momento storico dell'arte militare, in cui alla spada e corazza vennero sostituendosi pistola e fucile.

Ringrazio il Gen. Felice Reisoli Mathieu, il prof. Giuseppe Maria Pugno e il prof. Franco Mazzini per avermi cortesemente consentito rispettivamente di riprodurre i tre gruppi di documenti nella sede degli istituti da loro diretti.

III) Nella Valle d'Ayas, sopra Champoluc, sulla sinistra del torrente Evanson è un'antica frazione, Mascognaz, che si può raggiungere in tre quarti d'ora per l'antica ed erta mulattiera che da Champoluc conduce ai laghi del Perrin, oppure salendo con la funivia alla frazione del Crest, situata sullo stesso versante, ma più oltre verso la testata della Valle, e poi di lì proseguendo in venti minuti per un incantevole sentiero a mezza costa e in lieve discesa collegante i due abitati (fig. 12, dove abbiamo segnato approssimativamente la funivia e il sentiero, mancanti nell'originale, e indicato con freccia i due siti dei quali stiamo per parlare). Qui troviamo diversi documenti del passato. La facciata di una casa in pietra riguardante la piazzetta del piccolo abitato, reca sull'incorniciatura di una finestra a calce, nella parte superiore profilata a pennacchio (fig. 13), una scritta dipinta in nero in bei caratteri capitali:

> « MCMI / per più lune / tre artisti /
> un poeta, un pittore e un filosofo /
> in fraterna comunanza di vita /
> pace domandarono ed ebbero /
> dal cielo e dagli uomini ».

Una notizia in proposito si può avere dai padroni della casa, montanari gentili e colti come tutti quelli della Valle — sino al 1920 gli abitanti la frazione, risiedendo ivi l'intero anno, pagavano essi stessi un maestro per istruire i cinque o sei loro figlioli ! adesso nell'inverno discendono a Cham-

poluc. Orgogliosamente, quei padroni di casa esibiscono un foglio battuto a macchina e conservato sotto vetro. Esso rivela che più esattamente gli « artisti » eran stati in realtà quattro, poichè suona:

> « Alberto Falchetti, suo fratello Ernesto, Francesco Pastonchi e Arrigo Frusta scoprirono la Valle d'Ayas. Incantati dalla bellezza del luogo e dalla cara solitudine, vi passarono parecchie estati, a Mascognaz, a Fiery e ad Antagnod. Nel 1902 Arrigo Frusta vi restò sette mesi di seguito. Partendo lasciò per ricordo sulla parete del più alto rascard l'epigrafe che ancor oggi si legge: « Per più lune... ».

Qui il testo ripete l'iscrizione che ho già riportato, forse dettata da Francesco Pastonchi, e termina:

> « La testa di Cristo su un muro della piazzetta fu disegnata dal pittore Falchetti.

Storie di sessanta anni fa. Che tristezza! Dei quattro amici resta, sperduto, uno solo, io.

Arrigo Frusta
Torino, 25 aprile 1959 ».

La testa di Cristo ricordata dal Frusta, si può ammirare tuttora su un altro muro di casa sulla piazza, vicino a un pregevole affresco che ritrae la Sacra Famiglia e reca la data « 1878 » (fig. 14). Ancora del pittore, ci parla un'iscrizione a inchiostro sulla facciata a intonaco d'una casa, prospiciente un balcone e riguardante la testata della Valle con i ghiacciai del Rosa: « Frusta / nel paese della / pioggia / grida: o sole, o sole, o sole / 2 Ag. '01 ». Da questo balcone, mi dissero ancora i padroni di casa, Falchetti ritrasse il panorama — e varrebbe la pena rintracciare il suo quadro.

Un altro documento meno recente si trova un poco discosto dalle case di Mascognaz, al di là d'un torrente che le fiancheggia.

Si tratta di un bellissimo rascard che incavalca il sentiero verso il Crest (fig. 16), con due corpi di pietra che fanno da pile, e un corpo in legno sovrastante a mo' di arco. Uno dei due corpi in pietra è appoggiato sulla ripida scarpata discendente al torrente con alti muri di fondazione: questi reggono una camera quasi quadrata, nella cui facciata prospiciente Mascognaz si aprono due finestre, una grande con perfetto arco a tutto sesto, e una piccola con architrave rettilineo in tutta pietra, sul quale è scolpito a rilievo un arco gotico ribassato o a graffa o « dei Challant », dalla cuspide terminante a croce e fiancheggiata da cifre incise in carattere gotico, che formano la data « 1566 » (fig. 16). Mentre l'altro corpo in

pietra e quello in legno sono tuttora conservati e in uso, quello descritto è in rovina: caduti il tetto e il pavimento in legno, che appoggiava su una risega dei muri, serbava ancora in sede nel 1965 l'architrave datato: quando tornai a visitarlo nel '66, trovai l'architrave precipitato sulla scarpata sottostante. Credo sia questa, 1566, la data più antica serbata su edificio nella Valle d'Ayas. In Champoluc, su una casa che guarda la piazzetta, è murata una lastra simile, con scolpita la data « 1569 ». Accenno soltanto, lasciando ad altri proseguire il discorso, all'esistenza sulla medesima casa d'un discreto affresco col Bambino Gesù che regge il mappamondo, datato 1571.

Per finire, segnalo con una fotografia purtroppo scarsamente evidente un crocifisso appoggiato alla chiesetta di un'altra frazione di Champoluc, Magneaz: non reca la figura del Salvatore, bensì i simboli della Passione, e fra di essi non i chiodi soltanto, ma i piedi e le mani di Lui, quasi tagliati dal corpo. Sarebbe interessante sapere donde venga questo modello un po' macabro (fig. 17).

IV) La caduta dell'architrave cui accennai, addita un fatto importante: un oggetto si definisce comunemente archeologico, quando non è più serbato nel suo uso originario. Nel mondo nostro, che da trent'anni circa ha enormemente accelerato il suo ritmo di evoluzione e distruzione conseguente, le cose che trapassano ad archeologiche sotto i nostri stessi occhi, senza che ce n'accorgiamo, sono innumerevoli; bisogna salvarle in tempo, se non fisicamente, per documentazione. Per questo segnalo due oggetti, che al di fuori della considerazione esposta parrebbero banali: sulla strada Torino-Pino Torinese, alla sinistra, sono una lastra in granito di elegante profilo, con la scritta « Alla Villa / d'Harcourt » e una freccia e la data « 1819 »; più oltre, seminascosto tra i fitti cespugli della scarpata, un cippo cilindrico in granito con incise le scritte « Fini di / Torino », « Fini di / Pino ». Stanno, l'una poco fuori Torino, l'altro di fronte a cippo analogo, recente, posto sulla destra della strada (fig. 18-19).

Mentre correggo le bozze, mi occorre sulla « Stampa » dell'11 agosto 1968 un'ampia notizia di M. Bernardi, preziosa a inquadrare quanto sopra circa i Falchetti ecc.

Delle pitture riprodotte, per necessità tipografica in b.n., nelle fig. 14 a, b, lo scrivente serba diap. a colori, a disposizione degli studiosi.

Alcune segnalazioni di dipinti e monumenti piemontesi

di Rosalba Amerio Tardito

Tra le opere del Palazzo Reale di Torino, recentemente restaurate a cura della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, sono due piccoli ovali su tela, recuperati in un magazzino del primo piano, a soggetto storico-eroico. Bozzetti per arazzi o forse quadri per appartamento da bozzetti, sono opera tarda del pittore piemontese Claudio Francesco Beaumont. Databili intorno al 1750, periodo della sua attività per arazzi, raffigurano « Due guerrieri » e « La regina di Saba davanti al re Salomone »(?) (figg. 1-2). Si notano in questi dipinti, « opalescenze glittiche » che li ricollegano alla volta della Galleria delle Battaglie (1748), accostamento di motivi romano-veneti con appesantimento della maniera in un incrudire di colori, in un turgido svolazzare di panni specie nei due guerrieri.

Data la piccolezza delle composizioni — più consone al pittore — non manca però un taglio compositivo disinvolto, una libera vena pittorica e certi particolari richiamano le sue opere più riuscite. Nel « re Salomone e la regina di Saba » il gruppo delle donne, il fanciullo con il cane sono figure che per tipologia e stile si ricollegano e riprendono altre figure beaumontiane: dei bozzetti al Museo Civico di Torino, del dipinto con la « Vergine e San Francesco di Sales » in San Filippo-Chieri, dei cartoni per arazzi nella Galleria al secondo piano del Palazzo Reale stesso (opera in parte dei suoi collaboratori). Ed i risultati qui inoltre sono paralleli a quelli del giovane Batoni ed a certa scultura contemporanea.

Un dipinto su tela, in collezione privata torinese, raffigura « S. Anna con la Vergine tra due Santi ». Opera certa di Pietro Francesco Guala, è da impostare fra le opere eseguite intorno al 1745-50 (fig. 3).

Ricca di pittoricismo con pasta densa e di toccante concretezza, presenta appigli alla sua attività di plasticatore per la forza notevole e la robustezza scultorea delle sue figure.

Nel quadro il grumo del colore talvolta si scioglie, si liquefa in un fluire semidenso, ondeggiante e spesso nervoso, talaltra si ferma man mano che si tende al chiaro, mentre nei riflessi cangianti delle stoffe le curve si spezzano ad angoli vivi. Vi è una freddezza di toni grigi trascoloranti di continuo in un cangiantismo che volge al grigio verzolino nella veste e nel manto della S. Anna, dal bianco al grigio e nella veste della Vergine; unica nota viva, calda: il giallo arancio nel Santo Vescovo — brano notevole di pittura questa figura emergente dall'ombra in un bagno di luce, in uno « scoppiettio di fili e di grumi » —.

Ritroviamo il nostro Vescovo e l'altra figura del Santo nel « San Michele tra San Evasio e S. Rocco » (Montemagno, chiesa di San Michele): un legame stilistico e tipologico piuttosto evidente; li ritroviamo ancora nel più tardo « San Agostino » (Casale, chiesa di S. Stefano) e nel « S. Paolo » (di collezione privata milanese): attori barbuti — il suo genere preferito — con membra pesanti, dalle orecchie grosse, ampie e sporgenti, dall'ampia fronte, illuminata sulle tempia.

Gli stessi attori barbuti ritornano in due teste di vecchi nella Kunsthalle di Karlsruhe (numero di inv. 1756-1757, misure: 0,66 x 0,49 cm.) (figg. 4-5). Dell'ultimo periodo dell'attività di Pietro Francesco Guala, sono da accostare stilisticamente e tipologicamente agli ovali di S. Stefano a Casale, in particolare ai SS. Pietro e Paolo (a destra e sinistra dell'altare maggiore).

Nella Galleria degli Uffizi a Firenze sono tre dipinti dati genericamente a scuola Piemontese del XVIII secolo, raffiguranti scene di genere (figg. 6, 7, 8). Sono in realtà opera tipica di Pietro Domenico Olivero da accostare alla decorazione pittorica esistente nella terza camera degli Archivi — Torino, Palazzo Reale — (dat. 1739-1740) o ai dipinti di carattere profano del Castello di Agliè.

I tre quadri in questione sono eleganti trasposizioni, con effetti rocaille qui piuttosto visibili, di modi propri alle bambocciate del Seicento, specie romane di un Miel o di un Cerquozzi.

Sono scene all'aperto ricche di morbidi impasti cromatici e di annotazioni sensibilissime; il tutto imbevuto di luce calda, di sfumature atmosferiche. Vi sono dipinte scene di genere prese dalla vita quotidiana, trattate però con un calore di affetto, un humor spontaneo, bonario, qualità, tra le altre che fanno dell'Olivero, il migliore interprete piemontese di

questo genere di pittura. Ed in questo ambiente paesano e gentile non manca il cane a confermare, quasi come firma, l'attribuzione di queste opere al pittore settecentesco.

Del pittore valsesiano Lorenzo Peracino da Cellio è un dipinto su tela raffigurante « la SS. Trinità e Santi ». Datato e firmato « Lorenzo Peracino 1774 », si trova nella chiesa Parrocchiale di Bogogno (Novara) (fig. 9).

Di questo artista ne trattano scrittori locali quali il Bordiga (« Guida del Sacro Monte di Varallo », 1857) e il Bustico (« Catalogo delle Cose d'arte... dell'Ossola », 1912) e più recentemente L. Mallé (« Le arti figurative in Piemonte », 1962, p. 393). Pittore ad olio ed affresco fu autore di numerose opere a carattere meramente religioso e chiesastico. Dipinse a Bannio, Bognanco, Calasca. Del 1755 è la « Madonna » nella Cappella della Colma di Civiasco. Eseguite in collaborazione con il figlio Giovan Battista sono numerose Vie Crucis quali quelle nella Parrocchiale di Piode, nel portico di Mollia (1764), per S. Giovanni di Cervatto (1775), svolte « a guisa di Sacro Monte in miniatura ».

Questo suo amore per l'impostazione scenica da Sacro Monte lo si ritrova nelle stesse opere su tela, come in questa di Bogogno ad esempio. La rapidità del disegno, un certo qual brio nelle figure, la facilità di comporre rendono infatti ancor oggi gradevoli i suoi numerosi dipinti. La pittura del Peracino è vivace e narrativa; in un accordo « di accademia e di estro », presenta elementi di cultura lombarda e bolognese frammisti a quelli locali e di tradizione tipicamente valsesiana.

Di Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo, è « la Madonna con Bambino tra due angeli e due Santi » dell'Oratorio di Garbagna (Novara) (fig. 10). Come cronologia e gusto, l'opera appartiene ancora al Cinquecento. La parte più bella sono certo i due Santi ed il paesaggio del fondo, di vasto respiro, pervaso di grande poesia quale ritroviamo nel « S. Pietro » (Torino, Chiesa di S. Croce) e nel « S. Bernardo da Chiaravalle » (Torino, Galleria Sabauda).

Rapporti stilistici e compositivi strettissimi sono in particolare riscontrabili tra il nostro quadro, « la Vergine con donatori » (di collezione privata torinese) e « la Vergine che offre il figlio a S. Francesco » (di collezione privata milanese) (dati al Moncalvo da Testori e da Viale nel Catalogo della Mostra del Manierismo piemontese e lombardo del '600, nn. 3-4) e « la Madonna con il Bambino » dell'Accademia Albertina di Torino (per

la Griseri — « Bollettino d'Arte », 1958, p. 69 — opera certa del Moncalvo; per la Moccagatta — « Arte Lombarda », 1963, p. 226 sgg. — della figlia del Moncalvo, suor Orsola Maddalena).

In Verzuolo (Cuneo), sulla strada che conduce alla vecchia Parrocchiale, tra le case dei contadini, in un piccolo spiazzo, si trova la Confraternita del Gonfalone.

Il Sacro Edificio (fig. 11) è opera settecentesca e riecheggia, pur nella sobria eleganza dell'insieme, moduli di certa architettura religiosa di Francesco Gallo (la Parrocchiale di Frabosa Soprana, ad esempio). Questi richiami sono riscontrabili nella facciata con la sovrapposizione dei due ordini: il superiore con terminazione a timpano triangolare, incorniciato e raggentilito lateralmente da motivi di semiparaste digradanti, che si ripetono e continuano nell'ordine inferiore più ampio e leggermente aggettante. Sono modi — come abbiamo già detto — peraltro comuni, che si ritrovano in molte altre chiese piemontesi del Gallo e non sue.

Il tutto è poi in mattoni a vista. Il materiale applicato, nonchè il movimentato gioco di ombre e di luci conferiscono alla Confraternita una preziosa nota di colore.

Più comune l'interno, a navata unica, con altari laterali, decorato da limitati e modesti motivi in stucco.

Notevole è l'edificio seicentesco esistente in Torino, via Basilica nn. 3-5, purtroppo in cattivo stato di conservazione (figg. 12-13). Intonacato, a tre piani fuori terra, nonostante i rimaneggiamenti posteriori, il palazzo presenta un'impronta di originalità strutturale e stilistica rilevante. Maestoso è il portale a fascie, con motivi decorativi piuttosto inconsueti, ed eleganti sono le decorazioni al primo piano con armature a tutto tondo e teste femminili di nobile fattura. L'ultimo piano ha luci con festoni a frutta e foglie di ottimo disegno. Un aggettante cornicione poggia sui modiglioni scanalati: elemento strutturale che ben si sposa con l'architettura dell'intero palazzo. L'architettura della facciata e la decorazione sono certo, ed in particolare, legate all'architettura ed alla decorazione della facciata del Palazzo Reale, opera di Amedeo di Castellamonte.

In entrambe l'impostazione generale architettonica è a spazi ampiamente ritmati ed a strutture calme e robuste, pur presentando tuttavia già una evidente sensibilità barocca per una ricerca più marcata di effetti volumetrici e per la decorazione stessa pastosa e gustosa, a tutto rilievo.

La facciata di via Basilica presenta inoltre analogie con quelle di alcuni Palazzi di via Po e con quella del Palazzo Coardi di Carpeneto in via Maria Vittoria 26, opere tutte di Amedeo di Castellamonte. Di questo architetto era anche l'ala di fronte al Duomo, poi distrutta. Una serie quindi di costruzioni limitrofe e tutte attribuibili ad uno stesso autore. Potrebbe quindi essere plausibile l'ipotesi che l'edificio di via Basilica 3-5 sia di Amedeo, sotto l'influenza ancora di Carlo di Castellamonte: dei moduli architettonici e decorativi, ad esempio, delle facciate dei Palazzi di Piazza San Carlo.

Un documento inedito del '700 su di un esame da ingegnere in Piemonte

di Bruno Signorelli

Si tratta di un documento inedito [1] reperito all'archivio di Stato in Torino, scritto in francese ed intitolato: « Memoire selon le quel S. M. veut quel on examine ce qui aspirent a l'employ d'Ingenieurs » (vedi per esteso in appendice I il documento originale).

Di questo documento diamo qui la traduzione:

« Memoria secondo la quale S. M. vuole che si esaminino coloro che aspirano all'impiego di ingegnere.

« Si avvertiranno tutti coloro che si son già presentati per essere ammessi nei ruoli degli ingegneri, e quando li si sarà riuniti si farà loro sapere che vi sono degli impieghi vacanti per ingegneri, gli uni in qualità di tenenti, gli altri in qualità di sottotenenti e che per ottenere rispettivamente uno di questi impieghi ciascuno degli aspiranti deve subire un esame e fortificare sulla carta un luogo che dovrà essere molto più difficile per i tenenti che non per i sottotenenti, di modo che coloro i quali si sentissero molto preparati per superare la prova più difficile saranno ammessi nei ruoli di tenente, mentre gli altri diventeranno sottotenenti.

« Quanto all'esame:

« (dati) due luoghi si proporrà di fortificare quello che è contraddistinto con delle lettere alfabetiche, (il medesimo) è destinato per coloro che aspirano alla carica di tenente, l'altro contraddistinto con i numeri è per quelli che concorrono al grado di sottotenente. L'esame si svolgerà nel modo seguente:

« — si assegnerà al concorrente una camera separata con una tavola, sulla quale si possa comodamente disegnare, il medesimo porterà con sè

---

[1] Non si tratta di un inedito in senso assoluto, in quanto è stato già pubblicato dal sottoscritto sul quindicinale « Edilizia », ma essenzialmente in chiave tecnica, dato il carattere specialistico della pubblicazione.

un astuccio da matematico [2] contenente linee, righelli e tutto quanto è necessario per disegnare.

« Gli si fornirà in seguito la carta che contiene il luogo da fortificare con la rispettiva descrizione del detto posto, da cui egli possa comprendere quanto deve mettere in esecuzione.

« Si dovrà porre la massima attenzione affinchè nessuna copia di quanto verrà loro consegnato venga asportata dalla camera.

« Per fortificare il luogo che gli si proporrà il candidato dovrà in primo luogo fare una copia dell'originale che gli sarà consegnato, al fine di poter usufruire del medesimo (disegno) per gli altri, egli dovrà restituire sia la copia che gli schizzi che egli disegnerà in seguito firmando con il nome e il cognome, dopodichè consegnerà il tutto al Generale Barone di Rebhinder [3].

« Quando tutti i concorrenti avranno fatto e consegnato i loro disegni, questi dovranno essere corretti dal capitano Ingegner de Williencourt [4] e dall'Ingegner Bertola [5] in presenza del detto generale che presenterà al Re i migliori.

« I concorrenti che avranno fortificato i posti meglio degli altri, prima di essere ammessi agli impieghi dovranno essere esaminati e se si trova qualcuno che abbia studiato sotto i suddetti due ingegneri lo si farà esaminare da un altro ingegnere imparziale scelto dal predetto generale.

« L'esame per coloro che aspirano al grado di tenente verterà sui seguenti argomenti:

« 1) Se hanno studiato più o meno la grammatica.

« 2) Se conoscono l'aritmetica e hanno una ragionevole conoscenza delle misure.

« 3) Se sono capaci di stendere un piano (di guerra) in campagna.

---

[2] Cfr. C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Specializzazioni e vita professionale nel Sei e Settecento in Piemonte*, pag. 77. Parlando dell'asse ereditario del Vittone si accenna ad uno « stuchio di matematica ».

[3] Rebhinder (barone di) Othon Bernard (1662-1742). Di origine Livone. Proveniva come il Leutron dall'esercito del Principe Eugenio, fu al servizio del Piemonte dal 1706 al 1742. Pervenne al grado di comandante supremo dell'esercito sardo come Maresciallo supremo.

[4] Villiencourt (de) Francesco Ludovico Luigi. Architetto e ingegnere militare di origine Lorenese. Progettò la parrocchiale di Bussoleno (1725). Diresse i lavori sia alla Brunetta (Susa) che ad Alessandria.

[5] Bertola Giuseppe Ignazio, nato Roveda (Tortona 1676 - Torino 1755). Ingegnere militare, figlio adottivo di Antonio Bertola. Patecipò ai lavori dei forti di Fenestrelle, Alessandria, Susa, Exilles, Demonte.

« 4) Se essi conoscono le qualità dei materiali, cioè calce, sabbia, mattoni, ecc.

« 5) Li si interrogherà in seguito sui nomi delle parti degli angoli, che formano le fortificazioni.

« 6) Li si interrogherà in seguito per sapere se se ne intendono in materia di profili.

« Si terrà un resoconto esatto di ciascuna interrogazione con annotato se hanno risposto bene o male su ciascuna domanda.

« L'esame di coloro che aspirano al grado di sottotenente si farà come segue:

« 1) Se essi hanno più o meno studiato la grammatica.

« 2) Se conoscono l'aritmetica e le misure.

« 3) Se conoscono la qualità dei materiali, cioè calce, sabbia e mattoni.

« 4) Li si interrogherà in seguito sui nomi delle parti degli angoli che formano le fortificazioni.

« Si terrà una memoria esatta di ciascuna interrogazione con annotato se si è risposto bene o male a ciascuna d'esse.

« Dopodichè il detto Generale renderà conto al Re dei risultati per ricevere i suoi ordini ».

Provana [6]

La datazione del documento si può ragionevolmente fare risalire al 1726, anno in cui il Provana reggeva la segreteria della guerra, e durante il quale venne fondato il corpo militare degli ingegneri.

Quale importanza si può attribuire a questo documento?

— si tratta del primo esempio nella storia del Piemonte, conosciuto a tutt'oggi, di un testo d'esame per ingegneri;

— vi è la spiegazione di una voce dell'asse ereditario del Vittone ove è citato come appartenente all'asse dei suoi beni: « uno stuchio da matematico » (cfr. Braida, Coli, Sesia, *Ingegneri ed Architetti nel seicento-settecento in Piemonte*, pag. 77);

— le lauree dell'epoca venivano conferite in diritto, teologia, medicina, ma non in ingegneria o architettura. Si accedeva a queste professioni

[6] Provana Giuseppe, conte di Pralongo, resse la segreteria della guerra dal 1717 al 1727.

per libera elezione, facendo un tirocinio presso un altro ingegnere od architetto, nelle armate, nei cantieri, impiegati dal pubblico potere in opere pubbliche di pace e di guerra, vi furono ingegneri che contemporaneamente furono anche avvocati, religiosi, ufficiali quindi più che per titolazione accademica si arrivava ad essere ingegneri per tirocinio nella attività pratica.

Questo documento codificava la professione, da allora in poi sarebbe stato più difficile farsi chiamare ingegnere e nello stesso tempo veniva a diversificarsi la professione di ingegnere da quella di architetto, mentre in passato questi due termini esrano stati confusi con una notevole disinvoltura.

Non è che questa suddivisione sorgesse così improvvisa nel 1726, era solo un punto di arrivo o meglio ancora di transito di un processo di formazione che si era iniziato nel tempo.

Un sapido esempio ce lo dà Michelangelo Morello [7], figlio di Carlo Morello progettista tra l'altro del cortile di Palazzo Reale. Richiesto di un parere, se fosse utile o no demolire la cittadella di Asti egli scrive una lunga risposta in cui accenna al suo curriculum vitae ed ai suoi meriti, poi parlando specificatamente della richiesta di parere scrive:

(A.S.T. Fabbr. e Fort. I-18) « Siy certa Madama Reale, che chi havera opinioni diferenti, non havera le esperienze della guerra come io,... molte e molte persone sanno far disegni, ma l'ingegnero deve fare gli disegni alla ragion di stato, è politica di guerra. Deve l'ingegnero esser il timone de consegli di guerra et di guida al'arte militare, e chi non sa non è ingegnero, e chi mettesse difficolta di questo mostrerebbe di non intendere l'arte militare, gli architetti non sono ingegneri, che per essere ingegnero bisogna esser allenato alla guerra con persone di capacita, che per far solo disegni, sino alli mastri da boscami ne sanno fare. Se far si debba detta cittadella (la demolizione della vecchia comportava la costruzione di una nuova cittadella in altro luogo - *N.d.A.*) dicò di si per esser il bisogno più opportuno dello stato di S.A.R., che giovano tante fabriche, lacciando una frontiera del stato tutta imperfetioni, potendo di subbito l'inimico impatronirsene, et inoltrarsi per il paese e portarsi alla Citta di Torino, lo difendera forse la Galleria accademica et altre fabriche? le lascio pensare ».

---

[7] Morello Michelangelo (Torino 16... - 16...), architetto militare. Disegnò 4 vedute del « Novum Theatrum » nel 1664. Lavorò anche alla costruzione di Palazzo Reale.

Decisamente polemico il Morello, ed è sintomatico per contro il parere di Amedeo di Castellamonte che sulla medesima questione dice:

« Io mi spedisco brevemente ... essendo questa materia da esaminare e risolversi più tosto da generali e commandanti d'armate che non da un povero ingegnere, come sono io ».

Codesta differenziazione tra ingegneri ed architetti si doveva accentuare nel tempo, nel 1736 Ignazio Bertola scriveva una memoria « Progetto per la scuola militare e ragionamento sopra l'architettura civile e disegno del cavalier Bertola Ignazio » (A.S.T. - I Fabbr. e Fort. III-22 ed inoltre I mazzo d'addizione) in sintesi è detto:

— gli ingegneri, in particolare quelli militari, sono più importanti degli architetti civili, la frase del Bertola suona così:

«E per distinguere da chi sia in l'avvenire quelli che con la loro virtù e la loro applicatione se ne saranno acquisito il merito, niuno si potra più chiamare Ingegnere, a riserva dei sovraccennati, ai quali ai modi, che sopra sarà stata conferta tale qualità. Dovendosi gli altri che serviranno il pubblico senza grado, domandarsi architetti civili, o misuratori rispettivamente ».

Dovendo fare una classifica delle materie, qualora si decidesse di incorporare tutta questa scuola nell'Università, il Bertola propone:

1) teologia
2) arti militari;
3) filosofia;
4) architettura civile;
5) rettorica;
6) disegno.

Seguono due proposte di minore importanza per questo studio ma degne di essere riportate:

— la prima proposta di fare aiutare dal collegio dei Cento [9] gli allievi bisognosi e meritevoli di aiuto;

— la seconda di creare ingegneri provinciali, residenti nelle città capoluogo di provincia, con compiti simili a quelli dell'attuale Genio Civile.

---

[8] Amedeo di Castellamonte (1610-1683), Architetto e Primo ingegnere di S.A. Fra le sue opere di maggior rilievo sia civili che militari: 1646, Torino, Palazzo Reale; 1665, Avigliana, Castello; 1660, Venaria, Real Palazzo di Caccia; 1675, Torino, Via Po.

[9] Fondato da Vittorio Amedeo II, perfezionato da Carlo Emanuele III, aveva il compito di formare i funzionari del Regno. Ebbe sede dopo il 1750 nell'edificio di progettazione vittoniana di Piazza Carlina (Caserma Bergia).

Si anticipava di quasi 90 anni la creazione di quell'Ente, avvenuta poi dopo la restaurazione, ma come derivazione dei Ponts e Chaussées di origine Napoleonica.

Da tutto questo risulta evidente che in un regime militarista come il Piemonte, le professioni militari e paramilitari facessero premio su quelle civili ed artistiche, per cui poteva anche succedere che un cattivo ingegnere militare potesse essere più pagato di un buon architetto civile, anche se la cosa più probabile è che fossero entrambi mal pagati, almeno a giudicare dalla corrispondenza che esiste all'Archivio di Stato.

Inoltre anche l'arte, o meglio un certo numero di artisti erano sottoposti alla longa manus del potere, pur senza giungere a controlli di tipo ideologico, come ci è stato dato di vedere in questo ultimo secolo in alcuni paesi. Un esempio è quello dell'architetto e scultore Martinez [10] non retribuito perchè non aveva effettuato il giuramento di rito nelle mani del Gran Maestro dell'artiglieria da cui dipendeva l'azienda delle fabbriche e fortificazioni. Occorse un rescritto sovrano perchè al poveretto fossero pagate parte delle spettanze per far trasferire la famiglia da Roma a Torino. Altra remora allo sviluppo artistico è la classificazione delle materie, sintomatica la preminenza di quelle morali e militari su quelle estetiche.

---

[10] Martinez Francesco (1718-1777). Architetto, messinese come Juvarra e di lui consanguineo, fu aiuto di Benedetto Alfieri. Tra le sue opere le tombe di Superga di Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III.

APPENDICE

ARCHIVIO DI STATO. I SEZIONE

Fabbriche e Fortificazioni - mazzo 1° - 9.

Memoire selon lequel S.M. veut quel on examine ceux qui aspirent a l'employ d'Ingenieurs.

L'on fera avertir tous ceux qui se sont deja presentés pour étre admis au nombre des Ingenieurs, et des qu'ils seront assemblés on leur fera savoir qu'il y a des emplos d'Ingenieur a remplir les uns en qualité de Lieutenans, les autres de sous Lieutenans, et que pour obtenir un de ces emplois respectifs, chacun des pretendans doit subir un examen, et fortifier sur le papier un poste qui devra étre beaucoup plus difficile pour le Lieutenans que pour Les souslieutenans de maniere que ceux qui se sentiront assez forts pour donner la preuve plus rigoreuse seront mis sur un note qui comprendra Les Lietenans et les autres sur un autre pour les souslieutenans.

Quant a l'Examen.

Des deux postes que l'on proposera de fortifier celuy qui est marqué par des lettres alfabetiques est destiné pour ceux qui pretenderont au grade de Lieutenant, est l'autre marqué par des nombres est pour ceux qui concourront au grade de souslieutenant.

Cet examen se faira de la maniera suivante.

On assignera au recourant une chambre écartée garnie d'une table, sur la quelle l'on puisse commodement designer, et il portera avec luy un etuy de matematiques, avec les lignes, les couleurs, niveaux, et autres choses necessaires pour le dessein.

On luy fournira en suite la carte qui contient le poste a fortifier, avec la description respective du dit poste, d'ou il puisse comprendre ce qu'il doit mettre en execution.

Il faudra étre bien attentif qu'il n'emporte de la chambre aucune copie de ce qu'on luy aura remis.

Pour fortifier le poste qu'on lui aura proposé il devra en premier lieu faire une copie del'original qui luy aura été remis, a fin que celui cy puisse servir pour les autres, et il formera sur la copie le brouillard desesidées (des ses idées) qu'il designera en suite au net, avec la souscription de son nom, et surnom et le remettra en suite au General Baron de Rehbinder.

Lorsque tous les recourans auront fait, et remis leur desseins, ceux cy devront estre reconnus par le Capitaine Ingenieur de Williencourt et par l'Ingenieur Bertola en presence du dit General qui presentera au Roy ceux que l'on aura trouvés les meilleurs.

Les recourans qui auront fortifié leur poste mieux que les autres, devront avant d'etre admis e l'employ subir un examen verbal des susdits deux Ingenieurs en presence du mesme General, et s'il se trouve que quelqun ait etudié sous des susdits Ingenieurs, l'on subrogera a la place d'iceluy un autre Ingenieur impartial au choix de dit General. L'examen pour ceux qui aspirent au grade de Lieutenant sera sur les articles suivans.

1) S'ils ont tout au moins etudié la Grammaire.

2) S'ils savent l'aritmetique, et onte une connoisance raisonable des mesures.

3) S'ils savent lever un plain en campagne.

4) S'ils connoisent la qualité des materiaux, c'est a dire de la chaux, du sable, des briques.

5) On les interogera en suite sur les noms des parties et des angles qui forment les fortifications.

6) On les examinera pour connoitre s'ils s'entendent en matiere de Profils.

L'on tiendra un memoire exact de chaque Interogat avec annotation s'il a bien ou mal repondu sur chacun d'iceux.

L'examen de ceux qui pretendront le grade de souslieutenant, se fera comme s'ensuit.

1) S'ils ont tout ai moins etudié la grammaire.

2) S'ils savent l'aritmetique, et quelque peu de mesures.

3) S'ils connoisent la qualité des materiaux, c'est a dire de la chaux, du sable, des briques.

4) On les interogera sur les noms des parties, et des angles qui forment les fortifications.

L'on tiendra un memoire exact de chaque interogat avec annotation s'il a bien ou mal repondu sur chacun d'iceux.

Apres quoy le dit General rendra compte au Roy du resultat pour recevoir ses ordres.

Provana

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

8**

Fig. 1. Torino, Biblioteca Nazionale. Ms B-I,2, detto il « Teodoreto », foglio 11 v, Sei Profeti Minori.

Fig. 2. Torino, Biblioteca Nazionale. Ms B-I,2, detto il « Teodoreto », foglio 12 r, Sei Profeti Minori.

Fig. 3. Torino, Biblioteca Nazionale. Ms B-I,2, detto il « Teodoreto », foglio 11 v, il Profeta Osea.

Fig. 4. Torino, Biblioteca Nazionale. Ms B-I,2, detto il « Teodoreto », foglio 11 v, il Profeta Michea.

Fig. 5. Torino, Biblioteca Nazionale. Ms B-I,2, detto il « Teodoreto », foglio 12 r, il Profeta Abacuc.

Fig. 6. Copenhagen, Museo Nazionale. Ritratto dal Fayum.

Fig. 7. Parigi, Louvre. Vaso d'argento da Homs (Siria). Particolare: tondo col busto del Cristo.

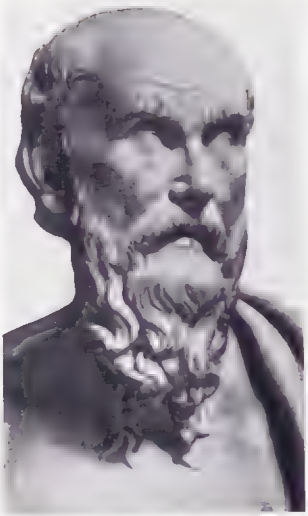


Fig. 8. Roma, Museo Capitolino. Cosiddetto Esiodo.

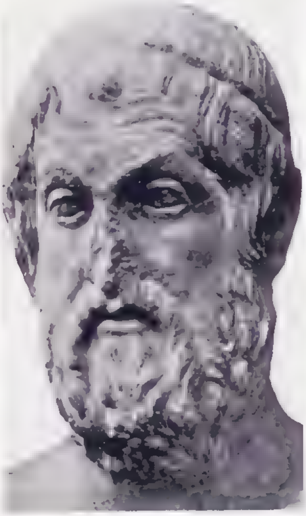


Fig. 9. Roma, Museo Baracco. Sofocle (tipo Farnese).

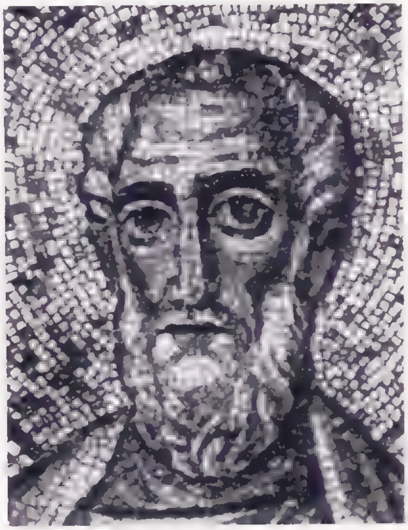


Fig. 10. Ravenna, S. Apollinare Nuovo. Mosaici, particolare: testa di Profeta.

Fig. 11. Beirut, Museo. Mosaico da Baalbeck. I Sapienti.

Fig. 12. Nuova York, Metropolitan Museum. Arazzo copto, figure mitologiche.

Fig. 13. Parigi, Louvre. Mosaico da Kabr-Iram (Libano) chiesa di S. Cristoforo. Particolare: Le Stagioni

Fig. 1. Brusasco, S. Pietro Vecchio, fianco nord.

Fig. 2. Brusasco, S. Pietro Vecchio, Capitello del fianco nord.

Fig. 3. Brusasco, S. Pietro Vecchio, facciata.

Fig. 4. Brusasco, S. Pietro Vecchio, interno.

Fig. 5. Brusasco, S. Pietro Vecchio, Abside, i Santi Pietro e Paolo.

Fig. 6. Brusasco, S. Pietro vecchio, Abside, i Santi Giovanni Battista e Bernardo.

Fig. 7. Brusasco. S. Pietro Vecchio, fianco sud ed abside.

Fig. 1. Cristo benedicente (particolare dell'abside).

Fig. 3. Particolare di due figure di Apostoli nella fascia dell'abside

Fig. 2. Angelo e Toro simboli degli Evangelisti nel sottarco dell'abside (particolare)

Fig. 2. Torino, Chiesa Parrocchiale. Madonna con il Bambino, San Francesco ed un devoto.

Fig. 1. Torino, Chiesa Parrocchiale. Madonna con il Bambino.

Fig. 3. Moncalvo, Chiesa di San Francesco,
Madonna in Trono fra San Rocco ed un Santo Vescovo.

Fig. 1. La nave Trondhiem che trasportò il Colosso di Sethi II « Osimandia » da Alessandria d'Egitto a Livorno nel 1819, Quadro a olio, Trondhiems Sjofartsmuseum.

Fig. 2. Quadro a olio conservato nel Circolo Ufficiali di Torino.

Fig. 3. Quadro a olio conservato nel Circolo Ufficiali di Torino.

Fig. 4. Quadro di Collezione Privata.

Fig. 5. Affresco nel Castello del Valentino di Torino, Stanza della Guerra.

Fig. 6. Affresco nel Castello del Valentino di Torino, Stanza della Guerra.

Fig. 7. Affresco nel Castello del Valentino di Torino, Stanza della Guerra.

Fig. 8. Affresco nel Castello del Valentino di Torino, Stanza della Guerra.

Fig. 9. « Trompe-l'oeil » distaccato da una villa in Piemonte.

Fig. 10. « Trompe-l'oeil » distaccato da una villa in Piemonte.

Fig. 11. « Trompe-l'oeil » distaccato da una villa in Piemonte.

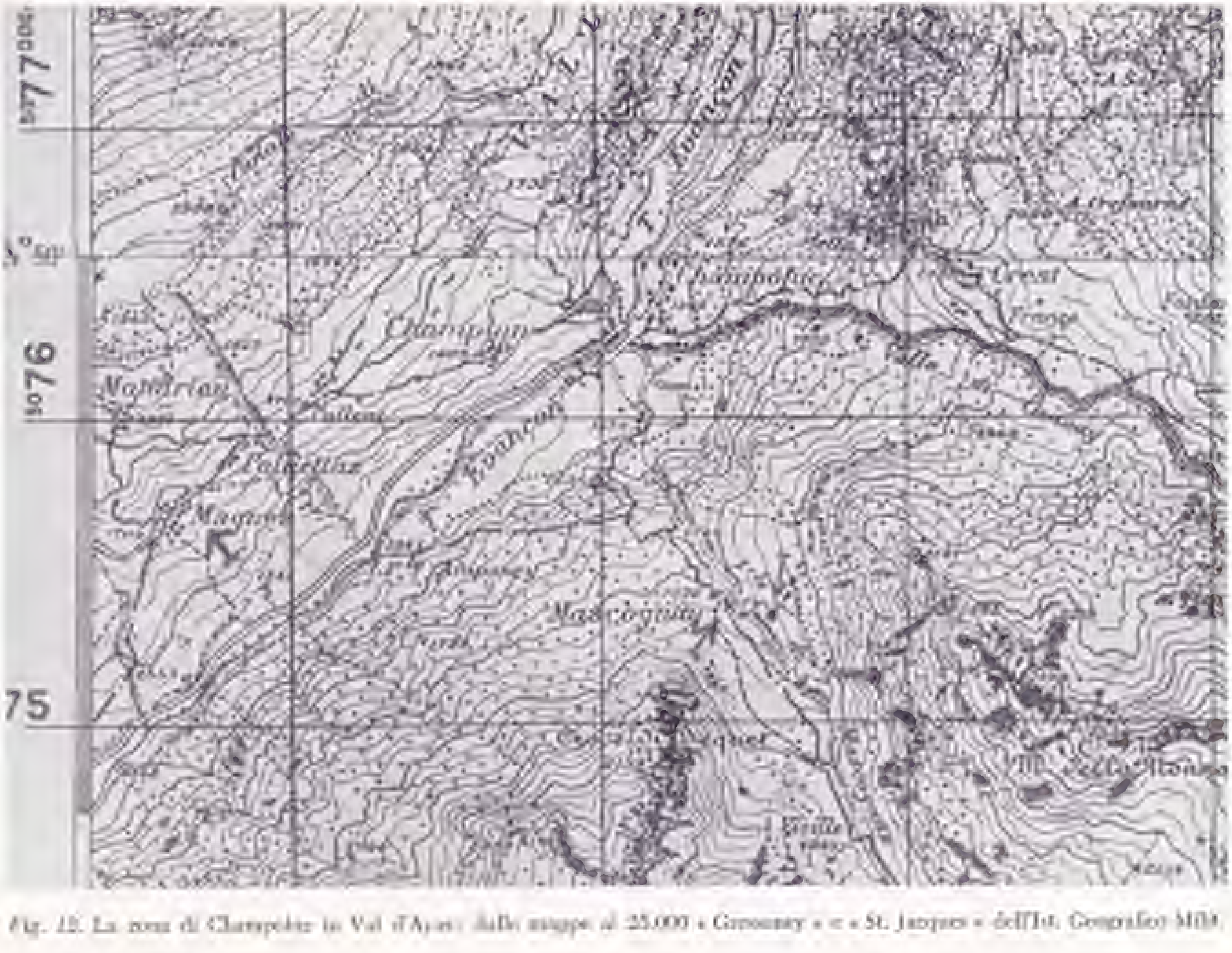


Fig. 12. La zona di Champoluc in Val d'Ayas: dalle mappe al 25.000 « Gressoney » e « St. Jacques » dell'Ist. Geografico Mil.

Fig. 13. Mascognaz: finestra sulla cui cornice si legge un testo forse dettato da Francesco Pastorchi.

Fig. 14a. Mascognaz: Testa di Cristo disegnata da Arrigo Frusta.

Fig. 14b. Mascognaz: Sacra Famiglia d'Ignoto.

Fig. 15. Antico rascard presso Mascognaz: part.

Fig. 16. Bascarè presso Mascognaz: architrave di finestra [illegible]

Fig. 17. Crocifisso presso Magneaz.

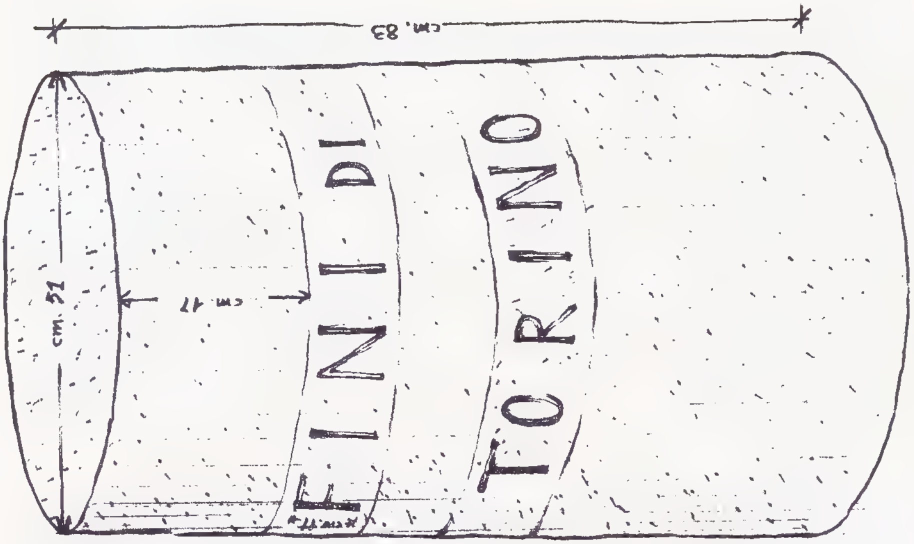


Fig. 19. Pietra confinaria sulla strada Torino-Pino.

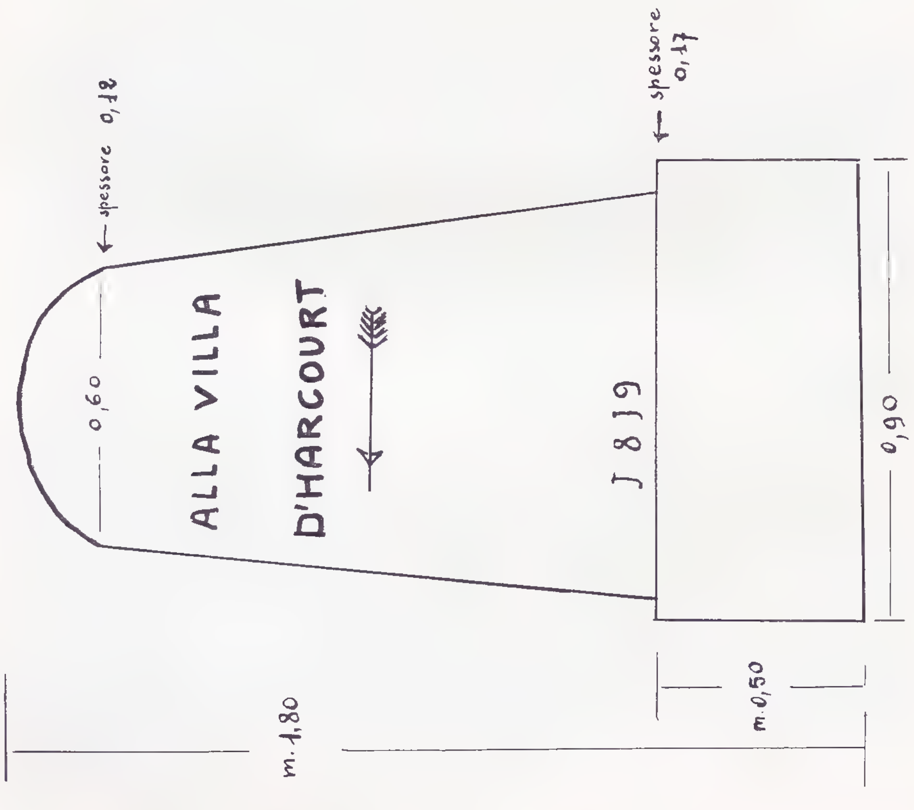


Fig. 18. Segnavia sulla Strada Torino-Pino.

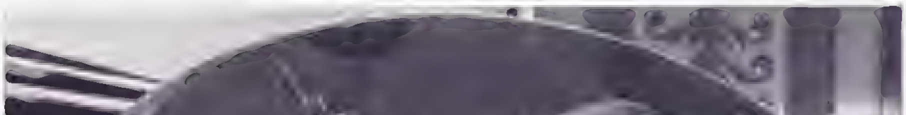


Fig. 7. C. F. Beaumont, «Due guerrieri». Torino, Palazzo Reale.

Fig. 8. C. F. Beaumont, «La regina di Saba davanti al re Salomone» (?). Torino, Palazzo Reale.

Fig. 3. P. Francesco Guala, « S. Anna con Maria Vergine fanciulla tra due Santi », Torino, coll. privata.

Fig. 5. P. F. Guala, « Testa di vecchio », Karlsruhe, Kunsthalle.

Fig. 4. P. F. Guala, « Testa di vecchio », Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Fig. 6. P. Domenico Olivero, « Scena di genere », Firenze, Uffizi.

Fig. 7. P. Domenico Olivero, « Scena di genere », Firenze, Uffizi.

Fig. 9. Lorenzo Peracino, « SS. Trinità e Santi », Bogogna (Novara), Parrocchiale.

Fig. 8. P. Domenico Olivero, « Scena di genere », Firenze, Uffizi.

Fig. 10. Moncalvo, «Madonna tra due Angeli e due Santi», Garbagna (Novara), Oratorio.

Fig. 11. Verzuolo (Cuneo), Confraternita del Gonfalone.

Fig. 12. Torino, palazzo di via Basilica nn. 3-5. Facciata.

Fig. 13. Torino, palazzo di via Basilica nn. 3-5. Portale.

ATTI DELLA SOCIETÀ

VISITA ALLA MOSTRA DI GIACOMO CERUTI E LA RITRATTISTICA DEL SUO TEMPO NELL'ITALIA SETTENTRIONALE

Martedì 28 febbraio alle ore 17,30 presso la Galleria Civica di Arte Moderna, circa un centinaio di soci e loro familiari sono convenuti per visitare la riuscitissima mostra del grande pittore lombardo Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto comprendente anche un'ampia ed efficacissima sintesi della ritrattistica settecentesca nell'Italia settentrionale, rappresentata da vari capolavori di altri celebri maestri.

Il Dott. Luigi Mallè Direttore dei Musei Civici Torinesi e nostro consocio, ha guidato il folto gruppo con la sua profonda competenza e con particolare efficacia, illustrando brillantemente i singoli bellissimi dipinti e suscitando vivo interesse negli intervenuti, che alla fine hanno calorosamente ringraziato l'oratore.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 4 MARZO 1967

Sabato 4 marzo 1967, alle ore 17,15, nella sede di Via Napione 2, presenti cinquanta soci, il Presidente Prof. Nino Carboneri apre la seduta amministrativa con la commemorazione dei Soci Defunti.

Egli così dice: « In apertura di seduta, compio il dovere di dedicare una breve, ma commossa menzione ai Soci che nei mesi scorsi ci hanno lasciati.

Essi sono:

l'Avv. Francesco Gerbaldi

l'Avv. Giovanni Manzoni

il Dott. Marcello Bounous

l'Avv. Mario Levi-Graziadi, cui si deve un cospicuo lascito al Museo di Casale, e ancora altri, particolarmente benemeriti per la nostra società:

l'Avv. Alessandro Protto, che con generoso impegno attese il ripristino e al restauro di questa sede;

il nostro revisore dei conti Rag. Aldo Daverio, collaboratore affezionato e solerte della Società, poeta dialettale, corrispondente di riviste italiane ed estere, con speciale attinenza all'ambito franco-provenzale, cui era legato anche per la attiva partecipazione della Consorte. Egli è presente più che mai nel ricordo riconoscente di tutti noi.

Anche questa volta un nutrito elenco di numerosi soci viene a confermare le adesioni e, implicitamente, i consensi che circondano la Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti ».

Il Presidente sottopone quindi all'approvazione dell'assemblea per l'accettazione a nuovi soci i Signori:

Albano Sergio
Dott.ssa Ballarino Maria Teresa
Castagneri Bruno
Destefanis Anna Maria
Dott. Grassi Tullio
Grasso Mario
Ivaldi Silvano
Dott. Massa Giuseppe
Prof. Mazzini Franco
Pecheux Angela Maria
Ing. Roccavilla Vittorio
Dott. Rosboch Alessandro
Sarzina Pia
Gen.le Sella Piero
Talanti Anna Maria
Geom. Toniolo Giovanni
Trinchieri Giorgio
Dott. Ugona Vittorio
Don Vignono Ilo

Posta ai voti la loro ammissione l'assemblea approva unanime.

Il presidente così prosegue:

« Mentre ringrazio per l'approvazione, saluto il Prof. Franco Mazzini, che è qui presente come rappresentante della Soprintendenza alle Gallerie, e che ora diventa personalmente socio della SPABA.

La Società che è lieta di coltivare una tradizione di ottimi rapporti con le Soprintendenze piemontesi, è grata al Prof. Mazzini, successore della Dott.a Gabrielli, per la sua cordiale e pronta adesione e per la sua presenza. La Società è sicura di avere dal suo apporto personale di studioso, oltrechè dalla Sovrintendenza che da lui è retta, l'appoggio e la collaborazione più affettuose e più vive.

Il nostro Consiglio di Presidenza è stato lieto d'offrire la propria ospitalità all'associazione " Italia Nostra". Si tratta di una collaborazione per ora solo sul piano dell'ospitalità più cordiale; potrebbe un giorno perfezionarsi anche per una integrazione reciproca, dal momento che molte mete sono comuni ».

Prende quindi brevemente la parola il tesoriere Prof. Carducci per illustrare la situazione finanziaria non molto florida del sodalizio, a causa di spese impreviste, del costo elevato delle pubblicazioni e della scarsa vendita di queste ultime. La Dott.ssa Augusta Lange sostiene che le Schede Vesme potranno esser più facilmente vendute quando l'opera sarà completata con il terzo volume. Propone di pubblicare sul Bollettino l'elenco di tutte le pubblicazioni sociali disponibili e assicura che presenterà un elenco di indirizzi di Biblioteche straniere a cui le opere edite dalla Società interessano.

È seguita quindi la seduta scientifica con le seguenti quattro interessanti comunicazioni:

1) Prof. Carlo Carducci « Ritrovamenti vecchi e nuovi nell'area dell'antica Eporedia »;
2) Col. Carlo Felice Capello « Le chiese del Santo Sepolcro e di San Bernardo a Piozzo »;
3) Prof. Luigi Griva « Segnalazioni di affreschi quattrocenteschi a Piossasco - Sacello romanico ad Oglianico »;
4) Dott. Guido Gentile « Un altarolo ligneo del primo Cinquecento alla Consolata ».

I Soci hanno seguito con interesse particolarmente vivo le singole comunicazioni, di cui alcune completate efficacemente da proiezioni di numerose diapositive.

Alla fine il Prof. Mazzini, Soprintendente alle Gallerie del Piemonte, ha voluto ringraziare l'assemblea per esser stato accettato a far parte della nostra Società ed ha così colto l'occasione per assicurare l'interessamento della sua Soprintendenza per quanto riguarda alcune opere segnalate nelle comunicazioni, annunziando anche che per le chiese di Piozzo presto inizieranno i lavori di restauro. Egli si è pure congratulato con gli oratori per le loro comunicazioni e si è detto lieto di poter in prossime adunanze presentare qualche relazione.

Con gli applausi dei Soci per le gradite espressioni del Prof. Mazzini si chiude l'adunanza alle ore 19,25.

Il Segretario: *C. Debiaggi* — Il Presidente: *N. Carboneri*

CONFERENZA DEL PROF. UMBERTO CHIERICI SU « RESTAURI IN PIEMONTE »

Sabato 11 marzo 1967 nella nostra sede sociale di Via Napione 2, alle ore 17,30 il chiarissimo Prof. Arch. Umberto Chierici, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte e nostro socio, di fronte ad un qualificato e foltissimo pubblico di autorità, di soci e di rappresentanti della stampa ha tenuto la sua documentatissima conferenza su « Restauri in Piemonte ».

Egli ha voluto ripercorrere il corso dei lavori compiuti dalla sua Soprintendenza, particolarmente in occasione delle celebrazioni centenarie dell'unità d'Italia. L'oratore si è poi soffermato su alcuni monumenti salvati e restaurati dai danni del tempo per opera degli stessi proprietari con la collaborazione della Soprintendenza ed in qualche caso anche con sovvenzione dello Stato.

Il Prof. Chierici ha così illustrato con l'aiuto di numerose diapositive i diversi monumenti restaurati in questi ultimi anni, non dimenticando tra l'altro gli impegnativi lavori eseguiti nel Palazzo Reale, a Palazzo Madama, nella Palazzina di Stupinigi e nel Castello della Venaria, per soffermarsi particolarmente sul riscoperto battistero paleocristiano di Novara.

L'oratore è stato calorosamente applaudito per l'efficacissima conferenza e per la notevole documentazione dell'imponente lavoro compiuto dalla sua Soprintendenza.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 22 APRILE 1967

Alle ore 17,30 di sabato 22 aprile, oltre ottanta soci sono intervenuti nella nostra sede di via Napione per ascoltare due relazioni. La prima del Prof. Franco Mazzini, nuovo Soprintendente alle Gallerie per il Piemonte, sull'attività didattica dei Musei e la conservazione del patrimonio artistico. Egli ha annunziato che presto dovrà avvenire la riforma dell'Amministrazione delle Belle Arti. Ciò dovrebbe portare il tanto atteso rimedio per la triste situazione del patrimonio artistico nazionale.

Dall'auspicata riforma il Prof. Mazzini ha preso spunto per chiarire come la funzione dei Musei sia profondamente mutata nei riguardi della società moderna. Una funzione che non è più soltanto di conservazione, ma di dinamica propaganda culturale. Il Museo vuole essere un mezzo di educazione spirituale; esso mancherebbe al suo scopo se non diventasse una vera scuola di sensibilità e di gusto, e questa scuola va offerta soprattutto ai giovanissimi nei modi più vivi ed efficaci.

Il Prof. Carducci nostro tesoriere, che presiedeva l'adunanza in sostituzione del Prof. Carboneri, assente da Torino per impegni di lavoro, è intervenuto per ringraziare l'oratore della sua ampia relazione e per discutere brevemente con lui alcuni punti riguardanti la riforma dell'Amministrazione delle Belle Arti.

È quindi seguita la comunicazione dell'Ing. Carlo Felice Bona su « Il piemontese Luigi Palma di Cesnola e le antichità cipriote ».

Egli con una piacevole rievocazione ha ampiamente illustrato la vita avventurosa dell'archeologo piemontese, le notevoli scoperte da lui compiute nell'isola di Cipro e le vicende delle opere da lui ritrovate che ora si conservano al Metropolitan Museum di New York di cui egli fu per molti anni direttore ed a cui è appunto dedicata la sezione delle raccolte cipriote.

Alla sua applaudita relazione è seguita una appendice del Prof. Carducci che con proiezioni ha illustrato gli oggetti ciprioti, provenienti dagli scavi del Palma di Cesnola e conservati presso il nostro Museo Archeologico Torinese.

IL SEGRETARIO: *C. Debiaggi* IL PRESIDENTE: *N. Carboneri*

CONFERENZA DEL PROF. ANDRÉ CORBOZ SU « HYPOTHÉSE AUTOUR DE VILLADEATI »

Martedì 2 maggio alle 17,30 nella nostra sede sociale di Via Napione 2 il chiarissimo Professor André Corboz dell'Università di Ginevra, presentato dal nostro presidente Prof. Carboneri, ha svolto una ampia ed approfondita conferenza sull'attraente problema del singolare e scenografico castello di Villadeati nel Monferrato, opera notevolissima del tardo Settecento, ma di sconosciuta paternità.

Il Prof. Corboz, dopo aver ampiamente descritto con bellissime proiezioni le caratteristiche del complesso, noto per le scalee e le esedre del suo giardino, lo ha posto in confronto con il tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina di cui esistono nell'Archivio di Stato di Torino degli antichi disegni che potrebbero esser stati conosciuti dall'architetto Piacenza, al quale l'oratore tende ad attribuire il castello di Villadeati.

Al termine della conferenza, seguita con particolare attenzione dai circa cinquanta Soci presenti, ha preso la parola il Prof. Carducci per ricordare che Villadeati è un centro di origine romana e che, oltre al tempio di Palestrina i richiami per l'ideazione delle scenografie architettoniche potrebbero provenire pure dal famoso complesso della Villa Adriana di Tivoli.

La discussione è poi proseguita con l'intervento di vari altri soci tra cui il Prof. Carboneri, la Dott.ssa Lange, l'Ing. Brayda e l'Arch. Sesia. Alla fine il Prof. Carboneri ha posto i più vivi ringraziamenti della Società al conferenziere formulando i migliori auguri per la sua nuova attività presso l'Università di Montreal in Canadà.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 26 GIUGNO 1967 - ASSEMBLEA SOCIALE

Lunedì 26 giugno 1967 nella sede sociale di Via Napione 2, in seconda convocazione alle ore 17,45, presenti quarantotto Soci si è riunita l'assemblea con questo ordine del giorno:

1) Relazione del Presidente;
2) Relazione del Tesoriere;
3) Relazione dei Revisori dei Conti;
4) Presentazione ed approvazione dei Bilanci (consuntivo 1966 e preventivo 1967);
5) Ammissione nuovi Soci;
6) Elezione del nuovo Consiglio di Presidenza per il triennio 1967-69.

Prende per primo la parola il Presidente Prof. Carboneri con la seguente relazione:

« *Signori Consoci,*

Compiuto il triennio di carica dell'attuale Consiglio di Presidenza, è mio dovere di presentare la relazione conclusiva sul lavoro svolto.

Non tanto per elencare una serie di iniziative, le quali del resto sono fedelmente registrate nei verbali e nei resoconti pubblicati sui Bollettini 1964-65-66, quanto per richiamare alcuni principi ispiratori della nostra azione.

Sotto questa luce mi è caro premettere anche a nome del Consiglio, una dichiarazione di fiducia nella Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, la quale trae ragione di vita da una tradizione quasi secolare, che però si corroba con una operante

presenza nel tessuto sociale contemporaneo tanto più complesso e multiforme di quello che originariamente la espone.

Prova tangibile della sua attualità e dei consensi di cui viene circondata è il numero crescente dei soci, secondo una dinamica costante: sono circa 100 i nuovi soci del triennio: 92 fino ad oggi, cui si aggiungono le nuove ammissioni che in questa seduta vengono proposte.

Adesioni confortanti, proprio perchè non sollecitate, adesioni di studiosi o di simpatizzanti dei nostri studi, ed inoltre di enti e di istituti scientifici altamente qualificati.

Ciò è stato motivo di incoraggiamento e di severo richiamo alle nostre responsabilità.

L'attività del triennio si è andata sviluppando con una serie di sedute scientifiche e amministrative. Necessarie queste ultime per l'adempimento di scadenze statutarie, essenziali le prime per assicurare quel perseverante contributo alla ricerca nel campo dell'archeologia e delle arti figurative, comprese l'architettura e l'urbanistica, che trova nel Bollettino logico e corrente sbocco definitivo.

Alle sedute sociali si sono alternate visite di studio a raccolte torinesi o a mostre occasionali, nonchè a opere d'arte e a mostre in vari centri del Piemonte e fuori.

Ricorderò nel '64 le gite a Novara (mostra del Cerano) e a Bologna; nel '65: a Pessione, Bra-Pollenzo, Biella, nel '66: a S. Nazaro Sesia e Lucedio, Aosta, Fossano, Casale.

Tra le conferenze organizzate della SPABA, oltre a quelle di specialisti, come il Prof. Mansuelli e il Prof. Corboz, mi piace segnalare i « rapporti » dei Sovrintendenti sulle loro specifiche attività: ci hanno parlato recentemente il Prof. Chierici, Sovrintendente ai Monumenti, l'11 marzo e il Prof. Mazzini Sovrintendente alle Gallerie il 22 aprile; per non dire degli interventi e delle chiarificazioni forniteci dal Prof. Curto e, quasi quotidianamente, dal Prof. Carducci.

Ciò sta a testimoniare una simpatica e fruttuosa convergenza tra i funzionari preposti alla tutela del patrimonio artistico e la Società, che, secondo lo Statuto, ha per scopo la ricerca, la conservazione e lo studio dei monumenti di antichità e di arte del Piemonte.

Si aggiunga inoltre il cordiale appoggio degli Istituti universitari torinesi, manifestatosi ripetutamente, è un'altra componente valida del nostro impegno.

Alcuni, essenziali problemi hanno occupato e preoccupato, più di quanto forse non possa apparire, il Consiglio uscente.

Li abbiamo affrontati ed abbiamo anche abbozzato alcuni tentativi di soluzione che affidiamo al nuovo Consiglio perchè possa vagliarli e, se lo riterrà opportuno, riprenderli e portarli avanti.

Innanzitutto il problema dello Statuto. Ne abbiamo più volte fatto cenno, anche in adunanze di soci: è stata nominata una commissione composta dall'Avv. Prof. Luigi Baudoin, dell'Avv. Prof. Mario Comba, dell'Avv. Prof. Giorgio Lombardi con il compito di elaborare un piano di riforma dello statuto stesso.

La Commissione, che qui tengo a ringraziare pubblicamente si è riunita più volte; ha formulato delle proposte di revisione che abbiamo sottoposto all'esame degli ex-Presidenti: Dott. Viale, Avv. Cravero, Prof. Cavallari-Murat. Ne sono scaturite utili indicazioni che passeremo al nuovo Consiglio come risultato della nostra indagine preliminare.

Potevamo forse procedere più speditamente e portare senz'altro in assemblea un nuovo testo. Ma la riforma di uno statuto è operazione così delicata che abbiamo preferito non accelerare i tempi, tanto più che si avvicinava la scadenza del nostro mandato.

Lo statuto esige a nostro parere una revisione, cauta e limitata fin che si vuole, ma decisa.

La sproporzione tra il Consiglio di Presidenza e il numero imponente dei soci, certi arcaismi dovuti a un altro modo di vivere e di operare, certe anacronistiche macchinosità nelle convocazioni o riconvocazione delle sedute amministrative, sembrano fatte apposta per inceppare con remore superflue un procedimento che oggi si concepisce in modo più rapido e semplificato.

Un altro problema che, a nostro parere, va gradualmente affrontato e risolto è quello della sede. Anche su questo punto si è a lungo discusso. Poichè non sembra opportuno nè possibile pensare ad un trasferimento, si pone la prospettiva di una più razionale utilizzazione della nostra palazzina.

Oggi i piani superiori sono occupati da inquilini, ma, allo scadere dei contratti potrebbero assumere destinazioni più idonee.

La biblioteca, l'archivio, le pubblicazioni sociali potrebbero essere qui vantaggiosamente accolte, ospitando anche eventualmente uffici direttivi di associazioni ausiliari, come Italia Nostra, già attualmente ospite della Società.

Inoltre un'eventuale cessione al Comune o alla Provincia della proprietà con l'uso perpetuo riservato al nostro sodalizio potrebbe sgravare il bilancio degli oneri non leggeri della manutenzione ordinaria e da quelli imprevedibili di interventi straordinari.

Questi — a titolo di relazione — i risultati di nostre riflessioni, per ora inattuabili, essendo la situazione bloccata.

Si diceva di Italia Nostra: è di buon auspicio la sua presenza tra noi. Analogamente nel triennio trascorso si è cercato di intensificare e di rafforzare i rapporti di collaborazione con altre Società similari diffuse per il Piemonte: quasi a gentile ricambio, la Società di Studi Storici Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo, presieduta dal nostro consocio Ing. Fulcheri, iscriveva nel suo albo d'onore, il 19 settembre 1965, la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.

Ritengo possa essere motivo di soddisfazione per il Consiglio ora scaduto l'impulso dato alle pubblicazioni sociali, nella persuasione che in esse si riassuma l'aspetto più valido e duraturo della sua attività.

E qui mi è gradito rivolgere un profondo ringraziamento alla Commissione per le pubblicazioni, presieduta dal Prof. Cavallari-Murat, per aver assecondato nel migliore dei modi il nostro proposito.

I Bollettini sono usciti a ritmo annuale: densi di contributi originali, apprezzati dai soci e in sedi scientifiche, italiane e straniere.

Delle Schede Vesme è stato distribuito il secondo volume, il terzo ed ultimo alfabetico è in tipografia.

Sempre in tema di pubblicazioni sociali, il deposito delle antiche pubblicazioni, tornato in sede, venne portato a conoscenza dei nostri soci e degli studiosi mediante invio d'un elenco degli Atti e dei Bollettini a disposizione.

Anche i cambi furono riesaminati, aggiornati e rimessi in efficienza con tempestività e precisione.

Lascio al Tesoriere il compito di illustrare i bilanci da sottoporre all'approvazione dell'Assemblea.

Se mi è consentito, concludendo, un accenno di carattere personale, dirò che la fine del triennio coincide con un mio accresciuto impegno professionale fuori Torino: la normale scadenza mi dispensa dalla sgradevole necessità di presentare le dimissioni ai soci, prima del compimento del mio mandato.

Non mi dispensa però da rinnovare la mia adesione cordiale e sentitissima al nostro Sodalizio, al quale non cesserò di portare il mio volenteroso contributo di socio.

Mi sia pertanto consentito, nel prendere congedo, di ringraziare non solo gli amici del Consiglio, a cui tutto devo, ringraziamento del resto implicito perchè anche a nome

loro mi rivolgo all'Assemblea, ma anche i collaboratori. E qui sento il dovere di rivolgere un memore e mesto pensiero al Rag. Raffaele Scherma, recentemente scomparso; pensiero di devota riconoscenza per lo zelo, direi l'affetto, e la competenza con cui ha ordinato e curato la nostra contabilità.

La sua malattia e l'inattesa dipartita hanno determinato un certo ritardo nella elaborazione dei bilanci e quindi nella convocazione dell'Assemblea. Di questo intendo scusarmi, a nome anche del Consiglio.

Un grazie pure alla buona Signorina Avanzato, la quale da 55 anni è custode di questa sede, senza contare il periodo precedente trascorso, insieme col padre, nel Castello Medioevale, ove originariamente si trovava la nostra Società.

Ma è soprattutto doveroso un fervidissimo ringraziamento ai Soci, che non hanno mai, sottolineo mai, tralasciato di confortare con il loro appoggio e la loro stimolante benevolenza l'attività del Consiglio e, in particolare, la mia modesta fatica.

Alle persone cui tra poco l'Assemblea vorrà offrire il compito di guidare le sorti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, il mio cordiale, affettuoso, vivissimo augurio ».

Dopo i vivissimi applausi che coronarono il discorso del Prof. Carboneri e dimostrano l'approvazione ed il ringraziamento dell'Assemblea, prende la parola il Prof. Carducci che presenta ed illustra ai Soci la seguente relazione finanziaria, riguardante la gestione dell'anno 1966 ed il preventivo per l'anno 1967:

ENTRATE

1 - Disponibilità al 1° gennaio 1966	L.	1.585.010	
2 - Contributi	»	905.400	
3 - Quote sociali	»	3.082.200	
4 - Vendita pubblicazioni	»	1.510.885	
5 - Affitti	»	1.498.140	
6 - Gite sociali	»	75.275	
7 - Interessi bancari	»	20.184	
Totale delle Entrate	L.	8.677.094	L. 8.677.094

USCITE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1 - Pubblicazioni	L.	3.509.405	
2 - Telefono	»	78.622	
3 - Energia elettrica	»	18.478	
4 - Spese postali	»	81.040	
5 - Riscaldamento	»	243.755	
6 - Compenso al personale	»	455.000	
7 - Arredamento	»	15.680	
8 - Consulenza	»	11.658	
9 - Varie	»	380.730	
10 - Interessi passivi e spese bancarie	»	3.480	
	L.	4.797.848	L. 4.797.848

B) *Spese per i servizi di gestione sociale*

1 - Ammortamento mutuo . . .	L. 293.144		
2 - Imposte	» 120.417		
3 - Assicurazione	» 20.755		
4 - Portierato	» 335.569		
5 - Contributi prev. e mutualist. . .	» 244.123		
6 - Energia elettrica	» 49.817		
7 - Acqua	» 25.453		
8 - Geom. Ingaramo	» 350.000		
9 - Varie	» 250.000		
	L. 1.689.278	L. 1.689.278	
Totale delle Uscite		L. 6.487.126	L. 6.487.126

ENTRATE PREVISTE

1 - Fondi a mani Tesoriere al 1° gennaio 1967			
a) cassa	L. 298.248		
b) c/c postale	» 593.122		
c) presso banche	» 1.298.598		
		L. 2.189.968	
2 - Contributi di Enti e Soci		» 1.200.000	
3 - Quote sociali		» 2.900.000	
4 - Ricavo vendita pubblicazioni		» 1.700.000	
5 - Affitti		» 1.150.000	
6 - Rimborso quote riscaldamento e portierato . . .		» 300.000	
7 - Interessi bancari		» 20.000	
Totale entrate previste		L. 9.459.968	L. 9.459.968

USCITE PREVISTE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1 - Pubblicazioni:			
a) Bollettino 1964 .	L. 900.000		
b) Bollettino 1965 .	» 1.054.000		
c) Bollettino 1966 .	» 1.163.500		
d) Schede Vesme III vol. . . .	» 3.000.000		
		L. 6.117.540	
2 - Fatture da pagare		» 320.000	
3 - Personale e compensi vari . . .		» 468.000	
4 - Lavori tipografici e dattilografici		» 80.000	
5 - Telefono, acqua, luce . . .		» 119.500	
6 - Spese postali, tram, cancelleria .		» 150.000	
7 - Riscaldamento		» 250.000	
8 - Interessi passivi		» 5.000	
9 - Varie		» 281.928	
		L. 7.791.968	(*a riportare*)

B) *Spese per servizi di gestione stabile*

		(riporto) L.	7.791.968	
1 - Spese riattamento stabile (geom. Ingaramo)		L. 350.000		
2 - Ammortamento mutuo . . .		» 580.000		
3 - Imposte		» 138.000		
4 - Acqua e luce		» 70.000		
5 - Portierato:				
a) stipendi . .	L. 325.000			
b) contr. previd. .	» 180.000			
		» 505.000		
6 - Assicurazione stabile		» 25.000		
			1.668.000	
		Totale Lire	9.459.968	L. 9.459.968

Anche la chiara esposizione del Prof. Carducci è conchiusa dai calorosi applausi dell'assemblea. Segue quindi la relazione del Revisore dei Conti Dott. Actis-Caporale che conferma e precisa ancora quanto già esposto dal Tesoriere.

A questo punto il Prof. Carboneri presenta all'assemblea l'approvazione dei bilanci, sia consuntivo per il 1966 che preventivo per il 67. L'assemblea approva all'unanimità per alzata di mano.

Chiede quindi la parola l'architetto Prof. Vigliano, presidente della sezione piemontese di « Italia Nostra », per ringraziare il Consiglio di Presidenza e tutti i Soci per la cordiale ospitalità che ormai da alcuni mesi la nostra Società ha concesso nella sua sede alla benemerita associazione.

Si passa allora al quinto punto dell'ordine del giorno: Ammissione nuovi Soci.

Il Prof. Carboneri presenta all'assemblea i seguenti nominativi per la loro accettazione:

Sig.ra Minni Granella in Rosi
Sig. Eugenio Milanese
Sig. Alfonso Milo
Ing. Cesare Nocilla
Arch. Enrica Raverdino
Dott. Alfredo Re
Rag. Bruno Signorelli
Sig.ra Augusta Andrei
Ing. Mario Caciotti
Sig.ra Rosa Ciocchetti
Dott. Silvano Colombo
Sig. Antonio Gambetta
Dott.ssa Paola Sutz
Sig.ra Teresina Robbo.

L'assemblea per acclamazione, approva unanime.

A questo punto il Presidente uscente Prof. Carboneri, ritenuto conchiuso il suo mandato triennale, a norma dello statuto sociale, dovendosi ora procedere alla nomina del nuovo Consiglio di Presidenza per il triennio 1967-69, con approvazione unanime dell'assemblea, chede che ne assuma la presidenza il socio anziano Dott. Comm. Vittorio Viale.

Di buon grado il Dott. Viale assume l'incarico e, dopo un caldo ringraziamento rivolto al Consiglio uscente per quanto ha saputo fare nel triennio, invita i presenti a procedere all'elezione delle cariche a scheda segreta.

Per lo spoglio delle schede vengono scelti i soci Avv. Piero Cazzola e Dott.ssa Silvana Finocchi.

Dallo spoglio eseguito dai suddetti scrutatori con il controllo dello stesso Dott. Viale risultano eletti:

Presidente la Dott.ssa Noemi Gabrielli con voti 44 su 48;
Vice Presidente l'Ing. Mario Catella con voti 42 su 48;
Segretario l'Ing. Vincenzo Borasi con voti 40 su 48;
Tesoriere il Prof. Carlo Carducci con voti 45 su 48.

Vivissimi applausi seguono alla proclamazione dei risultati compiuta dal Dott. Viale che porge a nome suo e dei Soci il benvenuto ai nuovi eletti.

Assume quindi la presidenza la Dott.ssa Noemi Gabrielli che ringrazia commossa l'assemblea per la fiducia accordatale ed assicura che con tutto il suo impegno si dedicherà al continuo sviluppo della Società.

Con rinnovati applausi l'adunanza ha termine alle ore 19,35.

Il Segretario: *C. Debiaggi* Il Presidente: *N. Carboneri*

VISITA AD ALCUNE GEMME DELLA COLLINA TORINESE

Sabato 28 ottobre, più di centoquaranta Soci, organizzati su tre pullmans ed auto private, sono stati guidati dalla Presidente dr.a Noemi Gabrielli, ad una visita scientifica ad alcuni tra i più famosi edifici barocchi della collina chierese e torinese: la vittoniana Cappella del Cipresso e le Ville La Pessiona, La Moglia, La Luisina, il Passatempo.

I proprietari delle deliziose dimore hanno cortesemente aperto le loro case ai Soci della S.P.A.B.A. ed uno splendido pomeriggio autunnale ha coronato il successo corale dell'intelligente ed appassionante manifestazione, sempre attuale per ricordare a tutti lo splendore monumentale e naturale della collina torinese.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 18 NOVEMBRE 1967

Sabato 18 novembre, alle ore 16,30, nella Sede di via Napione 2, presenti circa settanta Soci, la Presidente, dr.a Noemi Gabrielli, ha commemorato, alla presenza della vedova Marchesa Leonie Incisa di Cemerana, il Socio dr. Mario Levi Graziadi, illustrandone le benemerenze come studioso e mecenate illuminato.

Ha detto la Presidente, tra la commossa attenzione dell'Assemblea: « La nostra Società ricorda oggi il socio avvocato Mario Levi Graziadi, entrato a far parte della S.P.A.B.A. nel 1959, scomparso nel novembre del 1965.

Di origine casalese da parte materna, iniziò la sua attività come avvocato, ma ben presto dovè abbandonare questa professione perchè chiamato ad amministrare la Società Nebiolo, specializzata nella costruzione di macchinari per tipografia, fondata dai suoi avi.

Sospesa tale attività per motivi razziali all'inizio dell'ultimo conflitto, fondò poi la Mat. Gomma, che esiste tuttora, ed infine venne nominato Presidente dell'Assogomma.

Noi desideriamo ricordare qui in modo particolare la sua figura di appassionato cultore dell'arte figurativa, allo studio della quale dedicava tutte le ore libere da impegni professionali.

Le sue ricerche erano dedicate sopratutto alla scultura lignea medioevale di piccole dimensioni, agli oggetti di maiolica e di porcellana, di cui raccolse pezzi notevoli, guidato dalla sua sensibilità raffinata.

Di questa collezione, fra cui vi sono pure antichi argenti del cerimoniale ebraico, la vedova ha voluto, con gesto squisito, fare dono al Museo Civico di Casale Monferrato, città prediletta dal consorte, perchè venisse in tale modo ricordata la figura dello sposo diletto.

La marchesa Leonie Incisa di Camerana non poteva trovare modo più degno — per onorare la memoria del marito — che offrire ad un Ente pubblico — per il godimento e l'istruzione di noi tutti — 54 oggetti rari acquistati dall'avv. Mario Levi Graziadi con tanta competenza e tanta amorosa cura ».

In seguito la Presidente ha letto il programma orientativo dei lavori che il nuovo Consiglio di Presidenza si propone per il triennio 1967-'69, mettendo in particolare evidenza le esigenze di un riordino organizzativo degli inventari del patrimonio sociale, della biblioteca, ed un ripensamento sull'utilizzazione della Palazzina Sociale. L'attività scientifica della Società dovrebbe accentrarsi, secondo la tradizione, nell'organizzazione entro il 1969 di un Congresso di antichità ed arte in una regione del Piemonte, piuttosto che in una polverizzazione di comunicazioni slegate ed a temi quanto mai indifferenti gli uni agli altri.

Ha soggiunto la Presidente: « Per far sì che la S.P.A.B.A. abbia a continuare ad essere un organismo vivo, e che ogni socio — se lo desidera — abbia a prendere parte attiva alla vita della Società, il Consiglio di Presidenza ha stabilito (ad iniziare dal prossimo mese di dicembre) di tenere aperta la sede ogni martedì, giovedì, sabato nel pomeriggio dalle ore 16 alle 19.

Il Consiglio di Presidenza ha inoltre concordato di tenere, ogni mese e precisamente l'ultimo sabato, una seduta scientifica.

Ed avendo constatato che non tutti i soci hanno lo stesso interesse sia per gli argomenti archeologici che per quelli di arte medioevale o moderna, ha ritenuto opportuno di riunire nelle sedute scientifiche argomenti affini per epoca e pertanto nelle sedute scientifiche che avranno luogo l'ultimo sabato dei mesi di gennaio, aprile, ottobre verranno trattati temi di materia preistorica e di archeologia; in quelle che avranno luogo l'ultimo sabato dei mesi di febbraio, maggio novembre, argomenti che trattano dall'arte alto medievale fino a tutto il cinquecento; in quelle che si terranno l'ultimo sabato dei mesi di marzo, giugno dicembre, argomenti di arte del sei, sette ed ottocento. Il tema delle relazioni dovrà essere comunicato entro il 15 del mese in cui si terrà la seduta, per poterlo inserire nella circolare di convocazione ».

L'opera di riordino sistematico in Segreteria sarà ottenuto nel triennio 1967-'69 mediante l'apporto di un funzionario a tempo pieno, ma l'Assemblea dovrà porre seria attenzione alla necessità di istituire in seguito detto ruolo nel personale dipendente dalla Società.

Aggiunge la Presidente: « Si è finora constatato che mancano nell'archivio alcuni volumi e precisamente: Atti IX, 1; IX, 2; XII - Bollettini I, 1-4; II, 1-4; XVIII, 3-4. Prego vivamente i soci che posseggono tali bollettini, se non possono darne una copia per l'archivio di prestarli per consentirne la riproduzione fotostatica ».

La Presidente sottopone quindi all'approvazione dell'Assemblea per l'ammissione a nuovi Soci, i Sig.: dr. Pietro Bensi, dr. Sergio Ruffino, M.sa Leonie Incisa di Camerana ved.a Levi Graziadi, Bosso Rosilde in Stabile.

Posta ai voti la loro accettazione, l'Assemblea l'approva all'unanimità.

Si apre infine la seduta scientifica con le seguenti sette importanti comunicazioni:

1) dr. L. Griva, « La Cappella di S. Valeriano in Val di Susa »;

2) dr.a N. Gabrielli, « Un dipinto inedito di G. M. Spanzotti »;

3) dr. M. Brezzi, « Una nuova *Coena Domini* di Cesare Arbagia »;

4) rag. B. Signorelli, « Un documento settecentesco riguardante un esame da ingegnere tenutosi in Torino nel 1726 »;
5) prof. avv. L. Baudoin, « Presenza e mancata presenza di B. A. Vittone nell'architettura astese del Settecento »;
6) dr. ing. C. Brayda, « I ritratti degli architetti G. A. Garabello, S. B. Negro di Prolungo, F. V. Dellala di Beinasco »;
7) dr. arch. B. Gallo, « Restauri alla settecentesca chiesa di Rondissone ».

I Soci hanno seguito con particolare interesse le singole lezioni e gradito l'illustrazione delle stesse mediante diverse ed originali diapositive ed hanno sottolineato con vibranti consensi l'originalità delle notizie ricevute sul Duomo di Asti, su un disegno del Soldati, su una tavola dello Spanzotti e sulle scoperte dei tre ritratti ad Oropa.

Con gli applausi dei Soci si chiuse l'adunanza alle ore 19,30.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

VISITA ALLA RESTAURATA CHIESA DI S. CHIARA IN VERCELLI

Sabato 25 novembre più di 120 Soci, organizzati in due pullmans ed auto private è stato guidato dal prof. Vittorio Viale alla visita della Chiesa di S. Chiara restaurata in Vercelli ed alla Mostra vittoniana in essa allestita in occasione della riapertura al pubblico del monumento.

Attendevano i Soci a Vercelli: il geom. Corio, Assessore civico all'Istruzione, il prof. Carboneri ed il prof. Viale, ordinatori della Mostra; essi hanno illustrato ai Soci, utilmente divisi in piccoli gruppi, con la competenza ben nota e l'appassionato loro vigore critico, i valori architettonici dell'edificio, la struttura compositiva dell'annesso consento, le difficoltà del restauro e l'interesse della Mostra, la quale esponeva anche documenti originali quali numerosi disegni di B. A. Vittone, provenienti da raccolte italiane e straniere.

Al termine della visita il Municipio di Vercelli ha cordialmente offerto ai Soci della S.P.A.B.A. un signorile rinfresco.

Sulla via del ritorno la dr.a Gabrielli ha guidato i Soci ad ammirare alcune serie di preziosi e famosi affreschi gaudenziani, nella chiesa di S. Cristoforo.

I Soci hanno esternato agli studiosi con calorosi ringraziamenti il loro vivissimo compiacimento per l'alto interesse culturale della gita vercellese.

VISITA ALLA MOSTRA DEI SURREALISTI

Sabato 9 dicembre, alle ore 15, un foltissimo gruppo di Soci (più di 100) è convenuto alla Galleria Civica di Arte Moderna per visitare la Mostra dei Surrealisti « Le Muse Inquietanti », che larga eco ha avuto su giornali e riviste specializzate italiane e straniere.

Ha impeccabilmente guidato per oltre un'ora e mezza i nostri Soci, attentissimi e spesso accalcati intorno all'illustre studioso, perchè avidi di non perdere un commento o un accenno, il dr. Bruno Romano, sempre paziente, instancabile e dotto anche degli aspetti meno letterari della pittura moderna.

La sensibilità critica del dr. Romano ha colpito ed entusiasmato gli intervenuti, che gli saranno sempre grati di aver loro spiegato una Mostra per certi versi anche un poco difficile da gustare senza una specifica preparazione.

CONFERENZA MUSICALE CON ESECUZIONE DI MUSICHE POLIFONICHE BAROCCHE

Gradita sorpresa per i Soci della S.P.A.B.A. è stata la conferenza tenuta martedì 19 dicembre, alle ore 21, nella Sala dei Cinquecento dell'Unione Industriale dalla dottoressa Marie Thérèse Bouquet, sul tema: « *Musique et Musiciens à Turin du 1648 jusqu'à 1775* ».

La Professoressa francese ha esposto con particolare attenzione e competenza i risultati di quattro anni di studi e di ricerche all'Archivio Capitolare della Cattedrale di Torino, città capitale nell'epoca barocca.

Splendida fu invero l'attività musicale della Cappella del Duomo torinese, non isolata, come apporto di uomini e di cultura, dai corpi musicali della vicina Corte sabauda.

Il Coro polifonico della cappella del Duomo di Torino, diretto da don G. Boyer, ha eseguito cinque brani di musiche barocche, appunto rinvenuti negli archivi capitolari dalla dr.a Bouquet, e trascritti dal Can. M.o A. Demonte (e precisamente *O Adonai*, a 4 voci, di G. A. Giay, 1738-1764; *Panem Coelestem*, a 4 voci, di F. S. Giay, 1764; *Tristis est anima mea*, a 4 voci, di G. Carisio, 1678-1687; *Improperium*, a 4 voci, di F. M. Montaldo, 1712-1760; *Sicut cervus*, a 4 voci, di Q. Gasparini, 1760-1778).

Calorosi applausi hanno espresso alla dr.a Bouquet, al Coro della cappella del Duomo di Torino ed al suo Direttore, l'apprezzamento vivo e cordiale dei Soci per la benemerita opera di riscoperta dei pregi dell'attività musicale nel '700 della capitale piemontese e per l'intelligente interpretazione, ricca di moderna sensibilità filologica.

IL SEGRETARIO: *V. Borasi* IL PRESIDENTE: *N. Gabrielli*

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
D'Andrade On. Ruy, Lisbona, Rue Julie D'Andrade 7.
De Benedetti Gr. Uff. Giulio, Torino, Direttore « La Stampa ».
Ricaldone Prof. Dott. Paolo, Torino, Corso M. D'Azeglio 10.
Rolandi Ing. Giorgio, Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Unione Industriale, Torino, Via Fanti 17.

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, Torino, Strada S. Vito 65.
Bonino Comm. Avv. Attilio, Cavallermaggiore, Via Roma 73.
Del Carretto di Torre Bormida e di Bergolo March. Col. Carlo, Torino, Via Consolata 1.
Fontana Ing. Vincenzo, Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.
Gallo Ing. Bartolomeo, Torino, Via Bernardino Galliari 31.
Lombardi Avv. Luigi, Torino, Corso Siccardi 11.
Lovera di Castiglione Conte Carlo, Roma, Via Tevere 16.
Quaglia Gr. Uff. Avv. Orazio, Torino, Corso Re Umberto 77.
Richelmy Dr. Vincenzo, Torino, Via S. Francesco da Paola 21.
Rigotti Ing. Arch. Giorgio, Torino, Corso Matteotti 29.

SOCI EFFETTIVI

Actis Caporale Rag. Giovanni, Torino, Via Ottavio Revel 15.
Ajmone Marsan Umberta, Moncalieri, Str. Castelvecchio 28.
Ajmone Marsan Giorgio, Moncalieri, Str. Castelvecchio 28.
Alberione Antonelli d'Oulx Isabella, Alessandria, Via Pontida 8.
Albesiano Prof. Maria Luisa, Torino, Corso Palestro 4.
Allario Caresana Avv. Giorgio, Vercelli, Via G. Ferraris 20.
Allioni di Brondello Conte Umberto, Roma, Via Archimede 111.
Allocco Franco, Chieri, Via Bastioni della Mina 3/A.
Amerio Tardito Dr.ssa Rosalba, Torino, Strada Villa Agliè 22.
Amministrazione Regionale di Aosta.
Andreis Jolanda, Roma, Via Lucania 13.
Andreoni Dr. Ing. Carlo, Torino, Corso Einaudi 30.
Andreoni Dr.ssa Maria Antonietta, Torino, Corso Einaudi 30.
Anglesio Prof. Enrico, Torino, Largo Re Umberto 102.
Anselmetti Silvio, Varallo, Via Umberto 23.
Antonielli d'Oulx Dr. Carlo, Torino, Via Baretti 45.
Archivio di Stato, Torino, Piazza Castello 205.
Arcozzi Masino Mons. Prof. Vincenzo, Corso G. Ferraris 105.

Arduino Prof. Nicola, Torino, Via Lessona 11.
Arese Dott. Felice, Torino, Via S. Giulia 67.
Arese Dott. Giovanni, Torino, Via Principe Amedeo 1.
Arici Prof. Azelia, Torino, Via Pastrengo 29.
Arione Marcello, Torino, Strada del Nobile 91-3.
Armand Prof.ssa Giulia Clara, Torino, Via Giulia di Barolo 5.
Arrigo Dott. Filippo, Torino, Via M. Vittoria 37.
Artom Avv. Gastone, Torino, Via Sacchi 28 bis.
A.S.A.S., Torino, Via Pinelli 15.
Assessorato al Turismo Antichità e Belle Arti di Aosta.
Astori Boris, Torino, Via G. Casalis 71.
Astrua Protto Dott. Cesare, Torino, Via Cernaia 14.
Bacchelli Anna, Torino, Via C. Battisti 15.
Bachi Lydia, Torino, Corso G. Ferraris 116.
Badò Ing. Giancarlo, Orta San Giuliano.
Bandini Dr.ssa Mirella, Torino, Via Valeggio 15.
Banfi Dr.ssa Maria, Torino, Via Gramsci 7.
Barale Molinengo Dott.ssa Maria Teresa, Torino, Corso M. D'Azeglio 112.
Barbera Eugenio, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 38.
Barbera Prof. Lucien, Beausoleil, Avenue Marechal Foch 23, « Lov Carnier ».
Barberis Avv. Comm. Giovanni, Torino, Corso G. Ferraris 71.
Barberis Lazzi Maria, Torino, Via della Misericordia 3.
Barbero Francesco, Domodossola, Corso del Popolo 2.
Barbiroglio Valentina, Torino, Corso Regina Margherita 210.
Bardelli Ing. Arch. Felice, Torino, Corso Vitt. Emanuele 74.
Bargoni Prof. Augusto, Torino, Via Bricherasio 9.
Barocelli Prof. Pietro, Torino, Corso Inghilterra 45.
Baronio Prof. Alessandro, Biella, Via Sabadel 6.
Barra Dr. Roberto Pietro, Torino, Via Fratelli Carle 69.
Barrera Dr. Angelo, Torino, Via G. Ferrari 11.
Barzan Rino, Torino, Via O. Morgari 32.
Baudi di Vesme Conte Carlo, Torino, Via A. Avogadro 11.
Baudoin Prof. Avv. Luigi, Asti, Piazza Alfieri 8.
Bauducco Dott. G. Emanuele, Torino, Via Rubiana 27.
Bava Dolcino Anna Maria, Torino, Via Massena 49.
Bava Guido, Torino, Via Massena 49.
Bellacomba Giuseppina, Torino, Via Bligny 0.
Bellacomba Prof.ssa Vittorina, Torino, Via Bligny 0.
Beltrami Oddone, Torino, Via Marenco 3.
Benedetti Liliana, Torino, Via C. Battisti 5.
Beneyton Prof.ssa Antonietta, Torino, Via B. Galliari 7.
Bensa Ceriana Adele, Torino, Corso Moncalieri 56.
Bensa Teresa, Torino, Corso Moncalieri 56.
Beria Tina, Torino, Corso G. Ferraris 57.
Bernardi Comm. Dr. Marziano, Torino, Via Bezzecca 14.
Bersano Dr. Ing. Piero, Torino, Corso G. Ferraris 61.
Bertagna Arch. Umberto, Torino, Via Viotti 1.
Bertini Prof. Aldo, Torino, Corso Francia 19.
Bertino Giacomo, Torino, Via Misericordia 1.
Bertocchi Galtarossa Lina, Torino, Via Morgari 35.
Bertocchi Giovanna, Torino, Via Morgari 35.
Bertola Egle, Torino, Via Pigafetta 40.
Bertolone Dr. Luigi, Torino, Corso G. Ferraris 115.
Bertolotti Avv. Luigi, Torino, Via Moris 2.
Bertolotti Prof. Rosangela, Grugliasco, Via Tiziano Lanza.
Bertone Arch. Geom. Giulio, Torino, Via Bianzè 25.
Bertrand Dott. Giulio, Biella, Via Scavi Archeologici 4.
Bianco Riccardo, Torino, Via Lera 11.
Biblioteca Civica, Alessandria, Via Tripoli 8.
Biblioteca Civica, Biella, Via P. Micca 36.
Biblioteca Civica, Bra, Via Mendicità 37.
Biblioteca Civica, Cuneo, Palazzo Audifredi.
Biblioteca Civica, Mondovì Piazza, Via Giolitti 1.
Biblioteca Civica « Negroni », Novara, Corso Cavallotti 4.
Biblioteca Civica, Torino, Via della Cittadella 5.
Biblioteca Civica « M. Farinone Centa », Varallo, Via Umberto 69.
Biblioteca Facoltà di Lettere dell'Università di Milano.
Bigatto Angelo, Torino, Via M. Polo 32.
Bima Dr. Fausto, Roma, Via Versilia 2.
Blotto Baldo Comm. Rag. Bruno, Biella, Via C. Colombo 4.
Bo Lalla, Torino, Via C. Battisti 2.
Bocca Conte Ing. Andrea, Torino, Via Cernaia 15.
Boggio Sella Pozzi Pia, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 19.
Bolla Prof.ssa Margherita, Brusasco.
Bona Dr. Ing. Carlo, Torino, Via Pastrengo 16.
Bona Giorgio, Vercelli, Viale Garibaldi 73.
Bona Maria, Torino, Via Pastrengo 16.
Bonelli Avv. Paolo, Torino, Via O. Revel 19.
Bonino Marco, Torino, Via V. Vela 35.
Bono Prof. Cesare, Torino, Corso Racconigi 233.
Borasi Ing. Vincenzo, Torino, Piazza Statuto 17.
Borgogna Morozzo M.sa Bona, Torino, Corso Vitt. Emanuele 90.
Borio Ing. Giovanni, Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
Bosio Verginia, Torino, Via Magenta 13.
Bosso Ing. Giacomo, Torino, Corso Vinzaglio 16.
Botta Rag. Pier Carlo, Torino, Corso Francia 229.
Bounous Baldovino, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 62.
Bounous Maoli Prof.ssa Anna Maria, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 3.

BOURLOT Dott. Gian Vittorio, Torino, Piazza S. Carlo 183.
BOVERO Prof.ssa Anna, Torino, Corso Tassoni 25.
BOVERO Comm. Michele, Torino, Via Piave 15.
BRACCO Maria, Torino, Corso Matteotti 38.
BRACCO Dott. Vittorio, Biella, Piazza Vitt. Veneto 10.
BRAYDA Ing. Carlo, Villarbasse.
BRESSY Dott. Mario, Torino, Via Pinelli 15.
BRINATTI Ing. Lorenzo, Torino, Via Sacchi 38.
BRIZIO Prof.ssa Anna Maria, Milano, Via Pagano 2.
BRUCOLI Dott. Mario, Torino, Via De Bernardi 2.
BRUNATI ALIBERTI Bar.sa Marcella, Torino, Via Bezzecca 14.
BRUNATI Dott. Enrico, Torino, Via Bezzecca 14.
BRUNETTI Ing. Mario, Torino, Corso Cairoli 4.
BRUNO Mario, Torino, Via Martiniana 9.
BUFFA DI PERRERO GUIDETTI C.ssa Mariola, Torino, Via Consolata 11.
CALDERONI Anna Maria ved. MUSSA, Torino, Via Lamarmora 39.
CALIGARIS Ing. Vittorio, Gattinara, Via Pietro Micca 59.
CAMBURSANO Dott. Gemma, Torino, Piazza San Giovanni 2.
CAMPOGRANDE Ing. Carlo, Torino, Corso Palestro 9.
CANETTI Dott. Ing. Francesco, Vercelli, Via C. Leone 18.
CANONICO Teresa, Torino, Corso Siccardi 11.
CANSACCHI DI AMELIA Maria, Torino, Via Filangieri 14.
CANTONE Avv. Corrado, Torino, Via Bonafous 4.
CAPELLO Cav. Carlo Felice, Torino, Corso Svizzera 13.
CAPPA BAVA Ing. Luigi, Torino, Via Napione 2.
CAPUCCIO Avv. Ugo, Torino, Via Botero 16.
CARAMELLINO Prof. Carlo, Brusasco.
CARBONE Dr. Arch. Cesare, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
CARBONE Valeria, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
CARBONERI Prof. Dott. Nino, Torino, Via Pietro Micca 17.
CARDELLINO Prof. Giancarlo, Torino, Strada del Bellardo 70.
CARDUCCI Prof. Dott. Carlo, Torino, Strada San Martino Sup. 6.
CARELLO Ing. Fedele, Moncalieri, Viale Rimembranza 14.
CARITÀ Dr. Roberto, Sassari, Soprintendenza Monumenti e Gallerie.
CARNEVALE Fernanda, Torino, Corso G. Cesare 159.
CARON Prof. Pier Giovanni, Vercelli, Via Duomo 8.
CASALI Arch. Maria Ludovica, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
CASELLE Cav. Secondo, Chieri, Via Roma 18.
CASOLI Avv. Carlo, Primo Presidente Corte d'Appello, Torino, Via Lamarmora 41.
CASSINA Ing. Edoardo, Torino, Via Garibaldi 6.
CASTELNUOVO Clara, Torino, Via Accademia Albertina 3.
CATELLA Ing. Mario, Torino, Via C. Colombo 1.
CATELLA CATTANEO SFORZA Sandra, Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
CAVALLARI-MURAT Prof. Ing. Augusto, Torino, Corso Trento 11.
CAVALLO Angiola, Torino, Corso Valdocco 11.
CAZZOLA Avv. Piero, Torino, Via Alberto Nota 7.
CELONA Dott.sa Fortunata, Torino, Via S. Quintino 10.
CENA Emilia, Torino, Via Bava 39.
CENTO Arch. Giuseppe, Torino, Corso Belgio 179.
CEPPA Geom. Adolfo, Torino, Via Don Minzoni 10.
CERIANA BROCCHI Luisa, Torino Corso Vitt. Emanuele 88.
CERIANA Giovanni, Torino, Via A. Avogadro 11.
CERIANA Niny, Torino, Corso Vitt. Emanuele 88.
CERUTTI Comm. Prof. Dott. Agostino, Torino, Via Urbino 11.
CHABOD Sen. Avv. Renato, Ivrea, Via Circonvallazione 39.
CHEVALLARD Dott. Carlo, Torino, Corso Sommeiller 35.
CHEVALLEY Conte Gian Andrea, Torino, Via Sacchi 26.
CHIANTORE Giuseppina, Torino, Corso Tassoni 20.
CHIERICI Prof. Umberto, Sopraintendente ai Monumenti del Piemonte, Torino, Piazza S. Giovanni 2.
CITTÀ DI CARMAGNOLA, Carmagnola.
CLARA Ing. Emilio, Torino, Via Lessona 20.
COCCINO Dott. Ing. Ettore, Torino, Via San Tommaso 18.
COISSON Osvaldo, Trespiano (Firenze), Via di Monte Rinaldi 43.
COMBA Prof. Avv. Mario, Torino, Via Mercantini. 6.
CONTARDI Francesco, Torino, Via G. Medici 44.
CORA Dott. Galeazzo, Firenze, Viale Don Minzoni 44.
CORBELLA Giovanna, Torino, Corso Moncalieri 185.
CORDERO DI MONTEZEMOLO Marco, Torino, Corso Re Umberto 28.
CORNAGLIA BELTRAMINO Prof.ssa Luciana, Sanremo, Via XX Settembre 19.
COSTA TORRE Paolo Maria, Torino, Via Vassalli Eandi 17.
COSTANTINO Angelo, Torino, Via Talucchi 1.
COTTA Conte Filippo Maria, Torino, Corso Re Umberto 42.
CRAVERO CALANDRA Elena, Torino, Corso Vitt. Emanuele 82.
CRAVERO Dott. Davide Giovanni, Torino, Corso Vitt. Emanuele 82.
CRAVERO Avv. Roberto, Torino, Corso Vitt. Emanuele 82.
CURTO Prof. Silvio, Torino, Via Donizetti 16.
D'ACQUARONE dei Conti Luisa, Torino, Via Assarotti 1.
DALMASSO Dr.ssa Franca, Torino, Via Principi d'Acaja 61.

DARDANELLI GHIGLIONE Prof.sa Elda, Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
DASSETTO Dott. Geom. Richieri, Torino, Corso Einaudi 37.
DAUDRY Damiano, Quart, Via Roma 55.
DAVISO DI CHARVENSOD Dott. Bruno, Torino, Via Maria Vittoria 48.
DEBIAGGI Prof. Casimiro, Torino, Corso Palestro 13.
DE FRANCESCO Avv. Giuseppe, Verbania, Viale Azari 32.
DE FRANCISCO Dott. Arch. Ferdinando, Torino, Via Cialdini 31.
DE FRANCISCO Prof. Sergio, Torino, Via Napione 49.
DE GRAZIA Comm. Luigi, Torino, Via Tunisi 25.
DEL BOSCO Giovanni, Poirino, Via Colombo 6.
DELLA GHERARDESCA D'ONCIEU DE LA BATIÈ Contessa Antonia, Castagneto Carducci, Villa Margherita - Donoratico.
DEL SIGNORE Dott. Ing. Giancarlo, Biella, Via De Genova 9.
DE LUCA Dott. Mario, Torino, Via Ormea 60.
DEL VIVO Lina, Torino, Via delle Rosine 1.
DE MATTEIS Prof. Dott. Franco, Torino, Corso Stati Uniti 31.
DEMICHELIS Pietro, Torino, Via A. Vespucci 51.
DENINA Arch. Luigi, Torino, Piazza Vitt. Veneto, 23.
DEROSSI Arch. Pietro, Torino, Via Lambruschini 12.
DESTEFANIS Prof. Francesco, Torino, Corso Orbassano 32.
DI SISTELLO SOLARO DI MONASTEROLO Visc.ssa Renata, Ivrea, Villa Solaro Montenavale.
DI SUNI DELLA PLANARGIA M.sa Maria Teresa, Torino, Via Barolo 3.
DI VIGLIANO Conte Federico, Torino, Corso Einaudi 20.
DOGLIOTTI Nellina, Torino, Via Febo 19 bis.
DOGLIOTTI VIGLIANI Ornella, Torino, Corso Quintino Sella 9.
DOLZA Prof.ssa Consolina, Torino, Via Piffetti 42.
DONADEI GIACOSA Velia, Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
DONATI Ugo, Vercelli, Via Paggi 84.
DONNA D'OLDENIGO B.sa Anna Maria, Torino, Via Tenivelli 11.
DONNA D'OLDENIGO Bar. Comm. Dott. Giovanni, Torino, Via Tenivelli 11.
DONVITO Rosalba, Torino, Via Cellini 37.
DONVITO Silvina, Torino, Corso M. D'Azeglio 59.
D'ORIA M.se Gerolamo, Torino, Via della Rocca 24.
DORIGUZZI Carla, Torino, Corso M. d'Azeglio 108.
DORO Augusto, Torino, Piazza S. Carlo 198.
DOSIO Adriana, Torino, Via Beaulard 3.
DOSIO Dr. Ermanno, Torino, Corso Beccaria 2.
DRAGONE Dr. Angelo, Torino, Via San Pio V 31.
DUPRÈ Ing. Filippo, Torino, Via Fanti 3.
ELIA Margherita, Torino, Via A. Peyron 54.
EMPRIN MIDANA Amalia, Torino, Lungopo Armando Diaz 6.
EMPRIN Dott. Giuliano, Torino, Lungopo Armando Diaz 6.
ENGELFRED DI ROBILANT C.ssa Anna, Torino, Piazza Carlo Felice 18.
ENGELFRED DI SAMBUY C.ssa M. Alberta, Torino, Corso Moncalieri 167.
ENRICO Prof. Leonardo, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
ENRICO Dr. Oreste, Genova-Pegli, Lungomare 49.
ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO, Torino.
FACCHINELLI Vittorio, Torino, Via Volvera 14.
FALCIOLA Rag. Cav. Osvaldo, Torino, Via Piffetti 43.
FALETTI Fernanda, Torino, Via Cigna 4.
FAMIJA PIEMUNTEISA, Roma, Corso Vitt. Emanuele 24.
FAMIJA TURINEISA, Torino, Via Po 43.
FASANO BRUNI Dott.sa Grazia, Torino, Piazza Solferino 3.
FASSIO Dr.ssa Annamaria, Torino, Via M. Polo 26.
FASSIO Gianfranco, Torino, Via Polonghera 18.
FERAUDO Teol. Arcip. Paolo, Caramagna Piem.te.
FERRARIS Gabriella, Torino, Strada Superga 37.
FERRARIS Irma, Torino, Corso Duca Abruzzi 6.
FERRERO Dr. Antonio, Torino, Corso Monte Grappa 30.
FERRERO Dr.ssa Maria in DE BERNARDI, Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
FERRERO Prof. Maria, Torino, Corso Regina Margherita 79.
FERRETTI Dr. Ing. Franco, Gattinara, Corso Vercelli 89.
FERRO Filippo, Novara, Via Dei Cattaneo 17.
FESTA Ing. Giuseppe, Torino, Via A. Peyron 28.
FILIPELLO Dr. Sebastiano, Torino, Corso Trento 5.
FILIPPI Dott. Pier Carlo, Torino, Via S. Massimo 41.
FILIPPI Arch. Cesare, Torino, Str. S. Margherita 242.
FINOCCHI Dr.sa Silvana, Torino, Via Donizetti 2.
FIORE Carla in BOTTA, Torino, Via Cristalliera 24.
FIORE Rag. Benedetto, Torino, Via Rubiana 27.
FISSORE Nino, Carmagnola, Piazza Raineri 5.
FOGLIATO Prof. Dario, Torino, Via Cigna 158.
FORCHINI Dr. Luigi, Torino, Via G. Borsi 49.
FRAGALÀ Giuseppe, Torino, Corso Tassoni 45.
FRIGNOCA Paola, Torino, Via Bezzecca 9.
FRUTAZ Mons. Pietro, Roma, Via Benedetto XIV 5.
FULCHERI Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Corso San Maurizio 81.
FUMAGALLI Cav. Remo, Novara, Corso della Vittoria 131.
FUSARI BERTOGLIO Misa, Torino, Via Baretti 45.
GABETTI Prof. Arch. Roberto, Torino, Via Sacchi 22.
GABRIELLI Dr.ssa Noemi, Torino, Via G. Barolo 5.
GAIBI Gen. Agostino, Torino, Piazza Risorgimento 14.
GALLENGA Dr. Paolina, Torino, Via Governolo 34.
GALLINA Geom. Cleto, Torino, Via Garibaldi 46.

Gallo Dr. Emilio, Chivasso, Via XXIV Maggio 1.
Gallo Dr. Guido, Caramagna Piemonte.
Gamarino Prof. Francesco, Torino, Via Villa Giusti 42.
Gandolfo Prof. Renzo, Torino, Via Donati 27.
Garavelli Giancarla, Vercelli, Via Lanza 9.
Garelli Geom. Felice, Torino, Via Napione 22.
Garello Edoardo, Torino, Via M. Vittoria 46.
Garino Dr. G. B., Torino, Via Sommacampagna 17.
Garzino Oreste, Savigliano, Via Gandi 1.
Gay Annamaria, Torino, Via Vittorio Amedeo 13.
Gay di Quarti Roggero Mermet Contessa Camilla, Torino, Via Cavour 35.
Gazzera Prof. Dr. Giuseppe, Torino, Via Lambruschini 8.
Gelmi Dr. Ing. Giuseppe, Torino, Via Alfieri 10.
Gennari Curlo March. Paolo, Torino, Corso Re Umberto 6.
Gentile Dott. Guido, Torino, Corso Casale 158.
Ghiglione Dr. Edoardo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
Ghiotti Massimo Matteo, Foglizzo.
Ghiron Lidia, Torino, Strada S. Vito 273.
Ghivarello Comm. Dott. Riccardo, Pino Torinese, Via S. Felice 16.
Giacosa Franca, Torino, Strada Priv. d'Agliè 26.
Giacosa Laura, Torino, Corso M. d'Azeglio 10.
Giacosa Paola ved. Craveri, Torino, Corso Vittorio Emanuele 61.
Giacosa Valerio, Torino, Strada Priv. d'Agliè 26.
Giay Arch. Emilio, Torino, Str. Osp. San Vito 19.
Giay Arch. Dr. Luigi, Torino, Corso Trento 5.
Gibellini Cridis Teresa, Torino, Corso G. Ferraris 47.
Gigli Conte Dr. Lorenzo, Torino, Via della Rocca 20.
Giordana Ing. Ettore, Torino, Corso Govone 6.
Goffi Ing. Achille, Torino, Corso Trento 5.
Goffi Ing. Edoardo, Torino, Via Fratelli Carle 7.
Gonella Dr. Angioletta in Rolandi, Torino, Via A. Vespucci 32.
Goria Dr. Carlo, Torino, Via Torricelli 13.
Goria di Dusino Prof. Avv. Piero Natale, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 43.
Grammatica Comm. Alvise, Torino, Via Madama Cristina 49.
Grandi Giovanna, Torino, Corso G. Ferraris 118.
Graneri Ing. Ugo, Torino, Via A. Avogadro 22.
Grasso Arch. Bruno, Monforte d'Alba, Via San Giuseppe 4.
Griseri Prof. Andreina, Torino, Corso Arimondi 17.
Griva Dr. Luigi, Torino, Via Papacino 3.
Groppi Giorgio, Torino, Via A. Vespucci 45.
Grosso Dr. Mario, Pino Torinese, Via Roma 23.
Guarienti Avv. Prof. Padre Angelico, Racconigi, Convento S. Domenico.
Guerrini Dr. Giorgina in Meyrone, Torino, Corso Appio ang. Via Rivera.
Gullini Prof. Giorgio, Torino, Via C. Colombo 9.
Hertel Dr. Adolfo, Torino, Via S. Teresa 3.
Ighina Maria, Ovada, Piazza Cereseto 1.
Istituto di Storia dell'Architettura - Politecnico di Torino.
Istituto di Storia dell'Arte - Facoltà di Lettere Università di Torino.
Istituto di Storia dell'Arte - Facoltà di Magistero Università di Torino.
Istituto di Storia dell'Arte - Facoltà di Lettere Università di Pavia.
Jalla Ing. Ferruccio, Milano, Via V. Colonna.
Lacchia Piero, Torino, Via G. Medici 43.
Lange Dr.ssa Augusta, Torino, Corso Palestro 7.
Lange Ing. Guglielmo, Torino, Corso Palestro 7.
Lanza Dr. Arch. Ettore, Torino, Via Cosmo 17.
Lauri Dr.ssa Laura in Bertini, Torino, Via Duchessa Jolanda 27.
Levi Allisio Lydia, Torino, Corso Francia 7.
Levi Graziadi Avv. Mario, Torino, Corso Re Umberto 97.
Levi Montalcini Paola, Roma, Viale Villa Massimo 3/9.
Lievre Cav. Emilio, Torino, Via Legnano 18.
Ligiardi Prof. Emma, Pinerolo, Via Vescovado 10.
Lobetti Bodoni Dr. Franco, Torino, Via Pietro Micca 4.
Lomaglio Conte Gen. Cesare, Torino, Via Provana 7.
Lombardi Dr. Francis, Vercelli, Strada Trino 200.
Lombardi Prof. Giorgio, Torino, Corso IV Novembre 104.
Lombardi Ing. Paolo, Torino, Corso G. Ferraris 82.
Lombardi Comm. Sandro, Torino, Via G. Amendola 14.
Long Ing. Arturo, Pinerolo, Piazza Barbieri 40.
Loria Dr. Ing. Mario, Torino, Corso Montevecchio 36.
Lovera Prof. Giuseppe, Torino, Corso Vitt. Emanuele 70.
Lubatti Cornaro Dr.ssa Clara, Novara, Via Ploto 3.
Luchetta Dott. Osvaldo, Torino, Via Bruino 30.
Macchi Cardini Giuseppina, Orta, Villa Cardini.
Maggiorotti Tempo Emma, Torino, Via Carlo Alberto 18.
Magliola Carello Maria, Torino, Corso Matteotti 39.
Magni Elisabetta, Milano, Piazza Repubblica 30.
Magnoni Alessandro, Torino, Piazza Bernini 16.
Malaguzzi Dr. Franco, Venezia Mestre, Via San Marco 15i.
Malan Prof. Delio, Torino, Via Carlo Alberto 34.
Mallè Dr. Luigi, Torino, Via Sacchi 28 bis.
Manassero Avv. Domenico, Torino, Via Luigi Mercantini 2.
Manassero Geom. Giovanni, Torino, Piazza Bernini 16.
Manino Dr. Luciano, Torino, C.so Rosselli 105/7.
Manzoni Avv. Giovanni, Torino, Corso G. Lanza 105.
Marazza Avv. Gerolamo, Verbania Pallanza, Via Castelli 36.
Mariano Giovanna, Torino, Via F. Campana 19.
Marino Dr. Ugo, Pinerolo, Via Montebello 11.

MARITA TAGLIAPIETRA Rosi, Torino, Via Rosolino Pilo 4.
MAROCCO Avv. Antonio Maria, Rivoli, Piazza Pr. Eugenio 4.
MARSENGO Giorgio, Torino, Corso Regina Margherita 79.
MARTINOTTI Prof. Ugo, Casale Monf., Via G. Mameli 63.
MASSA Dott. Giuseppe, Torino, Corso Einaudi 39.
MASSARA Prof. Giovanni, Torino, Via San Donato 82 bis.
MASSINI Dr.ssa Anna Maria, Torino, Corso Matteotti 19.
MATERAZZO Dr. Candido, Torino, Via Prati 1.
MATHES PREGLIASCO Giorgina, Torino, Via Principe Tommaso 38.
MAZZONIS DI PRALAFERA Ottavio, Torino, Via S. Domenico 9.
MERLO BASILE Maria Matilde, Torino, Via Assarotti 16.
MESTURINO Comm. Arch. Vittorio, Torino, Via Cialdini 26.
MIDANA Dr. Prof. Alberto, Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
MINELLI Ing. Matteo, Torino, Via Lanfranchi 8.
MINIOTTI Maria, Torino, Str. del Morozzo, 14-26.
MOCCAGATTA Prof.ssa Vittoria, Torino, Via Ricasoli 2.
MOLLI BOFFA Arch. Alessandro, Torino, Corso San Maurizio 81.
MOLLINO Ing. Carlo, Torino, Via C. di Pamparato 9.
MONTI Ing. Pietro, Vercelli, Via Pietro Micca 34.
MONZINI GARABELLI Carla, Torino, Via Giolitti 49 bis.
MORBELLI Tarsi, Torino, Via San Secondo 26.
MORBIDUCCI Maria Laura, Torino, Largo Orbassano 64.
MORELLI Arch. Domenico, Torino, Via Vico 8.
MORETTI Dr. Mario, Torino, Via A. Doria 14.
MORINI Prof. Pietro, Torino, Via delle Orfane 3.
MORSELLI Prof. G. E., Direttore Ospedale Psichiatrico Provinciale, Novara.
MORTAROTTI Don Renzo, Stresa, Collegio Rosmini.
MOSSO Leonardo, Torino, Via G. Grassi 7.
MOSTI Dr.ssa Enrica, Torino, Via Piffetti 49.
MOTTURA Elisabetta, Torino, Via Filangieri 14.
MULASSANO Rag. Carlo, Torino, Corso Inghilterra 47.
MUNARI Dott. Sirio Bruno, Torino, Corso Regina Margherita 68.
MUSEO CIVICO, Torino, Palazzo Madama, Piazza Castello.
MUSEO DEL PAESAGGIO, Verbania Pallanza.
MUSSO Ing. Arch. Paolo, Torino, Via A. Avogadro 19.
MUTTINI Chiara, Torino, Via Giordana 5.
NATTA SOLERI Raffaele, Torino, Corso Trento 14.
NATTA SOLERI BODO Maria, Torino, Corso Trento 14.
NATTA SOLERI RE Maria Vittoria, Torino, Corso Trento 14.
NEGRI Bianca, Torino, Piazza S. Carlo 206.
NEGRO M. Maddalena, Torino, Lungopo Armando Diaz 8.
NICOLA Guido, Torino, Via S. Giulia 65.
NICOLA Arch. Palmina, Torino Via Bava 47.
NOVARESE DI MORANSENGO Comm. Carlo, Torino, Via della Rocca 29.
NUVOLI Ing. Anna, Torino, Corso Re Umberto 17.
OBBERMITO BALDI Rag. Mariarosa, Torino, Via M. Bricca 6.
OLIVERO Rag. Andrea, Sommariva Bosco (Cuneo), Via IV Novembre 22.
ORLANDINI Comm. Ing. Orlando, Varese, Via Laurendi 37 ang. Via Morandi.
ORLANDO Dr. Pio, Novara, Via XX Settembre 3.
ORLANDO Arch. Giuseppe, Torino, Via Cavour 24.
ORSI Marco Aldo, Torino, Corso Quintino Sella 92.
OTTELLO PASSERA Pia, Torino, Via C. Colombo 19.
PALMUCCI Giulietta, Torino, Corso M. d'Azeglio 2.
PALUMBO Antonina, Torino, Corso S. Maurizio 71.
PAPURELLO VALLINO Luciana, Torino, Via Villa della Regina 37.
PARMENTOLA Rag. Vittorio, Torino, Via Magellano 10.
PASQUALINI Chiara, Torino, Corso Francia 78.
PASSANTI Arch. Mario, Torino, Via della Rocca 21.
PAUTASSO Dr. Andrea, Torino, Corso E. De Nicola 20.
PEANO Dr.ssa Angelica, Torino, Corso G. Ferraris 71.
PECORINI Ing. Dario, Torino, Via S. Quintino 10.
PEDRINI Cav. Augusto, Torino, Via S. Pio V 15.
PERER Maria Luisa in GATTI, Milano, Via Lovanio 4.
PERLO Anna Maria, Torino, Piazza San Carlo 205.
PERUCCA Mario, Torino, Largo Migliara 16.
PEYRANI Giuseppe, Torino, Via S. Donato 5.
PEYROT Dr.ssa Ada, Torino, Via Consolata 8.
PIACCO Prof.ssa Ernesta, Vercelli, Via L. Ariosto 41.
PICCIO Ing. Marco, Valduggia.
PICCO Arch. Giovanni, Torino. Corso Regina Margherita 188.
PIGNONE Anna Maria, Torino, Via Rovereto 3.
PINNA Maria Serena, Torino, Via Tiepolo 1.
PINNA PINTOR Nicolette, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
PIPINO Dr. Rag. Pietro, Roccapietra, Via alle Porte 14.
PIRASTU USAI Prof. Franco, Torino, Via Osasco 20.
PIZZETTA Arch. Silvia, Torino, Via M. Cristina 33.
PODIO Avv. Rodolfo, Torino, Via Bertolotti 2.
POLI Prof.ssa Giovanna, Torino, Corso G. Ferraris 108.
POLLOVIO Ing. Aldo, Torino, Corso Inghilterra 19.
PONTI Rag. Guido, Sestriere, Palazzo Saes.
POZZO Ing. UGO, Torino, Corso Govone 6.
PREFETTURA DI TORINO, Ufficio Stampa, Torino.
PREGLIASCO Comm. Lorenzo, Torino, Via Campana 17.

PRON Guido, Torino, Via Cavour 41.
PROTTO Arch. Alessandro, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
PROVERA Rag. Dario, Torino, Corso Telesio 39.
PRUNAS TOLA Conte Dr. Vittorio, Torino, Via L. Manara 5.
PSACAROPULO Prof. Giorgio, Torino, Via Cassini 37.
QUAGLIA Geom. Giuseppe, Torino, Via Madama Cristina 129.
QUAGLINO Prof. Elio, Torino, Piazza S. Carlo 177.
QUAGLINO Geom. Fiorenzo, c/o Debernardi, Torino, Via Marco Polo 26.
QUAGLINO Cav. Rag. Sergio, Torino, Via G. Casalis 33.
QUADRO Germana, Torino, Corso Einaudi 9.
QUARÀ Dott. Riccardo, Pino Torinese, Villa Gemmaura.
QUAZZA Ada, Torino, Via Gropello 4.
QUERCI DEL MASTRO CALVETTI Giulietta, Torino, Corso M. d'Azeglio 76.
RABALLO BENSO Dr.sa Valentina, Torino, Corso Matteotti 36.
RAGAZZI Renza, Torino, Via Bidone 17.
RAPICAVOLI Dr. Aldo, Torino, Corso Orbassano 85.
RAVERA Ada, Torino, Via Le Chiuse 39.
RAVERA Avv. Gen. Francesco, Benevagienna, Via Vitt. Emanuele 43.
RAVERA Ing. Guido, Torino, Corso Montevecchio 36.
RAVERA Dr. Ing. Giuseppe, Ivrea, Via Cascinette 9/A.
RE Rita, Torino, Corso Vitt. Emanuele 97.
REGGIANI Dr. Giulio, Milano, Via Simpliciano 4.
REMMERT Carla, Venaria, Villa La Bellotta.
RE REMMERT Lydia, Torino, Via E. de Sonnaz 21.
REVIGLIO PELLEGRINO Luisa, Torino, Via C. Colombo 17.
RICCARDI DI NETRO Conte Federico, Torino, Via Mazzini 10.
RICCIO Dr. Ing. Giorgio, Torino, Via Pomba 24.
RICHARD Prof. Ing. Camillo, Torino, Via Monte di Pietà 24.
RIGALDO Dr. Gianni Carlo, Milano, Via Rosellini 8.
RIGHETTI Dr.ssa Elena, Torino, P.le Costantino il Grande 168.
RINALDI Ing. Celeste, Torino, Via S. Agostino 12.
RISSO Francesco, Torino, Via Forlì 144/45.
ROCCA Dr. Vincenzo, Torino, Corso Q. Sella 94.
ROCCAVILLA Emilio, Torino, Corso M. d'Azeglio 37.
ROCCAVILLA Dr. Mario, Torino, Via Cavour 6.
RODOLFO Prof. Giacomo, Carignano, Via Princ. di Carignano.
ROGGERO Prof. Arch. Mario Federico, Torino, Via Po 1.
ROGGERO Roberto, Torino, Corso G. Agnelli 84.
ROMANO Giovanni, Torino, Via Tripoli 20/1.
ROSCI Prof. Marco, Novara, Via Rosmini 10 bis.
ROSSATI Dr. Franco, Torino, Corso Regina Margherita 212.
ROTA Prof. Francesco, Torino, Corso Rosselli 9.
SACERDOTE Umberto Secondo, Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
SAGLIETTO Arch. Maurizio, Cuneo, Corso Giolitti 34.
SALES Ing. Mario, Torino, Corso L. Einaudi 18.
SALOMONE Mario, Torino, Corso Belgio 28.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, Torino, Corso Re Umberto 64.
SANTACROCE Alberto, Torino, Corso G. Ferraris 153.
SANTANERA Ing. Oreste, Torino, Via Migliara 20.
SANVENERO Ing. Agostino, Ivrea, Piazza S. Francesco 3.
SAVI Prof. Don Severino, Susa, Curia Vescovile.
SCAFILE Dr.ssa Fausta, Torino, Corso Adriatico 26.
SCAMUZZI Prof. Dr. Ernesto, Torino, Via Accademia delle Scienze 6.
SCARSELLA Ing. Paolo, Biella, Via Orfanotrofio 25.
SCHAUDY Dr. Erwin, Torino, Via Bertola 9.
SELLA Ing. Gianni, Torino, Via Magenta 36.
SERRALUNGA BARDAZZA Dr.ssa Anna, Biella, Via San Giuseppe 23.
SERIONE Carla, Torino, Via Villar 47.
SEYSSEL D'AIX C.ssa Elena Maria, Torino, Via S. Maria 1.
SESIA Dott. Arch. Dario, Torino, Corso Vinzaglio 24.
SIMONIS Michela, Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, Torino, Via Giusti 4.
SOBRERO DELMASTRO CALVETTI Arch. Anna, Torino, Corso Vitt. Emanuele 105.
SOFFIETTI Dr. Giuseppe, Borgosesia.
SOLA REMMERT Mercedes, Torino, Corso Re Umberto 5.
SOLAVAGGIONE Francesca, Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNIA Adele, Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Luisa, Torino, Strada S. Vito 116/5.
SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ, Torino, Palazzo Chiablese, Piazza S. Giovanni 2.
SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL PIEMONTE, Torino, Via S. Chiara 40.
SOPRINTENDENZA BIBLIOGRAFICA DEL PIEMONTE, Torino, Piazza Castello 191.
SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE DEL PIEMONTE, Torino, Palazzo Carignano.
SPADONI Dr. Enrico, Torino, Via Cassini 61.
SPINETO Dr.ssa Maria Luisa, Arquata Scrivia, Via Libarna 282.
STORTI Giuseppe, Torino, Via Pr. Clotilde 74.
TABÒ Remiglio, Torino, Via Acc. Albertina 31.
TAMAGNO Prof. Laura, Torino, Via Monte Ortigara 1.
TARCHETTI Antonio, Vercelli, Via P. Micca 19.
TAVELLA Prof. Bianca, Torino, Via Vico 8.
TEDESCHI Camillo, Torino, Via Mezzenile 3.
THAON DI REVEL Conte Dr. Paolo, Torino, Corso Einaudi 9.
TONACHINI Ing. Elio, Torino, Via Cavour 48.
TORRA Emilio, Ivrea, Via S. Pietro Martire 7.
TORRA Prof. Ugo, Ivrea, Via Cuniberti 7.

Tosalli Elisabetta, Torino Cavoretto, Via ai Ronchi 79.
Tosco Cav. Giovanni, Chieri, Via Cibrario 3.
Tosel Geom. Paolo, Pinerolo, P.za S. Donato 33.
Toselli Bernardi Lucia, Cuneo, Villa Tornaforte, Fraz. Madonna dell'Olmo.
Tos Visconti Franca, Torino, Piazza Solferino 6.
Tournon Conte Sen. Ing. Adriano, Torino, Corso Vitt. Emanuele 66.
Tournon Nob. H. Dott. Paolo, Torino, Str. San Vincenzo 89.
Triveri Ing. Iuigi, Chieri, Viale Roma 25.
Turati Dott. Attilio, Torino, Strada S. Vito 2.
Turati De Castro Franca, Torino, Strada San Vito 2.
Turati Prof.ssa Lucia, Torino, Strada S. Vito 2.
Turbiglio Parigi Irene, Torino, Via Vico 8.
Uberti Bona Prof.ssa Germana, Torino, Via Vinadio 27.
Valletti della Valletta Prof. Tegy, Torino, Corso G. Agnelli 84.
Valletti della Valletta Arch. Victor, Corso G. Agnelli 84.
Vaona Avv. Attilio, Torino, Via Peyron 19.
Varaldo Arch. Giuseppe, Torino, Corso Mediterraneo 94.
Vaudagna Avv. Giuseppe, Torino, Via Maria Vittoria 27.
Vellani Anna Maria, Torino, Via Sacchi 48.
Vellani Elisa, Torino, Via Sacchi 48.
Venesio Dr. Camillo, Torino, Corso Vitt. Emanuele 94.
Verdoia Cav. Uff. Prof. Onorato, Torino, Corso Cairoli 6.
Vergnano Dr. Alfonso Maria, Chieri, Piazza Duomo 3.
Vernetti Pier Paolo, Torino, Via Donizetti 3.
Verzone Arch. Prof. Paolo, Torino, Via della Rocca 15.
Vialardi di Sandigliano Antonielli d'Oulx Maria Luisa, Torino, Corso Matteotti 47.
Viale Faustina Ved. Bono, Torino, Via Gobetti 23.
Viale Ferrero Dr.ssa Mercedes, Torino, Corso Matteotti 55.
Viale Dr. Vittorio, Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
Vietti Ghigo Rag. Giuseppina, Torino, Via San Donato 82.
Vignetta Geom. Sergio, Pinerolo, Via Martiri del XXI 14.
Vigliani di Bascourt Prof. Carmen, Torino, Via Cavour 35.
Vigliano Prof. Arch. Gian Piero, Torino, Corso Marconi 31 bis.
Viglieno-Cossolino Prof. Ferdinando, Torino, Via Cialdini 11.
Vinea Ing. Luigi Umberto, Torino, Corso Montevecchio 36.
Viotto Ing. Pietro, Torino, Corso G. Lanza 102.
Vivani Dr. Walter, Torino, Corso Casale 476.
Vizzotto Lelio, Novara, Corso Vittoria 5.
Voena Dr. Comm. Carlo, Torino, Via C. di Pamparato 9.
Voena Avv. Enrico, Torino, Via V. Vela 32.
Voena Dr. Giacinto, Torino, Corso Francia 114.
Volante Borgo Prof. Enrica, Torino, Via Serrano 29.
Weigmann Romagnoli Eleonora, Torino, Corso Moncalieri 70.
Zaaruolo Avv. Domenico, Torino, Via Peyron 19.
Zabert Gilberto, Torino, Via Cavour 46.
Zerbola Renzo, Biella, Via Luigi Serra 6.

INDICE

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 91)

D. FOGLIATO, *Il tipo del cavaliere galoppante nell'arte romana del Piemonte dall'arco di Susa ai baltei di Aosta e di Industria* . . . pag. 5

M. BONINO, *Argomenti di archeologia navale in Piemonte* . . . . » 16

R. VIGLIETTI, *Dopo Spanzotti e Defendente - Iconografia, linguaggio e poesia popolare* . . . . » 29

E. ROSSETTI BREZZI, *Gli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Valperga* » 50

V. MOCCAGATTA, *Giovanni Claret e i lavori della seconda metà del Seicento alla Certosa di Pesio* . . . . » 61

F. DALMASSO, *Gli affreschi di Luigi Vacca nel castello di Govone* . . » 85

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 129)

L. MANINO, « *Imagines clipeatae* », (Un codice della Biblioteca Nazionale di Torino) . . . . » 95

C. CARAMELLINO, *La chiesa di S. Pietro Vecchio di Brusasco* . . . » 104

L. GRIVA, *Notizie su un sacello romanico nel ricetto di Oglianico* . . . » 108

N. GABRIELLI, *Aggiunte Spanzottiane* . . . . » 111

S. CURTO, *Note sparse* . . . . » 113

R. AMERIO TARDITO, *Alcune segnalazioni di dipinti e monumenti piemontesi* . . . . » 117

B. SIGNORELLI, *Un documento inedito del '700 su di un esame da ingegnere in Piemonte* . . . . » 122

ATTI DELLA SOCIETÀ

Visita alla mostra di Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale . . . . » 133

Seduta amministrativa e scientifica del 4 marzo 1967 . . . . » 133

Conferenza del Prof. Umberto Chierici su « Restauri in Piemonte » » 135

Seduta scientifica del 22 aprile 1967 . . . . » 135

Conferenza del Prof. Andrè Corboz su « Hypothése Autour de Villadeati » . . . . pag. 136

Seduta amministrativa del 26 giugno 1967 - Assemblea sociale . . » 136

Visita ad alcune gemme della collina Torinese . . . . » 142

Seduta amministrativa e scientifica del 18 novembre 1967 . . . » 142

Visita alla restaurata chiesa di S. Chiara in Vercelli . . . . » 144

Visita alla mostra dei surrealisti . . . . » 144

Conferenza musicale con esecuzione di musiche polifoniche barocche » 145

Elenco Soci . . . . » 146

Finito di stampare il 26 maggio 1969
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 – Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 91)

pag.

D. FOGLIATO, *Il tipo del cavaliere galoppante nell'arte romana del Piemonte dall'arco di Susa ai baltei di Aosta e di Industria* 5

M. BONINO, *Argomenti di archeologia navale in Piemonte* 16

R. VIGLIETTI, *Dopo Spanzotti e Defendente - Iconografia, linguaggio e poesia popolare* 29

E. ROSSETTI BREZZI, *Gli affreschi della chiesa di S. Giorgio a Valperga* 50

V. MOCCAGATTA, *Giovanni Claret e i lavori della seconda metà del Seicento alla Certosa di Pesio* 61

F. DALMASSO, *Gli affreschi di Luigi Vacca nel castello di Govone* 85

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 129)

L. MANINO, « *Imagines clipeatae* », (Un codice della Biblioteca Nazionale di Torino) 95

C. CARAMELLINO, *La chiesa di S. Pietro Vecchio di Brusasco* 104

L. GRIVA, *Notizie su un sacello romanico nel ricetto di Oglianico* 108

N. GABRIELLI, *Aggiunte Spanzottiane* 111

S. CURTO, *Note sparse* 113

R. AMERIO TARDITO, *Alcune segnalazioni di dipinti e monumenti piemontesi* 117

B. SIGNORELLI, *Un documento inedito del '700 su di un esame da ingegnere in Piemonte* 122

ATTI DELLA SOCIETÀ 133

Visita alla mostra di Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia settentrionale 133

Seduta amministrativa e scientifica del 4 marzo 1967 . . . 133

Conferenza del Prof. Umberto Chierici su « Restauri in Piemonte » 135

Seduta scientifica del 22 aprile 1967 135

Conferenza del Prof. André Corboz su « Hypothese Autour de Villadeati » 136

Seduta amministrativa del 26 giugno 1967 - Assemblea sociale 136

Visita ad alcune gemme della collina Torinese 142

Seduta amministrativa e scientifica del 18 novembre 1967 . 142

Visita alla restaurata chiesa di S. Chiara in Vercelli . . . 144

Visita alla mostra dei surrealisti 144

Conferenza musicale con esecuzione di musiche polifoniche barocche 145

Elenco Soci 146

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XXI

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XXII - 1968

SOC. PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
TORINO

In copertina:

Ritratto di Benedetto Alfieri (fotogr. Istituto Architettura Tecnica)
Vedi articolo pag. 7.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XXII

1968

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata ai termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali (1964-67)

Augusto Cavallari-Murat (*Presidente*); Noemi Gabrielli (*Vice Presidente*); Carlo Felice Bona, Marziano Bernardi, Aldo Bertini, Carlo Carducci Angelo Dragone, Andreina Griseri, Luigi Mallè, Ernesto Scamuzzi, Paolo Verzone, Vittorio Viale.

Direttore responsabile: AUGUSTO CAVALLARI-MURAT
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracura, 37 - Torino

CELEBRAZIONE UFFICIALE BICENTENARIA DI BENEDETTO ALFIERI

AUGUSTO CAVALLARI-MURAT

ATTUALITÀ ED INATTUALITÀ DI BENEDETTO ALFIERI A DUECENT'ANNI DALLA MORTE

(Testo della celebrazione ufficiale anniversaria effettuata congiuntamente il 7 febbraio 1968 dalla Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti e dalla Società Whist-Accademia Filarmonica nel palazzo torinese Isnardi di Caraglio).

L'amabile volto di Benedetto Alfieri, « bello di persona e lieto d'animo », come lo definisce il Paroletti che ci trasmise l'unica nota effigie dell'architetto zio del fiero poeta tragico [1], è un tratto umano col quale conviene iniziarne la rievocazione in un inverno duecent'anni dopo la morte avvenuta appunto in dicembre [2]. Forse è un ritratto dal vero di Duprà.

Quel volto piemontesemente casalingo di Benedetto Alfieri è attuale e piace ancora a noi e piacque di primo acchito a Carlo Emanuele III quando lo convocò per conoscerlo e per predisporne la nomina ad architetto regio avendone già ammirate le qualità operative in Alessandria.

Gli spunti di psicopatia non hanno valore per la storia dell'arte: lietezza d'animo e sanità di visceri dell'Alfieri.

Potrà apparire inattuale, in fase di diffusa retorica storica delle turbe viscerali e psicomentali dei personaggi dell'arte, commemorarlo rispolverando anche le definizioni-descrizioni che di lui diede il nipote Vittorio come di « un veramente degno uomo ed ottimo di visceri »... « appassionato dell'arte sua e semplicissimo di carattere », contraddistinto tuttalpiù

---

[1] Modesto Paroletti, *Vite e ritratti di sessanta Piemontesi Illustri*, Torino, 1824. Noemi Gabrielli ritiene che il ritratto sia dovuto al pennello dei fratelli Domenico e Giuseppe Duprà, pittori a corte.

[2] Per la precisione il Nostro morì il 6 e fu seppellito il 9 dicembre 1767, come fu appurato dal Baudi di Vesme: cfr.: Schede Vesme, voce *Alfieri Benedetto*, Torino, SPABA, 1963.

da « facile benignità nel servire gli amici » abbellendo ed accrescendo « con atrii e scale e comodi interni » le loro « molte e molte case » [3]. Tuttavia dimostreremo che inattuale tale modo non è.

Sarebbe forse aderente alla moda mettere in evidenza la sua derelitta infanzia quale figlio d'un bizzarro padre nobile rinunciatario ai diritti di primogenitura allo scopo di correre il mondo e di scialacquare il poco toccatogli di retaggio legittimo. Sua madre si sgravò di lui a Roma durante un viaggio e colà egli fu piantato tra braccia mercenarie fintanto che l'adolescenza del rampollo dei capricci libertini non beneficiò dell'affettuosa carità d'un Pontefice che lo fece accogliere nel collegio gesuitico per studiarvi « lettere, filosofia e particolarmente scienze matematiche; e nello stesso tempo, nato ammiratore del bello, volgendosi all'arte del disegnare ». Si dice che il ragazzo fosse « solito prendere diletto nel dipingere paesini e vedute prospettiche d'architettura » [4]; e ciò è in accordo con la presumibile permanenza d'una atmosfera culturale instaurata presso la Compagnia di Gesù dal prospettivista Andrea Pozzo nella chiesa di Sant'Ignazio.

A Roma, in un nido collegiale, la sua indole naturale scelse attraverso l'hobby la strada che gli consentiva un volo d'aquila. Respinto dall'ambito famigliare, nell'intorno innaturale ma provvidenziale raccolse quei fecondi germi culturali di dimensione internazionale che sono da contrapporsi mentalmente alla piccola provinciale cerchia degli stimoli d'una Asti settecentesca e poco interessata dal crogiolo d'idee dell'incipiente civiltà artistica sabauda che appunto in quell'epoca diventerà di tono europeo.

Per i Savoia, e non più per Vittorio Amedeo II primo re di Sardegna, in quanto è Carlo Emanuele III che lo chiama a Corte, quando il giovane sarà maturo, costituirà un ramo di pianta esotica da innestare nell'eterogeneo tronco in coltivazione locale. Benedetto Alfieri non sarà perciò da vedersi come un privilegiato figlio di papà imposto dall'alto per cieca tradizione autoritaria [6]. Carlo Emanuele III era un « ottimo apprezzatore delle opere d'architettura » e scelse il proprio orchestratore dell'edilizia regale e statale ormai trentanovenne e lo fece conte quasi sessantenne solo dieci anni prima che morisse [7].

Al termine della propria vita gli artisti o vengono in serenità laureati

---

[3] Vittorio Alfieri, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, 1803.
[4] Vita citata in (1).
[5] G. C. Argan, *Lo zio di Vittorio*, Messaggero dell'8-2-1964; *Bernardo Vittone*, Messaggero del 22-1-64.
[6] Il Paroletti ci precisa la data: 3 marzo 1759.

accademici oppure muoiono dannati e suicidi: l'Alfieri preferì la prima strada, mentre, oggi è d'attualità esaltare chi sceglie la seconda via. Ciò spiega perchè l'anno ch'è pretesto di meditazione bicentenario esce di scena determinando una ingiusta dimenticanza, la quale omissione ha origine più nella storia del costume che nella storia dell'arte.

Eppure ai biografi mancati del bicentenario non poteva essere ignoto il dramma psicologico squassante il decennio della giovinezza spesa ad istruirsi nelle pandette presso i Gesuiti di Torino, dal ventiduesimo anno in poi, ed a fare l'azzeccagarbugli in Asti per sbarcare il lunario, sino a quel fatidico 1730 nel quale la Badessa del Convento di San Bernardino farà eseguire all'avvocatino un coro ed un campanile, opere alle quali seguiranno due palazzi non governativi, ma uno dei quali, il Ghilini, sarà poi l'occasione di messa in evidenza presso la massima autorità statale in cerca del successore da dare al direttore dell'orchestrazione dell'edilizia regia, essendo andato via Filippo Juvarra per morire a Madrid nel 1736.

Ma anche la successione al Messinese non fu facile, nonostante il buon sorriso negli occhi ed i buoni « capi d'opera ».

La prosecuzione e la riforma del progetto juvarriano per il Reale Teatro, da collocarsi tra la piazza del Castello ed il cortile castellamontiano dell'Accademia dei Paggi (Accademia Militare) [7], tra due capolavori del predecessore (Palazza Madama e Palazzo degli Archivi di Stato), fu oggetto di concorso d'idee tra Benedetto ed il Nicolis di Robilant al termine d'una inchiesta condotta dai due all'estero con la vigilante guida-compagnia d'un vecchio e severo « Comandante in Torino ». Solo il 30 giugno 1739 fu scelto il progetto alfieriano e realizzato nell'anno successivo essendo ormai quarantenne l'autore d'una « opera che riscosse quelle altissime lodi che tutti sanno, essendo tenuto in conto di capo lavoro fra i Teatri che sono tuttora in Italia ». Solo dopo gli fu facile avere l'ordine di costruire il Teatro Carignano, « incendiato dippoi e ricostruito sulla prima idea dall'architetto Feroggio » [8].

Se dunque ora può apparire culturalmente inattuale commemorare Benedetto Alfieri come sano di viscere e buono d'animo nonostante la difficoltosa ascesa in vita, l'impopolarità d'un gesto critico di rivalutazione sarebbe doveroso, oltrechè sul piano artistico, su quello del costume etico stesso.

---

[7] Riferimenti bibliografici nei miei scritti: *La demolizione dell'Accademia Militare e gli Archivi Regi* (1959); *Dal circo al teatro all'auditorium di Torino* (1952).

[8] Citazioni virgolettate dal PAROLETTI.

È doveroso trarlo dal reticente oblio ufficiale perchè un altro tratto lo mostra nient'affatto conformista nel senso che oggi non piace agli storici del costume. Non era conformista un uomo che in tempo di ormai aperta rivolta classicistica contro i modi barocchi e neomanieristi riaprisse discretamente ma con vigore una sfida ai prodromi d'infrigidimento e di normativa formale. Lo ricorda argutamente infatti il nipote Vittorio: « tra molte altre cose io argomento quella sua passione smisurata per l'architettura, dal parlarmi spessissimo, e con entusiasmo, del divino Michel Angelo Buonarroti, ch'egli non nominava mai senza o abbassare il capo, o alzarsi la berretta, con un rispetto ed una compunzione che non mi usciranno mai dalla mente ».

Cioè, mentre altri autorevolmente ed altrove (quali il Milizia, l'Algarotti ed il Visentini sullo spunto lodoliano) cercavano di affossare col dileggio i presunti « abusi » delle regole antiquariali operate dai neoborrominiani e dai neoguariniani, il mite astigiano nato ed educato a Roma contrapponeva un siffatto polemicissimo rituale che valeva puntualmente quanto l'atto pubblicitario del Vittone di stampare postumo il trattato guariniano e di ispirarvi i propri due trattati basilari del rococò [9].

Si levava il copricapo come per dire: provino quei tali censori a produrre gesti fecondi ed innovatori del linguaggio come quelli del Buonarroti nel periodo manierista e nell'imminenza del barocco! Poi all'atto simbolico di reverenza accompagnava i fatti come a Carignano, azioni controcorrente senza possibilità d'equivoci.

Nel suo animo si specchiava un fondamentale concetto d'eversione contro le succubi preferenze dei più.

Il cavarsi il copricapo dunque non significherebbe più obbedienza all'autorità di modelli illustri come all'epoca del Vasari e come potrebbe apparire a biografi superficiali, bensì sarebbe rivolta contro tale legame antitradizionale. La casalinga berretta sostanzialmente apparirebbe un specie di cappello frigio. Un personaggio ritenuto dalle apparenze antieroico sarà invece un esemplare campione di virile romanticismo riaffermante insieme col Vittone che « deve il genio dell'Architetto essere libero ».

---

[9] Riferimenti teorici e bibliografici nei miei saggi: *L'architettura sacra del Vittone* (1956); *Interpretazioni dell'architettura Barocca nel Veneto* (1962); *Indagini sulla teoria veneta dell'età neoclassica* (1963); *I teorici veneti dell'età neoclassica* (1964); *Congetture sul trattato d'architettura di Carlo Lodoli* (1966). Il rococò sardo, col Viana divulgatore, si può dire alfieriano.

Forse l'inattualità nella storia del costume ha origine nel movente con cui s'iniziò una delle ricorrenti riabilitazioni cinquant'anni fa, quando fu esaltato per meriti extraestetici, cioè come conte ed avvocato prima ancora che come architetto [10].

Anche allora si commise un errore: in arte non conta l'essere mondanamente privilegiato dalla nobiltà del sangue. Nella sfera d'azione dell'autentica arte non esistono caste privilegiate. Non primeggia con diritto di precedenze nè il ricco nè il povero.

L'arte non è una repubblica per i popolani, come invece oggi alcuni pretendono, ma neppure un regno per gli aristocratici. In essa la cittadinanza si consegue con la dimostrazione di speciali qualità di coerenza della propria personalità, cioè di intime e non contraffacibili doti di rispondenza tra se stesso e la propria immagine riflessa nel capolavoro.

Il ridimensionamento dei valori critici tra gusto e stile e grande arte, attraverso la rivalutazione.

Ma non vuole essere questo finora seguito il modo valido di ridimensionare l'attualità di Benedetto Alfieri come artista: il necessario giudizio dovrà passare in rassegna altre ulteriori vicende delle alternanze tra attualità ed inattualità della sua architettura. Cioè esistono altri modi più validi di ridimensionamento i quali dapprima sono nella storia del gusto comune plebiscitariamente accettante gli spunti del costume, i quali poi sono nella storia del linguaggio degli artisti veri evolvente attivamente i pretesti di gusto ed i quali infine sono nella storia dell'individuale genialità degli artisti eccezionali catalizzanti con specialissime illuminazioni l'esperienza della creatività.

Le differenti categorie storiche elencate (tre nella sfera del gusto oltre la già elencata classe del costume e quella molto significativa in campo architettonico attinente alle varie tecniche mobilitate nell'ideazione formale) si concatenano in maniera gerarchizzata in piani spirituali, il passaggio tra i quali, dal livello inferiore al superiore avviene sotto l'impulso del pretesto o spunto di rispettiva competenza ma ad opera d'una attività che con quello non va confusa perchè è d'altra natura.

---

[10] G. Chevalley, *Un avvocato e architetto. Il conte Benedetto Alfieri*, Torino, 1916.

Per esempio nel piano del costume e delle tecniche esistono sempre inneschi per la giustificazione e per la formazione di elementi del gusto. Tali inneschi, che si preferisce chiamare pretesti, per l'arte non sono tuttavia elementi artistici ma strade per l'arte; e pertanto non debbono considerarsi come del tutto inutili elementi di valutazione per orientare lo storico anche come critico figurativo. Permettono di soppesare più accuratamente quei pretesti di tecnica e di cultura in genere i quali saranno stati probabilmente inneschi puntuali per l'attività creativa. Ma i pretesti restano a monte delle immagini d'arte che si esprimono in segni linguistici costitutivi della cosidetta forma e che la forma costruiscono esteticamente modellandola.

L'estetica formalistica denominò appunto gli inneschi col termine di « pretesti », perchè si capisse bene che precedono il fenomeno della creatività; l'estetica successiva ama protrarre gli inneschi anche nell'intero sviluppo dell'alveo gestativo per meglio configurare l'autoformatività delle arti. Ma la cronologia non ne muta l'essenza extraestetica, anche se, nel protrarsi entro il tempo gestativo, li fa considerare fattori grammaticali del gusto e della bellezza.

Solo la critica d'arte recente, infatti, ha capito più a fondo l'essenza estetica dell'artigianato e delle cosiddette arti minori avvalendosi della sperimentazione della critica nell'analisi grammaticale, sintattica e retorica d'ogni forma che pervenga dapprima allo stile e poi alla genialità del linguaggio proprio dell'industrial design ovvero dell'architettura industriale. L'architettura industriale attuale non è altro che un artigianato che si è modernizzato su un differente piano del costume e della tecnica. Altrettanto potrebbe dirsi dell'urbanistica antica e di quella attuale.

Le misure critiche rispettivamente dell'artigianato e dell'urbanistica che condizionarono ed alimentarono l'arte di Benedetto Alfieri, debbono essere coscienti di quanto or ora detto per afferrare dell'Alfieri stesso il significato di implicita vocazione di modernità finora non mai riconosciutagli. Ciò si vedrà meglio più avanti, dopo avere gradualmente fatto l'orecchio al suono genuino delle cose d'arte controllate dall'occhio come voleva il puro visibilismo nei rispettivi piani del gusto, dello stile di qualità e dell'arte eccelsa dei grandi capolavori [11].

---

[11] Spunti teorici e bibliografici nel mio intervento nel Proocedings of the Fifth International Congress on Aesthetics di Amsterdam (1964): *Le perenni difficoltà dell'estetica architettonica* (edito da Monton, La Haye, 1968.

Tramonto del costume spartano e della forma antiquariale; con implicito decadimento di commodus, di firmitas e di venustas.

A proposito della soglia oltre la quale al di là del costume comincia il gusto corrente, il gusto plebiscitariamente riconosciuto come comune a molti ed a troppi uomini per essere originale e di qualità estetica, è difficile distinguere la trasformazione dei pretesti in fattori attivi dell'arte. Ed ancora più difficile è sapere cogliere l'altra fase stilistica nella quale operano i bravi ma non i grandissimi architetti.

Tuttavia conducendo un diligente lavoro di analisi delle varie componenti del gusto e dello stile (e specialmente quelle che gli antichi semplicisticamente riducevano alla comodità distributiva, alla solidità apparente ed alla venustà) è possibile selezionare i falsi dai veri artisti più o meno grandi.

Si vede allora quanto importante sia controllare in ogni categoria se una qualsiasi idea formale di architettura sia valida nell'ambito urbano che la racchiude condizionandola e contemporaneamente valga altresì nell'ambito interno, come proprio dettaglio nell'accezione di architettura d'arredi.

Gli architetti del Settecento, e specialmente i torinesi, hanno lavorato bene nel mettere a fuoco sperimentalmente siffatto concetto di integralità dimensionale per cui « urbanistica-architettura-arredamento » costituiscono un « *continuum* », cioè una qualità unica d'arte, senza soluzioni di continuità determinanti penosi effetti estetici.

In tale significato vanno intese le rivolte contro l'eccessivo carattere spartano dei palazzi e delle ville palladiane del manierismo veneto tanto all'esterno quanto all'interno.

Nel borgo, nel rione e nel paesaggio quelle magioni che sembravano templi già cominciavano ad apparire come corpi estranei, non congeniali, incapaci d'intraprendere una collaborazione con gli elementi spontaneamente formatisi tutt'attorno ed in buona armonia tra loro: case d'uomini d'altra razza e d'altri tempi [12]. Nell'interno le stanze s'appalesavano come inadatti strumenti per la vita moderna e male articolati nell'uso per una distribuzione rigida, libresca e destinata a Numi anzichè a cittadini deside-

---

[12] Interessante in proposito il dialogo concettuale BIEDO, SELVA e CICOGNARA riassunto nelle ultime memorie citate in nota (9).

rosi delle comodità od « agiatezze »: si loderanno quanti riesciranno a « riunire tutt'e due queste doti; l'agiatezza Francese e l'eleganza Palladiana ».

Gusto, stile e genio buttavano a mare il « commodus » degli uomini di Plutarco per instaurarne e diffonderne uno vivo e consono ad un'umanità rinnovata dallo spirito dell'Illuminismo!

Altrettanto istruttivo è l'esame del decadimento subìto nel gusto e nella fantasia artistica dalla robustezza degli antichi muri. Le proporzioni delle strutture portanti suggerite dagli antichi greci e romani (e resuscitate dai rinascimentali) diventarono anacronistiche antieconomiche ed opprimenti come gli incubi delle carceri piranesiane. La « leggiadria » si acquisiva anche con l'impulso delle conoscenze scientifiche sui cosidetti solidi snelli » indagati dalla meccanica di Eulero e messi in opera dalla tecnica dell'architettura « rococò », fatta per essere docile strumento compositivo per la luce ma anche per venire traforata e svuotata dalla luce stessa [13]. Occorrevano ormai scale « a forbice » e trombe di scale « planteryane » a sei o sette piani.

A mare si gettava pure la « firmitas » antiquariale!

Segnalabile, perchè riassuntiva, è infine la traslazione di interessamento della composizione delle facciate dai prototipi bramanteschi e michelangioleschi, fatti come i palazzi della Cancelleria e Farnese, di prevalenza di pieni sui vuoti, ai nuovi modelli di caseggiati con prevalenza dei vuoti sui pieni.

Fuori del costume, fuori del gusto, fuori dello stile e lungi dalla possibilità di fantasticheria figurativa sarà la demodée « venustas » d'Atene e di Roma. E persino la trattatistica introdurrà regole oltrechè per i membri portanti anche per i « fori ». Non più la presenza e l'abbondanza di materia interessa l'architetto, bensì l'inconsistenza corporea. Il decoro della bellezza consisterà d'ora in poi in valori di ritmo, di lievitazione, d'animo retorico non magniloquente.

Sotto sotto, sotterraneamente quasi, la ripresa della rivoluzione borrominiana e guariniana riesce a scalzare nelle fondamenta non solo l'architettura classicistica ma anche l'incipiente moda neoclassicistica, per cui quest'ultima avrà breve durata ed il crollo definitivo sarà senza più possibilità di revivescenza.

---

[13] Di siffatti argomenti ho detto specificamente a Sassari nei due studi: *Indagini sull'espansione in Sardegna dell'architettura settecentesca piemontese* (1961) e sopratutto *L'architettura del Settecento in Sardegna*, Relazione Generale del XIII Congresso di Storia dell'Architettura (1963) stampato nel 1966.

L'evidenziatura di questo mal noto filone rococò della polemica settecentesca tra gli elementi o fattori dell'arte basati nel passato e nell'innovazione, del filone che avrà poi la vittoria determinante in maniera attiva (e non reattiva) il gusto e l'arte del mondo contemporaneo, è necessaria per l'esame dell'attualità di Benedetto Alfieri, il quale fu, a suo modo, edificatore attivo (e non provocatore di reazione) del futuro.

Neoguarinismo alfieriano al servizio d'una rimodellazione dell'ambiente urbano.

La sua intima vocazione architettonica, contrastata ad ogni passo nell'infanzia, quando nel collegio dei Gesuiti di Roma amava distrarsi dagli studi letterari e giuridici dipingendo « vedute prospettiche d'architettura », e nella giovinezza doveva guadagnarsi il primo pane come avvocato ma non trascurando l'hobby di pensare oggetti d'edilizia e d'arredo, ebbe buona ventura negli incontri pretestuali dell'arte.

Fu una grande favorevole occasione per la fantasticheria successiva la vista dell'opera ormai storica di Andrea Pozzo in Sant'Ignazio. Vivere sotto ai soffitti nei quali si proietta l'estrazione dell'animo degli uomini d'un tempo eccezionale ed avviato a significati d'internazionalità come quello barocco non può non lasciare orma e lieviti. Benedetto Alfieri ventenne ritroverà a Torino ed in Piemonte altre ideazioni prospettiche del grande gesuita prospettivista. La consuetudine coi frescanti non si improvvisa. Il sapersi impossessare dell'affresco pittorico come docile strumento nella orchestrale visione d'un mondo architettonico, neppure.

Fu altrettanto grande favorevole occasione formativa di carattere ed occasione magistrale d'apprendimento la vista negli anni della pubertà, curiosa e sognatrice, dell'opera altrettanto celebre di Guarino Guarini, uno dei maggiori responsabili della internazionalità del linguaggio barocco. Tra le mura del Collegio dei Nobili, gestito dalla Compagnia di Gesù, e al di là delle strade in vista entro i riquadri delle finestre erano assaporabili forme allegoriche, allusive e colte di mani dello stesso Teatino modenese (Palazzo Carignano ed i ruderi della Chiesa di San Filippo). Strisciando lungo le facciate che conducevano a San Filippo ed alla Sindone intorno agli anni venti l'immaginazione s'accendeva continuamente alimentata da un'urbanistica di sapore metropolitano, europeo, avveniristico e da una qualità architettonica diretta a particolari significazioni della luce. In quegli stessi anni

Juvarra, pure lui, succhiava beneficamente quel nettare tonico. Ed il giovane Benedetto poteva forse confrontare nella propria memoria quanto visto in Roma, oltre che del Pozzo, di fecondo in Borromini ed in Berrettini da Cortona e quanto vedeva in Torino di Guarini trasfondersi nello stile juvarriano nato da esperienze analoghe alle proprie e nello stile aborigene planteriano [14].

Ciononostante lo stile primo delle facciate alfieriane in Alessandria ed in Asti, nonostante alcuni aspetti vivi d'un pensiero architettonico locale in evoluzione, risente ancora di predilezioni che potremmo dire libresche. Il secondo stile, quello torinese è un elaborato originale non prima visto. Vi contribuiscono esperienze tecniche molto approfondite in senso scientifico (per esempio il profondo studio *de visu* dei teatri europei compiuto nel periplo preparatorio per il teatro Reale); vi si sintetizzano esperienze decorative ancora di respiro internazionale, anche se talune da Torino partite come le ornamentazioni del Meissonier e del Ladatte (il primo andato a Parigi nel 1720 ed il secondo nel 1718) ed esperienze di gruppo nell'ambito dall'atelier regio che dirigeva da palazzo Madama; vi si innervano esperienze urbanistiche vissute collaborando quale architetto regio con gli architetti municipali in ispirito di modestia e di dedizione ad una collegiale operazione di modellazione e rimodellazione della città in accezione moderna (gli architetti municipali erano il Plantery ed il Vittone, mentre Juvarra, che lo aveva preceduto nella stessa posizione collaborativa, era da poco morto).

La caparra alessandrina, ossia palazzo Ghilini, con gli spunti d'internazionalità e d'attenzione ai lieviti locali.

La prima opera celebre di Benedetto Alfieri è il palazzo Ghilini in Alessandria tra il 1730 ed il 1733 ed indubbiamente è documento importante della personalità giovanile dell'architetto; ma non è il più importante per un giudizio su un'attività che sarà matura solo quando l'ambiente torinese vi introdurrà progressivamente le istanze di impegnativi vincoli d'accordo con una urbanistica all'avanguardia nella riforma della sorpassata aulicità e con una ornamentazione che ristruttura gli spazi e gli arredi interni dei fabbricati secondo un nuovo concetto di comodo e di agio. Il palazzo Ghilini

---

[14] Spunti e bibliografia nel mio: *Juvarra e Massari tra neoguariniani e neopalladiani* (1967).

documenta sulla formazione iniziale prima d'un iter nel settore del lavoro di gruppo che l'Alfieri dominerà pienamente assecondandone le leggi preesistenti ed instaurandone delle altre. Il fabbricato alessandrino piacque a Carlo Emanuele III come caparra. Fu cioè anticipo delle possibilità che si attendevano per riconoscerne l'autore quale successore ad un Maestro del rango di Filippo Juvarra e quale delegato regista dell'architettura ufficiale e privata d'uno stato assurto a dignità altissima in Europa.

Nella caparra erano presenti quei due aspetti che piacevano ai piemontesi del secolo aureo: in primo luogo la qualità extraprovinciale o supernazionale, che gli derivava dall'avere vissuto nell'Urbe al centro del più importante focolaio del barocco cattolico, ed in secondo luogo la capacità di cogliere localmente quegli spunti di continuità che cominciavano a dare alla lingua architettonica un carattere inconfondibile dotato anche di accenti piemontesi originali. Si poteva così intravedere che Benedetto Alfieri avrebbe potuto funzionare autorevolmente, coltamente e genialmente da direttore di così delicata orchestra.

La sua facciata rimodellava con gusto moderno, un po' romano, il vecchio angolo alessandrino; anche se è necesario, incidentalmente fare notare che tale facciata non era come oggi alla deriva, apparentemente disancorata dal tessuto del rione, lungo i bordi d'una immensa informe piazza d'armi; era nata come fondale d'una specie di golfo scavato dietro all'antico duomo che i Francesi demolirono al tempo di Napoleone. Il suo interno era modernamente confortevole e signorilmente raffinato, con un pizzico di sapore francese su qualche ingrediente romano. Il suo atrio riprendeva su qualche spunto della eccezionale proposta formale degli atrii e dei saloni planteriani [15], fino allora da pochi capiti ed assorbiti, esclusovi anche il Messinese. La struttura portante comanda una geometria d'altissimo prestigio; una geometria che superando ogni regola grammaticale diverrà più tardi un raffinato gioco compositivo al quale non saranno estranei i ricordi degli abusi « galanti » di Pietro da Cortona e dei manieristi precedenti, come nel Palazzo in Via San Domenico che a Benedetto Alfieri si attribuisce e come nel Palazzo Barolo che egli riadattò all'interno, ma anche nella facciata del quale l'artista lasciò un crisma di abilissimo adornatore emblematico.

Il palazzo Ghilini diceva appunto che il suo architetto avrebbe potuto riassumere i desiderati lieviti d'internazionalità e di concretezza vernacola.

---

[15] Il Brinckmann condivise la mia tesi di spunti indigeni importanti per tutto il successivo Settecento: *Gian Giacomo Plantery, architetto barocco* (1957).

Lavoro tecnico ed artistico di gruppo illuminato dagli spunti scientifici dell'enciclopedismo: Cavallerizza e Teatro Regio.

Lo stile alfieriano della seconda maniera, la torinese, inizia come sappiamo con la ripresa di progetti già avviati nei laboratori d'architettura di regia dei due Castellamonte e da Juvarra: Teatro Regio, Palazzo Chiablese, Palazzo delle Segreterie di Stato, Palazzo del Senato. L'Architetto, anche se personalità singolare, entra in un organico a fare lavoro di gruppo con una ben precisa funzione di capo. Ma il capo è parte del gruppo. Il gruppo senza l'*élite* non è *équipe* ed il capo senza *équipe* non è *élite*.

In modo analogo aveva dovuto comportarsi Filippo Juvarra, beneficiandone assai. Basti considerare la profonda trasformazione interiore avvenuta nei suoi ideali architettonici ed urbanistici. Dapprima trattava i monumenti a sè alla maniera classicheggiante; in seguito lui stesso imponeva a sè ed agli altri che gli edifici fossero membri del rione, quasi cellule di tessuti. La basilica di Superga era dotata di cupola romana; la chiesa del Carmine è un blocco prismatico tra altri blocchi prismatici dei palazzi residenziali predisposti nel meraviglioso rione tra Porta Susina ed i Quartieri militari. La disciplina dell'urbanistica diede nuovo timbro anche a Bernardo Vittone dopo che fu costretto a ridimensionare il proprio ideale libresco, sfoggiato nel concorso clementino, operando insieme con lo zio Plantery e da solo nell'ambito cittadino.

Torino impose a tutti la regola della congruenza delle esigenze individuali con l'altrui esigenza, la « concinnitas » tra la casa singola e la casa di tutti i cittadini, l'adeguamento del proprio pensiero nel pensiero comunitario, l'amalgamazione del proprio ideale formale con quello globale della società per dare luogo ad una sintesi.

Tutti ad ogni incontro sempre e di continuo ne furono trasformati in una entusiasmante esperienza, che fu empirica ma che oggi a posteriori è teorizzabile nella filosofia della collaborazione più nobile, quella collaborazione in virtù della quale si crea un clima artistico sacrificante in certo qual modo l'ambizione individuale entro la solidarietà nell'obiettivo della bellezza.

La bellezza che si rivela nei momenti aurei dell'arte è sempre riverberazione d'un clima che la società matura nel dianzi detto metodo collaborativo, la società essendo non agglomerato additivo ma sintesi, esistendo un *quid* che in *unum vertit* i *singula corpora*. Questo qualcosa che compone

in sintesi la somma dei singoli elementi (*corpora*) non è astrazione ma concretezza, e scientificamente vanno indagati i legamenti delle particelle che, quasi valenze, producono il risultato sintetico [16].

Nella prima metà del Settecento la forma urbana della capitale sabauda veniva data alternativamente dagli architetti regi e dagli architetti municipali; e ciò era utilissimo perchè i responsabili delle due sfere d'orchestrazione divenivano a volte controllori ed altre controllati in feconda alternanza di prospettive umane.

Da una parte operavano Juvarra sino al 1736 ed Alfieri sino al 1767; dall'altra parte Plantery fino al 1756 e poi il suo nipote Vittone. Più tardi l'azione di coordinamento si accentrerà nel Collegio degli Edili presieduto dal Generale De Vincenti e costituito dal Nicolis di Robilant, dal Dellala di Beinasco, dal Martinez e dal Rana, tutte personalità d'eccezionale levatura ed allenate al lavoro d'autocontrollo d'un gruppo operativo coordinato qual'era l'ambiente professionale torinese.

Era come un crogiolo in cui le amalgame casuali si trasformavano in leghe sintetiche. Nel crogiolo gli spunti tecnici della più varia indole cominciavano ad essere veramente nuovi, dai fattori della statica delle strutture portanti ai problemi di fisica applicata ed ai temi distributivi aggiornati ai criteri scientifici eccezionalmente produttivi dell'Illuminismo.

Per esempio, nel settore della disciplina di filosofia naturale che assumerà poi il nome di scienza delle costruzioni, dopo gli avvii dati da Galileo Galilei, si muoveva già impareggiabilmente a Berlino Leonardo Eulero con lo studio dell'elasticità dei solidi snelli ed a Padova il Poleni con lo studio delle cupole [17]. A Torino s'ebbe in quell'intelligente Settecento un meccanico razionale di statura, Giuseppe Lagrange ch'era aggiunto dell'insegnante di matematica all'Accademia Militare, il già nominato architetto Carlo Andrea Rana. A Torino s'occupò di resistenza dei materiali il Borra pubblicando un trattatello di discutibile valore scientifico sull'argomento, nel 1748. A Torino Bernardo Vittone introdusse in uno dei suoi due trattati un capitolo sulla statica delle volte. Altro ne introdusse, a cura del Bozzolino, il Papacino nel suo celebre trattato delle Istituzioni Fisico-Meccaniche, tradotto in più lingue straniere. Ricordo che il Borra fu collaboratore prima del Vittone (dal 33 al 37) e poi dell'Alfieri.

---

[16] Ad Assisi, nel 1967, ho approfondito il tema: *Giustificazione metodologica dell'articolazione intermedia* (*l'interscambio dinamico nell'ambito urbanistico*).

[17] Sulla celebrazione poleniana del 1961 parlai di *Poleni e la costruzione architettonica*, facendo un quadro delle attività culturali teoriche e sperimentali illuministe.

Altri settori di fisica tecnica vennero affrontati nell'ambiente. Per esempio dal Diderot, i problemi di acustica ed i problemi delle proporzioni matematizzanti degli ordini. Anche i trattati del Vittone affrontano questi problemi, ed uno dei capitoli è a firma d'un collaboratore dalla sigla G. G.

Nella ricerca dell'etica professionale che profondamente maturata desse risalto alla inventiva strutturale, si rivelano importanti i contatti avuti con gli ambienti locali dall'Alfieri e quelli avuti durante il viaggio all'estero spesato dal sovrano sabaudo. Così la cavallerizza ebbe una volta speciale di copertura del vano per gli spettacoli equestri [18], un « volto piano ad uso degli antichi; cosa in verità sorprendente »; così il teatro regio grande era « tenuto in conto di capolavoro fra i teatri che sono in Italia » perchè « la forma d'ovo troncato, data alla sala, serve a rendere sonora la musica, tanto più armoniosa che l'orchestra trovasi collocata su di una tavola armonica che risulta da un cavo regolare sotterraneo fatto col mezzo d'un volto rovescio ».

Gli ottimi risultati sono dunque frutto d'un metodo nuovo d'informazione e d'ideazione. È stato detto che la gran forza della cultura illuministica non fu solo nelle idee e nella sintesi enciclopedistica, ma nella innovazione comunicativa e unificatrice » [19].

Continuità del problema distributivo in architettura ed in urbanistica nella geniale tematica rococò: Carignano.

L'attenzione di Benedetto Alfieri al legamento generale urbanistico di tutte le architetture pensabili in ambito urbano era oltre che dovere d'ufficio profonda convinzione d'artista. Perchè nell'architettura il problema distributivo interno dà luogo a strutture di funzione che non possono non essere altro che dettagli di più vaste strutture di funzione urbana.

Piena di fascino è la genesi della tanto incompresa opera. Non la si capì mai a fondo sin dall'epoca del nipote Vittorio. Il tragedo dice in proposito: « Egli aveva fatta gran parte della vita (giovanile) in Roma; era pieno del bello antico; ma pure alle volte nel suo architettare prevaricò dal buon gusto per adattarsi ai moderni. E ciò fa fede quella sua bizzarra chiesa di Carignano fatta a foggia di ventaglio. Ma tali picciole

---

[18] Così il Paroletti.

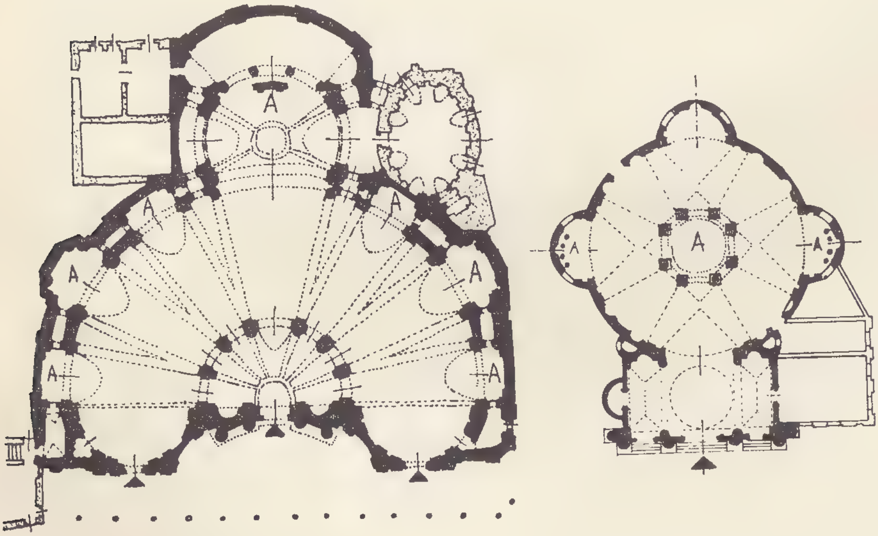
[19] Così il Ragghianti ne La Stampa del 20-11-1963.

macchie ha egli ben ampiamente cancellate col teatro sopracitato, la volta dottissima ed audacissima della cavallerizza del Re, il salone di Stupinigi, e la soda e dignitosa facciata del tempio di San Pietro in Ginevra ».

Alla generazione dei nipoti il neoclassicismo, con l'implicito ritorno a forme antiquariali storicamente e scientificamente controllate come autentiche e vecchie di circa due millenni, veniva ormai inculcato il concetto che le idee dei moderni fossero balordaggini. Moderni erano nell'epoca barocca Guarini ed i neoguariniani del rococò. Le cose dei moderni erano cose da pazzerelli che facevano rivoltare lo stomaco, come nel giudizio del Milizia sul Guarini.

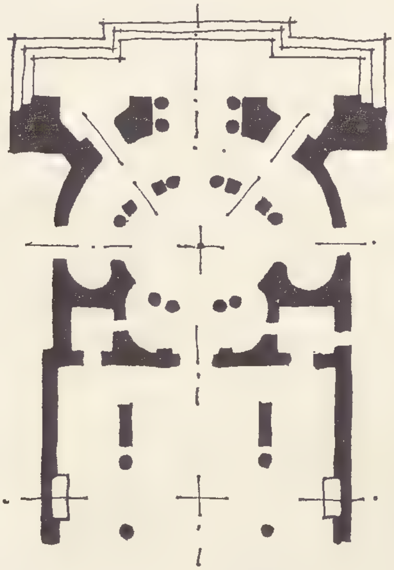
Viceversa la critica odierna rivaluta quel tipo di modernità per la spregiudicata capacità inventiva nella struttura, nella distribuzione e nella composizione.

La chiesa dei Santi Giovanni e Remigio di Carignano potrà apparire a prima vista come un oggetto misterioso, di inusitata muratura, di inconcepibile funzionalità e di intricata composizione. Sennonchè un approfondito e imparziale esame metterà in evidenza una notevole logicità in ognuna delle schematizzazioni di pretesto per l'invenzione formale. Le prime due



Schema planimetrico della chiesa dei Santi Giovanni e Remigio in Carignano (arch. B. Alfieri), confrontato con quello del santuario di Santa Maria al Torresino in Padova (arch. A. Frigimelica, 1726), disegnati nella stessa scala grafica.

stanno entro quei giochi geometrici col compasso che Guarini prese su dal Serlio; e che non sono mai state facile cosa. L'Alfieri ha padroneggiato da vero signore quel gioco. Forse nella pianta romana di Santa Croce in Gerusalemme del Gregorini e del Passalacqua nel 1743 e nel santuario del Torresino in Padova del Frigimelica nel 1726 si potrebbero intravvedere processi ideativi analoghi e congeniali nello spirito del Barocco.



Schema planimetrico della chiesa romana di Santa Croce in Gerusalemme (arch. Gregorini e Passalacqua, 1743), nella stessa scala dei precedenti disegni.

L'inserzione del tempio alfieriano nel contesto dell'edilizia antica di Carignano è oggi nota e documentata dai disegni del Druetti [20]: la vecchia parrocchia non era nella piazza porticata che incornicia il monumento barocco. L'Alfieri lungamente esaminò il trasporto e l'utilizzazione del lato lungo del rettangolo perchè tutta la piazza divenisse un idoneo sagrato e la facciata fosse opportunamente illuminata nel corso meridiano del sole.

Lo schema distributivo è semplice e chiaro.

---

[20] Documentazioni inedite in R. POMMER, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont*, New York 1967.

Si entra in un atrio fino nella zona baricentrica della pianta e poi si sceglie la zona ove s'intende seguire una celebrazione liturgica; gli altari sono tanti come voleva la liturgia post-tridentina ma tutti trattati con eguale dignità e tutti equidistanti dal predetto atrio, compreso l'altar maggiore che però è collocato in zona mediana ed ha una maggiore area per il coro in zona absidale. La planimetria a ventaglio con un fulcro in un atrio dioramico non è perciò una stranezza; ma una deduzione da una chiara razionale assunzione di schema.

Può darsi che in epoca di critici non abituati a controllare l'iter ideativo delle planimetrie possa essere apparsa cosa incomprensibile; ma nell'epoca attuale, nella quale faticosamente si impiantano chiese con nuovi programmi liturgici, è più facile comprendere la proposta alfieriana di razionalizzare lo spazio sacro accogliente, come allora si richiedeva, la molteplicità e la contemporaneità dei riti e non la concelebrazione ad un'unica mensa.

D'altronde lo schema funzionale favoriva una composizione architettonica estrosa. Ma non tanto è da segnalare l'estro, quanto la fantasticheria rococò portata polemicamente a concludere un discorso avviato e che non si voleva chiudere sintanto che non avesse fornito tutte le prove di prestanza nell'attività sociale e di apertura nell'avvenire.

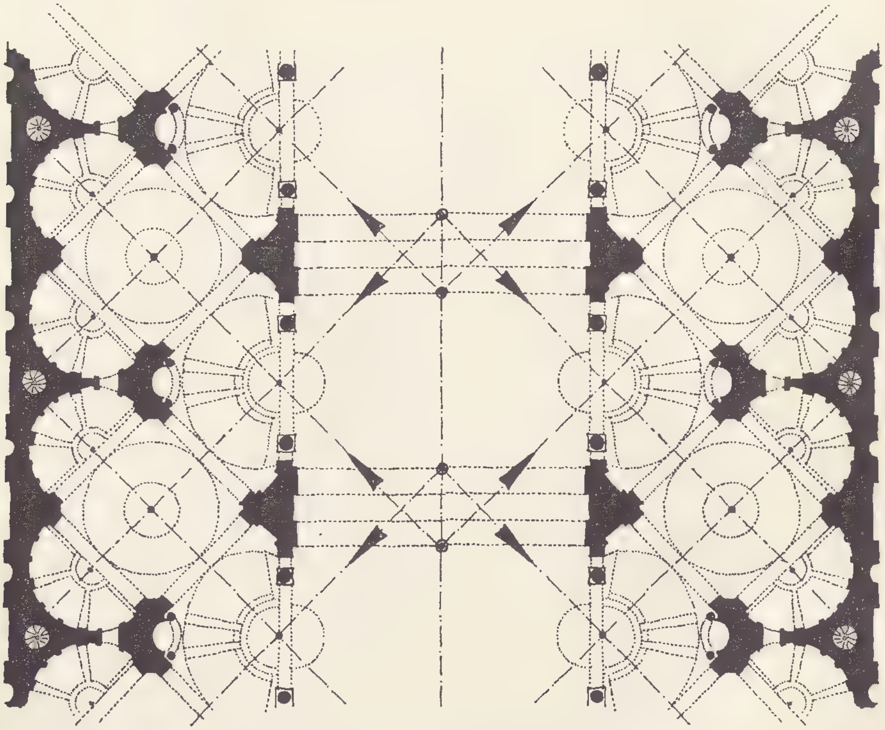
Concordando con il Vittone, l'Alfieri non poteva sottrarsi a questa fretta di sperimentare sino in fondo tutta la casistica sistematica delle forme intraviste come possibili [21]. Il Vittone fu più fortunato con la clientela capace di raccogliere soldi con questue capillari e potè realizzare ex novo molto di più dell'Alfieri, il quale invece era condizionato dall'attaccamento del governo sabaudo ad un patrimonio immobiliare che non si intese mai radere al suolo od abbandonare come si abbandonano i nidi fuori moda. Il nipote Vittorio è anche in questo tema fedele teste del disagio dello zio Benedetto: « mancava soltanto alla di lui facoltà architettonica una più larga borsa di quel che si fosse quella del Re di Sardegna ».

Lo schema compositivo moltiplicava apparentemente lo spazio reale, secondo una regola che il Vittone teorizzò benone pure tra le difficoltà letterarie della lingua non propria. Sullo stesso principio è basato lo schema di uno dei due non realizzati progetti alfieriani per il Duomo di Torino, che costituisce un altro bersaglio di poco approfonditi e mal motivati giudizi negativi anche recenti.

---

21 Oltrechè nello studio su *L'architettura sacra del Vittone*, ho sviluppato questa tesi in *Fantasticheria architettonica dei Piemontesi del Sei e Settecento* (1960).

Eppure è un'idea non meschina la sistematica volontà di visione frontale degli altari secondari anche situati in direzioni oblique a 45° lungo gli itinerari principali nel transetto e nella navata. Genera una pianta complicata, di quelle che sarebbero piaciute al gusto religioso esaltante dei viennesi e dei bavaresi contemporanei.



Schema planimetrico dell'organizzazione delle cappelle nella prima proposta alfieriana per il nuovo Duomo di Torino.

Possiede un ritmo interiore che eleva il luogo sacro ad immagine d'alte qualità poetiche e figurative. Non è un'immagine neoclassicistica, perchè deriva per certo dalla riminiscenza del moltiplicarsi di prospettive su statue gigantesche ed altaroni nella borrominiana basilica di San Giovanni in Laterano, molteplicità che diventa qualità estetica, patina della materia con virtù smaterializzante.

La tensione stilistica è così intensa all'interno che richiede una riplasmazione totale degli spazi esterni: infatti l'immenso duomo avrebbe dovuto staccarsi dalla Cappella della Sindone ed alloggiarsi sopra il teatro romano in direzione sud-nord, anzichè in quella est-ovest, prolificando altre gigantesche architetture di contorno.

Molteplicità dei vincoli nell'urbanistica e nelle istanze umane attuali del gusto: esemplarità della non neoclassica facciata di Ginevra.

Raramente al Primo Architetto Regio della metà del secolo è stato concesso di cimentarsi in temi non dico così liberi ma così grandiosi da coinvolgere trasformazioni tanto imponenti nel tessuto cittadino. Anche la pure impegnativa trasformazione del castello di Chambery ebbe limiti dimensionali nella realtà economica e tuttavia conseguì sempre in progetto pregnanze di fantasia e lirico afflato [22].

Per un autentico artista però non conta la dimensione geometrica esistenziale. Sempre quando s'appalesa l'arte nasce una immagine che non ha dimensionalità, è concretamente tangibile e nel contempo spiritualmente infinita.

È il caso della facciata nuova della cattedrale di San Pietro in Ginevra: in sostituzione della facciata medioevale.

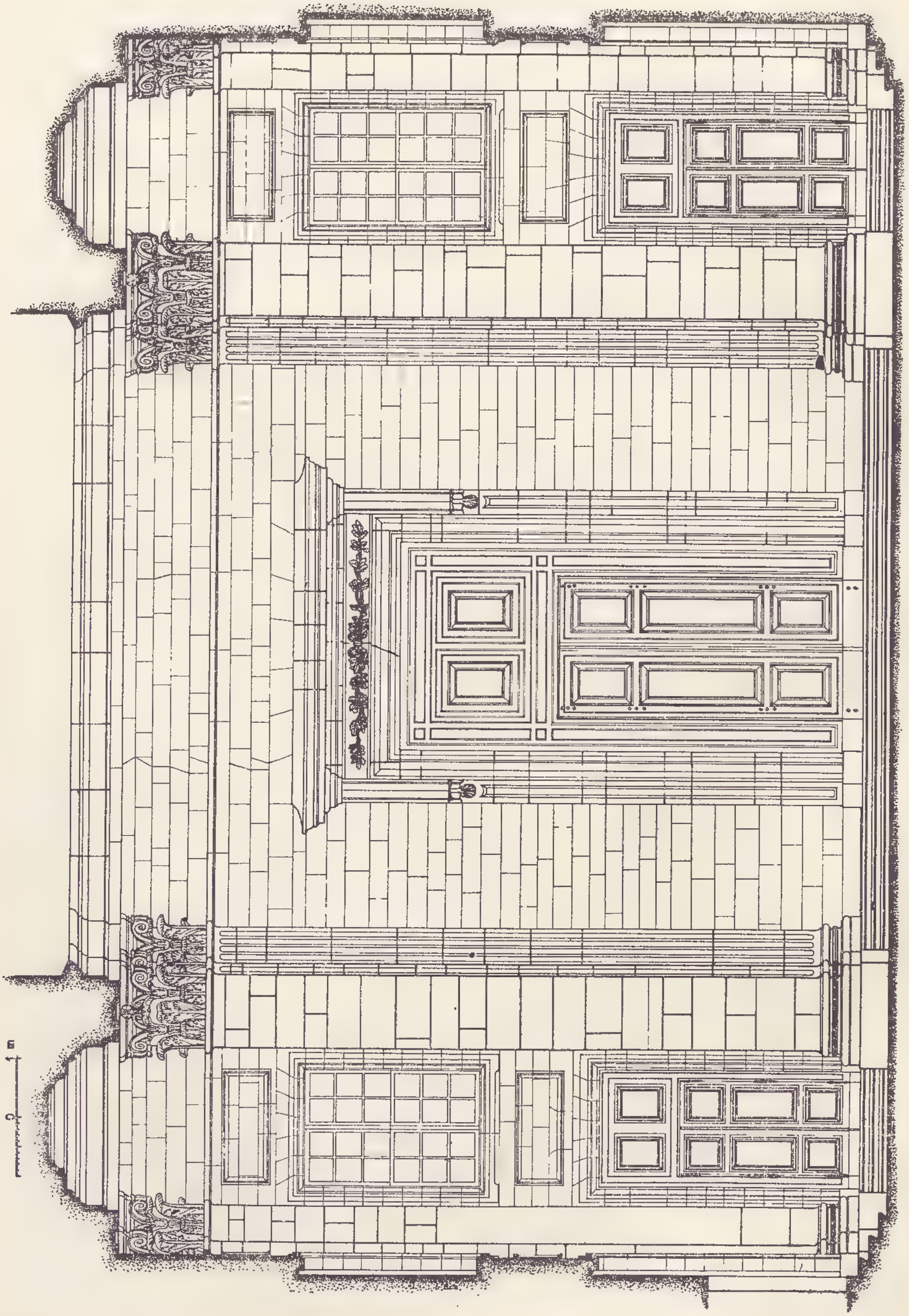
L'Alfieri n'ebbe l'incarico del progetto nel 1753 e fu realizzata nel 1756 scegliendola tra due progetti del piemontese ed altri quattro di transalpini: del Minot, del Billon, del Bovet, del Souberan. Il Souberan ed il Bovet proposero una facciata a tre ordini sovrapposti ed una ad un solo ordine. L'Alfieri propose due soluzioni: una a due ordini sovrapposti con fastigio molto rococò; l'altra ad un solo ordine sormontato dal tettuccio cupoliforme dal pronao stesso [23]. È questa la facciata che, realizzata, riscontrò unanime ammirazione in ogni tempo anche in quelli neoclassicistici.

È stato detto ch'era una imitazione perfetta della facciata del Pantheon e perciò piacque.

---

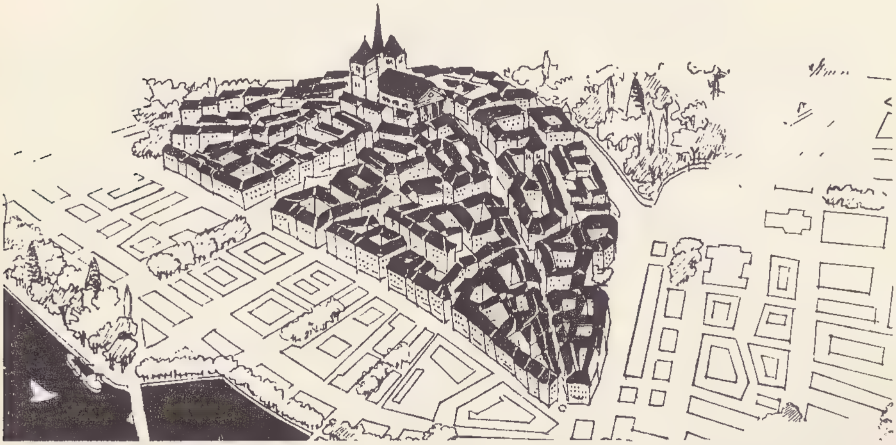
22 Diceva, equivocando il nipote Vittorio, che « mancava soltanto alla di lui facoltà architettonica una più larga borsa di quel che si fosse quella del Re di Sardegna ».

23 C. Martin, *Les projets de la reconstruction de la façade de Saint-Pierre au XVIII siècle*, Bull. de la Société d'Archéologie de Genève, Tome III, livr. 4, Genève, A. Jullien, 1909.



Rilievo di una parete del pronao alfieriano della Cattedrale di S. Pietro in Ginevra.

È stato un errore critico non vederne invece, oltre lo schema classicistico, la profonda rispondenza al proprio tempo barocco e rococò e cioè la reinvenzione oppure reinterpretazione molto soggettiva di un Pantheon visto alla maniera settecentesca ed adattato alla particolarissima situazione ambientale entro una città ed alla sommità d'una collina. Solo la critica più recente ha incominciato a leggere gli ordini classici nel linguaggio barocco e rococò, per esempio a Venezia.



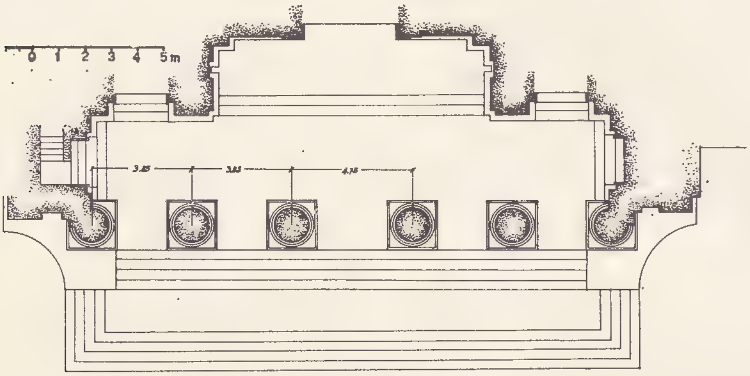
L'ubicazione della cattedrale di San Pietro nel borgo vecchio.

La preesistente facciata la si scopriva al termine d'una salita a spirale nel borgo alto di Ginevra per cui si presentava al visitatore con l'angolo di sinistra in primo piano tra cortine di residenze abbastanza addensate ed addossate alla base del tempio costituito sul davanti da una scalinata da riordinare. Il semplice ordine corinzio, con le colonne e gli intercolunni, sarebbe stato troppo rozzo nel riempire il lato principale del sagrato; non si poteva ricopiare dal Pantheon, come poi fece il Canova per Possagno con animo archeologico, perchè l'occhio esigeva ancora nelle composizioni architettoniche delle concavità e convessità raddolcenti il disegno delle facciate; occorreva suggerire un bombé; il che l'Alfieri, ottenne con un accorgimento prospettico: gli intercolunni sono variati, progressivamente ingranditi verso la mezzeria (e precisamente dati in centimetri 270, 385, 385, 475, 385, 270). Altrettanto graduale è l'altezza dei conci dei fusti delle colonne con delicati capitelli alla conclusione dell'enthasis.

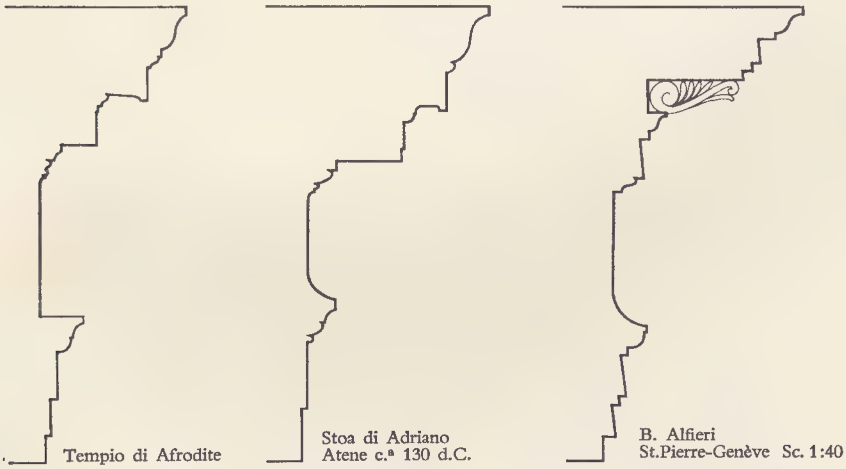
Rilievo del pronao alfieriano di San Pietro di Ginevra.

La leggiadria neoguariniana è soddisfatta da una morbidità globale e parziale delle modanature lungo le quali la luce striscia modellando l'immagine col chiaroscuro e con brilli. È soddisfatta dalla tinta della pietra che genera una atmosfera morbida e calda: le paraste della parete interna sono in tufo grigiastro, i gradini sono grigioverdi, le colonne sono grigio rosa con zoccoli e capitelli bianchi, la trabeazione è giallo ocra a incorniciatura d'un timpano rosato sul quale brilla lo stemma biancheggiante e

di linee e fattura raffinatissime. Lo stemma, con i suoi deliziosi cartigli e ghirlande, è come un cammeo di squisita preziosità galante, come voleva l'animo settecentesco.



Sezione planimetrica del pronao alfieriano a Ginevra con indicate le dimensioni variate dell'intercolunni per suggerire bombé in facciata e la scaltra modellazione dinamica a foggia d'insenatura accogliente del vano introduttivo al tempio.



Variazione della impostazione formale delle modanature nell'aspirazione al barocco nell'antichità classica e nell'epoca umanistica, dimostrate con il confronto tra due sagome classiche in templi greci (del IV sec. a. C. e del II sec. d. C.) e tra queste e quella adottata dall'Alfieri a Ginevra.

Va notato che le modanature sono tratte da modelli antichi nell'ambito delle manifestazioni che oggi vengono dette barocche delle civiltà artistiche alessandrine e tardo romane.

Quelle rotondità ed arricciature delle superfici, che da pianetti diventano scozie e becchi di civetta, s'erano già visti nel tempo classico; per esempio nelle modanature dello Stoa di Adriano in Atene, il cui valore di anticipo di valori baroccheggianti si rivela dal confronto con modanature più compassate, come nel tempio d'Afrodite, fatte di pianetti tra loro paralleli od ortogonali. L'angolo retto non veniva mai violato prima dell'epoca cristiana e invece dopo ci si compiaceva uscire dal piombo ed a rendere flessuosi i profili. Ai modelli più tardi si ispirarono appunto tanto il Vittone quanto l'Alfieri.

Tutto sommato, si realizza qui in San Pietro di Ginevra un autentico valore di « colore » nell'accezione purovisibilista di sintesi di « colore-calore » [24]; un valore che ho messo più volte in evidenza attribuendone il merito ai manieristi; da Raffaello e dal Falconetto a Palladio ed a Michelangelo.

Ciò è doveroso segnalare nuovamente ora a proposito dell'Alfieri; chè se dai neoclassici poteva essere tacciato modernissimo, ciò avveniva perchè s'era persa la capacità di saperne leggere il linguaggio autentico in termini d'arte. Se poi oggi si evita di rileggere Alfieri, anche questa stranezza critica è dovuta al fatto che s'è persa la consuetudine con la lettura delle cose tradizionali dell'architettura. Cioè non si è capaci di « saper leggere » l'architettura cosidetta tradizionale.

Altrettanta esemplarità nella formazione dell'immagine figurativa di una società umana, continentale, europea e protesa verso nuovi ideali civili.

Maggiore numero di esercitazioni di lettura ebbe la pagina urbanistica rinnovatrice della piazza delle Erbe nella quale dal 1659-65 alla metà del Settecento si affacciava con autorità e decoro sommo il palazzo di Città. Era un'architettura di gusto tra il manierista ed il barocco di Francesco Lanfranchi. Il fabbricato s'inoltrava facendosi molto notare, tra le quinte

---

[24] Specialmente nei miei studi sul Veneto citati in (9) e (14) ma anche nell'*Elogio di Michelangelo architetto* (1964); con molti riferimenti bibliografici.

pittoresche di stipate alte case medioevali dotate di tratti porticati, come mette ancora in evidenza un'incisione del Borra.

La vicenda della trasformazione del lembo di tessuto cittadino più centrale e più vitale di Torino posto al centro della città quadrata, cioè entro il perimetro romano e nella zona del foro, emerge ora nitidamente da recenti studi [25]. Basta confrontare nella cartografia urbanistica redatta secondo moderne convenzioni grafiche le situazioni ambientali in due tempi successivi, quello secentesco e quello settecentesco, per comprendere l'animo dell'Alfieri quando venne impegnato ad occuparsi d'ogni cosa spettante alla sua sovraintendenza dell'edilizia dello stato e quindi anche al controllo dell'orchestrazione dell'architettura che imprimeva alla capitale un nuovo volto deliberatamente continentale ed europeo.

La rimodellazione della città da medioevale in moderna, cominciata dall'architetto civico Gian Giacomo Plantery lungo la via Dora Grossa doveva venire aiutata con integrazioni sul fianco, anche perchè era ormai improrogabile l'esigenza dell'apertura d'un solco viario biforcuto, che congiungesse la piazza Castello con il quartiere juvarriano di piazza Savoja e le porta Susina e la piazza del Castello stessa con l'altra juvarriana piazza Vittoria presso porta Palazzo.

Gli uffici reali dovevano dare una mano agli uffici civici in animo collaborativo, quasi costituendo un unico gruppo di lavoro in una affascinante impresa collegiale. Benedetto Alfieri, che s'è visto contraddistinto da « facile benignità nel servire gli amici », si rimboccò le maniche per dare una mano ai colleghi del municipio e ne fece nascere un meraviglioso caso storico che ora si vuole segnalare per dimostrarne l'attualità nelle esigenze dell'architettura del proprio tempo e l'attualità nella storia architettonica della nostra epoca.

Due sono le considerazioni generali che il « caso Alfieri » permette di estrarre: *a*) la composizione urbanistica diventa un più interessante lavoro d'ideazione della immagine architettonica nel quale ben poco conteranno le riminiscenze di regole libresche perchè l'immagine nasce dal di dentro nel processo autoformativo; *b*) attraverso il modo di concepire dal di dentro l'immagine si deduce più immediatamente la caratterizzazione di quella immagine architettonica con le inedite fragranze di freschezza

---

[25] Nel libro, edito dalla Utet, dell'Istituto d'Architettura tecnica *Forma urbana e architettura nella Torino barocca* (1968).

su ogni piano artistico, ivi compreso quello figurativo per cui un ambiente urbano ed ogni singola architettura possono farsi giudicare a prima vista alla stregua della propria tonalità d'arte, così come fossero una scultura oppure una pittura.

Impressionante è nell'Alfieri la capacità d'adeguarsi al modesto lavoro di routine nella riplasmazione pensata dal Plantery nella banda di tessuto edilizio compresa tra la via Dora Grossa e la via palazzo di Città pure accudendo alla realizzazione d'un proprio personale concetto nell'impostazione della piazza delle Erbe.

Nella duplice finalità compositiva l'Alfieri dunque doveva trasformare una piccola piazza in uno spazio apparentemente più ampio per esigenze di prestigio e per necessità di continuità ideale nel coro cittadino; creare una più netta separazione apparente tra la vita della piazza e quella della strada vicina pure consentendo una intima comunicazione dei due spazi di circolazione specialmente sotto i portici disimpegnanti le funzioni di avanbotteghe e di marciapiedi per i mercati; sistemare una grande quantità di ambienti di residenza dotati tutti di finestre su piazza, su strada e su cortili; infine creare una congruenza tra la venustà della piazza e quella della città e creare un'altrettanto ma più difficile congruenza tra l'interiore modulazione della propria architettura e la eterogenea modulazione dell'intero territorio e più specificamente dell'ambito compositivo della contrada di Dora Grossa.

Si deve constatare che c'è riuscito con maestria. L'immagine di piazza grande esiste. L'immagine voluta della casa della Vicaria come d'una delle tante case di una grande città nella quale sono tanti i palazzi importanti, ha assunto corpo ed anzi in ciò s'incentra una censura storica alla Monarchia assolutistica d'allora, la quale sarebbe riuscita a fare visibilmente dissipare l'antica dualità di potere civico e regio. L'immagine di una edilizia con funzioni molteplici e distributrici complesse in accezione moderna è pure concretamente resa. L'immagine figurativa di una società umana, continentale, europea, protesa ad un ideale assetto civile sconosciuto agli antichi ed in assonanza ed in compartecipazione con le altre arti figurative, è pure accertabile e dimostrabile attraverso l'uso degli usuali strumenti percettivi della critica d'arte generale.

Nella teoria generale estetica il concetto di globalità e di totalità esige diverse verifiche. La verifica della permanenza di quella stessa immagine, pure con cangianze implicite, non dev'essere contradetta con la pluralità di vista.

Le case tra la piazza del Municipio e via Garibaldi hanno facciate differenti nei due fronti ma rimangono le stesse case come architettura. Tuttavia verso la piazza ci si compiace di ottenere effetti di luminosità quasi metallica, alla maniera juvarriana o bavarese, ed invece verso la strada commerciale una concitata reminiscenza luministica alla maniera guariniana, ma che è proiezione nell'architettura della fervorosità della vita mercantile scorrente nella sottostante arteria.

È la riverberazione vivificante della dialettica neopalladianismo e neoguarinismo [26].

Specialmente quest'ultima corrente assaporata da Benedetto Alfieri giovanotto, come ho detto, vivendo per qualche anno nel tratto di città modellato dal Modenese nell'aspirazione avveniristica di dare forma ad una immagine di metropoli densa, costipata, quasi anticipazione d'una città entro guscio metallico.

L'attuale palazzo dell'Accademia delle Scienze, con i suoi 35 metri d'altezza su strada di 11 metri potrebbe apparire un assurdo per gli attuali urbanisti rispettosi di altri concetti tecnico-sanitari; ma è una immagine d'arte concretissima, come certe immagini di città con grattacieli alla Mies Van der Rohe, immagini tutte crivellate dai buchetti dei vetri riflettenti il cielo entro l'oscura parete d'acciaio.

Nella stessa accezione, le facciate alfieriane su via Garibaldi sono vive per noi contemporanei, come quelle di Mies, proprio perchè in esse è remota l'ispirazione bramantesca e raffaellesca, serenante, olimpica ed indifferente ai turbamenti dei mortali di questa terra.

La qualità della luminosità e del ferrigno che le permea e le sostanzia è valore quasi tattile, berensonianamente, che ritroveremo analizzando l'arredamento degli interni curato dall'artista che si vuole riabilitare riportandolo a condividere col coetaneo Vittone rango più alto dei corifei del barocco piemontese.

Sembra che, passando dalla poesia e musicalità delle immagini dell'uno e dell'altro, cambi solo la ubicazione della mano lungo la tastiera d'un ideale metaforico clavicembalo barocco e rococò.

---

[26] Rinvio ancora per approfondimenti al Saggio citato in ([14]).

In estetica lo spunto d'una materia ricca e scintillante
equivale allo spunto d'una materia povera e dimessa.

Nell'immagine artistica non fa gerarchia la sontuosità e la rozzezza della materia che si usa.

Non è possibile classificare gli artisti ponendo in vetta quelli che usano materie ricche oppure quelli delle materie povere. Se così fosse dovremmo anteporre gli splendidi orafi dell'antichità ai loro altrettanto splendidi coevi vasari oppure viceversa.

Similmente non è possibile istituire classamenti o declassamenti in base alla parlata vernacola oppure alla parlata colta e di corte.

Il razionalismo di quarant'anni fa equivocò, ma credesi solo per scopi tattici e polemici, su tale punto, promovendo un eccessivo riclassamento estetico dell'« orgoglio della povertà ». Nel periodo di ispirazione in siffatto equivoco l'Alfieri, che usò negli interni delle case una materia luccicante con cristalli ed ori, non trovò più critici disposti ad occuparsene. È un fenomeno parallelo al già lamentato abbandono dell'Alfieri per l'equivoco moralistico del giudizio in base al costume.

I cristalli e gli ori, in genere una materia scintillante nella quale l'Alfieri esteticamente credette, furono in verità una sostanza valida: non una sostanza materiale, bensì una sostanza spirituale, necessaria ed insostituibile nella formazione d'una immagine architettonica rococò a metà del Settecento. Occorre ora operare una riabilitazione di tale sostanza come una delle tante materie di cui l'artista ha il diritto di servirsi in liberissima scelta, perchè ciò che conta in arte è la forma di quel sentimento per quella qualsiasi materia che serve all'uopo.

Anche per questo fatto culturale si attende puntualmente un momento d'attualità di Benedetto Alfieri.

Entrando nel Palazzo Isnardi di Caraglio sito in fregio alla Piazza Reale (ora San Carlo), riplasmato all'interno e verso via dei Conciatori (ora Lagrange) dal 1753 in poi dall'Alfieri in collaborazione col già citato architetto Giambattista Borra (e non si può dire in quali percentuali siano i reciproci rapporti effettivi) è possibile sperimentare che quella preziosa sostanza di cui si diceva non era solo una « galanteria » di costume, bensì un'esigenza di tonalità figurativa.

Il quadraturismo a stucco, a rilievo più o meno accentuato, esigeva una elaborazione decorativa sproporzionata al fine per adeguarsi alla tonalità generale assunta in quegli anni dalla pittura preimpressionistica e

sfatta alla maniera di Guardi e di Tiepolo; forse più facile fu alla struttura muraria, razionalizzata e articolata in membrature molteplici ottenere, come si disse, di amalgamarsi con la luce, trapassante, sbattente e riverberante per conseguire le stesse tonalità.

Nel salone d'ingresso al primo piano di casa Caraglio la tonalità del distrutto (1942) affresco di Bernardino Galliari non si immedesimava con quella delle pareti sottostanti alla ringhiera del cornicione così intimamente, come invece nelle sale cosiddette dorate le opere di pittura e di scultura si integrano in una sintesi perfetta ed insuperabile, paragonabile a quella realizzata nelle migliori e più valide architetture pure (per esempio gli esterni di Stupinigi).

Cristalli, specchi, cornici scolpite in legno e dorate, bronzi dorati ed altri prodotti di artigianato diventano della stessa qualità delle cose della grande pittura e della grande scultura; e tutto diventa architettura, grande architettura.

Segno è che tra i materiali che l'architettura mobilita perchè quella globalità o totalità s'avveri, non esistono solo cose materiali impreziosite dalla rarità, bensì anche altre cose che vennero impreziosite dallo stampo delle personalità artistiche di collaboratori appartenenti ad altre arti.

Nell'esempio scelto di casa Caraglio il Bernardi [27] segnala, dopo attenta selezione di erronee precedenti attribuzioni, come presenti a fare da orchestrali sotto l'azione direttiva dell'Alfieri, i predetti Borra e Galliari, come più probabili esecutori degli stucchi e delle sculture in legno dorato il Bernero, il Bolgieri e il Ladatte; per le pitture dei sovrapporte, dei paracamini e dei pannelli parietali il Molinari, il Tesio ed i due Rapous.

Dunque la tavolozza dell'architetto si fa complessa vivace mutevole e più o meno plasmabile all'intravisto o imponibile disegno generale architettonico. Ciononostante è materia che sta inizialmente tra gli spunti ideativi, poi diviene essa stessa grande porzione dell'essenziale fatto gestativo.

Oggi non si è più restii, come qualche decennio fa, a considerare i processi ideativi eclettici come materia autentica estetica. La riutilizzazione d'un processo altrui d'affinamento espressivo (la serie dei capitelli dorici e ionici e corinzi) è un fenomeno per nulla sospetto nell'arte classica, nella cui sfera anzi i più grandi capolavori stanno bene inoltrati nel processo secolare di evoluzione tipologica e stilistica.

---

[27] M. Bernardi, *Tre palazzi a Torino*, ed. Istituto bancario San Paolo di Torino, 1963; che è completo di rinvii bibliografici essenziali.

Certo è che più si fa complessa di apporti eclettici quella ideale tavolozza dell'architetto, tanto più difficile diventa il giudizio critico su di lui e sull'équipe dei collaboratori.

Ecco perchè attività del tipo configuratosi in Benedetto Alfieri saranno inattuali fintanto che l'estetica e la critica d'arte non avranno risolto questo difficile problema. Problema che però è già avviato allo studio.

Le grosse difficoltà estetiche sono due: una sta tutta nello stabilire se un arredo del tipo che si ha sotto gli occhi nella casa degli Isnardi di Caraglio o nel palazzo regio dei Savoia, costituito quasi come una lamiera di speciale metallo rivestente i muri e le volte senza incidere profondamente nelle murature, sia fatto d'architettura nonostante questa sua apparente superficialità e distacco; l'altra notevole difficoltà consiste nello stabilire se un oggetto composito di paternità ed eclettico di materiale perchè impagina cose eterogenee senza totalmente riformarle, tranne nell'ispirazione generale, sia ancora da considerarsi dotato di quel concetto di « internità » artistica che oggi la critica esige per i suoi giudizi.

A questo proposito è stato chiarito il rapporto estetico tra interno ed esterno d'una architettura che non va confuso con interno ed esterno esistenziali, chè « l'architettura non conosce interno senza esterno nè esterno senza interno; così una facciata non avrà come interno l'interno del palazzo o della chiesa, ma, come facciata, dovrà possedere strutturalmente un suo interno, allo stesso modo che l'interno del palazzo o della chiesa dovrà costituirsi come esterno a se stesso » [28].

Ebbene, in tale accezione va vista l'esigenza architettonica del Settecento d'accordare l'arredo confortevolmente attrezzato alla maniera internazionale e moderna (l'« agiatezza francese » di cui si disse) alle murature non flessibili dell'edilizia residenziale; edilizia legata ancora alla pietra ma che non doveva più dare l'illusione d'una pietra antiquariale destinata a sorpassati costumi spartaneggianti. Anche se si trattava d'una agiatezza illusoria, questa come « commodus » apparente faceva il paio con la « firmitas » apparente che si disegnava e che tuttora si disegna sulle strutture portanti dotate di sodezza reale.

L'estetica dell'epoca, pure nell'ambito della teoria lodoliana [29] tanto fraintesa specialmente dai neopalladiani, poneva già tali distinzioni tra ap-

---

[28] C. Brandi, *Struttura ed architettura*, Torino, Einaudi ed., 1967.

[29] Rimando delucidazioni al mio *Congetture sul trattato d'architettura progettato dal Lodoli* (1966).

parenza e realtà. Ne ho additate le tracce in Simone Stratico [30], ma sono anche in Diderot.

Ordunque, assodato che ciò che conta è stabilire che nella composizione « anche dove il tema sia l'esterno, l'esterno del monumento dovrà avere una sua internità e l'interno una sua esternità e così il tema dell'intero »; eppertanto occorrerà istituire un confronto tra il caso Vittone ed il caso Alfieri per chiarire come in ambedue i casi la grandezza degli architetti sia stata quella di conseguire per vie diverse equivalenti livelli di quella « internità » di cui si parla.

Più facile a leggersi è il linguaggio delle strutture portanti cui si affida la funzione di sostegno dei vocaboli della sodezza apparente ch'è implicito nella sintesi finale figurativa. Meno corrente è la lettura di quei segni che si disancorano apparentemente da infrastrutture tecniche per simularne altre peraltro necessarie al pensiero ed al sentimento che sono racchiusi in alcuni temi astratti dell'architettura.

Confesso che, come teoricamente stimolante mi fu undici anni fa l'architettura d'ambienti sacri strutturali rococò di Bernardo Vittone, oggi mi arricchisce d'esperienza teorica l'apertura del problema alfieriano degli ambienti residenziali rococò avviluppati da una patina di sogno, che non è affatto orpellosa stagnola.

Codici linguistici d'infinita estensione e di valore internazionale nelle mitologie e allegorie antiquariali.

Per dire che cosa sia quella patina di sogno che si stempera sui muri riassorbendoli in sè anzichè farsi assorbire occorre riferirsi alla parte centrale del secolo XVIII in Piemonte, tramontando il Messinese e rifulgendo il torinese Vittone e l'astigiano Alfieri. Discorsi analoghi e paralleli potrebbero istituirsi in Parigi e Vienna.

L'alimento polemico che dava vitalità all'arte era l'intrecciarsi d'istanze dionisiache ed apollinee, in accezione nota, entro le correnti barocche, neoborrominiane e neoguariniane, e le correnti neoclassiche, neopalladiane: le istanze eversive istintive e primitivistiche entro la forma tradizionaliz-

---

[30] Concetti e bibliografia nei miei *Alcuni contributi di Simone Stratico alla storia del De Re Aedificatoria dell'Alberti* (1966) e *Appunti per la storia del trattato dello Scamozzi* (1964).

zata e le purificazioni e decantazioni dotte e meditate entro la stessa tradizione formale coscientemente storicizzata.

I due capigruppo locali si possono organizzare in schemi iniziali didatticamente semplici nei due poli dionisiaco ed apollineo, tuttavia nell'avanzamento dell'indagine critica rappresentano uno stesso problema di forma evoluta e raffinata.

La ricarica di energia potenziale era dovuta ad una dialettica pendolare ricarica di genuinità estrosa e ricarica di raffinatezza colta, ricarica di rudezza contadina e provinciale e ricarica di cerimoniale colto ed aristocratico. Contadino ed aristocratico erano termini che allora in Piemonte andavano segnalati al punto d'incontro, nel quale ambedue significavano borghesia di nuova qualità; una qualità analoga a quella futura ottocentesca molto integrata.

Primitività estrosa e razionalità protocollare vanno lette in codice, nei segni del linguaggio figurato d'allora. Vanno ripresi ad uno ad uno i simboli del codice e semanticamente inseguiti nella loro trasformazione in segni di linguaggio, come i vocaboli che divengono parole quando escono dai dizionari ed entrano, facendola, la poesia.

Distribuiti sui supporti degli elementi murari e degli elementi superficiali, fanno sempre un discorso nella stessa lingua che può vertiginosamente assurgere al livello lirico se c'è la stoffa del genio nell'utilizzatore e se c'è predisposizione vocazionale nella fantasia dei fruitori.

La inibizione e la disinibizione di cui oggi si parla tanto non sta nei segnali del codice, che sono una di quelle qualsiasi materie che possono condurre all'arte, bensì nella capacità di dire con qualsivoglia segnale ciò che d'originale ha dentro un singolo oppure un gruppo d'arte (così come facevano arte anche le compagnie d'arte su canovacci d'autore singolo).

La lezione di disinibizione sostanziale, pure usando segnali codificati d'apparenza inibitoria, derivava al Vittone ed all'Alfieri dal grande Guarini.

Ho fornito dieci anni fa un esempio di letture delle significazioni allusive nella poesia guariniana che fruttarono molto alla fantasticheria juvarriana e postjuvarriana dei Piemontesi [31].

Segnalavo allora il valore di segno capace di vitalizzazione delle scanalature che si facevano nelle colonne a vite ed ondate; dicevo che « erano simboli d'una materia ricca, d'una sostanza colorata di tinte anche cupe suggerite da fiori antichi, da fiori esotici, da fiori nuovi avidamente e sen-

---

[31] Cfr.: note ([21]) e ([14]).

sualmente goduti: *rose rosse, olivi, foglie di rovere, foglie di garofano, papaveri, foglie d'ortica, gigli turchini, giunchiglie, lauri, il fiore detto d'Aquileia o aquilina incognito agli antichi e detto dai francesi angolia paonazzo, bianco di primavera il quale nelle opere sode corinte non lascia di aver il suo luogo di bellezza,* poichè *tiene o quattro ovvero otto piccole campane, o calici, le quali finiscono in un cornetto che si risvolta in dentro, ed altre volte in fuori, e fa come piccole volute; tra queste sono altre foglie diritte le quali nascono da principio dai calici nel finir de' cornetti, e si dilatano fra l'uno e l'altro* ». (Guarino Guarini).

Sottolineando i lembi di testo guariniano sottolineavo autografa la natura sensuale dell'Emiliano, eccitata che fu dalla diretta vista del mondo spagnolo ed arabo e da quello ancora pregnante di goticismo colorato e festoso incontrato a Parigi e nel Nord, natura dionisiaca, ma anche colta, confessata in queste descrizioni.

Occorrerebbe ora estendere l'inventario dei segni che nel Settecento furono abbastanza protocollari sul piano internazionale e che pure scatenarono fantasticherie di sogno a uomini dotati di rigore galileiano-cartesiano e di scanzonatura volteriana.

Si potrebbe ad esempio imbastire una specie di dizionario esperantico in questo edificio giustamente definito « un edificio che al prestigio artistico unisce il ricordo del primo gran respiro di Torino oltre l'antica cinta romana » [22], avrebbe il valore di un'avvio statistico alla valutazione geografica dell'internazionalità del linguaggio di moda. L'analisi linguistica darebbe elementi della decorazione parietale riutilizzati dalle candeliere raffaellesche ed elementi nuovi.

Colonnine architettoniche, come nelle gambe dei tavoli. Volute architettoniche, come nelle gambe delle sedie e nei braccioli. Volute architettoniche in simbiosi con il fogliame del repertorio classico e moderno. Volute con piumaggio, come nei cappelli muliebri e mascolini d'allora. Conchiglie intere, aperte e traforate. Fogliame parzialmente geometrizzato d'acanto spinoso alla maniera greca oppure alla maniera romana « olivizzato », d'olivo, di garofano, di roseto, d'ortica, di rovere, d'alloro, di giglio. Canneti di bambù. Bacche di alloro e di rovere. Spume d'onda marina stilizzate come allusioni a chimere, a conchiglie, a creste, ad ali di pennuti. Fiori di rose, di papaveri, di giunchiglia, di girasoli, di gigli e fiori esotici

---

[32] Cfr.: nota ([28]).

e d'invenzione. Ghirlande. Grigliati architettonici rustici. Cassettonato. Animali domestici e selvatici. Angelini e cherubini. Figure mitologiche ed esotiche.

Ognuno di questi vocaboli può generare vocaboli compositi in un panorama astronomico di possibilità combinatorie. Inoltre ognuno può assumere cangianze imprevedute trasferendosi su supporti a cui tradizionalmente non era legato. Per esempio la foglia d'acanto esce dal limitato ambito dei capitelli, ed evadendo invade or qua or là zone di strutture portanti e di strutture di chiusura e di recinzione. Infine ognuno può essere visto in accezione diversa a seconda delle varie tecniche: scultorea quand'è trattabile con la sgorbia nel legno da stipettaio oppure da scalpello nella pietra dello statuario; plastica, quand'è pensata per la cera, per la stecca nella creta e nella mestica dello stucco, e per l'avorio; naturalistico imitativo, quand'è mobilitato il calco diretto od una simulazione del sistema come nell'arte pop.

Più volte s'è avuta la sensazione che la dolce euforia che afferra lo sguardo fruitore, pervadendolo d'un non narrabile stato di grazia (che un tempo si usava chiamare catarsi) allorchè si insegue un arabescato tragitto d'un brillo di luce tracciato sullo specchio lucente dal bastoncino di legno scolpito e dorato e luccicante, sia l'equivalente delle euclidee euforie suscitate in noi dall'astratta figuratività di Mondrian.

Certo è che la qualità estetica è della stessa categoria; mutando solo la densità emozionale veicolata captandola da varie differenti culture.

Anche dopo Mondrian s'è dovuto arricchire il bagaglio delle astrazioni sino a giustificare le opposte correnti dell'espressionismo e della pop-arte.

Operazioni simili significavano per esempio, all'epoca dell'Alfieri, l'innesto nell'onda ritmica compositiva d'un bronzo del Ladatte oppure d'un morbido intarsio di Piffetti.

Se non fosse così non avrebbe tanto infastidito gli architetti puristi lapidici l'intervento degli stuccatori con le loro sinuose volute oppure l'avvento degli « orafi » tipo Ladatte e Meissonier, i quali sono nomi che toccano insieme Torino e Parigi. I due Monarchi offrivano quegli artisti-artigiani ai loro architetti, nelle rispettive capitali europee, sapendo che i loro modi erano ingredienti necessari all'architettura intesa nel senso largo.

Il « Livre d'ornemens » pubblicato a Parigi nel 1734 dal torinese Giulio Aurelio Meissonier, testo « sulle piante e sui motivi vegetali come materiali per i disegnatori »; suscitò quel pandemonio che si sa capeggiato dal luogotenente del figlio della Pompadour Charles Nicolas Cochin proprio

perchè urtava al senso della pietra quel carattere organico di molta parte del codice usato nell'astratta giostra della nuova architettura.

Lo spunto floreale dell'oggetto architettonico è proposto come simbolo rinnovatore, « eccezionalmente fragile », ma ciononostante prepotentemente eversivo ed anticipatore di maniere future incognite. Esso permetteva spostamenti di allusioni nelle allegorie tradizionali: dai lacunari, dai cassettonati piccoli, dai reticolati topiarii ci si poteva spostare sulle scaglie degli incandescenti soffitti dorati e sugli « intrichi » di steli e di pampini che svuotano definitivamente l'architettura del significato simbolico di « traduzione in pietra di casa marmorea ».

Ma lo spunto floreale può avere significato per la composizione solo trasferendolo sul piano della possibile tonalità coloristica, lineare e spaziale; come voleva Wöllflin. Ciò lo dimostra ad esempio il soffitto in palazzo Caraglio o in palazzo Reale con un tracciato architettonico legato alle altre cose architettoniche, ma disegnato dagli ornamenti lineari dorati tracciati dal Ladatte o dal Bolgieri. Tale oggetto meraviglioso equivale ad una pittura autentica qual'è il soffittone affrescato da Bernardino Galliari oppure dal Crosato.

Infatti scaglie e reticolati aurei disegnavano nell'aria, accendendola, una magica maglia tessuta da spiralette lievemente rilevate nell'intradosso delle volte e chiamate appunto dagli artisti del tempo spiragli: « fare uno spiraglio », significava tracciare un filo argenteo o dorato, un brillo equivalente ad una pennellata magistrale d'un pittore che fa sortire dalla tela la luce. Il tessuto di spiragli possedeva tutte « quelle cose che — come diceva Hogarth (1753) — cooperano nella produzione della bellezza, scambievolmente correggendosi e restringendosi l'una con l'altra, quando lo richiederà il bisogno; sono la simmetria, la varietà, l'uniformità, la semplicità, l'intrigo, e la quantità » [33].

Siffatti tessuti, realizzati con codici di cifre oggi non più usabili per la loro costitutiva fondamentale allegoria antiquariale, debbono essere riconsiderati non dall'arte attiva ma dalla critica; occorre nuovamente afferrarne ortografia, grammatica e sintassi quando s'intenda giudicarne del valore di poesia. È lo stesso problema del consenso attuale di noi uomini dell'era della macchina industriale per i tappeti persiani fatti arti-

---

[33] GUGLIELMO HOGARTH, *L'analisi della bellezza*, Pisa, 1753; traduzione italiana de *The Analysis of Beauty*, London, 1753.

gianalmente quasi a mano oppure per i damaschi rinascimentali e barocchi fatti con strumenti medioevali.

Tappeti e damaschi visti come evoluzione folcloristica dei drappi antichi sono inattuali tessuti; stucchevoli manufatti non essendovi interesse operativo attuale per una involuzione declassatoria del gusto.

Tuttavia s'io smontassi filo per filo il tappeto od il damasco, lo sfibrassi per scoprirne la costituzionale struttura tessitoria e la costituzionale materia, come fa Burri con le sue tele di sacco, scoprirei che mettere insieme più fili di cammello e di pecora o più fili di seta è almeno come mettere insieme più fili di iuta di canapa o di cotone per i *designers* d'oggi.

Hanno sapore attuale i fili di lana e di seta di ieri come i fili di iuta d'oggi. Hanno sapore le trame e gli orditi appropriati. Hanno sapore i soprarriccioli. Ha sapore tutto il tappeto e tutto il damasco.

Così facendo, per parabola quasi biblica, riscoprirei che tappeti e damasco mettono gusto, mettono umore d'arte, perchè furono e sono nell'arte. Essi ridiverrebbero attuali dopo averli biasimati come inattuali.

Così è dell'inattualità e dell'attualità di quei veli di sogno che mezza Europa da Madrid a Pietroburgo stemperava all'interno delle muraglie lapidee con apparente distacco e che una recente generazione di giovani intemperanti aveva dileggiato e sputacchiato.

Rimontando gli elementi dell'analisi istologica sopra indicata, montandoli pezzo a pezzo, si potrebbero notare le infinite strade seguite dalla ragione e dal sentimento, dalla tecnica e dalla fiaba per fare l'arte.

Altrove ho segnalato un teorema della composizione ottima dei fattori della tecnica e del gusto, il quale così può esprimersi: nei momenti di massima efficienza ecologica ed estetica il minimo livello della standardizzazione coercitiva coincide col massimo livello dell'arbitrarietà spinta vitalmente dal desiderio di preservazione della dignità e della personalità umana ch'è alla radice dell'arte.

Si trattava della generalizzazione d'uno spunto datomi da Ermenegildo Pini nel momento del punto morto del trapasso dal barocco al neoclassicismo » [34].

Sempre lo stile completo urbanistico-architettonico-arredativo rivela visibilmente e vividamente il conseguimento di quegli equilibri dinamici

---

[34] E. Pini, *Dialoghi dell'Architettura*, C.R.B., Milano, 1770.

la cui posizione storica s'avverte in conseguenza dell'analisi delle condizioni rispettivamente di massimo e di minimo delle funzioni individuali e delle funzioni collegiali.

Io oso sperare che quando gli strumenti di percezione critica avranno abbandonato le grossolane schematizzazioni didattiche che isteriliscono ed avranno messo a punto una più sottile ricerca d'impronta scientifica, l'opera di Benedetto Alfieri avrà la sua ora di popolarità, ricongiungendola ancora a quella di Bernardo Vittone nella funzione di ambascieria in Europa d'una vitale civiltà architettonica piemontese, padana ed italiana.

ARTICOLI

NOTIZIA DEGLI SCAVI NELL'AREA DELL'ANTICA INDUSTRIA

Grazie alla gentile concessione della Soprintendenza alle Antichità di Torino [1], *nell'aprile 1961 l'Istituto di Archeologia dell'Università di Torino intraprendeva una serie di scavi nella zona di Monteu da Po, antica Industria. Condotti con tutta l'attenzione richiesta dalle esigenze scientifiche e didattiche, essi erano destinati a protrarsi per tre anni: e già è occorso di discorrerne, saltuariamente, nella sede di questa Società* [2]. *Rimandando, per più diffuse e particolareggiate informazioni, alle relazioni contenute nel volume* Scavi nell'area dell'antica Industria, *a cura di* M. Barra Bagnasco *e* L. Bonaca Boccaccio (Le campagne di scavo 1961, 1962, 1963), A. Gallinaro Bobbio (Le lucerne) e L. Manino (Il materiale dei vecchi scavi, testimonianza di culti esotici), *con presentazione di* G. Gullini, Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino, *serie 4°, n. 13, Torino, 1967 (pagg. 112, Tavv. 30, figg. 65), si vuole qui dare rapidamente una notizia riassuntiva del lavoro compiuto e dei risultati ottenuti.*

I) *MARCELLA BARRA BAGNASCO - LUCIANO MANINO*

GLI SCAVI E GLI STUDI DELL'ISTITUTO DI ARCHEOLOGIA DELL'UNIVERSITÀ

I lavori iniziarono nell'area scavata già all'inizio del 1800 dal Morra di Lauriano [3], che ci lasciò una pianta precisa dei suoi trovamenti.

Tre erano gli scopi che ci proponevamo all'inizio dello scavo: anzitutto controllare e completare la pianta Morra nel lato occidentale, da lui non riportato alla luce; verificare l'esattezza dell'ipotesi del Morra, che riconosceva in questi resti un teatro; infine inserire tutte le strutture in un preciso contesto cronologico. I risultati dello scavo hanno perfettamente

---

[1] A questo proposito occorre sottolineare quanto la collaborazione, e anzi la cordialità dei rapporti tra l'Università e la Soprintendenza si sia dimostrata ancora una volta fruttuosa ed efficace. Occorre ringraziare per questo il prof. Giorgio Gullini, ordinario di Archeologia nell'Università di Torino e il Soprintendente alle Antichità del Piemonte Prof. Carlo Carducci, il quale specialmente è stato liberalissimo nel concedere il contatto diretto con i pezzi dei Musei da lui dipendenti e la possibilità di tutta una nuova e originale documentazione fotografica *ad hoc*, eseguita in gran parte dal Gabinetto fotografico dell'Istituto di Archeologia dell'Università.

[2] *Bollett. della Soc. Piem. di Archeologia e B. Arti*, XVI-XVII (1962-63), pag. 204 e pagg. 243-45, XX (1966), pagg. 107-114.

[3] B. Morra di Lauriano, *Rovine della città d'Industria presso Monteu da Po, scoperte ed illustrate, dal conte B. M. di L., nel 1812*, Torino, 1843.

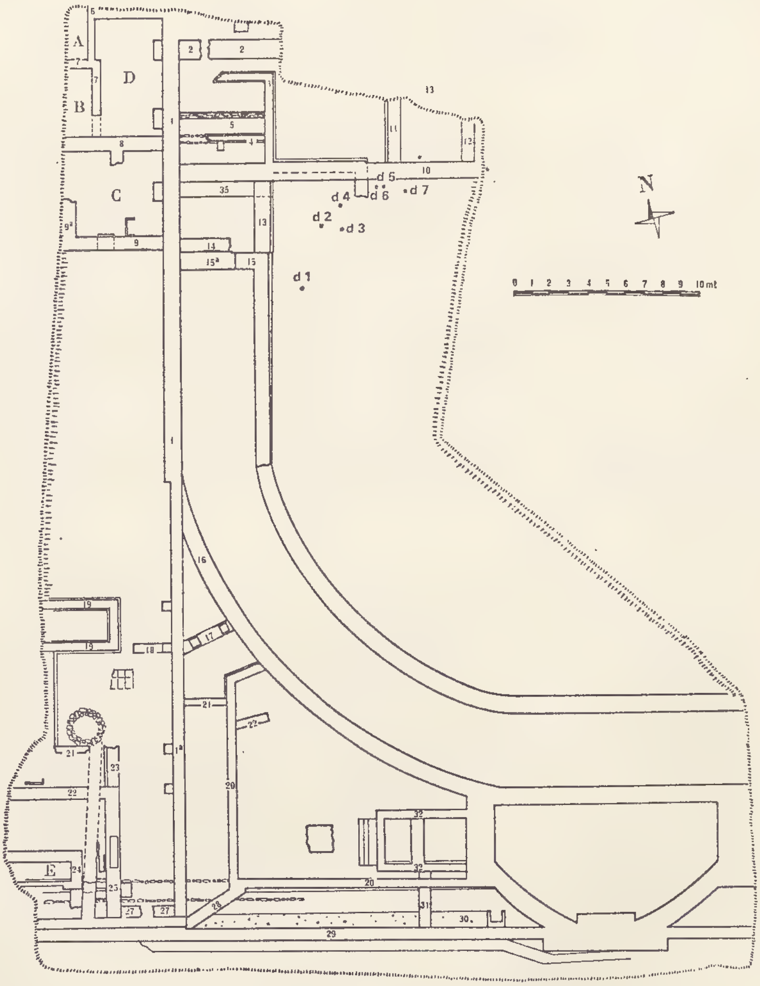


Fig. 1. Pianta generale degli scavi 1961-62-63.

confermato la nostra ipotesi di lavoro. Infatti abbiamo potuto controllare la pianta del Morra perlomeno nel tratto scavato: essa è risultata esatta e tutte le strutture già rilevate sono state nuovamente portate alla luce (fig. 1). Nell'estremità nord-occidentale sono state rinvenute murature più esigue e di minor importanza, attraverso le quali si sono potuti riconoscere una serie di ambienti identificati con le lettere A,B,C,D.

Purtroppo tutti gli elementi che già il Morra aveva rilevato e che noi abbiamo riportato alla luce, costituiscono solo le fondazioni del grande complesso che doveva sorgere originariamente in questa zona: soltanto in pochissimi punti sono conservate tracce di elevato.

Il Morra non doveva aver raggiunto, durante i suoi lavori, gli strati più profondi, in quanto rinvenimmo all'estremità nord (nei punti indicati con d. in fig. 1), una serie di depositi votivi, pressoché intatti, contenenti lucerne miste a piatti più o meno interi con resti di cereali e tracce di bruciato: le lucerne rappresentano il materiale più interessante derivato dai nostri scavi.

A proposito dei trovamenti è bene aggiungere che è stata rinvenuta molta ceramica di tipo comune, non bella come apparenza, che ci è stata però utile, unitamente alle monete, per dare una sistemazione cronologica all'insieme.

Con l'aiuto della ceramica e delle monete abbiamo potuto distinguere nei nostri scavi tre strati corrispondenti ad altrettanti livelli di abitazione. Il I strato si deve datare genericamente al periodo postcostantiniano e ad esso corrispondono alcune strutture piuttosto esili di minore importanza. Al II strato, che si deve collocare tra l'età di Adriano e quella di Costantino, si deve riportare l'edificio più grandioso, che il Morra aveva definito teatro, mentre al III strato (nel quale abbiamo ancora riconosciuto 2 rifacimenti) si devono riferire murature minori e anche i depositi votivi di lucernette particolarmente interessanti in quanto ci testimoniano che già al tempo del III strato questa doveva essere un'area sacra. Come cronologia per il III strato si deve arrivare al periodo augusteo-tiberiano.

Nelle costruzioni di II strato il Morra volle riconoscere un teatro: i due grandi muri trasversali dovevano essere le fondazioni della scena, i due muri semicircolari, paralleli tra loro, le sostruzioni della cavea, mentre alla sommità sud doveva trovarsi un tempietto.

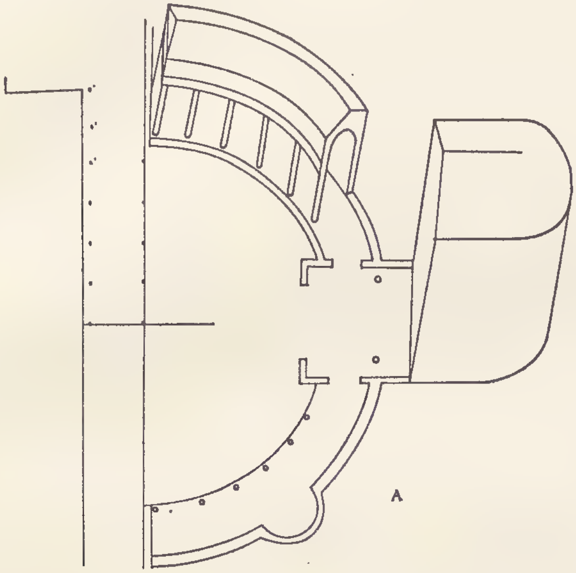
Questa spiegazione può sembrare un po' semplicistica e molti ragionamenti si oppongono ad essa. Anzitutto bisogna osservare che si è solo in presenza delle fondazioni mentre manca completamente l'alzato; poiché i resti di un edificio non sono mai casuali, e rappresentano sempre il nucleo dell'edificio stesso, sembrava molto strano voler riconoscere un teatro là dove mancavano proprio gli elementi tipici di questo edificio, cioé il muro di sostegno della cavea e i blocchi della gradinata. Avremmo avuto soltanto un'ampia orchestra circondata da un ambulacro senza l'elemento intermedio della cavea, fatto questo che non si è mai verificato neppure nei teatri in peggiore stato di conservazione. Non solo ma c'era un secondo

elemento non riscontrabile in nessun altro teatro: i muri paralleli dell'ambulacro non erano perfettamente circolari, in quanto nel tratto sud avevano andamento rettilineo. Forti di questi elementi negativi che ci impediscono di parlare di un teatro, abbiamo esaminato attentamente gli oggetti più significativi provenienti da precedenti scavi effettuati ad Industria. Tutto questo materiale sembra testimoniare in questa zona la presenza di un centro di culto dedicato a Iside; perciò siamo stati portati a identificare nelle strutture in esame un Iseo. Quest'ipotesi è soprattutto convincente se confrontiamo la nostra pianta con quella dei vari Isei conosciuti, primo tra tutti il famoso Iseo campense di Roma (fig. 2), che ci è noto attraverso la « forma urbis severiana »: la pianta dell'edificio romano è molto simile a quella di Industria.

Inoltre, seguendo questa identificazione, possiamo giustificare tutte le strutture di II strato che ritroviamo a Industria. Apuleio nel libro XI delle Metamorfosi ci dà la descrizione degli ambienti che dovevano necessariamente esistere nei templi dedicati a Iside per la celebrazione delle varie fasi del culto. Un elemento essenziale del tempio era il peribolo nel quale si radunavano i fedeli per attendere all'apertura delle porte e tale peribolo lo possiamo identificare nei muri semicircolari che il Morra chiama « loggia e scena del teatro »; sembra probabile che questi muri rappresentassero le fondazioni di un portico coperto. Sempre seguendo Apuleio sappiamo che il II atto del culto era la presentazione della statua della dea alla folla e che il sacerdote entrava nella cella tramite una scaletta laterale che si può identificare in alcuni resti sul fondo dello scavo. Inoltre gli altri ambienti ai lati, non chiaramente spiegati dal Morra, potrebbero essere le stanze dove era custodito il corredo della dea. Sappiamo poi che venivano celebrati sacrifici in molti altari sparsi, altari che ritroviamo anche nell'Iseo di Pompei, e di cui possiamo forse vedere una traccia in una struttura ai lati della cella.

Alla luce di questa interpretazione sarebbe anche perfettamente spiegato in questa zona un altro elemento di cui ancora non abbiamo parlato, cioè il pozzo. Il pozzo, che doveva corrispondere al livello del II strato, aveva l'imboccatura costituita da lastre marmoree a scivolo verso l'interno e la zona all'intorno era pavimentata con cocciopesto impermeabilizzante tendente a non lasciar uscire l'acqua. Si può avanzare l'ipotesi che anche il pozzo fosse legato a motivi di culto e servisse a fare sacre abluzioni cui pure Apuleio allude. Dall'interno del pozzo sono usciti pezzi di marmo e frammenti di statue.

Vediamo quindi che a conclusione dei nostri scavi si può avere un panorama completo degli edifici che successivamente vennero costruiti in questa località. Genericamente si può dire che a partire dal periodo più



A - Ipotesi ricostruttiva dell'Iseo di Campo Marzio.
B - La « Forma urbis » testimonianza dell'ipotesi ricostruttiva.

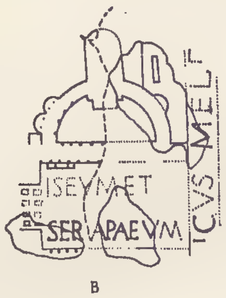


Fig. 2. Roma: Iseo Campense.

antico, cioè dal III strato riportabile ad età augustea tiberiana, la zona fu sempre sacra come ci possono testimoniare i depositi votivi delle lucerne. In un periodo più tardo, al tempo del II strato, probabilmente in seguito al crescente diffondersi dei culti orientali e al favore loro accordato in particolare dall'imperatore Adriano, venne costruito un tempio più ampio dedicato ad Iside.

Infine in un terzo periodo corrispondente al I strato venne distrutto il tempio, probabilmente in epoca post-costantiniana, secondo quanto sappiamo dalle monete, e sopra le rovine dell'Iseo, in una zona non più sacra, vennero edificate piccole costruzioni private per le quali si sfruttarono come sostruzioni alcune murature di II strato.

MARCELLA BARRA BAGNASCO

Il risultato dello scavo, con la conferma dei dati obbiettivi dei rinvenimenti del Morra (sia pure da interpretarsi in modo totalmente nuovo), ha permesso di apprezzare l'attendibilità e per ciò stesso, la serietà delle informazioni trasmesse dal benemerito ricercatore ottocentesco. Era quasi inevitabile che da questa constatazione scaturisse l'esigenza di verificare allo stesso modo anche la parte relativa al gruppo cospicuo, e per altro già noto, dei bronzi di Industria, che si trova nel Museo di Antichità di Torino [1], e della cui importanza nel quadro della cultura artistica dell'Italia Settentrionale in età imperiale si è già avuta una prova in occasione della mostra bolognese del 1964.

Confrontando dunque i dati trasmessi dal Morra con quelli più antichi di Ricolvi e Rivautella, coi quali si può risalire fino alle primissime scoperte del 1745 [4], e con quelli raccolti, pure con estrema accuratezza, dal Fabretti dal 1880 [5], si sono potute distinguere tre ben definite categorie di oggetti, e cioè:

a) bronzi di sicura provenienza da Industria. Per questi è stato possibile accertare le circostanze dello scavo e, per molti, riconoscere addirittura sulla pianta dell'edificio il punto preciso del rinvenimento (fig. 3). Se ne possono trarre indizi non trascurabili sul modo e sulle circostanze del loro occultamento, in relazione ad un non improbabile saccheggio del santuario di Iside.

b) Bronzi di probabile ed affermata provenienza da Industria, ma per i quali non sono possibili puntualizzazioni così precise come per i precedenti.

c) Bronzi per i quali la provenienza da Industria è solamente affermata ma da escludersi. Ciò vale soprattutto per certi oggetti, come la coppa argentea con l'Amazonomachia di Eracle (Torino, Museo di Antichità,

---

[4] G. P. RICOLVI - A. RIVAUTELLA, *Il sito dell'antica città di Industria scoperto ed illustrato*, Torino, 1745.

[5] A. FABRETTI, *Dell'antica città d'Industria detta prima Bodincomago e dei suoi monumenti*, « Atti della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti », III, 1880.

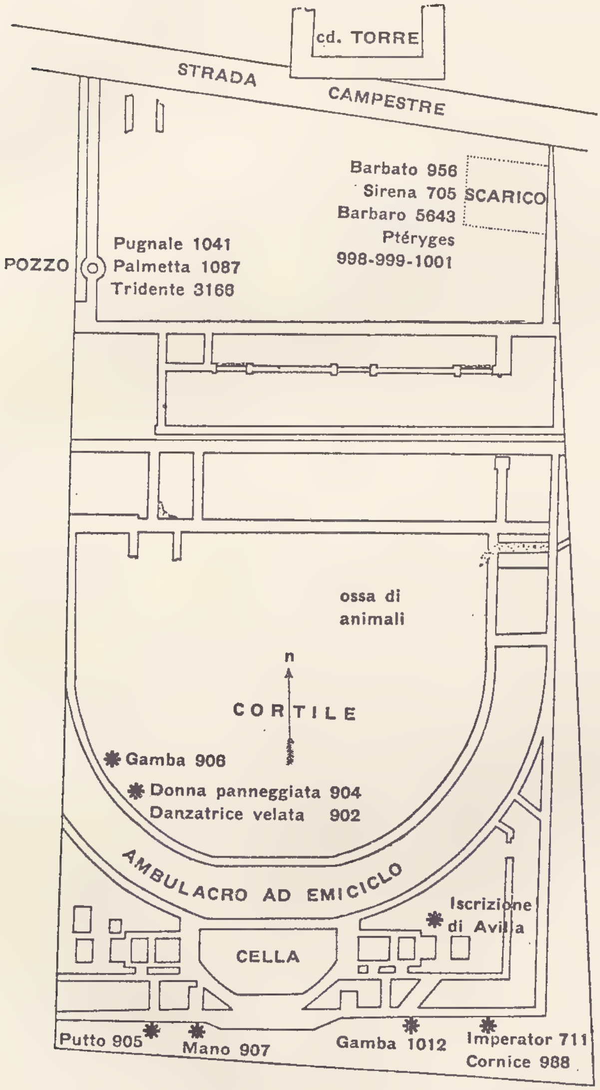


Fig. 3. Industria: pianta dell'edificio, desunta dai disegni del Morra, con l'indicazione dei principali suoi ritrovamenti, aggiunta una denominazione di alcune parti secondo i risultati dei nuovi scavi. (I numeri sono quelli con cui gli oggetti sono segnati nell'Inventario del Museo di Antichità di Torino).

inv. 5415), ritrovata nel Po presso Verolengo, o il Satiro (Torino, Museo di Antichità, inv. 700), per il quale la tradizionale denominazione di « Industria » non compare prima del 1819 e si può spiegare come la conseguenza di un equivoco, sorto in relazione con le vicende dei trasferimenti e dei ricuperi delle opere d'arte asportate anche da Torino durante il dominio napoleonico.

L'identificazione dell'edificio come santuario di Iside imponeva poi l'esigenza di un riesame del materiale di vecchia e nuova accezione. Si tratta innanzi tutto del gruppo fortemente omogeneo delle lucerne uscite dal recente scavo, le quali sono state dall'illustratrice, la Dott. Alessandra Gallinaro Bobbio riconosciute come pertinenti al rituale del culto di questa divinità. Ma alcune considerazioni di carattere iconografico ed antiquario permettono di asserire che anche i bronzi di Industria non disdicono ad una sede di culti egittizzanti, pur entro certi limiti, del resto comprensibili per un santuario di provincia, per il quale non è da escludere la presenza di un notevole sincretismo, che poteva estendersi anche ad altre divinità orientali. È anzi curioso osservare come gli studiosi che se ne sono occupati in passato abbiano talora intuito l'esistenza di tale legame. Si risale addirittura a Rivautella e Ricolvi i quali, a proposito dell'iscrizione dei Pastofori (Torino, Museo di Antichità, inv. 1469), già si diffondevano a lumeggiarne possibili relazioni con il culto di Iside. Il Morra identificava l'edificio al centro dell'emiciclo come un tempietto, volendolo ovviamente dedicato alla « divinità del teatro », in accordo con la sua interpretazione del complesso architettonico. Il Fabretti poi non potè evitare di soffermarsi sul sistro bronzeo (Torino, Museo di Antichità, inv. 1036) e su quello scolpito sulla lapide di Avilia Ambilis (Torino, Biblioteca Reale (per sottolineare come si trattasse di cosa « non ...straniera al culto della stessa divinità egiziana ».

Il discorso può valere, però, non solo per questi oggetti, ma anche per molti altri fra cui i tori (Torino, Museo di Antichità, inv. 1109, 903, 1078, 1079), la danzatrice (Torino, Museo di Antichità, inv. 902), l'offerente, da interpretare come sacerdote o come iniziato (Cherasco, Museo Civico), la testa-maschera di uomo barbato con turbante (Torino, Museo di Antichità, inv. 956) ed il tripode (Torino, Museo di Antichità, inv. 1135). Non si può che ripetere quanto già detto proprio nella sede di questa Società [6] circa gli indizi che la presenza di tale oggetto caratteristico, collegata con tutto

---

[6] L. Manino, *Il tripode di Industria*, « Bollettino della Società piemontese di Archeologia e Belle Arti, XX, 1966.

il complesso, (e specialmente con i frammenti di bálteo equestre e di corazze) offre a proposito della preponderanza dell'elemento militare per lo stabilirsi e l'affermarsi del culto isiaco nella zona. Non lo si spiegherebbe infatti senza la presenza di veterani, già ad esso iniziati, reduci dalle legioni dislocate nei territori orientali dell'Impero. Per ciò stesso la natura degli oggetti rinvenuti, da intendersi come ex-voto, talvolta di persone al ritorno da luoghi anche molto lontani, rende assai problematica la definizione di Industria come vero centro di produzione artistica. È difficile infatti stabilire un unico luogo di origine per tutti. L'esame metallotecnico, quale quello già condotto dalla Soprintendenza alle Antichità del Piemonte su taluni pezzi, può offrire al riguardo dati non accertabili in altro modo, ma una conclusione più precisa si ottiene soltanto con lo studiare i caratteri stilistici di ciascuno degli oggetti. Tuttavia nel tempio isiaco di Industria si configura un centro, tanto di raccolta quanto di irradiazione, fondamentale per lo studio dello sviluppo dell'arte nelle regioni padane durante i secoli dell'Impero.

Ne consegue, concludendo, una valutazione dell'importanza del complesso archeologico di Industria veramente più elevata rispetto a quella fino a ieri riservatagli. Un centro di culto, quale quello ora riconosciuto, acquista immediatamente uno spicco assai rilevante fra i documenti superstiti del Piemonte romano. Se è importante l'aver ricuperato, attraverso l'indagine archeologica, la storia interna dell'edificio, individuandone la destinazione cultuale (che, per molti ha potuto costituire un'inaspettata rivelazione), risulta altrettanto fondamentale il nuovo inquadramento di tutto il materiale per la composizione del panorama storico che se ne può delineare.

La spiegazione dei bronzi come oggetti votivi ci illumina, infatti, non solo sull'arte e sulla religione, ma sulle condizioni stesse della vita, anche economica, della regione, nei primi secoli della nostra era. Per esempio, i tori, che sono l'offerta più frequente a Iside, appaiono come un surrogato, più modesto ed accessibile come costo, del sacrificio dell'animale, che una società contadina prevalentemente povera non si poteva permettere troppo sovente. Una società, dunque, modesta sì nei mezzi, ma non chiusa nè appartata. L'immagine che finora si poteva tracciare del Piemonte romano, come di un estremo lembo di provincia, può forse essere, almeno in parte, modificata perchè il santuario isiaco di Industria appare quale testimonianza di un'apertura più viva e di un inserimento più diretto nel gioco delle comunicazioni e degli scambi culturali con le altre regioni, vicine o lontane, del mondo romano.

LUCIANO MANINO

II) *SILVANA FINOCCHI*

GLI ULTIMI INTERVENTI DELLA SOPRINTENDENZA ALLE ANTICHITÀ

L'antico centro romano presso l'abitato di Monteu è stato a lungo teatro di ricerche, spesso indirizzate, come nei fini dell'archeologia di raccolta, al ricupero precipuo degli oggetti di scavo.

Solo recentemente, le indagini compiute dall'Istituto di Archeologia dell'Università di Torino hanno portato, attraverso l'attenta osservazione delle condizioni di giacimento dei resti archeologici, dei rapporti stratigrafici, dell'associazione dei reperti, a un'ampia valutazione di natura storica [1].

Il processo interpretativo delle testimonianze materiali, che ha permesso di riconoscere nel cosidetto « teatro » già scoperto dal Morra [2], un importante centro di carattere cultuale, ha risposto anche a importanti interrogativi, come quelli riguardanti lo schema architettonico, la cronologia dei reperti, l'inquadramento storico-stilistico dei bronzi, da tempo famosi nel Museo di Antichità di Torino.

L'interesse evidente di questa documentazione, che trascende l'episodica esaltazione di problemi archeologici locali, ha posto la Soprintendenza di fronte al problema di una nuova linea di interventi capace di valorizzare, nel modo più adeguato, l'impegno scientifico iniziale.

A determinarne l'urgenza non è mancato, d'altra parte, uno stato evidente di necessità, dovuto all'incremento edilizio di questi anni e alla conseguente minaccia di sovvertimento ambientale, contro il quale la disciplina vigente, sul piano legislativo, non consente né facili, né radicali rimedi.

È così che la decisione di proseguire lo scavo è stata assunta come l'unico mezzo di salvaguardia consentito, con quanto comporta di impegno in ogni campo dell'azione di tutela.

Dall'esame della pianta risulta evidente il settore scavato dall'Istituto di Archeologia, che abbraccia la cella, l'ambulacro circolare Ovest, gli ambienti posteriori annessi, compresi in un peribolo di cui è stato messo in evidenza un lungo tratto del lato meridionale.

---

[1] Per i risultati degli scavi: M. Barra Bagnasco, L. Bonaca Boccaccio, A. Gallinari Bobbio, L. Manino, *Scavi nell'area della antica Industria*, Mem. Acc. Sc. Torino, S. 4, n. 13, 1967.

[2] A. Fabretti, *Dell'antica città di Industria, detta prima Bodincomago e dei suoi monumenti*, Atti Soc. Piem. Arch., III, 1880, pag. 44 segg.

Procedendo dal centro verso il settore orientale, la Soprintendenza ha riportato in luce tutto il portico già scavato dal Morra e successivamente interrato fino all'incontro con il lato ad andamento rettilineo che chiude il cortile a settentrione.

Lo scavo, che ha raggiunto quote costanti, è sceso a maggiore profondità nel cortile centrale (fascia occidentale) e negli ambienti dell'angolo di Nord-Ovest, dove ha riportato in luce altri elementi dell'alzato: un muro in opera a sacco con tracce di intonaco dipinto e un rocchio di colonna in cotto su piccola base rettangolare.

Numerosi frammenti di intonaco giallo, nero e rosso pompeiano, appartenenti a una decorazione parietale a fascie orizzontali, si raccoglievano nello stesso scavo.

Ovunque, sotto un letto di humus, si è riscontrata la presenza di uno strato uniforme di riporto risalente al tempo del reinterro dell'edificio, seguito alle ricerche del Morra.

Lo strato, che copriva le strutture e scendeva a lato di esse, conteneva abbondanti macerie (frammenti di mattoni e di tegole, pietre spaccate discese dai muri in rovina), pochi frammenti triturati di terracotta comune, molto cocciame moderno.

In questo ammasso di detriti il solo ritrovamento interessante riguarda numerosi frammenti di terracotta appartenenti a un fregio a volute, raccolto lungo il lato orientale dell'ambulacro [3].

Proseguendo verso Nord, lo scavo ha interessato, con un abbassamento superficiale, anche il settore dove si sviluppa il portico rettangolare già rilevato dal Morra.

Questo sbancamento di preparazione, che non ha ancora raggiunto le strutture indicate a tratteggio nella planimetria generale, è stato esteso fino alla costruzione a pianta rettangolare esplorata dal Fabretti e dal Durando ai margini della strada campestre che conduce al Rio di Monteu [4].

Dell'edificio, di poco affiorante dal piano di campagna, la Soprintendenza aveva liberato, nel 1958, il fianco occidentale e il vano interno [5], dove tuttavia, negli anni successivi, si erano nuovamente ammassati de-

---

[3] I frammenti, non ricomponibili, presentano spirali di diametro variabile (da un minimo di 3 a un massimo di 7 cm.) svolgentisi in senso opposto. Alcuni presentano tracce di una piccola cornice di base a tre membrature.

[4] A. Fabretti, op. cit., pag. 70 segg.; E, Durando, *Scavi archeologici nel sito dell'antica città di Industria,* Atti Soc. Piem. Arch., VIII, 1913, pag. 117 seg., tav. XIII.

[5] D. Fogliato, *Recenti scavi a Industria,* Atti X Congresso Storia dell'Architettura, Roma, 1959, pag. 215 segg.

triti e materiale di rifiuto, mentre il lato orientale e quello settentrionale, sormontati da una recinzione moderna, erano solo in parte visibili, soffocati all'esterno da una fitta vegetazione spontanea.

La possibilità di effettuare un primo abbassamento è stata data, nell'ultima campagna, dalla decisione di occupare i terreni limitrofi per una striscia di 50 metri di ampiezza a Nord dell'edificio.

Qui è stata deviata, a margine della nuova recinzione, la strada campestre che divideva in due tronconi la zona di scavo. È stato così effettuato l'isolamento dell'edificio, di cui sono stati riportati in luce i tre prospetti interrati.

Lo scavo, che è sceso alla profondità di 1 m. ha incontrato ovunque uno strato compatto di macerie e detriti e lungo il corso della strada campestre, un letto uniforme di ciottoli e ghiaia.

Non sono state raggiunte, su questo lato, le strutture individuate dal Durando, né seguiti i prolungamenti dei due prospetti (a Nord e a Sud) dell'edificio fino al loro collegamento con i muri trasversali risultanti dai rilievi precedenti.

La prosecuzione delle ricerche permetterà di chiarire la presenza di questi elementi, la loro funzione, i loro rapporti, aspetti finora difficilmente inquadrabili per la mancanza di precisi ragguagli.

Resta tuttavia possibile fin d'ora l'esame dell'edificio che, dal punto di vista costruttivo, si presenta caratterizzato da muri pieni di notevole spessore (m. 2,50 alla base, 2,30 alla sommità e dell'altezza conservata di m. 3,10).

Costituiti da un robusto nucleo di opera a sacco, rivestito da un paramento di ciottoli di fiume, spaccati per il lungo, i muri presentano corsi ricorrenti di mattoni rettangolari di 1 piede per 1 piede e mezzo di lato, in corrispondenza dei quali corrono tre riseghe nella parte esterna, una sola in quella interna all'altezza delle fondazioni.

La solidità dell'opera, le caratteristiche costruttive, la mancanza di aperture avvertibili nella parte interna, dove lo scavo è sceso fino al piano di spiccato, porterebbero a riconoscere nell'edificio una torre, di cui dovrà essere chiarita così la funzione come l'inserimento in un'eventuale sistema fortificato.

Le ricerche che seguiranno, completando la pianta, definiranno il problema dell'accesso, quello dell'estensione del santuario e dei suoi rapporti con gli elementi noti.

Intanto l'esame dei livelli, che denota la maggior profondità (1 metro

circa) del piano di costruzione della torre rispetto a quello dell'ambulacro circolare, rivela indizi di successione cronologica fra i due complessi, di cui sembra confermata l'appartenenza a due diverse fasi di un non identico impianto costruttivo.

La relazione tra il santuario e un eventuale elemento fortificato preesistente, apre l'interrogativo sulla posizione dell'Iseo, la cui collocazione non sarebbe in disaccordo con quanto generalmente risaputo sull'ubicazione periferica di questi edifici.

La questione vale ad allargare i termini del problema e l'esame si sposta così al quadro topografico, in cui acquistano particolare importanza gli elementi capaci di suggerire collegamenti e orientamenti più ampi.

Un dato importante emerso nel corso degli scavi dell'Istituto di Archeologia è rappresentato dalla strada che, correndo lungo il lato meridionale, forma gomito all'altezza della cella del tempio, di cui segue l'andamento ad aggetto del muro posteriore [6]. La strada, come è stato chiarito, riprende, con qualche variante, il tracciato di un percorso più antico, di cui è stato rilevato un breve tratto con andamento rettilineo e orientazione Est-Ovest.

Riferendo a questi elementi certi i risultati emersi nel corso di singole ricerche avvenute in passato e mai considerate sino ad oggi nei loro rapporti topografici, è possibile tracciare un primo quadro riassuntivo di qualche interesse per la conoscenza della viabilità in questo limitato settore dell'impianto urbano.

Resti di strutture, molto limitate e frammentarie, sono venuti in luce nella zona in seguito a ricerche regolari condotte non sempre secondo un piano preordinato, ma dettate piuttosto da ragioni contingenti (disponibilità delle aree, scoperte fortuite, etc.) e in genere scarsamente documentate [7].

Una scoperta indicativa sotto il profilo topografico è quella di una serie di strutture appartenenti a una casa di abitazione, venute in luce nella fascia scavata al tempo della costruzione della ferrovia per Chivasso, nel 1914 [8].

L'estensione della zona esplorata, molto allungata, ma di ampiezza limitata, non ha consentito di riportare in luce impianti completi, ma una

---

[6] M. Barra Bagnasco, L. Bonaca Boccaccio, *Scavi nell'area*, cit. pag. 36.

[7] A. Fabretti, *op. cit.*, pag. 28 segg. È curiosa la parte che hanno avuto in queste scoperte i contadini di Monteu, i cui nomi, come quello del Bava e più ancora di G. B. Micca, ricercatore accanito e fornitore del mercato antiquario, ricorrono non infrequentemente negli Atti della Società Piemontese di Archeologia.

[8] P. Barocelli, *Monteu da Po: scoperte nel territorio dell'antica Industria*, N.Sc., 1914, pag. 185, 441.

serie di vani appartenenti a case di abitazione e una strada, di cui è stato riportato in luce un tratto della pavimentazione per un'ampiezza conservata di circa 5 m.

L'indizio del percorso che, proseguito idealmente verso Nord, potrebbe rappresentare la strada su cui si affaccia il peribolo dell'Iseo, (peribolo non ancora definito dallo scavo sul lato occidentale) [9] è senza dubbio significativo.

Esso definisce un allineamento cui doveva corrispondere, per analogia, un tracciato sul lato opposto dell'edificio, a Est.

Questi percorsi, che avevano lo stesso andamento dei muri d'ambito dell'edificio, presentano un'inclinazione non diversa, rispetto al Nord, delle strutture scoperte negli scavi effettuati tra il 1870-80 a lato della strada comunale che conduce all'abitato di Monteu [10].

Anche in questo caso non si tratta di impianto definito, ma di una serie di ambienti schierati a lato di un percorso stradale con andamento Nord-Sud, che non sembra improbabile immaginare in coincidenza con la strada attuale.

Risulta evidente finora, dall'esame degli elementi noti, una certa regolarità dell'impianto urbano in questo settore dominato dal grande complesso monumentale del santuario; così più a Nord, al di là della torre, è tuttora possibile cogliere le stesse caratteristiche di impostazione e orientazione nel nucleo scavato dal Fabretti e identificato in un tempio esastilo [11]. Tale definizione non si accorda con il disegno dell'impianto, che sembra invece indicare una serie di ambienti affiancati, forse *tabernae* affacciate sulla fronte di un isolato con portico antistante.

La presenza di un condotto corrente con andamento Nord-Sud, da cui si staccano due diramazioni laterali, proverebbe l'esistenza di una strada antistante, la cui prosecuzione verrebbe a coincidere, a Sud, con il percorso fiancheggiante il lato orientale dell'Iseo.

Non resta testimonianza delle strutture e della pavimentazione stradale venute in luce nel 1913 durante la sistemazione della statale per Casale. Gli altri pochi avanzi, di cui si ha notizia, rinvenuti più a Nord, sono altrettanto incerti, anche se in un certo modo indicativi dell'estensione del-

---

[9] Si tratta del recinto aggiunto che comprendeva gli ambienti addossati al lato occidentale dell'ambulacro.

[10] E. Ferrero, *Monteu da Po: scoperte nell'area dell'antica Industria*, N.Sc., 1903, pag. 43 e segg.

[11] A. Fabretti, *op. cit.*, pag. 70 seg. tav. V.

la città, che si può pensare raggiungesse, in questa direzione, la riva destra del Po.

Il nome ligure di Bodincomago, con cui anticamente fu chiamata Industria, secondo la testimonianza di Plinio [12], sta ad indicare la vicinanza dell'abitato al fiume, che correva 1 km. a Sud del suo letto attuale. Il significato della voce, composta da *Bodinco* per Po e *magus* per *castrum*, nella versione più accreditata, è di intuibile interesse anche per quanto riguarda le origini della città, di cui nulla finora si conosce. Della sua importanza documentano i reperti, della sua costituzione a municipio, poi a colonia, ci ragguagliano le fonti epigrafiche [13].

Tacciono invece su Industria gli itinerari, che riportano solo la strada sulla sinistra del Po, da Torino attraverso *Rigomagus* (Crescentino), Cozzo Lomello per *Ticinum* (l'odierna Pavia). L'altra, che partiva da Torino, seguiva la riva destra del Po, toccava *Industria* e continuava alla volta di *Vardagate* (Casale Monferrato). Il percorso, che entrava in città da Ovest, si assimilava alla principale arteria decumana, di cui dovrà riconoscere la proiezione nel tratto dell'attraversamento urbano.

In un'area ancora in maggior parte da esplorare, gli indizi raccolti possono intanto servire per un primo orientamento e costituire i punti di partenza per una ricerca graduale.

SILVANA FINOCCHI

---

[12] III, XX, 8. Il passo è il seguente: *...Ligurum lingua amnem ipsum* (Padum) *Bodincum vocari, quod significat fundum carens.*
[13] C.I.L., V, 2, 7488 segg.

MARCELLA BARRA BAGNASCO

UN TORSO EFEBICO DEL MEDIO ELLENISMO

Viene qui presentata una scultura inedita, di notevole qualità, in proprietà privata [1]; essa è in marmo pario, e rappresenta una figura maschile nuda; la provenienza è ignota. È purtroppo mutila della testa, che doveva essere scolpita in un solo blocco con il tronco [2], di una parte degli arti inferiori e di quasi tutti quelli superiori. Le misure massime sono: cm. 90 di altezza e cm. 40 e 30 rispettivamente per le spalle e le anche (figg. 1-4).

Pur così incompleto il nostro è un pezzo particolarmente interessante per i caratteri stilistici e per i problemi che presenta ai fini dell'inquadramento in un periodo esatto della storia dell'arte greca.

È rappresentato un giovane non ancora nella piena maturità, come ci testimonia la mancanza dei peli puberali e la muscolatura già evidente ma non troppo rilevata. La morbidezza dei passaggi e dei raccordi nella descrizione dell'anatomia è dovuta non solo all'interesse stilistico dell'autore, ma risponde anche all'intento naturalistico di sottolineare l'età del soggetto raffigurato.

Nulla è possibile dire della testa mancante, che doveva essere acconciata secondo la moda di antica tradizione delle trecce sfatte, scendenti morbidamente intorno al collo, come testimoniano le ciocche ancora visibili sulle clavicole. Sulla schiena, invece mancano completamente tracce di capelli, che dovevano essere portati alti sulla nuca.

Le braccia sono tronche poco al di sotto dell'apice inferiore del deltoide e cioè a metà del bicipite; poco ci possono pertanto aiutare nella ricostruzione della posizione originaria della statua. Tuttavia nella visione dorsale (fig. 4) è possibile notare che la spalla destra è leggermente abbassata, mentre la sinistra si presenta più sollevata. Ma torneremo ad esaminare gli arti superiori in relazione a quella che doveva essere la posizione delle gambe.

---

[1] Ringrazio sentitamente il proprietario per avermi concesso di pubblicare la scultura segnalatami dal Prof. A. Bertini e dal Prof. G. Gullini.

[2] La testa sembra essere stata già restaurata precedentemente, in epoca antica o in altro momento, in quanto la faccia di frattura del collo presenta un foro per l'inserzione di un perno.

Il tronco rivela un delicato gioco di muscoli appena trasparenti in superficie; evidenti sono i pettorali e la delimitazione dell'arcata epigastrica al di sotto della quale si intravvede la muscolatura in cui è particolarmente evidente la linea alba: il tutto reso sottolineando gli effetti di colore. La cresta iliaca è profondamente rilevata e si continua nella visione posteriore, dove una profonda linea dorsale mediana serve al duplice scopo di accentuare quelle modulazioni che abbiamo già notato, mentre evidenzia, con il suo andamento ad « S », la posizione del corpo.

I glutei sono piuttosto arrotondati e risentono di un certo rigonfiamento che contribuisce all'impressione di effeminatezza che si trae, almeno in parte, osservando la statua.

Il fianco sinistro (fig. 6) presenta tracce di un attacco che doveva servire ad unire la statua con il sostegno a cui, come vedremo, doveva probabilmente appoggiare la figura. Nella visione posteriore lo stesso fianco mostra una grossa zona di abrasione.

La gamba destra, che è tronca al di sotto della rotula, è quella portante; nella parte superiore della coscia è visibile un resto del puntello, che probabilmente si collegava con il braccio o con l'attributo recato dalla mano destra (fig. 2).

La gamba sinistra, flessa e più avanzata rispetto all'altra, si interrompe poco al disopra del ginocchio, mentre sul dietro manca una grossa scheggia fino al disotto del gluteo (fig. 4).

Se l'atteggiamento generale della figura e la distribuzione del peso, nel quadro ritmico dell'insieme, ci risultano chiari, più difficile è supporre l'originaria posizione della parte estrema degli arti inferiori e soprattutto l'esatto grado della loro inclinazione. Sono purtroppo queste lacune che ostacolano una definitiva e precisa esegesi della figura, come vedremo più avanti.

La posizione delle gambe genera un ritmo di abbandono rilassato, mentre in tutto il corpo è visibile in sostanza quella posizione ad « S », sottolineata dalla stessa disposizione originaria delle braccia, tipica delle sculture della cerchia prassitelica. Infatti, pur essendo gli arti superiori molto ridotti, è possibile integrare i tronconi con la spalla sinistra più sollevata che fa supporre, anche grazie alla posizione delle gambe, il braccio sinistro alzato e appoggiato ad una colonna o, comunque, ad un qualsiasi altro sostegno di cui abbiamo una traccia nell'attacco sul fianco sinistro. Allo schema ritmico si aggiunge una notevole morbidezza di modellato in cui i particolari della descrizione anatomica sembrano adeguarsi alla ricerca di molle abbandono già suggerita dall'appoggio.

Queste prime osservazioni ci fanno pensare alle opere prassiteliche, dall'Eros [3] al Sauroctono [4], dal satiro versante [5] a quello in riposo [6]. Con nessuna di queste opere mostra un riferimento preciso la nostra statua, neanche in sede strettamente tipologica mentre i caratteri stilistici ci riportano ad una sensibilità più ricca di forti illuminazioni e più compiacente nell'analisi cromatica della muscolatura di quanto conosciamo per la sicura poetica prassitelica.

È vero purtroppo che noi conosciamo le opere prassiteliche, certo identificate, solo attraverso copie, le quali possono aver modificato le particolarità stilistiche dell'originale, ma qui sembra che il problema fondamentale del modellato sia diverso.

Se accostiamo la copia palatina ora al Louvre [7], del « Satiro in riposo » con il nostro torso, a parte l'inversione del ritmo d'appoggio, ci accorgiamo che nella prima, il trattamento della superficie risponde al desiderio di evidenziare una serie di particolari modulazioni tonali indipendenti dall'analisi naturalistica della muscolatura.

Anche l'efebico nudo del Sauroctono, che purtroppo conosciamo da copie qualitativamente ancora più sommarie [8], oltre alle discordanze della posizione del braccio sinistro e dell'acconciatura presenta una compattezza di modellato, per quanto riguarda la descrizione anatomica, che è ben lontana da quello che abbiamo visto nella nostra statua.

Si può ancora pensare all'Eros, riconosciuto nel tipo della copia da Centocelle [9], con il quale però la sola concordanza dell'acconciatura e dell'età del personaggio non bastano a coprire una sostanziale divergenza di interessi stilistici. Inoltre la mancanza nel dorso della nostra statua delle ali [10], l'elemento distintivo di Eros, impedisce anche un accostamento puramente tipologico.

---

[3] Eros di Tespie: G. E. Rizzo, *Prassitele*, pagg. 20-24, note pag. 114, tavv. XXVIII, XXXI-XXXIII.

[4] Apollo Sauroctono: G. E. Rizzo, *op. cit.*, pagg. 39-41, note pag. 115, tavv. LIX, LX, LXI

[5] Satiro versante: G. E. Rizzo, *op. cit.*, pagg. 17-20, note pag. 114, tavole XIX-XXVI.

[6] Satiro in riposo: G. E. Rizzo, *op. cit.*, pagg. 34-37, note pag. 114, tavv. XLVIII-LV.

[7] G. E. Rizzo, *op. cit.*, tav. LII.

[8] G. E. Rizzo, *loc. cit.*

[9] G. E. Rizzo, *op. cit.*, tavv. XXXII-XXXIII.

[10] Sulla schiena in alto sono visibili due segni scuri, che si potrebbero anche interpretare come una traccia di ali. Tuttavia è impossibile, tecnicamente, spiegarli come attacchi di parti in marmo, mentre la mancanza di fori per perni esclude l'attacco di ali in metallo. Si può pensare piuttosto che i due segni allungati siano la testi-

Per motivi stilistici e tipologici ci è quindi impossibile riportare il pezzo in esame ad una determinata opera prassitelica; neppure le fonti possono soccorrerci suggerendoci un ulteriore riconoscimento.

La statua sembra pertanto essere stata eseguita da un autore fortemente influenzato dalla tematica del grande maestro rivissuta però in un periodo più tardo, cioè in pieno ellenismo. Concordano inoltre con tale periodo la stessa misura della statua, a 2/3 del vero, il tipo efebico e soprattutto quel particolare gusto per un modellato gonfio, esasperato da modulazioni coloristiche. Il desiderio di rendere più evidenti questi effetti conduce l'artista a trascurare nella figura quella chiarezza della costruzione che è assicurata soltanto dal ritmo generale, ma non seguita nelle singole parti del corpo. Proprio in questo fatto possiamo leggere i pregi e i limiti della nostra opera: indubbiamente in essa riscontriamo una lunga esperienza e una consumata tradizione figurativa che permettono di tradurre con gusto decisamente naturalistico i più minuti passaggi del nudo. Questi passaggi rimangono però compresi nell'ambito di un'alta maniera e non rispondono ad un'invenzione personale profondamente originale.

I limiti dell'opera sono anche i limiti di una particolare tendenza stilistica, propria dell'età cui l'abbiamo attribuita. Infatti nel periodo ellenistico, accanto alle nuove problematiche artistiche delle scuole rodia, alessandrina e pergamena, continua, soprattutto nell'Attica, l'attività di maestranze che si trasmettono di padre in figlio, come patrimonio esemplare, schemi e modi dei « secoli d'oro », anche se naturalmente non possono penetrarne e riviverne i più profondi e particolari interessi stilistici. L'epoca e l'ambiente diverso sono rivelati da una visione più disorganica della struttura tettonica e dal modello aperto a forti effetti di luce e di colore che ne dissolvono la chiarezza; mentre l'eleganza ritmica delle sculture prassiteliche si trasforma in piacevolezza epigrammatica, in cui il giuoco di superficie dissolve l'impegno strutturale, pur mantenendo sul piano iconografico un'apparente continuità di ispirazione.

L'artista ellenistico rielabora i temi prassitelici con maggiore indulgenza verso un modellato più gonfio e carnoso. Due ottimi esempi di questa produzione, citati dal Becatti [11], servono egregiamente anche come con-

---

monianza di una benda in metallo, legata intorno al capo, le cui due estremità pendevano sulla schiena.

[11] G. Becatti, *Attikà - Saggio sulla scultura attica dell'ellenismo.* « Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte », anno VII, fasc. I-III, pagg. 7-116, Roma, 1940.

fronto per il pezzo di Torino. Si tratta dell'Apollo del Museo di Instanbul [12] che il Becatti considera opera attica del II sec. a. C. e dell'Apollo di Cleveland [13] già pubblicato come augusteo, ma molto più probabilmente dello stesso periodo del primo (figg. 9-10).

Tralasciando evidenti somiglianze tipologiche di cui parleremo più avanti, mi sembra che effettivamente le due statue citate siano molto simili alla nostra scultura. Il trattamento del modellato è limitato ad una modulazione epidermica e l'impalcatura ossea è appena sentita, ma non è l'elemento che realmente interessa l'artista, il quale è tutto preso dalla possibilità di effetti che una graduale illuminazione può generare sul nudo.

Sarebbe quindi il nostro pezzo un'opera eseguita da un artista attico nel II sec. a. C., in un periodo cioè di estrema fortuna dei motivi prassitelici. Possiamo considerarlo una revisione ellenistica di temi iconografici e stilistici dell'ultimo grande maestro attico dell'età classica, la cui fortuna deve essere stata particolarmente ampia sia nell'ambito del gusto più semplicemente decorativo di certo ambiente ellenistico, che in quello della più severa e accigliata accademia classicheggiante che vedeva soprattutto nello stile fidiaco il modello da imitare, ma continuava a sentire il fascino di un « classico » come Prassitele.

Una controprova di questa datazione mi sembra essere offerta da una opera molto discussa, ora datata però con sufficiente certezza intorno alla metà del II sec. a. C.: l'Hermes di Olimpia, opera di un Prassitele discendente del grande sculture del IV secolo.

Infatti sono presenti nel torso torinese molti dei caratteri che hanno portato a datare l'Hermes al II secolo a. C.: anzitutto il modellato gonfio e disorganico quale noi conosciamo attraverso opere della metà del II secolo, visibile per esempio nella Venere di Milo e, più tardi, nella Venere di Cirene. È qui avvertibile, anche se in minor grado che nell'Hermes, una sensibilità non più per la sola visione frontale come avveniva ancora nelle statue del IV secolo anteriori all'opera di Lisippo. Mentre nelle opere prassiteliche il ritmo sembrava esaurirsi in superficie, qui è invece pienamente sentita, anzi data come scontata, la collocazione nello spazio della figura. La visione frontale rimane quella dominante e tuttavia da una leg-

---

[12] G. Becatti, *op. cit.*, pag. 38, fig. 14, nota 138, pag. 102, oppure G. Mendel, *Catalogue des Sculptures*, II, 1914, pag. 79, n. 317.

[13] G. Becatti, *op. cit.*, pag. 38, fig. 15, nota 139, pag. 102, oppure *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art,* marzo 1925, n. 3, pagg. 35-36.

gera torsione, dalla posizione delle spalle, risalta chiaramente la coscienza della terza dimensione.

Mi sembra comunque che, sia la pura analisi stilistica, sia i confronti che ho appena citato concordino in una datazione verso la metà del II secolo a. C.

Si presenta ora il problema di stabilire se si tratti di un originale o di una copia. Il solo fatto di non aver rinvenuto un'opera famosa a cui riportare il pezzo come copia, pur avendo una certa importanza, non ci autorizza ad affermare che deve trattarsi di un originale: tuttavia il modellato molto vivo e fresco, la grande ricchezza di modulazioni, ci aiuta nella convinzione di possedere un originale. Si tratterebbe quindi di un originale di età ellenistica eseguito da un artista attico, che si può collocare nel filone, ricco in questo periodo, di opere minori, non destinate a collocazioni monumentali, ma più alla portata di tutti tanto da poter essere acquistate anche da privati cittadini.

Al termine di queste osservazioni rimane ancora da tentare l'identificazione del soggetto rappresentato, soprattutto per cercare di integrare la figura nella sua posizione originaria.

Purtroppo le condizioni del torso e la mancanza di ogni attributo particolare non ci permettono affermazioni precise in merito: molto probabilmente non doveva essere raffigurato un comune mortale, ma una divinità giovanile.

La figura efebica, la nudità e il tipo di acconciatura ci inducono a pensare ad una rappresentazione di Apollo o Dioniso; moltissime sono le raffigurazioni di queste due divinità nel periodo ellenistico e molte si ispirano a Prassitele.

Della serie di statue simili alla nostra mi piace ricordare le due statue rispettivamente al Prado di Madrid [14] (fig. 7) e a Villa Pogliaghi di Varese [15] (fig. 8), raffiguranti Dioniso giovane appoggiato ad un'erma. La divinità è rappresentata nuda ed è stata restaurata nell'esemplare di Madrid con in mano una coppa e nell'altra un grappolo d'uva; i capelli sono acconciati a riccioli sfatti scendenti sulle spalle. Il corpo presenta un ritmo e un trattamento simili a quelli del pezzo di Torino; tuttavia le due copie di

---

[14] G. E. Rizzo, *op. cit.*, pagg. 76-78, note pag. 117, tav. CXV.

[15] Idem, *op. cit.* Il Rizzo ritiene le due statue in esame copie di un originale prassitelico e le avvicina all'Hermes di Olimpia, da lui ritenuto un originale. Proprio questo avvicinamento, unito al fatto che non è possibile ritrovare un'opera famosa a cui riportarle, ci permette piuttosto di giudicarle come « pastiches », eseguite in pieno periodo ellenistico, che hanno ripreso motivi del grande maestro del IV secolo a. C.

Madrid e di Varese sono di gran lunga più scadenti per quanto riguarda il modellato, che è di maniera e piuttosto molle e spento.

Pur non potendo avanzare affermazioni precise, sarebbe seducente l'ipotesi di integrare la nostra statua come un Dioniso, ispirandosi appunto alle due statue succitate. La figura poteva essere strutturata con il braccio sinistro piegato e il gomito appoggiato ad un alto sostegno, simile alle due erme di Dioniso nelle opere di Madrid e Varese: traccia di questo elemento si può individuare nell'attacco di cui rimane ancora un resto sul fianco sinistro. Il braccio destro andrebbe invece completato in modo diverso dalle due opere citate: doveva probabilmente essere abbassato lungo il fianco come ci prova il resto di puntello sulla coscia destra.

I capelli potevano benissimo, stando a quanto ci rimane, essere acconciati secondo la foggia dionisiaca con la corona di foglie e grappoli.

Continuando il nostro tentativo di una ricostruzione puramente ipotetica passiamo ad esaminare le due sculture citate dal Becatti, che sembrano vicine non solo stilisticamente, ma anche tipologicamente al nostro torso. Entrambe rappresentano Apollo e sono di chiara ispirazione prassitelica; la posa è identica a quella del nostro marmo: insistono sulla gamba destra mentre il braccio destro, in parte mancante, doveva essere allungato lungo il fianco; il sinistro doveva essere ripiegato e appoggiato a un sostegno, di cui abbiamo solo una traccia nell'Apollo di Istanbul, mentre è ancora visibile in quello di Cleveland. La prima statua reggeva una cetra e la seconda una lyra; l'acconciatura, stando alle poche tracce, è la solita con riccioli sfatti sulle spalle.

Concludendo sarebbe anche possibile, accanto ad un eventuale riconoscimento come Dioniso, avvicinare la statua ai due suddetti Apolli e integrarla con la lyra tenuta bassa, appoggiata a un sostegno.

ELENA ROSSETTI BREZZI

DUE MONUMENTI PITTORICI DEL MONREGALESE

La pittura quattrocentesca del Monregalese è tutta singolarmente uniforme e legata a schemi di un provincialismo ormai standardizzato le cui caratteristiche costanti sono evidenti, sopratutto nella seconda parte del '400, nei moduli di Giovanni Mazucco. È questi un artista assai povero di idee che si ripete, nei vari cicli compiuti, con una monotonia per noi illuminante per chiarire quali furono le difficoltà, se non l'impossibilità, di conoscere i problemi della pittura a lui coeva al di fuori dei confini territoriali. Questa zona infatti rimane culturalmente isolata, come tutto il Piemonte del resto, ma forse in misura ancora maggiore sia per la sua posizione geografica, chiusa tra le Alpi e le ultime propaggini appenniniche, sia per l'impostazione politica legata a piccoli principati a carattere feudale continuamente in stato di guerra e aperti a saccheggi, distruzioni ed invasioni; se si aggiunge poi la mancanza di una tradizione artistica locale e di personalità capaci di impostare un discorso significativo si avrà il quadro della situazione del Monregalese che rimarrà più o meno invariato durante tutto il secolo XV.

In questo ambiente, genericamente privo di espressioni di un qualche significato, è però dato isolare monumenti pittorici che, per ragioni del tutto dissimili, destano un certo interesse; questi sottolineano infatti come, non appena nasca un possibile spiraglio nella complessa situazione politica e subentri un periodo, anche se breve, di tranquillità sotto la guida di un uomo quale Amedeo VIII Duca di Savoia o Guglielmo VIII Paleologo, sia possibile creare qualche cosa di diverso.

Gli esempi più significativi a questo riguardo mi paiono essere rappresentati da due cicli, eseguiti entrambi nella seconda metà del '400, le cui caratteristiche indicano le due direzioni alle quali si rivolge la pittura di questa zona: da una parte cioè si guarda e si interpreta, secondo il gusto popolare caro alla maggior parte della pittura a fresco piemontese, la maniera lombarda della prima metà del secolo, dall'altra invece, con un analogo processo, si tende a far propri i moduli oltremontani, sottoli-

neando l'aspetto grottesco della rappresentazione, e, nello stesso tempo, introducendo un'iconografia originalissima che non trova riscontro in altri esempi piemontesi.

Il primo di questi cicli è costituito dagli affreschi narranti la « Storia di S. Maurizio », « Storie dell'Infanzia di Cristo » ed una « Crocifissione », nella Cappella cimiteriale di Castelnuovo Ceva [1].

Il ciclo, abbastanza ben conservato e quasi totalmente leggibile nonostante le condizioni assai precarie della Cappella, è datato 1459 [2]; l'iscrizione recante la data, in numeri romani sopra il riquadro con S. Maurizio a cavallo (fig. 5), specifica: MCCCCLVIIII die X octobris. Siamo quindi storicamente negli anni immediatamente seguenti la morte di Amedeo VIII duca di Savoia che nel 1434, ritiratosi a vita eremitica, aveva fondato l'ordine di S. Maurizio.

Gli influssi lombardi, legati sopratutto alla produzione della prima metà del secolo, appaiono qui di un'evidenza incontestabile; si esamini per esempio il riquadro narrante « l'arrivo dei Magi con i doni (fig. 7) »: il Mago al centro della composizione, colto di profilo con la corona sul capo, i folti e ricciuti capelli biondi, l'ampio mantello ad arabeschi rosso scuri, l'atteggiamento distaccato, ma nello stesso tempo lezioso e strettamente legato alla tradizione cortese, sembra quasi voler ricalcare il famoso tarocco di Bonifacio Bembo, nonostante la cultura più popolare dell'autore abbia come smaterializzato e cristallizato la figura. Attraverso questo processo, filtrando cioè le forme di quella tradizione lombarda con la quale certamente dovette venire a contatto, l'anonimo autore di questo ciclo fissa le sue figure in atteggiamenti che talvolta male concordano con l'abito che indossano, riducendole tutte a creature cortesi, eleganti, manierate anche la dove la scena è cruenta. Si veda per esempio l'episodio dove il giustiziere, dando martellate su di una rozza ghigliottina, decapita S. Maurizio e la Legione Tebea; l'uomo, che solleva sopra il capo il pe-

---

[1] Sopra l'altare vi è una grande Crocifissione con Maria, Giovanni e la Maddalena resa illeggibile nella parte inferiore; a destra S. Michele, a sinistra S. Maurizio. Nella parete destra, nel primo ordine, diviso in due riquadri: l'Arrivo dei Magi recanti i doni e l'Adorazione dei Magi nella lunetta soprastante il Presepe. Sulla parete sinistra, anch'essa suddivisa in tre riquadri: scene della vita di S. Maurizio. Nelle quattro vele della volta i quattro Dottori della chiesa accoppiati ai quattro Evangelisti.

[2] Non concordo, a proposito di questa datazione, con O. Giacchi, *Antichi affreschi della provincia di Cuneo*, in « Bollettino della Soc. Sub. di Arc. e Belle Arti », 1956, n. 37, e con G. Raineri, *Antichi Affreschi del Monregalese*, Cuneo, 1965; in entrambi gli autori si sostiene che il ciclo è datato 1469, mentre un facile controllo in loco chiarisce che l'anno di esecuzione è 1459.

sante martello, sembra del tutto indifferente al suo compito, non tradisce nessun sentimento particolare, non è brutto o grottesco come ci si aspetterebbe da un affresco piemontese ricollegabile alla tradizione jaqueriana, è invece un bel vecchio che sembra tratto dalla Divina Commedia del Maestro delle Vitae Imperatorum. Così i legionari, che gli stanno davanti guidati dal Santo con lo stendardo, biondi, la scriminatura nel mezzo, i capelli arricciati ad aureola, le armature rigide e puntute, paiono richiamare i tarocchi eseguiti per Filippo Maria Visconti ed in modo particolare il Fante di Spade. Ma non solo alla miniatura dovette ispirarsi l'autore del ciclo di Castelnuovo se, per quanto si riferisce all'affresco della lunetta sulla parete destra si possono fare dei richiami alle figure dei « Dottori » della volta della quarta campata della navatella destra nella chiesa di S. Francesco di Lodi; d'altronde questo dipinto ha delle strettissime affinità con la miniatura coeva « per le fattezze ammaccate ed il colorire vivace ed aspro » [3] e proprio in questa direzione mi pare che si possa collocare anche il nostro richiamo.

Per quanto poi si riferisce alla semplicità di rappresentazione legata alla modellazione dei troni in legno, con una scarsissima decorazione a losanghe, ancor privi di ogni intento goticheggiante — e ciò si verifica sia sulla parete sinistra che sulla volta con gli Evangelisti ed i Dottori della chiesa, assisi accoppiati sugli ampi scanni lignei — ci ritroviamo ancora in ambiente lombardo legato alla metà del secolo, dove un esempio assai illuminante a questo riguardo è dato dal ciclo delle « Storie di S. Lorenzo » nell'omonima chiesa di Bernezzo Inferiore attribuite dal Mazzini [4] a Maestro Paroto. Questa indicazione, legata sopratutto a ciò che si riferisce alla decorazione degli interni, sottolinea il gusto, allora dominante anche in Lombardia, al di fuori della corrente più aulica, verso un tipo di rappresentazione spoglia e limitata all'assenziale, in cui vi è, come nel nostro ciclo, un'approssimativa descrizione prospettica ed una chiusura ambientale solitamente definita dal riquadro entro il quale agiscono i personaggi intesi come unico elemento di interesse.

Con questo gusto spoglio è interpretato anche l'ambiente entro il quale campeggiano sulla parete dietro l'altare « S. Maurizio (fig. 5) » e « S. Michele », ognuno delimitato entro un riquadro il cui fondo è chiuso da un muro liscio con una grande apertura al centro; la funzione di questa

---

[3] Cfr. P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura in Lombardia*, Torino, 1966, pag. 221, tav. 471.
[4] Cfr. F. Mazzini, *Affreschi lombardi del '400*, Milano, 1965, pag. 617.

apertura, data l'uniforme stesura di colore scuro e compatto che oggi l'occupa interamente, è di difficile interpretazione. È possibile che in origine al di là del muro si aprisse un paesaggio di natura; la supposizione potrebbe essere confermata dal fatto che in uno dei troni della volta si apre uno squarcio che lascia intravedere una campagna alberata. Tuttavia le notevoli dimensioni dei personaggi entro i riquadri ed il contrasto tonale creato dai loro abiti contro lo scuro dello sfondo potrebbero invece far pensare ad una voluta chiusura spaziale creata esclusivamente per mettere in maggior evidenza i corsetti arabescati con tonalità di giallo e rosso, verde pallido e grigio contro il marrone cupo ed il verde scuro del riquadro.

Le due figure di « S. Maurizio » e di « S. Michele », aggraziate e cortesi come tutti gli altri personaggi, si inseriscono una volta di più nel quadro lombardo dell'epoca; il grosso cavallo pomellato, per sempre cristallizzato nel suo lento incedere, le forme possenti ed arrotondate, la bardatura ricca, la coda annodata e sfrangiata al fondo in un'estrema ricerca di eleganza formale quasi fuori dalla realtà, richiama il cavallone, imbizzarrito quasi per gioco, altrettanto possente e nello stesso tempo manierato, figura principale di uno dei quadri narranti le « Storie di S. Domenico » nell'omonimo oratorio a Tavernole Mella opera di anonimo pittore del II quarto del '400. Anche questo ciclo, in cui ricorrono frequenti elementi bembeschi, pare avvicinabile al nostro artista, oltre che per possibili riferimenti stilistici, anche per un analogo modo di trattare il colore con un predominare di tonalità spente pur là dove compaiono i rossi, i gialli e i verdi sempre però in chiave smorzata.

La stessa ricerca di un'estenuata eleganza formale, priva di qualsiasi legame con una realtà più « umanizzata », la ritroviamo nel « S. Michele che uccide il drago »; il giovanetto, ai cui piedi si abbatte l'informe figura di quello che vorrebbe essere un mostro nero, appare infatti del tutto staccato dall'azione che sta compiendo; mentre tiene delicatamente la bilancia con la sinistra articolando elegantemente le dita abbozza un sorriso abbassando gli occhi sul drago ed apre le belle ali variegate richiamando più l'atteggiamento di un danzatore che quello di un giustiziere. La figura, nel suo insieme, è vista in fondo in una prospettiva analoga a quella di uno degli arcangeli armati di lancia affrescato quasi quindici anni dopo, forse dallo stesso Bonifacio Bembo, nella volta della Cappella Ducale del Castello Sforzesco, ed è significativo il fatto che il Santo di Castelnuovo abbia il capo recinto dalla coroncina di fiori secondo un gusto tanto caro alla cultura lombarda dagli Zavattari a Bonifacio Bembo.

Questi richiami formali sono meno accentuati soltanto nella lunetta sopra l'altare rappresentante la « Crocifissione » (fig. 6) con Maria Giovanni e la Maddalena; qui, forse per il tema drammatico che viene trattato, l'artista pare tralasciare in parte le leziosità manierate di accedenza lombarda e rivolgersi invece a schemi più popolareggianti legati ancora alla tradizione delle Sacre Rappresentazioni che tanta influenza ebbero nella pittura del Piemone nord occidentale.

La figura più significativa a questo riguardo è quella di Maria seduta ai piedi della Croce con l'ampio mantello che le si allarga intorno, le braccia incrociate sul seno, le lunghe mani affusolate nell'atteggiamento di chi si domanda il perchè della tragedia che l'ha colpito; quest'umanizzarsi della figura, già così ampiamente sottolineato da tutto il corpo quasi ripiegato su se stesso per comprimere il dolore, raggiunge la sua massima espressività nel volto — sottolineato per contrasto tonale dal soggolo bianco e dal manto grigio scuro bordato d'oro — solcato da profonde rughe i cui lineamenti appaiono quasi stravolti: gli occhi sono socchiusi e piangenti, la bocca è aspra, piegata all'ingiù quasi in una smorfia.

Anche il S. Giovanni, individuato da colori assai più tenui su toni di giallo e di verde, esprime, sia con il gesto delle mani convulsamente intrecciate sia con l'espressione del viso [6] un analogo stato d'animo.

Mi pare dunque che queste due figure siano le uniche di tutto il ciclo affrescato nella Cappella di S. Maurizio ad allontanarsi, proprio in grazia di questa voluta e sottolineata espressività, dalla corrente più manierata, ed in fondo avulsa da una specifica ricerca espressionistica, che caratterizza invece tutte le altre scene della Cappella.

Relativamente agli affreschi della volta, rappresentanti i Dottori della chiesa ed i quattro Evangelisti (fig. 4) — assisi accoppiati su semplici troni di legno decorati a losanghe e rosette, secondo quella semplicità già riscontrata in analogo soggetto sulla parete con le Storie di S. Maurizio — l'autore si rifà ancora una volta al gusto lombardo, richiamandosi alla tradizione miniata della prima metà del secolo, sempre però tendendo a smaterializzare e a cristallizzare le figure fino quasi ad appiattirle secondo il suo

---

[5] Va tenuto presente che questa parte della decorazione è quella che si trova in condizioni peggiori; l'affresco, sopratutto quello della Crocifissione, è ampiamente ripassato ed in parte caduto.

[6] Questa figura è assai rovinata ed il colore rende illeggibile la parte superiore del volto. La Maddalena ai piedi della Croce è stata grattata quasi interamente come pure il basamento della Croce stessa; anche la figura del Cristo ha subito dei danni nella parte destra mantenendosi tuttavia ancora leggibile.

gusto popolare; ci si può infatti richiamare, sopratutto per ciò che riguarda la trattazione dei visi, al Maestro delle Vitae Imperatorum, mentre il modo di panneggiare appare ovunque più duro e legnoso e alle morbide pieghe avvolgenti le figurette, quasi senza corpo, della Divina Commedia vengono sostituiti pesanti drappeggi, sottolineati da dense pennellate scure, quasi a mettere in rilievo lo spessore della stoffa grezza; anche i troni sono massicci e corposi, ancora ignoranti gli slanci gotici; ci si presentano privi affatto di guglie e pinnacoli, squadrati rozzamente, tagliati in alto secondo una linea diritta — come quello di S. Luca e Gerolamo, quasi fosse una parete curvilinea in cui si apre una finestrella con arco a tutto sesto al di sopra della quale è collocata una mensola con dei libri — o nettamente separati tra loro da un'edicola su cui poggia un leggio cilindrico — come nella vela con S. Agostino e Matteo, sul quale pende, attaccata con un gancio, una lanterna che fa luce ad Agostino intento a sfogliare un libro con la destra, mentre con la sinistra tiene in grembo un calamaio con la penna infilata e contemporaneamente un foglio aperto.

Mi pare significativo sottolineare questa attenzione al particolare perchè compare nella volta in maniera assai più accentuata che non sulle pareti, quasi che l'artista avesse avuto, per gli Evangelisti ed i Dottori, un modello preciso a cui riallacciarsi e la sua sensibilità ne avesse tratto questi spunti di mera precisione formale.

Come si può dunque vedere dall'esame stilistico di questo ciclo appare chiaro che l'anonimo autore delle Storie di Castelnuovo va collocato principalmente in ambiente lombardo, contraddicendo gran parte della produzione locale a lui coeva, di pochi anni posteriore, che, per lo più ignara di queste influenze, è collegata sopratutto alla cultura franco meridionale e provenzale riallacciandosi a quel filone che potremmo definire caratteristico delle Alpi Occidentali e che, pur privo di spunti particolarmente originali o di slanci vitali autonomi, ha tanta parte nella cultura piemontese della II metà del '400. Questo ciclo vive una vita autonoma, rifiutando i suggerimenti pur a lui così vicini e legandosi invece ad un gusto che praticamente nella zona non ha altri esempi. Per questo mi è parso significativo metterlo in luce anche se, dal punto di vista qualitativo, non può certo essere considerato di alto livello.

Proprio per sottolineare il divario esistente tra queste « Storie » ed altre affrescate sempre nella stessa regione, è significativo ora mettere in rilievo gli aspetti stilistici di un altro ciclo del monregalese, esempio più tipico di un linguaggio comune alla regione durante la II metà del secolo XV e,

anche da un punto di vista qualitativo, certamente più interessante; mi riferisco agli affreschi narranti le « Storie della vita di Cristo » nella Cappella di S. Magno a Mondovì S. Croce [7]. Il loro studio appare assai complesso poichè, mentre ad un primo esame appaiono come una derivazione dalla cultura jaqueriana — si confronti come esempio più immediato la « Salita al Calvario » — quando si cercano i rapporti più diretti ci si accorge che Jaquerio può essere stato solo un primo stimolo, un suggerimento per interpretare determinate scene, ma che in fondo o non fu capito pienamente o tale fu l'apporto di altra cultura o, meglio, di altre cose viste, che l'autore ha come svuotato l'energia vitale jaqueriana il cui influsso quindi ci appare qui come filtrato attraverso un vetro opaco, trasformato in modo da perdere tutto il suo mordente.

La stessa sorte è accaduta agli apporti provenzali, pur facilmente riscontrabili, di derivazione certamente aulica, che diventano, nella Cappella di S. Magno, solo un ricordo appiattito di quello che doveva essere l'idea originale, essendo filtrati da una cultura più popolare, trait d'union tra la Francia Meridionale ed il Piemonte, dovuta con ogni probabilità a pittori quali i Biasacci se non ad altri anonimi locali. È infatti non raro ritrovare in questa regione, in cicli di scarsissima qualità, reminiscenze franco-meridionali, ormai però completamente devitalizzate e spersonalizzate dalla scarsa capacità degli artisti. Soltanto in questa chiave mi pare possibile leggere gli affreschi che ci interessano: come esempio, cioè, di una cultura mista che coglie i suoi spunti in quelle direzioni nelle quali l'anonimo autore si sente più portato o per personale propensione o per tradizione locale; e sempre in base a questa constatazione, che vedrò di illustrare attraverso l'analisi del ciclo stesso, ritengo di poter sostenere che la collocazione cronologica degli affreschi possa considerarsi legata agli anni 1480-90.

Uno degli aspetti più interessanti è costituito dall'iconografia relativa alla Crocifissione (fig. 1) sopra l'altare, con la rappresentazione della co-

---

[7] Gli affreschi rappresentano: sulla parete sopra l'altare: Cristo crocifisso su di una Croce vivente con ai lati la Chiesa, la Sinagoga, Eva e la Madonna; al di sopra il Paradiso con ai lati le due figure dell'Annunciazione. Alle due estremità della lunetta, simmetrici, inginocchiati davanti ad altari, rivolti verso la Croce, un S. Vescovo ed un S. Papa. Sulla parete destra: i simboli della Passione sormontati dal Cristo di Passione, sotto, separati da una fascia bianca e racchiusi entro tondi sei Apostoli a mezzo busto. Sulla parete sinistra: la Resurrezione ed altri sei tondi con Apostoli; sotto, in una nicchia, Madonna in trono col Bambino. Sulla volta a crociera, entro le quattro vele: Cristo portacroce, Salita al Calvario, Cristo alla colonna, Deposizione dalla Croce.

sidetta « Croce Brachiale » o « Vivente » [8] e l'arrichimento della scena dovuto alla presenza di altri personaggi che di solito, anche in raffigurazioni di questo tipo, non si riscontrano: cioè Eva con in mano il teschio che prende la mela dal serpente e Maria, all'estremità opposta della scena, indicante la piaga del costato di un piccolo Cristo Crocifisso. La presenza di tutte queste figure femminili, schierate ai piedi della Croce, e la decorazione della parte superiore della lunetta con le raffigurazioni del Paradiso e dell'Annunciazione, il tutto disposto su di un fondo omogeneo di colore grigio compatto su cui spiccano i quattro grossi cartigli verticali narranti le scene descritte, fanno intuire l'amore dell'artista per la complessità della scena, in cui ogni angolo viene riempito e dove il particolare è minuziosamente perseguito a sottolineare un singolare amore per il realismo; si confronti a questo proposito il teschio tenuto da Eva o il basilisco e la testa mozza del caprone. Ma al di là di queste notazioni, che pure ci collocano in una visione legata alla concretezza e mai ad una ricerca di pura eleganza formale, si può sottolineare come l'autore si sia ricollegato, dal punto di vista stilistico, a quella produzione che sta tra le figure grottesche di Jaquerio di Ranverso e le riposate e più eleganti ricerche di tradizione lombardo-provenzale; ad artisti cioè quali Jean Baleison sopratutto per quanto si riferisce agli affreschi a lui attribuiti nella Cappella di S. Grato a Luceram databili tra il 1480-90. La S. Caterina, dagli occhi allungati, dalle orbite come gonfie, con la bocca piccola, le mani lunghe, il panneggio pesante, marcato da spesse pennellate, sembra preludere alla figura della Chiesa incoronata o di Eva tranquillamente composta con l'occhio che fissa il serpente, i biondi capelli sciolti sulla schiena ed il pesante vestito verde pisello che le si allarga ai piedi a meglio sostenere il suo esile corpo. Ma non solo a Baleison ci si può richiamare; infatti, sopratutto per quanto si riferisce alle due figurine dell'Annunciazione un ricordo immediato è suggerito da quella parte del ciclo della chiesetta di S. Fiorenzo a Bastia relativo alle « Storie dell'Infanzia di Cristo » e, più

---

[8] Oggi non si conosce l'origine precisa di questa complessa iconografia, neanche nella sua forma più semplificata; si sa con certezza che ha le sue radici nel mondo occidentale e che perdurerà, ma con pochissimi esempi, fino al sec. XVII quando la ritroviamo in un affresco di Saroslave sul Volga. Cfr. L. Reau, *Iconographie de l'Art Chretienne*, Parigi, 1957, vol. II e *Reallexikon Zur Deutschen Kunstgeschichte*, Stoccarda, 1958, sotto la voce « Ekklesia und Sinagoga ». È comunque certo che della Croce brachiale vi sono pochissimi esempi italiani (il più noto è quello relativo agli affreschi di Giovanni da Modena in S. Petronio) e che questo tipo di iconografia era più vivo nella tradizione delle incisioni su legno che ebbero tanta parte nella formazione della cultura e del gusto quattrocentesco del Piemonte nord Occidentale.

specificatamente, alla Madonna della « Fuga in Egitto » o al « Seminatore » nell'episodio dell'« Incontro con i soldati ».

Come si vede quindi, nonostante la complessità iconografica, gli agganci culturali non vanno molto al di là di quelle che erano le linee direttrici della cultura locale, ed anche se, per alcune parti, pare che l'anonimo artista attinga direttamente ad una fonte aulica, più verosimilmente si ricollega ad opere da quella discese ed oggi forse perdute per proporci un soggetto già trattato in maniera preziosa. Due esempi potrebbero essere il Vescovo ed il Papa collocati ai lati della grande Crocifissione. Il richiamo più immediato a questo riguardo è costituito dalla famosa tavola rappresentante « Le bienheureux Pierre de Luxembourg » del Museo Calvet di Avignone databile intorno al 1470-75, dove il Santo, inginocchiato davanti all'altare con le mani giunte e lo sguardo verso il Crocifisso, sembra essere stato preso di modello dal nostro autore nonostante l'enorme sbalzo di qualità e, di conseguenza, l'incapacità totale a rendere quel panneggio lussureggiante, caldo di toni e così straordinariamente mediterraneo. Ad un raffronto di questo tipo il nostro affresco provinciale non regge e pare inesorabilmente vuoto di vita. Pur tuttavia è possibile riconoscergli qualche dignità artistica sottolineandone le parti migliori, o più geniali, come là dove il volto del Vescovo si colora di ocra o di rosa a mettere in rilievo le ombre, a riempire le guancie, a segnare le orbite, ad indicare la concisione dell'espressione.

Questi caratteri si ripetono nei tondi, illustranti gli Apostoli, che chiudono in basso, come una cornice, la scena relativa alla « Resurrezione di Cristo » (fig. 2) e la personalissima rappresentazione degli « Strumenti della Passione ». Questi busti di Apostoli, che paiono quasi discendere, come idea prima, dai Profeti jaqueriani di Ranverso o da quelli di S. Pietro a Pianezza e che tengono fra le mani i cartigli illustranti i versettti del Credo, sono tuttavia lontanissimi da quelli per quanto si riferisce all'interpretazione psicologica, ed ancora una volta il richiamo più prossimo pare potersi trovare nel Baleison con tutta la sua capacità di attenuare i sentimenti, di addolcire le espressioni, quasi che il suo costante rapporto di lavoro con il Canavesio non avesse saputo scalfire in lui questa propensione al gotico internazionale. Ci troviamo infatti davanti a dei visi arrotondati, lisci e morbidi anche là dove le barbe vorrebbero essere cespugliose ed ispide, a sguardi pacati e tranquilli, mai sfuggenti sotto gli occhi a mandorla, allungati con le palpebre come gonfie; le figure sono viste in analoga prospettiva a quelle degli « Evangelisti » di Baleison nella volta della Cappel-

la di Nostra Signora del Fontano a Briga Marittima databili intorno al-l'80, '90.

Un altro richiamo culturale potrebbe essere suggerito dalla « Madonna in trono », oggi a Palazzo Bianco, di Tommaso Biasacci da Busca [9] legata anch'essa alla stessa umiltà di tipo popolare tanto cara al nostro autore e assai vicina a questi Apostoli sopratutto per quanto riguarda la tipologia e l'espressione dolce e assorta del viso, così come è vicina alla « Madonnina in trono » (fig. 2) dipinta in una nicchia, sempre sulla parete sinistra della Cappella di S. Magno [10].

Il fatto che l'ignoto maestro di questa Cappella sia attratto tanto da una sensibilità di tipo jaqueriano che da una più addolcita visione legata invece a moduli di tradizione lombardo provenzale, si sottolinea anche nelle figure dei soldati addormentati intorno al sepolcro di Cristo che da un lato, sopratutto per quanto si riferisce a quello all'estrema destra, vogliono essere caratterizzati da un volto quasi grottesco con il naso lungo, la bocca atteggiata ad una smorfia e la barba ispida, vere presenze popolari, mentre dall'altro si addolciscono negli atteggiamenti rilassati del sonno e nonostante le pesanti armature, le lancie e gli scudi, paiono privi del cipiglio jaqueriano per diventare pacifici custodi di un sereno Cristo risorto. La figura che infatti si erge sul sepolcro scoperchiato e che ha per sfondo ondulati declivi privi affatto di vegetazione, suggerenti però un'ampia profondità spaziale al di là del primo piano, appare vuota di quella sofferenza umana e di quel realismo immediato che sempre caratterizza le analoghe scene di gusto jaqueriano (si confronti per esempio il Cristo risorto di Pianezza le cui più suggestive caratteristiche sono il piede ro-

---

[9] L'opera è datata 1458. Cfr. P. Rotondi, *Per Tommaso e Matteo Biasacci da Busca*, Bordighera, 1947.

[10] Per quanto possa parer strano sembra tuttavia indiscutibile che la Madonna in trono con il Bambino, affrescata in una nicchia che si apre sotto il tondo raffigurante S. Giovanni e che ne occupa la parte inferiore, sia da attribuire all'autore di tutto il ciclo. Ad un primo esame parrebbe che la nicchia sia stata fatta solo in un secondo momento, che di conseguenza si sia rovinata la parte inferiore del tondo con S. Giovanni, ma dal punto di vista stilistico risulta chiaro che questo affresco è coevo di tutto il ciclo e certamente dello stesso autore: si osservi il volto di Maria, o il panneggio e lo si confronti con una delle figure femminili della Crocifissione: si noteranno le profonde analogie che d'altronde sono evidenti anche rispetto alle altre figure della Cappella; per quanto si riferisce al trono, poi, lo stesso modo di trattare il legno, con evidenti venature, lo ritroviamo nelle croci così come la ricerca prospettica in esso presente si riscontra nella vela della volta narrante « Cristo alla colonna » dove questa è l'elemento architettonico centrale di un'edicola costruita in prospettiva. Evidentemente dunque la nicchia esisteva già quando la cappella venne affrescata e l'artista invece di chiuderla la sfruttò per dipingervi una Madonna in trono, probabile ex voto.

busto, da contadino scalzo, che avanza fuori del sepolcro, le braccia muscolose e le mani un poco tozze, elementi questi messi in evidenza dal ruvido linguaggio dell'autore che sempre sottintende i particolari atti a suggerire una qualche raffinatezza nella scena) per presentarsi ammorbidita con gli ampi panneggi del manto che sottolineano il movimento della gamba destra portata in avanti, con le lunghissime dita affusolate, gli occhi obliqui e melanconici, e la piccola bocca dischiusa.

Un maggior vigore si nota invece nella stesura del « Cristo di Pietà » sulla parete di fronte, in cui l'accento si posa proprio sul volto teso e sofferto del Christus patiens ancora appoggiato alla croce, ma con le lunghe e magre braccia schiodate ed aperte ad invocare pietà; ma questo dolore, acceso quì quasi casualmente, subito si placa nei volti degli angioli che tengono tra le braccia le due tuniche e chiudono lateralmente la scena illutrante gli strumenti della Passione.

Con una fantasia spigliatissima l'autore colloca, proprio al centro della composizione, secondo uno schema nuovo ed estremamente originale, uno scudo il cui stemma è rappresentato dall'insieme di tutti i simboli della Passione sormontato da un elmo la cui parte superiore è costituita dal sudario e dalla corona di spine [11].

Ma nonostante queste innovazioni di carattere così personale nell'ambito della coeva pittura piemontese, il Maestro di S. Magno rimane indissolubilmente legato alle suggestioni jaqueriane tanto che è possibile, tenendo sempre presente lo sbalzo di qualità e la più ammorbidita sensibilità dell'autore di questo ciclo, fare alcuni richiami alla cultura di Jaquerio, legati sopratutto all'impostazione della scena e alla ricerca di un'aggressiva espressività, evidente in particolare, nella vela della volta rappresentante la « Salita al Calvario » (fig. 3), nei vecchi barbuti che spingono il Cristo portacroce, bianco, al centro. Manca però qui l'agitarsi frenetico, il senso della calca che incombe e che suggerisce a Ranverso quel profondo dramma in atto; si ha piuttosto l'impressione di un ineluttabile destino contro il quale è inutile opporsi e quindi tutto è risolto in modo più pacato, direi quasi più sereno.

E la stessa impressione la suscita la scena della « Deposizione dalla

---

[11] Questa iconografia non ha altri esempi nè nella tradizione pittorica del Piemonte occidentale nè in quella Franco meridionale o padana. Verosimilmente l'anonimo pittore si ricollega, per quanto si riferisce a questo gusto per il « diverso », riscontrabile d'altra parte anche nella sua predilezione per la « Croce vivente », o ad un ciclo preesistente ed oggi scomparso, o forse direttamente ad esempi di tradizione oltralpina arrivati in Piemonte sopratutto attraverso le incisioni su legno.

Croce », assai rovinata nella parte centrale, dove la tragedia si sopisce nel paesaggio fantastico che si apre sulla destra, in cui sono minuziosamente descritti alberi, uccelli, un fiume attraversato da un ponte, un gregge che pascola, il tutto reso con una straordinaria ingenuità ed un'assoluta indifferenza alle proporzioni, così come accade negli sfondi di alcune scene delle « Storie di S. Sebastiano » nella Cappella di S. Fiorenzo a Bastia databili negli stessi anni.

Questo amore per il paesaggio, o comunque per uno sfondo di natura suggerente un'apertura spaziale, lo ritroviamo anche nell'episodio del « Cristo alla colonna » ai lati dell'edicola, coperta da volta a crociera i cui costoloni poggiano su esilissime colonnine terminanti con un capitello lavorato. Qui sembra che l'elemento naturalistico, costituito da arbusti ricchi di foglie posti al di là di uno steccato, sia stato introdotto per accentuare, per contrasto, la scena in primo piano, anche a costo di isolare e di cochiudere in sè questa architettura che di solito, in analoghe scene, non appare sola, ma parte di un complesso di edifici.

Probabilmente l'ascendenza diretta a questa impostazione della rappresentazione è legata, ancora una volta, alle incisioni su legno se possiamo ricollegarci ad un esempio che è indicativo di un certo gusto soprattutto per quanto si riferisce all'esilità e alla decorazione degli elementi architettonici, e cioè a quell'anonima xilografia di un maestro dell'alto Reno rappresentante un'« Annunciazione » databile intorno al 1440, oggi alla National Gallery di Washington [12].

Come si vede dunque la cultura di questo anonimo maestro appare legata ad ascendenze di diversa origine, tutte ugualmente vive nella zona in cui operò; ascendenze che improntarono un'ampia produzione locale, di assai scarso livello artistico, probabilmente cara ai signorotti che commissionarono questi lavori minori o ai sacerdoti che volevano le loro chiese decorate con storie illustranti i Vangeli affinchè servissero di conoscenza ed ammonimento agli incolti fedeli.

In questo ambito dunque, di produzione minore, legata ad esigenze direi quasi pratiche, va inteso anche questo ciclo, interessante proprio per gli spunti culturali che lo determinarono e che mettono in luce come, ancora verso la fine del '400, l'influsso jaqueriano fosse assai sensibile anche se smorzato ed attenuato da altre impressioni legate alla cultura alpina con presenze franco-meridionali.

---

[12] Cfr. *Catalogo dell'Incisione Europea dal XV al XX secolo,* Torino, 1968.

CARLO MORRA

SCULTURA LIGNEA SACRA DEL FOSSANESE.
(Appunti per una ricerca)

Manca ancora, per la statuaria sacra del fossanese, una ricerca ed uno studio completo che ne determini con esattezza la validità sotto l'aspetto artistico, fissi tempi e nomi dei protagonisti, indichi l'operosità dei vari artisti e delle loro botteghe.

Eppure nella zona operarono per lungo tempo artisti come il Plura, il Bernero ed il Clemente, autori che certamente lasciarono un'impronta del loro operato anche nel fossanese, anche se finora ben poco su questa materia è stato rispolverato in tante nostre chiese ed archivi.

Questo breve scritto non ha altra pretesa ed altro fine se non di segnalare un gruppo abbastanza nutrito di sculture lignee conservate in chiese del fossanese, e, nella gran maggioranza, sfuggite all'attenzione di quanti si occuparono di arte e di scultura piemontese anche per il fatto di essere sovente rimaste per lunghi anni relegate in sgabuzzini o magazzini.

Si tratta di ben sedici statue lignee, alcune delle quali mi sembrano di notevole interesse; dodici di queste sono conservate nella Confraternita della SS. Trinità di Fossano, una in San Filippo (ma prima nella Chiesa del Gonfalone), una nella nuova Chiesa di S. Maria del Salice (già nella vecchia chiesa omonima), una nella chiesa rurale di San Lorenzo ed un'altra in un ripostiglio della chiesetta campestre di S. Lucia.

Di ognuna di esse mi limiterò a brevi annotazioni che hanno soprattutto il valore di segnalazione al fine di documentare l'esistenza e la collocazione.

Le statue della SS. Trinità

Il gruppo più nutrito di esse si conserva presso la Confraternita fossanese della SS. Trinità o « Battuti Rossi »: si tratta di dodici statue di non grandi dimensioni che variano, in altezza, tra i 60 e gli 80 cm. e che qui più dettagliatamente si illustrano.

a) S. *Stefano*: Il santo è raffigurato in vesti da diacono, con la mano sinistra appoggiata sul petto, lo sguardo rivolto al cielo mentre la mano destra impugna una pietra, simbolo del suo martirio. Il panneggio delle vesti piuttosto mosso ed altre caratteristiche lo indicano come lavoro di ottimo artista piemontese di pieno settecento. La figura del santo è appoggiata sopra di un piedestallo-reliquario e la statua misura complessivamente circa 80 cm. di altezza. Legno dorato con lievi scalfiture qua e là (fig. 5).

b) S. *Lorenzo*: Il santo è rivestito dei paramenti del suddiacono con tunicella e camice assai mossi. Le mani e le braccia disposte verso destra dovevan sostenere un tempo la graticola su cui il santo venne martirizzato. Tale simbolo ora più non esiste perchè la mano destra del santo manca di tutte e cinque le dita che impugnavano la graticola; solo è rimasto il segno del ferro arruginito sul legno. La scultura è chiaramente uscita dalla stessa mano che eseguì il S. Stefano: lo stesso modo di trattare il panneggio, di impostare la figura, di costruire mani, volto e capelli. Anche questo santo è appoggiato su di un piedestallo-reliquario di più rozza fattura. Altezza complessiva di circa 75 cm. Legno dorato piuttosto guasto nelle mani, soprattutto la destra (fig. 4).

c) S. *Antonio da Padova*: Il santo è raffigurato vestito del saio francescano mentre con il braccio sinistro tiene il Bambino Gesù, che si rivolge a lui osservando e tenendo le braccia allargate. Le vesti sono ripiegate in modesti e composti panneggi. Il lavoro si presenta come lavoro di buona bottega settecentesca e il santo è appoggiato ad un piedestallo-reliquario di semplice fattura. Complessivamente misura circa 80 cm. di altezza. Legno dorato piuttosto guasto nelle dita della mano destra del santo e sinistra di Gesù Bambino (fig. 4).

d) *Cristo Risorto*: La figura del Cristo è presentata nell'atto in cui, uscito dal sepolcro, apparve ai discepoli riuniti al cenacolo, il corpo ricoperto da un ampio mantello che ne lascia scoperte le mani, il braccio destro e la gamba sinistra. Il mantello e sistemato in ampi drappeggi. Le mani alzate, come di chi sta parlando ed indica il cielo. Ai piedi del Cristo è un agnello, simbolo del Cristo morto e risorto. La scultura si presenta di ottima fattura e, ci sembra, riconducibile a motivi della bottega del Clemente. La figura appoggia su di un piedestallo-reliquario e misura complessivamente circa 80 cm. Legno dorato con screpolature e tarli alla base e guasti alle dita della mano sinistra (fig. 5).

e) S. *Pietro*: L'apostolo è raffigurato mentre con la destra sostiene un lembo del suo manto e nella sinistra impugna una grossa chiave. Le vesti ed il mantello scendono fino ai piedi formando un ampio panneggio. Poggiata anche questa scultura su di un piedestallo-reliquario, alto circa 80 cm., si presenta come opera di pregevolissima fattura per cui ci sembra possa con fondamento assegnarsi alla mano o quanto meno alla bottega del Clemente. Il modo di condurre il lavoro ci sembra richiami per molti versi analoghi lavori lignei conservati all'abazia di S. Maria di Cavour. Legno dorato discretamente ben conservato (fig. 3).

f) S. *Paolo*: Statua costruita a « pendant » del precedente, dalla stessa mano, nelle stesse dimensioni e con lo stesso stile, raffigura il Santo mentre con la sinistra impugna l'elsa della spada, mentre la punta è appoggiata al piedestallo. La mano destra è levata in alto come in una posa oratoria. La figura appoggia su di un piedestallo in tutto uguale a quello di S. Pietro e l'altezza è di circa 80 cm. complessivamente. Legno dorato, con leggeri guasti alle dita della mano destra (fig. 3).

g) S. *Giuseppe*: Anche questa statua assomiglia per molti versi a quelle di S. Pietro e di S. Paolo, sia nella ricchezza dei panneggi, sia nel movimento della figura, sia nel modo di esecuzione. Il santo tiene con il braccio destro Gesù Bambino il quale lo guarda e con la mano sinistra gioca con la barba. La figura poggia essa pure su di un piedestallo-reliquario e misura in altezza circa 80 cm. complessivamente. Legno dorato purtroppo guasto nella mano sinistra del santo e destra di Gesù Bambino, dove le dita mancano quasi del tutto (fig. 3).

h) S. *Barbara?*: La santa, rivestita di lunga veste, di un drappeggio mosso e leggero, tiene la mano destra appoggiata al petto mentre il braccio sinistro si allarga in un ampio gesto e la mano sorregge un calice da cui spunta una lingua di fuoco. La figura è, come in tutti gli altri casi, appoggiata ad un piedestallo-reliquario. Complessivamente misura circa 70 cm. in altezza. Legno dorato, di sicura fattura pieno settecento, purtroppo guasta nella mano destra e nella base del calice (fig. 3).

i) S. *Luca*: È il primo di una serie di quattro statuette, verosimilmente uscite in pieno settecento da una stessa bottega, o meglio ancora da una stessa mano assai dotata. Figura molto mossa, con vesti drappeggiate in panneggi svolazzanti, richiama, come altri tre evangelisti, certe opere del Clemente. Ai piedi della figura, sul piedestallo-reliquario, è posato il sim-

bolo dell'evangelista, il bue. Il santo tiene in mano, aperto sulla sinistra, il libro del Vangelo. Statua lignea, alta circa 60 cm., abbastanza ben conservata e senza danni gravi (fig. 2),

l) S. *Matteo*: Altro evangelista, facente parte della serie precedentemente accennata, la cui figura si appoggia su di identico piedestallo. Valgono per la presente le osservazioni fatte a proposito di S. Luca. La figura è rivestita di un manto dall'ampio ed ornato panneggio. Con la mano destra regge il libro del Vangelo mentre la sinistra è sollevata come di chi sta conversando. Al fianco destro del santo è raffigurato un angelo, simbolo di questo evangelista. Scultura lignea dorata che misura complessivamente circa 60 cm. di altezza, guasta purtroppo nella mano sinistra e con diverse scalfitture qua e là (fig. 2).

m) S. *Marco*: Pure questa statua appartiene alla serie delle quattro precedentemente ricordata. Il santo evangelista, la barba fluente, è raffigurato mentre con la mano sinistra regge un grosso libro e con la destra vi scrive facendo uso di una penna d'oca. Uscita certamente dalla stessa bottega delle due precedenti, presenta le stesse affinità stilistiche e compositive. Sul piedestallo, identico ai precedenti, e sulla sinistra del santo è una figura di un leone accocolato, simbolo di questo evangelista. La statua misura circa 60 cm. di altezza, in legno dorato ben conservato salvo poche scalfitture alle dorature (fig. 2).

n) S. *Giovanni*: Si tratta di una statua raffigurante il quarto evangelista e conclusiva della serie ripetutamente ricordata. Mentre il braccio sinistro è levato come di chi sta parlando in pubblico, quello destro tiene sul fianco un libro aperto. Sulla destra, subito sotto il braccio, si vede il simbolo dell'evangelista: un'aquila. Le caratteristiche tecniche e stilistiche sono le stesse delle tre precedenti ed anche le dimensioni. Scultura in legno dorato, un poco guasta nelle dita della mano sinistra (fig. 2).

Occorre aggiungere che tutte queste statuette, di non grandi dimensioni come abbiamo accennato; furono per molto tempo conservate in un locale annesso alla chiesa della confraternita e soltanto da non molti anni collocate tutte assieme in una grande nicchia posta a destra dall'ingresso presso la balaustrata assieme ad una più grande statua raffigurante la « Madonna del Buon Consiglio ». Bisogna poi aggiungere che tutte le statue, scolpite in legno, ebbero poi una leggera rifinitura a gesso e stucco e poi la doratura. Il luogo dove ora sono conservate è sufficientemente sano ed

offre qualche garanzia per la loro migliore conservazione. Resta soltanto da aggiungere che finora nessuno si era occupato di queste sculture ed esse eran passate per lo più inosservate.

La statua della chiesa di S. Filippo

Una delle altre statue che intendiamo segnalare si conserva in San Filippo, ma certamente in essa venne portata diversi anni fà dalla confraternita del Gonfalone o « Battuti bianchi ». Alcuni fossanesi infatti ricordano ancora di averli visti fino ad una decina di anni fà nella vecchia confraternita ora in completo abbandono se non proprio minacciante rovina.

o) *Madonna Immacolata*: Si tratta di una grande statua lignea, di circa m. 1,30 di altezza, dorata e colorata e con lievissime, quasi insignificanti rifiniture a stucco. Si tratta di un lavoro di grande interesse, eseguita con notevole maestria e che presenta, per molti aspetti, singolari rassomiglianze con la « Desolata » di Carlo Giuseppe Plura ([1]) conservata nella Confraternita dei « Battuti Bianchi » a Cavallermaggiore. Allo stato attuale delle ricerche non vi sono prove certe per attribuire questo lavoro al Plura, ma una attribuzione a questo artista penso colpisca il segno mentre d'altra parte mi riservo alcune indagini d'archivio per comprovare questa mia opinione. La statua, dai ricchi e ben composti panneggi nelle vesti e di grande, soave espressione nel volto, è ora posta alla sinistra della balaustra vicino all'altar maggiore nella artistica chiesa di S. Filippo. La statua non presenta guasti irreparabili se non alcune scheggiature nella parte inferiore (fig. 6).

La statua della chiesa di S. Maria del Salice

La nuova chiesa di S. Maria del Salice, costruita attorno al 1960, conserva alcune tele, marmi e statue traslocate in questa sede dalla vecchia chiesa omonima situata vicino alla vecchia cinta delle mura cittadine. Uno degli arredi sacri traslocati è appunto la statua lignea che ci interessa.

p) *Madonna Assunta*: Si tratta di una grande statua raffigurante la « Vergine Assunta », anzi di una vera e propria « macchina processionale »,

---

[1] Cfr. GALLETTO SEBASTIANO, *Cavallermaggiore*, Cavallermaggiore, Pro Loco, 1967, pag. 167 e tav. f. t.

con un ricco baldacchino, un volo di angeli in alto e quattro putti cerofe-rari. Finora non è stato possibile consultare i documenti dell'archivio parrocchiale per ricavarne qualche precisa notizia, ma questa scultura viene dal Paserio ([2]) assegnata al Plura, senza che ne dica il nome ma lasciando intendere, ci sembra, trattarsi di Carlo Giuseppe. Il complesso occupa uno spazio di circa 3 metri quadri e misura circa m. 1,70 di altezza, mentre la sola statua della Madonna misura in altezza circa m. 1,30. I quattro putti ceroferari rivelano però un intervento piuttosto rozzo di bottega. Tutto il complesso è dorato ed argentato con la doratura originale piuttosto malandata. Lievi guasti qua e là di non grande importanza. Collocata nella navata centrale presso la balaustra a sinistra. Ornata da lampade ed altri aggeggi posticci aggiunti successivamente e che dovrebbero essere eliminati (fig. 1).

La statua della chiesa rurale di S. Lorenzo

La chiesa della parrocchia rurale di S. Lorenzo è situata a circa 6 chilometri dal concentrico e conserva alcune tele della cerchia del Claret ed alcune statue lignee e di cartone e gesso. Tra di esse ci sembra meriti di essere segnalata una essenzialmente.

q) *l'Angelo Custode*: Si tratta di una statua di non grandi dimensioni, l'altezza è di circa 85 cm. compreso il piedestallo, la quale raffigura un angelo che custodisce ed accompagna un bambino. Le vesti dell'angelo e la corta tunichetta del bimbo sono drappeggiate in ricchi panneggi e la statua ci sembra possa essere ricondotta alla seconda metà del Settecento come opera di un ottimo artigiano piemontese o forse meglio cuneese. Per molti versi questa statua ricorda, anche nelle dimensioni, un graziosissimo S. Michele arcangelo, di legno dorato, conservato fino a circa cinque-sei anni fà nella parrocchia rurale di Grinzano di Cervere ed in seguito venduto dal titolare della parrocchia ad un antiquario per poche migliaia di lire. La statua lignea di cui diciamo sopra, conservata a S. Lorenzo è in legno dorato, molto ben conservata; purtroppo la doratura venne rifatta in epoca abbastanza recente, certo dopo il 1900, e ciò guasta non poco l'effetto dell'insieme.

---

[2] Cfr. Paserio Pietro, *Notizie storiche della Città di Fossano*, Torino, tip. dell'Oratorio, 1867, vol. IV, pag. 42.

La statua della chiesetta di S. Lucia

Concludendo la serie di queste nostre rapide e sommarie segnalazioni, credo opportuno segnalare una piccola statua lignea conservata in un ripostiglio della chiesa rurale della rettoria di S. Lucia di Fossano, situata a circa tre chilometri dalla città.

r) S. *Lucia*: La statua, in legno alta circa 80 cm. compreso il piedestallo-reliquario, raffigura la santa martire mentre con la sinistra impugna la palma, simbolo del martirio, e con la destra sembra accennare ad un gesto di protezione verso il popolo fedele. Le vesti scendono in morbidi panneggi fino ai piedi. Statua lignea in buon stato di conservazione, mancante di doratura nella parte posteriore destinata ad essere situata contro il muro. Dubito che, per l'infelice sua collocazione, possa conservarsi a lungo, sempre che non si avvii verso la bottega di qualche antiquario (fig. 7).

BARTOLOMEO GALLO

UN COSTRUTTORE DI CHIESE IN PIEMONTE: GIOVANNI BATTISTA SCHELLINO

Il nome e le opere di Giovanni Battista Schellino non sono forse molto note fra gli studiosi delle vicende architettoniche del nostro Ottocento: pure egli occupa una sua posizione ben definita nell'elenco di quanti, in quel periodo, eressero in Piemonte chiese e palazzi, particolarmente nella Provincia Granda.

Una lapide marmorea collocata nella chiesa Parrocchiale dei SS. Quirico e Paolo in Dogliani, sua opera principe, ricorda che lo Schellino vi era nato nella borgata La Spina nel 1818 e vi morì nel 1905 dopo lunga vita operosa, dedicata principalmente alle attività di ideatore e costruttore di sacri edifici.

Lo Schellino non aveva frequentato scuole di architettura, era anzi semplicemente diplomato geometra; tuttavia, la passione per gli studi severi, soprattutto degli antichi, lo portarono in breve ad un livello culturale e tecnico degno di considerazione, come bene attestano alcuni dei numerosi edifici da lui eretti, specie nella nativa Dogliani ed in altre località della Provincia di Cuneo.

Le mie lunghe vicende professionali e l'amor di ricerca mi han dato favorevole occasione per conoscere da vicino qualcuna delle sue chiese in fase di restauro: di qui è sorto in me il desiderio di approfondire gli studi su questo architetto autodidatta e di illustrarne in qualche modo l'opera, presentando ora questa rapida corsa attraverso le sue opere principali.

La più importante fra esse è senza dubbio la grande chiesa Parrocchiale dei SS. Quirico e Paolo in Dogliani, uno dei più vasti edifici religiosi del Piemonte, svolto su pianta a croce greca con caratteristiche basilicali ed ornata all'interno da ben 24 colonne di grande diametro. La chiesa misura metri 46 in lunghezza e 23 in larghezza. Il centro della composizione è dominato dall'alta cupola a tamburo cilindrico adorno di colonnette e calotta emisferica con lanterna, per una altezza di metri 56. Il blocco della grandiosa costruzione prospetta sulla piazza principale di Dogliani con una maestosa facciata in cotto, con pronao a quattro colonne e due sin-

golari campanili a celle traforate di personalissima ideazione. L'edificio, costruito interamente in muratura di mattoni a faccia vista, è condotto in carattere jonico classico, con sobrio impiego di certi dettagli decorativi di cui, altrove, lo Schellino amò sovente infiorare le proprie costruzioni.

La chiesa, iniziata nel 1859 ed ultimata dieci anni più tardi, tranne la cupola che è del 1886, venne recentemente rinnovata nelle strutture e nella copertura in rame della cupola stessa nel 1960, grazie anche ad un generoso intervento finanziario della Cassa di Risparmio di Torino. A mano destra di chi entra nella chiesa, troviamo la lapide marmorea che ne ricorda l'autore, con un medaglione in bronzo e la scritta:

A - G. B. SCHELLINO - RARO ESEMPIO DI VIRTÙ DI BONTÀ DI FEDE - DELLA PATRIA AMANTE IN SOMMO GRADO - OPEROSISSIMO NELL'ESERCIZIO DELL'ARCHITETTURA - NEL TEMPIO DA LUI GRATUITAMENTE CONCEPITO - ED ERETTO CON SUO LARGO PECUNIARIO CONCORSO - OPERA FRA TANTE SUE PRECIPUA E PREDILETTA - LA PARR. AMMINISTRAZIONE I CONCITTADINI GLI AMICI - QUESTA MEMORIA POSERO - N. 10 MAGGIO 1818 - † 9 GIUGNO 1905.

Nella stessa Dogliani vediamo numerosi altri edifici del nostro, in alcuni dei quali la sua fantasia creativa ha trovato più libero corso, trattando con molta libertà ed indubbia inventiva caratteri classici, secondo lo spirito eclettico di quel tempo, dal dorico al romanico al gotico. Esempio assai caratteristico di questo suo gusto particolare che lo rende spesso inconfondibile e ce lo fa conoscere a prima vista, potrebbe essere l'edificio d'ingresso al Cimitero di Dogliani, strana composizione irta di guglie e pinacoli che conferiscono all'insieme un non so che di nordico e di fatale, dove il color rosso cupo del mattone illuminato dal sole si staglia sul fondo nero dei cipressi: scenario invero singolare ed un poco teatrale, ma efficace ed ispirato. Per inciso, diremo che subito sulla destra di questo ingresso si apre il recinto dove riposa in pace Luigi Einaudi, segnato da uno stupendo Crocefisso ligneo antico.

Salendo ora dalla piazza di Dogliani lungo la incantevole (e troppo trascurata dai turisti avviati alla Riviera) strada panoramica delle Langhe che sale a Murazzano e Montezemolo, troviamo subito l'altra chiesa Parrocchiale di San Lorenzo, di antiche origini romaniche, dove gli adattamenti al campanile goticizzante denunciano chiaramente i modi del nostro. Poi la bella chiesa della Immacolata e San Giuseppe al Castello, del 1870-80, nobile edificio in stile dorico, con pronao e colonne scanalate, trabeazione con triglifi e metope, le serie dei caratteristici finestrini circo-

lari ad oblò che lo Schellino introdusse un poco ovunque. La cupola a tamburo cilindrico e lanterna terminale ed i due campaniletti fiancheggianti il pronao completano assai bene il piacevole edificio. Salendo ancora, incontriamo il Santuario della Madonna delle Grazie, a filo dello stradone, con singolarissima facciata gotica ed i consueti due campanili sui lati, dove la sola alta cupola dovrebbe essere opera dello Schellino. Il bel Santuario è preceduto, ai bordi della via, dai quindici piloni del Rosario, tutti ideati dal nostro, con architetture assai variate e sempre piacevoli. Infine, ancora più in alto, a Belvedere Langhe, l'altra chiesa dell'Assunta in Belvedere, sua opera di buona composizione e giustamente intonata al solenne paesaggio circostante.

Questi, per sommi capi, i principali edifici religiosi eretti in Dogliani ed immediati dintorni dall'infaticabile artefice, cui dobbiamo aggiungere i completamenti all'Istituto della Sacra Famiglia al Castello, il grandioso edificio dell'Ospedale Civico, non lontano dall'abside della grande chiesa di San Paolo, nobile costruzione cui è purtroppo sovrapposta oggi la mole di una pretenziosa casa moderna di abitazione a sei piani che altera il carattere della piazza e stona con i suoi verdolini ed azzurri fra i rossi edifici schelliniani. Ed ancora qualche altro palazzo, a San Quirico ed a San Rocco di Dogliani e cose minori, ma sempre improntate ad un gusto personale e caratteristico.

Fuori del paese natale, sono costruzioni notevoli dello Schellino la grande chiesa Parrocchiale di San Giovanni Battista in Bra, edificio di sapore neo-classico interpretato con libera personalità, a tre navate suddivise e sorrette da una serie di esili colonnine portanti in marmo di Frabosa, transetto e svelta cupola. L'altissima facciata prospetta sulla strada principale di Bra ed ha perduto alquanto delle caratteristiche originarie con opere di restauro compiute una trentina d'anni or sono, quando una civilizzazione generale in calce ha sostituito il rosso delle pareti, con eliminazione di molti elementi decorativi pericolanti e forse superflui. Le fiancate della chiesa, la cupola ed il campanile hanno invece esattamente conservato le caratteristiche impresse loro dall'autore.

Altro edificio sacro di notevole portata è quello della Parrocchia di San Michele Arcangelo in Cortemilia, nettamente neo-classico, opera tarda dello Schellino, iniziato nel 1878 e consacrato nel 1885, ad una sola navata rettangolare con cappelle ai lati, grandi colonne addossate ed un certo eccesso di decorazioni a rilievo nelle trabeazioni un poco pesanti. Una armoniosa e monumentale facciata a doppio ordine completa classicamente

il nobile edificio, attualmente bisognoso di qualche urgente restauro nella parte esterna, assai compromessa dalle infiltrazioni delle acque piovane.

Questo nutrito elenco delle principali creazioni del nostro potrebbe essere completato citando ancora la Parrocchiale di Cerreto Langhe ed i restauri al Castello di Novello che vediamo dominare dall'alto la valle del Tanaro: restauri che richiederebbero studi più approfonditi.

Ma, come accennavamo in principio, queste note vogliono essere soltanto una prima presa di contatto col singolare artefice di Dogliani, rimasto fino ad oggi racchiuso in una conoscenza poco più che locale, mentre la sua figura merita probabilmente maggiore rilievo nella schiera dei costruttori ed architetti piemontesi dell'Ottocento. Auguriamo pertanto che qualche studioso voglia riprendere ed ampliare questo discorso, con nuove ricerche e studi più approfonditi.

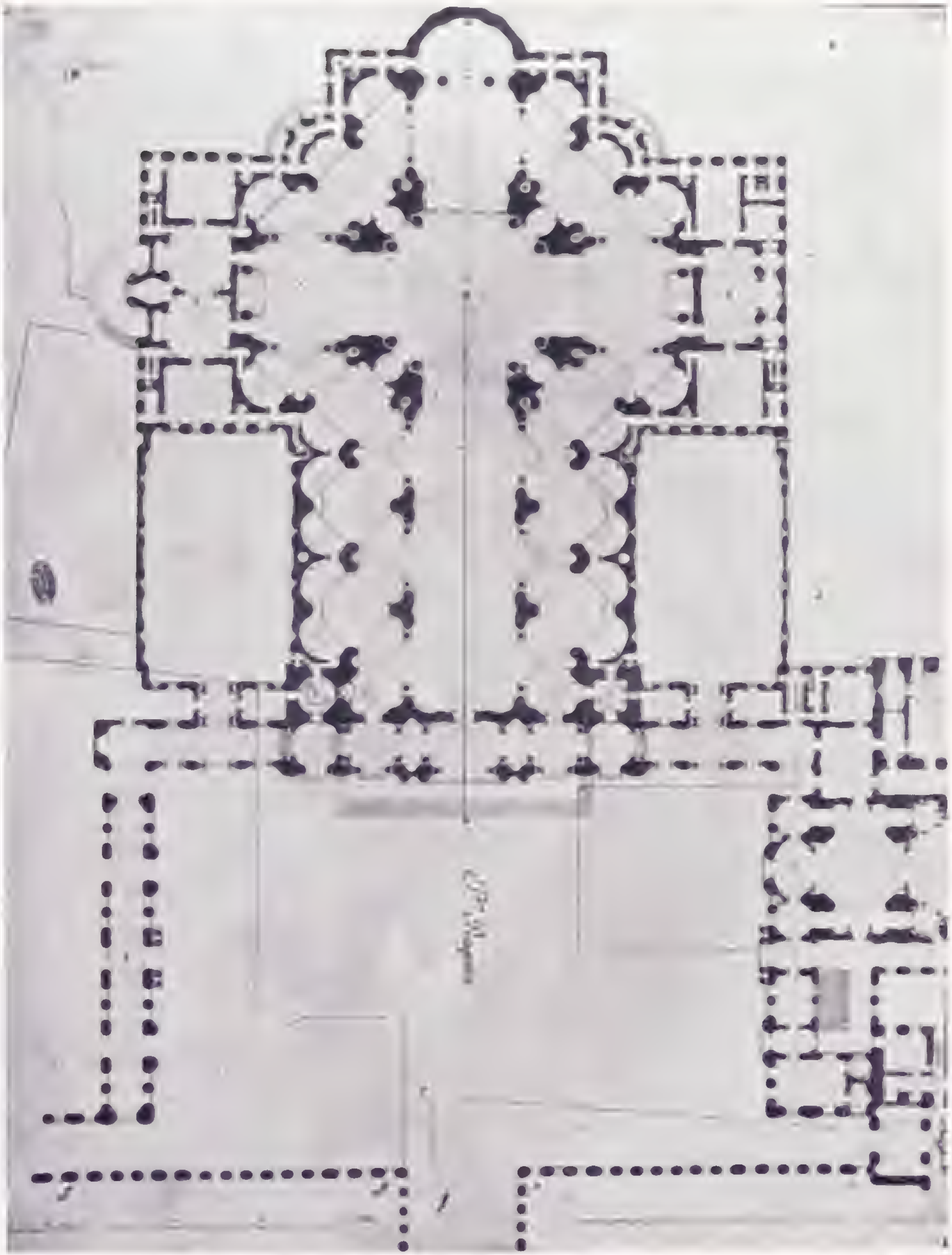
ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

D. e G. Dupra (?), ritratto di Benedetto Alfieri, riprodotto litograficamente nel libro del Paroletti (fotogr. Istituto d'Architettura Tecnica).

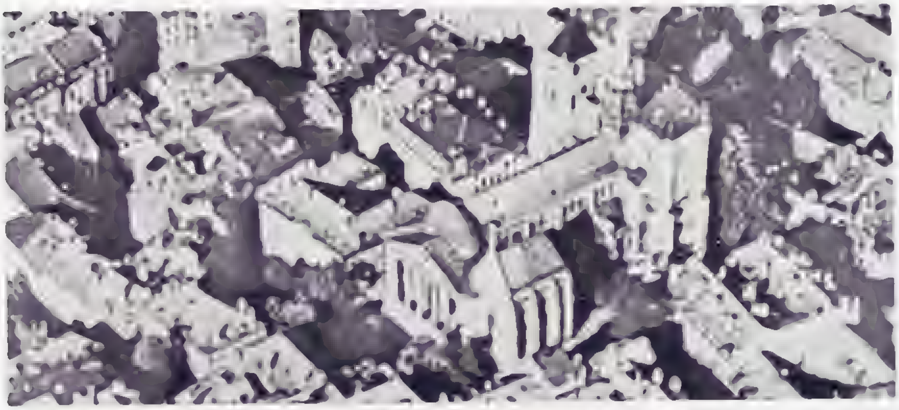
B. Alfieri (?), decorazione a stucco di pareti e volta nel palazzo Solaro in via San Domenico a Torino (fotogr. Istituto d'Architettura Tecnica).

A. Frigimelica, interno di Santa Maria del Torresino in Padova
(Fotogr. dell'Istituto d'Architettura Tecnica)



8. Alfieri: una delle due soluzioni per la ricostruzione del Duomo torinese (primo progetto) nell'Archivio di Stato di Torino (fotogr. Museo Civico).

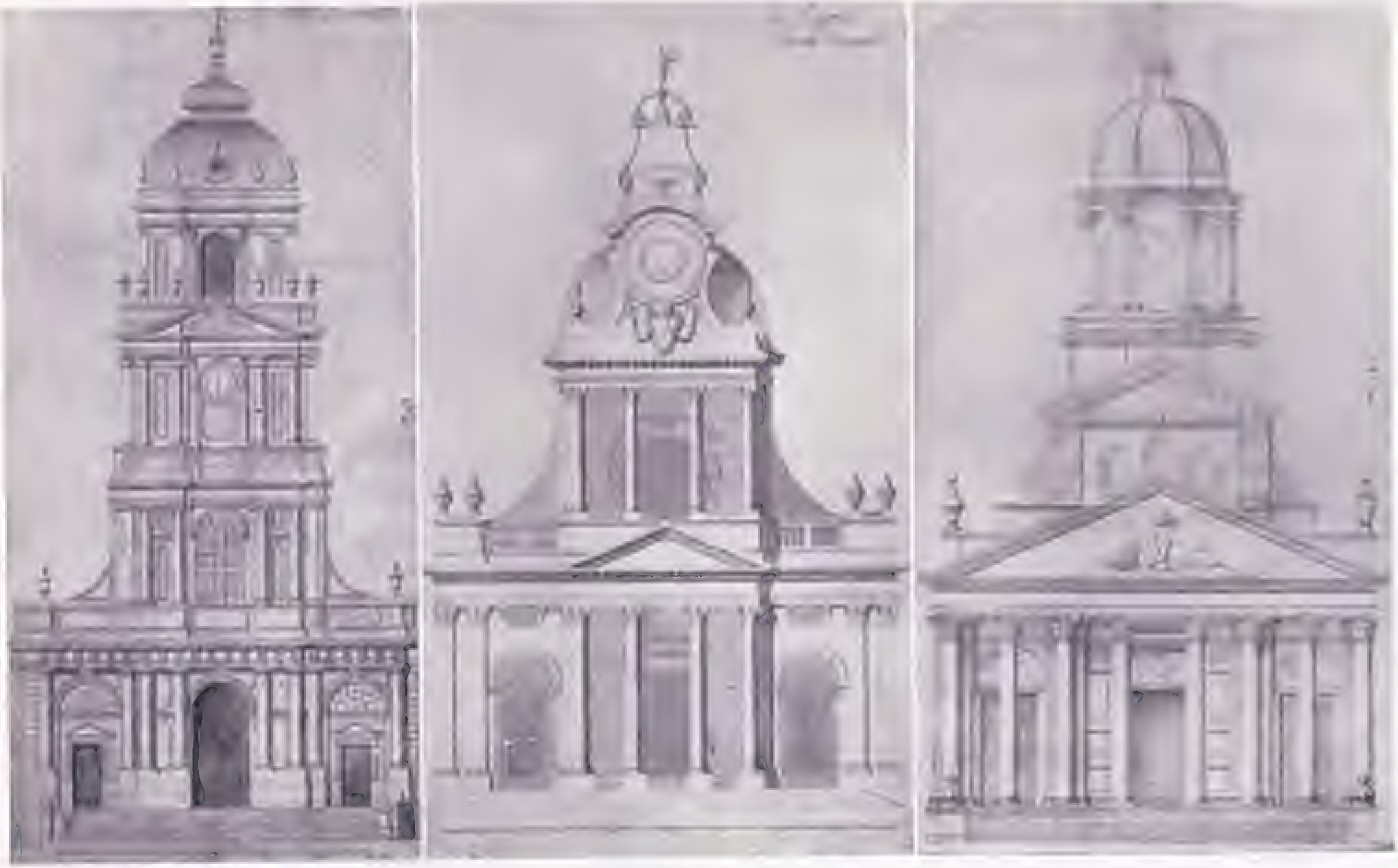
La facciata preesistente nella gotica cattedrale di San Pietro in Ginevra
(secondo un'incisione dell'arch. Garella)



Veduta aerea della zona di vetta del rilievo
sul quale stava appollaiata la vecchia città di Calvino.

Veduta dall'alto della zona di vetta del rilievo
sul quale stava appollaiata la vecchia città di Calvino.

B. Alfieri, facciata di S. Pietro di Ginevra
(dettaglio della zona centrale del pronao; fotogr. Istituto d'Architettura tecnica)



1 2 3

Alcuni progetti del concorso di idee del 1753 per la nuova facciata di San Pietro in Ginevra: 1) Soubeyran, progetto per la nuova facciata (1753); 2) Alfieri, progetto per la nuova facciata a due ordini con fastigio rococò (1753); 3) Billon, progetto di nuova facciata a quattro ordini (1753); (riprod. Camille Martin).

1

2

3

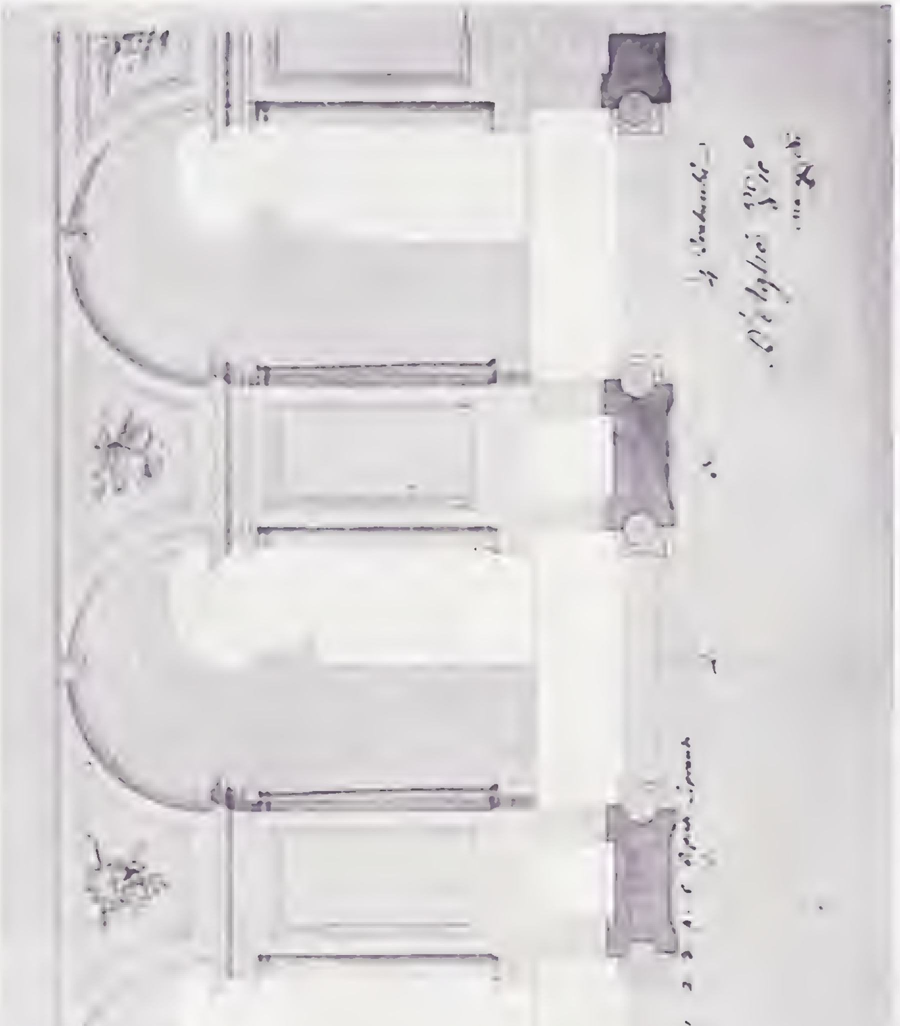
4

Alcuni progetti del concorso di idee del 1753 per la nuova facciata di San Pietro in Ginevra: 1) Billon, progetto per la nuova facciata (1753); 2) Bonet, progetto per la nuova facciata (1753); Minot, progetto per la nuova facciata di S. Pietro (1753); 4) Alfieri, progetto della nuova facciata adottata definitivamente; (riproduzione Camille Martin).

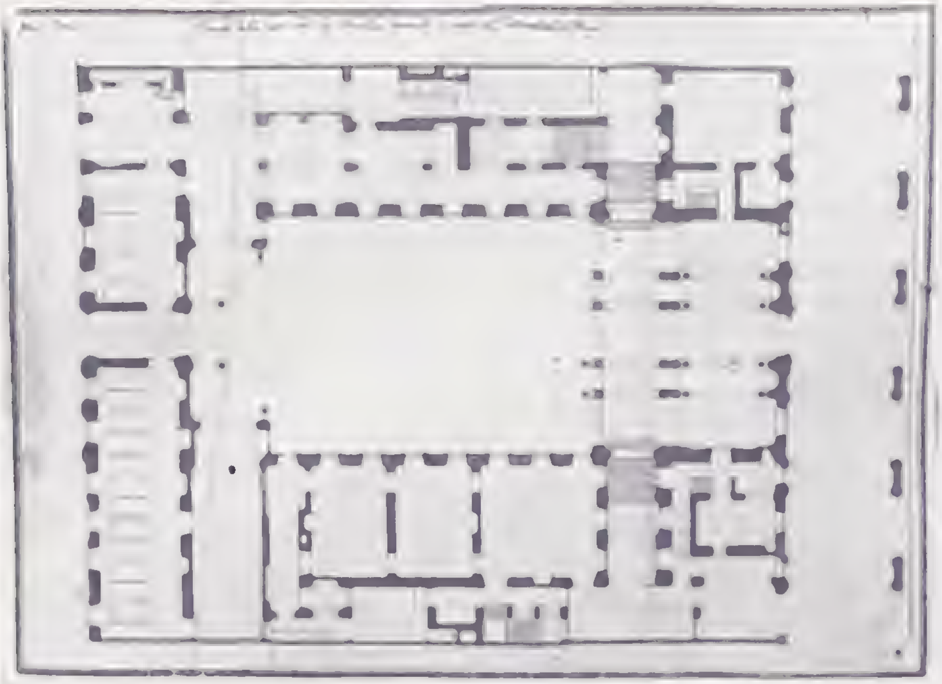
B. Alfieri, interno del pronao di San Pietro in Ginevra
(fotogr. Istituto d'Architettura Tecnica)

Scorcio della Contrada di Dora Grossa nel tratto della controfacciata alfieriana del Palazzo di Città e delle vicine case affacciate sulla piazza delle Erbe (fotogr. Istituto d'Architettura Tecnica).

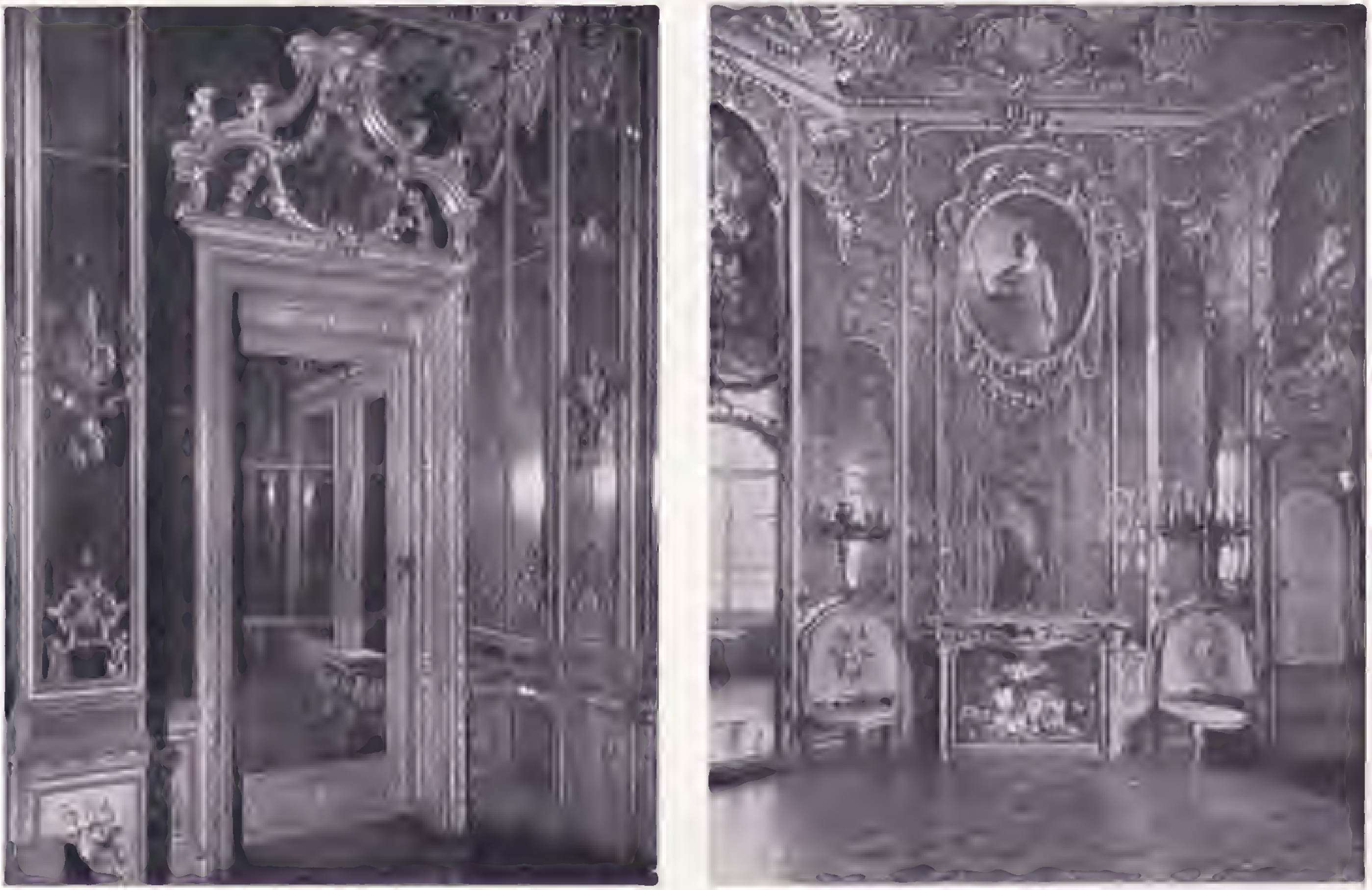
Rilievi congetturali della zona di Torino intorno alla piazza delle Erbe (ora Palazzo di Città) ed alla contrada di Dora Grossa (ora via Garibaldi), prima e dopo della ristrutturazione alfieriana della piazza. Si notano anche la preesistenza gotica e l'edilizia barocca conseguente ai « rettilineamenti » juvarriani di via Milano e planteriani di via Garibaldi (stralci delle mappe dell'Istituto d'Architettura Tecnica).



Disegno acquerellato del 10 maggio 1764 contemplante i rinforzi alternati dei portici castellamontiani in piazza San Carlo, allora detta piazza reale (fotogr. Museo Civico)



Planimetrie del piano terreno e del primo piano nobile del Palazzo dei Marchesi del Borgo già Isnardi di Caraglio a metà del Settecento con gli adattamenti alfieriani (Archivio dell'avv. Simeon in Andezeno; fotogr. Rampazzi).



Alcuni aspetti della decorazione alfieriana negli interni del primo piano del palazzo Isnardi di Caraglio realizzata con la collaborazione di scultori e pittori; qui Michele Rapous (fotogr. di Augusto Pedrini).

Dettagli ornamentali rococò della decorazione alfieriana nella Galleria del Palazzo Isnardi di Caraglio: incorniciati da specchi e da sculture lignee dorate quadretti del Tesio (fotogr. di Augusto Pedrini).

Particolare della volta dorata del salotto ottagono di casa Isnardi di Caraglio cui misero mano più artisti orchestrati da Benedetto Alfieri e da Giovanni Battista Borra. Per gli stucchi e gli intagli forse il Ladatte ed il Bolgieri.

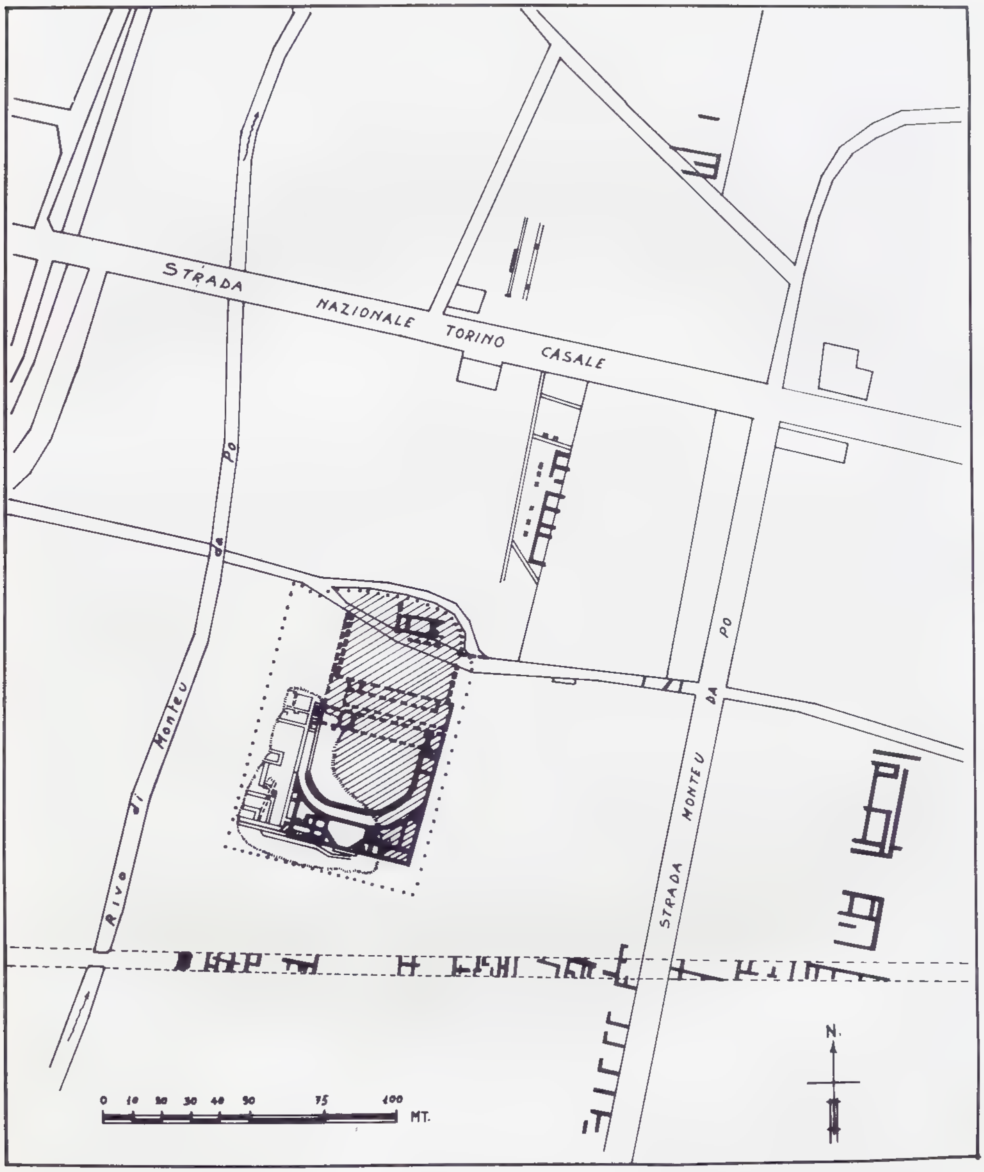


Fig. 1. Industria. Planimetria generale degli scavi effettuati nell'area della città antica (1808-1967).

Iseo. ═ Strutture rilevate dall'Istituto di Archeologia dell'Università di Torino.
▨ Scavi della Soprintendenza alle Antichità del Piemonte: ▬ strutture scavate - - - - strutture rilevate dal Morra, non ancora in luce nell'ottobre '67.

Fig. 2. Industria. Foto aerea della zona archeologica prima degli scavi del settembre '61.

a)

b)

Fig. 2. Industria: a) Portico e cortile (settore occidentale); b) Veduta degli scavi (1967).

a)

b)

c)

Fig. 4. Industria: a) Elementi di decorazione in cotto; b) Portico semicircolare, particolare della muratura; c) Dopo il primo sbancamento del terreno, la torre vista da Sud.

Fig. 2 Torino - proprietà privata - torso efebico.

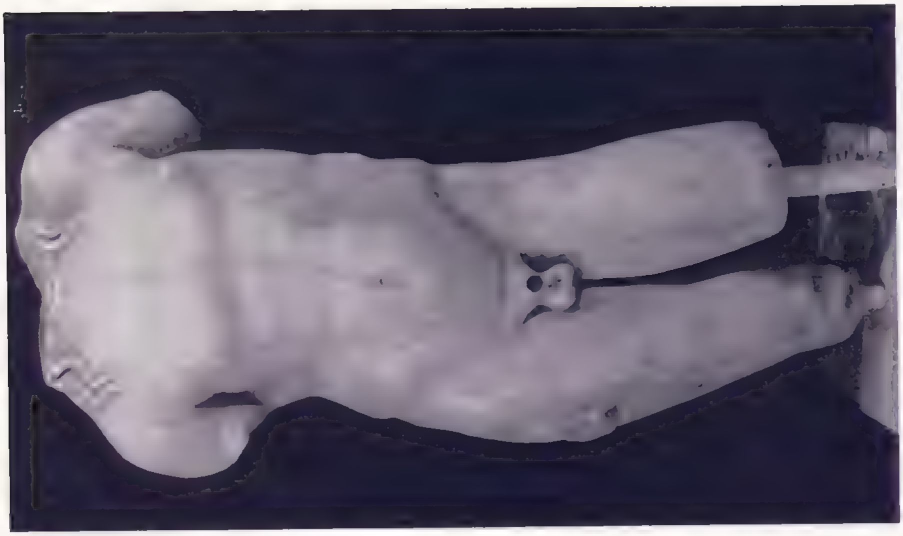


Fig. 1. Torino - proprietà privata - torso efebico.

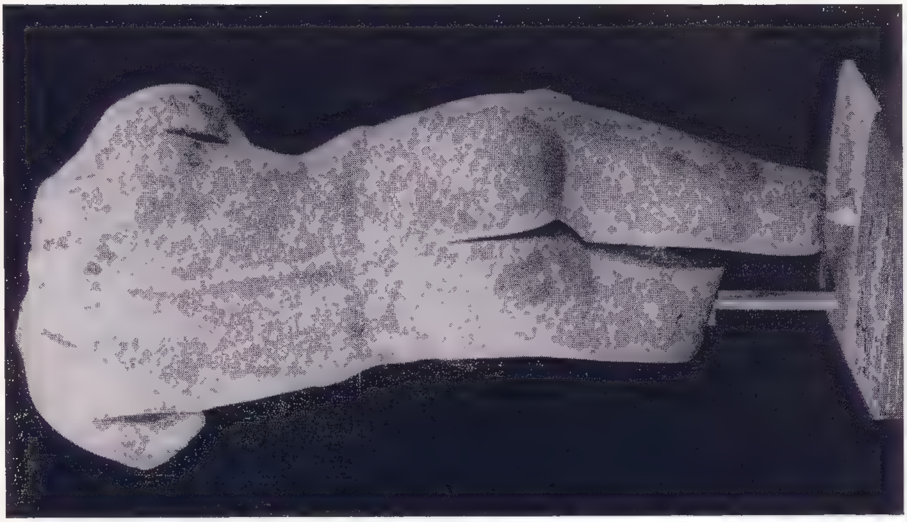


Fig. 4. Torino - proprietà privata - torso efebico.

Fig. 3. Torino - proprietà privata - torso efebico.

Fig. 5. Torino - proprietà privata - torso efebico.

Fig. 6. Torino - proprietà privata - torso efebico.

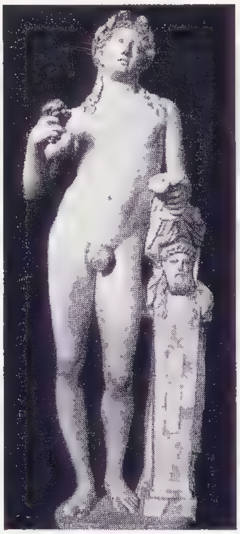


Fig. 7. Madrid - Museo del Prado - Dionysos.

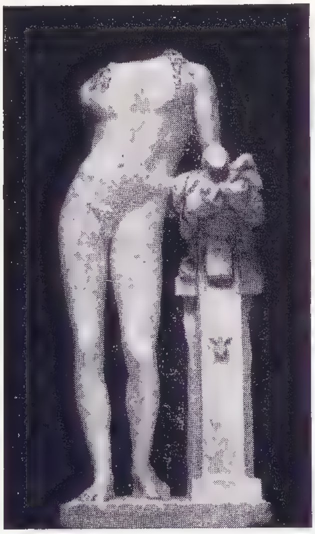


Fig. 8. Varese - Villa Pogliaghi - Dionysos.

Fig. 9. Istanbul - Museo - Apollo.

Fig. 10. Cleveland - Museo - Apollo.

Fig. 1. Mondovì, chiesa di S. Croce, Cappella di S. Mauro. Crocifissione.

Fig. 2. Mondovì, S. Croce, Cappella di S. Magno. Resurrezione di Cristo, Apostoli, Madonna in trono con il Bambino.

Fig. 3. Mondovì, S. Croce, Cappella di S. Magno. Vele della volta.

Fig. 5. Castelnuovo Ceva, Cappella di S. Maurizio: S. Maurizio.

Fig. 4. Castelnuovo Ceva, Cappella di S. Maurizio. I quattro Evangelisti ed i quattro Dottori della Chiesa.

Fig. 6. Castelnuovo Ceva, Cappella di S. Maurizio. Crocifissione.

Fig. 7. Castelnuovo Ceva, Cappella di S. Maurizio. L'arrivo dei Magi.

Fig. 1. Fossano, chiesa S. M. del Salice: « Madonna Assunta ».

Fig. 2. Confraternita della SS. Trinità. S. Giovanni, S. Matteo, S. Luca e S. Marco.

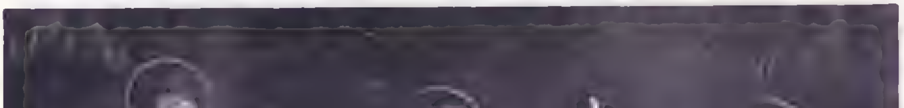


Fig 3. Fossano, Confraternita della SS. Trinità. S. Pietro, S. Barbara (?), S. Paolo.

Fig. 4. Fossano, Confroternita della SS. Trinità. S. Antonio da Padova, S. Lorenzo.

Fig. 5. Confraternita della SS. Trinità. Cristo risorto, S. Stefano, S. Giuseppe.

Fig. 7. Fossano, chiesa di S. Lucia. «S. Lucia».

Fig. 6. Fossano, chiesa di S. Filippo: «Immacolata».

Fig. 1. Dogliani, chiesa parrocchiale dei Ss. Quirico e Paolo.

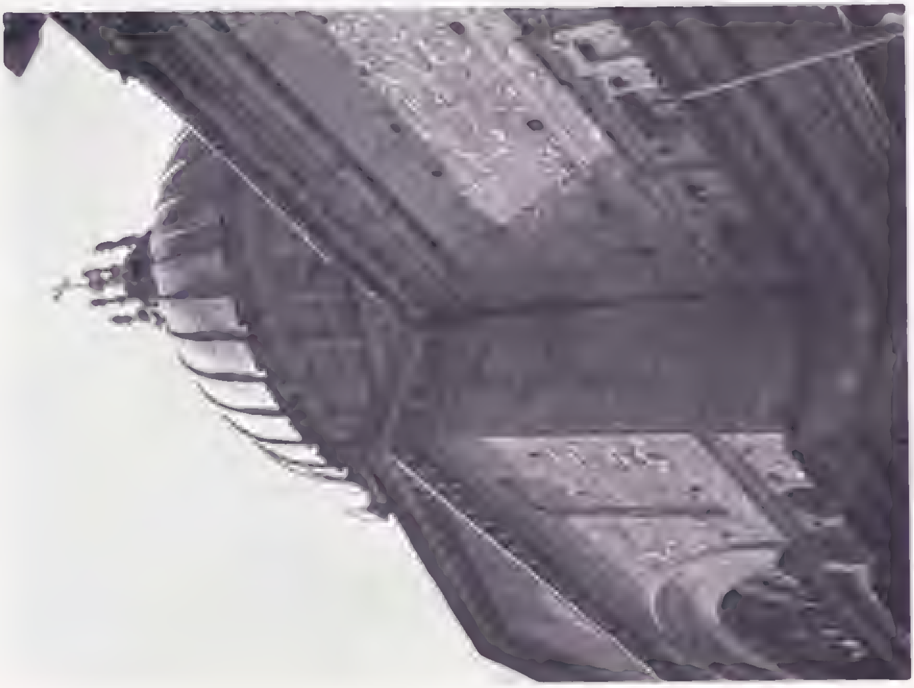


Fig. 2. Dogliani, chiesa parrocchiale dei Ss. Quirico e Paolo.

Fig. 3. Dogliani, chiesa dell'Immacolata e di San Giuseppe.

Fig. 4 Dogliani, Santuario della Madonna delle Grazie

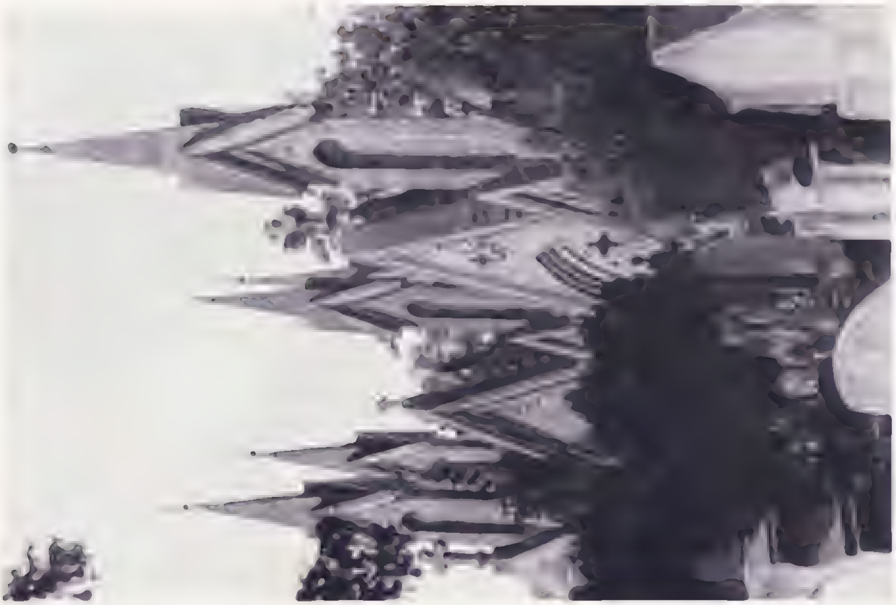


Fig. 5 Dogliani, edificio d'ingresso al Camposanto

Fig. 7. Dogliani. Interni della Santa Famiglia.

Fig. 6. Dogliani, chiesa parrocchiale di San Lorenzo.

SEGNALAZIONI

La cappella di San Valeriano in Val di Susa

di Luigi Griva

Nella bassa Valle di Susa sul versante sinistro della Dora, fra Condove e Borgone, si trova un piccolo agglomerato di case denominato San Valeriano. Esso trae il suo nome da Valeriano, fratello secondo alcuni — marito secondo altri — di Santa Cecilia, da lei convertito al Cristianesimo, che la tradizione vuole appartenuto alla Legione Tebea. Egli, per sfuggire alle persecuzioni, si sarebbe rifugiato fra le nostre montagne in una grotta, dove sarebbe poi vissuto da eremita e santamente morto. A tale oscuro recesso, uno dei parecchi esistenti fra le rocce di Pietraculera, si può accedere ancora oggi dal piccolo santuario dedicato a San Valeriano addossato alla montagna di tal nome, e che null'altro presenta dal lato artistico se non tre statue lignee, pare del XIV secolo, raffiguranti San Valeriano, Santa Cecilia ed un altro Santo.

Ad un centinaio di metri dal suddetto santuario, fra i prati, esistono i ruderi dell'antica chiesetta di San Valeriano, di cui desidero occuparmi in questa comunicazione.

Si tratta d'una piccola costruzione di stile romanico a pianta rettangolare absidata, orientata da ovest ad est, della misura approssimativa di metri 5x8, oggi in gran parte sommersa da una fitta vegetazione selvatica, che ne nasconde quasi totalmente la parte absidale ed il fianco a nord.

I muri perimetrali sono in complesso ben conservati, mentre la copertura, che doveva essere costituita da un tetto a capanna, è completamente assente. La facciata è molto semplice, di pietre locali ben connesse fra loro e pietre angolari perfettamente squadrate. Essa è solo movimentata da una porta d'ingresso, sopraelevata d'una trentina di centimetri dalla base del muro, e contornata nella sua metà superiore da un arco a tutto tondo costituito da blocchi ben squadrati di colore assortito. Il muro della fiancata a sud presenta le stesse caratteristiche strutturali della facciata: vi si apre al terzo medio un'altra porta, simile a quella descritta sulla facciata, il cui arco a pieno centro è in gran parte rovinato, come lo stipite di destra nella sua parte esterna, mentre è ben conservato dal lato interno. Sotto la sommità del muro, incompleta, si aprono due strettissime

finestrelle, poco più che due feritoie, a doppia strombatura esterna ed interna, la cui struttura è particolarmente interessante.

L'abside, più stretta rispetto alla larghezza della cappella, non è ben visibile, perchè quasi totalmente ricoperta da una fitta proliferazione di edera, ma, per quanto se ne può vedere, presenta una struttura muraria più movimentata, con fasce alterne di pietre e di mattoni disposti a spina di pesce. Vi si aprono tre strette feritoie, anch'esse a doppia strombatura, con archetti di pietre e mattoni alternati disposti a ventaglio. La parte più alta non è visibile, perchè completamente ricoperta dal fitto fogliame. Il muro a nord è anch'esso per la massima parte ricoperto dalla fitta vegetazione selvatica.

L'interno della chiesetta, a cielo scoperto — come ho detto — manca di qualsiasi residuo di pavimentazione. Si direbbe anzi che il pavimento sia stato completamente asportato — forse per utilizzarne le pietre — ed il terreno sottostante scavato, perchè il suo disuguale livello è alquanto inferiore al terreno circostante. Questo proverebbe quanto mi fu detto dal Parroco di Borgone, che cioè nel sacro recinto anni fa era cresciuta una pianta di notevoli dimensioni, che fu poi tagliata e sradicata.

Purtroppo in seguito il luogo era diventato lo scarico d'ogni sorta di immondizie, ed ora la vegetazione spontanea di rovi e d'erbacce ha in parte colmato e nascosto tale scempio.

I muri, di notevole spessore, come si può rilevare in corrispondenza delle due porte, presentano all'interno le pietre in vista senza alcuna traccia di precedente intonaco. La porta d'ingresso della facciata dall'interno, anzichè a tutto tondo come all'esterno, si presenta squadrata e doveva avere un architrave, della cui asportazione rimangono le tracce. Le finestrelle dei muri laterali presentano uno sguancio interno corrispondente a quello esterno. Della porta a sud gli stipiti son ben squadrati.

La parte meglio conservata è quella absidale, rientrante rispetto ai muri laterali, con adito segnato da un arco a tutto tondo di pietre alternate a mattoni. Al margine del tamburo col semicatino si aprono le tre finestrelle già descritte nell'esame dell'esterno con strombatura anche verso l'interno.

Sulla parete dell'abside sussistono residui d'intonacatura sulla quale si leggono — sebbene malamente — lacerti d'affresco.

Nel catino, in un'ampia mandorla sta assiso il Cristo Pantocratore, aureolato, il cui viso ieratico e regolare è quasi totalmente conservato, salvo l'occhio destro: è una figura astratta, bizantineggiante, dai grandi occhi con marcato arco sopracciliare, naso diritto con pinne regolari, baffi a vir-

gola, appuntiti e ben staccati sia dalla fessura boccale che dalla barba, corta ed a punta, che incornicia il volto lasciando scoperte le guance e buona parte del mento. L'aureola di color bruno, solo visibile parzialmente, pare ornata sul lato sinistro da un braccio di croce gemmato. La massima parte del corpo è sparita: s'intravvede soltanto una parte della clamide azzurrina, orlata alla base del collo da un bordo chiaro. Il manto di colore bruno-rossiccio, traspare in basso a sinistra con alcune pieghe convenzionali. Sulla destra della figura residua l'avambraccio colla mano aperta dimostrante il foro dell'inchiodatura alla croce, segno questo che non ricordo d'aver visto in altre figurazioni analoghe. Ai lati della mandorla, per quel che si può giudicare dagli scarsi residui dell'affresco, dovevano esistere i simboli degli evangelisti: a sinistra in alto l'angelo, di cui si vedono le ali, e sotto il leone alato; a destra lacerti di ali (?) dell'aquila, e sotto, molto sbiadita, una sagoma taurina (?).

Sulla destra, all'estremo del catino, una figura di orante a mani giunte, davanti alla quale spiccano alcune lettere che mi pare di interpretare come « Jesus Christe ». Si tratta forse della rappresentazione del Santo Valeriano che attesta la sua fede?

In basso a sinistra, nella zona del tamburo, sbiadita ed incompleta un'altra figura umana.

Complessivamente si tratta dunque d'una costruzione molto antica: pur tenendo conto del fatto che è una piccola chiesetta campagnola e perciò molto semplice, la sua struttura e gli elementi architettonici di tipo romanico primitivo suggerirebbero di farla risalire all'XI secolo. Essa sarebbe pertanto coeva di altre più o meno note disseminate nella bassa ed alta Valle di Susa, come quelle ben conosciute di Novalesa, quella purtroppo distrutta non molti anni fa di San Pietro a Collegno, il piccolo sacello di Caselette, la Cappelletta del cimitero di Chianocco, la Madonna della Losa, San Saturnino presso Susa.

Per la sua vetustà e pel valore dei residui d'affresco della sua abside, mi pare che questa cappella meriterebbe un restauro — sia pure parziale e penso non molto oneroso — oppure anche soltanto qualche provvedimento di ripiego mirante alla sua conservazione, cioè la liberazione dagli sterpi e dalla vegetazione che ne minano la stabilità, il rifacimento d'una copertura e l'applicazione di due porte, la cui chiave potrebb'essere affidata al Parroco di Borgone od alla custode del Santuario vicino.

Mi auguro che il mio voto abbia benevola accoglienza da chi si occupa di queste cose.

Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea

di Augusta Lange

Questo pittore di cui sussistono, tante opere, era fino alle ricerche da me intraprese nel 1963, completamente ignorato. Nel 1964 vita e opere sono state da me fatte conoscere al congresso di Montiers.

Giacomo da Ivrea si firmava « Magister Jacobus civis Ypporigie », ma i suoi concittadini lo chiamavano Jacobinus, anche negli atti ufficiali. Forse perchè l'avevano conosciuto sin da ragazzino, certo povero, perchè figlio illegittimo di una certa « Otinota ».

Giacobino era nato a Bollengo, piccola terra dipendente da Ivrea. Direi tra il 1400-1410, perchè la sua Madonna e Santi nella cripta del Duomo di Ivrea (1426) rivela incertezze giovanili.

Quando abbia acquistato la cittadinanza di Ivrea non è ricordato fra le tante concessioni approvate dal Consiglio; non siamo meglio informati di come e quando ebbe il titolo di maestro.

Frequentò probabilmente la scuola di grammatica del comune: forse nella scuola di « scrittura » del Capitolo imparò a tracciare i bei caratteri gotici delle sue iscrizioni. Con certezza possiamo però identificare i suoi maestri in Domenico della Marca d'Ancona, autore dell'affresco di Scarmagno nel 1422, e di altre pitture a Bollengo, e in Aimone Duce da Pavia, che dipingeva nel Duomo di Ivrea pure nel 1422, e a Bollengo lasciò un affresco.

Dal primo apprese certamente la tecnica dell'affresco (ambedue tracciano i contorni con un segno scuro), i colori caldi, gialli e rossi, il gusto di vestire di ricche stoffe tessute, sconosciute in Piemonte, i personaggi della corte celeste, atteggiamenti di personaggi; dal secondo adottò una certa tipologia e alcune composizioni. E conobbe certamente Giacomo Jacquerio da Torino e la sua scuola, tanto che lavorò con lui a Fenis e a Ginevra.

La sua grande chance fu la guerra del 1426 del duca di Savoia contro i Visconti, che partì da Ivrea. Da Amedeo VIII presente in Ivrea Giacomo ebbe allora 5 fiorini per raschiare le armi dei Visconti, e sostituirvi quelle di Savoia, a Cavaglià appena espugnato. Certamente egli conobbe allora

non solo il duca, futuro papa Felice V, ma i Signori della Valle di Aosta, come gli Challant, i Sarriod de la Tour che diventeranno i suoi committenti.

Nel 1442 aveva più di un figlio — uno morì appunto allora — e una moglie Margareta, che forse era la seconda moglie.

Il Catasto del 1449 — il solo rimasto per quel quartiere — ci fa conoscere un « Jacobinus pictor » con una casa di mattoni, coperta di tegole, con una « lobia » alla canavesana, vicinissima alla piazza del mercato. Possedeva anche una scuderia in comune coi vicini, un'altra casa, e in seguito affitterà altri stabili, fra i quali una cantina per il vino delle sue 6 zappature (giornate) di vigna. Aveva inoltre un reddito di un'emina di castagne bianche, e di 22½ sestari (34 q.li) di frumento, come affitto di beni e anche come interessi di denari dati a prestito. Il che prova una discreta agiatezza, e anche un'accorta amministrazione.

L'ultimo lavoro datato è del 1463, e l'ultima notizia è del 1469, quando il suo nome figura fra gli assegnatari di pascoli comunali. E intorno alla stessa data è il giuramento prestato al podestà come gli altri cittadini di Ivrea, e gli altri artigiani ivi viventi, di seguire la sua bandiera, e di bene e onestamente esercitare il suo mestiere.

E si deve certamente all'ottima qualità della sua tecnica, se sul totale di quelli rimasti nella Valle e dintorni, tanti affreschi si sono conservati, di mano sua. Grazie ai quali, e alle ricerche nei documenti, la sua figura viene a rivivere con una certezza vivezza, dopo tanti secoli.

OPERE DI GIACOMO DA IVREA

[1] 1426. CAVAGLIÀ. Sul campanile rimane *una* delle *croci di Savoia* dipinte in luogo del biscione visconteo.

[2] 1426. IVREA. Cripta del Duomo, absidiola destra, già altare di S. Martino, fondato dal can. de Corseriis. *Madonna e Santi* — tra i quali un curioso San Cristoforo dai capelli lunghi — parzialmente coperti da intonaco.

[3] PONT SAINT MARTIN. S. Rocco (già San Salvatore) (100 mt. dopo il segnale del cessato limite di velocità).

La Crocifissione con l'Annunciazione e i donatori è la prima opera che si presenta al visitatore nella Valle, certo non la prima per ordine di tempo tanto è più matura questa composizione dell'Annunciazione di Fenis. Qui l'Angelo, di profilo, cui le ali dipinte di fronte disegnano un'aureola ovale, così duro e piatto nella persona, ma così riuscito nello slancio trattenuto, è certo una delle figure più riuscite di Giacomo. Caratteristici sono l'uso e l'accostamento di superfici decorate (la dalmatica di velluto controtagliato, le penne delle ali, il pavimento

a losanghe e i nastri verdi e rossi), le ombre delle vesti segnate solo con righe verticali, i visi dal lungo naso.

[4] Intorno al 1434, il castello di FENIS fu decorato a nuovo in occasione delle nozze di Giovanni figlio di Bonifacio di Challant, signore del luogo, con Caterina figlia di Francesco di Châtillon, conte di Challant.

Il pittore locale, più popolaresco, che collaborò alla « *Madonna della Consolazione* », insieme con quello, più raffinato ritenuto generalmente Jarquerio, che dipinse i santi della cappella e i saggi del loggiato, mi pare possa essere Giacomo.

Sua è certamente tutta la decorazione della parete est del cortile, sopra la porta, con l'*Annunciazione* e i SS. *Cosma e Damiano*, S. *Apollonia* e altri santi, tutti dilavati, alcuni assai rifatti, dal tempo di D'Andrade in poi.

[5] MARSEILLER (fraz. di Verrages, sopra Chambave).

La cappella di San Michele fondata dal notaio Giovanni Saluard, nel 1440, fu dipinta interamente da Giacomo. L'abside fu rifatta nel secolo scorso, e la decorazione quasi interamente coperta di calce, tranne i donatori e l'iscrizione con la data semicancellata (MCCCCX...) e la firma.

I restauri della Soprintendenza delle Belle Arti di Rosta hanno rimesso in luce le decorazioni a losanghe dello zoccolo, a fiori delle finestre, a cassettoni del colmo del soffitto. In alto è dipinta la *Storia* dell'*Epifania*: l'arrivo dei Re Magi sui loro grandi cavalli a Gerusalemme, l'uscita furtiva, l'Adorazione del Bambino in grembo alla Madonna, l'ordine dell'Angelo a S. Giuseppe: « prendi la donna e il Bambino e fuggi in Egitto », la fuga sull'asinello, e la partenza dei Re Magi sui loro bei cavalli.

Alcune figure meglio conservate sono di notevole intensità coloristica, come i garzoni e i Re Magi, e interessanti sono certi particolari come il letto ben rifatto vicino alla mangiatoia.

Sotto queste grandi scene, a sinistra un *Giudizio Universale*, con due arcangeli dal bel viso e dalla capigliatura a foglie, che ricordano il San Michele di Aimone Duce a Villafranca Sabauda, e una Santa Liberata con i gemelli SS. Gervasio e Protasio in braccio, la cui alta figura dal volto triste e dolce ci dice come doveva essere quello della Madonna della Consolazione di Fenis.

Sulla parete di fondo un *Massacro degli Innocenti*, dalla composizione verticale. I soldati bruttissimi e deformi come gli sgherri di S. Antonio di Ranverso, portano armature del secolo precedente.

A destra, nella figura dai capelli rossi, non integrata nella vicenda e che guarda le madri piangenti, è difficile resistere alla tentazione di vedere un autoritratto di Giacomo.

Ai suoi piedi si vede un recipiente di legno, a doghe, che era un mastello, ovale, da pittore.

Ipotesi tanto più seducente, in quanto nello sguancio della porta è dipinto con pochi tratti un realistico ritratto del *costruttore della cappella*, in atto di uscire con i suoi arnesi.

[6] MARSEILLER. Casa forte dei de Saluard. I resti della bella decorazione del salone, le figure dei *Paladini* (Olivier, Merlion, Rinaud e Turpin) alternati a grandi stemmi (dei Visconti, dei duchi di Borgogna) sul fondo dei nastri intrecciati e ondulati, emergono ora attraverso il fieno. Il cortiletto (che doveva ispirarsi a Fenis con due loggiati) e altri ambienti erano pure dipinti variamente e festosamente a rosoni, drappeggi e nastri ondulati.

[7] SAINT-MAXIME de Challand (Saint-Victor).

Datati 1441 sono il rifacimento dell'abside con il *Cristo in Maestà*, i simboli *degli Evangelisti*, e la *teoria degli Apostoli*, secondo lo schema romanico, e i *santi* nel sott'arco; tutto è assai alterato da ridipinture.

[8] DIEMOZ, facciata casa parrocchiale.

Degli stessi anni è l'affresco con S. *Martino*, S. *Maurizio*, il *trigramma di S. Bernardino* col *FERT sabaudo*, liberato da una tettoia che lo nascondeva, a cura della Soprintendenza.

[9] GINEVRA, Saint Gervais, Chapelle de Tous-les-Saints.

Poichè la composizione della *Madonna di Misericordia* fu qui ripetuta subito dopo il 1446, possiamo ritenere che Giacomo abbia lavorato colà con il pittore di tutta la Cappella (Jacquerio).

Di Giacomo da Ivrea sono certo due *angioletti* dipinti ai lati dell'armadio del SS. Sacramento in Saint Gervais.

[10] GRESSAN, chiesa della Madeleine (romanica).

La decorazione è datata 1463 sulla facciata, firmata « Jacobus » nell'abside.

Sulla facciata un gran *San Cristoforo*, la messa di San Gregorio, *San Giorgio e la Principessa*, e altri santi quasi scomparsi.

Nell'abside sono ripetuti i temi romanici, certo preesistenti, del *Cristo in Maestà*, con i simboli degli *Evangelisti* (molto bello è l'Angelo), la fila degli *Apostoli* che guardano di lato come quelli di Domenico della Marca d'Ancona a Scarmagno e a Santa Maria di Spinerano.

Nel sottarco dell'arco trionfale sono dipinte con simmetria, una volta a destra, una volta a sinistra, le *storie di S. Maria Maddalena* com'erano narrate dalla « Leggenda aurea », la cacciata da Gerusalemme, l'arrivo a Marsiglia, la predicazione, il miracolo della madre e del bambino sopravvissuti, il ritiro nel deserto, la comunione e la sepoltura ad opera degli Angioli.

Notevole e di riuscito effetto è l'alternarsi di scene figurate con strisce o spazi dipinti a motivi puramente decorativi; i nastri intrecciati e le losanghe e i racemi sulla facciata, il nastro ondulato, le belle iscrizioni gotiche e altri motivi all'interno.

[11] GRESSAN, castello de la Tour de Villa. Una fila di *stemmi* nel salone sarebbe stata in origine del pittore della Madeleine (Mgr. Duc).

Il trigramma di Cristo, sorretto da due angeli sulla scala si rivela sicuramente di mano sua.

[12] VULMIX, (fraz. di Bourg-Saint-Maurice, in Tarantasia).

Di qualche anno prima di quelle di Gressan sono le *storie del ritrovamento del capo di San Giovanni e l'arrivo della reliquia ad Aosta*, meno vivaci delle storie della Maddalena e completamente rovinate da una ridipintura a tempera.

[13] SAINT MARTIN, fraz. di BELLEVILLE. I resti di affreschi segnalati da Clément Gardet, sono di Giacomo da Ivrea.

[14] MONTALDO DORA, cappella del castello. Sulla facciata, resti di un San Cristoforo di mano di Giacomo, all'interno tre sante piuttosto rozze (o ridipinte).

[15] MORGES (fraz. di La Salle, mt 1600). La cappella ha in facciata ai lati *di una Madonna* scolorita un *San Cristoforo* e un *San Giorgio* dal mantello elegantissimo, ben conservati nella parte superiore, sempre di mano di Giacomo, forse posteriori a quelli di Gressan.

[16] SAINT VINCENT, parrocchiale. Restauri in corso (1968/69) hanno rivelato che sotto affreschi Cinquecenteschi, presbiterio e abside sono decorati da Giacomo con la la data MCCCCXXXXI.

La chiesa parrocchiale di Doccio in Valsesia ed i suoi ritrovamenti quattrocenteschi

di Casimiro Debiaggi

Pochi resti di muratura in *opus spicatum* alla base del campanile e del muro dell'orto parrocchiale sono gli unici avanzi della primitiva chiesa di Doccio, ora frazione del comune di Quarona in Valsesia [1]. Essi sono la prova della sua antica origine, confermata anche dall'intitolazione della chiesa a S. Bononio abate di S. Genuario di Lucedio [2].

Se questi modesti avanzi non permettono di avere un'idea esatta dell'antico edificio, non si errerà certamente nell'immaginarlo come una piccola, umile costruzione romanica ad unica navata, con facciata a capanna e forse ornata da un'absidiola semicircolare, così come si presenta ancor oggi l'interessante ed ignorato oratorio di S. Giacomo Minore o « Jacupittu » al Bosco di Cellio, pure in Valsesia.

Con l'erezione della chiesa a parrocchia nel 1390 [3], dovette compiersi un quasi totale rifacimento, attuato negli anni successivi a cavallo tra il Tre e il Quattrocento. A quest'epoca appartiene sicuramente la maggior parte del campanile (esclusa la cella campanaria elevata più tardi) (fig. 1). Rinsaldate le basi con poderosi speroni o barbacani, esso s'innalza con una struttura del tutto simile a quella del campanile dell'antichissima chiesa

---

[1] G. Romerio, *L'arte in Valsesia avanti il Cinquecento*, in « Miscellanea Valsesiana », Biblioteca della Società Storica Subalpina, CXXIII, Torino, 1931, pag. 179.

[2] Sull'origine della chiesa e sulla sua intitolazione cfr.: B. Prone, *Allocuzione del paroco di Doccio al suo popolo*, Varallo, 1855, pagg. 16-17; *Novara Sacra*, XXVII, Novara, 1925, pag. 118; C. G. Mor, *Le intitolazioni delle chiese valsesiane*, e *La formazione territoriale del comune valsesiano nel secolo XIII*, in « Frammenti di storia valsesiana », Varallo, 1960, pagg. 47 e 92. Su S. Bononio abate di S. Genuario di Lucedio cfr.: *Vita S. Bononii abbatis Locediensis*, in « Monumenta Germaniae Historica », SS, XXX, pag. 1023 e sgg.; C. Benedetto, *S. Bononio abate di Lucedio*, Asti, 1934; G. Tabacco, *La vita di San Bononio di Rotberto monaco e l'abate Guido Grandi*, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, VI, 1°, Torino, 1954.

[3] G. Romerio, *Pievi e parrocchie in Valsesia*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », XXI, 1927, pag. 374; *Novara Sacra*, cit., pag. 118.

di S. Giovanni di Quarona, che domina dall'alto dell'antistante monte Tucri e che reca alla base, incisa in lettere gotiche la data 1405 [4].

Allo stesso periodo devono appartenere pure i muri perimetrali dell'attuale navata della chiesa, dotati di robusti contrafforti interni ed esterni ad ogni campata. Così dovette mantenersi l'edificio fino agli ultimi anni del Cinquecento, quando per una più particolareggiata descrizione ci vengono in aiuto le scrupolose ed interessantissime relazioni delle visite pastorali. Esso infatti nel 1590, all'epoca della visita del vescovo di Novara mons. Cesare Speciano era assai basso e poco profondo, con tetto a vista dall'interno, privo di sacrestia, dotato di tre altari poco decorosi: due al fondo ed uno nel mezzo della navata. Solo il campanile non meritava critiche; il resto era tutto da rendere più degno entro breve tempo, ma già esistevano i disegni per un restauro generale [5]. Quando solo quattro anni dopo vi fu la successiva visita pastorale, per opera di un vescovo quanto mai zelante, il ven. Carlo Bescapè, discepolo di S. Carlo Borromeo, la chiesa presentò un volto completamente rinnovato. Essa infatti in così breve spazio di tempo venne rialzata, come si può constatare osservando l'esterno del fianco destro, e coperta dall'attuale volta a crocera, fu costruito il presbiterio rettangolare con l'elegante gioco della volta ad ombrello, a spicchi e lunette; fu eretta sul lato sinistro la sacrestia, anch'essa coperta da una leggera volta ad ombrello, e la facciata venne consolidata da due ampie fasce di muro alle estremità che la allargarono notevolmente. A completare l'insieme, i volonterosi confratelli di S. Marta (undici in tutto) innalzarono sull'angolo nord del sagrato un piccolo oratorio (ora detto S. Marta vecchia) coperto anche questo da una svelta volta cinquecentesca a spicchi e lunette. Ne risultò quindi un simpatico complesso di architettura rinascimentale minore assai raro nell'ambiente piemontese [6] (fig. 1).

Un cinquantennio dopo però, quale exvoto per lo scampato pericolo di una rovinosa inondazione del fiume Sesia che nel 1640 aveva minac-

---

[4] L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, I, Novara, 1924, pag. 177; V. Mesturino, *La chiesa di S. Giovanni sul monte dei Truchi a Quarona*, in « Atti e Memorie del Congresso di Varallo Sesia », Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti, Torino, 1960, pagg. 7-8. L'affermazione del Mesturino che il campanile sia stato ricostruito nel secolo XVII è infondata, presentando solo la parte terminale un carattere barocco, mentre tutta la torre rivela una perfetta unità costruttiva medioevale oltre a presentare chiaramente visibile la data 1405 che il Mesturino ha trascurato.

[5] Archivio Vescovile di Novara, « Atti di Sacra Visita » (1590).

[6] Archivio Vescovile di Novara, « Atti di Sacra Visita » (1594).

ciato di travolgere la stessa chiesa [7], la comunità di Doccio faceva affrescare interamente la facciata dal pittore Cristoforo Martinolio detto il Rocca, artista locale di una certa fama anche quale allievo del Morazzone ed autore di varie opere sui Sacri Monti di Varallo e di Orta [8], cancellando così ogni ricordo di precedenti decorazioni. Nel vivace complesso pittorico dal piacevole e dominante effetto cromatico, caro a molte chiese valsesiane e valdostane [9], spiccavano particolarmente due grandi riquadri: quello di destra con la gigantesca figura di S. *Cristoforo*, molto comune sulle facciate di chiese valsesiane [10], e quello di sinistra con in alto *la Madonna seduta, il Bambino in grembo*, ed ai lati in mitra e piviale *i santi Bononio e Gregorio taumaturgo*, in basso, sotto alla Madonna, *una veduta della chiesa* stessa ed una lunga iscrizione esplicativa della grazia ottenuta con la data di esecuzione dell'opera: 1642.

Esposti per circa trecento anni alle intemperie, questi affreschi incominciarono a deperire, tanto che all'inizio di questo secolo, con provvedimento assai sbrigativo, essi furono cancellati da una generosa mano di tinta unica; fu risparmiato soltanto il riquadro di sinistra, il meglio conservato. Ciò non valse però al buon mantenimento della facciata, cosicchè fin dal 1965 sotto gli intonachi scrostati incominciavano a comparire sul lato destro piccoli tratti di affreschi preesistenti alla decorazione del Rocca. Veniva allora portata alla luce con una certa facilità una bella figura di S. *Giorgio a cavallo* [11] di fattura quattrocentesca, che faceva supporre l'esistenza di altri dipinti.

---

[7] G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara, 1840, pag. 293; B. Prone, *Allocuzione...*, cit., pag. 17; *Novara Sacra*, cit., pag. 120; L. Ravelli, *Valsesia...*, cit., pag. 160.

[8] Sul Rocca, oltre a tutta la letteratura locale cfr.: G. Nicodemi, *Pier Francesco Mazucchelli detto «Il Morazzone»*, Varese, 1927, pag. 47; M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», I, 9 (1950), pag. 17; C. Baroni, *L'arte in Novara e nel Novarese*, in «Novara e il suo territorio», Novara, 1952, pag. 598; G. Nicodemi, *La pittura lombarda dal 1630 al 1706, in* «Storia di Milano», vol. 11, Milano, 1958, pag. 496; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pagg. 227, 251, 260-262; C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo, 1968, pp. 111-112.

[9] Come puro esempio ricordo per la Valsesia la facciata della chiesa di Riva Valdobbia e per la Valle d'Aosta quella della chiesa di Issime.

[10] S. Cristoforo, invocato generalmente come protettore dei viandanti, per il guado dei torrenti e contro la morte violenta, era uno dei Santi patroni della Valsesia. Ciò spiega l'enorme diffusione della sua effige nell'iconografia sacra valsesiana. Tra i moltissimi esempi tuttora esistenti dall'età romanica ad oggi, cito i più colossali di S. Giovanni al Monte di Quarona, di S. Marco di Varallo, delle parrocchie di Scopa, Cravagliana, Riva Valdobbia, Quarona, Agnona, ecc.

[11] Anche S. Giorgio era uno dei principali patroni dell'intera comunità di Valsesia (G. Romerio, *L'arte in Valsesia...*, cit., pag. 198).

Una ricerca più sistematica avviata nell'estate del 1966 su consiglio della Dott. Gabrielli, permetteva di ritrovare, sempre sul lato destro, una figura di *S. Bernardo da Mentone* ed accanto una monofora; sul lato sinistro presso la porta una grande testa, molto probabilmente di S. *Cristoforo*.

Il S. *Bernardo da Mentone* in abito diaconale, con la catena che lega il demonio, non priva di un suo ingenuo fascino, databile verso la fine del secolo XV, è figura ben nota nell'iconografia pregaudenziana in Valsesia, e molti esemplari affini a quello di Doccio per l'atteggiamento e la facile esecuzione popolaresca, si conservano tuttora sulle facciate di varie chiese, tra cui mi limito a ricordare quella di Valmaggiore sopra Quarona, di un oratorio al centro di Agnona (Borgosesia), di Caneto (Borgosesia), Arva di Cellio, Bastia, ecc. Sono tutte opere di pittori locali, di modeste capacità artigianali, autori di un numero considerevole di exvoti sparsi in ogni paese della valle.

La piccola e graziosa monofora, resto dei rifacimenti operati alla fine del Tre o agli inizi del Quattrocento, se non addirittura della chiesetta primitiva, è ancor ornata nella strombatura da motivi decorativi in sanguigna su fondo calce. Ma il suo prevalente interesse è dato dalla strombatura stessa che presenta una curiosa assimetria, essendo nullo lo sbieco sul lato sinistro dell'apertura, mentre è invece molto accentuato su quello destro, dalla parte cioè rivolta verso mezzogiorno, per poter cogliere maggiormente i pochi raggi solari nel periodo invernale.

La testa poi di S. *Cristoforo* (fig. 4), frontale, larga ed appiattita, per quanto assai rovinata, rivela un carattere più arcaico del S. Bernardo, risalendo verisimilmente alla prima metà del Quattrocento ed avvicinandosi assai a quelle esistenti nell'oratorio del Secchio di Boccioleto, nella parrocchia di Fervento, a S. Giacomo Minore a Cellio.

Ma la scoperta più sorprendente fu la comparsa nella zona sopra alla porta di una nicchia di cui non si scorgeva alcuna traccia, in ottimo stato di conservazione, ancor ornata da vivaci affreschi decorativi, rinnovati, come dice la data posta sul fondo della nicchia stessa, nel 1607, ed ancora contenente una pregevole statua in legno di castagno rappresentante S. *Bononio abate* patrono della chiesa, in mitra e piviale, mentre regge nella sinistra un volume (figg. 2-3). La statua, anch'essa risalente alla fine del Quattrocento, o al massimo ai primi anni del secolo successivo, è certo uno degli esemplari più fini e più eleganti della scultura lignea pregaudenziana in Valsesia, particolarmente per la dolcezza del volto e la dignitosa compostezza dell'atteggiamento quasi ieratico. Essa viene pertanto

ad arricchire il catalogo di questo genere di opere che un tempo dovettero essere assai numerose nella valle ed a renderne ancor più attraente lo studio.

Si tratta infatti di un problema già ripetutamente sfiorato, o in parte trattato in questi ultimi anni [12], che merita un esame attento ed approfondito, dai vari gruppi delle *Pietà*, ai numerosi *Crocifissi* dalle statue di alcune cappelle del Sacro Monte, a quelle raggruppate alla Pinacoteca di Varallo, a quelle ancor sparse in varie chiese della valle.

Il forte divario di livello artistico di queste opere, l'esecuzione più arcaica o più evoluta, la conservazione più o meno buona, il fare ora duro, ora più flessuoso e morbido, i gesti pacati o intensi, le profonde differenze nel taglio dei panneggi, la grande varietà di scolpire le capigliature, rendono ancor assai ardua la possibilità di raggrupparle e di fare degli accostamenti validi. Ma ciò viene anche a confermare indirettamente l'esistenza di un numero rilevante di autori durante il secolo XV in tutta la valle, che di conseguenza dovettero pure operare per le regioni limitrofe. E ciò invita ad avanzare alcune supposizioni ad iniziare dall'ormai celebre *S. Pietro in cattedra* del Museo Civico d'Arte Antica a Torino, proveniente dalla Valle d'Aosta, che per l'analogia con la statua del santo già a Boccioleto ed ora in deposito alla Pinacoteca di Varallo, anche se più rozza, e con un altro notevole esemplare affine nella chiesetta di Pila in Valgrande, propenderei di ritenere almeno opera di artisti valsesiani che già numerosi operavano nel secolo XV in Valle d'Aosta.

Di un'evidenza ancor maggiore è poi il richiamo a scuola valsesiana del noto gruppo della *Pietà* del Museo Civico di Novara [13], sempre riferito ad ambito novarese e proveniente dalla chiesa di Casalbeltrame, ma di perfetto riscontro iconografico e stilistico con il gruppo che vorrei dire gemello in una cappella presso S. Giovanni al monte di Quarona, proveniente dalla cappella della Pietà dello stesso paese. Si pensi anzi che rarissime sono le sculture lignee quattrocentesche nell'agro novarese e

---

[12] M. Rosci, *Pinacoteca di Varallo* (Catalogo), Varallo, 1960, pagg. 44, 47, 141, 147; L. Mallè, *Le arti figurative...*, cit., pagg. 148, 150, 155-157; L. Mallè, *Le Sculture* (Museo Civico d'Arte Antica), Torino, 1965, pagg. 27, 29, 31-34, 132-134; G. Testori, *Il gran teatro montano*, Milano, 1965, pagg. 43-44, 52-59, 115-118. A questi si aggiunga il recentissimo ma non del tutto convincente, studio della Repaci Courtois sulla *Pietà*, già al Sacro Monte, ora alla Pinacoteca di Varallo (G. Repaci Courtois, *La pietra dell'unzione di Martino Spanzotti*, in « Critica d'arte », XV, 99, 1968, pp. 27-42), che però dimostra di ignorare l'esistenza dell'attiva scuola scultorea locale.

[13] V. Viale, *Gotico e rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, pag. 105; C. Baroni, *L'arte in Novara...*, cit., pag. 577; L. Mallè, *Le arti figurative...*, cit., pag. 96; L. Mallè, *Le Sculture...*, cit., pag. 18; G. Testori, *Il gran teatro...*, cit., pag. 52.

nello stesso capoluogo, tanto che quasi impossibile è il supporre l'esistenza non solo di una scuola locale, ma anche di qualche scultore operante nella zona. Ciò avvalora maggiormente un'iniziale provenienza dell'opera da una bottega valsesiana.

Ma per ritornare al S. *Bononio* di Doccio (figg. 2 e 3), su cui sono ancor visibili tracce dell'originaria colorazione sul lato posteriore, con fiorami vari sul piviale e fondo verde con bordi in giallo sulla mitra, viene spontaneo il richiamo al S. *Pietro in cattedra* del Museo Civico di Torino. Non si può negare nella semplicità arcaica e rude della parte inferiore bloccata e tozza, un'evidente derivazione dal più antico, anzi veramente primordiale filone della scultura lignea valsesiana che ha lasciato le sue testimonianze più remote nella primitiva statuetta di S. *Bernardo da Mentone*, proveniente dall'omonima chiesetta di Foresto Sesia (sopra a Doccio), ora alla Pinacoteca di Varallo, d'un carattere ancora romanico nella sua squadratura volumetrica essenziale, nelle due rozze figure di *Santi* dell'oratorio montano di S. Bernardo di Doccio, anch'esse legate ad un'atavica tradizione, quasi idoli primordiali [14], ed all'analoga statuetta di S. Bernardino da Siena, purtroppo barbaramente riverniciata, nell'oratorio di Caneto (Borgosesia).

Ma nella parte superiore del S. *Bononio* il tratto quasi insensibilmente s'aggentilisce, la figura si scioglie in un gesto benedicente, contenuto e delicato, l'intaglio si raffina ad iniziare dal libro così netto e polito nel suo taglio diagonale per una più efficace visione prospettica, per raggiungere nel volto, nella barba e nei capelli una morbidezza rara ed un senso di dolcezza, di sensibilità e di umanità profonda che par veramente anticipare l'altissima liricità di Gaudenzio.

Per questo la statua di Doccio si affianca al S. *Antonio abate* del Museo di Serravalle Sesia, proveniente dalla chiesa di Quarona ed opera quasi certamente della stessa mano, e al mistico e purtroppo finora trascurato gruppo del *Presepe* nel Museo Civico di Novara, proveniente dall'alta Valsesia.

La collocazione della statua al centro della facciata è elemento ripreso comunemente nelle antiche chiese valsesiane, e per il secolo XV si possono

---

[14] Questi rozzi simulacri detti comunemente « I Santoni », secondo la superstizione popolare, risalente forse addirittura a remotissimi avanzi di credenze pagane, sarebbero dotati di particolari poteri sulle forze della natura. Fino a pochi decenni or sono perdurava l'usanza di farli rotolare per i prati per ottenere la pioggia o il sereno.

riscontrare esempi analoghi a Valmaggiore, a Ferruta ed a Lovario [15], ma con sculture di esecuzione più rozza.

Ma come mai nel caso di Doccio la statua venne murata con conseguente otturazione della nicchia che da non molti anni era stata ridipinta, e di cui si perse così ogni traccia?

Penso che l'unica soluzione logica sia questa: quando come abbiamo visto, nel 1642 il pittore Rocca affrescò interamente la facciata, la statua già allora ultra centenaria dovette apparire non più decorosa per lo stile antiquato, per la perdita della colorazione sulla parte anteriore, per le larghe screpolature del legno seccato dal sole e per la mutilazione delle dita di una mano. La venerazione della popolazione non permise tuttavia che essa fosse distrutta; si preferì chiuderla nella sua stessa nicchia da poco ridecorata, come in un degno sepolcro, in cui silenziosa attese per oltre tre secoli.

---

[15] A Lovario (Borgosesia) essendo stato invertito l'orientamento della chiesa, l'antica facciata funge ora da muro absidale.

Affreschi quattrocenteschi a Piossasco

di Luigi Griva

La Chiesa della Confraternita del Nome di Gesù a Piossasco fu costruita intorno alla metà del 1600, adiacente ad un complesso di tre cappelle preesistenti, di cui una, che pare fosse intitolata allo Spirito Santo, fu demolita — e se ne vedono i resti sulla parte asimmetrica della facciata —; una seconda, dedicata poi a Santa Elisabetta, permane quale cappella laterale a destra dell'ingresso, ed una terza, sfruttata in seguito come sacrestia, non presenta attualmente nulla d'interessante.

Alla Cappella di Santa Elisabetta si accede attraverso un arco a tutto tondo poggiante su due tozzi pilastri rotondi di mattoni, intonacati e dipinti grossolanamente a simulare il marmo.

Nel sottarco sono dipinti fiorami giallo-rossi su fondo azzurro. Dove ora è l'arco doveva esistere un tempo la parete d'ingresso della cappella. Negli angoli opposti, presso la parete di fondo residui di capitelli di stucco risalenti al rimaneggiamento dell'ambiente. Sulla parete destra fu aperta, quando venne demolita la cappella adiacente di S. Spirito, una finestra verticale per dar luce all'ambiente. Questo venne allora intonacato coprendo probabilmente residui di pitture, di cui sotto le scrostature trapela confusamente ancora qualche traccia.

Alla parete di testa della cappella s'appoggia sopra l'altare la cornice barocca di legno stuccato e dipinto a finto marmo d'una tela che pare rappresentasse S. Elisabetta in atto di distribuire le elemosine. Quando la tela, molto deperita, fu tolta a scopo di eventuale restauro, vennero alla luce sulla parete retrostante degli affreschi, che probabilmente sono estesi su tutta la parete, ed ora sono solo parzialmente visibili attraverso l'incorniciatura suddetta.

Devo alla cortesia del Rev. Giuseppe Fornelli, Parroco di San Vito in Piossasco, scopritore di questo ignorato relitto, l'autorizzazione a comunicare alla nostra Società l'inatteso ritrovamento.

La zona inquadrata dalla cornice in qualche punto conserva colori tuttora

vivaci e figure ben leggibili, in altri i colori sono sbiaditi, o la parete è scrostata e mette addirittura a nudo le pietre di cui il muro è costituito. Essa pare suddivisa in quattro parti ineguali da una striscia obliqua dall'alto in basso e da sinistra a destra di colore rossiccio bordato di giallo, e da linee verticali.

Le figure che si isolano nei riquadri sono: in basso a destra un « Cristo deriso » (?), seduto, vestito d'una clamide verde-oliva e d'un manto rosso-vivo, con un grosso volume nella mano sinistra ed una canna a mo' di scettro nella destra. Sia il panneggio che quanto resta del viso e dell'aureola che lo circonda mostrano una notevole sicurezza di tratto e perizia nell'uso del colore.

Nel riquadro a sinistra in basso si vede solo parzialmente il Crocifisso: la croce è di legno piallato con minuta delineatura delle venature. Il braccio sinistro del Cristo è anatomicamente ben definito: il corpo — per quanto se ne può vedere —, è espresso sinteticamente e con finezza: il capo, reclinato a destra, purtroppo molto guasto, presenta un profilo molto fine. Al di sopra della croce pare di vedere una grande figura aureolata in manto rosso-bruno, a braccia aperte: forse il Padre eterno accogliente il Figlio spirato.

In alto a destra è rappresentata la « Dormitio Virginis »: la Madonna avvolta in un manto azzurro che le scende dal capo, e col viso incorniciato da un soggolo bianco, giace sul letto colle spalle ed il capo appoggiati di tre quarti su un grosso guanciale con un fiocco rosso e bianco. Sulla parete della camera è una finestra dalla quale guardano diverse persone site all'esterno. A capo del letto si vede una figura ritta su una pedana, di cui si riesce soltanto a leggere una lunga tunica bianca, dalla quale sporge un grosso piede destro male sbozzato. Questa figurazione ricorda nel suo complesso la Dormitio Virginis del Jacquerio in S. Antonio di Ranverso, in particolare nella forma del cuscino, nella posizione del capo della Madonna, nella tonaca bianca e nel piede, là di S. Giovanni.
Nel riquadro superiore sinistro, assai guasto, si vedono aleggiare due figure angeliche sopra una nube ondeggiante, rivolte verso sinistra: esse probabilmente fanno parte di una « Assunzione » della Vergine accompagnata in cielo dagli angeli.

Purtroppo a me manca la competenza specifica per poter esprimere un giudizio sul valore di questi affreschi e per tentarne un'attribuzione. Essi mi paiono tuttavia meritevoli di particolare attenzione e studio da parte di qualche esperto.

Come ho accennato prima, le analogie della « Dormitio Virginis » con quella di S. Antonio di Ranverso, la presenza nella vicina Parrocchiale di S. Vito della Crocifissione e quattro Santi, che la Griseri situerebbe nella cerchia del Jacquerio, farebbero pensare ad un itinerario ideale di collaboratori ed allievi di lui da Pianezza a Ranverso, alla Manta, attraverso Piossasco.

Mi pare comunque che valga la pena di rimuovere la cornice dell'altare per mettere in vista tutta la parete anche nella sua parte ancora nascosta, e che potrebbe riservare altre interessanti sorprese.

Un codice Visconteo alla Biblioteca Nazionale di Torino

di Ada Quazza

Nel 1904, il Durrieu, rimpiangendo le ricchezze bibliografiche perdute o danneggiate nell'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino, citava, fra gli altri e maggiori esemplari, « une grande page frontispice placée au début d'un receuil des *Histoires de Troies* écrit en latin et terminé à Pavie en 1412 (K.I. 3) » [1]. L'opera, inedita fino a quel momento, aveva subìto effettivamente danni gravissimi nell'incendio e rimase anche in seguito fuori dell'area delle ricerche: solo di recente un restauro eccellente ha permesso di recuperarla quasi integralmente.

A parte, infatti, qualche perdita di colore e qualche margine smangiato, la ricchissima decorazione conserva intero lo splendore degli ori e del colore: oltre al frontespizio (f. 9), in cui campeggia (fig. 1) un trionfo della Fama, circondato dalla serie dei personaggi cantati nella *Historia*, quasi ogni pagina ha lettere ornate, piccole o grandi, e bordure sul margine sinistro e superiore [2]. Il tipo dei motivi è costante — steli e rami rigidi con

---

[1] P. Durrieu, *Les manuscrits à peintures de la Bibliothèque incendiée de Turin*, in « Chroniques des Arts », febb. 1904, p. 45. Il ms.K.I. 3 è citato nell'Appendice manoscritta al catalogo del Pasini, (*Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei*, Taurini 1749), come « Columna, Quido de, Historia Troiana in compendium redacta a Francisco de Horia, membr. XIV-XV »; ed è segnalato fra i codici più rovinati nell'incendio, al n. 1422 in G. Sorbelli, *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, Roma 1922.

[2] Il ms. consta di 115 fogli, di mm. 290x415 circa, ciascuno rimontato ora accuratamente su un margine di carta rigida; l'insieme è rilegato in similpelle marrone con fermagli. All'interno del II foglio di guardia una fotografia precedente il restauro documenta le condizioni in cui il codice era ridotto. Del foglio di guardia originale rimane un frammento, montato su carta spessa; dal f.1 al f.8 le pagine erano quasi interamente bruciate e ne mancano parti: contenevano l'indice (f.1, « In nomine Christi... index ad intelligentiam textus... », rubricato in rosso; f.8, « Expliciunt Rubricae, seu tituli ad intelligentiam textus presentis libri, edita per Franciscum de Horia ut supra feli... Amen »). Il f.115, ultimo e di guardia, è quasi interamente bruciato, e se ne conserva un frammento incollato su tela e carta spessa; tracce di scrittura vi sono trasferite da f.114 v. Quest'ultimo recava la data e la provenienza del codice, secondo la lettura del

foglie di vite o di trifoglio piccole e fitte su base aurea sagomata —, ma straordinaria è la varietà dei particolari per l'alternarsi di disegno e colore nelle lettere di una stessa pagina, il mutare di pagina in pagina degli intrecci e dei fiori, l'inserirsi di animali nei fregi come in una rassegna di esemplari di un parco privato, cui si aggiungono, anch'essi in funzione rappresentativa, un dotto vegliardo e uno zampognaro. Questa varietà appunto individua il manoscritto come lombardo, anche prescindendo dalle indicazioni fornite dall'« explicit ». D'altra parte, la presenza nell'ornato di animali « veri », come il falcone, l'upupa, il pavone e il leopardo soprattutto, rappresentati con pungente vivacità naturalistica, si giustifica soltanto con una cultura e una sensibilità squisitamente lombarde. Tanto più che questi animali sembrano uscire pari pari dal repertorio di Giovannino de' Grassi in persona: i due falconi ai ff.79v e 83v, per esempio, disegnati sottilmente a penna, con tocchi leggeri e sicuri, quasi a tratteggio, e lievemente ombreggiati in seppia, ripetono i due al f.4v del Taccuino di Bergamo (la pagina in cui compare il nome di Giovannino), e il primo si trova anche, ripetuto due volte, nell'ornato a f.45 dell'Offiziolo Visconti di Modrone (fig. 2 e 3). Così i due leopardi dei ff.73v (fig. 9) e 58, viscontei per eccellenza, si ritrovano entrambi, nei due diversi atteggiamenti, nel fregio a f.2v del suddetto Offiziolo e, con disegno molto simile, sebbene assai più rigido, nel Taccuino bergamasco. L'upupa (f.72), infine, e il pavone (f.75v), due fra i più delicati disegni del codice torinese, rispondono esattamente, per posizione e finezza di tratto, a quelli del f.35 dell'Offiziolo.

Un confronto diretto fra gli esemplari di Giovannino e quelli della *Historia Troiana* suggerisce però alcune sottili, ma abbastanza nette differenze: nessuno di questi ultimi, infatti, è costruito con il tratto nervoso, interrotto e uncinato, capace di rendere nei suoi più difficili effetti il variare di una forma animale in movimento o di suggerirne quasi il respiro o l'instabile attenzione dello sguardo, propria del disegno di Giovannino nell'Offiziolo Visconti o in alcune pagine del Taccuino di Bergamo (come la 2v, parte della 4v e la 6v) o della Historia Plantarum della Casanatense

---

Durrieu: si intravede ancora, parzialmente riscritto in rosso dal restauratore, « Explicit... de casu... secunda... Troia... Anno Domini milleno... vigesimo die... Papie... Amen », e poco più. Il f.9 è il frontespizio della Storia Troiana e reca, oltre ad una grande decorazione miniata, uno stemma con cimiero e impresa, ormai illeggibile, affiancato da due iniziali, che paiono una G ed una A e che potrebbero corrispondere, a questa data, in ambiente visconteo, a Gaspare o a Gabriele Visconti. Mancano i ff.111 e 112, gli altri sono tutti più o meno leggibili. Gli ultimi, a partire dal f.108, sono rovinati nei margini e con i colori quasi svaniti.

(quella con lo struzzo, o quella con i leopardi, f.144) [3]. Gli uccelli e i leopardi del manoscritto torinese hanno invece l'impianto calmo, il disegno leggero, ma sicuro e pacato dei fogli bergamaschi non giovanniniani, come nei ff. 9 e 12, o nel leopardo a f.16, per la continuità di tratto, viva, ma più studiatamente composta. Non sono tuttavia coincidenze frequenti neppure nell'ambito stretto della bottega del de' Grassi: anzi, in questa accezione decorativa, e quali varianti di un motivo riproposto ripetutamente, non se ne conoscono, finora, esempi altrettanto puntualmente riconoscibili. Si sarebbe quindi tentati di pensare ad un intervento, se non direttamente giovanniniano, cui non solo le osservazioni stilistiche suddette, ma la data riportata dal Durrieu sono d'ostacolo, almeno della cerchia o di derivazione diretta dal maestro. Tuttavia, la qualità dei disegni è abbastanza alta per non permettere un'ipotesi troppo limitativa: bisognerà allora pensare ad un artista tanto vicino, per ambiente e cultura, a Giovannino da poterne ripetere fedelmente i motivi, ma tanto autonomo da mantenere, nella derivazione, sufficiente freschezza.

Questa freschezza, infatti, vive in ogni pagina del codice, nel luminoso rapporto oro-colore-pergamena e nel nitore della grafia, disegnata al centro del grande foglio, secondo una ben calcolata eleganza d'impaginazione. Lo schema richiama la produzione francese di fine '300 di ascendenza pucelliana, ma in qualche pagina i rami di vite sono sostituiti da fiori e foglie, che alla delicata varietà dei rosa, dei verdi, degli azzurri, uniscono soluzioni disegnative più scioltamente naturalistiche, pur nella riduzione decorativa.

Proprio in questo esse richiamano di nuovo un ricordo lombardo: mostrano infatti affinità abbastanza precise con i fregi, per esempio, del *Plinio, Naturalis Historia* (cod. E. 24 inf.) dell'Ambrosiana, firmato da Pietro da Pavia. Particolarmente significativo mi sembra, al riguardo, il confronto del f.43v di Torino con il 147v milanese, dove nel margine sinistro della pagina si alternano in serie regolare lobi curvilinei e fogliami; (fig. 4 e 5) oppure i ff.21 e 54v di Torino con il 315v dell'Ambrosiana, dove foglie e fiori si snodano attorno ad un'asta verticale lungo tutta l'altezza della pagina. Ora, poichè il *Plinio* è datato 1389, la permanenza di moduli così affini ad una distanza di tempo notevole, ma nella stessa zona pavese del codice ambrosiano, il cui tipo di ornato era finora praticamente un caso unico nelle conoscenze di miniatura lombarda, avvalora l'ipotesi dell'esistenza di una con-

---

[3] Cfr. *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza* (introd. di G.A. Dell'Acqua), Milano 1959, tav. 45.

suetudine di gusto e di cultura comune in quell'ambiente, o almeno di una bottega fertile e capace di creare moduli di lunga sopravvivenza. A qualche suggerimento del Toesca, come l'accostamento al *Plinio* del *De remediis utriusque fortunae* della Braidense [4], che effettivamente mostra ornati marginali e iniziali miniate di gusto molto vicino a quello del codice ambrosiano, può essere aggiunto un gruppetto di opere, provenienti dalla Biblioteca del castello di Pavia, di cui la più significativa a questo proposito è il ms. lat. 6541 (*Aristotele, Opere*) della Bibliothèque Nationale di Parigi [5], senza dubbio alcuno uscito dalla stessa bottega del *Plinio*, e, anzi, della medesima mano che ne eseguì i fregi. In tutto il gruppo si riconoscono ornati vegetali di schema francese interpretati con una sensibilità e una ricchezza di motivi totalmente estranei, invece, a quella cultura. Si pensi infatti alle cornici rigide — blu e rosse, blu e oro, rosso e oro — ornate di brevi rami di vite, talora terminanti in figure di stilizzatissimi draghi, talora arricchite da sagome d'uccelli vivaci nell'atteggiamento, ma anch'essi viventi esclusivamente per il sottile, abbreviato contorno, caratteristiche delle pagine francesi di tradizione pucelliana. Anche nelle più ricche, come, per esempio, *La Cité de Dieu* del 1376, o il *Salterio di Jean de Berry* del 1380-85 circa, o le *Petites Heures di Jean de Berry* del 1390 circa [6], i motivi giocano sempre sugli stessi elementi, con variazioni minime, e inoltre servono per lo più ad indicare il limite, la cornice entro cui è campita la scrittura o una scena, ma non hanno mai una funzione ornamentale autonoma e dominante. L'interesse fondamentale è, in queste opere, accentrato sugli episodi narrati, sulle « storie », in cui per le più tradizionali, di cultura parigina, l'eleganza grafica sostiene e giustifica il ripetersi delle formule compositive e narrative, e per quelle già toccate dal prezioso sfumare di André Beauneveu, provenienti in genere dalla corte dei Berry, il maggior respiro « atmosferico » e genericamente naturalistico viene sollevato ad un tono di eleganza compiutamente « cortese », così che questa umanità più sciolta e ammorbidita si mantiene essa pure entro limiti altrettanto formali.

Le « storie » sono poste entro cornici precise e nessun rapporto è pos-

---

[4] Cfr. P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dalle origini alla metà del XV secolo*, Milano 1912, 2a ed. Torino 1966, pag. 147.

[5] Per la Biblioteca del Castello di Pavia, cfr. E. Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan*, Parigi 1955. L'« Aristotele » figura al n. 847 dell'inventario visconteo del 1426 ripubblicato e commentato dalla Pellegrin.

[6] Cfr. J. Porcher, *L'enluminure française*, Paris 1959, e ID., *Manuscrits à peintures du XIII^e au XVI^e siècle*, Exposition à la Bibliothèque Nationale, Paris 1955, p. 88.

sibile tra esse e l'ornato dei margini; il ricamo, come la storia, è sovrapposto alla pagina, è imposto alla scrittura. Nulla di simile nei fregi pavesi: se gli steli lungo i margini sono talora rigidi, essi non solo non circondano mai interamente il foglio, ma il vario mutare dei motivi, l'estendersi intorno ai rami dei suggerimenti visivi sul contenuto del testo [7] e la loro libera disposizione sul chiaro della pergamena suggeriscono un interesse specifico per il valore visivo e narrativo dell'ornato stesso. I fiori, gli animali, per quanto schematizzati, la fanciulla che fila, quella che compone ghirlande, il pescatore, il bevitore, il vignaiuolo (ff.193v, 214, 96v, 232, 141 del *Plinio*), inseriti nell'apparato più squisitamente decorativo (iniziali e margini) dei codici, testimoniano un linguaggio autonomo rispetto al modello francese, e consono, invece, al gusto naturalistico e all'interesse per una immediata percezione visiva, in chiave quotidiana, di un qualsiasi soggetto, di cui sono testimonianza più compiuta le opere-tipo del repertorio lombardo, cioè i romanzi cavallereschi e i *Tacuina*.

Che l'indirizzo lombardo sia in questa direzione è provato, d'altra parte, dal passaggio di gusto evidente in alcuni particolari dell'ornato nei manoscritti tra il 1390 circa e l'inizio del '400. Nel *Plinio* ambrosiano stesso e nell'*Aristotele* di Parigi, per esempio, gli inserti animati nei fregi dei margini e in alcune iniziali, come l'uccello-uomo (f.129 del Plinio), il drago dalle grandi ali verdi (ibidem, f.84v), la gru che si becca il collo (*Aristotele*, f.226), seguono ancora, in buona parte, il modulo delle drôleries di origine pucelliana, in un'accezione che riecheggia anche qualche motivo bolognese, senza distinguersi, per importanza narrativa, dal contesto del fregio stesso. Nelle opere non solo di mano di Giovannino, ma della sua bottega, invece, come il *Beroldo* della Trivulziana, o l'*Historia Plantarum* della Casanatense, l'attenzione all'elemento animale o umano anche nello stretto ambito decorativo si manifesta in senso più naturalistico, con un contrasto tra l'esplosione fantastica dei motivi vegetali o architettonici in chiave ornamentale e l'aspetto « vero » degli animali (si pensi al « gufo » a f.10 del *Beroldo* o al rapace a lato dell'iniziale a f.175 dell'*Historia Plantarum*). Proprio in questo senso l'interpretazione si riconferma nell'*Historia Troiana* di Torino, dove gli animali « veri » e le figure umane, prive di accentuazioni grottesche, si inseriscono nel contesto decorativo con una netta contrapposizione di qualità narrativa, come un elemento aneddotico,

---

[7] Cfr., nel *Plinio* ambrosiano, gli uccelli nel margine del cap. X ad essi dedicato, gli insetti a margine dell'XI, che ne tratta, e così via.

di timbro quotidiano. Non diversa, del resto, è l'accezione del motivo in altri codici, appartenenti per cultura allo stesso ceppo e di datazione anteriore. Senza chiamare in causa addirittura la geniale trasformazione dell'ornato marginale operata da Michelino nel frontespizio dell'*Orazione funebre per Gian Galeazzo, di Pietro da Castelletto*, un vivacissimo esempio, nella più brillante, ma anche più fedele linea pavese, è dato dal *Boezio* di Cesena, fra i cui rami, a margine (f.1, per esempio), brucano dei conigli e s'arrampica una bertuccia. Nè il richiamo è casuale, poichè il *Boezio*, che, si voglia o no accoglierne l'attribuzione a Michelino, è uno dei codici lombardi di cultura più strettamente giovanniniana [8], offre anche affinità con il manoscritto torinese, nel tipo fragile e sinuoso delle figure femminili — come nell'iniziale I a f. 16v — e nella stesura morbida dei colori, sempre densi, anche quando sono chiari e luminosi.

L'*Historia Troiana* ci si presenta qui, allora, con più precisione, come un altro esempio di situazione illustrativa intermedia tra i due maggiori maestri lombardi fra tre e quattrocento. Infatti, a temi giovanniniani come i citati animali o le figure avvolte in larghe foglie (l'iniziale I di f.16v ripete, per esempio, il motivo dell'asta centrale della M al f.147v dell'Offiziolo Visconti di Modrone; la S di f.9 è costituita da fogliami che avvolgono a spirale figure di pastori e un puttino, secondo un modulo frequente sia nell'Offiziolo citato sia nel Beroldo), unisce colori e tipi umani molto vicini ai modelli di Michelino. Se infatti si confrontano le figure del grande frontespizio dell'*Historia Troiana* con i ritratti nei medaglioni della genealogia viscontea dell'*Elogio* parigino del 1403, non si può non riconoscervi il taglio minuto dei volti, con gli occhi tondi e vivi, le sopracciglia rilevate, la linea del naso e la fronte segnata da schiariture nettissime, il mento piccolo, a punta arrotondata. L'affinità si ripete con le figure dei mesi nel *Libro d'Ore* di Avignone (per esempio l'illustrazione del mese di ottobre), e, in particolare, per il vecchio zampognaro o il vecchio col libro (ff.77v e 87v), con gli Apostoli del Louvre (figg. 6, 7, 8, 10). Alla somiglianza tipologica si affianca qui in modo più evidente, data anche la miglior conservazione del testo figurativo, l'analogia del panneggio e delle pieghe morbidamente uncinate e schiarite, fluenti e composte insieme, e dei gesti, soprattutto nella posizione delle mani e nel disegno delle stesse, come snodate. Infine, anche il colore soprattutto nel vecchio col libro, è strettamente micheliniano: il rosa intenso e « oleoso » del manto di quest'ultimo

---

[8] Per i due codici, cfr. *Mostra d'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1958, tavv. LXII e LXIII.

si trova identico nel manto della S. Caterina nella tavoletta di Siena, ed è, nel primo quattrocento lombardo, esclusivo di Michelino.

Tale serie di coincidenze potrebbe indurre ad attribuire direttamente l'opera a Michelino, con la cui formazione non contrasterebbero nè i ricordi francesizzanti, nè, tanto meno, le concordanze giovanniniane, e la cui base di partenza, culturale e operativa, fu proprio Pavia. Ma la qualità di fantasia, più ancora che di esecuzione, che l'opera manifesta, così contenuta entro uno schema costante, non coincide con le impennate proprie al maestro pavese; e inoltre la presenza nel corpo dell'opera di elementi culturali così nettamente individuabili singolarmente rende estremamente difficile una collocazione entro il percorso micheliniano, a tutt'oggi non definito criticamente. Le concordanze citate si riferiscono, è vero, a caratteri costanti nella produzione del maestro, ma se l'allentarsi delle forme, l'addolcirsi dei moduli coincidono bene con lo svolgimento dei modi micheliniani dopo l'*Elogio* verso il *Matrimonio della Vergine* di New York, finora ritenuto l'opera più tarda del maestro, e rendono perfettamente accettabile la data 1412 a suo tempo letta al Durrieu nell'« explicit » del manoscritto, non concordano poi, come soluzioni stilistiche e qualità espressive, con l'opera indubitabilmente attribuibile a Michelino più vicina cronologicamente, le *Epistole di S. Gerolamo* di Londra [9], datata 1414. Infatti, pur essendo anche qui presentissimi i ricordi delle esperienze di miniatura pavese, l'interpretazione, scattante in ogni frangia di panneggio, aspra nelle acutezze quasi caricaturali dei volti, accesa di una vitalità quasi umana nei rami del fregio, corrisponde con assoluta coerenza alla qualità immaginativa dell'*Elogio* del 1403 e propone soluzioni anche più sfrenatamente « fiammeggianti ». Ora, nell'*Historia* torinese l'impaginazione un po' pesante del frontespizio, l'affollarsi dei personaggi, la rigidità di alcuni particolari di disegno, nei cavalli, nei cani e nelle figure di cavalieri, la calma di tutto l'insieme, la disposizione in narrazione « per esteso » dei personaggi suggeriscono un temperamento assai meno vibrante, come di chi assomma con dignità formule ben note, senza reinventarle. Non il maestro, quindi, ma un miniatore a lui molto vicino e come formazione culturale e come modi espressivi. Un allievo, o forse, meglio ancora, un miniatore di poco più giovane, tanto da poter essere cresciuto quasi sugli stessi esempi, ma da ricevere l'impronta definitiva dal maggiore collega.

---

[9] Ms. Egerton 3266, British Museum. Cfr. L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Il gotico internazionale*, Ed. Riuniti, 1966, tav. 25, pag. 26.

Un caso analogo, per esempio, a quello del pittore che affrescò i due riquadri votivi con la *Madonna in trono, Santi e donatore*, a sinistra del riquadro micheliniano, nel transetto destro di S. Maria del Carmine a Pavia [10] (fig. 11). Qui, infatti, se l'abbondare fitto del panneggio o la grazia del velo attorno al capo della Madonna denunciano un momento già partecipe dei preziosismi del « weicher stil », e quindi una data ormai quattrocentesca, la composizione dei gruppi, in disposizione a fregio, l'asse non accentrato sulla Vergine in trono, ma spostato tra questa e il donatore in ginocchio, le figure tutte volte verso l'osservatore, denuncia un gusto iconografico ancora legato agli schemi trecenteschi, o, per meglio dire, in sede lombarda, pre-micheliniani. Ci se ne rende conto chiaramente confrontando questi dipinti appunto con l'affresco subito a destra sulla stessa parete, giustamente, come si è detto, attribuito a Michelino [11]: qui l'asse corrisponde alla Vergine, che santi e donatori circondano, poggiando su di un gradino inferiore, rispetto alla base del trono, a sottolineare la circolarità e coesione compositiva. Qui il principio è lo stesso che nell'incoronazione di Gian Galeazzo dell'*Elogio*, o nello *Sposalizio di S. Caterina* della Pinacoteca senese ed aderisce perfettamente all'ideale di grazia fluida e composta, che è una delle componenti essenziali del temperamento micheliniano. Non manca, nei due affreschi di sinistra, un poco di questa grazia, nella fusa densità del colore nelle ombre dei panneggi, o nell'atteggiamento della Madonna; vi si avverte, però, altrettanto bene, nel guizzare scattante dei panneggi, nel taglio nitido dell'architettura dei troni e della ruota di S. Caterina, l'eco dei modi di Giovannino; e si osserva nell'atteggiamento discorsivo e solenne insieme del gruppo Madonna-Bambino un'analogia significativa con le Madonne votive di San Francesco a Lodi, di cultura chiaramente trecentesca, anche se probabilmente eseguite entro i primi anni del secolo successivo.

In questo contesto, così scarso di documenti, tanto più preziosa diventa una testimonianza ricca e palese — negli anni stessi della maturità di Michelino e poco dopo la sua più fitta attività a Pavia — dell'esistenza qui di una produzione conscia della sua presenza, ma non convinta interamente al suo linguaggio, quale è offerta dal manoscritto torinese.

---

[10] Cfr. D. Sellin, scheda in *Arte a Pavia, Salvataggi e restauri*, Pavia 1966, pagina 66.

[11] Cfr. D. Sellin, ibidem.

Una predella inedita di Boniforte Oldoni

di Paola Acuti

Una analisi comparativa con opere autografe, o riconosciute tali, del maestro vercellese Boniforte Oldoni il giovane consente di assegnare a questo pittore una predella inedita (fig. 1), la cui sede attuale è un andito che conduce alla sagrestia della chiesa biellese di San Sebastiano. In questa predella, un po' deteriorata ma chiaramente leggibile, sono rappresentati, in cinque scomparti, alcuni momenti della Passione di Gesù: l'« Ultima Cena », la « Cattura di Cristo », la « Crocifissione », l'« Ecce Homo », la « Flagellazione ».

Nello scomparto dell'« Ultima Cena » (fig. 2) l'impostazione della scena è una derivazione da quella di Gaudenzio affrescata in S. Maria delle Grazie a Varallo. Boniforte non era nuovo nella trattazione di questo tema, perchè a lui sono sicuramente attribuibili tre opere di analogo soggetto: il disegno alla pinacoteca di Brera, l'affresco al museo Borgogna di Vercelli e la pala nella sagrestia del duomo di Novara [1]. Ma nel disegno di Brera e nell'affresco del Borgogna il pittore si era ispirato, pur con una certa libertà, al modello di Leonardo nella chiesa milanese di S. Maria delle Grazie e solo nella parte centrale aveva raccolto l'idea di Gaudenzio di associare due momenti successivi del convito: quello in cui Gesù pronuncia le parole: « unus vestrum traditurus est me » e l'altro in cui offre a Giuda il boccone di pane. Questa contaminazione di elementi leonardeschi e gaudenziani non compare più nella pala di Novara e nella predella in esame: la frontalità leonardesca della scena è quasi completamente eliminata, gli apostoli, come in Gaudenzio, siedono a cerchio intorno al tavolo. Ne risulta una scena raccolta, concitata, ma piuttosto limitata, chiaramente bonifortesca.

Ricostruendo l'attività pittorica di Boniforte abbiamo spesso dovuto constatare e sottolineare la limitata fantasia e la modesta capacità di resa

---

[1] I tre Cenacoli, già attribuiti dalla critica quasi concordemente a Gaudenzio, vennero riconosciuti opera di Boniforte da A. Griseri: cfr. A. Griseri, *I gaudenziani*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo, Milano, 1956, pagg. 77-78, 128-129, 140-141.

prospettica del pittore, la sua predilezione per schemi compositivi semplici, l'assenza di quell'« horror vacui » caratteristico di Gaudenzio e del discepolo Lanino. Nel « Cenacolo » l'Oldoni impoverisce il modello di Gaudenzio, lo sfronda di ogni elemento superfluo; le incerte linee prospettiche sembrano ribaltare la scena in avanti; una luce violenta cade frontalmente sulle vesti degli apostoli e sulla tovaglia e poi, spegnendosi gradatamente verso il fondo, accentua il mistero dell'azione che si svolge intorno alla figura di Gesù. A confronto con la « Cena » di Gaudenzio la nostra è più pacata, i raggruppamenti degli apostoli meno arditi, i gesti meno concitati e definiti; ma in essa si avverte uno spirito animatore più devoto che non in opere di Gaudenzio e del Lanino. Ed è appunto il clima sottilmente commosso del dipinto che conferma l'attribuzione a Boniforte, sulla traccia di quella commozione che gli aveva dettato la pala autografa del Borgogna [2], affiorante anche nel disegno di Brera e nel Cenacolo vercellese. Anche elementi iconografici e stilistici suggeriscono il nome dell'Oldoni: lo stile ci riporta ai modi dei già ricordati Cenacoli, della predella Gibellini [3] e di alcuni disegni riconosciuti autografi [4]. Striature luminose a punta di pennello, di impronta bramantinesca, segnano trame di filamenti sul tavolo, sulle vesti, accentuano i contorni dei riccioli, delle barbe degli apostoli, delle mani dai gesti nervosi, senza raggiungere però l'intensità luministica e il vigore di esecuzione di Gaudenzio: il tratteggio, se pur rapido, denuncia una certa timidezza, segno inconfondibile anche questo della mano di Boniforte. Anche l'iconografia ci riporta all'Oldoni: i volti scavati, le barbe appuntite di Gesù e degli apostoli, i gesti concitati sono gli stessi che vediamo nei dottori della « Disputa al tempio » al British Museum, negli apostoli dei Cenacoli di Brera e del Borgogna, nei re

---

[2] È l'unica opera dell'Oldoni firmata e datata (Bonifortus de Oldonibus operabatur anno 1548).

[3] Sono tre scomparti di predella, rappresentanti la « Natività », l'« Adorazione dei Magi », la « Fuga in Egitto », pertinenti alla pala sull'altare di S. Francesco nella chiesa parrocchiale di Borgosesia. Pala e predella, accettate come autografe di Gaudenzio dalla tradizione locale, vennero attribuite all'Oldoni dalla Griseri e dal Mallè: cfr. A. Griseri, *I gaudenziani*, op. cit., pagg. 76, 127-128; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pag. 191.

[4] Il riferimento è ai disegni con l'« Adorazione dei Magi » in collezione Scholz a New York (pubblicato dal Rodolfo tra i disegni di Gaudenzio: cfr. G. Rodolfo, *Disegni di G. Ferrari e B. Lanino già nella Galleria dei duchi di Savoia in Torino*, Carmagnola, 1927, tav. VII), la « Disputa al tempio » del British Museum (cat. vol. 35, 1885, 7-11-275, Foto Anderson n. 18751); la « Madonna col Bambino e quattro Santi » della Biblioteca reale di Torino (inv. n. 16156, Foto Anderson n. 9089) e la « Vergine in trono fra quattro Santi », cartone perduto già all'Accademia Albertina di Torino (Foto Anderson n. 10823): cfr. A. Griseri, *I gaudenziani*, op. cit., pagg. 76-77.

Magi della predella Gibellini e del disegno in collezione Scholz a New York. Ed ancora caratteristici di Boniforte sono i particolari di natura morta, gli stessi che, con ancor maggiore diligenza di esecuzione, troviamo nel Cenacolo alla sagrestia del duomo di Novara.

Anche la scena del secondo scomparto con la « Cattura di Cristo » (fig. 3) è impostata sul modello di Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie. Appare a sinistra il düreriano gruppo di S. Pietro e Malco, visti di scorcio, nel medesimo atteggiamento di violenza; alla destra, alte verso il cielo, si incrociano aste di soldati; il cielo è burrascoso, solcato da nubi grigie, stratiformi. Manca però l'intima sostanza del dipinto gaudenziano, il vigore drammatico, la concitazione della scena. Quelle aste che nella « Cattura » di Gaudenzio turbinano nel cielo e quelle fiaccole che illuminano la scena e gettano bagliori sui volti e sui panni, dando loro una plasticità e una emergenza luminosa possente, diventano nella predella particolari di scarso rilievo. Anche l'abbraccio di Cristo e Giuda non riflette la tragicità del momento: il dramma si risolve in un atteggiamento di trepida ansietà; i guerrieri non hanno slancio di movimento; unico gesto di forza è il braccio di Pietro alzato a colpire il servo di Caifa. La scena svuotata di carica drammatica e il lineare schema compositivo, che ci presenta le figure quasi su uno stesso piano, riconfermano l'indole mite e commossa del pittore e la sua predilezione per le narrazioni semplici.

Nei tre scomparti successivi Boniforte si svincola dagli schemi fissati da Gaudenzio negli affreschi di Varallo e rende più sensibile l'impronta della sua personalità. In essi, ancor più che nella « Cattura », è evidente la semplificazione iconografica degli avvenimenti; come in quasi tutta la sua produzione artistica, Boniforte rimane fedele alla consuetudine quattrocentesca di collocare la figura di maggior rilievo ben centrata nella scena e si conforma, anche nella partitura degli spazi, ad un unico schema riconosciuto sufficiente per le proprie esigenze fantastiche, anche quando l'azione avrebbe richiesto maggior affollamento e maggior movimento; l'azione si risolve generalmente in primo piano, l'aria circola intorno alla figura centrale e i personaggi che l'affiancano convergono verso di lei. Questo è lo schema del « Cristo inchiodato alla Croce » (fig. 4): Gesù giace disteso, legato, inchiodato; la sua figura un po' scarnita, col volto di scorcio di estrazione laniniana, campeggia al centro di una scena ariosa, tra quinte di betulle, sullo sfondo di fantastiche rocce leonardesche d'un bell'azzurro trasparente, quali vediamo, se pur meno vivide, nella « Deposizione » del Lanino in S. Giuliano di Vercelli. Non c'è folla di armati che sovrasti e sommerga la

figura del Cristo. Gli altri personaggi sono a fianco della Croce, in disposizione quasi lineare, perchè lo sfondato è modesto e la roccia di destra con cavalli e cavalieri non riesce a creare il senso dello spazio e par quasi in primo piano. Nelle figure dei carnefici si nota quella forzatura di gesti che troveremo accentuata nell'ultimo scomparto della « Flagellazione », e che sembra avvicinare Boniforte ai modi del Lanino e del Della Cerva negli affreschi in S. Nazzaro di Milano o nella prima fase dell'attività pittorica di Giuseppe Giovenone il giovane. Maria e le pie donne sono tipiche figure bonifortesche: ritroviamo gli stessi volti affilati e dolenti nella tarda « Deposizione » autografa nella chiesa di S. Biagio a Biella. Ma forse l'elemento più bonifortesco di questo scomparto è l'unità del contenuto: non c'è personaggio che non partecipi direttamente al dramma, non ci sono figure distaccate e indifferenti, come spesso nel Lanino; tutti volgono la loro commossa e trepida attenzione al centro della scena.

Ugual coerenza stilistica vediamo nello scomparto con l'« Ecce homo » (fig. 5). La scena ripete alla lettera il racconto dell'evangelista Giovanni (XIX-5): Pilato accompagna Gesù fuori della sua casa e lo indica alla folla, scostandogli il manto dal corpo.

Il fondo della scena, che nella partitura ricorda il secondo scomparto della predella Gibellini, è spogliato di ogni elemento decorativo; solo appaiono nell'apertura di destra profili di montagne azzurre, simili a quelle dello scomparto precedente. La luce che investe il capo di Gesù si smorza sugli altri personaggi, lasciandoli in penombra. Sono figure tipicamente gaudenziane Pilato e l'uomo che trattiene Gesù per le braccia, ma sono fedelmente bonifortesche l'iconografia del Cristo e dei personaggi della folla e la tecnica dell'esecuzione. Inoltre il pittore, anche in questa scena, riduce al minimo l'elemento drammatico e adegua il penoso evento alla sua sensibilità. Si osservi il tono patetico della scena, l'atteggiamento mite e rassegnato di Gesù, il gesto pacato e solenne di Pilato, l'assenza di gesti violenti della folla che esprime il suo sdegno e la sua ira solo con qualche moto delle mani, non più concitato di quello dei dottori che, in situazione ben diversa, discutono con Gesù al tempio nel disegno del British Museum.

L'ultimo scomparto con la « Flagellazione » (fig. 6), per simmetria con quello del « Cenacolo » ne ripete lo stesso interno disadorno, l'identica incerta prospettiva che non riesce a creare lo spazio, cosicchè lo sfondo è solo un riquadro scuro su cui poggiano i personaggi; la colonna grigia, col capitello appena abbozzato, segna il centro della scena ed è definita con incerta approssimazione. Ma le figure del Cristo e dei flagellatori hanno una plasti-

cità e una dinamicità veramente rare in Boniforte, già avvertite però in alcune figure dello scomparto con la « Crocifissione di Gesù ». La posa contorta del corpo di Gesù che tenta di sfuggire alle percosse e lo slancio dei flagellatori ci riportano alla forzatura dei gesti propria della « maniera grande » di Gaudenzio.

I colori dei cinque scomparti sono caldi, variati e presentano quegli accostamenti e quella intonazione che avevano caratterizzato i dipinti della prima maturità di Boniforte.

* * *

Più arduo che non l'individuazione del pittore è il tentativo di precisare la datazione della predella. Perchè, di tutta la produzione artistica di Boniforte, documentatamente attivo dal 1548 al 1581 [5], giunsero a noi solo quattro opere autografe: una « Sacra Conversazione » al Museo Borgogna di Vercelli, unica opera firmata e datata al 1548; due pale databili per documento al 1578 (la « Deposizione » nella chiesa di San Biagio in Vernato a Biella e la « Madonna incoronata tra Santi » nella chiesa di San Pietro Martire a Trino Vercellese); e una « Incoronazione della Vergine » pure al Museo Borgogna, firmata e non datata, ma sicuramente opera tarda, assai debole e poco utile per una valutazione critica dell'Oldoni. Inoltre, per sorte singolare, nessun documento o notizia ci aiuta a ricostruire l'attività pittorica di Boniforte — che è lecito supporre ininterrotta — nei trenta anni che scorrono tra le tappe estreme del 1548 e del 1578; e la difficoltà della ricostruzione è resa tanto più sensibile dal divario sorprendente tra la prima e le ultime opere, tale da sottintendere una evoluzione stilistica, anzi un vero cambiamento di rotta del nostro pittore.

La pala del 1548, verosimilmente opera giovanile [6], ci presenta un pittore già sicuro dei propri mezzi espressivi, ed è caratterizzata da una forte inclinazione verso la Lombardia e da una libera adesione a dati culturali diversi, anche di fronte all'autorità di Gaudenzio e alle correnti più attive e stimolanti del suo tempo. Caratterizzano l'opera un clima di sottile commozione e di vibrante devozione, una diligenza nelle notazioni ambienta-

---

[5] È del 1581 la notizia che Boniforte assume l'impegno di decorare con figure di Santi un tabernacolo in legno destinato alla chiesa di Casalino. Il tabernacolo non è reperibile: cfr. G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi,* Vercelli, 1883, pagg. 135-136.

[6] I critici concordano nel ritenere Boniforte nato verso il 1520: cfr. V. Viale, *Gotico e Rinascimento in Piemonte,* catalogo, Torino, 1939, pag. 278; A. Griseri, *I gaudenziani,* op. cit., pag. 76; L. Mallè, *Le arti figurative...* ecc., op. cit., pag. 191.

li che contrasta con la foga estrosa di Gaudenzio, un accordo di colori caldi ma un po' smorzati da una luce di sole al tramonto.

Le pale del 1578, e soprattutto la « Deposizione » biellese [7], denunciano che il pittore ha ormai rinunciato a seguire una strada sua e si è inserito nell'ambito della corrente tardo gaudenziana. I colori hanno subito una riduzione di gamma cromatica; in luogo dei caldi colori autunnali della prima opera vediamo tinte più smorte, variazioni di rosa e di verde; i contorni sono più induriti, la plasticità più definita ma più inerte, la caratterizzazione psicologica più indeterminata.

Il profondo mutamento di ispirazione e di mezzi espressivi trova la sua giustificazione se lo inquadriamo nel movimento più generale della situazione pittorica piemontese; e si può spiegare con l'adesione dell'Oldoni al nuovo modo di intendere la pittura suggerito dalla mutata sensibilità religiosa, sull'esempio del Lanino dopo il 1550 e di Giuseppe Giovenone il giovane. Il Lanino era stato forse il primo in Piemonte ad avvertire, verso la metà del secolo, la graduale trasformazione del sentimento religioso creato dalla Controriforma e a stabilire in pittura i termini del linguaggio controriformato. Le interpretazioni che il Lanino dette alle nuove esigenze religiose divennero norma e ne vennero coinvolti gli ultimi Giovenone, Giuseppe il giovane e Raffaele.

Anche su Boniforte — che verso gli anni 1559-60 [8] ebbe rapporti di lavoro col Lanino e con Giuseppe Giovenone — dovette influire la nuova impronta data alla pittura. Profondamente e umilmente devoto, dovette aver aderito al cliché laniniano, perchè incapace o timoroso di crearsene uno proprio. Nella rinuncia a genuini mezzi espressivi si può ritrovare la causa del mutamento nel percorso pittorico dell'Oldoni. Gli studi rivolti a colmare il vuoto trentennale e a trovare nuove tappe della produzione artistica di Boniforte hanno consentito di collegare i due poli del 1548 e del 1578 con una ventina di opere, distribuite sul filo di uno sviluppo stilistico talvolta esile e fragile, ma di sufficiente coerenza. Così, per il carattere spiccatamente lombardo che definirà la fisonomia di Boniforte nel periodo della sua prima maturità, fu possibile raggruppare intorno alla pala del 1548 un cospicuo gruppo di opere, non molto distanziate nel tempo: la pala di Borgosesia con la predella Gibellini, alcuni disegni, i tre Cenacoli. Altre opere poterono essere accostate a queste per linearità e compat-

---

[7] La pala di Trino non permette di definire la fase conclusiva dell'attività pittorica di Boniforte, perchè denuncia l'intervento massiccio e deteriore di aiuti di bottega.

[8] cfr. G. Colombo, *Documenti e notizie...* ecc., op. cit., pag. 118.

tezza stilistica, ma databili ad un momento diverso, più tardo per la riduzione del tono enfatico, per l'espressione di un composto e maturo sentimento religioso: la pala di S. Giacomo a Biella Piazzo, la tavola con « S. Giovanni Battista tra S. Gerolamo e Santa Lucia » nella sagrestia del duomo di Biella, quattro « Santi » laterali del polittico al Museo civico di Biella [9] e le tavolette raffiguranti il benedetto « Agostino da Fangio » e « San Giacomo » nella chiesa di S. Sebastiano di Biella. Si giunge così verso il 1560; non lontano da questo momento e in connessione con queste ultime opere mi pare di poter collocare la predella di San Sebastiano. In essa vediamo ancora indipendenza di espressione e di scelta dei dati culturali, una mitezza tutta bonifortesca che si esprime nelle arie dei volti dei suoi personaggi, una gamma cromatica che si accorda con quella delle prime opere; ma vi scorgiamo anche un più accentuato accostamento a Gaudenzio, non avvertito nelle prime opere — forse per suggestione laniniana — e talune forzature di gesti che sottintendono l'adesione di Boniforte ai modi della prima produzione di Giuseppe Giovenone il giovane. Sappiamo dai documenti che nel 1559, per incarico di Emanuele Filiberto, l'Oldoni fu impegnato col Lanino e col Giovenone a dipingere le armi ducali per tutto lo stato. Questa comunanza di lavoro avrà anche favorito scambio di idee; e non è troppo azzardato supporre che non lontano da questo periodo cominci, per una maggiore adesione alla maniera tardo gaudenziana, la parabola discendente del percorso pittorico di Boniforte.

Questa predella potrebbe quindi concludere — se ulteriori studi non porteranno nuova luce all'opera dell'Oldoni — il periodo più felice della sua attività.

---

[9] La datazione di questi quattro Santi può essere suggerita dal devoto che compare nello scomparto di S. Francesco e che è identificato come un membro della famiglia Dal Pozzo, entrato nell'ordine francescano nel 1558. Il 1558 sarebbe quindi il termine post quem per la datazione del dipinto: cfr. V. Angius, *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia*, Torino, 1853, vol. III, pagg. 48-53.

Alcune osservazioni su mobili piemontesi del '700

di Rosalba Amerio Tardito

Dopo il prezioso volume di Arturo Midana, *L'Arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, pubblicato nel 1925, volume rimasto sino ad ora insuperato per ricchezza di documenti e notizie, molti altri studi vennero ad ampliare la nostra conoscenza del mobile Piemontese del Sei e Settecento (Viale, Pedrini, Bernardi, Dragone, Mallè, Baccheschi ecc.).

I mobili del Palazzo Reale di Torino come quelli della Palazzina di Caccia di Stupinigi servirono e servono per una conoscenza diretta, visiva degli esempi più importanti dell'arredamento barocco in Piemonte.

La Mostra del Barocco, tenutasi a Torino nel 1963, è stata una delle più ampie e documentate per la sezione del mobile.

Raccogliere, avvicinare e presentare un così gran numero ed una così interessante scelta di opere, ha permesso di ampliare ancora maggiormente la visione e la conoscenza del mobile Piemontese sin quasi a tracciarne un lineamento storico.

Se non molti sono i mobili piemontesi del Seicento, straordinariamente numerosi sono invece quelli del Settecento.

Sommi ebanisti quali Pietro Piffetti e Giuseppe Maria Bonzanigo sono tra le più originali personalità artistiche di quel secolo.

Di questi due artisti desidero menzionare alcune opere inedite o parzialmente inedite, che potranno certo servire ad arricchire l'elenco di quelle già note e pubblicate.

Pietro Piffetti non ha bisogno di essere riconsiderato biograficamente. Di origine probabilmente piemontese (il Claretta lo dice di famiglia valsesiana), si può ritenere nato intorno al 1700 e morto il 20 maggio 1777. La sua attività può essere seguita, attraverso documenti e le opere, per circa un quarantennio, quarantennio pressochè totalmente trascorso al servizio della corte Sabauda.

Il mobile a doppio corpo di cui vogliamo trattare, si trova nel Palazzo Reale di Torino (attualmente, dopo un accurato restauro, sistemato nell'appartamento dei Quadri Moderni, al primo piano) (figg. 1-2).

Detto mobile è formato di un tavolo a muro dalle slanciate gambe ricurve su cui poggia un armadio a due battenti. La decorazione offre eleganti intarsi in legno pregiato ed in madreperla, con preziosi motivi a fogliami, a vasi, a fiori e a uccelli.

Alta è la qualità della decorazione: preziosa per i materiali impiegati, fantastica, colorita, con squisite raffinatezze ed eleganze di moduli. Particolarmente ricca e suggestiva è la decorazione sulla facciata dell'armadio con al centro due grandi vasi di fiori, intorno cui si sviluppano girali e rami.

L'opera certa del Piffetti è da accostare per stile allo scrittoio esistente nel Museo Civico di Torino (scheda n. 22, vol. III del Cat. della Mostra del Barocco Piemontese, Torino 1963) ed al tavolo a muro, sempre nel Museo Civico di Torino (scheda n. 30, vol. III, op. cit.).

Vittorio Viale accenna a questo mobile del Palazzo Reale (non esposto alla Mostra e mai fotografato) che per la « prevalente, tipica decorazione a intarsi di soli legni » ritiene sia « il tavolino e scanzia sopra impellicciati di fiorami di legno con uccelli e cornici di madreperla », opera del Piffetti, datata 1732.

Benchè già trattato dal Midana, Mallè e Viale, voglio ancora fare alcune osservazioni sul paliotto che il Piffetti eseguì nel 1749 per la chiesa di San Filippo di Torino (figg. 3, 4, 5). Datato e firmato « Anno Domini MDCCXLIX Cong. orat. Taur. saeculari primo rerum sac. praefecto Pa(ter) Jo. Bapt. Prever. Petrus Piffetti opus hoc invenit et fecit », il paliotto torinese è certo un'immagine del paliotto di eccezionale pregio, ordinatogli dal cardinale Vittorio Amedeo delle Lanze per un dono a papa Benedetto XIV, ad ornamento della cappella del Quirinale, andato purtroppo perduto.

Ricchissimo, forse tra i più ricchi è il disegno dell'opera con scene e figure trattate con accuratezza somma di particolari, varia la policromia e vari gli intarsi in legni pregiati, avorio, madreperla e tartaruga.

Sembra il tutto quasi un fuoco d'artificio fantasioso, dove figurine di putti grassi e gustosi si alternano a tralci di uva, festoni di fiori, uccelli meravigliosi, volute, dove angeli e santi maestosi poggiano su un fondo luminoso e brillante ad incrostazioni di madreperla. Ed al centro del paliotto la scena del Santo a cui l'opera è dedicata « San Filippo che riceve lo Spirito Santo nelle Catacombe di San Sebastiano », sostenuto da angeli.

Eseguito per incarico del Padre Giovan Battista Prever, preposito della Congregazione dell'Oratorio di Torino, in occasione del primo centenario della fondazione (1649-1749), sembra che in quest'opera il Piffetti abbia

voluto dare tutto quello che di più estroso e fantasioso poteva uscire dalla sua capacità creativa.

Ogni suo lavoro varia per disegno, invenzione negli stessi particolari. Se alcuni mobili possono piacere forse per una maggiore sobrietà di linguaggio artistico — e mi riferisco al mobile, per esempio, precedentemente descritto, dove tra l'altro manca quasi totalmente la madreperla e non v'è traccia di avorio — questo paliotto, come d'altronde i mobili al Quirinale, sono l'espressione più chiara delle sue capacità artistiche, che non troveranno seguito perchè pochi e mediocri furono gli ebanisti posteriori che si ispirarono a lui.

Del paliotto di San Filippo, desidero aggiungere che non da molto tempo è stato ricompletato, con l'aggiunta della Croce.

Detta Croce, secondo quanto confermano oralmente i Padri Anziani della Congregazione (fig. 6), venne inviata con il paliotto stesso ad una esposizione, verso la fine dell'Ottocento, nei locali del Seminario di via XX Settembre.

Terminata la mostra, la Croce non venne più restituita a San Filippo. Passata nel Seminario di Rivoli, solo nel 1962, per intervento diretto del Cardinal Maurilio Fossati che accoglieva la domanda fatta dal Padre Oddone, Superiore della Congregazione torinese, la Croce veniva riconsegnata a completamento del paliotto in questione.

La Croce si diversifica — ed anche da questo si nota l'estro dell'artista — si diversifica dalle altre da lui eseguite quali ad esempio quella per il Pregadio di Carlo Alberto nel Palazzo Reale di Torino o quella — a dimensioni più notevoli — per l'Ospedale Maggiore di San Giovanni, ibidem.

Delicati motivi a fiori, dai colori variegati e morbidi, scendono a ciuffo e festone, sostenuti da nastri; il tutto in avorio, eseguito con minuzia di particolari. Questa decorazione è posta sulla base; pochi e limitati gli altri motivi di ornamento: volute e foglie sulle parti terminali delle quattro braccia. Su tutto domina la figurina del Cristo, di mirabile perfezione esecutiva dal perizoma a pieghe minute e precise ai piedi ed alle dita delle mani, dall'anatomia del corpo alla trattazione accurata, sensibile dei lineamenti del volto.

La sobria lineare eleganza della Croce, posta al culmine del paliotto sembra quasi voluta dal Piffetti in contrasto con lo sfarzo dell'insieme, quasi a volere fare di questo insieme un'osanna di luce e cromia al Cristo ed alla Sua Dimora.

Di Giuseppe Maria Bonzanigo, nato ad Asti nel 1745 e morto a Torino

nel 1820, molto è già stato detto per una precisa e dettagliata bibliografia vedasi il vol. III del Cat. della Mostra del Barocco Piemontese, Torino 1963, p. 26).

Come il Piffetti, anche questo artista lavora per la corte Sabauda ed esegue numerose commissioni. Molti sono infatti i mobili suoi esistenti negli appartamenti del Palazzo Reale di Torino, nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, nel Palazzo Madama: cassettoni, sedie, doppi corpi, paraventi, paracamini, cornici ecc. La mostra del Barocco Piemontese del 1963 ha saputo ancora più ampliare la conoscenza della sua produzione artistica ed ha offerto un quadro chiaro e preciso della sua personalità.

Non menzionate sinora sono quattro angoliere poggianti su tavolino a tre gambe, site due per sala al piano terra, appartamento della Regina, sempre nel Palazzo Reale di Torino.

Elegantissima la linea, stupendo l'intaglio con ornati a festoni di foglie e fiori, a motivi nastriformi. L'elegante curvatura del tavolo è di vivo effetto nel triplice gioco delle volute che a loro volta si intrecciano con gustosi festoni. Al centro della porticina del primo paio di angoliere (fig. 7) è un leggiadro intaglio con strumenti musicali, foglie d'alloro e nastri. Il tutto coronato in alto da tre vasi a tutto tondo. Tutti gli intarsi e le sculture sono a oro su fondo laccato.

Non grande il divario della decorazione centrale nelle altre due.

Al centro della porticina sono motivi di caccia e foglie di quercia finemente intagliate. Tre vasi coronano il tutto.

Se pressochè identico è il tavolino sottostante a triplici volute, diverso è il congiungimento delle parti inferiori alle superiori.

Nei primi due mobili infatti la parte alta poggia su due piedi con motivo a foglie di acanto, in questi poggia direttamente sul tavolino tramite una cornice ad ovuli.

La datazione delle quattro opere è 1780-85 ca.

Ancora due piccole angoliere del Bonzanigo, sempre a Palazzo Reale. Restaurate da poco, sono attualmente nell'Appartamento dei Quadri Moderni, al primo piano.

Il disegno è vaghissimo e molto leggero. Sui fondi laccati in avorio sono rilevati, con somma grazia, ad oro i finissimi intagli. Al centro delle portine è un vaso con fiori e volute di stile classicheggiante e molto stilizzato. Sono motivi di un'eleganza studiata, ma eseguiti con maestria notevole, che la personalità sensibile dell'artista ha saputo eternare in queste sue piccole e grandi opere.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE ALLE SEGNALAZIONI

Marseilly (fraz. di Verrayes). Cappella di S. Michele, tutta affrescata da Giacomo da Ivrea.
Scena dell'arrivo dei Re Magi.

Pont Saint Martin. San Salvatore (ora S. Rocco). Dall'Annunciazione affrescata sulla facciata, l'Angelo.

Ciriè, La Maddalena, Decorazione dell'abside: Apostoli e motivi intrecciati e medaglioni

Morges (La Salle), S. Giorgio. In basso S. Giorgio e la Principessa, S. Cristoforo, e al centro una Madonna col Bambino, poi liberata dall'intonaco.

Casa Forte dei Saluard a Marseilly (Verrayes, Aosta). Dal romanzo « Les quatres fils Aymon », Turpin, uno dei personaggi affrescati nel salone, ora fienile, su sfondo di nastri intrecciati.

Fig. 1. Doccio di Quarona, Chiesa Parrocchiale. Facciata prima dei ritrovamenti

Fig. 2. Doccio di Quarona, Chiesa Parrocchiale. Statua lignea di S. Bononio Abate

Fig. 3. Doccio di Quarona, Chiesa Parrocchiale. Statua lignea di S. Bernardo Abate.

Fig. 4. Doccio di Quarona, Chiesa Parrocchiale. Particolare della facciata con frammenti di affreschi e nicchia.

Fig. 1. Piossasco. Cappella di S. Elisabetta nella Chiesa della Confraternita del Nome di Gesù.

Fig. 2. Piossasco, Cappella di S. Elisabetta nella Chiesa della Confraternita del nome di Gesù. « Dormitio Virginis » (particolare).

Fig. 1. Guido delle Colonne, « Historia Troiana, ms. K. I. 3 »,
Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 2. Guido delle Colonne, « Historia Troiana », ms. K. I. 5 f. 81v », Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 3. Giovannino de' Grassi, « Taccuino di Disegni f. 4v », Bergamo, Biblioteca Civica.

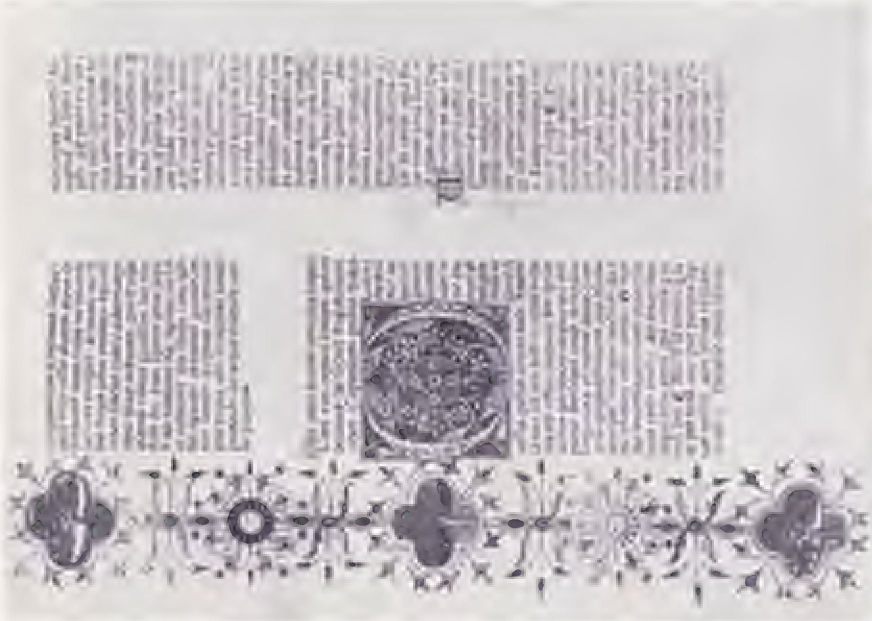


Fig. 5. Plinio, «Naturalis Historia», cod. E. 24 inf. f. 147r», Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Fig. 4. Guido delle Colonne, «Historia Troiana», K. I. 3 f. 1r», Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 6. Michelino da Besozzo, «Libro d'Ore, ms. 111, f. 10v», Avignone, Biblioteca Comunale.

Fig. 7. Guido delle Colonne, «Historia Troiana, ms. K. I. 3 f. 77v», Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 8. Guido delle Colonne, « Historia Troiana, f. 87v, ms. K. I. 3 », Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 9. Guido delle Colonne, « Historia Troiana, f. 73v, ms. K. I. 3 », Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 10. Michelino da Besozzo, «S. Giovanni Evangelista», disegno. Parigi, Louvre.

Fig. 11. «Madonna in trono, Santi e donatori». Pavia, S. Maria del Carmine.

Fig. 1. B. Oldoni, «Predella con storie della Passione», S. Sebastiano, Biella.

Fig. 2 B. Oldoni, « Ultima Cena », S. Sebastiano. Biella.

Fig. 3. B. Oldoni, « Cattura di Cristo », S. Sebastiano, Biella.

Fig. 4. B. Oldoni, « Cristo inchiodato alla Croce », S. Sebastiano, Biella.

Fig. 5. B. Oldoni, « Ecce homo », S. Sebastiano, Biella.

Fig. 6. B. Oldoni, « Flagellazione », S. Sebastiano, Biella.

Fig. 1. Pietro Piffetti, Mobile a doppio corpo. Torino, Palazzo Reale.

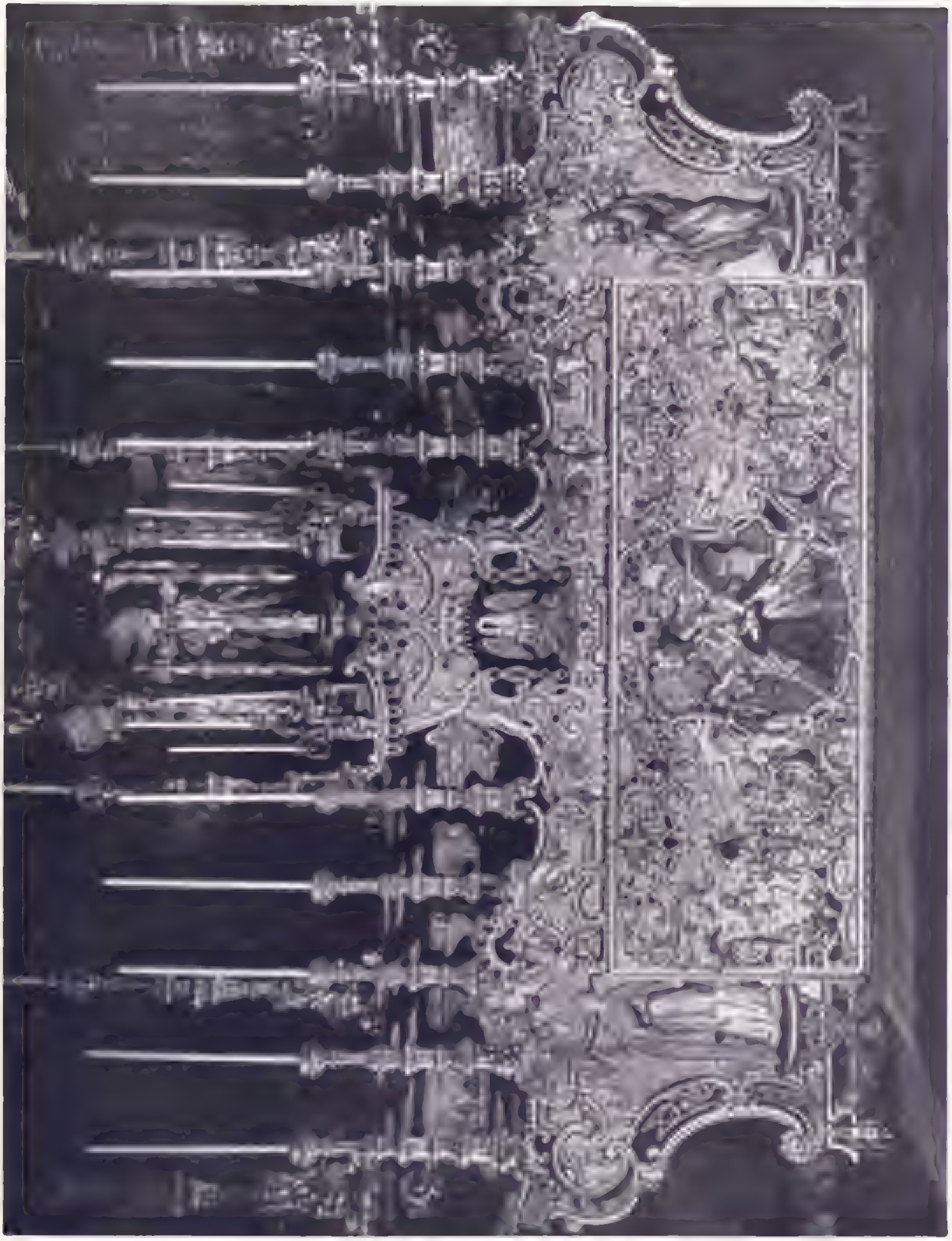


Fig. 2. Pietro Piffetti. Paliotto. Torino, San Filippo.

Fig. 3. Pietro Piffetti, Paliotto (particolare). Torino, San Filippo.

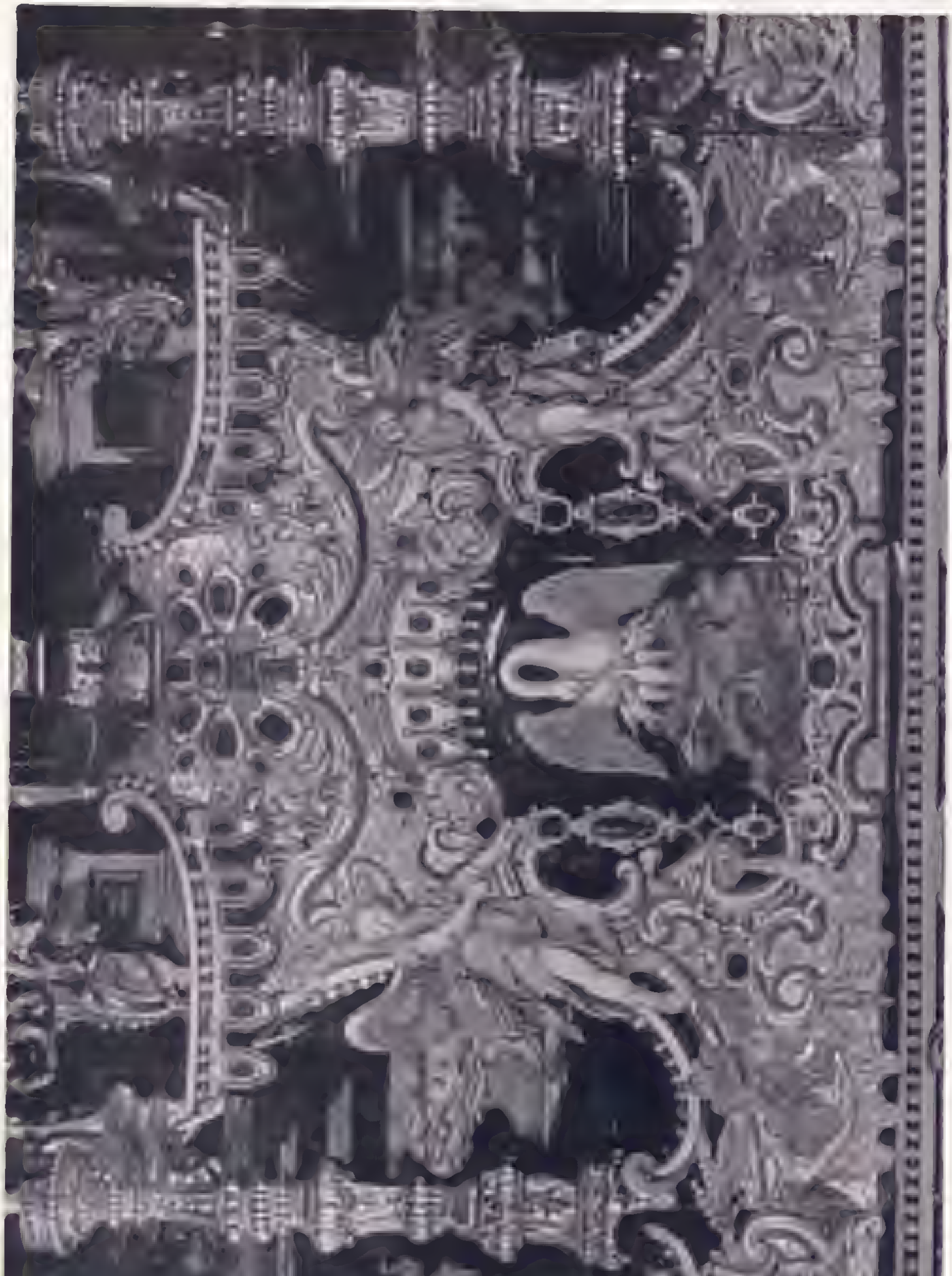


Fig. 4 Pietro Piffetti, Paliotto (particolare). Torino, San Filippo.

Fig. 5. Pietro Piffetti. Mobile a doppio corpo (particolare). Torino, Palazzo Reale.

Fig. 6. C. M. Bonzanigo, due piccole angoliere. Torino, Palazzo Reale.

Fig. 7. Pietro Piffetti, Paliotto, la Croce, particolare.

Fig. 8. G. M. Bonzanigo, angoliera. Torino, Palazzo Reale.

Fig. 9. G. M. Bonzanigo, angoliera. Torino, Palazzo Reale.

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 27 GENNAIO 1968

Ottimo successo di pubblico ha avuto il 27 gennaio, alle ore 16,30, la seduta scientifica svoltasi nella sede sociale di via Napione 2 e dedicata ad argomenti preistorici ed archeologici.

Sono state svolte tre relazioni: la prima, a cura di Augusto Doro, con il titolo « Scultura bifronte di Prascorsano »; la seconda, da parte di Mario Salomone, con il titolo « Note Archeologiche di una passeggiata in Valle di Susa »; la terza, oratori Marcella Barra Bagnasco e Luciano Manino, sull'argomento « Consuntivo degli scavi dell'Istituto di Archeologia ad Industria ».

Le conferenze dottamente illustrate dagli studiosi Consoci anche con l'ausilio di bellissime diapositive a colori, sono state seguite con attenzione e compiacimento dal folto pubblico che ha tributato a tutti gli oratori vivi complimenti ed ha espresso palesemente il suo sincero interesse animando al termine delle singole lezioni una nutrita discussione diretta dal prof. Carducci a cui era riservato il commento conclusivo.

Il Doro ha presentato come delizioso rompicapo un'inedita colonna con scultura bifronte, di significato oscuro assai e quindi ricco di stimolanti interrogativi; gli specialisti Barra Bagnasco e Manino, dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Torino diretto dall'illuminata guida del prof. Gullini, hanno riferito sulle ultime campagne di scavi ad Industria, facendo il punto sulla panoramica dei risultati e dei ritrovamenti.

Nella circolare del 18 gennaio la Segreteria ha rinnovato l'appello già rivolto a tutti i Soci il 18 novembre 1967: « Nella collezione sociale, al controllo d'inventario terminato nei mesi scorsi, risultavano mancanti i seguenti volumi: Atti: vol. IX, fasc. 1 (1918) e 2 (1920); vol. XII, fasc. unico (1930); Bollettino: vol I, fasc. 1-4 (1917); vol II, fasc. 1-4 (1918); vol. XVIII, fasc. 3-4 (1934). Coloro che ne avessero una copia farebbero cosa veramente lodevole se, potendosene disfare, ne volessero fare dono alla biblioteca della Società, od almeno ne permettessero la riproduzione per fotocopia ».

IL SEGRETARIO: *V. Borasi* IL PRESIDENTE: *N. Gabrielli*

CELEBRAZIONE ALFIERIANA

CONFERENZA DEL PROF. AUGUSTO CAVALLARI MURAT SU « ATTUALITÀ ED INATTUALITÀ DI BENEDETTO ALFIERI A DUECENT'ANNI DALLA MORTE »

La sera del 7 febbraio 1968, alle ore 21, la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti ha celebrato, associando alla cerimonia la Società del Whist Accademia Filarmonica di Torino, il secondo centenario della morte di Benedetto Alfieri, promuovendo una eccezionale manifestazione che ha saputo commemorare in modo veramente degno l'insigne architetto ed urbanista barocco piemontese.

La Presidenza della Società del Whist Accademia Filarmonica, di concerto con il nostro Consiglio di Presidenza, ha aperto l'Odeo di Palazzo Caraglio ad una conferenza del ch.mo prof. ing. Augusto Cavallari Murat, Ordinario nel Politecnico di Torino e già Presidente della SPABA, dal titolo « Attualità ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecent'anni della morte ».

Gli invitati dai due Sodalizi, tra cui furono notati le L.A.R. il Principe Filiberto di Savoia Duca di Genova ed il Principe Adalberto di Savoia Duca di Bergamo e le massime autorità accademiche, politiche e culturali piemontesi, affollarono puntuali (circa trecento persone) la magnifica sala, accedendo, per particolare privilegio, dallo scalone d'onore del palazzo sino all'Odeo attraverso l'appartamento d'onore: davvero più adatta sede non si poteva immaginare per una commemorazione alfieriana!

Dopo brevi parole di presentazione e di commemorazione del Conte prof. Lodovico Avogadro di Cerrione, Presidente della Società Whist Accademia Filarmonica e della dr.a Noemi Gabrielli, Presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, il prof. Augusto Cavallari Murat ha detto la sua orazione ufficiale, illustrandola, per quasi due ore, con circa un centinaio di diapositive, al pubblico particolarmente attento ed interessato anche per l'originalità dell'impostazione critica meditata dall'oratore.

Il testo della conferenza è pubblicato in questo bollettino e ciò esime il Segretario da un riassunto ed un commento superficiale che un ben cattivo servizio renderebbero ai profondi concetti ed all'acutezza critica degli argomenti svolti così brillantemente nella celebrazione alfieriana dal prof. Cavallari Murat.

In sintesi si deve però almeno segnalare della conferenza l'originale interpretazione architettonica delle decorazioni degli interni, quasi come una patina di sogno che l'Alfieri sapeva stemperare sui muri per riassorbirli in essa senza lasciarsene invischiare accademicamente dominandone anzi la tematica figurativa con echi financo moderne; ancora, la smobilitazione della figura dell'Alfieri come scontato riferimento tipico, da un punto di vista scolastico, ad una corrente artistica settecentesca sensibile solamente a forme raffinate, colte, aristocratiche, apollinee, quindi in definitiva neoclassiche solo nel senso frigido del termine; ed infine la sorprendente scoperta di una modernissima valutazione critica dell'artigianato e dell'urbanistica nello spirito di dedizione dell'Alfieri all'orchestrazione di tutte le componenti architettoniche in tutte e tre le scale dell'invenzione (arredamento - architettura - urbanistica), fatto definibile come un'operazione d'equipe per la modellazione formale e quindi già ammettente allora, teoricamente, il principio di genialità di gruppo in verità solo oggi scientificamente acquisito della critica ufficiale.

La radio e la televisione italiana hanno annunciato e ripreso la manifestazione, che larga eco e particolare risalto ha avuto anche sui quotidiani, torinesi ed italiani. Un servizio d'ordine municipale aveva riservato ai nostri Soci parte del parcheggio di piazza San Carlo.

Al termine dell'applauditissima conferenza, gli invitati hanno visitato, guidati dai due Presidenti, le sale dell'appartamento di rappresentanza di palazzo Caraglio, ove è soffusa ancor oggi tra ori e specchi rococò la squisita sensibilità ed abilità artistica dell'Alfieri e degli artisti — pittori, scultori, intagliatori — suoi collaboratori, e che si è conservata invero sino ad oggi soprattutto per la eccezionale cura della Società proprietaria.

Numerosissime congratulazioni giunsero in quei giorni ai due Sodalizi a sanzionare l'eccezionale successo della celebrazione torinese di Benedetto Alfieri, cronologicamente in ritardo di qualche giorno, solo per motivi organizzativi.

La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti è particolarmente riconoscente alla Società del Whist Accademia Filarmonica di Torino per aver così signorilmente ospitato la cerimonia del bicentenario.

CONFERENZA DEL DR. HANS BOEGLI
SU « AVENTICUM » CAPITALE DELL'ELVETIA ALL'EPOCA ROMANA

Sotto gli auspici della Soprintendenza alle Antichità per il Piemonte ed in collaborazione con le Società Archeologiche, Storiche ed Artistiche Piemontesi, si è svolta sabato 24 febbraio 1968 nel Salone dei Congressi dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, l'importante conferenza del dr. Hans Boegli, Conservatore del Museo di Avences (Svizzera), dal titolo: « *Aventicum*, capitale dell'Elvetia all'epoca romana ».

Presentato dal prof. Carducci, Soprintendente alle Antichità per il Piemonte e Tesoriere della nostra Società, l'esimio oratore ha illustrato in francese con la dottrina che la sua chiara fama gli riconosce, prendendo spunto dai risultati degli ultimi scavi, tutto il problema storico archeologico dell'antica *Aventicum* e della sua localizzazione topografica sulla strada romana per il Reno, tra Losanna e Basilea, cogliendo quei riferimenti geo-urbanistici che tanta importanza rivestono per tentare di ricostruire la struttura di quella civiltà che, albergando su entrambi le pendici dei gioghi alpini, interessa molto da vicino la nostra terra la quale ebbe sempre nei secoli con le zone elvetiche innumerevoli temi in comune e scambi culturali ad ogni livello.

La conferenza è terminata con gli applausi del folto pubblico presente e, dopo alcuni interventi tra cui si ricorda quello della dr.a Finocchi, con il cordiale ringraziamento del prof. Carducci.

Veramente gradito è giunto alla nostra Società l'invito ufficiale del dr. Boegli per una visita scientifica dei nostri Soci ad *Aventicum*: essa costituirà senzaltro la meta della prima crociera transalpina della SPABA!

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 30 MARZO 1968

Sabato 30 marzo, alle ore 17,30, in seconda convocazione, nella Sede sociale di via Napione, 2, più di cinquanta soci si sono riuniti in seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Comunicazioni della Presidenza
2) Ammissione nuovi Soci
3) Varie ed eventuali.

Ha preso la parola il Presidente dr.a Noemi Gabrielli per commemorare il Socio avv. Domenico Manassero, per scusare l'assenza dei Soci Baroccelli, Carboneri, Carducci e Catella e per comunicare le dimissioni di sette Soci. Il Presidente ritiene opportuno presentare un dettagliato rapporto sul lavoro di riordino e di aggiornamento svolto dalla Segreteria: 1) è stato impostato un nuovo schedario, da cui risultano che alla data attuale i Soci della SPABA sono 604, di cui ben 296 sono morosi per il versamento di quote nella misura variabile da uno a cinque anni; 2) sono state sistemate in cartelle ordinate per anno la corrispondenza, le circolari, ecc; 3) tutte le pubblicazioni sociali sono state ordinate ed impacchettate per la loro conservazione, e numerate per il controllo patrimoniale; 4) verranno ordinate tre copie complete delle pubblicazioni SPABA con schedari critici; 5) sarà pubblicato entro l'anno il terzo volume delle Schede Vesme. Il Presidente espone la gravità della situazione economica della Società, (come del resto era già stato più volte segnalato ai Soci) peggiorata ora dal fatto che si rendono inde-

rogabili anche alcune nuove spese, come i lavori di manutenzione alla palazzina sociale ed il maturare di scadenze contabili per imprevisti impegni editoriali e verso terzi.

Il Presidente annuncia infine l'imminente riassetto del giardino della palazzina, perchè possa essere utilizzato anche dai Soci, durante la loro permanenza in Sede. Dopo gli interventi dei consoci Viale e Rinaldi l'Assemblea decide all'unanimità che i soci morosi al terzo sollecito saranno ritenuti dimissionari; che saranno ristampate e ridistribuite le tessere SPABA, in formato ridotto; che saranno ricostruite fotostaticamente tre copie delle pubblicazioni SPABA mancanti; che sono approvate le attività della Presidenza, la quale terrà dei Consigli di Presidenza a ritmo mensile per meglio sopperire alle necessità organizzative della Società.

Passando al secondo punto dell'ordine del giorno la dr.a Gabrielli presenta all'Assemblea i seguenti nominativi per la loro accettazione a nuovi Soci:

Dtt.ssa Anna Barricelli
Dott. Luigi Bernardi
Biblioteca e Museo civici di Casale Monferrato
Dott.ssa Arch. Vera Comoli Mandracci
Ing. Marco Ferraris
Dott. Arch. Alberto Ghigi
Rag. Luisella Magnabosco
Per. Ind. Marino Micozzi
Ins. Maria Chiara Orlandini
Geom. Ferruccio Pari
Ins. Francesco Prestipino
Cont.ssa Margherita Rey di Villarey
Pitt. Francesco Tabusso
Arch. Gustavo Tabusso
Dott. Giuseppe Taverna
Sig.na Elisabetta Vernizzi.

L'assemblea, per votazione, ne approva l'ammissione all'unanimità.

Non avendo alcun Socio altre osservazioni da esporre, il Presidente dichiara chiusa la seduta amministrativa, e, per la seduta scientifica, dedicata alle arti figurative dal sec. XV al XVIII, annuncia le seguenti quattro comunicazioni:

1) Ing. Celeste Rinaldi: Proteste per alcuni lavori fatti e non fatti nella Città di Torino;
2) Ing. Oreste Santanera: Proposte per Eusebio Ferrari;
3) Dott. Noemi Gabrielli: « Natività » di un maestro Piemontese della fine del quattrocento;
4) Bruno Signorelli: Inediti su Michelangelo Garove.

Tutte le comunicazioni erano illustrate con numerose diapositive, anche a colori. L'ing. Rinaldi ha messo in risalto alcuni infelici interventi, specie sulla scelta delle tinteggiature, nel centro storico torinese, e dopo l'intervento dei consoci Gabrielli, Viale, Signorelli e Gallo, l'assemblea decide di pubblicizzare la protesta della SPABA agli organi responsabili.

Ben cinquanta erano le diapositive che illustravano la dotta lezione dell'ing. Santanera. Dopo una rapidissima segnalazione della dr.a Gabrielli (quasi preoccupata di rubare tempo agli altri studiosi!), su un importante affresco raffigurante Madonna con bambino e Santi e staccato dalla chiesa, ora demolita, di S. Rocco, nell'omonima frazione del paese di Macello, il rag. Signorelli ha informato il pubblico su interessanti sue notazioni emerse nelle ricerche che egli sta conducendo presso gli Archivi di Stato di Torino ed in cui particolare nuovo risalto storico urbanistico ed umano assumono le figure degli architetti Garove, Soldati, ed altri ancora operosi in Torino all'alba del sec. XVIII.

Al termine delle lezioni i Soci hanno espresso agli oratori il loro compiacimento con vibranti applausi e consensi. L'adunanza si è sciolta alle ore 19,40.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

CONFERENZA DEL PROF. W. WEISMAN SU « LE ORIGINI DEI GRATTACIELI »

Giovedì 4 aprile, alle ore 18, nell'aula 3 della Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Torino, con invito esteso anche ai nostri Consoci, il prof. Winston Weisman, Capo Dipartimento di Storia dell'Arte e Direttore del Centro Studi dell'Arte rinascimentale e barocca nella Pennsylvania State University, ha tenuto una insolita conferenza in inglese dallo stimolante titolo: « Le origini dei grattacieli ». L'oratore, presentato dal Magnifico Rettore, prof. Capetti, aveva già distribuito il testo della sua lezione tradotto in italiano, ed ha corredato tutta la sua esposizione proiettando contemporaneamente su due schemi diapositive illustranti l'evoluzione edilizia della casa tendente ad una sua ristrutturazione in verticale e le soluzioni tecnologiche fornite dall'impiantistica implicanti financo il ripensamento formale della composizione architettonica dei nuovi edifici. Il folto pubblico tra cui si notavano numerosi illustri nostri Consoci, ha calorosamente applaudito l'oratore ed ha favorevolmente commentato l'originale impostazione critica data dal Weisman al problema valutativo del grattacielo, che chiaramente è il tipo edilizio caratterizzante per antonomasia il futuribile in urbanistica.

VISITA ALLA MOSTRA DELL'INCISIONE EUROPEA DAL SECOLO XV AL XX

Sabato 27 aprile, alle ore 15, quasi un centinaio di Soci si è dato appuntamento alla Galleria d'Arte Moderna di Torino per una visita guidata dal dr. Giovanni Romano (1) alla « Mostra dell'incisione europea dal secolo XV al XX ».

Il dr. Romano ha appassionatamente illustrato quelle tavole dei maestri europei che tra le numerosissime raccolte nella mostra egli aveva scelto per i nostri Soci come le più importanti e significative. Per circa due ore i Soci hanno seguito l'amabile oratore, instancabile, anche se questa volta persino impegnato a parlare in un microfono mobile, tra la calca dei numerosissimi visitatori che ondeggiavano da una transenna all'altra della mostra. Ancora una volta la sensibilità critica del dr. Romano, unita da una particolare competenza sulle tecniche personali e delle scuole dei vari artisti, ha entusiasmato gli uditori grati di così dotta ed instancabile guida, ormai motivo di richiamo e di garanzia per le visite della SPABA alle mostre d'arte figurativa.

CONFERENZA DEL PROF. SAUTER SU « I PRIMI INSEDIAMENTI UMANI NELLE ALPI ITALO-SVIZZERE: AGRICOLTORI NEOLITICI DEL III MILLENNIO a.C. »

Nel salone dei congressi dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, g.c., sabato 4 maggio, alle ore 16,30 il prof. Marc. R. Sauter, Professore di Antropologia all'Università di Ginevra, presentato dal prof. C. Carducci, Tesoriere della nostra Società, ha tenuto ad un folto gruppo di Soci e di cultori di archeologia preistorica una splendida conferenza in francese dal titolo: « I primi insediamenti umani nelle Alpi Italo-svizzere: agricoltori neolitici del III millennio a.C. ».

---

(1) *Il Segretario si scusa sinceramente con l'amico dr. Romano per aver mutato il suo nome in* Bruno *nella verbalizzazione del 9-12-1967 sugli Atti della Società dello scorso anno.*

L'oratore ha accompagnato tutta la sua esposizione con una nutritissima serie di diapositive a colori illustranti le localizzazioni topografiche, le prospezioni e le varie fasi degli scavi sino all'esame dettagliato dei reperti. In modo particolare il prof. Sauter ha portato per la prima volta a conoscenza dell'ambiente culturale piemontese notizia di ritrovamenti negli scavi di Lion che forniscono nuovi elementi per tutta la cronologia protostorica alpina.

Il pubblico, dopo aver seguito con estrema attenzione l'eccezionale lezione, ha tributato all'illustre oratore una cordiale, entusiasta ovazione di plauso e di gratitudine, espressa anche ufficialmente, a nome di tutti, a chiusura, dal prof. Carducci.

GITA SOCIALE A VARESE

Sabato 22 giugno 1968, novantatre Soci, organizzati su due pullmann ed alcune autovetture private, hanno compiuto una gita al Sacro Monte di Varese ed a Castiglione Olona, su invito del consocio dr. Silvano Colombo, Direttore dei Civici Musei di Varese.

Partiti alle ore 8 da piazza S. Carlo, durante il tragitto autostradale alcuni Soci hanno illustrato i temi ed i motivi della gita extrapiemontese, riallacciando il tema dei « Sacro Monte » agli esempi di Varallo (sede dell'ultimo Congresso della SPABA nel 1960) e di Orta e sottolineando l'importanza degli affreschi quattrocenteschi di Masolino da Panicale a Castiglione Olona. Giunti a Varese, nella Villa Mirabello, i Soci sono stati guidati dal dr. Colombo a visitare il Civico Museo archeologico ed a gustarne anche con diapositive i pezzi più importanti quindi, saliti al Sacro Monte, ad ammirare la documentazione architettonica paesaggistica e figurativa racchiusa nel Santuario della Beata Vergine, terminando la mattinata con la visita alla curiosa ed a volte financo sconcertante raccolta della villa Pogliaghi, gentilmente aperta per i nostri Soci.

Dopo colazione, trasferiti a Castiglione Olona, il gruppo dei Soci passò alla preziosa ed eccezionalmente competente guida del prof. Franco Mazzini, ora Soprintendente alle Gallerie del Piemonte, che diversi restauri diresse e realizzò anche a Castiglione Olona ed in altri paesi lombardi. Il prof. Mazzini, appositamente intervenuto per illustrare ai nostri Soci gli affreschi del Masolino al Battistero, guidò anche la comitiva ad altri monumenti del paese, quali la chiesa di Villa, raro esempio di rinascimento lombardo-toscano, la Colleggiata Gotica e diverse preziose cellule dell'antico tessuto urbanistico del borgo varesotto, tra cui il Palazzo del Cardinale Branda Castiglioni.

Sulla via del ritorno, il prof. Mazzini offrì ai nostri Soci (che avevano ammirato persino alcune sinopie ricuperate nel restauro degli affreschi del Battistero) la sorpresa di una sosta non programmata alla Chiesa di S. Venanzio ad Albizzate (Varese) dove volle illustrare un interessantissimo ciclo di affreschi del sec. XIV tuttora oggetto di studio e di congetture storico-artistiche, e già in fase di avanzato, felice restauro.

I Soci espressero alle cortesi e preziose guide ed alla dr.a Gabrielli un sincero, cordiale entusiasmo per la gita perfettamente riuscita tanto sotto il profilo culturale quanto sotto il profilo organizzativo.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 15 LUGLIO 1968

Lunedì 15 luglio, alle ore 19, in seconda convocazione, nella sede sociale di via Napione, 2, si è svolta una seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Comunicazioni della Presidenza;
2) Nomina nuovi Soci;
3) Nomina dei Revisori dei Conti per il corrente esercizio finanziario;
4) Varie ed eventuali.

Il Presidente prende la parola in apertura di seduta, per scusare gli assenti e dare il benvenuto ai quaranta Soci presenti all'assemblea.

Dopo alcune informazioni di Segreteria, il Presidente annuncia con sincera soddisfazione che l'anno prossimo la SPABA celebrerà il suo ormai tradizionale Congresso, a Casale Monferrato, di concerto con l'Amministrazione civica Casalese e con la promessa di un intervento di sostegno finanziario da parte del Consocio casalese dr. Camillo Venesio. L'assemblea accoglie il lieto annuncio con un caloroso applauso.

Il Presidente sottopone quindi all'approvazione dell'Assemblea l'ammissione a nuovi Soci dei Signori:

Dott.ssa Paola Acuti
Geom. Agusto Beltrame
Rag. Giovanni Borbon
Geom. Giulio Borbon
Dott. Sergio Ottonelli
Prof.ssa Rosa Paola Sanguineto
Dott. Gabriele Serafero
Arch. Margherita Taricco
Ing. Gino Almando.

L'Assemblea, con apposita votazione, ne approva l'accettazione all'unanimità.

Si passa quindi alla elezione dei Revisori dei Conti, a termini di prassi legale. Vengono eletti con 23 voti il consocio rag. Fiore e con 15 voti il consocio comm. Doro, a scrutinio segreto; scrutatore il Socio Segretario.

L'Assemblea rivolge un grato applauso ai Soci Fiore e Doro per aver accettato il faticoso e delicatissimo compito sociale. I revisori dei conti eletti prendono la parola per accettare l'incarico e ringraziarne l'assemblea.

Non avendo alcun Socio osservazioni da sollevare il Presidente dichiara chiusa la seduta amministrativa ed annuncia per la seduta scientifica le seguenti comunicazioni:

1) Alfonso Milo: « Cappella di Villa Paradiso in strada Val San Martino »;
2) Bruno Signorelli: « Un disegno e relazione sulle Mura di Torino di Jacopo Soldati ».

L'arch. Milo ha presentato al pubblico attento ed interessatissimo una precisa ed acuta analisi della quariniana cappella della Villa Paradiso, sulla Collina torinese, mentre il rag. Signorelli ha nuovamente ragguagliato i consoci su alcune sue notazioni desunte all'Archivio di Stato di Torino sulla figura dell'ing. Soldati che, operoso in Torino alla fine del sec. XVI, si colora di caratterizzazioni curiose ed interessanti financo la storia del costume ingegneresco.

Al termine delle conferenze, dopo un intervento del prof. Curto, l'adunanza si è sciolta alle ore 20,30.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

MANIFESTAZIONI DEL « RILANCIO CULTURALE DI CASALE »: MOSTRA DELLE ARCHITETTURE BAROCCHE NEL MONFERRATO

CONFERENZA DELL'ING. BORASI PER L'INAUGURAZIONE: « LA LETTURA CRITICA DEI BENI CULTURALI NEL PAESAGGIO ATTEGGIAMENTO MODERNO, MA DIVERTIMENTO ANTICO ».

Nel quadro delle manifestazioni per il « Rilancio Culturale di Casale », promosso dalla Civica Amministrazione di Casale Monferrato di concetto con la Presidenza della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, è stato messo a punto un programma di conferenze di interesse piemontese da svolgersi all'autunno 1968 a Casale Monferrato, a cura di noti specialisti, ed in preparazione del Congresso che la SPABA vi intende celebrare nella primavera 1969.

Il calendario delle conferenze, articolato su argomenti che spazino dall'urbanistica all'archeologia, e dall'architettura all'economia, è stato così concordato:

1) Domenica 22 settembre 1968: Inaugurazione della Mostra « Architetture barocche nel Monferrato » a palazzo Langosco, con prolusione del Presidente della SPABA e conferenza dell'ing. V. Borasi sul tema: « La lettura critica dei beni culturali nel paesaggio: atteggiamento moderno ma divertimento antico ».

2) Sabato 28 settembre 1968, alle ore 21: Tavola rotonda sul problema dei Centri storici, con particolare attenzione a quello di Casale.

3) Domenica 29 settembre 1968, ore 10: Inaugurazione della « Mostra degli Scapitta (Giovanni Battista e Vincenzo) » a palazzo Treville con prolusione del Presidente della SPABA, e conferenza della dr.a Emma Cornaglia sul tema: « Giovanni Battista Scapitta architetto e Vincenzo Scapitta agrimensore ».

4) Mercoledì 30 ottobre 1968, ore 21: Conferenza del prof. C. Carducci, nella sala del Consiglio Comunale di Casale M.to, con tema: « I beni culturali archeologici nell'organizzazione territoriale del Piemonte ».

5) Mercoledì 26 febbraio 1969, ore 21: Conferenza del prof. M. Abrate, nella sala del Consiglio Comunale di Casale M.to, con tema: « Lo sviluppo economico del Piemonte dal sec. XVI al sec. XIX ».

6) Mercoledì 5 marzo 1969, ore 21: Conferenza del prof. G. De Matteis, nella sala del Consiglio Comunale di Casale M.to, dal tema: « Il paesaggio geografico del Piemonte ».

Ha pertanto aperto il ciclo di conferenze, quella del Socio Segretario ing. Borasi il quale, riprendendo la documentazione architettonica nota attraverso le immagini della Mostra (grandi pannelli fotografici di chiese e palazzi casalesi e monferrini unitamente a documenti d'archivio, come disegni originali e schizzi degli autori stessi delle opere esposte) ha voluto dimostrare che i documenti architettonici delle epoche passate acquistano per l'uomo moderno un significato particolare e veramente prezioso appena li si sappia collegare secondo diverse interrelazioni stimolate dai più vari pretesti culturali, sì da poter interpretare mentalmente volta per volta il paesaggio oggettivo in una sorta di paesaggio personale ricostruito e continuamente reinventato, con vero divertimento moderno che potrebbe, se divulgato, assumere anche dimensioni turistiche.

MANIFESTAZIONI DEL « RILANCIO CULTURALE DI CASALE »: MOSTRA DEGLI SCAPITTA

CONFERENZA DELLA DR. EMMA CORNAGLIA PER L'INAUGURAZIONE: « GIOVANNI BATTISTA SCAPITTA ARCHITETTO E VINCENZO SCAPITTA AGRIMENSORE ».

VISITA AL CASTELLO DI CAMINO ED AL TESORO DEL DUOMO DI CASALE

Domenica 29 settembre alle ore 10, nella Sala del Consiglio Comunale di Casale Monferrato, alla presenza delle maggiori autorità e dei rappresentanti della cultura locale, la dr.a Emma Cornaglia ha tenuto l'attesa conferenza su « Giovanni Battista Scapitta architetto e Vincenzo Scapitta agrimensore ». Sistematiche e fortunate ricerche d'archivio in Piemonte e fuori, controllate sui monumenti barocchi tuttora ornanti la capitale ed il territorio Casalese, hanno permesso alla studiosa, nostra Consocia, di chiarire e meglio puntualizzare la figura di questi già noti architetti sia dal punto di vista anagrafico e biografico che critico, sulla scia degli studi sui maestri del barocco piemontese iniziati solo qualche decennio fa ed ora così fiorenti e fortunati di nuove illuminanti scoperte. La città di Casale ha pubblicato nel catalogo della mostra scapittiana il testo della lezione della dr. Cornaglia.

Nel pomeriggio i partecipanti della SPABA alla cerimonia hanno visitato il castello di Camino ed il suo parco, chiese e monumenti casalesi ed in particolare il Duomo ed il suo tesoro.

MANIFESTAZIONI DEL « RILANCIO CULTURALE DI CASALE »:

CONFERENZA DEL PROF. CARDUCCI: « I BENI CULTURALI ARCHEOLOGICI NELL'ORGANIZZAZIONE TERRITORIALE DEL PIEMONTE »

Mercoledì 30 ottobre, alle ore 21, anche alla presenza di Soci torinesi della SPABA, e nella cornice di una improvvisata esposizione di reperti archeologici casalesi, nella Sala del Consiglio Comunale di Casale M.to, in Palazzo S. Giorgio, il prof. Carducci ha illustrato, in una vivace e scintillante carrellata di diapositive personalmente selezionate tra le numerose del suo repertorio, i tesori archeologici disseminati nel Piemonte e scoperti dalle varie campagne di scavi.

Organizzati sistematicamente e tipologicamente, i reperti già importanti di per sè come documenti storici, acquistano tutto un linguaggio nuovo, diventando vocaboli di un discorso che sa trarre considerazioni e scoperte nel campo della storia umana, cioè del costume, della politica, dell'arte, della tecnica, della socialità e dell'economia, fornendo quindi un quadro di sintesi quanto mai vasto, approfondito e completo.

Alla brillante esposizione del prof. Carducci è seguita una vivace serie di interventi, nutrita di domande e osservazioni così pertinenti da conclamare l'attento interesse del pubblico alla manifestazione.

VISITA ALLA MOSTRA DEL GUERCINO

Sabato 16 novembre 1968, con partenza alle ore 7 da piazza S. Carlo, un gruppo di venticinque Soci si è diretto in pullman a Bologna a visitare la Mostra del Guercino, allestita presso il locale Archiginnasio e che larga eco di pieno consenso di critici e di pubblico ha raccolto sia in Italia che all'estero. Usufruendo della sempre preziosa guida del dr. Giovanni Romano, invidiabile per la incisività ed acutezza con cui ha sottolineato i vari aspetti della evoluzione pittorica dell'artista, infaticabile e affabilissimo nonostante le avverse condizioni di un tempo gelido ed inclemente, e grazie all'apertura fuori orario delle sale ai soli nostri consoci per la cortese concessione della Direzione della Mostra, la Società è riuscita ad organizzare una importante missione anche nella lontana Bologna, con esito particolarmente felice sia sul piano culturale che su quello della simpatia e dell'affiatamento tra quei Soci che sono uniti, da così nobili interessi.

(*Si riporta a verbale la circ. n. 1 trasmessa dal Consiglio di Presidenza ai Soci per annunciare ufficialmente l'organizzazione di un Congresso della Società a Casale nel 1969*).

QUARTO CONGRESSO DI ANTICHITÀ E D'ARTE A CASALE MONFERRATO
20 - 21 - 22 - 23 - 24 aprile 1969

organizzato dalla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti e dal Comune di Casale Monferrato.

La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti desidera contribuire — in conformità al suo programma statutario — e con sempre maggiore impulso allo studio ed alla conservazione dei monumenti della regione subalpina.

Constatati i risultati scientifici ottenuti dai congressi di Cavallermaggiore (1931), di Asti (1933), di Varallo Sesia (1960), la presidenza della Società ha determinato di promuovere, in collaborazione e con il finanziamento dell'amministrazione civica del Comune di Casale, un congresso internazionale di Antichità ed Arte relativo ai monumenti e documenti del territorio di Casale ed agli artisti casalesi nelle loro relazioni con altre regioni italiane ed europee. Collabora anche la Banca di Casale e del Monferrato nella persona del dottor Camillo Venesio.

I consensi pervenuti da illustri studiosi italiani e stranieri, già interpellati, dimostrano come una manifestazione così impostata corrisponderà ad interessi di studiosi per una città che ebbe notevole importanza nella cultura dei secoli passati, e che oggi merita un ripensamento valutario ed un rilancio morale.

Gli argomenti trattati da illustri ed autorevoli competenti in materia — italiani e stranieri — i quali hanno assicurato la loro partecipazione, saranno articolati in quattro sezioni:

1. l'economia e la geografia casalese;
   i documenti, dai più antichi reperti archeologici al Duecento;
2. i documenti dal gotico al manierismo;
3. i documenti dal barocco al neoclassicismo;
4. problemi di urbanistica casalese e monferrina.

I lavori del congresso procederanno nelle quattro sezioni in parallelo, con sedute contemporanee, in sale distinte ma attigue, nel palazzo Langosco di Casale, sede ufficiale del Congresseo.

I soci della SPABA sono invitati ad intervenire alle discussioni, che seguiranno alle relazioni.

La partecipazione al 4° congresso della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti è riservata ai soci della Società, ai relatori invitati dalla presidenza della Società, agli ospiti ed agli invitati del Comune di Casale ed ai familiari dei congressisti.

Le sedute scientifiche saranno pubbliche, ma i presenti dovranno ritenersi ospiti del Comune di Casale e perciò attenersi alle norme, che saranno a suo tempo emanate.

A causa della limitata disponibilità di ricezione alberghiera, i congressisti saranno divisi in due gruppi:

A) soggiornanti B) giornalieri.

Il gruppo A dei soggiornanti non potrà comprendere più di cento persone; il gruppo B dei giornalieri più di duecentocinquanta; per l'accettazione e le esclusioni sarà seguito il criterio della precedenza negli elenchi delle adesioni e del versamento della quota.

Ai congressisti soggiornanti sono garantite tariffe di favore negli alberghi locali, come sarà comunicato in seguito.

Le sedute scientifiche del congresso saranno tenute, di regola, soltanto al mattino, per riservare il pomeriggio alle visite ai monumenti della città e del Monferrato.

Sono previste manifestazioni artistiche e culturali offerte alla sera dalle Autorità e dagli Enti locali.

La quota di partecipazione al congresso è di L. 15.000 (quindicimila lire) per ogni socio partecipante e darà diritto alla presenza a tutte le manifestazioni indette nell'ambito del congresso (gite, visite guidate, concerti, tre pranzi, ecc.), nonchè al volume degli atti, rilegato.

La quota per i familiari è di L. 5.000 (cinquemila lire).

Le adesioni saranno accettate fino al 28 febbraio 1969, salvo il già avvenuto completamento dei gruppi A e B sopra detti.

Per adesione si intende il versamento della quota ed il ricevimento da parte della segreteria del congresso della apposita scheda (allegata alla presente circolare), compilata in ogni sua parte (in particolare per quanto riguarda la precisazione del gruppo e delle prenotazioni alberghiere).

La segreteria del congresso ha provvisoriamente sede presso la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, via Napione 2, 10124 Torino.

Con ulteriori circolari saranno forniti ai partecipanti particolari sull'organizzazione e l'articolazione del congresso.

Torino, 30 novembre 1968.

IL SEGRETARIO: *V. Borasi* IL PRESIDENTE: *N. Gabrielli*

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 18 DICEMBRE 1968
ASSEMBLEA SOCIALE

Mercoledì 18 dicembre 1968 alle ore 18, in seconda convocazione, si è riunita, nella Sede Sociale, con la partecipazione di una quarantina di Soci, l'assemblea prevista dallo Statuto della Società, con il seguente ordine del giorno:

1) Relazione della Presidente;
2) Relazione del Tesoriere;
3) Relazione dei Revisori dei conti;
4) Presentazione ed approvazione del Bilancio Consuntivo 1967;
5) Presentazione ed approvazione del Bilancio Preventivo 1968;
6) Varie ed eventuali.

Apre la seduta il Presidente dr.a Noemi Gabrielli per scusare tra i Soci assenti M. Bernardi, Catella e Vitelli e per ringraziare gli intervenuti.

Il Presidente ammette che la Società attraversa un periodo di difficoltà per remore dovute sia a fatti contingenti che a problemi di più vasta portata, maturati con l'evoluzione dei tempi e che oggi investono tutti gli aspetti della cultura e le sue strutture organizzative tradizionali. Ad un bilancio « morale » sull'efficienza del Consiglio di Presidenza, forse ci si può rammaricare che l'attività della SPABA nel 1967-1968 sia consistita in poche sedute scientifiche rispetto al desiderio iniziale ed in poco più numerose visite e gite di studio. A ciò però ci si deve ridurre per sostenere alto il livello scientifico delle conferenze e per garantire l'interesse del pubblico alle iniziative sociali, dato che oggi anche i temi strettamente pertinenti ai fini culturali della nostra Società servono come argomenti per le manifestazioni di numerosissimi altri Enti, anche solo torinesi, per rimanere nell'ambito degli inviti estesi in città. Per di più la Presidenza si trova oberata (e sinceramente preoccupata di condurne a termine prima della scadenza del suo mandato almeno un'impostazione obbiettiva) dal problema del riordino e dell'efficienza della Segreteria e dall'esigenza impellente di una nuova politica immobiliare e finanziaria. I temi su cui si articola il lavoro di segreteria sono del resto noti: ricostruire la consistenza patrimoniale delle nostre pubblicazioni e fare il punto in questione; redigere uno schedario dei Soci e aggiornare continuamente le variazioni; insistere continuamente con le lettere presso i Soci morosi perchè regolino la loro posizione amministrativa (sono stati incassati nel '68 circa quattro milioni di lire); reperire tutti i documenti di cassa e fare il punto sulla situazione patrimoniale, avendoci il destino privato improvvisamente della consulenza del rag. Scherma.

Il Presidente osserva che l'efficenza del servizio di segreteria è stato però garantito esclusivamente dall'intervento di alcuni mecenati, che vogliono per ora mantenere l'incognito ma a cui va tutta la riconoscenza più sincera di tutti i Soci della SPABA; il lavoro di riordinamento dell'archivio, delle pubblicazioni, dello schedario, della corrispondenza, dei registri tutti, dagli inventari alla cassa, è merito infatti, oltre che del Segretario, soprattutto del dr. Barsi che dall'ottobre 1967 ha prestato la sua attività quotidianamente con tenacia, con passione, decisione ed intelligenza, ed a cui va la gratitudine di tutti i Soci. « Ciò significa però d'altro canto che alla fine del mio mandato — ha concluso la dr.a Gabrielli — la Società dovrà provvedere all'assunzione di un impiegato che possa garantire la continuità del lavoro della segreteria, per non rendere inutile la faticosa opera svolta in questi anni ».

Il Presidente comunica che la SPABA ha risolto il contratto con la Società « Bottega d'Erasmo » per la vendita delle pubblicazioni e ringrazia la « Bottega » per la valida collaborazione prestata. Sono state inviate circolari in inglese a tutte le biblioteche estere. Poichè dal tetto della sede più volte si erano staccate lose e pezzi murari, e poichè sembrava indecoroso che la facciata della palazzina presentasse ancora le ferite dei mitragliamenti di venticinque anni addietro, si è dato corso ad un'opera di rifacimento dei tetti, di pulitura e rappezzo dei muri, di sostituzione di gronde, converse e pluviali, ormai fatiscenti, di ripristino di inferriate, reti di protezione, serrature, al rifacimento del cancello lato sud ed ad una pulizia delle facciate con verniciatura delle ringhiere e messa a punto degli infissi, ed ad una pulizia radicale al giardino di cui si deve pretendere una sistemazione più decorosa, e più rispondente al suo scopo immobiliare. Ha diretto i lavori il Segretario ing. Borasi. Poichè la custode ha maturato la sua anzianità di quiescenza si sta istruendo la pratica per la

sua liquidazione. Tutta una serie di problemi quindi, che mobilitano tutte le forze della SPABA, irrompono all'orizzonte, e si dovrà affrontarli con serenità, ma anche con fermezza, guardando chiaramente alla situazione nella sua reale complessità e tentando di non rimandarne ancora una volta la soluzione.

Sul piano scientifico è però consolante prevedere che il Congresso di Casale del 1969 potrà finalmente permettere a tutte le forze culturali della SPABA e dei suoi corrispondenti di colmare la stasi di questi anni potendo esso costituire la naturale e più qualificata sede per le comunicazioni, e quindi pubblicazioni, dei Soci già allenati alla ricerca scientifica o che in ciò vorranno cimentarsi.

Un lungo, cordiale applauso ha manifestato al Presidente il consenso dell'assemblea e, aperte le discussioni, dopo gli interventi dei Soci Carducci, Brayda, Doro, Lanza, Cravero D., Filippi, A. Lange, l'assemblea decide: 1) di approvare la relazione di Presidenza; 2) di avviare trattative con il Comune di Torino per il ricupero della Biblioteca sociale; 3) nel frattempo di richiedere alla Galleria d'Arte Moderna di trasmettere alla SPABA l'elenco degli scambi aggiornato per controllarlo e di aprire anche di sera una sala riservata ai nostri Soci per la visione delle nostre riviste; 4) di trattenere in Sede le riviste, che ci perverranno come scambio, per un mese circa, a disposizione dei nostri Soci; 5) di avviare le operazioni immobiliari per il ritorno della Biblioteca in via Napione, 2, sì da aprirla anche agli studenti per poter anche richiedere sussidi governativi, civici od universitari, e dotarla di schedari moderni e sistematici, anche riferentesi a libri dislocati altrove; 6) di iniziare subito il lavoro delle schede, sull'esempio della Deputazione di Storia Patria, p. es. con gli argomenti archeologici già selezionati alla Soprintendenza alle Antichità per il Piemonte; 7) che si dia corso alla stampa delle Schede Vesme III° vol., ed ai Bollettini del 1967 e del 1968, sull'impostazione già approvata il 10 giugno 1968 dalla Commissione delle Pubblicazioni.

Passando al secondo punto dell'ordine del giorno, il Tesoriere prof. Carducci illustra nei dettagli il rendiconto del bilancio consuntivo 1967 ed il preventivo del 1968, che risultano così articolati:

BILANCIO CONSUNTIVO DELL'ANNO 1967

ENTRATE

1 - Disponibilità al 1 gennaio 1967	L.	2.189.968
2 - Quote sociali	»	1.684.000
3 - Contributi	»	1.430.000
4 - Vendita pubblicazioni	»	1.294.910
5 - Affitti	»	780.200
6 - Entrate varie	»	194.842
7 - Interessi bancari	»	19.468
Totale	L.	7.593.388

USCITE

A) *Spese per l'esercizio sociale*

1 - Pubblicazioni	L. 2.636.300		
2 - Telefono	» 53.119		
3 - Illuminazione Sede	» 22.453		
4 - Spese postali	» 161.277		
5 - Riscaldamento (Elettric. e Nafta)	» 417.622		
6 - Compenso al personale	» 230.000		
7 - Arredamento	» 75.400		
8 - Spese bancarie	» 2.003		
9 - Varie	» 171.785		
	L. 3.769.959	L. 3.769.959	

B) *Spese per i servizi di gestione sociale*

1 - Ammortamento mutuo	L. 578.300	
2 - Imposte	» 194.340	
3 - Assicurazioni	» 19.720	
4 - Portierato	» 417.858	
5 - Contributi portierato	» 243.885	
6 - Illuminazione scale	» 12.307	
7 - Acqua	» 8.419	
8 - Spese manutenzione (Ingaramo)	» 353.800	
	L. 1.828.629	L. 1.828.629
	Totale spese	L. 5.598.588

Riepilogo

Entrate	L. 7.593.388
Uscite	» 5.598.588
Residuo attivo	L. 1.994.800

BILANCIO PREVENTIVO PER IL 1968

ENTRATE PREVISTE

1 - Disponibilità al 1 gennaio 1968	L. 1.994.800
2 - Quote sociali	» 3.700.000
3 - Contributi	» 1.000.000
4 - Vendita pubblicazioni	» 970.000
5 - Affitti e ricupero spese	» 1.500.000
6 - Interessi bancari e postali	» 30.000
7 - Varie	» 640.000
Totale	L. 9.834.800

A) *Spese previste per l'esercizio sociale*

1 - Pubblicazioni	L.	2.700.000	
2 - Telefono	»	120.000	
3 - Spese postali	»	200.000	
4 - Illuminazione Sede	»	42.000	
5 - Arredamento	»	47.000	
6 - Compenso al personale	»	—	
7 - Spese bancarie	»	2.000	
8 - Varie	»	716.000	
	L.	3.827.000	L. 3.827.000

B) *Spese previste per i servizi di gestione sociale*

1 - Ammortamento mutuo	L.	578.000	
2 - Imposte	»	163.000	
3 - Assicurazioni	»	34.000	
4 - Portierato e accessorie	»	735.000	
5 - Riscaldamento, Illum. scale, acqua	»	415.000	
6 - Manutenzione	»	4.082.800	
	L.	6.007.800	L. 6.007.800
Totale spese previste			L. 9.834.800

Per le spese di manutenzione, il Tesoriere si richiama a quanto già esposto dal Presidente ed osserva che il bilancio della Società anche se dilatato alle attuali cifre rispecchierebbe una situazione di serena gestione se si potesse contare su dei Soci benemeriti o mecenati che sapessero con il loro contributo coprire le spese di pubblicazione dei bollettini, e se potessero essere incrementate decisamente le vendite delle pubblicazioni sociali. Il Tesoriere sottolinea che il bilancio 1967 è stato ancora redatto con lo stile dei precedenti, ma che quello del 1968 è stato impostato con criteri più analitici e globali, differenziandosi dagli schemi dei rendiconti di cassa per abbracciare veramente la situazione patrimoniale e contabile della Società.

Dissente il prof. Carducci sulla proposta di ricostruire in Sede la Biblioteca SPABA. Il bilancio consuntivo 1968 sarà presentato all'inizio del 1969. Dopo l'intervento del Socio Doro a nome del Collegio dei Revisori dei Conti, messi ai voti, il bilancio consuntivo 1967 ed il bilancio preventivo 1968 sono separatamente approvati all'unanimità per alzata di mano.

Poichè nessun Socio ha altre osservazioni da fare, il Presidente ringrazia gli intervenuti e dichiara chiusa la seduta alle ore 19,40.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
D'Andrade On. Ruy, Lisbona, Rue Julie D'Andrade 7.
De Benedetti Gr. Uff. Giulio, Torino, Direttore « La Stampa ».
Ricaldone Prof. Dott. Paolo, 10125 Torino, Corso M. D'Azeglio 10.
Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Unione Industriale, 10128 Torino, Via Fanti 17.

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, 10133 Torino, Strada S. Vito 65.
Bonino Comm. Avv. Attilio, 12030 Cavallermaggiore, Via Roma 73.
Del Carretto di Torre Bormida e di Bergolo March. Col. Carlo, 10122 Torino, Via Consolata 1 bis.
Fontana Ing. Vincenzo, 10123 Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.
Gallo Ing. Bartolomeo, 10125 Torino, Via Bernardino Galliari 31.
Lombardi Avv. Luigi, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
Lovera di Castiglione Conte Carlo, 00198 Roma, Via Tevere 16.
Quaglia Gr. Uff. Avv. Orazio, 10128 Torino, Corso Re Umberto 77.
Richelmy Dr. Vincenzo, 10123 Torino, Via S. Francesco da Paola 21.
Rigotti Prof. Ing. Giorgio, 10121 Torino, Via Donati 3.

SOCI EFFETTIVI

Actis-Caporale Rag. Giovanni, 10128 Torino, Via Lamarmora 38.
Acuti Dott.ssa Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.
Ajmone Marsan Dott. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 28.
Ajmone Marsan Sig.ra Umberta, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 28.
Albano Sig. Sergio, 10152 Torino, Via Urbino 11.
Alberione Antonelli d'Oulx Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.
Albesiano Prof.ssa Maria Luisa, 10122 Torino, Corso Palestro 4.
Allario Caresana Avv. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Galileo Ferraris 77.
Allioni di Brondello Conte Umberto, 00198 Roma, Via Vincenzo Bellini 20.
Allocco Sig. Franco, 15100 Alessandria, Via Pistoia 5/a.
Almondo Ing. Gino, 10133 Torino, Via XXV Aprile 66.
Amerio Dott.ssa Rosalba in Tardito, 10156 Torino, Strada Villa Agliè 22.
Amministrazione della Provincia, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 12.
Amministrazione Regionale della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Ufficio Biblioteca - Sovrintendenza Antichità e BB.
Andrei Sig.na Augusta, 10019 Strambino (Torino), Via della Stazione 15.
Andreis Sig.na Iolanda, 10133 Torino, Strada del Salino 87.
Andreoni Dott. Ing. Carlo, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 30.
Andreoni d'Ovidio Dott.ssa M. Antonietta, 10129 Torino, Corso Peschiera 30.

ANGLESIO Prof. Enrico, 10128 Torino, Largo Re Umberto 102.
ANTONIELLI D'OULX Dott. Carlo, 10125 Torino, Via Baretti 43.
ARCHIVIO DI STATO, 10124 Torino, Viale Alessandro Luzio.
ARCOZZI MASINO Mons. Prof. Vincenzo, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 105.
ARESE Dott. Felice, 10124 Torino, Via S. Giulia 67.
ARESE Dott. Giovanni, 10123 Torino, Via Principe Amedeo 1.
ARICI Prof.ssa Azelia, 10128 Torino, Via Pastrengo 29.
ARMAND Prof.ssa Giulia Clara, 12100 Cuneo, Corso IV Novembre 31.
ARRIGO Dott. Filippo, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 37.
ARTOM Avv. Gastone, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
A.S.A.S., 12037 Saluzzo (Cuneo), Corso Piemonte 6.
BACCHELLI Sig.a Anna, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 15.
BACHI Sig.a Lydia, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 116.
BALLARINO Prof.ssa M. Teresa, 10123 Torino, Via dei Mille 26.
BANDINI Dott.ssa Mirella, 10128 Torino, Via Valeggio 15.
BANFI Dott.ssa Maria, 10121 Torino, Via Gramsci 7.
BARBERA Prof. Lucien Jean, (Francia) Beausoleil-Lov Carnier, Avenue Marechal Foch 23 bis.
BARBERIS Avv. Comm. Giovanni, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
BARBERIS LAZZI Sig.a Maria, 10122 Torino, Via della Misericordia 3.
BARDELLI Ing. Arch. Felice, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 74.
BARGONI Dott. Augusto, 10128 Torino, Via Bricherasio 9.
BAROCELLI Prof. Pietro, 10138 Torino, Corso Inghilterra 45.
BARONIO Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadell 6.
BARRA Dott. Roberto Pietro, 10129 Torino, Via Fratelli Carle 69.
BARRERA Dott. Angelo, 10124 Torino, Via Gaudenzio Ferrari 11.
BARRERA Sig. Eugenio, 10133 Torino, Strada Antica di Cavoretto 61.
BARRICELLI Dott.ssa Anna, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
BARSI Dott. Pietro, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 7.
BARZAN Sig. Rino, 10125 Torino, Via O. Morgari 32.
BAUDI di VESME Conte Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
BAUDOIN Prof. Avv. Luigi, 14100 Asti, Piazza Alfieri 26.
BAUDUCCO Dott. G. Emanuele, 10131 Torino, Strada Ponteverde 9 bis.
BAVA Sig.a A. Maria nata DOLCINO, 10128 Torino, Via Massena 49.
BAVA Sig. Guido, 10128 Torino, Via Massena 49.
BELLACOMBA Sig.a Giuseppina, 10122 Torino Via Bligny 0.
BELLACOMBA Prof.ssa Vittorina, 10122 Torino, Via Bligny 0.
BELTRAME Geom. Augusto, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via Torino 42.
BENEYTON Prof.ssa Antonietta, 11100 Aosta, Via Promis 2 - Hotel Jokey.
BENSA CERIANA Sig.a Adele, 10133 Torino, Corso Moncalieri 56.
BERARDI Dott. Luigi, 10143 Torino, Piazza Amedeo Peyron 26.
BERIA Sig.a Tina, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 57.
BERNARDI Comm. Dott. Marziano, 10131 Torino, Via Bezzecca 14.
BERSANO Dott. Ing. Piero, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 61.
BERTINI Prof. Aldo, 10138 Torino, Corso Francia 19.
BERTOCCHI Sig.a Giovanna, 10125 Torino, Via Morgari 35.
BERTOCCHI GALTAROSSA Sig.a Lina, 10125 Torino, Via Morgari 35.
BERTOLA Sig.a Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
BERTOLONE Dott. Luigi, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 115.
BERTOLOTTI Avv. Luigi, 10122 Torino, Via G. Moris 2.
BERTOLOTTI Prof.ssa Rosangela, 10124 Torino, Via Bava 6.
BERTONE Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzè 25.
BERTRAND Dott. Giulio, 13051 Biella (Vercelli), Via Dante 9.
BIANCO Sig. Riccardo, 10139 Torino, Via Lera 11.
BIBLIOTECA CIVICA, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.
BIBLIOTECA CIVICA, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
BIBLIOTECA CIVICA, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis.
BIBLIOTECA CIVICA, 12100 Cuneo, Palazzo Aufredi.
BIBLIOTECA CIVICA, 12086 Mondovì P.zza (Cuneo), Via Giolitti 1.
BIBLIOTECA CIVICA « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
BIBLIOTECA CIVICA, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
BIBLIOTECA CIVICA « M. Farione Centa », 13019 Varallo (Vercelli), Via Umberto 69.
BIBLIOTECA Facoltà di Lettere Università degli Studi, 20100 Milano, Via Festa del Perdono 7.
BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, 10128 Torino, Via Magenta 31.
BIBLIOTECA e MUSEO Civici, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via A. Trevigi 12.
BIMA Dott. Fausto, 00187 Roma, Via Versilia 2.
BOCCA Conte Ing. Andrea, 10121 Torino, Via Cernaia 15.
BOGGIO SELLA POZZI Sig.ra Pia, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 19.
BOLLA Prof.ssa Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
BONA Dott. Ing. Carlo Felice, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
BONA Sig. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Garibaldi 73.
BONA Sig.a Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
BONELLI Avv. Paolo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 19.
BONINO Sig. Marco, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 35.
BONO Prof. Cesare, 10129 Torino, Corso Racconigi 233.
BORASI Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.
BORBON Rag. Giovanni, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via F. Cane 8

Borbon Geom. Giulio, 15033 Casale Monferrato (Aless.), Via Carducci 16.
Borgogna Morozzo Marc.sa Bona, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
Borio Ing. Giovanni, 11100 Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
Bosio Prof.ssa Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
Bosso Ing. Giacomo, 10121 Torino, Corso Vinzaglio 16.
Bosso Stabile Sig.a Rosilde, 10121 Torino, Corso Galileo Ferraris 1.
Botta N.H. Pier Carlo, 10139 Torino, Corso Francia 229.
Bourlot Rag. Gian Vittorio, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 183.
Bovero Prof.ssa Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Bracco Sig.a Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 38.
Bracco Dott. Vittorio, 13051 Biella (Vercelli), Piazza Vittorio Veneto 10.
Brayda Ing. Carlo, 10090 Villarbasse (Torino).
Bressy Dott. Mario, 10144 Torino, Via Pinelli 15.
Brinatti Conte Ing. Lorenzo, 10128 Torino, Via Sacchi 38.
Brizio Prof.ssa Anna Maria, 20145 Milano, Via Mario Pagano 2.
Brunetti Ing. Mario, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 34 bis.
Bruno Sig. Mario, 10096 Leumann (Torino) Via Borgone 46.
Buffa di Perrero Guidetti Contessa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 11.
Caciotti Ing. Mario, 10124 Torino, Lungo Po Cadorna 7.
Caligaris Ing. Vittorio, 13045 Gattinara (Vercelli), Via Pietro Micca 59.
Cambur;sano Dott.ssa Gemma, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2 Pal. Chiablese.
Camera di Commercio, Industria e Agricoltura, 10121 Torino, Via Alfieri 15.
Campogrande Dott. Ing. Carlo, 10122 Torino, Corso Palestro 9.
Canestro Beatrice Chiovenda, 00166 La Magliarella (Roma), Via Aurelia Km. 10,400.
Canetti Dott. Ing. Ferdinando, 13100 Vercelli, Via C. Leone 18.
Canonico Sig.a Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
Cansacchi di Amalia Gnavi Sig.a Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 15.
Capello Cav. Col. Carlo Felice, 10143 Torino, Corso Svizzera 13.
Cappa Bava Ing Luigi, 10124 Torino, Piazza Vittorio Veneto 14.
Capuccio Avv. Ugo, 10122 Torino, Via Botero 16.
Caramellino Prof. Carlo, 10020 Brusasco (Torino).
Carbone Dott. Arch. Cesare, 10128 Torino, Corso Duca d. Abruzzi 10.
Carbone Sig.a Valeria, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
Carboneri Prof. Dott. Nino, 10121 Torino, Via Pietro Micca 17.
Cardellino Prof. Gian Carlo, 10132 Torino, Strada del Bellardo 70.
Carducci Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada S. Martino Superiore 6.
Carello Dott. Ing. Fedele, 10024 Moncalieri (Torino), Viale Rimembranza 14.
Carità Dott. Roberto, 07100 Sassari, Via Monte Grappa 24.
Carnevale Sig.a Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
Caron Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 8.
Casali Arch. Maria Lodovica, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
Caselle Cav. Secondo, 10023 Chieri (Torino), Via Galatea 7.
Casoli Ecc. Avv. Carlo, 10128 Torino, Via Lamarmora 41.
Cassina Ing. Edoardo, 10122 Torino, Via Garibaldi 6.
Castagneri Sig. Bruno, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 61.
Catella Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Catella Cattaneo Sforza Sig.a Sandra, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Cavallari Murat Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
Cazzola Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
Celona Dott.ssa Fortunata, 10121 Torino, Via S. Quintino 10.
Cena Sig.a Emilia Esther, 10128 Torino, Via Gioberti 90.
Cento Arch. Giuseppe, 10153 Torino, Corso Belgio 179.
Ceppa Geom. Adolfo, 10121 Torino, Via Don Minzoni 10.
Ceriana Sig. Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Sig.a Niny, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Brocchi Sig.a Luisa, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Cerutti Comm. Prof. Agostino, 10152 Torino Via Urbino 11.
Chevallard Dott. Carlo, 10128 Torino, Corso Sommeiller 35.
Chevalley di S. Brigida Conte Gian Andrea, 10138 Torino, Via Gropello 4.
Chierici Prof. Umberto, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Ciocchetti Sig.a Rosa, 13051 Biella (Vercelli), Piazza S. Giacomo 3.
Città di Carmagnola, 10022 Carmagnola (Torino), Segreteria Comunale.
Città di Cuneo, 12100 Cuneo, Segreteria Comunale.
Città di Novara, 28100 Novara, Segreteria Comunale.
Città di Torino, 10100 Torino, Segreteria Comunale.
Clara Ing. Emilio, 10145 Torino, Via M. Lessona 20.
Coisson Sig. Osvaldo, 50010 Trespiano (Firenze), Via di Monterinaldi 43.
Colombo Dott. Silvano, 21100 Varese, Via Morosini 17.
Comba Prof. Avv. Mario, 10121 Torino, Via Mercantini 6.
Comoli Mandracci Dott.ssa Arch. Vera, 10143 Torino, Via Camburzano 19.
Contardi Sig. Francesco, 10144 Torino, Corso Tassoni 45.
Cora Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Corbella Ins. Giovanna, 10133 Torino, Corso Moncalieri 185.
Cordero di Montezemolo Marco, 10128 Torino, Corso Re Umberto 28.
Cornaglia Beltramino Prof.ssa Luciana, 18038 S. Remo (Imperia), Via XX Settembre 19.

COSTANTINO Sig. Angelo, 10143 Torino, Via Talucchi 1.
COTTA Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
CRAVERO Dott. Davide Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
CRAVERO Avv. Roberto, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
CRAVERO CALANDRA Sig.a Elena, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
CURTO Dott. Silvio, 10126 Torino, Via Donizzetti 16.
D'ACQUARONE dei Conti Sig.a Luisa, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
DALMASSO Dott.ssa Franca, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 61.
DARDANELLI GHIGLIONE Prof.ssa Elda, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
DASSETTO Dott. Geom. Richieri, 10129 Torino, Corso Peschiera 37.
DAUDRY Ins. Damiano, 11020 Quart (Aosta), Via Roma 55.
DAVISO di CHARVENSOD Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
DE BENEDETTI Gr. Uff. Giulio, 10121 Torino, La Stampa-Galleria S. Federico.
DEBIAGGI Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
DE FRANCESCO Avv. Giuseppe, 28044 Verbania Pallanza (Novara), Viale Azari 32.
DE FRANCISCO Dott. Arch. Ferdinando, 10138 Torino, Via Cialdini 31.
DE FRANCISCO Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
DE GRAZIA Comm. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Corso Cibrario 11.
DEL BOSCO Sig. Giovanni, 10046 Poirino (Torino), Via Colombo 6.
DE LUCA Dott. Mario, 10125 Torino, Via Ormea 60.
DEL VIVO Sig.a Lina, 10123 Torino, Via delle Rosine 1.
DENINA Arch. Luigi, 10124 Torino, Piazza Vittorio Veneto 23.
DESTEFANIS Sig.a A. Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
DESTEFANIS Prof. Francesco, 10129 Torino, Corso A. De Gasperi 32.
DI SISTELLO SOLARO MONASTEROLO Visc.ssa Renata, 10015 Ivrea (Torino), Villa Solaro Montenavale.
DI SUNI della PLANARGIA Marchesa Maria Teresa, 10124 Torino, Via Barolo 3.
DOGLIOTTI Sig.a Nellina, 10133 Torino, Via Febo 19 bis.
DONADEI GIACOSA Sig.a Velia, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
DONATI Sig. Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
DONVITO Sig.a Rosalba, 10126 Torino, Via Cellini 37.
DONVITO Sig.a Silvina, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 59.
DORIA March. Gerolamo, 10123 Torino, Via della Rocca 24.
DORIGUZZI Sig.a Carla, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
DORO Comm. Augusto, 10121 Torino, Piazza S. Carlo 198.
DOSIO Sig.a Adriana, 10139 Torino, Via Beaulard 3.
DOSIO Dott. Ermanno, 10122 Torino, Corso Beccaria 2.
DRAGONE Dott. Augusto, 10125 Torino, Via S. Pio V 31.
DUPRÈ Ing. Filippo, 10128 Torino, Via Fanti 3.
ELIA Sig.a Margherita, 14143 Torino, Via Amedeo Peyron 54.
EMPRIN MIDANA Sig.a Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
ENRICO Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
ENTE PROVINCIALE per il TURISMO, 10121 Torino, Piazza C.L.N. 222.
FACCHINELLI Sig. Vittorio, 10141 Torino, Via Volvera 14.
FALCIOLA Rag. Cav. Osvaldo, 10143 Torino, Via Piffetti 43.
FAMIJA PIEMUNTEISA, 00186 Roma, Corso Vittorio Emanuele 24.
FAMIJA TURINEISA, 10124 Torino, Via Po 43.
FASANO BRUNI Dott.ssa Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
FASSIO Dott.ssa Annamaria, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
FASSIO Dott. Gian Franco, 10138 Torino, Via Polonghera 18.
FERAUDO Teol. Arc. Paolo, 12030 Caramagna Piemonte (Cuneo).
FERRARIS Sig.a Gabriella, 10132 Sassi-Torino, Strada Superga 35.
FERRARIS Sig.a Irma, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 6.
FERRARIS Ing. Marco, 10015 Ivrea (Torino), Corso Vercelli 6.
FERRERO Dott. Antonio, 10145 Torino, Corso Montegrappa 30.
FERRERO Prof.ssa Maria, 10124 Torino, Corso Regina Margherita 79.
FERRERO in DE BERNARDI Dott.ssa Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
FERRETTI Dott. Ing. Franco, 13045 Gattinara (Vercelli), Corso Vercelli 89.
FERRO Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
FESTA Ing. Giuseppe, 10143 Torino, Via Amedeo Peyron 28.
FILIPELLO Dott. Sebastiano, 10129 Torino, Corso Trento 5.
FILIPPI Arch. Cesare, 10141 Torino, Strada di S. Margherita 242.
FILIPPI Sig. Pier Carlo, 10123 Torino, Via S. Massimo 41.
FINOCCHI Dott.ssa Silvana, 10126 Torino, Via Donizzetti 2.
FIORE Rag. Benedetto, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
FIORE in BOTTA Sig.a Carla, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
FISSORE Dott. Gian Giacomo, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Moncalvo 50.
FOGLIATO Prof. Carlo, 10155 Torino, Via Cigna 158.
FRAGALÀ Sig. Giuseppe, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
FRIGNOCCA Sig.a Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
FRUTAZ Mons. Pietro, 00165 Roma, Via Benedetto XIV 5.
FULCHERI Dott. Ing. Giuseppe, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
FUMAGALLI Cav. Remo, 28100 Novara, Corso della Vittoria 131.
FUSARI BERTOGLIO Sig.a Misa, 10125 Torino, Via Baretti 45.
GABETTI Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
GABRIELLI Dott.ssa Noemi, 10124 Torino, Via Giulia di Barolo 5.
GAIBI Gen. Agostino, 40033 Casaleccio di Reno (Bol.), Via Magellano 2.

GALLENGA Dott.ssa Paolina, 10128 Torino, Via Gioberti 72.
GALLINA Geom. Cleto, 10128 Torino, Via Lamarmora 82.
GALLO Dott. Emilio, 10034 Chivasso (Torino), Via XXIV Maggio 1.
GALLO Dott. Guido, 12030 Caramagna P.te (Cuneo).
GAMARINO Prof. Francesco, 10142 Torino, Via Villa Giusti 42.
GAMBETTA Sig. Antonio, 10125 Torino, Via Madama Cristina 51.
GANDOLFO Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Donati 27.
GARAVELLI Sig.a Giancarla Colonna, 13100 Vercelli, Via Lanza 9.
GARELLI Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
GARELLO Sig. Edoardo, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 46.
GARZINO Sig. Oreste, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Gandi 1.
GAY di QUARTI ROGGERI MERMET Contessa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
GELMI Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via Alfieri 10.
GENNARI CURLO March. Paolo, 10121 Torino, Corso Re Umberto 6.
GENTILE Dott. Guido, 10132 Torino, Corso Casale 158.
GHIGI Dott. Arch. Alberto, 10143 Torino, Via Principi d'Acaja 6.
GHIGLIONE Dott. Edoardo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
GHIRON Sig.a Lidia, 10133 Torino, Strada S. Vito 273.
GHIVARELLO Comm. Dott. Riccardo, 10025 Pino Torinese (Torino), Via S. Felice 16.
GIACOSA Sig.a Franca, 10156 Torino, Strada Privata d'Agliè 26.
GIACOSA Sig.a Laura, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
GIACOSA Sig.a Paola ved. CRAVERI, 10015 Ivrea (Torino), Collaretto Parella.
GIACOSA Dott. Valerio, 10156 Torino, Strada privata d'Agliè 26.
GIAY Dott. Arch. Emilio, 10133 Torino, Strada Ospedale di S. Vito 19.
GIAY Dott. Arch. Luigi, 10126 Torino, Corso Trento 5.
GIBELLINI CRIDIS Sig.a Teresa, 10128 Torino, Corso Gal. Ferraris 47.
GIGLI Conte Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via della Rocca 20.
GIORDANA Ing. Ettore, 10126 Torino, Corso Govone 6.
GOFFI Ing. Achille, 10129 Torino, Corso Trento 5.
GONELLA ROLANDI Dott.ssa Angioletta, 10129 Torino, Via Americo Vespucci 32.
GORIA Dott. Carlo, 10129 Torino, Via Torricelli 13.
GORIA di DUSINO Prof. Avv. Piero Natale, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 43.
GRAMMATICA Comm. Alvise, 10125 Torino, Via Madama Cristina 49.
GRANDI Dott.ssa Giovanna, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 118.
GRANELLA ROSI Sig.a Mimmi, 15100 Alessandria, Corso Roma 12.
GRANERI Ing. Ugo, 10121 Torino, Via Amedeo Avogadro 22.
GRASSI Dott. Tullio, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
GRASSO Sig. Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
GRISERI Prof.ssa Andreina, 10129 Torino, Corso Arimondi 17.
GRIVA Dott. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.
GROPPI Arch. Giorgio, 10129 Torino, Via A. Vespucci 45.
GROSSO Dott. Mario, 10025 Pino Tor. (Torino), Via Roma 23.
GUARIENTI Avv. Prof. P. Angelico, 12035 Racconigi (Cuneo), Convento di S. Domenico.
GUERRINI MEYRONE Dott.ssa Giorgina, 10143 Torino, Corso Appio, ang. Via Rivera.
HERTEL Dott. Adolfo, 10121 Torino, Via S. Teresa 3.
IGHINA Sig.a Maria, 15076 Ovada (Alessandria), Piazza Cereseto 1.
INCISA di CAMERANA March.sa Leonie Ved. LEVI GRAZIADI, 10128 Torino, Corso Re Umberto 87.
ISTITUTO di STORIA dell'ARTE Facoltà di Lettere-Università, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 2.
ISTITUTO di STORIA dell'ARTE Facoltà di Magistero-Università, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 10.
IVALDI Sig. Silvano, 10138 Torino, Corso Peschiera 142/1.
JALLA Ing. Ferruccio, 10128 Torino, Corso Re Umberto 29.
LACCHIA Sig. Piero, 10143 Torino, Via G. Medici 43.
LANGE Dott.ssa Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
LANGE Ing. Guglielmo, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
LANZA Dott. Arch. Ettore, 10131 Torino, Via Cosmo 17.
LEVI MONTALCINI Sig.a Paola, 10121 Torino, Corso Re Umberto 12.
LIEVRE Cav. Emilio, 10128 Torino, Via Legnano 18.
LIGIARDI Prof.ssa Emma, 10064 Pinerolo (Torino), Via Vescovado 18.
LOBETTI BODONI Dott. Franco, 10122 Torino, Via Pietro Micca 4.
LOMAGLIO Conte Gen. Cesare, 10123 Torino, Via Provana 7.
LOMBARDI Dott. Francis, 13100 Vercelli, Strada Trino 200.
LOMBARDI Dott. Giorgio M., 10136 Torino, Corso IV Novembre 104.
LOMBARDI Ing. Paolo, 10129 Torino, Corso Gal. Ferraris 82.
LOMBARDI Comm. Sandro, 10121 Torino, Via G. Amendola 14.
LONG Ing. Arturo, 10064 Pinerolo (Torino), Piazza Barbieri 40.
LORIA Dott. Ing. Mario, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
LOVERA Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
LUCCHETTA Dott. Osvaldo, 10138 Torino, Via Cavalli 28 bis.
LUTZ Dott.ssa Paola, 10129 Torino, Via Toselli 2.
MAGLIOLA Sig.a Maria, 10025 Pino Torinese (Torino), Strada Osservatorio 29.
MAGNABOSCO Sig.a Luisella, 10132 Torino, Via Guinicelli 11/6.
MAGNONI Sig. Alessandro, 10143 Torino, Piazza Bernini 16.
MALAGUZZI Dott. Franco, 20145 Milano, Via Francesco Ferruccio 6.

Malan Prof. Delio, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 34.
Mallè Dott. Luigi, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
Manassero Geom. Giovanni, 10143 Torino, Piazza Bernini 16.
Manino Dott. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
Mariano Sig.a Giovanna, 10125 Torino, Via Federico Campana 19.
Marino Dott. Ugo, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
Marocco Avv. Antonio Maria, 10098 Rivoli (Torino), Piazza Principe Eugenio 4.
Marsengo Sig. Giorgio, 10124 Torino, Corso Regina Margherita 79.
Soc. Martini & Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 42.
Martinotti Prof. Ugo, 15033 Casale Monf.to (Alessandria), Via G. Mameli 63.
Massa Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
Massara Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via S. Donato 82 bis.
Massini Dott.ssa A. Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
Materazzo Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
Mazzini Dott. Prof. Franco, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 5.
Mazzonis di Pralafera N. H. Ottavio, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
Merlo Basile Sig.a Matilde, 10122 Torino, Via Assarotti 16.
Mesturino Comm. Arch. Vittorio, 10138 Torino, Via Cialdini 26.
Micozzi Sig. Marino, 10024 Moncalieri (Torino), Via Real Collegio 24.
Midana Dott. Prof. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Milanese Sig. Eugenio, 15033 Casale Monf.to (Aless.) Via Mameli 4.
Milo Sig. Alfonso, 10141 Torino, Via Stelvio 13.
Minelli Ing. Matteo, 10131 Torino, Via Lanfranchi 8.
Miniotti Sig. Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
Moccagatta Prof.ssa Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
Molli Boffa Arch. Alessandro, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Mollino Arch. Carlo, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Monti Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
Monzini Garabelli Sig.a Carla, 10131 Torino, Strada Com. Val S. Martino Inf. 67.
Morbelli Tarsi Sig.a Maria, 10128 Torino, Via S. Secondo 26.
Morbiducci Sig.a Maria Laura, 10129 Torino, Largo Orbassano 64.
Morelli Arch. Domenico, 10128 Torino, Via Vico 8.
Moretti Dott. Mario, 10123 Torino, Via Andrea Doria 14.
Mortarotti Don Renzo, 28049 Stresa (Novara), Collegio Rosmini.
Mosti Prof.ssa Enrica, 10143 Torino, Via Piffetti 49.
Mottura Sig.a Elisabetta, 10128 Torino Via Filangeri 14.
Mulassano Ten. Col. Carlo, 10155 Torino, Via Valprato 68.
Munari Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
Museo Civico, 10100 Torino, Palazzo Madama-Piazza Castello.
Museo del Paesaggio, 28048 Verbania-Pallanza (Novara).
Musso Ing. Arch. Paolo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 19.
Muttini Sig.a Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
Natta Soleri Sig. Raffaele, 10128 Torino, Corso Trento 14.
Natta Soleri Re Sig.a Maria Vittoria, 10129 Torino, Corso Trento 14.
Negro Sig.a Maria Maddalena, 10123 Torino, Lungo Po Diaz 8.
Nicola Sig. Guido, 10124 Torino, Via S. Giulia 65.
Nicola Arch. Palmina, 10124 Torino, Via Bava 47.
Nocilla Ing. Cesare, 10138 Torino, Via Cialdini 43.
Novarese di Moransengo Comm. Carlo, 10132 Torino, Strada Traforo del Pino 119.
Nuvoli Ing. Sig.a Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
Obbermito Baldi Sig.a Mariarosa, 10131 Torino, Via M. Bricca 6.
Olivero Rag. Andrea, 12048 Sommariva Bosco (Cuneo), Via IV Novembre 22.
Orlandini Ins. Maria Chiara, 10132 Torino, Corso Quintino Sella 71.
Orlandini Comm. Ing. Orlando, 21100 Varese, Via Staurenghi 37.
Orlando Arch. Giuseppe, 10123 Torino, Via Cavour 24.
Orlando Dott. Pio, 28100 Novara, Via XX Settembre 15.
Orsi Sig. Marco Aldo, 10132 Torino, Corso Quintino Sella 92.
Ottello Passera Sig.a Pia, 10129 Torino, Via Cristoforo Colombo 19.
Ottonelli Dott. Sergio, 10141 Torino, Via Rivalta 57.
Palmucci Sig.a Giulietta, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 2.
Palumbo Ins. Antonina, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 71.
Papurello Vallino Ins. Luciana, 10131 Torino, Via Villa della Regina 37.
Pari Geom. Ferruccio, 10121 Torino, Via S. Quintino 44.
Parmentola Rag. Vittorio, 10128 Torino, Via Magellano 10.
Pasqualini Sig.a Chiara, 10143 Torino, Corso Francia 78.
Passanti Arch. Mario, 10123 Torino, Via della Rocca 21.
Pautasso Dott. Andrea, 10128 Torino, Corso E. De Nicola 20.
Peano Dott.ssa Angelica, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Pecheux Ins. Angela Maria, 10152 Torino, Via Borgo Dora 22.
Pecorini Ing. Dario, 10121 Torino, Via S. Quintino 10.
Pedrini Cav. Augusto, 10125 Torino, Via S. Pio V 15.
Perer Gatti Dott.ssa Maria Luisa, 20121 Milano, Via Statuto 8.
Perlo Sig.a Anna Maria, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 205.
Peyrot Dott.ssa Ada, 10122 Torino, Via Consolata 8.
Piacco Prof.ssa Ernesta, 10128 Torino, Via Montevecchio 9.
Piccio Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).

PIGNONI Prof.ssa Anna Maria, 10141 Torino, Via Marsigli 4.
PINNA Sig.a Maria Teresa, 10128 Torino, Via Tiepolo 1.
PINNA PINTOR Sig.a Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
PIPINO Cav. Dott. Pietro, 13010 Roccapietra-Valsesia (Verc.), Via alle Porte 14.
PIRASTU USAI Prof. Franco 10141 Torino, Via Osasco 20.
PIZZETTA Arch. Sig.a Silvia, 10125 Torino, Via Madama Cristina 33.
PODIO Avv. Rodolfo, 10121 Torino, Via Davide Bertolotti 2.
POLI Prof.ssa Giovanna, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 108.
POLLOVIO Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
PONTI Rag. Guido, 10058 Sestriere (Torino), Palazzo Saes.
POZZO Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6.
PREFETTURA, 10100 Torino, Ufficio Stampa.
PREGLIASCO Comm. Lorenzo, 10125 Torino, Via Campana 17.
PRESTIPINO Ins. Francesco, 10138 Torino, Via Vassalli Eandi 37.
PRON Sig. Guido, 10123 Torino, Via Cavour 41.
PROVERA Rag. Dario, 10146 Torino, Corso Bernardino Telesio 39.
PRUNAS TOLA Conte Dott. Vittorio, 10133 Torino, Via Luciano Manara 5.
PSACAROPULO Prof. Giorgio, 10129 Torino, Via Cassini 37.
QUADRO Sig.a Germana, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
QUAGLINO Prof. Elio, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 177.
QUAGLINO Geom. Fiorenzo, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
QUAGLINO Cav. Rag. Sergio, 10143 Torino, Via G. Casalis 33.
QUARÀ Dott. Riccardo, 10025 Pino Tor. (Torino), Villa Gemmaura.
QUAZZA Gent Sig.a Ada, 10138 Torino, Via Gropello 4.
RABALLO BENSO Dott.ssa Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
RAPICAVOLI Dott. Aldo, 10136 Torino, Corso Orbassano 85.
RAVERA Ins. Ada, 10144 Torino, Via Le Chiuse 39.
RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Via Cascinette 3.
RAVERDINO Arch. Sig.a Enrica, 10138 Torino, Via Susa 10.
RE Dott. Alfredo, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Musso 8.
RE Sig.a Rita, 10128 Torino, Corso Vittorio Emanuele 97.
REMMERT Sig.a Carla, 10078 Venaria (Torino), Villa La Bellotta.
RE REMMERT Sig.a Lydia, 10121 Torino, Via E. De Sonnaz 21.
REVIGLIO PELLEGRINO Sig.a Luisa, 10129 Torino, Via Cristoforo Colombo 17.
REY di VILLAREY Contessa Margherita, 10080 Oglianico Canavese (Tor.).
RICALDONE Cav. Prof. Dott. Paolo, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
RICARDI di NETRO Conte Federico, 10123 Torino, Via Mazzini 10.
RICHARD Prof. Ing. Camillo, 10122 Torino, Via Monte di Pietà 24.
RIGALDO VIRETTI Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano 5/22, Via Rossellini 8.
RIGHETTI Dott.ssa Hena, 10134 Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
RINALDI Ing. Celeste, 10122 Torino, Via S. Agostino 12.
RISSO Sig. Francesco, 10149 Torino, Via Forlì 144/45.
ROBBIO Sig.a Teresa, 10154 Torino, Via Monte Rosa 147.
ROCCA Dott. Enzo, 10132 Torino, Corso Quintino Sella 94.
ROCCAVILLA Com.te Emilio, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 37.
ROCCAVILLA Dott. Mario, 10123 Torino, Via Cavour 6.
ROCCAVILLA Ing. Vittorio, 10143 Torino, Via G. Casalis 31.
RODOLFO Prof. Giacomo, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 14.
ROGGERO Prof. Arch. Mario Federico, 10124 Torino, Via Po 1.
ROGGERO Sig. Roberto, 10137 Torino, Corso G. Agnelli 84.
ROLANDI Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.
ROMANO Prof. Giovanni, 10136 Torino, Via Tripoli 20/1.
ROSBOCH Dott. Alessandro, 10122 Torino, Via Cernaia 30.
ROSSATI Dott. Franco, 10128 Torino, Via Colli 10.
ROTA Prof. Francesco, 10128 Torino, Corso Rosselli 9.
ROVERA Ing. Guido, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
RUFFINO Dott. Sergio, 10125 Torino, Via Nizza 32.
SACERDOTE Dott. Umberto Secondo, 10121 Torino, Corso Vittorio Em. 66.
SAGLIETTO Arch. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
SALES Ing. Mario, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 18.
SALOMONE Sig. Mario, 10153 Torino, Corso Belgio 28.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
SANGUINETTI Prof.ssa Rosa Paola, 13100 Vercelli, Via Duomo 9.
SANTACROCE Sig. Alberto, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 153.
SANTANERA Ing. Oreste, 10143 Torino, Via Migliara 20.
SANVENERO Dott. Ing. Agostino, 20121 Milano, Via Borgonuovo 27.
SAVI Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
SCAFILE Dott.ssa Fausta, 10129 Torino, Corso Adriatico 26.
SCAMUZZI Prof. Dott. Ernesto, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 6.
SCARZELLA Ing. Paolo, 13051 Biella (Vercelli), Via Orfanatrofio 25.
SCHAUDY Dott. Erwin, 10121 Torino, Via Bertola 9.
SELLA Ing. Gianni, 10128 Torino, Via Magenta 36.
SELLA Gen. Piero, 10128 Torino, Via Valeggio 26.
SERRAFERO Dott. Gabriele, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Milano.
SERRIONE GRASSO Sig.a Carla, 10137 Torino, Piazza Dante Bianco 10.
SESIA Dott. Arch. Dario, 10121 Torino, Corso Vinzaglio 24.
SEYSSEL d'AIX Contessa Elena Maria, 10131 Torino, Strada del Nobile 91/7.

SIGNORELLI Rag. Bruno, 10146 Torino, Via Asinari di Bernezzo 59.
SIMONIS Sig.a Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4,
SOFFIETTI Dott Giuseppe, 13011 Borgosesia (Vercelli).
SOLA REMMERT Sig.a Mercedes, 10121 Torino, Corso Re Umberto 5.
SOLAVAGGIONE Sig.a Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNA Sig.a Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Sig.a Luisa, 10133 Torino, Strada S. Vito Ponte Isabella 116/5.
SOPRINTENDENZA alle ANTICHITÀ del PIEMONTE, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
SOPRINTENDENZA alle GALLERIE del PIEMONTE, 10100 Torino, Palazzo Carignano.
SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA per il Piemonte e Aosta, 10122 Torino, Via S. Chiara 40.
SPADONI Dott. Enrico, 10129 Torino, Via Cassini 61.
SPINETO Dott.ssa Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Aless.), Via Libarna 282.
STORTI Sig. Giuseppe, 10144 Torino, Via Principessa Clotilde 74.
TABÒ Sig. Remigio, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 1.
TABUSSO Francesco - Pittore, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 95.
TABUSSO Arch. Gustavo, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 95.
TAGLIAPIETRA RASI Sig.a Marita, 10143 Torino, Via Rosolino Pilo 4.
TALANTI Sig.a Anna Maria, 10143 Torino, Via Camburzano 4.
TAMAGNO Prof.ssa Laura, 10141 Torino, Via Monte Ortigara 1.
TARICCO Arch. Margherita, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
TAVERNA Dott. Giuseppe, 15100 Alessandria, Via S. Pio V 1.
TEDESCHI Sig. Camillo, 10138 Torino, Via Mezzenile 3.
THAON di REVEL Conte Dott. Paolo, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
TONIOLO Geom. Giovanni, 10144 Torino, Via Bossi 10.
TORRA Sig. Emilio, 10015 Ivrea (Torino) Via S. Pietro Martire 30, Villa Peana.
TORRA Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
TOSALLI Sig.a Elisabetta, 10133 Cavoretto (Torino), Via ai Ronchi 79.
TOSCO Cav. Giovanni, 10023 Chieri (Torino), Via Cibrario 3.
TOSEL Geom. Paolo, 10064 Pinerolo (Torino), Piazza S. Donato 33.
TOSELLI BERNARDI Sig.a Lucia, 12100 Fraz. Madonna dell'Olmo, Cuneo, Villa Tornaforte.
TOS VISCONTI Sig.a Franca, 10121 Torino, Piazza Solferino 6.
TOURNON Conte Sen. Ing. Adriano, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 64.
TOURNON N.H. Dott. Paolo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
TRINCHIERI Sig. Giorgio, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 115.
TRIVERI Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
TURATI Dott. Attilio, 10133 Torino, Via Maria Vittoria 4.
TURATI Sig.a Lucia, 10133 Torino, Strada S. Vito 2.
TURATI DE CASTRO Sig.a Franca, 10133 Torino, Strada S. Vito 2.
TURBIGLIO PARIGI Sig.a Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
UBERTI BONA Prof.ssa Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
UGONA Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
UNIONE INDUSTRIALE, 10128 Torino, Via Fanti 17.
VALLETTI della VALLETTA Prof.ssa Tegy, 10137 Torino, Corso Agnelli 84.
VALLETTI della VALLETTA Arch. Victor, 10137 Torino, Corso Agnelli 84.
VAONA Avv. Attilio, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
VARALDO Arch. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Mediterraneo 94.
VAUDAGNA Avv. Giuseppe, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 27.
VELLANI Sig.a Anna Maria, 10128 Torino, Via Valeggio 1 bis.
VELLANI Sig.a Elisa, 10128 Torino, Via Valeggio 1 bis.
VELLEDA CAVASSA Sig.a Maria, 10129 Torino, Corso A. De Gasperi 29.
VENESIO Dott. Camillo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 94.
VERDOIA Cav. Gr. Uff. Prof. Onorato, 10123 Torino, Corso Cairoli 6.
VERGNANO Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
VERNETTI Sig. Pier Paolo, 10126 Torino, Via Donizzetti 3.
VERNIZZI Sig.a Elisabetta, 10125 Torino, Via Galliari 5.
VERZONE Arch. Prof. Paolo, 10123 Torino, Via Giolitti 49 ter.
VIOLARDI di SANDIGLIANO ANTONIELLI d'OULX M. Luisa, 10121 Torino, Corso Matteotti 47.
VIALE Sig.a Faustina ved. BODO, 10123 Torino, Via Gobetti 23.
VIALE Dott. Vittorio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
VIALE FERRERO Dott.ssa Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
VIETTI GHIGO Sig.a Giuseppina, 10144 Torino, Via S. Donato 82.
VIGLIANI di BASSECOURT Prof.ssa Carmen, 10123 Torino, Via Cavour 35.
VIGLIANO Arch. Prof. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
VIGLIENO COSSALINO Prof. Ferdinando, 10138 Torino, Via Cialdini 11.
VIGNONO Can. D. Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Curia Vescovile.
VINEA Ing. Luigi Umberto, 10129 Torino, Via Montevecchio 36.
VIOTTO Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
VIVANI Dott. Walter, 10132 Torino, Corso Casale 476.
VOENA Dott. Comm. Carlo, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
VOENA STILLIO Sig.a Eulalia, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 32.
VOENA Dott. Giacinto, 10143 Torino, Corso Francia 114.
WEIGNAN ROMAGNOLI Sig.a Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
ZAARUOLO Avv. Domenico, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
ZERBOLA Sig. Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Luigi Serra 6.

INDICE

CELEBRAZIONE UFFICIALE BICENTENARIA DI BENEDETTO ALFIERI . . . . pag. 5

A. CAVALLARI-MURAT, *Attualità ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecent'anni dalla morte* . . . . » 7

ARTICOLI
(illustrazioni pag. 93)

Notizia degli scavi nell'area dell'antica Industria:

I) M. BARRA BAGNASCO - L. MANINO, *Gli scavi e gli studi dell'Istituto di Archeologia dell'Università* . . . . » 47

II) S. FINOCCHI, *Gli ultimi interventi della Soprintendenza alle Antichità* » 56

M. BARRA BAGNASCO, *Un torso efebico del medio ellenismo* . . . . » 62

E. ROSSETTI BREZZI, *Due monumenti pittorici del monregalese* . . . » 69

C. MORRA, *Scultura lignea sacra del Fossanese* (Appunti per una ricerca) » 81

B. GALLO, *Un costruttore di chiese in Piemonte: Giovanni Battista Schellino* » 88

SEGNALAZIONI
(illustrazioni pag. 133)

L. GRIVA, *La cappella di San Valeriano in Val di Susa* . . . . . . » 95

A. LANGE, *Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea* . . . . » 98

C. DEBIAGGI, *La chiesa parrocchiale di Doccio in Valsesia ed i suoi ritrovamenti quattrocenteschi* . . . . » 103

L. GRIVA, *Affreschi quattrocenteschi a Piossasco* . . . . » 110

A. QUAZZA, *Un codice Visconteo alla Biblioteca Nazionale di Torino* . . » 113

P. ACUTI, *Una predella inedita di Boniforte Oldoni* . . . . » 121

R. AMERIO TARDITO, *Alcune osservazioni su mobili piemontesi del '700* » 128

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta scientifica del 27 gennaio 1968 . . . . pag. 137

Celebrazione Alfieriana. Conferenza del Prof. Augusto Cavallari-Murat su « Attualità ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecento anni dalla morte » . . . . » 137

Conferenza del dr. Hans Boegli su « Aventicum » capitale dell'Elvezia all'epoca romana . . . . » 139

Seduta amministrativa e scientifica del 30 marzo 1968 . . . . » 139

Conferenza del Prof. Weisman su « Le origini dei grattacieli » . . » 141

Visita alla Mostra dell'incisione europea dal secolo XV al XX . . » 141

Conferenza del Prof. Sauter su « I primi insediamenti umani nelle Alpi italo-svizzere: agricoltori neolitici del III millennio a. C. » » 141

Gita Sociale a Varese . . . . » 142

Seduta amministrativa e scientifica del 15 luglio 1968 . . . . » 142

Manifestazioni del « rilancio culturale di Casale » . . . . . . » 144

Seduta amministrativa del 18 dicembre 1968 - Assemblea sociale . » 148

Elenco Soci . . . . » 152

Finito di stampare il 6 dicembre 1969
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 – Torino

INDICE - SOMMARIO

pag.

Celebrazione ufficiale bicentenaria di Benedetto Alfieri 5

A. CAVALLARI-MURAT, *Attività ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecento anni dalla morte* 7

ARTICOLI

(illustrazioni pag. 93)

Notizia degli scavi nell'area dell'antica Industria:

I) M. BARRA BAGNASCO - L. MANINO, *Gli scavi e gli studi* dell'Istituto di Archeologia dell'Università 47

II) S. FINOCCHI, *Industria: gli ultimi interventi della Soprintendenza alle Antichità* 56

M. BARRA BAGNASCO, *Un torso efebico del medio ellenismo* . . 62

E. ROSSETTI BREZZI, *Due monumenti pittorici del monregalese* 69

C. MORRA, *Scultura lignea sacra del Fossanese* (Appunti per una ricerca) 81

B. GALLO, *Un costruttore di chiese in Piemonte: Giovanni Battista Schellino* 88

SEGNALAZIONI

(illustrazioni pag. 133)

L. GRIVA, *La cappella di San Valeriano in Val di Susa* 95

A. LANGE, *Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea* 98

C. DEBIAGGI, *La chiesa parrocchiale di Doccio in Valsesia ed i suoi ritrovamenti quattrocenteschi* 103

L. GRIVA, *Affreschi quattrocenteschi a Piossasco* 110

Q. QUAZZA, *Un codice Visconteo alla Biblioteca Nazionale di Torino* 113

P. ACUTI, *Una predella inedita di Boniforte Oldoni* 121

R. AMERIO TARDITO, *Alcune osservazioni su mobili piemontesi del '700* 128

ATTI DELLA SOCIETÀ

Seduta scientifica del 27 gennaio 1968 137

Celebrazione Alfieriana. Conferenza del Prof. Augusto Cavallari-Murat su « Attualità ed inattualità di Benedetto Alfieri a duecento anni dalla morte » 137

Conferenza del dr. Hans Boegli su « Aventicum » capitale dell'Elvezia all'epoca romana 139

Seduta amministrativa e scientifica del 30 marzo 1968 139

Conferenza del Prof. Weisman su « Le origini dei grattacieli » . . 141

Visita alla Mostra dell'incisione europea dal secolo XV al XX . . 141

Conferenza del Prof. Sauter su « I primi insediamenti umani nelle Alpi italo-svizzere: agricoltori neolitici del III millennio a. C. » 141

Gita Sociale a Varese 142

Seduta amministrativa e scientifica del 15 luglio 1968 142

Manifestazioni del « rilancio culturale di Casale » 144

Seduta amministrativa del 18 dicembre 1968 - Assemblea sociale . 148

Elenco Soci 152

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - ANNO XXII

[illegible]

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E DI BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXIII - XXIV
1969 - 1970

SOC. [illegible] şi [illegible] V. [illegible]

In copertina:

GAUDENZIO FERRARI, *Quattro Apostoli* (dal polittico di Gattinara).
Valduggia, propr. Maglieria Ragno.

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXIII-XXIV

1969-1970

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali

Franco Carrata Thomes - Silvio Curto - Casimiro Debiaggi - Noemi Gabrielli
Guido Gentile - Augusta Lange - Franco Mazzini - Vittoria Moccagatta
Bruno Signorelli (*Segretario*).

Direttore responsabile: FRANCO CARRATA THOMES
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

SILVIO CURTO

ALL'OMBRA DEI CIPRESSI...

Il Cimitero Generale di Torino offre allo storico e studioso dell'arte parecchi motivi d'interesse: fra questi, due appaiono affatto ignorati, e invece meritevoli d'illustrazione, in particolare per l'egittologo.

Nella « I Ampliazione » del Cimitero, sotto il portico, additeremo il sepolcro di Bernardino Drovetti. È segnato da un monumento in marmo bianco con un busto un po' maggiore del vero, che appoggia su un alto piedistallo in stile egizio, rastremato e sormontato da cornice ornata del disco solare fra due urei a rilievo.

Sul fianco destro del busto una breve iscrizione incisa « G. Albertoni F(ecit) », richiama il nome del noto scultore Giovanni Albertoni, nato a Varallo nel 1806, morto ivi nel 1887, allievo del Thorwaldsen, esecutore della tomba di Maria Cristina ad Altacomba, dei monumenti a Vincenzo Gioberti, Luigi Lagrange e Giovanni Plana, collocati nelle Piazze Carignano e Lagrange, e nel porticato interno del Palazzo dell'Accademia delle Scienze in Torino.

L'opera sculturale appare egregia, ed echeggia nella maniera classicheggiante ancora molto lo stile del maestro dell'esecutore, più delle altre torinesi che abbiamo ricordato, dominate da realismo « umbertino ». Il ritratto, eseguito quasi certamente in presenza del soggetto, ne riproduce fedelmente le energiche fattezze, quali dimostrano altri ritratti del Drovetti e a lui coevi, disegnati dal Conte di Forbin, dal Gau e dal Marochetti. Una copia invece di questo ritratto nel Cimitero, ci sembra esser la bellissima testa in legno non firmata, esposta in una sala a terreno del Museo Egizio di Torino [1].

---

[1] Più esattamente i ritratti del D. pervenutici sono i seguenti: 1) figura intera del D. fra i suoi collaboratori, dinanzi a una testa gigantesca di Ramesse II. Rame eseguito dal conte Philippe Auguste de Forbin: che scrisse ne vide presso un antiquario una grande copia a stampa, che è probabile fosse inclusa in un'opera del Forbin

Sul piedistallo è incisa un'epigrafe:

« Qui giace Bernardino Drovetti f. di Giorgio / insignito di molti ordini e ascritto a molte accademie d'Europa / nato in Barbania il 7 (*sic*) del 1776 / morto in Torino il 9 marzo 1852 / fu dottore in entrambe le leggi reggente il ministero della guerra / ufficiale e console generale di Napoleone in Egitto / Promosse colà il progresso e ivi raccolse preziosi monumenti / onde si creò il museo egizio precipuo ornamento di questa città / Morì qual visse benefico chiamando i poveri a suoi eredi / C. Cagnone e G. Mosca senatori del regno / amici ed esecutori testamentari di lui / posero questa memoria 1855 ».

Chiudiamo con una osservazione: l'epigrafe va integrata nella l. 3, in « 7 gennaio 1776 » [2].

---

peraltro ricercata invano, *Voyage dans le Levant*, Paris, 1819. È descritto da G. Marro, *La personalità di B. D.*, in « Mem. Acc. Scienze di Torino », S. II, t. 71, parte II, p. 5 sg. (definendo non esattamente il ritratto « di fantasia » — semmai essendo tale la scena), inoltre riprodotto dallo stesso Marro in *Primato della razza italiana*, Milano-Messina (1940), tav. 45. Il Conte di Forbin fu appunto nel 1819 in Egitto, dove strinse amicizia col D; 2) mezzo busto; rame firmato « Gau del. Alexandrie 1819 », e riteniamo si tratti dell'architetto François Chrétienne Gau, che nell'anno segnato fu in Egitto a studiarne i monumenti. Non sapremmo se il rame era destinato a pubblicazione; il Marro accenna a questo ritr. in *La personalità ecc.*, l. c., e in *Introduzione allo studio complessivo del corpo epistolare di B.D.*, in « Attti Acc. Scienze di Torino », Cl. Scienze Fisiche, vol. 70 (1935), p. 595 sgg., con riprod. in tav. f.t., nonché ancora in *Primato ecc.*, — con riproduzione nella tav. 44 — ma senza annotare mai l'A. del rame; 3) testa con una piramide nello sfondo: medaglione in bronzo eseguito da Carlo Marochetti (o Marrocchetti), che del D. fu amico, menzionato dal Mazzo in *La personalità ecc.*, l. c., e riprodotto ivi nella p. 73, recando la notizia che « trovasi presso la famiglia Cossato » — ma chi scrive cercò invano sia tale famiglia, sia il medaglione; 4) il busto a erma qui descritto: ne accenna il Marro in *La personalità ecc.*, p. 66, senza ricordare lo scultore; 5) la testa nel Museo Egizio, riprodotta in E. Scamuzzi, *Museo Egizio di Torino*, Torino (163), tav. f.t.

Per completezza bibliografica, aggiungiamo quanto segue. In *Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia*, pubblicati per cura del Ministero della Pubblica Istruzione, III, Firenze-Roma, 1880, p. xiii, nota 10, si citano: Mosca e Cagnone, *Notizie biografiche sul cav. Bernardino Drovetti desunte dai documenti scritti da esso lasciati, per cura de' suoi esecutori testamentari*, Torino, 1857, in fol. Cfr. *Monumento alla memoria del cav. Bernardino Drovetti nel camposanto di Torino*, Torino, 1856, in 4°.

Delle due pubblicazioni, non abbiamo potuto rintracciare la prima, bensì invece la seconda, nella biblioteca dell'Acc. delle Scienze di Torino: è formata soltanto d'un frontespizio col titolo, una pagina con riproduzione a disegno del monumento, non molto fedele al ritratto, con didascalia « Albertoni sculps. - Litografia Giordana, Grand Didier e Salussolia, 1856 — Masutti lit. », e una pagina con il testo dell'iscrizione.

Con l'occasione, avvertiamo che purtroppo la fotografia del busto Drovetti qui pubblicata non rende giustizia piena allo scultore: il busto in marmo non poté infatti essere ripulito prima di fotografarlo, dalla polvere oleosa che ne ha impregnato la superficie, scurendone i salienti e deturpandoli alla vista.

[2] L'integrazione è tratta dal Marro, *La personalità ecc.*, p. 5. Correggere devesi invece una recente pubblicazione, Warren W. Dawson, *Who was who in Egyptology*, London, 1951, p. 50, voce « Drovetti », dove traendo dal *Larousse* si annota « born Livourne 1775 ».

Aggiungere notizie circa il Drovetti ci sembra superfluo, trattandosi di personalità troppo nota [3].

Nella « III Ampliazione » sta poi un monumento alquanto singolare: un autentico sarcofago egizio, collocato a fare da monumento sopra una tomba a cripta sotterranea.

Il sarcofago è in granito rosa di Assuan o sienite, perfettamente lisciato nelle superfici, quadrangolare del tutto integro, di misure imponenti, in orgine privo affatto di ornati o iscrizioni: diremo subito che con estrema probabilità esso proviene da una tomba principesca della IV dinastia, allestita fra 2690 e 2600 nella necropoli reale di el-Ghiza.

Su uno dei fianchi maggiori esso reca un testo, in lettere di bronzo applicate: « Giuseppe Parvis / cavaliere del lavoro / *1832 - †1909 / onorò la patria nella terra dei faraoni ».

Esaminiamo dapprima il monumento, guardandone i particolari.

È tagliato perfettamente a parallelepipedo nell'alveo, così come tutti i sarcofagi dell'Antico Regno e ancora i più del Medio Regno, nonché molti di epoche posteriori. Nel coperchio invece presenta gli spigoli lunghi smussati e arrotondati, secondo uno schema assai raro che fa da intermedio tra due tipi usuali nell'Antico Regno, l'uno piatto e non frequente — dimostrato fra altri da un sarcofago anche in granito rosa e anepigrafo, tolto da Ernesto Schiapparelli, nel 1903, dalla tomba a mastaba di Duaenra, figlio di Chefren, situata a el-Ghiza, nel Cimitero Occidentale di Cheope-Sezione Orientale — l'altro tipo invece, assai diffuso, profilato a botte ribassata e per lo più serrata fra testate a parallelepipedo — generalmente i sarcofagi siffatti sono anche ornati di rilievi e iscrizioni.

Degna di nota altresì la chiusura del sarcofago: su un fianco lungo, che chiameremo facciata anteriore, il coperchio appare incassato per alcuni centimetri fra le pareti laterali dell'alveo, posando qui sull'alveo stesso a un livello inferiore che negli altri lati; inoltre sulla faccia superiore, nel bordo adiacente a tale facciata, presenta due fori profondi. Tanto basta per ritenere — non essendoci consentito di aprire il sarcofago e osservarne l'interno — che tale chiusura sia quasi identica a quella, nota in ogni par-

---

[3] Il lettore desideroso tuttavia di maggiori notizie sul D., può leggerne la eccellente biografia, recata dal Marro nello scritto già cit. *La personalità ecc.*, corredato da amplissima bibliografia, tuttavia da integrare con la voce già anche ricordata, stilata dal Warren W. Dawson. Circa l'importanza dell'opera drovettiana ai fini della scienza storica, v. inoltre dello scrivente *Torino, culla d'una scienza nuova,* nel periodico « Torino », I, maggio-giugno 1966, p. 45 sgg.

ticolare, per un altro e unico esemplare, il sarcofago cioè di Chefren, tuttora conservato nella Piramide relativa: là il coperchio nella faccia inferiore porta un oggetto rettangolare indentato su tre lati, e l'alveo è indentato in corrispondenza, talché il primo si inserisce a cassetto nel secondo; inoltre sulla faccia inferiore del coperchio, nel bordo verso la faccia anteriore, due fori aperti verso il basso e ciechi verso la faccia superiore, alloggiavano cavicchi, che a inserimento effettuato calavano in fori corrispondenti praticati nel bordo superiore dell'alveo, così bloccando la chiusura. Qui infece l'indentatura fu fatta, con ogni probabilità, soltanto nella facciata posteriore, e i fori nel coperchio sono passati — una volta calati i cavicchi, riusciva comunque impossibile estrarli.

Ancora due caratteristiche vanno annotate: quasi tutti i coperchi di sarcofagi quadrangolari recano sulle testate uno o due orecchioni per agevolare le manovre di chiusura; la mancanza di tali elementi, e di qualsiasi epigrafe, accomuna ancora il sarcofago Parvis con quello di Chefren e con un altro anonimo, in granito, a chiusura simile, proveniente anche da el-Ghiza, da una delle piramidi minori o « delle regine » di Cheope. Rari, va notato infine, e riservati a familiari del re, sono i sarcofagi in granito, e quelli che come il nostro superano di molto i due metri.

Purtroppo, mancano altri indizi per una più esatta identificazione; possiamo tuttavia concludere, precisando la nostra sommaria descrizione preliminare, che il sarcofago Parvis apparteneva certamente a una regina o ad un principe reale della famiglia di Cheope, oppure e più probabilmente di Chefren, e proviene da una mastaba situata nel Cimitero Orientale, oppure nell'Occidentale - Sezione Orientale di Cheope [4].

Quanto alla persona che curò tanta impresa, quale il trasporto d'un simile carico fino a Torino, essa bene merita anche un ricordo.

Giuseppe Parvis nacque a Breme in Lomellina nel 1831, fece però gli studi a Torino, e li concluse con onore quale allievo dell'Accademia Albertina. Trasferitosi al Cairo nel 1859 si impratichì dell'arte araba egiziana

---

[4] Per la nostra discussione ci siamo basati sull'eccellente lavoro, A. M. Donadoni Roveri, *I sarcofagi egizi dalle origini alla fine dell'Antico Regno*, Roma 1969; v. ivi in particolare quanto si dice a p. 58 circa l'uso del granito; p. 62, le forme del coperchio; p. 66, tipi di inserimento del coperchio, fra i quali il C 4, del quale il ns. è una variante, e il C 5, simile; p. 104, n. A 5, sarc. di Chefren; p. 115, B 16, sarc. di anonimo, B 20, sarc. di Duaenra. Nei disegni che qui rechiamo del sarcofago, la ricostruzione è in parte ipotetica, come già dicemmo nel testo. In particolare, lo spessore delle pareti dell'alveo è stato calcolato in almeno cm. 16, come nel sarcofago di Onnegura, nella parete di facciata i fori indicano però uno spessore di almeno cm. 20.

e ne divenne esperto e maestro, sì che ebbe affidata dal Khedivè Ismaïl la progettazione del padiglione egizio all'Esposizione Universale di Parigi del 1867. In seguito disegnò mobili d'imitazione in stile arabo, e impiantò uno stabilimento onde produrli direttamente; questi ebbero enorme diffusione e successo, anche fuori dell'Egitto.

Nel 1900 il Parvis rientrò in Italia, a Torino, dove a riconoscimento di tanti meriti fu nominato Commendatore dei SS. Maurizio e Lazzaro e Cavaliere della Corona d'Italia.

Egli stesso, crediamo, aveva predisposto il proprio sepolcro — altra notizia più esatta tuttavia ci manca purtroppo in proposito — avanti la morte, avvenuta nel 1909 [5].

Di lui, devesi ancora dire che al Cairo sposò un'italiana di Alessandria d'Egitto, Elena Garcias; ne ebbe tre figlie e altrettanti figli. Uno di questi, Egizio Giuseppe, nato nel 1883, fu ingegnere e collaboratore con lo Schiaparelli nel 1903-04, durante gli scavi condotti a Eliopoli, dove impiantò pompe idrovore, nel tentativo risultato vano, di rendere possibile l'esplorazione abbassando il livello delle acque affioranti pochi decimetri sotto il piano di campagna. Rientrato a Torino anch'egli nel 1915, qui mancò nel 1960 [6].

---

[5] La notizia biografica qui recata, abbiamo tolto da C. A. Balboni, *Gl'Italiani nella civiltà egiziana del sec. XIX*, Alessandria d'Egitto, 1906, vol. II, p. 99-101, ivi però la nascita è datata 1832.

[6] Questa seconda notizia biografica, abbiamo tolto in parte da un opuscolo litografico serbato nella Bibl. Civica di Torino, scritto dal figlio medesimo: E. G. Parvis, *L'Egitto moderno e l'opera degli italiani*, Torino, 1933. Il testo reca una conferenza introduttiva alla proiezione d'una pellicola cinematografica illustrativa dell'Egitto; l'A. vi accenna a « mio padre, emigrato in Egitto nel 1857 [cfr. però il Balboni, « 1859 »] e ivi professore di disegno a Re Fuad nel 1880 » e ancora allo Schiaparelli, cordiale amico « mio e di mio padre ». Il resto, ci è venuto da un appunto ms. dello Schiaparelli, e da registrazioni nell'Anagrafe del Comune di Torino raccolte cortesemente per noi dal dott. Valter Agostini, che ringraziamo vivamente.

CARLO F. BONA

IL PIEMONTESE LUIGI PALMA DI CESNOLA E LE ANTICHITÀ CIPRIOTE

Il presente articolo contiene quanto formò oggetto di una comunicazione tenuta dal compianto consocio C. F. Bona il 22 aprile 1967 nella sede della S.P.A.B.A., e vuol costituire anche un omaggio, da parte della Società stessa, alla memoria dello Scomparso. Il testo è stato ricavato dagli appunti lasciati dall'Autore, i quali non poterono avere l'ultima revisione e un ordinamento definitivo. Perciò ci si è presa la libertà di inserire, dove è sembrato non inutile, alcuni completamenti, specialmente di carattere bibliografico, sotto forma di Note di Redazione (*N. d. R.*).

L'Italiano che visita il Metropolitan Museum di New York, ove sono riunite opere d'arte di tutti i tempi e di tutti i paesi, resta gradevolmente sorpreso nel vedere che, nella sezione greca, la ricca collezione di antichità cipriote con le sue imponenti sculture, porta il nome di un italiano: « Cesnola Collection » [1]. Il visitatore, che ha già visto in altre sezioni del Museo citati donatori quali Rockefeller, Morgan, Vanderbilt, Altman, Kress, si chiede: come ha potuto un italiano mettersi alla pari di questi ricchissimi mecenati e donare una simile collezione a New York? La risposta sta nella vita e nell'opera di Luigi Palma di Cesnola: una storia avventurosa ed affascinante [2].

---

1 Infatti, oltre alle targhette presso ogni pezzo, indicanti l'appartennza alla Collezione Cesnola, nella Galleria delle sculture cipriote un grande cartello ricorda come la collezione stessa sia dovuta all'opera del generale Luigi Palma di Cesnola, console degli U.S.A. a Cipro e primo direttore del *Metropolitan Museum* dal 1878 al 1904.

2 Chi scrive ha voluto raccogliere notizie dirette su Luigi Palma di Cesnola leggendo le pubblicazioni sue e quelle che di lui parlano, e visitando i luoghi d'origine della sua famiglia. In più, il Curatore del Metropolitan Museum per le antichità greche e romane, il prof. Dietrich von Bothmer, accedendo con estrema cortesia ad una richiesta in proposito, ha inviato un profilo biografico e un ritratto (fig. 2).

Opere consultate dall'Autore:

L. Palma di Cesnola, *Scoperta del tempio di Venere a Golgos nell'isola di Cipro il 6-3-1870*, in « Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino », VI, 1870, pp. 554-568 con 2 tavv.; Id., *Scavi dell'isola di Cipro*, in « Atti Accademia delle Scienze di Torino », XI, 1876, pp. 493-522; Id., *Cyprus, its ancient Cities, Tombs and Temples (a narrative of researches and excavations)*, London, 1877; Id., *Cyper, seine alten Städte, Gräber und Tempel* (versione tedesca del preced.), Jena, 1879; L. Roversi, *Luigi Palma di Cesnola e il Metropolitan Museum di New York (in occasione dell'Esposi-*

Nato a Rivarolo Canavese il 29 giugno 1832, figlio del Conte Vittorio di antica e nobile famiglia, al fonte battesimale gli furono imposti i nomi di Emanuele Pietro Paolo Maria Luigi. Educato nel Seminario di Ivrea, nel 1848, a sedici anni, combatteva volontario alla battaglia di Novara, guadagnandosi, alla Bicocca, la medaglia d'argento e il grado di Sottotenente. Nel 1850 studiò alla reale Accademia militare di Cherasco, quindi fu assegnato alla Brigata Regina, 7° Reggimento. Nel 1852 passò alcuni mesi alla Scuola di cavalleria di Pinerolo. Nel 1854, in Crimea, partecipò alla battaglia di Balaclava come aiutante del generale Ansaldi.

Nel 1860, date le dimissioni dall'esercito, emigrò a New York. Divenuto cittadino degli Stati Uniti, cominciò a firmarsi Louis P. di Cesnola. Nel 1861 sposò Mary Isabel, figlia del Commodoro Reid [3]. Lo stesso anno, all'inizio della guerra di Secessione (1861-65), aprì un centro di addestramento militare in New York. Molti suoi allievi divennero ufficiali dell'esercito dell'Unione ed egli stesso, nel 1861, fu nominato Maggiore, quindi Tenente Colonnello al comando dell'11° Reggimento di Cavalleria.

Nel 1862, dopo un certo tempo trascorso a Washington con i reparti comandati alla protezione della Casa Bianca e del Presidente Lincoln (nella capitale una parte della popolazione simpatizzava per i Sudisti), fu nominato Colonnello comandante del 4° Reggimento di Cavalleria e prese parte valorosamente a numerosi fatti d'arme. Nella battaglia di Aldie, ferito, cadde prigioniero e fu rinchiuso nella prigione di Libby dove passò molti mesi in condizioni disumane [4]. Dopo quasi un anno di prigionia, per richiesta unanime degli ufficiali del suo Reggimento, il Colonnello Cesnola fu liberato, in seguito ad uno scambio di prigionieri. In tale occa-

---

zione Generale Italiana di Torino), New York, 1898; *Annuario della nobiltà italiana*, 1901; L. Myres, *Handbook of the Cesnola Collection of antiquities from Cyprus*, New York, 1914; C. Trabucco, *Questo verde Canavese*, Torino, 1957.

Ad esse si aggiungano (*N. d. R.*):

L. Palma di Cesnola, *A descriptive Atlas of the Cesnola Collection of Cypriote antiquities in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1885-1903; A. Michaelis, *Un secolo di scoperte archeologiche*, Bari, 1912, pp. 311 sgg.; C. Carducci, *Palma di Cesnola, Luigi*, in « Encicl. U.T.E.T. », vol. XIV; B. Pace, *Palma di Cesnola, Luigi*, in « Encicl. Italiana », vol. XXVI; W. Belmont Parker, *Cesnola, Luigi Palma di*, in « Encycl. Britannica », vol. V.

[3] Roversi, *op. cit.*, « note e docum. », p. IX, ricorda il Commodoro Samuel Reid quale inventore della notissima bandiera degli U.S.A. detta *stars and stripes*: con 13 strisce e 20 stelle essa fu adottata dal Congresso il 4 aprile 1819. (*N. d. R.*).

[4] G. Giacosa, *Ricordi d'America*, Milano (1898, pp. 244 sgg.: « *pigiati in locali corrotti e malsani, senza letti, senza tavole, scarso e guasto il nutrimento, laceri, fra insulti e percosse molti di quei prigionieri morirono, quasi tutti si ammalarono gravemente: e fra questi il Cesnola* ».

sione il Presidente Lincoln lo invitò ad un colloquio personale, informativo, sulle condizioni dei prigionieri. Dopo un mese di congedo, tornò a combattere agli ordini del Generale Sheridan, nella Shenandoah Valley. Terminata la guerra, il Presidente Lincoln lo promosse Brigadiere Generale, all'età di 33 anni, e lo inviò quale primo console generale degli Stati Uniti a Cipro, nella città di Làrnaca, ove sbarcava il 25 dicembre 1865.

* * *

Nacque così la vocazione archeologica di Luigi Palma di Cesnola. Stabilitosi in quella città portuale con la moglie e la figlia, vi rimase undici anni (qui nacque anche la sua seconda figlia).

All'inizio, il luogo gli era parso poco ospitale, né egli pensava che si sarebbe trasformato in uno scavatore e studioso di antichità. Nei suoi ricordi egli descriveva con molta vivezza le difficoltà dello sbarco dalla nave italiana sulla quale era salito ad Ancona. Tuttavia egli era il primo console degli Stati Uniti che giungesse a Làrnaca: perciò fu accolto fraternamente dai colleghi, i quali non solo lo aiutarono a superare le difficoltà della prima sistemazione, ma ben presto lo iniziarono a quello che, nel piccolo mondo consolare dell'isola, era una specie di *hobby*, ossia lo scavo archeologico. Già i consoli inglesi Sandwith e Hamilton-Lang avevano inviato reperti e rapporti al British Museum, il console di Francia Colonna-Ceccaldi aveva eseguito ricerche e pubblicato note [5] e, prima ancora, il marchese de Vogué ed il conte de Mas-Latrie avevano trovato iscrizioni.

Iniziata dunque questa nuova attività, con pochissimi collaboratori e quasi per passatempo, superate quindi alcune non trascurabili difficoltà a causa di una forte opposizione da parte delle autorità locali [6], Luigi di

---

[5] Colonna-Ceccaldi, *Monuments antiques de Chypre, Syrie et de l'Egypte*, Paris, 1882. (*N. d. R.*).

[6] Avendo infatti il locale *Kaimakan* ordinato l'arresto di due operai e perfino di una guardia consolare, dipendenti dal Cesnola, egli, sollecitato l'intervento dell'Ambasciatore degli Stati Uniti presso la Sublime Porta, otteneva l'invio di due navi americane nelle acque di Làrnaca, la liberazione degli arrestati, la destituzione del funzionario turco, il trasferimento del governatore dell'isola, un indennizzo di 10.000 piastre ed un firmano con l'autorizzazione ufficiale ad eseguire scavi. La sua fermezza gli diede la possibilità di svolgere la sua attività diplomatica in maniera egregia: basterà ricordare il suo comportamento in occasione di un decreto col quale, a causa di un conflitto sorto tra Turchia e Grecia, s'intimava lo sgombero di tutti i greci da Cipro. Il console americano non solo accettò di sostituire il console greco costretto ad abbandonare il suo incarico, ma lo assunse addirittura quale suo segretario. Impressionato poi dal penoso spettacolo delle centinaia di contadini greci, i quali affluivano al consolato americano chiedendo aiuti per l'imbarco, il Cesnola, recatosi in

Cesnola finì per abbracciare, anche ufficialmente, la professione di archeologo, dando opera agli scavi con grande tenacia ed ingenti mezzi. A Golgos giunse a impiegare fino a 150 scavatori contemporaneamente, e tutto a sue spese personali, perché un appello per un aiuto finanziario lanciato ai suoi amici in Europa era rimasto senza esito. Già nel 1871 egli si poteva vantare a buon diritto di aver riconosciuto con assaggi l'esistenza delle più antiche città cipriote, quali Salamina, Golgos, Amathunta, Idalium, Curium, Soli, Cyterea e le due Paphos [7]: nella sola necropoli di Idalium aveva riportato alla luce, in tre anni migliaia di tombe con ricche suppellettili.

Il 30 marzo 1870 avvenne la scoperta del santuario, da lui giustamente identificato come il tempio di Afrodite, di Golgos, mediante il riconoscimento e l'esplorazione, a due metri di profondità, di una stipe votiva. Essa restituì un migliaio di statue e di altri ex-voto, interi e frammentari. Un terzo delle statue è di grandezza naturale, alcune poi sono maggiori del vero ed una è addirittura colossale: la sola testa alta più di un metro. Ricca è anche la serie degli ex-voto anatomici in pietra, raffiguranti occhi, orecchie, dita, cui si aggiungono le *kourotròphoi*, statuette di nutrici con bimbi al seno, i Priàpi e le *korai* con l'attributo della colomba sacra ad Afrodite. Stilisticamente e cronologicamente il materiale si dispone su un arco di tempo assai ampio, dall'età orientalizzante a quella alessandrina. Di notevole interesse anche la pianta dell'edificio di culto, che si discosta da quella canonica del tempio greco, per aderire a suggestioni di prototipi orientali.

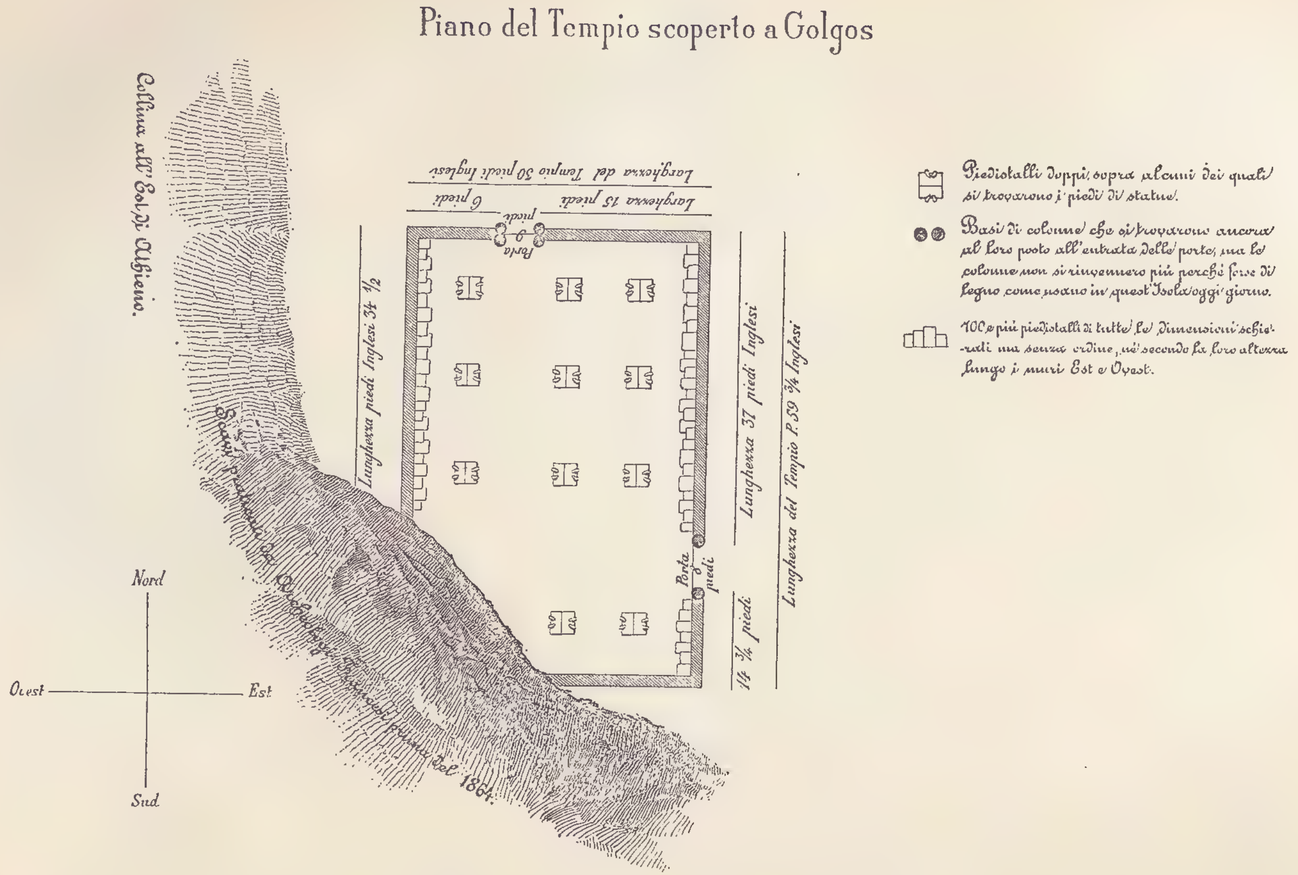
Oggi, dopo cent'anni, è quasi inevitabile almeno una domanda relativa al giudizio che può essere espresso a proposito della validità dell'opera del Cesnola archeologo. Certo essa non può che essere valutata in maniera alquanto diversa rispetto alle espressioni, talora fin troppo lusinghiere, usate ai tempi suoi. Ciò non tanto per quanto riguarda la sua fortuna, ed anche la sua abilità di scavatore, quanto per la sua formazione di autodidatta e dilettante [8]. Da questa fu portato spesso a proporre, di molti mo-

---

visita dal governatore Said Pascià, facendo abilmente leva sugli interessi dei proprietari terrieri turchi che avrebbero perso la manodopera per il prossimo raccolto, ottenne di rinviare la data dell'espulsione finché, cessato il conflitto diplomatico tra i due stati, l'espulsione stessa poté essere accantonata definitivamente, con grande sollievo delle popolazioni cipriote.

[7] Cesnola, in « Atti Accad. Scienze Torino », VI, 1870, cit.

[8] Per un apprezzamento dell'attività archeologica del Cesnola, oltre a quanto è detto dal Myres, *op. cit.*, si può utilmente consultare S. Casson, *Ancient Cyprus*, London, 1937. Certo il parallelo che più facilmente sorge è quello con Enrico Schliemann, con il quale si potrebbero istituire vari punti di confronto per la formazione



Pianta del tempio di Golgos, secondo i rilevamenti del Cesnola.
(da *Atti Accad. Scienze di Torino*, 1870).

numenti da lui stesso scoperti, esegesi e soprattutto datazioni che non possono reggere alla più agguerrita valutazione critica dei giorni nostri. Ma non si deve dimenticare che le conoscenze attuali si possono giovare di un secolo di scoperte, rilevamenti e studi, e della possibilità di istituire confronti, specialmente con materiale anatolico, siriaco e mesopotamico, del tutto impensabili cento anni fa: resta perciò incontestabile il fatto che il generale di Cesnola, un dilettante, ha raccolto la più grande quantità di reperti ciprioti esistenti al mondo, e questo in un periodo che possiamo chiamare di infanzia dell'archeologia.

* * *

Le doti di fermezza e decisione che l'educazione militare aveva conferito al suo carattere, risultarono di certo utilissime a Luigi Palma di Cesnola, quando gli permisero di manifestare, giunto ormai alle soglie di un'età più matura, una sua istintiva e tuttavia indiscutibile capacità di organizzatore in un altro campo dell'attività archeologica: la museografia. Già a Làrnaca la sede del consolato americano si era venuta trasformando in una specie di *antiquarium*, ben presto letteralmente preso d'assalto da schiere sempre nutrite di turisti, inviati a frotte dalle agenzie di viaggio di Thomas Cook, oltre che da esperti, alcuni mossi da personale curiosità intellettuale, altri più o meno ufficiosamente inviati da musei famosi, quale il Louvre di Parigi, il British Museum di Londra, l'Ermitage di Pietroburgo [9]. Dopo varie trattative, il Cesnola preferì cedere la sua enorme collezione al nascente Metropolitan Museum di New York, del quale, anzi, la collezione stessa costituì il primo nucleo di antichità [10]. Come poi egli

---

quali dilettanti, per il procedimento sullo scavo, per la scelta di collaboratori anche nell'ambito familiare (entrambi furono costantemente affiancati dalle mogli durante le loro campagne), per le perplessità suscitate nella scienza ufficiale, per le revisioni e le correzioni apportate da studi più approfonditi a molte loro ipotesi storiche e artistiche. Anzi, il Cesnola fu persino accusato di aver falsificato degli oggetti, a proposito del cosiddetto tesoro di Curium: ma, sottoposto a procedimento penale, poteva provare al tribunale la sua onestà e competenza: della quale sono, del resto, dimostrazione sufficiente gli anni trascorsi quale Direttore del *Metropolitan Museum* di New York.

[9] L'osservazione del modo di procedere di questi studiosi (e specialmente quello dell'archeologo russo J. Doell, inviato dal Museo dell'Ermitage), che redigevano relazioni e inventari del materiale esposto nel Consolato americano, contribuì certamente alla formazione culturale del futuro Direttore del Museo.

[10] A questa decisione non dovettero essere estranei due motivi validissimi: da una parte una certa simpatia per gli Stati Uniti (la quale non poteva che essere alimentata dalle vicende della vita e dai suoi stessi legami di famiglia), dall'altra

sia riuscito ad effettuare l'esportazione di tutto il materiale fuori dell'isola, nonostante i divieti del governo turco, è cosa da attribuire appunto alla sua fermezza e al suo coraggio, non disgiunti da diplomatica abilità e scaltrezza [11].

Così, nel 1873 il Cesnola si trovava a New York, per sorvegliare personalmente l'apertura delle casse e sovrintendere alla classificazione, alla schedatura ed alla presentazione del materiale degli oggetti, ordinati dapprima nella sede della Douglas Mansion nella West 14th Street, trasferiti quindi nella sede definitiva al Central Park l'anno 1880 [12]. Nel 1874 ritornava a Cipro, ufficialmente investito della carica di agente del Metropolitan Museum e, con l'aiuto del fratello Alessandro eseguì altre campagne di scavo, come quella che lo portò al recupero del cosiddetto « tesoro di Curium », ricco di suppellettile aurea (1876), esso pure acquistato dal Museo di New York nel 1878 [13].

(certamente decisiva), la coscienza che la cessione ad altri Musei avrebbe comportato un distacco definitivo dalla sua collezione. Invece il nuovo Museo americano gli consentiva di non separarsene, ma di continuare ad esserne il vigile ed appassionato curatore. Tuttavia il Cesnola fu sempre piuttosto largo nel cedere parti anche cospicue, delle sue raccolte a varie istituzioni culturali, sia che gliene facessero richiesta, sia di sua spontanea iniziativa. Gruppi di materiale cipriota provieniente dagli scavi del Cesnola si trovano, infatti, oltre che nel Museo di Istambul, com'è ovvio, nel Museo Nazionale di Atene, nel British Museum (F. N. Pryce, *Catalogue of Sculpture: British Museum*, vol. I, Part. II: *Cypriote and Etruscan*, London, 1931) e nel South Kengsington Museum di Londra, nei Musei del Louvre (S. Mollard-Besque, *Musée National du Louvre: catalogue raisonné*, vol. I, Paris, 1954) e di St. Germaine-en-Laye, in Francia, nelle collezioni di Berlino, oltre che, negli Stati Uniti, a Boston e a S. Francisco (J. Rogers Davis e T. B. L. Webster, *Cesnola Terracottas in the Standford University Museum*, Lund, 1964): quest'ultima restaurata dopo i danni subiti durante il terremoto del 1906. In Italia, oltre al complesso conservato nel Museo di Antichità di Torino (una parte di questo materiale fu pubblicato recentemente nel periodico della nostra Società: A. M. Bisi, *Un gruppo di terrecotte cipriote nel Museo di Torino e il problema della colonizzazione fenicia dell'isola*, in « Bollettino della S.P.A.B.A. », XX, 1966, pp. 5-37, tavv. I-IV), un gruppo non trascurabie si trova a Perugia, forse donato dal Cesnola per l'amicizia che lo legava ad Ariodante Fabretti (1816-1894), il noto archeologo perugino che fu professore di archeologia nell'Ateneo torinese. (*N. d. R.*).

[11] Dello stratagemma da lui usato per aggirare il divieto di effettuare l'imbarco delle sue collezioni è parola in Giacosa, *op. cit.*, pp. 273-74 (cfr. anche Trabucco, *op. cit.*, pp. 161-162): esso rientra in una sorta di atteggiamento tra il militaresco e il goliardico, tipico dell'uomo, ancora in età giovanile, atteggiamento al quale si possono ricondurre altri episodi, sul tipo di quello ricordato dal Michaelis, *op. cit.*, p. 312. (*N. d. R.*).

[12] Roversi, *op. cit.*, p. 57.

[13] Intorno alle controversie, anche giudiziarie, sorte a proposito di questo materiale, cfr. nota 8. In quanto al fratello *Alessandro* (Rivarolo 1839 - Firenze 1914), egli seguì in parte le orme di Luigi, scavò ed illustrò i suoi scavi (A. P. di Cesnola, *Salaminia (Cyprus)*, London, 1882), ma purtroppo la sua collezione era stata dispersa

Ormai tutta la sua vita e tutte le sue energie vennero spese per il Museo, cui si dedicò instancabilmente, mettendo in luce le sue qualità di organizzatore, amministratore e dirigente e, soprattutto, animatore. Nello stesso 1878 divenne membro e segretario del Consiglio direttivo del Museo, ma già nell'anno seguente veniva elevato alla carica di Direttore, che doveva tenere fino alla morte, avvenuta nel 1904. Per ben ventiquattro anni egli sovrintese egregiamente a questa grande istituzione culturale, ormai diventata il più grande museo d'America [14].

* * *

Chiuderà degnamente la breve rievocazione celebrativa una rapidissima rassegna degli onori attribuiti a Luigi Palma di Cesnola, in vita e in morte, tanto nella patria d'origine che in quella adottiva: innanzitutto le lauree *honoris causa* conferitegli dalle Università di Princeton e Columbia. Nel 1876, eletto per acclamazione Socio corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Torino [15], era pure decorato con medaglia d'oro dal re d'Italia Umberto I. Nel 1897 la medaglia d'onore del Congresso americano, distinzione altissima, premiava le sue benemerenze anche per il valore dimostrato durante la guerra di Secessione. Nel 1881 la sua città natale, Rivarolo, in occasione di una sua visita, lo accoglieva con l'erezione di un arco trionfale.

Oggi, mentre sia Torino [16], sia Rivarolo, hanno intitolato al suo nome una via, sulla sua casa natale si legge la lapide scoperta nel cinquantenario

---

all'asta nel 1881. Un altro membro importante della famiglia fu *Alerino Palma di Cesnola* (Rivarolo 1776 - Atene 1851), zio dei precedenti, il quale, esule per motivi politici, aveva trovato asilo in Grecia, per la libertà della quale combattè, meritandosi il titolo di cittadino greco onorario, nonché la nomina a Consigliere di Cassazione nel Foro di Atene (cfr. C. Carducci - F. Catalano, *Palma di Cesnola*, in « Encicl. U.T.E.T. », vol. XIV, cit.).

[14] Il Roversi, *op. cit.*, pp. 71 sgg., ricorda con parole entusiastiche il riordinamento generale del Museo nel 1897, con l'adozione dell'illuminazione elettrica, nonché le annuali chiusure di quindici giorni per le pulizie generali, al termine delle quali tutte le sale riapparivano ordinatissime e sfolgoranti. (*N. d. R.*).

[15] Il 2 gennaio 1876: anche in segno di riconoscenza per il dono di alcune casse di monumenti ciprioti all'Accademia (quei medesimi che oggi sono esposti nel Museo di Antichità di Torino: cfr. nota 10): il conte Sclopis, allora Presidente dell'Accademia, ne dava notizia al Cesnola con lettera del 3 gennaio 1876: *Atti dell'Accad. delle Scienze di Torino*, vol. XI, p. 523, cit. (*N. d. R.*).

[16] Benché la cosa non sia espressamente ricordata in questi termini precisi, non si può escludere che fosse dovuto a qualche suggerimento del Cesnola l'invio a Torino, nel 1904, di una Commissione incaricata dalle autorità municipali di New York per lo studio dell'urbanistica torinese, da servire quale esempio per un nuovo piano regolatore della città americana. (*N. d. R.*).

della morte, per iniziativa di uno studioso suo conterraneo, Celeste Scavini, così concepita:

AL GENERALE LUIGI PALMA DI CESNOLA
CHE PER LA LIBERTÀ
VOLONTARIAMENTE
COMBATTÈ IN ITALIA CRIMEA AMERICA
DIPLOMATICO E CONSOLE A CIPRO
QUIVI
ARCHEOLOGO INSIGNE
CERCÒ SCOPRÌ E INTERPRETÒ
I SEGNI DI CINQUE CIVILTÀ
EGIZIANA ASSIRA FENICIA GRECA E ROMANA
ORDINATORE E DIRETTORE DEL
METROPOLITAN MUSEUM DI NUOVA YORK
FU LUCE E GLORIA D'ITALIA
NEL NUOVO MONDO

Ma le più belle parole a lui dedicate, che riassumono e lumeggiano la sua figura, mi sembrano quelle votate alla sua memoria dal Consiglio dei Trustees del Museo Metropolitano, subito dopo la sua morte:

« *La sua fedeltà, la meticolosa attenzione ai suoi doveri e la sua cacapacità di lavoro durante la sua lunga carriera di servizio meritano grandi lodi. Le altre occupazioni e gli altri interessi della vita furono da lui accantonati se non dimenticati: il benessere e l'incremento del Museo divennero il suo unico scopo e la sua occupazione esclusiva. La sua educazione militare e la sua esperienza pubblica gli diedero distinte qualità di amministratore e, se non mancò qualche critica, la sua abilità nell'organizzare il Museo e nell'esporre adeguatamente le sue ricchezze non furono mai messe in discussione. Chiunque diverrà il suo successore*[17] *e di qualsiasi dote egli sia fornito, la marziale indipendente figura del generale di Cesnola, un po' ostinato nell'opposizione e un po' impetuoso nel parlare e nell'agire, ma sempre dedito ai suoi doveri e capace di conquistarsi l'affetto dei suoi subordinati e associati, rimarrà a lungo una gentile e grata memoria* ».

---

[17] Tra tutti i degni continuatori dell'opera del Cesnola ricorderemo soltanto l'opera pluridecennale della prof. Gisela M. A. Richter, la notissima archeologa americana. (*N. d. R.*).

GUGLIELMO LANGE

NOTE DI ARCHEOLOGIA PIEMONTESE

I

SCULTURA IN PIETRA DI UN SERPENTE A STROPPO IN VAL MAIRA

Nella casa di proprietà del Signor Giovanni Battista Abello, sita nella frazione Ainaudi di Stroppo in Valle Maira, lungo la mulattiera che, costeggiando il cimitero, collega la frazione al capoluogo, è visibile in uno degli spigoli un massello di pietra locale nel quale è stato scolpito con notevole realismo, in rilievo, a mezzo tondo ed a grandezza naturale, un serpente strisciante (fig. 1). Il massello (della lunghezza di cm. 120 circa, dell'altezza allo spigolo di cm. 20 circa e dello spessore di cm. 42 circa) presenta la faccia principale lavorata con cura in piano alla punta; quella d'angolo, che ci dà il valore dello spessore, è stata evidentemente realizzata per murare il massello nella costruzione. L'elemento è stato posto in opera capovolto, denunciando così un evidente reimpiego (fig. 3); suggerisce l'idea di un utilizzo precedente nel corpo di un paramento e non nello spigolo di una costruzione.

L'edificio non denuncia elementi di particolare interesse (fig. 2); è del solito tipo rustico di mezza montagna, realizzato parecchi secoli fa ed adattato in un periodo successivo per servire a forme di vita più evolute di quella primitiva. Soltanto su di un lato sono visibili i resti scalpellati di due modiglioni di pietra lavorata destinati in origine a reggere una balconata di legno.

Oggi il passante ben difficilmente ferma la sua attenzione nel massello scolpito che, nelle sue attuali condizioni di reimpiego, ha perduto il suo significato originario, ridotto ad essere praticamente uguale a qualsiasi altro elemento di pietra locale impiegato come legatura e rinforzo nello spigolo di una costruzione generica di mezza montagna, realizzata con scapoli lapidei legati e ricoperti da malta di calce di cattiva qualità.

Inoltre le intemperie hanno degradato sensibilmene la scultura che si presenta oggi come un cordone in rilievo della lunghezza di cm. 52. Manca la testa che, a mio parere, è stata eliminata con lo scalpello: cosa, questa, estremamente significativa, per cui non è facile stabilire se il serpente sia un colubro oppure un'aspide (fig. 2). Da quanto rimane mi sembra di intravedere il capo di una vipera. Ritengo che lo scultore abbia voluto raffigurare uno dei rettili che gli erano famigliari e che ancor oggi è molto facile ritrovare nelle sassaie di montagna.

Non so quale sia stata l'origine di questa raffigurazione tanto inconsueta, così come ignoro la sua esatta provenienza ed a quale fine specifico essa fosse destinata. La mancanza di elementi diretti di raffronto sia nell'ambito locale, sia in un campo più vasto e generico, rende molto complessa l'interpretazione di questa scultura.

In ogni caso si rimane sempre nell'ambito delle congetture, anche se sarà possibile realizzare un accostamento non comune, come in seguito si vedrà.

A mio parere il massello non faceva parte di un gruppo, o di una composizione comprendente altri elementi, quali, ad esempio, la figura di una divinità; doveva essere stato utilizzato come figura a se stante, anche se associato ad altre raffigurazioni, senza per altro esserne una parte accessoria. In sostanza, ritengo che il serpente sia stato scolpito per se stesso.

A mio avviso le possibilità di considerare la raffigurazione dell'aspide di Stroppo come un prodotto di tempi recenti o quanto meno d'epoche non lontane, sono inesistenti. E ciò, anche se devo tener conto della possibilità, d'altra parte veramente improbabile, della pura e semplice casualità della scultura: e cioè che in un'epoca indeterminata qualcuno, per ragioni a noi inspiegabili, abbia voluto murare sullo spigolo della casa un massello capovolto dopo aver scalpellato la testa del serpente che vi aveva fatto scolpire.

È noto a tutti il significato particolare, anche se per certi aspetti non originale, assegnato al serpente dalla religione cristiana per cui non mi sembra possibile vedere nella serpe strisciante di Stroppo un elemento simbolico, o propiziatorio o anche soltanto ornamentale; a meno di non accettarlo come il frutto di un processo psicologico estremamente complesso e molto improbabile a causa dell'ambiente in cui esso avrebbe dovuto verificarsi.

Inoltre la serpe di Stroppo, nel suo semplice realismo, non appartiene al mondo delle raffigurazioni mostruose medievali, così come è estranea

a quello delle figure degli stemmi nobiliari — il biscione dei Visconti insegni.

Non resta quindi, a mio avviso, che ricercare qualche elemento di raffronto nelle raffigurazioni appartenenti al periodo che precede non solo la diffusione del cristianesimo sulle Alpi ma forse anche la romanizzazione delle province alpine.

Per ragioni inerenti agli stretti legami che allacciano la zona alpina del Cuneese alle corrispondenti aree d'oltralpe ed alla Provenza, legami dei quali mi occuperò più diffusamente in seguito, ho effettuato ricerche di raffronto nei territori francesi sopra ricordati [1].

Durante gli scavi archeologici eseguiti in Francia sono tornati alla luce in numero rilevante statue, bassorilievi, ceramiche ecc. rappresentanti divinità gallo-romane accompagnate da figure singole o multiple di serpenti.

Non è qui possibile esporre anche soltanto in modo sommario le teorie degli archeologi d'oltralpe sul valore e sul significato di queste raffigurazioni [2]; ritengo sia sufficiente farne cenno per sottolineare la necessità di entrare nel mondo particolare delle religioni gallo-romana e celto-ligure per cercare di comprendere il significato della serpe di Stroppo.

Raffigurazioni di serpenti isolati o quanto meno dissociati da quelle di altre divinità e cioè valide di per se stesse sono risultate estremamente rare.

Le ricerche fatte in questo campo mi hanno permesso di accostare il massello di Stroppo soltanto ad una stele esistente nelle rovine dell'« Oppidum » certo-ligure di Entremont, situato vicinissimo ad Aix-en-Provence (fig. 4) [3].

Entremont fu la capitale della confederazione delle tribù celto-liguri dei Salii o « Saluvii », insediate nella regione compresa fra il Rodano e la

---

1 Ricerche effettuate nell'ambito lombardo-piemontese non hanno dato nessun risultato positivo, anche se esistono alcune raffigurazioni di serpenti isolati; esse però, a mio giudizio, non hanno nessun elemento in comune con l'aspide di Stroppo. Così, ad esempio, nel Museo Archeologico di Torino sono conservati due serpenti in bronzo l'uno della lunghezza di cm. 40 circa l'altro della lunghezza di cm. 17 circa. Sia dell'uno che dell'altro si ignora la provenienza, l'uso e la destinazione; va notato che ambedue sono colubri e non aspidi. In ogni caso si tratta di oggetti che hanno avuto una specifica loro utilizzazione pratica.

2 Non essendo possibile fornire una bibliografia completa mi limito a rimandare il lettore all'opera seguente: Benoit Ferdinand, *Mars et Mercure, Nouvelles recherches sur l'interprétation gauloise des divinités romaines*, Publication des Annales de la Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, Nouvelles Séries, n. 25, 1959, Editions Ophrys, Gap.

3 Benoit Ferdinand, *Entremont, capitale celto-ligure des Salyens de Provence*, La Pensée Universitaire, Aix-en-Provence, 1957.

Durance e che si spingeva forse fino al Var [4]. Fu totalmente distrutta nel 123 a. C. dal proconsole C. Sesto Calvino che nell'anno successivo fondò la città di « Aquae Sextiae Saluviorum », l'attuale Aix-en-Provence [5].

Gli scavi condotti in sito a più riprese hanno riportato alla luce, fra l'altro, la *via sacra* che conduceva al Santuario delle tribù Salie (detto « Sanctuaire aux esprits ») ed in particolare alla parte del tempio, purtroppo non ancora tutta scavata, denominata la « Salle aux Crânes » [6].

In questo luogo sono stati ritrovati, fra l'altro, i resti delle statue spezzate dei guerrieri Salii eroizzati, seduti accoccolati in posa simile a quella di Budda (fig. 5); nella mano destra tenevano un attributo di ferro, uno scettro o forse un fulmine che li rendevano simili a Giove-Taranis, dio del tuono, del sole e della vita [7]. La mano sinistra era imposta su di una « tête coupée » (fig. 6), maschera di pietra sempre scolpita nel sonno della morte, ad eccezione di una sola testa che sembra si svegli dal sonno mortale alla vita. Fra le dita del guerriero s'insinua dolcemente una treccia di capelli della « tête-coupée » che scivola sino al polso. Non è qui possibile esporre in dettaglio tutti i pensamenti, le teorie e le discussioni avvenute fra gli archeologi sul significato filosofico e culturale delle « têtes-coupées » di Entremont [8]. Basterà qui sottolineare che le maschere di pietra della « Salle aux crânes » sono dei veri e propri Hermes funerari racchiudenti in loro stessi il fantasma o meglio ancora l'ombra del guerriero eroizzato; questi trionfa sulla morte del corpo con l'imposizione della mano sinistra effettuata in modo dolce e senza violenza [9].

Le teste scolpite nella pietra proteggono così il guerriero dalle azioni delle potenze malefiche e distruttrici nell'Olimpo a cui egli accede. Esse, inoltre, rappresentano un macabro sostituto della testa umana decapitata e conservata mummificata come sede dello spirito o del fantasma del defunto [10].

Le statue di Entremont possono essere considerate come la rappresentazione dell'antitesi fra la vita e la morte, fra la luce e le tenebre, fra l'immortabilità dell'anima e l'annientamento della carne.

---

[4] Benoit Ferdinand, *Entremont*, cit., p. 8.
[5] Benoit Ferdinand, *Entremont*, cit., p. 12.
[6] Benoit Ferdinand, *Entremont*, cit., p. 29.
[7] La statua che viene riprodotta è conservata al Museo Granet di Aix-en-Provence.
[8] Rimando il lettore alle opere precedentemente citate: Benoit Ferdinand, *Mars et Mercure*, cit.; Id., *Entremont*, cit.
[9] Benoit Ferdinand, *Entremont*, cit., p. 51.
[10] Benoit Ferdinand, *Entremont*, cit., p. 37.

D'altra parte esse, come raffigurazione plastica, appartengono al mondo italo-etrusco, mentre, come espressione culturale esse sono la testimonianza della sopravvivenza di forme religiose animistiche anteriori alla invasione dei celti, traenti la loro origine dalle ombre della preistoria e che consideravano il cranio umano come inseparabile dallo spirito del morto, di cui diventavano la sede.

La rappresentazione stilizzata delle « têtes-coupées » scolpite senza bocca, cioè senza parola e vita, che precede cronologicamente le statue degli eroi di Entremont, è stata ritrovata nella « Salle aux Crânes », sia in un architrave spezzato che in una stele [11].

Nel primo caso (fig. 8) abbiamo un massello rettangolare recante degli alveoli cefaliformi in uno dei quali è stata scolpita una testa stilizzata. Va notato che gli scavi hanno rimesso in luce una dozzina di cranii umani preparati per essere collocati in nicchia.

Nel secondo caso (fig. 7) si tratta di una stele verticale recante scolpite 12 « têtes-coupées » stilizzate, utilizzata in orizzontale come reimpiego nel gradino che separa la « Salle aux Crânes » dalla via Sacra, unitamente ad un'altra stele che porta scolpito in rilievo a mezzo tondo ed a grandezza naturale un serpente strisciante.

Tutti i masselli del gradino sono di evidente reimpiego: non è ancora stato risolto il problema che concerne i motivi per i quali i masselli scolpiti, che ebbero certamente in origine una grande importanza, siano stati utilizzati come gradino della « Salle aux Crânes »: la spiegazione di un loro superamento culturale ad opera di forme più evolute quali sono le statue dei guerrieri eroizzati (e cioè di eroi divinizzati) non mi sembra completamente soddisfacente.

Il massello con immagine di serpente (fig. 4) ha le dimensioni di cm. 120 di lunghezza per cm. 40 di altezza e di profondità; la serpe è lunga solo 68 cm. ed è raffigurata in modo secco e realistico. La forma del capo non è molto chiara, ma credo possa essere individuata in quella di un colubro e non di una vipera.

Appurare in pieno quale sia stato il significato della scultura è estremamente difficile, tanto più in dipendenza dell'evidente reimpiego del massello utilizzato in origine in altro modo.

Nel « Sanctuaire aux Esprits » di Entremont tutto parla di morte e

---

[11] Benoit Ferdinand, *Entremont*, cit., p. 31.

non è quindi difficile vedere nella figura del serpente un simbolo di tal genere.

Ma di quale simbolo si tratti non è facile comprendere. Dobbiamo vedere in esso solo una manifestazione della divinità infernale contrapposta alla divinità olimpica oppure pensare solo ad un legame con il culto degli eroi? O, ancora, dobbiamo considerarlo come antitesi della morte rappresentata dalle « têtes-coupées »? oppure come custode dei luoghi sacri, il protettore delle tombe, il « guaritore » legato ai culti delle sorgenti, degli alberi e delle grotte?

Non mi sento di avanzare nessuna ipotesi in proposito, anche perché l'argomento finisce per esulare totalmente dall'ambito di questo lavoro.

La rassomiglianza fra le due sculture è così stretta da non poter essere occasionale, a mio giudizio. Certamente, vedere nel massello di Stroppo i resti di un « Sanctuaire aux Esprits » come quello di Entremont solo in dipendenza della similitudine delle due raffigurazioni è assolutamente impensabile e di fatto avrei anche potuto limitarmi alla segnalazione pura e semplice del massello di Stroppo e della sua eguaglianza con quello di Entremont, se non si dovesse tenere nella dovuta considerazione l'esistenza di legami molto stretti fra la zona alpina del Cuneese e quello che fu la « nostra provincia » romana.

Lo studio di questi legami è solo all'inizio, ma da quanto è emerso a tutt'oggi possiamo asserire che la zona piemontese che ci interessa fu molto più legata a quella corrispondente francese ed alla Provenza, di quanto non lo sia stata con la Valle Padana; e ciò non solo nella protostoria ed agli albori del periodo storico.

Augusto Doro ha messo in evidenza uno degli aspetti di questi legami nella « persistenza della figurazione della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana », ritrovandone l'origine in una matrice in comune con le « têtes-coupées » provenzali. Valga la testa di Chianale come esempio (fig. 9) [12].

---

[12] DORO AUGUSTO, *Matériel inédit pour l'étude de l'art primitif dans les Alpes Cottiennes*, in *Huitième Congrès international d'Archéologie classique* (Paris, 1963), *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Editions De Bocard, Paris, 1965, pp. 201-204.

— *Persistenza delle figurazioni della testa umana nelle alte valli cuneesi e nella Liguria montana*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », Nuova Serie, anno XVIII, 1964, pp. 143-151.

— Convegno di Bellino (14 luglio 1960) della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo, in *Bollettino Soc. Studi Stor. Arch. Art. Cuneo*, n. 59, 2° semestre 1968, p. 97.

Le teste scolpite in pietra delle valli di Cuneo rappresentano, a mio giudizio, nella loro forma di elementi propiziatori o di veri e propri portafortuna, lo stadio finale dell'evoluzione del significato religioso assegnato al cranio umano troncato dal corpo.

Come dalla conservazione del cranio umano mummificato, si giunse, attraverso alle rappresentazioni stilizzate ed alle maschere di pietra di Entremont e Roquepertuse, alle forme caratteristiche messe in luce dal Doro, così, ritengo, che partendo dal « trofeo cranico » venerato come reliquia che conserva in se stessa le virtù magiche e protettrici che gli sono proprie, si sia giunti al concetto di propiziazione e di buona fortuna, attraverso quelli di sede dell'ombra del guerriero eroizzato, dell'« hermes » funerario, e di protettore di tutta la tribù alla quale assicura prosperità e buona fortuna.

Non credo si possa sintetizzare meglio questo pensiero se non ripetendo l'accostamento fatto dal Doro [13] fra l'« hermes » di Roquepertuse (fig. 10) [14] ed una testa murata in una casa di Bellino in Valle Varaita (fig. 11).

La stretta somiglianza fra le due sculture balza agli occhi in modo così evidente da non aver bisogno di commento. È opportuno ricordare invece che a Roquepertuse furono ritrovati i resti di un « sanctuaire-aux-esprits » analogo a quello di Entremont.

Io credo che il serpente scolpito nella pietra di Stroppo debba essere considerato alla luce di questi fatti, nel particolarissimo colore ambientale creato dal culto del serpente quale simbolo della morte in antitesi al simbolo della vita ultraterrena rappresentato dalla testa umana; culto che ritengo sia stato comune alle valli alpine del Cuneese ed a quella che fu la « nostra provincia » nel periodo che ha preceduto ed ha accompagnato la conquista romana della regione alpina.

Io credo che la sintesi di questo mio pensiero possa essere indicata dal Menhir di « Les Veyssières » (fig. 12) [15]. « Le Domaine » di Les Veyssiè-

---

[13] Conferenza tenuta da Augusto Doro alla S.P.A.B.A. il 30 novembre 1964 sul tema riportato alla nota precedente.

[14] Porgo i miei più vivi ringraziamenti al dottor Cèbe per la cortesia usatami nell'inviarmi le fotografie dell'Hermes di Roquepertuse conservate al Museo Borély di Marsiglia.

[15] Porgo i miei più vivi ringraziamenti all'Abbé Raymond Boyer per la cortesia usatami nell'inviarmi le fotografie e le notizie del Menhir di Les Veyssières conservato nel Centre de Documentation Archéologique du Var. Con l'occasione ringrazio anche l'Ing. Abel Triou di Le-Cannet per le informazioni necessarie al ritrovamento del sito originario su cui sorse il Menhir.

res è situato nell'entroterra di Saint-Raphael lungo la strada detta di Vallescura che unisce la città predetta al nucleo di Saint-Agay: in questa tenuta due Menhir fiancheggiavano un tratto di strada antichissima. Uno dei due massi, privo di qualsiasi segno o grafito, giace riverso nel terreno; l'altro è stato portato a Draguignan al « Centre de Documentation Archéologique du Var » [16].

Questo Menhir, ricavato nel gres permiano, è lungo cm. 214 ed ha una sezione di cm. 60 x 44; su di una faccia è inciso il profilo di una « tête-coupée » della lunghezza di 26 cm.; dal basso, e verso la testa sale un serpente strisciante, della lunghezza di cm. 63. Ritroviamo qui l'antitesi fra i simboli della vita ultraterrena e della morte che abbiamo visto nel gradino della « Salle aux crânes » di Entremont.

Vale la spesa di ricordare che oltre a quelle di Entremont e di Les Veyssières è nota soltanto una terza raffigurazione di un serpente strisciante associato alle teste umane tagliate. Questo terzo esemplare si trova in Inghilterra a Maryport ed è denominato « Serpent Stone » [17].

II

STELE FUNERARIA DI UN « SUTOR » A CASTIGLIONE FALLETTO

Per accedere al portale d'ingresso del castello di Castiglione Falletto si percorre oggi una ripida salita che parte dalla piazzetta antistante la chiesa parrocchiale e si sviluppa su tre rampe, la prima delle quali fa corpo con la piazzetta stessa.

In uno dei muretti che fiancheggiano le rampe e più precisamente in quello di destra salendo, è murata una stele romana di pietra grigia (fig. 13).

La stele è incompleta, mozza nella parte inferiore; quanto rimane misura circa 65 cm. in altezza, con una larghezza di cm. 58 circa (pari a

[16] Per le notizie bibliografiche vedi: Benoit Ferdinand, *Mars et Mercure*, cit., pp. 137-138; Diot Charles, *Les menhir au serpent du Veyssières (Esterel)*, in « Rhodania », vol. dell'anno 18°, 1936, n. 1755, pp. 133-136.

[17] Benoit Ferdinand, *Mars et Mercure*, cit., p. 138.

N.B. - Esprimo al signor Jean Marie Roquette di Arles i miei più vivi ringraziaziamenti per le informazioni da lui avute durante le mie ricerche.

2 piedi romani) ed uno spessore di cm. 22,5 circa (pari a 3/4 di piede romano).

La forma è molto semplice: rettangolare con la parte superiore semicircolare. Un listello della larghezza attuale di circa 4,5/5 cm. contorna non solo tutta la stele ma separa anche la parte semicircolare superiore da quella rettangolare sottostante.

La stele è anepigrafica; forse in origine poteva esistere nella parte attualmente mancante una scritta dedicatoria. D'altronde, lo stato di degrado della superficie è piuttosto avanzato: se qualche lettera esisteva nella porzione supertite, essa oggi è scomparsa. Nella lunetta superiore sono scolpiti gli utensili usati da un calzolaio: l'usura della pietra rende difficoltosa però l'esatta interpretazione di alcuni di essi.

Al centro è facilmente riconoscibile un trincetto semicircolare (a mezzaluna) fiancheggiato da due utensili che ritengo possano essere interpretati come una morsa di legno (a sinistra) ed un piccolo trincetto rettangolare (a destra). Due forme da scarpe alte, inquadrano contrapposte questi attrezzi; due altri utensili, che penso possano essere individuati come due punteruoli o due lesine, completano in basso la composizione, uno per parte. Se le forme da scarpe alte, o meglio ancora, da stivali, vengono utilizzate ancora oggi dai calzolai o dai ciabattini unitamente al trincetto rettangolare, gli altri utensili sono attualmente usati maggiormente dai sellai. E ciò ovviamente a causa della evoluzione tecnologica degli strumenti impiegati nella fabbricazione delle scarpe.

Si può ancora osservare in qualche bottega campagnola il lavoro di un sellaio che, tagliati nella forma voluta due pezzi di cuoio con il trincetto a mezzaluna, li cuce fra di loro con il refe impeciato (la « tra » del dialetto piemontese) o con lunghe stringhe di cuoio o di pelle. I fori per il passaggio del refe o delle stringhe sono ottenuti con la lesina; le parti da cucire sono tenute ferme dalle ganascie della morsa (la « cagna » piemontese) che pur poggiando a terra è serrata fra le gambe del sellaio. I tagli di ritocco sono fatti con il trincetto rettangolare.

La stele di Castiglione Falletto trova riscontro in quella già conosciuta di Tortona (fig. 14) [1]: questo monumento funerario, conservato nel vescovado e giacente un tempo nell'antica chiesa di San Marziano, fu fatto erigere per testamento da Publio Latinio Primo per sé e per i genitori Publio Latinio Lepido e Sumnia Seconda. Nella parte inferiore della stele sono

---

[1] C.I.L., vol. V, parte II, n. 7388.

scolpiti gli utensili di lavoro del « Sutor » : un trincetto a mezzaluna, un attrezzo rettangolare che penso possa essere interpretato come un altro trincetto e due scarpe alte calzate alle relative forme di legno che sono dotate di ganci per consentirne l'estrazione dalle scarpe stesse.

Questa stele risale con ogni probabilità al I secolo dopo Cristo.

Della stele di Castiglione Falletto manca ogni notizia sulla provenienza e sulla destinazione originaria; fu rinvenuta una quarantina di anni fra le macerie di una delle mura di cortina del castello medievale crollata improvvisamente verso nord, ed in parte anche sopra le case del paese. Chiaro quindi ne è il reimpiego medievale. Fu recuperata dal proprietario del castello e murata nel sito ove ancora oggi si trova.

Data la rassomiglianza degli utensili della stele con quelli del monumento di Tortona, penso che anche essa possa appartenere allo stesso periodo, e cioè al I secolo dopo Cristo.

L'interesse per queso modesto monumento è insito sia nella raffigurazione in sé e per sé degli utensili di lavoro di un calzolaio romano, sia nel fatto che questi utensili sono rimasti invariati fino ad oggi.

È auspicabile che la stele venga recuperata e sistemata in luogo chiuso per la sua conservazione e soprattutto per impedirne l'inesorabile rovina a causa delle intemperie [2].

III

RESTI DI UN EDIFICIO COSTRUITO « ALLA ROMANA » A SAN SECONDO DI SALUSSOLA

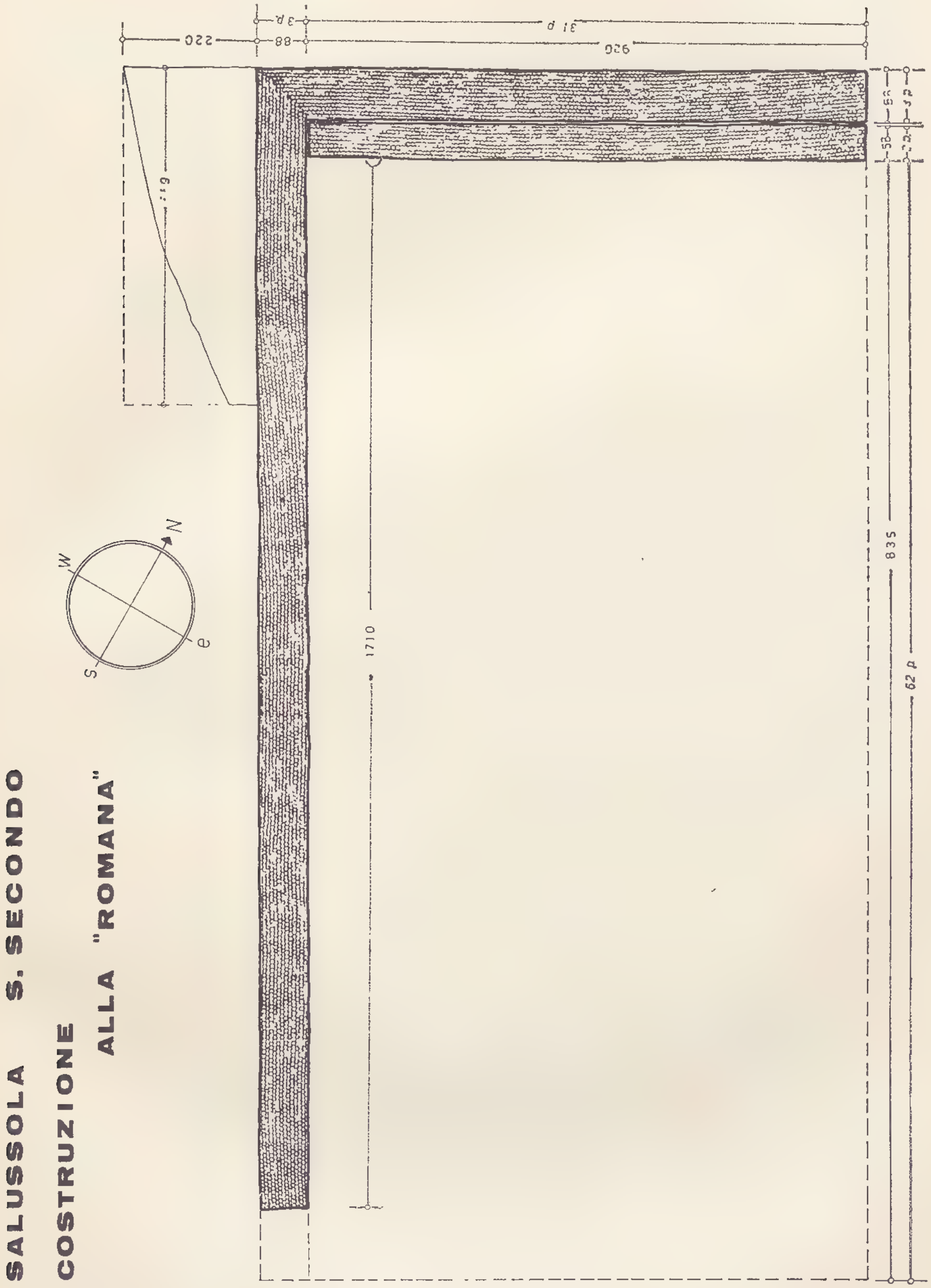
Lungo la strada comunale che congiunge San Secondo di Salussola alla provinciale che da Dorzano porta a Salussola, a mezzo chilometro circa dal bivio, sorgono ben visibili in mezzo ai campi i ruderi scarniti di un'antica costruzione conosciuta come « il mercato » (fig. 15).

I mozziconi di murature che possiamo oggi osservare appartengono alle pareti esterne di un edificio rettangolare elevato a più piani fuori terra e coperto un tempo da un tetto di tegole a due falde.

Rimangono oggi in piedi la maggior parte di una delle pareti minori (quella di Nord-Ovest) e piccola parte di una delle maggiori (quella di

---

[2] La stele è stata recentemente trasferita nel cortile del castello, sotto il portico (*N. d. R.*).


SALUSSOLA S. SECONDO
COSTRUZIONE
ALLA "ROMANA"
220
88
3 p
31 p
920
58
58
835
62 p
1710
N
W
e
S

Sud-Ovest); fra di loro formano uno degli angoli, e più precisamente quello di Ovest della costruzione. Tutto il restante delle pareti affiora appena dalla terra, in modo però sufficiente per consentirci di ricostruire almeno il perimetro del fabbricato.

Il rilievo ha messo in evidenza che l'edificio era perfettamente rettangolare: i lati maggiori misurano cm. 1981, quelli minori cm. 1008 (v. tavola a pagina precedente).

A prima vista i ruderi non denunciano particolarità degne di nota, ad eccezione del fatto che non è facile determinare il periodo di costruzione; un esame accurato, invece, mette in luce caratteristiche non medioevali che suggeriscono di inserire la costruzione fra quelle che possono essere denominate « alla romana ».

La muratura è formata da ciottoli e scapoli di piccola e media grandezza gettati in una malta abbondante e di buona qualità. Sulle facce esterne ed interne gli elementi sono stati disposti con regolarità in filari paralleli; molti sono stati spaccati con la mazzetta allo scopo di realizzare superfici le più piane possibili (fig. 16). Qua e là affiorano i resti di mattoni romani, negli spigoli si nota qualche elemento di dimensioni maggiori, squadrato in modo piuttosto grossolano.

Sul prospetto esterno della parete di Nord-Ovest sono visibili scapoli quadrangolari di pietra bianca, messi in opera con evidente effetto decorativo; alcuni di essi, in alto, formano una fascia vera e propria (fig. 17).

Le murature sono state realizzate senza casseri di contenimento, a fasce continue, dell'altezza di circa 65 cm., valore, questo, che corrisponde a quello romano di 2 piedi ed un quarto.

Per ogni fascia l'interruzione, che è netta ed a tutto spessore, termina con una lisciatura di malta, realizzata allo scopo evidente di riportare in orizzontale la muratura stessa; la ripresa è stata iniziata con un altro strato di malta per legare già in partenza gli elementi di pietra (fig. 18).

I resti della parete di Sud-Ovest, pur formando un tratto unico della lunghezza di cm. 1680 circa, possono essere suddivisi in due parti. La prima, lunga circa cm. 1230, ha un'altezza dal piano attuale del terreno variabile da cm. 30 a cm. 170 circa. La seconda, lunga circa cm. 450, si innesta alla parete di Nord-Ovest; ha la forma di una U con altezza di cm. 400 e cm. 460 circa (fig. 18); chiazze di intonaco, alcune delle quali con tracce di colorazione, rimangono ancora sulla facciata interna.

In questa parete, proprio fra le due bracia della U, ad un'altezza dall'attuale terreno di cm. 145 circa, sussistono i resti di una apertura (pro-

babilmente di una finestrella) della larghezza di cm. 37. Mancano le parti inferiore e superiore; rimangono solo le spalle. Esse sono perfettamente perpendicolari alla parete (senza battuta o strombatura), costruite con lo stesso materiale di tutta la muratura e cioè senza l'inserimento di elementi in massello o similari (fig. 18).

La parete di Nord-Ovest è rimasta in piedi per una parte che ritengo essere molto vicina alla sua totalità: misura nel tratto più alto circa cm. 950 dal piano del terreno attuale. Costruita immorsata con la parte di Sud-Ovest termina netta e senza attacco con quella, oggi inesistente, di Nord-Est. Ciò propone due ipotesi alle quali però non mi è possibile dare una risposta esatta (fig. 19).

Nella prima ipotesi la parete di Sud-Est non sarebbe mai esistita, almeno in buona parte, per il tratto fuori terra; la costruzione quindi sarebbe stata realizzata totalmente, o in gran parte, come una tettoia.

Nella seconda ipotesi la parete avrebbe avuto un'apertura a tutta altezza, o quasi, proprio all'attacco con il muro di Nord-Ovest che, a sua volta, avrebbe fatto da spalla all'apertura stessa.

Questa ipotesi mi sembra la meno probabile anche perché il terreno esterno è più basso del piano attuale interno in questa zona del fabbricato; il piano di campagna esterno degrada dalla scomparsa parete di Sud-Est, ove coincide o quasi con il terreno interno attuale, verso la parete di Nord-Ovest con un dislivello di circa due metri (fig. 19). La parete di Nord-Est, che affiora appena all'incontro con quella di Sud-Est, è facilmente intuibile sotto la terra e la vegetazione all'incontro con il lato di Nord-Ovest per il dislivello predetto di circa due metri. Ma il muro di Nord-Ovest spicca netto e senza immorsature per tutta la sua altezza, fin dal piano di campagna esterno, dimostrando così che la parete di Nord-Est è stata costruita contro di esso.

All'interno dell'edificio, contro la parete di Nord-Ovest, ma staccato da questa, sorge un muro alto da cm. 160 a cm. 200 circa dal piano dell'attuale terreno interno: costruito con ciottoli ordinatamente disposti in filari, non presenta tracce di intonaco ma denuncia un taglio orizzontale di ripresa nella costruzione. Significativo, è il fatto che anche questo elemento non presenti tracce visibili di attacco con la parete di Nord-Est (fig. 16).

Non mi è possibile precisare quale sia stata la funzione di questa struttura: posso suggerire l'ipotesi che essa sia stata costruita in un secondo

tempo a sostegno o per l'appoggio di qualche elemento particolare — certamente non di una volta.

Al di sopra di questo muro, la parete di Nord-Ovest conserva sulla faccia interna un intonaco biancastro abbastanza uniforme per un'altezza di oltre 5 metri (fig. 16).

Questa fascia d'intonaco è interrotta a metà altezza circa da una striscia non intonacata del valore di circa 40 cm.; questa striscia mette in evidenza come, a suo tempo, sia esistito un solaio di legno formato presumibilmente da un tavolato e da travetti portati da travi principali incastrate nella muratura. Uno dei fori di incastro è visibile ancor oggi nel corpo della striscia non intonacata ad un terzo circa dallo spigolo di sinistra della parete.

Una seconda striscia non intonacata, larga anch'essa una quarantina di centimetri, si distacca dal foro d'incastro predetto: di una terza striscia, parallela e simmetrica alla seconda, resta la traccia nel poco di parete rimasta in piedi in tale zona.

Queste due strisce suggeriscono l'esistenza di due tramezzature verticali realizzate con elementi di legno che dividevano il piano in almeno tre ambienti (fig. 16).

Al disopra della fascia d'intonaco, che termina però senza tracce riconoscibili di un ulteriore orizzontamento, la muratura è nuda.

Si può concludere che il fabbricato era suddiviso in quattro piani di circa 220 cm. netti caduno: il primo è quello che corrisponde al muro di aggiunta; il secondo ed il terzo corrispondono rispettivamente alla prima ed alla seconda metà della fascia intonacata; il quarto, forse con sole funzioni di sottotetto, comprende la zona ultima non intonacata.

La faccia esterna della parete di Nord-Ovest presenta un intonaco più scuro di quello interno, forse per ragioni di minor esposizione al sole, che affiora con abbondanza soprattutto nella parte di mediana, mentre in alto ed in basso diminuisce d'intensità.

La parete di Sud-Est manca totalmente fuori terra, come quella di Nord-Est.

Tutto il terreno che circonda il fabbricato è disseminato di mozziconi di mattoni ma soprattutto di embrici romani, che il vomere dell'aratro e la zappa rivoltano e sminuzzano continuamente.

Questi resti confermano, a mio giudizio, la possibilità di una copertura dell'edificio con un tetto a due falde, formato da embrici portati da travi di legno.

Dalla parete di Nord-Est si distacca con andamento rettilineo verso Sud-Est un muro, alto circa due metri, che contiene il terreno tagliandone nettamente il dislivello (fig. 20). Lungo alcune decine di metri, realizzato a secco con ciottoli e scapoli lavorati a spacco ricorda, nella sua tessitura, le murature dell'edificio esaminato.

Contro la parete di Sud-Ovest, all'esterno ed all'attacco con quella di Nord-Ovest, si notano i resti informi di un elemento di muratura di pietrame delle dimensioni di cm. 550 x 220 circa. Quale sia stata la funzione di questa struttura è impossibile a dirsi.

L'esame dei valori metrici attuali del fabbricato ed il confronto con la scala metrica romana porta alle seguenti conclusioni:

— lunghezza dei lati maggiori: cm. 1981 = 67 piedi romani (centimetri 1983,2);

— lunghezza dei lati minori: cm. 1008 = 31 piedi romani (centimetri 1006,4);

— spessore di tutte le pareti fuori terra: cm. 88 = 3 piedi romani (cm. 88,3);

— spessore del muro addossato alle pareti di Nord-Ovest: cm. 58 = 2 piedi romani (cm. 59,2).

A conclusione della mia esposizione, ritengo di poter escludere che la costruzione sia stata realizzata nel Medio Evo; ritengo, invece, che essa possa essere romana, o, per lo meno, che essa abbia le caratteristiche di una fabbrica realizzata alla « romana ».

Quale sia stata la sua precisa configurazione, a quale scopo fosse destinata ed in quale epoca sia stata costruita, non è possibile saperlo, per lo meno alla data di oggi. Così come non possiamo affermare che l'intonaco delle facce interne e le suddivisioni in piani siano quelli originali.

Scavi di assaggio ci metterebbero in condizione di avere maggiori elementi di conoscenza: quelli di cui oggi disponiamo ci consentono soltanto di affermare che l'edificio era rettangolare, suddiviso in altezza in quattro piani fuori terra e che esisteva almeno una finestrella per illuminarne l'interno.

Malgrado questi scarsi elementi di definizione i ruderi hanno, a mio avviso, una duplice importanza. In primo luogo essi rappresentano un elemento utile per la conoscenza delle strutture murarie romane (oppure realizzate alla « romana ») che non appartengono all'architettura aulica,

o anche solo all'edilizia più nobile, e delle quali non si sa praticamente nulla, almeno per quanto concerne le nostre regioni.

In secondo luogo bisogna ricordare che nell'anno 1953 la Soprintendenza alle Antichità per il Piemonte ha eseguito degli scavi in una zona che dista dai ruderi in oggetto meno di 1 chilometro in linea d'aria [1].

In tale occasione sono stati portati alla luce una tomba, tratti di mura e di un collettore di fogna di ottima fattura. La fabbrica oggetto di questa memoria, deve essere messa in relazione con i ritrovamenti predetti che si vuole appartengano alla scomparsa città di « Victimula » della quale nulla si sa di concreto [2].

Mi auguro che uno scavo di ricognizione venga realizzato al più presto per la miglior conoscenza della natura e della storia dei ruderi romani di San Secondo di Salussola.

---

[1] C. Carducci, *Architettura in Piemonte nell'antichità*, in *Atti del X Congresso di storia dell'Architettura*, Torino, 8-15 settembre 1957, editi dal Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, 1959, p. 181.

[2] I ruderi dell'edificio in questione furono considerati, insieme con altri reperti, da Luigi Schiapparelli, a proposito della localizzazione dell'antica Victimula. L. Schiapparelli, *Origini del Comune di Biella*, in « Memorie Accad. Scienze di Torino », ser. II, XLVI, 1896, pp. 254 sg.

MARIO e PAOLO SCARZELLA

ESPLORAZIONE DELL'*AURIFODINA* DELLA BESSA, NEL BIELLESE

Ai confini occidentali del Biellese, alle falde della Serra, nel punto in cui essa digrada nella pianura, vi è un'arida distesa di sassi di circa 400 ha., delimitata a levante dai torrenti Viona ed Elvo ed a ponente dall'Olobbia: è la Bessa [1].

Dimensioni della Bessa e sue caratteristiche.

La Bessa si estende in lunghezza, in linea d'aria, per circa 7 km., dal ponte sulla Viona della Strada provinciale Settimo Vittone-Mongrando sino al castello di Cerrione.

In essa giacciono accatastati milioni di metri cubi di sassi costituenti in certi punti cumuli di oltre 20 metri d'altezza.

« La Bessa — scrive Q. Sella nel 1864 — non fu altro che un enorme campo di lavatura di sabbie aurifere, ed i cumuli che la caratterizzano sono il rigetto dei ciottoli che commisti alle sabbie ne impedivano la lavatura ».

Nei secoli passati la sassaia è stata bonificata dagli abitanti della zona nella sua parte centrale. Il resto però è rimasto come gli antichi cavatori d'oro l'avevano lasciata. La boscaglia l'ha in parte invasa, ma i cumuli di sassi sono rimasti immutati a ricordare l'immane fatica di migliaia di uomini.

Nella Bessa esistono due parti distinte e a diverse quote, separate da un terrazzo di erosione fluviale, dove probabilmente avvenivano i lavaggi.

---

[1] I primi risultati dell'esplorazione della Bessa sono stati comunicati alla Società in occasione di una seduta scientifica. In seguito sono stati pubblicati per iniziativa dell'editore S. M. Rosso, in: M. e P. Scarzella, *Il Mistero della Bessa*, Biella 1969. Nello scritto presente la materia è stata rielaborata alla luce delle nuove acquisizioni avutesi nei due anni successivi.

Nella zona settentrionale della Bessa si è estratto materiale aurifero anche mediante gallerie, al di sotto della fascia ferrettizzata.

Scopo delle ricerche.

Scopo delle ricerche fu di indagare come l'enorme quantità di materiale di rigetto fosse stato accatastato sull'altopiano e con quali mezzi; se ancora esistessero resti delle strade, delle abitazioni e delle aurifodine, manufatti emergenti o resti delle antiche gallerie.

È stato di decisivo aiuto nella ricerca la fotografia aerea di tutta la zona ed il preventivo sistematico sorvolo aereo delle singole porzioni di Bessa che man mano venivano esplorate.

Senza questo mezzo qualunque ricerca nel meandro delle montagne di sassi, dei valloni che scendono alle aurifodine, o lungo i costoni che da esse di dipartono, sarebbe stata se non impossibile, certo di ben scarsa utilità.

Le miniere e le strade della Bessa.

Fra i reperti archeologici della Bessa, il più interessante è costituito dalla fitta rete di strade che si sviluppano per decine di chilometri e che l'attraversano e la solcano in ogni direzione. Molte di esse sono in rovina, ostruite dalle pietre crollate dai muretti di sostegno posti ai lati, oppure dai massi scivolati dalle sassaie laterali, altre sono invase da vegetazione. Molte però sono intatte come nel giorno in cui gli antichi minatori le hanno abbandonate. Sono segnate tutte profondamente dai solchi lasciati dalle slitte o dai cariaggi su cui il materiale veniva trasportato.

Ai lati delle strade venivano man mano scaricati i sassi per cui sono venuti a formarsi degli scoscesi avvallamenti alcuni profondi decine di metri.

Le strade si dipartono dalla zona inferiore della Bessa, raggiungono l'altopiano ed ivi generalmente, come le nervature di una foglia, si suddividono in due, o tre o più diramazioni terminanti a fondo cieco. Talora, invece, confluiscono con altre strade. Nel punto terminale molto spesso si osservano piazzole che dovevano servire a girare i mezzi di trasporto.

Il disegno di questa fitta rete di strade è molto caratteristico e lo si può cogliere dalle fotografie aeree. Certamente esso è legato alle strutture e al funzionamento dell'antica miniera.

È però difficile stabilire, a distanza di tanto tempo, come la miniera fosse organizzata e dove fossero state dislocate le diverse operazioni ed in particolare il lavaggio delle sabbie.

Probabilmente (ed è questa l'opinione, per analogia con altri casi, di F. Carraro che ha fatto recentemente il rilievo geologico della zona, per la nuova edizione del foglio « Biella » della Carta Geologica d'Italia) i lavaggi dovevano in prevalenza avvenire in corrispondenza della terrazza che separa la zona inferiore della Bessa (detta « Pian del Ger ») dalla zona superiore (l'alto piano dove si trovano la maggior parte dei rigetti di ciottoli) [2].

Non è chiaro però come l'acqua dei torrenti vicini (Elvo, Olobbia, Viona) potesse essere stata incanalata e portata sin là. La ricerca di tracce di tali canali lungo il loro probabile percorso è resa ora estremamente difficile dalle coltivazioni e dalle opere di terrazzamento relativamente recenti che coprono gran parte di queste zone alte.

La supposizione che i lavaggi avvenissero in corrispondenza della terrazza sembra avvalorata dallo stesso disegno caratteristico delle reti di strade che si dipartono come le nervature di una foglia da tali punti.

Inoltre l'accumulo dei detriti prodotti dal lavaggio giustificherebbe l'origine dei giganteschi terrapieni « a scivolo » con pendenza costante che raccordano spesso l'altopiano con la parte bassa della Bessa in corrispondenza dell'origine di tali reti stradali ramificate. I terrapieni sono lunghi talvolta centinaia di metri, hanno pendenza pressocché costante e raggiungono altezze sino a quaranta metri dal piano circostante.

Su questo piano poi, che si estende lungo il torrente Elvo, i detriti di lavaggio raggiungono spessori di decine di metri, come dimostrano numerosi reperti di cocci di terra cotta ritrovati alla base degli scavi in cave di ghiaia aperte recentemente in tale terreno.

Le sorgenti.

Contrariamente a quanto verrebbe da pensare, la Bessa è ricca di sorgenti. Una parte di essa è situata lungo le strade che provengono dalle aurifodine, altre nei profondi avvallamenti separanti i cumuli di sassi dell'altopiano.

---

[2] Cfr. la « nota illustrativa » allegata alla nuova edizione del foglio « Biella ».

Nell'altopiano le sorgenti possono affiorare e formare delle pozze superficiali; molto più spesso sono nella profondità della sassaia ed occorre una notevole conoscenza della zona per rintracciarle. Sono perenni ed anche nei periodi di grande siccità l'acqua sgorga abbondante.

La formazione di alcuni di queste sorgenti avviene probabilmente per lo stesso fenomeno dei pozzi aerei tutt'ora in uso in molte parti dell'Oriente.

Le capanne.

In tutta la Bessa si osservano fondamenta di capanne: sono per lo più circolari, di dimensioni varie e diversamente situate. Alcune, e sono la maggioranza, si trovano isolate sul culmine degli ammassi di sassi, altre si trovano ai lati, in posizione però defilata dai venti.

Hanno un diametro variante da metri 1,30 a più metri e sono profondamente affondate nella sassaia, talora anche per la profondità di un metro.

I muri perimetrali che le delimitano sono in gran parte caduti, solo pochi rimangono in piedi sino all'altezza di 40-50 cm. In vicinanza vi sono sempre 2 o 3 focolari diversamente orientati.

L'affondamento nella pietraia aveva probabilmente lo scopo sia di offrire un certo isolamento termico tanto verso il caldo che verso il freddo, e sia di offrire una maggiore solidità.

Più che di abitazione si ha l'impressione che si tratti, data la loro scarsa capacità, di ripari contro le intemperie. In alcuni casi, probabilmente i meglio conservati, si riscontrano tracce di un muro perimetrale in elevazione che si sviluppa sino all'altezza di un metro.

Al disopra le capanne erano probabilmente coperte con un'intelaiatura di pali e di rami portanti un manto di stoppie o di zolle erbose. In tutto ciò si ha una notevole analogia con certi tipi di abitazioni celtiche molto comuni oltr'alpe descritte ad esempio dal Dechelette e dal Granier nel loro trattato.

L'ingresso, ricavato da uno dei lati, era solo una fessura che a malapena lasciava passare un uomo.

Si possono incontrare anche resti di capanne circolari più grandi, il loro diametro può arrivare ad oltre 3 metri, anch'esse affondate nel terreno, taluna a fondo ovale talaltra pianeggiante. Nell'interno di quelle a fondo piano si riescono ad individuare molto spesso i resti di un focolare.

Pianta di un villaggio di capanne rotonde nei pressi della « Bunda Lunga ». La zona tratteggiata non ha potuto essere esplorata a causa della fitta vegetazione. B = « Bunda Lunga »; F', F'' = sorgenti; R = roccia con coppelle detta « Roc Malign ».

Le capanne più grandi raramente sono isolate: per lo più si trovano riunite in numero di cinque o sei, annidate sul culmine di una montagnola o su di un tratto pianeggiante o su uno sperone.

Sempre vicino ad esse esiste una fontana; in molti casi conduce ad essa un sentiero od una strada. Inoltre quasi sempre nelle vicinanze della capanna è dato scorgere buche circolari di 50, 70 cm. di diametro e con fondo ad uovo, profondamente incassate fra i sassi; avevano avuto probabilmente la funzione di depositi o di focolari.

Spesso accanto ad un gruppo di capanne circolari vi è una capanna rettangolare: le dimensioni variano da m. 1,60 a m. 1,90 di larghezza per 3, sino a 6 m. di lunghezza. Sono generalmente divise da un muro interno in due parti, una sempre più piccola dell'altra. L'ingresso è su uno dei fianchi. Le capanne rettangolari sono molto spesso poste ai lati del sentiero o della strada che porta al gruppo di abitazioni. Il fondo talora non è affondato nella sassaia, ma poggia su di una piazzola.

In tre casi si scoprirono resti isolati di capanne rettangolari molto ampie, affondate nell'avvallamento fra due cumuli di sassi per una profondità di metri 2,20-2,40. Hanno una larghezza di circa tre metri e lunghezza sino a metri 8,30. Ad una di esse, particolarmente ben conservata, si accede attraverso uno stretto camminamento della larghezza di 40 cm. e della lunghezza di metri 2,90, che malamente permette il passaggio di una persona.

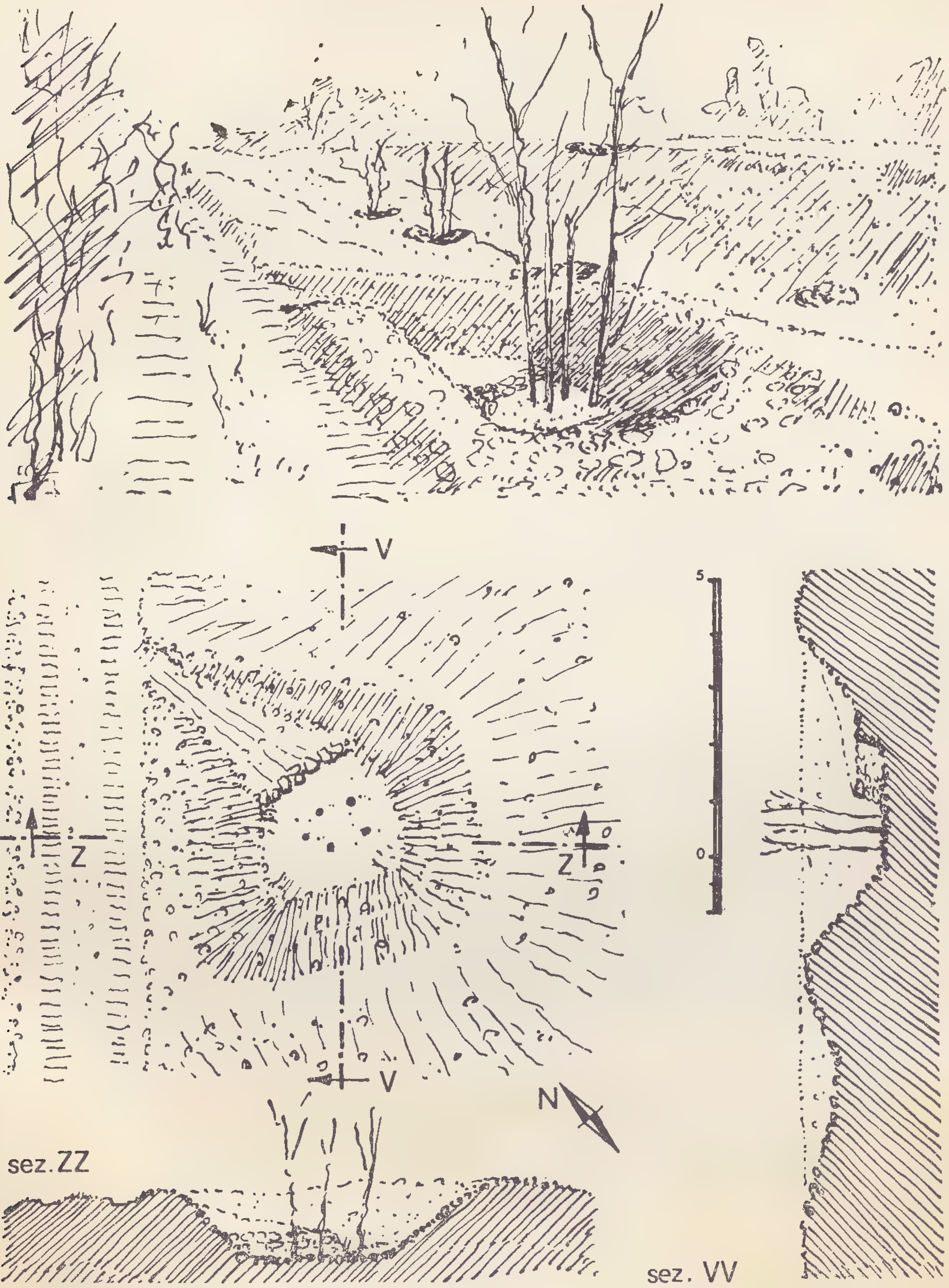
I villaggi.

Sovente si trovano riunite, come si è detto, una capanna rettangolare e due ampie circolari.

In parecchi punti vi sono veri e propri villaggi. Uno molto ben conservato è composto di una trentina di capanne circolari (le rettangolari mancano) allineate sui versanti settentrionali di alcuni costoni che separano la cosidetta « Bunda Runga » dalla strada che da Vermogno va a Borriana.

Due strade perfettamente conservate si dipartono dalla *bunda*, o avvallamento, e portano al villaggio, attraversando gli avvallamenti che la separano.

Nelle vicinanze vi sono due sorgenti, una delle quali sgorgando abbondante, ha favorito lo sviluppo di una fitta vegetazione che ha completamente occupato l'avvallamento.



Fondazioni di una capanna circolare del villaggio presso la « Bunda Lunga ».

Da una capanna all'altra corrono dei sentieri ben battuti che si direbbero solo da ieri abbandonati dagli antichi abitatori.

Il fondo delle capanne è talvolta squadrato e delimitato da muri a secco. L'ingresso è posto un po' più in basso del terreno circostante.

Le pareti perimetrali, di cui non esistono tracce, contrariamente a quanto si è visto in altri reparti, non dovevano essere di pietra, ma di frasche e di pali.

Numerose sono le buche circolari più piccole e profonde, del tipo che si è già descritto, poste quasi tutte a monte delle capanne e aventi probabilmente funzione di depositi o focolari.

Sul fondo delle capanne il vento ha accumulato durante l'autunno strati di foglie che marcendo, nel corso dei secoli, hanno creato un po' di humus in cui si sono sviluppate delle piante, quasi sempre betulle o robinie.

Chi abitò queste capanne? Probabilmente furono gli ultimi uomini che lavorarono nelle aurifodine, dato che il materiale di rigetto che ora ricopre la Bessa è stato l'ultimo estratto e colà trasportato. Nessuna indicazione ci può dare sull'origine degli abitanti l'architettura dei resti delle costruzioni.

I resti di capanne trovati tutto sommato non potevano ospitare che poche centinaia di persone: viceversa da noti passi di Strabone e di Plinio [3] apprendiamo che nel periodo della loro efficienza le aurifodine occupavano non meno di 5000 lavoratori. Ad essi bisogna aggiungere gli operai specializzati nel lavaggio e nella ricerca dell'oro, i fabbri che riparavano gli attrezzi, gli artigiani, le persone che trasportavano i viveri e che cuocevano i cibi, i guardiani, i dirigenti.

Tutte queste persone non potevano trovar posto nella sassaia, ma dovevano vivere altrove.

Non si può pensare altrimenti. In questi piccoli villaggi della zona di rigetto dovevano vivere i sorveglianti, quelli che conservavano e distribuivano i viveri, che avevano in custodia gli attrezzi.

Luoghi di culto e resti di altri edifici singolari.

Su di una collina sovrastante il grosso villaggio di cui si è ora parlato, dominante la pianura Biellese, proprio al disopra di una sorgente, vi è

---

[3] Cfr.: Strabone, *Geographia,* V, I, 12 e Plinio, *Naturalis Historia,* XXXIII, 4. Per la bibliografia relativa all'interpretazione dei due passi vedasi il nostro libro *Il Mistero della Bessa* sopra citato.

un grosso masso erratico chiamato dalla gente del luogo « Roc Malign ». Durante gli scorsi millenni un cataclisma lo ha spaccato in tre parti di cui una, la più grande, è rimasta in sito, le altre due sono crollate ai lati e il masso si è aperto come i petali di un fiore lasciando in mezzo una grossa fessura. La neve e la pioggia, penetrando all'interno, hanno scavato profondamente il terreno alluvionale su cui si fonda creando una caverna che ancora oggi serve di ricovero ai pastori che nell'inverno pascolano i loro greggi nella Bessa.

La roccia più grande è superiormente pianeggiante, rettangolare, con marcata inclinazione (in media del 30 per cento) da nord a sud. Sul bordo posto a nord e su quello posto ad est sono incise numerose coppelle.

Sono doppie, e in due punti, in basso, triple, riunite l'una all'altra da un solco poco profondo lungo da 12 a 15 cm. Le coppelle poste nella parte superiore non sono in genere molto incavate, alcune anzi sono appena abbozzate. Quelle poste in basso, nella parte più declive hanno invece una profondità variante da 4 a 5 cm. ed una larghezza di 6-7. Sono perfettamente circolari; partendo dal bordo, un solco ad andamento sinuoso porta all'incavo naturale.

Le intemperie, data la durezza della roccia, uno gneiss, hanno poco intaccato tali coppelle.

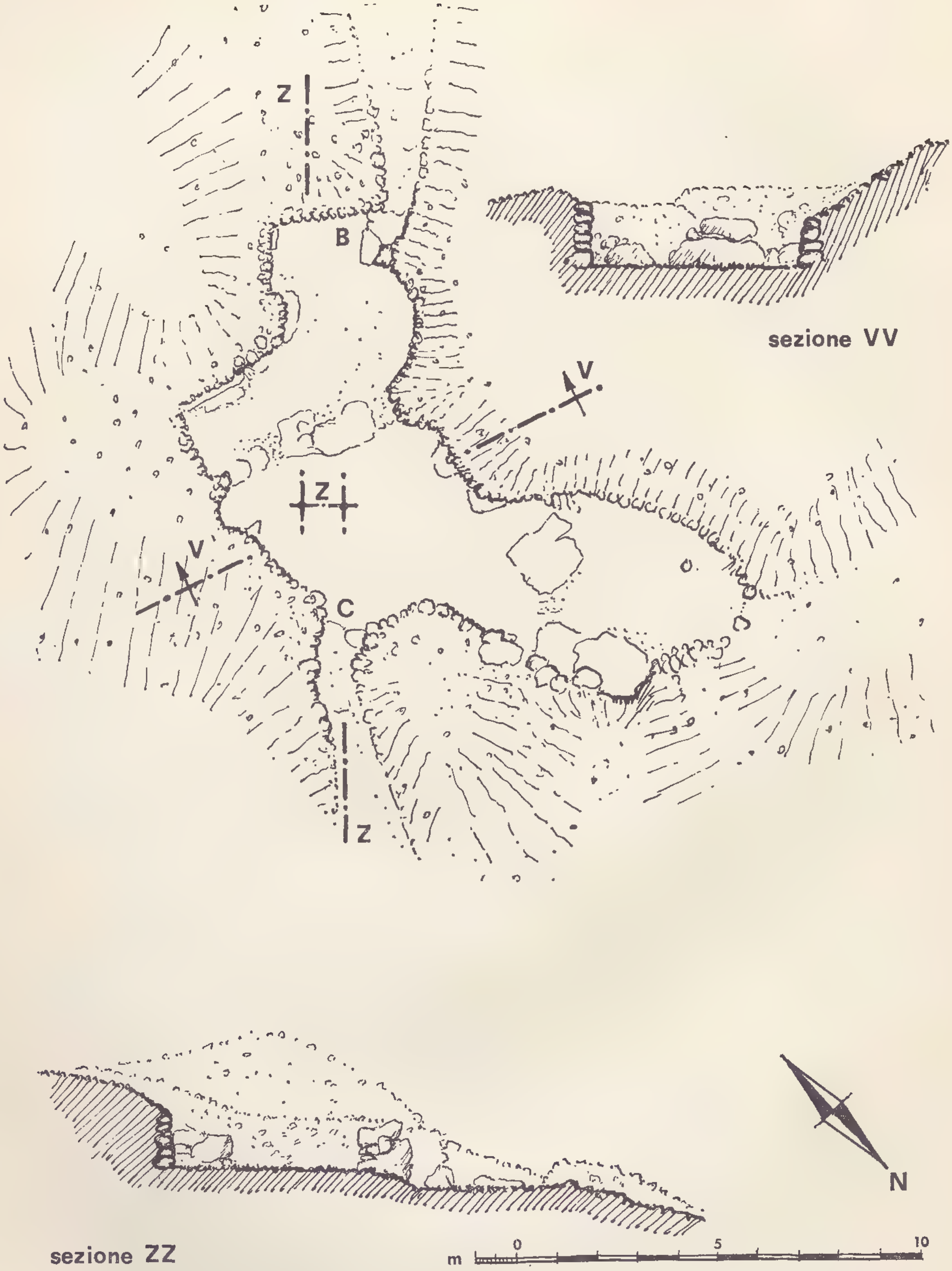
All'altezza del camposanto di Vermogno, verso occidente, in una bassura, vi è un altro masso erratico di gneiss, avente la forma di un pan di zucchero. Le pareti, perfettamente liscie, sono quasi verticali per due terzi del perimetro, oblique nella rimanente parte a formare un lungo scivolo. È denominato « roc d'la sguia ».

È alto circa 7 metri nella parte a valle ed ha alla base una circonferenza di 27 metri ed in cima una piazzola quasi piana di 60 cm per 70.

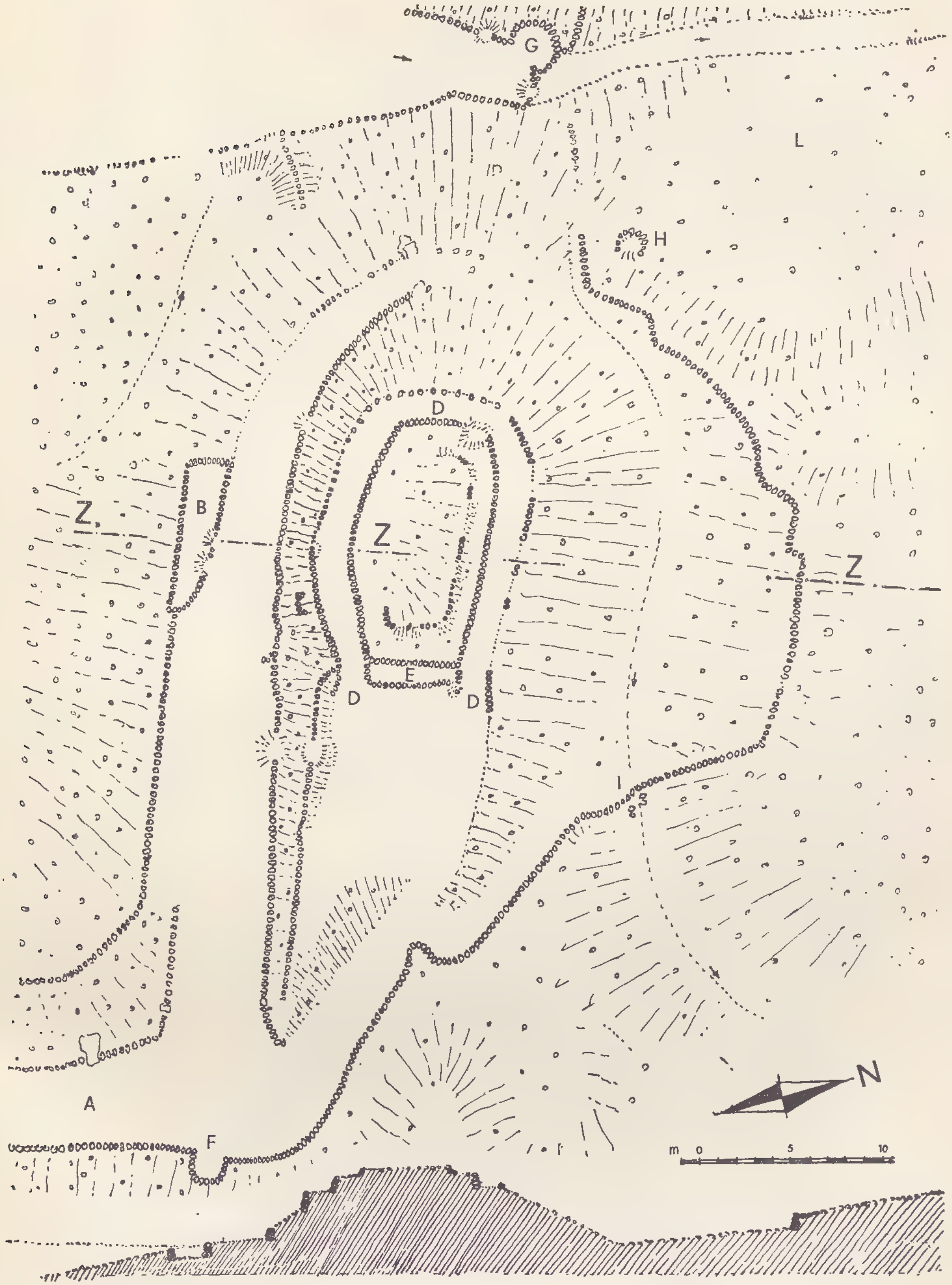
Ivi sono scavati 27 fori della larghezza di 2-3 cm., a pareti verticali, separati l'un dall'altro da uno spazio di 2-3 cm. con una profondità variabile da 1/2 a 3 cm. Uno solo è più profondo. I fori sono disposti in due file irregolari volte verso est. Due sono riuniti da una scanalatura superficiale; altri due sono spostati ai lati (vedi figura).

Hanno caratteristiche forma e disposizione diverse da quelle del « roc malign ». Si ricorda ancora che mentre su questo ultimo è agevole salire, sul « roc d'la sguia » l'ascesa è disagevole per l'obliquità delle pareti e la superficie liscia.

Nello scavo, data la strettezza delle coppelle e la verticalità delle pareti, probabilmente devono essere stati usati anche strumenti di metallo:



Fondamenta e traccie di una curiosa costruzione a forma irregolare ricavata tra i cumuli di massi della zona di rigetto.



Resti di una costruzione gradonata nei pressi di Casale Roletto. A = strada di accesso; D = camminamento anulare; E = ripiano rialzato prospiciente una spianata.

unicamente con delle selci difficilmente si potrebbe eseguire un simile lavoro.

In vicinanza di Casale Roletto, a sinistra della strada che conduce all'Elvo, in mezzo ad una folta boscaglia di robinie che nella buona stagione è così ricca di fogliame da non lasciare trapelare i raggi del sole, vi è una caratteristica costruzione. È costituita da più ripiani sovrapposti sostenuti da muretti di pietra a secco. Il quarto ripiano è alquanto arretrato rispetto al sottostante, così da lasciare sul davanti un ampio spazio. Il culmine è pianeggiante, invaso però dalla boscaglia; non esistono su di esso tracce di costruzioni. Il terreno dei ripiani è costituito prevalentemente dai soliti sterili ciottoli di rigetto, ciò che fa escludere si tratti di un'opera di terrazzamento agricolo.

Le mura di sostegno sul davanti ed ai fianchi hanno andamento rettilineo; a semicerchio sul versante posto a mezzanotte.

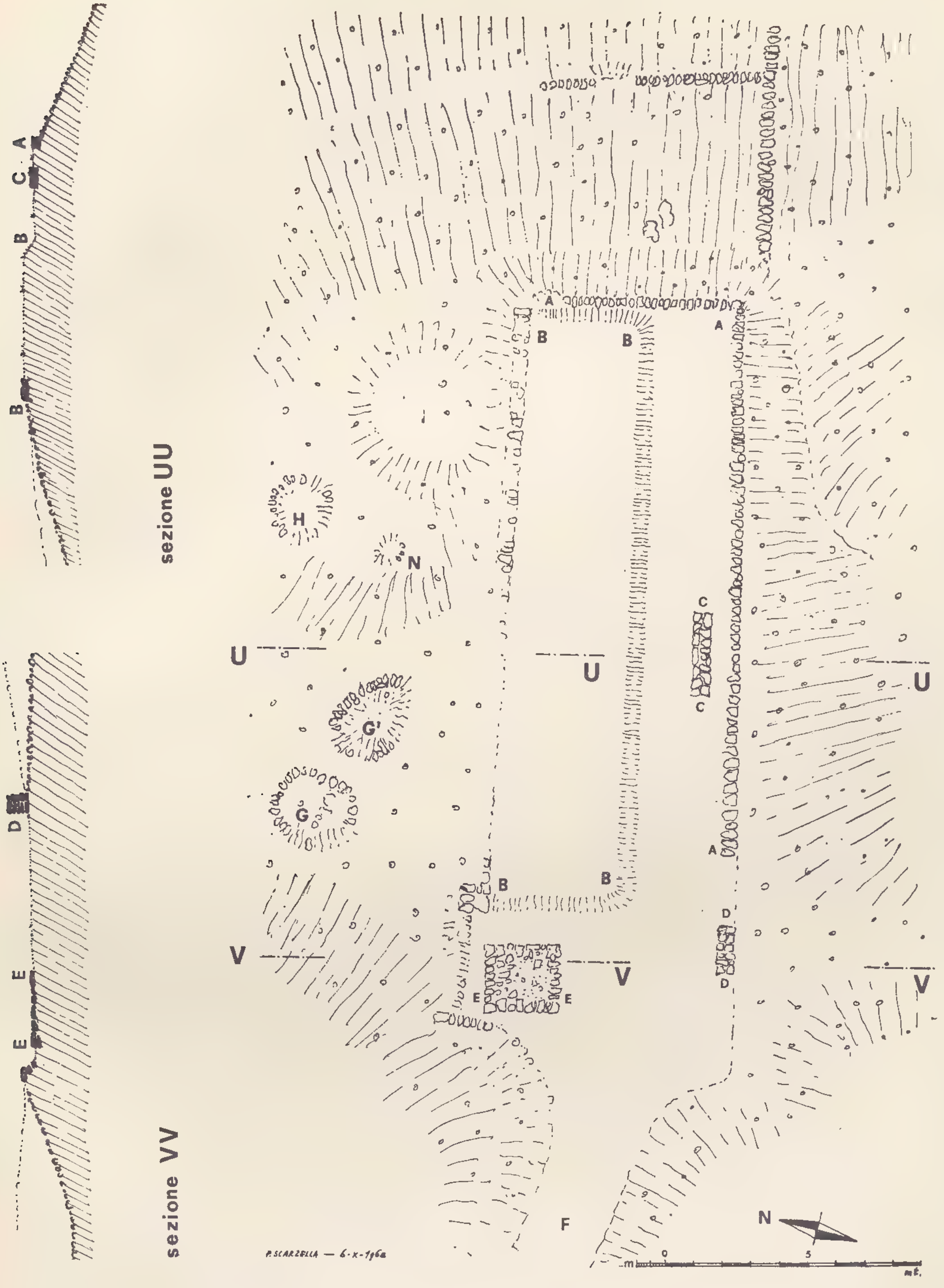
Una strada di dimensioni eccezionali per la Bessa (quasi 3 metri) delimitata da mura a secco ancora in buone condizioni, partendo dalla bunda sottostante, porta al piazzale situato davanti alla costruzione e prosegue, passando sul lato nord, verso la sommità.

Tutta la costruzione è circondata da un muro perimetrale di pietra a secco rettilineo a ponente, semicircolare sul dietro e sul lato nord (da questo lato l'andamento è irregolare).

Nei pressi della frazione Riviera di Zubiena vi sono degli enormi cumuli di sassi fra i più alti della Bessa; arrivano ad oltre 15 metri d'altezza ed hanno una larghissima base di impianto. Su uno di essi vi è una piazzola rettangolare della lunghezza di 47 metri per 4 di larghezza. Una strada partente da una *bunda* sottostante, ancora ben tracciata ma invasa dalla vegetazione, porta ad essa e vi arriva da sud dopo aver fatto un lungo percorso fra i sassi. Il piazzale è sostenuto da muretti a secco.

A sud, a tre metri dall'ingresso, proprio sul bordo stesso, vi è una costruzione di forma simile a quella di un'ara della lunghezza di 1,30 metri e della larghezza di 50 cm. e dell'altezza di 60. Alla base, verso il centro, a livello del terreno, è stata ricavata una cavità fatta a triangolo con apertura verso l'esterno; la volta è sostenuta da un sasso piatto.

È stata costruita con pietre a secco ed è in buone condizioni. A sinistra vi è una piattaforma rettangolare di metri 1,50 per 1,50. Il fondo è formato da pietre piane grossolanamente squadrate. Un'altra piattaforma più piccola, rettangolare di metri 1,80 per 0,40, avente le stesse caratteristiche della prima si trova più avanti a destra.



Piazzola con fondamenta e resti di costruzioni nei pressi della frazione Riviera.

Di che cosa si tratta? Sono reperti isolati ed è quindi azzardato per ora avanzare anche solo delle ipotesi. In generale la estrema semplicità delle costruzioni, la mancanza di ogni ornamento, la scarsità dei reperti di oggetti, di utensili, parlano dell'estrema povertà degli uomini che ne fruivano.

Manufatti.

Nella zona inferiore della Bessa, nel cosiddetto « Pian del Ger » corrispondente all'antico letto alluvionale dell'Elvo, in questi ultimi anni sono state impiantate numerose cave di ghiaia che scavano profondamente il terreno; in breve volgere di tempo hanno provocato enormi voragini, alcune comparabili per le loro dimensioni a quelle che gli antichi cercatori impiegarono secoli a scavare.

Negli strati superficiali sono venuti alla luce numerosi manufatti, fibili, frammenti di orci, piatti e scodelle, alcuni in impasto grossolano e mal cotti, altri ben cotti e finiti, alcuni anche completi.

In nessuna delle aurifodine sono stati trovati picconi, strumenti di ferro o di altro metallo.

Poverissima di reperti è la zona superiore di rigetto. Si sono trovati i frammenti di un orcio di terracotta, di spessore notevole nelle fondamenta di una delle capanne di un villaggio a grosse capanne circolari e rettangolari, posto al limite occidentale della Bessa presso Vermogno. Pezzi di un recipiente di terra cotta in un focolare a pozzo. Un frammento di un piatto è stato trovato sul fondo di un riparo al culmine di un alto cocuzzolo, riparo che verosimilmente doveva servire di ricovero a qualche sorvegliante. Un'anfora di piccole dimensioni, spezzata ma completa dei suoi pezzi, è stata raccolta in vicinanza delle fondamenta di una grossa capanna rettangolare vicino alla singolare piattaforma che si è descritta pocanzi.

Altri cocci andati dispersi, vennero trovati dai contadini del luogo ed occasionalmente da qualche ricercatore; sono tutti reperti che testimoniano, col tipo di abitazione, l'estrema povertà di chi vi lavorò e dimorò.

Questi reperti valgono a confermare l'impressione che la zona di rigetto della Bessa non può essere servita che di abitazione temporanea a poche centinaia di persone addette alla sorveglianza o ad altre funzioni. Tuttociò fa pensare che le abitazioni degli schiavi e dei soldati, le botteghe, i magazzini, i laboratori dei fabbri e dei falegnami e tutto quanto

è necessario alla vita di una collettività, si trovassero più distanti, verso Cerrione o Vermogno o nei pressi di Zubiena. Inoltre nessuna sepoltura è stata sin'ora rintracciata nella Bessa.

Conclusioni.

Non pensiamo di essere riusciti nel corso delle ricerche a svelare il segreto della Bessa, ma solo a scoprirne le parti più salienti che l'esplorazione e la fotografia aerea avevano evidenziato e che la ricerca a piedi ha permesso di completare. Gran parte della Bessa è invasa dalla boscaglia e dal sottobosco e nasconde sotto di essa il suo segreto, mascherando resti di capanne e di villaggi, imbocchi di gallerie, sorgenti, canali e strade. La nostra ricerca forzatamente dovette essere limitata, soprattutto, alla parte libera della sassaia.

MARCO BONINO

ARGOMENTI DI ARCHEOLOGIA NAVALE IN PIEMONTE

II Parte: LA TRADIZIONE

Nell'articolo precedente * mi sono soffermato su alcuni problemi concernenti il ritrovamento e la classificazione di imbarcazioni antiche o di loro rappresentazioni, che sono oggetto dell'archeologia comunemente intesa. Non sfugge però una certa freddezza e schematicità nel suddividere i tipi di imbarcazioni e nel discuterne le caratteristiche. Manca cioè il fattore umano, che in fondo è il più importante, per studiare il quale, in assenza di informazioni scritte, si deve ricorrere alla tradizione orale, conservata oggi da vecchi costruttori e barcaioli, che sta rapidamente scomparendo. Si aggiunga il fatto che tecniche tradizionali di lavorazione, forme di imbarcazioni, conoscenza dell'ambiente, parole ed abitudini sono spesso il retaggio di tempi molto antichi, per cui mi sembra appropriato parlare anche di queste manifestazioni sotto il titolo di *archeologia navale*. Non vedo cioè una differenza ideale e metodologica tra lo studio delle imbarcazioni antiche e quello delle barche tradizionali.

La situazione che descriverò si riferisce ai primi del '900, perché ora sono scomparse quasi tutte le imbarcazioni tradizionali ed è necessario ricostruire un ambiente che mezzo secolo fa era ancora intatto.

Dal punto di vista della navigazione tradizionale si può suddividere il Piemonte in tre sub-regioni caratterizzate da forme diverse di navigazione, dovute alle diverse condizioni idrografiche (fig. 1).

Partendo dalle colline della stretta fascia prealpina e scendendo verso la pianura si incontra una zona in cui il corso dei fiumi ha un carattere più spiccatamente torrentizio. Qui non si può avere una navigazione continua, date le numerosissime secche, però si possono sfruttare quei tratti

---

* Cfr. *Bollettino*, N.S. A. XXI, 1967, pp. 16-28.

del fiume che sono sufficientemente larghi e profondi da permettere la manovra di imbarcazioni anche di dimensioni notevoli. Abbiamo perciò una sub-regione la cui unica forma di navigazione è costituita dal traghetto.

Quando il fiume, scendendo a valle, diventa navigabile, si può parlare di una vera e propria navigazione, con barche piccole nel primo tratto e con barche più grandi scendendo a valle. Per il Piemonte interessano il Po, il Tanaro e il Sesia, con limiti superiori rispettivamente di Lombriasco, Asti e Vercelli.

La terza ed ultima sub-regione è quella dei laghi, ma si deve notare che tra l'ambiente del Lago d'Orta e quello dei laghi di Viverone, di Candia, di Avigliana e dei laghetti intorno ad Ivrea vi sono differenze sostanziali di costumi, di tradizioni e di esigenze di navigazione, che rendono il Cusio assai simile ai laghi lombardi.

Il Verbano ed il Ticino appartengono per tradizione e per sistemi di comunicazione alla Lombardia, anche se le forme delle imbarcazioni ivi impiegate sono molto simili a quelle delle sub-regioni piemontesi elencate. Dal Verbano si svolgeva una navigazione a lungo raggio che non interessava il Piemonte, dove, salvo rare eccezioni, si svolgeva una breve navigazione locale. Si aggiunga il fatto che il Verbano ed il Ticino hanno costituito un interesse particolare per Milano, interesse che portò allo scavo del Naviglio Grande nel secolo XII, del Naviglio Pavese tra i secoli XV e XIX e del Naviglio di Bereguardo nel secolo XV. La posizione di Pavia è intermedia: certo quella città è subordinata all'economia milanese, comunque non mancava una navigazione con Casale.

In queste subregioni ha avuto modo di esplicarsi l'attività dei costruttori e dei barcaioli.

I costruttori di barche del Piemonte usavano una tecnica concettualmente uguale a quella impiegata in altre parti della valle padana (fig. 4).

La barca veniva costruita a partire dal fondo, che era sempre piatto. Si appoggiava su dei cavalletti la tavola centrale, per farle assumere la curvatura giusta (fig. 4 a) ed a questa si fissavano le tavole del fondo mediante chiodature o con cavicchi (fig. 3). La chiodatura veniva eseguita praticando un incavo nella faccia interna della tavola, in modo da dare al chiodo la direzione giusta ed un punto di appoggio. Poi si piegava un po' il chiodo con un colpo di martello, in modo da non farlo uscire dallo spessore della tavola vicina e lo si piantava con l'aiuto di uno scalpello. Alcuni costruttori facevano un foro con un succhiello prima di piantare

il chiodo, in modo da non forzare troppo il legno. Così, congiungendo le tavole a partire da quella centrale, si aveva una simmetria delle chiodature, rivolte verso il centro. Data al fondo la sua forma, si preparavano a parte le sponde, che venivano inchiodate con la stessa tecnica, a partire dalla tavola inferiore. Le sponde venivano piegate a parte, a fuoco o con pesi, in modo da non doverle forzare troppo quando le si montavano sul fondo. Quando si congiungevano le fiancate con il fondo si arrivava alla fase più delicata della costruzione (fig. 4 b), perché si doveva evitare che il fondo si curvasse troppo e nello stesso tempo si dovevano tenere le fiancate più divaricate possibile. Si mettevano perciò dei puntelli ai *quarti* (cioè ad un quarto della lunghezza da prua ed un quarto da poppa) e si mettevano dei pesi alle estremità per impedire che si alzassero troppo. Un fondo troppo curvo e fiancate non molto divaricate rendevano la barca poco stabile ed il carico trasportabile era minore.

Costruito il guscio e quando le parti erano ancora in tensione si mettevano le traverse del fondo, le ordinate dei fianchi ed alcuni bagli, tra i quarti e le estremità, nelle barche più grosse. Fatto questo si toglievano i puntelli ed i pesi perché ormai la barca era finita e mancava solo il calatafaggio, che veniva eseguito con molta cura. I comenti venivano riempiti di stoppa e poi si impeciava abbondantemente lo scafo dentro e fuori, cosicché tutte le barche tradizionali apparivano nere. Per gli scafi dei traghetti e dei mulini il fondo veniva lasciato naturale perché, grazie alla corrente, non veniva attaccato da piante od animali. Si faceva particolare attenzione ai punti in cui sporgevano le teste dei chiodi ed agli incavi delle chiodature tra le tavole; nei limiti del possibile si cercava di evitare che i chiodi uscissero dalle tavole per non avere eventuali vie d'acqua. Il ferro a contatto con il legno e con l'acqua si ossida e facilita il decadimento del legno; se invece il chiodo rimane nell'interno della tavola si conserva bene.

I chiodi erano di due tipi: quello a testa stretta ed asimmetrica per collegare le tavole del fasciame tra di loro e quello a testa larga e simmetrica per unire traverse ed ordinate tra di loro e con il fasciame (fig. 3). Questi chiodi venivano fatti a mano da chiodaioli specializzati come quelli di Mezzenile o di Omegna, ma non mancavano piccoli artigiani che lavoravano per i costruttori di barche od i costruttori stessi che si facevano i chiodi di cui avevano bisogno.

I legnami impiegati per la costruzione delle barche tradizionali erano: quercia o robinia per le traverse, le ordinate ed i bagli; larice per il fa-

sciame e abete per i remi, gli alberi ecc. Sul Tanaro e sul Po tra Casale e Pavia si costruivano barche tutte di robinia, ma per l'impiego di questa essenza va notato che dopo la sua introduzione sul suolo piemontese, avvenuta nel sec. XVIII, vi è stato un notevole ritardo nella sua sostituzione al posto della quercia ed ancora oggi si possono vedere strutture di quercia, anche se limitate a poche imbarcazioni.

I cantieri piemontesi, come tutti quelli tradizionali dell'Italia settentrionale, erano a conduzione familiare e le tecniche venivano tramandate in genere dal nonno al nipote, dato che nel cantiere lavoravano tre generazioni della stessa famiglia. In questo modo i perfezionamenti e le innovazioni che si potevano apportare alle barche di uso locale non potevano essere molti, perché ormai le imbarcazioni erano state sperimentate da una pratica secolare. Solo recentemente alcuni fatti hanno portato a cambiamenti, soprattutto dove la tradizione locale non era molto forte.

Una prima causa di cambiamenti è stata l'introduzione della coscrizione obbligatoria fatta da Napoleone. Il militare che proveniva da una famiglia di costruttori aveva modo di vedere come venivano costruite le barche in altri luoghi e poteva confrontarne le caratteristiche con quelle delle imbarcazioni che faceva lui. Ne nasceva così una critica delle tecniche di lavorazione e delle forme degli scafi, per cui quando il militare veniva congedato poteva applicare alle barche che costruiva i concetti nuovi che aveva ritenuto utile imparare. Ma per la navigazione in Piemonte non è ancora possibile trovare innovazioni a partire dal sec. XIX, dato che il materiale di confronto è molto scarso.

L'ultima causa di cambiamenti è stata l'introduzione della propulsione meccanica e soprattutto il conseguente impiego di autocarri. A cominciare dal primo dopoguerra la motorizzazione ha segnato la fine della navigazione tradizionale, per cui le informazioni su questa attività sono sempre dovute a persone che oggi hanno almeno ottant'anni.

Ritornando alla costruzione delle barche, non si usavano naturalmente disegni e la forma veniva data ad occhio, tenendo conto della lunghezza e larghezza del fondo, e della sezione trasversale ai *quarti*, come ho descritto prima. Le unità di misura erano basate sul sistema dodicesimale tradizionale. Per le lunghezze si aveva il *bras* (circa 60 cm.) diviso in tre *palmi* o *branche*, a loro volta suddivisi in quattro *once* ciascuno. La divisione della barca in quarti, oltre ad essere dettata da esigenze di navigazione, rendeva molto comodo l'impiego del sistema dodicesimale ed i costruttori dovevano fare un certo sforzo per ricondursi al sistema metrico

decimale. Per le capacità si avevano le *brente* (60-70 litri) per i carichi di vino o di altri liquidi, ed i *moggi* (circa 200 litri) per le granaglie, usati soprattutto nell'Alessandrino; ora però è usata solo la misura del peso espresso in quintali, misura introdotta alla metà del secolo scorso, cosicché già prima della Prima Guerra Mondiale ci si era dimenticati delle misure di peso e di capacità tradizionali.

Vi erano i cantieri, come dicevo sopra, ma all'occorrenza molte persone che esercitavano una professione diversa da quella del costruttore potevano farsi la loro barca, specialmente in ambienti dove era una necessità possedere una barca, come ad esempio il Cusio.

Una tecnica costruttiva come quella descritta è tipica di una zona ben definita dell'Italia settentrionale (fig. 2) e valicando le Alpi, sia a Settentrione che ad Occidente, si trovano forme e strutture diverse. Questa distribuzione, in confronto ed in antitesi con quella della tecnica costruttiva veneziana, è ancora da studiare nel suo significato storico: per ora mi limito a descrivere quanto si può osservare.

Ripercorro ora le tre subregioni piemontesi cercando di descrivere i tipi di imbarcazioni caratteristici per ognuna di esse. Certo vi è una compenetrazione di forme soprattutto lungo il Po, ma si può notare abbastanza bene il passaggio da una subregione all'altra.

Nel tratto di fiume a regime torrentizio si sceglievano i punti adatti per sistemare un traghetto od un mulino. Ora questi mulini sono scomparsi, ma erano molto impiegati quelli fatti come i traghetti con due imbarcazioni accoppiate e la ruota che girava sospesa tra una barca e l'altra, oppure esternamente. Se ne vedono riproduzioni un po' in tutti i paesi, ma sono meglio documentati quelli di Torino che, prima dello scavo del canale Michelotti erano di fronte all'attuale Via Mazzini (vicini alla chiesa di S. Lazzaro, dove nel sec. XVIII c'era un piccolo cantiere) e di fronte all'attuale Corso S. Maurizio (fig. 13 a). Molti mulini dei nostri fiumi erano costruiti da persone che non conoscevano la tecnica costruttiva descritta perché erano falegnami o muratori, per cui ne risultavano costruzioni sproporzionate, anche se molto diffuse. Poppa a specchio e sponde alte erano le caratteristiche più salienti di queste imbarcazioni, le cui prime raffigurazioni risalgono al sec. XVI (Pavia, Chiesa di S. Teodoro braccio sinistro del transetto). L'ultimo mulino di questo tipo esistente a Casale aveva gli scafi rinforzati con travetti inchiodati esternamente al fasciame e questo è indice di notevole rozzezza (fig. 13 b).

Ma l'imbarcazione caratteristica di questa subregione è il traghetto, che

naturalmente si trovava anche sul tratto navigabile dei fiumi. Si tratta di due barche, chiamate *nau*, accoppiate, sulle quali veniva stesa una piattaforma e venivano costruite due casette, una su ogni imbarcazione, nelle quali abitava la famiglia del traghettante (fig. 5). La caratteristica di queste barche è costituita dal fondo piatto che va dall'estrema prua all'estrema poppa senza interrompersi in curve pronunciate. Questo motivo strutturale è molto diffuso in Piemonte, in Lombardia e sul Po ed in certe vedute veneziane del sec. XVIII si possono riconoscere le barche fluviali proprio per questo.

Le estremità potevano essere un po' diverse, come si incontrano più a valle, verso Casale, e come è raffigurato dal Fontanesi in un quadro alla Galleria d'Arte Moderna a Torino.

La manovra era fatta con un timone a prua ed uno a poppa, sistemati tra le due imbarcazioni, in modo da ottenere uno spostamento rapido durante la virata dell'imbarcazione. Non deve stupire il tipo di manovra, che è caratteristica anche dei traghetti moderni, come quelli ferroviari sullo Stretto di Messina, ma è interessante vederla associata ad uno scafo doppio, per avere la massima manovrabilità. Lo scafo doppio permette di trasportare il carico massimo con il minimo pescaggio e la massima manovrabilità, in quanto si può avere un'imbarcazione sufficientemente corta, senza dover fare degli scafi esageratamente larghi per aumentare la portata. La manovra deve essere molto rapida per evitare gli ostacoli e per accostarsi al pontile con una fiancata (fig. 6). L'imbarcazione è assicurata come una teleferica ad un cavo teso tra le due rive del fiume ed un argano permette di mantenere il traghetto all'altezza del pontile in qualsiasi condizione. In caso di piena si tirava la fune ed in caso di magra la si allentava. Nei traghetti più antichi si faceva passare la fune che attraversava il fiume sotto un alto cavalletto costruito sull'imbarcazione.

Per chiamare il traghettante si suonava una campana sistemata vicino al pontile, dato che di giorno sul traghetto poteva non esserci nessuno. Difatti il traghettante era un colono od un mezzadro, il quale faceva anche quel lavoro per arrotondare le entrate.

Molti dei traghetti usati fino a trent'anni fa nella prima subregione piemontese erano costruiti a Lombriasco e da lì, con carri, autocarri o per via fluviale venivano trasportati nelle Langhe, nel Cuneese e perfino a Varallo Pombia. Le dimensioni delle singole imbarcazioni variavano dai m. 11 di lunghezza per 3,5 di larghezza, per 0,8 di altezza al centro, come l'ultimo traghetto di Fàule (fig. 5), ai m. 15 × 3 × 0,8, che erano le di-

mensioni medie, ai m. 22 × 6 × 1,2 delle *nau* dell'ultimo traghetto di Barbaresco, ma queste sono dimensioni eccezionali.

Su queste barche si trovano già gli attrezzi tipici di tutte le imbarcazioni fluviali (fot. 1 e 4): un remo con un terminale di ferro biforcuto per evitare che il remo scivolasse sui sassi quando era puntato sul fondo del fiume, una sèssola a manico lungo, falci per le alghe, pali vari per disincagliare la barca ed un maglio a mano per piantare pali sul fondo del fiume.

Certo questa non era la sola forma di traghetto impiegata in Piemonte, ma era la più caratteristica. Si usavano anche semplici barche manovrate con un remo oppure fatte muovere tirando a mano una fune tesa tra le due rive.

Scendendo a valle si incontra il tratto navigabile del fiume, che potrebbe ancora essere suddiviso a seconda della grandezza delle barche che vi possono navigare.

Per le barche minori, che nell'alto Po non hanno neppure un nome particolare, ma che tra Casale, Alessandria e Vigevano vengono chiamate *barcé*, si nota una certa uniformità di forme ed una maggiore permanenza nell'ambiente fluviale, per cui se ne trovano ancora molte in buono stato. Queste piccole barche accompagnavano i traghetti ed i mulini per eventuali riparazioni e per la manutenzione ed erano impiegate in tutti i tratti dei fiumi che le potevano ospitare.

Sono imbarcazioni leggere molto manovriere, che ripetono in parte le forme delle barche maggiori. Prevale in tutto il Piemonte la forma della figura 7 ed il termine *barcé* a cui ho accennato si riferisce anche a questa, in quanto designa genericamente una barca piccola. Verso Alessandria e scendendo ancora verso Pavia le forme cambiano un poco, dando una barca con la prua più appuntita; più a valle ancora, nel tratto tra Piacenza e Mantova coesistono le forme della fot. 3: una simile a quella che si trova in Piemonte ed una ad estremità curve e simmetriche. Molti tipi di barche minori padane si possono far derivare da questi due, operando dei tagli in alcuni punti, per mettere degli specchi che possano ospitare un motore fuoribordo o che possano sostituire le estremità marcite.

Un po' più grande di queste barche minori era il *bricél* (burchiello, altrove *borcèl* o *borcèlla* per influenza lombarda); il suo fondo piatto arrivava fino alle estremità, dove veniva appoggiato ad un blocchetto di robinia che facilitava l'esecuzione della punta. Non è molto chiara la differenza tra il *bricél* e il *barcé* da una parte e la *nau* dall'altra. Si tratta cer-

tamente di una forma intermedia, ma non la si può definire con precisione anche perché i nomi variano da un paese all'altro; penso comunque che una delle barche ancora esistenti a Torino sia un *bricél* (fig. 8).

Vi era poi la *nau*, già descritta con il traghetto (fig. 5), che veniva impiegata anche per il trasporto.

Di dimensioni analoghe a quelle della *nau* vi era la *battèlla* (fig. 9), che ora si trova solo intorno ad Alessandria, ma che una volta era più diffusa (fig. 1). La forma caratteristica delle estremità, molto incurvate per poter alzare di più le sponde, si intravvede già in molte barche minori (fig. 7) e strutturalmente anche nel *bricél* di Torino. Due blocchi di robinia a prua ed a poppa collegano le fiancate e sono rivestiti dal fondo piatto, che viene fatto arrivare fino alle estremità. La poppa è un po' più alta della prua e la prua un po' più larga della poppa, ma la differenza non è molta. La *battèlla*, come già la *nau*, aveva anche mezzi di propulsione diversi dal traino: due lunghi remi manovrati rivolgendo la faccia verso prua, uno a sinistra a prua ed uno a dritta a poppa.

Questi tipi di imbarcazioni avevano un uso diverso a seconda delle loro prestazioni e del substrato tradizionale del luogo di impiego.

Sul Po, da Lombriasco a Chivasso i *bricél* e le *nau* scendevano lasciandosi trascinare dalla corrente e risalivano facendosi trainare da cavalli che camminavano sulle alzaie di terra battuta. La portata di queste barche non poteva superare i 100-150 quintali.

A valle di Chivasso si sarebbe potuto navigare con barche più grandi, ma a monte di Casale c'è lo sbarramento dell'incile del Canale Lanza. Prima della sua costruzione (avvenuta nella seconda metà del secolo scorso) si poteva andare da Casale a Crescentino con barche da 200 quintali. Intorno a Casale si usavano barche come le *nau* e come le *battèlle*, ma non sempre le si indicavano con lo stesso nome. Da Casale a Pavia si navigava con le *battèlle*, che in casi eccezionali potevano arrivare ad un carico di 400 quintali.

Sul Tànaro, a parte le barche minori che si trovavano anche ad Asti e a Neive, si poteva navigare con *battèlle* da 200-250 quintali a valle di Masio.

Sul Sesia si poteva navigare solo con i *barcé*, che venivano costruiti a Casale e che facevano anche servizio di traghetto. In casi eccezionali si poteva arrivare a Ghislarengo, ma normalmente si andava a valle di Vercelli. Vi erano traghetti, fatti con i *barcé*, a Palestro, a Caresana e a Motta de' Conti. Oltre che per i traghetti citati, la barca serviva per la pesca. Anticamente a Vercelli c'erano forse barche più grandi, sempre

che non siano fantasie le illustrazioni del *Nouveau Théatre du Piémont* del Blaeu.

Un problema a sé è rappresentato dalla Dora Baltea. Ad Ivrea vi erano mulini e traghetti e lo scavo del naviglio nel 1468 ha aperto prospettive di navigazione con Vercelli e il Po, che però non hanno dato luogo ad attività importanti. Già alla fine del secolo scorso la Dora non era navigabile a causa dei numerosi sbarramenti. Del resto se la navigazione fosse stata importante, né sul Po, né sul Sesia, né sulla Dora si sarebbero fatti degli sbarramenti.

L'ultima subregione piemontese che interessa la navigazione è quella dei laghi.

Sui laghetti di Viverone, Candia, Avigliana ed intorno ad Ivrea non vi è stata alcuna tradizione di costruzioni navali. Su questi laghi, o in ambiente analogo, si è svolta la vita di molte stazioni dell'età del bronzo, che hanno restituito anche un certo numero di piroghe. Si ha però l'impressione che in età romana, con l'apertura di grandi vie di comunicazione (le due strade da Torino alla Valle di Susa e quelle da Chivasso e da Vercelli ad Ivrea), si siano abbandonati i vecchi stanziamenti dell'età del bronzo per portare gli abitati in zone più comode e più importanti strategicamente. Questo perché i laghetti morenici non occupano il fondovalle e quindi era molto facile costruire una strada che aggirasse l'ostacolo. Se si considera la distribuzione degli abitati intorno a questi laghetti, si ha l'impressione che questi siti nel Medioevo fossero spopolati, come è tutt'ora il Lago di Candia. Impressione confermata in parte anche dal fatto che questi specchi d'acqua non abbiano il nome latino.

Dato l'ambiente geografico, viene alla mente un confronto con i laghetti della Brianza ed intorno a Varese, sui quali troviamo forme e strutture simili a quelle del Verbano e del Lario, a causa della vicinanza di questi ambienti, sedi di forti tradizioni navali. Sui laghetti piemontesi non c'è stata un'attività navale di qualche entità anche perché le tradizioni navali sono lontane come spazio e non hanno avuto la possibilità di influenzare la forma delle piccole e semplici barche che i falegnami costruivano per la pesca.

Può essere significativo il fatto che quando una famiglia di Peschiera Maraglio (sul Lago d'Iseo) si è trasferita sul Lago di Viverone, all'inizio del secolo, si sia portata la barca in uso sul lago d'origine e cioè un *naèt* del Sebino. Questo non solo per abitudine, ma proprio perché nel nuovo

ambiente non c'erano barche adatte e non c'era chi sapesse costruire di meglio.

Diversissima è la situazione del Lago d'Orta. Situato in un fondovalle, si rendeva di impellente necessità l'uso di imbarcazioni, dato che era molto più facile navigare che costruire una strada costiera. Anche oggi vi sono dei paesi raggiungibili agevolmente solo per via di lago (Ronco ed Oira), mentre per via di terra si doveva usare il mulo per tutti i trasporti; si deve però notare che una barca trasporta molto di più di un mulo, è più economica e rende il viaggio meno faticoso e più veloce. Ancora all'inizio di questo secolo tutte le famiglie avevano la propria barca, per andare al mercato di Orta, per tagliare e raccogliere il fieno o la legna o per vendemmiare la poca uva che cresceva sulle rive dirupate del lago.

Si usavano due tipi di imbarcazioni: il *barchètt* e la *gòndola*; sostanzialmente si trattava dello stesso tipo di barca, costruito come ho descritto prima. Siamo nell'area della tradizione costruttiva del Lario e del Verbano ed il nome *gòndola* ci ricorda una grossa barca da trasporto usata sul Lago di Como; c'è da notare che qui le dimensioni sono piuttosto ridotte rispetto a quelle delle barche analoghe del Lago Maggiore e del Lago di Como.

Il *barchètt* (fig. 10) presenta uno scafo spesso e pesante, con le ordinate accoppiate in modo caratteristico (fig. 10), come si usava fino a circa un secolo fa per tutte le imbarcazioni del Cusio. Alle estremità del fondo vi sono dei pattini paraghiaia che impediscono al fondo di rovinarsi contro la ghiaia dell'approdo. Gli scalmi sono fatti con pioli piantati su di un apposticcio, in modo da poter remare con remi più lunghi. Il remeggio era fatto stando in piedi con la faccia rivolta verso prua ed impugnando ambedue i remi. La scalmiera era fatta in modo da regolare il remeggio a seconda del carico: se la barca era vuota si stava in centro, se era carica si stava più a poppa. I remi venivano sgrossati dai boscaioli della Valstrona e venivano rifiniti ed adattati alle barche dai costruttori di barche. I cerchi che sostenevano la tenda che veniva stesa in caso di pioggia erano fatti con rami tagliati irregolarmente e legati con filo di ferro. Si ha quindi l'immagine di un *burchiello* del Lago Maggiore in « edizione arcaica ». Anche l'ambiente è arcaico: l'approdo era uno slargo ghiaioso con dei rami per terra, per farvi scivolare più facilmente la barca quando era tirata in secco. Questa è una delle barche che venivano usate al posto del mulo e con esse in mezz'ora si poteva attraversare il lago con

un carico di una decina di quintali; ora vi sono barche più leggere, costruite con il sistema nordico (cioè con la tecnica del guscio, ma con le tavole del fasciame sovrapposte come le scàndole di un tetto) importate nel secolo scorso con il primo grande afflusso turistico.

Le *gòndole* (fig. 11) potevano trasportare 200-400 quintali di carico ed in casi eccezionali 500. Servivano per i trasporti di sabbia e di ghiaia, che veniva presa a Buccione e portata ad Orta, Pella ed Omegna, di blocchi di granito, che venivano estratti ad Alzo, di legname e di tutti i carichi pesanti in genere.

Anche con le *gòndole* si andava per lo più a remi, ma quando si poteva prendere il vento in poppa si alzava la vela, facendo scorrere la drizza in una forcella dell'albero anziché in una carrucola. Si controllava la direzione con due remi, oppure con uno solo infilato in un anello sistemato a poppa sul lato sinistro; solo alla fine del secolo scorso è stato introdotto il timone singolo a poppa. Era molto difficile governare bene quando la barca era carica: c'era il pericolo che, passando di fronte a valli laterali, le brezze facessero girare la vela, con il pericolo di capovolgere la barca. Le barche grosse erano sufficientemente stabili e questo pericolo era corso da quelle piccole, che avevano il fondo molto arcuato: non di rado il barcaiolo doveva tagliare la drizza per evitare il peggio.

Il barcaiolo poteva avere con sé un coltello fuori misura legale, che però non poteva essere portato a terra, come avveniva per la marina a vela. Oltre a questo sulla barca c'era sempre una sèssola ed un sacchetto contenente canapa, catrame, uno scalpello ed un mazzuolo di legno per effettuare riparazioni di emergenza. Per le riparazioni più importanti si portava la barca al cantiere, ad Orta o a Pettenasco. In pratica, per la forma delle barche si trattava dello stesso cantiere, perché dal secolo scorso vi è stata una sola famiglia di costruttori.

Dato che il lago è stretto ci si poteva orientare molto bene di notte andando ad un paese all'altro: le brezze che scendevano dalle valli laterali si potevano contare e si poteva riconoscere il rumore del torrente, che variava a seconda della conformazione dello sbocco della valle nel lago (il Manzoni diceva: « torrenti de' quali si distingue lo scroscio come il suono delle voci domestiche »).

Conoscenza profonda dell'ambiente, caratteristica di chi è sempre vissuto nella stessa zona, abitudini, leggende, superstizioni sono tipiche di un ambiente alpino che ci avvicina ad età molto antiche e ci fa meglio capire il significato di certi ritrovamenti archeologici.

Sulle rive del Cusio è mancata per molto tempo una strada che costeggiasse ambedue le rive e questo forse ha contribuito a conservare alcune tradizioni.

Ritrovamenti dell'età del ferro e dell'età romana effettuati sulla riva orientale del lago confermano la presenza di direttrici di passaggio, che, attraversando villaggi scarsamente abitati, metteva in comunicazione Gozzano con Gravellona Toce e con la strada del Sempione. Mi pare di individuare, sempre sulla sponda orientale, due percorsi: uno che costeggiava il lago ed uno più a monte, su di un terrazzo naturale, analogamente a quanto si può osservare in una valle alpina ad economia agricola e pastorale (fig. 12).

Altri centri scarsamente abitati in età tardoromana sono documentati a Pella e sull'Isola di S. Giulio; questi ultimi potevano essere raggiunti più facilmente dal lago che dall'entroterra.

Una navigazione analoga a quella descritta, che in età romana era possibile date le cognizioni tecniche dell'epoca, probabilmente esisteva e permetteva di collegare tra di loro i radi paesi e di svolgere meglio le attività tipiche di una zona montana.

Per l'ambiente fluviale un tentativo di ricostruzione di questo tipo non è ancora possibile, data la mancanza di ritrovamenti archeologici sufficienti. Per esempio per il Po è difficile immaginare dove cercare i centri abitati antichi collegati con la navigazione dato che non abbiamo informazioni geologiche e stratigrafiche sui vari percorsi di questo fiume in età antiche. Come già accennato l'unico centro in relazione sicura con la navigazione fluviale era Bodincomagus, ma per gli altri centri non si sa molto, ad esempio non è chiaro se Torino fosse stata o no in riva al fiume.

Nessuna stagione era particolarmente sfavorevole per la navigazione fluviale. I fiumi, nel tratto navigabile, hanno due massimi di portata: a primavera ed in autunno, mentre nelle stagioni alterne vi sono le magre ed è particolarmente pronunciata quella estiva. Quindi, per le possibilità di navigazione, la stagione peggiore era l'estate e la migliore l'autunno. Difatti tra settembre ed ottobre vi era l'attività maggiore ed era collegata in gran parte anche ai raccolti della campagna.

Anche il lago non ha una stagione invernale inclemente ed anzi è più pericoloso il tempo primaverile, quando arrivano da nord le raffiche del *föhn*. Bisogna però osservare che da novembre a febbraio, fino all'inizio del nostro secolo, vi era un rallentamento di tutte le attività e perciò anche per la navigazione l'inverno doveva essere una stagione morta.

Volendo ora vedere a ritroso nel tempo i tipi di barche in uso in Piemonte, si nota che, se alcuni sono sopravvissuti nelle imbarcazioni descritte, molti sono scomparsi a causa della diminuita attività.

Stampe del secolo scorso, quadri del sec. XVIII ed anche affreschi del sec. XV mostrano chiaramente che sui nostri fiumi hanno navigato imbarcazioni a vela (figg. 13 e 14). Certo la navigazione a vela sul Po era possibile solo in condizioni particolarmente favorevoli, quando cioè le acque erano tranquille, senza una corrente troppo forte, un vento costante e abbastanza leggero e la barca non troppo carica. Si vede quindi che il tratto piemontese del Po male si prestava ad una navigazione a vela: il corso è troppo incostante ed i venti sono capricciosi e non sempre graditi, a causa delle colline e del regime montano dei venti stessi.

All'inizio di questo secolo si costruivano imbarcazioni a vela solo a valle di Cremona, ma questo non sempre può rivelare che certe imbarcazioni che si vedono raffigurate in Piemonte fossero attrezzate per un viaggio fino a valle di Cremona. Sappiamo però che esistevano barche che trasportavano il sale dal Delta del Po a Torino ed è facile che queste avessero la vela.

Le raffigurazioni e la tradizione ci documentano sull'esistenza di due tipi di vele impiegate sul Po. Vi era la vela quadra (figg. 13 f, 14 a) che era caratteristica delle barche alto padane e la vela trapezioidale di tipo veneziano (figg. 13 d, e; 14 b; fot. 2) che era usata per le barche costruite a valle di Piacenza. Certo molte raffigurazioni sono da prendersi con molta cautela, comunque pare che la vela fosse più diffusa che non all'inizio del nostro secolo.

Vi erano certo numerosi tipi di imbarcazioni a vela, ma mi pare che di uno in particolare valga la pena di parlare: la *rascona.* Stando alla documentazione iconografica (figg. 14 a, b, c, d) la *rascona* doveva essere una barca tipicamente padana, come è mostrato da un prezioso modello eseguito nel secolo scorso ed ora al Museo Storico Navale di Venezia (fot. 2), se lo si confronta con i *bucintori* e le *gabarre* mantovani e con i *magani* pavesi (fig. 15). È caratteristico il remo-timone che pende dal lato sinistro della poppa (figg. 14 c, d; 15) e la vela trapezioidale di tipo veneziano. All'inizio del secolo scorso le *rascone* che risalivano il Po ed andavano a Pavia erano larghe m. 5,70 e portavano al massimo 800 quintali. Ma queste erano dimensioni che non permettevano di risalire fino a Torino, comunque credo che delle *rascone* di dimensioni molto più ridotte abbiano effettivamente risalito il Po fino a Torino.

Sul Lago d'Orta si vede che dalla fine del sec. XVII si sono usate le barche descritte sopra ed anzi, un affresco della chiesa di S. Pietro di Ascona ci riporterebbe alla fine del sec. XV (fig. 13 f). È raffigurata una barca a vela che per alcuni particolari è simile ai *burchielli* del Verbano ed al *barchètt* di fig. 10. La vela, l'apposticcio, la scalmiera, il governo con un remo laterale sono identici, ma lo scafo è un po' diverso; si può quindi dire che le manovre risalgono almeno alla seconda metà del sec. XV, ma occorrono altri dati per poter dire qualcosa di sicuro per lo scafo. Altre raffigurazioni del Cusio sono poco chiare e non permettono di fare valutazioni sicure.

Altre notizie, mancando la documentazione iconografica, ci vengono da documenti che ci informano sulla portata delle barche. Da essi si deduce che le dimensioni non sono molto cambiate nel corso dei secoli.

Come accennato nell'articolo precedente, nel 1493 c'è stato un trasporto di vino da Masio sul Tànaro a Ferrara: mille brente di vino ed otto di aceto, più i viveri per i barcaioli, il tutto caricato su navi: un carico complessivo di circa 750 quintali. Nel documento non è precisato il numero di imbarcazioni, ma si può pensare che fossero tre o quattro; se fosse stata una sola barca o due lo si sarebbe specificato. Delle *battèlle* aventi dimensioni non molto diverse da quelle della barca di fig. 9 potevano bastare per effettuare il trasporto.

Nella generale scarsezza di altre informazioni sulla portata delle barche padane di qualche secolo fa può essere utile considerare le dimensioni della *peota* veneziana ordinata nel 1731 da Carlo Emanuele III e venuta a Torino da Venezia per via d'acqua. La sua portata poteva aggirarsi sui 100 quintali e credo che non dovessero essere molto diverse le dimensioni delle barche che portavano il sale dal Delta padano. Dimensioni analoghe si possono dedurre anche dall'esame della veduta di Torino dipinta dal Bellotto nel 1745 ed ora alla galleria Sabauda di Torino (fig. 14 b).

Si è a volte favoleggiato di imbarcazioni straordinarie, come i cosiddetti *bucintori* usati sul Po o sul Lago d'Orta. Questo nome è stato importato nel sec. XVIII da Venezia, dato che allora era di moda avere imbarcazioni veneziane come la *peota* o la *gòndola*. Esempi di questa moda ci vengono dati dalla *peota* sopra citata, che a volte è stata chiamata pomposamente *bucintoro* e da un modello di imbarcazione veneziana a sei remi conservato nelle « grotte » della villa Borromeo dell'Isola Bella. I *bucintori* del Cusio, usati dal vescovo di Novara per le cerimonie sul

lago, non erano altro che grosse *gòndole* cusiane addobbate secondo il gusto del sec. XVIII e munite di una decina di remi. Si conservano ancora alcune sculture provenienti sia dall'imbarcazione del vescovo, sia da quelle dei paesi rivieraschi, ognuno dei quali partecipava alle cerimonie con una barca.

Come si può vedere dalle descrizioni fatte fin qui, il quadro della navigazione in Piemonte presenta ancora molti punti da chiarire: per esempio manca completamente la documentazione medioevale e soprattutto mancano i documenti sulle tecniche costruttive intermedie tra quelle della piroga e delle barche qui descritte, per cui non è possibile comprendere il significato della distribuzione delineata in fig. 4. Solo la ricerca archeologica applicata anche a ritrovamenti recenti potrà dare una spiegazione ai molti quesiti.

Sarà inoltre compito dello storiografo ricercare i documenti scritti sulla navigazione sui nostri fiumi e sui nostri laghi: cronache, descrizioni letterarie, leggi, statuti comunali, atti notarili, ecc., che però dal punto di vista dell'archeologia navale dànno solo delle informazioni indirette.

NOTA BIBLIOGRAFICA

La maggior parte delle notizie che riporto sono dovute ad informazioni orali e non esiste alcuna pubblicazione che possa servire per lo meno di confronto per questi argomenti.

Informazioni di tipo diverso e complementare sono state ricavate da:

D. Gribaudi, *Piemonte e Val d'Aosta*, vol. I della Collana « Le Regioni d'Italia », UTET, Torino 1960.

R. Pracchi, *Lombardia*, vol. II della Collana « Le Regioni d'Italia », UTET, Torino 1960.

B. Canestro Chiovenda, *L'Isola di S. Giulio nella storia e nell'arte*, Ed. Cairoli, Como 1963.

M. Bonfantini, *Il Lago d'Orta*, Ist. De Agostini, Novara 1961.

Tabula Imperii Romani, Foglio L 32 (Milano), Unione Acc. Naz., Roma 1966.

Edizione archeologica della Carta d'Italia al 100.000, F. 30 (Varallo Sesia), I.G.M., Firenze 1932.

R. Fumagalli, *Ritrovamenti archeologici di età romana a Pettenasco (Lago d'Orta)*, in « Boll. Stor. Prov. Novara », LVIII, n. 2 (1967), pp. 74-78.

L. Cassani, *Repertorio di antichità preromane e romane rinvenuti nella provincia di Novara*, a cura della Soc. Stor. Novarese, Novara 1962.

I vedutisti veneziani del Settecento, Catalogo della Mostra, Alfieri, Venezia 1966, tavv. 8 *a*, 9 *a*, 20, 23, 49, 53, 56, 93.

Blaeu, *Theatrum Sabaudiae*, Amsterdam 1682.

A. Peyrot, *Torino nei secoli*, Tip. Torinese Editrice, Torino 1965, schede: 62/1, 62/23, 207, 364, 410/20.
G. Serrafero, *Cronache casalesi dal 48 al Novecento*, Casale Monferrato 1967.

La peota veneziana conservata nel Palazzo Madama, dal punto di vista navale è praticamente inedita. È citata nel Catalogo della Mostra del Barocco Piemontese, 1961; le sue misure sono: lunghezza: m. 15,90; altezza a prua: m. 1,50; larghezza: m. 2,56; altezza a poppa: m. 1,47; altezza alla sezione maestra: m. 0,94.

Il nome *magano* si trova citato in G. Codara, *I Navigli di Milano: passato, presente e futuro*, Famiglia Meneghina, Milano 1927; *Storia di Milano*, vol. XIV, p. 860, Fond. Treccani.

La *rascona* è citata da: *Storia di Milano*, loc. cit.; G. Parea, *Sulla navigazione interna del Milanese*, in « Notizie statistiche intorno ai fiumi, laghi e canali navigabili delle Province comprese nel Governo di Milano » (Milano 1833); M. Bonino, *Le barche tradizionali del Lario nel quadro delle costruzioni navali prealpine e padane*, in: « Oblatio. Raccolta di Studi di Antichità ed Arte in onore di Aristide Calderini », Como, 1971, pp. 177 sgg.

APPENDICE I

Scheda A (fig. 5)

Località: Fàule (CN).
Tipo di imbarcazione: nau.
Lunghezza: m. 11 - Sporgenza della prua (« Slanzo »): m. 5,50.
Larghezza: m. 3,5 - Sporgenza della poppa (« Slanzo »): m. 5,30.
Altezza a prua: m. 1,10 - Cavallino a prua: m. 1,10.
Altezza a poppa: m. 1,20 - Cavallino a poppa: m. 1,20.
Altezza alla sezione maestra: m. 0,80.
Senza chiglia - Ordinate n. 12 - Distanza tra le ordinate: m. 0,80.
Bagli: n. 9 - Traverse n. 12 - Spessore delle ordinate: m. 0,06.
Timone: due timoni tra gli scafi.
Remi: uno con terminale di ferro (fot. 1), lungh.: m. 3,85.
Descrizione delle manovre: fune che attraversa il fiume, passante sotto l'incastellatura e uso dei due timoni come in figura 7.
Legnami impiegati: larice per il fasciame e quercia per le strutture.
Colori: nero di pece le sponde e l'interno dello scafo, legno naturale l'esterno del fondo e la piattaforma.
Impiego: traghetto.
Data di costruzione: 1925 - Località: Lombriasco.
Costruttore: Ottavio Rossi.
Varie: le imbarcazioni sono state demolite nel 1960.

Allegati: 1 disegno (fig. 5).

Data: 2-III-1968.

Scheda B (fig. 7)

Località: Ceretto (Carignano - TO).
Tipo di imbarcazione: non ha un nome particolare.
Lunghezza: m. 7,38 - Sporgenza della prua: dalla 7ª ordinata.
Larghezza: m. 1,07 - Sporgenza della poppa: dall'11ª ordinata.
Altezza a prua: m. 0,40 - Cavallino a prua: m. 0,30.
Altezza a poppa: m. 0,55 - Cavallino a poppa: m. 0,55.
Altezza alla sezione maestra: m. 0,35.
Senza chiglia - Ordinate n. 14 - Distanza tra le ordinate: m. 0,43.
Specchio a prua - Traverse n. 16 - Spessore delle ordinate: m. 0,02.
Bagli: n. 1.
Remi: uno con terminale di ferro, lungh. m. 3 circa.
Descrizione delle manovre: remo puntato sul fondo del fiume.
Ancora: catena a prua.
Legnami impiegati: robinia
Colori: grigio.
Impiego: manutenzione del traghetto.

Costruttore: Ottavio Rossi - Località: Lombriasco.
Varie: la composizione delle ordinate e delle traverse si scambia tra la 7ª e l'8ª ordinata. - Spessore del fasciame: cm. 1,5-1,8.

Allegati: 1 disegno (fig. 7).

Data: 2-XII-1967.

Scheda C (fig. 8)

Località: Torino.
Tipo di imbarcazione: Bricél.
Lunghezza: m. 8,80 - « Slanzo » di prua: dalla 8ª ordinata.
Larghezza: m. 1,75 - « Slanzo » di poppa: dalla 7ª ordinata.
Altezza a prua: m. 0,53 - Cavallino a prua: m. 0,38.
Altezza a poppa: m. 0,60 - Cavallino a poppa: m. 0,45.
Altezza alla sezione maestra: m. 0,46.
Senza chiglia - Ordinate n. 13 - Distanza tra le ordinate: m. 0,55-0,60.
Bagli: n. 4 - Traverse n. 15 - Spessore delle ordinate: m. 0,05.
Descrizione delle manovre: traino a braccia o con cavalli dall'alzaia, oppure con un palo puntato contro il fondo del fiume.
Colori: nero di pece, salvo il pagliolato, che è naturale.
Impiego: trasporto di sabbia e di pietre.
Data di costruzione: 1940 - Proprietario: Comune di Torino.
Ancora: catena a prua e pietra collegata da una cima.
Varie: la composizione delle ordinate e delle traverse si scambia tra la 7ª e l'8ª ordinata - Immersione a vuoto: cm. 10.

Allegati: 1 disegno (fig. 8).

Data: 1-XII-1967.

Scheda D (fig. 9)

Località: Alessandria.
Tipo di imbarcazione: Battèlla.
Lunghezza: m. 13,20 - « Slanzo » di prua: m. 4 circa.
Larghezza: m. 2,48 - « Slanzo » di poppa: m. 5 circa.
Altezza a prua: m. 0,95 - Cavallino a prua: m. 0,60 (0,95).
Altezza a poppa: m. 1,00 - Cavallino a poppa: m. 0,65 (1,00).
Altezza alla sezione maestra: m. 0,73.
Senza chiglia. - Ordinate n. 24 - Distanza tra le ordinate: m. 0,51.
Bagli: n. 4 - Traverse n. 24 - Spessore delle ordinate: m. 0,045
Quarto di prua: m. 2,90 - Spessore delle traverse: n. 0,055.
Quarto di poppa: m. 2,95 - Larghezza IV di prua: m. 2,04.
Larghezza del fondo: m. 2,00 - Largh. IV di poppa: m. 2,17.
Remi: uno lungo m. 3,69.
Descrizione delle manovre: scalmo a sinistra a prua ed a dritta a poppa. Arpione per l'attracco.
Ancora: a tre marre con catena a prua.
Legnami impiegati: robinia.
Colori: nero di pece.
Impiego: trasporto di sabbia - Portata: 190-200 quintali.
Costruttore: Ernesto Moro (Mezzana Rabattone - PV) - Località: Alessandria.

Varie: la composizione delle ordinate e delle traverse cambia ordine tra la 5ª e la 6ª.

Allegati: 1 disegno (fig. 9).

Data: 24-VII-1968.

Scheda E (fig. 10)

Località: Ronco (Pella - NO).
Tipo di imbarcazione: Barchètt.
Lunghezza: m. 6,15 - « Slanzo » di prua: m. 2,10.
Larghezza: m. 1,95 - « Slanzo » di poppa: m. 1,80.
Altezza a prua: m. 0,80 - Cavallino a prua: m. 0,80.
Altezza a poppa: m. 0,75 - Cavallino a poppa: m. 0,75.
Altezza alla sezione maestra: m. 0,70.
Senza chiglia - Ordinate n. 9 - Distanza tra le ordinate: m. 0,60-0,65.
Bagli: n. 2 - Traverse n. 10 - Spessore delle ordinate: m. 0,07.
Larghezza dei bagli sporgenti: m. 2,70 e m. 2,25.
Remi: n. 4 - Lunghezza m. 3 e 3,53 (a due a due).
Descrizione delle manovre: quattro remi sulle scalmiere sporgenti, vogati stando in piedi, con la faccia verso prua (non alla veneziana).
Ancora: catena fissata a due anelli laterali della prua.
Colori: grigio lo scafo e legno naturale i peglioli e le sovrastrutture.
Impiego: tutte e attività della vita locale che comportino spostamenti.
Portata: 15 quintali.
Data di costruzione: 1950 - Costruttore: Giovanni Anchisi.
Località: Orta.
Varie: larghezza del fondo: m. 1,25; i cerchi sono fatti con rami legati con filo di ferro; spessore del fasciame: cm. 2,5.

Allegati: 1 disegno (fig. 10).

Data: 27-VII-1968.

Scheda F (fig. 11)

Località Pella (NO).
Tipo di imbarcazione: Gòndola.
Lunghezza: m. 9,50 - « Slanzo » di prua: m. 0,90.
Larghezza: m. 2,82 - « Slanzo » di poppa: m. 0,70.
Altezza a prua: m. 0,95 - Cavallino a prua: m. 0,05.
Altezza a poppa: m. 1,15 - Cavallino a poppa: m. 0,10.
Altezza della sezione maestra: m. 0,76 - Larghezza del fondo: m. 2,10.
Senza chiglia - Ordinate n. 13 - Distanza tra le ordinate: m. 0,70.
Bagli: n. 2 - Traverse n. 13 - Spessore delle ordinate: m. 0,06.
Remi: n. 4 - Un albero ed una vela quadra.
Descrizione delle manovre: remeggio come il barchètt; vela quadra sostenuta da una drizza e assicurata solo con le scotte - Manca il timone e si usano i remi in sua vece.
Ancora: catena a prua.
Legnami impiegati: larice per il fasciame e quercia per le ordinate e le traverse; l'albero, il pennone ed i remi sono di larice.
Colori: nero di pece lo scafo, naturali l'albero, il pennone ed il pagliolato, color crema la vela.
Impiego: trasporto.

Data di costruzione: 1940 - Costruttore: Eugenio Anchisi.
Località: Orta.
Varie: la composizione delle ordinate e delle traverse si scambia tra la 7ª e l'8ª ordinata a partire da prua. Ora la barca è stata alterata rispetto alle sue forme primitive, per cui ho fatto un lavoro di ricostruzione. La presenza della vela è abbastanza probabile, ma non sicurissima. Ad ogni modo è il tipo di vela che si usava comunemente sul Cusio.

Allegati: 1 disegno (fig. 11).

Data: 20-VII-1968.

APPENDICE II

Per completare l'elenco delle raffigurazioni navali del Piemonte, precedenti al secolo XVI, occorre aggiungere un documento iconografico proveniente da Novara e che mi era sfuggito nell'articolo precedente. Si tratta di un bassorilievo ritrovato nel 1553 durante la demolizione della chiesa di S. Gaudenzio fuori le mura. Praticamente il marmo è inedito (Scarzello, *Il Museo lapidario della Canonica ecc.*, Ed. Cattaneo, Novara 1931, p. 85 e tav. IX; Morandi, in « Boll. Stotrico della Provincia di Novara », a. V, 1907, p. 103) e le datazioni proposte mi sembrano errate.

Penso che si tratti di un lavoro tardoromano, dato che vi appaiono particolari (fig. 16), che nel Medioevo erano stati dimenticati. In particolare il modo di ammainare la vela mi sembra indicativo per l'età della scultura e si ricollega direttamente a raffigurazioni analoghe di Pompei e di Ostia (Landström, *La nave*, ed. Martello, Milano 1961, pp. 48-51). Si tratta comunque di un documento che esula da un discorso sulla navigazione locale, dato che raffigura una nave impiegata nella grande navigazione mediterranea. La sua presenza in territorio piemontese è da ricollegarsi con una diffusione di una tematica artistica. Il rilievo, data la provenienza, può anche essere stato cristiano e si può pensare alla raffigurazione delle storie di Giona.

Questo rilievo è molto più preciso di tante altre raffigurazioni analoghe, ma i problemi che esso pone sono, ripeto, analoghi a quelli posti da altri documenti esaminati (il bronzetto di Belmonte, le raffigurazioni medioevali o quelle di Issogne o di S. Antonio di Ranverso), e quindi esulano dal tema di questi due articoli.

CARLO CARAMELLINO

UN'AGGIUNTA ALLA PITTURA ROMANICA IN PIEMONTE

(Affreschi in Santo Stefano di Chiaverano)

Salii per la prima volta alla chiesa di Santo Stefano presso Chiaverano nell'estate del 1969, per assistervi ad uno degli spettacoli allestiti da una meritoria iniziativa locale, che intende promuovere il restauro e la valorizzazione dell'edificio. Fu allora che scoprii la presenza di un ciclo d'affreschi, dei quali, confesso, non ricordavo di aver trovato notizie, sebbene sapessi dell'esistenza dell'antica chiesa in rovina.

Infatti la letteratura storico-artistica riguardante il monumento non è certamente abbondante. Se ne occupò in particolare il Costa[1] in una segnalazione sul Bollettino di questa nostra Società, ponendo l'attenzione sull'architettura dell'edificio, mentre riservava agli affreschi un rapido cenno superficiale. Recentemente il Torra[2] ha tracciato un profilo storico ricco di notizie, desunte da documenti, che, se non si riferiscono esplicitamente alla parte decorativa, permettono però di ricostruire le successive metamorfosi dell'edificio.

Accertato che la volta della chiesa, ora crollata, è stata realizzata nell'Ottocento e che gli affreschi « pervetusti » sono ricordati nelle visite pastorali dal 1647 in poi, è facile dedurne che lo strato di scialbo che ora li ricopre è quello steso, con decorazioni assai grossolane, nell'Ottocento in occasione degli ultimi radicali restauri dell'edificio. Lavoro fatto, fortunatamente, senza neppure molta cura e, si direbbe, con fretta, visto che si limitò allo scialbo, senza rinnovare l'intonaco, evitando quindi la picchiettatura. Soltanto la figura accanto alla finestra centrale presenta abbondanti segni di martellatura.

Identificabile con Santo Stefano (indossa infatti sopra il lungo camice bianco la tonacella diaconale), potrebbe essere stata fatta nascondere volu-

---

[1] Paolo Costa, *Monumenti di architettura romanica della Serra di Ivrea*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », Nuova Serie, XIV-XV, pp. 141-151

[2] E. Torra, *Santo Stefano in Sezzano*, Ivrea, 1970.

tamente quando l'altare, che si trovava ad « unum circiter passum » di distanza dalla parete, era ornato con una statua di legno e un'icona dipinta. Icona che veniva successivamente sostituita con altra, finché, nella visita pastorale del 1766, si annota che vi è un « piccolo coro semicircolare dipinto con figure guaste per vetustà e vi sono dei sedili con un piccolo armadio » [3]. Niente di più probabile quindi che in questo rinnovamento, secondo una consuetudine assai frequente nelle nostre zone, l'armadio occupasse il posto lasciato dall'altare, ora trasportato in avanti con l'icona. Mi pare, questa, l'unica giustificazione plausibile per le condizioni attuali della figura centrale che, se la identificazione non è errata, avrebbe dovuto essere la più importante di quella serie.

L'intera decorazione dell'abside si suddivide infatti in tre zone: un alto zoccolo nel cilindro, sormontato da una teoria di Santi, e una Maestà nel catino. La lettura delle singole parti non è però completamente chiara perché gli affreschi sono ancora, per vaste zone, ricoperti dallo scialbo.

Nello zoccolo è finto un velario di originale tessuto. Sul fondo giallino succede ad un motivo ondulato a sinistra uno spigato nella parte di destra. Il disegno si compone di larghe striscie grigio-verdastre alternate ad una riga rossa spezzettata a zig-zag.

I Santi, distribuiti a gruppi di tre negli intervalli fra le tre finestrelle [4], campeggiano su un fondo grigiastro orlato in alto da una fascia di un giallo pergamena, sulla quale si ritagliano i grandi dischi aranciati delle aureole. Lo scialbo, dal quale trasudano le figure, ricopre ancora totalmente la metà di sinistra del cilindro mentre nella metà di destra al Santo Stefano centrale succedono San Paolo, identificabile per la scritta a fianco del capo, e un altro Santo [5]. Seguono, dopo la finestra, San Marco, con camice verdino e manto rosa-lilla, e altri due santi che, pur vestendo gli stessi colori (il rosa ha però una tonalità più accesa), li hanno alternati nel camice e nel manto. Non ritengo si possa pensare alla raffigurazione tradizionale degli apostoli dato che, allo stato attuale, le sole figure identificabili non appartengono di rigore a quella serie.

Un'alta fascia delimita poi la decorazione del catino che ha al centro il Cristo entro una grande mandorla e nei pennacchi laterali i simboli

---

[3] Le notizie sono ricavate dai documenti delle visite pastorali pubblicate dal Torra (*op. cit.*).

[4] Sarebbero quindi dodici in tutto, ma il ciclo continuava quasi sicuramente anche sulle pareti del presbiterio come da evidente traccia di una figura che si scorge fra lo scialbo sulla parete di destra.

[5] Non identificabile essendo scoperta solo la parte terminale della scritta: C/S

degli Evangelisti. Intuibile più che visibile è la figura del Cristo dal nimbo crociato e con folta chioma rosso-castana, vestito di una rossa tunica e avvolto in un ampio mantello azzurro-verdino. La mandorla che gli fa da cornice è composta da più zone di colore. Dal giallino intenso della parte interna si passa successivamente ad un azzurro-cenere, quindi al verde cupo di una spessa ghirlanda di foglie, ingentilita da una fioritura di bianchi gelsomini, poi ad un arancio, per terminare col bianco sul quale si delineano, in serie, dei fiorellini stilizzati a quattro petali rossi. Tale è anche la fascia esterna di orlo al catino che presenta, come varianti, una fila di perle alla radice dei fiorellini ed una serie di clipei, posti ad eguali intervalli fra la verde ghirlanda, entro i quali si dispone una bianca colomba colle ali spiegate, su un fondo cinerino.

Unico pennacchio visibile è quello di sinistra coi simboli degli evangelisti Marco e Matteo. Il leone alato, ma in effetti assai più drago che leone, e a conferma di ciò è sufficiente osservare la forma delle zampe e della testa, è accovacciato per lasciare spazio all'Angelo, che s'incurva nello spazio superiore e indossa un mantello rosato su una tunica verdina. Molto bella, in entrambi, l'accurata fattura delle ali, dalle lunghe penne remiganti che acquistano valori decorativi non solo per la studiata composizione del disegno ma anche per un considerevole gusto di accostamenti cromatici.

Fin qui la descrizione; nell'attesa che un auspicabile e ben eseguito restauro riveli completamente i valori dell'opera, mi provo ora ad avanzare cautamente qualche proposta circa la datazione e l'ambiente culturale degli affreschi, sperando di essere benevolmente scusato se nelle mie ricerche mi porterò forse più in là di quanto, successivamente, si potrà rivelare necessario.

Dopo aver esaminato i documenti della pittura romanica in Piemonte, a tutt'oggi conosciuti, e dopo aver sentito l'autorevole parere di Noemi Gabrielli, posso affermare, senza molto timore di smentita, che il ciclo di Chiaverano è un fatto, per determinati aspetti, assai singolare nel contesto della pittura piemontese del tempo [6].

---

[6] Per la pittura romanica in Piemonte vedasi: A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942; N. Gabrielli, *Pitture romaniche*, in « Repertorio delle cose d'arte del Piemonte », Torino, 1944; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1961; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino, 1966; S. Ravizza, *Pittura romanica nel Vercellese*, Vercelli, 1968; O. Demus, *Pittura murale romanica*, Milano, 1969.

Singolare è la realizzazione del velario che non ha riscontri, né per ideazione (è infatti tutto teso quasi a foderare la superficie della parete come una carta da parato), né per fattura della stoffa. Singolare la decorazione della fascia superiore, ricca di molteplici zone di colore, divise fra loro da una linea bianca, col particolare motivo dei fiorellini dal gambo nero leggermente ricurvo e quasi spinoso. Motivo che invano ho ricercato nei documenti della pittura ad affresco e che, con molta probabilità è stato attinto dalla coeva miniatura. Anche la grande ghirlanda verde è più consistente di foglie e ricca di fiori di quella di Santa Maria di Castelvecchio a Mongrando, ma non così varia come quella, del resto più tarda, della volta a crociera nella prima campata della cappella di Sant'Eldrado alla Novalesa. Pure la decorazione negli sguanci delle tre finestrelle absidali, composta dal susseguirsi di figure geometriche piane, rombi o cerchi con croci gigliate al centro, a colori alterni, nella sua semplicità elementare sottolinea la particolare preferenza grafica dell'artefice. Grafia sottile che definisce anche i contorni delle due figure del tetramorfo nelle quali alla curata cadenza delle ali, allungate ed assai esigue, si contrappone la forma compatta dei corpi.

Non ha quindi, il nostro Angelo, nessun grado di parentela con quelli apocalittici del battistero novarese, per altro più antichi, dalle ali più robuste e colle vesti svolazzanti; né le relazioni si possono ricercare altrove in Piemonte, ove il persistere di certi elementi bizantini non è mai stato così segnatamente evidenziato. Sposterei pertanto l'attenzione attorno al vasto ciclo di San Pietro al Monte presso Civate e, in particolare, alla decorazione della volta nella cappella laterale nord, senza dimenticare la qualità più alta di questo complesso, dovuta anche ad una più consumata abilità tecnica.

La linea nera che contorna le figure e separa fra loro le zone di colore, può essere interpretata nel senso voluto dalla Brizio a proposito delle pitture tardo-romaniche in Piemonte [7], oppure va letta come la trascrizione in parete di una pagina miniata?

Per rispondere a tali interrogativi, a questo punto, ritengo sia necessario ampliare il campo delle indagini anche oltre i confini italiani.

Senza trascurare il richiamo, forse più iconografico che grafico, di Civate, penso che le ricerche potrebbero essere indirizzate nella zona della

---

[7] Secondo A. M. Brizio, *op. cit.*, pp. 23-24, i contorni hanno la funzione « nella schietta tradizione romanica, di indicare il risalto della figura dal fondo ».

Reichenau piuttosto che nell'Alvernia e nella confinante Borgogna, come mi era parso in un primo tempo [8]. E le affinità riscontrate non sono poche: dall'impiego di fascie decorative simili a quelle dipinte in San Giorgio ad Oberzell, alla « elaborazione di un nitido rilievo chiaroscurale » nelle figure [9]; senza contare poi la sorprendente somiglianza dei caratteri nelle nostre iscrizioni con quelli nella mandorla della « Majestas » nella cappella del cimitero di Perschen presso Nabburg. Tali influenze sono facilmente spiegabili proprio se si tien conto della presenza della miniatura, vero veicolo per una vasta e proficua rete di scambi. Né gli affreschi di Chiaverano risultano un fatto isolato di tal genere in Piemonte. Non penso infatti sia imputabile al caso che il Cristo, nell'abside di San Giovanni ai Campi di Piobesi Torinese, indossi gli stessi abiti del nostro [10], né questa è la sola affinità, ché anche i nostri Santi assumono atteggiamenti ritrovabili in alcuni di quegli Apostoli. Ora, è evidente che la decorazione absidale di Piobesi, certamente più antica, deriva, anche come impianto iconografico, da quella nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Niederzell sulla Reichenau.

I Santi di Chiaverano però sono concepiti in una estrema sobrietà e non solo di forma. Invano si potrebbero cercare leziosità decorative in quel fasciare compatto dei manti attorno al corpo o nel ricadere a piombo, e senza frastagli, delle pieghe. Pieghe che nella loro calligrafia rettilinea, pur intendendo sottolineare sodezza d'impianto, per la natura stessa dei colori puri, diventano elementi di un raffinato cromatismo. La lettura ancora troppo incerta dei volti, perché ancora molto coperti, modellati con ombre verdastre ma rialzati da toni rosso-bruni e coi caratteristici pomelli sulle guance, la particolare conformazione dei lobi delle orecchie di reminiscenza catalana [11], mi trattiene, per ora, dal formulare un qualsiasi giu-

---

[8] Su tale pista mi ero incamminato considerando i rapporti dell'Alvernia col Piemonte sostenuti dalla Casartelli nel suo studio: *Quattro chiese benedettine del XII secolo in Monferrato*, in « Atti X Congresso Storia dell'Architettura », Roma, 1959.

Si tenga presente che Santo Stefano di Chiaverano dipendeva dall'abbazia benedettina di Santo Stefano di Ivrea (N. M. Cuniberti, *I monasteri del Piemonte*, Chieri, 1970, pp. 325-328). A Berze-la-Ville esiste nella decorazione dell'arco al disopra dell'abside il motivo dei fiorellini a cinque petali sostenuti da un esile gambo (H. Focillon, *Peintures romanes des églises de France*, Parigi, 1950, tav. 112). Penso però che il richiamo sia puramente iconografico derivato da un prototipo comune.

[9] O. Demus, *op. cit.*, p. 178.

[10] N. Gabrielli, *op. cit.*, p. 51.

[11] Il prof. René Crozet (comunicazione orale) nota nella stessa struttura architettonica dell'esterno absidale delle influenze catalane.

dizio in proposito, anche se la grafia delle labbra del San Marco l'ho ritrovata nella figura del Cristo di Perschen.

Non ho potuto vedere gli affreschi di San Ferreolo di Grosso Canavese, segnalati da Noemi Gabrielli [12], ma, a giudicare dalla sola riproduzione fotografica, mi pare veramente di scorgere anche in questi, fatte le dovute riserve per i colori, qualche motivo di richiamo, come un certo piegare duro delle vesti e una discreta parentela nella descrizione dei volti. Questi affreschi sono, dalla studiosa, accostati alla miniatura di Regensburg, ulteriore conferma quindi della probabile esattezza nell'indirizzo delle mie ricerche.

Suggerite pertanto quelle che mi sono sembrate le affinità colle opere della Germania, dalla cerchia della Reichenau a quella di Regensburg, quale può essere, per ora la conclusione se non la proposta anche di una datazione del lavoro? Accettato l'undecimo secolo quale periodo di costruzione dell'edificio, penso che l'esecuzione degli affreschi sia da collocarsi nell'ultimo quarto dello stesso secolo o ai primi decenni del dodicesimo [13].

Queste non vogliono essere che proposte; sono infatti convinto che, ritornando sull'argomento, a restauri ultimati [14], ci si potrà incamminare anche su altre strade. A me premeva, per ora, segnalare gli affreschi di Santo Stefano che, contrariamente all'odierna trascuranza, meritano certamente una maggiore attenzione.

---

[12] N. Gabrielli, *Segnalazioni di antiche pitture in Piemonte*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », Nuova Serie, anno 1950-51, p. 183.

[13] È pienamente concorde su questa datazione anche il dott. H. Sigros che qui ringrazio per i suoi preziosi pareri.

[14] Il soprintendente, prof. Mazzini, mi ha ora gentilmente comunicato che i lavori di restauro agli affreschi saranno inclusi nei programmi di lavoro della Soprintendenza del 1972.

GIANNI CARLO SCIOLLA

UNA SCULTURA INEDITA DI BATTISTA DA SESTO NELLA CHIESA DI S. SEBASTIANO A BIELLA

Nella letteratura sulla chiesa di S. Sebastiano a Biella [1] non si fa menzione di una piccola statua conservata all'altare della cappella laterale sinistra del presbiterio. La scultura in marmo bianco a tutto tondo, di cm. 90 di altezza, raffigura S. Sebastiano legato al palo del Martirio. Poiché questa statua non viene citata neppure nei documenti noti relativi alla fabbrica, cercheremo, attraverso l'indagine stilistico-formale di individuare la zona culturale di provenienza dell'autore di questo trascurato reperto, per proporne una convincente collocazione storica. La statua di S. Sebastiano, inserita su base ottagonale, si presenta fissata al palo di sostegno con andamento serpentinato di sofisticata eleganza, ottenuto mediante la contrapposizione delle braccia e lo squadro appena accennato delle gambe. Le superfici della scultura sono levigate e polite, volte ad ottenere un effetto antinaturalistico e decorativo; effetto che viene accentuato dall'espressione sognante ed estatica del volto, di un classicismo altrettanto esausto nei suoi trapassi ed assaporamenti pittorici.

Questa interpretazione antiplastica della scultura, ci riporta immediatamente ad analoghe sperimentazioni, che nei due cantieri lombardi del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia, hanno tra il 1495 ed il 1510 straordinario successo. Protagonisti principali di questo ritorno classici-

---

[1] Per il S. Sebastiano di Biella si veda: A. Roccavilla, *L'arte nel biellese*, Biella 1905, pp. 120-124; Id., *La chiesa e il convento di S. Sebastiano*, in « Rivista biellese », 1923, III, pp. 2-6; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VIII, p. 2ª, Milano 1924, pp. 802-803; P. Torrione, *La basilica di S. Sebastiano in Biella*, Biella 1949 (dove si dà anche una illustrazione della statua anteriore al restauro con la didascalia: « statuetta in marmo di S. Sebastiano, sec. XVI »); D. Lebole, *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, vol. I, Biella 1962, pp. 165 e sgg.; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, Torino 1964, p. 138 e sgg.; D. Ferrero Debernardi, *L'architettura piemontese all'inizio del Cinquecento: l'Assunta di S. Giorgio Canavese e il S. Sebastiano di Biella*, in « Arte in Europa », scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan, Milano 1965, pp. 512 e sgg.

stico, sono tra gli altri: Cristoforo Solari, Biagio da Vairone, Antonio della Porta, Stefano e Battista da Sesto. Tutti questi artisti mancano ancora, forse per il carattere tutt'altro che entusiasmante della loro produzione, nonché per le difficoltà intrinseche di ottenere una soddisfacente documentazione fotografica, di una precisa e attendibile disamina filologica e di una conseguente valutazione critica [2].

Nell'ambito di questo territorio lacunoso e che attende dunque ancora una revisione critica organica, mi limiterò a rilevare in particolare, che precise correlazioni di stile intercorrono fra la statua biellese di S. Sebastiano e la produzione nota di Battista da Sesto. Si possono infatti riscontrare specifiche strette affinità linguistico-morfologiche con un analogo S. Sebastiano di questo artista ora nel Duomo Milanese, nonché con le Sante Lucia e Agata e le parti del sacrario di sinistra, che lo scultore lombardo eseguì per la Certosa di Pavia [3]. Come in queste opere ricordate e soprattutto con la prima (che non si rivela ancora toccata dall'esperienza di Bambaja) anche la statua biellese ripropone una interpretazione in chiave esclusivamente formalistica della plastica, dove i riflessi leonardeschi, però fraintesi, conducono ad un superficiale disinteresse per ogni problema realistico ed umano. A livello poi di singole affinità tecnologiche non si può far a meno di segnalare le stringenti corrispondenze che si riscontrano fra il S. Sebastiano di Biella e le opere ricordate di Battista da Sesto, nel modo di elaborare il marmo nella fase successiva alla sbozzatura, e in specie nella maniera di usare il trapano (nelle capigliature ad esempio) nella misura in cui le forme raffinate con la raspa e come infine sono ottenuti i sottosquadri (si vedano a questo proposito le affinità di modellato dei perizomi). In conclusione dunque, proprio per questi elementi comuni rilevati, anche la statua di Biella potrebbe essere uscita dall'atélier del maestro lombardo.

Stabilita la zona di derivazione dell'autore della statua di San Seba-

---

[2] Per questi artisti si veda: A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, p. I, Milano 1935, pp. 674-678, 679-691; E. Arslan, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in « Storia di Milano », VII, Milano 1956, pp. 725-746; G. Nicodemi, *La scultura milanese dal 1530 al 1630*, in « Storia di Milano », vol. X, Milano 1957, pp. 783-794; R. Bossaglia, *La scultura*, in « La Certosa di Pavia », Milano 1968, pp. 41-80; H. W. Kruft, *Antonio della Porta, gen. Tamagnino*, in « Pantheon », 1970, pp. 401-414.

[3] Per il S. Sebastiano del Duomo si veda: *Il Museo del Duomo*, a cura di U. Bicchi, Milano 1956, fig. p. 60, n. 122; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, cit., 1935, fig. 536; per le opere di Battista alla Certosa, cfr. R. Bossaglia, *La scultura*, in « La Certosa di Pavia », cit., 1968, figg. XLIV, 37, 362 e 363.

stiano e la sua probabile identificazione con Battista da Sesto, ritengo utile aggiungere ancora qualche ulteriore osservazione di carattere semiologico, proprio al fine di una maggiore comprensione dell'opera presa in esame.

Dietro la facciata apparentemente compatta e classicamente perfetta delle strutture lucide ed armoniose della statua biellese, trapela a ben vedere un irrigidimento formalista, che è evidente riflesso di una crisi di invenzione espressiva. Tale crisi che è comune a tutto il filone classicistico della scultura lombarda cui si è fatto in precedenza cenno, è da connettere a sua volta con la precaria situazione politico-sociale creatasi nel ducato milanese a cavallo dei due secoli. Tra il 1494 (anno della successione del Moro a Giangaleazzo) e il 1510 circa, si registrano infatti nel ducato, molti avvenimenti preoccupanti, conseguenza evidente della politica autocratica ed accentratice di Ludovico [4]: recessione economica, disordini e tumulti, isolazionismo, sconfitte militari disastrose. Anche la cultura ufficiale, di cui è interprete lo studio pavese, ancorata al potere ducale, rispecchia nel suo conservatorismo arretrato, una situazione pesante e involutiva. L'arte ed in particolare la scultura diventano (soprattutto nei due cantieri del Duomo e della Certosa che sono sotto l'egida diretta della corte) efficace e utile mezzo per sorreggere con una parvenza esteriore di solidità, di perfezione classica e di grandiosità, un discorso che si presenta esclusivamente celebrativo e propagandistico.

Questo tipo di scultura dunque, non poteva certo, proprio per questi significati semantici che sottintendeva, dispiacere anche a Sebastiano Ferrero [5], che per il suo « museo » personale, la chiesa di S. Sebastiano, fatta edificare tra il 1500 ed il 1504 da magister Eusebius, aveva voluto una tipologia alla « page » con la cultura ufficiale lombarda del momento, di compromesso cioè tra la tradizione tardogotica e le singole invenzioni linguistiche bramantesche, di cui si ignorava volutamente l'inquieta ricerca sperimentale.

---

4 Per questa situazione cfr.: *Storia di Milano*, cit., 1957, VIII, in part. p. 35 e sgg.

5 Sebastiano Ferrero (1438-1519) dapprima finanziere della corte savoiarda, fu nominato in seguito da Luigi XII tesoriere generale d'Italia. Compromesso politicamente con il Moro, preparò tecnicamente la discesa di Carlo VIII in Italia.

CASIMIRO DEBIAGGI

IPOTESI PER LA RICOMPOSIZIONE DI UN AFFRESCO DI GAUDENZIO

Scomparse quasi interamente le più antiche opere di Gaudenzio al Sacro Monte, perduto il polittico vercellese per il generale delle finanze Sebastiano Ferrero, a testimoniare la più giovanile attività del maestro, prima degli affreschi nella cappella di S. Margherita alle Grazie di Varallo (1507) e del polittico per S. Anna di Vercelli (1508-9), rimangono quasi soltanto, salvo alcune attribuzioni, le quattro teste ad affresco, di rara potenza espressiva, conservate nella Pinacoteca di Varallo.

Ricordate globalmente come « frammenti di affresco » o « di ciclo », recano ognuna intitolazioni per lo più generiche e non sempre concordi nei molti studi in cui sono ricordate.

Infatti, la prima, caratterizzata dagli ampi piani facciali e dai grandi occhi imploranti rivolti al cielo, tanto da preannunziare gli sguardi dolenti ed indimenticabili di Maria e delle Madri nella cappella della Crocifissione al Sacro Monte, porta quasi sempre la denominazione di S. *Pietro Martire*, ma talora anche quella più indeterminata di *Santo Martire* (fig. 1).

La seconda, che pare avvolta in un'argutissima sigla a spirale, tutta immersa nella sofficità del candido saio, è ricordata come *frate dormiente*, o *testa di monaco addormentato* (fig. 2).

La terza, la più impressionante per l'esasperata violenza del volto, memore delle caricature leonardesche e delle incisioni nordiche e vero prototipo di tanti altri ceffi gaudenziani e di tutti quelli che popoleranno il Monte varallese, è citata con continue, lievi varianti come *testa con calotta rossa, ritratto di uomo con berretto rosso, vecchio signore con berretto rosso*, ecc., ed ultimamente dal Mallè, come *uomo in berretta rossa (un carnefice?)* [1] (fig. 3).

---

[1] L. Mallè, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969, fig. 13, didascalia.

La quarta infine, dai capelli scomposti, dallo sguardo distorto e quasi allucinato, è detta genericamente *testa*, oppure S. *Sebastiano*, *testa di giovane di fronte*, *giovane dal capo riverso* e così via (fig. 4) [2]

---

[2] Elenco cronologicamente le varie interpretazioni date dei quattro frammenti d'affresco:

G. Arienta, *Catalogo degli Oggetti d'Arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo*, Varallo 1902, p. 6: *due teste di santi, S. Pietro martire, ed un frate Domenicano*; p. 25: *due teste*, tra cui *figura d'uomo con calotta rossa, San Pietro martire, Frate domenicano.*

E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London 1908, p. 35: *S. Pietro Martire, monaco addormentato, uomo anziano con berretto rosso, S. Sebastiano.*

A. M. Brizio, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in « L'Arte », 1926, p. 177: *frammenti d'affresco provenienti dal Convento di S. Maria delle Grazie.*

G. Romerio, *Un capitolo inedito su le opere di G. Ferrari in Valsesia*, Varallo 1934, p. 7, n. 2: *S. Pietro Martire, frate dormiente* (vi è supposta la provenienza dalla cappella della Crocifissione); p. 13: *S. Pietro martire, Frate dormiente, Testa di vecchio, S. Sebastiano*; p. 14: intitolazione analoga a quella della pagina precedente con la supposizione che siano avanzi salvati dalla distruzione di qualche affresco della vecchia Collegiata.

A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942, pp. 209-210: *testa di profilo con berretto rosso, testa di giovane di fronte, testa di monaco addormentato* (è dimenticata la testa di S. Pietro Martire).

L. Mallè, *Poesia e cultura di Gaudenzio*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », Torino 1954-57, pp. 24-25: *S. Martire, Fraticello addormentato, Uomo in berretta rosso-viola, Giovane del capo riverso.*

L. Mallè, *La Mostra di Gaudenzio Ferrari a Vercelli*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », Torino 1954-57, p. 120: *frammenti di affreschi.*

A. M. Brizio, *L'Arte di Gaudenzio*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli 1956, p. 10: *frammenti d'affreschi.*

G. Testori, *Catalogo*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli 1956, p. 92: *Testa di giovane, Testa di uomo con berretto rosso, Testa di Santo Martire (probabilmente S. Pietro), Testa di frate dormiente.*

F. Mazzini, *La pittura del primo Cinquecento*, in « Storia di Milano », vol. VIII, Milano 1957, p. 640: *frammenti superstiti.*

M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo 1960, pp. 71-72: *Testa d'uomo con berretta rossa, Testa di frate dormiente, Testa di giovane, Testa di S. Pietro Martire.*

L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, in « Storia del Piemonte », Torino 1960, vol. II, p. 817: *quattro frammenti.*

L. Mallè, *Gaudenzio e l'orientamento della pittura piemontese nel '500*, in « Atti e memorie del congresso di Varallo Sesia », Varallo 1962, p. 35: *quattro frammenti.*

L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1962, p. 182: *quattro frammenti.*

L. Mallè, *Ferrari Gaudenzio*, in « Le Muse », vol. IV, Novara 1965, p. 499: *decorazione murale al convento delle Grazie, ma ne restano soltanto quattro frammenti.*

G. Testori, *Il gran teatro montano*, Milano 1965, p. 18: *frammenti del ciclo, un tempo nel Convento di S. Maria delle Grazie.*

P. Bianconi, *G. Ferrari*, Milano 1966, p. 4: *alcuni frammenti salvati dal convento varallese delle Grazie.*

C. Debiaggi, *Gaudenzio Ferrari*, in « Gaudenzio Ferrari il Maestro », Varallo 1967, p. 6: *uomo col berretto rosso, frate dormiente.*

Che queste immagini debbano essere legate tra loro da un nesso logico e scenico pare averlo intuito per primo il Mallè con un rapido ed acuto accenno, affermando che « non è più dato ricostruire aspetti e soggetti, ma certo di martirio o d'altro, erano il racconto di un avvenimento palpitante » [3]. Più recentemente anche il Viale giunge a ritenerli parti di « un ciclo di affreschi con storie di santi e di martiri » [4].

E in verità, osservando le quattro figure non si può fare a meno di constatare che nella prima (fig. 1) gli attributi della tonaca bianca e del coltello piantato nel capo ne fanno, ad evidenza, non solo un martire ed un domenicano, ma inequivocabilmente, come già riconosciuto da molti, S. Pietro Martire [5].

Per la seconda (fig. 2) è pure chiaro che si tratta di un frate, e per la tonaca bianca, nuovamente di un domenicano, quindi in stretta relazione con la prima figura.

Per la terza (fig. 3), lo sguardo truce, accigliato, aggressivo, fa subito pensare ad un carnefice o ad un assassino, come già ha osservato il Mallè.

Forse un po' meno immediata può apparire l'identificazione della quarta figura (fig. 4), e certo può fuorviare la definizione di S. *Sebastiano* datale dalla Halsey all'inizio del secolo. Ma il gesto deciso, con la spalla sinistra sollevata, il volto chinato, il collo dilatato in uno sforzo, gli occhi spietati, puntati verso il basso, e non verso il cielo come consueto per la

---

U. Chierici, *Le tre arti dal medioevo al « gran secolo »*, in « Piemonte e Valle d'Aosta », Milano 1968, fig. 221: *Testa di uomo con berretto rosso.*

C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani*, Varallo 1968, p. 58: *uomo col berretto rosso, frate dormiente.*

V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino 1968, pp. 6-7 (didascalie): *Frate dormiente, san Pietro martire, Testa di giovane, Busto di vecchio dal berretto rosso*; p. 8: *monaco dormiente, san Pietro martire, giovane, vecchio signore dal berretto rosso*; p. 184: *Testa d'uomo con berretta rossa, Testa di frate dormiente, Testa di giovane, Testa di san Pietro martire.*

L. Mallè, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969 (oltre alla riedizione dei saggi precedenti), p. 148: *l'incarico al Convento delle Grazie*; p. 159: *quattro « teste »*; p. 238: *quattro teste: d'uomo in berretta rossa, di fraticello addormentato, di giovane a capo scorciato con zazzera, di San Pietro Martire*; (didascalie): *Monaco dormiente, San Pietro martire, Uomo in berretta rossa (un carnefice?), Testa di giovane.*

G. Testori, *Il recupero di un pittore dei sentimenti*, in « Il dramma », 2, 1970, pp. 138-39: (didascalie) *quattro teste da un ciclo perduto di affreschi.*

[3] L. Mallè, *Poesia e cultura di Gaudenzio*, cit., p. 24.

[4] V. Viale, *op. cit.*, p. 8.

[5] Alcune altre volte Gaudenzio raffigurerà S. Pietro Martire: nei pannelli di S. Alessandro della Croce a Bergamo, nel polittico di Arona e nella tavola con la Madonna e Santi del Museo Poldi Pezzoli.

figura del martire, possono far pensare anch'essi ad un brigante o ad un carnefice.

Ora, molti e celebri sono i dipinti in cui appunto compaiono costantemente due assassini e due frati domenicani da questi assaliti, di cui uno col coltello piantato nel capo. Essi rappresentano il ben noto soggetto del *Martirio di S. Pietro da Verona*, detto perciò comunemente S. Pietro Martire.

Dagli atti riguardanti questa uccisione, avvenuta il 7 aprile 1252, risulta infatti che due furono i frati trucidati: Pietro e Domenico, e due gli assassini: Carino ed Albertino.

La coincidenza è dunque assoluta con le quattro teste di Gaudenzio, che si possono identificare perfettamente con S. Pietro la prima, fra' Domenico la seconda, ed i due carnefici la terza e la quarta. Non pare quindi dubbio che esse dovessero non solo riferirsi ad un unico soggetto, ma esser quelle dei protagonisti di un'*Uccisione di S. Pietro Martire*, di cui si è perduto il ricordo, ma di cui è ancor possibile ricostruire sommariamente lo schema.

Ben nota è l'iconografia più diffusa della scena, resa famosa nel Quattrocento dal Foppa e da Giovanni Bellini e nel Cinquecento particolarmente da Tiziano e dal Moretto da Brescia [6], per non ricordare che i dipinti più celebri, con S. Pietro colpito al capo dalla scure ed assalito da Carino col pugnale, mentre fra' Domenico fugge atterrito e viene raggiunto da Albertino.

Tuttavia tale schema figurativo non coincide in tutto con la narrazione ufficiale del martirio. Infatti questa così riferisce l'episodio: gli eretici patarini scelsero come sicari Pietro da Balsamo detto Carino ed Albertino Porro di Lentate. Carino, venuto a sapere che il santo era partito il sabato 6 da Como per recarsi a Milano in compagnia di fra' Domenico, Corrado ed un terzo frate, li seguì insieme ad Albertino. Superato il gruppo che si fermò a Meda per mangiare, i due andarono a nascondersi nei boschi di Barlassina sulla via Canturina, in un luogo detto Farga. All'avvicinarsi del santo con fra' Domenico, Albertino, sentendo orrore per il delitto,

---

[6] K. Künstle, *Ikonographie des Heiligen*, Freiburg in Breisgau 1926, p. 234; V. Alce, *Iconografia di S. Pietro da Verona, Martire Domenicano*, in « Memorie Domenicane », 1952, pp. 100-114, 150-168; G. Kaftal, *Saint in Italian Art*, vol. I, Firenze 1952; vol. II, Firenze 1965, *passim*; A. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, vol. III, Paris 1959, p. 1104; A. Silli, *Iconografia*, alla voce « Pietro di Verona, santo, martire », in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. X, Roma 1968, pp. 754-758.

si diede alla fuga. Carino agì da solo e con un colpo di « falcastro » spezzò il capo di Pietro e gli immerse nel petto un lungo coltello. Fra' Domenico, colpito da diverse ferite mortali, spirò dopo sei giorni nel monastero delle Benedettine di Meda [7].

Ma se a questa narrazione storica non si attennero con esattezza gli altri pittori e neppure il Foppa che operava a Milano e proprio per il ciclo della cappella in cui riposa il martire, quindi più di ogni altro impegnato all'esattezza del racconto, dovendo assumere il suo dipinto un ruolo esemplare, non è da pensare che vi si sia rifatto scrupolosamente Gaudenzio.

Egli piuttosto avrà ripensato per l'iconografia alle raffigurazioni a lui più note. Si sarà ricordato, è logico pensare, a quella del Foppa appunto, nella cappella Portinari in S. Eustorgio a Milano (1464-68), ben conosciuta negli anni della sua formazione milanese, ma avrà tenuto ancor più presente quella umile ed ingenua affrescata proprio a Varallo nel catino absidale della chiesetta intitolata al martire stesso [8], dove anch'egli più tardi dipingerà una *Santa Petronilla* (fig. 5).

Lì, a differenza della composizione foppesca, compare, è vero, un solo assassino, ma è presente, quasi rannicchiato nell'angolo, anche il fraticello Domenico, che sembra assistere ad una certa distanza al delitto, facendosi schermo con la mano, non si sa se per vedere meglio o per cercar di coprirsi il volto per l'orrore o per la paura.

Gaudenzio sembra rifarsi in parte ad ambedue le scene: mantiene le quattro figure del Foppa, ma si richiama, particolarmente per fra' Domenico, al popolaresco affresco varallese. Infatti, considerando gli sguardi, gli atteggiamenti delle quattro teste e soprattutto le loro dimensioni non mi pare si possa ricostruire che in un unico modo lo schéma, pur sempre ipotetico del dipinto, con qualche variante rispetto alla consuetudine (fig. 6). S. Pietro Martire col « falcastro » già immerso nel capo (si noti

---

[7] *Vita auctore Thoma Agni de Lentino*, in « Vitae SS. Patrum Ordinis Predicatorum », Lovanio 1575, pp. 110-128; J. S. Villa, *Processo per l'uccisione di S. Pietro Martire*, in « Archivio Storico Lombardo », 1877, pp. 790-94; *Epistula Fr. Roderigi de Alencia ad Raimundum de Pennaforti anni 1252*, in F. Balme, *Documents sur saint Pierre Martyr*, in « Année dominicaine », Lion 1889, pp. 901-903; A. Dondaine, *Saint Pierre Martyr*, in « Archivium Fratrum Predicatorum », 1953, pp. 66-162; V. J. Koudelka, *Pietro da Verona, santo, martire*, in « Bibliotheca Sanctorum », vol. X, Roma 1968, pp. 749-54.

[8] Questo dipinto, nel secolo scorso, venne strappato dall'abside e trasportato nella Pinacoteca di Varallo (G. Arienta, *op. cit.*, p. 19; A. Bossi, *Il ripristino della chiesetta di San Pietro Martire in Varallo Sesia*, Varallo 1967, p. 12).

che l'impugnatura è a destra), viene assalito da quella parte dalla figura rivolta verso sinistra, cioè dall'*uomo col berretto rosso*, identificabile con Carino, che deve brandire un coltello, come appare anche nel campagnolo affresco varallese. Ma l'altra testa di sgherro, cioè di Albertino, che guarda verso destra, non può rivolgersi contro fra' Domenico, perché questo è raffigurato in dimensioni assai minori e quindi da considerare in posizione più arretrata, mentre non sta certo dormendo, ma fattosi piccolo, piccolo, come raccolto su se stesso per la paura, ad una certa distanza spera forse di essersi nascosto e di poter sfuggire al pugnale degli assalitori addossandosi ad un masso roccioso, contro il quale appunto si appoggia il suo braccio sinistro. Ne consegue che Albertino non può evidentemente che avventarsi anch'egli contro S. Pietro e colpirlo alle spalle da sinistra.

La collocazione poi di fra' Domenico all'estremità sinistra della scena, non solo è suggerita dal richiamo al preesistente, umile affresco di Varallo (fig. 5) e dall'esigenza di collocare il frate dietro ad un ostacolo per nasconderlo agli assalitori, cosa impossibile se egli si trovasse dalla parte opposta e che renderebbe anche assurdo il suo addossarsi alla roccia non risultando ancora ferito, ma mi pare confermata poi in modo probante da un frammento di linea curva di tinta rossastra, forse un resto di fascia o di cornice dell'affresco, che ancora si intravvede dietro alla figura di fra' Domenico in alto a sinistra, da cui si deve dedurre che il fraticello doveva essere confinato in uno spazio assai angusto e del tutto periferico, e da cui però si può anche presumere che l'affresco fosse centinato o addirittura in forma di lunetta.

Può essere una coincidenza casuale, ma pur tuttavia singolare e forse non completamente priva di significato, che proprio l'unico dipinto che presenta una particolare analogia con l'affresco di Gaudenzio sia l'*Uccisione di S. Pietro Martire* del Lotto nella basilica di Alzano Lombardo, presso Bergamo, proprio di quel Lotto che rivelerà una conoscenza diretta del Monte di Varallo ed una spiccata simpatia per l'arte di Gaudenzio. Infatti anche nel suo dipinto, anteriore al 1520 [9], tutti e due i sicari si avventano contemporaneamente su S. Pietro Martire; lo assalgono però insieme da sinistra, mentre fra' Domenico fugge verso destra.

Certo assurdo sarebbe pretendere di poter ricreare e di far rivivere *ad litteram* la scena gaudenziana con la sua interiore energia, il suo irre-

---

[9] B. Berenson, *Pitture Italiane del Rinascimento - La Scuola Veneta*, vol. I, Firenze 1958, p. 103. Il Berenson assegna le due figure di S. Pietro Martire e di Fra' Domenico a Palma il Vecchio.

petibile spirito, l'animazione palpitante dei gesti intensi e la snellezza dei corpi elastici e scattanti, dalle membra affusolate, snodate ed attorte in complicate spirali, in improvvisi, arditi e sorprendenti viluppi, come nelle figure dei primi affreschi delle Grazie, che rasentano spesso esibizioni da giocolieri.

Ma possiamo però almeno immaginare che ne doveva scaturire un'impressionante, impetuosissima azione, anzi la prima scena drammatica creata da Gaudenzio, vero preludio delle sue *Crocifissioni*, carica di tragicità e di violenza nell'esasperata tensione dei protagonisti, di cui sembra di poter ancora cogliere il ricordo e la eco nel tumultuare dei vecchioni, nella *Disputa coi Dottori* alle Grazie.

Né meno intuibile è l'esuberante sinfonia cromatica, pregna di freschissimi, arditi accostamenti, attraverso ai pochi brani superstiti (l'indimenticabile chiazza del berretto rosso che sembra accentuare crudeltà e violenza, il morbido incarnato di S. Pietro Martire, aureolato dal candore della tonaca e dal terso azzurro del cielo, il sottile accordo di bianchi e paglierini in fra' Domenico), presaghi delle successive orchestrazioni di vividi e squillanti colori della *Disputa* e del *polittico di* S. *Anna*, che di poco devono seguire al *Martirio*.

È ben vero che per una precisa datazione mancano del tutto i documenti e troppo esigue sono le possibilità di raffronti nei primi anni, anzi nei primi lustri dell'operosità di Gaudenzio, ma troppo stretti appaiono i legami tra queste opere per non poterle considerare di momenti tra loro vicinissimi [10]. E non sono forse i dottori della *Disputa*, con quelle spietate maschere facciali, della stessa banda di Carino? E lo scorcio della testa di S. Pietro Martire non ritorna forse anche più teso, sotto ben altre spoglie, proprio in uno di quei dottori con il capo avvolto da un turbante nel gruppo di destra della *Disputa*, e quasi pari pari nel disegno preparatorio e nella figura del sacerdote nella tavola di *Giovachino cacciato dal*

---

[10] La datazione, concordemente ritenuta giovanile, e per lo più anteriore agli affreschi della cappella di S. Margherita e del polittico di S. Anna, ha subìto in questi ultimi anni alcune oscillazioni. Infatti il Testori che in un primo tempo collocò le teste tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento (*op. cit.*, 1956, p. 92), più tardi pensò ad un momento tra il 1513 ed il '14 in comunicazione orale al Rosci che escluse l'ipotesi (*op. cit.*, p. 72), per ritornare poi all'opinione precedente (1965, p. 18), seguito dal Viale (1969, p. 184), che le data verso il 1498-1500.

Per il Mallè, invece, i quattro frammenti sono sempre stati da collocare nel primo quinquennio del secolo, restringendo recentemente il periodo (1969, p. 238) verso il 1505, in un momento cioè che immediatamente precedette le prime opere sicuramente databili del maestro.

tempio[11]? Né si dimentichi la grinta sdentata di Carino che ricomparirà ancora nel 1513, con identico spirito, carcata di elmo questa volta, alle spalle del Cristo davanti ad Erode nel grande ciclo in S. Maria delle Grazie.

Ma dove si trovava l'affresco del *Martirio*? Quando venne distrutto? Quando giunsero i suoi frammenti alla Pinacoteca varallese?

Più difficile mi pare il poter dare una risposta esatta a queste domande.

Infatti, solo nel 1926 la Brizio, per prima, afferma che le quattro teste provengono dalla Madonna delle Grazie a Varallo, senza dire da dove abbia tratto la notizia[12]. E tale affermazione da allora è stata ripetuta costantemente e devo confessare di averla riportata anch'io nel mio dizionario degli artisti valsesiani[13].

Ma, a ben considerare, l'affresco non poteva trovarsi né alla Madonna delle Grazie, né al Sacro Monte, ove tuttavia attraverso ai tempi andarono distrutti vari affreschi di Gaudenzio[14], perché sia le Grazie che il Monte furono fondati ed appartennero all'epoca di Gaudenzio ai Francescani, ed è illogico pensare che vi si raffigurassero episodi riguardanti santi di un altro ordine religioso.

È vero che secondo il Cotta[15] Gaudenzio avrebbe dipinto degli affreschi nel chiostro delle Grazie, ma raffiguranti la vita di S. Francesco, affreschi che il pittore stesso avrebbe quasi subito distrutti, indispettito per essergli stato criticato il pagamento richiesto.

Da qual parte poi del convento o della chiesa delle Grazie potrebbe provenire l'affresco del *Martirio*? Le vecchie guide hanno sempre ricordato gli affreschi ivi esistenti, anche di pittori secondari come Giulio Cesare Luini, i

---

[11] Questo atteggiamento tanto caro a Gaudenzio ricomparirà con insistenza ancora in seguito, con appena lievi varianti di inclinazione, nella parete delle Grazie per esempio in *Gesù davanti ad Erode* ed in *Erode* stesso, che pare quasi tratto dallo stesso cartone ribaltato del *S. Giovachino*, così come pure ribaltati rispetto a S. Pietro Martire sono: l'*Angelo* della *Fuga in Egitto*, anche con lo stesso sguardo, il *Lazzaro resuscitato*, l'*inserviente* al centro dell'*Ultima Cena* ed il *S. Giovanni* della *Crocefissione*.

[12] A. M. Brizio, *op. cit.*, 1926, p. 177.

[13] C. Debiaggi, *op. cit.*, p. 58.

[14] Si vedano a questo riguardo la prima guida del Sacro Monte: *Questi sono li misteri che sono sopra el monte de Varalle*, Milano 1514, in cui sono descritte molte opere perdute che con ogni probabilità furono in gran parte eseguite dal giovane Gaudenzio; G. B. Fassola, *La Nuova Gerusalemme*, Milano 1671, in cui sono ricordate molte opere eseguite da Gaudenzio nel santuario varallese ed in seguito andate distrutte, ed in fine: G. Romerio, *op. cit.*, 1934.

[15] L. A. Cotta, *Museo novarese*, Milano, 1701, p. 289; la notizia fu poi ripresa dal Tonetti (F. Tonetti, *Storia della Vallesesia e dell'Alto Novarese*, Varallo 1875, p. 445) e dal Colombo (*op. cit.*, pp. 40 e 258).

Cavallazzi e Fermo Stella. Come mai avrebbero dovuto dimenticarne uno di Gaudenzio? Eppoi perché questo affresco sarebbe stato distrutto?

Si noti che il convento è rimasto integro fino al 1905, quando per un infausto ordine del municipio, nonostante una vivace campagna contraria in ambito non solo cittadino, ma regionale, ne venne abbattuta una parte per erigere un fabbricato scolastico [16]. Ma allora già da tempo i quattro frammenti d'affresco facevano parte della Pinacoteca di Varallo.

Scartate dunque le Grazie, si potrebbe avanzare un'altra supposizione: che l'affresco si trovasse, come una specie di ex-voto, nell'omonima chiesetta di S. Pietro Martire, sul cui fianco esterno Gaudenzio stesso dipingerà la S. *Petronilla*, ora pur essa conservata nella Pinacoteca varallese. Ma non si spiegherebbe come mai anche qui le guide avrebbero citato la S. *Petronilla*, ignorando costantemente l'affresco dell'*Uccisione di* S. *Pietro Martire* [17].

Forse chi ha visto giusto è stato uno studioso varallese, il canonico Romerio, che ritenne le quattro teste avanzi superstiti dalla distruzione di qualche affresco della vecchia collegiata [18].

È tradizione infatti che nell'abbattere l'antica chiesa parrocchiale di Varallo nel 1710, per erigere quella tuttora esistente, siano andati distrutti affreschi di Gaudenzio, del Morazzone, del Tanzio e del Gianoli. Ma non vi è da stupire che, come si salvò un modesto affresco quattrocentesco alla base del campanile romanico, così si siano salvate almeno le teste del dipinto di Gaudenzio. Una conferma potrebbe anche esser data dal fatto che i due frammenti con S. *Pietro Martire* e *fra' Domenico* sono racchiusi entro cornici circolari in stucco di gusto e di fattura settecentesca, segno che a quel secolo deve risalire lo strappo. Meno facile è dire dove le

---

[16] *Il chiostro di S. Maria delle Grazie in Varallo*, Novara 1905. A questo riguardo mi piace ricordare che tra i promotori della conservazione del convento ed i membri più attivi del comitato fece parte lo scultore Casimiro Debiaggi, mio nonno.

[17] B. Bordiga, *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1830, p. 20; G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840, pp. 331-32; F. Tonetti, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo 1891, p. 222; S. Butler, *Ex voto*, Novara 1894, p. 303. Ricordo ancora come a Valduggia, sull'area dell'attuale chiesa di S. Maria d'Invorio, ricostruita nel 1720-30, esisteva un oratorio dedicato a S. Pietro Martire, che venne ingrandito nel 1413. Vi era annesso un ospizio di frati domenicani di Novara (L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara 1924, vol. I, p. 116). Non vi è però alcun elemento per poter supporre con una certa fondatezza una provenienza da questa chiesetta dell'affresco gaudenziano, per quanto non priva di fascino sarebbe una testimonianza dell'attività giovanile del maestro nel suo stesso paese natale.

[18] G. Romerio, *op. cit.*, p. 14.

quattro teste siano state custodite prima di giungere alla Pinacoteca. Le supposizioni possono essere numerose.

Forse dapprima presso la casa parrocchiale, se veramente provengono dalla collegiata, o presso qualche famiglia privata, o più probabilmente ancora nello studio di qualche artista varallese del Settecento, che può aver preso personalmente l'iniziativa di salvarle.

La prima notizia sicura su queste opere l'abbiamo solo, purtroppo, molto più tardi, ad iniziare dal 1902, nel vecchio catalogo della Pinacoteca, che tace però sulla provenienza dei quattro frammenti [19]. Ma in un breve articolo del 1898 sul Museo varallese sono citati « tre o quattro pezzi d'affreschi della buona scuola gaudenziana » [20], che si potrebbero identificare con i nostri. Più indietro, nel catalogo della mostra tenuta a Varallo nel 1885, troviamo elencate ai nn. 11 e 12 due *Testine* come « affreschi di scuola di Gaudenzio » [21], di proprietà della Società d'Incoraggiamento allo studio del Disegno, che devono riferirsi all'*Uccisione di S. Pietro Martire*, perché le opere appartenenti alla società, proprio quell'anno ed in seguito a quella mostra, andarono a costituire il nucleo iniziale della Pinacoteca, e perché nella Pinacoteca stessa non vi sono altre opere che possano corrispondere a quelle citate nel catalogo.

Le nostre figure, dunque, nella seconda metà dell'Ottocento dovevano fare parte del fondo della benemerita Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno, istituita a Varallo nel 1831. Si può di conseguenza anche presumere siano appartenute al patrimonio artistico dell'antica Scuola di Disegno, aperta fin dal 1778, costituendo così forse già dal secolo XVIII i modelli più alti ed espressivi per i tanti allievi di quella fecondissima scuola. Non è tuttavia da escludere un'altra ipotesi, e cioè che i quattro frammenti fossero già entrati negli ultimi decenni del Settecento nella cospicua collezione di dipinti e soprattutto di disegni di maestri valsesiani raccolta dal pittore Giovanni Avondo e dai suoi figli, che spesso imitarono le opere di Gaudenzio, e che poi nel secolo scorso siano stati donati alla Società dall'ultimo discendente della famiglia, il pittore Bartolomeo Avondo, a cui pure si deve la donazione dei disegni ora appartenenti alla Pinacoteca varallese.

---

[19] G. Arienta, *op. cit.*, p. 25.

[20] P. Galloni, *La Pinacoteca, ossia il Museo di Belle Arti*, in « La Valsesia all'Esposizione di Torino », Torino, 1898, p. 36.

[21] G. Arienta, *Esposizione artistica valsesiana in occasione del IV Centenario di Gaudenzio Ferrari - Catalogo delle opere antiche e moderne*, Varallo 1885, p. 37.

CASIMIRO DEBIAGGI

LE DUE TAVOLETTE GIÀ ROBATTI-MAZZOLA ED IL POLITTICO DI GATTINARA

Nel 1942 la Brizio elencava a ragione tra le opere di Gaudenzio due tavolette rappresentanti ognuna *Quattro Apostoli* a mezzo busto, di proprietà Robatti-Mazzola a Varallo, indicandole come provenienti dal polittico della chiesa parrocchiale di Gattinara [1].

Anche il Mallè nel suo più recente studio su Gaudenzio, le comprende nel catalogo, considerandole però « oggi non più rintracciabili » [2].

Fortunatamente invece esse non andarono disperse, ma vennero acquistate nel 1952 dalla Maglieria Ragno di Valduggia, che tuttora le possiede, ed i cui titolari mi hanno gentilmente permesso di pubblicarle, dato che, come mi risulta, non furono finora mai riprodotte (figg. 1 e 2).

Il soggetto (*Otto Apostoli*), le dimensioni (cm. 32 × 50), lo stile dalla pennellata asciutta, dai contorni un po' duri, le tonalità fredde, quasi metalliche, con lumeggiature a biacca su fondo cupo ed il timbro cromatico opaco, rivelano una piena analogia con le tre tavolette centrali della predella del polittico di Gattinara, rappresentanti gli altri *Quattro Apostoli* ed il *Salvatore benedicente*, ora in deposito con le cinque tavole maggiori al Museo Borgogna di Vercelli, ove furono recate in occasione della mostra gaudenziana del 1956, senza per altro venire poi esposte [3].

Chiara è la consonanza stilistica con le quattro tavolette dei *Dottori della Chiesa* (*S. Agostino*, *S. Ambrogio*, *S. Gerolamo* e *S. Gregorio*), conservate nella Pinacoteca di Varallo (fig. 3), a cui giunsero negli ultimi anni

---

[1] A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942, p. 210.

[2] L. Mallè, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969, p. 248.

[3] V. Viale, *I dipinti - catalogo - Civico Museo Francesco Borgogna*, Vercelli 1969, pp. 44-45.

Per le tre tavolette centrali della predella è lecita la supposizione che costituissero originariamente un unico pannello e solo in seguito, in un periodo indeterminato, siano state divise. Secondo l'avv. Giorgio Allario Caresana esse dovevano essere separate fin da principio. Solo un attento esame dei pannelli, liberati dalle cornici potrà dare una risposta definitiva al riguardo.

dell'Ottocento attraverso all'antiquario Moneda di Varallo, e tradizionalmente ritenute anch'esse parte del polittico di Gattinara [4].

A questo punto però il problema si complica. Infatti fino al 1942 la Brizio giustamente riteneva autografi del maestro ed appartenenti al polittico le cinque tavole maggiori, le due tavolette già Robatti-Mazzola, le quattro tavolette della Pinacoteca varallese e le tre tavolette della parte centrale della predella [5].

Poi nel '56, all'epoca della Mostra vercellese, la Brizio stessa giudicò l'ancona « in gran parte prodotto di bottega », seguita dal Testori [6]. Solo le quattro piccole, argutissime figure dei *Dottori* di Varallo, così ricche di afflato umano e di immediatezza espressiva nella sommarietà quasi abbreviata della loro esecuzione, vennero esposte dubitativamente come opera di Gaudenzio dal Testori, negando però il collegamento con il polittico [7].

L'autografia e l'appartenenza al complesso di Gattinara venivano invece ribadite dal Rosci nel '60 nel suo catalogo della Pinacoteca varallese ed accettate in linea di massima dal Mallè nel '69 [8], rifiutate invece dal Viale nel suo volume sul Ferrari e nel catalogo del Museo Borgogna, ritenendo però autografo il polittico [9], come è ritornato ora a considerarlo anche il Testori [10].

Eppure sarebbe bastato rileggere il volume del Bordiga a p. 2, o quello del Colombo che tutti citano, pubblicato nel 1881, quando il polittico evidentemente era ancora integro [11], alla p. 14, per trovare un'esattissima

---

[4] G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano 1821, p. 2; G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino 1881, p. 14; F. Tonetti, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo 1891, pp. 59-60; S. Butler, *Ex voto*, Novara 1894, p. 109; G. Arienta, *Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo*, Varallo 1902, p. 26; L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara 1924, vol. I, p. 28; G. Romerio, *Un capitolo inedito su le opere di G. Ferrari in Valsesia*, Varallo 1934, pp. 13-14 e 25. Per i vari passaggi di proprietà delle quattro tavolette si veda particolarmente G. Arienta, *op. cit.*, p. 26.

[5] A. M. Brizio, *op. cit.*, pp. 207, 209, 210.

[6] A. M. Brizio, *L'arte di Gaudenzio*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli 1956, p. 15; G. Testori, *Catalogo*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli 1956, p. 98.

[7] G. Testori, *op. cit.*, p. 98.

[8] M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo 1960, pp. 73-74; L. Mallè, *op. cit.*, pp. 159, 247-248.

[9] V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino 1968, pp. 184, 185; V. Viale, *op. cit.*, 1959, pp. 44-45.

[10] V. Viale, *op. cit.*, 1959, p. 45.

[11] Non si hanno notizie esatte sull'epoca in cui avvenne lo smembramento e la parziale dispersione della predella del polittico, ma è verosimile che essi siano avvenuti

descrizione dell'ancona: « Essa è divisa in cinque scompartimenti, nel mezzo de' quali ci si affaccia la Beata Vergine seduta col Divin Fanciullo sulle ginocchia. Adornano la predella, ritratti in piccole mezze figure i dodici apostoli ed *i quattro massimi dottori della chiesa latina* » [12]. Una più esauriente conferma della validità della tradizione è impossibile immaginare. Ma per di più essa viene convalidata dall'altezza dei pannelli (cm. 32) [13], perfettamente identica a quella delle due tavolette gài Robatti-Mazzola ed ora Ragno a Valduggia e, come vedremo più oltre, anche indirettamente dalla stessa raffigurazione dei Dottori della Chiesa.

È evidente che le quattro tavolette costituivano nella predella la parte anteriore dei plinti sorreggenti la cornice a candelabrine intagliate e dorate, ed erano intervallate dai pannelli degli *Apostoli*, secondo uno schema consueto, adottato anche da Gaudenzio, per esempio, nella predella del polittico di S. Gaudenzio a Novara.

Semplice è quindi ricomporre idealmente il polittico che risulta così costituito:

al centro la grande tavola della *Madonna in trono col Bambino* (cm. 195 × 92);

a sinistra, sovrapposte, le due tavole più piccole di S. *Pietro* (cm. 100 × 50) e di S. *Giovanni Battista* (cm. 60 × 56);

a destra le corrispondenti due tavole di S. *Giacomo Maggiore* e di S. *Giovanni Evangelista*;

sotto, la predella, composta: dal pannello centrale con il *Salvatore* (cm. 32 × 23), e poi simmetricamente a destra ed a sinistra, dai due pannelli con *due Apostoli* ognuno (cm. 32 × 30); dai due plinti con i santi: *Gerolamo* a destra, *Gregorio* a sinistra (cm. 32 × 22) (per seguire la loro disposizione iconografica nel polittico novarese di S. Gaudenzio); poi le due tavole già Robatti-Mazzola con gli altri *otto Apostoli* (cm. 32 × 50), ed infine le ultime due tavolette dei plinti più esterni con S. *Agostino* e S. *Ambrogio* (figg. 4 e 5).

Secondo il Viale mancherebbe la tavola al centro della parte superiore del polittico [14], che tuttavia non è ricordata né dal Bordiga, né dal Co-

---

quando fu riedificata la chiesa tra il 1881 e il 1885, o per incuria, o per contribuire al pagamento delle spese.

[12] G. Colombo, *op. cit.*, p. 14.

[13] Le misure pubblicate dal Rosci (cm. 20 × 30), *op. cit.*, p. 73, corrispondono esclusivamente alla superficie dipinta e non alle tavolette intere, in parte occultate dalla cornice. Le misure esatte sono pertanto di cm. 32 × 22.

[14] V. Viale, *op. cit.*, 1959, p. 45.

lombo, e, date le dimensioni della pala centrale che supera di molto la somma delle due laterali, appare superflua ed esorbitante dal complesso, che doveva probabilmente terminare, o a scalino, con la parte centrale soprelevata rispetto alle due laterali, o con un unico cornicione orizzontale, arricchito da un piccolo fastigio architettonico come nel polittico di Arona [15].

Un secondo problema riguarda poi la datazione del polittico.

Nell'Ottocento il Bordiga, il Lana, il Tonetti ed il Colombo [16] lo ritennero concordemente un'opera giovanile del maestro. La Halsey [17] lo giudicò del 1518 circa; la Brizio nel '56 lo ritenne posteriore al polittico di Novara [18], ora il Viale lo data verso il 20 [19], seguito in ciò dal Bernardi [20], considerandolo molto vicino al polittico di S. Gaudenzio di Varallo; solo il Mallè sposta la data attorno al 25 [21]. Eppure il dipinto deve essere ancora più tardo di quasi un decennio.

Nonostante le non lievi abrasioni, particolarmente nei pannelli laterali, che hanno fatto pensare a torto a più di uno ad un troppo ampio intervento di collaboratori [22], esso rivela una qualità assai elevata, ma soprattutto sembra trovare la sua più giusta collocazione tra le opere dell'ultimo periodo vercellese, più tardi dello smembrato e disperso *polittico di Romagnano*, datato dal Mallè attorno al 1527-28 [23], dopo la *Madonna degli Aranci* del 29-30, ed i cicli di S. Cristoforo a Vercelli del 31-34, contemporaneamente direi alle perdute opere per Vigevano, assai vicino

---

[15] È da escludere un semplice coronamento orizzontale, come presenta attualmente il polittico di S. Gaudenzio a Novara, conclusione incompleta ed in realtà non usuale, soprattutto per un polittico di grandi dimensioni. Infatti dal suo atto di allogazione del 20 luglio 1514 (G. Colombo, *op. cit.*, pp. 79 e 296) risulta che esso doveva venir ornato « cum tribus figuris ligneis de relevo ponendis in sumitate ». Ma non si deve dimenticare che il polittico venne eseguito da Gaudenzio per l'antica basilica extramurale distrutta nel 1553, e ricollocato poi in quella tibaldiana. È evidente che in tali spostamenti le statue di coronamento andarono perdute.

[16] G. Bordiga, *op. cit.*, p. 2; G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara 1840, p. 323; F. Tonetti, *Storia della Vallesesia e dell'alto Novarese*, Varallo 1875, p. 439; G. Colombo, *op. cit.*, p. 14.

[17] E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London 1908, p. 137.

[18] A. M. Brizio, *op. cit.*, 1956, p. 15.

[19] V. Viale, *op. cit.*, 1968, p. 185; V. Viale, *op. cit.*, 1969, pp. 44-45.

[20] M. Bernardi, *Tesori d'arte antica in Piemonte*, Torino 1969, p. 608.

[21] L. Mallè, *op. cit.*, 1969, pp. 247-48.

[22] Il polittico è stato reso più leggibile in seguito alla ripulitura ed al restauro operati dal prof. Patrito nel 1956 in occasione della Mostra vercellese di Gaudenzio Ferrari, come mi comunica l'avv. Giorgio Allario Caresana che vivamente ringrazio per le sue cortesi e sollecite informazioni.

[23] L. Mallè, *op. cit.*, 1969, pp. 250-51.

al *Battesimo* del duomo di Casale, del 34-35, poco innanzi alla *Crocifissione* della Sabauda, tanto da preannunziare le due grandi tavole di Como.

Ritornano infatti l'impianto ad ampia piramide e le forme accentuatamente scampanate della *Madonna di Romagnano*, ora *Borromeo*, e della trionfale, argentea *Assunta* di Vercelli nella *Vergine in trono* ed in quelle due figure così sofferte e cariche di profonda, umile umanità dei *SS. Pietro e Giacomo Maggiore*, preludenti a certi aspetti più patetici dei nostri maggiori manieristi del Seicento.

La Vergine non è più la prosperosa montanara irrobustita dalle fresche brezze del Rosa della *Madonna* di Brera, che daterei col Viale [24] attorno al 18 e del polittico di S. Gaudenzio a Varallo, ma una più mesta e languida dama vercellese, come nella *Madonna degli Aranci*, nella soavissima *Madonna* dell'*Adorazione dei Magi* in S. Cristoforo (minime sono anche le varianti nel gesto e nella posa ed appena lievemente ruotato è il punto di vista) e nella tavola già della confraternita della Scala di Casale, ora nella Pinacoteca di Torino.

Per la prima volta vi compare in tutta evidenza il tipico baldacchino alla vercellese, che troverà così vasta diffusione nei quadri del Lanino [25], mentre il trono per la ricchezza degli intarsi sembra volersi ancora rifare al prezioso inginocchiatoio dell'*Annunciazione* al Sacro Monte, rarissimo esempio di superba ebanisteria valligiana.

Dominano toni smorti come il raffinatissimo rosso pallido nella veste della *Vergine*, la tendenza ad un monocromo piuttosto cupo che si accentua nei putti, preannunzianti quelli ormai bronzei della *Crocifissione* della Sabauda, un'atmosfera carica di dense penombre, un linguaggio asciutto e scarno, pervaso di alta e spoglia spiritualità, che contraddistingue le opere di questo periodo, ben lontano dalla luminosa sinfonia cromatica dell'arcana *Crocifissione* già Parisi ed ora Bracco a Biella.

Alcune durezze, come la rigidità inconsueta del putto di sinistra che regge la tenda, richiamano l'interminabile bastone di S. Cristoforo e la sua gamba ossuta nella *Madonna degli Aranci*, rivelando pure una parentela con gli altri angioletti della Carrara di Bergamo, ora datati dal

---

[24] V. VIALE, *op. cit.*, pp. 31, 33, 35.

[25] Esso aveva fatto un'isolata, ma vistosa apparizione molto tempo prima sul trono di Erode nella parete delle Grazie a Varallo (1512-13), ed era poi tornato quasi fugacemente nella tavoletta con la *Madonna e Santi* del Museo Borgogna (per il Viale del 1525 e per il Mallè del 1526-28). Ma qui, ora, esso assume il suo aspetto maturo e definitivo, con gli angioletti che reggono il tendone, che verrà ereditato da tutta la scuola vercellese come motivo tipico.

Mallè tra il 25 e il 30 [26] e col Bambino Gesù della già citata pala di Casale, ora alla Galleria Sabauda.

Né si può trascurare che la predella (figg. 1 e 2) in vari, evidenti particolari preannunzia il clima, non solo della *Crocifissione* di Torino, ma persino, dei cori di angeli di Saronno.

Lo schema stesso del polittico poi si differenzia da quelli precedenti di Gaudenzio, ancora superstiti, di Arona, Novara e Varallo, tutti composti da due ordini di tre tavole sovrapposte. Qui invece per la prima volta, con un'unica pala centrale, si anticipa la struttura che ritroveremo in quello tardissimo di S. Maria di Piazza a Busto Arsizio del 1540-41.

Motivi estrinseci vengono poi a calzante conferma di quelli stilistici.

Sono questi, è vero, anni assai tristi per tutto il Piemonte, ma direi in modo particolare per Gattinara, punto strategico di passaggio degli eserciti, al confine tra il ducato di Savoia e il ducato di Milano [27]. Nel 1520 è eletto governatore del castello di S. Lorenzo, che domina l'abitato, Gian Francesco Alciati dei signori della Motta [28], si temono dunque dei prossimi pericoli. Nel 22 passa per Gattinara un piccolo esercito franco-biellese di un migliaio di uomini al ritorno da una spedizione nel Novarese, dopo aver saccheggiato per quindici giorni la vicina Romagnano e tutti i dintorni [29]. Nel 24 il paese è in balia delle truppe straniere. Prima vi si insediano gli Svizzeri, poi i Francesi dell'ammiraglio Bonnivet reduce dalla infelice spedizione in Lombardia. Poi vi giungono gli imperiali che vi pongono di presidio Cesare Maggi, ben noto in Piemonte per la sua crudeltà. Il borgo è saccheggiato ed incendiato; in più vi si diffonde la peste. Il 30 aprile nei suoi pressi nello scontro tra i due eserciti cade il cavalier

---

[26] L. Mallè, *op. cit.*, 1969, p. 249.

[27] Per quanto secondario, però non mi pare da trascurare completamente il fatto che Gattinara con Vercelli apparteneva ai Savoia, mentre Gaudenzio per nascita e residenza era suddito dello stato di Milano, e salvo le due allogazioni dei polittici giovanili per Vercelli, ricevute, si badi bene, negli anni in cui il ducato milanese era in mano dei Francesi ed il ducato sabaudo ne era succube, fino all'impresa degli affreschi di S. Cristoforo, egli appare sempre e soltanto attivo entro i confini dello stato di Milano (in Valsesia, a Novara ed in Valtellina).

Ciò mi pare possa valere anche nel caso di altri artisti come lo Spanzotti, suddito del marchesato di Monferrato e poi del ducato sabaudo, ed il vercellese Sodoma, quindi anch'egli suddito sabaudo, ai quali sono stati attribuiti in questi ultimi anni al Sacro Monte di Varallo, appartenente invece allo stato di Milano, la *Pietra dell'unzione* e gli affreschi della *Pietà*.

[28] G. Moglia, *Il borgo di Gattinara - memorie storiche*, Vercelli 1886, p. 192.

[29] L. Borello, *Di una spedizione militare franco-biellese entro il Novarese e delle rappresaglie di Filippo Tornielli conte di Briona*, in « Rivista Biellese », 1928, VI, p. 16; VII, p. 15; V. Barale, *Il principato di Masserano e il marchesato di Crevacuore*, Biella 1966, p. 146.

Baiardo [30]. Nel 26 c'è la scorreria delle soldatesche del generale Tornielli che si vendica dell'incursione dei franco-biellesi di quattro anni prima [31]. Verso il 30 viene smantellato il castello di S. Lorenzo dalle truppe spagnole [32].

È ben difficile che in un periodo così travagliato si potesse pensare a commissionare a Gaudenzio un ricco polittico.

Eppure, se esso fosse stato eseguito in quegli anni, chi tra i Gattinaresi sarebbe stato più indicato per promuovere un'opera simile, se non il grande Mercurino di Gattinara? Egli, già presidente del senato di Borgogna fin dal 1508, conte di Gattinara nel 13, consigliere imperiale nel 16, referendario di Carlo V come re di Castiglia nel 17, diventa poi gran cancelliere dell'impero; il 1° maggio del 29 è nominato marchese di Gattinara da Carlo III di Savoia, il 12 agosto infine è creato cardinale da papa Clemente VII. Morirà improvvisamente ad Innsbruk il 5 maggio 1530 [33].

Ma egli, continuamente trattenuto lontano dalla sua terra, né da presidente del senato di Borgogna, né da gran cancelliere, né nel suo breve cardinalato sembra aver commesso il polittico, perché, secondo la consuetudine vi sarebbe stato effigiato, mentre nessun committente figura nel dipinto, o per lo meno, sarebbe stato raffigurato nel polittico un ipotetico S. Mercurino, o forse anche il B. Varmondo vescovo di Ivrea, ritenuto membro della casa degli Arborio di Gattinara.

Tuttavia Mercurino non si dimenticava del suo paese natale e nel testamento rogato in Barcellona il 23 luglio 1529, stabiliva fra l'altro di far erigere nella sua patria una collegiata di canonici regolari lateranensi, filiale dell'abbazia di S. Andrea di Vercelli, facendo pure ricostruire o trasformare la chiesa principale del borgo [34].

---

30 G. Moglia, *op. cit.*, pp. 193-94; C. Monnet, *La dernière campagne de Bayard*, Grenoble 1961, pp. 313, 316-19, 321-24, 328.

31 L. Borello, *op. cit.*, VI, p. 16; VII, p. 15; V. Barale, *op. cit.*, p. 146.

32 G. Moglia, *op. cit.*, p. 216.

33 C. Dionisotti, *Notizie biografiche dei Vercellesi illustri*, Biella 1861, pp. 24-27; G. Moglia, *op. cit.*, pp. 194-202; G. Claretta, *Notizie per servire alla vita del Gran Cancelliere di Carlo V, Mercurino di Gattinara*, in « Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino », Torino 1897, pp. 56-81; C. Bornate, *Ricerche intorno alla vita di Mercurino Gattinara*, Novara 1899; *Historia vitaè et gestorum per Dominum Magnum Cancellarium*, a cura di G. Bornate, Torino 1914; F. Di Vigliano, *Antiche famiglie vercellesi*, Vercelli 1961, pp. 28-32.

34 G. Moglia, *op. cit.*, pp. 210-24; R. Orsenigo, *Vercelli sacra*, Como 1909, pp. 268-69. Non mi pare del tutto privo di interesse ricordare anche che già parecchi anni prima, verosimilmente attorno al 1520-22 Mercurino aveva fatto eseguire dei dipinti, che non ci sono pervenuti, nella sua casa di Gattinara dai pittori Francesco dei Bosii (de Bosis) di Novara, prete Pietro di Novara abitante in Gattinara ed Angelo

Solo dopo laboriose trattative tra gli eredi il progetto poté essere attuato, ed il 17 settembre 1533 un canonico a nome della congregazione lateranense ricevette il possesso della parrocchia e solo nell'anno successivo la collegiata incominciò a funzionare [35].

Ora, noi sappiamo che i canonici regolari lateranensi, o del SS. Salvatore seguono la regola degli Agostiniani ed hanno per patroni, come la patriarcale basilica romana da cui traggono nome, oltre al Salvatore, i due Santi, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista.

Se osserviamo il polittico di Gattinara, possiamo appunto constatare che, oltre al gruppo centrale della *Vergine col Bambino*, a S. *Pietro* titolare della chiesa, a S. *Giacomo maggiore* patrono dei viaggiatori, data la notevole importanza di Gattinara come nodo stradale [36], compaiono nelle due tavole superiori proprio i due Santi *Giovanni Battista e Giovanni Evangelista*, mentre nella predella, tra i quattro dottori della chiesa è pure presente, come già si è visto, lo stesso S. *Agostino*, ed al centro si trova anche il SS. *Salvatore benedicente* [37].

Appare ovvio quindi che il polittico di Gattinara sia stato commesso a Gaudenzio dalla comunità dei canonici lateranensi, e quindi almeno dopo il settembre del 33, più probabilmente ancora nel 34, e sia stato compiuto appunto verso il 34-35, nell'estremo scorcio della sua attività vercellese, prima di creare a Saronno una delle sue opere più travolgenti.

Esso viene dunque a colmare una lacuna e a dirci esattamente come il maestro proseguisse la sua attività per Vercelli stessa e per il suo contado quasi in parallelo con quella per Casale, Vigevano, Saronno e Como.

Canta pure di Novara, come risulta da un atto del 1523 con cui il dei Bosii dichiara di aver ricevuto a nome suo e dei colleghi 47 scudi del sole da Mercurino Gattinara cancelliere dell'imperatore Carlo V (G. Colombo, *Documenti e notizie intorno agli Artisti Vercellesi*, Vercelli, 1883, pp. 359-60).

[35] G. Moglia, *op. cit.*, p. 224; R. Orsenigo, *op. cit.*, p. 269.

[36] C. Debiaggi, *S. Giacomo al Bosco di Cellio, il culto di S. Giacomo Maggiore e l'architettura romanica in Valsesia*, in « Contributi alla storia della Valsesia », Varallo 1971, p. 31.

[37] La predella del polittico di Arona presenta solo gli *Apostoli* ed il *Cristo* benedicente; quella di S. Gaudenzio di Novara, invece, è priva delle figure degli Apostoli, ma è ornata nei plinti dalle quattro figure dei *Dottori della Chiesa* (tra cui S. *Agostino*). Non si dimentichi infatti che la basilica di S. Gaudenzio è officiata da un capitolo di canonici che seguiva la regola dei Canonici Regolari di S. Agostino. (N. M. Cuniberti, *I monasteri del Piemonte*, Chieri 1970, pp. 630-31).

MICHAEL WYNNE

UNA TAVOLA DEL GRAMMORSEO RITROVATA

Nell'anno 1836 C. Mantelli [1] menzionò un quadro del Grammorseo « .... dipinto sul legno... rappresentante la Concezione di M. V. esistente nella parrocchiale del Bosco... ». Tale dipinto porta la seguente iscrizione: *Petrus Gramorseus facebat 1526.* Il quadro è scomparso.

Gli studiosi del Grammorseo da anni hanno cercato un quadro dell'artista che nel 1898 era nella collezione di Sir Henry Howorth, K.C.I.E. [2]. Di recente G. Romano ha scritto: « Resta dunque ancora la possibilità che il dipinto del Grammorseo sia stato donato da Henry Howorth a qualche amico o a qualche museo della provincia inglese dove giace dimenticato » [3].

C'è nella National Gallery of Ireland una tavola [4] che corrisponde alle due descrizioni, beninteso parziali (fig. 2). Può essere il quadro di Boscomarengo perché è dipinto su tavola e perché raffigura la Concezione. La figura di Maria è circondata di angiolini che recano fasce con iscrizioni che sono sicuramente di ordine mariano, per es., « pulcra (*sic*) ut luna », « porta celi (*sic*) », « Virga Iesse floruit », « puteus aquarum viventium », « ortus cunclusus », « sicut lilium inter spinas », « speculum sine macula », ecc. La figura di Cristo, in alto, porta una fasçia blu coll'iscrizione « Tota pulcra es amica mea et macula non est in te » che è un riferimento chiaro alla concezione di Maria [5]. Il quadro inoltre contiene una tabella con una iscrizione: « Petrus Gramorseus faciebat 1526 », che è uguale all'iscrizione notata nella pubblicazione del Mantelli coll'eccezione della forma più grammaticale « faciebat », invece di « facebat ».

---

[1] C. Mantelli, in G. A. de Giorgi, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti Alessandrini,* Alessandria 1836, p. 77.

[2] H. F. Cook, *Burlington Fine Arts Club. Catalogue of Pictures by Masters of the Milanese and allied Schools of Lombardy,* London 1898, p. lxxxi, nota.

[3] G. Romano, *Casalesi del Cinquecento,* Torino 1970, p. 36, n. 3.

[4] Tavola m. 1,77 × 0,80, Cat. n. 771.

[5] L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien,* t. II *Iconographie de la Bible,* parte 2 *Nouveau Testament,* Paris 1957, pp. 80 sgg.

Il quadro di Dublino corrisponde al lavoro notato nell'anno 1898 nella collezione di Sir Henry Howorth in quanto è stato presentato da lui alla National Gallery of Ireland quattro anni dopo, cioè nel 1902. La nota del 1898 non dice niente del soggetto del quadro Howorth, e non fa menzione neppure della materia del supporto. Però è poco probabile che ci sia stato più di un lavoro di Grammorseo nella collezione dell'inglese.

Il Grammorseo di Dublino è rimasto da decenni nei depositi della National Gallery of Ireland, fino al 1970 quando è stato esaminato più accuratamente. Durante la visita di un gruppo di specialisti dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma, venuti apposta per una campagna di interventi conservativi, si è iniziato il ricupero della tavola. Il dipinto era ricoperto da uno strato spessissimo di sudiciume e di vernice alterata; inoltre si notavano numerosissimi sollevamenti a squame del colore, e mancanze considerevoli sia di colore sia di preparazione. Si vedevano pure rifacimenti estesi.

Dopo la fissatura della pellicola pittorica, la pulitura della tavola intera, e l'asportazione delle vecchie stuccature si sono potute vedere le dimensioni del danno sofferto attraverso i secoli (fig. 1). Malgrado mancanze abbastanza vaste nessuna parte essenziale alla composizione è scomparsa e la tabella recante la firma dell'artista si è conservata integralmente.

Adesso è in via di compimento la reintegrazione del quadro (fig. 2) che permetterà l'acquisizione di un altro esempio centrale all'« œuvre » ristretto di un artista piemontese rinomato per la sua poesia affascinante e per la varietà dei pochi lavori rimasti conosciuti agli studiosi della pittura casalese.

GUIDO GENTILE

OPERE DI INTAGLIATORI NORDICI IN PIEMONTE

In Piemonte, la scultura lignea della seconda metà del '400 e del primo terzo del '500 riflette con particolare evidenza, nella varietà dei contributi e delle correnti, la situazione di una terra di confine, aperta all'incontro di diverse culture. Mentre l'Europa centrale è percorsa da una vasta, diramata circolazione di prodotti, di formule, di maestranze, le grandi valli, le zone più vicine ai loro sbocchi, i centri più intensamente collegati col mondo d'oltralpe accolgono frequenti apporti stranieri, di provenienza francese, svizzera, germanica, fiamminga.

Gli immediati contatti tra l'Aostano ed un ambito culturale composito, svizzero-savoiardo, sono simboleggiati dal coro della cattedrale di Aosta, eseguito attorno al 1469 da maestri originari dell'Alta Savoia, e dagli stalli di Sant'Orso che, circa trent'anni dopo, esemplificano, con spiccata intonazione germanica, schemi e tipi ricorrenti in analoghi lavori d'arte svizzera, in ispecie, nel coro di St. Jean de Maurienne. Ad Asti, verso il 1480, forti desunzioni da modelli tedeschi, tradotte in un duro dialetto alpino, improntano il coro di San Giovanni [1]. Accenti della Francia orientale, borgognoni nell'accezione più lata, dominano negli intagli di Staffarda, estremo, intricato compendio cinquecentesco di morfologia e tecnica lignaria tardogotiche, associate ad elementi rinascimentali di gusto oltramontano [2].

---

[1] Nel coro di Asti, l'intervento, accanto al pavese Baldino di Surso, di « un modesto artigiano delle valli alpine, una sorta di minore compagno dell'intagliatore del coro di Aosta », rievocante « movenze tipiche dell'intaglio ligneo svevo », è stato rilevato da A. PERONI, *Schede per la scultura lignea lombarda*, in « Arte lombarda », anno X, 1965, II sem., p. 51.

[2] La datazione, verso il 1525-1530, assegnata recentemente dal Mallè al coro di Staffarda si addice alla posizione esemplare dell'opera, che, come poche altre in Piemonte, segna la metamorfosi, *in fieri*, di un gotico tardivo nel manierismo anticheggiante e favoloso di moda, in quegli anni, tra Francia, Fiandre e Germania. (L. MALLÈ, *Museo Civico d'Arte Antica, Le sculture*, Torino, 1965, p. 183; ID., *Pa-*

In Val d'Aosta, in Valsesia e nell'Ossola penetra, con statue singole ed ancone scolpite da *Bildschnitzer* di formazione prevalentemente sveva e svizzero-tedesca, una tipica importazione germanica, analoga a quella che, con intensità e caratteri variati, si ritrova in tanta parte del versante alpino meridionale, dalla Valtellina al Friuli, ed anche in Savoia [3].

La rigogliosa produzione plastica brussellese che costella mezza Europa di altari sfavillanti, dorati a regola d'arte e garantiti dai marchi corporativi, fornisce opere di prim'ordine come l'ancona dei Villa di Chieri (verso il 1470) o il *retable de Saluces* dei Pensa (di primo '500) [4], quasi trofei di aristocratiche imprese mercantili, recati da committenti esperti ed orgogliosi di gusti e costumi « ponentini ». Né possono mancare esempi della piccola *imagerie* di Malines, variopinte ed esotiche figurette, come la Maddalena ed il San Giovanni Battista conservati a Morges, in Val d'Aosta, databili al terzo decennio del '500 [5].

Si tratta ovviamente di fatti alquanto eterogenei, che caratterizzano ambienti diversi ed esigono specifiche spiegazioni, ma, proprio per la varietà delle prospettive in cui si collocano, possono dimostrare con quale facilità, in differenti circostanze, opere e maestri stranieri affluissero nei nostri ter-

---

lazzo Madama in Torino, Torino, 1970, vol. II, pp. 160-173). Al complesso del coro va certo connesso il gruppo del Crocifisso tra la Madonna e S. Giovanni conservato nella chiesa di Staffarda, assai vicino, nell'esasperata tensione verticale e nelle secche acciaccature, alle enfatiche statuette di Santi e Profeti scolpite nelle fiancate dell'*Albero della Vita* e dell'*Albero della Morte*. L'attribuzione del gruppo di Staffarda a « maestro francese esperto delle correnti dell'arte tedesca », proposta da M. Bernardi, *Tre abbazie del Piemonte*, Torino, 1962, nota a tav. XXI, valida anche per le citate figurette del coro, può trovare conferma nel confronto con opere nate tra Borgogna, Champagne e Franca Contea e toccate da influssi germanici, per es. cogli Apostoli del *retable* di Esbarres (v. 1525) (H. David, *De Sluter à Sambin*, Paris, 1933, vol. I, p. 216 sg.).

[3] Tipici prodotti di cultura germanica sud-occidentale in Savoia sono, per es., il pregevolissimo rilievo con Miracolo di San Benedetto (1500 circa), dall'antica abbazia di Talloires (Haute-Savoie), ora nella chiesa di Menthon-St.-Bernard (J. P. Laurent, *Sculptures religieuses en Savoie*, Annecy, 1954, tav. VIII-XII), e le grandi figure della Madonna e di San Giovanni ploranti, del primo quarto del '500, conservate nella cattedrale di Moutiers, in Tarantasia, e riprodotte da M. A. Robbe, *Les retables de bois sculpté en Tarentaise*, Chambéry, 1939, tav. XLIII.

[4] J. Destrée, *Tapisseries et sculptures bruxelloises*, Bruxelles, 1906, pp. 57-58 e 66-68, tavv. XXXV e XLIII; N. Gabrielli, *Opere di maestri fiamminghi a Chieri nel Quattrocento*, in « Bollettino stor. bibl. subalpino », vol. XXXVIII, 1936, nn. 3-4; A. Cavallari-Murat, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino, 1968, pp. 80-86.

[5] Le due statuette sono state rivelate dalla mostra d'arte sacra tenutasi ad Aosta nel 1969 (*Arte sacra in Valle d'Aosta. Guida all'esposizione*, Aosta, 1969, p. 36, n. 51 e n. 52). Riservo ad altra occasione l'esame di questi pezzi (di qualità davvero notevole e di insolito interesse) che dovevano appartenere ad una perduta anconetta, se non ad un « jardin clos » simile a quelli costruiti con fiorite passamanterie nei monasteri di Malines tra il Quattro e il Cinquecento.

ritori. A costituire il sistema dei tramiti, e ad orientare la domanda dei committenti nostrani verso la produzione settentrionale, potevano concorrere le relazioni molteplici che si sviluppavano su itinerari di portata europea e lungo la rete delle sedi ecclesiastiche e monastiche [6], i rapporti occasionali posti in essere da mercanti, religiosi, prelati e funzionari coi loro spostamenti, dalle famiglie feudali con l'estensione dei domini e degli interessi, e, in certe zone, dalle popolazioni di confine con le loro abitudini migratorie [7]. Presumibili carenze della produzione locale favorivano l'intervento di artigiani forestieri, avvezzi, per necessità di lavoro, ad assumere incarichi anche lontani [8].

Come simili condizioni, moventi e contatti, in una regione tradizionalmente propizia alla composizione di apporti svariati, in un clima di quotidiana concretezza empirica, aliena da rigori intellettuali, potessero ravvicinare culture anche remote, mi pare lo confermi un gruppetto di opere, di qualità ineguale ma legate da stretta affinità, i cui caratteri sostanziali si diversificano alquanto dalle correnti nordiche più notoriamente rappresentate nei territori cisalpini.

In una delle sacrestie del santuario torinese della Consolata si conserva un curioso altarino, poco noto, forse a causa della collocazione appar-

---

[6] Niccolò Rasmo, *Michele Pacher*, Milano, 1969, p. 58, osserva come la fama di un artista potesse giungere lontano « portata dai mercanti di passaggio, ma anche trasmessa per quelle vie d'informazione, mai sufficientemente valutate, che erano costituite dai rapporti che i conventi e i monasteri intrattenevano fra di loro, rapporti di carattere religioso, ma anche economico e non da ultimo culturale ». Tale considerazione, formulata riguardo all'Alto Adige tardogotico, non può non suggerire interessanti spunti di ricerca a chi studi le vicende artistiche di una terra quale il Piemonte che, specie in epoca tardo medioevale, presenta certe analogie d'ordine politico, economico e culturale, con la patria di Pacher.

[7] Nell'Aostano l'introduzione di manufatti provenienti dalla Germania meridionale, dalla Svizzera centrale e dall'Allgäu, potrebbe connettersi, almeno in alcuni casi, colle migrazioni periodiche in quei paesi dei mercanti *walser* della « Krämerthal », cioè della valle di Gressoney (H. Kreis, *Die Walser*, Bern, 1958, p. 293; v. anche L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, p. 148). Analogamente, la presenza in Valsesia e nell'Ossola di opere d'intaglio svizzero-germanico dipende dai rapporti mantenuti dalle locali colonie *walser* e dai valligiani con l'opposto versante alpino (M. Rosci, *Pinacoteca di Varallo Sesia*, Varallo, 1960, pp. 141-142).

[8] Dopo il secondo decennio del '500, l'immigrazione di maestri germanici potrebbe imputarsi alle crisi sociali e alle lotte religiose scoppiate nell'Europa centrale con l'avvento della Riforma ed alla conseguente caduta della produzione artistica. Tuttavia la *wanderung* delle maestranze nordiche verso i paesi latini aveva tradizioni ben consolidate negli ultimi secoli del medioevo e, nell'Italia settentrionale, appare documentata sin dal '300 (R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno*, Torino, 1968, p. 37 sg., p. 56 sg.). In Piemonte, poi, in molti casi, più che di immigrazione di artefici, si può parlare di importazione di opere.

tata, nella penombra di una sorta di oratorio, tra *boiseries* e confessionali, la cui severa dignità, a prima vista, parrebbe escludere ogni sorpresa o più vivace presenza.

L'altarino, bizzarro mobile sacro, tutto di legno, destinato non al culto pubblico ma alla conservazione dell'Olio Santo, presenta un insieme alquanto composito, in cui gli eterogenei connotati formali e le differenti tonalità del noce distinguono elementi di epoche e provenienze diverse.

La mensa, a consolle, sostenuta da mensole a volute, è incassata a tergo in un'alta cornice, profonda e centinata a guisa di edicola, coronata da un fastigio a conchiglia e da ghirlande. L'insolito apparato, databile tra il secondo e il terzo decennio del '700, racchiude una pala plastica costituita da due tavole intagliate a fitto rilievo, di fattura spiccatamente nordica e cinquecentesca, e da elementi di raccordo meno antichi, di varia epoca, costretti alla meglio entro la grande cornice esterna (fig. 1).

La pala, pur sollevata da un doppio zoccolo, appare tozza ed inorganica per la giustapposizione di formati non direttamente compatibili. Il pannello inferiore, in cui il rilievo occupa un incavo di circa 108,5 x 53,5 cm., male si adatta alla lunetta sovrastante che, compreso il fregio a teste di cherubini, misura circa 129,5 x 64 cm. D'altra parte, l'omogeneità formale degli intagli e la relazione ravvisabile tra le rispettive rappresentazioni (l'Albero di Jesse nel pannello rettangolare e l'Adorazione dei Magi nella lunetta), ispirate alla tematica della nascita del Redentore, depongono a favore della provenienza dei due rilievi da uno stesso contesto originario. Dovendo dunque coordinarli idealmente entro una struttura appropriata, mi pare plausibile immaginarli sistemati in un'ancona d'impianto rinascimentale, la lunetta sopra uno scomparto mediano di uguale ampiezza ed altezza conveniente e l'oblungo pannello con l'Albero di Jesse nella predella. Nella predella, appunto, secondo una consuetudine diffusa nei paesi germanici verso la fine del '400 e nella prima metà del '500, si raffigurava, su schemi sovente analoghi a quello impiegato nel rilievo della Consolata, la biblica genealogia, quasi sostegno e radice simbolica su cui si sviluppava la complessa rappresentazione plastica dell'ancona.

Quanto ai pezzi perduti dell'antica pala d'altare, se nulla di certo è dato supporre, in mancanza di documenti, circa il contenuto dello scomparto centrale, è almeno possibile intuire i caratteri decorativi delle cornici, degli elementi architettonici e delle immancabili colonnine o paraste di foggia ricercata che serravano ed articolavano il complesso. Ne suggeriscono il ritmo, il ricamo minuto, fin trito, particolari emblematici quali

la fitta ghirlanda di cherubini che s'inarca attorno alla lunetta o il pilastrino, ornato di una candelabra e di una testa da medaglia, nell'Adorazione dei Magi: motivi di mediata estrazione lombarda, elaborati nei repertori di una pittoresca *renaissance* settentrionale.

Ovvia è la suggestione che, in manufatti lignei di buon livello, e di gusto così remoto, emana dalla traccia complessa del lavorio artigianale e induce a cercare anche nei procedimenti esecutivi, nel movimento dell'utensile direi, una particolare, vivida impronta della cultura e degli intenti dell'autore. Nella fattispecie, però, i connotati tecnici appaiono così insoliti e specificamente connessi con quelli formali, che una loro preliminare considerazione sembra indispensabile a meglio percepire i valori dello stile e più agevolmente riferirli ad un'area e ad un tempo determinati.

I due rilievi, che ora esibiscono le preziose qualità cromatiche di uno splendido noce, setoso e a tratti brillante come pietra dura, furono in passato dorati e dipinti. Ancor recentemente gli intagli apparivano rivestiti di una sottile imprimitura, assai scrostata, certo anteriore al reimpiego settecentesco dei pannelli nell'altarino; tracce diffuse della preparazione a bolo rosso di ampie dorature affioravano sotto un imbratto a base di bronzina, con cui, in epoca non lontana, s'era forse cercato di rimediare a cadute della policromia. Una radicale ripulitura, nel 1967, rimovendo il fragile guscio di gesso ha rivelato l'estrema accuratezza dell'intaglio, condotto con tale insistita minuzia da escludere che il rivestimento policromo fosse inizialmente previsto: anche la più delicata stuccatura ingombrando i sottosquadri densi di ombre, ispessendo i frastagliati profili e livellando i solchi che frantumano e increspano le superfici, avrebbe mortificato la plasticità delle figure, ritagliate ad aggetto compresso e animate da fitti sbattimenti chiaroscurali. La profusione di particolari minuscoli tracciati a punta di cesello e il differenziato trattamento delle superfici, operate, graffiate o polite con sensibilità quasi incisoria, sarebbero scomparsi sotto una *Fassung* di tutt'altra consistenza plastica e cromatica. Ma un simile virtuosistico sfruttamento della materia poteva essere sicuramente apprezzato in decorazioni di arredi o intagli di cori; applicato invece ai rilievi di un'ancona, finì per apparire incompleto e persin povero ad occhi avvezzi, in Piemonte non meno che altrove, ad esigere in imprese siffatte (fossero paliotti gotici o macchine d'altare barocche), come in ogni rappresentazione plastica autonoma realizzata in legno, una vivace integrazione di struttura scultorea e di veste pittorica.

La plasticità ambigua, stratificata, risolta in irrequieta vicenda chiaroscurale e il capriccioso linearismo rilevato dall'incidenza radente della luce, corrispondono genericamente a modi diffusi nella scultura del settentrione europeo nella prima metà del '500, in un clima sospeso tra estremo barocheggiante goticismo e crescenti influssi rinascimentali. In quel mondo e in quel tempo raffinate tecniche d'intaglio a legno scoperto caratterizzano, in Germania e nei Paesi Bassi, personalità, correnti e regioni determinate [9].

Confrontando i pezzi in esame con tali circoscritte produzioni, nella formulazione minuta e nell'adorno naturalismo dei dettagli, è possibile cogliere qualche affinità con la piccola plastica in legno di bosso, di noce, di pero, praticata soprattutto nei centri artistici della Germania meridionale, ma anche da intagliatori renani e fiamminghi [10]. Tuttavia la morsura robusta e l'andamento dell'intaglio, a solchi netti e creste sottili, ondulate e fiaccate, il ductus lineare arricciato e metallico sostenuto da un intenso chiaroscuro, la costruzione del rilievo come somma di episodi plastici minuti [11], impongono più pertinenti riscontri con i modi tecnici e formali della scultura che fiorì attorno al basso corso del Reno, in territori siti agli attuali confini tra Germania e Paesi Bassi; in tale zona, l'uso di materiale adatto ad una compiuta rifinitura favorì sovente l'intenzionale rinuncia alla policromia, anche in opere di grandi dimensioni [12].

La maniera con cui è scavato, inciso e polito il noce di questi pannelli molto ritiene dell'aspra energia e dell'orafesca abilità con cui i maestri bassorenani amavano trarre duri nitori e complicati intrichi lineari dal prediletto legno di quercia.

Non solo gli aspetti esecutivi, ma la regia che organizza queste gre-

---

[9] H. Wilm, *Die gotische Holzfigur*, Stuttgart, 1940, pp. 78-81.

[10] E. F. Bange - G. Delogu, *La piccola scultura in legno e in pietra del Rinascimento tedesco*, Milano, 1937, p. 3 sg. Lo sviluppo della piccola plastica nei Paesi Bassi meridionali nel secondo quarto del '500 ed oltre, è analizzato da Th. Müller, *Zur südniederländischen Kleinplastik der Spätrenaissance*, in *Festschrift für Erich Meyer*, Hamburg, 1957, pp. 191-196, che assegna ad ambiente fiammingo anche pezzi già ritenuti dal Bange e dal Witte bassotedeschi o renani.

[11] « Bild als Summe von Kleinplastik » è definita da A. Feulner - Th. Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, München, 1953, p. 408, la struttura plastico-pittorica del gremitissimo altare della Passione, di Meister Arnt, Jan van Halderen e Meister Loedewich (1490-1500), nella chiesa di S. Nicola a Kalkar, momento capitale, per tono stilistico e sintassi compositiva, nella storia della scultura bassorenana.

[12] F. Witte, *Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein*, Berlin, 1932, vol. I, p. 338, cita ad esempio di tale minuta formulazione l'intaglio nitido, cesellato, del *Passionaltar*, dello Schnütgen-Museum di Colonia, opera in quercia attribuita al Douvermann e databile verso il 1530.

mite rappresentazioni, la mimica, gli spiriti che le animano e l'articolazione del discorso plastico, pur nutrito di componenti complesse, evocano la tradizione che, se lasciò documenti illustri nei centri del ducato di Kleve e prossimi alle sue frontiere, comprese anche, come coinè artistica regionale, parte dei Paesi Bassi settentrionali, la Gheldria, l'Issel e anche Utrecht, sconfinando con prodotti ed influssi sino alla Mosa e in Vestfalia [13]. Accanto ai caratteri propri di tale parlata neerlandese-renana, risaltano nei nostri intagli elementi complessi, di varia origine, fiamminga in senso lato e tedesca, fenomeno peraltro normale nell'arte di un « pays d'entre deux » come il Niederrhein, e nella congiuntura culturale che, lungo la prima metà del '500, determinò nel mondo nordico una profonda progressiva compenetrazione e quasi confusione dei linguaggi figurativi [14].

Il rilievo inferiore (fig. 2) illustra un tema assai diffuso oltr'alpe e caro al simbolismo religioso del tardo medioevo: l'*Albero di Jesse* che, nello stile della *Biblia Pauperum* e dello *Speculum Humanae Salvationis*, allaccia Vecchio e Nuovo Testamento associando la profezia messianica di Isaia « egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet » alla genealogia del Salvatore desunta dal vangelo di Matteo [15]. Dal ventre di Jesse (che porta il berretto a punta riservato dall'iconografia medioevale ai personaggi ebraici), sorge come in visione onirica un alberello sui cui

---

[13] I territori bagnati dal basso Reno, dall'Issel e dalla Mosa, compresi grosso modo tra Duisburg, Kampen e Gorinchem, conservarono sino all'epoca delle grandi scissioni politiche e religiose, una forte omogeneità economica, culturale ed artistica. Si vedano al riguardo le sintesi di F. Witte, *Tausend Jahre...*, cit., vol. I, p. 147, di F. Gorissen, *Die Klevischen Beeldensnijder*, catalogo della mostra, Kleve, 1963, p. 3, e i capitoli introduttivi, di G. Albrecht, F. Gorissen e altri, nel catalogo dell'esposizione *Herbst des Mittelalters*, Köln, 1970. M. Devigne, *La sculpture mosane du XII au XVI siècle*, Paris-Bruxelles, 1932, pp. 144-153, illustra la diffusione di prodotti bassorenani nei territori della media Mosa attorno a Liegi.

[14] Si pensi agli scambi operati tra Paesi Bassi e Renania, durante la prima metà del '500, da pittori quali Jan Joest, Joos van Cleve, Barthel Bruyn; all'influsso diretto esercitato sulla scultura dell'area renano-vestfalica ed anseatica dalla frequentissima importazione di ancone d'altare brabantine; alla formazione anversana di uno scultore, protagonista della transizione dal tardogotico al manierismo, quale Arnt van Tricht; alle fonti fiamminghe dell'incipiente *Renaissance* bassorenana e vestfalica, nel secondo quarto del '500.

[15] E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1908, pp. 222-224; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg i/ Breisgau; 1928, vol. I, pp. 296-297; R. Liegtenberg, *De genealogie van Christus in de beeldende kunst des Middeleeuwen*, in « Oudheidkundig Jaarboek », IX, 1929, pp. 2-54; W. Föhl, *Stammbaum Jesse*, in *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937..., vol. II (1948), col. 87-90; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, vol. II, pp. 131-135.

tralci, sinuosi e diramati a spalliera, seggono Davide e Salomone (riconoscibile dal solenne turbante) ed altri dieci re di Giuda; al culmine, da uno stilizzato melograno, sboccia la « Vergine apocalittica » che, recando un erculeo bambinello, emerge da una falce di luna, avvolta nella raggera solare. Immagine insolita nei nostri territori, probabilmente introdotta da committenti ed esecutori di cultura forestiera o facilmente aggiornati sulle mode iconografiche d'oltremonte, in coincidenza con l'eccezionale fioritura di Alberi di Jesse che, legata a certi aspetti del culto mariano, trionfò tra quattro e cinquecento in Francia, nelle Fiandre e nei paesi tedeschi. A modelli francesi rinvia il pregevole quanto raro Alberto di Jesse scolpito su di una fiancata del coro di Staffarda, analogo, si è notato, per struttura e particolari, ad un intaglio di uguale soggetto conservato a Parigi, nel Museo di Cluny, ritenuto « di forte impronta borgognona e del tempo di Luigi XII » [16]. Un solitario documento xilografico, un'immagine dell'*Officium Beate Marie Virginis* stampato a Torino da Antonio Ranoto nel 1531, con illustrazioni di sapore forestiero, fornisce una data esplicita alla storia di questa tardiva risonanza di una simbologia settentrionale in Piemonte [17].

L'impianto della composizione appare, al solito, sviluppato in superficie, in ritmi decorativi simmetrici che ne accentuano il tono araldico e allegorico-visionario. La regale assemblea si distribuisce in due ordini di schiere ondeggiando attorno all'apparizione della Madonna col Bambino. I moti croscianti dei panneggi assecondano l'oscillazione delle alternate positure cui dovevano adeguarsi, a contrappunto, le variate inclinazioni degli scettri già branditi dai re. Al dispiegarsi dei nessi e degli atteggiamenti corrisponde l'amplificazione dei volumi. La florida madonnina si espande, quasi mistica rosa, nella corolla delle pieghe folte del manto e dei raggi serpeggianti [18]. A basso, Jesse (fig. 4) si assesta corpulento in volumi squadrati e obliqui, su cui i panni fluiscono in pieghe compresse, con orli acciaccati come in tante figure bassorenane.

---

[16] L. Mallè, *Museo Civico d'Arte Antica, Le sculture*, cit., p. 170.

[17] M. Bersano Begey, *Le cinquecentine piemontesi*, vol. I, Torino, 1961. p. 270, n. 383. La xilografia, del f. CXXXV, è riprodotta a p. 274.

[18] Analoghi elementi formali e iconografici si possono notare nelle immagini a bassorilievo della Madonna a mezzo busto, col Bambino, su falce di luna, entro raggera serpeggiante, prodotte nel primo trentennio del '500 da scultori di Utrecht. Cfr.: J. Leuwenberg, *Een nieuw facet an de utrechtse beeldhouwkunst*, II, in « Oud-Holland », 1957, 1, pp. 56-58, fig. 1, 3, 5. Sull'ampia diffusione di tali immagini, anche in Renania, vedasi: D. P. R. A. Bouvy, *Marien Darstellungen in der Diözese Utrechts*, in *Unsere Liebe Frau*, catalogo dell'esposizione, Aachen, 1958, pp. 46-47.

Non sempre l'artificiosa complicazione dei panneggi (che nelle vesti dei re pare voler imitare fiorite, increspate grafie di esempi incisori) vale ad immergere i corpi atticciati nell'effervescenza lineare e chiaroscurale dei brani migliori. In alcune figure la compressione dei volumi e la schematizzazione degli atteggiamenti giungono ad effetti di stampata fissità da *imagerie* popolare, rivelando, anche nella povertà dei dettagli, la stanca ripetizione di formule d'uso artigianale.

A spiriti festivi ed ingenui, inclini ad accenti popolareschi, paiono alludere la mimica enfatica, l'ostentazione di acconciature bizzarre e di vesti pompose, il gesto di Jesse che, trasognato, si leva riverente il berretto dinanzi al prodigio. I biblici personaggi « recitano » la dispiegata profezia, quasi miracolo in atto, con una sorta di compiaciuta partecipazione, di sentimento teatrale del gioco sacro, quale è facile percepire anche in altre raffigurazioni nordiche dello stesso soggetto. Non senza fondamento documentario taluno indicò, in immagini pittoriche olandesi e fiamminghe, riflessi di quello *Spel van Jesse*, specie di *tableau vivant*, che nelle città dei Paesi Bassi si usava allestire con impalcature dissimulate da fronde e con attori in costumi « biblici », in occasione di feste liturgiche e di processioni [19].

Quali sviluppi decorativi ed espressionistici potesse consentire un tale motivo, in momenti di grazia, di più calda fantasia, può attestarlo un'altra opera riferibile, per precise coincidenze iconografiche e formali, se non allo stesso intagliatore che eseguì la *radix Jesse* della Consolata, almeno ad altro maestro a lui vicinissimo, nella stessa cerchia o bottega.

Si tratta di un rilievo in legno di noce conservato a Palazzo Madama e già ritenuto cosa francese o piemontese [20]. Il Mallè, nel recente catalogo delle sculture del Museo Civico di Torino, ha avuto il merito di proporre per primo un'attribuzione ad « intagliatore della zona del Basso Reno, o vestfalico, legato a gusti neerlandesi », attorno al 1520 [21].

---

[19] R. Liegtenberg, *De genealogie van Christus*, cit., p. 41; J. E. Snyder, *Geertgen schildert de voorouders van Christus*, in « Bulletin van het Rijksmuseum », Amsterdam, 1957, 3, pp. 85-94. Si considera tipica traduzione figurativa di tali *tableaux vivants* l'*Albero di Jesse*, dipinto su tavola, già della collezione von Pannwitz, ora al Rijksmuseum di Amsterdam, comunemente attribuito a Jan Mostaert. Ovviamente nei rilievi qui esaminati, come nelle analoghe raffigurazioni plastiche fiamminghe e germaniche, i modi della sacra rappresentazione possono aver influito non sull'impianto della composizione, affatto decorativo e simbolico, ma sul carattere espressivo di certi particolari di ispirazione realistica o di convenzione teatrale.

[20] *Museo Civico di Torino, Sezione Arte Antica*, Torino, 1905, tav. 22; V. Viale, *Gotico e rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, p. 146 e tav. 227.

[21] L. Mallè, *Museo Civico d'Arte Antica, Le sculture*, cit., p. 187, tav. 168-171.

Il pannello in questione (fig. 3), di ignota provenienza (entrò al Museo per acquisto da E. Borbonese nel 1871), misura 68 × 78 cm. È composto da una cornice fortemente incavata, entro la quale corre il motivo genealogico trattato ad alto rilievo, e da una tavoletta a stiacciato raffigurante l'Annunciazione. Anche in questi rilievi l'estrema finitezza dell'intaglio appare incompatibile con qualsiasi imprimitura e policromia; di cui, peraltro, non si vedono tracce.

Cospicua reliquia di una struttura più ricca, forse un altarolo domestico, il pezzo risulta alquanto alterato: la tavoletta centrale venne ridotta nei lati superiore e inferiore; la cornice dorata, tardiva, servì a adattarla al rilievo esterno. Evidente è inoltre la mancanza di un fastigio, con immagine della Madonna, a coronamento dell'Albero di Jesse. Questo, sorgendo dalla figura adagiata nel lato inferiore, si divide in due tralci che, carichi di dodici re, si ricongiungono in alto, in una sorta di *accolade*, e spariscono nello spessore della cornice; di qui dovevano rispuntare, avviticchiati, per sorreggere la Vergine, alla quale sono rivolti gli sguardi e i cenni dei regali antenati.

Se l'impaginazione presenta affinità con quella di certe miniature fiamminghe [22], il motivo dell'Albero di Jesse intagliato a guisa di bordura ricorre attorno agli scrigni di alcuni tra i più importanti altari lignei della Renania settentrionale [23]: nell'*Antoniusaltar* a St. Victor di Xanten (inizio del '500) [24], nel *Marienaltar* eseguito da Jacob Dericks per la Stiftskirche di Kleve (1513-1515) [25], nel *Siebenschmerzenaltar* della Nikolaikirche di Kalkar (1518-1522), opera di Henrik Douvermann [26], come pure nel *Marienaltar* del Douvermann e aiuti, a Xanten (c. 1530) [27]. Nell'*Antoniusaltar* di Xanten, come in un frammento di Albero di Jesse, proveniente dalla cornice di un altare bassorenano del terzo decennio del '500 e conservato nelle

---

22 Vedasi, per es., l'Annunciazione incorniciata da Albero di Jesse, di un libro d'ore neerlandese (Amsterdam, v. 1490) del Fitzwilliam Museum di Cambridge, riprodotta in A. W. Byvanck, *La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux*, Paris, 1937, fig. 250.

23 E. Lüthgen, *Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance*, Strassburg, 1917, pp. 338-341.

24 *Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom*, in « Xantener Domblätter », 1963, p. 199, tav. 8; *Herbst des Mittelalters*, cit., p. 98, tav. XIII.

25 H. P. Hilger, *Kreis Kleve, 4, Kleve* (Die Denkmäler des Rheinlandes), Düsseldorf, 1967, pp. 58-60, tav. 124, 135.

26 H. P. Hilger, *Kreis Kleve, 2, Kalkar*, Düsseldorf, 1964, pp. 23-24, tav. 107 sg.

27 F. Witte, *Tausend Jahre*, cit., p. 171, tav. 228; *Sechzehnhundert Jahre Xantener Dom*, cit., p. 302, tav. 32.

collezioni dell'Università di Harvard [28], la figura del capostipite è coricata su di un fianco entro la fascia inferiore della cornice. Negli altri altari citati, Jesse appare invece seduto in uno stallo nella predella; in tutti, i rami dell'albero, su cui si inerpicano i dodici re, salgono attorno allo scrigno e terminano, descrivendo un'*accolade*, nell'immagine della Vergine, a mezza figura o a figura intera, con o senza il Bambino (a Kleve nella scena dell'Incoronazione). Naturalmente, dalla tradizione iconografica e plastica delle ancone di Kleve, di Kalkar, di Xanten, l'intagliatore di Palazzo Madama poteva desumere non solo schemi compositivi, ma anche più specifiche suggestioni fantastiche; in particolare, la tendenza a svolgere l'antico motivo genealogico, unito sin dalle origini al *Rankwerk*, all'intreccio vegetale, in un denso viluppo di forme arboree e di fiabesche presenze.

Agli accenti più sereni dell'arte renana pare intonarsi la gentile *Annunciazione*, nella tenera tipologia fanciullesca, nella levigata convessità dei volti reclinati, nei garbi un po' leziosi, nelle cadenze spesse dei panni ondulati agli orli. In questo prezioso, tipico pezzo di « piccola plastica » (ed insolito esempio di bassorilievo in quella della zona neerlandese-renana) un gusto leggero ed equilibrato accorda con suadente facilità modi tradizionali, d'ascendenza quattrocentesca, e spunti rinascimentali, simboli della nuova moda, quali la spalliera della panca nello sfondo, la grande conchiglia che corona la nicchia, la pesante ghirlanda.

Prevale invece nella favola araldica della cornice un robusto barocchismo, avviato a stilizzazioni manieristiche. Le qualità plastiche e pittoriche già notate nei momenti più validi del rilievo genealogico della Consolata ricompaiono più intense, affinate, quasi condensate nella prova magistrale di uno stile là scaduto nella produzione della bottega. Le dimensioni stesse delle figure, qui più ridotte, e la relativa, maggior profondità di scavo consentono un modellato vivido e sciolto; gli andamenti di linee e superfici nascono più direttamente da quelli dell'intaglio, esaltati da un denso chiaroscuro. Alcune figure in entrambi i rilievi procedono dallo stesso prontuario: fra le altre quella del re volto di spalle che dispiega i vasti maniconi e quella stessa di Jesse che, immerso nel sogno profetico, si leva il berretto con gesto rituale. Tuttavia, proprio il confronto tra le due versioni di questa figura, rigida e greve, nonostante il movimento superficiale dei

---

[28] C. L. Kuhn, *The Harvard collections, German and Netherlandish sculpture, 1200-1800*, Cambridge (Massachusetts), 1965, p. 77, tav. 31. Il pezzo è attribuito a scuola del Douvermann.

panni, nel pezzo della Consolata (fig. 4), quanto argutamente modellata e articolata nel morbido viluppo della veste, nella cornice del Museo Civico (fig. 5), basta a misurare l'intimo divario qualitativo tra le due interpretazioni. Aggiungerò che il rilievo minore, anche nell'assortimento di tipi e positure, dimostra una più agile inventiva. Gli spunti di gusto anversano (chiari fra l'altro nella tensione enfatica e nell'appiattita cifra lineare di certi profili) sono elaborati con un sentimento pittorico, una corposità espressiva quali è dato trovare nella migliore produzione della Germania nordoccidentale, al limite estremo della stagione tardogotica, in particolare nell'area bassorenana, ed anche, come pare suggerire il Mallè, in certi aspetti della scultura vestfalica, per esempio nella cerchia del Maestro di Osnabrück [29].

Forti affinità di tono e di risorse, rispetto alla *Radix Jesse* di Palazzo Madama, rivela invece l'Adorazione dei Magi nella lunetta della Consolata (fig. 7); affinità così strette da indurre a ravvisare in entrambi i lavori, pur diversi per opportunità tecniche ed esiti formali, l'impronta di una stessa mano, di uno stesso sentire.

La scena si sviluppa lungo un percorso rigorosamente bidimensionale, senza scarti o penetrazioni in profondità. Lo sfondo cresce ad arazzo, per falde e schegge sovrapposte, senza sfoghi di cielo, solo incavato a zone per fornire un alveo o un raccordo a gesti e movimenti. Introduce la vicenda l'ingresso dei cavallini ombrosi, che scalpitano e si impennano nelle bardature catafratte, trattenuti dai palafrenieri. Se la trovata rievoca racconti di cavalcate cortesi (la scena è intessuta di memorie gotico-internazionali), i soldati (quello di tre quarti si direbbe fratello di latte del re in abito militare nella cornice del Museo) paiono usciti da quell'epopea di spavaldi e iracondi lanzichenecchi che sfila in tante incisioni nordiche cinquecentesche. Una punta realistica d'indole analoga si insinua anche nell'annunzio ai pastori (fig. 13), ove il superstite (l'altro venne accuratamente asportato) [30] infagottato nella tunica spessa, stupefatto dalla capriola dell'angelo, può ricordare certi tipi di contadini, tozzi e tribolati, di Dürer, dei due Beham ed anche di Luca di Leida.

---

[29] Penso ai folti panneggi, alla densità pittorica del rilievo della *Disputa tra i dottori* (v. 1520), conservato a Berlino e riferito al « secondo Maestro di Osnabrück ». W. Vöge, *Königlische Museen zu Berlin, Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder*, Berlin, 1910, p. 145; *Staatlische Museen zu Berlin, Deutsche Bildwerke aus sieben Jahrhunderten*, catalogo dell'esposizione, Berlin, 1958, p. 83, tav. 77.

[30] Del pastore mancante, già ritto sul breve ripiano a destra del compagno e verosimilmente rivolto verso l'angelo, resta solo traccia dei piedi.

Con quanta disinvoltura l'autore della lunetta attingesse formule e spunti alla grafica coeva, lo si può vedere nella sequenza centrale, dei Magi dinanzi alla sacra famiglia (fig. 8), che include elementi liberamente desunti da una xilografia di Dürer del 1511 (B. 3) (fig. 9). L'utilizzazione, a volte la trascrizione quasi letterale, di figure e persino di intere composizioni incisorie ricorrevano normalmente nella prassi degli intagliatori tedeschi [31]. Quanto ai modelli xilografici, una sorta di simpatia tecnica tra rilievo intagliato e incisione in legno (qualcuno definì quest'ultima « l'impronta di una scultura a due dimensioni ») favoriva il trasferimento in tangibili termini plastici di concise strutture formali e di immagini di collaudata efficacia. La fortuna delle stampe dureriane quali repertori di motivi, dettagli e composizioni, si estendeva dalle botteghe della Germania meridionale a quelle bassotedesche, con risultati anche eccellenti, come nell'Adorazione dei Magi scolpita da Jacob Dericks nell'altare di Maria a Kleve (1510-1513) sulla traccia dell'Adorazione del *Marienleben* [32].

Nell'Adorazione del 1511, una delle pagine dureriane più calme e misurate, solenne nell'accordo di figure e architettura, l'intagliatore della lunetta ha vagamente percepito certi nessi e li ha svolti in senso longitudinale, rifiutando ogni complicazione prospettica. La capanna, priva di cubatura spaziale, è ridotta a mero simbolo narrativo ed elemento di cesura. La sola figura del re moro ricalca il modello grafico, col capo rivolto però in avanti ed un'andatura più ostentata. Tra il moro ed il re inginocchiato, al centro della composizione si impunta oscillando l'orientale in turbante, di stampo tipicamente fiammingo, cavato si direbbe da un manierista di Anversa o da Joos van Kleve. In fine il gruppo del vecchione in ginocchio e della Vergine sorridente che regge l'indaffarato bambinello (fig. 11) sostituisce all'assorta dignità, alle calcolate torsioni delle analoghe figure nella xilografia, una più immediata connessione di gesti in un'aria di famigliare schiettezza: l'atto di offerta del re e quello della madre che gli porge il bambino si compongono, con il saluto di Giuseppe, in uno schema triangolare, mosso e scandito, che, replicato in alto dall'acuto tettuccio della capanna, ben conclude l'intera vicenda ritmica e mimica.

---

[31] H. Wilm, *Die gotische Holzfigur*, cit., pp. 14-15.

[32] F. J. Nüss, *Heinrich Douvermann*, Duisburg, 1963, p. 5, fig. 3. Un esempio di diretta derivazione da Dürer nella plastica renana è offerto dal gruppo del Crocifisso tra la Madonna e Giovanni, in St. Johann Baptist a Colonia, che traduce a tutto tondo le analoghe figure di una xilografia (B. 56) del 1516. H. Appel, *Studien zur niederrheinisch-kölnischen Plastik der Spätgotik*, I, in « Wallraf Richartz Jahrbuch », XXIV, 1962, p. 239 sg.

Il modo in cui è trattata la figura della Madre, in particolare, dimostra a qual punto l'esempio dureriano, o meglio l'apporto germanico rinascimentale, sia assorbito, insieme con una fortissima componente neerlandese, in un modellato pittorico e in un intimismo di sapore schiettamente basso tedesco, renano in ispecie. Ad evidenziare i caratteri di una tale assimilazione e del clima culturale in cui si ambienta, può valere il confronto, meramente approssimativo, con un'opera che, pur in altre dimensioni e ad altissimo livello poetico, si presta ad esemplificare le tendenze plastiche prevalenti nel Niederrhein all'inizio del secondo quarto del '500: la Madonna in trono del museo parigino di Cluny, recentemente attribuita ad Henrik Douvermann [33] (fig. 12). In questa statua di quercia, il volto lucido dall'alta fronte convessa, l'arricciatura delle chiome a onde serrate, la compatta struttura corporea, il bimbo vispo e tarchiato come un putto *Frührenaissance*, il moto complicato e tortuoso del panneggio, configurano una tipologia certo abbastanza famigliare all'intagliatore della lunetta torinese, che vi attinge però con un fare più allentato ed anche più tardivo, forse attorno al 1530.

Considerato poi nel suo insieme l'episodio centrale della nostra Adorazione, nella *verve* bonaria che lo pervade, nelle movenze asprigne, nella densità del discorso chiaroscurale, tradisce le costanti di fondo di una cultura regionale non diversa, di là dalle ovvie divergenze qualitative, da quella che si esprime, per esempio, nell'Adorazione dei Magi del *Johannesaltar* di Xanten riferita da Fritz Witte al Douvermann (fig. 10) [34].

È peraltro evidente come certa metallica rudezza, certa tensione mimica, tipiche della scultura bassorenana, si attenuino, nel nostro intagliatore, in modi più affabili, in un diffuso narrare, ricco di citazioni generistiche e di arguzie pittoresche.

A bilanciare il movimentato ingresso dei cavalli e del corteo regale, nell'angolo opposto della lunetta, dietro il gruppo della sacra famiglia, si apre il bell'interno della stalla, con le bestie affiancate in moti ampi e contrapposti, plasmate nelle masse dei corpi e nello spessore delle pelli con sorprendente affettuosa icasticità. Emergono dunque, anche in questa felice cadenza, le risorse più genuine dello scultore, un'attenta curiosità, un quotidiano espressionismo, umori che, se animano di ingenua, festosa meraviglia l'apparizione dell'angelo nello squarcio montano, possono anche

---

[33] *Herbst des Mittelalters*, cit., cat. n. 198, p. 101, e tav. 81.

[34] F. Witte, *Tausend Jahre*, cit., tav. 230.

aver alimentato la fantasia biblica di Palazzo Madama, dandole il brio di una fiabesca vendemmia.

Come e quando il santuario torinese si sia arricchito della pregevolissima lunetta e del pannello rettangolare che l'accompagna, non m'è riuscito di accertarlo. In effetti, la presenza dei rilievi in questione nella chiesa della Consolata, alias di Sant'Andrea, è documentata da una serie di interessanti « stati » o inventari del monastero e delle sue pertinenze, relativi agli anni 1730-1760, in cui si ripete, a proposito dell'arredo delle sacrestie, la descrizione compiaciuta di « un altarino di legno intagliato di travaglio antichissimo e molto stimato, rappresentante la genealogia di Maria Vergine incominciando da Abramo (*sic*), e distribuita con bellissimo albero, e l'adorazione dei Re Magi » [35]. Nessuna traccia invece dell'altarino, e dei rilievi che lo compongono, è reperibile in più antichi inventari, relativi agli anni 1699-1704, che riflettono un assetto più limitato e modesto della sacrestia; talché, l'acquisizione o il ricupero dei pezzi parrebbero doversi situare non molto prima del 1730, in concomitanza con l'ultima sistemazione dell'altarino e con l'arredamento dei nuovi locali di sacrestia [36].

Tuttavia, l'ipotesi che sia il pezzo di Palazzo Madama, sia gli intagli della Consolata provengano dal territorio torinese o da località abbastanza vicine, può trovare conferma nell'esistenza di una serie di rilievi affini, evidentemente usciti dalla stessa bottega, nel pulpito della chiesa di San Giovanni ad Avigliana.

Il pulpito di Avigliana non è propriamente inedito [37]. Tra gli altri, lo cita Lorenzo Rovere alla voce « Avigliana - Monumenti artistici » nell'Enciclopedia Italiana [38], ravvisandovi influenze francesi, e lo menziona il

---

[35] Archivio di Stato di Torino, I Sezione, Regolari per A e B, Torino, Cistercensi, mazzi non invent.: « Stato del monastero di S. Andrea o sia Vergine SS.ma della Consolata di Torino da presentarsi nel capitolo generale, il quale si deve celebrare nel monastero di S. Giovanni Battista di Fiorenzuola li 28 aprile dell'anno 1760, e terminato li 31 marzo detto anno 1760 », p. 8. Tale stato si riferisce agli anni 1754-1760; i più antichi, in cui si fa menzione dell'altarino, rispettivamente, agli anni: 1730-1736 (c. 4 r.); 1736-1742 (p. 7); 1742-1748 (p. 4); 1748-1754 (p. 4).

[36] *Ibid.*: « Stato o sia inventario del monastero della Consolata di Torino », redatto nel 1702; altro, rel. agli anni 1702-1704. Non ho rinvenuto inventari successivi, sino a quello, citato alla nota precedente, del 1730-1736.

[37] Il pulpito è riprodotto nel volume di P. R. Casorati, *Avigliana*, Como, 1963, tav. 19.

[38] L. R.(overe), *Avigliana, monumenti artistici*, in *Enciclopedia Italiana*, V, p. 642.

Mallè come degno di studio tra i tanti documenti, ancor trascurati, dell'intaglio ligneo cinquecentesco [39].

Ma esaminiamo dappresso la struttura. I rilievi del prospetto anteriore (fig. 14) sono ricavati da due tavole, una per registro, rozzamente ridotte ai lati e misuranti, rispettivamente, l'inferiore 183 × 48 cm., la superiore 185 × 48 cm. Il fianco sinistro (fig. 16), comprendente due ordini di nicchie con figure di virtù, è pure costituito da due pannelli sovrapposti, di 90 × 48 cm. l'inferiore, e 92 × 48 cm. il superiore. L'altro fianco (fig. 15) comprende, nel registro superiore, un frammento di 30,5 × 48 cm., contenente la nicchia di destra con figura di Virtù, ed altro frammento di 70,5 × 48 cm. con due nicchie, in cui sono raffigurati San Giovanni Evangelista e San Pietro; sotto, un pannello di legno più chiaro (simile a quello delle fasce con scritte del prospetto anteriore) reca un'epigrafe in lettere capitali, incise e colmate di stucco, riferentesi all'erezione del pulpito, avvenuta a spese del comune nel 1594, sotto il consolato di Michele Falcombello *doctor in utroque* e del causidico Gian Lorenzo Gai [40].

L'epigrafe parla dunque solo dell'erezione, con lealtà certo non disgiunta da compiacimento per la brillante trovata ch'ebbero gli accorti amministratori di realizzare in economia questo pergamo sontuoso con pregevoli frammenti di ricupero, suddividendo e adattando alla buona elementi di un complesso più antico di tutt'altro carattere. Appare infatti evidente come le sei virtù del lato sinistro provengano, insieme con la settima collocata nel lato destro, da un unico registro che, sommando i tre frammenti, del tutto omogenei, misurerebbe circa 213 cm. di larghezza. Le due nicchie con Santi del lato destro, diverse per maggiori dimensioni, anche nelle figure, e per dettagli decorativi, da quelle della teoria delle Virtù, derivano ovviamente da un altro ordine, forse dedicato a diversi Santi o Apostoli. Le ornatissime lesene abbinate agli spigoli del pergamo risultano

---

[39] L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, cit., p. 205.

[40] « Erectum aere publico / anno D[omin]i MDXCIIII / Michaele Falcombello i[uris] u[triusque] d[octor]e / Jo[hanne] Laurentio Gaio causi[di]co / consulibus ». L'epigrafe è citata, a proposito dei Falcombello, da G. Claretta, *Cronistoria del municipio di Giaveno*, Torino, 1875, p. 148, n. 1. Perché il comune di Avigliana si sia occupato dell'allestimento del pulpito, si può spiegare con una notazione degli atti del visitatore apostolico mons. Peruzzi, del 1584, in cui si riferisce che la comunità provvedeva un « concionator » per le prediche dell'Avvento e della Quaresima in S. Giovanni. La solennità di tali circostanze giustificava la ricchezza dell'arredo. Archivio Arcivescovile di Torino, *Visitatio Episcopi Sarsinatensis, visitatoris apostolici*, I, c. 326.

ricavate dalla scissione verticale di due colonnine, mozzate sotto le ghirlande.

Il prospetto anteriore poi presenta di per sé, nell'organizzazione strutturale e iconografica come nell'apparato decorativo, tali affinità con certi *retables* rinascimentali francesi e nordici da indurre a tentare la ricomposizione dei vari elementi entro schemi di quella sorte. Durante la prima metà del '500 l'ancona scultorea a più scomparti in cui, come attraverso i tempi di una sacra rappresentazione, si evocavano le storie della Passione, della Vita di Maria (le sette gioie, i sette dolori), ebbe rigogliosa diffusione, non solo nei paesi Bassi e nell'ambito dell'invadente esportazione fiamminga, ma anche, attraverso varianti e sviluppi locali, nella Germania nordoccidentale e nella Francia settentrionale ed orientale. La persistente religiosità popolare dell'estremo medioevo, con la sua appassionata propensione per lo spettacolo sacro, continuò a favorire minuziose regie, scalate su vari livelli, adattandosi lentamente ad ambigue transazioni con i primi, mediati influssi rinascimentali. Nel terzo decennio del secolo gli *imagiers* francesi e neerlandesi si compiacquero di applicare ai vecchi schemi tardogotici, verticalmente tesi, gli accessori decorativi di intenzione anticheggiante divulgati da pittori, incisori ed *ornementistes*; attorno al 1530 maturarono soluzioni plastico-monumentali più decisamente improntate ai nuovi moduli costruttivi, come nei *retables* in pietra dello scultore aulico Jean Mone nelle Fiandre o di Jean Damotte in Borgogna, dove sequenze di gremite scenette si svolgono su registri sovrapposti, ma si accentuano ritmi e componenti orizzontali [41].

Non è improbabile che mode simili filtrassero anche a sud delle Alpi e trovassero qualche accoglienza presso committenti sensibili a suggestioni settentrionali, incontrandosi magari con influenze lombarde: si pensi al curioso altare di Staffarda, firmato da Pascale Oddone nel 1531, massiccio ex-voto paesano in cui sette scene della vita della Vergine si distribuiscono in un'architettura piramidale a loggette [42]. Che un'ancona a più scomparti potesse anche figurare nella chiesa di San Giovanni ad Avigliana, parrebbero attestarlo gli atti della visita di mons. Peruzzi (1584), nei quali, con attenzione inconsueta per i caratteri tecnici dell'arredo sacro,

---

[41] P. Vitry, *La sculpture dans les Pays-Bas*, in *Histoire de l'art*, publiée sous la direction de A. Michel, Paris, 1932, vol. V, pp. 330-335; P. Fierens, *L'art en Belgique*, Bruxelles, 1939, p. 195; H. David, *De Sluter à Sambin*, cit., vol. II, p. 173 sg.

[42] M. Bernardi, *Tre abbazie del Piemonte*, cit., pp. 92-93.

si segnala l'esistenza di una « icona que est legnaminis nucis cum pluribus imaginibus desculptis » (evidentemente priva di policromia) su di un altare dedicato a San Michele [43]. Non è detto che il soggetto dell'ancona concordasse col titolo riferito di quell'altare, in una chiesa che, fra i tanti, ne annoverava diversi in stato di disordine o di abbandono [44]; l'altare di San Michele ed il relativo arredo vennero rimossi prima della successiva visita pastorale del vescovo Broglia, del 1595 [45]; purtroppo l'assenza di altri più precisi ragguagli impedisce di identificare senza riserve negli intagli dell'altare « di san Michele » i rilievi del pulpito raffazzonato nel 1594.

Problematica, al pari dell'ubicazione originaria, la primitiva organizzazione degli elementi conservati nel pulpito, a causa della loro incompletezza ed anche della mancanza di una coerente logica costruttiva nella suddivisione dei registri, solo determinata da esigenze iconografiche. Restano tuttavia abbastanza percepibili la densità pittoresca dell'insieme e la serrata integrazione di episodi figurali e decorazioni architettoniche.

Tutti gli ingredienti di prammatica di un'esotica *renaissance* nordeuropea, i fornici bassi, le conchiglie spampanate nelle nicchie, i balaustri racchiusi tra foglie d'acanto, le grottesche e le esili candelabrine sulle colonne, le immancabili testine nei plinti, le ghirlande e i putti che le reggono o fanno il girotondo sui capitelli, si assommano con effetti di ricchezza massiccia e di superficiale saturazione decorativa come in certi mobili fiamminghi e renano-vestfalici del secondo quarto del '500 [46]. Vi si intuisce lo scrupolo, direi abituale, di soddisfare clienti avidi di tutto l'apparato della « maniera antica », ecclesiastici ambiziosi di ornare l'arredo sacro con « teste di romani » e « segni di trionfo », come si usava prescrivere in contratti ed istruzioni [47]. E qui, curioso memento di ro-

---

[43] Arch. Arciv. Torino, *Visitatio Episcopi Sarsinatensis*, cit., vol. I, c. 232.

[44] Gli atti della visita menzionano una ventina di altari. Mons. Peruzzi ordinò di demolirne la maggior parte, riducendoli a cinque adeguatamente arredati (c. 237).

[45] Negli atti della visita pastorale di mons. Carlo Broglia — Arch. Arciv. Torino, c. 526 — gli altari appaiono ormai ridotti a cinque.

[46] H. Schmitz, *Das Möbelwerk*, Berlin, 1926, tav. 128 sg.

[47] Tali erano i soggetti (cui si aggiungevano immagini di dèi pagani) pretesi nel 1517 dal capitolo del duomo di Utrecht per la decorazione di un tramezzo da erigere davanti all'altare di S. Martino. I documenti relativi, tra i primi di una moda siffatta nei Paesi Bassi settentrionali, sono citati da D. Bierens de Haan, *Het houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gotick en de Renaissance*, 'sGravenhage, 1921, pp. 105-107, e da F. Witte, *Tausend Jahre*, cit., p. 223. Nel Piemonte occidentale, all'inizio del secondo quarto del '500, il repertorio ornamentale esibito dagli intagli di Avigliana non doveva apparire stonato rispetto a quello che allora si diffondeva nell'arredo chiesastico e civile, largamente tributario della cultura internazionale d'oltralpe, come attestano, per es., i motivi rinascimentali nel coro di Staffarda o quelli, non

mana fortezza, in mezzo a questa sorta di figurato panegirico della Madonna, c'è persino una Lucrezia che si trafigge impavida presso l'Incoronazione della Vergine. È poi ovvio che questa ingenua finzione di classicismo non nasconda persistenze tardogotiche, quali il fregetto a dentelli inciso attorno agli archi dell'ordine superiore del prospetto o la ringhiera della scala nello sfondo della Presentazione al Tempio.

Un tono di domestica solennità accorda alla pomposa cornice le storie della vita di Maria, disposte simmetricamente attorno ad un asse centrale: quello segnato da un gremito *Albero di Jesse* che, non circoscritto da un arco come le altre figurazioni, si dilata sino a determinare uno sfalsamento tra le strutture dei due ordini e culmina idealmente nell'*Incoronazione*. La replica puntuale di quest'iconografia in tre opere uscite da una stessa bottega di artigiani nordici, mi pare basti a spiegare come il loro successo in Piemonte dovesse proprio dipendere dalla specifica attitudine a fornire simili immagini ad ambienti alquanto aperti a forme di cultura e di religiosità oltremontane.

Quanto agli aspetti formali, si notano nelle figure della *Radix Jesse* di Avigliana, insieme con la ripresa e la fissazione di formule impiegate anche in quella della Consolata e nella cornice di Palazzo Madama, una ispessita inerte corposità e una rattrappita goffaggine di articolazioni certo imputabili ad esecutore assai meno dotato di chi attese alle parti migliori degli intagli torinesi. Nelle scene laterali invece, un evento in atto, o meglio un'azione rituale, suscita, pur tra rigidezze e impacci popolareschi, risorse d'altra vena, con effetti di sintetica evocazione ambientale.

La *Presentazione* di Maria bambina al tempio (fig. 17) è impostata secondo il più semplice e immediatamente percepibile tra gli schemi in uso in Germania e nei Paesi Bassi. Non escluderei che la sequenza e i personaggi principali risentano dell'esempio di una xilografia del *Marienleben* düreriano (B. 81), ma tutta la scenetta così semplificata e con poche varianti si ripete in incisioni devozionali neerlandesi e renane di primo '500 [48].

---

meno gustosi, che decorano i sedili della sacrestia grande nel duomo di Chieri (1530) (E. Olivero, *L'architettura gotica del duomo di Chieri*, Torino, 1939, pp. 53-54, tav. 39-41).

[48] Si veda la Presentazione di Maria al tempio nella serie della *Vita della Vergine* di Jacob Cornelisz van Oostsaanen (F. W. H. Hollstein, *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts*, Amsterdam, 1954..., V, p. 14) o nella *Sacra Parentela* coronata da scene della Vita di Maria del fiammingo Maestro S. (Alexander Sanders) (Hollstein, *op. cit.*, XIII, p. 163, n. 234) replicata dal renano Jacob Binck (F. W. H. Hollstein, *German engravings, etchings and woodcuts*, Amsterdam, 1959..., IV, p. 36, n. 51).

Il particolare della scimmia che digrigna i denti incatenata sotto la scala (probabilmente simbolo diabolico [49], più che notazione di colore esotico, orientale) ricorre in alcuni *retables* brabantini [50], che però rappresentano l'intero episodio secondo un diverso dispositivo. Un modello plastico d'alto livello era poi offerto da una delle più belle ancone del Basso Reno, il *Siebenfreudenaltar* (1507-1509) di Ludwig Jupan in St. Nikolai a Kalkar [51]. Da simili esempi scultorei poté desumere l'intagliatore di Avigliana qualcosa della tensione scenica del racconto, e suggerimenti per i singoli personaggi, come per la madre trepida, raccolta nel velo, robusta conterranea della deliziosa Sant'Anna di *Meister Loedewich* a Kalkar [52].

Nello *Sposalizio* (fig. 18) si nota un'attenzione più esteriore, ma gustosa, per il costume, reso come elemento integrante di un ethos di compassata dignità, di marca bassotedesca per non dire anseatica, espressa con un che di automatico, di attonito nei portamenti e nei volti, larghi e forti quelli maschili, tipicamente ovoidali e levigati i femminili. La liscia cavità della nicchia accentua l'imminenza degli astanti che, in abiti festivi, si stringono attorno agli sposi di rango più modesto: un tarchiato Giuseppe, prototipo di franchezza e lealtà artigianesca, ed una Vergine timidetta, adorna di un'incredibile capigliatura a mantella. I panni, tra dure cadenze e riprese di pieghe, aderiscono ai corpi quadrati definendone i compatti volumi.

Il registro superiore accoglie, in tre archi di uguale larghezza, la *Natività*, l'*Adorazione dei Magi* e, al centro, l'*Incoronazione di Maria*. Le figure dell'Annunciazione sono invece distribuite negli spicchi tra gli archi, in sequenza rada ma non priva di un suo ritmo delicato, interes-

---

[49] L. Stauch, *Affe*, in *Reallexicon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1937..., I, col. 202-206. La scimmia incatenata simboleggia il demonio sconfitto.

[50] Si possono citare il *retable de Saluces* (inizio '500) del Musée Communal di Bruxelles (J. de Borchgrave d'Altena, *Le retables brabançons, 1450-1550*, Bruxelles, 1948, pp. 8-9, tav. IX), il *retable* di Lombeck-Notre-Dame (1510-1515) (J. Destrée, *Tapisseries et sculptures bruxelloises*, cit., pp. 63-66, tav. 40) e quello di Skanela, in Svezia, prossimo per stile e iconografia all'altare di Lombeck (J. Borchgrave d'Altena, *Le retables brabançons en Suède*, Bruxelles, 1948, p. 73 sg.).

[51] H. P. Hilger, *Kreis Kleve, 2, Kalkar*, cit., pp. 26-27, tav. 160 sg.; F. Gorissen, *Dudwig Jupan von Marburg*, Düsseldorf, 1969, p. 88 sg., fig. 156-158. Il Gorissen accosta la Presentazione dell'altare di Kalkar ad un'incisione (B. 32) di Israhel van Meckenem, in cui però non appare evidenziata la figura della madre. Lo schema utilizzato da Ludwig Jupan è ripreso, attorno al 1530, nel *Marienaltar* di Xanten ad opera di un aiuto di Henrik Douvermann, che scambia di posto le figure di Gioacchino e Anna, e conferisce all'insieme rigida gravità popolaresca. F. J. Nüss, *Heinrich Douvermann*, cit., fig. 60.

[52] Cfr.: F. Gorissen, *Ludwig Jupan von Marburg*, cit., fig. 158.

sante anche per un particolare curioso e patetico: dal Padre spicca il volo, tuffandosi dietro la colomba, il *Christkind*, l'infante con la croce in spalla, caro alla devozione popolare del nord[53]. L'angelo ad ali spiegate e la Madonna genuflessa fluttuano bilanciandosi con garbo.

Nella *Natività* (fig. 19), come nelle rappresentazioni attigue, la riduzione bidimensionale degli spazi e la dilatazione dei volumi danno risalto alle linee che, rilevate come in una matrice xilografica, stagliano e innervano forme ampiamente modellate. Una silenziosa rustica cordialità solleva questa rude semplificazione e compone in un ordine arcaico, insaporito di robuste asprezze, simboli e presenze, il passo affaticato di Giuseppe, la sagoma solida della madre, il gruppetto degli angeli, chierichetti incantati in visita al Bambino, che giace tondo e abbandonato come un bambolotto.

L'*Adorazione dei Magi* (fig. 20) sfrutta, rovesciandolo, lo schema compositivo della parte centrale della lunetta torinese. Le figure dei re, appiattite contro il graticcio della capanna, imitano superficialmente e con una certa affettazione, nelle andature e negli abbigliamenti, gli analoghi personaggi dell'Adorazione torinese; il cavalleresco africano di Dürer subisce così un'altra curiosa metamorfosi nel giovane moro che, avvolto nel mantello, incede a passo di danza. Un orientamento stilistico sensibilmente diverso da quello che si esprime nel vivido modellato chiaroscurale della lunetta, si ravvisa nella Vergine col Bambino in grembo, colma e massiva, racchiusa in una sigla curvilinea che risente di moduli manieristici frequenti nella scultura neerlandese e germanica del secondo quarto del '500 (per es. nell'opera di Arnt van Tricht).

L'espansione dei volumi, la compressione dei piani plastici notate anche nella *Natività*, riappaiono esaltate nell'*Incoronazione* (fig. 21). Alle prese con il solenne finale della sacra rappresentazione, cui negli scrigni degli altari bassorenani si riservava di solito la sommità soprelevata della sezione centrale, si direbbe che l'artigiano abbia cercato di caricare l'evidenza del gruppo, non favorita dal contesto orizzontalmente livel-

---

[53] K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, cit., I, p. 340, ricorda come nel '400 la raffigurazione sotto specie di bambino del Verbo che discende in Maria fosse riprovata, per considerazioni teologiche, da S. Antonino e cadesse quindi in disuso. Nei paesi germanici l'immagine del Bambino-Salvatore con la croce in spalla, come tema devozionale a sé stante, trovava diffusione nella seconda metà del '400, ad opera di xilografie e incisioni popolari. H. Wentzel, *Christkind*, in *Reallexicon*, cit., III (1954), col. 590 sg.; Heinz Stafski, *Der Bamberger Altar des Veit Stoss*, in « Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums », Nürnberg, 1970, p. 62 sg.; *Herbst des Mittelalters*, cit., n. 307, p. 136, fig. 103.

lato, inarcando la ghirlanda trionfale e dilatando l'impianto delle figure. Sottolineano la maestà dei gesti e la pienezza delle forme le cadenze ricurve dei panneggi, minutamente increspati, quasi come quelli dei Re di Giuda alla Consolata, ma più corsivi e pressati. Al tipo della Madonna della lunetta si avvicina la gagliarda Vergine incoronata, che però sostituisce alla commossa affabilità della prima un'apatica compostezza. Gli angeli porta ghirlanda imitano lo sgambetto e lo sventagliare delle vesti, non la fresca irruenza del loro compagno, là capovolto nell'annuncio ai pastori.

Questa « maniera grande » impronta anche le meno schematiche tra le Virtù del pulpito; fra le altre, l'agghindata *Fortezza*, che si volge con baldanza reggendo la colonna come un'insegna (fig. 22): figure che, se paiono ispirate, nella carnosa opulenza, alle viragini allegoriche, alle sibille, alle eroine della grafica nordica tra Luca di Leida e Aldegrever, possono anche ricordare i vezzi profani di certa piccola plastica fiamminga e renana. Per un cauto confronto, indicativo di un genere e di un gusto, penso alla *Maddalena* in legno di bosso (fig. 23), alta 17 cm., del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo, bassorenana e databile verso il 1535-1540 secondo il Bange [54], nella quale la molle flessione dell'atteggiamento si risolve nel profluvio capriccioso di un panneggio che molto sarebbe piaciuto all'autore della nostra Fortezza.

I rilievi del pulpito mostrano dunque notevoli variazioni di qualità e di carattere che certo dipendono dalla mancanza di una forte coscienza stilistica, ma possono anche denunciare la collaborazione, più che verosimile, di diversi esecutori, inegualmente dotati. Distinguere i rispettivi contributi non sempre è agevole in opere siffatte, di livello artigianale. Mi limito a constatare come non solo le figure incluse negli elementi decorativi, ma le Virtù più sommariamente trattate e come stampigliate, l'infelice Albero di Jesse e certe grevi immagini delle scene attigue non si possano assegnare alle stesse mani che scolpirono, per esempio, la Fortezza, i personaggi della Natività, la Vergine incoronata.

Paragonata poi con i più affinati intagli torinesi, la serie di Avigliana, pur rivelando una base comune di formule compositive e di dettaglio,

---

[54] E. F. Bange, *La piccola scultura in legno*, cit., p. 22, tav. 74. Th. Müller, *Zur südniederländischen Kleinplastik*, cit., p. 192, non nega l'attribuzione di questa Maddalena ad ambiente bassorenano, ma, considerando la foggia del costume, propone una datazione più avanzata di qualche anno.

presenta vistose differenze di tono e di articolazione formale, anche nei brani migliori. Poco valgono a giustificarle le diverse condizioni tecniche, i diversi rapporti tra le dimensioni delle figure lo spessore materiale dei rilievi e l'ampiezza delle scene. Naturalmente il modellato analitico dei pezzi della Consolata e di Palazzo Madama, male si sarebbe adattato alle storie del pergamo, nelle quali la complessità dell'insieme originario imponeva uno staglio più netto e schematico dei singoli episodi. Ciò non spiega tuttavia le sostanziali divergenze di gusto, di tipologia, di ritmo, più volte notate, che rendono incerto l'intervento del maestro della Consolata nelle sculture conservate ad Avigliana; ove, inoltre, l'ambiguità di certe analogie con le altre opere, par tradire l'abitudine alla replica, al ricalco di modelli usuali, normale nelle botteghe nordiche, spesso organizzate per una vasta produzione di serie. Ad aiuti di quel maestro credo dunque sia da attribuire, in misura prevalente, l'esecuzione delle storie della Vergine e degli altri rilievi reimpiegati nel pulpito tardocinquecentesco. L'assistenza operosa di chi lavorò all'Adorazione dei Magi nella lunetta, ed anche alla cornice con la *Radix Jesse*, o almeno l'influsso immediato della sua cultura e del suo stile, non manca peraltro di manifestarsi nelle gradevoli tonalità narrative del complesso di Avigliana: il domestico favoleggiare, l'intensità teatrale degli eventi, la corposa energia dei personaggi più vivi; risorse tutte che, ben congeniali al gusto subalpino, assicurarono al gruppo delle opere qui esaminate la sorte, non comune in Piemonte, di sopravvivere alla vicenda delle mode alle mutilazioni ed agli adattamenti arbitrari, e di restare a documentare, con una certa varietà di esempi, la produzione di una bottega di nordici *Beeldensnijder* [55].

---

[55] Che tale bottega o gruppo di intagliatori fosse direttamente attivo nei nostri territori, forse nella zona indicata dall'attuale ubicazione delle opere, parrebbe provarlo l'impiego, per tutte le sculture ora esaminate, del legno di noce in luogo di quello di quercia, abitualmente preferito dagli intagliatori fiamminghi e bassotedeschi, ma meno facilmente disponibile in Piemonte; inoltre, le dimensioni delle tavole in cui furono scolpiti i rilievi anteriori del pulpito di Avigliana appaiono talmente ingombranti da rendere assai arduo, anzi improbabile, il loro trasporto, attraverso valichi montani, da paesi remoti. Quanto ai possibili tramiti e ai motivi di questi interventi forestieri, se non si possono desumere indizi da ragguagli positivi sull'originaria collocazione degli intagli torinesi, non è certo irrilevante ricordare come Avigliana, borgo ricco di traffici e di mercanti, sito su di una grande strada europea, e, in particolare, la chiesa di San Giovanni, dipendente dal priorato del Moncenisio e officiata da canonici regolari agostiniani (cfr. P. Bacco, *Cenni storici su Avigliana e Susa*, Susa, 1881, vol. II, p. 26 sgg.), fossero naturalmente disposte ad ospitare opere e artisti di estrazione anche internazionale.

BRUNO SIGNORELLI

NOTE DI ARCHITETTURA MILITARE

PREMESSA

Nell'*Architettura dell'Umanesimo* (Laterza, 1970), il Tafuri nota acutamente come, nella seconda metà del XVI secolo, tra le specializzazioni dell'architetto, quella militare fosse l'unica che consentiva una certa libertà progettuale, ormai negata (soprattutto ideologicamente) a coloro che si occupavano di urbanistica. A questa osservazione occorre aggiungerne un'altra, e cioè che i miglioramenti delle tecnologie belliche (artiglierie più mobili e potenti, impiego sempre più diffuso delle armi da fuoco in luogo di quelle da punta e da taglio) obbligarono gli inventori di difese a studiarne di sempre più sofisticate, con introduzione di vari accorgimenti. Sono queste le motivazioni che ci permettono di avere a disposizione, in argomento, una notevole massa di documentazioni e di studi dell'epoca, molto più di quanto non resti per l'edilizia civile e l'urbanistica. Questa ultima affermazione è quanto mai valida per la cerchia piemontese, dove i documenti grafici (tenuto conto delle propensioni ducali e delle necessità di difesa) sono molto numerosi. Si parte da studi totalmente teorici (si vedano in *A.S.TO., Sez. di Corte*, al vol. 1° della *Architettura Militare - Biblioteca Antica* due disegni [1], in cui sono evidenti un esagono ed un pentagono inseriti in un cerchio, ai quali sono stati aggiunti vari tipi di rivellini a stella, ed una serie di disegni [2] a tempera in cui sono tracciati gli

---

[1] Vi sono in alcuni di questi disegni notazioni curiose, anche dal punto di vista della vita quotidiana. Nel volume 1° della *Architettura Militare* è rappresentato il Château Trompette (tav. 22), vicino a Bordeaux. Vi sono raffigurati diversi soldati tra cui due che giocano al « jeu de paume » con una sorta di racchetta. È una magnifica xilografia a colori dell'inizio del '500.

[2] Fra i Manoscritti della *Biblioteca Antica* (*A.S.TO., Sez. Corte*) si possono consultare con profitto: Bellucci, *Della Fortificazione*, Z-II-24; Bertola Giuseppe Ignazio, *Repertorio di Fortificazione*, J-b-VI-18; Brissac, *Negociation...*, J-B-III-12; Boyvin, *Maniera di rendere Torino inespugnabile per mezzo d'una Cittadella*, J-b-VI-9; Busca,

sviluppi successivi della stessa città, non identificata) per arrivare a soluzioni concrete che si realizzano nelle cittadelle di Torino e di Anversa (a pianta pentagonale), in quella di Casale (a pianta esagonale), a Susa, Vercelli, ecc.

Esaminando il Piemonte (o meglio la « Sabaudia », nella accezione datale da André Corboz in *Invention de Carouge*, Payot, 1968) si nota come Emanuele Filiberto, ritornato dalle campagne di Fiandra e Germania, impostasse nei suoi stati una politica in linea con le idee del tempo. Si smantellarono molti castelli (notizia del de Saluces in *Histoire Militaire du Piémont*), o meglio li si ridusse in stato di non difendibilità (questo per impedire ai riottosi feudatari la ribellione), e si approntò tutta una serie di fortificazioni (approfittando anche di parte delle difese lasciate da francesi e spagnoli). Questa politica sarà poi continuata da Carlo Emanuele I e così per cinquant'anni sorgerà nella « Sabaudia » una costellazione di macchine belliche a Vercelli, Susa, Bourg-en-Bresse, Asti, Mondovì, Ceva, Santa Caterina presso Ginevra, Nizza, a Pragelato con il forte di San Giovanni Evangelista, a Mirabocco, a Bec Dauphin vicino a Perosa, oltre a progettazioni esterne allo stato (come durante la campagna di Provenza di Carlo Emanuele I) con le idee di Vitozzi per Saint-Tropez e Antibes.

Presso l'*Archivio di Stato in Torino* (sia alla *Sez. Corte* che alle *Sez. Riunite*) si trovano varie serie di documentazioni che si possono così sintetizzare:

a) Quattro volumi di *Architettura Militare* (*Sez. Corte, Biblioteca Antica*). Contengono carte geografiche a stampa della metà del Cinquecento (alcune opera del cosmografo piemontese Jacopo Castaldi), vedute di varie città sia in pianta che in alzato, che riguardano: il Piemonte, la Savoia, la Provenza, la Francia (con i progetti del Negro di Sanfront, ancora al servizio del Re di Francia, pubblicati dal Bianco di San Secondo), la Fiandra (con il progetto della cittadella di Anversa), l'Africa Setten-

---

Espugnatione delle fortezze, Z-II-28 (Z-IV-12); De Marchi Francesco, *Piante di Fortificationi*, Z-III-14,15; Giulio Frontino, *Arte militare*, J-b-VI-21; Ghisliero, *Del fortificare sì o no Torino*, J-a-VII-23; Ghisliero, *Discorsi militari*, Z-II-27; Ghisliero, *Trattato dell'espugnatione e difesa delle fortezze*, Z-II-32; Levo Antonio, *Nuovo discorso militare*, Z-IV-27; Morello Carlo, *Avvertimenti sopra le fortezze*, J-b-VI-17; Rocca Antonio Maria, *Dialogo del modo di ben guardare le fortezze*, Z-XI-28; Scrittori vari d'arte militare, J-b-VI-22; Vanello Carlo, *Giornale dalli 15 febbraio 1610 all'ultimo di agosto 1614*, H-XII-83.

trionale, la Palestina, la Spagna, il Portogallo (con bella veduta di Lisbona in tutta la sua ampiezza), la Germania, i Paesi Bassi.

Tra i disegni relativi a territori sabaudi si notano:

— progetti e disegni di Jacopo Soldati, tra cui una veduta ad acquerello del castello di Exilles che ha un riscontro a matita nei tipi delle *Sezioni Riunite* (fig. 1);

— progetti delle Cittadelle di Vercelli, Savigliano (fig. 2), Mondovì (per quest'ultima città si tratta di opere di Ferrante Vitelli, dettagliatamente studiate dal Carboneri che ha pubblicato pure i disegni del Vitozzi contenuti nei volumi suaccennati);

— rilievi del castello di Ivrea, di Chivasso, delle mura di Cherasco, di Chieri, di Vigone (di questa ultima città sia il castello che l'intero complesso delle mura);

— rilievo di Pinerolo, opera di Jean Tillier, del 1561, e quindi prima del ritorno della città ad Emanuele Filiberto;

— disegni di battaglie: presa di Exilles (fig. 3), battaglia di Bricherasio, presa del forte di Charbonnière;

b) Monferrato (Fondo) - Materie Economiche, mazzo 14 (*Sez. Corte*). Contiene numerosi disegni relativi a Casale (città, castello, cittadella);

c) Cartelle di « tipi » esistenti alle *Sezioni Riunite* [3]. Contengono:

— progetti di sistemazioni fluviali e di ponti;

— progetti di sistemazioni stradali;

— abbozzi di approntamenti militari;

— progetti civili (notevole una villa in stile serliano, piuttosto raro per il Piemonte) (fig. 4);

— idee, soprattutto del Soldati, per Torino (già studiate dalla Scotti nel suo volume su Vitozzi).

d) *Fabbriche e Fortificazioni* (*A.S.TO., Corte*). Vi sono mazzi inventariati e da inventariare; si possono inoltre controllare utilmente il mazzo Intendenza Generale delle Fabbriche e Fortificazioni, e i mazzi Intendenza Generale della Artiglieria, ed Imprese Militari.

È interessante notare come nei quattro volumi di Architettura Militare vi siano dei disegni che si collegano con altri esistenti alle *Sezioni Riunite* (progetti per Monmorone del Soldati, di Alessandro Resta per Chivasso, Savigliano città e ponte sul fiume).

---

[3] Sez. III, articoli 664 e 666.

Tutto questo voluminoso materiale è già stato studiato in passato, ma per settori limitati. In questa premessa si è ritenuto di accennare al problema nel suo insieme; ci riserviamo di ritornare ancora sull'argomento presentando in altre occasioni le documentazioni ancora inedite o non sufficientemente commentate.

SCHEDE

Fig. 1. - *Schizzo del forte di Exilles.*

Opera (probabile) di Jacopo Soldati, schizzo preparatorio di un acquerello (che si trova nel 3° volume dell'« Architettura Militare »). Collocazione *A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 606. Si noti la forma del forte cinquecentesco (ristrutturato poi nel '700 da Ignazio Bertola e ricostruito nell'800 sotto Carlo Alberto).

Fig. 2. - *Progetto per la cittadella di Savigliano* (*A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 666/9).

Autore: Alessandro Resta, dimensioni: cm. 29,5 × 42,5; non quotato; datato aprile 1575. Si noti l'integrazione cittadella e fortezza (che però impediva il tiro dal lato C della cittadella). Alessandro Resta approntò pure un progetto di ponte da costruire vicino a Savigliano (*A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 664) datato Cervera, aprile 1575, con allegata relazione, ed anche un progetto per la sistemazione del castello di Chivasso (databile al 1570). Per quest'ultimo la collocazione è *A.S.TO., Sez. Corte,* « Architettura Militare », vol. I, n. 5.

Fig. 3. - *Presa del forte di Exilles* (*A.S.TO., Corte, Biblioteca Antica,* J.6.i.5, vol. 3°, n. 45).

Disegno a matita e tempera; dimensioni: cm. 64 × 44, autore (potrebbe essere Gabriele Busca). Rappresenta l'ingresso delle truppe sabaude, spagnole e borgognone nel forte di Exilles, maggio 1592. (Cfr. G. Cambiano di Ruffia, *Historico discorso,* Mon. Hist. Patriae, Torino, 1840, col. 1312). Si noti la prospettiva delle montagne, derivata dai vedutisti nordici. Altre immagini di Exilles ed il posizionamento delle truppe sabaudo-spagnole durante l'assedio si trovano nel medesimo volume 3°.

Fig. 4. - *Villa in stile « serliano ».*

Progetto dei primi del '600 approntato per persona residente fuori Torino. (*A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 664).

Fig. 5. - *Bastia di Tur(in)o.*

Autore Jacopo Soldati (*A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 666/494). Penna, inchiostro ora bruno. Dimensioni: cm. 64 × 59, non quotato e non datato. Reca le seguenti indicazioni: « + 66 dela misura con la quale si è principiata et va finita questa fabbrica e la bastia di Tur(in)o del Ingeg(ne)ro Soldati ». Al recto è indicato in pianta come doveva essere effettuata l'impostazione dell'opera, al verso del foglio vi è il disegno della Bastia in alzato, con tutte le quote necessarie per la costruzione. Si tratta della famosa opera messa a difesa del ponte sul Po (all'incirca alla base del Monte dei Cappuccini).

Fig. 6 e 7. - *Mirabocco.*

Autore ignoto (*A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 666/6). Si tratta di un disegno su di un solo foglio del forte di Mirabocco in pianta ed alzato. Disegno in inchiostro ora bruno, non quotato né datato.

Costruito dietro ordine di Emanuele Filiberto, nella alta valle del Pellice, dal governatore delle valli valdesi Sebastiano Grazioli di Castrocaro tra il 1560 e il 1570. Il forte oggi non esiste più, venne demolito nel 1794 dai rivoluzionari francesi che lo avevano conquistato (cfr. Pittavino, *Storia di Pinerolo e del Pinerolese,* vol. II, p. 281).

È evidenziato nel disegno in pianta il paravalanghe (del medesimo tipo dei castelli abruzzesi), essendo il forte sistemato su di un pianoro al di sotto di una ripida montagna. La tecnica costruttiva è piuttosto arretrata, trattandosi di un castello con tipologie medioevali (si vedano ad esempio le caditoie). Si trattava in ogni caso di un posto di frontiera (messo a fronteggiare le invasioni dal Delfinato, dalla valle di Château Queyras) con mezzi limitati per vivere (cfr. in proposito *A.S.TO., Sez. Corte,* « Fabbriche e Fortificazioni », mazzo 1°, n. 13: « Suggerimenti dati a S.A.R. per poter difendere le valli di Luserna e di Cunio dalle tentate invasioni degli eretici del Delfinato » scritti probabilmente da Carlo di Luserna governatore di Cuneo, con riguardo allo stato pietoso del forte). Su ambedue le parti del disegno vi sono autografi di Carlo Emanuele I e di sua moglie l'Infanta Caterina.

Fig. 8. - *Pianta del Castello della Perosa.*

Autore: Jacopo Soldati (*A.S.TO., Sez. Terza,* « Tipi », art. 666/503); datato 10 marzo 1590; scala di 5 trabucchi di Torino = cm. 15,2. Reca la seguente nota del Soldati: « Pianta del castello de la Perosa, quale egli è di presente, et le linee rosse mostrano quello che si è stabilito di farle di novo, come apare nel soprascritto alzato, et ne la relatione fatta da me Jacomo Soldati a lo ill.mo et ec.mo Sig(no)r Marchese da Este di ordine di S.A. data sotto li X di Marzo 1590 ».

I) UN DISEGNO DELL'ARCHITETTO GIACOMO SOLDATI CONCERNENTE LE MURA DI TORINO [1]

Il contenuto di questa nota fu esposto in una comunicazione alla S.P.A.B.A. il 15 luglio 1968.

Opera dell'architetto Giacomo Soldati, è un disegno intitolato « Turino » (fig. 9), cui è annesso un manoscritto di 6 pagine, intitolato « Discorso di Jacomo Soldati intorno al fortificare la città di Torino, servendosi delle muraglie ».

---

[1] Il disegno ed allegata relazione sono in *A.S.TO., Corte - Fabbriche e Fortificazioni,* mazzo 1°, n. 3. Autore: firmato Jacopo Soldati; dimensioni: cm. 55 × 40; scala: 200 trabucchi di 9 piedi = cm. 23,8. Colori: giallo per la muraglia esistente attorno alla città e cittadella, verde per i terrapieni e le aggiunte in terra fuori dei baluardi, turchino per le fosse. La relazione del Soldati è citata in De Saluces, *Histoire militaire du Piemont* (appendice relativa alla architettura militare, vol. 1, edizione 1859, p. 425), e in Promis C., *Gli ingegneri militari che operarono in Piemonte, dall'anno MCCC all'anno MDCL,* Torino, 1871.

Si tratta di uno dei primi disegni relativi alla città di Torino, la data è del 1599; inoltre nella allegata relazione vengono trattati diversi problemi di architettura militare, di urbanistica, e vi è pure la versione di un poco noto episodio della storia piemontese.

La figura del Soldati si inquadra bene fra quelle degli architetti militari dell'epoca che concepiscono questa disciplina specifica in forma di armonico sistema e il cui capostipite è quasi certamente Francesco di Giorgio Martini, della cui opera si è tenuta nel 1968 a Lucca una importante celebrazione affiancata alla II Mostra delle cerchia urbane.

Soldati, anche se non raggiunge la fama di un Vitozzi, è ugualmente meritevole di studio proprio per la poliedricità degli interessi che lo accomunano agli artisti rinascimentali, essendo egli infatti versato in idraulica, ingegneria militare (fig. 5), strategia e nei « principi filosofici dell'architettura » [2].

Venne così ad inserirsi in quell'ambiente di architetti che gravitarono prima attorno ad Emanuele Filiberto e poi a Carlo Emanuele I, tra i quali giova ricordare il Paciotto da Urbino, i Poncello padre e figlio, Gabriele Busca, Ascanio Vitozzi, avendo con quest'ultimo oltre a tutto affinità di interessi per i problemi di sistemazioni idrauliche di fiumi e canali [3].

Nel 1599 [4], quasi alla fine della sua carriera, indirizzò una memoria

---

[2] La figura del Soldati è stata studiata da R. Wittkower nel suo libro *Principi architettonici dell'età dell'umanesimo* (cfr. p. 117 e segg. dell'edizione italiana, Einaudi Torino, 1960). In questo libro viene messa in rilievo l'opera teorica del Soldati sulla scorta di un fatto narrato dal Lomazzo: il Soldati avrebbe cioè aggiunto agli ordini greci ed a quelli romani un ulteriore ordine che egli chiama armonico « e col suono lo fa sentire a l'orecchie, ma agli occhi stenta rappresentarlo, volendo in questo imitar gli antichi che non meno suonando, che disegnando, e fabbricando fecero conoscere al mondo l'armonia dei suoi cinque ordini » (Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura*). Questa attività teorica del Soldati venne aspramente criticata dal Promis nell'opera citata sugli architetti militari.

[3] Fra i lavori idraulici del Soldati sono da citare: un progetto di sistemazione della Sesia a Vercelli (*Biblioteca Reale di Torino*), disegni per il Ticino ed il Naviglio Grande (*A.S.TO.*, *Sez. III*, art. 664), un'idea per la costruzione di sbarramento nella Valdigne, per evitare le disastrose alluvioni provocate dal disgelo del ghiacciaio Ruitor.

[4] Era un ascoltato consigliere anche negli ultimi anni di attività. Nel 1598 scrisse una memoria, accompagnata da disegno, sul forte di Vigone. Interpellato se convenisse ripristinare o demolire questa costruzione optò per la seconda soluzione. In tale senso agì Carlo Emanuele I, che nel 1600 scriveva ai sindaci di Vigone di spianare il forte (parere in *A.S.TO.*, *Corte*, Intendenza Generale delle Fabbriche e Fortificazioni, mazzo da ordinare). Cfr. pure Mattalia, *Vigone, notizie storiche, civili e religiose,* Torino, 1912.

Due disegni riproducenti il castello e il paese di Vigone si trovano nel citato 1° volume di « Architettura Militare », ai nn. 6 e 49.

Senza data è un duplice disegno per la costruzione di un forte a Monmorone (sopra Susa), anche questo progetto si trova nel 3° volume di « Architettura Mili-

sul modo di fortificare Torino, non è noto se su richiesta di Carlo Emanuele I o se per idea propria.

Questo studio, ricco di considerazioni tecniche, tratta di un progetto relativo alla recinzione di Torino con mura notevolmente irrobustite rispetto alla sistemazione di quel tempo. Contiene inoltre la proposta di costruire una fossa o strada interna parallela alle mura e avente una ulteriore funzione difensiva. Il Soldati, per maggiormente evidenziare la sua idea, cita esempi storici a iosa: menziona con conoscenza di causa Giuseppe Flavio, Vitruvio, Leon Battista Alberti, Niccolò Machiavelli, Diodoro Siculo ed altri minori.

Vi è pure un accenno ad un problema urbanistico torinese: cioè si fa qui riferimento al futuro ampliamento della città verso il ponte di Po; questo allargamento è visto naturalmente in funzione militare; tutto lo sviluppo di Torino, e non solo di questa città, sarà condizionato nel bene e nel male dal problema dell'apprestamento delle varie cinte di difesa, e questo sino alla fine del Settecento. In alcuni casi le città verranno ingabbiate da mura che porranno gravi problemi di equilibrio fra costruzioni e verde, o fra costruzioni ad uso civile e ad uso industriale.

Dal disegno del Soldati risulta come, tra il ponte del Po e la porta Fibellona esistessero già dei piccoli nuclei abitati; egli inoltre aveva compreso che il vero pericolo per Torino non poteva venire dal lato di Nord-Ovest ove era inserita la poderosa mole della cittadella, ma bensì dal Po. Oltre a ciò, tutto questo lato era posto sotto l'eventuale tiro dell'artiglieria piazzata sulla collina; quindi gli va dato atto di avere considerato la necessità dell'ampliamento verso il Po, circa 70 anni prima della sua realizzazione [5].

Vi è nella relazione il racconto di un episodio della guerra che coinvolse il Piemonte dopo la conquista del Marchesato di Saluzzo, del quale il Cambiano di Ruffia dà una versione diametralmente opposta [6]. Racconta

---

tare » (attribuzione di Augusta Lange), altri disegni relativi al medesimo progetto di Monmorone si trovano in *A.S.TO., Sez. III*, Tipi, art. 666.

[5] Vauban comprese appieno l'importanza di assalire Torino dalla collina, per questo aveva scritto una memoria. Per non averlo ascoltato i francesi fallirono l'assedio di Torino del 1706.

[6] Nell'*Historico Discorso* di Giuseppe Cambiano di Ruffia, Libro sesto (*Monumenta Historiae Patriae*, Torino, 1840, col. 1299): « Visto il Dighiere il suo dissegno rotto, si diede a fortificare Bricherasio, allargandosi ad altri villaggi vicini: venendoli poi reso il castello della Perosa (doc. 8) dal Capitan Francesco Cacherano senza contrasto, et il forte di Mirabocco, al fondo della valle di Lucerna sopra Villanova, dal Capitan che v'era dentro vilmente portandosi, non potendo esser sforzato per la diffi-

dunque il Soldati come nel 1592 venisse catturato, nel forte di Mirabocco (fig. 6 e 7), dai soldati del Duca di Lesdiguières [7]. Questi sottopose l'architetto ad interrogatorio sulle condizioni delle difese di Torino, avendo intenzione (a detta del Soldati) di marciarvi contro. La descrizione data dal prigioniero fu di una città munitissima, con una cittadella dove ora si eleva il Bastion Verde, inventò pure una inesistente fossa interna. Il Lesdiguières si convinse che la città era imprendibile, e quindi deviò su Carmagnola. Il Soldati si diede pure il merito della salvezza di questa città per averla descritta munitissima, tanto che alla fine il maresciallo francese marciò su Cavour.

Tutto questo episodio è contestato dal Cambiano di Ruffia e dal Promis, il quale accusa addirittura il Soldati di leggerezza e di scarsa serietà professionale [8].

---

coltà di condurvi da quella parte del Delfinato l'artiglieria, almen sì tosto, senza che l'ingegnere Jacopo Soldati, che si trovava in quel forte, dal canto suo procurasse per alcuna diffesa, che poi fu ritenuto dal nemico prigione tre giorni ».

Da questo scritto del Cambiano risulterebbe un comportamento poco onorevole del Soldati; inoltre leggendo il seguito del discorso non risulterebbe una marcia verso Cavour, ma bensì Avigliana. Probabilmente il Soldati non agì come sostiene il Cambiano, perché altrimenti sarebbe stato cacciato dal servizio ducale. Rimase invece nel favore di Carlo Emanuele I, e lo dimostrano i servigi resi in data successiva; ma peraltro si indovina alquanta millanteria nel racconto dei suoi meriti.

[7] Francesco de Bonne, Duca di Lesdiguières (1541-1626). Condottiero ugonotto, batté i piemontesi a più riprese a Bricherasio, Montmélian, Pontcharra. Fu uno dei migliori generali di Enrico IV, le sue imprese sono tutt'ora studiate nelle scuole militari di Francia.

[8] Al momento di correggere le bozze vengo a conoscenza del libro di Aurora Scotti, *Ascanio Vitozzi architetto ducale*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, dicembre 1969. Un capitolo di questo libro è dedicato a Jacopo Soldati, e riporta il disegno qui pubblicato e parte del *Discorso di Jacopo Soldati intorno al fortificare...* Vi sono in quest'opera delle affermazioni discutibili e certi punti specificamente relativi al Soldati da precisare: fra gli altri:

— l'attribuzione al Soldati dei disegni di Monmorone (*A.S.TO., Corte*) è opera di A. Lange che ha fatto l'inventario dei volumi di « Architettura Militare »; così quella dei disegni dei castelli di Bard e Montjovet, nel 1942 (« Boll. S.P.A.B.A. ») pubblicati come anonimi dalla stessa;

— il disegno della pianta di Torino, come già detto in nota 1, era stato citato nella *Histoire Militaire du Piémont*, edizione del 1859, per cui non è un inedito assoluto; inoltre è già stato presentato nel 1968, con un breve commento dello scrivente, sul quindicinale « Edilizia ».

Appendice 1.

ARCHIVIO DI STATO - TORINO - MATERIE MILITARI
FABBRICHE E FORTIFICAZIONI - MAZZO I - N. 3

Discorso di Jacomo Soldati intorno al fortificare la città di Torino servendosi de la muraglia, beloardi, terrapieni, et fosse, che vi sono di presente, senza alterare la forma del recinto presente, et sera fortezza gagliardissima.

Ancora che fra i dotti de l'arte militare si sia, molte volte, disputato, et posto in dubbio, se i Prencipi debbono, o non debbono fortificare le cittadi, le ville, et altri lochi, de i stati loro, si trovarà non dimeno che tutti, concordemente, concludono, che debbiano fortificare gagliardamente, la cittade principale di ciascun stato loro; et particolarmente quella dove tengono la loro ordinaria residenza, con i magistrati supremi, tesori, archivi, et l'altre cose preciose, et care. Et questo, perche si è noto, in infiniti lochi, che molti regni, imperi, et stati si sono conservate sintanto hanno potuto conservare la cittade principale; et molte volte, havendo perso in parte, o tutto il resto del stato loro, l'hanno tornato ad acquistarne, havendo conservata la cittade; tornando talhora a riprenderlo, con le proprie forze reintegrate, talvolta con legha, o soccorsi di parenti, amici, o confederati; et spesse volte, col aiuto del variare de la fortuna. Et per contrario, molti altri hanno perso i regni, imperi, et stati, solo con la perdita de la cittade principale; et molti, senza mai più poterle recquistare.

Se la citta di Viena fosse stata presa da Solimano, quando, con tante forze, andò per espugnarla, l'Ongaria, et molti paesi circonvicini sarebbero adesso sotto l'imperio de Turchi: et cosi havendo salvata la cittade principale, si è salvato il resto.

Se la citta di Venetia fosse stata presa quando Massimiliano Imperatore, tolse a Signori Venetiani, quasi quanto havevano in terra ferma, si sarebbe del tutto estinta quella felice republica, emula de l'antiqua republica Romana, ma col haver salvata la cittade principale, presto hanno recuperato non solo quello che havevano perso, ma molto ampliato lo stato, et le forze loro.

Quando Artemisia, regina de la Caria, dopo la morte di Mausolo suo fratello, et marito, con nobilissimo stratagemma prese la citta di Rodi, subito fu presa tutta l'isola.

Dice Vitruvio, che, essendo la città di Rodi, fuor di speranza di poterse salvare, contra Demetrio, che con una helepoli, era per espugnarla; Diogneto Architetto, con ingegno sotilissimo, rese vane le forze di Demetrio; et salvo quella cittade, et insieme l'isola, quale era persa, perdendosi la cittade.

Se la città di Rodi si fosse salvata, quando fu presa da turchi, era salva tutta l'isola, la quale per la perdita de la cittade, fu subito persa.

I Turchi andorono l'anno 1574 con gran forze, per espugnare Malta, si alhora havessero presa la cittade con Sanhormo [pro: Sant'Elmo], tutta l'isola era persa, et il valore et virtù de Cavalieri di quella religione, fu salvata l'una, et l'altra.

Sempre ch'è stata presa la città di Tunesi, in Barbaria, si è perso tutto quel regno, et al mio tempo, si è perso tre volte.

La città di Troia fu presa, et arsa, per l'introduttione del cavallo di legno, che partorì poi chi fu dentro, tanti grandi heroi; et subito fu estinto quel gran regno del Asia, insieme con la stirpe regale; et se fosse stata difesa la cittade, era salvo il regno.

Fu la gran citta di Bisanzio antico seggio de li Re di Tracia, et di poi nominata Costantinopoli, fu seggio imperiale di l'imperio orientale; et fu tenuta da imperatori

Christiani 1190 anni, sella fosse stata salvata da Giustiniano Imperatore, quando fu espugnata l'anno 1453 da Maumete Turco, si sarebbe salvato quel grande impero, per Christiani, et non sarebbe venuto, come è al presente, sotto l'imperio degli Ottomani, con tanto danno de Christiani.

La Giudia alhora potentissima di gente, et ricchissima di oro, et di ogni altra cosa, non si sarebbe persa, se, contra Tito Vespasiano, havessero salvata la citta di Hierusalem allora inespugnabile; persa per causa de la seditione loro, come si vede per l'Historia di Flavio Joseffo; che poi si perse per la fame.

Ne hauriano Faraone, et di poi Nabuccodinosor, inanzi a Tito, acquistata si facilmente la Siria, la Fenicia, et la Giudea; et uccisi, et captivati tanti hebrei, se prima non havessero espugnata la medesima citta di Hierusalem.

Ne meno Gotifredo havrebbe, col grand'esercito de christiani, presa la Giudea, senza Hierusalem. Similmente l'imperio de l'Africa, il quale pose tante volte l'imperio Romano sopra [il] tavolero de la fortuna; rimase estinto, subito che fu persa Cartagine: et se Annibale dopo l'uccisione di tanti Romani, a Canne, havesse saputo seguitar la vittoria, et preso Roma, se avrebbe estinto alhora l'imperio Romano, et non haivrebbono, poco di poi i Romani estinto l'imperio Africano. Il gran regno di Mamaluchi hebbe, pochi anni sono, sotto Tomonbei, l'ultima sua perdita et rovina, subito che fu presa da Selim la gran citta del Cairo. La perdita de la citta di Napoli è stata, alquante volte, causa de la perdita di quel regno, et finalmente de la stirpe regale di Aragona.

Per questa causa infiniti Prencipi antiqui, et moderni hanno posto, et pongono, con molto giudicio, et prudenza, grandissimo studio, spesa, et industria, in assicurare et fortificare gagliardamente, con ogni diligenza la cittade principale sua acio salvandosi quella, si salvi il stato, con la vita loro, et de i loro descendenti, et aciò persa quella, non sia causa chel tutto si perda; et resti a nemici in mano.

Con questa consideratione, fu cinta con tre muraglie intorno la città di Cartagine, come dice Appiano Alessandrino; et per questo vedendo Scipione ch'ella era, per arte, inespugnabile a tutte le oppugnationi, si risolse di recingerla, di fuori d'ogni intorno, con due muraglie, come già prima egli haveva fatto intorno a la città di Numantia, in Spagna; et prenderla per longo assedio, tenendo l'esercito Romano dentro a quella sua forteza esteriore, et così fu per assedio, presa.

Similmente, con questa consideratione, gli hebrei, vedendo che mentre la citta di Hierusalem era stata cinta di una sola muraglia, era stata presa due volte, una da Faraone, l'altra da Nabuccodenossor, et ch'era due volte stata causa, di farle perdere il stato loro, con tanta loro mortalita, et captivitate di tutti quelli ch'erano restati vivi. Dopo liberati da la captività, edificarono magnificamente la cittade, et per farla inespugnabile, la cinsero con tre muraglie; et di poi le fabricorono dentro otto superbissime forteze, come referisce Joseffo hebreo, cioe, il castello di Herode, l'Acra, il Fano, l'Antonia, il Tempio, et quelle tre superbissime torre, lasciati in piede da Tito per memoria, et per trofei de la vittoria sua, cioe Mariamme, Ipico e Faselia. Et per questo, volendola Tito espugnare, per forza, et vedendo che dopo preso il primo muro, ch'egli era stato ricacciato fuori; acorgendosi ch'ella era inespugnabile, si risolse di prenderla col longo assedio; et quasi imitando Scipione, le fece fabricare intorno una muraglia, con tredeci castelli, ne i quali tenne l'esercito in presidio, et li prese solo con la fame.

Con questa medesima consideratione fu cinta con tre muraglie la rocca di Persepoli, seggio antiquo de li gran Re di Persia, de quali muri, il p[rimo] era alto sedici cubiti, il secondo trentadue, il terzo sessanta, con quattro posti di rame, circondate

da palissate, osia restelli fatti con pali di rame alti sedeci piedi, come aferma Diodoro Siculo.

Deioce re dela Media, come afermano Leon Battista Alberti, et altri historici, fece circondare la cittade Ecbatana, suo seggio, et metropoli di quel regno, con sette muri dognintorno, i quali in tute erano di longheza di piu di ducento miglia; riputandosi malsicuro in cittade cinta de tre, o piu muri; et li fece dipingere dentro, e fuore con sette colori diversi, ne si sa se fosse per vanita, o per esser presto inteso da soldati a qual muro dovevano andare, o correre, per fare la guardia, et per difesa; et parendo a Semiramis, quando ella acquistò quel regno, che questa cittade fosse mal sicuro, con tante muraglie per non havere acque intorno, fece con cave sotterranee forare un gran monte et le condusse intorno il fiume Aratorn; et Alessandro Magno, ritrovando questa cittade tanto forte, che, dacordo, gli era stata data dal prefetto di Nitrina, li repose, et conservò dentro la maggior parte de i tanti tesori ch'egli haveva acquistati in Asia.

Nel regno di Cambaia, la citta detta campanello e cinta dognintorno, con sette muraglie.

Nabucodinossor, come dice Joseffo Hebreo, dopo acquistata la Giudea, la Siria, la Fenicia, l'Egitto, et l'Arabia, ritornato al suo regno fece cingere la citta di Babilonia suo seggio regale, con tre muraglie: et dipoi parendo a Semiramis debilmente fortificata, dopo la morte del Re Nino, suo marito, la fece circondare con una muraglia longa, un quadro, sessanta miglia, alta cento cubiti, et grossa cinquanta, con sopra quella, pallazi, et gli horti pensili; et dentro fece fabricare un pallazo fortissimo, alto sei palchi, quali si alzava, et diminuiva a guisa di piramide, havendo cinque ritirati; non una dopo l'altra, ma una sopra l'altra, et non parendole forte la cittade abastanza, li fece condure intorno da lontani paesi, due fiumi potentissimi, Tigris et Eufrates.

Et di questi esempi antiqui potrei dare infiniti, quali lascio per brevità, et perché li esempi sudetti bastano a buono intenditore.

De li moderni non dirò altro, salvo che si vede, che ogniuno, con gran fatica, industria e spesa, cerca di fortificare, più d'ogni altra la cittade, dove suole fare la sua residenza; et di aggiugnervi cittadelle, o castelli, et, in molti lochi, l'una e l'altro, et che dopo l'inventione de l'artigliaria s'ingegnano di circondarle con beloardi, piateforme, et cavaleri, con le cortine fra l'uno, e l'altro, le quali ad alcuni piace di farle drite, ad altri oblique, con uno, o più angoli, acuti, retti, ottusi, indentro in fuori, a forbici, a tanaglie, a denti, a serra, a stella, et in altri diversi modi, et forme.

Solamente la città di Turino, metropoli anticamente de la Galia togata, et modernamente del Piemonte; seggio antiquo regale, et principale de le otto cittadi de li Re di Cotia, quali hanno lasciato il nome loro, a queste Alpi Cotie ed hora seggio de li Ser.mi suoi Prencipi, et de suoi supremi magistrati, capo et centro di questo amenissimo, et fertilissimo stato, pare che sia posto in oblivione, et che mai niuno de questi Ser.mi Suoi prencipi si sia curato di fortificarlo, nonostante che si sia visto, per esperienza, nel passato, che venendo gli nemici, sia stato necessario, per la deboleza sua, darglielo senza combaterlo, et che per la perdita sua, si sia perso il resto, et che salvandosi si saria salvato il resto, come de l'altre habbiamo detto, et non ostante che si sia visto che gli nemici usurpatori, poiché l'hanno havuto ne le mani, per queste considerationi hanno havuto mira di fortificarlo, come gia hanno cominciato di fare, et havriano fatto, si più longamente n'erano patroni, et non ostante che si nega che gli nemici non hanno altra maggior mira, che di rihaverlo, et che rihavendolo, si possa tener per certissimo, che per le considerationi sudetti, lo faranno inespugna-

bile, aciò non habbia mai più, che Dio non lo voglia, da ritornare ad esser espugnato; et posseduto da li legitimi suoi Ser.Signori.

Per questo, essendo di tanta grande importanza la perdita sua, che non può esser maggiore; et essendo tanto debilmente fortificato, che non può resistere a l'artigliaria; ne tenersi longamente contra nemico potente eccetto essendo difesa da gran numero di soldati valorosi, i quali molte volte non vi sono, o sono impediti di potervi entrare: et essendo ch'el suo Prencipe persa questa, non ha in questo stato, altro loco sicuro da salvarsi, et persa questa gli sarebbe poca speranza di salvare il resto.

Per tante cause adunque, et per altre che si potrebbono dire tengo che sia necessario al suo Ser.mo Prencipe di fare quella improvisa, et prudentissima risolutione che fecero li Signori Venetiani quando ritolsero, la città di Pàdua a Massimiliano cioé di fortificarla dentro, et fuori, et munirla, et presidiarla talmente che sia atta a resistere contra tutto il mondo, contra ogni bateria, et gagliardissimi assalti, et contra longhissimo assedio; et perche dovendosi fortificare magnificamente, et gagliardamente, come si dovrebbe fare, converrebbe, o con ampliatione de la cittade o con altra forteza aggiunta; cinger dentro la strada del Po con parte de gli horti, et prati a Lei coherenti, sino al ponte del Po per assicurarsi degli aiuti venturi da oltre al Po, et per sforzare il nemico a dividere l'esercito, et per altre cause; il che, al presente non è permesso, per la necessità di fortificare presto, per la brevità del tempo, et per la molta spesa che gli andarebbe; et percio dico, che si dovrebbe tardare a far quella a magg(ior) comodità et che al presente si debbia fortificare senza intermissione di tempo, facendole, se sara bisogno, per finirla presto, intervenire per aiuto, tutto il paese, fortificandola di terra, et fascina, senza ampliatione de la cittade, et senza giunta di altra forteza, ma solamente servendosi dela muraglia, de li beloardi, pero ingrossati, de li terrapieni et de la fossa presente pero tutti racconciati; il che dico che, in poco tempo; et con mediocre spesa, senz'alterare la forma presente, in altro, si può fare, et che cosi fatto, sara forteza gagliardissima atta a sostenere ogni battaria et assalto gagliardissimi, mentre vi siano dentro le munitioni, et il presidio necessario, et sia fortificato nel modo sottoscrito, il quale non impedirà, nel avenire, se col ampliare, o col aggiugnere altra forteza, si voglia abbracciare sino al ponte del Po: come di sopra si è detto; anzi sara l'una con l'altra maggior forteza. Et prima, essendo che i beloardi presenti, sono debili, picoli, con poco fianco, et con debili orecchioni, et piaze picole; et non sono atti a sostenere gagliarda bateria, et dopo batuti, non vi sarebbe piaza da farvi ritirate; et per capire il numero necessario de difensori; giudico che sia necessario ampliarli, et aggrandirli, col circondarli dogn'intorno, di fuori, con forteza di terra, et fascina, come si suol fare, a le fortezze di terra, facendovi maggior fianchi, maggiori orecchioni, anzi dupplicati, con piaze maggiori basse, et alte, capaci di buon numero di artigliaria, et con sopra maggior piaza d'arme, conforme al dissegno, ch'io ne ho fatto, facendovi parapetti reali, et i beloardi divisi da le cortine, lasciandoli dentro isolati, i beloardi presenti por servirsene quasi come de cavaleri, nel modo che, per i modelli da me fatti, si può comprendere meglio, che da la scrittura; et bisognando si mostreranno.

Di poi giudico che si debbiano servire de i terrapieni, quali sono dognintorno, fuori dela muraglia; ma parche sono deboli, stretti; bassi, et contanta scarpa, che, a scarpa, si possano montare, dico, per farli reali, gagliardi, et inaccessibili, ch'egli è necessario alargarli, di sopra, et alzarli di terra; et farvi il parapetto reale, et la piaza dentro fra il parapetto, et la muraglia de la largheza conveniente, per farvi, bisognando, ritirare, et per starvi, in bataglia, a la difesa, facendo la cortina, con la scarpa debita, di tepa, et fascina, con la reimpitura dentro, di terra cruda, da matoni, batuta, in loco di contraforti, ne la largheza di diecepiedi et dentro a questa, la reim-

pitura di altra terra ordinaria, et di poi racconciando la fossa, la contrascarpa, la strada coperta, et il spalto, et atterrando le piante vicine ofensive, et i lochi, quali possono servire a nemici; Dico che questa forteza, con dentro il presidio proportionato, a le forze de nemici, sarebbe inespugnabile; et questo è quanto a la forteza esteriore:

Ma presuposto al peggio, che 'l nemico facesse rovina, con bateria, con la zappa, o con la mina; et che al assalto prendesse la piaza sopra la rovina, tanto sopra il beloardo, quanto sopra il terrapieno de la cortina; dico che prendendo la piaza sopra il beloardo, non potrebbe passare inanzi, et entrare ne la cittade, essendo escluso, et impedito dal beloardo presente, et dal fosso superiore, che lo circonda, et lofa isolato, ne potrebbe a destra, ne a sinistra, passare sopra il terrapieno de la cortina, come con i modelli sudetti, et in fatto provarò, essendo bisogno, et facilmente sarebbe ributtato, et escluso de la piaza eminente del beloardo presente.

Et dato che prendesse la piaza sopra il terrapieno de la cortina, dico che dentro si può fare riparo tale, che al nemico sara impedita la strada, di entrarvi. Il che si può fare, facendo la contrada, quale va dentro dognintorno a la muraglia de la cittade, che serva per fossa interiore, il che si può fare, murando tutte le porte, et le fenestre basse de le case, che vi sono al longo, et colalzare alcune poche muraglie, dove sono basse; et col murare, o vero chiudere con legni et terra, et altre materie, tutte le contrade de la cittade, dove sboccano ne la detta contrada, o sia fossa interiore, il che fatto sarà fossa ne la quale, di tanto in tanto si potrebbe farvi atraverso baricate doppie, con legnami, fascina, et terra, per tenervi dentro corpi di guardia, reimpendo fra una baricata, et l'altra, di tribuli, et di molte asse con dentro chiodi, et armi di ferro eminenti, et con fossi ciechi, con altre ofese, come fece Giulio Cesare dentro le fosse chegli fece intorno a la citta d'Alessia, et Pompeo ne la citta di Brondusio; et massime facendoli dove, per rovina fatta, potesse entrare il nemico, atraversando l'argine a destra, et a sinistra, con fossatillo, et baricata, aciò il nemico, non possa, dopo salito, alargarsi di quà, o dila, sopra il terrapieno, come si suol fare, chiudendo fuori la rovina, inanzi al assalto;

Dice Diodoro siculo, et altri, che Filippo Re di Macedonia, fece gran sforzo, per espugnare la città de Perinti, et havendo fatto gran rovina nela muraglia trovò, che havevano fatto dentro a quella un gagliardo riparo, per il quale restava escluso, et mentre egli ostinatamente attendeva, con molta mortalità de i suoi soldati, a rovinare questo riparo; i Perinti fecero, al entrata de le prime case, et de le contrade, un altra ritirata, con una fossa inanzi et dietro la baricata fatta con la rovina dele case; la quale combatuta da Filippo, con gran mortalità de suoi, non pote espugnarla; et cosi per quella fu salvata la cittade.

Ludovico Birago essendosi, ne le guerre passate del Piemonte, fortificato in Santia, conoscendo mentre era batuto un beloardo, et parte dela cortina, che dopo fatta la rovina de la bateria, non vi restava tanta piaza, che si potesse farvi ritirata, et starvi a la difesa, imitando i Perinti, si ritiro dentra vicino a le case de la villa, et vi fece fare una fossa con molte ofese dentro, et sopra il ciglio interiore di quella fossa fece fare un parapetto, ben baricato, et a le spalle de suoi soldati, fece porre molti carri, acio non potessero ritirarsi, ne fuggire. Il che inteso dal Duca d'Alva perso la speranza di poter riacquistare quella piaza ancora che fosse potuto entrare per la rovina de la batteria; et prevedendo la gran mortalità, che havrebbe data quella fossa al suo esercito, abandono l'impresa, et Santià si salvo p(er) quella fossa.

Il Delfino di Francia, havendo batuto gagliardamente la citta di Perpignano, et fatta tanta rovina che poteva dare l'assalto, intendendo che dentro havevano fatto una ritirata simile, dubitando di lasciarvi granparte del'esercito suo, et di non poterla espugnare, abandono l'impreso, et Perpignano resto salvo.

Carlo quinto havendo, con gagliarda bateria, fatto gran rovina a la città di Cambresi, intendendo che havevano fatto dentro una ritirata simile a le soprascritte, non volle dare l'assalto, per la medesima causa, et abandono l'impresa.

La città di Buda si salvò pochi anni sono, per una simile ritirata fattale dentro, da Turchi, perciò che essendo batuta da Christiani, et fatta gran rovina, et dato l'assalto, i Turchi gli aspettorono, sopra la ritirata, et fecero gran mortalità de Christiani, et salvorono quella città, ch'essendo sopra Listro, o sia Danubio, porta infiniti danni a Christiani.

A la citta di Peste, i Turchi anchora, con simile ritirata, uccisero infiniti christiani; i quali l'havevano batuta, et dato l'assalto, et non poterono espugnarla,

Et a Lippa in Trasilvania con simile ritirata, si fece il medesimo danno,

A la citta di Tirij dentro nel mare Mediterraneo, vicino al lito de la Fenicia, essendosi intorno Alessandro Magno, per espugnarla, li cittadini facendo dentra da la prima muraglia, una fossa, et un altra muraglia; uccisero gran parte de l'esercito d'Alessandro, et con questa lo tratenne sette mesi; prima che potesse espugnarla,

La citta di Capua fu fortificata di fuori, con gagliardi ripari; et di poi di dentro, quasi nel modo, che fece Giulio Cesare, quando per assediare la citta di Alessia, vi fece intorno una forteza con fossi, dentro e fuori, sopra la quale vi posse quasi come in presidio tutto il suo esercito isolato da le fosse esteriori et interiori,

Et il medesimo fece Cesare Augusto, per assediare Lucio Antonio ne la città di Perugia,

Et il simile fecoro quelli del Peloponesse, come dice Tuciddide, per assediare la citta di Platea.

Et il simile fece Scipione intorno a Numantia, et intorno a Cartagine.

Et il simile fece Castruccio nel assediare Pistoia, mettendo Galeazo Visconte Duca di Milano suo compagno di guerra a la difesa del fosso interiore contra la cittade et stando esso ala difesa de la fossa esteriore, contra il soccorso de fiorentini Gio. Battista Castaldo, quale, a nostri tempi, fu mastro di campo, et Consigliero di guerra di Carlo quinto; et che finalmente fu generale, contra turchi in Transilvania, in aiuto de la Regina et del pupillo, al tempo del Frate Georgio, et tenuto per grand'huomo, ne le cose di guerra, fece scrivere un libro, di molti ricordi, stratagemi et esempi militari, da Ascanio Centoria suo Sacrettario, dato sotto il nome del detto Centoria; nel quale in alquanti lochi, lauda molto, che oltre a la fossa esteriore de le forteze, si debbia farne unaltra interiore, et isolare la forteza in mezo a due fosse.

Et al secrettario fiorentino, quale, dopo l'inventione de l'artigliaria, è stato uno deli primi scrittori de l'architettura militare, piace molto più la fossa interiore che la esteriore.

Se la citta di Casale di Monferrato havesse havuto una fossa simile interiore non sarebbe stata presa, per furto, da Francesi, ne le guerre passate, essendovi dentro, in persona, Gianni Figheroa, generale del esercito imperiale, et Govern[ato]re del stato di Milano, il quale fuggì, et si salvò per l'oscurità de la notte. Se la città di Vercelli, havesse havuto dentro, questa fossa proposta non sarebbe stata presa da francesi, per furto, ne le medesime guerre passate, ne si sarebbe tolto, a la Ser.ma Casa di Savoia, quel precioso Corno d'Alicorno, che in quella presa le fu tolto, con molte altre cose preciose, et rare. Et io credo, che, con questa fossa proposta, io habbia molto giovato a la città di Turino l'anno 1592. Perché essendo alhora prigione di guerra, nel castello di la Torre, essendosi risolto l'Ardighera, dopo l'haver messo in forteza Bricheraso, di venire a Turino, di notte, improviso, et di stringerlo, con scale, zappe, fuochi et altre offese, con tutto il suo esercito, et con quattromila guastadori atti a lavorare, et a combatere, io fui perdue giorni, a questo effetto, molto

diligentemente esaminato, del stato de la forteza di Turino, et io magnificando, et ampliando le cose, finsi ch'era inespugnabile, per havere gagliardi, et grandi beloardi, grossi terrapieni de le cortine; et oltre di questo una muraglia dognintorno molto grossa forte, et alta di fuori fuori di scala, et di dentro più alta che di fuori: et fra le altre cose finsi che S.A. haveva pronte tutte le materie per farvi dentro questa fossa interiore con tante baricate, con dentro corpi di guardia et che haveva a questo effetto fatto fare gran numero di triboli, et asse p(er) sternirla tutta, piene di chiodi et ami di ferro, aggiugnendovi che due parti erano difese da la cittadella, et da li beloardi; et le altre due, da li beloardi, et dal castello, et da un altra cittadella qual dissi ch'era fatta di giardini del Pallazo e che si erano fatti i contraforti, et terrapieno a la muraglia divisoria fra li giardini, et che si erano fatti due fianchi, uno a San Lorenzo, l'altro verso la galaria, et finsi molte altre cose simili: et credo, p(er) queste proposte dificoltà esso mutasse proposito; et si risolse di andare a Carmagnola sopra che ancoro fui esaminato e finsi molte cose simili; et finalmente, mutato proposito, ando a Caore [pro Cavour].

Per tutte dette ragioni, laudo che sia fortificato Turino, et fattole la fossa interiore.

II) DISEGNI RELATIVI AL CASTELLO E ALLA CITTADELLA DI CASALE

Il contenuto di questa nota fu esposto in una comunicazione alla S.P.A.B.A. il 26 giugno 1969.

Si fa qui conoscere l'esistenza di alcuni disegni relativi al Castello ed alla Cittadella di Casale [1].

1) *Castello di Casale.*

Si tratta di un gruppo di tre disegni più un frammento in cui è rappresentato il Castello di Casale, da datare fra il 1550 e il 1570.

---

[1] Per le vicende storiche di questo periodo del Monferrato si rimanda a quanto scritto da Romolo Quazza nella *Storia del Piemonte*, Torino, Casanova, 1961, al capitolo « Vicende politiche e militari del Piemonte dal 1553 al 1773 ». Per un bel ritratto dei Gongaza si veda *I segreti dei Gonzaga*, di Maria Bellonci, Mondadori, Milano, 1947. Per la parte artistica cfr.: Giovanni Romano, *Casalesi del Cinquecento*, Einaudi, Torino, 1970. Si veda inoltre: R. Quazza, *Il Monferrato in centosettant'anni di dominio gonzaghesco*, in « Convivium », 1932, n. 3; Id., *Emanuele Filiberto di Savoia e Guglielmo Gonzaga (1559-1580)*, in « Atti e memorie Accademia Virgiliana di Mantova », n. s., XXI, 1929.

Per le fonti d'archivio: *A.S.TO., Corte, Monferrato, Materie Economiche*, mazzo 14.

a) Pianta della parte verso il Po (fig. 10).

È, in ordine cronologico, il più vecchio, perché anteriore alla sistemazione gonzaghesca:

— dimensioni: cm. 43 × 55,5
— scritta sul verso: Castello di Casale
— disegno a penna in inchiostro ora bruno, colorato a tempera (rosso i muri, verde scuro le acque, giallo ocra le opere in terra)
— senza autore, senza data, ma in base alla grafia situabile nella seconda metà del XVI secolo, senza scala ma quotato.

L'importanza di questo disegno è data dal fatto che si tratta di una delle più antiche documentazioni del castello dei Paleologi, antecedente alla modifica ordinata da Guglielmo Gonzaga. Lo prova il parallelismo delle mura, sull'asse Est-Ovest; mentre nelle successive documentazioni esse risultano costruite ad angolo ottuso [2].

---

[2] Il castello di Casale era stato preso dai francesi di sorpresa nel 1555 (vedi relazione in *A.S.TO., Corte, Fondo Monferrato, Materie economiche,* mazzo 14), poi era passato ai Gonzaga che per circa 15 anni penarono a domare la città ribelle. Al 1567 risale la costruzione dei rivellini (almeno uno) a quanto risulta dalla lettera di Guglielmo Gonzaga in cui si specifica il riparto e l'importo della spesa del rivellino del Castello (*A.S.TO., Corte, Fabbriche e Fortificazioni,* mazzo I, n. 1), inoltre la tassazione dovette essere abbastanza pesante (si vedano in proposito le lettere scritte dai vari feudatari monferrini per la ripartizione della spesa per il Castello, sempre in *A.S.TO., Fondo Monferrato, Materie Economiche*).

L'avarizia di Guglielmo Gonzaga, unita ad una profonda intelligenza politica, lo indirizzò verso la messa a difesa del Castello, e non alla costruzione di una Cittadella, che avrebbe messo in pericolo la regione, e non sarebbe stata facilmente difendibile. Per avere il massimo di area libera per il tiro dei cannoni tutti gli ostacoli nei dintorni vennero abbattuti, e nella fattispecie ben 90 case vennero atterrate. Esiste una nutrita corrispondenza nel mazzo 14 circa il rimborso dei proprietari espropriati, con considerazioni di Giorgio Palearo Fratino sui prezzi di mercato dei terreni intorno al Castello di Milano (uno scudo ogni migliaro d'opera posta in calcina contro libre 9 et soldi 5 per ogni migliaro a Milano...). Per il rimborso dei proprietari delle case si spesero 5788 scudi. (È interessante l'elenco dei nominativi dei proprietari per chi si occupi di studi sulle famiglie). Sorsero poi in un secondo tempo delle dispute tra il Castellano di Casale ed i fabricieri sul modo di adempiere ai capitolati preparati dal Fratino (cfr. relazione di Gio. Angelo Bertalozzi del 25 aprile 1574).

Le opere di difesa dovettero essere così ben impostate che Gaspare Beretta, ingegnere militare del Duca di Savoia, così ne scriveva nel 1694: « In quanto puoi al Castello benché egli sia di puoca capacità è un gropo di duro macigno con un fosso rivestito di muraglia di molto profondito, et in conseguenza al consumo di gran tempo per penetrare nel suo piano oltre di che crescendo il Fiume Po cresce più anche l'acqua del fosso, et la Fabrica bassa, che sostiene il più del corpo alzato nel castello, e involtato sopra archi che formano una tal quale spetie di contramine. Io ne parlo come testimonio di tragica esperienza, mentre sino l'anno 1640 primo del mio rigoroso novitiato assieme a trecento altri vi fui prigionier con una coltellata al capo ». (*A.S.TO., Corte, Lettere Particolari,* Beretta).

All'interno risulta esservi un giardino all'italiana, che nei successivi progetti si presenta notevolmente modificato, mancano i rivellini, sono indicate le abitazioni del chiavaro e del tamburino. Esiste inoltre una grande fossa interna con funzione di difesa in caso di invasione: un ponte è disegnato per servire al passaggio delle truppe. Il periodo a cui attribuire il disegno potrebbe essere quello immediatamente posteriore al passaggio di Casale ai Gonzaga.

Questo cambio di signoria determinò nei Casalesi uno stato di insofferenza che esplose poi nella congiura di Oliviero Cappello. Dopo la repressione, piuttosto feroce a giudicare dai documenti che sono all'*Archivio di Stato di Torino* (nei mazzi dei processi criminali nel *Fondo Monferrato, Materie Economiche, sezione Corte*), venne progettata una trasformazione per rendere la costruzione atta a reggere al tiro delle nuove artiglierie.

b) Progetti per la trasformazione del Castello.

Vennero approntati due progetti, si conservano i due originali e una copia coeva, da datare all'incirca fra il 1570 e il 1574.

Dimensioni: cm. 105 × 130.

Autore: due disegni portano una sigla L.B., il terzo non è firmato, ma è della medesima mano (purtroppo si tratta di disegni decisamente rovinati dall'umidità).

Il primo disegno reca al verso la dicitura: « Disegno del Castello di Casale n. 62 ». Firmato: L.B. (Lorenzo Bertazzoli). Disegno in inchiostro ora bruno colorato a tempera: rosso per le opere in muratura, azzurro per le acque del fossato.

In questo progetto i rivellini sono staccati dalla fabbrica principale, essi sono indicati come: « Revelino verso il Giardino, Revelino verso la collina, Revelino verso la Cità, Revelino S(an)to Martino ».

Esternamente al fossato esiste un terrapieno con funzione di cintura difensiva; ad ogni rientranza all'interno del fossato stesso corrisponde un opposto spigolo esterno.

Il secondo disegno reca al verso la dicitura: « Disegno del Castello di Casale n. 63 » ed è la copia del precedente. Le uniche differenze di questo rispetto al precedente sono le denominazioni dei rivellini che ivi portano nomi di santi (fra parentesi sono quelli del disegno n. 62): S. Zorzo (Revelino verso la Collina), S. Maria verso la Città (Revelino verso la Cità), S. Martin (Revelino S(an)to Martino), S. Barbara (Revelino verso il Giardino).

Le altre differenze sono di pochissimo conto (per esempio, qualche denominazione manca sul primo disegno).

Il terzo disegno reca al verso la dicitura: « Disegno del Castello di Casale n. 64 ». Disegno in inchiostro ora bruno (fig. 11); colorato: in rosso per le opere di muratura, in azzurro per le acque del fossato.

Firmato: L.B. (Lorenzo Bertazzoli).

A differenza del precedente progetto i rivellini sono ancorati al corpo principale e recano le seguenti denominazioni: « Revelino del giardino, Revelino verso la collina, Revelino verso la Città, Revelino S(an)to Martino ». Le torri sono denominate: « torre de la casetta, torre del giardin vecchio, torre del Po, torre de la collina ». Potrebbe anche darsi che questo terzo disegno rifletta un ulteriore ampliamento e potenziamento delle difese.

Parrebbe che, in tratto molto sottile, vi sia segnato il rilievo della fossa di difesa del disegno n. 63. Inoltre si direbbe che ai rivellini siano state aggiunte varie opere per potenziarne la resistenza; essi sono stati agganciati al corpo principale per facilitare il passaggio delle truppe; numerose feritoie sono state praticate nelle mura dei rivellini per ampliare il volume di fuoco.

All'interno del castello le denominazioni sono, in questi disegni, all'incirca eguali.

A questi tre grandi progetti si accompagnano una serie di disegni concernenti l'insieme del castello e suoi particolari, la città ed anche armi di difesa.

c) *Disegno del Castello di Casale con parte delle mura* (fig. 12).

Reca scritto al verso: « Disegno sul Po d'una fortezza in Monferrato, n. 59 ». Dimensioni: cm. 29 × 43; autore: ignoto; disegno a penna, non colorato. Scala: muta. Reca le seguenti indicazioni:

A - « il cavalier de li tre venti »
B - « il cavalier detto del Flaminio »
C - « il corpo di guardia detto del Flaminio »
D - « il casino di mezzo »
E - « il casino detto de la Poiana »
F - « il cavalier e corpo di Guardia detto di Porta Stoppa »
G - « il casino del Cantone de la Piazza del Castello »
H - « isola del Po da la quale si può batter con l'artiglieria il cavalier delli tre venti »
I - « Piazza del Castello »

K - « Trincea la qual difende il Cavalier della Porta Stoppa da improvisa scalata ».

d) Pianta della Città e Castello di Casale.

Al verso reca scritto: « Disegno di Casale, n. 54 ». Dimensioni: centimetri 55 x 40; firmato: Giorgio Palearo Fratino [3]; scala: 200 p(assi) = 12,5 centimetri. Disegno a penna, colorato in azzurro (acqua), giallo (mura). In mezzo la scritta: « Casal ». Il castello si presenta posteriore alla modifica del 1570-74.

e) Disegno di una garitta (fig. 13).

Sul verso reca scritta: « Disegno n. 23 ». Dimensioni: cm. 55 x 40; firmato: Giorgio Palearo Fratino. Disegno a penna: mattoni colorati in rosso; su di un lato si legge: « revelino della porta ». In un angolo vi è uno stemma con cavalli rampanti e scudo, cartiglio e corona. Sull'altro lato è apposta la scritta: « serrà l'arma con il monte et corona, alta braza 4 ».

f) Disegno di un cannone [4].

Dimensioni: cm. 40 x 28; scala: piedi 5 = 7,2 cm. Disegno in inchiostro ora bruno. Reca la seguente scritta: « Li pezzi qual doveria esser p(er) difesa del castello di Casal essendo le case matte picholi, mi piacerebbe fussero di questa maniera di sopra signati, qual si chiamano piettreri,

---

[3] Giorgio Palearo detto Fratino, oriundo di Morcote (Svizzera), apparteneva ad una « gens » di soldati ed architetti militari luganesi (che annoverò un Bernardino combattente a San Quintino e operoso in Borgogna). Sulla storia di questa famiglia, ed in particolare di Giorgio e di suo fratello Giacomo scrisse Dionigi Scanu, in *Forma Kalaris*, Cagliari, 1934. Risulta inoltre da detto libro come un Martino Palearo fu castellano di Morcote, e Antonio Palearo detto Morco, dettò un parere nel 1587 per l'erezione del ponte di Rialto a Venezia.

I due fratelli, Giorgio e Giacomo, furono attivi per molti anni al servizio del Re di Spagna Filippo II, dapprima a Milano (lavori al castello, ai quali G. Palearo accenna indirettamente nella lettera in cui parla dei prezzi dei terreni attorno allo stesso castello), poi a Pamplona, Cartagena, Cadice, Port-Mahon nell'isola di Minorca, Maiorca, Cagliari, Como, Pavia, Pizzighettone, ecc.

Anche presso i contemporanei i Fratino godevano di buona stima; il Lomazzo nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura ed architettura,* cita il Fratino di Morco (Giacomo?) fra i più insigni costrutori di fortezze.

[4] Il cannone proposto dal Fratino era del nuovo tipo che la tecnologia di guerra aveva lanciato in quegli anni. A S. Quintino l'artiglieria di Emanuele Filiberto, mobile e leggera, caricata a mitraglia, aveva aperto varchi imponenti nella cavalleria francese.

Allegato al disegno è un manoscritto del Fratino di 4 pagine con proposte di ingaggio di bombardieri e di costruzione di parecchi cannoni. Il Palearo Fratino si occupa anche di problemi igienici: « È ancora necessario proveder uno che tienghi netto il Castello poiché picciolo, et havera dentro soldati, donne et figli assai, et q(ues)to sarà bene a proveder quanto prima, inanzi che gli allogiamenti o altro loco piglia malodore, et q(ues)to potrebbe incaricar al monicionero al quale si potria dar

e ano forza di levar ogni scala, manteletti et altri strumenti di ofesa, quanto puoi p(er) difender un asalto, sono molto buoni et li suoi tirri sono di puocha spesa, che con la mittà polvera et uno sachetto di giarre fano gran male, la sua longezza serà piedi 5. La grosezza serà tanta che in tutto il pezzo non intrarà più mettallo di quello che intra ivi in un quarto canono, montato secondo la porcione di questa mesura che è qua sotto, pesarà rubbi circa 100 et facendoli far qua a Casale non costerano 100 scuti l'uno, si è trovato qua nella città circa mille balle di preda qual servirano, e non darano spesa ».

2) *Disegni per la Cittadella* [5].

a) Progetto per una parte della Cittadella.

Autore: Giovanni Domenico Faciotto. Dimensioni: cm. 32 × 30; datato: 5 giugno 1597. Reca le seguenti diciture:

A - « cavalieri quali si tirano dentro il forte »
B - « Corpo di guardia fabricato che si tira dentro da esso forte »
C - « Una torretta da polvere già piena qual viene dentro »
D - « Luogo coperto ove sono 5 molini accomodati p(er) forza atacato al granaro qual viene nel forte »
E - « Il granaro qual resta intatto da ogni disegno »
F - « Il palazzo già fatto vicino alla porta verso la città »
G - « Un altro pezzo di palazzo simile fondato »

---

quello si da a un Bombardiero co' la paga di mezo scudo al mese di più, ne havesse a tener uno che servisse alle monicioni et havesse da spazar due volte la settimana a tutto il Castello ».

[5] La costruzione della Cittadella (1590), fu frutto della mania di grandezza di Vincenzo II Gonzaga. Questi volendo rivaleggiare col suo vicino Carlo Emanuele I di Savoia diede principio ad un'opera che una principessa di Casa Gonzaga rimproverò poi al Savorgnano, suo progettista, essere costata più di un milione di scudi. Pur facendo la tara a questa cifra (anche se il reddito del marchesato di circa 160.000 scudi non veniva speso che per un terzo, per cui in trent'anni circa si dovevano essere accumulati tre milioni di scudi) essa dovette essere certamente alta, anche perché si vede dalla poca documentazione annessa come intervenissero più mani al progetto, come si facessero proposte e controproposte, con dispendio di denaro.

Il destino della cittadella è noto: fu causa di tremende lotte, di tre assedi (uno dei quali mise di fronte due grandi capitani: Ambrogio Spinola e Toyras) ed alla fine contribuì in maniera determinante alla caduta dei Gonzaga.

Il castello invece non subì la stessa sorte. Nel 1745 venne assediato dai francesi; il suo comandante, un irlandese, alla richiesta di resa rispose alzando la bandiera nera. Napoleone ne progettò la demolizione, che iniziata venne poi sospesa. Nel 1849 il castello fu protagonista dell'unica vittoria piemontese, ottenuta dalla popolazione casalese, contro gli austriaci. Attualmente è sede di un deposito militare; purtroppo è sconciato dalla vicinanza di una pompa di benzina e di un traliccio dell'alta tensione (fig. 15, 16, 17).

H - « La porta della cittadella verso la città »
I - « La porta del redutto in la Citadella »
L - « La fabrica detta ballena nuova, qual resta intacta di ogni disignatione, et finalmente nel far di questo forte no si guasta alcuna fabrica ».

b) Disegno del Sorina « ... per far il ricetto o sia forte nella Cittadella di Casale (fig. 17).

Firmato: Sorina; dimensioni: cm. 40 x 31; scala: passi 200 = 12,8 cm. Al verso: « Disegno n. 58 ».

Al recto è la seguente scritta: « Disegno del Sorina accettato da S(ua) A(ltezza) Serenissima di Mantova il 15 Maggio 1597 per far il ricetto o sia forte nella Cittadella di Casale, et il doppio di q(ues)to portato a d(ett)a Città d'ordine dell'A(ltezza) S(erenissima) per operare conforme all'istruzione del Sig(nor) Nauso(?) ».

Le mura sono disegnate a linea continua, le parti sotterranee tratteggiate, le acque colorate in viola.

c) Disegno del Castello, Città e parte della Cittadella.

Autore: ignoto; dimensioni: cm. 45 x 98,5; scala: muta; al verso: « Disegno della cittadella di Casale n. 22, poi 57 ». Disegno in inchiostro ora bruno. Allegate varie lettere e « relationi de travagli che si dovevan fare attorno alla medesima ». Si tratta di due fogli uniti assieme su cui è disegnato il solo profilo parziale delle mura della cittadella.

d) Disegno recante la seguente dicitura al verso: « Cittadella del Castello e sue ali ».

Dimensioni: cm. 46,5 x 33; scala: 200 passi geometri da cinque piedi manuali = 12,5 cm.; autore: non firmato. Colorato in rosso spesso le mura, in violetto il camminamento. Reca la indicazione: disegno n. 60.

e) Sezione del muro della Cittadella di Casale, dalla fossa al parapetto.

Firmato: Sebastiano Sorina; dimensioni: cm. 30 x 43. Disegno in inchiostro ora bruno. Colori: fondo della fossa in blu, muro esterno in rosso, terra di riporto in marrone.

f) Disegno dell'ampliamento delle mura di Casale dal lato della Cittadella (fatto su di un foglio che serve da coperta ad alcune lettere scritte da architetti mantovani).

Dimensioni del foglio: cm. 43 x 31; disegno in inchiostro ora bruno. Colorato in azzurro-violetto per quanto corrisponde alla relazione scritta, giallo secondo il parere del Lupicini, rosso secondo il parere di Vincenzo II Gonzaga. Datato febbraio 1606.

g) Pianta della Cittàdella di Casale con varie lettere e relazioni dei lavori che si dovevano fare attorno alla medesima.

Lettera ms. fogli 2 a firma: Annibale Gonzaga, Guido Anellori, Gio. Gia. Latro, Hercule Achilli. Data: 17 dicembre 1605.

Parere sul perfezionamento dell'ala grande che doveva unire il baluardo S. Bartolomeo alla piattaforma della Porta della Rocca.

L'allargamento doveva essere fatto anche in funzione urbanistica per costruire un borgo nuovo.

Lettera di Hercule Achilli.

Lettera di Antonio Lupicini del febbraio 1606, relativa a relazioni da stampare a Mantova.

Contiene inoltre un disegno a firma Sorina, non datato, relativo allo scavo della fossa e costruzione del parapetto col muro di ronda.

h) Disegno di Casale.

Contiene: Castello, Cittadella e luoghi esterni di Casale.

Firmato: Antonio Lupicini; disegno a penna con colori vari; dimensioni: cm. 53,5 x 42.

Al recto reca la scritta: « Disegno della Città e Cittadella di Casale »: Porta disegnato il borgo demolito per la costruzione della cittadella.

i) Disegno della Cittadella e Città di Casale.

Probabilmente di Vincenzo Pomina; misure: cm. 65 x 92; colore: in azzurro le acque.

l) Disegno della Cittadella, Castello, Città.

Disegno della Cittadella, di Sebastiano Sorina; in colore violetto le acque, in rosso le fabbriche interne in muratura; scala: passi manuali 200 = cm. 17; misure: cm. 54 x 43.

Reca scritto al recto: « Volendo piliare dentro il granaro p(er) non far al prese(n)te il palazo dentro a la porta. Si farà secondo questo disegno et cresse di più del picholo passi n(umero) 60 che di spesa pocha al rispeto de la fabricha et del comodo p(er) la monitione et non si guasta fabricha alcuna et si tiene dreto li tre balouardi senza disformità alcuna ».

VITTORIA MOCCAGATTA

CONTRIBUTI AL MOLINERI

I. - UN DISEGNO DEL MOLINERI

In una *nota* apparsa su « Arte Antica e Moderna » [1] rivendicavo al Moncalvo un disegno della Biblioteca Reale di Torino, *Due frati a figura intera che incedono in processione* [2], tradizionalmente accolto come del Molineri [3]; ed invece ad evidenza primo abbozzo per la *Processione di San Carlo* dell'omonima cappella nella chiesa di San Marco a Novara.

A conferma stilistica della nuova attribuzione esemplificavo, a confronto, alcuni disegni del Moncalvo; e tra gli altri anche la *Vergine in gloria col Bambino che appare a San Carlo Borromeo* [4], ritenuto del pittore [5], anche perché parrebbe avvalorare l'assegnazione una scritta antica posta in calce: « Moncalvo f. ».

Già allora per altro, dopo aver chiarito ch'ero stata indotta a rivendicare alla paternità moncalvesca i *Due frati in processione* dal « segno tanto più esile e a spigoli acuti che non quello del Molineri, più continuo, tendente ad includere una forma larga e salda in ampie curve » [6], rilevavo nelle figure del foglio della *Vergine in gloria col Bambino che appare a San Carlo*, pur citandolo come del Moncalvo, un impianto più largo che non nel disegno della *Processione* [7]. In seguito, il rinnovato confronto con altri del pittore custoditi alla Biblioteca Reale di Torino mi fece anche nascere dubbi sull'attribuzione.

---

[1] V. Moccagatta, *Un disegno del Moncalvo*, in « Arte Antica e Moderna », 1959, luglio-settembre.

[2] Cartella 16, n. 14724. A penna. Misure: 28 × 36,4. Mantengo l'intestazione tradizionale del disegno, se pure ho in altra sede precisato trattarsi delle figure di San Carlo Borromeo e del Vescovo Bescapè.

[3] Vedi A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma 1958, p. 71, n. 585.

[4] Biblioteca Reale di Torino. Cartella 15, n. 14679. A penna ed acquerello. Misure 22 × 22,6.

[5] Vedi A. Bertini, *op. cit.*, p. 40, n. 269.

[6] V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 325.

[7] V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 326.

Il disegno (fig. 1) rivela infatti non solo forme più ampie rispetto a quelle del Moncalvo, ma più robuste, più salde, più reali. Se ne osservi il San Carlo a confronto con il San Carlo del disegno per la *Processione* di Novara (fig. 2): quanto questo, pur nella linea continuata del contorno, riesce lieve, quasi inesistente il corpo sotto il camice e la lunga stola; altrettanto quello è solido, concreto, sicuro. Anche la Vergine ha un'ampiezza d'impostazione quale nel Moncalvo non si ritrova; e come del Moncalvo riesce poi addirittura impensabile quel Bimbo dal corpo grosso e sodo, del tutto spoglio delle piacevolezze e dei vezzi infantili dei bimbi e degli angioletti moncalveschi.

D'altro lato sul foglio della *Vergine in gloria col Bambino che appare a San Carlo* trascorrono ovunque ombre più o meno intense, ombre che non si ritrovano né nell'abbozzo per la Processione di Novara, dal fondo così chiaro, uniforme, né in altri disegni sicuri di Guglielmo Caccia; e all'ombra arbitraria, a chiazze, si contrappone la luce a forte contrasto: si osservi ad esempio la macchia scura, a stacco netto, che si annida sotto il volto inclinato della Vergine. Nel Moncalvo invece le ombre sono leggere, trascorrono sul foglio chiaro solo quel tanto che possa suggerire la forma.

Immagini e stesura del disegno rivelano in chi l'ha condotto altro temperamento e altro modo da quel pittore. Per contro si è costretti a constatare che positivi riescono invece confronti con opere del Molineri: la rispondenza del disegno con la pala della *Vergine col Bambino che appare a San Giuseppe e a San Carlo Borromeo* di Santa Maria della Pieve di Savigliano [8] (fig. 3) si presenta così convincente, da non permettere

---

[8] Sull'altare della terza cappella del lato destro. La cappella, al cui altare fu posta la pala del Molineri, fu ricostruita a spese della Città nel 1615 (Ordinati dell'11 aprile e del 9 settembre). Vedi C. Turletti, *Storia di Savigliano*, Savigliano 1883-1888, II, 214. Circa questa pala e la bibliografia sul pittore, vedi V. Moccagatta, *Avvio ad una revisione critica delle opere di Giovanni Antonio Molineri pittore di Savigliano*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », anni XII-XIII, 1958-59, rispettivamente p. 68 e pp. 42-44. Per riferimenti posteriori vedi L. Mallè, *Le Arti Figurative in Piemonte*, Torino 1960, pp. 848-49; Torino 1962, pp. 263-64. Una voce a Giovanni Antonio Molineri fu dedicata nel Catalogo della « Mostra del Barocco piemontese », Torino 1963; vedi A. Griseri, *La pittura*, pp. 51-52; ove per altro non è presentata nessuna delle opere qui prese in esame. Più di recente ha riproposto argomenti e attribuzioni molineriane, ma non pertinenti alle opere, di cui si tratta, A. Olmo, *Alla riscoperta di una tela di Giovanni Antonio Molineri*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo », 1968, n. 59, secondo semestre, pp. 23-28; studio su cui ritorno più innanzi.

dubbio alcuno sul doversi riportare al Molineri anche il foglio della Biblioteca Reale di Torino. Persuadono alla nuova attribuzione l'intenso volto del San Carlo, il gesto, la posa, che dal disegno ritornano quasi fedeli nel quadro; persuadono il Bimbo, l'impostazione della sua figura, il suo atteggiarsi. Anzi, l'affinità iconografica è tale da indurre a credere che il foglio sia stato preparato proprio come abbozzo preliminare di quella tela. Diverso, più gentile il volto della Vergine nel disegno che non nel quadro; ma il viso della Vergine dal disegno ritorna, mutata solo d'altro lato l'inclinazione del capo, in altra opera del Molineri, la *Madonna del Carmine e il Bambino che porgono lo scapolare al Beato Simone Stok ed a Santa Teresa, e ai lati San Carlo Borromeo e Santa Scolastica* [9] della chiesa di San Filippo di Savigliano, proveniente da San Giovanni [10] (fig. 4). I due quadri presentano lo stesso fondo scuro, le stesse luci contrastate che offre il disegno; come nel disegno nell'uno e nell'altro l'ombra del volto della Vergine risalta a forte spicco sul collo in piena luce.

Ritorna persino nelle due pale del Molineri il motivo iconografico del perizoma avvolto intorno al corpo del Bimbo, motivo che non compare mai nel Moncalvo; i suoi bimbi sono sempre ignudi, ritratti in modo semplice e innocente. I Bimbi Gesù del Molineri sono al confronto meno infantili, mostrano una consapevolezza già adulta nelle forme più robuste e meno aggraziate. D'altronde il Moncalvo non ci ha mai dato un viso forte e maschio come il viso del San Carlo della pala della Pieve; né espresso, sui volti gentili delle sue Vergini, un senso così intimamente accorato, una tristezza così intensa, quali nella Vergine della pala del Carmine di San Filippo.

Le affinità, anche iconografiche, delle due pale molineriane di Santa Maria della Pieve e della chiesa di San Filippo di Savigliano con il disegno della Biblioteca Reale di Torino, inducendo a considerarle esiti cronologicamente prossimi di una stessa ispirazione, persuadono per altro a modificarne la cronologia. Innanzi tutto a correggere la data della pala della *Madonna del Carmine*, già proposta in 1635 [11]: la potenza della figura e la straordinaria felicità pittorica del dipinto, ove gli echi cara-

---

[9] V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 49, 64-65, 69; L. Mallè, *op. cit.*, 1960, p. 848; 1962, p. 264.

[10] Oggi è conservata nella sacrestia della chiesa di San Filippo. Per le vicende di questa pala, vedi C. Turletti, *op. cit.*, II, 555.

[11] V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 69. Questa datazione fu accolta dal Mallè, *op. cit.*, 1960, p. 848; 1962, p. 264.

vaggeschi sono rivissuti in modo così alto ed originale, mi avevano un tempo indotta a porla tra le opere della maturità, accogliendo la data avanzata dal Vesme [12], in contrasto con il Turletti che l'anticipava, affermando l'opera già eseguita nell'aprile del 1623 [13] — e dal testo parrebbe potersi arguire su base documentaria [14].

In quanto alla *Vergine con il Bambino che appare a San Giuseppe e a San Carlo Borromeo* di Santa Maria della Pieve avanzavo l'ipotesi che l'esecuzione cadesse all'incirca tra il 1622-23 e il 1627. Esperienza ad evidenza antecedente rispetto alla *Madonna del Carmine*, deve quindi essere anticipata almeno al 1622; e per illazione penso sia da riprendere quindi in esame anche la sequenza cronologica degli affreschi del presbiterio della chiesa di San Pietro a Savigliano, il *Martirio di San Pietro* (fig. 5) e il *Martirio di San Paolo* (fig. 6); e da riportare alla data segnata sull'affresco del *Martirio di San Pietro*, certo il primo dei due ad essere eseguito, 1621, anche il *Martirio di San Paolo*; da ritenerli cioè condotti senza soste o interruzioni tra l'uno e l'altro [15].

Già un tempo scrivevo: « La liberazione del Molineri dalle reminescenze del soggiorno romano non affini al suo spirito, o, se affini, non ancora assimilate; e l'affermazione prima e sicura della sua personalità

---

[12] *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, II (1966), p. 713. Egli scrive di questo quadro, senza citare fonte alcuna: « Dipinto verso il 1635 »; per cui pare attendibile ritenere questa datazione ipotesi sua.

[13] C. Turletti, *op. cit.*, II, 554-55. Egli scrive che a seguito di una supplica inviata all'arcivescovo Filiberto Millieto dai parrocchiani della chiesa di San Giovanni per ottenere l'erezione di una pia società della Beata Vergine del Carmelo, veniva loro concessa con rescritto del 5 marzo 1622; ma che la cerimonia solenne dell'erezione canonica della confraternita del Carmine poté essere celebrata solo il « 23 aprile, domenica *in Albis* del 1623 ». E precisa: « A preparazione della medesima un ignoto benefattore fece dipingere dal Gio. Antonio Mollineri l'ancona dell'altare erigendo in prospetto alla nave destra la cui cappella, già di S. Margherita della famiglia Biga, fu concessa alla nuova Compagnia. Per convenzione intanto 20 maggio 1622 del parroco col pittore Francesco Pistone, fu fatto dipingere un bel stendardo rappresentante la Vergine del Carmine sovra la città di Savigliano qual nuova tutelare di questa. Altare, ancona, stendardo, ed ogni altra cosa trovossi compiuta stupendamente per la processione della divisata solennità ».

[14] Egli afferma, dopo aver scritto della cerimonia solenne dell'erezione canonica della nuova confraternita: « Di tal'erezion fu rogata dal notaio Antonio Fachiure un verbale descrittivo cui sottoscrissero molte persone »; per cui si è indotti a pensare che fosse questo verbale la fonte del riferimento cronologico offerto in modo così sicuro per quella pala, per altro da lui acquistata nel 1862.

[15] Il modo già più sciolto e sicuro, con cui è condotto il *Martirio di San Paolo*, mi avevano portato a supporre un qualche indugio frapposto tra l'esecuzione del primo e del secondo affresco; e a ritardare di conseguenza il termine di questa decorazione del presbiterio della chiesa di San Pietro fino al 1622-23 circa. Vedi V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 68.

mi pare si possa cogliere nella chiesa della Pieve di Savigliano, nelle quattro opere di lui che stanno su quattro altari laterali. Penso che il Molineri abbia dato la serie di queste opere dopo aver terminato gli affreschi di San Pietro: la qualità infatti è già diversa e più alta » [16].

Il *Martirio di San Pietro* è opera debole e incerta nell'orientamento stilistico; vi si sente il pittore che tenta e cerca ancora la sua espressione, seleziona le esperienze acquisite; gli echi delle opere di Caravaggio, che tanto scalpore avevano suscitato a Roma, sono in quest'affresco sensibili più nei caratteri iconografici che nella loro essenza innovatrice, se pur vi appare un tentativo di muovere la luce contrastandola con ombre [17].

Già più sciolto e già indicativo di maggiore chiarezza e consapevolezza d'intenzioni riesce, a seguito di quella prima esperienza, il *Martirio di San Paolo*, ove la luce infonde altro respiro e altra evidenza a tutta la scena, sì che acquistano verità nuova figure e cose; ma neppure in quest'opera il Molineri rinuncia del tutto a modi di altra elezione da quella caravaggesca. Si osservino ad esempio i due giovinetti che guardano la scena sull'alto zoccolo a sinistra; essi riflettono altro clima di cultura dal Caravaggio, ritratti sotto lo stimolo di quella aspirazione alla bellezza, da Annibale discesa al Domenichino: il Molineri, che aveva sostato a lungo a Roma, almeno per buona parte del secondo decennio del Seicento [18],

---

[16] V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 67.

[17] Si osservi ad esempio il brano del cavallo in primo piano a sinistra, con la groppa luminosa e le zampe anteriori controluce.

[18] La data d'inizio del soggiorno romano del Molineri risulterebbe molto precoce da una nota segnata sotto il 1616 nella cronaca manoscritta del Viberti del sec. XVIII, cronaca della storia e delle vicende della confraternita della Misericordia di Savigliano: il « ... signor Antonio Molineri di Savigliano, pittore di gran stima che era sempre stato a Roma ». Vedi *Schede Vesme*, II, 709; A. Olmo, *op. cit.*, p. 25. Ma mi pare legittimo nutrire dubbi sulla attendibilità, come fonte cronologica per il Molineri, della cronaca religiosa di una confraternita, e per di più condotta all'incirca un secolo dopo quello in cui visse il pittore. L'Olmo rileva però la coincidenza della notizia con altra offerta in una consegna civica del 1615 (*Schede Vesme*, II, 709): « Giovanni Antonio Molineri, dipintore in Roma, già alquanti anni, possiede beni in detta Savigliano » (A. Olmo, *op. cit.*, p. 24); ma gli « alquanti anni » sembrano dare diversa dimensione a quel « sempre » offerto dalla Cronaca. Il Turletti avanza l'ipotesi che abbia indotto il Molineri a lasciare la natia Savigliano e a partire alla volta di Roma la morte del pittore saluzzese Cesare Arbasia, che si spense nel marzo del 1607; e se la sua induzione può apparire plausibile, avendo per certo l'Arbasia, già legato all'ambiente romano, stretto rapporti con il Molineri nel tempo in cui fu operoso a Savigliano, inclinano tuttavia ad accettarla con prudenza, almeno espressa in modo assoluto, le erronee notizie che nel testo del Turletti l'accompagnano. Egli scriveva: « Dall'anno 1589 al 1607 fioriva in Piemonte il celebre saluzzese Cesare Arbasia, allievo provetto del Caracci nell'accademia romana di S. Luca, in pittura ed architettura, perciò, lieti dell'opportunità l'abate e vicario foraneo Ana-

dovette prender atto delle contrastanti esperienze di quel fervido inizio di secolo.

La coerenza di una scelta definitiva, sulla scia del Caravaggio, a favore di una visione più concreta e reale degli uomini e delle cose, più consona al suo temperamento rude e severo, e il rifiuto di ogni grazia e di ogni piacevolezza è dal Molineri raggiunta ed espressa per la prima

---

stasio Molineri da Cavallermaggiore (1600-4) gli affidò la decorazione della volta e delle lunette del coro della sua chiesa di S. Pietro, la pittura ad olio dei sedici medaglioni posti negli angoli degli archi dell'ala maggiore e altri dipinti, e l'Arbasia tutto compiè come già si disse. Fu in questa fausta opportunità che il giovane Molineri spiegò il suo gran genio per l'arte, che sviluppar non poteva sotto il Dolce, si addisse a lui con passione e con suo grande vantaggio, lo coadiuvò in quei capi lavori, ne apprese il caraccinesco sistema lavorando con lui ora nello scrivere in tutte cifre romane le epigrafi latine in affresco che caduno di quei medaglioni ebbe lì accanto sino al 1853, perché del conio ed ortografia precisa dell'altre sue posteriori, e dipingendo egli fuori dubbio certe parti dei medesimi e di altri che manifestansi di pennello diverso da quello dell'Arbasia. Supponesi inoltre che durante i 28 anni di studio e di esercizio fatti dal Molineri in patria o attorno a questa, prima di recarsi a Roma eseguisse tuttodì altri lavori di quella scuola, ma riesce difficile il constatarli, non avendoli epigrafati.

« Perduti quei due maestri (1606-7), bramò egli di dar maggior isfogo al suo genio con ispaziarlo nelle bellezze della pittura laddove questa sedeva regina. Coll'appoggio pertanto che sperava in Roma dai concittadini avvocati Scipione e Gio. Michele Muratori, e Michele Antonio Pastarotti, nonché di belle commendatizie offertegli da Benedettini e Domenicani, il Molineri circa il 1607, all'età sua di 30 anni, s'avviò all'eterna città, e qui postosi a studiare come novizio sotto il celebre capo scuola Annibale Caracci (n. 1555 † 1619) perseverò parecchi anni progredendo mirabilmente, finché appresa l'arte ritornò in patria... » (Turletti, *op. cit.*, III, 814-15).

La più reecnte storiografia ha dimostrato errati i dati che accompagnano le supposizioni del Turletti. È vero che nel 1589 l'Arbasia ritornò dalla Spagna, ma si diresse a Roma, dove in quella data attese, accanto al Cavalier d'Arpino, alla decorazione del palazzetto degli Orsini (decorazione preparata per accogliere Virginio Orsini conte di Bracciano e Flavia Peretti, pronipote di Papa Sisto V, che avevano scelto quella dimora dopo le loro nozze celebrate per procura il 12 novembre 1589. (M. Bressy, *Cesare Arbasia Pittore Saluzzese del '500*, in « L'Arte », Milano 1961, p. 32). E a Roma dovette rimanere fin dopo il 1590, perché solo nel 1591 acquistava casa a Saluzzo e nel 1592 in Saluzzo faceva testamento (M. Bressy, *op. cit.*, p. 50). Nel 1593 era di nuovo a Roma, annoverato tra i soci fondatori dell'Accademia di San Luca; un documento lo ricorda ancora a Roma nel 1594 (con altri pittori è chiamato a far la stima di un'opera di Alessandro Alberti. M. Bressy, *op. cit.*, p. 50). Nel 1596 è certamente di ritorno in Piemonte (tra i manoscritti di Staffarda conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino v'è un documento del 6 gennaio, da cui risulta che in quella data l'Arbasia, per incarico di S. A. Reale Carlo Emanuele I, aveva avocato a sé l'amministrazione dell'abbazia. C. Berardi Varvello, *I manoscritti di Staffarda conservati alla Biblioteca Nazionale di Torino*, in « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo », 1969, 1° sem., n. 60, p. 37). Nel 1597 aveva già il primo contatto documentato con la Corte di Torino (preparò « quadri... per ordine della Serenissima Infante » Caterina d'Austria, per i quali ricevette compenso solo dopo la morte di lei, nel 1604, quando già era al servizio regolare di Carlo Emanuele I come pittore — Patenti del 2 aprile di

volta nella *Vergine col Bambino che appare a San Giuseppe e a San Carlo Borromeo*, di cui il disegno preso in esame è abbozzo preparatorio; anzi l'aspetto così rozzo del Bambino Gesù e del volto della Vergine suonano proprio aspra presa di posizione del pittore di fronte a se stesso e alle sue preferenze [19]. Il lume caravaggesco in questa pala assume ben altra forza costruttiva e realistica che non negli affreschi del presbiterio della

---

quell'anno —); dal 1601 al servizio continuato del Duca come « Commissario Generale delle preparationi e fortificationi del marchesato... di Saluzzo » (*Schede Vesme*, I, 42). Nel 1602 siglava e datava un quadro perduto per la stessa chiesa di San Pietro, ove affrescò anche gli *Apostoli* e i *Dottori* nelle lunette del coro. E questi dipinti poterono davvero offrire l'occasione dell'incontro del Molineri con l'Arbasia, che difficilmente poté verificarsi prima, almeno nel senso di incontro di qualche continuità e quindi di qualche efficacia, dati gli spostamenti e i molti e diversi impegni del pittore di Saluzzo. Che il Molineri abbia collaborato con lui in questa decorazione appare per altro ipotesi dubbia e anzi poco probabile, se, come scrive il Turletti, da quegli affreschi dell'Arbasia avrebbe dovuto il Molineri apprendere « il caraccinesco sistema ». L'Arbasia, che in Spagna aveva rivelato così evidenti influenze zuccaresche nelle prime pitture eseguite al suo giungere, nel 1579, nel Duomo di Malaga; ma che più tardi, nel 1585, aveva dipinto nella Cattedrale di Cordova, nel Sagrario, scene e figure (*Il congedo di Cristo dalla madre*, gruppi di *Religiosi*) di forme ampie e possenti, impiantate solidamente, avvolte in panni rigidi e grevi; di ritorno dalla Spagna, continuando il modo così originale maturato nell'ambiente spagnolo, realizzò le mezze figure di *Vescovi e Pontefici* delle lunette del coro di San Pietro con strutture larghe e massicce sotto le turgide e solide stoffe dei manti. E se quelle sue figure poterono colpire per la loro novità la fantasia del giovane Molineri, non la colpirono certo per modi affini ai Carracci e alla loro discendenza. Riesce perciò difficile prestar cieca fede ad autori che offrirono notizie tanto dubbie e approssimative, per le quali non pare davvero arbitraria là taccia di « fantasticherie », di cui il Vesme le bollava. Si vedano comunque, circa l'argomento, per il Molineri, oltre alle fonti antiche e più recenti (in V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 1-3, la precedente bibliografia), A. Olmo, *op. cit.*, p. 25; per l'Arbasia, V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, in « Arte Lombarda », anno VIII, 1963, n. 2, pp. 209-213; in particolare p. 213 per eventuali influenze dell'Arbasia sul Molineri, e la nota 156, p. 239; per la precedente bibliografia sull'Arbasia nota 137, p. 238. Rimando ancora al Bressy, *op. cit.*, per riproduzioni di dipinti dell'Arbasia di Malaga, di Cordova e del coro di San Pietro di Savigliano.

Se tanto incerta e contrastata è la datazione della partenza del Molineri alla volta di Roma, dell'avvenuto suo ritorno a Savigliano risulta invece documento sicuro la data del battesimo del primo figliolo, trascritto sul *Liber baptizatorum* della chiesa di San Pietro di Savigliano: 12 dicembre 1618. Vedi A. Vesme, *op. cit.*, II, 710.

[19] Già altra volta intuitivamente giungevo ad un giudizio affine, quando, dopo aver affermato che tutte e quattro le pale molineriane di Santa Maria della Pieve cadono tra la fine degli affreschi del presbiterio di San Pietro e il 1627 (data sicura per la *Coena Domini*), scrivevo: « Quale sia la più antica è difficile e forse imprudente affermare. Talvolta si possono cogliere, nella maturazione degli artisti, improvvise esplosioni di modi nuovi, acerbi ed originali ad un tempo: forse in questo senso porrei prima la *Madonna col Bambino, S. Giuseppe e S. Carlo Borromeo*. È la più istintiva e violenta, la meno meditata ». V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 68.

chiesa di San Pietro. Fra le opere del pittore di Savigliano essa costituisce d'altra parte il momento di maggior accostamento delle sue ricerche a quelle del Tanzio — penso del Tanzio alla *Vergine del Rosario* del Santuario di Santa Cristina di Borgomanero [20] —; dato che indurrebbe all'ipotesi di un'influenza esercitata dal Tanzio di ritorno da Roma sul nuovo orientamento stilistico del Molineri, offrendo, nel caso, prezioso indizio per un'eventuale più precisa datazione del dipinto tanziesco [21].

La *Madonna del Carmine*, riportata al 1623, si presenta quale primo, prepotente, sicuro esito dell'artista, approdato dalle esperienze caravaggesche ad un suo mondo ed ad un suo linguaggio: il Beato Simone Stok con il volto maschio e intenso che s'intravvede tra i due gorghi d'ombra, e quel manto così greve e luminoso dai risvolti e le profonde pieghe oscure, è il brano più felice e indicativo di questo momento del percorso artistico del Molineri [22].

Non è il caso di aggiungere che si è costretti a considerare non autografa la firma segnata sul disegno della Biblioteca Reale di Torino; e a stimarla, per quanto antica, aggiunta posteriore ed errata.

---

[20] Rimando per la riproduzione a G. Testori, *Tanzio da Varallo*, Catalogo della Mostra, Torino 1959, p. 38, n. 14, tav. 65. Anche il Mallè, scrivendo dei caratteri di questa pala di Santa Maria della Pieve insinua « che parrebbero postulare qualche conoscenza del Tanzio ». L. Mallè, *op. cit.*, 1960, p. 848; 1962, p. 264. Ma poi per contro nella edizione del 1962 (p. 258) trattando della *Vergine del Rosario* del Tanzio della chiesa di Santa Cristina di Borgomanero, coglie l'eventuale influenza del Tanzio sul Molineri piuttosto in alcune opere dell'età matura del pittore di Savigliano: « Ci si può anche chiedere se non sia stato qualche momento tanziesco di questo genere ad avere risonanze su alcune cose del Molineri mature ». Io penso invece che il momento d'incontro fra i due pittori sia stato più precoce, all'incirca dopo i primi anni del ritorno del Molineri da Roma; in seguito le loro esperienze andarono divergendo: le forme del Molineri, pur rimanendo salde e reali, divennero via via meno bloccate e violente, più pacate e sciolte, superata ormai dal pittore la costrizione di risonanze e influenze, che pure avevano contribuito alla sua formazione.

[21] La data approssimativa finora accolta era quella ante 1626, offerta dal Rosci, che aveva rintracciata e pubblicata la pala dimostrandone l'esistenza *in loco* antecedentemente a quell'anno. Vedi M. Rosci, *Per la cronologia del Tanzio*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », 1958, p. 150, e M. Rosci, *Two Altar-pieces by Tanzio da Varallo*, in « The Burlington magazine », 1959, maggio, n. 674, p. 182. Vedi anche G. Testori, *op. cit.*, p. 38, n. 14.

[22] Ad un più ampio discorso porterebbe l'indagine di quanto l'incontro da parte del Molineri con l'Arbasia *retour d'Espagne* e la conoscenza delle sue opere di quel particolare momento nei primissimi anni del secolo a Savigliano (vedi nota 18) avesse disposto il nostro pittore ad un'interpretazione così originale delle novità caravaggesche mediategli dal Tanzio; lo rinvio quindi ad una più diffusa trattazione sul Molineri.

II. - PROBLEMI CRONOLOGICI E ATTRIBUTIVI

L'articolo di Antonino Olmo, *Alla riscoperta di una tela di Giovanni Antonio Molineri*, comparso sul « Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo » [23] pone alcuni problemi cronologici, critici e attributivi concernenti il pittore di Savigliano.

Devo prima di tutto confessare che le osservazioni avanzate dall'Olmo circa la contrastata questione della data di nascita del Molineri, legata alla identificazione o meno del pittore con quel Gio. Antonio Molineri che compare in un atto di battesimo in data 15 ottobre 1577 del *Liber Baptizatorum* dell'Abbazia saviglianese di San Pietro, mi sono parse convincenti, anche se altri dati parrebbero contrastare con quella datazione [24]. L'Olmo rileva la coincidenza, che non pare potersi davvero ritenere casuale, dei nomi dei due figli del pittore, Gabriele e Lucrezia [25], con i nomi dei genitori di quel Gio. Antonio Molineri di cui è conservato l'atto di battesimo, richiamandosi all'usanza tradizionale di ripetere nei nipoti i nomi degli avi [26].

Circa l'altro problema cronologico, che l'Olmo di nuovo prospetta, della data d'inizio del viaggio del Molineri a Roma, ch'egli conferma in 1607, rimando a quanto già scrivo in una nota precedente, dalla quale appare chiara la mia convinzione che siano da prendere con molta cautela cronologie offerte da fonti tardive o scarsamente informate [27].

E se suscita l'indignato stupore dell'Olmo il rilevare che non venga accettato ad occhi chiusi dal Vesme, e da altri scrittori che al Vesme si sono rifatti, quella data, per contro accolta dagli storici locali [28]; e che non vengano accettate senza controversie altre loro testimonianze, bisogna

---

[23] 1968, 2° sem., pp. 23-28.

[24] *Schede Vesme. L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, II (1966), 708; V. Moccagatta, *Avvio ad una revisione critica delle opere di Giovanni Antonio Molineri pittore di Savigliano*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », anni XII-XIII, 1958-59, pp. 6-7.

[25] Atti di battesimo della chiesa di San Pietro rispettivamente sotto il 1618 e il 1620 (*Schede Vesme*, II, 710).

[26] A. Olmo, *op. cit.*, p. 24.

[27] Rimando in proposito alla nota 18.

[28] Vedi ad esempio: C. Turletti, *Storia di Savigliano*, Savigliano 1883-88, III, 815.

pur mettere in luce, a legittimo sostegno del rigoroso metodo di quegli studiosi, le contraddizioni in cui spesso cadono le più o meno antiche fonti di Savigliano.

Una contraddizione si può cogliere ad esempio proprio riguardo ad un'opera di cui l'Olmo ribadisce — e perentoriamente, se non addirittura polemicamente, — la paternità del Molineri. « In quanto alla *Madonna della treccia*, (la Vergine tra S. Pietro, S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e un vescovo benedettino), nell'Aula Magna del Liceo Classico, non si hanno dubbi nell'identificarla con la tavola esistente sull'altare maggiore dell'antica chiesa di S. Giovanni, secondo l'affermazione del Bartoli, affermazione invalidata dalla Moccagatta. E non soltanto perché la tela venne scoperta in un ripostiglio sopra all'antica chiesa di S. Giovanni, in stato di mediocre conservazione, ma anche perché il restauro non ha affatto alterato l'opera e non ha, soprattutto, intaccato i tratti delle figure.

La bella e ricca cornice seicentesca avvalora pure l'asserzione che al dipinto fosse attribuita un'importanza commisurata alla riconosciuta validità dell'artista.

Se, ad esempio, accettiamo, insieme con il Mallè, l'attribuzione al Molineri del S. Giovanni Evangelista di Fossano, non è possibile disconoscere nei Santi della *Madonna della Treccia* la stessa larga impostazione e i caratteri similari e iconografici delle figure, che richiamano i più autentici valori della pittura molineriana » [29].

Non essendo stati ancora pubblicati alcuni brani di lettere del Bartoli [30] davvero essenziali, come vedremo, se non a legittimare, almeno a render plausibile la mia invalidazione della paternità molineriana della *Madonna della Treccia* (fig. 7), avanzata anni addietro, e contro l'autorità di un autore, come il Bartoli, cui di solito presto cieca fede; essa si rivela ancor più significativa di quelle contraddizioni stilistiche che si incontrano al voler riportare al Molineri l'attribuzione di quest'opera.

E al riguardo mi pare che proprio l'Olmo, sulla base del Bartoli, non ponga fede alla storiografia saviglianese; e proprio per quei dati in cui

---

[29] A. Olmo, *op. cit.*, p. 27.

[30] Sono stati recentemente pubblicati da L. Tamburini nell'Introduzione alla *Notizia delle Pitture, Sculture ed Architetture d'Italia* (Venezia 1776), che rivede la luce in copia anastatica presso l'« Albra Editrice », Torino 1969. Rimando al riguardo alla nota 10 e alla mia recensione in « Arte Lombarda », anno XV, fasc. 2, 1970, pp. 156-157.

non credo possa mai essere contestata, nella descrizione meticolosa delle opere che gli scrittori saviglianesi avevano sotto gli occhi e potevano osservare direttamente, non ancora dispersa tanta parte del patrimonio artistico locale. L'Olmo tiene in nessun conto, e a torto, il dettagliato brano che sul soggetto della pala ci lasciò il saviglianese Turletti, soffermandosi a descriverne, unica figura, il « macilento Battista... fra piante silvestri... » [31]. La pala era al tempo del Turletti posta ancora sull'altar maggiore della chiesa di San Giovanni, dov'egli mostrò consuetudine di contemplarla, sia per i dettagliati particolari che di essa offrì, sia soprattutto per l'affermazione avanzata, che può essere solo di testimonio oculare, che sull'altar maggiore la pala « deteriorava per la insalubrità di quelle antiche mura ».

La descrizione del Turletti esclude in modo assoluto che la pala del Molineri posta sull'altar maggiore della chiesa di San Giovanni possa identificarsi con la *Madonna della treccia* del Liceo di Savigliano, ora passata al Museo Civico.

Si aggiunga che la testimonianza del Bartoli non è in questo caso probante in modo assoluto. Ché mentre il Bartoli offre di solito notizie sicure ed esatte per le opere d'arte di cui ha conoscenza diretta, incorre talvolta in inesattezze circa notizie che ripete da informazioni avute da altri studiosi, riguardanti località che non ha visitato. E illuminante circa i ragguagli attinti per Savigliano da informatori locali riesce la lettera dal Bartoli indirizzata al conte Giacomo Carrara nell'aprile del 1776, in cui riferisce all'amico e protettore sulla ormai « compiuta descrizione di Torino, da me con diligenza assai grande condotta alla meglio che ho potuto al suo termine nello spazio di circa tre mesi, che dimorai in quella città », contrapponendola, « per gli altri luoghi del Piemonte », alle « sicure notizie datemi a voce dal Nipote, dal Savigo e dal Boys, tutti e tre pittori piemontesi viventi... » [32].

Matteo Boys, saviglianese, dovette essere per certo l'informatore per

---

[31] C. Turletti, *op. cit.*, III, 820. Egli scriveva: « La chiesa parrocchiale di S. Giovanni ha sulla facciata un'affresco del santo, copia di quello che sta nel coro di S. Pietro, ma di ben altro pennello, e l'ancona del santo che stava all'altare maggiore, ove deteriorava per l'insalubrità di quelle antiche mura. In essa il macilento Battista ha le carni abbronzate dal sole, lunghi e duri capegli, vividi impronti di chi è voce del deserto, ha ruvida pelliccia di animale silvestre, e lui fra piante silvestri, ha insomma tutti i caratteri che ne dicono la penitenza e la predicazione. A destra del medesimo stava sino al 1847 la tavola suddetta di N.D. del Carmine ».

[32] L. Tamburini, *op. cit.*, p. [p].

le opere di Savigliano: ammissibili quindi inesattezze e sviste che possono essere sorte nell'attingere da altri nomi di opere e attribuzioni. Inesattezza si riscontra già, nel brano del Bartoli che riguarda l'antica chiesa di San Giovanni, nei termini con cui cita la *Madonna del Carmine* — che dal brano del Turletti sappiamo che era posta proprio « a destra del medesimo » quadro del Battista —: « L'altra (tavola) con M. V. del Carmine, e varie Sante, è del medesimo *Mollineri* »; ché, se il Bartoli l'avesse citata *de visu*, avrebbe scritto « Santi » e non « Sante », perché la Madonna con il Bambino in quella pala porge lo scapolare al Beato Simone Stok e a Santa Teresa, e ai lati stanno San Carlo Borromeo e Santa Scolastica. Passando dalla pala della *Madonna del Carmine* a quella dell'altar maggiore fu facile, o per svista del Boys, o per contaminazione col soggetto della precedente nel ricordo del Bartoli, porre una Madonna anche nel quadro dell'altar maggiore.

La descrizione del Turletti esclude la notizia del Bartoli; e in modo perentorio esclude anche, come dicevo, che il quadro già sull'altar maggiore di San Giovanni possa corrispondere alla *Madonna della treccia.*

Questi dati sicuri sono convalidati da altrettanti perentori dati di stile. Se di fronte al *San Giovanni Evangelista* di Fossano in un primo tempo onestamente dichiaravo che « nonostante le argomentazioni in favore dell'attribuzione molineriana di quest'opera, mi rimaneva ancora qualche dubbio circa la sua autenticità, sebbene mi inclinasse a crederla del nostro pittore l'impostazione larga e possente della figura del Santo » [33]; qualche anno dopo con una maggiore conoscenza degli sviluppi e delle caratteristiche delle tre più forti personalità di quel momento e di quell'ambiente, il Molineri, il Claret, il Boetto, con assoluta sicurezza ne ribadivo l'attribuzione al Molineri [34]. Il confronto che l'Olmo adduce a prova convalidante della sua attribuzione tra il San Giovanni Evangelista della *Madonna della treccia* e il *San Giovanni Evangelista* di Fossano (fig. 8) si risolve contro la sua tesi, perché quello presenta rispetto al Santo del quadro di Fossano, pur con una qualche affinità iconografica, un che di più gracile e stento che confermerebbe, se ve ne fosse bisogno, che il quadro, in cui è ritratto, non è stato condotto di mano del Molineri. Ed i « caratteri similari iconografici delle figure », che l'Olmo adduce a prova della pa-

---

[33] V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 75.

[34] V. Moccagatta, *La decorazione di secondo Seicento alla Certosa di Pesio*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », anno XXI, 1967, p. 69, nota 28.

ternità da lui avanzata per la *Madonna della treccia*, da soli non sono sufficienti per convalidarla.

Un tempo ho potuto sospettare che fosse stata eseguita dal Claret, o almeno dal Claret del periodo in cui ebbe collaboratore il Pistone, un pittore davvero modesto [35], che doveva poi divenire suo suocero; ma la conoscenza di opere sicure non dico del Claret, ma di collaborazione dei due pittori [36], non lascia adito a supporre che in quel volto fisso della Vergine e in quel Bimbo imbambolato e disarticolato sia da riconoscere la loro mano.

Per questo, preso atto dell'affermazione dell'Olmo che la *Madonna della treccia* proveniva dalla chiesa di San Giovanni, affermazione che non ho ragione di contestare, mi si presenta con insistenza e allettante una notizia offerta dal Turletti e riportata dal Vesme sul pittore saviglianese Matteo Boys: che il Boys aveva dipinto « un quadro della Madonna che trovasi nella sacrestia della confraternita di S. Giovanni » [37]. Non pittore valente dovette essere il Boys, se dai conti della *Real Casa*, che documentano pagamenti a lui versati dal 1738 al 1766, anno della morte del Beaumont, per la Galleria del Palazzo Reale che dal Beaumont prese appunto nome, non appare avere in quella Galleria dipinto nulla di propria mano, ma aver dato opera soltanto servile [38]; indizio sicuro delle sue scarse doti, anche se godette in Savigliano di una qualche rinomanza [39]. E proprio il giudizio che offre delle qualità del pittore il Turletti, che per certo conosceva suoi dipinti, « Usò egli molta semplicità, colori sacrificati, fondi

---

[35] Oggi sono incline ad avanzare la paternità del Pistone per una pala conservata sul secondo altare a destra della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Carignano, la *Madonna del Rosario*, dall'Olmo (Catalogo Mostra, n. 7) data dubitativamente al Molineri, riprendendo una attribuzione errata del Bonino. (V. MOCCAGATTA, *Avvio...*, p. 55). Le pale conservate in questa chiesa sono state condotte alcune dal Molineri, altre, in epoca successiva, dal Claret, e le pale conservate ora sul presbiterio dal Claret in collaborazione con Francesco Pistone (V. MOCCAGATTA, *Avvio...*, pp. 53 e 55). *La Madonna del Rosario* si distacca nettamente come stile dai quadri del Molineri, del Claret, e del Claret-Pistone. Il soggetto affine a quello documentatamente trattato dal Pistone in uno stendardo, ora perduto, dipinto nel 1622 per la Confraternita della Madonna del Carmine (C. TURLETTI, *op. cit.*, II, 555); il fatto che parrebbe strana l'incombenza data ad altro pittore ancora oltre i tre che documentatamente hanno lavorato per le pale di questa chiesa; lo stile più anonimo e modesto m'indurrebbero a riconoscere la mano del Pistone nella pala della *Madonna del Rosario*.

[36] Per esempio le tele conservate sul presbiterio della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Carignano. V. MOCCAGATTA, *Avvio...*, pp. 53, 55 e fig. 36.

[37] *Schede Vesme*, I, 204. Precisa anche la fonte cui si rifà: C. TURLETTI, II, 85.

[38] *Schede Vesme*, I, 205.

[39] In particolare presso i Padri Gesuiti. C. TURLETTI, *op. cit.*, II, 85. La notizia è riportata in *Schede Vesme*, I, 204.

celesti con molta biacca, e al tutto diede lucidezza, come quelli che inclinava assai ad imitare affreschi e quadri antichi » [40], se da un lato ne conferma la scarsa originalità, d'altro lato mi offre spunto ad avanzare, se pure dubitativamente, la paternità di Matteo Boys per la *Madonna della treccia* [41].

Al più si dovrebbe esaminare su questa prospettiva dell'inclinazione del Boys « ad imitare affreschi e quadri antichi » altri problemi attributivi che si pongono di fronte al *corpus* molineriano: non si dovessero per caso attribuire al Boys altre opere che ad un più maturo esame e ad una più approfondita conoscenza del pittore male legano con le opere sicure del Molineri, come l'*Autoritratto* del Municipio di Savigliano, che mi pare un po' esteriore, e d'impostazione e di esecuzione diversa che non le figure più sciolte ed agili dei dipinti del periodo tardo del Molineri.

Quanto alla tela del *Sant'Agostino* di proprietà Olmo, che lo studioso pubblica come del Molineri, non sono in grado di dare un giudizio sicuro, non avendola potuta vedere, perché — come mi ha informata lo stesso Olmo — è attualmente depositata a Bari presso un suo congiunto.

L'Olmo si basa, per l'attribuzione di questa tela in cui crede di riconoscere una delle « mezze figure di grandezza naturale », rappresentanti i Padri della Chiesa, ricordati dal Galeani Napione nel suo « Ragionamento », sulla scritta, che lo riporterebbe alla paternità molineriana, segnata su « di una piccola tela ispirata al medesimo soggetto... (proprietà Maccagno) » [42]; ma, egli stesso ammette, non affine di qualità. Dalla riproduzione l'unica opera che con questo *Sant'Agostino* mi pare leghi è l'*Apostolo* del Duomo di Fossano, dall'Olmo pubblicato nel Catalogo della Mostra tenuta a Savigliano nel 1958 [43] come del Molineri, ma che del Molineri non è certamente, e con maggiore attendibilità da ricollegarsi invece con l'opera prestata dal Claret presso il Duomo di Fossano [44].

Parecchi anni addietro in una collezione privata di Torino trovai un

---

[40] C. Turletti, *op. cit.*, 285; *Schede Vesme*, I, 204.

[41] L'attribuzione spiegherebbe anche, sulla base proprio del giudizio avanzato dal Turletti circa le pitture del Boys, l'impressione da me ricevuta altra volta di un restauro condotto in modo non lodevole, data la « lucidezza » che la tela mostrava.

[42] A. Olmo, *op. cit.*, p. 25.

[43] *Mostra del pittore saviglianese Giovanni Antonio Molineri*, p. 18, n. 15 (e ivi riproduzione).

[44] Monsignor D. Borra, *Il pittore Giovanni Claret e la Madonna di Cussanio*, Fossano 1956, pp. 20-21.

San Matteo a mezza figura [45], su cui è segnata una scritta in basso a destra « G. A. Molineri 1628 »; attribuzione e datazione che sono escluse in maniera assoluta dallo stile, alto, ma più tardo nel tempo rispetto alla produzione molineriana. Il riferimento dell'Olmo al ricordo di « mezze figure di grandezza naturale » del Galeani Napione, mi ha riportato alla mente quel quadro e quella scritta attributiva: esso induce a riflettere quanto si debba essere prudenti nell'accettare talvolta firme o date segnate su quadri o disegni [46], che spesso poi a più accurato esame stilistico si rivelano false.

---

[45] Già proprietà dell'architetto Bartolomeo Gallo. Misure cm. 73 × 58.

[46] Firma non attendibile abbiamo rilevato anche nel disegno che riporto al Molineri contro l'attribuzione tradizionale al Moncalvo.

CARLO BRAYDA

LA MARCHESA DI SPIGNO E LA DATAZIONE DI UN PROGETTO DEL VITTONE

Nel corso di recenti indagini tendenti a determinare varie date ancora incerte di operosità del Vittone ho cercato di stabilire da chi, quando, e perché l'Ingegnere fu incaricato di redigere il progetto della nuova chiesa parrocchiale di Spigno Monferrato, e per quali ragioni la grandiosa costruzione non fu poi realizzata.

Nelle *Istruzioni diverse* il Vittone non fa alcun cenno sul committente e quanti ne analizzarono il progetto non avanzarono proposte di datazione; l'unica cosa finora certa era che l'incarico e la redazione del disegno dovevano essere anteriori al 1764 anno che, per ragioni tecniche, è da considerarsi l'ultimo termine utile per la preparazione delle incisioni e per la stampa del testo pubblicato nel '66.

Iniziai le ricerche a Spigno ritenendo di poter trovare nell'Archivio Storico Comunale o in quello Parrocchiale qualche memoria relativa a sopraluoghi tecnici, spese per restauri, interventi di Autorità civili o religiose che sarebbero certamente avvenuti qualora la grande chiesa a tre navate, raffigurata da Carlo Maria Castelli nella Veduta di Spigno disegnata tra il 1727 ed il '29, avesse avuto dopo quegli anni urgenti necessità di consolidamento o di un ampliamento per ragioni di culto, tali da rendere conveniente anziché un restauro il totale rifacimento dell'edificio.

Intendevo pure controllare un'ipotesi relativa all'erezione ex novo di una Chiesa-Santuario concepita per eternare la memoria di un qualche importante evento miracoloso a me sconosciuto.

La ricerca documentaria fu assolutamente sterile ma il sopraluogo non del tutto inutile avendo potuto constatare de visu le perfette condizioni statiche e la sufficente ampiezza della parrocchiale, che tuttora corrisponde a quella raffigurata dal Castelli, ed apprendere che l'ipotesi di un miracolo era priva di consistenza.

Accertato così che la Comunità o la Curia Vescovile non avevano mai preso in considerazione l'eventualità di una radicale innovazione della

chiesa, pensai che l'idea di eseguire un'operazione costosissima, non urgente e non richiesta, poteva essere venuta in mente soltanto ad un ambizioso personaggio, molto ricco ed importante, disposto per motivi personali ad accollarsi l'intera spesa dell'operazione.

Chi poteva essere stato questo personaggio?

In un primo tempo pensai alla famosa Marchesa di Spigno che nella sua lunga vita ebbe certamente occasione di conoscere, almeno di fama, il Vittone e che avrebbe avuto la possibilità di discutere con l'Architetto tutte le modalità per la costruzione della chiesa; la Marchesa infatti morì nel 1769, 11 aprile, diciotto mesi prima della scomparsa del Vittone il cui progetto, come dissi, fu anteriore al 1764.

Ma l'ipotesi di una committenza da parte di Anna Carlotta Teresa Canalis di Cumiana Contessa di San Sebastiano e poi Marchesa di Spigno, dovette dopo attente ricerche essere accantonata non solo per mancanza di lettere o memorie famigliari relative all'argomento, ma soprattutto per molte considerazioni derivanti dalle drammatiche vicende in cui essa fu coinvolta dopo le seconde nozze con Vittorio Amedeo II.

Vicende complicate attorno alle quali fiorirono « storie e biografie, novelle e romanzi e perfino leggende » e nelle quali « sceverare il vero dal falso forse non si riuscirà mai », ma che per essersi svolte in un periodo di tempo molto esteso offrono ancor oggi, dopo tutto quello che si è scritto, la possibilità di rettifiche mediante documenti ancora inediti sui quali riferirò dopo un indispensabile accenno ad avvenimenti storici connessi all'argomento qui trattato.

Come è noto il 12 agosto 1730 furono celebrate nel Palazzo Reale di Torino le Nozze segrete di Vittorio Amedeo II con Anna Carlotta da sei anni vedova del Conte Novarina e madre di otto figli; per il Re si era resa necessaria la dispensa Papale in quanto essendo Cavaliere di San Maurizio le Costituzioni dell'Ordine vietavano ad un vedovo di risposarsi con una vedova.

Alle nozze del Re con una sua suddita seguirono l'abdicazione in Rivoli, il ritiro degli Sposi nel Castello di Chambéry, l'acquisto dalle Regie Finanze del Feudo e Marchesato di Spigno (18 gennaio 1731) e poi tutta la sequela dei drammatici avvenimenti dovuti al pentimento del Re per la sua precipitosa abdicazione.

Nel periodo di poco più di un anno si ebbero infatti il ritorno degli sposi a Moncalieri, il loro arresto, le separate incarcerazioni a Rivoli e Ceva, la successiva liberazione della Marchesa perché assistesse il coniuge

durante la violenta penosissima malattia, la morte del Re (31 ottobre 1732), e l'immediato internamento della vedova nel Monastero della Visitazione in Pinerolo.

In questo ritiro obbligato la superstite trascorse il resto della sua lunga vita, non già come una reclusa ma bensì trattata coi riguardi dovuti a una Dama di rango, avendo a disposizione un appartamento con i propri arredi, restando servita dal domestico Carlo Manuel e da due figlie di camera, Margarita Lallié e Maria Ollis, confortata dalla compagnia di una sorella, Suor Teresa Radegonda, e di una nipote Suor Innocenza Canalis di Cumiana, entrambe religiose nello stesso Monastero. È inoltre documentato da lettere ed Atti notarili che godeva di una certa libertà di uscire dal suo ritiro sia per la cura dei propri interessi che per soggiornare in villeggiatura presso i parenti nella vicina Cumiana.

Sia per ragioni di età che per difficoltà di comunicazioni essa non affrontò però mai le fatiche di un viaggio al Feudo di Spigno, che era amministrato per procura dal figlio Paolo Federico e più tardi da un suo agente; la Marchesa ne percepiva le rendite e ne conservava il titolo nobiliare, che riuscì poi a trasmettere ai discendenti Novarina, ma nulla prova che da parte sua ci sia stato un qualche interessamento nei riguardi della chiesa parrocchiale del capoluogo feudale.

Per tali motivi il personaggio-committente da me ricercato doveva essere individuato fra i suoi eredi.

La Marchesa aveva 82 anni quando fece il suo primo Testamento in Pinerolo il 7 ottobre 1762, documento finora inedito (perché quello di cui parlano gli storici fu il secondo, rogato oltre tre anni dopo), che richiese speciali precauzioni per la sua stesura data la delicata situazione della Testatrice e che, lei vivente, venne con procedura del tutto eccezionale ed anche irregolare a pubblica conoscenza di tutti gli interessati.

Infatti già fin dal 1730 gli alti funzionari statali si erano dovuti occupare « *delle cautele da prendersi per l'infeudazione del Marchesato volendolo S. M. alienare ad una femmina, e del prezzo che si potrebbe stabilire nella vendita di esso per rendere il contratto più sicuro* ». Di altre cautele si circondò poi 32 anni dopo il Notaio Pietro Rejmondi affinché il Testamento suddetto risultasse formalmente ineccepibile specialmente nei riguardi delle disposizioni relative al Feudo e Marchesato « *acquistato, ed accomprato dalle R. Finanze p. Patenti 18 gennaio 1731* », Feudo che con tale Atto venne eretto « *in perpetua, lineale, progressiva, ed agnatizia primogenitura, alla quale...* » fu chiamato il figlio primogenito, ed erede

universale il Conte Paolo Giuseppe Federico Novarina di San Sebastiano. Infatti nel Minutario del Notaio dopo la sua firma, e di suo pugno, è annotato « *Il d.o tes.to è stato dettato da S. Ec.a il Sig.r P. P. Cajsotti* » il quale Primo Presidente del Senato, che non è mai nominato nell'Atto, fu quasi certamente presente alla sua stesura.

Contrariamente alle usanze il documento non restò segreto perché sei mesi dopo una copia del Testamento era in possesso dei quattro Figli maschi ognuno dei quali sottoscrisse in calce alla stessa, separatamente, di proprio pugno, la seguente dichiarazione: « *Avendo letto il sovrascritto testamento della Signora mia Madre lo aprovo et accetto unitamente alli tre miei Fratelli* »; la dichiarazione del Conte Paolo fu rilasciata a Torino il 16 aprile 1763, quella dell'Abate Carlo pure a Torino qualche giorno dopo, quella del Luogotenente Colonnello Pietro a Cuneo il 21 aprile ed infine quella del Maggiore Luiggi ad Alessandria il 21 maggio 1763.

Nell'estate dello stesso anno il Vittone, che già da un decennio si occupava per incarico della Comunità di San Sebastiano Po della ricostruzione ed ampliamento della chiesa parrocchiale strettamente collegata al Castello Feudale dei Conti Novarina, entrò in rapporti professionali con Paolo Federico dal quale fu incaricato di ampliare e restaurare il Castello avito ed il Palazzo di Torino.

Di questi lavori, documentati anche da disegni di cui ho dato notizia in altre occasioni, è fatto cenno nella seguente iscrizione incisa sull'Erma che i fratelli grati gli eressero nel « giardinotto » vittoniano del Castello di San Sebastiano:

PAULO FEDERICO NOVARINA
HUIUS OPPIDI COMITI
IN SACRA MILITIA SS. MAURITII ET LAZARI
EQUITI COMMENDATARIO
IN EXERCITIBUS REGIS CAROLI EMANUELIS
LEGIONUM DUCTORI
COHORTIS AUGUSTAE PRAETORIAE
TRIBUNO
AEDIUM AVITARUM PATERNARUM
TAM HIC RUR QUAM IN URBE
RESTAURATORI AMPLIATORI
DE DEO DE REGE DE PATRIA DE FAMILIA
A CHRISTIANA PHILOSOPHIA
ET BELLICA VIRTUTE
OPTIME MERITO
DIUTURNO MORBO CONFECTO
VITA FUNCTO COELIBI
DIE XII DECEMBRIS
ANNO SALUTIS MDCCLXV
AETATIS SUAE LV

COMES PETRUS
PEDEMONTANAE LEGIONIS TRIBUNUS
CAROLUS
AECCLESIAE METROP. PEDEMONTII
PRAEPOSITUS CANONICUS
LUDOVICUS
IN LEGIONE PRAETORIANA
CENTURIO MAIOR
FRATES FRATRI AMANTISSIMO
G. M. P.
ANNO MDCCLXVI

L'iscrizione cita solo lavori realizzati e non fa cenno al progetto di Spigno che, pur in assenza di specifiche prove documentarie, deve ritenersi ispirato da Paolo Federico alla fine del '63, disegnato al più tardi nel '64, sottoposto all'approvazione del committente durante la lunga malattia « de langueur » conclusasi nel '65 e subito dopo inciso per essere tempestivamente pubblicato nel 1766.

Circa i motivi dell'incarico è da escludersi l'idea di un tempio puramente concepito ad majorem Dei gloriam o riferibile in qualche modo alla nota ma ormai lontana crisi spirituale che le drammatiche vicende del '32 avevano provocato nel giovane Alfiere delle Guardie, crisi così profonda da indurlo a pensare di congedarsi dalle Regie Armate per farsi religioso Domenicano.

Ritengo piuttosto che Paolo Federico, giunto ancor giovane ad alti gradi militari, celibe, famoso, e ricco in quanto già erede delle proprietà primogeniali degli Avi Novarina e prevedibilmente prossimo ad ereditare anche il Feudo Marchesato, abbia provato l'orgoglioso impulso di glorificare in modo prestigioso la propria Famiglia lasciandone ai posteri un monumentale ricordo imperituro.

Per quanto riguarda la mancata realizzazione del Tempio i motivi furono essenzialmente economici come si può dedurre dai seguenti Atti del Notaio Rejmondi posteriori al decesso di Paolo Federico:

— la Transazione seguita tra i Fratelli il 3 gennaio 1766 con la quale fu raggiunto un accordo per l'esclusione dell'Abate Carlo dalla primogenitura e per la riunione dell'intero patrimonio nel Conte Pietro « ammogliato con prole »,

— il secondo Testamento della Marchesa, rogato poche ore dopo la Transazione, che stabilì gli obblighi del nuovo erede universale verso gli eredi particolari,

— il Codicillo dell'11 febbraio 1769 col quale la testatrice rese meno gravosi tali obblighi avendo constatato che il reddito del « *feudo, e beni feudali di Spigno (era) molto inferiore alle suddette somme da sodisfare...* ».

Il Conte Pietro, con i suoi carichi di famiglia e con redditi ridotti, mise da parte ogni iniziativa riguardante Spigno, ma continuò i rapporti della nobile famiglia col Vittone affidandogli però soltanto lavori utilitari di carattere rurale che l'Ingegnere eseguì tra il '67 e il '69 nelle dipendenze del Castello di San Sebastiano con l'aiuto del Misuratore Contini.

BIBLIOGRAFIA E FONTI DI ARCHIVIO

Per i lavori del Vittone a San Sebastiano Po si veda: C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Ingegneri ed architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963. Circa i rapporti dei Conti Novarina col Vittone l'argomento è stato da me esposto nel Convegno Vittoniano tenutosi nel settembre 1970 all'Accademia delle Scienze di Torino, gli *Atti* del quale sono in corso di stampa.

Nella congerie di pubblicazioni riguardanti Paolo Federico Novarina e sua Madre spiccano per imparzialità di giudizio, esattezza di citazioni bibliografiche e di trascrizione di documenti archivistici le due seguenti, che costituiscono una valida confutazione delle tradizioni popolari tuttora vive fra i lettori di novelle e biografie romanzate: A. Alberti, *La Battaglia dell'Assietta. Note e Documenti*, Torino 1902; M. Grosso e M. F. Mellano, *Spunti e Profili nella Storia del Piemonte nei secc. XVII e XVIII*, Torino 1961.

Nel cap. V di *Spunti e Profili* gli AA., trascritto l'Atto di Matrimonio di Anna Carlotta celebrato nella Cattedrale di Torino il 21 aprile 1703, mettono in rilievo l'intervento dell'Arcivescovo per la dispensa dalle pubblicazioni prematrimoniali contemplato il caso di urgenza e pongono l'interrogativo se la gravidanza della Figlia d'Honore di Madama Reale fu vera o simulata, Tale domanda, in contrasto con quanto gli stessi AA. scrivono alcune pagine prima e cioè che « Con l'Atto di Matrimonio il Conte di San Sebastiano riconosceva come suo il piccolo Federico Paolo, che divenne in questo modo il primogenito dei Conti Novarina » può essere giustificata dalla mancanza di registrazioni nei Libri dei Battezzati in Torino, San Giovanni, ed in San Sebastiano Po per l'anno 1703, ma non tiene conto della possibilità che, per l'altissima percentuale di mortalità infantile in quei tempi, sia avvenuto il decesso di un neonato nei primi istanti di vita senza possibilità che gli fosse impartito il Battesimo.

Consultati i Libri Parrocchiali, Fedi di Battesimo ed altri documenti dell'Archivio dei Conti Novarina e con alcuni dati desunti dal ms. del Manno per il Patriziato Subalpino ho ricostituito la seguente genealogia dei Figli di Anna Carlotta nati dopo il periodo 1703-1707 per il quale non esistono registrazioni di lieti eventi:

— 1708: Paola, sposa al Conte di Settimo Vittone, m. a Torino 1781, 5 dicembre;

— 1710: 25 gennaio in Torino Paolo Federico, m. Torino 1765, 12 dicembre;

— 1711: 26 ottobre in San Sebastiano Carlo Francesco, m. Torino 1777, 27 febbraio;

— 1712 o 1713: Giacinta, Suor Vittoria Amedea nel Monastero di S. Chiara, Ivrea, vivente ottobre 1762, m. ante gennaio 1766;

— 1714: 25 agosto in S. Sebastiano Clara M. Ludovica, sposa al Conte Claretti di Gassino, m. a Torino 1793, 19 aprile;

— 1715: 23 ottobre in S. Sebastiano, Giovanni Pietro Cassiano, m. Torino 1775, 5 aprile;

— 1718: 13 dicembre in Torino (batt. 1719, 2 gennaio) Ludovico Francesco, m. Torino 1779, 6 febbraio;

— 1722: 2 febbraio in San Sebastiano Biagio Francesco M. Amedeo, monaco, m. 1751.

Per ulteriori notizie su Anna Carlotta si veda in A.S.T. Sez. Riunite: *Atti Notarili della Provincia di Torino, Minutari 1703 Not. G. Pascalis,* Istrom. 38 li 18 aprile 1703 « *Dotte di Madamigella di Cumiana, Capitoli Matrimoniali, Supplica a S. M., Lista del Fardello* » ove sono descritti i complicati preliminari delle nozze combinate « per divina inspiratione con l'intiero gradimento di Loro AA. RR., et di M. R. et de comuni parenti » precedute dall'approvazione da parte di Vittorio Amedeo II della Supplica della Sposa « di maggiore età di anni vinti minore però di vinticinque » per essere abilitata « non ostante la sua minorità, Leggi, Decreti, e Statuti a ciò contrarianti » a prestar giuramento per corraborare la rinuncia a « tutti li beni paterni, materni, fraterni » in seguito alla Costituzione in Dote di Lire 15.000 « oltre il Fardello non minore di Ducatoni 600 di Lire 5 caduno ». Nella Lista del Fardello, di particolare interesse per la storia dell'abbigliamento, sono descritti gli indumenti di gala e quelli intimi con i relativi prezzi « Un manto di Brocato d'oro a fondo Bianco bordato di galene d'oro foderato di taffetà cremisj d'Inghilterra... Un manto di damasco color celeste con sua giupa simile guarnito il manto e giupa di galene d'argento... » ed elencati tutti gli oggetti da toeletta in argento con specchio e due candelieri, nonché due Bauli di Vacca di Russia.

L'elenco del corredo da sposa e i suoi ritratti ci danno un'idea della squisita eleganza, degna cornice di una bellezza fisica riconosciuta anche dai più malevoli storiografi, della futura (1722) Dama d'Atours della Principessa di Piemonte. All'età di 82 anni la Marchesa descrisse in una Nota Segreta che fu allegata al suo primo Testamento « tutti gli abiti, vesti, e lingerie destinate al di lei uso, e portamento » da rimettersi ad una Persona alla quale aveva già comunicato la sua intenzione, persona che non sono riuscito a individuare.

Per altri documenti si veda in A.S.T. Sez. Riunite: *Atti Notarili di Pinerolo, Notaio Pietro Rejmondi*:

— 1762: 7 ottobre Testamento (vol. 984, 171 a 175);

— 1763: 12 settembre Procura generale ad negotia (vol. 984, 404 a 407);

— 1766: 3 gennaio Transazione (vol. 986, C 1);

— 1766: 3 gennaio Testamento (vol. 986, C 7);

— 1769: 11 febbraio Codicillo (vol. 988, f. 27 e segg.).

Ed inoltre in Archivio Famigliare dei Conti Novarina di San Sebastiano: categoria I « Famiglia », mz. 1, cap. 3, art. 11: Dichiarazioni di accettazione del Testamento del 1762; cat. III « San Sebastiano », mz. 16 e 19: Documenti relativi alle proprietà feudali dal sec. XIV al XIX ove però non vi è traccia delle opere compiute dal Vittone fra il gennaio del 1764 ed il dicembre del '65 per « l'accrescimento delle Fabbriche del Palazzo », cioè del Castello, per incarico del Conte Paolo Federico, né di quelle compiute dall'Ingegnere nel '66 con l'aiuto del Misuratore Contini per gli edifici rurali, per incarico del Conte Pietro.

ANDRÉ CORBOZ

HYPOTHÈSES AUTOUR DE VILLADEATI

I

Le « château » de Villadeati se trouve à une cinquantaine de kilomètres à l'est de Turin, près de la route de Casale. On ignore encore qui est son architecte et la date de sa construction, mais l'analyse stylistique révèle qu'il a été bâti dans la seconde moitié du XVIII^e siècle par un homme sensible aux idées nouvelles.

Objet curieux, construction insolite, tout se passe poutant comme s'il était quantité négligeable: il n'en existe aucune gravure d'époque, aucun récit de voyage ne le mentionne, aucun guide ne lui accorde plus qu'une mention indifférente; enfin, Villadeati n'est cité dans aucun ouvrage sur les jardins. L'anonymat, trop souvent, interdit à une œuvre d'accéder à l'entendement du public: ce château, qui ne semble pas avoir frappé les contemporains, n'a pas non plus suscité l'intérêt des chercheurs, à telle enseigne qu'une seule étude lui a été consacrée jusqu'ici [1].

---

[1] Francesco Gamarino, *Il castello di Villadeati*, in « Bollettino del Centro di studi archeologici ed artistici del Piemonte », fasc. II, Turin 1942, pp. 146 à 152. A part cet excellent essai de caractère descriptif et archéologique, la bibliographie se compose de: Luce Hoctin, *Le château de Villadeati*, in « L'Oeil », no. 97, janvier 1963, pp. 70 à 77 (brève introduction et photographies); Nino Carboneri, partie « Architecture » du catalogue de la *Mostra del Barocco piemontese*, Turin 1963, introduction, p. 8, et fiche 259, p. 87 (caractérisation efficace du langage architectural); Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Genève 1964, p. 49; Filippo Burzio, *Piemonte*, pp. 349 à 356, Turin 1965; Augusto Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Turin 1965, p. 367 ss. (notice descriptive avec attribution à Magnocavallo, Barberis ou F. Castelli); Andreina Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Turin 1967, p. 362, n. 7, i. f. (attribution à F. Castelli, mais réduite au « coronamento, essendo le prime due rampe della balaustrata un complesso che risale a circa il 1550 », ce qui me paraît hasardé); André Corboz, *L'énigme d'un palais piémontais: Villadeati*, in

Problème à peine posé, donc, et riche en énigmes, parce que Villadeati offre un ensemble atypique, impossible à classer sous une étiquette.

Le château (« Belvédère ») occupe le tiers supérieur d'une colline en forme de cône régulier très aplati, orienté plein sud; il domine le village de Villadeati, où la partie inférieure de ses constructions va se fondre sans solution de continuité; sa distribution dans le terrain obéit à une axialité rigoureuse dont les conséquences symétriques comprennent jusqu'aux arbres (fig. 1-4). La partie habitable, modeste, se limite au bâtiment du Belvédère proprement dit, dont le gros œuvre remonterait au XVI^{e} siècle.

Morphologiquement, l'ouvrage se compose d'une série de terrasses, reliées entre elles par des rampes, des escaliers et des parcours souterrains. Soit, du haut en bas d'une forte pente (sa moyenne est d'environ 45°): au sommet, l'habitation, rectangulaire, prolongée par deux ailes, avec une tour en façade (flanquée à l'arrière d'une tourelle d'escalier) servant de premier belvédère; à une première terrasse s'accroche une galerie-pont couverte, franchissant une seconde terrasse munie de deux pavillons latéraux à trois étages; cette galerie aboutit à un deuxième belvédère, placé au-dessus de deux hémicycles superposés; de ce belvédère, des escaliers internes mènent aux hémicycles, à leur terrasse circulaire, aux demi-terrasses latérales à pavillons qui la flanquent, puis à une rotonde intérieure ouvrant sur une troisième terrasse; en continuant en sous-sol, on parvient à une dernière terrasse, puis à une galerie-pont analogue à l'autre et l'on débouche dans le belvédère inférieur. Entre la troisième et la quatrième terrasse se trouve une rampe perpendiculaire à l'axe de la composition. Ensuite, un couloir coudé à angle droit permet d'accéder au pavillon qui surmonte l'arc d'entrée de la propriété. Ici, le parcours s'arrête, probablement parce que la construction est inachevée: de ce point, on accéderait en effet à un gros bâtiment allongé perpendiculairement à l'axe de la pente et d'où se détache encore, vers le bas une dernière galerie-pont: l'avocat Giacinto Magrelli habitait ce bâtiment avant de faire construire le château; mais il faut aujourd'hui revenir sur

---

« Radio-TV - Je vois tout », Lausanne, no. 8/1968, 22-2-68; enfin, la dernière photographie du *Theatrum novum Pedemonti*, d'A. E. Brinckmann, Dusseldolf 1931, qui présentait pour la première fois Villadeati, n'était accompagnée d'aucun commentaire... Aucune mention dans le récent *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica* (Istituto editoriale romano, Rome 1968-69), pas plus que dans l'*Enciclopedia Treccani*, d'ailleurs.

ses pas et sortir du labyrinthe par une sorte de porte dérobée, sans caractère particulier, située à côté de l'entrée principale [2].

La lecture de haut en bas correspond au sens du parcours. Car le visiteur arrivé par la route Turin-Casale n'a fait qu'entrevoir le château; les rues du village qui l'amènent à la porte cochère du bas ne lui en révèlent guère davantage; il emprunte ensuite un chemin qui, par un large détour, le conduit au sommet de la colline, côté nord, sans lui révéler beaucoup plus. A croire que les conditions même de l'accès au Belvédère ont protégé Villadeati des voyageurs, des historiens et de la célébrité.

La disposition générale du site une fois connue, il importe d'en entreprendre une lecture plus détaillée, afin d'en extraire des éléments d'identification.

L'ensemble est gouverné par une axialité impérieuse, dont nous verrons les caractéristiques à la fin du parcours. De cette axialité découle une symétrie totale des parties distribuées immédiatement de part et d'autre de l'axe. A la symétrie du plan répond une non moins rigoureuse symétrie des élévations: point de « balance » à Villadeati. Quant aux terrasses, elles ne sont pas toutes perpendiculaires à l'axe, mais forment avec lui, symétriquement, divers angles. A chaque extrêmité de l'axe, une tour-belvédère. Celle du haut domine un paysage immense, offert au regard sur 360°: c'est aussi le pivot de la composition, qui procède de lui par cercles concentriques.

Cette tour, de quatre niveaux, est plaquée de quatre ordres superposés. En bas, correspondant aux arcades du porche, des lésènes doriques très courtes sur un haut socle soutiennent une trop mince corniche, radicalement simplifiée. Suit, privée de base, une lésène ionique supportant une corniche épaisse, très accentuée, proportionnée au bloc d'habitation tout entier; là encore, le profil de la corniche, d'une exécution molle, est fort peut canonique. La liaison de l'habitation et de la tour se fait par deux éléments obliques, esquissant un fronton (piqué de poinçons en terre cuite) auquel correspond, pour la tour, une sorte de petit tambour, décoré, entre le second et le troisième ordre. Ce dernier est constitué de colonnes composites doubles et engagées, sur un haut socle, surmonté d'une forte

[2] On accède à la propriété en franchissant successivement deux arcs: le premier, sommé du pavillon dont il vient d'être question, ouvre sur une petite cour d'où se détache une rue qui borde le gros bâtiment allongé; sur cette cour donne un second arc, avec porte cochère, qui forme l'entrée proprement dite.

corniche peu orthodoxe. Enfin, le dernier ordre se constitue de demi-colonnes toscanes, sur socles.

On pourrait pousser cette lecture beaucoup plus loin [3]. Mais cela ne paraît pas utile aux fins de cette étude et d'ailleurs le lecteur peut se reporter aux photographies. Ce qui frappe, c'est tout ensemble une grammaire hésitante et une syntaxe relâchée. L'architecte a tenté d'adapter le système des ordres à un bâtiment existant, dont les proportions ne lui convenaient guère: l'effet de rhabillage qui en résulte laisse supposer un auteur encore jeune et malhabile, enclin à s'en tirer par des expédients.

Devant le bâtiment d'habitation s'étend la première terrasse, fermée latéralement par les ailes (ajoutées au XVIIIe siècle), *barchesse* ou plutôt portiques de plaisance: elles encadrent la vue parallèlement à l'axe. Ailes et terrasses reposent sur de puissantes assises à arcades rustiques, expression claire de la *basis villae* (fig. 5).

Du centre de la terrasse arrondi vers le paysage, se détache la première galerie-pont, embarcadère pour l'espace (fig. 6) qui franchit la seconde terrasse au moyen de trois arches.

Cette galerie, à l'entrée fichée d'un poinçon trop gros pour elle, présente un plan en croix latine et aboutit au second belvédère; elle s'y déploie en une sorte de triconque, la niche axiale semi-circulaire étant flanquée de deux niches latérales carrées. Premier éclatement visuel sur le paysage: le regard s'accommode au loin, revient aux collines du sud-est, descend sur le village où plonge la cascade des terrasses, remonte jusqu'aux hémicycles, découvre la variété des niveaux, les échappées latérales, les pavillons (fig. 7). Habillant l'avancée de ce portique ouvert sur le large, de (trop) courtes demi-colonnes toscanes.

Sous la niche centrale, deux hémicycles superposés: il s'agit de rattraper une différence de niveau égale à la hauteur de deux terrasses. Pour y accéder, le parcours se rompt: entre le plan de la galerie et l'escalier en colimaçon, la liaison formelle n'est pas assurée (fig. 8). Le visiteur, aspiré par le vortex, s'enfonce dans un trou noir, pour déboucher soit sur la seconde terrasse, soit dans l'hémicycle supérieur.

Empruntons un instant l'une des deux sorties sur la terrasse pour observer, de profil, l'ensemble de ce dispositif. On constate d'abord que la fiction des ordres a disparu. Alors que le belvédère supérieurs, point focal

---

[3] Et relever, p. ex., le traitement des fenêtres, leur étrange corniche isolée et surmontée d'un motif à degrés (symbole du merlon, rappel du château?).

de la composition, était encore enveloppé des symboles d'une longue tradition, l'expression de la structure n'est plus confinée ici qu'à des lésènes sans chapiteau ni base, dont Juvarra avait fait un usage abondant à Stupinigi: solution puriste, rationaliste autant que rationnelle. En outre, la liaison des éléments est assurée d'une façon beaucoup plus serrée qu'au belvédère supérieur: chaque arcade s'inscrit dans son cadre; la balustrade, prolongement de celle de la terrasse (fig. 9), enserre l'ensemble comme d'une corde.

On remarque essuite combien le difficile accrochage de la galerie-pont et des hémicycles est insatisfaisant: tout se passe comme si ces volumes compliqués avaient été pensés frontalement, ou bidimensionnellement. L'impression est encore renforcée par les murs aveugles des hémicycles, vers l'arrière (fig. 10): à l'exception d'une baie aux extrémités, ils ne présentent que des surfaces pleines [4]. Exécution imprécise: la corniche marquant au revers du mur la division des hémicycles ne coïncide pas avec celle de l'hémicycle inférieur (fig. 10).

Quant aux pavillons à trois étages, de plan octogonal, ils présentent la même simplification radicale du langage que les faces latérales de la galerie-pont. Leurs parois offrent de simples surfaces lisses, divisées horizontalement par des bandeaux qui prolongent la tête des murs auxquels chacun de leurs niveaux correspond. L'étage supérieur, toutefois, possède des faces cantonnées de demi-colonnes, non cannelées; celle-ci ne sont pas placées sur l'angle, comme un couvre joint, mais entièrement sur l'une des faces (qui en paraissent inégales). Enfin, les nombreuses baies et portes des pavillons sont taillées franc-bord, sûr indice de goût « néo-classique ».

Ces pavillons fonctionnent comme des pivots auxquels serait amarrée une partie de la composition de Villadeati: ils servent en quelque sorte à l'ancrer de part et d'autre de son grand axe, tout en offrant un nœud de circulation vertical à la jonction de quatre niveaux (à partir d'eux, en effet, en s'éloignant du grand axe, s'articule encore une autre terrasse, située entre la demi-terrasse et la troisième!) (fig. 11).

En revanche, les pavillons qui bordent les demi-terrasses sont plus petits, de plan circulaire, et ne font communiquer que deux niveaux. Leur registre supérieur est lui aussi flanqué de colonnes.

---

[4] Mais peut-être a-t-il fallu fermer les arcades, sauf deux, pour des raisons statiques (lors de la construction, ou plus tard). Cette solution accentue l'effet de retable ouvert vu de profil que présente le complexe du second belvédère.

L'hémicycle supérieur s'inscrit en contre-courbe sous le second belvédère. Son ouverture sur l'immensité du paysage s'exprime déjà dans son plan, qui décrit moins qu'un demi-cercle; les extrémités de la galerie indiquent donc un rayonnement oblique et produisent un effet d'expansion qui sera sensible du belvédère inférieur.

Cet hémicycle se compose d'une colonnade gracile, interrompue en son centre par une loggia marquant l'axe (elle supporte le belvédère) et présentant une arcade aux deux bouts de la galerie. Ici encore, il y a jeu grammatical: la proportion élancée de la colonne est plutôt ionique, alors que ses attributs sont « doriques » (encore qu'elle soit un simple cylindre); l'entre-colonnement (systyle) contribue à tromper sur l'échelle car l'ensemble est minuscule (fig. 12 et 13): la remarquable barrière [5] n'occupe que le tiers de la hauteur.

Cette colonnade est couronnée d'une frise et d'une corniche correctement doriques, festonnées de tuiles et surmontées d'un large bandeau nu portant des poinçons.

L'hémicycle inférieur, auquel conduit l'escalier à vis vertical, est fait d'arcades, dont chacune répond à deux entre-colonnements de l'hémicycle supérieur. Des lésènes doriques, sur de trop hauts piédestaux, s'élèvent d'une base empâtée; la frise et la corniche, une fois encore, ne sont pas conformes à la tradition. Comme dans le cas du belvédère supérieur, l'accumulation des licences peut s'expliquer par l'ignorance (hypothèse improbable), par le goût du bizarre (hypothèse « rococo »), par le sentiment de la disponibilité du langage traditionnel (hypothèse « néo-classique ») ou encore par la recherche érudite (Scamozzi, dans son *Idea dell'architettura universale*, suggère notamment de modifier la succession habituelle des ordres — ce qu'un Van Campen, par exemple, a réalisé à l'hôtel de ville d'Amsterdam). Je m'abstiendrai, pour l'instant, de trancher.

En avant des hémicycles, la terrasse circulaire contient en son centre un puits de 12 m de profondeur, circulaire également, auquel on accède par six marches (fig. 14). Ce puits, maintenant couvert, sert d'axe vertical de composition à la fois à la zone des hémicycles et au parcours souter-

---

[5] Son dessin (deux flèches croisées, dirigées vers le bas, coupant un ovale, le tout étant inscrit dans un carré) n'est toutefois pas unique. On le retrouve au château, voisin, de Robella, mais avec une seule flèche (renseignement aimablement communiqué par l'arch. E. Lanza, qui me signale aussi que l'ouvrage est attribué à l'ingénieur G. Mosca). Mais les deux barrières ont probablement un modèle commun, transmis par la gravure, car on rencontre un motif très semblable au centre du Landsdowne Crescent de Bath (1793) fait de quatre flèches et d'un cercle.

rain, extraordinairement complexe, placé sous elle. On remarquera, à ce propos, la fréquence des circulations enroulées autour de tels axes, alors que le terrain aurait aussi bien permis des modes de déplacement moins fatigants: l'architecte a disposé les parcours selon des pentes à contraste maximum.

Pour pénétrer dans les souterrains, il faut rétrograder jusqu'à l'escalier en colimaçon, dont cette section ne reçoit aucun jour, fût-il indirect. Arrivé au fond de ce trou, le visiteur aperçoit une faible lueur, même sous le soleil éclatant de midi (mais sans doute les rayons horizontaux de fin d'après-midi pénétrent-ils assez avant dans les couloirs). Il emprunte un boyau suivant l'axe général de composition, qui se divise bientôt en deux branches répondant au tracé des hémicycles pour aboutir par des escaliers sur la troisième terrasse (fig. 15). Mais il y a d'autres cheminements possibles, car trois arcs percés dans le couloir semi-circulaire donnent sur une sorte d'estrade, également circulaire, avec d'autres escaliers à ses extrêmités (fig. 16); entre cette estrade et le cylindre vertical formé par le puits se dispose un autre plan de circulation, en contre-bas, que l'on quitte par quelques marches, soit pour sortir par une arcade sur la troisième terrasse, soit pour descendre à la quatrième par l'un des escaliers symétriques, fort raides, qui enveloppent le puits vers l'avant. Un petit palier et de nouveaux degrés conduisent dans une sorte de cryptoportique au niveau de la quatrième terrasse; ses recoins amont contiennent des niches à voûtes d'appareil rustique (elles rappellent l'entrée de la Saline des Chaux) précédées de colonnes doriques (fig. 18). Si l'on choisit de poursuivre le parcours souterrain, on franchit alors le portique interne par l'une de ses sept arcades pour emprunter un nouvel escalier, hémicirculaire; de cet endroit, l'on aperçoit le couloir de la galerie-pont inférieure, dont le soleil dessine les baies sur le sol (fig. 19 et 20). Pour l'atteindre, il faut encore descendre un escalier rectiligne interrompu d'un palier, dont la double abside, avec bancs, correspond au point le plus avancé de la quatrième terrasse.

Jusque là, l'extérieur était apparu dans un contre-jour éblouissant, en contraste absolu avec la pénombre où cascadaient les degrés. L'arrivée dans la galerie inférieure, où le cheminement quitte la pente pour retrouver l'horizontale après tant d'impressionnantes péripéties, restitue le paysage: voici les toits du village, le campanile [6] de l'église paroissiale (déjà perçu

---

[6] Ce campanile présente d'ailleurs, dans sa partie supérieure, un traitement qui rappelle l'avant-dernier étage du belvédère supérieur, avec ses colonnes com-

plusieurs fois comme un repère altimétrique), les collines, les lointains. Au bout du couloir, nouveau choix: sortir, emprunter un autre couloir, ou monter au dernier belvédère — par un ultime escalier en colimaçon.

Le visiteur qui choisit l'escalier débouche alors au point culminant du parcours, face à l'espèce de radiateur parabolique, de radar ou de four solaire qui forme l'hémicycle supérieur (fig. 21): le voici parvenu au point de vue le plus spectaculaire de Villadeati, et aussi le plus connu. Ainsi, l'ensemble du parcours forme une sorte de boucle: à l'errance dans l'obscurité succède le thème rétrospectif de « la vue sur la maison ». Cette révélation subite et globale se joue en un mouvement ascendant de masses étagées, qui culmine dans un glorieux accord de contre-courbes où l'hémicycle supérieur se déploie, bras ouverts sur le paysage... Si le vocabulaire qui constitue ce spectacle est « néo-classique », la syntaxe en reste absolument « baroque ». La hauteur du belvédère a été calculée pour faire coïncider optiquement la base de l'hémicycle supérieur avec le bord externe de la terrasse circulaire: plus basse ou plus élevée, elle aurait nui au système des contre-courbes [7].

Ce souci de coordination des formes ne descend toutefois pas jusqu'au détail. Par exemple, les compartiments symétriques frontaux de la balustrade qui arrête la troisième terrasse comptent, à droite, six balustres et, à gauche, cinq seulement. Tout est traité par masses, groupes et plans: seul le dessin général est mis en évidence: pas de *main* de l'architecte. Cette manière large a peut-être pour but de corriger la miniaturisation

---

posites accouplées, sur un socle, sa corniche non réglementaire, ses balustres identiques à ceux du château. Noter le dôme à calotte surhaussée, aux tuiles vernissées, plus gênois que piémontais. Cette dernière section repose sur un corps carré dont l'analogie avec la section correspondante du belvédère inférieur est frappante; ses angles, abattus, laissent place à quatre poinçons semblables, eux aussi, à ceux qui somment les hémicycles et le pseudo-fronton.

[7] Il n'est toutefois pas impossible que le premier projet ait prévu ici une galerie à deux circulations superposées. Certains indices peuvent s'interpréter dans ce sens: la quatrième terrasse s'achève en son centre sur une avancée dont il n'est pas interdit de supposer qu'elle forme l'amorce d'une galerie (elle en a la largeur); à l'autre extrêmité, le belvédère lui-même possède également, côté terrasses, une espèce d'amorce (sa corniche diffère d'ailleurs sur cette section: elle ne possède pas de denticules). Outre que les deux amorces sont presque au même niveau, il faut encore observer que la corniche courant sous le toit de la galerie correspond, pour le belvédère, à une division d'étages, et qu'elle est beaucoup moins forte que celle qui souligne le niveau du belvédère proprement dit. On peut enfin se demander si la liaison directe entre la terrasse et le belvédère était couverte ou non; je pencherais pour la première solution. Si l'hypothèse était avérée, cela signifierait que les plans ont été modifiés en cours de construction, devant l'effet extraordinaire et inattendu que produisit la vue sur l'œuvre, du belvédère inachevé, et par conséquent que la hauteur du belvédère et ses implications visuelles sont purement fortuites.

des hémicycles. Un second artifice, plus efficace encore, concourt à la même fin: le belvédère inférieur propose un regard montant, qui modifie l'échelle comme le photographe monumentalise un personnage en mettant un genou en terre.

Ce belvédère offre donc un point de vue dont le but n'est pas tant de permettre de contempler le paysage (les autres y suffisent) que l'œuvre elle-même (ce qu'aucun autre ne procure). Cette espèce de point de vue rapproché, cette position de chef d'orchestre, comporte une connotation narcissique indubitable. Or, Villadeati n'a pas été bâti par un noble, mais par un roturier ayant épousé la fille d'un nobliau. On comprend mieux, dès lors, la nuance nouveau riche qui perce sous le faste architectonique. A travers l'ampleur du projet, derrière l'incontestable brio de la solution en même temps que dans l'insolite mélange de grandiloquence et de bonhomie qu'elle propose, on croit parfois respirer à Villadeati, en outre, comme un air à la Facteur Cheval... Rien de hautain, ni de lourdement prétentieux: un contentement de ventre au soleil — barré d'une discrète chaîne d'or —, satisfait et bonasse. Villadeati, du belvédère inférieur, révèle à plein son caractère de *capriccio*, où la qualité de l'invention formelle l'emporte cependant sur la vanité bourgeoise.

Mais n'oublions pas que le belvédère d'en-bas est *bifrons* et que le visiteur, après avoir suffisamment contemplé l'œuvre qui le domine, peut à son tour dominer le paysage en pivotant sur lui-même (fig. 22). C'est là, sans doute, l'une des éminentes qualités de Villadeati. En dépit de l'insistance sur la symétrie et sur la frontalité (qui fait négliger le profil des hémicycles et annonce le « façadisme » du XIX^{e} siècle), bien que les points de vue soient même matérialisés dans des belvédères (qui instituent ainsi un jeu de rapports rigides à l'intérieur de la construction), enfin, malgré le fait que l'axe principal de circulation coïncide avec celui de la composition, Villadeati forme un organisme ouvert en tous sens. Les valeurs scénographiques, évidentes lorsqu'on se place aux belvédères, le cèdent partout ailleurs aux valeurs de translation et de transition. Exception faite de la vue frontale lointaine (fig. 1) [8], qui résume et intrigue plus qu'elle

---

[8] Prise au téléobjectif à 1,5 km, du village de Zanco, cette vue semble indiquer que l'élévation générale du château et des terrasses obéit à un tracé régulateur. La figure générale est un losange, dont les angles correspondent respectivement au sommet du belvédère supérieur, à la base du belvédère inférieur et aux pavillons extrêmes. Sa diagonale verticale coïncide avec l'axe majeur: l'horizontale pourrait passer entre les deux hémicycles, qui formeraient ainsi le centre de la compostiion. Ce point n'est pas indifférent en ce qui concerne les sources de Villadeati (cf. sub II). Et s'il est

n'informe, et bien entendu, de la vue aérienne, Villadeati ne permet en chacun de ses points que des regards fragmentaires dont la coordination exige le déplacement du visiteur. Et s'il faut parcourir l'œuvre pour la saisir, ce parcours n'obéit à aucun itinéraire obligatoire : il s'échappe de l'axe, dont la valeur apparemment impérative se voit constamment corrigée par la pluralité des choix offerts, avec leurs réseaux étirés jusqu'au-delà des pavillons latéraux. La possibilité de changer constamment d'itinéraire (jusqu'à la galerie inférieure exclusivement) permet de jouer sur les relations entre les terrasses et les souterrains : le cheminement laisse la liberté de « faufiler » d'une manière toujours renouvelée le « dedans » et le « dehors » de cet ensemble pratiquement dépourvu de façade.

Mais le réseau de ces parcours en fourche ou en cascade ne prend sa valeur que dans sa relation avec l'espace naturel : lui non plus ne se fonde pas sur des directrices obligées, mais plutôt sur des cadrages, des ouvertures d'angles, des substitutions de points de vue. Les deux *vedute* ouvertes aux extrémités de l'hémicycle supérieur constituent une sorte de clin d'œil à la peinture ; les sorties des souterrains s'individualisent par le rapport qu'elles instaurent avec une portion de paysage. Dans les belvédères, qui sont pourtant des points privilégiés, le regard n'est pas enrégimenté dans des perspectives contraignantes, hors desquelles il n'y aurait que des visions rapprochées ou gauchies, mais flotte, erre, rêve, suspendu dans l'espace atmosphérique, où les contraintes directionnelles sont dissoutes. Belvédères, hémicycles, terrasses, tout se passe comme si ces éléments étaient faits pour *offrir l'espace*, sous l'apparence de l'horizon lointain et du ciel immense, et non pas pour découper l'étendue par un savant mécanisme de perspectives et d'écrans. A Villadeati, l'espace est déjà celui des montgolfières, et non plus celui des carrosses...

L'ambiguïté encore toute « baroque » dont les cheminements enchevêtrés témoignent se prolonge dans le mixage des constructions et du jardin : l'architecture s'immerge dans le site, sans solution de continuité ; elle se fond en lui par les terrasses, pour en émerger par les belvédères. L'état actuel du jardin, exquisement planté et entretenu, ne permet pas d'induire son état primitif, ni même sa destination. Y avait-il des haies taillées, des formes relevant de l'art topiaire ? Les terrasses « suspendues », à l'exposition plein sud, permettraient d'y établir, très en vogue au temps

---

exact qu'il existe un tel tracé en élévation, on peut tenir pour certain qu'il en existe un en plan. Faute de revelés, toutefois, j'en resterai ici à l'hypothèse.

des Lumières, un jardin botanique, voire exotique [9]. Et de même que l'architecture s'intègre au jardin, le jardin se continue directement dans les cultures.

Le même principe de continuité favorise un passage tout aussi insensible, nous l'avons vu, du château au village. Achevons-en la description. Du belvédère inférieur, point de rebroussement sur le parcours, le cheminement emprunte ensuite un corridor d'abord quasi perpendiculaire à l'axe, vers l'ouest, d'où des œils-de-boeuf ménagent d'intéressantes vues obliques sur le pavillon *quadrifrons* qui surmonte le premier arc d'entrée. Le corridor accède à cet édicule après s'être de nouveau infléchi à angle droit. Dans son état actuel, le pavillon est fort bizzarre: il paraît posé sur l'arc; côté village, il se présente comme un kiosque bien proportionné, dégagé, percé d'une arcade et ceint d'une balustrade prolongée au sud en balcon sur le paysage; en revanche, son invraisemblable raccord avec le corridor fait buter le toit de ce dernier sous le chapiteau oriental de la face nord du pavillon (fig. 23), tandis que la balustrade est remplacée par un épais bandeau frangé de tuiles continuant le toit du couloir: d'où l'impression que la face ouest plonge dans ces tuiles!

C'est par ce pavillon que s'effectuait la communication entre le château et la maison de Magrelli, long édifice courbe que l'on repérera sur la vue générale (fig. 2) [10].

La sortie actuelle, à côté de la porte cochère, n'est sans doute qu'un expédient.

Si l'on considère le plan général de Villadeati et son parti de symétrie féroce, on est induit à supposer qu'un corridor coudé du même type que l'autre aurait dû se détacher à l'est du belvédère inférieur. Au point où ce couloir aurait abouti, il subsiste d'ailleurs un édifice de plan compliqué, symétrique, avec loggia à l'ouest; son usage actuel, agricole, ne correspond

---

[9] Les deux palmiers qui flanquet la galérie-pont supérieur et sont-ils le souvenir? Selon Gamarino, *op. cit.*, pag. 147, le jardin était encore dans sa splendeur en 1917.

[10] De la face sud de ce bâtiment, à une cinquantaine de mètres à l'ouest, se détache encore une galerie-pont, d'un traitement analogue aux autres, mais de dimensions plus modestes. Elle ne s'ouvre que vers l'est (l'autre face ne présentant qu'un simple mur). Il faut également signaler que plus à l'ouest encore, dans le prolongement de la maison Magrelli, se trouve un dernier groupe de constructions à loggias, aujourd'hui partiellement fermées, mais d'un traitement semblable à celui des galeries. On les voit, tout à gauche, dans la fig. 1. Une exploration méthodique du village fournirait sans doute d'autre éléments encore. La façade ouest du Municipio porte les lésènes doriques.

manifestement pas à sa destination première. La construction en 1897 d'un mur entre cette bâtisse et l'église nous a peut-être privés d'autres bâtiments magrelliens. Mesurée le long de l'axe sur le plan cadastral, la distance entre le mur nord du château proprement dit et la balustrade sud du balcon de l'arc d'entrée indique environ 112 mètres.

Cette longue et pédante description — qui pourtant n'est pas complète — va permettre des hypothèses sur les sources, l'auteur et la signification de Villadeati. Celles qui touchent ces deux derniers points possèdent une fragilité que je suis le premier à reconnaître. La recherche des sources, en revanche, me paraît déboucher sur une quasi certitude.

II

> Erst wenn man sich diese prometheische Rolle der Antike klarmacht, versteht man, dass die Ueberreste des Tempels von Praeneste an der Wiege einer Reihe grosser architektonischer Gedanken stehen, die in völlig verschiedene Richtungen weisen und — verschiedenen Jahrhunderten angehörend — die gemeinsame Wurzel kaum ahnen lassen.
>
> Wittkower

Elucider Villadeati, c'est nécessairement tenter de l'inscrire dans un ensemble plus grand, qui décrirait la culture de son auteur, avec ses modèles, ses préférences. Sur l'un de ces points au moins, celui de la source principale du Belvédère, il me semble donc que l'hypothèse possède même un certain caractère d'évidence.

Quel est le monument qui, également adossé à une colline, dont la pente moyenne équivaut à celle de Villadeati, se répartit symétriquement le long d'un axe suivant cette pente, combine une tour, un hémicycle et un édifice en U carré, use largement de terrasses et se fond enfin dans la localité située sous lui? Je n'en vois qu'un seul: le Temple de la Fortune, à Palestrina [11].

---

[11] Sur Palestrina, voir Furio Fasolo et Giorgio Gullini, *Il Santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina*, Rome 1953; pour l'histoire du monument et ses diverses lectures, voir l'article succinct, mais précieux, de Carlo Severati, *Preneste: luogo, città e tempio nell'immagine architettonica*, in « L'architettura, cronache e storia », octobre et décembre 1970 (L'a XVI 398-405 et 540-547), avec bibliographie. En outre: Giulio Iacopi, *Il Santuario della Fortuna Primigenia e il Museo archeologico prenestino*, Rome 1969 (guide).

La parenté entre les deux constructions est en effet frappante: toutes deux optent pour la monoaxialité, affirment le caractère frontal de l'œuvre, disposent les éléments en relation directe avec la topographie, possèdent un profil général fort analogue; la concordance s'étend jusqu'à certains détails, comme les petits hémicycles de Préneste (à la terrasse où débouchaient les grandes rampes couvertes) que l'on retrouve à Villadeati dans les renforcements latéraux des demi-terrasses (du côté des grands pavillons), et ces pavillons correspondent aux extrêmités inférieures des rampes, qui étiraient en largeur le plan de Palestrina.

En revanche, Villadeati diffère de Palestrina sur un certain nombre de points, dont, à part les dimensions mêmes, le plus important est l'absence de rampes, à une exception mineure près. Palestrina se parcourt à l'aide de rampes et d'escaliers placés perpendiculairement au grand axe; à Villadeati, les escaliers cascadent parallèlement à lui. Il y a donc, en ce qui concerne les circulations, écart par rapport au modèle, ou contamination du modèle principal par un second modèle.

En plus de se livrer à des interpolations — sur lesquelles nous allons revenir — l'auteur de Villadeati procède à des permutations sur le modèle même: à la succession tour - hémicycle - bâtiment en U carré, il préfère la succession tour - U carré - hémicycle; et non content d'intervenir sur les rapports réciproques de ces trois éléments, il en modifie les dimensions: comparez à ce propos la vue aérienne rapprochée (fig. 4) et la reconstitution de Kähler, retournée (fig. 24).

Mais Palestrina n'est pas un complexe d'édifices et de terrassements à considérer dans ses seules relations internes: au contraire, le rapport du site avec l'ensemble du territoire qui le sépare de la mer constitue un élément primordial et essentiel de l'élaboration du temple. C. Severati va jusqu'à parler de sens écologique dans le choix du lieu [12]: sur ce point, l'analogie entre les deux sites ne fait que se renforcer. Elle devient même saisissante: non seulement la colline de Villadeati est géométrique (plus que la montagne où s'adosse Palestrina), non seulement sa normale par rapport au village, qui fournit l'axe de composition, coïncide pratiquement

---

[12] « Una componente antica, di scelta del luogo in senso ecologico, determina la posizione difesa al termine della lunga normale libera sul Tirreno, nella sella tra i colli Albani e le prime pendici dei Monti Lepini: con la città-tempio di Palestrina Romana, questa visuale libera diventa architettura con tutte le sue componenti geografiche di cui l'articolazione del colle tra le mura e il santuario superiore costituisce il parametro dimensionale » (L'a XVI 398).

avec le sud, mais Villadeati fait également face à un horizon éloigné quasi marin (car la brume l'efface: fig. 25 et 26); l'ouverture dans l'axe partage le paysage: les collines, proches à l'est, mais lointaines à l'ouest, occupent des positions correspondant grosso modo à celles des Monts Albains et Lepini. A croire que ces circonstances géographiques sont même à l'origine du thème architectural de Villadeati.

Ce n'est pas tout. Il reste à signaler une dernière analogie, purement fortuite, mais objective, entre les deux ensembles: Palestrina se trouve à environ 35 km au sud-est de Rome à vol d'oiseau, et Villadeati, à la même distance à l'est de Turin, également à vol d'oiseau.

Sans doute objectera-t-on que la comparaison de Villadeati avec la reconstitution de Palestrina conforme aux dernières fouilles est un non-sens. Certes, l'auteur de Villadeati, visitant Palestrina dans la seconde moitié du XVIII^e^ siècle, n'y pouvait guère découvrir que quelques rampes entre les constructions de la ville avec, au sommet, le palais Barberini construit sur les ruines de l'hémicycle supérieur. Ce sont les bombardements de la dernière guerre qui, détruisant le quartier sis entre le palais et la cathédrale, ont permis de dégager les substructures du temple.

Mais l'état des lieux n'a pas empêché, dès le XV^e^ siècle, des tentatives de restitution, dont une partie fut même diffusée sous forme de gravures. Palestrina a été par trois fois au centre d'un débat qui dépassait largement la recherche archéologique pour acquérir le statut de révélateur culturel: au XVI^e^ siècle, avec les enquêtes de Palladio (1547) [13] et de Pirro Ligorio (vers 1560) [14]; au XVII^e^ siècle, avec la reconstitution de Pietro da Cortona (1636) [15], qui se diffuse à travers une série de publications de 1655 [16] à 1743 [17]; au XIX^e^ siècle enfin, avec les reconstitutions de Huyot

---

[13] Cf. Giangiorgio Zorzi, *Il tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina nei disegni di Andrea Palladio*, in « Palladio », N.S. IV, oct.-déc. 1951, p. 145. Première publication: Burger, *Neue Rekonstruktionsentwürfe des Tempels in Praneste aus der Renaissance*, in « Zeitschrift für Geschichte der Architektur », Heildelberg, oct. 1908-sept.1909, pp. 203-210 (la fig. 7 ne représente pas Palestrina, mais le théâtre romain de Vérone).

[14] Cf. Christian Huelsen, *Bramante und Palestrina*, Egger-Festschrift, Graz 1933, p. 59.

[15] Cf. Rudolf Wittkower, *Pietro da Cortonas Ergänzungsprojekt des Tempels in Palestrina*, Goldschmidt-Festschrift, Berlin 1935, pag. 140.

[16] Josephi Mariae Suaresii Praenestes Antiquae libri duo.

[17] Giuseppe Rochos Volpi, *Vetus Latium Profanum.* Voir la liste détaillée sub Wittkower, *op. cit.*, ou in L'a XVI 404.

(1811)[18] ou de Canina (1856)[19]. Ensuite seulement commencent les nombreux travaux qualifiables de scientifiques.

L'état du temple et l'encombrement de son site par la ville moderne, interdisant d'en saisir plus que des fragments comme d'en déterminer les limites, laissaient à l'interprétation une marge considérable. A Palestrina, ni Palladio ni Berrettini ne cherchent d'ailleurs la vérité archéologique. Le premier veut saisir un processus d'élaboration sur le vif et n'hésite pas à extrapoler, parce que l'image complétée sert à préciser son propre *design*; l'autre use des ruines avant tout comme un stimulant à l'invention et ne se soucie guère d'aboutir à un résultat historiquement vraisemblable. Quant aux néo-classiques, en particulier Huyot, ils tendent manifestement à interpréter le monument comme preuve du bien-fondé de leur propre langage architectural.

L'auteur de Villadeati, dans cette série, se place à la charnière de deux époques: il annonce la troisième et imminente « redécouverte » de Palestrina, dont la relecture ne pouvait pas ne pas avoir lieu après les excavations d'Herculanum et de Pompéi et la vogue des grandes reconstitutions de sites antiques sous forme de monographies illustrées.

Mais, surtout, il procède librement à partir des sources alors disponibles, Ligorio et Cortona.

Cette double source rend compte et de l'aspect baroque de Villadeati et du néo-classicisme bien particulier qui distinguait une partie de l'architecture piémontaise vers 1770 environ, à savoir une sorte de néo-XVI^e^ siècle. Tout le système des terrasses, avec leurs niches de soutènement, me paraît relever de cette poétique. Ces niches, vues de loin (fig. 1), trompent sur l'échelle des constructions: leur caractère rustique contribue fortement à les monumentaliser. Il est à peine besoin de souligner leur analogie avec celles de Palestrina, car, dans les deux cas, elles sont « destinées à équilibrer le contraste objectif (...) entre l'illimité aval et le limité amont »[20]. L'un des intermédiaires entre les deux sites pourrait être ici Pirro Ligorio, dont la reconstitution avait déjà servi de base à une longue série de spéculations[21] et dont un manuscrit, actuellement aux Archives d'Etat de

---

[18] Cf. DURAND et THIBAULT, *Les grands prix d'architecture* (pour la période 1795-1810), Paris 1811, pp. 64 à 67; LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. IV, p. 278. Non cité in Severati.

[19] LUIGI CANINA, *Gli edifizi antichi dei contorni di Roma*, Rome 1856, vol. 6, pl. 111-113.

[20] FASOLO, *op. cit.*, p. 401.

[21] Cf. WITTKOWER, *op. cit.*

Turin [22], se trouvait dans la bibliothèque royale de la capitale piémontaise [23].

En plus de l'analogie toute générale qui vient d'être relevée entre les deux systèmes de terrassement [24], Ligorio peut contribuer à élucider trois autres éléments de Villadeati (fig. 27 et 28). La terrasse circulaire en avant des hémicycles superposés possède en son centre une série de marches placées tronconiquement. Or, l'hémicycle de Palestrina s'élevait comme le couronnement d'une espèce de théâtre en gradins; Ligorio l'a complété, symétriquement, par d'autre gradins obéissant à une figure convexe (fig. 27, en haut) pour obtenir un motif ignoré des Anciens, mais en vogue au XVI^e^ siècle: l'escalier à double mouvement inversé, inventé par Bramante [25]. Les degrés de Villadeati ne forment qu'un mouvement, convexe; mais on relèvera leur position devant les hémicycles et le fait que la différence ne paraît pas en plan.

Le second point, plus intéressant, concerne le belvédère supérieur. La tour de Villadeati a incontestablement plus l'allure d'un phare que celle d'un temple circulaire. Si j'ai employé ci-dessus le mot de tour à propos

---

[22] Pirro Ligorio, *Dell'Antichità*, 30 vol.; la reconstitution de Palestrina se trouve dans le 15e, pp. 95-96. (Collocation: AST, sez. I; I.a.II.l.). L'hémicycle n'a pas le même nombre de colonnes en plan et en élévation. Notons en passant que, sauf erreur, cet ouvrage n'a pas encore fait l'objet d'une étude critique, contrairement à ceux de la Bibliothèque de Naples (cf. E. Mandowsky et Ch. Mitchell, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities, The Drawings in Ms. XIII.B.7 in the National Library in Naples*, Londres 1963; à ce propos, voir *Pirro Ligorio archeologo*, in « Sele Arte », 63, pp. 34-40). Il est curieux de constater que H. Egger, in *Kritisches Verzeichnis des stadtrömischen Architektur-Zeichnungen der Albertina* (Römische Forschungen des Kunst-Historischen Institutes), Vienne 1933, utilise une copie de Ligorio par Girolamo Rainaldi (attr.), au lieu de recourir à l'original de Turin ici publié. Wittkower (*op. cit.*, pag. 138, n. 3) ne mentionne pas non plus cet original. C. Severati (*op. cit.*, pag. 544), dresse lui aussi l'iconographie palestrinienne sans mentionner le Ligorio de Turin.

Le thème de la terrasse est en outre largement développé dans le 20e volume de Turin.

[23] Joseph Jérome Lefrançais de Lalande, *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, Venise-Paris, I, 103: « Les archives du palais (royal de Turin) sont fort belles et bien ordonnées, on y conserve 30 volumes in-folio de Pyrrus Ligorius, savant Napolitain, écrits de sa main, sur la Géographie, les Antiquités, les Médailles ».

[24] La seule rampe de Villadeati joint les troisième et quatrième terrasses; c'est sans doute son caractère « néo-XVIe siècle » qui a incité A. Griseri à les dater de 1550 environ (cf. note 1). Pour Ligorio, toutes les liaisons de Palestrina se font par des *escaliers* perpendiculaires à l'axe de symétrie du temple.

[25] Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, p. 413; sur la diffusion du motif, voir: André Chastel, *Palladio et l'escalier à double mouvement inversé*, in « Bollettino del Centro internazionale di studi d'architettura Andrea Palladio », Vicence, II/1960, pp. 26-29. L'interprétation de Ligorio est maintenue sur ce point par P. da Cortona (cf. L'a XVI 540 et 544).

de la succession des éléments morphologiques sur les deux sites, et non de temple, c'est parce que Ligorio écrit: « Praeneste (...) è situata nella montagna, in un bellissimo prospetto, e vede il mare di lontano (...). Fu poi anche un edificio consecrato a la Fortuna Primigenia; il cui Tempio era tanto alto, che il farolo suo ardente di notte si scorgeua da naviganti quantunque fusse discosto centi miglia dal mare (...) ».

Enfin, de toutes les reconstitutions, les deux dessins de Ligorio sont ceux qui fournissent le rapport dimensionnel entre l'hémicycle et le bâtiment en U carré le plus proche de la solution villadeatienne.

Mais Ligorio ne donne aucune indication sur les limites latérales de Préneste, ni sur le lien du temple avec le paysage. On serait tenté de recourir alors aux dessins de Palladio — ceux de Palestrina et ceux du Temple d'Hercule à Tivoli —, mais il faut les éliminer d'emblée, parce qu'ils se trouvaient en Angleterre depuis 1720, année où Lord Burlington les avait achetés à Maser [26].

Avant d'examiner la seconde source graphique de Villadeati, il faut observer que l'hémicycle n'appartient aucunement au répertoire morphologique piémontais: l'aire de diffusion des exèdres a son centre à Rome et ne s'étend guère au-delà du Latium. Cette forme est donc importées, mais constatons qu'elle l'est au moment où elle connaît un regain d'actualité. De 1746 à 1763, en effet, le cardinal Albani fait bâtir sa villa sur les plans de Carlo Marchionni [27] avec un caffe-haus en forme d'exèdre. Cet élément avait connu une grande faveur aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles [28]. Ce n'est toutefois pas lui qui rendit la villa célèbre, mais bien les collections d'antiques qu'elle abritait et surtout la présence de Winckelmann (au service d'Alexandre Albani depuis 1759), qui fit de l'édifice l'un des principaux foyers du néo-classicisme international.

Les hémicycles des villas baroques ont pour fonction de clore la perspective, d'instituer une limite spatiale, d'introvertir en quelque sorte le dispositif scénographique des jardins; à Villadeati, ils servent au contraire à ouvrir sur l'espace naturel en l'ordonnant. En dépit de cette diffé-

---

[26] Giangiorgio Zorzi, *Antichi monumenti veronesi nei disegni palladiani di Londra*, in « Palladio », N.S.I., janvier-mars 1951, p. 1.

[27] Cf. Paolo Portoghesi, *Roma barocca*, Rome 1966, p. 436.

[28] Nymphées des Villas Giulia, Mondragone, Aldobrandini, Lancelloti. Sur l'origine romaine des exèdres, cf. Bruschi, *op. cit.*, p. 324, n. 53. Sur les villas, cf. Carlludwig Frank, *Die Barockvillen in Frascati*, Munich-Berlin 1956, et le catalogue de l'exposition *Per le ville di Roma e del Lazio*, par Isa Belli Barsali, Rome 1968.

rence sémantique et sans vouloir insister sur la quasi-simultanéité des dates entre notre objet et Villa Albani, il importe de relever l'analogie de l'hémicycle inférieur de Villadeati avec les exemples romains.

Pour l'hémicycle supérieur, en revanche, il n'est pas impossible que le modèle, beaucoup plus précis, ne se trouve dans une reconstitution de Palestrina due à Pietro da Cortona dont la copie est conservée à Windsor (fig. 29). Le fait que le dessin présente onze entrecolonnements systyles contre treize à Villadeati est évidemment secondaire par rapport à l'étonnante similitude des deux compositions. La tête de la galerie (aux angles plaqués de lésènes, toutefois, chez Berrettini), son attache avec la colonnade, la double corniche, le bandeau, les statues schématiques comme des poinçons, tout se superpose, ou du moins les éléments identiques l'emportent de très loin sur les dissemblables.

La reconstitution de Ligorio cherche à élucider les relations entre le temple supérieur et l'inférieur, au moyen d'une superposition de terrasses très « ouverte ». Celle de Palladio procède à une « dilatation du temple dans la géographie » [29]. Chez P. da Cortona, l'hémicycle domine, renvoyant implicitement à la directrice paysagiste qui lui fait face: nous avons vu que l'auteur de Villadeati plaçait les hémicycles au centre du losange dans lequel s'inscrit l'élévation générale. L'analogie n'est donc pas seulement architecturale, mais structurale: elle confirme le rapport esquissé entre les deux œuvres. La ressemblance des sites et des situations a induit celle des solutions. Quant au dessin, il faisait partie en 1743 des collections du cardinal Albani [30].

Pour achever cette brève énumération des sources possible de Villadeati, remarquons encore que si Palestrina se gravit, notre site, au contraire, se descend, — ce qui n'a peut-être pas été sans influencer le choix des circulations parallèles à l'axe au détriment des rampes perpendiculaires. Est-il absurde de rapprocher le parcours souterrain du Belvédère du système de bassins et de cascades flanqués d'escaliers latéraux de Villa Torlonia ou, mieux, de la « via in giù » de Villa Aldobrandini? Ce rapport fournirait un lien supplémentaire entre Rome et Villadeati. Il mettrait aussi en évidence un procédé commun aux divers architectes: le jeu des bassins a pour but d'empêcher que l'eau ne dévale trop vite, il introduit tout un

---

[29] L'a XVI 541.

[30] Wittkower, *op. cit.*, p. 139. Les autres dessins et gravures découlant de la reconstitution de P. de Cortona ne présentent pas une similitude aussi considérable avec Villadeati.

système de chicanes pour la retenir, en différer l'écoulement; le parcours villadeatien se fonde sur le même principe de retard, dont la figure rhétorique est la réticence — preuve de plus que le temps du déplacement constitue le mode de perception privilégié de notre site [31].

Enfin, si l'on ne craignait de lasser le lecteur par des comparaisons téméraires, on lui suggérerait de superposer le plan de Villadeati à celui de Villa Aldobrandini tel que Barrière l'a gravé en 1647 [32].

Ces diverses remarques laissent présumer que l'auteur du Belvédère ne s'est pas borné à travailler sur des gravures — ce que le résultat prouve à soi seul, d'ailleurs —, mais qu'il possédait une connaissance directe de Palestrina et de la région de Rome. Son œuvre procède d'une libre invention sur un fond antique, perçu à travers divers écrans et combiné avec des apports modernes. Les manifestations graphiques du « mythe de Palestrina » ont servi de principe d'intervention sur le site de Villadeati; mais comme l'architecte n'avait pas à se soucier de l'exactitude du résultat, il pouvait procéder à une imitation active, à une interprétation appliquée — à travers la lecture la plus libre, la plus imaginative à laquelle Palestrina ait donné lieu: faut-il souligner la saveur quasi piranésienne des souterrains, complètement absente du modèle conjectural? Villadeati paraît ainsi le produit d'un processus complexe, d'une négociation brillamment menée entre un site, une ruine, un lieu et différentes images. Si l'analyse distingue un vaste collage d'interprétations, un mélange de permutations, de réductions et d'interpolations, ces modèles superposés ont déterminé un tout cohérent, irréductible au pastiche. Villadeati n'est pas seulement Palestrina plus deux siècles d'expériences culturelles, mais une villa dépourvue de traces anticomaniaques: la combinaison des stimuli a rendu la composante archéologique invisible. Mais le changement sémantique qui

---

[31] La réticence, figure fondamentale de l'espace architectural?

Transposons un passage de Barthes (S/Z, Paris 1969, p. 81): « La dynamique du parcours est donc paradoxale (...) elle a pour objet de maintenir ce qu'elle est censée accomplir, de refuser ce qu'elle offre et désigne ce vers quoi elle contraint. Alors que le parcours (code matériel) presse le déroulement du cheminement et ne peut s'empêcher de conduire, de déplacer, le code herméneutique exerce une action en sens contraire. Le parcours "interessant" est structuré selon l'attente et le désir de sa résolution. Il doit disposer dans le flux du trajet des *retards* (chicanes, arrêts, dévoiements); sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancement un jeu échelonné de freinage: c'est, entre le but et le parcours, toute une distance dilatoire, dont l'emblème pourrait être la "réticence", cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend, la dévie ».

[32] P. ex. in Franck, *op. cit.*, fig. 108, p. 104.

a fait passer un thème formel du statut de sanctuaire national romain à celui de lieu de plaisance privé au siècle des Lumières autorisait déjà, seul, toutes les licences imaginables.

III

A l'examen superficiel de Villadeati, l'hypothèse qu'il s'agit de l'œuvre d'un amateur paraît assez vraisemblable, parce qu'on prend d'abord malfaçons et imprécisions pour des preuves d'inexpérience sur le plan de la conception. Mais l'invention morphologique, la complexité d'un parcours sans cesse éclaté, puis renoué, la surprise continuelle s'enchaînant sur elle-même, la maîtrise dont témoigne la cascade des escaliers souterrains, avec leurs difficiles intersections de voûtes, le sens du rapport de l'œuvre avec le village, le paysage, l'espace atmosphérique même, enfin, la variation subtile du modèle palestrinien, tout cela prouve bientôt que nous sommes en présence d'une imagination non seulement originale, mais capable de concrétiser son projet en recourant aux moyens adéquats.

La tradition orale ne conserve pas le nom de l'architecte; les archives sont muettes [33]. Et l'analyse stylistique, malheureusement, ne fournit sur l'auteur aucune indication décisive, ni au plan du répertoire morphologique, ni à celui du vocabulaire architectural. On pourrait être tenté par l'hypothèse d'un *caprice* perdu de Juvarra, utilisé par le créateur de Villadeati comme Salvi avait employé — à la même époque — un dessin du Bernin pour la Fontaine de Trevi; mais rien ne la vérifie, bien plus, l'œuvre graphique de Juvarra révèle un esprit tout différent. La manière dont le belvédère supérieur, par exemple, s'insère dans le bâtiment d'habitation, rappelle vaguement des précédents guariniens, comme la villa Il Maggiordomo [34] ou l'arrière du palais Carignan [35], mais ce rapport n'est pas spécifique: on pourrait tout aussi bien citer d'autres édifices, comme la Rotonde de Borgovico, de Leopoldo Pollack [36], construite avant 1797 [37]. Le traitement si approximatif des ordres ne fournit pas d'indice. La ro-

[33] Gamarino, *op. cit.*, pag. 147, qui n'indique malheureusement pas les fonds consultés.

[34] Catalogue de la *Mostra del barocco piemontese*, Turin 1963, partie *Architettura*, pl. 40.

[35] *Ibid.*, pl. 38.

[36] Cf. Gianni Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Naples 1966, fig. 125.

[37] *Ibid.*, p. 187, n. 27.

tonde intérieure [38], avec ses chapiteaux ioniques à guirlandes, soigneusement exécutés, ses oves, les rosaces de son dôme, ne donne aucune clé non plus: c'est la langue commune d'un bon demi-siècle.

Bien que l'auscultation du monument ne permette pas de formuler une attribution, divers noms ont été prononcés. Mais la connaissance des architectes piémontais actifs à la fin du XVIII^e^ siècle est encore embryonnaire; l'ensemble qu'ils forment n'étant pas décrit dans ses relations, mais seulement inventorié [39], on y perçoit mal l'auteur possible de Villadeati. Est-ce Francesco Ottavio Magnocavallo (1707-1788)? Son goût des rythmes solennels et d'une volumétrie compacte, encore qu'articulée, ne le prédisposent guère aux tracés déliés de Villadeati. Ignazio Birago di Borgaro (1721-1783)? Trop étranger à la fougue et à l'exhibitionnisme ironique de notre construction. Luigi Michele Barberis (1725-1798)? Certes, les blocs et les surfaces tendues, rythmées de lésènes (comme la villa Viarana à S. Maurizio Canavese, 1769, et La Moglia, à Chieri), présentent de fortes similitudes avec la bâtisse supérieure; mais la poétique au service de laquelle Barberis utilise ces éléments est fondée sur l'opposition de l'architecture et du paysage. Francesco Dellala di Beinasco (1731-1805) [40]? Le peu qu'il a laissé révèle une certaine incompatibilité entre son purisme, ses volumes nets, son soin du détail et le jeu d'effacement des limites qui se lit à Villadeati. Filippo Castelli (1738-env. 1820)? Guère davantage, bien qu'on trouve en lui un mélange de syntaxe « baroque » (gelée!) et de vocabulaire « neo-classique » dont le rapprochement avec Villadeati n'est pas arbitraire. Mais, tant qu'à faire, pourquoi s'arrêter en si bon chemin? Pourquoi ne pas essayer les Quarini, les Ferroggio et d'autres encore? Et

---

[38] Voir l'article de L. Hoctin cité sub n. 1 ci-dessus.

[39] Voir cependant le catalogue cité sub n. 33 et: Carlo Brayda, Laura Coli, Dario Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Turin 1963.

[40] Je remercie l'ing. Brayda d'avoir bien voulu me communiquer le résultat de ses recherches sur cet architecte, qui ne confirment pas l'attribution de Villadeati à Dellala. De son côté, l'arch. Prola, surintendant des monuments du Val d'Aoste, que je remercie également de son précieux avis, remarque: « Fra tutti gli architetti operanti in Piemonte alla fine del XVIII secolo, penserei al Dallala di Beinasco perché è l'unico che abbia dimostrato di controllare i grandi spazi, anche se già interessati dall'intervento dell'uomo. Le sue varie opere e Villadeati possiedono poi in comune alcuni moduli decorativi, l'uso di inviluppi di spazi cilindrici con colonne, i ritmi orizzontali d'elementi uguali ripetuti ». Le fait est que Dellala constitue un candidat sérieux à la paternité du Belvédère. Il connaissait peut-être Palestrina, pour s'être rendu à Rome en 1765 (cf. *Schede Vesme*, Turin 1966, sub Dellala di Beinasco).

Je n'examine pas l'hypothèse d'un Villadeati élevé par plusieurs architectes, l'un s'occupant du corps de logis, l'autre des terrasses et hémicycles. L'unité de matériaux et l'unité stylistique laissent supposer une seule intervention, et même une seule campagne de construction.

pourquoi ne pas passer en revue la troupe des architectes ayant dessiné sans bâtir, ou dont la carrière s'est déroulée dans l'obscurité des tâches secondaires, — achèvement des œuvres d'autrui, transformations, entretien, expertises, surveillance de chantiers? Et pourquoi même s'en tenir à des Piémontais [41]? Le malheur, c'est que toutes ces hypothèses reposent seulement sur une lecture des formes. Ne faudrait-il pas, dès lors, recourir à un autre type d'approche?

Les divers éléments que nous avons identifiés jusqu'ici devraient permettre d'esquisser une espèce de portrait-robot de l'auteur. Villadeati suppose une certaine sphère culturelle, des voyages, des lectures. L'architecte, encore fortement ancré dans la tradition baroque, cherche toutefois une discipline nouvelle, qu'il demande à la simplification du langage, pour contrôler son imagination — d'où l'accent brutaliste des terrasses comme les baies taillées franc-bord. Cette tendance trouve au Piémont une référence dans les œuvres les plus « structuralistes » de Juvarra. L'élaboration de Villadeati s'appuie sans doute sur la connaissance directe du site de Préneste et, probablement, sur celle des villas de la noblesse romaine. Elle suppose aussi un intérêt pour les idées qui font de l'Antiquité le lieu de réflexions nouvelles sur l'architecture. Le résultat montre que l'impact de ces propositions théoriques n'est pas encore bien grand, que des modèles conformes aux nouveaux canons ne sont pas encore élaborés, ou du moins que l'auteur n'en connaît point. On le croirait dans la situation d'un jeune provincial avide de nouveautés sur lesquelles il n'obtient toutefois que des renseignements fragmentaires, qu'il coordonne à sa façon, c'est-à-dire qu'il ajoute simplement à sa culture sans en comprendre les implications générales. Enfin, curieux de recherches érudites, notre architecte a rêvé sur Pietro Ligorio et Pietro da Cortona.

Certes, ces repères sont extrêmement vagues, aussi le personnage dont il va être question n'est-il proposé ici que comme hypothèse de travail. Cet architecte pratiquement inconnu qui fait le lien entre les points épars que nous venons d'énumérer pourrait être Giuseppe Battista Piacenza (1735-1818) [42].

Entré à douze ans au service du roi, il est à vingt-deux ans directeur

---

[41] Parce que l'ensemble des données stylistiques indique le Piémont, à l'exception du thème de l'hémicycle, romain, et qu'une hypothèse, par exemple, lombarde, n'expliquerait qu'assez mal la constellation culturelle de l'auteur.

[42] Voir le chapitre que j'ai consacré à ce premier architecte du roi dans mon *Invention de Carouge 1772-1792*, Lausanne 1968, pp. 151-184, auquel je renvoie pour tous les faits concernant Piacenza.

des travaux du palais. Il a donc accès à la bibliothèque royale, où se trouvent les volumes de Ligorio. Entre 1755 et 1767, il entreprend grâce à l'entremise de Benedetto Alfieri, son maître, et muni d'une bourse de Charles-Emmanuel III, divers voyages d'études à Milan, Venise, Rome et Naples[43]: Palestrina se trouve sur la route. Comme boursier royal, sans doute a-t-il ses entrées (la plupart des villas ont d'ailleurs leur parc ouvert au public). A Rome, si cet assoiffé de saine esthétique cherche, ce qui est probable, à rencontrer les théoriciens d'avant-garde, c'est chez Alexandre Albani, qu'il les trouve, autour de Winckelmann. Souvenons-nous que le cardinal possède le dessin de Pietro da Cortona examiné au point précédent.

Ses biographies relèvent que Piacenza était en correspondance avec Algarotti, Temanza, Bottari, Vanvitelli — c'est-à-dire des anti-baroques. En 1768, il réédite les *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* de Filippo Baldinucci, dont le dernier tome sortira en 1820, en y ajoutant des dissertations de sa façon. *Sopra l'architettura*, la première d'entre elles, le place en tête de l'avant-garde piémontaise, formée d'un petit cercle d'initiés. Non que cette compilation ait une valeur générale, mais elle importe à Turin les lieux communs du néo-classicisme réformiste. Les modèles que Piacenza désigne sont surtout Palladio et Sanmicheli, outre l'architecture grecque (il a peut-être vu Paestum, mais ce qu'il écrit des Grecs sent plutôt la connaissance livresque). Ce qu'il faut retenir ici, c'est que *Sopra l'architettura* constitue une espèce de rappel à l'ordre, de manifeste en faveur d'une architecture rigoureuse, orientée vers le XVI^{e} siècle.

Face à une tâche concrète, Piacenza, toutefois, se révèle moins audacieux que ses écrits le laisseraient croire. Sa restauration du château de Chambéry, qui transforme en quatre mois une ruine calcinée en logement pour la cour, révèle en Piacenza un organisateur hors ligne doublé d'un architecte d'un goût très « Louis XVI »: nulle trace de Paestum, ni même de Palladio, mais une décoration raffinée encore rococo, un crayon d'une précision suprême. Son brio, à Chambéry, « étourdit » même les Français venus de Versailles, pourtant blasés, Cette imagination jaillissante, n'est-ce

---

[43] Les sources mentionnent ces voyages en vrac et ne nomment pas Rome. Plutôt que d'en conclure que Piacenza s'est rendu à Naples de Gênes, par mer, sans doute pour visiter Herculanum et Pompéi, il me paraît préférable de comprendre que Naples forme le terminus de son itinéraire. On imagine mal Piacenza évitant Rome, d'autant qu'il se réfère à des monuments romains.

pas ce qui distingue avant tout Villadeati? La comparaison des textes de théorie avec Villadeati trahit certes une différence, mais moins qu'avec Chambéry.

Sa seule œuvre importante, l'église de Carouge (1778), inachevée et mutilée, montre le goût de Piacenza pour la concaténation étroite des éléments. Ne trouve-t-on pas la même qualité à Villadeati dans l'accrochage au terrain des pavillons hexagonaux, dans le cordon qui serre le belvédère médian, dans l'encadrement serré des arcs par les lésènes des diverses galeries-ponts?

Dans ses textes, Piacenza mêle syncrétiquement des sources qu'il s'abstient de nommer. On trouve à Villadeati un état d'esprit semblable, s'il est vrai que cette œuvre combine et transfigure des stimuli d'origine très diverse: ce collage d'interprétations serait bien dans sa manière.

Villadeati présente certains éléments fortement miniaturisés. Les modèles peuvent se trouver au XVI^e^ siècle: qu'il suffise de citer la « Piccola Roma » de Ligorio à Villa d'Este. Bien que Piacenza, dans un essai de 1817 intitulé *Gusto moderno* proteste contre les *fa presto*, la miniaturisation des espaces et la mode de blanchir les façades, il est lui-même tombé dans tous ces travers. *Fa presto*, il l'a été toute sa vie. Manipulateur d'échelle, il emprunte à Alfieri, pour la nef de Carouge, la façade du dôme de Vercelli ou la nef du premier projet pour le dôme de Turin, en la réduisant. Pour la couleur, le jugement s'avère plus ardu: il ne reste rien d'original; le corps de logis de Villadeati est actuellement blanc, mais le reste accuse un jaune bouton d'or rare au Piémont, plus fréquent à Milan et général à Leningrad chez Quarenghi et Rossi.

Mais peut-être ne convient-il pas de s'arrêter trop sur ces contradictions entre le théoricien et son œuvre. Ce qu'il importe de retenir, c'est que Piacenza, contemporain de la floraison vittonienne, baignant dans un milieu largement empeint de néo-guarinisme, s'efforce vers un langage qu'il ne fait longtemps que pressentir. Villadeati révèle exactement la même attitude mentale. Davantage: à travers l'ingéniosité joyeuse, le goût du complexe et des solutions hardies — pensons une fois de plus à l'épisode souterrain —, l'impression dominante n'est-elle pas celle d'un auteur ambitieux, impatient, ayant longtemps rongé son frein? N'est-ce pas une de ces premières œuvres où l'architecte prodigue d'un coup tout ce qu'il sait, une œuvre trop riche, dont les propositions pourraient nourrir toute une carrière?

Voyages, correspondance, publication de 1768, tout montre chez Piacenza le mépris du banal, la tension vers l'œuvre importante, la volonté novatrice, un dessein. Ses biographes, vantant sa connaissance directe *dei più ragguardevoli monumenti si antichi che moderni*, son « bon capital de doctrine » et ses dons exceptionnels, le disent avide de prouver sa valeur: la publication de Baldinucci n'a qu'un but, attirer l'attention sur lui — ce qui réussit: il obtient la gloire, ou presque, à quarante ans, pour entrer aussitôt dans l'inaction et l'oubli. Villadeati, dans ces circonstances, se placerait avant Chambéry, dans la période d'inactivité qui sépare le voyage et le premier projet de transformation. Dates larges: 1755-1773. Plus probablement: entre 1760 et 1770, c'est-à-dire entre vingt-cinq et trente-cinq ans. Outre que ce moment est assez satisfaisant du point de vue de la psychologie du personnage, il correspond passablement à un état de l'architecture qui commence à définir ses nouveaux objectifs sans avoir encore renouvelé son langage. La fin de la période envisagée serait à cet égard plus convainquante que son début.

Le lecteur de bonne volonté qui nous aura suivi à travers ce frêle échafaudage d'hypothèses ne manquera pas d'objecter qu'il est contradictoire d'attribuer une œuvre exceptionnelle comme Villadeati, mais anonyme, à un architecte en quête de renom. Pourquoi Piacenza aurait-il gardé le secret? Outre que cette question se pose quel que soit l'auteur, il y a plusieurs réponses possibles, qui d'ailleurs ne s'excluent pas.

La première serait que Piacenza, au service exclusif du roi, n'était pas autorisé à travailler pour des tiers. Villadeati équivaudrait alors à un galop d'essai, à une preuve de compétence mise en réserve.

Une autre hypothèse serait que Piacenza s'est borné à fournir des plans, sans pouvoir surveiller les travaux, et que l'exécution, confiée à la main-d'œuvre locale, a trahi ses intentions. La liste des malfaçons touche en effet toutes les parties de Villadeati [44]. Cette construction à la bonne franquette ne pouvait être acceptée par un rigoriste: il s'est tu sur l'œuvre sabotée.

---

[44] Par exemple: les chapiteaux des lésènes, aux faces sud des ailes du corps de logis, sont séparés de la corniche qu'ils sont censés porter; à la galerie supérieure, les arcs ont une courbe fantaisiste aussi bien au corridor d'accès (fig. 6) qu'au belvédère même (l'arc médian est quasi ogival!); idem pour les arcades des diverses terrasses dont l'effet presque néo-gothique n'est sans doute qu'une rumeur sémantique (ce point est d'autant plus curieux que l'aile orientale du château est flanquée d'un corps bas, franchement néo-gotique, d'une date indéterminée). Rappelons aussi les balustrades asymétriques de la troisième terrasse et les proportions fantaisistes du pavillon d'accès, dans le village même.

Certes, j'y insiste, l'hypothèse Piacenza tient plus de l'évocation que de la démonstration [45]: puisse sa critique déboucher, sinon d'emblée sur une certitude, du moins sur une meilleure position du problème.

IV

Giacinto Magrelli, avocat, sans doute fort à l'aise, mais roturier, s'installe dans les ruines du château bâti et rebâti par les Visconti de Valenza, les Deati et d'autres grandes familles. De l'ancienne maison sise dans le bourg, il donne pacifiquement l'assaut à la colline et s'y installe, lui bourgeois, dans les meubles de la noblesse. Bien avant 1789, cette opération symbolise à merveille une passation de pouvoirs dont les conséquences ne sont pas encore effacées. Magrelli élève à son tour l'architecture la plus fastueuse que la colline ait jamais connue. Propriétaire, il annexe les insignes du pouvoir: les fenêtres du corps de logis ne sont-elles pas sommées d'un « décor » qui évoque, sous une forme presque héraldique, les merlons d'un château? Et le site se hérisse de tours, à commencer par le belvédère supérieur, qui allégorise le donjon (d'en haut, la vue s'étend au loin, mais il s'affirme de loin également). Car la transformation du château en villa n'en fait pas disparaître le caractère dominateur, même si la villa tend à se constituer en sphère privilégiée, séparée du monde: ce faisant, au contraire, elle n'accentue que mieux sa nature paresseuse, fondée sur le travail des autres. Tout une rhétorique tirée des Anciens, depuis le XVI^e^ siècle, a cherché à justifier la villa. Le *locus amœnus*, le *luogo privilegiato*, le *sito elevato* où l'on établit loin des désagréments son propre paradis terrestre, tout cela se retrouve à Villadeati [46]. Intérêt supplémentaire, la réalisation de ce programme par un parvenu anticipe un phénomène courant au XIX^e^ siècle [47], où la bourgeoisie d'affaires prend en charge l'idéologie de la villa patricienne; on trouve même à Villadeati l'aspect paternaliste si bien analysé par Bentmann et Müller à propos

---

[45] La direction de l'Archivio di Stato di Alessandria, par lettre du 14 décembre 1966, m'a confirmé ne rien posséder sur Magrelli ni sur le château, mais conseillait de dépouiller les actes des notaires de Casale Monferrato déposés à Alexandrie, ce que je n'ai ni fait ni fait faire, mais que je signale à d'éventuels intéressés. Au point où en sont les choses, on ne peut négliger cette source éventuelle.

[46] Cfr. Reinhard Bentmann, Michael Mueller, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur; Versuch einer kunst- und sozialgeschichtlichen Analyse*, Francfort 1970.

[47] Cfr. Bentmann..., *op. cit.*, ch. 16 (der Traum vom Lande im 19. und. 20. Jahrhundert).

de Villa Hügel[48]: c'est le contact — d'en haut, à sens unique — avec le village, à travers la zone de respect aux multiples bastions qui sépare le corps de logis de la localité...

Il ne faut pas oublier non plus que le modèle de ce dispositif, Palestrina, n'a pas pu se mouler sur son nouveau site sans se miniaturiser ni subir une mutation sémantique radicale: de sanctuaire à jardin, de lieu public à lieu privé... Composée avec l'autosatisfaction que révèle le belvédère inférieur, cette décadence du signifié, à la limite, s'identifie au *kitsch*[49].

Pourtant, une telle *lecture* pourrait être myope. N'excluons pas d'emblée que Villadeati ait servi à autre chose qu'à de galantes parties de cache-cache: l'apparence hédoniste en recouvre peut-être une autre, plus intéressante, inscrite dans la disposition des lieux. Nous avons constaté que le parcours — en particulier dans son trajet souterrain — était fondé sur un système de retards, qu'il était constitué de deux trajets confondus; l'un, matériel, mesurable, l'autre « herméneutique », tendant dilatoirement vers un but. Mais la figure de la réticence, qui rend compte de ce type d'espace, renvoie à un ensemble plus grand, qui est le schéma de la « crise »[50], c'est-à-dire l'une des structures les plus communes en Occident, de la tragédie à la psychanalyse et de l'architecture à la dialectique.

Examinons donc ce parcours une nouvelle fois. Il commence à l'extérieur, s'enfonce sous terre, ressort verticalement. Celui qui l'emprunte s'avance d'abord sur un sol plat, puis, sans transition, descend à la verticale, atteint une espèce de dédale en forte pente, pour refaire surface par une marche analogue à celle de son engloutissment, mais en sens inverse. Si le cheminement se fait de jour, ne s'assimile-t-il pas à la très classique Descente aux Enfers? Et s'il a lieu de nuit, ce qui renforce son caractère dramatique, cela ne supprime pas l'effet de contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Il y a donc, le long de l'axe, engloutissement, errance et résurgence finale: c'est le schéma de Frobenius, celui de la traversée nocturne et des scénarios initiatiques[51].

---

[48] *Op. cit.*, pp. 123-124.

[49] On peut se demander si ce caractère *kitschig* ne s'explique pas par le fait que Villadeati sort du champ de dispersion du modèle palestrinien, dont son ensemble constituerait une « variation pertinente » (cf. Jean Baudrillard, *Système des objets*, Paris 1968, p. 17). Les structures et les objets ont leurs métempsychoses, qui comme celle des âmes connaissent des réincarnations dégradées: du Temple de la Fortune à la villa de Magrelli, le remploi s'opère à travers une « profanisation », comme dans le chapiteau byzantin devenu vase à fleur.

[50] Cf. Barthes, *op. cit.*, XXII.

[51] Cf. p. ex. Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève 1953, p. 354.

A chaque extrêmité du parcours, un pont (avec sa connotation de passage dangereux); entre eux, une longue chute dans le noir, suivi d'un cheminement à choix multiples, malaisé, pourvu d'échappées, avec au centre un puits, ouverture sur le monde inférieur: est-ce là pure rumeur sémantique, ou faut-il réellement comprendre Villadeati comme le lieu de rituels de passages ordonnancés par l'architecture au gré d'une espèce de liturgie occulte?

Ce qui reste du « décor » de la villa n'infirme ni ne confirme ce constat [52]: on y voit des animaux (paons, faisan, singe, etc.), dont la valeur symbolique serait évidente dans d'autre contextes, mais qui, à eux seuls, ne peuvent valoriser l'hypothèse. Pour répondre à la question qui vient d'être posée, des recherches seraient nécessaires, auxquelles je n'ai pu me livrer. Elles devraient porter sur les sociétés secrètes au Piémont, en particulier sur la Franc-maçonnerie. Si elles aboutissaient, il faudrait d'abord observer que ce n'est pas seulement la « forme » du temple de Palestrina qui a été récupérée, mais aussi, en partie, sa fonction — donc, que la mutation sémantique n'est pas aussi profonde qu'il semble...

Victor-Amédée III, qui avait été initié à la Franc-maçonnerie [53], n'en empêcha pas la diffusion, même après 1789 et malgré les bulles papales de 1738 et 1751. Cette société s'était implantée au Piémont dès 1738-39 et une littérature abondante, d'origine française, circulait dans le royaume. Parmi les ouvrages les plus répandus figuraient *Les plus secrets mystères des hauts grades de la maçonnerie dévoilées* (1774) et *Sethos, Histoire ou vie tirée des monumens, anecdotes de l'ancienne Egypte, traduite d'un manuscrit grec*, de l'Abbé Terrasson (Paris 1731), qui mêlent le compte rendu et la fiction. Terrasson, par exemple, décrit une « descente dans la pyramide » qui fut célèbre [54]; cette idée de parcours initiatique, souterrain, constitue même un lieu commun de l'époque: sa représentation la plus connue se trouve dans un dessin de Lequeu maintes fois reproduit, le *Souterrain de la maison gothique* [55].

---

[52] Gamarino, *op. cit.*, p. 150, a encore distingué dans la galerie inférieure « affreschi di buona fattura, ora in gran parte distrutti e rappresentanti scene romane e sacre ». Tout ce qui s'observe encore est un curieux chapiteau « égyptien » très effacé, à feuilles de papyrus (à l'entrée de l'escalier du belvédère inférieur).

[53] François Vermale, *La Révolution en Savoie*, Chambéry 1925, p. 91.

[54] *Op. cit.*, vol. I, pp. 199-229.

[55] Paris, B.N., Est., Ha 80, p. 61. Voir à ce propos: Jacques Guillerme, *Lequeu et l'invention du mauvais goût*, in « Gazette des Beaux-Arts », sept. 1965; nous retrouvons le *kitsch*...

Villadeati offre un itinéraire beaucoup moins grandiose que ceux-ci, mais peut-être plus sérieux: les rituels maçonniques décrits dans *Les plus secrets mystères...* n'impliquent en effet qu'un parcours peu différencié, le long duquel se situent des thèmes comme le feu, la cécité, l'année, les traces de pas, la rivière, les jumeaux et la violation d'interdit.

La première question qu'il s'agit donc de résoudre, si jamais il s'avère que Magrelli était F.M., pourrait se formuler comme suit: quels sont les livres occultistes en vogue au Piémont dans la seconde moitié du XVIII^e siècle? Ou encore: quels sont les principaux ouvrages que l'on aurait de fortes chances de trouver dans la bibliothèque d'un riche Piémontais, avocat de province et franc-maçon, aux environs de 1770? [56]. Le reste, si reste il y a, viendra de lui-même.

---

[56] J'ai posé cette question au professeur Giorgio Vaccarino, que je remercie de sa réponse: la recherche n'a pas encore été faite! Toutefois, voici les éléments de bibliographie qu'il a bien voulu me fournir en ce qui concerne les F. M. au Piémont au XVIII^e siècle:

— O. Dito, *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano*, Turin-Rome 1905;

— R. Soriga, *Settecento massonizzante e massonismo napoleonico nel primo Risorgimento italiano*, Pavie 1920;

— P. Maruzzi, *Opere per una biblioteca massonica. Suggerimenti bibliografici*, Rome 1921;

— A. Luzio, *La Massoneria nel Risorgimento italiano*, Bologne 1925;

— P. Maruzzi, *Notizie e documenti sui Liberi Muratori in Torino nel sec. XVIII*, in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », Turin 1928, 1929, 1930;

— F. Ruffini, *I Giansenisti piemontesi e la conversione della madre di Cavour*, Florence 1942 (p. 165: « Nota di Massoni in Piemonte » rédigé en 1815);

— A. Bersano, *L'abate Francesco Bonardi e i suoi tempi; contributo alla storia delle società segrete*, Turin 1957.

Les *Atti dell'Accademia delle Scienze* de Turin contiennent peut-être des renseignements sur les bibliothèques maçonniques du Piémont. D'autre part, il existe un dossier aux Archives d'Etat de Turin concernant une proposition de don de la bibliothèque de Magrelli en 1846, ce qui prouve à tout le moins l'existence d'une bibliothèque chez notre avocat! Je remercie mlle Lange de cette indication précieuse.

A ces titres, il faut ajouter, d'intérêt plus général:

— E. Frosini, *Massoneria italiana e tradizione iniziatica*, Pescara 1911;

— E. Jouin, V. Descreux, *Bibliographie occultiste et maçonnique*, t. I (jusqu'à 1717), Paris 1930;

— B. Fay, *La Massoneria e la rivoluzione intellettuale del secolo XVIII*, trad. it., Turin 1939;

— « Revue d'histoire des religions », t. CLXXV, janvier-mars 1969;

— R. Le Forestier, *La Franc-Maçonnerie occultiste au XVIII^e siècle et l'ordre des élus coens*, Paris s. d.

(En 1934, la bibliographie maçonnique, précise l'*Enciclopedia Treccani*, comptait déjà 45.000 titres).

L'hypothèse maçonnique frise-t-elle le délire d'interprétation? Avérée, elle confirmerait le sens du cheminement de haut en bas et ne contredirait en rien les observations faites sur le site. Compliquée, fastueuse, étrange, séduisante, l'architecture de Villadeati, répandue sur la pente comme un panier de pommes, n'a pas fini de s'exposer à nos questions [57].

---

[57] L'auteur remercie vivement M. Alain Léveillé pour la réalisation du plan de Villadeati comme pour les autres dessins. Le plan a été reconstitué à partir du cadastre, de diverses photos aériennes et de plusieurs centaines de diapositives. Toutefois, il ne saurait remplacer un relevé et comporte nécessairement des erreurs.

FRANCA DALMASSO

ALCUNI PROBLEMI RELATIVI AL PALAZZO COMUNALE DI RIVA PRESSO CHIERI

Gli affreschi dell'attuale palazzo comunale di Riva di Chieri, di cui ho segnalato recentemente il deprecabile stato di abbandono [1], presentano problemi attributivi diversi.

A vero dire, tutto il complesso di Riva è problematico, a cominciare dall'architettura stessa, attribuibile al Quarini. Lascio in sospeso per ora tale questione, richiedente di per sé una ricerca propria e fuori per il momento dal mio proposito. Mi limito a segnalare due inediti disegni a penna acquerellati dell'architetto Leopoldo Pollack [2] con pianta dei giardini (due) e del palazzo (fig. 1).

La pianta del giardino più grande porta annessa una descrizione dettagliata del giardino stesso, che trascrivo per sommi capi perché molto gustosa [3].

Le due piante sono completate da una serie di disegni (a penna acquerellati) — secondo me del Pollack stesso — rappresentanti i vari monumentini che nei progetti dovevano ornare i giardini [4].

Questi progetti (non eseguiti) ci riportano in pieno clima di « pittoresco » settecentesco e sono in accordo, come vedremo, con la decorazione interna del palazzo. I due disegni, firmati, non sono datati ma potrebbero

---

1 « Bolaffiarte », 5, dicembre 1970.

2 Proprietà conte C. Radicati di Brozolo, che ringrazio per la gentile segnalazione e per l'autorizzazione a pubblicarli. I Radicati furono gli ultimi proprietari del palazzo di Riva.

3 Vengono elencati ruscelli, un laghetto, fontane, un canale e un canalino. Inoltre: « Piazzetta a prato con tenda militare », altra « Piazzetta con una Scocca od altro gioco di passatempo ». « Gabinetto in figura di capanna rustica addobbata civilmente », « Vaso antico », « Cipo alludente all'eternità », « Vaso di Pandora », « Ponticello di legno construito in rustico », « Monumento alludente alla Pace », « Vaso cenerario antico con sedile a canto », « Casino del Vignaiolo ». « Casino dell'Ortolano », « Molino con portichetto », ecc.

4 Riva, municipio.

verosimilmente risalire all'ultimo decennio del 700 e rappresentare la fase conclusiva (almeno sulla carta) dei lavori dell'intero complesso [5].

Per venire alla parte pittorica, la fonte principale, il Vesme [6] ci informa che l'anno 1786 la contessa Faustina Mazzetti di Montalero, « ultima superstite della famiglia Grosso, fece ornare e dipingere il palazzo dall'eccellente pennello dei fratelli Torricelli del lago di Como (*sic*) ». La decorazione di cui sopra riguarda, stando al Vesme, l'atrio, lo scalone, il salone delle feste e una sala di gusto etrusco [7].

Sui fratelli Torricelli — Antonio (Lugano, morto a Vercelli nel 1808) e Giovanni (nato a Como), il primo figurista, il secondo prospettico — i vecchi storiografi (Bianchi, Paroletti, Bartoli) si contraddicono sia sui nomi che sul grado di parentela e luogo di nascita di entrambi [8]. Se ne ricava comunque che si formarono a Bologna e furono attivi spesso insieme suddividendosi i compiti, oltre che in Piemonte, soprattutto nella loro terra d'origine. Non intendo qui ricostruire il curriculum dei T., mi limito solo a indicare quanto nel ciclo di Riva gli si può ragionevolmente attribuire [9].

Tutta la decorazione pittorica in questione, comprensiva, oltre che delle parti citate dal Vesme, anche di una sala « cinese », di una a « grottesche » e di una « di finto legno », rappresenta un esempio molto felice di quella composita cultura volta al recupero degli stili più disparati che tocca punte estreme di intelligente bizzarria nell'Europa fine secolo: Roma e il gotico, il cinese e l'etrusco si alternano a Riva con perfetta disinvoltura: unico filo conduttore che rende unitario il divagante complesso, uno spiccato gusto per il trompe-l'œil.

A cominciare dall'atrio che presenta una piccola raccolta di marmi e

---

[5] Cfr. nel catalogo *L'età neoclassica in Lombardia*, a cura di A. Ottino della Chiesa, Como 1959, pagg. 59-60, i disegni del Pollack per la villa e il giardino dei conti Agliardi a Sombreno, del 1798. Il Pollack (che si firmava anche Pollach, come nel disegno in questione), dopo aver dato la prova più aulica di sé nella villa reale di Milano (ora Galleria d'arte moderna), lavorò molto per ville e relativi giardini nella regione lombarda. La datazione delle due piante all'ultimo decennio del secolo trova conferma nella data 1796 apposta in capo al blocco dei disegni conservati nel municipio di Riva.

[6] *Schede Vesme*, Torino 1968.

[7] Il Vesme desume queste notizie da un manoscritto non firmato riguardante le « Memorie storiche spettanti al luogo di Riva presso Chieri », Torino, Bibl. reale, Miscellanea patria, tomo 56, n. 7 bis. In detto manoscritto è citato quale sovrintendente ai lavori un conte Pio Grisella di Cunico « nel 1780 Consigliere di S.M. e Riformatore della Regia Università degli studi... ».

[8] Rimando per queste notizie alla *Scheda Vesme*.

[9] Uno dei due Torricelli, presumibilmente Antonio, scrisse il suo nome sul collare di un cane accucciato in uno stanzino del primo piano.

mosaici antichi, con un gusto tutto settecentesco per il frammento rovinoso, i vari pezzi illusivamente sostenuti da robuste graffe di ferro con la loro ombra portata, come dimostra l'Antinoo di villa Albani, volutamente frammentario [10] (fig. 2). Lo scalone, interamente occupato da un'ariosa architettura che « sfonda » le pareti, è un omaggio, molto precoce per il Piemonte nonchè per l'Italia, al neogotico.

Al piano superiore i Torricelli operarono, stando alle poche informazioni pervenuteci, nel salone e nella sala « etrusca ». Nel primo, attualmente mal visibile perché in imminente (si spera) corso di restauro [11], i Torricelli dovettero come di consueto dividersi i compiti: una fine architettura di tipo pompeiano è intercalata da scene mitologiche: sul soffitto gli amori di Giove, sulle pareti in teloni appuntati a cornici (finte) Bacco e Arianna, « Ercole colla conocchia e Jole colla clava... e altre favole » (Vesme). Di contro alla ferma eleganza del partito architettonico, conviene osservare che le parti qualitativamente meno convincenti sono quelle con i soggetti mitologici: di un rococò già congelato e disegnato con minuzia. Occorre anche aggiungere che i motivi architettonico-decorativi sono in gran parte desunti dalla raccolta « Pitture antiche di Ercolano » [12] che, come vedremo, è un testo ampiamente sfruttato anche per la decorazione degli ambienti attigui. Del resto in tutte le stanze del palazzo di Riva la stampa sembra essere il supporto della decorazione pittorica. Così la sala « etrusca » è quasi tutta ripresa nelle scene di banchetto, nelle decorazioni geometrico-vegetali, dalle « Picturae Etruscorum in vasculis », Roma, Monaldini 1767-1775, a cura di Giovanni Battista Passeri (fig. 3). La parte figurata qui prevale su quella architettonica, ma in alto sulla parete che dà nel salone si aprono finte finestre in rispondenza a quelle vere sulla facciata.

È proprio questo fatto, la desunzione più o meno libera dai motivi iconografici offerti dalle raccolte di stampe, un altro elemento che permette

---

[10] Lo spunto per un simile museo immaginario può aver avuto origine dalla circolazione dei vari « Recueils » di bassorilievi e frammenti antichi quali: Barbault, *Monuments antiques ou collection choisie d'anciens bas-reliefs et fragments egyptiens, grecs, romains et etrusques ecc.*; Roma 1783 (1ª ed. 1761); Caylus, *Recueil d'antiquités, ecc.*, Parigi 1752. Senza contare che il Piemonte a partire da Carlo Emanuele I, iniziatore di una collezione di marmi antichi fino ai Collino, esperti di scultura antica presso la corte sabauda, presentava un terreno abbastanza preparato in questo campo.

[11] Nel settembre 1969 crollò parte della volta ora nascosta dall'impalcatura.

[12] Parte della serie *Delle antichità di Ercolano*, Napoli, Regia Stamperia, 1755-1771, dedicata a Carlo III di Borbone dagli Accademici Ercolanensi, con illustrazioni del Morghen, Boilly e altri.

di collegare a questo primo gruppo di affreschi il resto di cui il Vesme tace. Per es. una delle sale meglio conservate è quella « cinese », dalla splendida volta a intrecci stereometrici rossi su fondo azzurro-grigio. Il motivo della volta viene ripreso, in legno e con lo stesso punto di rosso, intorno agli stipiti delle porte, nel bordo interno di una specchiera, ecc. Osservo per inciso che un tipo di decorazione analoga si trova in una stanza del castello di Rivoli e, ancora, con esiti diversi, nella villa Costa ad Arignano [13].

A ragione il Praz [14] parla della grande fortuna che per tutta Europa incontrarono nella seconda metà del 700 e oltre le varie « Raccolte di antichità », sfornando materiale decorativo per pareti e soffitti, proprio per il fatto che le antiche opere « erano circonfuse di venustà settecentesca ». Infatti un'altra conferma ce la offre la sala « dei paesaggi » (fig. 4), attigua a quella cinese, così detta per la presenza di quattro vedute liberamente derivate dalle « Antiche pitture di Ercolano » (i paesaggini a capo dei capitoli). I quattro paesaggi sono inseriti in una finissima e divertente decorazione a grottesche, di un rococò adeguato ai tempi, cioè lievemente freddo e passato al filtro delle pitture ercolanensi. (Ovvio il riferimento ai vari precedenti di tal genere in Torino e dintorni: Stupinigi, Villa della Regina, Rivoli).

L'ultima sala, quella detta « di legno », in origine forse uno studiolo, è a mio avviso la cosa più interessante del complesso e anche la più problematica. In effetti sono sicuramente di altra mano, comunque di altra origine, alcuni finti disegni che ne ornano le pareti, stilisticamente molto vicini all'opera del disegnatore e incisore Pietro Palmieri [15]. La decorazione della saletta (fig. 5) presenta parecchi punti di contatto con quella degli altri vani: è interamente foderata di finte boiseries, intrecciate nel soffitto [16] a formare losanghe, nelle quali si includono quattro gruppi di

---

[13] Cfr. mio articolo su « Piemonte vivo », n. 6, 1970; per la sala cinese di villa Costa in particolare può essere valso l'esempio di raccolte quali: G. L. Le Rouge, *Des jardins anglo-chinois*, Parigi 1776; J. G. Grohmann, *Recueil d'idées nouvelles paur la Décoration des Jardins et des Parcs dans le goût Anglois, Gothique, Chinois...*, Lipsia-Londra-Parigi 1799 (3ª ed.). Queste stampe, pubblicate in fascicoli con testo accluso di dettagliate spiegazioni, rimandano immediatamente, inoltre, ai progetti del Pollack per il giardino di Riva.

[14] M. Praz, *Gusto neoclassico*, Firenze 1940, pag. 64.

[15] Non risulta che il Palmieri (Bologna 1737 - Torino 1804), maestro peraltro versatile, abbia mai operato su muro.

[16] Un rivestimento analogo a finto legno intrecciato nel soffitto a formare motivi geometrici includenti figurine mitologiche, si ha in una saletta al secondo piano del castello di Rivoli, databile in questo giro di tempo, piuttosto prima che dopo.

centauri e centauresse. Questi sono desunti, come due figure femminili (mediocri) entro tondi sulle pareti e un finto disegno [17] dalle « Antiche pitture di Ercolano ».

Di altro indirizzo e di altra mano gli otto « disegni », su fogli attaccati alla svelta alla parete di legno con quattro chiodi o con due, e in questo caso, ad aumentare l'effetto di inganno ottico, il foglio svolazza sul punto di staccarsi. Finzione nella finzione, questi disegni rappresentano il punto più alto, per spiritosa invenzione e qualità, dell'amabilissimo studiolo. I soggetti sono disparati, come fogli sparsi di un album di cui imitano appunto la tecnica: due paesaggi, studi accademici, un ritratto d'uomo e un profilo femminile, il gruppo mitologico a puro tratto già citato, una divinità fluviale. L'attribuzione al Palmieri di questi finti disegni — anche se l'esecuzione poté essere affidata ad altri — è sostenibile per alcuni motivi. Il Vesme nella sua esauriente scheda [18] riporta un brano di Roberto d'Azeglio [19] che definisre il Palmieri « celebre disegnatore a penna »; e più sopra dice quanto fosse « destro nel contraffare gli altrui dipinti e disegni sì di figure che di paesi, e massimamente i disegni a penna del Guercino ».

Dell'interesse che il bolognese Palmieri nutriva per Guercino abbiamo una conferma nell'articolo del Delogu [20], e, direttamente, da suoi disegni, e basti citare il « Riposo in Egitto » della Biblioteca reale di Torino, tradizionalmente attribuito a lui [21]. Ma è anche noto che la vivace curiosità del Palmieri per il '600 lo portava a riesumare, talvolta con obbiettività fotografica, motivi da S. Rosa e dal Grechetto, dai Carracci e dal Berchem, ecc.

Dando prova di una quasi inumana abilità tecnica il Palmieri si diverte, in certi suoi disegni a trompe-l'œil, a imitare perfettamente l'incisone: come nel disegno della Biblioteca reale di Torino « Vari fogli d'incisioni o disegni », datato 1780 [22], o come nell'altro ancor più stupefacente che orna il piano di un tavolino del Bonzanigo, recente acquisto dei Musei

---

[17] Si tratta della tav. con Latona, Niobe, Febe, Ileera e Aglaia. Tre conversano e « due giocano agli ossicciuoli », tomo I.

[18] *Schede Vesme*, cit. La numerosa produzione di disegni, molti tradotti in incisione, elencata dal Vesme, è per la maggior parte dispersa, di ubicazione ignota o difficilmente reperibile.

[19] Il manoscritto del d'Azeglio è presso la Soprintendenza alle gallerie, ma non sono riuscita a trovare traccia della parte riguardante il P.

[20] G. Delogu, P. G. Palmieri, in « Pantheon », 1936, n. 12, pag. 385 segg.

[21] A penna acquerellato. Pubblicato in A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca reale di Torino*, Roma 1958.

[22] A penna acquerellato. Pubblicato come sopra.

civici di Torino [23]. Precisamente, questi certosini, eppure molto spiritosi lavori tutti giocati sull'inganno ottico rappresentano, mi sembra, un motivo valido per dare al Palmieri (o a qualche suo stretto aiuto) [24] anche i « fogli » di Riva. Questo gentiluomo piazzettesco (fig. 6) che guarda il sdo prossimo attraverso una lente, recante in basso la dicitura « G.B. Piaz », il numero d'ordine « 15 » e un « cum », rientra bene nella mentalità da maniaco con humour, di cui sopra. Quando poi si tenga in debito conto la diversità della tecnica, risulterà evidente l'eccezionale padronanza di mestiere già riscontrata nei due disegni ora citati.

Inoltre, a convalidare l'attribuzione al Palmieri, si veda l'« Autoritratto » con frammento archeologico (fig. 7) del Palmieri stesso, firmato e datato 1781, che sembra proiettato già in pieno nel clima di Riva. Questa bella composizione, importante nella ricostruzione dell'attività del Palmieri, è un altro recente acquisto dei Musei civici torinesi [25].

Tornando ai fogli della « sala di legno », tutta la serie corre sopra il doppio binario dell'illusionismo ottico e del virtuosismo tecnico (il che fa poi tutt'uno). Così uno dei due paesaggi — tipicamente palmiereschi — (fig. 8) è seminascosto da un cappello a larga tesa con nastro verdazzurro a tutto rilievo. Un piacente profilo di donna, rapidamente disteso a finta sanguigna, sembra rimandare all'ambito di Pietro da Cortona.

Dei due studi di tipo accademico, il primo, con i due vecchioni e il discepolo, è un libero scherzo incompiuto (le due teste-manichino sulla destra) (fig. 9); il secondo, con nudo maschile in posa, è un motivo ripetutissimo nelle raccolte di stampe ad uso delle accademie, vuoi come semplice modello, vuoi come Ercole o Polifemo. Per ultima, la divinità fluviale (fig. 10), imitante nuovamente un disegno a penna, è una puntuale trascrizione da una stampa con l'immagine del dio Tevere, qui trasformato in Nilo per la presenza della sfinge [26]. Anche questo ultimo riquadro si presta a utili confronti stilistici con l'« Autoritratto » citato.

---

[23] Pubblicato nel catalogo *Mostra del barocco piemontese*, Torino 1963, con attribuzione a Palmieri e datato c. 1780. Che sia suo mi pare certo e perché vicinissimo al foglio analogo della Reale e per la nota riportata nella *scheda* Vesme: « 1825. In un catalogo a stampa d'incisioni vendutesi a Milano trovo: "Palmieri Giacomo. N. 32 disegni originali di vario genere sotto cristallo ed in cornici elegantemente intagliate da Bonzanigo". Furono venduti per lire mille ».

[24] Anche prima di divenire professore di disegno all'Accademia di Torino, il P. aveva a Torino uno studio molto frequentato: fu suo allievo lo Storelli; il Bagetti fu da lui istradato nella sua fortunata carriera di vedutista.

[25] Disegno a penna. Pubblicato da L. Mallè, in *I musei civici di Torino. Acquisti e doni*, 1966-70, Torino 1970, tav. 77.

[26] Della stampa in questione esiste un esemplare in un volumetto d'incisioni, di-

Infine, a conferma di un intervento — diretto o mediato — del Palmieri a Riva, stanno altri fatti di carattere più esterno. Intanto il Palmieri e i Torricelli non solo avevano in comune la formazione bolognese, del resto abbastanza normale all'epoca [27], ma si conoscevano (Vesme) [28]. Ancora, riportandoci al d'Azeglio [29], il Palmieri, su incarico di Vittorio Amedeo III, eseguì una « collezione di disegni di generi diversi, la quale servì poi ad ornare il gabinetto del Duca d'Aosta in Moncalieri all'occasione del fausto imeneo di questo principe con Maria Teresa », nel 1789 [30]. Può essere una coincidenza ma combinazione vuole che questo Duca d'Aosta, figlio di Vittorio Amedeo III, fosse investito (1785) del titolo di principe di Riva quando si estinse la famiglia Grosso [31].

Dopo la fase di Riva, che avrebbe come punto di riferimento cronologico il « Paesaggio con armenti », firmato e datato 1787 [32] (fig. 12), una delle ultime prove dell'attività del Palmieri, quando da un anno era professore di disegno all'accademia di Torino, è un altro paesaggio (fig. 11), pure firmato e datato 1801 [33], dove ancora una volta, il Palmieri gioca sull'equivoco delle tecniche — disegno, incisione — mostrando nella natura metallizzata una nuova durezza ormai lontana dal « pittoresco » settecentesco delle pur altrettanto lenticolari prove precedenti.

P.S. — Mentre l'articolo era ormai in bozze, è stato fortuitamente rinvenuto nel sottotetto, durante lavori di restauro al salone del municipio di Riva iniziati nel frattempo, un foglio non firmato di cui riporto il passo principale: « Questo salone fu terminato l'ano del Signore 1790 dalla ill.ma sig.ra contesa Mazeti e contesa ereditaria propria di Riva e i pitori (*sic*) che dipinsero il detto salone e scalone e attrio furono li fratelli Roch luganesi... ».

---

verse tratte da sculture antiche presso l'Accademia albertina di Torino. La fonte è in ogni caso la scultura *Il fiume Nilo* dei musei vaticani.

[27] Il P. « membro e professore ordinario del disegno nell'Accademia di Parma, fu professore onorario nell'Accademia Clementina di Bologna » e a Torino, dove si stabilì nel 1778, insegnò all'Accademia negli ultimi due anni della sua vita.

[28] Se sono, come asserisce il Vesme, del P. due note sui Torricelli, attestanti una conoscenza abbastanza diretta dei due fratelli poiché è fatto cenno, oltre che della loro attività professionale, anche delle rispettive idee politiche.

[29] In *Schede Vesme*, cit.

[30] Queste opere, come altre per il castello di Rivoli, « scomparvero nell'anno VII repubblicano » (Vesme).

[31] Cfr. *Memorie storiche spettanti al luogo di Riva presso Chieri*, cit., e cfr. G. Casalis, *Dizionario geografico*..., Torino 1833-1856, vol. XVI, pag. 246: « ... poiché si estinse la nobile famiglia dei Grossi, il re Vittorio Amedeo III, il 3 di giugno 1785 comprese il luogo di Riva nell'appannaggio del Duca d'Aosta principe di Chieri ».

[32] Disegno a penna. Torino, Musei civici.

[33] Disegno a penna. Torino, proprietà Pregliasco.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Ritratto di Bernardino Drovetti, disegnato da F. Ch. Gau (rame).

Fig. 2. Busto di Bernardino Drovetti scolpito da G. Albertoni.

Fig. 3. Il sarcofago « Parvis » nel Cimitero Generale di Torino.

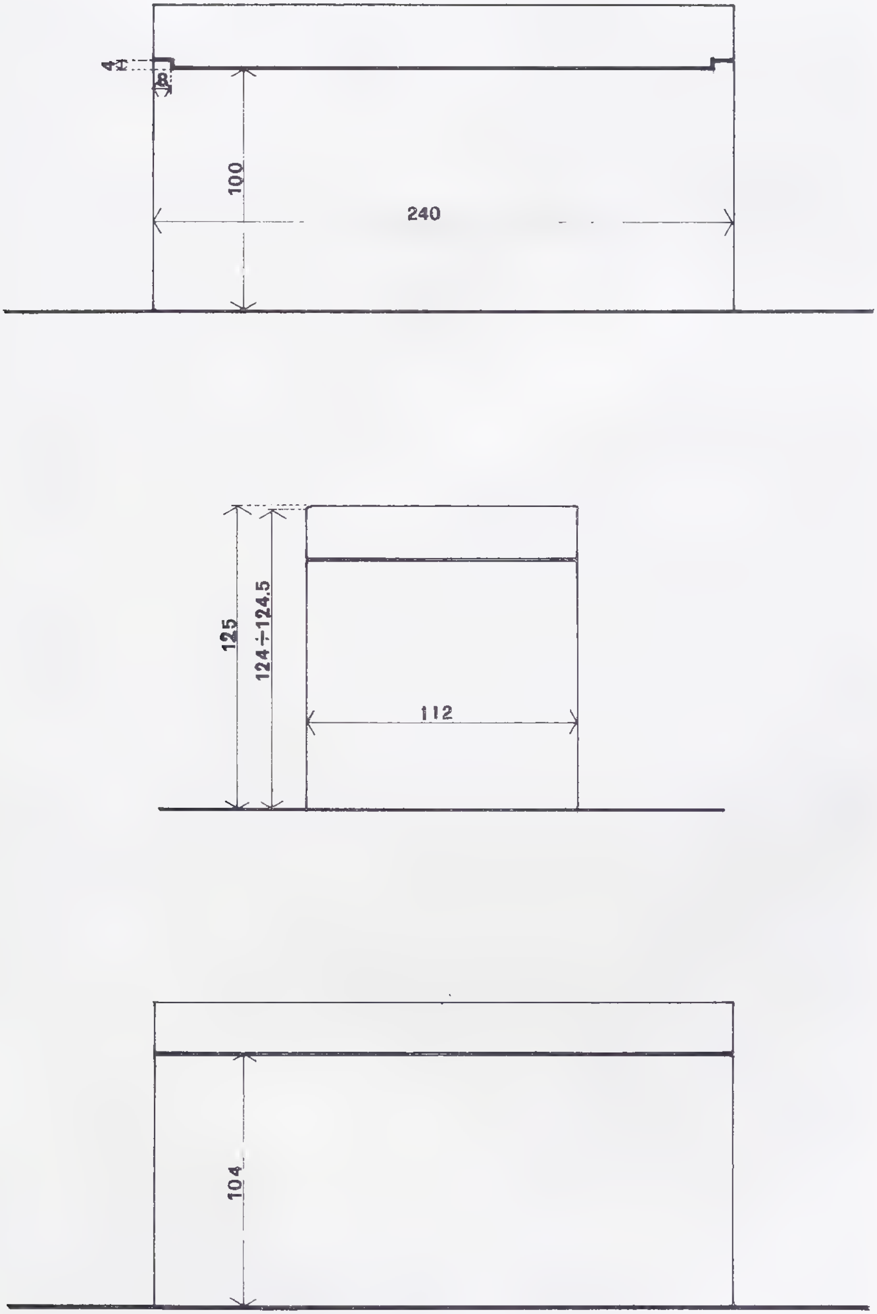


Fig. 4. Il sarcofago Parvis: facciate e fianco.

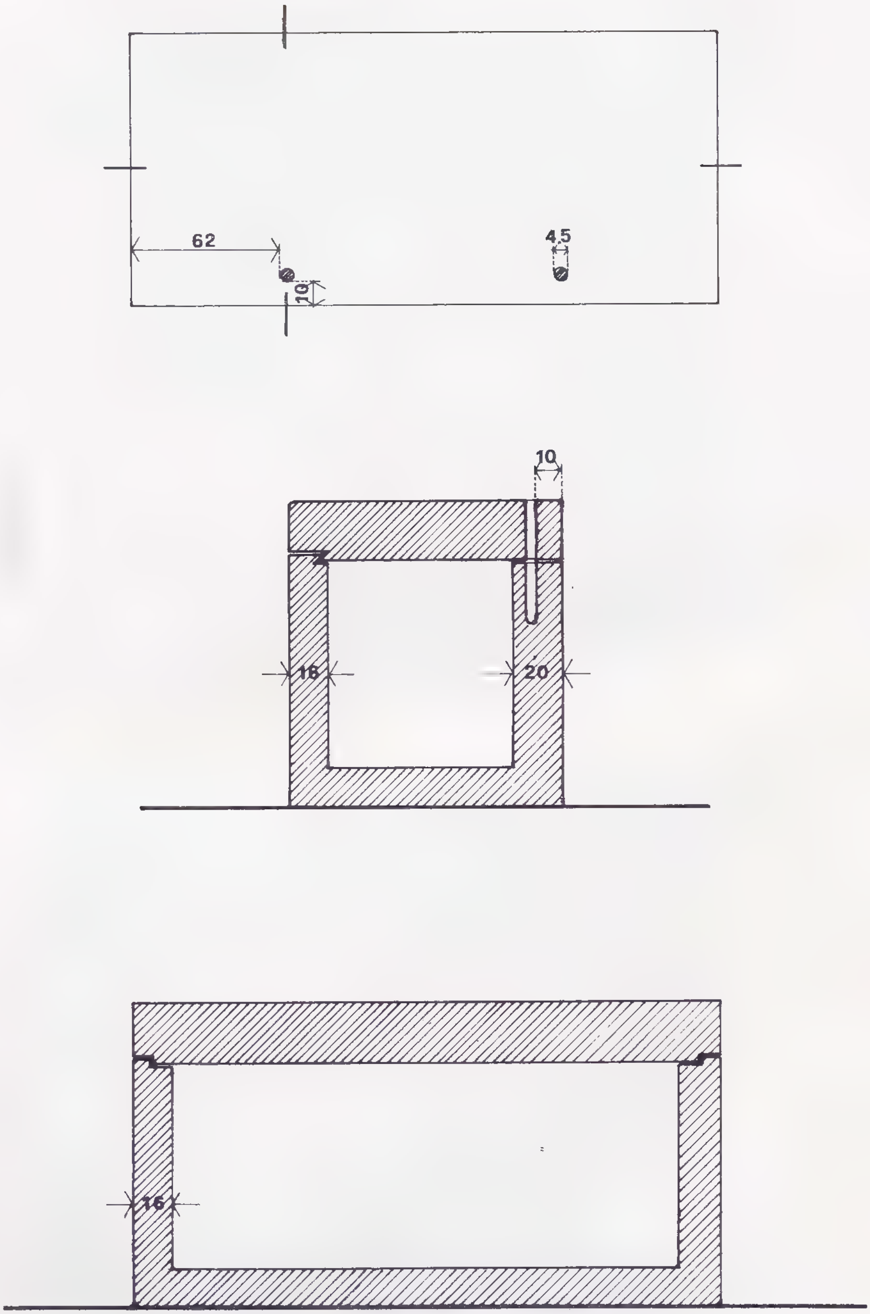


Fig. 5. Il sarcofago Parvis: coperchio e sezioni.

Fig. 1. New York, Metropolitan Museum of Art (the Cesnola Collection, purchased by subscription, 1874-1876): Stele votiva, con capitello lotiforme e volute di tipo eolico. Il repertorio iconografico (sfingi, albero della vita) di forte suggestione orientale si sposa ad una nettezza quasi metallica del segno, memore di raffinatezze ioniche. VI secolo a. C.

Fig. 2. New York, Metropolitan Museum of Art (the Cesnola Collection, purchased by subscription, 1874-1876): Statua colossale di Eracle. Gli attributi dell'eroe ellenico, la clava e soprattutto la pelle leonina, si sovrappongono con disegnativa nettezza ed eleganza al robusto impianto frontale, reminiscenza di sovrani mesopotamici e faraoni egizi. VI secolo a. C.

Fig. 8. Stroppo, Frazione Innaudi. Casa Abello.

Fig. 7. Stroppo, Frazione Innaudi. Casa Abello: mensole scolpite.

Fig. 3 [illegible] Casa Abello, [illegible]

Fig. 4 [illegible] t, Oppidum [illegible]

Fig. 5. Entremont: statua di guerriero eroizzato (Museo Granet di Aix-en-Provence).

Fig. 6. Entremont, Oppidum: *tête coupée* (Museo Granet di Aix-en-Provence).

Fig. 7. Entremont, Oppidum: gradino della Salle aux Crânes (foto G. Lange).

Fig. 9. Chianale (Alta Val Varaita). Frammento di testa (foto A. Doro)

Fig. 8. [illegible], Ospedaletto: [illegible] della Sella [illegible] (foto G. [illegible])

Fig. 10. Roquepertuse: Hermes (Museo Borély di Marsiglia).

Fig. 11. Bellino, testa scolpita (foto A. Doro).

Fig. 12. Les Veyssières (Saint-Raphael): Menhir (Centre de Documentation Archéologique du Var).

Fig. 13. Castiglione Falletto, lapide (?) « Sotto ».

Fig. 14. Tortona: stele di Publio Latinio Primo.

Fig. 15 San Secondo di Salussola, resti di un edificio. Veduta d'insieme.

Fig. 16 Lato di nord-ovest; [illegible]

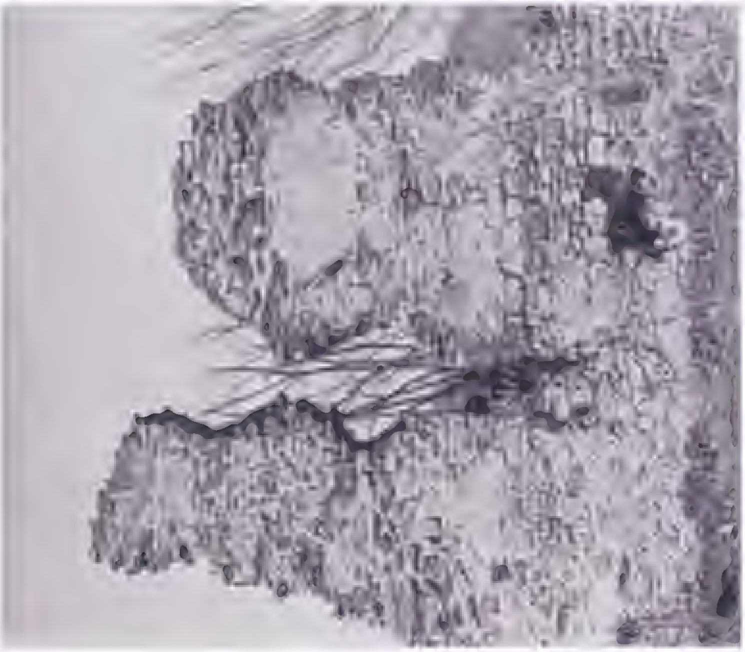


Fig. 16. Lato di sud-ovest, interno.

Fig. 17. Lato di sud-ovest, esterno.

Fig. 20. Muro di contenimento del [illegible]

Fig. 19. [illegible]

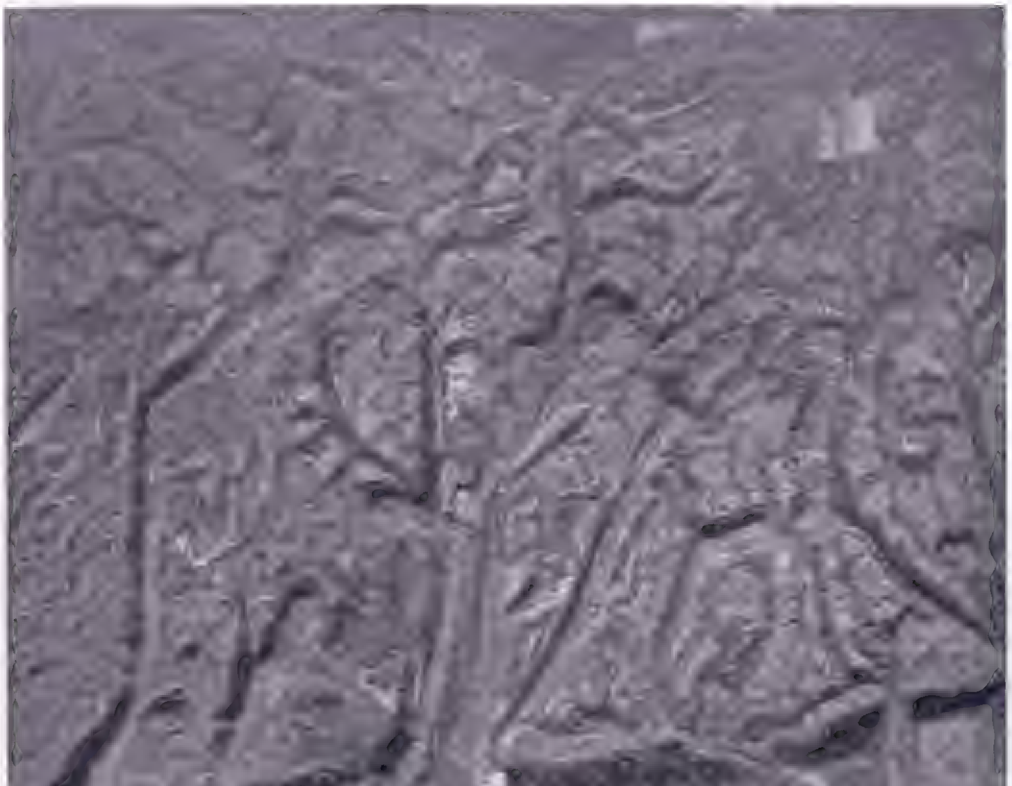


Fig. 1. Fotografia aerea della zona centrale della Bessa. In basso si scorge il torrente Elvo, al centro il terrazzo di erosione che separa il « Pian del Ger » (verso il basso) dall'altopiano con i caratteristici cumuli di ciottoli (verso l'alto).

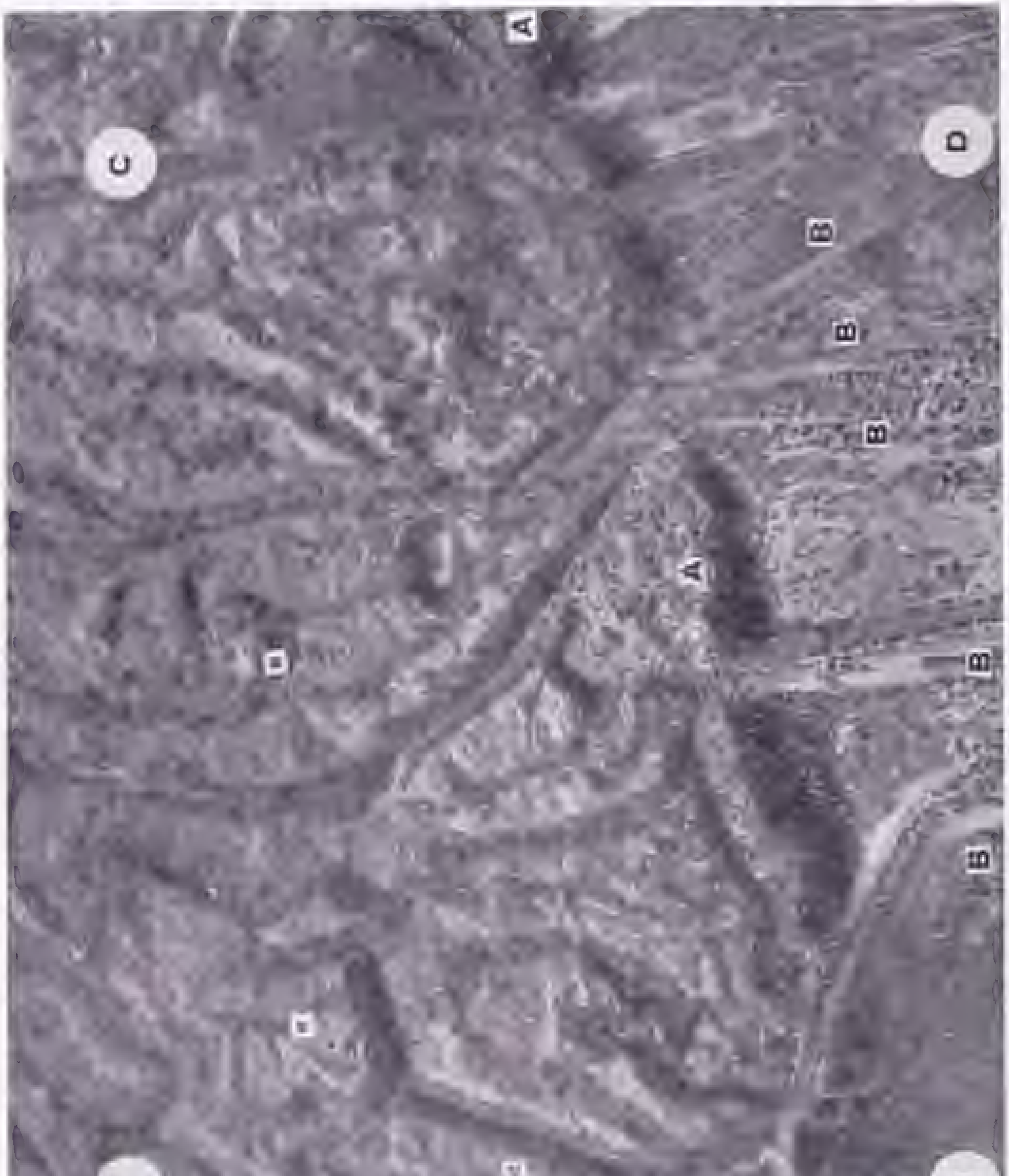


Fig. 2. Fotografia aerea di un percorso della Rosa. A, A = termine di ombre descritte che segnano l'alveo CC-cm i rispetti ... B, B, B = ... di capanne circolari.

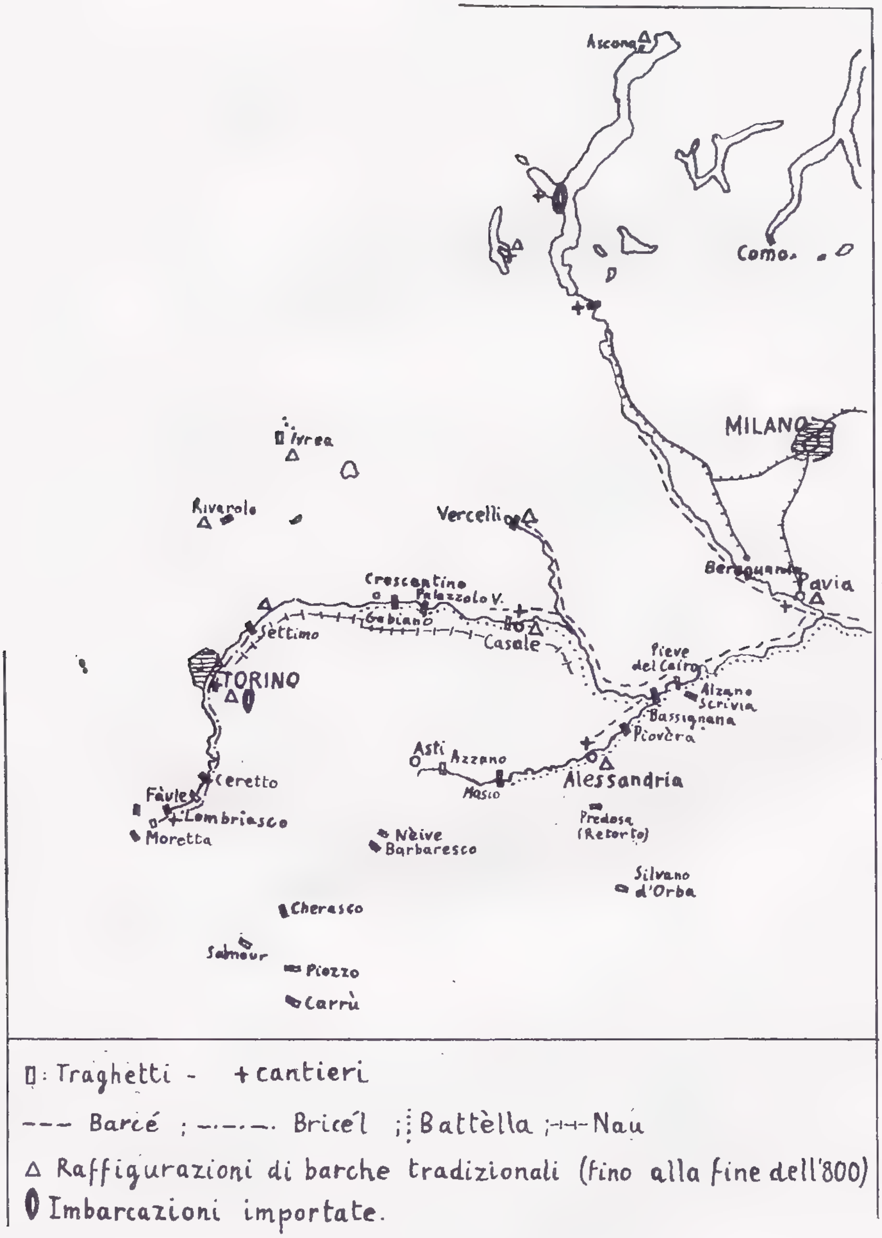


Fig. 1. Forme di imbarcazioni tradizionali del Piemonte e loro collocazione nell'ambito della regione.

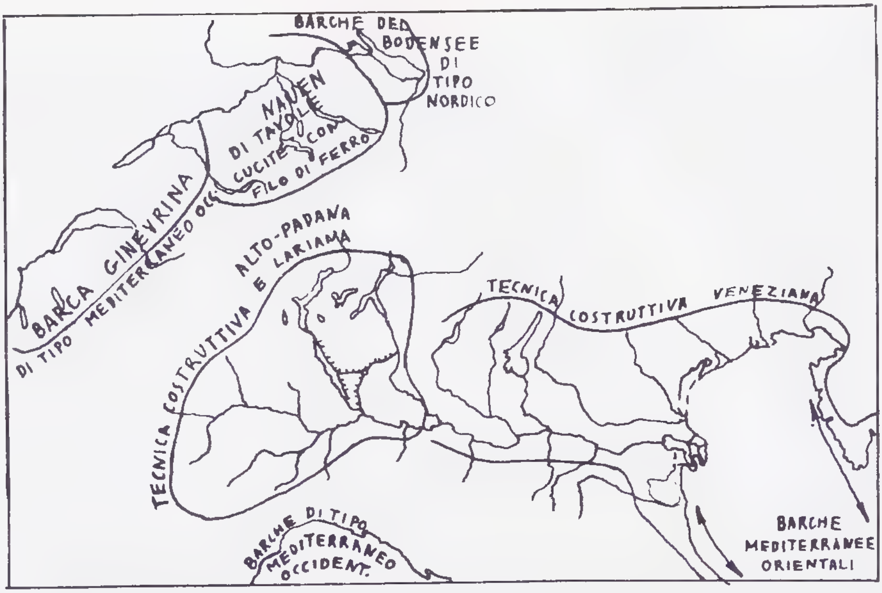


Fig. 2. Tipi di tecniche costruttive navali nell'Italia settentrionale e zone limitrofe.

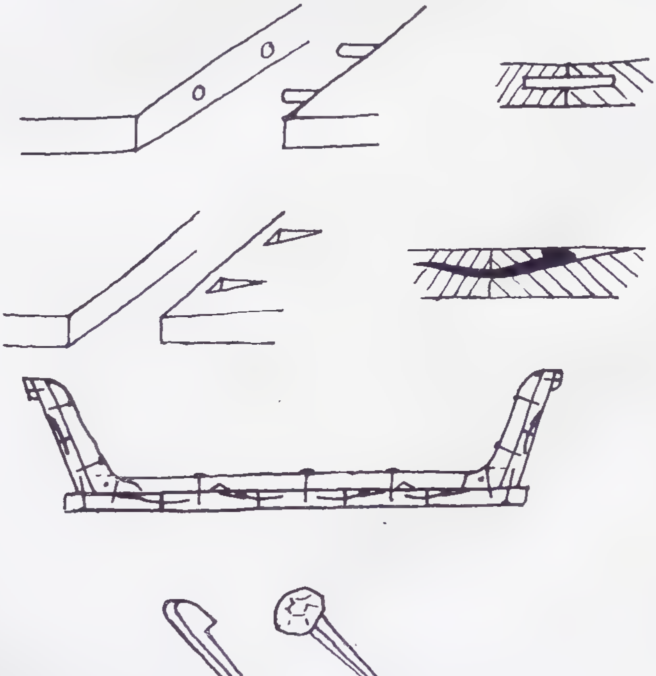


Fig. 3. Chiodature usate nelle barche alto-padane.

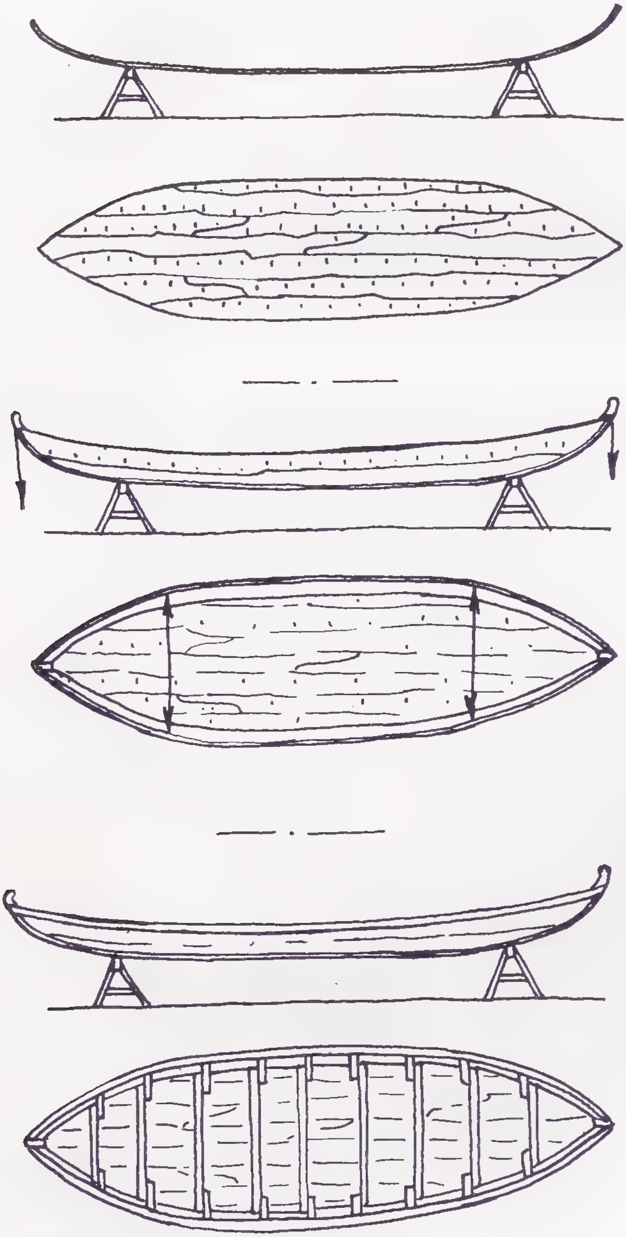


Fig. 4. Fasi costruttive delle barche alto-padane.

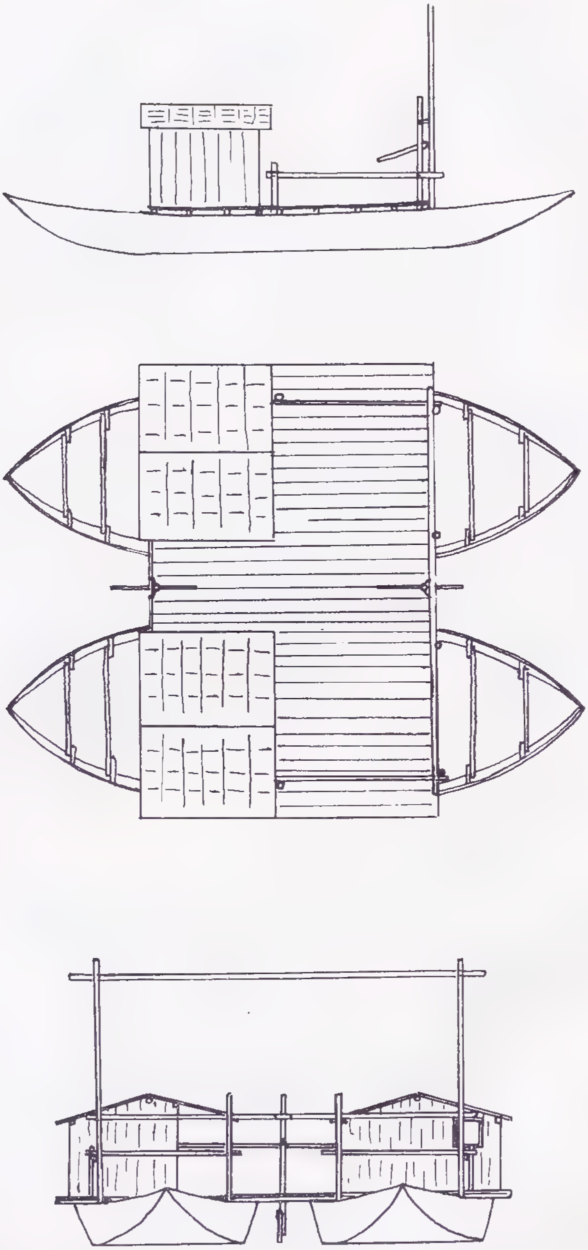


Fig. 5. Traghetto. (Scheda A).

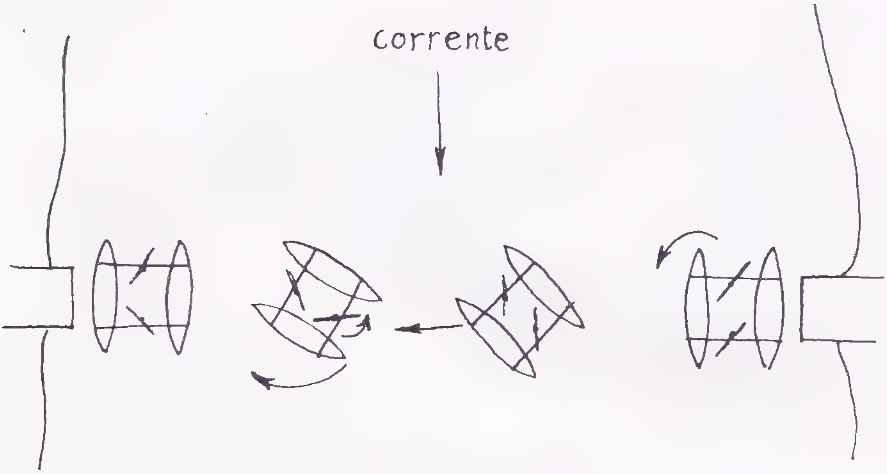


Fig. 6. Manovra di un traghetto.

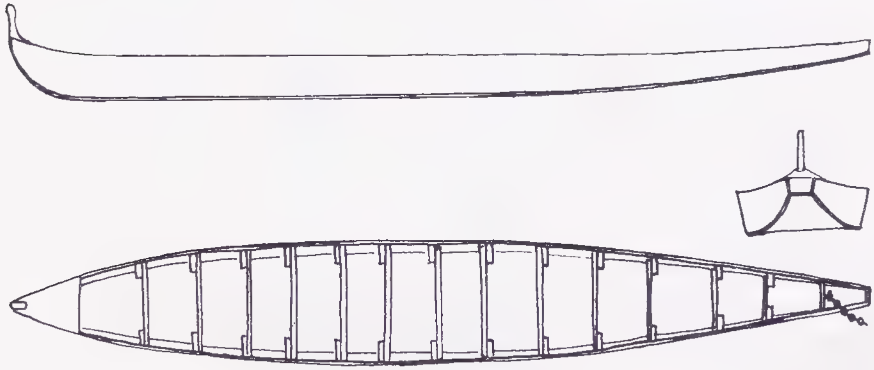


Fig. 7. Barca minore. (Scheda B).

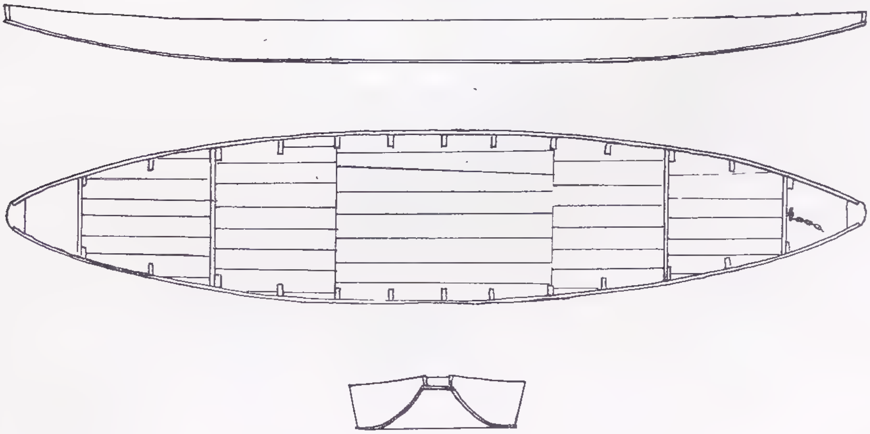


Fig. 8. Bricél. (Scheda C).

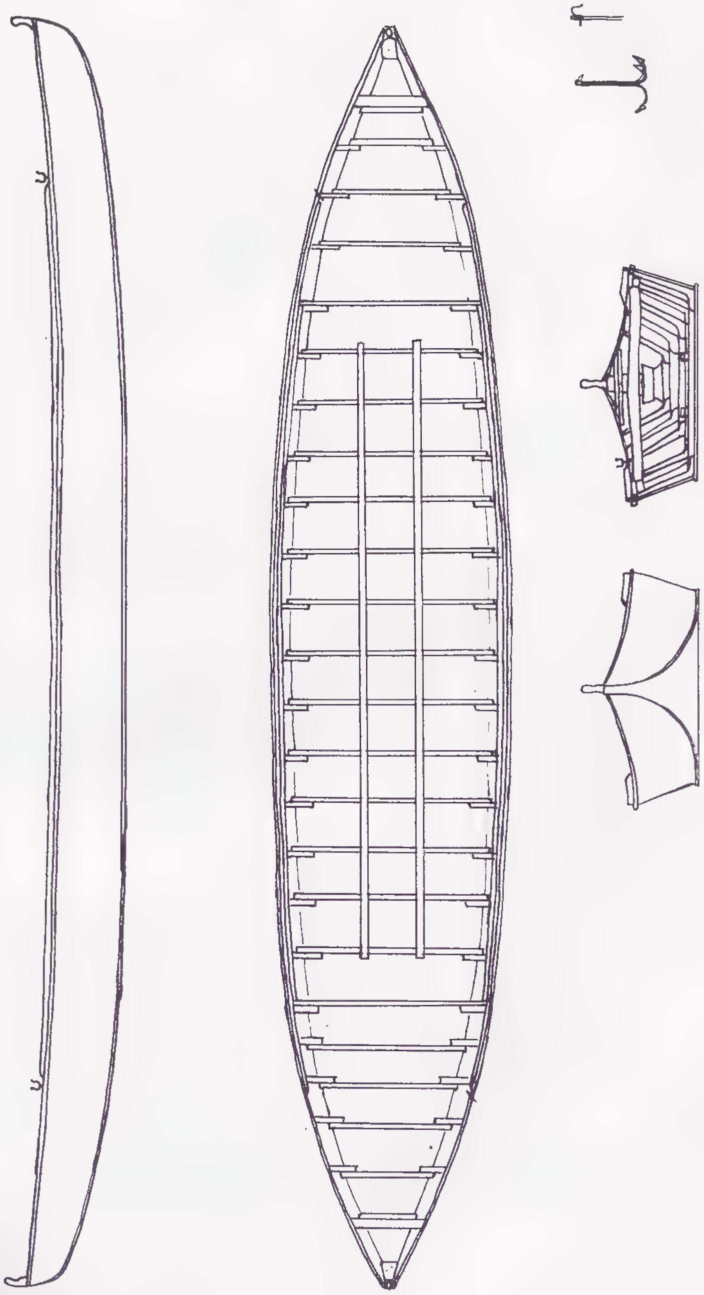


Fig. 9. Battèlla. (Scheda D).

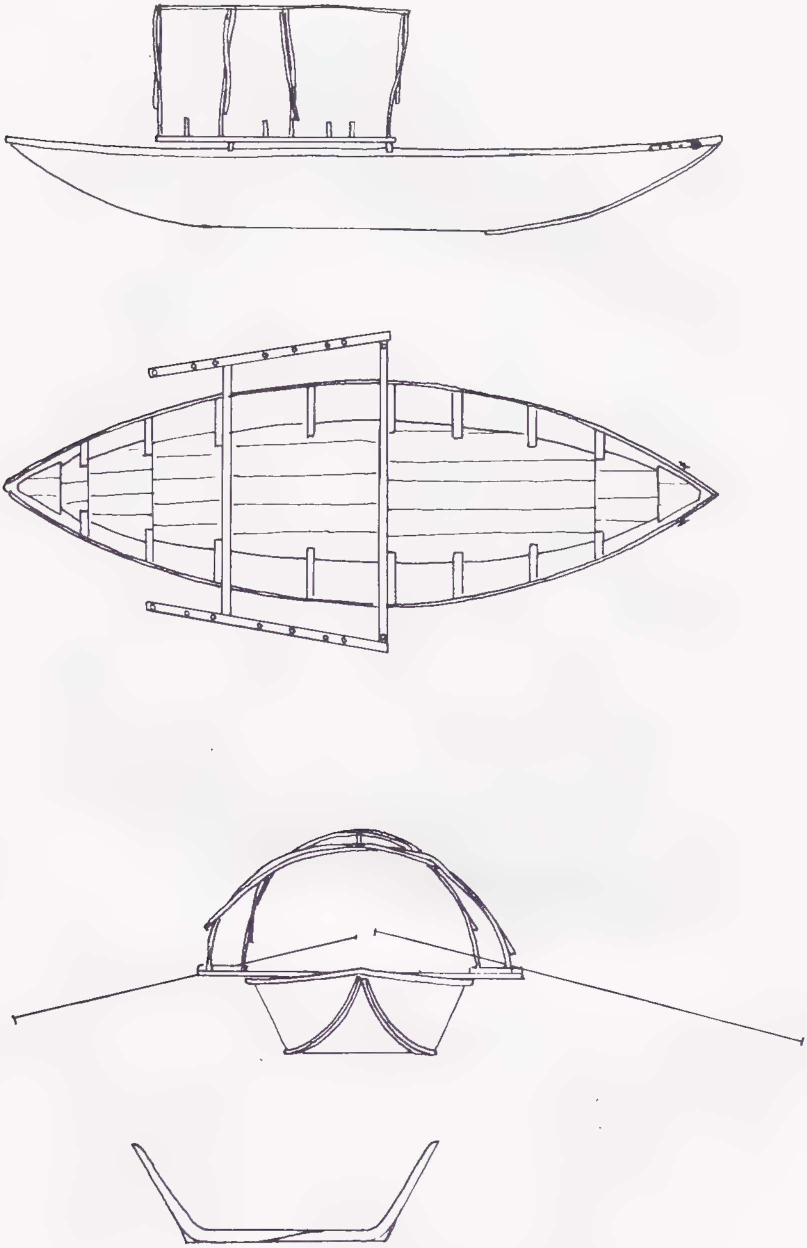


Fig. 10. Barchètt del Lago d'Orta (Scheda E).

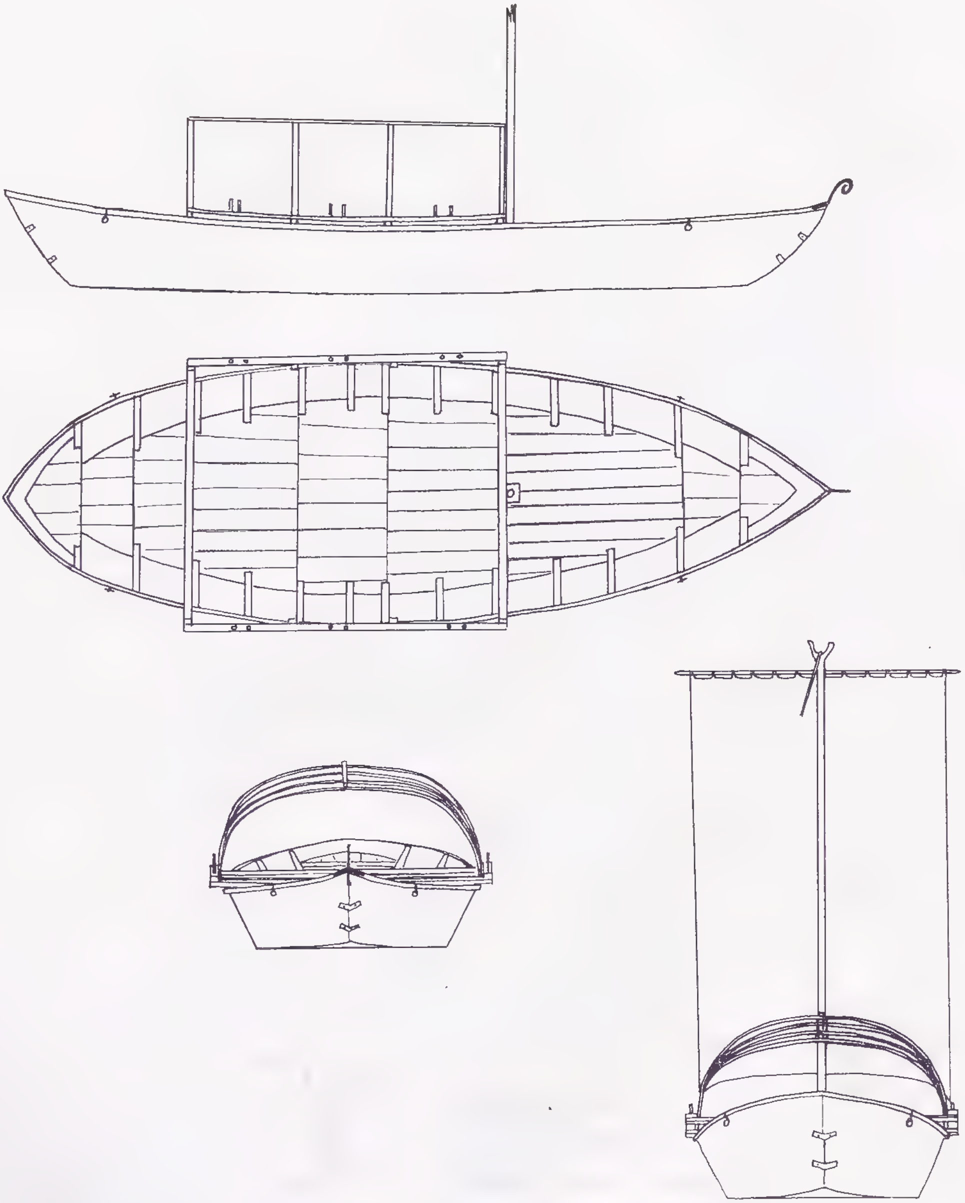


Fig. 11. Gòndola del Lago d'Orta. (Scheda F).

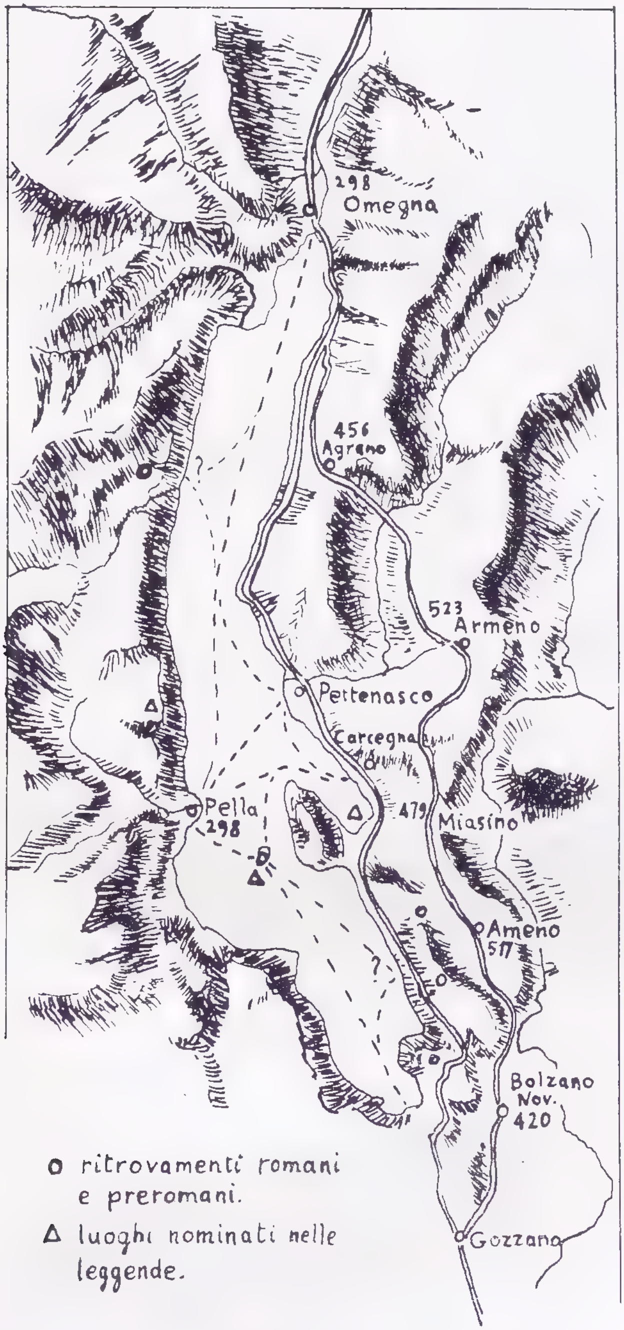


Fig. 12. Centri abitati, sentieri e probabile navigazione sul Cusio intorno al III secolo d. C.

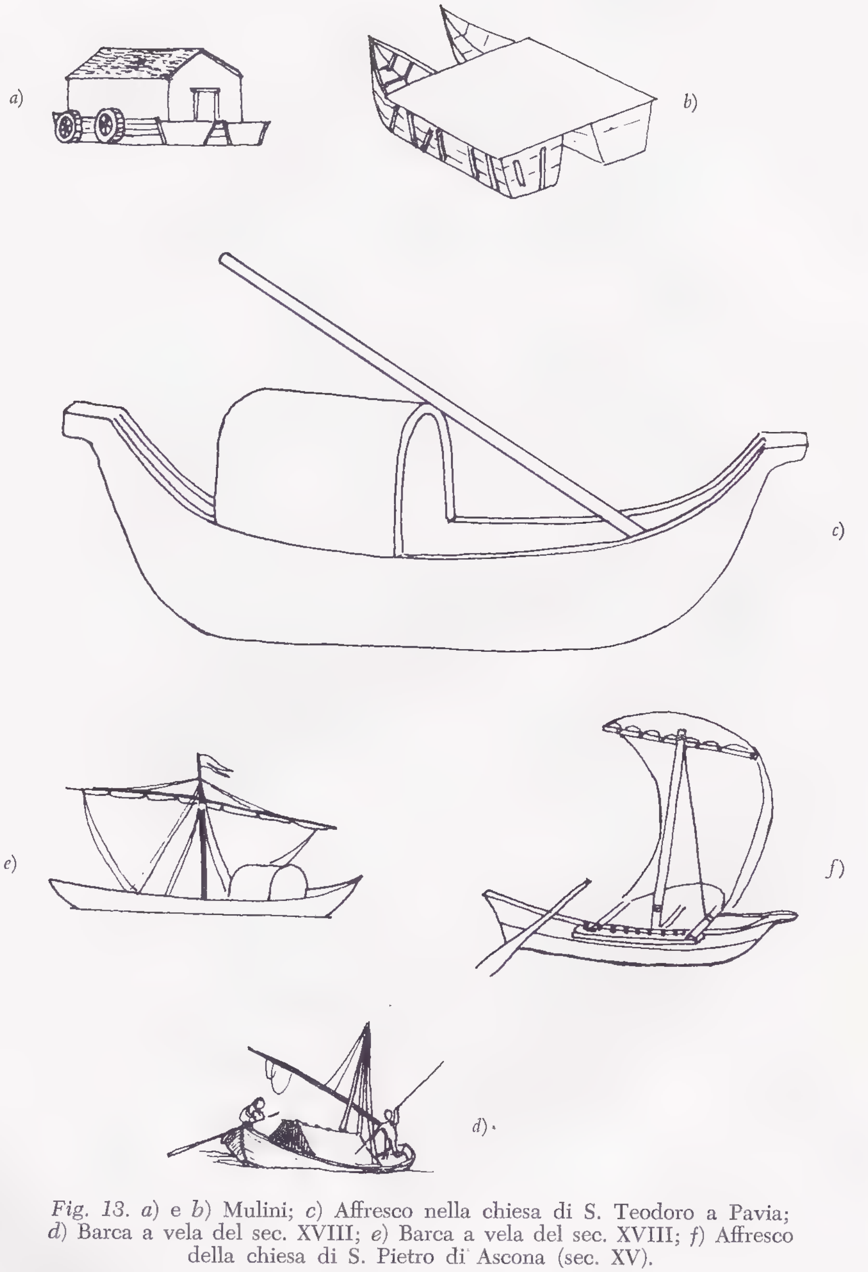
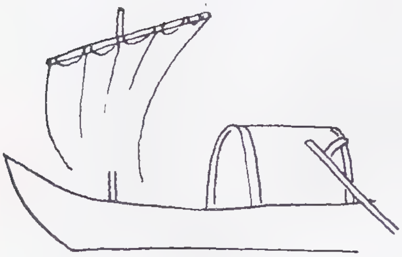
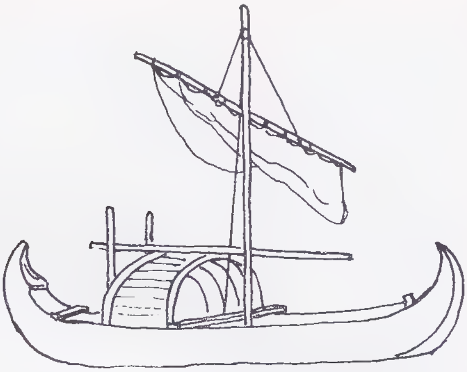


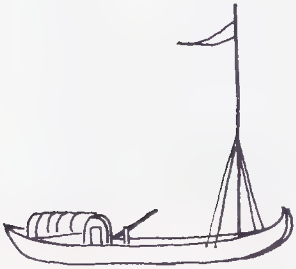
Fig. 13. a) e *b)* Mulini; *c)* Affresco nella chiesa di S. Teodoro a Pavia; *d)* Barca a vela del sec. XVIII; *e)* Barca a vela del sec. XVIII; *f)* Affresco della chiesa di S. Pietro di Ascona (sec. XV).



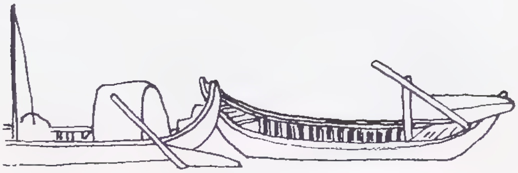
a)



b)

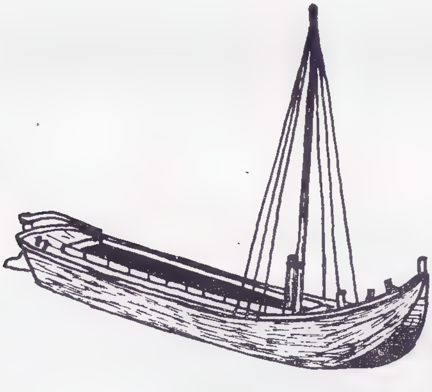


c)



d)

Fig. 14. a) Affresco della chiesa di S. Teodoro a Pavia; *b)* Dalla veduta di Torino dal Po del Bellotto; *c)* Barca del tipo della rascona del 1831; *d)* Barca del tipo *c)* del 1833.



a)

b)

Fig. 15. a) Bucintoro mantovano; *b)* Magano pavese.

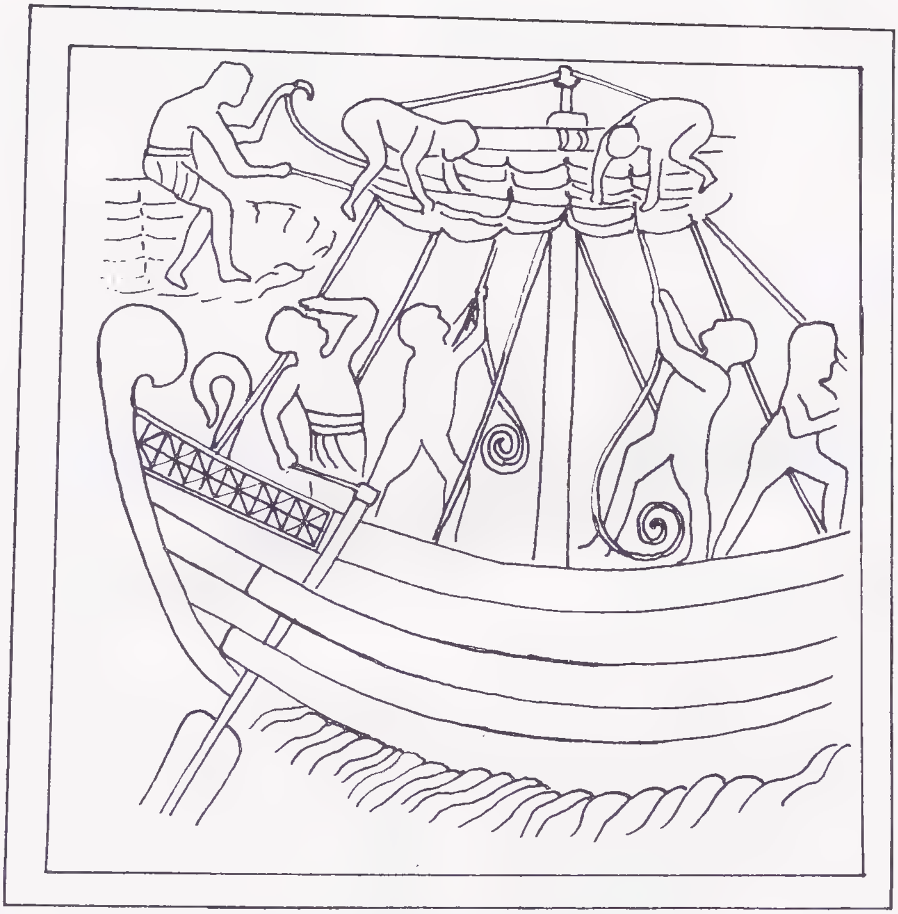
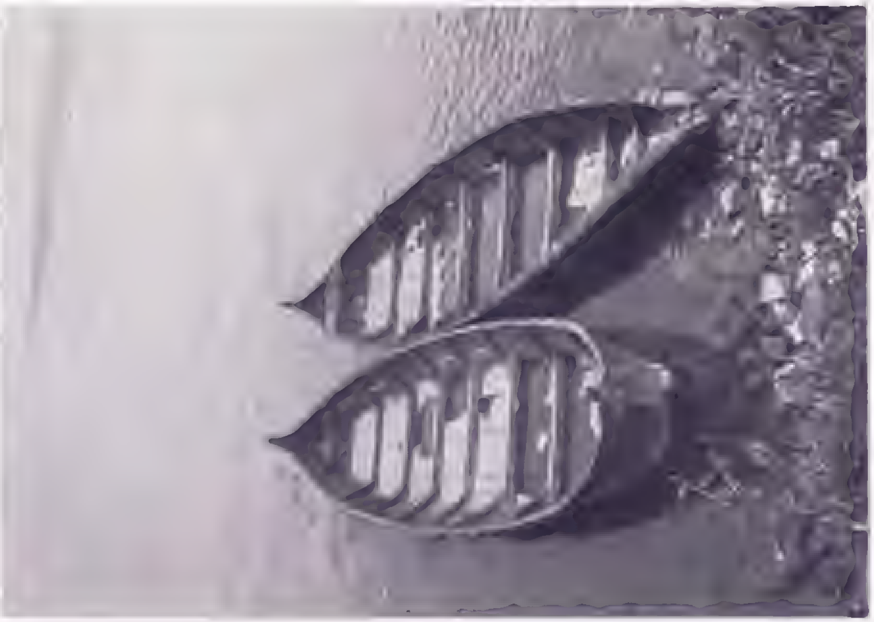


Fig. 16. Bassorilievo tardoromano di Novara (v. Appendice II).

Fot. 1. Attrezzi nautici di un traghetto.

Fot. 2. Rascona, Modello del Museo Storico Navale di Venezia.

Fot. 4. Mulino a nave.



Fot. 5. I tipi di barche minori padane (Piacenza).

Fig. 2 - Chiaverano. Chiesa di S. Stefano: veduta interna dell'abside.

Fig. 1. Chiaverano. Chiesa di S. Stefano.

Fig. 4. CHIAVERANO, Chiesa di S. Stefano, abside, S. Stefano e S. Paolo.

Fig. 3. CHIAVERANO, Chiesa di S. Stefano, abside. Figure di Santi e zoccolo a velario.

Fig. 6. Chiaverano, Chiesa di S. Stefano. La decorazione nello sguancio della monofora absidale di sinistra.

Fig. 5. Chiaverano, Chiesa di S. Stefano. Abside: S. Mauro e altri Santi.

Fig. 6. CHIAVERANO, Chiesa di S. Stefano, catino absidale. Il leone di San Marco

Fig. 7. CHIAVERANO, Chiesa S. Stefano, catino absidale. I simboli degli evangelisti Matteo e Marco.

Fig. 1. Battista da Sesto (attr.): Statua marmorea di S. Sebastiano.
Biella, Chiesa di S. Sebastiano.

Fig. 2. Battista da Sesto. S. Sebastiano (particol.). Milano, Museo del Duomo.

Fig. 1. Gaudenzio Ferrari, Testa di Santo Martire domenicano (S. Pietro martire). Varallo, Pinacoteca.

Fig. 2. Gaudenzio Ferrari, Testa di frate domenicano (fra Domenico).
Varallo, Pinacoteca.

Fig. 3. Gaudenzio Ferrari, Testa di uomo con berretto rosso (Carino).
Varallo, Pinacoteca.

Fig. 4. Gaudenzio Ferrari, Testa di uomo (Albertino). Varallo, Pinacoteca.

Fig. 5. Uccisione di S. Pietro Martire. Varallo, Pinacoteca.

Fig. 6. Schema di ricomposizione ipotetica dell'Uccisione di S. Pietro Martire di Gaudenzio Ferrari.

Fig. 1. Gaudenzio Ferrari, Quattro Apostoli (proprietà Maglieria Ragno, Valduggia).

Fig. 2. [illegible], Quattro Apostoli (proprietà [illegible])

Fig. 3. GAUDENZIO FERRARI, I Quattro Dottori della Chiesa. Varallo, Pinacoteca.

Fig. 4. Gaudenzio Ferrari, Polittico di Gattinara. Vercelli, Museo Borgogna.

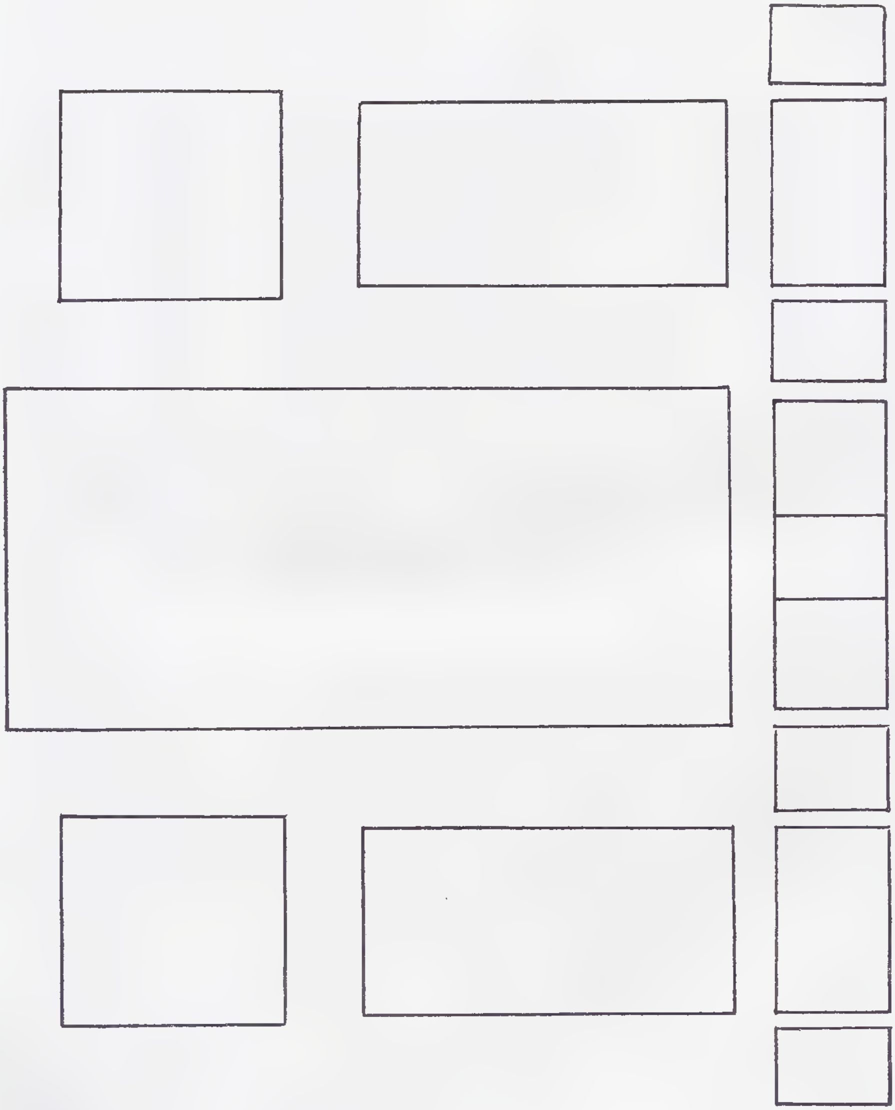


Fig. 5. Schema ricostruttivo del polittico di Gattinara.

Fig. 1. Pietro Grammorseo, L'Immacolata Concezione.
Dopo la rimozione, prima della reintegrazione

Fig. 2. Pietro Grammorseo, L'Immacolata Concezione. Dublino, National Gallery of Ireland.

Fig. 2. Torino, Santuario della Consolata: sacrestia. Altare ligneo.

Fig. 2 Torino, Santuario della Consolata, stalli. Sopra: Albero di Jesse

Fig. 3. Torino, Museo Civico d'Arte Antica. Annunciazione incorniciata da Albero di Jesse (foto del Museo).

Fig. 4. Torino, Santuario della Consolata, altare ligneo. [illegible] (particolare)

Fig. 3. Torino. Museo Civico d'Arte Antica. [illegible] [illegible] da Albero di Jesse. Particolare dell'Albero di Jesse.

Fig. 8. Torino, Museo Civico d'Arte Antica. Annunciazione attribuita da Albert di Jean. Particolare dell'Albero di Jesse: Mosè.

Fig. 7. Torino, Santuario della Consolata, altare ligneo della sacrestia. Adorazione dei Magi.

Fig. 8. Torino, Santuario della Consolata. Altare ligneo della sacrestia. Adorazione dei Magi (particolare).

Fig. 10. Cerchia di Hendrik Douvermann: Adorazione dei Magi, dal *Johannesaltar* del Duomo di Xanten (da F. Witte, *Tausend Jahre deutsche Kunst am Rhein*, Berlin, 1932).

Fig. 9. Albrecht Dürer: Adorazione dei Magi, silografia 1511 (B.3) (particolare).

Fig. 11. Torino, Santuario della Consolata. Altare ligneo della sacrestia. Adorazione dei Magi (particolare).

Fig. 12. Henrik Douverman (attr.). Vergine col Bambino. Parigi, Musée de Cluny (foto Musées Nationaux).

Fig. 10. Torino. Santuario della Consolata. Altare ligneo della sacrestia. Adorazione dei Magi (particolare).

Fig. 14. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito. Prospetto

Fig. 10. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito: fianco sinistro.

Fig. 11. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito: fianco destro.

Fig. 17. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito. Presentazione di Maria al Tempio.

Fig. 18. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito. Sposalizio della Vergine.

Fig. 28. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito. Natività.

Fig. 20. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito. Adorazione dei Magi.

Fig. 21. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito. Incoronazione della Vergine.

Fig. 22. Avigliana, Chiesa di S. Giovanni. Pulpito, particolare del fianco sinistro: Virtù.

Fig. 23. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. Maddalena, statuetta in legno di bosso.

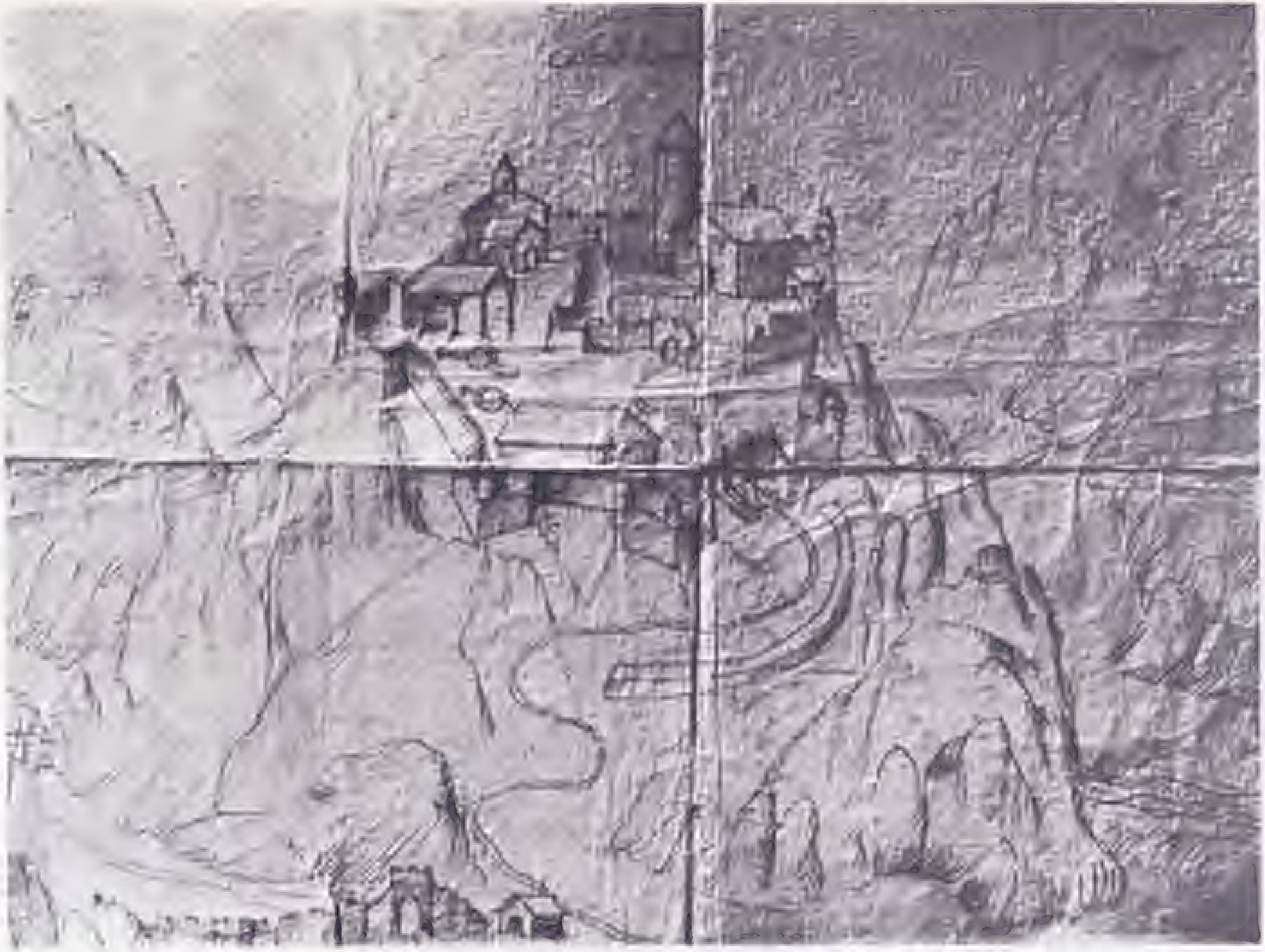


Fig. 1. Forte di Exilles. Disegno di Jacopo Soldati (Arch. Stato Torino, Sez. Terza, [illegible]).

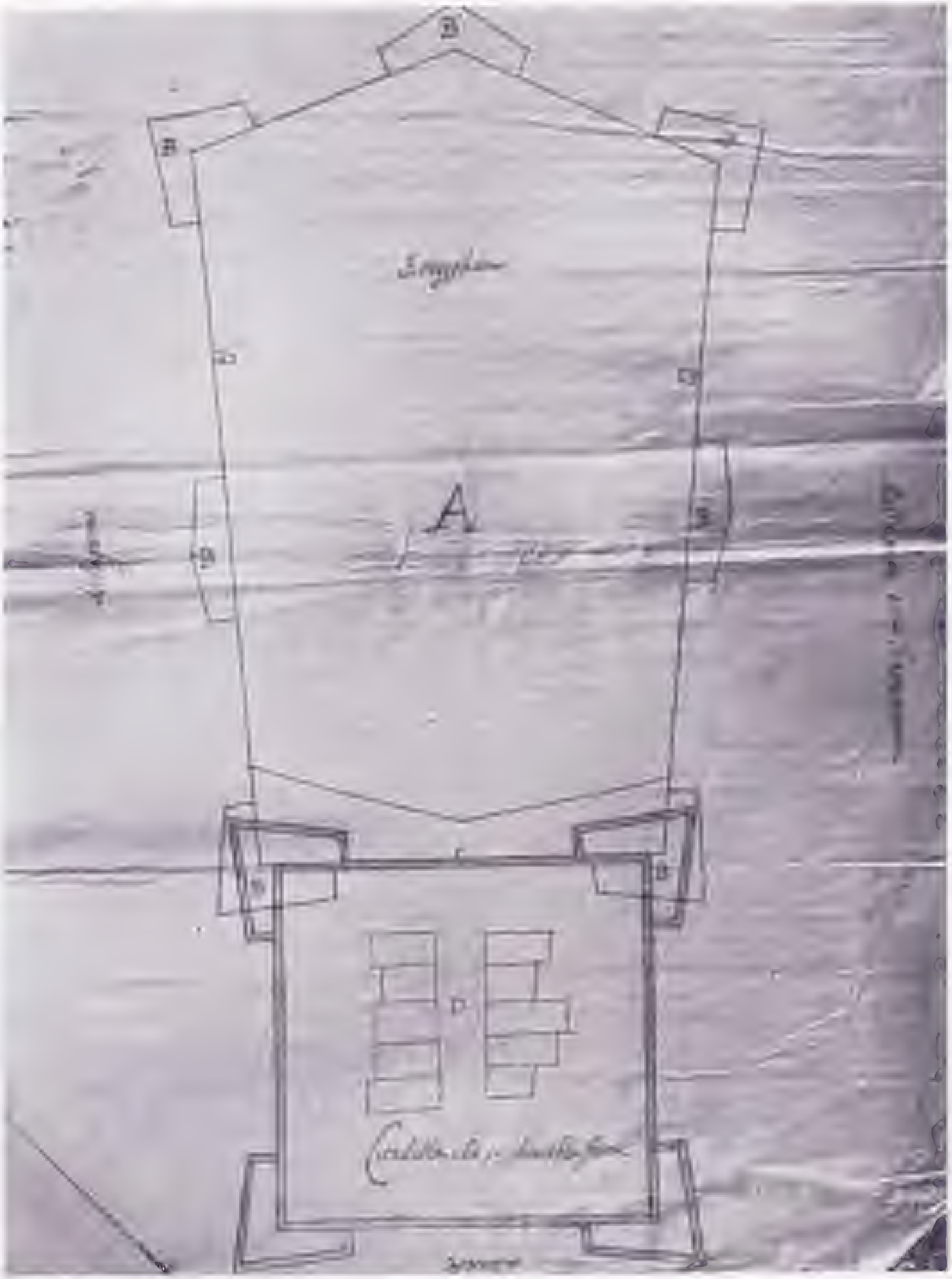


Fig. 2. Savigliano, progetto di Cittadella (Arch. Stato Torino, Sez. Terzi, art. 860/10).

Fig. 4. Presa del Forte di Exilles (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, Biblioteca Antica, J.b.i.5, vol. 3°, n. 45).

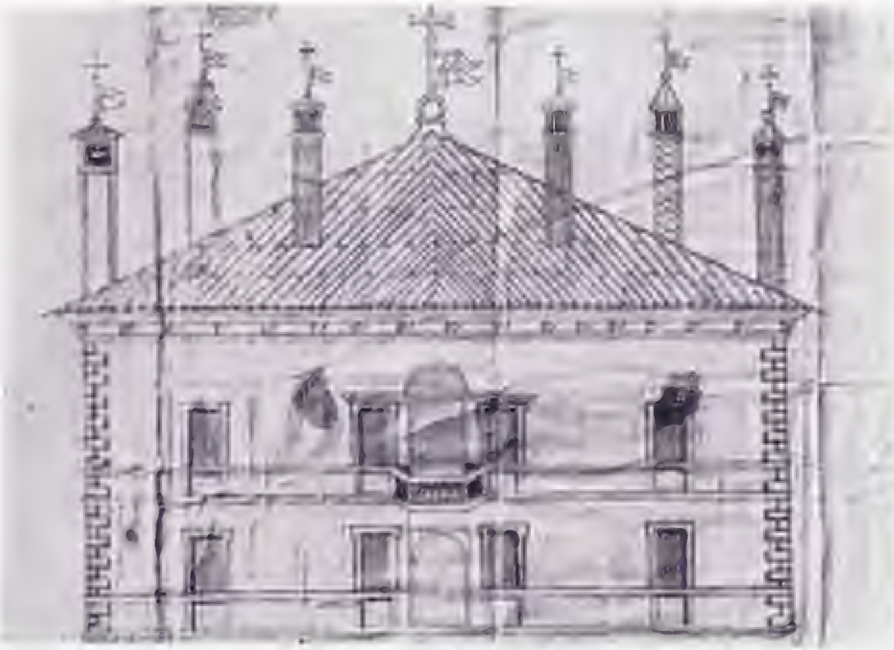


Fig. 4. Villa in stile serliano dei primi del '600 (Arch. St. Torino, Sez. Terza, art. 664).

Fig. 5. Bastia di Turino di Jacopo Soldati (Arch. Stato Torino, Sez. Terza, art. 666/494).

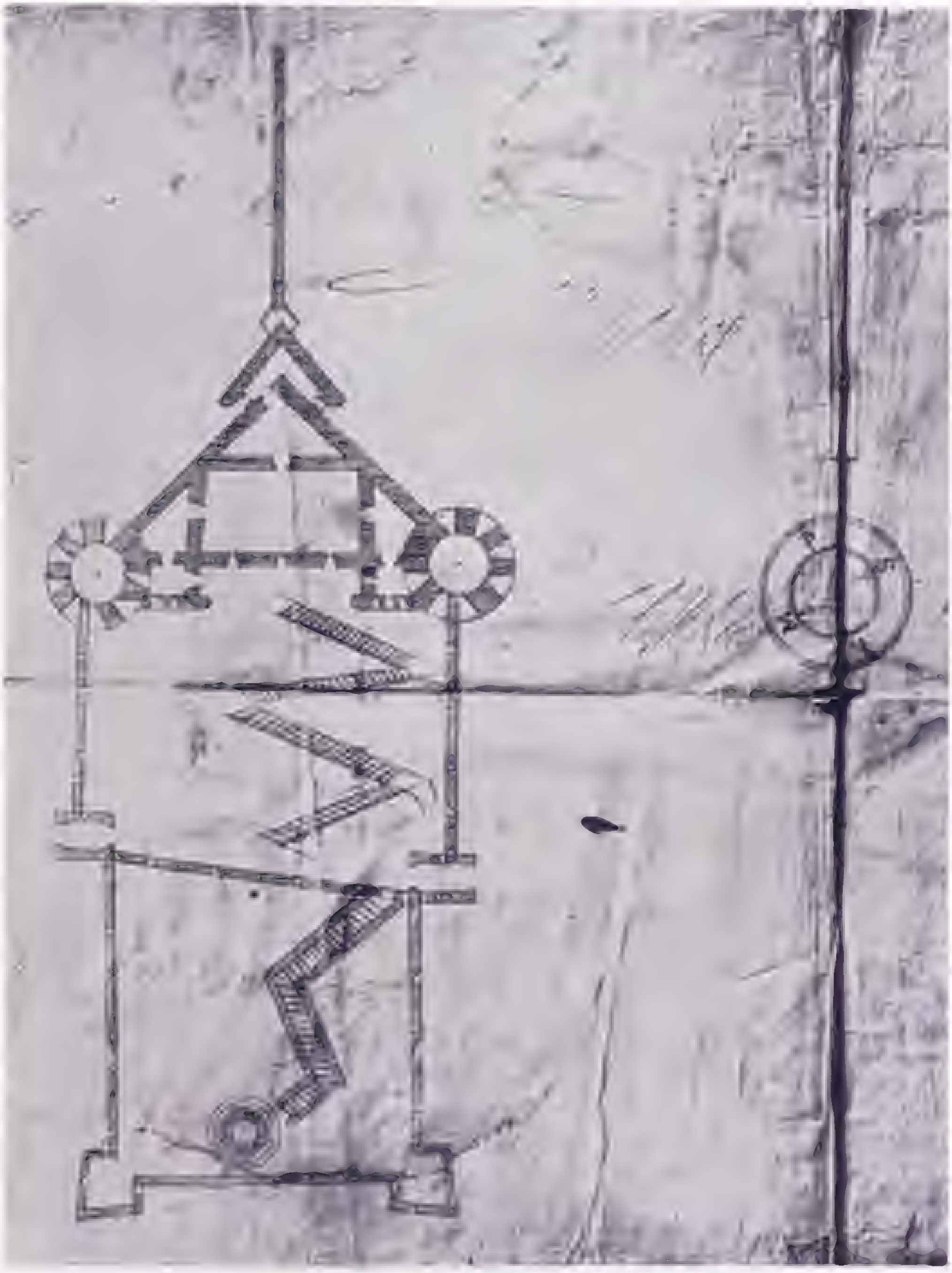


Fig. 6. Mirabocco, disegno in pianta del forte (A.S.TO., Sez. Terza, art. 666/6).

Fig. 7. Mirabocco, disegno in alzato del forte (Arch. Stato Torino, Sez. Terza, art. 666/6).

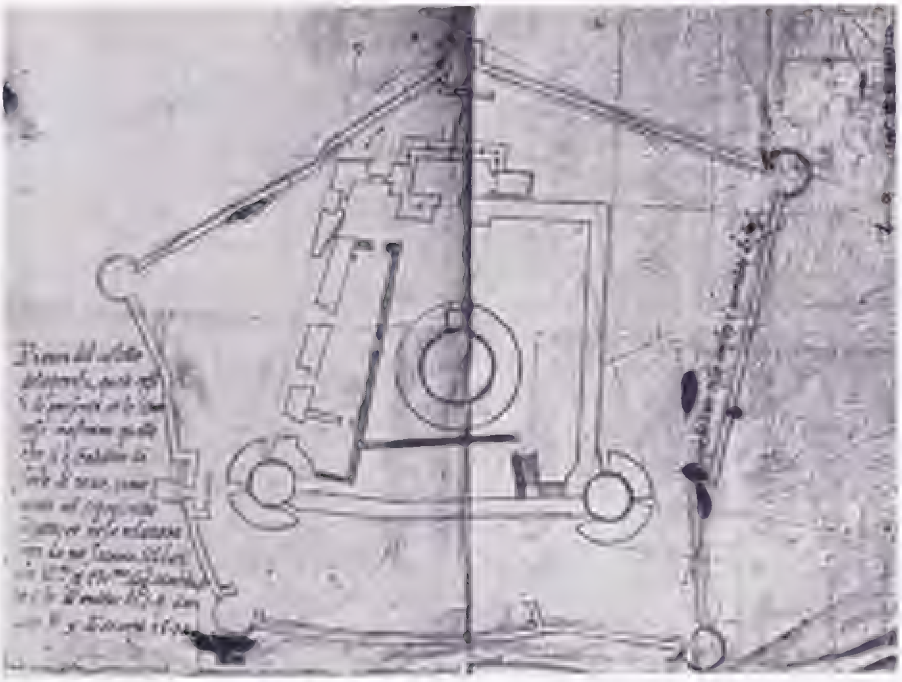


Fig. 8. Pianta del Castello della Perosa (Arch. Stato Torino, Sez. Terza, art. 666/503).

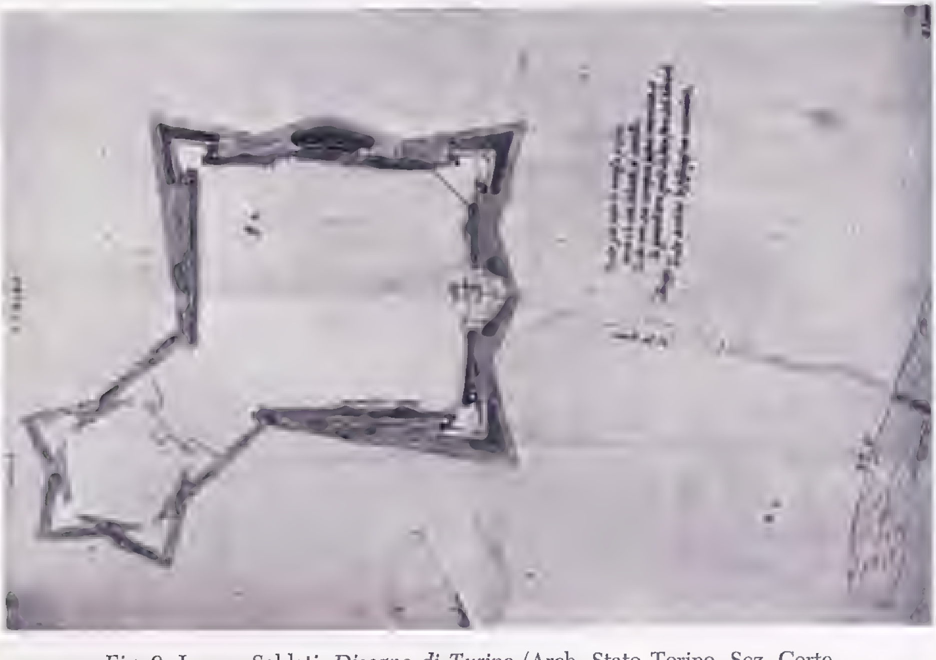


Fig. 9. Jacopo Soldati, *Disegno di Turino* (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, Fabbriche e Fortificazioni, mazzo 1°).

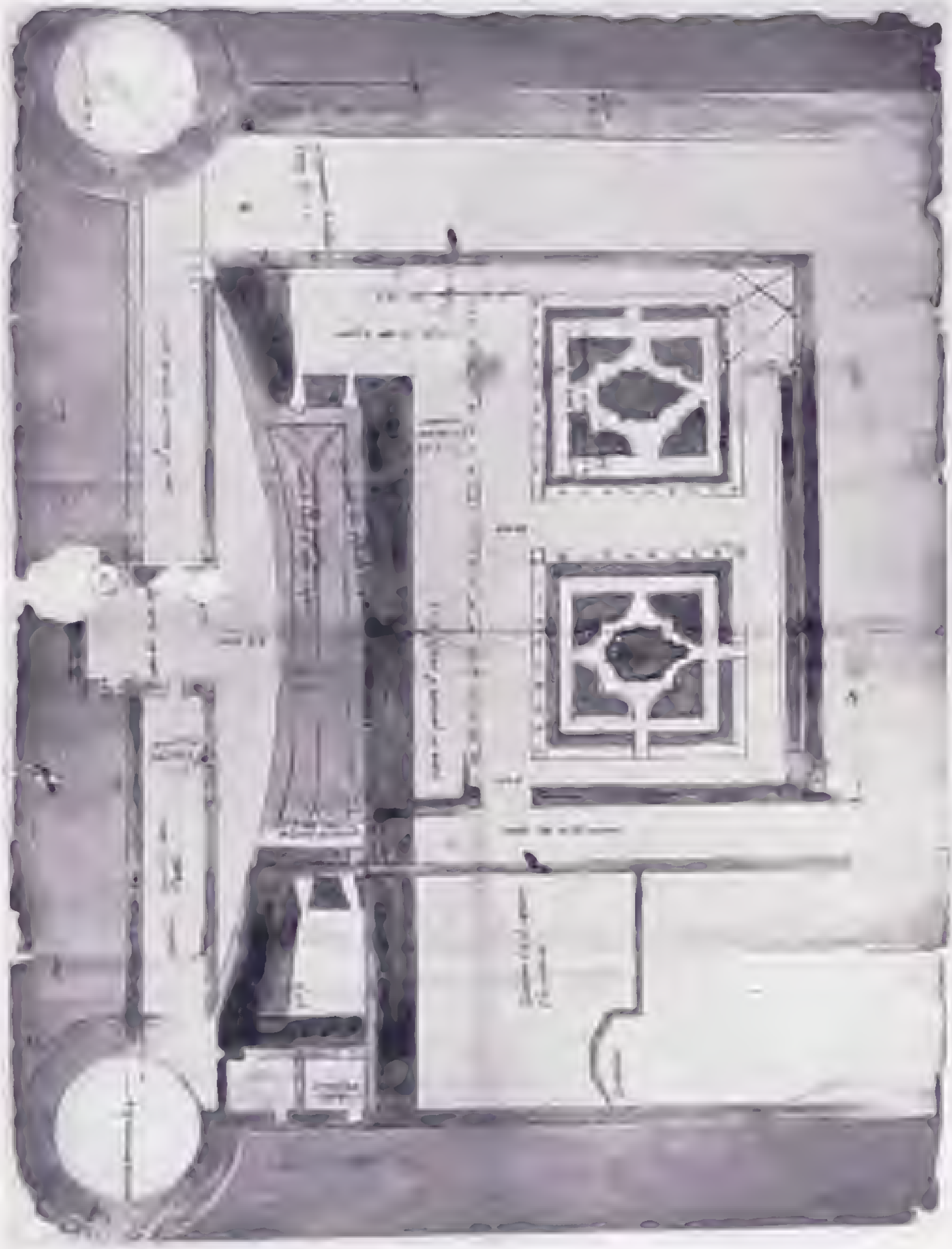


Fig. 10. Progetto di modificazione del castello dei Paleologi a Casale, 1560 circa (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, Paesi, Monferrato, Materie Economiche, mazzo 14).

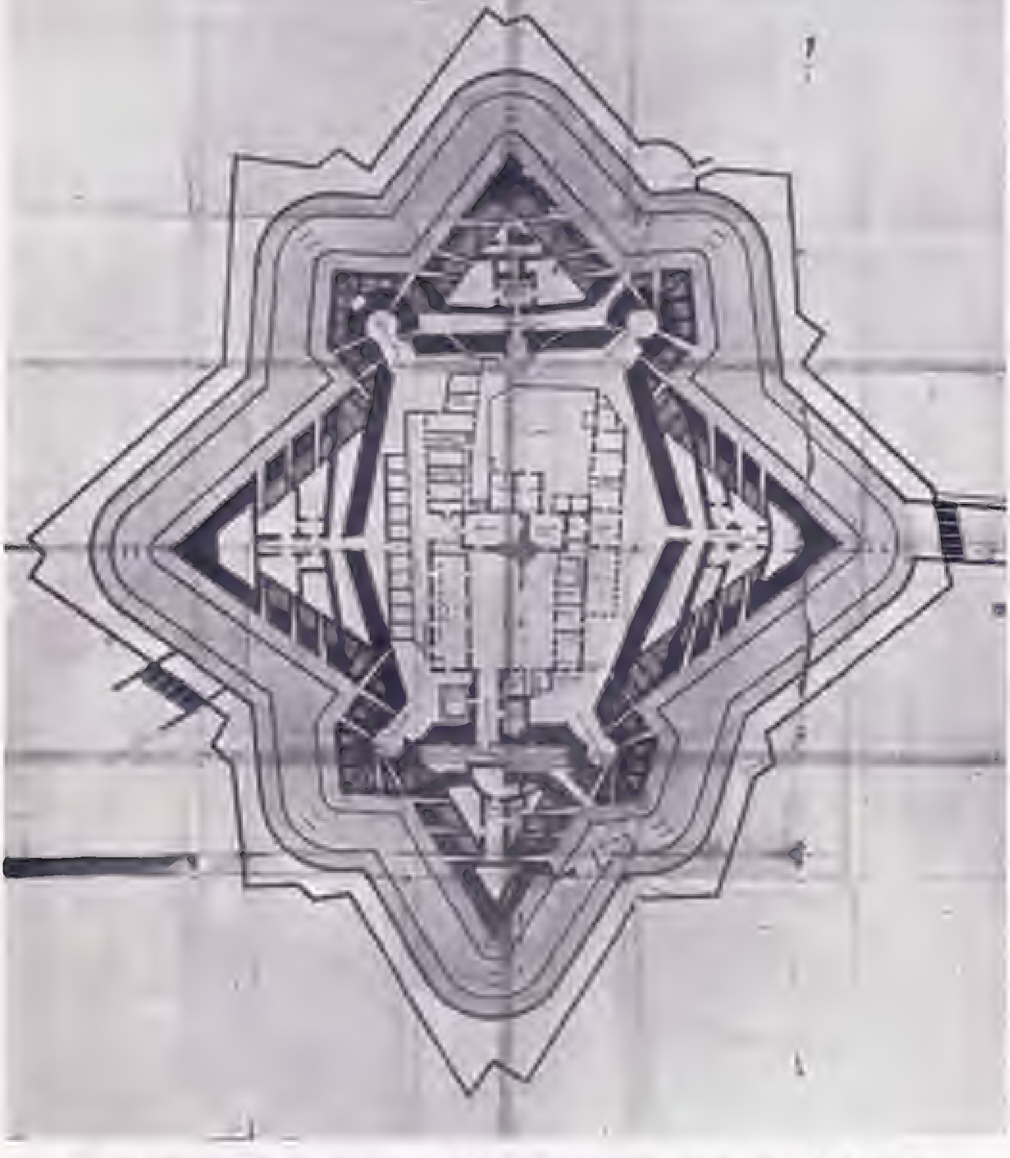


Fig. 11. Progetto di ristrutturazione del Castello di Casale a firma L.B. (A.S.TO., Sez. Corte, Fondo Monferrato, Materie Economiche, mazzo 24).

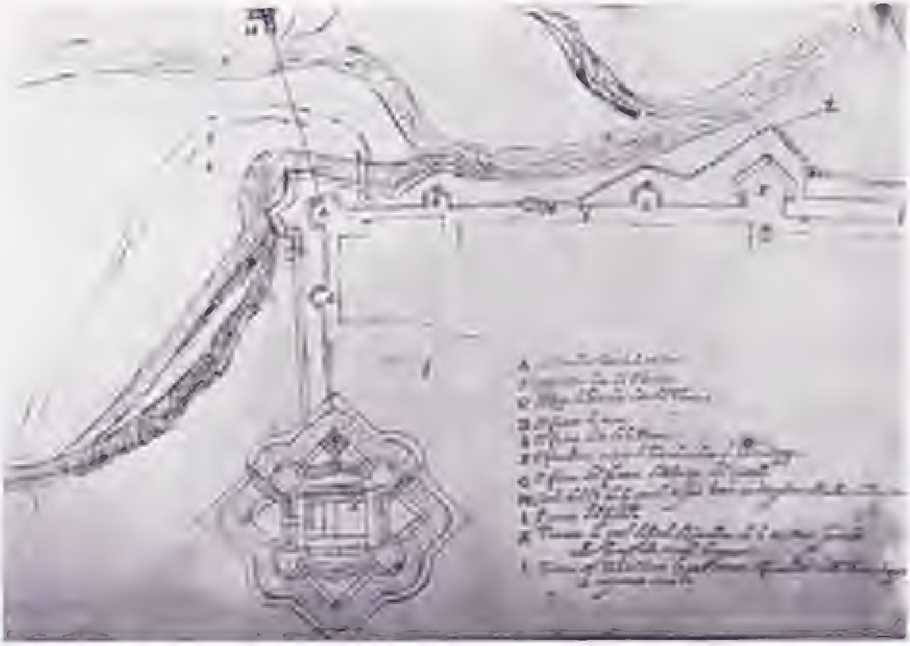


Fig. 12. Pianta del Castello di Casale con parte delle mura (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, Fondo Monferrato, Materie Economiche, mazzo 14).

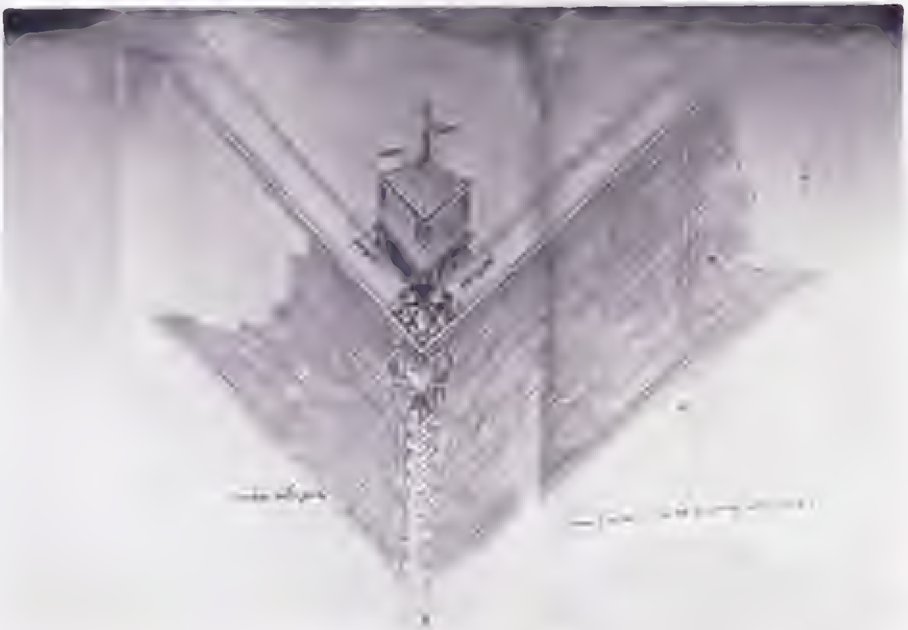


Fig. 13. Disegno di una garitta, di Giorgio Palearo Fratino (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, Fondo Monferrato, Materie Economiche, mazzo 14).

Fig. 15. Castello di Casale. Porta del Soccorso verso il Po.

Fig. 14. Castello di Casale. Portale di ingresso dalla parte della Piazza.

Fig. 16. Castello di Casale, Particolare della postierla verso ponente.

Fig. 17. Disegno della Cittadella di Casale, del Seicento, eseguito da *S(ua) A(ltezza)* (Arch. Stato Torino, Sez. Corte, Fondo Monferrato, Materie Economiche, mazzo 11).

Fig. 1. Giovanni Antonio Molineri. La Vergine col Bambino appare a San Carlo Borromeo. Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 2. Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. San Carlo Borromeo e il Beato in processione. Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 3. Giovanni Antonio Molineri. La Vergine col Bambino che appare a San Giuseppe e a San Carlo Borromeo. Savigliano, Santa Maria della Pieve.

Fig. 4. Giovanni Antonio Molineri. La Madonna del Carmine col Bambino che porgono lo scapolare al Beato Simone Stok ed a Santa Teresa, e ai lati San Carlo Borromeo e Santa Scolastica. Savigliano, chiesa di San Filippo.

Fig. 5. Giovanni Antonio Molineri. Martirio di San Pietro. Savigliano, chiesa di San Pietro.

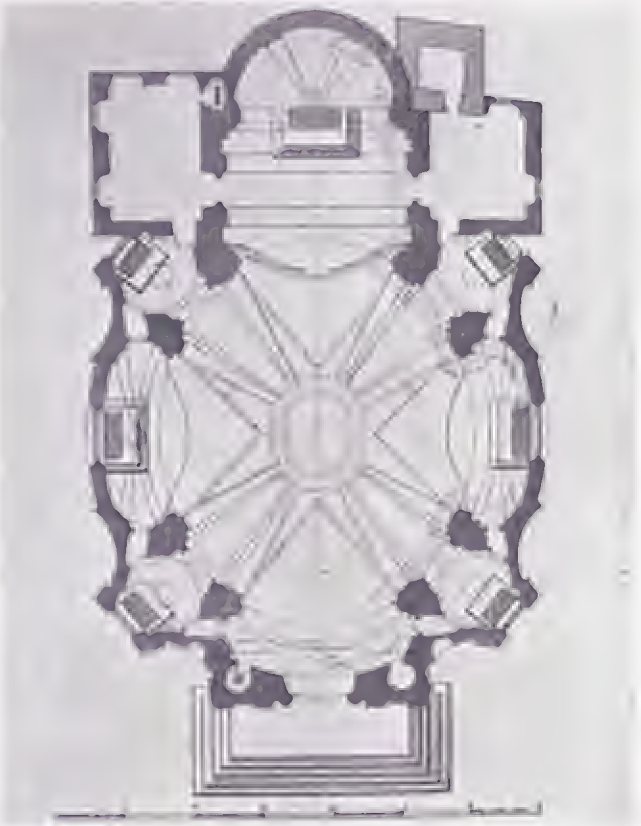
Fig. 6: Giovanni Antonio Molineri. Martirio di San Paolo. Savigliano, chiesa di San Pietro.

Fig. 7. Matteo Boys (?). La Madonna della treccia. Savigliano, Museo Civico.

Fig. 8. Giovanni Antonio Molineri. San Giovanni Evangelista. Fossano, chiesa di San Giovanni.

Fig. 1. Anna Carlotta Teresa Canalis di Cumiana, Contessa di San Sebastiano, Marchesa di Spigno (Torino 1680 - Pinerolo 1769) (collezione privata).

Fig. 2. Conte Paolo Federico Novarina di San Sebastiano (Torino 1710 - 1765) (collezione privata).



Figg. 3 e 4. B. A. Vittone, progetto per la chiesa parrocchiale di Spigno (« Architettura Civile », tav. 121).

Fig. 1. Villadeati, vue partielle du sud.

Fig. 2. Plan conjectural du Belvédère de Villadeati (dessin A. Léveillé).

Fig. 3. Vue aérienne verticale (avant restauration).

Fig. 4. Vue générale rapprochée (photo P. Cappa)

Fig. 5. Terrasse supérieure et « basis villae ».

Fig. 6. Galerie supérieure, de la première terrasse.

Fig. 7. Belvédère inférieur et village, du belvédère médian.

Fig. 8. Galerie supérieure, vue de la tour: on aperçoit le départ de l'escalier.

Fig. 9. Galerie-pont supérieure, de l'ouest.

Fig. 10. Le belvédère médian et les hémicycles, de profil; à gauche, pavillon des demi-terrasses.

Fig. 11. Pavillon octogonal à trois étages et terrasses.

Fig. 12. Accès à l'hémicycle supérieur.

Fig. 13. Hémicycle supérieur.

Fig. 14. La fontana circolare [illegible]

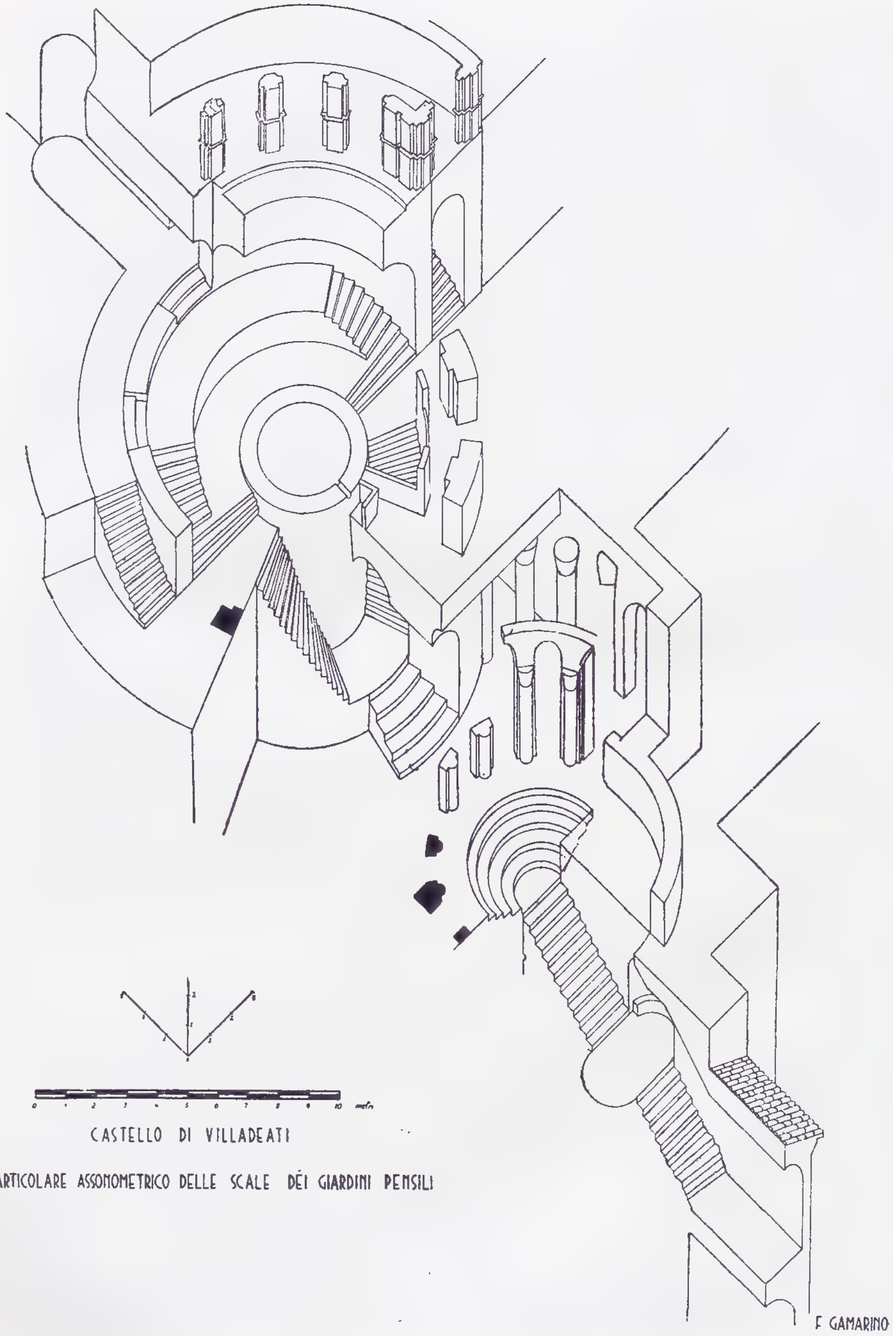


Fig. 15. Axonométrie des souterrains (F. Gamarino).

Fig. 17. Arrivée au [illegible]

Fig. 18. [illegible] sur le [illegible] au niveau de la [illegible]

Fig. 18. Parcours souterrain: les niches d'angle au niveau de la quatrième terrasse; à droite, [illegible]

Fig. 19. Parcours souterrain: la galerie-pont inférieure, du cryptoportique de la quatrième terrasse.

Fig. 20. Contrechamp de la fig. 19.

Fig. 21. Le regard sur l'œuvre.

Fig. 22. Belvédère inférieur, de l'ouest.

Fig. 23. Pavillon de l'arc d'entrée, du jardin.

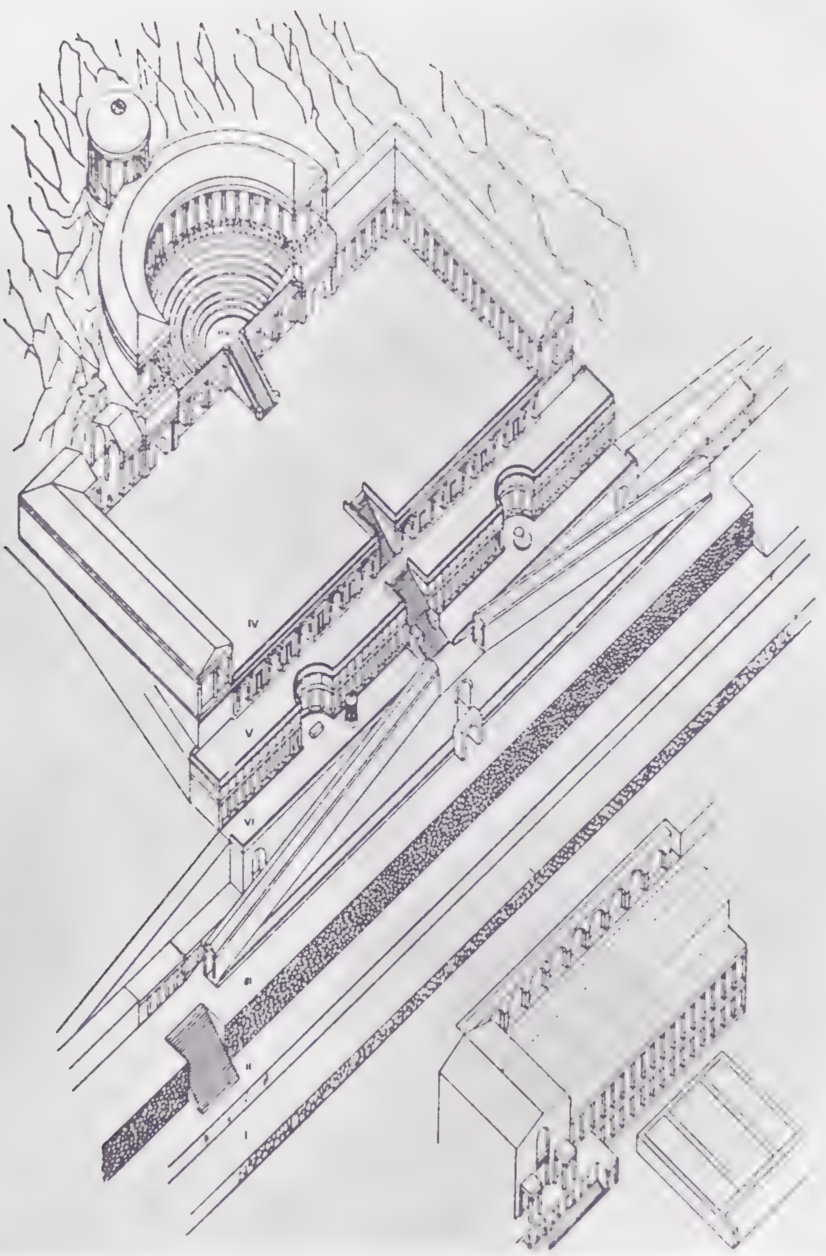


Fig. 24. Temple de la Fortune, Palestrina (reconstitution de Kähler, retournée).

Fig. 23 L'horizon « marin » de Villadeati

Fig. 26. L'horizon marin de Palestrina

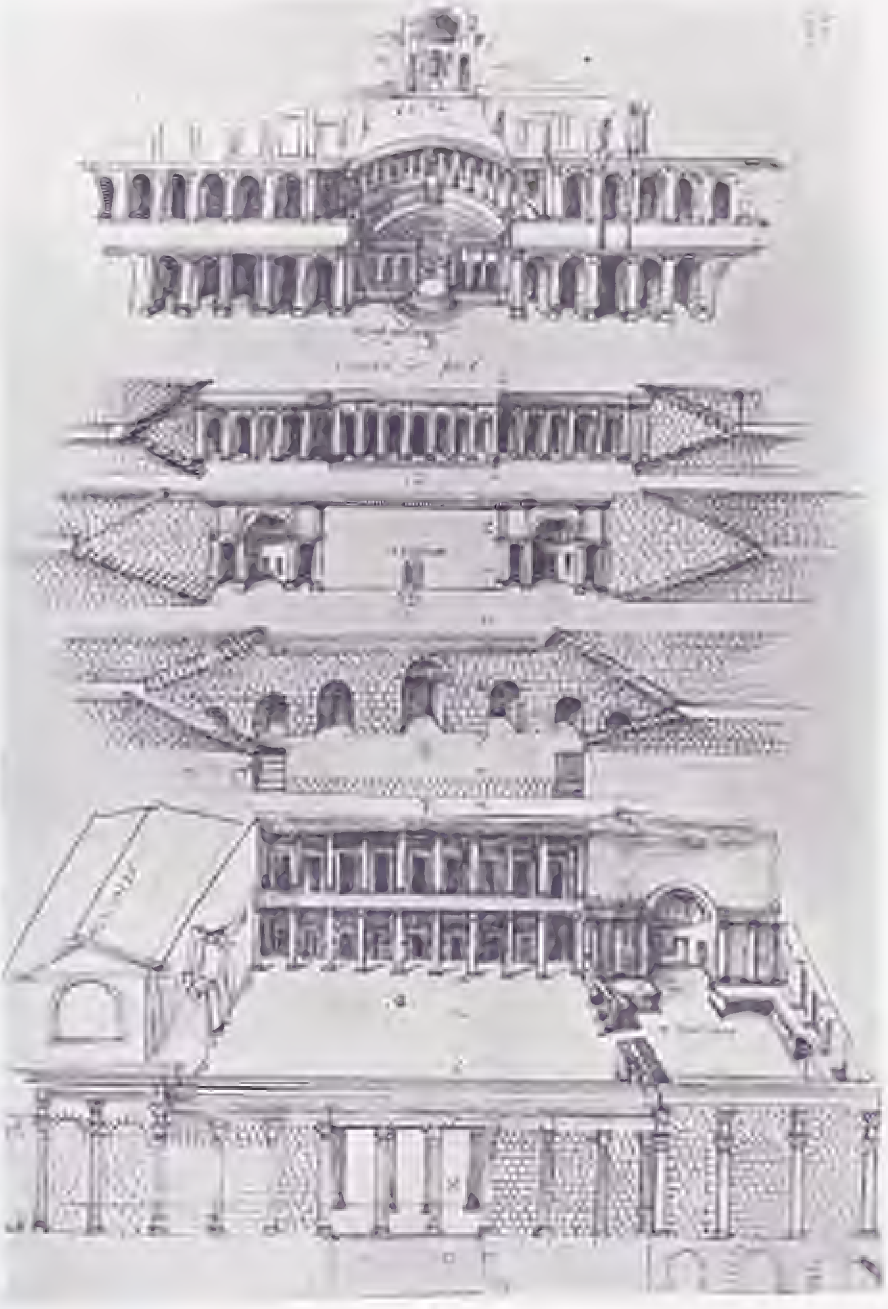


Fig. 27. Reconstitution de Palestrina par Pirro Ligorio (manuscrit de Turin) (photo Rampazzi).

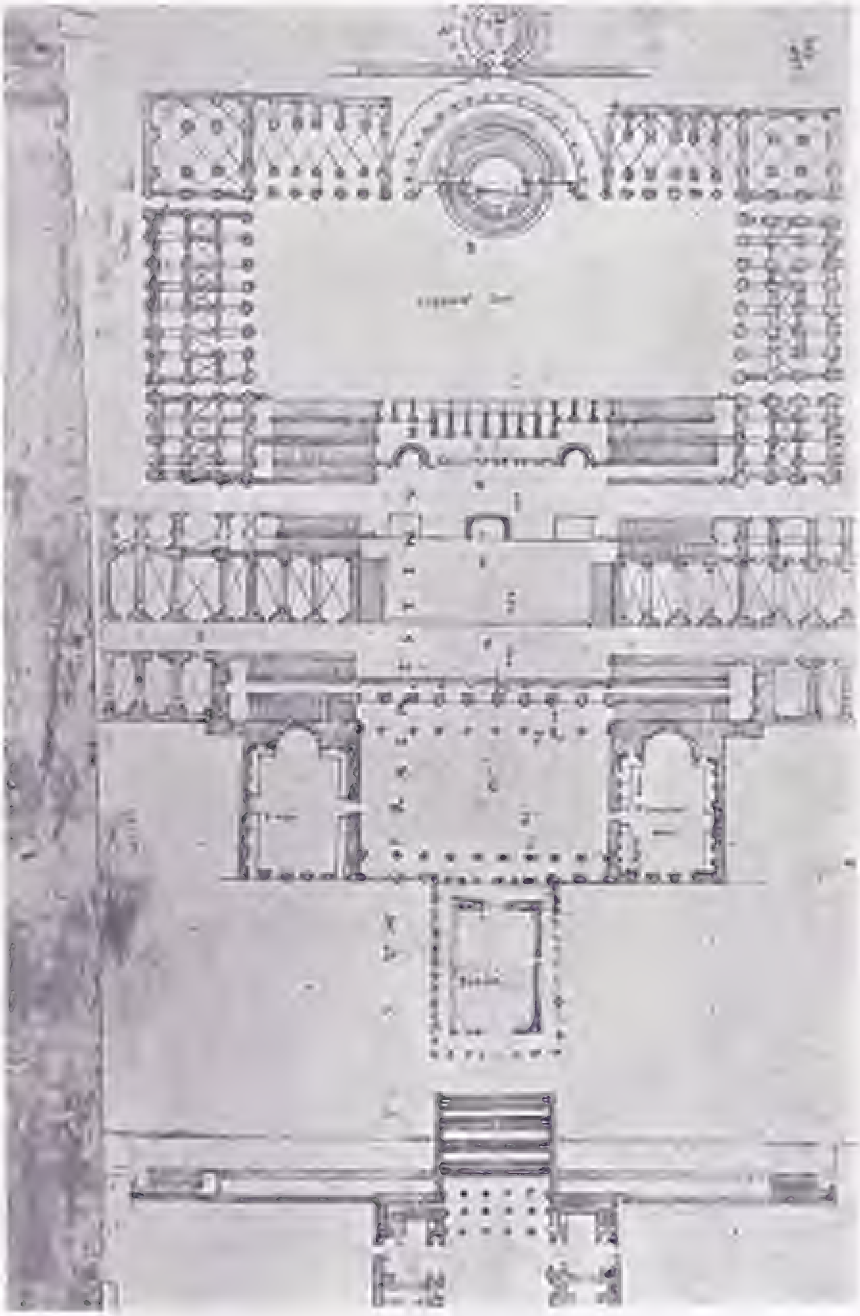


Fig. 28. Plan de Palestrina selon Pirro Ligorio (manuscrit de Turin) (photo Rampazzi).

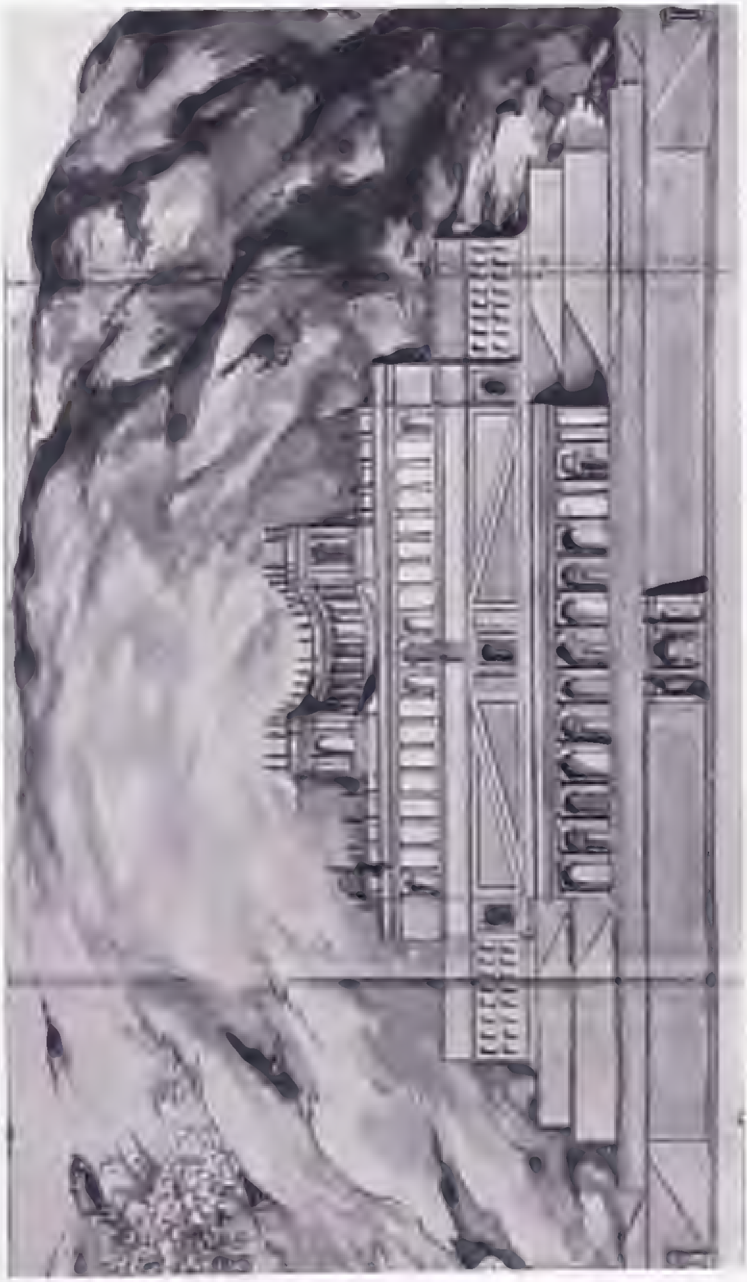


Fig. 21 [illegible] Cortona (copie?), reconstitution de Palestrina, détail: l'hémicycle supérieur (photo Spea[illegible]

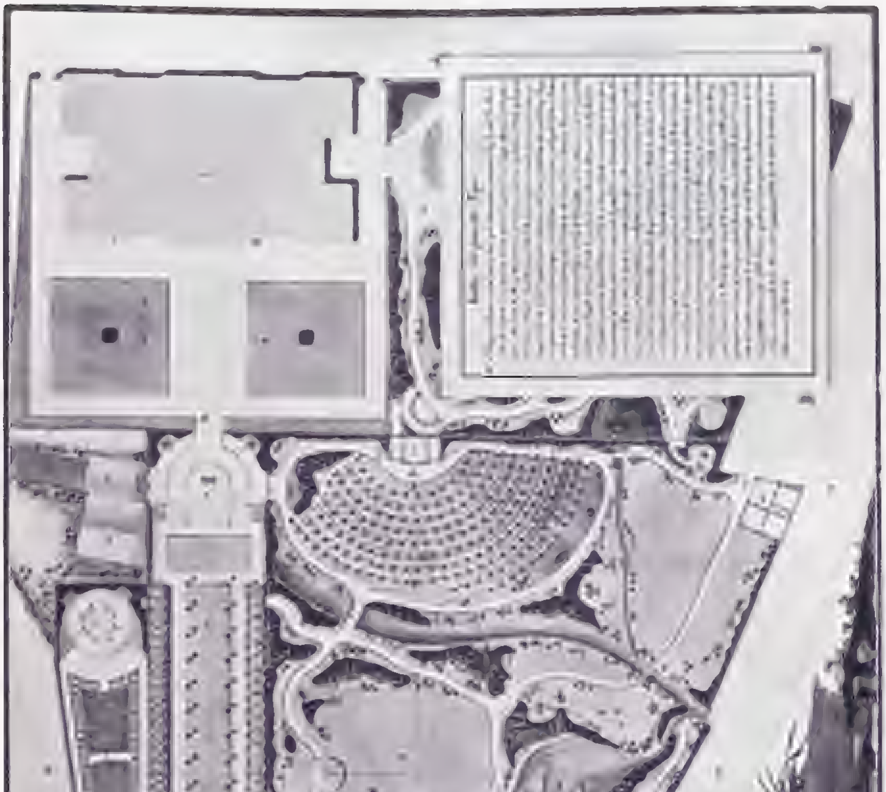


Fig. 2. L. Pollak, Pianta del giardino grande del palazzo di Bra (proprietà C. Rollotti di Bonado, Brescia).

Fig. 2. A. Torricelli, Riva di Chieri. Atrio.

Fig. 1. A. e G. Torricelli, Riva di Chieri. Sala [illegible].

Fig. 4. A. e G. Torricella, Riva di Chieri. Sala dei paesaggi

Fig. 5. A. e G. Torricella (?), Riva di Chieri. Sala «di legno».

Fig. 9. P. P. Palmieri (?), Riva di Chieri, Sala « di legno ».

Fig. 7. P. Palmieri, Autoritratto, Torino, Musei Civici.

Fig. 8. P. Palmieri (?), Riva di Chieri, « Sala di legno ».

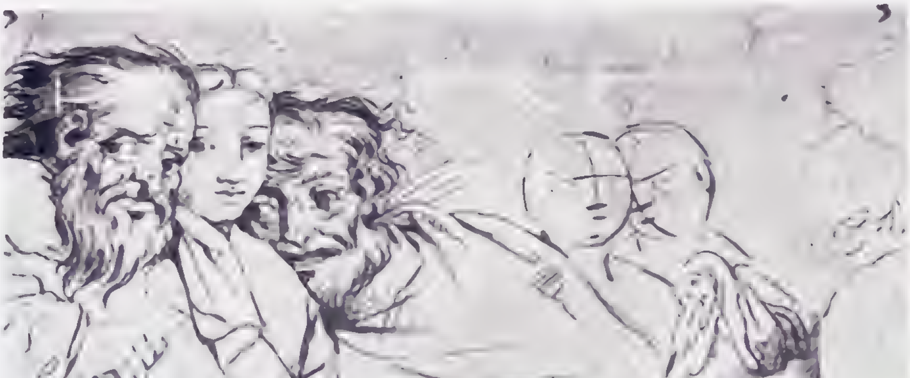


Fig. 9. P. Palmieri (?), Riva, « Sala di legno ».

Fig. 10. P. Palmieri (?): Riva di Chieri. « Sala di legno ».

Fig. 11. P. Palmieri: Paesaggio con figure. Torino (proprietà [illegible])

Fig. 12. P. Palmieri: Paesaggio con armenti. Torino, Musei civici.

STUDI E PUBBLICAZIONI DI GUGLIELMO LANGE (1916-1970)

La prima attività come studioso di Storia dell'Architettura piemontese ebbe inizio per Guglielmo Lange in un'epoca difficile, in quell'estate del 1940 in cui, neo laureato in Ingegneria Civile al Politecnico di Torino, era in attesa di una prossima chiamata a prestare servizio militare; partecipò infatti in allora alla raccolta della documentazione grafica relativa agli edifici di interesse storico-monumentale della Provincia di Torino per i quali il Soprintendente ai Monumenti del Piemonte Architetto Vittorio Mesturino aveva fatto iniziare la catalogazione secondo precisi schemi predisposti dal Ministero della Pubblica Istruzione.

La compilazione delle schede per i singoli edifici aveva in quel momento anche un certo carattere d'urgenza, profilandosi all'orizzonte la deprecabile eventualità, purtroppo verificatasi poi in vari casi, di una distruzione anche grave del patrimonio artistico immobiliare in seguito ad eventi bellici, ed alla premura di agire contrastavano non solo le normali difficoltà, ma anche altre proprie del momento derivanti da cause che forse gli odierni giovani studiosi non possono, in circostanze tanto diverse, neanche lontanamente immaginare.

In tali difficili condizioni la volonterosa e sagace collaborazione dell'Ingegner Lange a quel lavoro fu assai preziosa esplicandosi tanto nella faticosa effettuazione dei sopraluoghi per i rilievi grafici e fotografici e nella redazione dei relativi disegni, quanto nella ricerca bibliografica e nella raccolta di notizie da sottoporsi poi ad analisi critica durante i sopraluoghi. Purtroppo questo promettente lavoro che offriva al neo laureato la possibilità di una pratica applicazione di princìpi appresi in Corsi complementari del Politecnico, fu di breve durata; il servizio militare e contingenze post-belliche ritardarono poi la ripresa dei suoi studi, ma il ricordo de primi lavori giovanili rimase in lui sempre vivissimo come ebbe a testimoniarmi in una delle ultime sedute della nostra Società parlandomi della fruttuosa collaborazione degli anni lontani.

Nel 1949 la Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti della Valle d'Aosta gli affidò l'ncarico di eseguire i rilievi della chiesa parrocchiale di San Martino di Arnaz allo scopo di impostare lo studio dei restauri, soprattutto per quello delle absidi principale e di sinistra; di questi restauri pubblicati dal Prof. Carducci nel 1952, il Lange seguì tutte le fasi e continuando i rilievi durante l'esecuzione dei lavori li concluse con una tavola della cronologia costruttiva e una raccolta di grafici corredati da notizie storiche e da osservazioni analitiche sulla struttura del monumento confrontata con quella di altre chiese coeve. La monografia sulla parrocchiale di Arnaz da Lui pubblicata nel 1957 sotto gli auspici

della S.P.A.B.A., riuscì opera completa e notevolissima sotto il profilo storico-artistico e bibliografico e diede l'avvìo ad una Collana di studi sulle « Chiese della Valle d'Aosta - Architettura e Storia » nella quale pubblicò i rilievi grafici delle parrocchiali di Derby e di Verrayes mentre quelli preparati per l'antica chiesa di San Maurizio di Moron rimasero purtroppo inediti per la repentina scomparsa dell'Autore.

Esaminando in ordine cronologico le sue pubblicazioni scientifiche corredate da disegni sempre più nitidi e precisi, si rileva l'estremo rigore delle sue indagini ed il progressivo impegno dello studioso nonché la crescente accuratezza della presentazione grafica e fotografica dei monumenti studiati.

In occasione del X Congresso di Storia dell'Architettura tenutosi in Torino nel 1957 il Lange presentò una comunicazione su « Le Mura di Chieri » frutto di indagini sistematiche condotte via per via, casa per casa percorrendo anche nel sottosuolo tratti di gallerie pericolanti scavate nel tufo; la documentazione sui Bastioni, Baluardi, Cortine e Torri dell'antica cittadina medioevale risultò veramente imponente ed essa è ora tanto più preziosa in quanto successivi lavori stradali di circonvallazione distrussero, pochi anni dopo, una parte di tali testimonianze del passato chierese.

La Valle d'Aosta con i suoi monumenti arcaici e medioevali esercitò una particolare attrattiva sul Lange che, come ha rilevato la Prof. Gabrielli, amava profondamente la Valle che gli era familiare fin dagli anni dell'infanzia per lunghi soggiorni di villeggiatura e per gite giovanili spinte anche nelle zone più isolate.

E se questa conoscenza geografica, accompagnata da profonde cognizioni della tecnica costruttiva e delle vicende storiche piemontesi che erano argomenti di ricerca e di studio nell'ambito dela sua stessa Famiglia, costituì un punto iniziale di vantaggio per le sue ricerche, la circostanza di dover agire senza l'appoggio di una organizzata *équipe* di collaboratori fece sì che, come abbiamo visto, molti suoi studi siano rimasti parzialmente inediti; egli infatti dovendo dedicare la maggior parte delle proprie energie alla soluzione di problemi professionali con responsabilità di dirigenza, poteva dedicare agli amati studi soltanto i ritagli del tempo libero.

I suoi interessi non si limitarono alla sola architettura medioevale: membro della Académie Saint Anselme pubblicò ad Aosta nel 1969 sul Bollettino dell'Accademia, dopo anni di attento esame strutturale delle costruzioni fortificate romane e medioevali della Valle, lo studio sulle « Torri Romane in Valle d'Aosta. Arnaz-Gressan, la Tour d'Hérères e Morgex ». Dall'esame dell'ubicazione topografica, delle analogie strutturali di altri monumenti coevi di Aosta e di Susa, dal rilievo sistematico di ogni Torre, dalla critica delle attribuzioni e della cronologia costruttiva, giunse a conclusioni di importanza fondamentale mettendo in rilievo l'influenza delle costruzioni romane sulle analoghe Torri medioevali della Valle ed istituendo confronti con altre opere dell'Ingegneria romana, quali le Torri del Varesotto studiate dal Mattirolo.

Socio della Società per gli Studi Storici Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo, percorse anche le Valli del Cuneese portando a buon punto

ricerche sui Borghi medioevali di Elva e di Prazzo nell'alta Valle Maira; per la S.P.A.B.A., che nel presente Bollettino pubblica i suoi ultimi studi sulla Stele funeraria di Castiglione Falletto, su una scultura a Stroppo in Val Maira e sui resti di un edificio « alla romana » a San Secondo di Salussola, Guglielmo Lange si adoprò sempre moltissimo e molto ancora avrebbe potuto fare dopo la sua elezione a Presidente della Società avvenuta il 5 aprile 1970. Da Lui cortesemente invitato per un abboccamento in sede allo scopo di formare determinati gruppi di ricerca coordinata fra i Soci, lo incontrai già gravemente malato, ma sempre pieno di entusiasmo, sorretto da una ferrea volontà di azione; complimentandolo per il suo programma ed assicuratolo del mio modesto appoggio non immaginai certamente che quello sarebbe stato il nostro ultimo incontro e che, a distanza di due giorni, la Sua dipartita avrebbe lasciato con il lutto nel cuore la folta schiera dei suoi amici ed estimatori.

CARLO BRAYDA

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 25 GENNAIO 1969

ASSEMBLEA SOCIALE

Sabato 25 gennaio, alle ore 18, in seconda convocazione, si è riunita, nella Sede Sociale, con la partecipazione di più di quaranta Soci, l'assemblea prevista dallo Statuto della Società con il seguente ordine del giorno:

1) Comunicazioni della Presidenza;
2) Presentazione, discussione ed approvazione del bilancio consuntivo del 1968;
3) Domande di ammissione di nuovi soci;
4) Varie ed eventuali

ed il programma di una prosecuzione della riunione con una seduta scientifica.

Apre la seduta il Presidente dr.a Gabrielli per scusare tra i Soci assenti il professor Viale e per ringraziare gli intervenuti.

Il Presidente comunica che alcuni Soci appassionati di archeologia hanno costituito un « gruppo di lavoro » in seno alla Società con lo scopo di riunirsi periodicamente in Sede per dibattere ed approfondire gli argomenti che loro particolarmente interessano, e per programmare per il futuro specifici studi e ricerche in comune: ciò costituisce la ripresa di una consuetudine già fiorente nei primi anni di vita della S.P.A.B.A. ed oltre ad applaudirla, ci si augura che essa venga seguita da altre analoghe iniziative di appassionati di particolari argomenti della storia dell'arte piemontese.

A cominciare dal prossimo mese di marzo verranno organizzate dalla Società per i suoi Soci visite guidate ai Musei d'Arte ed archeologici torinesi; dal prossimo mese di febbraio sarà invece distribuito ai Soci che l'hanno a suo tempo prenotato, il terzo volume delle « Schede Vesme », pubblicate, come è noto, a cura della S.P.A.B.A., che ne conserva l'originale; purtroppo 58 Soci che da vari anni non provvedevano al pagamento della quota sociale nonostante le ripetute, anche recentemente, sollecitazioni, hanno dovuto essere considerati decaduti a termini di Statuto.

Il Presidente chiede all'Assemblea se sia il caso di indicare nelle circolari informative delle proposte di nuovi Soci, i nomi dei Soci proponenti, secondo una vecchia usanza della Società, e se sia il caso che le votazioni avvengano per scrutinio segreto, con il sistema delle palline bianche e nere.

L'Assemblea ritiene necessaria solo la seconda innovazione.

Passando al secondo punto dell'ordine del giorno, il Presidente sottopone alla discussione dei Soci il bilancio consuntivo del 1968, che risulta così impostato dal Tesoriere prof. Carducci:

BILANCIO CONSUNTIVO 1968

ENTRATE

1	Residuo del 1967	L.	1.994.800
2	Quote sociali	»	3.781.600
3	Contributi	»	310.000
4	Vendita pubblicazioni	»	995.145
5	Affitti	»	780.200
6	Interessi bancari	»	28.968
7	Varie	»	640.750
	Totale Entrate	L.	8.531.463

USCITE

A) *Esercizio Sociale*

1	Pubblicazioni	L.	1.545.694	
2	Telefono	»	122.978	
3	Spese postali	»	209.981	
4	Illuminazione sede	»	41.871	
5	Arredamento	»	46.300	
6	Personale Segreteria	»	—	
7	Spese bancarie	»	4.790	
8	Varie	»	739.780	
		L.	2.711.394	L. 2.711.394

B) *Gestione Sociale*

1	Ammortamento mutuo	L.	577.950	
2	Imposte	»	162.380	
3	Assicurazioni	»	33.266	
4	Portierato e accessorie	»	733.421	
5	Nafta, ener. com., acqua	»	417.479	
6	Manutenzione Sede Sociale	»	3.605.065	
		L.	5.529.561	L. 5.529.561
	Totale Spese			L. 8.240.955

RIEPILOGO

Entrate	L.	8.531.463
Uscite	»	8.240.955
Residuo attivo	L.	290.508

A nome del Collegio dei Revisori dei Conti il Socio Doro prende la parola per osservare che, in verità, tutti i bilanci presentati negli ultimi anni sono stati dei semplici rendiconti di movimenti di denaro in cassa e non già lo specchio delle situazioni complete dei debiti e dei crediti della Società, cioè di attività e passività, quali solo si possono però avere partendo da un esatto conteggio patrimoniale, in cui figurino tutte le diverse risultanze effettive e tutti gli eventuali sospesi, finora purtroppo mai calcolati.

In attesa della definizione di siffatto conto patrimoniale, ora però finalmente in fase di redazione, e per il cui esame verrà convocata nei prossimi mesi un'apposita Assemblea, si ritiene bene esaminare oggi il solo bilancio consuntivo del 1968, anche se redatto ancora secondo i tradizionali criteri, per rimandare la discussione del bilancio preventivo del 1969 alla contemporanea presentazione ai Soci della situazione patrimoniale della Società al 31 dicembre 1968.

Ciò permetterà di dare finalmente una nuova impostazione ai bilanci annuali della S.P.A.B.A. subito a partire dal 1969, rendendoli più aderenti al movimento dei fondi ed alle variazioni dei valori patrimoniali sociali realizzabili a lungo termine (per esempio le pubblicazioni), e financo permettendo eventuali programmi finanziari di particolare importanza, per esempio non limitati ad una sola annualità sociale.

Dopo breve discussione, messo ai voti per alzata di mano il bilancio consuntivo del 1968 è approvato all'unanimità.

Passando al terzo punto dell'o.d.g., il Presidente sottopone all'approvazione dell'Assemblea l'ammissione come nuovi Soci dei Signori:

dr. ing. Pier Giovanni Bardelli (*Borasi, socio proponente*)
dr. ing. Ottavia Berta in Bastianini (*Borasi*)
dr. ing. Secondino Coppo (*Borasi*)
rag. Luigi Dotta (*Nicola*)
prof. Giuliano Gasca Queirazza (*Gabrielli*)
sig.na Anna Maria Guida (*Sella*)
ins. Aldo Angelo Settia (*Ghivarello*)
p.i. Giuseppe Volante (*Gabrielli*)

L'Assemblea, con apposita votazione, ne approva l'accettazione all'unanimità.

Non avendo alcun Socio altre osservazioni da sollevare, il Presidente dichiara chiusa la seduta amministrativa ed annuncia per la seduta scientifica le seguenti comunicazioni:

1) Pietro Baroccelli: Presentazione ed illustrazione del suo libro: *La via romana transalpina degli alti valichi dell'Autaret e di Arnas*;
2) Paolo Scarzella: *Esplorazione dell'aurifodina della Bessa*;
3) Bruno Signoreli: *I trinceramenti del Principe Tommaso in Valle d'Aosta*;
4) Celeste Rinaldi: *Le chiacchiere sono inutili.*

Udite le interessantissime relazioni dei competenti ed appassionati Soci, sinceramente applaudite dai convenuti, molto attratti anche dalle diapositive proiettate dai consoci Scarzella e Signoreli, l'assemblea fa vari voti, così diversamente articolati: che sia costituito un comitato per lo studio e la salvaguardia della Bessa biellese; che sia richiamato il Municipio di Torino al suo ormai ventennale impegno di redigere i piani particolareggiati per il Centro Storico; che sia segnalata all'attenzione della Soprintendenza della Valle d'Aosta l'esistenza di importanti trinceramenti e mezzi tattici antichi per la difesa della Valle stessa.

Al termine della seduta scientifica, essendo ormai tarda l'ora, il Presidente scioglie l'adunanza, ringraziando ancora gli oratori e gli intervenuti.

IL SEGRETARIO: *V. Borasi* IL PRESIDENTE: *N. Gabrielli*

MANIFESTAZIONI DEL « RILANCIO CULTURALE DI CASALE »

CONFERENZA DEL PROF. MARIO ABRATE

« Lo sviluppo economico del Piemonte dal sec. XVI al sec. XIX »

Venerdì 31 gennaio, alle ore 21, nella Sala del Consiglio Comunale di Casale Monferrato, in Palazzo S. Giorgio, alla presenza di un folto pubblico costituito dalle maggiori personalità industriali e politiche della città, il prof. Abrate, in una riuscitissima conferenza, ha tracciato le tappe principali della storia dello sviluppo economico del Piemonte in generale, dall'incertezza del Cinquecento allo sviluppo industriale dell'Ottocento, ponendo in particolare risalto l'apporto corale delle popolazioni delle province rispetto alla capitale, del Ducato prima e del Regno poi.

I numerosi quesiti posti all'oratore al termine della sua lezione hanno dato chiara misura dell'alto livello dell'interesse suscitato negli ascoltatori della detta conferenza di storia socio-economica.

CONFERENZA DEL PROF. CLEMENT GARDET

su *« L'Apocalypse de Savoie »*

Mercoledì 5 febbraio, alle ore 21,15, nel Salone delle Conferenze dell'Istituto Bancario S. Paolo, cortesemente concesso dalla Direzione, il prof. Clement Gardet, dell'Académie Florimontane di Annecy, presentato dalla prof.a Gabrielli, Presidente della nostra Società, ha illustrato ai Soci della S.P.A.B.A., riunitisi in più di trenta persone, la storia e il meraviglioso contenuto figurativo del codice dell'Apocalypse des Ducs de Savoie, conservato a Madrid nella biblioteca dell'Escorial.

Il noto studioso della pittura medioevale in Savoia ha vivacemente rievocato le vicende dell'opera illustrata per il Duca Amedeo VIII dai miniatori Jean Bapteur e Perronet Lamye, tra il 1428 e il 1434, completata per Carlo I da Jean Colombe (1485-1490) e passata tramite Filiberto il Bello e Margherita d'Austria a Filippo II di Spagna.

Giunta così nella biblioteca dell'Escorial, l'Apocalypse de Savoie sparì però durante la guerra 1936-39 per ritornarvi, se pur in misteriose circostanze, nel 1963.

Nella ricca sequenza delle miniature riprodotte in splendide diapositive per la proiezione ai nostri Soci, il prof. Gardet ha indagato l'intervento delle varie personalità artistiche, studiando in particolare la parte assuntavi dal maestro principale, Jean Bapteur che, in questo capitale monumento della cultura Sabauda del '400, compendia apporti ricchissimi e svariati di origine francese, fiamminga, germanica, lombarda e padana.

Sia durante l'eccezionale lezione che al termine, rispondendo agli interventi del pubblico, in particolare della dr.a A. Lange, il prof. Gardet ha anche trattato dei rapporti tra il Bapteur e il fluttuante catalogo jaqueriano, negando per esempio al primo opere recentemente riferitegli, quale la Crocifissione del Museo Civico di Torino o la « Fontaine de Juvance » alla Manta. Lo studioso sempre seguito con il massimo interesse dal pubblico della S.P.A.B.A. affascinato dai splendidi documenti, è stato festeggiato al termine da cordialissimi applausi.

MANIFESTAZIONI DEL « RILANCIO CULTURALE DI CASALE »
CONFERENZA DEL PROF. GIUSEPPE DE MATTEIS

« Il paesaggio geografico del Piemonte »

Mercoledì 5 marzo, alle ore 21,25, nella Sala del Consiglio Comunale di Casale Monferrato, in palazzo S. Giorgio, il prof. De Matteis, in una vivace e scintillante carrellata di splendide diapositive a colori, ha parlato delle caratteristiche ecologiche e demografiche del paesaggio piemontese, sottolineando, dall'imponente monumento in rovina delle Alpi alla deliziosa rincorsa delle colline delle Langhe, quali rapporti vitali il geografo moderno sappia cogliere tra i panorami delle strutture tettoniche e geologiche e gli insediamenti in essi costituiti dall'uomo nell'evolversi delle varie epoche in continua ricerca di una sempre più perfetta simbiosi ecologica alla quale addirittura risalgono i comportamenti, gli usi, i costumi e le caratteristiche, financo tecnologiche ed artistiche, delle diverse popolazioni.

La bella lezione è stata seguita con attento interesse da tutti i presenti ed ha suggellato così bene il ciclo di manifestazioni culturali casalesi in preparazione al Congresso della S.P.A.B.A.

CONFERENZA DEL PROF. O. J. BOCKSBERGER

Sabato 29 marzo, alle ore 21, nella Sede Sociale di via Napione 2, il prof. Olivier Jean Bocksberger, ha tenuto una importante conferenza in francese di argomento preistorico su invito del « Gruppo di lavoro archeologico » della S.P.A.B.A., dal titolo: « Le nuove scoperte al Petit Chasseur presso Sion, capitale del Vallese ».

I risultati archeologici del prof. Bocksberger, già pubblicati sui periodici svizzeri specializzati, hanno dupplice interesse per gli studiosi piemontesi: essi hanno infatti un notevole valore intrinseco per la scoperta di contemporanee presenze di diverse culture a cavallo tra il tardo neolitico e l'età del bronzo, con sepolture di diversa natura in unica localizzazione (il rinvenimento di statue stele di grandi dimensioni e portanti raffigurazioni del pugnale eneolitico, abbattute e reimpiegate per successivi usi funerari da parte di individui con culture più tarde desta ancora ora grande interesse scientifico e pone problemi teorici tuttora aperti); ma, collegandoli con le successive scoperte di Aosta (ancora praticamente inedite, purtroppo), i ritrovamenti di Sion del prof. Bocksberger, assumono ancor maggiore importanza anche per le evidenti concordanze ed analogie di tipi, per cui, data la collocazione geografica così prossima delle due località (Sion al fondo della Valle del Rodano ed Aosta al fondo della Valle della Dora Baltea, due città quindi divise solo dalla catena alpina) non si può per esempio non giungere alla sicura conclusione della transitabilità delle Alpi, continua ed importante già almeno sin dall'epoca preistorica a cui vanno datati i suddetti nuovi ritrovamenti di Sion.

I Soci convenuti, in più di trenta, alla interessantissima lezione del prof. Bocksberger, corredata per di più dalla proiezione di magnifiche diapositive a colori, si sono vivamente complimentati con l'oratore, con cui si sono poi particolarmente intrattenuti in dotta discussione i Soci Doro, G. Lange e Santacroce, sino a tarda ora.

N.d.R. *L'improvvisa scomparsa del prof. Bockberger ha privato la S.P.A.B.A. del testo scritto di questa conferenza che avrebbe invece così ben figurato nel nostro Bollettino.*

La S.P.A.B.A. coglie l'occasione del presente verbale per rendere un particolare omaggio alla memoria dell'illustre studioso svizzero, già suo ospite e così prematuramente scomparso.

VISITA ALLA MOSTRA « I SIMBOLI DELLE MONETE ARGENTEE REPUBBLICANE E LA VITA DEI ROMANI »

A cura della Sovrintendenza alle Antichità per il Piemonte e del Museo Civico di Torino, dal marzo all'aprile 1969, è stata organizzata a Torino una Mostra intitolata « I simboli delle monete argentee repubblicane e la vita dei Romani »; ai nostri Soci è stata dedicata, venerdì 11 aprile, alle ore 21, una visita riservata e guidata dagli stessi ordinatori, prof. Carducci, dr.a Fava e dr.a Scafile, nostri Consoci e sempre così attenti e cortesi verso la Società.

La Mostra allinea non solo gli esemplari dei denari argentei coniati dalle famiglie che battevano moneta in varie città d'Italia in detta età repubblicana, ma accosta ai simboli numismatici oggetti tipici e di reale fruizione nella vita quotidiana romana (siano essi oggetti modesti e comuni o capolavori d'arte) al fine di poter suscitare nella fantasia del visitatore ogni possibile correlazione mentale, richiamo culturale e proiezione figurativa per la definizione del gusto di quell'epoca lontana.

Tutte le zone in cui è articolata la mostra sono assai stimolanti, ma in particolare i Consoci si sono soffermati in quella dedicata ai lavori agricoli, in quella graziosamente riservata all'abbigliamento, alla toeletta, ai gioielli ed alle suppellettili della casa, in quella riferentesi alla vita pubblica, in quella dedicata all'artigianato ed al commercio, in quella delle arti pratiche, come la medicina o l'architettura e l'urbanistica, in quella riallacciantesi al tempo libero (teatro, musica, sport, religione) ed in quella didascalica di mari, fiumi, guerre, ecc. Oggetto di vero divertimento è l'ultima sezione, quella dei simboli non ancora decifrati, dedicata al cimento delle supposizioni dello stesso pubblico, invitato così a partecipare ad un intelligentissimo gioco culturale.

I Soci hanno vivamente complimentato gli ordinatori per l'eccezionale interesse della rara esposizione.

QUARTO CONGRESSO S.P.A.B.A. « DI ANTICHITÀ E D'ARTE » A CASALE MONFERRATO (20-24 aprile 1969)

Come comunicato ai Soci con la circolare del 30 novembre 1968 (*cfr. Boll. 1968, pag. 146*), il Consiglio di Presidenza si è dedicato, soprattutto nella primavera di quest'anno, con la collaborazione dell'Amministrazione Comunale di Casale Monferrato e la generosa partecipazione di tutte le Associazioni e dei vari Enti culturali di detta Città, ad organizzare il « Quarto Congresso della S.P.A.B.A. » che si svolgerà appunto a Casale Monferrato dal 20 al 24 aprile 1969.

Martedì 15 aprile 1969, alle ore 18, nella Sede Sociale di via Napione 2, si sono riuniti una trentina di Soci per ascoltare le comunicazioni del Comitato organizzatore del Congresso e discuterne i dettagli logistici e culturali.

Hanno pertanto preso la parola il Presidente, dr.a Gabrielli ed il Segretario, che, ringraziati gli interessati, hanno informato i Soci e la stampa del programma dettagliato del Congresso, con le sue sedute scientifiche e le manifestazioni culturali collaterali, come, qui di seguito trascritto.

Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti - Città di Casale Monferrato

QUARTO CONGRESSO DI ANTICHITÀ E D'ARTE

Casale Monferrato, 20-24 aprile 1969, Palazzo Langosco

Comitato d'onore: on. Sandro Pertini, Presidente della Camera dei Deputati; on. dott. Lorenzo Natali, Ministro del Turismo e dello Spettacolo; on. prof. Piero Caleffi, Sottosegretario di Stato al Ministero del Turismo e dello Spettacolo; on. prof. Pier Luigi Romita, Sottosegretario di Stato al Ministero degli Interni; on. dott. Adolfo Sarti, Sottosegretario di Stato al Ministero del Tesoro; on. Giuseppe Pella, Deputato al Parlamento; on. Oscar Luigi Scalfaro, Deputato al Parlamento; on. Giovanni Sisto, Deputato al Parlamento; cardinale Michele Pellegrino, Arcivescovo di Torino; mons. Giuseppe Angrisani, Vescovo di Casale Monferrato; mons. Albino Mensa, Vescovo di Vercelli; dottor Giuseppe Caso, Prefetto di Torino; dott. Emilio Bruschelli, Prefetto di Alessandria; dott. Celestino De Bonis, Prefetto di Vercelli; avv. Gianni Oberto, Presidente della Provincia di Torino; avv. Angelo Armella, Presidente della Provincia di Alessandria; avvocato Andrea Guglielminetti, Sindaco di Torino; prof. Mario Allara, Rettore dell'Università degli Studi di Torino; prof. Antonio Capetti, Rettore del Politecnico di Torino; prof.a Marina Bersano Begey, Soprintendente alle Biblioteche del Piemonte; dott.a R. M. Borsarelli, Soprintendente agli Archivi del Piemonte; prof. Nino Carboneri, Professore i. all'Università Cattolica di Milano ed alla Facoltà di Architettura di Genova; prof. Augusto Cavallari-Murat, Direttore dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino; arch. Umberto Chierici, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte; prof. Francesco Cognasso, Presidente della Deputazione Subalpina di Storia Patria; contessa Bianca Costa di Polonghera Pallavicino Mossi, Mecenate della Civica Pinacoteca di Casale Monferrato; dott. Silvio Curto, Soprintendente alle Antichità Egittologiche di Torino; dott. Gian Alberto Dell'Acqua, Soprintendente alle Gallerie di Milano; prof. Carlo Ferrari, Presidente dell'Accademia delle Scienze; mons. Pietro Frutaz, Presidente dell'Accademia di Sant'Anselmo di Aosta; ing. Giuseppe Fulcheri, Presidente della Società per gli Studi Storici e Archeologici della Provincia di Cuneo; march.a Leonie Incisa di Camerana ved. Levi Graziadi, Mecenate del Civico Museo di Casale Monferrato; dott. Luigi Mallè, Direttore dei Civici Musei di Torino; prof. Franco Mazzini, Soprintendente alle Gallerie del Piemonte; dott. Mario Mirabella Roberti, Soprintendente alle Antichità della Lombardia, Milano; dott. Mario Paccagnini, Soprintendente alle Gallerie di Mantova; dott. Guido Riccardi Candiani, Mecenate del Civico Museo di Casale Monferrato; ing. Giorgio Rolandi, Presidente della Società per la Cons. delle Opere d'Arte e dei Monumenti della Valsesia; dott. Ercole Tasca, Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo di Alessandria; dott. Camillo Venesio, Presidente della Banca di Casale e del Monferrato; prof. Luciano Vernetti, Presidente dell'Ente Provinciale del Turismo di Torino; dott. Vittorio Viale, Segretario della Deputazione Subalpina di Storia Patria; dott. Giorgio Vigni, Direttore centrale del Ministero della Pubblica Istruzione; prof. Mario Viora, Presidente della Società per gli Studi Storici Archeologici della Prov. di Alessandria; march.a Margherita Visconti Venosta Pallavicini Mossi, Mecenate della Civica Pinacoteca di Casale Monferrato; dott. Giacomo Porta, Presidente del Tribunale di Casale Monferrato; dott. Enrico Buzio, Procuratore della Repubblica di Casale Monferrato; dott. Giovanni Bazzi, Presidente del Rotary Club di Casale Monferrato; avvocato Francesco Cappa, Presidente del Lyons Club di Casale Monferrato; ing. Carlo Cerruti, Presidente della Pro Loco di Casale Monferrato; dott. Cesare Cortesina, Presidente dell'Accademia Filarmonica di Casale Monferrato; dott. Gabrile Serrafero, Presidente della Società di Cultura Classica di Casale Monferrato.

COMITATO ORGANIZZATORE: cav. uff. Luigi Tartara, Sindaco di Casale Monferrato, *Presidente*; dott.a Noemi Gabrielli, Presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti; avv. Pier Enrico Motta, Vice Sindaco di Casale Monferrato; cav. rag. Aldo Oppezzo, Assessore al Turismo del Comune di Casale Monferrato; dott. Giovanni Cuccia, Assessore all'Istruzione del Comune di Casale Monferrato; prof. Carlo Carducci, Tesoriere della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti; ing. Vincenzo Borasi, Segretario della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti; dott. Benedetto Scalia, Segretario Generale del Comune di Casale Monferrato.

COMITATO ESECUTIVO PER LE MANIFESTAZIONI ORGANIZZATE DAGLI ENTI CASALESI IN OCCASIONE DEL CONGRESSO: dott. ing. Carlo Cerruti, Presidente della Pro Loco di Casale Monferrato, *Presidente*; dott. Gabriele Serrafero, Presidente del Circolo di Cultura Classica di Casale Monferrato; prof. Michele Boscaro, Presidente di « Italia Nostra », Sezione di Casale Monferrato; prof. Vincenzo Porta, Presidente del « Cenacolo » di Casale Monferrato; dott. ing. Giovanni Bazzi, Presidente del Rotary Club di Casale Monferrato; avv. Francesco Cappa, Presidente del Lyons Club di Casale Monferrato; cav. uff. geometra Celeste Conti, Direttore dell'Ente Provinciale del Turismo di Alessandria; ing. Cesare Carpano, Ingegnere Capo del Comune di Casale Monferrato; dott. Piero Costanzo, Direttore della Civica Biblioteca di Casale Monferrato; geom. Augusto Beltrame; geom. Enzo Sassone. *Responsabili del servizio di Segreteria durante il Congresso*: Vincenzo Borasi; Mimmo Parvopassu.

ELENCO DEGLI STUDIOSI INVITATI AL CONGRESSO PER RELAZIONI O COMUNICAZIONI (per ordine alfabetico): *per la prolusione*, prof. Cesare Brandi. - prof. Mario Abrate; colonnello Guido Amoretti; arch. Giorgio Avigdor; prof. Ermanno Arslan; prof. Piero Barocelli; ing. Ottavia Berta in Bastianini; ing. Vincenzo Borasi; dott.a Romana Bossaglia; Carlo Caramellino; prof. Nino Carboneri; dott. Carlo Carducci; ing. Cesare Carpano; prof. Augusto Cavallari-Murat; prof.a Laura Cogliati Arano; padre dott. Angelo Coppo; ing. Secondino Coppo; dott.a Emma Cornaglia; Vincenzo Corsari; dott. Piero Costanzo; dott. Silvio Curto; dott. Casimiro Debiaggi; dott.a Anna Serena Fava; dott.a Mercedes Fererro Viale; dott.a Silvana Finocchi; dott. Dario Fogliato; dott.a Tamara Fomoceva; dott.a Noemi Gabrielli; dott.a Alda Guarnaschelli; dott.a Augusta Lange; dott. Luigi Mallè; prof. Guido Mansuelli; prof. Luciano Manino; prof. Ercolano Marani; dott. Sergio Martinotti; prof. Franco Mazzini; prof. Vittoria Moccagatta; dott. Olimpio Musso; dott. Emilio Nasalli Rocca; dott. Antonio Panizza; prof. Adriano Peroni; arch. Domenico Prol; dott.a Ada Peyrot; arch. Mario Rivella; prof. Giovanni Romano; ing. Paolo Scarzella; dott.a Renata Segre; dott.a Marta Schubert; dott. Gabriele Serrafero; Laura Tamagno; arch. Giuseppe Varaldo; dott. Vittorio Viale. - *Per l'orazione conclusiva*: prof. avv. Luigi Baudoin.

Calendario del Congresso

Domenica 20 aprile 1969 — ore 11: Inaugurazione del Congresso a Casale Monferrato, nel restaurato Civico Palazzo Langosco. Orazione ufficiale del prof. Cesare Brandi, Ordinario di storia dell'arte moderna all'Università di Roma, dal titolo: « *Come si salva una città antica* »; ore 12: Apertura della Mostra « Immagini di Casale nei secoli », ordinata dalla dott. Ada Peyrot, autrice del catalogo; ore 13: Colazione dei congressisti all'albergo Principe di Casale; ore 16: (Palazzo Langosco) SEZIONE QUARTA: *Problemi di urbanistica casalese*. Presiede il prof. ing. A. Cavallari-Murat, Direttore dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino; ore 21: (Aula Magna del Liceo Classico) Proiezione di tre films documentari dal titolo: « Architetti e architet-

ture casalesi e monferrine ». Presenta il dott. G. Serrafero; Proiezioni sul tema: « Aspetti del paesaggio monferrino (gli animali del paesaggio; entomologia monferrina) », a cura del « Cenacolo di Casale » e della Sezione casalese di « Italia Nostra ».

Lunedì 21 aprile 1969 — ore 10: (Palazzo Treville) Visita al Museo Civico ed alla Gipsoteca Bistolfi guidata dalla prof.a Gabrielli; ore 12,30: Colazione dei congressisti all'albergo Principe; ore 15: (Palazzo Langosco, Salone del Senato) Inaugurazione della Mostra di cinquanta fotografie originali stampate da Francesco Negri (1897); ore 15: (Palazzo Langosco) Sezione prima, classe b: *I documenti: i più antichi reperti sino alla caduta dell'impero romano.* Presiede il dott. C. Carducci, Soprintendente alle Antichità per il Piemonte; ore 16: Sezione prima, classe c: *I documenti: dal V secolo al periodo romanico incluso.* Presiede il prof. A. Peroni, Direttore dei Civici Musei di Pavia ed Incaricato di Storia dell'arte medioevale in quella Università; ore 16,30: Sezione Terza: *I documenti: dal barocco al neoclassicismo.* Presiede il prof. N. Carboneri, Incaricato all'Università Cattolica di Milano ed alla Facoltà di architettura di Genova; ore 21: (Aula Magna del Liceo Classico) Concerto di musiche cortesi e letture di liriche trobadoriche, organizzati dal Comitato casalese delle manifestazioni. Presenta il dott. S. Martinotti.

Martedì 22 aprile 1969 — ore 9: Visita alla Cattedrale di Casale ed al suo Tesoro guidata dalla prof.a Gabrielli; ore 10,30: Visita alla cerchia urbana casalese guidata dal dott. G. Serrafero; ore 12,30: Colazione dei congressisti all'albergo Principe di Casale; ore 15: Sezione prima, classe a: *Economia, geografia e storiografia casalese.* Presiede il prof. M. Abrate, della Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Torino; ore 16,30: Sezione prima, classe b: prosecuzione dei lavori; ore 16,30: Sezione prima, classe c: prosecuzione dei lavori; ore 16,30: Sezione quarta: prosecuzione dei lavori; ore 21: (Aula Magna del Liceo Classico) Rappresentazione teatrale: « I Persiani » di Eschilo, a cura del Teatro Uomo di Milano.

Mercoledì 23 aprile 1969 — ore 9,30: Visita guidata ai monumenti della città ed al tessuto urbano casalese; ore 12,30: Colazione dei congressisti alll'albergo Principe di Casale; ore 15: Sezione seconda: *I documenti: dal gotico al manierismo.* Presiede il prof. F. Mazzini, Soprintendente alle Gallerie del Piemonte; ore 16,30: Sezione terza: prosecuzione dei lavori; ore 21: .(Aula Magna del Liceo Classico) Concerto vocale del soprano sig.a Casalone Brezzi.

Giovedì 24 aprile 1969 — ore 9: Sezione seconda: prosecuzione dei lavori; ore 12: Chiusura del Convegno. Orazione ufficiale dell'avv. L. Baudoin e saluto di commiato del Sindaco di Casale e del Presidente della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti; ore 13: Colazione di congedo dei congressisti; ore 15: Visita in pullman al paesaggio del Monferrato, a cura del Comitato casalese delle manifestazioni guidata dalla prof.a Gabrielli; ore 21: (Chiesa di San Filippo) Concerto Polifonico dell'Accademia « Stefano Tempia » di Torino.

Programma delle sedute scientifiche

Sezione prima, classe a: *Economia, geografia e storiografia casalesi*

Presiede il prof. M. Abrate

Martedì 22 aprile 1969 (Salone del Vituli) — 15-15,30: prof. Mario Abrate, *Economia e sviluppo nel Monferrato nell'età barocca*; 15,30-15,45: Discussione; 15,45-16: col. Guido Amoretti, *Stralci tratti dalle memorie di Benedetto Spirito Nicolis di Robilant*

su un viaggio a Casale nel 1788; 16-16,15: Discussione; 16,15-16,30: dott. Gabriele Serrafero, *Antica onomastica casalese*; 16,30-16,45: Discusione; 16,45-16,50: dott.a Augusta Lange, *Casale e il Po alla fine del Cinquecento*; 16,55-17,05: Discussione; 17,05-17,15: dott.a Renata Segre, *Cenni storici sulla Sinagoga di Casale*; 17,15-17,25: Discussione; 17,25-17,35: dott. Piero Costanzo, *Lo storico Giuseppe De Conti*; 17,35-17,45: Discussione; 17,45-17,55: Vincenzo Corsari, *Lo storico Giuseppe Morano*; 17,55-18,05: Discussione; 18,05-18,15: ing. Vincenzo Borasi, *Ricostruzioni morfologiche urbanistiche da antichi catasti casalesi*; 18,15-18,25: Discussione; 18,25-18,40: dott. Vittorio Viale, *Francesco Negri*; 18,40-19: Discussione.

Sezione prima, classe b: *I documenti: i più antichi reperti archeologici sino alla caduta dell'Impero romano*

Presiede il dott. Carlo Carducci

Lunedì 21 aprile 1969 (Salone del Vituli) — 15-15,30: prof. Piero Barocelli, *Lame silicee di pugnali e di giavellotti eneolitiche della estrema valle padana occidentale e confronti liguri*; 15,30-15,45: Discussione; 15,45-15,55: prof. Olimpio Musso, *Contributo alla carta archeologica del Monferrato casalese*; 15,55-16,05: Discussione; 16,05-16,30: dott.a Silvana Finocchi, *Casale Monferrato sede di Municipium. La questione di Vardacate*; 16,30-16,45: Discussione; 16,45-16,55: dott. Dario Fogliato, *In margine alla tavola di Vardacate. Nota per uno studio sulla amministrazione dei municipi romani dell'Italia settentrionale*; 16,55-17,05: Discussione; 17,05-17,25: prof. Ermanno Arslan, *Un recinto fortificato altomedioevale nelle vicinanze di Casale*; 17,25-17,40: Discussione; 17,40-17,55: prof. Luciano Manino, *Aspetti del territorio casalese in età romana. L'importanza storica dei culti esotici*; 17,55-18,10: Discussione; 18,10-18,40: prof. Silvio Curto, *Antichità egizie a Casale*; 18,40-19: Discussione.

Mercoledì 23 aprile 1969 — 16,30: (Salone del Vituli) Seminario su problemi archeologici casalesi.

Sezione prima, classe c: *I documenti: dal V secolo sino al periodo romanico*

Presiede il prof. Adriano Peroni

Lunedì 21 aprile 1969 (Sala del Borra) — 15-15,30: prof. Adriano Peroni, *I rapporti tra la chiesa di S. Evasio e quella di S. Michele di Pavia*; 15,30-15,45: Discussione; 15,45-16: padre dott. Angelo Coppo, *Testimonianze storico archeologiche nell'abitato di Casale dall'età romana al secolo XII*; 16-16,15: dott.a Noemi Gabrielli, *Un reliquiario del secolo V*; 16,15-16,30: Discussione; 16,30-16,45: dott.a Noemi Gabrielli, *La cattedrale di Sant'Evasio e le sue sculture: problemi e proposte*; 16,45-17,15: Discussione; 17,15-17,30: prof. Laura Tamagno, *Le strutture murarie della chiesa di Sant'Evasio*; 17,30-17,45: Discussione; 17,45-18: dott.a Alda Guarnaschelli, *Chiese romaniche casalesi*; 18-19: Discussione.

Martedì 22 aprile 1969 — 16,30 (Sala del Borra) Seminario sul periodo altomedioevale casalese.

Sezione seconda: *I documenti: dal gotico al manierismo*

Presiede il prof. F. Mazzini

Mercoledì 23 aprile 1969 (Sala del Borra) — 15-15,30: dott. Ercolano Marani, *Rapporti fra Casale e Mantova*; 15,30-15,45: Discussione; 15,45-16: dott.a Marta Schu-

bert, *Lo Spanzotti del Museo di Budapest*; 16-16,15: Discussione; 16,15-16,30: dottor Luigi Mallè, *Gaudenzio Ferrari a Casale*; 16,30-16,45: Discussione; 16,45-17: dottor Casimiro Debiaggi, *Sculture inedite di Ambrogio Volpe*; 17-17,15: Discussione; 17,15-17,30: dott.a Laura Cogliati Arano, *Un disegno del Pelegrino per Casale*; 17,30-17,45: Discussione; 17,45-18: dott. Antonio Panizza, *Un rilievo spanzottiano in Alessandria*; 18-18,15: Discussione; 18,15-18,30: dott.a Anna Serena Fava, *Monete delle zeche casalesi*; 18,30-18,45: Discussione; 18,45-19: prof.a Vittoria Moccagatta, *Il Moncalvo a Casale.*

Giovedì 24 aprile 1969 (Sala del Borra) — 9-9,15: dott. Sergio Martinotti, *Musiche cortesi alla corte del Monferrato. Musica e musicisti alla corte di Casale Monferrato*; 9,15-9,30: Discussione; 9,30-10,30: dott. Giovanni Romano, *Orientamenti della pittura casalese da G. M. Spanzotti alla fine del Cinquecento*; 10,30-12: Seminario sul manierismo casalese.

Sezione terza: *I documenti: dal barocco al neoclassicismo*

Presiede il prof. Nino Carboneri

Lunedì 21 aprile 1969 (Galleria degli Stucchi) — 16,30-17: prof. Nino Carboneri, *Aspetti e problemi dell'arte a Casale dal barocco al neoclassicismo*; 17-17,15: Discussione; 17,15-17,30: arch. Mario Rivella, *Il Teatro Municipale di Casale*; 17,30-17,45: Discussione; 17,45-18: arch. Domenico Prola, *Sebastiano Guala a Casale ed a Frassinello*; 18-18,15: Discussione; 18,15-18,30: ing. Cesare Carpano, *I disegni del Nicolis di Robilant per il palazzo Gozani di San Giorgio in Casale*; 18,30-18,40: Discussione; 18,40-18,50: dott.a Emma Cornaglia, *Un disegno di G. B. Scapitta per Tonco ed un progetto del Magnocavallo per la facciata di S. Croce*; 18,50-19: Discussione.

Martedì 22 aprile 1969 (Galleria degli Stucchi) — 16,30-17: arch. Giorgio Avigdor, Direttore dell'archivio storico ebraico « Benvenuto Terracini », *Notizie sulla Sinagoga di Casale*; 17-17,15: Discussione; 17,15-17,30: dott. Casimiro Debiaggi, *Sculture di Martino Sezzano di Serravalle Scrivia a Casale*; 17,30-17,45: Discussione; 17,45-18: dott.a Romana Bossaglia, *Caratteri dello stucco decorativo settecentesco a Casale*; 18-18,15: Discussione; 18,15-18,30: arch. Giuseppe Varaldo, *Chiese casalesi e la liturgia postconciliare: problemi di ristrutturazione*; 18,30-19: Discussione.

Mercoledì 23 aprile 1969 (Galleria degli Stucchi) — 16,30-16,45: dott.a Tamara Fomoieva, *Dipinti di P. F. Guala nel Museo dell'Eremitage di Leningrado*; 16,45-17: Discussione; 17-17,15: dott.a Mercedes Ferrero Viale, *Disegni e progetti di Leonardo Marini per decorazioni non eseguite nei palazzi casalesi*; 17,15-17,30: Discussione; 17,30-17,45: dott. Giovanni Romano, *Il pittore Nicolò Musso*; 17,45-18: Discussione; 18-18,15: Carlo Caramellino, *Tessuti ed argenti inediti delle chiese casalesi*; 18,15-18,30: Discussione; 18,30-19: Seminario sul barocco casalese.

Sezione quarta: *Problemi di urbanistica casalese*

Presiede il prof. Augusto-Cavallari-Murat

Domenica 20 aprile 1969 (Salone del Senato) — 16-16,30: prof. Augusto Cavallari-Murat, *Introduzione critica ai rapporti tra forma urbana ed architettura nel concentrico di Casale*; 16,30-16,45: Discussione; 16,45-17: ing. Ottavia Berta in Bastianini, *Un primo aspetto della vicenda del concentrico di Casale a commento delle mappe dell'Istituto di Architettura tecnica: con punto di prospettiva secentesca, fra rinascimento*

e barocco; 17-17,15: Discussione; 17,15-17,30: ing. Secondino Coppo, *Un secondo aspetto della vicenda urbanistica di Casale a commento delle mappe dell'Istituto di Architettura tecnica: con punto di prospettiva settecentesca, fra barocco e neoclassismo*; 17,30-17,45: Discussione; 17,45-18: ing. Paolo Scarzella, *Un terzo aspetto dell'ambiente urbano di Casale con punto di prospettiva ottocentesco, fra tradizione locale ed utopia neoclassica*; 18-18,15: Discussione; 18,15-19: Seminario su problemi urbanistici casalesi.

Martedì 22 aprile 1969 (Salone del Senato) — 16,30-17: col. Guido Amoretti, *La piazzaforte di Casale*; 17-17,15: Discussione; 17,15-17,30: dott. Emilio Nasalli Rocca, *La fortezza di Casale nel quadro delle città murate sulle sponde padane dal Ferrarere, attraverso l'Emilia e la Lombardia, al Piemonte*; 17,30-17,45: dott.a Emma Cornaglia, *Perizia di don Antonio Leni, ingegnere della Repubblica Veneta sulle fortificazioni di Casale nel 1670*; 17,45-18: Discussione; 18-18,15: dott.a Ada Peyrot, *Immagini di Casale nei secoli*; 18,15-19: Discussione.

Al termine della riunione organizzativa, i Soci hanno augurato al Consiglio il migliore successo al Congresso di Casale Monferrato, sì che anch'esso possa inserirsi nell'altissima tradizione culturale dei Congressi della Società Peimontese di Archeologia e Belle Arti che costituiscono senz'altro il maggior vanto della storia centenaria della nostra Società.

CONFERENZA DI E. LEALE ANFOSSI

Sabato 19 aprile, alle ore 17,30, nella Sede Sociale di via Napione 2, la sig.a Emilia Leale Anfossi ha tenuto, su invito del « Gruppo di lavoro archeologico » della S.P.A.B.A., un'interessante relazione sulle recenti « Ricerche preistoriche in Val Pennavaira (Provincia di Cuneo e Provincia di Savona) », corredandola con la proiezione di diapositive illustranti vari tempi e risultati delle campagne di scavo ivi condotte dall'oratrice in collaborazione con l'Istituto di Studi Liguri e la Sopraintendenza alle Antichità del Piemonte e della Liguria.

Le ricerche della sig.a Emilia Leale Anfossi vertono sull'identificazione di centri abitati nelle epoche dal neolitico all'età del ferro, nella testata della Val Pennavaira, punto chiave dei passaggi dalla costa ligure alle pianure piemontesi; la gentile studiosa ha riconosciuto nella zona sia incisioni rupestri e pietre cupellate che tracce di insediamenti di carattere permanente e con materiale tipicamente databile, sufficienti per confermare che anche attraverso siffatti valichi, già nel periodo preistorico sino alle epoche più recenti, vi fu quella continuità di presenza e di movimenti che la cultura archeologica moderna indaga e sistematicamente correla.

Una ventina di specialisti, studiosi della materia, convenuti alla riunione, si sono sinceramente complimentati con la gradita ospite della S.P.A.B.A.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 26 GIUGNO 1969

ASSEMBLEA SOCIALE

Giovedì 26 giugno, alle ore 18,30, in seconda convocazione, si è riunita, a sensi di Statuto, nella Sede Sociale, un'affollata assemblea, con il seguente ordine del giorno:

1) Relazione del Consiglio di Presidenza sul Quarto Congresso di Antichità e d'Arte a Casale Monferrato;

2) Resoconto sull'attività sinora svolta dal « Gruppo di lavoro Archeologico »;
3) Presentazione del bilancio patrimoniale al 31 dicembre 1968;
4) Presentazione del bilancio preventivo dell'anno 1969;
5) Comunicazioni della Segreteria e varie;

ed il programma di proseguire la riunione con una seduta scientifica così articolata:

6) Costituzione di un gruppo di studio e di lavoro « ad hoc » per i problemi artistici e culturali della Città di Casale e per quelli del Monferrato;
7) Relazioni scientifiche di alcuni Soci.

Apre la seduta amministrativa il Presidente, dr.a Gabrielli, per scusare tra i Soci assenti l'ing. Catella ed il prof. Cavallari-Murat, e per ringraziare i così numerosi intervenuti.

Per il primo punto dell'o.d.g., il Presidente, dopo un breve e commosso accenno alla felice settimana di lavori così intensamente trascorsa a Casale Monferrato nell'aprile scorso con amici e studiosi di provenienza addirittura europea, lascia al Segretario il compito della più breve possibile, ma esauriente relazione sulle attività scientifiche e culturali svolte dalla Società e dai Consoci durante il Quarto Congresso S.P.A.B.A. a Casale Monferrato (*N.d.r., si omette di trascrivere nel presente verbale il testo della relazione perché esso sarà già pubblicato negli Atti del Congresso come verbale delle giornate congressuali e si rimanda perciò direttamente ad esso per brevità*).

Al termine della relazione l'Assemblea si congratula, per bocca del comm. Venesio, con la Presidenza e le raccomanda ancora il suo massimo impegno per la redazione e la stampa degli Atti perché così importante documento della vita scientifica della Società non vada disperso.

Per il secondo punto dell'o.d.g., su invito del Presidente, il Coordinatore del « gruppo archeologico », ing. Guglielmo Lange, traccia un breve accenno del lavoro già svolto (riunioni in Sede, organizzazione delle conferenze Bocksberger e Leale Anfossi) (*N.d.r.*: *per dettagliate notizie si vedano i verbali già pubblicati*) e dei programmi di ricerche e studi in corso (campagna di scavi a Salto, studi coordinati di archeologia e preistoria alpina, ecc.).

Il Socio Venesio, complimentandosi con il Gruppo, auspica un rinnovato interesse archeologico anche per quello scrigno di romanità che è il territorio casalese.

Passando al terzo e quarto punto dell'o.d.g., da discutersi congiuntamente, il Presidente invita il Tesoriere ad illustrare l'impostazione sia del bilancio patrimoniale al 31 dicembre 1968 che del bilancio preventivo 1969. Essi risultano così computati:

BILANCIO PATRIMONIALE AL 31 DICEMBRE 1968

Attività

Beni Immobili		
Palazzina - valore attribuito in relazione ai vincoli per l'utilizzo	L.	80.000.000
Titoli di Proprietà		
Cartelle presso la Banca Nazionale del Lavoro	»	47.700
Patrimonio Artistico Archeologico		
n. 86 ingrandimenti di fotografie di opere e monumenti piemontesi × L. 5.000	»	430.000
Disegni e oggetti vari	»	150.000

Mobili e Arredamenti

Mobili della Sede Sociale - inventario in blocco	»	1.500.000
Materiale d'ufficio, macch. da scrivere, proiettore, cancelleria, ecc.	»	200.000

Pubblicazioni sociali

Fondo antiche pubblicazioni sino al 1945 L. 28.490.000, sc. 30 %	»	19.942.350
Fondo Bollettini Sociali dal 1945 al 1966 L. 44.888.000, sc. 50 %	»	22.444.000
Volumi di edizioni speciali L. 48.091.000, sc. 50 %	»	24.045.500

Biblioteca

Libri di proprietà sociale in deposito a Palazzo Madama n. 1795	»	2.000.000
Libri di proprietà sociale in deposito presso Galleria Arte Moderna, n. 367 riviste, prezzo complessivo a stima, come da allegato a disposizione	»	10.000.000
Valore di tre serie di pubblicazioni presso la Sede, L. 1.857.000, sconto 50 %	»	928.500

Varie

Fondo Cassa, Banche, Conto Corrente Postale al 31 dicembre 1968	»	290.508
Totale Attività	L.	161.978.558

PASSIVITÀ

Rimanenza Mutuo presso Istituto Bancario San Paolo di Torino (estinzione prevista in 22 annualità entro l'anno 1990) . .	L.	6.341.178
Fatture da pagare, come da unito elenco (vedi bilancio preventivo 1969)	»	8.127.459
Totale Passività	L.	14.468.637

I REVISORI DEI CONTI:
comm. Augusto Doro - rag. Benedetto Fiore

IL TESORIERE:
prof. Carlo Carducci

BILANCIO PREVENTIVO PER L'ANNO 1969

ENTRATE PREVISTE

Residuo 1968	L.	290.508
Quote Sociali	»	2.700.000
Contributi	»	500.000
Pubblicazioni	»	2.100.000
Affitti	»	285.050
Interessi bancari	»	15.000
Entrate varie	»	609.442
Residui 1968 (da esigere dai locatari)	»	3.500.000
Totale	L.	10.000.000

Uscite previste

Pubblicazioni	L.	3.230.000
Personale e accessori	»	250.000
Elettricità, riscaldamento ed acqua	»	400.000
Telefono	»	150.000
Spese postali	»	250.000
Imposte e assicurazioni	»	200.000
Ammortamento mutuo	»	580.000
Spese bancarie	»	10.000
Spese varie	»	1.203.000
Spese straordinarie (lavori in sede, lavori di pulizia cantine sgomberate dalla custode)	»	600.000
Debiti (fatture da pagare di esercizi precedenti)	»	8.127.000
Totale	L.	15.000.000

Residuo passivo: L. 5.000.000, da coprirsi in via straordinaria con contributi od operazioni a lungo termine.

(Questo passivo è il risultato di diversi esercizi sociali).

I revisori dei conti:
comm. Augusto Doro - rag. Benedetto Fiore

Il tesoriere:
prof. Carlo Carducci

Posti in discussione congiunta i due documenti, prende prima degli altri la parola il Socio Doro, come membro del Collegio dei Revisori dei Conti, riallacciandosi per prima cosa alle dichiarazioni programmatiche, alle denuncie gestionali ed alle discussioni già avvenute nelle precedenti assemblee del 18 dicembre 1968 e del 25 gennaio 1969, e per osservare che finalmente viene presentato all'Assemblea un documento amministrativo globale ed indicativo, quali sono insieme il bilancio preventivo 1969 ed il conto patrimoniale 1968 invece dei tradizionali rendiconti di cassa degli anni precedenti (in cui si omettevano i debiti procrastinabili).

Appare finalmente quindi alla luce quest'anno il vero deficit (di L. 5.000.000) che è in verità il risultato di accumulo dei disavanzi maturati anche negli anni precedenti e che è destinato ancora ad aumentare, per esempio alla prossima pubblicazione del nuovo bollettino; tale perdita è comunque ammissibile nella visione globale delle disponibilità patrimoniali della Società, per cui egli propone l'approvazione di entrambi i documenti che già garantiscono la consapevolezza che la futura politica economica della Società sarà di lesina nelle spese e di impegno nel recupero dei crediti.

Dopo una vivace discussione, a cui partecipano i Soci Venesio, Carducci, Doro, Cravero, Fulcheri, G. Lange, il Presidente precisa che i 3,5 milioni indicati come « residui attivi 1968 » sono la cifra che si presume poter ragionevolmente recuperare dagli inquilini Mollino e Cappa Bava, se pur per via giudiziaria, ed ancora che i 5 milioni di lire di disavanzo non sono imputabili al solo esercizio 1969.

Messi ai voti, il bilancio patrimoniale al 31 dicembre 1968 ed il bilancio preventivo 1969 vengono approvati separatamente dall'Assemblea, all'unanimità, per alzata di mano.

Per le comunicazioni della Segreteria, il Presidente comunica a questo punto che la biblioteca sociale sarà aperta in Sede tutti i pomeriggi, che sarà organizzata una visita guidata alla Mostra delle antiche civiltà degli Abruzzi, poi una gita sociale ad Aosta;

infine, su riproposta del Socio Fulcheri e con il consenso del Socio G. Lange, la dr.a Gabrielli, nell'intento di rendere la S.P.A.B.A. quell'effettivo centro della cultura archeologica ed artistica piemontese, anche a servizio delle Società locali periferiche, come era stato già auspicato in precedenti assemblee, annuncia che per il novembre prossimo la S.P.A.B.A. promuoverà una riunione dei rappresentanti di tutte le Società del Piemonte che siano interessate a problemi artistici e culturali.

Terminata così la seduta amministrativa, non avendo altri Soci ulteriori osservazioni da esporre, viene aperta la seduta scientifica, a cui partecipano come graditi ospiti il dr. Musso, l'Assessore Operto e l'ing. Carpano, della Città di Casale Monferrato.

Per affrontare il punto 6 dell'o.d.g., il Presidente ricorda il lavoro svolto ed i consensi suscitati dal recente Congresso della S.P.A.B.A. a Casale Monferrato, e ne legge il voto finale:

« che presso la Società di Archeologia e Belle Arti sia immediatamente costituito il gruppo di lavoro " Casale Monferarto " in cui studiosi e appassionati di ogni indirizzo artistico convergano per dedicare i loro sforzi ad un continuo aggiornamento culturale casalese;

« che, pertanto, il gruppo di lavoro si impegni ad una immediata ricerca riordinativa sistematica dei documenti più antichi, purtroppo dispersi nel Monferrato dalla fine del '700;

« che, nello stesso spirito, tale gruppo agisca subito affinché ritornino nel centro storico, accanto alle indicazioni stradali, le dizioni antiche e tradizionali che la consuetudine popolare ha tramandato sfidando nei tempi opportunismi celebrativi ».

(Il voto è firmato dai seguenti proponenti: Noemi Gabrielli, Camillo Venesio, Gabriele Serrafero, Vincenzo Borasi, Pietro Bianconi, Tamara Pomociova, Sergio Martinotti, Giovanni Romano, ed è stato approvato dall'Assemblea di chiusura del Congresso all'unanimità).

Aperta la discussione, prendono la parola il comm. Venesio (il quale ricorda le origini storiche di Casale Monferrato, i grandi capitoli della sua storia politica ed i tesori d'arte e d'archeologia che conserva nel suo seno), il dr. Musso (il quale elenca gli attuali programmi di lavoro delle Associazioni Culturali Casalesi) e l'ing. Carpano (il quale commenta i risultati scientifici del Congresso della S.P.A.B.A. e suggerisce la costituzione di tre gruppi di lavoro: uno archeologico, uno urbanistico ed uno socio-eco-geografico) e poi anche i Soci Carducci, Gabrielli, G. Lange e Venesio, ancora.

L'Assemblea, al termine della discussione, approva con un applauso la costituzione di un gruppo di studio « ad hoc » su temi culturali casalesi, la cui guida viene anche affidata per acclamazione, su proposta della dr.a Gabrielli, al Consocio comm. Venesio.

Venesio accetta la nomina, ringraziando l'assemblea e presentando immediatamente un programma di studi e di iniziative, tra cui emerge come primo atto quello della costituzione di un comitato locale, aperto a tutte le persone di cultura e di buoni propositi, purché non etichettate da vincoli politico-partitici.

La seduta scientifica prosegue con le relazioni dei Soci:

7 a) G. Lange: *Stele funeraria di un* sutor *a Castiglione Tinella*;

7 b) G. Lange: *Scultura in pietra di un serpente a Stroppo in Val Maira*;

7 c) A. Doro: *Scheda di un recente ritrovamento archeologico*;

7 d) B. Signorelli: *Disegni inediti sul Castello di Casale, all'Archivio di Stato di Torino.*

L'ing. Guglielmo Lange ha trattato, nella prima lezione, di una di quelle epigrafi di carattere segnaletico e non iconografico la cui scoperta è documento prezioso per la

ricostruzione congetturale di un tessuto eco-archeologico, mentre, nella seconda dissertazione, ha parlato della insolita figura di serpente strisciante, o vipera che sia, che nella stessa sua concezione si ricollega agli esempi provenzali ed ai tipi di Entremont, sì da confermare ancora una volta quali intensi legami siano da sempre esistiti attraverso le Alpi anche tra le Vallate del Saluzzese e della Provenza.

Il Soprintendente prof. Carducci si complimenta vivamente con l'oratore, aprendo una dotta disquisizione in merito alle antiche testimonianze scultoree.

Il Socio Doro ha invece sinteticamente descritto alcune singolarità di certe sculture della Chiesa di Sampeyre, da cui si potrebbe persino arguire l'ivi preesistenza di un tempio saraceno.

Il rag. Signorelli ha proiettato infine le tavole a colori da lui recentemente rinvenute all'Archivio di Stato di Torino, nella sede di piazza Castello e risalenti ai tipi dei disegni architettonico-militari redatti per progetti di modifiche logistiche, che per noi diventano ora invece interessantissime documentazioni anche di storia architettonica, in questo caso del Castello di Casale Monferrato, nel suo periodo di trasformazione tra l'epoca cinquecentesca e la successiva erezione a fortezza secentesca, modello d'arte militare di livello europeo e fama internazionale.

In dettaglio l'oratore illustra che i vari disegni (uno firmato da Giorgio Paleario Fratino) permettono congetture sia sulla struttura del Castello all'epoca dei Paleologi, che, più tardi, sulla sua consistenza nella seconda metà del sec. XVI, e sino all'inizio del '600, cioè sino alle modifiche di Guglielmo e Vincenzo II Gonzaga per le prime proposte di costruzione della cittadella barocca.

L'assemblea sottolinea con un sincero applauso il suo compiacimento per le interessantissime conferenze.

Data l'ora tarda, il Presidente, congratulandosi ancora con gli oratori, ringraziati i convenuti, dichiara chiusa la seduta alle ore 20,20 circa.

IL SEGRETARIO: *V. Borasi* IL PRESIDENTE: *N. Gabrielli*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 10 LUGLIO 1969

Giovedì 10 luglio 1969, alle ore 17,30, nella Sede Sociale, alcuni Soci si sono ritrovati per udire le relazioni di due studiosi Consoci:

1) dr.a Augusta Lange: *Affreschi inediti di Jacopino Longo a Villafranca Sabauda;*
2) dr.a Augusta Lange: *Affreschi jaqueriani a Rivalta Torinese;*
3) dr. Guido Gentile: *Intagli di un maestro nordico a San Giovanni di Avigliana.*

La dr.a Lange, nella sua prima lezione, corredata da diapositive a colori, ha condotto un acuto ed affascinante confronto tra questa ed altre opere da lei attribuite al Maestro, oggetto di lungo studio originale ed attributivo da parte dell'infaticabile ed illustre nostra Consocia.

Nella seconda lezione, la stessa dr.a Lange ha invece comunicato, illustrandolo con l'ausilio di ottime diapositive a colori, che nell'abside della chiesa di San Vittore a Rivalta esistono due serie di dipinti di diversa fattura, una serie più grossolana ed un'altra invece di eccellente mano che ricorda addirittura nello stile (e con la concordanza di una data: 1452) i modelli cortesi di Giacomo Jaquerio.

Purtroppo una parte degli affreschi è ancora nascosta da un intonaco sovrappostovi forse all'epoca della peste del 1630, ma soprattutto lo stato di conservazione dell'intero complesso è in condizioni quanto mai precarie.

L'Assemblea ha pertanto espresso alle rappresentanze della popolazione e dell'Amministrazione comunale di Rivalta presenti in sala, un voto perché esse sollecitino dalle competenti autorità un intervento per la conservazione ed il restauro della suddetta Cappella.

Il dr. Gentile ha infine esposto in una dettagliatissima lezione un interessante confronto tra le sculture lignee del pulpito di San Giovanni di Avigliana, quelle di un altarino conservato nella Sacrestia del Santuario torinese della Consolata e un rilievo, raffigurante l'Annunciazione, conservato nel Museo Civico torinese di Palazzo Madama.

Tali opere, di gusto squisitamente nordico (tra fiammingo e germanico settentrionale), databili verso il 1530, costituiscono una testimonianza non isolata dei fitti rapporti che la frequente migrazione di artisti e di opere d'arte alimentava tra la cultura dell'area alpina e subalpina e quella centroeuropea.

Le conferenze dei benemeriti studiosi sono state accolte con grande interesse e compiacimento dagli intervenuti che si sono, al termine, affettuosamente congratulati con loro.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

VISITA ALLA MOSTRA « ANTICHE CIVILTÀ D'ABRUZZO »

Mercoledì 30 luglio, alle ore 18, un folto gruppo di Soci si è riunito nel cortile del Palazzo dell'Accademia delle Scienze per visitare, sotto la guida particolarmente preziosa del Consocio prof. Carlo Carducci, la Mostra ivi allestita sotto la sua alta direzione ed intitolata alle « Antiche Civiltà d'Abruzzo » (con la collaborazione della Soprintendenza alle Antichità di Chieti e della Soprintendenza alle Gallerie di Roma).

Non è possibile rimanere insensibili al fascino arcano delle testimonianze dell'*etnos* indigeno centro-italico dei secoli che vanno dal VI al III a. C., anche storicamente così isolato, nella povertà dei suoi monti e nell'angustia delle sue valli, nell'aspra e non facilmente penetrabile regione abruzzese.

Le varie sezioni in cui è articolata la mostra (le armature, siano esse corazze o divise, gli ornamenti di collane o fibulae, gli arredi domestici come coppe, bacili e oinochoe, la ceramica di anfore e coppe di varia fattura, la scultura misteriosamente impressionante di cippi e statue, e le epigrafi) testimoniano nel modo più vivido l'autonomia artistica delle arti minori e maggiori della cultura contadina e pastorale dell'antico Abruzzo. Raccogliendo lo struggente messaggio del guerriero di Capestrano, i Consoci si sono lasciati, commossi e riconoscenti al prof. Carducci per l'eccezionale esperienza culturale, di cui la Società tutta gli è veramente grata.

VISITA ALLA MOSTRA « IL SACRO ED IL PROFANO NELL'ARTE DEI SIMBOLISTI »

Domenica 7 settembre, alle ore 18, per favorire un gruppo di Soci che in tal senso si era espresso, il Presidente ha organizzato una visita alla Mostra aperta nella Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, dal titolo « Il sacro ed il profano nell'arte dei simbolisti ».

La visita è stata guidata, con la sua ben nota, anzi famosa, bravura e competenza, dal Consocio prof. Giovanni Romano, ormai abituale divulgatore per i nostri Soci dei significati anche più riposti delle manifestazioni comunque complesse d'arte figurativa che si avvicendino nei Musei Torinesi. A lui si rinnova ancora una volta il più fervido ed ammirato ringraziamento della Società tutta, per lo splendido sicuro risultato di ogni suo intervento, sempre così generoso e paziende nei nostri confronti.

VISITA ALLA MOSTRA D'ARTE SACRA ANTICA AD AOSTA

Mercoledì 10 settembre, con una gita guidata dal Presidente dr.a Gabrielli, un gruppo di circa 30 Soci ha visitato la « Mostra d'Arte Sacra Antica » aperta ad Aosta nel Palazzo Vescovile, estendendo la propria attenzione anche ad alcuni monumenti romanici e romani della città.

L'assistenza della prof.a Gabrielli è garanzia pregiudiziale di successo per qualsiasi studio venga condotto in Valle d'Aosta, e così non poteva non essere anche questa gita che è stata coronata dal più splendido successo sia organizzativo che culturale.

VISITA ALLA MOSTRA « DAL RICCI AL TIEPOLO »

Martedì 14 ottobre, sotto la cortese guida del prof. Caramellino, a ciò delegato dal nostro Presidente, un gruppo di Soci ha visitato la Mostra « Dal Ricci al Tiepolo » aperta a Venezia, estendendo anche la propria attenzione ad alcune delle così numerose opere d'arte antica conservate nell'inimitabile ed inesauribile scrigno di capolavori quale è la capitale lagunare.

Queste gite sono un'insostituibile occasione culturale, ma anche un'occasione di amicizia, utili quindi sotto ogni aspetto per rinvigorire l'esperienza di studio in comune nell'ambito della nostra Società.

Al prof. Caramellino va poi il ringraziamento sincero e cordiale della Società tutta per la generosa fatica.

VISITA ALLA MOSTRA DEI PITTORI GENOVESI DEL SEI E SETTECENTO

Domenica 26 ottobre sotto la guida infaticabile del Presidente, dr.a Gabrielli, un gruppo di circa quaranta Soci si è trasferito a Genova per visitare la Mostra dei « Pittori genovesi del Sei e Settecento » allestita a Palazzo Bianco.

Già i giornali hanno riferito dell'importanza e dello splendore di questa mostra, veramente di livello eccezionale, per cui ad essa non poteva mancare la presenza della nostra Società; da un lato l'alto numero di adesioni che l'iniziativa ha subito raccolto, e dall'altro il compiacimento espresso dai consoci alla galvanizzante prof.a Gabrielli, hanno confermato sia il successo della visita che il valore della Mostra.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DELL'11 DICEMBRE 1969

Giovedì 11 dicembre alle ore 18, nella Sede Sociale, alla presenza di circa 40 Soci, si è tenuta una seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Comunicazioni del Consiglio di Presidenza;
2) Commemorazione dei Soci defunti

ed il programma di una successiva seduta scientifica.

Apre la riunione il Presidente per ringraziare gli intervenuti (tra cui vi sono alcuni graditissimi ospiti) e scusare l'assenza, tra gli altri, del prof. Mazzini, dell'ing. Catella e della sig.a Elena Calandra ved.a Cravero.

Prima di rievocare la figura dei Soci defunti nell'ultimo triennio, il Presidente esprime ai familiari presenti il sentito cordoglio di tutta la Società per le dolorose perdite, e si accinge successivamente a tratteggiare un ricordo personale degli Scomparsi, con le seguenti parole:

« L'avvocato Roberto CRAVERO, figura notissima di giurista e di pubblico amministratore, fece parte per molti anni dell'Amministrazione e del Consiglio Comunale di Torino, dove — appassionato assertore dei problemi relativi alla conservazione del patrimonio archeologico ed artistico del Piemonte e del valore della forma urbana di Torino — si adoperò con ogni sua forza a difendere il valore del centro storico della città, documento culturale del suo glorioso passato.

« Della nostra Società — a cui apparteneva fino dal 1928 e di cui fu il Presidente dal 1961 al 1963 — fu affezionato collaboratore e disinteressato consigliere per tutte le questioni statutarie, giuridiche e finanziarie che la Società dovesse soffrire; nel 1961 si adoperò efficacemente anche per la concessione di un mutuo presso l'Istituto San Paolo di Torino ».

« L'architetto Luigi DENINA, Socio della S.P.A.B.A. dal 1941, si era laureato al Politecnico di Torino con una tesi di studio della Chiesa di San Lorenzo e con un progetto di facciata per l'attiguo Palazzo Ducale, studio che, pubblicato sul periodico " L'Architettura Italiana " del 1920 rimane ancora oggi la base fondamentale per ricerche su quell'argomento.

« Dimostrò sempre grande interesse ed amore per l'architettura barocca piemontese.

« Dal 1919 e per circa vent'anni svolse la sua attività nello studio dell'ing. Chevalley. Progettò molte costruzioni edilizie, fra cui le case di via Andrea Doria 14 e di via Giulia di Barolo 3.

« Diresse i restauri di antichi palazzi fra cui le case Cavalli d'Olivola, in via Po, Casana, in Corso Vittorio Emanuele, la Villa del Carretto, a Moncrivello, e parte dei dei lavori di ambientazione dell'Accademia Filarmonica di Torino.

« Egli è stato uno dei soci più affezionati alla S.P.A.B.A. ed ha sempre partecipato con interesse a tutta la vita della nostra Società ».

« Il comm. Alvise GRAMMATICA, socio dal 1956, fu studioso appassionato di araldica e di argomenti di storia regionale piemontese.

« Fra gli ultimi suoi studi sono da ricordare quello sul " Fiume Po " ed una monografia sugli " Allioni di Brondello ".

« Negli anni in cui prestò la sua attività presso la Biblioteca Civica di Torino pubblicò anche vari articoli sulla " Lettura Pubblica " e sulle " Funzioni delle biblioteche " ».

« Il conte Ruy D'ANDRADE, nostro socio benemerito, mancato a Lisbona nel 1967, era figlio dell'architetto Alfredo d'Andrade, che fu il primo Soprintendente dell'ufficio regionale delle Belle Arti del Piemonte e della Liguria, e ivi lavorò per ben 31 anni, dalla fondazione dell'Ufficio nel 1884, al 1915.

« Il conte Ruy si è dimostrato in ogni occasione amico della S.P.A.B.A. e dell'arte

piemontese. Egli donò alla città di Torino non solo la collezione di disegni e di paesaggi del padre, bensì tutto l'insieme davvero preziosissimo degli innumerevoli schizzi, disegni, rilievi di monumenti, di decorazioni e di oggetti d'arte eseguiti da Suo Padre in mezzo secolo di attività in Piemonte.

« Egli ha anche sostenuto tutte le spese inerenti alla stampa del volume dedicato al padre e curato da Vittorio Viale e da Marziano Bernardi, edito dalla nostra Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti nel 1957 ».

« Il conte dottor Vittorio PRUNAS TOLA, nobile sardo, nostro socio dal lontano 1923 sentì sempre un grande amore non solo per la sua terra, ma anche per il Piemonte e per la sua storia, per le sue tradizioni, per i suoi monumenti di antichità e d'arte, sicché lo trovavamo sempre presente ed acuto interlocutore alle nostre sedute.

« Nel 1959, constatato il progressivo deterioramento di molti castelli piemontesi per l'impossibilità da parte dei singoli proprietari di sostenere le ingentissime spese occorrenti per le riparazioni e la manutenzione, prese l'iniziativa, con l'appoggio dell'Ente del Turismo di Torino, di costituire un'" Associazione fra i proprietari di castelli e di ville monumentali piemontesi " anche per ottenere dallo Stato i mezzi finanziari necessari ed un riconoscimento dell'onere pesantissimo che i proprietari debbono sobbarcarsi per la conservazione dei monumenti, di cui si potrebbe per esempio richiedere l'esonero dalle tasse erariali.

« Dopo cinque anni il suo esempio venne seguito su piano nazionale, tanto che a Roma si costituì l'" Istituto Nazionale dei Castelli Italiani ", di cui il conte Prunas Tola fu membro per la sezione piemontese.

« Numerosi i suoi studi, fra cui ricorderemo qui i due ultimi: *I castelli storici della provincia di Torino* e *L'ordine militare e civile di Savoia.*

« Scrupoloso nell'adempiere agli impegni affidatigli, rimase per tutta la vita fedele ai suoi ideali ».

« Il generale ing. Francesco RAVERA, nato il 16 luglio 1888 a Bene Vagienna, socio della S.P.A.B.A. sin dal 1928, fu per lunghi decenni uno dei più attivi e benemeriti Ispettori Onorari delle Soprintendenze Piemontesi ed a lui si deve una positiva azione condotta soprattutto per la conservazione del patrimonio archeologico e monumentale della provincia di Cuneo.

« Fra le sue realizzazioni culturali e scientifiche sono da ricordare in particolare l'individuazione della città romana di Augusta Bagiennorum di cui fu attivo promotore degli scavi; il restauro del complesso medioevale di Bene, fra cui il Palazzo del Civico Museo; quello di vari edifici sacri fatiscenti, fra i quali, grazie al suo tempestivo intervento ed al suo aiuto anche finanziario, la medioevale chiesa suburbana di San Giacomo dei Passeri che stava per crollare, un coro intarsiato della chiesa di San Francesco, collegato all'arte macriniana, gravemente danneggiato per l'umidità ed i tarli, ed il consolidamento delle mura di cinta medioevali della sua città natale.

« La sua figura resterà di esempio per tutti coloro che ancora hanno rispetto ed amore per le opere d'arte e che si preoccupano sinceramente della loro conservazione ».

« L'avvocato Attilio VAONA, socio della S.P.A.B.A. dal 1949, era noto ovunque per avere costituito nel 1904 a Verona e quindi a Torino l'associazione per lo studio, la conoscenza e la diffusione dell'Esperanto.

« Fu amico carissimo di Tanenoff, ideatore della lingua esperanto, con cui ebbe rapporti diretti soprattutto negli anni dal 1915 al 1918, durante la sua forzata permanenza a Parigi ».

« Il generale conte Cesare LOMAGLIO, nato ad Asti nell'ottobre 1887 e deceduto il 3 maggio 1968, socio della S.P.A.B..A dal 1932, era sempre presente ed attivo in ogni seduta ed in ogni manifestazione organizzata dal nostro sodalizio.

« Nel memorabile congresso organizzato dalla S.P.A.B.A. ad Asti, nel 1933, ospitò con grande signorilità gli intervenuti, fra cui gli studiosi stranieri Brinkmann, Voss, Vaes, nel suo castello di Rinco Monferrato.

« Appassionato studioso dei monumenti del territorio astigiano, intervenne con esito sempre positivo presso gli organi competenti perché si provvedesse a consolidare ed a restaurare gli edifici sacri in stato di deperimento, fra i quali ricordiamo la chiesa del cimitero di Scandeluzza e la Parrocchiale di Rinco.

« Nel 1911 acquistava, per sottrarlo alla demolizione, il castello cadente di Rinco ed iniziava la paziente lunghissima operazione di restauro, solo di recente ultimata, e sotto il vigile controllo delle Soprintendenze competenti, ne rimetteva in ordine la torre medioevale e l'importante complesso degli edifici barocchi.

« Grazie alle sue tempestive segnalazioni si sono potute recuperare opere d'arte delle chiese monferrine ed astigiane che stavano per essere alienate o rovinate.

« Da segnalare la dirittura del suo carattere ed il suo amore del prossimo inteso in un senso veramente cristiano: egli riteneva suo dovere occuparsi dei problemi e delle necessità del suo paese e della collettività, interessandosi in modo concreto anche delle famiglie bisognose che aiutava in segreto ed in silenzio.

« Aveva un senso della giustizia portato fino allo scrupolo ».

« Particolarmente dolorosa è stata la scomparsa del cav. uff. Onorato VERDOJA (1° novembre 1902 - 10 marzo 1969) di origine biellese.

« Socio fra i più affezionati delle nostro istituzioni, sin dal 1941 fu per lunghi anni restauratore di fiducia della Casa Reale, riparando molte opere nel castello di Agliè ed a Racconigi e nel Palazzo Reale di Torino.

« Fu restauratore dei Musei Civici di Biella e di Vercelli e dal 1948 il restauratore ufficiale del Museo Civico di Torino.

« Suo impegno di particolare importanza fu la partecipazione, per incarico della Soprintendenza di Torino, ad una lunga campagna di restauri compiuti nel 1936 in Lucania.

« Fu anche operoso per la Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte durante il periodo 1935-48, all'epoca di Carlo Aru ».

« Rivolgiamo ora un pensiero commosso anche alla memoria dell'ing. Arturo LONG di Pinerolo, entrato nella S.P.A.B.A. nel 1948; a quello del sig.ra Emma MAGGIOROTTI TEMPO, vedova del segretario generale dell'Ospedale Maggiore di Torino, nostra Socia dal 1956; a quella del signor Michele BOVERO entrato a far parte del nostro sodalizio nel 1964, a quella della contessa Anna ENGELFRED di ROBILANT, consocia dal 1961.

« Rinnovo a tutti i familiari dei Soci scomparsi le nostre sentite condoglianze ».

Dopo un momento di silenzioso raccoglimento, viene dichiarata chiusa la seduta amministrativa, per la seduta scientifica il Presidente ha dato la parola al Socio ingegnere Oreste Santanera il quale ha parlato degli *Affreschi della Cappella laterale destra della Chiesa di San Lorenzo a Settimo Vittone*, illustrando l'argomento con numerose diapositive a colori che hanno veramente interessato l'assemblea, suscitando tra le altre acute osservazioni della dr.a Lange e della prof.a Moccagatta, e conquistandosi l'unanime consenso degli intervenuti, puntualmente informati di un nuovo monumento pittorico in rovina.

Alle ore 19,45 aveva così termine la seduta amministrativa e scientifica della Società.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 18 DICEMBRE 1969

Giovedì 18 dicembre, alle ore 21,15, in seconda convocazione, più di venti Soci si sono riuniti nella Sede Sociale di Via Napione 2 per una seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Comunicazioni del Consiglio di Presidenza;
2) Ammissione di nuovi Soci;
3) Varie ed eventuali;

ed in programma una successiva seduta scientifica.

Prende puntualmente la parola il Presidente, dr.a Gabrielli, per ringraziare gli intervenuti e per dare le necessarie istruzioni per le nuove formalità sull'ammissione dei nuovi Soci, operazione che questa sera, in ossequio al deliberato del 25 gennaio 1969, avverrà per la prima volta dopo molti anni a scrutinio segreto.

Passando al secondo punto dell'ordine del giorno, il Presidente presenta all'assemblea i seguenti nominativi di 36 aspiranti all'ammissione alla S.P.A.B.A. e per cui si deve procedere all'accettazione a scrutinio segreto:

prof. dr. Betty Al-Hamdani
dr. Claudio Amprimo
dr. Bruno Barattini
sig. Alessandro Beltramo
c.a Clotilde Calvi Parisetti
prof. dr. Franco Carrata Thomes
pittore Gianni Castagneto
prof. dr. Arrigo Cigna
sig.na Gabriella Crema
dr. ing. Angelo Dalerba
sig.na Alice Freschi
sig.na Giannina Gallo
sig.na Gemma Gallo
dr.a Maria Marcella Lange
sig. Renzo Lanzoni
geom. Serafino Lanzoni
dr. Ezio Levi
dr. ing. Davide Levi
sig. Giuseppe Maggi
sig. Giovanni Masucco
dr. ing. Leandro Wilmo Montiglio
dr. Ezio Mortarino
geom. Livio Negro
dr.a Felicita Portalupi
sig. Carlo Quatraro
c.te Giuseppe Reviglio della Venaria
comm. Massimo Romano
dr.a Claudia Rossetto
dr. ing. Pasquale Rossi
sig.na Olga Sapino
prof. dr. Mario Scarzella
sig. Giorgio Solaro
geom. Teobaldo Trivero
sig.na Magda Zunini
ins. Attilia Comba Casalegno
Biblioteca Civica di Tortona

Posta ai voti l'ammissione, dallo scrutinio risultano consegnate 19 schede dal cui spoglio emerge l'approvazione dei 36 nuovi Soci su elencati, all'unanimità.

Non avendo alcun Socio altre osservazioni da esporre, il Presidente dichiara chiusa la seduta amministrativa ed apre quella scientifica che si presenta con il seguente programma:

4) dr. Giovanni Romano: *Due cori intarsiati ad Alba e Vercelli;*

5) ing. Paolo Scarzella: *Trenta massi con coppelle ed altre incisioni nelle aurofoedine gallo-romane della Bessa;*

6) dr.a Anna Barricelli: *Un'allegoria di Bruegel alla Sabauda ed un Luca Giordano ad Ovada;*

7) dr.a Augusta Lange: *Giacomo Jaquerio a S. Vittore di Rivalta e Filippo Juvarra a S. Michele di Prabernasca.*

Il Consocio Romano intrattiene l'attento uditorio sul tema di carattere generale degli strettissimi rapporti culturali tra il Piemonte e Cremona, secondo l'oratore giudicabili oggi a tutto profitto del primo, agli inizi del '500 e, in dettaglio, descrive due rari cori lignei intarsiati, uno presente ad Alba, databile alla fine del '400 ed attribuibile a Bernardino da Codogno, l'altro esistente a Vercelli, databile agli inizi del '500 ed attribuibile al cremonese Paolo Sacchi; due opere di ben differente fattura tra cui è possibile intessere però interessanti confronti critici ed in cui si può anche già riconoscere l'influenza artistica che ne deriverà poi su protagonisti locali, per esempio su Gandolfino, nel polittico di Quargnento.

La dr.a Gabrielli esprime al fertilissimo studioso i complimenti suoi personali e di tutta l'assemblea, plaudente al suo indirizzo.

L'ing. Scarzella, riallacciandosi anche ad una precedente sua conferenza del 25 gennaio 1969, descrive diversi reperti archeologici, di notevole valore tecnologico protostorico, da lui classificati già secondo i criteri proposti dal consocio Santacroce nel « Gruppo Archeologico » della S.P.A.B.A., ed esistenti nella Bessa, quasi ancora ad indicare le così antiche origini folcloristiche di taluni riti pagani che erano ancora vivi nel Biellese nel '500.

Si complimentano con l'oratore i Soci Brayda, Santacroce e Quazza, i quali pongono anche particolari quesiti all'appassionato studioso di coppelle biellesi.

La dr.a Barricelli, per prima cosa, ha dimostrato come l'Allegoria della Pinacoteca Sabauda di Torino, appena restaurata, già attribuita a Van Kassel o a Van Balen, sia invece di Bruegel il padre, e databile al 1631, ed ha dissertato assai dottamente sui gusti filologici e parareligiosi dei Paesi Bassi nel '600, nozioni indispensabili per poter comprendere il significato dei quadri di allegoria dei sensi.

In secondo luogo la studiosa consocia ha segnalato che il quadro ora restaurato ed esistente ad Ovada per dono dei Marchesi Spinola nell'800, presso la cui cappella di palazzo il quadro era conservato, è da attribuire al napoletano Luca Giordano, ed è databile dal 1660 al 1670.

La dr.a Gabrielli si è vivamente complimentata, al termine della terza lezione, con la simpatica studiosa.

A lei è seguita la dr.a Augusta Lange, la quale, ripreso sia il discorso sui modelli jaqueriani a S. Vittore di Rivalta Torinese (*vedi verbale del 10 luglio 1969*) che quello sulla figura del pittore Giacobino Longo (*vedi verbale del 10 luglio 1969*) ha presentato anche ai consoci inedite illustrazioni a colori della Cappella del Castello di Gonzole a Prabernasca di Rivalta, opera databile al 1720, e forse attribuibile, cronologicamente e stilisticamente, alla mano o ad un modello di Filippo Juvarra.

Si complimentano con l'illustre studiosa i Consoci Braida e Mazzini, ma tutti i presenti, al termine della seduta, esprimono agli oratori il loro compiacimento con vibranti applausi.

La riunione è sciolta alle ore 23 circa.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 29 DICEMBRE 1969

Lunedì 29 dicembre 1969, alle ore 21, un gruppo di circa venti consoci si è riunito nella Sede Sociale per una seduta scientifica così programmata:

1) ing. Guglielmo Lange: *Resti di un edificio costruito alla romana a S. Secondo di Salussola;*

2) rag. Bruno Signorelli: *Disegni inediti sul Castello di Casale all'archivio di Stato di Torino;*

3) dr. Guido Gentile: *Intagli di un maestro nordico a S. Giovanni di Avigliana.*

In assenza di più autorevoli membri del Consiglio di Presidenza, apre la seduta il Segretario, ing. Borasi, il quale, ringrazia gli intervenuti, scusa, tra gli assenti, la dr.a Gabrielli, l'ing. Catella ed il prof. Carducci.

Dà quindi immediatamente la parola al Socio ing. Lange, il quale illustra con alcune diapositive un rudere romano ancora esistente tra Dorzano e S. Secondo, in quella zona tra Cavaglià e Salussola, nel basso Biellese, che così numerosi reperti archeologici ha già offerto alla cultura piemontese ed ancora nasconde, in attesa di nuovi ricercatori.

Il Consocio Signorelli ripete quindi per gli astanti la sua lezione sui disegni del Castello di Casale Monferrato (*vedi per brevità il verbale del 26 giugno 1969*), così come il dr. Gentile cortesemente ripete per chi allora non era presente la sua conferenza su un gruppo di sculture lignee di gusto basso renano (*vedi verbale del 10 luglio 1969*).

Cordiali applausi sottolineano il consenso dell'Assemblea alle tesi scientifiche degli appassionati studiosi.

Al termine della riunione, verso le ore 23, il Segretario porge a tutti i presenti e per le loro famiglie i più sinceri auguri di fine anno e dichiara così concluse per il 1969 le manifestazioni della S.P.A.B.A.

IL SEGRETARIO: *V. Borasi* IL PRESIDENTE: *N. Gabrielli*

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 3 APRILE 1970

Dopo l'invalidazione da parte di alcuni Soci di una precedente Assemblea convocata per il 26 marzo 1970, perché l'avviso di convocazione non era formalmente rispondente all'art. 5 dello Statuto sociale, per mezzo di lettere racc. R.R. è stata indetta per martedì 31 marzo 1970, alle ore 18, prima convocazione e per oggi 3 aprile 1970, in seconda convocazione, nella Sede Sociale di via Napione 2, una seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Relazione del Presidente;
2) Relazione dei Revisori dei Conti;
3) Presentazione per approvazione del bilancio consuntivo del 1969 e del bilancio preventivo del 1970;
4) Varie;
5) Elezione del nuovo Consiglio di Presidenza per il triennio 1970-1972.

Alle ore 18,15 del 3 aprile 1970, dopo una pregiudiziale del Socio dr. Viale di cui in appresso, ha preso la parola il Presidente, dr.a Noemi Gabrielli, per leggere la relazione conclusiva del Consiglio di Presidenza, che qui si trascrive per disteso:

« Signori Consoci, giunti al termine del mio compito, espongo Loro il riassunto del lavoro svolto dalla Presidenza nel periodo del suo mandato.

« Nominata presidente della S.P.A.B.A. il 26 giugno 1967, mi sono preoccupata di ovviare alla mancanza dell'inventario del materiale di proprietà della Società, pubblicazioni comprese, ed ho provveduto alla sua compilazione.

« Dato che il rag. Scherma, incaricato dal tesoriere dr. Carducci della contabilità,

era da tempo deceduto e che la signorina Rosina Avanzato, residente fino dal 1912 nella palazzina, succedendo al padre già custode della S.P.A.B.A. anche nel Castello del Borgo Medioevale, aveva raggiunto i limiti di età, ho dovuto subito preoccuparmi di assicurare alla Società il normale funzionamento d'ufficio.

« Fortunatamente, e voglio pertanto ringraziare ancora con particolare riconoscenza, gli esponenti di una importante azienda piemontese, hanno messo a disposizione della nostra Società — sollevandola in tale modo da un peso che sarebbe stato eccessivamente gravoso per il suo bilancio amministrativo — dal 1° ottobre 1967 al 30 giugno 1969, il dr. Pietro Barsi, al quale fu affidato l'incarico, di non poco peso, del riordino della corrispondenza e dell'archivio, dello schedario dei soci e degli inventari del patrimonio sociale, sotto la cura del Segretario. Tale compito è stato lodevolmente e preziosamente assolto dal dr. Barsi, ora nostro Socio, al quale va pertanto il nostro più sentito ringraziamento.

« Entro il termine previsto dalla legge è stata data disdetta agli inquilini occupanti dal 1961 con contratto novennale il primo e il secondo piano della palazzina, in ottemperanza alle richieste fatte dall'Assemblea dei Soci fino dall'epoca del mio predecessore prof. Carboneri al fine di realizzare una più razionale utilizzazione della palazzina come sede di biblioteca, archivi, luogo di riunioni scientifiche e culturali, ecc. come fu verbalizzato a pag. 138 del Bollettino n. 21 del 1967, appunto nella relazione del prof. Nino Carboneri.

« Purtroppo, nonostante l'azione legale all'uopo tempestivamente intrapresa, non si è sinora riusciti a recuperare dagli inquilini del primo e secondo piano sui complessivi tre milioni e mezzo di arretrati dovuti alla Società locataria dal 1965, per spese di riscaldamento, portierato, ecc. che un milione e trecento mila lire; per la rimanente cifra pende però ancora una vertenza giudiziaria.

« La signorina Rosina Avanzato, maturata la sua anzianità, è stata collocata a riposo nel 1969 e si è pertanto dovuto provvedere a versarle la liquidazione di Legge e con lei concordata all'Ufficio del Lavoro agevolandola però anche nella sistemazione nella sua nuova abitazione, tenuto conto della diligenza e della dedizione con cui ella ha disimpegnato tutte le mansioni che le erano state affidate per tanti anni in seno alla Società.

« Per il controllo delle fatture e dei conti di entrata e uscita e ancora per l'inventario patrimoniale ci si è valsi, senza gravare sulle spese della Società, della collaborazione preziosa del rag. Giuseppe Lubatti, funzionario a riposo del Banco di Roma, ancor ora all'opera per il completamento dei vari inventari ed a cui vanno i sensi della mia più calda gratitudine.

« Dal luglio 1969 la sede è rimasta aperta ai soci nei pomeriggi di tutti i giorni feriali, escluso il sabato; dall'autunno 1969 ha prestato una preziosa opera volontaria in segreteria e per la biblioteca anche la signora Ada Bastonero, che vivamente voglio qui ringraziare per la sua presenza disinteressata nella nostra Società.

« In sede, dall'autunno 1967 in poi, sono state tenute 12 sedute scientifiche con 24 comunicazioni e 22 segnalazioni.

« Fuori sede, sono state effettuate 12 attività tra gite e conferenze. Tra le più importanti ricordo la commemorazione dell'architetto barocco Benedetto Alfieri, nel secondo centenario della morte, tenuta dal *prof. Augusto Cavallari-Murat* per la nostra Società in collaborazione con il Circolo del Wist e Accademia Filarmonica nella stupenda sede del Palazzo Isnardi di Caraglio in Piazza San Carlo a Torino e che così larga eco di consensi ha avuto nell'ambiente culturale internazionale.

« Tra le altre ricordo: a cura della *dott.a Maria Teresa Bouquet* una conferenza sui compositori piemontesi con esecuzione di musiche barocche inedite della Cappella della

Corte Sabauda; poi a cura del *prof. Hans Boegli*, direttore del Museo di Avences, la conferenza "Aventicum capitale dell'Elvetia all'epoca romana". Il *prof. W. Weisman*, direttore dell'Istituto di arte barocca dell'università di Pennsylvania ha parlato dell'"Origine dei grattacieli". Il *prof. M. Sauter*, docente di archeologia all'Università di Ginevra ha trattato il tema "I primi insediamenti umani nelle Alpi italo-svizzere nel 3° millennio a. C.". *Clement Gardet*, dell'Accademia Florimontana di Annecy ha illustrato le miniature del codice dell'Apocalisse dei duchi di Savoia, mentre *Olivier Bochsberger* del Museo di Sion ha parlato delle "Nuove scoperte al Petit Chasseur a Sion, capitale del Vallese".

« Per il rilancio culturale della città di Casale, che per comprensibili ragioni mi è cara, si sono tenute — con la collaborazione di quel Comune — cinque conferenze organizzate dall'ing. Borasi, Segretario della Società:

« *ing. Vincenzo Borasi*: "La lettura critica dei beni culturali nel paesaggio, atteggiamento moderno, ma divertimento antico";

« *dott. Emma Cornaglia*: "Giovan Battista Scapitta architetto e Vincenzo Scapitta agrimensore";

« *prof. Carlo Carducci*: "I beni culturali archeologici nell'organizzazione territoriale del Piemonte";

« *prof. Mario Abrate*: "Lo sviluppo economico del Piemonte dal secolo XVI al secolo XIX";

« *prof. Giuseppe De Matteis*: "Il paesaggio geografico del Piemonte".

« Dal 20 al 24 aprile 1969 è stato organizzato a Casale — in collaborazione con il Comune della Città — il "*IV Congresso di Antichità e d'Arte*" della nostra Società, nutrito di 46 interventi con la partecipazione di tutte le autorità locali e provinciali e di alcune decine di congressisti provenienti da diverse città piemontesi e lombarde e dall'estero, come la dr.sa Fomoceva da Leningrado, la dr.sa Schubert da Budapest. Il prof. C. Brandt e l'avv. Baudoin tennero le orazioni di prolusione e di conclusione.

« Sono in corso di compilazione gli Atti del Congresso.

« Come attività editoriale ricordo, nel mio triennio di presidenza, la pubblicazione del 3° volume delle Schede Vesme, il Bollettino S.P.A.B.A. del 1967 (volume 21, pagine 153, tavole 94) e il Bollettino S.P.A.B.A. del 1968 (volume 22, pagine 159, tavole 60).

« Durante il Congresso di Casale è pure uscito sotto gli auspici della nostra Società il volume *Immagini di Casale* a cura di A. Peyrot.

« Il Museo Civico della Città di Torino ha iniziato nel 1970 a restituire alla biblioteca della Società in via Napione 2, le monografie ed i periodici già da lì trasportati nel 1935 a Palazzo Madama. Sono 102 volumi con 953 fascicoli.

« Tra le gite, per concludere, ricordo diverse visite a monumenti e mostre in *Torino* ed in altre città italiane.

« Nei dintorni di *Chieri* furono visitate tre ville barocche di particolare pregio; a *Varese* si visitò il Sacro Monte ed il Museo Civico, con una puntata a *Castiglione d'Olona* (Collegiata, Battistero) e ad *Albizzate* (San Venanzio). A *Casale*, in occasione del 4° Congresso della S.P.A.B.A., i maggiori monumenti della città furono più volte visitati e commentati con la guida di competenti studiosi locali, mentre tra le manifestazioni del "Rilancio culturale di Casale" furono organizzate gite alle mostre "Architetture barocche nel Monferrato", "Gli architetti Scapita", "Vedute di Casale nei secoli" ed altre ancora. In diverse occasioni a *Vercelli* si visitarono la mostra di Bernardo Vittone nella chiesa di Santa Chiara restaurata e gli affreschi di Gaudenzio in San Cristoforo. Fu organizzata una gita a *Bologna* per la mostra del Guercino, una

gita ad *Aosta*, per la mostra " Arte sacra in Valle d'Aosta ", una gita a *Venezia* per la mostra " Dal Ricci al Tiepolo ", una gita a *Genova* per la mostra " Pittori genovesi del Seicento " ed in *Torino* non si mancò di organizzare visite riservate alla S.P.A.B.A. e guidate da nostri consoci quali alla " Mostra delle antiche civiltà di Abruzzo ", " I simboli delle monete repubblicane ", " Arte e civiltà etrusca ", " I maestri del surrealismo " " L'incisione europea dal sec. xv al xx ", " Il sacro ed il profano nell'arte dei simbolisti ", come ne fu sempre data notizia a parte nel nostro Bollettino.

« Come ho già riferito nella relazione del 18 dicembre 1968 (vedi pag. 148 del Bollettino 1968), si è dovuto indifferibilmente provvedere a diversi lavori alla palazzina sociale, quali in dettaglio:

« 1) il rifacimento del tetto con sostituzione delle lose frantumate e dei ganci in ottone corrosi;

« 2) il rappezzo delle murature esterne danneggiate ancora dai mitragliamenti del 1942;

« 3) la sostituzione di gronde, converse, pluviali corrosi;

« 4) il ripristino delle inferriate, reti di protezione, serrature varie;

« 5) il rifacimento del cancello lato sud;

« 6) la pulizia della facciata con pulitura e verniciatura delle ringhiere;

« 7) la messa a punto degli infissi di tutta la palazzina;

« 8) la sistemazione di rete metallica sulla cancellata lignea verso sud;

« 9) lo sgombero del seminterrato ed una radicale pulizia del giardino e dei sotterranei aperti sul giardino;

« 10) il trasporto alla discarica dei detriti nei decenni ammucchiati nel giardino e nel seminterrato.

« I lavori murari alla palazzina sono stati diretti e curati dal Consocio Segretario; l'ing. Guglielmo Lange si è incaricato di fare trasportare i detriti alla discarica ed ora lo ringrazio per non averne addossato la spesa alla Società.

« L'impianto di riscaldamento a nafta della palazzina sociale è stato sostituito con l'installazione di un impianto del tipo " autofocolar " a carbone.

« Per concludere, ricordo ancora una volta come sia necessario, per consentire il normale svolgimento dell'attività della S.P.A.B.A. per il conseguimento dei suoi fini, soprattutto:

« *a*) regolarizzare al più presto l'attuale situazione finanziaria e sollevare la Società dei carichi pendenti, così da ristabilire una ordinaria amministrazione orientata verso il pareggio finanziario;

« *b*) risolvere la situazione contrattuale con gli inquilini, così da ridare alla Società il libero possesso dei locali sociali necessari all'esplicazione in sede della sua vita culturale;

« *c*) disporre stabilmente degli uffici sociali di due persone retribuite ed incaricate del normale funzionamento della segreteria e della biblioteca la quale, a mio avviso, dovrebbe essere aperta non solo ai soci, bensì a tutti gli studiosi, specialisti, studenti universitari, sia pure con tutte le dovute garanzie del caso;

« *d*) ridare infine sufficiente autorità scientifica alla S.P.A.B.A. affinché possa diventare il centro regionale delle Società di archeologia e d'arte di tutto il Piemonte e costituire sede di riunione di esse in Torino, in modo che la stessa S.P.A.B.A. possa collaborare e coordinare tutte le manifestazioni culturali d'arte e d'antichità di interesse regionale, ed in modo che le nostre finalità (che, ricordo, secondo lo Statuto sociale, sono la " ricerca, la conservazione, lo studio dei monumenti di antichità e d'arte del

Piemonte"), possano assumere un livello di interesse veramente regionale, e non soltanto torinese.

« Ringrazio di cuore tutti i miei collaboratori e tutti coloro che hanno prestato la loro opera, retribuita o gratuita, nell'interesse della S.P.A.B.A. ed a tutti quelli che mi furono cortesi di aiuti e di consigli. In particolare, il mio ringraziamento va a tutti quei Soci che mi hanno appoggiato con la loro benevolenza ed attenzione.

« È con vera letizia che affido il timone della Società al nuovo Presidente ed al Consiglio di Presidenza, che verranno eletti fra poco e ad essi rivolgo l'augurio più fervido che essi vogliano continuare nella S.P.A.B.A., con altrettanto zelo, passione e buona volontà, il lavoro iniziato ormai da circa un secolo da emerite personalità piemontesi per la valorizzazione del nostro patrimonio culturale. Grazie ».

Applausi scroscianti e prolungati commentano la dettagliata relazione del Presidente ed il dr. Mallè prende la parola per ringraziare a nome di tutti i Soci la dr.a Gabrielli per l'amore e la dedizione dedicati alla S.P.A.B.A. con quella rettitudine ed energia già conosciutile come apprezzatissima sovrintendente piemontese.

Il socio Mallè contesta l'opportunità del rinvio della convocazione del 23 marzo e tiene a separare la responsabilità di un gesto individuale da intenzioni ostruzionistiche da parte di altri soci.

La dr.a Gabrielli ringrazia il dr. Mallè per l'affettuosa attestazione di stima e dichiara il proprio assenso all'odierna riconvocazione dell'Assemblea nell'intenzione del più ampio rispetto dello Statuto Sociale con le parole: « se lo Statuto lo prevedeva era giusto farlo ».

Si passa quindi al secondo punto dell'ordine del giorno.

Il tesoriere, prof. Carducci, presenta il bilancio consuntivo 1969 ed il bilancio preventivo 1970.

BILANCIO CONSUNTIVO DELL'ANNO 1969

ENTRATE

1	Residuo al 31 dicembre 1968	L.	290.008	
2	Quote sociali	»	2.212.000	
3	Contributi	»	15.000	
4	Vendita pubblicazioni	»	1.294.027	
5	Affitti	»	780.200	
6	Interessi bancari	»	25.224	
7	Varie	»	302.000	
8	Residui 1968 acconto ricevuto	»	1.000.000	
9	Residui 1969 da esigere dai locatari	»	2.500.000	
	Totale entrate	L.	8.418.979	

USCITE

A) *Esercizio sociale*

1	Pubblicazioni	L.	230.000	
2	Telefono	»	156.549	
3	Spese postali	»	145.206	
4	Illuminazione Sede	»	36.423	
5	Arredamento	»	5.850	
6	Personale Segreteria	»	60.000	
7	Interesse bancari	»	12.085	
8	Cancelleria e varie	»	170.979	
				L. 817.092

B) *Gestione sociale*

1	Ammortamento mutuo	L.	577.000	
2	Imposte	»	162.374	
3	Assicurazioni	»	31.901	
4	Portierato e accessorie	»	590.386	
5	Nafta, energia elettrica e acqua . .	»	373.122	
6	Manutenzione Sede sociale . . .	»	578.145	
				L. 2.312.928

C)

1	Debiti per fatture dell'esercizio in corso	L.	3.344.050	
2	Debiti per fatture degli esercizi precedenti	»	6.360.845	
				L. 9.704.895
	Totale uscite			L. 12.834.915

RIEPILOGO

Entrate	L.	8.418.979
Uscite	»	12.834.915
Residuo passivo	L.	4.415.936

contro un residuo passivo al 31 dicembre 1968 di . . . . . L. 8.125.459

REVISORI DEI CONTI: *Augusto Doro - Benedetto Fiore* TESORIERE: *Carlo Carducci*

BILANCIO PREVENTIVO ANNO 1970

ENTRATE

1	Residuo	L.	2.788.959
2	Quote sociali	»	2.500.000
3	Contributi	»	300.000
4	Vendite pubblicazioni	»	1.300.000
5	Affitti e rimborsi	»	780.000
6	Interessi bancari	»	25.000
7	Varie - Residuo da esigere dai locatari	»	2.500.000
	Totale entrate	L.	10.193.959

USCITE

A)

1	Pubblicazioni	L.	1.600.000	
2	Telefono	»	160.000	
3	Spese postali	»	150.000	
4	Illuminazione Sede	»	40.000	
5	Arredamento	»	50.000	
6	Spese Personale Segreteria . . .	»	100.000	
7	Spese bancarie	»	12.000	
8	Varie	»	200.000	
9	Fatture da pagare	»	9.704.895	
				L. 12.016.895

B)

1	Ammortamento mutuo	L.	580.000	
2	Imposte	»	170.000	
3	Assicurazioni	»	35.000	
4	Portierato e accessorie	»	200.000	
5	Riscaldam., energia elettr. e acqua	»	300.000	
6	Manutenzione	»	100.000	
				L. 1.385.000
	Totale spese			L. 13.401.895

Riepilogo

Importo spese presunte	L.	13.401.895
Importo entrate presunte	»	10.193.959
Deficit di esercizio presunto	L.	3.207.936

Revisori dei conti: *Augusto Doro - Benedetto Fiore* Tesoriere: *Carlo Carducci*

Per il Collegio dei revisori dei conti (rag. Benedetto Fiore e sig. Augusto Doro) prende la parola il Consocio Doro il quale legge la seguente relazione:

« Pregiatissimi Consoci,

« Il Bilancio Consuntivo del 1969 che è stato trasmesso unitamente all'avviso di convocazione, corrisponde agli elementi che figurano nelle scritture contabili sociali sino a tutto il 31 dicembre 1969.

« Esso si chiude con un debito riportato a nuovo di L. 4.415.936, debito che nell'esercizio 1968 era di L. 8.125.459. Questa diminuzione trae origine da un acconto ricevuto dai locatari e da una effettiva contrazione delle spese in rapporto agli introiti.

« Occorre inoltre porre in evidenza l'incremento di valore rappresentato dalla disponibilità dei bollettini ultimi stampati, che non figurano nelle voci esposte, ma che in effetti esistono nel Deposito della Società. Anche per questo Bilancio si è voluto restare nella stessa impostazione contabile dei precedenti esercizi e dei precedenti Consigli, ciò per permettere un raffronto nel tempo, su basi di analoga disposizione.

« Nel rimettere il nostro mandato di Revisori dei Conti, riteniamo tuttavia doveroso far presente l'opportunità che il nuovo Consiglio adotti uno schema contabile che tenga in evidenza il Patrimonio Sociale e lo segua nei suoi movimenti annuali.

« Non si è proceduto a compilare una situazione patrimoniale al 31 dicembre 1969, perché sostanzialmente essa non si discosta di molto da quella precedentemente presentata, posto che la diminuzione di valore relativa alla vendita di pubblicazioni, risulta ampiamente compensata dall'ingresso nel fondo dei nuovi bollettini, come già è stato sopra precisato.

« Il Bilancio Preventivo 1970 presentato in ossequio alle norme Statutarie dell'attuale Consiglio è in effetti una semplice traccia dell'ordinaria amministrazione che si trasmette al nuovo eleggendo Consiglio, coll'augurio che un concorde e fattivo appoggio dei Soci permetta l'impostazione di un programma di definitiva sistemazione finanziaria accompagnato da attività culturali e sociali di vasta risonanza e di largo interesse.

« Dobbiamo infine segnalare ai Soci, per un plauso, i collaboratori dell'ufficio che hanno lavorato per la Società con dedizione ed entusiasmo, senza che la Società stessa potesse loro corrispondere in via adeguata.

« A conclusione della nostra attività invitiamo i Soci all'approvazione dei Bilanci Sociali.

« Torino, 3 aprile 1970.

I Revisori dei Conti: *Augusto Doro - Benedetto Fiore* ».

Il socio rag. Signorelli chiede delucidazioni sulla voce attiva dei residui crediti verso gli inquilini in merito alla realizzabilità della cifra indicata in bilancio ed il Tesoriere lo rassicura ritenendo che, col tempo, tutta la cifra potrà essere ricuperata.

Per il terzo punto dell'ordine del giorno, il Presidente mette ai voti il bilancio consuntivo 1969: esso è approvato all'unanimità senza astensioni. Subito dopo è messo ai voti il bilancio preventivo per il 1970: esso è pure approvato all'unanimità, sempre senza astenuti.

Passando all'ultimo punto dell'ordine del giorno (« Elezione del nuovo Consiglio di Presidenza per il triennio 1970-72 ») il Presidente accenna in via preliminare alla riserva formale del Socio dr. Viale sulla validità dei voti per delega. Intervengono nella discussione: il dr. Viale il quale ilustra il proprio parere già comunicato per iscritto il 3 aprile 1970 al Consiglio di Presidenza uscente, richiamando un precedente del 21 marzo 1961; l'ing. Paolo Lombardi che dissente dalla riserva del dr. Viale, citando l'art. 2372 C. C.; il prof. Carducci per una interpretazione dell'art. 5 dello Statuto; il rag. Signorelli, che cita l'art. 8 delle disposizioni per l'attuazione del C. C.; il signor Doro con un invito all'eleggenda Presidenza perché voglia insediare una commissione di studio « ad hoc » e riprendere il lavoro di quella già esistente per l'integrazione e riforma dello statuto; il prof. Carducci, ribadendo la richiesta Doro ed infine il dr. Viale per esprimere come Socio Anziano, a nome di tutti i Soci, il riconoscimento più sincero di tutti i meriti che la dr.a Gabrielli si è guadagnata nei confronti della S.P.A.B.A. nel suo triennio di Presidenza associando nel plauso tutto il Consiglio uscente.

Per procedere alle votazioni sono eletti per acclamazione a Presidente di seggio il prof. Gandolfo; a scrutatori la dr.a Finocchi e l'arch. Sesia. Il prof. Gandolfo decide di fare due conteggi dei voti, prima raccogliendo i voti dei presenti soci in aula, a parte, i voti per delega.

I Soci votano per appello nominale.

I risultati della votazione sono i seguenti, come risulta da apposito verbale degli scrutatori:

— votanti: 78

— schede: 78

G. Lange: voti 59; F. Carrata Thomes: voti 56; B. Barattini: voti 55; G. Gentile: voti 53.

Voti per delega: 57

G. Lange: voti 56; F. Carrata Thomes: voti 56; B. Barattini: voti 56; G. Gentile: voti 56.

Somma delle due votazioni:

G. Lange: voti 115; F. Carrata Thomes: voti 112; B. Barattini: voti 111; G. Gentile: voci 109.

Il prof. Gandolfo proclama gli eletti tra gli applausi dell'Assemblea. A nome del nuovo Consiglio di Presidenza (poiché l'ing. Lange è impossibilitato a parlare ad alta voce), ringrazia i consoci ed il seggio il prof. Carrata Thomes, preannunciando la convocazione di una seduta per la presentazione del nuovo programma presidenziale.

Poiché non vi sono osservazioni ulteriori, la seduta è sciolta alle ore 21,15 tra i rinnovati applausi degli intervenuti ai neo-eletti.

Il Segretario: *V. Borasi* Il Presidente: *N. Gabrielli*

ASSEMBLEA SOCIALE DEL 19 GIUGNO 1970

Il giorno 19 giugno 1970, alle ore 21, nella sede sociale di via Napione 2, alla presenza di un folto pubblico di Soci e di numerosi rappresentanti dei vari Sodalizi culturali e scientifici del Piemonte, il V. Presidente Prof. Franco Carrata Thomes ha aperto la seduta dedicata alla commemorazione del Presidente Ing. Guglielmo Lange, mancato il 23 aprile 1970, ed all'esposizione del programma che il Consiglio di Presidenza, pur privato della guida e dell'inestimabile contributo morale ed organizzativo dello Scomparso, intende attuare nella direzione dell'attività sociale:

« Signore, Signori, ho l'onore di aprire questa seduta scientifica e amministrativa, che è la prima che si tiene dopo l'elezione del nuovo Comitato Direttivo. Purtroppo questo compito assume oggi un aspetto estremamente triste per me e per tutti i Soci della S.P.A.B.A. La scomparsa improvvisa del Presidente eletto, dott. ing. Guglielmo Lange deve essere considerata veramente una beffa crudele del destino verso un Uomo che si stava dedicando con vivissima passione e con fermezza d'intento al rinnovamento della nostra Società. Mentre esprimo alla Famiglia anche a nome del Comitato Direttivo e di tutti i Soci, il più vivo rammarico e dolore per la prematura dipartita dell'ing. Lange, ritengo che il modo migliore di ricordarLo degnamente negli anni a venire sia quello di continuare l'opera Sua, appena intrapresa e tuttavia già ben delineata. Le varie iniziative, concordate dal sottoscritto e da altri Soci con l'ing. Lange nel corso di numerosi incontri e colloqui, potranno concretizzarsi soprattutto sulla base di una ferma unione di intendimenti, di idee e di opere di tutta la Società. Il nostro sodalizio sta attraversando un periodo difficile, comune per altro a quasi tutte le altre Società Culturali sorelle. L'impostazione iniziale della S.P.A.B.A. male si adatta alla funzione di ponte fra quella che impropriamente viene definita cultura ufficiale e quella che altrettanto impropriamente è definita cultura spicciola; funzione che viene oggi richiesta alle Società culturali, in conseguenza dei profondi mutamenti intervenuti nelle strutture del mondo in cui viviamo. L'obbiettivo che cercheremo di raggiungere è quello di dare alla nostra Società la possibilità di adempiere a tale funzione e di far sì che la sua voce, oggi così sommessa, ritorni a risuonare chiara e forte come un tempo nel mondo della cultura torinese e piemontese. Cercheremo così di intensificarne la vita promuovendo conferenze di italiani e stranieri e discussioni sia sul piano scientifico vero e proprio, sia su quello della divulgazione della conoscenza del patrimonio artistico piemontese. È nostro intendimento allacciare stretti rapporti con le Società culturali di tutte le regioni confinanti con il Piemonte per rompere quell'isolamento che dura ormai da troppo tempo e per cercare di avviare quel dialogo con gli studiosi delle Società predette di cui tanto si sente la necessità. Le gestioni precedenti hanno lasciato un passivo finanziario non indifferente; cercheremo di eliminare questo gravame e di dare alla nostra Società un assetto finanziario stabile, anche se modesto, che le è assolutamente necessario per svolgere con tranquillità e senza scosse la sua attività, che sarà evidentemente condizionata dalle possibilità del bilancio. Esistono altri importanti problemi la cui soluzione è divenuta indilazionabile. Per quello del raggiungimento della completa disponibilità dell'immobile di cui la Società è proprietaria, ci dovremo attenere alla linea di condotta assunta dalla Presidenza testé cessata. Per quello della riforma dello Statuto, verrà studiata attentamente la possibilità di nominare una commissione apposita, che preparerà le modifiche da apportare e da sottoporre all'assemblea dei Soci. Per altri problemi, ad esempio la ricostituzione della biblioteca, una più organica impostazione delle pubblicazioni sociali, un nuovo e più moderno assetto dei locali di cui disponiamo, la formazione di una segreteria efficiente, dovremo attendere di conoscere quali saranno le possibilità del bilancio. Il compito che ci siamo assunti sarà

meno pesante se i Soci, tutti i Soci nessuno escluso, vorranno darci la loro collaborazione esprimendo critiche e proposte. Siamo pronti ad ascoltare e discutere ogni suggerimento che possa in qualche modo favorire il rilancio della nostra Società, così come siamo aperti ad ogni critica costruttiva che possa portare a risultati positivi. Nell'adesione dei Soci a questo dialogo troveremo la conferma d'aver intrapreso il giusto cammino per la rivitalizzazione della S.P.A.B.A. ».

Dopo gli applausi che, esprimendo la viva adesione dei presenti, hanno coronato il discorso del prof. Carrata Thomes, questi ha dato la parola alla dott. Noemi Gabrielli.

L'insigne studiosa ha espresso il proprio sgomento e desolato sconforto nel trovarsi a rievocare la dinamica e giovanile personalità dell'ing. Guglielmo Lange, al quale, solo pochi giorni innanzi, aveva trasmesso la direzione della nostra Società, lieta e fidente per l'entusiasmo ed il pronto, generoso impegno con cui Egli si era accinto all'incarico.

Dello scomparso Presidente, studioso di archeologia e di architettura medioevale, incaricato dell'insegnamento di Elementi di architettura e rilievo dei monumenti presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino negli anni 1956-1961, membro della nostra Società sin dal 1945, membro dell'Académie Saint Anselme di Aosta e della Société d'Etudes Préhistoriques Alpines, socio della Società di Studi Storici Archeologici e Artistici della Provincia di Cuneo, professionsta e dirigente di eminente prestigio, la dott. Gabrielli ha delineato la severa formazione culturale e la molteplice, brillante attività in cui Egli profuse doti generose di mente e di carattere, unendo ad una vivace genialità la positiva concretezza e lo scrupolo critico affinati atraverso una quotidiana esperienza tecnica e organizzativa.

« I lavori scientifici dell'ing. Lange, da quello sulla chiesa di San Martino ad Arnaz, intrapreso nel 1949 ai fini del restauro e pubblicato nel 1957 sotto gli auspici della S.P.A.B.A., allo studio sulle mura di Chieri, del 1957, sino all'opera sulle torri romane in Valle d'Aosta, edita nel 1969, attestano il rigore dei metodi di indagine e di documentazione, l'illuminante acutezza delle analisi e delle conclusioni. Di tale fecondità di attitudini Egli fece beneficiare il nostro Sodalizio anche tramite le iniziative prese in seno al " Gruppo Archeologico " recentemente costituito; le dotte e avvincenti comunicazioni di Guglielmo Lange (alcune delle quali saranno pubblicate quanto prima sul nostro " Bollettino ") contribuirono al successo di non poche riunioni scientifiche, rivelando reperti inediti o segnalando nuovi spunti di indagine per l'archeologia dell'area alpina.

« Anche nel campo delle ricerche da Lui predilette, la sua improvvisa scomparsa ci priva di molte belle speranze, di nuovi frutti della sua operosità ».

La dott. Gabrielli ha quindi concluso auspicando che i lavori rimasti incompiuti e le documentazioni raccolte siano pubblicati e valorizzati, affinché giovino alla prosecuzione degli studi da Lui intrapresi e allo sviluppo dei temi d'indagine da Lui affrontati: anche ciò varrà a tener ben viva e presente tra di noi l'alta testimonianza di probità scientifica del compianto Amico e Consocio.

Il plauso e il commosso consenso dei presenti hanno manifestato il solidale cordoglio dei Soci, l'affettuoso rimpianto per lo scomparso Presidente, e l'accorata partecipazione di tutti al lutto dei Familiari.

Il prof. Carrata Thomes ha quindi introdotto la parte scientifica della seduta dando la parola all'arch. Giorgio Lambrocco, della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, il quale ha trattato l'argomento « Il restauro del Castello di Fossano ».

L'arch. Lambrocco, che ha curato e cura tuttora il complesso e delicato ripristino dell'illustre monumento (intrapreso nel 1961 dalla competente Soprintendenza), ha illustrato le vicende costruttive del Castello, dal suo sorgere nei primi anni del '300, allorché gli Acaia ne fecero una delle più gagliarde espressioni dell'architettura militare subalpina, sino al progressivo scadimento di strutture e funzioni, verificatosi dal XVII secolo in poi.

I restauri hanno seguito il duplice intento di liberare le strutture originarie da superfetazioni incongruenti e tardive e di consolidare le murature rimediando a gravissimi dissesti statici. Tra i risultati più preziosi dell'opera di ricupero, l'arch. Lambrocco ha descritto, con dovizia di ragguagli e di riproduzioni fotografiche, il ripristino degli splendidi loggiati nel cortile, la reintegrazione dei soffitti lignei delle sale, il rinsaldamento delle cortine murarie, delle torri, delle scale. A tali esiti, si sta attualmente aggiungendo il ricupero del fossato, già interrato, che restituirà ai volumi poderosi dell'edificio la cornice dell'apparato difensivo esterno e rapporti spaziali di essenziale valore espressivo.

L'uditorio ha accolto con particolare compiacimento l'interessantissima esposizione dell'arch. Lambrocco, che ha ricevuto calde congratulazioni per l'opera da lui condotta.

Si è quindi passati alla parte amministrativa della seduta, concernente i seguenti argomenti:

— *comunicazioni del Tesoriere dott. Bruno Barattini;*
— *nomina dei Revisori dei Conti;*
— *ammissione di nuovi Soci.*

Il Tesoriere dott. Barattini ha esposto, come segue, la situazione patrimoniale della Società al 30 aprile 1970:

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 30 APRILE 1970

ATTIVO			
Immobile di proprietà	L.	1	
Titoli presso la Banca Nazionale del Lavoro	»	47.700	
Fotografie, disegni e oggetti vari di interesse artistico	»	580.000	
Mobili e arredi	»	1.700.000	
Pubblicazioni sociali fino al 1945	»	19.851.300	
Bollettini sociali 1946-66	»	27.618.000	
Edizioni speciali	»	22.755.500	
Biblioteca	»	12.928.500	
Soci per quote scadute	»	2.300.000	
Comune di Torino per schede Vesme	»	512.000	
Cassa, Banche	»	3.208.350	
PASSIVO			
Residuo mutuo Istituto San Paolo			L. 6.349.307
Fornitori			» 8.921.525
Fondo ammortamenti mobili e arredi			» 1.700.000
	L.	91.501.351	L. 16.970.832
Patrimonio netto			» 74.530.519
	L.	91.501.351	L. 91.501.351

Il dott. Barattini ha quindi assicurato il suo fattivo impegno per migliorare la situazione finanziaria della Società, ora gravata dalle rilevanti passività.

L'Assemblea, preso atto delle dichiarazioni del Tesoriere, ha provveduto alla nomina dei revisori dei conti per l'esercizio 1970, confermando all'unanimità i Revisori uscenti, rag. Benedetto Fiore e Augusto Doro. Il V. Presidente ha ringraziato i due Revisori dell'opera prestata a favore della Società e della rinnovata accettazione dell'incarico loro affidato dai Soci.

Passando allora all'ultimo punto dell'ordine del giorno, il prof. Carrata Thomes ha sottoposto all'approvazione dell'Assemblea l'ammissione a nuovi Soci dei signori:

geom. Giuseppe Allegra
Franco Bertino
Laura Bertino
Nina Borello Castagneri
Lello Borriglione
dott. Emma Bossaglia
Adriana Carcano
Francesco Carcano
geom. Aldo Clemente
Francesco Crida
prof. Giovanni Deambrogio
Guido De Rege di Donato
arch. Enrico Lucci
prof. Piero Lovisetto
ing. Enrico Magnani
geom. Rino Manassero
dott. Marialuisa Mondino
dott. Oropina Musso
arch. Marco Pozzetto
geom. Piero Regaldo
avv. Giuseppe Maria Sibille
prof. Gian Savino Pene Vidari

L'Assemblea, a scrutinio segreto, ha approvato all'unanimità l'accettazione dei nuovi Soci.

La seduta ha quindi avuto termine alle ore 23.

Il Segretario: *G. Gentile* Il V. Presidente: *F. Carrata Thomes*

VISITA AI MONUMENTI DI SUSA E DELLA NOVALESA

La gita, svoltasi sabato 4 luglio 1970, ha portato una folta comitiva di Soci della S.P.A.B.A. ad un cordiale appuntamento, dinanzi ai tesori archeologici ed artistici di Susa e della Novalesa, con la Società di ricerche e studi valsusini « Segusium », rappresentata dal Presidente mons. Severino Savi e da una schiera di Consoci.

Il Sovrintendente alle Antichità del Piemonte, prof. Carlo Carducci, ha illustrato dottamente il complesso archeologico di Susa, dall'Arco all'Anfiteatro, evidenziando le peculiarità tecniche e formali delle strutture, anche sotto il profilo dei problemi inerenti al loro ricupero, ed evocando il contesto culturale che le produsse.

La dott. Gabrielli e mons. Savi si sono quindi avvicendati nel guidare la visita alla chiesa di San Francesco ed al Duomo, illustrando di quest'ultimo il magnifico Tesoro con avvincente dovizia di commenti.

Nel pomeriggio, le reliquie architettoniche della Novalesa e, in particolare, il ciclo pittorico della cappella di Sant'Eldrado, hanno impegnato la dott. Gabrielli in una lezione sul prestigioso complesso monumentale e iconografico.

I caldi applausi e le congratulazioni dei partecipanti hanno significato insieme con l'apprezzamento e la gratitudine per le illustrazioni degli autorevoli accompagnatori, vivo compiacimento per la felice riuscita dell'iniziativa, ottimo auspicio per ulteriori intese ed incontri tra la S.P.A.B.A., « Segusium » e le consorelle Società culturali del Piemonte.

VISITA A BRA, POLLENZO E ALBA

Sabato 10 ottobre 1970 un numeroso gruppo di Soci del nostro Sodalizio si è incontrato a Bra con una simpatica rappresentanza degli « Amici » del locale Museo, guidata dal Presidente, prof. Edoardo Mosca, per intraprendere insieme una ricognizione dei più importanti monumenti della zona.

La visita è iniziata dal vittoniano Municipio, ove il Sindaco di Bra ha voluto accogliere la comitiva con squisita ospitalità ed ha interpretato lo spirito dell'incontro tra le due società esprimendo vivissimo apprezzamento per l'opera che esse sono chiamate a svolgere, in fruttuosa collaborazione con le altre istituzioni culturali piemontesi, al fine di promuovere una sempre più diffusa e approfondita conoscenza e valorizzazione del patrimonio archeologico e artistico subalpino, in tutta la gamma delle sue espressioni. Sui medesimi concetti insistono il prof. Mosca e il prof. Carrata Thomes.

L'omaggio alle architetture braidesi del Vittone si è quindi ritualmente completato con la visita alla chiesa di Santa Chiara, commentata, con appassionata competenza, dall'arch. Dario Sesia, con interventi di Bruno Signorelli e di altri Soci. Si è poi passati alla chiesa di Sant'Andrea, a quella dei Cappuccini ed infine alla confraternita della SS. Trinità, che non ha mancato di sorprendere i visitatori con la fastosa decorazione dei suoi stucchi seicenteschi.

A Pollenzo, una puntata nella chiesa di San Vittore ha permesso di ammirare gli stalli provenienti da Staffarda e di reintegrarli mentalmente nel magnifico complesso conservato al Museo Civico di Torino. I professori Silvio Curto, Luciano Manino ed Edoardo Mosca hanno poi profuso, con amabile generosità, tesori di personali acquisizioni e interpretazioni attorno all'Anfiteatro, ai reperti della zona circostante e al misterioso « Turriglio ».

La gita è continuata toccando Santa Vittoria d'Alba, che ha offerto l'inedito di un interessante ciclo della Passione, affrescato ai primi del '500, nella chiesa di San Francesco. Infine, dopo una sosta nel castello di Grinzane, poderoso esempio di architettura feudale recentemente restaurato, Alba ha fornito, a conclusione ideale dell'itinerario, con la serie delle sue presenze pittoriche, da Barnaba da Modena a Gandolfino, da Macrino al Molineri, e con le belle tarsie del coro del Duomo, un suggestivo compendio della civiltà figurativa fiorita in questa terra.

I Soci hanno manifestato compiacimento e gratitudine vivissima agli organizzatori e agli studiosi che hanno illustrato la gita.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 19 DICEMBRE 1970

Il giorno 19 dicembre 1970, alle ore 17,15, in seconda convocazione nella sede sociale di via Napione 2, ha avuto luogo una seduta dedicata alla commemorazione dei Soci scomparsi durante il 1970 ed all'elezione di nuovi Soci.

Il V. Presidente, prof. Franco Carrata Thomes, aprendo la seduta, ha ricordato come, nel corso dell'anno, oltre alla scomparsa repentina del Presidente, ing. Guglielmo LANGE (al quale la Società dedicò una particolare commemorazione nella seduta del 19 giugno scorso), altri lutti abbiano colpito il nostro Sodalizio, privandolo di una schiera di Consoci, benemeriti tutti per il prezioso apporto personale e l'affezionata solidarietà con cui contribuirono ad animare la vita sociale. Ha quindi espresso ai Familiari presenti il cordoglio di tutti i Soci, rivolgendo un commosso pensiero alla memoria di ciascuno degli Scomparsi: ing. Edoardo CASSINA (Socio dal 1946), Massimo ROMANO, entrato quest'anno a far parte della S.P.A.B.A., ing. Carlo ANDREONI

(Consocio dal 1953), comm. Luigi DE GRAZIA (Socio dal 1957), che si dedicò a lungo all'assistenza dei Mutilati e Invalidi di Guerra (fu Presidente della Sezione di Cuneo) e coltivò studi d'arte, pubblicando anche raccolte di poesie. Del prof. Agostino CERRUTI, Socio dal 1948, si deve ricordare l'impegno posto nella gestione finanziaria della nostra Società, in qualità di Tesoriere nel triennio 1961-1963.

Del comm. avv. Attilio BONINO, Socio dal 1924, Segretario della S.P.A.B.A. dal 1928 al 1930, quindi Presidente dal 1930 al 1935, il prof. Carrata Thomes ha rievocato l'importante attività scientifica e culturale (fu pure il primo Presidente della « Società per gli Studi Storici Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo »), di cui fece beneficiare ampiamente la nostra Società: sotto la sua presidenza si tennero i memorandi congressi di Cavallermaggiore (1932) e di Asti (1933), che tanto impulso diedero alla rivalutazione e allo studio dell'arte e dell'architettura subalpine, specie dell'epoca barocca. Di tali interessi, che lo associarono ai primi riscopritori del barocco piemontese (dall'Olivero, al Chevalley, al Telluccini, al Brinkmann), Attilio Bonino diede validissima testimonianza con le iniziative su ricordate e con una nutrita serie di contributi: dal capitolo sull'arte nella *Storia della Città di Cavallermaggiore* (1926), agli studi su *Francesco Gallo architetto* (1928), su *Andrea e Michelangelo Vay* (1929), su *Giovanni Antonio Molineri pittore di Savigliano* (1930); dalla sintesi *Il Barocco nel Cuneese* (1930) al saggio su *La chiesa della Pietà in Savigliano* (1933), alla *Miscellanea artistica della Provincia di Cuneo* (1930-35).

Allo studio e al restauro di importanti monumenti barocchi piemontesi dedicò molta parte del suo impegno professionale e scientifico l'ing. Bartolomeo GALLO, Socio vitalizio dal 1927, anch'Egli mancato quest'anno. Tra i suoi lavori sull'architettura barocca ed anche ottocentesca ricorderemo le comunicazioni recentemente offerte al nostro « Bollettino »: *La chiesa della Confraternita di S. Michele Arcangelo in Neive* (1962-63), *La chiesa della Confraternita del Santo Spirito in Gassino Torinese* (1966), *Un costruttore di chiese in Piemonte: Giovanni Battista Schellino* (1968).

Il dott. Riccardo GHIVARELLO, Socio dal 1932, lascia, insieme con il ricordo dei suoi meriti eminenti di cittadino e di sanitario, le opere storiografiche e archeogiche maturate attraverso un'affettuosa consuetudine con i luoghi da Lui prediletti, sulla collina torinese e chierese e nell'astigiano. Oltre al volume su *Il Castello di Montosolo e Pino Torinese*, del 1954, citiamo gli studi pubblicati nel nostro « Bollettino »: *L'acquedotto romano di Chieri* (1932), *La chiesa parrocchiale di Piovà Massaia e il suo architetto* (1947), *Una lapide ed alcuni frammenti epigrafici romani scavati a Pino Torinese* (1960-61), *Nuovi ritrovamenti dell'acquedotto romano di Chieri* (1962-1963).

Il prof. Giorgio MARSENGO aderì alla nostra Società nel 1959, mosso da un culto operoso per la storia e le tradizioni ideali piemontesi: suo merito particolare è di aver esplorato instancabilmente e consegnato ad un prezioso schedario i dati d'archivio relativi ai moti politici del 1821 ed ai personaggi risorgimentali implicati in quelle vicende.

L'ing. Carlo Felice BONA unì ad una brillantissima attività di direzione e di ricerca in campo tecnologico (in qualità di direttore del Laboratorio Ricerche e Controlli della Fiat dal 1923 e nell'ambito di istituzioni italiane ed internazionali) vivi interessi musicali, artistici ed archeologici. Il « Bollettino » 1969-70 ospiterà l'interessante comunicazione da Lui tenuta presso la S.P.A.B.A. nel 1967 sulle scoperte archeologiche del Palma di Cesnola a Cipro.

Un appassionato interesse per le sorti del patrimonio artistico piemontese e l'alto concetto in cui tenne la nostra Società (cui apparteneva dal 1958) ispirarono le sue ultime volontà. L'ing. Bona, annuncia il prof. Carrata Thomes, ha lasciato alla

S.P.A.B.A. un legato con precise e minute disposizioni circa la sua utilizzazione. « Tali disposizioni — ha aggiunto il V. Presidente — sono attualmente oggetto di studio e di esame da parte del Consiglio Direttivo, e saranno compiutamente illustrate ai Soci in una prossima assemblea, allorché saranno definite le complesse pratiche giuridiche relative al lascito. Per il momento, posso precisare che lo scopo del legato è di fare eseguire dei restauri ad opere d'arte piemontesi in stato di deperimento, per garantirne la conservazione. La S.P.A.B.A. è stata investita dell'alto compito di provvedere alla realizzazione di questo programma ».

Dopo un momento di raccoglimento, l'Assemblea ha provveduto in merito all'ammissione dei nuovi Soci, proposti dal V. Presidente:

Giulio Balbo
Anna Maria Boglione
prof. Michele Camoletto
Claudio Casasso
p. Stefano Concina
Ornella Costanzo
d. Francesco Fino
dott. Mario Gallina
Angelo Giaccaria
prof. Bortolo Franceschetti
prof. Giorgio Pestelli
Alida Stiffi
Natalina Romano
dott. Gianni Carlo Sciolla
Paola Sereno
prof. Isidoro Soffietti
Vincenzo Trevisiol
dott. Alessandra Oberto Verdoja

L'Assemblea ha quindi votato unanimemente, a scrutinio segreto, l'accettazione dei nuovi Consoci.

Nella parte scientifica della seduta si sono svolte le seguenti comunicazioni:

prof. Carlo Caramellino: *Un'aggiunta alla pittura romanica in Piemonte: gli affreschi di S. Stefano a Chiaverano*;

ing. Oreste Santanera: *Gli affreschi della cappella degli Apostoli nella parrocchiale di Quinto Vercellese*;

prof. Casimiro Debiaggi: *I. Ipotesi per la ricomposizione di un affresco di Gaudenzio; II. Le tavolette Robatti-Mazzola e il polittico di Gattinara.* —

Il prof. Caramellino ha illustrato, con l'aiuto di diapositive a colori, la decorazione pittorica che emerge dallo scialbo nell'abside della chiesetta romanica di Santo Stefano a Chiaverano. Lo studioso ha sottilmente analizzato le peculiarità e le componenti culturali, di varia estrazione, presenti nel pregevole complesso decorativo, istituendo opportuni confronti con i documenti superstiti della pittura romanica in Piemonte e Lombardia. Sottolineando le relazioni iconografiche e formali con fonti germaniche, il prof. Caramellino ha proposto, per il ciclo di Chiaverano, una datazione all'inizio del secolo XII, ed ha auspicato un tempestivo restauro che valga a rivelare e a salvare l'importante monumento figurativo, ancora inedito.

L'ing. Santanera ha fornito una bella documentazione fotografica, in diapositive, del ciclo affrescato nella parrocchiale di Quinto, ambientandolo, con vari confronti stilistici, nella cultura pittorica tipica dell'area vercellese all'inizio del '500, dominata dalla cerchia spanzottiana. Di tale cerchia lo studioso ha indicato, negli affreschi in esame, la caratteristica intonazione espressiva e le delicate tendenze narrative.

Il prof. Debiaggi ha dedicato una dotta ed acuta lezione all'esame iconografico e compositivo di quattro frammenti di affresco, conservati nella pinacoteca di Varallo e concordemente attribuiti a Gaudenzio. Le quattro Teste in questione, secondo la convincente proposta del prof. Debiaggi, basata su probanti analogie con varie fonti narrative e figurative, provengono da un'unica composizione, rappresentante il martirio di San Pietro da Verona e probabilmente ubicata, in origine, nell'antica collegiata

di Varallo, distrutta nel 1716. Lo studioso ha inoltre riferito l'opera alla giovinezza di Gaudenzio, e precisamente ad epoca immediatamente anteriore agli affreschi della cappella di S. Margherita alle Grazie a Varallo (1507). Proseguendo nel suo omaggio al Maestro valsesiano, della cui nascita, ha ammonito il prof. Debiaggi, ricorre ora il quinto centenario, il nostro dotto e operoso Consocio ha offerto all'ammirazione dei presenti due nitide riproduzioni a colori delle tavolette già appartenute alla collezione Robatti-Mazzola, citate dalla Brizio nel 1942, mai riprodotte e recentemente acquistate dalla Maglieria Ragno di Valduggia. Le due tavolette vanno idealmente ricollocate nella dispersa predella del polittico di Gattinara (conservato smembrato nel Museo Borgogna di Vercelli) la cui esecuzione, secondo il Debiaggi, dev'essere situata verso il 1535. Committente dell'opera fu, con ogni probabilità, il collegio dei canonici di Gattinara, fondato da Mercurino Arborio con testamento del 1529.

Al termine di ciascuna delle comunicazioni scientifiche i relatori sono stati ringraziati dall'uditorio con vivi applausi e congratulazioni.

La seduta si è conclusa alle ore 19,30.

Il Segretario: *G. Gentile* Il V. Presidente: *F. Carrata Thomes*

SOCI BENEMERITI

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI TORINO.
CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA E AGRICOLTURA DI TORINO.
CASSA DI RISPARMIO DI TORINO
CITTÀ DI CUNEO.
CITTÀ DI NOVARA.
CITTÀ DI TORINO.
RICALDONE Prof. Dott. PAOLO, 10125 Torino, Corso M. D'Azeglio 10.
ROLANDI Ing. GIORGIO, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.
UNIONE INDUSTRIALE, 10128 Torino, Via Fanti 17.

SOCI VITALIZI

ABEGG Gr. Uff. WERNER, 10133 Torino, Strada S. Vito 65.
DE BENEDETTI Dr. Gr. Uff. GIULIO, Torino.
DEL CARRETTO DI TORRE BORMIDA E DI BERGOLO March. Col. CARLO, 10122 Torino, Via Consolata 1 bis.
FONTANA Ing. VINCENZO, 10123 Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.
ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO.
LOVERA DI CASTIGLIONE Conte CARLO, 00198 Roma, Via Tevere 16.
SOCIETÀ MARTINI E ROSSI, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.
QUAGLIA Gr. Uff. Avv. ORAZIO, 10128 Torino, Corso Re Umberto 77.
RICHELMY Dr. VINCENZO, 10123 Torino, Via S. Francesco da Paola 21.
RIGOTTI Prof. Ing. GIORGIO, 10122 Torino, Via Donati 3.

SOCI EFFETTIVI

ACTIS-CAPORALE Rag. Giovanni, 10128 Torino, Via Lamarmora 38.
ACUTI Dott.ssa Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.
AJMONE MARSAN Dott. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 28.
ALBANO Sig. Sergio, 10152 Torino, Via Urbino 11.
ALBERIONE ANTONIELLI D'OULX Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.
ALBESIANO Prof.ssa Maria Luisa, 10122 Torino, Corso Palestro 4.
AL-HAMDANI Prof. Dott. Betty, Buffalo (U.S.A.), 55 Mona Drive.
ALLARIO CARESANA Avv. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Galileo Ferraris 77.
ALLEGRA Geom. Giuseppe, 13011 Borgosesia, Via Cairoli 23.
ALLIONI di BRONDELLO Conte Umberto, 00198 Roma, Via Vincenzo Bellini 20.
ALLOCCO Sig. Franco, 15100 Alessandria, Via Pistoia 5/a.
ALMONDO Ing. Gino, 10133 Torino, Viale XXV Aprile 66.
AMERIO Dott.ssa Rosalba in TARDITO, Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia, Milano.
AMMINISTRAZIONE REGIONALE della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Ufficio Biblioteca - Sovrintendenza Antichità e Belle Arti.
AMPRIMO Dott. Claudio, 10135 Torino, Corso Unione Sovietica 415.
ANDREI Sig.na Augusta, 10019 Strambino (Torino), Via della Stazione 15.
ANDREIS Sig.na Iolanda, 10133 Torino, Strada del Salino 87.
ANDREONI D'OVIDIO Dott.ssa M. Antonietta, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 30

ANGLESIO Prof. Enrico, 10128 Torino, Largo Re Umberto 102.
ANTONIELLI D'OULX Dott. Carlo, 10125 Torino, Via Baretti 45.
ARCHIVIO DI STATO, 10124 Torino, Viale Alessandro Luzio 4.
ARESE Dott. Felice, 10124 Torino, Via S. Giulia 67.
ARESE Dott. Giovanni, 10123 Torino, Via Principe Amedeo 1.
ARICI Prof.ssa Azelia, 10128 Torino, Via Pastrengo 29.
ARMAND Prof.ssa Giulia Clara, 12100 Cuneo, Corso IV Novembre 31.
ARRIGO Prof. Filippo, 10125 Torino, Via Madama Cristina 11.
ARTOM Avv. Gastone, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
A.S.A.S., 12037 Saluzzo (Cuneo), Corso Piemonte 6.
BACCHELLI Sig.a Anna, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 15.
BACHI Sig.a Lydia, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 116.
BALBO Geom. Giulio, 10126 Torino, Via Finalmarina 14.
BALLARINO Prof.ssa M. Teresa, 10123 Torino, Via dei Mille 26.
BANDINI Dott.ssa Mirella, 10128 Torino, Via Valeggio 15.
BANFI Dott.ssa Maria, 10121 Torino, Via Gramsci 7.
BARATTINI Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 6.
BARBERA Prof. Lucien Jean, (Francia) Beausoleil-sur-Carnier, Avenue Marechal Foch 29 bis.
BARBERIS Avv. Comm. Giovanni, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
BARBERIS LAZZI Sig.a Maria, 10122 Torino, Via della Misericordia 3.
BARDELLI Ing. Arch. Felice, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 74.
BARGONI Dott. Augusto, 10128 Torino, Via Bricherasio 9.
BAROCELLI Prof. Pietro, 10138 Torino, Corso Inghilterra 45.
BARONIO Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadell 6.
BARRA Dott. Roberto Pietro, 10122 Torino, Via Juvarra 16 bis.
BARRERA Dott. Angelo, 10124 Torino, Via Gaudenzio Ferrari 11.
BARRERA Sig. Eugenio, 10133 Torino, Strada Antica di Cavoretto 61.
BARRICELLI Dott.ssa Anna, 00100 Roma, Via del Mascherino 72.
BARSI Dott. Pietro, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 7.
BARZAN Sig. Rino, 10125 Torino, Via O. Morgari 32.
BAUDI di VESME Conte Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
BAUDOIN Prof. Avv. Luigi, 14100 Asti, Piazza Alfieri 26.
BAUDUCCO Dott. G. Emanuele, 10131 Torino, Strada Ponteverde 9 bis.
BAVA DOLCINO Anna Maria, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
BAVA Guido, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
BELLACOMBA Sig.a Giuseppina, 10122 Torino Via Bligny 0.
BELLACOMBA Prof.ssa Vittorina, 10122 Torino, Via Bligny 0.
BELTRAME Geom. Augusto, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via Torino 42.
BENEYTON Prof.ssa Antonietta, 11100 Aosta, Via Promis 2 - Hotel Jokey.
BENSA CERIANA Sig.a Adele, 10133 Torino, Corso Moncalieri 56.
BERARDI Dott. Luigi, 10143 Torino, Piazza Amedeo Peyron 26.
BERIA Sig.a Tina, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 57.
BERNARDI Comm. Dott. Marziano, 10131 Torino, Via Bezzecca 14.
BERSANO Dott. Ing. Piero, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 61.
BERTINI Prof. Aldo, 10138 Torino, Corso Francia 19.
BERTINO Franco, 10143 Torino, Via Saluggia 1.
BERTINO Laura, 10143 Torino, Via Saluggia 1.
BERTOCCHI Sig.a Giovanna, 10125 Torino, Via Morgari 35.
BERTOCCHI GALTAROSSA Sig.a Lina, 10125 Torino, Via Morgari 35.
BERTOLA Sig.a Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
BERTOLONE Dott. Luigi, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 115.
BERTOLOTTI Avv. Luigi, 10122 Torino, Via G. Moris 2.
BERTOLOTTI Prof.ssa Rosangela, 10124 Torino, Via Bava 6.
BERTONE Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzè 25.
BERTRAND Dott. Giulio, 13051 Biella (Vercelli), Via Dante 9.
BIANCO Geom. Riccardo, 10129 Torino, Corso Rosselli 115/12.
BIBLIOTECA CIVICA, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.
BIBLIOTECA CIVICA, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
BIBLIOTECA CIVICA, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis.
BIBLIOTECA CIVICA, 12100 Cuneo, Palazzo Aufredi.
BIBLIOTECA CIVICA, 10015 Ivrea, Piazza Ottinetti 30.
BIBLIOTECA CIVICA, M. Farinoni Centa, 13019 Varallo.
BIBLIOTECA CIVICA, 12086 Mondovì P.zza (Cuneo), Via Giolitti 1.
BIBLIOTECA CIVICA « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
BIBLIOTECA CIVICA, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
BIBLIOTECA CIVICA, 15057 Tortona, Piazza A. Arzano 2.
BIBLIOTECA CIVICA « M. Farione Centa », 13019 Varallo (Vercelli), Via Umberto 69.
BIBLIOTECA Facoltà di Lettere Università degli Studi, 20100 Milano, Via Festa del Perdono 7.
BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, 10128 Torino, Via Magenta 31.
BIBLIOTECA PATETTA, 10124 Torino, Corso San Maurizio angolo Via Sant'Ottavio.
BIBLIOTECA e MUSEO Civici, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via A. Trevigi 12.
BIMA Dott. Fausto, 00187 Roma, Via Versilia 2.
BOCCA Conte Ing. Andrea, 10121 Torino, Via Cernaia 15.
BOGGIO SELLA POZZI Sig.ra Pia, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 19.
BOGLIONE Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.
BOIDO Giov. Vittorio, 16145 Genova, Viale Sacramentine 2/12 A.

BOLDRINI Paolo, 10129 Torino, Largo Orbassano 75.
BOLLA Prof.ssa Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
BONA Sig. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Garibaldi 73.
BONA Sig.a Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
BONELLI Avv. Paolo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 19.
BONINO Dott. Marco, 48100 Ravenna, Via degli Spreti 35.
BONO Prof. Cesare, 10129 Torino, Corso Racconigi 233.
BORASI Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.
BORBON Rag. Giovanni, 15033 Casale Monferrato, Via F. Cane, 8.
BORBON Geom. Giulio, 15033 Casale Monferrato, Via Carducci 16.
BORGOGNA MOROZZO Marc.sa Bona, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
BORIO Ing. Giovanni, 11100 Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
BORRIGLIONE N. H. Lello, 10123 Torino, Via Cavour 21.
BOSIO Prof.ssa Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
BOSSAGLIA Dott.ssa Rossana, 20148 Milano, Via Caccialepori 17.
BOSSO Sen. Dott. Ing. Giacomo, 10143 Torino, Via Beaumont 8.
BOSSO STABILE Sig.a Rosilde, 10121 Torino, Corso Galileo Ferraris 1.
BOTTA N.H. Pier Carlo, 10139 Torino, Corso Francia 229.
BOURLOT Rag. Gian Vittorio, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 183.
BOVERO Prof.ssa Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
BRACCO Sig.a Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 38.
BRACCO Dott. Vittorio, 13051 Biella (Vercelli), Piazza Vittorio Veneto 10.
BRAYDA Ing. Carlo, 10090 Villarbasse (Torino).
BRESSY Dott. Mario, 10144 Torino, Via Pinelli 15.
BRINATTI Conte Ing. Lorenzo, 10128 Torino, Via Sacchi 38.
BRIZIO Prof.ssa Anna Maria, 20145 Milano, Via Mario Pagano 2.
BRUNETTI Ing. Mario, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 34 bis.
BRUNO Sig. Mario, 10096 Leumann (Torino) Via Borgone 46.
BUFFA DI PERRERO GUIDETTI Contessa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 11.
CACIOTTI Ing. Mario, 10124 Torino, Lungo Po Cadorna 7.
CALIGARIS Ing. Vittorio, 13045 Gattinara (Vercelli), Via Pietro Micca 59.
CALVI PARISETTI Clotilde, 10128 Torino, Via Giolitti 49.
CAMBURSANO Dott.ssa Gemma, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2 Pal. Chiablese.
CAMOLETTO Prof. Michele, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 15.
CAMPOGRANDE Dott. Ing. Carlo, 10122 Torino, Corso Palestro 9.
CANESTRO Beatrice CHIOVENDA, 00166 La Magliarella (Roma), Via Aurelia Km. 10,400.
CANETTI Dott. Ing. Ferdinando, 13100 Vercelli, Via C. Leone 18.
CANONICO QUADRO Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
CANSACCHI DI AMALIA GNAVI Sig.a Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 15.
CAPELLO Cav. Col. Carlo Felice, 10143 Torino, Corso Svizzera 13.
CAPPA BAVA Ing. Luigi, 10123 Torino, Piazza Maria Teresa 6.
CAPPUCCIO Avv. Ugo, 10122 Torino, Via Manzoni 5.
CARAMELLINO Prof. Carlo, 10020 Brusasco (Torino).
CARBONE Dott. Arch. Cesare, 10129 Torino, Via Cassini 70.
CARBONE in MOSSUTO Valeria, 10129 Torino, Corso Montevecchio 62.
CARBONERI Prof. Dott. Nino, 16145 Genova, Via dei Franzone 6/8.
CARCANO Francesco, 10090 Castiglione Torinese, Via Apezzani 38.
CARDELLINO Prof. Gian Carlo, 10132 Torino, Strada del Bellardo 70.
CARDUCCI Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada S. Martino Superiore 6.
CARELLO Dott. Ing. Fedele, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 35.
CARNEVALE Sig.a Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
CARON Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 8.
CARRATA THOMES Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
CASALI Arch. Maria Lodovica, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
CASASCO Claudio, 12023 Caraglio (Cuneo), Via San Giovanni 14.
CASELLE Comm. Secondo, 10023 Chieri (Torino), Via Galatea 7.
CASOLI Ecc. Avv. Carlo, 10128 Torino, Via Sacchi 36.
CASTAGNERI Arch. Bruno, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 61.
CASTAGNETO Gianni, 10122 Torino, Via San Tommaso 13.
CATELLA Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
CATELLA CATTANEO SFORZA Sig.a Sandra, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
CAVALLARI MURAT Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
CAVASSA VELLEDA Maria, 10129 Torino, Corso A. De Gasperi 29.
CAZZOLA Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
CELONA Dott.ssa Fortunata, 10121 Torino, Via S. Quintino 10.
CENTO Arch. Giuseppe, 10153 Torino, Corso Belgio 179.
CEPPA Geom. Adolfo, 10121 Torino, Via Don Minzoni 10.
CERIANA BROCCHI Luisa, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CERIANA Sig. Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CERIANA Niny, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CESONI Ing. Giulio, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 29.
CHEVALLARD Dott. Carlo, 10128 Torino, Corso Sommeiller 35.
CHEVALLEY di S. BRIGIDA Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
CHIERICI Prof. Umberto, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
CIGNA Prof. Dott. Arrigo, 00136 Roma, Viale Medaglie d'Oro 285.
CIOCCHETTI Sig.a Rosa, 13051 Biella (Vercelli), Piazza S. Giacomo 3.

Città di Carmagnola, 10022 Carmagnola (Torino), Segreteria Comunale.
Clemente geom. Aldo, 28100 Novara, Via Carotti ang. Via Dominioni.
Clara Ing. Emilio, 10145 Torino, Via M. Lessona 20.
Coisson Sig. Osvaldo, 50010 Trespiano (Firenze), Via di Monrinaldi 43.
Colombo Dott. Silvano, 21100 Varese, Via Morosini 17.
Comba Casalegno Attilia, 10128 Torino, Corso Luigi Einaudi 38.
Comba Prof. Avv. Mario, 10121 Torino, Via Mercantini 6.
Comoli Mandracci Dott.ssa Arch. Vera, 10143 Torino, Via Camburzano 19.
Concina Padre P. Stefano, 10156 Torino, Via Damiano Chiesa 53.
Condulmer Contessa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.
Contardi Sig. Francesco, 10144 Torino, Corso Tassoni 45.
Coppo Roberta, 10123 Torino, Piazza Carlo Felice 7.
Coppo Ing. Secondino, 10126 Torino, Via Nizza 141.
Cora Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Corbella Ins. Giovanna, 10133 Torino, Corso Moncalieri 185.
Cordero di Montezemolo Marco, 10128 Torino, Corso Re Umberto 28.
Costa Torre Dott. Paolo Maria, 00060 Riano (Roma), Piazza degli Eroi.
Costantino Sig. Angelo, 10143 Torino, Via Talucchi 1.
Costanzo Ornella, 10137 Torino, Via E. d'Arborea 9/1.
Cotta Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
Cravero Dott. Davide Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Calandra Sig.a Elena, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Crema Gabriella, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
Curto Prof. Dott. Silvio, 10126 Torino, Via Donizetti 16.
D'Acquarone dei Conti Sig.a Luisa, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
Dalerba Ing. Angelo, 20134 Milano, Via Bellincione 26.
Dalmasso Dott.ssa Franca, 10128 Torino, Via Genovesi 15.
Dardanelli Ghiglione Prof.ssa Elda, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Dassetto Dott. Geom. Richieri, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 37.
Daudry Ins. Damiano, 11020 Montjovet (Aosta), Fraz. Borgo.
Daviso di Charvensod Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
Deambrogio Prof. Dott. Giovanni, 28060 Recetto (Novara).
Debiaggi Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
De Francisco Dott. Arch. Ferdinando, 10138 Torino, Via Cialdini 31.
De Francisco Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
De Grazia Maria, 10023 Chieri (Torino), Corso Cibrario 11.
Del Bosco Sig. Giovanni, 10046 Poirino (Torino), Via Colombo 6.
De Luca Dott. Mario, 10125 Torino, Via Ormea 60.
Del Vivo Sig.a Lina, 10123 Torino, Via delle Rosine 1.
Denina Arch. Luigi, 10124 Torino, Piazza Vittorio Veneto 23.
De Rege Di Donato Guido, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 112.
Destefanis Sig.a A. Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
Destefanis Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
Di Sistello Solaro Monasterolo Visc.ssa Renata, 10015 Ivrea (Torino), Villa Solaro Montenavale.
Di Suni della Planargia Marchesa Maria Teresa, 10124 Torino, Via Barolo 3.
Dogliotti Sig.a Nellina, 10133 Torino, Via Febo 19 bis.
Donadei Giacosa Sig.a Velia, 10125 Torino, Viale Settimio Severo 30.
Donati Sig. Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
Donna d'Oldenico Bar. Comm. Dott. Giovanni, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donna d'Oldenico Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donvito Rosalba, 10124 Torino, Via Artisti 39.
Donvito Sig.a Silvina, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 59.
Doria March. Gerolamo, 10123 Torino, Via della Rocca 24.
Doriguzzi Sig.a Carla, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
Doro Augusto, 10121 Torino, Piazza S. Carlo 198.
Dosio Dott. Ermanno, 10134 Torino, Via Spazzapan 16.
Dotta Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295/int. 3.
Dragone Dott. Angelo, 10125 Torino, Via San Pio V 31.
Duprè Ing. Filippo, 10128 Torino, Via Fanti 3.
Elia Sig.a Margherita, 10143 Torino, Via Amedeo Peyron 54.
Emprin Midana Sig.a Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Enrico Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Facchinelli Sig. Vittorio, 10141 Torino, Via Volvera 14.
Falciola Rag. Cav. Osvaldo, 10143 Torino, Via Piffetti 43.
Famija Piemunteisa, 00186 Roma, Corso Vittorio Emanuele 24.
Famija Turineisa, 10124 Torino, Via Po 43.
Fasano Bruni Dott.ssa Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Dott.ssa Annamaria, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
Fedele Dott. Francesco, 10149 Torino, Via Foligno 78/10.
Feraudo Teol. Arc. Paolo, 12030 Caramagna Piemonte (Cuneo).
Ferraris Sig.a Gabriella, 10132 Sassi-Torino, Strada Superga 35.
Ferraris Sig.a Irma, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 6.
Ferraris Ing. Marco, 10015 Ivrea (Torino), Corso Vercelli 6.
Ferrero Dott. Antonio, 10145 Torino, Corso Montegrappa 30.
Ferrero Prof.ssa Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
Ferrero De Bernardi Prof. Dott. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.

FERRO Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
FESTA Ing. Giuseppe, 10143 Torino, Via Amedeo Peyron 28.
FILIPELLO Dott. Sebastiano, 10129 Torino, Corso Trento 5.
FILIPPI Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di S. Margherita 242.
FILIPPI Sig. Pier Carlo, 10123 Torino, Via S. Massimo 41.
FINO Don Francesco, 10122 Busca (Cuneo), Via Cesare Battisti.
FINOCCHI Dott.ssa Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
FIORE Rag. Benedetto, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
FIORE in BOTTA Sig.a Carla, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
FOGLIATO Prof. Dario, 10155 Torino, Via Cigna 158.
FRAGALÀ Sig. Giuseppe, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
FRESCHI Alice, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
FRIGNOCCA Sig.a Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
FRUTAZ Mons. Pietro, 00165 Roma, Via Benedetto XIV 5.
FULCHERI Dott. Ing. Giuseppe, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
FUMAGALLI Cav. Remo, 28100 Novara, Corso della Vittoria 131.
FUSARI BERTOGLIO Sig.a Misa, 10125 Torino, Via Baretti 45.
FUSI Avv. Valdo, 10121 Torino, Piazza Castello 113.
GABETTI Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
GABRIELLI Dott.ssa Noemi, 10124 Torino, Via Giulia di Barolo 5.
GAIBI Gen. Agostino, 40033 Casalecchio di Reno (Bol.), Via Magellano 2.
GALLENGA Dott.ssa Paolina, 10128 Torino, Via Gioberti 72.
GALLINA Geom. Cleto, 10128 Torino, Via Lamarmora 82.
GALLINA Dott. Mario, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 18.
GALLO Dott. Emilio, 10034 Chivasso (Torino), Via XXIV Maggio 1.
GALLO Dott. Guido, 12030 Caramagna Piemonte.
GALLO Gemma, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
GALLO Giannina, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
GAMBETTA Sig. Antonio, 10125 Torino, Via Madama Cristina 51.
GANDOLFO Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 15.
GARAVELLI Sig.a Giancarla Colonna, 13100 Vercelli, Via Lanza 9.
GARELLI Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
GARELLO Sig. Edoardo, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 46.
GARZINO Sig. Oreste, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Gandi 1.
GASCA QUEIRAZZA Prof. Giuliano S.J., 10145 Torino, Via A. di Bernezzo 19.
GAY di QUARTI ROGGERI MERMET Contessa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
GELMI Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 36.
GENNARI CURLO March. Paolo, 10121 Torino, Corso Re Umberto 6.
GENTILE Dott. Guido, 10132 Torino, Corso Casale 158.
GHIGI Dott. Arch. Alberto, 10143 Torino, Via Principi d'Acaja 6.
GHIGLIONE Dott. Edoardo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
GHIRON Sig.a Lidia, 10133 Torino, Strada S. Vito 273.
GIACCARIA Angelo, 10126 Torino, Via Alassio 37.
GIACOSA Sig.a Franca, 10156 Torino, Strada Privata d'Agliè 26.
GIACOSA Laura, 10125 Torino, Viale Settimio Severo 30.
GIACOSA Sig.a Paola ved. CRAVERI, 10015 Ivrea (Torino), Colleretto Parella.
GIACOSA Dott. Valerio, 10156 Torino, Strada privata d'Agliè 26.
GIAY Dott. Arch. Emilio, 10133 Torino, Strada Ospedale di S. Vito 19.
GIAY Dott. Arch. Luigi, 10126 Torino, Corso Trento 5.
GIBELLINI CRIDIS Sig.a Teresa, 10128 Torino, Corso Gal. Ferraris 47.
GIGLI Conte Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via della Rocca 20.
GIORDANA Ing. Ettore, 10126 Torino, Corso Govone 6.
GOFFI Ing. Achille, 10129 Torino, Corso Trento 5.
GONELLA ROLANDI Dott.ssa Angioletta, 10129 Torino, Via Americo Vespucci 32.
GORIA Dott. Carlo, 10129 Torino, Via Torricelli 13.
GRAMMATICA Comm. Alvise, 10125 Torino, Via Madama Cristina 49.
GRANDI Dott.ssa Giovanna, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 118.
GRANELLA ROSI Sig.a Mimmi, 15100 Alessandria, Corso Roma 12.
GRANERI Ing. Ugo, 10121 Torino, Via Amedeo Avogadro 22.
GRASSI Dott. Tullio, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
GRASSO Sig. Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
GRISERI Prof.ssa Andreina, 10129 Torino, Via Toselli 7.
GRIVA Dott. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.
GROPPI Arch. Giorgio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi, 34 bis.
GROSSO Dott. Mario, 10025 Pino Tor. (Torino), Via Roma 23.
GUERRINI MEYRONE Dott.ssa Giorgina, 10143 Torino, Corso Appio Claudio 7.
GUIDA Anna Maria, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 137.
HERTEL Dott. Adolfo, 10121 Torino, Via S. Teresa 3.
IGHINA Sig.a Maria, 15076 Ovada (Alessandria), Piazza Cereseto 1.
INCISA di CAMERANA March.sa Leonie Ved. LEVI GRAZIADI, 10128 Torino, Corso Re Umberto 87.
ISTITUTO di STORIA dell'ARTE Facoltà di Magistero-Università, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 10.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE, Facoltà di lettere - Università, 10123 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
IVALDI Silvano, 10129 Torino, Via Amerigo Vespucci 69.
JALLA Ing. Ferruccio, 26013 Crema, Via Bertolino Terni 1.

Janus Roberto, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 3.
Lambrocco Arch. Giorgio, 10122 Torino, Piazza San Giovanni 2.
Lange Dott.ssa Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
Lange Dott.ssa Maria Marcella, 10153 Torino, Via Lessolo 16.
Lanza Dott. Arch. Ettore, 10131 Torino, Via Cosmo 17.
Lanzoni Renzo, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
Lanzoni Geom. Serafino, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
Levi Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
Levi Dott. Ezio, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
Levi Montalcini Sig.a Paola, 10121 Torino, Corso Re Umberto 12.
Lievre Cav. Emilio, 10128 Torino, Via Legnano 18.
Ligiardi Prof.ssa Emma, 10064 Pinerolo (Torino), Via Vescovado 18.
Lobetti Bodoni Dott. Franco, 10122 Torino, Via Pietro Micca 4.
Lomaglio Conte Gen. Cesare, 10123 Torino, Via Provana 7.
Lombardi Dott. Francis, 13100 Vercelli, Strada Trino 200.
Lombardi Dott. Giorgio M., 10136 Torino, Corso IV Novembre 104.
Lombardi Comm. Sandro, 10121 Torino, Piazza Castello 29.
Lombardi Ing. Paolo, 10129 Torino, Corso Gal. Ferraris 82.
Long Ing. Arturo, 10064 Pinerolo (Torino), Piazza Barbieri 40.
Loria Dott. Ing. Mario, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
Lovera Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
Lovisetto Dott. Prof. Piero, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella 67.
Lucchetta Dott. Osvaldo, 10138 Torino, Via Cavalli 28 bis.
Lutz Dott.ssa Paola, 10129 Torino, Via Toselli 2.
Maggi Giuseppe, 10137 Torino, Via Chevalley 10.
Maggi Reviglio della Venaria Arch. Maria Luisa, 10121 Torino, Corso Gal. Ferraris 31.
Magliola Sig.a Maria, 10025 Pino Torinese (Torino), Strada Osservatorio 29.
Magnabosco Sig.a Luisella, 10132 Torino, Via Guinicelli 11/6.
Magnoni Sig. Alessandro, 10143 Torino, Piazza Bernini 16.
Malaguzzi Dott. Franco, 20145 Milano, Via Francesco Ferruccio 6.
Malan Prof. Delio, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 34.
Mallè Dott. Luigi, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
Manassero Geom. Giovanni, 10143 Torino, Piazza Bernini 16.
Manino Prof. Dott. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
Mariano Sig.a Giovanna, 10125 Torino, Via Federico Campana 19.
Marino Dott. Ugo, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
Marocco Avv. Antonio Maria, 10123 Torino, Via dei Mille 9.
Martinotti Prof. Ugo, 15033 Casale Monf.to (Alessandria), Via G. Mameli 63.
Massa Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
Massara Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via S. Donato 82 bis.
Massini Dott.ssa A. Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
Masucco Giovanni, 15100 Alessandria, Via Savonarola 15.
Materazzo Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
Mazzini Dott. Prof. Franco, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 5.
Mazzonis di Pralafera N. H. Ottavio, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
Merlo Basile Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino).
Mesturino Comm. Arch. Vittorio, 10138 Torino, Via Cialdini 26.
Micozzi P.I. Marino, 10024 Moncalieri (Torino), Via Real Collegio 24.
Midana Dott. Prof. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Milanese Sig. Eugenio, 15033 Casale Monf.to (Aless.) Via Mameli 4.
Milo Arch. Alfonso, 10128 Torino, Corso Re Umberto 90.
Minelli Ing. Matteo, 10131 Torino, Via Lanfranchi 8.
Miniotti Sig. Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
Moccagatta Prof.ssa Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
Molli Boffa Arch. Alessandro, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Mollino Arch. Carlo, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Monti Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
Montiglio Dott. Ing. Leandro Wilmo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Viale Magnocavallo 22.
Monzini Garabelli Sig.a Carla, 10131 Torino, Strada Com. Val S. Martino Inf. 67.
Morbelli Tarsi Sig.a Maria, 10128 Torino, Via S. Secondo 26.
Morbiducci Sig.a Maria Laura, 10129 Torino, Largo Orbassano 64.
Morelli Arch. Domenico, 10128 Torino, Via Vico 8.
Moretti Dott. Mario, 10123 Torino, Via Andrea Doria 14.
Mortarino Dott. Ezio, 13011 Borgosesia, Piazza Mazzini 6.
Mortarotti Don Renzo, 28049 Domodossola (Novara), Collegio Rosmini.
Mosso Arch. Leonardo, 10123 Torino, Via Cavour 35.
Mosti Prof.ssa Enrica, 10143 Torino, Via Piffetti 49.
Mottura Sig.a Elisabetta, 10128 Torino Via Filangeri 14.
Mulassano Ten. Col. Carlo, 10133 Torino, Strada Antica di San Vito 12/D.
Munari Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
Museo Civico, 10100 Torino, Palazzo Madama-Piazza Castello.
Musso Dott. Oropina, 15033 Casale Monferrato, Via Celoria 15.
Musso Ing. Arch. Paolo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 19.
Muttini Sig.a Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
Natta Soleri Sig. Raffaele, 10129 Torino, Corso Trento 14.
Natta Soleri Re Sig.a Maria Vittoria, 10129 Torino, Corso Trento 14.

Negro Geom. Livio, 10042 Nichelino, Via Mameli 4.
Negro Sig.a Maria Maddalena, 10123 Torino, Lungo Po Diaz 8.
Nicola Sig. Guido, 10124 Torino, Via S. Giulia 65.
Nicola Arch. Palmina, 10124 Torino, Via Bava 47.
Nocilla Ing. Cesare, 10138 Torino, Via Cialdini 43.
Novarese di Moransengo Comm. Carlo, 10132 Torino, Strada Traforo del Pino 119.
Nuvoli Ing. Sig.a Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
Obbermito Baldi Sig.a Mariarosa, 10131 Torino, Via M. Bricca 6.
Orlandini Ins. Maria Chiara, 10132 Torino, Corso Quintino Sella 71.
Orlandini Comm. Ing. Orlando, 21100 Varese, Via Staurenghi 37.
Orlando Dott. Pio, 28100 Novara, Via XX Settembre 15.
Orsi Sig. Marco Aldo, 10132 Torino, Corso Quintino Sella 92.
Ottello Passera Sig.a Pia, 10129 Torino, Via Cristoforo Colombo 19.
Ottonelli Dott. Sergio, 10141 Torino, Via Rivalta 57.
Palmucci Sig.a Giulietta, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 2.
Palumbo Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 92 bis.
Papurello Vallino Ins. Luciana, 10131 Torino, Via Villa della Regina 37.
Pari Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
Parmentola Rag. Vittorio, 10128 Torino, Via Magellano 10.
Pasqualini Arch. Chiara, 10143 Torino, Via Casalis 24.
Passanti Arch. Mario, 10123 Torino, Via della Rocca 21.
Patrucchi Giovanni, 27036 Mortara (Pavia), Viale Parini 22.
Pautasso Dott. Andrea, 10128 Torino, Corso E. De Nicola 20.
Peano Dott.ssa Angelica, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Pecheux Ins. Angela Maria, 10152 Torino, Via Borgo Dora 22.
Pecorini Ing. Dario, 10121 Torino, Via S. Quintino 10.
Pedrini Cav. Augusto, 10125 Torino, Via San Pio V 18 bis.
Pene Vidari Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Corso Montevecchio 29.
Perer Gatti Dott.ssa Maria Luisa, 20121 Milano, Via Statuto 8.
Perlo Sig.a Anna Maria, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 205.
Pestelli Dott. Giorgio, 10128 Torino, Via Legnano 27.
Peyrot Dott.ssa Ada, 10122 Torino, Via Consolata 8.
Piacco Prof.ssa Ernesta, 10128 Torino, Via Montevecchio 9.
Piccio Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).
Picco Arch. Giovanni, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Pignoni Prof.ssa Anna Maria, 10141 Torino, Via Marsigli 4.
Pinna Pintor Sig.a Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
Pipino Cav. Dott. Pietro, 13010 Roccapietra-Varallo (Verc.), Via alle Porte 14.
Pizzetta Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia, Via Morgiazzi.
Podio Avv. Rodolfo, 10121 Torino, Via Davide Bertolotti 2.
Pollovio Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
Ponti Rag. Guido, 10058 Sestriere (Torino), Palazzo Saes.
Portalupi Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Pozzetto Arch. Prof. Marco, 10138 Torino, Via Susa 29.
Pozzo Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6.
Prefettura, 10100 Torino, Ufficio Stampa.
Pregliasco Comm. Lorenzo, 10125 Torino, Via Campana 17.
Prestipino Ins. Francesco, 10138 Torino, Corso Telesio 28.
Provera Rag. Dario, 10146 Torino, Corso Bernardino Telesio 39.
Prunas Tola Conte Dott. Vittorio, 10133 Torino, Via Luciano Manara 5.
Psacaropulo Prof. Giorgio, 10129 Torino, Via Cassini 37.
Quadro Sig.a Germana, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
Quaglino Prof. Elio, 10123 Torino, Via Lagrange 2/d.
Quaglino Geom. Fiorenzo, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
Quaglino Comm. Sergio, 10123 Torino, Via Lagrange 2/d.
Quarà Dott. Riccardo, 10025 Pino Tor. (Torino), Villa Gemmaura.
Quatraro Carlo, 10138 Torino, Via Vassalli Eandi 42.
Quazza Sig.a Ada, 10138 Torino, Via Gropello 4.
Raballo Benso Dott.ssa Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
Ragazzi in Paracchio Renza, 10125 Torino, Via Bidone 17.
Rapicavoli Dott. Aldo, 10136 Torino, Corso Orbassano 35.
Ravera Ins. Ada, 10144 Torino, Via Le Chiuse 39.
Ravera Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Via Cascinette 3.
Raverdino Arch. Sig.a Enrica, 10138 Torino, Via Susa 10.
Re Dott. Alfredo, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Musso 8.
Re Sig.a Rita, 10128 Torino, Corso Vittorio Emanuele 97.
Regaldo Geom. Piero, 10148 Torino, Corso Grosseto 62.
Remmert Sig.a Carla, 10078 Venaria (Torino), Villa La Bellotta.
Re Remmert Sig.a Lydia, 10121 Torino, Via E. De Sonnaz 21.
Reviglio della Venaria Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
Reviglio Pellegrino Sig.a Luisa, 10129 Torino, Via Cristoforo Colombo 17.
Rey di Villarey Contessa Margherita, 10080 Oglianico Canavese (Tor.).
Ricardi di Netro Conte Federico, 10123 Torino, Via Mazzini 10.
Richard Prof. Ing. Camillo, 10122 Torino, Via Monte di Pietà 24.
Rigaldo Viretti Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano 5/22, Via Rossellini 8.
Righetti Dott.ssa Hena, 10134 Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
Rinaldi Ing. Celeste, 10122 Torino, Via S. Agostino 12.

Risso Sig. Francesco, 10149 Torino, Via Forlì 144 bis.
Rocca Dott. Enzo, 10132 Torino, Via Ludovica 17.
Roccavilla Com.te Emilio, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 37.
Roccavilla Dott. Mario, 10123 Torino, Via Cavour 6.
Roccavilla Ing. Vittorio, 10143 Torino, Via G. Casalis 31.
Rodolfo Prof. Giacomo, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 14.
Roggero Prof. Arch. Mario Federico, 10124 Torino, Via Po 1.
Roggero Sig. Roberto, 10137 Torino, Corso G. Agnelli 84.
Romano Prof. Giovanni, 10136 Torino, Via Borgo Dora 42.
Romano Natalina, 10156 Torino, Via Bormida 4.
Rosboch Dott. Alessandro, 10122 Torino, Via Cernaia 30.
Rossati Dott. Franco, 10128 Torino, Via Colli 10.
Rossetto Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Rossi Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso F. Ferrucci 56.
Rota Prof. Cav. del Lav. Francesco, 10133 Torino, Corso Ferrucci 56.
Rovera Ing. Guido, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
Sacerdote Dott. Umberto Secondo, 10121 Torino, Corso Vittorio Em. 66.
Saglietto Arch. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
Sales Ing. Mario, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 18.
Salomone Sig. Mario, 10153 Torino, Corso Belgio 28.
Salvestrini Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
Sanguineti Prof.ssa Rosa Paola, 13100 Vercelli, Via Duomo 9.
Santacroce Dott. Alberto, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 153.
Santanera Ing. Oreste, 10143 Torino, Via Migliara 20.
Sanvenero Dott. Ing. Agostino, 20121 Milano, Via Borgonuovo 27.
Sappino Olga, 10146 Torino, Via Servais 92/149.
Savi Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
Scafile Dott.ssa Fausta, 10129 Torino, Corso Adriatico 26.
Scamuzzi Prof. Dott. Ernesto, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 6.
Scarzella Prof. Dott. Mario, 13051 Biella, Ospedale Infermi.
Scarzella Ing. Paolo, 13051 Biella (Vercelli), Via Orfanatrofio 25.
Schaudy Dott. Erwin, 18038 Sanremo, Viale Carducci 19.
Sciolla Prof. Dott. Gianni Carlo, 10137 Torino, Via Caprera 37.
Sella Ing. Gianni, 10128 Torino, Via Magenta 36.
Sella Gen. Piero, 10128 Torino, Via Valeggio 26.
Sereno Paola, 10134 Torino, Corso Turati 70.
Serrafero Dott. Gabriele, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Milano.
Serrione Grasso Sig.a Carla, 10137 Torino, Piazza Dante Bianco 10.
Sesia Dott. Arch. Dario, 10121 Torino, Corso Vinzaglio 24.
Settia Ins. Aldo Angelo, 35100 Padova, Via Sperone Speroni 7.
Sibille Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Signorelli Rag. Bruno, 10128 Torino, Corso Re Umberto 37.
Simonis Sig.a Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
Sinigaglia Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4,
Soffietti Dott. Giuseppe, 13011 Borgosesia (Vercelli), Via N. Sottile 61.
Soffietti Prof. Isidoro, 10129 Torino, Via Pigafetta 29.
Sola Remmert Sig.a Mercedes, 10121 Torino, Corso Re Umberto 5.
Solaro Giorgio, 10025 Pino Torinese, Strada San Felice 128/b.
Solavaggione Sig.a Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
Soleri Borgna Sig.a Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
Solerio Sig.a Luisa, 10133 Torino, Strada S. Vito Ponte Isabella 116/5.
Soprintendenza alle Antichità del Piemonte, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Soprintendenza alle Gallerie del Piemonte, 10100 Torino, Palazzo Carignano 5.
Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e Valle d'Aosta, 10121 Torino, Via Viotti 4.
Spadari Dott. Enrico, 11027 Saint Vincent, Viale IV Novembre 71.
Tabò Sig. Remigio, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 1.
Tabusso Francesco - Pittore, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 95.
Tabusso Arch. Gustavo, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 95.
Talanti Arch. Anna Maria, 10143 Torino, Via Camburzano 4.
Tamagno Prof.ssa Laura, 10141 Torino, Via Monte Ortigara 1.
Taricco Dott.ssa Arch. Margherita in Collesi, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
Taverna Dott. Giuseppe, 15100 Alessandria, Via S. Pio V 1.
Tedeschi Sig. Camillo, 10138 Torino, Via Mezzenile 3.
Thaon di Revel Conte Dott. Paolo, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
Toniolo Geom. Giovanni, 10144 Torino, Via Bossi 10.
Torra Sig. Emilio, 10015 Ivrea (Torino) Via S. Pietro Martire 30, Villa Peana.
Torra Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
Tosalli Sig.a Elisabetta, 10133 Cavoretto (Torino), Via ai Ronchi 79.
Tosel Geom. Paolo, 10064 Pinerolo (Torino), Piazza S. Donato 33.
Tos Visconti Sig.a Franca, 10121 Torino, Piazza Solferino 6.
Tournon Conte Sen. Ing. Adriano, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 64.
Tournon N.H. Dott. Paolo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
Triveri Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
Trivero Geom. Teobaldo, 10133 Torino, Via San Fermo 3.
Turati Dott. Attilio, 10133 Torino, Via Maria Vittoria 4.

TURATI Sig.a Lucia, 10133 Torino, Strada S. Vito 2.
TURATI in DE CASTRO Franca, 10133 Torino, Strada San Vito 2.
TURBIGLIO PARIGI Sig.a Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
UBERTI BONA Prof.ssa Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
UGONA Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
VALLETTI della VALLETTA Prof.ssa Tegy, 10137 Torino, Corso Agnelli 84.
VALLETTI della VALLETTA Arch. Victor, 10137 Torino, Corso Agnelli 84.
VAONA Avv. Attilio, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
VARALDO Arch. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Mediterraneo 94.
VAUDAGNA Avv. Giuseppe, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 27.
VELLANI Sig.a Anna Maria, 10128 Torino, Via Valeggio 1 bis.
VELLANI Sig.a Elisa, 10128 Torino, Via Valeggio 1 bis.
VENESIO Dott. Camillo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 94.
VERDOIA OBERTO Alessandra, 10153 Torino, Via Vezzolano 10.
VERGNANO Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
VERNIZZI Sig.a Elisabetta, 10125 Torino, Via Galliari 5.
VERZONE Arch. Prof. Paolo, 10123 Torino, Via Giolitti 49 ter.
VIALARDI DI SANDIGLIANO ANTONIELLI D'OULX Maria Luisa, 10121 Torino, C.so Matteotti 47.
VIALE Sig.a Faustina ved. BODO, 10123 Torino, Via Gobetti 23.
VIALE Dott. Vittorio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
VIALE FERRERO Dott.ssa Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
VIETTI GHIGO Sig.a Giuseppina, 10144 Torino, Via S. Donato 82.
VIGLIANI di BASSECOURT Prof.ssa Carmen, 10123 Torino, Via Cavour 35.
VIGLIANO Arch. Prof. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
VIGLIENO COSSALINO Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
VIGNONO Can. D. Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Curia Vescovile.
VINEA Ing. Luigi Umberto, 10129 Torino, Via Montevecchio 36.
VIOTTO Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
VIVANI Dott. Walter, 10132 Torino, Corso Casale 476.
VOENA Dott. Comm. Carlo, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
VOENA STILLIO Sig.a Eulalia, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 32.
VOENA Dott. Giacinto, 10143 Torino, Corso Francia 114.
VOLANTE Cav. Uff. Giuseppe, 10137 Torino, Corso IV Novembre 96.
WEIGMAN ROMAGNOLI Sig.a Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
ZAARUOLO Avv. Domenico, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
ZERBOLA Sig. Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Luigi Serra 6.
ZUNINI Magda, 10123 Torino, Via Giolitti 54.

Finito di stampare nel luglio 1972
dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI

pag.

S. CURTO, *All'ombra dei cipressi...* 5

C. F. BONA, *Il piemontese Luigi Palma di Cesnola e le antichità cipriote* 10

G. LANGE, *Note di archeologia piemontese* 19

M. e P. SCARZELLA, *Esplorazione dell'aurifodina della Bessa, nel Biellese* 35

M. BONINO, *Argomenti di archeologia navale in Piemonte* 50

C. CARAMELLINO, *Un'aggiunta alla pittura romanica in Piemonte* (Affreschi in Santo Stefano di Chiaverano) . . 70

G. C. SCIOLLA, *Una scultura inedita di Battista da Sesto nella chiesa di S. Sebastiano a Biella* 76

C. DEBIAGGI, *Ipotesi per la ricomposizione di un affresco di Gaudenzio* 79

C. DEBIAGGI, *Le due tavolette già Robatti-Mazzola ed il polittico di Gattinara* 89

M. WYNNE, *Una tavola del Grammorseo ritrovata* . . . 97

G. GENTILE, *Opere di intagliatori nordici in Piemonte* . . 99

B. SIGNORELLI, *Note di architettura militare* 122

V. MOCCAGATTA, *Contributi al Molineri* 144

C. BRAYDA, *La Marchesa di Spigno e la datazione di un progetto del Vittone* 159

A. CORBOZ, *Hypothèses autour de Villadeati* 166

F. DALMASSO, *Alcuni problemi relativi al palazzo comunale di Riva presso Chieri* 196

ILLUSTRAZIONI (fra le pp. 202-203)

Studi e pubblicazioni di Guglielmo Lange (C. Brayda) . . 203

ATTI DELLA SOCIETÀ 207

Elenco soci 249

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXIII-XXIV

1969-1970

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXV - XXVI
1971 - 1972

TORINO
308 - V. Napione

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXV-XXVI
1971-1972

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali

Franco Carrata Thomes - Silvio Curto - Casimiro Debiaggi - Giovanni Donna d'Oldenico
Noemi Gabrielli - Augusta Lange - Franco Mazzini - Vittoria Moccagatta
Segreteria redazionale: Guido Gentile - Bruno Signorelli

Direttore responsabile: FRANCO MAZZINI
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

ALESSANDRO ROCCATI

INVITO A DEIR EL MEDINA [1]

Le testimonianze del passato in Egitto son tanto imponenti quanto per un certo verso misteriose. Il cumulo degli anni ha elevato una cortina sempre più fitta davanti agli uomini che lasciarono tracce della loro operosità, ed ha cancellato in modo progressivo memoria della loro esistenza. Le grandi piramidi si ergono ancora oggi, muti monumenti carichi di inquietanti interrogativi, senza che un segno, fuori della loro presenza, cerchi di comunicarne ai posteri la spiegazione. Da quarantacinque secoli le loro moli dominano la piana del Nilo, ma solo la meraviglia dell'opera immane illustra la grandezza dei loro ideatori.

L'attività per l'allestimento delle tombe dei Faraoni ebbe sempre in Egitto un'importanza fondamentale. Un millennio più tardi, la necessità imposta dai tempi mutati di concentrare e nascondere l'ubicazione dei maestosi sepolcri in un recesso desertico creò il mito della Valle dei Re, frequentata poi dai visitatori ellenici non meno della necropoli menfita.

La Valle dei Re, sbocco di profonde gallerie ricoperte di figurazioni religiose, non è più solo il fulcro di un'attività spettacolare, bensì il punto d'incontro e il chiarimento di una quantità di documenti eterogenei che si irradiano attraverso tutta l'area tebana. La ricchezza e la potenza dei Faraoni, che allora trascendevano assai i limiti geografici dell'Egitto, si impongono ancora ai giorni nostri con segni tangibili.

Si ammirano i templi consacrati al culto del dio Ammone presso il quale era accolta la persona del re, e si possiedono i libri liturgici che regolavano il servizio sacerdotale. Per giunta si conoscono le rendite che alimentavano queste istituzioni e le persone incaricate di amministrarle. Il voluminoso papiro Wilbour, redatto durante il regno di Ramesse V (1146-1142 av. Cr.), enumera i poderi in vasta parte dell'Egitto che appartenevano alle fonda-

---

[1] Sintesi della comunicazione tenuta alla S.P.A.B.A. il 19 febbraio 1972. Desidero rinnovare in questa sede un vivo ringraziamento al Prof. S. Curto, che ha favorito e facilitato le ricerche di cui si espongono alcuni risultati.

zioni regali, elencate una di seguito all'altra, e si possono consultare anche registri delle imposte.

Deir el Medina è il nome odierno del villaggio dove viveva segregata la comunità incaricata dell'esecuzione e della decorazione degli ipogei dei Faraoni. Gli scavi durati mezzo secolo ne hanno messo in luce case, tombe e suppellettili; inoltre è stata ritrovata persino una parte degli archivi amministrativi che regolavan la vita degli operai. Sono ricordate le ispezioni, tomba per tomba, i furti perpetrati ed i processi istruiti contro i rei, in modo che hanno un'identità anche i ladri e possiamo intuire le complicità altolocate. La fine della Valle dei Re ci è rivelata dalla scoperta dei nascondigli intatti in cui i pii sacerdoti dell'epoca di Salomone decisero di riunire le mummie degli antichi sovrani per sottrarle alla profanazione.

Simile vastissimo complesso di documenti ci rende infine assai familiari personaggi e luoghi di una scena vecchia di tre millenni, ed una piccola sepoltura scampata alle devastazioni e dimenticata anche dai sacerdoti, ha conservato integro il suo tesoro fino al 1922. Il corredo funerario del Faraone giovinetto Tutankhamon occupa ora una cospicua sezione del Museo del Cairo, ed è stato recentemente oggetto di esposizioni itineranti: esso eccita la fantasia sull'apparato che si intrecciava attorno alla figura del re-dio.

Più modesta, ma non meno rara, è la suppellettile completa di un architetto regio, morto appena pochi decenni prima di Tutankhamon, la quale è stata trasportata da Deir el Medina a Torino al principio del '900. Egualmente a Torino, dal 1824, son depositati i documenti su papiro del tempio di Medinet Habu. Questo era un grandioso santuario fortificato fatto costruire dal potente Ramesse III (1184-1153 av. Cr.) non lontano da Deir el Medina e tuttora quasi intatto: vi si custodivano non solo lettere e la contabilità dei salari, ma il diario di lavoro nella Valle dei Re, compilato giorno per giorno, insieme con il registro di stato civile, unico esemplare rimasto, che contiene informazioni precise sulla consistenza delle famiglie assunte al servizio del Faraone.

Altrove riemergono con concreta immediatezza le molteplici usanze e credenze in loquace vernacolo tebano, che si accompagnano ad una intensa attività figurativa privata sui temi più vari, dal sacro al profano. I documenti riflettono la vita civile, economica, culturale, e le condizioni storiche dell'Egitto, sì che dalle opere eterne dei Faraoni scaturisce una fonte diretta e vivace di notizie. Essa trasmette non solo una immagine genuina del mondo antico, ma si rivela a volte essenziale per lumeggiare periodi poveri di vestigia.

L'omogeneità d'origine dei singoli cimeli è stata via via precisata; si deve però ancora svolgere l'inchiesta complessiva sui fortunati ritrovamenti che fanno capo alla Valle dei Re. Causa di ritardi è lo stato di conservazione in cui sono pervenute le informazioni. I ricordi dei solerti dipendenti reali costellano le rupi ed i sentieri che si inerpicano per la montagna tebana, ma i luoghi della loro vita, sul margine dell'angusta fascia abitabile, sono stati sconvolti dalla distruzione e dal saccheggio di nuovi venuti.

Oggi l'esame dei resti procede tra grandi difficoltà, dovute alla dispersione dei materiali, alla mancanza di ricognizioni preliminari, all'ignoranza sulle circostanze in cui numerosi reperti son venuti in luce. Una parte di queste ricerche spetta al Museo Egizio di Torino, e l'ardua impresa risulta in una somma di esperienze. Tra la varietà delle collezioni torinesi, il nucleo più ingente di monumenti è certamente quello proveniente da Deir el Medina. Esso, rispetto ai documenti che si conservano in altri musei, ed anche a quelli rimasti sul posto, è di principale interesse, sicché sembra opportuno rendere accessibili agli altri ricercatori gli elementi quivi ospitati. Dal compimento degli ultimi scavi del Museo è trascorso oltre mezzo secolo, e nel frattempo sono apparse pubblicazioni di altri centri, principalmente l'Istituto Francese di Archeologia Orientale del Cairo, subentrato alle Missioni italiane. Da questi studi il lavoro preparatorio del Catalogo del Museo Egizio può trarre profitto, come da ogni notizia che giunga dalle altre fonti, e soprattutto non può prescindere dal costante richiamo alla zona archeologica matrice delle sue antichità.

I primi frutti cominciano a maturare. Mentre è in crescente svolgimento la fase euristica degli oggetti, esaminati nella maggior parte dei casi per la prima volta, è uscito un primo volume, con il contributo del Consiglio Nazionale delle Ricerche e per la munificenza della Casa Editrice Fratelli Pozzo [2]. Esso raccoglie tutte le epigrafi oggi a Torino che sono in rapporto con Deir el Medina, ad eccezione di quelle su statue e su tavole d'offerta, che appariranno in lavori indipendenti.

Il vantaggio di considerare contemporaneamente serie archeologiche notevolmente estese consente un accumulo di osservazioni specifiche, che favoriscono nuove scoperte, e spesso riscoperte di pezzi da vario tempo giacenti nei magazzini o privi di contrassegni. A questo scopo è rilevante la

---

[2] M. Tosi e A. Roccati, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina*, Torino, 1972. I pezzi studiati in questo catalogo sono designati da un numero preceduto dalla sigla *CGT* (Catalogo Generale di Torino).

ricomposizione del contesto, per mettere in valore documenti i quali separati resterebbero senza significato. In passato ricercatori autonomi si occuparono dei materiali dispersi nei musei, tentandone la non facile decifrazione e senza distinguerne la peculiarità. Solo intorno al 1880 risultò probabile che i « servitori nella Sede della Verità » fossero in rapporto stretto con lo stanziamento di Deir el Medina, e soltanto verso il 1930 si giunse all'equazione tra « Sede della Verità » e « Tomba del Faraone » (nella Valle dei Re). Tale è la difficoltà di scoprire il valore reale e contingente di quanto si legge nei geroglifici.

Trovato il filo d'Arianna, ne ricevono vantaggio anche le lastre spezzate, che sono giunte a Torino non integre. Si deve ora ricostruire la storia delle accessioni in cerca delle parti complementari, superando gli ostacoli del tempo e dello spazio. La metà inferiore di un grande stipite decorato in rilievo è stata individuata in un magazzino stesso di Deir el Medina durante la primavera del 1971 (fig. 1). Mentre il frammento di Torino è inciso con le iscrizioni, quello di Deir el Medina raffigura il defunto su una sedia scolpita in ogni particolare, ed accompagnato dalla sua nipotina. È il caso di dire che la giunzione ha dato un volto ed un nome a due elementi mutili [3].

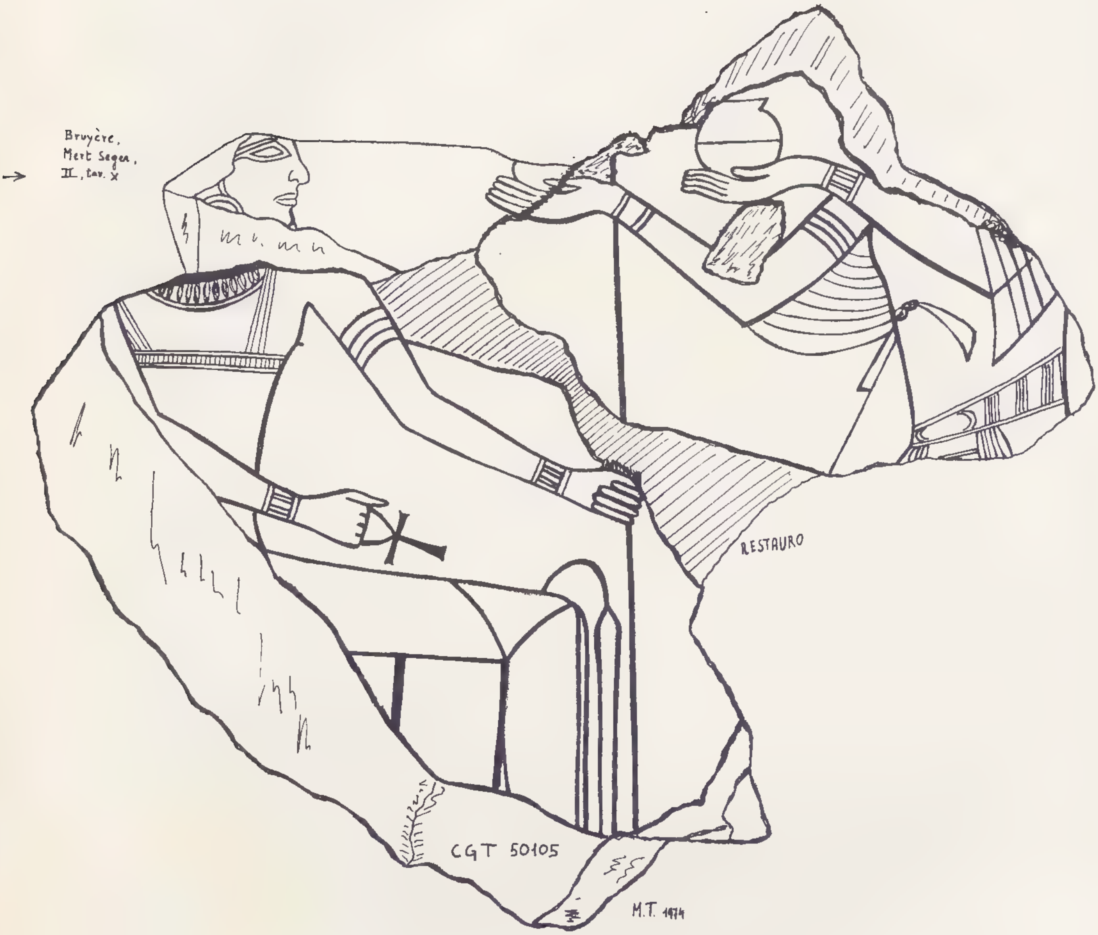
Caduti gli scavi nell'oblio, le indagini si debbono spostare dal terreno ai magazzini di antichità, ma non occorre sempre cercare lontano. Porzioni staccate della stessa iscrizione sono state rintracciate semplicemente in armadi diversi del Museo, confuse tra una massa di epigrafi diverse [4]. Addirittura inosservata era rimasta una pregevole statuetta stelofora, che pure si trovava a Torino, secondo il numero di ingresso che conserva, dalla campagna del 1909 (fig. 2).

Le iscrizioni che sono incise sul lato anteriore e dorsale portano la dedica di un personaggio in vista a Deir el Medina: Anherkha. Qui egli eleva un inno a « Rê quando tramonta nell'orizzonte occidentale del cielo », con le parole « salve, o venerabile che si unisce al cielo! o giovane, che vede il mistero dell'infero! — Che fa la vita degli uomini e fa vivere gli animali ». Simili invocazioni sono frequentemente parafrasi dei grandi inni trasmessi dai papiri.

Anherkha era uno dei due capi degli operai della tomba di Ramesse IV (1153-1146 av. Cr.), ed il Museo di Torino possiede ancora due monumenti della sua famiglia (*CGT* n. 50032, 50144). Il secondo di questi è stato rico-

---

[3] Edito in CGT n. 50222.
[4] Es. lo stipite CGT n. 50217.



Frammenti trovati nel santuario di Merseger.

struito ad incastro dopo il ritrovamento di due pezzi complementari nei magazzini della Missione Archeologica Francese, questi a loro volta separati. Benché l'accostamento sia stato eseguito per mezzo di disegni e di fotografie, la giuntura della decorazione è perfetta, anche nelle tracce superstiti di colore, e lo scorrimento delle superfici di rottura lascia supporre che, il giorno che si potessero ricongiungere i frammenti, la loro adesione sarebbe completa. Alternativamente due dei quattro frammenti sono oggi a Torino e due

rimangono sul posto, ma le indicazioni riportate ad inchiostro su di essi confermano la provenienza da un unico ritrovamento fatto dallo Schiaparelli nel 1905 presso il santuario rupestre della dea serpente Merseger. Si deve supporre che, nella serie dei reperti, non sia stata avvertita dallo scopritore la connessione tra i quattro minuscoli elementi, sicché alcuni di essi furono abbandonati in un ripostiglio come oggetti di minore interesse.

Ricerche simili sono state provate per gli altri numerosi frammenti, ma hanno spesso prodotto accostamenti illusori. Come in un antico rompicapo si moltiplicano gli spunti decorativi analoghi, ma ovviamente solo uno è quello che corrisponde alla frattura della pietra e spesso quello non è rintracciabile. Un esempio caratteristico di questi tentativi è fornito dalla figura a pagina precedente, che mostra frammenti di una rappresentazione, uno dei quali noto solo da un disegno [5]. Essi potrebbero convenire tra loro per molti versi: la natura della scena, il punto di rottura, le dimensioni. Soltanto un lievissimo scarto nella lunghezza delle mani pare escludere la riunione, che potrebbe rivelarsi effimera. Il saggio non è però del tutto inutile per l'analisi di una certa iconografia, nel caso l'offerta rituale dei vasi di vino al dio Ammone da parte di un Faraone della XIX dinastia.

La pertinenza di accostamenti a distanza è talora assai difficile da dimostrare, ma quando si raggiunge una certezza assoluta, l'informazione fornita dalla giunzione porge notizie anche sulla storia dei pezzi staccati.

È avvenuto per una stele dedicata al dio Reshep, un culto di origine siriana, che si è ultimamente ricostituita nel Museo Egizio. Il monumento fu spezzato nell'antichità, come atto di furia iconoclasta in un momento ancora da stabilire. Scavatori clandestini ne riesumarono resti prima del 1889. In questo anno un frammento, contenente la figura del dio Reshep, fu acquistato per il Museo di Berlino presso un antiquario di Luqsor. Un altro frammento dovette attendere, forse presso lo stesso antiquario, fino al 1901 per entrare, a cura dello Schiaparelli, nel Museo di Torino [6]. Solo nel 1970 è stata però riconosciuta la reciproca pertinenza, grazie alla pubblicazione del frammento di Berlino (1939): l'esame minuto dell'incisione, accanto a spiccate analogie, riscontra bensì alcune contraddizioni, ma un calco ottenuto per integrare il frammento torinese esclude ogni dubbio al riguardo (fig. 3). Manca tuttora all'appello la porzione inferiore, quella dove si attende di

---

[5] CGT n. 50105 + Bruyère, *Mert Seger* (Cairo 1930), tav. X n. 23: questi frammenti hanno almeno in comune la provenienza dal santuario rupestre di Merseger.

[6] Edito in CGT n. 50067, dove è già indicata la giuntura con il pezzo di Berlino.

leggere il nome del dedicante e forse una conferma della provenienza precisa.

La novità che nasce dall'esame metodico di oggetti che pure si trovan da tempo sotto gli occhi di tutti, può essere accresciuta da nuove accessioni, che interferiscono con le cognizioni acquisite in precedenza. Con stupore ho potuto acquistare non molto tempo fa un frammento che proviene indubbiamente da Deir el Medina e che non era mai stato osservato (fig. 4). Per di più esso raffigura una famiglia apparentemente sconosciuta di « servitori nella Sede della Verità », vissuti, secondo la datazione probabile, al principio della XIX dinastia (circa 1300 av. Cr.). Il nome del titolare è sparito e si conserva solo quello di due figli e una figlia « Mesu, Turi, Iui ». Essi però non sono ricordati nella presente associazione su nessun altro monumento, benché i singoli nomi siano noti nell'ambito di Deir el Medina: Iui si chiamava una moglie di Nefersenet ed una figlia di Hori [7]; Mesu è assolutamente comune nell'onomastica del villaggio [8]; Turi vi è vagamente ricordato [9].

Il Dr. Tosi ha tuttavia attirato la mia attenzione su una tomba di Deir el Medina, recante il n. 6, le cui pitture sono alquanto deperite. Su una parete della cappella è dipinto un corteo di offerenti alla dea Anuqi; sopra le figure rimangono tracce dei nomi rispettivi [10], alcuni dei quali si lasciano convenientemente completare nel senso dell'epigrafe ora in mio possesso, della quale rispettano pure l'ordine di successione. Si tratta di parenti di Neferhotep padre di Nebnefer, entrambi capi della squadra degli operai e membri di una influente famiglia. Siccome nelle iscrizioni della tomba Mes(u) e Tur(i) portan titoli che non son tipici di Deir el Medina, solo il nuovo documento ne chiarisce inequivocabilmente l'appartenenza al villaggio.

Le grandiose rovine dell'Egitto dei Faraoni serbano la soluzione appropriata anche di queste umili questioni, e simile eventualità racchiude un interesse di indefinibile portata. Se eccezionale è la ricchezza archeologica della Valle del Nilo, Deir el Medina rimane nondimeno un esempio unico nell'antichità, in cui è consentito il confronto immediato tra la lettura dei documenti e la visione dell'area che diede loro la vita. In questi anni l'esplorazione dei siti è assai progredita, con un'abbondantissima messe di ritrovamenti di ogni genere, che confermano la provenienza di quelli già nei musei.

---

[7] « Journal of Egyptian Archaeology », 15 (1929), p. 254, e CGT n. 50008.
[8] Cf. CGT n. 50179.
[9] Cf. Bruyère, *Rapport 1923-24*, p. 97, fig. 19.
[10] J. Cerny, *Répertoire onomastique de Deir el-Médineh* (Cairo, 1949), p. 63.

Ora lo studio degli scritti può scambiarsi con l'esame dei luoghi e si attende di resuscitare negli aspetti più diversi una società affatto remota dalla nostra esperienza civile. A poco a poco la ricostruzione minuziosa dell'ambiente ne ridesta la realtà storica e ritrova la spiegazione dei complessi fili che ressero una evoluta comunità umana. Pur senza pretenderne una comprensione totale, ne risulta un caposaldo nel cuore stesso del periodo faraonico per una sua conoscenza particolareggiata ed obiettiva oltre ogni previsione. Le riserve di informazioni rimangono ancora quasi completamente da sfruttare e costituiscono un veicolo speciale per osservare dall'interno la cultura faraonica nel suo insieme. Sotto questo profilo il Museo di Torino si rivela ogni giorno anche più ricco di quanto lasciasse già presagire il suo primo fruttuoso inventario.

PAUL-LOUIS PELET

L'ARCHEOLOGIE DU FER ET SON INTERET POUR LE PIEMONT

Importance de l'archéologie industrielle.

Dans les pays d'ancienne civilisation, où les vestiges archéologiques abondent, les monuments: murailles, ponts, amphithéâtres, temples, et les œuvres d'art: statues, fresques, bijoux, médailles, attirent au premier chef les archéologues.

Pourtant cette expression supérieure de l'activité créatrice des sociétés humaines résulte, ou dépend de découvertes moins esthétiques, moins frappantes, mais fondamentales: les découvertes techniques.

Pas d'argenterie sans connaissance de la coupellation; pas de sculpture raffinée sans burins de métal dur; pas de temples grecs sans carriers et sans charrons; pas de ziggourat sans briquetiers capables de cuire les milliers de mètres cubes de matériaux exigés.

S'il veut présenter una image équilibrée des sociétés disparues, l'archéologue doit l'appuyer sur les activités à la fois manuelles et créatrices de l'« homo faber ». La hache de pierre polie, la faucille de bronze, le soc de charrue d'acier cémenté expliquent mieux la survie ou la disparition d'une société primitive que la statue d'une divinité ou la transmission d'un poème.

Les Anciens l'ont entrevu: pour Hésiode déjà, les quatre âges de l'humanité correspondent aux découvertes métallurgiques. A l'âge d'or et à l'âge d'argent mythiques, succèdent ceux du bronze et du fer, qui sont historiques. Les poètes ont déploré l'invention du fer, métal d'usage militaire, métal trop répandu, vil, qui s'oxyde et qui meurt après avoir tué les hommes. Mais les écrivains du Monde méditerranéen antique ne s'attardent pas à expliquer comment on le fabrique. Les historiens ou les poètes, les naturalistes eux-mêmes mentionnent occasionnellement, fragmentairement l'emplacement des mines et des forges; ni Théophraste, ni Diodore, ni Pline n'expliquent par quels procédés les métallurgistes réduisent les minerais.

De l'instrument fondamental de toute métallurgie, le fourneau, Pline l'Ancien se borne à dire: « ... et fornacium magna differentia est » [1].

La découverte et l'expansion du fer.

Le fer représente à lui seul environ 4,5 à 5,2 % de la croûte terrestre; il ne devient d'un usage courant que longtemps après des métaux infinement plus rares, tels que l'or et l'étain, ou beaucoup plus difficiles à traiter, comme l'argent et le cuivre. Cette découverte tardive ne manque pas d'étonner [2] et l'on évoque le point de fusion élevé du métal (1535°). En fait, le forgeron primitif se contente d'une température inférieure, qui suffit à fondre la gangue. Ce qui compte en réalité, c'est le point de fusion, très variable, des divers minerais de fer. D'une manière générale, ce point est plus élevé que celui des autres minerais métallifères recueillis par les premiers métallurgistes [3]. Ainsi, les sulfures de cuivre, que signale leur éclat mordoré, fondent à partir de 400° [4]. Même si plusieurs opérations successives de grillage et de réduction sont nécessaires avant qu'on en tire du cuivre, elles sont à la portée de tout possesseur du feu. La cassitérite, d'où l'on extrait l'étain fond à 600°. Est-ce un hasard, si le bronze a succédé au cuivre?

Les malachites (carbonates de cuivre) et la galène (minerai de plomb argentifère) exigent 800 °. Des fourneaux primitifs chauffés au bois peuvent atteindre cette température. C'est par exemple le cas des fours que construisaient au siècle passé encore les paysans et les montagnards désireux de se procurer la chaux nécessaire à leurs constructions.

Un seul minerai de fer, l'hématite oligiste, — très rare, son nom l'indique — fond à aussi faible température (moins de 800°). Les minerais les plus abondants, hématites courantes et hydroxides (hématites brunes) se séparent de leur gangue entre 1100 et 1150°, la magnétite à 1527°.

---

[1] Livre XXXIV, chapitre 14/41.

[2] Dans son ouvrage sur *Les travaux publics, les mines et la métallurgie* (Paris, 1875) Alfred Léger doute de l'antériorité de la découverte du cuivre. Ce doute est repris par Ludwig Beck dans sa magistrale *Geschichte des Eisens in technischer und kulturgeschichtlicher Beziehung* (Braunschweig, 1891-1903, 5 vol.), qui s'efforce de démontrer l'antériorité de la découverte du fer, mais sans y parvenir réellement.

[3] Les chasseurs et les pêcheurs primitifs peuvent même récolter des paillettes d'or ou des nodules de cuivre natif, — tel les Esquimaux de la rivière Coppermine au Canada, — qu'ils martèlent à froid. Le fer natif, extraordinairement rare, n'existe qu'en grains minuscules dans les basaltes, et le ferro-nickel d'origine météorique se travaille très malaisément à froid.

[4] R. F. Tylecote, *Metallurgy in Archaeology. A Prehistory of Metallurgy in the British Isles*, London, 1962, p. 22 et sq.

Le fer apparaît occasionnellement dans les fouilles, dès le quatrième millénaire avant J.-C. en Egypte. Ainsi, à El Gerzeh, dans les tombes prédynastiques, des perles de fer météorique (riche en nickel) travaillées à chaud, en accompagnent d'autres, en or ou forées dans des pierres fines. En Mésopotamie, des armes de ferro-nickel météorique apparaissent sporadiquement dès le début du troisième millénaire. Plus précieux que l'or ou l'argent, ce métal tombé du ciel passe pour divin. Le nom du fer: « unundu an bar » (cuivre du ciel) en sumérien, en égyptien « biz.n.pt. » (métal du ciel) rappellent cette origine. Mais, dès le début du deuxième millénaire, des faux se glissent parmi les objets divins, ainsi cette luxueuse épée de Tell Asmar (vers 2000 av. J.-C.) sans trace de nickel, donc d'orgine terrestre!

En Suisse, à l'âge du bronze, les palafittes de Mörigen et d'Auvernier livrent une épée à poignée de bronze incrustée de fer et des bracelets d'une ornementation semblable.

L'usage courant du fer se répand plusieurs siècles après ces apparitions exceptionnelles: au milieu du deuxième millénaire au Proche-Orient, vers 500 av. J.-C. en Suisse.

Bien que les données fournies par l'archéologie soient lacunaires et qu'il faille montrer beaucoup de prudence dans tout essai de synthèse chronologique, le relevé de l'emploi courant du fer dans l'Ancien Monde aboutit à une constatation globale indiscutable. Cet emploi apparaît d'abord entre la Mer Noire et le golfe d'Adana, dans la région montagneuse (Taurus, Anti-Taurus, Taurus oriental, etc.) de l'Asie Mineure orientale, territoire sous domination hittite. Il atteint la Syrie, la Mésopotamie et la Palestine vers 1200 avant J.-C. Puis, par ondes successives, l'usage du fer se répand en Egypte et en Grèce. Il lui faut ainsi un millénaire de lente progression pour atteindre à l'ouest la Gaule, à l'est le bassin du Gange, 1500 ans pour remplacer le néolithique au Nigéria [5].

Voir graphique I.

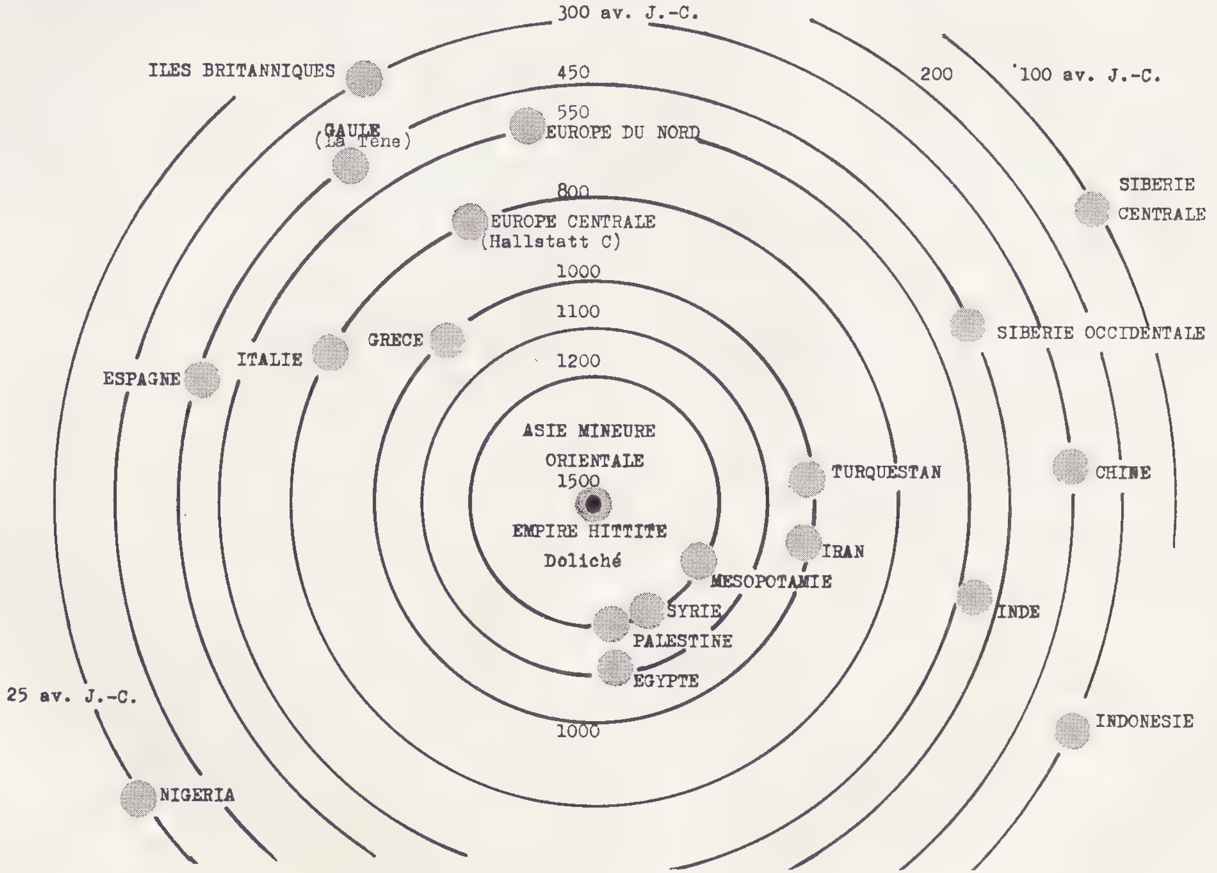
Les fourneaux à fer et leur évolution.

Comme Pline le remarquait, les forgerons réduisent leurs minerais dans des installations très variables. Dans les climats rudes, les fourneaux sont creusés dans le sol, ou protégés du froid par un épais revêtement.

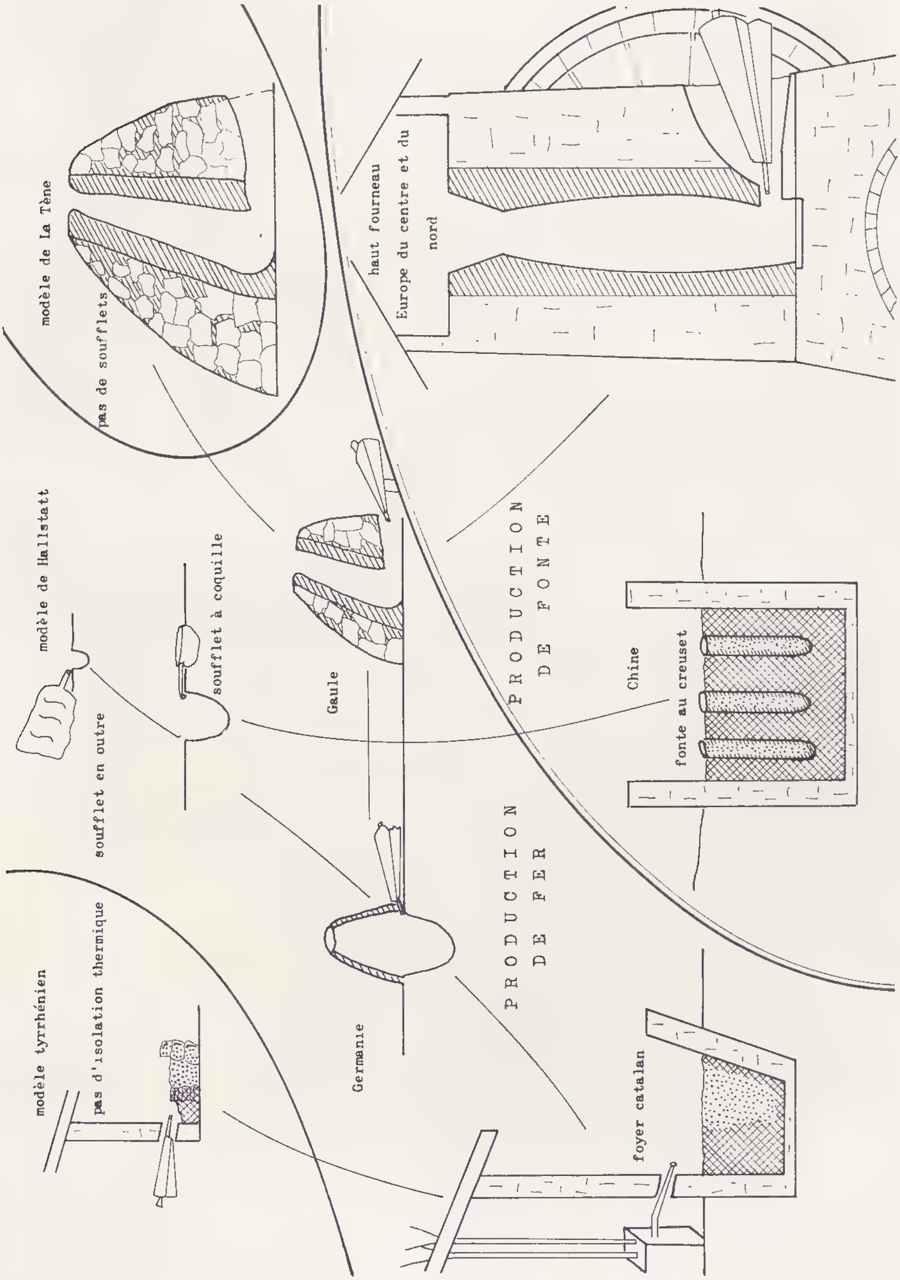
---

[5] Bernard Fagg, *Recent work in West Africa*, dans « World Archaeology », vol. 1, June 1969, p. 5.

EXPANSION DE L'INDUSTRIE DU FER (Les dates indiquent l'époque où l'usage du fer devient courant



Graphique I. Expansion de l'industrie du fer.



Graphique II. Evolution des fourneaux à fer.

A l'exception du modèle celte, à ventilation naturelle, ils disposent d'une soufflerie, qu'il s'agisse des faibles soufflets en coquille de la vallée du Nil, des outres de l'Europe orientale et de l'Asie occidentale ou des soufflets en cœur, à fond et à volant de bois, traditionnels en Europe depuis l'époque romaine.

Tandis qu'en Chine, la présence de minerais phosphoreux exceptionnellement fusibles et la découverte des souffleries à piston conduit, avant l'ère chrétienne, au moulage d'outils en fonte, les métallurgistes occidentaux évitent toute chaleur susceptible de faire couler leur fer. Pour eux, la fonte, dure et cassante, est un déchet inutilisable. Ce n'est qu'à la fin du XIVème siècle que les maîtres de forges découvrent le moyen de la décarburer. Ils transforment alors leurs fours à soufflerie hydraulique (fours à mazerie, « Stückofen »). Au lieu d'en retenir la ventilation pour produire une masse de fer doux comme dans les fourneaux primitifs, ils l'accroissent au contraire pour couler des gueuses de fonte : le haut fourneau est né.

Voir graphique II : Evolution des fourneaux à fer.

Alors que les techniques de réduction progressent dans le détail de génération en génération, les méthodes primitives se perpétuent dans les régions le plus reculées. Au milieu du XIXème siècle, le fourneaux halstattien subsiste chez les Tatars Kouznetski, les modèles sans soufflerie de La Tène ont leur pendant chez les Djours du Haut-Nil; les fours corses n'ont pas disparu des îles tyrrhéniennes, et les paysans styriens continuent à réduire, à temps perdu, du minerai de fer dans des installations de type médiéval.

On peut trouver, à proximité d'un haut fourneau, les vestiges d'une forge archaïque contemporaine. Ces archaïsmes ne manquent pas d'intérêt : aussi bien que les innovations techniques, ils font partie de l'histoire culturelle.

La recherche des industries d'autrefois.

Partir à la découverte des anciennes industries du fer n'est pas s'aventurer dans une forêt sans piste. En Europe tout au moins, les cartes géologiques permettent de déterminer des zones d'intérêt. Mais ces cartes ne notent que les grandes lignes des mouvements orogéniques ou tectoniques; certanis affleurements très limités leur échappent, qui avaient pu frapper les métallurgistes en quête de minerai.

De même les graciers alpins ont pu transporter sur de grandes distances

des minerais assez abondants pour satisfaire à une exploitation primitive. L'historien du fer se gardera des déductions trop rigides.

La toponymie peut aussi le guider. Dans les pays de peuplement celtique ou indo-européen, il relèvera les termes paraissant contenir la racine *isern*, fer (Isère, Iséraz, Iseran, Isernore, Ciseran — Val d'Aoste —, Biserno, mine de fer près Campiglia, etc.). Du latin *ferraria, fabrica, fodina, metalla ferri, bellaria,* ont dérivé de nombreux toponymes: en Suisse romande Ferreyres, Favarges, Faverges, Maillefer, Bellaires etc. Au Piémont, Ferriera, Hérèraz [6], Favria, Mont Favret (Cogne), Bellaria (Ferreria di Varese) etc. Le relevé de tous les termes susceptibles de rappeler l'industrie du fer apportera sans doute des déconvenues: étymologies fausses, noms déformés sur les cartes et dans les plans cadastraux etc. Les nécéssités de la cartographie décalent parfois les lieux-dits de plusieurs centaines de mètres et rendent difficile la comparaison avec la carte géologique ou le contrôle sur le terrain. De plus, bien des toponymes ont été remplacés par d'autres plus récents. L'absence de lieux-dits significatifs ne prouve pas l'inexistence d'une industrie du fer.

La photographie aérienne est aveugle en terrain boisé. Elle peut relever les taches noires que font parfois les scories dans les labours, taches qu'il ne faut pas confondre avec celles des engrais phosphatés...

D'autre part, il suffit souvent d'attirer l'attention des autorités communales, des gardes-forestiers, des chasseurs, des cueilleurs de champignons, des paysans et des montagnards pour obtenir une moisson de renseignements.

C'est ainsi qu'en 1958-1959, avant toute recherche systématique, une quinzaine de sites ont été relevés dans les champs et les bois de la région de Ferreyres et de La Sarraz (canton de Vaud).

Les instruments de contrôle.

Un simple aimant suffit à contrôler la présence d'une industrie du fer archaïque. Il décèle les grains qui s'éparpillent tout autour des exploita-

---

[6] Cependant les scories recueillies près de la Tour d'Hérèraz (Val d'Ayas) sont trop riches en cuivre pour provenir d'une industrie du fer... Voir Paul-Louis Pelet (avec la Collaboration de Barbara de Carvalho-Zwahlen et de Pierre Decollogny), *Fer, charbon, acier dans le Pays de Vaud*, Première partie: *Les sources archéologiques*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1973, I vol., 276 p. + 16 pages hors-texte, 83 figures, 12 cartes, plans et profils généraux dans le texte.

tions et qui augmentent en nombre à mesure que l'on se rapproche des amoncellements de scories et des fourneaux enfouis.

Les détecteurs de mines, plus encombrants et d'un maniement plus délicat, permettent une découverte plus rapide des haldes. Les magnétomètres à proton, au contraire, semblent s'adapter difficilement aux terrains trop riches en fer.

Fait paradoxal, de telles recherches aboutiront plus aisément dans les régions relativement pauvres en minerai. Dans les plus favorisées, les entreprises sidérurgiques du XIXème et du XXème siècles risquent d'avoir enseveli, sous leurs terrils et sous leurs laitiers, les vestiges moins abondants des forges antérieures. Ce sont les haldes situées loin des centres industriels, et à l'écart des cours d'eau susceptibles d'actionner une soufflerie qui occasionnent le moins de déconvenues.

Comprendre ce que l'on cherche.

De l'Antiquité jusqu'au XIIIème siècle de notre ère, les problémes économiques ne se posent pas comme à l'époque moderne. Pour satisfaire aux besoins en outils et en armes d'une villa romaine ou d'une seigneurie médiévale, il suffit de quelques quintaux de fer. D'autre part, tant que bêtes de somme et chars ne permettent que des transports limités, on cherche à exploiter des gisements aussi proches que possible. Il n'est pas indispensable qu'ils soient riches ou abondants: quelques dizaines de mètres cubes justifient largement la construction d'un bas fourneau. Il n'y a probablement pas de province en Europe qui ne dispose de pisolites roulés dans ses rivières, de limonites déposées dans ses marais, d'hématites superficielles, si ce n'est de filons repérables dans les roches.

Ces minerais, les Anciens les réduisent au charbon de bois. Les immenses forêts de l'Europe centrale, et celles des chaînes méditerranéennes le fournissent en abondance. Dans les plaines alluviales du nord et de l'est, les argiles réfractaires ne manquent pas pour la construction des fourneaux; ni les quartzites, les gneiss, les granits, etc. dans les régions montagneuses ou recouvertes par les alluvions glaciaires.

Premières constatations sur le terrain.

Dès les premiers sondages, avant toute analyse chimique ou métallographique, les scories renseignent sur la qualité de la fusion: compactes et

couleur d'ardoise, elles proviennent d'un fourneau à ventilation médiocre: à tirage naturel peut-être; noires, partiellement vitrifiées, boursouflées de grosses bulles, elles suggèrent l'emploi de soufflets efficaces. Elles se distinguent aisément des laitiers des hauts fourneaux, entièrement vitrifiés et compacts, dons la couleur varie du vert-noir au brunâtre, ou au vert clair. Au contraire, les scories des affineries ont le même aspect que celles de bas fourneaux bien ventilés, et leur composition chimique ne les en différencie pas beaucoup. On ne peut pas reconnaître sans fouilles sérieuses les forges archaïques installées près d'une rivière.

La présence de tuyères (diamètre intérieur de 2,5 à 5 cm.) prouve l'emploi d'une ventilation, leur absence plaide en faveur d'un modèle à tirage naturel.

Sur les terrains en pente, les fourneaux à fer sont en général placés au haut de la dénivellation. Les scories roulent en aval. Mais fréquemment, des ateliers se réimplantent dans un même site, et recouvrent leurs prédécesseurs de leurs déchets. Des tranchées relèveront la stratigraphie générale. Dans nos fouilles de Bellaires I [7], neuf ateliers au moins, peut-être dix, se sont superposés ou justaposés sur un emplacement de 600 m^2 entre 350 ± 80 avant J.-C. et 510 ± 100 après J.-C.

Les centaines, sinon les milliers de mètres cubes de déchets industriels sont pauvres en tessons et en monnaies. Pour éviter des brouettages coûteux et retardateurs, il est plus rationnel de procéder par des tranchées de recherche étroites, tant que la profondeur le permet. Les grandes excavations rectangulaires ou carrées ne sont utiles qu'à proximité des fourneaux.

En Suisse romande, le petit nombre des objets typiques nous a obligé à recourir à la datation au carbone 14. Malgré sa marge d'incertitude, cette méthode a fourni des éléments explicatifs essentiels. Certes, la chronologie externe reste floue, mais l'intervalle qui sépare chaque entreprise est très significatif. Ces ateliers se sont succédé sur le site des Bellaires à 30 ans ou à 50 ans de distance au minimum; c'est-à-dire quand la forêt a repoussé et qu'elle peut être de nouveau charbonnée.

Une soixantaine de sites, parfois très complexes, ont été repérés au pied du Jura, entre Montricher et Baulmes (Canton de Vaud); une cinquantaine d'entre eux se concentrent sur 13 km^2 dans le secteur Moiry-Ferreyres-La Sarraz. L'étude détaillée et systématique de vingt-trois fourneaux dégagés a permis de relever une amélioration progressive des conditions de fusion, de

---

[7] Fouilles subsidiées par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.

nuancer et de compléter les données obtenues dans d'autres pays, en particulier en Angleterre, en France et en Allemagne, ou dans les pays de l'Est européen.

Cette industrie se prolonge pendant plus de huit siècles au cœur de la forêt avant de s'implanter au bord des rivières, puis de conquérir les hautes chaînes du Jura.

L'intérêt d'une recherche semblable au Piémont.

Dans la péninsule italienne, l'archéologie du fer a fait l'objet d'une seule recherche, celle de l'ingénieur S. Simonin sur les mines antiques et médiévales de la région de Massa Marittima [8]. Mais les auteurs anciens ont cité la richesse de l'île d'Elbe, l'« Insula inexhaustis Chalybum generosa metallis » [9]. Pline rappelle les industries sidérurgiques de Como et de Sulmona [10]. La région de Piombino était, on le sait aussi, le centre d'une métallurgie active, et les monnaies étrusques de la ville toute voisine de Populonia portaient à leur revers tenailles et marteaux.

Des lieux-dits: Isernia (Aesernium), Pizzo Ferrato, Ferraria Montiferru (Sardaigne) et combien d'autres, suggèrent une industrie du fer.

Le versant méridional des Alpes cristallines, si riches en minéraux devrait receler de multiples vestiges d'une métallurgie antique du cuivre et du fer. Comme les chalcopyrites ($Cu_2S + Fe_2S_3$) réduits par les fondeurs de cuivre abandonnent dans leurs scories près de 30 % de fer (et environ 5 % de cuivre), des analyses attentives seront nécessaires pour éviter des confusions avec les fonderies de fer.

De nos jours, les gisements de magnétite (Fe_3O_4) du val Chiusella ou de la Vallée d'Aoste par exemple attirent encore dans une certaine mesure les sidérurgistes. Pour les anciens au contraire, ces gisements ne présentaient guère l'intérêt: fondant à 1527°, la magnétite était inutilisable dans leurs fourneaux. Mais d'autres minerais de fer: hématites ($Fe_2\,O_3$), sidérose ($Fe\,CO_3$), limonites ($2F_2O_3\ 3H_2O$) même, qui résultent de l'altération de la magnétite l'accompagnent, principalement dans ses couches superficielles. Vraisemblablement les Anciens n'ont pas exploité dans le bas des vallées la

---

[8] M.-S. Simonin, *De l'exploitation des mines et de la métallurgie en Toscane pendant l'Antiquité et le Moyen Age*, dans « Annales des Mines », 5e série, t. XIV, Paris, 1858, pp. 557-615.

[9] Virgile, *Enéide*, X, 174.

[10] Livre XXXIV, 14/41.

magnétite, comme le font les usines actuelles, mais à l'inverse de ce qui s'est passé au pied du Jura, ils ont dû repérer sur le flanc des montagnes, à haute altitude vraisemblablement, les affleurements minéraux altérés, utilisables. Ce n'est probablement pas pour rien que la montagne dominant la vallée de Cogne s'appelle le Mont Favret, que deux Val Ferret s'opposent, l'un sur le versant italien, l'autre sur le versant suisse des Alpes, qu'il existe des localités dénommées Ferrache ou Tour d'Hérèraz [11]. Ces gisements alpins offrent une chance aux archéologues : ils ne sont pas enfouis sous les déchets des entreprises modernes implantées au fond des vallées. Ils sont donc relativement faciles à repérer.

Des prospections et des fouilles au Piémont pourraient aider à résoudre l'énigme des exploitations impériales du fer et celle de l'expansion du culte de Jupiter Dolichenus. Patron de la ville de Doliché en Commagène, à la frontière de l'Asie mineure et de la Syrie, Jupiter Dolichenus tient une hache dans sa main droite et une flamme (symbole de la foudre) dans la gauche, comme *Tešub* le dieu suprême des Hittites, maîtres de la région et premiers utilisateurs du fer. Ce culte se répand assez tardivement dans l'Empire et semble lié aux déplacements militaires du IIe et du IIIe siècles. Mais quatre inscriptions qui sont dédiées à Jupiter Dolichenus, à Rome, et dans des régions minières : Apulum en Dacie, Pfünz près de Eichstädt en Bavière et Heddernheim en Hesse-Nassau évoquent la plus vieille histoire du fer; elles portent : « Jovi Optimo Maximo Dolicheno ubi ferrum nascitur ». Pourquoi s'adresser au Dieu du pays où naît le fer, comme au temps des Pharaons? N'est-ce pas parce que la menace des invasions barbares accroît les besoins en armement, que certains filons s'épuisent et que le dieu du « pays natal du fer » [12] peut le faire naître ou renaître? C'est en effet une croyance répandue dans l'Antiquité que le minerai, — celui de l'île d'Elbe en particulier, — peut se reformer dans les galeries abandonnées [13]. Cette croyance subsiste encore au XVIe siècle [14].

---

[11] Mlle Mollo, archéologue de la Surintendence de la Vallée d'Aoste, a découvert une halde très importante, très riche en scories à peu de distance de la Tour (site non encore fouillé).

[12] Chr. Blinkenberg, *Le pays natal du fer*, dans « Mémoires de la Société des Antiquaires du Nord », nouvelle série, 1920-1924, Copenhague, 1925, p. 191. (Voir aussi U(lf) Täckholm, *Studien über den Bergbau in der Römischen Kaiserzeit*, Uppsala, 1941.

[13] Aristotelis quae feruntur *De plantis, de Mirabilibus auscultationibus, Mechanica*, éd Otto Apelt, Leipzig, 1888. Περὶ Θαυμασίων ἀκουσμάτων, p. 68.

[14] Vanucchio Biringocchio, *Della Pirotechnia, Libri Dieci*, 3e éd., Venise, 1540, fol. 16.

Le musée d'Aoste conserve un admirable buste d'argent de Jupiter Dolichenus, trouvé au Petit-Saint-Bernard. Est-ce un pur hasard qu'il ait été vénéré sur la route qui conduit de la région minière de Cogne vers la zone sidérurgique de l'Isère?

Une prospection méthodique du Piémont serait d'autant plus intéressante que les populations pré-romaines ont connu les métaux et que la date de l'expansion du fer en Europe occidentale n'est déterminée que très approximativement. Trouverait-on les indices d'une industrie du premier âge du fer (Hallstatt) ou uniquement du second (La Tène)? Les montagnards ont-ils propagé leur expérience de vallée en vallée de la région de Hallstatt vers l'ouest, ou la technique du fer a-t-elle pénétré au contraire des régions tyrrhéniennes et ligures vers l'intérieur? La mise au jour de fours creusés de moins de 30 cm. de diamètre évoquerait la technique halstattienne; la découverte de fourneaux du type amoncelé prouverait une pénétration méditerranéenne; le dégagement de modèles construits et isolés par une chape de pierres et de glaise révélerait un apport celtique. A la limite de plusieurs zones d'influence, le Piémont semble un des champs d'investigation les plus prometteurs pour éclairer l'histoire de l'expansion du fer en Europe.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Agricola, Georgius, *De re metallica, Libri XII*, Bâle, 1561.

Beck, Ludwig, *Die Geschichte des Eisens in technischer und kulturgeschichtlicher Beziehung*, Brauschweig, 1884 à 1903, 5 volumes.

Biringocchio, Vanucchio, *Della Pirotechnia, Libri Dieci*, 3e éd., Venezia, 1540.

Blinkenberg, Chr., *Le pays natal du fer*, dans « Mémoires de la Société des Antiquaires du Nord », Nouvelle série, 1920-1924, Copenhague, 1925, p. 191 et suivantes.

Contenau, G., *La civilisation des Hittites et des Mittanniens*, Paris, 1934.

Faina, Gianfranco, *Note sur les bas foyers ligures aux XVIIe et XVIIIe siècles*, dans « Mélanges d'histoire ligure », IV, Gênes, 1966, et dans « Revue d'histoire de la Sidérurgie », tome IX, 1968-2, p. 123 et suivantes.

Le fer à travers les âges, Nancy, 1956.

Forbes, R(obert)-(J(ames), *Studies in ancient technology*, volume IX, Leiden, 1964.

Gille, Bertrand, *Histoire de la métallurgie*, Paris, 1966. (Coll. « Que sais-je? », Presses universitaires de France).

Gilles, Joseph-Wilhelm, *Die Grabungen auf vorgeschichtlichen Eisenhüttenplätzen des Siegerlandes, ihre Bedeutung und die hüttentechnischen Erfahrungen im Vergleich mit anderen Funden*, dans « Stahl und Eisen », 56, Heft 9, 1936, p. 252 et suivantes.

Gilles, Joseph-Wilhelm, *25 Jahre Vorgeschichtsforschung durch Grabungen auf alten Eisenhüttenplätzen*, Bericht Nr. 16 des Geschichtausschusses des Vereins Deutscher Eisenhüttenleute, dans « Archiv für das Eisenhüttenwesen », Heft 4, Aprile 1957.

A History of technology, 5 vol. publiés sous la direction de Charles Singer, Oxford, 1954-1958.

Johannsen, Otto, *Geschichte des Eisens*, Dritte völlig neu bearbeitete Auflage, Düsseldorf, 1953.

NEEDHAM, Joseph, *Evolution de la technologie du fer et de l'acier en Chine*, dans « Revue d'histoire de la Sidérurgie », Tome II, pp. 186-205 et 235-255.

PELET, Paul-Louis, *Une industrie du fer primitive au pied du Jura vaudois: La ferrière de Prins-Bois et ses voisines*, dans « Revue historique vaudoise », 1960, pp. 49-110.

PELET, Paul-Louis, *Sidérurgie antique au pied du Jura vaudois*, dans « Helvetia archaeologica », 1/1970/4, pp. 86-95. (Prépublication).

PELET, Paul-Louis, *Techniques sidérurgiques et poésie. Note sur quelques vers de Rutilius Namatianus*, dans « Revue des études latines », Paris, 1971.

PELET, Paul-Louis, avec la collaboration de Barbara DE CARVALHO-ZWAHLEN et de Pierre DECOLLOGNY, *Fer, charbon, acier dans le Pays de Vaud*, Première partie: *Les sources archéologiques*, Lausanne, Bibliothèque historique vaudoise, 1973.

PLEINER, Radomir, *Základy slovanského Železařského hutnictvi v Českých zemich*, Praha, 1958. (Die Grundlagen der slavischen Eisenindustrie in den böhmischen Ländern.

PLEINER, Radomir, *Staré evropské kovářstvi*, Praha, 1962. (Stand der Metallkundlichen Forschung).

PLEINER, *Radomir, Die Eisenverhüttung in der « Germania Magna » zur römischen Kaiserzeit*, Berlin, 1965.

PLEINER, Radomir, *Iron working in Ancient Greece*, Praha, 1969.

QUIQUEREZ, Auguste, *Notice historique et statistique sur les mines, les forêts et les forges de l'ancien évêché de Bâle*, impr. à Porrentruy, éd. à Berne, 1855.

QUIQUEREZ, Auguste, *Monuments de l'ancien évêché de Bâle: De l'âge du fer*, Porrentruy, 1866.

QUIQUEREZ, Auguste, *Notice sur les forges primitives du Jura*, dans « Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich », 1871, XVII, Heft 4, pp. 71-88.

Revue d'histoire de la sidérurgie, tomes I-X, Nancy, 1960-68.

Revue d'histoire des mines et de la métallurgie, tome I, 1969 et suivantes, Centre de Recherche de l'Histoire de la Sidérurgie, Jarville près Nancy/Genève, Droz, 1969 et suivants.

SIMONIN, M.S., *De l'exploitation des mines et de la métallurgie en Toscane pendant l'Antiquité et le Moyen Age*, dans « Annales des Mines », 5e série, tome XIV, Paris, 1858, pp. 557-615.

TYLECOTE, R.-F., *Metallurgy in Archaeology. A Prehistory of Metallurgy in the British Isles*, London, 1962.

TÄCKHOLM, Ulf, *Studien über den Bergbau in der Römischen Kaiserzeit*, Uppsala, 1941.

WILSDORF, Max-Helmut, *Bergleute und Hüttenmänner im Altertum*, Berlin, 1952.

PIERO SELLA

LE ROVINE DEL MONASTERO DI RIFREDDO

Nella storia del Saluzzese ha un certo rilievo il monastero femminile di Rifreddo.

Esso sorgeva in fondo all'ansa che forma, tra Saluzzo e Revello, la pianura piemontese, allo sbocco del corso montano del Po.

Il paesetto è formato da case e cascinali sparsi, tra 420 e 450 metri di altitudine, sull'aperto e dolce pendio solatìo, che scende dalle pendici rupestri del monte Bracco, verso il piano prativo di fondo valle, irrigato dalle acque del « Rivus frigidus » e di fossi derivati dal vicino Po. In alto, la quattrocentesca suggestiva vecchia parrocchia; in basso, la casa comunale, alta e stretta, tuttora quattrocentesca nel breve porticato e nella decorazione delle tre finestre superstiti; di fronte ad essa, il vecchio mulino del paese. In questo punto è una piazzetta ove passava l'antica importante strada commerciale, che da Revello risaliva la valle del Po, sino a valicare le Alpi e a sboccare nel Delfinato.

Sulla stessa strada, oggi ridotta a carrareccia, 300 metri a valle, da un gruppetto di case rustiche ed un'aggrovigliata vegetazione di noccioli e viti inselvatichite, affiorano suggestive le rovine del monastero.

Il monastero.

Il monastero femminile, denominato anticamente di S. Maria di Rifreddo, e, dal 1500, di S. Maria delle Stelle, fu fondato, tra il 1219 e il 1220, da una figlia del marchese Manfredi II di Saluzzo, Alasia, rimasta vedova dopo un matrimonio con un principe (« giudice ») sardo.

Il convento godeva della protezione dei marchesi di Saluzzo, spinti, secondo l'uso dei tempi, dal duplice desiderio di fare opera di devozione e di dare decorosa sistemazione alle figlie nubili del proprio casato e delle famiglie ad esso connesse; ebbe pertanto carattere aristocratico. Il monastero, ricco di donazioni, ricevette in pieno possesso e giurisdizione il luogo di

Rifreddo, e quello di Gambasca, antistante sull'opposta riva del Po; acquistò il diritto alle decime per tutti i paesi della valle Po e di Revello; ebbe vaste proprietà terriere a Revello, Scarnafigi e soprattutto a Racconigi.

La fondazione fu consentita e poi sanzionata, negli stessi anni 1219-20, dal papa Onorio III, che assoggettò il monastero alla regola di S. Benedetto e lo sottopose alla propria giurisdizione diretta.

Nel 1249 il papa Innocenzo IV, nel confermare i privilegi di cui godeva il monastero, sancì la sua adesione all'ordine Cistercense, avvenuta qualche anno prima, e lo sottopose alla supervisione dell'abate di Staffarda. In effetti le costituzioni dell'ordine consideravano soltanto conventi maschili; era però ammessa l'affiliazione di monasteri femminili, sia ai fini di un alto controllo della vita religiosa delle monache, sia per dare loro un competente ausilio in campo finanziario ed amministrativo.

Dai testi delle determinazioni dei due pontefici, appare indubbio che l'epoca di costruzione del monastero risale a questo periodo; esso non era ancora costruito nel 1220, era in piena funzione nel 1249. Non può essere determinata con maggior precisione.

Il monastero aveva inizialmente qualifica di « priorato »; il pontefice lo elevò, nel 1249, al rango di abazia. In effetti la « badessa » godeva di ampia indipendenza, in quanto soggetta esclusivamente ad una generica lontana guirisdizione del papa, ed una sporadica supervisione dell'abate, ed esente da ogni soggezione al vescovo (di Torino).

La prima badessa, Tebalda (circa tra il 1245 e il 1275), e le successive, furono tenacissime nel difendere i privilegi del convento, sia contro le comunità degli uomini di Rifreddo e Gambasca, sia contro i parroci della valle Po a causa delle decime, sia nei riguardi dell'abbazia di Staffarda per questioni attinenti ai rispettivi possessi terrieri, finitimi fra loro. Ne derivarono lunghe, numerose controversie accanite, che richiesero interventi pacificatori dei marchesi di Saluzzo e dei vescovi di Torino; ma nocquero al prestigio del monastero in campo ecclesiastico.

Il monastero, per quanto assistito in campo economico e amministrativo dall'abate di Staffarda, passò attraverso alterni periodi di prosperità e di crisi finanziarie.

Periodo di maggior sviluppo fu probabilmente il 1300, quando nel monastero vi era una ventina di suore, numero relativamente elevato, se confrontato con la quarantina di frati dell'abbazia di Staffarda e la ventina di suore del similare monastero femminile di S. Antonio, situato tra Busca e

Dronero, e pur potente per la protezione dei marchesi di Saluzzo e di altri importanti casati.

L'edificio monastico, scomparso da qualche secolo, ha lasciato sul posto, soltanto poche tracce e incerte.

In ogni caso esso era situato a mezzogiorno della chiesa, estendendosi alquanto ad est e ad ovest — non a settentrione, ove passava, ad una distanza di una quindicina di metri, l'antica strada di valle Po. I contadini locali, oltre ad essersi serviti, sino ad anni recenti, delle rovine come cave di pietra da costruzione, asseriscono di avere spesso trovato in zona, in occasione di scavi agricoli, fondamenta di murature. E di avere disseppellito numerose ossa, là ove era la navata della chiesa e nello spazio, ora cortile, adiacente sul lato di mezzogiorno.

Il monastero costituiva presumibilmente un grosso complesso. Poiché la regola cistercense assoggettava le monache a stretta clausura, era necessaria una notevole disponibilità di personale laico, per le diverse incombenze e per i lavori nei campi. Nel periodo di maggior sviluppo, il monastero aveva una settantina di famiglie, sparse tra le varie terre, date per lo più in affitto o mezzadria. Una parte di queste abitava certamente presso al monastero vero e proprio per la coltura delle terre locali, orto e giardino inclusi, e per i necessari servizi, interni ed esterni, tra i quali il funzionamento del mulino.

Un'idea del monastero quando era in piena efficienza, si può avere, con uno sforzo d'immaginazione, dalla visione di quanto rimane dell'analogo monastero femminile di S. Antonio, tra Dronero e Busca.

Questo, completamente restaurato nel 1770 ad opera di monsignor Porporato, vescovo di Saluzzo, conserva i lineamenti fondamentali della sua struttura: la chiesa, il chiostro, intorno e sopra al quale erano le abitazioni delle monache, importanti cascinali adiacenti, giardino chiuso da muro.

Abbastanza conservato è il piccolo chiostro, quattrocentesco, in mattoni; è circondato da un porticato, coperto da volte a crociera, e formato da arcate ogivali — quattro o cinque a seconda dei lati — sorrette da basse tozze colonne. Il piano superiore conserva in qualche tratto la bassa struttura originaria, di quando conteneva le celle monacali. Simbolo dell'importanza del monastero è il grande portale di accesso alla corte del principale edificio agricolo: porta carraia e porta secondaria, l'una e l'altra coperte da arco ogivale ed abilmente costruite, a regola d'arte, in pietra da taglio, ben squadrate e regolarmente disposte; è in parte coperto di affreschi quattrocenteschi.

I pochi resti del monastero di Rifreddo non consentono alcuna ipotesi

sulla sua conformazione. Si tratta di tronconi di costruzioni, erette indipendentemente dalla chiesa, cui si appoggiano, probabilmente modificate e rimaneggiate più volte.

Dall'angolo SW della facciata della chiesa, s'estende, normale ad essa, verso ovest, un tratto di muro, alto alcuni metri, cui oggi si appoggia una casetta moderna.

Lungo m. 11,50 circa, alterna tratti di muratura ben rifinita in blocchi squadrati di pietra, a tratti estremamente rozzi e grossolani.

Conserva ad altezze diverse, due finestre murate, e forse le tracce di una terza. Una finestra è coronata da un arco a tutto centro in pietre squadrate; l'altra è rettangolare, in pietre squadrate.

Pressoché in corrispondenza di uno dei residui pilastri della chiesa, si protende verso sud un muro, alto qualche metro, lungo circa 35 metri. Esso è estremamente rovinato, e nascosto parzialmente da vegetazione rampicante, tanto che è difficile valutare se la faccia esterna fosse quella volta ad occidente o quella volta ad oriente (qualche indizio fa forse protendere per la prima ipotesi).

In esso sono aperte porte e finestre, ad intervalli irregolari e di dimensioni diverse. Nella ventina di metri meglio conservati, i più vicini alle rovine della chiesa, sono tre porte e quattro finestre. Le une e le altre hanno montanti in conci di pietra squadrati; davanzali o soglie, ed architravi, in lastre di pietra alquanto rozze.

Le fortune del monastero incominciarono a decadere nel 1400, come per la maggiore parte delle istituzioni monastiche, a causa del crescente disordine finanziario, connesso anche all'evoluzione economica in atto, della aspirazione delle comunità degli uomini di Rifreddo e Gambasca a liberarsi da arcaiche forme di soggezione feudale, della difficoltà di continuare a tener le parrocchie della valle assoggettate all'obbligo di versare le decime.

Parallelamente il disordine si estese alla vita religiosa delle monache. Esse erano obbligate a stretta clausura; ma la regola venne applicata con sempre minor rigidità, anche per effetto dall'alto lignaggio delle casate di provenienza di molte fra le monache.

Il monastero non cadde nelle condizioni di gravissimo disordine morale, che contraddistinsero il similare monastero di S .Antonio; ma si espose a richiami severi da parte di Margherita di Foix, reggente del marchesato al principio del 1500.

Nel 1592 esso fu trasferito a Saluzzo, per ordine del vescovo, in ossequio

alle determinazioni del concilio di Trento, ispirate al criterio di tenere le istituzioni conventuali femminili in città sotto il controllo diretto dei vescovi, anziché in località isolate, esposte ad incursioni, saccheggi, atti di barbarie da parte di soldatesche indisciplinate o di eretici ribelli. Nella stessa epoca, l'annessione del marchesato al Piemonte lo privò della sovranità su Rifreddo e Gambasca.

La stessa evoluzione dei tempi incise sui redditi del monastero, le cui monache si dedicarono soprattutto alla educazione delle fanciulle

Dopo alcuni spostamenti, il monastero, in Saluzzo, ricevette sistemazione definitiva, tra la fine del 1600 e l'inizio del 1700 nella chiesa seicentesca detta della « Croce Rossa » e in adiacenti edifici appositamente costruiti, poco più in basso del convento dei gesuiti (oggi municipio).

Il monastero fu soppresso all'inizio del 1800 quando il governo francese ordinò la soppressione delle congregazioni religiose; furono venduti all'asta i suoi beni terrieri, che si limitavano, allora, a qualche cascina di modesta estensione nei comuni di Saluzzo e Revello, ed ai mulini di Rifreddo e Gambasca.

Non è noto in quale epoca era stato venduto il vecchio monastero di Rifreddo.

La Chiesa

In complesso, quanto rimane della chiesa eretta nel secondo quarto del XIII secolo presenta effettivamente caratteri propri dell'ultimo periodo dell'architettura religiosa romanica, pur con alcune caratteristiche più arcaiche, e salvo modifiche apportate in tempi successivi. Alle maestranze costruttrici del convento, pur di limitata grandezza ed importanza, non mancavano i modelli cui ispirarsi. Nell'adiacente zona di pianura e collina, entro un raggio di una quindicina di chilometri, sorgevano, oltre le chiese conventuali di Saluzzo e Revello, l'abbazia di Staffarda e il monastero di Pagno.

La chiesa, orientata da ovest ad est, lunga circa 35 metri e larga 10,50 può considerarsi articolata in tre parti (vedasi schema della pianta, fig. 7).

Dietro alla facciata si prolungava, per circa 22 metri, una *navata unica*, presumibilmente coperta da tetto in capriate lignee; nel muro laterale manca ogni traccia di pilastri, a sostegno di ipotetiche volte.

Rimangono tracce di una sola finestra laterale, in un punto in cui le

rovine del muro sono più alte: il davanzale, alto circa metri 3,50 da terra, e uno stipite, ambedue in pietra da taglio.

Seguono i resti, molto mutilati, di due coppie di pilastri in pietra da taglio, sporgenti dai muri laterali. La prima coppia può segnare un ipotetico arco trionfale; la seconda, un arco aperto sul coro.

In complesso delimitano un rettangolo, ampio quanto la chiesa e profondo circa 6 metri; potrebbe forse trattarsi del *presbiterio.*

Infine, sino al muro posteriore dell'edificio, rimane un altro vano rettangolare, profondo 6 metri. Si potrebbe formulare l'ipotesi di un *coro.*

Lo schema corrisponderebbe abbastanza bene alle esigenze di una modesta chiesa conventuale femminile del medioevo. Alle religiose, che dovevano essere isolate da tutti, prete celebrante incluso, poteva essere adibita o la navata, o il coro, separati dal presbiterio da una grata o transenna in legno, completata forse da una tenda. All'opposto, coro, o navata, poteva servire per i laici, adibiti al convento stesso, o anche ad esso estranei.

Il muro perimetrale sussiste, limitatamente all'altezza di qualche metro da terra; però è scomparso quasi interamente, sul fianco meridionale.

Le parti di muro superstiti, per quanto palesemente soggette a numerosi parziali rifacimenti, per adattarle ad usi rustici e di abitazione, hanno carattere sensibilmente uniforme (visibile nelle figg. 1 e 4). La muratura, tranne che nella parte più alta della facciata, è costituita da pietrame, grossolano, disposto in modo alquanto rozzo ed irregolare.

Ad intervalli, differenti nelle varie parti dell'edificio e ampi poco meno di 4 metri sul lungo muro laterale settentrionale, sono inserite lesene in pietra locale, ben squadrata e ben collocata, larghe 32 centimetri e sporgenti 8. Esse appaiono limitate allo strato esterno del muro; non sono pilastri che interessano il muro in tutto il suo spessore; avevano soprattutto funzioni decorative.

Tutti gli spigoli sono rinforzati da solide paraste angolari, in pietre ben squadrate e ben collocate; esse hanno lati lunghi 85 centimetri, e sporgono per 23 centimetri.

Lo spessore medio dei muri è poco inferiore ad un metro; nella facciata è di m. 1,10 circa.

Le parti più notevoli sono la facciata e la parete di fondo.

La facciata è una fra le rare facciate superstiti di chiese romaniche del Cuneese.

Delimitata dalle due paraste angolari, è tripartita da due paraste, larghe, nella parte inferiore, 65 centimetri e sporgenti 23. È tagliata orizzontalmente

da una cornice, costituita, nella parte centrale, da una cordonatura in pietra, sporgente, ad orlo arrotondato, a circa 4 metri di altezza da terra; nelle due parti laterali, da una riga di quattro grossi e rozzi archetti a tutto sesto, in cotto, sostenuti da mensoline in cotto, a circa m. 3,50 da terra. In complesso la muratura, nella parte inferiore, ha gli stessi caratteri dei muri perimetrali in pietrame, e sembra contemporanea.

La parte superiore è rivestita da un paramento in mattoni; nelle due parti laterali essa poggia sopra la cornice di archetti; sporge pertanto, rispetto al sottostante muro in pietrame, per qualche centimetro.

Malamente visibile è la facciata interna, occupata da un fienile a due piani in legno.

Nella parte centrale, larga circa m. 2,70, si apre in basso il portale, oggi murato; in alto, una grande finestra circolare, costituita da una doppia cornice: interna di mattoni, esterna in cotto a sagoma semicilindrica.

Il portale è costituito da un arco a tutto sesto, non falcato, costruito in pietre squadrate, alternate a gruppi di tre mattoni ed orlato esternamente da una cornice sporgente, in cotto, a sagoma cilindrica (figg. 2 e 3).

Merita rilievo il fatto che i resti di archi, superstiti nel presunto presbiterio, hanno la stessa struttura: una pietra squadrata, un gruppo di tre mattoni, alternati. Notevole ne è l'effetto decorativo, bicromatico.

È scomparso l'architrave, con la lunetta interna; è altresì scomparsa la soglia ma è agevole desumere la sua collocazione originaria, e quindi il livello di base della chiesa.

All'interno stipiti ed arco del portale sono costruiti in grossi conci di pietra squadrati.

Il portale aveva, in complesso, una accentuata doppia strombatura, che oggi si può intravedere, per quanto nascosta dal recente muro di riempimento.

A grandi linee, *la facciata* ricorda le caratteristiche essenziali di talune chiesette romaniche piemontesi, come San Pietro a Pianezza e qualche chiesa monferrina: la tripartizione verticale a mezzo di due paraste sporgenti; la divisione in due parti ad opera di una cornice orizzontale, accentuata sopra il portale; l'occhio luminoso centrale.

Tuttavia, manca l'omogeneità della struttura, tanto più che le tre parti della cornice orizzontale non sono allo stesso livello. Si potrebbe ritenere che qualche anno, o qualche decennio, dopo la costruzione iniziale, la facciata abbia subìto alcune modifiche, contemporanee o successive: la ricostruzione, in mattoni, della parte superiore; il rifacimento dell'arco del por-

tale, più alto che in origine, sì da costringere a spostare in alto la sovrastante cornice; l'inserimento della finestra circolare, di diametro superiore a quello usuale nelle chiese minori romaniche.

Forse queste circostanze spiegano la strana interruzione delle due paraste, là dove dovrebbe essere stata l'imposta dell'arco del portale. Anche l'ipotesi che quei due vuoti, unitamente ai due fori quadrati esterni all'arco del portale, siano indizio della esistenza di un portico, davanti al portale, potrebbe essere formulata, riferendola però ad un'epoca alquanto posteriore.

Singolare è anche la parte estrema della chiesa, opposta all'ingresso, perché lascia pensare ad un'*abside* a pianta rettangolare, forse coperta da volta a botte. Questa struttura, rara nelle chiese romaniche superstiti in Piemonte, forse rispondeva ad esigenze particolari, proprie al coro di chiese monastiche femminili. Essa è chiusa, per tutta la larghezza della chiesa, da un muro terminale, delimitato dalle due paraste angolari, e tripartito da due lesene, larghe 32 cm., distanti fra loro circa 4 metri (fig. 4). Tra esse sussistono i resti di due finestre simmetricamente disposte, e il cui davanzale è alto circa m. 2,10 da terra. Sono finestre rettangolari (m. 1,70 x 0,50), leggermente strombate; il davanzale è formato da una lastra di pietra, e gli stipiti, da conci di pietra squadrati.

Una di esse conserva l'arco a pieno centro, in tre conci di pietra separati da due gruppi di quattro mattoni (fig. 4).

La muratura presenta gli stessi caratteri per tutta l'estensione del muro, che può ritenersi costruito tutto nella stessa epoca.

Il basamento, esteriormente, è ben visibile; consente di presumere il probabile livello di base della chiesa.

La parte terminale della chiesa, profonda circa 6 metri, come già detto, è stata presumibilmente coperta, in un periodo di tempo imprecisabile, da una volta a botte, con asse parallelo a quello della chiesa.

Infatti, dalla faccia interna della parete laterale meridionale, all'altezza di 4 metri da terra, sporge una cordonatura arrotondata in pietra su cui sussistono i resti dell'imposta di una volta a botte.

I piccoli locali rustici, coperti da basse volte di tipo sei-settecentesco, che oggi occupano la maggior parte di questo vano, impediscono un esame particolareggiato.

Nel presunto *presbiterio* i pilastri sono di tipo cruciforme, a facce piane; sono costruiti in blocchi di pietra regolarmente squadrati e collocati, con strato sottilissimo di malta interposto. Sono coronati da abachi di pietra, piatti, spessi circa 20 centimetri, sporgenti, arrotondati ai bordi.

Appaiono formati da due mezzi pilastri affiancati, di diversa altezza: m. 4 e m. 3,20 circa (figg. 5 e 6).

Sembra che le due coppie di pilastri alti circa 4 metri sostenessero due archi trasversali: arco trionfale, arco d'imbocco della volta a botte del presunto coro.

I mezzi pilastri alti circa metri 3,20 sostenevano due archi longitudinali, le cui funzioni rimangono oscure.

I monconi superstiti di archi sono costituiti da blocchi squadrati di pietra, alternati a gruppi di tre mattoni, come quello del portale; quello trasversale era a triplice ghiera, quello longitudinale a doppia ghiera.

La larghezza dei sottarchi si aggira intorno ad 1 metro.

Non vi sono tracce palesi di nervature diagonali, di un'eventuale volta a crociera, a copertura del presunto presbiterio. Si può anche pensare ad un tetto ligneo, appoggiato sui quattro muri in cui erano aperti i quattro archi, forse più alto di quello che copriva la navata. I pilastri sembrano contemporanei alla struttura del muro perimetrale della chiesa; non si può però escludere l'ipotesi di rifacimento in epoca posteriore.

Non è chiara la funzione del *vano rettangolare*, sporgente dal muro settentrionale della chiesa, ampio metri 9,50 per 5,60 circa.

La muratura esterna appare omogenea con quella dei muri periferici della chiesa; fa tutt'uno con essi; è da ritenersi coeva.

I bassi locali rustici che occupano il vano, impediscono di esaminare la faccia interna dei muri, ed i rapporti costruttivi tra essi ed i resti dei due pilastri adiacenti.

Sembra difficile pensare ad un braccio di un ipotetico transetto; si potrebbe pensare ad una cappella, o ad un locale d'ingresso, laterali. L'incertezza è aumentata dalla scomparsa di ogni traccia di costruzione lungo il lato contrapposto della chiesa.

Non vi è traccia precisa di una base di campanile, che del resto spesso mancava nelle chiese monastiche femminili.

BIBLIOGRAFIA

Cartario dell'abbazia di S. Maria di Rifreddo (presso archivio Curia vescovile di Saluzzo, pubblicato in parte a cura di S. Pivano).

C. Fedele Savio, *L'abbazia di Staffarda*, Torino, 1932.

Caterina E. Boyd, *Un convento femminile cistercense nell'Italia medioevale. La storia di Rifreddo in Saluzzo (1220-1300)*, Harvard University, Mass., U.S.A., 1943.

D. Muletti, *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla città ed ai marchesi di Saluzzo*, Saluzzo, 1828-1833.

ELENA ROSSETTI BREZZI

MOMENTI DI PITTURA PIEMONTESE

AVIGLIANA - S. MAURIZIO CANAVESE

Il complesso pittorico che decora l'antica chiesina di S. Pietro in Avigliana è uno tra i più interessanti dell'intera zona per la presenza della molteplicità di indirizzi culturali portati da artisti che vi operarono in epoche diverse e che trasformarono gradatamente il suo interno in un palinsesto pittorico tra i più vari che il Piemonte racchiuda.

In questa analisi si affronterà lo studio di tutti gli affreschi superstiti di S. Pietro [1], anche se per la maggior parte ridotti in condizioni pietose, fatta eccezione per gli scarsissimi resti di età romanica.

Già l'edificio si presenta assai interessante essendo costituito da un'antica chiesa romanica ampliata e ampiamente rimaneggiata in età gotica [2], una specie di palinsesto, anche da un punto di vista architettonico, al quale fa riscontro, all'interno, tutto un moltiplicarsi di pitture disposte senza un piano organico (talvolta su due strati, come nell'abside maggiore, o annullate in alcune parti dall'aprirsi di un'arcata successiva come un'Annunciazione nella navata centrale o completamente ripassate come una Trinità nella navata destra). Ma è forse proprio quest'aspetto sconnesso e casuale che crea il fascino di questo interno facendone una delle chiesette più suggestive dell'intera zona e, come ripeto, più interessanti soprattutto per ciò che concerne la pittura tardo trecentesca piemontese.

Il fatto che fino ad oggi la critica si sia occupata solo marginalmente di questo complesso [3] è certamente dovuto al pessimo stato di conservazione

---

[1] Il termine « tutti » non è rigorosamente esatto poiché io non mi occuperò di alcuni resti tanto più antichi — presumibilmente romanici — che emergono in alcuni punti, praticamente illeggibili, comunque di tale scarsità da non permettere uno studio critico. A tale riguardo cfr. N. Gabrielli, *Segnalazione di antiche pitture in Piemonte*, in « Boll. Soc. Piem. di Arch. e Belle Arti », 1950-51, p. 182.

[2] Cfr. E. Olivero, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'Archidiocesi di Torino*, Torino, 1941, p. 48.

[3] Cfr. A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, 1966, p. 120 nota 44.

ed al relativamente recente restauro a cui le pitture furono sottoposte dopo che la Sovraintendenza ai Monumenti decise di sistemare l'edificio. Non ovunque il restauro risultò felice, in alcune parti anzi — come nell'abside maggiore — fu decisamente diminutivo, ma perlomeno valse a mettere in luce questo complesso che, tranne per l'ultima cappella della navata sinistra, era interamente sparito sotto una mano di calce.

Ciò che appare di grande interesse nell'accostarsi a questi affreschi è il poter puntualmente constatare che anche a S. Pietro, come in generale accade nel Piemonte occidentale, la pittura segue, per ciò che riguarda influenze ed indirizzi, il riflesso delle vicende politiche [4]; cioè gli affreschi legati alla cultura della seconda metà del '300 risentono singolarmente, oltre che dei ricordi di Francia, della presenza di un linguaggio lombardeggiante dovuto all'influsso visconteo, mentre quelli più tardi sono testimonianza dell'avvenuta conquista sabauda e di conseguenza a questo filone si sostituisce gradatamente un'evidente propensione verso cose di gusto prettamente oltralpino.

Cominciando l'analisi da alcuni tra gli affreschi più antichi, da quelli cioè ancora legati all'ultimo Trecento o all'inizio del secolo successivo [5], ci si trova di fronte a più gruppi di pitture, certamente opera di artisti diversi — e si potrebbe azzardare l'ipotesi che appartenessero tutti ad una stessa bottega — ma unite dal comune denominatore della presenza di un gusto legato a cose della Lombardia. Su questo elemento si inseriscono poi altri filoni culturali, vicini ancora a cose francesi, dalla cui antica consuetudine vedremo che sarà quasi impossibile svincolarsi anche sulla fine del secolo.

Il ciclo più strettamente lombardeggiante è certamente quello della prima cappella della navata sinistra rappresentante « Storie di S. Pietro e S. Andrea » [6]. Nonostante lo stato di conservazione sia tale da rendere assai

---

[4] Cfr. a questo proposito, E. Castelnuovo, *Appunti per la storia della pittura gotica in Piemonte*, in *Arte Antica e Moderna*, 1961, p. 97.

[5] Mi riferisco, in particolare, alla decorazione della prima cappella a sinistra, a quella dell'abside della navata maggiore, al S. Giorgio e il drago, sulla parete destra della navata centrale e alla Vergine e l'Annunciata, sulla stessa parete.

[6] La cappella doveva essere interamente decorata, come pure i quattro spicchi della volta. Oggi è tuttavia in pessimo stato di conservazione per le vastissime lacune, dovute alle cadute di colore, tanto che è possibile solo una lettura estremamente approssimata delle poche figure rimaste che appaiono rosicchiate ed appiattite, simili a fantasmi di quello che dovevano essere in origine.

Esse rappresentano: nella volta S. Matteo, sulla parete di fronte all'arco d'ingresso, a destra della finestra: tracce della Pesca miracolosa, a sinistra: Cristo Crocifisso con ai piedi la Maddalena, un donatore e, davanti ad una croce, S. Andrea; sulla parete sini-

difficili dei riscontri precisi, dato che le cadute di colore ed i raschiamenti ai quali le pareti vennero sottoposte hanno ridotto l'originale a pure larve, pare indubitabile che la matrice a cui si debba risalire sia da cogliersi in ambiente lombardo, ed in particolare che ci si possa richiamare alla decorazione rappresentante « Storie di vita eremitica » della Cappella a fianco dell'altar maggiore della chiesa di S. Agostino a Bergamo, decorata nell'ultimo quarto del '300.

Mi pare infatti possibile riscontrare lo stesso modo di stendere i colori, di creare i volumi senz'uso di ombre, di costruire le membra, di allungare a dismisura le dita e, soprattutto, di impostare la luce. Si confronti il rapporto luce-ombra del trono di Matteo con quello della chiesa davanti a cui è assiso un vecchio eremita, o il volto del Crocifisso con quello del Cristo che appare ad un vecchione, o ancora i lineamenti di quest'ultimo, il naso, il taglio degli occhi, con quelli di S. Andrea. Evidentemente queste sono consonanze di gusto, indici della direzione nella quale si muove il nostro ignoto pittore che però appare di una qualità forse più alta, direi quasi più aristocratica, dell'anonimo bergamasco e che certamente dovette conoscere anche la tradizione miniata da Giovannino a Salomone de Grassi agli anonimi maestri che da questi discendono direttamente come l'autore della « Storia troiana di Guido delle Colonne ». Ne sono indizio la cura con cui vengono dipinti i pesci o la rete con le maglie e le corde o il modo di tratteggiare i volti con ampie superfici di colore disteso.

D'altra parte nel Piemonte della seconda metà del secolo non mancano esempi in questa direzione [7], basti pensare — tra gli altri i più significativi per quello che riguarda il problema trattato — agli affreschi che decorano la seconda campata del braccio nord del chiostro dell'Abbazia di Vezzolano, dov'era il sepolcreto della famiglia Rivalba.

Nonostante la complessità culturale di questi dipinti, legati alla metà del secolo, mi pare possibile, per ciò che riguarda il loro coté lombardo, accostarli a quelli di S. Pietro per alcune assonanze assai significative, come l'impianto architettonico delle figure, oltre che per un'analoga ricerca espressiva: il volto appena reclinato di Maria, i suoi occhi socchiusi, la mancanza di ombre si possono certamente accostare alla Madonna dell'Epifania di Vezzolano, così come i moduli del S. Matteo richiamano quelli dell'angelo dietro il donatore o delle Sante dipinte nei sott'archi.

---

stra, a destra della finestra: S. Giacomo che entra in un edificio merlato e a sinistra: un gruppo di Santi tra cui la Vergine.

[7] Cfr. E. Castelnuovo cit.

Manca però qui quell'arguzia pungente che a Vezzolano emerge qua e là — come nei ritratti dei presunti Signori di Rivalba — o l'amore per un grafismo « sinuoso e quasi frizzante » [8] che derivano a questi affreschi dalla lunga consuetudine con cose di Francia.

In questa prima cappella di S. Pietro il tono, omogeneo ed aulico, non presenta nessuna impuntata espressionistica quasi che la sensibilità dell'autore, che presumibilmente non doveva nemmeno ignorare il ciclo di Montiglio, si fosse sempre rivolta all'aspetto pacato ed aristocratico insieme, arrivando così ad una pitturra raffinata, mai violenta anche là dove il soggetto l'avrebbe permesso — si veda ad esempio il volto del Cristo crocifisso.

Sono da collocare sempre in questo ambiente lombardeggiante, ma con puntate più strettamente francesi, anche gli affreschi che decorano l'abside maggiore, rappresentanti i 12 Apostoli, databili intorno al primo decennio del '400 [9].

Purtroppo anche per questi la lettura è resa assai complessa dal pessimo stato di conservazione, dalle abbondantissime cadute di colore che lasciano intravvedere la decorazione sottostante, sempre con lo stesso soggetto, collocabile in ambiente decisamente romanico, ma impossibile, dati gli scarsissimi elementi, da studiare [10]. Nonostante questa deprecabile situazione quello che oggi si legge in questi Apostoli è — salvo che per rare eccezioni, come nella parte inferiore del S. Giovanni caduta o nel S. Paolo ripassato o nella barba rifatta del penultimo apostolo a destra — ancora legato alla pittura originale, come lo sono i colori che, anche se assai spalliditi e grattati si presentano però autentici su toni di rosso mattone, verde pallido e giallo.

Il filone culturale di ascendenza lombarda al quale ci si può riallacciare è legato a quello di tipo micheliniano; intendendo questo rapporto esclusivamente come il suggerimento di una scelta e non come un diretto punto di confronto in quanto, oltre a queste presenze, vi è anche il gusto e la conoscenza di cose francesi legate sia alla scuola provenzale che agli artisti della scuola di Parigi e fra tutti, in particolare, ad Andrea Beauneveu.

D'altra parte intorno a questi anni al di qua ed al di là delle Alpi si parla un linguaggio comune e la matrice è la stessa sia per la Lombardia che per

---

[8] Cfr. E. Castelnuovo cit.

[9] Che questi affreschi siano da collocare già in epoca quattrocentesca appare evidente sia per i richiami stilistici che per il tipo di arabesco a ramoscelli che decora tutto lo sfondo.

[10] Sarebbe auspicabile lo stacco di questo primo strato di affreschi che permetterebbe lo studio di quello sottostante, esempio interessantissimo di pittura romanica di ambito piemontese.

i miniatori del Duca di Berry anche se i singoli sviluppi saranno diversi e se da un denominatore affine nasceranno particolari dissimili.

Per i rapporti con Michelino potremmo richiamarci, per esempio, al Libro d'Ore - ms. 111 - della Biblioteca Comunale di Avignone, databile tra il 1410-20, ed in particolare alla scena della Trinità in cui le tre figure barbute presentano stilemi non lontani da questi di S. Pietro: si confrontino le mani, i piedi, i nasi diritti o gli occhi a mandorla, anche se il nostro anonimo non raggiunge mai l'eleganza e l'estrema raffinatezza micheliniana. Tuttavia, nonostante il salto di qualità l'aria rimane comune, ed elementi come l'amore per il panneggio, il gusto del libro tenuto elegantemente in mano sottolineano, una volta di più, la derivazione da questo aulico filone lombardo. Derivazione, d'altronde, che non si smentisce nemmeno se si guarda alla produzione uscita dalla bottega dei de Grassi sullo scorcio del '300; si confronti infatti quella miniatura del « De remediis utriusque fortunae » di Petrarca [11] rappresentante « Petrarca in cattedra », ed in particolare la figuretta alla sinistra del poeta, e si noterà come il piccolo volto aguzzo, colto di tre quarti, appena ombreggiato negli occhi e sulle gote, sia vicino all'Apostolo Giovanni di Avigliana. Per quanto invece si riferisce all'apporto francese (non bastando questi richiami strettamente lombardi a giustificare per intero l'abside di S. Pietro) si può sottolineare la presenza di elementi di cultura provenzale di fine secolo ed in particolare della tavoletta rappresentante « Le bienneureux Pierre de Luxembourg » che presenta un donatore alla Vergine, oggi al Museo di Worcester, e del polittico di Thouzon.

Entrambe queste opere, che pur essendo presumibilmente di produzione locale hanno la loro radice nella produzione senese (non potendosi parlare a questa data di un linguaggio provenzale se non nella prospettiva di una derivazione appunto senese), sono accostabili ai nostri affreschi soprattutto per quello spirito pungente che le caratterizza, per quella linea di contorno secca che definisce nettamente la figura pur nell'ampiezza e abbondanza di panneggio.

D'altra parte è proprio il modo di concepire il panneggio di questi Apostoli — più lanceolato che non sia quello di Michelino e costruito in modo da dare alle figure un'imponenza ed uno schema quasi piramidale, unitamente all'arabesco, giallo su grigio, che ad esse fa da sfondo — che fa pensare anche alla conoscenza di Beauneveu o di cose di questo ambito.

---

[11] Milano, Biblioteca Braidense.

Anche per questo richiamo il salto di qualità è molto forte; ciò nonostante ci si potrebbe ricollegare agli Apostoli ed ai Profeti che egli minia per il « Salterio di Jean du Berry » in quanto qui ritroviamo quell'abbondante fluire di panni che si aprono verso il basso oltreché il gusto per le grosse mani ed i piedi massicci che emergono dalle pieghe.

Sempre nell'abside della navata principale, e precisamente nel catino, è affrescato un Cristo in gloria circondato dai simboli degli Evangelisti e, sull'arcone, Adamo ed Eva ed un'Annunciazione. Lo stato di conservazione di questi affreschi è tale da non permettere nessuno studio per ciò che si riferisce al Cristo in gloria, e solo un'indicazione generica di gusto e di orientamento per gli altri soggetti, caduti per la massima parte.

Da quel poco che ancora si può leggere parrebbe trattarsi di opere dovute ad un autore diverso rispetto a quello degli Evangelisti sottostanti, anche questo però legato a cose di Lombardia.

Si veda come Eva — costruita in forma monumentale, ricca di un gusto estremamente realistico e terrestre, chiusa da una linea netta e rigorosa — sia vicina, proprio per queste sue caratteristiche, ai Progenitori affrescati nel terzo quarto del '300 nell'Oratorio di Ambrogio e Caterina a Solaro. A S. Pietro siamo presumibilmente sul finire del secolo o nei primi anni di quello successivo — e ne è testimone la decorazione che circonda tutto l'arcone — ma il gusto è rimasto lo stesso e la derivazione appare evidente.

Per ciò che si riferisce all'Annunciazione — di cui rimane buono soltanto metà del viso dell'angelo, la parte superiore delle ali ed una piccola porzione di Maria — i richiami ci riportano ancora una volta in ambiente lombardo con infiltrazioni di gusto francese, potendocisi ricollegare a Vezzolano per il movimento delle ali, per il tipo delle aureole, per la morbidezza dei volti, anche se la datazione va presumibilmente spostata di circa mezzo secolo.

A questo punto mi piace introdurre l'analisi di un altro affresco, che decora la parete destra del Presbiterio, rappresentante « S. Giorgio e il drago » (fig. 1) [12].

Cercando di leggere anche là dove è rimasto poco o niente ho potuto

---

[12] Anche per questo dipinto lo stato di conservazione è pessimo per le macchie d'umido, le cadute di colore, i rifacimenti posteriori. La parte alta della scena poi è andata completamente perduta poiché è stata staccata nella sua intierezza per mettere in luce la decorazione sottostante, anch'essa praticamente illeggibile, di età anteriore e presumibilmente coeva alle decorazioni duecentesce.

constatare che si tratta di cosa assai interessante, a un buon livello di qualità e di derivazione assai colta. L'ambiente è, ancora una volta, lombardo, legato soprattutto alla tradizione miniata che arricchisce i codici del ducato negli ultimi vent'anni del '300, ed anche questo dipinto è da collocarsi cronologicamente intorno al 1380-90.

Mi riferisco specificatamente alla tradizione miniata perché nell'ambito della pittura a fresco di fine secolo non mi pare possibile riscontrare dei rapporti altrettanto stretti, mentre nel « Guiron le courtois » o nel « Valerio Massimo del 1387 » — che Ilaria Toesca ritiene della stessa mano [13] — i richiami appaiono assai evidenti. Si veda ad esempio il modo in cui è trattato il cavallo — possente, agitato, quasi imbizzarrito di fronte al mostro — un cavallo vivo che va letto nella stessa chiave di quelli del Guiron, partecipi attivi delle battaglie dei loro cavalieri; oppure le figure della Principessa e del donatore, quest'ultimo vestito secondo il costume dell'epoca, con la barbetta a punta che gli esce dal soggolo del copricapo, con il fare elegante e cortese dell'uomo di classe che porta lo spadino al fianco e che è vicinissimo in tutto ad uno dei tre cavalieri che, seduti all'interno di una camera, stanno parlando della prossima fine del castello.

Ed è proprio quest'aura cortese, da cavalieri appunto, che avvicina quest'affresco al Guiron anche se il tipo di donatore lo possiamo ritrovare frequentemente, ma in chiave meno aristocratica, in Lombardia: si pensi alla famiglia Porro nell'Oratorio di Mocchirolo o di Lentate.

Anche la Principessa è vicina alle miniature di questi due codici per il viso rotondo, i capelli lunghi legati da un nastro — come nella Lucrezia morente del Valerio Massimo — i lineamenti piccoli, appena accennati.

Altro motivo di legame mi pare poi individuabile nell'interpretazione del paesaggio che non è concepito come sfondo, ma come elemento integrante della scena in primo piano, volto a segnare una distanza e, nello stesso tempo, un motivo di luce: si veda il declivio su cui è inginocchiata la Principessa o la parte alta del castello merlato a sinistra della scena.

Individuato così il filone culturale, mi è stato possibile risalire anche all'origine iconografica della scena, rispettata a S. Pietro con una precisione veramente sorprendente. Mi riferisco all'affresco di Simone Martini a Notre Dame des Doms ad Avignone, oggi perduto, ma ripreso in un disegno del 1600 (fig. 2). Ad Avignone manca il donatore, ma tutti gli altri particolari,

---

[13] Cfr. I. Toesca, *Alcune illustrazioni lombarde del 1377*, in « Paragone », 1954, n. 49, p. 23.

dalla principessa al cavallo impennato, al castello turrito e merlato sulla sinistra sono ripresi con una minuzia che appare voluta.

Evidentemente si tratta di una derivazione esclusivamente iconografica e non stilistica, non volendo io qui suggerire un aggancio con la cultura senese; ma anche limitandoci a questo riscontro, mi pare interessante mettere in luce la particolare scelta per sottolineare la cultura e l'alto livello dell'ignoto frescante.

Sempre di ambito lombardo, legato agli ultimi anni del '300, o all'inizio del '400, è da collocare anche il frammento rappresentante la Vergine incorniciata da un arco sormontato dall'Annunciazione (fig. 3) [14].

Ci si trova qui di fronte ad un maestro assai vicino all'ambiente di Giovannino de Grassi anche se l'anonimo frescante legge ed interpreta il pittore lombardo in maniera arcaicizzante, quasi che ne seguisse la scia senza averlo interamente compreso. Questa sua scelta culturale è evidente soprattutto nel modo in cui costruisce la scena, chiudendo Maria entro un'arcata a lacunari dorati con al centro la Crocifissione; proponendo cioè come cornice alla scena principale una vera e propria struttura architettonica chiusa da una lunetta decorata a fioroni, quasi che fosse a conoscenza dei lavori del Duomo, ove è infatti possibile riscontrare in alcune lunette, come quella della Sacrestia settentrionale, un gusto analogo. Questo è un modulo tipico di Giovannino, che d'altronde fu sovente occupato a far disegni per i capitelli ed i trafori del Duomo.

D'altra parte anche il piccolo Crocifisso che sta nella chiave di volta di quest'arco è vicino alla maniera dei De Grassi, potendosi accostare a quello, miniato presumibilmente da Salomone, prima del 1398 [15]; in una pagina del Breviarium Ambrosianum di Beroldo, che interrompe al centro il fregio che decora tutta la pagina.

Che si tratti di un'interpretazione arcaicistica del de Grassi lo si sottolinea soprattutto nel modo di trattare la figura di Maria, sia dell'Annunciata che della Vergine, in quanto, se entrambe sono accostabili a Giovannino per la finezza del tratteggio, per l'eleganza della figura (si vedano le « Giovani donne » del Taccuino dei disegni della Bibioteca Civica di Bergamo, o « Lo

[14] Questo affresco è stato tagliato a sinistra dall'apertura di un'arcata e rovinato per i lavori di questa. Infatti la Vergine, tutta spostata a destra della lunetta, doveva essere accompagnata da altre figure — forse la S. Anna — perché altrimenti non se ne capirebbe la collocazione. Quello che è rimasto è in pessimo stato di conservazione, molto raschiato ed in parte caduto. La Santa sottostante, ormai illeggibile, appartiene alla stessa mano.

[15] Cfr. P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino, 1966, tav. 256.

sposalizio mistico di S. Caterina » dell'Uffiziolo di Gian Galeazzo Visconti, della Biblioteca Visconti di Modrone di Milano), nell'anonimo di S. Pietro manca la capacità o il gusto delle ombre e gli occhi sono ancora gonfi, tagliati con due nette linee parallele, senza nessuna ricerca di ombreggiatura; inoltre un'identica tonalità nella stesura del colore segna il passaggio dal collo alla guancia.

Comunque, anche qui, la chiave è, ancora una volta, lombarda e ben circoscrivibile all'ambiente legato alla corte viscontea mentre, per ciò che si riferisce ai restanti affreschi della chiesa, almeno ai più interessanti e leggibili tra questi [16], si possono indicare altre presenze culturali ed altre ben precise derivazioni.

---

[16] A S. Pietro, sparsi senz'ordine sia sui muri perimetrali che sulle colonne e nei sott'archi, vi è tutta una serie di Santi, in gran parte caduti o grattati, che paiono di scarso interesse. Mi limito quindi a citarli qui non parendomi il caso di farne un'analisi particolare: sulla parete d'ingresso, a destra della porta, due Santi illeggibili, ai piedi di quello di sinistra è inginocchiato un donatore. A sinistra della porta d'ingresso: S. Antonio abate, un po' meglio conservato, databile nella seconda metà del '400. Nella prima cappella della navata destra: un Papa in trono, forse S. Gregorio Magno, tagliato a metà dell'apertura di un arco. Nel secondo sott'arco della navata destra: S. Caterina e la Vergine con il Bambino, estremamente grattate e ridipinte in epoca posteriore al punto da non potersi più leggere. Nel vano tra il presbiterio e la navata destra: un S. Frate ed una Santa, della stessa mano, di schema ancora trecentesco, ma di esecuzione forse più tarda, come il S. Giacomo sulla parete sinistra. Oltre a queste figure sparse, sempre nella navata destra, quasi di fronte alla porta che immette nel cimitero, è raffigurata una « Trinità » racchiusa entro una mandorla. Oggi la pittura è ripassata ad un punto tale che ogni lettura dell'originale appare impossibile, inoltre l'opera, di ambito quattrocentesco, doveva essere di qualità assai bassa, limitandosi a ricalcare pedissequamente uno schema iconografico ed una maniera di larghissimo uso a quel tempo in tutta la zona piemontese. E lo stesso si può dire per quanto si riferisce al riquadro rappresentante « Cristo di Pietà », affrescato vicino alla « Trinità », completamente grattato ed illeggibile nella metà inferiore, che si limita a riprendere, mantenendosi nell'ambito del secondo '400, un tema già sviluppato in S. Antonio di Ranverso dalla scuola di Jaquerio.

Maggior attenzione meritano invece, pur essendo di scarsissima qualità, gli affreschi che decorano l'abside e l'arco trionfale della cappella che conchiude la navata destra, rappresentanti un'« Annunciazione », l'« Eterno » e due « Santi » separati da una stilizzata decorazione floreale che appare coeva al resto dell'affresco. Questo complesso parrebbe un'esecuzione quattrocentesca di motivi e schemi ancora trecenteschi reperibili nel vasto filone di cose lombarde e legato ancora alla cultura di Vezzolano. In questo ambito infatti si possono ritrovare i moduli, o meglio i motivi di base, che dovettero informare questo anonimo maestro la cui qualità è veramente assai scadente; si veda infatti come riprende dall'Oratorio di Mocchirolo o dall'Abazia di S. Pietro a Viboldone il modo di trattare l'acconciatura dell'angelo che però qui appare rigido e statico, del tutto svuotato dalla spinta interiore che ritroviamo in Lombardia; e così per l'Eterno ed il Santo martire, identici fra loro, totalmente frontali, fissati in un movimento pietrificante, che, se hanno per alcuni stilemi superficiali un qualche rapporto con la Cappella Rivalba di Vezzolano, come la barba ed i capelli, sono tuttavia da considerarsi soltanto come l'irrigidimento di un discorso più alto e non perfettamente compreso.

Si potrebbe quindi fare l'ipotesi che ci si trovi di fronte ad un pittore locale, dal discorso e dalle conoscenze assai limitate, che ripropone, in termini strettamente provin-

Si vedano, a questo proposito, due riquadri, purtroppo anch'essi assai mal conservati, ma legati ad un filone coltissimo e tali da apparire tra le cose più interessanti dell'intero complesso, rappresentanti l'« Annunciazione » e la « Maternità » (fig. 4) dipinte nel sott'arco della Cappella che immette nel Cimitero adiacente all'antica Chiesetta [17].

Queste due scene, di dimensioni abbastanza ridotte, si ricollegano allo straordinario ambiente della scuola di Parigi, e, in particolare, alle miniature che illustrano i Libri d'Ore eseguiti dagli artisti che lavorano alla corte del Duca di Berry, con specifico riferimento a quelli della cerchia di Jaquemart de Hesdin. È in quest'ambiente infatti che troviamo un'iconografia analoga a quella di queste due scene: dal pavimento a scacchi bicolori costruito prospetticamente, all'impostazione delle due figure dell'Annunciazione, unite dal cartiglio svolazzante, o della Vergine, sdraiata sul letto che allatta il bimbo che le è accanto mentre l'asino e il bue si affacciano dietro. Ma non si tratta evidentemente solo di consonanze iconografiche poiché sono evidentissimi anche i richiami stilistici: si confrontino, per esempio, le « Tre Madonne col Bambino » che il Meiss [18] attribuisce a Jean de Beaumetz e che la Ring [19], più genericamente, dice di scuola di Parigi, databili intorno al 1390. Qui il rapporto indica chiaramente la direzione nella quale si muove l'anonimo di Avigliana ad una data presumibilmente legata al primo decennio del 1400. Si noti infatti il legame esistente tra il modo di trattare il volto della Vergine centrale e quello della Maria della « Maternità », o tra i capelli spartiti nel mezzo della fronte che scendono a piccole onde sulle spalle, come accade nell'Annunciata, che raccoglie sul seno le mani dalle lunghissime dita affusolate.

E, sempre in questa direzione, tenendo presente il salto di qualità, si può fare un altro richiamo con il tondo dell'« Incoronazione della Vergine », oggi al Deutsches Museum di Berlino, che, nonostante l'estrema raffinatezza che qui non compare, può essere citato per l'analogo modo con cui è trattato il volto di Maria, con il naso diritto, la bocca carnosa, gli occhi bassi, per le lunghe dita affusolate, per la costruzione prospettica del pavimento decorato con fiori e foglie, mentre ad Avigliana compare il vaso con il giglio e,

---

ciali, dovendo forse seguire uno schema prefissato, un linguaggio allora ampiamente sfruttato.

[17] Sono due scene affrescate l'una sotto l'altra ed incorniciate da un bordo biancastro; non appaiono ripassate, ma soltanto danneggiate da infiltrazioni d'umido e da cadute di colore.

[18] M. Meiss, *French painting in the time of Jean du Berry*, Londra, 1967.

[19] G. Ring, *A century of french painting 1400-1500*, Londra, 1949.

nella Natività, i recipienti usati per il parto, anch'essi indice dell'amore verso la rappresentazione della natura morta.

Per quanto poi si riferisce ai richiami a Jacquemart de Hesdin ed alla sua cerchia mi pare assai illuminante il confronto con una delle scene, per esempio l'« Annunciazione », che decorano un Libro d'Ore della Biblioteca Nazionale di Parigi [20].

Tenendo anche qui conto del salto di qualità, va sottolineata l'assonanza esistente soprattutto nel modo di trattare il manto di Maria che acquista morbidezza e sinuosità attraverso il contrasto cromatico tra l'abito scuro (rosso ad Avigliana) ed i risvolti chiari; motivo questo niente affatto comune al di fuori di questo preciso ambito culturale. Vi è inoltre anche qui la ripresa del pavimento a scacchiera oltre al motivo delle ali dell'angelo che si sollevano, estremamente arcuate, fin sopra la sua testa, e ancora l'aureola, trattata come un grosso disco d'oro, che incornicia il capo della Vergine.

Un'altra miniatura, sempre dello stesso ambiente e con lo stesso soggetto [21] può essere indicativa per il modo con cui è trattato l'abito dell'angelo, con due profondi spacchi sui fianchi dai quali fuoriesce la tunica bianca, ed il motivo è ripreso in un'Annunciazione dello stesso Jacquemart [22] in cui anche Maria non è lontana dalla nostra Vergine.

In conseguenza a queste precisazioni appare assai interessante l'aver individuato la cultura di questo artista, che opera ad un livello abbastanza alto di qualità, e che, venuto a lavorare a S. Pietro, ove gli apporti culturali lombardi erano così massicci, ne rimane completamente estraneo mantenendo inalterata la sua originale formazione.

A chiusura di questo studio sugli affreschi di S. Pietro esaminiamo ora quelli di ambito strettamente quattrocentesco, anzi collocabili sul finire del secolo, ma non per questo completamente svincolati dalla cultura e dai filoni fin qui presi in considerazione.

Mi riferisco specificamente alla « Pietà », dipinta nel sott'arco che porta al cimitero attiguo alla chiesetta, e al ciclo che decora tutta l'ultima cappella della navata sinistra.

La « Pietà » è un esempio assai interessante di come in Piemonte venga proposto questo schema che ebbe tanta parte nella cultura proven-

---

[20] Questo Libro d'Ore, già attribuito allo stesso Jaquemart, viene dato dal Meiss, cit., almeno per una parte, all'artista che legò il suo nome al « Parement de Narbonne » e che qui avrebbe lavorato con aiuti. La miniatura alla quale mi riferisco è a p. 2 del manoscritto schedato come « nouv. aq. lat. 3093 ».

[21] Parma, Bibl. Pal. lat. 159, p. 2.

[22] Bruxelles, Bibl. Reale, ms. 11060-7, p. 18.

zale e ligure del '400, per culminare, come antecedente assai prossimo al nostro affresco, nella breesca Pietà di Cimiez del 1475, sullo sfondo della quale già si apriva un'ampia apertura paesistica. Ma se la derivazione culturale va certamente vista in questa direzione assai diverse sono le modalità espressive del nostro artista: nell'ignoto di Avigliana infatti — se pure troviamo puntualmente ripreso il modulo iconografico del Cristo scheletrito disteso e abbandonato sul grembo di Maria che lo contempla straziata, con il capo reclino sulla spalla destra, — è scomparso ogni desiderio di addolcire i contorni, di modellare morbidamente la figura, di creare contrasti di luce e di ombre giocando con la materia delle stoffe. La scena è scarna ed i due personaggi appaiono come filtrati attraverso una capacità più profonda, e nello stesso tempo più popolare, di cogliere l'aspetto immediato del dolore umano: il volto di Maria, dalla bocca piegata agli angoli, le mani non giunte, ma aperte in atto di estremo stupore e dolore, la rigidità del cadavere abbandonato, ma nello stesso tempo come pietrificato, fanno presupporre la conoscenza dei modi espressivi jaqueriani che soli possono giustificare un tale salto interpretativo di uno stesso tema. D'altronde questi moduli sono tipici di gran parte di quel filone post-jaqueriano che anima la pittura quattrocentesca piemontese e che, in questo riquadro, si vivifica inoltre di un ampio paesaggio di sfondo, movimentato da un fiume, un ponte, una città turrita e, sulla destra, da due figurette femminili che salgono ad una chiesa.

Questo squarcio di mondo parrebbe far datare la pittura intorno al 1480-1490, essendo l'interpretazione degli sfondi cinquecenteschi poi completamente mutata; d'altronde la datazione non si potrebbe anticipare di molto proprio per l'interpretazione jaqueriana già sottolineata.

L'affresco potrebbe inoltre essere considerato l'ascendente diretto, ma letto in chiave più espressionista, della Pietà — sempre di ignoto — del Museo Civico di Torino [23] che però, a confronto con quella di S. Pietro, tende ad ammorbidire i contorni, a stemperare le asprezze anatomiche, a cogliere cioè della tragedia di Cristo e Maria più il lato trascendente che quello meramente umano, ed in funzione di questa visione anche il paesaggio retrostante perde il suo significato divenendo soltanto una massa ondulata.

L'ignoto di S. Pietro potrebbe essere quindi stato il suggerimento chiave della Pietà del Civico, qualora si legga questa come un'interpretazione poste-

---

[23] Cfr. L. Mallé, *I dipinti del Museo d'arte antica*, Torino, 1963, p. 15, tav. 19.

riore di forse un ventennio, sempre che le due scene non siano opere di uno stesso artista colto in due momenti della propria genesi pittorica.

Mantenendoci ancora nell'ambito quattrocentesco esaminiamo ora il complesso di affreschi che decora l'ultima cappella della navata sinistra, interessantissimo soprattutto per quanto concerne il problema iconografico, vero unicum nell'ambito piemontese.

La decorazione, che si svolge sulle vele della volta e sui quattro muri perimetrali, narra le « Storie di Giuseppe » e della « Maddalena »[24], presumibilmente coeve e della stessa mano, collocate le une di seguito alle altre senza un apparente ordine precostituito che giustifichi la successione.

Infatti, sulla stessa parete in cui si apre l'arco d'ingresso, non centrato rispetto all'architettura della cappella, vi è una scena rappresentante « Maria Maddalena, Làzzaro, Marta, il Vescovo Massimino ed un'ancella » (fig. 5), che stanno per salire su una barca che li porterà a Marsiglia, e due figure maschili in primo piano che paiono commentare la scena; sullo sfondo si intravvede una città merlata, presumibilmente Marsiglia stessa. Già questo quadro, tra l'altro di difficilissima lettura ed interpretazione per le abbondantissime cadute di colore, è abbastanza raro nell'ambito delle storie della Maddalena poiché si riallaccia alla leggenda provenzale dell'andata in Francia della Santa, leggenda che nasce solo nell'XI secolo a giustificazione della presenza delle sue reliquie nella chiesa di Vézelay[25].

L'altro momento, relativo alla Maddalena, è costituito dall'affresco della parete destra che, chiuso da un'arcone dipinto, si tripartisce, lasciando al centro la figura tradizionale della Maria con il vaso degli unguenti e chiudendo a destra e a sinistra la « Cena in casa di Simon Fariseo » ed una « Predica di Gesù » a cui assiste in primo piano la Santa giovinetta.

In tutto il resto della decorazione non si faranno più accenni alla Maddalena la cui presenza è qui giustificabile forse solo da un preciso desiderio del committente.

I restanti dipinti narrano infatti, contrariamente a quanto si era fin qui creduto[26], « Storie di Giuseppe » e non di « Maria » seguendo un'iconografia assolutamente inusuale, tratta dai Vangeli apocrifi, presumibilmente

---

[24] Anche questi affreschi, che pure sono tra i meglio conservati di tutto il complesso, presentano delle lacune notevoli per cadute di colore ed infiltrazioni d'umido, tanto che alcune scene, come il Presepe e la partenza della Maddalena, sono oggi di difficilissima lettura.

[25] Cfr. L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. III, Parigi, 1958, p. 847.

[26] Cfr. E. Olivero, cit., p. 52; A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino, 1942, p. 160.

dal Protoevangelista Giacomo. Infatti, sul muro a sinistra dell'arco d'ingresso, è affrescata una scena rappresentante una casa abitata da cinque fanciulle davanti alla cui soglia si presenta Giuseppe; in alto, scena nella scena, il sogno di Giuseppe a cui compare l'angelo: sulla parete di fronte all'ingresso poi, a sinistra della finestra, vi è la figura del Santo mentre sta salendo una lunga strada tortuosa che lo condurrà ad una città, mentre, a destra della finestra, vi è un « Presepe ». Ora queste scene parrebbero essere la conseguenza logica, sempre seguendo l'interpretazione del Protoevangelista, di quelle dipinte nelle vele della volta rappresentanti successivamente: l'« Ingresso di Maria al Tempio per il matrimonio » (fig. 6), « Discorso di Zaccaria ai pretendenti », « La fioritura delle verghe » ed infine il « Matrimonio » (fig. 7).

Ora il significato del quadro raffigurante la salita verso la città andrebbe visto legato strettamente a quello di Giuseppe nella casa di Maria e l'interpretazione apparirebbe chiara dalla lettura del cap. XIII del Protoevangelista Giacomo « Giunse per lui il VI mese ed ecco tornò Giuseppe dalle sue costruzioni — altrove si specificava che era andato a Cafarnao — ed entrato in casa sua la trovò incinta e si picchiò il viso e si gettò a terra sul suo sacco e pianse amaramente ».

Mentre la scena del sogno sarebbe giustificata dal cap. XIV « Ed ecco un angelo del Signore gli appare in sogno dicendo " non temere questa fanciulla, quello che è in lei è dello Spirito Santo " ». Che Giuseppe torni a casa dopo un lungo viaggio, cosa fondamentale per capire il significato della strada che deve percorrere ed il suo stesso incedere, quasi di marcia, viene ribadito anche nel cap. XV « Venne da lui lo scriba Anas e gli disse " Perché non ti sei fatto vedere alla nostra adunanza? " E Giuseppe rispose " Perché ero stanco dal viaggio ed il primo giorno mi sono riposato " ».

Mi pare che questa sia da ritenersi l'unica possibile lettura di queste scene, legata ad un'iconografia tanto insolita, di cui non conosco nessun precedente né in Piemonte né al di fuori della regione, almeno fino alla fine del '400; ed è per ciò che mi è parso interessante sottolinearne tutti gli aspetti.

Passando ora all'esame stilistico dell'opera, mi pare di poterla inquadrare in un ambiente ben definito, legato al gusto quattrocentesco oltremontano, da Abondance a Lanslevillard, alla matura produzione borgognona; collocabile cioè in quell'ambiente mediterraneo così caro a certa parte della cultura piemontese della seconda metà del secolo.

Che si tratti della stessa mano sia per le scene relative alla Maddalena che a quelle di Giuseppe appare evidente da alcuni moduli ripetuti, come le città, presentate a chiusura di alcuni sfondi, fortificate, chiuse da alte mura merlate, con torri e piombatoi, tutte di un'estrema semplicità, costruite con poche linee essenziali, senza mai eccedere nel descrittivismo particolareggiato [27]. Oppure nel modo di trattare i panni, diritti, quasi rigidi, con un panneggio a canne perpendicolari ad indicare la pesantezza delle stoffe, o ancora, negli interni, casa di Maria e di Emamus, dov'è ripetuta puntualmente una stessa interpretazione architettonica.

Ed è proprio il modulo legato agli interni — semplicissimo nella sua impostazione poiché l'edificio si spalanca davanti al visitatore lasciando intravvedere la stanza, coperta da un soffitto a cassettoni, ma nello stesso tempo non rinunciando a descrivere anche l'esterno con il tetto a spioventi in conci costruiti in prospettiva — che fa immediatamente pensare alla cultura legata ad Abondance, si confronti la scena delle « Nozze di Cana », o a Lanslevillard, per non parlare dei cicli canavesiani, primo fra tutti quello di Briga.

Ma il legame non si ferma qui, lo si può allargare ad altri spunti architettonico-decorativi come il modo di riprendere la cuspide gotica che chiude l'ambiente in cui campeggia la Maddalena che è analogo a quello relativo alla scena della « Circoncisione », sempre ad Abondance.

Evidentemente questi erano schemi che circolavano ampiamente dalla Francia meridionale a tutta la zona alpina — il motivo dell'arco cuspidato, decorato con foglie arrotondate, lo ritroviamo quasi identico in una tavola, databile verso il 1470, della collezione Winter-Revoil di Parigi, rappresentante la « Flagellazione » [28] — e non consentirebbero di stabilire altro legame che non sia quello di un'analoga direzione di gusto nel trattare certi motivi, se non trovassimo, proprio a Lanslevillard, alcune consonanze assai più specifiche. Vi è infatti lo stesso modo di intendere la funzione dell'abito, che non deve essere un distintivo di classe più o meno lavorato o ricamato, ma soltanto un panno che ricopre il corpo e, come tale assai simile

---

[27] Nella chiesa di S. Pietro, sul muro di fondo della prima cappella della navata destra, è affrescato un castello, ritenuto, dalla tradizione popolare, quello di Avigliana, che ha elementi comuni con gli edifici di questa cappella, ma che non si può ritenere della stessa mano per una maggior ricerca del particolare, come le due figurette che compaiono tra i merli, e per una più sentita raffinatezza nel trattare i vari elementi architettonici. Anche questo dipinto è però collocabile nella seconda metà del secolo, presumibilmente verso l'80.

[28] Cfr. L. H. Labande, *Les Primitifs français*, Marsiglia, 1932, tav. 74.

in tutti i personaggi, cade giù diritto, quasi solidificato a chiudere la figura, a determinarla entro le sue linee essenziali. Ed abbiamo riferimenti ancora più puntuali quali l'impressionante analogia nel riprendere il volto del Cristo, dalla barba, all'aureola, all'espressione stessa, anche se questa figura compare a S. Pietro una sola volta nella scena della Predicazione. Oppure il ripetersi, se non identico comunque assai vicino, del motivo decorativo, a foglie e fioroni a quattro petali chiusi da un tondo, che ritroviamo in entrambe le cappelle, qua nelle fascie che circoscrivono le vele, là ogni qual volta l'architettura lo permette. E così, a Lanslevillard, troviamo ripetuto il modo di trattare il volto di Maria, anche se inteso in maniera più superficiale, non tanto nelle scene del ciclo di Cristo, quanto piuttosto in quelle relative alle « Storie di S. Sebastiano », d'altra mano, ma dello stesso ambito culturale.

A S. Pietro poi, come nella cappella savoiarda, il realismo jaqueriano è appena sfiorato; il nostro anonimo, in particolare, non ne appare quasi toccato, nonostante, data la vicinanza con S. Antonio di Ranverso, la cosa possa apparire stupefacente. Così, quando vuole isolare una figura rispetto al gruppo, cosa d'altronde assai rara, ne accentua superficialmente i caratteri fisionomici riuscendo a darle una certa personalità — si veda la figura dietro a Zaccaria nelle due vele relative al matrimonio — ma non crea mai un volto contratto, un dolore vero, una disperazione reale.

Di che tipo è dunque la cultura di questo artista, a parte il suo legame con Lanslevillard, che sembra ignorare le ascendenze locali e nello stesso tempo non è nemmeno colpito dagli apporti lombardi, a meno di accoglierli poi di seconda mano, filtrati attraverso la Liguria?

Appare evidente, dai dati stilistici, che la sua formazione vada ricercata in ambito mediterraneo, ma qui ci si trova di fronte alla grossa difficoltà di non avere specifici ascendenti diretti, ma solo cose lontane, e di qualità infinitamente più alta, che bisogna immaginare trasformarsi nella sua fantasia e consolidarsi in questa sua maniera legata certamente all'ultimo ventennio del '400.

Innegabile appare infatti la presenza del ricordo del Maître de Touzon, sia per ciò che si riferisce alla secchezza del panneggio che per una cert'aria di dolce assenza che parrebbe ripresa, nella figura di Maria, dalla S. Chiara; ma evidentemente ci sono altre mediazioni, più mature nel tempo, se, per il consolidarsi delle figure, per il loro racchiudersi entro linee nette e precise, per quell'impronta di una maestà quasi paesana e per la robustezza suadente, verrebbe fatto di pensare ad artisti come Fouquet che descrive

vecchi dalle lunghe barbe biforcute, come il nostro Zaccaria, e dal cappello a cilindro, come si può vedere nelle sue miniature del Livre d'Heures d'Etienne Chevalier del Museo Condé di Chantilly.

Così, per certe modalità espressive, come quella di Maria dal piccolo volto ovale sempre reclino, dai lunghi capelli biondi e dal mento rotondo sottolineato da un'ombra scura che si dissolve sulla guancia, verrebbe fatto di pensare a cose lombarde di cui il nostro anonimo deve aver avuto notizia quasi certamente attraverso la Liguria; ma non è possibile risalire all'ascendente diretto, andare cioè più in là della semplice indicazione culturale che però, a questo riguardo, mi pare già sufficientemente indicativa.

Attraverso lo studio di S. Pietro si sono dunque potuti isolare i vari gruppi di pitture e riferirli a specifici ambienti culturali dati i nessi che con questi abbiamo riscontrato. Queste pitture non presentano grandi novità per ciò che riguarda le ascendenze culturali a cui si ricollegano, ma si inseriscono perfettamente nell'ambiente piemontese tra la fine del '300 e del '400 mettendo in evidenza, una volta di più, l'arcaismo di questo rispetto alla cultura rinascimentale ed il tipo di interessi verso cui si rivolgono gli artisti, interessi analoghi, in fondo, a tutta la produzione della regione.

Forse alcuni di questi anonimi maestri viaggiavano al di là e al di qua delle Alpi riproponendo il loro bagaglio culturale, senza sostanziali modifiche ed aperture verso un nuovo linguaggio, seguendo schemi ormai consolidati dalla tradizione ed approvati dai committenti.

Bisogna pensare, inoltre, che si tratta per lo più di opere a carattere popolare a cui lavoravano artisti che forse si limitavano ad orbitare intorno ai grandi nomi dell'epoca, sui quali certamente si formavano, ma restando, in fondo, ad un livello più artigianale.

In questa direzione mi pare di poter leggere anche il ciclo di affreschi che decora la chiesa del Cimitero di S. Maurizio Canavese e che si lega perfettamente con le « Storie di Giuseppe » trattate nell'ultima parte di questo lavoro.

Proprio per l'evidenza del legame mi pare interessante aggiungere, a conclusione del mio studio, un'analisi di queste pitture, mai approfondite dalla critica [29], ma abbastanza interessanti nell'ambito dei cicli piemontesi sulla vita di Cristo.

---

[29] A parte la breve nota della Brizio, cfr. *La pittura romanica in Piemonte*... cit., e le notizie dell'Olivero, cfr. *Architettura religiosa*... cit., p. 117, non mi pare che altri si siano occupati di questi dipinti.

Gli affreschi, che decorano la parete sinistra della navata centrale, narrano le « Storie della vita e Passione di Gesù » distribuite in 24 riquadri posti su due ordini e incorniciati in alto da un fregio a foglie racchiudenti 12 tondi con le teste dei Santi [30].

Dal punto di vista iconografico il ciclo non presenta nessuna novità, ma si inserisce perfettamente nella cultura locale di fine quattrocento ripetendo, senza variazioni sostanziali, i moduli canavesiani di Briga o dell'anonimo di Bastia. Culturalmente invece emerge un filone che mi pare non abbia riscontro negli affreschi locali se non proprio nell'ultima cappella sinistra di S. Pietro; anzi si può parlare di qualche cosa di più di un semplice legame culturale data l'incredibile affinità di linguaggio tanto che, in un primo tempo, mi era venuto il dubbio che si trattasse addirittura della stessa mano, dello stesso artista.

Dopo l'esame comparato dei due cicli ho invece scartato questa ipotesi, non riuscendomi convincenti alcune dissonanze di carattere generale, come il modo più largo, direi quasi più slabbrato e meno grafico di S. Maurizio nei confronti di Avigliana che non può essere giustificato dalla semplice successione temporale.

Mi pare inconfutabile infatti che queste Storie di Cristo siano posteriori di almeno un ventennio — arriviamo così sul finire del '400 o agli inizi del '500 — rispetto a quelle di Giuseppe.

C'è, nella lettura del paesaggio di fondo e nella costante ricerca di aprire lo spazio dietro l'ambiente chiuso, un interesse completamente nuovo che denota la conoscenza di esperienze più avanzate nel tempo senza tuttavia modificare sostanzialmente l'impostazione stilistica di questo artista.

Queste premesse mi hanno indotto a pensare che l'autore degli affreschi sia stato un collaboratore del Maestro di Avigliana, abbia cioè lavorato, magari solo come aiuto, al ciclo di Giuseppe, formando la propria cultura in parallelo a quella di quell'anonimo e che poi sia stato chiamato a S. Maurizio singolarmente, o magari con la bottega del suo maestro, ed abbia quindi potuto riproporre qui schemi e figure assolutamente analoghi, ma trattati in chiave meno puntuale e raffinata.

I riscontri in questa direzione sono molteplici: si confronti la figura di Zaccaria nella scena del « Matrimonio di Maria » con quella del Sacerdote

---

[30] Il loro stato di conservazione, relativamente buono nei primi riquadri, va gradatamente deteriorandosi fino a che, le massicce cadute di colore dovute all'umidità ed ai raschiamenti, rendono praticamente illeggibili gli ultimi episodi.

che circoncide il Bambini a lui presentato: la figura del vecchio appare identica sia nell'abito che nel berretto che nella barba o nella fisionomia, ma a S. Maurizio c'è un che di più slegato, il tratto è più largo, meno conciso e grafico, il particolare è meno curato; e lo stesso si può dire per il modo con cui tratta sempre la figura del vecchio Giuseppe, vestito come i personaggi di S. Pietro, ma più incolore, meno puntualizzato di quanto non sia il protagonista di Avigliana. Così si ripetono, identiche, le figure di donna, ma Maria, come le sue ancelle, è meno tipicizzata, più generica oltre che nell'impianto della figura nei lineamenti del volto che non raggiunge mai l'acutezza dello sguardo o la nitidezza del profilo tipica di S. Pietro.

Analogo è poi ancora il modo di trattare gli interni, completamente aperti sullo spettatore, fatta però eccezione per gli sfondi paesistici che qui talvolta compaiono al di là delle finestre, e per un certo amore verso la natura morta, soprattutto verso l'oggetto decorativo — si vedano a questo proposito le brocche poste sullo sfondo della scena di « Gesù alla colonna », o la cura con cui sono descritti gli oggetti sul tavolo della « Cena in casa di Simone » (fig. 12), o il mobiletto con serrature, maniglie e cardini che chiude, a destra, la stessa scena.

Ora, questa minuzia decorativa, che non è del tutto sconosciuta neanche ad Avigliana — si confronti, nonostante l'estrema difficoltà di lettura, l'analoga scena della « Cena » in cui compare il vasellame sul tavolo e lo sfaccettato recipiente degli unguenti nelle mani della Maddalena — si accentua qui in maniera così evidente forse proprio per l'approfondimento, da parte del frescante, di quella cultura che, come ho precedentemente sottolineato, è all'origine della formazione dell'anonimo delle « Storie di Giuseppe », e che ha, soprattutto per quanto si riferisce alla sua ipotetica presa di conoscenza dell'opera di Fouquet, degli sbocchi proprio in questa direzione.

Esaminato sotto questo aspetto mi pare dunque che il ciclo non presenti nessun problema particolare, ma si adatti perfettamente a quanto suggerito in precedenza, sviluppando nel tempo spunti e motivi già visti, senza aggiungere nessun elemento nuovo, ma restando legato ad un arcaismo che sembra voglia forzatamente ignorare le suggestioni che potevano derivargli dal Piemonte stesso e, in particolare, non fosse altro che per l'affinità del tema svolto, da quel grande ciclo coevo, così carico di umanità e, in confronto a questo, di modernismo, che decora il S. Bernardino di Ivrea.

CASIMIRO DEBIAGGI

SUL DISPERSO POLITTICO DI GAUDENZIO UN TEMPO A S. GIOVANNI DI QUARONA

È noto che le tre tavole gaudenziane della Pinacoteca di Varallo, rappresentanti la *Beata Panacea*, *S. Giovanni Battista* e *S. Pietro*, riunite alla fine del secolo scorso in forma di trittico, facevano originariamente parte di un'ancona in vari scomparti, un tempo a S. Giovanni al Monte sopra Quarona in Valsesia [1] (fig. 1). L'afferma già fin dal 1821 il Bordiga, che per primo ricorda due delle tre figure, scrivendo che Gaudenzio « dipinse sopra tavola... un'ancona in diversi spartimenti per l'antica parrocchia di S. Giovanni di Quarona, che fu levata essendo affatto guasta. Due scomparti ho potuto rinvenire, ne' quali vedesi un S. Pietro e la Beata Panacea di Quarona con la conocchia in mano » [2].

La notizia è ripresa successivamente nell'opera dei Bordiga e Pianazzi, poi dal Lana, dal Casalis, dal Tonetti [3] e dal Colombo, il quale, dopo aver detto che le tavole « dal Bordiga vennero salvate da certa rovina », aggiunge, non so su che fonte, « essendo la tavola di mezzo per vetustà già distrutta » [4].

Ai due pannelli di *S. Pietro* e della *Beata Panacea*, esposti alla mostra varallese del 1885 [5], donati poi alla Società d'Incoraggiamento di Varallo,

---

[1] Un primo accenno lo abbiamo dalla visita pastorale del Vescovo di Novara monsignor Cesare Speciano effettuata il 4 settembre 1590 (visitatore G. Paolo Caccia) in cui si ricorda « altare maius... satis ornatum cum Icona magna decenti et inaurata » (Archivio Vescovile di Novara, Visitationum, tomo VIII). Devo la notizia e quelle riportate alla nota 14 alla cortesia di Don Pietro Ferri pievano di Boccioleto (Vercelli), che ringrazio sentitamente.

[2] G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari Pittore e plasticatore*, Milano, 1821, p. 1.

[3] G. Bordiga - S. Pianazzi, *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari*, Milano, 1835, f. 65; G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara, 1840, p. 323; G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico commerciale degli stati di Sua Maestà il Re di Sardegna*, v. XXIII, Torino, 1853, p. 576; F. Tonetti, *Storia della Vallesesia e dell'alto Novarese*, Varallo, 1875, p. 439.

[4] G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1881, p. 23.

[5] G. Arienta, *Esposizione artistica valsesiana in occasione del IV centenario di Gaudenzio Ferrari. Catalogo delle opere antiche e moderne*, Varallo, 1885, p. 38. I due pannelli erano allora di proprietà di Virginia Pianazzi.

e passati così alla locale Pinacoteca, si era aggiunto intanto il terzo, rappresentante S. *Giovanni Battista*, purtroppo non più completo, perché lievemente decurtato alla base ed alla sommità. Ed è appunto questo che viene in particolare citato dall'Arienta nel primo catalogo della Pinacoteca di Varallo, non più però come opera autografa di Gaudenzio, come fino allora ammesso concordemente da tutti, ma solo come di scuola gaudenziana [6].

Da quel momento inizia una lunga incertezza di giudizio attributivo, sorta dalla notevole difficoltà di decifrare l'autentica, originaria sostanza di queste figure, purtroppo pesantemente ridipinte in vecchi tentativi di restauro.

Così, poco dopo, l'Halsei le assegna ad un seguace di Gaudenzio, il Ravelli mantiene la vecchia attribuzione, come pure nel '26 la Brizio e in seguito il Romerio [7], mentre il Berenson e poi la Brizio stessa nel '42 neppure più le citano.

È con la mostra vercellese del '56 che inizia una rivalutazione lenta, ma costante delle tre tavole per opera del Testori che, con cautela, torna ad avanzare una probabile paternità gaudenziana, confermata oralmente dalla Brizio nel '60, condivisa dal Rosci nel suo catalogo della Pinacoteca varallese, ripresa e sostenuta ripetutamente dal Mallé nel volume *Incontri con Gaudenzio*, mentre solo il Viale si astiene dall'elencarle tra le opere autografe [8].

Ma oltre a tali pareri, mi pare che possa venire una non meno piena conferma dell'autografia dei dipinti da una vecchia fotografia anteriore agli « irrispettosi restauri » che hanno indurito e frenato il più autentico afflato lirico gaudenziano, dalla quale si può ancora scorgere la lievità fluente delle linee falcate, la più profonda e palpitante intensità espressiva dei volti, la raffinatezza indiscutibilmente più lieve, più morbida e fusa dei colori, per quanto in vari punti caduti, scrostati ed abrasi (fig. 2).

---

[6] G. Arienta, *Catalogo degli oggetti d'arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo*, Varallo, 1902, pp. 6, 28.

[7] E. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, London, 1904, p. 35; L. Ravelli, *La Valsesia*, Varallo, 1913, p. 185; L. Ravelli, *Valsesia e Monte Rosa*, Novara, 1924, vol. I, p. 177; A. M. Brizio, *Studi su Gaudenzio Ferrari*, in « L'Arte », n. 4, 1926, pp. 164, 177. A p. 164 le ritiene del primo periodo con le ancone di Gattinara e di Romagnano. A p. 177 nel catalogo delle opere ne cita solo due « S. *Sebastiano* (*sic*) e *Beata Panacea*, tavolette giovanili provenienti dalla chiesa di S. Giovanni di Quarona »; G. Romerio, *Un capitolo inedito su le opere di G. Ferrari in Valsesia*, Varallo, 1934, pp. 13-14, 18-19.

[8] G. Testori, *Promemoria gaudenziano*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », 1954-57, p. 14; M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo, 1960, pp. 75, 76; L. Mallé, *Incontri con Gaudenzio*, Torino, 1969, pp. 159, 219 e 240.

Questo dunque parrebbe essere tutto ciò che rimane del polittico che Gaudenzio dipinse per S. Giovanni al Monte di Quarona. Ma nella chiesa parrocchiale dello stesso paese esiste una bellissima tavola della *Madonna col Bambino benedicente*, che tutta la storiografia artistica della valle ha per lunga consuetudine concordemente assegnato a Gaudenzio, tavola anch'essa in parte abrasa, e purtroppo incautamente ridipinta, forse già fin dal Seicento, nelle figure dei due angioletti reggenti la corona sul capo della Vergine (fig. 3). Anch'essa è già ricordata dal Bordiga nel 1821, che la pone in confronto con il polittico di Arona (1511). « Arriva alla bellezza dell'anzidetta tavola (cioè quella di Arona) il quadro che vedesi entrando a sinistra nella chiesa parrocchiale di Quarona, e rappresenta la Madonna sedente, che tiene Gesù Bambino in piedi (ma in realtà è seduto) sopra il sinistro ginocchio, oltre due Angeli in alto che sostengono le cortine (in verità si tratta della corona). Offre questo dipinto un'amabile semplicità, e assai risplende il naturalissimo Bambino » [9].

Lo seguono il Lana, il Casalis, il Dionisotti, il Tonetti, il Ravizza, il Colombo, La Halsei, il Lampugnani, il Ravelli, il Pauli e la Brizio [10]. Come opera autografa di Gaudenzio la tavola verrà pure esposta ben due volte a Varallo nel 1885 e nel 1905 [11]. Ma la Brizio stessa nel '42 la omette nel catalogo di Gaudenzio, e dopo di lei più nessuno, né il Testori, che tante opere ha rivalutato di Gaudenzio, né il Viale, né il Mallé l'hanno più ricordata, né tanto meno essa è stata presa in considerazione per la mostra vercellese del '56. Solo è stata ancora citata nella guida del Touring, oltre ad essere comparsa in una mostra di Gaudenzio tenuta a Varallo nel 1950, ma senza alcun seguito nel campo degli studi [12].

---

[9] G. Bordiga, *op. cit.*, 1821, p. 12.

[10] G. Lana, *op. cit.*, pp. 94, 324; G. Casalis, *op. cit.*, v. XVI, Torino, 1847, p. 18; C. Dionisotti, *La Vallesesia ed il comune di Romagnano Sesia*, Torino, 1871, p. 73; F. Tonetti, *Guida storica e pittoresca della Valsesia*, Torino, 1871, p. 94; F. Tonetti, *op. cit.*, 1875, p. 444; G. Ravizza, *La Novara Sacra del vescovo Venerabile Carlo Bescapé*, Novara, 1878, p. 146, n.; G. Colombo, *op. cit.*, 1881, p. 38; F. Tonetti, *Guida illustrata della Valsesia e del Monte Rosa*, Varallo, 1891, p. 166; E. Halsey, *op. cit.*, 1904, pp. 33-34, 141; G. Lampugnani, *La Valsesia illustrata*, Novara, 1906, p. 4; L. Ravelli, *op. cit.*, 1913, p. 186; L. Ravelli, *op. cit.*, 1924, vol. I, p. 178; G. Pauli, *Ferrari Gaudenzio*, in « Thième-Becker », v. 11, Leipzig, 1915, p. 451; A. M. Brizio, *op. cit.*, 1926, p. 177.

[11] G. Arienta, *op. cit.*, 1885, p. 37; *Catalogo Ufficiale - Esposizione Generale Valsesiana*, Varallo, 1905, p. 66.

[12] L. V. Bertarelli, *Piemonte* (Guida d'Italia del Touring Club Italiano), Milano, 1940, p. 646; nell'edizione del 1961, p. 656 il dipinto è invece attribuito, non so su che fondamento, allo Spanzotti; *Opere di Gaudenzio Ferrari* (Catalogo della Mostra di Varallo), Milano, 1950, tav. 31.

Eppure, nonostante le spellature dei colori nella zona inferiore, e la grossolana ridipintura dei due angeli già ricordati, si tratta ad evidenza di un'opera, non solo autografa, ma validissima, anzi, una delle più tipiche e commosse Madonne di Gaudenzio, piena di dolcezza e di soavità, inconfondibile per il lieve moto centrifugo delle due teste leggermente reclinate all'infuori, come due fiori appena sbocciati sugli steli.

A più di uno al primo vederla farà ricordare la *Madonna* di Brera, per quanto di alcuni anni più tarda, proveniente dalla chiesa delle Grazie a Varallo, quasi si trattasse della stessa fresca e fiorente ragazza varallese; né varia molto il costume in ambedue impreziosito nello scollo dal tipico, antico, festoso ricamo valsesiano del puncetto, e ancora in ambedue compare il prezioso, arcaizzante broccato, qui spiegato come drappo di fondo, là invece raccolto ai lati come tenda.

Nella tavola di Quarona poi, più che in ogni altra Madonna gaudenziana, l'espressione del volto, incorniciato dai biondi, sofficissimi capelli, raggiunge una spiritualità altissima, tutta soffusa da una dolce, indefinibile mestizia, d'una struggente profondità interiore, accentuata dall'alto arco sopracciliare, tanto da far ripensare ancora una volta alla acutissima affermazione del Lanzi, che Gaudenzio, meglio che ritrarre i corpi, ritraeva gli animi [13]. Solo le può stare accanto per altezza d'ispirazione un altro capolavoro assoluto di Gaudenzio, la Madonna in terracotta della cappella di Loreto che pure le deve esser vicinissima nel tempo ed in cui anche ritorna la stoffa di broccato, non più come sfondo, ma come veste stessa della tenerissima madre.

Ma questa Madonna non fu certo eseguita per l'attuale chiesa parrocchiale di Quarona, eretta soltanto nel 1605 in sostituzione di quella antichissima di S. Giovanni, situata sul monte e perciò troppo scomoda [14]. La tavola poi, come ricorda il Bordiga, nei primi decenni dell'Ottocento si trovava sulla parete di sinistra [15], dimostrando chiaramente una colloca-

---

[13] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Pisa, 1816, vol. II, tomo IV, p. 207.

[14] Dagli atti delle visite pastorali del sec. XVI risulta che già esisteva nel paese un oratorio dedicato a S. Antonio Abate, ove per comodità del popolo era conservato il Santissimo. Nella visita del vescovo Speciano (Archivio Vescovile di Novara, Visitationum, tomo VIII, 4 settembre 1590) è ricordato oltre all'altar maggiore solo quello del Rosario, a cui evidentemente non poteva appartenere la tavola di Gaudenzio, non rappresentando la Vergine del Rosario, ed essendo allora nella chiesa di S. Giovanni, come risulta dagli atti della stessa visita (cf. la n. 2). Nella successiva visita del vescovo Bascapé del 7 ottobre 1599 viene dato l'ordine di erigere la nuova chiesa, terminata poi nel 1605 (Visitationum, tomo 19).

[15] G. Bordiga, *op. cit.*, 1821, p. 12.

zione di fortuna (solo più tardi fu eretto l'altarino marmoreo a lato del presbiterio). Le dimensioni, in fine (cm. 124 x 64) rivelano che non si tratta, né di un dipinto per devozione privata, né di una pala d'altare. Pare dunque conseguirne che non può trattarsi che della tavola centrale di un polittico, e se si aggiungono lo stato di conservazione poco buono di alcune parti, come già si è visto, analogamente ai tre pannelli superstiti del polittico, ora nella Pinacoteca varallese, e le dimensioni che si accordano benissimo a quelli (cm. 120 x 49 per le tavole ora a Varallo), sembra la più ovvia conclusione che essa costituisse il pannello centrale dello smembrato e disperso polittico di S. Giovanni al Monte di Quarona. A questi elementi si aggiungano quasi a conferma la perfetta identità delle aureole della Madonna e dei tre santi, tutte in pastiglia dorata a doppio cerchio e piccoli raggi interni, che non si riscontrano in altre tavole di Gaudenzio, ma che ritornano continuamente in tutta la parete delle Grazie e poco dopo anche negli affreschi di Loreto, e soprattutto il carattere giovanile del gruppo centrale che cronologicamente ben si accorda a quello degli altri tre pannelli.

È ben vero che sia il Bordiga che il Colombo non pensarono di collegare tra loro gli scomparti varallesi e quello di Quarona, e che, anzi, il Colombo, come già abbiamo detto, giunge addirittura ad affermare che la tavola di mezzo fu « per vetustà già distrutta » [16]. Ma egli, di solito assai scrupoloso nel citare le fonti delle sue notizie, a questo proposito tace, né vi è da dubitare che abbia interpretato con eccessiva larghezza e libertà l'affermazione del Bordiga che l'ancona « fu levata essendo affatto guasta » [17].

Solo il Romerio, ch'io sappia, intuì il collegamento tra le varie tavole, ma senza soffermarvisi oltre [18].

Si può così ricostruire approssimativamente lo schema generale del polittico, anche se per mancanza di molti elementi il tentativo di una completa ricomposizione risulta in parte problematico. Tuttavia esso mi pare attendibile almeno per i quattro pannelli superstiti con al centro la *Madonna col Bambino*, a destra *S. Pietro* ed un'altra tavola andata perduta, a sinistra *S. Giovanni Battista*, patrono della chiesa, e la *Beata Panacea di Quarona*, martirizzata a poca distanza dalla chiesa stessa. Al di sopra dovevano tro-

---

[16] G. Colombo, *op. cit.*, 1881, p. 23.
[17] G. Bordiga, *op. cit.*, 1821, p. 1.
[18] G. Romerio, *op. cit.*, 1934, p. 19.

varsi altre cinque tavole tutte perdute, come nel più tardo polittico ancora esistente nella chiesa stessa di S. Giovanni [19] (fig. 4).

Ammessa l'autografia e l'appartenenza delle varie tavole ad un unico complesso, è da ricordare in fine come il Bordiga collocasse il polittico tra le primissime prove pittoriche di Gaudenzio, citandolo anzi come quella iniziale, e datasse verso l'11 la tavola con la Madonna [20], mentre già il Colombo tende a spostare di qualche anno le tre figure ora a Varallo, vicino alle tavole del polittico di S. Anna ora alla Sabauda, che noi sappiamo essere del 1508-9, e verso il 1508 la pala della parrocchia di Quarona [21]. La Brizio nel '26 colloca il polittico di S. Giovanni nel primo periodo con le ancone di Gattinara e di Romagnano [22]. Il Rosci parla del secondo decennio del Cinquecento [23], che il Mallé restringe « per quanto è concesso leggere sotto il peso dei rifacimenti » alla prima metà del decennio, accanto e non troppo oltre al polittico di Arona, non toccando la fase del polittico

---

[19] Per quanto manchi qualsiasi documentazione, ritengo probabile che in due dei pannelli perduti fossero raffigurati S. Gaudenzio, patrono della diocesi di Novara e della Valsesia, e S. Antonio Abate, che compaiono pure nel polittico più tardo tuttora esistente a S. Giovanni al Monte, e in un terzo forse anche S. Cristoforo, molto venerato in tutta la valle e raffigurato poi nel 1605 in un grande affresco sotto il portico della nuova chiesa parrocchiale di S. Antonio.

Considerando in fine che attualmente nella parrocchia di Quarona sull'altare che fa riscontro a quello in cui è conservata la tavola di Gaudenzio si trova una tela con la Pietà, replica tarda di quelle gaudenziane, non mi pare del tutto illogico supporre che un'analoga scena costituisce il pannello centrale del registro superiore del polittico.

Ma una supposizione ancora passa per la mente; una supposizione purtroppo e nulla più! Appartennero forse al polittico i due tondi gaudenziani con l'*Annunciazione* ora nella Collegiata di Varallo, che il Testori per primo ha riportato alla ribalta della critica, seguito poi dal Mallé? (figg. 5 e 6).

Che si tratti di due elementi superstiti della parte suprieore di un polittico è ovvio; le dimensioni poi (diametro cm. 60 circa), il fondo azzurro e l'aureola dorata della Vergine potrebbero dare una certa probabilità alla proposta, come i molti, evidenti accostamenti alle varie Annunciazioni dipinte dopo il 10, da quella di Berlino a quella di Loreto, e per di più le condizioni stesse dell'opera così pesantemente e volgarmente ridipinta già in tempi lontani in analogia con i pannelli superstiti del polittico.

Ma appunto questa alterazione eccessiva non permette un'analisi sicura e rende per ora superflue varie altre considerazioni, lasciando in sospeso molti interrogativi. Bisognerà quindi attendere un radicale restauro, augurandomi che questa breve nota valga almeno a farne prendere in considerazione l'opportunità.

Su questi due tondi si vedano: *Catalogo ufficiale - Esposizione Generale Valsesiana*, Varallo, 1905, p. 59, ove sono date ad autore ignoto di scuola pregaudenziana; L. Ravelli, *op. cit.*, 1913, p. 226 e L. Ravelli, *op. cit.*, 1924, vol. II, p. 212 con analoga attribuzione; G. Romerio, *op. cit.*, 1934, p. 12, ritenute di Gaudezio; G. Testori, *op. cit.*, 1954-57, pp. 13-14 rivendicate a Gaudenzio; L. Mallé, *op. cit.*, 1969, pp. 146, 245, che accetta il parere del Testori riconoscendoli come parti superiori del polittico varallese di S. Gaudenzio.

[20] G. Bordiga, *op. cit.*, 1821, pp. 1 e 12.

[21] G. Colombo, *op. cit.*, 1881, pp. 23 e 38.

[22] A. M. Brizio, *op. cit.*, 1926, p. 164.

[23] M. Rosci, *op. cit.*, 1960, p. 76.

di Novara, tanto da assegnarle nella sua proposta per una cronologia attorno al 1511 [24].

Considerando però l'insistita prospettiva diagonale dei pavimenti a riquadri che richiamano i solenni spazi architettonici che raggiungono la loro espressione più piena nelle scene della parete delle Grazie, le aureole perfettamente identiche, sia per il disegno, che per essere rilevate in stucco, a quelle della stessa parete, il netto stacco delle figure sul fondo unito del cielo come nei due medaglioni di *S. Francesco* e di *S. Bernardino* alla base di quel ciclo pittorico, ed ancora la grande, arcaica corona sul capo della Vergine, pur essa in rilievo come molti particolari degli affreschi delle Grazie, oltre al moto lievemente centrifugo delle due teste della Madonna e del Bambino, appena inclinate all'infuori, che ritorna con identico ritmo ed uguale grazia nei due angeli del *Battesimo*, sempre nella parete delle Grazie, sarei propenso a situare la datazione del polittico quaronese verso il 1513-14, cioè appena dopo quel ciclo di Varallo e poco prima degli affreschi di Loreto [25] e del polittico di S. Gaudenzio a Novara. Mi paiono confermarlo anche l'affinità dei valori cromatici pastosi e squillanti della pala centrale e l'intima parentela che sussiste tra gli sguardi dolci, intensi e penetranti della Vergine di Quarona, resi più marcati e sospesi dall'alto arco delle sopracciglia, e quello del tutto simile dei due santi ai lati della Madonna nel polittico novarese, databile verso il 1515-16 [26].

Quali furono poi le vicende dell'ancona? Dopo il già citato accenno della visita pastorale del 1590 [27] che la ricorda sull'altar maggiore della

---

[24] L. Mallé, *op. cit.*, 1969, p. 240.

[25] Non è questa la sede per approfondire il problema della datazione dei dipinti della cappella di Loreto, che ha subito in questi ultimi due decenni continue, lievi oscillazioni. Basterà riassumere i risultati dei più recenti studi del Testori, del Viale e del Mallé. Per il Testori (G. Testori, *Gaudenzio alle porte di Varallo*, Varallo, 1960, p. 21, ristampato poi in *Il gran teatro montano*, Milano, 1965, p. 47) gli affreschi dell'interno sono collocabili tra il 1513 ed il '15 e la lunetta esterna attorno al '17; per il Viale (V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1968, pp. 30, 183 e tav. XVIII) sia gli affreschi che la statua sono contemporanei del polittico di S. Gaudenzio a Novara del 1515-16; per il Mallé (*op. cit.*, pp. 167, 242-44) del 1514-15 sono gli affreschi dell'interno, del '15 circa la statua in terracotta, del 1516-17 circa la lunetta di facciata.

[26] Il polittico di Novara venne allogato a Gaudenzio il 22 luglio 1514 con l'obbligo di dipingerlo entro diciotto mesi, cioè sostanzialmente nel 1515, per essere pronto per il gennaio del 1516 (Documenti V e VI in G. Colombo, *op. cit.*, 1881, pp. 296-303). Tale datazione è accettata dal Viale (V. Viale, *op. cit.*, pp. 28-33, tavv. XV-XVI, pp. 179, 183). Il Mallé tende invece a spostare l'esecuzione verso il 1516-17, forse suggestionato dal fatto che i pagamenti da parte del capitolo gaudenziano si protrassero fino al 21 (L. Mallé, *op. cit.*, 1969, pp. 242, 260). Ma non si dimentichi che ciò dovette dipendere in gran parte da ragioni esterne, infatti, proprio dal 1515 al '21 Novara è occupata dai Francesi con tutte le immaginabili conseguenze.

[27] Si confronti la n. 1.

chiesa di S. Giovanni al Monte, evidentemente della navata destra, nul-l'altro ci è noto. Nel Seicento, sostituita dalla tribuna lignea (ora collocata nel primo altare di sinistra) [28], con ogni probabilità venne posta su di una parete laterale ove iniziò il deperimento, seguito poi dalla dispersione delle varie parti.

---

[28] C. Debiaggi, *Gli altari lignei valsesiani*, in « Atti e memorie del congresso di Varallo Sesia », Torino, 1962, p. 131.

Troppo scarsi e frammentari sono i dati che si possono ricavare dalle visite pastorali e dagli inventari parrocchiali per ricostruire le vicende del polittico. Facile può essere la confusione tra l'ancona o tribuna lignea, il polittico tardocinquecentesco tuttora esistente in S. Giovanni e quello di Gaudenzio.

Ultimamente don Erminio Ragozza, cappellano della chiesa, che vivamente ringrazio, mi comunica la notizia fornitagli dal dott. Ferro di Novara, secondo cui nel 1628 il polittico venne trasferito nella cappella del Rosario nella chiesa di S. Antonio, subendo in tale occasione delle ridipinture e rimanendovi fino al Settecento.

Non credo però che il polittico abbia servito da pala per quell'altare: 1) perché, come già si è detto (n. 14), l'altare del Rosario preesisteva; 2) la Vergine di Gaudenzio non raffigura la Madonna del Rosario; 3) dall'inventario della parrocchia del 1702 risulta che la pala dell'altare misurava 6 braccia di altezza per 4 di larghezza, dimensioni che non corrispondono né a quelle del polittico, né a quelle della tavola centrale.

CASIMIRO DEBIAGGI

RICORDO GRAFICO DI DUE AFFRESCHI PERDUTI DI GAUDENZIO

Molti purtroppo sono i dipinti di Gaudenzio che attraverso ai tempi andarono distrutti nelle successive e non sempre controllate trasformazioni del Sacro Monte di Varallo [1].

Né deve stupire che ne sia stata vittima in parte la stessa cappella della *Crocifissione*, creazione superba, unitaria e corale, sintesi efficacissima dell'opera pittorica, scultorea ed architettonica di Gaudenzio. Essa era stata concepita come un monumento isolato e dominante, in vetta alla roccia, nel punto più elevato del « super parietem », a picco sul borgo di Varallo, quasi a congiungere misticamente cielo e terra, permettendo di scorgere il luogo della massima tragedia dallo stesso abitato sottostante.

Due scalee collegavano la sobria, nitida costruzione parallelepipeda al piazzale: una per la salita, l'altra per la discesa dei pellegrini. La porticina sul lato sinistro serviva da ingresso alla cappella, quella sulla destra da uscita [2]. Due finestre poste in facciata davano luce abbondante all'interno.

Così ce la presentano le numerose vedute del Sacro Monte nel sec. XVI, sia in dipinti che in incisioni. Così ce la descrivono le più antiche guide del santuario [3].

---

[1] Si consultino in proposito particolarmente: F. SESALLI, *Breve descrittione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia...*, Novara, 1566 e G. B. FASSOLA, *La Nuovo Gierusalemme — osia — il Santo Sepolcro di Varallo...*, Milano, 1671.

[2] Il percorso era allora l'opposto dell'attuale; si saliva al Calvario dalla cappella della *Spogliazione delle vesti*, ora cappella XL o della *Pietà*. Se ne veda la pianta in P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo - Origine e svolgimento delle opere d'arte*, Varallo, 1914, p. 47, fig. 8.

[3] Sulla bibliografia e sull'iconografia del Sacro Monte nel Cinquecento si consultino: A. DURIO, *Bibliografia del Sacro Monte di Varallo...*, Novara, 1930; A. M. BRIZIO, *La più antica veduta del Sacro Monte di Varallo* e *Configurazione del Sacro Monte di Varallo nel 1514*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », 1954-1957. Alle opere elencate in queste pubblicazioni si aggiunga la tavola della *Consegna delle chiavi* nella sacrestia del Duomo di Torino con nel fondo la rappresentazione del Sacro Monte.

Con genialissima soluzione di insuperabile effetto psicologico, Gaudenzio aveva fatto entrare i pellegrini stessi nella cappella, per renderli in tal modo più intensamente partecipi all'azione, al dramma del Golgota, quasi come ad un'avvincente liturgia popolare, nella quale si trovavano realmente immersi, perché circondati da ogni parte dalla tumultuosa scena dolorosa, tra i gruppi delle statue e le grandi figure affrescate, come in un moderno cinerama, in compagnia però, per render meno conturbante la cosa, anche di volti più familiari e più vicini nel tempo, cioè degli stessi maggiorenti varallesi genuflessi e delle prosperose donne negli antichi, sgargianti costumi della valle, che attonite assistono al dramma.

A stento oggi possiamo immaginare lo stupore e l'impressione profonda dei devoti visitatori che sfilavano lenti tra statue e dipinti, obbligati dal percorso ad attraversare realmente tutto il vano da sinistra a destra.

Nel Seicento si affiancarono alla *Crocifissione* altre due cappelle: verso valle quella di *Cristo inchiodato alla croce*, verso monte la *Deposizione*, ambedue con statue di Giovanni D'Enrico ed affreschi di Melchiorre Gherardini. L'architettura di quella centrale ne risultò soffocata e sminuita. Si aggiunga poi che per preservare in parte le opere di Gaudenzio e nello stesso tempo per adeguare l'effetto a quello delle cappelle seicentesche in cui la scena viene colta non globalmente, ma da punti fissi, da visuali preordinate, attraverso le grate scolpite, anche nella *Crocifissione* venne collocato un bancone-inginocchiatoio, sormontato da una grata lignea, dimezzando completamente il vano della cappella ed il ciclo affrescato e separando irrimediabilmente i fedeli dal complesso statuario.

In seguito si vorrà rimediare a questi inconvenienti e si vorranno proteggere anche i dipinti rimasti in balia dei visitatori nella parte di cappella ad essi riservata.

La soluzione prescelta sarà quella di sopraelevare il tetto della cappella della *Crocifissione* rispetto alle due laterali, così da ridarle preminenza nel complesso architettonico e da difendere maggiormente dalle intemperie gli affreschi della volta. Si deciderà poi nell'Ottocento di eliminare il bancone e la grata lignea nell'interno, sostituendoli con una semplice cancellata, non più addossata alle statue, ma arretrata, in modo da permettere un più completo panorama della scena [4].

In tal modo però le due porticine di destra e di sinistra rimanevano com-

---

[4] La grata lignea seicentesca, riccamente intagliata si conserva ora nella Pinacoteca di Varallo.

prese nella parte al di là della cancellata e non potevano più servire per il loro scopo iniziale di ingresso e di uscita.

Si addossò allora (1851-52) alla facciata della cappella gaudenziana l'attuale porticato su progetto del varallese Giacomo Geniani, riducendo notevolmente la luminosità dell'interno e si trasformarono le due finestre frontali in nuove porte d'ingresso [5].

Con questo radicale mutamento vennero allora sacrificati due piccoli tondi in chiaroscuro, affrescati da Gaudenzio, che si trovavano sotto i davanzali delle finestre, racchiusi entro sobrie decorazioni architettoniche dipinte a finto marmo, che forse riprendevano ancora analoghi motivi ricorrenti in opere del Perugino per ornare alcune fronti di sarcofaghi, come nella *Resurrezione* dei Palazzi Vaticani (1500-1501), già in S. Francesco al Prato di Perugia, in quella del Metropolitan Museum di New York (1500-1505 circa) e nella più tarda *Pietà* del polittico di S. Agostino di Perugia (1512-1515), ora nella chiesa di S. Pietro, elementi questi che possono aggiungersi ad altri per rendere sempre più probabile un contatto diretto di Gaudenzio con la bottega del Perugino nei primi anni del secolo.

I due medaglioni gaudenziani raffiguravano *Il peccato di Adamo ed Eva* e *La cacciata dal Paradiso terrestre* (figg. 1 e 2).

Il Cusa, nella guida del Sacro Monte edita pochi anni dopo i lavori [7], affermò di aver ancora visto uno dei due monocromi, staccato tutto intero dal muro; poi se ne persero completamente le tracce ed anche il ricordo [8].

Fortunatamente però l'incisore Silvestro Pianazzi, che copiò nei primi decenni dell'Ottocento, gran parte delle opere di Gaudenzio con scrupolosa fedeltà e spesso anche con felice ed efficace accostamento allo spirito del maestro, per quella notevole ed encomiabile impresa editoriale da lui compiuta con Gaudenzio Bordiga su *Le opere del pittore e plasticatore*

---

[5] P. Galloni, *op. cit.*, pp. 398-99.

[6] G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano, 1821, p. 21; G. Bordiga - S. Pianazzi, *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari*, Milano, 1835, p. 81 (numerazione manoscritta di Alberto Durio nell'esemplare conservato presso la Biblioteca Civica di Varallo).

[7] M. Cusa, *Nuova guida storica, religiosa ed artistica al Sacro Monte di Varallo*, 1857, p. 98.

[8] Solo il Romerio vi accenna ancora, ma erra credendo di poter identificare i due tondi in quelli della Pinacoteca di Varallo raffiguranti *S. Pietro Martire ed un frate dormiente* (G. Romerio, *Un capitolo inedito sulle opere di G. Ferrari in Valsesia*, Varallo, 1934, pp. 7 n., 14), su cui si veda il mio recente lavoro: C. Debiaggi, *Ipotesi per la ricomposizione di un affresco di Gaudenzio*, in « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », 1969-70.

Gaudenzio Ferrari, aveva anche eseguito i disegni dei due tondi sottostanti alle finestre, che tuttavia non vennero poi incisi e pubblicati [9].

I due disegni di cui abbiamo le riproduzioni fotografiche [10], rivelano chiaramente il carattere gaudenziano nelle figure snelle, slanciate, dai gesti intensi, pieni di vitalità.

Nella scena di *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre* (fig. 1), pur attraverso la mano del disegnatore ottocentesco, traspare evidente una certa suggestione nordica, mediata da stampe ed incisioni, ancor viva e stimolante in Gaudenzio in quel momento [11], non solo per il tema caro al mondo germanico, ma per assonanza spirituale e per interpretazione affine di vari particolari, come la posa della testa di Adamo ed il modo di trattare la breve barba nervosamente ricciuta, che rivelano una forte analogia con la testa del Battista in *S. Giovanni Battista e S. Onofrio* del Durer. Nella barbetta poi è intensissima la rispondenza con le parrucche e le barbe arruffate che fino a questi ultimi anni potenziavano la mimica delle statue gaudenziane nelle cappelle della santa montagna varallese.

Nel secondo medaglione (fig. 2) evidente è la familiarità con la « Piccola Passione » nell'impianto compositivo, mentre l'angelo che scaccia i due progenitori, nei gorghi, negli svolazzi roteanti delle vesti, nell'ammatassarsi insistito delle pieghe si accosta strettamente ai tanti, inconfondibili angeli annunzianti di Gaudenzio, e nell'impetuosità del gesto a quelli tumultuanti in mille, fantastici voli nel cielo della *Crocifissione*.

Ho tuttavia la sensazione che i due monocromi fossero ancora memori di quelli giovanili sulla volta della cappella di S. Margherita alle Grazie,

---

[9] Scrivono infatti i due autori che i tondi non furono riprodotti perché rovinati dal tempo, e proseguono dicendo: « ... e solo fu accennato perché nulla mancasse a chi desiderava conoscere l'intiera composizione, o lamentarne il guasto che si farà sempre maggiore, benché sia con particolare diligenza riparato » (G. Bordiga - S. Pianazzi, *op. cit.*, p. 81).

[10] Purtroppo mi è impossibile precisare ove si trovino ora i due disegni del Pianazzi, che pare fossero un tempo presso il pittore Emilio Contini a Varallo. Tutte le ricerche fatte presso la vedova del pittore, presso il fotografo Reffo di Varallo, che scattò le riproduzioni che qui pubblico, alla Biblioteca Civica di Varallo, ove si conservano tutti i disegni ed i rami preparati per il volume dei Bordiga e Pianazzi, presso le due Società varallesi di Conservazione dei Monumenti e delle Opere d'Arte e d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno sono state finora infruttuose, tanto che più esattamente avrei dovuto intitolare il presente lavoro: « Ricordo di un ricordo grafico di due affreschi perduti di Gaudenzio ».

[11] Si tenga presente l'orripilante demonio che compare sulla parete di fondo della *Crocifissione* e si pensi ai contatti di Gaudenzio con la cultura svizzera settentrionale, tra Basilea e Berna, con Manuel Deutsch, Urs Graf e Hans Leu, che furono in Lombardia tra il '16 e il '22.

dipinti a punta di pennello, con rapido trascorrere della mano, con l'inconfondibile fluidità corsiva di Gaudenzio, con la sua ineguagliabile arguzia e vivacità. Essi dovettero esser affrescati come ultima parte nel grande complesso del Golgota, compiuto, come pare, poco prima del 1523, stando alla data letta nel secolo scorso dall'Arienta su uno dei tanti grafiti lasciati dai pellegrini sulle pareti dipinte [12].

Certo è che questi due medaglioni, inseriti nel corale complesso della *Crocifissione*, acquistavano un alto valore allegorico e didascalico, rievocando con il biblico racconto del peccato dei progenitori la causa del sacrificio del Cristo Redentore.

E sotto questo aspetto assumevano un ruolo esemplare, costituendo il motivo anticipatore, anzi il vero prototipo di quei grandi, vistosi cartigli con scene del vecchio testamento che nel Seicento il Morazzone, il Tanzio e gli altri decoratori del Sacro Monte dissemineranno sulle pareti e nei cieli delle cappelle da loro affrescate come biblico richiamo ai fatti rappresentati dai sottostanti gruppi statuari.

Intanto Gaudenzio stesso nei suoi anni estremi (1545) ritornerà al tema dei due piccoli tondi varallesi per svilupparlo con diverso spirito e con aiuto di collaboratori nei pennacchi della cupola di Saronno, rappresentando in quattro tondi affrescati: *La creazione di Eva, Il peccato originale, La cacciata dal Paradiso terrestre, Adamo ed Eva costretti a lavorare la terra* [13].

Anche sul Monte di Varallo, dopo il 1570 con la ristrutturazione successiva al « Libro dei Misteri » questo soggetto acquisterà nella nuova, generale regia un particolare favore, tanto da richiedere l'erezione di una cappella, detta appunto di *Adamo ed Eva*, che diventerà la scena iniziale, l'episodio d'avvio di tutto il dramma del « gran teatro montano ».

---

[12] S. Butler, *Ex voto*, Novara, 1894, pp. 58 e 112.

[13] G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, Torino, 1881, pp. 204-5; V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1969, pp. 6, 183, tav. XLII.

VITTORIA MOCCAGATTA

LA CHIESA DEI SANTI MARTIRI DI TORINO

ARCHITETTURA, DECORAZIONE, ARREDO

La chiesa dei Santi Martiri di Torino fu costruita, sull'area risultante dalla demolizione dell'antica parrocchia di Santo Stefano [1], per opera dei Padri della Compagnia di Gesù [2], che, giunti a Torino nel 1567 [3], già si

---

[1] L'edificio, sede del Seminario da poco fondato, fu ceduto alla Compagnia di Gesù dall'Arcivescovo Gerolamo Della Rovere. La Compagnia di Gesù dava in cambio una casa di sua proprietà nella contrada di Dora Grossa, nelle vicinanze della chiesa di Sant'Agnese (sita nel luogo ove fu poi costruita dal Vitozzi la chiesa della SS. Trinità) e una somma di denaro. Padre A. Monti, *La Compagnia di Gesù nel territorio della Provincia Torinese*, Chieri, 1914, vol. I, p. 170.

[2] Era preciso intento dei Gesuiti, ancor prima che se ne iniziasse la costruzione, che la chiesa dovesse accogliere le reliquie di Santi Martiri Solutore, Avventore e Ottavio, protettori della città di Torino, cui i Torinesi erano particolarmente devoti. I tre Santi subirono il martirio sotto Massimiano; l'ultimo ad essere colpito fu Solutore, che era riuscito a fuggire ad Ivrea; colà fu raggiunto dai sicari. Una pia donna, Giuliana, ne prese il corpo, e ritrovati anche gli altri due martiri, li trasportò a Torino e diede loro sepoltura fuori della cinta della città, nel sito dove sorse poi, molti secoli dopo, la cittadella. Sul luogo, a seguito dell'editto di Costantino, fu costruito un piccolo oratorio; alla fine del v secolo il vescovo di Torino Vittore lo trasformò in una chiesa. A partire dal 1004 il vescovo Gezone ricostruì e ampliò la chiesa e vi fondò accanto un monastero; e lì le reliquie dei Santi Martiri rimasero per circa cinque secoli, oggetto di venerazione continua da parte dei Torinesi. Ma giunsero poi tempi assai duri per il Piemonte. Quando gli eserciti di Francesco I e Carlo V, scesi in Italia, si accamparono nella valle padana, contendendo i due sovrani per l'egemonia europea, il duca di Savoia Carlo III, incapace nella sua politica ambigua e incerta di scegliersi un alleato, dovette nell'aprile del 1536 assistere impotente all'invasione di Torino da parte delle truppe francesi. Gli invasori, non di altro preoccupati che di parare un'eventuale offensiva delle truppe imperiali attendate in Lombardia, per fortificare e difendere la città ad oltranza piazzarono cannoni sulle mura al fine di poter sparare ad orizzonte aperto; e a riparo delle mura rizzarono un terrapieno, non peritandosi a questo scopo difensivo di abbattere borghi, chiese, conventi già sorti oltre l'antica cinta. Così fu abbattuta anche la vetusta abbazia di San Solutore; ma al profilarsi all'orizzonte di tanto grave minaccia il clero torinese con sollecita cura aveva tratto in salvo dalla primitiva sede le sacre reliquie, trasportandole processionalmente in città fino alla chiesa di Sant'Andrea(l'attuale Consolata), ove furono deposte.

[3] Creò le premesse per il trasferimento dei Gesuiti a Torino la fondazione nel 1563 di una Compagnia per la difesa della fede sotto il titolo di San Paolo. *Historia della Venerabilissima Compagnia / della Fede Cattolica, sotto l'Invocazione / di San Paolo / nell'Augusta Città di Torino / descritta dal Conte D. Emanuele Tesauro*, Torino, 1657; L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino, 1968,

erano insediati nella nuova attigua sede del Collegio [4]. La prima pietra fu posta il 23 aprile 1577 di mano dello stesso Duca di Savoia Emanuele Filiberto [5]; ma la costruzione fu iniziata in effetto solo l'anno successivo: le

---

p. 43, nota 6. Sistematisi dapprima nei chiostri dei Domenicani, i confratelli presero poi dimora presso l'antica chiesa di San Benedetto. Trasferito il loro primo direttore spirituale da Torino a Pavia, furono da lui consigliati di rivolgersi ai Gesuiti per sostituirlo. Ma il Collegio di Mondovì non accettò subito la proposta, avanzando difficoltà di natura economica che si opponevano alla fondazione di un nuovo Collegio. Le trattative non furono brevi; ma i contrasti vennero poi appianati grazie ad un benefattore, Aleramo Beccuti, che concesse una elargizione; ad essa se ne aggiunsero in seguito altre, precipua quella del Duca Emanuele Filiberto, che vedeva di buon occhio l'avvento dei Gesuiti a Torino. Così nel 1567 a Torino si apriva il nuovo Collegio, anche se all'inizio in una sede ancora di fortuna. Ma già alla fine dell'anno seguente veniva offerta ai Padri Gesuiti da un confratello, Giovanni Antonio Albosco, una dimora più idonea, sita tra via Barbaroux e il luogo ove sorse poi la cittadella.

[4] Il 22 luglio 1570 Aleramo Beccuti nominava per testamento la Compagnia di Gesù sua erede universale, concedendole la propria casa « per habitatione d'esso collegio », da permutare però con la precedente loro dimora, già ai Gesuiti ceduta dall'Albosco. Il Beccuti disponeva ancora che i Gesuiti « in essa habbino da edificar una chiesa il titolo della quale sarà imposto d'essi padri ». La permuta tra le due case avvenne di fatto il 29 marzo 1572 (L. Tamburini, *op. cit.*, p. 44); e a seguito d'essa i Gesuiti si instaurarono in quella che rimase la loro sede definitiva. Da questo momento si adoprarono per ottenere in deposito nel recinto del Collegio le reliquie dei tre Santi Martiri, in attesa che fosse costruita la chiesa ove custodirle; ma incontrarono non pochi contrasti da parte dei Torinesi legati al loro culto tradizionale; e non sarebbero riusciti nell'intento se da Roma non si fosse adoprato ad appianare le difficoltà Vincenzo Parpaglia, che deteneva ancora il titolo di abate di San Solutore, ambasciatore di Emanuele Filiberto presso la Santa Sede. Figura di primo piano a suo tempo nella cerchia della diplomazia vaticana (è conservato all'Archivio di Stato di Torino un Breve di Gregorio XIII al Duca Emanuele Filiberto in data 20 novembre 1574 — Archivio di Stato di Torino, Sezione I, Materie Ecclesiastiche, Categoria I.a. Negoziazioni con Roma, Mazzo 3 —, in cui Gregorio XIII loda dell'ambasciatore sabaudo « vitam tamdiu apud hanc sanctam sedem summa cum laude actam », dando il più alto riconoscimento alla prudenza, alla fede, all'integrità d'animo « abatis Sancti Solutoris »), il Parpaglia, ad appoggiare l'intento dei Gesuiti, rese di pubblica opinione quanto favore la traslazione delle reliquie nel Collegio incontrasse presso lo stesso Pontefice, in attesa che potessero venire accolte nella costruenda chiesa. Le reliquie furono trasportate con grande solennità il 19 gennaio 1576 dalla chiesa di Sant'Andrea in un oratorio appositamente preparato nel Collegio. L'anno seguente Emanuele Filiberto gettava già la prima pietra della nuova chiesa.

[5] La più antica fonte al riguardo è: *Philiberti Pingonii Sabaudi. Augusta Taurinorum*, Torino, 1577, p. 95. Il Pingone termina la sua cronaca proprio con il 1577, e tra le notizie che offre sotto quell'anno v'è appunto la posa della prima pietra della chiesa dei Gesuiti per mano di Emanuele Filiberto: « Eo anno, IX. Kal. Maias, Dux primum lapidem Taurini Iesuitarum cepto a fundamentis templo, e edificiis, votis ac precibus pio ritu ad superos a Ruverio Archiepiscopo emissis imposuit ». Egli, testimone oculare della cerimonia, non fa per altro nessun nome di architetto. L'attribuzione a Pellegrino Pellegrini è offerta per la prima volta, ch'io sappia, dal Tesauro, quasi un secolo dopo, nell'*Historia della Venerabilissima Compagnia / della Fede Cattolica*, già citata (p. 168); per cui si è indotti a pensare, considerando la fama così diffusa del Pellegrini quale architetto di San Carlo Borromeo, che il progetto da lui preparato per la chiesa dei Santi Martiri cada ad una data posteriore alla posa della prima pietra già ricordata dal Pingone. Sarei propensa cioè a credere che il disegno sia stato preparato tra quella data e l'inizio dell'anno seguente 1578, quando si iniziò ad abbattere il precedente edificio e a porre le fondamenta del nuovo. Circa la posa della prima pietra racconta il

Litterae Annuae Collegii Taurinensis, manoscritte presso la Curia Provinciale Torinese della Compagnia di Gesù, documentano sotto il 1578 che « si diede principio ai fondamenti della nuova chiesa » [6]; e *Memorie* estratte dal Bosio dai registri dei Gesuiti precisano con maggiore esattezza la data dell'inizio della fabbrica nel 7 gennaio di quell'anno [7].

La chiesa è per tradizione attribuita a Pellegrino Pellegrini, l'architetto che godette il favore dell'Arcivescovo di Milano San Carlo Borromeo [8] e

---

Tesauro, con quello stile ampolloso che gli è proprio: « Fu questo raro Edificio initiato con la prima Pietra al Ventesimo terzo di Aprile dell'Anno 1577, benedetta dall'Arcivescovo Girolamo della Rovere, e gittata dalla Regal Mano del Duca Emanuele Filiberto... Et siccom'egli havea dirizzata la Cittadella sopra le rovine dell'antico Tempio di que' Santi... così con quella prima pietra ne seminò un più magnifico et più degno di quegli Heroi Celesti: parendo a studio atterrato il primo acciocché surgesse il secondo » (p. 168). Della posa della prima pietra in data 23 aprile 1577 non v'è traccia nelle *Litterae Annuae Collegii Taurinensis*, manoscritte presso la Curia Provinciale di Torino della Compagnia di Gesù, di cui m'è stata gentilmente concessa la consultazione dall'archivista Padre Guidotti, che vivamente ringrazio. Ricorda per contro la posa della prima pietra, e in data 23 aprile 1577, un manoscritto inedito del Bosio conservato presso la Biblioteca Civica di Torino, le *Memorie della chiesa e dei Padri Gesuiti in Torino, estratte per mio uso dai registri manoscritti già appartenenti alli stessi ed ora negli archivi di Casa Asinari di San Marzano, forse ivi portati nella soppressione dal Padre Carlo Asinari di Cartosio.* (*Gennaio 1865*); in esso è precisato però che la notizia è ripresa dalla *Storia* del Cibrario, e non, come in genere per gli altri dati, dalla fonte diretta dei registri manoscritti dei Gesuiti: « Secondo il Cibrario Emanuele Filiberto pose prima pietra ai 23 d'aprile 1577, presente il Nunzio e benedetta dall'Arcivescovo Gerolamo della Rovere e si ha memoria che fu posta al pilastro che è accostato alla porteria. *Storia di Torino*, vol. 2, p. 147 » (*Memorie*, p. 26). Bisogna ancora aggiungere che la posa della prima pietra nell'aprile del 1577 non poté per certo essere effettuata nel sito in cui fu poi costruita la chiesa dei Santi Martiri, poiché a quella data non era stata ancora abbattuta la parrocchia di Santo Stefano, sulla cui area sorse poi la chiesa dei Gesuiti; e non erano neppure ancora stati espulsi dall'edificio loro concesso i chierici del Seminario; risulta anzi che ancora l'anno seguente nacquero episodi spiacevoli per estromettere i chierici (*Litterae Annuae*, foglio 1). Da tutte queste notizie sono indotta a pensare che la posa della prima pietra il 23 aprile 1577 avesse assunto solo il valore simbolico di un atto ufficiale voluto dal Duca a troncare le polemiche sorte circa la sistemazione delle reliquie dei Martiri e ad auspicare la rapida conclusione delle trattative che dovevano permettere l'inizio dei lavori della nuova chiesa e del Collegio. E le trattative non dovettero essere facili, se l'accordo stipulato tra l'Arcivescovo di Torino e la Compagnia di Gesù per l'erezione della nuova chiesa venne poi approvato dal Pontefice Gregorio XIII solo in data 1° maggio 1578. L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino, 1846, vol. II, p. 160, nota 11.

[6] Nelle *Litterae Annuae*, nel resoconto di fine anno 1578, p. 2 (come riporta del resto anche Padre Monti nel volume I della sua *Storia della Compagnia di Gesù*, cui rimando, perché di più facile consultazione), si trova notizia che non appena si riuscì a metter fuori i chierici dalle loro case « subito si buttò a terra il Seminario e si diede principio ai fondamenti della nuova chiesa... E di già sono fatti la metà di detti fondamenti, oltra un bel claustro, che s'è principiato per il collegio nuovo con 14 camere già coperte e sarenno presto in essere ».

[7] « Si diede principio alla fabrica della nostra chiesa di Torino li 7 Gennaio 1578 ». Bosio, *Memorie* cit., p. 127.

[8] Pellegrino Tibaldi, nato a Puria in Valsolda nel 1527, morto a Milano il 27 maggio 1596, fu non solo architetto, ma anche pittore, e usò nome diverso dall'una all'altra

che a Milano già aveva edificato per la Compagnia di Gesù la fabbrica di San Fedele [9]. L'attribuzione, confermata dalle fonti piemontesi [10] e proposta

attività: quello paterno di Tibaldi fin verso i trentacinque anni, pittore a Bologna, a Roma, nelle Marche; assumendo invece quello di Pellegrini dal casato materno — secondo un'usanza diffusa nell'Italia settentrionale — nel lungo soggiorno a Milano quale architetto; per ritornare al Tibaldi quando andò in Spagna a dipingere all'*Escurial* per Filippo II; al Pellegrini ancora nell'ultimo breve periodo a Milano. G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini « l'Architetto di S. Carlo » e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano, 1939, p. 9. Per la bibliografia sul Tibaldi pittore: G. Briganti, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, p. 58 e sgg.; Id., *La Maniera Italiana*, Roma, 1961, p. 50 e sgg.; D. Angulo Iñiguez, *Pintura del Rinacimiento*, in « Ars Hispaniae », vol. XII, p. 259. Per le più recenti ricerche sul Tibaldi architetto: A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den Romanischen Laendern*, Berlino, 1915; L. M. Gengaro, *Dal Pellegrini al Richino*, in « Bollettino d'Arte », 1936, vol. XXX, n. 5, pp. 202-203; H. Hoffmann, *Die Entwicklung der Architektur Mailands*, in « Wiener Jahrbuch », 1934, vol. IX, p. 91 e sgg.; G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini*... cit.; C. Baroni, *L'architettura lombarda dal Bramante al Richino*, Milano, 1941, pp. 127-128; C. Perogalli - L. Balzaretti - A. Mariani, *Guida all'architettura*, Milano, 1955, p. 483 e sgg.; P. Mezzanotte, *L'architettura milanese dalla fine della signoria sforzesca alla metà del '600*, in *Storia di Milano*, 1957, vol. X, pp. 586-591; A. Peroni, *Contributo al Pellegrini architetto: la ricostruzione di S. Maria a Puria e il S. Fedele di Milano*, in « Arte Lombarda », 1958, vol. III, n. 2, pp. 84-97; Id., *Il « Discorso di Architettura » di Pellegrino Pellegrini*, in « Omaggio alle Lettere » (quaderni del Collegio Borromeo), Pavia, 1960; Id., *Il Collegio Borromeo*, in « IV centenario del Collegio Borromeo di Pavia », 1961, pp. 111-161; L. Grassi - P. Portaluppi, *Scuola e maniera nell'architettura lombarda del '500*, in « Saggi di Storia dell'architettura in onore del prof. V. Fasolo », Roma, 1961, p. 240; M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966, pp. 69-76; N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi: un architetto tra Manierismo e Barocco*, Roma, 1966, pp. 26-28; L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò*, Milano, 1967, p. 403 e sgg.

[9] Fu posta la prima pietra il 3 giugno 1569. G. Rocco, *op. cit.*, p. 23.

[10] La più antica fonte, in proposito, già abbiamo accennato, è il Tesauro (1657) nella *Historia della Venerabilissima Compagnia*... cit., p. 168. Egli scrive: « Tempio che nella sodezza della Mole, nella proportion delle parti, nella maestà del prospetto, nella vaghezza e simmetria degli ornamenti, ma principalmente nella pellegrina Architettura del famoso Pellegrini, fu sempre giudicato uno sforzo della Arte ». Sono concordi nell'attribuzione le fonti piemontesi del '700 e dell'800, offrendo un'unica variante fra di loro: mentre le più attestano che la chiesa dei Santi Martiri fu costruita su *disegno* del Pellegrini, alcune altre invece (Paroletti, Arneudo) riferiscono di *disegni* preparati dal Pellegrini. G. G. Craveri, *Guida de' Forestieri per la Real Città di Torino*, Torino, 1753, a pagina 114, fatto cenno alla posa della prima pietra, precisa: « indi fu proseguita la fabbrica sul disegno del celebre Architetto Pellegrino... ». F. Bartoli, *Notizie delle Pitture, Sculture ed Architetture d'Italia*, Venezia, 1776, a p. 43: « Questa Chiesa, che fu già de' Padri Gesuiti, s'eresse con disegno di *Pellegrino Pellegrini, detto il Tibaldi*, ponendovi la prima pietra addì 23 Aprile nel 1577, ma ebbe il suo compimento nell'anno 1606, in tempo che più già non viveva il suo Architetto ». O. Derossi, *Nuova Guida per la Città di Torino*, 1781, a p. 56: « Chiesa già dei Gesuiti, fondata dal Duca Emanuele Filiberto li 15 Aprile 1577 sul disegno del celebre Architetto Pellegrini... ». M. Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Turin, 1819, a p. 161: la chiesa « ... a été bâtie du tems du Duc Emanuel Philiber sur les dessins de l'architecte Pellegrini... ». G. Briolo, *Nuova guida dei forestieri*, Torino, 1822, a pp. 76-77: « La costruzione di questa chiesa è ricca e maestosa, vi sono prodigati i marmi, i bronzi e le dorure; ma l'architettura, che è disegno del Pellegrini, non presenta cosa alcuna di rimargo agli intelligenti... ». G. Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, 1851, vol. XXI, a p. 528: « La Compagnia di S. Paolo contribuì

in genere da tutti gli studiosi [11], fu, ch'io sappia, messa in dubbio, e rifiutata poi, solo dall'Hiersche [12]; ma non permettono di invalidarla, oltre la testi-

---

pure... all'edificazione di questo tempio di cui diede il disegno l'architetto Pellegrino Tibaldi di Bologna... ». M. Paroletti, *Turin à la portée de l'Etranger*, Turin, 1854, a p. 80: « Cette église... vient d'être restituée aux Jésuites pour lesquels elle avait été fondée en 1577 par l'abbé Parpaglia, sur les dessins de Pellegrini ». P. Baricco, *Torino descritta*, Torino, 1869, vol. I, a p. 179 a proposito dei Santi Martiri scrive: « Il duca Emanuele Filiberto... ne pose la pietra fondamentale. Il disegno fu dato da quel Pellegrino Tibaldi bolognese, che disegnò pure la chiesa di S. Fedele in Milano ». E. Borbonese, *Guida di Torino* (2ª ediz.), 1898, a pp. 180-181: « questa chiesa è una delle più splendide di Torino. Il disegno è del bolognese Pellegrino Tibaldi, che l'eseguiva per commissione dei Padri della Compagnia di Gesù... ». G. I. Arneudo, *Torino Sacra*, Torino, 1898, p. 235: « I Gesuiti... fecero edificare, sui disegni di Pellegrino Tibaldi da Bologna (celebre architetto a cui debbesi eziandio la Chiesa di S. Fedele di Milano) il tempio che oggi Torino comunemente designa con l'appellativo di *Chiesa dei Santi Martiri...* ». G. Claretta, *I marmi scritti della Città di Torino*, Torino, 1899, a p. 250 a proposito della chiesa dei Santi Martiri riporta fedelmente dal Tesauro il brano che quegli le aveva dedicato attribuendola al Pellegrini. Anche A. Ricci, *Storia dell'Architettura in Italia*, Modena, vol. III, 1860, concorda con le fonti piemontesi. Pur prevenuto dal pregiudizio antibarocco, ma per altro convinto che nelle opere del Tibaldi le *pecche* di « barocchismo » siano da attribuire piuttosto « agli architetti che diedero l'ultima mano all'opera », a p. 516 scrive: « Lo si può argomentare anche dalle due chiese torinesi dei Martiri, e di S. Francesco da Paola, le quali sebbene si diano disegnate dal Tibaldi, non può negarsi non accusino anch'esse uno stile più licenzioso derivato da que' che attesero a perfezionarle ».

[11] A. M. Brizio, *L'architettura barocca in Piemonte* (Prolusione all'anno accademico 1952-53 dell'Università di Torino), in « Annuario Università di Torino », Torino, 1953, p. 24; A. Cavallari Murat, *Gian Giacomo Plantery, architetto barocco*, in « Atti e Rassegna Tecnica », 1957, n. 7, luglio, p. 341; A. Peroni, *Contributo al Pellegrini architetto...* cit., p. 97, nota 17, accetta implicitamente l'attribuzione al Pellegrini dei Santi Martiri riprendendosi al citato studio del Cavallari Murat; L. Mallé, *Le Arti Figurative in Piemonte*, Torino, 1961, pp. 140-141; R. Cipriani, in « Grande Dizionario Enciclopedico dell'Utet », Torino, vol. XII, 1962, *ad vocem*; N. Carboneri, *Architettura*, in « Mostra del Barocco piemontese », Torino, 1963, p. 1; M. Bernardi, *Barocco Piemontese*, Istituto San Paolo, 1964, p. 15, ove riporta il brano citato della Brizio, in cui è accolta per i Santi Martiri la progettazione del Tibaldi; Id., *Torino. Guida storica ed artistica della città e dintorni*, Torino, 1965, p. 71; M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo...* cit., p. 74; P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, 1966, p. 87; N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi...* cit., p. 26; L. Tamburini, *Le chiese di Torino...* cit., p. 46; A. Griseri, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino, 1967, p. 113. A disegni del Tibaldi riportano la chiesa dei Santi Martiri le *Schede Vesme*, vol. III, 1968, p. 1046; ed ivi la nota della Brizio al riguardo.

[12] W. Hiersche, *Pellegrino de' Pellegrini als Architekt*, Parchim i. M., 1913. Sembra dapprima (p. 15) escludere in modo assoluto la paternità del Pellegrini per la chiesa dei Santi Martiri di Torino e per San Francesco da Paola, che con quella accomuna: « Auf die Kirchen S. Martiry und S. Francesco da Paola möchte ich später zurückkommen. Hier nur soviel, dass ich sie in ihrem heutigen Zustande nicht für Pellegrinis Werk halte ». Ma in altro brano (p. 107) più che un vero rifiuto parrebbe invece esprimere al riguardo una cauta, dubbiosa riserva. Rifacendosi alla citata *Storia dell'architettura in Italia* di A. Ricci, in cui è riferito come le chiese dei Santi Martiri e di San Francesco da Paola « si diano disegnate dal Tibaldi », scrive: « Was die beiden Kirchen *S. Martiry* und *S. Francesco da Paola* in Turin betrifft, so stimme ich mit Ricci überein: Mag Pellegrini auch Entwürfe für diese Kirchen gemacht haben, das, was man heute davon sieht, ist nicht sein Werk, sondern das seiner Epigonen ». Poco oltre però (p. 107) rincalza di nuovo, rifiutando anche la progettazione del Pellegrini: « Ich meine, dass

monianza concorde di tutte le fonti, argomentazioni storiche prima ancora che stilistiche. Depongono a favore innanzi tutto imprese e atteggiamenti dell'Arcivescovo di Milano, San Carlo Borromeo. Fautore nel 1563 della fondazione del Collegio della Compagnia di Gesù [13], e pochi anni dopo, nel '69, della riedificazione, su progetto appunto del Pellegrini, della chiesa di San Fedele [14], fu legato sempre da stretti vincoli ai Duchi di Savoia Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I, come può documentare il copioso carteggio tra di loro intercorso, conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Già il Galbiati, che l'ha pubblicato [15], ha posto in rilievo i particolarissimi rapporti che le lettere rivelano; non si tratta, egli scriveva, « di un epistolario a carattere politico-diplomatico, ma d'una corrispondenza che ha piuttosto un'intonazione quasi diremmo privata e familiare » [16]; corrispondenza che iniziatasi nel 1565, data dell'insediamento definitivo del Borromeo a Milano, e protrattasi poi fino a pochi giorni prima della sua morte (4 novembre 1584), si fondò sempre sulla più viva cordialità, e col tempo si andò rinfrancando in un tono di amicizia sincera e profonda [17].

---

man an all den *zuletzt* besprochenen Werken nur feststellen kann, wie gross des Pellegrini Einfluss auf ganz Oberitalien war; denn verwandt sind sie ihm alle in ihren Formen, wie niemand bestreiten wird ». Parentela, affinità si direbe quindi che al fine ammetta, piuttosto che paternità diretta. Circa lo scritto dell'Hiersche esprime un giudizio piuttosto affrettato il Tamburini: « W. Hiersche nega per motivi criticamente inaccettabili la paternità Tibaldiana dei SS. Martiri » (L. Tamburini, *op. cit.*, p. 47, nota 16). In realtà i motivi critici che l'Hiersche adduce a chiarimento del suo pensiero sono meditati e veritieri: egli coglie in sostanza quella minor plasticità e robustezza delle membrature e minor coerenza nel loro reciproco rapporto che non si può non rilevare nei Santi Martiri in confronto al San Fedele di Milano, dati che per lo studioso tedesco sarebbero sufficienti a negare l'attribuzione tibaldiana dei Santi Martiri. « Die Auflösung der Wandflachen bei *S. Martiry* in dünne, schwächliche Säulenstellungen mit dahinterliegenden Kapellen, das zerbrechliche Triumphbogenmotiv, welches in keinem Verhältnis zu dem darüberliegenden wuchtigen schwer lastenden Hauptgesims steht, sieht unserm Meister wenig ähnlich ». W. Hiersche, *op. cit.*, p. 107.

[13] G. P. Giussano, *Vita di San Carlo Borromeo*, Varese, 1937, vol. I, p. 116.

[14] Già concessa ai Padri Gesuiti, fin dalla fondazione del Collegio di Milano, era divenuta tosto di ampiezza inadeguata per il grande concorso di popolo. G. P. Giussano, *op. cit.*, vol. I, p. 193.

[15] G. Galbiati, *I Duchi di Savoia Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I nel loro carteggio con San Carlo Borromeo*, Milano, 1942.

[16] G. Galbiati, *op. cit.*, p. 14.

[17] Il Galbiati propone il confronto con i carteggi che il Borromeo tenne con altre Case di principi italiani, di cui coltivò i rapporti; in particolare con il carteggio intercorso con i Medici di Toscana, più frequente, ma sempre tutto improntato a ragioni e tono ufficiali (G. Galbiati, *op. cit.*, p. 15). Per altro nulla può meglio testimoniare dei particolarissimi rapporti intercorsi tra San Carlo Borromeo e i Duchi Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I quanto un brano delle *Litterae Annuae*, che si riferisce alla prima visita del Borromeo a Torino; brano che ha la freschezza di una scena colta dal vero: « Il detto Monsignor Cardinale Borromeo venne una mattina in collegio et disse messa nella cappella dei tre santissimi martiri santi Solutore, Adventore et Ottavio dove communicò molte persone, et volse vedere con sua gran consolatione le reliquie di essi

Proprio a seguito di così amichevoli legami il Borromeo si recò ben tre volte a Torino; la prima nel 1578, per far atto di devozione alla Santa Sindone, in quell'anno trasportata appositamente da Emanuele Filiberto da Chambéry nella nuova capitale; vi ritornò, morto il Duca, nel 1582 per assistere all'esposizione della Sindone preparata con grande pompa e solennità dal figlio Carlo Emanuele I; l'anno appresso, nell' '83, venuto a conoscenza della grave malattia che aveva colpito Carlo Emanuele a Vercelli, si diresse di nuovo in Piemonte, a Vercelli portandosi a visitarlo. Nell'ottobre dell' '84, prossimo ormai alla fine dei suoi giorni, a Torino ritornava ancora una terza volta nell'imminenza delle nozze di Carlo Emanuele I con l'Infanta di Spagna, Caterina; prendendo sempre vivo interesse e sempre mostrandosi premuroso verso i Duchi in tutte le vicende tristi o liete della vita.

Da parte loro Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I si rivelarono ognora zelantissimi della fede, devotamente rispettosi verso la Chiesa e propugnatori fervidi della tutela della religione nelle terre del Ducato. Coerente con questo atteggiamento, Emanuele Filiberto aveva caldeggiato e appoggiato l'avvento a Torino dei Gesuiti; e pose poi di sua mano la prima pietra della loro chiesa.

La prima visita a Torino di San Carlo Borromeo cadde proprio nell'ottobre di quell'anno 1578, in cui ebbe inizio effettivo la costruzione della fabbrica dei Santi Martiri; e se l'Arcivescovo di Milano si era mosso a quel viaggio prefiggendosi di compiere atto di venerazione alla Santa Sindone, non tralasciò neppure una devota visita alle reliquie dei Santi Martiri Solutore, Avventore e Ottavio, che da poco traslate dalla chiesa di Sant'Andrea erano già state deposte nell'oratorio allestito ad accoglierle nella Casa dei Gesuiti, in attesa che venisse costruito il nuovo edificio sacro [18].

---

santissimi Martiri et anco quelle di Santa Giuliana et Santo Gosellino Abbate, quali tutti intieri si conservano nella detta capella del nostro oratorio. La venuta di questo benedetto et santo prelato in questa città ha data grande consolatione et edificatione a tutti, ma spetialmente al serenissimo Duca, il quale l'ultimo giorno che il Cardinale si partì, et si licentiò da Sua Altezza fece un'atto di molta pietà et humiltà ingenochiandoseli publicamente avanti con il Prencipe et il Signor Amodeo suoi figliuoli domandandoli con le lachrime alli ochi la benedittione per se et suoi figliuoli, et volendo il Cardinale che si levassero contrastando sopra ciò un pezzo, disse il Duca che non si levarebbe se non lo benediceva, il che molto allegramente et voluntieri poi fece il Cardinale, doppo voltatosi il Duca verso il Principe dissegli queste o simili parole, figliuolo, piglia per padre il Cardinale et come tale riveriscilo et ubediscilo et pregalo ti accetti per suo figliuolo, et voltato al Cardinale pregollo volessi accettarlo per figliuolo. Dal qual fatto si può intendere in qualche parte la religione et pietà di questo serenissimo Prencipe, et insieme il gran nome di santità del Cardinale Borromeo... ». *Litterae Annuae*, p. 4.

[18] La traslazione era avvenuta, non senza contrasti, due anni prima, il 19 gennaio 1576.

Accoglienza particolarmente solenne fu riservata al Borromeo durante quel primo soggiorno a Torino, che ebbe infatti viva risonanza nel tempo; l'incontro del Santo con il Duca Emanuele Filiberto e con il figlio di lui, il futuro Carlo Emanuele I, fu rappresentato in ognuno dei due più famosi cicli pittorici di primo Seicento in Lombardia, i teloni in onore di San Carlo Borromeo del Duomo di Milano e la decorazione ad affresco del salone del Collegio Borromeo di Pavia [19].

La concomitanza di questi eventi e di questi dati induce a ritenere attendibile per la progettazione dei Santi Martiri di Torino un aperto intervento del Cardinale Borromeo a favore del suo architetto: anche per altre costruzioni realizzate fuori di Milano, fuori cioè dell'ambito di competenza diretta dell'Arcivescovo, risulta che il Pellegrini altra volta ottenne incarichi per designazione o per suggerimento del suo protettore [20]; d'altro lato proprio il Galbiati documenta, sulla base sicura dell'epistolario, come i particolari rapporti con i Duchi di Savoia « permettessero al Borromeo di raccomandare e presentare ai Principi persone che al Borromeo medesimo stessero a cuore » [21].

---

[19] Tra i primi teloni di San Carlo esposti nel Duomo di Milano (1602) vi fu il *San Carlo benedice all'arrivo a Torino il Duca Emanuele Filiberto e il figlio Carlo Emanuele*, eseguito dal Duchino e dal Morazzone. E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, 1960, p. 54, tav. 90; M. Rosci, *I quadroni di San Carlo*, Milano, 1965, pp. 26-28 e 58-59. L'*Incontro di San Carlo Borromeo con il Duca di Savoia* è una delle scene incluse nella complessa decorazione della volta del salone del Collegio Borromeo di Pavia, condotta da Cesare Nebbia (1603-1604). A. Peroni, *Il Collegio Borromeo. Architettura e decorazione*, in « IV Centenario del Collegio Borromeo di Pavia », Milano, 1961, pp. 136-139. Del resto un grande quadro raffigurante l'*Incontro di San Carlo Borromeo con il Duca di Savoia durante la visita a Torino alla Santa Sindone* è posto anche sul presbiterio della chiesa di San Carlo di Torino, attribuito a Giovan Paolo Recchi, discepolo del Morazzone; ed altro di scuola lombarda di primo Seicento è conservato nella Rocca d'Angera (di proprietà Borromeo), nell'atrio del primo piano.

[20] G. Rocco, *op. cit.*, p. 10.

[21] G. Galbiati, *op. cit.*, p. 17. In questa luce vedrei anche la nomina di Jacopo Soldati ad architetto presso la Corte di Torino. Jacopo Soldati non solo aveva documentatamente lavorato in precedenza a Milano; ma a Milano nella convocazione del giudizio per decidere degli attacchi del Bassi contro il Pellegrini aveva partecipato come membro aggiunto della commissione d'inchiesta — come si rileva dalla lettera del Bassi pubblicata insieme ai suoi *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva*, Bressa, 1570, p. 13 —, a quella data già in stretti rapporti con il Tibaldi, perché con lui nel 1561 a Milano « architetto della Regia Camera dello Stato ». La Scotti in un suo recente volume (A. Scotti, *Ascanio Vitozzi Ingegnere Ducale a Torino*, Firenze, 1969, p. 79), nel capitolo che dedica a Jacopo Soldati, adducendo la documentazione che il Pellegrini era stato chiamato nel 1573 a dare con altri ingegneri il suo parere sull'operato del Soldati circa i lavori del Naviglio a Milano e aveva espresso al Magistrato un parere favorevole, avanza erroneamente l'ipotesi che solo a quella data iniziassero i rapporti tra i due architetti, trascurando la notizia di rapporti precedenti, cui ho fatto cenno, offerti già dall'Arrigoni nel Thieme Becker (P. Arrigoni, « Thieme Becker Künstler Lexicon », XXXI, 1937, p. 236, *ad vocem*) e ripresa dallo Wittkower (R. Wittkower, *Architectural*

Parrebbe del resto suonare appoggio e conferma all'ipotesi di un intervento del Borromeo a favore del Pellegrini per la progettazione della chiesa torinese il fatto che al Pellegrini il Borromeo si rivolse pochi anni dopo, prendendo con lui accordi [22], per altra opera da eseguirsi in Torino, quando durante la seconda visita nella capitale sabauda, nel 1582, si propose di dare conveniente sistemazione architettonica alla Santa Sindone. Il che induce anche a pensare che l'architetto dovesse a quella data già essere noto nell'ambiente della Corte; e soprattutto che progettazioni precedenti dovessero averlo reso gradito al Duca, cui spettava la decisione definitiva circa la sistemazione della Santa Sindone.

E al Pellegrini infatti, morto Emanuele Filiberto, si rivolse poi Carlo Emanuele I nel 1583, al Pellegrini affidando altro più grandioso progetto

---

Principles in the Age of Humanism, London, 1952, p. 105; e nell'edizione italiana, *Principi architettonici dell'età dell'umanesimo*, Torino, 1960, p. 118). La notizia di precedenti rapporti e la documentazione sicura che il Soldati era stato tra gli architetti che dovevano decidere circa gli attacchi del Bassi al Pellegrini, addotta — e quale documentazione migliore? — proprio dallo stesso Bassi, pare appoggiare la mia opinione. Scriveva il Bassi: « Egli [il Pellegrini] andò siccome gli fu ordinato [alla convocazione del giudizio]... ecc... e di più ebbe la libertà di menar seco M. Giacomo Soldati, uno degli Ingegneri di questa Città, uomo di molto spirito e valore ». Un'espressione come « ebbe la libertà » mi pare alluda a concessione che al Pellegrini doveva riuscire gradita; e lasci quindi intuire già a quella data (dicembre 1569) una relazione di amicizia tra i due architetti. D'altra parte i ripetuti rapporti tra il Soldati e l'architetto di San Carlo Borromeo inducono a pensare che anche il Soldati fosse stato durante il soggiorno milanese in qualche modo introdotto nella ristretta cerchia del Cardinale. Per cui il fatto che nel 1576 — cioè due anni prima dell'inizio della chiesa dei Santi Martiri e circa uno prima della probabile datazione del progetto preparato dal Pellegrini (nota 5) — il Soldati, ritornato a Torino, fosse nominato Architetto e Ingegnere Ducale alla Corte dei Savoia, assume alla luce di questi fatti e di questa induzione un risalto particolare, sì da potersi cogliere, mi pare, come convalida della notizia offerta dal Galbiati di influenze dall'Arcivescovo di Milano esercitate sulle decisioni del Duca nella scelta dei suoi architetti, valendosi dell'alto prestigio che godeva presso Emanuele Filiberto. Per Iacopo Soldati architetto alla Corte di Torino: R. Wittkower, *op. cit.*, p. 105 e pp. 117-118 rispettivamente nell'edizione inglese e nell'edizione italiana; B. Signorelli, *L'architetto Iacopo Soldati e l'antica pianta di Torino*, in « Edilizia », anno XV, n. 9, 15 maggio 1969, p. 7; B. Signorelli, *Note di architettura militare*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », Nuova Serie, anno XXIII-XXIV, 1969-70, pp. 126-136; A. Scotti, *op. cit.*, pp. 77-104.

[22] Lo documenta una lettera indirizzata dall'architetto al Cardinale, « Datta il dì 13 Agosto 1582 in Milano »: « Ho fatto quanto da Vostra Signoria Illustrissima mi fu comandato; circa a fare un disegno del modo che si puotria accomodare, con venerancia et deciencia, il Santissimo Sudario in la Chiesa catedrale di Turino, il quale si puotesse conservare, et mostrare, senza il pericolo di piegarlo, et dispiegarlo; il qual disegno, con la presente si manda Vostra Signoria Illustrissima; il qual si è fatto a mio parere tanto chiaro che è intelligibile, o almeno è tale che darà occasione a Vostra Signoria Illustrissima di declarare il suo concetto, et non essendo questo secondo il suo gusto quella puotrà ordinare si ha da mutare ché subito si farà ». G. Rocco, *op. cit.*, pp. 213-14; N. Carboneri, *Architettura* cit., p. 1; V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone. Problemi attributivi e nuovi contributi*, in « Palladio », anno XIX, gennaio-settembre 1969, p. 56, nota 16.

di sistemazione della Sindone. Lo testimonia una lettera dell'architetto indirizzata al Cardinal Borromeo da Torino il 23 ottobre di quell'anno: « et Sua Altezza si risolve che io gli disegni una bella Chiesa et non nel Duomo, ma in la piazza del Castello, con un monasterio, ove possi stare religiosi in qualche numero per officiare detta Chiesa et così farò... » [23]. Il progetto pellegriniano non fu realizzato; ma mi pare non si possa mettere in dubbio l'esecuzione di disegni da parte del Tibaldi in osservanza ai desideri avanzati da così alto committente. E a questo fine dovette sottoporre ad attento esame tutta la piazza del Castello, poi che « il provedere dove s'hanno a mettere in opera » i « belli disegni » progettati si pone, secondo il pensiero del Pellegrini, tra le specifiche competenze dell'architetto.

Da questi dati sicuri, sulla base di un documento cui si richiamava il Tellucini nel suo volume sul Palazzo Madama di Torino [24] — purtroppo senza citarne la fonte —, da cui risulterebbe essere stato il « Pellegrino » autore del progetto per la facciata del Castello (Palazza Madama) durante i lavori di trasformazione promossi da Carlo Emanuele I per riportare il palazzo, « ormai caduto in disuso come arnese militare dopo la costruzione della cittadella », a ruolo e a dignità di abitazione ducale, il Carboneri avanzò l'ipotesi che durante i lavori di primo Seicento per il rinnovo della facciata, « fosse ancora ritenuto valido un antico disegno del grande Pelle-

---

[23] La lettera è datata « De Turrino il 23 ottobre 1583 »: « Scrissi mentre Vostra Signoria Illustrissima era a Parma, a Monsignor Moneta, che a quella dicesse che il Signor Duca di Savoia mi faceva intendere che venissi a Turrino et mi fu detto ancora che era per la Chiesa per riporvi il Santissimo Sudario, et dissi ancora che io non voleva venire se prima non haveva risposta da Vostra Signoria Illustrissima, per sapere se gli socoreva altro di quello che altre volte fu ragionato, ma io non aspettai, poiché molta istanza n'era fatta dal detto Signor Duca, et per questo di presente sono a Turrino, et Sua Altezza si risolve che io gli disegni una bella Chiesa et non nel Duomo, ma in la piazza del Castello, con uno monasterio, ove possi stare religiosi in qualche numero per officiare detta Chiesa et così farò... ». G. Rocco, *op. cit.*, pp. 214-215; N. Carboneri, *Architettura* cit., p. 1; V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 56, nota 16. Conferma ancora il soggiorno del Pellegrini a Torino una lettera del Borromeo indirizzata da Parma all'architetto in Milano, il 16 ottobre 1583 (conservata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano): « Magnifico mio carissimo. Intendo che andarete a Turino, chiamato da quel signor Duca, per il dissegno e fabrica per riporvi il Santissimo Sudario. Ho voluto ricordarvi che, sebbene il signor Duca disegna far per ciò una chiesa nuova, tuttavia questo è impresa di lungo tempo, e però Sua Altezza inclina meco a non restare di fabricare adesso a questo effetto la cappella maggiore del Duomo in migliore e più ampia forma... ». Riporta questa lettera, riprendendola dallo Zanotti (P. G. Zanotti, *Le pitture di Pellegrino Tibaldi e di Niccolò Abbati*, Venezia, 1756, p. 26), il Vesme, che per altro erroneamente aggiungeva: « Dell'esito di questa andata a Torino fino ad ora non se n'è ritrovata veruna memoria... ». *Schede Vesme*, vol. III, 1968, p. 1047.

[24] A. Telluccini, *Il Palazzo Madama di Torino*, Torino, 1928, p. 49.

grini » [25], della cui opera si sarebbe quindi valso ancora una volta il Duca. L'ipotesi del Carboneri fu ripresa dal Mallé, che scrive non potersi escludere che Carlo Emanuele I si fosse rivolto anche per la trasformazione del Castello a Pellegrino Pellegrini, che se era noto in modo particolare in Milano per le opere ivi compiute, era stato attivo in altre zone del Piemonte [26].

Si viene così ad allargare l'ambito dell'attività svolta dall'architetto a Torino; per cui nasce il fondato sospetto che, oltre al soggiorno a Torino dell'ottobre del 1583, documentato dalla lettera indirizzata al Cardinal Borromeo per informarlo dei grandiosi progetti per la sistemazione della Santa Sindone commessigli dal Duca, nella capitale sabauda il Pellegrini si fosse recato altre volte, per altre soste a noi oggi non più documentate; *in primis* al fine di « provedere dove *si avessero* a mettere in opera » i disegni preparati per la chiesa dei Santi Martiri — disegni di cui, come abbiamo visto, testimoniano tutte le fonti — e per « conferire con il capomaestro » prima dell'inizio della fabbrica; e poi, oltre che nell' '83, in rapporto alla chiesa e al monastero in progettazione per la Santa Sindone, probabilmente altra volta ancora, prima di partire per la Spagna (1585), al fine di preparare il disegno del rinnovato prospetto del Castello, non appena Carlo Emanuele I cominciò a volgere il pensiero alla sua trasformazione.

Ne segue che se anche il Pellegrini non poté di certo seguire di persona tutti i lavori della fabbrica della chiesa dei Santi Martiri, impedito prima dagli impegni che lo legavano a Milano, e dalla partenza per la Spagna poi (1585-1595), dovette a quando a quando, almeno nel primo tempo, occuparsene di presenza, stabilendo diretti rapporti con il capomastro.

D'altra parte neppure il rilievo della sua lontananza da Torino avrebbe la forza di invalidare l'attribuzione a lui proposta della chiesa dei Santi Martiri; poiché era ferma convinzione di Pellegrino Pellegrini che « all'architetto tocca solo di dare belli disegni et conferire con il capomaestro et provedere dove s'hanno a mettere in opera » [27], e non il compito della dire-

---

[25] N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi* cit., pp. 170-171.

[26] L. Mallé, *Palazzo Madama in Torino*, Torino, 1970, vol. I. *Storia bimillenaria di un edificio*, p. 82 e p. 83

[27] Lo scrive proprio il Pellegrini nella « risposta 20.a » all'*Interpellanza* mossagli nel 1574 (22 novembre) dai Deputati alla Fabbrica del Duomo di Milano, *Interpellanza* includente ben ventisette domande, in parecchie delle quali erano riproposte accuse rivolte al Pellegrini nel giudizio mossogli contro dal Bassi nel dicembre del 1569, già discusse e superate. G. Rocco, *op. cit.*, p. 41.

zione delle maestranze; aderendo egli nell'intimo all'atteggiamento intellettualistico dell'Alberti, se pur riproposto con vibranti espressioni personali [28].

* * *

Il problema dell'attribuzione lega strettamente con quello della vicenda costruttiva dell'edificio. Per tradizione era riconosciuta la paternità al Tibaldi *sic et simpliciter* per l'intera fabbrica della chiesa e della sacrestia, senza tener conto alcuno del fatto che già la prima fase della costruzione si protrasse per quasi mezzo secolo dopo la posa della prima pietra, oltre il termine stesso della vita dell'architetto (1596), fino al 1619, data in cui i lavori, che le *Litterae Annuae* documentano anno per anno negli sviluppi essenziali, risultano condotti a termine [29]. Note d'archivio precisano per altro

---

[28] A. Peroni, *Contributo al Pellegrini architetto...* cit., pp. 91-92; Id., *Il « Discorso di Architettura »...* cit., per l'orientamento intellettualistico e la derivazione dall'Alberti dell'inedito trattato del Pellegrini; M. Tafuri, *op. cit.*, p. 75.

[29] È vero che nel 1583 (3 agosto) Monsignor Peruzzi durante la sua visita Apostolica alla chiesa in costruzione poté vedere « capellam majorem cum aliis capellis bene distinctam, et constructio ipsa redacta... quasi ad finem et perfectionem » (G. Grosso - M. F. Mellano, *La Controriforma nella Archidiocesi di Torino. 1558-1610*, Roma, 1957, vol. II, p. 90); ma quel « *quasi* » è da prendere, penso, sulla testimonianza delle *Litterae Annuae,* in senso molto lato. Del resto ancora nel 1606 il pittore Federico Zuccari, in sosta a Torino per dirigere la decorazione della Galleria commessagli dal Duca Carlo Emanuele I, scriveva: « La chiesa è imperfetta ne è fatta se non la terza parte, però è angusta e poco capace di popolo », seppur così frequentata da potersi appena « inginocchiare a dire un pater ed un'ave ». G. Claretta, *Il pittore Federico Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte e alla Corte di Savoia (1605-1607) secondo il suo « Passaggio per l'Italia »*, Torino, 1895, pp. 73-74. Dalle *Litterae Annuae* del resto risulta che soltanto nel 1606 « Iacta sunt fondamenta postremae partis templi, quae sola adhuc restabat, fere ex elemosinis, quas Divi Pauli Sodalitas erogavit » (*Litterae Annuae*, 1606, p. 37); quindi solo a quella data si iniziava l'ultima parte della costruzione. Padre Monti, riportando dalle *Litterae Annuae* le tappe essenziali della vicenda costruttiva della chiesa (*op. cit.*, vol. I, pp. 173-176), fa precedere la notizia, di cui cita la fonte, altra delle *Litterae* (Sacchini, *Historiae Societatis Jesu*, P.V.I. 4, n. 63), che il 23 dicembre 1584, essendo almeno una parte della chiesa condotta al punto da potervi officiare, vi erano state dal vecchio oratorio traslate le reliquie dei tre Martiri (furono deposte nella cappella di San Paolo dell'omonima Congregazione). Nelle *Litterae Annuae* è per altro documentato che nel 1592 fu costruita la sacrestia: « (Collegium) auctum est sacrario, laxo et eleganti » (*Annuae*, 1592, p. 5); che nel 1604 si finì il corridoio che dava il passaggio dal Collegio alla chiesa: « Deambulatorio, per quod ad Ecclesiam patet aditus, ultima manus imposita est » (*Annuae*, 1604, p. 31); che nel 1606, come già ho riportato, si gettarono le fondamenta dell'ultima parte della chiesa (*Annuae*, 1606, p. 37); che la costruzione nel 1608 veniva coperta: « Insumpsimus in aedificanda ultima parte templi, quae ad absolutionem reliqua erat iamque pervenit ad fornicen nummos aureos mille sexcentos » (*Annuae*, 1608, p. 49): che nel 1609 si gettavano le fondamenta di altra parte: « Jacta sunt fundamenta reliqua, quae ad perfectam nostri tampli absolutionem erat necessaria corrogatis elemosinis, quae partim a Congretatione Divi Pauli, cui plurimum debemus, partim ad aliis piis amicis supeditatae fuerunt » (*Annuae*, 1609, p. 61). Nel 1610 si costruiva l'ultima parte della chiesa: « Quinque millia nummorum aureorum insumpsi-

in maniera irrefutabile che all'inizio del Settecento l'edificio subì una rimodellazione per iniziativa del rettore Agostino Provana; e solo a seguito dei lavori settecenteschi, consistenti in un ampliamento, ottenuto con la costruzione di un nuovo coro — con altare e cappelle laterali — e con l'erezione della cupola [30], la chiesa dei Santi Martiri venne ad assumere quella configurazione più affine, di quanto prima non avesse, alla pianta e alle strutture del San Fedele di Milano, la fabbrica più tipica del Pellegrini, in quanto in essa l'architetto raggiunse l'espressione più qualificante del suo gusto e della sua personalità.

Ma se pure a seguito dei lavori settecenteschi pianta ed alzato vennero a ripetere in linea di massima il modello della chiesa dei Gesuiti di Milano (fig. 1), non si può non cogliere tuttavia nei Santi Martiri un'attenuazione del

---

mus hoc anno in ultima templi parte exaedificanda; quae Deo dante pervenit ad culmen. Summam hanc pecuniae partim a serenissimi Ducis liberalitate, qui 800 elargivit, partim ex unius e nostris beneficentia... » (*Annuae*, 1610, p. 67). Nel 1612 « ... la chiesa si è voltata, et il corpo finito, che riesce una delle più proportionate e vaghe chiese che habbia la Compagnia in questa Provincia. Si sono spesi tremila scudi havuti parte da Sua Altezza parte da limosine de' particulari, parte da uno de nostri » (*Annuae*, 1612, p. 87). Nel 1613 si finì la fabbrica, si ornò la chiesa di stuccature; e furono fatti l'altar maggiore e gli altari delle due cappelle laterali prossime all'altar maggiore: « Extrema hoc anno manus imposita est absoluta tota templi structura, opusque tectorium tum arae maioris tum duarum sibi in utroque latere respondentium tribus millibus summorum aureorum. Usibus nostris admodum accomodatum est et vario ornatu elegantissimum. Laudavit illud pro virili [parte] paucos ante dies serenissimus Dux in quo cum sacrum religiose audiret tres adolescentes in mauritianam militiam adscripsit. Senatus etiam locum sibi peculiarem concedi postulavit et subselliis mire elaboratis decoravit » (*Annuae*, 1613, p. 93); e più innanzi, sempre sotto il 1613: « Si è finita la fabrica e stuccatura della chiesa e delle due capelle quest'anno con spesa di tre milla ducatoni, riesce molto proportionata, vaga, commoda, calda d'inverno, fresca d'estate. Il signor Duca venne ultimamente a vederla in sentir messa, e fece tre cavalieri di San Maurizio. La lodò come delle belle d'Italia. Il Senato vi ha fatto un banco di noce proprio per honore » (*Annuae*, 1613, p. 99). E ancora sotto il 1613: « La fabrica della chiesa et le capelle con stuccatura, tre mila ducatoni. Cominciata la fabrica della capella grande, la chiesa viene bella, proportionata, vaga » (*Annuae*, 1613, p. 101). Nel 1619 la chiesa veniva condotta a termine: « Conscripti sunt in exaedificanda templi parte reliqua aurei octingenti » (*Annuae*, 1619, p. 155).

[30] Rimando per tutti i lavori architettonici settecenteschi condotti nella chiesa e nella nuova sacrestia dei Santi Martiri di Torino, e per la relativa documentazione, a V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 34-37; ove per la prima volta, sulla scorta di documenti ritrovati presso l'Archivio di Stato di Torino, sono prospettate le varie trasformazioni settecentesche nelle loro successive fasi, e le attendibili attribuzioni; trasformazioni da scindere totalmente dalla prima costruzione della chiesa. Che possano essere stati forte stimolo al progetto di questi lavori i danni subìti dalla chiesa e dal collegio per la caduta di alcune bombe durante l'assedio di Torino (A. Manno, *Relazione e documenti sull'assedio di Torino nel 1706*, Torino, 1878, p. 158), non è da escludere, perché i lavori condotti per iniziativa del rettore Padre Agostino Provana iniziarono proprio subito dopo quella dolorosa vicenda; ma poi presero tale impulso, che continuarono anche oltre la morte di Padre Provana (20 gennaio 1726), primo promotore, sì da trascendere totalmente il fatto che forse ne era stato l'iniziale movente.

vigore strutturale e delle intensificazioni formali caratterizzanti il San Fedele [31]. Già fin dalla prima fase della costruzione lo spazio, bipartito nei Santi Martiri sull'esempio della chiesa milanese, riuscì, rispetto a quello, meno intenso; le due campate della vasta aula non acquistano, come invece acquistano nella chiesa di Milano, chiara evidenza e significazione espressiva dal forte spicco delle colonne libere dalle murature; ché nella fabbrica di Torino le colonne sono usate solo in funzione di sostegno agli archi di accesso alle cappelle. Nel San Fedele invece le colonne libere, ma saldamente implicate nella complessa partizione dell'alzato, spinte innanzi sugli alti basamenti e pur tra loro collegate dagli archi trasversali, che paiono volerne trattenere il continuo rilancio, sono protagoniste di una complessa vicenda che suscita, nel contrasto, una tensione dinamica che non è possibile non cogliere come impronta inconfondibile della fabbrica. E al termine della successione delle colonne cupola e conca absidale, arditamente protese verso l'alto, raccolgono e rilanciano in senso verticale lo spazio solido e ben definito della navata in un sincretismo illogico, originalissimo e di grande suggestione (fig. 2). Caratteri che non ritornano nei Santi Martiri, almeno in una dimensione altrettanto eretica e innovatrice.

In sostanza nel San Fedele di Milano è maggiormente percepibile, che non nei Santi Martiri, quell'ambivalenza tipica delle opere del Tibaldi, quella ricerca, così intensa ed emozionante, di un possibile equilibrio tra la dogmatica architettura imposta dalla rigorosa precettistica iconografica introdotta dal Borromeo e un'autonomia organizzativa linguistica più libera e originale. « L'esasperata paratatticità... tibaldiana è... una risposta limite allo stesso problema affrontato dal Michelangelo delle fortificazioni fiorentine, della cappella Sforza, del rifacimento di S. Maria degli Angeli a Roma », ha scritto il Tafuri, che per primo avvertì e propose nelle opere del Tibaldi quella coesistenza di due tendenze opposte così impegnata e pregna di significato [32].

---

[31] Tra la varia bibliografia già citata per il Pellegrini architetto, per il San Fedele di Milano rimando in particolare ad A. Peroni, *Contributo al Pellegrini...* cit., pp. 90-96. Devo la fotografia dell'interno del San Fedele alla gentilezza della Direttrice di « Arte Lombarda », M. L. Gatti Perer, che vivamente ringrazio.

[32] M. Tafuri, *op. cit.*, pp. 72-73 e pp. 75-76. Può riuscire per altro indicativo a cogliere l'autentico carattere delle strutture pellegriniane del San Fedele di Milano anche il dato, rilevato dal Peroni, che proprio Padre Andrea Pozzo, l'estroso creatore delle macchine illusionistiche delle volte, nella *Prospettiva de' pittori ed architetti* avesse proposto come modello di chiesa il San Fedele di Milano, riproducendone la pianta e gli alzati. A. Peroni, *Contributo al Pellegrini...* cit., p. 96.

Del resto affine posizione di « eclettismo critico » rispetto alle acquisizioni figurali manieristiche il Tibaldi aveva assunto parallelamente anche in alcune opere di pittura: si pensi come, michelangiolista di formazione, nella decorazione di Palazzo Poggi a Bologna, uno dei momenti più felici della sua opera pittorica, nelle figure a cavalcioni sull'architrave dei colonnati (fascia esterna della seconda stanza di Ulisse), figure che nella foga intensa dell'atteggiamento scompaginano ogni ordine architettonico immergendosi in uno spazio del tutto libero e aperto, si volgesse già a significazione e modi di pieno preludio barocco (fig. 3).

L'attenuazione della compattezza formale e della dinamicità dello spazio della chiesa dei Santi Martiri rispetto ai modi del San Fedele, l'accettazione della dogmatica di tipo controriformistico, nell'edificio torinese più rilevante che non il tentativo di recupero di un'originale autonomia di linguaggio architettonico, potrebbero trovare una spiegazione plausibile nel lento procedere della fabbrica torinese; e fu già dal Carboneri avanzata, se pure con cautela, l'ipotesi che causa ne fosse stato un intervento di Ascanio Vitozzi, che favorevolmente accolto a Torino dal Duca di Savoia, dal 1584, data del suo arrivo, fino alla morte, 1615, diresse tutte le imprese architettoniche della capitale sabauda; e potrebbe quindi anche in questa fabbrica esser subentrato al Tibaldi dopo il suo allontanamento, e aver inserito varianti ispirate alla propria concezione, più estrosa ed epidermica, rispetto alla concezione tipica, severa e plastica, del Pellegrini, alterandola sensibilmente [33]. Alla prova di un riscontro critico, convincente si rivela la proposta del Carboneri: a conferma depone, ad esempio, l'uso ai Santi Martiri della serliana, in facciata e sulle pareti laterali dell'interno, tipico motivo ricorrente nelle fabbriche del Vitozzi. È vero che anche il Pellegrini aveva accolto questo motivo in un'opera precoce della sua attività di architetto, nel progetto della cappella Poggi a Bologna; ma l'aveva riportato a significazione del tutto opposta a quella che lo caratterizza nella chiesa dei Santi Martiri. Nella cappella Poggi semicolonne si staccano dai piani degli archi che, incorniciando le serliane, aderiscono all'involucro murario, cui quindi l'ordine delle colonne viene a contrapporsi in un contrasto sottile e suggestivo, proprio perché non lascia inerte lo spazio [34]. Nella chiesa dei Santi Martiri invece l'uso della serliana è più rispondente alla stesura in super-

---

[33] N. Carboneri, *Architettura*, in « Mostra del Barocco a Torino », Torino, 1961, p. 1; Id., *Ascanio Vitozzi* cit., pp. 26-28.

[34] A. Peroni, *Contributo al Pellegrini...* cit., p. 86. Egli acutamente rileva che questa soluzione « attinge già *in nuce* alla concezione del San Fedele ».

ficie degli involucri luminosi del Vitozzi (fig. 4); si pensi ad esempio alle serliane vitozziane del Santuario di Vicoforte di Mondovì. Del resto anche i coretti, concepiti nei Santi Martiri come strutture decorative e di alleggerimento della parete, contrastano al possibile con le nicchie nel San Fedele scavate tra colonna e colonna con così prepotente effetto plastico.

Ma in modo precipuo mi pare possa addurre conferma della presenza del Vitozzi ai Santi Martiri, quale prosecutore della fabbrica dopo l'allontanamento del Tibaldi, il raffronto, che mi sono proposto, tra le strutture di questa chiesa e un'opera dal Vitozzi stesso progettata. Il disegno vitozziano della facciata della chiesa del Corpus Domini (1607) [35] presuppone innegabilmente la meditazione da parte del suo autore del prospetto della chiesa dei Gesuiti di Torino, di quella fabbrica di cui il Vitozzi non ignorava certo il progetto anche dei particolari delle strutture non ancora condotte a termine. La fronte dei Santi Martiri dovette in quel momento riuscire per lui esemplare, se pure nel disegno della facciata del Corpus Domini la tradusse, secondo il suo gusto, con accentuati valori decorativi e di stesura in superficie. Osservando il disegno vitozziano sono persino indotta a chiedermi se nella facciata dei Santi Martiri la diversa sensibilizzazione, più epidermica, del secondo ordine rispetto a quello di base, più solido ed essenziale, che mi pare di poter cogliere, non sia dovuta proprio all'intervento esecutivo del Vitozzi sul disegno del Pellegrini. Il disegno del Vitozzi per la facciata del Corpus Domini fu preparato all'incirca nel medesimo giro di anni in cui veniva costruita la facciata dei Santi Martiri, che non la dovette precedere di molto; la chiesa vitozziana crebbe parallelamente al lento progredire della fabbrica di via Dora Grossa [36]; e non insignificante al riguardo riesce il rile-

---

[35] Torino, Archivio Storico Comunale, Carte sciolte, Cat. 9, Mazzo 1, N. 10, Cartella 50. A penna ed acquarello. Misure: 62,1 x 45,4. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi* cit., p. 150 e pp. 152-153; riproduzione tav. 196. Il disegno è databile sicuramente 1607, perché l'anno è segnato sulla cartella del frontespizio della facciata. Non è firmato; ma già il Carboneri ha scritto: « L'autenticità del progetto... soprattutto è confermata dall'esplicita documentazione che garantisce la presenza esclusiva del Vitozzi nella fabbrica del Corpus Domini » (p. 153) (documentazione offerta dal Carboneri sugli Ordinati del Consiglio della Città, pp. 149-50). D'altra parte da altro Ordinato del 1638 (28 novembre) rilevo che il disegno della facciata del Corpus Domini era stato offerto in dono alla Città dal Conte Carlo di Castellamonte: nella seduta del Consiglio di quel giorno infatti si disponeva a che il Castellamonte venisse ringraziato del suo donativo. L'architetto Carlo di Castellamonte, scolaro del Vitozzi, gli fu sempre a fianco nell'intenso lavoro svolto a Torino, fino a confondersi con lui; per cui pare attendibile che alcuni disegni del maestro fossero rimasti in suo possesso. Riguardo ai dubbi che sono stati avanzati circa l'autografia del disegno, pure senza per altro contestarne la paternità, rimando ancora al Carboneri, p. 153, nota 10.

[36] Rimando per i Santi Martiri alla documentazione cronologica già offerta a nota 29.

vare che nella pianta della raccolta Tesauro [37], prima originale progettazione della chiesa del Corpus Domini da parte del Vitozzi, si profila nella navata la bipartizione del grande vano, che non può non richiamare all'analoga struttura della chiesa dei Gesuiti. Per questo parlavo di meditazione da parte del Vitozzi su quel modello; ma una meditazione attiva, di chi assimila nel contempo che si prospetta, nella concretezza dell'esecuzione, interpretazioni e riduzioni di un progetto da realizzare. È stato scritto a proposito della vitozziana chiesa del Corpus Domini: « La planimetria... che, impostata su pianta allungata e arricchita di cappelle laterali risulta molto affine ai Ss. Martiri, è concezione che potrebbe trovare spiegazione nell'avvenuto adeguamento da parte dell'architetto al nuovo indirizzo pratico della Controriforma... » [38]: che questo adeguamento nel Vitozzi non si sia compiuto proprio attraverso l'accettazione e la graduale realizzazione del progetto del Tibaldi ai Santi Martiri? Sono propensa a crederlo [39].

Comunque — siamo costretti nei limiti di una illazione di tipo puramente formale — quale sia stata la causa della diversa impronta della chiesa dei

---

[37] Torino, Biblioteca Nazionale. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi* cit., p. 151 e tav. 192. Per una disamina della pianta della chiesa, della sacrestia e del Collegio dei Gesuiti di Torino della Raccolta Tesauro, e dei problemi ch'essa propone, rinvio più innanzi, alla nota 66.

[38] *Forma Urbana ed Architettura nella Torino barocca* dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino, Torino, 1968, vol. I, tomo I, p. 821.

[39] Di tutti questi dati, di queste affinità e coincidenze non tien conto la Scotti, che è indotta a supporre invece la presenza ai Santi Martiri, dopo l'allontanamento del Tibaldi, di altro architetto, Jacopo Soldati, appoggiando la sua proposta sulla Patente di Carlo Emanuele I, con cui il Duca in data 1° gennaio 1581 confermava in carica, con l'appellativo di « nostro architetto e ingegnere », il Soldati — già ingegnere e cosmografo ducale con Patente di Emanuele Filiberto del 15 luglio 1576 —: per la « chiesa dei SS. Martiri iniziata dal Pellegrini... proprio il Soldati poteva essere la persona più adatta, in quanto amico del Tibaldi, a proseguire l'esecuzione dell'edificio » (A. Scotti, *op. cit.*, pp. 82-83). La supposizione non mi pare assolutamente attendibile, innanzi tutto perché l'amicizia che legava il Soldati al Tibaldi non è certo motivo critico plausibile per un'attribuzione che d'altra parte si presenterebbe tanto problematica, anche per il fatto che le opere che la Scotti documenta del Soldati, come quelle già del Soldati conosciute, sono tutte attinenti a scopi militari o idraulici; sì ch'ella stessa non si perita di dare al Soldati l'appellativo di « idraulico » per antonomasia (p. 83). E per l'unico progetto di architettura che la Scotti pensa di poter attribuire al Soldati sulla base di Patenti ducali del 1585, un disegno dell'Archivio di Stato di Torino (Sezioni Riunite), da lei interpretato quale progetto del Soldati di pianta centrale per la chiesa del Monte antecedente a quello preparato dal Vitozzi, ella stessa avanza: « Probabilmente il progetto non soddisfece il Duca che commissionò un disegno al Vitozzi, lasciando... al Soldati la realizzazione di tutti gli altri lavori » (A. Scotti, *op. cit.*, pp. 84-85). Si aggiunga che se le variazioni stilistiche che la chiesa dei Santi Martiri rivela rispetto alle più tipiche architetture pellegriniane, variazioni che si possono supporre dovute all'influenza di chi diresse i lavori dopo l'allontanamento del Tibaldi, richiamano ai modi del Vitozzi; non conoscendo con sicurezza nessun'opera architettonica del Soldati, non possiamo invece assolutamente riconoscere caratteri suoi nella chiesa torinese.

Santi Martiri rispetto alla fabbrica del San Fedele, non si può non ammettere che nell'impostazione d'insieme la chiesa dei Santi Martiri riuscì grandiosa e solenne, e proprio per l'adeguarsi, nella caratterizzazione morfologica delle strutture, in modo più rilevante, che non il San Fedele, alla precettistica normativa ispirata ai nuovi indirizzi liturgici della Controriforma [40]; in particolare per l'accettazione di un ordine estrinsecamente celebrativo nella grande aula atta a riunire i fedeli per i sacri riti, cui furono affiancate cappelle laterali poco profonde, per non disperdere l'importanza incentrata sull'altar maggiore; si pensi come proprio in quel tempo andò divulgandosi la cerimonia delle *Quarantore* [41], che, imponendo la fastosa decorazione dell'altare, gli dava massimo risalto sulla struttura d'insieme della chiesa.

La fabbrica della chiesa dei Gesuiti veniva così a proporre in Torino un linguaggio architettonico del tutto insolito e moderno, offrendo un impianto mai prima di allora realizzato nella capitale sabauda. Altrettanto

---

[40] Architetto prediletto di San Carlo Borromeo, nel rapporto continuo con il suo protettore, che tanta parte aveva avuto nell'opera di applicazione pratica dei Decreti Tridentini (le decisioni prese dal Cardinal Borromeo in materia durante i diversi sinodi furono per la maggior parte raccolte e pubblicate nel 1577 nei *Instructionum Fabbricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*), il Pellegrini aveva sotto la sua influenza accolto e approfondito i princìpi informatori della Controriforma. Per il Trattato del Borromeo: S. Carlo Borromeo, *Arte Sacra* (*De fabrica Ecclesiae*), versione e note a cura di Monsignor C. Castiglioni e Don C. Marcora, Milano, 1952; P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, Bari, 1962, vol. III e nota critica pertinente (vol. III, pp. 385-388); M. L. Gatti Perer, *Le Istruzioni di S. Carlo e l'ispirazione classica nell'architettura religiosa del Seicento in Lombardia*, in *Il mito del classicismo nel Seicento*, Firenze, 1965. Circa l'ipotesi proposta che fosse stato proprio il Pellegrini collaboratore del Borromeo nella stesura del Trattato: C. Castiglioni, *S. Carlo e l'arte sacra*, in « Echi di S. Carlo », Milano, 1938, fasc. II; P. Mezzanotte, *L'architettura milanese dalla fine della Signoria Sforzesca alla metà del Seicento*, in *Storia di Milano*, vol. X, 1957, p. 587 e nota 1. Per l'influenza esercitata da San Carlo sul Pellegrini: *Forma Urbana ed Architettura nella Torino barocca* dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino, Torino, 1968, vol. I, tomo I, p. 817.

[41] La devozione delle Quarantore fu approvata dal Pontefice Paolo III nel 1537 e più dettagliatamente regolata dal Pontefice Clemente VII nel 1592, quando già si era diffusa un po' dovunque per iniziativa di vari Ordini religiosi, e dopo che San Carlo Borromeo l'aveva imposta, a partire dal 1577, in tutta la sua diocesi. La prima istituzione delle Quarantore nella chiesa dei Santi Martiri si ebbe per il Carnevale del 1606 « con grande apparato e grande concorso di popolo » (Padre A. Monti, *op. cit.*, I, 180). Il 1606 è l'anno in cui, costruito l'altar maggiore e ivi trasportata l'urna delle reliquie, si gettarono le fondamenta dell'ultima parte della chiesa; quindi la cerimonia vi fu celebrata quando la fabbrica non era ancora stata condotta a termine, non appena la rese possibile l'edificazione dell'altare. In proposito sappiamo che anche l'architetto Bernardo Vittone, il quale diede opera nei lavori settecenteschi della chiesa e del Collegio dei Gesuiti di Torino, iniziò proprio le sue progettazioni per la Compagnia di Gesù nella capitale sabauda con un Apparato delle Quarantore allestito per la chiesa dei Santi Martiri in occasione del Quaresimale del 1737, il cui disegno è conservato nella tavola 99 delle *Istruzioni diverse*. V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 33.

nuova l'impostazione della facciata (fig. 5), concepita dal Tibaldi rettilinea e ortogonale alla via di lato, pur prospettando sulla contrada di Dora Grossa, allora stretta e snodantesi in un movimentato percorso sinuoso tra le facciate degli edifici gotici che la chiudevano [42]. E proprio per siffatto carattere della progettazione pellegriniana e per la stesura distesa del prospetto a paragone della più mossa facciata del San Fedele, male vennero a legare con le strutture architettoniche le statue allogate in un secondo tempo nelle nicchie, opera degli ultimi decenni del Seicento, condotta di mano dell'intagliatore Francesco Borelli [43]; contrastando il loro moto avvolgente e la doratura, di altro gusto, con la severità rigorosa della base. In quanto al fianco della chiesa, pur così originale nella progettazione, si svolge per altro con un andamento piuttosto sobrio ed uniforme, che non regge il confronto con il dinamico rilancio da colonna a colonna del fianco del San Fedele, rilancio ripetuto nel secondo ordine, al di sopra dell'alto zoccolo che tra i due ordini intercorre; sicché nel San Fedele la muratura di lato, pur così solenne, pulsa di un'intensa vita nell'accomunato, contrastante scatto orizzontale e verticale.

---

[42] *Forma Urbana ed Architettura nella Torino barocca* già cit., vol. I, tomo I, pp. 817-819. Il *Regio editto di rettilineamento ed abbellimento della contrada di Dora Grossa in Torino* fu dato in Torino da Carlo Emanuele II il 27 giugno 1736. L'esecuzione dell'Editto non toccò direttamente la fabbrica della chiesa, asportando solo parte della scalinata d'accesso; venendo ad annullare però, con l'arretramento delle costruzioni limitrofe, quel risalto nell'articolazione del nucleo edilizio con cui la chiesa dei Santi Martiri era stata concepita a potenziare l'importanza dell'edificio sacro sulle costruzioni civili, in obbedienza ad un concetto ribadito dallo stesso San Carlo Borromeo: *Forma Urbana* cit., vol. I, tomo I, p. 817. Una pianta dell'isola dei Gesuiti condotta prima dell'ampliamento e rettilineamento di via Dora Grossa, conservata all'Archivio di Stato di Torino (pubblicata in V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 37), documenta in modo chiaro come il Tibaldi avesse concepito il prospetto della chiesa arretrato in confronto agli altri edifici, in modo che non fosse coinvolto nella cortina di facciate prospiciente sulla via. Trasformazione più sensibile che non la chiesa ebbe a subire, per l'arretramento su via Dora Grossa, il Collegio. Il progetto dell'arretramento del Collegio fu affidato al Vittone nell'ultimo tempo della sua vita (il disegno della ristrutturazione della facciata porta la data 15 settembre 1769, e il Vittone morì il 19 ottobre 1770); l'esecuzione infatti non fu più condotta innanzi da lui. V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 48-55 in opposizione al parere espresso dal Portoghesi. P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, 1966, p. 174.

[43] Scultore nato a Chieri nel 1636 (come si deduce da un censimento della popolazione di Torino dell'agosto 1705), ma abitante a Torino. Fu a suo tempo uno tra gli artisti più noti della capitale sabauda, nel 1666 sottopriore e nel 1678 priore della Compagnia di San Luca a Torino. Fautore dell'aggregazione della nascente Accademia torinese di San Luca alla omonima Accademia di Roma, fu tra gli artisti torinesi che nel 1675 ne elessero Procuratore Pier Francesco Garolli, abitante a Roma, accioché facesse a Roma istanza per ottenere l'auspicata aggregazione. *Schede Vesme* cit., vol. I (1963), p. 173 e vol. III (1968), p. 1078; L. Mallé, *Le Arti figurative...*, p. 245.

* * *

Circa i lavori settecenteschi che resero pianta ed alzato della chiesa dei Santi Martiri più conformi al San Fedele di Milano, risulterebbe di grande interesse conoscere se siano stati condotti sulla scorta ancora del progetto pellegriniano conservato presso i Padri della Compagnia di Gesù. Si ritroverà mai tra le carte — disegni e note — disperse in tanti archivi il progetto primo dell'architetto?

Parrebbe tuttavia contrastare con l'ipotesi della continuata aderenza attraverso il tempo alla primigenia idea pellegriniana la documentazione sicura che la cupola fu innalzata dal 19 aprile del 1708 al 23 luglio del 1710 su disegni preparati da Carlo Giacomo Quadro, ingegnere e architetto del Duca di Savoia [44]; per quanto i disegni di primo Settecento potrebbero essere stati condotti quale sviluppo dettagliato di un più antico progetto di insieme.

La cupola fu innalzata sullo spazio del vecchio coro a seguito della costruzione del coro nuovo, che risulta dalle *Memorie* manoscritte del Bosio terminato appunto nel 1708 (26 marzo) [45]. La costruzione del nuovo coro impose con l'abbattimento del coro vecchio anche la demolizione

---

[44] Il fascicolo « Spese fatte per la Fabrica della Cupola », da me rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Torino, documenta dettagliatamente sotto il 1708 le spese per i disegni di progettazione di Carlo Giacomo Quadro; e poi dal 19 aprile di quell'anno (posa della prima pietra) al 23 luglio del 1710 (data alla quale i lavori della cupola risultavano terminati) le spese relative ai lavori di costruzione condotti dal capomastro Pietro Fontana. V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 38, nota 26. Circa l'architetto Carlo Giacomo Quadro: C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, estratto da « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti », Torino anno XVII, marzo 1963, p. 57.

[45] Bosio, *Memorie della chiesa e dei Padri Gesuiti in Torino, estratte per mio uso dai registri manoscritti...* cit., p. 127: « Aggionta del coro terminata 1708 26 marzo ... Ingrandimento del coro con l'altar maggiore e le due cappelle laterali di marmo spesa totale L. 75.876:1:4 ». L. Tamburini, *op. cit.*, p. 54; V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 38. Riesce di conferma del resto anche la data di un instrumento citato da Padre Monti nella *Storia della Compagnia di Gesù*. Scrivendo della Congregazione dei Mercanti, sita nell'ambito dell'edificio del Collegio, annota: « Non molti anni appresso (si riferisce alla costruzione della cappella, ch'era stata fondata nel 1694, e alla decorazione, condotta l'anno seguente: V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 56, note 20-21 e ivi bibliografia) la Congregazione de' Mercanti desiderò l'uso ed onorario della sepoltura esistente in tre archi dietro l'altar maggiore e sotto il nuovo coro dei Gesuiti. Ed essi lo concedettero (Instrumento, 30 luglio 1710, rogato Zucca) ». Padre Monti, *op. cit.*, vol. II, p. 132. Offre ancora altra testimonianza, se ve ne fosse bisogno, dell'avvenuto ampliamento della chiesa e della costruzione del coro nuovo una cartella in bronzo, appoggiata sul pavimento della chiesa davanti alla balaustra dell'attuale altar maggiore, su cui è incisa l'iscrizione: « SEP. PP. SOCI/MDCCXXVI »; iscrizione che deve essere stata posta, durante i lavori del Settecento, a conservare memoria del luogo dove erano stati un tempo sepolti i Padri, sotto l'antico coro.

della vecchia sacrestia. Della esistenza di vecchie sacrestie fa cenno un brano di Padre Monti [46]; e la loro ubicazione, lungo il lato destro del vecchio coro, è con esattezza definita in un foglio della Biblioteca Nazionale di Parigi, la pianta delle fabbriche torinesi della Compagnia di Gesù [47], condotta prima delle trasformazioni settecentesche della chiesa (fig. 6).

Il coro nuovo venne costruito sullo spazio libero della contrada che si apriva un tempo al di là dell'abside della prima chiesa pellegriniana, prospiciente l'antico oratorio della Confraternita di San Paolo, contrada ancora documentata dall'incisione del *Theatrum Statuum Sabaudiae* (1682) e dalla citata pianta del Collegio di Torino della Biblioteca Nazionale di Parigi [48]; cosicché a seguito di questo ampliamento l'oratorio venne a trovarsi direttamente limitrofo alle nuove strutture della chiesa dei Santi Martiri.

Forse proprio in previsione di siffatte trasformazioni architettoniche la Confraternita di San Paolo, che a suo tempo già aveva creato le premesse per l'avvento dei Gesuiti a Torino, e che sempre era stata munifica verso la Compagnia di Gesù [49], le aveva fin dal 1701 ceduto il suo oratorio, trasferendosi in altra sede. E all'abbattimento delle vecchie sacrestie l'antico

---

[46] Padre A. Monti, *op. cit.*, vol. II, p. 131. Scrivendo della Congregazione dei Gentiluomini — una delle tre congregazioni incluse nel recinto del Collegio dei Gesuiti — afferma che « soleva raunarsi in un oratorio fabbricato al di sopra delle vecchie sacrestie ».

[47] Parigi, Biblioteca Nazionale, Plans d'édifices de la Compagnie de Jésus: Hd-4C, 189. A penna ed acquerello, cm. 54,5 x 44. Porta la scritta: « Turino approvat ». Vedi in proposito J. Vallery-Radot, *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris*, in « Bibliotheca Instituti Historici S. I. », vol. XV, Roma, 1960, p. 112; V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 38.

[48] *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Amsterdam, 1682. La didascalia della pianta di Torino per l'isola in cui erano situati chiesa e Collegio dei Gesuiti suona: « Templum et Collegium Societatis Jesu, ubi Oratorium et Congregatio Santi Pauli Apostoli »; nella già citata pianta della chiesa e del collegio della Biblioteca Nazionale di Parigi, condotta prima degli ampliamenti settecenteschi dei Santi Martiri, la strada è segnata proprio con il nome di « strada di S. Paolo ».

[49] Lo confermano le stesse *Litterae Annuae* nel brano — già riportato a nota 29 —, in cui, scrivendo dei lavori eseguiti nella chiesa durante l'anno 1609, l'estensore del manoscritto afferma che furono condotti « corrogatis elemosinis, quae partim a Congregatione Divi Pauli, *cui plurimum debemus*, partim ab alii piis amicis supeditatae fuere... ». E anche in altre note, in cui sono documentate spese per i lavori della fabbrica, viene ricordato l'intervento della Congregazione di San Paolo, ad esempio nei lavori del 1606 (*Annuae*, p. 37). La Confraternita di San Paolo fu quindi ad evidenza legata ognora alla vicenda costruttiva della chiesa dei Santi Martiri. Ed è documentato (vedi ancora nota 29) che nel 1584 l'urna delle reliquie dei Santi Martiri era stata deposta proprio nella cappella di patronato di quella congregazione, intestata a San Paolo, la prima cappella a destra, subito costruita, e nella quale si cominciò ad officiare nell'attesa che fosse edificato l'altar maggiore; e nella cappella di San Paolo le reliquie furono custodite fino a quando, terminato l'altar maggiore della primitiva chiesa, vennero sotto di quello traslate (1606).

oratorio di San Paolo dovette venir tosto adibito a nuova sacrestia della chiesa dei Gesuiti. Lo confermano note conservate presso l'Archivio di Stato di Torino: nel fascicolo delle spese per la costruzione della cupola, dopo l'ultimo pagamento all'architetto Quadro in data 23 luglio 1710 per la preparazione dei disegni e per la direzione dei lavori, n'è riproposto il nome ancora sotto l'anno seguente, e per altra incombenza: « 1711 Alli 3 Giugno al Sig.r Quadro per li disegni delli armari della nuova Sagrestia e della Capella del Choro... L. 24 » [50]. Quindi nel 1711 non solo l'oratorio di San Paolo era già stato adibito a sacrestia della chiesa dei Santi Martiri, ma si provvedeva a prepararne l'arredo.

Per altro il vano dell'oratorio a quella data doveva conservare ancora la primitiva struttura, quale appare nella pianta del *Theatrum Statuum Sabaudiae* (fig. 7), perpendicolare all'aula della chiesa dei Santi Martiri, ma non in asse rispetto ad essa, spostato verso il lato destro. E proprio nel senso di ottenerne una ristrutturazione più simmetrica rispetto alla chiesa si chiariscono altri lavori condotti in data posteriore.

Intanto l'abbattimento del vecchio coro e delle vecchie sacrestie aveva portato ad altra trasformazione architettonica rispetto alla prima fabbrica. Nella pianta del *Theatrum Statuum Sabaudiae* (1682) due campanili affiancano il coro della chiesa dei Gesuiti: furono veramente costruiti entrambi, sì da far prospettare sulla strada di San Paolo la parte absidale della chiesa dei Santi Martiri con la prestanza quasi di una facciata? È vero che il campanile sul lato destro oggi più non esiste; ma non si può non ritenerne certa la costruzione, documentata com'è non solo dalla pianta del *Theatrum*, ma anche dalla pianta della chiesa e del collegio della Biblioteca Nazionale di Parigi, in cui, di fianco all'ambiente della sacrestia, ma più laterale e arretrato, proprio nella posizione in cui risulta il campanile nel *Theatrum*, è chiaramente leggibile il quadrato di base di un campanile. Il campanile di destra quindi sorto, come quello a tutt'oggi conservato, con la prima costruzione della chiesa, dovette essere in seguito abbattuto, coinvolto nella demolizione del vecchio coro e delle vecchie sacrestie; all'incirca verso la fine del primo decennio del Settecento.

Il campanile sul lato sinistro fu conservato, ed è quello che ancora esiste;

---

[50] Archivio di Stato di Torino, Sezione I, Conventi soppressi, Missionari e Gesuiti di Mondovì e Torino, Traslazione dei Missionari dall'antica sede alle Case dei soppressi Gesuiti di Torino e Mondovì, 1776; mazzo 10, fasc. 10.

per altro documenti rinvenuti all'Archivio di Stato di Torino [51] precisano, senza possibilità di dubbio, che si cercò di abbattere anche quello una quindicina d'anni dopo, tra il 1725 e il '28, quando si condussero i lavori per la sistemazione della nuova sacrestia; e fu conservato solo perché « dopo invano aver speso molto tempo e fatica non si è potuto distruere » — scriveva il capomastro cui fu affidata l'impresa —; la sua demolizione minacciando la stabilità delle strutture tutte della chiesa da quel lato.

Proprio questa ferma volontà di abbattere, durante la ristrutturazione settecentesca, varianti strutturali, come i campanili, che non è attendibile fossero proposti nel progetto pellegriniano, parrebbe confermare l'ipotesi di una ripresa dei lavori condotta ancora su disegno originale dell'architetto.

I lavori per la sistemazione della nuova sacrestia sono dettagliatamente documentati dal 1725 al 1728 da una nota del capomastro Giacomo Fontana: lavori di demolizione di edifici limitrofi e di puntellamento di strutture che venivano parzialmente conservate [52]; lavori di scavazione, di sottomurazione, di costruzione di nuove muraglie per ingrandire il vano [53]; così che a seguito di essi la sacrestia venne a configurarsi quasi un'altra chiesa nella chiesa per la sua vastità aperta e solenne.

Nei medesimi anni in cui si attendeva a queste trasformazioni architettoniche la chiesa veniva impreziosita con decorazioni e dotata di nuovi arredi. Dalle *Memorie* del Bosio risulta che nel 1707 furono posti i due grandi candelabri di bronzo dorato [54], che ancora si possono ammirare ai lati del presbiterio; opere davvero pregevoli, per le quali non mi sento di

---

[51] « Nota delle spese del capomastro Giacomo Fontana per la fabbrica della nuova sacrestia », Archivio di Stato di Torino, Sezione I, Conventi soppressi, Missionari e Gesuiti di Mondovì e Torino, Traslazione dei Missionari dall'antica sede alle Case dei soppressi Gesuiti di Torino e Mondovì, 1776; mazzo 10, fasc. 11. V. MOCCAGATTA, *op. cit.*, p. 38 e pp. 56-57, nota 33.

[52] Dovette alla fine essere conservata dopo le demolizioni e le trasformazioni, la casa prospiciente su via Botero, all'angolo di via Barbaroux, che risultava a tre piani e di proprietà Masino nel censimento del 1754. Archivio Comunale di Torino, Carte sciolte, numero 5413: « Suddivisione della Città in isolati con i nomi dei proprietari degli stabili esistenti in ciascun isolato ».

[53] « Spesa genrale fata da me Giacomo Fontana per la Fabricha della nuova Sachristi (*sic*) della Chiesa de' Molto Reverendi Padri della Compagnia di Gesu del Colegio Vechio dela presente Citta cominciata sino nel ano 1725 sotto la ministrazione in qualità di dessa Chiesa a Sachristia del fu Reverendo Padre Agostino provana (*sic*) e continovata successivamente sino per tutto lano (*sic*) 1727 e in qual parte ò lavoro del 1728 sotto la direzione e amministrazione del Reverendo Padre Giovanni Battista Ratto suceduto in detto uffizio, in detto tempo si sono fatti li travagli e resa nel stato presente ». Per notizie più dettagliate sulla progettazione e le laboriose vicende della sistemazione della sacrestia rimando alla nota 66.

[54] BOSIO, *Memorie* cit., p. 128: « Cerofari grandi di bronzo spesato tutto nell'anno 1707 L. 4552.19.6 ».

rifiutare, come fa il Tamburini [55], l'attribuzione dal Pedrini avanzata — sebbene dal suo scritto non risulti su quale base — ad Alberto Possino, scultore attivo per la Corte di Torino in decorazioni in Palazzo Reale ed in Palazzo Carignano [56], che gli dovettero procurare viva rinomanza, se egli fu nel 1686 nominato vicepriore e nel 1698 priore dell'Accademia torinese di San Luca [57]. La concezione d'insieme dei candelabri dall'agile stelo pur nella grandiosità dell'impianto (fig. 8) e i preziosi delicati motivi dei particolari (fig. 9, *a* e *b*) illuminano sulla fantasia inventiva e la finezza d'esecuzione dell'artefice.

Dalla fine del secondo decennio del secolo è documentata una lunga serie di lavori di ornamento e di abbellimento nella chiesa, nel coro, sugli altari; ori, bronzi, marmi preziosi furono profusi in ogni parte [58], contribuendo ad accentuare ancora l'impronta sontuosa e celebrativa di accezione controriformistica della grande aula.

Nel 1730 fu costruito il nuovo altar maggiore, « a marmi lustri », secondo l'espressione del Sacchetti, su disegno di Filippo Juvarra (fig. 10, *a* e *b*) conservato alla Biblioteca Nazionale di Torino [59]; altar maggiore solenne nelle forme che si allargano nell'ampio presbiterio, e pur così lieve nella tenue incurvatura delle strutture condotte a gradoni per servire di base ai candelabri. Questo intervento dello Juvarra ai Santi Martiri fu, come vedremo, di

---

[55] L. Tamburini, *op. cit.*, p. 54, rileva che il Pedrini li « assegna allo scultore Vincenzo Alberto Possino datandoli erroneamente a poco dopo la metà del '600 » (A. Pedrini, *Il mobilio, gli ambienti e le decorazioni nei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, 1967, fig. 483); ma deve essere stato da parte del Pedrini solo un errore di trascrizione, perché nell'introduzione (p. xix) li riportava invece ad una datazione di pieno Settecento.

[56] L. Mallé, *Appunti e revisioni per la scultura nel '600 e '700 in Piemonte*, in « Scritti in onore di Edoardo Arslan », vol. I, p. 491 e p. 492.

[57] *Schede Vesme* cit., vol. III, 1968, p. 858, ove sono riportate queste due date come le sole sicure dello scultore. A queste, altra ne aggiunge il Rovere (C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, 1858, p. 137) in 1684, anno in cui in Palazzo Reale conduceva lavori di intaglio e sculture sulle pareti dell'alcova attigua alla sala della Colezione. Sulla base di queste datazioni mi pare si possa avanzare come attendibile l'ipotesi che lo scultore abbia potuto continuare a lavorare fino al 1707 e che possa quindi essere stato l'artefice dei candelabri dei Santi Martiri.

[58] Bosio, *Memorie* cit., pp. 128-130; L. Tamburini, *op. cit.*, pp. 54-56.

[59] Il disegno è condotto in prospetto e in pianta: Biblioteca Nazionale di Torino, Disegni dello Juvarra, volume 59-2, fogli 21 e 22. Il progetto è elencato sotto l'anno 1730 nel *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvara dal 1714 al 1735 compilato dal suo discepolo G. B. Sacchetti*, pubblicato a seguito della *Vita del Cavaliere Don Filippo Juvara abbate di Selve e Primo Architetto di S. M. di Sardegna* da A. Rossi in « Giornale di Erudizione Artistica », Perugia, 1874. V. Viale, *Regesto della vita e delle opere di Filippo Juvarra*, in « Catalogo della Mostra di Filippo Juvarra Architetto e Scenografo », Messina, 1966, pag. 89.

grande portata nella lunga vicenda costruttiva della chiesa; continuato anche negli anni successivi, 1733-34, in lavori per la sacrestia.

Nel 1732 venivano provveduti « i marmi neri » per la balaustra, messa in opera nel '34 [60]; ma le parti in bronzo erano già state in precedenza eseguite da un Padre Andrea Pozzi milanese [61]: prestigiosa opera, che rivela a quale grado di eccellenza si levassero gli artefici del Settecento in Piemonte (fig. 11, *a*, *b*, *c*). Nel 1734 fu collocato anche « lo sternito di marmo fatto a stelle davanti l'altar maggiore, nel coro... » [62]; pavimento che, ancora originale, riesce tra i preziosi conservatoci dell'epoca. Posto *in loco* l'altare e scolpita la balaustra a coronarlo, fu trasportata definitivamente sotto la mensa dell'altare juvarriano l'urna delle reliquie dei Santi Martiri (fig. 12), finissimo lavoro di oreficeria condotto in Roma nella seconda metà del secolo XVI, da Roma inviata in dono dall'abate Vincenzo Parpaglia quando le reliquie erano state traslate dalla chiesa di Sant'Andrea nel primo oratorio dei Gesuiti; nel 1606 dalla cappella di San Paolo, sua prima destinazione nella chiesa, posta già sotto l'altar maggiore della primitiva fabbrica.

Ristrutturata la nuova sacrestia se ne preparò l'arredo. Nel 1733 vi fu eretto l'altare su disegno, anch'esso conservatoci, dello Juvarra (fig. 13) [63]. Risulta per altro dal confronto con il disegno juvarriano che l'altare, dopo la felice ideazione e dopo la realizzazione, fu manomesso e alterato (fig. 14). In conformità al progetto dello Juvarra l'arco che contorna l'altare un tempo era aperto e l'altare arretrava rispetto alla sacrestia, posto in un piccolo vano dal cui ingresso sulla via laterale filtrava dall'alto un tenue lume. Portato innanzi l'altare e occlusa l'apertura dell'arco da un muro che spezza

---

[60] A. Bosio, *Memorie* cit., p. 133: « Marmi neri per la balaustra avanti l'altar maggiore fatta nel 1734 costo... 1235 ».

[61] Secondo una convenzione fatta nel 1727 tra padre Ratti, succeduto a padre Provana, e padre Pozzi, artefice milanese, per l'esecuzione delle parti in bronzo: « Balaustra di bronzo avanti l'altar maggiore convenuuta nel 1727 fra il Padre Ratti ed il Padre Pozzi artefice milanese per la sola fattura L. 10 mila ». « Bronzo L. 3142.8.5 ». Bosio, *Memorie* cit., p. 131. Anche più innanzi nel tempo il medesimo Padre Pozzi prestava la sua opera per la chiesa dei Santi Martiri di Torino: « Costruzione di Numero 14 Gesù, N. 28 putti di bronzo per li 14 Coretti, opere del Padre Pozzi nel 1756. L. 6.000 ». Bosio, *Memorie* cit., p. 132.

[62] A. Bosio, *Memorie* cit., p. 133.

[63] Le *Memorie* del Bosio ricordano che fu eretto nel 1733 con la spesa di L. 1.600 « esclusi li angeli e bronzi, la mensa, bardella e tabernacolo », senza proporne il nome dell'architetto. Bosio, *Memorie*, p. 133. Il disegno è per altro conservato nel medesimo volume dei Disegni dello Juvarra della Biblioteca Nazionale di Torino in cui è conservato il progetto dell'altar maggiore, *Disegni Juvarra*, vol. 59-2, foglio 23; anzi, la sua collocazione, posto tra il progetto dell'altar maggiore del 1730 e altro disegno firmato dallo Juvarra e datato 1735, viene ancora a confermare la data 1733 proposta dalle *Memorie*.

a metà il motivo degli architravi sagomati del progetto — rimane ancora al di là del muro il piccolo vano di squisito gusto settecentesco, cui ormai, avulso dalla sacrestia, si accede solo da via Botero —, è stato annullato del tutto l'effetto di controluce della collocazione originaria e la primitiva leggerezza e trasparenza luminosa dell'altare; e nello stesso tempo è stata alterata la consonanza simmetrica dei due archi e dei due vani che nella sacrestia si fronteggiavano al centro delle pareti brevi: ché un'ampia vasca (fig. 15) è collocata in un incavo spazio che si apre al di là dell'arco opposto a quello che contorna l'altare [64].

La vasca è citata nelle *Memorie* del Bosio in un'unica nota insieme con l'altare juvarriano, con esso riunita sotto la stessa numerazione come si trattasse di un arredo unico, e con l'altare riportata alla medesima data [65]: le nobili proporzioni, le ritmiche rispondenze delle parti e delle cornici inducono perciò a pensare che anche la vasca sia stata progettata dallo Juvarra, se pure non n'è stato finora identificato il disegno [66]. Del resto proprio la rigorosa simmetria con cui altare e vasca furono originariamente inseriti nell'architettura d'insieme li confermerebbe frutto di un'unica ideazione.

Riesce ancora documento fedele e inoppugnabile della configurazione originale dell'altare e della consonante posizione della vasca un disegno del Museo Civico di Torino, la pianta della chiesa e della sacrestia dei Santi Martiri, condotta dall'architetto Mario Ludovico Quarini (1756-1776 circa) (fig. 16); nonché una pianta delle fabbriche di tutta l'isola, chiesa, sacrestia, collegio, preparata dall'architetto Luigi Barberis nel 1785 [67].

---

[64] In consonanza all'originaria illuminazione dell'altare anche nel fondo della rientranza in cui è situata la vasca si apre, già fonte di luce nell'incavo ombroso, una tonda finestra, oggi accecata da costruzioni addossate da quel lato.

[65] « 48 Altare di marmo nella Sacrestia restano esclusi li angeli e bronzi, la mensa, bardella e tabernacolo L. 1600; Il lavatoio della sacrestia L. 800; Due portine laterali al sudeto altare e due finte L. 900; Totale L. 3300. Queste opere sono state fatte nel 1733 ».

[66] Confermerebbero l'attribuzione allo Juvarra del disegno della vasca della sacrestia dei Santi Martiri anche innegabili affinità che la struttura della vasca presenta con altri due lavabi, inclusi in quella parte del complesso architettonico del nuovo Seminario di Vercelli, spettante allo Juvarra secondo il Sacchetti, che ne elenca genericamente il disegno tra le opere dell'architetto, e proprio in una data molto prossima ai lavori della sacrestia dei Santi Martiri, 1734. V. Viale, *Filippo Juvarra architetto e scenografo*, Messina, 1966, pp. 98-99.

[67] Riprodotta in V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 51. Non concorda con quanto ho fin qui documentato sull'esito dei lavori settecenteschi ai Santi Martiri una pianta della chiesa e del Collegio dei Gesuiti di Torino, segnata con l'approvazione del Preposto generale della Compagnia di Gesù, pubblicata dal Carboneri a raffronto con la pianta vitozziana della chiesa del Corpus Domini. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi* cit., p. 151, tav. 193. Il foglio è conservato alla Biblioteca Nazionale di Torino, Carte sciolte, q. 11.40/2, a penna ed acquerello, misure 71,8 x 49,2. Porta la scritta: « Piano Inferiore

Nella medesima nota in cui sotto la data 1733 sono elencati nelle *Memorie* del Bosio altare e vasca, vengono citate, con quelli ancora sotto la medesima numerazione, e riassunte in una spesa complessiva unica, « due portine laterali al sudetto altare, due vere e due finte »[68]: sono le porte di

---

del Collegio di Torino al tempo e gusto del Padre Provinciale ». L'approvazione, che porta il sigillo « Praepositi Generalis Societatis Jesu », è così formulata: « Ichnographiam hanc Collegij Taurinensis approbamus, dumodo perpendantur nonnullae observationes expositae Patri Provinciali. Datum Roma die 29 Septembris 1722. Michael Angelus Tamburinus ». Pur con la riserva delle « Nonnullae observationes expositae Patri Provinciali », che ancora rimanevano in sospeso, può riuscire singolare il fatto che la pianta, approvata nel 1722, non corrisponda ai lavori in effetto eseguiti negli anni dal 1725 al 1728. La variante di maggior rilievo è la riduzione del grande vano che fu poi realizzato come nuova sacrestia, adattato invece parte, sul lato lungo, a « Corritore per Confessare », e sul lato breve ad « Atrio della Sacristia » e ad aula per lo studio della « Matematica ». Ma il problema che il foglio presenta mi si è chiarito con la consultazione di altri due disegni più schematici della chiesa e del Collegio, tra di loro affini, tranne alcune non essenziali varianti, che si accompagnano a quello approvato; anzi uno dei due addirittura con quello incollato sopra una carta che porta note di grafia settecentesca. Biblioteca Nazionale di Torino, Carte sciolte, q. 11.40/1 e q. 11.40/3. Entrambi a penna, corrispondono tra loro anche come misure: 68,6 x 48,8. In questi due disegni il vano dell'attuale sacrestia non è smembrato in diversi ambienti, che ne riducono l'ampiezza, come nella pianta approvata, ma risponde all'effettiva realizzazione; in uno ne sottolinea anzi la vastità una scritta a matita: « salone ». Mi pare lecito supporre che i due disegni che si accompagnano a quello approvato fossero stati preparati a documentare le « nonnullae observationes expositae Patri Provinciali », che anche l'approvazione del Preposto Generale della Compagnia lasciava ancora in sospeso, pur approvando in linea di massima il progetto dei lavori. Questi due disegni sono illuminanti anche sotto un altro aspetto: uno di essi porta segnato sul retro *ab antiquo* la scritta: « Pianta del Collegio di Torino e disegni ideati dal Padre Provana », venendo a chiarire e a precisare il senso effettivo di quel « Piano Inferiore del Collegio di Torino al tempo e *gusto* del Padre Provinciale » segnato sulla pianta approvata. Siamo portati cioè a prender atto che Padre Provana non fu solo promotore dei lavori del coro nuovo, della cupola e della nuova sacrestia, ma fu anche ideatore dei progetti e direttore dei lavori sicuramente della sacrestia, e con ogni probabilità anche del coro, per il quale non ho rinvenuto, come per la sacrestia, pagamento alcuno ad architetto progettista, mentre l'ho rinvenuto per la cupola a Carlo Giacomo Quadro. Per la sacrestia, orientati in questo senso dai disegni aggiunti, si trova una conferma nella nota del capomastro Giacomo Fontana: nel titolo della « spesa genrale » egli precisa di aver eseguito i lavori « *sotto la direzione e amministrazione* » di Padre Ratti, « succeduto in detto uffizio » a Padre Provana. Padre Provana morì poco dopo l'inizio della fabbrica della sacrestia, il 20 gennaio 1726; alla sua morte gli subentrò nella direzione dei lavori Padre Ratti: evidentemente a lui deve spettare l'aver accolto le idee proposte dalle varianti di Padre Provana al progetto di base approvato, e l'averle condotte innanzi adattandole via via durante la prosecuzione dei lavori; l'aver cioè « resa nel stato presente » « la Fabricha della nova Sachristi », secondo l'espressione del capomastro. È cosa certa comunque che il progetto approvato a Roma il 29 settembre del 1722, tre anni prima dell'inizio effettivo dei lavori della sacrestia, fu variato nella realizzazione. Dalle sue note esplicative mi pare di poter per altro cogliere conferma alla mia ipotesi che i lavori settecenteschi ai Santi Martiri dovettero essere condotti dai Padri Gesuiti di Torino sulla base ancora del progetto del Pellegrini, o con l'intento almeno di rimanere fedeli all'idea del primo progettista. Fa riscontro alla numerazione del vano della sacrestia la scritta: « Sacristia uguale a quella di S. Fedele »; il modello cioè cui si guardava ancora nel Settecento inoltrato era sempre il modello del Tibaldi.

[68] Vedi nota 65.

legno scolpito che stanno ancora oggi nella sacrestia ai lati dell'altare juvarriano (fig. 17). Le *Memorie* del Bosio documentano inoltre che nell'anno successivo all'esecuzione dell'altare, della vasca e delle porte laterali all'altare, 1734, fu effettuato il « Trasporto delle guardarobe mobili della vecchia sagrestia alla nuova... » [69]; e pare leggere tra le righe che le guardarobe furono pressoché totalmente rifatte, perché prosegue: « rinnovazione guardarobbe fatte nel 1734 ».

Al riguardo non ho dubbio alcuno che le guardarobe sistemate nel 1734 siano i quattro mobili più grandi della sacrestia, davvero notevoli per imponenza di forme e raffinatezza d'intaglio (fig. 18). È vero che fin dal 1711, come già abbiamo accennato, l'architetto Quadro aveva preparato disegni per gli « armari » da eseguire per la nuova sacrestia; e le *Memorie* trascritte dal Bosio offrono conferma che erano stati davvero al tempo di Padre Provana eseguiti, perché ne precisano con esattezza la spesa [70]. Ma gli armadi progettati dall'architetto Quadro non possono corrispondere se non ai quattro mobili più piccoli, perché affinità e grazia di motivi e raffinatezza di esecuzione legano le porte poste di fianco all'altare, del '33, con alcune parti delle grandi guardarobe, che devono perciò cadere all'incirca nel medesimo giro di tempo di quelle — e la data 1734 si confà quindi perfettamente —; nel medesimo periodo cioè della presenza dello Juvarra ai Santi Martiri.

Per gli armadi più piccoli, dalle semplici, uniformi riquadrature della parte alta, si addice invece una data un poco più precoce (1711 circa), le specchiature inferiori offrendo i tipici motivi dei mobili del tardo barocco piemontese, ma a tenue risalto, indicativo dell'inizio già del nuovo secolo (fig. 19). In un secondo tempo, intorno agli anni 1733-34, o poco dopo, nell'intento di uniformarne la decorazione con gli altri mobili della sacrestia, dovettero venir scolpiti i riquadri superiori della parte alta; penso che ad una siffatta aggiunta decorativa possa riferirsi la nota riportata dal Bosio proprio a seguito delle due che abbiamo ricordato: « Diversi lavori di minuseria e scultura nella nuova Sacrestia, piedestallo del Crocefisso (e il Crocefisso con il vivace piedestallo decorato con teste di angioletti è proprio posto su uno di questi mobili, quello a sinistra dell'altare), cornici e candelieri di legno intagliato... » [71].

---

[69] A. Bosio, *Memorie* cit., p. 133: « Trasporto delle guardarobbe mobili dalla vecchia sagrestia alla nuova rinnovazione guardarobbe fatte nel 1734 L. 3150 ».

[70] A. Bosio, *Memorie* cit., p. 128: « Guardarobbe della Sacrestia fatte fare dal padre Provana spesa L. 10206:14.6 ».

[71] A. Bosio, *Memorie* cit., p. 134.

Circa le guardarobe del '34, se le parti inferiori potrebbero ancora far pensare a rimaneggiamenti e riadattamenti dei mobili delle vecchie sacrestie — ad esempio nel forte risalto delle erme, che per altro comparivano già nelle portine di fianco all'altare —; per contro certi particolari della parte alta, come le agili foglie di acanto a base di mazzi di rose che stanno al di sotto dei putti che reggono l'architrave dell'ordine superiore (fig. 20); e soprattutto i rilievi inclusi nelle specchiature di raccordo tra parte inferiore e superiore — racemi di rose, foglie allungatesi in ritmi stilizzati, agili putti (figg. 21 *a* e *b*; 22 *a* e *b*) — scolpiti con armoniosa grazia e levità di intaglio le identificano opera di intagliatori abilissimi, operosi in quel particolare momento della prima metà del Settecento che coincide con il tardo periodo juvarriano.

Anni tra i più fervidi dell'attività di Filippo Juvarra, che nel 1729 aveva iniziato la costruzione della Palazzina di caccia di Stupinigi, ove artisti e artigiani di ogni tipo convennero a creare quella musicale sinfonia settecentesca. Del resto nel medesimo giro di tempo, negli anni tra il '31 e il '34, veniva decorato in Palazzo Reale un nuovo appartamento con partecipazione di numerosi artigiani stuccatori e intagliatori [72]. L'artigianato degli intagliatori e scultori in particolare aveva una tradizione viva in Piemonte fin dalla fine del Seicento, ed era poi andato sempre più progredendo all'inizio del nuovo secolo con le numerose decorazioni eseguite per la Corte, in Palazzo, e nei castelli e nelle ville reali, e per il patriziato piemontese nelle private dimore. L'arrivo di Filippo Juvarra a Torino nel 1714, e la fervida sua attività per dar forma e vita alle geniali progettazioni architettoniche, servì da elemento catalizzatore e ad un tempo da incentivo a un sempre maggiore affinarsi di motivi e di esecuzione, egli stesso autore di disegni per altari, balaustre, sacri arredi da realizzare poi da marmorari e intagliatori.

Fu del resto tradizione diffusa tra gli architetti del Settecento operanti in Piemonte il progettare, con le architetture, anche mobili e arredi — proprio in quel giro di tempo, nel 1737 circa, se non prima, il Vittone preparava il progetto degli armadi della sacrestia della chiesa dell'Immacolata Concezione di Torino [73]; e altro ne eseguiva una trentina d'anni dopo, insieme

---

[72] A. Midana, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, Torino 1924, p. x; L. Mallé, *Appunti e revisioni per la scultura del '600 e '700 in Piemonte* cit., pp. 745-765; e in particolare p. 757 per gli artigiani che attuarono progetti dello Juvarra, o lavorarono sotto la sua guida.

[73] V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 66, in contrasto con la datazione offerta dal Portoghesi (P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 231).

con il progetto architettonico dell'ambiente, per la sacrestia della parrocchiale di Montanaro, chiesa per la quale preparava anche il disegno del pulpito e dei confessionali [74] —; per cui non mi pare davvero arbitrario il supporre che un'unica mente abbia progettato l'arredo marmoreo della sacrestia dei Santi Martiri, e insieme diretto l'esecuzione degli intagli degli arredi lignei eseguiti nei medesimi anni; appoggiando tale induzione anche il dato che le porte ai lati dell'altare juvarriano sono già nelle *Memorie* del Bosio all'altare e alla vasca accomunate in un tutto unico. Sono cioè incline a pensare che gli arredi preparati in quegli anni per la sacrestia dei Santi Martiri siano stati condotti sotto l'alta regìa di quel grande orchestratore di voci diverse che fu Filippo Juvarra.

Questo complesso così notevole dei mobili della sacrestia dei Santi Martiri non è stato ancora oggetto di studio particolare; ma fu citato e in parte riprodotto dal Midana [75], dal Mallé [76], dal Quaglino [77], dal Pedrini [78], con una datazione però sempre precoce, che varia da « verso l'ultimo quarto del 600 » del Midana, all'« ultimo quarto del 1600 » del Quaglino, che unico per altro ne sottolinea « l'eccezionale finezza della fattura »; alla data « 1650 circa » del Mallé, alla « metà del '600 o poco dopo » del Pedrini; mentre, anche senza l'ausilio dei documenti ritrovati, la levità degli intagli delle specchiature, la grazia raffinata e la disposizione dei motivi in esse inclusi, poste a confronto con intagli della metà del '600, a più forte risalto, a motivi più ammassati, e privi di quell'« eccezionale finezza di fattura » dei mobili della sacrestia dei Santi Martiri, avrebbero potuto indurre ad una datazione più tarda, di pieno Settecento, quale unica possibile.

Come eseguiti nel 1733 il Bosio nelle *Memorie* ricorda ancora i quattro quadri di soggetto biblico posti sopra le grandi guardarobe, a sinistra *Mattalia* e *Profetessa che presenta Samuele ad Elia*, a destra il *Sacrificio di Abramo* e l'*Uccisione di Abele*; riportando i primi due alla pittrice Gianna Durando milanese [79]. Opere modeste, non è ammissibile pensarne la scelta

---

[74] V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 64-67; N. Carboneri, *Bernardo Vittone Architetto*, in « Mostra della città di Vercelli », Torino, 1967, p. 38, scheda 101.

[75] A. Midana, *op. cit.*, pp. 208-209.

[76] L. Mallé, *Le Arti Figurative* cit., p. 246.

[77] E. Quaglino, *Il Piemonte. Mobili e ambienti dal XV al XIX secolo*, Milano, 1966, p. 64.

[78] A. Pedrini, *op. cit.*, p. xvi.

[79] « 65. Due quadri nella Sagrestia sopra li armari a sinistra dietro il coro rappresentanti uno Mattalia, l'altro Anna profetessa, che presenta Samuele ad Elì, opera di Gianna Duranda milanese costano tutti due L. 534.6.8 66. Li altri due quadri corrispondenti rappresentanti 1 il sacrificio d'Abramo, l'altro l'Uccisione di Abele, costano L. 600; questi quattro quadri sono fatti nel 1733 ». Bosio, *Memorie*, pp. 135-136.

ancora influenzata dallo Juvarra, in modo particolare per i due sul lato sinistro, ad evidenza di mano più scadente, e che già il Bosio nelle *Memorie* distingueva dai due sul lato destro, pur riportandoli alla medesima datazione [80].

* * *

La vicenda costruttiva della fabbrica della sacrestia non era per altro ancora terminata. I lavori, per qualche tempo interrotti, furono ripresi circa vent'anni dopo. Note di pagamenti informano al riguardo che nel 1751 la sacrestia veniva ornata di « piedestalli di marmo » [81]; senza dubbio quegli stessi « ornati di marmo » che, con la « Sagristia », sono nel già citato disegno settecentesco di Mario Ludovico Quarini attribuiti all'architetto Bernardo Antonio Vittone. Concepiti come ornamento e rinforzo di base dei pilastri che, addossati alle pareti della sacrestia, vengono via via ripresi, con rilancio vibrante, come a scatti, dai segmenti che sovrastano la prima cornice, all'architrave spezzato, fino al nuovo segmento da cui si dipartono le costolature della volta, non è possibile non accettare l'attribuzione vittoniana anche della volta della sacrestia (fig. 23), in altra sede già da me proposta [82] sulla scorta della didascalia del disegno del collaboratore del Vittone; e soprattutto sulla base dei dati stilistici tipici dell'architetto, la lieve, ariosa luminosità che si diffonde sul grande vano. Mi confermavano del resto e mi confermano in questa attribuzione i caratteri e lo schema, esemplati sulla analoga esperienza di altra opera sicura del Vittone, che ritengo di poco precedente nel tempo, la volta della chiesa di San Gaetano di Nizza Marittima [83]: affine n'è la compenetrazione del vano ovale con le lunette costolate, per altro nella sacrestia di Torino in numero maggiore che non nel San Gaetano, suggerito evidentemente al Vittone dalla necessità di adattarsi alla pianta già prefigurata della sacrestia e all'ubicazione già di-

---

[80] Tra le fonti I. Nepote, *Il pregiudizio smascherato*, Venezia, 1770, p. 15, non solo li distingue come di autori diversi, ma ne dà, già fin da quella data, un giudizio che suona negativo: « Son a Milocco in obbligo / Di rendere giustizia, / La Sacrestia merita / Un non volgar elogio. / Del Volto però intendomi, / Che i Lateral li fecero / Pittor mediocre ed estero, / Ed una debol femmina ».

[81] « Piedistalli di marmo nella nuova Sacrestia nel 1751 L. 1637.10 ». Bosio, *Memorie*, p. 133.

[82] V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 40-47, anche per precedenti diverse attribuzioni, per rapporti con coeve opere del Vittone, per documenti relativi.

[83] Circa l'inizio della costruzione risulta da documenti ritrovati dal Pommer che la chiesa era già iniziata e fuori delle fondamenta nel 1741; per la durata della costruzione non si conoscono dati precisi, ma parrebbe attendibile, da quanto si può intuire dai documenti, la data offerta dal Portoghesi in 1749. V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 45-46, cui rimando anche per la riproduzione fotografica.

sposta degli arredi sacri [84] (fig. 24); mentre nella chiesa di San Gaetano l'immaginosa fantasia dell'architetto, non costretto da remore di precedente fabbrica, lo portò ad impostare chiesa e volta con una libertà inventiva di pianta e di strutture che riescono ad esito ancor più estroso ed esaltante.

La volta vittoniana costituì il superbo coronamento di tutta l'intensa e fervida fase delle trasformazioni settecentesche della sacrestia dei Santi Martiri, infondendo al grande vano una dilatazione e un respiro nuovo, che riescono di altissima suggestione.

Il confronto fra la pianta della chiesa e del collegio dei Gesuiti della Biblioteca Nazionale di Parigi, condotta prima delle ristrutturazioni settecentesche, e la pianta della chiesa e della sacrestia dei Santi Martiri già definitivamente configurate, eseguita da Mario Ludovico Quarini, può riassumere al fine in modo illuminante la lunga vicenda costruttiva della chiesa e della sacrestia.

* * *

Realizzata la volta della sacrestia, ne fu decorato ancora l'ovale centrale con la *Gloria di Sant'Ignazio*: la condusse ad affresco Antonio Milocco, pittore di buona fama, operoso alla Corte di Torino, e in Torino esecutore di ampie decorazioni anche in altri edifici sacri [85].

Dopo l'affresco della volta della sacrestia, ultima opera di rilievo condotta per la chiesa dei Santi Martiri fu ancora un'opera di pittura, la grande pala per l'altar maggiore, la *Madonna con il Bambino e i tre Santi Martiri alti sulla città* (fig. 25), dipinta dal romano Gregorio Guglielmi, presente a Torino tra il 1765 e il '66: la concretezza delle forme e la nitidezza dei colori ad audaci contrasti nella luce fredda, che li rende più vividi, rive-

---

[84] I pilastri, addossati alle pareti a sostegno della cupola, sui lati brevi della sacrestia vennero ad incorniciare gli archi che delimitavano i vani in cui erano posti rispettivamente altare e vasca; sui lati lunghi ad inquadrare i grandi mobili.

[85] Pittore torinese, nato a Torino circa il 1690, a Torino morto il 7 agosto 1772. Dopo un soggiorno a Roma operò nella capitale sabauda per la Real Casa; per altro decorò, oltre la volta della sacrestia dei Santi Martiri, la volta della sacrestia di San Filippo, della sacrestia maggiore della Consolata e della chiesa del Santo Sudario. Osserva il Tamburini al riguardo (L. Tamburini, *op. cit.*, p. 57, nota 47) che dell'attività del pittore mancavano fino ad ora « documenti a partire dal '51 », come risulta dall'ultimo pagamento a lui intestato tra quelli pubblicati dal Vesme (*Schede Vesme*, Torino, vol. II, 1966, p. 700). La datazione presumibile della cupola vittoniana — del 1751 sono i piedestalli di base — viene così a prolungare di qualche tempo la documentazione dell'attività del pittore. Oltre le *Schede Vesme* per il Milocco e le sue opere L. Mallé, *op. cit.*, p. 378.

lano le doti del pittore, uno fra gli artisti più originali sullo scorcio del Settecento nell'ambito della cultura artistica europea [86].

Altri lavori non furono più eseguiti; nel 1773 la Compagnia di Gesù veniva soppressa, e tre anni dopo, nel '76, anche i Gesuiti di Torino dovettero cedere chiesa, collegio e tutte le loro proprietà ai Preti della Missione [87]. Finiva così la lunga fase costruttiva della fabbrica dei Santi Martiri; quando i Gesuiti nell'Ottocento furono reintegrati nell'officio della chiesa [88], attesero piuttosto ad opere di restauro, date le precarie condizioni in cui essa era ridotta [89].

Si rivelò subito di necessità più impellente il restauro degli affreschi già condotti a decorazione della volta della chiesa da Padre Andrea Pozzo, opera pittorica fra tutte la più notevole che vi fosse stata eseguita. Venuto espressamente nel 1678 a Torino da Mondovì, dove attendeva ai lavori della chiesa di San Francesco Saverio, per affrescare la volta del sacro edificio torinese, Padre Pozzo aveva dato con illusionismo prospettico libero spazio all'impetuoso moto delle sue figure, reso più intenso da vivaci contrasti di luce [90]. I Padri della Compagnia di Gesù, di ritorno alla loro sede dopo la

---

[86] Pittore nato a Roma nel 1714, a Roma membro dell'Accademia di San Luca, attivo, oltre che a Roma e a Torino, a Dresda, a Vienna, a Schönbrunn, a Berlino, e infine a Pietroburgo, ove morì nel 1773 (*Schede Vesme*, vol. II, 1966, p. 568). Per la viva e originale personalità di questo pittore, A. Griseri, *Gregorio Guglielmi a Torino*, in « Paragone », 1955, n. 69, pp. 29-38; Id., *Pittura*, in « Mostra del Barocco Piemontese », Torino, 1963, p. 99, e ivi la precedente bibliografia; L. Mallé, *Le Arti Figurative...* cit., p. 376; A. Griseri, « Dizionario Enciclopedico dell'Utet », vol. X, 1969, *ad vocem*.

[87] Per queste vicende rimando a V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 50 e p. 58, nota 71.

[88] Decreto del 20 aprile 1831: nuova erezione della *Provincia* di Torino, dopo la riammissione a Torino della Compagnia di Gesù a seguito della Restaurazione (Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 10); Decreto di Monsignor Fansoni del 6 febbraio 1832: traslazione della parrocchia dei Santi Stefano e Gregorio alla chiesa di San Rocco, sua primitiva sede (Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 33); altro Decreto di Monsignor Fansoni, emesso non appena eletto Arcivescovo di Torino, del 31 marzo 1832: restituzione della chiesa dei Santi Martiri ai Gesuiti (Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 34).

[89] « Il ripulimento della chiesa s'imponeva veramente, se non si voleva vedere quel gioiello d'arte e di eleganza, monumento insigne della pietà dei Torinesi verso i loro santi Protettori, andar a male per sempre. I preziosi dipinti del Pozzo nella volta della chiesa erano anneriti e in parte anche distrutti per l'infiltrarsi dell'acqua piovana » (Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 38).

[90] Il Lanzi scrisse che Padre Andrea Pozzo « non fu assai pago di quell'opera », senza per altro chiarirne le plausibili ragioni. Per contro un giudizio positivo e acuto sugli affreschi condotti da Padre Andrea Pozzo nella volta dei Santi Martiri diede Ignazio Nepote: « Se vuoi trovar buon pascolo / Ai Gesuiti girsene / Convien, prima che predichi / Quell'Orator sì celebre. / Al punto quivi mettersi / di vista è necessario, / Se ritte tu desideri / Che le colonne appaiano. / L'Architettura Nobile / al sito così propria, / E l'ombre, che rilevano, / Col Paradiso medita; / Osserva li bei angeli, /Che al Cielo i vanni spiegano, / Qui vedi la materia, / Che da se stessa movesi, / Con li Beati in scorcio, / Che così ben soffittano, / E quanta luce spandesi, / Che non riscalda il

soppressione dell'Ordine, ritrovarono gli affreschi anneriti e in parte caduti; e dopo molte polemiche pro e contro la conservazione e il restauro, fatte eseguire perizie e prove, infine, nel 1836, prevalsa l'opinione di asportarli [91], si rivolsero a Luigi Vacca, pittore di Corte; e gli affreschi di Andrea Pozzo furono sostituiti dalle sue pitture ferme e composte, che riflettevano l'ormai mutato gusto del nuovo tempo [92].

Fra gli altri dipinti a tutt'oggi conservati più antico e più interessante è il quadro del *San Paolo*, posto sull'altare della prima cappella a destra,

---

Tempio. / Per umiltade piccolo / Dipinse forse Ignazio / Però si vede prossimo / In alto della Triade. / Andrea Pozzo nomasi / Trentino il buon artefice, / il qual le vere regole / Compose di prospettica » (I. Nepote, *op. cit.*, pp. 13-15). Gli affreschi per la chiesa dei Santi Martiri di Torino furono eseguiti nel primo periodo dell'attività di Padre Andrea Pozzo, nel tempo in cui condusse anche il ciclo degli affreschi della chiesa della Missione a Mondovì (1676-79). A Torino però egli aveva già fatto una sosta nel '75 — a quella data deve cadere il precoce *Cristo Crocifisso* della chiesa di San Lorenzo —; e a Torino inviò poi dal soggiorno romano la serie notevolissima delle tele per la cappella dei Mercanti (1697-1703); per cui le sue opere rimasero normative per lo sviluppo della pittura in Piemonte. L'attività di Padre Pozzo ebbe per altro uno svolgimento ed un interesse di portata europea, soprattutto a seguito delle opere romane e di quelle dell'ultimo tempo viennese; a Vienna morì nel 1709 (era nato a Trento nel 1642). N. Carboneri, *Andrea Pozzo Architetto*, Trento, 1961, e ivi la precedente bibliografia al riguardo; A. Griseri, *Pittura* cit., pp. 67-68, e ivi la precedente bibliografia al riguardo; L. Mallé, *Le Arti Figurative...* cit., pp. 268-269; A. Griseri, *Le Metamorfosi del Barocco*, Torino, 1967, pp. 237-242; B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlino, 1970; Id., « Dizionario Enciclopedico dell'Utet », vol. XV, 1971, *ad vocem*, con aggiornata nota bibliografica.

[91] Padre Monti testimonia che si fecero perizie su perizie per indagare se gli affreschi del Pozzo potevano essere salvati e restaurati; ma conclusesi con giudizio negativo, « ... per volere del Padre Provinciale, si stabilì di cominciare appunto dal presbiterio e dalla cupola, senza intanto toccar l'opera del Pozzo, fino a che il giudizio dei periti si fosse pronunziato sui nuovi lavori, condotti che fossero a compimento. Il compito delicato fu affidato alla ben conosciuta perizia del Prof. Luigi Vacca, pittore regio a fresco » (Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 380). Prevalso, dopo molte discussioni, il parere di sostituire gli affreschi del Pozzo, « ... la volta fu demolita. Ciò avvenne nel dicembre di quel 1842... Quanto poi ai lavori, intrapresi tosto dal Vacca, furono ultimati nel 1844, togliendosi i ponti nel mese di agosto » (Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 384).

[92] Luigi Vacca fu nominato pittore di Corte con patente del 21 aprile 1823 del re Carlo Felice, per il quale affrescò la volta della sala del castello di Govone. In seguito fu tra gli artisti che cooperarono, a partire dal 1834, sotto la direzione di Palagio Palagi alla decorazione dei nuovi appartamenti e nuove sale allestiti a seguito delle trasformazioni condotte in Palazzo dal re Carlo Alberto. G. Rovere, *op. cit.*, p. 95, nota 116; *Schede Vesme*, vol. III, p. 1065. Gli affreschi della volta dei Santi Martiri collimavano così esattamente con i nuovi indirizzi del gusto di quel particolare momento, che furono riprodotti da Francesco Gonin — allievo di Luigi Vacca all'Accademia di Torino — insieme con la veduta della facciata e dell'interno della chiesa, in litografie pubblicate in un sontuoso volume: *La chiesa de' Santi Martiri / Solutore, Avventore ed Ottavio Primi Protettori della Città di Torino / Raccolta di 12 gran disegni litografi, corredata di un cenno storico-descrittivo / Dedicata / Alla Maestà del Re / Carlo Alberto*, Torino, 1844, presso gli Editori Speirano e Ferrero. Nel 1844 infatti gli affreschi del Vacca erano condotti a termine, tolti i ponti nell'agosto di quell'anno (vedi nota 90).

opera di mano di Federico Zuccari [93]. Giunto a Torino dalla Corte dei Gonzaga di Mantova nel luglio del 1605, e tosto colmato di onori da parte di Carlo Emanuele I, che non voleva lasciarsi sfuggire l'occasione di affidare ad un artista di così larga fama la decorazione che vagheggiava della sua famosa Galleria [94], dipinse nel 1607 — l'opera è datata e siglata — il *San Paolo* per l'altare della cappella di patronato della omonima Confraternita (fig. 26). Il Santo s'impone nel rosso mantello a vivo risalto sulla veste verde, richiamando nella bloccata, solenne grandiosità ad altra figura di Santa, la Sant'Agata, dal pittore condotta per una pala del Duomo di Milano [95]; così che non pare accettabile l'attribuzione di « ambito lombardo » di recente proposta [96]. Se mai l'opera nella particolare imponenza della figura del Santo riecheggia vagamente forme tibaldesche; il Tibaldi e lo Zuccari avevano insieme lavorato in Spagna alla decorazione dell'*Escurial*,

---

[93] Come opera dello Zuccari è segnalata dal Tesauro (*op. cit.*, p. 170), dal Cravero (*op. cit.*, p. 115), dal Derossi (*op. cit.*, p. 57), dal Bartoli (*op. cit.*, p. 44), dal Claretta (*Il pittore Federico Zuccari*... cit., p. 73); confermano l'attribuzione anche le *Schede Vesme* (vol. III, 1968, p. 1122); e sulla loro testimonianza l'attribuzione è stata accolta da quasi tutti gli studiosi.

[94] Lo Zuccari era giunto a Torino da Mantova con un compito delicato e segreto affidatogli dal Duca Vincenzo, il compito di eseguire, nel modo più fedele possibile, i ritratti delle giovani principesse di Savoia ad agevolare la scelta da parte del figlio, il Duca Francesco, per le auspicate nozze che dovevano legare le due Case. Per quanto riguarda il soggiorno dello Zuccari a Torino, e la parte da lui avuta nella decorazione della Galleria di Carlo Emanuele I, rimando a V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia detto il Moncalvo. Le opere di Torino e la Galleria di Carlo Emanuele I*, in « Arte Lombarda », anno VIII, 1963, n. 2, pp. 205-224; e ivi la precedente bibliografia al riguardo. Per lo Zuccari in genere (nato a Sant'Angelo in Vado nel 1542, morto ad Ancona nel 1609): H. Vollmer, in « Thieme-Becker Künstler-Lexicon », vol. XXXVI, Lipsia, 1947, *ad vocem*, ed ivi vasta bibliografia; D. Heikamp, *I viaggi di Federico Zuccari*, in « Paragone », 1958, n. 105 e n. 107; G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma-Dresda, 1961, pp. 56-57; G. Grandi, « Dizionario Enciclopedico dell'Utet », vol. XII, 1962, *ad vocem* (ed ivi bibliografia); E. Spina Barelli, *Teorici e scrittori d'arte tra manierismo e Barocco*, Milano, 1966, in particolare pp. 34-66; D. Heikamp, *Federico Zuccari a Firenze*, in « Paragone », 1967, n. 205 e n. 207.

[95] La pala di Sant'Agata sul primo altare a destra, opera documentata di Federico Zuccari, di pochi anni antecedente alla pala dei Santi Martiri di Torino. Fu eseguita infatti dal 1597 al 1601, come si ricava dagli *Annali* del Duomo di Milano, ove sono pubblicate la convenzione della Fabbrica del Duomo con il pittore, residente a Roma, in data 8 ottobre del 1597 (*Annali*, Appendici II, p. 113); una memoria di acconto dato all'artista, che il 6 novembre del 1597 « sta dipingendo » il quadro (*Annali*, IV, p. 322); e la nota di pagamento per il trasporto della pala da Roma a Milano in data 20 marzo 1601 (*Annali*, V, p. 1). E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, 1960, p. 24 e p. 34, nota 55; e ivi la precedente bibliografia. La pala è dall'Arslan riprodotta a tav. 15.

[96] A. Griseri, *Un poeta della Controriforma in Piemonte*, in « Paragone », 1964, n. 173, p. 26, nota 1: « in ambito lombardo, non lontano dal Morazzone e dai Fiamminghini ».

entrambi partecipi del gruppo dei pittori italiani ivi operanti [97]; per cui non pare arbitrario immaginare che lo Zuccari, chiamato a preparare la pala di *San Paolo* proprio per la chiesa dal Tibaldi progettata, più viva sentisse risorgere alla mente, insieme con le memorie degli anni trascorsi, l'eco delle forme ampie e solenni dell'antico compagno di lavoro.

Di qualità inferiore, e non poco, alla pala di *San Paolo* si presenta il quadro posto sull'altare della cappella seguente, dedicata a San Francesco Saverio, *San Francesco Saverio, San Luigi Gonzaga, San Carlo, Sant'Ottavio e Santa Brigida*, attribuito genericamente a bottega dello Zuccari [98]; dipinto forse da uno dei tanti pittori, anche modesti, che lo Zuccari aveva fatto affluire nella capitale sabauda per assecondare il desiderio del Duca che fosse eseguita nel più breve tempo possibile la decorazione della Galleria che doveva dar lustro alla sua Casa [99].

Altro artista del Seicento, di grande fama nella capitale sabauda, pittore di Corte, attivo al castello di Rivoli e nel Palazzo reale di Torino, « eccellente pittore », era stato incaricato dalla Città di eseguire un'opera da offrire in dono alla chiesa dei Gesuiti: Bartolomeo Caravoglia, che preparò nel 1668, in occasione dell'elezione di San Francesco Saverio a protettore della città di Torino, uno stendardo con l'immagine del Santo da un lato e dall'altro i Martiri Solutore, Avventore ed Ottavio [100]. L'opera deve essersi deteriorata con il tempo e con l'uso, perché purtroppo non ci è pervenuta.

---

[97] Lo Zuccari vi lavorò dal 1585 al 1588 (D. Heikamp, *Vicende di Federico Zuccari*, in « Rivista d'Arte » 1957, vol. XXXII, p. 196). Il Tibaldi si recò in Spagna alla fine del 1585 ed era nel 1595 di ritorno a Milano, ove morì il 27 maggio dell'anno seguente.

[98] L. Mallé, *Le Arti Figurative*... cit., p. 248, sulla scorta del giudizio di H. Vollmer (« Thieme-Becker Künstler-Lexicon », vol. XXXVI, *ad vocem*), attribuisce a Federico Zuccari anche questa tela; attribuzione insostenibile proprio per la qualità del dipinto.

[99] Circa i vari artisti operanti, al seguito di Federico Zuccari, alla Galleria di Carlo Emanuele I, la loro diversa provenienza e formazione, i diversi caratteri e le qualità tanto diverse rimando a V. Moccagatta, *Guglielmo Caccia*... cit., pp. 206-218 e 221-224; L. Mallé, *Le Arti Figurative*... cit., p. 248; A. Griseri, *L'autunno del Manierismo alla Corte di Carlo Emanuele I e un arrivo caravaggesco*, in « Paragone », 1961, n. 141, pp. 21-26.

[100] « Avendo la città di Torino nel 1668 eletto S. Francesco Saverio a protettore mossa dalle prediche del Padre Francesco Maria Gianini ne fece la solennità con apparare superbamente la chiesa, e fece fare dal Signor Caravoglio eccellente pittore uno stendardo o sia confalone con l'imagine del Santo e dall'altra parte i S.S. Martiri Solutore Adventore ed Ottavio, quale dono alla chiesa ». Bosio, *Memorie*, pp. 137-138. Bartolomeo Caravoglia, pittore piemontese nato verso il 1620, già morto nel 1691, lasciò un copioso numero di dipinti in chiese di Torino, fra cui più notevole il quadro rappresentante il *Miracolo del Sacramento*, posto sull'altar maggiore della chiesa del Corpus Domini. Per notizie sul pittore, *Schede Vesme*, vol. I, 1963, pp. 267-270; per un giudizio sulle sue qualità L. Lanzi, *op. cit.*, p. 487; A. Griseri, *Pittura* cit., p. 57; L. Mallé, *Le Arti Figurative*... cit., p. 268.

È invece pervenuta fino ad oggi la pala già dipinta dal Milocco nel 1728 per l'altar maggiore, il *Cristo Crocifisso con la Vergine, San Giovanni e la Maddalena* [101], sostituita più tardi con la *Madonna e i tre Santi Martiri* di mano del Guglielmi; è oggi conservata dietro l'altare.

In un ambiente di passaggio dalla chiesa alla sacrestia è conservato anche altro quadro settecentesco, un *San Luigi Gonzaga* di Pier Francesco Guala (fig. 27), di cui non sono riuscita a trovare, pur dopo molte indagini e ricerche, quale sia stata la provenienza. Mai citato *in loco* da nessuna fonte piemontese, fu preso in esame per la prima volta dal Carità [102], già indotto a supporne diversa, da quella odierna, la destinazione originale, anche per la sontuosa e bella cornice intagliata e dorata di cui è adorno. Non certo tra i dipinti migliori del Guala; anzi, l'espressione di devozione convenzionale e del tutto esteriore, cui è atteggiato il volto del Santo, mi ha lasciato a lungo dubbiosa circa l'autenticità dell'opera; ma alcuni brani, come la massa morbida e luminosa dell'angelo, il bianco perlaceo dell'ampio panneggio della manica del Santo, nella loro innegabile bellezza richiamando alle qualità più tipiche del pittore [103], mi hanno convinta ad accoglierne l'attribuzione.

Di tardo Settecento è il *Gesù che appare a Sant'Ignazio* posto sul secondo altare a sinistra, l'altare più ricco e fastoso di tutta la chiesa [104]; dipinto ese-

---

[101] « Nel 1728 nel giorno de' dolori della Beata Vergine si è esposto il nuovo quadro ovato, riposto nell'Ancona dell'altar maggiore e rappresenta Gesù Agonizzante sulla croce, alla destra la Beata Vergine e Giovanni alla sinistra, la Maddalena genuflessa. Fu dipinto dal Milocco ». Bosio, *Memorie*, p. 147. Per notizie sul pittore rimando a nota 84.

[102] R. Carità, *Pietro Francesco Guala*, « Atti S.P.A.B.A. », Nuova Serie, vol. I, Torino, 1949, p. 56 e p. 107.

[103] Pier Francesco Guala, nato a Casale il 15 settembre 1698, morto a Milano il 27 febbraio 1757. Pittore ispirato al mondo dell'Arcadia, che sente e traduce nella sua levità inconsistente con vivace brio di colore, per altro con esiti di ambito strettamente regionale, pur accogliendo sollecitazioni di più vasto respiro. Oltre il fondamentale volume del Carità già citato (e ivi la precedente bibliografia) per il Guala in generale: G. Testori, *Catalogo della Mostra di Pier Francesco Guala*, Ivrea-Torino, 1954; Id., *Introduzione al Guala*, in « Paragone », 1954, n. 55, pp. 23-36; L. Mallé, *Le Arti Figurative* cit., pp. 387-89; A. Griseri, *Pittura* cit., pp. 94-97; L. Mallé, in « Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti », Novara, vol. V, 1965, *ad vocem*; A. Griseri, in « Grande Dizionario Enciclopedico dell'Utet », Torino, vol. IX, 1969, *ad vocem*.

[104] Fu fatto costruire dal conte Giovanni Antonio Turinetti con scrittura di capitolazione del 2 e 3 gennaio 1678. Ho ricavato la notizia da una pratica per la rivendicazione di tutti i diritti inerenti alla proprietà della cappella condotta in data 24 gennaio 1777 dagli eredi, il marchese Giovanni Antonio Turinetti di Priero e il conte Giovanni Maurizio di Pertengo. La pratica è conservata all'Archivio di Stato di Torino (Sezione I, Conventi soppressi, Collegio dei Gesuiti, Carte diverse, Collegio di Torino, 4secondo). Da essa si ricava: « Che per Instrumento 4 ottobre 1677 il Signor Conte Giovanni Antonio Turinetti acquistò dalla Dama Ludovica Masserati Santi tutte le ragioni di domi-

guito all'incirca nel settimo decennio del secolo da Sebastiano Taricco [105], artista di buon mestiere, che godette rinomanza al suo tempo, ma che si sol-

nio, e possesso, che alla medesima come erede dell'Auditore Santi di lei Padre spettavano, e spettar potevano in detta Cappella... Che in dipendenza di questo acquisto il mentovato Signor Conte Giovanni Antonio ha intrapresa la costruzione di un nuovo altare di più elegante fattura, e di marmo nella detta Cappella, con avere a tal effetto per Scrittura di Capitolazione delli 2, e 3 Gennaio 1678 convenuto col Capomastro Giovanni Maria Carlone il pagamento di Ducatoni 12.000 per la spesa di tale ricostruzione, avendone nel dì seguente 4 Gennaio effettivamente pagata a conto la somma di Ducatoni 600, e convenuto col Capomastro che questi si caricasse delle pietre del vecchio altare da demolirsi, e del quadro di S. Ignazio allora esistente per il prezzo di Ducatoni 200 da incontrarsi nelli altri 600, che rimanevano a pagarsi ». E nel giro di un decennio circa il nuovo altare doveva essere costruito, perché fu consacrato da Monsignor Vibò il 23 luglio 1691, già ornato dal prezioso paliotto di bronzo, che ancor oggi decora l'altare di Sant'Ignazio, dono della Duchessa Giovanna Battista di Savoia Nemours, come testimoniano le *Memorie* del Bosio: « Paglio di bronzo all'Altare di S. Ignazio, dono di Molto Reverenda Gioanna Battista, vi sono le armi ai piedi de' modiglioni » (p. 136). La trascritta scrittura di capitolazione permette per altro di precisare anche l'anno 1678 come data *ante quem* per l'esecuzione del quadro di Sant'Ignazio, cui in essa si fa riferimento. È vero che da quella scrittura si deduce che il conte Giovanni Antonio Turinetti a tale data cedeva il quadro al capomastro; ma la cosa non dovette aver seguito. Nel fascicolo dell'Archivio di Stato, in cui è contenuta la scrittura citata, seguono, a quella, altre scritture, che illuminano circa le controversie sorte per il quadro da porre sull'altare; ultima una lettera del ministro Corte, sottoscritta anche dall'Arcivescovo di Torino ancora in data 1777, in cui si sosteneva che il quadro di Sant'Ignazio, appartenente alla chiesa dei Santi Martiri, non doveva dalla chiesa venir asportato; e si proponeva di porlo nella cappella della Vergine, vicina a quella di Sant'Ignazio. Se a quella scrittura seguissero altre non sono in grado di affermare; né quindi posso in alcun modo arguire se il quadro, che contrariamente alla volontà del testatore non era stato asportato dalla chiesa, fosse rimasto ininterrottamente sull'altare di Sant'Ignazio, o se sull'altare, per il quale era stato condotto, fosse poi stato riposto dai Padri Gesuiti al ritorno nella loro sede durante l'Ottocento. Certo è che i Padri Gesuiti, non appena fu loro restituita la chiesa dei Santi Martiri a seguito del Decreto dell'Arcivescovo di Torino Monsignor Fansoni del 31 marzo 1832, tosto si adoprarono affinché l'altare venisse di nuovo dedicato a Sant'Ignazio. Padre Monti, intrattenendosi sui restauri condotti dai Padri al rientro nella loro chiesa, scrive che « l'altare di S. Ignazio domandava una cura speciale, un restauro morale, non meno urgente del materiale. A quell'altare era stato cambiato il titolare, dedicandolo a S. Vincenzo de' Paoli. I figli di S. Ignazio, ritornati, non potevano rimanere senza la gloria del Padre, e quindi ricorsero all'Arcivescovo, che l'11 febbraio 1833 li accontentò, ritornando il bello e ricco altare al suo primitivo titolare ». Padre A. Monti, *op. cit.*, IV, 39. E riporta in nota il Decreto dell'Arcivescovo, nel quale, con riferimento evidente ai fatti documentati nella nota dell'Archivio, è precisato che « habito assensu propterea Clarissimae familiae Turinetti de Priero, et de Cambiano, de cuius iure memorata Ara esse dignoscitur, Auctoritate Nostra ordinaria Aram ipsam cum ipsius titulo, nomine, insigniis, favoribus, privilegiis, oneribus, honoribus, et universis pertinentiis restituimus in honorem laudati Divi Ignatii... ».

[105] Il quadro fu eseguito *ante* 1678, come si può dedurre dalla scrittura riportata nella nota precedente. Sebastiano Taricco nacque a Cherasco il 26 settembre 1641, morì a Torino il 23 settembre 1710. Decorò palazzi nella sua città natale, lasciò tele ed affreschi nel santuario di Mondovì, ma in maggior numero a Torino e nella vicina Chieri. Per Torino dipinse il *Transito di San Giuseppe* per l'altar maggiore della chiesa di San Giuseppe (1696), due pale per la cappella dei Mercanti, l'*Avviso dell'angelo ai Magi* e la *Disputa dei Magi*; per il Duomo di Chieri la *Cena di Emmaus* e la *Moltiplicazione dei pani* della cappella a destra dell'altar maggiore. Nei suoi dipinti il Taricco riecheggia ancora, estenuandoli, gli ultimi echi della scuola dei Carracci, senza per altro rivelare,

leva raramente ad autentico valore; per altro il quadro conservato ai Santi Martiri è tra le opere sue migliori per la particolare morbidezza della pennellata.

Credo di poter ancora proporre con buona attendibilità l'attribuzione della statua della Vergine, posta sull'altare della prima cappella a sinistra, a Tommaso Carlone, scultore luganese, chiamato da Genova alla Corte di Torino dal Duca Carlo Emanuele II, e di cui sono documentate l'attività svolta in Palazzo Reale e in altre dimore sabaude, nonché opere eseguite per commissione di membri della famiglia ducale in chiese di Torino [106].

---

se non raramente, presentimenti del nuovo secolo, cui pure si affacciò negli ultimi anni della vita. Architetto, oltre che pittore, progettò per la sua città natale quella singolare chiesa di Santa Maria del Popolo, che nella scenografica, altissima facciata di indirizzo barocco pur risente ancora di un certo schematismo tardomanieristico. La buona fama che l'artista godette a suo tempo è documentata anche dall'esser egli stato nel 1692-93 Priore della Compagnia di San Luca in Torino. Per notizie e documentazione sul pittore *Schede Vesme* cit., vol. III, 1968, pp. 1025-27; L. Mallé, *Le Arti Figurative...* cit., p. 274.

[106] Sulla prima cappella a sinistra offre notizia il Bosio nelle *Memorie*: « Madama Reale Cristina di Francia nel 1663 ha fatto fare l'Altar della Madonna con la sua statua di marmo, predella e pavimento donandolo alla Compagnia dell'Umiltà ». Bosio, *Memorie* cit., pp. 139-140. Particolare favore mostrò la Duchessa Maria Cristina di Savoia verso la chiesa dei Gesuiti di Torino; ella infatti fece a sue spese sostituire l'altar maggiore della prima chiesa, ligneo, con un altare di marmo, la cui esecuzione era stata da lei commessa appunto a Tommaso Carlone, insieme con l'esecuzione del tabernacolo. Lo scultore iniziò l'opera secondo la volontà della Duchessa; ma non poté condurla a termine, perché fu sopraggiunto dalla morte (1667). La ripresero poi e la condussero a termine i figli Giuseppe Maria e Giovanni Domenico, come da documento con cui essi a ciò s'impegnavano (*Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 273). Sono indotta a pensare che anche la statua della Madonna della cappella delle Umiliate fosse stata da Madama Reale commessa a Tommaso Carlone e ad avanzarne l'attribuzione a questo scultore; non solo perché nella chiesa dei Santi Martiri per commissione di Madama Reale Tommaso Carlone già aveva lavorato all'altar maggiore; ma anche perché è documentato in modo sicuro che altre incombenze affini per commissione di Maria Cristina di Savoia egli eseguì in altra chiesa di Torino, la chiesa di San Francesco da Paola, alla quale Madama Reale aveva rivolto nei medesimi anni il suo interessamento. In San Francesco da Paola fu da lei infatti affidato allo scultore luganese l'esecuzione delle statue e dei marmi dell'altar maggiore (documenti al riguardo in *Schede Vesme*, vol. I cit., pp. 275-276); e a spese di Madama Reale il Carlone nella stessa chiesa scolpì la statua della « Madonna Santissima del buon aiuto » (documento in *Schede Vesme*, vol. I cit., p. 275, documentazione confermata dall'epigrafe del monumento funebre a lui innalzato dai figli in questa chiesa: *Schede Vesme*, vol. I cit., p. 276). Inoltre l'artista nel 1665, dopo la morte di Madama Reale (23 dicembre 1663), per suo legato testamentario conduceva ancora nella stessa chiesa di San Francesco da Paola gli ornamenti della cappella per la quale la statua della Madonna era stata scolpita (nelle *Schede Vesme*, vol. I cit., p. 276, è riportata la scrittura con cui egli si impegnava; e nel già citato documento dei figli, i figli, dopo la morte del padre, s'impegnavano a loro volta a condurre a termine anche quest'opera lasciata dal padre incompiuta). Del resto in anni precedenti, nel 1658, Tommaso Carlone aveva eseguito altra statua di Madonna in marmo di Carrara per la chiesa di San Pietro in Cherasco; e le espressioni contenute nella scrittura dell'accordo stipulato tra lo scultore e il prevosto Alessandro Campione circa l'esecuzione dell'opera paiono convenire a puntino anche all'aspetto e ai caratteri della statua della

* * *

Nella lunga vicenda costruttiva e decorativa della fabbrica dei Santi Martiri, che ho cercato di lumeggiare, prende vivo risalto la cura con cui i Padri Gesuiti attesero via via alla scelta degli artisti per i lavori della loro chiesa, rivolgendosi ognora, fossero architetti, scultori, intagliatori, marmorari, pittori, agli artefici più alti che poteva loro offrire Torino e la Corte; ed altri ancora di fama e portata europea appositamente a Torino chiamando [107].

Se il Tibaldi fu quasi per certo presentato, se non imposto, dal Cardinale Borromeo, dopo l'inizio dei lavori il favore della Corte dovette riuscire di valido appoggio ai Padri in questa selezione di così alto significato e conseguenza. Di Andrea Pozzo, artista tra i più originali nell'ambito del barocco

---

Madonna della chiesa dei Santi Martiri di Torino. Lo scultore si impegnava « di far detta statua... a tutta perfezione possibile, e tutt'intiera... e di far detta opera tanto gentile e pollita come sarà possibile et a maggior sodisfatione di detto signor prevosto... » (*Schede Vesme*, vol. I cit., p. 275). « Tanto gentile e pollita » e condotta « a tutta perfezione possibile »: di tale levigato e castigato modo è la nostra statua, che, come le altre documentate di Tommaso Carlone, non mostra affatto, pur eseguita nella seconda metà del secolo XVII, la mossa esuberanza della scultura barocca; ma una forma ferma e chiusa nell'ampio panneggio, foggiata con raffinatissimo mestiere. Riecheggiante vagamente l'alto modello che Annibale Fontana aveva lasciato quasi un secolo prima con la *Vergine Assunta* della chiesa di Santa Maria presso San Celso a Milano (1584), non riflette certo il novissimo empito che trascorre in tutta la statua del Fontana sotto la spinta di una commossa partecipazione dello scultore ai problemi religiosi del suo animo e del suo tempo. Se si pone per altro a confronto la *Madonna* della chiesa dei Santi Martiri con la *Madonna* della chiesa di San Francesco da Paola, bisogna ammettere che quella rimane un poco inferiore, più greve, meno « gentile »; tanto da far nascere il sospetto, se pur non sono conservate note al riguardo, che la Madonna dell'altare delle Umiliate della chiesa dei Santi Martiri sia stata in parte almeno condotta dai figli, protrattesene l'esecuzione oltre la morte del padre. Del resto la Duchessa venne a morte proprio nel dicembre di quell'anno 1663, in cui, secondo le *Memorie* del Bosio, ella avrebbe fatto condurre statua, predella e pavimento dell'altare delle Umiliate; per cui è probabile, date anche le molte incombenze dello scultore, che i lavori si protraessero oltre quella data.

[107] L'alto livello degli artisti chiamati dai Gesuiti a costruire e decorare la loro chiesa di Torino era riflesso del resto dell'indirizzo che la Compagnia di Gesù si era proposto sin dall'inizio della sua vita nell'adempiere al compito di diffusione della fede. Sorta come baluardo contro il luteranesimo, dai primordi della sua attività rivolse con determinazione consapevole l'azione di propaganda fideistica tra i rappresentanti delle classi più elevate, destinati ad influire sugli orientamenti e sugli eventi di popoli e nazioni: i Collegi con i loro corsi di studio altamente qualificati ne furono l'espressione in questo senso più tipica. Con la formazione dei giovani destinati ai ruoli di maggior prestigio nella società e con l'influenza su di essi esercitata, la Compagnia intessé quella trama di relazioni anche nella vita politica, che le procurò favorevoli appoggi in Lombardia ed in Piemonte da parte rispettivamente di un San Carlo Borromeo e dei Duchi di Savoia Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I, e ancora nel secolo seguente nell'ambiente lombardo totalmente sotto l'influenza politica spagnola e alla Corte di Torino; ma non fu certo ultima causa delle molte avversioni che le suscitarono contro e che sfociarono nel secolo XVIII nella soppressione dell'Ordine.

europeo, è documentato che dipinse la volta dei Santi Martiri per « *favore segnalatissimo* » della duchessa Giovanna Battista di Savoia Nemours [108]; e Federico Zuccari, la cui fama era dilagata dall'Italia alla Spagna, operante, oltre che a Roma, ove ebbe viva influenza sulla corrente del manierismo, a Venezia per la Serenissima, per il Borromeo al Collegio di Pavia; accolto da duchi e principi; era impegnato alla decorazione della Galleria di Carlo Emanuele I quando eseguì il *San Paolo* per l'altare della Congregazione omonima.

E ai Santi Martiri artisti operanti per la Corte di Torino via via si incontrano, alcuni tra le stelle maggiori del firmamento artistico, un Juvarra, un Guglielmi; altri, se pure di non altrettanto eccezionale estro fantastico, tutti alla Corte di Torino graditi e in essa impegnati: un Tommaso Carlone, un Bartolomeo Caravoglia, un Francesco Borelli, un Carlo Giacomo Quadro, un Alberto Possino, un Antonio Milocco, un Luigi Vacca. Il caso più singolare per altro è costituito dalla presenza ai Santi Martiri dell'architetto Bernardo Antonio Vittone. Piemontese di nascita, ritornato a Torino nel 1733 dal soggiorno a Roma, ove si era trasferito per perfezionare i suoi studi, i rapporti che lo legavano al Marchese d'Ormea, Ministro dell'Interno, cui da Roma inviava devote lettere di ringraziamento, avrebbero potuto far supporre che anche per lui si sarebbero aperte prospettive di lavoro per la Corte. Ma in realtà il Vittone dalla Corte visse appartato, riservando le geniali sue progettazioni a chiese e congregazioni religiose anche di piccoli centri. E proprio questo fatto che le opere, non poche eseguite per parrocchie di campagna, fossero disseminate in località diverse, nel Canavese, nelle Langhe, nel Monferrato, fino alla Valsesia, fu una delle cause del tardo riconoscimento del suo prodigioso estro architettonico.

Eppure dal 1737, quando al Vittone appena trentaduenne commisero di allestire, in occasione del Quaresimale, l'Apparato delle Quarantore per l'altare della loro chiesa [109], i Gesuiti di Torino con sicuro intuito a lui si

---

[108] Come risulta da una lettera del Padre Gesuita Carlo Doria indirizzata il 24 marzo del 1677 alla Duchessa Giovanna Battista di Savoia Nemours riportata dal Claretta. G. Claretta, *Notizie artistiche sul regno del Duca Carlo Emanuele II*, in « Atti S.P.A.B.A. », Torino, 1875, pp. 28-29; L. Tamburini, *op. cit.*, p. 52, nota 37. Per le opere fatte eseguire negli anni precedenti da Madama Reale Maria Cristina di Francia rimando alla nota 106.

[109] È riprodotto nella tavola 99 delle *Istruzioni diverse* del Vittone: « Dissegno dell'aparato ordinato in Torino nella Chiesa dei Molto Reverendi Padri della Compagnia di Gesù per le 40 ore del anno 1737 / Dedicato al Reverendissimo Padre Francesco Retz Preposto Generale della Medesima Compagnia ». E in calce: « Nicolò Dellemano pinxit modenese / Architetto Vitoni invenit Academico di Roma / Ripa sculpsit ».

rivolsero ripetutamente per diversi incarichi [110] fino all'estremo tempo della sua vita, quando per la Compagnia di Gesù il Vittone preparava ancora il progetto della nuova facciata del Collegio su via Dora Grossa [111]; progetto che, sorpreso dalla morte, poté solo in parte realizzare [112].

Giugno 1971.

---

[110] « Un pensiero... tra gli altri certamente mirabile » per risolvere « accidenti del sito » nel costruire « una scala esistente nel collegio de Molto Reverendi Padri della Compagnia di Gesù in Torino » documenta lo stesso Vittone con gioioso compiacimento in un lungo brano delle *Istruzioni diverse* (p. 151). P. Portoghesi, *op. cit.*, p. 229; V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 33 e nota 4.

[111] A seguito del *Regio Editto per rettilineamento e abbellimento della Contrada di Dora Grossa in Torino*, emanato il 27 giugno 1736. Per il disegno V. Moccagatta, *op. cit.*, p. 49 e nota 58.

[112] Per la parte spettante al Vittone in questi lavori di trasformazione del Collegio rimando ancora a V. Moccagatta, *op. cit.*, pp. 49-55.

BRUNO SIGNORELLI

PER UNA NUOVA STORIA DEL CASTELLO DEL VALENTINO E DEL SUO COMPRENSORIO

La storia costruttiva del castello del Valentino, sino ad oggi, era stata incentrata sulla convinzione che la struttura giunta sino a noi fosse stata voluta da Cristina di Francia, con la sovraintendenza ai lavori prima di Carlo e poi di Amedeo di Castellamonte e con tempi di realizzazione dal 1630 al 1638, dal 1646 al 1649 e con termine nel 1660 [1].

La fortunata lettura di tutta una serie di documenti inediti consente di modificare questi convincimenti (sia per i tempi precedenti che susseguenti

---

[1] *Bibliografia.* Sulle vicende del Castello del Valentino si vedano: DELLA CHIESA FRANCESCO AGOSTINO, *Relatione sullo stato presente del Piemonte*, Torino, 1635; CASTIGLIONE VALERIANO, *Le pompe torinesi nel ritorno dell'A.R. di Carlo Emanuele II Duca di Savoia*, Tornio, 1646; CIBRARIO LUIGI, *Storia di Torino*, Torino, 1846; VICO GIOVANNI, *Il Real Castello del Valentino*, Torino, 1858; BELTRAMI LUCA, *Il Real Castello del Valentino*, Milano, 1888; MATTIROLO ORESTE, *Cronistoria dell'Orto Botanico (Valentino) della R. Università di Torino*, Torino, 1929; COLLOBI LUCIA, *Carlo di Castellamonte primo ingegnere del Duca di Savoia*, « Bollettino Storico-Bibliografico Subalpino », Torino, 1937; *Il Castello del Valentino*, S.I.P. editrice (a cura di Francesco Cognasso, Marziano Bernardi, A. E. Brinckmann, A. M. Brizio, Vittorio Viale), Torino, 1949; *Catalogo della Mostra del Barocco*, Torino, 1963; BRAYDA C., COLI L., SESIA D., *Catalogo degli ingegneri ed architetti operanti in Piemonte nel Seicento e Settecento*, « Società degli Ingegneri e Architetti di Torino », 1963; CARBONERI NINO, *Ascanio Vitozzi, Un architetto fra Manierismo e Barocco*, Officina, 1966.

Fonti di Archivio. Archivio di Stato, Torino (A.S.TO.,), Sezioni Riunite: Lettere missive alla Camera dei Conti (in via di archiviazione); Art. 179/9, Conti del Castello del Valentino: anni 1620-22 « Liste della fabrica del Pallazo novo del Vallantino »; anni 1633-38 « Conti di Carlo Carrazzo Tesoriere di Casa di M.R. per il maneggio da lui avuto del denaro della fabrica del Valentino dal P(ri)mo dell'anno 1633 sin tutto li sei primi mesi dell'anno 1638 ». In appendice reca l'ignoto ed importante conto di Santa Cristina, per gli stessi anni; anni 1639-40 « Conto del Tesoriere Gabutto » (di questo conto vi è la segnalazione nel precedente del Carrazzo, ma non lo si è potuto reperire); anni 1646-49 « 1646 in 1649. Conto del Sig(no)r Baldazzare Panssoja Tesoriere della Casa di M.R. et ricevidore del denaro destinato per la Fabrica del Valentino delli anni 1646, 1647 et 1649 »; Art. 252: Conti de' redditi del Valentino; Art. 689: Patenti Controllo Finanze anni 1597 in 1601 e 1619 in 20; Art. 809: Scritture del Valentino (si tratta di numerosi documenti cuciti a filza) per più mazzi, preziosissimi per lo studio del periodo dopo il 1650 in 1800.

all'arco 1630-1660), permettendo di stabilire con sicurezza la data di inizio dei lavori della nuova costruzione, il nome della persona che li diresse, ed anche (in altre serie di documenti) di valutare parte della storia edile precedente (di cui sino ad oggi si conosceva ben poco).

La vicenda edile prima del 1620.

Il Valentino, posto in luogo pianeggiante, vicino al fiume in zona con ampi spazi verdi, era adatto ad accogliere una costruzione di campagna.

Già abitato forse in epoca romana (lo proverebbe il ritrovamento di una pignatta con monete bronzee romane, effettuato, durante il disfacimento di un muro, da un certo Giacomo Garbolino nel 1745 [2]), è ricordato nel Medioevo come luogo dove si esercitava la pesca, la caccia, l'agricoltura e dove erano edifici religiosi (probabilmente dove ora si trova l'attuale San Salvario) [3].

Nel Cinquecento si assiste a numerosi passaggi di proprietà del fondo, il primo proprietario ad essere ricordato è Michele Borgarello (monitioniero generale del Re di Francia che forse costruì o già aveva acquistato una specie di palazzotto rustico e sue pertinenze agricole (le grange ricordate dagli inventari del 1589-94), lo sostituì Renato di Birago, milanese, Presidente del Parlamento di Piemonte, poi Gran Cancelliere del Re di Francia, ed alla sua vedovanza Cardinale. Era uno di quegli italiani che avevano legato il loro carro a quello dei re stranieri (tra di essi possiamo ricordare Mercurino Arborio di Gattinara che divenne Gran Cancelliere di Carlo V, lo Strozzi e gli altri fuoriusciti fiorentini finanziatori di Francesco I e lo stesso Emanuele Filiberto, capitano in Fiandra ed in Germania sotto Carlo V e Filippo II) e nel periodo in cui il Piemonte pareva ormai una provincia francese (effetto di una politica illuminata del Du Bellay e del Brissac) vi aveva una importante posizione. Ne approfittò per acquistare tutta la zona di Altessano (attuali Venaria e Mandria) e quella del Valentino. Il giro della fortuna avvenuto dopo il 1557 indusse il Birago a proporre ad Emanuele Filiberto l'acquisto sia di Altessano che del Valentino [4], il tutto

---

[2] Autori vari, *Il Castello del Valentino*, p. 75.

[3] Cfr. Mattirolo (*op. cit.*) e Casalis Goffredo, *Dizionario geografico*, vol. XXI; Cibrario Luigi, *Storia di Torino*.

[4] Cfr. A.S.TO., Corte - Lettere particolari Birago Renato.

venne perfezionato nel 1564 [5]. Nel 1565 vi è un nuovo passaggio di proprietà dal Duca a Jean de Brosses, tesoriere della Duchessa Margherita [6]. Nel 1577 si stipula un nuovo atto di compravendita con il Duca però in veste di acquirente, alla sua morte (avvenuta nel 1580) il luogo passò in eredità a Carlo Emanuele I che il 24 marzo 1583 lo permutava con Filippo d'Este Lanzo [7], per ricomprarlo poi l'11 luglio 1586 [8].

Questa è l'ultima delle compravendite totali (di parziali ve ne furono altre), e nel frattempo una trasformazione doveva essere avvenuta nel fabbricato, o meglio necessita fare una constatazione di fondo: l'edificio del periodo Birago era una colombaia mal tenuta, lo prova l'inventario del 1564 compilato da Jeronimo Garoneta, genovese, fattore del Duca [9]. Da esso e da un altro memoriale citato dal Vico (*op. cit.*) risulta come la casa di campagna fosse ben poca cosa, anche se il Cambiano di Ruffia nel suo *Historico Discorso* (pubblicato in *Monumenta Historia Patriae*, Torino 1840) ne parla alla colonna 1144 come di « palazzo con giardini di piacere ». Occorre qui notare come un conto fossero le informazioni di prima mano ed un altro i memoriali a stampa « pour épater les bourgeois ».

A questo punto è d'obbligo parlare di Andrea Palladio e del suo supposto intervento nella progettazione del Valentino; le ricerche che abbiamo effettuato in tal senso sono risultate vane (avevamo pensato utile verificare il filone di lettere particolari in A.S.TO. Corte, di Guido Piovene, vicentino e Governatore della Cittadella di Torino, ma senza risultato) per cui lasciamo cadere per ora l'argomento [10].

Resta indubbio che lavori di trasformazione vennero effettuati alla bicocca malandata, ma con molto giudizio (le spese militari erano tante, quelle voluttuarie da mettere sempre in second'ordine). Come d'altronde prova il quadro esistente a San Martino Alfieri e riproducente l'ingresso di corteo a Torino (la Porta Nuova isolata nei campi farebbe pensare al marzo 1620,

---

[5] Il contratto di vendita fra il Duca ed il Birago è del 3 giugno 1564 e si trova in A.S.T.O., Sezione Camerale, Contratti: Registro n. 8, anno 1560 in 74, carta 47 e sgg. e in Miscellanea B n. 255.

[6] Il contratto è del 29 dicembre 1565 e si trova in A.S.TO., Sezione Camerale, Contratti: Registro n. 13, anno 1565 in 77, carta 5 e sgg. Il de Brosses era l'antenato del celebre Presidente Charles de Brosses, autore delle *Lettres Familières*.

[7] Cfr. A.S.TO., Sezione Camerale, Concessioni, 1584 in 1587.

[8] Cfr. A.S.TO., Sezione Camerale, Concessioni, 1584 in 1587.

[9] Cfr. AUTORI VARI, *Il Castello del Valentino* cit., pp. 100-101.

[10] CARBONERI NINO, *Il Palladianesimo in Piemonte*, « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », vol. XI, 1969, p. 263 in 276, nello svolgere una trattazione completa del problema cita al riguardo: « A parte l'ipotesi di un'osmosi del Palladio nella fabbrica del Valentino tanto impegnativa quanto incerta... ».

arrivo di Madama Reale sposa a Vittorio Amedeo I) dove il castello risulta un piccolo edificio alla francese con tre alti tetti a punta.

I primi documenti disponibili, dopo vari contratti di vendita, sono alcuni quaderni intitolati: « Conto dei Redditi del Valentino dal n. 1 al n. 6 (1589-1687) » [11].

Nel primo di essi vi è il conto di Gio. Antonio Bonecio di Andorno « del denaro et speso nelle reparationi, opere, fatture, lavori et bonificationi degli edifici del Valentino spetante alla Ser(enissima) Infanta Duchessa di Savoya n(ost)ra Signora ». Esso è relativo al periodo 17 maggio-30 ottobre 1590.

Vennero riparate « le stagiere contro le muraglie per tener li assi delli bigatti nel Pallazzo del detto Valentino, vennero pure ricostruite due grange » (una detta del Salvario, perché prossima alla Chiesa, l'altra invece nei pressi del Palazzo).

Venne anche riattata la colombara e rifatta « la gran porta » del Palazzo, il lanternaio torinese Nicolao Seroret rifece « il coperto in tolla per detta gran porta ». Nel giardino Mastro Jacomo Zavattino con i suoi aiuti disfa il pinnacolo della fontana e ricopre di « coppi » le statue che la circondano [12].

I lavori erano sempre effettuati all'insegna del risparmio, una vecchia scuderia diroccata venne demolita per ricuperare i mattoni.

Dai conti del periodo 1589 in 1592 [13] e dalle annesse lettere della Infanta si può ragionevolmente stabilire come il complesso del Valentino fosse pertinenza diretta della stessa (solo nel 1599, due anni dopo la morte della moglie, Carlo Emanuele I nominerà un amministratore) [14].

Inoltre l'Infanta emanava un « ukase » in cui faceva divieto ai Torinesi di sollazzarsi sui prati del Valentino (cfr. Appendice n. 3). Il quale ultimo (sempre sull abase della descrizione delle carte del Mongada) era praticamente una grossa tenuta agricola (con vitigni, frutta, culture a miglio ed avena, e allevamenti di bachi da seta nel Palazzo).

---

[11] A.S.TO., Sezione terza, Art. 252. Si tratta di sei quadernetti in cui sono registrate le spese sostenute dagli « accensatori » dei redditi del Valentino. Erano degli affittuari di tipo agricolo (da un San Martino all'altro) con obbligo di manutenzione. Nel primo di questi quadernetti vi sono numerose disposizioni dell'Infanta Caterina.

[12] Nel giardino il Vasaro di S.A. Claudio Mastreletto prepara 18 vasi per « i citroni e un mascherone che buttava acqua ».

[13] Resi da certo Mongarda « fondighiero di spetiaria in Turino e confitero de S.A. » che successe ad Agostino Butio, come depositario « de' denari de' redditi del Valentino ».

[14] Lo prova il pagamento fatto a Giacomo Menis « menusiero » per la fornitura di una guardaroba per le scritture « della contadoria della Serenissima Infanta », mobile da porre nel palazzo del Valentino.

Vi era una grossa scuderia con 14 palafrenieri, una « citroniera » dove erano fiori, limoni, aranci e per il cui riscaldamento si acquistava del carbone di legna. Nelle due grange si allevavano animali da cortile, parte dei quali andavano per la « boca della Ser(enissi)ma Infanta ».

Le forti spese per il giardino ed il personale addetto fanno pensare ad un insieme piuttosto vasto, così come si rileva da questi conti la presenza di un certo *entourage* spagnolo: Diego Siroga va a ritirare la frutta del Valentino per la « paneteria » di S.A., uno dei tesorieri è Gonsalvo Cano ed anche uno dei mastri che lavoreranno alla cappella del Valentino è un certo Thome de Blanco di Cordoba.

Vi era pure una pescheria (acquistata dalle monache di Santa Croce) e affittata ad un pescatore, vi lavorò il mastro luganese Battista Giraldo. Verso la fine del 1595 venne riparato il tetto del palazzo e costruita una « lobietta » sopra la cappella del Valentino (opera di Thome de Blanco). Mesi dopo questa « lobietta » divenne una « galleria sopra la cappella » e venne anche costruita la cornice per dipingere la cappella in questione. Infatti Giacomo Ruysignolo [15] (pro Rossignolo), pittore di S.A., viene pagato per affrescare sia la cappella che il quadro da porre nell'interno, mentre le vetrate sono approntate da Paolo Butio.

La morte della duchessa nel 1597 interrompe questi conti (o forse gli stessi sono andati persi) e nel 1599 rileviamo da una copia di lettera posta al termine del conto Mongarda questa notizia: Carlo Emanuele I nomina Don Oddino Maria Sandri (cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro e cameriere ducale) ad amministratore del Valentino in data 2 marzo 1599; con patente del 30 ottobre 1600 lo stesso Duca, spinto dalle necessità delle spese di guerra e per la difesa della Savoia, vende allo stesso Sandri la grangia del Valentino con giornate 75 di campi, alberi, prati e boschi « qual confina con lo Sclera vicino a San Salvario » per scudi 6000 d'oro [16].

Un'ultima notizia è importante per la lettura dell'intero comprensorio: nel contratto con cui certo Antonio Roddi di Taggia sostituì il Mongarda come affittuario è detto: « sarà tenuto l'accensatore a piantare, far piantare e mantenere a spese soi tutti li alberi che mancano alla strada grande che comincia apresso la chiesa di San Salvario e va a diritura alla porta grande

---

[15] Ruysignolo Giacomo o Rossignolo, cfr. *Schede Vesme*, vol. III, p. 941 e sgg., pittore di corte, lavorò per i Savoia dal 1563 al 1608 (?). Nel 1595 risulta che avesse lavorato con il figlio Filiberto per opere di pittura d'ordine di S.A. per la venuta del Cardinale d'Austria.

[16] Cfr. A.S.TO., Sezione terza, Patenti Controllo Finanze, 1597 in 1601, in data 30 ottobre 1600.

del Palazzo, et giardino d'esso Vallentino, mantenendo nette le curature che sono al longo delle dette albere che furono fatte dal fu Ill(ustrissimo) Sig(nor) Marchese d'Este con sue schiansoire che si possono levare e mettere l'aqua (così) secondo sarà bisogno. Resteranno eccettuati dall'accensamento li edifici del Palazzo » (cfr. art. 252 in A.S.TO., Sez. terza).

Questa lunga citazione ci informa come la sistemazione del grande vialone, che Giovenale Boetto disegnerà anni dopo con la Chiesa di San Salvario, esisteva già alla fine del '500, così come la Chiesa di San Salvario (prima della edizione castellamontiana) era già (probabilmente) sotto forma di cappella o di chiesetta.

Il 1620-1622 (La ricostruzione di Carlo Emanuele I).

Nel 1620 inizia il lavoro di ricostruzione del Castello, ne abbiamo notizia sia da alcune lettere che da un fascicoletto [17].

---

[17] Il fascicolo è in A.S.TO., Sezione terza, Art. 179/9, Conti del Castello del Valentino, altre notizie sugli acquisti di legname per il tetto si trovano nell'art. 809. Una segnalazione molto importante in quanto probabilmente indicava le motivazioni del rifacimento si doveva trovare nelle Patenti Controllo Finanze, 1619 (vol. II), ma non è stato possibile consultarlo.

La lettera del Castellamonte ha la seguente collocazione: A.S.TO., Sezione terza, Lettere missive alla Camera dei Conti.

Apriamo qui una breve parentesi per parlare del fondo in oggetto, ritenendo utile dare notizia di quanto già ordinato. Alla cortesia di Augusta Lange debbo la segnalazione di questo fondo ed alla cordiale e continua assistenza del Prof. Soffietti e della Dott.ssa Ricci l'avere potuto iniziare l'opera di ricerça, catalogazione e sistemazione dell'insieme (è un lavoro per il cui completamento occorreranno anni di lavoro).

La massa di carte contenute è enorme, oltre alle lettere si trovano anche poesie o interi fondi (come le lettere Cauda che vennero ritirate alla morte del Presidente omonimo).

Questi scritti che vanno come date fra il 1450 ed il 1800 trattano i più svariati argomenti. La più parte sono connessi con l'economia e la giustizia (soprattutto sulla condotta e contrabbando del sale, sulla monetazione e assaggi dei metalli preziosi, sulle pene da irrogare), però si ritrovano anche notizie relative a misurazioni in Abbazie, allo stato economico del Marchesato di Spigno al momento della sua acquisizione da parte della famosa Anna Teresa Canalis di Cumiana, Contessa di San Sebastiano. Le lettere autografe di personaggi singoli o di interi nuclei familiari sono numerose (Andrea Provana da Leynì, Renato di Challant, Claudio di Tenda, Catellano Cibuorno — il barbiere di Carlo III —, Pietro Cara, Cassiano dal Pozzo) si ricavano notizie sulla letteratura (uno scritto parzialmente cifrato datato 1540 segnala notizie sull'opera di Erasmo da Rotterdam). Non mancano note amene (un medico informa di dovere assistere alla purga del Serenissimo Principe Tommaso) o di informatori (un certo Beaufort de Gauvani segnalando varie notizie da Berna nel 1568 relata sulla nascita del figlio del notaio cittadino — dopo 30 anni di matrimonio — e alcune righe oltre dà notizia della decapitazione del Conte di Egmont a Bruxelles). Le notizie relative all'architettura (scopo per cui è

Questo è il testo scritto da Carlo di Castellamonte:

Al Sig(nor) Auditore di Camera Precipia

28 luglio 1620

M(olto) Ill(ustrissimo) Sig(no)re

M(ast)ro Andrea Goano mi è venuto a pregar ch'io voglia procurar di trovar altri che attendano alla fabrica del Valentino poiché per puoco ricapito che si ha di provisioni di calcina, e boschi, li suoi Mastri hanno persa la maggior parte della settimana passata, co(n) troppo suo pregiuditio. Io no(n) so se questo possa esser vero, tuttavia questo poverhuomo merita risguardo quando si trova carico di mastri che vi mancano mattoni da potergli far guadagnare le sue giornate. Io lo ho pregato a no(n) voler perder questa bella occasione a farsi honore in questa fabrica, ma molto più mi increscerebbe a... di perder lui, che quest'opera fosse strapazzata per mano d'altri. Ho fatto in modo che si contenta di continuar purché no(n) si li lascin

---

stata effettuata questa catalogazione) sono numerose. Pur riservandoci di darne notizia, con apposita scheda, in altro studio, diamo qui alcune informazioni:

— Lettere di Cesar de Mayo (il noto Cesare Maggi capitano imperiale) relative alle demolizioni di castelli in Valsesia e nel Principato di Masserano;
— Foglio autografo di Filippo d'Aglié, contenente la sceneggiatura di una Festa di Madama Reale (inedita);
— Lettera di Bernardino Quadri;
— Lettera di Ascanio Vitozzi (si veda la mia relazione alla S.P.A.B.A. del 1971 e il mio articolo sul quindicinale « Edilizia » di Torino);
— Lettera di Jacopo di Scalenghe relativa alle fortificazioni di Carignano;
— Lettere di Diane de Murines con disegno in pianta di riparazioni da effettuare nel '500 a castello savoiardo;
— Lettere e partito relativo alla costruzione della Fonderia Nuova di Sua Altezza;
— Lettera, non datata né firmata (ma dalla grafia riferibile ai primi del '500) relativa ai restauri del Castello di Chambéry;
— Lettere di Ferrante Vitelli, ed altra interessante relativa al suo testamento;
— Lettera di Jacopo Soldati sul dragaggio del Po;
— Relazione di Carlo Antonio Castelli sul Ghetto Nuovo di Vercelli;
— Lettere di Carlo ed Amedeo di Castellamonte.

È su questi due personaggi che fermeremo un po' la nostra attenzione segnalando alcuni scritti, particolarmente interessanti quelli del primo, sempre dotati di una grande carica umana che lo rende particolarmente simpatico, ed oltre a tutto simile — per la professione paritetica di costruttore e di soldato — al suo maestro Ascanio Vitozzi).

Queste lettere sono pubblicate in appendice, alcune trattano di problemi di fortificazione, altre mostrano come il Castellamonte fosse un buon comandante attento alla sorte dei suoi uomini (dato che sovente questi soldati erano utili a morire in guerra, ma da scartare come appestati in pace), uomo disincantato ed amareggiato dai « truschini » che si usano sovente (vedi lettera del 9 luglio 1624), anche una lettera del 1636 (non pubblicata) è interessante per la notazione psicologica fatta dal Castellamonte sulla Duchessa Cristina, considerata come il vero signore e non il marito Vittorio Amedeo I a cui pure era diretta.

più mancar le provisioni necessarie. La suppl(ico) a commandar a codesti soprastanti che no(n) si lascin più trovar in mancamento, V.S. sia servita commandar si li faccino le sue misure = farlo pagar di quanto resta creditore acciò possa pagar li sui mastri. Sopra tutto no(n) bisogna mancar di mandar a pigliar i boscami che mancano p(er) il coperto acciò li savoiardi no(n) perdano tempo. Credo che in Alpignano ci sarà tutto ciò che bisognara. Sto in procinto p(er) esser spedito da S.A. per andarsene = intanto a V.S. Ill. bacio le mani.

Serv. aff.

Carlo Castellamonte

La seconda notizia è un fascicolo intitolato « Liste della Fabrica del Palazzo Novo del Vallantino » ed è datato 1620-1622. Si tratta di un quaderno in cui sono minutamente riportate, settimana per settimana, le spese effettuate per il nuovo palazzo che si stava elevando al Valentino.

La lettera ha una notevole importanza, è la dichiarazione in prima persona che il Castellamonte era il direttore dell'opera, non solo nel periodo 1633-1639 ma bensì 13 anni prima e questo mentre si occupava della progettazione (in Torino) della Città Nuova (la cosidetta prima addizione castellamontiana).

Il Castellamonte si rendeva conto di stare dirigendo un lavoro di prim'ordine ed era preoccupato che mancanza di denaro e materiali ne impedisse la prosecuzione. Questi dovettero avere degli altri arresti, a quanto risulta da una « Minuta » [18] di lettera al Serenissimo Principe » datata 15 settembre 1620 in cui si informa il Duca della mancanza di denaro, che destinato originariamente al Valentino, veniva usato per Palazzo Nuovo (cioè Reale). Dal governatore di Susa si aveva notizia che i mastri da legname savoiardi inviati a tagliare le piante grosse per il tetto erano senza denari.

Dalla lettera del Castellamonte si ricava anche la notizia che Mastro Andrea Goano era addetto a questi lavori (anche se non è citato nelle « Liste ») mentre è segnalato più tardi nel conto del Tesoriere Carrazzo (cfr. nota 1) (1633-1638) in cui è detto « M(ast)ro Andrea Goano, Cappo M(ast)ro della fabrica del Valentino per li lavori et altro fatto per servitio delle Fabriche » (dal 1633 al 1636)) e ne ricevette 7012 lire e soldi 14, cioè 1/7 del totale speso in quel periodo [19].

[18] Sempre in A.S.TO., Sezione terza, Lettere Missive (da ordinare, non firmata).
[19] Goano Andrea, forse figlio di Pietro Goano (capomastro luganese) che eseguì i primi lavori (1595 con posa della prima pietra) al Santuario di Vicoforte e collaborò

Le notizie ricavate dalla lettera del Castellamonte e dalla minuta di lettera integrano quanto scritto nel dettagliatissimo « Liste della fabrica del Vallantino » [20] e permettono di riscrivere la storia edile dell'edificio.

La data in cui questi lavori hanno inizio è quanto mai significativa in quanto è quasi contemporanea all'ingresso di Madama Reale a Torino, sposa all'erede del Ducato, marzo 1620 per il matrimonio, e maggio 1620 per i lavori.

Si inizia a ritmo serrato [21], si era in un momento di intenso programma edilizio (Città Nuova, Palazzo Reale, Vigna di M.R.) e la richiesta di mattoni si presentò particolarmente forte, per il Valentino le condotte avvenivano normalmente dalle fornaci di Carignano e di San Martinello e Rinaldo (in collina), in casi di urgenza ci si approvvigionava direttamente alle fornaci della Città Nuova [22]. Si inizia intanto lo scavo delle fondamenta [23], il sovra-

---

con il Vitozzi ai lavori per lo stesso Santuario nel 1601 (cfr. CARBONERI, *op. cit.*). Su Andrea Goano esistono notizie in A.S.TO., Sezione terza, Patenti Controllo Finanze, 1623 (f. 146) e 1633 (f. 20), ed anche nel citato conto Carazzo.

Dalle patenti succitate risulta come nel 1623 vennero liquidate « a M(ast)ro Biaggio Coda e Andrea Goano a conto delle robbe e fatture per fare le botteghe della nova via della citta nova di Torino, nel giardino della casa dell'albergo di Po f(iorini) 1000 ».

Nel 1633 il duca Vittorio Amedeo I decretava « Havendo noi ritenuto al nostro servigio et di Madama mia signora p(er) capo mastro et assistente delle n(ost)re fabriche M(ast)ro Andrea Goano et volendo che goda d'un conveniente trattenimento acciò che puossa mantenersi come si richiede (*omissis*)... dobbiate pagargli ducatoni 25 ogni mese... ».

Sul Goano e sulla sua collaborazione che si vede molto estesa nel tempo con Carlo Castellamonte si rileva una ulteriore notizia con quanto scritto da AUGUSTA LANGE in *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Accademia delle Scienze di Torino, 1970, vol. I, p. 132, dove a proposito del Castello di Carignano è detto: « Nel 1626 Carlo di Castellamonte inviava al principe Tommaso, in sua vece, un mastro Andrea Goano, a recargli il disegno di quel castello » (un rilievo o un progetto?). Secondo l'architetto, Mastro Goano era intelligentissimo « al quale havendo V.A. dato intendere il suo pensiero, potrà benissimo et sopra distenderlo in carta et poi... ».

[20] *Liste della fabrica del Pallazzo novo del Vallantino* (art. 179/9): Liste de lavoranti che hanno travagliato alla fabbrica del Valentino alli 26 Maggio 1620.

[21] *Ibid.* A di 25 detto li sottos(crit)ti M(ast)ri da Muro hano comentiato a travagliare et hano travagliato sino li 30 detto (si tratta di ben 54 persone).

[22] *Ibid.* Più M(ast)ro Bart(olom)eo Medaglio per conduta di mattoni n° 2150 dalle fornaci della Citta nova sino al detto Vallantino.

[23] *Ibid.* Lista di altri lavoranti, forniti alla sudetta fabrica per cavar fondam(en)te per fondar detta fabrica e per nettar il stradone per il gioco del Paramaglio (pro Pallamaglio) da(l) 25 di Maggio sin per tutto li 6 (giugno) ditto 1620.

Carrettoni a giornata per due settimane dalli 25 maggio sin per tutto li 6 giugno...

Lavoranti a cavar pietre e far sabia a carrettate.

A Bart(olom)eo Troya barcarollo per burchiellate n° 42 di sabia a soldi 26 l'ona, et burchiellate una di pietre a soldi 18 che ha fornite et condute sopra il Po et descaricate sopra la Rippa apresso detto Vallantino per detta fabrica rillevano in tutto...

Asinari a condur mattoni della fornace di S. Martinello e Rinaldo sino a detto Vallentino.

stante è un certo Monsignor La Fortune. Allo stato attuale delle ricerche non conosciamo nulla di questo personaggio, possiamo pensare ad un savoiardo o ad un francese venuto al seguito di Madama Reale, perché è ormai incontestato che maestranze savoiarde furono gli autori del tetto e la fonte di ispirazione fu decisamente transalpina.

Si faceva provvista di legname ed ardesia che venivano condotte in un primo tempo ad Orbassano [24], anche se poi il porto di raccolta divenne Alpignano (per i legnami si usava la via d'acqua della Dora) mentre si demolivano le vecchie parti dell'edificio. Si usava anche delle ore notturne per la preparazione della calce, mentre il La Fortune si occupava di organizzare l'insieme delle forniture per mandare avanti i lavori, per cui si recava a Moncalieri ed alla Barauda (dove attualmente sorge la centrale elettrica AEM) per la scelta dei pioppi per i ponteggi [25]. Per le aumentate necessità di mattoni si costruì poi una fornace vicina al Castello [26]. Alcuni travoni di dimensioni notevoli (12 metri × 30 cm) sono condotti da Palazzo Reale dove vi è anche un cantiere, così come si spostano piante verdi [27] [28]. Questo

---

[24] *Ibid.* Più ad uno pedone mandato in Orbassano con missiva al S(igno)r Nicolis per la provisione di legnami et Ardoize...

Più a Gaspardo Payno per rubi tre di corde da ponte che ha fornite per legar ponti a detta fabrica...

Lista de M(ast)ri da muro Lavoranti et altri forniti alla fabrica del Vallantino per disfar la porta vechia nella cuorte e per misurar e bagnar calcine et far altre opere per servitio di S(ua) Alt(ezz)a Ser(enissim)a dalli detti 6 luglio in per tutto li 12 detto...

6 in 12 luglio 1620. Più al detto Mons(ignor) La Fortuna et M(ast)ro Antonio Perona per la spesa et fatto di cavalli d'un giorno che sono andati a Carignano e Moncalieri per trovar Albere per li ponti, assi et visitar mattoni da comprare...

Lista de Mastri da muro lavoranti et robbe forniti alla fabrica del Pallazzo novo del Vallantino per romper muraglie vechie e cavar fondam(en)te e misurar e bagnar calcine et far altri servitij per servitio di S(ua) Alt(ezz)a Ser(enissim)a dalli 23 luglio in per tutto li 18 detto...

[25] *Ibid.* 18 in 23 luglio detto. Più a Bertino Cardino e Gio. Dom(eni)co Panbianco per luoro fatiche che hano fatte di notte a bagnar le calcine...

20 in 24 luglio. Più a detto Mons(ignor) La Fortune per altanti per lui pagati alli lavoranti quali sono andati di sua compagnia nel boscho della Barauda a reconoscer le piante d'albere et marcar quelle che sono buone per far li ponti a detta fabrica s(cu)ti 3 et ad uno Zavatino mandato a Moncalieri per portar una missiva di Mons(ignor) Ill. M(ast)ro Precipia a M(ast)ro Battista Gritella per la conduta di dette piante d'albere...

[26] *Ibid.* Più a Dom(enico) Bayetto di Beynasco per carrate tre di paglia di seg(a)la che ha fornite et condute alla fornace nova apresa detto luoco del Vallantino per far pagliazze per coprir li mattoni crudi d'accordo di tutte tre le carrate...

[27] *Ibid.* 27 luglio in 1 agosto. Più a Gioanino Borlengo bovaro per la conduta di travi n° 4 in viaggi quatro dal Pallazzo novo grande di S(ua) Alt(ezz)a sino detto Vallantino li quali travi sono di longhezza di piedi n(umero) 40 et larghezza di onze n(umero) 7½ et a s(oldi) 30 per viaggio et al detto per haver cavato fuori dall'acqua del Po sino alla Rippa d'esso apresso detto Vallantino Arbori di Albere n(umero) 24 et quelle haverle condute a detta fabrica...

[28] *Ibid.* 27 luglio in 1 agosto. Più al Massaro del S(igno)r Ottavio Lambertengo bovaro e Pietro Rissolio e Gio. Dom(enic)o di S. Cros e Bart(olom)eo Biaretto e Gioani

minutario dei lavori ci permette di conoscere le dislocazioni ed i nomi degli artigiani torinesi, come per il caso della segheria fuori Porta Palazzo che forniva gli assi per il cantiere [29]. Il legname per i tetti proveniva (lo abbiamo appreso dalla minuta di lettera citata in precedenza) da Susa. Infatti un artigiano prepara un martello per marchiare i tronchi « al Gravo » (Gravere) di Susa [30]. La scarsità di piante (o forse più semplicemente il desiderio di risparmio) fa sì che si trasportino piante dal Parco di Doyra (o del Viboccone) sino al Valentino per fondali di feste [30].

Una nota marginale è che si continuò a lavorare anche oltre il solito periodo del 15 ottobre (in cui terminavano le campagne di costruzione). All'inizio del febbraio 1621 entrano in scena quei mastri savoiardi di cui

---

di Gabrielle per la conduta di nº 13 piante vierze e somen in tredeci carrate dal Pallazzo novo grande di S(ua) Alt(ezz)a sino a detto Vallantino a soldi 36 per carrata per la conduta e cavamento dal Po di Piante d'Albere...

Più a Gio. Antonio Davy barcarollo per tre viaggi con sua barcha sopra il Po che ha fatto da Millefonti per condur pertighe tagliate sopra le fini di Cavoretto...

[29] *Ibid.* 3 in 8 agosto. Più a Bart(olom)eo Bayetto bovaro per la conduta de cinque travi dalla Resigha apresso alli mollini fuori di Porta Pallazzo sino a detto Vallantino...

Più a Mons(ignor) La Fortune per altanti per lui pagati a M(ast)ro Vietto Cravero per travi tre di malezzo di longhezza di piedi nº 24 l'uno e H(onze) 20 l'uno et ad uno bovaro per la conduta di detti travi sono per metter per radici sopra le muraglie...

25 in 29 agosto. Antonyo Davy Barcarolo va a condurre broppe per ponti al Pillone sotto Cavoretto (?)...

Più a M(ast)ro Francesco Orbello per chiavi nº 4 con 4 bolsoni et una grappa da fornello longa trabuco uno che ha fatte e fornite del suo ferro di p. 70 de rubi sei et livre 10 che ha fornite per detta fabrica a s(cuti) 17 il rubo...

25 agosto in 29 agosto. 6 travi de piedi 24 per 6 once condotte da Alpignano per mettere nelle muraglie per radici...

Più a Gioan Giacomazzo consindico di Cavoretto per broche nº 83 picole di Castagne a soldi 12 l'ona et broppe grosse, o siano collone di Rolle et ormo nº 3 a s(cut)i 3 l'una sopra il luoco osia boscho di Cavoretto et per carreggi cinque che ha fatti un bovar con suoi bovi et carro per condur dette broppe e collone dal detto boscho sino alla Rippa di Po, apresso il Pillone a s(cut)i due per viaggio...

28 settembre in 3 ottobre. Più a Mons(ignor) La Fortune per una giornata che ha vacato a cavallo alli 22 settembre passato giorno di San Mauritio per Moncalieri per ricever le loze che fano di bisogno per il coperto di detto Pallazzo novo del Vallantino...

[30] *Ibid.* 9 novembre in 28 novembre. Più a M(ast)ro Gio Troya saragliero di Lorena habitante al Borgo di Po per duoi Martelli con l'Impressione del Arma di S(ua) Alt(ezza) Ser(enissi)ma che ha fatto e forniti del suo per marcar li boschi al Gravo di Susa et al Gravo di Alpignano...

16 novembre in 21 novembre. Più al massaro della Cassina di detto Vallantino per la conduta de mattoni nº 9000 dalla fornace di S(ua) Alt(ezz)a apresso detto Vallantino...

[31] *Ibid.* 29 dicembre in 31 dicembre 1620. Più a sei bovari per luoro conduta di sei piante di malezo le quali hano condute dal Parcho di Doyra sino al detto Vallantino le quali furono condute da detto Vallantino sino nel detto Parcho per far l'apparato della festa per S(ua) Alt(ezz)a Ser(enissim)a...

parlava Carlo di Castellamonte nella lettera citata del 28 luglio [32]. Si tratta di una squadra di specialisti con a capo Pierre Rollat, questi presterà la sua opera anche nel periodo 1633-38 come testimonia il conte Carazzo ed una patente del 30 maggio 1633. Quest'ultima lo qualifica come « Pierre Rollat di Savoia, con suoi figli al servitio nostro p(er) esercitare l'arte di mastri falegname, con carico di mantenere li coperti tanto di hardoise che a coppi delle n(os)tre fabriche, in qualsivoglia luogo dei n(ost)ri stati di Piemonte, dandogli però le materie et forniture che saranno necessarie mediante il trattenimento di duc(ato)ni trecento effettivi ogni anno tanto p(er) lui, che suoi figli, oltre una stanza in Rivoli, et altra nella Casa del Valentino, p(er) luoro ordinaria habitatione, e con le commodità necessarie p(er) rettirare luoro istromenti in sicurezza ». La patente ci qualifica il Rollat come specialista in costruzione e manutenzione di tetti, al punto da ricevere un incarico ducale, inoltre il riferimento a Rivoli permette forse di allargare la tipologia del tetto alla francese esistente al Valentino e di cui non si hanno in Piemonte che pochissimi termini di paragone.

I lavori per il tetto proseguivano a ritmo accelerato nel mese di febbraio e marzo del 1621, nel mese di aprile si rompe la muraglia vecchia verso il Po e si congiunge la facciata della « muraglia nova » del Palazzo [33]. Si paga anche un bovaro per condurre « 4 pietre loze larghe » dalla prospettiva della fontana gionta (unita) alla galleria grande (quella descritta dallo Zuccaro?). Dalle note del mese di agosto si rileva l'acquisto di una

---

[32] *Ibid.* 1 febbraio in 13 febbraio 1621. Liste de M(ast)ri Savoiardi, di lavoranti et altri forniti alla fabrica del Pallazzo novo del Vallantino per tagliar et accomodar le loze per coprir il coperto di detto Pallazzo et per cavar le piante d'albere et sbrancarle per farne legna per cuocer li mattoni (*omissis*)...

M(ast)ro Pierre Rolla (capo); M(ast)ro) Michel Rolla; M(ast)ro Gioan Rolla; M(ast)ro Amedeo Bosso; M(ast)ro) Gioan da Lerse; M(ast)ro Glaudo Taverne; M(ast)ro Gioan Vallon; M(ast)ro Nicola Reneve; M(ast)ro Giacomo Pincha; M(ast)ro Gioan Dantan.

1 febbraio in 13 marzo 1621. Lista de Mastri de legname Savoiardi lavoranti e altri et robbe for(ni)ti alle fabriche del Pallazzo novo del Vallantino per tagliar et accomodar le ardoize et accomodar le travi per il coperto di detto Palazo et Torre e per resegar assi di albere et noce (*omissis*)...

[33] *Ibid.* Si rompe la muraglia vecchia verso il Po congiungendovi la facciata della muraglia nuova di detto Pallazzo (*omissis*). La lista di questi mastri si ripete parecchie volte, dal gennaio 1621 la calligrafia di chi scrive è variata da cinquecentesca a seicentesca.

Tra il 14 aprile e il 30 aprile tra le altre operazioni si procede a rompere la muraglia vecchia verso il Po e congiungere la facciata della muraglia nuova del palazzo, sempre nello stesso periodo si paga un bovaro per condotta di « 4 pietre loze larghe dalla prospettiva della fontana gionta alla galleria grande sino a detto Vallentino », altro bovaro veniva pagato per condurre sempre al Valentino le « reme che erano attorno alla piazza del Castello ».

risma di carta per scrivere i conti per la fabbrica del Valentino e per la fabbrica della casa della Vigna di Madama Ser(enissima)[34]. Quest'ultima notizia fa supporre che il La Fortune fosse anche direttore dei lavori alla Vigna, inoltre anche in questo caso ci sarebbe una anticipazione rispetto alle date ufficiali di almeno 20 anni (il catalogo Brayda, Coli, Sesia data la costruzione della Vigna al 1648, il Pedrini al 1653), ma lasciamo pure la ricerca ad altri volenterosi. In quest'ultimo periodo (agosto 1621) vi è una preziosa indicazione di costume: in quell'epoca si usava già festeggiare il Ferragosto con una vacanza, lo dice il pagamento fatto a tutti i lavoranti « per ferrar Agosto d'ordine del Ser(enissimo) Principe »[35].

Il quaderno dei conti si arresta con il 18 dicembre 1621. Esistono ancora dei fogli sparsi con note aggiuntive, possono interessare quelle relative ai lavori per le colonne ed altri in pietra (fornelli, cornici, ecc.) che uno dei Vanelli (probabilmente Luigi) stava preparando. E l'ultima indicazione, con quella di condotta di marmo da Sesto Calende, del primo ciclo di lavori. Essi sono stati condotti nell'intervallo fra la guerra del Monferrato e quella ben più atroce che si è scatenata a Praga nel 1619 e che per 30 anni insanguinerà l'Europa. Anche il Piemonte ne verrà coinvolto e non è senza significato che i lavori ripresi nel 1633 (data senz'altro più valida che non il 1630 quando il paese stremato dalla peste e dagli eserciti nemici non poteva evidentemente dedicare denari ad una impresa edile di grande mole) siano poi arrestati con il 1640 quando la guerra civile dinastica coinvolgerà nuovamente tutto l'insieme del ducato.

I lavori dal 1630 in poi.

Sul periodo dal 1630 in 1650 si possono trovare notizie molto dettagliate nel volume del Cognasso, Bernardi, Viale, Brizio, Brinckmann che si è articolato, con le approfondite analisi del Brinckmann, sui conti dei tesorieri Carazzo e Pansoja[36].

---

[34] 26 in 31 luglio 1621. Ad un mastro piccapietre ed aiuto pagata una giornata e mezza per accomodare tre pezze di pietra di longhezza di piedi quattro e mezzo e di larghezza di un piede messe dentro le colonne della facciata della sala.

Il 1 agosto si aquista una risma di carta per scrivere le liste dei pagamenti per la detta fabrica e per la fabrica della casa della Vigna di Madama Ser(enissim)a.

[35] Piu al Soprastante, M(ast)ri et altri p(er) ferrar Agosto d'ordine verbale del Ser(enissim)o Prencipe p(er) l'anno 1621.

[36] Cfr. nota 1,

È un vero peccato che per completarlo non sia stato trovato quello del tesoriere Gabutto per il 1639-40 [37].

Sono invece inedite le indicazioni dell'articolo 809 « Scritture del Valentino » che si estendono per più mazzi. Il periodo che esse coprono va dal 1622 al 1800 e trattano tutti i problemi che direttamente od indirettamente concernono il comprensorio del Valentino [38].

Possiamo sintetizzare gli argomenti principali trattati:

— Bealera del Valentino [39],
— Chiesa e Claustro di San Salvario,
— Lavori al Castello,
— Perizie di vari architetti ed ingegneri,
— Lavori alle rive del fiume ed al parco.

Tra il 1656 ed il 1678 un mastro luganese, certo Gioanni Bagutto, svolse diversi lavori al Castello, tutti sotto la direzione ed approvazione di Amedeo di Castellamonte di cui sono riportate parecchie note autografe [40]. Nelle disposizioni date per i lavori del Bagutto intervenne pure con scritti autografi Filippo d'Aglié.

Intanto si sviluppavano numerosi lavori di modifica e di manutenzione annuale, nel 1674 si predisposero delle fortificazioni dove era la cascina di Madama Reale, tra il 1674 ed il 1702 vengono effettuati interventi alla Bealera del Valentino (di cui esistono imponenti documentazioni sulle ripartizioni del consumo d'acqua e sugli utenti).

Nel 1679 Amedeo di Castellamonte progetta una macchina di fuochi per solennizzare il compleanno di Vittorio Amedeo II. Anche l'anno seguente lo stesso Amedeo prepara una lunga e dettagliata istruzione per l'opera « La reggia del Sole », da inserire in una festa di fuochi sempre per il compleanno del Duca [41].

---

[37] Cfr. nota 1.

[38] Cfr. nota 1.

[39] Per il problema delle bealere, estremamente interessante per lo sviluppo di Torino e per le sue necessità (si pensi a quella della polveriera ed a cosa significò per la città nell'assedio del 1706) si possono vedere le pagine 368 e sgg. del vol. I, tomo I, di *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca*, Utet. In esse della bealera del Valentino è detto solo dal 1713 (come sistemazione), da quanto visto sulle carte del Valentino si può ragionevolmente farla risalire ad almeno tre secoli prima.

[40] La ventennale attività del Bagutto sfociò (come sovente accadeva a chi lavorava per la casa ducale) in un processo per le solite questioni di pagamento. Il sodalizio Bagutto-Amedeo Castellamonte dimostra come quest'ultimo dedicò una parte notevole del suo tempo ai lavori del Castello.

[41] Le piogge furono dannose per il Valentino, forse a causa del particolare tipo di tetto, nel 1683 una visita di A. Castellamonte segnalava la necessità di riparare le pitture

Nel 1687 Gian Francesco Baroncelli visita la Bealera del Valentino con collaudo dei lavori, nel contempo da una istruzione per la manutenzione del Palazzo.

Nel 1694 il capitano ingegnere Rubatto visita ed effettua misurazioni alle Bealere del Valentino e della Cittadella.

Nel 1689 la Camera dei Conti delibera che si effettui l'arginatura e costruzione « di tre barbi a Ficha più o meno, da farsi per difesa della Ripa del Po vicino al Parco del Valentino conforme del Tipo formato, et disegnato, et Instrutt(ione) fatta dal S(ignor) Ingegnere Garove ».

Contemporaneamente il misuratore Tomaso Sevalle visita i lavori per la irrigazione del giardino, nel 1690 egli relaziona sui danni apportati dalle truppe dello Stato di Milano, accampate sui prati dello stesso Valentino [42].

Nel 1695 Antonio Bertola effettua una visita ai Parchi di S.A.R., visita il Parco Vecchio ed il Nuovo e relaziona sui danni della alluvione del Po e della Dora. Il Bertola darà nel 1708 una relazione sulla Bealera del Valentino, ed ancora nel 1712 (unitamente ad Antonio Maria Lampo) dà istruzioni sugli scavi della Bealera che deve essere costruita intorno alla Cittadella.

Sempre nel 1695 si incendia il coperto del Padiglione « che resta sulla destra entrando dal Valentino ». Un preventivo per la sua riparazione è preparato dal misuratore ed estimatore Martinotto.

Ancora nel 1729 Antonio M. Lampo relaziona sullo stato delle Bealere, nel 1786 G. B. Feroggio compie una lunga ed accuratissima visita sia al Valentino che alle sue pertinenze per segnalare i lavori da eseguire.

Nel 1797, ad occupazione francese iniziata, vi è ancora una visita con relazione di Francesco Ferroggio.

---

del salone guaste per l'umidità. Nella medesima visita il Castellamonte dà notizia di una stalla per cervi esistente nel parco. Così pure interessante la notizia del rifacimento del deposito delle gondole. Per una maggior verosimiglianza con Venezia (da cui si erano mutuate le gondole) vi erano pure due gondolieri di cui la storia ci ha tramandato i nomi: Giuseppe Maschi e Francesco Groppo detto Checo. Essi sono ricordati perché coinvolti in una rissa con il personale del Valentino.

[42] Il Sevalle nel 1680 effettuò con il Castellamonte una serie di lavori come deputato alle fabbriche della Vigna di M.R. Vi è una indicazione misteriosa che farebbe supporre l'esistenza di più di una vigna. L'indicazione è questa « Io sottoscritto (Gaspare Ferrero misuratore) d'ordine dell'Ill(ustrissimo) Sig(nor) Aud(itor) Patrim(oniale) Gen(era)le Fecia et al indicatione del ill(ustrissimo) Sig.(nor) Conte Castellamonte ho misurato li lavori da muro da esso Sig(nor) Conte ordinati da farsi dagli impresari Quirico Castelli e Franc(esco) Barizzi nella Vigna di M.R. o sia Hospitale della Carità ». Vi è pure un'altra indicazione di misure fatte sotto la direzione del Sevalle sempre per opere della Vigna, nelle vicinanze del Ven(erando) Hospedale della Carità. È possibile che M.R. avesse una piccola *dépendance* extra-cittadina? Lasciamo volentieri l'indagine ad altri.

La Chiesa di San Salvario.

Nel contesto dei lavori compiuti al comprensorio del Valentino si configurano quelli per la Chiesa di San Salvario. Sulla vicenda costruttiva di questa chiesa e sul secolo in cui essa venne elevata si possono vedere con molta utilità le pagine scritte da Luciano Tamburini in *Le Chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Le Bouquiniste. Si possono aggiungere, a quanto scritto dal Tamburini, le note dell'articolo 809 sui lavori che tra il 1656 ed il 1678 effettuò il capomastro Bagutto.

Tra di essi sono da citare per importanza:

« Rotto la muraglia dell'Altare nella Chiesa di S. Salvatore e fatto una nichia nel mezo ove hanno riposta la statua della Vergine Sant(issima)...

« Più per haver demolito l'altare di prima et rifatto di nuovo et sternito sotto a d(etto) Altare con mattoni...

« Più L. 1700 accordateli (al Bagutto) p(er) la nuova facciata che ha fatto la prospetiva del Palazzo di d(ett)o Valentino conf(orm)e si vede dalla Capitulat(ion)e delli 15 8bre 1659 et dichiaratione fatta dal Sig. Conte Amedeo Castellamonte ».

Inoltre da non dimenticare la testimonianza dei capi mastri Vialino (milanese) e Laurenti (luganese) relativa alla costruzione (effetuata nel 1653) dei portici e logge della detta Chiesa di San Salvario.

Per ultimo nel 1669 si disfa il cupolotto della Chiesa e lo si rifà, mentre il « mastro da bosco » rifà le cartelle del Cupolotto.

Abbiamo riferito solo alcune delle notizie relative alla Chiesa, esse potrebbero integrare una sua storia costruttiva.

Conclusione.

La massa dei documenti reperiti è enorme, tramite essi la vicenda costruttiva del comprensorio sarebbe da riscrivere anche perché, alla luce di questi reperimenti, si ricava il convincimento che nel 1630 (quando si pensava fosse iniziata la costruzione del Castello) esso era già completato almeno nel corpo centrale. I due padiglioni ad avancorpo vennero invece costruiti più tardi. Il Brinckmann, con molto acume, aveva già scritto: « Questi pagamenti (rilevati dal conto Carazzo del 1633. *N.d.R.*) non portano a favore dell'inizio della costruzione del Valentino costantemente pensata al 1633. Piuttosto è da concludere, basandosi sui pagamenti per lavori

in stucco e pittura, che il rustico fosse già al punto da poter ricevere sulla facciata del cortile i costosi rivestimenti in stucco » (*op. cit.*, p. 178).

Per il tetto di cui lo stesso Brinckmann scriveva: « Salendo sul tetto, si trova ancora la vecchia interessante struttura del tempo della prima costruzione fra il 1630 ed il 1640. Sostegni massicci (chiamati anche colonne) reggono pesanti travi longitudinali, sulle quali poggiano travetti irregolari squadrati con l'ascia, che a loro volta portano i correnti sui quali sono inchiodate le ardesie del tetto, molto restaurate » (*op. cit.*, p. 190) è ormai dimostrata la provenienza sia progettuale che esecutiva. Esso è di derivazione transalpina (non dimentichiamo che allora Piemonte e Savoia erano tutt'uno), le matrici possono essere ricercate nella chiesa di Brou (in Bressa), nelle idee di Philibert de L'Orme e nei disegni che il De Cerceau inviò a Torino (e che sono tuttora visibili alla Biblioteca Nazionale). La mancata possibilità di verificare la patente del 1619 (cfr. nota 16) impedisce di conoscere le motivazioni della ricostruzione, ma è ormai acclarato che essa è concomitante con l'arrivo della Duchessa Cristina a cui venne donato dallo suocero Carlo Emanuele I. Divenuta poi duchessa regnante e poi reggente assoluta dello stato (alla morte del marito Vittorio Amedeo I) essa continuò ad operare per l'inserimento di tutte le costruzioni aggiuntive, per le opere di modifica e di consolidamento; molte attenzioni prestò anche la seconda Madama Reale.

Anche per la forma tipicamente francese non bisogna dimenticare che di costruzioni dell'epoca poche ci sono giunte: ma se esaminiamo la vecchia facciata di Palazzo Madama nel quadro del Tempesta, l'incisione di Rivoli del *Theatrum*, il garittone del Bastion Verde possiamo ritrovare nella tipologia dei loro tetti elementi comuni con il Valentino. Inoltre la occupazione francese del 1536 e la successiva forte presenza di un elemento francese nella corte della Duchessa Margherita (moglie di Emanuele Filiberto) diedero certamente una spinta a costruzioni secondo modi d'oltralpe. Sarebbe anche da verificare la connessione tra Philibert de l'Orme e Rabelais (segretario del Governatore di Torino). Sono idee che meriterebbero di essere sviluppate, a parte la loro validità o meno, esse permetterebbero di meglio studiare tutto il periodo della occupazione francese e quello successivo.

Come chiusura si pensi al manoscritto sull'arte militare (con indubbi accenni al modo di costruire) che Rabelais scrisse a Torino (e sino ad oggi sfortunatamente andato perso), a quel suo accenno nel Gargantua ai bastioni di Torino ed al « grande architetto » del Re Megisto (Francesco I) e cioè Philibert de L'Orme, sono spunti che i ricercatori non dovrebbero lasciare

nel dimenticatoio, proprio per verificare le componenti transalpine del rinascimento e dell'umanesimo in Piemonte.

In fase di correzione delle prime bozze ho rilevato in A.S.TO., Sez. Corte - Lettere Particolari, le lettere del Mastro Auditore Petrino Precipia (mazzo P 61) e del controllore generale delle finanze Agostino Sicardo (mazzo S.66).

Del primo esistono lettere inerenti la fase costruttiva del Valentino tra il 1620 ed il 1622. Il Precipia aveva la funzione di controllare le opere (si spiega così la lettera che il Castellamonte gli scrisse per « battere cassa »). A sua volta dovette fare i salti mortali per far pervenire i denari necessari ai pagamenti dei mastri muratori e carpentieri e dei materiali. Sintomatica una lettera in cui si spiega al Serenissimo Principe (di queste lettere esistono minute fra le carte della Camera dei Conti - miscellanea) come i mastri savoiardi non retribuiti erano ridotti alla fame, anche per la difficoltà di ricevere credito, in quanto non torinesi. In altre lettere è detto dei rapporti con i Cappuccini di Susa cui era stato demandato il compito di tenere i contatti per gli acquisti di legname per il tetto in quel di Gravere. Ai Capuccini era stato promesso, in cambio, il restauro del tetto del convento, e questo diede ulteriori grattacapi al Precipia.

Interessante, in una lettera, un foglietto in cui sono elencate spese sostenute per la Vigna di M.R., tra cui opere di pittura e di doratura. Ritorna così quella Vigna cui abbiamo accennato più sopra.

Per il Sicardo, invece, non vi è nulla di interessante sul Valentino, nella sua corrispondenza.

Estremo interesse dovevano avere una serie di documenti in A.S.TO., Corte, Provincia di Torino, Mz 4, n. 2, contenenti i contratti che il Tesoriere de Brosses effettuò nel 1564 per gli acquisti delle terre intorno al palazzotto del Valentino. Detti documenti vennero inviati nello scorso secolo al Demanio e non furono più restituiti. Ne resta una memoria negli inventari.

APPENDICE n. 1

Dona Catalina de Austria per la gra(tia) de Dios Infanta de Castilla, Duquessa de Savoya et.

Per quanto conviene a n(uest)ro serv. que para la conservacion del Valentin haye personas de confiança q(ue) tengan cuenta de ordenar los pagamentos que se haben tanto para la Reparacion y fabricas como para los gayes del Jardineto y pagar los obreros que an alli a travajar jornalmente y ansi mismo para arrendar y cobrar del arrendador o, arrendadores que al presente son y por tiempo fueren, el Redito o Reditos del affitamento de las dos granjas y haverlo Remitir en manos de un depositario q(ue) por ellos sera diputado para el dito effecto. Por tenor de la presente nombramos y elegimos a Gonçalo Cano, n(uest)ro guarda Damas y a Agustin Sicardo contralor general de financas con autoridad de ordenar los dhoi pagamentos y haber poliças para q(ue) se pague a las personas que huvieren de haver tanto por gajes y mercedes como por otras cosas q(ue) pareciere haver dado para serv(icio) del dho Valentin lo qual se dara suplir a los necess(idades) de

las fabricas: reparacion y conservacion del dho Valentin, siendo n(uest)ra voluntad que todo lo que por los dhos Gonçalo Cano y Agustin Sicardo hizieren y ordenaren se haya y cumpla y que al dho depositario le Reciban y pasen en sus quentas todo el dinero que en virtud de las dhas policas pareciere haverdado y pagado, las quales ...ran firma da de los dhos quolquiera decuno dellos..

Dada en Turin a XXIIJ de ottubre de M.D. noventaytres.

La Infanta Dona Catalina.

APPENDICE n. 2

La Infanta Dona Catalina de Austria per la gra(tia) de Dios Duquesa de Savoya.

Per quanto vos Goncalo Cano y Augustin Sicardo mis contadores y Administratores de los Jardines, dos casinas y posesiones del Valentin mi haven hecho Relacion discendo como Alesandro Mangarda mi confitero y depositario del dinero de la Renta de las dhas dos casinas y posesiones del dho Valentin ha pagado por poliças vras dineros al Jardinero, a Jornalieros y a mugeres que han travajado en los dhos Jardines y ansimismo a otras personas de las quales se ha comprado cal. Cadrillos Madera, plantas y otras cosas tudo para seru del dho Valentin de los quales no ha tomado cartas de paso, porser personas que las mas... no saben escrevir y para haverlas de tomar minutamente de todo lo qui paga por las dhas vras poliças se ocuparia mucho tpo y que no(n) dandole gajes ni estipendio ninguno por ello rehusaria de haber el dho officio de depositario y que vosotros de v(uest)ra propria autoridad no podeis recevir ni pasar en quenta ninguna cosa, sin que os coste el pagamento por cartas de pago. Por tenor de la presente os ordenamos y mandamos que todo lo que el dho Alesandro Mangarda pareciere haver pagado y de aqui adelante pagare por las dhas policas para serv(icio) del dho Valentin seco admitais y paseis en quanto consolamente la restitucion y preservacion de las dhas policas que tal es nostra voluntad.

En Turin 28 de setiembre M.D. noventaycinco.

La Infanta.

APPENDICE n. 3

La Infanta Dona Caterina d'Austria per gratia di Dio Duchessa di Savoja.

Essendo informati che molti, non ostante gli ordini nostri, presumano andar a caccia, far banchetti, passeggiare e solaz(z)are sopra il territorio e finaggi n(ost)ri del Valentino, il che tutto resta espressamente contra le Inhib(itio)ni e forma delle p(rese)nti ordini n(ost)ri. E per ciò vollendo noi a questo remediare et che niuno ardisca d'hor avanti andarvi senza licenza. Ci è parso inhibire si come per le

p(resen)ti n(ost)re inhibiamo ad ogni persona che all'avvenire non abbi ad andar a caccia, in qual si sia maniera passeggiare ne solazzare sopra il tenemento nostro di detto Valentino sotto qual si sia pretesto, sotto pena di cento scudi per ogni uno e per ogni volta che contraverra al p(rese)nte ordine nostro, o di doi tratti di corda a chi non havera il modo di pagare e della indignatione n(ost)ra. Inhibendo insieme sotto la medema pena a tutti li barcaroli tanto di Po, come di ogni altro logo di portar ne sbarcar qual si sia persona nel detto loco del Valentino salvo che fosse con licenza... (*omissis*).

Da(to) in Turino li ventidue di Maggio M.D. novantasei.

La Infanta Dona Catalina.

APPENDICE n. 4

18 ottobre 1622

Molto Ill. Mio Sig. Oss(ervantissi)mo

Io per me trovo buona la risolutione tolta da loro SS di far quella fronte di bastioni di muraglia, poiché hanno le materie pronte et il tempo che le serve cosi ben no(n) ostante che loro Altezze fossero d'altro parere. Vorrei però che tutto in un tempo si travagliasse alle altre reparationi e particolarmente ad alzar di muraglia ove è maggior pericolo di scalata, et a far qualche provisione di boscami per pallizzate da rispetto. Le Altezze sono alla volta di Susa ne si sa ancora se siano abboccati co'l Contestabile, al loro ritorno credo subito dover partir p(er) costi. Haverei caro saper intanto se si sia dato ordini p(er) levar guastatori, per cotesta fabbrica, e p(er) quella di Santià e p(er) la demolir di S(an) Germano. Credo che mi sara riuscita l'opera che ho fatta per far che qualche somma di danari deve pagar la Cit(t)a di Vercelli p(er) spendere alla reparat(ione) dell'istessa ci(t)ta, e crede ben presto se ne havera la certezza in tanto che spero esserle da presso le basco le mani, e le prego da Sig(no)r ogni felicità.

Turino li 18 d'8bre 1622.

Serv. aff.

Carlo Castellamonte

APPENDICE n. 5

Molto ill(ustrissimo) mio Sig. oss.

I giorni passati ricevei da V.S. una sua alla quale no potendo rispondere con gl'effetti che desidero, non anco mi diede l'animo di venderle pastocchi. Sa V.S. meglio di me come i negoti passano qua, et a dirla liberam(ente) non mi basta più l'animo di trattar di danari per cosa alcuna vedendo che le cose più necessarie si trattano al pari di quelle che no(n) son d'alcun giovamento, dico questo co(n) molto rammarico, e d'abbondanza di volontà che haverei che le cose dei n(ost)ri Ser. Padroni passassero meglio. Io no(n) so che cosa sia quest'ultima delle caserme che V.S. mi comanda di mandargli perché no(n) vi sono intervenuto, ne

meno so che l'habbia fatto, che per indovinare (h)o mandato a communicar al Cap. Marc. Anto(nio) la lettera che V.S. mi scrive acio potendo egli soccorer V.S. di quanto ella desidera possa farlo come mi ha fatto risposta di voler fare, e credo che p(er) il Cap. Nicolao gli mandi le note di quanto si è accordato costa co li M(ast)ri dell'Artell(eri)a e gli dara conto di tutto ciò che si trova apresso di lui. V.S. mi fara gratia raccom(an)d(ando)mi a Mons. Badat, e pregarlo a contener co(n) la patienza, e prudenza che ha fatto sin'hora. Io... a V.S. ill. cordial(mente) la Sig(no)ra Clara e sei settimane che sta inferma, et hora Dio gra(tia) è convalescente e mi commette a far a V.S. un basiam(ento) et unitam(ente) perchi il Sig(nor) p(er) ogni.

Torino li 9 luglio 1624.

Serv. Aff.

Carlo Castellamonte

APPENDICE n. 6

Al Senatore Cauda

Molto Ill. mio Sig.re Oss.mo

Intendo che il fiscal Manzolino senz'ordini di V.S. M. Ill. habbi fatto captivar Giacinto Ferrero, uno dei nostri bombardieri che ha servito in quest'ultima guerra co molta sodisfattione di chi gl'ha commandato p(er) ser(vizio) di S(ua) Alt(ez)za Ser(enissi)ma sotto pretesto assai leggero, p(er) quanto mi vien detto. E ciò mi fa pregarla ad obligarmi di voler introdern la causa, assicurandomi che no essendo il fallo di costui meritevole di molto castigo ella di propria giust(izia) a la fora liberare, e di propria cortesia si contentara d'obligarmi.

Li 5 di giugno 1626.

Di V.S. M. Ill. Serv. aff.mo

Carlo Castellamonte

APPENDICE n. 7

Ill(ustrissimo) e Ecc(ellentissi)mo mio Sig(no)re

L'occasione dell'andata costa del Piscina e Quadrapane m'invita a far a V.E. queste due righe per farle riverenza che per sollecitarla a venirsene per l'urgenza del mio negotio. Sapendo io benissimo quant'ella vi debba premere e quanto gli debba increscere di vedere passare inutile questa bella stagione di travagliare. Ho commesso alli sud(det)ti di pigliar qualche misura passando, che io desidero sommamente di lavorare, che è la medesima che io desideravo di Mons. Camus pigliasse venendo qua, il quale quando la sanità glielo permetta haverei grandissimo gusto che potesse trasferirsi sin qua. L'haverei io soggiornato in questa città, non è stato inutile perché m'ha servito di considerare tanto meglio il negotio, come gliene discorrerò qui particolarmente. Ma quando S.A.R. potesse scorrere per un giorno qua sarebbe tutto ciò ch'io potessi in questo caso maggiormente

desiderare. Vengono arrivando alcuni guastatori a quali non so che altro impiego dare di fargli fare qualch'opera in questo Castello che mi pare molto necessaria credo che siano a quest'hora circa centoventicinque e si per fort. eravamo risoluti di cominciare l'opera all'arrivo mio. V.E. consideri con quanta caldezza si travagliarebbe adesso con questo numero di gente e della qualità che sono et io per me sono di parere che V.E. preme più che miei in haver la militia altrim(en)te quest'opera è per andar languendo molti anni. Sara bene che da Torino si mandino in qua altri cinquecento cabassi oltre le cinquecento già venute. Ho dato ordini di fargli nettare i suoi manichi, con anco alla ferramento accio non s'habbia poi a perder tempo all'arrivo di V.E. la quale con grande impatienza sto aspettando.

6 febbr. 1636.

Carlo Castellamonte

APPENDICE n. 8

Instruttione a chi dovra fare l'opera rappresentante la Reggia del Sole nel Valentino per la festa de' fuochi da farsi per la Natività di S.A.R. nel corr(ente) 1680.

Grosseria.

Faranno il piantam(ento) con antenne grosse, e alte a sufficenza per formar il paviglione dell'entrata del Palazzo, quali devono regger li telari che formano d(etto) paviglione, e due piani di palchi che entrano in d(etto) paviglione da terra sino alla sommità. Faranno il piantam(ento) di remini tutto attorno la terrazza circolare per tener in piedi le colonne et arche della galleria che si fa sopra d(ett)a terrazza quali remoni avanzaranno tanto più su che possino appoggiar le figure che vanno sopra Li visti delle Colone.

Faranno un palco sopra detta galleria commodo e sicuro p(er) metter in opera le figure da una parte e l'altra, e mettervi cascie di fusette se si vorrà.

Faranno un palco di larghezza di un trabuco sopra il coperto delle cuccine tutt'attorno, et all'infuori del teatro, per il che, levarano tutti li coppi, e finita la festa dovrano tornar a ricoprir la parte di coperto.

Faranno la portione di Zodiaco che resta p(er) finim(ento) del paviglione con conteni (?) p(er) applicarvi le tele dipinte, qual Zodiaco sara di larg(hez)za mezo trabuco, e nella sommità vi faranno un piano di assi di long(hezz)a almeno due trabuchi per posarvi sopra il carro.

Faranno una loggia a caduno de' paviglioni di longo la facciata di essi verso il cortile di longhezza di due piedi liprandi con suo piano sotto d'assi, e parapetto di reme per applicarvi li telari delle ballaustrati.

Faranno l'armam(ento) d'antenne, o remini a tre faccie, di due paviglioni dal piano di d(ett)e logge, o sia terrazza sino tutto il cornisone del coperto, con qual num(ero) di d(et)ti remini, e sui traverti che siano bastanti per applicarvi li telari che vi vogliono per ornam(ento) delli paviglioni oltre li sovradet(ti) palchi.

Saranno tenuti far tutti li ponti che li saranno richiesti dal S(igno)r Cap(itan)o Pietro Faccio p(er) applicar li suoi fuochi.

Saranno tenuti metter in opera tutti li telari, figure d'ogni sorte di tutto l'apparato, e il carro, como anco di far l'ordigno, e proveder le corde per il molo dell'Aurora. Saranno tenuti proveder tutta la chiodaria e fili di ferro necessa(ria) a metter in opera tutta la macchina, e li fuochi d'artificio.

Saranno tenuti provedere tutta la quantità di listelli che bisognano per li dh(etti) fuochi d'artificio, e travetti per le padelle come li sarà dato in nota dal S(igno)r Cap(ita)no Pietro, e di metterli in opera, e provederanno almeno sedici scale tra grandi e piccole per d(ett)o Ser(vizio) de fuochi e finita la festa sara loro carico di disfar tutto l'apparato, e ripigliarsi tutti li boschi che avranno proveduto. Primo cascie grandi colorite di rosso n° 200, Più cascie n° 70 p(er) la fuseteria.

Menusieri.

Faranno tutti i Telari di che qualità si siano che compongino tutto l'apparato tanto del paviglion di mezo che delli altri due pavig(lio)ni quali vanno guarniti da tre parti, e quelli anco di tutte le ballaustrate.

Farano con listelli tutto il contorno delle finestre delli due paviglioni che comprenda tutto l'ornam(ento) di de(tte) fineste che vanno guarnite di soffietti e questo p(er) maggior facilità di metterle in opera.

Tutti li cornicioni ovunque si siano dovranno farsi a smusso faranno le 28 colonne con le 8 contracolonne della galleria della qualità e misura portata dal disegno d'assi contornati con capitelli e basi d'ordine dorico parim(en)te contornati pianati d'ambo le parti, e si procurara di farle di un asso solo in larg(hezz)e e convenendo farle di due si faranno investiti (?), e si faranno l'archi sopra come per d(ett)o disegno.

Faranno le 60 figure che ornano tutta la galleria del Teatro di assi contornati di alt(ezz)a di piedi cinque liprandi compreso il Zoccolo e in Largh(ezz)a conforme alli cantoni che li saranno dati dal Pittore e vi metteranno nelle mani li legni che li sarano dati.

Faranno altre 28 figure d'assi, contornati più picole di legni celesti da mettersi nelle facciate di due paviglioni.

Faranno il carro del Sole nella forma e grandezza disegnata con suoi cavalli d'assi cons. con le commodità dentro li ripiani, e scalini necessari commodi e sicuri perché dovra applicarvi li fuochi, e vi faranno la Statua del Sole a sedere di cartapista e tele con sua fiacola a segno che tutto resti di sodisfatione.

Faranno una figura dell'Aurora como li sarà data in disegno al naturale di cartapista e tele.

Provederano tutta la tela che fara di bisogno p(er) l'apparato dentro e fuori di buona qualità e non inferiore a quella che li sara data per mostra, e la tiravano su li telari.

Metteranno una tela al piede della ballaustrata che si fara attorno il palco fuori dal teatro che arrivi sino alli coppi dipinta a bugne.

Pitture.

Saranno tenuti li Pittori che piglieranno a dipingere quest'apparato di dipingerlo tutto intieram(ente) dentro e fuori alla conformità dal disegno cioè tutto quello che è d'architettura di chiaro e scuro tutte le figure di chiaroscuro abbronzato, como anco il carro tutte le ballaustrate finte di marmo bianco e li fondi di color d'aria, le colonne di pietra mischia, tanto quelle della facciata del paviglion di nero, quanto quelle della Galleria.

Saranno tenuti far li cartoni d'ognuna delle figure, ornam(enti), un profil di contorno, acciò su quello possino li M(astr)i da bosco terminar la grandezza de tavolazzi p(er) contornar de figure.

Dipingeranno di carnagion naturale le due figure del Sole, e dell'Aurora, e li habiti di colori vaghi e rabescati.

Concerterano di tempo in tempo con l'Ing(egnere) che regolara l'opera le tinte che vorranno usare accio dett'opera riesca alla maggior perfettione.

Sara a loro carico il far dar la tinta rossa a tutti li listelli, cassie e travetti che devono servire per li fuochi d'artificio.

Saranno tenuti dar una grisaglia alla soffietta della Galleria e al di dietro delle Colonne, et altri boschi.

Torino, li 21 Marzo 1680.

Sott(oscritt)o

Amedeo Castellamonte

AMEDEO BELLINI

LA CHIESA DI S. PIETRO APOSTOLO A CASALE MONFERRATO

La chiesa di S. Pietro Apostolo a Casale Monferrato viene tradizionalmente attribuita a Benedetto Alfieri, ma si tratta di opera costruita su disegno di Francesco Gallo dal 1727-28 fino al 1747, con completamenti del 1788, data nella quale venne costruita la sacrestia su disegno del Conte Francesco Ottavio Magnocavallo. La notizia venne pubblicata per la prima volta dal Carboneri [1] e poi dal Pommer [2], che rivendica la priorità della scoperta. Tuttavia come spesso accade, l'attribuzione errata è rimasta viva, anche in testi di una certa pretesa [3].

I documenti sui quali finora si basava l'attribuzione sono: due disegni (figg. 1 e 2), una facciata e una sezione trasversale, non firmati ma assegnabili con sicurezza al Gallo, ed un volume di convocati dell'arciconfraternita di S. Pietro e Paolo [4].

L'assenza di una pianta, i limiti di tempo entro i quali si collocavano le testimonianze d'archivio, la suggestione della lunga tradizione locale, non priva di qualche fondamento documentario ed accolta da illustri studiosi, lasciavano qualche dubbio su di un possibile intervento dell'Alfieri nella parte absidale dell'edificio. Si aggiunga inoltre che sulla base di talune innegabili consonanze tra questo edificio e la cappella di S. Evasio nel Duomo, costruita dall'Alfieri a partire dal 1764, la chiesa di S. Pietro era divenuta uno dei cardini su cui tradizionalmente si impostava la critica alle opere religiose dell'architetto astigiano.

---

[1] N. Carboneri, « Architettura », nel *Catalogo della mostra del barocco piemontese*, Torino, 1963, scheda n. 68; N. Carboneri, *La parrocchiale di Pobietto e la chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato*, nel bollettino S.P.A.B.A., 1965, p. 43 e sg.

[2] R. Pommer, *Eighteentj-Century Architecture in Piedmont*, New York, 1967. L'autore afferma di aver trovato per primo i documenti citati dal Carboneri nell'archivio della confraternita di S. Pietro e Paolo nel 1961, e di averli depositati in quello della chiesa parrocchiale di S. Domenico.

[3] Guide locali recentissime indicano ancora Benedetto Alfieri.

[4] « Libro de' Convocati » della arciconfraternita con le delibere dal 1726 al 1747.

Una ricerca più estesa ai documenti della confraternita [5] mi permette ora di escludere con certezza ogni intervento dell'Alfieri o di Luigi Barberis, che curava la realizzazione dei suoi progetti a Casale, dei quali non si fa alcun cenno nelle pur minuziose indicazioni contenute nei documenti, che dimostrano come la chiesa fosse terminata negli esterni nel 1747, all'interno nel 1757, con la costruzione dell'altare, e ripresa poi soltanto nel 1767-1768 per gli stalli lignei del coro e, dopo altro lungo intervallo, nel 1788 per la sagrestia. L'edificio era quindi sostanzialmente terminato prima che l'Alfieri iniziasse ad operare in Casale ed inoltre proprio nel periodo in cui furono più intensi i lavori in Sant'Evasio e frequenti le visite del Barberis è nulla l'attività per il San Pietro.

La più antica notizia utile si ricava dalla « Risposta ecc. », (cfr. nota 5) che, contenendo una breve storia delle origini della confraternita e dei lasciti da essa ricevuti, informa della donazione, nel 1708, di una casa da parte di certo G. B. Brusasco, con l'obbligo di trasformarla in una chiesa [6].

---

[5] Tutti i documenti sono stati rintracciati nell'archivio della arciconfraternita, ammassati in vari armadi e scatoloni, in totale confusione, unitamente a libri, giornali, carte di ogni genere, molte prive di importanza, altre di elevato interesse storico, anche al di là delle vicende della comunità religiosa. Ho sommariamente riordinato i manoscritti dividendoli per argomento, riponendoli in un unico armadio della sacrestia e riunendo il libro dei convocati già collocato in S. Domenico agli altri rintracciati. La mia consultazione riguarda tre volumi intitolati *Libro de' Convocati della Veneranda Arciconfraternita de Santi Apostoli, Pietro e Paolo* che riportano delibere riguardanti la costruzione della chiesa dal 18 giugno 1712 a tutto il 1784; un fascicoletto intitolato « Risposta con distinta informazione / per parte della Ven. Arciconfraternita / de Santi 12 Apostoli eretta in Casale / Data / Alli quesiti dell'Ill.mo Sig.e Giudice / di detta città / In conformità de Regii Comandi / 1728 10 maggio » a cui fu aggiunta dopo il 1762 una breve storia della chiesa e varie altre carte; una « Copia del mandato a Torino del Ragguaglio come segue / 1725 15 gennaro / distinto ragguaglio, o sia informazione che da / il priore della Ven. Arciconfraternita de SS.ti / 12 Apostoli eretta in Casale / all'Ill.mo Sign. Senatt.e e Cle.mo Intend.te Pietro Ant. / Tiranti concernente l'erezione di d.a Ven.da Comp./agnia con le note distinte de beni e rediti come parve da carichi, spese, et obblighi della / Med.a / per amministraz.e d'opere pie / da lui ricevute per ordine di S. Maestà »; una serie di carte riunite in una cartelletta cui ho apposto il titolo « Fatture e documenti vari » con documenti dal 1725 al 1788; una seconda cartelletta simile intitolata « Opere varie e perizie » con carte dal 1738 al 1741, mandati di pagamento dal 1727 al 1741, tutti relativi ad opere e prestazioni note dai convocati e dalle convenzioni.

[6] Risposta ecc., 1728 10 maggio, « Dell'anno 1708: Li 29 Xembre il fu Giacomo Bernardino Brusasco di Casale fece Donazione fra viventi a d.a Ven. Arciconfraternita de SS.ti Apostoli della propria di lui casa ove si faceva altre volte osteria sotto insegna della Gran Stella, con obbligo imposto a d.ti Reggenti e Confratelli di d.a Compg.a di fabbricare e ridurre d.a Casa in Chiesa sotto il vocabolo de SS.ti 12 Apostoli, è causa che la Chiesa vecchia di d.a Confraternita si trovava in una Situazione infelice, indecente et impropria, e di eriggere in essa nuova chiesa da costruirsi tre Altari, uno dei quali deve esser dedicato al Beato Amedeo. Salvo però l'usufrutto di essa Casa al Sig.e Donante vita sua naturale durante e con altri obblighi e pesi espressi nell'Istrumento

Alla morte del donatore, che si era riservato l'usufrutto, si scopre che il bene è gravato da ipoteca e già oggetto di citazione in giudizio.

Nel 1712 l'edificio era in possesso della compagnia che in una riunione, nonostante che molti richiedessero l'immediata attuazione del disposto di donazione, decide di sgomberarla, di demolire una stalla e di creare un oratorio provvisorio; tuttavia si delimita già il perimetro dell'area destinata alla futura chiesa e si stabilisce la posizione dell'ingresso sulla via principale [7].

Poche notizie successive trattano di una sospensione dei lavori per cause pendenti con i padri di S. Domenico e benché si fosse cercato fin dal 1713 [8] di giungere ad un bonario accordo, e nel 1722 ad una sanatoria [9], un tentativo di mediazione del vescovo, Conte di Cocconato, tramite il Marchese Giovanni Tommaso Mossi, fatto nel 1723, viene ritenuto superfluo perché la causa è ormai davanti al regio senato [10]. Intanto nella seduta già vista del 1722 si era espressa l'intenzione di far fare disegni.

Non si hanno altre notizie fino al 1725 quando il 15 gennaio viene inviato a Torino un ragguaglio [11] sullo stato della compagnia, probabilmente per la causa pendente al senato, perché la « Risposta ecc. » cita un regio decreto conforme a sentenza del senato del 21 maggio 1725 ed una ordinanza del 16 luglio successivo che concedono il permesso di proseguire i lavori. La chiesa provvisoria è però già pronta nel luglio [12] e ciò sembra dimostrare che i lavori erano già sostanzialmente compiuti tra il 1712 e il 1713, e che si trattava di poca cosa. Si dovette subito pensare ai disegni perché una lettera del settembre ci comunica di un incontro tra un maestro Giacomo, certamente Giacomo Zanetti che poi costruirà gran parte della Chiesa, ed il Gallo che promette il progetto [13] per la successiva primavera. Arriveranno

---

di tale Donazione... » Rogato il 29 dicembre 1708 dal notaio senatore Carlo Francesco Fambeno.

[7] *Libro de' Convocati, ecc.*, 18 giugno 1712.

[8] *Libro de' Convocati, ecc.*, 6 giugno 1713.

[9] *Libro de' Convocati, ecc.*, 8 luglio 1722.

[10] *Libro de' Convocati, ecc.*, 3 settembre 1723.

[11] Copia del mandato a Torino ecc., allegato alla citata « Risposta... ».

[12] *Libro de' Convocati, ecc.*, 26 luglio 1726, un creditore non ne permise l'apertura per qualche tempo.

[13] Si tratta di una lettera a firma: Marchese(?) di.., datata 10 settembre 1725 da Montemagno, dove sembra trovarsi il Gallo ed indirizzata forse al priore della compagnia. Vi si legge: « Quantunque non mi sia, riuscito per servire V.S., e cotesta ven.a Confr.a di S. Pietro indurre m. Gallo à portarsi presentemente à Casale per causa della staggione impropizia ed avanzata che gli da grandissima aprensione; spero però che per il campo che à avuto di discorrere à lungo con mastro Giacomo, e d'informarsi à pieno di tutte le circostanze per travagliare sicuro avendo massime il tipo esatto del sito non mancherà di servirli à perfezione nel bramato disegno, quale ò manderà, ò porterà al principio della Primavera prossima... » Fatture e documenti vari, p. 1.

invece nel marzo 1727 due proposte fra le quali la compagnia potesse scegliere, cosa che avviene con l'aiuto di Giacomo Zanetti, dichiarato nella stessa seduta capo mastro per la costruzione [14]. Poco dopo si eleggono i fabbriceri in una riunione in cui nuovamente si fa riferimento ai disegni del Gallo [15] e si delibera la costruzione immediata della chiesa; nuovi ostacoli posti da un creditore che già aveva impedito l'apertura della chiesa provvisoria vengono superati trasferendo l'ipoteca ad altri immobili. In ottobre si è già lavorato molto poiché si ha notizia dell'acquisto di due stanze per fare una sacrestia, segno di completa attuazione delle demolizioni iniziate nel luglio [16], e l'anno successivo si firmano i capitolati con lo Zanetti per la nuova costruzione [17] che infatti sono datati 8 gennaio 1728. Il documento, nello stabilire i prezzi dà una descrizione di ciascuna membratura ma non in termini tali da permettere un riscontro con i disegni.

Interessante notare una certa sfiducia nella continuità dei lavori espressa da una insolita clausola che prevedeva l'aumento del 25 % del prezzo delle murature se vi fosse stata interruzione superiore ai sei anni o la compagnia avesse deciso di passare ad altri l'opera e la facoltà dei committenti di sostituire il pagamento a misura con quello in economia.

Ancora nel 1728 i confratelli nella citata « Risposta ecc. » [18], datata al 10 maggio, dopo una serie di notizie storiche ed aver documentato le proprietà, i censi, le autorizzazioni regie a costruire, certamente per un con-

---

[14] *Libro de' Convocati, ecc.*, 11 marzo 1727: « ... È stato proposto dal d.to Sig. Priore essergli stati trasmessi da Monsù Gallo Ingegnere di S.M. della città del Mondovì due piante di dissegni per la fabbrica della nuova Chiesa di q.ta Arciconfraternita, perciò ne fa partecipi essi Sig.ri Congregati, acciò considerati le med.e scelgano quella stimeranno di maggior utile, e minor spesa di q.ta Conpagnia. Qual proposte sentite, e ben intese da d.ti Sig.ri Congregati, quali considerati d.ti dissegni coll'assistenza del Capo Mastro Zanetti Luganese habit.e in q.ta Città qui p.nte, et à quest'esso richiesto tutti unanimi, e concordi, e niuno d'essi discrepante hanno determinato e scelto per la fabbrica med.a col parere di d.to Capo Mastro Giacomo Zanetti quale essi Sig.ri Congregati hanno elletto et elleggonò per capo Mastro della fabrica sod.ta della med.a nova Chiesa dà farsi la seconda pianta di d.ti dissegni come di minor spesa, e perché è conveniente di veder soddisfatto d.to Monsù Gallo della pratica fatta per d.ti dissegni, perciò essi Sig.ri Congregati danno la facoltà, et autorità à d.to Sig. Priore di render soddisfatto d.to Monsù Gallo per tali dissegni, e tanto... ». Pur facendosi riferimento a « Piante » è da credere che fossero pronti gli interi progetti: non si fa infatti cenno né qui né altrove di altre richieste di disegni ed anzi si delibera il pagamento dell'architetto.

[15] *Libro de' Convocati, ecc.*, 26 aprile 1727, e in copia, fra « Fatture e documenti vari ».

[16] *Libro de' Convocati, ecc.*, 30 giugno e 29 ottobre 1727.

[17] « Fatture e documenti vari », p. 2-5. Il documento è firmato anche dall'ingegnere De Gioanni.

[18] Cfr. nota 5.

trollo sullo stato finanziario della confraternita [19], ci informano sull'andamento dei lavori: « ... atteso che si trova convertita in Chiesa provisionale parte di d.a Casa et il rimanente di essa resta occupato dalla Fabrica già molto inoltrata per la nuova Chiesa tantosto in Stato di gettarvi la Cupola o Coperto ».

Non si tratta della ormai prossima conclusione dei lavori, come forse la relazione tendeva a far credere e che invece subiranno lunghe traversie. Un chiarimento assai importante è dato da una delibera dell'ottobre 1730 nella quale si fa cenno a forti difficoltà economiche e si dice che sono ormai pronti i materiali per « ... costruere il bacino della volta s.ra l'Altare » [19]. L'edificazione termina probabilmente prima della fine dell'anno, poiché un'altra delibera annuncia indirettamente la fine dei lavori dello Zanetti che chiede delle misurazioni, affidate all'ing. Federico Bianco, e sulla base delle quali si fanno dei pagamenti nel 1731 [20].

Tutto ciò dimostra che, al di là delle ambizioni espresse dal capitolato del 1728 che riguarda tutta la chiesa e delle buone intenzioni espresse dalla relazione dello stesso anno, i lavori si limitano alla parte absidale dell'edificio, quella la cui attribuzione è controversa e che risulta perciò la più antica ed eseguita in una data nella quale qualsiasi intervento dell'Alfieri è difficilmente ipotizzabile.

Segue una lunga interruzione dopo la quale nel 1734 un nuovo contratto viene stipulato per capitelli, lesene e stucchi [21].

I lavori proseguono ancora attorno al nucleo absidale della chiesa con una certa continuità, infatti nel 1735 si fanno piccole spese per la scala della sacrestia e la porta del campanile, completato questo già nel febbraio del 1736 quando si paga con varie ferramenta la scala per salirvi [22].

Nel settembre dello stesso anno si delibera di abbattere la vecchia chiesa, cioè quella provvisoria, e vengono accettate le offerte per costruire le fonda-

---

[19] *Libro de' Convocati, ecc.*, 3 ottobre 1730.

[20] *Libro de' Convocati, ecc.*, 7 dicembre 1730; « Fatture e documenti vari »: « Scritture d'obbligo della Veneranda Arciconfraternita de SS. Apostoli di questa città a favore del Capo Mastro Giacomo Zanetti », dicembre 1731. Il conto ammonta, tra costruzione e demolizioni, a L. 6828, soldi 4.

[21] « Fatture e documenti vari », atto fra la compagnia e « ... Mastro Martino Salvatore del fu Cesare, Gio. Andrea Sala fu Francesco, ambi Luganesi, stuccatori abitanti in questa città... » per costruire capitelli, colonne e lesene eccetto che per la facciata. Quest'ultima precisazione mi pare dimostri la speranza di concludere tutto il rimanente in tempo breve, altrimenti sarebbero state escluse anche le opere relative al corpo principale della chiesa.

[22] « Fatture e documenti vari », 7 febbraio 1736.

menta «... affine massime di potersi nell'anno venturo proseguire l'alzata s.ra terra » [23].

Il lavoro fu eseguito poiché l'anno successivo Vincenzo Scapitta venne incaricato per nuove misure e poco dopo si nominano supervisori per la fabbrica con precisi poteri, segno certo dell'inizio della parte più impegnativa della costruzione [24]. Nell'agosto del 1737 Donato Zanetti, fratello di Giacomo, si offre per terminare la chiesa fino al cornicione sia all'esterno che all'interno, con notevoli dilazioni di pagamento [25], e a dicembre il De Gioanni e lo Scapitta sono incaricati a misurare la fabbrica per verificare la convenienza per la compagnia a pagare a misura o in economia [26].

Il contratto era stato quindi fatto sul modello di quello del 1728 ed infatti il capomastro è sollecitato più tardi a fare lo stesso sconto che abitualmente concedeva il fratello quando, terminate le misure, si stabilisce il suo compenso e nel contempo si valutano i vecchi debiti verso Giacomo [27]. Il conto, abbastanza analitico, dimostra l'esecuzione di piedistalli, capitelli, lesene, fregi, cornicioni, sia all'interno che all'esterno, fino all'architrave del primo ordine [28]. È espressamente citata tra l'altro la porta d'ingresso con suo « remenato ». Nel 1740 lo Zanetti avanza richieste di denaro e la confraternita gli promette il pagamento appena « ... terminata che sarà la volta del bacino da perfezionare nel termine di due anni » [29]. Più tardi sono pagati materiali vari [30] ma soprattutto interessa una nuova misura del De Gioanni, del 27 novembre 1740 [31] per « travaglij ed ornam.ti » fatti nel corrente anno 1740 da Donato Zanetti « ... presi e regolati in misura come appare da disegni della Pianta ed Alzata... ». I lavori riguardano la sistemazione delle coperture laterali, le fasce ad arco nei muri di fondo delle cappelle; l'architrave, fregio e cornicione superiori nella facciata, le colonne laterali al finestrone e la sua cornice, i capitelli sopra le lesene inferiori, le lesene superiori; i riquadri esterni e gli sgusci dell'ottagono contenenti il corpo principale della chiesa e quelli esterni delle cappelle, il dado di sostegno al timpano, infine « ... Disfacim.to del coperto, che era sopra le cappelle laterali, sopra la volta e muri entrando in chiesa, e sopra il sito cinto

---

[23] *Libro de' Convocati, ecc.*, 16 settembre 1736.
[24] *Libro de' Convocati, ecc.*, 3 e 21 marzo, 16 giugno 1737.
[25] *Libro de' Convocati, ecc.*, 8 agosto 1737.
[26] *Libro de' Convocati, ecc.*, 22 dicembre 1737.
[27] *Libro de' Convocati, ecc.*, 13 dicembre 1738. « Fatture ecc. ».
[28] Spese varie e perizie, fogli da 6 a 9.
[29] *Libro de' Convocati, ecc.*, 17 gennaio 1740.
[30] Spese varie ecc., foglio 9.
[31] Spese varie ecc., fogli da 9 a 12.

dalla muraglia in creta demolita come segue avanti l'Altare Maggiore... Demolizione della maggior parte del muro in creta, che esisteva avanti l'Altare Maggiore, sendo stato l'altra parte demolita da persone diverse... ».

L'esistenza di una separazione tra le due parti della chiesa conferma la loro esecuzione in tempi diversi e la logica utilizzazione del coro come seconda chiesa provvisoria dopo la demolizione della vecchia ed in attesa della conclusione del maggiore invaso. Il conto comporta un debito verso lo Zanetti di L. 1850, soldi 10, denari 8, computati a misura, ma il mese successivo [32] egli richiede L. 1699, soldi 5 per il computo a giornate, segno che la compagnia si era avvalsa della sua facoltà di scelta per i pagamenti senza tuttavia essere soddisfatta della riduzione.

Fatte altre richieste nel gennaio del 1741, rimaste insoddisfatte, nello stesso mese Giovanni Battista Zanetti cita la compagnia in giudizio [33] per quanto dovuto al padre. La causa, di cui non conosciamo l'esito [34], sembra portare ad una nuova sospensione dei lavori, sui quali non abbiamo altre notizie che nell'aprile del 1742 quando l'ingegner Ferdinando Bianchi fa

---

[32] *Libro de' Convocati, ecc.*, 21 dicembre 1740.

[33] *Libro de' Convocati, ecc.*, 17 gennaio 1741, « Fatture ecc. », 27 gennaio 1741.

[34] La prima udienza viene fissata per il 4 febbraio davanti a Giacinto Maria Strambino, vice Giudice Provisionale e vice Prefetto, che esaminate le misure ed i conti dell'Ing. Evasio Andrea De Gioanni, sentita la compagnia che reclama uno sconto di L. 400 concesso da Donato Zanetti e Giovanni Battista Zanetti che lo nega, ordina ai contendenti di accordarsi entro il giorno 8 successivo in via amichevole, restando altrimenti valida la scrittura privata tra loro intercorsa con l'obbligo di pagare il giorno 10 (« Fatture ecc. », 4 febbraio 1741). Tuttavia l'ordinanza ha un rinvio ed il 1° marzo la compagnia ne chiede la sospensione per palesi errori nelle misure. Lo Zanetti si oppone, perché proprio la compagnia aveva richiesto al De Gioanni le misure e quindi ad essa ed a sue spese spetta provare gli errori e nomina l'Ing. Pietro Francesco di Giovanni come suo perito. Il Giudice decide salomonicamente: si faranno le misure, chi avrà torto pagherà i due periti, ma lo Zanetti ottiene di poter verificare eventuali errori di fatto nelle misure dei lavori più vecchi. La compagnia nomina come suo perito il misuratore Antonio Borrello, la cui perizia porta la data del 10 marzo stesso (Opere varie e perizie, fogli da 13 a 16 e da 17 a 19). La causa procede il 18 marzo, dopo un tentativo senza seguito da parte dei confratelli di nominare in Pietro Raineri un arbitro. Le eccezioni sono numerose e si fondano da una parte sulla illegittimità della scrittura privata nella causa, nella non validità dello Zanetti come interlocutore, sulla facoltà della compagnia di scegliere un pagamento a misura o a giornata, sul fatto che è stata carpita la buona fede per il mancato sconto di L. 400, e con la richiesta di un confronto tra le due perizie di De Gioanni padre e figlio e la nomina del terzo perito in caso di discordanza. Lo Zanetti replica proclamando la validità della sua costituzione in giudizio e chiedendo che appaia anche la perizia del Borelli, ed accettando il terzo perito soltanto se si avranno discordanze tra questa e quella di De Gioanni figlio (« Fatture ecc. », 14 e 18 marzo 1741, *Libro de' Convocati*, ecc., 16 marzo del 1741).

Così decide il giudice, lasciando cinque giorni di tempo ai confratelli, ma altri non noti cavilli vengono frapposti poiché nuove notizie si hanno soltanto con una perizia dell'Ing. Ferdinando Bianchi del 19 giugno 1741 alla presenza del notaio Francesco Evasio Allemano (Opere varie ecc., fogli da 20 a 22), che, non essendovi altre notizie, fu probabilmente conclusiva.

un preventivo per l'intonacatura dell'interno della chiesa fino ai capitelli e successivamente, in luglio, per la parte restante; nel dicembre si chiede il collaudo di questi lavori [35].

Manca una indicazione esatta sull'esecuzione della volta del tiburio, che potrebbe essere già eseguita nel 1740, quando si costruivano le murature dell'ottagono esterno, sollecitato lo Zanetti dall'impegno della compagnia di dare luogo a pagamenti appena terminata « ... la volta del bacino... ». Oppure la costruzione si può collocare tra il 1741 e l'aprile del 1742, durante o successivamente alla vertenza giudiziaria, perché dopo questa data iniziano lavori di finitura che rendono certo il termine delle opere murarie.

Mi sembra più probabile la prima ipotesi, data anche la sicura mancanza, tra i documenti, di almeno un conto relativo alle murature, dal cornicione in su, precedente a quello del novembre 1740, data nella quale sono completati i muri esterni del tiburio, la vera parte portante, rimanendo la volta un guscio sottile con funzioni puramente formali.

Nel 1743, con atto notarile, si ordina allo stuccatore Giovanni Ferrante Rossi di fare tutti i capitelli sopra le colonne, lesene e controlesene « ... à riserva dei capitelli esistenti sopra le lesene e controlesene del Coro... » e a « ... rifare li Capitelli delle sei Colonne della Sancta Sanctorum della Chiesa... unitam.te alle due controlesene interne esistenti attacco alle due prime colonne... e rinovarli si è come saranno quelli della Chiesa ». Gli vengono affidate anche incombenze relative alla messa in opera delle mensole della cantoria e alla coloritura delle pareti, per le quali faranno campione quelle del coro [36].

È un altro documento che dimostra la precedenza della costruzione del coro rispetto al corpo principale della chiesa e la completa costruzione di questo prima che l'Alfieri iniziasse lavori in Casale. Non sembra errato attribuire al coro le opere di stuccatura eseguite nel 1734 e il fatto che si debba rifarle è indice se non di vetustà certamente di deperimento, dovuto probabilmente ai lavori nel resto dell'edificio.

La chiesa è così sostanzialmente terminata. Nel 1747 i mastri Lorenzo Girolini e Carlo Foglino lavorano « ... intorno alla quadratura della Porta grande della Chiesa... » [37] e poco dopo il confratello falegname Pietro Prielli mette in opera la nuova porta e si affida a Pietro Antonio Prato la stabilitura

---

[35] « Fatture ecc. », 29 aprile 1742 (L. 321,2,6) e 27 luglio 1742 (L. 1742,27,7). *Libro de' Convocati, ecc.*, 9 dicembre 1742.

[36] Opere varie ecc., fogli da 23 a 24.

[37] « Fatture ecc. », 28 maggio 1747.

della facciata « ... come da disegno... e di fare il d.to stabilmento a stucho con colore bianco... » [38].

L'anno successivo si cercano fondi per riparare il tetto e per pagare le campane già fatte e nel 1749 i lavori sono eseguiti [39]. Nel 1756 il Prielli muore e lascia un legato per l'altare di marmo, che è completo nel 1757 [40]. L'autore è ignoto, come quello dell'esecutore del coro ligneo che è del 1767 ed insieme al quale si fanno vari piccoli lavori di arredo [41]. Nel 1776 si esegue la bussola per la porta [42]. L'anno successivo un lavoro apparentemente di poco rilievo altera l'edificio; leggiamo infatti [43]: « Conto che rende Giuseppe Maffei alla Ven.a Arciconfraternita di S. Pietro Apostolo p. li Stucchi fatti fare in luogo delle otto nicchie in Chiesa p. incassare nel muro li quadri rappresentanti li S. Apostoli... » (lire 111), e la variante non è del tutto trascurabile nella lettura dell'edificio. Nel 1781 si decide l'edificazione della sacrestia con non pochi problemi con i padri di S. Domenico per questioni relative alle aperture, risolte dopo oltre un anno [44].

Intanto un certo Garavello viene incaricato di formare un disegno che viene approvato in contrasto con il Priore che ne aveva presentato un altro, giudicato troppo costoso ed errato per una inopportuna finestra nel coro [45]. Soltanto nel 1783 si delegano due consiglieri a stipulare le convenzioni stabilite per le finestre e, dopo altri dibattiti e modifiche ai patti, la questione si conclude nel 1784 [46]. Il progetto della sacrestia viene inviato al Magnocavallo per una approvazione; l'architetto la rifiuta ed offre suoi disegni accolti favorevolmente [47].

Una convenzione col capomastro varesino Bernardo Lombardi viene firmata il 2 luglio 1784 e prescrive la costruzione « ... giusto al disegno... formato dal Sig.r Conte Magnocavalli... » [48] sulla base anche dei capitolati preparati dal misuratore Pietro Francesco Mafaldi [49]. Nel gennaio del 1788 troviamo ancora un conto per cornici e decorazioni eseguite dal Lombardi

---

[38] *Libro de' Convocati, ecc.*, 9 luglio 1747, il lavoro costa L. 299.
[39] *Libro de' Convocati, ecc.*, 27 ottobre 1748, 4 maggio 1749.
[40] *Libro de' convocati, ecc.*, 16 maggio 1756 e 9 gennaio 1757.
[41] *Libro de' Convocati, ecc.*, 22 marzo 1767, « Fatture ecc. », 16 gennaio 1768.
[42] « Fatture ecc. », 3 dicembre 1776. Curioso il pagamento di L. 6 da parte del falegname alla compagnia dei Disciplinati per il disegno.
[43] « Fatture ecc. », 2 marzo 1777.
[44] *Libro de' Convocati, ecc.*, 24 luglio 1781, 12 maggio e 13 novembre 1782.
[45] *Libro de' Convocati, ecc.*, 2 e 9 giugno 1782.
[46] *Libro de' Convocati, ecc.*, 4 maggio 1783 e 4 settembre 1784.
[47] *libro de' Convocati, ecc.*, 10 giugno 1784.
[48] « Fatture ecc. », fogli da 25 a 27.
[49] « Fatture ecc. », fogli da 28 a 31.

e non apparenti sul disegno della sacrestia, forse nei locali che la uniscono alla chiesa, e nell'aprile la perizia di collaudo per i mobili, eseguiti sulla base di un capitolato senza data allegato [50].

Fin qui la travagliata cronaca della costruzione che certamente non è singolare ma anzi riproduce vicende comuni a molti edifici spesso specchio di ambizioni esagerate di comunità e famiglie. Più particolare invece la vicenda critica dell'edificio, fin da epoca antica attribuito a Benedetto Alfieri e apprezzato dagli storici dell'arte sotto vari aspetti, che vale la pena di esaminare, e recentemente stroncato dal Pommer con tutta, o quasi, l'opera del Gallo.

Il riferimento all'Alfieri è indice che l'opera piacque ai casalesi che, come spesso è accaduto, nell'oscurità quasi totale dei fatti relativi all'architettura « minore » barocca esistente fino a qualche decennio fa, l'attribuirono costantemente al più noto fra gli architetti che operarono nella città. Per lo più, in Piemonte, tali attribuzioni colpiscono Juvarra, la cui fama era l'unica sopravvissuta con quella del Vittone, ignorato l'Alfieri, del quale a Casale però esisteva la cappella di S. Evasio eccellente fra le opere del settecento per qualità e fama di culto.

Ma nemmeno quando l'opera maggiore fu attribuita al Barberis, che ne aveva diretto la costruzione, cadde l'attribuzione del S. Pietro, e la cosa si spiega attraverso la constatazione che se una errata lettura di taluni documenti può portare ad una falsa correzione nulla giustificava la sostituzione di un nome con un altro quando documenti non se ne volevano vedere. Non se ne volevano vedere dico perché furono sempre a portata di mano.

Origine degli errori è il De Conti che nel ben noto lavoro sulle opere d'arte di Casale [51] attribuisce per primo l'opera all'Alfieri. Lo scritto, non privo di una certa sistematicità e generalmente attendibile particolarmente per quanto riguarda il '700, venne compilato con uno scopo ben preciso enunciato dall'autore stesso, cioè di lasciare un ricordo per gli « Intelligenti » della grandezza artistica di Casale nel passato, stante l'attuale deca-

---

[50] « Fatture ecc. », 17 gennaio e 27 aprile 1788.

[51] G. De Conti, *Ritratto della città di Casale / ossia / Descrizione compendiosa de principali edifici, pitture e sculture più / rimarcabili che esistono in essa città a tutto l'anno corrente 1794 / completata dal Can.o Arcidiac. G.D.C.*, Casale 1794. Manoscritto presso la biblioteca comunale di Casale. Il volume porta aggiunta dall'autore una data 1799, prima del titolo, ed una nota del 1804 che ne sottolinea l'importanza dopo le soppressioni di conventi e monasteri e la dispersione di molte opere d'arte avvenuta nel periodo della rivoluzione francese. Il volume è stato recentemente pubblicato a cura del Rotary di Casale con nota del Dott. Gabriele Serraferro.

denza e l'emigrazione delle « ... famiglie più cospicue, e tra poco dei suoi monumenti... ». I suoi propositi documentari sono seri ed affermati: « Gli nomi degli autori, cui attribuisco le opere descritte nel Ritratto, li ho tutti ricavati da manoscritti sincroni, e dalle cifre e date da essi lasciate al piede di sue opere; e se di alcune non v'è l'autore, non ho mancato di dichiararle di incerto autore, o di dirle semplicemente dalla comune opinione attribuite al tale. Ho sempre citato gli manoscritti su cui mi appoggio... ».

Numerosi tuttavia gli errori, fidandosi forse troppo l'abate della comune opinione ma scusato dalla originalità del suo lavoro, in particolare sull'Alfieri, cui attribuisce S. Pietro, negandogli il Sant'Evasio, che dà al Barberis.

L'edificio è così descritto: « Chiesa appartenente ad una confraternita di secolari dell'ordine civile col grado di arciconfraternita, rifabbricata nel 1730 sul vago disegno del Conte Alfieri, eseguita dal capomastro Giacomino Bardelli, uomo esperto d'architettura per genio, da cui fu abbellito il prospetto, gli atrii e le gran sale di più palagi privati. Nel 1745 venne consegnata dal vescovo di Casale Cavaradossi, e successivamente nel 1750 abbellita dalla presentanea vaga facciata ».

Le notizie sono così circostanziate e totalmente sbagliate da farmi credere che si debbano riferire ad altro edificio ed attribuite al S. Pietro per errore, ma non sembra esservi in Casale opera assegnabile all'Alfieri, neppure, per quel che si sa, fra le distrutte.

La data, 1730, è però non troppo lontana nel tempo: in quell'anno l'astigiano era già più che noto.

Il De Morano [52] appare più informato, ma non del tutto esatto: non indica un autore e dopo aver citato una donazione del 1708 come fonte dei primi mezzi per la costruzione della chiesa, dichiara le fondazioni del 1712, l'inizio del 1727, la facciata del 1747 e l'altare del 1758, confondendo così la data d'inizio dell'oratorio provvisorio e della scelta del luogo per la chiesa con la posa della fondamenta. Vincenzo De Conti, nipote di Giuseppe, nella sua monumentale opera su Casale [53] non dà altre notizie se non quella della data di consacrazione: 1745. Venendo alle opere moderne, e del resto non vi sono altre segnalazioni degne di nota da fare, l'attribuzione all'Al-

---

[52] G. de Morano, *Memorie storiche della città e della Chiesa di Casale Monferrato*, ms. del 1795 presso la biblioteca civica di Casale, p. 154 e sg.

[53] Vincenzo De Conti, *Notizie storiche della Città di Casale*, Casale, 1841, p. 52.

fieri è accolta dalla Gabrielli [54] nella sua pregevole opera sull'arte casalese: « Quasi contemporaneamente allo Scapitta, Benedetto Alfieri costruiva la chiesa di S. Pietro Apostolo in via Paleologi, altrettanto severa, classica, quanto piena di grazia, di leggerezza, di movimento l'arte dello Scapitta. L'abside alta, ampia, di forma semicircolare, ha quattro colonne che sostengono l'architrave e che formano un portico simile a un deambulatorio dietro l'altare. La chiesa a pianta centrale ha una cupola ellittica perpendicolare all'asse mediano della fabbrica della chiesa stessa. Le decorazioni si limitano solo alle cornici di stucco, che accentuano le linee costruttive dell'edificio. La sacrestia è pure un gioiello di architettura, a pianta rettangolare, altissima, con finestroni quadrangolari dai quali penetra a larghi fasci la luce. I mobili della sacrestia probabilmente disegnati dallo stesso architetto hanno linee semplici, eleganti, grandiosi e bellissimi intagli a festoni nei Capitelli. La facciata di S. Pietro Apostolo elegante e sobria nella linea è del 1750 ». Grande apprezzamento quindi dell'edificio ma nessun inserimento nel contesto generale dell'opera dell'Alfieri ed una sostanziale riduzione dell'edificio ad una concezione classicistica non estranea sicuramente all'opera dell'architetto regio, ma non sufficiente a definirlo e non del tutto pertinente, mi pare, al S. Pietro.

Errata anche l'attribuzione della sacrestia con i suoi mobili allo stesso architetto della chiesa, ma l'equivoco è comprensibile nell'ambito di una visione riducente l'opera alfieriana ai prodromi di un nascente neoclassicismo e tenendo conto dello stato degli studi nel 1935, quando soltanto talune linee essenziali delle vicende architettoniche del Piemonte nel secolo XVIII erano tracciate.

L'attribuzione all'Alfieri è accolta anche dal Mallé [55]: « Nel 1730 circa Alfieri costruiva a Casale l'interno di S. Pietro Apostolo, a pianta centrale con cupola ellittica e presbiterio semicircolare chiuso da colonne formanti peribolo trabeato, sostenente una piccola cupola allungata. Architettura d'aulicità fresca ingentilita dalla luce, su membrature d'una certa snellezza, con torniture di volumi riassorbite nella morbidezza atmosferica e distesi piani su cui scorre il segno pittorico di profili, nettezza e lucidità classiche si animano nel movimento sereno ma slanciato e ravvivato da fratture, impuntandosi con brio barrocchetto. Una sensibilità limpida si ricollega al

---

[54] Noemi Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dal secolo XI al XVII*, Torino, 1935, p. 39 e sg.

[55] Luigi Mallé, *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, Torino, 1962, p. 303 e sg.

particolare barocco romano che era stato determinante per il gusto di Juvarra, d'un classicismo venato d'accademia, senza irrigidimenti, su piano diverso dal successivo configurarsi del suo classicismo ». L'autore pone l'opera a confronto con la cappella di Sant'Evasio, per sottolineare un certo carattere antitetico, rilevando la maggior complicazione del secondo edificio e la sua freddezza, mantenendosi però un'analogia nella « intonazione scenografica » accentuata tuttavia da un « tono di sussiego ». Mallé sente quindi l'anomalità dell'edificio nella produzione alfieriana, per altro scarsa e manomessa nelle opere religiose, ma non sembra metterla in relazione con la produzione giovanile dell'Alfieri, tra cui annota soprattutto i palazzi Ghilini di Alessandria e Magnocavallo-Mossi di Casale, attribuzione questa che non condivido. Da notare un'analogia di espressioni nella valutazione della Chiesa di Piovà Massaia (« fratture ritmiche »), che mi pare in effetti opera che più di altre risenta di analogie con l'architettura del Gallo, architetto certo amato dall'Alfieri e con il quale non mancano i punti di contatto.

Infine l'attribuzione tradizionale è raccolta da Giuseppe Tornielli [56] e da Mercedes Viale Ferrero [57] che scrive « ... la ragione illuminata stringeva da presso l'amabile regno del capriccio. Anche questa volta l'architettura per prima avvertì il mutamento d'umore. Questo non si sente ancora nell'opera del Vittone, presente a Casale con una delle sue invenzioni « severe »: l'Ospizio di Carità (in. 1745) dalle semplici strutture animate per vivaci ritmi contrappuntati di luce e di ombre. Si avverte però chiaramente, con l'arrivo di Benedetto Alfieri, che per Casale progettò la cappella di S. Evasio in Duomo, la chiesa di S. Pietro Apostolo, forse il portale di Palazzo Magnacavallo. Non che l'Alfieri non potesse, a suo modo, esser frivolo e futile: ma insomma si tratta di una fatuità di corte, raffinata quindi e sorvegliatissima ».

La chiesa di S. Pietro è vista come opera di « incipiente regolarità », preannunciante il più marcato classicismo della cappella di S. Evasio. Il Pommer [58] non ha dubbi nell'attribuire tutta l'opera al Gallo, e la inquadra come un primo momento di sviluppo della sua opera da schemi rigidi e poveri derivati soprattutto da Baroncelli, Lanfranchi, Bertola, ad altri più

---

[56] Giuseppe Tornielli, *Architettura di otto secoli nel Monferrato*, Casale, 1957, 1963.
[57] Mercedes Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino, 1966, p. 69 e sg. L'autrice non accoglie quanto segnalato dal Carboneri nel 1963.
[58] *Op. cit.*, pp. 255-256.

articolati e di influenza juvarriana, indicando nella parte absidale della chiesa della Venaria il modello formale del coro di S. Pietro. Il giudizio complessivo sull'edificio e sull'opera del Gallo in generale, è piuttosto negativo, come vedremo meglio più avanti.

L'analisi stilistica del Pommer, si basa su di un giudizio radicalmente opposto a quello degli altri autori relativamente all'edificio e su di una accentuazione della comune opinione sull'Alfieri; egli scrive: « La moderna concezione dell'arte dell'Alfieri è troppo larga ed erra concedendogli troppo di non accademico e barocco. Tre edifici hanno contribuito a questa errata interpretazione. Il più importante di essi è S. Pietro Apostolo di Casale Monferrato... Stilisticamente comunque la chiesa non ha niente in comune con l'opera dell'Alfieri eccetto che per l'anello di colonne nell'abside che potrebbe essere stato ispirato da quello della Venaria Reale... ». Il Carboneri, nelle opere già citate (cfr. nota 1) per primo rivendica in una pubblicazione la paternità del Gallo. Oltre ai documenti, ai quali ho già fatto cenno, egli porta a sostegno della sua tesi confronti con altre opere, rilevando analogie particolarmente probanti con la chiesa di Fossano.

Per quanto riguarda l'intervento dell'Alfieri egli afferma: « Una eventuale partecipazione dell'Alfieri, da cui la notizia tradizionale, potrebbe essere riferita a qualche momento posteriore volto forse ad accentuare l'aspetto neoclassico dell'emiciclo di fondo (fig. 4), già presente tuttavia, senza un'adeguata esplicazione planimetrica, nel disegno originario. Ma è, in ogni caso, un'ipotesi indimostrata ». Traspare un certo scetticismo, più che giustificato, tenuto conto anche del fatto che la realizzazione differisce ben poco, nel prospetto, dal disegno, il che stupirebbe assai in una rielaborazione o in un intervento dell'Alfieri.

L'esame della bibliografia poteva quindi lasciare qualche dubbio sull'emiciclo del coro soprattutto per una certa consonanza con talune parti della cappella di S. Evasio sufficienti per far supporre almeno un intervento in sede di direzione dei lavori o con consigli, morto il Gallo nel 1750, da parte dell'Alfieri o del Barberis, che però soltanto dal 1764 è a Casale con una certa frequenza, dubbi rafforzati dalle circostanziate affermazioni del De Conti. Fugata ogni incertezza dai documenti rimane la possibilità di fare qualche considerazione sui risultati a cui ha condotto la critica del S. Pietro come edificio alfieriano e come opera del Gallo.

Nel primo caso si esplicita innanzitutto un'ulteriore prova della difficoltà insita nel collocare un'opera architettonica nel suo esatto contesto storico e temporale senza l'appoggio dei documenti. Sarebbe troppo lungo esa-

minare se ciò sia dovuto alla minore quantità, e forse anche qualità, delle indagini compiute in questo settore dell'arte a confronto di quelle che riguardano la pittura o se la difficoltà dipende da caratteristiche intrinseche. Certamente però l'eccessiva semplicità di certi parametri e schemi di giudizio è aggravata nel nostro caso da una relativamente scarsa, ed in ogni caso troppo recente, quantità di ricerche sulla fenomenologia dell'architettura piemontese del sei e settecento. Ciò in altre parole significa che tutto il periodo è ancora mal noto nei suoi aspetti e troppi autori, anche di rilievo, sono valutati attraverso analisi di confronto con i maggiori, la critica dei quali costituisce l'unico fondamento dell'idea corrente di « barocco piemontese », come se l'apporto e la semplice esistenza dei « minori » non potesse aspirare ad un proprio ruolo nella definizione del concetto, costituendone parte integrante. La difficoltà è maggiormente sensibile nel caso dell'Alfieri, la cui personalità artistica è in attesa di una valutazione critica e che comunque, per la quantità delle sue opere, la loro qualità, almeno se non altro dal punto di vista dell'importanza rappresentativa, non può essere certo trascurato. Eppure è stato possibile a valorosi studiosi, e non per loro colpa, confonderlo con il Gallo o con il Magnocavallo. È l'assenza di un preciso orientamento e non il dissidio di opinioni che porta a considerare lo stesso edificio stilisticamente affine all'opera dell'Alfieri o ad essa estraneo perché giudicato ora classicheggiante ora eccessivamente barocco.

Da un lato ha influito l'antica accettazione di una attribuzione tradizionale confortata da taluni particolari, dall'altro la limitazione dell'opera dell'architetto ad una pura attività di stampo accademico e classicistico che porterebbe ad escludere una discreta parte delle sue opere, e non solo negli interni, e risulterebbe altrettanto limitativa della vecchia posizione che lo confinava in un ambito di prenascente neoclassicismo.

Tornando al S. Pietro è chiaro che la documentazione, fissando l'autore, anticipando alquanto l'invenzione e chiarendone senza dubbi l'unitarietà, elimina da molte pur notevoli letture formali l'equivoco di una collocazione in rapporto all'Alfieri e ne permette una diversa interpretazione. Così come cambiano fondamentalmente le condizioni del giudizio di affinità o di dipendenza dalle opere di Juvarra, cui è connesso il problema del classicismo o del barocco nel S. Pietro. Nel caso del Gallo si tratta di relazioni con un riconosciuto maestro contemporaneo che introduce forti novità e di fronte al quale egli si può proporre reazioni ed adeguamenti che nel 1727 sono già maturati; nel caso del giovanissimo Alfieri si tratterebbe dei rapporti con un maestro da valutare criticamente nell'affrontare una propria prima espe-

rienza. Arbitraria comunque ogni critica che coinvolga in unico giudizio, questa chiesa e la cappella di S. Evasio, poiché in quei trent'anni molto era cambiato nel clima culturale e moltissimo era mutato nell'Alfieri. Le critiche in rapporto al Gallo sono, come visto, del Pommer e del Carboneri. Scrive il primo: « È una croce greca con direzione verso l'altare scorciando l'asse trasversale per mezzo di bracci poco profondi e arrotondati e allungando l'asse principale con un'abside semicircolare. Trasversalmente a quest'asse è posta una cupola (fig. 7) ovoidale che si allunga da braccio a braccio. Una contrapposizione di così tenue e lacerante maniera è inconcepibile in un progetto dell'Alfieri. Ma è la mancanza di peso e chiarezza nelle forme che distingue S. Pietro dalle altre opere dell'Alfieri nel modo più decisivo. La cupola, indefinita né rotonda né ovale, l'affidarsi su piccole colonne nei bracci e all'entrata, per unificare la chiesa con il coro, l'accumulazione confusa di pilastri, nel maggior punto di congiunzione prima del coro, le curve minori della facciata tutto questo è opera di un piccolo goffo uomo che arieggia senza abilità idee che non sono sue proprie. Le qualità della chiesa sopra menzionate sono comuni nell'opera del Gallo specialmente la pianta a croce ed assiale, ma il S. Pietro benché in qualche maniera caratteristico per il Gallo è anche nuovo punto di partenza nella sua opera. Fino ad allora egli era un industrioso imitatore che seguiva una versione piuttosto economica della volumetrica architettura lombarda del XVII secolo quale si trova nelle opere di Francesco Lanfranchi, Francesco Baroncelli e Antonio Bertola. S. Pietro è il primo dei suoi progetti che riflette una notevole influenza di Juvarra, la facciata si muove angolarmente, il coro si apre e lascia vedere oltre, e un po' di vita che si insinua nelle sue moribonde creazioni. Il successivo passo, ancora più vivace, è la Chiesa della confraternita della SS. Trinità di Fossano, del 1728, con una facciata concava e convessa e con una più ricca esibizione di colonne all'interno; il progetto fu approvato dallo stesso Juvarra. Il culmine di queste opere moderatamente juvarriane fu il capolavoro del Gallo, il S. Bernardino di Cavallermaggiore del 1737, ma a quest'epoca i suoi contemporanei più giovani avevano afferrato le idee dello Juvarra con ancor più vigore ». Una critica assai negativa non soltanto nei confronti della chiesa di S. Pietro ma anche di tutta l'opera di Francesco Gallo.

Il Carboneri, il cui scritto fa riferimento anche ad altre opere casalesi, pone l'accento sul carattere dell'opera del Gallo nel contesto di una penetrazione dei modi tradizionalmente piemontesi verso aree culturali lombarde e nella Casale dominata dalla personalità dello Scapitta. L'edificio è inse-

rito in una corrente antirococò con un suggestivo paragone con la chiesa novarese del Carmine di Luigi Michele Barberis, del 1770, attraverso il quale sono implicitamente posti in campo i problemi del rapporto con l'Alfieri che del Barberis fu maestro. Problemi che a loro volta richiamano quelli fondamentali della permanenza nell'architettura piemontese di un sottofondo classicistico e dei rapporti tra le espressioni dell'avanzato settecento ed il neoclassicismo.

L'attività di Francesco Gallo copre un arco di tempo assai vasto; nato nel 1672 compie i primi progetti di rilievo, tra quelli noti, nel 1701 e rimarrà attivo fino alla morte avvenuta nel 1750. Sono anni in cui l'attività edilizia piemontese è piuttosto intensa e che vedono all'opera numerosi artisti di un certo rilievo.

Agli inizi della sua opera il Gallo agisce in un contesto culturale nel quale le opere di Lanfranchi, Guarini, Guala, Valperga, Baroncelli sono recente passato; Sebastiano Taricco, Scapitta, Garove, Bertola e Juvarra sono in piena attività e la sua opera si svolge praticamente contemporanea a quella del Plantery, del Vittone, dell'Alfieri e di tutti gli architetti dello studio regio che determineranno poi, con matrice alfieriana, l'architettura torinese del tardo settecento. Si tratta di compresenze stimolanti e divergenti, variamente presenti in Piemonte anche con accentuazioni e penetrazioni di diversa intensità nelle aree sub-regionali.

Difficile valutare l'apporto di tali presenze nella sua formazione, di cui poco si sa. I documenti pubblicati dal Carboneri nella sua esemplare monografia [59] lasciano spazio a varie supposizioni. Tra i due punti fissi della partenza alle armi nel 1693 fino ai primi piccoli incarichi, tali però da dimostrare un credito acquisito, nel 1699, potrebbero collocarsi gli studi presso il Bertola, ingegnere militare ed architetto. Le vicende di guerra possono aver favorito una tale formazione militare, confermate dalle notizie biografiche, ma una serie di documenti che indicano presenze a Mondovì frequenti e forse stabili tendono ad escludere una vera e propria presenza del Gallo nello studio del Bertola a Torino. Più probabilmente si trattava di collaborazioni che l'ingegnere regio era solito richiedere ad architetti ben noti o di sua fiducia per incarichi privati o inerenti alle sue funzioni pubbliche, che non poteva o voleva seguire personalmente perché in provincia o di scarsa importanza. Così credo non si debbano considerare estranei a precedenti contatti gli incarichi per i lavori della chiesa bertoliana di Santa

---

[59] Nino Carboneri, *L'architetto Francesco Gallo*, Torino, 1954.

Croce a Cuneo, commissionati da una confraternita, o quelli pubblici per Ceva o per dirimere questioni tra comunità come a Boves in un'epoca nella quale assai poco occorreva perché le città si appellassero all'autorità regia e quindi al regio ingegnere [60].

Certamente nota al Gallo l'attività degli artisti operanti in quegli anni a Torino non sembra indirizzare le sue scelte. L'influenza juvarriana si manifesta nella provincia piemontese, che nei primi anni del '700 ne sente i modi ancora lontani ed estranei alla propria realtà, in deboli tentativi di dilatazione spaziale o semplicemente nella complicazione degli impianti planimetrici ma soprattutto con l'acquisizione di un più ricco bagaglio decorativo, con risultati talora molto interessanti sia dal punto di vista formale sia per il loro porsi come momento di preparazione verso più mature forme. Francesco Gallo sembra però respingere queste suggestioni ed orientarsi verso una composizione con piante semplici, rettangolari ed a croce greca, e fronti che, pur senza respingere l'imponenza e l'accentuazione dei caratteri monumentali e rappresentativi propri del '600, li traduce in linee semplici, in ripartizioni misurate di origine cinquecentesca. Così la composizione volumetrica, pur talora complessa, è somma o compenetrazione di prismi semplici ben distinti e scanditi in superfici comprese tra spigoli rilevati ed accentuati. Gli interni si orientano verso il vano unico, con una certa tendenza alla centralità e contemporaneamente ad una dilatazione longitudinale non decisamente contrastante con il vano centrale e generalmente con una propensione a restringere le dimensioni verso il fondo in una sorta di schema a piramide.

Così Frabosa Soprana: la pianta rettangolare è dominata nella sua estensione dall'incastro di un profondo presbiterio, ma soprattutto, esemplare di caratteri mai abbandonati, la chiesa di Carrù, a croce greca con l'aggiunta di un presbiterio quasi quadrato e con un vano centrale contraddetto da una debole accentuazione dell'asse longitudinale, molto marcato però in alzato da un arco serliano che limita la funzione spaziale dell'asse trasversale. La lettura della pianta non si sottrae alla duplice interpretazione della croce greca e di una serie di vani collegati ed accostati in logica successione, da un atrio al vano principale e poi, in un digradarsi delle dimensioni, al vano dell'altare, quasi in un cannocchiale prospettico.

Le opere più notevoli del decennio successivo, secondo una suddivisione

---

[60] Nino Carboneri, *Antonio Bertola e la confraternita di S. Croce in Cuneo*, Borgo San Dalmazzo, 1950; Nino Carboneri, *L'architetto ecc.*, cit., specialmente pp. da 13 a 37.

operata dal Carboneri, mentre rivelano indagini proficue nella composizione spaziale, non si allontanano da queste prime indicazioni di massima. La chiesa di S. Ambrogio a Cuneo è la trascrizione in chiave curvilinea della pianta di Carrù: un'ellisse sembra presiedere al contorno ed al frastagliamento della croce greca che ne costituisce l'impianto e che precede l'abside a fondo curvo. Al criterio di simmetria si sostituisce una corrispondenza tra le due braccia longitudinali della croce che formano vani simili ma ugualmente direzionati, accentuanti così l'assialità del vano, che conserva tuttavia, grazie anche all'importanza architettonica data alle cappelle laterali, una sua consistenza spaziale anche nella direzione trasversale.

La Chiesa di San Giuseppe di Mondovì, per quanto lo consente la scarsa profondità ripropone la croce greca, ricercata anche utilizzando parte del vano absidale. Lo stesso schema è riproposto nella chiesa di Santa Chiara.

Si notano qui nell'inserimento degli edifici nel contesto e nella invenzione della facciata interessanti sviluppi. La posizione della chiesa di San Giuseppe, stretta fra modeste case in una via di Mondovì, non facilita il caratteristico rilievo dei volumi proprio del Gallo. Il problema dell'inserimento ha sollecitato la composizione dell'architetto che ha lasciato emergere dai tetti i volumi originati dalla planimetria a croce compenetrati dal massiccio tiburio con un effetto d'imponenza assai godibile specialmente da talune vie di accesso alla città. La forma si presenta netta e semplice, grazie anche all'elevazione di dimensioni più ampie dell'invaso e che sembra contenere forme più semplici. Così nella fronte la facciata si prolunga oltre la larghezza della navata e dei bracci làterali con una soluzione di notevole interesse. Si nasconde infatti, per una certa continuità visiva della cortina sulla via, la consistenza volumetrica. Una cesura a mezza altezza rompe però la facciata ed impedisce al campanile un reale accordo con la sua base. La fronte delle ali, simile a quelle delle fabbriche civili, tenta una separazione nella continuità ma l'artificiosità della composizione, aggregazione di elementi non fusi, è evidente in particolare nella visione dall'alto.

È comunque un tentativo complesso e degno di nota di risoluzione di un tema secondo moduli poco frequenti in Piemonte. Più riuscita, anche se meno complessa, la fronte della chiesa di S. Chiara incurvata non solo per motivi pratici, presenti anche altrove, ma per una evidente ricerca formale che si risolve in modo abbastanza limpido e che pur riproponendo una ripartizione a due piani conserva una certa unitarietà alla parte centrale contornata da ali piene e fortemente bloccanti.

Il decennio successivo vede il Gallo impegnato a ripercorrere quasi tutte le proprie esperienze nella elaborazione matura degli schemi planimetrici e volumetrici già sperimentati. Il più interessante risultato di questa ricerca è forse il S. Giovanni di Racconigi dove la pianta ripropone in forma mediata quella di Carrù e di Cuneo con un maggiore sviluppo delle dilatazioni trasversali, non tanto per le dimensioni quanto per l'assenza di diaframmi e la diversa funzione verticale dei vani intermedi, di accresciuta dimensione ma assai più chiusi e distinti. Ciò comporta una maggiore unità dell'invaso: l'irrisolta tensione fra schemi longitudinali e centrali trova qui, se non un punto di equilibrio, almeno una coerente soluzione che sacrificando il secondo polo d'interesse, appena accennato, raggiunge ottimi livelli formali. La fronte che ripercorre temi usuali nell'impianto come negli elementi di decorazione, appare anch'essa unitaria, elegante, pervasa da un certo graficismo e, per la prima volta, pone in nuovo rapporto i vuoti centrali, che elegantemente raccordati sfuggono del tutto alla logica costruttiva ed appaiono in parte come una struttura indipendente sovrapposta alla facciata. Uno spirito settecentesco più maturo si manifesta all'esterno anche negli smussi che addolciscono i volumi senza rinunciare a nitide distinzioni e nella vivacità delle decorazioni della torre.

Gli altri edifici di questo periodo non si allontanano da piante semplici e da una stereometria elementare. Una maggiore complessità compositiva investe le facciate che sempre a due piani e tripartite accentuano i rilievi, le connessioni fra strutture portanti e decorative ed accennano a svolgersi su più piani leggermente sfalsati, come a Dogliani, Marene e Garessio. Un rapporto più preciso, specialmente a Marene, viene istituito tra elementi portanti ed i vuoti della parte centrale della facciata già molto debitrice dai modi di Juvarra, mentre i riquadri che svuotano le ali perdono la loro funzione di rappresentare uno schema costruttivo per divenire pura decorazione.

La maggior complessità e libertà di queste costruzioni, con spunti di vivo barocco e di contenuta eleganza rococò, porgono in luce particolare l'estrema semplicità dell'ospedale di Fossano.

La vastità dell'edificio, la sua imponenza caratterizzante il volto della città, l'irrilevanza economica di un'eventuale più ricca aggettivazione delle pareti, rendono chiara la scelta del Gallo verso soluzioni di un rigore quasi razionalistico. La padronanza raggiunta dall'architetto nell'uso di un sia pur ridotto bagaglio espressivo barocco escludono la versione di un impaccio di fronte al tema.

In questi anni si pone un viaggio a Roma secondo il Chiechio [61] ed il Casalis [62] e la chiesa di S. Pietro a Casale sarebbe il primo successivo progetto completo. Le congetture sulla data del viaggio e le alterazioni probabilmente notevoli subite dall'interno dell'edificio, particolarmente nell'atmosfera, per l'assenza del ricco colore proprio di tutte le chiese del Gallo, ci invitano alla cautela nel porre in relazione i due fatti. Certo è però che la pianta del S. Pietro è unica nell'opera del Gallo. Vi si scoprono ancora, specialmente nella copertura, le tendenze irrisolte tra pianta centrale e sviluppo longitudinale, ma emerge una più precisa tendenza al vano unico, una diversa accentuazione delle fonti di luce, specialmente nella cupola, ed una maggiore integrazione dell'ambiente dell'altare, sempre collocato con maniera scenografica, ma questa volta, attraverso il colonnato e le marcate fasciature del catino, meglio inserito nella totalità spaziale dell'edificio. La fronte della chiesa (fig. 3) mossa nella sua concavità è ben collegata nella parte inferiore con i fianchi; simile alla successiva di Fossano, ma più legata alla precedente produzione, e, ciò è evidente soprattutto nella rappresentazione ortogonale, risente di più marcate ma controllate influenze.

Ma è soprattutto l'interno che introduce elementi di novità. Lo spirito berniniano del colonnato di fondo (fig. 4) che lo accomuna al S. Evasio dell'Alfieri, il trattamento dell'introdosso delle cupole (figg. 8 e 10) che ricordano opere del più avanzato settecento, in particolare come è già stato osservato [63] un tardo lavoro del Barberis, S. Maria del Carmine a Novara, pongono problemi sottintesi dalle contraddittorie critiche di cui l'edificio è stato soggetto. Si può pensare che il Gallo che aveva coscientemente fino allora rifiutato gli sviluppi in senso guariniano dell'architettura tardo-seicentesca e gli svolgimenti decorativi, e talora superficiali, di un certo settecento, in nome di una classica semplicità volumetrica, che non escludeva eleganza e calore umano, ritrovi in questi anni, attraverso la rimeditazione della lezione di Juvarra, forse stimolato dal viaggio a Roma ed in altre città, un nuovo modo più aggiornato ed aderente ai tempi di soddisfare le sue esigenze. Il nuovo invaso è più libero, ancora più semplice, più aperto. L'impostazione non è, almeno apparentemente, vincolata a poderose murature, ma impostata sulle colonne, numerose ed esili, mentre delle profonde nicchie scavano i muri che le dividono e fasci di archi delineano il semplice

---

[61] G. C. Chiechio, *L'ingegnere ed architetto Francesco Gallo*, Torino, 1886.

[62] G. Casalis, *Dizionario storico, statistico, commerciale degli stati di Sua Maestà il Re di Sardegna*, Torino, 1833-1856, voce « Mondovì ».

[63] Nino Carboneri, *La parrocchiale ecc.*, cit., cfr. nota 1.

reticolo spaziale che determina l'invaso. Influenze juvarriane sono evidenti nel colonnato del coro, diretto discendente di quello della chiesa di Venaria. Originale il raccordo tra il catino absidale ed il vano principale. Assai meno felici il concitato assieme di colonne e la scarsa chiarezza dei rapporti tra le murature e le pareti portanti: ora distinte, ora proiettate e inglobate nei muri, talora quasi, come nell'ingresso (fig. 5), a riempire spazi a cui è negata una funzione figurativa nell'incerto procedere fra tensioni di unità, che tendono ad eliminare risalti e ripartizioni, e desiderio di ricuperare l'individualità delle singole parti sottolineate dal deciso dipartirsi degli arconi di sostegno della cupola.

Opera di accentuato valore barocco nell'iter del Gallo, attraverso la conferma di molte delle proprie posizioni fondamentali e della mediazione dell'esperienza juvarriana, la chiesa di S. Pietro è esemplare per tutta una vasta corrente di pensiero architettonico, che attraverso accentuazioni più o meno sentite ed una maggiore o minore qualità perdurerà nel settecento.

Le analogie, che non si limitano a questo edificio, tra l'opera del Gallo e quella dell'Alfieri e dei suoi continuatori, derivano qui, escluse per ragioni cronologiche le influenze dirette, da un comune indirizzo classicista all'interno del barocco, la cui presenza emerge con maggiore o minore vigore in quasi tutta l'architettura piemontese. Una tendenza questa inizialmente favorita dalla naturale inerzia con la quale una cultura fondamentalmente provinciale abbandona le forme d'espressione consolidate e successivamente, dopo la grande parentesi guariniana, dal non casuale inserimento della personalità di Juvarra che sintetizza nelle sue opere con le nuove espressioni formali i valori emblematici e rappresentativi che venivano identificati con il classicismo. Vi è una coincidenza tra i motivi che orientavano una classe dirigente ristretta, che trovava nel fare architettonico uno dei modi di svolgimento del proprio programma civile e politico, attraverso l'esempio dominante dello studio regio, e quindi con artisti né provinciali né soltanto piemontesi, ed il permanere di tradizioni, prima chiuse alle innnovazioni barocche, poi restie ad abbandonarle e che si manifestano in forme d'arte contradditorie nell'irrisolta tensione tra una semplicità che è anche talora povertà di mezzi, ed il fasto ora solenne, ora gioioso di forme più libere o retoriche, tra tendenze costruttive e decorative, con una ricchezza di soluzioni che non ha molti paragoni in Italia.

Si tratta di tensioni e tendenze che hanno un preciso rilievo nelle opere di notevolissimi artisti dalla personalità meno spiccata od inclini ad un certo eclettismo, come il Gallo, ma che toccano anche i maggiori, come

Vittone ed Alfieri, mettendo talora in evidenza il carattere provinciale dell'architettura del primo e una certa assenza di inventiva del secondo. In questa prospettiva il S. Pietro rappresenta un momento di transizione verso forme più moderne in una ricerca che il Gallo continuerà tornando però a planimetrie più consuete e lasciando unico questo esperimento: da qui i motivi di dubbio nell'attribuzione. Opera non del tutto riuscita la chiesa soffre dell'assenza della decorazione che avrebbe risolto, come in altri edifici del Gallo, taluni nodi della struttura attraverso gli alleggerimenti portati dalle pitture. Si pensi per esempio alla diversa qualità visiva dell'angolo tra i bracci della croce qui ed a Fossano, pur architettonicamente quasi identici. Così nuociono all'insieme l'assenza di colore e una certa schematicità nell'esecuzione che accentuano attraverso la freddezza il tono monumentale e fanno risaltare taluni passaggi troppo immediati e un poco grossolani. Ognuno di questi difetti è imputabile all'assenza dell'intervento dell'architetto durante la costruzione: lo dimostra il confronto con l'opera dei disegni incompleti che ci sono rimasti, e ciò ci deve ricordare che il giudizio complessivo riguarda un'idea di architettura non realizzata, un pensiero soltanto parzialmente espresso. Particolarmente importante la scarsa qualità degli altari laterali (fig. 6), spesso per il nostro autore punto nodale ed ideale cerniera tra i dati architettonici e strutturali e la decorazione. Vi sono alterazioni successive, attuate in epoche diverse ed accomunate dal cattivo gusto, ma le stesse parti originali rappresentano probabilmente una realizzazione svilita delle indicazioni del Gallo che non sembra essere andato al di là dei disegni generali. La definizione di molte decorazioni era affidata alle capacità artistiche degli esecutori, artigiani in possesso di cultura e capacità tecniche tradizionali in lenta ma continua evoluzione, controllati talora dall'architetto, ma più di frequente operanti su semplici istruzioni e sulla base di un comune intendere e sentire del fare artistico. L'assenza del Gallo, le vicissitudini della costruzione, la povertà di mezzi, la sommarietà dell'esecuzione e forse anche una scarsa consonanza di sentimenti tra gli artigiani e l'opera che andavano facendo, hanno prodotto quella impressione di posticcio, di misero che offrono cornici e stucchi.

La semplicità delle decorazioni che doveva servire a far riscattare la solennità dell'invaso si è trasformata nella presenza rozza di elementi poco coordinati.

Vi sono alterazioni in stridente contraddizione con l'architettura come la già segnalata chiusura delle nicchie che ne svuotavano un punto nodale e il contrasto tra i timpani curvi e « graziosi » che le completano ed il rigido

inserimento di quelli triangolari o curvi sottostanti, quasi senza nesso con le aperture di cui sono coronamento. È chiaramente rilevabile invece dai disegni una continuità nella decorazione tesa ad unire formalmente quelli che erano in origine due vuoti.

Si possono segnalare ancora l'incavo anticostruttivo dello stilobate ed i fregi sciolti ed asimmetrici posti a formare il fiore del capitello, in contrasto con le linee d'intaglio delle foglie, ed anche quell'accenno di abaco liberamente messo nello smusso degli angoli della croce greca. Anche a Fossano esiste qualcosa di simile in analoga posizione, con il passaggio sopra lo smusso, oltre che delle marcature dell'architrave, di un listello all'altezza delle volute, ornato al centro da un piccolo cartoccio, ma come continuazione della decorazione complessiva dell'angolo e senza l'uso improprio di elementi costruttivi a scopo decorativo.

Un altro elemento di cui l'architetto non è responsabile è il coro ligneo, del 1767 (vedi nota 41), per sistemare il quale furono addirittura tagliate alla base le grosse lesene che « sostenevano » le volte dell'ambulacro di fronte alla colonna del coro. Altare e cantoria meritano un discorso a parte.

Nel complesso tuttavia l'edificio non manca di una sua imponente e suggestiva presenza, di una forza espressiva che a prima vista supera le incongruenze compositive. Un passo importante per l'architettura verso la chiesa di Fossano, ove la facciata riassume le esperienze precedenti in una sensibilità più vicina alla « continuità » delle migliori creazioni settecentesche e la pianta coglie finalmente una sintesi tra vano unico e schema a croce, in un percorso intellettuale che si chiude con il capolavoro di Cavallermaggiore, dove maggiori sono le influenze delle opere altrui e molto più felice la sintesi.

Di notevole interesse la grande alzata seicentesca in legno scolpito [64], continuazione prospettica dell'altare in marmo che, pur essendo di una architettura in violento contrasto con quella dell'invaso, si inserisce sapientemente nel colonnato del coro (fig. 4). Apparendo da tutte le distanze, purché la si osservi di fronte, sullo stesso piano dell'altare accentua la sensazione di immediato collegamento verticale tra le colonne e la costolonatura della cupola e contribuisce a separare visivamente l'ambulacro che appare di profondità ridotta e con semplice funzione di sfondo.

L'altare, molto bello, eseguito negli anni 1756-1757, pone qualche problema (fig. 11). Non mi sembra attribuibile al Gallo di cui sono noti, accet-

---

[64] N. Gabrielli, *L'arte a Casale ecc.*, cit., p. 122.

tando le precise indicazioni del Carboneri [65], pochi esempi, sufficienti però ad individuare una tendenza verso le consuete forme ad urna addossata a gradini concavi. Anche la decorazione, basata su di un medaglione centrale, su un raffinato trattamento dei contorni e l'intarsio fitto ed elegante dei gradini, appare costante. L'aspetto complessivo è statico, i profili laterali concavi o debolmente convessi, puntuale l'analogia con gli altari addossati alle pareti. Soltanto a Fossano si nota un maggior slancio che non sovverte però lo schema complessivo, assai comune per non dire unico, in Piemonte e proposto con molte fantasiose varianti dal Vittone.

L'altare di S. Pietro, con la sua parte centrale a capitello, di un tipo insolito che suggerisce immediati raffronti con gli stupendi altari di Varallo e Ghemme dell'Alfieri, così diversi fra loro in apparenza ma che nascondono sotto vesti di capricciosa fantasia l'uno e di fredda perfezione l'altro, un identico schema compositivo. Manca qui il caratteristico andamento concavo-convesso, ma altre analogie legano l'opera ad altre dell'Alfieri o del Barberis, eseguite nel vercellese con la certa collaborazione del maestro e per le quali sto raccogliendo dati. Si può quindi avanzare una cauta ipotesi, in assenza totale di documenti, per una progettazione nello studio dell'Alfieri, o tramite esecutori torinesi, a cui l'architetto regio si era quasi sempre rivolto anche per lavori in provincia, o direttamente. La cronologia rende possibile la cosa poiché, come abbiamo stabilito sulla base dei documenti, la chiesa era finita nelle strutture già dal 1747 e possiamo escludere ogni intervento estraneo fino a quella data, mentre i primi contatti dell'Alfieri con i casalesi per il Duomo risalgono probabilmente proprio agli anni della costruzione dell'altare, e sicuramente si svolgevano da tempo nel 1757.

Un altro inserimento di rilievo è costituito dall'organo con la sua cassa e la cantoria (fig. 12).

Le mensole che lo sorreggono vennero messe in opera nel 1743 (vedi nota 36) dallo stuccatore Ferrante Rossi durante il completamento delle decorazioni interne della porta principale. Prevista dai committenti, probabilmente non lo era dal progetto. Molto raramente infatti venivano date indicazioni di questo genere nelle sezioni principali, non ci sono indizi di intervento più esteso dell'architetto e soprattutto non sarebbe mancato un migliore rapporto tra le strutture verticali della controfacciata e la cantoria che le taglia malamente (fig. 5).

---

[65] N. Carboneri, *L'architetto Francesco Gallo*, cit., p. 70, tavv. 13, 63, 74, 93, 94, 95.

La deliberazione per l'esecuzione del coro in legno è del 1767 (vedi nota 41) e con esso certamente fu eseguita la cassa dell'organo. L'opera, di notevole qualità ed esecuzione, anche se un poco schematica nelle sue ripartizioni, mi pare debba riferirsi ad un ambiente piuttosto torinese che casalese, ma lascio a persone più competenti un giudizio circostanziato.

Interessanti i battenti della porta centrale, di cui ha parlato la Gabrielli [66] ponendoli in relazione con analoghe opere di Casale, eseguiti probabilmente poco dopo il 1747.

Un breve discorso a parte merita la sacrestia (fig. 13). Opera di Francesco Ottavio Magnocavallo, a cui assegno anche i bellissimi mobili, si ispira con bella e fredda correttezza all'architettura settecentesca, di cui riprende modi costruttivi e decorazioni comuni, raggelati però in una interpretazione riflessa e di maniera. I capitelli, i riquadri, le fasce dei mobili, una certa rigidità geometrica denunciano l'uso, in uno spirito già tendente al neclassicismo, di forme che conservano un carattere di eleganza fastosa anche quando volevano essere semplici e solenni e la ripetizione alquanto accademica di modi di fare correnti. Tuttavia l'eleganza delle proporzioni, la buona esecuzione, il buon gusto dell'assieme e la felice dimensione delle aperture che danno carattere nervoso e continuo alle nervature, dalle lesene agli archi che suddividono la volta, ne fanno un bell'esempio di architettura di cui i mobili sono parte integrante di diversa materia.

Infine si possono notare un grazioso lavamani posto in un piccolo vano con nicchia, adiacente al corridoio che dalla chiesa conduce alla sacrestia e le cornici delle porte dello stesso corridoio, coeve alla sacrestia, 1788, che ripropongono con talune semplificazioni forme tipiche dei decenni precedenti, testimoniando ancora una volta la convivenza, che durerà ancora qualche anno a Casale, tra il nascente gusto neoclassico e la tradizione decorativa del primo settecento.

---

[66] Noemi Gabrielli, *L'arte a Casale ecc.*, cit., p. 162; vedi anche a p. 165 notizie sulla sacrestia ed i suoi mobili e a p. 167 sulla cantoria e la cassa dell'organo.

Referenze fotografiche: fot. 1, 2 dal bollettino S.P.A.B.A. 1965; le altre sono mie, tecnicamente rieseguite dal fotografo A. Zamperlini.

LAURA MELI BASSI

CESARE LIGARI AUTORE DELLA *CENA IN EMAUS* NELLA SACRISTIA DI S. FILIPPO IN TORINO

Una tradizione di quasi due secoli attribuiva al Tiepolo, fino a qualche anno fa, la *Cena in Emaus* della Sacristia di S. Filippo in Torino.

Siamo in grado di affermare che essa è invece opera di Cesare Ligari (Milano 1716, Como 1770), pittore d'origine valtellinese e di prossima ascendenza veneziana e ne produciamo non solo i documenti d'archivio, ma anche il bozzetto (olio su tela, 44 x 69), appartenente ad una discendente dell'artista, la Professoressa Valeria Basso di Milano.

L'origine dell'attribuzione erronea — che onora tuttavia il vero autore del dipinto — è la seguente.

Nel 1755, vivente il Ligari, l'amico e convalligiano abate Francesco Saverio Quadrio, nella sesta delle sue *Dissertazioni* [1], in cui si parla degli artisti valtellinesi, dice di lui: « Egli, essendo prima dal padre suo stato bene nell'arte della pittura informato, passò indi (cioè da Milano) a Venezia, dove sotto gli insegnamenti di Giambattista Pittoni e d'altri valorosi pittori di questa città continuò in quell'arte i suoi studi. Dopo lunga dimora però colà fatta, volle suo padre che a Milano si trasferisse: e quivi cominciò egli ben tosto a farsi conoscere con varie sue opere. Fra quelle è una pala d'altare rappresentante la Cena in Emaus per li Padri Filippini di Torino, ecc. ».

La voce dell'erudito valtellinese non ebbe però risonanza nella capitale del Regno Sardo, tanto che nel 1776 Francesco Bartoli attestava nelle sue *Notizie* [2]: « Tra vari quadri appesi alle pareti nella sacristia di S. Filippo (...) la Cena co' due discepoli in Emaus è di Giovan Battista Tiepolo ».

---

[1] F. S. Quadrio, *Dissertazioni critico-storiche intorno alla Rezia di qua delle Alpi, oggi detta Valtellina* (Milano, Stamperia Palatina, 1755-56, ristampate da Giuffré, 1960), vol. III, paragrafo X.

[2] F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture e architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici in tutte le più rinomate città d'Italia* (Venezia, Savioli, 1776, ristampate da Albra Editrice, 1969, con prefazione di Luciano Tamburini).

Era dunque trascorso un brevissimo tempo dalla scomparsa sia del grande Tiepolo, sia dell'umile Ligari — per la precisione, quattro anni, perché le *Notizie* del Bartoli erano già compiute nel 1774, come scrive l'autore in una lettera a G. G. Carrara del 15 luglio di quell'anno, citata da Luciano Tamburini nella dotta Prefazione alle medesime — e già la paternità del dipinto era attribuita al pittore celeberrimo.

Se consideriamo l'afflato tiepolesco del quadro, la cosa non meraviglia, perché, come osserva il Morassi nell'Introduzione al suo *Tiepolo* [3], era quello un luogo comune di gran parte della pittura settecentesca: bastava un riflesso dello stile del Maestro per invocarne il nome « mentre si trattava, nel migliore dei casi, di opere di scolari o seguaci ed imitatori, quali (...) Giulio (*sic*) Cesare Ligari, ecc. ».

Del resto, il Bartoli è bene informato sulle opere d'arte di Torino, anche se « vanno scartate a priori ricerche metodiche d'archivio e più impegnate disamine di ogni attribuzione » (Tamburini, *ibidem*) e quindi la sua testimonianza ebbe pieno credito e si tramandò incontrastata.

La correzione dell'errore si ebbe solo nel 1912, quando Alessandro Baudi di Vesme, nei suoi *Paralipomeni tiepoleschi* [4], rimise in luce l'affermazione del Quadrio e rivendicò a Cesare Ligari la paternità della *Cena in Emaus.* Egli suffragò la notizia rilevando l'analogia del dipinto con l'unica opera di Cesare che gli era nota, il *Serpente di bronzo* della Pinacoteca Ambrosiana, opera certa — se non proprio firmata — proveniente da donazione Ligari e documentata. Nel suo saggio, il Baudi polemizza con E. Sack, autore di una allora recente monografia tiepolesca [5], il quale, ignorando o disconoscendo, non si capisce perché, l'autenticità del *Serpente di bronzo* — che considera opera del Tiepolo perché elabora motivi del Maestro — si fondava sull'analogia tra il quadro di Torino e quello di Milano per giungere alla conclusione opposta, che entrambi cioè erano opere del grande Giovan Battista. La cosa più sorprendente è che il Sack non dovette vedere la *Cena* se non in riproduzione, perché la considera « verachollen », dispersa: evidentemente l'aveva cercata invano nella chiesa di S. Filippo, mentre il dipinto si trova nella sacristia.

Comunque, anche dopo la precisazione del Baudi — che fu ripresa molti

---

[3] A. Morassi, *Tiepolo* (Phaidon-Sansoni, 1955).

[4] A. Baudi di Vesme, *Paralipomeni tiepoleschi*, in « Miscellanea in onore di R. Renier » (Torino, Bocca, 1912).

[5] E. Sack, *G. B. und Dom. Tiepolo* (Hamburg, 1910).

anni più tardi nelle *Schede Vesme* [6] — l'attribuzione del quadro continuò ad essere riferita al Tiepolo. Finalmente, nella *Guida di Torino e della Valle d'Aosta* del T.C.I. (1959) fu ritirata e cautamente assegnata a un anonimo « pittore veneto settecentesco ».

Tutto questo si spiega considerando che gli studi ligariani furono impostati sistematicamente solo nel 1930 ad opera di Camillo Bassi, che pubblicò *I Pittori Ligari di Sondrio* [7], monografia esemplare per scrupolo d'informazione e chiarezza d'esposizione, seguita poi da altri saggi che portarono nuove informazioni e chiarimenti [8]. Essi però non si diffusero oltre la cerchia degli studiosi lombardi.

Per le sue ricerche il Bassi consultò il voluminoso archivio ligariano ora conservato presso la Biblioteca Civica « Pio Rajna » di Sondrio, comprendente un vastissimo epistolario e registri in cui i pittori annotavano ordini, consegne e pagamenti delle loro opere. Egli trovò dunque notizie riguardanti la *Cena in Emaus* ma, seguendo l'indicazione errata del Sack, si domandava dove fosse. Lo sovvenne allora la dottrina e la cortesia del prof. Clemente Rovere, che gli comunicò la precisazione del Baudi di Vesme e l'esatta ubicazione del quadro.

La *Cena* è ora esclusa dal « corpus » tiepolesco, e infatti non è schedata nella recente monografia del Pallucchini [9]. Ma è tempo che il suo autore venga pubblicamente riconosciuto e si renda veramente a Cesare quello che è di Cesare.

Chi è dunque l'ignoto artista che per due volte ebbe l'onore di essere confuso col Tiepolo?

Egli discende da un'agiata famiglia sondriese, che, dopo una serie di notai e di ecclesiastici, produsse improvvisamente tre pittori: Pietro (1686-1752), che fu anche incisore ed architetto, e i figli Vittoria (1713-1783) e Cesare.

Conviene dapprima accennare a Pietro, perché la figura di Cesare si valorizza meglio nel confronto col padre. Giovinetto egli fu mandato a stu-

---

[6] A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo* (Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti, Torino, 1966).

[7] C. Bassi, *I Pittori Ligari di Sondrio* (Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como, fasc. 99-100-101, 1930).

[8] Mi limito ai più importanti: C. Bassi, *La casa dei Ligari in Sondrio* (« La Valtellina », 1934, n. 5); *Lo studio dei Ligari in Sondrio* (« Il Popolo Valtellinese », 15 sett. 1934); *Opere disperse degli artisti Ligari* (« L'Ordine », 21 sett. 1938); *Opere ligariane in Coira* (« Rivista Svizzera d'Arte e d'Archeologia », vol. I, fasc. 2, 1939); *Cesare Ligari in Como, ecc.* (« Il Popolo Valtellinese », 25 febbr. 1939).

[9] R. Pallucchini, *L'opera completa di G. B. Tiepolo* (Rizzoli, 1968).

diare pittura a Roma, seguendo le vie dell'emigrazione valtellinese. Fu discepolo di Lazzaro Baldi e assimilò profondamente la cultura pittorica romana in quegli anni dominata dal Maratta.

Viaggiò poi a lungo nell'Italia Centrale e Settentrionale, fu a Venezia a contatto con il Piazzetta e con il Pittoni e si trasferì infine a Milano, dove l'ambiente pittorico, ravvivato sullo scorcio del Seicento dalla presenza di Sebastiano Ricci, gravitava intorno a Filippo Abbiati. A Milano Pietro compì opere importanti, di cui però non rimane traccia. Verso il 1727 ritornò in patria e si stabilì a Sondrio. Tutta la sua vita fu dedicata all'arte, di cui nutriva un altissimo concetto. Moltissime chiese valtellinesi si fregiano di sue opere, sia a fresco, sia ad olio. Fra le più alte espressioni della sua pittura sono i dipinti eseguiti per il Palazzo Salis di Coira.

Vittoria e Cesare furono istruiti nell'arte dal padre stesso. La prima non ebbe personalità di rilievo ed operò soprattutto all'ombra dei più illustri congiunti. Cesare invece ottenne nel 1736 il permesso del padre di recarsi a Venezia, dove fu allievo del Piazzetta, del Pittoni e di G. B. Rota e conobbe da vicino il fulgore dell'arte del Tiepolo. Nella Serenissima il Nostro dimorò per parecchi anni, perfezionandosi nell'arte, copiando o imitando dipinti di maestri veneziani e compiendo anche opere originali. Nel 1739 spedì in Valtellina il *Crocifisso con cinque Santi* di Gallivaggio, e il *Transito di S. Giuseppe* di Albosaggio, prime opere firmate; nel 1740 dipinse il *Serpente di bronzo* di cui si è parlato. La *Cena in Emaus* di Torino non reca né firma, né data, ma è nostra opinione che debba essere collocata cronologicamente vicino al « tiepolesco » dipinto dell'Ambrosiana. Il Quadrio dichiara che la *Cena* fu dipinta a Milano, al ritorno di Cesare da Venezia, ma di questo soggiorno milanese del Nostro si hanno indicazioni piuttosto vaghe, collocate tra il '43 ed il '44 (del resto, neppure il Quadrio è esente da qualche errore). Certamente però la tela non è posteriore al '45, perché in quell'anno risulta che Cesare lavorava a Sondrio alle dipendenze del padre; e poiché Pietro, come s'è detto, registrava accuratamente le opere commesse a lui e ai figli, non avrebbe mancato di menzionare il quadro di Torino. Invece non ne fa cenno nel suo libro mastro. Ne parla tuttavia in una lettera dell'11 luglio 1746 a Michele Piumarta di Brescia, dicendo che il figlio si era « fatto conoscere anche in Torino con una gran tela mandatavi e posta a fronte d'altre tre venutevi da Roma, tutte collocate lateralmente nella chiesa di RR. PP. Filippini », e in un'altra del 3 luglio 1749 all'Arciprete di Berbenno: « (Cesare) si è meritato molto applauso in Venezia, in Milano e altrove; in

particolare (...) nel gran pezzo mandato alli Padri Filippini di Torino, compagno ad un altro fatto dal Conca in Roma ».

Nelle carte ligariane c'è poi qualche altro accenno al quadro torinese: l'amico canonico Giov. Simone Parravicini scrive da Como a Cesare il 19 aprile 1752: « Ieri s'è avuta una visita del Padre Cardani Filippino in Torino, quello che gli (cioè a Lei, a Cesare) ha fatto fare l'opera della Cena in Emaus et ha detto che a prima occasione mi scriverà forse per qualche altra opera, et io ben volentieri ho abbracciato l'impegno ». (Sembra infatti che Cesare abbia concorso per un'opera per i Padri Filippini in Como verso il '53-'54 [10]. Una ricerca nell'archivio di quella Congregazione potrebbe condurre a scoprire dove e quando fu commesso al Nostro un lavoro così importante destinato ad una città eccentrica rispetto all'area ligariana.

Adombrato dall'incombente personalità del padre, Cesare fu meno stimato dai contemporanei. In realtà egli non era inferiore a Pietro, ma solo diverso, rappresentando l'estroso rococò veneziano in contrasto con il classicismo accademico. Gli studiosi ligariani hanno un po' mortificato in passato la sua figura, ma quelli più recenti l'hanno rivalutata in questo senso [11].

Anche Cesare fu largamente operoso in Valtellina e a Como, sia come frescante, sia come pittore di cavalletto. Ma fu anche tribolato da incomprensioni e contrasti, nonché dalla concorrenza di altri pittori. Verso la fine del '64 egli lasciò amareggiato la paterna Sondrio e si trasferì a Como, dove visse piuttosto miseramente i suoi ultimi anni, senza riuscire a compiere opere importanti. Il suo capolavoro rimane la volta del salone del palazzo Malacrida di Morbegno, di schietto « humor » veneziano, dipinta nel 1761.

Alcune osservazioni sulla *Cena in Emaus* nel suo passaggio dal bozzetto alla stesura definitiva.

È evidente che l'opera ha subìto una profonda elaborazione, tanto psico-

---

[10] Nella collezione del Sig. C. Alb. Maina di Torino, discendente dei Ligari, figura infatti, fra altre opere ligariane, un bozzetto rappresentante *S. Antonio di Padova e S. Filippo Neri in estasi* (olio su carta incollata su legno, cm. 30 x 40), dell'inconfondibile stile di Cesare.

[11] A. Riccoboni, *Un tiepolesco in Valtellina: Cesare Ligari*, e R. Bassi Rathgeb, *Un Dom. Tiepolo e un Cesare Ligari ignorati a Lovere* (entrambi in « Arte Veneta », a. VII, 1953); R. Bossaglia, *I Ligari nei rapporti con i pittori del loro tempo* (« Commentari », a. X, n. 4, 1959); R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento* (Venezia-Roma, 1960); R. Sertoli Salis, *Di alcuni dipinti in Valtellina. Sei quadri dei Ligari a Tirano* (« Bollettino della Società Storica Valtellinese », n. 16, 1962); B. Leoni, *Rapporti del pittore valtellinese Cesare Ligari con personalità grigione* (« Il Desco », Poschiavo, 20 genn. 1971); L. Meli Bassi, *Vicende degli affreschi di Cesare Ligari nel palazzo Malacrida di Morbegno* (« Bollettino della Società Storica Valtellinese », n. 24, 1971).

logica che stilistica. Alcuni particolari sono scomparsi: i bordoni dei due pellegrini, il cagnolino ed il cappello nell'angolo inferiore destro, la nicchia alle spalle del Cristo. È comparsa invece una « gloria » d'angeli; la testa del Salvatore, aureolata di luce, si è inclinata verso destra e il suo gesto si è fatto benedicente; il braccio del discepolo di sinistra si è spostato all'indietro; la tavola, da circolare, è diventata rettangolare.

La nuova composizione è tutta impostata su linee oblique che vanno dall'angolo a sinistra in basso a quello a destra in alto, rilevate da efficaci tocchi luministici: e a questo scopo perfino la testa del discepolo di sinistra, spostata in avanti per adeguarsi alla mutata impostazione, si è fatta calva onde riflettere meglio la luce.

La nuova struttura è dinamica, « aperta » secondo i moduli tiepoleschi, mentre nel bozzetto era tutta raccolta intorno alle mani del Cristo che spezzano il pane, accentuata dalle linee concluse e quasi concentriche che sembrano nascere da quelle: il piatto sottoposto, il desco, la doppia nicchia piena d'ombra sul cui fondo il volto e le vesti del Salvatore emanano una luce fosforescente.

Bellissime composizioni entrambe, equilibrate e coerenti. Ma in complesso ci sembra che il quadro, rinunciando ai pochi accenni aneddotici del bozzetto per una esaltazione mistica dell'episodio, abbia perduto la poetica intimità, la vespertina malinconia del racconto evangelico.

CARLO BRAYDA

I PROGETTI DEL VITTONE PER SAN SEBASTIANO PO

L'attività esplicata dal Vittone in San Sebastiano negli anni dal 1753 al 1757 e poi dal 1764 al 1769, testimoniata da numerosi atti d'archivio di cui diedi notizia in precedenti studi [1], può essere ora puntualizzata grazie ad un disegno inedito che rappresenta i progetti dell'Ingegnere per la trasformazione del Castello quale fu eseguita nel '64 e '65, e per l'ampliamento della Parrocchiale che però nell'esecuzione, realizzata dopo la sua morte, fu alterato e immiserito [2].

---

[1] C. Brayda, *La Marchesa di Spigno e la datazione di un progetto del Vittone*, in « Bollettino della S.P.A.B.A. », 1969-1970, ove sono indicate le fonti di Archivio relative alla famiglia dei Conti Novarina di San Sebastiano; C. Brayda, *Documentazioni ed attribuzioni di edifici Vittoniani*, in « Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del secondo Centenario della morte di B. Vittone », tomo secondo (1974), ove sono indicate le vicende costruttive della chiesa e del castello corredate da rilievi e note di archivio.

[2] Il disegno conservato fuori archivio nel Castello di San Sebastiano, mi fu segnalato dal consocio Dr. G. Gentile e cortesemente messo a disposizione dal Conte Gian Paolo Riccardi Candiani cui sento il dovere di esprimere un riconoscente ringraziamento. Purtroppo lo stato di conservazione del disegno e la lunga esposizione alla luce che ha alterato le coloriture convenzionali, rendono quasi illeggibile la riproduzione fotografica dell'originale; quella che presento proviene dalla stampa a contatto di zone parziali ricomposte a mosaico e colorite seguendo le tracce dei colori primitivi, pazientemente interpretati con la collaborazione del consocio Arch. D. Sesia.

Il disegno fu eseguito su diversi fogli che riuniti misurano cm. 76,5 per 78, il contorno in china è di cm. 74,5 per 76. La leggenda in alto a destra reca la seguente scritta:

Pianta del Palazzo dell'Ill.mo Sigr Conte Novarina di S.n Sebastiano esistente in d.to luogo.

Il colore rosso dinota le muraglie di d.to palazzo, e che non si devono demolire.

Le muraglie solamente delineate, e non colorite sono quelle che si devono atterrare.

Le muraglie colorite di nero sono quelle che fare si devono di nuovo.

Il colorito di giallo dimostra la Chiesa parocchiale della Com.tà con la Sacrestia e campanile ed ala al dilei fianco, quali tre cose restano da costruersi dalla Com.tà nel sito cedutoli dal Sig. C.te et nel modo in questo dissegno espresse.

1) Piazetta avanti il palazzo - 2) Porta d'ingresso - 3) Atrio - 4) Galleria aperta - 5) Cortile con Gazzone - 6) Scale - 7) Camere di apartamento terreno - 8) Cucina e dispense - 9) Corte delle Cucine - 10) Sito fatto spianare dietro di esse - 11) Terazza che divide il civile dal d.to rustico - 12) Forno e camere per usi rustici - 13) Terazza verso ponente - 14) Porta rustica - 15) Sito per rimesse - 16) Scuderia - 17) Camere per rimesse

L'importante documento non è firmato ed è senza data ma, secondo i risultati delle mie ricerche, è sicuramente opera del Vittone databile 1764. Prima di illustrarlo riassumerò in breve alcune vicende progettuali della chiesa.

L'Ingegnere fece la sua comparsa a « La Villa », capoluogo di San Sebastiano, nel 1753 su richiesta della Comunità che non riusciva ad appaltare « a botta » i lavori della Parrocchiale progettati dall'Ingegnere Giuseppe Maria Piovano; esaminati i calcoli della spesa e riconosciutili esatti il Vittone suggerì un modo pratico per aggirare ogni difficoltà rendendo così possibile l'inizio dei lavori nel 1754 secondo il disegno del Piovano. Questi non poté però dirigerli a lungo essendo deceduto nel giro di un anno.

Fu perciò che, per ordine del Conte Sicco Intendente della Provincia di Torino, il Vittone si recò nuovamente a La Villa dove il 24 giugno del '55 sottoscrisse col Capomastro Matteo Ronco un « *Parere* » nel quale fra l'altro riferì che, esaminato il disegno della chiesa, delineò sullo stesso « *un nuovo progetto sempre però in conformità di quello fatto dal predetto Signor Piovano* ». Qualche tempo dopo ricevette l'incarico di « *formare la pianta, e disegno per l'attuazione delle opere di cui in esso parere con Istruzione, e calcolo della spesa* ».

Purtroppo di tutti questi elaborati grafici non rimase traccia negli archivi; la chiesa fu costruita nel 1756 e '57 e sei anni più tardi ne fu eseguito un rilievo planimetrico dall'Ingegnere e Misuratore Antonio Genta che lo inserì nel Tipo de La Villa eseguito nell'estate del '63 per ordine del Conte Paolo Federico Novarina. Dal Tipo fu ricavato un Estratto disegnato dal Misuratore Agostino Corio ed autenticato poi dal Vittone in Torino il 4 gennaio 1764. Questo Tipo che rappresenta l'antico Castello feudale nello stato in cui si trovava immediatamente prima dell'ampliamento e delle trasformazioni progettate ed eseguite dal Vittone negli anni '64 e '65 per incarico del Conte, raffigura la chiesa ancor priva di sacristia e campanile. Per completarla la Comunità incaricò l'Ingegnere di progettare le parti mancanti prevedendo anche, sul lato destro della chiesa, dei portici che servissero « *di ricovero in occasione di pioggia al popolo concorrente alle funzioni parrocchiali* ». Il progetto, riportato nel disegno che illustreremo, fu rispettato sol-

---

e guardarnesi - 18) Case di particolari - 19) Strada publica - 20) Cassina Becutis feudale - 21) Tinaggio - 22) Alteza di Terreno o Tuffo sovra cui trovasi il passeggio detto dei Signori - 23) Abeveratojo con piaza all'intorno - 24) Strade che da levante e ponente salgono a d.ta piaza - 25) Strada e rampe per il ritorno delle processioni - 26) Terrapieno con rampe per la discesa delle processioni, e che dalla piaza verso della Chiesa portano alla Piaza verso ponente - 27) Strada che va alla Madonna.

tanto per quanto riguarda la Sacristia mentre i portici e il campanile, costruiti qualche anno dopo la morte del Vittone, furono ridotti a un misero corridoio che attraversa il basamento di un campanile costruito in una posizione avanzata ben diversa da quella prevista molto arretrata rispetto alla facciata della chiesa, presso la sacristia.

L'inedito disegno Vittoniano che rappresenta il complesso degli edifici chiesa-castello-dipendenze rurali e giardino interno, ci permette di apprezzare soltanto in parte la grandiosità della prevista trasformazione del Castello; infatti il complesso è proiettato su un unico piano orizzontale mentre in realtà le varie ali del fabbricato sorgono da tre piani distinti situati a diversi livelli. Inoltre la riproduzione in bianco e nero non permette di valutare i vasti interventi eseguiti sulle strutture murarie antiche, interventi che per essere illustrati richiederebbero una descrizione analitica di preminente carattere tecnico, che tralascio per esaminare altre parti notevoli del disegno.

Fatta eccezione per le sette aiuole molto elaborate e per la nicchia che avrebbe dovuto contenere una statua al centro dell'esedra semicircolare, tutte le rimanenti parti del « Giardinotto » e cioè le cancellate e le ringhiere in ferro battuto dell'esedra, nonché la rotonda cisterna impluviale corrispondono fedelmente al progetto; lo stesso avvenne esternamente al Castello per quella strana costruzione (in basso nella figura) a perimetro policentrico quasi ellittico, interrotto dal tratto rettilineo corrispondente alla rampa a gradoni che serviva per la discesa dei buoi all'abbeveratoio.

Per quanto riguarda i locali del Castello, distribuiti su due e tre piani nelle varie ali di fabbrica nascenti da tre diversi livelli, è impossibile farne una descrizione organica: nel disegno compaiono numerose camere, salotti alternati a sale più vaste, porticati e gallerie che adducono a varie scale, nonché locali di servizio e di disimpegno. Due opposte ali di fabbrica sono collegate fra loro all'aperto mediante la balconata che corre sopra l'esedra del giardinotto. Manca purtroppo ogni indicazione dell'avancorpo che nel giardino superiore (in alto a destra nella figura) corrisponde al loggiato ad archi policentrici che termina in alto con un timpano triangolare; probabilmente, causa i dislivelli, il disegnatore non indicò le fondazioni di questo importante elemento neopalladiano che nobilita la facciata del Castello verso il giardino superiore. Un mio rilievo in elevazione di questa facciata sarà pubblicato negli atti del Convegno promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino nella ricorrenza del secondo centenario della morte del Vittone.

CARLO BRAYDA

GIACOMO MARIA CONTINI
E LA CHIESA DI SAN MARTINO IN RIVOLI

Giacomo Maria Contini nacque a Verduno (Cuneo) alcuni anni prima del 1750 e, prima ancora di ottenere dalla R. Università di Torino l'approvazione a Misuratore, cominciò a far pratica professionale presso l'Architetto Carlo Antonio Bussi; dopo la morte di questi si diplomò (1767) ed entrò, ultimo assunto in ordine di tempo, nello studio del Vittone collaborando coll'Ingegnere per oltre due anni « occupato in vari lavori sì di misura, che di dissegni » senza però ricevere per le sue fatiche un regolare stipendio ma soltanto qualche modesto saltuario compenso.

Per questo motivo, che diede poi origine alla nota vertenza con gli Eredi del Vittone, il Contini abbandonò gli studi professionali per mettersi al servizio dello Stato, dapprima (1769) come Assistente per S.M. ai lavori nel Castello di Moncalieri, poi come Architetto Idraulico (1778 a 1787 e oltre) nonché, a partire dal 1781, come Architetto dell'Economato Generale e dell'Azienda generale della R. Artiglieria. Ancora operoso in Savigliano per alcuni rilievi eseguiti nel 1796 per ordine del Senato, non ebbe probabilmente ulteriori incarichi statali in seguito ai burrascosi avvenimenti politici della fine del secolo.

Il biennio di pratica svolto alle dipendenze del Vittone, a contatto con l'anziano Architetto G. B. Galletto e con il giovane M. L. Quarini suoi collaboratori in quegli anni, non pare abbia favorito nel Contini lo sviluppo di sue eventuali tendenze artistiche; se queste esistevano furono certamente ostacolate dal suo carattere timido, dal tipo delle mansioni affidategli che furono essenzialmente tecniche, nonché dallo stato di soggezione in cui erano tenuti i giovani praticanti presso lo studio dell'autoritario Ingegnere.

L'attività del Contini nel campo dell'architettura civile ed ecclesiastica è d'altra parte così scarsamente documentata da impedire un giudizio sulle sue opere. Infatti il « Prospetto delle Fabbriche verso la Contrada detta di

S.ta Teresa... » conservato nell'Archivio Storico Comunale di Torino [1] è soltanto un modesto progetto di riadattamento disegnato nel 1778 in modo schematico, ed i disegni originali un tempo conservati nell'Archivio Parrocchiale di San Martino in Rivoli e citati nelle cronache dei Priori sono andati smarriti unitamente ad altri progetti per questa chiesa eseguiti da vari architetti contemporanei del Contini [2].

Dai documenti già pubblicati dal Rodolfo e da un altro inedito conser-

---

[1] *Archivio Storico Comunale di Torino*: Cart. 62 fasc. 3 dis. 20 « Prospetto delle Fabbriche verso la Contrada / detta di S.ta Teresa a mezzogiorno, cioè / quella designata al num.° 1 propria del Conte Gianazzo / Quella dimostrata al n° 2, e tinteggiata in rosso propria del Sig.r Avv.to Bertrandi, quella in giallo al / n.° 3 di M.r Ponte, e quella al N.° 4 di M.r Fabre. / Torino li 18 aprile 1778 G. M. Contini A.° Mis.e ed Est.e / Torino li 8 maggio 1778 Pallavicino Vicario. »

A questo è sovrapposto un altro disegno con la dicitura: « Progetto per il riadattamento della facciata, la quale volendosi si potrà anche simetricamente unire alla facciata delle Fabb.e n° 3 di M.r Ponte, e col prescindere dalla formaz.e delle finestre finte n. 5 ».

[2] *Archivio della Parrocchia di San Martino in Rivoli*: Don Giacomo Sassi - « Libretto, nel quale si mandano a futura memoria alcune cose notabili a me Priore Sassi accadute e principalmente risguardo alla nuova chiesa e cimitero » ms. di 89 pagine in cui sono descritte le vicende della chiesa a partire dalla Visita Pastorale del Cardinal Sarsina nel 1584 fino al 26 giugno 1809.

Don Giacomo Perlo - « Cronaca Parrocchiale del Rev. Priore di San Martino Don Giacomo Perlo » ms. con notizie storiche della seconda metà del Sec. XIII alla fine del Sec. XIX.

Sia il Libretto del Sassi, che fu Priore dal 1773 al 1810, che la voluminosa Cronaca del Perlo, Priore dal 1846 al 1898, sono stati accuratamente ricopiati in oltre 600 cartelle dattiloscritte per iniziativa dell'attuale Priore Don Matteo Perod che vivamente ringrazio per avermene permesso una lunga consultazione. Oltre alle vicende ecclesiastiche di Rivoli e di alcune località confinanti, le cronache contengono una folla di notizie curiose riguardanti usanze e costumi locali, episodi collegati ad avvenimenti di guerra, di politica, di amministrazione cittadina, nonché notizie di vita agricola sia negli anni di abbondanza che di crisi.

Archivio Storico Comunale di Rivoli: Grazia Giustizia e Culto - Cartella 3 Fasc. 6: Parrocchia di San Martino, Restauri 1685-1785. Anno 1804, 23 marzo Donazione fatta alla Parrocchia dal Governo del Tabernacolo esistente nella chiesa dei Frati Domenicani.

Politecnico di Torino - Facoltà di Architettura: Istituto di rilievo dei Monumenti - Anno 1950: N° 14 disegni di rilievo della Chiesa di San Martino in Rivoli eseguiti dai sigg. Giorgio Giovannetti, Guglielmo Luzzi, Palmina Nicola, Adele Scribani sotto la guida dell'Architetto Attilio De Bernardi. Sono qui riprodotti la Pianta con proiezione delle volte e la Sezione Longitudinale disegnati dalla Arch. Scribani, nonché la Facciata rilevata dall'Arch. Luzzi.

C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963.

Nel Catalogo sono elencati gli Architetti Pietro Bonvicini (Lugano 1741 - Torino 1796), Giacomo Maria Contini (Verduno 17.. - 18..), Antonio Menafoglio (Marzio 17.. - 17..), Giacomo Antonio Paracca (Torino 17.. - 18..), Giovanni Battista Feroggio (Camburzano 1723 - ivi 1797) tutti citati nelle cronache dei Priori. Nell'elenco delle loro opere la paternità del progetto di San Martino è attribuita al Menafoglio, che non era un semplice Capomastro e che si occupò anche di lavori idraulici come il Contini; a questi, che ne ebbe l'incarico ufficiale, va invece attribuito il progetto della chiesa.

vato in Carignano fra le sue carte [3] sappiamo che il Contini rivolgendosi agli Eredi del Vittone per ottenere il pagamento di quanto gli competeva spiegò di non averlo richiesto a tempo debito « perché la prudenza ciò non voleva, temendo il Rappresentante d'inimicarsi il detto Sig.r Vittone, come accadé ad altri suoi Giovani antecessori, motivo per cui andava tutt'ora differendo di proporre al Sig.r Vittone queste sue domande... Né il med.o dato ascolto avrebbe ad alcuna prudenza, ed avrebbe troncata ogni dilazione, se previsto avesse l'inaspettata, ed improvvisa morte del sud.o sig.r Vittone ».

Per ottenere la liquidazione ammontante a Lire 700 dovette attendere due anni e mezzo e produrre numerose attestazioni in carta bollata rilasciategli da Segretari di Comunità, Misuratori, Capi Mastri, dal Cappellano e Procuratore del Monastero di Santa Chiara in Torino, tutte persone che lo avevano visto lavorare come aiuto dell'Ingegnere. Alle attestazioni già pubblicate dal Rodolfo, che si riferiscono a lavori specifici del Vittone, aggiungo quella inedita di un suo domestico che era bene al corrente degli affari del padrone e che riceveva le desolate confidenze e lamentele dei suoi giovani collaboratori. La trascrivo integralmente per le curiose notizie che contiene:

« A richiesta del Signor Giacomo Maria Contini dichiaro io sottoscritto alla presente Giò. Francesco Fenoglio del luogo di prato corsano d'avere servito in qualità di domestico pel corso d'anni tre circa cioè dal 1764 fino alli 22 ag. 1767 il fu Signor Architetto Vittone della presente Città, e d'avere in quel tempo veduto attendere allo studio del sud.o signor Vittone il richiedente signor Contini già allora misuratore approvato come più volte intesi a dire e per avere eziandio vedute e lette le sue patenti, e pertanto in verità affermare che il Signor Vittone nei suoi travagli sì da misuratore, che d'architetto tanto in Città che fuori sempre si serviva del Signor Contini, che la maggior parte delle misure venivano dal med.o eseguite interamente, e che tutti d.i lavori venivano calcolati al sud.o Signor Contini dal sud.o Signor Vittone a lire 5 cadun giorno.

« Posso inoltre affermare che il sud.o Signor Vittone ogni volta che dava qualche denaro al richiedente per lavori fatti soleva annotarlo s.a un libro comprensivo diverse spese di casa, che da me dichiarante veniva tenuto in un tirore della credenza esistente nella cucina coperto quello di cartrone bleu, e che da me fu ancora veduto avanti la morte del d.o fu Sig.r Vittone.

---

[3] Giacomo Rodolfo, *Notizie inedite dell'Architetto Bernardo Vittone*, negli « Atti della S.P.A.B.A. », « Il Congresso di Cavallermaggiore - 1932 ».

Le notizie provengono da documenti presso l'Ospizio di Carità di Carignano riordinati dal Rodolfo che li pubblicò parzialmente.

« Dichiaro ancora (e lo so per aver veduto), esser stati eseguiti certi lavori per fatti dal fu Signor Vittone quando non dal med.°, ma dal Signor Contini io sapeva, e so essere stati eseguiti; come pure essermi trovato un giorno presente quando richiesto p. parte d'una Comunità di cui ben non mi sovengo il nome il pred.° fu signor Vittone di trasmettersi in qualche luogo fuori di Città per qualche lavoro, rispose il med.° che si sarebbe collà trasmesso mediante però il prezzo di lire 15 per lui e lire 5 per il giovane misuratore; e finalmente so che più volte il signor Contini andava a far bollar tipi, e pagava esso il bollo, ne mai veniva rimborsato dal Signor Vittone, del che continuamente meco se doleva esso signor Contini.

« Questo e quanto s.ª sapendo per averlo rispettivamente veduto, e sentito a dire più volte e per le cause di scienza precedente.ᵉ dichiarate, essendo allora eziandio del tutto cosa notoria nella casa del fu Signor Vittone, ed alla presenza degli infrascritti testimonii ho spedito la presente mia dichiarazione essendo pronto ad ogni semplice richiesta di confermarla con giuramento per essere questa la verità. Torino li 28 ag. 1771.

Giò. Francesco Fenoglio dichiarante
Gioanni Vasalo Testimonio
Gio. Cattaneo Testimonio ».

* * *

Abbandonato l'autoritario datore di lavoro e iniziata la carriera nel Servizio di Stato il Contini progettò, nella sua qualità di Architetto dell'Economato Generale, la nuova parrocchiale di San Martino in Rivoli e, per questo intervento imposto dall'alto, venne a trovarsi immischiato nei contrasti sorti fra l'Abate Economo ed il Priore Sassi. Questi infatti già da oltre un decennio aveva tentato con poca fortuna di risolvere i problemi della sua chiesa ricorrendo a diversi Architetti operosi in Rivoli in quegli anni per l'allestimento di perizie, stime, e disegni e molto a malincuore dovette infine rinunciare sia ai tecnici di sua fiducia che al suo primitivo programma di salvare con un restauro conservativo la sua vetusta chiesa romanica.

Prima di seguire le vicende dei progetti nella vivace descrizione fattane dal Priore Sassi nel suo Libretto è bene avvertire che la nostra chiesa non si trovava in una situazione particolare ma che le sue condizioni erano simili a quelle di tante chiese coeve piemontesi che, a partire dall'epoca della

Controriforma e fino al tardo Settecento, dovettero essere rase al suolo perché giunte al limite della fatiscenza.

La perdita dolorosa di tante venerande testimonianze del passato fa sorgere la domanda se tali distruzioni avrebbero potuto essere evitate; a mio parere la risposta è senz'altro negativa per le seguenti considerazioni tecniche. Alle comuni cause di deperimento degli edifici plurisecolari (naturale degradazione dei materiali edilizi, infiltrazioni di acque meteoriche, cedimenti del terreno...) si aggiunsero nelle vecchie chiese i dissesti generati dall'aggiunta di pesanti soffittature o di volte spingenti, dagli squarci aperti nelle murature per accrescere l'illuminazione delle navate e, soprattutto, dalle continue opere di scavo per le sepolture nell'interno e per le inumazioni all'esterno lungo i muri perimetrali confinanti con gli adiacenti cimiteri parrocchiali.

In tali condizioni e con le limitate risorse tecniche dell'epoca un restauro conservativo sarebbe risultato a conti fatti molto oneroso e insoddisfacente ed avrebbe richiesto un tempo di esecuzione molto maggiore di quello occorrente per una nuova costruzione.

Quando poi si presentava la necessità di avere un maggior spazio interno per accogliere l'aumentata popolazione parrocchiale e non era possibile occupare una maggiore superficie di terreno, l'unica soluzione pratica divenne quella di una ricostruzione *ab imis* abbandonando lo schema a più navate per creare un vano unico che fra l'altro meglio rispondeva anche alle nuove esigenze liturgiche.

* * *

Quando nel giugno 1773 Don Sassi prese possesso della Parrocchia di San Martino la chiesa, secondo la descrizione fattane nel suo Libretto, era in « così cattivo stato, che parea più una spelonca, che casa del Signore... a tre navate con soffitto così fissurato, che si vedeva il Cielo, il pavimento accompagnava tutto il restante; dieci erano gli altari... era come una nave sdruscita, così quando pioveva colava acqua da tutte le parti ed era io perfino costretto comunicando alla balaustra, usare l'ombrello, affinché non mi piovesse nella sacra pisside. Tanti scandali ed irriverenze si commettevano in tal chiesa per essere piena di angoli e massime nella Cappella della Madonna di Loreto oscura, ed appartata fuori della soggezione degli altri ».

Per cercare un rimedio a tale scandalosa situazione il Priore scrive che « feci venire sul luogo del luogo a mie spese l'architetto Buonvicini, affinché

desse il suo giudizio sulla rovina, e pericolo » della chiesa; unendo poi al parere dell'architetto gli Atti di Visita di Monsignor Rorà fatta nel 1772 ed inoltrando diverse Suppliche al Re il Priore fu vari anni dopo invitato a far visitare la cadente chiesa da qualche valente architetto « per vedere se fosse stata ancora capace di ristaurazione, oppure atterrarla, ed a che segno sarebbe andata la spesa ». Fu nuovamente incaricato il Bonvicino, che allestì un disegno « a tre navate tenendo tutti gli altari e cappelle che esistevano, che erano dieci; la spesa ammontava a ventidue mille lire » che fu ritenuta esorbitante per un restauro.

Erano così trascorsi quasi 13 anni quando nel 1786 l'Abate Ballard Economo Generale, e Vicario della Diocesi eseguì un sopraluogo conducendo con sé il Contini che fu incaricato di formare un nuovo disegno.

Il Buonvicini informato di ciò « fece fuoco e fiamme » per persuadere l'Abate ad adottare il suo progetto e non avendo ottenuto soddisfazione richiese il pagamento del lavoro fatto ammontante a Lire 549. L'Abate disse al Priore di lasciare gridare l'architetto, di non dargli nulla o tutt'al più 50 lire; il Priore fu più comprensivo e sborsatene 300 per un disegno che non era mai stato a sue mani sfogò il suo disappunto nella cronaca scrivendo « denari gettati nel Po... e tutto per la bizzaria del Sig. Abate nel aver voluto per architetto il Contini, che era sua creatura il quale per altro è solo idraulico e non architetto, come di fatti si è veduto nel formar il disegno di questa chiesa avendolo esso fatto fare da un certo Menafoglio, di cui si serve in tali occasioni ». Aggiunge poi che « Avendo il Contini portato il suo disegno (il quale regolò sul modello di uno già fatto dal Sig. Architetto Paracca da me a lui imprestato e che si conserva nell'Archivio Parrocchiale) ed avendo considerato, che il coro restava quadro e la chiesa un po' angusta abbiamo fatto istanza, che si formasse il Coro in rotondo per dar maggior risalto alla medesima e si ampliasse qualche poco la chiesa di quanto si poteva ».

La mancanza nell'Archivio Parrocchiale di tutti i disegni del Bonvicini, Contini, Menafoglio, Paracca, nonché di un altro progetto fatto dal Medico Bertolero, dilettante di Architettura e fautore dello schema a tre navate, non ci permette di accertare la paternità della soluzione definitiva adottata per il coro; dai disegni di rilievo risulta evidente che la sporgenza absidale dovette essere ridotta per restare entro determinati limiti di confine. Infatti la proprietaria della casa confinante era una certa Madame Giuliano che dapprima autorizzò la costruzione ma « siccome poi non si ha cosa più volubile delle donne, così malconsigliata da persone imprudenti non tardò a regrettare il ben che aveva fatto, e non potendo più ritorcer la licenza,

giacché già si era alzata ad una bella mira la muraglia del coro contro la sua.. » furono necessari nuovi accordi e la costruzione poté così proseguire.

Superata quest'ultima difficoltà e conclusa la lunga fase progettistica durata ben 13 anni l'erezione della nuova chiesa avvenne nel tempo incredibilmente breve di appena due anni: i parrocchiani, animati dalla predicazione del Padre Carmelitano G. Calciati, si sottoposero con entusiasmo alle fatiche di trasportare dalla pianura i materiali fino al cantiere collinare sito ai piedi del Castello. « Procession più lunga non si vide mai giacché ogni sorta di gente, condizion o stato di persone vollero aver parte nel merito, con portare sulle proprie spalle i mattoni senza parlar dei carri, cavalli, carrettoni... non solo gli uomini, ma anche le donne, e non solo le paesane ma anche le Signore, le prime delle quali a portare pietre furono le Signore Rombò, e non solo di giorno, ma anche di notte si sentivano gente a portare pietre e tante se portarono che non si sapeva quasi più dove metterle... mentre si faceva la demolizione della vecchia chiesa i giovani portavan sabbia da Dora e Sangone... e per animarli quando arrivavan tutti assieme si suonava la tribaudeta e si dava da bere sempre a tutti; anzi il giorno di San Bartolomeo del 1786 si diede una merenda e da mangiare a tutti quanti menavano materiali... ».

In pochi mesi furono ultimati i muri e il tetto e « il Sovramastro per sopranome Menafoglio milanese » sollecitò i parrocchiani a far ulteriore provviste di sabbia di Sangone per finire la fabbrica l'anno seguente. I trasporti ebbero inizio il giorno dell'Epifania del 1787 e si conclusero poco dopo la festa di Sant'Antonio Abate con una sostanziosa merenda offerta dal Priore e consistente in « un gran dindo arrostito con salciccia e stuffà di bue alla breusa... vino e pane ». La chiesa, intonacata e provvista di serramenti fu terminata il giorno di San Martino 1787, e compiuta e benedetta il 15 giugno 1788.

Mancava ancora l'Altar Maggiore da farsi secondo un « disegno del Sig. Architetto Contini o sia Menafoglio » sia perché non tutti i tipi di marmo notati sul disegno (misto di Francia, giallo di Verona, marmo di Gassino e di Busca) erano disponibili nel Magazzino Reale e cioè nella Fabbrica dei Marmi di cui era Direttore l'Architetto G. B. Feroggio (erroneamente indicato come Ferroglio nel manoscritto del Sassi) sia perché al Priore che sperava di ottenerli gratuitamente fu richiesta la somma di L. 190 per compenso alle spese di estrazione dalle cave e a quelle di trasporto.

Finalmente nel 1805 per interposizione di Madame Boesci moglie del

Direttore del Demanio, il Priore Sassi ottenne l'altare di marmo della soppressa Certosa di Collegno « lavoro bellissimo... con un lapislazzulo ovale ornato all'intorno con stelle d'argento, con due busti sulle porte laterali... »; rimosso mediante la spesa di L. 147 e collocato in San Martino nel 1806 con una ulteriore spesa di L. 629,9 questo altare perfettamente conservato costituisce per disegno e ricchezza di materiali il più importante elemento decorativo della nostra chiesa.

GIOVANNI VITTORIO BOIDO

NOTE SUGLI ALIBERTI

La data di nascita attribuita al pittore Giovanni Carlo Aliberti si è basata finora sulle indicazioni contenute nel Libro dei Battesimi della Parrocchia di San Leonardo (detta anche di Villanova) nella parte alta di Canelli, nel quale si legge appunto:

« Carlo figlio di Giovanni Stefano e di Anna Maria coniugi Aliberti nato il 5 marzo 1662 ».

Il Vesme suppone che al nome di Carlo sia stato volgarmente aggiunto quello di Giovanni, per ricordare sia il padre, Giovanni Stefano, sia il padrino, Giovanni Aliberti.

Questa supposizione anche se generalmente accettata non era tuttavia troppo convincente, perché poco conforme agli usi dei tempi e dei luoghi. Non essendosi trovato nelle nascite alcun Giovanni Carlo sino agli inizi del 1700 e considerando che gli Aliberti di Canelli sono originari della Parrocchia di San Leonardo, non si era mai pensato che era opportuno fare ricerche altrove.

Qualche tempo fa, un documento da me trovato nell'Archivio di Stato di Asti mi ha riproposto la questione. Si tratta del Testamento, datato 2 marzo 1695, del padre del predetto Carlo, esattamente: M. Gio. Stefano Aliberti del fu Marco, marito di Mad. Anna Maria del fu Giacomo Raimondo [1].

Da questo testamento risulta che il Carlo era premorto al padre. Evidentemente non poteva più essere identificato con Gio. Carlo, tanto più che, proprio nel testamento in questione, interveniva come testimone M. Gio. Carlo Aliberti.

Ho fatto perciò ricerche anche nella Parrocchia di San Tommaso, situata nella parte piana di Canelli dove, già in quei tempi, era insediata buona parte della borghesia del luogo.

In questa parrocchia, effettivamente, si era trasferito M. Giovanni Ali-

---

[1] A.S.A., A.R. Canelli, vol. 45, Not. Gio. Francesco Laneri.

berti del fu Marco, dopo di avere sposato il 13 gennaio 1664, in San Leonardo, Mad. Francesca figlia di M. Pietro Matteo e di Mad. Maria, coniugi Gallia [2].

Gli Aliberti, come dimostrano le qualifiche con le quali sono nominati negli atti parrocchiali e notarili, erano proprietari coltivatori e godevano di un certo decoro. Si imparentavano di solito con famiglie della stessa condizione sociale. Il matrimonio con una Gallia aumentò senza dubbio il prestigio della famiglia, forse indirizzandola verso nuove iniziative.

La famiglia Gallia è originaria di Solero, dove è conosciuta fra le primarie fin dai tempi più antichi. Il Guasco la nomina fra quelle dei Signori feudali di Solero discendenti da Manfredo Visconte di Valenza [3]. Il Ghilini la indica fra le famiglie di Solero che concorsero alla fondazione di Alessandria [4].

Agli inizi del 1600 fiorivano molti rami di questa ragguardevole casata, nominati nei libri parrocchiali della Insigne Collegiata di San Perpetuo di Solero con onorevoli qualifiche. Vi ho trovato anche un notaio e due canonici.

Non mi è riuscito finora di trovare notizie sulla professione esercitata da M. Pietro Matteo Gallia, trasferitosi da Solero a Canelli verso la metà del 1600. Di Canelli risulta nativo un suo figlio, il Signor Gerolamo Antonio, Chirurgo Maggiore nel Reggimento di Monferrato, residente ad Asti nel 1699 [5]. Altro suo figlio, il Signor Emanuele, viveva in Alessandria nel 1682 [6].

* * *

Dal matrimonio di M. Giovanni Aliberti con Mad. Francesca Gallia nacquero otto figli; fra questi, addì 13 febbraio 1670, il pittore Giovanni Carlo [7].

M. Giovanni Aliberti morì il 26 novembre 1679. La sua eredità fu divisa

---

[2] A.S.A., A.R. Canelli, vol. 40, Not. Bartolomeo de Beatis.

[3] Francesco Guasco, *Dizionario Feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia,* Pinerolo, 1911.

[4] *Annali di Alessandria di Gerolamo Ghilini,* a cura di Amilcare Bossola, Alessandria, 1903.

[5] A.S.A., vol. 375, Not. Alessandro Scipione Ambrosio, 7 dicembre 1699.

[6] A.S.A., A.R. Costigliole, vol. 28, Not. G. B. Bertelli, 16 ottobre 1682.

[7] Parrocchia di S. Tommaso, Canelli, Battesimi 1670, Gio. Carlo figlio di M. Giovanni et di Mad. Fran.ca giugali de Aliberti nato il 13 di febraro 1670 fu da me infr. Prev. battezzato il 16 di d. mese. Padrino fu il Sig. Gio. Batta Ratto di Torino Madr. Madona Clemenzia Vanzina di q. luogo (Prevosto Gio. Giacomo Mastracci).

con atto del 9 settembre 1687 davanti il Podestà di Canelli [8]. Questo atto è di grande interesse per le molte notizie che ci fornisce.

Nel 1687 erano superstiti i figli: M. Marco Francesco già sposato; Domenica Maria, essa pure sposata con M. Andrea Cairo del fu Guglielmino; M. Gio. Carlo sotto la tutela di M. Perpetuo Gallia; Lucia Margherita sotto la tutela di Gio. Stefano Aliberti, i quali tutti restituirono alla madre la sua dote, assegnandole vari appezzamenti di terra provenienti dall'asse ereditario paterno.

A Gio. Carlo unitamente alla sorella Lucia Margherita toccò « la casa posta in questo luogo e suo ristretto, stimata Lire mille, ... consorti la strada pubblica, il Sig. Carlo Antonio Desio, Giuseppe Dolino et li heredi del fu M. Francesco Giuliani ».

Da un atto successivo, dell'8 febbraio 1697, stipulato in occasione del matrimonio di Lucia Margherita Aliberti con M. Francesco Battista figlio di M. Michele Lazzarino, apprendiamo che questa casa era composta di quattro stanze con crotta e *botega* ». Sembra essere la casa paterna, nella quale nacque il Pittore [9].

Nei conguagli fra le quote ereditarie, nella citata divisione del 1687, venne posta a carico di Giovanni Carlo Aliberti, la somma di Lire 146, soldi 13 e denari 4, spesa nella « Città di Asti per imparare l'arte del pittore ».

* * *

M. Marco Francesco continuò probabilmente l'attività commerciale già iniziata dal padre, grazie alla quale sembra che la famiglia godesse di una notevole agiatezza.

I S.ri fratelli Aliberti avevano sepoltura propria, nella Chiesa dei Padri di S. Agostino di Canelli costruita davanti l'Altare sotto il titolo di San Giuseppe, del quale furono investiti con atto del 7 febbraio 1696 [10].

M. Marco Francesco Aliberti fu colto da morte prematura. Nel suo testamento del 15 agosto 1707 [11] egli è qualificato « Mercante ». Nominava la moglie, Signora Bianca Maria figlia di n. Gio. Batta Sicarama, tutrice delle figlie Francesca Maria e Angela Margherita. Contutore il fratello Signor Gio. Carlo, pittore.

---

[8] A.S.A., A.R. Canelli, vol. 44.

[9] A.S.A., A.R. Canelli, vol. 46, Not. Sebastiano Gius. Roggero.

[10] A.S.A., A.R. Canelli, vol. 46, Not. Gio. Francesco Laneri. La Chiesa ed il Convento degli Agostiniani di Canelli non esistono più da tempo.

[11] A.S.A., A.R. Asti, vol. 224, Not. Gio. Francesco Laneri.

* * *

Mi è parso il caso di chiarire con qualche dettaglio le condizioni sociali ed economiche della famiglia di Gio. Carlo Aliberti, per meglio inquadrarlo nell'ambiente dove ebbe modo di esprimersi e di essere coltivata la sua vocazione artistica.

Abbiamo visto che fece i suoi primi studi nella città di Asti. Possiamo avanzare l'ipotesi che si sia formato alla scuola di Gio. Battista Fariano, pittore monregalese trasferitosi ad Asti verso la metà del 1600, oppure del figlio Onofrio Giuseppe, pittore lui pure. Si può pensare anche a suoi probabili rapporti col pittore Gio. Antonio Laveglia che sposò nel 1677 Lucrezia Maria figlia di Gio. Batta Fariano.

Si tratta di artisti attivi nell'epoca durante la quale l'Aliberti fece i suoi primi studi; con essi comunque entrò più tardi in stretti rapporti di parentela, sposando la figlia del pittore Laveglia.

A proposito dei suoi primi lavori è significativo riportare quanto ha lasciato scritto il De Canis su quelli da lui eseguiti nella Chiesa Parrocchiale di Calosso [12]. Anche se i calossesi vollero conservare tali pitture come cimeli ed il De Canis afferma che erano pregevoli, l'Aliberti ebbe a giudicarle più tardi piuttosto severamente [13].

La Chiesa Parrocchiale di Calosso venne ricostruita fra il 1686 ed il 1690 [14]; si tratta perciò di lavori eseguiti dal nostro pittore quando era appena ventenne.

* * *

Nel manoscritto del De Canis troviamo ricordate altre pitture attribuite all'Aliberti, delle quali finora nessuno sembra avere parlato. Per esse è necessaria una indagine a parte, nel quadro di uno studio sistematico di tutta la sua attività.

---

[12] Avv. Gio. Secondo De Canis, Corografia Astigiana, MS. nella Biblioteca Consorziale Astense. (Calosso) La Chiesa parrocchiale è dedicata a S. Martino, è di moderna struttura ed ha niente d'osservabile alla riserva delle cappelle laterali le quali sono per intero dipinte dal celebre Aliberti, essendo egli ancor giovine e non troppo esperto nella pittura: narrasi che dopo avere imparata a perfezione l'arte pittorica mercé il suo lungo soggiorno a Roma, rimpatriando, visitò le pitture da lui fatte nelle suddette cappelle, del che vergognandosi per averle trovate scorrette siasi offerto di rifarle a proprie spese, cosa che gli fu negata, amando quei di Calosso d'avere le primitive pitture di quel celebre artista, che non tralasciano contuttociò d'essere pregevoli.

[13] Purtroppo non è possibile verificare questi giudizi perché le cappelle laterali della Chiesa Parrocchiale di Calosso vennero demolite negli ultimi decenni del secolo scorso, per fare luogo alla costruzione delle navate laterali.

[14] Archivio Comunale di Calosso.

Mi limiterò a segnalarne una, per il suo interesse documentario. Si tratta di una tela raffigurante l'Epifania, che si trova nella Chiesa di San Leonardo a Canelli, sull'Altare di giuspatronato della famiglia Sardi. È datata 1700.

Stando alle indicazioni del Vesme sarebbe contemporanea all'altro quadro, pure dell'Aliberti, rappresentante la Pentecoste che si trova nella medesima Chiesa e che è stato fatto restaurare qualche anno fa dal Dott. Carlo Vallarino Gancia.

* * *

È noto che Gio. Carlo Aliberti si perfezionò a Roma, dove, sempre secondo il De Canis, soggiornò lungamente. In mancanza di riferimenti documentari, potremmo collocare il suo soggiorno romano fra il 1700, data delle due opere delle quali abbiamo appena parlato ed il 1707. Il 7 gennaio 1708 egli si trovava infatti ad Asti per celebrare in Cattedrale il suo matrimonio con la Signora Maria Teresa, figlia del pittore Gio. Antonio Laveglia.

Con questo matrimonio Gio. Carlo Aliberti allacciava rapporti di parentela con molti artisti astigiani, appartenenti alle famiglie Laveglia, Fariano, Bonzanigo e Pavia. Ho compilato a parte un estratto dei relativi alberi genealogici per mettere in evidenza i nomi di questi artisti, alcuni dei quali sono rimasti finora sconosciuti.

Il nostro pittore si stabilì inizialmente nella Parrocchia di San Secondo: dove nacque il 24 febbraio 1709 la primogenita Paola Maria. Le nascite di figli sono registrate, a partire dal 1712, sempre nella Parrocchia del Duomo. Rimane un vuoto di tre anni, nel corso del quale, secondo il Vesme, sarebbe nato in Asti, verso il 1710, il figlio Giovanni Amedeo Giuseppe, comunemente conosciuto come l'Abate Aliberti.

Desideroso di documentarmi, ho fatto ricerche presso tutte le parrocchie di Asti, ad eccezione di quella di San Silvestro, la quale, secondo quanto mi ha dichiarato il Rev. Parroco, non ha più i libri parrocchiali dell'epoca. Ho esteso le mie ricerche anche alle due parrocchie di Canelli, dove il pittore poteva essersi trasferito per ragioni di lavoro o per altri interessi. Le mie indagini sono rimaste senza frutto.

Nella Parrocchia del Duomo di Asti, fra il 1712 ed il 1725, nacquero altri sette figli. È interessante osservare che nei battesimi i padrini e le madrine non appartengono quasi mai alla parentela, che pure era numerosa in Asti, almeno dalla parte dei Laveglia. Sono spesso personaggi di cospicue famiglie che attestavano così la loro considerazione e la loro domestichezza al nostro artista.

Fra i padrini ricorderò il Signor Francesco Giacinto Caramagna, quello stesso che, con atto del 21 marzo 1714 [15], vendeva all'Aliberti, per il prezzo di Lire 2800 ducali di Savoia da soldi 20, la casa, sotto la parrocchia della Cattedrale, nella contrada della Stella. Questa casa era ancora di proprietà degli Aliberti nel 1774, anno della morte della vedova del pittore.

* * *

Giovanni Carlo Aliberti morì il 2 febbraio 1727, a soli diciannove anni dal suo matrimonio [16]. In questi anni si era svolto il ciclo più qualificante della sua attività, ancora intensa nel momento in cui la morte lo colse.

Pochi mesi prima aveva dettato il suo testamento [17] nel quale dotava di Lire 500 ciascuna le figlie Innocenza Angela Cecilia, nata il 22 novembre 1713, e Anna Maria Caterina, nata il 24 marzo 1725. Nominava eredi universali i figli: Gio. Amedeo Giuseppe, di cui ho già parlato; Carlo Filippo Giacinto, nato il 9 febbraio 1716; Felice Alessandro Gabriele, nato il 26 marzo 1720.

Istituiva tutrice dei figli la vedova, chiamando ad assisterla il Signor Pietro Giovanni Pavia, cugino di lei.

Trattandosi di eredità nella quale erano interessati dei minori, venne fatto l'inventario il 21 febbraio 1727 [18].

Indicherò brevemente i cespiti più importanti del patrimonio. Oltre alla casa della quale ho già parlato, posta in contrada della Stella (consorti la Casa dell'Opera Migliavacca, il Signor Pietro Paolo Pola a due e la contrada), l'Aliberti lasciava una cascina di otto giornate circa, detta della Bobba, con casa civile, bestiame e scorte, ed un capitale di Lire 4000 in specie d'oro, già in deposito presso il Signor Marchia Gianuccio.

Lasciava inoltre una quarantina di tele, delle quali alcune incompiute, minutamente descritte, con le relative cornici. È un elenco che comprende 25 tele di soggetto sacro, 4 di soggetto profano e 12 ritratti; sarà di estremo interesse per lo studio completo delle opere del nostro pittore.

---

[15] A.S.A., vol. 378, Not. Alessandro Scipione Ambrosio.

[16] Parrocchia del Duomo di Asti, Libro dei Defunti, 1727, D. Joannes Carolus Aliberti, pictor, confessus, sacra com. refectus ac oleo sancto roboratus obijt die secunda feb. et sepultus fuit in Eccl. Cath.

[17] A.S.A., A.R. Asti, vol. 269, Not. Biagio Ant. Agnisetta, 2 novembre 1726.

[18] A.S.A., A.R. Asti, vol. 270, Not. Biagio Ant. Agnisetta.

* * *

Con questo capitale, non vistoso, come si vede, la Vedova Aliberti dovette affrontare il pesante carico di sistemare convenientemente i figli. Buona parte dei beni dovette essere alienata e la vedova stessa lo ricorda espressamente nel suo testamento del 25 aprile 1766 [19]. In questo testamento essa esprime la sua gratitudine verso il figlio Abate Giuseppe Amedeo per averla « con particolare figliale affetto assistita e sovvenuta nelle di lei indigenze, massime di vitto e vestito... spiacente non poco che la dei eredità si trovi assai tenue ».

Queste commoventi parole mentre ci dipingono le penose condizioni nelle quali la vedova del nostro pittore visse la sua lunga vedovanza, ci presentano sotto una luce nuova la figura dell'Abate Aliberti, della cui esistenza avventurosa conoscevamo soltanto gli aspetti più sconcertanti.

La Vedova Aliberti fece ancora testamento il 17 gennaio 1774 [20]. Morì il 24 dello stesso mese e due giorni dopo venne sepolta nella Cattedrale di Asti [21].

* * *

Durante la sua lunga esistenza vide scomparire tutti i suoi figli.

Dai suoi due testamenti del 1766 e del 1774 sappiamo che il figlio Felice Alessandro Gabriele si era reso irreperibile a partire dall'anno 1745 circa.

Dal testamento del 1766 apprendiamo inoltre che Felice Alessandro Gabriele aveva studiato a Bologna ed a Roma, assieme al fratello Carlo Filippo.

* * *

Dell'architetto Carlo Filippo sappiamo sicuramente che frequentò a Bologna l'Accademia Clementina, dove, nel 1737, vinse il Premio Marsili per il progetto di una cappella. Debbo questa notizia alla gentilezza del Chiar.mo Prof. Silla Zamboni di Bologna.

Come è noto visse e lavorò sempre a Torino e sono conosciuti i suoi lavori.

Il Vesme dice che viveva ancora nel 1776. Ho accertato che morì, invece,

---

[19] A.S.A., vol. 1178, Not. Gaspare Maria Eustachio Sirio.

[20] A.S.A., A.R. Asti, vol. 567, Not. Gaspare Maria Eustachio Sirio.

[21] Parrocchia del Duomo di Asti, Libro dei Defunti, 1774, D. Maria Theresia Aliberti vidua nata Laveglia ann. 86 cr. omnibus Sacrament. refecta obijt die 24 junii 1774 die vero 26 sepulta fuit in Cathedrali.

il 25 aprile 1774 [22] e che fece testamento l'8 aprile 1774 [23], lasciando alla madre Lire 200 a titolo di legittima e chiamando eredi le figlie: Marianna, moglie del Sig. Gaspare Pavesio della città di Pavia; Rosa, moglie del Sig. Giacomo Ant. Calderini dello Stato di Milano; Teresa, moglie del Sig. Chirurgo Giuseppe Riccardi; Benedetta, moglie del Sig. Domenico Olivieri.

Le stesse rimasero pure le uniche eredi dell'ava paterna Maria Teresa, morta due mesi dopo.

L'Architetto Carlo Filippo Aliberti, prevedendo forse discordie fra le figlie, con suo codicillo del 24 aprile 1774 [24], nominava loro arbitro « il Sig. Architetto e Misuratore Generale di S.M. Gio. Battista Ravelli, suo intrinseco amico e confidente ». Questi, in compagnia del Sig. Architetto Misuratore ed Estimatore Vittorio Antonio Galli, con atto del 25 giugno 1774 [25], provvedeva a formare l'inventario dell'eredità nell'abitazione già del testatore, posta nella casa del Conte della Piè, Isola San Pietro d'Alcantara, Parrocchia di San Giovanni. I mobili furono venduti ai pubblici incanti il 30 giugno successivo [26].

* * *

Darò qualche notizia sull'Abate Aliberti in aggiunta a quelle che ci ha lasciato il Vesme sulla sua vita avventurosa e sulla sua attività artistica.

In un atto di procura dell'8 novembre 1734 [27] è chiamato il M. Ill. Sig. Pittore Giuseppe Amedeo Aliberti e risulta che risiedeva a Bologna. Sempre nelle Schede Vesme troviamo trascritta buona parte del carteggio riguar-

---

[22] Parrocchia di San Giovanni (Duomo) di Torino, Libro dei Defunti, Sig. Carlo Filippo Alliberti Ved. della fu ... Mosso, d'anni 60 e munito dei SS.mi Sacram. morto il 25 e sepolto in S. Gio. li 26 aprile 1774.

Sempre dai libri della Parrocchia del Duomo di Torino risulta che il nome della moglie dell'architetto Aliberti era Rosa Cristina figlia di Carlo Amedeo e Teresa Francesca giugali Mos nata li 27 et battezzata il 30 8bre 1723. Il matrimonio è così annotato: Matrimonio tra li Signori Giacinto Carlo Filippo Aliberti del fu Giancarlo della città di Asti dal mese di giugno 1738 sino al presente in questa città abitante e Rosa Cristina figlia del sig. Carlo Amedeo Mossi Torinese celebrato il 15 novembre 1745 in virtù di lettera di S. E. Rev.ma Monsignor Arcivescovo Giambattista Rovero servatis servandi presenti il R.d Chierico Morizio Grimaldi Giovanni Demetrio Mossi ed altri. Nel libro dei defunti si legge: Sig.ra Rosa Mosso moglie del Sig. Carlo Aliberti d'anni 34 munita de' SS.mi Sacramenti, morta li 4 e sepolta in S. Gio. li 5 febbraro 1758.

[23] A.S.T., A.R. Torino 1774, Sez. Riunite, libro V, vol. 1, Not. Gio. Stefano Musso.

[24] A.S.T., A.R. Torino 1774, Sez. Riunite, libro V, vol. 1, Not. Gio. Stefano Musso.

[25] A.S.T., A.R. Torino 1774, Sez. Riunite, libro VI, vol. 3, Not. Gio. Stefano Musso.

[26] A.S.T., A.R. Torino 1774, Sez. Riunite, libro VII, vol. 1, Not. Sebastiano Dom. Taberna.

[27] A.S.A., vol. 537, Not. Pietro Domenico Bassano.

Estratto di alberi genealogici.

Fariano

M. Antonio. *Pittore* a Mondovì
sua moglie Caterina figlia di M. G. B. de Amistate

- Giovanni Battista *Fariano* n. 1620 a Mondovì. *Pittore* in Asti
  - Honofrio Giuseppe *Fariano*. *Pittore* in Asti 1689 sposa Giovanna Francesca figlia del Sig. Gaspardo Cornaglia
  - Lucrezia Maria *Fariano* sposa di Giovanni Antonio *Laveglia* n. Carmagnola 1653 *Pittore* in Asti
    - Maria Teresa *Laveglia* n. 1688 1708 sposa in Asti il *Pittore* Giovanni Carlo *Aliberti* n. a Canelli il 13 febbraio 1670
      - Giuseppe Amedeo *Aliberti* n. 1710 circa Asti? *Pittore* (Abate Aliberti)
      - Giacinto Carlo Filippo *Aliberti* n. 1716 Asti *Architetto a Torino*
      - Innocenza Cecilia *Aliberti* n. 1713 Asti sposa Francesco *Gazzoli* o *Casoli* nativo di *Guarene* *Pittore* a *Torino* e *Asti*
    - Giovanni Battista *Laveglia* *Pittore* in Asti n. 1682 sua moglie Orsola Teresa figlia del Sig. Giuseppe Isasca di Saluzzo
      - Pietro Giuseppe o Pietro Gaspare *Laveglia* n. 1718 *Pittore in Asti* sua moglie la Sig.ra Clara Maria Transino
      - Giuseppe Antonio *Laveglia* n. 1719. *Pittore* in *Asti*

Laveglia

dai Signori Giovanni e Maddalena
abitanti a Parigi nella Parrocchia di S. Eustachio

- Pietro *Laveglia* n. a Parigi 1625. *Pittore* a Carmagnola, trasferito poi a Asti sua moglie Luciana figlia del Sig. Antonio Becchio di Carmagnola
  - Giovanni Antonio *Laveglia* (vedi sopra)
  - Giovanna Maria *Laveglia* sposa in Asti il Nob. Secondo *Pavia* detto Merillo
    - Pietro Giovanni *Pavia* sua moglie Anna Caterina figlia del Nob. Tomaso Valpreda di Asti. Suo testamento 1730
      - Giuseppe Maria *Pavia* *Pittore* in *Asti*. Testamento del padre 1730. Testamento 1766 della vedova Aliberti
  - Isabella Margherita *Laveglia* sposa Gio. Batta *Bonzanigo* *Scultore in legno*, originario di Bellinzona, stabilito in Asti
    - Francesco Maria *Bonzanigo* n. 1698 (sua moglie Maria Maddalena del fu Sig. Michele Bassano). *Scultore in legno* a Asti.
    - Michel Angelo *Bonzanigo* n. 1701 (sua moglie Giovanna del Sig. Giuseppe Larochia). *Scultore in legno* a Asti
      - Giorgio Patrizio *Bonzanigo* *Minusiere* a *Asti*
      - Giovanni Maria *Bonzanigo* *Minusiere* a *Asti*. 1758 Testamento del padre
    - Giorgio Patrizio *Bonzanigo* n. 1706 *Scultore in legno* a Asti dalla seconda moglie Giovanna Maria del fu Sig. Giuseppe Burzio
      - *Giuseppe Maria Bonzanigo* n. 1745 *Celebre scultore e intagliatore* stabilito a Torino

Estratto di alberi genealogici.

Fariano

M. Antonio. *Pittore* a Mondovì
sua moglie Caterina figlia di M. G. B. de Amistate

Giovanni Battista *Fariano* n. 1620 a Mondovì. *Pittore* in Asti

Honofrio Giuseppe
Fariano. Pittore in Asti
1689 sposa Giovanna Francesca
figlia del Sig. Gaspardo Cornaglia

Lucrezia Maria
Fariano sposa di

Giovanni Antonio
Laveglia
n. Carmagnola 1653
Pittore in Asti

Maria Teresa *Laveglia* n. 1688
1708 sposa in Asti il *Pittore*
Giovanni Carlo *Aliberti*
n. a Canelli il 13 febbraio 1670

Giovanni Battista *Laveglia*
Pittore in Asti n. 1682
sua moglie Orsola Teresa
figlia del Sig. Giuseppe
Isasca di Saluzzo

Giuseppe Amedeo *Aliberti*
n. 1710 circa Asti?
Pittore (Abate Aliberti)

Giacinto Carlo Filippo
Aliberti
n. 1716 Asti
Architetto a Torino

Innocenza Cecilia
Aliberti n. 1713 Asti
sposa Francesco *Gazzoli*
o *Casoli* nativo di *Guarene*
Pittore a *Torino* e *Asti*

Pietro Giuseppe o
Pietro Gaspare *Laveglia* n. 1718
Pittore in Asti
sua moglie la Sig.ra Clara Maria Transino

Giuseppe Antonio *Laveglia*
n. 1719. *Pittore* in *Asti*

Laveglia

dai Signori Giovanni e Maddalena
abitanti a Parigi nella Parrocchia di S. Eustachio

Pietro *Laveglia* n. a Parigi 1625. *Pittore* a Carmagnola, trasferito poi a Asti
sua moglie Luciana figlia del Sig. Antonio Becchio di Carmagnola

Giovanna Maria *Laveglia*
sposa in Asti il
Nob. Secondo *Pavia* detto Merillo

Isabella Margherita *Laveglia*
sposa Gio. Batta *Bonzanigo*
Scultore in legno, originario
di Bellinzona, stabilito in Asti

Pietro Giovanni *Pavia*
sua moglie Anna Caterina
figlia del Nob. Tomaso
Valpreda di Asti.
Suo testamento 1730

Giuseppe Maria *Pavia*
Pittore in *Asti.*
Testamento del padre 1730.
Testamento 1766 della vedova Aliberti

Francesco Maria
Bonzanigo n. 1698
(sua moglie Maria
Maddalena del fu
Sig. Michele Bassano).
Scultore in legno a Asti.

Michel Angelo *Bonzanigo*
n. 1701
(sua moglie Giovanna
del Sig. Giuseppe Larochia).
Scultore in legno a Asti

Giorgio Patrizio *Bonzanigo*
n. 1706
Scultore in legno a Asti
dalla seconda moglie
Giovanna Maria
del fu Sig. Giuseppe Burzio

Giorgio Patrizio
Bonzanigo
Minusiere a *Asti*

Giovanni Maria
Bonzanigo
Minusiere a *Asti.*
1758 Testamento
del padre

Giuseppe Maria
Bonzanigo n. 1745
Celebre scultore
e intagliatore
stabilito a Torino

dante la sua detenzione nel Castello di Ivrea, detenzione che avrebbe avuto termine nel 1770.

Ho fatto qualche altra ricerca presso l'Archivio di Stato di Torino e posso precisare che la grazia venne concessa il 6 giugno 1770. Sorsero però delle notevoli difficoltà per la osservanza delle norme che condizionavano l'atto di sovrana clemenza, così il povero abate non fece a tempo a fruirne.

Il Vesme dice che morì nel 1772, senza indicare il luogo. In realtà scomparve a Ivrea il 27 o 28 novembre 1771, come appare da un gruppo di lettere del febbraio 1772 relative alle parcelle del medico e del farmacista rimaste da pagare [28].

* * *

Abbiamo già visto che il pittore Gio. Carlo Aliberti lasciò due figlie. La minore, Anna Maria Caterina, morì poco dopo il padre, il 29 luglio 1727, e fu sepolta nella cattedrale di Asti.

La maggiore, Innocenza Angela Cecilia, sposò il pittore Francesco Casoli [29], originario di Guarene.

Nelle Schede Vesme troviamo molte notizie sull'attività di questo pittore (chiamato anche Gazzoli), svolta principalmente a Torino a servizio della Real Corte, negli anni dal 1731 al 1751.

Il Casalis accenna ai lavori da lui eseguiti nel 1738 nella Chiesa dell'Annunziata di Guarene [30]. Camillo Gaschino in una sua recente pubblicazione ci parla ancora di tali lavori e di quelli eseguiti nel castello dei Conti Roero, pure a Guarene [31].

Il Signor Celestino Pipino mi comunica gentilmente che Francesco Casoli nacque il 26 ottobre 1704 dai coniugi Gio. Matteo e Maria; mi comunica inoltre che, secondo gli Stati d'Anime della Parrocchia, vivevano ancora a Guarene nel 1734: M. Gio. Matteo Casoli fu Francesco di anni 67 e Anna Margherita sua moglie di anni 58. Evidentemente si tratta della seconda moglie, perché la madre del pittore si chiamava invece Maria.

Questa famiglia è però probabilmente originaria di Govone. Ho trovato

---

[28] A.S.T., Sez. 1ª, Prigionieri.

[29] Parrocchia del Duomo di Asti, Libro dei Matrimoni, A.D. 1731, D. Franciscus Casolis filius Jois Mathei originarius loci Guarene Diocesis Astensis alias incola civitatis Parme a mense Martij 1725 usq. ad mensem Aug.ti 1728 et inde incola Civitatis Taurini a d° mense usque ad princip. curr. anni, ex una et D. Innocentia Angela Cecilia De Aliberti qd. D. Jois Caroli huius civitatis et Parochie Cathedrali ex altera ... iuncti fuerunt in matrimonio ... sub die vigesima octava Januari...

[30] Goffredo Casalis, *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, 1841.

[31] Camillo Gaschino, *Invito a Guarene*, Guarene, 1966.

infatti un atto del 22 settembre 1695 nel quale è nominato un Francesco Cazzolo, fratello di Gio. Pietro, questi di Govone. Ho trovato pure il testamento del 12 aprile 1697 di Agnese figlia del fu Gio. Maria Capello, moglie di Francesco Cazzolo di Govone, residente a Guarene. In questo testamento sono disposti molti lasciti ciò che fa pensare che si trattasse di famiglia benestante [32].

* * *

Innocenza Angela Cecilia Aliberti moglie del pittore Casoli morì il 2 giugno 1763 e fu sepolta nella Cattedrale di Asti.

Ebbe due figlie. Anna Maria Teresa Clara, nata il 29 marzo 1732 in Asti, entrò in Religione nel Monastero di S. Andrea di Chieri col nome di Donna Teresa Luigia.

Cristina Margherita, nata pure in Asti il 26 febbraio 1734, rimase nubile e convisse molti anni con l'ava materna Maria Teresa Laveglia vedova Aliberti, prestandole sempre assistenza specie in occasione delle sue infermità. La vedova Aliberti lo riconosce espressamente nel suo testamento del 1766 più volte citato.

Nel 1772 le due donne chiarirono i loro rapporti patrimoniali mediante atto notarile. Si tratta di un documento minuzioso e di grandissimo interesse per lo studio dell'abbigliamento femminile e del costume di quel-l'epoca [33].

Il pittore Francesco Casoli era ancora vivo nel 1766, come appare dal testamento della Vedova Aliberti, sua suocera.

Era già morto nel 1771 quando testò sua figlia, Cristina Margherita.

Questa chiamò erede universale il cugino germano, Signor Bernardino Gazzoli figlio del Signor Teobaldo, del luogo di Guarene.

Alla sorella monaca Donna Teresa Luigia riservava un annuo livello di Lire venti.

Volle essere sepolta con la Consorella del Terz'Ordine di San Francesco nella Chiesa dei Minori Osservanti di S. Bernardino [34].

Ultima superstite in Asti del pittore Gio. Carlo Aliberti scomparve il 24 agosto 1774 [35].

---

[32] A.S.A., vol. 542, Not. Gaspare Maria Isnardi.

[33] A.S.A., vol. 1180, Not. Gaspare Maria Eustachio Sirio, 11 aprile 1772.

[34] A.S.A., vol. 1180, Not. Gaspare Maria Eustachio Sirio, 30 agosto 1771.

[35] Parrocchia del Duomo di Asti, Libro dei Defunti, D. Christina Margarita Gasoli filia nubili ann. 40 cr. omnibus sacram. refecta obijt die 25 augusti 1774 die vero sequenti sepulta fuit in Ecc.a S.ti Bernardini juxta eius ultimam voluntate.

* * *

Come si è visto Gio. Carlo Aliberti non lasciò discendenti in linea maschile, a meno che ulteriori ricerche non consentano di rintracciare gli eventuali eredi maschi del di lui figlio Felice Alessandro Gabriele scomparso senza lasciare tracce quando aveva circa venticinque anni.

Discendenti diretti, se ve ne sono, possono risalire alle quattro figlie dell'Architetto Carlo Filippo e cioè nelle famiglie Pavesio, Calderini, Riccardi e Olivieri.

Non vi sono neppure prossimi collaterali in linea maschile perché l'unico fratello, Marco Francesco, lasciò soltanto due femmine.

Gli Aliberti di Canelli, che sono tuttora numerosi, possono discendere dai cugini in primo grado del pittore e anche da suoi parenti più lontani.

Abbreviazioni: A.S.A. = Archivio di Stato di Asti; A.S.T. = Archivio di Stato di Torino; A.R. = Atti per il Registro.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Museo Egizio di Torino, Cat. Gen. n. 50222.

Fig. 2. Statuetta stelofora di Anherkha nel Museo Egizio di Torino.

Fig. 3. Museo Egizio di Torino, Cat. Gen. n. 50067, completato da porzione conservata a Berlino.

Fig. 4. Frammento acquistato nel mercato antiquario.

Fig. 1. Bellaires I. La stratigraphie fait apparaître les restes d'un tas de minerai (brun-rouge) entre deux couches charbonneuses. (Photo inédite).

Fig. 2. Bellaires I.
Vestiges du four XII. (Photo inédite).

Fig. 3. Prins-Bois II. Le four XXIII, encastré dans le rocher. Le chambranle de la porte en encorbellement est formé d'une dalle de gneiss de 78 cm. de longueur. (Photo inédite).

Fig. 4. Bossena I. La paroi méridionale du four XXII conserve intacte l'embrasure de la tuyère. (Photo inédite).

Fig. 5. Bellaires I. Scorie du fond du four V, pesant plus de 9 kg. (Photo inédite).

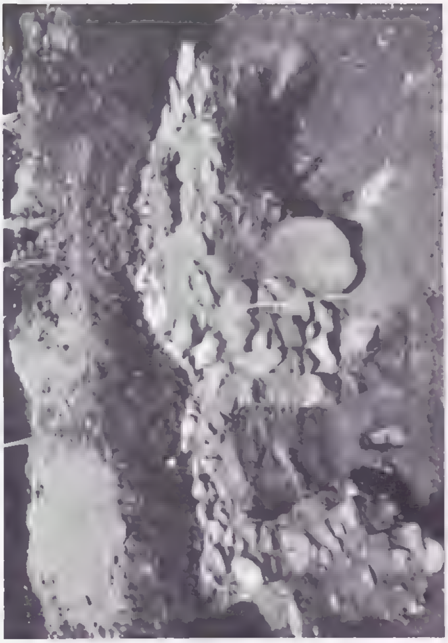


Fig. 6. Bellaires III. Les fours jumeaux XIX et XX. (Photo déjà publiée dans « Helvetia archaeologica », 1/1970/4, p. 90).

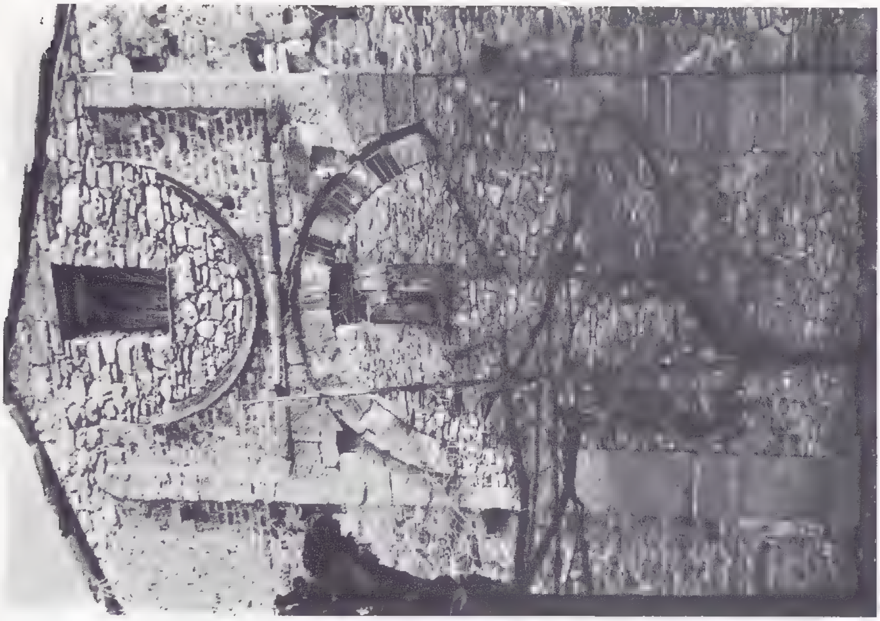


Fig. 2. S. Maria di Rifreddo. Parte centrale della facciata.

Fig. 1. S. Maria di Rifreddo. Facciata della chiesa.

Fig. 3. S. Maria di Rifreddo. Particolare della facciata.

Fig. 4. S. Maria di Rifreddo. Abside.

Fig. 6. S. Maria di Rifreddo. Pilastro settentrionale del presbiterio.

Fig. 5. S. Maria di Rifreddo. Pilastro settentrionale del presbiterio.

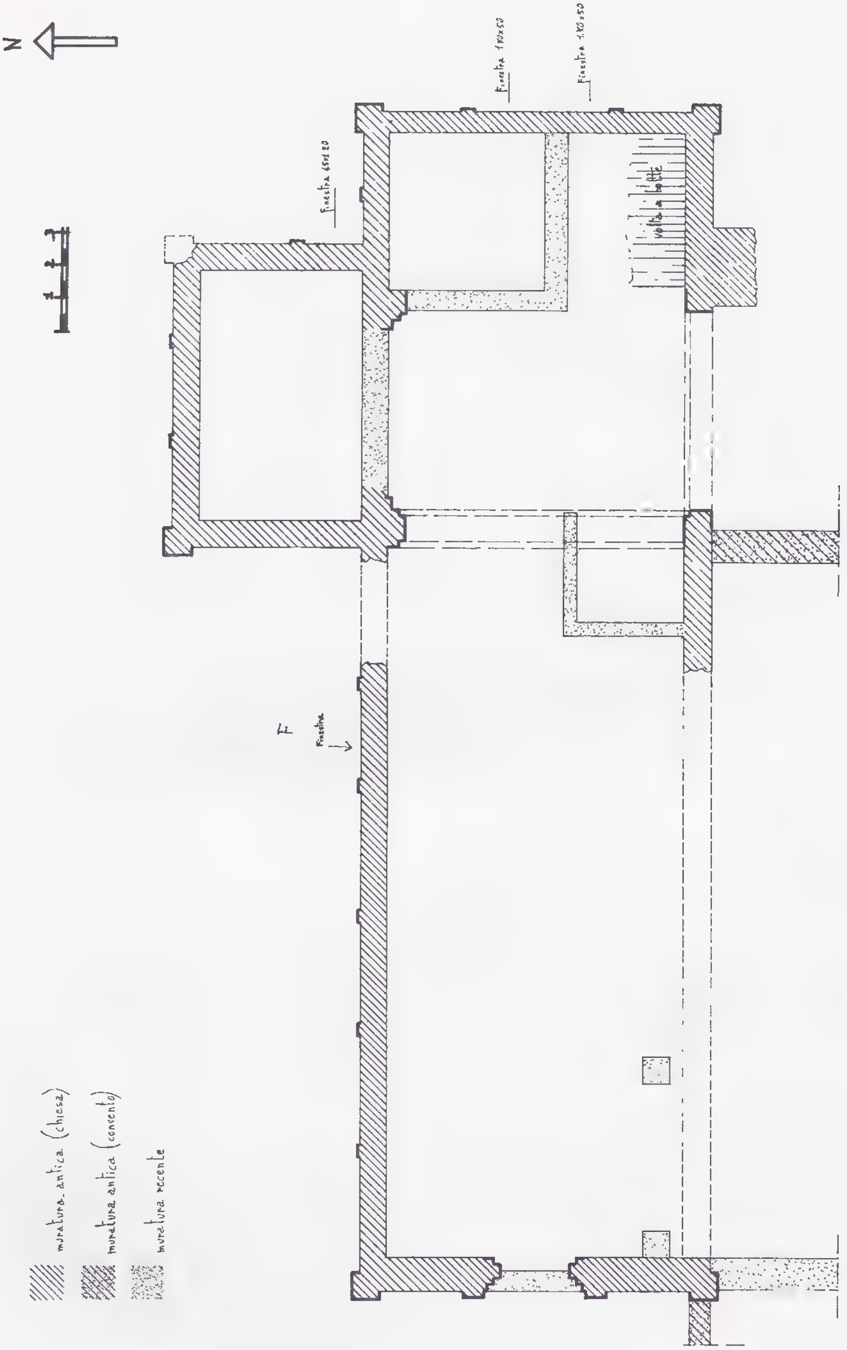


Fig. 7. S. Maria di Rifreddo. Pianta della chiesa.

Fig. 1. Avigliana. Chiesa di S. Pietro. Parete destra del Presbiterio. S. Giorgio e il drago.

Fig. 2. S. Giorgio e il drago. Copia seicentesca da Simone Martini.
Roma, Bibl. Vat. Barb. lat. 4426 fol. 36.

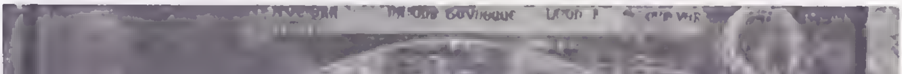


Fig. 3. Avigliana. Chiesa di S. Pietro. Navata centrale. Maria Vergine. Annunciazione.

Fig. 5. Avigliana. Chiesa di S. Pietro. Ultima cappella navata sinistra. Maria Maddalena parte per Marsiglia.

Fig. 4. Avigliana. Chiesa di S. Pietro. Navata destra. Annunciazione. Maternità.

Fig. 6. Avigliana. Chiesa di S. Pietro. Ultima cappella navata sinistra. Maria condotta al tempio per lo sposalizio.

Fig. 7. Avigliana. Chiesa di S. Pietro. Ultima cappella navata sinistra. Sposalizio della Vergine.

Fig. 1. Gaudenzio Ferrari. B. Panacea, S. Giovanni Battista, S. Pietro, stato attuale. Varallo, Pinacoteca.

Fig. 2. Gaudenzio Ferrari. B. Panacea, S. Giovanni Battista e S. Pietro prima dei restauri. Varallo, Pinacoteca.

Fig. 3. Gaudenzio Ferrari. Madonna col Bambino benedicente.
Quarona Sesia, Chiesa parrocchiale.

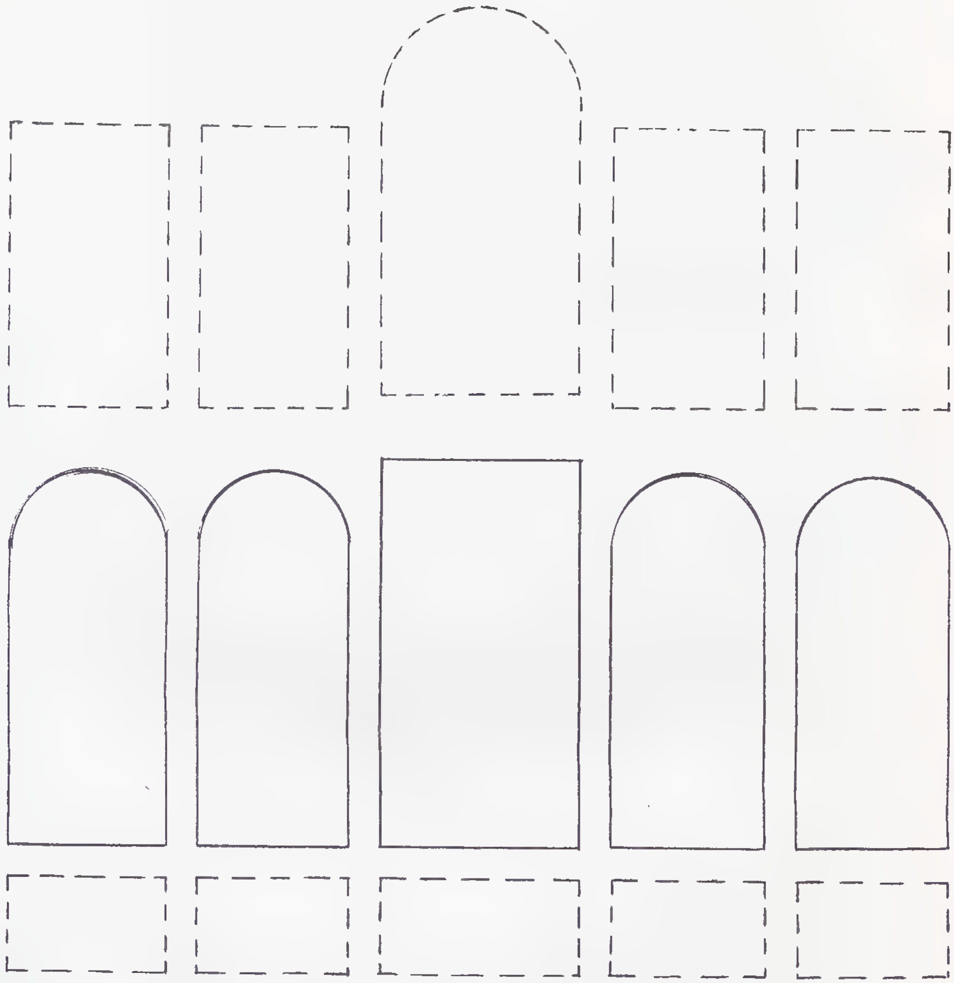


Fig. 4. Polittico di Quarona: schema di ricostruzioni con le parti perdute.

Fig. 5. Gaudenzio Ferrari (?). Angelo annunziante.
Varallo, chiesa Collegiata.

Fig. 6. Gaudenzio Ferrari (?). Vergine Annunziata.
Varallo, chiesa Collegiata.

Fig. 1. S. Pianazzi. Il peccato di Adamo ed Eva.

Fig. 2. S. Pianazzi. La cacciata dal Paradiso terrestre.

Fig. 1. Pellegrino Tibaldi. Torino, Chiesa dei Santi Martiri. Interno.

Fig. 2. Pellegrino Tibaldi. Milano, Chiesa di San Fedele. Interno.

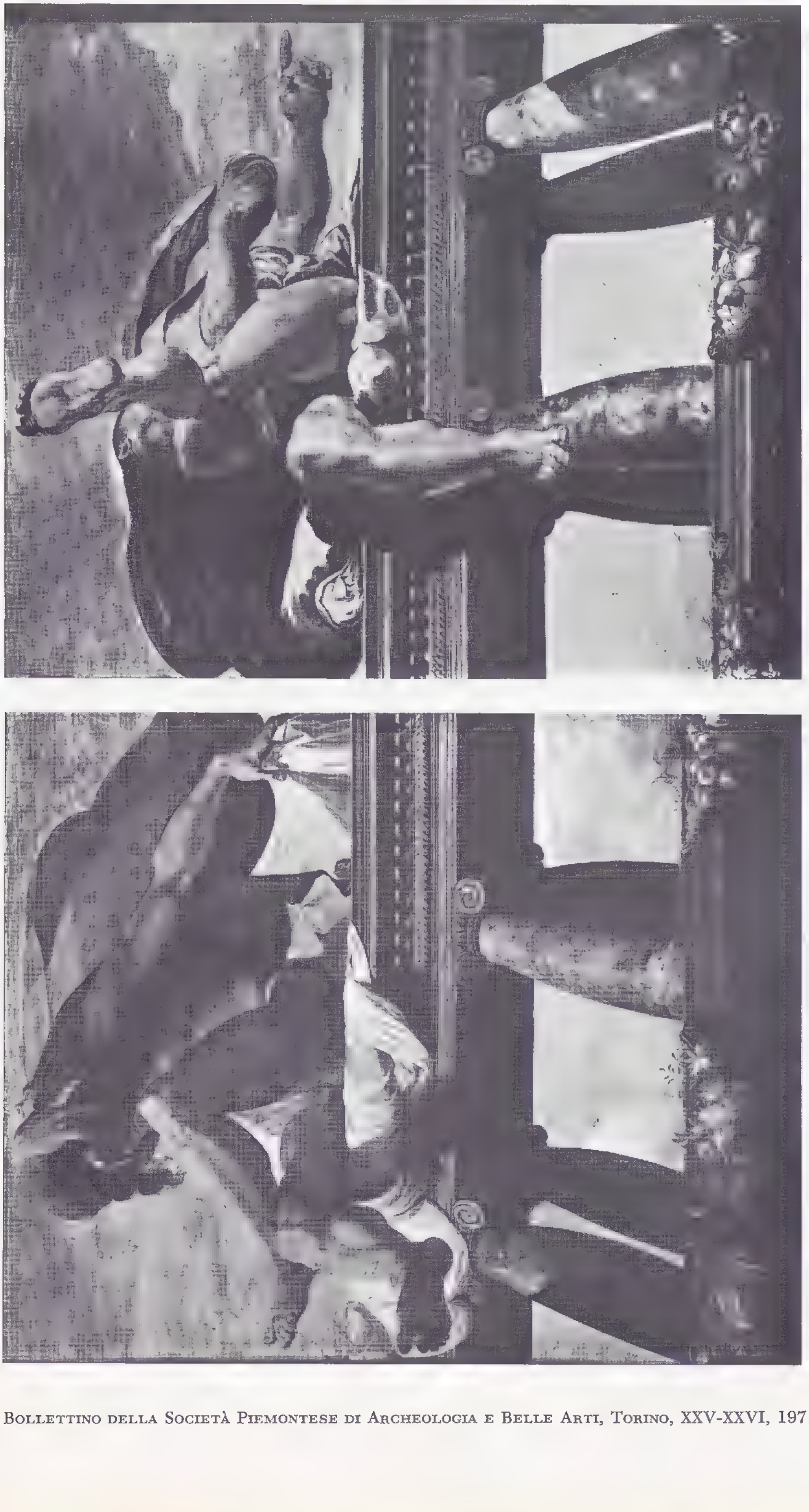


Fig. 3. Pellegrino Tibaldi. Bologna, Palazzo Poggi.

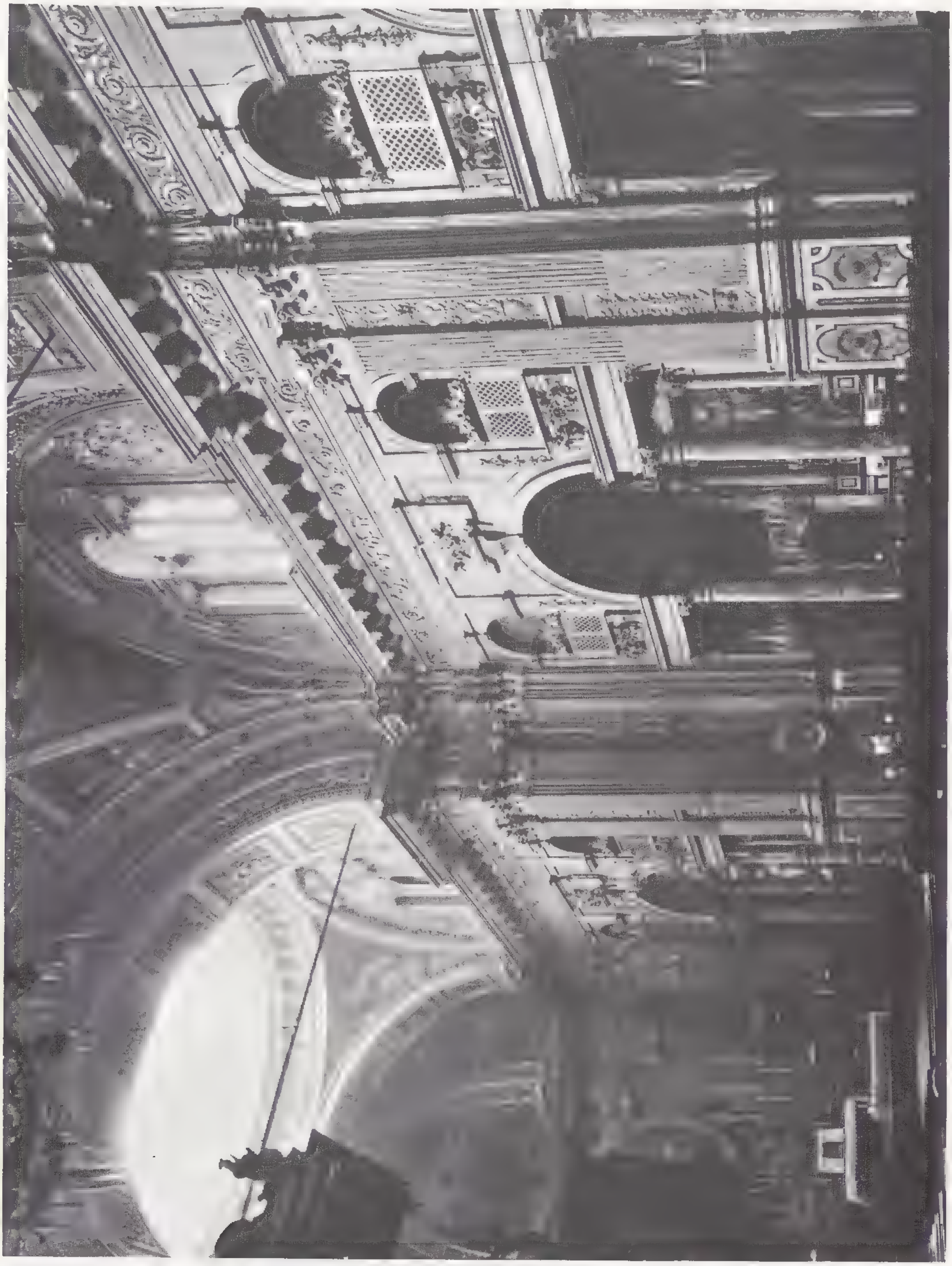


Fig. 4. Pellegrino Tibaldi. Torino, Chiesa dei Santi Martiri. Interno.

Fig. 5. Pellegrino Tibaldi. Torino, Chiesa dei Santi Martiri. Facciata.

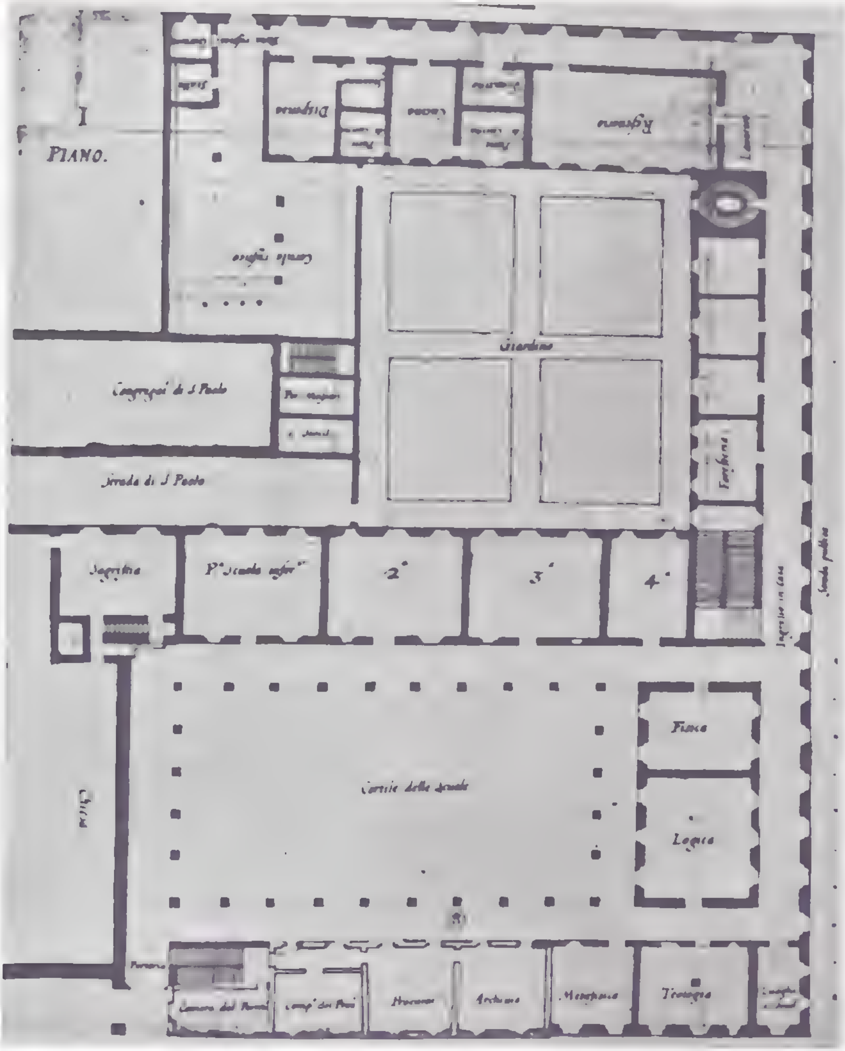


Fig. 6. Pianta di parte della chiesa, della sacrestia dei Santi Martiri e del Collegio dei Gesuiti di Torino. Parigi, Biblioteca Nazionale.

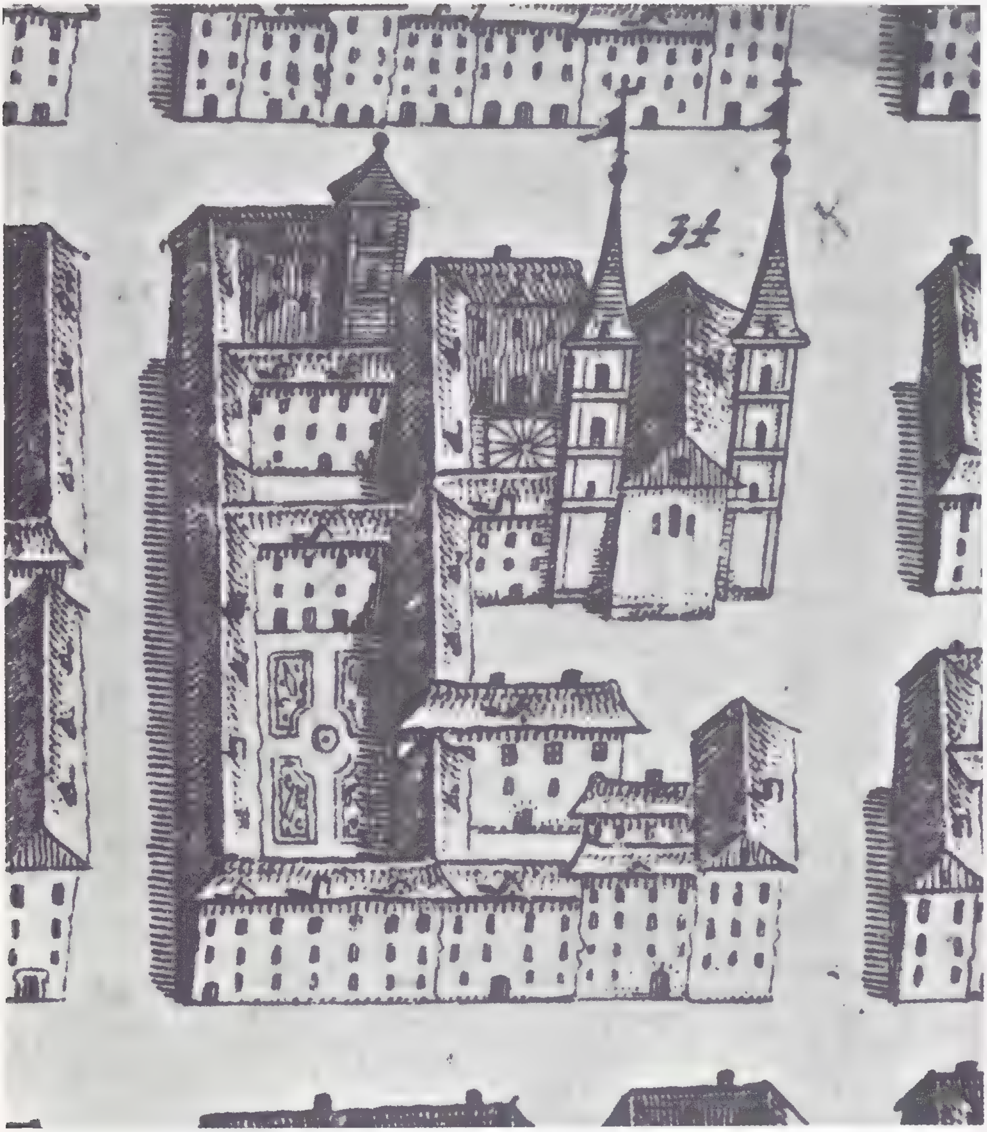


Fig. 7. Theatrum Statuum Sabaudiae. L'isola di San Paolo.

Fig. 8. Alberto Possino (?). Candelabro. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

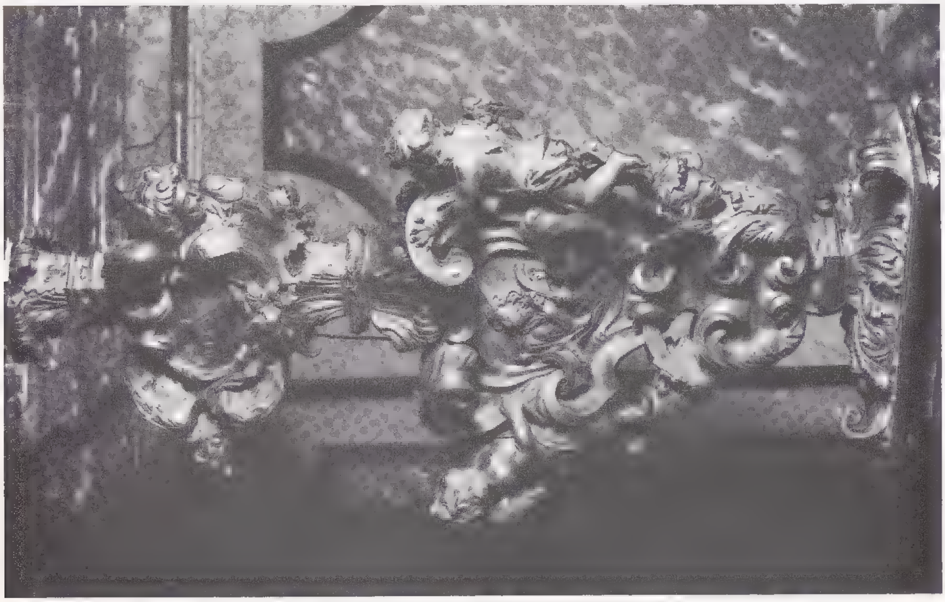


Fig. 9a. Alberto Possino (?). Candelabro (particolare).
Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

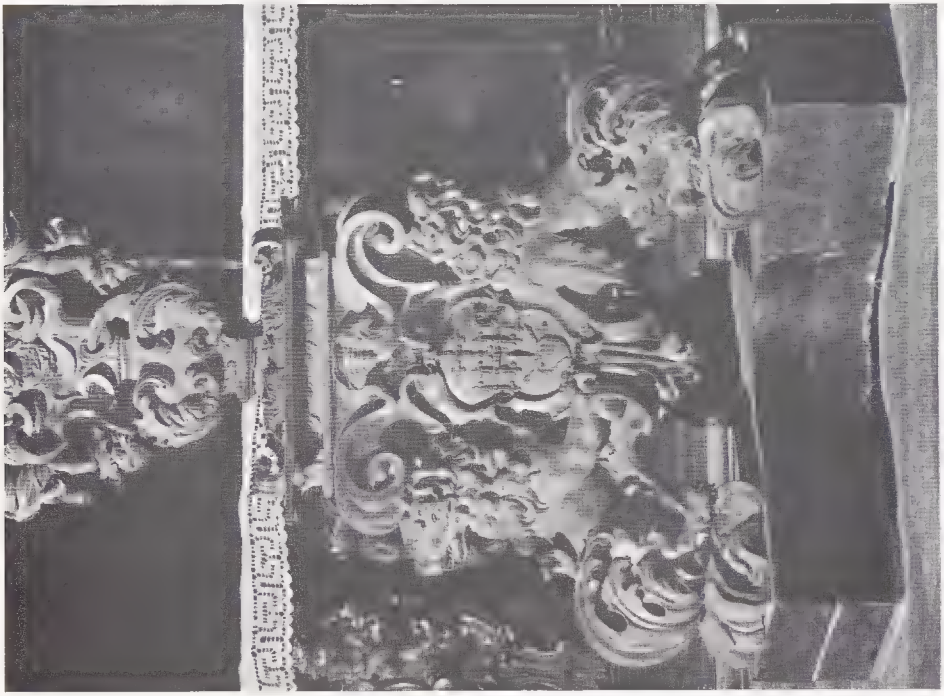


Fig. 9b. Alberto Possino (?). Candelabro (particolare).
Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

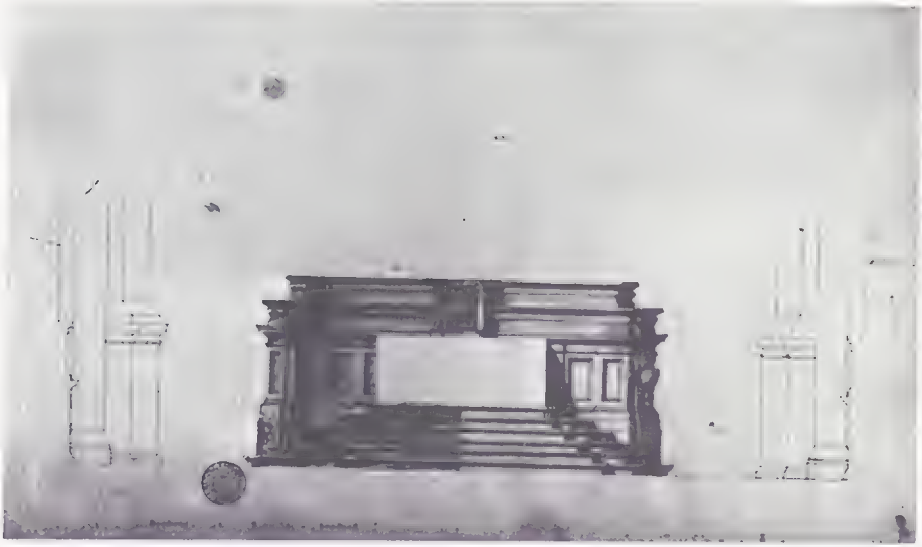


Fig. 10a. Filippo Juvarra. Altare. Torino, Biblioteca Nazionale.

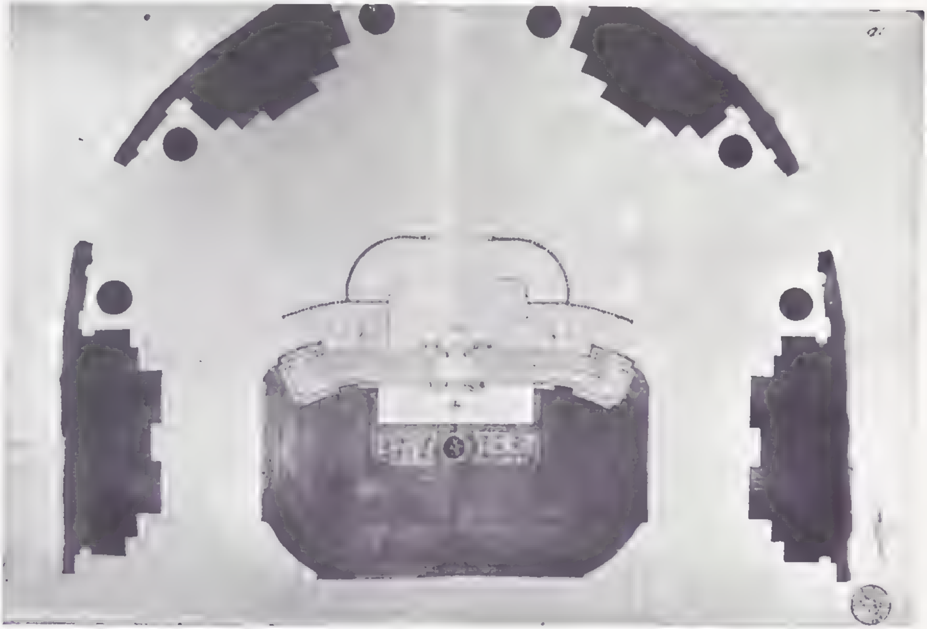


Fig. 10b. Filippo Juvarra. Pianta dell'altare. Torino, Biblioteca Nazionale.

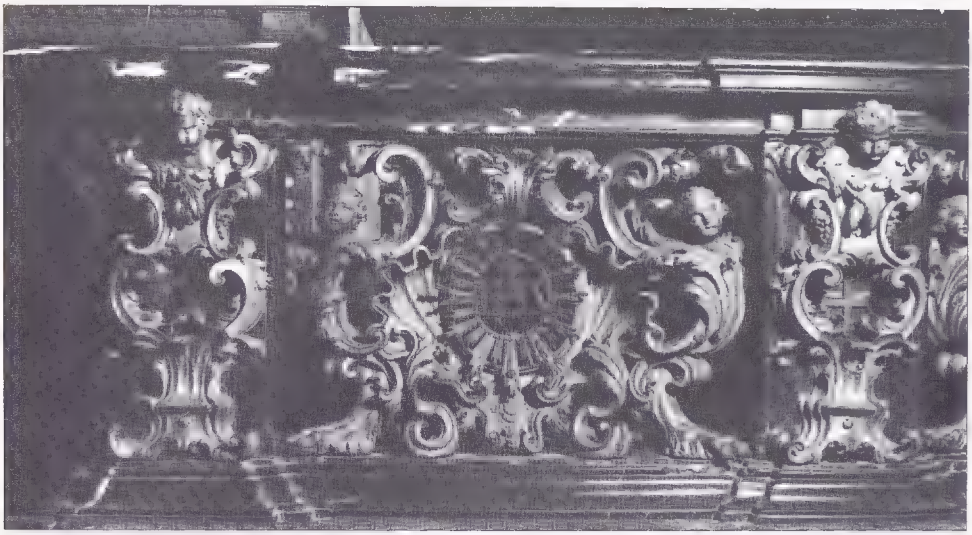


Fig. 11a. P. Andrea Pozzi. Balaustra (particolare). Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

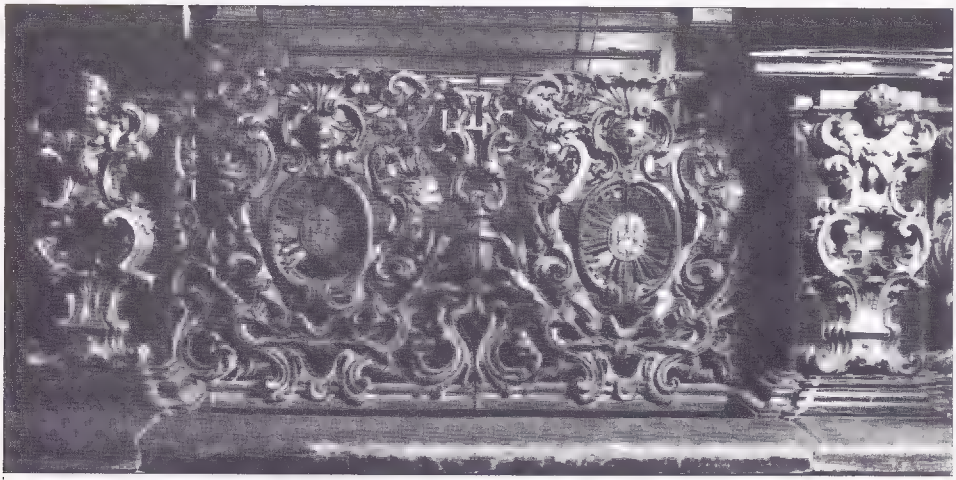


Fig. 11b. P. Andrea Pozzi. Balaustra, sportello centrale. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 11c. P. Andrea Pozzi. Balaustra, sportello centrale (particolare). Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 12. Urna delle reliquie dei Santi Martiri. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

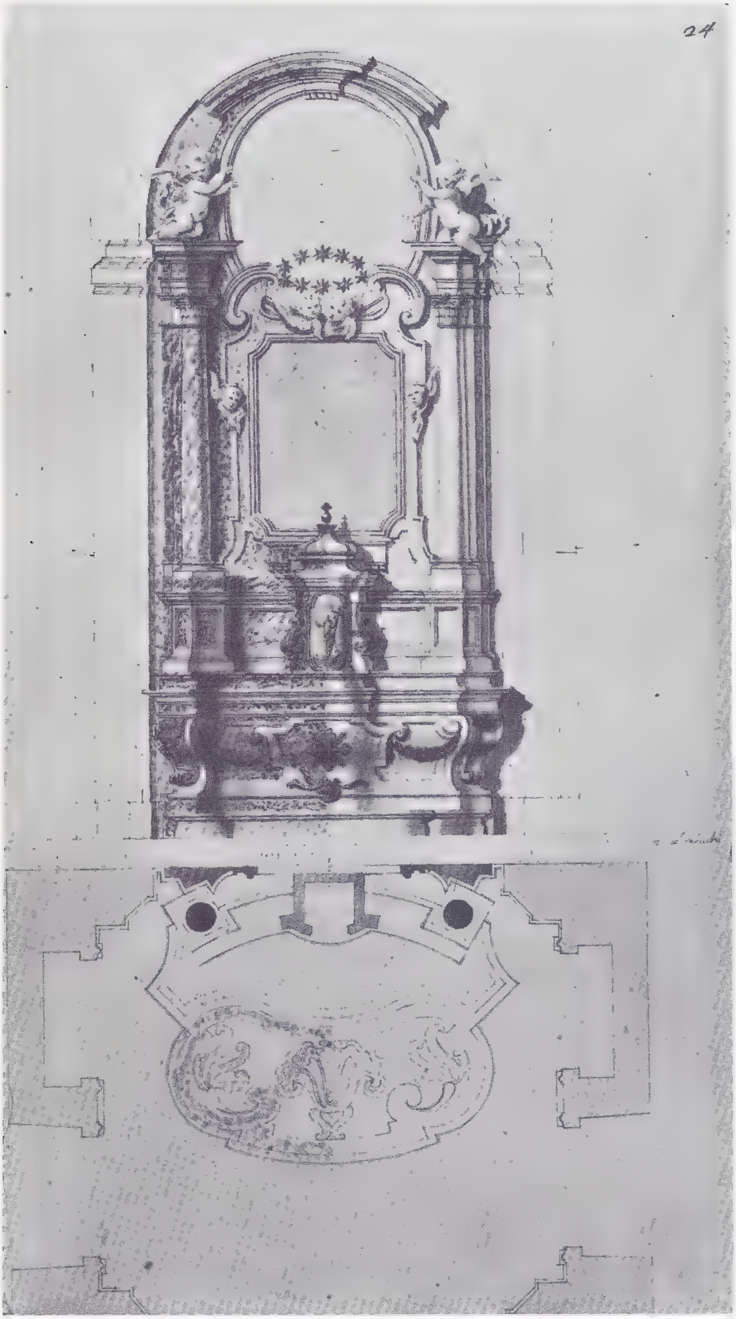


Fig. 13. Filippo Juvarra. Altare. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 14. Filippo Juvarra. Altare della sacrestia (alterato).
Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 15. Filippo Juvarra (?). Vasca. Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

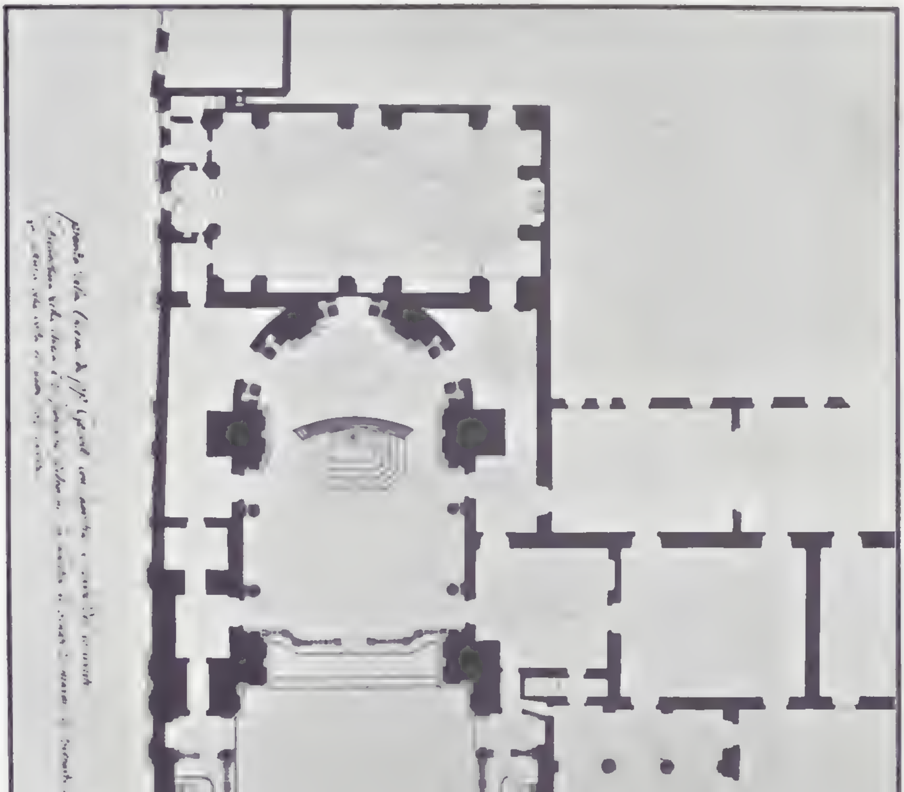


Fig. 16. Mario Ludovico Quarini. Pianta della chiesa e della sacrestia dei Santi Martiri. Torino, Museo Civico.

Fig. 17. Porta scolpita. Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

Fig. 18. Grande guardaroba scolpita. Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

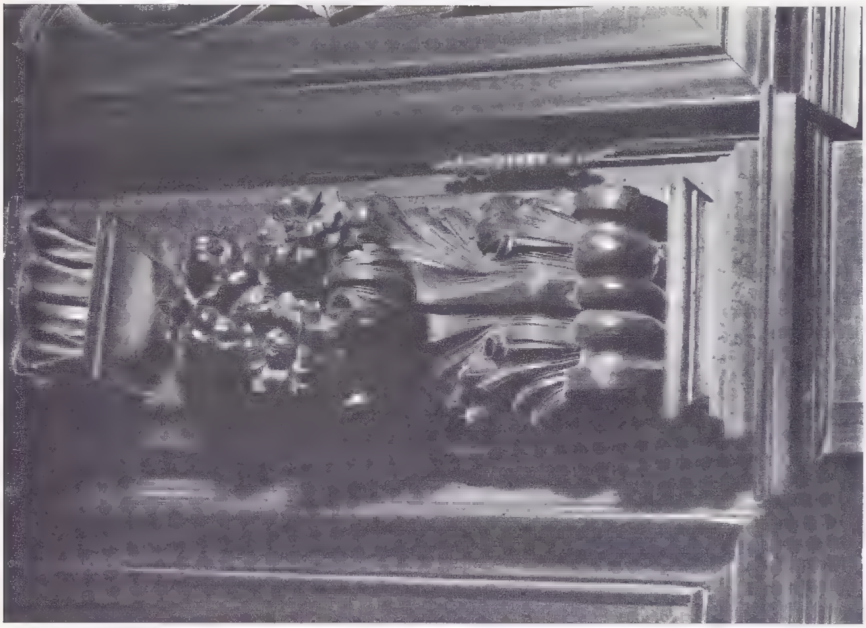


Fig. 20. Grande guardaroba scolpita (particolare).
Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

Fig. 19. Armadio scolpito.
Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

Fig. 21a. Grande guardaroba scolpita (part.). Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

Fig. 21b. Grande guardaroba scolpita (part.). Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

Fig. 22a. Grande guardaroba scolpita (part.). Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

Fig. 22b. Porta scolpita (particolare). Torino, Chiesa dei Santi Martiri (sacrestia).

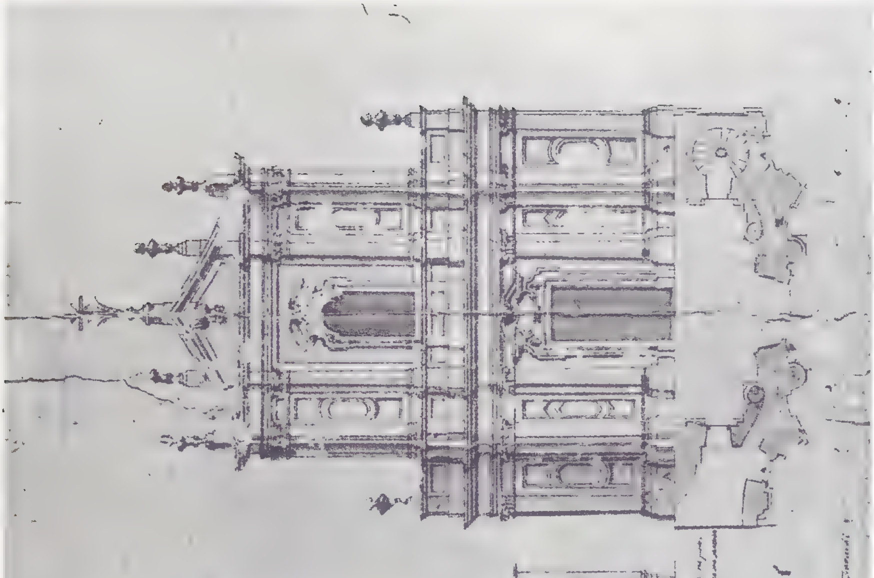
Fig. 23. Bernardo Vittone. Volta della sacrestia. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

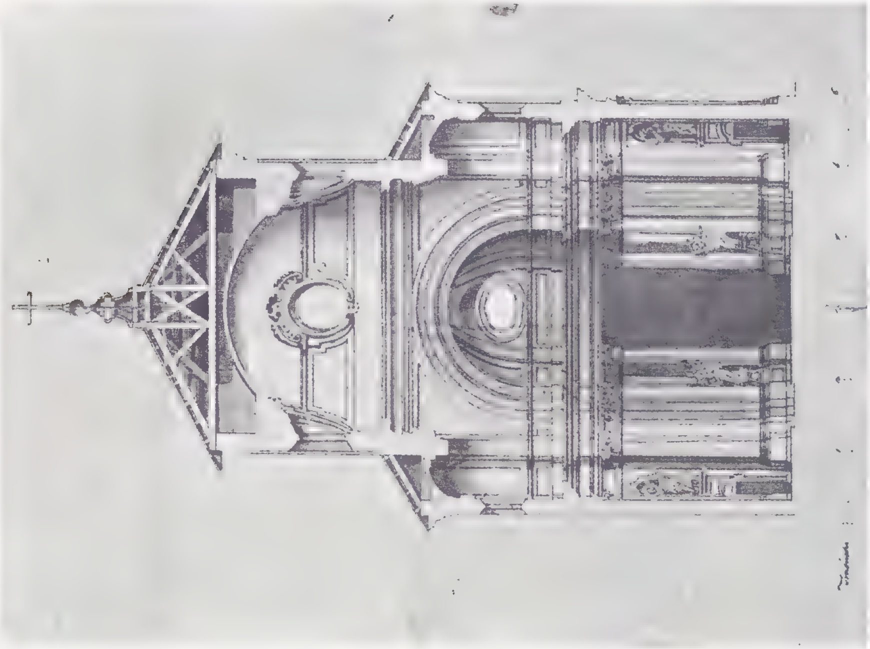
Fig. 24. Sacrestia con altare, porte ed armadi. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 25. Gregorio Guglielmi. La Madonna con il Bambino e i tre Santi Martiri.
Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 26. Federico Zuccari. San Paolo. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 27. Pier Francesco Guala. San Luigi Gonzaga. Torino, Chiesa dei Santi Martiri.





Figg. 1 e 2. Francesco Gallo. Prospetto e sezione della chiesa di S. Pietro a Casale Monf. Archivio dell'Arciconfraternita dei Santi Pietro e Paolo. Dal Bollettino SPABA, XIX. 1965.

Fig. 3. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato: fronte.

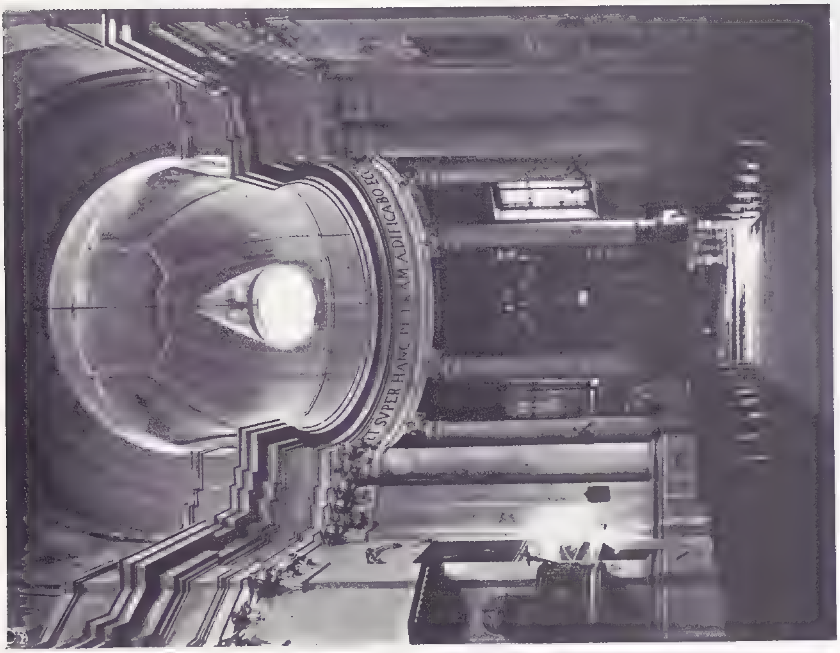


Fig. 4. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato. Vista verso l'altare.

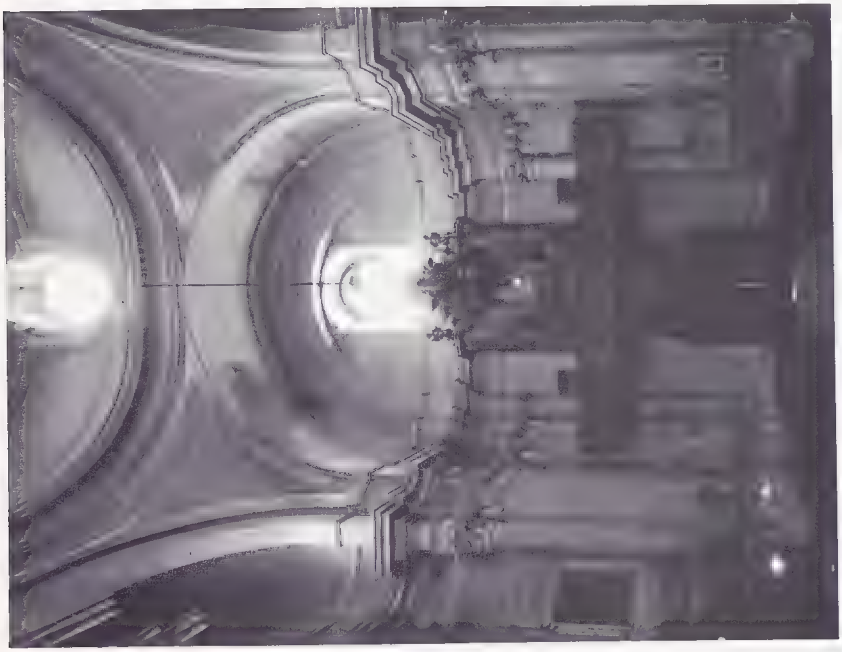


Fig. 5. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato. Vista della controfacciata.

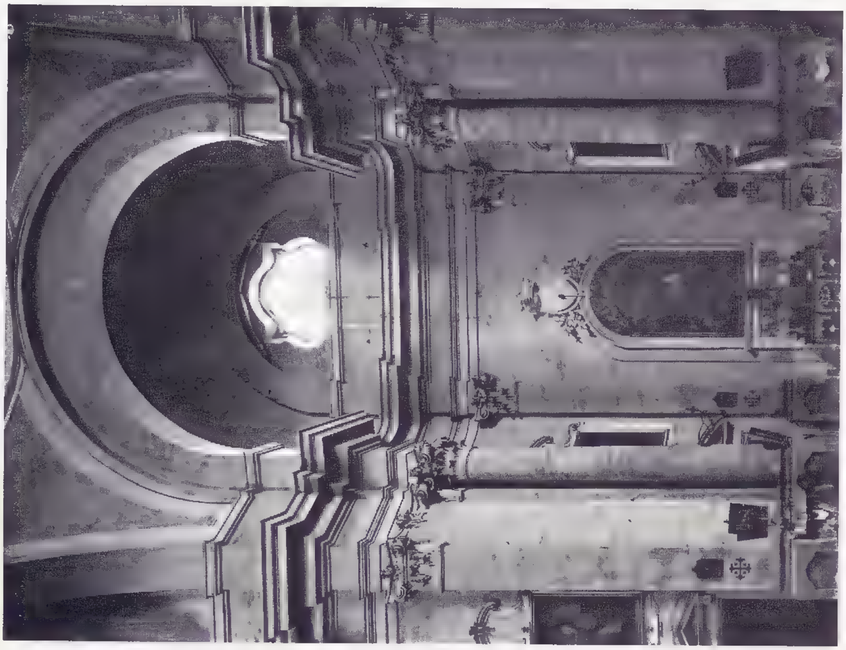


Fig. 6. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato. Vista di uno dei bracci minori.

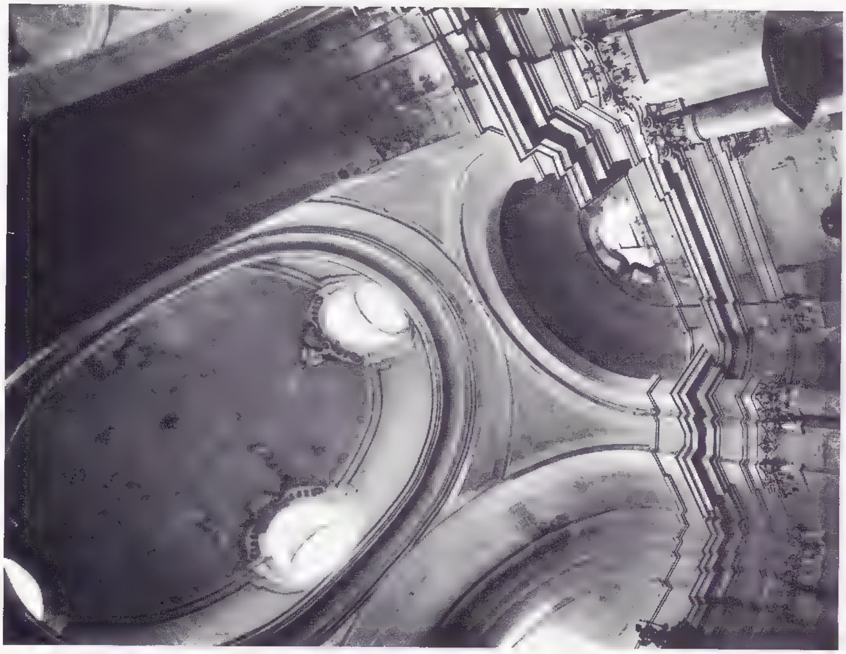


Fig. 7. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato. La cupola.

Fig. 9. Francesco Gallo. Chiesa di San Pietro a Casale Monferrato. La copertura sopra l'altar maggiore.

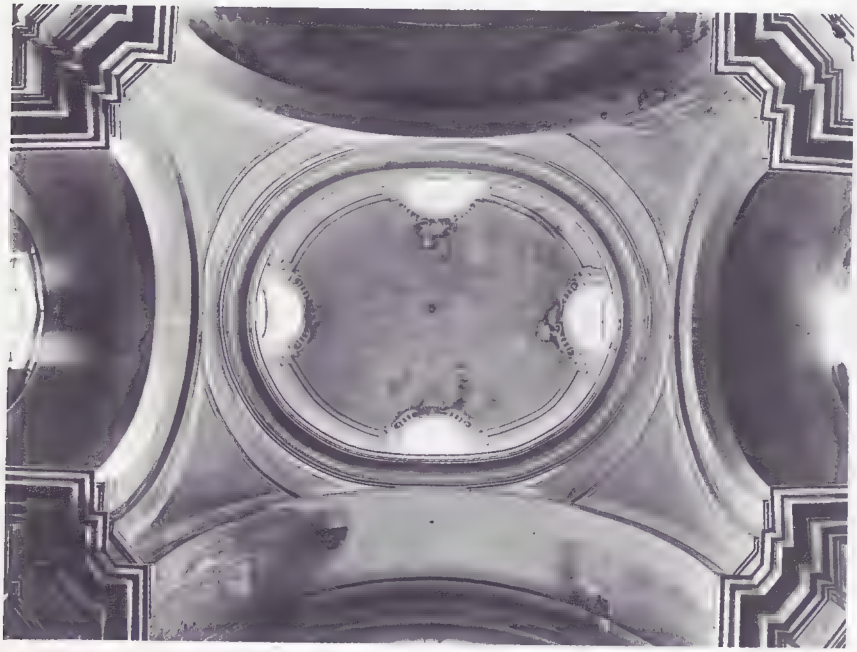


Fig. 8. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato. La cupola.

Fig. 10. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato.
La copertura dell'altar maggiore.

Fig. 11. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato.
L'altar maggiore.

Fig. 12. Francesco Gallo. Chiesa di S. Pietro a Casale Monferrato.
L'organo.

Fig. 13. Francesco Ottavio Magnocavallo.
Sacrestia della Chiesa di San Pietro a Casale Monferrato.

Fig. 1. Cesare Ligari. Cena in Emaus. Torino, chiesa di S. Filippo.

Fig. 2. Cesare Ligari. Cena in Emaus, bozzetto per la tela della sacristia di S. Filippo in Torino. Milano, collezione privata.

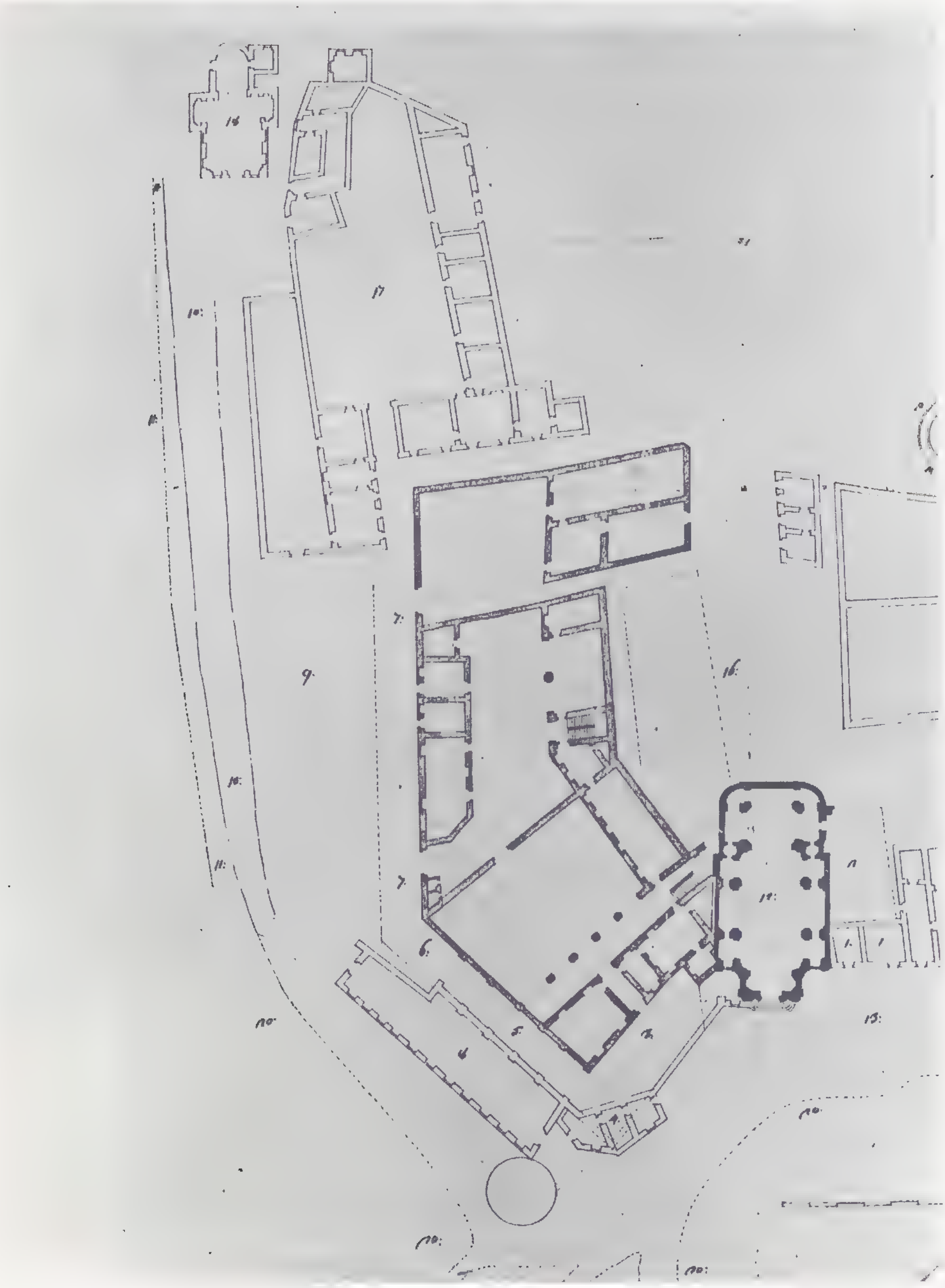


Fig. 1. San Sebastiano. Parte del tipo de La Villa. Ing. A. Genta, 1763.

Fig. 2. B. A. Vittone. 1764. Il progetto per il Palazzo del Conte Novarina di San Sebastiano e per l'ampliamento della chiesa parrocchiale.

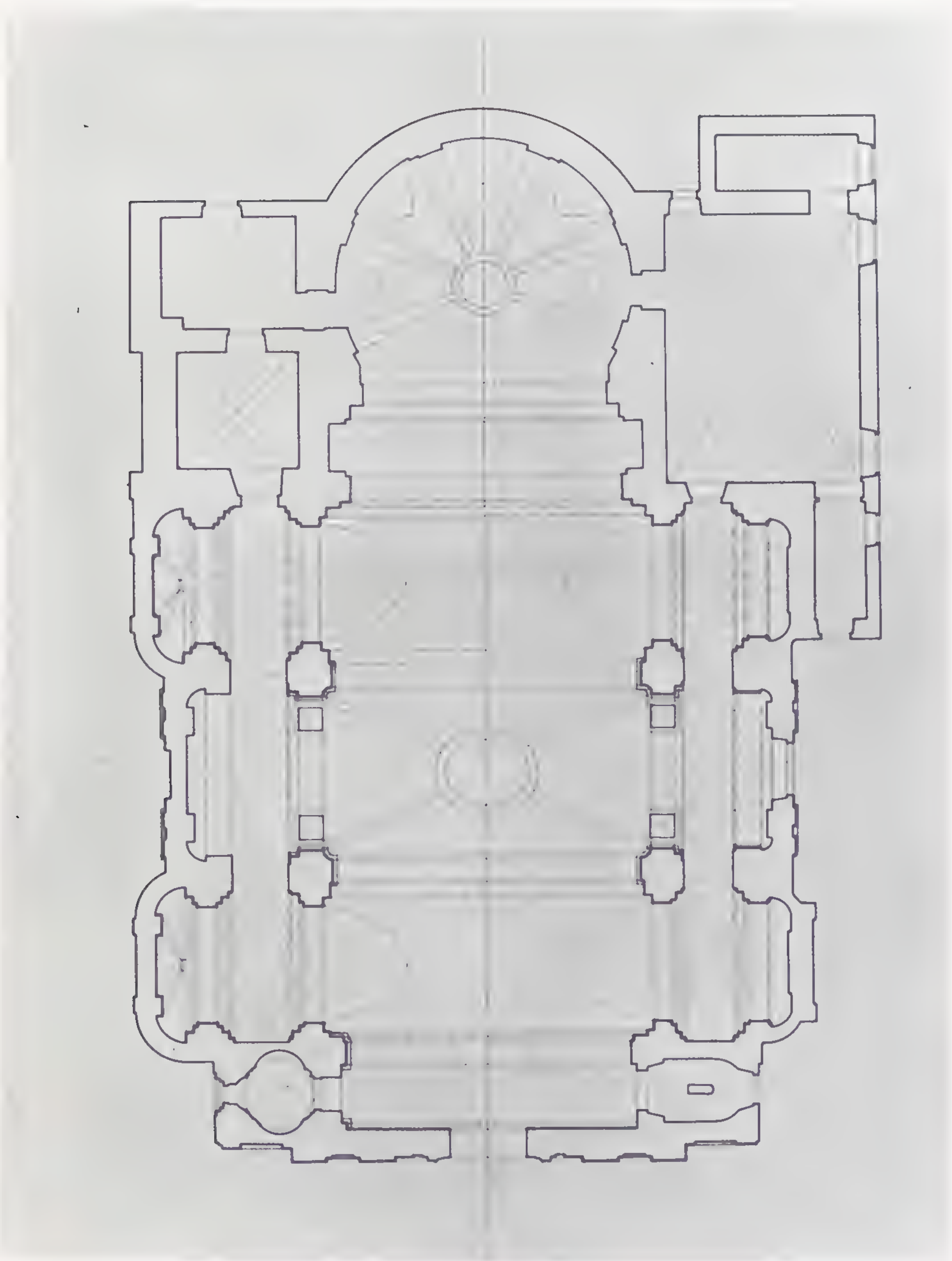


Fig. 1. Rivoli. Chiesa di San Martino. Pianta. (Rilievo arch. A. Scribani).

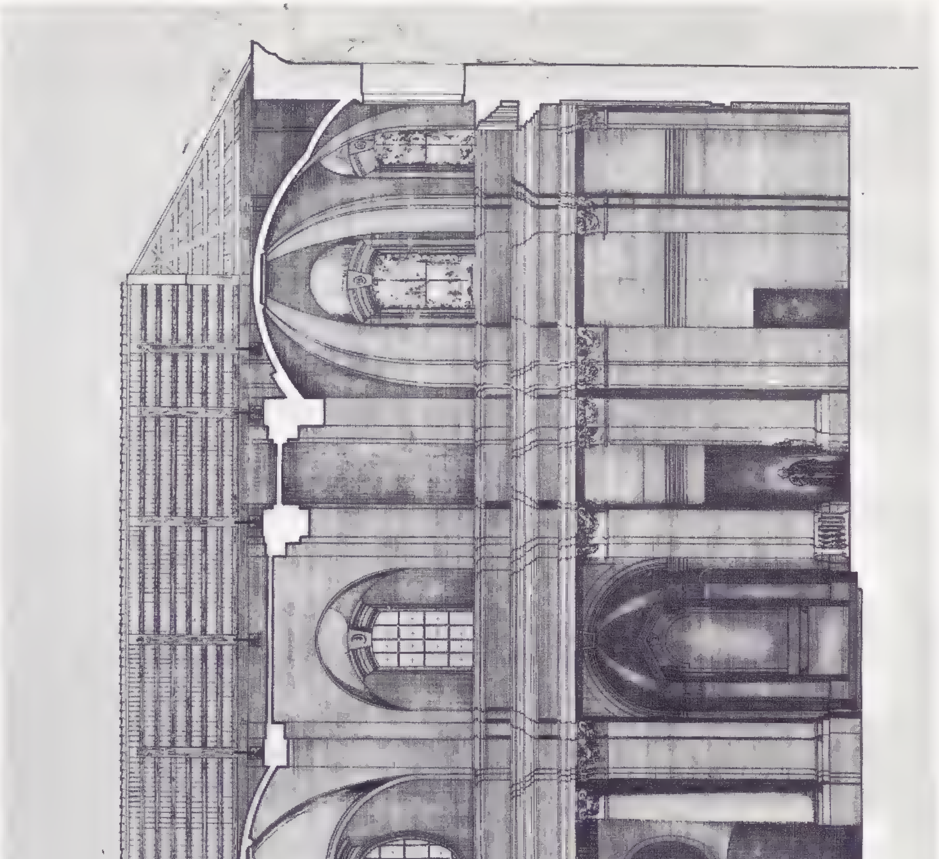


Fig. 2. Rivoli. Chiesa di San Martino. Sezione longitudinale. (Rilievo arch. A. Scribani).

Fig. 3. Rivoli. Chiesa di San Martino. Facciata. (Rilievo arch. G. Luzzi).

Fig. 4. Rivoli. Chiesa di San Martino. Porta del Coro.

Fig. 5. Rivoli. Chiesa di San Martino. Altar maggiore già della Certosa di Collegno.

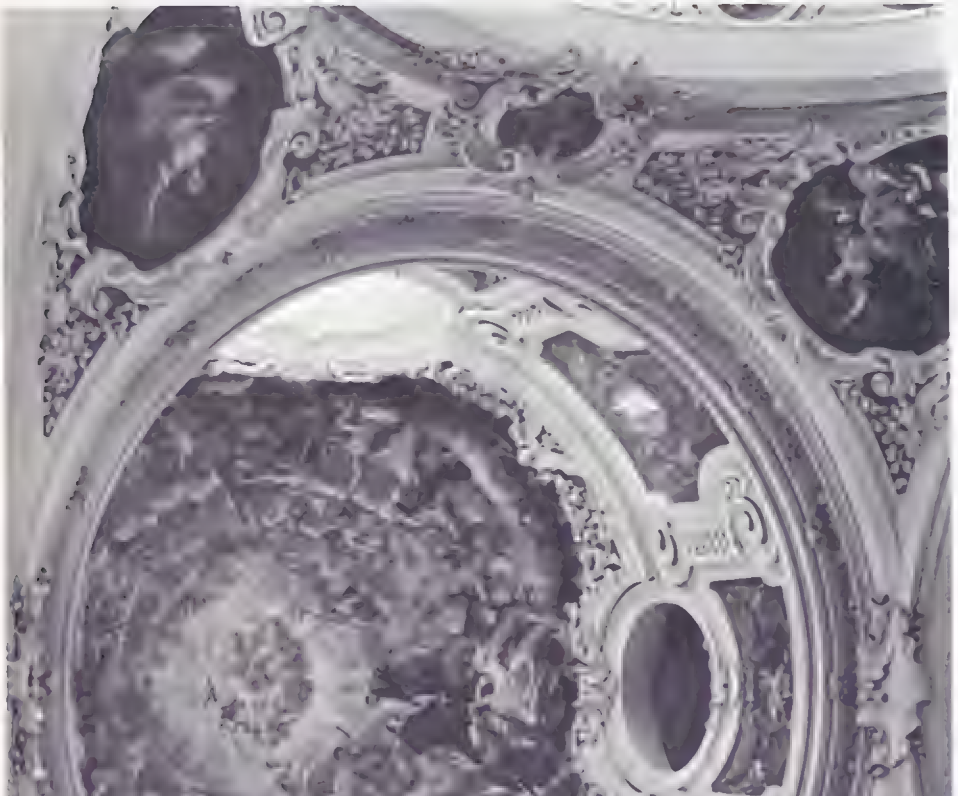


Fig. 1. Giovanni Carlo Aliberti. Affresco della cupola della chiesa di Santa Chiara a Cuneo.

Fig. 2. Giovanni Carlo Aliberti. Miracolo della fuga dei Saraceni (part.). Cuneo, chiesa di S. Chiara.

Fig. 3. Giovanni Carlo Aliberti. S. Chiara inferma visitata dal papa Innocenzo III (affresco). Cuneo, chiesa di S. Chiara.

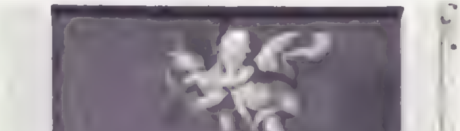


Fig. 4. Giovanni Carlo Aliberti. Visione di S. Chiara morente (affresco). Cuneo, chiesa di S. Chiara.

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 24 APRILE 1971

Il giorno 24 aprile 1971, alle ore 17,15, in seconda convocazione, presso la sede sociale di via Napione 2, si apre una seduta dedicata, in primo luogo, all'esame delle risultanze della gestione amministrativa 1970 e all'esposizione del bilancio preventivo per il 1971.

Il Vice Presidente, Prof. Franco Carrata Thomes, dà pertanto la parola al Tesoriere, Dott. Bruno Barattini, il quale dà lettura dei seguenti documenti:

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1970

ENTRATE				
Versamento soci per quote anni 1968-1969-1970	L.	1.966.000		
Versamento soci per quote anno 1971	»	175.000		
Vendita pubblicazioni sociali	»	735.100		
Donazioni	»	2.750.000		
Affitti	»	470.000		
Saldo al 30 aprile 1970	»	3.208.350		
	L.	9.304.450		
USCITE				
Pagamento fornitori diversi e segreteria			L.	885.992
Riscaldamento			»	242.790
Rate Mutuo			»	476.150
Pagamento Stamperia Artistica			»	4.000.000
Varie e Minute			»	108.406
			L.	5.713.338
SALDO ATTIVO				
Saldo c/c Postale			L.	456.229
Saldo c/ Amministratori			»	746.005
Saldo C.R.T. esercizio 1970			»	613.826
Saldo C.R.T. esercizio 1969			»	1.775.052
	L.	9.304.450	L.	9.304.450

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31 DICEMBRE 1970

Attivo		
Immobile di proprietà	L. 1	
Titoli presso la Banca Nazionale del Lavoro	» 47.700	
Fotografie, disegni e oggetti vari di interesse artistico (all. 1)	» 580.000	
Mobili e arredi	» 1.700.000	
Pubblicazioni sociali fino al 1945 (all. 2)	» 19.845.000	
Bollettini Sociali 1946-68 (all. 2)	» 27.151.800	
Edizioni speciali	» 21.992.900	
Biblioteca (all. 3)	» 12.928.500	
Soci per quote scadute 1968 - 1969 - 1970	» 580.000	
Soci per quote 1971	» 2.840.000	
Cassa Banche	» 3.591.112	
Provincia di Torino per schede Vesme	» 500.000	
Passivo		
Residuo Mutuo Istituto San Paolo		L. 5.873.157
Fornitori		» 4.000.000
Fondo Ammortamento Mobili e Arredi		» 1.700.000
	L. 91.757.013	L. 11.573.157
Patrimonio netto		» 80.183.856
	L. 91.757.013	L. 91.757.013

BILANCIO PREVENTIVO ESERCIZIO 1971

Entrate		
Quote sociali 1971	L. 2.810.000	
Recupero quote arretrate	» 500.000	
Vendita pubblicazioni sociali	» 700.000	
Donazioni	» 2.000.000	
Affitti	» 470.000	
Residuo cassa al 31 dicembre 1970	» 3.591.112	
Uscite		
Segreteria		L. 1.150.000
Riscaldamento		» 385.000
Rate mutuo		» 480.000
Acconto stampa Bollettino 1969-70 edito nel 1971		» 2.000.000
Fornitori arretrati		» 4.000.000
Varie minute		» 400.000
	L. 10.071.112	L. 8.415.000
Residuo attivo di gestione		» 1.656.112
	L. 10.071.112	L. 10.071.112

Terminate le relazioni del Dott. Barattini, l'Assemblea approva unanimemente, per alzata di mano, i rendiconti della gestione 1970 e le previsioni di bilancio per il 1971. Il Dott. Barattini informa quindi i Soci che il Consiglio Direttivo sta attivamente curando i contatti e le procedure necessarie per il conseguimento del lascito disposto dal compianto Ing. Carlo Felice Bona a favore della S.P.A.B.A. per l'effettuazione di opere di restauro di monumenti artistici piemontesi. Di tale disposizione la Presidenza diede notizia ai Soci nella seduta del 19 dicembre 1970.

Il Prof. Carlo Carducci, Soprintendente alle Antichità del Piemonte, prende poi la parola per illustrare all'Assemblea una proposta da lui fatta al Consiglio di Presidenza della S.P.A.B.A. al fine di promuovere iniziative intese a fornire impulso ed appoggio alla creazione della nuova sede del Museo di Antichità, prevista nell'edificio delle arancere del Palazzo Reale di Torino. A tale effetto il Prof. Carducci propone che la S.P.A.B.A. si faccia promotrice di un Comitato di Amici del Museo di Antichità di Torino, allo scopo di ottenere contributi dal Ministero della Pubblica Istruzione e dai vari Enti locali e finanziari piemontesi: si potrà così sostenere l'importante realizzazione museale nella fase più complessa e impegnativa dei lavori di adattamento della sede prescelta e svolgere una serie di manifestazioni illustrative e divulgative attorno alle collezioni archeologiche.

L'Assemblea prende quindi atto unanimemente dell'impostazione di tale programma; nei confronti del quale non sono formulate osservazioni od obbiezioni da parte dei Soci presenti.

La seduta amministrativa prosegue con l'elezione dei Revisori dei Conti per il 1971: l'incarico viene unanimemente confermato ai Revisori uscenti, Rag. Benedetto Fiore e Augusto Doro.

In fine si provvede all'elezione, a scrutinio segreto e all'unanimità, dei nuovi Soci: Biblioteca Civica d'Ivrea, Biblioteca Patetta di Torino, Rag. Gian Vittorio Boido, Paolo Boldrin, Ing. Giulio Cesoni, Roberta Coppo, Prof. Arch. Attilio De Bernardi, Dott. Francesco Fedele, Avv. Valdo Fusi, Istituto di Storia dell'Architettura di Torino, Roberto Janus, Maria Carla Prette, Prof. Alfonso Ravina, Luciano Rosso, Giovanni Tribaudino.

Ad introduzione della parte scientifica l'Ing. Paolo Scarzella svolge un'interessante comunicazione sull'argomento: « Il villaggio lacustre di Purcarel presso Viverone », illustrando, con l'aiuto di un'accurata documentazione fotografica, i reperti da lui individuati in un laghetto sito nella zona di Bertignano: si tratta di piattaforme di pietre in cui lo studioso ravvisa strutture analoghe agli « Steinberge » dei Laghi nordici, destinate a reggere una serie di capanne. Egli dà inoltre notizia di un masso con cavità coppelliformi rinvenuto nelle vicinanze del laghetto in questione. Il Prof. Carducci interviene osservando che le coppelle del masso appartengono ad una cultura diversa da quella di cui lo studioso vede traccia nelle piattaforme di sassi, mentre il Socio Augusto Doro propone una diversa interpretazione di queste ultime, ponendole in relazione con le antiche tecniche di macerazione della canapa.

Segue una comunicazione del Prof. Casimiro Debiaggi il quale illustra due disegni ottocenteschi, destinati alla documentazione iconografica dell'opera del Bordiga e del Pianazzi su Gaudenzio pittore e plasticatore. I due nitidi disegni costituiscono l'unica riproduzione di perduti affreschi gaudenziani, due tondi che ornavano la Cappella della Natività, al Sacro Monte di Varallo, e rappresentavano la Caduta di Adamo ed Eva e la Cacciata dal Paradiso terrestre.

Il Prof. Debiaggi sottolinea con dotti riferimenti l'importanza di queste memorie grafiche che consentono di apprezzare, in certa misura, la struttura compositiva e iconografica dei perduti affreschi.

In fine, il Rag. Bruno Signorelli tratteggia vivacemente un momento ancora inedito dell'esperienza umana e professionale dell'architetto Ascanio Vittozzi. Lo studioso dà

lettura di un documento da lui rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Torino, una gustosa lettera del Vittozzi, diretta alla Camera dei Conti nel 1584; in essa l'architetto si lamenta delle traversie da lui incontrate presso l'amministrazione comunale di Asti in occasione di lavori per il taglio del Tanaro.

I Soci accolgono con vivo interesse le relazioni dei tre oratori e li ringraziano cordialmente. La seduta ha termine alle ore 19,30 circa.

IL SEGRETARIO: *Guido Gentile* IL VICE PRESIDENTE: *Franco Carrata Thomes*

VISITA AL TEMPIETTO RUPESTRE DI ELLESIJA RICOSTRUITO PRESSO IL MUSEO EGIZIO DI TORINO

Sabato 23 gennaio 1971 un folto pubblico di Soci è convenuto al Museo Egizio di Torino per visitare con l'autorevole ed amabile guida del Soprintendente Prof. Silvio Curto il tempietto nubiano di Ellesija che, donato dal governo egiziano, è stato trasferito e ricomposto a Torino, con il contributo di alcuni Enti cittadini.

Il Prof. Curto, il quale insieme con un gruppo di egittologi e di tecnici torinesi ha curato l'impresa, ha spiegato i problemi inerenti al distacco, al trasporto e alla ricomposizione museale del monumento e gli espedienti all'uopo adottati. Egli ha inoltre spiegato con interessantissimi ragguagli l'origine, la particolare destinazione del tempietto rupestre e ha commentato le figurazioni a rilievo che ne ornano le pareti.

I convenuti hanno vivamente ringraziato il Prof. Curto per la avvincente illustrazione che egli ha voluto dedicare alla nostra Società, in omaggio all'antica amicizia che la lega al Museo Egizio di Torino.

CONFERENZA DEL PROF. J. P. MILLOTTE

Sabato 8 maggio 1971, alle ore 17,30, nella grande aula universitaria di Palazzo Campana, via Principe Amedeo 8, cortesemente fornita dall'Istituto di Antropologia della Facoltà di Scienze Naturali, il Prof. J. P. Millotte, dell'Università di Besançon, Direttore delle Antichità della Franca Contea, ha tenuto, su invito della S.P.A.B.A., una conferenza sul tema: « L'implantation humaine dans le Massif Alpin. Etat actuel des recherches préhistoriques en Franche Comté et dans le Jura Français ».

Presentato dal V. Presidente, Prof. Franco Carrata Thomes e dal Soprintendente Prof. Carlo Carducci, l'oratore ha vivacemente illustrato le vicende delle varie culture succedutesi nell'area geografica in argomento ed ha esaminato, con l'ausilio di un'efficace documentazione a colori, una ricca gamma di reperti, dai più remoti manufatti paleolitici ai corredi funebri rinvenuti nei tipici tumuli circolari dell'età del ferro.

Il Prof. Millotte, che ha ampiamente riferito i brillanti risultati delle ricerche e degli scavi da lui diretti, ha suggerito interessanti spunti di ricerca per uno studio comparativo delle culture preistoriche e protostoriche nell'intera area alpina ed ha fornito esempi di analogie e di presumibili rapporti tra il versante alpino settentrionale e il versante padano citando diversi reperti conservati nel Museo di Antichità di Torino.

Il pubblico, assai numeroso, ha vivacemente applaudito la bella e avvincente lezione del Prof. Millotte.

VISITA AD ALCUNI MONUMENTI DEL CANAVESE

Sabato 15 maggio 1971 si è svolta una gita dedicata alla visita di alcuni monumenti artistici del Canavese ed organizzata dalla S.P.A.B.A. di concerto con la Società Accademica di Storia e d'Arte Canavesana. Più di quaranta soci di entrambi i Sodalizi si sono incontrati a San Ponso, dove la Prof. Daria Ferrero De Bernardi ha svolto un'accurata disamina delle strutture dell'antico battistero.

La comitiva ha quindi proseguito per Rivarolo Canavese ove una tappa d'obbligo nella Chiesa parrocchiale di San Michele ha dato occasione ad un interessante dibattito interpretativo tra l'Arch. Dario Sesia, il Prof. Augusto Cavallari Murat ed altri Soci attorno alla grandiosa architettura vittoniana. La prima parte della gita si è poi conclusa con una visita all'importante complesso monumentale dell'antica parrocchiale e del battistero di San Lorenzo, a Settimo Vittone. La storia del sito, affascinante per le cospicue testimonianze di varie epoche, è stata illustrata, con garbata erudizione, dal consocio Ing. Giuseppe Ravera, Presidente della consorella Società Canavesana, mentre la Professoressa Ferrero De Bernardi e la Dott. Augusta Lange hanno commentato, rispettivamente, le strutture preromaniche e romaniche del Battistero e della Chiesa di San Lorenzo, ed il ricco ciclo di affreschi, che ancor celato in molta parte da scialbature, accresce il raro pregio del monumento.

Nel pomeriggio la comitiva si è spostata ad Ivrea, visitando il Duomo, la cripta, le opere d'arte conservate nella sacrestia, ove il Bibliotecario della Curia, Don Ilo Vignono ha cortesemente esposto e dottamente illustrato la preziosa collezione di codici miniati. Si è quindi sostato nella chiesa conventuale di San Bernardino, dinanzi agli affreschi dello Spanzotti, che il Dott. Gentile ha commentato ricordando i vari giudizi espressi riguardo alla datazione del ciclo. L'omaggio al Canavese si è concluso con la visita dell'interessante Museo Archeologico di Ivrea e dell'annessa collezione orientale « Garda ». Qui il Direttivo e i Soci della S.P.A.B.A., ammirando le raccolte e la loro bella sistemazione, hanno cordialmente ringraziato l'Ing. Ravera e la simpatica rappresentanza della Società eporediese per l'operoso, brillante contributo che essi hanno fornito all'ottima riuscita di questo primo incontro canavesano.

CONFERENZA DEL PROF. PAUL-LOUIS PELET

Venerdì 28 maggio 1971, alle ore 21, nella Sala delle Conferenze di Via Lascaris 4, gentilmente concessa dalla « Toro Assicurazioni », il Prof. Paul-Louis Pelet dell'Università di Losanna, École des Sciences Sociales et Politiques, invitato dalla nostra Società, ha svolto una lezione sul tema « Métallurgie proto-historique dans les Alpes Occidentales. Intérêt d'une prospection dans le Piémont ».

Lo studioso ha descritto, con l'aiuto di proiezioni fotografiche e di schemi dimostrativi di grande evidenza, lo sviluppo delle tecniche di fusione del ferro, nella loro tipologia e nella loro espansione, dalla protostoria al medioevo, ed ha illustrato, con preziose considerazioni metodologiche, i ritrovamenti da lui effettuati nella Svizzera Romanza. Il Prof. Pelet ha inoltre prospettato la particolare importanza che assumerebbe, ai fini della conoscenza dei tramiti e dei modi di diffusione delle tecniche metallurgiche nell'antichità, la ricerca e l'interpretazione dei reperti individuabili nei territori subalpini.

L'interessante e stimolante comunicazione è stata cordialmente applaudita dai numerosi Soci intervenuti.

VISITA ALLE OPERE DI GAUDENZIO FERRARI CONSERVATE IN VALSESIA

Il giorno di domenica 13 giugno 1971 si è svolta la prima delle visite dedicate dalla nostra Società alle opere di Gaudenzio Ferrari nella ricorrenza del quinto centenario della sua nascita.

In questo primo itinerario la folta comitiva degli intervenuti, alla quale si sono simpaticamente associati alcuni rappresentanti della Società Valsesiana di Cultura, è stata guidata dal Prof. Casimiro Debiaggi, il quale, nel corso della mattinata, ha commentato gli affreschi della cappella della Madonna di Loreto, presso Varallo, e, nel capoluogo, il polittico della Collegiata, i dipinti della Pinacoteca e gli affreschi della chiesa della Madonna delle Grazie.

Nel pomeriggio, durante la visita alle cappelle gaudenziane del Sacro Monte, il Prof. Debiaggi ha proseguito la sua dotta ed affabile esposizione analizzando la struttura dei singoli insiemi architettonici-plastici-pittorici, con acute, spesso inedite considerazioni sugli intendimenti e sui procedimenti compositivi del Maestro valsesiano. La visita si è quindi conclusa a Valduggia, dinanzi agli affreschi conservati nella Parrocchiale e nell'oratorio di San Rocco.

Al termine dell'intensa giornata i partecipanti hanno cordialmente complimentato e ringraziato il Prof. Debiaggi per il generoso impegno e l'appassionata competenza con cui ha condotto la bella ricognizione delle opere valsesiane di Gaudenzio.

VISITA ALL'ESPOSIZIONE « RESTAURI IN PIEMONTE 1968-1971 » PRESSO LA PINACOTECA SABAUDA

Nella serata del 17 giugno 1971, il Soprintendente Prof. Franco Mazzini ed il Dott. Giovanni Romano hanno illustrato ad un numeroso gruppo di Soci della S.P.A.B.A. l'esposizione organizzata nei locali della Pinacoteca Sabauda dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte del Piemonte per documentare gli interventi di restauro effettuati negli anni 1968-1971. I due specialisti, con squisita cortesia e dovizia di puntuali ragguagli, hanno conferito particolare interesse alla visione delle opere in mostra, esponendo per ciascuna di esse i problemi filologici e tecnici inerenti al ricupero dei valori originari e fornendo, sotto tale profilo, un approccio assai avvincente ai caratteri peculiari di ogni documento artistico.

Gli intervenuti hanno quindi manifestato al Prof. Mazzini e al Dott. Romano vivo apprezzamento per il livello scientifico e la funzione culturale dell'iniziativa.

ESCURSIONE IN SAVOIA (26-29 giugno 1971)

Rispondendo a desideri più volte manifestati dai Soci, la S.P.A.B.A. ha effettuato nei giorni 26-29 giugno 1971 un'escursione in Savoia, dedicata alla visita dei più notevoli monumenti artistici della regione d'oltralpe che più d'ogni altra, per via di nessi culturali, istituzionali ed economici, ebbe ricchi e reciproci rapporti con i territori subalpini.

Nel primo giorno, la comitiva composta da una trentina di Soci ha fatto tappa a St. Jean de Maurienne, ove l'Abbé Jean Bellet, presidente della Société d'Histoire et d'Archéologie de Maurienne, ha fatto gli onori di casa, illustrando sapientemente l'architettura e le opere d'arte della Cattedrale ed ha svolto una bella lezione d'archeologia medioevale commentando le strutture preromaniche e romaniche dell'importante cripta.

Si è quindi raggiunta Chambéry, con una prima puntata dedicata al Castello ed alla Sainte Chapelle.

Il giorno appresso, con base ad Aix-les-Bains, si è ritornati a Chambéry per completare la visita alla capitale savoiarda, al suo centro antico, ai suoi monumenti visibili. Dopo soste particolarmente attente nella Cattedrale e nella suggestiva chiesa priorale di Lémenc, nel pomeriggio l'escursione è proseguita per il lago del Bourget, con la visita dell'abbazia di Altacomba e del priorato del Bourget.

Il giorno 28 giugno si è trascorsa la mattina ad Aix-les-Bains, visitando i resti monumentali della città romana, la locale collezione archeologica, il museo Faure ricco di notevoli dipinti francesi del XIX e XX secolo e di una rara serie di sculture di Rodin. Si è quindi raggiunta Annecy, ove i Soci della S.P.A.B.A. sono stati molto simpaticamente accolti da una rappresentanza della locale Académie Florimontane, capeggiata dal Presidente Clément Gardet, e degli Amis du vieux Annecy.

Clément Gardet, a cui la S.P.A.B.A. deve una splendida comunicazione sulle miniature dell'Apocalypse de Savoie, tenuta a Torino il 5 febbraio 1969, ha intrattenuto la comitiva nella chiesa di St. Maurice dinanzi all'affresco sepolcrale di Philibert de Mentoux, con un raffinato *excursus* sui fatti della pittura savoiardo-piemontese del XV secolo, denso di originali riferimenti alla contemporanea cultura europea.

Gli ospiti savoiardi hanno quindi dottamente guidato la visita al centro storico della città e al castello, prodigandosi in interessanti ragguagli attorno alla storia dei singoli monumenti.

Il Vice Presidente della S.P.A.B.A., Prof. Carrata Thomes, ha espresso la viva gratitudine della nostra Società per la cortese, brillante accoglienza incontrata presso le consorelle Società savoiarde e, come già a St. Jean de Maurienne con l'Abbé Bellet, ha auspicato nuove reciproche manifestazioni di cordiale collaborazione e prossimi incontri in Piemonte.

Il viaggio di ritorno, svoltosi il 29 giugno, è stato dedicato ad una gradevole scorsa di carattere eminentemente turistico attraverso i bei paesaggi dell'alta Savoia, ove non si è mancato di segnalare all'attenzione dei Soci, nelle forme dell'architettura sacra rurale, il frequente apporto dell'immigrazione valsesiana in epoca barocca. L'arrivo a Torino, è avvenuto puntualmente verso le ore 20, coronando con vivo successo la prima sortita all'estero dei Soci della S.P.A.B.A.

VISITA ALLE OPERE DI GAUDENZIO FERRARI CONSERVATE A NOVARA, ARONA E VERCELLI

La seconda visita dedicata alle opere di Gaudenzio Ferrari nella ricorrenza del quinto centenario della sua nascita si è svolta il giorno di domenica 24 ottobre 1971 ed ha portato una nutrita schiera di Soci sulle cospicue tracce lasciate dall'operosità del Maestro nel Piemonte orientale, fuori della natìa Valsesia. Il commento critico delle opere è stato svolto con dovizia di dotte e commosse notazioni dalla Prof. Vittoria Moccagatta, la quale, rifacendosi anche, di tempo in tempo, al discorso condotto dal Prof. Debiaggi durante il precedente itinerario in Valsesia, ha evocato, dinanzi alle opere in programma, l'intero percorso dell'arte di Gaudenzio, nella affascinante complessità e coerenza del suo divenire umano e poetico e nel mutare delle sue esperienze culturali.

Il secondo itinerario gaudenziano ha dunque toccato Novara (polittici di San Gaudenzio e del Duomo), Arona (polittico della Collegiata di Santa Maria) e si è concluso a Vercelli, dinanzi agli affreschi di San Cristoforo ed ai dipinti del Museo Borgogna.

La Prof. Moccagatta è stata caldamente ringraziata dagli intervenuti per la sua splendida esposizione, elargita con tanta generosità durante l'intensa giornata.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 19 NOVEMBRE 1971

Venerdì 19 novembre 1971, presso la sede sociale, si è tenuta una seduta scientifica dedicata alle seguenti comunicazioni:

— Prof. Casimiro Debiaggi: « Sul polittico di Gaudenzio a Quarona »;
— Gian Vittorio Boido: « Notizie sul pittore Giovanni Carlo Aliberti »;
— Dott. Guido Gentile: « Due statuette di Malines in Valle d'Aosta ».

Il Prof. Debiaggi ha illustrato i vari elementi superstiti del polittico eseguito da Gaudenzio Ferrari per la parrocchiale di Quarona. Di tali dipinti, riprodotti in diapositive, lo studioso ha condotto un'acuta analisi strutturale, prospettica e iconografica, concludendo con una persuasiva ricomposizione delle parti oggi note in uno schema organizzativo ampio e coerente.

Il consocio Gian Vittorio Boido ha quindi esposto la ricca messe di inedite risultanze d'archivio da lui acquisite riguardo a Giovanni Carlo Aliberti ed alla sua famiglia. Il suo studio, oltre a fornire una puntuale cronologia della vita e delle opere del pittore astigiano ha efficacemente evocato il suo ambiente domestico, precisandone la collocazione sociale e le complesse vicende.

Il Dott. Gentile ha infine illustrato due statuette raffiguranti la Maddalena e San Giovanni, provenienti dalla chiesetta alpestre di Morges, presso La Salle. Le due minuscole opere plastiche, già esposte alla Mostra dell'Arte Sacra in Valle d'Aosta, tenuta ad Aosta nel 1969, presentano i tipici connotati dell'*imagerie* fornita dagli intagliatori di Malines all'inizio del '500 a molti paesi europei. La loro presenza in Val d'Aosta si accorda con le molte tracce che, in varia guisa, attestano non casuali contatti tra l'aostano ed il settentrione europeo.

L'uditorio ha cordialmente espresso il suo gradimento per i contributi presentati nel corso della seduta.

IL PREMIO TORINO 1970 CONFERITO ALLA S.P.A.B.A. DALLA SOCIETÀ DEGLI INGEGNERI E DEGLI ARCHITETTI

La Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, disponendo l'annuale assegnazione dei Premi Torino per il 1970, ha conferito alla nostra Società il premio riservato per la categoria A, con la seguente lusinghiera motivazione:

« Costituita nel 1874 per sopperire alla mancanza di appositi organi statali per la tutela e la ricerca di monumenti archeologici ed artistici, la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti ha per statuto " lo scopo della ricerca, conservazione e studio dei monumenti antichi e di arte del Piemonte ". In conformità a tali scopi, negli anni passati, e fin dalla sua costituzione, ha positivamente intrapreso ricerche sistematiche presso Avigliana (dal 1871), Susa (dal 1875), nell'area di " Industria " (dal 1875), in " Augusta Bagiennorum " (dal 1877).

« Un fondamentale contributo alla cultura piemontese è fornito dagli Atti della Società editi periodicamente dal 1875 in numerosi volumi ricchi di ricerche originali e documentazioni sulla inedita produzione architettonica e pittorica piemontese nei secoli passati, testimonianza notevole della sua continua ed intensa attività di ricerca scientifica.

« Altro significativo particolare apporto alla diffusione della cultura artistica piemontese è stato ottenuto dalla Società di Archeologia organizzando vari e riusciti Congressi

di studio in Piemonte; a Cavallermaggiore nel 1932, a Varallo nel 1960 e recentemente a Casale Monferrato, manifestazioni che testimoniano la vitalità, il significato e l'opera di questa istituzione piemontese ».

Nel corso di una solenne cerimonia, svoltasi nel pomeriggio del giorno 26 novembre 1971 nella sala delle conferenze dell'Istituto San Paolo, alla presenza delle Autorità cittadine, la Presidenza della Società degli Ingegneri e Architetti ha consegnato il premio predetto, consistente in una riproduzione argentea del Toro d'Industria, nelle mani del Vice Presidente Prof. Franco Carrata Thomes.

VISITA ALL'APPARTAMENTO « DI MADAMA FELICITA » RESTAURATO NEL PALAZZO REALE DI TORINO

Il giorno di sabato 11 dicembre 1971, la Dott. Rosalba Tardito Amerio, della Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, ha illustrato con squisita cortesia e generosa dovizia di ragguagli storico-artistici e tecnici i recenti restauri, da lei personalmente curati, negli appartamenti del Palazzo Reale, ed in particolare in quello detto « di Madama Felicita ». La schiera cospicua dei Soci intervenuti ha così ammirato, con la guida della gentile studiosa, le splendide decorazioni e gli arredi conservati nelle sale, che allestite nell'ala di levante del Palazzo ad opera di Carlo Emanuele Lanfranchi nel 1688, cent'anni appresso furono risistemate e arricchite da Vittorio Amedeo III per la sorella principessa Felicita.

La Dott. Tardito Amerio, che ha evocato e commentato i molteplici interventi succedutisi tra il Sei e l'Ottocento nella sistemazione della reggia torinese per mano di illustri architetti, pittori e arredatori, è stata vivamente ringraziata ed applaudita.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 18 DICEMBRE 1971

Il giorno di sabato 18 dicembre 1971 si è svolta, presso la sede sociale, una seduta scientifica dedicata alle seguenti comunicazioni:

— Prof. Vittoria Moccagatta: « La Chiesa dei Santi Martiri in Torino: architettura e arredi ».

— Dott. Augusta Lange: « Date per l'architettura e gli affreschi di S. Antonio di Ranverso - Jaquerio a St. Antoine de Vienne - Domenico della Marca d'Ancona, Dux Aymo e Giacomo da Ivrea a San Lorenzo di Settimo Vittone ».

La Prof. Moccagatta, attingendo a documenti d'archivio inediti o solo parzialmente conosciuti, ha tracciato una ricca e vivace cronistoria della Chiesa dei Santi Martiri, dall'iniziale progetto riferibile per considerazioni d'ordine formale al Tibaldi, all'esecuzione prolungatasi nel primo terzo del '600, sino alle integrazioni settecentesche. La studiosa, con l'aiuto di una ricca sequenza di diapositive ha inoltre analizzato l'arredo finissimo della chiesa, definendo i tempi della sua progressiva esecuzione e gli apporti riferibili a grandi personalità, in particolare ad una cospicua presenza dello Juvarra.

La Dott. Augusta Lange, nella prima parte della sua comunicazione, ha indagato, nelle opere e sui documenti d'archivio, le vicende del complesso monumentale e pittorico di Sant'Antonio di Ranverso all'epoca dei due Giovanni di Montchenu che ressero

la precettoria antoniana rispettivamente tra il 1430 circa e il 1460 circa, e tra il 1470 e il 1497. Al primo Giovanni di Montchenu, sempre su probante base documentaria, la studiosa ha riferito la commissione della decorazione dell'oratorio incluso nel convento, la quale per ragioni cronologiche oltre che stilistiche può essere attribuita a Jaquerio, come già affermò la Griseri. Altri importanti indizi documentari sono stati interpretati dalla Dott. Lange per datare attorno al 1451 l'esecuzione degli affreschi della cappella di San Biagio, anch'essi attribuiti al Jaquerio.

Analogie stilistiche con le storie di San Biagio sono state segnalate dall'autrice della dotta comunicazione nelle storie di Sant'Antonio affrescate in St. Antoine di Vienne, per cui fu fatto il nome di Robin Favier o Fournier. La paternità di quest'ultimo è esclusa da un confronto con le bellissime miniature di due codici, anch'essi legati all'ambiente degli antoniani, uno anzi fatto eseguire dal primo Giovanni di Montchenu per il papa Eugenio IV. Lo stile di tali miniature, dovute a Robin Fournier, si ravvisa invece, secondo la Dott. Lange, in una Risurrezione in grisaille dipinta in Saint Antoine di Vienne, mentre nella stessa chiesa una schiera di Santi tradisce stretti rapporti con lo stile jaqueriano.

La Dott. Lange ha poi illustrato, nella seconda parte della sua comunicazione, gli importanti cicli di storie dipinti ad affresco sulle pareti della Chiesa di San Lorenzo a Settimo Vittone, ed ancora in gran parte ricoperti da uno scialbo assai robusto. Analizzando le parti visibili, di cui si sono ammirate alcune riproduzioni in diapositiva, la studiosa ha proposto confronti con opere di Domenico della Marca d'Ancona, Duxaymo e Giacomo da Ivrea.

I numerosi intervenuti hanno vivamente complimentato la Prof. Moccagatta e la Dott. Lange per le loro avvincenti e documentatissime comunicazioni.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 19 FEBBRAIO 1972

Una seduta scientifica interamente dedicata ad argomenti egittologici si è svolta sabato 19 febbraio 1972 alle ore 17 presso la sede sociale. Ad apertura della seduta il Vice Presidente Prof. Carrata Thomes ha accennato a due avvenimenti destinati a fornire nuovi motivi all'interesse degli studiosi e dei frequentatori delle raccolte del Museo Egizio: il riassetto ora in corso delle sale superiori del Museo, in cui si allestiranno nuove vetrine, e la pubblicazione di un cospicuo complesso di reperti provenienti da Deir el Medina (M. Tosi e A. Roccati, *Stele e altre epigrafi di Deir el Medina*, Torino, 1972).

« La nostra Società, ha proseguito il Prof. Carrata Thomes, è perciò particolarmente onorata di esprimere, in tali circostanze, la sua tradizionale simpatia e la più cordiale ammirazione per coloro che animano l'illustre Istituzione torinese, ed in tale spirito dedica questa riunione ai loro graditissimi interventi ».

Il Vice Presidente ha quindi dato la parola al Prof. Silvio Curto, il quale ha intrattenuto il fitto uditorio su « La storia e gli incrementi del Museo Egizio di Torino », diffondendosi in specie sulle vecchie e recenti ricerche condotte dagli egittologi torinesi sui reperti di Deir el Medina e illustrandoli con belle diapositive.

In seguito il Dott. Alessandro Roccati, giovandosi di una splendida sequenza di proiezioni a colori, ha suggestivamente evocato i luoghi e il contesto archeologico a cui appartengono tali reperti: « Il villaggio di Deir el Medina oggi ».

Gli oratori sono stati calorosamente applauditi.

VISITA ALLA CHIESA DI SAN GIORGIO A VALPERGA, AL CASTELLO DI AGLIÉ E AL CASTELLO DI MASINO

Il giorno 23 aprile 1972, rinnovando la felice intesa già sperimentata con la Società Accademica di Storia e d'Arte Canavesana nella gita in Canavese del 14 maggio 1971, la S.P.A.B.A. ha effettuato, insieme con una numerosa rappresentanza della consorella Società eporediese, una visita alla chiesa di San Giorgio a Valperga ed ai castelli di Agliè e di Masino.

Gli affreschi di varia epoca che ornano l'antica parrocchiale di Valperga sono stati commentati dalla Dott. Augusta Lange, mentre il Dott. Gentile ha illustrato le vicende costruttive, le decorazioni, e gli arredi del castello di Agliè.

Nel pomeriggio, la contessa Valperga di Masino ha aperto con squisita ospitalità il suo castello ai Soci della S.P.A.B.A. e della Società Canavesana, e li ha simpaticamente guidati nella visita dell'antica, grandiosa dimora nobiliare.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 17 GIUGNO 1972

Il giorno 17 giugno 1972, alle ore 17,30, in seconda convocazione, con l'intervento di circa 40 Soci, si è tenuta una seduta amministrativa col seguente ordine del giorno:

1) Commemorazione dei Soci defunti;
2) Nomina di nuovi Soci;
3) Presentazione del conto consuntivo 1971 e del bilancio preventivo 1972;
4) Proposta di adeguamento della quota sociale;
5) Situazione dei Soci morosi da oltre tre anni;
6) Nomina dei Revisori dei conti per il 1972;
7) Dimissioni del Consiglio direttivo.

Ad apertura della seduta il Vice Presidente, Prof. Franco Carrata Thomes ricorda i Soci defunti del 1971-1972: Rino Barzan, Socio dal 1945; Avv. Paolo Bonelli, Socio dal 1951; Nellina Dogliotti, Socia dal 1960; il marchese Gerolamo Doria, Socio dal 1958; il teologo Paolo Feraudo, Socio dal 1950; l'Ing. Vincenzo Fontana, Socio vitalizio dal 1907; il Cav. Remo Fumagalli, Socio dal 1966; il Dott. Emilio Gallo, Socio dal 1959; il Dott. Guido Gallo, Socio dal 1927; la sig.a Teresa Gibellini Gridis, Socia dal 1952; il Dott. Lorenzo Gigli, Socio dal 1929; l'ing. Achille Goffi, Socio dal 1946; l'Ing. Mario Loria, Socio dal 1958; il Geom. Giovanni Manassero, Socio dal 1960; il Conte Paolo Thaon di Revel, Socio dal 1963; la sig.a Faustina Viale ved. Bodo, Socia dal 1952; l'Avv. Giuseppe Vaudagna, Socio dal 1955. Alla loro memoria, interpretando i sentimenti dei Consoci tutti, il Vice Presidente rivolge un commosso pensiero di gratitudine per l'apporto di morale solidarietà e di partecipazione culturale che Essi vollero assicurare al nostro sodalizio.

Si provvede quindi in merito all'ammissione dei nuovi Soci, i cui nomi, come di rito, sono stati indicati in un elenco allegato alla circolare di convocazione dell'assemblea. Il Vice Presidente precisa che poiché alcune domande di ammissione non risultano corredate di tutte le cinque firme di Soci presentatori richieste dallo Statuto sociale, l'elezione di alcuni candidati dev'essere rinviata ad altra seduta. I presenti, a scrutinio segreto, ammettono quindi tutti i candidati attualmente eleggibili e cioè i Signori: Ins. Paolo Arietti, Sergio Bertolino, Dott. Alberto Boursier, Dott. Aldo Bruno, Rag. Gio-

vanni Cellerino, Padre Angelo Coppo, Prof. Giovanni Corio, Duilio Crosetti, Dott. Domenico Davide, Dott. Lorenzo Faletto, Prof. Domenico Frigerio, Edoarda Fusi Biglio, Dott. Bianca Gilardini Tacconi, Leo Giovannelli, Prof. Renato Grilletto, Dott. Giano Magri, Marisa Magri, Avv. Roberto Manni, Geom. Vittorio Mantinengo, Ezio Obert, Prof. Laura Rey, Avv. Pier Giorgio Rossi, Anna Sartorio, Pietro Scarafia, Ing. Adolfo Squillero, Valentina Visetti, Vincenzo Visetti, Prof. Maria Vittoria Zuccarelli.

Procedendo l'assemblea all'esame dei successivi argomenti all'ordine del giorno, il Prof. Carducci interviene con una mozione d'ordine, proponendo di omettere, per questa seduta, l'esposizione del bilancio preventivo per il 1972, la proposta di adeguamento della quota sociale, logicamente connessa col bilancio preventivo, e la nomina dei Revisori dei conti per il 1972, giacché il Consiglio Direttivo, come ha annunciato nella circolare di convocazione, intende presentare le proprie dimissioni.

Si decide perciò all'unanimità di esaminare il solo conto consuntivo di cui il Revisore dei conti Augusto Doro dà lettura, come segue:

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1971

Entrate		
Versamento Soci per quote	L. 1.750.000	
Incassi per vendita di pubblicazioni sociali	» 1.131.000	
Donazioni	» 2.100.000	
Affitti	» 495.150	
Rimborso per danni	» 99.000	
Interessi attivi	» 39.086	
Saldo Banche al 31 dicembre 1970	» 3.591.112	
Uscite		
Pagamento fornitori diversi		L. 446.654
Spese per segreteria		» 997.500
Riscaldamento		» 296.960
Rate mutuo		» 280.250
Pagamento Stamperia Artistica		» 1.500.000
Varie e minute		» 227.059
Imposte e tasse		» 345.626
Assicurazioni, SIP, AEM, Acquedotto Municipale		» 365.416
Saldo Banche al 31 dicembre 1971		
c/c Postale		» 1.236.099
c/ Credito Italiano		» 2.950.371
c/ Cassa di Risparmio		» 559.413
	L. 9.205.348	L. 9.205.348

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31 DICEMBRE 1971

Attivo				
Immobili di proprietà	L.	1		
Titoli presso Banca Nazionale del Lavoro	»	47.700		
Fotografie, disegni e oggetti vari di interesse artistico	»	580.000		
Mobili e arredi	»	1		
Pubblicazioni sociali fino al 1945	»	19.755.800		
Bollettini sociali 1946-68	»	26.964.400		
Edizioni speciali	»	21.668.500		
Biblioteca	»	12.928.500		
Soci per quote scadute anni 1968-1969-1970 e 1971 .	»	1.780.000		
Soci per quote 1972	»	2.630.000		
Cassa di Risparmio di Torino	»	559.413		
Conto corrente postale	»	1.236.099		
Credito Italiano	»	2.950.371		
Fondi a mano del Presidente	»	50.000		
Passivo				
Residuo Mutuo Istituto Bancario S. Paolo			L.	5.782.075
Fornitori			»	2.964.667
Fondo svalutazione fotografie, pubblicaz. e biblioteca			»	2.220.187
	L.	91.150.785	L.	10.966.929
Patrimonio netto			»	80.183.856
	L.	91.150.785	L.	91.150.785

Il Revisore Augusto Doro, dà quindi lettura della seguente relazione dei Revisori dei conti al bilancio del 31 dicembre 1971:

Gentilissime Signore, Egregi Consoci,

nell'adempimento del nostro compito di Revisori dei Conti, ci siamo assicurati della regolare tenuta delle scritture contabili, e della esatta rispondenza delle entrate e delle uscite, alle voci inscritte a Bilancio.

Il tutto è risultato in perfetto ordine.

Riteniamo opportuno richiamare l'attenzione dei Soci sulle risultanze definitive della Situazione Patrimoniale al 31 dicembre 1971.

Se il patrimonio netto figura immutato in L. 80.183.856 come al 31 dicembre 1970, in realtà ciò si accompagna ad un miglioramento di fatto per un'avvenuta, ulteriore svalutazione prudenziale delle attività sociali.

In effetti la cifra di mobili ed arredi risultante in L. 1.700.000 al 31 dicembre 1970 è stata portata a L. 1 pro memoria, utilizzando l'apposito fondo di ammortamento, e per la prima volta è stato accantonato l'importo di L. 2.220.187, per svalutazione dei fondi fotografie, pubblicazioni e biblioteca.

Se anche in realtà i valori di mercato di queste voci, non solo non diminuiscono, ma tendono ad aumentare, è saggia amministrazione sociale, conteggiarli in via ridotta e

prudenziale, tenendo conto delle evidenti difficoltà di realizzo nel caso di necessità incombenti.

Con queste precisazioni si invita l'Assemblea ad approvare i bilanci ed a dare un voto di plauso al Consiglio.

In vista poi dell'esercizio 1972 riteniamo nostro obbligo il segnalare al Consiglio ed all'Assemblea il preoccupante aumento della morosità dei Soci, che risultano debitori al 31 dicembre 1971 di ben L. 1.780.000 per quote scadute.

Mentre preghiamo gli Associati tutti a voler far fronte tempestivamente agli impegni assunti, raccomandiamo al Consiglio di insistere nell'opera già iniziata per il ricupero di questi crediti.

Per scaduto mandato, rassegnamo quindi all'Assemblea le nostre dimissioni.

Rag. Benedetto Fiore - Augusto Doro

Dopo alcune precisazioni, che, in assenza del Tesoriere Dott. Bruno Barattini, vengono fornite dal Revisore Augusto Doro, l'assemblea approva all'unanimità e per alzata di mano, il rendiconto dell'esercizio 1971 e la relazione dei Revisori.

Il Vice Presidente, rifacendosi a quanto è stato rilevato dal Revisore Sig. Doro riguardo alla preoccupante morosità di alcuni Soci, precisa che venticinque di essi, ancorché ripetutamente sollecitati, risultano tuttora debitori delle quote relative agli anni 1969-1972, ed anzi due di questi sono debitori anche della quota del 1968. Il Prof. Carrata Thomes ricorda come l'art. 5 del Regolamento sociale attribuisca al Consiglio Direttivo la facoltà di dichiarare decaduto dalla qualità di Socio effettivo chi lasci trascorrere un intero anno senza pagare la quota associativa. Chiede pertanto all'assemblea quali decisioni, alla stregua dell'articolo citato, occorra adottare nei riguardi di Soci la cui morosità risulta assai più prolungata di quella considerata nell'articolo predetto. Tutti i presenti approvano la proposta di dichiarare decaduti i Soci insolventi dal 1969 a tutt'oggi; per i Soci morosi da epoca più recente, prima di adottare nei loro riguardi analoghe decisioni, si provvederà a nuovo sollecito.

Il Prof. Carrata Thomes dà quindi notizia dell'imminente pubblicazione del Bollettino 1969-1970, cospicuo volume di oltre 300 pagine, di cui sono pronte le ultime bozze di stampa. La commissione redazionale e la presidenza hanno fatto quanto potevano per assicurare la sollecita preparazione del volume, la cui pubblicazione è stata ritardata dalle notorie difficoltà finanziarie che affliggono la Società e da inconvenienti organizzativi comunque non imputabili al Direttivo.

Si passa quindi alla discussione dell'ultimo punto dell'ordine del giorno, concernente le dimissioni del Consiglio direttivo, che, nell'apposito allegato n. 4 alla lettera di convocazione dell'assemblea, sono state motivate come segue:

« Il Consiglio Direttivo della S.P.A.B.A., a suo tempo, ha informato i Soci dell'esistenza di un lascito a favore della Società, conseguente alle disposizioni testamentarie del defunto Consocio Ing. Carlo Felice Bona. Il lascito che attualmente, a seguito dell'accreditamento degli interessi bancari, ammonta a circa settanta milioni, deve essere utilizzato per opere di restauro scelte da una Commissione appositamente nominata, secondo norme ben precise, a questo scopo.

« Dopo le non brevi né facili pratiche amministrative, avendo ottenuta la prescritta autorizzazione dell'autorità tutoria, il Consiglio ha preso contatto con l'erede dell'Ingegner Bona, nella persona della sorella, Signorina Maria Teresa Bona.

« La Signorina Bona, in un colloquio del 21 marzo u.s. con il Tesoriere della S.P.A.B.A., ha presentato alcune sue richieste, e cioè:

« *a*) che il denaro del lascito venga depositato su di un conto diverso da quello in cui vengono versate tutte le altre entrate della Società;

« *b*) che, a far parte della Commissione di cui sopra, venga chiamato un Socio di suo gradimento;

« *c*) che la Commissione, nel decidere i restauri da eseguire, tenga conto delle sue indicazioni.

« Il Consiglio Direttivo della S.P.A.B.A. si riunisce al completo il 5 aprile 1972 e ascolta la relazione del Tesoriere sul suo colloquio con la Signorina Bona.

« Il Dott. Barattini conclude dichiarando che le richieste della Signorina Bona, non soltanto non si conciliano con il dettato del testamento, ma sono anche lesive della dignità e del prestigio del Consiglio. Il Vice Presidente e il Segretario sono solidali con il Tesoriere e si associano alla sua valutazione di fondo del problema.

« A questo punto, il Consiglio potrebbe rifiutare il lascito, oppure, richiamandosi alla lettera del testamento, pretenderne l'esecuzione incondizionata.

« Esistono decisioni, tuttavia, che talvolta richiedono una più ampia base di consenso democratico. Dopo matura riflessione, il Consiglio è appunto unanime nel ritenere che un caso delicato come questo non possa prescindere dal giudizio e dal conforto dei Soci e quindi, in omaggio ad una normale prassi di correttezza, giudica opportuno rassegnare le proprie dimissioni.

« In ultima analisi, sarà dunque l'Assemblea dei Soci a contribuire fattivamente, mediante l'elezione di un nuovo Consiglio Direttivo, alla soluzione del problema del lascito.

« Questa conclusione viene anche a coincidere, per quanto lo riguarda, con la decisione del Vice Presidente, di essere sollevato, al più presto, da ogni carica sociale in seno alla S.P.A.B.A., visti i suoi rilevanti impegni di lavoro ».

Prima di proporre formalmente all'assemblea le dimissioni del Consiglio direttivo il Prof. Carrata Thomes dichiara di aver ricevuto una lettera inviatagli il 13 giugno 1972 dal Notaio Pietro Bourlot, esecutore testamentario dell'Ing. Carlo Felice Bona, ed una lettera, in pari data, della Signorina Maria Teresa Bona. Sia il Notaio Bourlot che la Signorina Bona precisano che le richieste da quest'ultima espresse al Tesoriere della S.P.A.B.A. Dott. Barattini circa le modalità di gestione del lascito dell'Ing. Bona a favore della nostra Società, non devono ritenersi condizioni ma solo espressione di desideri. Il Prof. Carrata Thomes, dando atto della precisazione ed esprimendo gratitudine alla memoria dell'Ing. Carlo Felice Bona, che ha voluto onorare la S.P.A.B.A. del compito di attuare le sue disposizioni di ultima volontà a vantaggio del patrimonio artistico piemontese, conferma la decisione di lasciare la direzione della Società, anche perché onerato da gravi impegni di lavoro.

L'Ing. Catella chiede quindi la parola come amico del defunto Consocio Ing. Bona, per confermare quanto è stato precisato dal Notaio Bourlot e dalla Sig.na Bona circa il significato dei desideri espressi da quest'ultima, ed afferma che tali desideri non dovrebbero creare alcun problema per il loro accoglimento. Altri Soci intervengono vivacemente per sostenere che occorre attenersi alle sole disposizioni testamentarie; altri ancora esprimono l'avviso che l'istituzione di un conto bancario separato per la gestione del lascito non contrasta con il tenore del testamento ed è anche opportuna, mentre meno opportuno sarebbe l'accettare le indicazioni relative ad opere da restaurare, poiché ciò costituirebbe un precedente per altri analoghi lasciti futuri. Il Prof. Carducci ritiene sia bene rimettere ad un nuovo Consiglio direttivo la ripresa dei contatti con l'Esecutore testamentario e l'Erede dell'Ing. Bona; altri sostiene che il problema deve essere

risolto dall'attuale direttivo. In fine, su richiesta di alcuni presenti, si dà lettura integrale delle due lettere prima citate.

Il Presidente conclude proponendo formalmente all'Assemblea le dimissioni del Consiglio direttivo.

Dopo ulteriore confronto di opinioni diverse, si conviene di accettare le dimissioni e di fissare entro breve termine la seduta per le elezioni.

Segue una breve discussione circa la validità delle deleghe agli effetti delle votazioni: negata dal Dott. Viale, essa è sostenuta da altri Soci che, in assenza di esplicita previsione statutaria, affermano l'applicabilità dell'art. 9 delle disposizioni di attuazione del Codice Civile e si richiamano a precedenti assemblee elettorali in cui i voti espressi tramite delegati furono ritenuti validi.

La seduta termina alle ore 19,30.

Il Segretario: *Guido Gentile* Il Vice Presidente: *Franco Carrata Thomes*

SEDUTA AMMINISTRATIVA DELL'11 LUGLIO 1972

Il giorno 11 luglio 1972, alle ore 17,30, in seconda convocazione, presso la sede sociale di via Napione 2, con l'intervento di 62 Soci, ha luogo l'assemblea indetta con circolare n. 1459 del 22 giugno 1972 e dedicata ai seguenti argomenti:

1) Rendiconto dell'attività sociale 1970-1972;
2) Elezione del nuovo Consiglio direttivo della S.P.A.B.A.

Aprendo la seduta, il Vice Presidente Prof. Franco Carrata Thomes, precisa che rigorose esigenze organizzative non hanno consentito di fissare questa assemblea in data anteriore all'odierna, com'è stato anche detto nella circolare di convocazione. Prima di procedere alla trattazione degli argomenti all'ordine del giorno, il Vice Presidente dà la parola al Tesoriere, Dott. Bruno Barattini, il quale, non essendo intervenuto alla seduta amministrativa del 17 giugno scorso, desidera ora, per motivi personali, fornire alcuni ragguagli circa le questioni inerenti all'esecuzione del legato dell'Ing. C. F. Bona a favore della S.P.A.B.A., ed in particolare circa l'incontro da lui avuto in data 21 marzo 1972 con la Sig.na Maria Teresa Bona, erede del compianto Ing. Bona. Riferendosi alle precisazioni al riguardo contenuto nelle recenti lettere indirizzate al Prof. Carrata Thomes dal Notaio Piero Bourlot, in data 12 luglio 1972, e dalla Sig.na Bona, in data 16 luglio 1972, lettere di cui è stata data pubblica lettura nell'ultima riunione, il Dott. Barattini conferma quanto ebbe a riferire al Consiglio di Presidenza della S.P.A.B.A. circa il tenore delle richieste avanzate dalla Sig.na Bona in occasione del predetto incontro, riguardo alla destinazione ed all'amministrazione del lascito Bona. Le indicazioni allora formulate dalla Sig.na Bona, dichiara il Dott. Barattini, si configurarono non come semplici « desideri », ma come puntuali richieste, che egli avrebbe dovuto presentare al Consiglio Direttivo della Società, riferendone quindi le risposte alla Sig.na Bona. Che, in ogni caso, non si trattasse di semplici espressioni di desideri, conclude il Dott. Barattini, è confermato dal fatto che, a tutt'oggi, la S.P.A.B.A. non ha potuto ritirare la somma legata.

Il Prof. Carrata Thomes dichiara di aderire alla valutazione dei fatti fornita dal Dott. Barattini e, poiché da parte dei presenti non vengono formulate osservazioni in merito, procede all'esposizione del rendiconto dell'attività sociale negli anni 1970-1972:

11 luglio 1972

Resoconto dell'attività sociale della S.P.A.B.A. 1970-1972
del prof. Franco Carrata Thomes

« Signori Consoci,

nei 27 mesi in cui questo Consiglio Direttivo è rimasto in carica (e cioè dall'aprile 1970 ad oggi), sono stati affrontati (e spesso risolti felicemente) diversi problemi, alcuni dei quali gravavano sulla S.P.A.B.A. ormai da lunghi anni senza trovare una via di uscita soddisfacente. E valga il vero.

1) Per quanto riguarda la segreteria e l'apertura della sede sociale, la prima nostra cura è stata quella di porre fine alle sistemazioni di fortuna di cui, in un modo o nell'altro, ci si era sempre serviti. Allo scopo appunto di avere un ufficio organizzato in modo efficiente, abbiamo assunto a far tempo dal 1° settembre 1970 una segretaria stabile e come tale regolarmente retribuita. La sede sociale è rimasta aperta dalle ore 15,30 alle ore 19 di tutti i giorni feriali, eccetto il lunedì. Le mansioni di segretaria sono state svolte, con cura e alacrità, dalla sig.ra Anna Maria Boglione. Data la mole, spesso rilevante, di lavoro, la segretaria è stata costantemente coadiuvata nell'espletamento dei suoi compiti dal Dr. Guido Gentile (segretario della S.P.A.B.A.) che si è sempre prodigato, in modo altamente encomiabile, per il buon funzionamento della Società. Accanto alla Sig.ra Boglione e al Dott. Gentile, deve qui essere ricordato anche il Socio Arch. Dario Sesia, che ha spesso coadiuvato egregiamente la Segreteria nei lavori di ufficio.

2) Circa i problemi della sede sociale di Via Napione 2, comunico che le discese pluviali delle gronde su Via Napione e sul giardino sono state rifatte *ex novo*. Permangono tuttavia infiltrazioni d'acqua nei muri perimetrali della palazzina, infiltrazioni che hanno danneggiato anche il muro interno (che dà sul giardino) della sala delle riunioni e il muro (che dà a Nord) della Segreteria. In occasione del tentativo di furto con effrazione (avvenuto nell'aprile 1970), i ladri demolirono una porta della veranda dell'ingresso (verso il giardino): tale porta è stata rifatta completamente *ex novo*, con relativo indennizzo pagato dalla nostra Compagnia assicuratrice. Questi eventi (ed altri minori, sui quali non mi dilungo) rendono evidente che oggi la palazzina urge di un radicale restauro, sia per quanto concerne i muri perimetrali sia per un assetto più dignitoso e funzionale dei locali e dei relativi arredi, sia infine per una necessaria revisione delle coperture del tetto.

A seguito delle azioni legali intraprese sotto la passata Presidenza per ottenere dagli inquilini del 1° e del 2° piano dello stabile di Via Napione 2 le somme degli arretrati dovuti alla Società per le spese di riscaldamento, portierato, ecc., nonché per ottenere la piena disponibilità dei locali, preciso quanto segue:

a) le predette azioni legali sono continuate anche negli anni 1970 e 1971;

b) dal 1° settembre 1971 l'inquilino del 2° piano Ing. Luigi Cappa Bava ha lasciato l'appartamento, dopo aver regolato il canone d'affitto e in parte le spese;

c) continua tuttora invece la causa con il Prof. Carlo Mollino, inquilino del 1° piano, per il pagamento delle spese e lo sgombero dei locali.

Entrambe le cause sono state patrocinate in Tribunale, per conto della S.P.A.B.A., dall'Avv. Mario Dossetto, che purtroppo è tragicamente scomparso nei giorni scorsi e alla memoria del quale, a nome della Società, rivolgo un commosso pensiero.

3) Per quanto concerne la situazione finanziaria della S.P.A.B.A., la nostra Amministrazione, grazie ad importanti contribuzioni ottenute dalla Cassa di Risparmio di Torino e da altri Enti cittadini e grazie anche ad un organico riassetto dello schedario dei Soci e al conseguente ricupero di numerose quote sociali, ha provveduto a superare completamente le massicce passività finanziarie ereditate nel 1970. Oggi noi siamo lieti di trasmettere ai nostri successori un bilancio in pareggio, con il vivo augurio (che è l'augurio dei Soci tutti) che tale possa mantenersi anche negli anni a venire, mercé una gestione illuminata e l'acquisizione di nuove auspicabili disponibilità. Ciò tra l'altro contribuirà all'espansione di quelle attività sociali, d'ordine culturale e scientifico, già da noi avviate, ma duramente frenate, oltre che dalla tirannia del tempo, dalla necessità assoluta e inderogabile di risanare prima di ogni cosa il bilancio. E, giacché abbiamo accennato alle quote sociali, comunico che sono in via di ricupero definitivo quelle relative al 1970, mentre quelle del 1971 si vanno rapidamente normalizzando. Da tutto ciò discende una logica conclusione, che è anche un imperativo categorico per una società come la S.P.A.B.A., che si regge in buona parte sull'apporto delle quote sociali. È assolutamente necessario che tutti i Soci si facciano parte diligente nel versamento della propria quota sociale e che molti siano più solleciti nei pagamenti, anche al fine di evitare richieste più o meno spiacevoli in questo senso.

4) Circa le pubblicazioni sociali, non mi resta che ribadire quanto ho già detto nella seduta amministrativa del 17 giugno 1972.

Il volume del « Bollettino » n. 23-24 relativo agli anni 1969-70 è interamente stampato e solo la mole di lavoro della Stamperia ha impedito che esso fosse consegnato ai Soci già prima della seduta odierna. Comunque, il volume sarà distribuito a tutti nei prossimi giorni. Secondo il nostro programma, il volume del « Bollettino » relativo agli anni 1971-72 avrebbe dovuto vedere la luce entro e non oltre il 1973. Io faccio voti che il nuovo Consiglio Direttivo della S.P.A.B.A. riesca a tradurre in realtà questi tempi di lavoro, che mirano a tenere completamente aggiornata quella che è la più importante voce scientifica del nostro Sodalizio.

5) Per venire ora alle attività culturali-scientifiche-sociali della S.P.A.B.A. nei 27 mesi della nostra reggenza, esse possono essere riassunte nei seguenti dati: 8 sedute scientifiche, per un totale di 15 comunicazioni e 2 conferenze; 7 gite di cui una fuori d'Italia; 3 visite in Torino.

Tra le comunicazioni ricordo particolarmente quelle che hanno costituito una intera seduta egittologica, dedicata alle antichità di Deir el Medina nel Museo Egizio di Torino e dovuta alla cura appassionata del Prof. Curto e dei suoi valenti collaboratori; le conferenze invece sono state tenute rispettivamente dal Prof. Millotte (dell'Università di Besançon) sullo stato attuale delle ricerche preistoriche nella Franca Contea e nel Giura francese e dal Prof. Pelet (dell'Università di Losanna) sulla metallurgia protostorica nelle Alpi Occidentali e nel Piemonte.

Il principio al quale ci siamo ispirati per la scelta delle gite fuori sede è stato quello di operare in stretta connessione con le Società Culturali consorelle piemontesi.

Questo principio ha dato ottimi frutti con le gite nel Canavese, ad Ivrea, a Bra-Pollenzo-Alba, a Susa e alla Novalesa, dove si è operato in perfetta unione e cordialità con la « Società Accademica di Storia e d'Arte Canavesana », con la Società degli « Amici del Museo » di Bra, con la « Società di ricerche e studi Valsusini Segusium ».

Particolare menzione meritano anche le due visite alle opere di Gaudenzio Ferrari, nella ricorrenza del quinto centenario della sua nascita, effettuate rispettivamente a Varallo, al Sacro Monte, a Valduggia e a Novara, Arona e Vercelli.

Segnalo infine che per la prima volta, nella sua vita ormai centenaria, la S.P.A.B.A. ha effettuato una gita di ben 4 giorni oltre i confini nazionali, recandosi in Savoia a visitare monumenti, collezioni archeologiche e cose d'arte di St. Jean de Maurienne, Chambéry, Hautecombe, Le Bourget, Aix-les-Bains e Annecy. Anche durante questa riuscita escursione, i Soci hanno potuto fruire dell'illustrazione dei monumenti e dei musei ad opera di qualificati esponenti delle società culturali savoiarde.

6) Dall'esposizione che ho fatto, emerge a chiare lettere che i punti essenziali del programma di questo Consiglio Direttivo (da me esposto nell'Assemblea sociale del 19 giugno 1970) sono stati ampiamente rispettati e coronati dal successo. Delle ultimissime vicende, che hanno portato questo Consiglio Direttivo alle dimissioni, con alcuni mesi di anticipo rispetto alla regolare scadenza del suo mandato, non è qui il caso di discorrere, dato anche che sono state ampiamente motivate e dibattute nell'ultima seduta amministrativa del 17 giugno 1972. È per noi motivo di soddisfazione, tuttavia, prendere atto del risultato della votazione sull'accettazione (o meno) delle nostre dimissioni. Tale votazione ha ampiamente dimostrato, malgrado il nostro fermo intendimento di dimetterci, che una cospicua parte dei Soci presenti non era di questo parere, il che, ripeto, non può non suonare come un'aperta e affettuosa dimostrazione di stima verso il nostro modo di condurre la gestione della Società.

Appunto per questo motivo, il mio ringraziamento va anche, oltre ai collaboratori più stretti e agli amici qualificati, a tutti quei Soci che ci hanno sempre appoggiato con la loro benevola solidarietà. Personalmente inoltre sono convinto che i nostri sforzi, ispirati solo e sempre dall'interesse culturale e scientifico oltre che da un vivissimo amore per la nostra terra, hanno obiettivamente messo in una buona condizione di partenza coloro che ora si accingono a prendere in mano il timone della Società. A mio avviso, essi dovranno porsi come inderogabile necessità la ricostruzione dall'interno della S.P.A.B.A. secondo schemi nuovi e moderni, capaci di accattivarsi la stima e il plauso dei Soci più esperti, ma, soprattutto, in grado di attirare l'attenzione e la simpatia di forze più vive e più giovani e, per ciò stesso, proiettate nel futuro. Mi permetto di insistere: il rinnovamento della S.P.A.B.A., sia nelle strutture della Società (ad es. riforma dello Statuto) sia nel tessuto connettivo della vita sociale è ormai cosa urgente, tanto più che esso non potrà avvenire che per gradi e mercé l'interessamento e lo sforzo di tutti.

Il mio augurio, come studioso di storia piemontese, come docente universitario, come responsabile per 27 mesi della vita sociale della S.P.A.B.A., è che questa trasformazione possa compiersi al più presto per le migliori fortune del nostro Sodalizio ».

* * *

I Soci accolgono con nutriti applausi la relazione del Prof. Carrata il quale, considerando come egli non possa più presiedere da questo momento l'assemblea, perché decaduto dal suo incarico, in omaggio alla prassi vigente, invita a dirigere la seduta elettorale il Dott. Vittorio Viale, socio più anziano tra i presenti.

Il Dott. Viale accetta l'invito e, con il consenso dei presenti, chiama ad integrare il seggio elettorale i Consoci Dott. Noemi Gabrielli e il Prof. Nino Carboneri, entrambi già Presidenti della S.P.A.B.A.

Hanno quindi inizio le operazioni di voto. I Soci presenti accedono al tavolo della Presidenza consegnando la propria scheda ed un numero di schede pari alle deleghe da ciascuno ricevute. La Dott. Gabrielli controlla, sia per i Soci presenti sia per quelli rappresentati, la regolare posizione per quanto concerne il versamento delle quote sociali sino al 1971 compreso. Al termine della votazione il Presidente del seggio prega l'Ingegner Fulcheri di collaborare alle operazioni di scrutinio. Con l'Ing. Fulcheri che controlla e firma le singole schede, sono chiamati a collaborare nella lettura delle schede stesse e nei conteggi dei voti i Soci Dott. Gentile e Arch. Sesia.

I votanti presenti risultano essere 62. Le deleghe presentate, e accettate dal Seggio, 128. La somma complessiva dei voti espressi è quindi pari a 190. Di questi, 187 risultano validamenti espressi, mentre 2 schede vengono annullate dal seggio per irregolarità o perché firmate. I risultati delle operazioni vengono annotati, a cura del seggio, in verbale sottoscritto dagli scrutatori. Al termine delle operazioni, il nuovo Consiglio Direttivo della S.P.A.B.A., eletto dai Soci, risulta così composto:

Presidente: Prof. Franco Mazzini - voti 158
Vice Presidente: Dott. Giovanni Donna d'Oldenico - voti 127
Segretario: Arch. Dario Sesia - voti 171
Tesoriere: Rag. Bruno Signorelli - voti 127.

Proclamati i risultati, il Presidente del Seggio chiude l'Assemblea alle ore 21,40.

Il Vice Presidente uscente: *Prof. Franco Carrata Thomes*

Il Segretario uscente: *Dott. Guido Gentile*

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 14 OTTOBRE 1972

Sabato 14 ottobre 1972 nella Sede Sociale di Via Napione 2 in prima convocazione alle ore 15,30, ed in seconda alle ore 16, presenti i Soci: Dotta, Boido, Carducci, Filippi Pier Carlo, Fusi, Mulassano, Ferrero, Spadoni, Passanti, Martinengo, Scafile, Moccagatta, Fiore Benedetto, Viale Vittorio, Bracco Vittorio, Lanza, Minelli, Tosalli, Sesia, Caselle, Manino, Boglione, Filippi Cesare, Donna d'Oldenico Giovanni, Cazzola, Rosboch, Caramellino, Giordana, Mazzini, Brayda, Debiaggi, Ravera Giuseppe, Destefanis Francesco, Talanti, Gelmi, Artom, Natta Soleri Raffaele, Arietti, Lange Augusta, Gentile, Bona Maria, Savi, Bertola, si è tenuta una Seduta Amministrativa con il seguente Ordine del Giorno:

1) Saluto e relazione del Presidente;
2) Lascito Ing. Carlo Felice Bona;
3) Nomina nuovi Soci;
4) Proposta di adeguamento della quota sociale;
5) Proposta di invito ai Soci di comunicare alla Segreteria argomenti di possibili relazioni per le prossime Sedute scientifiche;
6) Eventuali e varie.

Prende per primo la parola il Presidente Prof. Franco Mazzini che legge il discorso di saluto e di presentazione del nuovo Consiglio Direttivo:

« Signore, Signori Consoci, mi onoro di inaugurare oggi, nel presiedere questa prima Seduta Amministrativa, l'attività del nuovo Consiglio Direttivo della Società, eletto — come è stato reso noto — lo scorso luglio e rinnovo pertanto a tutti i Soci — in particolare ai presenti — l'espressione del più cordiale saluto anche a nome degli altri membri dello stesso Consiglio. È consuetudine, peraltro doverosa, che il Presidente neo-eletto si presenti delineando le direttrici essenziali del programma che il nuovo Consiglio si propone di realizzare. Mi si lasci dire a questo punto — e non già per abusato accorgimento retorico — che il compito è oggi più che mai tutt'altro che facile. È una constatazione che già il mio predecessore non aveva mancato di sottolineare. È inutile nascondersi che una crisi di fondo affligge oggi il nostro Sodalizio così come, del resto, più o meno tutti gli altri Sodalizi similari. Riflesso indubbio di una crisi — non sarò io a scoprirlo — che interessa e travaglia le strutture medesime della società del nostro tempo ed i cui molteplici aspetti e motivi non è certo il caso di considerare anche perché ognuno di noi li vive quotidianamente.

« Basterà appena ricordare come nel ritmo sempre più serrato della vita attuale si sia verificata, fra l'altro, una moltiplicazione di associazioni varie e di istituzioni che provocano inevitabilmente un cumulo di impegni personali, alcuni dei quali, per ragioni professionali e di pubblica relazione, finiscono per prevalere a danno degli altri: ed ecco l'inevitabile affievolirsi di un interesse, il diradarsi di presenze e via dicendo. Il numero dei Soci morosi da due o tre od anche più anni sono una conferma eloquente di quanto vado accennando, e assai relativo, ancorché confortante, è il compenso rappresentato dalle numerose domande di adesione che vengono inoltrate specie da parte di giovani e di uomini nuovi.

« Leggevo, verso la fine della relazione di congedo del mio predecessore, il Professor Franco Carrata Thomes, di quella che, a suo avviso, è una inderogabile necessità di ricostruire dall'interno la S.P.A.B.A. secondo schemi nuovi e moderni, capaci di accattivarsi (sono parole Sue) la stima ed il plauso dei Soci più esperti, ma soprattutto in grado di attirare l'attenzione e la simpatia di forze più vive e più giovani e perciò proiettate nel futuro. Una diagnosi sostanzialmente giusta, che non si può non condividere al pari delle direttrici da seguire; ma resta molto aperta la difficile scelta delle terapie più appropriate ed efficaci. In primo luogo (strutture interne della Società) bisognerà riprendere in esame la già più volte ventilata riforma dello Statuto della Società ormai inadeguato ai tempi. Bisognerà cioè riprendere il discorso già iniziato nel triennio 1965-67, sotto la Presidenza Carboneri, quando alcune proposte di revisione vennero formulate da una Commissione allora appositamente nominata e di cui ci sarà certamente traccia nell'Archivio della Società. Per quanto riguarda nuove formule intese ad incentivare la partecipazione dei Soci, specie dei giovani, alla ricerca ed allo studio del patrimonio d'arte piemontese — nello spirito fondamentale dello Statuto — non posso anticipare ancora nulla di definitivo ma io credo che si potrebbe tentare di interessarli ad agire in un settore che, per le solite carenze croniche di personale e di mezzi, è tra i più deficitari dell'Amministrazione delle Belle Arti: quello che riguarda cioè la documentazione se non proprio la catalogazione dei monumenti e delle cose d'arte, specie di zone eccentriche e disagevoli, dove le cose sono più esposte alla rovina, al pericolo di furti e di manomissioni. Qualcosa del genere è già stato fatto di recente dalla " Famija Albeisa ". Un'attività che, concertata con le competenti Soprintendenze, potrebbe quindi essere pubblicata periodicamente mediante mostre fotografiche ricavandone qualche indubbio

profitto. Sarebbe un'occasione di più per rinsaldare i legami — non solo in occasione delle gite, come già si è fatto — con le Associazioni culturali di Provincia. Naturalmente la massima cura sarà dedicata alla normale attività scientifica e sociale, quella riguardante le comunicazioni nel corso delle Sedute Scientifiche, che si cercherà di pianificare nell'arco dell'anno anche in ordine alla puntualità di pubblicazioni del Bollettino. Ma se questa potrà essere l'attività ordinaria per il prossimo 1973, per l'anno successivo, che è l'anno del Centenario di Fondazione, mi è gradito annunziare che il Consiglio Direttivo della S.P.A.B.A. si propone di organizzare un Convegno di Studi per celebrare degnamente la ricorrenza. È un progetto impegnativo ed oneroso — non ce lo nascondiamo — ed ognuno può facilmente immaginarlo; ma noi confidiamo che unendo le forze e valendoci della collaborazione di tutti coloro che saranno in grado di offrircela, Enti e persone, e gettandone fin d'ora le basi, la manifestazione potrà conseguire il successo che si conviene ad un traguardo così significativo. E confidiamo altresì che un evento come questo, consacrato naturalmente dalla pubblicazione dei relativi Atti, possa sostanzialmente corroborare la vita del nostro Sodalizio conferendogli slancio e prestigio. E basti in questa occasione averlo accennato, perché prossimamente occorrerà tornare apposta sull'argomento per tracciare direttrici organizzative e programmi, per renderne debitamente edotti i Soci e chiedere le necessarie collaborazioni. Ma se questo è l'ambizioso traguardo per il 1974, al quale fin da questo momento poniamo mente, un altro compito straordinario attende la Società e sempre nell'ambito di un'attività squisitamente scientifica. Alludo al cospicuo lascito che il compianto nostro Consocio Ing. Carlo Felice Bona ha devoluto alla Società con l'incarico di impiegarlo nel restauro di opere d'arte piemontese che siano particolarmente bisognose di interventi. Non credo di essere vittima di deformazione professionale — non potendo completamente spogliarmi della mia veste di Soprintendente — se affermo che l'illuminato mecenate, nell'interpretare quello che è il dettato del primo articolo dello Statuto — laddove tra gli scopi essenziali dell'istituto, oltre la ricerca e lo studio, si parla di conservazione — ha avvertito con acuta sensibilità quella che vorrei definire l'attuale pressante, direi ansiosa necessità di interventi conservativi del nostro sconfinato e purtroppo in molta parte decrepito patrimonio d'arte.

« Necessità così vaste ed onerose che, come è noto, i soccorsi ufficiali, statali, non bastano che in piccola parte a soddisfare, mentre d'altro canto l'opinione pubblica e tanti altri istituti ed amministrazioni che potrebbero, almeno in parte, qualora volessero, concorrere a codesta immane impresa nazionale, sono sensibili purtroppo soltanto a parole. Il gesto di Carlo Felice Bona offre dunque alla Società il motivo per potersi vantare di essere in prima fila in questa azione che è ad un tempo di rilevanza culturale e di alto significato civile. Come si vede, carne al fuoco ne abbiamo ed in abbondanza; e noi crediamo che se la S.P.A.B.A. nel prossimo triennio riuscirà ad onorare i pur onerosi e gravosi impegni che l'attendono, il referto sulle condizioni vitali e sull'efficienza del Sodalizio non potrà che risultare positivo ».

Terminata la relazione del Presidente, causa l'assenza giustificata del Tesoriere Rag. Bruno Signorelli, prende la parola il Segretario che legge una memoria rilasciatagli dallo stesso Signorelli:

« Per quanto concerne la situazione finanziaria della S.P.A.B.A. si può dire che essa sia, rispetto a tre anni fa notevolmente migliorata; come risulta dalla relazione che il Tesoriere uscente Dott. Barattini mi ha rilasciato, all'11 luglio 1972 vi era la seguente situazione:

SITUAZIONE PATRIMONIALE ALL'11 LUGLIO 1972

Attivo		
Immobili di proprietà	L. 1	
Titoli presso la Banca Nazionale del Lavoro	» 47.700	
Fotografie, disegni e oggetti vari di interesse artistico	» 580.000	
Mobili e arredi	» 1	
Pubblicazioni sociali fino al 1945	» 19.620.800	
Bollettini sociali 1946-68	» 26.764.400	
Edizioni speciali	» 21.598.500	
Biblioteca	» 12.928.500	
Soci per quote	» 2.383.000	
Cassa di Risparmio di Torino	» 188.525	
Conto corrente postale	» 1.604.939	
Credito Italiano	» 1.649.051	
Passivo		
Residuo Mutuo Istituto Bancario San Paolo		L. 5.502.431
Fornitori		» 1.464.667
Fondo svalutazione fotografie, pubblicaz. e biblioteca		» 2.220.187
	L. 87.365.417	L. 9.187.285
Patrimonio netto		» 78.178.132
	L. 87.365.417	L. 87.365.417

RENDICONTO ALL'11 LUGLIO 1972

Entrate		
Versamento Soci per quote	L. 2.027.000	
Incassi per vendita pubblicazioni sociali	» 284.850	
Affitti	» 180.000	
Saldo Banche al 31 dicembre 1971	» 4.745.883	
Restituzione fondo a mani del Presidente	» 50.000	
Uscite		
Fornitori diversi		L. 643.729
Spese per segreteria		» 623.000
Riscaldamento		» 290.532
Rate Mutuo		» 575.700
Anticipo Stamperia Artistica		» 1.500.000
Varie e minute		» 101.992
Assicurazioni, SIP, AEM, Acquedotto Munic., imposte		» 110.265
Saldo Banche all'11 luglio 1972		
Conto corrente postale		» 1.604.939
Conto Credito Italiano		» 1.649.051
Conto Cassa di Risparmio di Torino		» 188.525
	L. 7.287.733	L. 7.287.733

« Nel frattempo abbiamo avuto (grazie sempre all'interessamento fattivo del Dottor Barattini) un generoso contributo della Cassa di Risparmio di Torino di Lire 2.000.000; a cui si deve aggiungere un contributo di Lire 100.000 dell'Istituto Bancario San Paolo. In questi primi mesi della nostra amministrazione la spesa più considerevole è stata il pagamento dei *clichés* per il Bollettino 1969-70 fatto alla Ditta Becco succ. Cantagalli per Lire 500.000 circa. Rimane da risolvere ancora il più gravoso impegno finanziario per la S.P.A.B.A.: questo sarà il pagamento del debito contratto con la Stamperia Artistica Nazionale per circa Lire 4.500.000. Il Bollettino testé comparso (che copre un ampio periodo societario) ha inciso notevolmente su questo nostro debito. Sarà quindi necessario apprestare un piano di pagamento in maniera di saldare il debito stesso e poter poi impostare il prossimo Bollettino (che rimane sempre l'attività più importante della S.P.A.B.A.). Da quanto precede si rende quindi necessario aumentare la quota sociale, perché tra le spese per il Bollettino, di manutenzione, di segreteria, di telefono, luce e riscaldamento occorrerebbe un'entrata pari a Lire 6 o 7 milioni. È quindi chiaro che senza i generosi contributi della Cassa di Risparmio e degli altri Enti occorrerebbe una quota sociale di Lire 12.000 annue; si tratta come ben si vede di una cifra affatto distante dalle possibilità di parecchi Soci (che sono iscritti ad altre Società culturali), occorrerà perciò addivenire ad un aumento molto più limitato rispetto alle attuali 5.000 Lire. Tengo a comunicare ai Soci che in un futuro abbastanza vicino si renderà necessario attuare dei lavori di restauro e di sistemazione alla Sede sociale quando gli alloggi dei piani superiori saranno completamente liberi; certamente, in questo caso, si dovrà accendere un mutuo ipotecario ».

Terminata la lettura della comunicazione del Tesoriere da parte del Segretario, vari Soci chiedono di accantonare il punto 4 dell'Ordine del Giorno perché non è stato presentato il bilancio preventivo per l'anno 1973; a questi risponde il Segretario facendo notare che la consegna di tutto il materiale amministrativo e di tesoreria è avvenuta il 26 settembre 1972 e quindi non in tempo utile per una stesura del bilancio preventivo.

Prende quindi la parola il Dott. Viale, il quale propone la nomina a Socio Benemerito (*ad honorem*) dell'Ing. Carlo Felice Bona; la proposta messa in votazione viene approvata all'unanimità.

A questo punto l'Avv. Fusi chiede di poter interloquire sulla relazione del Presidente: egli propone anzitutto di dedicare una seduta a quella che è la politica della Società: che cosa è oggi la S.P.A.B.A., che cosa si propone di essere e di che cosa vuole occuparsi, non solo strettamente di Archeologia e Belle Arti; ma nel caso che la Regione, ad esempio, promuovesse un'azione di conservazione di beni archeologici, artistici, paesistici o ambientali la Società dovrebbe mettersi a disposizione di codesto Ente, far sentire comunque la sua voce, magari di opposizione, per la migliore tutela di quei beni. Per quanto riguarda poi le accennate celebrazioni del Centenario auspica che non sia il solo Comitato Direttivo in carica a decidere, ma che la promozione di una manifestazione commemorativa scaturisca da una base più ampia e sia portata in Assemblea.

Rispondono il Dott. Viale ed il Prof. Carducci ricordando un tentativo fatto da precendenti Consigli con l'amministrazione Comunale al fine di risolvere i problemi delle Porte Palatine e del Palazzo dell'Accademia Militare; ma questi tentativi rimasero purtroppo infruttuosi. A tutti risponde quindi il Presidente il quale manifesta di condividere sostanzialmente quanto è stato oggetto dell'intervento dell'Avv. Fusi e in particolare sul programma per le Celebrazioni del Centenario preannuncia che si farà un'apposita seduta. Quindi passa a trattare il secondo punto all'Ordine del Giorno.

Il Prof. Mazzini comunica ai Soci che il legato Bona è stato depositato su un c/c apposito presso la Cassa di Risparmio di Torino ad un tasso d'interesse del 4%. L'importo di questo lascito con gli interessi maturati sino allo scorso settembre è salito a Lire

71.567.397 da cui si debbono detrarre L. 400.000 versate al notaio Bourlot per la registrazione dell'atto. Dopo aver illustrato le finalità del lascito informa i Soci che la Commissione permanente secondo il disposto testamentario dello stesso Bona, sarà formata, oltre che dal Presidente stesso, dal Prof. Umberto Chierici, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte, dal Prof. Luigi Mallé, Direttore dei Musei civici di Torino e dal Rag. Bruno Signorelli, Tesoriere della S.P.A.B.A.

Il Presidente accenna quindi al non facile problema della scelta dell'opera o delle opere (diverse) da restaurare e si dichiara d'avviso che una decisione in proposito potrà essere presa sulla base concreta delle proposte d'intervento che saranno pervenute alla Commissione, proposte che dovrebbero essere fatte dagli stessi Soci, per offrire alla Commissione un campo di scelta il più ampio e vario possibile. A questo punto alcuni Soci, fra i quali il Prof. Carducci chiedono che la Commissione stabilisca un criterio orientativo circa gli interventi, ma il Presidente risponde che neanche questo è possibile stabilirlo a priori; più producente sarà raccogliere tutte le proposte possibili e, su quella base concreta, procedere al vaglio ed alla scelta, anche in rapporto all'entità della spesa. Dalla discussione affiora anche il quesito se tra i possibili interventi sia da considerare anche uno scavo, del quale però nel disposto testamentario (che viene riletto) non vi è alcun cenno, mentre esplicito è il riferimento ad « opere d'arte piemontesi (pittura, scultura, architettura) ».

Si interpongono quindi altri interventi: l'Ing. Brayda parla dei problemi di costo dei restauri e propone la stesura di un possibile programma di finanziamento per le varie voci di restauro. Il Prof. Carducci si associa alle proposte dell'Ing. Brayda, ma sembra propendere per la concentrazione in un unico lavoro. Il Dott. Viale accenna inoltre alla possibilità di sussidiare con fondi del lascito lavori già inseriti nei futuri programmi delle varie Soprintendenze. L'Ing. Giordana propende invece per il sistema delle proposte fatte da parte dei Soci; ancora l'Ing. Brayda propone che la Segreteria ricerchi sui vecchi Bollettini possibili proposte già avanzate da Soci nelle varie comunicazioni. L'Arch. Passanti chiede delucidazioni allo stesso Ing. Brayda per un possibile restauro della Cappella della « Cascina Mandina » in regione Gerbido; chiede inoltre notizie sulle richieste avanzate al Presidente dalla S.P.A.B.A. da parte della sorella del defunto Ing. Bona. Interviene poi l'Avv. Artom che, circa l'impiego del lascito, propone di investire il capitale in cartelle fondiarie dell'Istituto Bancario San Paolo; anche la Dott.ssa Lange si associa alla proposta Artom. La signorina Bona, sorella del Defunto donatore, smentisce di aver posto delle pregiudiziali.

Risponde a tutti e conclude il Vice Presidente Dott. Giovanni Donna d'Oldenico proponendo a suo tempo una seduta amministrativa per trattare tutte le possibili soluzioni concrete atte a rendere operante il lascito Bona.

Il Presidente passa alla trattazione del terzo punto all'Ordine del Giorno. Qui la proposta di eleggere con una sola votazione tutti i nuovi Soci presentati viene bocciata per l'opposizione di alcuni Soci presenti; la votazione viene fatta pertanto per ogni singolo nominativo. Vengono eletti i Soci: Ins. Maria Antonietta Broccardo, Vanna Calderini, Prof. Ivo Caraccioli, Prof. Brunetto Chiarelli, Prof. Maris Facchini, Giuseppe Garino, Avv. Gaddo Augusto Genova, Maria Concetta Mannocchi, Oscar Mannocchi, Silvia Nicastro Conca, Geom. Pietro Sancio, Prof. Ing. Giuseppe Sella, Geom. Lucio Toraldo, Arch. Rosanna Toselli, Maria Volante Gaggero.

Il punto quinto dell'o.d.g., dopo una breve presentazione del Segretario, viene approvato dai Soci all'unanimità.

Il Presidente espone ora la situazione sulla disponibilità del 1° piano della Sede Sociale: la causa con il Prof. Arch. Carlo Mollino per lo sgombero dei locali ed il pagamento delle spese ha subito una battuta di arresto con l'improvvisa scomparsa dell'Avv. Mario Dossetto che per conto della S.P.A.B.A. patrocinava la causa in Tribunale.

Il Segretario rende noto ai Soci che ci è stato comunicato che prossimamente tutto il fascicolo sarà trasmesso allo studio incaricato dagli eredi Dossetto di continuare la causa in corso.

Il Presidente propone la nomina dei due Revisori dei Conti per gli anni 1972-75 nelle persone dei Signori: Ing. Carlo Brayda e Rag. Luigi Dotta che vengono eletti all'unanimità dai Soci presenti. I due Revisori accettano e ringraziano per la fiducia a Loro accordata.

Il Presidente passa a questo punto a trattare della questione dei contributi Ministeriali a favore del « Comitato Amici del Museo di Antichità »:

« Gioverà riepilogare brevemente i precedenti, cominciando dalla Seduta del 24 aprile 1971, nel corso della quale il Consocio Prof. Carlo Carducci, al fine di promuovere una più sollecita esecuzione dei lavori della nuova sede del Museo di Antichità, proponeva la formazione di un " Comitato Amici del Museo di Antichità " in seno alla stessa S.P.A.B.A. Ora, successivamente, mentre i primi contributi affluivano da vari Enti e da Istituti Bancari cittadini, per quanto riguarda il Ministero della P.I., la Presidenza, in data 9 settembre 1971 inviava alla Direzione Antichità e Belle Arti una lettera di richiesta di contributi, illustrando naturalmente le specifiche finalità del predetto Comitato a favore del costituendo Museo. La stessa Direzione BB. AA. con due note del 27 e 28 marzo 1972, rispettivamente della Div. Musei e della Div. Archeologica, dava notizia dell'erogazione di due contributi di Lire 1.000.000 e di Lire 3.000.000 a favore della S.P.A.B.A., ma con la specifica destinazione " Amici del Museo di Antichità " (destinazione indicata però solo sulla seconda lettera); ma, date le circostanze, deve essersi trattato di un " lapsus calami ". Ora, questo Consiglio, considerata la specifica destinazione data dal Ministero ritiene che nessuno dei presenti abbia alcunché da eccepire ed in tal caso dispone quindi la devoluzione *una tantum* del contributo a favore del Comitato nei modi che il Tesoriere concorderà con un rappresentante delegato del Comitato medesimo. A questo punto tuttavia, senza voler minimamente disconoscere le motivazioni che hanno indotto a promuovere questa iniziativa ed a provocare la confluenza di contributi esterni a favore degli " Amici del Museo di Antichità ", però sotto il nome stesso della S.P.A.B.A., si ritiene opportuno proporre che in considerazione degli onerosi programmi previsti ed illustrati, primo fra tutti l'organizzazione del Convegno di Studi per il Centenario e quindi delle straordinarie necessità finanziarie che ne conseguiranno, codesto Comitato " Amici del Museo di Antichità " creato, si noti, col fine specifico di ottenere contributi per il Museo, si differenzi e si renda autonomo nei confronti della S.P.A.B.A., la quale eviterebbe in tal modo il rischio evidente, nel richiedere a sua volta contributi ad Enti, Ministero, ecc., di trovarsi per così dire in concorrenza con un'Associazione esistente nel suo stesso grembo e parte di se stessa ».

Replica allora il Prof. Carducci chiedendo che la revoca della costituzione del Comitato « Amici del Museo di Antichità » dovrebbe essere decisa dall'Assemblea. Ma profilandosi così — con la costituzione di un'altra Associazione autonoma — una scissione in seno alla S.P.A.B.A., il Dott. Viale propone che vi sia una sospensione di due anni di ogni possibile elargizione in favore del Comitato, da parte o comunque mediante la S.P.A.B.A.

Seguono quindi alcuni interventi del Dott. Gentile e dell'Ing. Ravera a proposito della fisionomia giuridica del Comitato in questione e il Presidente ha modo di ribadire che, in tutti i casi, la destinazione dei contributi ministeriali indirizzati alla S.P.A.B.A. ma « per il Comitato ecc. », non può lasciare dubbi di sorta circa la specifica destinazione. Lo stesso Presidente, infine, si dichiara lieto di accogliere e far propria la proposta Viale

di dispensare la S.P.A.B.A. di farsi mediatrice — per il 1973 e il 1974 (anno del centenario) — di elargizioni in favore del suddetto Comitato. Proposta che viene altresì approvata senza riserve dall'Assemblea.

La seduta ha termine alle ore 18,30.

IL SEGRETARIO: *Arch. Dario Sesia* IL PRESIDENTE: *Prof. Franco Mazzini*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 16 DICEMBRE 1972

Sabato 16 dicembre 1972 nella sede sociale di Via Napione 2 in prima convocazione alle ore 16,30 ed in seconda alle ore 17, presenti i Soci: Squillero, Dotta, Gentile, Andreoni d'Ovidio, Mazzini, Filippi Pier Carlo, Acuti, Gay di Quarti Roggeri Mermet, Vergnano, Sesia, Bertola, Doro, Sari, Lange Augusta, Boglione, Fiore, Donna d'Oldenico Giovanni, Martinengo, Lubatti Cornaro, Moccagatta, Signorelli, Turbiglio, Curto, si è tenuta una seduta amministrativo-scientifica che per la prima parte aveva il seguente Ordine del Giorno:

1) Presentazione del Bilancio Preventivo 1973;
2) Aggiornamento della quota sociale 1973;
3) Varie.

Apre la seduta il Presidente, che dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta precedente, che viene dato per letto all'unanimità; poi interviene subito il Socio Doro facendo notare che la mancata approvazione del bilancio preventivo del 1972, presentato dal passato Consiglio Direttivo ai Soci nella seduta del 14 giugno c.a., non permette la successiva presentazione di quello del 1973 e fa notare che si rende pertanto necessaria una nuova seduta amministrativa per una sanatoria della situazione.

Il Dott. Gentile, Segretario del Consiglio uscente, fornisce alcune spiegazioni sulla seduta in discussione (quella del 14 giugno) e conferma che, in tale seduta, l'assemblea decise di rinviare la discussione del bilancio preventivo 1972, essendo allora dimissionario il Consiglio Direttivo che l'aveva presentato. Il Rag. Signorelli, a nome del Consiglio, dopo aver notato che la mancata approvazione del bilancio preventivo 1972 non era stata prima resa nota anche per il mancato reperimento, negli atti della Società, del verbale di quella seduta, ringrazia il socio Doro accettandone il suggerimento di indire una nuova seduta che viene fissata per il 30 dicembre c.a. in prima convocazione e in seconda per il 13 gennaio 1973. Di conseguenza sia il primo che il secondo punto dell'ordine del giorno vengono formalmente accantonati; e si apre però una discussione amichevole circa un futuro possibile aumento della quota. Molti Soci, a titolo personale, si dichiarano d'accordo su un aumento, da applicare magari gradualmente. Quindi il Tesoriere, Rag. Signorelli, espone ai Soci l'avvenuto contatto con la Socia Ada Peyrot per una possibile sistemazione e vendita dei Bollettini editi dalla Società e fa notare inoltre che bisognerebbe pensare di fare posto anche sul nostro Bollettino a una forma di pubblicità.

La Dott.ssa Lange si dice d'accordo su questa soluzione e consiglia di pubblicare anche un elenco di tutte le pubblicazioni.

Il Socio Vergnano desidera sapere se può iscrivere alla Società l'Istituto di cui è Direttore in modo che gli allievi possano usufruire anch'essi delle agevolazioni concesse ai Soci. Il Socio Doro fa osservare che l'Istituto può essere iscritto normalmente mentre è lasciata alla discrezione del Presidente la questione dell'accesso degli studenti alla

sede sociale; propone di istituire una sezione di giovani simpatizzanti ai quali l'Istituto potrà fornire le pubblicazioni da esso acquistate in qualità di Socio; ed i giovani potranno intervenire, secondo i casi e in numero limitato, alle sedute scientifiche ed alle gite.

Si passa quindi alla seduta scientifica. Il Socio Bruno Signorelli illustra alcuni « Inediti di Carlo di Castellamonte e di altri architetti nelle lettere missive alla Camera dei Conti ». Quindi prende la parola la contessa Piera Condulmer sul tema: « Rapporti politici ed artistici tra Piemonte e Spagna alla fine del '500 ».

La seduta ha avuto termine alle ore 18,45.

IL SEGRETARIO: *Arch. Dario Sesia* IL PRESIDENTE: *Prof. Franco Mazzini*

VISITA AL SANTUARIO DI SARONNO

Sabato 21 ottobre 1972 un numeroso gruppo di Soci ha preso parte alla gita effettuata a chiusura del ciclo di visite alle opere di Gaudenzio Ferrari, al Santuario della Madonna dei Miracoli a Saronno.

È stata però inclusa anche la visita ai resti monumentali del comprensorio archeologico di Castelseprio che si è effettuata nella mattinata con una sosta particolarmente apprezzata alla chiesetta di S. Maria *foris portas*, dove si conserva il famoso ciclo di affreschi riferibile probabilmente a un maestro orientale del VII-VIII secolo.

Nel pomeriggio si è quindi compiuta la visita al Santuario di Saronno, con particolare attenzione agli affreschi, oltre che del Ferrari, di Bernardino Luini. Durante l'illustrazione il Prof. Franco Mazzini ha avuto modo di rievocare interessanti particolari dei restauri da lui stesso curati circa un ventennio fa.

VISITA ALLA MOSTRA « ARTE SACRA IN VALLE DI SUSA. MOSTRA DI SCULTURE, OREFICERIE E STOFFE »

Sabato 28 ottobre 1972 un folto gruppo di Soci ha preso parte alla gita a Susa per la visita alla Mostra « Arte Sacra in Valle di Susa - Mostra di sculture, oreficerie e stoffe » aperta nelle Sale del Vescovado. Con la guida dei Consoci don Severino Savi e Dottor Guido Gentile (due degli organizzatori), gli intervenuti hanno potuto apprezzare il copioso materiale d'interesse artistico e storico reperito nella zona, materiale che forma ampia documentazione dei vari aspetti dell'arte sacra di questa Valle piemontese. Ai Consoci, che con la loro ben nota competenza hanno brillantemente illustrato tutti gli aspetti della mostra, va il ringraziamento della Società per l'ottima riuscita della gita.

VISITA ALLA MOSTRA « SOFFITTI DI GESSO DEL BASSO MONFERRATO »

Lunedì 31 ottobre 1972 alle ore 21, con l'apertura straordinaria dei Saloni della Galleria Sabauda di Torino, il Presidente ha organizzato una visita alla Mostra « Soffitti di gesso del Basso Monferrato ».

La visita, in assenza del Prof. Mazzini indisposto, è stata guidata dall'Arch. Volpiano. I numerosi intervenuti hanno sostato a lungo davanti a quelle singolari testimonianze di « arte povera » diffusa in certe zone del Monferrato specie nel XVIII e XIX secolo fino al sopravvento dei mezzi costruttivi moderni. Particolare interesse hanno inoltre destato le connessioni con altre forme di arte minore e con oggetti di fattura domestica e artigianale.

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.

Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.

Cassa di Risparmio di Torino

Città di Cuneo.

Città di Novara.

Città di Torino.

Ricaldone Prof. Dott. Paolo, 10125 Torino, Corso M. D'Azeglio 10.

Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.

Unione Industriale, 10128 Torino, Via Fanti 17.

Bona Ing. Carlo Felice (*ad memoriam*).

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, 10133 Torino, Strada S. Vito 65.

De Benedetti Dr. Gr. Uff. Giulio, Torino.

Del Carretto di Torre Bormida e di Bergolo March. Col. Carlo, 10122 Torino, Via Consolata 1 bis.

Fontana Ing. Vincenzo, 10123 Torino, Piazza Vittorio Veneto 12.

Istituto Bancario San Paolo di Torino.

Lovera di Castiglione Conte Carlo, 12040 Margarita (Cuneo), Castello.

Società Martini e Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.

Quaglia Gr. Uff. Avv. Orazio, 10128 Torino, Corso Re Umberto 77.

Richelmy Dr. Vincenzo, 10123 Torino, Via S. Francesco da Paola 21.

Rigotti Dott. Prof. Giorgio, 10122 Torino, Via Cernaia 16.

SOCI EFFETTIVI

Actis-Caporale Rag. Giovanni, 10128 Torino, Via Lamarmora 38.

Acuti Dott.ssa Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.

Ajmone Marsan Dott. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 28.

Ajmone Marsan Umberta, 10024 Moncalieri (Torino) Strada Castelvecchio 28.

Alberione Antonielli d'Oulx Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.

Albesiano Prof.ssa Maria Luisa, 10122 Torino, Corso Palestro 4.

Allario Caresana Avv. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Galileo Ferraris 77.

Allegra Geom. Giuseppe, c/o Ellena, 10121 Torino, Via S. Quintino 6.

Allioni di Brondello Conte Umberto, 00198 Roma, Via Vincenzo Bellini 20.

Allocco Sig. Franco, 15100 Alessandria, Via Pistoia 5/a.

Almondo Ing. Gino, 10133 Torino, Viale XXV Aprile 66.

Amerio Dott.ssa Rosalba in Tardito, Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia, Milano.

Amministrazione Regionale della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Ufficio Biblioteca - Soprintendenza Antichità e Belle Arti.

Amprimo Dott. Claudio, 10135 Torino, Corso Unione Sovietica 415.

Andreis Sig.na Iolanda, 10133 Torino, Strada del Salino 87.

Andreoni d'Ovidio Dott.ssa M. Antonietta, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.

Antonielli d'Oulx Dott. Carlo, 10125 Torino, Via Baretti 45.

Archivio di Stato di Torino, 10124 Torino, Viale Alessandro Luzio, 4.

ARESE Dott. Felice, 10124 Torino, Via S. Giulia 67.
ARESE Dott. Giovanni, 10123 Torino, Via Principe Amedeo 1.
ARICI Prof.ssa Azelia, 10128 Torino, Via Pastrengo 29.
ARIETTI Paolo, 10020 Brusasco (Torino), Via Cavour 3.
ARMAND Prof.ssa Giulia Clara, 12100 Cuneo, Corso IV Novembre 31.
ARRIGO Dott. Filippo, 10125 Torino, Via Madama Cristina 11.
ARTOM Avv. Gastone, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
A.S.A.S., 12037 Saluzzo (Cuneo), Corso Piemonte 6.
BACCHELLI Sig.a Anna, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 15.
BACHI Sig.a Lydia, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 116.
BALBO Arch. Giulio, 10126 Torino, Via Finalmarina 14.
BALLARINO MASSAVELLI Prof.ssa M. Teresa, 10125 Torino, Via Ormea, 71.
BANDINI Dott.ssa Mirella, 10128 Torino, Via Valeggio 15.
BANFI Dott.ssa Maria, 10121 Torino, Via Gramsci 7.
BARATTINI Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 6.
BARBERA Prof. Lucien Jean, (Francia) Beausoleil-« Lou Carnier », Avenue Marechal Foch 23 bis.
BARBERIS Avv. Comm. Giovanni, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
BARBERIS LAZZI Sig.a Maria, 10122 Torino, Via della Misericordia 3.
BARDELLI Ing. Arch. Felice, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 74.
BARGONI Dott. Augusto, 10128 Torino, Via Bricherasio 9.
BAROCELLI Prof. Pietro, 10138 Torino, Corso Inghilterra 45.
BARONIO Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadell 6.
BARRA Dott. Roberto Pietro, 10122 Torino, Via Juvarra 16 bis.
BARRERA Dott. Angelo, 10124 Torino, Via Gaudenzio Ferrari 11.
BARRERA Sig. Eugenio, 10133 Torino, Strada Antica di Cavoretto 61.
BARRICELLI Dott.ssa Anna, 00100 Roma, Via del Mascherino 72.
BARSI Dott. Pietro, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 7.
BARZAN Sig. Rino, 10125 Torino, Via O. Morgari 32.
BAUDI di VESME Conte Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
BAUDOIN Prof. Avv. Luigi, 14100 Asti, Piazza Alfieri 26.
BAUDUCCO Dott. G. Emanuele, 10131 Torino, Strada Ponte Verde 9 bis.
BAVA DOLCINO Anna Maria, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
BAVA Guido, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
BENSA CERIANA Sig.a Adele, 10133 Torino, Corso Moncalieri 56.
BERARDI Dott. Luigi, 10144 Torino, Via Cibrario 32.
BERIA Sig.a Tina, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 57.
BERNARDI Comm. Dott. Marziano, 10131 Torino, Via Bezzecca 14.
BERTINI Prof. Aldo, 10138 Torino, Corso Francia 19.
BERTINO Arch. Franco, 10143 Torino, Via Saluggia 1.
BERTINO Laura, 10143 Torino, Via Saluggia 1.
BERTOCCHI Sig.a Giovanna, 10125 Torino, Via O. Morgari 35.
BERTOCCHI GALTAROSSA Sig.a Lina, 10125 Torino, Via O. Morgari 35.
BERTOLA Sig.a Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
BERTOLONE Dott. Luigi, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 115.
BERTOLOTTI Avv. Luigi, 10122 Torino, Via G. Moris 2.
BERTOLOTTI Prof.ssa Rosangela, 10124 Torino, Via Bava 6.
BERTONE Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzè 25.
BERTRAND Dott. Giulio, 13051 Biella (Vercelli), Via Dante 9.
BIANCO Geom. Riccardo, 10129 Torino, Corso Rosselli 115/12.
BIBLIOTECA CIVICA, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.
BIBLIOTECA CIVICA, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
BIBLIOTECA CIVICA, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis.
BIBLIOTECA CIVICA, 12100 Cuneo, Palazzo Aufredi.
BIBLIOTECA CIVICA, 10015 Ivrea, Piazza Ottinetti 30.
BIBLIOTECA CIVICA, 12086 Mondovì P.zza (Cuneo), Via Giolitti 1.
BIBLIOTECA CIVICA « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
BIBLIOTECA CIVICA, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
BIBLIOTECA CIVICA, 15057 Tortona, Piazza A. Arzano 2.
BIBLIOTECA CIVICA « M. Farinone Centa », 13019 Varallo (Vercelli), Via Umberto 69.
BIBLIOTECA Facoltà di Lettere Università degli Studi, 20100 Milano, Via Festa del Perdono 7.
BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, 10128 Torino, Via Magenta 31.
BIBLIOTECA PATETTA, 10124 Torino, Corso San Maurizio angolo Via Sant'Ottavio.
BIBLIOTECA e MUSEO CIVICO, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via A. Trevigi 12.
BIGLIO FUSI sig.a Edoarda, 10121 Torino, Via Buozzi 6.
BIMA Dott. Fausto, 00187 Roma, Via Taramelli 32.
BOCCA Conte Ing. Andrea, 10121 Torino, Via Cernaia 15.
BOGGIO SELLA POZZI Sig.ra Pia, 10024 Moncalieri (Torino), Via St. Brigida 84.
BOGLIONE Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.
BOIDO Giov. Vittorio, 16145 Genova, Viale Sacramentine 2/12 A.
BOLDRIN Paolo, 10129 Torino, Largo Orbassano 75.
BOLLA Prof.ssa Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
BONA Sig. Giorgio, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 83.
BONA Sig.a Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
BONELLI Avv. Paolo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 19.
BONINO Dott. Marco, 10133 Torino, Strada Ceusa 27/13.

Bono Prof. Cesare, 10129 Torino, Corso Racconigi 233.
Borasi Prof. Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.
Borgogna Morozzo Marc.sa Bona, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
Borio Ing. Giovanni, 11100 Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
Borriglione N. H. Lello, 10123 Torino, Via Cavour 21.
Bosio Prof.ssa Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
Bossaglia Dott.ssa Rossana, 20148 Milano, Via Caccialepori 17.
Bosso Sen. Dott. Ing. Giacomo, 10143 Torino, Via Beaumont 8.
Bosso Stabile Rosilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
Botta N.H. Pier Carlo, 10139 Torino, Corso Francia 229.
Bourlot Rag. Gian Vittorio, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 183.
Bovero Prof.ssa Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Bracco Sig.a Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 38.
Bracco Dott. Vittorio, 13051 Biella (Vercelli), Piazza Vittorio Veneto 10.
Brayda Ing. Carlo, 10145 Torino, Corso Francia 202.
Bressy Dott. Mario, 10144 Torino, Via Pinelli 15.
Brinatti Conte Ing. Lorenzo, 10128 Torino, Via Sacchi 38.
Brizio Prof.ssa Anna Maria, 20145 Milano, Via Mario Pagano 2.
Broccardo Maria Antonietta, 10134 Torino, Corso G. Pascoli 7.
Brunetti Ing. Mario, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 34 bis.
Bruno dott. Aldo, 10134 Torino, Corso Re Umberto 135.
Buffa di Perrero Guidetti Contessa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 11.
Caciotti Ing. Mario, 10128 Torino, Corso Re Umberto 78.
Calderini Vanna, 10131 Torino, Corso Quintino Sella 7.
Calligaris Ing. Vittorio, 13045 Gattinara (Vercelli), Via Pietro Micca 59.
Calvi Parisetti Clotilde, 10123 Torino, Via Giolitti 49.
Cambursano Dott.ssa Gemma, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Camoletto Prof. Michele, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 15.
Campogrande Dott. Ing. Carlo, 10122 Torino, Corso Palestro 9.
Canetti Dott. Ing. Ferdinando, 13100 Vercelli, Via C. Leone 18.
Canonico Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
Cansacchi d'Amelia Gnavi Maria, 10128 Via Filangeri 14.
Capello Cav. Col. Carlo Felice, 10143 Torino, Corso Svizzera 13.
Cappa Bava Ing. Luigi, 10123 Torino, Piazza Maria Teresa 6.
Capuccio Avv. Ugo, 10122 Torino, Via Manzoni 5.
Caraccioli Prof. Ivo, 10143 Torino, Piazza Bernini 16.
Caramellino Prof. Carlo, 10020 Brusasco (Torino).
Carbone Dott. Arch. Cesare, 10129 Torino, Via Cassini 70.
Carbone in Mossuto Valeria, 10129 Torino, Corso Montevecchio 62.
Carboneri Prof. Dott. Nino, 16145 Genova, Via Montallegro 8/14.
Carcano Francesco, 10090 Castiglione Torinese, Via Apezzani 38.
Cardellino Prof. Giancarlo, 10132 Torino, Strada del Bellardo 70.
Carducci Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada S. Martino Superiore 6.
Carello Dott. Ing. Fedele, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 25.
Carnevale Sig.a Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
Caron Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 6.
Carrata Thomes Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
Casali Arch. Maria Ludovica, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
Casasso Claudio, 12023 Caraglio (Cuneo), Via San Giovanni 14.
Caselle Comm. Secondo, 10023 Chieri (Torino), Via Galatea 7.
Casoli Ecc. Avv. Carlo, 10128 Torino, Via Sacchi 36.
Castagneri Arch. Bruno, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 40.
Castagneto Gianni, 10122 Torino, Via San Tommaso 13.
Catella Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Catella Cattaneo Sandra, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Cavallari Murat Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
Cavassa Velleda Maria, 10129 Torino, Corso A. De Gasperi 29.
Cazzola Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
Cellerino Rag. Giovanni, 10093 Collegno, Via Miglietti 10.
Celona Dott.ssa Fortunata, 10121 Torino, Via S. Quintino 10.
Cento Arch. Giuseppe, 10153 Torino, Corso Belgio 179.
Ceppa Geom. Adolfo, 10121 Torino, Via Don Minzoni 10.
Ceriana Sig. Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Mimy, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Brocchi Luisa, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Cesoni Ing. Giulio, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 29.
Chevallard Dott. Carlo, 10128 Torino, Corso Sommeiller 35.
Chevalley di S. Brigida Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
Chierici Prof. Umberto, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Ciocchetti Sig.a Rosa, 13051 Biella (Vercelli), Piazza S. Giacomo 3.
Città di Carmagnola, 10022 Carmagnola (Torino), Segreteria Comunale.
Clara Ing. Emilio, 10143 Torino, Corso Lecce 80.
Clemente Cav. Geom. Aldo, 28100 Novara, Via Carotti ang Via Dominioni 1.
Coisson Sig. Osvaldo, 50010 Trespiano (Firenze), Via di Monti Rinaldi 43.
Colombo Dott. Silvano, 21100 Varese, Via Morosini 17.
Comba Prof. Avv. Mario, 10121 Torino, Via Mercantini 6.

Comba Casalegno Attilia, 10128 Torino, Corso Luigi Einaudi 38.
Comoli Mandracci Dott.ssa Arch. Vera, 10143 Torino, Via Camburzano 19.
Concina Padre P. Stefano, 10156 Torino, Via Damiano Chiesa 53.
Condulmer Contessa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.
Contardi Sig. Francesco, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Coppo Roberta, 10123 Torino, Piazza Carlo Felice 7.
Coppo Sac. Angelo, 00192 Roma, Via Pompeo Magno 21.
Cora Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Cordero di Montezemolo Marco, 10128 Torino, Corso Re Umberto 28.
Corio Prof. Giovanni, 10138 Torino, Corso Francia 25.
Cornaglia Beltramino Prof. Luciana, 18038 Sanremo (Imperia), Corso Garibaldi 20.
Costa Torre Dott. Paolo Maria, 00060 Riano (Roma), Piazza degli Eroi.
Costantino Prof. Angelo, 10143 Torino, Via Talucchi 1.
Costanzo Ornella, 10137 Torino, Via E. d'Arborea 9/1.
Cotta Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
Cravero Dott. Davide Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Calandra Sig.a Elena, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Crema Gabriella, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
Crosetti Duilio, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 37.
Curto Prof. Dott. Silvio, 10125 Torino, Via Ormea 82.
D'Acquarone dei Conti Luisa, 10128 Torino, Via V. Vela 7.
Dalerba Ing. Angelo, 20134 Milano, Via Bellinzona 26.
Dalmasso Dott.ssa Franca, 10128 Torino, Via Genovesi 15.
Dardanelli Ghiglione Prof.ssa Elda, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Dassetto Dott. Geom. Richieri, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 37.
Daudry Ins. Damiano, 11020 Montjovet (Aosta), Fraz. Borgo.
Davide Don Domenico, 10123 Chieri, Piazza Mazzini 4.
Daviso di Charvensod Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
Deambrogio Prof. Dott. Giovanni, 28060 Recetto (Novara).
De Bernardi Arch. Attilio, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Debiaggi Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
De Francisco Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
De Grazia Maria, 10123 Chieri (Torino), Via Cibrario 11.
Del Bosco Sig. Giovanni, 10046 Poirino (Torino), Via Colombo 6.
De Luca Dott. Mario, 10125 Torino, Via Ormea 60.
De Rege Di Donato Guido, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 112.
Destefanis Sig.a A. Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
Destefanis Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
Di Suni della Planargia Marchesa Maria Teresa, 10124 Torino, Via Barolo 3.
Dogliotti Sig.a Nellina, 10133 Torino, Via Febo 19 bis.
Donati Sig. Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
Donna d'Oldenico Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donna d'Oldenico Bar. Comm. Dott. Giovanni, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donvito Rosalba, 10124 Torino, Via Artisti 39.
Donvito Sig.a Silvina, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 59.
Doria March. Gerolamo, 10123 Torino, Via della Rocca 24.
Doriguzzi Sig.a Carla, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
Doro Augusto, 10121 Torino, Piazza S. Carlo 198.
Dosio Dott. Ermanno, 10135 Torino, Via Spazzapan 16.
Dotta Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295/int. 3.
Dragone Dott. Angelo, 10125 Torino, Via San Pio V 31.
Duprè B.ne Ing. Filippo, 10128 Torino, Via Fanti 3.
Emprim Midana Sig.a Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Enrico Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Facchinelli Sig. Vittorio, 10141 Torino, Via Volvera 14.
Falciola Rag. Cav. Osvaldo, 10128 Torino, Via A. Vespucci 29.
Faletto Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
Famija Piemonteisa, 00186 Roma, Corso Vittorio Emanuele 24.
Famija Turineisa, 10124 Torino, Via Po 43.
Fasano Bruni Dott.ssa Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Dott.ssa Annamaria, 10138 Torino, Via G. Collegno 46 bis.
Fassio Dott. Gian Franco, 10133 Torino, Strada San Vito 36.
Fedele Dott. Francesco, 10149 Torino, Via Foligno 78/10.
Ferraris Sig.a Gabriella, 10132 Sassi-Torino, Strada Superga 35.
Ferraris Sig.a Irma, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 6.
Ferraris Ing. Marco, 10015 Ivrea (Torino), Corso Vercelli 6.
Ferrero Dott. Antonio, 10145 Torino, Corso Montegrappa 30.
Ferrero Prof.ssa Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
Ferrero De Bernardi Dott. Arch. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Ferretti Dott. Ing. Franco, 13045 Gattinara (Vercelli), Corso Vercelli 89.
Ferro Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
Festa Ing. Giuseppe, 10143 Torino, Via Amedeo Peyron 28.
Filipello Dott. Sebastiano, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Filippi Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di S. Margherita 242.
Filippi Sig. Pier Carlo, 10123 Torino, Via S. Massimo 41.

Fino Don Francesco, 12022 Busca (Cuneo), Via Cesare Battisti.
Finocchi Dott.ssa Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
Fiore Rag. Benedetto, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fiore Bocca Carla, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fogliato Prof. Davide, 10155 Torino, Via Cigna 158.
Fragalà Dott. Giuseppe, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Freschi Dott. Alice, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
Frignocca Sig.a Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
Frutaz Mons. Pietro, 00165 Roma, Via Benedetto XIV 5.
Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Fusari Bertoglio Sig.a Misa, 10125 Torino, Via Baretti 45.
Fusi Avv. Valdo, 10121 Torino, Piazza Castello 113.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
Gabrielli Dott.ssa Noemi, 10124 Torino, Via Giulia di Barolo 5.
Gaibi Gen. Agostino, 40033 Ceretolo (Bologna).
Gallenga Dott.ssa Paolina, 10128 Torino, Via Gioberti 72.
Gallina Geom. Cleto, 10128 Torino, Via Lamarmora 82.
Gallina Prof. Mario, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 18.
Gallo Dott. Emilio, 10034 Chivasso (Torino), Via XXIV Maggio 1.
Gallo Gemma, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Gallo Giannina, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Gambetta Sig. Antonio, 10060 None, Via delle Lame 17.
Gandolfo Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 15.
Garavelli Colonna Sig.a Giancarla, 13100 Vercelli, Via Lanza 9.
Garelli Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
Garzino Arch. Oreste, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Gandi 1.
Gasca Queirazza Prof. Giuliano S.J., 10145 Torino, Via A. di Bernezzo 19.
Gay di Quarti Roggeri Mermet Contessa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
Gelmi Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 36.
Gennari Curlo March. Paolo, 10121 Torino, Corso Re Umberto 6.
Gentile Dott. Guido, 10128 Torino, Via Massena 81.
Ghigi Dott. Arch. Alberto, 10143 Torino, Via Principi d'Acaja 6.
Ghiglione Dott. Edoardo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
Ghiron Sig.a Lidia, 10133 Torino, Strada S. Vito 273.
Giaccaria Angelo, 10126 Torino, Via Alassio 37.
Giacosa Sig.a Franca, 10132 Torino, Strada Privata d'Agliè 26.
Giacosa Laura, 10133 Torino, Viale Settimio Severo 30.
Giacosa Dott. Valerio, 10132 Torino, Strada privata d'Agliè 26.
Giay Dott. Arch. Emilio, 10133 Torino, Strada Ospedale di S. Vito 19.
Giay Dott. Arch. Luigi, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Gibellini Gridis Sig.a Teresa, 10128 Torino, Corso Gal. Ferraris 47.
Gigli Conte Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via della Rocca 20.
Gilardini Tacconi Dott. Bianca, 10015 Ivrea, Corso Massimo d'Azeglio 46.
Giordana Ing. Ettore, 10129 Torino, Corso Govone 6.
Giovannelli Leo, 10128 Torino, Largo Re Umberto 118.
Gonella Rolandi Dott.ssa Angioletta, 10129 Torino, Via Amerigo Vespucci 32.
Goria Dott. Carlo, 10129 Torino, Via Torricelli 13.
Goria di Dusino Avv. Piero Natale, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 43.
Graneri Ing. Ugo, 10121 Torino, Via Amedeo Avogadro 22.
Grassi Dott. Tullio, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
Grasso Sig. Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
Grilletto Renato, 10025 Pino Torinese, Via San Felice 55.
Griseri Prof.ssa Andreina, 10129 Torino, Via Toselli 7.
Griva Dott. Prof. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.
Groppi Arch. Giorgio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi, 34 bis.
Grosso Dott. Mario, 10025 Pino Tor. (Torino), Via Roma 23.
Guerrini Meyrone Dott.ssa Giorgina, 10143 Torino, Corso Appio Claudio 7.
Guida Anna Maria, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 137.
Hertel Dott. Adolfo, 10121 Torino, Via S. Teresa 3.
Ighina Sig.a Maria, 15076 Ovada (Alessandria), Piazza Cereseto 1.
Incisa di Camerana Ved. Levi Graziadi Marchesa Leonie, 10128 Torino, Corso Re Umberto 87.
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Magistero-Università, 10123 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere-Università, 10123 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
Istituto di Storia dell'Architettura - Politecnico, 10125 Torino, Viale Mattioli 29.
Ivaldi Silvano, 10129 Torino, Via Amerigo Vespucci 69.
Jalla Ing. Ferruccio, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 120.
Janus Roberto, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 3.
Lacchia Arch. Piero, 10143 Torino, Via Giacomo Medici 43.
Lambrocco Arch. Giorgio, 07100 Sassari, Soprintendenza ai Monumenti.
Lange Dott.ssa Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
Lange Dott.ssa Maria Marcella, 10153 Torino, Via Lessolo 14.
Lanza Dott. Arch. Ettore, 10131 Torino, Via Cosmo 17.
Lanzoni Renzo, 10141 Torino, Corso Racconigi 143.
Lanzoni Geom. Serafino, 10141 Torino, Corso Racconigi 143.

LEVI Dott. Ezio, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
LEVI Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
LIEVRE Cav. Emilio, 10128 Torino, Via Legnano 18.
LOBETTI BODONI Dott. Franco, 10122 Torino, Via Pietro Micca 4.
LOMBARDI Dott. Francis, 13100 Vercelli, Strada Trino 200.
LOMBARDI Dott. Prof. Giorgio, 10024 Moncalieri, Strada Rebaude 180.
LOMBARDI Ing. Paolo, 10129 Torino, Corso Gal. Ferraris 82.
LOMBARDI Comm. Sandro, 10121 Torino, Piazza Castello 29.
LORIA Dott. Ing. Mario, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
LOVERA Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
LOVISETTO Dott. Prof. Piero, 10123 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
LUBATTI CORNARO Clara, 10121 Torino, Via Pietro Micca 15.
LUCHETTA Dott. Osvaldo, 10138 Torino, Via Cavalli 28 bis.
LUTZ Dott.ssa Paola, 10129 Torino, Via Toselli 2.
MAGGI Giuseppe, 10137 Torino, Via Chevalley 10.
MAGGI REVIGLIO DELLA VENARIA Arch. Maria Luisa, 10128 Torino, Corso Einaudi 5.
MAGLIOLA Sig.a Maria, 10025 Pino Torinese (Torino), Strada Osservatorio 29.
MAGNONI Sig. Alessandro, 10124 Torino, Via S. Giulia 15.
MALAGUZZI Dott. Franco, 20145 Milano, Via Francesco Ferruccio 6.
MALAN Prof. Delio, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 34.
MALLÈ Dott. Luigi, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
MANASSERO Geom. Giovanni, 10143 Torino, Piazza Bernini 16.
MANINO Dott. Prof. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
MANNI Avv. Roberto, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3.
MARIANO Sig.a Giovanna, 10125 Torino, Via Federico Campana 19.
MARINO Enrica, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
MAROCCO Avv. Antonio Maria, 10123 Torino, Via dei Mille 9.
MARTINENGO Geom. Vittorio, 10123 Torino, Via Cavour 3.
MARTINOTTI Prof. Ugo, 15033 Casale Monf.to (Alessandria), Via G. Mameli 63.
MASSA Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
MASSARA Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via S. Donato 82 bis.
MASSINI Dott.ssa A. Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
MASUCCO Giovanni, 10121 Torino, Via Biancamano 3.
MATERAZZO Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
MAZZINI Dott. Prof. Franco, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 5.
MAZZONIS DI PRALAFERA N. H. Vittorio, 10124 Torino, Via degli Artisti 29.
MERLO BASILE Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino).
MESTURINO Comm. Arch. Vittorio, 10138 Torino, Via Cialdini 26.
MICOZZI P.I. Marino, 10024 Moncalieri (Torino), Via Real Collegio 24.
MIDANA Prof. Dott. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
MILANESE Sig. Eugenio, 15033 Casale Monf.to (Aless.) Via Mameli 4.
MILO Arch. Alfonso, 10128 Torino, Corso Re Umberto 90.
MINELLI Ing. Matteo, 10131 Torino, Via Lanfranchi 8.
MINIOTTI Sig. Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
MOCCAGATTA Prof.ssa Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
MOLLI BOFFA Arch. Alessandro, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
MOLLINO Arch. Carlo, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
MONTI Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
MONTIGLIO Dott. Ing. Leandro Wilmo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Viale Magnocavallo 22.
MONZINI GARABELLI Sig.a Carla, 10123 Torino, Via dei Mille 22.
MORBELLI TARSI Sig.a Maria, 10128 Torino, Via S. Secondo 26.
MORBIDUCCI Sig.a Maria Laura, 10129 Torino, Largo Orbassano 64.
MORELLI Arch. Domenico, 10128 Torino, Via Vico 8.
MORETTI Dott. Mario, 10123 Torino, Via Andrea Doria 14.
MORTARINO Dott. Ezio, 13011 Borgosesia, Piazza Mazzini 6.
MORTAROTTI Don Renzo, 28049 Domodossola (Novara), Collegio Rosmini.
MOSSO Arch. Leonardo, 10123 Torino, Via Cavour 35.
MOSTI Prof.ssa Enrica, 10143 Torino, Via Piffetti 49.
MOTTURA Sig.a Elisabetta, 10128 Torino Via Filangeri 14.
MULASSANO Ten. Col. Carlo, 10133 Torino, Strada Antica di San Vito 12/D.
MUNARI Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
MUSEO DEL PAESAGGIO, 28048 Pallanza Verbania (Novara).
MUSSO Ing. Arch. Paolo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 19.
MUTTINI Sig.a Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
NATTA SOLERI Sig. Raffaele, 10129 Torino, Corso Trento 14.
NATTA SOLERI RE Sig.a Maria Vittoria, 10129 Torino, Corso Trento 14.
NEGRO Geom. Livio, 10144 Torino, Via Cibrario 32 bis.
NEGRO Sig.a Maria Maddalena, 10123 Torino, Lungo Po Diaz 8.
NICOLA Sig. Guido, 10124 Torino, Via S. Giulia 65.
NICOLA Arch. Palmina, 10124 Torino, Via Bava 47.
NOCILLA Ing. Cesare, 10124 Moncalieri, Strada Rebaude 180.
NOVARESE di MORANSENGO Comm. Carlo, 10132 Torino, Strada Traforo del Pino 119.
NUVOLI Ing. Sig.a Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
OBBERMITO BALDI rag. Maria Rosa, 10154 Torino, Via Cravero 18.
ORLANDINI Comm. Ing. Orlando, 21100 Varese, Via Staurenghi 37.

ORLANDO Dott. Pio, 28100 Novara, Via XX Settembre 15.
ORSI Sig. Marco Aldo, 10132 Torino, Corso Quintino Sella 92.
OTTELLO PASSERA Sig.a Pia, 10129 Torino, Via Cristoforo Colombo 19.
OTTONELLI Dott. Sergio, 10141 Torino, Via Rivalta 57.
PALMUCCI Sig.a Giulietta, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 2.
PALUMBO Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 98 bis.
PAPURELLO VALLINO Ins. Luciana, 10131 Torino, Via Villa della Regina 37.
PARI Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
PARMENTOLA Rag. Vittorio, 10128 Torino, Via Magellano 10.
PASQUALINI Arch. Chiara, 10143 Torino, Via Casalis 24.
PASSANTI Arch. Mario, 10123 Torino, Via della Rocca 21.
PATRUCCHI Giovanni, 27036 Mortara (Pavia), Viale Parini 22.
PAUTASSO Dott. Andrea, 10128 Torino, Corso E. De Nicola 20.
PECHEUX Ins. Angela Maria, 10152 Torino, Via Borgo Dora 22.
PECORINI Ing. Dario, 10121 Torino, Via S. Quintino 10.
PEDRINI Cav. Augusto, 10125 Torino, Via San Pio V 18 bis.
PENE VIDARI Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Corso Montevecchio 29.
PERER GATTI Dott.ssa Maria Luisa, 20121 Milano, Via Statuto 8.
PERLO Sig.a Anna Maria, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 205.
PESTELLI Dott. Giorgio, 10128 Torino, Via Legnano 27.
PEYROT Dott.ssa Ada, 10122 Torino, Via Consolata 8.
PICCIO Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).
PIGNONI Prof.ssa Anna Maria, 10141 Torino, Via Marsigli 4.
PINNA PINTOR Sig.a Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
PIPINO Cav. Dott. Pietro, 13010 Roccapietra-Varallo (Verc.), Via alle Porte 14.
PIZZETTA Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia, Via Morgiazzi.
PODIO Avv. Rodolfo, 10121 Torino, Via Davide Bertolotti 2.
POLI Prof. Giovanna, 10129 Torino, Via Marco Polo 28.
POLLOVIO Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
PONTI Rag. Guido, 10058 Sestriere (Torino), Palazzo Sales.
PORTALUPI Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
POZZETTO Prof. Arch. Marco, 10138 Torino, Via Susa 29.
POZZO Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6.
PREGLIASCO Comm. Lorenzo, 10125 Torino, Via Campana 17.
PRESTIPINO Ins. Francesco, 10138 Torino, Corso Telesio 28.
PRETTE Maria Carla, 10125 Torino, Via Ribet 20.
PRON Guido, 10123 Torino, Via Cavour 41.
PROVERA Rag. Dario, 10146 Torino, Corso Telesio 39.
PSACAROPULO Prof. Giorgio, 10129 Torino, Via Cassini 37.
QUADRO Sig.a Germana, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
QUAGLINO Prof. Elio, 10123 Torino, Piazza San Carlo 183.
QUAGLINO Geom. Fiorenzo, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
QUAGLINO Comm. Sergio, 10123 Torino, Via Lagrange 2/d.
QUARÀ Dott. Riccardo, 10025 Pino Tor. (Torino), Villa Gemmaura.
QUATRARO Carlo, 10138 Torino, Via Vassalli Eandi 42.
QUAZZA Sig.a Ada, 10138 Torino, Via Groppello 4.
RABALLO BENSO Dott.ssa Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
RAGAZZI PERACCHIO Renza, 10125 Torino, Via Bidone 17.
RAPICAVOLI Dott. Aldo, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 35.
RAVERA Ada, 10144 Torino, Vie Le Chiuse 39.
RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Corso M. d'Azeglio 10.
RAVERDINO Arch. Sig.a Enrica, 10138 Torino, Via Susa 10.
RAVINA Dott. Ing. Alfonso, 17021 Alassio (Savona), Viale Hanbury 1.
RE Dott. Alfredo, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Musso 8.
RE Sig.a Rita, 10128 Torino, Corso Vittorio Emanuele 97.
RE REMMERT Sig.a Lydia, 10121 Torino, Via E. De Sonnaz 21.
REGALDO Geom. Piero, 10148 Torino, Corso Grosseto 62.
REMMERT Sig.a Carla, 10078 Venaria (Torino), Villa La Bellotta.
REVIGLIO DELLA VENARIA Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
REVIGLIO PELLEGRINO Sig.a Luisa, 10129 Torino, Via Cristoforo Colombo 17.
REY Prof. Laura, 10015 Ivrea (Torino), Via Palestro 68.
REY di VILLAREY Contessa Margherita, 10080 Oglianico Canavese (Tor.).
RICARDI di NETRO Conte Federico, 10123 Torino, Via Mazzini 10.
RICHARD Prof. Ing. Camillo, 10122 Torino, Via Monte di Pietà 24.
RIGHETTI Dott.ssa Hena, 10134 Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
RINALDI Ing. Celeste, 10122 Torino, Via S. Agostino 12.
RISSO Sig. Francesco, 10149 Torino, Via Forlì 144 bis.
ROBBIO Teresa, 10154 Torino, Via Monterosa 147.
ROCCA Dott. Enzo, 10132 Torino, Via Ludovica 17.
ROCCAVILLA Com.te Emilio, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 37.
ROCCATI Dott. Alessandro, 10131 Torino, Via Cosseria 11.
ROGGERO Dott. Roberto, 13048 Santhià (Vercelli), Corso Beato Ignazio 10.
ROMANO Prof. Giovanni, 10136 Torino, Via Borgo Dora 42.
ROMANO Luigi, 10156 Torino, Strada Cuorgnè 68.
ROMANO Natalina, 10156 Torino, Via Bormida 4.
ROSBOCH Avv. Alessandro, 10122 Torino, Via Cernaia 30.
ROSSETTO Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
ROSSI Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso F. Ferrucci 56.

ROSSI Avv. Pier Giorgio, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
ROSSO Luciano, 10124 Torino, Corso San Maurizio 42.
ROTA Prof. Cav. del Lav. Francesco, 10133 Torino, Viale XXV Aprile 111.
ROVERA Ing. Guido, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
SACERDOTE Dott. Umberto Secondo, 10121 Torino, Corso Vittorio Em. 66.
SAGLIETTO Arch. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
SALES Ing. Mario, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 18.
SALOMONE Sig. Mario, 10153 Torino, Corso Belgio 28.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
SANGUINETI Prof.ssa Rosa Paola, 13100 Vercelli, Via Duomo 9.
SANTACROCE Dott. Alberto, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 153.
SANTANERA Ing. Lorenzo, 10143 Torino, Via Migliara 20.
SAPPINO Olga, 10146 Torino, Via Servais 92/149.
SAVI Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
SCAFILE Dott.ssa Fausta, 10129 Torino, Corso Adriatico 26.
SCAMUZZI Prof. Dott. Ernesto, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 6.
SCARZELLA Prof. Dott. Mario, 13051 Biella (Vercelli), Ospedale Infermi.
SCARZELLA Ing. Paolo, 13051 Biella (Vercelli), Via Orfanatrofio 25.
SCHAUDY Dott. Erwin, 18038 Sanremo (Imperia), Viale Carducci 19.
SCIOLLA Prof. Dott. Gianni Carlo, 10135 Torino, Via San Marino 119/2.
SELLA Ing. Gianni, 10128 Torino, Via Magenta 36.
SELLA Gen. Piero, 10128 Torino, Via Valeggio 26.
SERENO Dott. Paola, 10134 Torino, C.so Turati 70.
SERRAFERO Dott. Gabriele, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Milano.
SERRIONE GRASSO Sig.a Carla, 10137 Torino, Piazza Dante Bianco 10.
SESIA Dott. Arch. Dario, 10121 Torino, Corso Vinzaglio 24.
SETTIA Ins. Aldo Angelo, 10020 Casalborgone (Torino), Via Umberto I.
SEYSSEL D'AIX Contessa Elena, 10131 Torino, Strada del Nobile 91/7.
SIBILLE Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
SIGNORELLI Rag. Bruno, 10128 Torino, Corso Re Umberto 37.
SIMONIS Sig.a Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4,
SOFFIETTI Dott. Giuseppe, 13011 Borgosesia (Vercelli), Via N. Sottile 61.
SOFFIETTI Prof. Isidoro, 10129 Torino, Via Pigafetta 29.
SOLA REMMERT Sig.a Mercedes, 10121 Torino, Corso Re Umberto 5.
SOLARO Giorgio, 10025 Pino Torinese, Strada San Felice 128/b.
SOLAVAGGIONE Sig.a Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNA Sig.a Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Sig.a Luisa, 10133 Torino, Strada S. Vito Ponte Isabella 116/5.
SOPRINTENDENZA alle ANTICHITÀ del PIEMONTE, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
SOPRINTENDENZA alle GALLERIE del PIEMONTE, 10123 Torino, Palazzo Carignano 5.
SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL PIEMONTE E VALLE D'AOSTA, 10121 Torino, Via Viotti 4.
SPADONI Dott. Enrico, 11027 Saint Vincent, Viale IV Novembre 71.
SPINETO Prof. Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria), Via Libarna 282.
SQUILLERO Ing. Adolfo, 10020 Cavagnolo (Torino), Borgo Villa 17.
STORTI GIUSEPPE, 10144 Torino, Via Principessa Clotilde 74.
TABÒ Sig. Remigio, 10132 Torino, Strada Forni e Goffi 77.
TABUSSO Francesco, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 95.
TABUSSO Arch. Gustavo, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 95.
TALANTI Arch. Anna Maria, 10143 Torino, Via Camburzano 4.
TAMAGNO Prof.ssa Laura, 10141 Torino, Via Monte Ortigara 1.
TARICCO COLLESI Arch. Margherita, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
TAVERNA Dott. Giuseppe, 15100 Alessandria, Via S. Pio V 1.
TEDESCHI Prof. Camillo, 10138 Torino, Via Mezzenile 3.
THAON di REVEL Conte Dott. Paolo, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
TONIOLO Geom. Giovanni, 10144 Torino, Via Bossi 10.
TORRA Sig. Emilio, 10015 Ivrea (Torino) Via S. Pietro Martire 30, Villa Peana.
TORRA Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
TOS VISCONTI Sig.a Franca, 10121 Torino, Piazza Solferino 6.
TOSALLI Sig.a Elisabetta, 10133 Torino, Via ai Ronchi 79.
TOSELLI BERNARDI Lucia, 12100 Cuneo, Villa Tornaforte - Madonna dell'Olmo.
TOSEL Geom. Paolo, 10064 Pinerolo (Torino), Piazza S. Donato 33.
TOSI Dott. Mario, 10143 Torino, Corso Tassoni 33.
TOURNON Conte Sen. Ing. Adriano, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 64.
TOURNON N.H. Dott. Paolo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
TRIBAUDINO GIOVANNI, 10131 Torino, Via Casteggio 10.
TRIVERI Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
TRIVERO Geom. Teobaldo, 10133 Torino, Via San Fermo 3.
TURATI Dott. Attilio, 10133 Torino, Via Maria Vittoria 4.
TURATI Sig.a Lucia, 10133 Torino, Strada S. Vito 2.
TURATI DE CASTRO Franca, 10133 Torino, Strada San Vito 2.
TURBIGLIO PARIGI Sig.a Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
UBERTI BONA Prof.ssa Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
UGONA Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.

Valletti della Valletta Prof.ssa Tegy, 10137 Torino, Corso Agnelli 84.
Valletti della Valletta Arch. Victor, 10137 Torino, Corso Agnelli 84.
Varaldo Arch. Giuseppe, 10154 Torino, Via Cravero 12.
Vaudagna Avv. Giuseppe, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 27.
Vellani Sig.a Elisa, 10128 Torino, Via Valeggio 1 bis.
Venesio Dott. Camillo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 94.
Verdoia Oberto Dott. Alessandra, 10153 Torino, Via Vezzolano 10.
Vergnano Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
Vernetti Pier Paolo, 10141 Torino, Via Monte Cristallo 8.
Vernizzi Sig.a Elisabetta, 10124 Torino, Via Tarino 6.
Verzone Arch. Prof. Paolo, 10123 Torino, Via Giolitti 49 ter.
Vialardi di Sandigliano Antonielli d'Oulx Maria Luisa, 10121 Torino, C.so Matteotti 47.
Viale Sig.a Faustina ved. Bodo, 10123 Torino, Via Gobetti 23.
Viale Dott. Vittorio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
Viale Ferrero Dott.ssa Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
Vietti Ghigo Rag. Giuseppina, 10144 Torino, Via S. Donato 82.
Vigliani di Bassecourt Prof.ssa Carmen, 10123 Torino, Via Cavour 35.
Vigliano Arch. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
Viglieno Cossalino Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
Vignono Can. D. Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Curia Vescovile.
Vinea Ing. Luigi Umberto, 10129 Torino, Via Montevecchio 36.
Viotto Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
Visetti Valentina, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
Visetti Vincenzo, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
Vivani Dott. Walter, 10132 Torino, Corso Casale 446.
Voena Dott. Comm. Carlo, 10143 Torino, Via Cordero di Pamparato 9.
Voena Stillio Sig.a Eulalia, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 32.
Voena Dott. Giacinto, 10143 Torino, Corso Francia 114.
Volante Cav. Uff. Giuseppe, 10137 Torino, Corso IV Novembre 96.
Weigman Romagnoli Sig.a Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
Zaaruolo Avv. Domenico, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
Zerbola Sig. Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Luigi Serra 6.
Zunini Magda, 10123 Torino, Via Giolitti 54.

Finito di stampare nel luglio 1974 dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI

pag.

A. ROCCATI, *Invito a Dier el Medina* 5

P.-L. PELET, *L'archéologie du fer et son intérêt pour le Piémont* 13

P. SELLA, *Le rovine del monastero di Rifreddo* 26

E. ROSSETTI-BREZZI, *Momenti di pittura piemontese* . . 35

C. DEBIAGGI, *Sul disperso polittico di Gaudenzio un tempo a S. Giovanni di Quarona* 54

C. DEBIAGGI, *Ricordo grafico di due affreschi perduti di Gaudenzio* 62

V. MOCCAGATTA, *La chiesa dei Santi Martiri di Torino* . . 67

B. SIGNORELLI, *Per una nuova storia del castello del Valentino e del suo comprensorio* 109

A. BELLINI, *La chiesa di S. Pietro Apostolo a Casale Monferrato* 133

L. MELI BASSI, *Cesare Ligari autore della* Cena in Emaus *nella sacristia di S. Filippo in Torino* 159

C. BRAYDA, *I progetti del Vittone per San Sebastiano Po* . . 165

C. BRAYDA, *Giacomo Maria Contini e la Chiesa di San Martino in Rivoli* 168

G. V. BOIDO, *Note sugli Aliberti* 176

ILLUSTRAZIONI (fra le pp. 188-189)

ATTI DELLA SOCIETÀ 189

Elenco soci 220

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXV-XXVI

1971 - 1972

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXVII - XXVIII - XXIX
1973 - 1975

TORINO

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXVII - XXVIII - XXIX

1973 - 1975

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali

Franco Carrata Thomes - Silvio Curto - Casimiro Debiaggi - Giovanni Donna d'Oldenico
Noemi Gabrielli - Augusta Lange - Franco Mazzini - Vittoria Moccagatta
Segreteria redazionale: Guido Gentile - Riccardo Nelva - Bruno Signorelli

Direttore responsabile: FRANCO MAZZINI
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

SILVIO CURTO

I CONTRIBUTI ALL'EGITTOLOGIA DI PIETRO BAROCELLI, GIOVANNI MARRO, MICHELE PIZZIO, VIRGINIO ROSA

Scriveva lo Schiaparelli nella sua relazione circa gli scavi nella Valle delle Regine pubblicata nel dicembre 1923, in un breve resoconto dell'intera attività della Missione Archeologica Italiana in Egitto testé chiusa: « Meco collaborarono Evaristo Breccia e Roberto Paribeni, il prof. Giovanni Marro, il dott. Pietro Barocelli, il prof. Fabrizio Lucarini, il sacerdote Michele Pizio [*sic*], il Conte Alessandro Casati, il Marchese Antonio di Soragna, il Duca Tommaso Gallarati Scotti, il padre Zaccaria Berti, il dott. Giacomo Biondi, il dott. Giulio Farina, l'ing. Pietro Molli, il Conte Aldobrandino Malvezzi; con commosso animo particolarmente rivolgo il mio pensiero ai compianti miei discepoli Francesco Ballerini e Virginio Rosa, morti nel fiore dell'età, dei quali il primo fu mio strenuo collaboratore negli scavi di Ghizeh, di Eliopoli, della Valle delle Regine, di Deir el-Medinet e di Gau el-Kebir, e il secondo diresse nell'anno 1911 gli scavi di Ghebelein ».

Di questa eletta schiera, parecchi donarono, oltre che assistenza agli scavi, opera ulteriore in pro' dell'egittologia: sono i Breccia, Paribeni, Farina, Ballerini, Barocelli, Marro, Pizzio e Rosa. Dei quali a loro volta, solo i primi quattro ebbero già riconoscimento; uguale riconoscimento ci apprestiamo a tributare agli altri.

Pietro Barocelli fu tra i collaboratori dello Schiaparelli, di tutti in assoluto, il più fedele e diuturno.

Nacque a Modena nel 1887. Laureato in Lettere presso l'Università di Torino nel 1911, in quello stesso anno seguì lo Schiaparelli in Egitto, ad Asiut; lo affiancherà poi per sempre, con umiltà mirabile, poiché rinunciando al ruolo comunque più brillante di assistente agli scavi, farà da base, salda e costante, in Torino, alle attività del Maestro, continuamente, per una ragione o l'altra, chiamato altrove.

Nominato, infatti, funzionario alle Antichità e Belle Arti nel 1912, fu assegnato alla Soprintendenza alle Antichità del Piemonte e della Liguria, per alcuni anni anche della Lombardia. La Soprintendenza era responsabile altresì del Museo d'Antichità di Torino, comprendente allora sia le collezioni egizie, sia le classiche e di provenienza diversa — che saranno scisse in due Musei diversi, dipendenti

da due Soprintendenze nel 1939. A reggere l'istituto, dallo stesso anno 1912, furono due: lo Schiaparelli Soprintendente e il Barocelli, Ispettore dapprima, poi Direttore, sino alla morte dello stesso Schiaparelli, al 1928. Successivamente il Barocelli ancora resse, quasi sempre solo, la Soprintendenza fino al 1933; venne in tale anno trasferito a Parma, quindi a Roma, nel 1934, dove ebbe affidata la Soprintendenza Preistorica ed Etnografica col Museo « Pigorini »: ne fu nominato Soprintendente nel 1941, tale carica serbò fino al collocamento in pensione, al 1954. Nei medesimi anni tenne anche l'insegnamento della Paletnologia nella Università di Roma, come docente dal 1936, incaricato dal 1941. Terminati i suoi compiti a Roma, rientrò a Torino, dove riprese studi sulle antichità del Piemonte, nei quali, mentre scriviamo, tuttora è attivo.

Quanto di lui qui stiamo dicendo, ripete discorso che venne fatto durante seduta della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, tenuta a suo onore il 2 di marzo del 1975.

Al Barocelli va il merito di aver iniziato, a Torino, quell'attività di « scavo nei musei », che attualmente affianca un po' dovunque, con tanto frutto per gli studi, lo scavo vero e proprio nel suolo. Riesumò, infatti, il Barocelli, alcuni documenti relativi al viaggio compiuto in Egitto e Oriente, nel 1759-62, da Vitaliano Donati, professore di botanica all'Università di Torino, con incarico da Carlo Emanuele III di Savoia di riportarne oggetti d'arte, e trovò che gli oggetti descritti ivi erano identificabili nel Museo. In tal modo, quello che prima era genericamente descritto siccome « vecchio fondo di antichità egizie », si chiarì siccome creato per una raccolta compresa nella « Collezione Savoia », che Vittorio Amedeo II aveva donato all'Università nel 1722, istituendone il Museo d'Antichità, poi consolidato per la Donati, infine arricchito enormemente per la Collezione Drovetti acquistata nel 1824. Il « consolidamento » stava nel fatto che alla raccolta egizia Savoia, il Donati aveva aggiunto, oltre un certo numero di oggetti minori, tre sculture di grande valore, e delle quali anche aveva annotato la provenienza ultima: da Karnak, una statua gigantesca di Ramesse II stante, in granito rosso, il cui pregio estetico è stato meglio rivelato da un restauro che ne fu eseguito nel 1968; da Coptos, una statua in dimensione poco maggiore del naturale, in porfido, d'una regina di Amenofi III, stante e diademata quale dea col disco solare tra corna bovine, che è prodotto di stile raffinatissimo, secondo soltanto al Ramesse II assiso portato dal Drovetti; infine, ancora da Karnak, gigantesca e in granito nero, una statua della dea Sekhmet a testa di leonessa, assisa, che è la più pregevole fra le molte di questa dea esistenti oggi nel Museo Egizio — il Drovetti ne portò altre venti.

Di queste scoperte, e dell'importanza dell'incarico affidato al Donati nella cultura piemontese del tempo, il Barocelli rese conto in tre contributi a stampa, accanto ai quali altri cinque vanno ricordati, dedicati all'egittologo Francesco Rossi e ad Ernesto Schiaparelli e ai suoi scavi in Egitto, tutti importanti per numero e precisione di notizie, ma uno sullo Schiaparelli soprattutto, che illustra non soltanto la sua attività di egittologo (come le altre e numerose commemorazioni di lui, tutte redatte da egittologi) ma anche quella, e imponente, di archeologo in Piemonte, Liguria e Lombardia, nonché una terza meno nota, svolta per i missionari e gli italiani all'estero.

Quanto sopra circa l'egittologia, ma un cenno va fatto almeno a tutto l'altro — e assai più cospicuo — lavoro condotto dal Barocelli nel campo dell'archeologia e paletnologia, nonché della topografia archeologica, più precisamente nelle due aree del Piemonte-Liguria-Valle d'Aosta e del Lazio, e dentro i termini dal neolitico all'epoca barbarica.

Documento di tanto è una bibliografia di oltre duecento voci, che riportiamo in Appendice e qui basta riassumere: comprende alcuni fogli della Carta Archeologica d'Italia al 100.000, parecchie opere fondamentali (una su Albintimilium, una su le Alpi Graie, un fascicolo delle *Inscriptiones Italiae*, una guida allo studio della paletnologia e un saggio sulle popolazioni dell'Italia preistorica) e per il resto resoconti di trovamenti, dei quali ben 57 pubblicati negli Atti e nel Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti.

La lettura di tali contributi è scuola di metodo, ineccepibile per esattezza e facoltà induttiva adducente alla notizia certa, della quale lo storico « a grandi linee » può valersi con fiducia totale di non cadere in probabilismi.

Ancora va ricordato che gli interventi e contributi in parola, sono stati ragione prima di tutta una intensa opera della Soprintendenza alle Antichità del Piemonte, condotta successivamente da Carlo Carducci; inoltre che in particolare, studi del Barocelli sulle incisioni rupestri di Monte Bego nelle Marittime, hanno dato il via a un'attività intensa nel campo, dove si distingue attualmente il « Centro Studi e Museo d'Arte Preistorica » di Pinerolo, diretto dal prof. Dario Seglie.

Giovanni Marro nacque a Limone Piemonte (Cuneo) nel 1875, figlio di Antonio, illustre antropologo e psichiatra, e fratello di Andrea, rinomato chirurgo e filantropo. Laureato in medicina a Torino, entrò come medico negli Ospedali Psichiatrici di Collegno (Torino), dove ben presto emerse Primario e Direttore del Laboratorio Anatomico, poi Direttore Generale.

Il mese di ferie, ogni anno spendeva come medico di bordo; visitò in tal modo — non ricco — tutti i paesi mediterranei, e fu certo nel corso di tali viaggi che prese interesse all'Egitto. Qui fu collaboratore dello Schiaparelli, partecipando alle campagne condotte dalla Missione Archeologica Italiana, nel 1911, 1912, 1913, 1919, a el-Gebelén.

Servì durante la prima Guerra Mondiale come ufficiale medico; fu promosso successivamente sino a Generale Medico della Riserva.

In Egitto ritornò ancora, a el-Gebelén, nel 1930 e '35, con le spedizioni condotte da Giulio Farina.

Nel 1923 ebbe conferito l'incarico del corso di Antropologia presso l'Università di Torino, e questo svolse con entusiasmo sino al collocamento in pensione, nel 1950.

Nel 1926 fondò in seno all'Ateneo torinese l'Istituto e Museo di Antropologia ed Etnografia.

Nominato Senatore del Regno nel 1939 per meriti accademici, fu membro dell'Accademia delle Scienze e dell'Accademia di Medicina e di Agricoltura di Torino, dell'Institut d'Egypte, della Société Royale de Géographie del Cairo e di

altri parecchi sodalizi culturali. Morì improvvisamente nel 1952. Un monumento in pietra e bronzo, elevato su pubblico spazio in Limone Piemonte, a onore di Antonio Marro, ricorda anche Giovanni.

Il Marro operò in tre campi diversi, dei quali diremo partitamente.

In primo luogo e toccando l'attività più sua, va detto che l'antropologia, già scienza oltreché naturalmente con propri fini, ausiliaria anche all'etnografia, venne fatta da lui ausiliaria anche all'egittologia. Egli infatti operò con lo Schiaparelli non soltanto quale assistente archeologo, ma anche per così dire in proprio, raccogliendo cioè un migliaio di esemplari antropologici (mummie, scheletri, crani) di grande interesse, poiché datati dall'epoca preistorica sino al Medio Regno, e raccolti in el-Gebelén, area abitata da un gruppo etnico, quale costituito in lontana epoca preistorica, tale rimasto di poi. Con questa serie il Marro costituì il suo Museo a Torino, probabilmente il più ricco del genere nel mondo; con gli studi sulla medesima diede il via all'antropologia egizia.

La sua attività di egittologo è documentata per una trentina di contributi — ne diamo i titoli in Appendice — quali informativi sullo Schiaparelli e le sue campagne (e di notevole interesse per la storia degli scavi, assai scarsamente documentata altrimenti) quali con esami di reperti. Va notato che tali esami non finirono col Marro: sono stati ripresi, or è un decennio, dal suo successore nella Direzione dell'Istituto d'Antropologia, Brunetto Chiarelli, aggiornati nella metodologia, e già hanno dato frutto in un recente Convegno Internazionale e in una pubblicazione delle comunicazioni relative. A questi studi, altri si sono affiancati, radiologici, di mummie conservate nel Museo Egizio torinese, attuati da Enzo Delorenzi, dei quali si sta preparando la pubblicazione nel nuovo Catalogo del medesimo Museo.

Nel contempo il Marro svolse un'altra attività: nel 1921 aveva trovato l'epistolario di Bernardino Drovetti, il prestigioso canavesano, console generale di Francia in Egitto e creatore della celebre Collezione egizia onde il Museo egizio torinese nel 1824 balzò alla ribalta come primo *grande* del genere nel mondo.

Dal trovamento il Marro passò allo studio, alla trascrizione e pubblicazione di quelle carte, in un volume che ne comprende la prima metà: la seconda parte è stata apprestata recentemente per la stampa dalla Soprintendenza per le Antichità Egizie, e attende un editore e mecenate.

Non basta: da quelle testimonianze, da altre che il Marro pazientemente raccolse, molte inedite, altre già recate a stampa ma ignorate, la figura del Drovetti, nota in precedenza non più che per una lode dello Chateaubriand, uscì sbalzata gigante, sull'orizzonte corrusco di un Piemonte ormai civilmente maturo a condurre il Risorgimento. Sì che gli scritti del Marro su questo argomento — ancora una trentina; notevolissimo uno biografico sul Drovetti — dovrebbero essere noti parimenti agli storici moderni.

Morto lo Schiaparelli, l'archeologo militante Marro passò dall'Egitto al territorio bresciano e alla Valcamonica. Le incisioni rupestri di quella zona furono il terzo campo della sua ricerca, con la quale quasi affiancò il Barocelli e i suoi lavori sulle incisioni nelle Alpi Marittime: essa è testimoniata per una trentina di contributi a stampa, ancor questi saldamente costruiti per documenti che sono

fatti argomento di geniali intuizioni circa la cultura preistorica locale. Anche questi lavori sono oggi attivamente proseguiti, dal « Centro Camuno di Studi Preistorici » in Brescia.

Don Michele Pizzio ci è noto per pochi dati, che si possono integrare con alcune induzioni.

Nacque a Casanova di Carmagnola presso Torino nel 1870. Ordinato sacerdote nel '94, fu viceparroco per alcuni anni nella Diocesi torinese; nei primi anni del 1900 si trasferì in Brasile, ad assistere gli emigranti italiani; là fu anche parroco. Ritornò a Torino nel 1910, e qui continuò ad aiutare gli emigranti, per la cui consulenza e assistenza impiantò anche un ufficio stabile. Negli ultimi anni si ritirò a Borgosalsasio presso Carmagnola, dove fu cappellano dei Fratelli Maristi. Morì ivi nel 1951.

Verosimilmente proprio la sua vocazione caritativa lo portò a incontrare lo Schiaparelli, anch'egli operante a favore degli emigranti, con l'*Opera Bonomelli* e poi con la *Italica Gens* da lui stesso fondata. È probabile, anzi, che l'uno abbia collaborato col secondo, innanzitutto e sempre in siffatte iniziative. Da queste passò alla cooperazione anche archeologica: forse, il Pizzio già partecipò alla campagna di scavi del 1903 nella Valle delle Regine, certo più tardi a quella del 1920, a el-Gebelén, ultima schiaparelliana. A el-Gebelén ritornò forse nel 1930, e ancora e questa volta certamente nel 1935, con le spedizioni archeologiche condotte da Giulio Farina.

Il modello della tomba della Regina Nefertere, consorte di Ramesse II, oggi esposto nel Museo Egizio torinese, fu da lui ideato, e anche progettato per la parte architettonica, che ripete esattamente l'originale in scala 1:15, e lo presenta entro una struttura assai felice per l'esposizione museografica, nonché pratica poiché smontabile — mentre del Ballerini e del restauratore del Museo Edoardo Baglione, è la perfetta riproduzione a colori della ornamentazione parietale a figure e iscrizioni. Il modello ebbe in origine una funzione di ausilio didattico, e altresì una — che per quanto ci risulta non è stata finora annotata — di primo e sinora unico esperimento in un tipo di documentazione epigrafica, che in quanto tridimensionale, pone in evidenza i rapporti e i riscontri fra i testi situati sulle diverse pareti e nei diversi vani dell'edificio, assai meglio delle usuali pubblicazioni di insiemi epigrafici monumentali, esposte in volume a stampa.

Oggi il modello ha assunto una terza funzione, di quasi-oggetto archeologico a sua volta, poiché la tomba col tempo si è alquanto deteriorata, tanto che gli autori di una recente pubblicazione di essa, si sono serviti di quello per completarne la descrizione. Anche tal realizzazione ha avuto un seguito, ha suggerito cioè la costruzione, attuata nel Museo fra il 1968 e il '72, di due altri modelli, dei sepolcri cioè di Kha e Mirit (progettista Mario Tosi, autore Giannantonio Pogliano) a Deir el-Medina, e di Iti (la cosiddetta Tomba delle Pitture; progettista il sottoscritto, autori Falco e Boulanger) a el-Gebelén.

Negli ultimi anni, il Pizzio collaborò anche con il Barocelli nel rilevamento « a tappeto » delle incisioni rupestri di Monte Bego: anche questa sua attività trovasi oggi proseguita dai benemeriti studiosi di Pinerolo.

VIRGINIO ROSA nacque a Pinerolo nel 1886; si laureò a Torino in chimica; coltivò nel contempo studi di botanica e venne nominato assistente volontario presso l'Istituto Botanico dell'Università di Sassari. Alpinista e sportivo, andò formando un notevole erbario riguardante la flora alpina del Piemonte; firmando « Orsa maggiore », collaborò a qualche periodico con articoli di carattere storico e divulgazione scientifica.

Avendo conosciuto lo Schiaparelli, s'interessò all'egittologia, tanto che lasciò l'Università di Sassari (con rammarico del titolare di cattedra) per seguire la Missione Archeologica Italiana in Egitto, nella campagna del 1910-11 a el-Gebelén. Di essa egli ebbe affidata praticamente la direzione, poiché altri impegni continuamente chiamavano lo Schiaparelli altrove: e fu campagna straordinariamente fruttuosa per ritrovamenti di grande interesse. Fra di essi la Tomba d'Ignoti con la suppellettile intatta, dell'Antico Regno, e la Tomba di Iti citata, onde lo Schiaparelli più volte gli espresse congratulazioni.

La sua corrispondenza con i familiari andò rivelando le gioie e le attese e la grande fatica del lavoro, cui egli soverchiava con un entusiasmo illimitato.

Fu splendente quanto breve primavera: rientrato a Torino nel maggio del 1911, il Rosa accusava i primi sintomi d'un male inesorabile, che lo doveva stroncare il 20 febbraio 1912, a Varese.

Lo consolavano, nei mesi della malattia, lettere affettuose dello Schiaparelli, che per la morte di lui così scrisse al padre: « Caro Avvocato, colla più viva, con la più profonda angoscia leggo ora la sua lettera che mi annuncia la perdita del nostro caro Virginio. Ieri appunto aveva riletto tutto il suo giornale scavo, e nuovamente ne ammiravo l'ardente e impegnata passione per la ricerca del vero e la profonda rettitudine della sua coscienza scientifica ».

Di lui purtroppo nulla rimane presso il Museo Egizio, se non un taccuino con annotazioni sommarie circa lo scavo del 1910-11, forse lo stesso giornale cui accenna lo Schiaparelli, forse soltanto la traccia, sulla quale (così come si fa in genere) egli redigeva ogni sera il giornale. Comunque, sarà pubblicato a illustrare tale campagna sinora inedita.

L'omaggio qui reso al Rosa, ben può valere, proprio perché nel ricordo d'una vita breve e luminosa, a suggello e titolo dell'intera ed immensa e gloriosa impresa, che la Missione Archeologica Italiana condusse in Egitto in quegli anni.

APPENDICE

I) L'elogio dello Schiaparelli ai suoi collaboratori si legge nella sua *Relazione sui lavori della Missione Archeologica Italiana in Egitto (anni 1903-1920), I. Esplorazione della Valle delle Regine*, Torino (1923), *Prefazione*, P. VI, L'esplorazione della V.d.R. fu nel 1903; il volume seguì l'ultima delle campagne della M.A.I., condotta a el-Gebelén nel 1920.

Un errore di stampa ivi: Pizio per Pizzio.

Circa i collaboratori dello Schiaparelli che già ebbero riconoscimento, cfr.:

— Breccia: C. Barocas, *Breccia Evaristo*, in *Diz. biografico degli Italiani*, ed. Treccani, Roma 1972;
— Paribeni: voce *Paribeni Roberto* in *Enc. It.* (Treccani) 26 (1935), et in *id.*, Appendice III (1961);
— Farina: Warren W. Dawson, *Who was who in Egyptology*, III ediz., London 1972, voce *Farina Giulio*;
— Ballerini: S. Curto, *Un egittologo comasco*, in « Riv. archeologica di Como », 1953, p. 35 sgg.

II) P. Barocelli: dobbiamo alla figlia sua Maria Barocelli, sia le notizie biografiche già riferite, sia la bibliografia che riportiamo qui appresso: il testo originale, ci siamo permessi soltanto organizzare diversamente e rimaneggiare qua e là per le necessità della presente esposizione.

Ancora, premettiamo a questa bibliografia e a quella più oltre del Marro, tre avvertenze.

Alcuni contributi potemmo conoscere solo nel titolo o per estratto, donde indicazioni imperfette.

Fra le abbreviazioni, sembra necessario dispiegare le seguenti:

Ac. Sc. = Accademia delle Scienze di Torino
BPI = Bullettino di Paletnologia Italiana
NS = Notizie degli Scavi
Riv. Antr. = Rivista di Antropologia (pubblicata in Roma)
SIPS = Società Italiana per il Progresso delle Scienze
BSPABA = Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti (in Torino)
ASPABA = Atti della stessa

Di alcuni periodici, forse è utile precisare il luogo di pubblicazione:

Alexandria: Alessandria in Piemonte
Crisopoli: Parma
Historia: Milano

Le Vie d'Italia: Milano
Sibrium: Varese

Gli scritti principali per mole o argomento, abbiamo contrassegnato con un asterisco.

A) *Egittologia*

— *L'egittologia a Torino*, in « Natura e Arte » (Milano), 19 (1910), pp. 460-464; 537-542 (Commemorazione di Francesco Rossi)
— *Il viaggio del dottor Vitaliano Donati in Oriente* (1759-62), in « Atti Ac. Sc. », 47 (1912), pp. 411-425.
* *L'Egitto e il Sinai nel giornale di viaggio di Vitaliano Donati* (1759-62), in « Atti Ac. Sc. », 48 (1913), pp. 471-496.
— *Carlo Emanuele III ed una esplorazione commerciale in Oriente*, in « Rassegna contemporanea », 7 (1914), pp. 283-299.
— *I papiri del Museo Egizio di Torino*, in « BSPABA », 12 (1928), pp. 93-94.
* *Commemorazione del socio Ernesto Schiaparelli*, in « Atti Ac. Sc. », 63 (1928), Cl. Sc. Morali, pp. 397-440 (fra i parecchi necrologi dedicati a E.S., è questo il più ricco di notizie; non è menzionato in Warren R. Dawson (*o.c.*, *s.v.*).
— *id. id.*, in « Historia », 2 (1928), pp. 242-269.
— *id. id.*, in « BSPABA », 13 (1929), pp. 42-43.
— *id. id.*, in « Rassegna italiana politica ecc. », 21 (1938), pp. 779-784.
— *I grandi scavi italiani all'estero. Nel paese dei Faraoni: il R. Museo Egizio di Torino e la Missione archeologica d'Egitto*, in *Le meraviglie del Passato*, vol. IV, 1929, pp. 1185-1192 (storia del Museo: documentava in origine il solo Nuovo Regno; fu completato dallo Schiaparelli).

B) *Topografia archeologica*

Edizione archeologica della Carta d'Italia al 100.000 - Istituto Geografico Militare - Firenze,
— *fogli 27, 28, 29* (Aosta): I edizione 1928; II edizione 1968
— *foglio 102* (S. Remo): 1928
— *fogli 90* (Boves), *91* (Demonte): I edizione 1939; II edizione 1950
— *foglio 31* (Varese): 1950
— *foglio 42* (Ivrea): 1959

Cfr. altresì, qui oltre, le voci: *Nota su oggetti preromani di Novara* 1921; *Ricerche di archeologia piemontese* 1924 sgg.; *Repertorio di ritrovamenti* 1926; *Inscriptiones Italiae* 1932; *Monumenti augustei* 1934; *La via romana transalpina* 1969; *Il Castellaro di Gottolengo* 1971.

C) *Voci stese per l'Enciclopedia Italiana Treccani* (1929-1937)

assommano a 78 e sono intitolate:

Alba Pompeia, Albingaunum, Albintimilium, Alpi Cozie (provincia delle), Alpi Marittime (provincia delle), Alpi nell'Antichità (Le), Anamari, Anauni, Apuani, Aquae Statiellae, Augusta Bagiennorum, Augusta Praetoria, Augusta Taurinorum, Bagienni, Cavour (Caburrum), Carreo (Carrium), Cemenelo, Ceva, Chiavenna, Como, Forum Julii (Fréjus), Friniati, Gallinaria, Genua, Hasta (Asti), Industria, Ingauni, Isarchi, Laumellum, La Tène (civiltà di, stile di), *Laus Pompeia, Leponzi, Levi* (popolazione italica), *Libici* (di Transpadana), *Liguria* (preistoria, storia e topografia classica), *Lucus Bormani, Monaco (Portus Herculis Monoeci), Montani Ligures, Nizza, Novara, Octoduro, Orobii, Palafitte, Piemonte, Pitt-Rivers, Pollenzo, Promis Carlo, Puglia, Rame, Rasoio, Roccia, Salassi, Sestri Levante, Spada, Selce, Spirale, Stazielli, Steni, Scarabelli G., Sesi, Stonehenge, Strobel P., Susa, Svastica, Taurini, Taurisci, Tomba, Tropaea Augusti (La Turbie), Tul-*

liassi, Vado Ligure, Valenza, Velleia, Venostes, Vercelli, Victimuli, Vardagate, Zannoni Antonio.

D) *Archeologia*

— *Virle Piemonte: tomba d'età romana*, in « NS », 1913, p. 193.
— *Prato Sesia: tomba d'età romana*, in « NS », 1913, p. 194.
— *Saint Vincent: anelli preromani fra Saint Vincent e Montjovet*, in « NS », 1913, p. 281 (armille galliche di « tipo Vallese »).
— *Santo Stefano Roero: tesoretto monetale*, in « NS », 1914, p. 86.
— *Gignod: tesoretto monetale*, in « NS », 1914, p. 409.
— *Monteu da Po: scoperte nel territorio dell'antica Industria*, in « NS », 1914, p. 440.
— *Torino: necropoli barbarica fra Torino e Moncalieri*, in « NS », 1915, p. 259.
— *Saluzzo: tombe romane*, in « NS », 1915, p. 260.
— *Sillavengo: tombe romane*, in « NS », 1915, p. 315.
— *Recenti ritrovamenti di armille galliche a Saint Vincent*, in « BSPABA », 1 (1917), pp.17-21.
— *Serravalle Scrivia: scavi nell'area della città romana di Libarna*, in « BSPABA », 1 (1917), pp. 22-24.
— *Ritrovamenti archeologici nella collina torinese*, in « BSPABA », 1 (1917), pp. 71-74.
— *A proposito d'una comunicazione di C. Müller: scoperte archeologiche nel territorio intrese (Intra, Manegra, Frino, Zoverallo)*, in « BSPABA », 1 (1917), pp. 64-71.
— *Una correzione al CIL V, n. 7461*, in « BSPABA », 1 (1917), p. 92.
— *Marche su vasi fittili e laterizi piemontesi, inedite*, in « BSPABA », 1 (1917), pp. 93-97.
— *Ameno: tombe preromane in frazione Lortallo*, in « NS », 1918, p. 81.
— *Galliate: necropoli romana della Costa Grande*, in « NS », 1918, p. 84.
— *Zoverallo pr. Intra: tomba romana*, in « NS », 1918, p. 88 (stele con nomi personali di origine preromana).
— *Rivoli torinese: epigrafe romana*, in « NS », 1918, p. 90.
— *Sangano: epigrafe romana*, in « NS », 1918, p. 91.
— *Alba: epigrafe romana*, in « NS », 1918, p. 94.
— *Finalpia: ceramica preromana*, in « NS », 1918, p. 95.
— *Pornassio: tomba per Piano d'Isola*, in « NS », 1918, p. 96.
— *Villeneuve pr. Aosta: necropoli neolitica*, in « NS », 1918, p. 253.
— *Manufatti preistorici della torbiera di Trana*, in « ASPABA », 9 (1920), pp. 101-124 (oggetti litici, di bronzo e forme di fusione, una con croce-ruota sormontata da cigno, documento di culto solare).
— *La raccolta Amerano del R. Museo di Antichità di Torino*, in « BSPABA », 2 (1918), pp. 36-39 (raccolta preistorica da caverne del Finale Ligure).
— *Clarence Bicknell*, in « BSPABA », 2 (1918), pp. 65-69.
— *Di alcuni oggetti preromani e romani conservati presso l'Ac. Scientifica Religiosa di S. Anselmo, Aosta*, in « BSPABA », 2 (1918), pp. 70-72.
— *Laghetto di Bertignano: piroga preromana*, in « BSPABA », 2 (1918), pp. 75-77.
— *Saluzzo: rinvenimenti d'età romana*, in « BSPABA », 2 (1918), pp. 77-81.
— *Montalto Dora: tomba probabilmente medioevale*, in « BSPABA », 2 (1918), p. 81 sg.
— *Note di paletnologia piemontese: asce neolitiche inedite*, in « BSPABA », 3 (1919), pp. 16-22.
— *Suppellettili di sepolcri d'età romana a Lomello*, in « BSPABA », 3 (1919), pp. 82-85.
— *Accette neolitiche dei Balzi Rossi*, in « BSPABA », 3 (1919), p. 83.
— *Villeneuve: necropoli neolitica*, in « BSPABA », 3 (1919), pp. 64-66.
* *Vada Sabatia e la coll. archeol. municipale « Cesare Queirolo »*, in « Atti Soc. Savonese di Storia Patria », 2 (1919), pp. 1-45 (circa Savona e Vado).

— *Storia e bibliografia della paletnologia piemontese*, in « BSPABA », 2 (1918), pp. 85-89; 3 (1919), pp. 26-36 e 67-80.
— *Aosta: sepolcreto romano*, in « NS », 1920, p. 97.
— *S. Rocco Castagnaretta (Cuneo): epigrafe romana*, in « NS », 1920, p. 98.
— *G. B. Amerano*, in « BSPABA », 5 (1921), p. 1 sg.
— *Note di paletnologia piemontese*, in « BSPABA », 5 (1921), pp. 49-55 (spade preromane in bronzo di Saint Martin de Corléau pr. Aosta e Palazzolo Vercellese; un « tranchet » di selce di Mombasiglio presso Ceva: v. rec. di R. Battaglia in « Riv. Antr. », 25 (1922) e 7 (1923), pp. 49-76 (oggetti litici, di bronzo e ferro ad Alessandria e Tortona).
— *Epigrafia piemontese*, in « BSPABA », 5 (1921), pp. 72-75 (epigrafi di Rivara, S. Ponzo, Usseglio e Balangero).
* *Val Meraviglie e Fontanalba*, in « ASPABA », 10 (1921-26), pp. 1-51 (circa le incisioni rupestri di M. Bego; v. rec. di A. Minto, in « Arch. per l'Antropologia e l'Etnologia », 50, 1921).
* *Note su alcuni oggetti preromani e romani del Mus. Civico di Novara*, in « Boll. St. Prov. Novara », 1921, pp. 1-72, con 2 tavv. (illustrazioni del Museo e di tutte le scoperte archeologiche nel Novarese con bibliogr. V. rec. di A. Minto in « Riv. storica italiana », gennaio 1923; riassunto di G. Borghezio in « BSPABA », 5, 1921, pp. 77-83). Completato di uno *Specchio dimostrativo* di tali oggetti, con una mappa, in « Boll. St. Prov. Novara », 1926, pp. 223-229.
— *La montagna in antichi culti e miti*, in « Giovane Montagna », 7 (1921), pp. 58-60; 8 (1922), pp. 11-13.
— *Cureggio: tesoretto di monete romane*, in « NS », 1922, p. 97.
— *Moncrivello: tomba d'età romana*, in « NS », 1922, p. 98.
— *Caravino (Ivrea): tesoretto monetale del III sec. d. C.*, in « NS », 1922, p. 98.
— *Notizie di scavi d'antichità*, in « BSPABA », 6 (1922), pp. 22-27 (Cureggio, Moncrivello, Caravino, Rodallo, Aosta, Viù) e 7 (1923), pp. 40-43 (Biella, Acqui, Cavour).
— *Caluso: tombe d'età romana*, in « NS », 1922, p. 101.
— *Viù (Valli di Lanzo): manufatti litici preistorici*, in « NS », 1922, p. 101 e « Giovane Montagna », 1924, estr. di pp. 3.
— *Moncalieri: tomba d'età romana*, in « NS », 1922, p. 103.
— *Biella: epigrafi romane*, in « NS », 1922, p. 198.
— *Cardé (Moretta): tombe d'età romana*, in « NS », 1922, p. 199.
— *Boves (Cuneo): epigrafe romana*, in « NS », 1922, p. 199.
— *Acqui: piscina romana*, in « NS », 1922, p. 200.
— *Savona: sepolcreto d'età romana in Val Legino*, in « NS », 1922, p. 202.
— *Serravalle Scrivia: nuove ricerche nella città di Libarna*, in « NS », 1922, pp. 362-378 (descrizione generale dei ritrovamenti e della storia).
— *Torino: rilievo marmoreo con figurazione militare scoperto in Piazza Castello*, in « NS », 1923, p. 295.
— *Les âges préromaines dans la Vallée d'Aoste*, in « Augusta Praetoria », 1923, pp. 1-19.
— *Verolengo: ruderi romani*, in « NS », 1923, p. 297 (resti di villa rustica).
— *Viù: manufatto litico preromano*, in « NS », 1923, p. 299.
— *Note di epigrafia piemontese (Montalto Roero, S. Ponzo Canavese, Ciriè)*, in « BSPABA », 7 (1923), pp. 28-31.
— *Esplorazione della zona di Monte Bego*, in « BSPABA », 7 (1923), pp. 97-98.
* *Ambintimilium*, in « Monumenti Antichi Lincei », 29 (1923), colonne 146 e 2 tavv. (descrizione generale).
— *Sepolcri neolitici dell'Italia Occidentale*, in « BSPABA », 7 (1923), pp. 22-40 e 8

(1924), pp. 26-36 (considerazioni generali a confronto con ritrovamenti analoghi in Isvizzera pubbl. da O. Tschumi).

— *Esplorazione delle incisioni rupestri nelle Alpi Marittime*, in « Boll. d'Arte del Min. Pubblica Istruzione », 3 (1924), pp. 427-473.

— *Piccolo S. Bernardo - Alpe Graja*, in « NS », 1924, p. 385.

* *La strada e le costruzioni romane dell'Alpe Graia*, in « Mem. Ac. Sc. », 66 (1923), Sc. Morali, pp. 1-23 con 13 figg. (descrizione dell'intera zona e limitrofe).

— *Ricerche di archeologia piemontese*, in « BSPABA », 8 (1924), pp. 62-75; 9 (1925), pp. 87-93; 10 (1926), pp. 14-26 e 76-94; 11 (1927), pp. 72-90 con una mappa; 12 (1928), pp. 80-82; 13 (1929), pp. 75-77; 14 (1930), pp. 64-75.

— *Sepolcreti della prima età del Ferro nel Novarese (Ameno e S. Bernardino)*, in « BPI », 44 (1924), estr. di pp. 4.

— *La raccolta Amerano nel R. Mus. d'Ant. di Torino*, in « BPI », 4 (1924), estr. di pp. 6.

— *Stazione neolitica di Acqui*, in « BPI », 45 (1975), p. 149.

— *Luigi Pigorini*, in « BSPABA », 9 (1925), p. 127.

— *Ubaldo Mazzini*, in « BSPABA », 9 (1925), p. 26.

— *Due città liguri romane: Libarna e Albintimilium*, in « Boll. Storico Bibl. Subalpino », 27 (1925), estr. di pp. 14.

— *Torino: lupa allattante con i Gemelli*, in « NS », 1925, p. 97.

— *Gignod: oggetti d'età romana*, in « NS », 1925, p. 99.

— *Torino - Colle della Maddalena: tomba d'età romana*, in « NS », 1925, p. 343.

— *Gottolengo (Brescia): tombe neol. ed eneolitiche, pr. Castellaro*, in « NS », 1926, p. 13.

— *Ghedi (Brescia): villa romana*, in « NS », 1926, p. 22.

— *Montichiari (Brescia): villa romana*, in « NS »., 1926, p. 23.

— *Canneto sull'Oglio: tombe d'età romana*, in « NS », 1926, p. 24.

— *Mariana (Asola): monete imperiali*, in « NS », 1926, p. 25.

— *Cerlongo (Goito): tombe d'età tarda imperiale*, in « NS, 1926, p. 25.

— *Biandrate (Novara): monete galliche di imitazione massaliota*, in « NS », 1925, p. 261

— *Vignale (Novara): oggetti d'età romana*, in « NS », 1926, p. 262.

— *Novara: costruzione romana*, in « NS », 1926, p. 262.

— *Melzo: sepolcreto preromano*, in « NS », 1926, p. 265.

— *Serra Riccò (Genova): monete galliche*, in « NS », 1926, p. 267.

— *Montiglio (Asti): ripostiglio di « antoniniani »*, in « NS », 1926, p. 270.

— *Tortona: scoperte varie*, in « NS »; 1926, p. 271.

— *Sepolcreto novarese della prima età del Ferro, la civiltà di Golasecca*, in « BPI », 46 (1926), pp. 64-92; 47 (1927), pp. 175-194; 55 (1935), pp. 136-226.

* *Repertorio dei ritrovamenti e degli scavi di antichità preromane, avvenuti in Piemonte e Liguria*, in « ASPABA », 10 (1926), pp. 357-421 (considera i tempi dal Paleolitico alla civiltà gallica, in area estesa sino alla Valle Sup. del Rodano e al Canton Ticino; con bibliogr. e mappa).

— *Sepolcri d'età romana scoperti in Piemonte*, in « « BSPABA », 10 (1926), pp. 80-81 e 88-89.

— *L'Etruria in alcuni ultimi studi*, in « BSPABA », pp. 56-67.

— *I sepolcreti preromani di Ameno (la civiltà di Golasecca in Piemonte)*, in « ASPABA », 11 (1927), pp. 1-59.

— *I sepolcreti preromani di Ameno, Nuove Esplorazioni*, in « Boll. St. Prov. Novara », 29 (1935), pp. 1-40 con 10 tavv.

— *Ricerche sulla prima età del Ferro nel Novarese*, in « Boll. St. Prov. Novara », 1927, pp. 1-14; 1934, pp. 64-88, con 4 tavv.

— *Restauri dei monumenti romani di Aosta,* in « Atti I Congr. Naz. di Studi Romani », Roma, 1928, estr. di pp. 9, con 3 tavv. (v. commento di S. Filippello, in « BSPABA », 15, 1931, pp. 35-39).
— *Il sepolcreto preromano di S. Bernardino di Briona (Novara),* in « BSPABA », 11 (1928), pp. 93-94.
— *Le incisioni rupestri delle Alpi Marittime: appunti paletnologici,* in « Historia », 2 (1928), pp. 19-49.
— *La figura di Roma in uno storico celtista (Camille Jullian),* in « Nuova Antologia » 64 (1929), pp. 207-225.
— *Le rinnovate raccolte di paletnologia piemontese e ligure nel R. Mus. di Antichità di Torino,* in « BPI », 49 (1929), pp. 1-12.
— *Ancora due parole sulle rocce incise di Monte Bego,* in « BSPABA », 13 (1929), pp. 30-32 (sul metodo d'esplorazione).
— *Segusio,* in « BPABA », 13 (1929), pp. 62-74.
* *A proposito del nuovo R. Mus. Archeol. di Aosta,* in « BSPABA », 14 (1930), pp. 85-118 (concerne anche il Mus. d'Antichità di Torino), citato in « Boll. d'Arte del Min. Pubblica Istruzione », 9 (1930), p. 17.
— *Il R. Museo torinese di Antichità,* in « Boll. Associazione Internaz. Studi Mediterranei », 1 (1930), pp. 11-13.
— *Le incisioni rupestri delle Alpi Marittime,* in « Boll. Assoc. Internaz. Studi Mediterranei », 1 (1930), estr. di pp. 18.
— *Consolidamento del ponte romano delle Voze in Val Ponci (Finale Ligure),* in « Boll. d'Arte del Min. Pubblica Istruzione », 9 (1930), pp. 385-402 con 1 tav.
— *Elmi preromani di S. Bernardino di Briona (Novara),* in « BSPABA », 14 (1930), pp. 77-78.
— *Novara, arca sepolcrale iscritta,* in « BSPABA », 14 (1930), p. 136.
— *Sepolcri d'età romana scoperti in Piemonte,* in « BSPABA », 14 (1930), pp. 72-75.
* *Il R. Museo d'Antichità di Torino,* nella serie *Min. Educazione Nazionale - Itinerari dei musei e monumenti d'Italia,* Libreria dello Stato, Roma (1931).
— *Corliod (Challant), ripostiglio di « antoniniani »,* in « NS », 1930, p. 271.
— *Torino: tombe di età romana,* in « NS », 1930, p. 272.
— *Caselle Torinese: tomba di età romana,* in « NS », 1930, p. 275.
— *Volvera (Alpis Cottia): tomba di età romana,* in « NS », 1930, p. 275.
— *Demonte (Cuneo): monete del III sec. d. C.,* in « NS », 1930, pp. 275-279.
— *Forum Vibii-Caburrum: appunti archeologici,* in « BSPABA », 15 (1931), pp. 40-44.
— *Torino, tombe d'età romana,* in « BSPABA », 15 (1931), p. 44.
— *Pondel: ponte romano in Val di Cogne,* in « Atti Ac. Sc. », 66 (1934), Cl. Sc. Morali, pp. 141-156.
— *Le iscrizioni romane di Acqui e Alba,* in « BSPABA », 16 (1932), pp. 15-28.
— *Iulia Dertona: appunti,* in « BSPABA », 15 (1931), pp. 94-113 e 16 (1932), pp. 168-184.
— *Notiziario di archeologia piemontese per l'anno 1932,* in « BSPABA », 16 (1932), pp. 221-225.
* *Inscriptiones Italiae,* fasc. « Augusta Praetoria », Roma, 1932, pp. XIX e 68, con 1 mappa e 1 tav.
— *Notiziario di scavi ecc. relativi all'impero,* Roma, 9 (1932): Tortona, Serravalle Scr., Chieri, Moneglia, Vercelli, Salussola, Ivrea, Venaria Reale, Moncalieri, Aosta.
— *Susa: anfiteatro, costruzioni e tombe romane, iscrizioni,* in « NS », 1932, p. 3.
— *Ventimiglia: strada romana,* in « NS », 1932, p. 14.
— *San Remo: piscina,* in « NS », 1932, pp. 17-20.

— *Bussana: villa romana*, in « NS », 1932, p. 21.
— *Capo S. Siro: villa romana*, in « NS », 1932, p. 26.
— *S. Stefano Riva: ponte romano*, in « NS », 1932, p. 26.
— *Nuove ricerche di preistoria nel territorio degli Ingauni*, in *Collana storico-archeologica della Liguria Occidentale*, II (1933), pp. 1-36 con 1 tav
— *Germagnano (Valli di Lanzo): frammenti di iscrizioni ecc.*, in « BSPABA », 17 (1933), pp. 52-59.
* *Iscrizioni romane della Liguria Occidentale inedite o poco note*, in « Atti Ac. Sc. », 68 (1933), tomo II, pp. 34-63.
* *Il Piemonte dalla capanna neolitica ai monumenti d'Augusto*, in « Bibl. Soc. Storica Subalpina », 139, 1933: estr. con la parte I di pp. 48 e la Parte III di pp. 57; la Parte II rimase inedita.
— *Monumenti e culti preromani e romani del Grande e Piccolo S. Bernardo*, in « Le Vie d'Italia », 1933, pp. 1-10.
— *Ricerche e studi sui monumenti romani della Val d'Aosta*, in « Aosta », 6 (1934), pp. 1-133 con figure.
— *Vie augustee della Liguria e Transpadana Occidentale*, in « Crisopoli », 2 (1934), pp. 1-38.
— *Scavi ed esplorazioni recenti in Sardegna*, in « BPI », 54 (1934), pp. 116-133 con 4 tavv.
— *La più antica ceramica dipinta in Italia*, in « BPI », 54 (1934), pp. 136-150 con 4 tavv. e « Historia », 9 (1935), pp. 621-638.
* *Il R. Museo preistorico etnografico « Luigi Pigorini » di Roma*, nella serie *Min. Educazione Nazionale - Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, Libreria dello Stato, Roma (1934); II edizione [P. Barocelli, R. Boccassino e M. Carelli] (1937).
— *idem*, in *Gli studi scientifici in Roma: Quaderni di studi romani*, 1939.
— *idem, le origini, le ricerche, gli scopi*, in « Atti IV Congr. Naz. Studi Romani », 1938, estr. di pp. 8.
— *idem*, in « Relazioni Soc. It. Progresso Scienze », VI (1940), pp. 401-408.
— *Il Trofeo d'Augusto alla Turbia*, in « Crisopoli », 3 (1935), pp. 1-7.
— *Scavi nella stazione preistorica del Castellaro di Gottolengo Bresciano*, in « Riv. Antr. », 31 (1936), estr. di pp. 10.
— *Nuove notizie sulla cinta romana di Torino*, in « ASPABA », 16 (1937), pp. 1-10 con 3 tavv.
— *Appunti di topografia segusina*, in « Boll. del Museo dell'Impero Romano », 7 (1936), in appendice al vol. 54 del « Bull. Commissione Archeologica Comunale di Roma », estr. di pp. 22.
— *Libarna*, in « Alexandria », 6 (1938), pp. 37-47 con figure.
— *Concetti religiosi delle genti mediterranee sul finire della civiltà del bronzo e agli inizi di quella del ferro*, in « Riv. Ingauna e Intemelia », 3 (Bordighera, 1938), pp. 43-58.
— *Monumenti augustei del Piemonte*, in « Atti III Congr. Naz. Studi Romani », 1934, estr. di pp. 13 con 1 mappa.
— *Appunti di una gita a Velleja*, in « Atti IV Congr. Naz. Studi Romani », 1938, pp. 1-12.
— *Incisioni rupestri delle Alpi Marittime, cenni generali*, Bordighera, Museo Bicknell, 1939, p. 29.
* *Il contributo italiano al progresso della paletnologia negli ultimi cento anni*, in *Un secolo di progresso scientifico italiano* 1839-1939, *SIPS*, 1939, vol. V dell'opera, pp. 158-203.

— *Nuovi rinvenimenti di antichità eneolitiche nel Lazio*, in « BPI », 3 (1939), pp. 25-36 con 1 tav.
— *Notizie paletnologiche*, in « BPI », 3 (1939), pp. 207-208.
— *Gli ultimi scavi di antichità protostoriche laziali*, in « Atti V Congr. Naz. Studi Romani » 1940, pp. 1-18.
— *Antichità preistoriche tra Mincio e Oglio*, in « BPI », 4 (1940), pp. 194-201.
* *Tradizione etnica e cultura del Piemonte e della Liguria prima dell'unificazione augustea*, in « Relazioni SIPS », 1939, pp. 1-61.
— *Sepolcreto preistorico di Anzio*, in « Romana Gens », 1943, pp. 1-3.
— *Formazione dell'ethnos italico*, in « La Vita Italiana », 29 (1941), pp. 1-8.
— *Terremare, Palatino: castra e città romane*, in « Bull. Commissione archeologica del Governatorato di Roma », 68 (1942), pp. 131-144.
— *Giovanni Pinza*, in « Bull. supra, pp. 275-281.
— *Appunti sugli scavi della terramare parmense del Castellazzo di Fontanellato*, in « Rend. Pontificia Ac. Romana di Archeologia », 20 (1943-44), pp. 193-203, con 3 tavv.
— *Gli scavi del Gias del Ciari*, in « BPI », 7 (1943), pp. 77-78.
— *Preistoria albanese: scavi e ricerche della Missione archeologica italiana*, in « BPI », 7 (1943), pp. 119-121.
— *La stazione di Castellaro di Gottolengo*, in « BPI », 7 (1943), pp. 43-53.
— *Ugo Bellini*, in « BPI », 7 (1943), pp. 145-152.
— *La preistoria d'Italia nell'ultimo trentennio*, ed. Bardi, Roma, 1943, pp. 42.
— *Domenico Topa*, in « BPI » (1943), p. 153.
— *Il sepolcreto preromano di Anzio*, in « Romana Gens », 1943, pp. 1-3.
— *Notiziario paletnologico*, in « BPI », 7 (1943), pp. 125-130 (1. in It. Sett.; 2. in It. Centrale; 3. ritrovamenti in Sicilia).
— *Antichità della prima civiltà del Ferro di Castelletto Ticino, Golasecca e del Cornaio, nel Museo Preistorico Romano*, in *Raccolta Scritti in onore di A. Giussani*, Soc. Storica Archeologica Comense, 1944, pp. 61-79, con 3 tavv.
* *Le iscrizioni rupestri di Monte Bego*, in « Riv. Antr. », 35 (1947), pp. 246-272, con 2 tavv.
* *Guida allo studio della paletnologia*, Edizioni Italiane, Roma, 1948, pp. 354.
— *Appunti sugli Italici, Congrès intern. Sciences préhistoriques*, Zürich, 1950, pp. 220-223.
— *Gli Italiani nella conca del Fucino*, in « Atti XV Congresso Geografico italiano », Torino, 1950, pp. 1-7.
* *L'ultimo decennio di paletnologia italiana*, in « BPI », 7 (1950), P. III e p. 1-66.
— *Preistoria marsicana*, in « Relazioni SIPS », 1949 (1951), pp. 1-13.
* *Manifestazioni religiose nella preistoria*, in *Le religioni nel mondo*, a cura di N. Turchi, Roma, 1951, pp. 49-71.
— *Attività della Sovrintendenza alle Antichità di Roma*, V, in « BPI », 8 (1953), pp. 25-42.
— [P. Barocelli, A. M. Radmilli] *Attività del Museo « L. Pigorini »*, in « BPI », 8 (1953), pp. 1-14.
— *La prosperità della pianura padana in un passo di Polibio*, in « Riv. Biellese », 8 (1954), pp. 1-11.
— *Utensili di tecnica campignana in palafitte varesine*, in « Sibrium », 2 (1955), pp. 115-119.
— *Sepolcreti preromani di Bismantova e Velleia*, in « Atti Mem. I Congr. Studi Storici per Piacenza e Velleia », Piacenza, 1955, pp. 1-23.

— *Cuspide di freccia eneolitica nella Valle Padana,* in « Numero unico in mem. Fernando Malavolti », Modena, 1955, pp. 1-15.
— *Parallelismi culturali tra la Valle d'Aosta e il Vallese nella Preistoria,* in « Relazioni 31° Congr. storico subalpino », Aosta, 1956, pp. 7-28.
— *Neolitico ed eneolitico padano,* in *Studi in onore Calderini-Paribeni,* Milano, 1956, vol. III, pp. 17-33.
— *Industrie litiche arcaiche di Iseo e Polada,* in « Sibrium », 3 (1956-57), pp. 1-20 con 5 tavv.
— *La via romana alle Gallie,* in *Aosta e le sue valli,* 1957, pp. 26-31.
— *Popolazioni dell'Italia preistorica,* in *Guida allo studio della civiltà romana,* Napoli, 1957-58, vol. I, pp. 1-24.
— *Appunti di epigrafia eporediese,* in « Atti Ac. Sc. », 92 (1957-58), pp. 335-352.
— *Il Convegno storico-archeologico ingauno,* Albenga 15-19 sett. 1957, in « Riv. Ingauna e Intemelia », 1958, e in « Boll. storico bibl. subalpino », 61 (1958), pp. 449-461.
— *Nuovi titoli sepolcrali di Ivrea,* in « Archeologia classica - Riv. Univ. di Roma », 10 (1958), pp. 25-31 con 1 tav.
— Raffaello Battaglia, in « Sibrium », 5 (1960), pp. 1-58 con 4 tavv.
— *Fontanellato parmense nei tardi tempi romani,* in *Spina e l'Etruria padane,* suppl. a « Studi Etruschi », 25 (1959), pp. 113-132.
— *Boccale fittile e tazza di bronzo di Fontanella Mantovana,* in *La Civiltà del Bronzo:* Dep. Storia Patria della Romagna, Bologna, 1960, pp. 559-572.
— *La stagione preistorica di Viù, Quaderno 7 della Soc. Storica delle Valli di Lanzo,* Cirié, 1962, pp. 1-10, ripubbl. in « Sibrium », 6 (1962-63).
— *La civiltà del Ferro nell'Occidente padano e le origini di Como,* in *Catalogo della Mostra « Como preromana »,* 1962, pp. 43-66.
— *Lame silicee degli insediamenti di Iseo e Polada,* in « Emilia preromana », Modena, 5 (1964), pp. 11-37.
— *La civiltà del bronzo in Europa,* in « Emilia preromana », pp. 503-559.
— *L'opera paletnologica di G. Isetti e le figurazioni rupestri in Valle d'Ala di Stura, Quaderno 15 della Soc. Storica delle Valli di Lanzo,* Cirié, 1965, pp. 11-35 con 8 tavv. (con una nota sull'uso della pietra ollare nell'antichità).
— *Quindici anni di storia della paletnologia bresciana* (1860-1875), in « Rendiconti Istituto Lombardo di Scienze e Lettere », 101 (1967), Cl. Lettere, pp. 330-352.
* *La via romana transalpina degli alti valichi dell'Autaret e di Arnàs, Quaderno 16 Soc. Storica delle Valli di Lanzo,* Cirié, 1968, I vol. di pp. XIV e 145 con 22 tavv. e 3 mappe.
* *Il Castelaro di Gottolengo,* Ateneo di Brescia, 1971, pp. 1-144 con 32 tavv. e 9 mappe.
— *La via romana da Torino a Rivoli,* in « Ad Quintum », 1971, pp. 8-15.
— *Ostiano e Volongo (Basso Oglio) - note di preistoria bresciana,* in *Oblatio* (ad A. Calderini), a cura della Soc. Arch. Comense, 1971, pp. 81-108.
— *Augusta Praetoria Salassorum - Aosta,* nota in « Rivista Studi Liguri », 36 (1970), pp. 1-16.
— *Prefazione al Corpus delle incisioni rupestri di M. Bego di C. Conti,* in « Collez. di Monografie di Preist. e Arch. », 6, Ist. Int. di Studi Liguri, Bordighera, 1972, pp. 5-14.
— *Ricerche e scavi novaresi,* in « Atti Convegno per il Centenario della Rivista Archeologica Comense », 1974, pp. 283-293.

III) G. Marro: la sua partecipazione alla campagna archeologica condotta da Giulio Farina, nel 1935, a el-Gebelén, è menzionata anche nel quotidiano « Il Popolo » del 18 aprile 1935 (« La Stampa » aveva nel tempo questo titolo).

La sua opera sul Drovetti, devesi ricordare che integra, in quanto documentazione per la storia recente del Piemonte, quella di C. Calcaterra, *Il nostro imminente Risorgimento*, Torino, 1935.

Delle notizie biografiche che abbiamo ripòrtato, siamo debitori al prof. Renato Grilletto docente dell'Istituto d'Antropologia della Università di Torino. Ne sono fonti le seguenti opere:

S. Fumagalli, *Giovanni Marro*, Pinerolo, 1952, pp. 8;

Onoranze a Giovanni Marro, Capo di Ponte, 1955, pp. 36;

G. Corti, *G. Marro e il monumento paletnologico camuno*, in « Natura », 1955, pp. 175-186.

Circa il recente rifiorire degli studi di antropologia egizia a Torino, v. (D. R. Brothewell - B. A. Chiarelli editors), *Population biology of the ancient Egyptians*, London, 1973.

Circa le ricerche radiologiche su mummie, v. la notizia preliminare del sottoscritto, *News of Kha and Mirit*, in « Journal of Egyptian Archaeology » (London), 54 (1968), p. 77 sgg., e ancora del sottoscritto, *Medicina e Medici nell'Antico Egitto*, Quaderno n. 5 del Museo Egizio di Torino, 1970.

Accingendoci ora a presentare la bibliografia del Marro, informiamo di averla tratta dalle fonti sottonotate:

— G. Marro, *La personalità di B. Drovetti* cit. *infra*, bibliogr. ivi nella p. 107 sgg.;
— G. Marro, *Primato della razza italiana*, Milano, 1940, bibliogr. ivi nella p. 377 sgg.;
— *Onoranze a G. Marro*, cit. *supra*;
— schede della Biblioteca della Soprintendenza alle Antichità Egizie;
— schede della Biblioteca dell'Istituto d'Antropologia dell'Univ. di Torino.

Dette fonti recano anche parecchi titoli che non riportiamo perché non pertinenti al nostro argomento, ma soltanto additiamo poiché si aggiungono a documentare l'attività cospicua del Marro. Sono 6 contributi (forse altri ancora però egli diede) esclusivamente di freniatria (che temiamo basati su principi ormai desueti) e 20 concernenti il problema della razza (nati morti questi — ed è strano siano usciti da penna, per il resto di autentico scienziato) dei quali il *Primato* di cui sopra è uno.

Per la bibliografia che qui segue, valgono le medesime avvertenze premesse a quella del Barocelli.

A) *Egitto antico*

— *Osservazioni morfologiche ed osteometriche sopra lo scheletro degli Egiziani antichi - Necropoli di Assiut, 2500-3000 a. C.*, in « Riv. Antr. », 18 (1913), estr. di pp. 48.
— *Sulla cosiddetta perforazione olecranica e sul significato anatomico ed antropologico della medesima*, in « Riv. Antr. », 18 (1913), estr. di pp. 32.
— *Il profilo della faccia degli antichi Egiziani - Necropoli di Assiut, 2500-3000 a. C.*, in « Annali di Freniatria e Scienze affini », 23 (1913), estr. di pp. 38 con 2 tavv.
— *Sul significato delle varie forme dell'apertura pyriformis*, in « Riv. Antr. », 19 (1914), estr. di pp. 6.
— *Nuovo metodo per lo studio del profilo della faccia e sua applicazione a una centuria di crani egiziani antichi*, in « Archivio di Antropologia Criminale », 37 (1916), estr. di pp. 16.
— *Sulla psicologia dell'antico Egitto*, in « Atti Ac. Sc. », 55 (1919-20), Cl. Sc. Fisiche, pp. 291-308.

— *Les nécropoles égyptiennes et les fouilles de la Mission Archéologique Italienne*, in « Annales de l'Université de Grenoble », 32 (1921), estr. di pp. 48 con 7 tavv.
— *Gli Egiziani antichi ed i loro monumenti*, in « Illustrazione Medica Italiana », 4 (1922).
— *Lo sfinge egiziano*, in « Archivio Italiano di Psicologia », 2 (1923), pp. 182-194: memoria preliminare all'art. qui oltre.
— *Dello sfinge egiziano*, in « Illustrazione Medica Italiana », 5 (1923), estr. di pp. 24 con 2 tavv.
— *Monumenti ed orientamento mentale nell'antico Egitto*, in « Archivio Italiano di Psicologia », 3 (1924), pp. 137-157.
— *Sull'opera di E. Schiaparelli « Esplorazione della Valle delle Regine nella necropoli di Tebe »*, in « BSPABA », 9 (1925), pp. 101-110.
— *L'antica tomba egiziana (dagli scavi della Missione Archeologica Italiana)*, in « La Parola », 1926, estr. di pp. 15.
* *Il corpo e la statua del defunto nell'Egitto antico*, in « Archivio Italiano di Psicologia », 5 (1927), estr. di pp. 53, con 10 tavv.
— *La tomba intatta dell'architetto Cha*, in « BSPABA », 11 (1927), pp. 49-55; 12 (1928), pp. 1-19.
— *Dell'antica statuaria egiziana*, in *Nuova Antologia*, 1928, estr. di pp. 21.
* *L'esplorazione della necropoli di Gebelén*, in « Atti SIPS », 1928, estr. di pp. 47: resoconto d'interesse primario.
— *Le recenti esplorazioni della Missione Italiana in Egitto*, in « Riv. Antr. », 28 (1928-1929).
— *Gli scavi italiani in Egitto e il loro scopo antropologico*, in « Comptes Rendus du XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Prehistorique en Portugal », 1930, estr. di pp. 8.
— *Il prof. E. Schiaparelli*, in « Annuario Univ. di Torino », 1828-1829.
— *E. Schiaparelli*, in « BSPABA », 13 (1929), pp. 39-42.
— *E. Schiaparelli*, in « La Voce del Nilo », rivista mensile della Missione Francescana dell'Alto Egitto, Assjut, Collegio Francescano « S. Cuore », numero unico nel 50° centenario della fondazione dell'Associazione Nazionale per soccorrere i Missionari Italiani, Luxor, 1932.
— *Del seppellimento secondario nell'antico Egitto*, in « Atti VII Congresso di Psicologia Sperimentale e Psicotecnica a Torino - 1929 », Bologna, 1931, estr. di pp. 6.
— *Contributo alla paletnologia egiziana*, in « Atti SIPS », 1931, estr. di pp. 5.
— *Risultanze antropologiche della Missione Egittologica Italiana in Egitto nell'anno 1935*, in « Riv. Antr. », 30 (1934).
— *Sull'antropologia e sull'etnografia dell'Egitto predinastico*, in « Atti SIPS », 1935, estr. di pp. 11.
— *La tradizione italiana nell'antropometria*, in *Razze e civiltà*, 1940, pp. 441-453.
— *Estesa distruzione del cranio in una mummia egiziana*, in « Ricerche e studi di medicina sperimentale » (raccolti da G. Di Macco), 14 (1944), estr. di pp. 10.
* *Contributo alla patologia del sistema osseo degli Egiziani antichi* (1944), in « Mem. Ac. Sc. », 71 (1951), Cl. Sc. Fisiche, pp. 119-140 con 4 tavv.
— *La costituzione fisica degli antichi Egiziani*, in « Atti Ac. Sc. », 83 (1947-1949), Cl. Sc. Fisiche, pp. 119-130.
— *Documentazioni morbose finora ignorate nell'antico Egitto*, in « Minerva Medica », 1952, p. 726 sgg.
— *L'ultima visita a Kha e a Merije nella Necropoli di Tebe - Contributo alla etnografia*

della XVIII dinastia, nel volume per le Onoranze al prof. R. Corso del « Club Internacional de Folklore », Tucuman (Argentina), 1952, estr. di pp. 15.

B) *Bernardino Drovetti*

— *Presentazione del corpo epistolare privato di B. Drovetti*, in « Atti SIPS », 1923.

— *Il Piemonte e Champollion « le Jeune »*, Discorso a Grenoble nella celebrazione del centenario della scoperta dell'alfabeto geroglifico egiziano, in « La Parola » (1923), e in « Conferenze e prolusioni », 16 giugno 1923, pp. 185-189.

— *Il R. Museo di Antichità di Torino e Champollion « le Jeune »*, in « BSPABA », 7 (1923), pp. 8-21.

— *Bernardino Drovetti e Champollion « le Jeune »*, in « Atti Ac. Sc. », 58 (1922-23), Cl. Sc. Fisiche, pp. 548-582, 3 tavv. f.t.

— *Sull'arrivo della collezione egittologica Drovetti in Piemonte*, in « BSPABA », 8 (1924), pp. 49-61.

— *Un drammatico episodio della spedizione al Sennar di Ismail Pascià*, in « Atti Ac. Sc. », 67 (1931-32), Cl. Sc. Morali, pp. 263-287.

— *Elementi ignorati sulla fondazione del Museo Egizio di Torino*, Comunicazione al XXVI Congresso Storico Subalpino (1933), estr. di pp. 8.

— *Documenti inediti sulla cessione al Piemonte della collezione egiziana Drovetti*, in « Atti Ac. Sc. », 69 (1933-1934), Cl. Sc. Fisiche, pp. 44-78.

— *Introduzione allo studio complessivo del corpo epistolare di B. Drovetti*, in « Atti Ac. Sc. », 70 (1934-1935), Cl. Sc. Fisiche, pp. 595-617, con 1 tav.

— *Un cimelio linguistico del viaggio di B. Drovetti alla Oasi di Giove Ammone*, in « Bulletin de la Société Royale de Géographie d'Egypte », 19 (1935), estr. di pp. 20.

— *Il Casalese Conte Carlo Vidua e le sue relazioni con B. Drovetti*, in « Alexandria », 1935, pp. 320-322; rec. in « Giornale Storico della Letteratura Italiana », 111 (1933), p. 312.

* *Il movimento civile e scientifico degli Italiani nella prima metà dell'Ottocento dall'Archivio inedito di B. Drovetti*, in « Atti del XXIII Congresso di Bologna » (1935) del R. Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano », 1931-1936.

— *Di alcune lettere inedite del grande naturalista Giambattista Brocchi, pioniere e martire della Scienza in Africa*, in « Commentari dell'Ateneo di Brescia - 1935 » (1937).

— *Premesse storiche all'Edizione del corpo epistolare di B. Drovetti*, Ist. Polig. dello Stato, Roma, 1940.

* *Il Corpo Epistolare di B. Drovetti, ordinato ed illustrato*, vol. I, pp. 64-484, con 8 tavv., Publications Spéciales de la Société Royale de Géographie d'Egypte sous les auspices de Sa Majesté Fouad I, 1940; cfr. presentazione di E. Perucca, in « Atti Ac. Sc. », 77 (1941-42), Cl. Sc. Morali, pp. 90-91.

— *Una nuova fonte dell'affermazione nostra in Africa nel secolo passato*, in *Nuova Antologia*, 1940.

— *Una fonte dell'affermazione nostra in Egitto nel secolo passato*, in « Riv. delle Colonie », 16 (1942), pp. 810-818: circa il Drovetti.

— *Ibrahim Pacha dans les Archives Privées du Consul Drovetti*, in « Cahiers d'Histoire Egyptienne », Numéro spécial dédié à la célébration du centenaire de la mort d'Ibrahim », 1948.

— *Ippolito Rosellini e Bernardino Drovetti*, in « Scritti in onore di Ippolito Rosellini pubblicati a cura dell'Università di Pisa, I, Pisa, 1949, pp. 89-94.

— *Louis Alexis Jumel e Bernardino Drovetti*, in « Bulletin de l'Istitut d'Egypte », 31 (1949), pp. 270-295.

— *Relazione inedita sulla Riunione degli scienziati a Torino nel 1840*, in « Rassegna Storica del Risorgimento Italiano », 36 (1949).

— *Primaria fonte storica sulla rinascita dell'Egitto nel secolo scorso*, in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli », 3 (1949).
— *Il canale Mahmudieh e B. Drovetti*, in « Atti del XV Congresso Geografico Italiano » (1950).
— *La fauna e la flora africana inviata in Europa da B. Drovetti dal 1805 al 1829*, in « Boll. dei Musei di Zoologia e di Anatomia Comparata della Università di Torino », 1950.
— *Bernardino Drovetti agricoltore, con accenni alla R. Società Agraria di Torino*, in « Mem. Ac. di Agricoltura di Torino », 1951.
— « *La civilizzazione dell'interno dell'Africa* » *secondo il progetto di B. Drovetti*, in *Italiani nel mondo*, 1951.
— *Bernardino Drovetti esploratore*, in *Italiani nel mondo*, 1951.
* *La personalità di B. Drovetti studiata nel suo archivio inedito*, in « Mem. Ac. Sc. », 71 (1951), Cl. Sc. Morali, pp. 39-151: ampia biografia del D. e bibliogr. relativa.
— *Bernardino Drovetti e la Francia*, in *Italiani nel mondo*, 1951.
— *Bernardino Drovetti archeologo*, in « Aegyptus », 1952, pp. 121-130 (da connettere a questa serie, S. Fumagalli, *Il cranio della necropoli neolitica di Gebelén*, in « Atti Ac. Sc. », 86 (1951-52), Cl. Sc. Fisiche, pp. 194-225).

C) *Incisioni rupestri della Valcamonica*

* *Arte rupestre zoomorfica in Valcamonica*, in « Riv. Antr. », 29 (1930), estr. di pp. 39 con 7 tavv.
— *Le prime osservazioni sulle incisioni rupestri di Valcamonica*, in « Atti SIPS », 1930.
— *La scoperta di incisioni rupestri preistoriche in Valcamonica*, in « Comptès Rendus du XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique en Portugal », 1930.
— *La nuova scoperta di incisioni preistoriche in Valcamonica*, in « Atti Ac. Sc. », 66 (1930-31), Cl. Sc. Fisiche, pp. 23-36 e 291-331.
— *La seconda parete rocciosa istoriata di Cemmo*, in « Atti SIPS », 1931.
— *Nouvelle série d'incisions préhistoriques sur roche en Italie*, in « Comptes Rendus du XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique à Paris », 1931.
— *Il grandioso monumento paletnologico di Valcamonica*, in « Atti Ac. Sc. », 67 (1931-1932), Cl. Sc. Fisiche, pp. 413-489, con 32 figg.
— *Alcuni nuovi elementi del grandioso monumento paletnologico di Valcamonica*, in « Atti SIPS » (1932).
— *Nell'emporio d'arte rupestre camuno*, in « Atti SIPS », 1932, pp. 35-64.
— *Dell'istoriazione rupestre in Valcamonica*, in « Mem. Ac. Sc. », 67 (1933), Cl. Sc. Fisiche, pp. 43, con 42 figg.
— *Ancora delle incisioni rupestri camune*, in « Atti SIPS », 1933.
— *La relazione del prof. G. Marro sulle incisioni rupestri in Valcamonica all'Istituto d'Egitto*, in « Giornale d'Oriente », maggio 1934.
— *Nuove incisioni rupestri in Italia (Valcamonica)*, in « Bulletin de l'Institut d'Egypte », 1934.
— *L'elemento epigrafico preistorico fra le incisioni rupestri della Valcamonica*, in « Riv. Antr. », 1933-1934.
— *Le più remote manifestazioni artistiche in Italia*, in « Atti SIPS », 1934.
— *La roccia delle iscrizioni di Cimbergo*, in « Riv. Antr. », 1935-1936, estr. di pp. 35 con 6 tavv.
— *Le recenti esplorazioni sulle rocce incise di Valcamonica*, in « Atti SIPS », 1935.

— *Il grandioso emporio d'arte rupestre di Valcamonica*, in « La Ricerca Scientifica », Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1936.
— *Curiose figurazioni antropomorfiche fra le incisioni rupestri camune*, in « Atti SIPS », 1937.
— *Dell'arte quaternaria e dell'arte alpestre-rurale*, in « Riv. Antr. », 28 (1828-1829).
— *Cranio neandertaloide del Gargano*, in « Mem. Ist. Geologico Univ. di Padova », 8 (1929-1930).

D) *Argomenti diversi*

— *Saggio illustrativo della collezione precolumbiana di Torino*, in « Atti SIPS », 1931; trad. francese in « C. R. XV Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistorique à Paris », 1931.
— *Costume orientale precolumbiano e suo riscontro oggidì sul Gran Chaco*, in « Journal Soc. des Américanistes », 24 (1932).
— *Suppellettile preistorica del Museo Putelliano di Breno*, in « Atti Ac. Scienze », 68 (1932-33), Cl. Sc. Fisiche, p. 256.
— *Un'ascia di bronzo della Valcamonica*, in « Atti Ac. Sc. », 69 (1933-1934), Cl. Sc. Fisiche, pp. 407-414.
— *L'elemento etnico e l'ambientazione nella Grecia antica*, in « Atti Ac. Sc. », 79 (1943-1944), Cl. Sc. Fisiche, pp. 415-441.
— *L'elemento magico nelle figurazioni rupestri delle Alpi Marittime*, in « Atti Ac. Sc. », 80 (1944-1945), Cl. Sc. Fisiche, pp. 91-95.
— *Le istoriazioni rupestri preistoriche dell'Italia Settentrionale*, in « Atti Ac. Sc. », 81-82 (1945-1947), Cl. Sc. Fisiche, pp. 16-27.
— *Massi incisi camuni portati alla luce*, ibid., pp. 28-32.
— *Il mosaico etnico del Gargano nell'èra preistorica*, ibid., pp. 33-37.
— *L'insegna di uno speziario medievale piemontese*, in « Atti Ac. Sc. », 83 (1947-1949), Cl. Sc. Fisiche, pp. 131-136.
— *Scoperte antropologiche in Val d'Aosta*, in « Atti Ac. Sc. », 86 (1951-1952), Cl. Sc. Fisiche, pp. 405-406.
— *Gli inediti Statuta Loci Limoni*, in « Mem. Ac. Sc. », 71 (1951), Cl. Sc. Fisiche, pp. 8-177.
— *Lo stemma di Limone Piemonte*, in « Boll. Soc. Studi Storici Prov. Cuneo », 1960, pp. 109-128.
— *Cenni biografici su Antonio Marro*, in « Annali di Freniatria », 37 (1918).
— *Il monumento ad Antonio Marro in Limone Piemonte*, in « Riv. Antr. », 25 (1922-1923).

IV) M. Pizzio: le notizie biografiche qui raccolte, ci sono giunte da diverse parti: notizie fornite da persona che lo conobbe, il prof. monsignore Pietro Caramello (relative alla sua vita di sacerdote); un formulario per richiesta (crediamo) di visto d'entrata in Egitto (è datato al dicembre 1919, e dunque servì per la campagna del '20; vi si accenna a viaggio in Egitto « prima della guerra »); un ritaglio di giornale senza indicazione di testata (dove il Pizzio è nominato siccome partecipante, insieme col Marro, alla campagna del 1935); informazioni verbali che raccogliemmo nel 1940 dal sig. Edoardo Baglione, circa gli autori del modello della tomba di Nefertere (informazioni che messe insieme col cenno sul formulario, lasciano supporre una presenza del Pizzio alla scoperta della tomba stessa, nel 1903).

L'operato filantropico dello Schiaparelli si attuò per mezzo dell'*Associazione Nazionale per la protezione dei missionari italiani*, attiva nel Vicino Oriente e in Cina, e con

l'*Opera Bonomelli* e la *Italica Gens*, a favore dei nostri emigranti nelle due Americhe. Esso è descritto da P. Barocelli, *Commemorazione del socio E. S.*, in « Atti Ac. Sc. », 63 (1928), Cl. Sc. Morali, p. 438. Grazie all'*Associazione Nazionale* in particolare, fiorirono in Egitto e nel Levante scuole, orfanotrofi e ospedali, nei quali, anche se passati i più ad amministrazioni laiche, tuttora sussiste il ricordo e quasi la venerazione del nome dello Schiaparelli — chi scrive ne ebbe attestati da presone, che pure totalmente ignoravano i meriti dello Schiaparelli egittologo.

La recente pubblicazione della tomba di Nefertere è intitolata: G. Thausing - H. Gödicke, *Nofretari*, Graz, 1971. Anche il Centre de Documentation de l'Egypte ancienne al Cairo, ha preso a documento il modello, per un'altra pubblicazione della Tomba, che sta preparando.

L'attività ultima del Pizzio a M. Bego, ci è stata resa nota dal Barocelli.

V) V. Rosa: dobbiamo le notizie biografiche che ne abbiamo dato, ad affettuoso ricordo che di lui ci elargì l'avv. Giuseppe Pia, fratello del Rosa per parte di madre. Unite erano alcune lettere dello Schiaparelli a lui indirizzate, con istruzioni per l'imballo e la spedizione del reperto della Tomba degli Ignoti, lode per il trovamento di quella delle Pitture, e la condoglianza dello stesso Schiaparelli al padre.

ALESSANDRO ROCCATI

RITORNO A GEBELEIN [1]

L'area archeologica che avvolge Gebelein si estende specialmente sulla riva sinistra del Nilo, cominciando ad una ventina di chilometri a sudovest di Tebe, l'odierna Luqsor. Qui il grande fiume si prepara a descrivere l'ampia curva per piegare il suo corso verso est; mentre la regione pianeggiante sulla riva sinistra può così esser bonificata da una abbondante irrigazione su una vasta superficie, la riva destra è dominata da scoscesi ed aridi dirupi, che si specchiano nell'acqua e chiudono la vista. Sicché da Gebelein soltanto lo sguardo può spingersi, oltre l'ansa del Nilo, fino ai monti che contornano Tebe e sovrastano la Valle dei Re, e, verso sud, lungo il fiume in direzione di Esna e di Edfu in linea retta.

Tutta la zona è stata tra le più fertili di ritrovamenti, ma finora non adeguatamente studiata. Dopo ingenti depredazioni clandestine, e pochi saggi eseguiti dal Servizio Egiziano delle Antichità alla fine del secolo scorso, i soli scavi regolari a Gebelein, su numerose fruttuose campagne tra il 1910 e il 1937, sono stati quelli condotti dal Museo di Torino. Ma mentre il loro provento ha recato in Italia una collezione preziosa di oggetti rari e di alta qualità, anche in questo caso le condizioni del ritrovamento sono state indicate sommariamente. La prima ricognizione scientifica rimane così ancora da intraprendere, ed il Museo, che mantiene tuttora in concessione il cantiere, si trova singolarmente spoglio di archivi. Fatto tanto più deprecabile, in quanto il sito di Gebelein rivela alle cognizioni attuali una notevole importanza. È perciò necessario tentare di ricostruire con ogni mezzo a disposizione, attraverso le iscrizioni originali, indagini di paleofotografia, esame diretto dei reperti e dei luoghi, aiutato dalle esigue notizie fornite dallo Schiaparelli e da suoi collaboratori sui corredi tombali [2], la scena storica in cui si produsse. Il programma di pubblicazione degli scavi coincide largamente con l'edizione degli oggetti tenuti dal Museo di Torino, benché un certo numero di reperti sia stato lasciato al Museo del Cairo. Hanno già ricevuto considerazione a stampa i sarcofagi più antichi, le tavole d'offerta e taluni oggetti d'arte [3]. Fuori di questi è da menzionare lo studio di alcuni corredi tombali acquistati dal Museo di Ber-

---

[1] Comunicazione tenuta alla S.P.A.B.A. il 1° marzo 1975.

[2] G. Marro, *L'esplorazione della necropoli di Gebelên,* in « Atti della Società Italiana per il Progresso delle Scienze » (1929), pp. 3-47.

[3] A. M. Donadoni Roveri, *I sarcofagi egizi dalle origini alla fine dell'Antico Regno,* Roma, 1969: C 8, C 39, C 40, C 41, C 42, C 43; Labib Habachi, *Tavole d'offerta, are e bacili da libagione,* Torino, 1976; E. Scamuzzi, *Museo Egizio di Torino,* Torino, 1964, tavv. 1-5, 8, 11-12, 15-17, 19.

lino alla fine del secolo scorso, la cui origine è strettamente affine a quella dei cimeli torinesi [4].

A causa dell'aridità della regione, il numero degli oggetti conservati è davvero rilevante. Numerosi i documenti di età ellenistica e romana, ostraca e papiri, ma altrettanto copiosi i reperti documentari dei periodi precedenti, fino alla preistoria. La storia del sito, a causa della sua vicinanza a Tebe, si può dividere in due epoche distinte: quella anteriore all'affermazione politica della capitale tebana, e, dopo il 2000 a. C., quella di opulento centro provinciale gravitante nell'orbita di questa. L'area di Gebelein ebbe uno sviluppo storico ed economico antichissimo. Lungi dall'esser subalterna di una cultura settentrionale, essa conserva ricordi peculiari delle età di formazione, quando si può riconoscere una autorità politica nella vicina e più meridionale Ieraconpoli. La necropoli preistorica ha fornito centinaia di esemplari della ceramica rosso lucente con la bocca nera, dei vasi rossastri con decorazioni lineari in giallo, e di quelli successivi olivastri con figure di barche e di animali in rosso bruno. La stessa necropoli ha pure dato le uniche tele dipinte con temi corrispondenti, che siano finora emerse [5], e che possono richiamare la tomba preistorica dipinta di Ieraconpoli. Da Gebelein provengono le caratteristiche statue geometriche conservate in un museo di Lione [6].

All'inizio del III millennio a. C. si colloca un frammento di rilievo votivo nello stile dell'età tinita [7]. Durante la IV dinastia (2700-2600 a. C. circa), i cui re elevarono le grandi piramidi, si hanno indizi di stretti legami della zona con la figura del Faraone. Il centro confinante verso sud, Asfun, conserva alterato nel suono odierno il nome del re Snefru, che fu probabilmente il suo fondatore. I papiri rinvenuti circa quaranta anni fa dal Farina sulla collina settentrionale di Gebelein, paiono i più antichi finora esumati, e contengono elenchi amministrativi di due fondazioni agricole nei pressi, dipendenti verosimilmente da un dominio funerario del Faraone. Il nome di Snefru è menzionato in uno dei papiri; i due villaggi si riferiscono a Ineti, che fu un nome di Gebelein, e a Iaru, noto più tardi per il culto del dio Sobk-Rê.

Ma oltre all'opulenza dei suoi campi ed alla produzione dei tessuti, Gebelein è legata ad eventi militari. Verso il 2000 a. C., il riunificatore tebano dell'Egitto, Mentuhotep, sentì il dovere di dedicare a Gebelein una cappella alla dea locale, ma preminente nel Pantheon, Hathor, in modo analogo a quanto fece in altri siti venerati dell'Alto Egitto [8]: ad Asuan in onore di Satet, a Tod e Armant in onore di Mont, a Ombos in onore di Seth, a Dandara in onore di Hathor [9]. Anche

---

[4] G. Steindorff, *Grabfunde des Mittleren Reiches in den Königlichen Museen zu Berlin. II. Der Sarg des Sebk-o. - Ein Grabfund aus Gebelên*, Berlino, 1901.

[5] G. Galassi, *L'arte del più antico Egitto nel Museo di Torino*, Roma, 1955.

[6] Lortet e Gaillard, *La faune momifiée de l'ancienne Egypte*, II, Lione, 1909, pp. 225-238.

[7] S. Curto, *Nota su un rilievo proveniente da Gebelèn nel Museo Egizio di Torino*, in « Aegyptus », 33 (1953), pp. 105-124.

[8] D. Arnold, *Zur frühen Namensform des Königs* Mntw-ḥtp Nb-ḥpt-Rᶜ, in « Mitt. des Deutschen Archäol. Inst. Kairo », 24 (1969), pp. 38-42.

[9] G. Daressy, *Chapelle de Mentouhotep III à Dendérah*, in « Ann. Serv. Ant. de l'Egypte », 17 (1917), pp. 226-236.

quando Gebelein cade nell'orbita tebana e cessa di avere un'azione diretta, continua ad attirare l'attenzione per numerose menzioni dovute alla sua importanza economica e strategica. Via via che le indagini precisano l'identità dei toponimi e l'estensione dei confini topografici, assume fisionomia più precisa la carta della regione, e le indicazioni dei documenti si possono coordinare con maggiore profitto. Questo lavoro preliminare non è compiuto, ma esiste già una rete di elementi sufficientemente precisi, alcuni maturati negli ultimi anni, da fare sperare in una evoluzione positiva.

Procedendo da Tebe verso sud, si incontra l'importante Armant, che prende nome dal dio della guerra Montu ivi venerato, e dopo l'opimo centro agricolo di Rizeiqat, che corrisponde all'antica Iu-mitru ed alla greca Crocodilopoli. La sua più antica menzione risale alla VI dinastia (circa 2300 a. C.) e si trova in un papiro di Torino, che contiene una lettera carica di minacce per certi contadini indisciplinati [10]. Pure nel Primo Periodo Intermedio, vessato da disordini e carestie, Rizeiqat godette di eccezionale prosperità. I principi locali si vantano nelle loro epigrafi funebri di avere sostenuto l'Alto Egitto con forniture alimentari, in un complesso intreccio di interessi politici, entro il quale si delineano conflitti più vasti [11]. Anche la necropoli di Rizeiqat è stata gravemente saccheggiata; il Metropolitan Museum di New York ha acquistato una intera camera funebre decorata in rilievo, che risale alla XVIII dinastia [12]. Poco più a sud, tra Rizeiqat e la stessa Gebelein, in corrispondenza dell'odierna Mahamid sud, giaceva Sumenu, dove sono stati scoperti da poco i resti del suo famoso santuario, dedicato al dio coccodrillo Sobk fin dall'età più antica, ma nei cui pressi anche il demiurgo Ptah aveva un luogo di culto [13]. Probabilmente a Gebelein fu trovato da clandestini il libro rituale per il culto di Sobk, oggi conservato a Strasburgo, nella copia che si usava durante il I secolo a. C. In esso appare ancora ricordato l'antichissimo luogo di Iaru [14].

Gebelein è facilmente riconoscibile da due colline caratteristiche, alquanto aspre e rocciose, la più meridionale delle quali si trova immediatamente di fianco al Nilo; esse impediscono una proficua irrigazione e qui il deserto giunge fin presso al fiume. L'importanza strategica non sfuggì agli antichi Egizi, che insediarono sulla sommità della collina costeggiante il Nilo una fortezza, ben visibile nelle fotografie della Missione Schiaparelli. Le mura messe in luce potevano risalire all'età ellenistica, ma mattoni stampigliati con il nome del sommo sacerdote di Ammone, Menkheperrê, ricordano che questo personaggio, fiorito intorno al

---

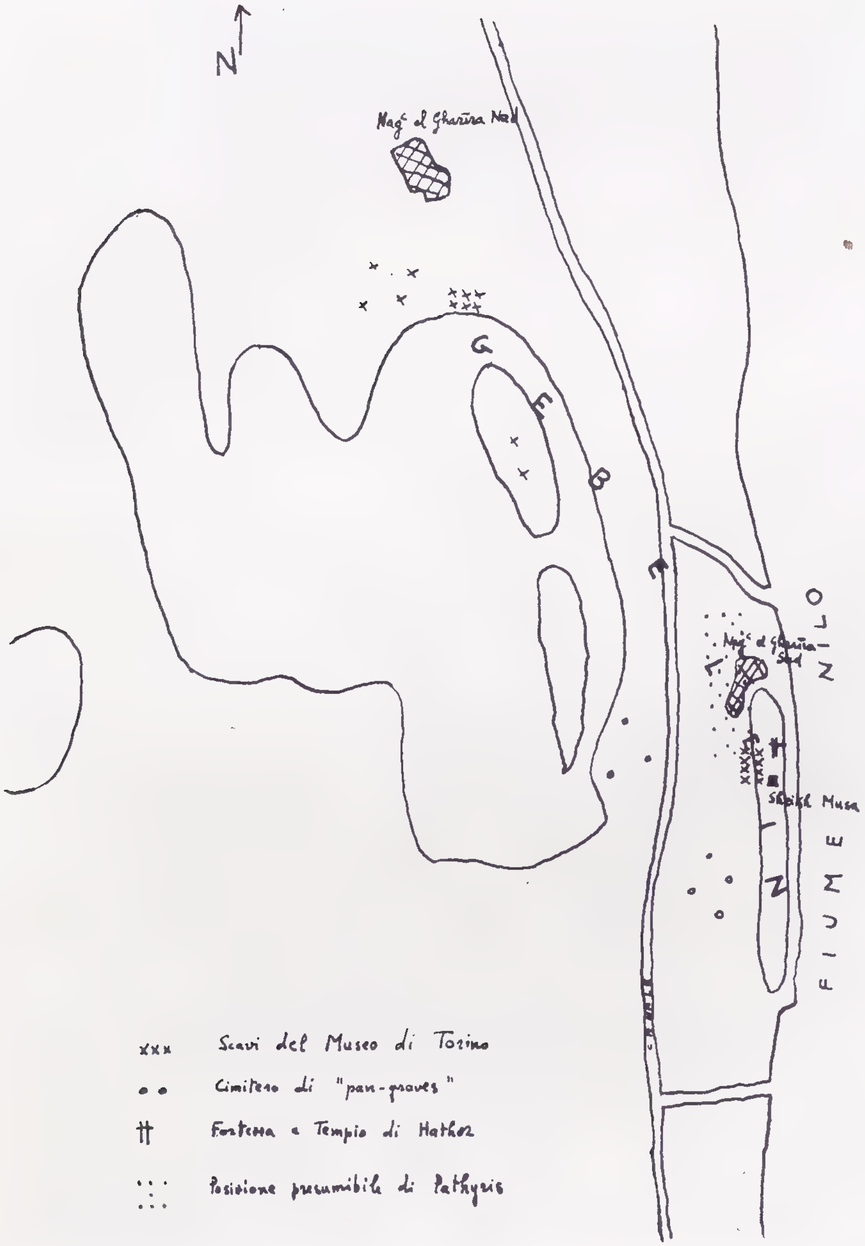
[10] A. Roccati, *Una lettera inedita dell'Antico Regno*, in « Journal of Eg. Archaeology », 54 (1968), pp. 14-22.

[11] A. Roccati, *Gebelein nelle lotte feudali*, in « Riv. Studi Orientali », 42 (1967), pp. 65-74. Gli eventi riferiti in questa nota concernono però più precisamente Rizeiqat.

[12] W. C. Hayes, *The Burial Chamber of the Treasurer Sobkmose from Er Rizeikat*, New York, 1939.

[13] S. Sauneron, *Quelques monuments de Soumenou au Musée de Brooklyn*, in « Kêmi », 18 (1968), p. 57 sg.; Hassan S. K. Bakry, *The discovery of a temple of Sobk in upper Egypt*, in « Mitt. des Deutschen Archäol. Inst. Kairo », 27 (1971), pp. 131-146.

[14] P. Bucher, *Les hymnes à Sobk-Ra, seigneur de Smenou, des papyrus nos 2 et 7 de la Bibliothèque nationale de Strasbourg*, in « Kêmi », 1 (1928), pp. 41-52 e pp. 147-166; 3 (1930), pp. 1-19.


N
Nagᶜ el Gharīra
GEBELEIN
Sheikh Musa
FIUME NILO
xxx Scavi del Museo di Torino
• • Cimitero di "pan-graves"
Fortezza e Tempio di Hathor
Posizione presumibile di Pathyris

900 a. C., fu attivo in numerose altre fortezze dell'Egitto, in particolare nella vicina Asfun. Entro la cerchia di mura si trovava il santuario di Hathor, che diede nome al villaggio adiacente almeno dal Medio Regno (trasposto in greco Pathyris, o tradotto Aphroditespolis): dove un re tinita celebrò un evento storico, e dove Mentuhotep consacrò la cappella trovata in frantumi reimpiegati nelle fondazioni dei muri. Visitatori di epoche posteriori vi lasciarono numerose stele votive, e specialmente i contemporanei degli Hyksos sono presenti con varie epigrafi, conservate nel Museo del Cairo. Fuori della cinta di mura, sul lato interno e meno scosceso della collina, la Missione Schiaparelli esaminò numerose strutture murarie, appartenenti probabilmente a magazzini ed abitazioni, da cui uscì pure un quantitativo di ostraca demotici.

D'altra parte, in probabile connessione con il carattere militare di questo insediamento, sorge sulla sponda opposta del Nilo, dirimpetto, la collina a forma conica di Moalla, dove mezzo secolo fa fu accidentalmente scoperta la tomba decorata di Ankhtifi. In essa si leggono le gesta di questo valoroso generale durante il periodo di anarchia verso il 2100 a. C.: da semplice nomarca di Ieraconpoli, Ankhtifi impose la propria autorità fino ad Asuan e si contrappose alla nascente potenza tebana in nome del legittimo Faraone eracleopolitano [15]. È perciò verosimile che la piazzaforte di Gebelein rientrasse nel suo dominio. Si sa che i contingenti di soldati nel Medio Regno comprendevano forze nubiane, legate all'Egitto da molteplici interessi; ai piedi della collina di Gebelein, nel terreno pianeggiante si riconosce un esteso cimitero di *pan-graves*, o « tombe a padella », appartenute probabilmente a mercenari che ivi prestarono servizio. A Torino vi sono corredi relativi, e un certo numero di stele del Primo Periodo Intermedio, acquistate nel mercato antiquario ma attribuite a Gebelein, ricordano giovinetti periti in battaglia [16].

A Gebelein esisteva pure una necropoli monumentale, dei capi e notabili del luogo, che fu individuata verso il deserto, sul declivio della collina settentrionale verso nord. Essa ha fornito ai musei di Berlino e del Cairo numerosi sarcofagi del Medio Regno, e l'attività di Schiaparelli e poi di Farina mise qui in luce sepolture tra la IV e la XII dinastia. Più oltre ad occidente si estendeva nel deserto il cimitero predinastico, costituito da semplici fosse. Mentre i sepolcri dell'Antico Regno consistono di un profondo pozzo, parecchie tombe del Medio Regno si presentano costruite con un portico frontale e stanze scavate nella roccia, e serbano intatti alcuni corredi funebri. Vi è ragione di credere che si tratti di Tahedj, la « terra bianca » posta sotto la vigilanza del dio dei morti Anubi [17], una di queste dimore funebri era sontuosamente dipinta, e le pitture, per ciò che ne rimaneva protetto dalla terra, si trovano ora, staccate, a Torino. Qui illustrano, dopo quattromila anni, la vita, i lavori, le preoccupazioni di un mondo arcaico che sembra in

---

[15] J. Vandier, *Mo'alla. La tombe d'Ankhtifi et la tombe de Sébekhotep*, Cairo, 1950.

[16] J. Vandier, *Quelques stèles de soldats de la première période intermédiaire*, in « Chronique d'Egypte », 35 (1943), pp. 22-29; H. G. Fisher, *The Nubian Mercenaries of Gebelein during the First Intermediate Period*, in « Kush », 9 (1961), pp. 44-80.

[17] Labib Habachi, *Amenwahsu Attached to the Cult of Anubis, Lord of the Dawning Land*, in « Mitt. des Deutschen Archäol. Inst. Kairo », 14 (1956), pp. 52-62.

qualche modo conservarsi tuttora sul posto. La ricchezza della regione appare confermata dai documenti ramessidi conservati a Torino, che derivano dall'archivio centrale di Tebe ed alludono al trasporto di contingenti di orzo e di grano [18].

Sotto la giurisdizione di Gebelein erano poste anche le cave di calcare pregiato di Dibabija, sull'altra riva del Nilo. Vi sono notizie sul loro sfruttamento dal Nuovo Regno in poi, ma la loro apertura può essere anteriore [19].

Assai varia e ricca appare la carta religiosa della zona, con echi negli stessi Testi delle Piramidi. Agli dei già menzionati è da aggiungere, sulla sponda destra, il dio falco Hemen, e lo stesso dio lunare Khonsu sembra prendere le mosse da Gebelein. I testi più diffusi che lo concernono si leggono su un sarcofago che lo Schiaparelli trasportò da Gebelein a Torino: questo fu trovato in una ricca tomba

---

[18] A. H. Gardiner, *Ramesside Texts relating to the taxation and transport of corn*, in « Journal of Eg. Archaeology », 27 (1941), pp. 22-37.

[19] G. Daressy, *Les carrières de Gebelein et le roi Smendès*, in « Rec. de Trav. », 10 (1897), pp. 134-138.

della fine della XII dinastia [20], ma i testi funebri che lo ricoprivano, unitamente al sarcofago esterno, che è caduto in polvere, riproducono una tradizione più antica. Essa si collega ai sarcofagi tebani trovati a Deir el Bahri, presso il tempio funebre del grande Faraone Mentuhotep. Si scorge un indizio dell'influsso che poté avere l'attività di questo sovrano sull'insediamento fortificato di Gebelein, e le ricerche sembrano indicare per alcuni culti che divennero popolari nel nomo tebano la derivazione da questi centri più meridionali. Sotto i Tolemei sono infine attestati santuari di Isi e di Geb, assimilato a Sobk.

Vi sono notizie particolareggiate sullo stanziamento nel periodo ellenistico, grazie soprattutto ai lavori del Pestman, che ha vagliato un esteso numero di documenti demotici e greci [21]. Questi assommano a ben trecentottanta, e descrivono i luoghi, gli abitanti, le case e i terreni, riflettendo la storia di una cittadina di provincia per quasi un secolo. Esso coincide con un periodo di prosperità cominciato con la fondazione di una guarnigione verso il 150 a. C., e terminato con le sedizioni dell'anno 88 a. C. A parte l'archivio di una famiglia di sacerdoti e di scribi, il posto più cospicuo negli atti giuridici (compravendite, prestiti, matrimoni, ecc.) è tenuto dai soldati di origine straniera, per lo più greca anche se nati in Egitto e sposati a donne indigene.

Questi stanziamenti di truppe appaiono necessari per mantenere l'ordine nell'Alto Egitto. Nel 132/130 a Tebe avviene una sommossa ed un Faraone indigeno prende il potere, ma la zona di Gebelein rimane fedele a Tolomeo VI. Nel 123/122 un assalto di gente di Armant reca gravi danni alle dighe nei pressi di Crocodilopoli. Nel 91 il pericolo viene da sud, da Esna, e la difesa è assunta da un generale indigeno di nome Nakhthor. Ci è pervenuto un carteggio degli anni 89/88 che contiene le istruzioni date a questo generale ed agli abitanti di Pathyris (Gebelein) per preparare la resistenza.

Le notizie ottenute dal Pestman sull'aspetto di Pathyris si accordano con quelle dei periodi più antichi, e ancora si lasciano rintracciare nei luoghi oramai nudi e muti. Queste possibilità permettono di migliorare su qualche punto la descrizione. Il villaggio di Pathyris sorgeva su una fascia di terreni elevati, parallela al fiume ad est ed alla collina ad ovest, che deve esser la collina settentrionale, più all'interno. Nel quartiere sud del villaggio si trovava la fortezza, in cui erano case e vie: esso deve coincidere con l'estremità nord della collina meridionale, vicina al fiume. Ciò è confermato dalla presenza del tempio, probabilmente quello di Hathor, circondato da una cinta che racchiudeva le abitazioni dei sacerdoti. Un dromos, che procedeva da nord, divideva il villaggio in due parti e saliva al tempio. Questa strada centrale è riconoscibile nelle fotografie degli scavi dello Schiaparelli, mentre oggi non ne rimane più traccia. I testi parlano ancora di numerose aree fabbricabili e di piccionaie.

---

[20] Per la datazione del sarcofago, cfr. « Oriens Antiquus », 6 (1967), p. 179. Sulla triade di Gebelein: J. Yoyotte, *A propos du Panthéon de Sinouhé (B 205-212)*, in « Kêmi », 17 (1964), pp. 69-73.

[21] P. W. Pestman, *Les archives privées de Pathyris à l'époque ptolémaique*, in « Papyrologica Lugduno-Batava », 14 (1965), pp. 47-105. Sulla dispersione dei documenti: Seymour de Ricci, *Papyrus de Pathyris au Musée du Louvre*, in « Archiv für Papyrusforschung », 2 (1903), pp. 515-520.

Il villaggio era separato dal Nilo da una piantagione di palme e da un canale, la cui imboccatura poteva aprirsi a nord della collina meridionale. Un altro canale, identico a quello che tuttora scorre tra le due colline, chiudeva il villaggio ad ovest, e presso il canale correva, come oggi, la strada reale verso Crocodilopoli/Rizeiqat. Il podere di Hathor dovrebbe invece trovarsi nella striscia di terreno tra la collina meridionale e il Nilo stesso, ed occupare tutta la base della collina, ossia le coltivazioni che ancora oggi si estendono davanti alla cappella rupestre antistante il Nilo. Il Pestman è inoltre riuscito a ricostruire la posizione approssimativa di una trentina di case, ed una parte del catasto agricolo attorno a Pathyris, ma è meno facile trovare punti attuali di riferimento. Nel Museo del Cairo si conservano i resti di un papiro che disegnava la posizione di diversi appezzamenti di terreno, con indicazione dei proprietari [22].

Queste informazioni possono contribuire a chiarire una iscrizione più antica di un paio di millenni. Nella sua tomba Ankhtifi si vanta che « le travi di pino (che erano poste a guisa di pennoni davanti alla tomba?) sono più alte delle palme-dum della Signora di Imet ». Questa dea e le sue palme sono state cercate assai lontano, con sottili ragionamenti, da diversi commentatori [23]. Si potrebbe però pensare ad una confusione, in cui la dea Hathor, « signora delle palme da datteri (imau) » [24] è evocata attraverso la sua piantagione, comprendente palme-dum (?), a Gebelein, che bene doveva scorgersi, sulla sponda opposta del Nilo, dall'ingresso della tomba di Ankhtifi.

Di tutto rilievo è il posto che spetta all'area di Gebelein dall'età arcaica ai tempi arabi. Essa era posta tra la illustre provincia di Ieraconpoli, da cui traggono origine gli dei dinastici del sud, il falco Horo e l'avvoltoio Nekhbet, e il glorioso nomo di Tebe, che divenne centro politico e spirituale di un mondo allargato. Bisogna considerare che la zona di Gebelein costituì a lungo il limite settentrionale degli insediamenti nubici; da essa si staccavano piste carovaniere che conducevano attraverso il deserto da una parte all'Oasi, e verso nord all'antichissima città santa di Abido. Come accade frequentemente nel leggendario Paese dei Faraoni, anche a Gebelein tutto l'Egitto si incontra con la sua storia millenaria.

---

[22] W. Spiegelberg, *Die demotischen Denkmäler. II. Die demotischen Papyrus*, Strassburg, 1908, *CGC* 31163, pp. 261-263.

[23] Vandier, *Moʿalla*, iscr. 11, p. 232; W. Schenkel, *Memphis - Herakleopolis - Theben. Die epigraphischen Zeugnisse der 7.-11. Dynastie Ägyptens*, Wiesbaden, 1965 (*Äg. Abhandl.* 12), p. 52.

[24] I. Wallert, *Die Palmen im alten Ägypten, Berlino*, 1962 (*Münchner Äg. Stud. I*), p. 55 e pp. 107-108. Se è vero che la palma-dum non era quella sacra a Hathor, è altrettanto improbabile la presenza della palma-dum nel Delta, dove sorgeva la città di Imet/Buto orientale.

ANGELO GIACCARIA

PER LA STORIA DI DUE MANOSCRITTI EPIGRAFICI DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI TORINO [*]

Il manoscritto K^3.IV.2 della Biblioteca Nazionale di Torino porta il titolo *Raccolta di Iscrizioni antiche Romane*. Restaurato all'inizio del 1972 [1], contiene solo epigrafi latine e qualche disegno di bassorilievi e di statue antiche. Per una prima informazione, si possono controllare le scarne notizie riportate dal Cosentini [2], che attinge dall'*Appendice* all'opera del Pasini [3]. In quest'ultimo inventario il manoscritto è registrato fra quelli italiani, ma con segnatura riservata ai codici latini. Siffatta registrazione, dovuta probabilmente al titolo italiano del manoscritto (titolo che, per l'evidente differenza d'inchiostro, dovrebbe essere d'epoca diversa da quella del testo), risale agli anni successivi all'incendio del 1904 [4], come rivela l'annotazione « bruciato nei margini senza danno del testo » tracciata dalla medesima mano.

La presunta datazione del manoscritto al sec. XIX si legge nei due inventari sopra citati e tuttavia non sembra molto convincente, per l'assoluta mancanza di ogni riferimento al luogo di rinvenimento e di conservazione delle epigrafi, e per la carenza di altre annotazioni esplicative.

Il fatto che il manoscritto sia conservato a Torino potrebbe indurre a pensare ad epigrafi locali, e, difatti, nel *Corpus Inscriptionum Latinarum*, vol. V (parte II) [5], si trova facilmente riscontro a tutte e 15 le iscrizioni riportate nel manoscritto. È da notare comunque che la segnatura del manoscritto consultato dal Mommsen nelle sue ricerche era H.IV.24 [6]. Che si tratti dello stesso manoscritto non è desumibile solo dalla corrispondenza con le epigrafi riportate dal Mommsen, ma soprattutto dalla presenza della segnatura appena citata, cancellata ma ancora leggibile, nella c. 2.

---

* L'importanza dei manoscritti epigrafici per la storia dell'epigrafia è stata recentemente ribadita da I. Calabi Limentani, *Storia dell'epigrafia latina e revisione del CIL (limitatamente ai volumi delle regioni d'Italia)*, in « Akten des IV. Internationalen Kongresses für Griechische und Lateinische Epigraphik », Monaco, 1973, p. 459 sgg. Questo lavoro è nato nell'àmbito di un seminario di « Antichità greche e romane » nell'Università di Torino, sotto la direzione del prof. Franco Carrata Thomes, che qui desidero ringraziare vivamente per l'incoraggiamento e l'aiuto fornitomi nel corso delle mie ricerche.

Ecco la tavola delle corrispondenze delle epigrafi tra le due segnature e i numeri del *Corpus Inscriptionum Latinarum* (*C.I.L.*) e delle *Inscriptiones Italiae* (*Inscr. It.*) [7]:

K^3.IV.2	H.IV.24	*C.I.L.*, V/2	*Inscr. It.*, IX/1
c.3^r	f.1	7013 [8]	—
c.4^r	f.2	7345	—
c.4^v	f.2'	7594	158 [9]
c.5^v	f.3'	7170	—
c.7^r	f.5	*7146* (fig. 1)	—
c.8^v	f.6'	*7178*	—
c.9^r	f.7	7158	—
c.10^r	f.8	7497	—
c.10^v	f.8'	*7495*	—
c.11^r	f.9	*7192*	—
c.11^v	f.9'	*7167* (fig. 3)	—
c.12^r	f.10	7667	47
c.12^v	f.10'	6901	—
c.13^r	f.11	7502	—
c.13^v	f.11'	7161	—

La divergenza tra l'attuale cartulazione del manoscritto e quella tenuta valida dal Mommsen sta nel fatto che questi cominciò a numerare dalla prima pagina del testo, mentre il manoscritto è attualmente numerato a matita a partire dalla prima carta [10].

L'indagine per stabilire la genesi del cambiamento di segnatura risulta abbastanza interessante. Infatti, spogliando la già citata *Appendice* al Pasini, si vede che il nostro manoscritto è registrato nella sezione riservata a quelli latini, con il titolo « Inscriptiones antiquæ - H.IV.24 », titolo che appare cancellato e poi riscritto. Si tratta evidentemente di un titolo di comodo, dovuto o alla mancanza, nell'epoca della prima registrazione, del titolo attuale sul manoscritto o, se questo era già presente, ad un adeguamento del titolo alla caratteristica linguistica del testo. Ciò permette di comprendere perché chi maneggiò il manoscritto danneggiato dall'incendio, non potendo disporre d'un catalogo topografico dei manoscritti [11] e non trovandone la registrazione nell'*Appendice* al Pasini sotto il titolo italiano, si sentì autorizzato (forse senza accorgersi della segnatura ancora ben visibile nella seconda carta) a dargli una nuova collocazione e a datarlo a piacimento, dopo averlo registrato con la segnatura provvisoria Ital.E.180. Per tale motivo, da allora, il manoscritto con segnatura H.IV.24 continuò a risultare distrutto [12].

A questo punto mi pare utile, prima d'indagare se è possibile stabilirne una datazione documentata, metterlo a confronto con il manoscritto P.I.2 [13] della medesima Biblioteca, giudicato dal Mommsen migliore per fattura. Purtroppo il manoscritto risulta distrutto nell'incendio del 1904, ma fortunatamente ne resta la descrizione fatta dallo stesso Mommsen [14], e proprio in base alle precise citazioni riportate nel vol. V (parte I e II) del *Corpus Inscriptionum Latinarum* ci è possibile ricostruirne quasi interamente il contenuto.

Ecco, dunque, il testo delle iscrizioni come doveva apparire nel manoscritto, nella grafia che risaliva sicuramente alla mano di un solo trascrittore, il così detto *Pictor Taurinensis*:

(f. 2.a)

LLIVI
ANOEIEL
VALINTE FL
CISSIMIS·AVC
C·IMP· CAES
PONTIFEX·MAX
CLAVDIVS
IVLIANI
SEMPER
AVG

(f. 2.b)

IMP · CÆS
PONTIFEX·MAX
CLAVDIVS
IVLIANVS
SENPER
AVG

(f. 5)

C · TERENTIV
P · F · CAM
GRALLINVS·VI·VIR
SIBI · ET
DIDIAE · Q · L
RVSTICAE·VXORI
T·F·I
fascio IN · FR · P · XV fascio
IN ·AGR ·P · XX

sedia curule
con poggiapiedi

(f. 4)

leone giacente — testa di Medusa — leone giacente

SEX · LIVIO
C·F· M·SENECAE
IIIII
VIVS·C·F
CAMER·AIER
IIIIVIR
FAC · CVR

tre fasci — sedia curule — tre fasci

(f. 6)

grifone che regge una brocca — aquila — grifone che regge una brocca

T·ARRIO · T·F·TRO · TERTIO
ANN·XXI
MVCIA · T · F · MODESTA
MATER·V·F
SIBI·ET·T· ARRIO·M·F·VIRO
INVIDA·FLORENTEM·RAPVERVNT
FATA · IVENTA
NEC·LIQVID·MISERO·ME·SVPER
ESSE · MEIS
FLEVIT·PRAESENTEM·MATER
FLEVERE · SODALES
ET·MATER·TEPIDO·CONDEDIT
OSSA · ROGO
QVAE · PRIVS · HOC·TITVLO
DEBVIT·IPSA·LEGI

IN·AGRO·T·XX·IN·FRONTE·T·XX

carro con sopra una botte di vino
cocchiere che guida delle mule
davanti alle mule un cane

f.2.a: epigrafe già riportata nel foglio 2' del ms. (la lettera serve unicamente per il richiamo a pie' pagina), in *C.I.L.* V/2, 8078; dispersa [15].
f.2.b: *C.I.L.* V/2, 8077: conservata nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 528.
f.4: *C.I.L.* V/2, 7616 = *Inscr. It.* IX/1, 134; dispersa.
f.5: *C.I.L.* V/2, 7170; riportata anche nel ms. K^3.IV.2, c.5^v - dispersa.
f.6: *C.I.L.* V/2, 7570; dispersa.

(f.7)

leone giacente — lupa con i gemelli — leone giacente

M · VARIVS · M · F
C M·SATVRNINVS
L · VARIVS · M · F
C M · FIRMVS
MONINA · Q · F
QVARTA · MATER
F · C

cane — cervo — cane
toro e orso in lotta

(f.8.a)

IN · HO
TI · CLAVDII · DRVSI · F · CA
PONT·MAX·TRIB·POT·II COS·DE

(f.8.b)

A · M · F · SECVNDA · ASPRI
INICA·DIVAE·DRVSILLAE
VM·ET · PISCINAM·SOLO · SVO
CIPIBVS SVIS · DEDIT

(f.9)

testa di Medusa
protome muliebre — protome muliebre — protome virile

ESIATA · OPPIA
SIBI·ET· GAVDIL
LAE·OPPIAE·PA
TRONAE · ET
DVGIO·GIMIONIS
F · VIRO SVO

(f.10.a)

testa virile

VEGETVS
ALBVCIVS
STABILLONIS·L
T · F · I

(f.10.b)

P·CORNELIO
LE·STEL
DECVRIONI
A·P·IVDICI
DEC·IV
CORNELIA·P
FIL·RRISCA·TEI

(f.11.a)

GVSTO · G
VI · CONSV
ILARIS · P
LAVDI·CAES

f.7: *C.I.L.* V/2, 7195; dispersa.
f.8.a: *C.I.L.* V/2, 7150; nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 325.
f.8.b: *C.I.L.* V/2, 7345; anche nel ms. K³.IV.2, c.4ʳ - conservata nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 504.
f.9: *C.I.L.* V/2, 7306; nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 417.
f.10.a: *C.I.L.* V/2, 7175; dispersa.
f.10.b: *C.I.L.* V/2, 7022; dispersa.
f.11.a: *C.I.L.* V/2, 6969 parte III; dispersa.

(f.11.b)

C · AEBVTIO · RVFI
F · STEL · PATRI
CORNELIAE · MOGE
TI·F·SABINAE·MATRI
C·AEBVTIO·C·F·STEL·PE
REGRINO · FRATRI
AVG · ATILIAE · P · LIB
CHAERVSAE · VXORI
M·AEBVTIVS · C · F · STE
CLEMENS · T · F · I

(f.12.a)

Q · GLITIO · P · F
ATILIO · AGRICO
COS · VIIVIR · EPV
LEGATO · PRO · PRA
IMP · NERVE · CAE
PROVINCIAE · BE
LEG · LEG · VI FERRAT
LEG · CITERIORIS · HI
PRAETORI · AEDIL · CV
VESPASIAN · TRIBVS
LICAE · XVIRO

(f.12.b)

GMAEINI
ANNO·NON
CVM·PERMISIT
SIC·ME·SEMPER
ET·MIHI·VITEM·DEDE
VLPIA·LEGIONE·MISSVS
TAM·PROBVS·PIVSQ·VIXI
QVI·GAVDEBANT·ORDINAT
HI·MEI·MISERI·PARENTE
QVOT·TIBVRTIVS·FVERIT

(f.13)

uomo ritto
con pugnale
che regge
uno specchio (?)

T · METTVS
QVIR · VALEN
VETER · AVG
SIBI · ET
METTIAE·VERAE·F

figura
simile

(f.14.a)

M·IVLIVS
VARI·L
FRONTO

(f.14.b)

FRONTO·G·L·E·R·P·IMPP
NERONE·ET·DOMITIANO
F·M·I·SED·M·H·S·V·F·M
·I·L·P·AB·V·C·OLYMP
·C·C·X·I·ANV·L·C·ET
·M·X·ꟻIXIT

f.11.b: *C.I.L.* V/2, 7013; anche nel ms. K3.IV.2, c.3r - dispersa.
f.12.a: *C.I.L.* V/2, 6975; dispersa [16].
f.12.b: *C.I.L.* V/2, 7009; dispersa.
f.13: *C.I.L.* V/2, 7163; dispersa.
f.14.a: *C.I.L.* V/2, 7294; dispersa.
f.14.b: *C.I.L.* V/1, 765*; dispersa.

(f.15.a)

IVPITER·CVSTOS·AVGVSTAE

figure clipeate sedute
su sassi ammucchiati
con trofeo nel mezzo

TAVRINOR

(f.15.b)

DED

(f.15.c)

ISIDI
T·MINVCONVS
ALEXANDER

V·S·L·D·D·D

(f.16.a)

TI · CLAVD
TI·FIL·QVIR
NIGRINO
DECVR·II·VIR
CLAVD·NIGRINA
OPTIMO·PATRI
ITEM·SIBI·VIVA
FECIT

(f.16.b)

IVS·COTTI·L·VRBANVS
IIIIII · VIR
IVS·VRBANI·L·APTVS

(f.17.a)

CHIRONI·SATVR·F·HIPPOCE

centauro che regge
un candelabro

TI·CI·CAES·LVDIS·SECVI

(f.17.b)

CAM · CELSO
AED · PLEB · CERIAL · Q · ADLECT
VM · SENATVS · ORDINEM · AB
A·TRAIANO·AVG·GERM·DACIC·PRAEF·COH·BREVCO
CIPIO·SVO·ALBA·POMPEIA·PATRONO·COLONIARVM
M·MVNICIPIOR·ALBAE·POMPEIAE·AVG·BAGIENNORVM
ENS·GENVENS·AQVENS·STATIEL
DOVER

f.15.a: *C.I.L.* V/1, 744*; nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 564 [17].
f.15.b: *C.I.L.* V/2, 7042; dispersa.
f.15.c: *C.I.L.* V/2, 6953; dispersa.
f.16.a: *C.I.L.* V/2, 7260 dispersa.
f.16.b: *C.I.L.* V/2, 7262; nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 415.
f.17.a: *C.I.L.* V/1, 743*; dispersa.
f.17.b: *C.I.L.* V/2, 7153; dispersa.

(f.19.a)

N · APPIC
CENTVRIO
AEBVTIAE · L
Q·APPIVS·Q·F·
Q·II·VIR·PONTI
T

(f.19.b)

SILVANO · AVG·
SACRVM
orcio Q · TOSSASIVS coppa
SYMPHORVS·V·S
L·L·M

un uomo seminudo in piedi tiene con la mano destra un vincastro, a punta nella parte inferiore mentre in alto termina in non si comprende quale ornamento, con la mano sinistra impugna un ramoscello; vicino a lui un cane e un albero.

(f.19.c)

Q·LARTIDIVS·C
CELER
AGRIPPA·PATRC
VS·ROSVIT

(f.20.a)

D·FLAVIO·M·F·PATRI
L·FLAVIO·D·F·SVPERO
MIL·COR·VIII·P·R
IRTVLEIAE · Q · F
CLEMENTI · VXORI
FLAVIAE·D·F
MODESTAE·F
D · FLAVIVS ·D · F
POL · FRONTO
T · F · I

(f.20.b)

P · CASSIO · C · FIL
POL·VETER·LEG·XXI
MODESTVS · VIT

IN · FR · P · XXX
IN·AGR · P · XLIII

(f. ?)

SALVIS · DDD · NNN · VALENTE · GRATIANO · ET · VALENTINIANO · IMP
TERMAS·GRATIANAS·DVDVM·CEPTAS·ET·OMISSAS·Q·MAG·ALPES·COTT·EXTRXIT
ORNAVIT·ET·VSVI·SECVSINE · REDDIDIT·CIVITATIS·FORMVIT·ET·FISTVLAS
DEDIT · AQVADEDVXIT · NE · QVID · VEL · VTILLITATI·VEL·VTILITATI·VEL
VRBIS · DEESSET · COMMODITATI

f.19.a: *C.I.L.* V/2, 6996; nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 577.

f.19.b: *C.I.L.* V/2, 7146; anche nel ms. K3.IV.2, c.7r - conservata nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 408 (figg. 1 e 2) [18].

f.19.c: *C.I.L.* V/2, 7186; dispersa.

f.20.a: *C.I.L.* V/2, 7594 = *Inscr. It.* IX/1, 158; anche nel ms. K3.IV.2, c.4v - dispersa.

f.20.b: *C.I.L.* V/2, 7157; dispersa.

f.? (epigrafe della quale il Mommsen non cita la posizione nel ms.): *C.I.L.* V/2, 7250; dispersa.

Mi sembra, a questo punto, interessante ricercare notizie sulle vicende dei due manoscritti tramite gli inventari della Biblioteca ed eventuali citazioni letterarie.

Mentre per il ms. K³.IV.2 (anticamente H.IV.24) vi sono due registrazioni nell'*Appendice* al Pasini, il ms. P.I.2 non vi è affatto menzionato, neppure con la precedente collocazione P.III.36. Quest'ultima segnatura è testimoniata dal Promis [20] ancora nel 1869, mentre già nel 1877 il Mommsen lo cita come « P.I.2 (antea P.III.36) »; quindi il cambiamento di collocazione dovrebbe risalire al lasso di tempo compreso tra le due date sopra citate.

La ricerca potrebbe essere notevolmente facilitata se il manoscritto fosse stato descritto da Bernardino Peyron [21], ma questi, fedele all'assunto intrapreso (cioè di descrivere i manoscritti in lingua italiana), tralasciò quelli scritti in altre lingue, anche se collocati tra gli italici. Purtroppo ambedue i manoscritti in questione non sono stati descritti dal Pasini nel già citato catalogo dei manoscritti della Biblioteca [22].

Fortunatamente la ricerca giunge ad un risultato positivo, attraverso la consultazione dei vecchi inventari della Biblioteca Nazionale redatti da Francesco Domenico Bencini verso il 1732 [23]. Nel suo [*Catalogo alfabetico sommario dei manoscritti*] (ms. Torino, Bibl. Nazionale, R.I.8) è scritto infatti:

« Inscriptionum antiquarum collectio - in 4 ... Mss. Lat. L.IV.17 », cui fa riscontro nell'*Indice* [topografico] *de' libri manoscritti...* [24], f. 634:

« Cod. Chart. fol. 10 - in 4
Raccolta d'alcune iscrizioni antiche L.IV.17 ».

Dunque, dalle indicazioni dei due inventari si ricava che il manoscritto riportato dal Bencini con la segnatura L.IV.17 è lo stesso che è stato da poco restaurato, cioè il K³.IV.2: il formato è appunto in-4°, mentre il numero dei fogli di testo differisce per un'unità (11 anziché 10). Questa divergenza potrebbe trarre origine semplicemente da un errato computo, come sembra testimoniare l'annotazione « f. 10 » che compare nella c.2ʳ dello stesso manoscritto sotto una sigla che pare debba leggersi « C 51 » (forse un'antica collocazione). Il titolo stesso, anche se non completamente, corrisponde.

In un altro inventario del Bencini, *Index librorum Mss. et Impressorum in Pluteo VII litera G. distincto extantium. In quo tabulae variae Icones asservantur* (ms. Torino, Bibl. Nazionale, R.I.9/2) c.10ᵛ in quinta posizione si legge:

« Cod. Chart. Fol. 20
Inscriptionum antiquarum diligenter exscriptarum collectio
in fol. .... Mss. Lat. G.III.16 ».

Si tratta evidentemente dell'altro manoscritto in questione, poiché questi dati coincidono esattamente con le notizie su di esso riportate dal Mommsen, le quali in pratica ne costituiscono l'unica descrizione in nostro possesso. Quindi ambedue i manoscritti erano posseduti, verso il 1732, dalla Biblioteca Universitaria (oggi Nazionale) di Torino.

Un tentativo di risalire ancor più a monte può essere coronato da parziale successo. Infatti nell'*Index alphabetique des livres qui se trouvent en la Biblio-*

theque Royale de Turin en cette année 1713. sous le Regne de S.M. Victor Amé - Roy de Sicile, et de Chipre Duc de Savoye, et de Montferrat, Prince de Piemont etc. [25] (ms. Torino, Bibl. Nazionale, R.I.5 - già O.I.34), p. 641, sotto la suddivisione « Addition a la colonne XXXII. Au bas etage de la quelle sont les livres divers d'Estampes, et Desseins faits a la main », in terza posizione si legge:

« Antiques inscriptions Romaines ... nº 3 ».

Per quante ricerche abbia fatto, non mi è stato possibile trovare citato un secondo manoscritto epigrafico. Per cui rimane il problema di stabilire quale dei due manoscritti sia quello citato nell'*Index alphabetique*: la scarsità delle notizie ivi riportate non consente di trarre conclusioni sicure, ma non impedisce di fare ipotesi abbastanza attendibili.

Il titolo, così come è riportato, può far pensare subito all'unico che conosciamo con sicurezza, cioè a quello del manoscritto K^3.IV.2 (già H.IV.24, precedentemente L.IV.17). A parer mio, però, dovrebbe trattarsi piuttosto dell'altro manoscritto in questione, perché sia nell'inventario del Bencini sia nell'*Index* del 1713 esiste una sezione a parte, dove sono inseriti volumi di stampe e disegni; e appunto questo manoscritto, in-folio, con disegni ed epigrafi riprodotte ad acquerello si prestava moltissimo ad essere collocato in siffatta sezione. Ciò spiegherebbe altresì come in seguito il nostro sfuggisse alle successive catalogazioni tra i manoscritti (proprio per il carattere ibrido della sezione, comprendente stampati e manoscritti), fino alla sua sistemazione in P.III.36 e, in seguito, in P.I.2.

Questa breve indagine ci permette di concludere che i due manoscritti sono realmente databili verso la metà del XVII secolo. Purtroppo l'ingiuria del tempo non ha permesso, almeno per quanto se ne sa sino ad oggi, che si conservasse il manoscritto più interessante non solo per l'ampiezza del contenuto ma anche per l'evidenza visiva della riproduzione delle epigrafi. Ogni speranza di un ulteriore ricupero, nondimeno, non deve essere accantonata, sin tanto che non si giungerà ad un esame, approfondito e definitivo, di tutto il materiale manoscritto della Biblioteca Nazionale di Torino, che ancora rimane da identificare e restaurare. Solo nel caso di qualche fortunato ritrovamento si potrebbe procedere a formulare ulteriori ipotesi sull'identificazione del cosiddetto *Pictor Taurinensis*.

---

[1] Ms. cartaceo di cc. 14 (carta di tipo piuttosto scadente; non sono visibili filigrane), danneggiato dal fuoco, che ne ha bruciato perimetralmente i margini anteriore, superiore e posteriore fino ad intaccare le parti scritte. Il restauro, consistente nell'asportazione delle parti carbonizzate, nel rinforzo delle carte e nel ripristino con carta giapponese delle parti perdute, ha riportato il ms. alle dimensioni di mm. 277 x 205, presumibilmente vicine a quelle originali.

[2] In A. Sorbelli, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, vol. XXVII: Torino* [a cura di F. Cosentini], Firenze, 1922, p. 157, n. 1578.

[3] *Codices manuscripti Bibliothecae Regii Taurinensis Athenaei per linguas digesti, et binas in partes distributi, in quarum prima Hebraei, et Graeci, in altera Latini, Italici, et Gallici. Recensuerunt, et animadversionibus illustrarunt Josephus Pasinus..., Antonius Rivautella, et Franciscus Berta...*, Torino, 1749, voll. 2. L'*Appendice* (manoscritta) è un

grande volume, parimenti in-folio, che accoglie le registrazioni sommarie (in ordine alfabetico per autore o per titolo all'interno delle singole sezioni per lingua) dei manoscritti non riportati nel catalogo del Pasini o entrati successivamente nella Biblioteca. I manoscritti furono registrati con le segnature attualmente in uso, perciò le registrazioni dovrebbero essere iniziate verso la metà del secolo scorso e continuarono fino agli anni successivi all'incendio del 1904.

4 Per notizie esaurienti sull'incendio della Biblioteca, cfr. S. Bassi, *La Biblioteca Nazionale di Torino*, Roma, 1975, p. 17 sgg.

5 *Corpus Inscriptionum Latinarum consilio et auctoritate Academiae Litterarum Regiae Borussicae editum. Vol. V: Inscriptiones Galliae Cisalpinae Latinae... Edidit Theodorus Mommsen. Pars prior inscriptiones regionis Italiae decimae comprehendens; Pars posterior inscriptiones regionum Italiae undecimae et nonae comprehendens*, Berlino, 1872-1877, voll. 2. Per la biografia del Mommsen e, in particolare, per le sue ricerche epigrafiche, cfr. L. Wickert, *Theodor Mommsen. Eine Biographie...*, Francoforte sul Meno, 1959-1964, voll. 2.

6 Nella premessa alle epigrafi di Torino (*C.I.L.* V/2, p. 775), il M. così lo descrive: « *Codex H.IV.24 foll. 11 eiusdem bibliothecae* [cioè Biblioteca Nazionale Universitaria] *et aequalis et similis est praecedentis* [cioè P.I.2], *sed ei inferior; nam eiusdem musei titulos dat verbo nullo adscripto neque tamen delineatos et sine anaglyphis neglegenter omnino exceptos versuum ordine saepe pessumdato* ».

7 *Inscriptiones Italiae. Academiae Italicae consociatae ediderunt. Volumen IX = Regio IX, fasciculus I: Augusta Bagiennorum et Pollentia. Curavit Antonius Ferrua*, Roma, 1948.

8 Le prime 5 epigrafi sono riportate anche dal ms. P.I.2 (cfr. *infra*). Le iscrizioni *C.I.L.* V/2, 7013, 7594, 7170, 7178, 7192, 7667, 6901, 7502 e 7161, conservate verso la metà del xvii secolo nei giardini del palazzo ducale, andarono disperse, mentre le restanti furono in seguito radunate nel Museo di Antichità di Torino dove sono tuttora conservate (rispettivamente *C.I.L.* V/2 7345 = inv. n. 504, 7146 = 408 [fig. 2], 7158 = 482, 7497 = 439, 7495 = 438 e 7167 = 488 [fig. 4]). I numeri in corsivo di alcune epigrafi, nel testo, stanno ad indicare che alcune varianti, in esse presenti, rispetto ad altre fonti epigrafiche non furono riportate dal Mommsen in calce alle rispettive iscrizioni del *C.I.L.*

9 Non sembra che il Ferrua abbia collazionato il ms. in questione: non lo menziona infatti né nella sua ampia introduzione (*op. cit.*, pp. xxix-xlvii) né al riguardo dell'epigrafe n. 158, mentre per la n. 47, attingendo direttamente dal *C.I.L.* V/2 7497, cita testualmente: « ... cod. bibl. Taur. H.IV.24, f. 10 ».

10 Come si è accennato sopra, il ms. consta di cc. 14. Oltre a quelle citate nella tavola di corrispondenza, la c. 1r porta il titolo; la c. 2r, vecchie segnature; sono bianche le cc. 1v, 2v, 3v, 7v e 9v. Sono esclusivamente raffigurate riproduzioni di sculture nelle cc. 5r (statua non identificata), 6r (bassorilievo conservato nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 617), 6v (testa barbata di profilo e capitello corinzio, identificabile forse con quello conservato nel medesimo Museo, inv. n. 646), e 8r (bassorilievo conservato nel medesimo Museo, inv. n. 618), mentre nella c. 9r oltre l'iscrizione sono riportate le riproduzioni di tre piccoli bassorilievi non identificati.

11 Cfr. Bassi, *op. cit.*, pp. 17-18.

12 Cfr. P. O. Kristeller, *Iter italicum*, Londra-Leiden, 1967, vol. II, p. 179.

13 Nella *Bibliografia storica degli Stati della Monarchia di Savoia, compilata da Antonio Manno e Vincenzo Promis*, vol. I (Torino, 1884), p. 90, n. 1192, si legge questa segnalazione: « Inscriptiones antiquae in aedibus Allobrogum Ducum, Augustae Taurinorum olim asservatae, additis figuris marmorum quae eas referent = Ms. Bibl. Naz. Tor. - O.I.2 - sec. 17° - f°; 18 csn ». Non c'è dubbio che si tratti proprio del ms. P.I.2, in quanto nella segnatura O.I.2 all'epoca era collocato un manoscritto di tutt'altro genere (cfr. *Appendice* al Pasini): dovrebbe trattarsi semplicemente d'una svista nella trascrizione della segnatura. Il titolo sopra citato ben si accorda con la descrizione del Mommsen, per cui si può presumere che fosse il titolo presente sul ms. P.I.2, che purtroppo non è possibile conoscere con certezza e completamente da altre fonti.

[14] In *C.I.L.* V/2, p. 775. Data l'importanza della testimonianza mi pare indispensabile riportarla integralmente: « PICTOR TAURINENSIS *qui mihi dicitur, intellegitur is qui pinxit librum bibliothecae universitatis Taurinensis P.I.2 (antea P.III.36) foll. 20, quo continentur tituli ante incendium a. 1666 prostantes Taurinis in hortis Palatii accurate delineati cum suis anaglyphis. Loci non enuntiantur neque omnino verbum ullum adicitur; sed nullos alios nisi musei illius lapides eo volumine rapraesentari, ut pro loci testatione habendum sit titulum in hoc libro legi, comparanti mihi constitit. Nec de auctore constat (quem Petrum Gioffredum esse conicit Promis* Torino *p. 349) nec de tempore; videtur tamen non multum ante incendium a. 1666 scriptus esse. Cum Guichenonianis exemplis quamquam interdum consentit in erroribus, neque illis auctorem usum esse crediderim neque Guichenonio hunc librum praesto fuisse, licet aliter iudicet Promis* (Torino *p. IX). Habet uterque non paucos titulos ab altero omissos. Exempla Guichenonianis longe praestant: nam hiatus et contignationes versuumque ordinem ipsaque anaglypha affabre et accurate reddere solent* ».

[15] Tutte le iscrizioni che risultano disperse andarono perdute (come specificato nel testo del Mommsen citato nella nota precedente) in occasione dell'incendio che devastò la galleria del palazzo ducale di Torino. Bisogna, però, precisare che la data (1666) riportata dal Mommsen per tale infausto evento è errata: l'incendio in realtà scoppiò nella notte del 6 dicembre 1667 (cfr. al riguardo l'ampia documentazione raccolta da G. CLARETTA, *Sui principali storici Piemontesi e particolarmente sugli storiografi della Reale Casa di Savoia*, Torino, 1878, p. 246).

[16] Mi sembra interessante riportare il testo dell'epigrafe che C. PROMIS, *Storia dell'antica Torino Julia Augusta Taurinorum...*, Torino, 1869=1969, p. 309, ha tratto dallo stesso manoscritto: « CODICE P. III, 36 dell'Università (1650,?) - *Q. Glitio.P.F. / Atilio. Agrico.... / Cos.VII Vir Epu... / Legato.Propra... / Imp.Nerve.Cae... / Provinciae.Be...... / Leg.VI.Ferrat... / Leg..Citerios.Hi... / Praetori.Aedli.Cu... / Vespasian.Tribus..... / ....ica. Ex.Viro......* ». Come si vede, le differenze non sono poche; purtroppo, per la mancanza d'un terzo Autore che l'abbia riportata, non si può stabilire quale dei due si sia attenuto più fedelmente all'originale.

[17] Per questa iscrizione, riconosciuta come falsa, il PROMIS (*op. cit.*, pp. 461-62) afferma: « Pongo questa come la trovo nel codice P.III, 36 dell'Università, mentre Pingone, nella inesatta sua descrizione a p. 96, la dà in una linea sola, ora non conservando più che le due prime voci... »: in realtà, però, si limita a seguire il nostro manoscritto nella disposizione delle parole, poiché per il testo attinge dal Pingone.

[18] Non si può essere certi che il testo dell'epigrafe nel manoscritto in questione fosse veramente come sopra riportato, dal momento che il Mommsen non dà assolutamente varianti, che però esistono nel ms. K^3.IV.2, in numero di due.

[19] Purtroppo nelle annotazioni in calce all'epigrafe non è indicata quale fosse la divisione delle linee nel manoscritto; è sottolineata, però, la dipendenza, almeno per questa iscrizione, del « Pictor » da G. BALDESSAN, *Inscrittioni dall'antiche pietre marmoree che si trovano in diversi luoghi di Susa* (fascicoletto di cc. 4), ms. Torino, Archivio di Stato, Storia della R. Casa, categoria 2, mazzo 5, n. 4. Pertanto si riporta sopra, nel testo, l'epigrafe secondo la disposizione data dal Baldessan.

[20] Cfr. *op. cit.*, pp. 309, 461 e 348 sg., dove riporta una descrizione un po' più particolareggiata del manoscritto: « ... codice P.III, 36 dell'Università, scritto circa l'anno 1650, coi disegni acquarellati de' singoli marmi; parmi poi che vi abbia avuto mano Pier Gioffredo, o che de' suoi apografi siasi servito il disegnatore ».

[21] B. PEYRON, *Codices Italici manu exarati qui in Bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem XXVI Ianuarii MCMIV asservabantur*, Torino, 1904, p. 528 sg.

[22] Cfr. *supra*, nota 3.

[23] Per un'informazione esauriente sulla sua attività nel campo della sistemazione dei fondi manoscritti della Biblioteca, cfr. BASSI, *op. cit.*, pp. 10-11.

[24] *Indice de' libri manoscritti ebraici, greci, latini italiani e francesi i quali la R.M. del Re di Sardegna ha tolti dal suo Regio Archivio per rendere ragguardevole la Biblioteca della sua Regia Università di Torino ed ha ordinato sian depositati nella camera alla Biblioteca medesima vicina. I medesimi si sono ordinati in armari e con chiave*

custoditi e nell'istessi armari distribuiti i primi secondo le lingue ebrea, e greca, il restante secondo le classi, e materie che trattano da Francesco Domenico Bencini..., ms. Torino, Archivio di Stato, Biblioteca Inf. r. I (datato: 19 agosto 1732).

[25] L'indice è frutto del riordino della Biblioteca effettuato da Filiberto Maria Machet, coadiuvato da Lorenzo Terraneo e da Christoph Matthaeus Pfaff; è comunemente conosciuto come l'inventario del Machet (per il quale cfr. G. Claretta, *Sui principali storici piemontesi* ecc., *op. cit.*, pp. 249-250).

AUGUSTO DORO

ARCHITRAVE CON FIGURE AD ENTRAQUE (VAL GESSO)

Debbo alla cortesia di un amico il Signor Carlo Re di Cuneo la prima segnalazione dell'esistenza in Entraque di una pietra con segni informi non identificabili.

Trattavasi di un lastrone, formante soglia d'ingresso ad un portone carraio in Via Ospedale 19, proprietà Luigia Ghiglione.

Coll'asfaltatura della strada il catrame aveva anche coperto in parte la pietra, ma il continuo passaggio aveva posto nuovamente in rilievo i segni sottostanti.

La proprietaria aderì cortesemente alla proposta di svellere la soglia in pietra per poter esaminarla a fondo e salvaguardarla, e si assunse l'onere della sostituzione con un battuto di cemento.

Non fu un lavoro agevole la ripulitura della pietra dal catrame sovrapposto ma non si ritenne di spingere troppo a fondo l'intervento perché la parte scolpita presentava già evidentissimi segni di estese abrasioni dovute al passaggio di carri e persone per lunghissimi anni.

Giova qui segnalare che il portone in questione rappresenta la chiusura, relativamente recente, di un androne comune, un sottopassaggio, che dava accesso per via interna, alle case prospicenti Via Ospedale e ad altre posteriormente situate, inframezzate da orticelli con vecchi tratti di mura, il tutto nel perimetro esterno meridionale dell'abitato di Entraque.

La proprietaria Sig.ra Ghiglione dichiarò che a memoria sua e della sua famiglia la soglia era sempre stata in sito; confermò che prima dell'asfaltatura i disegni erano ben più visibili, ma ribadì che il passaggio dei carri, del bestiame e delle persone si era sempre effettuato sopra detta soglia senza alcuna protezione.

L'avvenuto ricupero della pietra permise di accertare che essa si presentava spezzata a circa un terzo della lunghezza, frattura avvenuta nel passato probabilmente per uno o più passaggi di carichi pesanti. Il lato posteriore del masso risultò del tutto privo di figurazioni; la forma definitivamente messa in luce suggerì trattarsi probabilmente di un vecchio architrave ricuperato e riutilizzato.

La natura del materiale risultò essere calcare bianco di media durezza, di provenienza senza dubbio locale, anche se non facilmente individuabile per lo stato generale di degradazione.

Le misure rilevate accertarono per la parte esistente una lunghezza totale di mt. 1,55, con una frattura in senso verticale a cm. 82 prima del terminale destro osservando di fronte. Dal lato sinistro l'estremità assume forma di perno e si riduce

dai 30 centimetri di larghezza media di tutto il complesso, ad una decina di centimetri misurati dal filo superiore della pietra, terminale incompleto di una sporgenza più importante che doveva pur esistere per un valido inserimento in una struttura muraria.

È probabile che analoga sporgenza vi fosse dall'altra estremità della pietra, ma nulla si può dire con sicurezza anche se ciò è verosimile.

Lo spessore è assai variabile, perché il lato posteriore è solo rozzamente sgrossato e si aggira sui 10-15 cm.

Prima di esaminare le figure e la decorazione della parte scolpita sarà bene cercar di appurare quale poteva essere stata la destinazione e lo scopo di questa pietra lavorata.

È verosimile che il primo impiego fu quello di architrave, inserito in una costruzione forse andata distrutta, reimpiegato poi come soglia di portone, cioè là dove occorre un punto stabile di contrasto per fermare i battenti in legno, stabilità che il terreno sciolto non offre a sufficienza e che abitualmente viene ottenuta con un sasso profondamente infisso nel punto in cui il ferro a catenaccio della porta, si àncora nel basso.

È certo che un lastrone continuo in pietra costituisce la miglior soglia che si possa desiderare, per la chiusura di un passaggio carraio.

Chiaritone l'impiego, ultimo in ordine di tempo, occorre esaminare la parte figurata per trarre se possibile qualche indicazione sulla probabile iniziale destinazione (fig. 1).

I primi 30 cm. circa della parte scolpita, partendo da sinistra, presentano una scena a tre elementi autonomi, in seguito si svolge una decorazione realizzata con un nastro ad ampie volute, con andamento da sinistra a destra e tracce di figurazioni di foglie nel campo sovrastante il nastro stesso.

Al termine dello spazio illustrato a figure, il limite superiore della pietra è segnato da una cornice piatta, bilineare, di circa 3 cm. di larghezza ad andamento decrescente, mentre un cordone ritorto di maggior diametro segue senza interruzione tutta la parte inferiore dell'architrave.

La rozza tecnica figurativa e lo stato di abrasione rendono difficile un preciso esame e l'interpretazione dell'intenzione rappresentativa dell'autore.

Tuttavia si può riconoscere nel primo personaggio di sinistra un uomo la cui testa sferica termina in basso a punta, con traccia di occhi nel viso che si presenta di fronte. Ben visibili la spalla ed un braccio, le gambe ed un piede lo presentano volto verso destra. Il braccio termina con un oggetto non identificabile.

La figura centrale è la più incerta, ma un'osservazione attenta suggerisce la possibilità di individuare nella parte superiore il fogliame, schematizzato a palla, di un albero.

Dal tronco dell'albero, parte, rivolta a sinistra verso la prima figura, una forma cilindrica serpentiforme, forma attorcigliata all'albero stesso e che termina in prossimità dell'uomo con una testa più d'animale che di rettile, di cui è ben visibile l'occhio.

La terza figura infine è indubbiamente una donna, anch'essa con una testa sferica con accenno degli occhi e della bocca però consunti dall'erosione, con un corpo minuscolo, con le braccia che suggeriscono l'immagine di un vestito con

maniche sbuffanti, con una sottana a pieghe ben identificabile, stretta alla vita e larga al termine. Le braccia sono rivolte verso l'albero una mano regge in primo piano un oggetto volto in basso.

È logico supporre che la scena si riferisca all'episodio dell'incontro di Adamo ed Eva col serpente, motivo in uso nelle illustrazioni dell'antico testamento in età romanica, però non frequente in Piemonte, ed ancor più singolare perché del tutto isolato nella zona alpina circostante.

Il soggetto ci indica che questo architrave poteva essere inserito in un edificio religioso ora scomparso.

Ricordi imprecisi di abitanti del paese parlano di una chiesa distrutta, in alta valle sopra Entraque, ma dedurne che l'architrave in esame possa provenire da questa, pare poco probabile se si pon mente alle difficoltà delle strade, all'unica possibilità di trasporto coi muli, allo scarso interesse infine per quella che era considerata una pietra, che se anche scolpita, non fu perché tale, conservata, ma se ne degradò l'uso a semplice soglia.

A conferma di questa ipotesi negativa si può aggiungere che in prossimità di Entraque, nei corsi d'acqua che la dividono, sono abbondanti pietre e massi di ogni genere agevoli da ricuperare.

È perciò più logico supporre che il reimpiego sia stato locale, seguendo la legge del minimo sforzo, con provenienza del pezzo da qualche costruzione diruta in stretta prossimità.

Si può ricordare che prima dell'Ospedale, con annessa chiesa, costruito nella stessa via nel 1824, già esisteva e da molto tempo, una congregazione per il soccorso degli infermi, con medico e chirurgo stipendiati con le ricche rendite della congregazione stessa, ed è perciò verosimile supporre la presenza attigua di una chiesuola o cappella [1].

Per le considerazioni esposte si può quindi concludere che l'opera è nata localmente ed è ivi rimasta.

Interessa ora una ricerca, per quanto essa possa essere possibile sulla scelta del soggetto e sulla personalità dell'esecutore.

Vi è anzitutto un contrasto d'epoca stilistica tra la scena di Adamo ed Eva di sicuro schema primitivo romanico nella realizzazione in esame, ed il fregio decorativo che reca motivi di epoca più tarda, fregio che è simile ad altro esistente nella facciata del Duomo di Sampeyre con volute analoghe e foglie sparse nel campo e che si può attribuire al secolo XIV.

Anche il vestito della donna col vitino marcato e la gonna a pieghe ricorda costumi dell'avanzato Trecento (la moda allora giungeva lentamente ad Entraque) e quindi un giudizio complessivo porta a collocare il lavoro in un'area tra il XIII e XIV secolo.

L'artefice era probabilmente più uso alle sgrossature della pietra o al lavoro su legno che ad opera di vera e propria scultura ma la scelta del soggetto ed alcune particolarità della tecnica indicano possibili influenze culturali di indubbio interesse.

---

[1] Casalis Goffredo, *Dizion. Geografico Storico Statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. VI, G. Maspero, Torino, 1850, p. 350.

La posizione geografica di Entraque [2], i rapporti che gli abitanti avevano da sempre ed ancora conservavano verso il Mediterraneo suggeriscono di cercare gli esempi che potrebbero essere alla base di questa figurazione, più ad occidente e cioè verso la Provenza, che non verso i centri del Piemonte ed ancor meno in direzione della pianura padana.

La frequenza degli spostamenti stagionali dei montanari di queste valli; i rapporti economici e soprattutto l'unità del linguaggio popolare della zona occitana largamente intesa, giustificano l'ipotesi. Alcuni esempi frutto di una ricerca ancora sommaria offrono tuttavia conferme di certa evidenza.

Infatti ad Arles nella vecchia cattedrale di St. Trophime la galleria a N del Chiostro porta tra i temi del vecchio testamento analoga scena, nel ciclo della vita di Adamo. La non lontana chiesa di S. Gabriel ha nel timpano Adamo ed Eva l'albero e il serpente, copia molto rozza, forse anche un reimpiego, comunque tale da accusare una diretta influenza dalle sculture dei sarcofagi paleocristiani della Provenza [3].

Ancora a Nîmes il fregio della cattedrale ripete la scena coll'albero al centro, il serpente attorcigliato al tronco con Eva a destra ed Adamo a sinistra. Abbiamo un'analoga distribuzione di masse, artisticamente espressa a Nîmes, ridotta ad un solo schematismo essenziale ad Entraque (fig. 2).

Di notevole importanza è anche la persistenza nella scultura romanica provenzale del forte incavo delimitante le figure [4], tecnica già usata dai romani per dare rilievo ai corpi o agli elementi più importanti della scultura, fedelmente continuata in Provenza e ben evidente anche nell'architrave di Entraque, specialmente nella rappresentazione di Eva, sia nel contorno della testa, sia nell'abito.

Anche nel rapporto di proporzioni tra le parti delle figure, la scultura romanica provenzale accusa l'influenza della tradizione figurativa tardo romana [5].

La forte preminenza della misura della testa dei personaggi, in rapporto al rimanente del corpo, quale si osserva nel bassorilievo in esame non è solo il risultato di una inesperienza professionale.

È probabilmente anche qualcosa di spontaneo, di istintivo, di arcaico, un modo di sentire certi rapporti che si può supporre naturalmente affiorante, se si

---

[2] Casalis Goffredo, *op. cit.*, p. 353, citiamo testualmente: « Prima della apertura della strada del collo di Tenda [*sic*], tutto il passaggio per Nizza marittima facevasi per Entraque, e tragittavasi il collo delle Finestre, che conduce a S. Martino di Lantosca, si attraversava pure il collo di Moncolombo che accenna a Belvedere per cammino più breve. Quel passaggio fu aperto a diligenza dei romani. Al collo di Finestre la comunità manteneva una vasta magione pel ricovero de' viandanti a cui si somministrava fuoco, lume e letto, e si forniva il fieno alle bestie di trasporto ». Infatti da Belvedere sulla Gordolasca a Nizza, la strada carrozzabile attuale, con tracciato a svolte per ridurre le pendenze, misura solo circa 50 km. percorso breve, ma ben superiore alla vecchia mulattiera più diretta. Ciò per chiarire le effettive possibilità di collegamento dalla Valle del Gesso al mare nel passato.

[3] A. Villard, *Art de Provence*, Arthaud, Grenoble, 1963, p. 94.

[4] V. Lassalle, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Boccard, Paris, 1970, p. 94.

[5] V. Lassalle, *L'influence antique etc.* cit., p. 98.

pensa alle teste dei personaggi del bassorilievo di Bersezio [6] o al fregio della chiesa di St. Restitut a St. Paul Trois Château, ancora in paese occitano [7] (fig. 3).

Pertanto anche se il valore artistico del pezzo di Entraque ha dei limiti ben evidenti, la testimonianza che esso offre in zona povera di materiale analogo, lo rende di indubbio interesse e ne raccomanda la conservazione nel paese stesso, possibilmente nei locali del Municipio o delle Scuole.

---

[6] Doro Augusto, *Matériel inédit pour l'étude de l'art primitif dans les Alpes Cottiennes*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures periphériques*, Boccard, Paris, 1965, p. 201 e sgg.

[7] A. Villard, *Art de Provence* cit., p. 93.

CASIMIRO DEBIAGGI

AGGIUNTE AL REGESTO BIOGRAFICO DI GAUDENZIO FERRARI

Nel suo volume su Gaudenzio, Vittorio Viale, riferendosi ai documenti riguardanti la vita e l'attività del pittore, ricorda come dopo le ottocentesche ricerche del padre Bruzza, del Motta, del Damiani, del Malaguzzi-Valeri e del Colombo, poco in seguito si sia scoperto, e commenta « forse perché poco si è ricercato; ed è da augurarsi che la ricerca sia ripresa, poiché è da credere che se ne avrebbero dei fecondi risultati » [1].

Anch'io nutro la stessa convinzione, e pur lasciando il compito dell'indagine agli archivisti ed ai bibliotecari cui compete, ritengo di poterne già dare una prima conferma presentando alcuni documenti e notizie che non mi è stato necessario cercare in atti o in manoscritti inediti, ma che ho semplicemente raccolto da varie pubblicazioni, per lo più di argomento artistico piemontese e lombardo e che sono finora sfuggite alle monografie gaudenziane anche più aggiornate.

Si tratta di documenti diversi per importanza e per interesse, ed in cui non sempre Gaudenzio è il protagonista, ma che si disseminano nell'arco di quattro decenni, parallelamente allo svolgersi della fecondissima attività dell'artista.

Il primo risale al 30 luglio 1508 ed è di appena quattro giorni posteriore al ben noto atto con cui la Congregazione di S. Anna di Vercelli incaricava Gaudenzio di dipingere un'ancona per la chiesa della santa titolare [2], ancona recentemente identificata con le quattro tavolette giovanili della Sabauda e le due con l'*Annunciazione* della Galleria Nazionale di Londra.

Questo documento costituisce la convenzione tra il pittore Eusebio Ferrari di Pezzana da una parte ed Amedeo Giovenone carpentiere con suo figlio Giovanni Pietro, rispettivamente padre e fratello di Girolamo Giovenone, dall'altra, per fare ed intagliare entro quattro mesi per il prezzo di sessanta fiorini l'ancona di S. Anna appunto, che Gaudenzio doveva dipingere. Infatti nell'atto si conferma che « *Eusebius filius quondam Bernardini Ferrerj pinctor fuit confessus habuisse a Johanne de Camagneto florenos viginti Mediolani super anchona fienda per magistrum Gaudencium de Varali...* » [3].

---

[1] V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1968, p. 179.

[2] L'atto di allogazione del polittico di S. Anna a Gaudenzio è pubblicato in: G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, Torino, 1881, pp. 285-287, doc. I.

[3] Di questo documento dava notizia con un breve riassunto il Colombo nel 1883 senza però citare il nome di Gaudenzio e senza specificare di che ancona si trattasse

La così sollecita allogazione della cornice lignea per il polittico vercellese ci rivela dunque la premura di Gaudenzio nel voler mantener fede ai termini del contratto di esecuzione del polittico che erano stabiliti per la Pasqua del successivo anno 1509, e ce ne fa quasi presagire la scrupolosa adempienza.

Facciamo ora un grande balzo avanti nel tempo e precisamente al 1524. Il 30 luglio di quell'anno a Casalino, presso Vercelli, il già citato carpentiere Amedeo Giovenone di Barengo, abitante in Vercelli, fa testamento. Egli lascia eredi universali i tre figli: Giovanni Pietro carpentiere, maestro Girolamo pittore e Giuseppe « *qui etiam didicit artem pictorie* », e stabilisce che i due primi provvedano a loro spese al « *suprascritto Joseph eius filio qui nunc habitat et habitare debet cum magistro Gaudentio de Varallo Vallis Sicide pictore pro didicendo artem pictorie... pro eo tamen tempore pro quo ipse Joseph abitare debet cum dicto magistro Gaudentio tantum, ut ipse Joseph possit habitare cum dicto magistro Gaudentio usque ad terminum conventum et bene disci artem predictam* » [4].

Questo atto è da mettere in relazione con uno già noto di tre anni avanti, con cui Amedeo Giovenone collocava il figlio Giuseppe a bottega presso Gaudenzio che abitava a Varallo, con l'obbligo di tenerlo presso di sé per sei anni a partire dal 13 febbraio 1521 per « *instruere eundem Joseph artem pictoris toto posse* » [5].

Molte ed importanti sono le osservazioni che scaturiscono dal testamento. Innanzitutto esso ci conferma come il contratto con Gaudenzio venga fedelmente mantenuto. Ne consegue che quel Giuseppe Giovenone che solo recentemente il Cavallari Murat ha posto in particolare evidenza (detto poi Giuseppe Giovenone il Vecchio per non confonderlo con l'omonimo nipote figlio di Gerolamo), ha vissuto per ben sei anni con Gaudenzio, e proprio a Varallo nel periodo in cui al Sacro Monte venivano create opere tra le più impegnative e prestigiose [6].

Quando si parla degli allievi di Gaudenzio ci si riferisce particolarmente al Lanino ed al Della Cerva, oltre a Fermo Stella, che già la Griseri ha dimostrato non potersi considerare vero allievo [7]. Ma il Lanino solo ad iniziare dal 1530 appare accanto a Gaudenzio, ed il Della Cerva non si accosterà a lui che nel periodo milanese [8].

Giuseppe Giovenone il Vecchio invece è, come si è visto, presso di lui già dal '21, è quindi da considerare il primo, vero e fedele allievo di Gaudenzio, sia per essergli rimasto accanto almeno sei anni, proprio nel periodo decisivo della sua formazione, sia per aver prestato quasi sicuramente il suo aiuto, anche se umile, nei due fondamentali cicli della *Crocifissione* e dei *Magi* al Sacro Monte, cosa questa che non è mai stata presa in considerazione.

(G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883, p. 396). Esso è invece pubblicato in: L. Mallé, *Spanzotti, Defendente, Giovenone*, Torino, 1971, p. 209.

[4] L. Mallé, *op. cit.*, 1971, p. 213.

[5] G. Colombo, *op. cit.*, 1881, pp. 304-305, doc. VII.

[6] A. Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino, 1973, pp. 138-150.

[7] A. Griseri, *I Gaudenziani*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Milano, 1956, pp. 69-70.

[8] G. Colombo, *op. cit.* ,1881, pp. 126 n. e 324, doc. XV (per il Lanino); pp. 132, 201-202 e 352-353, doc. XXV (per il Della Cerva).

Ed in questo lasso di tempo non indifferente egli deve aver assimilato non poco dello stile e dello spirito del maestro, per cui mi pare che molto ci sia da approfondire sulla vera consistenza della sua personalità, sulla parte avuta nella collaborazione col Ferrari, sulla posizione che gli compete, come già auspicava la Brizio [9], tra gli esponenti della scuola gaudenziana.

Il terzo documento che presento risale al 1529. Gaudenzio è ormai stabilito a Vercelli ed in questo periodo ha l'incarico di dipingere la *Madonna degli Aranci* per S. Cristoforo [10]. Egli continua ad essere in ottimi rapporti d'amicizia con tutta la famiglia dei Giovenone, infatti il 10 settembre è padrino di battesimo di Angelo, figlio di Gerolamo Giovenone. L'atto, conservato nell'archivio di S. Maria Maggiore dice testualmente « *Jeronimus de Novaria pinctor fecit baptizare Angellum eius filium; fuerunt compater Gaudencius (de Ferrariis) de Varale et domina Caterina de Conflentia* » [11].

Proseguendo nel tempo constatiamo come nei regesti delle notizie biografiche di Gaudenzio ci sia un ampio vuoto di circa tre anni, precisamente dal 17 novembre 1536, quando il pittore riceve il saldo del suo credito per gli affreschi della cupola di Saronno, al 5 agosto 1539, quando vende la casa che possedeva in Varallo. E quest'ultimo documento attesta che il Ferrari abitava ormai a Milano [12].

Già il Colombo però, nella sua ben nota biografia del 1881 si chiedeva quando Gaudenzio avesse mutato residenza allontanandosi da Vercelli, e scriveva « In che anno Gaudenzio Ferrari da Vercelli si recasse a vivere a Milano, non si può stabilire con certezza, stantechè dall'ottobre fino al giorno 5 dell'agosto dell'anno 1539, nel quale dì egli vendeva la casa che possedeva in Varallo, ai fratelli De Agno, non si abbia documento alcuno, che accenni né dove egli in questo mezzo abitasse, né quali opere eseguisse. È ciò nondimeno probabile ch'ei si trasferisse a quella gran metropoli della Lombardia sull'aprirsi dell'anno 1536, si perché dopo non si scopre più nessuna traccia di sua dimora in Vercelli, e si in considerazione delle pubbliche calamità che nell'anno or indicato afflissero il Piemonte » [13].

I dati che ora riporterò mi paiono dar conferma all'asserzione del Colombo. Infatti gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano attestano per ben quattro volte la presenza di Gaudenzio in città lungo il 1537, il che fa ritenere che vi si fosse stabilito fin dall'anno precedente.

1° documento: il 21 marzo « *maestro Gaudenzio Ferrari pittore* » prende parte con i deputati alla fabbrica del Duomo, con il vescovo e celebre scrittore Paolo Giovio, con Fabrizio Colonna, con Giovanni Andrea Morone, con i maestri Agostino Busti e Cristoforo Lombardo tra gli altri, ad un'adunanza per decidere riguardo ad un'annosa questione intorno alla porta verso Compito o verso Porta Orientale, se cioè dovesse farsi con un'unica apertura, o con due, o con tre. Si

---

[9] A. M. Brizio, *La più antica veduta del Sacro Monte di Varallo*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », 1954-1957, pp. 4-5.

[10] G. Colombo, *op. cit.*, p. 308, doc. IX.

[11] L. Mallé, *op. cit.*, 1971, p. 218.

[12] G. Colombo, *op. cit.*, 1881, pp. 332-333 appendice al doc. XVIII e pp. 337-339, doc. XX.

[13] G. Colombo, *op. cit.*, pp. 190-191.

conchiude e si decide « *ad laudem et honorem omnipotentis Dei et gloriosissimae virginis Mariae, ... quod fiat una sola porta* », esclusa dunque la porta gemella o bifora, ed esclusa la porta trifora, e si decide di darle inizio entro un mese [14].

La presenza di Gaudenzio a tale adunanza rivela evidente nel mondo milanese la celebrità dell'autore del ciclo pittorico di Saronno da poco compiuto, la stima per lui benché ultimo arrivato a Milano, ma anche il riconoscimento della sua competenza in campo architettonico. Viene cioè a riprova della ben nota frase del Lomazzo che Gaudenzio fu « pittore, plasticatore, architetto, ottico, filosofo naturale, e poeta, sonator di lira, e di liuto » [15], affermazione che sembra trovare sempre più conferma, anzi sembra ora addirittura ampliarsi. Infatti un nuovo aspetto ce lo fa conoscere il secondo documento del 1537.

Il 30 luglio vengono pagate dalla fabbrica del Duomo quaranta braccia di tela « *pro faciendo designum unum pro tapazariis majoris ecclesiae per magistrum Gaudentium pictorem* », cioè per un disegno di arazzi che evidentemente gli sarà stato commissionato qualche tempo prima [16]. Dunque Gaudenzio, come del resto Raffaello, e come il Bramantino nell'ambiente lombardo, si dedicò anche a questo genere di attività pittorica, attività che, come vedremo, si protrarrà nel tempo.

Il singolare è che tale notizia è ben nota agli studiosi di arazzeria, è riportata in molte pubblicazioni su quell'argomento specifico [17], ma è sfuggita a tutti coloro che si sono interessati direttamente del Ferrari.

3° documento del 1537: Il 6 settembre Gaudenzio è nuovamente presente ad un'adunanza della fabbrica del Duomo; intervengono con lui molti altri noti personaggi, tra cui Paolo Giovio, il gran cancelliere Francesco Taverna, Cristoforo Lombardo ingegnere della fabbrica, maestro Vincenzo da Seregno intagliatore, che sarà poi il celebre architetto.

L'argomento è nuovamente quello della porta verso settentrione, rivolta cioè verso la porta della città detta « orientale »; non vengono approvati i due modelli lignei presentati e si dà l'incarico alla commissione preposta alla costruzione della porta di provvedere come riterrà meglio [18].

4° documento del 1537: Il 26 ottobre la fabbrica del Duomo paga L. 116 e S. 11 « *Magistro Gaudentio de Ferrariis pro saldo designi tapezariarum per eum facti* » [19]. È evidentemente il saldo per il disegno di arazzi già citato nel documento del 30 luglio e nel frattempo eseguito dal pittore.

---

[14] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, v. III, Milano, 1880, pp. 263-264.

[15] G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590, p. 37.

[16] *Annali ecc.*, cit., 1880, p. 265.

[17] M. Salmi, *Il tesoro del Duomo di Milano*, in « Dedali », V, 1924, pp. 368-371; A. Bernareggi, *Gli arazzi del Duomo di Monza*, in « Arte Cristiana », 1926, pp. 237-242; H. Göbel, *Wandteppiche*, vol. II, Leipzig, 1928, p. 413; A. Terranini, *Gli arazzi del Duomo di Monza*, in « Rivista di Monza », 12, 1934, pp. 13-14; M. Viale, *Gli arazzi*, in « Arazzi e tappeti antichi », Torino, 1952, pp. 72-73; G. Rosa, *Le arti minori nella prima metà del XVI secolo*, in « Storia di Milano », vol. VIII, Milano, 1957, p. 686; E. Spina Barelli, *L'arazzo in Europa*, Novara, 1963, p. 60, tav. IX; M. Viale Ferrero, *Gli arazzi*, in « Il tesoro del Duomo di Monza », Milano, 1966, pp. 222-223; C. Debiaggi, *La fabbrica degli arazzi in Piemonte*, in « Torino », 5-6, 1970, p. 60; e inoltre C. Boito, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1889, p. 248.

[18] *Annali ecc.*, cit., 1880, pp. 265-266.

[19] *Annali ecc.*, cit., 1880, p. 267.

Passando ora all'anno successivo 1538 troviamo due nuovi documenti. Il primo risale al 26 febbraio. È anche questo un pagamento, ma per le due ante dell'ancona di Morbegno, che secondo il Bassi [20] vennero dipinte nel 1536, e che purtroppo andarono perdute [21]. Con quell'atto la compagnia dei Battuti di Morbegno riconosce ad un certo Stefano de Longis di aver da lui ricevuto in prestito L. 200 impiegate « *in solvendo m(a)g(ist)ro Gaudentio pictori pro eius mercede pingendi Anchonam seu valvas et antas dicte Anchone* » [22].

Il secondo documento del 1538 è del 13 maggio e riguarda ancora una volta un pagamento da parte della Fabbrica del Duomo di Milano per un altro disegno di arazzo « *Magistro Gaudentio de Ferrariis, pictori, super ratione sua picturae unius designi pro tapazariis, L. 56, S. 11* » [23].

Così quel vuoto di circa tre anni tra il 1536 ed il '39 viene colmato da sei nuovi dati.

Passiamo ora al 1541, l'anno del polittico di Busto Arsizio.

Per l'ultima volta il 20 giugno vengono pagate a Gaudenzio dalla fabbrica del Duomo di Milano L. 102 e S. 19 « *pro mercede unius designi trium regum pro tapazariis fabricae* » [24]. Un arazzo dunque di cui ci è stato tramandato il soggetto *I tre re Magi*, ma che purtroppo non è giunto fino a noi a darci un saggio di questo aspetto dell'arte gaudenziana [25].

Ai dati ed ai documenti citati ne aggiungo un altro che si riferisce indirettamente ad un quadro di Gaudenzio. Si tratta di un atto del 13 dicembre 1546, l'anno stesso della morte del pittore, con cui il maestro Giovanni Pietro di Novara « *lignamarius* », cioè Giovanni Pietro Giovenone, abitante a Vercelli, promette di fare un'ancona di legno « *similem illi que est in ecclesia cathedrali Novarie quae dicitur el domo ad altare situm in dicta ecclesia a manu recta intrando chorum eiusdem ecclesiae in qua est depictum sponsaricium sanctae Catarine* » [26]. Un documento successivo del 1° giugno 1547 stabilisce che la nuova ancona dovrà essere dipinta dal figlio stesso del « lignamarius », ossia da Giovanni Battista Gio-

---

[20] C. Bassi, *Giovanni Angelo del Maino, intagliatore pavese del '500, e sua attività in Valtellina*, in « Atti e Memorie del quarto Congresso Storico Lombardo », Milano, 1940, estratto p. 6.

[21] Non sono infatti da identificare con la *Natività della Vergine*, con la *Presentazione della Vergine al Tempio* e con *S. Gioachino e l'angelo* tuttora esistenti nella chiesa dell'Assunta in Morbegno, come hanno scritto il Berenson (B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano, 1936, p. 165; B. Berenson, *Italian Pictures of The Renaissance (Central Italian and North Italian Schools)*, vol. I, London, 1968, p. 160) ed il Romano (G. Romano, *Casalesi del Cinquecento*, Torino, 1970, p. 18 n.) perché opere modeste di un Giovanni (non Gaudenzio) Ferrari, operante verso la metà del Cinquecento nell'ambiente valtellinese ove è ritenuto di origine aostana (G. B. Gianoli, *Santuario B. V. Assunta in Morbegno*, Sondrio, 1962, p. 32).

[22] G. F. Damiani, *Un'ancona sconosciuta di Gaudenzio Ferrari*, in « La Valtellina », 14 gennaio 1899, p. 1.

[23] *Annali ecc.*, cit., 1880, p. 269.

[24] *Annali ecc.*, cit., 1880, p. 277.

[25] Sull'impossibilità di identificare l'arazzo attualmente esistente nel tesoro del Duomo di Milano con quello disegnato da Gaudenzio si veda: M. Salmi, *op. cit.*, 1924, pp. 368-371.

[26] G. Colombo, *op. cit.*, 1883, p. 288 e L. Mallé, *op. cit.*, 1971, p. 223.

venone, riproducendo quella del Duomo di Novara [27]. Si tratta, come è evidente, del *Matrimonio mistico di S. Caterina* dipinto da Gaudenzio e tuttora nel Duomo novarese, e della replica firmata da Giovanni Battista Giovenone e datata 1547, ora nel Museo Borgogna di Vercelli. Il primo dei due documenti viene ad aggiungersi alla notizia riferita dal Bordiga e dal Pianazzi [28], secondo cui il dipinto gaudenziano nel 1535 si sarebbe trovato nella sacrestia del Duomo, e forse anche a rettificarla, non conoscendo la fonte da cui i due autori trassero il dato da loro riferito. Esso poi ci riconferma che il quadro già si trovava nel Duomo novarese per il quale dovette essere espressamente eseguito.

Dopo queste varie aggiunte al regesto biografico del Ferrari sono però costretto ad escludere il documento del 24 luglio 1528 in cui maestro Gaudenzio compare in Vercelli come testimone ad un atto di guarantigia di diritti dotali per Gerolamo Giovenone [29]. Infatti, come specifica l'atto, il maestro Gaudenzio citato nel testo non è il Ferrari, ma un suo omonimo, figlio « *quondam magistri Zanini de Baglaterra* », e cognato del Giovenone, perché fratello della moglie [30].

L'atto è comunque di scarsa importanza e ben poco toglie alla conoscenza del nostro pittore.

Mi auguro invece che tutti gli altri dati, pur nel loro diverso valore, contribuiscano ad un sempre più esatto e più completo approfondimento dello studio della affascinante personalità di Gaudenzio.

---

[27] L. Mallé, *op. cit.*, 1971, p. 223.

[28] G. Bordiga - S. Pianazzi, *Le opere del pittore e plasticatore G. Ferrari*, Milano, 1835, f. 109. Il Bordiga però nella sua precedente monografia (G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano, 1821, p. 24) aveva affermato che la tavola allora si trovava nella sacrestia di destra, ma che precedentemente era situata nel presbiterio. Anche il Colombo (G. Colombo, *op. cit.*, 1881, pp. 86-87) la ricorda ancora in sacrestia.

[29] Già il Colombo aveva dato notizia di questo documento con un riassunto purtroppo inesatto (G. Colombo, *op. cit.*, 1883, p. 311), riferendo che all'atto era presente Gaudenzio « *fq. m ri lanfranchi de ferrariis de mediolano* ». Addirittura inspiegabile è poi come abbia fatto a dirlo « *de Mediolano* » almeno otto anni prima che Gaudenzio si stabilisse in quella città.

[30] L. Mallé, *op. cit.*, 1971, p. 218.

AMEDEO BELLINI

ALCUNE PRECISAZIONI E NOTIZIE INEDITE SULL'ALTARE JUVARIANO DELLA SANTA CAPPELLA DI CHAMBERY

L'altare della cappella del castello di Chambéry è opera di Filippo Juvara, come testimoniano vari documenti ed alcuni disegni [1]; qualche problema era sorto intorno alla effettiva data di progettazione e quindi al posto che all'opera compete nella definizione dello svolgersi della personalità dell'architetto. Il Sacchetti [2] cita, per l'anno 1729, un « Disegno dell'altar maggiore a marmi lustri nel Duomo di Chambéry, fatto fare dalla Maestà del Re Vittorio ». La Masini, nel primo dei lavori moderni che tentano un'analisi complessiva dell'opera di Juvara, cita per il 1726 « ... un altare e tabernacolo marmoreo per la cappella reale di Chambéry... » [3] appoggiando la propria affermazione su documenti da lei stessa rintracciati [4], accogliendo poi nell'elenco delle opere dell'architetto anche un « Altar maggiore del duomo di Chambéry - anno 1729 » [5], distinguendo così due lavori per la capitale della Savoia [6].

---

[1] L'attribuzione a Juvara non è comunemente nota in luogo. Non ne fanno menzione le principali guide della città e gli stessi volumi dedicati alla cappella, si vedano, per esempio: A. de Jussièn, *La Sainte-Chapelle de Chambéry*, in « Mémoires de l'académie impériale de Savoie », seconde série, tome X, Chambéry, 1869; A. Perret, *La Sainte-Chapelle du Château Ducal de Chambéry*, Chambéry, 1967 (volume a cura della Société des amis de la Sainte-Chapelle); G. Pérouse, *Le Vieux Chambéry*, 1921[1], 1937[2], 1974[3]; G. Chapier, *Châteaux Savojards*, t. V, *Les Châteaux de Savoie propre*, Chambéry, 1959. Allo stesso modo il fatto è ignorato dalle guide che per conto del syndicat d'initiative régional illustrano ai visitatori il castello ed il centro antico, per il resto con notevolissima cura. L'attenzione degli studi locali sembra in effetti più diretta verso la storia antica dei monumenti che non alle vicende più recenti. La stessa fronte della cappella, tradizionalmente attribuita a Castellamonte ed assegnata da qualche fonte a Juvara offre vari problemi, primo fra tutti l'accertamento della reale paternità e degli eventuali, ma probabili, interventi successivi, essendo possibile ma molto dubbia la prima attribuzione e del tutto inattendibile la seconda (cfr. nota 6).

[2] G. B. Sacchetti, *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvara dal 1714 al 1735 compilato dal suo condiscepolo G. B. Sacchetti*, in « Giornale di erudizione artistica », Perugia, 1874.

[3] L. Masini, *La vita e l'arte di Filippo Juvara*, in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », vol. IX, Torino, 1920, p. 215.

[4] Si tratta di lettere del segretario Lanfranchi al conte di S. Laurent, da Venaria, datate 15 e 16 novembre 1726, in Archivio di Stato di Torino, sezioni riunite, lettere di corte segrete, 1714-1760.

[5] Ivi, p. 270. Una nota ricorda che « ... Juvara aveva già costruito un altare ed un tabernacolo per la cappella del castello reale di Chambéry ».

[6] Sono attribuiti a Juvara anche lavori per la facciata della Sainte-Chapelle, cfr. C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Catalogo degli Ingegneri ed Architetti operosi in Pie-*

Viale, Rovere e Brinckmann [7] identificano invece l'opera segnalata dal Sacchetti con l'altare della Santa Cappella e lo pongono, sulla base dei documenti resi noti dalla Masini, al 1726, dichiarando senz'altro erronea l'indicazione dell'allievo e biografo dell'architetto regio per quanto riguarda l'indicazione del luogo [8]. Per quanto concerne la data si avanza l'ipotesi che l'altare possa essere stato lavorato a Torino e trasportato poi a Chambéry nel 1729 [9], e ciò sulla base di una nota autografa di Juvara [10], su di un disegno per l'altare, che, senza citare date, afferma con chiarezza che un trasporto era avvenuto [11]. La tesi è accolta dal

---

monte nel Sei e Settecento, in « Atti e Rassegna Tecnica », n. 3, Torino, 1963, a sua voce. Mi sembra probabile infatti che la fronte della cappella abbia avuto rimaneggiamenti nel XVIII secolo, ma non conosco documentazioni, né mi pare attendibile, per quanto si può giudicare a vista, un intervento di Juvara. La mancata indicazione della fonte della notizia recepita nel « catalogo » (che è probabilmente l'opera di J. L. Grillet, *Dictionnaire historique, littéraire et statistique des département du Monte-Blancs et du Léman*, Chambéry, 1807) limite di tutto il lavoro, impedisce una più completa valutazione del problema. È invece possibile che il messinese sia intervenuto all'interno realizzando una tribuna di cui non restano tracce, e da ciò forse l'equivoco di lavori per la fronte. Lavori di questo genere sono documentati nel 1726 (Archivio dipartimentale della Savoia di Chambéry, serie C, addizioni, cartella 81, contratti del 1726, contratto n. 1). Dal documento si ricava soltanto il nome del Garella, che fornisce istruzioni, e non vi sono riferimenti a interventi torinesi.

I documenti relativi ai lavori nel castello esistenti nell'archivio di Chambéry, dimostrano come l'architetto locale, nel nostro caso Franco Antonio Garella, avesse in molti casi totale autonomia, fatti salvi i controlli centrali nelle previsioni di bilancio e nella approvazione dei contratti. In altre occasioni, più spesso, agiva come esecutore di disegni provenienti dalla capitale, talora tuttavia elaborando schizzi o progettando egli stesso su indicazioni di massima. Nonostante ciò gli interventi di maggiore importanza formale venivano guidati dallo studio regio d'architettura, e non sempre ciò appare dai contratti e se ne ricava la notizia dalle corrispondenze. Mi pare improbabile che un lavoro rilevante come la esecuzione della tribuna della Sainte-Chapelle, edificio che conservava ancora un enorme valore per la casa Savoia, non sia in qualche modo intervenuto l'operosissimo Juvara. Né d'altronde è possibile segnalare per Franco Antonio Garella quella quantità di lavori che è attribuibile al figlio Francesco Luigi, succedutogli nella carica, e che ebbe anche maggiore autonomia. La tribuna è stata tolta in recenti restauri della cappella (1959). Sul problema della attività degli architetti della famiglia Garella si veda anche: A. Corboz, *Invention de Carouge*, Losanna, 1958, pp. 125-126.

[7] L. Rovere - V. Viale, *Regesto della vita e delle opere* e A. E. Brinckmann, *I disegni*, in *Filippo Juvarra*, Milano, 1937.

[8] L. Rovere - V. Viale, *op. cit.*, p. 83: « L'altare per la cappella reale del Castello di Chambéry non è citata dal Sacchetti alla data del 1726, ma a quela del 1729 e con la erronea indicazione che si tratta di un altare pel Duomo ». Più oltre, sulla base del documento citato dalla Masini, si afferma: « ... questo altare... fu ordinato dal re verso la fine del 1726 e... il 15 novembre... era già pronto ».

[9] A. E. Brinckmann, *op. cit.*, p. 132.

[10] Si tratta di un disegno costruttivo (Torino, Museo civico, vol. I, n. 34) riportato dal Brinckmann (*op. cit.*, tav. 132) con la nota autografa: « Disegnio dell'Altare e Tabernacolo nella Santa Cappella di Ciamberi fatto da S.a M.a có marmi coloriti e fatto condurre da Torino a Ciamberi con una bellis.ma croce d'argento ».

[11] Il fatto di per sé non è straordinario; da Torino venivano spesso inviati a Chambéry anche materiali di non grande pregio. Nei grandi restauri del castello, eseguiti nel 1775 secondo i progetti del Piacenza, si inviò, per esempio, il ferro lavorato, ma anche gesso, pennelli per i pittori, mastice da vetro e via dicendo; cfr. Archivio dipartimentale della Savoia, Chambéry, Inténdance générale de Savoie, Travaux publics, c. 473, lavori al reale Castello di Chambéry 1757-1780. Al contrario da Torino si chiedevano talora

Boscarino [12] che tratta con una certa ampiezza di quest'opera, basandosi sull'ordinamento dei disegni juvariani proposto dal Brinckmann. La bibliografia non offre altre indicazioni.

Alcune questioni non appaiono del tutto chiare e meritano una breve disanima, e cioè: quale sia l'effettiva data di progettazione e di costruzione dell'altare, se la circostanziata affermazione del Sacchetti sia stata giustamente abbandonata ed infine se tutti i disegni riferiti all'altare di Chambéry si possano veramente considerare relativi alla stessa opera.

Per quanto riguarda il primo quesito occorre osservare che la lettera citata dalla Masini non tratta affatto di un altare, ma soltanto di un tabernacolo [13].

Alcuni documenti rintracciati a Chambéry [14], che confermano l'attribuzione a Juvara dell'intero altare, già indubbia grazie ai disegni autografi di esso esistenti, ne rendono certa la progettazione nel 1726, ma fanno ritenere, con una certa sicurezza, che esso sia stato costruito in Savoia ad eccezione del tabernacolo. Ciò spiega perfettamente la lettera del Lanfranchi citata dalla Masini, non contraddice necessariamente le indicazioni autografe di Juvara (cfr. nota 10) che possono benissimo essere riferite al solo tabernacolo, e soprattutto spiega come esistano

---

carpentieri della Savoia e della regione di Ginevra e della stima di cui godevano questi artigiani in Piemonte si ha prova negli elogi alle opere provisionali eseguite per sostenere le prime campate del duomo di Ginevra espresse dall'Alfieri in occasione del suo viaggio a Chambéry e a Ginevra per i progetti di restauro del castello e, forse, per una ricognizione a Carouge. Cfr. Archivio di Stato di Ginevra, registri del consiglio, vol. 251, 28 settembre 1751, p. 387.

[12] S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Roma, 1973.

[13] L. Masini, *op. cit.*, lettera cit., cfr. nota 4. Riporto qui parte di quanto citato dalla stessa Masini: « Il segretario Lanfranchi al Conte di S. Laurent, Venaria, 15 9mbre 1726. ... S.M. ha ordinato farsi un tabernacolo di marmo per la cappella del Castello di Chambéry secondo il disegno formatosi del Sig. Abbate D. Filippo Juvara, e come la med.a intende che dalle sue Regie Finanze si provveda a tale spesa, m'ha imposto di far sapere al Sig. Conte Sansoz di dover rimettere a V.S. Ill.ma il disegno e memorie, che può aver appresso di sé riguardanti detto tabernacolo, acciò V.S. Ill.ma possa quello far proseguire e terminare, facendo supplire alle spese del medemo ascendente a L. 1500 col fondo dé Casuali finanze... ».

Che si tratti di un tabernacolo e non di un altare emerge chiaramente. A rigore, non facendo cenno la Masini agli studi grafici che il Brinckmann vuole riferiti a Chambéry, è arbitraria la sua affermazione che Juvara abbia progettato l'intero altare.

[14] Archivio dipartimentale della Savoia a Chambéry, serie C, addizioni, cartella 81, contratti del 1726, contratto n. 15: « Contract pour la Construction du Rétable de Marbre à la S.te Chapelle de Chambéry - Le 22 8re 1726 - approuvé par lettre de M. Lanfranchi du 26 8re 1726 ». Il fascicolo contiene vari documenti: un verbale ristretto dell'asta con la semplice indicazione delle cifre offerte e la sottoscrizione del vincitore, Joseph Tardy, in data 21 agosto 1726, che garantisce l'esecuzione per L. 1000; descrizione dei lavori e preventivo, L. 1390, per l'altare senza tabernacolo, in cui si fa riferimento a « ... le proiet de Monsieur le Chevailler Don Philippi Jvara... »; le istruzioni, firmate F. A. Garella in data 19 ottobre e citate anche nel documento precedente, in cui si afferma l'esigenza di una perfetta esecuzione dei disegni di Juvara da ottenersi anche con tracciamenti in grandezza naturale; il contratto vero e proprio in data 20 ottobre, con il verbale d'asta in premessa, un richiamo ed un ordine del Lanfranchi del 3 ottobre, l'obbligo di terminare l'opera entro sei mesi dalla sottoscrizione dell'atto che è tuttavia dichiarato valido subordinatamente all'approvazione del re. Infine in calce all'ultimo documento l'annotazione relativa a L. 333, soldi 6, denari 8, pervenuti per l'esecuzione dell'opera in data 10 febbraio 1927.

due disegni d'assieme, uno dei quali con note costruttive riferite al solo altare che è sostanzialmente identico a quello realizzato, mentre altrettanto non si può affermare per il tabernacolo [15], ed un altro con il semplice profilo dell'altare, diverso questa volta dal realizzato, e costruttivo per il tabernacolo, che si presenta con pochissime variazioni rispetto all'eseguito [16].

I contratti stipulati a Chambéry per la costruzione sono dell'ottobre 1726, la lettera del Lanfranchi è del dicembre, e sembra indicare una certa urgenza di porre mano all'opera; un primo versamento per le spese, da Torino all'intendenza di Chambéry, è del febbraio 1727 (cfr. nota 14), e l'artigiano si era impegnato a terminare il proprio lavoro entro sei mesi dalla sottoscrizione del contratto. Tutto questo e la precisione con la quale venivano formulati i bilanci preventivi delle spese per l'attività edilizia, rigidamente programmata, ci dà la certezza che il lavoro era concluso nel 1727 [17].

---

[15] Torino, Museo civico, disegni di F. Juvara, vol. I, n. 34; Brinckmann, *op. cit.*, tav. 123. Nei confronti della realizzazione il disegno dell'altare differisce esclusivamente nelle parti curvilinee dei due primi gradini del basamento, in realtà molto meno ampie di quanto appaia nel grafico e diversamente situate; ben maggiori le differenze nel tabernacolo, tra le quali, più significative dal punto di vista architettonico: il diverso raccordo tra la cornice dell'ordine di colonne corinzie frontali con quella dell'ordine laterale; le diverse proporzioni dell'ordine stesso basato nel disegno su di un rapporto 1/2,5 tra l'interasse delle colonne e l'altezza valutata dalla base alla cornice e ridotto a 1/2 nella realizzazione; la diversa caratterizzazione dell'absidiola del tabernacolo, priva nel disegno delle lesene che ne caratterizzano l'arco e che, mantenendo inalterata la forma semicircolare, precedendo il semicerchio ed aggiungendovisi, ne rendono ben maggiore la profondità. Non si può quindi accogliere la didascalia del Brinckmann che afferma trattarsi di pianta e prospetto « definitivi ».

[16] Torino, Biblioteca nazionale, riserva 59/2, n. 49; Brinckmann, *op. cit.*, tav. 124. In questo secondo disegno l'altare è tracciato sommariamente e con talune differenze dalla realtà. Si potrebbe obbiettare che se il disegno è stato fatto ad opera eseguita, quasi un rilievo, o comunque a costruttivi totalmente definiti differenze non dovrebbero essercene, ed in realtà lo schizzo è semplicemente sommario nello schema della decorazione al centro del paliotto mentre corrisponde perfettamente nei particolari architettonici, soprattutto nell'altezza del gradino sopra la mensa e nelle sagome. Questo dimostra che il disegno è successivo a quello esaminato alla nota 15, a cui erano seguiti certamente particolari costruttivi. Il tabernacolo è molto simile all'eseguito che si presenta con le stesse proporzioni e la semplificazione di taluni particolari come, per esempio, il raccordo tra le cornici degli ordini, che però mantiene i caratteri del disegno, e la soppressione di qualche ornato, come i putti con la coroncina sul timpano, ed invece l'aggiunta di due testine sulla porta del tabernacolo. Ma soprattutto importa notare la definizione architettonica di ogni particolare, che ci assicura come questo disegno abbia un carattere costruttivo. Ci si potrebbe domandare come mai, se la scritta di Juvara relativa al trasporto a Chambéry debba riferirsi al solo tabernacolo, essa si trovi sul disegno d'assieme esaminato in precedenza, ma è chiaro che si tratta di una annotazione posteriore alla progettazione, non sappiamo di quanto, e non di una didascalia esplicativa. Probabilmente una memoria dell'architetto per sé o per chi gli stava riordinando i disegni.

[17] La data è confermata dalla bibliografia locale. Cfr. C. Chapier, *op. cit.*; l'autore, che appare documentato, cita anche i lavori per la tribuna nel 1726 (cfr. nota 6) e pone la facciata della cappella nel 1641, in contrasto con la data del 1655 riferita da Brayda, Coli, Sesia, *op. cit.*, ma in accordo con R. Oursel, *Art en Savoie*, s.l., 1975. A. de Jussien, *op. cit.*, a proposito della posizione di talune tombe, afferma che esse erano visibili « ... sous l'autel jusqu'en 1724, époque a laquelle elles furent cachées lorsque le roi Victor-Amédée II fit enlever le tabernacle de bois doré que le prince Thomas avait

Non è possibile perciò far aderire in alcuni modo la realtà dei fatti con le affermazioni del Sacchetti, del tutto errate sia per quanto riguarda la data come per il luogo, con l'aggravante che non sarebbe del tutto corretto parlare di « altare maggiore » per la piccola cappella del palazzo reale. A meno che non si ammetta che effettivamente siano due gli altari realizzati, o quanto meno progettati, da Juvara. A favore dell'identificazione dell'opera indicata dal Sacchetti con l'altare della Santa Cappella sta l'indicazione relativa all'intervento del re che corrisponde perfettamente, almeno per quanto riguarda il tabernacolo, alle notizie fornite dai documenti.

Qualche indagine sulla antica chiesa parrocchiale di Chambéry, S. Léger [18],

---

fait faire, pour le remplacer, ainsi que l'autel de pierre, par un autel et un tabernacle en marbre d'Italie ». Ciò potrebbe far pensare che l'affermazione di Juvara, relativamente al trasporto da Torino, si riferisca ai soli marmi, ma non è questo il senso delle parole dell'architetto, cfr. nota 10.

[18] La chiesa di S. Léger, racchiusa tra le due schiere di case della lunga e stretta attuale piazza S. Léger, di antichissima fondazione, venne ricostruita nel secolo tredicesimo e nel 1514 separata dal priorato del Lemano per essere unita al beneficio della Santa Cappella e servita da due canonici uno dei quali assunse il titolo di curato. Fin da epoca antica le sue condizioni statiche avevano dato luogo a preoccupazioni e nel 1567 se ne chiedeva con insistenza, e non per la prima volta, la demolizione; tuttavia pochi anni dopo veniva restaurata. Nel 1608 si chiedeva al Papa l'assorbimento delle sue funzioni nella chiesa dei francescani. Nel 1616 i sindaci della città ne chiedono ancora la demolizione e notizie del 1642 la segnalano nel più completo stato di degrado. Nel secolo successivo si affrontano rilevanti spese di restauro: l'altare maggiore venne solennemente consacrato nel 1729, nel 1732 è rifatto il pavimento, del 1744 è una nuova fonte battesimale. Un incendio nel 1750 fa riaffiorare i problemi strutturali. Una pianta del Garella, allegata ad un progetto di intervento che prevede una parziale demolizione è stesa in quell'anno: la chiesa ha sei altari oltre al maggiore. Nel 1760 le richieste di demolizione diventano pressanti e nel giugno un decreto di Carlo Emanuele III consente che le funzioni parrocchiali siano trasferite alla Santa Cappella, iniziandosi subito dopo i lavori che si concluderanno con lo spianamento della piazza nel 1765.

Per maggiori notizie: J. L. GRILLET, *op. cit.*, 1807; J. BARD, *Chambéry, Aix-les-Bains, Genève*, Chambéry, 1834; A. FERRARIS, *Chambéry, Aix-les-Bains, leurs monuments, leurs environs...*, Chambéry, 1847; A. DOUFOUR, *Rapports au roi Charles Emanuel III sur l'établissement projeté d'une église paroissiale au faubourg Montmélian*, Chambéry, 1867 (memorie dell'Accademia di scienze, belle lettere e arti della Savoia, tomo XI, 1867); A. PERRIN, *Notice Historique sur l'église paroissiale de Saint-Léger à Chambéry*, Chambéry, 1890 (memorie della Società savoiarda di storia ed archeologia); A. DOUFOUR, *Documents inedits relatifs à la Savoie extraits de diverses archives de Turin - église paroissiale de Saint-Léger à Chambéry*, Chambéry, 1890 (memorie della Società savoiarda di storia ed archeologia); G. PEROUSE, *op. cit.*, 1974; Archivio dipartimentale della Savoia a Chambéry, fondo « Ville de Chambéry », serie GG, titolo settimo, Saint-Léger: mazzo n. 10 (1016) con antiche note e memorie su varie spese per le manutenzioni (1739-42; 1743-49) e le pratiche per la demolizione, tra cui gli scritti e la pianta del Garella; mazzo n. 11 (1017) con 15 inventari delle suppellettili dal 1657 al 1678, il decreto di demolizione del 7 giugno 1760 ed i conteggi di ripartizione tra i privati, frontisti e limitrofi, delle relative spese; ivi, stesso fondo, serie BB, titolo secondo, Déliberations de la Commune de Chambéry, Ordonnance de la ville (1496-1792), vol. 50 (119), vol. 51 (120), vol. 52 (121), relativi agli anni 1725-1749; ivi, Archives de l'ancien duché de Savoie, serie SA, mazzo 211, Archives ecclésiastique, Bénéfices, Chambéry, con corrispondenze varie, relative alla richiesta di demolizione ed ai sopralluoghi di vari ingegneri, con il conte di Altesano, con F. Castelli per le questioni tecniche, del conte di S. Laurent particolarmente con i sindaci della città, una lettera del vescovo

da non confondere con l'attuale cattedrale [19], mi ha fatto constatare che il suo grande altare maggiore era stato costruito proprio nel 1729 [20], per essere poi acquistato, quando nel 1760 la chiesa venne abbattuta, dalla comunità di S. Georges des Hurtières, ma, risultato troppo grande per la parrocchiale, nuovamente ceduto al vicino borgo di S. Alban des Hurtières, dove tutt'ora si trova occupando l'intera parete di fondo della chiesa [21].

---

di Grénoble al re a proposito della demolizione della chiesa e del trasferimento della curia alla Santa Cappella.

Al momento della demolizione da Torino si chiese immediatamente che fosse ricercato un altro luogo dove ricostruire la chiesa, si formassero i preventivi sul suo possibile prezzo d'acquisto comprese le case e che tali notizie fossero inviate con altre riguardanti il costo dei materiali da costruzione e della mano d'opera. Si trovano infatti quattro mappe dell'architetto Du Puy con le stime richieste, ma anche un intero progetto firmato dal Barone di Valerien, con annessa relazione e preventivi sommari redatti secondo varie ipotesi sui materiali da utilizzare. Il documento riveste un certo interesse. Si tratta del progetto di una piccola chiesa, dalla forma simile a quella di un'abside gotica con ampi contrafforti e con al centro un impianto architettonico circolare eretto su otto colonne, raggruppate a due a due a sorreggere una cupola, ingombrante totalmente la già piccola area dell'edificio e frammentandone senza senso lo spazio. L'ingenuità del progetto, tradotto in un disegno assai scorretto che mescola elementi gotici, anche strutturali, con un impianto costruttivo e formale che ricalca pesantemente e goffamente motivi di classicismo barocco, è un indice significativo della povertà delle risorse locali in fatto di progettazione architettonica.

[19] L'attuale cattedrale di Chambéry è la chiesa gotica di San Francesco. Consacrata nel 1488 divenne chiesa parrocchiale nel 1777 con la rinuncia a costruire un nuovo edificio in sostituzione della abbattuta chiesa di S. Léger, e, due anni dopo, chiesa cattedrale con l'assunzione della città a sede vescovile. Venne dotata di molti altari durante il secolo XVII e XVIII, ma nessuno di questi presenta rilevanti qualità artistiche. Il più notevole è forse l'altare maggiore, di cui rimane la sola urna dopo i restauri del 1959 durante i quali venne spostato verso il centro del coro e impoverito del tabernacolo, dei gradini e delle altre sovrastrutture. Ancora nel 1774 dalla Santa Cappella vi venne trasportato il battistero, originariamente in S. Léger, costruito nel 1744, ma la cappella battesimale e la fonte che attualmente si trovano in S. Francesco sono opera del Melano (1835). Sarebbe stato interessante conoscere la provenienza locale o torinese dell'importante opera, ma purtroppo essa è distrutta e non esistono fonti archivistiche, perdute le carte della chiesa dopo la soppressione dell'ordine francescano nel 1793, quando anche a Chambéry si verificano in ritardo rispetto ad altri luoghi della Francia, talune aspre manifestazioni di intolleranza rivoluzionaria, tra le quali la pubblica distruzione con il fuoco di carte e documenti ecclesiastici avvenuta nel luglio del 1793. Ampie notizie si possono trovare in: A. DOUFOUR, *op. cit.*, 1867; A. PERRIN, *op. cit.*, 1890; J. COCHON, *L'église des Cordeliers ou mineurs conventuals devenue Cathédrale de Chambéry*, Chambéry, 1918; *Les frères mineurs conventuels et la Cathedrale de Chambéry*, Chambéry, 1933 (memorie dell'Accademia di scienze, belle lettere ed arti della Savoia, 5ª serie, tomo VII); E. VESCO, *Une inconnue dans la cité... la Cathédrale*, Chambéry, 1973 (vieux Chambéry, tomo V); G. PÉROUSE, *op. cit.*, 1974. Di E. Vesco, curato della cattedrale fino a qualche anno fa, esiste anche un dattiloscritto (che indica come fonte dati storici esistenti presso la locale Soprintendenza ai monumenti) che traccia una storia della chiesa fino ai restauri del 1959; il fascicolo è consultabile presso la chiesa stessa.

[20] Cfr. A. PERRIN, *op. cit.*, 1890; Archivio dipartimentale della Savoia a Chambéry, fondo « ville de Chambéry », ordonnance de la ville, vol. V (119): delibere relative ai festeggiamenti per l'arrivo del vescovo di Grénoble (agosto 1729). La consacrazione dell'altare è del 29 agosto 1729.

[21] C. FORAY, *Notices sur les Hurtières*, Chambéry, 1858, p. 294 (memorie e documenti della Società savoiarda di storia ed archeologia, tomo II); A. PERRIN, *op. cit.*, 1890, p. 96.

Certamente non è questo l'altare di cui parla il Sacchetti: l'opera è realizzata infatti in legno e non in « marmi lustri », ma la qualità dell'impianto architettonico è di gran lunga superiore, per esempio, a quello dei coevi altari laterali della stessa chiesa (che mi sembrano avere la stessa provenienza) ed in generale a quello delle opere locali dello stesso periodo. Ciò è ben rimarcabile nonostante la rozzezza di esecuzione di alcune parti scultoree. È il caso quindi di esaminare l'ipotesi di una progettazione torinese, eventualmente nello studio regio d'architettura. Ciò renderebbe più comprensibili gli errori del Sacchetti, e pur non essendo possibile convalidare con sicurezza l'ipotesi avanzata dalla Masini, si può almeno osservare che la tesi proposta dalla studiosa, semplicemente come la più logica conseguenza delle parole del Sacchetti e dei riscontri documentari, trova una qualche conferma.

Indubbiamente l'analisi formale tenderebbe ad escludere una progettazione dell'altare in legno di S. Alban da parte di Juvara e degli ambienti che gli sono più vicini, e ciò non tanto a causa dell'uso della decorazione, che pure tende a prevaricare i fatti architettonici soprattutto dove si stende con libertà sugli elementi portanti contestandone la geometria e la funzione, quanto piuttosto per un certo sapore arcaico dell'intera composizione. Se infatti le decorazioni possono essere il risultato di una evidente libertà interpretativa degli artigiani locali a cui sono certamente dovute, più probante è la struttura formale dell'impianto architettonico che pur non essendo priva di possibili riferimenti piemontesi, non ha obbiettivi riscontri in opere o disegni di Juvara.

Non si può tuttavia non osservare che nella vastissima produzione dell'architetto messinese non mancano riferimenti e riprese dal patrimonio figurativo del passato, specialmente del cinquecento, in una continua volontà di rielaborazione e di sintesi. Lo stesso altare della Santa Cappella è di una semplicità e di un rigore architettonico, particolarmente nella struttura del tabernacolo, da rievocare sapori cinquecenteschi, se non fosse per il fastoso coronamento barocchetto, che stenta del resto a fondersi nel disegno complessivo più di quanto non faccia apparire lo splendido disegno dell'architetto. Si tratta inoltre di un'opera assolutamente unica nella sua produzione, difficilmente collegabile con altri lavori se non tramite i disegni preparatori e di studio riferiti a Chambéry dal Brinckmann, e poco importa che sia vera o meno l'ipotesi dello studioso [22], che denunciano un'at-

---

I due autori, particolarmente il Foray, lodano molto l'opera e ne constatano le cattive condizioni, tali da rendere forse impossibile un restauro. Tuttavia esso appare oggi, anche se bisognoso di qualche intervento, in condizioni discrete e perfettamente conservabile.

[22] I disegni che il Brinckmann riconduce a progetti per Chambéry sono riprodotti alle tavole 118-124 del « catalogo », *op. cit.*; l'ultimo di essi, il disegno 49 della riserva 59/2 della Biblioteca nazionale di Torino è il progetto definitivo del tabernacolo (cfr. nota 16), mentre la tavola 123 è lo schizzo complessivo con note costruttive sull'altare (cfr. nota 15). Gli altri disegni sono presentati come: una soluzione con « tabernacolo rotondo » in uno schizzo d'assieme, una sezione costruttiva, una pianta (tavv. 118, 119, 120, rispettivamente corrispondenti a: Torino, Museo civico, disegni di F. J., vol. I, n. 138; ivi, Biblioteca nazionale, riserva 59/2, disegno 37; ivi, riserva 59/2, disegno 49); una soluzione a « tabernacolo esagonale » (Torino, Museo civico, disegni di F. J., vol. I, n. 94) ed una con « tabernacolo ottagonale » (ivi, vol. I, n. 44). I primi tre, che il Brinckmann accomuna come testimonianza di un'unica soluzione non mi sembrano in realtà far parte dello stesso progetto. Il terzo di essi, la pianta, mostra un altare addossato al-

tenzione verso temi tipici di Juvara, particolarmente riguardo alla ricerca volumetrica.

Infatti i supposti schizzi preparatori per Chambéry hanno analogie evidenti, specialmente per quanto riguarda il ciborio, con numerosissime altre opere, studi e realizzazioni talora decisamente orientate verso una interpretazione dinamica dell'architettura e tese a realizzare una dilatazione delle forme, si direbbe quasi una presa di possesso e di caratterizzazione dello spazio ad esse esterno, che è l'invenzione propria di molti altari juvariani [23]. In taluni casi, senza del tutto

---

l'abside e non isolato come è negli altri due disegni, ed è l'unico che sia riferibile a Chambéry con assoluta certezza. Non si tratta poi di una pianta « ... dell'altare con tabernacolo rotondo... » distinto da quello « ottagonale » realizzato, ma del disegno definitivo del tabernacolo (Brinckmann, tav. 124).

Rispetto allo schizzo, indicato come « definitivo » dal Brinckmann (tav. 123), questa pianta ci presenta una soluzione diversa, ma più simile a quella adottata, per la curvatura delle estremità degli scalini ma corrisponde al vero per: l'impostazione dell'altare vero e proprio su di essi, al limite del bordo del terzo scalino e non in posizione arretrata; per l'esatta definizione architettonica del delicato punto di incontro tra le lesene terminali del paliotto e quelle dell'altare; per l'esatta struttura del vano del tabernacolo con le due lesene che ne sorreggono l'arco qualificandolo architettonicamente; per la forma delle cornici, rappresentate in due soluzioni, a sinistra quella poi riprodotta nel disegno definitivo del tabernacolo, a destra quella effettivamente realizzata. « Particolari » questi tutti sommariamente e diversamente definiti nello schizzo d'assieme che Brinckmann ritenne « definitivo », in realtà costruttivo per il solo altare.

Il fatto veramente rilevante è che questo disegno, conforme nella sostanza all'eseguito, ci mostra un altare addossato alla parete di fondo dell'abside, cioè nella posizione effettivamente prevista dall'architetto, come del resto appare anche dalla pianta del disegno costruttivo dell'altare, e da un esame attento della realizzazione, discosta dall'abside di circa 130 cm, ma eseguita troncando sul fianco la struttura che termina contro una parete fittizia di ben scarsa definizione architettonica e del tutto incongrua.

Degli altri due disegni la sezione è da riferirsi ad una pianta non riprodotta dal Brinckmann (Torino, Bibl. naz., ris. 59/2, n. 36) che mostra effettivamente un altare a tabernacolo rotondo di impronta completamente diversa da quello realizzato a Chambery e compreso fra due enormi colonne. L'intenzione formale dell'architetto è documentata probabilmente proprio dal primo dei tre disegni di cui trattiamo, che pur presentando una soluzione ben diversa da quella dello spaccato (un tempietto rotondo su sei semplici colonne in un caso, su colonne in doppia corona nell'altro; una cupoletta con uno o due ordini di apertura; un'impostazione dell'altare rettilinea da una parte, curvilinea dall'altra, ecc.) si collega con la pianta citata (Bibl. naz., ris. 59/2, n. 36) per le due grandi colonne laterali. Questi tre disegni sono dunque da riferirsi a tre idee diverse (e non una unica), una delle quali realizzata, salvo per lo spostamento verso il centro della chiesa di tutta l'opera, e le altre da considerare collegate come ipotesi di soluzione per un progetto di altare isolato, forse, ma tutt'altro che sicuramente, riferibile a Chambéry. L'unico serio indizio per questa ipotesi è costituito dalle misure della larghezza dell'altare, riportate nel disegno della pianta e pressoché identiche a quelle dell'altare realizzato.

Gli schizzi indicati dal Brinckmann come prima versione dell'altare con tabernacolo ottagonale (tav. 122; Museo civico, vol. I, n. 44) ed esagonale (tav. 121; Museo civico, vol. I, n. 94) non mancano di analogie con la soluzione definitiva e non è perciò priva di attendibilità l'ipotesi che siano schizzi di studio per Chambéry, che non si può però considerare certa.

In ogni caso ciò che più importa è rilevare le analogie tra questi disegni e quelli per altri altari (cfr. note seguenti) come indicazione di un iter creativo. Cfr. anche: R. Pommer, *Eighteenth century architecture in Piedmont*, New York, 1967, pp. 159-160.

[23] Cfr. in particolare lo studio per un'edicola d'altare (Brinckmann, tav. 103; Bibl.

rinunciare alla propria composizione dinamica, l'architetto sembra più incline a proporre il ciborio dell'altare come momento architettonico concluso in se stesso [24], altrove a frantumare la consistenza volumetrica per privilegiare una forma più decisamente aperta, complessa, legata però alle strutture spaziali e funzionali dell'ambiente [25]. È possibile registrare agevolmente ricerche orientate verso schemi rotondi, ottagonali, con semplice o doppia corona di colonne su cui una struttura centrale si espande; indicare cupoline traforate e con fantasiose moresche che talora si sciolgono in semplici giochi di lesene e di volute, ciascuno riferibile in qualche modo ai presunti schizzi per Chambéry. Tuttavia nessun esempio ci conduce direttamente alla fredda eleganza di quell'opera. L'altare vero e proprio è il più castigato tra gli esempi proponibili e lo stesso ciborio assume proporzioni di grande equilibrio e di staticità, che l'architetto accentua nel passare dalla prima soluzione a quella definitiva. Il confronto tra il disegno che rispecchia la realizzazione del tabernacolo (bibl. naz. di Torino, ris. 59/2, 49) e lo schizzo d'assieme, ma costruttivo per il solo altare (museo civico di Torino, vol. I, n. 34) con le più slanciate proporzioni del ciborio è conferma di questa scelta.

Non è probabilmente sbagliato supporre che l'architetto, essendo stato costruito il basamento dell'altare in posizione distaccata dal muro absidale, abbia corretto un verticalismo imposto dall'esigenza di far superare al fastigio, sempre previsto a tutto tondo, la quota d'inizio del grande finestrone gotico che occupa quasi interamente la parete di fondo dell'abside.

È stato giustamente osservato [26] come l'impossibilità di controllare le fonti di luce abbia probabilmente spinto Juvara a rinunciare a soluzioni a schema centrale, e si può completare l'opinione affermando che in tutti gli studi d'altare è evidente la completa caratterizzazione di ogni progetto verso ben definiti esiti, ora di autonomia, ora di complementarietà, ora di coinvolgimento della spazialità esterna, e che in ogni realizzazione è perfetto il controllo che l'architetto ha dell'ambiente formale in cui interviene. Possiamo quindi avanzare l'ipotesi che l'adozione di una soluzione centrale sia stata scartata, o forse non considerata, per la prevaricazione che avrebbe rappresentato nel piccolo spazio della cappella di Chambéry. Una volta adottata la soluzione con l'altare addossato alla parete dell'abside, e questa ritengo fosse la vera intenzione dell'architetto, che di per sé, esigendo il dimezzamento della forma del ciborio limita ogni possibilità di espressione dinamica del volume, l'architetto abbia scelto la strada della totale semplificazione affidando ogni possibilità espressiva ai rapporti proporzionali, alle sottili e brillanti soluzioni d'angolo, alla definizione di una forma che si fa apprezzare come compiuta e a tutto tondo senza pretendere impossibili complicazioni.

---

naz., ris. 54/4, n. 11/2), gli schizzi per cibori e candelabri (Brinckmann, tav. 104; Bibl. naz., ris. 59/4, n. 6/1) e i primi schizzi per l'altare della chiesa della Madonna di Caravaggio (Brinckmann, tavv. 109, 110, 111; Bibl. naz., ris. 59/4, n. 57/3, 127/4, 90/6).

[24] Cfr. lo studio per altare (Brinckmann, tav. 105; Bibl. naz., ris. 59/4, n. 10).

[25] Cfr. per esempio i progetti per Caravaggio (Brinckmann, tavv. 112, 113, 114; Bibl. naz., ris. 59/4, n. 104/7, 31/2, 51/4).

[26] Boscarino, *op. cit.*, pp. 396-397.

La capacità del Juvara di superare le diverse e complesse origini degli elementi del suo linguaggio appare in questo caso un poco attenuata, e la discrepanza tra la semplicità dell'altare e della composizione generale con la fastosità gioiosa della copertura è alquanto stridente, superata in parte dalla ineccepibile qualità del raccordo.

All'unicità del progetto per la Santa Cappella, al suo carattere per certi versi quasi di rievocazione stilistica, non sembra si possa ricorrere per rivendicare una paternità juvariana dell'altare del S. Léger, oggi a S. Alban. E ciò non per quel tanto di arcaico, di seicentesco, che l'opera conserva o per l'assenza di obiettivi riscontri in altre opere o disegni di accertata attribuzione, ma in definitiva per la scarsa elaborazione con cui un linguaggio del passato viene proposto.

L'autore dell'altare di S. Léger, anche se non mancano particolari che dimostrano un certo aggiornamento, nelle volute sopra le porte laterali, nel tabernacolo, in taluni cartigli, nell'ambiguo rapporto che le volute dell'ultimo ordine istituiscono tra fatti strutturali e decorazione, aderisce ancora genuinamente ad uno spirito barocco, ad una corposità e ad un fasto celebrativo che sono estranei alla produzione di Juvara.

La Savoia si apre al barocco soltanto nella seconda metà del secolo XVII, soprattutto nelle zone di campagna, in coincidenza con un impulso dell'attività edilizia religiosa ed in un fervore di vita pastorale, mantenendo a lungo modi seicenteschi, influenzati ed originati dalla compresenza di varie correnti di artisti, anche locali, ma con prevalente influenza italiana [27]. L'altare del S. Léger ha molti dei caratteri di fondo indicati come propri delle consimili opere della regione, in particolare: l'impostazione ondulata a tre settori con porte nelle ali decorate da nicchie e statue; la predominanza nella parte centrale del motivo pittorico con la sua cornice; la impostazione su due piani; l'autonomia formale del tabernacolo rispetto all'ancona; la decorazione con motivi naturalistici o di origine naturalistica che tende a sovrapporsi alla forma architettonica piuttosto che a esaltarla.

Tuttavia altrettanto profondi sono anche i motivi di distacco dalla maggior parte degli esempi più noti, fatta eccezione per l'altare di S. Nicolas de Véroce, con cui ha invece molte analogie nella matura impostazione architettonica e nella scelta dei mezzi espressivi; è significativa, per esempio, l'assenza delle onnipresenti colonne tortili.

In effetti nella maggior parte degli esempi questi altari mostrano una considerevole separazione tra la parte centrale e le parti laterali, molto subordinate, talora con tentativi di unificazione affidati ad esuberanti cornici, ma soprattutto ben raramente si presentano pensati come strutture architettoniche per lasciare piuttosto campo a sovrabbondanze decorative, ad una frantumazione degli elementi strutturali che tendono a confondersi con una decorazione fitta, spesso uniforme, con risultati che richiamano frequentemente un certo barocco popolare mediterraneo che esaurisce nell'esasperazione dei singoli episodi le sue esigenze formali.

---

[27] Si vedano, per notizie più complete: R. Oursel, *op. cit.*, 1975, e soprattutto M. A. Robbe, *Les rétables de bois sculpté en Tarantaise aux XVII et XVIII siècles*, Chambéry, 1939, con vasta bibliografia.

L'altare del S. Léger è invece opera di un artista molto più attento, più maturo, più architetto che scultore o decoratore, capace di coordinare e di subordinare al progetto d'assieme le parti statuarie, si vedano i putti ed i festoni se non la decorazione di superficie, non estraneo alla tradizione italiana. È significativo come si possa trovare qualche riscontro con opere piemontesi, anche settecentesche, laddove non è stata abbandonata la tradizione seicentesca e guariniana.

Difficile dunque ipotizzare un intervento dello studio regio o anche soltanto di persona che vi lavorasse per la determinante influenza di Juvara su tutto quanto vi veniva prodotto; al messinese va perciò attribuito un solo progetto di altare per Chambéry, in luogo ed in data diversi da quelli indicati dal Sacchetti.

VITTORIA MOCCAGATTA

IL PALAZZO COMUNALE DI RIVA DI CHIERI GIÀ RADICATI DI BROZOLO

È diffusa *in loco* per questo palazzo un'attribuzione a Mario Ludovico Quarini; ma per quanto abbia cercato, non son riuscita a conoscere quale possa essere stata la fonte di tale attribuzione, accolta per la prima volta, ch'io sappia, dalla *Guida del Piemonte* del Touring Club Italiano del 1961 [1]. Riproposta due anni dopo dal volume *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte* con una datazione « 17.. - 86 » [2], nel 1965 fu accolta dal Bernardi nella *Guida di Torino* con la precisazione che l'attuale palazzo è rifacimento settecentesco di più antico castello [3]. Nel medesimo anno per contro il Pedrini, attingendo da notizie offerte dal Casalis, lo reputava essere ancora il secentesco palazzo donato dal duca Carlo Emanuele I a Margherita di Chatelard e ne avanzava l'attribuzione a Carlo di Castellamonte [4]; attribuzione nel 1968 ripresa dal Cavallari Murat, ma con prudenza, al Pedrini riferendola [5]. Più di recente la Dalmasso riproponeva di nuovo il nome del Quarini, pur avendo preso atto, attraverso le *Schede Vesme*, della fonte più antica circa la ricostruzione settecentesca del palazzo e la conoscenza della famiglia Grosso committente [6]. Questa antica fonte è costituita dalle *Memorie spettanti al luogo di Riva presso Chieri* conservate manoscritte alla Biblio-

---

[1] *Piemonte* in « Guida d'Italia » del Touring Club Italiano, Milano, 1961 (settima edizione), p. 79. Nella sesta edizione invece (1940) non veniva ancora avanzato per il palazzo di Riva alcun nome di architetto; e del resto la più recente Guida, *Torino e la Valle d'Aosta*, Milano, 1975, che a p. 177 ricorda a Riva di Chieri il palazzo Grosso, non avanza più rilievo alcuno circa l'architettura e di nuovo quindi non propone più alcun nome di architetto, riferendo solo della decorazione pittorica.

[2] C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963, *ad vocem*, p. 58 e sotto Riva di Chieri, p. 93.

[3] M. Bernardi, *Torino. Guida storica della città e dintorni*, Torino, 1965, p. 255. Egli propone anche una datazione « fra circa il 1740 e il 1786 »; e attribuzione e datazione conferma ancora nella più recente edizione della *Guida*: M. Bernardi, *Torino. Storia e Arte. Guida della Città e Dintorni*, Torino, 1975, p. 163.

[4] N. Pedrini, *Il palazzo residenziale di una favorita di Carlo Emanuele I a Riva di Chieri*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e Architetti di Torino », N.S., anno XIX, n. 8, agosto 1975, pp. 255-258.

[5] A. Cavallari Murat, *Antologia Monumentale di Chieri*, a cura dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino, 1968, p. 104.

[6] F. Dalmasso, *Alcuni problemi relativi al Palazzo Comunale di Riva presso Chieri*, in « Boll. S.P.A.B.A. », N.S., anni XIII-XIV, 1969-1970, p. 197, nota 7 e p. 202, nota 31.

teca Reale di Torino [7]; *Memorie* di cui il Vesme trascrisse il brano pertinente al palazzo alla voce Torricelli, pittori ai quali, sulla base appunto delle notizie offerte da quel manoscritto, rivendicava la decorazione del palazzo di Riva [8]. E la cosa più strana è che nel brano riportato dal Vesme l'unico nome di architetto avanzato per quella fabbrica è il nome di Bernardo Vittone, cui invece mai nessuno ha attribuito il palazzo. Dopo aver dato ampie notizie sulla famiglia Grosso, l'autore delle *Memorie* precisava infatti che quando i Grosso « nel 1630 acquistarono il contado di Riva vi fecero sorgere un nobilissimo palazzo d'ordine ionico-composto, e col soccorso della moderna architettura l'abbellirono sul disegno dell'Architetto Bernardo Vittone, e fu dalla vivente Contessa Faustina Mezzetti di Montalero, unica superstite della famiglia Grosso, fatto ornare e dipingere ».

La frase del compilatore del manoscritto, bisogna ammetterlo, non precisa in modo esatto in che consistette l'intervento del Vittone, né in modo chiaro delinea la vicenda costruttiva della fabbrica; ma proprio le difficoltà attributive e le contraddizioni critiche mi stimolarono ad occuparmi di questa costruzione davvero notevole. Ebbi la fortuna di incontrare nel conte Casimiro Radicati di Brozolo, attuale capostipite della famiglia cui pervenne l'archivio dei Grosso — a seguito del lascito testamentario dell'ultima erede, la contessa Faustina Mezzetti, di tutti i suoi beni, tra cui appunto il palazzo di Riva, ai cugini ed amici Filippo e Matilde Radicati —, persona di mente aperta, che con grande gentilezza mise a mia totale disposizione tutte le carte dell'archivio. I disegni inerenti alla ricostruzione settecentesca del palazzo, ricostruzione che risulta ben documentata dai dati dell'archivio Radicati, erano invece già stati donati nel 1934 dal conte Giuseppe Radicati al Comune di Riva di Chieri [9], e sono oggi conservati presso il Comune in una grossa cartella nera, ove per altro li trovai in grande disordine di sequenze cronologiche ed anche di raggruppamenti attributivi.

Ma integrando lo studio dei disegni con le notizie rinvenute nell'archivio Radicati in un'indagine che mi impegnò a lungo, potei giungere al risultato sicuro che il palazzo oggi esistente fu costruito da Bernardo Vittone a partire dal 1738, anno con cui è datata, al 4 marzo, l'« Instruzione agli impresari » da lui sottoscritta; ad essa corrispondono, datati 1738, il disegno della facciata del palazzo del 24 marzo con una didascalia che lo precisa prospetto del palazzo Grosso e altri tre dell'aprile, tutti certamente eseguiti dal Vittone per la fabbrica per la quale aveva preparato l'Instruzione. E sulla base di questi dati ho potuto rivendicare all'architetto anche altri due progetti senza scritta alcuna esplicativa, ma che sono confermati vittoniani dal fatto che uno di essi, il più notevole ed anche il più interessante, perché ripetuto nel foglio preparato per la conclusione del contratto, venne

---

[7] Biblioteca Reale di Torino, Miscell. Patria, tomo 56, n. 7 bis. Sono sei pagine, scritte con una grafia linda e chiara.

[8] A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, a cura della S.P.A.B.A., vol. III, 1968, *ad vocem* Torricelli, p. 1053.

[9] Lo testimonia una lettera conservata all'Archivio del Comune di Chieri, in data 18 febbraio 1934, con cui l'allora Podestà porgeva « i più vivi ringraziamenti » al conte Giuseppe Radicati per il suo dono.

poi incluso dal Vittone tra le incisioni dei trattati, in due tavole dell'*Architetto civile* [10] e in una delle *Istruzioni elementari* [11].

Alla morte del Vittone (19 ottobre 1770) il palazzo doveva essere nelle sue strutture essenziali costruito; e all'inizio dell'anno seguente il conte Marco Antonio, succeduto al primo committente del rifacimento settecentesco, il fratello Giovan Francesco, morto nel 1740 giovane e senza discendenza, si rivolgeva all'architetto Bays, allora operante in Chieri [12], per una consultazione circa l'atrio e l'ubicazione dello scalone, il problema più dibattuto già al tempo dei primi progetti vittoniani. Un disegno del Bays è firmato; altro, senza firma, credo sia da riportare a lui come progetto preparatorio di quello definitivo; e l'atrio sarà configurato secondo il progetto del Bays, anche se costruito in epoca posteriore e con varianti portate dal mutato gusto (le volticelle tonde da lui progettate come elementi architettonici furono invece tradotte con illusionistiche volte dipinte).

Alla morte del conte Marco Antonio (20 ottobre 1778) gli succedette, essendogli già premorti i due figli maschi, la figlia Faustina sposata Mezzetti di Montalero. Ed ella, come divenne alla morte del padre erede universale della fortuna dei Grosso e del palazzo di Riva, in quello stesso scorcio di anno fece ancora preparare altri progetti architettonici, che orgogliosamente firmava « Contessa Mezzetti fece 1778 »; progetti che sulla base di confronti con altri disegni sicuri dell'architetto Mario Ludovico Quarini, ho potuto a lui riportare. E in ciò sta il punto più sconcertante della vicenda degli studi critici sul palazzo di Riva; ché mai questi disegni sono stati citati, e tanto meno come del Quarini, pur essendo divulgata la generica attribuzione locale che il palazzo sia stato integralmente da lui costruito.

In realtà il Quarini non riuscì a portare innanzi nel palazzo del Vittone tutte le trasformazioni progettate nei suoi disegni; risulta trasformata, per quanto era possibile, secondo il suo orientamento di fine secolo, la facciata verso la piazza; e solo in parte, e già da altro esecutore, Filippo Castelli, che ne fraintese del tutto il gusto, la facciata verso il giardino.

Per altro la fortunosa carriera del Quarini prima e l'abbandono improvviso poi della direzione dei lavori del palazzo di Riva visti in rapporto ad una figura che le *Memorie* manoscritte documentano come la più qualificata dell'ambiente creatosi a Riva intorno alla contessa Faustina Mezzetti, il conte Pio Grisella di Cunico, che tenne alti offici presso la Corte di Torino, mi aprirono nuove prospettive, venendosi le progettazioni quariniane del palazzo Grosso ad intrecciare con altre vicende architettoniche, che mi hanno portato ad ampliare il mio studio con rico-

---

[10] B. Vittone, *L'Architetto civile. Volume Originale delle Opere del Signor Bernardo Vittone Insigne Allievo dell'Accademia di Roma. Del MDCCLX.* Preparato, e mai dato alle stampe, è conservato alla Biblioteca Reale di Torino (Manoscritti, Varia, 203). Le tavole che riproducono i disegni per il palazzo di Riva sono la 25 e la 128, identiche, ad eccezion fatta che la seconda è disegnata con il metodo della griglia modulare.

[11] B. Vittone, *Istruzioni elementari,* Lugano, 1760, tavola 86.

[12] Circa il soggiorno e le opere di Giacinto Bays a Chieri rinvio all'opera, al riguardo fondamentale, del Pommer: R. Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont. The Open Structures of Juvarra, Alfieri, and Vittone,* New York-London, 1967, p. 88 e Appendice X, pp. 239-245; pp. 240-241.

struzioni storiche e critiche riallaccianțesi al palazzo di Riva, ma che non sono più ad esso pertinenti.

Per ciò in questa sede anticipo i risultati della mia indagine critica con le precisazioni attributive, cui sono pervenuta, degli architetti che diedero opera nel palazzo Grosso di Riva, rinviando per un più dettagliato esame di questa e di altre fabbriche architettoniche allo scritto che uscirà sulla rivista « Palladio » di Roma.

maggio 1976

AUGUSTA LANGE

UN FALSO ALLARME A PALAZZO REALE: « IL RE HA PERDUTO I DISEGNI DI JUVARRA! » (IL RE, VITTORIO AMEDEO III, NEL 1785)

Per riunire e conservare i documenti relativi ai titoli di sovranità feudale su paesi e famiglie, e i rapporti con gli altri stati, e in genere le carte delle Segreterie di Stato degli Affari Interni e degli Esteri, il re Carlo Emanuele III fece costruire nel 1731-32 il palazzo degli Archivi di Corte a nord del cortile dell'Accademia. Già nel 1733 si trasportavano le prime ceste di documenti [1]. Da due decenni si lavorava a redigere quei precisi inventari (anche copiando i primi del secolo xv, ormai illeggibili) che sui grandi volumi di bellissima carta e grafia vengono consultati ancora oggi.

I regesti erano lunghi, minuziosi e completi riassunti dei documenti, e lo scopo di tanto circostanziata esattezza era quello di sostituire la lettura degli originali dei quali i più antichi erano illeggibili ai non specialisti. Si voleva d'altronde evitare la loro estrazione dalla cartella, armadio o sala. Neppure ai Segretari di Stato era concesso di penetrare all'interno degli Archivi di Corte, gli storici ufficiali dovevano ottenere privilegi speciali per la consultazione, e le precauzioni per conservare i segreti di stato fecero negare a Ludovico Antonio Muratori la Cronaca della Novalesa, nel timore che ne potesse ricavare qualche elemento tale da compromettere i titoli di sovranità di Casa Savoia sulla Valle di Susa.

Nel 1737 fu terminata l'ala che separa a nord il cortile del palazzo reale dal giardino. Per essa nel 1733 Juvarra aveva disegnato un progetto. Era destinata a conservare in sei sale, al primo piano, l'archivio « particolare », ossia privato del Re [2]. Di esso rappresentavano parte cospicua le carte geografiche e topografiche di Stati e regioni, e principalmente le piante di città o fortezze dei regi stati, ed esteri, che costituivano un materiale altamente riservato e segreto [3]. Per gli

---

[1] G. C. Buraggi, *Gli Archivi di Corte e la loro storica sede*, in « Atti Acc. Scienze Torino, 1936-37 », vol. 72, t. II, pp. 88-104 e 3 tavv. f.t.; A. Lange, *Il progetto di F. Juvarra per i palazzi delle Segreterie di Stato e degli Archivi di Corte, ecc.*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e BB. AA. », Torino, 1962-63, anni XVI-XVII; *Mostra di F. Juvarra, architetto e scenografo*, Università di Messina, 1966 (contiene il *Catalogo dei disegni dal 1714 al 1735* di Gio. Battista Sacchetti e il *Regesto della vita e delle opere di F. Juvarra* di V. Viale).

[2] *Mostra di F. Juvarra*, cit. alla nota 1, pp. 35 e 90.

[3] Il padre Danville S.J., geografo e professore alla Sorbona, ha raccontato, al Congresso dell'Università d'Orléans, *Sui passaggi delle Alpi nell'antichità*, di Bourg-en-

Stati Sardi la maggior parte delle carte erano opera degli ingegneri e misuratori topografi [4] e perché destinati al Re, molto curata ne era la rappresentazione grafica a vivi e delicati colori, con l'indicazione delle ombre degli alberi, e con graziose rappresentazioni della rosa dei venti. Molte venivano foderate di tela, e bordate con un nastrino leggero, rosa o celeste di quella tela di seta finissima che ora si chiama « japon » .

Insieme con le carte topografiche erano conservati molti disegni degli architetti di corte, specie di Juvarra e di B. Alfieri. Del primo Carlo Emanuele III aveva cercato di raccogliere gli originali rimasti a Torino, conservandoli « qual preziosa memoria di un artista da lui tanto stimato ».

Di queste carte topografiche e dei disegni di architettura l'ingegnere topografo Gio Battista Sottis redasse nel 1764 un ottimo, minuzioso inventario [5]: molti disegni vi sono indicati come dell'arch. Juvarra, e molti sono descritti come progetti non eseguiti. Non tutti erano forse firmati, ma il modo di disegnare di quell'architetto è ben facilmente riconoscibile. Quasi certamente il Sottis doveva averlo conosciuto all'inizio della carriera, forse ne era stato assistente.

I disegni elencati come di Juvarra sono 168 più un fascio di piccoli disegni, e 13 libri di « pensieri », abbozzi, disegni vari.

Un episodio curioso e un po' divertente perché ci dà una rappresentazione della vita di Corte e di occupazioni del Re, Vittorio Amedeo III, che potrebbero trovar posto tra le novelle di Andersen, accanto ai « Vestiti nuovi dell'imperatore » e al « Guardiano di porci », mise in crisi nel 1785 questa puntigliosa organizzazione e tutela di segreti di stato [6].

Nella primavera di quell'anno il re di Napoli Ferdinando IV fece una visita ufficiale a Torino, durante la quale si diede una caccia in suo onore a Stupinigi. Gli si fecero certo ammirare pure la Venaria Reale e altri edifici a Torino, e quel fervore di splendide costruzioni non poté mancare di interessarlo, tanto più che ancora egli faceva lavorare attorno alla reggia di Caserta, iniziata nel 1755.

Il Re di Sardegna per compiacere l'ospite e forse anche per una giusta ambizione, acconsentì a fargli dare una copia dei progetti di Stupinigi e della Venaria. E a questo fine ne fece cercare (non sappiamo da chi) gli originali di Juvarra nel suo archivio particolare. Non solo non vengono trovati ma risultano mancare anche quelli per Superga, per un palazzo reale, e altri ancora, e così pure i due volumi di disegni dell'architetto Alfieri per il Castello (Palazzo Madama) e per

---

Bresse, nel 1969, come gli ingegneri topografi del Re di Francia usassero lasciare nel vago, o tracciassero addirittura erroneamente, le zone di frontiera nelle carte a stampa, perché esse costituivano le « Secret du roi ».

[4] Secondo le notizie di C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *L'attività degli Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino », 1963, 3, p. 75, il Corpo degli Ingegneri Topografi fu istituito da Carlo Emanuele III nel 1738; l'archivio delle Carte topografiche era diretto da un ingegnere o architetto. Non era lo stesso della raccolta di carte dell'archivio particolare del Re.

[5] Conservato attualmente nella Biblioteca reale di Torino (Miscell. Storia Patria, n. 733). Segnalato da R. Pommer, *Eighteenth century architecture in Piedmont*, New York, 1967.

[6] Vedi i documenti nell'Appendice.

due progetti del Padiglione (l'angolo formato dal palazzo delle Segreterie [Prefettura] con l'ala della galleria dell'Armeria reale e Biblioteca reale). Il Re ne avverte il suo archivista segreto (chiamato però Intendente) Filippo Dellera [7].

Quest'allarme « il Re non trova più, il Re ha perduto i disegni di Juvarra e di B. Alfieri », non è cosa da prendersi alla leggera. L'intendente Dellera ricorda bene come due anni prima, non essendosi più ritrovati certi disegni della cittadella di Alessandria e di altre piazze forti — rinvenuti tuttavia più tardi al loro posto nell'archivio particolare — il Re, ritenendoli rubati, aveva fatto incarcerare diverse persone.

Perciò il Dellera, come esporrà nella sua relazione al Re, alquanto acida, e in cui non manca di ricordare quell'affrettato ingiusto reale operato, svolge alcune indagini [6]. Una ricevuta del deputato topografo Giovanni Cantù [8] di aver ritirato nel 1773 dagli Archivi di Corte volumi di progetti di B. Alfieri gli suggerisce che essi siano stati deposti allora, proprio per ordine dello stesso re Vittorio Amedeo III, nel suo archivio particolare [9].

Rinviene presso l'ufficio della R. Topografia l'inventario delle carte dell'archivio particolare redatto dal Sottis nel 1764 e constata che vi sono elencati e i disegni sciolti di B. Alfieri, e quelli di Juvarra supposti mancanti, e ancora molti altri disegni di ambedue gli architetti, e precisamente di Juvarra quelli per il parco e il palazzo della Venaria, la facciata e l'insieme della chiesa per Stupinigi, per Superga e il castello di Rivoli.

Il topografo Chiapasso [10] che aveva tempo addietro assistito i suoi predeces-

---

[7] Dellera Filippo Maria. Dalle *Patenti controllo* in A.S.TO, Sez. III, si ricavano questi dati: Nel 1768, 9 ott., fu nominato sostituto Avvocato dei poveri presso il Senato di Piemonte (vol. 42, f. 27); l'11 maggio 1779 ebbe una pensione (dal re) di L. 400 annue (vol. 56, f. 176) e il 12 ott. fu nominato Archivista segreto di S. M. col titolo di Intendente (vol. 63, f. 88). Nel 1783 (18 luglio) gli fu concesso un trattenimento di L. 500 (vol. 63, f. 88), e nel 1789 (17 aprile) un altro trattenimento (in più) di L. 460 (vol. 77, f. 26). Nel 1793 veniva nominato Segretario di Gabinetto di S.M. (provvisionale il 17 maggio e definitivo il 10 nov.) (vol. 92, f. 55).

[8] Cantù Giovanni Antonio. Il Catalogo di Brayda, Coli, Sesia, lo dice Agrimensore approvato dall'Università di Torino il 13 marzo 1731, e dà le seguenti notizie dalle Patenti Controllo dell'A.S.TO, Sez. III a: nomine a Ingegnere topografo nel 1738 (vol. 14, f. 27); a Ingegnere topografo di S.M. nel 1760; assegnazione di L. 3.422 per saldo vacazioni nella formazione della Carta dei confini del contado di Nizza con i topografi Durieu e Avico nel 1760 (Biglietti Regi, vol. 4, f. 63); nominato Direttore dell'Archivio delle Carte topografiche nel 1770, 14 febbr. (Patenti Controllo, vol. 43, f. 75), fu giubilato il 12 nov. 1776 con L. 1.200 annue, morì nel 1777. Nel 1775 progettò la strada dal ponte di Po a Chieri per il Pino, di cui un disegno esiste nella sala del Consiglio di Chieri.

[9] Attualmente conservati nella categoria Piante e disegni di Palazzi reali nell'Arch. St. Torino (Sezione Corte). Descritti dettagliatamente nelle *Schede Vesme,* L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo, Torino, SPABA, 1963, alla voce « Alfieri ».

[10] Chiapasco Domenico. Il Catalogo degli Ingegneri di Brayda, Coli, Sesia, lo cita come Ingegnere topografo nell'Almanacco Reale del 1780, 1783 e 1786. Nominato Aiutante topografo a rilevamento dei confini con Genova 1754 (17 luglio, da A.S.TO., III a, *R. Biglietti*). Nominato Ingegnere topografo nel 1770 (14 febbr. ivi, *Patenti controllo*, vol. 43, f. 74), e Ingegnere topografo delle R. Fabbriche e fortificazioni nel 1777 (24 febbr., ivi, *Patenti controllo*, vol. 53, f. 158). Nel 1786, 16 dic., ebbe un trattenimento di L. 200 (ivi, vol. 70, f. 93).

sori topografi nei lavori per l'archivio particolare, e che vi aveva poi rintracciato i disegni della piazzaforte di Alessandria, è pure del parere che i disegni cercati ora debbano trovarsi là e il Dellera suggerisce al Re di incaricarlo delle ricerche. Questa relazione Dellera viene sottoposta nell'udienza del 18 luglio del Consiglio delle Fabbriche e Fortificazioni, al Re. E questi, due giorni dopo, ordina all'Intendente di far cercare dal Chiapasso i disegni di cui gli consegna un elenco preciso.

Nell'udienza del 1° agosto è presentata al Re la relazione dell'Intendente Dellera sull'esito delle ricerche del Chiapasso. Questi aveva trovato e consegnato all'Intendente i disegni per il Real Castello dell'architetto Alfieri e molti progetti creduti, cioè attribuiti (evidentemente non firmati), al celebre don Filippo per Stupinigi e la Venaria.

Il Dellera aveva fatto esaminare i disegni della Venaria e di Stupinigi rispettivamente dai misuratori generali Ravelli [11] e Bo [12], i quali vi riconobbero solo progetti non eseguiti, salvo che per parti di edifici, o per particolari. Non si prestavano perciò a trarne una copia completa e quasi documentaria per il re di Napoli. Se a questi Vittorio Amedeo III voleva mandare le piante, i prospetti, le sezioni generali degli edifici esistenti, occorreva farne fare i precisi rilievi con l'opera di « trabuccanti » per prendere le misure: poiché il lavoro importava una certa spesa, decidesse il Re. E Vittorio Amedeo dispose che si facessero a dovere, dal misuratore Mosso [13], con persone esperte e intelligenti, i rilievi delle piante alzate e prospetti della Venaria, e specialmente della chiesa, galleria nuova, citronera e scuderia di don Filippo.

Di Stupinigi il misuratore Bo doveva rilevare il prospetto verso Torino e le sezioni (e sebbene qui non nominata, la pianta). A documentare l'aspetto della facciata verso il giardino sarebbe servita la grande stampa incisa su rame dallo Sclopis del Borgo [14], che il Dellera si era fatta dare dall'architetto Viana. Occorreva colorarla, come era stato fatto, per donarla al conte del Nord, cioè lo Zar di Russia, che durante il suo viaggio in Italia, nel 1784, famoso per le feste organizzate a Venezia, era stato ricevuto anche alla corte di Torino.

Poiché il Dellera aveva fatto ingrandire dal Bioglio [15] un piccolo disegno del

---

[11] Giovanni Battista Ravelli. Nominato Misuratore ed Estimatore generale delle R. Fabbriche e Fortificazioni (A.S.TO., Sez. III, *Patenti controllo*, vol. 30, f. 109, 3 marzo 1758); Brayda, Coli, Sesia ne indicano vari lavori come architetto a Torino (palazzo arcivescovado e cavallerizzo del duca di Chiablese, palazzo reale, Grugliasco e Superga).

[12] Bo Ludovico. Il 10 dic. 1776 era stato nominato Estimatore generale delle R. Fabbriche e Fortificazioni (A.S.TO., Sez. III a, *Patenti controllo*, vol. 53, f. 94). Nel 1785 è architetto ed è nominato Misuratore generale delle R. Fabbriche e Fortificazioni (4 genn.) (ivi, vol. 66, f. 102).

[13] Mosso Pietro Antonio, da Andorno. Il 13 dic. 1766 fu nominato Misuratore regio con lo stipendio di L. 300 (A.S.TO., Sez. III a, *Patenti controllo*, vol. 53, f. 99), e il 25 sett. 1789 Misuratore generale delle R. Fabbriche e Fortificazioni (ivi, vol. 78, f. 112). Brayda, Coli, Sesia lo indicano come ingegnere e danno l'elenco di lavori ai castelli di Torino, Moncalieri e Venaria. Sua la facciata del palazzo comunale di Moncalieri.

[14] Vedi sotto, nota n. 16.

[15] In A.S.TO., Sez. III a, *Patenti controllo*, sono registrate varie Patenti a favore di Bioglio Baldassarre Giuseppe, 1783, 1° aprile, concessione di trattenimento di L. 300

parco della Venaria, il Re ordinò che lo si facesse stendere (cioè incollare) sopra una tela fina e bordare con un « bindello », un nastro di seta, come i disegni del suo archivio, per poterlo spedire a suo tempo arrotolato in un tubo di latta.

Un anno dopo i disegni della Venaria e la pianta di Stupinigi rilevati a cura dell'Ufficio Topografico sono pronti, e il Re viene sollecitato a dare il suo parere per la spedizione, nel Consiglio del 15 maggio 1786. E il Re decide: i disegni non saranno inviati a Napoli sciolti e arrotolati in un tubo di latta, ma rilegati, in ordine, in un libro ben pulito. Altre copie identiche di essi, riunite in un volume, dovevano rimanere presso l'Azienda Fabbriche e Fortificazioni, per ogni opportunità del real servizio. In un tubo di latta sarà invece spedito il grande disegno del parco della Venaria, montato su tela e bordato di seta, già pronto dall'anno prima.

Quanto alla documentazione delle facciate di Stupinigi invece che i rilievi, venivano inviate, incorniciate come quadri e imballate in una cassetta, non la sola stampa della facciata verso il giardino, ove si era tenuta una riunione di caccia in onore dei reali di Napoli, ma anche quella del prospetto dalla parte di Torino. Tutte e due finissimamente colorate a tempera come si usava.

In queste due stampe riconosciamo le due grandi bellissime incisioni di Ignazio Sclopis del Borgo, riprodotte da Ada Peyrot in *Torino nei secoli* [16], rarissime, tanto che della seconda l'autore conosce solo un esemplare.

Questo dono al re di Napoli della stampa del prospetto di Stupinigi verso Torino, invece del rilievo ordinato l'anno prima dal Re, ci permette di chiarire la contraddizione osservata da Ada Peyrot fra la data incisa sotto la facciata verso il giardino, 1773, e l'assegnazione del Re all'autore di un annuo stipendio in data 12 dic. 1786, come compenso delle due facciate di Stupinigi rappresentanti l'una l'incontro dei due Re davanti al castello, e l'altra la caccia al cervo, e dietro l'impegno di fornirne altri due esemplari da mandare ad altra Corte.

Giuseppe Sclopis in un suo articolo sull'incisore (1931 e 1963) aveva supposto che le due incisioni fossero state fatte nel 1785 a ricordo della visita di Ferdinando IV di Borbone. Ada Peyrot, poiché la data 1773 non è contestabile, le fa risalire alla festa per le nozze di Maria Teresa, sorella di Vittorio Amedeo III, con Carlo Conte di Artois.

(vol. 62, f. 119), e 1786, 21 aprile, come Segretaro del Congresso di architettura della città di Torino, aumento di stipendio di L. 300 (vol. 69, f. 1), e di Bioglio Baldassarre Giuseppe, probabilmente figlio del precedente, cui subentra nella carica di Segretaro del Congresso di Architettura con L. 100 di stipendio (ivi, vol. 74, f. 5). Non figura nel Catalogo di Brayda, Coli, Sesia, quindi non era né ingegnere né architetto né misuratore. Ma farà altra carriera perché nel 1791 è nominato Sottosegretario di guerra onorario e nel 1794 effettivo (volumi 82, f. 118; 94, f. 4; 93, f. 13). Poiché l'Int. Dellera lo chiama familiarmente il Bioglio, penso che l'autore dell'ingrandimento del parco della Venaria sia il secondo.

[16] Ada Peyrot, *Torino nei secoli*, Vedute e piante, feste e cerimonie nell'incisione dal Cinquecento all'Ottocento, vol. I, Tipografia Torinese editrice, Torino, 1965, pp. 321-322, tav. 203; Gius. Sclopis, *L'incisore Ignazio Sclopis del Borgo*, Rassegna Municipale « Torino », n. 11, 1931; articolo ripubblicato in *Torino '700*, Famija Turineisa, 1963, p. 184. Le *Schede Vesme*, L'arte in Piemonte dal sec. XVI al XVIII, SPABA, Torino, 1963, alla voce « Sclopis del Borgo [Stura, ossia Bertoulla] », con un elenco delle opere, riporta anche il testo delle Patenti del 12 dic. 1786.

Invece solo la prima stampa celebra quest'avvenimento (o a un primo viaggio a Torino di Ferdinando IV che non siamo in grado di controllare) perché essa sola era stata trovata, dal Dellera presso l'architetto Viana; le dame vi sono vestite con ampi abiti a campana e i cavalieri con la « redingote », di moda intorno al 1770. Nel prospetto verso Torino le dame portano i « paniers », gli uomini giacche « à basques » : la moda di Maria Antonietta.

Del resto le due stampe sono di stile diversissimo: disegnata e descritta nei minimi particolari architettonici la veduta verso il giardino, molto più sciolta quella verso Torino, il disegno della facciata è meno incisivo, più sfumato. Che l'incisore fosse ricompensato solo nel 1786 del suo lavoro del 1773, insieme con il più recente (ma forse allora fu pagata anche la coloritura) non deve meravigliare, e meno ancora che la stessa stampa servisse a ricordare avvenimenti reali in più occasioni, a distanza di tempo: due fatti molto soliti. Quindi si può ritenere che la facciata verso Torino sia stata incisa proprio fra il 1785 e il 1786, per creare il paio da inviare al re di Napoli, con quella del prospetto dal giardino, da anni già eseguita.

Dunque i disegni completi definitivi di Stupinigi e della Venaria e delle altre fabbriche reali di F. Juvarra e i volumi dell'Alfieri, non erano stati rubati o perduti, gli allarmi e la denuncia, le illazioni affrettate vennero completamente lasciati cadere e dal Re e dall'Intendente Dellera, anziché dar luogo a fondate inchieste, come certamente sarebbe accaduto se fossero veramente risultati mancanti, dopo il riscontro del catalogo del Sottis.

Questo topografo, di molti disegni aveva specificato che si trattava di progetti non eseguiti; di molti altri che riguardavano parti degli edifici; di parecchi altri, semplicemente elencati, come il Duomo, nuovo di Torino, i palazzi reali di Messina e Torino, noi sappiamo pure che i progetti non ebbero seguito di esecuzione.

Forse disegni completi su piccola scala, con tutti i particolari decorativi dei progetti degli edifici realmente costruiti non furono mai approntati, tali da poter essere copiati, nonostante la finitezza di molti disegni noti, e perfino i modelli in legno, perché i progetti sottoposti al re e adottati, nel corso della costruzione furono largamente modificati da nuovi « pensieri » quali la ricchezza della fantasia suggeriva a Filippo Juvarra. Neppure di Guarini esistono disegni definitivi ma molti e vari progetti che non corrispondono alle costruzioni realizzate.

APPENDICE

RELAZIONI AL RE IN CONSIGLIO DELL'AZIENDE FABBRICHE E FORTIFICAZIONI 1785-1786 SUI DISEGNI DI JUVARRA SUPPOSTI MANCANTI (*a*)

(c. 50) V.M. si è degnata notiziarmi, che nel Reale suo particolare Archivio non si ritrovassero più gli antichi dissegni del celebre architetto Don Filippo Juvara (Jvuara) concernenti il Real suo Palazzo, ed altre fabbriche, come pure i dissegni del defunto Primo

---

(*a*) Archivio di Stato di Torino, Sezione Ministero della Guerra, *Fabbriche e fortificazioni. Relazioni a S.M.* (1730-1798, 68 volumi, scaffale 66), vol. 46, 1785, 2° semestre, da c. 50ʳ a c. 55ʳ, e vol. 47, 1786, 1° semestre, a c. 334ʳ.

Si tratta di una serie, poco sfruttata, forse ignorata che contiene le relazioni presentate al Re in Consiglio dell'Azienda Fabbriche fortificazioni.

Il 1° vol. (1730-1754) è il registro « delle (Copie delle) suppliche indirizzate con decreto del Consiglio dei Memoriali [che si occupava delle domande di grazia] all'Intendente gen.le d'Artiglieria, per la grazia a favore di condannati. La maggior parte delle domande di grazia è per la rimessione della pena comminata a chi aveva tagliato anche un solo albero, anche del proprio bosco, senza autorizzazione, e soprattutto un albero di olmo, essendo questa specie riservata per i traini di artiglieria.

I volumi seguenti sulla metà destra delle pagine danno un breve riassunto delle questioni sottoposte al re in ogni seduta e nella metà sinistra della pagina un cenno della decisione reale. Più tardi i volumi contengono il testo originale della supplica di terzi, e copia di essa sotto forma di relazione (sempre sulla metà destra dei fogli e sulla metà sinistra la decisione reale); seguono gli eventuali allegati, o le loro copie.

Lo spoglio di queste relazioni permetterebbe di attribuire o di datare moltissimi lavori di architettura civile e militare, le decisioni chieste al re vertono spesso su lavori o sulla continuazione di lavori anche di minima importanza (quali la messa in opera dei balconieri del palazzo delle segreterie nel 1750) o su questioni come quella della spedizione dei disegni a Napoli.

Vi sono anche domande di pagamenti, o di sussidi: queste in genere sono respinte.

Ad es. il 23.5.1731 (vol. I, p. 6) Gio. Batista Sacchetti presenta una supplica per essere pagato « delle giornate impiegate con il " trabucante " dal 15.8 al 18.9.1728 per il tipo in misura levato delli siti de' palazzi Regi, Duomo, Capella S. Sudario, Scuderia, piazze strade ed altre case per il progetto della costruzione del nuovo Duomo ». A margine la decisione reale: « S.M. manda chiamarsi il sentimento dell'abbate Juvara circa la quantità del pagamento al suplicante e trabucante, da soddisfare col fondo de' casuali per il ramo delle fabbriche civili ». Si trattava dei quattro progetti del nuovo Duomo allestiti da Juvarra nel 1729, « con sua piazza comunicazione col regio palazzo, ingresso e ingrandimento della regia cappella del SS. Sudario ».

Cfr. *Mostra di F. Juvarra architetto e scenografo*, catalogo a cura di Vittorio Viale, Messina Università, Istituto di disegno, 1966, p. 85.

I quattro disegni relativi sono indicati nel catalogo del Sottis dell'archivio particolare di S.M. p. 302, al n. 4 (vol. 46, f. 137 e 138, 1785, 3 ott.).

Notiamo ancora la supplica degli invalidi della cittadella di Mondovì che chiedevano si facesse scavare colà un pozzo da un tale che si era offerto di farlo con modesta spesa, perché gli invalidi erano costretti a mendicare l'acqua per la città, nel 1750, respinta; quella dell'architetto e misuratore (e futuro autore della « Guida alle vigne e ville del territorio di Torino e suoi contorni ») Amedeo Grossi da Pinerolo che si trovava « in ozio » con la madre a carico, per essere ammesso a qualche impiego, respinta; quella (ivi, f. 65) di Antonio Martinez con la moglie Eugenia, che ricordando i 45 anni di servizio di suo padre scultore in marmi nel R. Studio (e aveva anche lavorato con Juvarra) chiede un supplemento al « trattenimento » di L. 600 annue, per

Architetto Conte Alfieri e massimė quelli continenti i progetti per edificare un palazzo al Real Castello di Torino.

Questa notizia mi ha dato luogo a fare delle indagini, e col mezzo delle quali mi è risultato, che i dissegni del detto conte Alfieri sono stati dai Reali Archivi generali consegnati al defunto Topografo Gioanni Cantù sotto li 23 marzo 1773, come da di lui ricevuta passata al Regio Archivista, di cui ritengo la copia, che le presento.

La scoperta dell'esistenza di detta ricevuta, ed il riscontro avuto, che nel 1773, il Topografo Cantù fosse il soggetto, che in quel tempo travagliava nel particolar Archivio di V.M., mi ha fatto credere, che il Cantù d'ordine della M.V. avesse ritirate dette carte dai Archivi generali per ritenerli nell'Archivio particolare della M.V.

Né penso d'essermi equivocato, poiché essendo venuto in cognizione che alla Regia
(c. 50 v.) Topografia eravi un libro // intitolato *Inventaro delle carte dell'Archivio particolare di S.M.*, me lo sono fatto consegnare, e l'ho attentamente esaminato.

Con quest'esame vi ho ritrovato descritte, non solo le carte supposte mancanti portanti i progetti del conte Alfieri, ma altresì le altre del Don Filippo Juvara con ben molti altri dissegni di fabbriche regie formati da' detti due soggetti, ed egualmente i dissegni della Venaria Reale, ed in specie quelli riguardanti il Regio Parco, la veduta esterna ed interna della Real Chiesa e Regio Palazzo tutti del Don Filippo Juvara, ed anche i dissegni di Stupiniggi, della fabbrica di Superga, del Castello di Rivoli, tutti del Don Juvara.

Avendo poi avuto qualche sentore, che il Topografo Chiapasso, per aver assistito gli antecessori Topografi quali avevano avuto ingerenza nel particolar Archivio di V.M. potesse essere instrutto delle carte nel medesimo esistenti, ho seco lui parlato, ed il medesimo pensa, che nello stesso Archivio debbano esistere le sovramenzionate carte, e spererebbe di ritrovarle, se V.M. l'autorizza a farne la ricerca coll'assistenza di quel
(c. 51 r.) soggetto, che stimasse di destinarli (*pro*: destinarvi) // essendo il Chiapasso quello stesso, che anni sono ha ritrovato in detto Archivio i dissegni della cittadella d'Alessandria e di altre Piazze stati a V.M. supposti mancanti, e che le diedero luogo a far carcerare qualche soggetto, perché si credessero stati da[*l*] Regio Archivio esportati.

Doveva il Chiapasso portarsi in campagna a travagliare giusta l'ordine avuto, qualche carta, come Topografo, e ho fatto sospendere la sua partenza per aver luogo ad indagare le intenzioni di V.M., ove stimasse d'autorizzarlo a ricercare dette carte nel particolare Regio suo Archivio.

A destra, al principio, le annotazioni: (due scritture diverse)

« Rifferta a S.M. li 18 luglio 1785 »

« La M.S. si è riservata d'ordinare al signor Intendente Dellera di fare dal signor Chiapasso ricercare le controscritte carte nel Reale suo particolar Archivio »

(c. 52 r.) Nota de' disegni che S.M. desidera vengano ricercati nel suo particolare Archivio.

Disegni del Primo Architetto Don Filippo Juvara concernenti il Reale Palazzo in Torino, ed altre fabbriche.

Altri del signor Primo Architetto conte Alfieri riguardanti anche il Reale Palazzo ed in specie i progetti fatti dal medesimo per edificare un palazzo al Castello Reale ed unirlo al palazzo Reale.

---

far fronte alla spesa del fitto, respinta; quella (ivi, f. 74) del misuratore Pietro Antonio Mosso (vedi sopra, nota 13), perché gli vengano pagati come si fece per altri, come lavorativi li 23 giorni passati ai bagni di Vinadio, respinta.

Note biografichė relative alle persone (ingegneri topografi) nominate in queste relazioni, figurano nel testo, nei passi relativi.

Piante, alzate e prospetti del Reale Palazzo alla Venaria, Scuderia grande, Citronera, e del Regio Parco, come ancora la pianta, alzata, spaccati interni e facciata della Chiesa Reale alla Venaria.

Disegni del Reale Castello di Stupiniggi colle fabbriche unite a quel Reale Palazzo, cioè la pianta, alzata e prospetti del detto palazzo, unitamente al piano di quel Reale giardino.

Torino li 20 luglio 1785.

Allegato alla lettera dell'intendente Dellera.

Nota delle diverse scritture ritirate d'ordine di S.M. per mezzo del suo Reggio Archivista dalla casa del fu signor conte di La Chavanne, riguardanti la costruzione del novo Porto di Limpia, e che ora per commando della medesima M.S. si rimettono all'Uffizio Generale delle Finanze, il 1° dicembre 1755.

Segue la descrizione di nº 12 pacchi di documenti e disegni relativi alla costruzione di detto Porto [di Limpia, cioè a Nizza] (al nº 11: mazzo di lettere e memorie riguardanti « li Marangoni o sia Plongeurs », fatti venire da Malta).

(c. 53 bis) *In calce, altra mano, e tutto della stessa:*

Serve di ricevuta all'ill.mo signor Ambel Archivista e Consigliere di S.M. per avermi rimesso li tre libri (*b*) concernenti, come dalle rispettive intitolazioni qui specificate.

Disegni per la fabbrica del Real Castello di Torino, unito al Regio palazzo, ed al padiglione con doppia idea del medesimo, e con un progetto di rivestimento in pietra ad ornamento della facciata del Palazzo reale, studio del conte Benedetto Alfieri Gentiluomo di Camera e primo Architetto di S.M. in Torino, 1761.

Raccolta di disegni di varie fabbriche Reali fatti in tempi diversi d'ordine d S.M. da me suo Gentiluomo di Camera e Primo Architetto conte Alfieri, 1763.

Torino li 23 marzo 1773.

Sottoscritto Gio. Cantù

(c. 55 r.) Colle ricerche, che V.M. si è degnata di far fare nel Regio suo privato Archivio dal Topografo Chiapasso, ha egli rinvenuto, da quanto mi è stato riferto, i dissegni stati formati per il Real Castello delle M.V. dal defunto primo Architetto conte Alfieri, di cui non se ne avea più riscontro, e gli è pure riuscito di ritrovare molti progetti creduti del celebre don Filippo Juvara, quali d'ordine di V.M. mi sono stati consegnati, riguardanti le Reali fabbriche della Veneria e di Stupiniggi.

Attesa l'absenza del Misuratore Mosso ho fatt'esaminare dal Misuratore Generale Ravelli i dissegni della Veneria, ma egli non crede possano giovare all'intento di V.M. di darne il dissegno a S.M. il Re delle Due Sicilie, avvegnacché i dissegni suddetti o contengono opere progettate, e non eseguite, e se vi è qualche dissegno di qualche lavoro stato eseguito non ne contiene se non una piccola parte, ciocché meglio si farà riconoscere dal Misurator Mosso al suo ritorno.

(c. 55 v.) I dissegni poi riguardanti Stupiniggi avendoli il Misuratore Generale Bo esaminati, gli ha riconosciuti che non sono che progetti non stati poi adottatti, laddove mancherebbero i dissegni alzate e prospettive di detta fabbrica di Stupiniggi, non che delle altre della Veneria Reale.

Mi è bensì riuscito di ritirare dall'architetto Viana una facciata del palazzo di Stupiniggi, stata scolpita dal cav. Sclopis, che ho l'onore di presentarle con qualche altra carta, che m'è riuscito d'avere.

(*b*) La cifra « tre libri » è un errore: i volumi dell'Alfieri come risulta dai titoli sotto elencati erano solo due: sono attualmente conservati nell'Arch. St. Torino, Sez. Corte, serie Reali Palazzi.

Epperò sarà indispensabile si degni V.M. di determinare se si ha da far lavorare per avere i dissegni alzate e prospettive tanto del palazzo di Stupiniggi, quanto delle fabbriche Regie della Veneria Reale per poterli trasmettere a S.M. Siciliana, dovendo però prevenirla che questo lavoro richiede assistenze di trabucanti per prendere le dovute misure, onde non tralascierà d'essere d'una qualche spesa.

In esecuzione dei Reali ordini di V.M. ho poi fatto ridurre sovra d'una scala più grande il piccolo dissegno del Regio Parco della Veneria Reale dal Bioglio, ed ho l'onore di presentarglielo, affinché si degni d'esaminarlo per riconoscere se è addattato all'intenzioni della M.V.

c. 55 r.) *A sinistra in alto, a margine.*

Rifferta a S.M. il primo agosto 1785.

La M. S., doppo esaminati li controscritti dissegni ha determinato si faccia fare i dissegni delle sue fabbriche Reali della Veneria Reale, con le alzate e prospettive, e specialmente dell'interno della Real chiesa, galeria nuova, citronera e scuderia di don Fillippo, e che perciò si notifichi al misuratore signor Mosso di farsi per l'esecutiva di quanto sopra assistere da persone capaci ed intelligenti onde li suddetti dissegni riescano a dovere formati.

Rispetto al palazzo di Stupiniggi si dia ordine al Misuratore generale Bo, di far solo coi aiuti suddetti levare il dissegno del prospetto verso la capitale, con sue alzate, mentre perciò [*che*] concerne il prospetto verso il giardino possa bastare quello del cavagliere Sclopis, a cui intende si dia ordine di colorirlo, come ha fatto, per quello stato dalla M. S. dato al conte del North.

Ed esaminato il dissegno in grande del Regio suo Parco della Veneria stato formato dal signor Biolo, la M. S. ha approvato ed ordinato si faccia stendere sovra una tela fina e si faccia ornare intorno con un bindello per puoterlo poi mettere involto in un tubo di lat[*t*]a coi altri dissegni per mandarlo a Napoli alla M. S. Siciliana.

(c. 334 r.) Sonosi fatti copiare dall'Ufficio di Topografia i vari disegni della Veneria Reale, quali V.M. ha fatto formare per mandarli a S.M. Siciliana, unitamente agli altri riguardanti la pianta e due facciate nel palazzo di Stupiniggi, attorno [*ai*] quali si va lavorando per dipingere gli abiti delle persone Reali col seguito loro, che si sono ritrovati per la caccia colà data al suddetto Reale Sovrano.

Mi resta a supplicare V.M. per sapere se dei disegni della Veneria Reale ne debba far formar un libro a dovere coperto per ispedirli a Napoli, o stimi inviarli sciolti in un tubo di lata, sembrandomi sia più decente farne formar un libro onde si trovino tutti li disegni gli uni successivi agli altri, prevenendola che le due facciate del palazzo di Stupiniggi, la M.V. ha già ordinato si riducano in forma di quadri per essere spediti a Napoli in una cassetta.

Il doppio poi di detti disegni per ritenersi qui ad uso di V.M. parmi sarebbe opportuno venga ridotto parimenti in un libro, sia per evitarne lo smarrimento, quanto per averli tutti radunati assieme.

A sinistra, al centro.

Rifferta a S.M. li 15 maggio 1786.

La M. S. ha aprovato che si formi dei disegni della Veneria Reale un libro ben pulito per mandarlo a Napoli a quel Sovrano con la pianta di Stupiniggi e con i due quadri rappresenta[*n*]ti le due facciate di quel palazzo.

E che se ne faccia formar altro colla copia di detti dissegni per ritenersi dall'Azienda et valersene ad ogni opportunità di suo Real servizio.

CASIMIRO DEBIAGGI

UN APPUNTO SUL BUSTO DI BERNARDINO DROVETTI NEL MUSEO EGIZIO DI TORINO

Su di una rivista piemontese è recentemente comparsa, con l'attribuzione allo scultore Giovanni Albertoni, la riproduzione fotografica del busto di Bernardino Drovetti conservato nello Statuario del Museo Egizio torinese [1] (fig. 1).

Paragonando però questo ritratto con l'altro busto del Drovetti, collocato sulla sua tomba nel cimitero di Torino ed opera sicura dell'Albertoni, perché da lui firmata [2], appare evidente una profonda differenza sia stilistica che iconografica.

D'un modellato teso e nervoso è l'accigliato e severo busto del Museo Egizio, di un'esecuzione più descrittiva e naturalistica quello cimiteriale; eretto su di uno slanciato piedestallo tornito, con petto a taglio arcuato il primo, massiccio, a busto riquadrato ad erma il secondo; con capigliatura corta ed aderente, di foggia classica il primo, con chioma lunga a ricci fluenti di tendenza romanticheggiante quello dell'Albertoni.

Sono queste divergenze stilistiche, compositive e figurative così nette da far ritenere impossibile che i due ritratti siano opera di uno stesso scultore.

Il vigore plastico, l'energia e la tensione dei muscoli facciali, i vivaci effetti di luce, la rara purezza formale del busto del Museo Egizio mi hanno fatto invece pensare al nome di un altro scultore ottocentesco piemontese, contemporaneo, anzi quasi coetaneo dell'Albertoni, ma di fama e di validità a ragione ben superiore alle sue, ossia a Carlo Marocchetti (nato infatti nel 1805 il Marocchetti, nel 1806 l'Albertoni).

Viene allora alla mente il ricordo dei forti ed incisivi busti ritratto del *Duca di Wellington*, di *Adamo Smith*, di *Ignoto signore* (forse Gaetano Demarchi) conservati nel castello dei Marocchetti a Vaux e caratterizzati da un robusto modellato dei piani e delle masse, pur essi con busto tagliato a semicerchio e pur essi posati su di un basamento circolare, identico nella parte alta (esclusi cioè i tre cerchi inferiori) a quello del busto torinese.

E che quest'ultimo possa essere opera del Marocchetti, oltre ai riferimenti, stilistici ce lo possono far pensare vari altri motivi. Primo fra tutti il fatto che lo

---

[1] *Piemonte Vivo*, 6, 1974, p. 4; si veda anche: E. Scamuzzi, *Museo Egizio di Torino*, Torino, 1963, tav. f.t., senza attribuzione di paternità.

[2] S. Curto, *All'ombra dei cipressi...*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », 1969-1970, p. 5, fig. 2.

scultore e l'egittologo furono amici [3]; secondo che il Marocchetti eseguì pure un medaglione del Drovetti, ricordato da Davide Bertolotti nelle sue *Passeggiate nel Canavese* e citato pure dal prof. Curto [4], già appartenuto al comm. Giovanni Battista Cossato [5], patriota compromesso nei moti del 1821 e generale della Guardia Nazionale, amico sia dello scultore che dell'egittologo [6].

Sappiamo che gli esecutori testamentari del Drovetti furono i senatori Cagnone e Mosca che gli fecero erigere il monumento funebre ornato del busto dell'Albertoni, come ricorda la stessa iscrizione sepolcrale [7].

Il Cossato invece fu l'amico impareggiabile che assisté e confortò negli ultimi due anni di malattia il Drovetti ricoverato nella casa di salute di Borgo S. Salvario, ove si spense nel 1852 [8].

Viene da pensare che egli stesso, che fu uomo generosissimo, di cui pure esiste un pregevole medaglione modellato dal Marocchetti [9], abbia preso l'iniziativa di richiedere al comune amico scultore il busto del Drovetti per conservarne la memoria e le sembianze nel Museo da lui creato.

Se così è, se, come mi pare, il busto è veramente opera del Marocchetti [10], si tratterebbe di un raro contributo al catalogo del più illustre scultore dell'Ottocento piemontese. Infatti da quando nel 1928 il Calderini pubblicava la sua ancor fondamentale monografia su Carlo Marocchetti, pur avendo lo scultore goduto di un'immutata considerazione critica, il catalogo delle sue opere non ha ricevuto nessun arricchimento [11].

---

[3] S. Curto, *op. cit.*, p. 6, n. 1.

[4] D. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, vol. VII, Ivrea, 1874, p. 331; G. Marro, *La personalità di Bernardino Drovetti*, in « Mem. Acc. Scienze di Torino », S. II, t. 71, parte II, p. 74; S. Curto, *op. cit.*, p. 6, n. 1.

[5] G. Marro, *op. cit.*, p. 74; S. Curto, *op. cit.*, p. 6, n. 1.

[6] Su Giovanni Battista Cossato si veda: *Memorie della baronessa Olimpia Savio*, a cura di R. Ricci, Milano, 1911, vol. I, p. 128 e soprattutto: Il Filopatrida, *Giovanni Battista Cossato - 1788-1854*, in « Rivista Biellese », 6, 1954, pp. 1-8.

[7] D. Bertolotti, *op. cit.*, p. 331; S. Curto, *op. cit.*, p. 6.

[8] D. Bertolotti, *op. cit.*, p. 330.

[9] M. Calderini, *Carlo Marochetti*, Torino, 1928, p. 55, tav. XXVII.

[10] Che il busto sia scolpito in legno non mi pare possa rendere meno valida l'attribuzione al Marocchetti che, come è noto, non eseguì solo opere in marmo e in bronzo, ma anche in vari altri materiali, come il biscuit, la terracotta policroma ed il marmo dipinto.

[11] Alcune altre opere sicuramente del Marocchetti, tra cui quattro medaglioni bronzei da lui siglati, attendono ancora di essere resi noti.

RICCARDO NELVA - BRUNO SIGNORELLI

LO STUDIO VANDONE DI CORTEMIGLIA FRA ECLETTISMO E ART DÉCO (1890-1929)

PREMESSE STORICHE ED ARTISTICHE DEL MOMENTO (B. S.)

Scopo di questo studio è di presentare l'archivio Vandone di Cortemilia, composto di circa 200 cartelle, sistemato a cura degli scriventi [1]. La figura di Antonio Vandone di Cortemiglia (1863-1936) è da inserire tra quegli ingegneri-architetti che furono operosi in Torino fra gli ultimi decenni dell'Ottocento e il primo ventennio del Novecento, quasi tutti nati alla scuola dell'Eclettismo, approdati successivamente al momento magico dell'Art Nouveau ed infine trasbordati ai vari « ismi » degli anni dieci e venti [2].

Nel caso specifico del Vandone esiste il fatto, indubbiamente positivo, del disporre di gran parte del materiale da lui prodotto e della corrispondenza scambiata, il che consente di poter seguire l'insieme dell'attività di uno studio professionale sia nei lavori importanti come in quelli di routine od anche relativi a servizi comunitari come fognature, ecc.

Attivo il Vandone su diversi piani come urbanista, progettista di ville e case di abitazione, chiese e stabilimenti industriali, edifici di servizio quali asili, dormitori per operai, cappelle funerarie, mattatoi, ospedali, autore di restauri nel campo

---

Il primo capitolo è stato elaborato da Bruno Signorelli (B. S.), il secondo da Riccardo Nelva (R. N.).

[1] Di queste cartelle (di proprietà del professor Augusto Cavallari-Murat, oggi in deposito presso l'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino) aveva dato notizia lo stesso Cavallari-Murat nello studio su « L'Auditorium di Torino » del 1952, allorché auspicava (parlando dell'opera del Vandone per il vecchio Teatro Vittorio Emanuele in via Rossini): « una rievocazione degna della sua attività onesta assieme a tanti dimenticati artisti torinesi che lavorarono a cavallo di due secoli ».

[2] Antonio Vandone di Cortemiglia (1863-1937) nasce a Terni, da famiglia originaria del vigevanasco. Si laurea in ingegneria civile alla Regia Scuola di Applicazione per Ingegneri. Dal 1860 al 1906 le scuole per l'insegnamento dell'ingegneria a Torino furono due: il R. Museo Industriale (allogato nel vecchio convento di Santa Croce in via dell'Ospedale angolo via Accademia Albertina, oggi area di parcheggio autoveicoli) dove insegnò tra l'altro Galileo Ferraris; al Castello del Valentino si laureavano essenzialmente gli ingegneri civili (cfr. per una dettagliata storia di questa istituzione di G. M. Pugno, *op. cit.*, Torino, 1959).

dell'edilizia religiosa e di progetti per la riplasmazione di castelli. Da buon eclettico compie alcune operazioni che oggi sarebbero disapprovate da critici e cultori dell'arte, in particolare nell'adattamento del Municipio di Vigevano usò di una chiesa settecentesca la cui ampia sala servì per la sistemazione dello scalone di rappresentanza [3].

L'inizio dell'attività del Vandone, per i documenti a noi noti, avviene nel 1890, con studio in via Vanchiglia n. 6, si trasferì poi in piazza Vittorio Emanuele I al n. 19, dapprima come unico titolare e più tardi (nel periodo che va all'incirca dal 1911 al 1921) in società con l'architetto De Negri.

A quest'ultimo si devono alcuni interessanti elaborati grafici come i progetti per l'Asilo Matarazzo (Bruzolo), Salone Odeon (Torino), Tomba Richetti (Torino), Villini De Raimondi (Finale Ligure), per quanto riguarda invece i progetti autografi del Vandone si può notare in alcuni di essi una freschezza di impianto grafico, soprattutto a livello degli schizzi preparatori, per certuni (come la casa Lom-

---

[3] La formazione di Vandone è di origine scientifica, avendo a supporto una classe di docenti non filistea. Si pensi appunto alla figura carismatica di Galileo Ferraris, le cui lezioni erano frequentate da allievi di entrambe le scuole, scienziato ma anche umanista ed amante della musica, che tende a superare i limiti imposti dall'essere la nazione italiana un recente coacervo di diverse regioni. In particolare a Torino la Scuola di Applicazione avrebbe dovuto essere costituita ad imitazione del Politecnico berlinese e cioè come scuola di preparazione con specializzazione in un secondo tempo. In effetti, per la notevole influenza esercitata anche da antichi allievi del napoleonico Ponts et Chaussées ci si indirizzò sulla ingegneria civile. Infatti la Società Ingegneri ed Architetti, che sarà l'emanazione elitaria della Scuola di Applicazione, discuterà tutti gli importanti problemi cittadini e regionali concernenti le ferrovie, i trafori, lo sfruttamento dell'energia elettrica, i lavori di sventramento nella città (come la Diagonale, poi via Pietro Micca). Per un esame della vita culturale torinese dell'epoca si rinvia all'opera di ANGELO DRAGONE, *Delleani (la vita, l'opera e il suo tempo)*, Torino, 1973. In particolare alle pagine 481 e sgg. al capitolo « Motivi di vita torinese » ed alle pagine 547 e sgg. al capitolo « Sulla soglia del nuovo secolo: arte e società ». Un'utile serie di testimonianze sul momento culturale torinese, durante il periodo scolare del Vandone si trova in « Giovanni Chevalley, architetto », Torino, 1951. Per la influenza dei Politecnici, soprattutto di quello milanese, nel contesto italiano dell'Ottocento e del primo Novecento, si veda di RICHARD A. WEBSTER, *L'imperialismo industriale italiano*, Einaudi, Torino, 1974.

Per valutare poi in particolare le influenze scolastiche ricevute dal Vandone occorre richiamarsi ai suoi insegnanti; negli anni in cui era allievo della scuola torinese ne era titolare il Reycend (che sarà magna pars in tutti i problemi edili torinesi dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, autore del piano di rettilineamento e porticatura della via Bertola in alternativa al taglio della via Pietro Micca) ed insegnante (come assistente) Riccardo Brayda. A quest'ultimo riteniamo siano dovute alcune delle influenze neogotiche recepite dal Vandone. Per gli altri influssi, riteniamo si possano attribuire, per la parte eclettica alla scuola del Promis, Ceppi e Castellazzi (continuatori di certo Barocco, che a Torino non muore), mentre la componente neogotica è decisamente frutto dell'insegnamento del Brayda che fu insegnante del Vandone (questi infatti frequentò la Scuola di Ingegneria negli stessi anni in cui insegnava il Brayda).

Probabilmente un'altra componente alla formazione del Vandone viene fornita dalla ascendenza lombarda (fu attivissimo in Vigevano), è probabile che sia stato influenzato dalla lezione boitiana (l'influsso dell'Ospedale e del Cimitero di Gallarate si ritrova nel progetto dell'Ospedale di Canelli, in certi altari per Vigevano, Pinerolo e Revello).

Ben diverso questo gotico da quello del Pelagi a Racconigi, del Melano ad Altacomba ed a Pollenzo, in assonanza con quello di Edoardo Mella (a cui può essere assimilato per certi sciagurati restauri) e del Formento (San Secondo e San Giovannino a Torino).

bard in Torino) si può parlare di risultati più interessanti che non negli esecutivi.

Un altro elemento che riteniamo di porre in rilievo è come Vandone fosse attivo in varie parti d'Italia: Torino e Piemonte, Vigevano, Tarcento (Udine), Chiari (Brescia), Marche e Liguria, Roma, Messina ed anche in Somalia e Kenia (per i Missionari della Consolata), questo lo differenziò rispetto a molti suoi colleghi che invece furono operosi in ambiti circoscritti.

Quando a Torino inizia ad essere attivo il Vandone, in Europa è nato quello che è un vero e proprio movimento artistico che cerca di modificare lo stato di cose sino ad allora imperante. Intendiamo parlare del Liberty, o Art Nouveau o Jugenstil che dir si voglia. Mentre da circa un secolo lo stile che faceva testo era l'Eclettismo che fondeva in pastiches più o meno validi scuole diverse fra di loro, verso la fine del XIX sec., si assisté ad un rivolgimento che venne determinato dalla presenza di un nuovo prodotto. Però, mentre in Europa sorgono validi punti di riferimento (Gaudì e la scuola catalana a Barcellona, Mackintosh e Macdonald a Glasgow, Guimard a Parigi, Olbricht a Darmstadt, Wagner a Vienna) in Italia si è in ritardo di circa un vent'anni per l'introduzione del nuovo stile, che si afferma quando ormai in altre nazioni è già in crisi, o è già stato respinto.

Questo ritardo è innanzi tutto una carenza culturale, dovuta a mancanza di informazione (l'Emporium di V. Pica nasce solo nel 1895, l'apporto del Thovez avviene in occasione della Esposizione torinese del 1898) e poi per carenze economico-sociali causate dai gravissimi fallimenti che colpirono industrie e banche nel periodo 1890-95, per la sconfitta subìta nella avventura eritrea, per la rivolta milanese sedata con le cannonate di Bava-Beccaris.

Questo stato di cose verrà in parte modificato dal decennio giolittiano che favorisce anche il sorgere di un nuovo modo di vedere l'arte (è un valido esempio la villa di Domodossola del parlamentare giolittiano Falciola, opera del Rigotti con arredi interni del Cometti).

Per Torino si assiste in particolare ad alcuni avvenimenti che anticipano (a parer nostro) i tempi nuovi: nel 1884 in occasione dell'Esposizione vi è la costruzione del Castello e del Borgo Medioevale, con il recupero di tutto il patrimonio gotico piemontese, nel 1897 viene inaugurata la Camera del Lavoro del Brayda, edificio che si inserisce nella scia dell'Arts and Crafts (anche per gli affreschi dell'Onetti e del Chessa), nel 1898 ha luogo in Torino l'Esposizione di Arti Decorative che origina il noto appello del Thovez, nel 1901 viene decisa la Mostra di Arte Industriale e Decorativa i cui argomenti erano: la casa moderna nei suoi elementi decorativi, la stanza moderna nel suo complesso decorativo, le case e la via nel loro organismo decorativo.

Tale Mostra del 1902 è il momento che dà l'avvio al nuovo modo di costruire e decorare, anche se la maniera eclettica non sparisce, continua per tutti coloro che non intendono recepire il nuovo stile [5].

Nel 1903 a Venezia la sezione arti decorative viene affiancata alla Biennale, nel 1906 per la Esposizione milanese occasionata dal Traforo del Sempione si ha la prima avvisaglia di involuzione, mentre la Esposizione torinese del 1911 segna

[5] Un esempio è l'impiego da parte della Casa Savoia di caratteri eclettici per i biglietti di invito, mentre ad esempio il Partito Socialista fece adornare le tessere con iscrizione da motivi Art Nouveau (cfr. BAIRATI, BOSSAGLIA, ROSCI, *op. cit.*).

il momento conclusivo del Liberty (e questo dopo che nel 1909 a Parigi il Marinetti ha dato lettura del Manifesto del Futurismo) [6].

Questo a grandi linee il momento in cui si svolge la prima parte dell'attività del Vandone, che dopo il 1911 si riporta su moduli contaminati da eclettismo di ritorno [7], attento poi verso il Venti a captare il fenomeno « art déco » con anticipo rispetto alla parigina esposizione del 1925, e non sarà neppure indifferente a richiami in senso modernista (come per il progetto dell'Asilo Matarazzo del 1920, purtroppo non realizzato, oppure i progetti per il padiglione Monte Grappa a Torino e la chiesa di Mogadiscio).

La formazione del Vandone viene definita dalla Leva-Pistoi « ceppiana », a tutt'oggi non abbiamo elementi per farlo rientrare tra i collaboratori di quest'ultimo, fu però il continuatore dei restauri iniziati dal Ceppi alla Basilica della Con-

---

[6] Si può anche valutare il Liberty italiano in funzione dei centri di produzione. Mentre a Torino è Fenoglio che propone il migliore esemplare di Art Nouveau con quella casa di corso Francia angolo via Principi d'Acaia che è misurato esempio di capacità sia di progettare volumi che di inventare particolari, a Milano il Sommaruga e la sua scuola sviluppano un tipo di Liberty più gonfio, da « parata » in assonanza oltretutto con il carattere lombardo più estroverso. Non sono poi da dimenticare i casi della provincia (il Biellese, il Pavese, l'unicum pesarese della villa Ruggeri del Brega, il gruppo Liberty di Palermo). Quest'ultimo è attivato dall'industriale Florio, a dimostrazione della profonda influenza fra questo movimento e l'industria che si appoggia allo stile nuovo.

A Torino occorre valutare poi il Liberty in rapporto con i luoghi di impianto, trattandosi di un tipo di edilizia destinato — per lo più — alla borghesia emergente. Esso viene impiantato nelle zone di nuova urbanizzazione, l'esempio basilare è il quartiere del Cit Turin, posto a settentrione della piazza Statuto che accoglie la più parte del Liberty torinese. Quest'ultimo si espande inoltre (come prodotto di seconda classe), e cioè come Liberty di riporto (esclusi alcuni casi, come quello della casa Colongo), nelle zone della allora periferia. Vengono interessate le zone del corso Regina e Novara, Borgo San Paolo, lungo il primo tratto di corso Vercelli e nella zona San Salvario e Barriera di Nizza.

[7] Un tipico esempio di involuzione, dopo il 1911 viene dallo stesso Vandone, allorquando partecipa con il De Negri al concorso per la nuova sede della Cassa di Risparmio di Torino nel 1912 (cfr. « L'Architettura Italiana », 1912-13, VIII, n. 3). L'area destinata era tra il corso Siccardi e la via Santa Maria, giudici: U. Govone, S. Molli-Franco Franchi, l'ing. P. Fenoglio, l'arch. G. Moretti.

Concorsero: Tamburini e Foschini, A. Rigotti, A. Ballatore di Rossana (il cui progetto servì vent'anni dopo di base per la sede dell'Istituto Elettrotecnico Nazionale Galileo Ferraris), Reycend e Gelati, C. Caselli, A. Ceresa oltre a Vandone e Denegri.

Il giudizio della commissione giudicante sul progetto di questi ultimi fu: « Il progetto avrebbe bisogno del sussidio di qualche appropriato pozzo di aria e luce. Alla pianta ben ideata del salone, corrispondono due differenti progetti di alzato, l'uno eccessivamente sviluppato in altezza, l'altro evidentemente troppo basso. Sarebbe desiderabile e certo facile a conseguire uno studio inteso a migliorare le condizioni del vestibolo troppo complicato, e quelle dell'accesso al salone che si svolge lateralmente alla scala che conduce ai piani superiori. *Circa la facciata, oltre a qualche appunto di carattere stilistico* (corsivo n.d.r.), si osserva la necessità e la possibilità di meglio coordinare i vari corpi della fronte e di rendere più grandioso l'ingresso del palazzo. Trattasi di un progetto evidentemente perfettibile e che offre serie garanzie dal punto di vista dello studio costruttivo ». Soprattutto nella facciata si assiste (come nota anche la giuria) ad un ritorno a moduli sorpassati, di pura esteriorità. È in fondo un segno dei tempi, alla democrazia di tipo giolittiano si sta sostituendo (in maniera non percepibile ai più) quel coacervo di idee che darà luogo al colpo di stato delle « radiose giornate di maggio » che faranno da funerale alle idee di modernità che si accompagnavano col Liberty.

solata, condotti sul filo di un eclettismo di marca disinvolta, in linea con il maldestro intervento guariniano. Anche nei progetti grafici per i restauri dei castelli di Angrogna e di La Morra, così come negli interventi di alcune chiese (Vigone e Leynì) si rileva in Vandone una carenza di senso storico che lo porta a proporre delle soluzioni ironiche sì, ma sempre afflitte da eclettismo.

Per quanto riguarda la voce arredo (o industrial design) esso è presente nella produzione del Vandone in alcuni casi con pezzi singoli di alta qualità: possiamo citare le maniglie, le porte ed i vetri di casa Zorio (via Vassalli Eandi), i paralumi, gli arredi e le decorazioni del Salone Odeon (Galleria Nazionale in via Roma vecchia), i lampadari ed i ferri battuti della casa Maffei (corso Montevecchio) e quelli poco noti — ma molto interessanti — della casa Colongo, di chiara derivazione hortiana.

Si avvalse il Vandone di una serie di collaboratori, tra cui il tappezziere Lauro, il mobiliere Bocca, la ditta Catella per i marmi e le pietre, il plasticatore professore Quadri, i mastri ferrai Colongo e Mazzuccotelli.

Per i rapporti fra quest'ultimo e lo studio Vandone-De Negri e per le eventuali sovrapposizioni ed incontri di idee si veda quanto sviluppato più avanti (per il caso della palazzina Maffei in Torino e della tomba Richetti nel Cimitero Generale della stessa città) [8].

Se esaminiamo le diverse figure dei committenti del Vandone troviamo fra di essi: nobili che desiderano ristrutturare la propria abitazione per ricavarne anche parti da affittare a terzi:

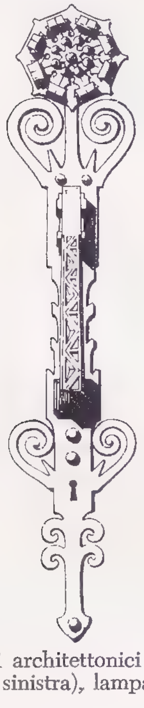
- industriali;
- proprietari di aree in zone in via di sviluppo (sia in città che in luoghi di villeggiatura, soprattutto nella riviera ligure e marchigiana);
- borghesi emergenti che desiderano farsi costruire la villa di rappresentanza (la villa Mazzotti a Chiari, la villa Moretti a Tarcento, la villa Gallo a Pollone) od anche più semplicemente una villetta;
- amministrazioni comunali od enti pubblici che pongono a concorso ospedali, scuole, mattatoi, celle frigorifere, costruzione, ripristino e restauro di teatri e saloni per concerti [9];
- committenti di cappelle funerarie (un articolo di forte richiesta nell'edilizia Liberty);

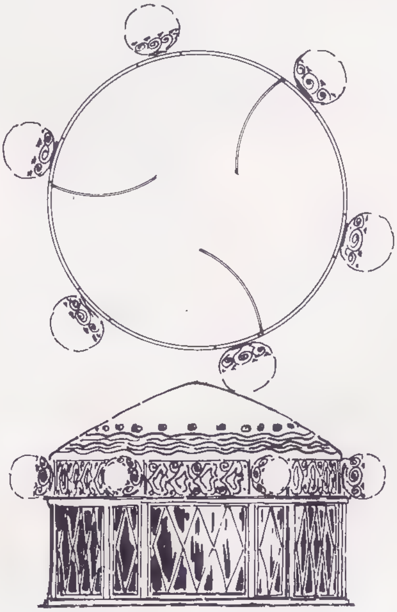
---

[8] Hanno scritto sull'attività del Vandone: AA. VV., *Mostra del Liberty Italiano;* R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, cit., pp. 119-120; R. Bossaglia - H. Hammacher, *Mazzuccotelli*, Milano, 1914; C. Brayda, *Architetture torinesi del primo Novecento* (estratto da « Augusta Taurinorum », gennaio 1965); M. Leva-Pistoi, *Torino 1865-1915;* A. Cavallari-Murat, *L'Auditorium di Torino*, 1952; L. Tamburini, *I teatri di Torino*, Edizioni dell'Albero, Torino, 1966; A. De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Ed. Cremonese, Roma, 1938; R. Gabetti, *Da Torino a Milano*, in « La Casa », quaderno n. 6, Roma, 1958. La rivista « L'Architettura Italiana » di Crudo & C., con molteplici riferimenti all'opera di Vandone.

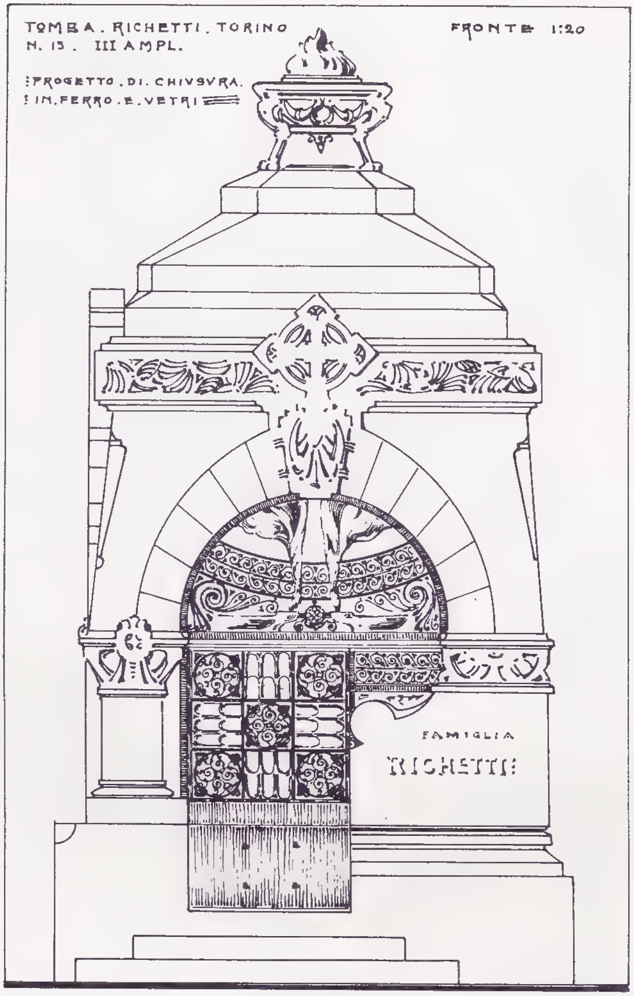
[9] Vandone venne incaricato dal Comune di Torino di studiare il progetto del nuovo Mattatoio con annesso mercato del bestiame. Incarico che assieme a quello conferito a Ballatore di Rossana per la progettazione della nuova Biblioteca Nazionale e Civica (da allogare nel palazzo della scuola di guerra) fu fonte di polemiche. Furono numerosi i professionisti che protestarono per la mancanza di un regolare concorso.

Schizzo della progettata sistemazione in gusto neogotico del castello di La Morra (1905/7).





Particolari architettonici in ferro battuto: maniglia di gusto neogotico di casa Zorio a Torino (a sinistra), lampadario del salone sotterraneo della Galleria Nazionale ex Odeon a Torino (a destra).



Prospetto con dettagli dei ferri battuti della tomba fam. Richetti presso il Cimitero Generale di Torino (1914).

— il clero per la costruzione di altari, chiese o per ripristini delle stesse [10];
— piani regolatori e progetti per esposizioni.

Questa diversificazione di committenza avrebbe dovuto consentire al Vandone una libertà di azione ed una tranquillità finanziaria, che in effetti non ci fu soprattutto per la prima voce. Vandone lavorò però sempre in souplesse, anche se

[10] Tra gli interventi su opere d'arte di un certo valore è da citare la ristrutturazione del Campanile di Buttigliera d'Asti, opera di M. L. Quarini.

per alcuni progetti attese il pagamento delle parcelle per anni (come per la villa Moretti a Tarcento).

Per quest'ultima, come per altre vi è una carenza progettuale del Vandone, che per accontentare il cliente (che vuole una villa ad immagine e somiglianza di quella triestina di Miramare) si presta a progettazioni di dubbio valore.

È forse questo uno dei punti in cui Vandone è carente (in un'ottica moderna), in quanto non impone il suo punto di vista al cliente. Gioca in questo suo modo di agire un innegabile tratto signorile di comportamento che lo spinge a regalare dei progetti o ad attendere degli anni il saldo delle fatture, senza ricorrere alle vie legali [11].

Un particolare capitolo dell'attività del Vandone è quello dell'edilizia funeraria, una specie di manufatto che si « vende » bene nel periodo eclettico e liberty. Il cimitero generale di Torino contiene numerose sue opere e di altri artisti coevi (alcune delle quali ornate da artisti come Davide Calandra e Bistolfi). Di particolare interesse la tomba Richetti (progetto Vandone e Denegri, ferri di Mazzuccotelli) dove la realizzazione della cancellata da parte dell'artista milanese è nettamente inferiore al progetto, al punto che Mazzuccotelli si offre di rinfondere al Vandone una parte del compenso percepito.

Uno degli ultimi progetti del Vandone, anche questo non realizzato, fu quello relativo alla costruzione del nuovo Liceo Musicale (in luogo di quello situato nell'attuale Teatro Gobetti che nel 1925 diventò la Casa del Soldato) con una duplice scelta di luoghi. La prima, dove oggi è situato l'Auditorium e dove allora esisteva il teatro Vittorio Emanuele (pure quello restaurato dal Vandone) e la seconda in piazza Bodoni (dove invece venne eretto l'edificio progetto del Ricci). In confronto all'opera realizzata, di tipo neoclassico, quella progettata dal Vandone proponeva, soprattutto per la versione n. 1 un ampio edificio che richiamava elementi dell'eclettismo ottocentesco.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

AA. VV., *Catalogo della Mostra del Liberty Italiano*, Milano, 1972-73; E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *Il Liberty Italiano*, Gorlich, Milano, 1973; R. Bossaglia, *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano, 1968; M. Leva Pistoi, *Torino: mezzo secolo d'architettura*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1969; M. Leva Pistoi, *Piemonte vivo* (rivista, cfr. numerosi articoli sul Liberty del Piemonte); N. Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Calderini, Bologna, 1961; E. Schild, *Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions*, Vallecchi, Firenze, 1971; B. Zevi, *Spazi dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1974; B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1975.

Per argomenti particolari si veda: J. Arestizabal, *L'archivio Mazzuccotelli*, in « Kalos », aprile 1972; R. Bossaglia - A. Hammacher, *Alessandro Mazzuccotelli, l'artista italiano del ferro battuto Liberty*, Milano, 1971; F. Fortini (a cura), *Torino 1902* -

---

[11] Conosciamo un caso in cui Vandone trascinò il committente in Tribunale. Incaricato dal Parroco dell'Annunziata di Torino di studiare la ricostruzione della chiesa nel 1904 (anticipando l'avvenuta apertura della Via S. Ottavio, con modifica della struttura della chiesa, avvenuta poi nel 1928) si vide respingere dopo 10 anni di studi e progetti il lavoro proposto per il rifiuto del parroco stesso di avvalersi del De Negri, socio del Vandone, perché non praticante. Nacque una causa che è dettagliatamente illustrata nel n. 4 dell'« Architettura Italiana », anno XIV, 1919.

Polemiche in Italia sull'Arte Nuova, Martano, Torino, 1970; A. Galvano, *Per una storia dell'Art Nouveau a Torino*, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1961-62, nuova serie, n. XIV-XV. (Meritevole questo studio della massima lode, per essere stato uno dei primi a proporre una revisione scientifica del fenomeno Liberty); G. M. Pugno, *Storia del Politecnico di Torino*, Torino, 1959.

L'ATTIVITÀ PROFESSIONALE E LE OPERE DI A. VANDONE (R. N.)

Giudicare criticamente le opere di un architetto o un ingegnere è sempre una cosa difficile, questo per diverse ragioni.

Innanzi tutto, per sincerità e imparzialità di giudizio, occorrerebbe conoscere bene non solo l'ambiente sociale, economico e culturale in cui il progetto è maturato, con tutte le implicazioni che ne conseguono, ma anche l'iter che tale progetto ha seguito prima di giungere alla sua effettiva realizzazione, tenendo conto cioè di tutte le imposizioni contingenti estranee al progettista, quali i voleri della committenza, i problemi e le rinunce di ordine economico, esecutivo ecc., che ne hanno in modo più o meno sensibile variato l'originale impostazione.

Nel caso di Vandone vi sono inoltre dei problemi di competenza riguardo alcuni suoi progetti e disegni; ci troviamo di fronte cioè al lavoro di uno studio tecnico ben avviato con validi collaboratori oltre al titolare, quali architetti, disegnatori ecc. la cui personalità e preparazione può influire spesso sulla progettazione e realizzazione in special modo di molti particolari architettonici.

Questa possibile attribuibilità dell'ideazione di particolari architettonici a collaboratori è molto importante per il periodo in cui ha operato Vandone, in anni caratterizzati dal permanere del gusto eclettico in contrasto con le nuove aspirazioni dell'Art Nouveau, quando proprio le lesene delle finestre, i ferri battuti di un balcone, il disegno di un portoncino completavano coerentemente tutto il discorso di una facciata e conferivano quella certa impronta che distingueva una buona architettura dall'edilizia corrente, spesso di speculazione, che usufruiva, senza originalità, dei motivi noti e ripetuti del gusto dell'epoca.

In diversi documenti attinenti progetti dello studio Vandone vengono citati quali collaboratori nei primi anni del 1900 l'ing. G. Momo (che diventerà poi titolare di un proprio studio [1]) e tra gli anni 1911 e 1921 circa l'arch. G. Denegri; non si può escludere però che quest'ultimo rapporto di lavoro si sia sviluppato già in precedenza, la « grafia » di alcuni elaborati di progetto infatti porterebbe a pensare in tal senso.

Di queste collaborazioni di progettazione, ora assai diffuse in molti studi tecnici, si hanno vari esempi nell'epoca: basti pensare allo studio torinese di

---

[1] Dell'attività di libero professionista dell'ing. Giuseppe Momo è possibile citare alcuni lavori, i più noti realizzati in Torino. Tra questi ricordiamo la palazzina della The Cape Asbestos cp. Ltd. in regione Pozzo Strada (cfr. « L'Architettura Italiana », Torino, anno VII, 1911-12), la casa Sigismondi in via Madama Cristina ang. via Pio V (cfr. « L'Architettura Italiana », XI, 1915-16), le palazzine prop. Ravicchio di Vallo in via Lamarmora ang. via Vico (cfr. « L'Architettura Italiana », XII, 1916-17), la casa Pestalozza in corso Re Umberto ang. via Vico (cfr. « L'Architettura Italiana », XXIII, 1928).

Fenoglio che si avvaleva dell'opera di Gottardo Gussoni, o alla successiva collaborazione di quest'ultimo con Vivarelli.

Dopo questa necessaria premessa sulla obiettiva difficoltà di giudizio critico è possibile passare all'esame delle opere dello studio Vandone.

Da una prima analisi globale si può dire che l'evoluzione stilistico-architettonica dei vari progetti e realizzazioni (nell'arco di attività che va dal 1895 al 1930 circa) è stata caratterizzata non solo da un evolversi da stadi iniziali con lavori di minor impegno fino a raggiungere un massimo di maturità (nel momento di adesione all'Art Nouveau), per poi ricadere in un periodo involutivo, ma assistiamo anche ad un'alternanza di lavori, che raggiungono un indubbio livello di interesse non solo locale, con altri, contemporanei, frutto del recupero mediocre di un eclettismo ormai superato.

È importante a questo punto però fare una distinzione tra i progetti e le realizzazioni edilizie. Infatti al primo gruppo appartengono tutti i disegni e gli schizzi ideativi delle opere nel modo in cui il progettista pensava e desiderava di poterle tradurre concretamente, mentre al secondo gruppo appartengono tutte le effettive realizzazioni, molte delle quali, per i già accennati problemi esecutivi, non necessariamente rispettavano l'ideazione iniziale.

Nel caso di Vandone i progetti sono quasi sempre superiori alle realizzazioni, che risultano in qualche modo svilite, anzi sono proprio i progetti che non hanno avuto seguito quelli che più son degni di interesse.

Potrebbe sorgere spontanea una domanda: giudichiamo l'operato di Vandone dai lavori effettivamente realizzati, e nel modo in cui questi lo sono stati, oppure dai suoi elaborati? Questo quesito non è certamente nuovo alla critica dell'architettura e si pone anche per molte altre personalità, più note e su altri livelli; si pensi ad esempio ai molti progetti rimasti tali di Sant'Elia o ancora alle opere di Eric Mendelsohn, quali la Torre Einstein di Potsdam, ben diversa negli schizzi originali dalla successiva realizzazione.

Il dramma, comunque, dei più noti architetti che hanno operato in questo periodo, e che hanno più o meno aderito all'Art Nouveau, è stato proprio quello dell'impossibilità di vedere eseguite in modo aderente all'idea originale le proprie opere.

Diversi progetti dello studio Vandone sono rimasti a tale stadio, altri sono stati realizzati in modo assai diverso; per imparzialità di giudizio occorre quindi prendere in considerazione non solo le opere edilizie più significative ma anche i molti progetti interessanti, che non sono giunti allo stadio realizzativo o che sono stati snaturati in tale passaggio, tralasciando tutti i lavori più correnti, quasi di « routine », di edilizia speculativa, che, purtroppo dobbiamo ammettere, sono quelli che permettevano (e permettono tuttora) ad uno studio tecnico di sopravvivere.

Un altro aspetto interessante, che va preso in considerazione, è costituito dalle collaborazioni con artigiani edili di grande abilità per la realizzazione di molti particolari architettonici, quali i ferri battuti, gli elementi in pietra artificiale, le modellazioni in facciata ecc. [2].

---

[2] La presenza di opere di artigianato edile di alta classe è fatto comune in questo periodo; si pensi alla fioritura in quest'epoca delle scuole di arti e mestieri dirette da

Su questo particolare aspetto occorre segnalare che in diverse opere di Vandone molta importanza hanno assunto i ferri battuti di ringhiere e cancellate. Tra le diverse carte d'archivio esistono infatti molti disegni esecutivi di tali elementi costruttivi, che grazie alla sensibilità interpretativa e realizzativa degli artigiani hanno acquisito una non comune espressività, come per esempio i ferri di Mazzuccotelli nella casa Maffei [3].

Dall'esame sistematico delle carte Vandone è possibile fare alcune considerazioni sull'attività del progettista e sulla vasta tipologia edilizia di lavori svolti.

Una prima considerazione riguarda direttamente l'importanza e la dimensione degli organismi edilizi progettati: nella maggior parte dei casi gli esempi più interessanti e qualificanti si riferiscono ad edifici di dimensioni relativamente piccole, e molte volte di caratteristiche economiche, quali asili, case d'abitazione, laboratori, palazzine, mentre i grossi complessi e l'edilizia signorile e di rappresentanza spesso è impostata sui motivi ormai superati neoclassici, eclettici o di revival neogotico, es. la villa Mazzotti a Chiari, il progetto del salone concerti e liceo musicale in Torino, il progetto concorso del palazzo Cassa di Risparmio di Torino [4], il progetto concorso dell'ospedale di Vigevano, la villa Moretti a Tarcento ecc.

Una caratteristica che accomuna la maggior parte delle realizzazioni è il gusto del dettaglio, la sapienza cioè per i particolari costruttivi ben fatti, ottimi nel disegno e nell'esecuzione, realizzati non solo con tutti gli accorgimenti tecnici atti a farli durare nel tempo, ma anche a renderli coerenti nel discorso complessivo della facciata quali elementi di contrapposizione ad altri materiali e ad altre superfici. Si citano ad es. i particolari in cotto del cornicione dell'Asilo Duchessa d'Aosta, gli elementi in litocemento della palazzina Maffei, i monoliti lapidei delle edicole funerarie ecc.

Occorre ricordare a tale proposito anche l'apporto, certamente non indifferente, dato dalle maestranze in tali realizzazioni; intendendo cioè l'eccellente preparazione e onestà professionale degli impresari costruttori edili e dei muratori come è dimostrato sia dalla ottima esecuzione che dalla qualità dei materiali impiegati.

A questa volontà nel rispettare le migliori regole d'arte costruttive e a questo senso del particolare occorre aggiungere la capacità, in parte di lezione Ceppiana, di interpretare l'architettura barocca e di sapersi inserire quindi coerentemente

---

maestri ed artisti di grande abilità. Si potrebbe citare inoltre moltissimi Istituti per la diffusione della cultura nel campo tecnico professionale che sorti per la maggior parte nella prima metà dell'Ottocento raggiunsero alla fine del secolo un notevole livello di maturità. Basti ricordare tra i più antichi a Torino la scuola detta dei « Misuratori » (primo germe dell'Ist. per Geometri) o la Scuola di Disegno per gli Artisti Industriali, ambedue fondate nel 1805. Queste istituzioni sorsero non solo in città popolose ed industriali ma anche in piccoli centri e paesi. Ne sono esempio le numerose scuole professionali nate nella valle del Cervo, nell'Alto Biellese, ed in particolare ad Andorno Micca, a Campiglia e a Rosazza, per citare soltanto quelle di più antica fondazione. Cfr. G. M. Pugno, *op. cit.*, p. 24 e sgg.

[3] Cfr. lo studio monografico: R. Bossaglia - A. Hammacher, *Mozzuccotelli*, cit., pp. 20, 21, 64, 65, 91, sc. 103 A; E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty*, cit., p. 282 e sgg.

[4] Cfr. « L'Architettura Italiana », VIII (1912-13).

con lavori di ampliamento o di restauro in preesistenti edifici, come testimoniano i lavori di adattamento al palazzo Lovadina (Lascaris) a Torino o i lavori al muro di cinta di villa Bass in Moncalieri [5].

Tra la notevole tipologia di lavori effettuati sono anche da ricordare i molti progetti di organismi edilizi per i quali occorreva risolvere importanti problemi di ordine architettonico-distributivo e statico-strutturale, es. l'edificio industriale Peugeot-Croisat a Torino, i villaggi baraccati e smontabili delle Missioni Consolata in Kenia, ecc.

Sono inoltre degni di menzione alcuni interessanti lavori a scala urbanistica che dimostrano l'importanza che Vandone dava al problema dell'inserimento coerente di nuovi edifici o di complessi di edifici nell'ambiente urbano della città, es. il progetto di risanamento di via Viotti e di via Roma, il progetto per l'esposizione di Torino del 1911, e infine alcuni lavori di architettura effimera, quali padiglioni ed edifici balneari, es. i bagni Boncardo di Finale Marina, quelli di Diano Marina [6], il padiglione Monte Grappa a Torino.

Tali oneste capacità di mestiere non devono però crearci un'immagine parziale di questo progettista, quale quella di buon professionista privo però di propria carica originale.

Vandone ha recepito e aderito, anche se non sempre coerentemente e a volte con ripensamenti, ai movimenti progressisti del mondo dell'architettura a lui contemporaneo, e in particolare all'Art Nouveau, riscattandosi in questo modo dalla restante produzione impostata fondamentalmente su canoni eclettici.

Se si volesse brevemente ripercorrere per tappe successive l'evoluzione dei lavori più significativi dello studio Vandone, alcuni dei quali sono di seguito esaminati più in dettaglio, occorrerebbe iniziare da una delle prime realizzazioni, l'asilo Duchessa d'Aosta a Torino, del 1901-2, dove si è di fronte ad un chiaro linguaggio neoromanico che rivela l'aggancio con la lezione Ceppiana e Boitiana.

Si passerebbe in seguito a citare il periodo di adesione all'Art Nouveau, con aspetti inizialmente Hortiani, nella piccola casa Colongo del 1904, e in seguito di maturata interpretazione personale nel momento più felice della sua attività. I lavori di questo periodo che grosso modo va dal 1904 al 1908 sono un esempio di repertorio Art Nouveau trasposto nell'ambito di strutture tradizionali e sono caratterizzati da contrapposizioni di masse di materiali, di superfici più o meno scabre e di particolari architettonici in un equilibrio e compostezza complessivi; tali opere che sono paragonabili per diversi aspetti ai lavori dell'ambrosiano Sommaruga, del suo seguace Campanini, dei romani Garroni e Pirani [7], possono essere

---

[5] Negli studi originali ad acquerello di tale progetto (del 1905-1906) Vandone prevedeva diverse soluzioni di portali d'ingresso di gusto barocco, raccordati con eleganti volute alla cinta muraria (fig. 3).

[6] Documentazione della costruzione è riportata in « L'Architettura Italiana », VI (1910-11).

[7] Giuseppe Sommaruga (1867-1917), uno dei più importanti esponenti del Liberty milanese, si formò alla scuola di Camillo Boito, e se si tiene conto, come già accennato, che molte delle prime opere di Vandone rivelano agganci con questo maestro, si può pensare che i due progettisti siano partiti da posizioni simili e si siano in seguito ritrovati ad utilizzare linguaggi architettonici analoghi. (Per studi biografici su Sommaruga cfr. U. Monneret de Villard, *L'architettura di G. Sommaruga*, Milano, 1909; L. An-

intese come una delle risposte, schiettamente italiana e tutt'altro che priva di carattere, agli stimoli europei della nuova arte.

Infine occorrerebbe ricordare l'ultimo periodo di attività, caratterizzato da una produzione basata prevalentemente su temi eclettici e neoclassici. Accanto a tali lavori però bisogna citare alcune opere che presentano aspetti innovatori o comunque interessanti.

Nella villa Maffei a Ceres (1914) e nel progetto dell'asilo Matarazzo a Bruzolo (1920-21), (purtroppo non realizzato), infatti è possibile riconoscere una insolita modernità sia nel gioco dei volumi che nello schema compositivo delle facciate. Inoltre il progetto di sistemazione del salone sotterraneo della Galleria Nazionale ex Odeon a Torino e la villa Gallo a Pollone (1920) sono il risultato di un felice momento espressivo di adesione alla Art Déco.

Da quanto sin qui detto possiamo affermare che Vandone oltre ad essere stato un buon professionista in tutti i sensi della parola, cioè dotato di capacità tecniche di rilievo e di onestà professionale, è riuscito in alcuni lavori a superare i limiti di una buona tecnica di progettazione giungendo a realizzare una vera architettura grazie ad una propria carica originale, tanto più apprezzabile in un periodo storico così ricco di contenuti ma così contraddittorio.

È interessante esaminare, in dettaglio, alcuni lavori particolarmente rappresentativi eseguiti dallo studio Vandone nella zona torinese.

L'asilo Duchessa d'Aosta in borgata Cenisia (fig. 1) non è certo una costruzione appariscente. La sua corretta impostazione, la saggia parsimonia di materiali sono però dettate da precise esigenze di economia.

L'edificio nasce infatti dal concorso di molti benefattori per sostituirsi al precedente asilo, carente per spazio e funzionalità. Lo stesso Vandone cede il progetto e le proprie prestazioni senza alcun compenso.

La costruzione sorge in un tempo relativamente breve, il progetto è presentato in Municipio nell'aprile 1901, le opere murarie sono terminate entro il gennaio 1902 e l'inaugurazione è del 13 luglio dello stesso anno.

Dal punto di vista planimetrico l'asilo si sviluppa su due bracci disposti ad « L » lungo il corso Francia e la via Villarfocchiardo. L'ingresso è angolare, e in

---

GELINI, *G. Sommaruga*, in « Emporium », XLVI (1917); « L'Architettura Italiana », XII (1916-17); A. AGUECI, *L'epopea di Sommaruga*, in « Quadrivio », Roma, 1938; F. TENTORI, *Contributo alla storiografia di G. Sommaruga*, in « Casabella », n. 217, 1957; C. CATTÒ - L. MARIANI TRAVI, *Immagini di Sommaruga*, in « L'Architettura », n. 143-144, 1967. Inoltre gli studi: R. GABETTI, *Da Torino a Milano*, in « La Casa », quaderno n. 6, Roma, 1958; R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, cit.; ID., *Architetture liberty a Milano*, mostra di progetti architettonici dell'Archivio Storico del Comune di Milano 1890-1914, Milano, 1972; ID., *Liberty a Milano*, coll. Morazzoni, E.P.T. Milano, s.d.; ID., *Il Liberty, storia e fortuna del Liberty in Italia*, Sansoni, Firenze, 1974.

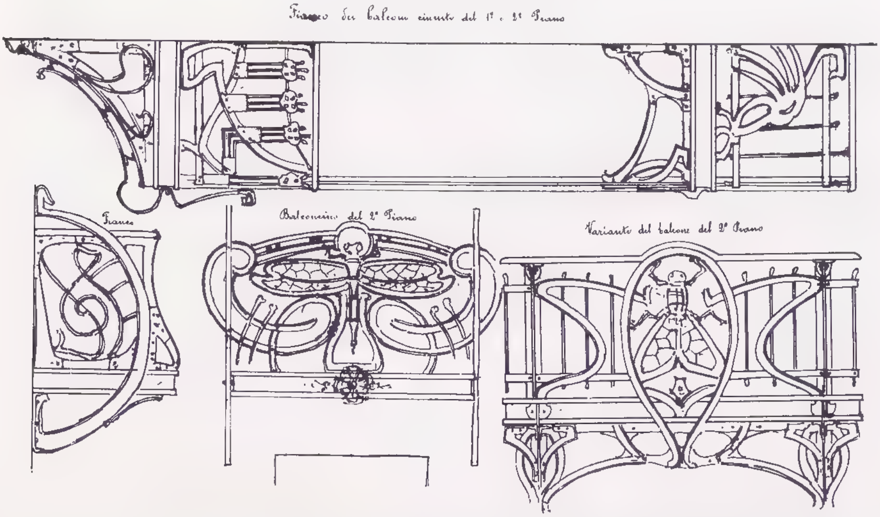
Tali temi compositivi si ritrovano anche nelle opere di altri architetti milanesi, tra questi A. Campanini (conosciuto in particolar modo per la casa in via Bellini 11 a Milano) e compaiono anche in lavori al di fuori dell'Italia settentrionale. Si cita ad esempio le realizzazioni a Roma pressoché coeve dell'arch. Garroni (es. villa Astengo al Lungotevere Mellini) e quelle successive, a cavallo delle due guerre, dell'arch. Pirani (quartiere I.C.P. di S. Saba); cfr. P. PORTOGHESI, *L'Eclettismo a Roma*, De Luca, Roma, 1968, p. 115 e sgg. e p. 155 e sgg.

un originale schizzo (fig. 2) esso appare articolato in una sala a pianta pseudo ellittica preceduta da un porticato che ne riprende simmetricamente il disegno. Purtroppo i successivi elaborati progettuali e la realizzazione non sono riusciti a tradurre in pratica completamente la spigliata originalità di tali idee compositive.

Notevoli in tutta la costruzione sono i particolari costruttivi realizzati per durare nel tempo ed essere anche poco costosi. Si cita ad es. il cornicione di piccolo aggetto realizzato con appositi elementi in cotto con « gocciolatoio » contenenti il canale di gronda, o gli stessi camini, di aspetto insolitamente moderno e di ottima esecuzione.

Questo edificio rivela l'aggancio con la lezione di Carlo Ceppi e coi motivi cari a Camillo Boito; la sensazione di solidità del complesso e la contemporanea semplicità, la saggia parsimonia di gusto neoromanico qui evitano di giungere ad un deleterio monumentalismo presente in tante realizzazioni coeve [8].

La casa Colongo, in via Catania 35, è una costruzione modesta, situata in una zona periferica di Torino, allora in via di completamento edilizio, a prevalente localizzazione industriale e residenziale economica [9]. Rispetto ai progetti



Particolari dei ferri battuti a disegno zoomorfo e fitomorfo dei balconi di casa Colongo a Torino (1904).

[8] Anche in contemporanee costruzioni, quali l'asilo Margherita di Mirafiore in Mirafiori (del quale è stata pubblicata la facciata nella rivista d'epoca: « Memorie di un architetto », vol. XI, fasc. IV) o il progetto non realizzato dell'ospedale di Canelli, Vandone ripropone un analogo linguaggio architettonico. Nel caso dell'ospedale di Canelli (fig. 4) spicca però un maggiore respiro d'insieme, e la costruzione, di notevoli dimensioni, articolata su diversi corpi di fabbrica, si distingue per una piacevole semplicità e parsimonia complessive.

[9] L'edificio si trova a poche centinaia di metri dal perimetro della cinta daziaria del 1853 che correva a lato del corso Tortona, di fronte all'ingresso del Cimitero Generale.

l'edificio è stato realizzato solo parzialmente: si prevedeva un fronte di dimensioni quasi doppie dell'attuale, da realizzarsi in due successive fasi, soltanto la prima delle quali è giunta a compimento.

La costruzione, edificata nel 1904, rappresenta un momento di adesione di Vandone all'Art Nouveau, con evidenti agganci al liberty Hortiano, e, in tal senso, è uno dei pochi edifici torinesi ancora visibili nelle sue caratteristiche originarie.

Sebbene la volumetria parallelepipeda dell'edificio e la sua impostazione planimetrico-distributiva siano convenzionali, fatto anche legato all'economicità della costruzione, di notevole interesse sono i ferri battuti che movimentano tutta la facciata (fig. 5) e la cui evidenza non era forse disgiunta da un fatto che potremmo definire pubblicitario: il committente Colongo era infatti artigiano in ferro battuto. Molto particolari sono i ferri sagomati del tetto che fungono da mensole alla pantalera e contemporaneamente, aggirando il canale di gronda, da paraneve sulla copertura. Tali mensole sono incastrate su una fascia decorata a disegni geometrici che conclude la parte superiore della facciata. Da segnalare sono inoltre i disegni zoomorfi e fitomorfi, se pur ingenui, raffiguranti tra l'altro calabroni, libellule, coccinelle ecc., che caratterizzano le ringhiere e le mensole dei balconi, tra loro collegati da filiformi steli verticali. L'uso così fantasioso del ferro in tali elementi viene esaltato dall'utilizzazione, tra l'altro molto pratica, di architravi per le finestre realizzati in putrelle a vista ingentilite da piccole rosette in ferro battuto che mascherano le necessarie staffe di collegamento [10].

La palazzina Maffei, in corso Montevecchio 50, è la più nota costruzione di Vandone, e, insieme al laboratorio Quadri (edificio ora completamente ristrutturato), rappresenta il momento di più felice adesione al Liberty per questo progettista. La palazzina, eseguita negli anni 1904-1906, anche per le caratteristiche della zona residenziale in espansione in cui era venuta a collocarsi [11] nasce con requisiti di un certo decoro (fig. 6). L'impianto planimetrico si presenta piuttosto convenzionale, basato su schema simmetrico: un corpo centrale con due bracci risvoltanti ad « L » sul cortile, una scala principale e due secondarie che servono i bracci laterali.

L'edificio è abbastanza diverso da molte altre realizzazioni torinesi dell'epoca e rappresenta una particolare interpretazione del Liberty, molto vicino a posizioni

---

[10] Vandone progettò in via Catania, poco distante, anche un piccolo edificio industriale, l'officina Falconieri, la cui palazzina uffici richiamava nei ferri battuti la casa Colongo; purtroppo tale costruzione non fu che parzialmente realizzata, nella parte del capannone, ora demolito. Il motivo delle putrelle a vista utilizzate come architravi di finestre e verande è presente anche nella palazzina Marentino in corso Francia (edificata nel 1904 e sopraelevata nel 1907), cfr. « Memorie di Architettura Pratica », Torino, vol. II (1910).

[11] L'edificio fronteggiava l'antica Piazza d'Armi, una parte della quale (delimitata dai corsi Montevecchio, Siccardi ora G. Ferraris, Peschiera e Vinzaglio) fu lottizzata, dietro approvazione del Consiglio Comunale in data 30 ottobre 1912, secondo il progetto dell'ing. Chevalley che prevedeva la destinazione della medesima, parte a villini e parte a case signorili da pigione. Cfr. « L'Architettura Italiana », VII (1911-12) n. 4 e VIII (1912-13) n. 3; G. Boffa, *Lo sviluppo urbanistico di Torino*, in « Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ing. e Arch. in Torino », XXIX, n. 3-6, Torino, 1975.

eclettiche, sentito in special modo come senso della contrapposizione di materiali (cemento, ferro), di superfici più o meno scabre (intonaco, bugnato) e di particolari in forme geometrizzate legati in una compostezza complessiva.

La palazzina Maffei, ed alcuni altri edifici di questo periodo, sono per diversi aspetti paragonabili ad alcune pressoché coeve realizzazioni romane degli architetti Garroni e Pirani [12]. È evidente inoltre l'influenza di quel Liberty, che si potrebbe definire di scuola milanese, caratterizzato da grandi e pesanti masse murarie che ebbe il maggior esponente in Sommaruga. Tuttavia le opere di Vandone se ne differenziano per la maggior compostezza complessiva e per il fatto che non raggiungono quella sostanza monumentale e quel disegno naturalistico rigonfio.

Nella palazzina questo discorso compositivo è trattato non solo nella facciata, che evidenzia la simmetria dello schema planimetrico e dove sono presenti gruppi di bassorilievi [13], ma è ripreso nell'andito di ingresso e si completa nelle scale a quattro rampe realizzate in masselli lapidei. Interessante notare che un originale schizzo della facciata (fig. 7) prevedeva un coronamento della stessa mediante un cornicione in muratura e sovrastante balaustra, purtroppo in seguito non eseguiti essendosi adottata la soluzione dell'attuale sporto in legno.

Eccezionali sono i noti ferri battuti della facciata, dell'androne e della scala opera della ditta Mazzuccotelli ed Engelman, e degne di nota anche le decorazioni interne, che in perfetto accordo, ne riprendono il disegno liberty. Al riguardo, come già innanzi accennato, si fa notare che tra le carte originali di Vandone sono presenti diversi disegni particolareggiati dei ferri battuti (fig. 8 e fig. 17), tra questi sono da citare quelli del cancelletto e delle vetrate dell'androne, quelli della ringhiera delle scale, quelli dei davanzali delle finestre, mentre mancano nelle carte disponibili quelli dei balconi di facciata [14].

Nella casa e laboratorio dello stuccatore Quadri, in corso G. Ferraris 86 (allora corso Siccardi) Vandone utilizza in parte il linguaggio architettonico della palazzina Maffei.

L'edificio, del 1905, è però di caratteristiche più economiche, il tema è svolto più liberamente sia in pianta che in alzato, con decorazioni più ingentilite e meno geometrizzate che nel precedente esempio (fig. 9 e fig. 10).

Volumetricamente la costruzione (ora ristrutturata e non più riconoscibile [15])

---

[12] Cfr. nota n. 7.

[13] I bassorilievi esterni sono opera dello scultore G. B. Alloati: rappresentano simbolicamente lo svolgersi della vita in analogia al sole che nel suo corso giornaliero determina le fasi del mattino, del meriggio e della sera. I disegni delle decorazioni interne ed esterne vennero sviluppati dal collaboratore di studio ing. G. Momo, gli elementi in pietra artificiale furono opera della ditta Quadri e le pitturazioni del prof. Boasso. Cfr. « L'Architettura Italiana », I (1905-6), n. 12.

[14] Questi ultimi ferri, tenendo anche conto dei disegni presenti nell'archivio Mazzuccotelli e della sua produzione coeva (cfr. E. Bairati, R. Bossaglia, M. Rosci, *L'Italia Liberty*, cit., p. 282 e sgg.) potrebbero essere attribuiti non solo come realizzazione ma anche come ideazione a questo mastro ferraio.

[15] L'edificio è stato sopraelevato e la facciata risulta completamente ristrutturata, una fotografia dell'edificio nella situazione originale è riportata in: M. Leva Pistoi, *Torino mezzo secolo di architettura 1865-9115*, cit., p. 281.

si sviluppava con un corpo principale a due piani, prospiciente il corso, e risvoltava sul cortile con due ali minori (laboratorio da un lato, tettoia ricovero dall'altro); la scala era ricavata in apposito vano avanzato sul cortile.

La facciata si presentava con una asimmetria evidente, anzi nei primi progetti, non realizzati, era previsto lateralmente un corpo più alto, a « torretta », in corrispondenza dell'androne carraio.

Sia per lo schema complessivo, che per la ricca decorazione plastica della facciata, questo edificio può essere considerato tra le migliori realizzazioni di Vandone in Torino.

Tra i diversi progetti non realizzati e quasi contemporanei alla palazzina Maffei e al laboratorio Quadri è interessante esaminare i disegni del garage Peugeot-Croisat, corso Massimo d'Azeglio ang. via Petrarca [16]. Il progetto, del 1906-7 [17], prevedeva l'adattamento di un fabbricato industriale esistente, con la creazione di una palazzina uffici e di un grande salone, con copertura in metallo e vetro, ottenuto utilizzando il preesistente cortile. In tale salone una balconata sopraelevata da terra correva lungo tre lati del perimetro, sostenuta da grosse mensole modellate in profilati metallici. I fabbricati in muratura dovevano contenere oltre agli uffici amministrazione e vendita anche i magazzini ricambi, l'officina ecc. Per la facciata, che presentava uno schema non simmetrico, Vandone aveva approntato due soluzioni: una più riecheggiante il motivo Liberty (fig. 12), l'altra più classicheggiante, ambedue comunque caratterizzate da plastiche decorazioni e da un complessivo equilibrio compositivo.

La casa Zorio di via Vassalli Eandi 22, del 1912, è uno degli esempi più significativi della produzione tarda di Vandone testimoniante un marcato ritorno stilistico dell'eclettismo.

L'edificio, di un certo decoro, è relativamente piccolo e completa un lotto già in parte occupato da una costruzione residenziale precedentemente progettata dallo stesso Vandone [18].

Lo schema compositivo della facciata è impostato sulla presenza di un basso-

---

[16] Tra questi progetti non realizzati è il caso di citare l'adattamento della casa Milano (fig. 13) in via Cibrario (1906), che è caratterizzata da uno schema compositivo di facciata nettamente asimmetrico e il progetto di ristrutturazione della casa Serafini Conelli (1911), all'angolo di corso Duca di Genova (ora Stati Uniti) e corso Re Umberto, che riprende il tema già trattato nella palazzina Maffei.

[17] La datazione esatta di questo progetto è sconosciuta, tuttavia con molta probabilità esso è coevo al progetto dell'edificio industriale Peugeot-Croisat S.A. di corso Peschiera, del 1906. Questa ipotesi è in accordo anche con il fatto che tale società è fondata all'inizio del 1906 e verrà sciolta nel luglio 1907. Cfr. Museo dell'Automobile C. Biscaretti di Ruffia - Torino, *Marche Italiane scomparse*, Torino, 1972, p. 215 e sgg.

[18] Vandone ha progettato tre case Zorio, tutte localizzate nell'isolato delimitato da corso Francia, via delle Alpi, via Vassalli Eandi, via Bagetti. La prima casa, progettata nel 1905 e realizzata nel 1909 è all'angolo di corso Francia con via delle Alpi, la seconda del 1910 all'angolo di via Bagetti e via Vassalli Eandi, la terza, a quest'ultima confinante, in via Vassalli Eandi 22.

rilievo a sviluppo orizzontale (raffigurante San Giorgio e il drago [19]), inserito in asse del prospetto, quale architrave di due porte finestre del primo piano e richiamato da un esteso balcone. Gli fanno riscontro, quali elementi verticali, quattro paraste a foggia di colonne che scendono dal cornicione e terminano con dei mascheroni zoomorfi all'altezza del primo piano (fig. 14). La facciata è completata da piccoli balconi; tra questi quelli al terzo piano, arricchiti da colonne, fungono da elementi compositivi di contenimento e chiusura.

I ricchi particolari architettonici, che decorano l'edificio, meritano un accenno: anche in questo esempio si dimostra la cura con cui lo studio Vandone progettava i particolari e quanto ci tenesse a che questi fossero realizzati a regola d'arte. Sono da segnalare i ferri battuti di gusto Liberty sia in facciata (ringhiere) (fig. 15) che nell'androne (cancello), i curiosi particolari di ferramenta del portone di gusto neogotico, i molti elementi in pietra artificiale e gli stucchi dell'androne che riprendono il tema sviluppato in facciata.

I progetti riportavano spiritose figure zoomorfe (fig. 16), geometrizzate con decisi tagli [20] in analogia a certe sculture di P. Beherens; purtroppo la realizzazione di tali elementi risulta anonima e fredda, molto diversa dall'immagine che si poteva cogliere dagli schizzi ideativi originali.

La villa Maffei a Procaria (Ceres) del 1914 è un lavoro che si distacca nettamente dalla produzione dello studio Vandone in quegli anni.

Infatti l'edificio pur presentando dettagli decorativi e particolari architettonici (di notevole perfezione tecnica [21]) tipici di un linguaggio ancora eclettico è caratterizzata da una volumetria e da uno schema compositivo delle facciate insolitamente moderni.

La pianta è piuttosto articolata e il volume, spezzato in diversi corpi di fabbrica, viene conchiuso dai decisi tagli degli spioventi del tetto che imprimono una fisionomia prettamente montana alla costruzione (fig. 18).

L'aspetto innovatore di questo lavoro si riscontra anche nel disegno di alcune semplici opere di completamento nel giardino, quali la fontana o i sedili, realizzati in armonia con l'edificio, e nella costruzione accessoria destinata a portineria e garage.

---

[19] Il bassorilievo è dello scultore Cellini; cfr. « L'Architettura Italiana », X (1914-15).

[20] Al riguardo è da segnalare un disegno a mano libera acquerellato che riporta l'annotazione: « schizzi per la casa Zorio, settembre 02 » che si riferisce in modo evidente alla porzione di casa in via Vassalli Eandi 22. È difficile stabilire se la data 1902 sia veritiera oppure un errore; a favore della prima ipotesi si potrebbe però ricordare l'analogia di tali schizzi con le sculture di P. Behrens della fontana esposta al padiglione austriaco alla Mostra delle Arti Decorative del 1902 a Torino. In tale caso le prime fasi di progettazione dell'edificio esaminato (costruito nel 1912) sarebbero da antedatare di diversi anni.

[21] bassorilievi furono realizzati dallo scultore Enrico Cattaneo, gli stucchi interni dal prof. Quadri, gli affreschi dal pittore Rovero su cartoni dell'artista Dossola, i graffiti e le decorazioni della ditta Boasso. I ferri battuti sono di Mazzuccotelli e l'arredamento del cav. Martinotti. Cfr. « L' Architettura Italiana », XIII (1918), n. 4.

Una lapide in loco che cita come progettista l'arch. Denegri testimonia il ruolo importante assunto da quest'ultimo nello studio Vandone [22].

Di alcuni anni posteriore è il progetto dell'asilo Matarazzo a Bruzolo (1920-1921), non realizzato [23], nel quale si riconoscono sviluppati temi compositivi simili alla villa Maffei.

L'edificio molto piccolo e organizzato su due piani, si distingue per semplicità e funzionalità di insieme. La disposizione planimetrica dei locali è tale da rispettare gli orientamenti e nel contempo risolvere i problemi di ordine architettonico-distributivo.

I prospetti presentano aperture strette ed alte, oppure, dove le esigenze interne lo richiedevano, sviluppate in larghezza. Anche in questo caso il tetto, con i decisi tagli delle falde di copertura, definisce la volumetria complessiva.

Alla luce di questo esame di alcuni lavori dello studio Vandone, dal quale compaiono evidenti la molteplicità e diversità di tendenze e le insite contraddizioni, è possibile comprendere quel senso di insoddisfazione che con più o meno profondità accomuna Vandone a molti altri progettisti che hanno operato nei primi anni del Novecento. Insoddisfazione che nasce dal bilancio dell'operato di tutta una vita in un certo senso consumata nella ricerca di nuovi temi seguendo strade diverse che, sebbene rischiarate da rari e felici momenti espressivi, non hanno condotto alle mete sperate.

Tuttavia non per tale ragione questi progettisti devono essere ignorati, in quanto occorre dare il giusto valore a tali sforzi che sono testimonianza di un periodo così incerto e travagliato dell'architettura italiana e che pur nella loro mancanza di chiarezza, sono stati necessari per la comprensione dei nuovi movimenti di più ampio respiro in ambito europeo.

---

[22] Nei già citati numeri della rivista l'« Architettura Italiana » che riportano documentazione della villa Maffei e della casa Zorio compare come progettista il binomio « ing. Vandone - arch. Denegri ».

[23] L'edificio fu commissionato per conto del conte Francesco Matarazzo in ricordo della morte del figlio, avvenuta nel 1920 in un incidente automobilistico nei pressi di Bruzolo. Nel luogo dell'incidente (lungo la statale S.S. 25) fu edificato, su progetto del Vandone, un monumento ricordo. L'asilo invece venne realizzato alcuni anni dopo (1928) su diverso progetto (del 1925) dell'ing. Arlorio (doc. Arch. Com. Bruzolo).

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Giovanni Marro

Fig. 2. Don Michele Pizzio

Fig. 3. Virginio Rosa.

Fig. 4. Esplorazioni presso Civitavecchia.

Fig. 1. Veduta della collina meridionale di Gebelein al tempo degli scavi dello Schiaparelli. In alto si scorgono i bastioni della fortezza

Fig. 2. La collina conica di Mo'alla, vista dal tempio di Hathor.

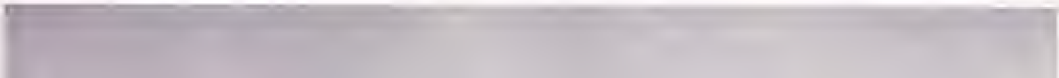


Fig. 3. Veduta della collina settentrionale di Gebelein, da sud.

Fig. 4. Scorcio del « dromos » che conduceva al tempio di Hathor, sulla collina settentrionale, durante lo scavo dello Schiaparelli.

Fig. 1. Ara con epigrafe C.I.L. V/2, 7140 nella riproduzione del ms. Torino, Bibl. Nazionale, R I IV 2, c.7r.

Fig. 2. Ara con epigrafe C.I.L. V/2, 7140 conservata nel Museo di Antichità di Torino, inv. n. 403.

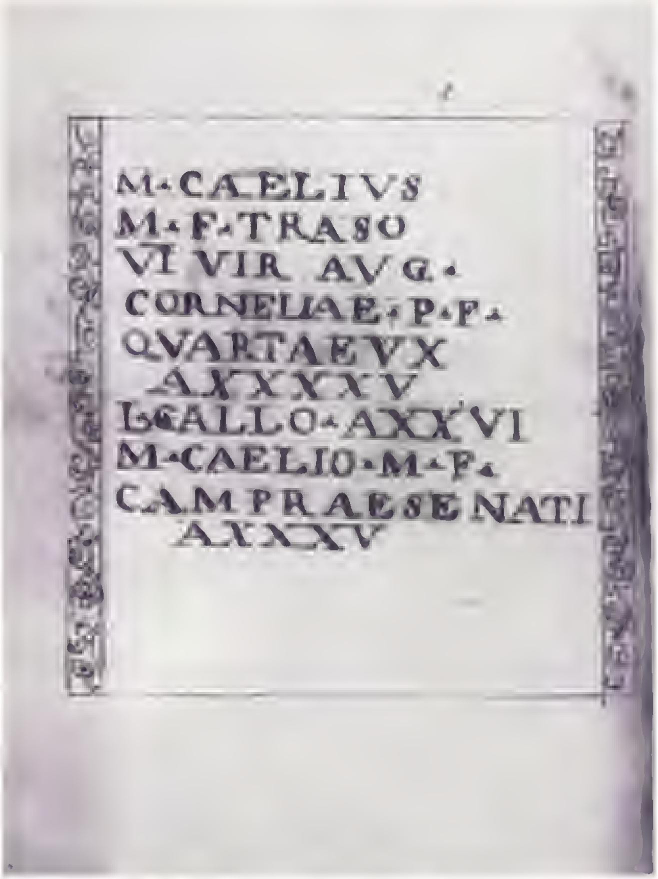


Fig. 3. Epigrafe *C.I.L.* V/2, 7107 nella riproduzione del ms. Torino. Bibl. Nazionale, K².IV.2, c.11r.

Fig. 4. Epigrafe *C.I.L.* V/2, 7107 conservata nel Museo di Antichità di Torino: inv. n. 488.

Fig. 2. L'architrave nel momento della messa in luce.

Fig. 2. Particolare del fregio della Cattedrale di Nîmes
(da V. Lassalle cit., planche XLIV/3).

Fig. 3. Fregio della chiesa di San Restitut
(da A. Villard cit., foto n. 75, M. Germain, Grenoble).

Fig. 1. Chambéry. Altare della Sainte Chapelle, progetto di Filippo Juvarra, 1730.

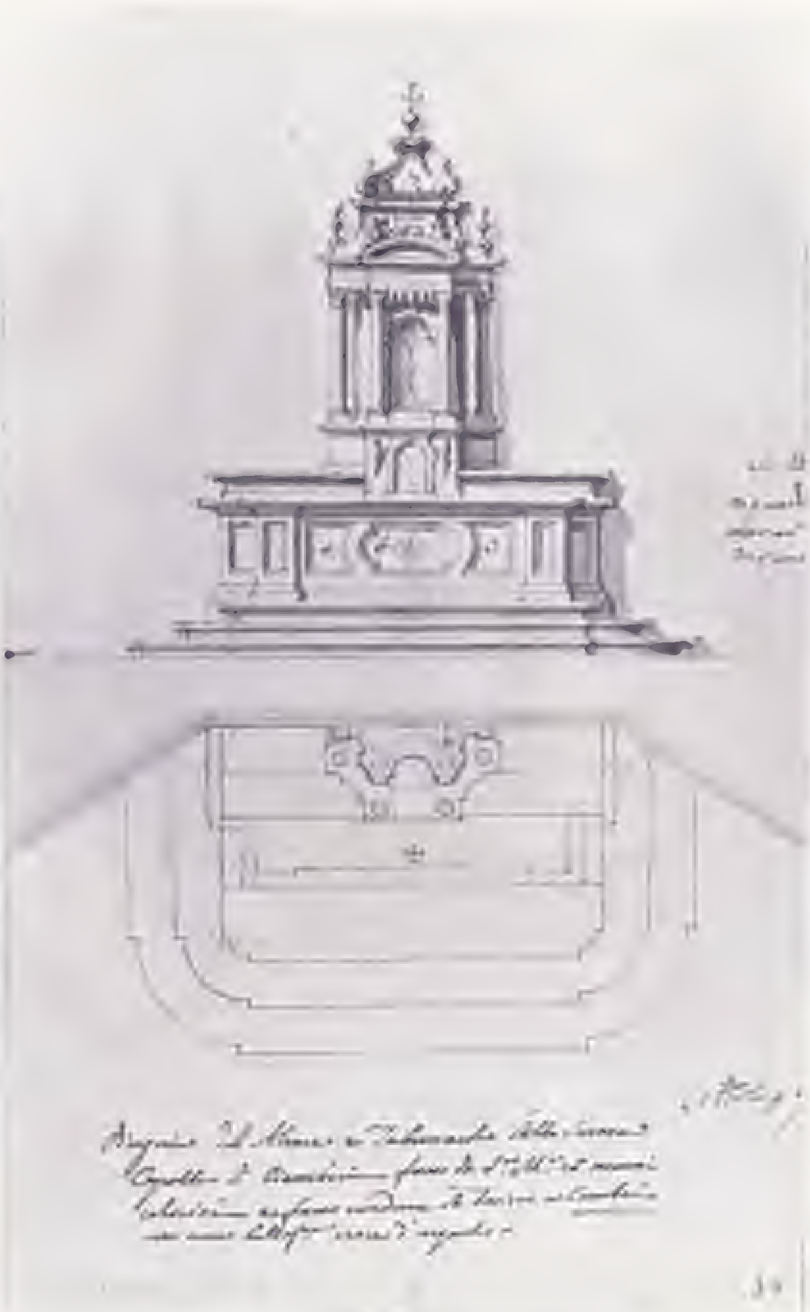


Fig. 2. Filippo Juvara. Disegno per Chambéry (1726), costruttivo per l'altare vero e proprio e di massima per il tabernacolo (Torino, Museo Civico, dis. di F. J., vol. I, pag. 24, n. 34).

Fig. 3.

Fig. 4. S. Alban des Hurtières, altar maggiore della chiesa gotica, costruito nel 1720 per la chiesa di S. Léger di Chambéry.

Fig. 1. Bernardo Vittone - Mario Ludovico Quarini. Facciata verso la piazza del palazzo Grosso a Riva di Chieri.

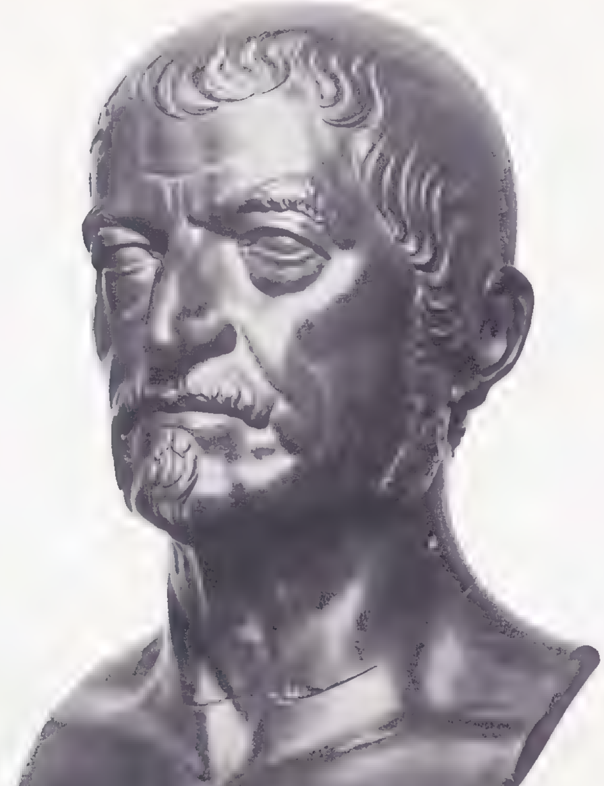


Fig. 1. C. Marocchetti? Busto di Bernardino Drovetti. Torino, Statuario del Museo Egizio.

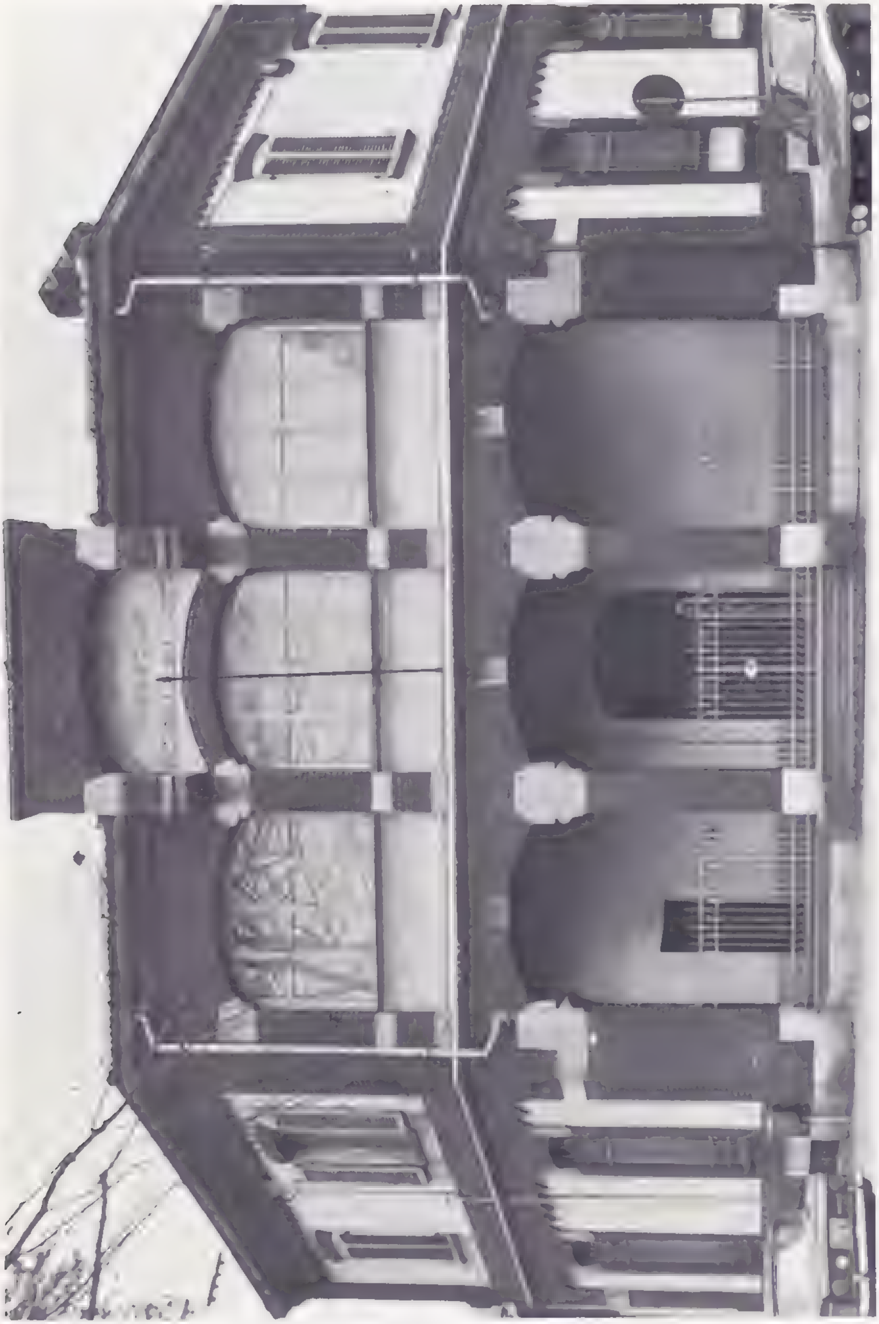


Fig. 1. Asilo Duchessa d'Aosta a Torino (1901-2). Degni di nota i particolari architettonici di ottima esecuzione che contribuiscono a conferire all'edificio un senso di solidità e di contemporanea parsimonia.

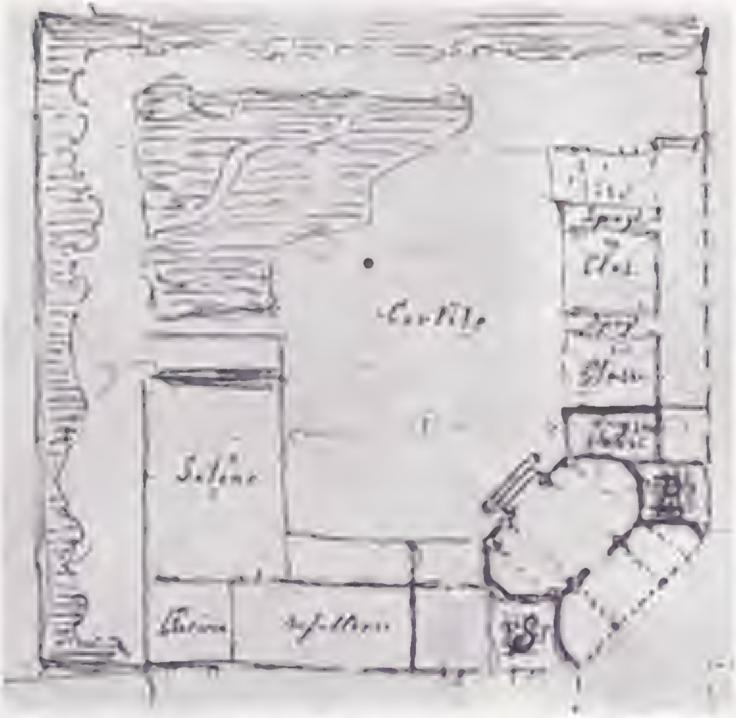


Fig. 2. Schizzo planimetrico dell'asilo Duchessa d'Aosta a Torino. Si noti l'ingresso angolare articolato in una sala a pianta pseudoellittica preceduta da un porticato che ne riprende simmetricamente il disegno.

Fig. 3. Disegni per il muro di cinta di villa Bass a Moncalieri (1905-6). Si noti l'eleganza dei pilastri e dei cancelli di ingresso alla proprietà.

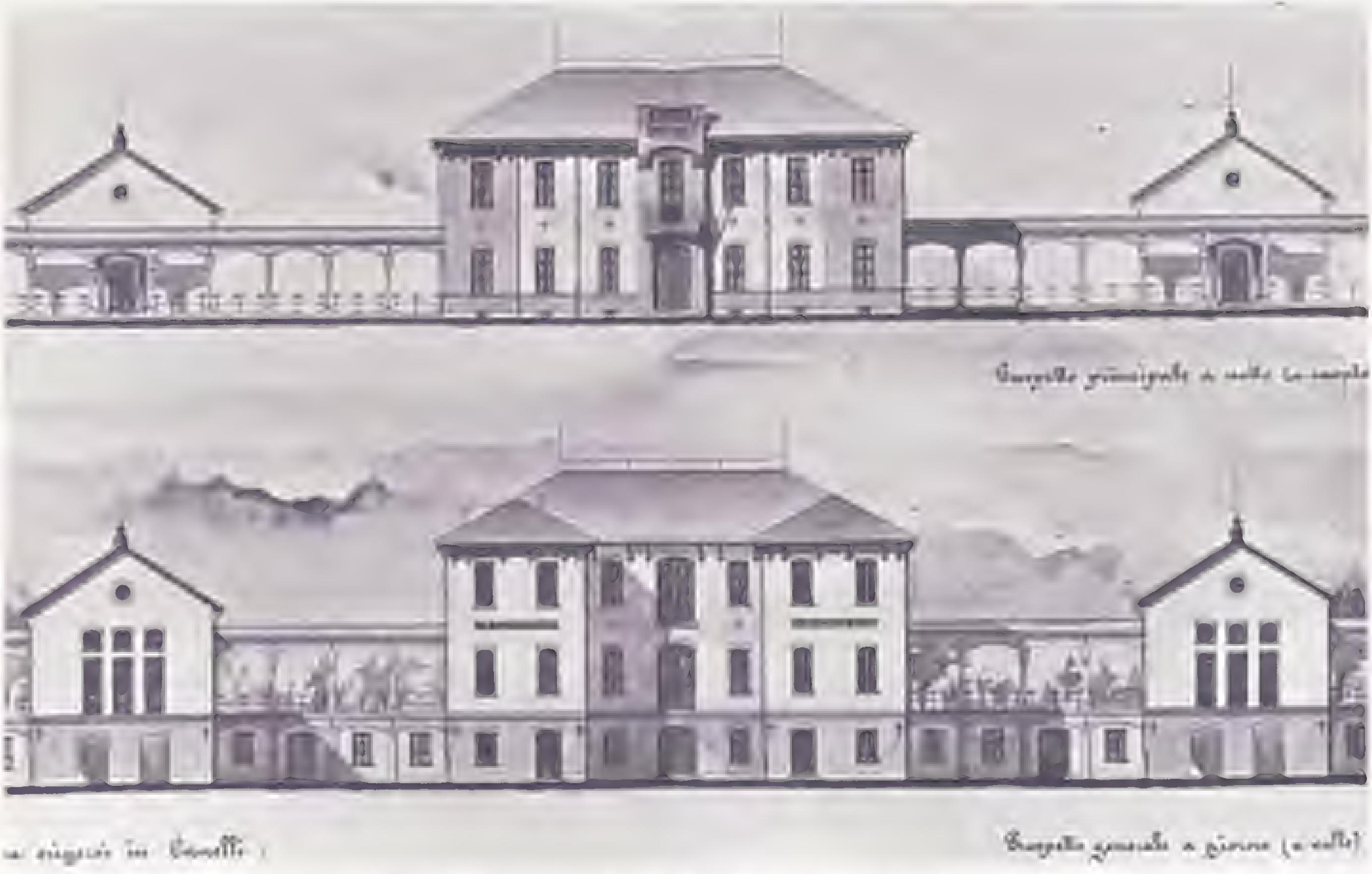


Fig. 4. Stralcio del progetto (non realizzato) dell'ospedale Arduini in Canelli (circa 1900). L'edificio articolato su diversi corpi di fabbrica si distingue per una piacevole semplicità e parsimonia complessiva.

Fig. 5. Casa Colongo a Torino (1904). Notevoli i ferri battuti che movimentano tutta la facciata.

Fig. 6. Palazzina Maffei (1904-6), la più nota delle realizzazioni torinesi di Vandone.

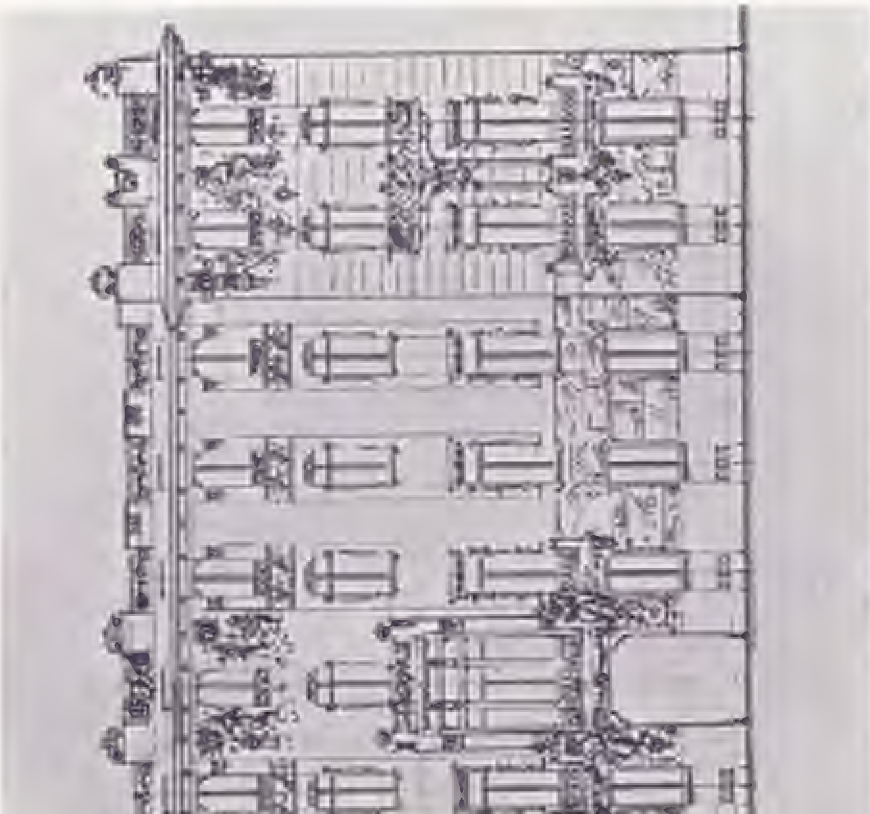
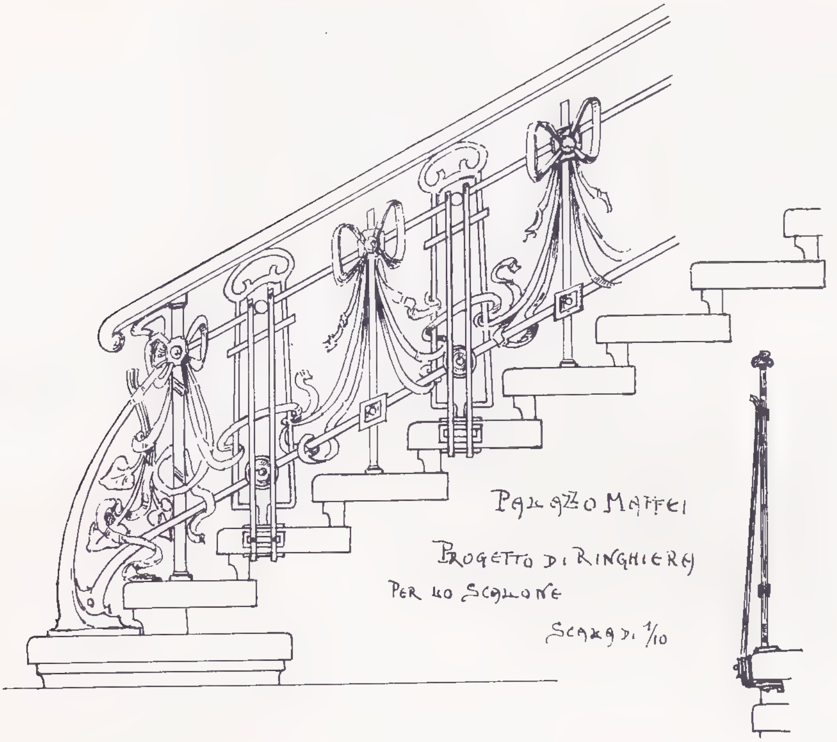


Fig. 7. Schizzo di progetto della facciata della palazzina Maffei a Torino (1904). Si noti la presenza del cornicione in muratura e della sovrastante balaustra in seguito non realizzati.



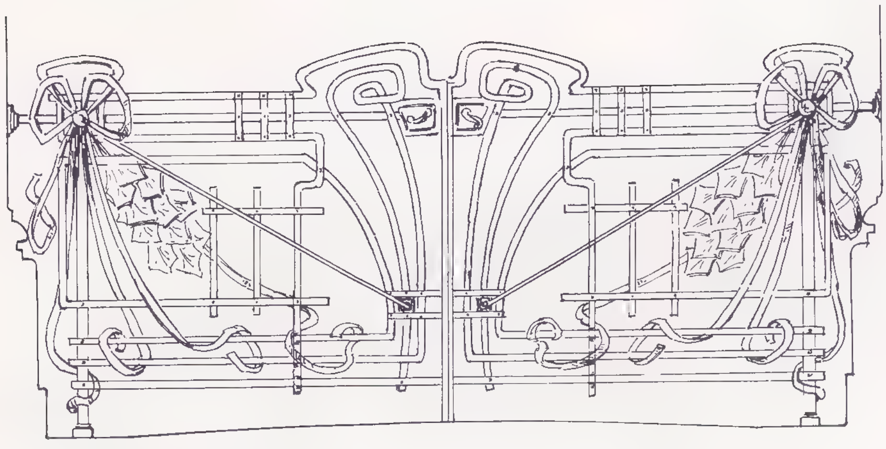


Fig. 8. Particolari dei ferri battuti della palazzina Maffei; in alto il progetto della ringhiera della scala principale; in basso il cancelletto dell'androne.

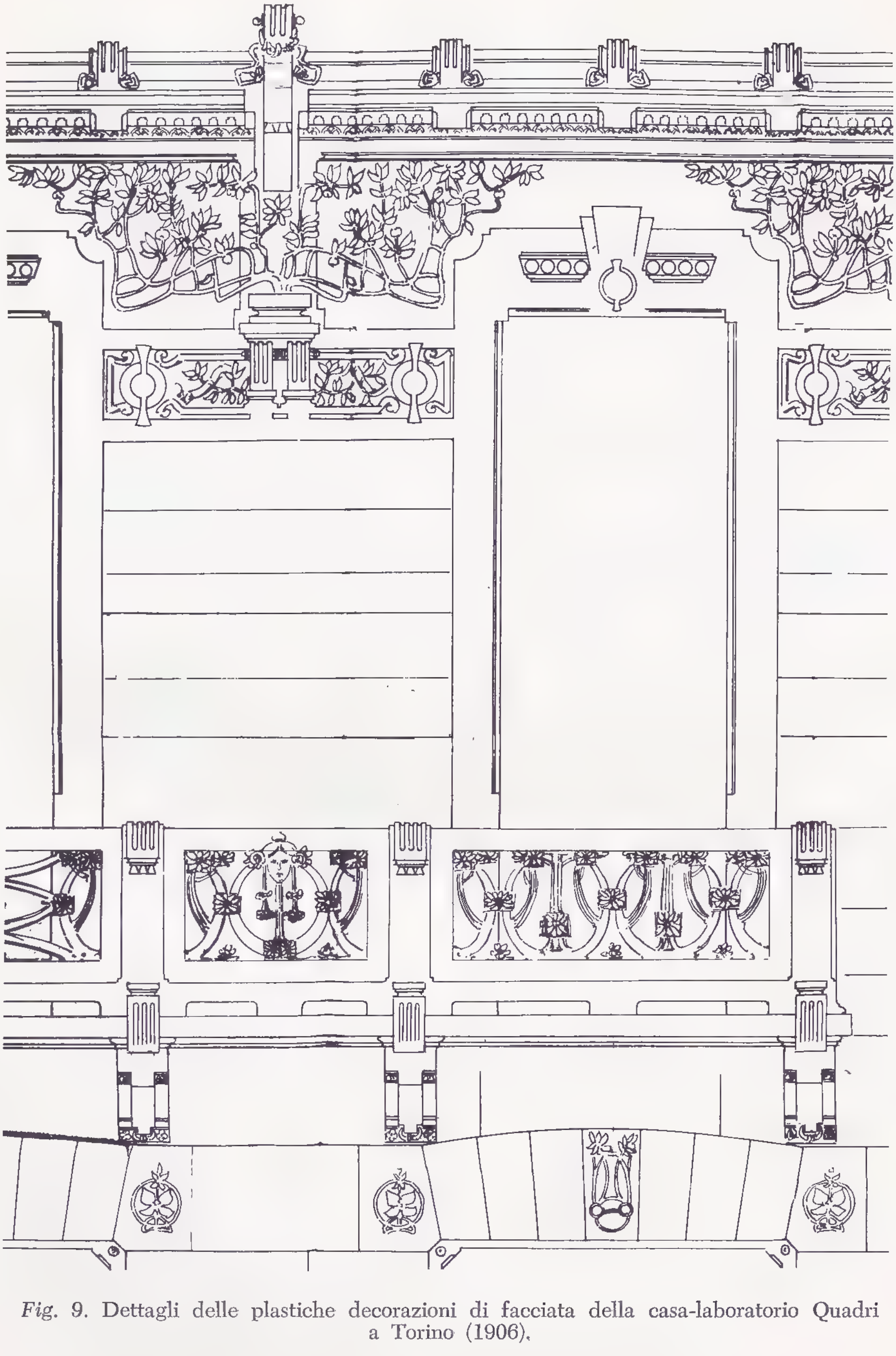


Fig. 9. Dettagli delle plastiche decorazioni di facciata della casa-laboratorio Quadri a Torino (1906).

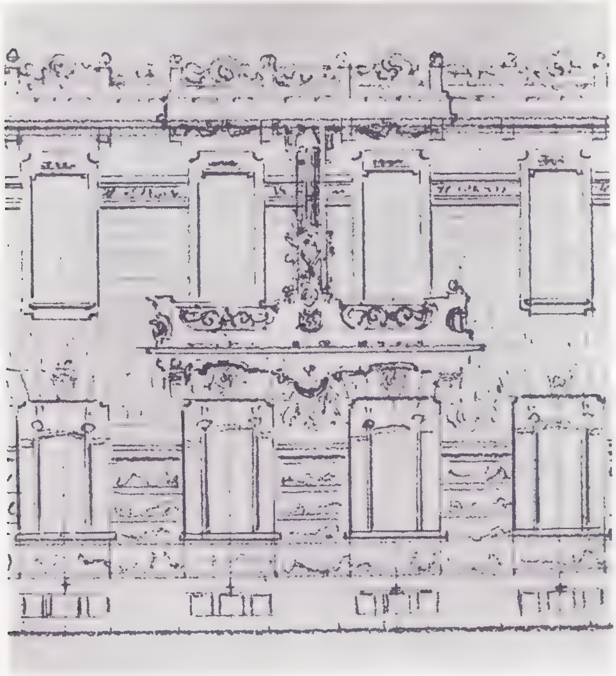


Fig. 10. Stralcio del progetto del laboratorio Quadri a Torino (1906). Si notino i balconi che in progetto dovevano essere collegati da interessanti ferri battuti.

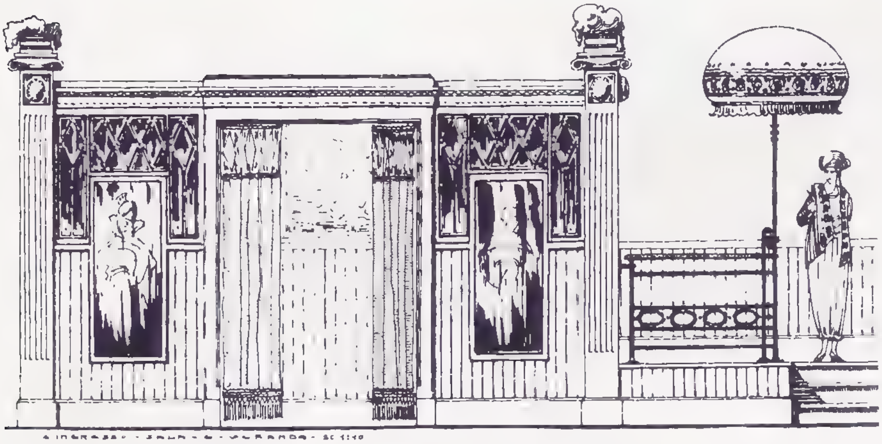


Fig. 11. Progetto dell'arredamento in gusto « déco » del salone sotterraneo della Galleria Nazionale ex Odeon a Torino.

Fig. 12. Progetto (non realizzato) del garage Peugeot Croisat a Torino (1906).

Fig. 13. Sistemazione (non realizzata) della facciata di casa Milano a Torino (1909).

Fig. 14. Casa Zorio (via Vassalli Eandi) a Torino. Si noti il bassorilievo a sviluppo orizzontale e le paraste verticali che scendono dal cornicione e terminano all'altezza del primo piano.

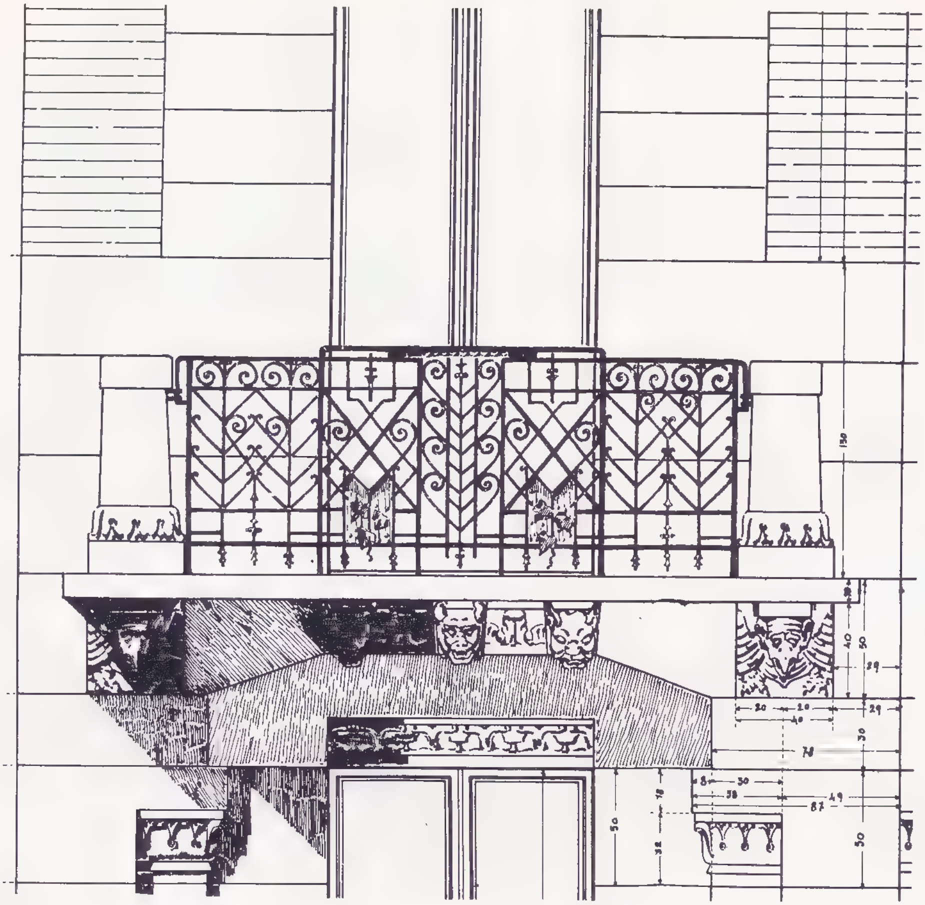


Fig. 15. Ringhiera in ferro battuto e decorazioni di facciata di casa Zorio (1912) in Torino (via Vassalli Eandi), esempio significativo della produzione tarda di Vandone testimoniante un marcato ritorno stilistico all'eclettismo.

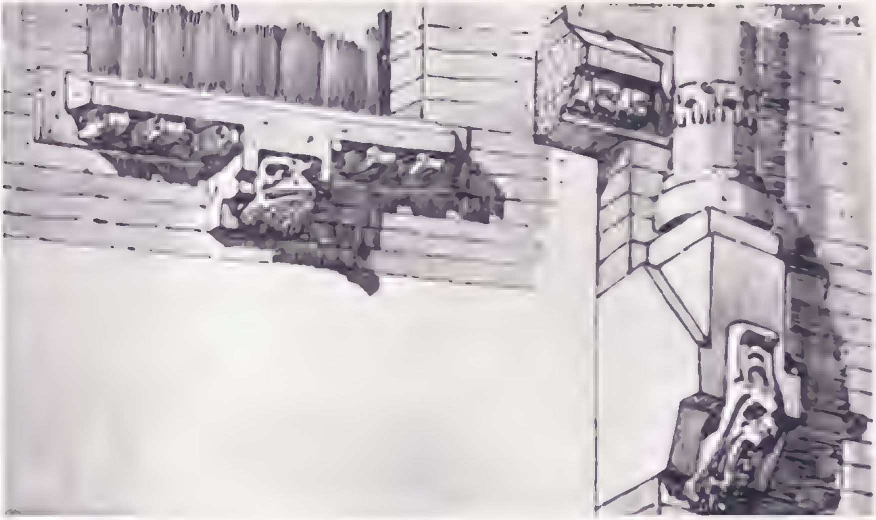


Fig. 16. Schizzi di dettagli ornamentali per la casa Zorio (via Vassalli Eandi) a Torino.

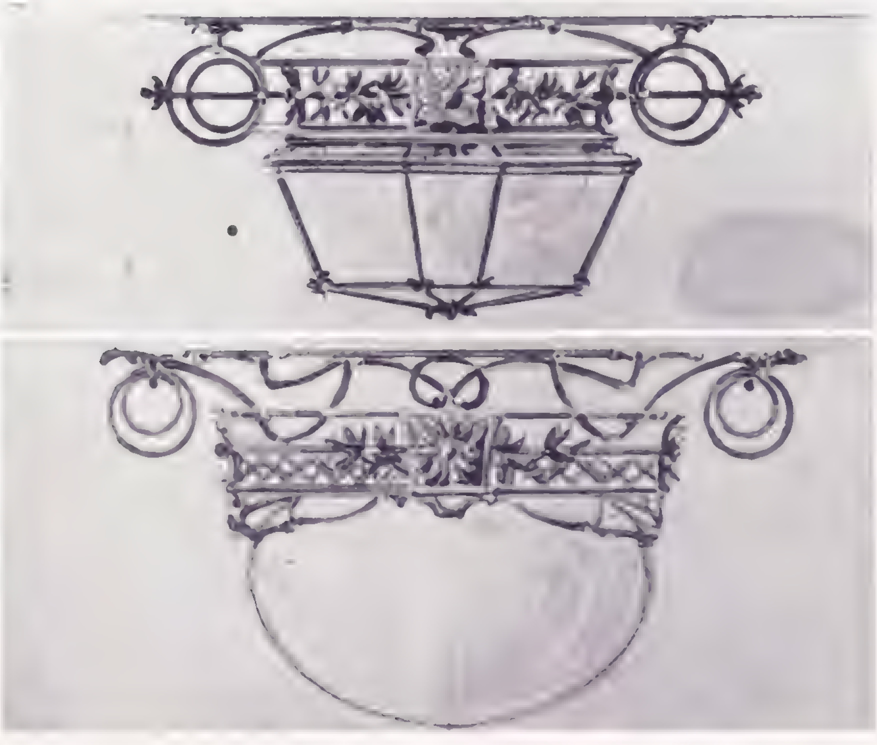


Fig. 17. Disegni di plafoniera in ferro battuto per casa Maffei.

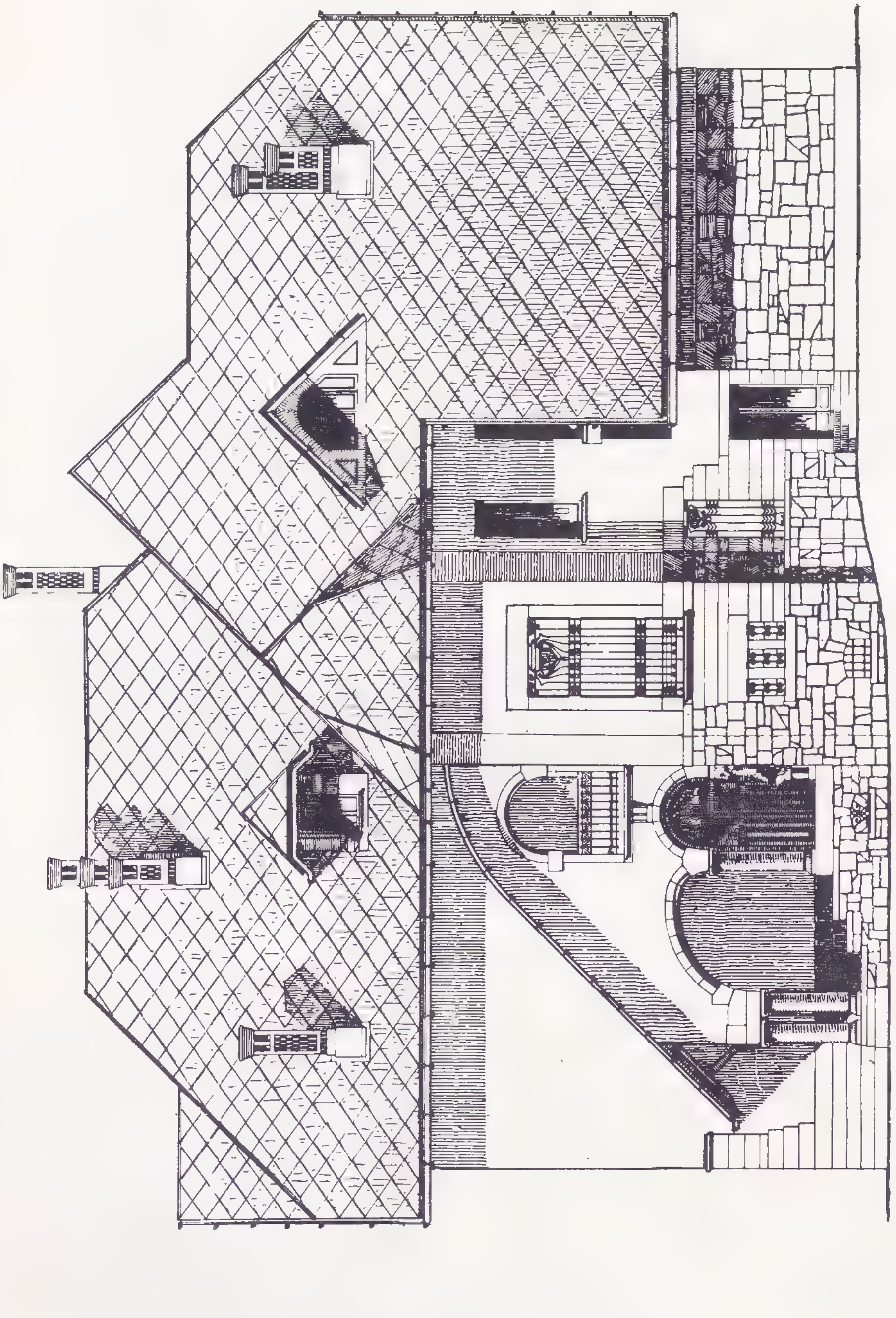


Fig. 18. Prospetto Nord della villa Isabella prop. Maffei a Procaria (Ceres) (1914). L'edificio pur presentando dettagli decorativi e particolari architettonici tipici di un linguaggio ancora eclettico è caratterizzato da una volumetria insolitamente moderna, conchiusa dai decisi tagli degli spioventi del tetto.

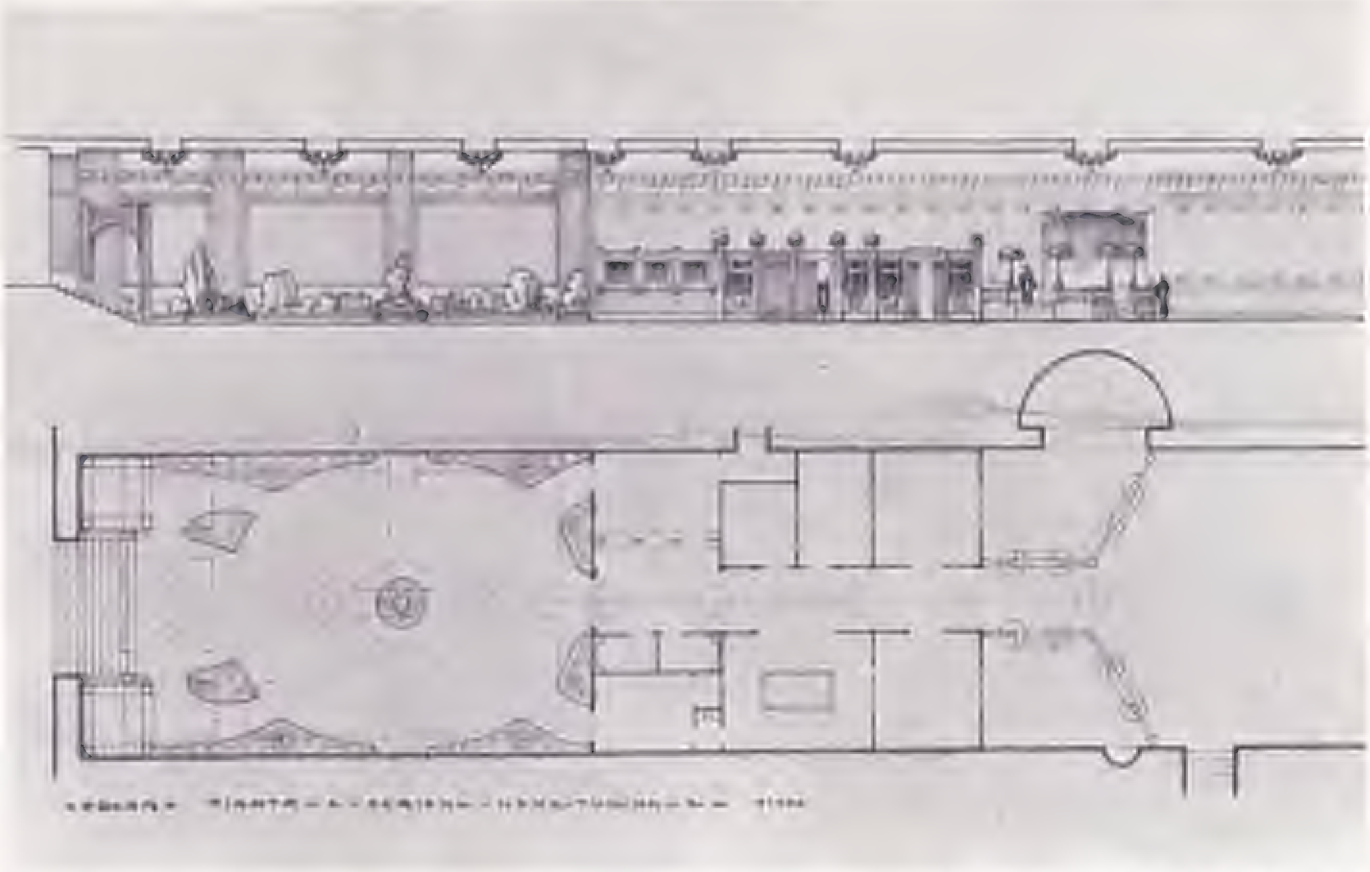


Fig. 19. Sezione longitudinale e pianta del progetto di sistemazione in gusto «déco» del salone sotterraneo della Galleria Nazionale ex Odeon a Torino.

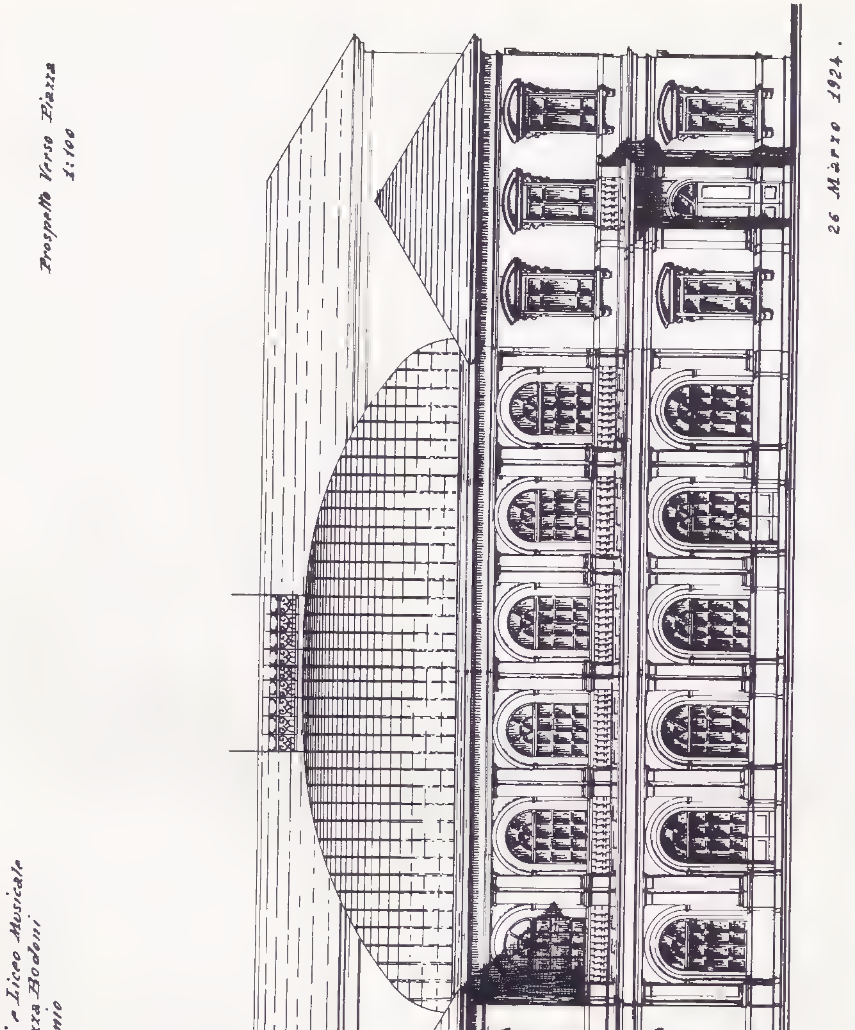


Fig. 20. Progetto (non realizzato) del Salone Concerti e Liceo Musicale a Torino (1924).

ATTI DELLA SOCIETÀ

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 13 GENNAIO 1973

Sabato 30 dicembre 1972, la seduta regolarmente indetta in prima convocazione nella Sede sociale di Via Napione 2 alle ore 16, non ha potuto aver luogo non essendo stato raggiunto il numero legale di soci presenti (un terzo dei soci iscritti); nella seconda convocazione, che ha avuto luogo il 13 gennaio 1973 con inizio alle ore 16,15, erano presenti i soci: Sesia, Savi, Mulassano, Brayda, Debiaggi, Mazzini, Sella Giovanni, Signorelli, Talanti, Gandolfo, Moccagatta, Mannocchi Maria Concetta e Oscar, Arietti, Squillero, Gentile, Doro, Donna d'Oldenico Giovanni, Lange Augusta, Filippi Cesare, Andreoni d'Ovidio, Caramellino, Camoletto, Bosio, Rosboch, Acuti, Morbelli, Bolla, Fassio, Filippi Pier Carlo, Lutz, Bona Maria, Bertola, Giordana, Obbermito.

La seduta per la parte amministrativa contemplava il seguente ordine del giorno:

1) presentazione del bilancio preventivo per l'esercizio 1972;
2) elezione dei Revisori dei Conti per l'anno 1972;
3) eventuali e varie.

Apre la seduta il Presidente e dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta del 16 dicembre 1972 che viene approvato all'unanimità. (Dal verbale emerge, fra l'altro, il motivo della proposta « a posteriori », in via sanatoria, del bilancio 1972, a suo tempo non approvato perché presentato da un Consiglio Direttivo dimissionario; cfr. Bollettino 1971-72, pag. 217).

BILANCIO PREVENTIVO 1972

ENTRATE		
Quote sociali 1972	L. 3.850.000	
Recupero quote arretrate	» 800.000	
Vendita pubblicazioni sociali	» 700.000	
Affitti	» 400.000	
Residuo cassa al 31 dicembre 1971	» 4.745.883	
USCITE		
Segreteria		L. 1.000.000
Riscaldamento		» 380.000
Rate mutuo		» 480.000
Stampa bollettino		» 4.000.000
Fornitori arretrati		» 2.500.000
Varie e minute		» 500.000
	L. 10.495.883	L. 8.860.000
Residuo attivo di gestione		L. 1.635.883
	L. 10.495.883	L. 10.495.883

Il socio Doro fa presente che nel bilancio dovrebbe darsi conto del lascito Bona e dell'erogazione ministeriale concessa a favore degli « Amici del Museo di Antichità ». Risponde lo stesso Tesoriere facendo notare che le due voci sono entrate dopo la presentazione del preventivo che, secondo lo Statuto, deve essere presentato entro i primi tre mesi dell'anno solare; quindi quelle voci saranno iscritte come conto d'ordine nel bilancio del 1972. Il Doro replica che la voce del conto d'ordine Bona dovrebbe apparire invece nel bilancio presentato, poiché era già stato discusso prima dell'anno sociale 1971; il Presidente risponde che però solamente nel settembre 1972 è stato riscosso l'importo del lascito Bona. Il bilancio viene quindi proposto all'approvazione dei soci ed approvato all'unanimità.

Vengono riproposti quindi i soci Augusto Doro e Benedetto Fiore in qualità di Revisori dei Conti per l'anno 1972: la loro nomina viene approvata all'unanimità.

A questo punto il Presidente espone la situazione della vertenza SPABA/Mollino dopo la morte dell'avv. Mario Dossetto e il passaggio d'ufficio della pratica allo studio degli avvocati Torellini/Cuneo, dei quali si legge una lettera riflettente la complessità della vicenda e concludente con una proposta di transazione; dà inoltre notizia di un'altra lettera, con allegata la parcella degli eredi del defunto avv. Dossetto; nel contempo chiede all'Assemblea dei Soci di esprimersi sul proseguimento o meno della causa intentata all'arch. Mollino.

Il socio Brayda chiede previsioni sull'onere di un futuro proseguimento della causa. La dottoressa Lange chiede maggiori delucidazioni sull'andamento della causa in oggetto; ma il Presidente fa notare che il nuovo Consiglio non ha ancora potuto rendersi conto della esatta situazione della causa, né gli stessi avvocati che hanno esaminato il fascicolo hanno saputo fornire elementi del tutto esaurienti.

Il dott. Gentile accenna ad alcune lettere del prof. Mollino indirizzate ai passati Consigli ed in particolare ad una lettera (riservata) di un ex-presidente al Mollino, che vincolava l'immobile dal 1966. Il socio Doro ricorda di aver pure avuto sentore di codesta lettera e propone ai soci legali di appoggiare la causa. L'ing. Sella si associa alla proposta. Intanto si apre la discussione sugli avvocati che hanno ereditato la pratica dallo studio Dossetto e che dovrebbero continuare la causa. Doro fa notare che, in base al lascito Avondo, l'affittanza è illegale. La dottoressa Lange, riferendosi alla parcella degli eredi Dossetto, obbietta che essendo tale parcella presentata dagli eredi, potrebbe non corrispondere all'effettiva prestazione dell'avvocato defunto; allora il socio avvocato Rosboch propone di rivolgersi al Consiglio dell'Ordine degli Avvocati per la liquidazione della parcella. La proposta viene approvata all'unanimità.

A questo punto il vice Presidente Donna d'Oldenico propone due alternative per la causa in esame: o la continuazione della causa stessa o una transazione fra le parti. Da parte dell'Assemblea è accettata la prima proposta, ma con l'affidamento della pratica ad un altro legale; pertanto il Presidente chiede ai soci di proporre alcuni nomi. La dottoressa Lange propone l'avv. Rosboch ed in secondo ordine l'avv. Muti. L'avvocato Rosboch ringrazia per la fiducia accordatagli, ma rinuncia per ragioni di etica professionale e propone a sua volta gli avv. Chionio e Besostri Grimaldi. L'ing. Giordana propone l'avv. Nizzola. L'Assemblea lascia al Consiglio di decidere sulla scelta, nell'ambito dei nomi sopra referiti.

Terminata la parte amministrativa, si passa alla seduta scientifica e prende la parola l'ing. Carlo Brayda, prima sul tema « Disegni vittoniani per San Sebastiano Po » e quindi sul tema « Giacomo Maria Contini e la Chiesa di San Martino in Rivoli ». Le due comunicazioni sono state seguite con vivo interesse dai presenti.

La seduta ha avuto termine alle ore 18.

Il Segretario: *arch. D. Sesia* Il Presidente: *prof. F. Mazzini*

GITA A MILANO PER LA VISITA ALLA MOSTRA DEL LIBERTY ITALIANO

Domenica 18 febbraio 1973 un folto gruppo di soci ha partecipato alla gita a Milano per la visita alla mostra del *Liberty* organizzata presso la sede della Permanente.

La visita ha avuto una guida d'eccezione nella nostra gentile consocia prof.ssa Rossana Bossaglia che, come studiosa specialista e collaboratrice del Catalogo della mostra, ne ha offerto una illustrazione quanto mai lucida e suggestiva.

Nel pomeriggio si è visitato il Museo Poldi Pezzoli accompagnati dal Direttore, prof. Guido Gregorietti, che al di là del significato e del valore delle singole opere, alcune delle quali famose, ha saputo porre in risalto il singolare aspetto di quella privata raccolta, espressione del collezionismo ottocentesco.

PROIEZIONE DI UN CORTOMETRAGGIO SUL « CENTRO STORICO » DI TORINO ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA

In collaborazione con la « Fondazione Giovanni Agnelli » e col « Centro Internazionale Pio Manzù », sabato 3 marzo 1973, alle 17,30 — nel salone della Galleria d'Arte Moderna, gremitissimo di pubblico d'ogni estrazione, attento e partecipe — è stato presentato e proiettato il cortometraggio « Epigrafe per Torino - relitto urbano », realizzato da Ezio Gianotti. Tema del film, di eccellente qualità cinematografica oltre che documentaria, la formazione nel tempo del centro storico torinese, la sua vicenda involutiva moderna, le cause della rapida dissoluzione e dell'attuale situazione di crisi.

Dopo la proiezione, e dopo brevi parole del Presidente prof. Mazzini e dello stesso regista Gianotti, ha avuto luogo, con l'intervento del pubblico, un acceso dibattito su alcuni degli aspetti più scottanti ed attuali del problema, che certe sequenze della pellicola avevano messo a nudo con particolare efficacia.

Ha fatto da moderatore il consocio prof. Augusto Cavallari Murat che ha quindi concluso la manifestazione riuscita particolarmente vivace ed interessante.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 7 APRILE 1973

Sabato 31 marzo 1973, nella sede Sociale di Via Napione 2, la seduta amministrativa regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16 non ha avuto luogo per la mancanza del numero legale di Soci presenti; in seconda convocazione, sabato 7 aprile con inizio alle ore 16,30, erano presenti i soci: Spadoni, Capello, Viale Vittorio, Sesia, Donna d'Oldenico Giovanni, Pollovio, Brayda, Mazzini, Signorelli, Boglione, Cotta, Lange Augusta, Filippi Pier Carlo, Filippi Cesare, Bona Maria, Curto, Camoletto, Barocelli, Richelmy, Giordana, Doro, Magnoni, Bertola, Gentile, Debiaggi, Sella Giovanni, Bracco Vittorio, Moccagatta, Savi, Gasca Queirazza, Ferrero Antonio, Acuti.

La seduta amministrativa contemplava il seguente ordine del giorno:

1) Approvazione del Bilancio consuntivo per l'anno 1972;
2) Approvazione del Bilancio preventivo per l'anno 1973;
3) Aumento quote sociali;
4) Nomina Revisori dei Conti per l'anno 1973;
5) Programma per le manifestazioni del Centenario della Società;
6) Eventuali e varie.

Apre la seduta il Presidente e dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta amministrativa del 13 gennaio 1973, che, — dopo la precisazione del dottor Gentile sulle voci di lettere dell'arch. Mollino ai precedenti Consigli Direttivi — viene approvato all'unanimità. Il Presidente invita quindi il Tesoriere, rag. Signorelli, ad illustrare la situazione patrimoniale della Società; il rendiconto del 1972, i conti d'ordine ed infine il bilancio preventivo del 1973. Essi risultano così computati:

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31 DICEMBRE 1972

Attivo		
Immobili di proprietà	L. 1	
Titoli presso Banca Nazionale del Lavoro	» 47.700	
Fotografie, disegni e oggetti vari di interesse artistico	» 1	
Mobili e arredi	» 1	
Pubblicazioni sociali	» 68.885.700	
Biblioteca	» 12.928.500	
Soci per quote scadute anni 1970-71-72	» 1.130.000	
Soci per quote 1973	» 2.850.000	
Cassa di Risparmio di Torino	» 1.555.768	
C/c. postale	» 2.070.649	
Passivo		
Residuo Mutuo San Paolo		L. 5.206.375
Fornitori (Stamperia Artistica, Estratti, Avvocati)		» 3.247.200
Imposte e Tasse		» 218.254
Pubblicazioni e biblioteca		» 2.520.191
	L. 89.468.320	L. 11.192.020
		» 78.276.300
	L. 89.468.320	L. 89.468.320

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1972

Entrate		
Versamenti soci per quote	L. 2.843.000	
Incassi vendite pubblicazioni	» 796.090	
Affitti	» 360.000	
Saldo Banche 1° gennaio 1972	» 4.745.883	
Restituzione fondo a mani V. Presidente prof. Carrata Thomes	» 50.000	
Donazioni	» 2.000.000	
Restituzione registrazione eredità Bona	» 400.000	
Uscite		
Fornitori diversi		L. 696.119
Segreteria		» 1.163.000
Riscaldamento		» 507.632
Rate Mutuo		» 575.700
Stamperia Artistica		» 3.465.300
Varie e minute		» 115.296
Assicurazione Sip Enel AAM		» 190.924

Imposte e tasse		L. 133.807
Spese gestione Società		» 283.894
Spese bancarie		» 9.708
Registrazione eredità Bona		» 400.000
Saldo C.R.T.		» 1.555.768
Saldo c/c postale		» 2.070.649
Saldo cassa Segreteria		» 27.176
	L. 11.194.973	L. 11.194.973

CONTO D'ORDINE AL 31 DICEMBRE 1972

	Entrate	Uscite
Eredità Bona per restauri	L. 71.568.897	
	» 2.288.020	
Competenze	» 645.784	
Spese bancarie		L. 1.000
Spese bancarie		» 620
Registrazione lascito Bona (notaio Bourlot)		» 400.000
	L. 74.502.701	L. 401.620
	» 401.620	
	L. 74.101.081	
Versamento Ministero P.I. per Comitato Amici del Museo	L. 3.992.000	L. 3.992.000

BILANCIO PREVENTIVO 1973

Entrate		
Residuo cassa al 31 dicembre 1972	L. 3.653.593	
Quote sociali 1973	» 2.850.000	
Recupero quote arretrate	» 500.000	
Vendita pubblicazioni sociali	» 700.000	
Affitti	» 360.000	
Donazione Istituto Bancario San Paolo	» 100.000	
Uscite		
Fornitori diversi		L. 750.000
Segreteria		» 1.250.000
Riscaldamento		» 650.000
Rate Mutuo		» 575.700
Stamperia Artistica (saldo)		» 2.773.665
Associazione SIP - ENEL - AAM		» 220.000
Imposte e tasse		» 150.000
Spese gestione Società		» 450.000
Cambio caldaia		» 1.000.000
Acconto bollettino nuovo		» 1.000.000
	L. 8.163.593	L. 8.819.365
		» 8.163.593
Differenza negativa		L. 655.772

L'ing. Giordana osserva che le spese di gestione previste per il 1973 gli sembrano esigue, mentre il dott. Viale chiede ulteriori spiegazioni su questa voce; rispondono il Tesoriere ed il Segretario; quindi i vari bilanci vengono approvati all'unanimità. Il Presidente passa a trattare dell'aumento della quota sociale. Infatti il bilancio, come è stato esposto, richiede un ulteriore sforzo finanziario da parte di tutti i soci; appare pertanto indilazionabile un aumento della quota sociale che il Consiglio ritiene di dover elevare a L. 7.000. L'ing. Brayda fa notare che anche altre Società hanno portato la loro quota di associazione a livelli maggiori; l'ing. Pollovio propone di invitare i soci a voler aumentare a loro discrezione i versamenti delle quote, ma la proposta non viene accettata. Il dott. Viale invita a non alzare ulteriormente la quota perché potrebbe verificarsi una troppo forte contrazione del numero dei Soci. Alla fine, la proposta del Consiglio viene approvata all'unanimità.

Si passa quindi alla nomina dei Revisori dei Conti, che vengono proposti dal Consiglio nelle persone del sig. Augusto Doro e del rag. Luigi Dotta. La loro nomina è approvata all'unanimità.

Quindi il Presidente, venendo a trattare del programma per le manifestazioni del Centenario della Società, espone gli orientamenti di massima del Consiglio; prosegue il vice Presidente Donna d'Oldenico che illustra più dettagliatamente il progetto di un convegno scientifico da effettuare entro il 1974, articolato in varie « giornate », alcune delle quali in sedi periferiche piemontesi, in collaborazione con altri istituti culturali della regione.

A questo punto, per l'arrivo forzatamente ritardato del Revisore dei Conti, signor Doro, si riprende l'argomento dei bilanci; il Presidente invita il Doro a leggere la relazione stesa dai due Revisori uscenti:

Gentilissime Signore, Egregi Consoci,

In relazione al mandato affidatoci dall'Assemblea dei Soci, abbiamo provveduto alla verifica delle scritture contabili, al controllo delle entrate e delle uscite, ed all'esame delle impostazioni del Bilancio consuntivo 1972 e di quello preventivo per il 1973.

Tutto è risultato in regola e pertanto possiamo affermare che i Bilanci rispecchiano l'effettiva situazione sociale.

È nostro dovere richiamare l'attenzione dei Soci sui seguenti punti:

1) *Rendiconto al 31 dicembre 1972*. Le spese sono state coperte in parte grazie ad una cospicua donazione, ed in parte prelevando dai fondi disponibili al 31 dicembre 1971. Le quote sociali sono ben lungi dal coprire i fabbisogni della Società.

2) *Situazione patrimoniale al 31 dicembre 1972*. Per le ragioni sopra indicate il patrimonio netto presenta una flessione di circa L. 2.000.000 in rapporto alla situazione dello scorso anno.

3) *Bilancio Preventivo 1973*. I Revisori dei Conti concordano sulla prudente impostazione data dal Consiglio e sul pessimismo su possibili entrate salvo adeguamenti della quota sociale.

Tra le spese previste figura uno stanziamento per il probabile cambio della caldaia. Trattandosi di impegno che va a favore dei futuri esercizi, si raccomanda, se possibile, di scaglionare la spesa con accordi con l'eventuale fornitore.

Se poi risultassero necessarie ulteriori spese per la manutenzione dello stabile, i Revisori sottopongono all'Assemblea l'esame della possibilità di rinnovare, ampliandolo, il mutuo esistente ed in corso di ammortamento autorizzando in tal senso il Consiglio, che verrà così a disporre dei fondi necessari, distribuendo il gravame sui futuri esercizi.

4) *Conti d'ordine*. Mentre si conferma la regolarità della impostazione contabile, si fa raccomandazione per un sollecito impiego dei fondi disponibili, onde evitare, nei limiti del possibile, la riduzione delle capacità di intervento, a causa della situazione finanziaria ed economica generale, che in questo momento incide particolarmente sui valori espressi in numerario.

Con questi chiarimenti, i Revisori dei Conti invitano l'Assemblea all'approvazione del Bilancio e rassegnano le loro dimissioni per scaduto mandato.

F.to *Rag. Benedetto Fiore* F.to *Augusto Doro*

Il Presidente ringrazia il sig. Doro e gli comunica che l'Assemblea gli ha voluto rinnovare la fiducia quale Revisore dei Conti per il corrente anno.

Si riprende a parlare delle manifestazioni del Centenario: il dott. Viale suggerisce di seguire la traccia di un Convegno futuro della Delegazione di Storia Patria e di guardare principalmente al costo finanziario di tutta la manifestazione; sull'impostazione del Congresso si dovrà rivolgere l'attenzione ad alcuni temi fissi od ancor meglio più limitati a tutta l'area piemontese, quindi tentare di contenere in questo modo una possibile diluizione dei temi. Il Presidente ringrazia l'interlocutore, quindi il vice Presidente Donna propone che i Soci stessi formulino alcune proposte. Ancora il dott. Viale propone di attenersi ai temi indicati dallo Statuto e chiede, inoltre, che prima del Congresso esca un numero del Bollettino della Società. L'ing. Brayda accenna alle spese di altri Congressi ed il dott. Viale ricorda gli alti costi sostenuti dall'Accademia delle Scienze per la stampa degli Atti dei congressi di Guarino Guarini e Bernardo Vittone. A questo punto il signor Doro preannuncia la collaborazione della Società di Studi Storici della Città di Cuneo ed un possibile inserimento della Società stessa nel programma del Centenario; il Presidente lo prega allora di ringraziare il direttivo della Società di Cuneo. Interloquiscono, sempre per l'offerta di collaborazione sul programma del Centenario, la dott.ssa Lange e la prof.ssa Moccagatta; concludendo, il Presidente raccomanda ai Soci di inviare in sede possibili proposte entro breve periodo.

Il Presidente aggiorna brevemente i Soci sulle ultime vicende della causa SPABA/Mollino e comunica l'assunzione dell'avv. Nizzola, cioè uno di quelli consigliati dai Soci stessi in una precedente seduta, per la continuazione della causa stessa; accenna infine alla eventualità di una transazione con la parte in causa.

Ancora il Presidente parla del lascito Bona e dà alcune brevi delucidazioni sui possibili lavori e sulle proposte fatte finora dai Soci.

La seduta è chiusa alle ore 18,30 dopo che il Presidente anche a nome del Consiglio ha porto a tutti i presenti gli auguri di Pasqua.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 19 MAGGIO 1973

Sabato 19 maggio 1973, nella sede sociale di Via Napione 2, la seduta amministrativa, regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16 ed in seconda alle ore 16,30 ha avuto luogo alla presenza dei Soci: Buffa di Perrero, Sesia, Brayda, Mulassano, Gasca Queirazza, Minelli, Filippi Pier Carlo, Zuccarelli, Debiaggi, Scarzella Paolo, Signorelli, Tosalli, Giordana, Andreoni d'Ovidio, Vialardi di Sandigliano, Molli Alessandro, Ravera Giuseppe, Richelmy, Massini, Mesturino, Baudi di Vesme, Santanera, Destefanis, Bosio, Ravizza, Bertola, Passanti, Boglione, Tamagno, Acuti, Lacchia, Griva.

L'ordine del giorno prevedeva:

1) Ammissione nuovi Soci;
2) Comunicazioni varie.

La seduta si apre con la lettura del verbale della seduta amministrativa del 7 aprile 1973 che viene approvato all'unanimità.

Si passa quindi all'ammissione dei nuovi Soci. Vengono eletti: Bubbio dr. Aldo, Bertola dr. Celso, Diegoli Renée, Dufour geom. Teresio, Ferrero prof. Elisabetta, Gillio Giovanni, Tamburini prof. Luciano. Circa il nominativo del sig. Gorni Bruno, l'Assemblea dà mandato alla Segreteria di invitarlo a raccogliere le firme prescritte presso i Soci residenti a Milano.

Venendo a trattare il secondo punto dell'o.d.g. il Presidente accenna al problema del cambiamento dell'impianto di riscaldamento della sede sociale, e invita quindi il Segretario a dar lettura dei preventivi delle ditte Ceresa e Generaltermo. L'Assemblea decide però di rimandare ad una prossima seduta ogni decisione. Il Presidente dà alcune notizie sulla gestione del Fondo Bona, accennando alla possibilità di iscrivere tra le opere da restaurare anche la Chiesa di San Lorenzo di Settimo Vittone, proposta dai soci Lange e Gentile.

Terminata la parte amministrativa si passa alla seduta scientifica con le comunicazioni dell'ing. Paolo Scarzella sui temi: « Il Castelliere di Monte Orsetto e le chiuse longobardiche di Viverone » e « Gli antichi castellieri ed il Castrum Caesarum di San Secondo di Salussola ». In seguito prende la parola il prof. Casimiro Debiaggi sul tema « Aggiunte al regesto biografico di Gaudenzio ».

La seduta ha avuto termine alle ore 18,30.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA SCIENTIFICA DELL'8 GIUGNO 1973

Giovedì 8 giugno 1973 nella sede sociale di Via Napione 2, ha avuto luogo una seduta scientifica con l'intervento di numerosi Soci. La sig.na Laura Tamagno ha fatto una breve comunicazione su una « Fibbia da Testona » e quindi su « Maschere scolpite preromaniche ». Quindi ha preso la parola il prof. Marco Pozzetto sul tema: « Alcune notizie sulla costruzione della Villa Radicati di Riva di Chieri ». L'interesse del tema è stato confermato dal vivace interlocutorio che ne è seguito da parte di vari Soci.

GITA A SAVIGLIANO PER L'INAUGURAZIONE DELLA GIPSOTECA DAVIDE CALANDRA

Domenica 21 giugno 1973 numerosi Soci hanno partecipato al Convegno indetto in collaborazione fra la Società di Studi Storici, Artistici e Archeologici della provincia di Cuneo, la nostra Società e la stessa Città di Savigliano.

Si è commemorato Davide Calandra in occasione della inaugurazione e dell'apertura al pubblico della Gipsoteca, ordinata nel grande vano della ex-chiesa francescana che, con l'ex-convento, fa così parte del contesto museale civico saviglianese.

Nella mattinata, al civico Teatro Milanollo, ha avuto luogo la seduta scientifica. Dopo brevi interventi dei Presidenti delle Società, ing. Fulcheri e prof. Mazzini, hanno parlato il prof. Aldo Alessandro Mola (*I Calandra: una terra, una dirigenza, un'età*) e il prof. Nello Ponente, docente nell'Accademia di San Luca, a Roma, che ha svolto il tema: *Tradizione e novità nell'arte di Davide Calandra.*

È quindi seguito un dibattito imperniato soprattutto sul tema della salvaguardia del patrimonio artistico, e del rapporto fra studiosi, pubbliche amministrazioni e potere politico.

Nel pomeriggio ha avuto luogo l'inaugurazione ufficiale della Gipsoteca con una allocuzione del sen. Adolfo Sarti, Sottosegretario agli Interni, in rappresentanza del Governo. Ha pure tenuto un vibrante discorso l'avv. Gianni Oberto, Presidente del Consiglio regionale piemontese, concluso con il conferimento della cittadinanza onoraria alla vedova dell'artista, signora Elena Cravero Calandra, presente alla cerimonia.

I partecipanti al convegno e tutto il numeroso pubblico assiepato nel chiostro francescano, hanno quindi visitato la Gipsoteca con la guida dell'arch. Oreste Garzino, rendendosi conto della eccezionale acquisizione che quella raccolta costituisce per il patrimonio museale piemontese e nazionale.

SEDUTA AMMINISTRATIVA STRAORDINARIA DEL 14 LUGLIO 1973

Sabato 14 luglio 1973 nella sede sociale di Via Napione 2 la seduta amministrativa straordinaria regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16,30 ed in seconda alle ore 17 ha avuto luogo alla presenza dei Soci: Griva, Bona Maria, Passanti, Brayda, Mulassano, Debiaggi, Bertola, Molli Boffa Alessandro, Destefanis Francesco, Santanera, Tosalli, Gasca Queirazza, Buffa di Perrero, Tamagno, Filippi Pier Carlo, Lutz, Giordana Ettore, Scarzella Paolo, Ravera Giuseppe, Richelmy, Sesia, Boglione, Mazzini, Minelli, Zuccarelli, Signorelli, Andreoni d'Ovidio, Vialardi di Sandigliano, Mesturino, Baudi di Vesme, Bosio, Ravizza, Acuti, Lacchia, Ferrero e Antonielli d'Oulx. Hanno giustificato la loro assenza i Soci: Brayda, Catella, Cesoni, Garino e Viale.

La seduta ha per oggetto l'impiego del fondo disponibile in seguito al lascito del compianto ing. Carlo Felice Bona, per restauri di monumenti ed opere d'arte del Piemonte.

All'inizio il Presidente dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta amministrativa-scientifica del 19 maggio 1973 che viene approvato all'unanimità.

Quindi il Presidente ricorda brevemente le disposizioni dell'ing. Bona come risultano dal testamento olografo: la nomina di una Commissione tecnica permanente in seno alla Società e la scelta di Soci esperti da parte del Presidente, incaricati di seguire i singoli restauri decisi dalla Commissione ed approvati dall'Assemblea; e una relazione finale da pubblicare nel Bollettino. A questo proposito il Presidente accenna alla opportunità che, a lavori compiuti ed a somma esaurita, si pubblichi un numero speciale dello stesso Bollettino, in cui i vari interventi conservativi vengano debitamente illustrati.

Il Presidente passa quindi ad esporre ed illustrare le varie proposte presentate a tutt'oggi dai Soci, dando lettura della seguente relazione:

La Commissione per la scelta dei monumenti e delle opere d'arte piemontesi da restaurare coi fondi del lascito Bona, composta, secondo le disposizioni testamentarie dello stesso donatore ing. C. F. Bona, dal Presidente della SPABA, Franco Mazzini, dal prof. arch. Umberto Chierici in qualità di « Soprintendente », dal prof. dr. Luigi Mallé in qualità di « Socio particolarmente competente » e dal Segreterio tesoriere in carica rag. Bruno Signorelli, ha esaminato le proposte di restauro e i relativi preventivi di spesa sin qui pervenuti, quasi tutti da parte di Soci.

1) SERRAVALLE LANGHE (Cuneo) - Ex-Chiesa della Confraternita di S. Michele (ing. Fulcheri) 22.1;
2) AGNONA (Borgosesia) - Cappella ossario - sec. XVII (ing. Giulio Cesoni) 11.4;
3) REVELLO (Cuneo) - Cappella Marchionale (ing. Ettore Giordana) 16.4;
4) VORAGNO DI CERES (Val di Lanzo) - Affresco XVI sec. con la Sindone (barone Donna) 26.4;

5) VILLARBASSE - Chiesa Confraternita dello Spirito Santo (ing. Brayda) 26.4;
6) GERBIDO DI GRUGLIASCO (Torino) - Cappella della cascina Mandina (prof. Passanti) 19.5;
7) VILLAFRANCA PIEMONTE (Frazione S. Giovanni) - Chiesa di San Giovanni - Ciclo di affreschi di Jacopino Longo (dott.ssa Lange e dr. Gentile);
8) RIVALTA - Cappella dei SS. Vittore e Corona - Affreschi jaqueriani nell'abside (idem c.s.);
9) SETTIMO VITTONE - Chiesa di S. Lorenzo (idem c.s.);
10) CROSA (Varallo Sesia) - Confraternita di S. Lorenzo - Ancona lignea del coro (arch. Sesia), giugno '73;
11) CASTELLETTO D'ORBA - Chiesa del Cimitero.

1) SERRAVALLE LANGHE - Ex-chiesa della Confraternita di S. Michele.

Recuperati in extremis a cura della Soprintendenza alle Gallerie gli affreschi quattrocenteschi della volta a crociera della prima delle tre campate, rimane ora da provvedere al risanamento integrale dell'edificio, da anni in stato di abbandono e rovina. Dopo di che potranno essere ricollocati gli affreschi asportati e si potrà procedere al restauro degli altri dipinti lasciati in loco, che con quelli della volta costituiscono un importante complesso per buona parte inedito, in quanto ancora sotto scialbo.

La ex-chiesa verrebbe quindi sistemata come sala di riunione con annessa biblioteca.

Progetto-preventivo dell'arch. Beppe Delpiano per il risanamento dell'edificio (rifacimento del tetto, demolizione di strutture non pertinenti, ristrutturazione aperture e posa di nuovi serramenti, rifacimento intonaci esterni ed interni, demolizione e rifacimento del pavimento) e per la sistemazione a sala di riunione e biblioteca (tinteggiatura interna a calce, soppalco ligneo e scala di accesso, ecc.) per un importo di L. 17.200.000.

Progetto-preventivo del restauratore G. Nicola per il ricollocamento degli affreschi staccati, lo scoprimento e il restauro dei rimanenti per un importo di L. 5.880.000.

Importo totale della spesa prevista L. 23.080.000.

2) AGNONA (Borgosesia) - Cappella ossario del XVII secolo - Costruzione ex-voto dei superstiti della peste del 1630.

Situata presso la chiesa parrocchiale, sul ciglio della strada, di forme eleganti ora appesantite dal sensibile interramento che ne occulta quasi tutto il basamento.

Occorre provvedere al risarcimento integrale dell'edificio, col recupero della parte inferiore interrata; quindi al restauro della decorazione pittorica e delle inferriate.

L'ing. Giulio Cesoni — col quale si è compiuta una visita sopralluogo il 23 giugno u.s. — provvederà a far redigere un progetto-preventivo di spesa.

3) REVELLO - Cappella Marchionale.

La cappella è nota per l'importantissimo ciclo di affreschi cinquecenteschi che ricoprono interamente le volte e quasi completamente le pareti. Ciclo importantissimo sia sotto il profilo storico-artistico e stilistico, sia iconografico per la serie di ritratti di famiglia dei marchesi di Saluzzo.

Compiuto il restauro degli affreschi a cura della Soprintendenza alle Gallerie, con la collaborazione e il meritorio contributo di un Comitato locale presieduto dal prof. Giovanni Pejrone, che ha provveduto alla sostituzione delle finestre, occorre ora provvedere:

1) alla revisione generale delle strutture dell'edificio, con particolare riguardo alle coperture;

2) alla sistemazione dei locali di accesso (che il Municipio di Revello è disposto a concedere) e della relativa scala;

3) alla esecuzione di opere complementari necessarie (restauro del pavimento in cotto della cappella, sistemazione ed eventuale rivestimento dello zoccolo già occupato dal coro ligneo ora a Casa Cavassa di Saluzzo, impianto di illuminazione ecc.).

L'ing. Ettore Giordana e l'arch. Paolo Pejrone, che fanno parte del predetto comitato e che da tempo si stanno lodevolmente occupando del restauro in questione, hanno redatto un computo metrico estimativo sommario dei lavori previsti per un importo di L. 25.000.000 (aprile 1973).

4) VORAGNO DI CERES (Val di Lanzo).

Affresco di scuola vercellese del XVI sec., probabilmente nell'ambito degli Oldoni (a giudizio della dott.ssa Gabrielli) raffigurante la « Sindone ». È importante perché documenta il passaggio appunto della « Sindone » in Val di Lanzo. Reca le armi di Beatrice di Portogallo e fu commesso da Emanuele Filiberto. Vedi l'art. di G. Donna d'Oldenico.

5) VILLARBASSE - Chiesa confraternita dello Spirito Santo (sec. XVIII).

L'edificio, che risale ai primi anni del '700, non più officiato da vari decenni fu, pochi anni or sono, salvato da sicura rovina e consolidato a spese della popolazione locale. Gli oggetti, gli arredi sacri e i costumi dei confratelli furono ritirati per sottrarli al pericolo di furti.

Ora si vorrebbe sistemare l'interno del piccolo edificio a Museo locale di arte sacra (sette-ottocentesca) collegato a quello di storia civica in un locale adiacente la chiesetta. Si è in attesa di un progetto *ad hoc*, con preventivo di spesa che, secondo un'informazione dell'ultima ora, da parte dell'ing. Brayda, dovrebbe contenersi fra i 7 e i 9 milioni, secondo il grado di compiutezza dei lavori.

6) GERBIDO DI GRUGLIASCO (Torino) - Cappella della Cascina Mandina.

È indubbiamente, come afferma l'arch. Passanti, una delle più belle cappelle barocche piemontesi, anche per la singolarità iconografica, ben nota alla Soprintendenza ai Monumenti (il prof. Chierici l'ha visitata lo scorso giugno).

Purtroppo le coperture sono in rovina e presentano addirittura uno squarcio; di conseguenza gli stucchi interni sono in stato rovinoso o distrutti.

Il restauro completo dell'edificio comporterebbe una spesa assai cospicua non ancora valutata. Occorrerebbe, intanto, risanare le coperture. Si attende un progetto-preventivo di spesa.

7) VILLAFRANCA PIEMONTE - Frazione San Giovanni - Chiesa di S. Giovanni - Ciclo di affreschi riferibile a Jacopino Longo.

Complesso pittorico inedito e di primario interesse come giustamente sottolineano i proponenti.

Gli affreschi — che ricoprono l'intera parete di fondo dietro l'altare, la parete sinistra e parte della destra, si presentano gravemente alterati dall'alto grado di umidità ambientale e degli intonaci; sono per lo più coperti da muffe specie a sinistra dove sono vistose efflorescenze verdastre.

Da una visita sopralluogo compiuta recentemente dal Soprintendente alle Gallerie, accompagnato da un tecnico restauratore, è emerso ad evidenza che non si potranno salvare gli affreschi senza una radicale e preventiva opera di bonifica delle murature. Urge pertanto, a tal fine, la visita di una ditta specializzata che appronti un progetto esecutivo *ad hoc*.

8) RIVALTA - Cappella dei SS. Vittore e Corona. Affreschi quattrocenteschi dell'abside. *Eterno e i simboli dei Vangeli*; *Apostoli*. *Madonna del latte* (alla base del sottarco). Composizione sotto scialbo (affiorante) nella navata.

Ciclo interessante nonostante il divario stilistico tra alcune parti e l'impossibilità di giudicare la composizione velata da scialbo, nella navata.

Qui, prima di restaurare gli affreschi, occorrerà però accertarsi della tenuta delle coperture, le cui deficienze hanno causato l'alterazione della decorazione della calotta absidale. E occorrerà anche eliminare le crepe che solcano le murature nella stessa zona absidale, i cui intonaci esterni dovrebbero pure essere debitamente risarciti.

Il preventivo di spesa per il restauro dei soli affreschi, redatto dal Nicola, è di circa L. 2.000.000.

9) SETTIMO VITTONE - Chiesa di S. Lorenzo.

L'importanza eccezionale di questo monumento — e per l'annesso Battistero di forme preromaniche, e per i vasti cicli di affreschi quattro-cinquecenteschi in parte coperti da uno strato di scialbo purtroppo pietrificato — è fuor di dubbio.

Si tratta però di un edificio facente parte di una vasta proprietà privata comprendente altre costruzioni vetuste e no, e tratti di terreno circostante a carattere per lo più montagnoso.

Lo stato di conservazione dell'immobile è veramente miserevole: abbandonato, privo in gran parte di serramenti (finestre), con coperture e intonaci in rovina.

È stato oggetto di una visita sopralluogo a cura del Presidente sottoscritto, accompagnato da autorità civiche di Ivrea e dall'ing. Ravera (che ho il piacere di vedere qui presente e di ringraziare pubblicamente della preziosa collaborazione), le quali avevano promesso di avvicinare gli attuali proprietari per cercare di persuaderli a scorporare il monumento dalla proprietà cedendolo a un Ente locale. In tal modo si verrebbe a superare, intanto, l'ostacolo della proprietà privata. Ma proprio poco fa lo stesso ing. Ravera mi ha comunicato la buona notizia che il nuovo acquirente sarebbe disposto a cedere il monumento a un Ente. Non resta quindi che attendere il positivo sviluppo della vicenda.

10) CROSA (Varallo Sesia) - Chiesetta della Confraternita di S. Lorenzo. Ancona lignea dorata (nel coro).

L'ancona, a trittico, è quanto rimane dell'altare secentesco originario. È opera di un intagliatore valsesiano del XVII secolo, però ancora memore di forme tardo-cinquecentesche.

I dipinti che attualmente incornicia non sono pertinenti, ma vale sicuramente la pena di salvare mediante un restauro la pregevole cornice che, altrimenti, è destinata a sicura rovina, corrosa com'è dai tarli e con la doratura screpolata e fatiscente.

Il preventivo redatto da un restauratore specializzato, il Farinoni di Varallo, si aggira sul milione (esclusa però la fornitura dell'oro in foglia, non precisata data l'instabilità del prezzo).

11) CASTELLETTO D'ORBA - Chiesa di S. Innocenzo al Cimitero.

Il monumento, in pietra, di forme romaniche è noto anche per la vasta decorazione affresco per lo più quattrocentesca. Questi dipinti, aggrediti in breve tempo da muffe, dovute all'alto grado ambientale di umidità, sono stati distaccati e posti in salvo a cura della Soprintendenza alle Gallerie nel 1970-71.

Anche qui per poterli ricollocare e reintegrare il monumento, occorre che l'edificio venga risanato, dalle coperture, del tutto inadeguate, al pavimento e alle adiacenze, donde provengono quelle infiltrazioni di acqua che hanno provocato il deperimento degli affreschi e dello stesso edificio. Già la Soprintendenza ai Monumenti, qualche anno fa aveva sollecitato inutilmente il Comune proprietario a provvedere alle prime opere di manutenzione.

Ora si è interessata un'impresa locale (geom. Cairello) perché rediga quanto meno un preventivo di spesa per le opere di primo intervento.

Comunque l'intervento della SPABA potrebbe essere di contributo parziale, per avviare i lavori; al resto penserebbe il Comune con l'eventuale contributo statale (vedi pratica già suggerita dalla Soprintendenza a Monumenti sino al 1970).

La Commissione, dopo aver preso singolarmente in esame la situazione, le vicende e lo stato di conservazione dei monumenti e delle opere sopraindicate, si è dichiarata propensa ad accogliere in linea di massima tutte le proposte di intervento e restauro così come sono state formulate, riservandosi di riesaminare eventualmente casi particolari — come ad esempio quello del San Lorenzo di Settimo Vittone — ma dichiarandosi d'avviso di dar corso senz'altro ai lavori riguardanti la cappella marchionale di Revello e la ex-chiesa di S. Michele di Serravalle Langhe.

Si tratta infatti di due imprese di notevole impegno, che comportano un discreto lasso di tempo, ed i cui progetti esecutivi, con relativi preventivi di spesa, sono già stati messi a punto in ogni dettaglio, conformati altresì dalle necessarie approvazioni delle competenti Soprintendenze.

La Commissione auspica infine una sollecita messa a punto di progetti e preventivi relativi alle altre opere proposte, per poterle prossimamente prendere in esame ed esprimere il richiesto parere.

Il Segretario-Tesoriere: *rag. Bruno Signorelli* Il Presidente: *prof. Franco Mazzini*

Terminata la relazione del Presidente, prende la parola il prof. Giorgio Lombardi che propone all'attenzione della Commissione il restauro degli affreschi della Cappella romanica di Sant'Elena a Torre Mondovì; e comunica anche la possibilità di un sollecito inizio dei lavori di scoprimento dei rari dipinti entro il corrente mese.

Il socio Cazzola parla della Chiesa della Confraternita di San Rocco in Torino ed accenna ad un possibile rapido inizio dei lavori da parte dello stesso Rettore affiancato da un Comitato promotore: preannuncia quindi una probabile richiesta di contributi.

La dott.ssa Augusta Lange accenna a possibili lavori di restauro al Castello di Lenta e alle Chiesette di San Martino ai Campi. Nel Castello, pericolante nelle sue strutture, vi sono interessanti affreschi del sec. XV fra cui una *Madonna* ed un *San Benedetto*. Interviene quindi l'arch. Passanti che espone ulteriori delucidazioni sulla cappella della Cascina Mandina e sulla Villa del Maggiordomo a seguito della pubblicazione del P.R.G.C. di Grugliasco.

Cessati gli interventi dei Soci, il Presidente pone in votazione la proposta formulata dalla Commissione di dar subito corso ai lavori di Revello e di Serravalle Langhe: la proposta viene approvata all'unanimità.

Il Presidente, in ossequio alle disposizioni già accennate del testamento Bona, propone che il socio, membro del civico comitato di Revello, ing. Ettore Giordana, assuma la direzione dei lavori della Cappella Marchionale, direzione per la quale si era del resto già dichiarato generosamente disponibile.

L'ing. Giordana ringrazia anche a nome del Comitato, accetta l'incarico e viene a sua volta ringraziato dal Presidente.

A questo punto l'ing. Vinea chiede delucidazioni sul secondo progetto di restauro, quello per la Chiesa di Serravalle Langhe. Il Presidente pone a disposizione del richiedente e degli altri soci fotografie e disegni elaborati dal progettista arch. Beppe Delpiano. Presa visione del materiale l'ing. Vinea si dichiara pienamente soddisfatto.

La seduta viene chiusa alle ore 18,30.

Il Segretario: *arch. D. Sesia* Il Presidente: *prof. F. Mazzini*

A VICENZA ALLA MOSTRA DEL PALLADIO

Sabato e domenica, 29-30 settembre 1973, rispondendo alle richieste più volte manifestate dai Soci, si è svolta una gita a Vicenza per visitare la mostra dedicata ad Andrea Palladio.

Il primo giorno, dopo l'arrivo a Valdagno, la comitiva ha compiuto una visita alle ville palladiane della campagna veneta fra cui, la Barbaro a Maser (Treviso) e la Godi a Lonedo di Lugo.

La mattina dopo si è visitata la « mostra » vera e propria, a Vicenza. Per l'allestimento degli architetti Albini, Helg e Pira (sotto l'appassionata guida di Renato Cevese, segretario del Centro Internazionale di Studi di Architettura « Andrea Palladio ») il grandioso spazio interno della « Basilica » vicentina è stato trasformato in una « macchina » scenografica razionale. I modelli lignei dei monumenti palladiani, realizzati o anche solamente progettati, sono stati così degnamente presentati, unitamente ai disegni e alla copiosa letteratura palladiana, a partire dai libri e trattati d'epoca. Un posto a parte ha avuto la restaurata tela del Veronese « La cena di S. Gregorio Magno », tratta appositamente dal convento di Monte Berico. Con questo restituito capolavoro della pittura cinqecentesca veneziana erano esposte anche alcune tele del Canaletto dove si scorgono opere architettoniche palladiane.

La mostra palladiana era integrata da altre, pure queste oggetto di attenta visita da parte del nostro gruppo: in particolare quella dedicata all'architetto Inigo Jones, il primo palladiano inglese (maestro di Cristopher Wren) che si distinse come singolare interprete del Maestro italiano, a differenza dei contemporanei e seguaci veneti.

Nel pomeriggio del secondo giorno, si è potuta soltanto visitare la celebre « Rotonda », alla periferia della città, prima di intraprendere il viaggio di ritorno.

Le visite sono state guidate da persone esperte, designate dallo stesso Centro Internazionale di studi palladiani.

VISITA ALLA « MOSTRA DEI TESORI DELL'ECUADOR »

Nel pomeriggio di sabato 20 ottobre 1973, in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Torino, ha avuto luogo una visita alla « Mostra dei Tesori dell'Ecuador », allestita nel *foyer* del Teatro Regio, per iniziativa dell'Istituto Italo-Latino Americano.

I Soci intervenuti sono stati numerosissimi.

La visita è stata guidata dalla dott.ssa Valeria Cottino Petrucci, Direttrice del Museo di Etnografia di Roma, che ha avuto il non facile compito di illustrare i complessi aspetti di quel singolare patrimonio d'arte e cultura della civiltà precolombiana. È stata seguita con vivissima attenzione da parte dei Soci che, al termine, hanno sostato ancora a lungo davanti alle vetrine dell'esposizione e intrattenendosi a colloquio con la stessa studiosa.

VISITA ALLA MOSTRA DEL SEICENTO LOMBARDO, A MILANO

Il 27 ottobre 1973 una quarantina di Soci si sono recati a Milano per visitare la Mostra del Seicento Lombardo allestita nelle sale dell'ex-palazzo reale.

Il gruppo, accompagnato dallo stesso Presidente, prof. Mazzini, è stato ricevuto dal prof. Gian Alberto Dell'Acqua, già Soprintendente alle Opere d'Arte della Lombardia, il quale, dopo una breve introduzione storica orientativa e un cenno alle caratteristiche e alle finalità della manifestazione, ha guidato la visita, che ha fatto segnare una intensa e proficua partecipazione di tutti, grazie all'efficace, incisivo commento dell'illustre studioso e grazie a momenti di animata interlocuzione.

Nel pomeriggio, la visita è proseguita alla Pinacoteca Ambrosiana dove era allestita una mostra complementare di disegni dei principali maestri dello stesso Seicento Lombardo.

È stata una giornata particolarmente valida e feconda, e per l'importanza della manifestazione, e per il notevole interesse suscitato nei partecipanti, data anche la presenza di testimonianze d'arte piemontesi.

GITA A GORIZIA PER LA « MOSTRA DELLA PITTURA VENETA DEL '700 »

Per i giorni di sabato 8 e domenica 9 dicembre 1973 era stata organizzata una gita a Trieste e a Gorizia per la visita alla suddetta Mostra. La gita non ha avuto luogo per mancanza di prenotazioni sufficienti.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 1° DICEMBRE 1973

Sabato 1° dicembre 1973 nella sede sociale di Via Napione 2, ha avuto luogo una seduta amministrativa regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16 ed in seconda alle ore 16,30. Erano presenti i signori Soci: Novarese di Moransengo, Mulassano, Dotta, Donna d'Oldenico Giovanni, Carducci, Signorelli, Sella Gianni, Andreoni d'Ovidio, Cazzola, Filippi Pier Carlo, Moccagatta, Curto, Giordana, Camoletto, Gasca Queirazza, Rosboch, Bona Maria, Sesia, Boglione, Cotta, Soleri e Doro.

Apre la seduta il Presidente dando la parola al Segretario per la lettura del verbale della precedente seduta amministrativa straordinaria del 14 luglio 1973, relativa all'impiego del lascito Bona; il verbale viene dato per letto ed approvato ad unanimità dall'Assemblea. Il Presidente passa quindi a trattare il primo punto all'ordine del giorno: opere di manutenzione straordinaria della palazzina.

« Durante la seduta amministrativa del 19 maggio l'Assemblea aveva approvato la decisione di procedere al cambiamento peraltro inevitabile della caldaia dell'impianto

termico della palazzina in quanto tale caldaia non era più rispondente alle caratteristiche stabilite dalle leggi vigenti in materia. Il cambiamento è stato compiuto, la caldaia, di tipo automatico, posta in opera, a cura della Ditta General Thermo; collaudata e funzionante, con una spesa complessiva di L. 1.336.000.

« Ma i primi temporali d'estate ci hanno portato sgradite sorprese, obbligandoci quindi a sostenere indilazionabili onerosissime spese per il rifacimento delle coperture. Queste coperture, infatti, benché oggetto di parziali riparazioni eseguite 4-5 anni fa, erano in condizioni tali che, durante il mese di giugno, nei locali disabitati del secondo piano (mansarda) si verificarono, per infiltrazioni d'acqua dai plafoni, veri e propri allagamenti che provocarono conseguenti infiltrazioni nei locali del primo piano e minacciavano di estendersi anche più in basso. (Ne sa qualche cosa l'arch. Sesia, improvvisatosi geniere idraulico in interventi di emergenza per evitare il peggio...). Si possono immaginare i danni agli intonaci e ai pavimenti. Fortunatamente si trovò una ditta artigiana di fiducia (Graneri, indicataci dall'Impresa Guerrini ben nota a Torino) che poté intervenire quasi subito e comunque terminare completamente il lavoro entro la prima decade di settembre. Lavoro che ha comportato la integrale sostituzione delle coperture dell'edificio con lamiera tipo "Venezia", con una spesa complessiva di L. 2.744.000 ».

Passando a trattare del secondo punto il Presidente espone ed illustra la situazione della vertenza SPABA/Mollino venutasi a creare dopo l'improvviso decesso del professor Mollino.

« Nella seduta amministrativa del 13 gennaio 1973 questa assemblea aveva deciso di continuare ad oltranza la causa di sfratto nei confronti dell'inquilino del primo piano, arch. Mollino, causa che aveva subìto una pausa dopo il decesso — nell'estate 1972 — dell'avv. Dossetto e il passaggio del fascicolo allo Studio Torellini-Cuneo. Ma in quell'occasione si era proposto, da alcuni Soci, di affidare la causa a un avvocato di fiducia della Società: furono allora fatti alcuni nomi dopo di che fu scelto l'avv. Luciano Nizzola col quale presi immediato contatto e si fecero le pratiche di rito per la riassunzione della causa.

« Mentre l'avv. Nizzola, esaminando il voluminoso fascicolo degli atti della causa, non mi nascondeva che si trattava di una matassa quanto mai confusa, di una controversia dall'esito molto incerto e sicuramente tutt'altro che prossimo, si verificava un fatto nuovo.

« L'arch. Mollino, poco dopo la metà di febbraio, si faceva avanti di sua iniziativa, proponendo di risolvere la questione in via amichevole, con la mediazione di due arbitri, uno per parte, liberamente scelti; quello che in termine tecnico si definisce arbitrato irrituale. Che cosa aveva spinto il Mollino a compiere lui stesso questa *avance*? Evidentemente l'intenzione di disporre definitivamente dell'appartamento, abitandoci stabilmente insieme alle persone di servizio e disponendo per questo anche dei locali dell'ultimo piano, la mansarda (già occupata dal Cappa Bava). Che cosa offriva in cambio? Anzitutto la corresponsione di un canone adeguato più le spese; la rinuncia a farsi rimborsare tutte le spese sostenute per il restauro e la manutenzione dei locali e la proposta di una donazione di una somma di denaro alla Società (*post mortem*), eventualmente il lascito dell'appartamento del primo piano così come si trovava, completo degli arredi, dei mobili e degli oggetti d'arte e di pregio.

« Perché, infatti, questo è il dato di fatto nuovo che veniva ad avere, ed avrà anche nelle decisioni avvenire della Società, il suo peso determinante: fatto nuovo perché pochissime persone ne sapevano a Torino e neppure il Direttivo della nostra Società: questo dato di fatto è costituito dall'appartamento del primo piano dopo le trasformazioni attuate dal defunto arch. Mollino, trasformazioni abusive (c'è agli atti perfino una lettera di diffida ancora dell'ex-Presidente avv. Cravero), abusive ma tuttavia attuate e praticamente irreversibili.

« Trasformazioni di strutture: è stato demolito perfino un muro divisorio sostituito da una robusta putrella in ferro, per adattare la fisionomia dell'appartamento a un preciso progetto prestabilito, trasformazioni di arredi e infissi: chiambrane di porte e finestre provenienti da un edificio monumentale di Torino; caminetto in marmo con specchiera soprastante murata, di '700 francese; pavimenti, piastrelle artistiche nei doppi servizi e via dicendo, tendaggi di pizzo, tutto in uno stile raffinatamente neo-liberty. Eppoi gli oggetti: dalle cose esotiche, stravaganti, ai mobili di pregio, dalle stampe ai soprammobili e alle sculture rare, come ad esempio il calco del nudo della modella di Arturo Martini.

« La trattativa e la definizione dei dettagli di questo accordo — che, ovviamente, sarebbe poi stato sottoposto al giudizio dell'assemblea — dovevano dunque affidarsi ai due arbitri che furono scelti nelle persone dell'ex-giudice prof. Olivero (Mollino) e del prof. avv. Giorgio Lombardi (per la SPABA), che qui voglio pubblicamente ringraziare per la liberalità con cui accolse il mio invito.

« Debbo dire che la decisione di accogliere la proposta di trattativa, s'intende con tutte le riserve del caso, da parte di questo Consiglio Direttivo, fu presa su espresso e spassionato consiglio dell'avv. Nizzola, ormai perfettamente al corrente e di ogni precedente e di ogni fatto recente, nei minimi dettagli. Lo stesso avvocato, a proposito della clausola dell'atto di donazione della palazzina che vieta la locazione dell'edificio, mi faceva notare che essa può essere superata: anzitutto per il precedente di una consuetudine annosa; quindi per la giustificazione delle necessità di manutenzione del vetusto edificio, sempre più bisognoso di opere conservative (il donatore stesso aveva lasciato una somma appunto *ad hoc*); infine per la considerazione che tale clausola vale in quanto vi sia alcuno che ha interesse ad agire e a farla valere. Ciò che comunque finora non si è mai verificato.

« Per finire, è inutile riferire a questo punto la cronaca delle trattative avviate, dei preliminari laboriosi, delle prime difficoltà incontrate (anche per le condizioni disastrose del secondo piano) giacché l'inopinata scomparsa dell'arch. Mollino, lo scorso agosto, ha troncato ogni cosa e i due arbitri hanno esaurito il loro delicato compito peraltro appena iniziato.

« Ora, il Mollino ci aveva appena lasciati, che alla Società perveniva una proposta articolata in una serie di clausole alternative piuttosto allettanti e vantaggiose, da parte di un professionista torinese che intenderebbe prendere in affitto i locali del primo e secondo piano ad uso studio professionale (architettura).

« A questo punto, dopo le premesse illustrate, è chiaro che — oggi come oggi — l'atteggiamento del Direttivo della Società è propenso all'accoglimento di una siffatta proposta, cioè alla locazione dei piani superiori della palazzina; e non potrebbe essere altrimenti di fronte alle immediate necessità di bilancio della Società che il modesto aumento della quota sociale non bastano che in parte minima a coprire: spese straordinarie di manutenzione, debito verso la Stamperia Artistica Nazionale per i precedenti bollettini (L. 2.200.000 dopo il recente versamento di un acconto di L. 500.000); costi elevati e in crescendo per la pubblicazione del Bollettino che tuttavia abbiamo mandato in stampa (spesa prevista intorno a L. 2.500.000); rate del mutuo coll'Istituto San Paolo, incidenza dell'attuale situazione economica che, fra l'altro, ha inciso sui contributi degli Enti alla Società.

« È evidente che l'introito regolare di un congruo affitto permetterebbe non solo di saldare i debiti pendenti ma quindi una gestione per così dire più serena, che permetta finalmente di dedicarci a quelle iniziative scientifiche e culturali che ci sono imposte dallo Statuto sociale.

« Pertanto il Direttivo in carica si vede costretto a proporre una inversione della rotta scelta non molti anni fa (e confermata in certo senso dall'Assemblea undici mesi or

sono, sebbene all'oscuro di alcuni dati di fatto non irrilevanti solo oggi riferiti) quando si decise di dare sfratto agli inquilini della palazzina, non solo per la stretta osservanza della citata clausola dell'atto di donazione, ma altresì nell'intento di adibire quei locali a biblioteca sociale; un progetto, questo di una biblioteca funzionante, da installare, da organizzare, con personale addetto da stipendiare e via dicendo, che appare oggi, almeno a nostro avviso, irrealizzabile.

« Ora, per prendere una siffatta importante decisione è ovviamente indispensabile sentire il parere di questa assemblea e che sia la stessa assemblea a prendere la decisione. E mentre oggi ci siamo limitati ad informare e a fornire ogni dato di fatto ed elemento di giudizio delle vicende passate, sulla situazione e sui motivi di una proposta, il 12 gennaio p.v. verrà indetta un'assemblea straordinaria, nella quale il quesito circa la destinazione dei locali superiori della palazzina sarà esplicitamente posto all'ordine del giorno e l'assemblea potrà quindi esprimere il suo voto in proposito ».

Dopo la relazione del Presidente, interviene il prof. Carducci facendo notare che l'assemblea dovrebbe decidere se continuare a coltivare l'idea dell'appartamento-Museo ex-Mollino (eventualmente biblioteca) o abbandonarla risolvendosi per l'affittanza; la dott.ssa Finocchi chiede se vi sono possibilità di venire in possesso degli oggetti che arredano l'appartamento.

Il Presidente risponde che, necessariamente, bisogna accantonare l'idea dell'appartamento-museo perché ormai, col decesso del Mollino, gli oggetti andranno agli eredi oppure — come rende noto il socio avv. Rosboch — stante la situazione ereditaria particolare, saranno venduti all'asta.

Il discorso e gli interventi si riferiscono a questo punto alla disponibilità dei locali, qualunque sia l'uso che se ne voglia fare. Il socio, dr. Sella, propone appunto di accelerare le pratiche per render libero al più presto l'alloggio e poterlo affittare. Il commendator Doro ribadisce lo stesso concetto e l'avv. Cazzola precisa che il contratto, col decesso del Mollino è risolto, che bisogna inviare immediatamente al curatore una diffida per lo sgombero dei locali e nello stesso tempo inviare un deconto dei debiti dovuti *ante mortem* e di quelli per le spese generali degli ultimi tempi. Risponde a tutti il Presidente informando di essersi tenuto in contatto con l'avv. Nizzola, dal settembre in qua; che quest'ultimo a sua volta è in contatto col curatore testamentario del Mollino, avv. Riscossa, nominato dal Tribunale, il quale non avrebbe ancora potuto (*sic*) procedere all'inventario degli oggetti dell'appartamento, data la estremamente delicata e complessa situazione ereditaria.

Per quanto riguarda la Biblioteca il dr. Gentile fa notare che la Società ha in deposito dei libri presso la Galleria d'Arte Moderna e che quindi occorrerà concordare con quella direzione un orario di consultazione favorevole ai Soci della SPABA.

Il Presidente passa quindi a trattare del terzo argomento: le celebrazioni del centenario.

« Si era accennato, particolarmente nel corso della penultima seduta (maggio scorso) al progetto abbozzato e abbastanza definito sulla carta, di un convegno di studi da tenere tra la primavera e l'autunno '74, in parte a Torino (due giornate), in parte in altre città del Piemonte, in collaborazione con altre associazioni culturali piemontesi e addirittura con l'intervento di associazioni di regioni e paesi confinanti, Lombardia, Liguria, Francia e Svizzera, con una tematica di fondo riguardante i rapporti dell'arte piemontese con quella forestiera. Ma tutto era naturalmente subordinato alla disponibilità di fondi *ad hoc*.

« Per questo, fino dalla scorsa primavera, ci eravamo dati da fare, prima attraverso preliminari contatti personali e ufficiosi, quindi con l'invio di una lettera ufficiale di richiesta a tutti i principali Enti, Banche, Società ecc., al fine di ottenere sovvenzioni e contributi.

« I risultati, da ritenere ormai definitivi dopo tanti mesi, sono purtroppo irrisori, quanto meno largamente inferiori alle previsioni: dalla FIAT L. 500.000; dalla STET L. 50.000; dalla Martini e Rossi L. 400.000 (due annate di socio vitalizio); dal conte Novarese di Moransengo L. 300.000; niente dall'IFI; dalla Cassa di Risparmio neppure una risposta; dall'Istituto S. Paolo (socio vitalizio) un impegno a tenerci in evidenza per il '74. Tutti gli altri non hanno dato segno di vita. Qualche speranza c'è presso la Regione.

« È evidente che, a questo punto, non c'è che ripiegare su un programma meno ambizioso verso il quale ci siamo già orientati.

« Un programma che, come contenuto culturale, non dovrebbe essere sostanzialmente inferiore al primo. Intanto, c'è già qualche cosa di definito: il progetto di una mostra dal titolo provvisorio " Torino 1920-1932 " e della quale il rag. Signorelli, che l'ha proposta, potrà meglio riferirvi ora brevemente ».

Il Signorelli precisa che una mostra così concepita si propone di verificare il momento storico in cui Torino depone, per così dire, le ultime velleità romantiche risorgimentali e di preminenza nei campi della progettazione artistica, della musica, del cinema, per avviarsi sulla strada della monocultura industriale, la Torino definita da Persico come la città più europea. Si configura in questo periodo, fra l'altro, l'attività pittorica del Gruppo dei Sei, di quello del Secondo Futurismo, degli editori, dei critici musicali e dei musicisti. Un periodo sino ad oggi considerato piuttosto superficialmente e che la Mostra vorrebbe riproporre allo studio e all'attenzione di tutti. Il Signorelli ha anche fatto notare che sono già avviate trattative con vari Enti cittadini per una proficua collaborazione per il successo della Mostra e che tutto potrà realizzarsi in relativa economia.

A proposito del quarto punto (lascito Bona) il Presidente accenna alle opere che sono state o stanno per essere iniziate.

L'ing. Giordana, su invito del Presidente, dà ai Soci alcuni ragguagli dei primi lavori alla Cappella Marchionale di Revello. Il prof. Mazzini dopo un cenno sulla natura dei lavori che saranno iniziati a Serravalle Langhe, comunica che entro il corrente mese dovrebbe riunirsi l'apposita commissione per formulare le proposte di impiego dei fondi rimasti, una trentina di milioni, ed enumera le voci in predicato, del resto già note.

Il dott. Gentile caldeggia un intervento nella Chiesa di Settimo Vittone, ma dagli interventi che seguono, conclusi dal Presidente, emergono le gravi difficoltà che si frappongono: la proprietà privata, il legame dell'edificio a un vasto comprensorio fondiario; lo stato di conservazione disastroso del monumento; la impossibilità di redigere un preventivo di spesa per un intervento compiuto tanto complesso. Il prof. Curto fa presente che a suo avviso sarebbe meglio concentrare i fondi residui del lascito Bona in un'unica impresa restitutiva di grosso rilievo. Il Presidente risponde che Revello e Serravalle possono considerarsi interventi rilevanti e che d'altra parte spetterà alla Commissione esaminare le varie proposte avanzate dai Soci.

Il prof. Carducci fa notare infine che con i fondi Bona si dovrebbe recuperare qualche reperto archeologico. Il Presidente ricorda a questo proposito di essersi già dichiarato disposto a ricevere delle proposte concrete, da sottoporre all'esame della sullodata Commissione.

A questo punto il Presidente invita il Segretario a trattare il quinto punto dell'o.d.g. L'arch. Sesia dà lettura delle domande di iscrizione dei nuovi Soci: Balma prof. Anna Maria, Ferrari Renata, Museo Martini di Storia dell'Enologia, Vandoni ing. Aldo, Bellini arch. Amedeo, che vengono eletti ad unanimità. Esauriti gli argomenti all'o.d.g. il socio avv. Rosboch propone di allargare la base degli iscritti con una maggiore pubblicità in tutti i campi al fine di far convogliare nuovi Soci. Vengono fatte alcune proposte peraltro non ben definite e su questo si conclude la seduta alle ore 18,15.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA AMMINISTRATIVA STRAORDINARIA DEL 12 GENNAIO 1974

Sabato 12 gennaio 1974 nella sede sociale di Via Napione 2 ha avuto luogo una seduta amministrativa straordinaria regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16 ed in seconda alle ore 16,30.

Erano presenti i Soci: Bertola, Calvi Parisetti, Camoletto, Cazzola, Debiaggi, Doro, Destefanis Francesco, Filippi Cesare, Giordana, Lange Augusta, Lievre, Mannocchi Oscar, Mannocchi Maria Concetta, Materazzo, Moccagatta, Boglione, Rosboch, Sella Piero, Tosalli, Condulmer, Carducci, Mazzini, Donna d'Oldenico Giovanni, Bona Maria, Coppo Roberta, Passanti, Vandoni, Balma, Signorelli, Sesia e Zunini.

Il Presidente alle ore 16,45 apre la seduta e dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della precedente seduta amministrativa del 1° dicembre 1973.

Al termine della lettura il verbale viene approvato all'unanimità. Quindi il Presidente dà lettura di una lettera inviata dall'avv. Nizzola (nostro patrocinatore nella causa Mollino) all'avv. Riscossa (curatore testamentario) e della risposta dello stesso Riscossa, a proposito del rilascio dell'alloggio ritardato dalla indisponibilità del notaio delegato per l'inventario, che risulta esser stato quindi sostituito.

Aperta la discussione, interviene l'avv. Cazzola e fa osservare che, a suo giudizio, dovrà trascorrere ancora molto tempo (2 o 3 mesi) prima che il pretore decida lo sgombero dei locali, ed invita quindi il Consiglio a presentare, per mezzo dell'avv. Nizzola, una richiesta al pretore stesso per il pagamento del canone d'affitto decorrente dalla morte del prof. Mollino, essendo il proprietario creditore privilegiato. Il prof. Carducci rinnova l'idea di realizzare con i mobili già esistenti nei locali un museo che era già stato oggetto di discussione nella transazione con il Mollino. L'avv. Rosboch, riferendosi alla lettera dell'avv. Nizzola, richiede quale cifra il Mollino doveva alla Società e quale cifra il Mollino richiedeva alla SPABA. Il Presidente risponde di non poter fornire dati precisi, ma che le posizioni erano contrastanti e lontane; ed è perciò che si puntava ad una transazione amichevole per risolvere una questione che si trascinava da anni. Tale è appunto l'avviso dello stesso avv. Nizzola al quale è stata affidata la tutela degli interessi della Società.

Finita la discussione, il Presidente invita i Soci, secondo il punto primo dell'o.d.g. a votare sulla concessione in affitto dei locali siti ai piani superiori della palazzina di via Napione.

A questo punto il sig. Doro fa rilevare che la convocazione potrebbe essere invalidata, ai sensi del 2° comma dell'art. 9, cap. 2, dello Statuto-Regolamento della Società, che prevede: « per le sedute amministrative, i Soci dovranno essere convocati con lettera raccomandata o portata a mano con firma del socio ».

Il prof. Mazzini fa notare, *en passant*, che poiché questa prassi da tempo non è stata osservata, tutte le sedute amministrative precedenti potrebbero essere invalidate; data l'importanza dell'o.d.g., comunque, non si può non accogliere il rilievo del Doro. I soci Cazzola e Rosboch propongono una variazione del regolamento. Il Presidente propone di continuare la seduta in modo informale e di riconvocare i Soci, come da regolamento, per una prossima seduta.

Il socio Giordana si dichiara preoccupato delle condizioni in cui si trovano i locali dell'ultimo piano; e se l'inquilino dovrà fare delle riparazioni, potrebbe porre delle condizioni come già il prof. Mollino. Il Presidente ritiene prematura la questione, così come è prematuro (qualcuno ne fa domanda) parlare delle condizioni alle quali verrà eventualmente affittato l'alloggio. Prima l'Assemblea deve esprimere il proprio voto in merito.

Passando ad altri argomenti il prof. Carducci chiede al Consiglio Direttivo di nominare una commissione archeologica, come previsto dal Regolamento, perché possa colla-

borare con un gruppo di archeologi per un convegno che si terrà nei mesi di maggio o giugno c.a. a Varenna sul tema « Caratteri e stili della civiltà delle popolazioni alpine ». Questo convegno, che avrà degli interessi particolari per le regioni limitrofe (Svizzera, Francia), potrebbe offrire l'occasione di allestire, nella nostra città, una mostra su questi temi che presentano un vasto panorama, dalla Liguria alla Lombardia, dal Medio Evo alla seconda guerra mondiale, articolata nei vari settori.

Il Presidente ringrazia per l'interessante proposta e si dichiara favorevole alla nomina di una commissione e, in un prosieguo di tempo, alla mostra che comunque non potrà essere fatta prima del 1975, dati gli impegni già assunti dalla Società per la celebrazione del Centenario.

Il sig. Doro suggerisce di istituire anche per la nostra provincia un Museo etnografico come quello di Cuneo.

L'arch. Passanti propone raffronti tra il « vecchio » e gli scempi contemporanei.

L'avv. Cazzola rende noto che nel 1975 si terrà a Bologna una mostra che ricorderà i grandi architetti italiani in Russia. A questa sarà unita una giornata di studi alla quale l'avv. Cazzola invita i Sosi a partecipare.

Il barone Donna d'Oldenico ricorda anche la presenza di alcuni architetti ticinesi in Russia.

Il Presidente ringrazia per tutte le notizie fornite dai Soci e chiude la seduta alle ore 18.

Il Segretario: *arch. D. Sesia* Il Presidente: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA AMMINISTRATIVA STRAORDINARIA DEL 9 FEBBRAIO 1974

Sabato 9 febbraio 1974 nella sede sociale di Via Napione 2 ha avuto luogo una seduta amministrativa straordinaria e scientifica regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16 ed in seconda alle ore 16,30.

Erano presenti i Soci: Mannocchi Oscar e Maria Concetta, Moccagatta, Bona Maria, Balma, Caselle, Sella Gianni, Sella Giuseppe, Minelli, Bocca, Lievre, Lombardi Giorgio, Squillero, Gentile, Signorelli, Talanti, Debiaggi, Doro, Turbiglio, Condulmer, Fassio Anna Maria, Acuti, Filippi Cesare, Tosalli, Griva, Destefanis Francesco, Dotta, Ravera Giuseppe, Filippi Pier Carlo, Giordana, Lange Augusta, Pignoni, Donna d'Oldenico Giovanni, Graneri, Coppo Roberta, Carducci, Sesia, Mazzini, Boglione, Massini, Camoletto, Gasca Queirazza, Sibille, Materazzo, Allegra, Ferraris, Perlo, Andreoni d'Ovidio, Zuccarelli, Capello.

Il Presidente alle ore 16,45 apre la seduta e ribadisce quanto è stato comunicato ai Soci nella lettera di convocazione: cioè che, secondo i rilievi emersi nella seduta del 2 gennaio, data l'importanza dell'ordine del giorno e delle relative deliberazioni, si è deciso di attenersi alle prescrizioni dell'art. 9 del Regolamento sociale ripetendo la seduta del 2 gennaio mediante convocazione con lettera raccomandata (per i Soci residenti fuori Torino) o raccomandata a mano (per i residenti in città). Per la cronaca, questo ha portato un pesante aggravio postale alla cassa sociale (L. 72.500).

Il Presidente dà quindi la parola al Segretario arch. Sesia per la lettura dei verbali: quello della seduta del 1° dicembre (già letto il 2 gennaio) viene dato per letto ed approvato, mentre quello della seduta del 2 gennaio, dopo la lettura, viene approvato ad unanimità.

A questo punto il Presidente ritiene opportuno invitare il socio prof. Giorgio Lombardi ad aggiornare l'Assemblea sulle ultime vicende, anteriori e subito posteriori alla morte del prof. Mollino, relative alla nuova vertenza dell'alloggio di Via Napione.

Il prof. Lombardi inizia segnalando all'Assemblea come, fra l'altro, le modifiche apportate dal Mollino alle strutture dell'alloggio ne avessero modificato a tal punto strutture e fisionomia da rendere difficoltoso alla SPABA un eventuale riaffitto. Osserva inoltre come la particolare attitudine giuridica di cui era dotato il prof. Mollino, gli abbia consentito, all'infuori dell'operato del suo legale, di destreggiarsi abilmente a tener testa alla SPABA nella causa intentatagli.

Una transazione si rendeva perciò necessaria, con un congruo miglioramento del canone inadeguato, di sole 30.000 lire mensili; anche perché l'alloggio era sì molto bello, ma tale per un sottile gioco di infissi ed arredi, asportati i quali non restava quasi altro che un nudo salone di difficile affittanza.

Grazie ai buoni uffici del prof. Carducci si addivenne ad un incontro fra il prof. Mazzini ed il Mollino; da questo incontro nacque la decisione di affidare a due arbitri la composizione della vertenza. Essi furono scelti nelle persone del prof. Giorgio Lombardi per la SPABA e del Consigliere Olivero per il Mollino. Al loro primo incontro l'Olivero espresse il « disgusto » del prof. Mollino per lo stato di abbandono del giardino; a questo replicò il prof. Lombardi proponendo un affitto per simboliche Lire 1 e corrispondente impegno del Mollino alla sistemazione e manutenzione.

Il prof. Mollino desiderava altresì affittare il piano-mansarda per alloggiarvi la servitù e unire i due alloggi con una scala interna. In cambio di un affitto alquanto modesto prometteva alla SPABA in eredità, mobilio ed arredi contenuti nell'alloggio stesso, tutti, a suo dire, di gran valore.

A questa proposta il prof. Lombardi non diede eccessivo peso, prima perché sono vietati i patti successori, secondo per la difficoltà di mantenere questi beni, terzo perché la SPABA è un ente culturale a cui necessitano dei fondi continuativi per la sua attività e questi sarebbero stati bloccati se la casa Mollino, vero museo Liberty, fosse rimasta intatta quindi non locabile.

Non si dimentichino inoltre i pericoli dei furti che avrebbero obbligato la SPABA a costose spese protettive.

A questo punto il prof. Lombardi riferisce ed illustra dettagliatamente la battuta di arresto subìta dalle trattative appena avviate in seguito ad una raccomandata del consigliere Olivero nella quale si lamentava come le proibitive condizioni della mansarda (dovute alle infiltrazioni d'acqua piovana) vietassero di proseguire. Evidente e significativo era l'intendimento di codesta mossa alla quale il Lombardi dichiarò di non avere abboccato, rispondendo con un dignitoso ed altrettanto significativo silenzio.

Le cose erano a questo punto quando, a fine agosto il prof. Mollino decedeva improvvisamente. Risulta ora, fra l'altro, che il Mollino era, oltre che un intelligente studioso, uomo assai abile nell'*escamotage* fiscale. È risultato, anche da comunicazioni avute in via ufficiosa, che tutti i mobili e gli arredi che il Mollino voleva lasciare in eredità alla SPABA erano stati dallo stesso già venduti, con regolare atto registrato, in data precedente al periodo delle trattative arbitrali.

Ora, allo scopo di evitare che il proprietario dei mobili, oltre a quanto asportabile distrugga infissi o quanto altro faccia parte integrante dell'arredamento, il prof. Lombardi propone alla Società di inviare una lettera *ad hoc* all'avv. Riscossa.

Il prof. Lombardi conclude informando l'Assemblea che il suo mandato è scaduto e che resta a disposizione della SPABA per ogni occorrenza.

Il Presidente ringrazia il prof. Lombardi per la sua opera e per la sua esauriente esposizione dei fatti e rivolgendosi all'Assemblea chiede che, se non vi sono altri interventi, si passi alla votazione circa la concessione in affitto dei due alloggi secondo l'ordine del giorno. La votazione viene effettuata per alzata di mano (prova e controprova): l'affittanza viene approvata all'unanimità.

Il prof. Mazzini ricorda che entro la fine di marzo l'Assemblea sarà chiamata ad approvare il bilancio consuntivo 1973 ed il preventivo 1974.

Terminata la seduta amministrativa si passa alla seduta scientifica e prende la parola la dott.ssa Augusta Lange sul tema: « Il Re ha perduto i disegni del Juvarra ». Quindi la prof.ssa Vittoria Moccagatta sul tema: « Il Palazzo Radicati di Brozolo a Riva di Chieri. Contributi documentati ».

La seduta ha termine alle ore 18,45.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

GITA A MILANO PER LA VISITA ALLE MOSTRE « TESORI DELL'ARTE MOSANA, 950-1250 » E « BOCCIONI E IL SUO TEMPO »

La gita per ambedue le Mostre, organizzata per sabato 16 febbraio 1974, non ha avuto luogo per insufficienza di prenotazioni.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 6 APRILE 1974

Domenica 31 marzo 1974 nella sede sociale di Via Napione 2, la seduta amministrativa regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 16,30 non ha avuto luogo non essendo stato raggiunto il numero legale di Soci presenti.

La seconda convocazione ha avuto luogo sabato 6 aprile successivo con inizio alle ore 16,30. Erano presenti i Soci: Sella Gianni, Bona Maria, Camoletto, Ravera Giuseppe, Buffa di Perrero, Debiaggi, Bertola, Boglione, Novarese di Moransengo, Tosalli, Pignoni, Vandoni, Sella Piero, Dotta, Squillero, Carducci, Doro, Lombardi Giorgio, Donna d'Oldenico Giovanni, Mazzini, Fassio Anna Maria, Sesia, Carrata Thomes, Signorelli, Lange Augusta, Destefanis Francesco, Moccagatta e la dott.ssa Fava in rappresentanza del Museo Civico di Torino.

La seduta contemplava il seguente o.d.g.:

1) Approvazione bilancio consuntivo 1973 e bilancio preventivo 1974;

2) Nomina dei Revisori dei Conti per il 1974;

3) Varie ed eventuali.

Apre la seduta il Presidente alle ore 16,45 e dà lettura dell'o.d.g.; quindi dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta del 9 febbraio 1974, che viene quindi approvato all'unanimità. Poi il Presidente legge la relazione illustrativa del consuntivo 1973, e poi il preventivo 1974.

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1973

ENTRATE				
Versamenti quote soci	L.	3.352.400		
Incassi vendite pubblicazioni	»	503.500		
Affitto	»	270.000		
Saldo al 1° gennaio 1973	»	3.653.593		
Donazioni	»	850.000		
Rimborso spese postali spedizione libri	»	12.320		
USCITE				
Manutenzione sede sociale (rete caldaia + tetto)			L.	1.405.800
Segreteria			»	1.040.000
Riscaldamento			»	471.352
Rate mutuo			»	575.250
Stamperia Artistica			»	500.000
Spese postali			»	166.192
Varie e minute (serrature, multe, spese catastali, mance, lampadine, ecc.)			»	165.375
Spese gestione Società (cancelleria, serv. pulizia, circolari, ripar. duplicatore, ripar. proiettore, targhette)			»	286.778
Assicurazione, Sip, Enel, Acquedotto Municipale			»	176.746
Imposte e tasse			»	230.652
Spese bancarie			»	3.440
Spese causa SPABA/Mollino			»	526.975
Saldo C.R.T.			»	2.359.758
Saldo c/c			»	641.519
Saldo cassa segreteria			»	91.976
	L.	8.641.813	L.	8.641.813

BILANCIO PREVENTIVO 1974

ENTRATE				
Residuo cassa al 31 dicembre 1973	L.	3.092.623		
Quote sociali 1974	»	3.600.000		
Recupero quote arretrate	»	1.000.000		
Vendita pubblicazioni sociali	»	700.000		
Affitto	»	1.500.000		
USCITE				
Fornitori diversi			L.	700.000
Segreteria			»	1.250.000
Riscaldamento			»	500.000
Rate mutuo			»	575.000
Stamperia Artistica (saldo + Bollettino nuovo)			»	3.273.000
Assicurazione, Sip, Enel, Acquedotto Municipale			»	250.000
Imposte e tasse			»	250.000
Spese gestione Società			»	450.000
Spese postali			»	200.000
Spese causa SPABA/Mollino			»	500.000
Manutenzione sede sociale			»	3.000.000
	L.	9.892.623	L.	10.948.000
			»	9.892.623
Differenza negativa			L.	1.055.377

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31 DICEMBRE 1973

Attivo			
Immobili di proprietà	L. 1		
Titoli presso Banca Nazionale del Lavoro	» 47.700		
Fotografie, disegni, oggetti	» 1		
Mobili ed arredi	» 1		
Pubblicazioni sociali	» 68.385.700		
Biblioteca	» 12.928.500		
Soci quote scadute 1970-73	» 1.000.000		
Soci quote 1974	» 3.600.000		
Cassa di Risparmio Torino	» 2.359.758		
c/c postale	» 641.519		
Cassa segreteria	» 91.976		
Passivo			
Residuo Mutuo S. Paolo		L. 4.631.375	
Fornitura (Stamperia Artistica, tetto, caldaia)		» 5.273.665	
Imposte e tasse		» 230.652	
Pubblicazioni e biblioteca svalutazione		» 3.520.191	
	L. 89.055.156	L. 13.655.883	
		» 75.399.273	
	L. 89.055.156	L. 89.055.156	

CONTI D'ORDINE AL 31 DICEMBRE 1973

a) *Comitato Amici del Museo*

Entrate	L. 3.992.000	
Uscite		
Pagamento parcella ing. Raineri		L. 1.223.053
» imposta ritenuta acconto		» 296.392
» parcella ing. Raineri		» 806.833
» imposta ritenuta acconto		» 208.176
» parcella Orsan		» 400.000
» parcella Bello, Merlo, Guala		» 1.010.000
	L. 3.992.000	L. 3.944.454
	» 3.944.454	
Rimanenza	L. 47.546	

b) *Eredità Bona per restauri*

Saldo capitale al 31 dicembre 1973	L. 74.101.081
Competenze (interessi)	» 3.025.650
	L. 77.126.731

« Gentilissimi Consoci, il bilancio consuntivo per il 1973 a fronte di L. 8.641.813 per entrate, reca uscite per L. 5.548.460 ed un saldo di L. 3.093.253.

« Hanno inciso in maniera notevole le spese seguenti:

« *a*) sostituzione della caldaia per un importo di L. 1.336.000 (operata dalla Ditta Generaltermo Piemontese);

« *b*) riparazione e sistemazione del tetto, per un importo di L. 2.774.000 (Ditta Egidio Graneri).

« Queste spese, soprattutto la seconda, completamente imprevista, hanno gravato fortemente sul passivo.

« Anche gli aumenti per i costi di gestione della Società (pur contenuti con ogni accorgimento) a causa della corrente svalutazione della moneta non sono stati compensati dall'aumento della quota sociale. Sono venuti anche a mancare, nel corso del 1973, alcuni essenziali contributi di Enti ed Istituti bancari cittadini.

« Per questi motivi il Consiglio Direttivo della Società ha ritenuto di dover accantonare il programma massimo delle Celebrazioni per il 1° Centenario di fondazione del nostro sodalizio e di ripiegare su alcune manifestazioni tra le quali la progettata mostra della cultura artistica torinese 1919-35, in collaborazione con il Comune di Torino.

« Per quanto riguarda il bilancio di previsione 1974 si era pensato, per saldare i debiti contratti per la riparazione del tetto e il cambio della caldaia, a stipulare un secondo mutuo, ma si è preferito soprassedere, per non gravare la gestione amministrativa della Società a lungo termine.

« Il Consiglio Direttivo ritiene invece di proporre all'Assemblea:

« *a*) di portare nel 1975 la quota annua a L. 10.000;

« *b*) di chiedere, alla distribuzione del prossimo Bollettino (in corso di stampa) che avrà luogo presumibilmente entro i prossimi mesi di maggio-giugno, un contributo straordinario come è in uso presso altre associazioni affini.

« Si potrà in questa maniera versare un anticipo alla Società stampatrice del Bollettino, cui va il nostro ringraziamento per il generoso fido finora riservato alla SPABA.

« Un ulteriore introito verrà alla Società dagli affitti che riceverà, non appena rientrerà nella disponibilità dell'alloggio al primo piano dello stabile sociale.

« A tale proposito posso comunicare che il 13 marzo u.s. si è fatta la verbalizzazione dell'inventario (comunicazione telefonica dell'avv. Riscossa) e pertanto si confida di poter presto disporre pienamente dei locali.

« Nel bilancio preventivo si è inserita la voce spese legali, in quanto si dovranno liquidare gli onorari allo studio che ha seguito la causa SPABA/Mollino; non sono state previste entrate per le spese di riscaldamento non pagate dal Mollino, per un elementare senso di prudenza, onde non far conto su introiti di incasso finora incerti.

« Lo stesso senso di prudenza ha fatto sì che non si indicassero introiti di elargizioni " straordinarie "; abbiamo effettuato numerose richieste in tal senso, ma non possiamo segnalare cifre sino a quando non saremo sicuri di potervi fare assegnamento.

« Al fine di incrementare gli incassi, alla voce pubblicazioni vendute, prenderemo contatto con un ente pubblico, perché lo stesso doti le biblioteche della Regione di un certo numero di Bollettini SPABA.

« Raccomandiamo ai Soci di incrementare, per quanto è possibile, l'acquisto di Bollettini SPABA, segnalandoli agli appassionati di arte ed archeologia, ed inoltre di segnalare le necessità della Società a persone che dispongano di effettive possibilità finanziarie. A questo scopo il Consiglio Direttivo intende ricreare il Comitato per la ricerca fondi, già diretto dal compianto socio ing. Carlo Felice Bona, e di affidarne la direzione a persona capace e autorevole nel campo finanziario ed industriale.

« Per quanto riguarda i conti d'ordine si segnala:

« *a*) i fondi messi a disposizione dal Ministero P.I. per l'erigendo Museo di Archeologia sono stati spesi, con un avanzo di L. 47.546 ancora a disposizione del Comitato Amici del Museo;

« *b*) il lascito Bona ammontava al 31 dicembre 1973, tra capitale ed interessi a L. 77.126.731. In questi giorni sono iniziati i pagamenti dei restauri in corso alla Cappella Marchionale di Revello.

« Il Consiglio Direttivo rivolge il ringraziamento di rito, cui si aggiunge il mio personale, ai due Revisori dei Conti, sig. Augusto Doro e rag. Luigi Dotta ».

Dopo l'esposizione del Presidente il socio Doro esprime la sua perplessità per il possibile aumento della quota sociale perché questa proposta non è stata messa in modo specifico all'o.d.g. Propone invece che i Soci facciano una oblazione volontaria per il prossimo Bollettino in corso di stampa.

Il prof. Carducci chiede al Consiglio di rivolgersi ai Soci « Benemeriti » e « Vitalizi », perché si facciano promotori delle spese di stampa del Bollettino, affinché la pubblicazione non gravi completamente sulla Società; e propone di chiedere ai Soci un'oblazione volontaria *una tantum* per le Celebrazioni del Centenario.

Al termine della relazione e degli interventi, il Presidente invita i Soci a votare il bilancio consuntivo e il preventivo 1974. A questo punto il sig. Doro, a nome anche del rag. Dotta, legge la relazione dei Revisori dei Conti:

« Pregiatissimi Consoci, abbiamo esaminato la situazione patrimoniale e relativi allegati al 31 dicembre 1973, consegnataci dal Consiglio di Amministrazione. Dai vari controlli effettuati non si sono riscontrate irregolarità e tutto ha avuto perfetta corrispondenza con le pezze giustificative esibiteci. Vi invitiamo quindi a voler concedere la Vostra approvazione alla situazione patrimoniale chiusa al 31 dicembre 1973.

« Nel contempo Vi ricordiamo che siamo scaduti dalla carica e Vi invitiamo pertanto a voler provvedere alla nuova nomina. *F.to* Augusto Doro e Luigi Dotta ».

I bilanci vengono approvati all'unanimità dall'Assemblea. Il Presidente, dopo aver nuovamente ringraziato i Revisori dei Conti, propone all'Assemblea che vengano riconfermati nel loro incarico per l'anno 1974. L'Assemblea approva all'unanimità.

A questo punto alcuni Soci propongono di addivenire subito all'aumento della quota e di non chiedere il contributo straordinario. Il rag. Signorelli precisa che l'aumento dovrà decorrere comunque dal 1975.

Venendo a trattare delle quote arretrate, il socio ing. Giovanni Sella chiede che cosa il Consiglio intende fare per recuperare le quote arretrate.

A questo punto interviene il prof. Giorgio Lombardi che crede di essere uno dei Soci più morosi solo perché allo studioso dà noia compilare il bollettino di c/c; pertanto la Segreteria dovrebbe inviarlo già debitamente compilato. Il Segretario accetta il suggerimento del prof. Lombardi. Il prof. Lombardi, quindi, dopo aver avuta cognizione del numero complessivo dei Soci (515), ritiene la situazione dei Soci non paganti non disastrosa. Il sig. Doro propone di mettere nella voce « varie », dell'o.d.g., l'aumento della quota a L. 10.000. Si parla quindi di un'offerta volontaria di L. 3.000 al ritiro del prossimo Bollettino.

Il prof. Lombardi consiglia di non spedire il Bollettino ed inviare ai Soci una circolare invitandoli a ritirare la pubblicazione, in sede, per mantenere un legame e nello stesso tempo fare notare ai Soci morosi la loro situazione irregolare nei confronti della Società. Suggerisce infine di stabilire i giorni nei quali i Soci, previo avviso, dovranno ritirare il Bollettino. Sull'avviso verrà anche precisato che all'atto del ritiro del volume

verrà loro richiesto, a titolo puramente volontario, un conguaglio di L. 3.000 per il 1974. Dopo aver individuato i Soci che entro un lasso di tempo (3 mesi) non si sono in alcun modo fatti vivi, si dovrebbe spedire loro una lettera, a firma del Presidente, con la quale, dopo aver contestata l'irregolarità della loro situazione finanziaria ivi compreso il mancato ritiro del Bollettino, si concede la proroga di un mese per provvedere, quale segno del legame sociale, sia al ritiro del Bollettino, sia a mettersi in regola con la quota (o le quote arretrate). Bisognerebbe infine stabilire che, se entro un mese e mezzo dalla data di spedizione della lettera non si sarà provveduto al ritiro della pubblicazione, e all'aggiornamento della quota, il Consiglio Direttivo della Società dovrà proporre la cancellazione del Socio (persona o ente) considerandola ad ogni effetto dimissionario. Inoltre, sempre a giudizio del prof. Lombardi, sull'avviso ai Soci dovrebbe essere specificato che l'Assemblea dei Soci del 6 aprile c.a. ha deliberato l'aumento della quota sociale a L. 10.000 e che verrà richiesto un contributo volontario per il Bollettino. Si stabilisce infine che, quando il bilancio sociale sarà assestato, dovrà uscire un Bollettino all'anno, e se questo non si farà, si dovrà pensare ad una ristampa dei Bollettini esauriti.

Il Presidente ringrazia vivamente il prof. Lombardi, interpretando anche i sentimenti dei Soci presenti, per il suo prezioso, concreto ed illuminante intervento.

Dopo di che il prof. Carducci propone di riformare (come in passato) una commissione per il reperimento di fondi presso i vari Enti cittadini. Il prof. Mazzini risponde che vi sono stati reiterati incontri, con autorevoli rappresentanti di Enti, ma data la situazione economica presente è evidentemente molto difficile ottenere risultati concreti. Viene inoltre proposto di inserire nel Bollettino della Società i nomi dei contribuenti più importanti. A questo punto il Tesoriere, rag. Signorelli, fà notare, tanto per esempio, che la Cartiera Burgo, alla quale ci eravamo rivolti per avere la consueta fornitura gratuita di carta, ha concesso la carta solo con un modesto sconto.

Il prof. Carducci fa la proposta che i Soci « Benemeriti » e « Vitalizi » diano un'offerta volontaria di almeno 200.000 lire per la pubblicazione del nuovo Bollettino. Il socio ing. Ravera chiede se la Regione Piemonte ha già dato un contributo. Il Presidente risponde che ha già avuto, fino dallo scorso febbraio, contatti con il Presidente avv. Oberto, però con promesse vaghe. La dott.ssa Lange ritorna sull'argomento di alcune pagine di *reclame* sul Bollettino. La sig.na Bona desidera sapere se si sono ottenute oblazioni dai privati. Risponde il Presidente che solo il conte Novarese di Moransengo ha contribuito con una somma di L. 300.000 per le manifestazioni del Centenario.

A questo punto il Presidente mette ai voti la proposta di aumento. La prof.ssa Anna Maria Fassio fa notare che si fanno sempre meno sedute scientifiche e gite: ricorda che durante la visita al Castello di Masino la stessa marchesa aveva invitato i soci alla « Villa Pliniana », sul Lago di Como; gita mai effettuata. Il prof. Mazzini replica facendo notare che la gita per Gorizia e per alcune importanti mostre milanesi non hanno avuto nessuna rispondenza da parte dei Soci e non si sono potute effettuare (Boccioni e i capolavori mosani).

Il Vice Presidente Donna d'Oldenico interviene a sua volta sottolineando che il Consiglio ha dovuto promuovere innumerevoli sedute amministrative per un regolare andamento della Società e quindi ha dovuto di necessità trascurare alquanto le altre manifestazioni.

Viene quindi messo ai voti: l'aumento della quota sociale a L. 10.000 a decorrere dal 1975 ed in secondo luogo la proposta del prof. Lombardi. Tutte e due le proposte vengono approvate all'unanimità.

Il socio ing. Gianni Sella propone di fare una ristampa anastatica per il primo ed il secondo numero del Bollettino che sono esauriti. L'Assemblea approva con riserva di conoscere un preventivo.

Il rag. Signorelli comunica il nuovo orario della biblioteca della Galleria d'Arte Moderna: ore 10-15 dal lunedì al venerdì; 10-12 sabato. Nella voce « varie » viene inserita la nomina dei nuovi Soci: Ghirardi dott. Filippo, Audisio geom. Aldo, Frigerio ing. Pier Angelo, Museo civico e Biblioteca civica di Carignano, Rossetti Brezzi Elena, Lupo arch. G. Maria, Arnaud Cagliero Ermelina, Ramaciotti Adele, Fanfranco Giuseppina, che vengono eletti all'unanimità. Il prof. Mazzini comunica inoltre che la commissione (Mazzini, Mallé, Chierici e Signorelli) per il lascito Bona ha preso in esame tutte le proposte e ha fermato l'attenzione su tre voci principali: la chiesa di San Lorenzo a Settimo Vittone; la Cappella XXVII del Sacro Monte (Tanzio da Varallo); la chiesa romanica di S. Innocenzo a Castelletto d'Orba e infine i rari affreschi medievali di Torre di Mondovì. Prossimamente, messi a punto i relativi progetti, verrà stabilita la distribuzione delle quote in base alla somma residua.

Il Presidente, passando infine a trattare la questione Mollino/SPABA, rende noto all'Assemblea che ha avuto un recentissimo colloquio con il curatore avv. Riscossa che gli ha comunicato il completamento dell'inventario e quindi la prossima disponibilità dei locali.

Il Consiglio Direttivo ha incaricato il prof. Lombardi, che il Presidente ringrazia nuovamente, il rag. Signorelli (Tesoriere della Società) e l'arch. Sesia (come tecnico) di prendere i debiti contatti con gli affittuari in predicato. Non essendoci altri interventi il Presidente dichiara chiusa la seduta alle ore 18,10 augurando a tutti i presenti la Buona Pasqua.

Il Segretario: *arch. D. Sesia* Il Presidente: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 18 MAGGIO 1974

Sabato 18 maggio alle ore 16,30 ha avuto luogo presso la sede sociale una seduta scientifica. In apertura di seduta sono stati commemorati dal Presidente, con brevi parole, i Soci defunti:

Lovera di Castiglione comm. Carlo (socio vitalizio, 1920, dec. nov. 1973); Ricardi di Netro comm. Federico (socio ordinario, 1928, dec. dic. 1972); Richard prof. ing. Camillo (socio ordinario, 1928, dec. sett. 1973); Quaglia avv. grand'uff. Orazio (socio vitalizio, 1929, dec. nov. 1973); Tosel geom. Paolo (socio ordinario, 1944, dec. genn. 1973); Bressy dott. Mario (socio ordinario, 1955, dec. luglio 1972); Ferraris sig.ra Irma (socio ordinario, 1956, dec. febbr. 1973); Lombardi comm. Sandro (socio ordinario, 1956, dec. marzo 1973); Campogrande dott. ing. Carlo (socio ordinario, 1956, dec. apr. 1973); Allioni di Brondello comm. Umberto (socio ordinario, 1958, dec. marzo 1973); Mollino architetto Carlo (socio ordinario, 1958, dec. ag. 1973); Rovera ing. Guido (socio ordinario, 1959, dec. febbr. 1973); Ricaldone prof. dott. Paolo (socio benemerito, 1960, dec. febbr. 1974); Bracco Maria (socio ordinario, 1963, dec. sett. 1973); Barrera dott. Angelo (socio ordinario, 1964, dec. marzo 1974); Coppo don Angelo (socio ordinario, 1972, dec. ag. 1973).

Sono quindi seguite le previste relazioni dei Soci, dedicate ai seguenti argomenti:

— prof. Giuliano Gasca Queirazza: « L'architrave della Collegiata di Domodossola »;

— Augusto Doro: « Un architrave figurato rinvenuto a Entracque »;

— ing. Angelo Dalerba: « La pala di Callisto Piazza nel Duomo di Alessandria »;

— prof. Franco Mazzini: « Legnanino inedito a palazzo Carignano ».

È stata seguita con particolare interesse e quindi sottolineata da alcuni interventi, la prima relazione, onde è emerso il documentato, convincente riferimento iconografico della rara scultura della « Chanson de Roland ».

GITA A FIRENZE

Gita a Firenze per la visita alla Galleria Vasariana e Raccolta Contini e a Bologna per la visita alla Pinacoteca Nazionale. La gita programmata per il 28-30 giugno non si è effettuata per mancanza di prenotazioni.

VISITA ALLE MOSTRE « DA GIOTTO AL MANTEGNA » E « VENEZIA E BISANZIO »

Un folto gruppo di Soci ha preso parte il 5-6 ottobre 1975 alla gita a Padova, per la visita alla Mostra « Da Giotto al Mantegna » e, a Venezia, a quella « Venezia e Bisanzio ». Il primo giorno, dopo l'arrivo a Padova e la visita alla Basilica, i partecipanti hanno potuto visitare attentamente l'interessante rassegna pittorica allestita nel Palazzo della Ragione. La visita è stata efficacemente guidata da un conservatore dei musei padovani. Prima della partenza per Treviso — dove si è pernottato — si è compiuta una rapida visita alla Cappella degli Scrovegni.

Nel secondo giorno, a Venezia, si è visitata, nella mattinata, la Mostra allestita nelle sale del Palazzo Ducale: Mostra che i Soci, in assenza di una guida, hanno visitato a piccoli gruppi, tuttavia con notevole profitto, ammirati dell'eccezionale rassegna di opere.

Nel pomeriggio si è effettuata una gita a Torcello.

VISITA ALLA MOSTRA DI CARLO BOSSOLI

Nel pomeriggio di sabato 26 ottobre 1974 un numerosissimo gruppo di Soci ha compiuto una visita alla Mostra del Bossoli, allestita nelle sale di palazzo Madama, con la guida della gentile consocia Ada Peyrot che ne è stata l'organizzatrice e che, nell'occasione, con una brillante illustrazione, ha conseguito un successo personale.

GITA ALLA MOSTRA « 50 ANNI DI PITTURA VERONESE »

La gita organizzata per il 27 ottobre 1974 a Verona, per la visita alla Mostra, non ha avuto luogo per insufficienza di prenotazioni.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 30 NOVEMBRE 1974

Sabato 30 novembre 1974 nella sede sociale di Via Napione 2 ha avuto luogo una seduta amministrativa.

Erano presenti i Soci: Sella Giovanni, Giordana, Bona Maria, Pignoni, Tosalli, Baudi di Vesme, Solerio, Fassio, Gabetti, Andreoni d'Ovidio, Dotta, Ravera, Barocelli,

Carrata Thomes, Moccagatta, Gillio, Curto, Fiore, Lombardi, Gentile, Sibille, Acuti, Squilleri, Mannocchi Oscar e Maria Concetta; Cazzola, Ferretti, Mazzini, Donna d'Oldenico, Sesia, Signorelli, Rosboch, Boglione, Lange Augusta. Assenti giustificati: Vittorio Viale, Augusto Doro, ing. Giuseppe Fulcheri e Bertrand.

Apre la seduta il prof. Mazzini alle ore 16,45 il quale, dopo che si è dato per letto e approvato il verbale della precedente seduta amministrativa, passa a trattare il primo punto all'ordine del giorno: « Locazione dei piani superiori della palazzina di Via Napione 2 ».

« Dopo l'approvazione unanime dell'Assemblea nella seduta del 9 febbraio 1974 a proposito della locazione dell'appartamento già occupato dal defunto prof. Mollino e dei locali del secondo piano (mansarda), il Consiglio Direttivo dava formale incarico di dar corso a trattative con chi ne aveva fatto richiesta, al prof. Lombardi, assistito dal nostro Tesoriere rag. Signorelli per la parte strettamente contabile e dal segretario arch. Sesia come tecnico. C'era infatti il problema, fra gli altri, del ripristino dei locali della mansarda, ridotti in condizioni disastrose dopo gli allagamenti, è la parola, dell'estate 1973; e c'era il problema di eventuali adattamenti o ripristini da apportare a quello del primo piano (ex Mollino). E l'ing. Aldo Vandoni, nostro consocio, che aveva fatto richiesta dei locali non per uso alloggio, ma per uso studio professionale, subito all'indomani del decesso dell'arch. Mollino, si era dichiarato in pari tempo disposto a venire incontro concretamente alla Società — già per così dire colpita dall'onere del rifacimento delle coperture della palazzina e dalle disastrose conseguenze di cui ho detto — largamente disposto cioè a provvedere direttamente, a sue spese.

« Non fu quindi difficile trovare un accordo con lo stesso Vandoni; le varie clausole inerenti tutta una serie di opere e provvedimenti di restauro anche all'esterno dell'edificio — come ognuno avrà potuto oggi constatare — sono state addirittura inserite nel contratto di locazione, o meglio nei due contratti: uno sottoscritto dall'ing. Vandoni e riguardante i tre locali + servizi della mansarda, per un importo annuo di L. 600.000; l'altro (primo piano) cinque locali + servizi sottoscritto dalla Soc. Imm., però dallo stesso ing. Vandoni, per un importo di L. 2.400.000 annue, spese di riscaldamento e altre accessorie nella misura del 54 %. Il canone, a partire dal 1° giugno 1974, ogni tre anni sarà revisionato in base all'indice del costo della vita.

« Ragioni di reciproco interesse, delle due parti, hanno motivato la stesura di due contratti anziché di uno solo: dalla parte della Società i contratti indipendenti permettono, in caso di necessità, di risolvere anche solo uno dei due per poter disporre eventualmente di uno dei due piani ».

Il Presidente dà quindi rapida lettura delle clausole essenziali dei contratti enumerando ed illustrando i numerosi ed importanti lavori fatti eseguire dall'ing. Vandoni e quindi collaudati, nell'ottobre 1974, dall'arch. Sesia, Segretario della Società; non senza far rilevare, a questo punto, come il Consiglio Direttivo in carica, abbia concluso una « operazione » sensibilmente vantaggiosa per la Società, pur dovendo superare non poche difficoltà. E ciò grazie al consocio prof. avv. Giorgio Lombardi il cui contributo è stato ancora una volta determinante.

Il socio ing. Sella chiede se dagli eredi Mollino non abbiamo avuti i mesi d'affitto arretrati. Il prof. Mazzini risponde che l'avv. Riscossa si è impegnato per il versamento degli ultimi otto mesi d'affitto (L. 240.000).

A questo punto il socio prof. Curto propone un voto di particolare ringraziamento sia all'ing. Vandoni sia al prof. Lombardi. Il prof. Mazzini dice di averlo già fatto a titolo personale, ma si dichiara lieto di doverlo rinnovare ufficialmente a nome dell'Assemblea.

Si passa quindi a parlare del secondo punto: « Manifestazioni per il Centenario della Società ». Dice il Presidente:

« Se ne è parlato fino dal principio della nostra gestione come si ricorderà e come risulta dai verbali di seduta precedenti.

« Giusto un anno fa, nella seduta del 1° dicembre, comunicando che era stato abbandonato il primitivo progetto di un convegno di studi, un po' per le prospettive dell'austerità e soprattutto per i risultati negativi della campagna per la raccolta di fondi, era stato annunciato il progetto di una Mostra dedicata alla Torino del dopoguerra 1919-1934. Un periodo che già è stato illuminato in alcuni suoi momenti, vedi la " Mostra dei Sei ", organizzata da Vittorio Viale nel 1965, ma che globalmente, in tutti i suoi aspetti, non è stato ancora studiato e approfondito, mentre si va rivelando estremamente ricco, interessante, direi appassionante, non solo per i lati positivi o avanguardisti, ma anche per i fatti involutivi, contraddittori, che si possono registrare appunto in quell'arco di tempo. Dico si va rivelando perché la proposta formulata in un primo tempo nell'ambito del Consiglio Direttivo dal rag. Signorelli, venne partecipata ad amici, studiosi, specialisti dei vari settori; fu studiata, elaborata... e cominciarono così quelle riunioni dei martedì sera, per molti mesi, attraverso le quali non solo prese ognora più corpo la validità della proposta, ma si andò scoprendo cammin facendo, come sempre in ogni ricerca storica, la vastità del campo di indagine, la complessità dei problemi, la copia incredibile del materiale da scoprire, studiare, approfondire...

« Mi limiterò a leggere lo schema della pubblicazione che dovrà accompagnare la Mostra: 1° settore - Impostazione storica (prof. V. Castronovo); l'Edilizia (Gabetti, Abriani e Olmo); Modificazioni della città (prof. A. Cavallari Murat); Aspetti della cultura torinese: 1. Pittura e scultura (A. Dragone); 2. Teatro (Davico-Bonino); 3. Musica (Pestelli); 4. Arti Applicate (Rosci-Fossati); 5. Giornali, editoria (Tamburini); 6. Cinema (Rondolino); 7. Radio e Giornale Radio (Gianotti); 2° settore - Documenti; 3° settore - Contributi e testimonianze; 4° settore - Catalogo della Mostra.

« Debbo aggiungere che, per la realizzazione della Mostra, in collaborazione col Comune di Torino, grazie all'intese ormai mature, concrete, col Direttore Reggente dei Civici Musei e con l'Assessorato, si era ormai quasi in porto; mancava soltanto una formale ratifica, quando i fatti dolorosi che tutti conoscono vennero a interrompere bruscamente il rapporto. Rapporto che ora stiamo cercando di riannodare anche grazie ai buoni uffici del consocio dott. Tamburini.

« È però da considerare certo che, anche nella dannata ipotesi che la Mostra non si potesse realizzare, la commemorazione del Centenario della SPABA, comunque rimandata alla prossima primavera, coinciderà con la pubblicazione di un volume di studi, privato soltanto dell'ultima parte, la guida alla Mostra con le schede degli oggetti esposti. In tale circostanza la stessa commemorazione ufficiale sarà tenuta — mi è gradito comunicarlo — dalla consocia prof.ssa Anna Maria Brizio, la quale ha accolto l'invito che a nome del Consiglio le ho rivolto ».

Il Presidente, trattando il terzo punto dell'ordine del giorno: « Rinnovo della convenzione con la Cassa di Risparmio di Torino per il servizio di tesoreria » invita il consocio rag. Dotta ad illustrare all'Assemblea la convenzione stessa. Il rag. Signorelli propone quindi all'Assemblea il rinnovo e l'affidamento alla Cassa di Risparmio del servizio di Tesoreria. Il costo annuo dell'operazione passa da L. 1.000 a L. 10.000.

Dal Consiglio vengono proposti, quali rappresentanti della Società, il Presidente prof. Franco Mazzini ed il Segretario arch. Dario Sesia per la firma della convenzione stessa.

Il rinnovo della convenzione e la nomina dei rappresentanti vengono approvati all'unanimità dall'Assemblea.

Si passa quindi a parlare del quarto punto all'od.g.: « Nomina della Commissione per la riforma dello Statuto e del Regolamento della Società ».

Presidente: « Nella seduta del 2 gennaio scorso — seduta che fu ripetuta in ordine alla stretta osservanza dell'art. 9 del Regolamento — proprio per questa ragione, i consoci avvocati Cazzola e Rosboch riproposero la revisione e l'aggiornamento dello Statuto (1920) e del Regolamento (1922) offrendosi di redigere una prima traccia. Questa è stata quindi a me consegnata dagli stessi già prima dell'estate, ed è ben più, è doveroso dirlo, che una traccia. Ad ogni modo il Consiglio Direttivo, per non procrastinare un atto di cui si avverte più che mai l'urgenza e per non rendere inutile la generosa fatica compiuta dai due egregi Consoci, intende ora proporre all'Assemblea l'affidamento di un formale incarico della revisione in questione, a una commissione di cui facciano parte i sopracitati avv. Piero Cazzola, avv. Alessandro Rosboch, il dott. Guido Gentile e il prof. Giorgio Lombardi (già componente della Commissione nominata sotto la presidenza Carboneri) al quale chiediamo questo ennesimo intervento a favore della nostra Società ».

Per quanto riguarda un eventuale quinto componente la Commissione, il dott. Gentile interviene osservando che di diritto ne fa parte anche lo stesso Presidente.

Quindi l'Assemblea approva all'unanimità che venga affidato formalmente l'incarico a una Commissione formata dalle persone sopracitate e che venga inviata a tutti i Soci una bozza di Regolamento riveduto prima di indire un'assemblea straordinaria *ad hoc*.

Si passa al quinto punto dell'o.d.g.: « Lascito Bona ».

Il Presidente premette che dopo le assegnazioni di L. 25.000.000 per la Cappella Marchionale di Revello e di L. 21.000.000 per l'oratorio di San Michele di Serravalle Langhe, tenuto conto della maturazione degli interessi al 31 dicembre 1974 sono ancora disponibili circa L. 35.000.000. Viene precisato che il tasso d'interesse, già elevato al 10 % dallo scorso luglio è stato ora portato al 13 % a partire dal 1° novembre, dietro interessamento del prof. Lombardi.

Il Presidente continua, informando come la Commissione che, per espressa disposizione testamentaria, ha il compito di esaminare le proposte di interventi e restauri a suo tempo formulata da alcuni Soci, e più volte rese note nel corso di precedenti sedute, abbia confermato, dopo l'attento riesame comparativo, le preferenze già annunciate nel corso della seduta amministrativa del 6 aprile 1974. Ha giudicato cioè di proporre, anche in considerazione della natura degli interventi e dell'entità della relativa spesa, l'impiego del fondo residuo per l'esecuzione dei seguenti lavori:

1) *Castelletto d'Orba* - Chiesa di Sant'Innocenzo al Cimitero (di proprietà comunale).

Sant'Innocenzo, secondo quel poco che si apprende dalle guide locali tra '800 e '900, è già citata in documenti del principio del XII secolo, è uno dei monumenti architettonici piemontesi più vetusti quanto scarsamente noti e studiati; i fregi della facciata si vorrebbero far risalire addirittura al VII secolo mentre è certo l'impiego di materiali di recupero di origine anche più antica, cioè romana. Ma l'eccezionale monumento è ancora da scoprire e da studiare. Per fare ciò occorre provvedere a un'opera essenziale di risanamento dell'edificio consistente:

a) nella formazione di un drenaggio lungo tutta la muratura perimetrale;

b) nella demolizione e ricostruzione del tetto di copertura previa costruzione di un cordolo di cemento armato;

c) nel restauro del pavimento interno con ripresa degli intonaci per il ricollocamento degli affreschi 300 e 400teschi anni fa staccati e non più ricollocati appunto per lo stato di conservazione proibitivo dell'edificio. Il progetto è già stato approvato dalla Soprintendenza ai Monumenti. Onde permettere al Comune di dar corso a codesti lavori di capitale importanza verrebbe messa a disposizione la somma di L. 12.500.000.

2) *Varallo - Sacro Monte,* cappella XXXIV (Pilato che si lava le mani). È una delle più vaste e rappresentative testimonianze del cosidetto « Teatro Montano » legato ai nomi del Tanzio per la decorazione pittorica affresco e del fratello Giovanni d'Errico per le statue (16 statue di terracotta dipinta e ben 145 mq di affresco). La spesa occorrente è di L. 11.000.000. La scelta è stata il frutto di un laborioso vaglio della situazione rovinosa di molte cappelle con la collaborazione dell'Amministrazione Civile del Sacro Monte che ha ora affidato la direzione tecnica dell'eccezionale complesso alla prof.ssa Stefania Stefani Perrone, nota studiosa dell'arte del Sacro Monte.

3) *Torre di Mondovì - Cappella S. Elena.* Affreschi alto-medioevali. Sono affreschi di recente scoperta, ad opera del consocio prof. Lombardi che ne ha dato una breve notizia nel Bollettino della Società di Cuneo (2° semestre '68). Sono affreschi che la dott.ssa Gabrielli non ha esitato a qualificare di importanza eccezionale e non soltanto per la provincia di Cuneo e il Monregalese.

Ora, appunto in considerazione del carattere eccezionale del breve e pur frammentario ciclo e, in pari tempo, della modesta entità della spesa necessaria per recuperarli definitivamente la Commissione ha ritenuto opportuno proporre il restauro con un contributo di L. 1.500.000.

4) *Settimo Vittone - San Lorenzo,* la cui importanza eccezionale è indiscussa se non altro per i diversi cicli di affreschi ancora da scoprire, tra '400 e '500. Come si è già ricordato, il monumento, in stato di abbandono (farebbe parte di una proprietà privata ora in vendita) è stato visitato ripetutamente in questi ultimi mesi anche da parte di funzionari della Soprintendenza ai Monumenti e la vicenda è stata seguita dappresso anche dal Presidente della Società nella sua veste di Soprintendente.

Il monumento abbisogna di una revisione radicale delle coperture, di posa in opera di serramenti, e di altri essenziali risarcimenti che permettano di intervenire poi, per il recupero dello straordinario *corpus* pittorico. Per questi interventi, diretti al restauro del monumento, verrebbe lasciata disponibile la somma di circa 10.000.000.

Si dovrebbe senz'altro intervenire nella prossima primavera-estate. A questo punto la dott.ssa Augusta Lange fa alcune interessanti osservazioni sull'importanza degli affreschi di Settimo Vittone e sulla presenza di Giacomino da Ivrea. Il prof. Mazzini risponde ringraziando la dott.ssa Lange e fornendo assicurazioni sullo stato di conservazione degli affreschi per lo più sotto scialbo. Quindi l'Assemblea, all'unanimità, approva gli ultimi stanziamenti per i restauri proposti.

Si passa al sesto punto dell'o.d.g. Il Segretario legge i nomi dei nuovi Soci e dei relativi presentatori: Abriani prof. Alberto, Bernardotti prof. Roberto, Buonadonna professoressa Matilde, Fossati dott. Paolo, Moglia Lando e Olmo prof. Carlo e la loro ammissione viene quindi approvata all'unanimità.

Il Tesoriere Signorelli comunica il costo del Bollettino e parla della copia anastatica degli Atti 1875-77.

In chiusura di seduta il socio ing. Franco Ferretti di Gattinara offre alla Società una pubblicazione sull'occupazione francese: *Uno strazio di Gattinara,* edito dalla nuova locale Società di cultura e propone lo scambio di pubblicazioni fra le due Società.

Il Presidente ringrazia e dichiara chiusa la seduta alle ore 18.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 1° MARZO 1975

Nel salone della sede sociale, gremitissimo di Soci e di amici, si è tenuta sabato 1° marzo una seduta scientifica dedicata a comunicazioni di argomento egittologico.

La prima relazione, del prof. Silvio Curto, ha illustrato l'opera di quattro collaboratori di Ernesto Schiaparelli, finora meno noti agli egittologi. Anzitutto Pietro Barocelli, in Egitto nel 1911, poi accanto al Maestro nel Museo Egizio e d'Antichità di Torino fino al 1928: insegnò lo « scavo del Museo », rivelando per documenti la Collezione Egittologica Donati e isolandola nel Vecchio Fondo; condusse poi una cospicua attività di archeologo del Piemonte, dal neolitico ai tempi barbarici. Gli altri furono validi assistenti nelle campagne di scavo, e in particolare Giovanni Marro, fondatore dell'antropologia egizia; quindi Don Michele Pizzio, ideatore del modello della tomba della regina Nefertere esposto nel Museo; e Virginio Rosa, autore del trovamento, a Gebelein, della Tomba degli Ignoti dell'Antico Regno e della Tomba di Iti o delle Pitture del Medio.

Quindi il dott. Alessandro Roccati, sul tema « Ritorno a Gebelein », illustrato da interessanti diapositive a colori, ha ricordato che quel sito è stato uno dei cantieri di scavo più redditizi per l'incremento del Museo Egizio, con reperti di tutte le epoche faraoniche. Tuttavia, lo studio storico e topografico è rimasto finora trascurato, ed è ora ripreso per mezzo di ricognizioni sul terreno, indagini di paleofotografia, riesame di collegamenti esterni indicati da testi ed oggetti.

Infine il prof. Casimiro Debiaggi ha parlato di un busto del Drovetti nel Museo Egizio di Torino.

Una nota patetica è stata data dalla presenza, di persona, del prof. Piero Barocelli, particolarmente festeggiato dai convenuti.

VISITA ALLA MOSTRA « ARCHEOLOGIA NELLA SICILIA SUD-ORIENTALE »

Nel tardo pomeriggio del 29 gennaio 1975 un gruppo di oltre cento Soci ha compiuto una visita — organizzata in collaborazione con la Soprintendenza alle Antichità del Piemonte — alla mostra « Archeologia nella Sicilia Sud-Orientale », allestita presso il Museo di Antichità nel palazzo dell'Accademia delle Scienze.

In assenza della Soprintendente e Direttrice della Mostra, dott.ssa Paola Pelagatti, la visita è stata brillantemente illustrata e guidata dal consocio prof. Luciano Manino.

Si è registrato un notevole interesse per l'avvenimento, che ha permesso una cognizione diretta di fatti e valori che, pur di provenienza così remota ed insolita, devono tuttavia considerarsi il fondamento stesso della nostra cultura.

GITA A MILANO PER LA MOSTRA « PITTURA INGLESE 1660-1840 »

Un folto gruppo di Soci ha partecipato, sabato 22 marzo 1975, alla gita a Milano per la visita alla mostra « Pittura inglese 1660-1840 ».

La visita è stata particolarmente avvincente, grazie alla guida del prof. Gian Alberto Dell'Acqua coadiuvato, per le notizie storiche relative ai personaggi ed ai luoghi rappresentati, da Mr. Andrew del British Council di Milano.

Nel pomeriggio i Soci si sono ritrovati presso le Sale della Permanente per visitare la singolare mostra dedicata ai Maestri di Brera. Anche qui si è avuta un guida d'eccezione nella consocia prof.ssa Anna Maria Brizio, che ha illustrato le finalità e i significati di uno studio che ha rievocato un secolo di storia e di cultura milanese, dalla fondazione dell'Accademia (1776) all'unità d'Italia.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 19 APRILE 1975

Lunedì 31 marzo 1975, nella sede sociale di Via Napione 2, la seduta amministrativa e scientifica regolarmente indetta in prima convocazione alle ore 18,30 non ha potuto aver luogo non essendo stato raggiunto il prescritto numero legale dei Soci presenti.

La seconda convocazione ha avuto quindi luogo il 19 aprile 1975 alle ore 16,30.

Erano presenti i Soci: Cazzola, Doro, Sella Gianni, Bona Maria, Bertola, Dotta, Barocelli, Soleri, Borgna, Curto, Gentile, Pozzetto, Talanti, Filippi Cesare, Sella Piero, Lombardi Giorgio, Acuti, Ravera Giuseppe, Lange Augusta, Vandoni, Sesia, Mazzini, Signorelli, Boglione, Giordana, Fassio Anna Maria, Turbiglio, Mannocchi Oscar.

Il Presidente inoltre dà lettura di una lettera del dott. Donna d'Oldenico a giustificazione della sua assenza.

La seduta amministrativa contemplava il seguente o.d.g.:

1) Approvazione del bilancio consuntivo 1974 e bilancio preventivo 1975;
2) Nomina dei Revisori dei Conti per il 1975;
3) Varie ed eventuali.

La seduta scientifica contempla una comunicazione dell'arch. prof. Marco Pozzetto sul tema: « Alcuni appunti sugli architetti moderni di Torino » (con proiezioni).

Alle ore 16,30 il prof. Franco Mazzini apre la seduta dando subito la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta del 30 novembre 1974: il verbale è dato per letto ed approvato all'unanimità dai presenti.

Si passa quindi a trattare il primo punto dell'o.d.g. ed il Presidente invita il Tesoriere, rag. Signorelli, ad illustrare l'impostazione della situazione patrimoniale della Società, il rendiconto per il 1974 ed il bilancio preventivo per il 1975 ed i vari conti d'ordine.

Il rag. Signorelli legge e quindi illustra il rendiconto 1974 ed il preventivo 1975.

Essi risultano così computati:

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1974

Entrate

Versamenti quote sociali	L.	3.668.000		
(di cui L. 550.000 in conto 1975)				
Vendita pubblicazioni	»	1.029.005		
Offerte Bollettino sociale	»	268.000		
Rimborso spese postali spedizione libri	»	22.290		
Affitto alloggi	»	1.750.000		
Acconto spese riscaldamento	»	368.480		
Donazioni per Società	»	200.000		
Donazioni per Celebrazioni Centenario	»	1.200.000		
Interessi vari	»	62.808		
Saldo attivo al 1° gennaio 1974	»	3.093.253		

Uscite

Manutenzione stabile (pulizia cantine, saldo tetti e trasformazione caldaia)			L.	3.025.163
Riscaldamento (fornitura gasolio e spese accensione)			»	586.695

Segreteria		L. 1.040.000
Spese gestione Società (cancelleria servizio pulizia, circolari, duplicatore e varie)		» 196.019
Varie e minute (lampadine, serratura, mance e varie)		» 19.450
Spese postali		» 365.542
Stamperia Artistica (Bollettini)		» 1.453.534
Ditta Cantagalli (clichés)		» 300.000
Rate Mutuo (compresa 1ª rata 1975)		» 863.250
Assicurazioni, Sip, Enel, A.A.M.		» 211.124
Imposte e tasse		» 147.196
Spese bancarie		» 18.720
Spese per catalogo Centenario (vedi conto d'ordine) .		» 511.460
Saldo C.R.T.		» 1.907.503
Saldo c/c postale		» 962.044
Saldo cassa segreteria		» 54.136
	L. 11.661.836	L. 11.661.836

BILANCIO PREVENTIVO 1975

ENTRATE

Residuo cassa al 31 dicembre 1974	L. 2.923.683	
Quote sociali 1975	» 3.100.000	
Recupero quote arretrate	» 250.000	
Vendita pubblicazioni sociali	» 1.000.000	
Affitto più spese condominiali	» 3.400.000	
Recupero 8 mesi arch. Mollino	» 240.000	

USCITE

Fornitori diversi		L. 300.000
Segreteria		» 1.250.000
Riscaldamento		» 600.000
Rate Mutuo		» 286.000
Stamperia Artistica		» 4.524.885
Assicurazione, Sip, Enel, Acquedotto Municipale . .		» 300.000
Imposte e tasse		» 250.000
Spese gestione Società		» 250.000
Spese postali		» 500.000
Spese causa SPABA/Mollino (recuperate su quote affitto arch. Mollino)		» 240.000
Manutenzione sede sociale (pulizia)		» 800.000
	L. 10.913.683	L. 9.300.885
	» 9.300.885	
Differenza attiva	L. 1.612.798	

CONTI D'ORDINE AL 31 DICEMBRE 1974

a) *Comitato Amici del Museo*

ENTRATE

Rimanenza capitale	L.	47.546		

USCITE

Pagamento parcella Merlo Giuseppe (mandato n. 7)			L.	47.546

b) *Fondo Bona per restauri*

ENTRATE

Capitale al 1° gennaio 1974	L.	77.126.731		
Competenze (interessi)	»	4.622.005		

USCITE

A/B n. 02 Ditta Morano (Revello)			L.	236.320
» n. 03 Imp. Pollano (Revello)			»	2.481.200
» n. 04 Ditta Marengo (Revello)			»	589.900
» n. 05 Ditta Sacarano (Revello)			»	264.990
» n. 06 Ditta Sacarano (Revello)			»	297.245
» n. 07 Ditta Ballatore (Revello)			»	672.000
» n. 08 Ditta Ballatore (Revello)			»	84.000
	L.	81.748.736	L.	4.625.655
	»	4.625.655		
Saldo	L.	77.123.081		

c) *Celebrazioni Centenario*

ENTRATE

Capitale al 1° gennaio 1974 (erogazioni)	L.	850.000		
Erogazioni	»	1.200.000		

USCITE

Rimborso spese viaggi Roma: Gianotti/Carando			L.	451.940
Fotocopie			»	44.400
Cancelleria			»	2.900
Spese postali			»	1 750
Varie			»	10.500
	L.	2.050.000	L.	511.460
	»	511.460		
	L.	1.538.540		

Preventivo 1975 L. 700.000

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31 DICEMBRE 1974

ATTIVO

Mobili di proprietà	L.	1	
Titoli c/o B.N.L. (estratte L. 10.000)	»	37.700	
Fotografie, disegni, oggetti	»	1	
Mobili ed arredi	»	1	
Pubblicazioni sociali	»	71.385.000	
Biblioteca	»	13.150.000	
Quote Soci scadute	»	250.000	
Quote Soci 1975	»	3.600.000	
Cassa di Risparmio di Torino	»	1.907.503	
c/c postale	»	962.044	
Cassa Segreteria	»	54.136	
PASSIVO			
Residuo Mutuo San Paolo			L. 5.409.150
Forniture (Stamperia Artistica, Cantagalli)			» 4.814.885
Imposte e tasse			» 250.000
Pubblicazioni e biblioteca svalutazione			» 5.000.000
	L.	91.346.386	L. 15.474.035
			» 75.872.351
	L.	91.346.386	L. 91.346.386

VERSAMENTI QUOTE NEL 1974

1971	2 x 5.000	L.	10.000
1972	10 x 5.000	»	50.000
1973	42 x 7.000	»	294.000
1974	322 x 7.000	»	2.254.000
1975	55 x 10.000	»	550.000
Benemeriti (Soc. Martini e Rossi)	1 x 500.000	»	500.000
Versamento straordinario (Baronio)		»	10.000
	Totale	L.	3.668.000

Relazione del Tesoriere Signorelli:

« Preg.mi Consoci, l'esercizio 1974 di cui vi presentiamo il conto consuntivo (per la vostra approvazione) si chiude con un saldo di L. 3.093.253 (di cui però L. 1.538.540 destinate alle celebrazioni centenarie SPABA e con una spesa da saldare nel 1975 di L. 4.524.885 - Bollettino SPABA). Gli incrementi dei costi di stampa hanno superato purtroppo ogni previsione e non sono stati compensati che in parte dal fatto di aver acquistato in proprio la carta, diminuito i clichés ed eliminata, per risparmio una coper-

tina con foto. Dobbiamo qui ringraziare la Stamperia Artistica Nazionale che ci ha accordato un ampio credito. Ci auguriamo che sia possibile entro l'anno arrivare a saldare il debito, in maniera di potere quanto meno impostare il prossimo numero del Bollettino.

« Sono state completamente saldate le spese per la installazione del nuovo impianto di riscaldamento e per il ripristino del tetto.

« A fronte dell'aumento della quota non vi è stata una forte recessione di Soci.

« Sono aumentate le spese postali per le numerose adunanze amministrative, spese che si manterranno in parte nel corrente esercizio per gli intervenuti aumenti delle tariffe postali; aumenteranno pure le spese per luce e telefono. È pure da prevedere una certa lievitazione per le spese di riscaldamento (a meno che non si mantengano ferme le tariffe dell'olio combustibile).

« Una voce che ha dato buone risultanze attive è quella della vendita di pubblicazioni sociali. Auspichiamo che i Soci incrementino questi acquisti specie segnalandoli ad amici e conoscenti. Segnaliamo che entro la fine di giugno sarà disponibile un completo schedario per argomento di tutto quanto pubblicato dalla SPABA.

« Per quanto riguarda il bilancio previsionale non pensiamo che esso si chiuderà in attivo (a meno che non intervengano sostanziose donazioni), anche se ogni possibile economia verrà attuata. Siamo d'avviso (anche perché il nostro mandato scade a luglio e la futura politica di gestione sarà determinata autonomamente dal nuovo Consiglio che eleggerete) che gli sforzi immediati della Società debbono essere volti a saldare il debito con la Stamperia Artistica Nazionale.

« Stiamo anche procedendo ad un accordo con un'azienda editoriale per la stampa anastatica del primo volume SPABA (oggi esaurito).

« Per quanto riguarda il fondo destinato dal Ministero della P.I. per l'erigendo Museo di Antichità esso è stato devoluto completamente. Per quanto riguarda il lascito Bona abbiamo un saldo al 31 dicembre 1974 di L. 77.123.081.

« Nei primi tre mesi del 1975 la spesa per i restauri alla Cappella Marchionale di Revello ha raggiunto la cifra di quasi 20 milioni, per cui quel restauro deve ritenersi prossimo al compimento. Con le restanti cifre si procederà ai capitoli di spesa deliberati entro l'anno ».

A questo punto il sig. Doro, a nome del rag. Dotta, dà lettura della relazione circa la revisione dei conti di cui sopra e dichiara infine che il loro mandato di Revisori dei Conti è scaduto.

« Signori Soci, abbiamo esaminato il bilancio consuntivo al 31 dicembre 1974, trovando conforme con le scritturazioni contabili e relative pezze giustificative.

« È pertanto nostro convincimento che il predetto bilancio consuntivo possa essere da Voi approvato.

« È nostro dovere richiamare l'attenzione dell'Assemblea sulle gestioni extrabilancio opportunamente seguite in questo esercizio. Questa formula permette al Consiglio di Presidenza di ben chiaramente distinguere tra l'attività sociale statutaria, alimentata dalle quote, dai redditi dei beni sociali, dalla vendita delle pubblicazioni e da contributi ordinari, introiti destinati a coprire le spese d'obbligo e le pubblicazioni sociali, e le altre iniziative di cui i limiti finanziari restano così indicati dalle somme effettivamente esistenti a disposizione.

« I Revisori dei Conti, consci delle difficoltà dovute alle incertezze dell'attuale situazione economica e finanziaria, invitano i Soci ad un'opera diretta di propaganda, onde aumentare il numero delle adesioni alla Società, sostegno questo essenziale per qualsiasi programma futuro.

« Nel caso infine che l'esercizio in corso incontri crescenti difficoltà, non esitano ad additare la sgradevole opportunità di un nuovo adeguamento della quota sociale.

« Nel rinnovare l'invito all'approvazione del bilancio, ricordiamo all'Assemblea che il nostro mandato è scaduto e vi invitiamo a provvedere secondo le direttive dello Statuto » - F.to i Revisori dei Conti: Augusto Doro - Luigi Dotta.

Intervengono poi, sempre a proposito della gestione amministrativa, il prof. Giorgio Lombardi che propone di chiedere ai Soci un contributo straordinario per la tinteggiatura dei locali della sede sociale; l'ing. Aldo Vandoni propone di chiedere un contributo a « Italia Nostra » che viene ospitata gratuitamente nella nostra sede e propone di scrivere al Presidente arch. Vigliano.

L'ing. Ravera chiede spiegazioni sulle tasse in relazione all'affitto: risponde il Tesoriere Signorelli.

Il Presidente invita l'Assemblea a votare per l'approvazione dei bilanci consuntivo e preventivo che l'Assemblea approva alla unanimità.

Si passa quindi al secondo punto dell'o.d.g. Il Presidente propone senz'altro la conferma dei signori Doro e Dotta che viene accettata all'unanimità dall'Assemblea.

Quindi il Presidente illustra ai Soci il programma delle manifestazioni per il Centenario, ridotto rispetto allo schema iniziale, a causa della morte del compianto dott. Passoni. Non verrà effettuata la predetta Mostra su « Torino 1915-1935 », ma, grazie al molto lavoro già svolto e grazie ad un gruppo editoriale torinese, verrà pubblicato un volume con saggi ampiamente illustrati sulla vita culturale di Torino dal 1919 al 1935 circa, cioè su quello che era il tema stesso della Mostra.

Il volume uscirà in autunno, ma dovrebbe essere in bozza il 26 giugno, quando si celebrerà ufficialmente il Centenario in Palazzo Madama con la prolusione della prof.ssa Anna Maria Brizio che ha accolto, come è noto, l'invito rivoltole dal Consiglio Direttivo. A tale proposito il Presidente avverte che il programma delle manifestazioni di fine giugno verrà inviato ai Soci quanto prima.

Venendo a parlare del lascito Bona, il prof. Mazzini commenta che i lavori di Revello sono prossimi alla conclusione e che domenica 29 giugno sarà inaugurata la Cappella Marchionale alla presenza delle autorità e dei Soci. Circa i lavori, il Presidente accenna rapidamente ai più importanti interventi, riservandosi di illustrarli a tempo e a luogo; tuttavia, non tralascia di ringraziare vivamente per l'aiuto prestato il socio ingegner Giordana e l'arch. Paolo Peyrone.

Circa gli altri lavori che sono in corso di realizzazione, il prof. Mazzini comunica che a Torre Mondovì saranno finiti nel prossimo autunno; che, per il Sacro Monte di Varallo, a giorni saranno iniziati nella Cappella XXXIV per concludersi sicuramente in autunno. Per Castelletto d'Orba, i lavori cominceranno e finiranno certamente entro l'anno. Per la chiesa di Settimo Vittone è necessaria una visita sopralluogo dell'arch. Devoti della Soprintendenza ai Monumenti, con i nuovi proprietari. (L'ing. Ravera dice che l'acquisto è stato fatto da un Ente di Gressoney).

Il Presidente, dichiarandosi soddisfatto dell'andamento e degli esiti finora raggiunti mediante questi interventi conservativi, dichiara fin d'ora che si dovrà pubblicare un volume, magari un numero speciale del Bollettino, per documentare ed illustrare questa importante attività svolta dalla Società grazie alla munificenza di un socio benemerito.

Revisione dello Statuto: a questo proposito il Presidente comunica che la Commissione all'uopo nominata, riunitasi più volte, ha elaborato una bozza che verrà distribuita prossimamente a tutti i Soci per indire quindi una seduta sociale straordinaria ai fini della discussione ed eventuale approvazione dello Statuto medesimo.

Venendo a trattare del volume del Congresso di Casale, edito dall'editore Marietti, il prof. Mazzini dà la parola al prof. Giorgio Lombardi al quale era stato affidato l'incarico di esaminare la questione e di prendere contatti con il Comune di Casale. Il professor Lombardi ricorda che, dopo essere stato informato che nel volume del Congresso

erano stati esclusi alcuni relatori e che alcuni scritti erano stati manipolati senza che gli autori e la Società ne fosse stata informata, si è documentato sui carteggi in possesso presso la Società, senza però ricavarne elementi tali da consigliare un'azione contro il Comune di Casale. Consiglierebbe invece a tutti gli autori che si sentissero in qualche modo lesi, di promuovere un'azione.

Quello che è certo è che da parte del Comune di Casale Monferrato vi è stata una grave mancanza di correttezza nei confronti della Società.

Il socio Doro consiglia di consultare i verbali del 1969-70.

L'avv. Cazzola propone di giungere ad un accomodamento con il Comune di Casale Monferrato, nel senso che si ottenga dal Comune in omaggio un certo numero di copie del volume per i Soci SPABA, nonché si dia atto della comune iniziativa SPABA/Comune di Casale che ha organizzato il Congresso (ciò risulta chiaro nel frontespizio e nella presentazione del volume) e ha fornito il contributo scientifico di vari Soci.

Il dott. Gentile propone come risarcimento da parte del Comune di Casale Monferrato il regalo di un volume degli Atti a tutti i Soci della SPABA.

Conclusa la seduta amministrativa si dà inizio a quella scientifica che, dopo vari tentativi, non può aver luogo perché, guastatosi il proiettore, il relatore prof. Pozzetto preferisce rinunziare rimandando alla prossima occasione.

Alle ore 18,15 il Presidente chiude la seduta.

Il Segretario: *arch. D. Sesia* Il Presidente: *prof. F. Mazzini*

LETTERA AI SOCI PER INVITO ALLA CELEBRAZIONE DEL CENTENARIO

Prot. n. 2020 Torino, 7 maggio 1975

Oggetto: *Commemorazione del centenario di fondazione* (1874-1974).

Egregio Consocio,

facendo seguito alle comunicazioni via via fornite nel corso di precedenti sedute amministrative e scientifiche, ed in particolare a quanto annunciato nell'ultima del 19 aprile u.s., è gradito informare che la celebrazione ufficiale del Centenario di fondazione della nostra Società avrà luogo a Palazzo Madama il 26 giugno p.v. alle ore 18, nel Salone del Senato gentilmente concesso dal Comune di Torino: il discorso commemorativo sarà tenuto dalla prof.ssa Anna Maria Brizio.

In tale solenne occasione sarà presentato un volume di studi dedicato alla vita torinese di quell'arco di tempo che va dall'immediato dopoguerra 1915-18 ai pieni anni trenta. Tale pubblicazione, come già era stato riferito nel corso di precedenti sedute sociali, avrebbe dovuto accompagnarsi a una Mostra di ugual tema, Mostra che purtroppo non ha potuto realizzarsi per una serie di circostanze avverse, fra le quali basti dire la repentina tragica scomparsa di Aldo Passoni, direttore regg. delle civiche raccolte d'arte, proprio quando il progetto della Mostra, con la collaborazione della stessa civica amministrazione sembrava ormai realizzabile; quindi, fatto determinante, il sostegno finanziario clamorosamente mancato (si sono raccolte, dal 1973 ad oggi, L. 2.050.000) da parte di Enti regionali, provinciali, cittadini, di istituti bancari, ecc., dai quali sembrava logico aspettarsi, nonostante la nota gravità della situazione economica generale, una collaborazione tuttavia proporzionata alla eccezionalità della ricorrenza centenaria, e di un istituto culturale come la SPABA.

Rimandata (ché tale vogliamo comunque considerarla) la Mostra, si è potuto quanto meno mettere insieme quel volume di studi, non senza un notevole sforzo di coordinamento da parte nostra, e grazie alla generosa collaborazione di quanti hanno voluto aderire e partecipare all'impresa, e infine, grazie soprattutto all'iniziativa di un gruppo editoriale torinese che si è assunto, nonché l'impegno della pubblicazione, la distribuzione del volume. Fatto non secondario, affinché la commemorazione del nostro centenario possa avere così la massima diffusione con evidente vantaggio per il prestigio della Società.

Perché il Consiglio direttivo, proprio in questa occasione — sfumato, per le note difficoltà di finanziamento, il progetto iniziale di un convegno di studi con una tematica tradizionale, cioè rivolta al passato — abbia finito per scegliere un tale argomento, rivolgendosi all'esame di fatti del nostro secolo, contemporanei, è anche perché ad un certo punto si è avvertito che la SPABA dovesse in qualche modo interrogarsi sulla propria storia e sul significato della propria presenza nella vita di Torino; e particolarmente in quale Torino essa abbia agito allorché la città è passata da una fase di insediamento industriale al decollo di una economia avanzata e di una società di massa, appunto tra il 1920 e il 1935 circa. Questo della trasformazione di Torino e del significato in essa degli istituti culturali ed artistici è dunque il tema proposto, ma con la preoccupazione di svolgerlo con la più ampia articolazione possibile, collegando perciò i fatti preminenti della cultura e dell'arte con le più generali vicende storiche ed economiche del tempo.

Si è quindi affidato a uno storico attento ai fatti economico-sociali piemontesi quale Valerio Castronovo, il quadro storico di fondo capace di spiegare gli avvenimenti che la trasformazione di Torino nel quindicennio in questione hanno determinato; un quadro che potrà integrarsi con una nota introduttiva del Presidente Franco Mazzini riguardante la vicenda centenaria della Società ma con ottica ravvicinata al periodo studiato.

Gli avvenimenti della vicenda economico-sociale trovano una corrispondenza in talune particolarità dell'edilizia e dell'urbanistica di quegli anni e motivano scelte e proposte: Augusto Cavallari Murat e Bruno Signorelli, attraverso un'attenta analisi dei dati statistici e strutturali della realtà urbana di quegli anni, hanno trovato una mappa ragionata dello svolgersi della città nel suo insieme, nelle sue strutture e nelle scelte preferenziali; dall'urbanistica ci si è poi addentrati in un esame della dinamica urbana più generale.

L'edilizia e l'architettura sono state studiate attraverso tre momenti nodali: Roberto Gabetti è tornato ancora una volta sui temi dell'edilizia e degli investimenti nel centro storico, ricostruendo la vicenda di via Roma come trasformazione forzata di una realtà tradizionale e come redditizio investimento di capitali. Tema ripreso e dilatato da Carlo Olmo, che ha analizzato i cantieri di lavoro dell'edilizia cittadina e la rendita fondiaria. Il quadro è completato da Alberto Abriani che studia in Torino città operaia gli investimenti e le realizzazioni dell'edilizia popolare. Questi tre contributi sono anche un modo nuovo di affrontare il significato dell'architettura in una città moderna, badando al significato effettivo del costruire e quindi alle scelte operate da organismi pubblici e privati, metodo che pone in evidenza il problema del ruolo degli intellettuali in una città industriale quale è la Torino di cui ci si occupa.

Su questa falsariga la presenza di personaggi come Gobetti, Persico e Venturi, come nuclei di formazione della cultura di quegli anni è sottolineato da un saggio di Paolo Fossati.

Il ruolo di mediazione fra le arti e la vita quotidiana tocca al *design* ed alla progettazione di mobili e di oggetti d'uso: l'esame di questo settore è condotto da Marco Rosci, uno specialista degli studi sulle arti applicate dell'età contemporanea.

Angelo Dragone, da anni studioso dei fatti artistici torinesi, ha esaminato la presenza delle arti figurative, il loro carattere e la loro portata nel contesto più generale.

L'attenzione ai problemi artistico-culturali pretendeva una verifica della presenza più o meno accentuata della Musica, del Teatro e del Cinema, cioè di quegli aspetti estetici che maggiormente segnano la trasformazione dell'epoca in quanto riescano a tenere il passo con gli sviluppi della società. Giorgio Pestelli per la Musica, Guido Davico Bonino per il Teatro, Gianni Rondolino per il Cinema, tendono a rispondere a queste domande informando minutamente sugli avvenimenti e sulle reazioni via via verificatesi. Questo settore è completato da un intervento di Maria Adriana Prolo per ciò che concerne l'industria cinematografica e la evoluzione della fotografia.

Particolare interesse assume il capitolo redatto da Ezio Gianotti il quale ha riassunto i risultati di una sua ricerca sulla presenza di Torino nel documentario cinematografico (Istituto L.U.C.E.), cioè nel *medium* più diffuso e voluto a scopo di propaganda dall'autorità del tempo: una verifica di ciò che all'Italia era dato di vedere di Torino. Indagine che è stata estesa, per comparazione, alla stampa quotidiana e al nascente Ente radiofonico nazionale.

L'insieme di questi studi vuole essere dunque anche la base per la preparazione di quella Mostra di cui s'è detto e che si spera vivamente di poter mettere in cantiere in un secondo tempo. In tale proposta acquista particolare significato il copioso materiale illustrativo prescelto a corredo del volume, che integra con ampiezza l'analisi storico-critica della trattazione.

Propizia è l'occasione per avvertire fin d'ora che domenica 29 giugno, alle ore 10,30, avrà luogo a Revello — con la collaborazione di quel Comune e di un Comitato locale — una solenne inaugurazione della Cappella del palazzo marchionale. L'avvenimento è motivato dal compimento di un lungo ciclo di restauri che, per la promozione del Comitato locale, d'intesa con le Sovrintendenze alle Belle Arti piemontesi, ha visto dapprima il risarcimento dei preziosi affreschi cinquecenteschi della cappella per intervento diretto dello Stato; quindi, tutta una serie di importanti provvedimenti conservativi e restitutivi nell'ambito dell'intero palazzo marchionale, oltre che della medesima cappella; e tutto ciò grazie al cospicuo decisivo intervento della SPABA, che a queste opere ha devoluto una buona parte del lascito del compianto Socio Benemerito Carlo Felice Bona, destinato appunto al restauro di opere d'arte piemontese.

Una cerimonia, quest'ultima, che, così prossima a quella ufficiale del Centenario, si vuol considerare in certo modo complementare della prima, in quanto celebrativa di un altro atto, ora rivolto alla conservazione di un insigne monumento d'arte del passato, altamente significativo della vitalità e della funzione della Società.

Gli inviti, con i programmi dettagliati delle manifestazioni, saranno poi tempestivamente inviati.

Col più cordiale saluto.

Il Consiglio direttivo

VIAGGIO IN UMBRIA (29 maggio - 1° giugno 1975)

Nei giorni 29 maggio - 1° giugno 1975 si è svolto un viaggio in Umbria, dedicato alla visita dei più notevoli monumenti artistici di quella regione. Nel pomeriggio del primo giorno, la comitiva, composta da una trentina di Soci, ha iniziato nell'Aretino il suo giro di visite, salendo al Monte della Verna e al convento francescano. Dopo il pernottamento a Città di Castello, il secondo giorno, si è raggiunta Gubbio, che ha occupato tutta la mattinata, mentre il pomeriggio è stato dedicato a una rapida visita ad Assisi. Il terzo giorno si è dedicato, il mattino a Orvieto, il pomeriggio a Todi. L'ultima giornata del viaggio è stata riservata alla Pinacoteca e al Tesoro del Duomo di Città di Castello.

CELEBRAZIONE DEL CENTENARIO DI FONDAZIONE

Giovedì, 26 giugno 1975, nel Salone del Senato, a palazzo Madama, alla presenza del Presidente della Regione, avv. Gianni Oberto, delle Autorità cittadine e di una folta rappresentanza di Soci, si è celebrato solennemente il primo centenario di fondazione della Società.

Dopo che l'assessore Frida Malan, a nome del Sindaco, ebbe portato il saluto della civica amministrazione, ha preso la parola il Presidente, Franco Mazzini:

« Autorità, egregi consoci, signore e signori, nella mia veste di Presidente della Società e a nome del Consiglio direttivo, è mio primo e gradito dovere porgere il più vivo ringraziamento alle autorità civiche anzitutto, qui rappresentate dalla prof.ssa Frida Malan, per l'ospitalità che in questa solenne circostanza ha voluto offrirci in questa sede, ed un altrettanto vivo e cordiale ringraziamento a tutti gli intervenuti, cominciando dai colleghi ex-Presidenti, Vittorio Viale, Augusto Cavallari Murat, Franco Carrata Thomes; a tutti, per aver voluto partecipare alla cerimonia con la quale intendiamo ricordare e celebrare, sia pure con alcuni mesi di ritardo, la ricorrenza del centenario di Fondazione della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti. Ho il dovere qui di ricordare le persone che hanno voluto significare e giustificare la loro forzata assenza, a cominciare da S. E. il Cardinale Arcivescovo e dagli ex-Presidenti dott.ssa Noemi Gabrielli e Nino Carboneri, (*omissis*).

« Dunque, un secolo, 1874-1974. La simbolica scadenza di un secolo di vita, di un'attività molteplice invoglia, e non per retorica consuetudine, a compiere una breve sosta per guardarsi alle spalle, per abbozzare una sintesi del lavoro compiuto, cercando di analizzarne il significato e la portata, l'evolversi degli aspetti in rapporto al mutare dei tempi, specie in quest'ultimo tormentato cinquantennio; un compito peraltro che ho preferito che non a me toccasse, ma piuttosto a persona che di quelle vicende fosse stata per lo più direttamente partecipe e vicina spettatrice, com'è appunto, fra le altre, Anna Maria Brizio. A me invece, in questo breve e doveroso preambolo, soltanto il compito di un sommario cenno a vicende recentessime che ci hanno condotto fin qui alla cerimonia celebrativa di questo giorno, un cenno all'alterna fortuna della gestazione di questo volume di studi che a questa ricorrenza abbiamo voluto dedicare e legare come tangibile testimonianza di una nuova attività di ricerca, un volume di cui già più volte in sede sociale si è parlato ed anche oggi si parlerà, che attualmente è in corso di stampa e la cui presentazione vera e propria, con i debiti approfondimenti, si farà nel prossimo autunno in occasione della sua distribuzione. È come se leggessi, in definitiva, l'ultima pagina della storia della Società, poco meno del triennio della nostra gestione che sta per concludersi; e lo farò non solo per dovere di cronaca, ma per cercare di trarne qualche riflessione. Molti ricorderanno che appena assunta la direzione del sodalizio, tra l'autunno del '72 e la primavera del '73, si formularono le prime proposte per la celebrazione del centenario entro l'anno '74.

« Si parlò d'un convegno di studi da articolare, come allora propose il Vice Presidente Donna d'Oldenico, in varie giornate: alcune a Torino, altre in sedi periferiche piemontesi, magari in collaborazione con società consorelle ed affini, con una tematica *ad hoc* naturalmente prestabilita. Se ne parlò nel corso di assemblee sociali e non ci si nascose subito però la necessità di poter disporre di fondi adeguati. L'orizzonte economico stava, come tutti sanno, oscurandosi in modo preoccupante come non mai. Tuttavia — era la primavera '73 — ci si mise all'opera con gran lena e direi anche con una buona dose d'entusiasmo, nonostante tutto.

« Si fece allora scrupolosamente tutto ciò che usa farsi in simili circostanze, dovendo rivolgersi a società commerciali e industriali, a enti, istituti di credito, pubbliche ammi-

nistrazioni e via dicendo, affiancando e precedendo con contatti personali e passi informali le richieste ufficiali, peraltro poi ampliamente motivate e documentate, confidando non poco anche nel prestigio della Società centenaria e nella eccezionalità dell'avvenimento. Nella seduta amministrativa di fine anno — dicembre 1973 — dovetti purtroppo riferire ai Soci che la nostra campagna per la raccolta dei fondi aveva avuto esito negativo. La cosa non fece, se ben ricordo, neppure grande scalpore: erano i tempi in cui la domenica si circolava in bicicletta. Occorreva ripiegare, dunque, su programmi meno ambiziosi o, meglio, soltanto meno costosi, e fu così proposto, seduta stante, il progetto di una mostra destinata ad illustrare la vita culturale ed artistica torinese di quell'arco di tempo che va dall'immediato dopoguerra '15-'18 ai pieni anni trenta; una mostra, come riferì il nostro Bruno Signorelli, dal quale era partita la proposta, che con l'esposizione di testimonianze artistiche, di fotografie, di documenti, di oggetti, di pannelli didascalici opportunamente studiati, offrisse una rievocazione, per immagine, il più possibile esauriente, e in pari tempo la possibilità di un vaglio di quel particolare momento storico in cui la città è passata da una fase di insediamento industriale a una successiva fase di economia avanzata, e quindi di società di massa, appunto tra il '20 e il '35 circa, quella Torino che fu da Persico definita la città più europea d'Italia.

« Mostra che, per la sua natura particolare, per i tipi di oggetti da esporre e perché realizzabile in una sede già attrezzata di cui si sarebbe potuto usufruire, lasciava prevedere costi relativamente contenuti, mentre la stampa del catalogo non dava certo preoccupazione giacché, nelle mostre, è per lo più una voce attiva. E si cominciò a lavorare cercando collaborazione in tutte le direzioni e in tutti i settori, con la preoccupazione di svolgere il tema ormai prescelto con la più ampia articolazione possibile, collegando cioè i fatti preminenti della cultura dell'arte con le più generali vicende politiche, economiche del momento; cominciò quella che non esito a definire la lunga fatica dell'anno 1974, con tutte quelle vincolanti riunioni settimanali tardopomeridiane per discutere, proporre, avviare contatti, scambiarsi idee, cercare di concludere insomma. Dire fatica non è iperbole, perché si doveva trovare il taglio, la formula di codesta mostra affatto anomala; si doveva prefigurare la fisionomia di un'esposizione dove non bastava certo mettere in fila qualche decina di quadri e di fotografie, ma occorreva inventare un discorso articolato ed omogeneo, dalla sintassi chiaramente percepibile da qualunque tipo di visitatore, con la presentazione di un materiale quanto mai vario e non sempre a portata di mano, che omogeneo non era, da integrare necessariamente con ampie scritte didascaliche con proiezioni luminose, diapositive nelle pause, e perfino con musiche di sottofondo. La moderna tecnologia non è che non offrisse le soluzioni, ma spesso bisognava scartarle e sempre per la maledetta questione dei costi. E allora? Allora bisognava ricominciare da capo. I collaboratori, direi quasi strappati ai loro impegni professionali, che accondiscesero poi attratti dal sempre crescente interesse del tema, che si raccolsero a poco a poco attorno al nostro tavolo di lavoro, avevano il compito primo di mettere insieme i non agevoli elenchi di materiale da reperire, da vagliare, destinati poi all'esposizione, e in pari tempo si predisponevano, ciascuno, alla stesura di un saggio introduttivo oltre che delle schede degli oggetti nei singoli capitoli del catalogo. Un comitato di redazione doveva inoltre accogliere documenti, testimonianze dirette, anche da protagonisti, da inserire in un'appendice. Intanto continuava, seppur con modestissimi risultati, la raccolta, faccio per dire, dei fondi, e tanto vale che a questo punto ricordi, almeno per ringraziarli pubblicamente, enti e persone che ci hanno aiutato, consentendoci di disporre della cifra complessiva di L. 2.050.000. Sono il collegio Costruttori edili della provincia di Torino, la società FIAT, l'Unione Industriali, la STET - società Finanziaria Telefonica, il conte Carlo Novarese di Moransengo, ed è tutto qui. Ma devo anche dire che, strada facendo anche lo scoglio finanziario stava per essere aggirato.

« Nel settembre '74, le intese con la Direzione delle Civiche Raccolte d'Arte, nella persona del compianto Aldo Passoni (che fin dall'inizio era stato della partita), erano maturate a tal punto che l'inserimento della nostra mostra nel programma ufficiale '75 delle manifestazioni della Galleria d'Arte Moderna attendeva solo il formale consenso degli organi competenti; ed era un significativo riconoscimento della validità del tema, nonché una garanzia per una degna realizzazione. Ma, quindi, come tutti sanno, l'improvvisa tragica scomparsa di Aldo Passoni, dell'assessore Ciarli, oltre il doloroso forzato allontanamento di altri componenti di quello *staff* civico, segnò una cesura che venne a troncare quell'*iter* così favorevole. Riprendere daccapo un discorso che era nuovo per i superstiti e per i successori, fatta salva la buona volontà di ognuno, non fu facile, specie con la conseguente forzata situazione di attesa, oggi si ama dire di stallo, della Civica Amministrazione.

« Trascorse tempo prezioso. Ad un certo punto non se ne poté perdere altro, a rischio di buttare al vento tutto il gran lavoro di mesi e mesi, compiuto da tante persone. Fu per il momento accantonata la mostra e si decise di dedicare ogni ulteriore sforzo a quello che non sarebbe più stato il catalogo di un'esposizione, ma una raccolta di studi riguardanti però lo stesso tema. Ed ecco il titolo voluto forse con un pizzico di polemica, di denuncia: " Ipotesi per una mostra ". Naturalmente, con le necessarie revisioni alla formula del libro, al taglio, all'estensione dei contributi e con più largo spazio dedicato alle illustrazioni. E nacque così questa raccolta di oltre 300 pagine, con cento illustrazioni di cui molte inedite, di cui ritengo opportuno leggere l'indice essenziale.

« I parte - La trasformazione di Torino e le motivazioni strutturali. Valerio Castronovo, *Lo sviluppo economico sociale*; R. Gabetti e C. Olmo, *Cultura edilizia e professione dell'architetto*; A. Abriani, *La politica della casa*; P. Fossati, *Il ruolo degli intellettuali: Venturi, Persico e i futuristi.* — II parte - Arti applicate e figurative. M. Rosci, *Arte applicata arredamento design*; A. Dragone, *Le arti figurative.* — III parte - Interventi pubblici. B. Signorelli, *Le modifiche della città*; A. Cavallari Murat, *Torino '20-'36. Una carenza architettonica che non fu un vuoto.* — IV parte - Informazione e spettacolo. E. Gianotti, *L'immagine a servizio e il verbo*; G. Davico Bonino, *Il teatro di prosa*; G. Rondolino, *Torino anni '20, il cinema*; G. Pestelli, *La musica a Torino*; M. A. Prolo, *Il cinema - la fotografia.*

« A tutti gli autori dei singoli contributi or ora nominati, colgo qui l'occasione per rinnovare, stavolta pubblicamente, il più fervido ringraziamento per aver voluto onorarci della loro collaborazione, aiutandoci, soci e non soci, alcuni nuovi soci per l'occasione, non senza grave sacrificio e con ammirevole generosità, ben sapendo che la Società non poteva né tanto né poco compensare la loro fatica; aiutandoci dunque nel conseguimento di un'impresa che ci auguriamo, anche per loro soddisfazione, possa riscuotere interesse e consenso. Ma fra le persone che non risultano nell'indice non posso dimenticare in questa circostanza anche Luciano Tamburini, il quale, oltre ad esserci stato valido sostegno in vari frangenti, doveva colmare quella che purtroppo è una lacuna di questa raccolta: il capitolo sull'editoria e il giornalismo, che per sopravvenuti stringenti impegni d'ufficio ha dovuto purtroppo all'ultimo abbandonare. E qualcun altro fra i nominati ritengo giusto far oggetto di una menzione, di un ringraziamento particolare, senza far torto ad altri: Bruno Signorelli, Tesoriere della Società, per la dedizione intelligente e appassionata all'impresa, ben oltre i suoi compiti e senza mai misurare tempo ed energie. Ezio Gianotti, se non altro, per quella sua encomiabile fatica a Roma, presso l'Istituto Nazionale LUCE, dove, visionando negli archivi non so quanti metri delle pellicole dei cinegiornali, per giorni e giorni, ha predisposto il montaggio di un film comprendente tutti i brani che riguardano i fatti della vita torinese e piemontese tratti appunto dai cinegiornali muti e sonori, dal 1928 al 1935: sono circa 3700 metri di pellicola, circa due ore

di spettacolo, credo, di quale interesse, a tutti i livelli, lascio immaginare. E perché poi non si è realizzato il film? Perché tra riproduzione e montaggio occorrevano 7 milioni!

« Infine, sempre fra le persone da ringraziare, Paolo Fossati, per la sua preziosa consulenza redazionale, per i tempestivi e lucidi consigli, per la sempre efficace mediazione con gli Autori e, infine, con chi si è assunto l'onere della stampa, della distribuzione del volume, rendendo un grande servigio alla nostra Società, scaricandola di un onere che non avrebbe altrimenti potuto in alcun modo sopportare.

« Avevo accennato all'inizio di volermi permettere qualche riflessione su queste recentissime vicende della Società. Direi innanzitutto che, non solo nella fase di avvio, non è che non ci siamo chiesti la legittimità e l'opportunità di una simile scelta, intendo in una Società dedita, per fine primario d'istituto, a tematiche storiche tradizionali, cioè relative per lo più a un passato remoto; ma ci siamo alla fine convinti, anche attraverso un dialogo aperto con autorevoli e spassionati interlocutori, che oggigiorno anche una Società di questo nome, di questa storica tradizione dovesse in qualche modo interrogarsi sulla propria storia, sul significato della propria presenza nella vita della città, cosa che — oso ritenere — dovrà continuare a fare relativamente spesso, in avvenire, per una questione stessa di sopravvivenza nell'ambito di un contesto sociale in così rapida evoluzione, e cominciando appunto da quella svolta così decisiva e determinante che è stata tra il venti e il trentacinque; allargherà in tal modo il campo della ricerca di tipo tradizionale anche il fatto dell'arte e della cultura moderna contemporanea; insomma una breccia aperta verso un settore di studi e di ricerche che potrebbe dar luogo a una fioritura già sul tronco stesso di questo tema, che certamente non si presume di avere esaurito in queste trecento pagine. Potrebbe trattarsi di un fatto, ovviamente da disciplinare, ma non di scarsa rilevanza e incidenza per la vita, l'attività e, come oggi s'usa dire, per la politica culturale a venire del glorioso sodalizio.

« Quanto all'assenteismo, all'indifferenza, al "no" di enti, di persone, direi di opinione pubblica, sul fronte dei sostenitori tradizionali della nostra Società, ciò che ha fatto registrare il mancato sostegno finanziario che la sola stretta economica non basta, a nostro giudizio, a giustificare (uno sguardo in giro e si potrebbero fare tanti e brucianti confronti), siamo ancora troppo a ridosso o dentro ai fatti per cercare di capirne bene il senso in rapporto alla impostazione della futura attività della SPABA. Semmai occorreranno riprove e ulteriori verifiche che toccheranno ai nostri immediati successori. Per contro, quello che è certo e confortante, il supporto di nuove alleanze, di nuove energie trovate cammin facendo, guardando appena oltre il recinto domestico, che hanno permesso, proprio allorché il pronostico sembrava ormai avverso, di ribaltarlo, di raggiungere un risultato concreto. Ma pure confortante, non voglio dimenticarlo, e con questo concludo, un episodio vecchia maniera, che illumina la storia recente della Società: il lascito cospicuo, dell'ordine dei 70 milioni, da parte di un defunto Socio benemerito, l'ing. Carlo Felice Bona, lascito che ha permesso alla Società di intervenire in modo decisivo in restauri di alcuni monumenti d'arte piemontese, secondo le espresse disposizioni testamentarie del donatore, in armonia con il dettato del primo articolo dello statuto ora vigente. In un recente comunicato ai Soci ho voluto ricordare la solenne cerimonia di domenica prossima a Revello, abbinandola alla cerimonia odierna, per legarla anch'essa simbolicamente alla ricorrenza centenaria, non solo come testimonianza di un atto altamente significativo della nostra vita sociale, ma con l'auspicio che il gesto munifico di Carlo Felice Bona possa trovare altri degni imitatori.

« Ed ora non mi resta che rivolgermi alla nostra gentile ed illustre ospite, non già per presentarla — ché presentare Anna Maria Brizio a Torino sarebbe un tale pleonasma — ma per ringraziarla perché giusto un anno fa, proprio in un momento di rilasciamento, di sbandamento, quando sembrava che non dico tutti, ma molti ci avessero abbandonato, e la mostra, questa stessa pubblicazione, erano ancora delle nebulose, quando

mi recai a Milano non senza qualche esitazione a chiederle di tenere il discorso celebrativo per questo centenario, ella, non senza qualche esitazione a sua volta, ma solo per i suoi schiaccianti impegni, finì per accettare e di buon grado. Ma non solo di questo, per essere oggi qui tra noi, voglio dirle grazie, ma per un'altra ragione, mi si perdoni la debolezza di questo ricordo personale in un discorso che dovrebbe essere più ufficiale e distaccato. Allora io le parlai ovviamente del nostro lavoro, dei nostri progetti, di questa raccolta di studi, e ne ebbi un giudizio così chiaro, un così vivo incoraggiamento e preziosi consigli anche per l'affidamento di alcune parti, che, tornato a Torino, li comunicai agli amici, e fu quella come una piccola scintilla che ci fece riprendere fuoco e lena. Credo quindi che un po' di merito se questa raccolta di studi si sta realizzando lo dobbiamo anche a lei; e appunto anche di questo voglio qui ringraziare Anna Maria Brizio alla quale cedo finalmente la parola ».

La prof.ssa Brizio ha quindi pronunziato il discorso ufficiale (che qui di seguito viene riportato nell'edizione dalla stessa riveduta per la pubblicazione nel volume *Torino 1920-1936*).

La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti ha raggiunto felicemente, e sorpassato, il traguardo del secolo!

E noi oggi, tutti qui riuniti, siamo animati da sentimenti festosi e augurali verso la cara vecchia Società, a cui ci legano tanti ricordi di opere e giorni. Ma i toni retorici celebrativi non mi sono congeniali; né d'altra parte credo che sarebbero i più adatti alla nostra Società, che durante la sua lunga vita ha dimostrato sempre di rifuggire dalle vane parole e affrontare con grande serietà i suoi compiti.

Per cui il maggior elogio che possiamo tributarle ritengo sia di ripercorrerne a grandi tappe il cammino, mostrando semplicemente e obbiettivamente i risultati conseguiti, e la sempre perspicace e rinnovantesi attenzione per i problemi che via via si andavano presentando, sempre nuovi e diversi.

Tempista fin dalla nascita! La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti è stata fondata il 24 aprile 1874, a quattro anni appena, e non ancora compiuti, dall'entrata in Roma delle truppe italiane per la breccia di Porta Pia, che, mettendo fine al potere temporale della Chiesa, concludeva il ciclo del nostro Risorgimento.

I piemontesi non avevano dimenticato il ruolo di forza traente che avevano avuto negli ultimi decenni del periodo risorgimentale; e senza iati, quasi facendo eco alla celebre frase di Massimo d'Azeglio, dànno immediatamente inizio a operazioni di civile promozione culturale.

Il 24 aprile 1874 si riunivano il conte Alessandro Baudi di Vesme, il barone Francesco Gamba, Gaudenzio Claretta, Nicomede Bianchi, Gaspare Gorresio, Ercole Ricotti, il conte Gian Carlo Connestabili e Pio Agodino; e deliberavano di costituire una società avente per scopo, come è sancito nel primo articolo dello statuto, « la conservazione, lo studio e la ricerca dei monumenti e di quegli oggetti, che per l'antichità o per l'artistico pregio sono riconosciuti importanti ». Siamo ben lontani dall'attuale concetto dei beni culturali; ma la formulazione dell'articolo — in un linguaggio al nostro orecchio un po' dissueto, che ha però il pregio della chiarezza e della concisione — rispecchia con molta aderenza i concetti dominanti in quel tempo in campo di archeologia e « belle arti », incentrati su criteri selettivi, estetici, di bellezza, e sull'idea del monumento e dell'« importanza » dell'oggetto.

Può essere interessante ricordare che la nascente Società si richiamava — come è esplicitamente detto dai convenuti — ad una « Giunta di Antichità e Belle Arti », creata nel 1832, ma rimasta sempre — letteralmente! — sulla carta, poiché l'unico segno della

sua esistenza è la menzione che se ne ritrova nel « Calendario generale del Regno ». Un ramo lasciato seccare prima d'aver dato il minimo frutto.

La nuova Società, pur richiamandosi a questo precedente ufficiale, si presenta invece come tipica associazione privata, che muove dal basso si direbbe oggi, per stimolare e sollecitare gli interventi pubblici, e intanto sopperire essa stessa all'incuria e all'ignoranza degli organi governativi, aprendo la via. Che questo intento promozionale fosse chiaro nella mente dei fondatori della Società risulta, oltrecché dal loro esplicito richiamarsi alla giunta del 1832, dall'aver chiamato a far parte del sodalizio anche due rappresentanti della Provincia, nelle persone del conte Ernesto di Sambuy e del cavalier Paolo Massa. Vengono chiamati quali soci perpetui anche Felice Biscarra e Michelangelo Castelli.

Il 27 aprile, soli tre giorni dopo la prima riunione, un gruppo di soci si reca a fare un sopraluogo nel territorio di Avigliana; e nella seduta successiva dell'11 maggio si delibera di intraprendere scavi in quel territorio là dove il padre Placido Bacco aveva trovato tracce di un'antica costruzione romana e alcune lapidi. Gli scavi vengono subito iniziati sotto la direzione dello stesso padre Bacco, e già nell'adunanza del 24 novembre la neonata Società può presentare a Torino gli oggetti rinvenuti; e Ariodante Fabretti dà, l'anno successivo, nel 1° fascicolo degli « Atti », il resoconto degli scavi e ne illustra i ritrovamenti.

Mi sono soffermata su questi inizi della Società, per mettere in risalto la partenza celerissima: scelte, decisioni, attuazione dei programmi in serrata sequenza, senza rimandi né strascichi. È un'attività subito intensa e senza interruzioni. Ai primi scavi in territorio di Avigliana, altri seguirono senza intervallo: gli scavi e i ritrovamenti dell'antica città di Industria nel territorio di Monteu da Po; di Benevagienna; di Susa; della Valle d'Aosta; di Ornavasso; degli anfiteatri di Ivrea e di Torino stessa. Ampi saggi degli « Atti » dànno il resoconto degli scavi e dei ritrovamenti, di cui sono autori e protagonisti Ariodante Fabretti, Ermanno Ferrero, V. Del Corno, Carlo Promis, Alfredo D'Andrade e gli altri, i cui nomi e saggi possono rintracciarsi nei primi volumi degli « Atti ». La priorità data all'archeologia; la scelta della forma degli « Atti » per le pubblicazioni; il carattere e la frequenza delle sedute; il limitato numero dei soci, tutti cultori egregi delle discipline archeologiche e storico-artistiche, e operatori in prima persona, rende ai suoi inizi la Società di Archeologia e Belle Arti molto simile ad una Accademia avente, così come un'Accademia, proprie iniziative culturali e rapporti diretti col mondo ufficiale.

Contemporaneamente a quest'intensa attività archeologica, non viene tralasciato lo studio e l'opera di « conservazione » dei monumenti. Negli anni 1883-1891 i compiti di restauro dei monumenti del Piemonte e della Liguria, affidati ad Alfredo D'Andrade per iniziativa e ad opera della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, prefigurano, così come la pratica degli scavi archeologici, le attribuzioni di quelle Sovrintendenze alle Antichità e ai Monumenti, che furono istituite dallo Stato solo alla fine di questo periodo. Noi possiamo discutere, anzi dissentire, dai criteri di drastico intervento e ricostruzione seguiti dal D'Andrade; ma — a parte la considerazione ch'erano i criteri allora vigenti — rimane il fatto che questi interventi posero in primo piano il problema del salvataggio del nostro patrimonio artistico nazionale, che gli organi ufficiali dello Stato non s'erano ancora decisi ad affrontare.

Nel medesimo tempo opera determinante in tal senso svolgeva da Roma il grande Adolfo Venturi. Partito da un modesto posto di conservatore alla Galleria Estense di Modena, vinto a ventidue anni nel 1878, un posto di cui nessuno si interessava, che avrebbe potuto continuare ad essere una *sine cura*, egli aveva invece intrapreso, di sua propria iniziativa, un'opera di ricerca sui quadri della galleria stessa, ch'era andata in breve meravigliosamente crescendo ed espandendosi a progetti di riordinamento e riorganizzazione della galleria e dei sistemi museali nel loro complesso.

Dopo un decennio in cui la sua opera s'era andata imponendo con gran rilievo, Adolfo Venturi era stato chiamato a Roma dal Ministero della Pubblica Istruzione — alla Minerva, come allora si diceva — e quindi era riuscito a svolgere fra il 1888 e il 1901 quell'imponente opera di promozione e organizzazione, che portò alla promulgazione di leggi di tutela e conservazione del patrimonio artistico nazionale e alla creazione di organi a tali compiti deputati. E poiché nessuna tutela può efficacemente esplicarsi senza la conoscenza della cose da tutelare, Adolfo Venturi s'era strenuamente battuto per ottenere una Scuola di Perfezionamento e una Cattedra di Storia dell'Arte all'Università di Roma, da cui sarebbero usciti l'uno dopo l'altro, per un trentennio, tutti i maggiori storici dell'arte italiani. Di questi il decano, ed uno dei più grandi, fu Pietro Toesca, che occupò la seconda cattedra di storia dell'arte istituita in Italia, appunto all'Università di Torino.

Ed ecco che la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, dopo quella sua azione pionieristica iniziale, cominciava a trovare nelle recentemente istituite sovrintendenze e nella cattedra di storia dell'arte dell'Università di Torino validissime forze d'accompagnamento alla sua opera; nello specifico caso di Pietro Toesca, anzi, di promozione.

Col nuovo secolo l'attività di conservazione e di scavo che era stata posta in primo piano dalla Società nei suoi primi trent'anni di vita, viene gradatamente allentata e pretermessa, essendo stata nel frattempo avocata a sé dalle nuove Sovrintendenze alle Antichità e Belle Arti; e le forze della Società invece vanno indirizzandosi prevalentemente verso compiti di studio e di ricerca. Nella prima metà di questo secolo s'è dato pieno svolgimento a quell'opera di ricostruzione della storia dell'arte in Piemonte, che non dico non fosse stata mai fatta oggetto di attenzione e ricerca anche precedentemente, fin dal Settecento (basti fare i nomi di un Della Valle, un Vernazza, Casalis, Promis, e tanti altri), ma non aveva mai avuto un accompagnamento storiografico paragonabile a quello delle scuole delle altre regioni d'Italia. Solo nel nostro secolo la fisionomia dell'arte in Piemonte è stata pienamente delineata nelle sue caratteristiche e nella ricchezza dei suoi nessi nazionali e internazionali. In questo processo di studio e ricostruzione la Società ha dato apporti essenziali, in piena effettiva collaborazione colle Sovrintendenze, le componenti universitarie, e il Museo Civico.

Emergono in questa nuova fase di ricerche e di studi i contributi, per altro di natura tanto diversa, del conte Baudi di Vesme e di Pietro Toesca. Metodologicamente e costruttivamente, ben più incisivi e novatori gli studi del Toesca, che condusse le sue ricerche e tratteggiò la storia dell'arte in Piemonte entro un vasto contesto di nessi e rapporti, secondo i nuovi indirizzi che coinvolgevano tutta la rinascita degli studi storico-artistici in Italia. Infaticabile ricercatore d'archivio, invece, fu il conte Baudi di Vesme, uno dei fondatori della Società e direttore della Pinacoteca di Torino, il quale lasciò tutti i suoi manoscritti in eredità alla Società, che ne curò la pubblicazione negli « Atti ». È un prezioso materiale, ordinato per schede sotto i nomi degli artisti operanti alla corte e ai tempi di Emanuele Filiberto fino alla reggenza di Cristina di Francia.

A questo punto, sorge vivissimo in me il ricordo del dottor Lorenzo Rovere. Parlando qui oggi della Società e alla Società, la sua figura mi sorge davanti viva come se fosse fra noi ed io non posso fare a meno di indugiare un attimo nel suo ricordo. E credo che molti dei presenti condividano i miei sentimenti. Non solo perché egli è stato per molti anni parte integrante e primaria della Società, ma per le eccezionali virtù dell'uomo. Io lo ricordo come uno degli uomini più disinteressati che abbia conosciuto, dedito senza riserve alla vita della Società e larghissimo di aiuti e consigli a tutti gli studiosi che si rivolgevano a lui; egli metteva a loro disposizione libri, schede, appunti, tutto quanto aveva e sapeva. Io stessa ho fruito di questa sua generosità senza limiti fin da quando stavo preparando la mia tesi di laurea su Defendente Ferrari. Anche come direttore del Museo Civico egli diede prova di straordinario disinteresse,

tenendo per nove anni quella carica esemplarmente e a titolo completamente gratuito: un vero servizio civico.

Gli succedette il dottor Vittorio Viale, qui presente, che per lunghi anni ha svolto altrettanto egregiamente questo compito, ed ha assunto anch'egli ben presto un ruolo di protagonista nella vita della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti: prima organizzando le due grandi mostre del Barocco e del Gotico e Rinascimento in Piemonte, che sono state la dimostrazione visiva ed evidente di tutto il lavoro di ricerca e ricostruzione storica compiuto nei decenni precedenti e di queste nuove acquisizioni hanno reso partecipe la gran massa del pubblico, svolgendo un'opera di grande apertura culturale; e quindi assumendo ancora parte di protagonista in un burrascoso intermezzo che avrebbe potuto avere — e in gran parte per merito suo non ebbe — conseguenze letali per la Società.

La quale, col passare degli anni, era andata assai trasformandosi dai suoi inizi. Era andata perdendo via via — istituitesi le Sovrintendenze e le cattedre di storia dell'arte nelle Università — quel suo carattere di colta accademia, con pochi soci, tutti cultori egregi della materia, e nel 1909 s'era costituita in Ente Morale, aumentando a cento, dall'esiguo numero iniziale, i soci effettivi. « Questo mutamento era destinato ad esercitare sulla Società una influenza di cui a tutta prima non tutti si resero conto », commenta Piero Giacosa nella bella prefazione che apre il primo numero del Bollettino che la Società nella seduta del 12 maggio 1916 aveva deciso di affiancare agli Atti, perché « rinnovatasi la nostra Società, le occorrevano nuovi mezzi di azione ». Val la pena di citare letteralmente alcuni brani della prefazione del Giacosa, perché gli argomenti e i programmi da lui allora enunciati restano tuttora validi da perseguire; e per di più l'autore li espone con un tocco inequivocabile di stile che li colora dei riflessi e sfumature del modo di pensare e sentire, puntualmente, di quell'età: « Venutole a mancare [alla Società] il compito preciso definito e semiofficioso di tutrice dei monumenti e con esso le sovvenzioni dei Corpi costituiti, la Società doveva assumerne un altro egualmente elevato ed importante: quello di svegliare nelle classi colte piemontesi l'interesse per l'arte paesana, di avvicinare gli studiosi e i ricercatori ai curiosi; di allettare i buongustai, gli intenditori e quelli che con bella parola italiana (che i pedanti della scienza e dell'arte hanno fatto cadere in immeritato discredito) si chiamano dilettanti. Gli uomini che apprezzano l'arte e l'antichità, perché ne sentono il fascino, perché ne traggono diletto ed elevazione, costituiscono l'atmosfera vitale dell'artista e dello studioso... Quando i pochi soci erano tutti dotti cultori della Storia dell'arte e dell'Archeologia, ciascuno di essi aveva sottomano il necessario per la propria istruzione; gli Atti contenevano memorie destinate ad altri dotti e parlavano il linguaggio sobrio e serrato della scienza. Ai numerosi soci nuovi la Società doveva dare di più e altro; doveva istruirli, informarli su quanto si veniva facendo nel paese in pro degli studi di Archeologia e Belle Arti...; doveva costituirli in una gerarchia di uomini colti, capaci di guidare e, occorrendo, criticare l'opera degli organi tecnici preposti dallo Stato alla difesa e al restauro dei monumenti o delle opere d'arte ». E incalzava il Giacosa che nemmeno con questo la Società aveva esaurito il suo mandato: « doveva continuare, sotto più larga forma, quell'opera educatrice di cui s'era assunta il compito alla sua fondazione, diffondendo nel pubblico degli indifferenti accessibili alla cultura la nozione dell'importanza che lo studio dell'antichità e l'amore dell'arte hanno nella vita civile del popolo..., in modo da determinare una corrente di simpatie, un consenso di incoraggiamenti verso tutto quanto si riferisce alla storia, al rispetto, alla conservazione dei nostri monumenti, delle nostre glorie artistiche finora tanto neglette ». Ed è ben questo ancor oggi un compito da proporsi e perseguire!

Fu allora istituito un Bollettino (coraggiosamente: s'era in tempo di guerra); e Giacosa nella sua prefazione pare scusarsi che sia uscito con un anno di ritardo (maggio 1917) rispetto alla delibera del 12 maggio 1916! Si continuò anche la pubblicazione degli

« Atti »; s'intensificarono gli studi e ricerche sull'arte in Piemonte, sfociati, come già s'è detto, nelle due grandi mostre del Barocco e del Gotico e Rinascimento. E in quest'opera di cultura e di espansione della Società, e di diffusione della conoscenza dell'arte in Piemonte, per la prima volta nella storia della Società si organizzarono congressi. Il primo si tenne a Cavallermaggiore nell'agosto 1932 (e nel discorso inaugurale l'allora presidente Attilio Bonino ricorda che già il D'Andrade ne aveva progettato uno ad Aosta nel 1910, che le circostanze non avevano permesso di attuare); e il secondo nell'agosto dell'anno successivo ad Asti. Ci fu un lungo intervallo prima che potesse venire indetto il terzo congresso di Varallo Sesia. La Società aveva vissuto tempi difficili, in cui la sua stessa esistenza era stata messa a repentaglio.

Convocati il 12 giugno 1935, i soci ricevettero comunicazione che la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti sarebbe stata soppressa, e i suoi soci e i suoi averi incorporati nella R. Deputazione Subalpina di Storia Patria. Per quanto messi di fronte ad un fatto ormai deciso, che pochi mesi dopo sarebbe stato infatti ufficialmente ratificato con il R. Decreto del 27 gennaio 1936 — i soci si dichiararono all'unanimità contrari all'incorporazione, in quanto la Società si proponeva fini del tutto diversi dalla Deputazione. Ma nel decreto l'incorporazione fu presentata — more solito — come richiesta con voto unanime dai soci! Il dottor Viale si adoperò subito, con inflessibile tenacia, perché in seno alla Deputazione Subalpina (e bisogna riconoscere che molti dei soci della Deputazione tacitamente non ostacolarono — al contrario! — l'azione) si ricostituisse un « Centro di Studi Archeologici e Artistici del Piemonte », che continuasse, pur nelle mutate condizioni, l'attività della soppressa Società. E riuscì nel suo intento. Dal 1939 al 1945 questo Centro pubblicò, grazie alla fervida collaborazione dei soci che non si erano dispersi alla soppressione della Società, tre volumi di Atti, due Bollettini, due Monografie e un grosso primo volume del « Repertorio delle Cose d'Arte in Piemonte ».

Non mi dilungo oltre su questo periodo, perché nei due primi fascicoli, 1947 e 1948, del rinato Bollettino, nuova serie, i lettori potranno trovare i verbali delle sedute che fanno testimonianza che la soppressione avvenne non già a richiesta dei soci, ma contro la loro espressa volontà per imposizione esterna; e potranno leggere la precisa e circostanziata relazione del dottor Viale, che documenta la vivace attività svolta dal « Centro » dal 1938 al 1947.

Il resto è storia recente. Dal 1947 la ricostituita Società, oltre alle sue molte altre iniziative, ha pubblicato una nuova serie di 24 volumi del Bollettino, 3 volumi degli Atti; ed ha tenuto due congressi: l'uno nel 1960 a Varallo Sesia, l'altro nel 1969 a Casale Monferrato. Ritengo particolarmente interessante il congresso di Varallo non solo per i singoli risultati scientifici conseguiti, ma anche perché i temi trattati e i criteri dell'impostazione, e l'ampio discorso programmatico pronunciato ad apertura di congresso dall'allora presidente professore Augusto Cavallari Murat, dimostrano quanto la Società era andata trasformandosi dai suoi inizi; la sua capacità di procedere in sintonia coi tempi, la sua non mai allentata attenzione e consapevolezza dei problemi nuovi che senza posa emergono e chiedono soluzione. Dei temi proposti al congresso di Varallo, solo il primo rientrava nell'ambito tradizionale, anche nella sua formulazione: « i valori artistici della Valsesia, specialmente esplicantisi nella pittura, nella scultura, nell'architettura ». Ma il secondo e terzo tema erano significativi di una nuova e piena consapevolezza dei motivi sociali, economici e ideali, o ideologici, implicati nel fatto artistico.

Il secondo tema verteva infatti « sui rapporti fra ambiente sociale e forme più direttamente connesse, quali l'architettura delle case aggruppate e delle borgate »; e il terzo, addirittura polemico, « sulle possibilità concrete di rendere esecutiva l'inattuata norma dell'articolo 9 della Costituzione italiana a proposito della tutela del paesaggio e dei caratteri tradizionali della civiltà artistica delle Valli alpine ». Non si mira dunque più

a salvaguardare soltanto il singolo monumento, gli oggetti che « per l'antichità e l'artistico pregio sono giudicati importanti », come sanciva il primo articolo dello statuto redatto nel 1874, all'atto della fondazione della Società; ma di salvare nel loro complesso e nella loro integrità ambienti che sono civile documento della vita dei secoli passati, intimamente legati alle nostre tradizioni, alla nostra storia, alla nostra stessa identità.

Sull'onda e nel fervore di questa celebrazione centenaria ho molto meditato sulla lunga storia della Società; gli scopi perseguiti; i successivi anche profondi mutamenti intervenuti nel corso di un secolo, senza che mai tuttavia venisse rotta la continuità di un tenace filo conduttore. E a conclusione, mi sia permesso di esprimere la mia personale opinione e desiderio, e com'è d'uso in queste circostanze, l'augurio che la Società, pur continuando a rivolgere la propria attenzione e il proprio studio a campi sempre più estesi di « beni culturali » e ad implicare nella propria opera un pubblico sempre più vasto e consapevole, affinando i propri metodi di indagine e scavando in profondità entro i motivi e moventi che sono implicati nel processo di creazione dell'opera d'arte, mantenga tuttavia una precisa definizione di termini ai suoi studi e interventi in diretta attinenza all'oggetto costituito: concreto, tangibile e visibile; alla sua struttura, alla sua propria autonoma esistenza e funzione.

Così la prof.ssa Brizio.

Alla fine dei discorsi e a conclusione della cerimonia, dopo il ringraziamento di rito del Presidente, c'è stato un simpatico breve intervento, di congratulazione, e di augurio per l'avvenire della Società, da parte di Vittorio Viale.

GITA A REVELLO PER L'INAUGURAZIONE DELLA CAPPELLA E DEL PALAZZO MARCHIONALI DOPO I RESTAURI

Domenica 29 giugno 1975, la Società ha organizzato la preannunciata gita a Revello per l'inaugurazione della cappella affrescata e del palazzo marchionale, dopo i recenti restauri. La solenne cerimonia è stata organizzata con la collaborazione del Comune di Revello e del civico Comitato locale.

Alla presenza di Autorità regionali, di rappresentanti del mondo culturale e artistico e della stampa (la cerimonia è stata ripresa in TV), della cittadinanza locale, e di una folta rappresentanza di Soci — fra i quali la sig.na Maria Bona, sorella di Carlo Felice Bona — nel cortile dello stesso palazzo marchionale, si sono avvicendati, nei discorsi di saluto e di preambolo, il Sindaco, il prof. Giovanni Pejrone, Presidente del Comitato, e il prof. Mazzini, Presidente della nostra Società, che ha letto la relazione qui riportata:

« Sono qui a parlarvi anzitutto in veste di Presidente della SPABA per rivolgere un vivissimo caloroso ringraziamento alle autorità di Revello nella persona del sindaco cav. Rinaudo ed insieme al prof. Giovanni Pejrone, presidente del comitato promotore locale, che hanno voluto conferire tanto lustro e solennità, però in un clima spontaneamente festoso, a quella che in fondo, per noi, non doveva essere altro che una gita sociale, del nostro sodalizio, per prender atto del nuovo volto assunto dalla cappella e dal palazzo marchionali restituiti alla loro dignità artistica e al loro decoro dopo i vari interventi restitutivi compiuti in questi ultimi anni, restauri nei quali appunto il notevole contributo della nostra Società, attinto ai fondi del lascito di Carlo Felice Bona, ha avuto in questa fase estrema un ruolo determinante e decisivo.

« Se devo tracciare una sommaria cronistoria della annosa vicenda di questi restauri non posso dimenticare che, circa il 1964, già Noemi Gabrielli aveva avuto cura degli affreschi della cappella, facendo eseguire opere di consolidamento sulla parete dell'*Ultima Cena* e lo stacco della piccola composizione col *Cristo sul sepolcro* e la *Strage degli Innocenti*, prossima a rovinare del tutto. Seguì una pausa dovuta a mancanza di fondi. Quindi nel 1967, appena assunta la carica di Sovrintendente, mi fu segnalata, proprio da autorità locali, la necessità di riprendere i lavori soltanto iniziati. Nel maggio di quell'anno feci la mia prima visita qui. Ricordo l'interesse e un po' la sorpresa mia, di lombardo e studioso di cose lombarde, a scoprire in Piemonte, nel cuore della regione pedemontana, una partitura compositiva di quadrature architettoniche prospettiche, così tipicamente correnti appunto nelle decorazioni affresco lombarde tra '400 e '500 — e confesso che deve essere stata un po' anche questa personale affezione, unita beninteso alla obiettiva constatazione del preoccupante stato di conservazione dell'intero ciclo, di un degradamento cromatico tale da render quasi illeggibili certe parti e non solo per la polvere annosa, se decisi seduta stante di includere un primo intervento nel prossimo programma della Sovrintendenza, cioè dell'anno 1968 — e fu proprio nel 1968 che con felice e lodevole iniziativa (come da delibera 20 giugno 1968) veniva costituito dal Comune di Revello un Comitato promotore locale per il restauro del palazzo marchionale e della cappella, di questo insigne monumento d'arte, emblematico di Revello, ma la cui rilevanza, devo sottolineare, specie per il ciclo pittorico, si pone come testimonianza singolare per non dir unica nel quadro della pittura piemontese del primo '500. Devo riconoscere che codesto Comitato, specie per l'azione appassionata e instancabile del suo presidente prof. Pejrone, ha svolto egregiamente il suo compito: di stimolare, affiancare, contribuire all'operato delle due Sovrintendenze, ai Monumenti e alle Gallerie, anch'esse impegnate a raggiungere questo traguardo finale che oggi siamo lieti di festeggiare, è la parola.

« Il restauro degli affreschi della cappella, cui si rivolsero come detto le primissime cure, poté iniziarsi soltanto appena vi fu la disponibilità dei fondi ministeriali, cioè nell'estate del 1970 e si protrasse fino all'autunno 1972 con due fasi operative per le quali il Ministero P.I. diede la somma complessiva di L. 12.500.000, mentre il Comune di Revello provvide alla spesa non trascurabile per il ponteggio ed altri accessori. Il restauro fu eseguito da Guido e Gian Luigi Nicòla ed *équipe*, per conto della Soprintendenza alle Gallerie e fu diretto e seguito da me personalmente, e con frequenti consulti, perché si trattò di un'operazione niente affatto di ordinaria amministrazione. Non è questa la sede adatta perché io mi diffonda in particolari di ordine tecnico.

« E non è neppure questa la sede per addentrarsi nella spinosa questione attributiva degli affreschi che studi recenti (Perotti) hanno collocato cronologicamente intorno al 1516 in base a persuasive argomentazioni riguardanti vicende familiari dei marchesi di Saluzzo, della committente Margherita di Foix, l'età e gli attributi di personaggi di quella stessa famiglia ritratti nelle lunette absidali. Lo stesso Perotti ha ritenuto di attribuire i dipinti al Maestro d'Elva, cosiddetto dal ciclo del presbiterio della parrocchia d'Elva, pittore del quale egli è andato recentemente arricchendo il catalogo.

« Quanto a me, mi riservo di approfondire l'argomento, limitandomi qui a sottolineare quelle singolari rimembranze lombarde senza però pensare a un pittore lombardo; rimembranze confermate anche dalla *Cena*, trasparente omaggio a Leonardo in una trascrizione rustica e personale, quasi il ricordo d'un viaggio milanese.

« Restaurati gli affreschi, occupanti la parte alta delle pareti della cappella, restavano al disotto quelle spoglie, squallide superfici un tempo forse occupate dagli stalli corali ora a Casa Cavassa (a desumere dalla stampa del Muletti); restava quel pavimento mal rappezzato, la pala d'altare, peraltro non pertinente, in stato pietoso, l'affresco della *Pietà* in deposito altrove e da restaurare; serramenti e porte da sostituire più che da riparare, perché inefficienti e causa di colature d'acqua piovana che avevano danneggiato

non poco i dipinti; le volte percorse da fenditure, le coperture da rivedere radicalmente per impedire assolutamente infiltrazioni; per tacere che la cappella, ambiente monumentale dell'importanza che sappiamo, non aveva praticamente un ingresso decente, soffocata e mortificata da una serie di locali adiacenti adibiti a depositi, archivi ecc. e questo almeno da oltre un secolo, da quando cioè il palazzo era stato destinato a sede del Comune. Insomma, una situazione tale da esigere un radicale e globale risarcimento di struttura e di arredo, in modo da ricreare attorno al nucleo centrale, costituito appunto dalla cappella, un ambiente decoroso, relativamente simile a quello originario, e in pari tempo facilmente accessibile ai visitatori; non solo, ma cercando di rimettere in evidenza, valorizzare, quanto è rimasto dell'antico edificio del castello sottano, inopinatamente distrutto al principio dell'800 per motivi che ci sfuggono: cioè, oltre la cappella e la torre angolare ad essa addossata, questo porticato, i finestroni in cotto a crocera, e resti di muri periferici.

« Un cenno molto sommario, questo mio riguardante l'intero edificio, che meglio starebbe in bocca a uno storico dell'architettura. E fu difatti il collega prof. Chierici, Soprintendente ai Monumenti che, nel corso delle sedute periodiche indette dal solerte Comitato promotore, in visite sopralluogo qui a Revello, impartì le direttive essenziali per gli interventi restitutivi delle strutture e per tutti gli altri provvedimenti che si imponevano per la integrale restituzione che si intendeva conseguire.

« C'era però da risolvere, naturalmente, la grave questione dei fondi necessari!

« Intanto l'ing. Giordana e l'arch. Paolo Pejrone, come membri del Comitato promotore furono incaricati di elaborare un progetto preventivo delle opere essenziali da eseguire. Occorrevano circa 25.000.000.

« Ma ecco che nell'autunno 1972 essendo stato io stesso chiamato alla Presidenza della SPABA, mi trovai nella condizione di poter disporre del cospicuo lascito del nostro compianto consocio ing. C. F. Bona, un lascito dell'ordine dei 70 milioni, destinato, per espressa disposizione testamentaria, a restauri di opere d'arte piemontesi.

« Non feci in tempo a invitare i Soci ad avanzare proposte concrete e motivate di interventi che l'ing. Giordana stesso, nella duplice veste di socio e di membro del Comitato di Revello, con una lettera del 31 ottobre 1972, mi segnalava il caso di Revello.

« Riunito l'apposito Comitato tecnico, operante in seno alla SPABA, sempre giusta le disposizioni del Bona, si fu subito tutti d'accordo di assegnare un contributo di lire 25 milioni al Comune di Revello, somma che dopo la debita unanime approvazione dell'assemblea sociale, fu disponibile nella primavera del 1973.

« I lavori si svolsero in varie fasi, sotto la direzione dello stesso ing. Giordana, coadiuvato dall'arch. P. Pejrone e con la supervisione delle Soprintendenze piemontesi, secondo le rispettive competenze.

« Ho qui da leggere, almeno sommariamente la lunga distinta delle operazioni approntata dall'ing. Giordana... [*omissis*].

« Una voce recentissima da aggiungere a questo elenco — e che è un po' il fiore all'occhiello di questa memorabile vicenda restitutiva — è costituita dal recupero, proprio all'ultima ora, di un gruppo di disegni, rilievi topografici e planimetrici, a penna e acquerello, di varie dimensioni, di epoca fra il 1760 circa e la fine dell'800, relativi per lo più al corso del Po tra Saluzzo e Revello, oltre che allo stesso palazzo marchionale ed a monumenti d'arte revellesi. Documenti di un interesse più che notevole, non ancora appieno valutabile e che si dovranno ora studiare. Ci siamo affrettati a farli restaurare e incorniciare sotto vetro.

« Ora, queste cose sono in bella mostra nei locali che il visitatore, salendo dalla scala principale del palazzo, dovrà attraversare per raggiungere la Cappella affrescata; ed è come un piccolo museo perfettamente in carattere con l'ambiente e la storia di Revello

che viene così ad aggiungersi e a completare la suggestione di questo raro monumento d'arte.

« Ed è ormai ora delle citazioni e dei ringraziamenti a tutti coloro che hanno collaborato e lavorato, a cominciare dalle persone che ho già ricordato fino alle ditte e ai materiali esecutori...

« Per concludere devo rinnovare il più vivo plauso alle autorità comunali di Revello che hanno collaborato come sarebbe sempre auspicabile e purtroppo non sempre avviene in imprese del genere...

« Un ringraziamento particolare debbo infine rinonvare al prof. Giovanni Pejrone per quelle singolari sue doti umane che gli hanno permesso di fare, per così dire, da elemento catalizzatore della situazione, conducendo a buon fine questa non breve e non facile impresa che prese le mosse giuste sette anni or sono.

« Mi sia infine concesso, come Presidente della SPABA, di rivolgermi in particolare agli egregi consoci qui convenuti, per esternare il mio compiacimento di fronte a questa prima opera conclusa dalla Società con i fondi del lascito Bona, dandoci prossimo appuntamento per festeggiare le altre opere di restituzione tuttora in corso. Grazie ».

Al termine della cerimonia, Autorità e pubblico sono saliti al primo piano del palazzo per visitare le sale di accesso, allestite a museo, e quindi la cappella marchionale restaurata.

Più tardi, tutti i presenti hanno partecipato al rinfresco offerto dal Comune di Revello.

ASSEMBLEA STRAORDINARIA DEL 4 LUGLIO 1975

Il giorno 4 luglio 1975 alle ore 21 in seconda convocazione, presso la sede sociale, Via Napione 2, ha avuto luogo un'assemblea straordinaria indetta con circolare numero 2025 del 16 giugno 1975 e dedicata al seguente ordine del giorno:

« Discussione e approvazione delle proposte di modifica dello Statuto e del Regolamento della Società ».

Risultano presenti i Soci: Grasso, Buffa di Perrero, Gentile, Sesia, Camoletto, Mazzini, Boglione, Bertola, Spadoni, Signorelli, Curto, Moccagatta, Fava per il Museo Civico, Carducci, Rosboch, Ravera, Lombardi, Ferretti, Massara.

All'apertura della seduta il Presidente prof. Franco Mazzini riferisce sul lavoro svolto dalla commissione composta dai Consoci: avv. Piero Cazzola, avv. Giorgio Lombardi, avv. Alessandro Rosboch e dott. Guido Gentile, cui i Soci, nell'assemblea del 30 novembre 1974 conferirono il compito di redigere un nuovo Statuto e Regolamento sociale.

Il testo proposto dalla commissione è stato comunicato ai Soci unitamente alla circolare di convocazione della presente assemblea.

Il Presidente dà inoltre lettura di una lettera inviata dal Socio G. Rigaldo Viretti del 18 giugno 1975 con alcune osservazioni.

Il dott. Enrico Spadoni chiede quindi la parola per illustrare una serie di osservazioni e proposte da lui formulate in riguardo al nuovo Statuto e Regolamento sociale.

I presenti convengono di esaminare progressivamente le interessanti osservazioni presentate dal dott. Spadoni come quelle della lettera Rigaldo Viretti durante la discussione dei singoli articoli della proposta formulata dalla predetta commissione, essa stessa presente alla seduta.

Segue pertanto la discussione dei vari articoli dello Statuto e del Regolamento sociale che vengono approvati dall'Assemblea nel contenuto definito attraverso la discussione stessa. Al termine della discussione i presenti approvano unanimemente l'intero contenuto dello Statuto e del Regolamento definito come sopra, ed autorizzano la commissione suddetta ad apportare al testo approvato le correzioni d'ordine grammaticale e sintattico che si rendano eventualmente necessarie.

Il nuovo Statuto sociale ed il Regolamento sono perciò approvati nel testo seguente:

STATUTO

I

La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, istituita nel 1874, ha sede in Torino ed ha per scopo la ricerca e lo studio dei beni archeologici e artistici del Piemonte, nonché la loro conservazione in collaborazione con le Autorità competenti.

II

La Società si compone di un numero illimitato di Soci effettivi, ovunque residenti. Essa potrà nominare *Soci corrispondenti* persone non residenti a Torino, senza limitazione di numero, e dare qualifica di Soci benemeriti a persone o a Enti morali che abbiano promosso in modo singolare il suo incremento.

Tali nomine verranno effettuate su proposta del Consiglio Direttivo con deliberazione dell'Assemblea presa a maggioranza semplice dei votanti.

III

Sono organi della Società: l'Assemblea dei Soci, il Consiglio Direttivo, i Revisori dei conti.

All'Assemblea hanno diritto di partecipare i Soci effettivi ed i Soci benemeriti. Per la validità dell'Assemblea occorre almeno la presenza di un terzo dei detti Soci. In mancanza del numero legale l'Assemblea, in seconda convocazione, da tenersi nel termine di giorni quindici, sarà valida qualunque sia il numero degli intervenuti.

L'Assemblea dei Soci elegge il Consiglio Direttivo, composto da sette membri. Il Consiglio Direttivo elegge fra i suoi membri il Presidente, il Vice Presidente, il Segretario ed il Tesoriere.

I Consiglieri, il Presidente, il Vice Presidente ed il Segretario durano in carica tre anni e possono essere rieletti per un altro triennio. Non potranno però essere ulteriormente rieletti se non dopo trascorsi tre anni, ad eccezione del Tesoriere.

L'elezione dei Consiglieri si fa per scrutinio segreto nell'assemblea del principio dell'anno, nel caso di scadenza ordinaria. L'elezione dei Consiglieri avviene a maggioranza semplice. Nel caso di vacanza straordinaria di qualche Consigliere subentrerà il primo degli esclusi nell'elezione del Consiglio Direttivo.

L'Assemblea elegge inoltre, a maggioranza semplice, due Revisori dei conti, che durano in carica un anno e sono rieleggibili.

IV

Il Presidente rappresenta legalmente la Società, ne dirige i lavori, ne cura le pubblicazioni.

Il Vice Presidente sostituisce il Presidente mancante o impedito.

Il Segretario stende gli atti verbali della Società e del Consiglio e tiene la corrispondenza.

Il Tesoriere cura l'esazione delle entrate, provvede alle spese e custodisce i fondi della Società.

V

Le adunanze della Società hanno per oggetto argomenti scientifici, archeologici e storico-artistici. Esse sono private. Alle adunanze hanno diritto di intervenire i Soci effettivi, benemeriti e corrispondenti.

VI

Al principio dell'anno la Società terrà un'assemblea per i rendiconti amministrativi e per l'elezione dei Revisori dei conti.

VII

La Società potrà eleggere fra i Soci un bibliotecario e un conservatore delle collezioni.

VIII

Le domande sottoscritte dal candidato, per la nomina a Socio, tanto effettivo quanto corrispondente, dovranno essere preventivamente trasmesse alla Presidenza e da questa esaminate. I nomi dei candidati dovranno essere accompagnati dalla presentazione di almeno tre Soci e saranno comunicati ai Soci almeno quindici giorni prima dell'assemblea. La votazione sarà effettuata in assemblea, a maggioranza semplice dei votanti.

IX

Tutte le votazioni previste dal presente Statuto e dal Regolamento saranno effettuate a maggioranza semplice dei votanti.

Per tutte le votazioni previste dal presente Statuto e dal Regolamento sono ammesse le deleghe scritte. Ogni Socio presente potrà peraltro esprimere soltanto cinque voti complessivamente.

X

I Soci effettivi dovranno versare ogni anno entro il primo trimestre la quota sociale e riceveranno gratuitamente le pubblicazioni della Società.

Ogni Socio effettivo è impegnato per un triennio al pagamento della quota e, se non darà le dimissioni almeno sei mesi prima della scadenza del triennio, con lettera raccomandata al Presidente, il suo obbligo sarà continuativo per altrettanto tempo.

XI

Alle assenze e alle sedute scientifiche nonché alle manifestazioni organizzate dalla Società i Soci possono partecipare solo se in regola con il versamento della quota annuale.

REGOLAMENTO

art. 1

La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, per raggiungere gli scopi determinati dall'art. 1 dello Statuto, si propone di favorire pubblicazioni, di promuovere studi, conferenze, visite che abbiano per oggetto monumenti d'arte e di antichità e di patrocinare tutte quelle manifestazioni che valgano ad incrementare la conoscenza e la tutela.

art. 2

In relazione al disposto dell'art. 7 dello Statuto il Consiglio Direttivo potrà designare fra i Soci un bibliotecario ed un conservatore delle collezioni, i quali dureranno in carica quanto i membri del Consiglio Direttivo, ma saranno rieleggibili come il Tesoriere.

Il Bibliotecario avrà cura dei libri e dei periodici posseduti dalla Società, ne redigerà il catalogo e ne sorveglierà la conservazione; sarà pure sua cura procurare gli scambi delle pubblicazioni con altre Istituzioni culturali e trasmettere al Consiglio Direttivo le proposte di acquisti di propria iniziativa o presentate dai Soci.

Il Conservatore delle collezioni avrà cura degli oggetti di proprietà della Società, di cui terrà un apposito elenco.

A richiesta del bibliotecario e del conservatore delle collezioni potranno dall'Assemblea essere nominati fra i Soci un Vice Bibliotecario ed un Vice Conservatore delle collezioni.

art. 3

Spetterà al Consiglio direttivo di studiare e formulare le proposte da sottoporsi all'Assemblea perché la Società possa efficacemente esplicare la sua azione per gli scopi determinati dall'art. 1 dello Statuto e dall'art. 1 del presente Regolamento. Spetterà inoltre al Consiglio Direttivo la costituzione delle Commissioni speciali per essere coadiuvato nelle sue mansioni.

La durata in carica di tali Commissioni non potrà comunque superare quella del Consiglio Direttivo e dovranno sempre denominarsi « Comissioni della S.P.A.B.A. ». Esse dovranno essere presiedute da un Consigliere.

art. 4

La quota sociale di cui all'art. 10 dello Statuto è stabilita dall'Assemblea.

art. 5

Sarà facoltà del Consgilio Direttivo di dichiarare decaduto dalla qualità di Socio effettivo chi fosse in mora nel pagamento della propria quota da più di un anno.

art. 6

Nella domanda di ammissione, di cui all'art. 8 dello Statuto, il candidato deve dichiarare di accettare le norme dello Statuto e del Regolamento sociale.

art. 7

La prima assemblea di ogni anno deve essere tenuta entro il primo trimestre ed in questa saranno presentati all'approvazione dei Soci il conto consuntivo dell'anno precedente ed il bilancio preventivo di quello in corso. Con l'avviso di convocazione di questa assemblea dovrà comunicarsi a ciascuno dei Soci copia dei detti bilanci.

Nella stessa assemblea si nomineranno i Revisori per i conti dell'annata in corso.

art. 8

Nel corso dell'anno accademico saranno tenute almeno due sedute scientifiche. In dette sedute i Soci potranno fare comunicazioni su materie attinenti agli scopi sociali, previa intesa con la Presidenza.

art. 9

Per le sedute scientifiche e per le assemblee ordinarie e straordinarie i Soci saranno convocati dalla Presidenza mediante lettera da inviare almeno quindici giorni prima delle sedute stesse.

Le assemblee sono riservate ai soli Soci effettivi e benemeriti, mentre per le sedute scientifiche, i viaggi e le visite organizzate dalla Società è consentita la partecipazione di estranei, purché accompagnati o presentati dai Soci.

art. 10

Le pubblicazioni della Società si distinguono in ordinarie e straordinarie. Le ordinarie sono costituite dal Bollettino sociale, contenente studi e comunicazioni scientifiche, nonché i verbali delle varie sedute e le relazioni su ogni altra attività sociale. Le pubblicazioni straordinarie comprendono gli atti dei congressi organizzati dalla Società nonché monografie su argomenti di carattere archeologico e storico-artistico.

art. 11

Una speciale Commissione Redazionale esaminerà i testi presentati per le pubblicazioni e ne riferirà al Consiglio Direttivo che deciderà in merito.

art. 12

È in facoltà del Consiglio Direttivo, sentito il parere della Commissione Redazionale, di autorizzare la pubblicazione di testi presentati anche da persone non facenti parte della Società.

art. 13

Gli autori dei testi pubblicati nel Bollettino riceveranno gratuitamente venticinque estratti dei medesimi senz'altro compenso.

art. 14

La proprietà letteraria ed artistica delle pubblicazioni apparterrà alla Società, salvo speciali intese con l'autore.

art. 15

La biblioteca della Società consta delle pubblicazioni ricevute in dono, di quelle avute in cambio e degli eventuali acquisti. Spetterà al Consiglio Direttivo di deliberare sulle proposte di acquisti di libri presentate alla Presidenza dal Bibliotecario, nei limiti dei fondi all'uopo assegnati in bilancio.

art. 16

È ammesso il prestito ai Soci dei libri della Biblioteca sociale per non più di sei mesi, ad eccezione di quelli che il Consiglio Direttivo crederà, a suo giudizio, di escludere dal prestito.

art. 17

I Soci hanno diritto di frequentare i locali sociali per loro convegno e per consultare la Biblioteca in giorni ed ore da fissarsi dal Consiglio Direttivo.

Disposizione transitoria

Il presente Regolamento entrerà in vigore il giorno successivo alla sua approvazione da parte dell'Assemblea dei Soci.

Torino, 4 luglio 1975.

IL SEGRETARIO: *arch. Dario Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. Franco Mazzini*

Il Prof. Franco Mazzini, al termine della seduta, ringrazia i componenti della Commissione per il lavoro da essi svolto nonché tutti i presenti per essere intervenuti e per l'apporto da essi dato a questo atto tanto importante per la vita avvenire della Società.
La seduta è chiusa alle ore 23,30.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

GITA A BOLOGNA PER LA MOSTRA DI FEDERICO BAROCCI

Per i giorni 25-26 ottobre è stata organizzata una gita a Bologna per la visita della mostra presso il Museo Civico. La gita non è stata effettuata per mancanza di un numero sufficiente di prenotazioni.

VISITA ALLA MOSTRA DEI DISEGNI DI LEONARDO

Mercoledì 29 ottobre 1975, facendo seguito a numerose richieste dei Soci, la Società ha organizzato una visita guidata alla mostra dei disegni di Leonardo allestita presso la Biblioteca Reale di Torino.

Data l'affluenza di partecipanti e la dislocazione dei disegni, il prof. Mazzini ha tenuto un breve discorso orientativo prima della visita, limitandosi poi a commentare, in presenza dei rari fogli e delle « macchine » leonardesche, e a rispondere ai quesiti dei visitatori.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DELL'8 NOVEMBRE 1975

Sabato 8 novembre 1975 nella sede sociale di Via Napione 2, ha avuto luogo la seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Relazione del Presidente sull'attività svolta nel triennio 1972-1975;
2) Relazione del Tesoriere sulla situazione finanziaria;
3) Affidamento alla Società in attesa dell'approvazione del nuovo Statuto;
4) Elezione di nuovi Soci;
5) Situazione del lascito Bona;
6) Eventuali e varie.

Erano presenti i seguenti Soci: Mazzini, Donna d'Oldenico Giovanni, Signorelli, Rosboch, Gandolfo, Mesturino, Gentile, Bertola, Cazzola, Pignoni, Bona Maria, Andreoni d'Ovidio, Carrata Thomes, Tosalli, Filippi Pier Carlo, Lange Augusta, Moglia, Mannocchi Maria, Mannocchi Oscar, Doro, Ravera Giuseppe, Vandoni, De Stefanis Francesco, Sesia, Boglione, Audisio.

Il prof. Mazzini giustifica l'assenza dei Soci Fulcheri e Moccagatta, mentre il dottor Donna dà notizia della delega rilasciatagli dalla dott. Gabrielli per la nomina dei nuovi Soci.

La seduta viene aperta alle ore 16,40.

Quindi il Presidente dà la parola al Segretario per la lettura del verbale della seduta del 19 aprile 1975 che viene dato per letto ed approvato all'unanimità dai presenti.

Passando al primo argomento dell'o.d.g. il Presidente dà lettura della sua relazione sull'attività svolta nel triennio 1972-75.

« Signori Consoci, si è ormai concluso il triennio di incarico dell'attuale Consiglio Direttivo della Società ed io mi accingo a produrre la relazione di rito del lavoro svolto dall'ottobre 1972 fino ad oggi. Credo però che dovrò talora scostarmi alquanto dalle relazioni dei miei illustri predecessori, e per il contenuto e per il tono.

« Ho però voluto ripassare i verbali delle varie sedute sociali a cominciare da quella inaugurale del nostro mandato; ho voluto scorrere rapidamente, nel voluminoso *dossier* del triennio, un po' tutte le carte che documentano la molteplice attività svolta, ed ora non voglio limitarmi a una enumerazione più o meno colorita dei fatti per farne scaturire quasi implicita la conclusione che abbiamo bene assolto il nostro mandato.

« Devo dire subito, anzi, che sotto un certo riguardo, in coscienza, non so fino a qual punto lo abbiamo veramente assolto, almeno secondo la linea che avevamo tratteggiata presentandoci nell'ottobre 1972.

« Allora, infatti, richiamandoci ad alcuni spunti della relazione di congedo del mio predecessore prof. Carrata Thomes, avevo io pure accennato a una generica crisi di fondo che affligge il nostro sodalizio (come del resto è il caso per lo più di tutti i similari, forse per la loro stessa proliferazione incontrollata); alle necessità di ricostruire dall'interno la SPABA secondo schemi nuovi e moderni, capaci di accattivarsi la stima dei Soci di vecchia data, ma soprattutto di provocare la confluenza di forze giovani. Tali la diagnosi, e la proposta insieme, di Carrata Thomes, da me condivise perché mi sembravano aderenti alla realtà, perfino ovvie.

« Avevo quindi accennato in primo luogo, fra i provvedimenti indilazionabili, la riforma dello Statuto sociale, esigenza peraltro già avvertita ed anche avviata, però senza conclusione, sotto la presidenza Carboneri; e fra le iniziative possibili, la promozione di qualche cosa di permanente, continuo, nell'attività scientifica sociale: come la revisione, il censimento sistematico del patrimonio artistico piemontese, da articolare ed organizzare piuttosto nei vari centri provinciali, periferici, nello spirito fondamentale dell'art. 1 dello Statuto, con un ritorno alle origini, ma su più ampio fronte.

« È stato tuttavia soltanto sullo scorcio del triennio che siamo riusciti a condurre in porto la riforma dello Statuto, affidata alle cure di un'apposita Commissione. Mentre a quelle nuove promozioni non abbiamo invece potuto dedicarci nel senso indicato, anzitutto perché esse non dovevano precedere, ma seguire, la riforma dello Statuto; per poter disporre cioè di un direttivo di più ampia base ed articolazione, più folto di collaboratori. Ma non avremmo potuto in ogni caso per ragioni meramente contingenti, perché siamo stati subito travolti ed assorbiti, senza possibilità di scampo, da problemi tutt'altro che scientifici, la cui soluzione, a parte il risvolto economico e pratico, non si poteva rimandare, mentre la stessa situazione finanziaria della Società pur notevolmente migliorata grazie all'opera degli immediati predecessori, era tuttavia piuttosto preoccupante;

basti un esempio, il debito di Lire 4.500.000 verso la Stamperia Artistica Nazionale, il mezzo milione dovuto allo studio Dossetti per la causa Mollino, per non parlare dell'incombere di una situazione economica generale che ognuno ha poi sperimentato.

« C'era anzitutto quell'autentica palla al piede costituita dalla incancrenita vertenza con gli inquilini dei piani superiori — andato il Cappa Bava, rimaneva l'arch. Mollino — 30.000 mensili e non una lira — da sempre — di spese e di riscaldamento — vertenza per giunta arenatasi con l'improvvisa scomparsa dell'avv. Dossetti, patrono della nostra Società. Non credo qui fuor di luogo accennarvi molto rapidamente; cominciando dall'odissea del fascicolo della causa — un intricatissimo " rebus " di carte! — passate automaticamente nello studio Torellini-Cuneo, eredi delle pratiche Dossetti; poi in quelle dell'avv. Nizzola, incaricato *ex-novo* di proseguire la causa per espresso voto dell'assemblea sociale del 13 gennaio 1973; quindi la proposta affatto inattesa dello stesso Mollino, cioè di risolvere in via amichevole la vertenza grazie a un " arbitrato irrituale ", però a condizione di continuare ad occupare i locali e in aggiunta la mansarda (!); soluzione transattiva — caldeggiata dagli stessi legali per l'incertissima previsione dell'esito del processo — insabbiatasi alle prime mosse per via di cavilli formali sollevati a ripetizione dallo stesso Mollino a suon di raccomandate R.R., mentre il suo " arbitro " se ne stava dietro le quinte..., poi, nell'estate 1973, l'improvvisa scomparsa del Mollino e la situazione di stallo di tutta la pratica ereditaria. Intanto era maturato in seno al Consiglio Direttivo — di fronte a una situazione contingente generale e particolare — un ripensamento circa la destinazione dei locali superiori della palazzina, per ricavarne un utile ogni giorno più indispensabile alla gestione amministrativa della Società (verbale della seduta 1° dicembre 1973) giacché l'aumento della quota sociale bastava appena a bilanciare l'aumento continuo dei costi; e l'Assemblea dei Soci ci diede il conforto dell'unanime approvazione circa l'affittanza di quei locali nella seduta del 9 febbraio 1974 che registrò, fra l'altro, l'intervento illuminante dell'illustre consocio professor Giorgio Lombardi, che alla soluzione della spinosa vicenda diede il suo contributo determinante, prima come arbitro (di parte nostra), poi affiancando efficacemente l'azione del nostro legale nell'ambito delle lunghe e scoraggianti questioni ereditarie, per cui (per una quantità di ragioni concatenate), non si riusciva ad avere la disponibilità dei locali già occupati dal Mollino. Non meno determinante, anzi decisivo, fu poi il comportamento del nuovo candidato inquilino, il consocio ing. Vandoni alla cui generosità, mai abbastanza lodata, si deve lo sblocco definitivo della situazione e tutta una serie di opere che hanno restituito alla palazzina (non solo ai locali da lui occupati) un decoro che da tempo aveva perduto (si veda il verbale 30 novembre 1974).

« Ci si chiederà: era necessario riandare a tutto questo? Mi par giusto. Chi, infatti, abbia appena nozione del viver del mondo, dico del mondo d'oggi, può facilmente immaginare che cosa e quanto ci sia costato, sacrificando inevitabilmente un tempo destinato all'attività scientifica, pilotare fra gli scogli e condurre in porto, nel giro di due interi anni, l'operazione cui sopra ho accennato, sia pure con la soddisfazione finale e la profonda convinzione di avere almeno compiuto un'azione vantaggiosa, e sotto vari aspetti, per la nostra Società.

« Ma occorre aggiungere che, come contorno, nello stesso periodo, si dovettero superare altre inopinate difficoltà: il rifacimento totale delle coperture metalliche della palazzina, la cui fatiscenza aveva provocato danni incalcolabili; rifacimento curato da una ditta specializzata, con un onere di 2.774.000. Poi il cambio della caldaia dell'impianto di riscaldamento, con un onere di lire 1.336.000. E sorvolo sui particolari che ognuno potrà ritrovare a suo luogo nei verbali delle varie sedute.

« Posso oggi dire con sollievo che tutti questi conti a poco a poco sono stati saldati e che, quindi, anche grazie alle già ricordate opere dell'ing. Vandoni, la palazzina è

stata oggetto di importanti opere restitutive, di carattere straordinario, che dovrebbero costituire garanzia per un buon lasso di tempo.

« Ed ora qualche cifra significativa: per gli adempimenti necessari allo svolgimento dell'attività accennata si sono tenute ben 14 sedute amministrative! Un *record* assoluto che spero resti imbattuto; è un augurio che faccio ai nostri successori.

« *Gestione lascito Bona*. Un altro argomento protagonista e gradito, questo, della nostra attività triennale.

« Non mi sembra né opportuno, né indispensabile, per questo caso, rievocare antefatti di cui tutti i Soci sono stati a suo tempo informati. Appena ricevuto il nostro mandato, abbiamo creduto bene di superare di slancio ogni ostacolo e ogni pregiudiziale per entrare subito in *medias res* ed attuare cioè quelle che erano le disposizioni testamentarie dell'ing. Carlo Felice Bona: nominare l'apposita commissione per il vaglio preliminare delle proposte di interventi conservativi di opere d'arte piemontese, ottenere l'approvazione formale dell'Assemblea, affidare e far eseguire i lavori. È evidente che la mia veste di Soprintendente ha non poco agevolato certi movimenti nel mio campo di attività abituale; ma non posso neppure nascondere quanto mi sia costato, personalmente, anche se compito non sgradito, il coordinamento di tutto l'*iter* preparatorio, la raccolta delle proposte (ben 14), la documentazione, i preventivi di spesa, le riunioni della commissione, e quindi il rapporto con gli Enti beneficiari e infine il controllo delle operazioni pur affiancato da qualche consocio e, secondo le competenze, dalla Soprintendenza ai Monumenti. A opere compiute, il controllo dei documenti tecnici e contabili, e le liquidazioni.

« *Revello*. Come molti Soci hanno potuto constatare nella festosa giornata inaugurale del 29 giugno scorso, è stato il primo lavoro compiuto che ha valorizzato non solo la cappella con i prestigiosi affreschi cinquecenteschi, ma tutto il complesso del castello marchionale, per non parlare di quel piccolo Museo che accompagna il visitatore con la visione di quelle singolari mappe sette-ottocentesche, recuperate all'ultimo momento in un armadio dell'archivio comunale.

« *Torre Mondovì*. Cappella di S. Elena. Anche il restauro di codesti rari affreschi medievali è stato compiuto.

« *Varallo*. Cappella XXXIV del Sacro Monte. Qui nell'estate si è provveduto al restauro delle statue del d'Errico e agli affreschi del Tanzio.

« *Castelletto d'Orba*. S. Innocenzo al Cimitero. Anche questa impresa restitutiva del malnoto edificio romanico si è appena conclusa, aprendo la possibilità di ricollocarvi gli affreschi.

« A *Serravalle Langhe* si sta ancora lavorando e nel prossimo anno, insieme alle altre cose sopracitate si dovrebbe inaugurare.

« *Settimo Vittone*. Segna alquanto il passo a causa di un chiarimento tuttora in corso (Soprintendenza ai Monumenti) riguardo la proprietà; ma nulla vieta che entro il prossimo anno anche quello che si è programmato di farvi possa realizzarsi.

« Di tutto ciò si darà il debito conto, secondo le stesse volontà del donatore, sottoforma di relazioni tecnico-scientifiche in un numero speciale del Bollettino della Società o addirittura in un volume di Atti; e, se mi è consentito, mi impegno fin d'ora a curarne la redazione — con le debite collaborazioni — sempreché naturalmente, ciò sia approvato dal Consiglio Direttivo che sarà in carica.

« È stata un'attività altamente prestigiosa, oltre che obbiettivamente utile alla tutela del patrimonio, che ha comportato pratiche di rito amministrativo oltre che scientifico, per compensare anche il capitolo piuttosto gracile dell'attività scientifica ordinaria: 7 sedute in tutto (l'ottava a vuoto) con una ventina di comunicazioni (contro le 46 tra comunicazioni e segnalazioni della gestione Gabrielli nel triennio 1967-70, tanto per un esempio).

« Attività scientifica non eccezionale è segno di stanchezza da parte dei Soci nello svolgimento di un'attività di ricerca e di studio che sta al n. 1 dello Statuto. Può essere questo uno dei motivi di riflessione sulla crisi della SPABA come accennavo all'inizio, crisi che ha le sue motivazioni: dispersione dell'attività dei singoli assorbita da altre associazioni, riviste, ecc.; per tacere del ritmo della vita attuale, degli impegni professionali stressanti, delle occasioni di distrazione offerte dalle mostre, dalle manifestazioni extraregionali e via dicendo. Donde la necessità di promozioni permanenti, di falsariga che proponga tematiche da portare avanti, sviluppare, sempre tornando all'accenno iniziale.

« Anche le gite e visite sociali specie quelle fuori dell'ambito strettamente regionale, hanno fatto registrare sconcertanti battute a vuoto. Ricorderò quella milanese per l'arte mosana e Boccioni; e recentissima, quella alla mostra bolognese di Federico Barocci. Tuttavia, a guardare le cifre, non è che siano state poche quelle realizzate: sedici in tutto. Ma il compenso più sostanzioso, e soprattutto più significativo, anche perché alquanto inatteso e fuori di una linea tradizionale, siamo convinti che sia stato il volume con quella *raccolta* di studi intorno ad alcuni aspetti dell'arte e della cultura nella Torino del primo dopoguerra, che è destinato a restare legato alla ricorrenza del Centenario di Fondazione della Società. Il volume è finalmente in stampa e presto potrà essere distribuito. È una soddisfazione non indifferente perché deve sapersi che, all'infuori di tutto quello che finora ho ricordato, per tutta la durata del triennio, la nostra preoccupazione di fondo è stata quella della celebrazione del centenario. E non è una battuta se dico che sarebbe già bastata quella preoccupazione ad assicurare il relativo *full-time* al Consiglio Direttivo...

« La vicenda è nota perché ne ho parlato spesso ed anche il 26 giugno u.s., giorno della celebrazione ufficiale. Perciò ora basterà un cenno più che sommario.

« Si era partiti col progetto del Convegno di studi, di cui il Vice Presidente aveva suggerito e proposto una formula suggestiva e già felicemente sperimentata. Perciò ci organizzammo subito per la raccolta dei fondi necessari. Già ho riferito che non ci siamo limitati a scrivere qualche letterina...

« Ho pure già detto senza veli e anche fuori dell'ambito sociale, il 26 giugno u.s., quale fu l'esito del nostro lavoro: dopo un anno, lire 2.050.000 con assenze clamorose che, come ho scritto nella stessa prefazione del volume, non possono solo giustificarsi con la stretta economica, tuttavia capitata proprio fra capo e collo. Nulla si è avuto dalla Regione, nulla dall'Amministrazione Provinciale; nulla dalla Cassa di Risparmio, che non ha neppure risposto alle lettere inviate; ha invece risposto l'IFI, però per dichiararsi esentato, giacché la FIAT aveva già concesso mezzo milione (!); mentre l'Istituto San Paolo, per dare un esempio, ha inviato lire 100.000...

« Ripiegammo sul progetto di una Mostra con quel tema e con le motivazioni che ho già dato in sede sociale (1° dicembre 1973) e confermo diffusamente nella premessa al libro: una Mostra anche perché si profilava una concreta partecipazione del Comune di Torino, cioè delle civiche raccolte d'arte, che avevano incluso la manifestazione nel programma del 1975. Poi, nell'autunno 1974, per la tragica scomparsa di alcune persone che ci stavano aiutando, a cominciare dal compianto Aldo Passoni, ci fu una comprensibile battuta d'arresto; e poiché il 1974 (scadenza del Centenario) stava ormai per finire, si decise di trasferire e far convergere ogni sforzo sulla pubblicazione che è ora in stampa. Non il catalogo, ma una raccolta di studi, peraltro in parte già in corso, per la mostra, sugli stessi temi.

« Un libro che farà parlare, discutere, che susciterà critiche — lo sappiamo — ma incontrerà sicuramente consensi ove appena si vorrà considerare il peso e la novità dei contributi. E che questi contributi siano venuti proprio dalla SPABA, da una Società dedita, per i suoi stessi fini istituzionali, a tematiche storiche tradizionali, relative a

un passato per lo più remoto, mi sembra un dato positivo proprio nelle prospettive avvenire della Società.

« Perché siamo convinti che anche una Società di questo nome e di questa tradizione, cui va riconosciuta, proprio ai suoi esordi, addirittura una funzione pionieristica nell'ambito della ricerca e della tutela del patrimonio archeologico, dovesse in qualche modo interrogarsi anche sulla propria storia e sul significato della propria presenza nella vita della città: e proprio su quel particolare momento alla fine del quale, nel giugno 1935, essa doveva essere soffocata nel modo che è a tutti noto.

« Ci pare insomma significativo, e da tener presente per l'avvenire, questo fatto, che la Società, celebrando il suo centenario, guardi dentro a certi momenti cruciali del suo percorso e ne prenda spunto per registrare anche ciò che riguarda l'arte e la cultura del tempo nostro, s'intende, sempre con un minimo di recesso storico per aggiustare l'ottica critica, come ho detto sopra. E non voglio dimenticare come già nel congresso di Varallo — 1960 — il prof. Cavallari Murat, in due dei tre temi proposti, aveva coraggiosamente superato i confini delle tematiche tradizionali ampliando ed aggiornando il campo e le prospettive della ricerca.

« Ma per rimanere nei limiti consentiti, devo ormai concludere dando notizia di un'altra operazione felicemente compiuta nell'ambito strettamente scientifico e tradizionale della SPABA. Il volume degli Atti del IV Congresso tenutosi a Casale nel 1969. Il merito va, come è noto, interamente a Noemi Gabrielli che il Congresso ha ideato, promosso e organizzato con la collaborazione di quel Comune.

« Dopo anni di stasi, c'è stata la stampa degli Atti, avvenuta un po' a sorpresa... Ma siamo riusciti a risolvere la questione con un intervento sanatorio, sicché il volume sarà messo a disposizione dei Soci a un prezzo speciale.

« Ora ho finito davvero, ma mi sia consentito di rivolgere un sincero ringraziamento a tutti coloro che ci hanno aiutato in questo "andante con moto" che è stato il nostro percorso triennale. Comincio, personalmente, dagli amici del Consiglio coi quali ho sempre lavorato in perfetta armonia ed ai quali chiedo scusa per le frequenti convocazioni imposte dalle "grane" che si presentavano a ripetizione...; e una citazione anche alla signora Boglione che ha risentito di questo sovraccarico di lavoro ed ha sempre svolto più che lodevolmente il suo compito.

« Un ringraziamento ai componenti del comitato di redazione del Bollettino la cui edizione ha dovuto di necessità adeguarsi all'austerità dei tempi. Quindi a tutti i Soci che hanno dato il loro contributo di studio e ricerca scientifica; non solo, ma ai Soci che nel corso delle assemblee hanno collaborato, confortandoci con la comprensione e l'approvazione di proposte impegnative, al di là della *routine* amministrativa. Ringraziamenti speciali debbo ai componenti la Commissione per la riforma dello statuto: Cazzola, Lombardi, Gentile e Rosboch.

« Al prof. Lombardi, cui la stessa Assemblea ha dedicato un apposito voto per i suoi preziosi ed autorevoli interventi a favore della Società. All'ing. Vandoni, per le benemerenze rilevanti acquisite nel restauro della palazzina e poi del giardino.

« Ai consoci collaboratori del volume, che è doveroso ricordare uno per uno: Valerio Castronovo, Roberto Gabetti, Carlo Olmo, Alberto Abriani, Paolo Fossati, Augusto Cavallari Murat, Marco Rosci, Angelo Dragone, Adriana Prolo, Giovanni Rondolino, Guido Davico Bonino, Giorgio Pestelli, Bruno Signorelli e, infine, Ezio Gianotti.

« Alla Casa Editrice "Progetto" che, non si dimentichi, donerà alla SPABA il volume del Centenario. Sono quelli che, in definitiva, ci hanno compensato, con la loro fattiva collaborazione, dell'indifferenza e dell'assenza di Enti e persone che in passato non avevano mancato di sostenere la Società ».

Terminata la relazione, il Presidente dà la parola al Tesoriere per il secondo punto dell'o.d.g. Il rag. Signorelli illustra a grandi linee l'andamento del bilancio nei primi nove mesi dell'anno in corso. A questo punto il socio Doro chiede se la Società sia stata invitata a partecipare alla riunione indetta dal Sindaco per discutere della tutela dei beni culturali. Il Presidente risponde che la Società non è stata invitata e che, salvo errore, nessun'altra Società affine è stata invitata.

Venendo a trattare il terzo punto dell'o.d.g., il Presidente accenna che lo Statuto approvato dall'Assemblea del 4 luglio 1975 verrà inoltrato con tutti i documenti di rito, tramite la Prefettura, alla Presidenza della Repubblica per l'approvazione; sperando che questa avvenga in un tempo breve. Il Presidente chiede il pensiero dell'Assemblea circa l'affidamento della gestione della Società nel periodo che ci separa dalla data dell'approvazione del nuovo Statuto da parte dell'autorità tutoria.

Il dott. Gentile quale membro della Commissione per la revisione dello Statuto, chiede la parola e propone che l'Assemblea riconfermi il Consiglio uscente sino alla approvazione del nuovo Statuto.

A questo punto il socio Doro, anche a nome dell'altro Revisore dei Conti, rag. Dotta, fa presente che a suo parere un semplice affidamento di gestione non può essere riconosciuto dalla Cassa di Risparmio nel suo espletamento del servizio di tesoreria, e neppure dall'autorità tutoria; ritiene quindi necessario indire l'Assemblea per le regolari elezioni.

Risponde ancora il dott. Gentile, illustrando il nuovo articolo dello Statuto, inerente all'elezione della presidenza e fa presente che, mentre la SPABA era retta sinora da un Consiglio di quattro membri con funzione determinante, con il nuovo Consiglio composto da sette membri, che a loro volta eleggeranno le varie cariche, si darà una maggior base al Direttivo e si consentirà al suo interno ad una maggior delega degli incarichi. Pertanto questi cambiamenti obbligheranno a eleggere un nuovo Consiglio, forse anche nel giro di pochi mesi; perciò, a titolo personale, il dott. Gentile prosegue: « Questa " triade " scaduta con il suo tesoriere, può ancora essere rieletta, secondo l'esplicita previsione del vecchio Statuto, comprovata dalle numerose rielezioni che si ebbero in passato: e a maggior ragione, questa rielezione è consigliabile perché vi sono parecchie iniziative ancora in corso (pubblicazione del volume del Centenario, adempimenti del lascito Bona, ecc.) ».

Il prof. Mazzini ringrazia il dott. Gentile ed a questo punto l'Assemblea accetta la proposta di indire le elezioni; si decide che l'Assemblea verrà convocata per il 13 dicembre p.v.

Il Presidente dà la parola al Segretario per la lettura dei nomi dei nuovi Soci proposti: Marini arch. Giuseppe Luigi, Don Franco Monetti, Nosenzo Giuseppe, Ramella Pietro, Besso Colmo Alma, Cumino Maria Teresa, De Gasperis Maide, Zena prof. Lironi, Maianti Giulio. L'Assemblea approva la loro nomina all'unanimità.

Il prof. Mazzini venendo a parlare del lascito Bona comunica che per inspiegabile e malaugurata iniziativa di un impresario locale nell'oratorio di Serravalle Langhe alcuni affreschi coperti da scialbo sono stati distrutti. Ora, nel laboratorio di Aramengo, l'*équipe* Nicola sta cercando di recuperare il salvabile ricomponendo i frammenti.

Per Settimo Vittone ancora nulla di nuovo, in attesa che la Soprintendenza ai Monumenti definisca un piano d'intervento.

In chiusura di seduta il Presidente ricorda brevemente i Soci defunti negli anni 1974-75: Richelmy dott. Vincenzo (socio vitalizio, 1929, dec. giugno 1975); Novarese di Moransengo comm. Carlo (socio ordinario, 1940, dec. giugno 1974); Passanti arch. Mario (socio ordinario, 1943, dec. maggio 1975); Giacosa dott. Valerio (socio ordinario, 1956, dec. settembre 1974); Pedrini cav. Augusto (socio ordinario, 1956, dec. settembre 1974); Antonelli d'Oulx dott. Carlo (socio ordinario, 1963, dec. luglio 1975); Chevaillard dottor Carlo (socio ordinario, 1965, dec. dicembre 1974); Milanese Eugenio (socio ordinario,

1967, dec. dicembre 1974); Almondo ing. Gino (socio ordinario, 1968, dec. novembre 1974); Fusi avv. Valdo (socio ordinario, 1971, dec. luglio 1975); e prega i presenti di segnalare le eventuali commemorazioni particolari. Il socio Doro comunica che nella prossima seduta commemorerà l'avv. Valdo Fusi.

La seduta viene chiusa alle ore 18,15 dopo che il Presidente ha nuovamente ricordato ai presenti che l'Assemblea per l'elezione del nuovo Consiglio è fissata per il 13 dicembre e che la convocazione non viene mandata per raccomandata, secondo la disposizione transitoria del nuovo Regolamento approvato il 4 luglio 1975.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. F. Mazzini*

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 13 DICEMBRE 1975

Sabato 13 dicembre 1975, alle ore 16 in prima convocazione, e 16,30 in seconda convocazione, presso la sede sociale di Via Napione 2, ha avuto luogo una seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno: « Elezione del Consiglio Direttivo a norma dell'art. III dello Statuto sociale (R.D. 9 settembre 1920) tuttora vigente ».

Erano presenti i seguenti Soci: Arietti, Arnaud, Abriani, Bertini, Bertola, Biblioteca del Museo Civico di Torino, Boglione, Bona Maria, Borasi, Buffa di Perrero, Camoletto, Carrata Thomes, Caselle, Condulmer, Coppo Roberta, Curto, Dragone, Ferraris Gabriella, Finocchi, Gabetti, Gentile, Giordana, Mazzini, Moccagatta, Pari, Pignoni, Ravera Giuseppe, Rosboch, Sella Gianni, Sesia, Signorelli, Squillero, Tosalli, Turbiglio, Vandoni.

Il Presidente apre la seduta alle ore 16,45 ed in omaggio alla prassi vigente invita a dirigere la seduta elettorale l'arch. Roberto Gabetti che con il consenso dei presenti chiama ad integrare il seggio elettorale i consoci dott. Silvana Finocchi e il prof. Alberto Abriani. Hanno quindi inizio subito le operazioni di voto e Soci presenti accedano al tavolo della presidenza per il ritiro della propria scheda ed un numero di schede pari alle deleghe da ciascuno presentate.

L'arch. Sesia controlla, sia per i Soci presenti e per i Soci rappresentati la regolare posizione per quanto concerne il versamento delle quote sociali fino al 1974 compreso.

Al termine della votazione i votanti presenti risultano essere 35 e le deleghe presentate ed accettate dal seggio 61. La somma complessiva dei voti espressi è quindi pari a 96.

Tutti i voti risultano validi, pertanto il risultato delle operazioni, annotati, a cura del seggio, in un verbale sottoscritto dagli scrutatori hanno dato il seguente esito: tutti i nominativi presentati sono stati eletti ad unanimità. Pertanto il nuovo Consiglio della SPABA risulta così composto:

Presidente: prof. Franco Mazzini
Vice Presidente: dott. Giovanni Donna d'Oldenico
Segretario: arch. Dario Sesia
Tesoriere: Bruno Signorelli

Proclamati i risultati il Presidente del seggio chiude l'Assemblea alle ore 18.

IL SEGRETARIO: *arch. D. Sesia* IL PRESIDENTE: *F. Mazzini*

PRESIDENTI DELLA SOCIETÀ DALLA FONDAZIONE

Baudi di Vesme conte Carlo	1874-1877
Gorresio comm. Gaspare	1877-1882
Fabretti comm. Ariodante	1882-1888
Di Sambuy co. Ernesto	1888-1891
Fabretti comm. Ariodante	1892-1894
Claretta comm. Gaudenzio	1895-1897
Claretta comm. Gaudenzio	1898-1900
Ferrero dott. Ermanno	1901-1903
Ferrero dott. Ermanno	1904-1906
D'Andrade comm. Alfredo	1907-1909
D'Andrade comm. Alfredo	1910-1912
Calandra comm. Davide	1913-1915
Boselli sen. Paolo	1916-1918
Boselli sen. Paolo	1919-1921
Mattirolo comm. Oreste	1922-1924
Mattirolo comm. Oreste	1925-1927
Olivero ing. Eugenio	1928-1930
Bonino comm. Attilio	1931-1933
Bonino comm. Attilio	1934-1936

La Società viene sospesa con R.D. del 17 gennaio 1936 e viene assorbita come Sezione della Regia Deputazione di Storia Patria.

Viale dott. Vittorio	1948-1950
Viale dott. Vittorio	1951-1954
Midana arch. Arturo	1955-1957
Cavallari Murat prof. ing. Augusto	1958-1960
Cravero avv. Roberto	1961-1963
Carboneri prof. Nino	1964-1966
Gabrielli dott. Noemi	1967-1969
Lange ing. Guglielmo	1970
Carrata Thomes prof. Franco F.F.	1970-1972
Mazzini prof. dott. Franco	(dal luglio 1972)

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.
Cassa di Risparmio di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Unione Industriale, 10128 Torino, Via Fanti 17.
Bona Ing. Carlo Felice (*ad memoriam*).

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, 10133 Torino, Strada S. Vito 65.
De Benedetti Dr. Gr. Uff. Giulio, Torino.
Del Carretto di Torre Bormida e di Bergolo March. Col. Carlo, 10122 Torino, Via Consolata 1 bis.
Istituto Bancario San Paolo di Torino.
Società Martini e Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.
Rigotti Dott. Prof. Giorgio, 10122 Torino, Via Cernaia 16.

SOCI EFFETTIVI

ABRIANI Prof. Alberto, 10126 Torino, Corso Dante 129.
ACTIS-CAPORALE Rag. Giovanni, 10128 Torino, Via Lamarmora 38.
ACUTI Dott.ssa Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.
AJMONE MARSAN Dott. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Castelvecchio 28.
ALBERIONE ANTONIELLI D'OULX Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.
ALBESIANO Prof.ssa Maria Luisa, 10122 Torino, Corso Palestro 4.
ALLARIO CARESANA Avv. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Galileo Ferraris 77.
ALLEGRA Geom. Giuseppe, c/o Ellena, 10121 Torino, Via S. Quintino 6.
AMMINISTRAZIONE REGIONALE della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Ufficio Biblioteca - Soprintendenza Antichità e Belle Arti.
AMPRIMO Dott. Claudio, 10135 Torino, Corso Unione Sovietica 415.
ANDREONI D'OVIDIO Dott.ssa M. Antonietta, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.
ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, 10124 Torino, Viale Alessandro Luzio 4.
ARESE Dott. Felice, 10124 Torino, Via S. Giulia 67.
ARESE Dott. Giovanni, 10123 Torino, Via Principe Amedeo 1.
ARIETTI Paolo, 10020 Brusasco (Torino), Via Cavour 3.
ARNAUD Ermelina in CAGLIERO, 10122 Torino, Piazza Statuto 3.
AUDISIO Geom. Aldo, 10142 Torino, Via Chambéry 79/3.
BACCHELLI Anna, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 15.
BACHI Lydia, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 116.
BALMA Prof.ssa Anna Maria, 13100 Vercelli, Corso Italia 18.
BANDINI Dott.ssa Mirella, 10128 Torino, Via Valeggio 15.
BARATTINI Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 6.
BARBERA Prof. Lucien Jean (Francia) Beausoleil- « Lou Carnier », Avenue Marechal Foch 23 bis.
BARGONI Dott. Augusto, 10133 Torino, Strada Antica di S. Vito 12.
BAROCELLI Prof. Pietro, 10138 Torino, Corso Inghilterra 45.
BARONIO Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadell 6.
BARRERA Eugenio, 10133 Torino, Strada Antica di Cavoretto 61.
BAUDI di VESME Conte Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
BAUDUCCO Dott. G. Emanuele, 10131 Torino, Strada Ponte Verde 9 bis.
BELLINI Arch. Amedeo, 20099 Sesto San Giovanni (Milano), Via Cesare da Sesto 43
BERARDI Dott. Luigi, 10144 Torino, Via Cibrario 32.
BERNARDI Comm. Dott. Marziano, 10131 Torino, Via Bezzecca 14.
BERNARDOTTI Prof. Roberto, 15100 Alessandria, Via Santa Caterina 23.
BERTINI Prof. Aldo, 10138 Torino, Corso Francia 19.
BERTINO Laura, 10143 Torino, Via Saluggia 1.
BERTOLA Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
BERTOLOTTI Avv. Luigi, 10122 Torino, Via G. Moris 2.
BERTONE Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzè 25.
BESSO COLMO Alda, 10124 Torino, Corso Regina Margherita 101.
BIANCO Geom. Riccardo, 10129 Torino, Corso Rosselli 115/12.
BIBLIOTECA CIVICA, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.
BIBLIOTECA CIVICA, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
BIBLIOTECA CIVICA, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis.
BIBLIOTECA CIVICA, 10041 Carignano (Torino).
BIBLIOTECA CIVICA, 12100 Cuneo, Palazzo Aufredi.
BIBLIOTECA CIVICA, 10015 Ivrea (Torino), Piazza Ottinetti 30.
BIBLIOTECA CIVICA, 12086 Mondovì Piazza (Cuneo), Via Giolitti 1.
BIBLIOTECA CIVICA « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
BIBLIOTECA CIVICA, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
BIBLIOTECA CIVICA, 15057 Tortona (Alessandria), Piazza A. Arzano 2.
BIBLIOTECA CIVICA « M. Farinone Centa », 13019 Varallo (Vercelli), Via Umberto 69.
BIBLIOTECA Facoltà di Lettere Università degli Studi, 20100 Milano, Via Festa del Perdono 7.
BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, 10128 Torino, Via Magenta 31.
BIBLIOTECA PATETTA, 10124 Torino, Corso San Maurizio angolo Via Sant'Ottavio.
BIBLIOTECA e MUSEO CIVICO, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via A. Trevigi 12.
BIMA Dott. Fausto, 00187 Roma, Via Taramelli 32.
BOCCA Conte Ing. Andrea, 10121 Torino, Via Cernaia 15.
BOGGIO SELLA POZZI Pia, 10024 Moncalieri (Torino), Via St. Brigida 84.
BOGLIONE Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.
BOIDO Giov. Vittorio, 16145 Genova, Viale Sacramentine 2/12 A.
BOLLA Prof.ssa Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
BONA Giorgio, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 73.
BONA Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
BONO Prof. Cesare, 10129 Torino, Corso Racconigi 233.
BORASI Prof. Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.
BORGOGNA MOROZZO Marc.sa Bona, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
BORIO Ing. Giovanni, 11100 Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
BORRIGLIONE Dott. Lello, 10123 Torino, Via Cavour 21.
BOSIO Prof.ssa Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
BOSSAGLIA Dott.ssa Rossana, 20148 Milano, Via Caccialepori 17.
BOSSO Sen. Dott. Ing. Giacomo, 10143 Torino, Via Beaumont 8.

BOSSO STABILE Rosilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
BOURLOT Rag. Gian Vittorio, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 183.
BOVERO Prof.ssa Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
BRACCO Dott. Vittorio, 13051 Biella (Vercelli), Via Mazzini 5.
BRAYDA Ing. Carlo, 10090 Villarbasse (Torino), Via Brayda 5.
BRINATTI Conte Ing. Lorenzo, 10128 Torino, Via Sacchi 38.
BRIZIO Prof.ssa Anna Maria, 20145 Milano, Via Mario Pagano 2.
BROCCARDO Maria Antonietta, 10134 Torino, Corso G. Pascoli 7.
BRUNO Dott. Aldo, 10134 Torino, Corso Re Umberto 135.
BUBBIO Dott. Aldo, 10152 Torino, Via Aosta 60.
BUFFA DI PERRERO GUIDETTI Contessa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 11.
BUONADONNA Prof.ssa Matilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
CALDERINI Vanna, 10131 Torino, Corso Quintino Sella 7.
CALVI PARISETTI Clotilde, 10123 Torino, Via Giolitti 49.
CAMBURSANO Dott.ssa Gemma, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
CAMOLETTO Prof. Michele, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 15.
CANETTI Dott. Ing. Ferdinando, 13100 Vercelli, Via C. Leone 18.
CANONICO Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
CANSACCHI D'AMELIA GNAVI Maria, 10128 Via Filangieri 14.
CAPELLO Cav. Col. Carlo Felice, 10143 Torino, Corso Svizzera 13.
CAPPA BAVA Ing. Luigi, 10123 Torino, Piazza Maria Teresa 6.
CAPUCCIO Avv. Ugo, 10122 Torino, Via Manzoni 5.
CARBONE Dott. Arch. Cesare, 10129 Torino, Via Cassini 70
CARBONERI Prof. Dott. Nino, 16145 Genova, Via Montallegro 8/14.
CARDUCCI Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada S. Martino Superiore 6.
CARNEVALE Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
CARON Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 8.
CARRATA THOMES Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
CASALI Arch. Maria Lodovica, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
CASELLE Comm. Secondo, 10023 Chieri (Torino), Via Galatea 7.
CASOLI Ecc. Avv. Carlo, 10128 Torino, Via Sacchi 36.
CASTAGNERI Arch. Bruno, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 40.
CASTAGNETO Gianni, 10123 Torino, Via Teofilo Rossi 3.
CATELLA Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
CAVALLARI MURAT Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
CAZZOLA Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
CELONA Dott.ssa Fortunata, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 41.
CENTO Arch. Giuseppe, 10153 Torino, Corso Belgio 179.
CERIANA Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CERIANA Mimy, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CERIANA BROCCHI Luisa, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CESONI Ing. Giulio, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 29.
CHEVALLEY di S. BRIGIDA Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
CITTÀ di CARMAGNOLA, 10022 Carmagnola (Torino), Segreteria Comunale.
CLARA Ing. Emilio, 10143 Torino, Corso Lecce 80.
CLEMENTE Cav. Geom. Aldo, 28100 Novara, Via Carotti ang Via Dominioni 1.
COISSON Osvaldo, 50010 Trespiano (Firenze), Via di Monte Rinaldi 43.
COLOMBO Dott. Silvano, 21100 Varese, Via Morosini 17.
COMBA CASALEGNO Attilia, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 32.
COMOLI MANDRACCI Dott.ssa Arch. Vera, 10143 Torino, Via Camburzano 19.
CONDULMER Contessa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.
CONTARDI Francesco, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
COPPO Roberta, 10123 Torino, Piazza Carlo Felice 7.
CORA Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
CORNAGLIA BELTRAMINO Prof. Luciana, 18038 Sanremo (Imperia), Corso Garibaldi 20.
COSTANZO Ornella, 10137 Torino, Via E. d'Arborea 9/1.
COTTA Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
CRAVERO Dott. Davide Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
CRAVERO CALANDRA Elena, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
CUMINO Maria Teresa, 10024 Moncalieri (Torino), Via Plauto 7.
CURTO Prof. Dott. Silvio, 10125 Torino, Via Ormea 82.
DALERBA Ing. Angelo, 20134 Milano, Via Bellinzona 26.
DALMASSO Dott.ssa Franca, 10128 Torino, Via Genovesi 15.
DARDANELLI GHIGLIONE Prof.ssa Elda, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
DAVIDE Don Domenico, 10023 Chieri (Torino), Piazza Mazzini 4.
DAVISO di CHARVENSOD Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
DEAMBROGIO Prof. Dott. Giovanni, 28060 Recetto (Novara).
DE BERNARDI Arch. Attilio, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
DEBIAGGI Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
DE FRANCISCO Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
DE GASPERIS Maide, 10133 Torino, Corso Moncalieri 64.
DE GRAZIA Maria, 10023 Chieri (Torino), Via Cibrario 11.
DEL BOSCO Giovanni, 10046 Poirino (Torino), Via Colombo 6.
DE LUCA Dott. Mario, 10125 Torino, Via Ormea 60.
DESTEFANIS Anna Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
DESTEFANIS Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
DIEGOLI Renée, 10137 Torino, Corso Agnelli 89.
DI SUNI della PLANARGIA Marchesa Maria Teresa, 10124 Torino, Via Barolo 3.

Donati Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
Donna d'Oldenico Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donna d'Oldenico Bar. Comm. Dott. Giovanni, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Doriguzzi Carla, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
Doro Augusto, 10121 Torino, Piazza S. Carlo 198.
Dosio Dott. Ermanno, 10135 Torino, Via Spazzapan 16.
Dotta Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295/int. 3.
Dragone Dott. Angelo, 10125 Torino, Via San Pio V 31.
Duprè B.ne Ing. Filippo, 10128 Torino, Via Fanti 3.
Emprin Midana Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Enrico Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Facchini Prof.ssa Maris, 10128 Torino, Corso Re Umberto 48.
Faletto Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
Famija Turineisa, 10124 Torino, Via Po 43.
Fasano Bruni Dott.ssa Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Prof.ssa Annamaria, 10129 Torino, Via Marco Polo 29.
Fedele Dott. Francesco, 10149 Torino, Via Foligno 78/10.
Ferrari Pinori Renata, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
Ferraris Gabriella, 10123 Torino, Piazza Vittorio Veneto 16.
Ferrero Dott. Antonio, 10145 Torino, Corso Montegrappa 30.
Ferrero Prof.ssa Elisabetta, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
Ferrero Prof.ssa Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
Ferrero De Bernardi Dott. Arch. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Ferretti Dott. Ing. Franco, 13045 Gattinara (Vercelli), Corso Vercelli 89.
Ferro Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
Festa Ing. Giuseppe, 10143 Torino, Via Amedeo Peyron 28.
Filipello Dott. Sebastiano, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Filippi Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di S. Margherita 242.
Filippi Avv. Pier Carlo, 10123 Torino, Via San Massimo 41.
Fino Don Francesco, 12022 Busca (Cuneo), Via Cesare Battisti.
Finocchi Dott.ssa Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
Fiore Rag. Benedetto, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fiore Botta Carla, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fossati Dott. Paolo, 10125 Torino, Via Ormea 34.
Fragalà Dott. Giuseppe, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Freschi Dott. Alice, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
Frigerio Ing. Pier Angelo, 21016 Luino (Varese), Via Giordano 7.
Frignocca Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
Frutaz Mons. Pietro, 00165 Roma, Via Benedetto XIV 5.
Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Fusari Bertoglio Misa, 10125 Torino, Via Baretti 45.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
Gabrielli Dott.ssa Noemi, 10124 Torino, Via Giulia di Barolo 5.
Gaibi Gen. Agostino, 40033 Ceretolo (Bologna).
Gallenga Dott.ssa Paolina, 10128 Torino, Via Gioberti 72.
Gallina Geom. Cleto, 10128 Torino, Via Lamarmora 82.
Gallo Gemma, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Gambetta Antonio, 10060 None, Via delle Lame 17.
Gandolfo Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 15.
Garavelli Colonna Giancarla, 13100 Vercelli, Via Garibaldi 53.
Garelli Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
Garino Giuseppe, 12100 Cuneo, Piazza Galimberti 12.
Garzino Arch. Oreste, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Gandi 1.
Gasca Queirazza Prof. Giuliano S.J., 10145 Torino, Via A. di Bernezzo 19.
Gay di Quarti Roggeri Mermet Contessa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
Gelmi Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 36.
Gennari Curlo March. Paolo, 10121 Torino. Corso Re Umberto 6.
Gentile Dott. Guido, 10128 Torino, Via Massena 81.
Ghigi Dott. Arch. Alberto, 10143 Torino, Via Principi d'Acaja 6.
Ghiglione Dott. Edoardo, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
Ghiron Lidia, 10133 Torino, Strada S. Vito 273.
Giaccaria Angelo, 10126 Torino, Via Alassio 37.
Giacosa Franca, 10132 Torino, Strada Privata d'Agliè 26.
Giacosa Laura, 10133 Torino, Viale Settimio Severo 30.
Giay Dott. Arch. Luigi, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Gillio Giovanni, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia, 49.
Giordana Ing. Ettore, 10129 Torino, Corso Govone 6.
Gonella Rolandi Dott.ssa Angioletta, 10129 Torino, Via Amerigo Vespucci 32.
Goria Dott. Carlo, 10129 Torino, Via Torricelli 13.
Graneri Ing. Ugo, 10121 Torino, Via Amedeo Avogadro 22.
Grassi Dott. Tullio, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
Grasso Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
Grilletto Prof. Renato, 10025 Pino Torinese (Torino), Via San Felice 55.
Griseri Prof.ssa Andreina, 10129 Torino, Via Toselli 7.
Griva Dott. Prof. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.
Groppi Arch. Giorgio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi, 34 bis.
Grosso Dott. Mario, 10025 Pino Tor. (Torino), Via Roma 23.
Guerrini Meyrone Dott.ssa Giorgina, 17021 Alassio (Savona), Via P. Ferreri 38/26.
Hertel Dott. Adolfo, 10121 Torino, Via S. Teresa 3.

IGHINA Maria, 15076 Ovada (Alessandria), Piazza Cereseto 1.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE, Facoltà di Magistero-Università, 10124 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE, Facoltà di Lettere-Università, 10124 Torino, Via Sant'Otvio 20.
JALLA Ing. Ferruccio, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 120.
LACCHIA Arch. Piero, 10143 Torino, Via Giacomo Medici 43.
LANFRANCO Giuseppina, 10133 Torino, Strada Cavoretto 91/2.
LANGE Dott.ssa Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
LANGE Dott.ssa Maria Marcella, 10153 Torino, Via Lessolo 14.
LANZONI Renzo, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
LANZONI Geom. Serafino, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
LEVI Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
LEVI Dott. Ezio, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
LIRONI Prof.ssa Zena, 10146 Torino, Via Valgioie 24.
LOMBARDI Dott. Prof. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Rebaude 180.
LOMBARDI Ing. Paolo, 10129 Torino, Corso Gal. Ferraris 82.
LOVERA Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
LUCHETTA Dott. Osvaldo, 10138 Torino, Via Cavalli 28 bis.
LUPO Arch. Giovanni Maria, 10124 Torino, Corso San Maurizio 7.
LUTZ Dott.ssa Paola, 10129 Torino, Via Toselli 2.
MAGGI REVIGLIO DELLA VENARIA Arch. Maria Luisa, 10128 Torino, Corso Einaudi 5.
MAGLIOLA Maria, 10025 Pino Torinese (Torino), Strada Osservatorio 35.
MAGNONI Alessandro, 10124 Torino, Via S. Giulia 15.
MAGRI Prof. Giano, 10132 Torino, Strada Villa d'Agliè 15.
MAIANTI Giulio, 20162 Milano, Via Palanzone 33.
MALAGUZZI Dott. Franco, 20145 Milano, Via Francesco Ferruccio 6.
MALLÈ Dott. Luigi, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
MANINO Dott. Prof. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
MANNOCCHI Maria Concetta, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 211.
MANNOCCHI Oscar, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 211.
MARIANO Giovanna, 10125 Torino, Via Federico Campana 18.
MARINI Arch. Giuseppe Luigi, 10133 Torino, Corso Moncalieri 62.
MARINO Enrica, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
MAROCCO Avv. Antonio Maria, 10121 Torino, Corso Re Umberto 8.
MARTINENGO Geom. Vittorio, 10123 Torino, Via Cavour 3.
MASSA Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
MASSARA Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via S. Donato 82 bis.
MASSINI Dott.ssa A. Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
MASSUCCO Giovanni, 10121 Torino, Via Biancamano 3.
MATERAZZO Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
MAZZA Arch. Sandro, 21016 Luino (Varese), Via Vittorio Veneto 19.
MAZZINI Dott. Prof. Franco, 10123 Torino, Via Accademia delle Scienze 5.
MAZZONIS DI PRALAFERA N. H. Ottavio, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
MERLO BASILE Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino).
MESTURINO Comm. Arch. Vittorio, 10138 Torino, Via Cialdini 26.
MICOZZI P.I. Marino, 10024 Moncalieri (Torino), Via Real Collegio 24.
MIDANA Prof. Dott. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
MILO Arch. Alfonso, 10128 Torino, Corso Re Umberto 90.
MINELLI Ing. Matteo, 10131 Torino, Via Lanfranchi 8.
MINIOTTI Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
MOCCAGATTA Prof.ssa Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
MOGLIA Lando, 10048 Vinovo (Torino), Via Parisetto 31.
MOLLI BOFFA Arch. Alessandro, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
MONETTI Don Franco, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 60.
MONTI Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
MONTIGLIO Dott. Ing. Leandro Wilmo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Viale Magnocavallo 22.
MONZINI GARABELLI Carla, 10123 Torino, Via dei Mille 22.
MORBELLI TARSI Maria, 10128 Torino, Via S. Secondo 26.
MORELLI Arch. Domenico, 10128 Torino, Via Vico 8.
MORETTI Dott. Mario, 10123 Torino, Via Andrea Doria 14.
MORTARINO Dott. Ezio, 13011 Borgosesia (Vercelli), Piazza Mazzini 6.
MOSTI Prof.ssa Enrica, 10143 Torino, Via Piffetti 49.
MOTTURA Elisabetta, 10128 Torino, Via Filangieri 14.
MUNARI Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
MUSEO DEL PAESAGGIO, 28048 Pallanza Verbania (Novara).
MUSEO MARTINI DI STORIA DELL'ENOLOGIA, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 42.
MUTTINI Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
NICOLA Guido, 10124 Torino, Via S. Giulia 65.
NOSENZO Dott. Giuseppe, 10048 Vinovo (Torino), Via P. Aliberti 13.
NUVOLI Ing. Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
OBBERMITO BALDI rag. Maria Rosa, 10154 Torino, Via Cravero 18.
OLMO Prof. Carlo, 10063 Collegno (Torino), Via Bardonecchia 60.
ORLANDO Dott. Pio, 28100 Novara, Corso Cavallotti 25.
PALUMBO Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 98 bis.
PARI Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
PARMENTOLA Rag. Vittorio, 10128 Torino, Via Magellano 10.
PASQUALINI Arch. Chiara, 10143 Torino, Via Casalis 24.

PATRUCCHI Giovanni, 27036 Mortara (Pavia), Piazza Italia 1.
PAUTASSO Dott. Andrea, 10128 Torino, Corso E. De Nicola 20.
PECORINI Ing. Dario, 10129 Torino, Corso Mediterraneo 134.
PENE VIDARI Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
PERLO Anna Maria, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 205.
PICCIO Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).
PIGNONI Ines, 10141 Torino, Via Marsigli 4.
PINNA PINTOR Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
PIPINO Cav. Dott. Pietro, 13010 Roccapietra-Varallo (Verc.), Via alle Porte 14.
PIZZETTA Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi.
POLLOVIO Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
PORTALUPI Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
POZZO Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6.
PRETTE Maria Carla, 10125 Torino, Via Ribet 20.
PRON Guido, 10123 Torino, Via Cavour 41.
PROVERA Rag. Dario, 10146 Torino, Corso Telesio 39.
QUADRO Germana, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
QUAGLINO Prof. Elio, 10123 Torino, Piazza San Carlo 183.
QUAGLINO Geom. Fiorenzo, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
QUARÀ Dott. Riccardo, 10025 Pino Tor. (Torino), Villa Gemmaura.
RABALLO BENSO Dott.ssa Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
RAGAZZI PERACCHIO Renza, 10125 Torino, Via Bidone 17.
RAMACCIOTTI Adele, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
RAMELLA Pietro, 10018 Pavone Canavese (Torino), Via Dietro Castello 32.
RAPICAVOLI Dott. Aldo, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 35.
RAVERA Ada, 10144 Torino, Vie Le Chiuse 39.
RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Corso M. d'Azeglio 10.
RE Dott. Alfredo, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Musso 8.
RE REMMERT Lydia, 10121 Torino, Via E. de Sonnaz 21.
REVIGLIO DELLA VENARIA Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
REY Prof. Laura, 10015 Ivrea (Torino), Via Palestro 68.
REY di VILLAREY Contessa Margherita, 10080 Oglianico Canavese (Tor.).
RIGALDO VIRETTI Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano, Via Rosellini 8.
RIGHETTI Dott.ssa Hena, 10134 Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
RINALDI Ing. Celeste, 10122 Torino, Via S. Agostino 12.
ROBBIO Teresa, 10154 Torino, Via Monterosa 17.
ROCCATI Dott. Alessandro, 10131 Torino, Via Cosseria 11.
ROCCAVILLA Com.te Emilio, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 37.
ROGGERO Dott. Roberto, 13048 Santhià (Vercelli), Corso Beato Ignazio 10.
ROMANO Prof. Giovanni, 10131 Torino, Via Sommacampagna 11 bis.
ROSBOCH Avv. Alessandro, 10128 Torino, Corso Re Umberto 85.
ROSSETTI BREZZI Elena, 10131 Torino, Strada del Nobile 37/3/i.
ROSSETTO Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
ROSSI Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso F. Ferrucci 56.
ROSSO Luciano, 10124 Torino, Corso San Maurizio 42.
ROTA Prof. Cav. del Lav. Francesco, 10133 Torino, Viale XXV Aprile 111.
SACERDOTE Dott. Umberto Secondo, 10121 Torino, Corso Vittorio Em. 66.
SAGLIETTO Arch. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
SALES Ing. Mario, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 18.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
SANCIO Geom. Pietro, 15031 Balzola (Alessandria), Via Cavour 29.
SANGUINETI Prof.ssa Rosa Paola, 13100 Vercelli, Via Duomo 9.
SANTACROCE Dott. Alberto, 10128 Torino, Corso Re Umberto 138.
SANTANERA Ing. Oreste, 10025 Pino Torinese (Torino), Via Mont Cervet 38.
SAVI Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
SCAFILE Dott.ssa Fausta, 10137 Torino, Corso Agnelli 118.
SCARZELLA Ing. Paolo, 10123 Torino, Via Plana 5.
SCIOLLA Prof. Dott. Gianni Carlo, 10135 Torino, Via San Marino 119/2.
SELLA Ing. Gianni, 10128 Torino, Via Assietta 11.
SELLA Ing. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Trieste 27.
SELLA Gen. Piero, 10128 Torino, Via Valeggio 26.
SERENO Dott. Paola, 10134 Torino, C.so Turati 70.
SERRIONE GRASSO Carla, 10137 Torino, Piazza Dante Bianco 10.
SESIA Dott. Arch. Dario, 10129 Torino, Via Caboto 28.
SEYSSEL D'AIX Contessa Elena, 12060 Ciglié (Cuneo), Via Castello 1.
SIBILLE Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
SIGNORELLI Rag. Bruno, 10128 Torino, Corso Re Umberto 37.
SIMONIS Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4.
SOLA REMMERT Mercedes, 10121 Torino, Corso Re Umberto 5.
SOLAVAGGIONE Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNA Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Luisa, 10133 Torino, Strada S. Vito Ponte Isabella 116/5.
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHEOLOGICI DEL PIEMONTE, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DEL PIEMONTE, 10123 Torino, Palazzo Carignano.
SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL PIEMONTE E VALLE D'AOSTA, 10121 Torino, Via Viotti 4.
SPADONI Dott. Enrico, 11027 Saint Vincent (Aosta), Viale IV Novembre 71.
SPINETO Prof. Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria), Via Libarna 282.

SQUILLERO Ing. Adolfo, 10020 Cavagnolo (Torino), Borgo Villa 17.
TAMAGNO Prof.ssa Laura, 10141 Torino, Via Monte Ortigara 1.
TAMBURINI Dott. Luciano, 10090 Villarbasse (Torino), Via Primo Sole 15.
TARICCO COLLESI Arch. Margherita, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
TEDESCHI Prof. Camillo, 10138 Torino, Via Mezzenile 3.
TONIOLO Geom. Giovanni, 10144 Torino, Via Bossi 10.
TORALDO Geom. Lucio, 10149 Torino, Via Terni 48.
TORRA Emilio, 10015 Ivrea (Torino), Via San Pietro Martire 30, Villa Peana.
TORRA Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
TOS VISCONTI Franca, 10121 Torino, Piazza Solferino 6.
TOSALLI Elisabetta, 10133 Torino, Via ai Ronchi 79.
TOSELLI BERNARDI Lucia, 12100 Cuneo, Villa Tornaforte - Madonna dell'Olmo.
TOSI Dott. Mario, 10143 Torino, Corso Tassoni 33.
TOURNON Conte Sen. Ing. Adriano, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 64.
TOURNON N.H. Dott. Paolo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
TRIBAUDINO GIOVANNI, 10131 Torino, Via Casteggio 10.
TRIVERI Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
TURATI Dott. Attilio, 10133 Torino, Via Maria Vittoria 4.
TURATI Lucia, 10133 Torino, Strada S. Vito 2.
TURBIGLIO PARIGI Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
UBERTI BONA Prof.ssa Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
UGONA Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
VANDONI Ing. Aldo, 10124 Torino, Via Napione 2.
VARALDO Arch. Giuseppe, 10154 Torino, Via Cravero 12.
VELLANI Elisa, 10128 Torino, Via Valeggio 1 bis.
VENESIO Dott. Camillo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 94.
VERDOIA OBERTO Dott. Alessandra, 10153 Torino, Via Vezzolano 10.
VERGNANO Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
VERNIZZI Elisabetta, 10124 Torino, Via Tarino 6.
VERZONE Arch. Prof. Paolo, 10123 Torino, Via Giolitti 49 ter.
VIALARDI DI SANDIGLIANO ANTONIELLI D'OULX Maria Luisa, 10143 Torino, Via Medici 22.
VIALE Dott. Vittorio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
VIALE FERRERO Dott.ssa Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
VIETTI GHIGO Rag. Giuseppina, 10144 Torino, Via S. Donato 82.
VIGLIANI di BASSECOURT Prof.ssa Carmen, 10123 Torino, Via Cavour 35.
VIGLIANO Arch. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
VIGLIENO COSSALINO Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
VIGNONO Can. D. Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Via A. Varmondo 13.
VINEA Ing. Luigi Umberto, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
VIOTTO Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
VISETTI Valentina, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
VISETTI Vincenzo, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
VOENA STILLIO Eulalia, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 32.
VOLANTE Cav. Uff. Giuseppe, 10137 Torino, Corso IV Novembre 96.
WEIGMAN ROMAGNOLI Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
ZAARUOLO Avv. Domenico, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
ZERBOLA Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Delleani 37.
ZUNINI Magda, 10123 Torino, Via Giolitti 54.

PUBBLICAZIONI SOCIALI

ATTI DELLA SOCIETÀ

			L.
Vol. I (1875-77)	Fascicolo	1	5.000
	»	2 (esaurito)	
	»	3 (esaurito)	
	»	4 (esaurito)	
	»	5	5.000
Vol. II (1878-79)	Fascicolo	1	5.000
	»	2	5.000
	»	3	5.000
	»	4	5.000
	»	5	5.000
Vol. III (1880-82)	Fascicolo	1	5.000
	»	2	5.000
	»	3	5.000
	»	4	5.000
	»	5	6.000
Vol. IV (1883-85)	Fascicolo	1 (esaurito)	
	»	2	5.000
	»	3	5.000
	»	4	5.000
	»	5	5.000
Vol. V (1887-94)	Fascicolo	1	5.000
	»	2	5.000
	»	3	5.000
	»	4	5.000
	»	5	4.000
	»	6	6.000
Vol. VI (1895)	Fascicolo	1	18.000
Vol. VII (1897-1908)	Fascicolo	1	5.000
	»	2	5.000
	»	3	5.000
	»	4	5.000
	»	5	5.000
	»	6	5.000
Vol. VIII (1910-17)	Fascicolo	1 (esaurito)	
	»	2	5.000
	»	3	5.000
	»	4	5.000
	»	5	5.000

		L.
Vol. IX (1920)	Fascicolo 1 (esaurito)	
	» 2 (esaurito)	
Vol. X (1921-26)	Fascicolo 1	6.000
	» 2	6.000
	» 3	5.000
Vol. XI (1927-29)	Fascicolo 1	5.000
	» 2	6.000
	» 3 (esaurito)	
Vol. XII (1930)	Fascicolo unico (esaur.)	
Vol. XIII (1931)	Fescicolo unico	7.000
Vol. XIV (1932)	Fascicolo 1 e 2	16.000
Vol. XV (1933)	Fascicolo unico	12.000
Vol. XVI 1937)	Fascicolo 1	7.000

ATTI (Nuova Serie)

Vol. I (1949) R. Carità, *P. F. Guala*	12.000
Vol. II (1954) N. Carboneri, *L'Architetto F. Gallo*	20.000
Vol. III (1957) M. Bernardi - V. Viale, *A. D'Andrade*	15.000

ALTRE PUBBLICAZIONI DELLA SOCIETÀ

N. Gabrielli, *La pittura romanica* (1944)	30.000
Schede Vesme, vol. I	10.000
vol. II	10.000
vol. III	10.000
G. Lange, *Arnaz*	8.000

Atti e Memorie del Congresso di Varallo Sesia 1960 (esaurito)

Atti del IV Congresso di Antichità e d'Arte, Casale, 1969

Torino 1920-1936 (in occasione del Centenario di Fondazione della Società). Ed. Progetto, Torino, 1976

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ

		L.
Vol. I (1917)	Fascicolo (1-4) (esaur.)	
Vol. II (1918)	Fascicolo (1-4) (esaur.)	
Vol. III (1919)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.000
Vol. IV (1920)	Fascicolo (1-4)	3.500
Vol. V (1921)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.000
Vol. VI (1922)	Fascicolo (1-4)	4.500
Vol. VII (1923)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.500
Vol. VIII (1924)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.000
Vol. IX (1925)	Fascicolo (1-2)	3.500
	» (3-4)	3.000
Vol. X (1926)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.000
Vol. XI (1927)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	4.000
Vol. XII (1928)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.000
Vol. XIII (1929)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4)	3.000
Vol. XIV (1930)	Fascicolo (1-2)	4.000
	» (3-4)	3.500
Vol. XV (1931)	Fascicolo (1-2)	3.500
	» (3-4)	4.000
Vol. XVI (1932)	Fascicolo (1-2)	4.500
	» (3-4)	4.500
Vol. XVII (1933)	Fascicolo (1-2)	4.000
	» (3-4)	4.000
Vol. XVIII (1934)	Fascicolo (1-2)	3.000
	» (3-4) (esaur.)	
Vol. XIX (1935)	Fascicolo (1-2)	3.000

BOLLETTINO (Nuova Serie)

	L.
Vol. I (1947)	6.000
Vol. II (1948)	6.000
Vol. III (1949)	6.000
Vol. IV-V (1950-51)	6.000
Vol. VI-VII (1952-53)	6.000
Vol. VIII-XI (1954-57)	6.000
Vol. XII-XIII (1958-59)	7.000
Vol. XIV-XV (1960-61)	7.000
Vol. XVI-XVII (1962-63)	7.000
Vol. XVIII (1964)	7.000
Vol. XIX (1965)	7.000
Vol. XX (1966)	7.000
Vol. XXI (1967)	7.000
Vol. XXII (1968)	7.000
Vol. XXIII-XXIV (1969-70)	10.000
Vol. XXV-XXVI (1971-72)	10.000

Finito di stampare nel febbraio 1977 dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI

pag.

S. CURTO, *I contributi all'Egittologia di Pietro Barocelli, Giovanni Marro, Michele Pizzio, Virginio Rosa* 5

A. ROCCATI, *Ritorno a Gebelein* 26

A. GIACCARIA, *Per la storia di due manoscritti epigrafici della Biblioteca Nazionale di Torino* 34

A. DORO, *Architrave con figure ad Entraque (Val Gesso)* . . 46

C. DEBIAGGI, *Aggiunte al regesto biografico di Gaudenzio Ferrari* 51

A. BELLINI, *Alcune precisazioni e notizie inedite sull'altare juvariano della Santa Cappella di Chambéry* 57

V. MOCCAGATTA, *Il palazzo comunale di Riva di Chieri già Radicati di Brozolo* 68

A. LANGE, *Un falso allarme a palazzo reale: « Il re ha perduto i disegni di Juvarra! » (il re, Vittorio Amedeo III, nel 1785)* 72

C. DEBIAGGI, *Un appunto sul busto di Bernardino Drovetti nel Museo Egizio di Torino* 82

R. NELVA - B. SIGNORELLI, *Lo studio Vandone di Cortemiglia fra eclettismo e art déco (1890-1929)* 84

ILLUSTRAZIONI (fra le pagg. 104-105)

ATTI DELLA SOCIETÀ 105

Elenco soci 176

Pubblicazioni sociali 183

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXVII - XXVIII - XXIX

1973-1975

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXX - XXXI
1976 - 1977

[illegible]

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXX - XXXI

1976 - 1977

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Commissione Redazionale delle Pubblicazioni Sociali

Franco Carrata Thomes - Carlo Carducci - Piero Cazzola - Silvio Curto
Casimiro Debiaggi - Guido Gentile - Augusta Lange - Franco Mazzini
Vittoria Moccagatta

Segreteria redazionale: Guido Gentile - Augusta Lange

Direttore responsabile: Piero Cazzola

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

MARIO TOSI

LA PITTURA EGIZIA NELLA NECROPOLI TEBANA [1]

Le pitture parietali delle tombe della necropoli tebana ebbero la loro grande fioritura nel periodo in cui i principi di Tebe, dopo aver cacciato verso il 1550 a. Cr. gli invasori Hyksos che si erano insediati nel paese per quasi due secoli, mantennero la capitale a Tebe nell'Egitto meridionale, ristabilendo ordine e pace interna. Tebe fu poi arricchita di monumenti fastosi in seguito ai successi militari conseguiti in Asia ed in Nubia. I sovrani tebani ampliarono dapprima e poi riedificarono sontuosamente il grande tempio del dio Amon sulla riva destra del Nilo, a Karnak, mentre sulla riva sinistra ad occidente (perché dove tramonta il sole, ivi era il regno dei morti), al limitare delle terre coltivate essi costruirono i grandi « templi per milioni di anni » fondati per il sovrano defunto che si sarebbe associato in eterno col supremo dio Amon.

Questi templi per il culto funebre del re, contrariamente a quanto accadeva all'epoca delle Piramidi ed anche nel Medio Regno, erano separati dalle tombe vere e proprie, che furono scavate in profondità nella roccia, più lontano, in una desolata e solitaria valle che si addentrava nel deserto, famosa fino ad oggi con il nome di « Valle dei Re ».

La decorazione delle tombe regali si distingue dalla decorazione in rilievo riservata ai templi e presenta una tematica originale con aspetti singolari e di notevole interesse.

Sembra utile precisare che pittura e rilievo dipinto in Egitto quasi si equivalgono e si passa da una tecnica all'altra a seconda della materia a disposizione: la pietra o una superficie liscia stuccata.

La pittura sulle pareti ricoperte di stucco consisteva in tempere [2] ottenute con pigmenti minerali mescolati con acqua ed adesivi. Le tombe reali tebane differiscono da quelle civili per la grandezza delle dimensioni e la ricchezza delle decorazioni, ed inoltre perché rispecchiano la posizione divina del sovrano.

La natura arida e severa del paesaggio contrasta con la vivacità delle decorazioni parietali a contenuto esclusivamente religioso e mitologico: una sequenza ininterrotta di immagini e di testi dominati da un simbolismo pregnante, relativi alla vita ultraterrena del re.

---

[1] Comunicazione alla S.P.A.B.A. il 27 gennaio 1978.
[2] Ulteriori particolari daremo in appendice.

Nelle tombe di Thutmose III ed Amenhotep II (prima metà della din. XVIII) queste raffigurazioni componevano il « Libro dell'Amduat » (« ciò che è nell'Aldilà »), che descriveva il viaggio del dio Sole attraverso il mondo sotterraneo abitato dalle ombre, durante le 12 ore della notte. Il ciclo della vita e della morte, secondo la teologia egizia, era imposto a tutti gli esseri, persino al dio creatore: il Sole stesso, Râ, doveva morire dopo aver percorso il cielo in tutto il suo splendore durante le 12 ore del giorno.

Al cadere delle tenebre il dio Sole nella sua forma notturna con testa di ariete, mutava anche il nome ed era appellato « If », la carne; egli penetrava ad occidente nelle regioni sotterranee che doveva percorrere navigando su un fiume celeste, per rinascere ad oriente la mattina dopo; tale viaggio era nello stesso tempo la gestazione del nuovo sole.

La barca divina, con il suo corteo, durante il suo periplo incontrava una folla di demoni, di anime e di mostri lungo le rive del fiume; personaggi irreali e bizzarri con caratteri spesso incomprensibili e paurosi, che avevano il compito di acclamare il Sole al suo passaggio oppure di sterminare i nemici.

La decorazione della tomba di Thutmose III (1504-1450 a. Cr.) in particolare, emana una bellezza contenuta ed una interiorità profonda che derivano forse da un nuovo fiorire del pensiero religioso. Alcune immagini spiccano per un disegno stilizzato e per un contenuto fantastico e surreale, quanto mai originale.

Tali scene erano destinate ad uso esclusivo del re e non certo alla contemplazione estetica. L'estrema sobrietà cromatica sottolinea lo stile severo, filiforme, corsivo, che ripete i tracciati della scrittura coeva manuale ma traduce gli elementi di tecnica grafica in forme pittoriche. In questa tomba il disegno è invero pura essenza espressiva senza alcuna sovrastruttura: le figure, semplificate all'estremo con pochi tratti, in nero su fondo paglierino ad imitazione del papiro, sono delineate con tanta finezza e maestria da suscitare un « brivido estetico per la linea », come è stato detto da un critico moderno.

Le raffigurazioni del Libro dell'Amduat della tomba di Amenhotep II (1450-1419 a. Cr.) figlio di Thutmose III, sono identiche a quelle già esaminate, però mancano di slancio e di armonia. Le scene semplicemente « copiate » dal disegnatore presentano un disegno piatto e convenzionale. Sui pilastri rettangolari della sala del sarcofago, nelle figure del re e di alcune divinità il tratto non è più stilizzato: il disegno è migliore e presenta una maggiore scioltezza di linea anche se la figura umana appare ancora rigida. Si inizia inoltre l'uso del colore solo però per alcuni particolari dell'abbigliamento.

Nella tomba incompiuta del successore Thutmose IV (1419-1386 a. Cr.) l'attenzione passa dal disegno al colore e le figure completamente dipinte in vivace policromia spiccano sullo sfondo di ocra gialla. L'esecuzione dei lavori nella tomba di Tutankhamen (1334-1324 a. Cr.) fu probabilmente molto rapida: sulle pareti sommariamente preparate della stanza del sarcofago si muovono le grandi figure dei personaggi, le cui sagome ricordano ancora le convenzioni adottate dalle raffigurazioni amarniane.

Una valutazione del senso grafico e pittorico delle tombe più tarde di Haremhab, di Ramesse I e di Sethi I si può desumere dall'esame dei geroglifici mirabilmente disegnati sulle pareti. Le illustrazioni del rituale, in questo caso il

« Libro delle Porte », sono ancora allo stato di semplici schizzi lineari, ma ad esempio nella sala del sarcofago di Haremhab (1321-1293 a. Cr.) il tratto diventa nuovamente pittorico, sicuro e fluido. Le raffigurazioni policrome che compaiono nella stessa tomba sulle pareti del pozzo e del vestibolo sono molto aggraziate, tuttavia serbano nei profili umani ancora il gusto dell'arte amarniana. L'accostamento dei colori alquanto vivaci è senza dubbio notevole.

La tomba di Ramesse I (1293-1291 a. Cr.) presenta scene analoghe tratte dal « Libro delle Porte », che è una delle grandi composizioni funerarie aggiunta alla fine della XVIII dinastia. In questo testo è nuovamente descritto il viaggio della barca solare in un oltretomba diviso in 12 regioni alle quali si accede per mezzo di porte fortificate difese da guarnigioni agguerrite di dei e serpenti che sputano fiamme.

Il « Libro delle Porte » completava in un certo senso il « Libro dell'Amduat »; quest'ultimo, secondo un'interpretazione del Barguet [3], descriveva i funerali regali e la durata della cerimonia funebre, che equivaleva allo spazio di una notte quando il sole, in cui si identificava il re, si trasformava per rinascere. Il « Libro delle Porte » invece si occupava del passaggio della funzione regale al nuovo sovrano e rappresentava il rinnovarsi del dio sole nell'aldilà come un rito di passaggio e di successione. Il dio che prendeva forma e rinasceva era Horo-Râ che riuniva in sé la regalità terrestre (Osiri) e quella celeste (Râ) ed era il nuovo sovrano.

La tomba più complessa è quella di Sethi I (1291-1279 a. Cr.), scoperta nel 1815, dal padovano Belzoni. Immagini e testi funerari si susseguono ininterrottamente sulle pareti dell'ipogeo che sprofonda nella roccia per 98 metri; esso è particolarmente interessante, innanzitutto perché documenta in alcuni ambienti la tecnica di preparazione delle superfici da decorare: dagli schizzi in rosso si passa ai disegni definitivi in nero, aiutandosi con punti di riferimento e reticoli, e alla loro trasformazione in rilievi emergenti, scalpellando via il fondo e arrotondando gli orli grezzi che sono ricoperti di colore bianco e poi dipinti in policromia.

Per quanto riguarda poi lo stile si nota, per esempio nella sala incompiuta, una perfezione ineccepibile nel disegno e le figure del sovrano e delle varie divinità compaiono morbide e reali, senza però alcuna innovazione stilistica.

Questa tomba rappresenta il vertice più alto dell'arte funeraria del Nuovo Regno: la sicura padronanza delle linee e dei colori, l'accurato disegno delle pieghe delle vesti, delle parrucche e dei gioielli fanno di queste snelle effigie un esempio tipico della raffinatezza dello stile dell'epoca.

Con il periodo ramesside la pittura declina anche se, per distinguersi dallo stile classico, può ancora vantare una delicatezza di tratti, una ricercata eleganza dei particolari ed una gamma più vasta di colori smaglianti in cui predomina il giallo, come ad esempio nella tomba del principe Montuhikhepshef, figlio di Ramesse IX (din. XX, circa 1108 a. Cr.), sempre nella Valle dei Re, o in quella

---

[3] P. Barguet, *L'Am-Douat et les Funérailles Royales*, in *RdE*, t. 24, 1972, pp. 7-11 e *Le Livre des Portes et la transmission du pouvoir royal*, in *RdE*, t. 27, 1975, pp. 30-36.

del principe Amonhikhepshef, figlio di Ramesse III (circa 1190 a. Cr.), scoperta dallo Schiaparelli nella Valle delle Regine.

L'attività della Missione Archeologica Italiana in Egitto, guidata da Ernesto Schiaparelli nei primi anni del 1900, ha avuto appunto il merito di mettere in luce nella Valle delle Regine alcune insigni tombe decorate, come quella della regina Nefertari [4], sposa di Ramesse II, ed altre di principi di sangue reale della din. XX, oltre a quella già citata di Amonhikhepshef. Anche questi ipogei presentano decorazioni di carattere religioso-funerario, molto curate nei particolari, equilibrate nelle composizioni, tuttavia lo stile è accademico.

Per valutare nell'insieme queste rappresentazioni come testimonianze di una esperienza pittorica e quindi di una fase evolutiva dell'arte durante il Nuovo Regno, bisogna tener conto che tali immagini sono soprattutto un « testo » in grado di suscitare magicamente una realtà per il sovrano defunto. Il disegnatore nei diversi sepolcri reali, sebbene legato ad una rigida tematica precisata in ogni particolare dalla teologia e dalla tradizione, ha ricercato con estro ed abilità nuove esperienze formali e nuovi atteggiamenti stilistici fornendo una sua interpretazione grafica delle immagini che doveva riprodurre.

La fama della pittura tebana è legata però soprattutto alle decorazioni delle tombe dei grandi dignitari di Tebe durante la XVIII din.; nelle adiacenze dei templi funerari dei sovrani che avevano servito, essi predisposero sui pendii rocciosi della montagna i loro sepolcri formati da una cappella rupestre decorata, dalla quale per un pozzo o una rampa discendente, si accedeva alla cripta.

Circa 389 sono le tombe civili decorate che sono state ritrovate in diverse località: Drā Abu el Naga', Khokha, Asasif, Sheikh Abd el Qurna, Qurnet Murrai e Deir el Medina, tutte sulla riva occidentale; di queste, 326 appartengono al Nuovo Regno ed offrono una documentazione straordinaria non tanto da un punto di vista strutturale quanto da un punto di vista decorativo.

La tematica presenta un quadro completo delle cerimonie funebri, della vita privata e delle attività sociali con varietà di motivi e di espressione artistica, in modo che queste pitture anche se sono in gran parte conservate molto frammentariamente, costituiscono una prodigiosa pinacoteca [5]. Il terreno friabile dei pendii tebani solo raramente si prestava al rilievo e pertanto le cappelle dei dignitari tebani furono decorate semplicemente a tempera, ma i pittori di tale periodo raffinando il senso del disegno e del colore hanno saputo creare mirabili capolavori con uno stile che presenta chiare reminiscenze di atteggiamenti classici unitamente ad una ricerca di eleganza espressiva.

---

[4] Purtroppo la tomba è oggi in uno stato deplorevole e attende un efficiente restauro; però ne esiste a Torino la riproduzione esatta in modello 1/15, perfetta anche nei colori, che risale al periodo della scoperta; essa è stata utilizzata per integrare le parti oggi danneggiate o mancanti nelle recenti pubblicazioni della tomba della regina: G. Thausing, H. Goedicke, *Nofretari. Eine Dokumentation der Wandgemälde ihres Grabes*, Graz, 1971; E. Dondelinger, *Der Jansetsweg der Nofretari*, Graz, 1973.

[5] Purtroppo i furti ripetuti di frammenti di intonaco hanno obbligato a chiudere gran parte di tale pinacoteca per lasciare solamente una dozzina di tombe nell'intera area tebana aperte al pubblico.

La necropoli di Sheikh Abd el Qurna contiene il gruppo più rappresentativo di tali tombe, circa settanta.

La pittura nella prima parte della din. XVIII, cioè intorno al 1500 a. Cr. si distingue per la severità delle forme che presentano toni netti.

La cappella di Rekhmirê, visir e governatore della città durante il regno di Thutmose III, presenta una tematica molto varia: sfilate di portatori di doni egizi e stranieri: siriani, cretesi e nubiani che recano ricchi tributi per il sovrano, contadini al lavoro nei campi ed artigiani nei laboratori reali, scene relative all'investitura del visir e alle sue udienze, ai funerali ed al banchetto funebre.

Anche la tomba di Amenemhat, scriba addetto ai granai vissuto nello stesso periodo, è degna di menzione per una rara eccezione al rifiuto di ogni illuminismo prospettico: vedi il particolare del corno del bue che sembra entrare nella parete.

Verso la metà della din. XVIII lo stile diventa più raffinato [6], ricco di profonde risonanze con un disegno morbido e fluente. L'effetto delle scene ora più vivaci è affidato molto ai colori che appaiono sfumati, leggeri, quasi trasparenti su un delicato sfondo celeste.

Sono celebri le scene di caccia e pesca nella palude raffigurate nelle piccole cappelle degli scribi Nakht e Menna (regno di Thutmose IV, 1419-1386 a. Cr.) mentre altre composizioni descrivono le varie fasi dei lavori agricoli; nella cappella di Tjaneni, scriba reale e comandante di soldati, appaiono scene movimentate di vita militare: sfilano reclute, mercenari nubiani con trombe e tamburi e cavalli.

Virtuosismo dei tratti, gusto del pittoresco e toni delicati sono le caratteristiche salienti della cappella di Ueserhat, primo profeta addetto al culto del Ka reale di Thutmose I, vissuto all'epoca di Sethi I nella din. XIX (circa 1290 a. Cr.). Gli uccellini posati sui rami tra i frutti del sicomoro ed i delicati profili femminili sono degni della mano di un artista moderno.

La cappella del sacerdote Panehsi vissuto sotto Ramesse II (circa 1260 a. Cr.) presenta già le caratteristiche negative della pittura ramesside: preparazione sommaria delle pareti, scomparsa graduale delle rappresentazioni profane, trascuratezza delle linee e freddezza dei toni; trapela inoltre una grottesca vena umoristica, ad esempio in un particolare: un asino troppo carico sembra lamentarsi ragliando e gettando un'occhiata torva al suo padrone.

Per meglio valutare la decorazione funeraria regale è interessante porre a riscontro di essa anche le tombe più modeste che gli operai ed artigiani addetti al cantiere reale si preparavano, nelle ore libere, nel cimitero [7] situato sui versanti rocciosi accanto al loro villaggio. La maggior parte di esse sono di epoca ramesside, essendo state distrutte o riutilizzate le precedenti sepolture della din. XVIII. Tali tombe sono formate anch'esse da una cappella rupestre, sormontata da una

---

[6] Si nota in questa pittura « una tendenza di edonismo formale ». DONADONI, *Arte Egizia*, Torino, 1966, p. 86.

[7] La necropoli di Deir el Medina si trova in una piccola valle, posta dietro alla collina di Qurnet Murrai, a sud-est della Valle dei Re.

piccola piramide in mattoni crudi, da un pozzo e da una cripta; in molti casi non solo le cappelle ma anche le cripte sono decorate con pitture a tempera. Sulle pareti si trovano raffigurati temi relativi alla vita ultraterrena del defunto, che derivano dalle illustrazioni dei vari capitoli del « Libro dei Morti », un repertorio questo tratto dalla religione comune.

I pittori di Deir el Medina hanno cercato di variare con fantasia e spirito d'osservazione il suddetto repertorio alquanto monotono; lo stile è convenzionale, tuttavia la sicurezza di tratto, la scioltezza delle immagini, la spiritosa caratterizzazione delle figure, la descrizione particolareggiata delle piante e degli animali, la freschezza dei colori rendono piacevole questa pittura « popolare » ramesside in cui si può intravedere quella « immediatezza di espressione », così rara nella pittura egizia, che trova qualche riscontro negli ostraca figurati, cioè in schegge di pietra calcarea, ricoperte di schizzi dai pittori, che si sono rinvenute in gran numero nel villaggio operaio.

Alcuni profili sono dipinti con tale semplicità da rasentare un voluto virtuosismo nella tomba di Paneb, semplice operaio prima e poi capo della squadra degli operai durante il regno di Sethi II (din. XIX, circa 1195 a. Cr.) mentre nell'unica tomba quasi intatta della XX din. che apparteneva ad Anherkha, capo squadra all'epoca di Ramesse III (1150 a. Cr.), il tratto è divenuto più minuto con spiccato senso calligrafico.

Questo stile si riallaccia alle miniature colorate riprodotte con scrupolosa finezza sui papiri funerari [8] appunto dai disegnatori del villaggio nell'epoca ramesside.

Simili l'una all'altra, la pittura degli ipogei reali e quella delle tombe private, appaiono tuttavia alla fine incommensurabili; la prima più astretta da canoni religiosi e stilistici pur ne emerge per aristocrazia di forme; l'altra meno rigorosa, esprime un mondo più vero, con pluralità di temi ed un cromatismo più ricco.

---

[8] A Deir el Medina infatti sono stati ritrovati numerosi papiri ramessidi, sia documenti letterari sia composizioni a carattere magico-religioso. Uno di questi va segnalato in particolare: è un esemplare illustrato del « Libro dei Morti » redatto per Baki, capo della squadra degli operai, vissuto durante il regno di Sethi I; si conserva nel Museo Egizio di Torino in minuti frammenti, tuttavia rivela una fattura mirabile.

APPENDICE

Le pareti delle tombe scavate nella roccia calcarea, erano ricoperte da intonaco preparato con limo del Nilo mescolato con paglia tritata e argilla fine; su questo rivestimento era applicato uno strato di stucco costituito da una miscela di gesso e colla. Il gesso era ottenuto riscaldando il calcare a circa 130 °C, riducendolo in polvere e aggiungendo acqua; il sottile strato poteva avere uno spessore di 1,5 ÷ 3 mm.

Lo stucco permetteva di ottenere una superficie quasi liscia sulla quale si passava una tinta di fondo il cui colore poteva variare: all'inizio della din. XVIII era l'azzurro, poi il bianco-grigio, più tardi il giallo o il color tortora.

I colori erano ricavati da pigmenti minerali molto diffusi nella regione tebana: ossidi di ferro cioè ocre rosse e gialle mentre il bianco era un solfato di calcio: gesso che si ricavava dal calcare; il nero era una forma di carbonio: fuliggine o carbonella polverizzata, il verde malachite in polvere cioè un carbonato basico di rame, il blu semplicemente azzurrite. Fritte artificiali ottenute mediante una fusione di sabbia, potassa e minerali di rame, opportunamente polverizzate potevano degnamente sostituire i pigmenti naturali verdi e blu. Il color bruno era ottenuto mescolando ocra rossa e carbone oppure adoperando un'ocra naturale di una varietà che si trovava nell'oasi di Dakhla, nel deserto libico.

Questi prodotti venivano applicati mescolandoli con acqua alla quale si aggiungevano quali adesivi, la gomma di acacia ottenuta incidendo la corteccia dell'Acacia arabica, o l'albume (chiara d'uovo che proveniva da uova di anatra o di oca non essendovi galline).

Anche il miele era talvolta usato aggiunto alla gomma d'acacia, in quanto la sua igroscopicità impediva alla gomma di diventare eccessivamente fragile; come adesivo era a volte usato anche l'amido dei cereali o la gomma adragante, che si otteneva incidendo la scorza dell'astragalus.

I pigmenti erano preparati in anticipo, agglomerati in pani o tenuti in un sacchetto.

In alcuni casi era adoperata la cera d'api, applicata a caldo quando la pittura era terminata, come fissatore e come vernice per rendere più brillanti certi colori, soprattutto il giallo ed il rosso. Tuttavia l'esperimento venne poi abbandonato; la composizione della vernice, forse una resina trasparente, applicata alle pitture murali egizie rimane tuttora sconosciuta.

MARCELLA BARRA BAGNASCO

IL RILIEVO TORINESE DEL KAIROS [1]

Nel Museo Archeologico di Torino [2] si trova il rilievo in esame (fig. 1), la cui provenienza non è nota [3]. È una lastra di marmo italico, bianco (inv. n. 610), larga cm. 65,3 e alta cm. 61,8, lavorata grossolanamente a punta sul retro e decorata a rilievo sulla facciata principale. Su un listello, aggettante cm. 3,6 dal piano di fondo completamente liscio, è appoggiata una figura maschile nuda, alata, di profilo a sinistra, sorreggente una bilancia. I capelli sono acconciati in una foggia particolare: un lungo ciuffo dalla sommità del capo aggetta in avanti oltre la fronte, altre ciocche scendono ai lati del volto, mentre la parte posteriore della testa è calva. Il volto, di profilo a sinistra, è piuttosto carnoso e si appoggia su un collo breve e tozzo. Dalle spalle si dipartono, allargandosi verso destra due grandi ali rialzate: la sinistra, in primo piano, è minuziosamente descritta con l'indicazione, particolarmente nella parte iniziale, cioè all'attacco con le spalle, di una serie di penne piuttosto rigide, quasi grosse scaglie, la cui definizione è meno chiara nella parte terminale dell'ala che finisce con una specie di voluta. L'ala destra è parzialmente coperta dalla sinistra: se ne intravvede un pezzo della parte superiore, descritta a grosse scaglie, e una traccia in basso, al disotto dell'ala sinistra.

Tutto il corpo è piuttosto robusto e muscoloso: particolarmente accentuata è la descrizione della partizione anatomica del torace in cui i muscoli sono vistosamente evidenziati senza un organico collegamento naturalistico.

---

[1] Solo dopo la composizione tipografica di questo articolo, la cui impostazione e stesura primitiva risale in prima istanza all'autunno 1975, è giunto nelle mie mani l'articolo di A. F. Stewart (*Lisippan Studies 1, The Only Creator of Beauty*, in « AJA », 82, fasc. 2, 1978, p. 163 sgg.) pubblicato nell'estate 1978. Ai fini del mio lavoro l'acuta analisi dello Stewart interessa solo marginalmente in quanto è un esame del concetto teorico del Kairos e dell'interpretazione che esso ha nella tematica e nelle opere di Policleto e di Lisippo. A proposito di quest'ultimo, in particolare, lo Stewart esamina solo marginalmente la statua del Kairos, nota solo attraverso riproduzioni a rilievo, per concentrarsi piuttosto sull'opera più famosa conservata in repliche a tutto tondo: l'Apoxyomenos.

[2] Il mio grazie più vivo alla Soprintendente Archeologica del Piemonte, prof. Clelia Laviosa, che ha facilitato il mio lavoro anche fornendomi le fotografie del rilievo.

[3] Una scheda del rilievo in H. Dütschke, *Antike Bildwerke in Oberitalien*, IV, Leipzig, 1880, p. 73, n. 117, dove si fa riferimento anche alla bibliografia precedente. Inoltre tutti gli studi successivi su Lisippo ricordano sempre il Kairos torinese perché completo.

Il braccio sinistro è portato in avanti e la mano, grossa e sproporzionata, regge tra indice e pollice un oggetto semilunato, probabilmente un rasoio [4], su cui sta in bilico l'asse di una bilancia con il piatto sinistro sollevato e il destro più basso in quanto su di esso poggia il lungo indice destro della figura.

Le gambe sono divaricate: la destra avanzata e la sinistra arretrata in una posizione che all'origine doveva forse suggerire l'idea della corsa, dell'instabilità, ma che nel nostro rilievo diviene una posizione d'appoggio pesante tale da fissare nettamente la figura al suolo facendola quasi « ricadere » all'indietro. I piedi sono molto grossi e posano sul listello sporgente; dalle caviglie si dipartono due piccole ali meglio individuabili nella sinistra e quasi sovrapposte nella destra.

Su tutto il rilievo, e in particolare sulla figura, si notano graffi, incisioni e alcune piccole scheggiature, una particolarmente visibile è sul polpaccio sinistro e un'altra si trova all'estremità del ciuffo di cui manca appunto una piccolissima parte terminale. In genere, comunque, lo stato di conservazione è buono e la superficie si presenta uniformemente levigata.

Del tipo illustrato in questo rilievo conosciamo due repliche, assai più incomplete, ma decisamente più interessanti sul piano dell'esecuzione. La prima, un frammento alto cm. 45, una misura che integrata porterebbe appunto ad una dimensione simile a quella del rilievo di Torino, è stata pubblicata nel 1930 come presente a Trau ed è conseguentemente nota come il Kairos di Trau [5]. Ci conserva la figura nuda dalla testa alle cosce ed è lacunosa sui due lati.

La seconda replica è un frammento molto più piccolo del Museo dell'Acropoli di Atene [6] in cui è conservato solo il fianco sinistro della figura, dalla vita alle ali del piede.

La somma degli attributi, e cioè della bilancia e delle ali non solo alle spalle, come solitamente vediamo nelle raffigurazioni di Eros, ma anche ai piedi, tipiche invece di Ermes, nonché la particolare acconciatura con la nuca calva e il ciuffo sulla fronte, hanno fatto immediatamente identificare la figura di questi rilievi con il tipo del Kairos, cioè l'occasione, il momento opportuno, come ci è ricordato dalla tradizione letteraria che ne attribuisce la più famosa realizzazione a Lisippo [7].

I concetti legati al valore semantico della radice della parola Kairos, concetti di natura etica ma anche estetica « perché ciò che è opportuno è bello e armo-

---

[4] M. Abramič, *Ein Neues Kairos-Relief*, in « ÖJh », XXVI (1930), p. 6 e nota 8 in particolare. Sul valore allegorico ed etimologico del rasoio o della spada, ricordata da altre fonti, cfr. anche P. Moreno, *Testimonianze per la teoria artistica di Lisippo*, Roma, 1973, p. 77.

[5] Abramič, *op. cit.*, pp. 1-8.

[6] O. Walter, *Beschr. der Reliefs im kleinen Akropolismus. in Athen.*, Wien, 1923, p. 74, n. 125.

[7] H. Lamer, *Kairos*, in « Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft », X (1919), col. 1508-1521; W. Drexler, *Kairos*, in « Ausführliches Lexikon der Griech. u. Rom. Mythologie », II, I, col. 897-901; inoltre per una completa raccolta delle fonti e della bibliografia sul Kairos P. Moreno, *Testimonianze* cit., a cui si farà spesso riferimento. Inoltre P. Moreno, *Lisippo*, Bari, 1974; G. Schwarz, *Der Lysippische Kairos*, in « Grazer Beiträge », 4 (1975), p. 243 sgg.

nioso »[8], trovano una personificazione solo in età relativamente tarda e il tipo conseguente entra a far parte delle divinità dell'Olimpo dei Greci. Solo intorno al 445-440 a. C. Ione di Chio[9] compone un inno in onore appunto di Kairos, il più giovane dei figli di Zeus, da questo momento non più solo un'idea astratta, ma una persona con determinati attributi. Molto importante, a testimoniare la diffusione in questo periodo di un culto del Kairos, sembra l'iscrizione di Velia, in cui troviamo 'Ολυμπίō Καιρō, dalla Guarducci datata appunto poco dopo la metà del V secolo a. C.[10].

Ammesso comunque che la personificazione del Kairos avvenga nel V secolo a. C., la prima realizzazione di una statua di Kairos ricordataci dalle fonti si deve a Lisippo[11]. Da parte di alcuni si è anche parlato di una statua di Policleto che avrebbe potuto essere collocata su una base a forma di astragalo rinvenuta ad Olimpia, ma quest'ipotesi è quasi generalmente scartata e non è suffragata da nessuna fonte[12].

Dell'opera di Lisippo, una statua bronzea[13], abbiamo invece numerose notizie: la prima in ordine cronologico ci deriva da un epigramma, dell'*Anthologia Graeca*, di Posidippo[14] di un autore quindi immediatamente posteriore all'attività lisippea. L'epigramma, particolarmente curioso, si svolge sotto forma di dialogo tra un passante e la statua del Kairos: ci fornisce da un lato il nome e l'etnico dell'autore, Lisippo sicionio, e dall'altro ci dà una descrizione completa della statua, non solo nei suoi attributi, ma anche in quella che era stata la sua invenzione tipologica. Il Kairos doveva essere in equilibrio instabile, sulla punta dei piedi alati, con un rasoio nella destra, un grande ciuffo sulla fronte e la nuca calva affinché nessune potesse più afferrarlo dopo il suo rapido passaggio. L'epigramma si conclude con l'indicazione che la statua sarebbe stata posta

---

[8] D. Levi, *Il Kairos attraverso la letteratura greca*, in « Rend. Acc. Lincei », XXXIII (1923), p. 280.

[9] P. Moreno, *Testimonianze* cit., p. 74.

[10] M. Guarducci, *Divinità fauste nell'antica Velia*, in « Parola del Passato », XXI (1966), p. 288 sgg. Non riguarda il nostro argomento la lunga discussione sul valore dell'aggettivo 'Ολύμπιος spiegato in modo diverso dalla Guarducci (cfr. anche M. Guarducci, *Nuovi cippi sacri a Velia*, in « Parola del Passato », XXV (1970), p. 256 e Ead., *Da Olympios Kairos al Principe degli Apostoli*, in « Archeologia Classica », XXIII (1971), p. 124 sgg.) e dal Pugliese Carratelli (G. Pugliese Carratelli, *A proposito di Olimpios Kairos e del sepolcro di San Pietro*, in « Parola del Passato », XXV (1970), pp. 248-249). L'iscrizione di Velia viene qui ricordata unicamente per la sua datazione. D'altra parte il voler legare il culto del Kairos a Velia è basato unicamente su una notizia di Pausania (V, 14, 9) che ricorda, vicino all'ingresso dello stadio di Olimpia, un altare, dedicato a Kairos, che, per il momento, non si è trovato.

[11] Cfr. nota 6, in particolare Moreno, *Testimonianze* cit., p. 74.

[12] Il Levi (*op. cit.*, p. 280) parla di un probabile Kairos policleteo che cammina su un colossale astragalo, basandosi su una notizia di Plinio il Vecchio (*Naturalis Historia*, XXXIV, 55). Il Mahler e il Klein identificano invece nella statua sulla base ad astragalo il Kairos lisippeo (F. P. Johnson, *Lysippos*, Durham, 1927, p. 165).

[13] Callistrato, 'Εκφράσεις, VI, in P. Moreno, *Testimonianze* cit., p. 49, 27, 5.

[14] Posidippo, *Anthologia Graeca*, XVI, 275, in P. Moreno, *Testimonianze* cit., p. 36. Per un'accurata disamina dell'epigramma di Posidippo cfr. anche G. Schwarz, *op. cit.*, p. 244 sgg.

ἐν προθύροις per ammaestramento. A lungo si è discusso sul valore da attribuire all'espressione ἐν προθύροις: Callistrato, un autore del IV secolo d. C., parla del Kairos di Lisippo fatto per i Sicioni e aggiunge che questa era la più bella delle statue del maestro offerta alla vista dei suoi concittadini [15]. Se confrontiamo questa notizia con il dato, molto più vicino a Lisippo, offertoci da Posidippo, sembra ragionevole pensare che la porta dinnanzi alla quale era la statua del Kairos fosse quella della casa o meglio ancora della bottega dell'autore; qui essa offriva ai concittadini dello scultore una sintesi della sua abilità tecnica e della sua problematica artistica.

Il Lippold [16] è contrario ad una collocazione a Sicione osservando che il Kairos stesso definisce Lisippo sicionio cosa che non sarebbe stata necessaria qualora l'opera si fosse trovata a Sicione. Concordando con questa osservazione, e basandosi su una notizia di Pausania, la Guarducci [17] avrebbe pensato ad una collocazione del Kairos lisippeo ad Olimpia, all'ingresso dello stadio. La cosa si può peraltro spiegare diversamente: il fatto che l'interlocutore dell'epigramma si domandi prima di tutto di dove sia l'autore e che la risposta messa in bocca alla statua sia: « di Sicione », è estremamente logico dato che si tratta chiaramente di uno straniero — a lui rivolgendosi il Kairos dice "ζεῖνε" — quindi è giusto che la risposta sia « il maestro è di qui », quasi a vantare una gloria della città.

Anche al fine di giungere ad una proposta cronologica per il Kairos, vediamo quale momento esso rappresenti nella visione globale della poetica lisippea incentrata essenzialmente sull'oggettivazione della scultura nello spazio. È nota la difficoltà di dare una sicura datazione delle varie opere che, solo attraverso copie, si riportano a Lisippo. la cui attività è legata soprattutto al fatto di essere stato il ritrattista ufficiale di Alessandro. Sappiamo da Plinio [18] che la sua akmé si deve collocare intorno al 328 a. C., tuttavia rimane più difficile stabilire quando sia iniziata la sua attività come semplice fonditore (χαλκεύς) per giungere poi ad un'attività in proprio come πλάστης [19].

La ricerca lisippea interrompe la tradizione della scultura classica precedente, rimasta sostanzialmente bidimensionale e legata ad un punto di vista ottimale, anche per un'influenza della dottrine aristotelica contemporanea che sostituisce all'ὡς δεῖ εἶναι l'ὡς δοκεῖ εἶναι, rappresentando quindi la realtà non più in modo astratto, ma come sembra essere.

Nello svolgersi delle nuove ricerche lisippee, culminanti nella realizzazione dell'Apoxiomenos in cui attraverso il gesto si ha la perfetta oggettivazione della figura nello spazio, indubbiamente il Kairos rappresenta un momento iniziale. In esso infatti è già abbandonato lo schema classico di una gamba portante e di una flessa. Il ritmo, anche in stretta connessione con il soggetto scelto, si è dilatato, allargato nelle varie parti, nei diversi attributi — ali, capelli, rasoio, ecc. — che,

---

15 Callistrato, in P. Moreno, *Testimonianze* cit., p. 49, 27.

16 G. Lippold, *Lysippos*, in « Realencyclopädie der classichen Altertumswissenschaft », XIV (1928), col. 50.

17 M. Guarducci, *Divinità* cit., p. 289.

18 Plinio, *Naturalis Historia*, XXXIV, 51, in P. Moreno, *Lisippo* cit., p. 177.

19 G. Gullini, *Lisippo*, Dispense Universitarie, Torino, 1975, p. 17 sg.

accanto alla funzione narrativa, assumono anche un valore plastico. Tuttavia non viene ancora realizzata la tridimensionalità nella maniera dell'Apoxyomenos: l'impostazione rimane legata ad una visione bidimensionale. Il tentativo, non ancora completamente riuscito, di usare la dilatazione gestuale della figura come estrinsecazione di un'esigenza tridimensionale lascia supporre che l'esecuzione del Kairos sia stata precedente al momento rappresentato dall'Apoxyomenos: possiamo quindi proporre una data intorno al 330 a. C. [20].

Purtroppo del famoso Kairos bronzeo di Lisippo, davanti al quale Callistrato [21] dice che si restava muti per la meraviglia, non esistono repliche anche perché, da quanto sappiamo dalle descrizioni, sarebbe stato assai difficile, per non dire impossibile, realizzare copie a tutto tondo in marmo. D'altra parte i rilievi di Torino, di Trau e di Atene sono troppo simili tra loro per non pensare all'esistenza di un originale comune. Non credo inoltre che si trattasse di una statua: la generica ispirazione ad essa non avrebbe dato risultati così uguali nell'atteggiamento e nella traduzione a rilievo di una visione tridimensionale. Dobbiamo piuttosto immaginare l'esistenza, già in età antica, di un bassorilievo ispirato alla famosa opera lisippea. Data la fortuna dell'idea del Kairos e in particolare del tipo statuario lisippeo, è molto probabile che un qualche monumento, sacello, altare, base votiva, fosse stato decorato con una rappresentazione a rilievo del dio ispirata o tratta dalla statua lisippea. Che questo rilievo fosse già realizzato all'inizio del III secolo a. C., cioè all'età di Posidippo, mi sembra difficile, in quanto l'idea di una riproduzione di tal genere era lontana dal gusto dell'epoca. Si potrebbe piuttosto collocare la trasposizione del motivo da una statua ad un rilievo tra la fine del II e l'inizio del I secolo a. C., in quel momento cioè in cui il diffondersi e la fortuna del neoatticismo in Grecia e in Italia ripropongono l'interesse per opere scultoree del V e del IV secolo a. C. [22]. L'utilizzazione di motivi classici avviene non solo in opere a tutto tondo ma anche e soprattutto in rielaborazioni e trasposizioni. In questo clima possiamo facilmente collocare l'interesse per il Kairos lisippeo che alla fama dell'autore univa la singolarità del soggetto e della sua rappresentazione.

Immediatamente legato a questa riduzione a rilievo potrebbe essere il frammento di Trau che l'Abramič, nella sua esauriente presentazione, colloca ancora nel I sec. a. C. [23]. D'altra parte nel Kairos di Trau possiamo effettivamente ancora identificare alcuni dei motivi della problematica lisippea [24]. Anzitutto il capo piuttosto piccolo, con le ciocche aderenti, il lungo ciuffo aggettante sulla fronte, chiaro ricordo dell'opera bronzea e che solo un rilievo poteva rendere in marmo, e infine lo scatto del corpo teso in avanti, quel movimento instabile che ritroviamo

---

[20] Per una simile datazione cfr. D. Arnold, *Die Polykletnachfolge*, in « JdI-Erg. », 25, Berlin, 1969, p. 237, nota 815.

[21] Callistrato, in P. Moreno, *Testimonianze* cit., p. 49, 27, 21.

[22] Cfr. *Copie e Copisti*, in « EAA », II, p. 804 sgg.; *Neoatticismo*, in « EAA », V, p. 413 sgg.

[23] Abramič, *op. cit.*, p. 1.

[24] F. P. Johnson, *op. cit.*, p. 254 sgg.; M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1955, p. 30 sgg.; E. Sjöqvist, *Lysippus*, Cincinnati, 1966; G. Gullini, *op. cit.*, *passim.*

in altre opere tarde realizzate sulla scia della produzione lisippea, quale ad esempio l'*Ermes* di Ercolano [25].

Naturalmente il rilievo poteva rendere solo in modo piuttosto epidermico quelle che dovevano essere le caratteristiche del Kairos lisippeo, per le quali esso era tanto famoso. Infatti quel mirabile equilibrio delle parti, quella simmetria basata probabilmente su un perfetto calcolo del centro di gravità per cui bastava il contatto della sola punta dei piedi con il suolo per garantire, con l'aiuto delle braccia da un lato e delle ali dall'altro, la perfetta statica della figura, tutti questi elementi certamente non potevano che trasformarsi in vaghe reminiscenze in un tipo di scultura diverso dal tutto tondo in bronzo.

Tornando ai nostri frammenti, abbiamo detto che il frammento di Trau e molto probabilmente anche quello di Atene, per quanto si può giudicare dallo stato di conservazione, si collocano direttamente sul filone di una riduzione a basso rilievo della statua lisippea.

Di gran lunga diversa è la posizione del rilievo di Torino. Già ad un primo confronto con gli altri due frammenti risalta subito evidente la qualità completamente diversa dall'esecuzione. La freschezza e la tensione del modellato, lo slancio in avanti della figura, il grande ciuffo aggettante pieno di vita propri del rilievo di Trau, sono completamente assenti nella lastra di Torino dove, peraltro, la fedeltà iconografica è perfetta fin nei minimi particolari, compresi il dito indice della mano destra che fa abbassare il piatto della bilancia.

Se poi entriamo in una lettura dei caratteri stilistici ci accorgiamo che, al di là della fedeltà iconografica, tutto parla un linguaggio non solo lontanissimo da un rilievo del I secolo a. C., come quello di Trau, ma anche da ogni opera genericamente antica. Osserviamo il volto: come quello di Trau è di profilo a sinistra e lo sguardo è fisso verso la bilancia, ma il trattamento del modellato e gli stessi elementi fisionomici, occhi, naso e bocca sono ben diversi. Invece che con un rilievo del I secolo a. C. sembrano piuttosto trovare confronto con copie di opere antiche eseguite in età rinascimentale [26]. A dare questa sensazione contribuisce anche il grosso e tozzo collo così diverso da quello slanciato e decisamente più organico del Kairos di Trau. Anche i capelli, trattati a solchi sottili e ricadenti in lunghe ciocche sfrangiate che hanno un valore prevalentemente decorativo, sono ben lontani dalle aderenti e plastiche ciocche lisippee e sono diversi anche da quanto si può giudicare dal rilievo di Trau, purtroppo non in altrettanto buono stato di conservazione. Inoltre il ciuffo sulla fronte, fortemente aggettante e svolazzante del Kairos di Trau, fatto veramente « per essere preso da chi mi viene incontro » [27], nella figura di Torino ha perso completamente il suo significato ed è ridotto ad una specie di lunga frangia.

---

[25] F. P. Johnson, *op. cit.*, p. 177 sgg.

[26] Ringrazio l'amico prof. G. Sciolla per aver confortato la mia ipotesi con il suo parere. Va segnalato che la Schwarz (G. Schwarz, *op. cit.*, p. 257 e nota 65) propone, in via dubitativa, per il Kairos torinese una datazione in età traiano-adrianea in base a confronti con un fregio del foro di Traiano.

[27] Posidippo, in P. Moreno, *Testimonianze* cit., p. 36, 4, 7.

Purtroppo le repliche di Atene e di Trau sono prive delle ali e tuttavia non possiamo non notare la forma « non antica », particolare, delle ali del Kairos torinese. E a proposito di queste ricordo che l'Abramič, citando come confronto il nostro rilievo, usava l'espressione « barocke Form » [28].

Anche il modellato in genere, a masse grosse e pesanti, e in particolare il trattamento del torace, delle anche e soprattutto delle gambe sembrano tipici di una realizzazione avvenuta in età rinascimentale, senza riferimenti puntuali con un'opera ispirata ad un originale del IV secolo a. C. ed eseguita nel tardo ellenismo o in età romana.

A confermare la non antichità del pezzo abbiamo inoltre un elemento tecnico; la lastra si presenta finita sui quattro lati, è quindi un oggetto a sé stante di cui non si riesce a spiegare l'uso, fatto questo piuttosto insolito perché nell'antichità ogni rilievo aveva sempre una sua collocazione strutturale [29]. Nel rilievo di Torino la figura del Kairos è perfettamente centrata nella lastra di marmo e lo spazio vuoto a destra e a sinistra viene riempito rispettivamente con la bilancia e con le grandi ali. La lastra in sostanza sembra essere stata eseguita esclusivamente per contenere la rappresentazione della famosa figura del Kairos, per poterla esibire, appunto come immagine, indipendentemente dall'oggetto marmoreo che avrebbe dovuto decorare.

Questo fatto, collegato con le osservazioni stilistiche su esposte ci porta ad escludere l'antichità del rilievo di Torino. Non antichità non significa però, nel nostro caso, non autenticità iconografica: possiamo pensare ad una replica eseguita forse nel tardo '500 quando si ha un rinnovato interesse per il mondo antico, visibile, ad esempio, anche nella decorazione dei palazzi fatta con pezzi antichi o di reminiscenza archeologica. D'altra parte se il pezzo di Torino fosse stato realizzato in un momento più recente sarebbe più difficile spiegare la mancanza assoluta di notizie al riguardo.

A conclusione rimane comunque da sottolineare l'importanza del rilievo torinese che ci ha fortunatamente conservato, certo in modo più completo di quanto vediamo nei frammenti di Trau e di Atene, l'iconografia di un rilievo la cui esecuzione fu sicuramente dovuta alla fama, perdurante attraverso i secoli, del Kairos lisippeo [30].

---

[28] ABRAMIČ, *op. cit.*, p. 3.

[29] Funzionalità che, come abbiamo già accennato, dovevano avere anche i due frammenti di Trau e di Atene su cui tuttavia non è possibile dire di più a causa dello stato di conservazione.

[30] La fama del Kairos lisippeo continua anche nei secoli dopo Cristo: ne abbiamo infatti notizie in fonti più tarde, abbiamo già citato Callistrato, un autore del IV secolo d. C., aggiungiamo Imerio (Μελέται καί λόγοι, XIII, I, in P. MORENO, *Testimonianze* cit., p. 51, 28) ma vogliamo ricordare che del Kairos parla ancora Tzetzes (Ἱστορία, VIII, 200, in P. MORENO, *Testimonianze* cit., p. 58, 38) l'erudito del XII secolo d. C., alla cui descrizione del Chronos-Kairos possiamo avvicinare il rilievo della cattedrale di Torcello (J. GAGÉ, *La balance de Kairos et l'épée de Brennus*, in « Revue Archéologique », 43 (1954), p. 146, fig. 1; H. LADENDORF, *Kairos*, in « Festschrift Johannes Jahn », Leipzig, 1958, p. 226, fig. 71). Per il concetto del Kairos nel Medio Evo e nell'età successiva e per l'uso della sua rappresentazione anche in cammei e gemme, cfr. H. LADENDORF, *op. cit.*, pp. 225-235.

ENNIO INNAURATO

INFLUSSI DELLA TRATTATISTICA E DELLA REGOLAMENTAZIONE DELLA CONFRATERNITA RELIGIOSA SULLA VITOZZIANA CHIESA DELLA TRINITÀ IN TORINO *

Con il ritorno di Emanuele Filiberto, e con il suo definitivo rientro nel 1563, Torino riceve una nuova fisionomia e attua un'autentica « rifondazione », sia come città, sia come capitale del ducato. Essa era una delle città più disponibili per essere ripensata nella sua struttura politica, religiosa ed urbanistica.

La Controriforma sostenuta da Milano da Carlo Borromeo si faceva promotrice di nuove forme di spiritualità che richiedevano un nuovo assetto nell'organizzazione della città sacra. L'assolutismo introdotto dai duchi, specialmente sotto il modello spagnolo di Filippo II, con Carlo Emanuele I, improntera successivamente l'organizzazione dello Stato. Per ridare vita alla cultura vi erano state le iniziative di Emanuele Filiberto « che sapeva interpellare le intelligenze più quotate, da Palladio sostenitore delle « strade diritte, ampie e polite » a Pellegrino Tibaldi fautore di « città molto diverse da quelle delli antichi, perché essi non avevano li offici che hanno i nostri tempi » [1].

L'urbinate Francesco Paciotto con il vicentino Francesco Orologi, costruivano la cittadella.

Vi venivano attirati i maestri del manierismo settentrionale: era presente per breve tempo l'Alessi, poi Federico Zuccari. Le costruzioni erano agevolate dagli editti del 1569. Il Palladio dedicava il III libro del suo trattato al duca di Savoia nel 1570, dopo il suo viaggio in Piemonte nel 1566 [2].

Carlo Emanuele I ospitava il Tasso e importava la dimensione escurialense.

E tra i diversi ingegneri fatti convergere sulla città, ad Ascanio Vitozzi « di

---

* Conferenza tenuta alla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti.

[1] A. Cavallari-Murat, *Forse all'urbanistica manca un Vittorio Amedeo II*, in « 45° Parallelo », n. 12, Torino, genn.-febbr. 1966, p. 29.

[2] È importante rilevare nella dedica a Emanuele Filiberto come il Palladio unisca il suo interesse umanistico per gli antichi monumenti romani, alle romane virtù che individua nel duca e che ancora traspaiono parlanti dalle rovine. Dice infatti: « Dovendo io, Serenissimo Principe, mandare in luce una parte della mia Architettura, nella quale ho posto in disegno molte di quelle superbe, e meravigliose fabriche antiche, i vestigi delle quali in varie parti del mondo, ma più che in ogni altro loco, si ritrovano in Roma: ho

educazione romana ed al corrente delle più avanzate esperienze manieriste » [3] toccherà la parte di pianificare un organico ed armonico ampliamento, che darà la traccia per i successivi, evitando schematismi ampollosi e dando vita a complessi unitari formalmente e socialmente equilibrati.

Come risulta dalla sua concezione del primo ampliamento, la strada e la piazza lo interessano come organismo architettonico correlato. Spesso i suoi edifici, come la Chiesa della Trinità, e lo studio del complesso del Corpus Domini e dello S. Santo, le facciate, i lati, l'interna concezione stessa, sono pensati in relazione e connessi con tutto l'ambiente circostante, sia esso naturale, come per S. Maria del Monte, o sia un inserimento sul già esistente costruito come per il « palazzo novo grande » o per il « castello » e la piazza, che era stata audacemente concepita con i portici sovrastati da loggiati a colonne [4].

L'influenza dei trattatisti si faceva sentire, oltre che nella scelta della tipologia degli edifici, anche nel « pensare » la forma ideale della città a cui guardare come modello da adattare alle circostanze ed alle esigenze che i tempi nuovi andavano ponendo, proprio in una capitale come era Torino.

A questo proposito una profonda considerazione ci pare quella del Cavallari-Murat sulla forma interna che veniva pensata aprioristicamente per gli ampliamenti della capitale, che egli più che dal tracciato romano riconduce alla trattatistica. Dice infatti: « Può darsi che i progettisti delle successive ampliazioni di Torino... abbiano tenuto presente la pianta romana, però viene spontaneo pensare ad una loro diretta ispirazione ad un modello insito nella trattatistica dell'epoca, per la quale le strade oltre che vie di comunicazione, erano elementi determinanti una lottizzazione... » [5]. E individua il nuovo concetto di città che il Palladio propone sul suo libro dedicato ad Emanuele Filiberto ove essa è definita: « casa grande, casa di tutti » [6].

È pure importante segnalare quanto il Cavallari-Murat ha pensato sulle proposte avanzate dal Vitozzi per il perimetro della città: « ... Ascanio Vitozzi uomo capace di astrazioni geniali... suggerì diverse forme della nuova cinta bastionata: dapprima un poligono ovaleggiante di quattordici lati includente il quadrato urbano: successivamente una stella a dieci punte adagiate al quadrato ed al vicino pentagono: infine l'arco poligonale bastionato d'ampliamento del quadrato... » [7].

---

preso ardire di consacrarla all'Immortalità del chiaro e illustre nome dell'A.V. come di quel Principe, il quale solo a tempi nostri con la Prudenza, e col valore s'assimiglia a quelli antichi Romani Heroi, le virtuosissime operationi de' quali si leggono con maraviglia nell'historie, e parte si veggono nell'antiche ruine ».

[3] Cfr. Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969.

[4] Cfr. L. Cibrario, *Storia di Torino*, vol. II, Torino, 1975.

[5] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Ritratto storico urbanistico di Torino*, in « Atti VI Congresso Nazionale di Urbanistica, Sezione Piemontese dell'Istituto Nazionale di Urbanistica », 1957 (inserito anche sulla guida di Torino di Marziano Bernardi).

[6] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Breve storia del Piemonte*, Torino, 1960.

[7] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Parole ai giovani su Carlo ed Amedeo di Castellamonte*, in « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, agosto 1967, p. 4.

D'altra parte Torino poteva presentare già delle situazioni urbanistiche che venivano a cadere sotto un concetto propulsore più antico di matrice filaretiana.

Il motivo filaretiano che il Vitozzi poteva cogliere « in nuce » nella città, e nella sua ideale visione futura, era il serrarsi al centro degli elementi di comando civile e religioso, in un modo più stretto e connesso di quanto non facesse il Filarete, che interponeva tra il Duomo e la corte un'ampia piazza. Qui il Vitozzi trova invece i presupposti per incastrare letteralmente la progettata cappella della Sindone, nel Palazzo novo grande, avendo la piazza porticata che gravita sulla cerniera composta dall'incontro del duomo con il palazzo e come elemento antipolare il castello. Le vie che si dipartono dalla piazza porticata, compresa la « strada nova », erano pensate invece prive di portici: « Il risalto della piazza usciva potenziato dal confluire delle vie d'accesso, fatte o da farsi secondo criteri di lineare semplicità e priva di portici, come assicura il Promis per un primo progetto vitozziano di via Po » [8].

I vagheggiamenti del Vitozzi per una città che conteneva molti motivi, non forme, filaretiani, dovevano essere, pur avendo infiammato la fantasia di Carlo Emanuele I, ridotti, come nel caso della suddetta piazza, che il duca aveva in parte fatto realizzare anche in legno per rendere magnifico il « carnevale di quell'anno (1608), già fatto solenne del doppio matrimonio delle due Infanti maggiori, Margherita ed Isabella » [9] maritate ai principi di Mantova e Modena.

L'influenza dei trattati di Sebastiano Serlio [10] si faceva sentire, nel senso che questi considerava i monumenti romani, ma poneva i tipi edilizi in rapporto alle classi sociali, e qualificava in senso psicologico gli stessi elementi classici dell'architettura, con un'opera di trasposizione, dalle opere ai fruitori, dei concetti di semplice, schietto, dolce, morbido.

Proprio in quegli anni usciva, sviluppando temi albertiani, la « Città ideale del Cav. Giorgio Vasari (il Giovane) inventata e disegnata l'anno 1598 » in cui l'autore pone attenzione solo alla « venustas » della città, sostenendo questo punto di vista di fronte alle obiezioni che una città così concepita non si prestava alla difesa.

Il giovane Vasari sosteneva sulle tracce del Palladio, un tracciato viario che il Vitozzi penserà nel suo progetto di ampliamento: « La dove d'altra parte si dice haver cura alla bellezza perpetua d'una Città, ed al piacere, e questo che se n'ha da tutti, e massimamente da forestieri dal vederla bene ordinata, con lunghe, larghe, e diritte strade » [11] elementi che si ritrovano negli ampliamenti

---

[8] Cfr. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi, un architetto tra manierismo e barocco*, Roma, 1966, p. 139.

[9] Cfr. L. Cibrario, *op. cit.*, vol. II, p. 461.

[10] Sul tipo di piante suggerite dal Serlio si veda Rudolf Wittkower, *Princìpi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1964, « In tutto egli suggerisce dodici forme fondamentali... Nove delle sue dodici piante sono sviluppi del cerchio e del quadrato e solo tre hanno impianto longitudinale », p. 21.

[11] Il Giovane Vasari così continua: « e se alcune no sono così, è avvenuto dall'haversi havuto ad accomodare al vecchio, ed essere stata fatta, ed accresciuta la città in più volte, per no dire nulla, che quando pure guerre civili, e divisioni della Città, si può

di Torino e nella rettificazione e allargamento successivo di via Dora Grossa: una mentalità che aleggiava nella cultura e quasi nell'aria del tempo, e che il Vitozzi condensava in progetto.

E in tutto questo contesto che andava animandosi e realizzandosi sia nel pensiero vitozziano sia nella realtà, va pensato il sorgere della nuova Chiesa della Trinità, posta in via Dora Grossa, sul decumanus, all'angolo con l'odierna via Venti Settembre, parallela inferiormente al cardus.

L'ingresso principale era, nello spirito dei tempi, dal Vitozzi stabilito parallelo alla via principale, via Dora Grossa, unificando il tessuto d'importanza medioevale, di cui parleremo in seguito, ed era nel progetto preceduto da un portico [12].

La Chiesa risultava, anteriormente al rettilineamento di via Dora Grossa sensibilmente arretrata dal filo della strada e parzialmente libera anche sul terzo lato, quello propinquo alle case. Il Vitozzi cercava così di enucleare la Chiesa che rimaneva connessa con il tessuto cittadino dalla parte dell'Oratorio, tentando di attuare, per quanto possibile, quell'isolamento che Leon Battista Alberti auspicava per gli edifici sacri.

L'instauranda nuova tradizione torinese, dipendente dall'assolutismo, poco si prestava a permettere individualità distinte che non si amalgamassero e quasi facessero corpo unico con il tessuto esistente. E questo portava anche a dei prospetti modesti e poco evidenziati per gli stessi edifici.

La Chiesa della Trinità urbanisticamente era concepita come forte e tonda cerniera all'incrocio di due vie gerarchicamente ben differenziate. Dei due campanili esistenti, l'unico visibile ora, emergente di sezione quadrata ha infatti i lati ruotati rispetto alle vie, contribuendo a dare un forte senso dinamico a tutta la parte superiore, ed inducendo a pensare che la costruzione era concepita per occupare liberamente l'angolo dell'incrocio, con la sua mole cilindrica.

Il rettilineamento di via Dora Grossa, arretrando il filo della via, tenderà ad allinearsi con la facciata della chiesa, e colmerà lo spazio che la distingueva dalle case vicine. L'operazione con cui la Chiesa è serrata entro le quinte di via Dora Grossa che vengono fatte risvoltare in via XX Settembre, è condotta a termine in epoca juvarriana [13] ed anche successive venendo così a negare il carattere di

---

temere delle dette scorrerie di cavalli, si deve ricorrere allo sbarrare le strade, ò vero serrarle con catene, ò altro come si vede in Siena ». Cfr. G. Vasari il Giovane, *La città ideale*, Roma, 1970.

[12] Cfr. L. B. Alberti, *L'Architettura*, tomo II, l. VII, cap. IV, Milano, 1966: « Il tempio consta di due parti: il portico e, all'interno, la cella. Esse variano in modo notevole da tempio a tempio ». Anche in questo il Vitozzi si era attenuto agli indirizzi della trattatistica, con un deciso riferimento al mondo antico, pur trovandosi a dover interpretare un tema profondamente cristiano.

[13] La chiesa che originariamente era libera nell'angolo prospettante all'incrocio delle due vie, venne poi rinchiusa da una quinta così commentata dalla Griseri in *Le metamorfosi del Barocco*, Torino, 1967, p. 309: « ... la stessa attenzione si ritroverà, in quegli anni, negli architetti che attendono in via Garibaldi e in via Venti Settembre a colmare esattamente l'angolo lasciato sospeso dal Vitozzi per un rettifilo angolare... Gli spigoli a taglio ora modellano l'angolo della strada con sagome elastiche a taglio semplice ».

cerniera della costruzione, e correggendo il momento anomalo che questa presentava rispetto alla norma dell'edilizia sacra torinese. Gli edifici sacri erano preferenzialmente situati in zone angolari così da dare un'importanza all'isolato ma entro forme severe, che nulla concedevano alla comunicazione esterna, come ne è l'esempio dopo il momento estroso della juvarriana Chiesa di S. Croce, il ripensamento dello stesso autore nel prospetto laterale della Chiesa del Carmine.

Tutto il destino di queste chiese è nello spazio interno. La Chiesa della Trinità si disvela dal tessuto che la ingabbia per l'emergere della non finita cupola e per lo svelto e lavorato lanternino sconvolgente « il rapporto dimensionale tra tamburo, cupola e lanterna quasi preludendo, anche qui, ai pieni raggiungimenti del Sant'Ivo borrominiano » [14].

Si viene a realizzare così una singolare presenza plastica ove il Vitozzi oltre al proprio impegno reca il contributo della lezione michelangiolesca [15] romana filtrata attraverso il Vignola [16].

Il tema che la Confraternita pone al Vitozzi è sì quello di una Chiesa dedicata alla SS. Trinità, ma con una componente che viene ad alterare la soluzione a pianta centrale. La richiesta distributiva che avanzava la Compagnia di avere un coro sopraelevato per sé da cui seguire le funzioni, la cui ampiezza si avvicina alla superficie della Chiesa, destinata a ricevere i fedeli, gli amici dei Confratelli e le autorità, veniva a porre al Vitozzi un problema che nella sua impostazione, o lo allontanava dalla pianta centrale circolare stimolandolo verso altre soluzioni binate integrate, o volendo come era sua intenzione, dar preminenza alla pianta centrale, lo induceva ad una contaminazione con una forma tetraedrica come quella che egli scelse quasi giustapponendola al volume cilindrico scavato dalle due cappelle. La terza cappella riceveva l'altare che fungeva nella sua parte bassa da zoccolo al coro sopraelevato ospitante i confratelli. Di questo dopo l'offesa aerea subìta restano solo le nude mura che individuano un ambiente volumetricamente rigido e molto lontano idealmente dal movimento animante la Chiesa.

La zona che media e accentra l'attenzione diviene così quella dell'altare, anche dal punto di vista statico con il suo grande arco che scarica solo ai lati, per lasciare libero il congiungersi dei due volumi. Che il Vitozzi, nonostante il vincolo, sia affettivamente e culturalmente legato alla pianta centrale in questa opera lo si desume dalla sezione longitudinale del complesso, per la grande importanza che la cupola riverbera ed accentra nell'economia dell'opera. Ma la soluzione del rapporto tra le due forme rimane sospesa, e diviene elemento di meditazione per l'architetto che a Vicoforte pensa una pianta ellittica completamente risolvente i problemi distributivi e di « venustas », che gli erano stati proposti.

---

[14] Cfr. N. Carboneri, *op. cit.*, p. 146; intuizione che già aveva avuto anche Eugenio Olivero.

[15] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Elogio di Michelangiolo come architetto*, in « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, 1964, p. 1 sgg.

[16] Per quanto riguarda le relazioni col Peruzzi, il Serlio, il Vignola « mediatore insieme con essi di esperienze albertine, bramantesche, michelangiolesche », cfr. N. Carboneri, *op. cit.*, p. 177.

Questa contaminazione tra i due ambienti a cui il Vitozzi si indirizza sarà ben diversamente risolta, seguendo questo tentativo, dal Guarini, quasi un secolo dopo, in S. Lorenzo. Ma qui il Vitozzi concentra la parte simbolica della composizione alludente alla Trinità nel solo ambiente a pianta circolare venendo a conferire a questo una importanza preminente rispetto a tutto il complesso, e adattando così manieristicamente il tema della pianta centrale alla parte semanticamente più espressiva di tutta la composizione. Il problema e la difficoltà erano state anticipate dall'Alberti che aveva fatto riferimento alla tendenza a concentrare la bellezza prevalentemente su una parte dicendo: « Occorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri... di modo che non si esaurisca in una sola parte tutto l'impulso (nequid omni decoris conatu) alla bellezza, trascurando affatto le altre parti, bensì tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un sol corpo, intero e ben articolato, anziché frammenti estranei e disparati » [17].

Questa scelta della pianta centrale [18] che opera il Vitozzi per l'ambiente verso strada trae lontana origine [19] ancora rinascimentale memore della linea bramantesca-peruzziana, anticipatrice di una nuova sensibilità che si sta aprendo nel nuovo secolo.

Ma oltre l'adozione della pianta centrale il Vitozzi vuole qualificare la composizione dell'ambiente interpretando un profondo dato teologico come quello trinitario e differenziandola così da quella di altre chiese, venendo così a riallacciarsi con quanto l'Alberti aveva sottolineato a proposito degli antichi: « Inoltre si credeva bene di attribuire ai templi forme diverse a seconda degli dei cui erano consacrati » [20].

Per quanto concerneva la SS. Trinità, l'analogia geometrica era ovviamente il triangolo equilatero.

Il simbolismo trinitario viene bene schematizzato dal cerchio e dai raggi a 120° che individuano le tre articolate cappelle, su una delle quali, quella dell'altar

---

[17] Cfr. L. Battista Alberti, *L'Architettura*, traduz. di Giovanni Orlandi, tomo I, l. I, cap. IX, Milano, 1966, p. 66.

[18] È nota la dipendenza del Serlio dal Peruzzi e la predilezione del primo per le piante circolari: « Et perché — dichiara — la forma tonda è la più perfetta di tutte le altre, io da quella comincierò ». S. Serlio, *Quinto libro d'architettura*, ed. 1600, p. 202.

[19] Già L. B. Alberti con una motivazione naturalistica-cosmica aveva avanzato la preferenza per le forme circolari ed esagonali. Dice infatti nel tomo II, l. VII, dell'*Architettura* cit.: « Che in natura prevalga la forma circolare, è manifesto da tutto ciò che nell'universo dura, si genera o si trasforma... ». Ma vediamo del pari com'essa si compiaccia delle forme esagonali: « giacché le api e i calabroni, e gli insetti in genere, hanno appreso a fare le proprie costruzioni di celle esclusivamente esagonali ».

[20] Così, preferivano dar forma rotonda al tempio del sole e a quello del padre Libero; Giove — dice Varrone — poiché all'origine di tutte le cose, esige un tempio col tetto perforato; e quello di Vesta, che gli antichi identificavano con la terra, era fatto in forma circolare come un cilindro. Agli dei celesti facevano templi che si alzavano sopra il terreno; a quelli degli inferi, templi sotterranei; a quelli terrestri templi seminterrati ». Cfr. L. Battista Alberti, *op. cit.*, tomo II, l. VII, cap. III, p. 544.

Cfr. anche Vitruvio, I, 2, 5: « Minervae et Marti et Herculi aedes doricae fient; his enim diis propter virtutem sine delicis aedificia constitui decet... ».

maggiore, opposta all'entrata, si affaccia il vano quadrato della confraternita, ora occultato da una vetrata.

A. Cavallari-Murat ha colto con fine sensibilità il compiacimento mentale per le forme regolari proprie del Vitozzi, ed ha anche evidenziato la geometria latente usata nella chiesa; dice infatti: « La seconda idea formale, di immensa portata innovatrice, seminata dal Vitozzi in Torino, è nella pianta della chiesa della SS. Trinità... È una composizione che parte da una geometria latente esagonale, ma subordinata a tre assi di simmetria disposti secondo angoli di centoventi gradi. Prevale perciò il triangolo equilatero, simbolo della ugual natura delle tre distinte ipostasi [21] che ha per vertice l'altar maggiore e gli altari delle due cappelle poste lateralmente ma in posizione arretrata rispetto alla zona mediana dell'aula.

Questo spunto compositivo precede quello analogo, triangolare svolto dal Borromini in Sant'Ivo alla Sapienza » [22].

Il tema trinitario ispira quindi una geometria serrata che riprende ideali orfici, pitagorici e neo-platonici presenti nel « De divina Proportione » (1509) di Luca Pacioli, che influenza il maestro del Vitozzi, il Vignola. È tuttavia una scuola che giunge a Torino, ricca di concetti matematici e geometrici, e si concretizza in una realizzazione che si propone coscientemente di assumere e far vivere queste convinzioni di geometria divina, che si traducono in composizioni ove il cerchio è considerato la forma perfetta per eccellenza [23].

Precedenti di questo schema, sono individuati dal Carboneri, sulla scorta di un disegno agli Uffizi, di Baldassare Peruzzi [24].

E l'ipotesi è suggestiva ove si consideri tutto il concatenamento di influenze che partono dal Peruzzi sul Serlio, legato al giro e all'ambiente culturale di Bramante [25] e Raffaello.

---

[21] Sulla prima enucleazione di questo problema e sui relativi esempi addotti dell'iride e della composizione dei colori si veda S. Basile, *Lettres*, XXXVIII, Paris, 1957.

[22] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Fantasticheria architettonica dei Piemontesi nel Sei e Settecento*, in « Le Conferenze dell'Associazione Culturale Italiana », Cuneo, 1959-60, pp. 58-59. Cfr. anche di L. Pacioli, *Summa de Arithmetica*, dist. VI, tract. I, art. 2, Venezia, 1494: « ... impossibile e alcuna cosa in natura persistere: se la non è debitamente proporzionata a sua necessità ». Sono forti anche le influenze vitruviane nel Pacioli come dimostra il R. Wittkower, *op. cit.*, p. 19.

[23] Cfr. R. Wittkower, *op. cit.*, p. 30: « L'origine della definizione geometrica di Dio per mezzo del simbolo del cerchio o della sfera può essere fatta risalire fino ai poeti orfici. Platone vi infuse nuova vita, facendone la nozione centrale del mito cosmologico esposto nel *Timeo*; nelle opere di Plotino essa ebbe la preminenza e, sulle sue tracce, dominò pure negli scritti dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita, seguiti dai teologi mistici medioevali ».

[24] « Prima del Sant'Ivo del Borromini, l'esagono a stella era quasi completamente escluso dalle piante rinascimentali e postrinascimentali. Forse lo si ritrova nell'antichità, ma a prescindere da uno schizzo del Peruzzi negli Uffizi e della Santissima Trinità del Vitozzi a Torino (iniziata nel 1598) sarebbe difficile citare precedenti italiani. Persino il semplice esagono non era quasi usato ». Cfr. Rudolf Wittkower, *Arte e Architettura in Italia, 1600-1750*, Torino, 1972, p. 175. Per il richiamo all'antichità, in riferimento ad un tempio « fuori di Roma » si può confrontare l'illustrazione in Serlio, *Tutte le opere d'architettura*, Venezia, 1566, p. 62.

[25] Cfr. A. Cavallari-Murat, in AA. VV., *Studi Bramanteschi*, De Luca, 1970.

A sua volta il Serlio lascia la sua eredità al Vignola che come lui è stato a Fontainebleau e proprio negli anni 1541-43.

E tanto tenace è il radicarsi del progetto nella realtà edilizia e urbana, che anche coloro che sopravvengono ne terranno spontaneo conto; non altereranno le intenzioni di fondo; la filigrana di un sogno che si è espresso in forme entusiasmanti e rivelatrici di una entusiasmante intenzione.

Una nuova cultura giunge in quegli anni a Torino, di cui il rinnovamento urbano ed architettonico è manifestazione e simbolo, e la chiesa della Trinità, dopo l'innovazione controriformistica del Pellegrino Tibaldi ai Santi Martiri [26] ne è una compiuta e germinante realizzazione, preludente alla « bellezza dionisiaca » [27] degli spazi interni guariniani. Nasceva in quegli anni il teorizzatore dell'« esprit de géometrie », ma già il Vitozzi sulle tracce della tradizione rinascimentale italiana questo spirito aveva tematizzato e fissato nelle geometrie cristalline del cortile di « palazzo novo grande » e in quella manieristicamente rigorosa ma pulsante di inquietudine prebarocca speciamente nella parte inferiore della Trinità.

Il tema poi, oggetto delle controversie più serrate con i sociniani antitrinitari, arricchiva di contenuti teologici e mistici, un ambiente come quello di corte sensibilissimo a queste dispute e a quelle alchemiche ed alle relative realizzazioni, così come fa pensare anche la dedica di un'opera di C. della Riviera sul « Mondo Magico degli Heroi », indirizzata a Carlo Emanuele I [28].

La trasposizione di un tema siffatto in architettura conduceva ad operazioni geometriche, distributive, impiantistiche, strutturali e ad esiti estetici del tutto particolari, giocati sul triangolo e sull'esagono inscritti nel cerchio, e ponevano l'importantissimo tema del raccordo del motivo ternario di base con il momento unitario e unificante della cupola lasciando in secondo piano il coro. Tale schema compositivo usato dal Vitozzi si allontanava da quello che i nuovi tempi controriformistici e gesuitici andavano imponendo nella distribuzione e nella composizione delle chiese, e dallo spirito barocco entro il quale si riplasmava la città.

La pianta centrale e quella circolare in particolar modo dispiacevano al Borromeo che credeva di rilevare in esse forme preferite dal mondo pagano. Auspicava la pianta a croce latina. Il Palladio [29] invece le raccomanda essendo il circolo la figura geometrica più perfetta e quindi quella che è più conveniente per una Chiesa, essendo la circonferenza la figura analogicamente più vicina alla divinità.

Antichi testi provenienti dalla Rivelazione e dalla Patristica di Basilio [30] e di Agostino [31] si incontravano con tecniche compositive altrettanto e più antiche, riprese dall'umanesimo e dal rinascimento, e che tentavano l'unificazione tra trini-

---

[26] Il Vitozzi conosceva i disegni della chiesa dei SS. Martiri, ancorché non finita. Si veda per questo N. Carboneri, *op. cit.*, p. 153.

[27] Cfr. A. Cavallari-Murat, conferenza cit., p. 66.

[28] Cfr. Cesare della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi*, Bari, 1932 (ristampa modernizzata del testo del 1605).

[29] Cfr. A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, l. IV, cap. 2, Venezia, 1570,

[38] Basilio, *Traité du Saint Esprit*, Paris, 1947.

[31] Agostino, « *De Trinitate* », Firenze, 1930-32.

tarismo e tradizione artistica [32] e scientifica degli studi matematici e geometrici intrapresi da Luca Pacioli [33], portati avanti per tutti quei tempi attraverso le corti e le accademie fiorentine e romane ed ora a Torino. Era un tentativo che il manierismo operava per spiegare e comporre ciò che stava alla base della sua anima scissa e accademica, un rapporto tra il mondo classico e antico, con i suoi tentati eclettismi, e il mondo nuovo generato dal cristianesimo e pervaso e fremente di eresia che da un lato cercava di rompere con il passato (e vedeva nel trinitarismo un politeismo) e dall'altro tentava un eclettico e non sincretico sviluppo. A questa seconda tendenza si riconduce, nella linea accennata che dal Peruzzi va al Vignola [34], l'operare del Vitozzi che ne tenta una realizzazione a Torino, ed attraverso i duchi di Savoia, attenti più di quanto paia, in sintonia con i loro tempi, ai problemi posti ed indagatori alchemici essi stessi, come si sa con sicurezza per Emanuele Filiberto. Il « solve et coagula » è dal Vitozzi inteso nel « coagulare » tutto il piano della nuova città, pur attento alle articolazioni da mantenersi, per esempio, tra le vie adducenti alla piazza e la piazza stessa [35].

Il rapporto tra le parti, intese come singoli edifici monumentali, ed il tutto, inteso come piano cittadino è manifesto, nel modo di concepire il particolare, non solo come componente armonico del tutto, ma come un tutto esso stesso, microcosmo analogo al macrocosmo, riproducente in sé il macrocosmo [36].

Tale principio di concinnità domina altresì tutta la letteratura architettonica derivata dal testo di Vitruvio, prevale dal rinascimento al neoclassico.

---

[32] Cfr. *Richiami alle organizzazioni per il culto antecedenti all'epoca barocca,* in AA. VV., *Forma urbana* cit., I, p. 805.

[33] Per una valutazione delle tematiche e delle metodologie di pensiero usate da Luca Pacioli si può utilmente confrontare ANTHONY BLUNT, *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino, 1966, p. 57: « ... il bizzarro libro intitolato *De Divina Proportione* del matematico frà Luca Pacioli, allievo di Piero della Francesca, con il quale studiò matematica e prospettiva... Alcuni brani del *De Divina Proportione* sembrano scritti nel XIII secolo, e le autorità preferite del Pacioli non sono i classici ma S. Agostino e Duns Scoto. Al mistico gioco dei numeri sono mescolate determinate concezioni più strettamente neoplatoniche ».

[34] Cfr. pure T. CAVALLARI-MURAT, *Breve storia dell'urbanistica in Piemonte,* in AA. VV., *Storia del Piemonte*, Torino, 1960. Una relazione tra Luca Pacioli e il Vignola è qui messa in luce, a proposito del pentagono: « Luca Pacioli l'esaltò con fervore nel trattato *De Divina Proportione* del 1509 e dopo di lui Paracelso. Vignola, molto influenzato dalla dottrina del monaco bolognese, costruì su una denunciata planimetria pentagonale il Palazzo della Caprarola. Guarino Guarini lo userà nelle sue cupole e dietro di lui anche nel Settecento altri architetti », p. 937.

[35] Vedi anche il capitolo intitolato *L'Urbanistica vitozziana,* a cura di Paolo Scarzella, in AA. VV., *Forma urbana,* vol. I, t. II, p. 1050, ove si parla dei caratteri di integralità e di unitarietà.

[36] La questione del rapporto reciproco e biunivoco ed analogico tra macrocosmo e microcosmo è già presente in Platone (*Timeo* 30-38) e quindi in Aristotele (*Prys.* VIII, 2, 252 b 25) e nel *De Anima* (III, 8, 431 b 21) e sarà ripresa da Giamblico nel *De Mysteriis Egyptiorum.* Nel Rinascimento vi presta particolare attenzione Nicolò da Cusa nel *De docta ignorantia,* III, 31, e gli italiani G. Bruno (1548-1600) e Tommaso Campanella (1568-1639) nel *De sensu rerum,* I, 10, nel clima di una religiosità magica o di una intuizione panteistica della realtà. Questa posizione la ritroviamo nel Palladio che nel Libro IV, proemio, dice: « È veramente considerando noi questa bella macchina del

Così è da leggersi la Chiesa della SS. Trinità, con lo stesso animo o con lo stesso occhio con cui si può guardare alla progettazione che ha per asse quello ideale che da Millefonti va al parco di Viboccone passando per la piazza del Castello e per il Palazzo novo grande.

Per il Vitozzi, educatosi a Roma ed ovviamente ispirato alla letteratura vitruviana, le leggi del macrocosmo valgono per il microcosmo e tutto si corrisponde nel tutto. È su questo principio, che germinerà a lungo negli sviluppi torinesi successivi e nei successivi architetti, che si fonda la caratteristica omogeneità di Torino, che non è uniformità indistinta ma armonico corrispondersi e realizzarsi del tutto nella parte e della parte nel tutto. E questo corrispondersi di forme, di partiti compositivi ed intenzionali, questa volontà di integrazione cosmica regge e presiede al suo sviluppo e la rende per questo motivo, anche nel tessuto urbanistico, città unica e ben caratterizzata ed epocale. Epocale, perché il suo rifondersi e svilupparsi avviene in questa epoca ben precisa, innestandosi su un passato presente ma latente, e solo mediamente operante. Si vede allora quanto vera sia la diagnosi cavallariana della natura del tessuto torinese che nello spirito del '600 affonda le sue origini seminali e le realizza [37]. È qui a Torino che può avvenire l'operazione di trasformazione « alchemica », i rinascimentali e manieristi direbbero di « magia naturale », ossia di applicazione di una scienza ad una realizzazione commisurata, preveduta e voluta nonostante le limitazioni, le amputazioni, le degradazioni che la fantasia creatrice ha dovuto subire e a cui ha dovuto sottoporsi per realizzare il realizzabile e portare l'utopia a disegnata e vissuta realtà. I partiti compositivi tardo-cinquecenteschi derivanti dal Serlio e dal Vignola [38], i motivi decorativi romani affermati dal Promis nei frammenti superstiti del cornicione del Castello interpretabili come la ripetizione della cornice Vignolesca di Caprarola [39], sono tutti temi che riconducono l'attenzione a Roma, e ne portano profondamente gli influssi a Torino. Anche il tema compositivo e architettonico, nel caso della Trinità l'intenzione, non realizzato ma pre-

---

Mondo di quanti meravigliosi ornamenti ella sia ripiena; et come i Cieli col continuo loro girare vedino in lei le stagioni secondo il natural bisogno cangiando, et con la soavissima armonia del temperato lor movimento se stessi conservino; non possiamo dubitare, che dovendo esser simili i piccioli Tempij, che noi facciamo; à questo grandissimo della sua immensa bontà con una sua parola perfettamente compiuto, non siamo tenuti à fare in loro tutti quelli ornamenti, che per noi siano possibili ». Cfr. anche A. Cavallari-Murat, in AA. VV., *Studi Bramanteschi*, Atti del Congresso Internazionale, cap. X, *Reciprocità indotta tra cosmo e mondo*, ed. De Luca.

[37] Cfr. A. Cavallari-Murat, « Chi voglia schizzare un ritratto urbanistico della metropoli piemontese, deve prendere le mosse dal Seicento, dal secolo di Cartesio... », in *Ritratto Storico Urbanistico di Torino*, Sezione Piemontese dell'Istituto Nazionale di Urbanistica.

[38] Sempre Wittkower cit. segnala che lo sforzo del Vignola « di sistematizzare gli ordini si concentrava sul problema di trovare, perfino negli elementi minimi, " certa corrispondenza et proportione di numeri insieme " », *op. cit.*, p. 120. Infatti nella Prefazione alle *Regole delli cinque ordini* (1562) Vignola dice: « gli ordini più belli sono quelli che hanno una certa corrispondenza et proportione de' numeri insieme... Laonde considerando più adentro quanto ogni nostro senso si compiaccia in questa proportione, et le cose spiacevoli esser fuori di quella come ben provano li Musici nella lor scienza... ».

[39] Per quanto attiene a questo problema si veda N. Carboneri, *op. cit.*, p. 136.

sente nel progetto della pianta dei due campanili [40] affiancanti e che avrebbero dovuto inquadrare la cupola traggono origine dal Serlio [41], come nota il Wölfflin [42]. Serlio a sua volta li aveva trovati nelle torri dell'Italia del Nord. L'intenzione del Vitozzi per la Trinità di Torino doveva dare i suoi frutti nel barocco borrominiano di S. Agnese in Agone, e nel progetto dell'Oratorio di S. Filippo Neri [43] (il santo fondatore della Confraternita romana di S. Trinità), culminante nella basilica di Superga dello Juvarra e negli slanciati campanili della Chiesa di Trinità dei Monti.

Tale è il potere dell'idea, ancorché occultata nel progetto e priva dell'appagante realizzazione, di diffondersi e di ascendere in tempi successivi ad accendere più audaci e complete realizzazioni.

INDIVIDUAZIONE DEL SITO, ACQUISTO DI AREE E COMMISSIONE AL VITOZZI DA PARTE DELLA CONFRATERNITA

Il Vitozzi, come il Carracha stesso, era uno degli esponenti della « intellighenzia » della cerchia del Cardinale Maurizio; e col Cardinale tutti e tre facevano parte della Confraternita della Trinità, che accoglieva così gran parte della cultura che tendeva a differenziarsi dalle linee di Carlo Emanuele I [44]. I rapporti con Roma, oltre che con la Francia, erano stretti anche per l'origine della Confraternita e il tutto contribuiva a portare a Torino un influsso romano, a guardare a Roma, anche se per le questioni politiche ci si rivolgeva a Madrid o a Parigi.

Era questa, dell'arte e della religione, una certezza di tradizione e di identità che i conflitti europei e la sempre temuta perdita dell'indipendenza non riusciva a scalzare, anzi sempre più si rivelava come una via aurea per non farsi travolgere nello spagnolismo o nel francesismo e diveniva nutrimento ed orientamento costante, non necessariamente aulico e monumentale, in una capitale di frontiera. Le stesse ragioni di indipendenza servivano all'assolutismo sabaudo per differenziarsi e a volte per divenire ispiratore di architetture per le corti straniere. Anche l'origine della Confraternita, il suo sorgere da quella romana era un elemento che poteva far maggiormente sentire un legame e un'attrazione.

Nel 1548 S. Filippo Neri quando si trovava ancora nello stato laicale progettò una Compagnia che desse ricovero, consiglio e guida ai pellegrini che visi-

---

[40] Cfr. in AA. VV., *Forma urbana*, « Contrappunto nel paesaggio urbano torinese di torri, campanili e cupole », vol. I-II, p. 1036.

[41] Per questo argomento cfr. H. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, 1967, p. 231, dove si rimanda ai disegni del Serlio, fol. 215.

[42] H. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, 1967, p. 231.

[43] Per quanto attiene a questo argomento cfr. *Opus Architectonicum Equitis Francisci Borromini ex eiusdem exemplaribus petitum*, I, 39, Roma, 1725.

[44] A. Griseri, *Le Metamorfosi del barocco*, Torino, 1967, p. 115.

tavano Roma, e che prese il nome di Confraternita della SS. Trinità di Pellegrini e Convalescenti [45].

Il titolo di Confraternita della SS. Trinità era anche in difesa contro le posizioni antitrinitarie e ariane diffuse dal senese Lelio Sozzini (1525-1562) in quegli anni. Molti dei pellegrini così ospitati, tornando ai loro paesi, provvidero a fondarvi la stessa Confraternita.

Per cogliere i limiti dati dalla committenza al Vitozzi e la fatica di fondere diverse proprietà insieme, in modo da poter disporre di un'area adeguata per la Chiesa e per gli scopi della Confraternita è bene svolgere una breve indagine sulle vicende che portarono alla formazione della Compagnia ed all'acquisizione dei terreni.

A Torino l'iniziativa fu del signore Luigi Canalisio, eletto poi priore, che avuta dalla Confraternita romana il permesso, si radunò con i suoi confratelli il 12 marzo 1577, e il giorno dopo furono ricevuti dall'Arcivescovo di Torino Della Rovere [46]. Questi li invitò a recarsi processionalmente, ché questo era l'uso con cui si manifestava la presenza e l'iniziativa in pubblico, in Duomo, ove il 9 aprile 1577, giorno fissato, approvò il loro Istituto sotto il titolo della Santissima Trinità di Pellegrini e Convalescenti, simile a quella di Roma.

Facevano parte della Compagnia Luigi Canalisio, Gaspare Vertua, Stefano Doveris, Alessandro Meda, Giambattista Suigo, Giambattista Croce, Giovanni Battista Agrate, Michele Brunetto, Guglielmo Bucchi, Simondo Villa, Francesco Piazza ecc. Luigi Canalisio fu eletto priore, Gaspare Vertua e Stefano Doveris Sindaci, gli altri Consiglieri e Promotori [47].

Ne fecero anche parte artisti come il pittore di Carlo Emanuele I Jan Kraek fiammingo, detto Giovanni Carracha, il capitano Ascanio Vitozzi, ingegnere del Duca ed architetto, il marchese di Lanzo di casa d'Este, priore nel 1605, marito di una principessa di Savoia, ed il principe Cardinal Maurizio priore nel 1628 [48], munifico promotore della cultura e delle arti [49].

Anche in questa Confraternita vi erano parenti del Duca, convalidando così la tesi di una presenza e di un controllo su tutti i raggruppamenti di una certa rilevanza e sulle arti [50]. Dovevano quindi trovare un locale ampio per la loro funzione e trattarono con Don Lodovico Tribù canonico della Metropolitana e rettore della Chiesa Parrocchiale di S. Pietro del Gallo, detta Curtae Ducis, per

---

[45] Cfr. Anonimo, *Origine e progressi della Confraternita della SS. Trinità, op. cit.*, p. 13.

[46] *Ibid.*, p. 19.

[47] Cfr. *Origine e progressi della Confraternita della SS. Trinità dei Pellegrini e convalescenti di Roma, op. cit.*, p. 21.

[48] Cfr. L. Cibrario, *op. cit.*, vol. II, p. 212.

[49] A. Griseri, nell'*op. cit.* per il ruolo svolto dal Cardinal Maurizio svolge acute e complesse argomentazioni: « Il Cardinal Maurizio e Cassiano del Pozzo erano considerati in certo senso una vera *intellighenzia* in contatto con il *milieu* colto della Roma del 1620, in rapporto continuo con la Francia: oltre la corte, in quegli anni Cassiano del Pozzo è in attiva corrispondenza anche con il letterato Mabillon », p. 11.

[50] A. Griseri, *op. cit.*: « Anche la pratica dell'architettura è controllata dal duca », p. 113.

poter usare di questa chiesa. La convenzione fu stipulata il 22 aprile 1577, per la quale la Compagnia si poteva congregare, tenere le orazioni, ascoltare la messa, farne celebrare con l'obbligo di partecipare alle spese per le riparazioni e la manutenzione della stessa.

Per rendere la Confraternita più forte e per poter sviluppare più complessi interessi, oltre che per i privilegi spirituali che ne venivano, chiesero a Papa Gregorio XIII, di potersi aggregare all'arciconfraternita di Roma, cosa che ottennero con Lettera del 1° giugno 1577 spedita da Monsignor Guglielmo Bastono, primicerio della Arciconfraternita romana.

Uno dei vantaggi che così si avevano, era di fare pellegrinaggi a Roma tutti assieme e di essere ospitati dai Confratelli che si incontravano nella città ove si faceva sosta, favorendo così tutta una rete di scambi, di notizie, di contatti anche ad alto livello, di ambasciate che in qualche modo rendevano il servizio dei nostri mezzi di comunicazione.

Lo scopo principale della Compagnia era in primo luogo di ricoverare e dare asilo ai Pellegrini, assisterli, nutrirli, quando si trovavano a passare da Torino.

Per poter assolvere a questo dovere acquistarono una casa attigua alla chiesa di S. Agnese, di proprietà di una certa Beatrice Tribù. Carlo Emanuele I e Caterina Infante d'Austria, duchessa di Savoia, patrocinavano con viva attenzione la Confraternita che rendeva preziosi servizi alla città, presentandosi agli stranieri quasi come emblematica della ospitalità che sapeva offrire Torino. Nel 1594 [51] come segno tangibile del loro interessamento assegnarono sulle Regie Finanze un'annualità a favore del Ritiro delle povere figlie orfane che così avevano l'obbligo di recarsi ogni anno nelle quattro principali feste di Maria Santissima processionalmente all'altare di Maria Vergine detta del Popolo, opera del Carracha, nella Chiesa della SS. Trinità ad implorare la sua opera mediatrice in favore della città.

I favori e l'attenzione dei Principi polarizzarono l'attenzione dei torinesi sulla Compagnia che in breve tempo vide convergere un numero tanto alto di iscritti da porsi il problema di mutare sede. Tanto può il favore del potere.

La scelta nella piccola Torino era difficile, e si dovette guardare alla chiesa di S. Agnese nella quale era stata soppressa la parrocchia. La chiesa era dotata di un orto attiguo e di una casa.

Si ha la notizia della chiesa nelle memorie del Torelli, all'Archivio Arcivescovile, per la donazione fatta nel 1164 [52] all'Abadia di S. Pietro e S. Andrea di Rivalta dell'ordine dei monaci di S. Benedetto. Nel 15 gennaio 1568 ad essa era stata unita la parrocchia di S. Benedetto.

Come dice il Tamburini [53] nell'aprile 1589 « erano stati fatti passi per evitare la progettata unione della parrocchia alla metropolitana » per non recare disagio « massimo per li vechi amalati bambini et pagliolata per la molta di-

---

[51] Cfr. *Origine e progressi della confraternita...*, *op. cit.*, p. 30.

[52] Cfr. G. B. Rossano, *Cartario della prevostura poi Abazia di Rivalta Piemonte fino al 1300*, in « BSSS », LXVIII, 1912, p. 46, cita un documento del 1202 relativo alla chiesa, in Tamburini, *op. cit.*, p. 92.

[53] Cfr. Tamburini, *op. cit.*, p. 93.

stanza... da detta Chiesa al Duomo » [54]. Si hanno anche i dati sui parrocchiani che si comunicavano e che erano seicento. S. Agnese fu ceduta alla Chiesa Metropolitana di S. Giovanni a beneficio del Seminario Arcivescovile. Nella sua visita del 1584 il Peruzzi la trovò bisognosa di urgenti restauri. E tale era quando i confratelli si orientarono verso di essa per acquistarla.

Nelle trattative per l'acquisto (1596) [55] ci si valse dell'appoggio di Sua Altezza Reale Caterina d'Austria duchessa di Savoia, come pure di quello del Cardinale Della Rovere Arcivescovo di Torino. Tanto sia il potere civile che quello religioso ritenevano importante che Torino potesse svolgere bene la funzione di contattare ed ospitare i pellegrini e la gente che doveva transitare per la città, proveniente soprattutto dalla Francia e dalla Svizzera, e portare avanti la polemica contro i sociniani.

Il giorno 11 maggio 1596 fu compiuto l'acquisto ed in attesa di costruire sul luogo della chiesa di S. Agnese una nuova, si riparò questa che si presentava cadente, come nota il Peruzzi. Si acquistò dal Seminario della Chiesa Metropolitana la casa e l'orto. Dopo il restauro momentaneo della chiesa la Compagnia vi si recò processionalmente ai primi del 1598. Qui si accese una accanita disputa tra il parroco di S. Pietro del Gallo e la Confraternita, sulla proprietà del quadro di Maria Santissima del Popolo.

Ne furono coinvolte e la Corte e la Curia e si addivenne alla conclusione di farne una copia fedelissima che poi fu sorteggiata per consiglio dell'Arcivescovo Carlo Broglia. L'originale toccò alla Compagnia. E questa disputa ci chiarisce sulle capacità critiche dell'epoca e sul falso in arte, con la possibilità dello scambio [56] e della confusione, favorita nell'antica Roma e nel nostro Rinascimento e perpetuatasi e sviluppatasi ai giorni nostri con il mercato delle opere d'arte.

Proprio nel 1598 all'epoca di questa disputa che coinvolgeva un problema tanto moderno, come il concetto del « pezzo unico », per dirla con Umberco Eco, veniva dato al Vitozzi l'incarico del progetto della Trinità. Per questo era stato bandito prima un concorso il cui esito non aveva soddisfatto la Confraternita. Di qui la decisione di rivolgersi al Confratello, che però non giunse a vedere compiuta la sua opera ultimata solo nel 1661. Altri ingegneri subentrarono nell'ultimare l'opera, come Carlo di Castellamonte e poi lo Juvarra che pure si richiama e riconosce nella cultura romana e negli studi « diretti » su Bernini, pur non amando egli gli spunti triangolari.

Ed è quindi entro la cultura in cui si è venuto formando compositivamente Vitozzi, che per lui si giungerà all'equilibrio « eccezionale nell'ambito del tardo

---

[54] Cfr. Arch. Stor. Comunale, Inv. atti, 804, cat. 8, mazzo 2, n. 17, cart. 43.

[55] Cfr. Archivio Arcivescovile, Prot. 93, f. 93, 1-4-1596: Relazione sull'estimo della Casa del Seminario « con la piccola Chiesa detta di S. Agnese che venne stimata 450 scudi » *apud* Tamburini, *op. cit.*, p. 93.

[56] Sul tema del falso in arte, cfr. Enzo Siciliano, *Anche i falsari fanno la storia*, in « La Stampa », 30 maggio 1977. Sulla questione del quadro del Carracha si veda Vesme (*Schede*, I, p. 267), Storia della B.V. delle Grazie sotto il titolo della Madonna del Popolo venerata nella Chiesa... della SS. Trinità - Torino 1797.

'500 italiano » [57], in cui microcosmo e macrocosmo si incontrano e muovono uno dall'altro. Momento di sintesi che non sarà trasmesso ai due Castellamonte, i quali rinunceranno nella loro ristrutturazione ed ampliamenti di Torino ad uno dei momenti vitozziani, « annullando la ricerca architettonica nella continuità del disegno urbano » [58].

La più alta mente di Guarino Guarini, sceglierà alcuni elementi dal linguaggio vitozziano, risolvendo più complessivi temi propri del barocco con una più piena comprensione compositiva, avendo posto, il lavoro, la tentatività e la cultura vitozziana, le premesse per una continuità feconda di fedeltà e di innovazioni, in una città aperta alle più ardite ed organiche e vaste realizzazioni architettoniche ed urbanistiche.

Ringrazio vivamente per la costante verifica critica e gli illuminanti orientamenti Augusto Cavallari Murat. Per il costante appoggio e l'indagine fotografica Paolo Scarzella. Per l'ospitalità la SPABA e il suo direttore Piero Cazzola. Per l'assidua presenza e l'interessamento partecipe mia moglie Loretta.

---

[57] Cfr. Manfredo Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari, 1969, p. 197.
[58] *Ibid.*, p. 197.

VITTORIA MOCCAGATTA

LA CHIESA TORINESE DEI SANTI MARTIRI AGGIUNTE ATTRIBUTIVE, NUOVE ATTRIBUZIONI, PRECISAZIONI.

Il disegno della « porta maestra » della chiesa.

Al centro della zona inferiore della facciata della chiesa dei Santi Martiri di Torino, quale la concepì Pellegrino Tibaldi semplice e severa, si apre il portale di gusto ancora tardomanieristico, a contorni rettilinei, il timpano arcuato al di sopra. Nella fascia sotto il timpano la scritta dedicatoria: « S.S. Solutori. Adventori. Octavio. Martiribus et Patronis » (fig. 1).

Dal portale è incorniciata la porta lignea, intagliata ad armoniosi profili ricurvi, che via via si spezzano per adattarsi al motivo d'insieme rigorosamente unitario (fig. 2). La parte più alta in un unico frammento fisso; mobili i due battenti al di sotto, entrambi con eguale decorazione, questa porta costituisce uno tra i più eccellenti esemplari del livello qualitativo cui si sollevò nel '700 la tradizione piemontese dell'intaglio.

Di questa porta pubblicò già la riproduzione il Midana con la didascalia: « Porta maestra prima metà del '700. Torino, Chiesa dei S.S. Martiri »; per altro facendo seguire alla didascalia una « Nota supplementare »: « Il disegno di questa porta appare nel libro del Vittone del 1766, vol. II, tav. XXVII; ma è dubbio se debba considerarsi creazione sua » [1].

Credo di poter con fondatezza sciogliere la riserva avanzata dal Midana, per legittimamente restituire al Vittone il limpido ed armonioso disegno di questa porta, i cui tesi profili curvilinei, concavi e convessi, richiamano a forme tipiche anche delle sue architetture.

Il Bosio, che da registri manoscritti già appartenenti all'archivio della disciolta Compagnia di Gesù ha nel 1865 estratte per suo uso « Memorie della Chiesa e dei Padri Gesuiti in Torino », trascrisse tra l'altro questa nota: « Porta della Chiesa fatta nel 1752, compresa la minuseria della medēma, Bussola, provvisione di steppe, ferramenta, vernice, disegno e mettitura in opera... L.1418.14.2. » [2].

---

[1] A. MIDANA, *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento*, Torino, 1924, p. 197, tav. 370.

[2] A. BOSIO, *Memorie della Chiesa e dei Padri Gesuiti in Torino estratte per mio uso dai registri manoscritti già appartenenti alli stessi ed ora negli archivi di Casa Asinari di S. Marzano forse ivi portati nella soppressione dal P. Carlo Asinari di Cartosio*, 1865 (manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Torino), p. 135, nota 52.

Da questa nota non solo risulta la data sicura in cui la porta fu posta in sito; ma se ne deduce anche che la porta non fu condotta direttamente di mano di un intagliatore, ma su di un disegno in precedenza preparato, se vengono così ben distinti il disegno e la messa in opera.

Proprio in quel giro di tempo era presente ai Santi Martiri il Vittone, impegnato nel 1751 a porre la base della volta, con cui dilatò il respiro del grande vaso della sacrestia. Già anni addietro ho proposto su quali dati, oltre quelli di stile, sia da riportare quest'opera al Vittone: una nota delle *Memorie* del Bosio precisa che nel 1751 furono collocati nella sacrestia « piedestalli di marmo » [3]; e ad « Ornati di marmo » fa riferimento anche l'architetto Mario Ludovico Quarini, collaboratore diretto del Vittone, nella didascalia di un rilievo da lui eseguito della « Pianta della Chiesa dei P.P. Gesuiti, con Sagristia, e parte del Convento », in cui riporta ornati e volta della sacrestia alla paternità del Vittone [4].

Alla luce di questa sicura presenza dell'architetto ai Santi Martiri, a partire dal 1751 impegnato alla costruzione della volta della sacrestia, di cui « i piedestalli » od « ornati di marmo » posti in quell'anno costituirono appunto la base, non è certo avventato pensare che i Padri della Compagnia di Gesù, i quali molteplici incombenze nella chiesa e nel convento affidarono attraverso il tempo al Vittone, dal 1737 fino all'ultimo anno della sua vita [5], gli avessero commesso, mentre era presso di loro impegnato in opera di maggior respiro, anche la preparazione del disegno della porta della loro chiesa.

Un progetto di tal fatta non si poneva del resto insueto tra le opere del Vittone; oltre alle « due diverse idee di Porte di Chiesa » della tavola delle *Istruzioni diverse* citata dal Midana (Tavola XXVII), altri progetti affini per arredi chiesastici sono proposti ancora in quella Tavola e in altre del Trattato vittoniano; alcuni progetti ci sono pervenuti nel disegno originale; e sono conservate opere di cui v'è notizia che sono state dal Vittone disegnate [6]. E ciò rende ancora più attendi-

---

[3] V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone. Problemi attribuitivi e nuovi contributi*, in « Palladio », N.S., anno XIX, gennaio-dicembre, 1969, p. 40.

[4] La pianta di Mario Ludovico Quarini è conservata presso il Museo Civico di Torino; la didascalia appostavi suona esattamente: « pianta della Chiesa de PP. Gesuiti con Sagristia, e parte del Convento. L'architettura della Chiesa è di Pellegrino Pellegrini. La Sagristia ed ornati di marmo di Bernardo Vittone. La pittura della volta del Padre Pozzi Gesuita ».

[5] Nel 1737 il Vittone preparava per i Padri Gesuiti di Torino il disegno dell'apparato delle Quarantore (*Istruzioni diverse*, tav. IC); in seguito diede il progetto della scala costruita nel lato sud-ovest del Collegio (*Istruzioni diverse*, tav. XIX), oggi non più esistente; dal 1751 era impegnato, abbiamo visto, a costruire la volta della nuova sacrestia; nel 1769 gli veniva ancora commessa la ristrutturazione della facciata del Collegio su via Dora Grossa per ottemperare al « Regio Editto per rettilineamento e abbellimento della contrada di Dora Grossa in Torino »; incarico che il Vittone non poté condurre a termine a causa della morte (V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, pp. 48-54 e ivi precedente bibliografia).

[6] Nella Tavola XXVII delle *Istruzioni diverse* accanto alle due idee di porte ne sono inserite « due altre di Sedie corali coi loro profili in grande »; e nelle Tavole CI e CII il Vittone offre rispettivamente « tre diverse idee di Pulpiti » e un esempio di « Cassa dell'Organo ». Fra i disegni originali conservati si pone ad esempio il disegno, notevole per qualità, del pulpito e dei confessionali della parrocchiale di Montanaro

bile l'attribuzione vittoniana del disegno della porta dei Santi Martiri, che viene così ad aggiungersi al lungo elenco delle progettazioni dell'architetto.

E penso che si possano avanzare inoltre ipotesi seducenti anche sul nome del *minusiere* che attese alla nitida « mettitura in opera » del progetto vittoniano; riprenderò questo argomento più innanzi, a seguito di nuove proposte attributive.

Le opere di Giuseppe Antonio Riva ai Santi Martiri.

Credo che l'incombenza assunta dal Vittone presso i Padri Gesuiti di Torino abbia avuto come seguito anche altra presenza di rilievo, mai prima segnalata, nella chiesa dei Santi Martiri.

Di recente, quando da qualche tempo già avevo presentato le schede pertinenti la revisione e la catalogazione degli oggetti d'arte di questa chiesa, nelle quali dopo maturo esame critico, non disponendo dell'ausilio di documenti in proposito, avanzavo come proposta l'attribuzione all'intagliatore e scultore Giuseppe Antonio Riva di Carignano di un'opera conservata nella chiesa dei Santi Martiri, mi veniva gentilmente concesso dall'amico Gentile e dall'amico Caselle — ed entrambi vivamente ringrazio — la consultazione delle bozze dei contributi da loro preparati a risarcire questo scultore delle opere eseguite rispettivamente a Carignano e a Chieri per una pubblicazione in corso di stampa: *Carignano. Guida ad una lettura della città* [7]. Per altro devo riconoscere che il primo stimolo a rivendicare a Giuseppe Antonio Riva la statua giacente di San Francesco Saverio posta ai Santi Martiri sotto la mensa dell'altare al Santo intestato (fig. 3) mi giunse dal ricordo della Mostra di Carignano dell'inverno 1972-73 [8] e dalla consultazione del Catalogo [9], in cui comparivano due schede preparate dal Gentile, se pure in modo ancora un po' schematico rispetto agli attuali contributi, pertinenti l'una la statua del San Francesco Saverio della chiesa carignanese dello Spirito Santo (Battuti Bianchi), l'altra un angelo della decorazione dell'altar maggiore della parrocchiale di Carignano; schede dotate di sicure precisazioni cronologiche e corredate di fotografie [10].

Dalle bozze della nuova opera in corso di stampa constato che anche il Gentile mette in raffronto, seppure in rapporto inverso a quello già da me proposto nelle Schede, il San Francesco Saverio di Carignano con il San Francesco Saverio dei Santi Martiri di Torino a confermarne la paternità di Giuseppe Antonio Riva.

(V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, p. 64); fra le opere pervenuteci, documentate del Vittone, gli armadi della sacrestia della chiesa dell'Immacolata Concezione di Torino (V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, p. 66 e ivi precedente bibliografia) e l'arredo ligneo della sacrestia della parrocchiale di Montanaro (V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, pp. 64-65).

[7] G. Gentile, *Le sedi delle Confraternite. La confraternita dello Spirito Santo (i Battuti Bianchi)*; S. Caselle, *Artigiani carignanesi a Chieri: i Riva*, in *Carignano. Guida ad una lettura della città* (in corso di stampa).

[8] Mostra organizzata a cura del Museo Civico « Giacomo Rodolfo » di Carignano e della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.

[9] *Arte e vita religiosa in Carignano*, Pinerolo, 1973.

[10] G. Gentile, Scheda n. 54 (con precedente bibliografia) e tav. 15; Scheda n. 125 (con precedente bibliografia) e tav. 37, in *Arte e vita religiosa in Carignano*, 1973.

Dell'una e dell'altra statua egli offre un acuto esame critico; per altro, nelle affinità che legano le due opere, ch'egli a ragione pone in rilievo, a me pare risaltino anche non lievi diversità di valori. La statua della chiesa dei Santi Martiri si distingue dall'altra per una più unitaria e assoluta trasfigurazione lirica dell'intensa espressione del volto attraverso la cadenza che si propaga lenta, misurata, armoniosissima per tutto il corpo e le pieghe della tunica fino alle nervature della stupenda mano in primo piano, chiave della lunga melodia musicale. Sul volto del San Francesco Saverio dei Santi Martiri non v'è la pur minima traccia del languore che traspare dal volto del San Francesco Saverio di Carignano; anzi piuttosto una dolente contemplazione della croce espressa con misurato ritegno. E nella modellazione del corpo non si coglie neppure quel risalto plastico che il Gentile rileva invece nell'altra statua; la figura giacente del Santo attraverso l'onda musicale che la trascorre riesce di una straordinaria levità, che la diversifica in modo assoluto da ogni forma plasmata con concretezza. La vernice, ancora originale sulla sottile plasticatura, è tenuta su toni bassi, dal color pergamenaceo del volto, delle mani, dei piedi, a quello bruno dell'abito, senza accentuazioni violente che turbino la così fusa armonia dell'insieme.

Rivendicata quest'opera come originale di Giuseppe Antonio Riva, essa mi si offrì quale metro sicuro di valori per l'indagine sull'autenticità di altre eventuali opere dello scultore nella chiesa torinese.

Vari documenti ritrovati dal Caselle, di cui mi aveva gentilmente informata già in data antecedente alla stesura del suo contributo, mi portarono a collegare la presenza di Giuseppe Antonio Riva ai Santi Martiri con l'incombenza dai Padri Gesuiti affidata al Vittone della volta della sacrestia; ché quelle note prospettano lo stretto rapporto che legò Giuseppe Antonio Riva all'architetto a partire dagli anni in cui il Vittone progettava la ricostruzione della cupola di San Bernardino di Chieri (1740-1744); di cui fu il Riva a idearne e a condurne poi nel 1744 le fantasiose soluzioni decorative, fino ad oggi sempre attribuite al Vittone [11].

Altri documenti ancora rinvenuti dal Caselle precisano inoltre che dopo aver adempiuto vari incarichi commessigli a Chieri, Giuseppe Antonio Riva nel '48 lasciava quella città per recarsi a Moncalieri, ove risulta già abitante in un atto stipulato nel 1750 [12]; a Moncalieri trasferitosi per il nuovo impegno dell'intaglio del coro della chiesa di Santa Maria della Scala.

Questi sicuri dati cronologici inducono a presumere una presenza di Giuseppe Antonio Riva a Moncalieri di uno o al massimo di due anni prima ch'egli fissasse la sua dimora definitiva a Torino; ove dovette tosto iniziare una fervida attività se nel 1756 risulta presente alla ricostruzione della Compagnia di San Luca, nel '59 confratello, nel '63 priore [13].

---

[11] S. Caselle, *Artigiani carignanesi...* (in corso di stampa), Testo e Documenti n. 7, n. 9, n. 14.

[12] S. Caselle, *Artigiani carignanesi...* (in corso di stampa), Testo e Documenti n. 2 e n. 15.

[13] A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo* (Schede Vesme), Torino, vol. III, 1968, p. 930, *ad vocem.*

Da tutto ciò riceve conforto una mia induzione: che la prima presenza di Giuseppe Antonio Riva ai Santi Martiri cada nel 1752, in coincidenza con il disegno della « porta maestra » della chiesa preparato dal Vittone; l'intagliatore sarebbe stato presentato dal Vittone, che già lo aveva avuto collaboratore in San Bernardino di Chieri, ai Padri Gesuiti di Torino affinché a lui affidassero la messa in opera del suo disegno. E il Riva condusse a compimento l'incarico con un'esecuzione abilissima nella puntuale traduzione dell'*idea* vittoniana che rese con limpida nitidezza dei risalti plastici e con viva sensibilità ai valori della luce. « Il disegno e mettitura in opera » della nota riportata dal Bosio si riscatterebbero così del tutto dall'anonimato; la rara perizia rivelata dall'intagliatore in quell'opera darebbe per altro ragione dei compiti che tosto gli furono affidati anche nell'interno della chiesa dei Santi Martiri.

La statua di San Francesco Saverio è collocata sotto la mensa del secondo altare a destra, fatto costruire dal conte Carlo Baronis e dal fratello Ottavio, come risulta dall'epigrafe incisa sulla fascia sottostante al timpano dell'altare; e in data piuttosto precoce, certo *ante* 1640, perché nel settembre di quell'anno il conte Carlo veniva a morte [14]. I conti Baronis rivolsero sempre le loro cure ad abbellire la cappella — il tabernacolo, ad esempio, è un arredo prezioso e raffinatissimo —; e non dovettero lasciarsi sfuggire l'occasione della presenza ai Santi Martiri di Giuseppe Antonio Riva, che si era rivelato intagliatore così abile.

A partire dalla fine del secondo decennio del Settecento, dopo che, a conseguenza della costruzione del nuovo coro, fu ampliata la chiesa, vi furono condotti anche molti lavori di abbellimento documentati nelle note trascritte dal Bosio; tra essi è elencato un paliotto all'altare di San Francesco Saverio [15]. Ma del paliotto della prima metà del '700 all'altare non rimane più traccia; e si è spinti a pensare che sia stato asportato dopo la metà del secolo, quando fu collocata sotto la mensa la statua del Santo. Per altro dinanzi alla statua, ai due lati estremi, furono posti ancora, a completare l'arredo che veniva a sostituire il paliotto, due angeli di bronzo fuso, ciascuno su di un proprio piedestallo, condotti ad evidenza per quella sistemazione, perché s'incastrano a misura sotto la mensa dell'altare (fig. 4 e fig. 5).

Il taglio allungato degli occhi, la boccuccia semiaperta, le guance paffute un po' cadenti, il ricciolo che scende sulla fronte; e d'altro lato la pensosità un po' stupita che dallo sguardo trascorre all'espressione della bocca in contrasto con la gioiosa esuberanza fisica delle membra; la delicatezza e morbidezza del trascorrere della luce sulle forme, il modo così immediato e spontaneo con cui sono stati concepiti mi hanno indotta, sostenuta dal confronto con l'angelo della parrocchiale di Carignano pubblicato dal Gentile, a riferire a Giuseppe Antonio Riva anche queste due figure infantili.

Il complesso così notevole della statua giacente del Santo e dei due putti custodi dovette suscitare il vivo compiacimento dei conti Baronis, sì da indurli ad

---

[14] Manno, *Il Patriziato Subalpino*, Bologna, vol. II, 1972, p. 190. I due fratelli vi risultano entrambi banchieri, chiamati entrambi ad alte cariche, il conte Carlo anche a quella di Consigliere di Stato e Finanze.

[15] A. Bosio, *Memorie...*, p. 129, nota 15.

assicurarsi altra opera di quello scultore che rivelava consumata perizia nelle varie tecniche; e gli commisero ancora per l'altare di loro patronato un incarico di diversa natura.

I quattro altari della chiesa torinese dei Santi Martiri furono all'inizio del Settecento dotati di candelieri in bronzo dorato di eletta qualità, tutti di un unico modello; e solo sull'altare di San Francesco Saverio furono sostituiti da candelabri a tre braccia in argento sbalzato e cesellato, che si allargano orizzontalmente ai lati del tabernacolo con volute e motivi fogliacei e floreali (fig. 6); eseguiti espressamente per quella destinazione, perché verso il centro dell'altare si adattano, incurvandosi, a includere una cornice del tabernacolo, e verso l'esterno combaciano con l'altare.

L'argento sotto la mano dello scultore si è trasformato in una materia morbida, docile a intessere un lieve ricamo di mirabile finezza decorativa, di rara eleganza e ad un tempo di controllatissima misura: non un ricciolo, non una voluta sovraccarica l'esemplare nitidezza della concezione (fig. 6).

Il riferimento a Giuseppe Antonio Riva si presentava allettante in quel contesto; oggi la paternità dal Caselle al Riva rivendicata — sulla base della firma e della data segnate nel retro del tabernacolo [16] — dell'apparato in legno scolpito e dorato dell'altare della chiesa di San Guglielmo di Chieri, che, eseguito in data precoce, 1741, tuttavia presenta affinità di motivi ed eguale estro decorativo con i candelabri torinesi, conferma piena validità ad una attribuzione allo scultore anche dei candelabri in argento dell'altare di San Francesco Saverio della chiesa torinese.

Fronteggia la cappella di San Francesco Saverio sul lato sinistro della chiesa la cappella di Sant'Ignazio. Già di patronato della « Dama Ludovica Massarati Santi », che l'aveva ereditata dal padre, l'Auditore Santi, ne riscattò da lei tutti i diritti nel 1677 il conte Giovanni Turinetti di Priero [17]. E da quel momento dovette stabilirsi una certa rivalità, riguardo le reciproche cappelle, tra i conti Baronis e i conti Turinetti di Priero. I conti Baronis avevano posto sull'altare di San Francesco Saverio a testimonianza dei loro diritti l'epigrafe: « Divis Francisco Xaverio, Carolo Octavio, Aloysio, Brigittae / Carolus et Octavius Baronii fratres D.D. »; Giovanni Antonio Turinetti di Priero, non appena acquistò diritto di proprietà sulla cappella di Sant'Ignazio, tosto (1678) si accinse a rifare l'altare; e ceduto il quadro del Santo titolare che vi era stato fino ad allora esposto [18], commise una nuova pala ad un pittore che godeva di larga rinomanza, Sebastiano

---

[16] S. Caselle, *Artigiani carignanesi...* (in corso di stampa).

[17] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri di Torino. Architettura, decorazione, arredo*, in « Boll. S.P.A.B.A. », N.S., anno XXV-XXVI, 1971-72, nota 104 (pp. 103-104).

[18] In proposito devo correggere un'erronea affermazione avanzata del 1971-72 a causa di scarsa attenzione posta ad alcune parole del documento d'archivio che citavo. Nel documento si precisa che il « quadro di S. Ignazio *allora esistente* » veniva ceduto dal conte Giovanni Antonio Turinetti di Priero al capomastro Giovanni Maria Carlone incaricato di costruire un nuovo altare. Da quell'*allora esistente* risulta con sicurezza che prima del quadro del Taricco altro ve n'era stato sopra l'altare, quello ceduto nel 1678 dal conte Turinetti al capomastro; e quindi ne consegue che il quadro di Sebastiano Taricco è da riportare non *ante* 1678, ma *post* 1678.

Taricco, imponendogli per altro di dipingervi ben visibile in primo piano lo stemma dei Turinetti di Priero, che, fedelissimo [19], è retto infatti da un robusto putto sulla sinistra.

Le opere eseguite da Giuseppe Antonio Riva per la cappella dei conti Baronis avevano certamente suscitato commenti e giudizi favorevoli nell'alto e aristocratico ambiente che gravitava intorno ai Gesuiti; di qui l'ambizioso desiderio dei Turinetti di Priero di aggiornare la loro cappella alle recenti opere condotte nella cappella dei conti Baronis. E Giuseppe Antonio Riva scolpì per l'altare di Sant'Ignazio due testine di angeli in bronzo dorato, il capo affondato nelle alucce morbide (fig. 7 e fig. 8); poste per altro in posizione di scarso rilievo, aderenti verticalmente dall'una e dall'altra parte all'altare, all'incirca ad altezza d'uomo, ma rivolti verso la parete della cappella, che lascia loro poco respiro. Un gioiello da scoprire; ché queste due testine di angeli sono davvero incantevoli per la delicatezza dei passaggi morbidi delle tenere carni; per il lento insinuarsi di ombre nei contorni del volto, nella bocca semiaperta sotto la svirgolatura del labbro superiore, ai margini del rigonfiamento delle guance, sotto la gola trepida, nei gorghi aperti tra le ciocche luminose dei capelli, che fluiscono sino a confondersi con le piumose ali.

In queste testine riappaiono le tipologie consuete dei tanti angioletti con cui Giuseppe Antonio Riva ornò altari, cornici, candelabri, tabernacoli, cantorie, tribune, coretti; ma in nessuno, tra quanti conosco, ha mai raggiunto una così felice fluidità luminosa delle forme, una così fresca sensibilità, una grazia così spontanea ed innocente.

Il Gentile coglie a ragione in Giuseppe Antonio Riva « ben più ampie risorse di quelle di un pur raffinato intagliatore di fregi e di arredi »; e sostiene che « dovette... essere artista completo e ben attento a tutte le componenti che agivano nella scultura artistica torinese di pieno '700... » [20]; ma a mio giudizio per superarne l'impellente richiamo, per trasfigurare « il mondo di forme e di umori » della scultura piemontese del suo tempo in una interpretazione originalissima, di alta risonanza poetica, spontanea, immediata, che lo distingue tra i protagonisti, anche quelli fino ad oggi meglio conosciuti e maggiormente citati della scultura piemontese del secolo XVIII.

Da una fotografia della pala del Taricco conservata all'archivio della Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte [21] risulta che davanti ad essa sull'altare di Sant'Ignazio era un tempo collocato il quadro del Sacro Cuore che

---

[19] Il Manno, *Il Patriziato Subalpino*, vol. XXVI, p. 333, così lo descrive: « Inquartato al 1° e al 4° di azzurro alla mezz'aquila bicipide d'argento, movente dalla partizione: al 2° e al 3° d'oro alla torre di rosso. Motto: non degenero. Sostegni (per il ramo di Priero) due tigri ».

[20] G. Gentile, *Le sedi delle Confraternite. La confraternita dello Spirito Santo...* (in corso di stampa).

[21] Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, foto Haus, non numerata.

ora è posto trasversalmente nell'angolo estremo sinistro della navata con il presbiterio. Di fronte al quadro si erge oggi un candelabro a cinque braccia in legno intagliato e dorato (fig. 9). Arredo di una grazia e di un'eleganza notevolissime, m'inclina a pensare che fosse stato eseguito per la cappella di Sant'Ignazio e che di lì sia stato traslato nell'attuale sito quando venne dalla cappella tolto il quadro del Sacro Cuore.

Un bimbo ignudo sta a cavalcioni di uno stilizzato tronco d'albero, che s'inarca sul suo capo prima di aprirsi in cinque bracci. Si insinua nelle forme una delicata rispondenza di ritmi; alla base il drappo e le sinuose membra del bimbo legano in senso inverso con il lento incurvarsi del tronco, che nella curva più ampia invece segue la linea tondeggiante della testina infantile, ampliandola e dilatandola melodicamente. Esili fili di ombra si inseriscono nelle nervature dei racemi del tronco, ammorbidendoli; l'ombra si annida, in alternanza con le zone luminose, sul volto e sul corpo del bimbo, tra le ciocche dei riccioli, nei contorni del volto, sotto le occhiaie, nella boccuccia semiaperta, e a quando lievissima sull'ala in luce rendendola molle, piumosa.

Il motivo così insueto ed originale, la grazia dell'insieme, la fluidità luminosa e morbida delle membra del bambino e dei fogliami, pur stilizzati, la inconfondibile tipologia dell'angioletto con i grandi occhi tagliati a mandorla, da cui trascorre alla piega della bocca una vaga malinconia in contrasto con lo svirgolare del ricciolo sbarazzino sulla fronte, m'inducono a proporre anche l'invenzione e l'esecuzione di questo candelabro a Giuseppe Antonio Riva.

Non sono in grado, nella mancanza assoluta di note di commissione o di pagamento, di avanzare datazioni precise per queste opere di così alto livello; ma credo che se l'attività di Giuseppe Antonio Riva presso i Padri Gesuiti di Torino iniziò, com'è presumibile, in concomitanza alla costruzione del Vittone della volta della sacrestia, le sculture nella chiesa dei Santi Martiri possano cadere all'incirca dall'anno 1752 della messa in opera della porta della chiesa agli anni successivi di quel felice decennio, che doveva aprire al Riva l'accesso alla Corte di Torino, procurargli il titolo massimo all'Accademia di San Luca e ottenergli la commissione di molte opere di grande prestigio. Del resto proprio questa serie di incombenze eseguite per la chiesa dei Padri Gesuiti dovette introdurre lo scultore, che fino ad allora aveva lavorato nella nativa Carignano, a Chieri, a Moncalieri, nell'ambiente della nobiltà che gravitava intorno alla Corte di Torino; si pensi come la Compagnia di Gesù avesse fin dall'inizio destinato i suoi Collegi allo scopo precipuo dell'educazione dei giovani per nascita destinati ad esercitare ruoli di primo piano nella vita del ducato sabaudo.

Mi auguro che possa ancora esser portato innanzi il risarcimento di questa figura di artista, affinché gli venga restituito il giusto posto che gli compete nella vicenda della scultura piemontese del '700; ma non mi nascondo le difficoltà che si oppongono, a causa dell'intervento, anche in opere di nobile destinazione, di collaboratori, primo fra tutti il fratello Francesco; ché i collaboratori, se pur ripeterono fedelmente le tipologie tipiche di Giuseppe Antonio Riva, non riuscirono mai a tradurre la schietta vena poetica che contraddistingue, originalissima e inconfondibile, le opere autentiche di questo scultore.

L'altare maggiore della chiesa dei Santi Martiri.

Il Cibrario nella *Storia di Torino*, riferendo della chiesa torinese dei Santi Martiri, ne attribuiva a Filippo Juvarra l'altare maggiore: « L'altar maggiore è disegno di Filippo Iuvara ed opera del principio del secolo scorso » [22]. In altro brano però, ove, informando circa la chiesa di Santa Teresa, esalta la munificenza « più che regia » della Duchessa Maria Cristina, che a proprie spese aveva costruito chiesa e convento, come a sue spese aveva fatto costruire chiesa e convento di San Francesco da Paola, il monastero di Santa Cristina, ornamenti di marmo nel presbiterio e nella cappella delle Umiliate ai Santi Martiri, prende pretesto per aggiungere questa notazione: « Ho sbagliato quando, seguitando una *Guida* infedele, ho detto che l'altar maggiore dei SS. Martiri era disegno del Iuvara. Vi sono le armi di Cristina, che si vedono pure nel presbitero » [23].

L'attribuzione juvarriana, accolta invece in seguito da Monsignor Gastaldi [24], nei *Brevi cenni storici della chiesa dei Santi Martiri in Torino* [25], nel volume del Rovere-Viale-Brinckmann su Filippo Juvarra [26], dal Viale nel Catalogo della Mostra di *Filippo Juvarra Architetto e Scenografo* [27], fu di recente di nuovo contestata dal Tamburini, che sostiene essere l'altare attuale ancora l'altare fatto costruire da Madama Reale Cristina di Francia alla fine della sua vita [28]; del che troverebbe testimonianza probante, sulla scia del Cibrario, nella presenza dei due stemmi di Madama Cristina ai lati dell'altare [29].

La tesi del Tamburini non è però sostenibile; le si oppongono ragioni le più varie. Innanzi tutto l'attribuzione è documentata dai disegni in pianta e in alzato dello Juvarra — conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino [30] — realizzati in modo fedelissimo; e dall'elencazione, sotto il 1730, del progetto per l'altare dei Santi Martiri nel Catalogo dei disegni dello Juvarra redatto dal Sacchetti [31].

Del resto essendo stata, a seguito della costruzione del nuovo coro (1708), ampliata in testata la chiesa [32], dovette a conseguenza mutare anche l'ubicazione

---

[22] L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino, 1846, vol. II, p. 147.

[23] L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino, 1846, vol. II, p. 586 e nota 10.

[24] L. Gastaldi, *Memorie Storiche del Martirio e del Culto dei S.S. Martiri Solutore, Avventore, Ottavio i protettori più antichi della città di Torino*, Torino, 1880, p. 100.

[25] *Brevi Cenni Storici sulla chiesa dei Santi Martiri di Torino*, Torino, s.d. (1928), p. 52.

[26] L. Rovere - V. Viale - E. Brinckmann, *Filippo Juvara*, Milano, 1937, p. 91.

[27] V. Viale, *Elenco dei disegni di Filippo Juvarra, delle sue stampe e di quelle derivate da suoi disegni*, in Catalogo della Mostra *Filippo Juvarra Architetto e Scenografo*, Torino, 1966, p. 106.

[28] A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo* (Schede Vesme), Torino, vol. I, 1963, p. 273.

[29] L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino, s.d. (1968), p. 51 e nota 34; nota 40 (p. 53).

[30] Biblioteca Nazionale di Torino, vol. 59-2, fogli 21 e 22. V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, p. 40 e fig. 5a e 5b; V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-72, p. 90 e figg. 10a e 10b.

[31] G. B. Sacchetti, *Catalogo dei disegni fatti dal signor cavaliere ed Abate don Filippo Juvara dal 1714 al 1735, compilato dal suo discepolo G. B. Sacchetti*, in *Filippo Juvarra Architetto e Scenografo*, 1966, p. 35.

[32] V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, pp. 34-38; V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-72, pp. 86-87.

dell'altar maggiore; per cui, per accettare la tesi del Tamburini che l'altare attuale sia ancora l'altare fatto costruire da Maria Cristina, bisognerebbe supporre che esso fosse stato in un secondo tempo spostato di sito; il che non è attendibile.

I due stemmi di Maria Cristina non infirmano affatto la paternità juvarriana dell'altare; basti pensare che quando nel 1836 i Gesuiti affidarono al pittore Luigi Vacca l'incarico di ridipingere la volta della navata dei Santi Martiri, sopprimendo gli affreschi che in precedenza vi aveva condotto Andrea Pozzo « per favore segnalatissimo » della Duchessa Giovanna Battista Nemours [33], non si pensò affatto di distruggere anche lo stemma di Madama Reale dipinto dal Pozzo in una lunetta sopra l'arcone terminale della navata; anzi, lo stemma, ripassato, fu incluso nella decorazione in stucco dorato che legò in modo unitario i vari brani dei nuovi affreschi.

Del resto l'idea di porre ai lati dell'altare lo stemma di Maria Cristina del precedente altare, già si configura, probabilmente proprio per ottemperare ad un desiderio dei Padri Gesuiti committenti, nel disegno dell'*alzato* eseguito dallo Juvarra (fig. 10). Esso presenta due varianti: una, sulla sinistra, con decorazioni in facciata a fregi e applicazioni figurate in bronzo; l'altra, sulla destra, senza decorazioni, ma con lo stemma di Maria Cristina ben percepibile sul lato. E l'esecuzione juvarriana fu condotta in modo fedelissimo al disegno, realizzando però su tutto l'altare le decorazioni dal disegno proposte solo sulla metà di sinistra; e applicando ad un tempo lo stemma di Maria Cristina sull'uno e sull'altro lato dell'altare (fig. 11). Tipiche del gusto juvarriano riescono le decorazioni di bronzo dorato lievi e raffinatissime (fig. 12 e fig. 13); in fronte i quattro bassorilievi raffiguranti i miracoli dei Martiri, così mobili nella luce, si inseriscono sul marmo con vaghe, estrose cornici (fig. 14); ben diverse al confronto le cornici sagomate in pietra marmorea grezza, che a lato di quelle reggono gli stemmi di Maria Cristina (fig. 15), non tocche certo dalla indicibile fantasia trasfigurante dello Juvarra.

I bulloni con cui questi inserti laterali sono fissati nel marmo offrono un'ulteriore conferma che gli stemmi, prelevati dall'antico altare divenuto inservibile, furono dall'architetto adattati sui lati del nuovo altare da lui ideato, al fine di conservare memoria della munificenza della Duchessa Maria Cristina a favore della chiesa dei Padri Gesuiti, cui questa testimonianza non poteva non riuscire gradita.

La pala di San Paolo di Federico Zuccari.

Per la pala di San Paolo posta sull'omonimo altare (prima cappella a destra) fu tradizionalmente proposta la paternità di Federico Zuccari sulla base della sigla F.Z. e della data 1607 segnate sul dipinto. Mise in dubbio l'attribuzione allo Zuccari solo la Griseri, che inclina a ritenere il *San Paolo* piuttosto « uscito da un ambito lombardo, non lontano dal Morazzone e dai Fiamminghini » [34]. Dopo di lei per contro il Tamburini ritornò alla attribuzione consueta; egli scrive che

---

[33] L. Tamburini, *Le chiese di Torino*..., s.d. (1968), p. 52, nota 37.

[34] A. Griseri, *Un poeta della Controriforma in Piemonte,* in « Paragone », n. 173, 1964, p. 26, nota 1.

« stando a varie fonti », che cita, dipinse la pala Federico Zuccari nel 1607, contestando per altro alla Griseri che « il Morazzone (nato nel '73 e attivo dal '98) era avviato a tale data, coincidente con i lavori per il Sacro Monte di Varallo, ad altra intensità espressiva » [35]. E confesso che anch'io nel 1971-72 confutavo, se pure più recisamente del Tamburini, l'attribuzione della Griseri soprattutto su dati stilistici, ispirandomi anche al confronto con un'altra figura di Santa, la *Sant'Agata* della pala posta sul primo altare a destra del Duomo di Milano, dipinta da Federico Zuccari in una data di pochi anni antecedente alla pala di Torino [36].

Per altro, indagando più a fondo nello spirito del tempo e delle circostanze sotto il cui stimolo l'opera fu realizzata, confesso che l'ipotesi attributiva avanzata dalla Griseri m'è suonata strana in uno scritto che tratta proprio del maturo *manierismo* in Piemonte, e che quindi non poteva non tener conto dell'epopea religiosa, culturale, politica del primo tempo del ducato di Carlo Emanuele I, quando questo grande Principe Sabaudo, atteggiandosi con i suoi atti e le sue mire politiche a propugnatore dell'idea religiosa e ad un tempo di quella nazionale, seppe attrarre su di sé tante aspettative e speranze, di cui rimane perenne eco nei versi con cui lo immortalarono un Guarini ed un Chiabrera. E anche la decorazione della Galleria, a causa della quale il Duca aveva trattenuto Federico Zuccari a Corte, rientrava nell'alveo di quella gloriosa stagione.

I confratelli della Compagnia di San Paolo, sorta come Compagnia della propagazione della fede, che con tanta generosità avevano contribuito fin dall'inizio alla costruzione della fabbrica dei Santi Martiri, nel 1585 avevano ottenuto una cappella di loro patronato, appunto la prima a destra entrando, in cui l'anno precedente (1584) erano state deposte le sacre reliquie dei Martiri; cappella che « allora, mentre che una sola parte della Chiesa si officiava, era immediata allo Altar Maggiore e si chiamava la capella de' Santi Protettori » [37]. E tosto si accinsero a farla decorare: « Fecervi adunque arricchir lo Schifo et le pareti da ogni lato di vaghe stuccature, illuminate di oro inguisa, che la delicatezza de' rilievi non vien disformata dall'Oro [38]; ... Trà quegli Arabeschi son'intercetti

---

[35] L. Tamburini, *Le chiese di Torino...*, s.d. (1968), p. 50.

[36] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-72, pp. 101-102. In quanto alla pala di Sant'Agata, dagli *Annali* del Duomo di Milano risulta che fu stretto il contratto con il pittore nel 1597 e che la pala fu da Roma spedita alla committente Fabbrica del Duomo a Milano il 20 marzo 1601. V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-72, nota 95 (p. 101), e ivi la precedente bibliografia.

[37] *Historia della Venerabilissima Compagnia della Fede Catolica / Sotto l'Invocatione di San Paolo / Nell'Augusta Città di Torino / Descritta dal Conte / D. Emanuele Tesauro / Cavalier Gran Croce de' SS. Mauritio e Lazaro, / Patritio Torinese*, Torino, 1657, p. 171.

[38] La cappella di San Paolo è l'unica delle quattro cappelle laterali della chiesa che non ha la volta affrescata, ma decorata con sculture in legno intagliato e dorato. La decorazione, unitaria nell'insieme, se pur scandita in tre zone che presentano motivi tra loro diversi — quella al centro il monogramma del Cristo, le due ai lati rispettivamente la figura a mezzo busto di San Pietro e la figura di San Paolo — riesce di una solennità composta e severa, che s'intona al carattere dell'altare e della pala. Condotta pressapoco nei medesimi anni della pala di San Paolo, probabilmente fu eseguita da qualche artista

alcuni Spatij, ne' quali da nobil penello veggonsi espresse le grandi Attioni del Santo Apostolo [39]: la cui maestosa Imagine dipinta tutta in pié e in prospettiva, nel gran Quadro sopra l'Altare par che nell'attitudine della Persona e nel sembiante, faccia vedere agli occhi stessi la gravità dell'Animo, e la profondità de' pensieri. Uscì quest'opera del 1607 dalla perita e liberal mano di Federigo Zuccaro da Urbino, che di que' tempi era stato chiamato con altri di pari Fama dal Duca Carlo il Grande; per far nella sua Loggia un cimento di penelli da disperar l'Arte, e ingelosir la Natura ».

Così scriveva nell'opera dedicata alla Compagnia di San Paolo Emanuele Tesauro [40], la cui testimonianza la Griseri non giudicò sufficientemente attendibile [41]; eppure Emanuele Tesauro dovette essere con la Compagnia di San Paolo in stretto rapporto se fu lui a dettare su richiesta dei confratelli, com'egli scrisse, l'epigrafe incisa sulla fascia sottostante al timpano dell'altare: « SOCIETAS SANCTI PAULI / IN NUMERUM PIORUM OPERUM / HUNC ETIAM PATRONI CULTUM / REPONIT » [42].

Emanuele Tesauro era nato a Torino nel 1591 dal conte Alessandro, fossanese, e nel 1611, ventenne, era entrato nella Compagnia di Gesù, da cui uscì nel 1635, uomo ormai di quarantaquattro anni, per dissapori con i confratelli, rimanendo per altro sacerdote secolare. Egli aveva vissuto quindi con l'entusiasmo della giovinezza quell'epopea gloriosa di Carlo Emanuele I, sedicenne quando Federico Zuccari era giunto a Torino e intorno a lui si era venuta radunando così copiosa schiera di artisti — Torino ancora non ne aveva vista l'eguale —; e sotto la loro mano avevano preso forma gli ambiziosi disegni del Duca di preparare una sontuosa « Loggia » a splendore dell'arte e a glorificazione della sua famiglia.

Proprio a questo fine Federico Zuccari era stato trattenuto dal Duca a Torino; e se egli lasciò nei suoi scritti vivaci descrizioni di scene di vita quotidiana che avevano allietato il suo soggiorno nella capitale [43]; o indugiò a cogliere pregnanti

---

o da un gruppo di artisti proprio dell'*équipe* che Federico Zuccari aveva raccolto intorno a sé per i lavori della Galleria.

[39] Il Tesauro si riferisce ai quattro quadri disposti ancor oggi simmetricamente sulle pareti della cappella, in cui sono raffigurati quattro episodi della vita di San Paolo tratti dagli Atti degli Apostoli. Da destra: *Il Martirio di Santo Stefano, cui assiste in disparte San Paolo ancora ostile ai Cristiani* (Atti degli Apostoli VIII, 55-60); *Anania somministra il battesimo a San Paolo dopo la sua conversione* (Atti degli Apostoli, IX, 17-18); *San Paolo naufrago a Malta rimane illeso al morso di una vipera che gli si appese alla mano mentre gettava un fascio di legna sul fuoco per scaldarsi* (Atti degli Apostoli, XXVIII, 1-6); *Il tribuno ordina ai soldati di rinchiudere nella fortezza San Paolo imprigionato* (Atti degli Apostoli, XXI, 37-40). L'esecuzione di questi dipinti rivela in tutti la medesima mano, di un artista orientato verso il tardo manierismo romano.

[40] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 171.

[41] A. Griseri, *Un poeta della Controriforma...*, 1964, p. 26, nota 1, ove avanza la sua preplessità ad accettare l'attribuzione tradizionale del *S. Paolo* « nonostante, scrive, la testimonianza del Tesauro ».

[42] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 172.

[43] Ad esempio il brano sull'affaccendarsi delle lavandaie nei prati a ridosso delle

sensi morali nel descrivere le splendide fabbriche che vi si andavano costruendo [44], ospite a Corte ne assimilò anche l'indirizzo fideistico, di cui il Duca era protagonista e animatore. È documentata dalle *Litterae Annuae* la partecipazione continua del Duca alla costruzione della chiesa dei Santi Martiri, anche con generose elargizioni; e sotto il 1613 vi è riportato un episodio che mette in luce il compiacimento di Carlo Emanuele per la compiuta costruzione della prima parte della fabbrica, già con la « stuccatura della chiesa e delle 2 cappelle » — una era appunto la cappella della Compagnia di San Paolo —: « Il S.r Duca venne ultimamente a vederla vi sentì messa, e fece 3 cavalieri di S. Mauritio, la lodò come delle belle d'Italia » [45]. Ed il brano in cui Emanuele Tesauro tratta dei sentimenti che ispirarono Federico Zuccari nel dipingere la pala di San Paolo mette in risalto un'inclinazione d'animo del pittore del tutto conforme all'orientamento del Duca: « Era il Zuccaro entrato due anni avanti (cioè nel 1605, non appena giunto alla Corte di Torino) nella Compagnia di San Paolo: onde com'ei portava scolpito nel cuore il suo Santo, così lo pinse insù la tela: et come professava un Istituto limosiniere, per fare una limosina pretiosa, donò San Paolo à San Paolo » [46]. Una testimonianza di siffatto tenore non può d'altro lato lasciar ombra di dubbio neppure sull'attribuzione della pala.

La figura del Santo (fig. 16) riesce del resto una delle più schiette tra quelle sacre condotte di mano di Federico Zuccari, nella severità quasi iconica che la caratterizza; severità che del resto impronta anche l'architettura dell'altare su cui la pala è posta e gli stessi rilievi scolpiti e dorati che ornano la volta e le pareti della cappella. Proprio per questo la cappella di San Paolo è tanto diversa dalle altre della chiesa, anche dalla coeva cappella delle Umiliate posta di fronte, che fu arricchita più tardi, per generosità della Duchessa Cristina di Francia, della statua della Madonna sull'altare e dei marmi che la ornano. La cappella di San Paolo, conservata invece nella sua prima sistemazione, è l'unica che rispecchi ancora fedelmente la religiosità del tempo in cui ebbe inizio la costruzione della chiesa; tempo di Controriforma, di austerità, di reintegrazione di fede. E per convincersene a pieno basta del resto decifrare le varie iscrizioni che lo Zuccari segnò sulla pala, il che non mi risulta aver mai nessuno fatto. Sul fronte dell'ara,

---

mura, in *Il Passaggio per l'Italia* (D. Heikemp, *I viaggi di Federico Zuccari*, in « Paragone », n. 105, 1958, pp. 56-57); o quello, pure da *Il Passaggio per l'Italia*, delle corse in slitta sulla neve per le strade di Torino (G. Claretta, *Il pittore F. Zuccaro nel suo soggiorno in Piemonte*, Torino, 1895, pp. 75-76).

[44] Si veda la descrizione che dà, sempre in *Il Passaggio per l'Italia*, del Parco del Viboccone (D. Heikemp, *I viaggi di Federico Zuccari*..., 1958, pp. 48-52); o del « Baloardo verde » (D. Heikemp, *I viaggi di Federico Zuccari*..., 1958, pp. 54-55).

[45] *Litterae Annuae Collegii Taurinensis a MDLXXVIII ad MDCXXIX*, manoscritte presso la Curia Provinciale di Torino della Compagnia di Gesù; sotto 1613, p. 99; A. Monti, *La Compagnia di Gesù nel territorio della Provincia Torinese*, Chieri, 1914, vol. I, p. 175.

[46] *Historia della Venerabilissima Compagnia*..., 1657, pp. 171-172.

su cui il Santo si appoggia, lo Zuccari pose la testimonianza aperta e solenne della sua partecipazione alla Compagnia di San Paolo:

PAULINÆ PIETATIS SOCIETATIS
F.Z.
PIETATIS SUÆ M.(onumentum) D.D.
AN.(no) M.DC.VII.

E le altre iscrizioni suonano chiaro indizio della religiosità consapevole e colta di chi le scelse. Nel filatterio al di sopra della ricca urna si leggono le parole, tratte dagli Atti degli Apostoli, che Cristo rivolse ad Anania stupito di essere inviato ad un persecutore dei Cristiani: « ut portet nomen meum ». E il brano riferito sulla pagina aperta del libro inizia con un « Atti, VIIII », che allo scritto del filatterio appunto si riferisce. Segue poi una citazione dalla lettera di San Paolo ai Romani, conferma di una fede ben salda: « Quis nos separabit Charitate Christi, Tribulatio, angustia, an fames, an nuditas, an ferrum, an persecutio, an gladius, Romani VIII ».

Credo non esista altro dipinto, certo altro io non conosco, di cui ci sia pervenuta testimonianza più sicura dell'autore, dello stato d'animo che l'ha ispirato, dell'ambiente e delle circostanze particolari in cui l'opera è stata concepita.

AMEDEO BELLINI

VICENDE ARCHITETTONICHE DEL PALAZZO CAVOUR DI SANTENA, OPERA INEDITA DI FRANCESCO GALLO

Il palazzo Cavour di Santena, costruito dal 1712 al 1720, è opera di Francesco Gallo rimaneggiata nel XIX secolo, con il sopralzo del corpo centrale che ne ha alterato sensibilmente la volumetria, e l'esecuzione di una decorazione naturalistica di gusto manieristico.

Le notizie relative all'edificazione, non molto dettagliate ma sufficienti, sono state rintracciate in una serie di atti relativi a liti, assai complesse e trascinate a lungo, per questioni di eredità [1]. I documenti sono conservati presso l'archivio Cavour a Santena e l'archivio di Stato di Torino [2]; da essi si deduce, in sintesi, che un vecchio edificio, esistente sul perimetro dell'attuale, almeno parzialmente,

---

[1] Si tratta sostanzialmente di vertenze che riguardano le spese effettivamente sostenute da Ottavio Benso nel miglioramento delle proprietà familiari di Santena, tra cui il Castello. Per quanto riguarda quest'ultimo si trattava di stabilire consistenza e proprietà dell'edificio preesistente, il valore, l'effettiva necessità del suo abbattimento, le spese sostenute per la riedificazione, allo scopo di stabilire il valore patrimoniale da assegnare al committente dell'opera e quello da attribuire ad un asse ereditario.

Molti documenti riguardano altre liti, specialmente di Michele Antonio Benso di Cavour con i confinanti. Una di queste, dove è controparte l'avvocato Eligio Cerutti, vede impegnato come perito d'ufficio il Vittone che forma un tipo il 6 luglio 1767 ed una relazione giurata il giorno dopo. Il 17 luglio il misuratore ed ingegnere G. Tommaso Monte sottoscrive un parere estremamente negativo sull'operato del Vittone. Il 30 luglio questa opinione è convalidata e sottoscritta dagli architetti G. B. Borra, G. B. Ferroggio, dal topografo Sottis, dagli ingegneri C. M. Castelli, G. G. Morari e I. M. Canavasso (Santena, archivio Cavour, parte antica cartella 39a; ibidem, cartello 37 atti relativi alla visita del Vittone). Un così cospicuo schieramento di contraddittori, taluni tra i più celebrati professionisti del momento dimostra il peso che si annetteva al parere del Vittone, qui accusato di errori tecnici e di scorrettezze per aver inserito nella perizia richieste avanzate da una delle parti.

[2] Santena, archivio Cavour, parte antica, cartelle 31, 37, 39a e miscellanea di carte varie. I principali documenti sono i seguenti: 1711, 26 aprile, capitolato tra il conte Benso ed il capomastro Casagrande (misc.); 1712, 27 aprile, capitolato tra il conte ed il capomastro Francesco Chiavino (misc.); 1714, 25 novembre, acquisto da parte del conte di poco terreno per regolarizzare il cortile del nuovo castello (cart. 31); 1715, 3 maggio, altro acquisto per lo stesso motivo (cart. 31); 1718, 29 ottobre, i lavori del Chiavino vengono misurati dal perito Vaudano (misc.); 1720, 11 ottobre, estimo del misuratore Canavasso dei lavori per la galleria attigua al castello (misc.); documento senza data, successivo ma non lontano al 1719, conto Documento s.d. « controconto » scritto in riprova di altro presentato in causa dal Benso il 6 maggio 1762 (misc.). All'archivio di

venne abbattuto nel 1708 [3] da Ottavio Benso con l'intenzione di fabbricare un edificio più grandioso e sontuoso.

I primi capitolati sono stipulati con il capomastro Casagrande di Chieri nel 1711 [4], anno nel quale il Benso, come affermerà in seguito egli stesso, aveva fatto ingenti provvisioni di materiali [5]. In questo momento non era probabilmente pronto alcun progetto, poiché nei patti si ha cura di precisare che il disegno dovrà essere fornito dal committente. Questo primo contratto non ha esito, ed un secondo, del 1712, con il capomastro torinese Chiavino [6] cita esplicitamente il Gallo come autore del progetto e l'architetto è tra i testimoni dell'atto, di cui aveva perciò con tutta probabilità curato la parte tecnica.

I lavori prendono avvio immediatamente e, anche se la natura dei documenti non permette di seguirne con precisione l'*iter*, sembra che il grosso delle parti murarie sia concluso già nel 1715, procedendosi poi con maggiore lentezza.

Sono del 1720 la porta principale dell'edificio e la ricostruzione, o più probabilmente la sistemazione, della galleria ad un piano addossata al lato nord-est, mentre lo stesso Benso afferma che nel 1721 l'edificio era quasi al termine. Le ultime spese di qualche rilievo sono infatti registrate nel 1722. Ancora il Benso scrive che il progetto venne eseguito con assoluto rispetto dei disegni del Gallo e la sua assidua assistenza [7].

---

stato di Torino, sezioni riunite, Senato di Piemonte, sentenze civili, mazzo 177, 19 giugno 1760 e mazzo 226, 28 luglio 1766, si possono trovare gli atti di lite: una prima sentenza (1760); una seconda che conferma la prima (1766) e, nella stessa data, il giudizio di liquidazione. Il tribunale stabilisce la divisione del nuovo edificio, e da ciò origina la presentazione dei documenti relativi alle spese di costruzione. Dai documenti risulta che l'antico castello era stato edificato nel 1528.

Il nuovo stabile verrà poi diviso in due parti esattamente identiche simmetricamente rispetto ad un piano verticale ortogonale alla facciata e passante per il suo centro, origine di tutte le difficoltà per collegare, riunificata la proprietà, le due ali.

Molto curiose le testimonianze, presenti a Torino come a Santena, tese a valutare la consistenza, e quindi il valore, della costruzione abbattuta.

Da un lato gli avversari di Ottavio Benso lo descrivono come una dimora splendida, sempre abitata e dove si tenevano feste e ricevimenti di grande rappresentanza da parte di Carlo Ottavio Benso; d'altra parte si afferma che Carlo Ottavio Benso non vi si era più recato a partire dal 1689, data nella quale l'edificio era già puntellato, senza soffitti e porte. Così si afferma che molto del materiale si poté ricuperare o che nulla ne fu utilizzato, essendosi spese per il nuovo ben cinquantamila lire.

[3] Doc. cit. « raggionamento », cart. 39a.

[4] Doc. cit., misc.

[5] Cfr. « controconto » cit., misc.

[6] Doc. cit., misc.

[7] Cfr. « controconto » cit.; nella 24ª pagina scritta, non numerata, si legge « Già da s.i menzionati documenti si legge non essersi fatta cosa alcuna ne da M.o da muro, ne da bosco senza il disegno sagome dell'Ing.e... » il quale aveva anche fornito « ... assistenza, e [fatto] visite pendente tutto il tempo della construzione di d.o Castello... ». L'osservazione è fatta per vantare una spesa per il progetto superiore alle 190 lire, uniche documentate come pagate al Gallo, e si presta quindi a qualche dubbio. In realtà tutti gli scritti esaminati sono di parte e redatti per scopi diversi dalla documentazione pura e semplice della costruzione, ma ciò che non appare in alcun modo contestato anche dalle controparti è la totale demolizione del precedente edificio, con almeno parte delle fondamenta, e quindi la totale riedificazione. Attribuire la direzione dei lavori

Il castello venne restaurato intorno al 1760 [8], ma senza alcuna alterazione sostanziale, e la sua situazione è documentata da un disegno [9] che mostra una planimetria del tutto identica all'attuale per quanto riguarda l'edificio con le sue attinenze, tra cui la terrazza alla destra della fronte principale ed una parte di quello che era il vecchio castello, dove si trova oggi la galleria del Consiglio, legata ai ricordi della vita di Camillo Cavour.

La documentazione archivistica si arresta a questo punto, e del resto tutta quella esaminata è sopravvissuta soltanto in quanto inerente agli atti di lite.

Soccorrono però alcuni disegni e pitture, conservati presso il museo cavourriano di Santena, di notevole interesse storico e preziosi per la possibilità che ci offrono di rilevare la consistenza dell'edificio nel settecento e le sue successive trasformazioni.

I più antichi fra essi sono due vedute della fronte verso il giardino, attribuite all'abate Borson e giudicate entrambe della fine del secolo diciottesimo [10]. La prima è uno schizzo ovale, piuttosto ingenuo, sia nella raffigurazione sia nel segno, che rappresenta l'edificio con proporzioni alterate; se ne accentua infatti la verticalità rendendo più simile ad un « castello » quello che era in realtà, nonostante il suo nome tradizionale, un palazzotto di campagna. La fabbrica si presenta con un basamento a scarpa, utilizzato come cantina, un piano nobile con mezzanino, in realtà occupato al centro dal salone d'onore, con un secondo piano con un lungo balcone, e, soltanto sulle ali laterali, un terzo piano. Uno scalone, con due rampe parallele alla fronte che si piegano ortogonalmente quasi a terra, ed un ripiano intermedio ciascuna, dà accesso al piano nobile, mentre

---

al Gallo o ad altri, data per certa l'inadeguatezza della cifra di 190 lire a retribuire anche soltanto il semplice disegno, non avrebbe minimamente spostato il valore degli importi in discussione.

D'altronde l'importanza dell'opera giustificava un'assidua cura da parte del progettista.

[8] Una relazione dell'ing. Bovis, per conto di Ottavio Benso, elenca le riparazioni necessarie per il castello, che ha fessurazioni la cui causa è indicata in errori di fondazione e cattive sottomurazioni, il che sembra dimostrare l'uso di precedenti sottostrutture, e soffre per mancanza di manutenzioni.

Le riparazioni indispensabili al castello, ordinate dal Real Senato, il 13 ottobre 1760, successivamente alla prima sentenza, sono indicate dall'ing. Riccati il 28 ottobre (Santena, archivio Cavour, p.a., cartella 34). Alcune visite vengono compiute dal relatore della causa e dalle parti nei giorni 13, 14, 20, 23 luglio e 29 ottobre 1761 (ivi; cartella 35), e in relazione ad esse è stesa dal Riccati, qui indicato come architetto, e dall'ing. Caravasso un disegno in data 20 marzo 1762 (allegato ai documenti di causa conservati a Torino, cfr. nota 3). Altre relazioni sino ordinate il 14 luglio del 1762 per i rustici, eseguite queste dall'ing. Siletti, altrove indicato come Sigliettí, il giorno 16, e verso la fine dell'anno per il Castello, eseguita dall'ing. Pagano il 17 marzo 1763 (Santena, archivio Cavour, p.a., cartella 36).

[9] Vedi nota precedente. Il disegno, molto dettagliato, è di grande interesse anche per la documentazione del vecchio borgo di Santena, con la chiesa parrocchiale al centro di pochi edifici nobiliari e poche case rustiche ai margini, le cascine ed il castello del Santenotto.

[10] Ciò secondo le indicazioni del catalogo del museo cavourriano di Santena, a cura di Maria Avetta, in « *Il Castello di Santena*, 1861-1961 », Santena, 1962.

una porta inserita nel suo basamento appare nel disegno in forme auliche ma è in realtà l'ingresso alle cantine.

A sinistra dell'edificio una galleria a livello del piano nobile, di carattere gotico, collega il castello con quella che appare una semplice casa, ma che nella pianta del 1742 è indicata anch'essa come « castello » [11], forse resto della più antica costruzione, ma completamente trasformato. Il quadretto, segnalato dai suoi caratteri di stile come opera effettivamente della fine del Settecento, rappresenta l'architettura con qualche forzatura oltre che nelle proporzioni generali probabilmente anche nella forma delle orditure orizzontali e verticali, che assumono quasi il carattere di una intelaiatura razionalistica, come del resto avviene per il campanile della parrocchiale che appare sullo sfondo. Non è attendibile particolarmente il modo con il quale sono presentate le intersezioni tra i marcapiani e le lesene, e le cornici di queste. Ciò avviene per una ingenuità grafica che si accompagna con una certa meticolosità descrittiva, dimostrata anche, per esempio, dalla precisione con cui è indicata la posizione dei sentieri alberati che conducono verso il castello riscontrabile con un raffronto con la pianta del 1762. Ciò rende il documento molto attendibile.

Siamo quindi di fronte ad una rappresentazione complessivamente fedele dell'architettura del Gallo, eccezion fatta per il grande balcone del secondo piano che appare fuori carattere e che ritengo aggiunto.

Il secondo dei due quadri attribuiti al Borson, che mi pare però di mano diversa dal precedente, è un olio, che si può far risalire ai primi decenni dell'Ottocento. La veduta del castello è presa dallo stesso punto di vista e molte trasformazioni sono avvenute nell'ambiente, ma l'architettura è praticamente invariata. L'autore ce la presenta con molta cura, nelle giuste proporzioni generali; questo ci rende più attendibile la versione di alcuni particolari difformi da quelli della veduta precedente, come per esempio l'ampiezza delle finestre dei mezzanini. Questo quadro è quindi la più precisa testimonianza della situazione dell'edificio ancora nella sua primitiva forma. I pochi interventi riguardano il balcone che è cambiato nel parapetto, una volta di pietra o forse di legno ed ora di ferro; il basamento è coperto da un bugnato e non esistono più i rilievi di alcuni speroni che marcavano i due angoli dei corpi laterali, debolmente sporgenti. Ciò che cambia è lo spirito della rappresentazione dell'architettura, non più duramente marcata nella struttura o staccata dall'ambiente, non più vista con spirito razionalistico, ma immersa in un ambiente naturale, vista con romantica dolcezza. Ed è proprio l'ambiente quello che ha subìto le maggiori trasformazioni. L'area immediatamente attigua al castello non è più parte del mondo di vita rurale del piccolo borgo di Santena, ma un parco all'inglese. Sappiamo che il suo impianto risale ai primi anni dell'Ottocento, e la sua consistenza, così come appare dalla raffigurazione ci potrebbe far pensare ad una data già piuttosto avanzata nel secolo, ma, come vedremo, una successiva visione sicuramente posteriore e datata,

---

[11] Si veda anche la « Copia di relazione del S.r Ingegnere Riccati » stesa su ordine del senato del 18 ottobre 1760 e datata il 28 successivo (Santena, archivio Cavour, p.a., cart. 34).

fissa questa veduta in un periodo anteriore al 1827. È possibile pensare quindi ad una certa esuberanza del pittore nel disegno degli alberi, a esplicita lode della bellezza del parco, ma è probabile che il quadretto sia molto vicino a quella data.

La più volte ricordata pianta del 1762 già indicava un giardino, ma poiché non sembra possibile che lo schizzo ovale la preceda, dobbiamo piuttosto pensare a prati, aree certamente riservate all'uso degli abitanti del palazzo, ed infatti sono cintate, ma dove si tagliava l'erba e potevano pascolare gli animali. Un terreno inserito nell'azienda agricola di cui la villa è il centro direttivo.

La visione ottocentesca, probabilmente posteriore dunque almeno di una quarantina di anni, ci mostra non soltanto un luogo di passeggiata e di riposo, dove esisteva un luogo di lavoro, ma anche il prolungamento esterno dello spazio vivibile dell'architettura. La presenza di un grande parco all'inglese, secondo la moda del tempo, ampliato nel 1830, è la prova che la villa è considerata dai suoi proprietari un luogo altamente rappresentativo, goduto in tutto il suo valore, da arricchirsi. Anche i rustici a destra dell'edificio sembrano trasformati, ed è stata costruita una casa, quella oggi destinata al custode del museo. Invariata la situazione del terrazzo a sinistra, coperto ora da una fitta edera.

Un'altra veduta, questa volta della fronte principale, è attribuita ad Adele Cavour, madre di Camilo, che è raffigurato seduto su di una panchina, in abito militare, con il fratello Gustavo ed il padre Michele. L'età apparente dei personaggi, Camillo era nato nel 1810 e Gustavo nel 1806, la divisa del primo, nel genio militare dal 1826 al 1831, datano l'opera probabilmente verso il 1827.

Il quadro è ingenuo e dilettantesco, ma molto piacevole per la sua vivacità e la ricchezza di piccole felici annotazioni. Il castello si presenta da questo lato con un piano in meno, cioè con il livello del giardino corrispondente a quello del piano nobile. Le ali laterali sporgono molto; l'architettura rappresentata con una certa approssimazione, come dimostra il rapporto tra fasce orizzontali e finestre, è del tutto simile a quella delle figure precedenti e documenta ancora l'opera del Gallo, salvo, è ovvio, per quanto riguarda la grande veranda mobile.

Appare restaurata la chiesa parrocchiale che, non più settecentesca come era ancora nella veduta precedente, è « riportata » a forme romanico-gotiche. Seconda trasformazione di questo sfortunato edificio, che, travolto da una feroce nemesi storica, risorgerà nuovamente in barocchetto in una ricostruzione di pochi decenni fa.

Tra chiesa e villa nulla di nuovo nella terrazza, mentre appare la torre, resto quattrocentesco del castello Fontanella. Un ultimo quadretto, un disegno acquarellato, è opera di Augusto Cavour, nato nel 1830 e morto in battaglia nel 1848, ed una scritta avverte che esso è stato composto dal vivo su richiesta del nonno del fanciullo. Il carattere dell'opera, un poco infantile, probabilmente in parte ripresa da alcune delle rappresentazioni che abbiamo già visto e con qualche fantasia, fa pensare ad una sua esecuzione verso il 1843-45.

Le principali variazioni non riguardano il parco, anche se è sede di una scena agreste, forse ispirata dall'ovale del Borson, ma la villa, che è disegnata con una certa precisione e con molta attenzione ai particolari. È già stato eseguito il sopralzo della parte centrale, sono scomparse le finestre del mezzanino tra il

primo e secondo piano, è stata completamente rifatta la terrazza alla sinistra della fronte che ora, con una galleria coperta, porta ad un edificio nuovo, o al vecchio rinnovato, più basso di un piano di quanto non fosse in precedenza. La parte inferiore della galleria non è ben visibile e non sappiamo perciò quale fosse la sua definizione architettonica, ma sembra del tutto priva di aperture. Quella attuale, che appare effettivamente rifatta, ad un solo piano e scoperta, sembra appunto ispirarsi a quella ottocentesca, riprodotta dallo sfortunato Augusto. La torre antica del vecchio castello emerge accanto a quello nuovo. La visione del complesso è molto simile a quella che dimostra una fotografia di oggi.

L'importanza di questa rappresentazione sta soprattutto nella possibilità che essa offre di collocarne nel tempo un'altra, non firmata e non datata, che ci mostra la fronte principale del castello con un progetto di sopralzo e di costruzione di una loggia in ferro o in legno [12], a uno o due piani, e che è quindi anteriore al 1843-45.

Il valore di questo progetto consiste proprio nella precocità rispetto all'uso corrente delle strutture in ferro soprattutto in un simile contesto, cioè ad integrazione di una architettura a cui si annetteva una considerevole importanza sul piano rappresentativo.

I documenti ci soccorrono di nuovo nella ricostruzione delle vicende del castello verso la fine del secolo. A far tempo dal 1876 e fino al 1888 l'edificio è « rimodernato » con la spesa di oltre centosettantaduemila lire. Le carte che ci sono pervenute rendono certo il rinnovamento interno con il rifacimento delle tappezzerie, la decorazione dello scalone, lavori di falegnameria e per i mobili, l'installazione di un impianto di riscaldamento. Lavori per stucchi sono eseguiti nel 1878 e nel 1879, e si tratta certamente delle decorazioni neomanieristiche che ornano attualmente le due fronti con figure naturalistiche [13]. I lavori sono eseguiti sotto la direzione dello studio di architettura e di ingegneria di Amedeo Peyron,

---

[12] L'esigenza pratica da cui nasce la veranda, la stessa che probabilmente aveva fatto costruire il balcone sulla parte posteriore, è quella di migliorare le comunicazioni tra i due lati del castello che si erano organizzate, dopo la divisione, in modo indipendente e senza punti di passaggio. Dopo il sopralzo il problema venne risolto con un passaggio sopra la volta del salone, risistemato alla fine del secolo scorso.

[13] Santena, archivio Cavour, p.m., scatole 33 e 34, marcate « Santena, Riattamento Castello della Marchesa Giuseppina Alfieri-Cavour » ma con molte altre carte di vario genere, tra cui quelle riguardanti la torre, la sede del municipio e la scuola materna del borgo.

Le notizie più importanti si trovano nei seguenti mazzi, citati nell'ordine di collocazione: un plico di lettere e fogli vari intitolato « restauri castello Cavour » che documenta i lavori per la torre; lavori rilevanti ma non precisabili sotto la direzione di Melchior Pulciano nel 1878-79, tra i quali voltine in forati sopra il soffitto del salone principale per sorreggere il pavimento di una biblioteca; i documenti sulla installazione dei caloriferi nel 1878; una cartella intitolata « Note e provviste per Santena » contenente carte relative alla decorazione dello scalone eseguito dalla ditta Loro; lavori per l'impianto di riscaldamento e campanelli elettrici (1883-84), per mobili e tappezzerie, per ordini di calce e cemento, lavori del 1879-80 per falegnami e ferramenta, lavori del 1877 per il tetto e del 1880 per l'impianto idraulico, per la casa ed il giardino; un quaderno « stati quindicinali delle giornate fatte da Muratori, Manovali, Garzoni, Falegnami etc., pel castello di Santena e dipendenze dal 7 marzo 1887 a ... » dove com-

ma i restauri della torre del vicino castello Fontanella, del 1887-88, in realtà un ampio rifacimento, sono seguiti da Melchior Pulciano [14], il cui nome già compare nelle carte del 1878-79. È a questo architetto, che già da molti anni lavorava e collaborava con il Peyron, che si occupava personalmente soprattutto di incarichi più specificatamente ingegnereschi, va attribuita la paternità del restauro di Santena, come confermano anche notizie bibliografiche molto attendibili [15].

* * *

La scoperta che il castello di Santena è opera di Francesco Gallo, se non aggiunge molto alla figura dell'archetto, già delineata sul piano critico, ha tuttavia qualche motivo di interesse. Innanzitutto sorprende un poco la data, abbastanza precoce per un'opera di questa importanza. Il Gallo infatti ebbe una vastissima attività, indirizzata soprattutto verso l'architettura religiosa, almeno per quanto ci è noto, ma sembre affermarsi piuttosto tardi. Benché si registrino incarichi di una certa importanza già nel 1701-03, quando contava rispettivamente ventinove e trentuno anni, sono relativamente pochi i lavori noti fino al 1711-12, e, ancora successivamente a quella data per un certo tempo, confinati in un'area geografica piuttosto ristretta. Assieme ai lavori giovanili di architettura sono segnalati sporadicamente incarichi di supervisione, consulenze, ispezioni, anche per conto dell'amministrazione Regia, che, pur senza essere di particolare rilievo, richiedevano una solida esperienza professionale e soprattutto notorietà ed apprezzamento. Una situazione da mettere in relazione con il tirocinio presso il Bertola che, nel ristretto ambiente professionale piemontese, non poteva non mettere in luce le sue qualità. È possibile che in realtà la costruzione di un'ala del castello di Rocca de' Baldi [16] non sia l'unico lavoro di questa natura, ma soltanto l'unico conosciuto. Non si comprenderebbe altrimenti un incarico di così grande

---

paiono, nel 1878, cinquemila lire pagate a Loro e Piattini per gli stucchi; all'interno di un fascicolo senza titolo uno « Specchio delle spese occorse nel castello di Santena a tutto il 4/2/1879 » registra altre seimilacinquecento lire alla stessa ditta per lo stesso motivo, e, nel medesimo fascicolo un registro di conti dello speso dal 1878 al 1888 che registra oltre centosettantaduemila lire.

Riassumendo, le spese per riordinare il castello si possono così sintetizzare: 1876, piccoli lavori di arredo interno; 1877, sistemazione del tetto; 1878, stucchi di facciata; 1878-79, voltine sopra il salone e sistemazione dell'interno del sopralzo centrale, impianto di riscaldamento; 1879, completamento degli stucchi di facciata; 1879-80, lavori di tappezzeria, falegnameria e da fabbro, con la pittura dei serramenti esterni; 1883-84, ancora lavori di tappezzeria e acquisto di mobili, installazione dei campanelli elettrici; 1887-88, restauro della torre. Questo anno è quello conclusivo, come dimostra il sunto di chiusura dei conti.

[14] Questo smentisce l'attribuzione, più volte ripetuta, ad Alfredo D'Andrade, indicato anche da A. Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino, 1965, nel capitolo dedicato alla villa dei Benso a Santena. Il volume contiene peraltro, in una nota sintetica, molte notizie esatte.

[15] Antonio Vandone di Cortemilia, *Melchior Pulciano*, commemorazione tenuta nella seduta della S.P.A.B.A. del 16 dicembre 1923, pubblicata nel bollettino della Società n. 1-2 del 1924.

[16] R. Morozzo della Rocca, *La Rocca de' Baldi*, Mondovì, 1939.

rilievo come quello per il castello di Santena, probabilmente già nel 1710, al più del 1711. Rilievo che non deriva tanto dalla grandezza dell'edificio, ma dall'importanza del committente e dal significato rappresentativo che costui affidava all'opera, come appare chiaramente dalle testimonianze e dagli atti della causa di cui abbiamo già fatto menzione.

Il castello che, come abbiamo già osservato, non ha alcunché di militare, se non un cenno alle murature di fortificazione nella scarpa del basamento, non può essere giudicato, per quanto riguarda l'opera del Gallo che per pochi elementi essenziali, a causa delle numerose trasformazioni.

L'impianto a C non presenta novità, ed il volume, che sottolinea nettamente le parti dell'edificio, riconferma la tendenza del Gallo ad una stereometria elementare, che non può trovare qui la ricchezza di episodi degli edifici religiosi. La disposizione planimetrica, che si adatta con intelligenza al terreno, è piuttosto chiusa; la scarsa sporgenza delle ali e la limitatezza dello spazio destinato al giardino davanti alla fronte principale, sopraelevato rispetto all'ambiente circostante, non danno in alcun modo la possibilità di leggere l'edificio come forma articolata.

Anche se una possibile, ma non probabile, decorazione prevista dal Gallo mancasse, è certo che non si trova qui alcuna traccia di quelle ricerche di movimento, ottenute attraverso la spezzatura dei volumi o l'accentuazione di qualche parte con differenziazioni decorative proprie della tarda architettura seicentesca del Piemonte, a prescindere dalle ricerche guariniane, del tutto estranee alla poetica del Gallo.

Una ricerca di precedenti ci può portare più indietro nel tempo: un'analogia dal punto di vista della struttura formale si può verificare con il castello di Agliè, limitatamente all'impianto che risale probabilmente al Castellamonte, ma più ancora alla semplicità di certe costruzioni militari.

Una semplicità che sembra rifiutare anche i modesti arricchimenti decorativi e le differenziazioni formali tra corpo centrale ed ali che il Bertola realizzava a San Martino Alfieri dalla fine del secolo. Scompaiono anche quelle caratterizzazioni delle coperture, di prevalente origine francese, che segnano specialmente proprio le residenze di campagna.

Un'assenza di influenze che caratterizza l'opera per una pulitezza, per un lieve marcarsi quasi razionalista delle lesene e delle fasce marcapiano, senza però che la struttura prevarichi il valore complessivo del volume, lo scinda in pieni e vuoti. Piuttosto una caratterizzazione della superficie di gusto genuinamente settecentesco a cui il Gallo si manterrà fedele anche in seguito, nell'ospedale di Fossano soprattutto, e, in forma ancora più attenuata a Mondovì, nell'ospedale e nel seminario.

Sono modi che in definitiva non si discostano dalla trattazione delle facciate di alcune chiese, come quella di Barge, per esempio, percorse da lievi aggetti verticali ed orizzontali che tendono a rendere equivalente il valore delle superfici nelle due direzioni.

Fa eccezione in questo panorama palazzo Durando di Villa, l'opera torinese del Gallo, molto influenzata dagli edifici preesistenti nella via Garibaldi, dall'ambiente cittadino determinato dall'attività di architetti juvariani e sotto la determinante influenza di Alfieri.

La decorazione a stucco del grande salone a piano terreno, con motivi ispirati alla caccia nel soffitto e panoplie alle pareti, nonostante qualche intervento ottocentesco, conserva il suo spirito originale, che mi sembra però risalire ad un tempo successivo ai lavori del Gallo.

Del tutto elementare, e abbastanza ritardatario per i tempi, lo schema distributivo, in parte alterato, caratterizzato da semplici locali simmetrici con le aperture poste secondo il classico schema dell'infilata.

* * *

Un momento di particolare interesse della vicenda architettonica di Santena è costituito dal progetto, che abbiamo visto anteriore al 1843-45, di una veranda da anteporre alla fronte principale dell'edificio, presentata in due versioni. La prima di esse prevede una balconata sorretta da mensole e coperta da un tetto sorretto da archi ribassati su colonnine, forse in ghisa, estremamente snelle. La seconda soluzione è invece studiata con un doppio ordine di colonne in legno, architravate.

Alle due soluzioni costruttive, tecnicamente molto diverse, corrispondono due soluzioni formali.

In quella in ferro, a mensola, una accentuazione decorativa non priva di ricordi settecenteschi (gli archi ribassati, l'estrema snellezza dei sostegni verticali) danno alla struttura un carattere di evidente aggiunta posticcia, quasi provvisoria; accentuano il carattere di estraneità con il corpo principale. Il progetto in legno, molto più pretenzioso, nonostante l'apparente semplicità, concepito con pochi elementi decorativi nella balaustra, esaurisce completamente lo spazio tra le ali laterali; con il doppio ordine di colonne ed una scalinata alla base, che accentua i riferimenti all'architettura classica, si pone come un intervento molto formalizzato, quasi una trasformazione dei valori complessivi dell'edificio.

L'uso del ferro alla fine del secolo XVIII, particolarmente in Italia, è un capitolo della storia dell'architettura che andrebbe meglio studiato nel suo concreto svolgimento, attraverso la documentazione sistematica dei pochi esempi rimasti in opera e di quelli apprezzabili attraverso le immagini.

L'uso delle colonne in ghisa è già diffuso, specialmente in Inghilterra, fin dal 1780, e si tratta delle prime applicazioni sistematiche all'edilizia industriale in concomitanza con i primi successi della nuova tecnologia nella costruzione dei ponti. Si tratta di applicazioni ingegneresche nelle quali si accompagnano le novità tecniche con la ripresa di forme derivate dal patrimonio classico e di un decorativismo che tanta parte avranno nell'evoluzione formale dell'architettura romantica ed eclettica. Forme e decorazioni avevano il compito di dare nobiltà ad un progetto utilitario. L'uso del ferro, per gli evidenti vantaggi in rapporto alla sottigliezza delle strutture, si diffonde nelle serre, nelle costruzioni da giardino, nelle gabbie e nei padiglioni, dove il tema, spogliato da ogni esigenza rappresentativa o da ogni volontà di fare dell'architettura l'espressione di valori metafisici, permette e suggerisce forme stravaganti e libertà fantastiche, oppure un'applicazione del nuovo materiale con una razionalità tecnologica priva di impacci.

Ancora alla fine del secolo e nei primi anni dell'Ottocento è noto l'uso del ferro in coperture tecnicamente molto audaci: nel 1786 nella copertura del Teatro

Francese, di Louis; nel 1821 nella cupola del padiglione reale di Brighton di Nash ed ancora nella stessa data per quella del granaio di Parigi.

Esempi notevoli, che traevano esperienza dai tentativi operati nella costruzione dei ponti, e che, come si è spesso osservato, attraverso l'uso delle catene e la loro disposizione per evitare spinte orizzontali sulle pareti dimostrano una conoscenza intuitiva dell'andamento degli sforzi, che io ritengo, e si veda in particolare la copertura del Teatro Francese, si valgano anche della esperienza degli architetti del Settecento nell'eliminazione delle spinte orizzontali delle volte con catene in ferro celate nella struttura.

L'architettura in ferro è accolta molto lentamente come una espressione architettonica degna d'essere considerata arte, e la cupola del Museo britannico, del 1856, è forse la prima realizzazione in un grande edificio; e non si tratta naturalmente di semplice questione di dimensioni.

Gallerie in ferro e vetro sono già esistenti a Londra fin dal 1790, ma il primo edificio importante e rappresentativo di questo genere è la galleria d'Orléans, del 1829-31. Anche qui si tratta però di un tetto di ferro e vetro su di una struttura tradizionale, su pareti trattate secondo le modulazioni dell'arte classica, che costituiscono l'elemento fondamentale dello spazio architettonico agli occhi dei contemporanei, anche se in realtà la luminosità e la trasparenza della copertura ne modificano completamente i valori.

Abbiamo già visto come il ferro entri nelle strutture verticali già nel 1790 negli edifici industriali, ma soltanto più tardi in opere di architettura civile: nel 1824 nel mercato di Parigi e nel 1835 in quello di Londra, addirittura nel 1794 in una libreria londinese, caso eccezionale che ebbe a destare molto scalpore. Si tratta ancora di edifici commerciali, ed il primo esempio veramente rappresentativo, e per lungo tempo isolato è ancora quello del padiglione reale di Brigthon, del 1821, dove la struttura portante in ghisa è liberamente esibita.

Ma soprattutto si possono ricordare le produzioni industriali in ferro e ghisa create per realizzare padiglioni, balconi, verande a uno o due piani, sistema che nei primi decenni del secolo si svilupperà, specialmente in Inghilterra, fino alla progettazione e produzione di vere e proprie costruzioni, praticamente prefabbricate e commercializzate su catalogo, per l'architettura coloniale ed edifici utilitari, anche complessi, come le stazioni ferroviarie. Un esempio particolarmente pertinente di realizzazioni di questo tipo è quello del famoso quartiere del Vieux Carré di New Orleans, le cui case, a partire dagli ultimi decenni del Settecento, sono costruite con grandi loggiati esterni in ghisa stampata di importazione europea, francese e spagnola.

Mancano in Italia fenomeni del genere su questa scala ed in tempi così lontani, né sono documentabili esempi isolati di una certa importanza, e ciò si spiega con la mancanza di quello sviluppo economico ed industriale che solo poteva esigere una produzione rilevante, ed inoltre non erano affatto venute meno, per una molteplicità di ragioni, la convenienza e la facilità dell'uso del legno, anche nelle grandi coperture.

Il progetto di Santena è quindi documento di un'applicazione nell'uso della struttura metallica che, pur nel suo carattere parziale trattandosi di una semplice balconata coperta, per il suo applicarsi ad un edificio di notevole rappresentati-

vità formale, è di una certa rilevanza. Non è forse azzardato vedere nella cosa un riflesso della cultura internazionale della famiglia Cavour e di quella sua apertura verso il progresso tecnico e le vicende esterne ai modesti confini piemontesi.

L'intervento a Santena rivela comunque le timidezze e le ambiguità proprie del tempo. Lo dimostra proprio il carattere più limitato della versione in ferro, il suo senso del provvisorio. È rivelatrice la didascalia che accompagna il disegno e giustifica la soluzione in legno, a due piani e sostenuta da colonne, attraverso una motivazione tecnica. Essa sarebbe fatta « a solievo della muraglia », che infatti è così meno sollecitata; ma l'espressione dimostra che non si pensava alla possibilità di una veranda a due piani in ferro. Non si concepisce in sostanza, quando si passa da una terrazza appesa a una struttura architettonica autonoma, strutturalmente e formalmente, la possibilità di utilizzare il nuovo materiale.

Una traduzione limitata ma significativa dell'ostracismo critico dei contemporanei che negavano valore architettonico alle strutture in ferro, o alle parti metalliche delle costruzioni eseguite con tecniche nuove.

* * *

Un'ultima rilevante vicenda è quella che verso la fine del secolo vede sull'edificio di Santena un intervento eclettico che lo porta alla situazione attuale. La trasformazione è profonda, per l'aggiunta di decorazioni di stampo manieristico, per la radicale trasformazione della leggera intelaiatura disegnata sulle superfici del castello dal Gallo. Ne è autore Melchior Pulciano, una interessante e poco nota personalità, operosa a Torino già dal 1864, come dipendente e poi collaboratore di Amedeo Peyron. Allievo del Mella, noto questi come restauratore secondo princìpi stilistici e storico dell'architettura, oltre che come progettista, il Pulciano si pronunciò tuttavia a favore del metodo filologico del restauro, i cui princìpi applicò in importanti lavori senza tuttavia una grande coerenza.

Laureato nel 1864 a vent'anni, è socio fin dal 1867 della « Società degli ingegneri ed industriali di Torino », di cui, dopo esserne stato segretario sotto la presidenza del Peyron, diviene membro di direttivo nel 1876. Pulciano è quindi a contatto con quell'ambiente dove, presenti i suoi maestri sul piano professionale, Mella e Peyron, sono dibattuti i temi della cultura architettonica piemontese nel momento in cui si è affermata la separazione tra attività artistica e tecnica, tra cultura degli ingegneri e degli architetti, anche se si ricerca confusamente una riunificazione. Di questo sono testimonianza i quesiti del primo congresso degli ingegneri e degli architetti italiani, che la società torinese discute nel maggio del 1872. Si ricercano « le condizioni fondamentali di uno stile architettonico il quale, giovandosi dei nuovi progressi della scienza e dei materiali da costruzione, serva ai bisogni, agli usi, ai costumi odierni delle varie province italiane, e ne rappresenti i caratteri nazionali e storici ».

A questa rifondazione metodologica si accompagna una ricerca di nuovi istituti, metodi e discipline per l'insegnamento, che si manifesta anche nella volontà di fare un vocabolario architettonico italiano « tanto per ciò che riguarda gli stili nazionali e stranieri del passato, quanto per ciò che si riferisce ai bisogni contemporanei ». Questi i temi del congresso, questi i dibattiti della società degli ingegneri ed industriali.

Nel momento in cui la cultura dei revival si esaurisce per lasciare il posto a tendenze deterministiche e tecnicistiche, nelle quali ha sempre meno importanza la definizione della superiorità di uno stile e sempre di più la fusione degli stili nello stesso edificio o nella ricerca di cosidetti « nuovi stili », quando conta sempre meno la scelta ideale e sempre più l'approfondimento e la classificazione tipologica, si tenta di ritrovare accademicamente il legame tra studio e invenzione della forma da una parte e l'evoluzione tecnologica della società.

Nell'ambiente torinese gli « ingegneri ed industriali » discutono anche del'Antonelli e del suo tempio israelitico, delle proposte orientaleggianti del Mella, concretizzate nella chiesa di San Giovanni Evangelista; si discute del progetto di ampliamento del Valentino in forme neomedievali, ma soprattutto di argomenti tecnologici, di scienza delle costruzioni, di idealizzazioni ingegneresche. Soltanto verso il 1890, soprattutto per merito del Donghi, nei bollettini della società compaiono scritti d'arte, studi sui problemi urbanistici di attualità, con maggiore frequenza.

Il Pulciano, che sembra assumersi nello studio del Peyron gli incarichi di maggior contenuto « artistico » e di restauro, rappresenta con altri questa tendenza alla rivalutazione dei problemi formali e culturali; è ricordato per le sue proposte neogotiche ispirate agli stili nordici, per i suoi restauri e l'attenzione verso la cultura locale.

Il clima edilizio della città, tra il 1870 ed il 1880, è chiaramente indirizzato, in conformità con quanto avveniva altrove, verso il neorinascimento, e ciò è documentato dall'attenzione che all'esposizione del 1890 è dedicata alle opere del Reycend, del Riccio, del Brayda, del Ceppi, e dai lavori, allora considerati al disotto dei loro meriti, del Promis.

Nonostante elementi ibridi, provenienti soprattutto dal neoromanico, e la mescolanza di spunti stilistici delle più varie regioni, il neocinquecentismo sembra prevalere, in sintonia con il clima europeo. Prevalenza che è ancora più accentuata se si passa dall'ambiente colto ed ufficiale a quello della pratica professionale.

Anche se, per la minore attività edilizia del tempo rispetto a quella attuale e la ristrettezza dell'ambiente professionale, non è possibile pensare ad una totale estraneità dei progettisti in voga nel momento alle discussioni delle riviste, delle società professionali e delle esposizioni, un sommario esame dei progetti presentati per l'approvazione al comune di Torino nel decennio dal 1870 al 1880, dimostra come molti tra i maggiori professionisti, cioè coloro ai quali erano affidati il maggior numero d'incarichi grossi e piccoli, i veri autori del volto complessivo della città, non appaiono tra i membri più in vista delle società culturali, tra i protagonisti del dibattito.

Nella pratica professionale le preferenze verso lo stile neorinascimentale, e soprattutto neocinquecentesco di ispirazione romana ma molto di più toscana, è di gran lunga prevalente, più di quanto non lasci pensare la panoramica offerta dall'esposizione del 1890.

Soltanto nel 1877 appaiono elementi neobarocchi nel teatro Alfieri e verso il 1878 il Riccio propone con insistenza una tendenza verso lo sviluppo di forme più complesse dal punto di vista decorativo, con reminiscenze di tardo Cinque-

cento, di Settecento piemontese, anche con ricerche cromatiche di un certo interesse. Sono proposte che appaiono sporadicamente, anche se accolte in esempi illustri, fra molti progetti rigorosamente neocinquecenteschi concepiti secondo schemi tipici, prevalendo ancora gli esempi derivati dall'architettura fiorentina su quelli romani: il Sangallo di palazzo Gondi, in particolare, gode di estremo favore [17].

Il Pulciano stesso non si discosta da questi temi, nonostante una maggior libertà ed ampiezza di applicazioni in stili diversi, che gli deriva dalla pratica di restauratore, che gli impone di progettare in neogotico in un edificio gotico e così via.

Grandi libertà fantastiche e contaminazioni tra barocchetto e suggestioni orientaleggianti appaiono in taluni chioschi.

Ancora una volta è quindi abbastanza precoce l'intervento a Santena, dove Pulciano ricerca valori decorativi e chiaroscurali più intensi, un legame alla tradizione locale regionale; dove distorce uno schema settecentesco, soprattutto nel rapporto tra aperture e fasce orizzontali, che non sarebbe stato impossibile recuperare ad una poetica neorinascimentale.

Il naturalismo manieristico del Pulciano a Santena non manca di invenzione e di libertà dai precedenti culturali, che sono molti ma mai pienamente conclusivi, a dimostrazione che alla base di queste reinvenzioni stanno studi attenti ed una inventiva non volgare.

Riferimenti si possono fare citando il Vittozzi della torinese piazza Castello, ove si ritrovano fasce orizzontali non dissimili da queste: non decorate, ma altrettanto anticostruttive, trattate come elementi portanti orizzontali che appaiono talora arbitrariamente svuotati. Impressione accentuata dal fatto che il « peso » dal punto di vista formale è dato proprio dalle finestre, senza raggiungere quell'effetto quasi di geometrico contrappunto che si riscontra a Santena tra la finestra e le sue cornici da un lato e dall'altro l'accentuazione che assumono i riquadri delle fasce comprese tra le finestre. Un altro precedente si può segnalare nelle decorazioni antropomorfe di piazza San Carlo, forse ancora quelle di C. Castellamonte, dove un rapporto ambiguo tra decorazione e struttura determina delle fasce orizzontali costituite dai timpani delle finestre e da elementi di decorazione superficiale.

Ancora al Castellamonte del Valentino si può guardare per un precedente alla struttura formale delle fasce orizzontali, ma anche per la forma dei timpani delle finestre del piano nobile ed in parte per quelle del sopralzo; dell'altro Castella-

---

[17] Sono stati consultati particolarmente: Archivio edilizio della città di Torino, dal 1870 al 1880, in specie gli anni 1870, '71, '78, '79, '80; Atti della « Società degli ingegneri e degli industriali » dalla fondazione (1866) alla cessazione delle pubblicazioni (1914), in modo particolare gli anni dal 1866 al 1903; il periodico « Ingegneria civile e arti industriali », diretto da G. Saccheri, Torino, 1875-76; D. Donghi, *L'architettura moderna alla prima esposizione italiana di architetura - Torino 1890*, Torino, 1891; E. Olivero, *L'architettura in Torino durante la prima metà dell'800*, Torino, s.d.; M. Passanti, *Architettura in Piemonte da Emanuele Filiberto all'unità d'Italia (1563-1870)*, Torino, 1945; C. Meeks, *Italian architecture 1750-1914*, Yale, 1966; M. Leva Pistoi, *Torino, mezzo secolo di architettura*, Torino, 1969; L. Patetta, *L'architettura dell'eclettismo*, Milano, 1975.

monte, Amedeo, si possono ricordare le figure zoomorfe della reggia di Diana. Non sono estranei neppure esempi barocchi più maturi, specialmente nel rapporto istituito fra le decorazioni dei vari ordini di finestre, che può richiamare il Guarini di Racconigi.

Ma l'esempio più convincente è quello di palazzo Boggiano di S. Albano, poi Lascaris, che fra le opere di Castellamonte è quella che denota la maggiore libertà degli elementi decorativi, che tendono ad una autonomia e ad un pieno svincolo da funzioni costruttive, in una figuratività già barocca ma con forti reminiscenze manieristiche. Occorrerebbe tuttavia verificare che l'edificio non abbia subìto interventi proprio in epoca eclettica.

A Santena il Pulciano, adattando una decorazione ad un precedente schema di pieni e vuoti, sottolinea con forza, attraverso un falso bugnato, le lesene; riquadra le finestre del sopralzo fino ad appoggiarne le spalle al marcapiano, mentre suddivide le fasce al primo piano, ed anche al secondo nelle ali laterali, secondo uno schema castellamontiano, attraverso delle piccole lesene verticali che però non sono più il sostegno dei davanzali, ma una semplice ripartizione geometrica, che per effetto della decorazione finisce per definire, più che il davanzale della finestra, gli intervalli.

Nessun pretesa o volontà di ritrovare uno schema nuovo, di reinventare il volume, di dare un nuovo senso all'edificio. Le ripartizioni verticali risultano piuttosto meccaniche, il valore assunto dalle decorazioni delle finestre, che è preponderante, contrasta con la loro distribuzione nello spazio: si avverte la non rispondenza d'epoca tra la distribuzione verticale e le forme della decorazione. Una casualità che colpisce soprattutto nel sopralzo e nell'attacco tra il corpo principale e le ali.

Difetti inevitabili e connaturati all'intervento, che si segnala comunque per essere stato tra i primi ad indicare una via largamente seguita dall'architettura piemontese (e non sempre felicemente) che troverà in seguito spesso alimento e limiti nella tradizione locale.

AUGUSTO CAVALLARI MURAT

SPERIMENTAZIONE STILISTICA DI CARLO PROMIS PER CARLO ALBERTO: UNA BASILICA CRISTIANA (1845)

Agli effetti della storiografia architettonica è ancora acuto il desiderio di conoscere i motivi ideali ed i tempi generativi del movimento stilistico detto « Eclettismo », apparso in una tipica stagione del Romanticismo e consolidatosi in Italia quale « Architettura del Risorgimento Italiano ».

Tali motivi ideali e tale origine sfuggono all'occhio critico se non se ne anticipa di molto l'esame dagli anni Sessanta e Settanta, quelli della capitale portata da Torino a Firenze e poi a Roma, agli anni Quaranta allorché Carlo Alberto sfoderava idonee e feconde armi ideologiche e materiali.

Le meditazioni di Carlo Alberto sugli stili architettonici più adatti ad una corte ottocentesca già rivolta alla direzione di uno stato nazionale vanno indagate nei rapporti personali del re con gli amici Bonsignore, Dupuy, Promis, Palagi, Melano e con la zia Maria Cristina, vedova di Carlo Felice, allorché egli, trentatreenne, venne responsabilizzato quale monarca effettivo.

Tuttavia al fine di fornire spiegazioni circa le indagini sperimentali effettuate in proposito d'architettura nel Piemonte e nella Savoia, non si può non risalire alle radici delle curiosità e passioni artistiche della stessa coppia dei regali predecessori Carlo Felice e Maria Cristina nel decennio antecedente, cioè dopo l'abdicazione di Vittorio Emanuele I. Forse Maria Teresa ebbe nella polemica meno influenza, lei di Toscana, che la « regina delle due Sicilie », questa molto più coinvolta nelle indagini stilistiche e nelle imprese archeologiche (Maria Cristina morì nello stesso '49 anno nel quale ad Oporto scomparve Carlo Alberto).

Siffatte polemiche ed imprese continuarono ad alimentare gli anni del regno del nipote Carlo Alberto (1831-49), in un momento particolare della storia artistica europea, coinvolta anche in sede operativa nel meraviglioso travaglio dei risorgimenti nazionali. La vita attiva dei politici cercava affannosamente appoggi ideali nelle tradizioni formali dei tempi più o meno lontani, nei quali si fossero manifestati primati di civiltà e di potenza. Entro la geografia europea, le nazioni nordiche cercavano supporti tradizionali linguistici negli stili medioevali, le nazioni meridionali negli stili mediterranei.

Qui nel Piemonte sabaudo, che covava la rinascita nazionale italiana, si era dibattuti nell'alternativa principale tra gotico e classicismo greco-romano, non trascurando di prendere in considerazione anche bizantinerie, lombardismi, rina-

scimentalismi, ed altro, come l'arte paleocristiana e l'arte etrusca. Si esciva fuori dai campi puristici (per esempio neoclassicismo dorizzante).

La « querelle » tra neogotici e neoclassici dalla metà del Settecento alla metà dell'Ottocento è stata già diffusamente studiata e direi anche volgarizzata. Comunque non ancora è stata sufficientemente indagata la stratigrafia di sedimentazione del movimento culturale, con azioni e reazioni produttive. Parecchie ondate, quasi ricorrenze vichiane a distanza di quarti di secolo, registra infatti il neogoticismo d'origine inglese, al quale contrasta un neoclassicismo risoltosi finalmente in eclettismo. Famosa è la ricerca d'uno « stile moderno di architettura », cioè d'un « nuovo stile », sviluppatasi clamorosamente nel 1846 in Francia. I discorsi in proposito di Viollet-le Duc, di Rochette, di Lassus, di Daly, di Schmit, di Beulé e di Coste circolano persino in specifiche antologie [1]. Viceversa scarsamente puntualizzata è rimasta la periodizzazione temporale deducibile agevolmente dalle stesse ondate di reviviscenza dei cosidetti « revivals ». Non è ancora sufficientemente vivida didatticamente questa sinusoide a motivo dello scarso studio sistematico in corrispondenza dei punti forti di concentrazione, coè nei punti nodali della detta curva sinusoidale.

L'attuale notarella informativa ha di mira, come già anticipato, un approfondimento nell'analisi dei dettagli del nodo culturale articolato a cavallo degli anni Quaranta del secolo XIX. Ed è stata preparata da uno studio nel Veneto relativo a Giuseppe Jappelli, l'autore del Caffè Pedrocchi e del Pedrocchino (1826-31 e 1838-41); e sarà seguita da un altro scritto circa anticipazioni settecentesche e primoottocentesche sugli interessi del gotico da parte di Simone Stratico, cattedratico padovano, nel nodo intorno alla cultura degli anni Venti [2]. Si concentra oggi l'attenzione sul Piemonte e specialmente sulla « resistenza al neogotico » sviluppato da Carlo Promis, uno dei più affezionati e colti collaboratori di Carlo Alberto, usato appunto dal re per dimostrare che condivideva le sue buone ragioni oppositive, mentre altri collaboratori s'allenavano alla linea di difesa neomedievalista. Promis insinua tra i tradizionali motivi neoclassicisti, come si dirà tra poco, stimoli protocristiani e rinascimentali, i quali sono da considerarsi l'inizio di modi cosidetti eclettici. Egli era reduce da una permanenza per studi architettonici ed archeologici a Roma di ben otto anni, tra '28 e '36 (salvo un rimpatrio breve tra 1832 e 1833); e non perdeva occasione d'evitare deviazioni dall'esperienza di studi fatta a Roma (« continuò a vivere il più romanamente che qui si potesse » dice Giacomo Lumbroso, 1877), ritornandovi a visitare archivi e biblionetiche negli anni '42 e '43 [3], ma passando anche per Lombardia, Veneto, Emilia,

---

[1] L. Patetta, *La polemica fra i Goticisti ed i Classicisti dell'Académie de Beaux Arts in Francia 1846-47*, Milano, 1974.

[2] A. Cavallari Murat, *Giuseppe Jappelli ed il suo revival neoclassicista*, « Atti del Convegno Internazionale Giuseppe Jappelli ed il suo tempo », Padova, 1977-79; Id., *Le « Exercitationes Vitruvianae » e l'approdo neoclassicista di Simone Stratico*, in « Filosofia », Torino, 3, 1978; Id., *Simone Stratico « sull'architettura gotica »*, « Studi in onore di Rodolfo Pallucchini », « Arte veneta », 2° sem., 1978.

[3] M. Ricci, *Carlo Promis, cenni necrologici*, Acc. delle Scienze, Torino, 1873; F. Sclopis, *Notizie degli studi di Carlo Promis*, Atti Acc. Scienze di Torino, 1873; G. Lumbroso, *Memorie e lettere di Carlo Promis storico ed archeologo torinese*, Torino,

Toscana ed altre regioni peninsulari elencate dai primi biografi Lumbroso e Sclopis.

Specchio nitido della nuova visione stilistica tentata da Promis in Torino è quel progetto ch'egli eseguì « D'ordine di S.M. il Re Carlo Alberto », « tra il 16 genn. e 26 febbr. 1845 », di « Basilica Cristiana », del quale si trovano nella Biblioteca Palatina di Firenze cinque fogli disegnati meticolosamente con inchiostro di china e firmati; taluni in scala al 200 ed altri in scala al 250 (figg. 1 e 2). La facciata principale è financo ombreggiata all'acquarello; contribuendo efficacemente a suggerire l'effetto reale ad opera eseguita: una immagine d'architettura viva e corretta nelle citazioni. Si tratta di rinvii preferenziali al rinascimento fiorentino, brunelleschiano; ma non manca la rievocazione dell'animo dei monumenti cristiani di Roma, delle celebri basiliche fuori mura.

Tale fatto conferma la profondità delle esperienze extrapiemontesi dell'autore, il cui riconoscimento giova a chiarire ed ampliare la mazzetta delle informazioni dateci dai contemporanei amici incontrati a Roma (l'abate Fea, Nibby, Canina, Bunsen, Franz, Luigi Marini).

Promis a Roma fu durante il pontificato di Gregorio XVI, dunque in un periodo nel quale si ponevano precisamente i problemi del recupero delle originali costruzioni protocristiane in forma basilicale, organismi architettonici allungati situati nelle classificazioni tipologiche all'opposto polo rispetto agli organismi centrali, con piante tondeggianti. L'avvenimento più impressionante dovette essere il restauro ed il completamento extrapolativo della Basilica di S. Paolo fuori mura, devastata dal pauroso incendio del 1823. Gregorio XVI fu il Papa della condanna del laicismo e come si diceva allora dell'indifferentismo; e fu anche solerte riavviatore delle norme liturgiche borromee sfavorevoli al tempio circolare, il quale ebbe tanta fortuna presso i barocchi ed i neoclassicisti a cavallo tra Sette ed Ottocento (di questi si ricordano il tempio di Possagno di Antonio Canova e la Chiesa della Gran Madre di Dio di Ferdinando Bonsignore qui sulle rive del Po).

A Roma negli anni del più prolungato soggiorno di Promis, i primi restauri degli organismi basilicali furono operati da Luigi Poletti; invece i successivi furono fatti da Virginio Vespignani, attivo sotto Pio IX (dal '43) e Leone XIII (dal '78). Promis riassunse le sue impressioni ed i suoi convincimenti in un rapporto a Carlo Alberto, ch'è da mettere in relazione con quei disegni, rimasto manoscritto presso la torinese Biblioteca del Re: « *Exposé des motifs qui doivent diriger les Architectes puisés dans les écrits des S.S. Pères, l'histoire ecclesiastique et la liturgie* ». Tale rapporto fu tradotto in italiano ad uso degli allievi universitari del Promis e del suo successore Giovanni Castellazzi; inserito poi in un libro di testo edito da Castellazzi raccoglitore diligente dei principali modelli

---

1877; A. Fabretti, « Atti della Società di Archeologia e Belle Arti della provincia di Torino », I, 1875; E. Olivero, *L'Architettura in Torino durante la prima metà dell'Ottocento*, Accame, Torino, s.d.; A. Cavallari Murat e coll., *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca, dalle origini classiche all'epilogo neoclassico*, Torino, Utet, 1968 (Capitoli: vol. 2, 1; B e vol. 1); A. Cavallari Murat, *Carlo Promis come urbanista: avvio per una bibliografia riabilitativa*, « Atti e Rassegna Tecnica, Società Ingegneri e Architetti », Torino, n. 7, 1969; Id., *Rischio di una perimetrazione storica a Porta Nuova*, « Opinioni Libere », n. 4, Torino, aprile 1975.

didattici del maestro [4]. Appunto tale pubblicazione realizzata nel triennio '72-'74 e messa in circolazione nel '75, ci fa conoscere postumo il contenuto italiano e le già descritte tavole della Basilica Cristiana progettata per Carlo Alberto, trasferite in tecnica litografica dallo stesso Castellazzi e da un suo collaboratore ingegnere a nome Giuseppe Comolli, avvalendosi soprattutto della perizia dell'incisore Giovanni Millièr, presso la ditta torinese Doyen (tavole CXVI, CXVII, CXVIII, CXIX e CXX, dalle quali (fig. 3) emerge che si trattava di un progetto ch'ebbe delle varianti, specialmente in facciata ove si poneva l'alternativa tra pronao semplice e pronao doppio).

Ritengo doveroso trascrivere in nota, con la postilla di Castellazzi, il testo intero della versione italiana [5].

---

[4] G. Castellazzi, *Fabbriche moderne inventate da Carlo Promis*, Torino, 1871-75. Giovanni Castellazzi era nato a Sartirana nel 1824 e morì a Saint Vincent nel 1876; fu Generale del Genio. Le date dell'insegnamento all'Università di Promis sono note: '43-'60; alla Scuola per gli Ingegneri del Valentino, dal '61 al '69 ufficialmente, ma al '64 effettivamente.

[5] Basilica Cristiana. « Appena Costantino ebbe dato la pace e la libertà agli adoratori del vero Dio, i Cristiani usciti dalle catacombe edificarono delle chiese. Essi dovevano avere ed ebbero in effetto sotto agli occhi delle considerazioni che erano di un ordine veramente superiore e che si ponno ridurre a quattro generi differenti:

« 1° La conservazione di ciò che si poteva mantenere degli antichi oratorii ossia delle cappelle segrete. Come la differenza fra i Cristiani perseguitati e trionfanti era immensa, ne derivò che la grandezza delle Chiese doveva essere e fu aumentata, e che non si poté conservare delle antiche cappelle che la mole dell'altare (*Mensa Eucaristica*) che il più sovente conteneva il corpo di un martire;

2° I bisogni del servizio divino. Era perciò necessaria una capacità sufficiente per contenere delle migliaia d'individui abbisognando inoltre che i medesimi potessero scorgere il sagrifizio divino, vedere e sentire il prete spiegare i vangeli o predicando la parola di Dio o le lodi dei santi, imperciocché nelle chiese è impossibile che uno possa regolare l'espressione stessa materiale del suo rispetto per il culto e adottare le differenti preghiere alla circostanza momentanea del sagrifizio divino senza che egli veda le differenti cerimonie, ed è impossibile di comprendere bene la parola del predicatore senza vederlo con qualche comodità. La migliore pianta di chiesa era adunque quella della Basilica antica dei Giudici, e questa pianta fu adottata dai Vescovi del tempo di Costantino, consacrata dai Concilii e dai Papi, seguita da per tutto, e, dirò ancora, santificata da Custace prete ed architetto della Basilica del S. Sepolcro fabbricata da Costantino in Gerusalemme, e da S. Paolino padre della Chiesa Latina, vescovo di Nola ed architetto della Basilica di S. Felice, la cui descrizione in versi ed in prosa ci è pervenuta nelle sue stesse epistole e nel suo poema *In natale S. Felicis*. Alcuni secoli più tardi le Costituzioni Clementine confermarono queste piante prescrivendo al riguardo che dovessero avere la figura di un quadrato lungo: pressoché tutte le Chiese erette dai Papi conservarono tale forma, ed ancora nel 1570 Carlo Borromeo nel suo sinodo di Milano osservava che i tempii rotondi convenivano più al culto degli idoli che all'adorazione del vero Dio;

3° I bisogni del servizio richiesero ancora che l'altare principale fosse elevato, che il presbiterio fosse intieramente sgombero, che il coro contenesse gli stalli del vescovo, dei cantori, ecc., che la luce cadesse dall'alto delle arcate, e che i muri perforati d'ambo i lati da finestre posassero sopra a colonne, ciò che rese necessarii i soffitti e conseguentemente allontanò dalle chiese primitive ogni idea di cupole non potendo queste ultime sostenersi che sopra a solidi pilastri;

Vi si nota il consenso con le costituzioni clementine dei primi secoli e con le costituzioni borromee del 1570, le quali prediligevano « un quadrato lungo » e molto ampio per accogliere moltitudini e facilitarle nel vedere con comodità le

---

« 4° Il simbolismo cristiano. La nostra religione annunziata dai Profeti e da essi indicata sotto una folla di simboli, doveva anche nella parte materiale conservare il carattere della pura spiritualità che si trova nella sua natura superiore e divina. I santi Padri, dei quali furono molto ammirabili la dottrina e perfetta conoscenza di tutto ciò che riguarda la religione, erano molto zelanti della conservazione senza macchie del simbolismo, e l'applicarono all'architettura in una maniera altrettanto saggia quanto pietosa. Nei loro scritti la riunione dei fedeli era significata dalla *Nave* (*Navis*) lanciata in mezzo alle tempeste del mare; da essa il profeta Gionata era stato gettato nelle onde per la salute dei marinai, e Gionata era il tipo del divino Salvatore, come la nave era stata quella dell'antica Sinagoga. Ora i Padri volendo porre sotto agli occhi dei fedeli in una maniera eziandio materiale la nave delle chiese, s'accostarono al quadrato lungo, che è la figura che meglio rappresenta in architettura quello di un vascello; venne quindi ad essere rappresentata nella nave materiale d'una basilica quella spirituale e figurata contenente le anime cristiane. Per tal modo l'edifizio colle sue decorazioni parlarono non solamente agli occhi come le nostre, ma allo spirito, all'anima ed alla educazione cristiana dei fedeli; i profeti e gli apostoli in mezzo a palme delle quali l'asprezza della scorza contrasta colla dolcezza dei frutti, significavano che le privazioni sostenute per Dio saranno ricompensate, mentre che le foglie esprimevano il premio del martirio. L'olivo significava la pace che Dio diede a Noè; e le foglie della vite i prediletti di Gesù Cristo che se stesso aveva paragonato a tale ricco arboscello comparando i suoi discepoli ai branchi della vigna. Le stesse considerazioni spiegano i rimanenti altri numerosi simboli, ond'è che nelle antiche basiliche si vedono i muri del coro circondati da figure di Apostoli fra le palme, la vigna sulla volta o sul fregio ed in alto il Salvatore in mezzo alla gloria, oppure il Padre Eterno trionfante sopra alle nubi in mezzo ai primi personaggi dei due Testamenti: attorno alla gran nave delle storie desunte dalla Bibbia e dal Vangelo.

« Ma la Chiesa Cattolica restando immutabile nel dogma, si è poco a poco raddolcita per quanto riguarda la liturgia: così non si sono più distinti dal resto dei fedeli le quattro classi dei penitenti, i lati delle chiese sono stati decorati da cappelle ed i battisteri rinchiusi nelle pareti, si soppressero le gallerie superiori per le donne, il Sacramento della penitenza richiese dei confessionali, ecc.: ma tutto ciò non cangiò la parte essenziale della decorazione e della distribuzione che rimasero ognora fedeli di necessità alle piante primitive ricavate anteriormente dai bisogni del culto, dall'autorità dei Padri della Chiesa, dai simboli, mentre che questi dati producevano in architettura la distribuzione più acconcia al soggetto e per conseguenza il tipo veridico della bellezza artistica.

« Riassumendo si deve conchiudere: che ogni Chiesa veramente cristiana non deve allontanarsi nella sua architettura da ciò che è stato stabilito dai santi Padri al tempo più glorioso della Religione, e che si deve per conseguenza togliere tutto ciò che tiene al paganesimo nella forma, di capriccioso e d'incomodo nelle piante, che si deve ritenere delle antiche basiliche quanto è possibile, seguendo non pertanto quelle variazioni che la saviezza dei Pontefici ha poco per volta introdotto, e che sono state motivate dai sopraggiunti cambiamenti nei privati costumi; infine per riguardo a quanto spetta alla decorazione architettonica, ai dipinti ed ai bassirilievi, la maniera e lo stesso pensiero ci sono indicati dai capi d'opera della scuola così pura, così sublime ed ognora così veramente cristiana del risorgimento.

« E ciò si deve per l'appunto avvertire perché la Religione cristiana avendo erette le sue Chiese in un'epoca di decadenza dell'arte, sarà il complesso che si dovrà seguire tal quale ci è stato trasmesso coi simbolismi e lo scopo ultimo; ma per ciò che risguarda lo stile, gli ornati, le sagome, si deve indubitatamente dedurlo dai monumenti di

cerimonie all'altare sopraelevato e sentire le prediche dagli amboni [6]. Si intravede anche la nostalgia d'un simbolismo antico e veridico e di una finalità liturgica non distorta, quale a Promis appariva nello stile, negli ornati e nelle sagome deducibili « dai monumenti d'un'epoca migliore nella storia dell'arte, purché tale epoca sia ispirata dal genio del Cristianesimo ». Per « quanto spetta alla decorazione architettonica, ai dipinti ed ai bassorilievi, la maniera e lo stesso pensiero ci sono indicati dai capi d'opera della scuola così pura, così sublime ed ognora così veramente cristiana del risorgimento ». Cioè, in termini storiografici attuali, era necessario metter mano ad un revival del rinascimento. Un neorinascimento che cancellasse le distrazioni (dei barocchi; e forse pensava dei gotici, andando a ritroso) perpetrate da quanti idearono templi « che più convenivano al culto degli idoli che all'adorazione del vero Dio » e che tenevano « di capriccioso e d'incomodo nelle piante », per cui si debbono imitare le planimetrie basilicali (« si deve ritenere delle antiche basiliche quanto è possibile, seguendo quelle variazioni che la saviezza dei Pontefici ha poco per volta introdotto e che sono state motivate dai sopraggiunti cambiamenti nei privati costumi »).

Dunque, apparirebbe trasparente il dissenso rispetto al neogoticismo, il quale già serpeggiava alla corte sabauda da quando Carlo Felice aveva fatte scelte nella direzione stilistica gotica per Altacomba con l'architetto piemontese Ernesto Mellano e dal momento, in epoca più recente, nel quale Carlo Alberto aveva chiamato il bolognese Pelagio Palagi spingendolo talora al gusto neogotico (soventemente associato a Mellano) specialmente nella zona d'attività privata della corte [7], nei

---

un'epoca migliore nella storia dell'arte, purché tale epoca sia stata inspirata dal genio del Cristianesimo ».

Coll'esposizione di questi motivi, stati ricavati dagli scritti dei santi Padri, dalla Storia Ecclesiastica e dalla Liturgia, il Promis corredava il progetto della Basilica Cristiana in queste tavole rappresentato, che commessogli da S.M. il Re Carlo Alberto, doveva eseguirsi nei pressi del reale Castello del Valentino. Questo progetto è per ogni riguardo pregievolissimo, ed io col medesimo e coll'esposizione delle suaccennate tradizioni, che debbono dirigere gli Architetti nella composizione delle piante e nello studio della decorazione delle Chiese, credo di chiudere degnamente la pubblicazione della presente opera, che, la Dio mercede, ho potuto condurre a compimento.

Nella compilazione mi sono stati di valido aiuto l'amico mio ingegnere Comolli Giuseppe ex Capitano del Genio, e l'incisore Giovanni Millièr della brava e diligente litografia Doyen, alla quale ultima non che ai primi devo qui parole d'encomio ed azioni di grazia. Aveva inteso nel principio di questa pubblicazione d'aggiungere ai progetti del Promis maggior numero dei miei proprii, ma la morte del mio caro Professore avvenuta il 20 maggio 1873 con estremo cordoglio de' suoi, mi fece cambiare di proposito eccitandomi a stampare di Lui quanto ho maggiormente potuto.

Valga questo mio lavoro a perpetuare la memoria del grande amore che ho sempre a Lui portato, ed a ricordare ai giovani studiosi, cui l'ho dedicato, l'operosità e l'ingegno di un tanto Maestro nell'arte

[6] L. Canina, *Esposizione sull'architettura dei templi cristiani in generale ed in particolare su una sostituzione della chiesa cattedrale di S. Giovanni in Torino*, Roma, 1843; saggio seguito a quello del '34-'44 su « *L'Architettura antica descritta* ».

[7] L. Cibrario, *Descrizione delle feste torinesi nell'aprile 1842*, Torino, 1843, allegata *Guida delle feste torinesi per le reali nozze di Vittorio Emanuele e Maria Adelaide*, Torino, 1842; A. Boidi, *Pelagio Pelagi e il neogotico in Piemonte*, « Bollettino Società Piemontese d'Archeologia e Belle Arti », XIX, 1965; F. Dalmasso, *Architettura neogotica nel primo periodo albertino*, « Piemonte vivo », n. 6, dic. 1968; A. Griseri e

castelli e nella campagna aperta (Pollenzo, Racconigi, ecc.). Per l'attività ufficiale dello stato ed in sfera ambientale cittadina, Carlo Alberto, come prima lo stesso Carlo Felice, fu per un'architettura neoclassica rievocativa di canoni vitruviani ed ellenici. Fa tuttavia eccezione la sperimentale attività stilistica neomedioevalista dal re imposta a Palagi: gli ordinò di progettare per il Borgo Nuovo una chiesa neobizantina ed un'altra neogotica. Quei progetti sono ora conservati a Bologna e li si videro nella mostra « Pelagio Palagi, artista e collezionista » in Bologna e, parzialmente, in Torino. A queste ultime chiese, « gotiche » come si diceva allora, faceva eco una chiesa « gotica » per Racconigi, ma nella prospettiva d'impiego privato cui prima si alludeva.

Interessante è notare che le chiese cittadine neomedioevaliste avevano dei vincoli urbanistici impegnativi e dei vincoli economici ancora più gravosi. Avendo il collaboratore di corte toccato i quattro milioni e mezzo di spesa prevedibile, si bandì financo un concorso pubblico col limite di costo di 300 mila lire di spesa.

Nella mostra bolognese i templi « gotici » cittadini portavano numeri di catalogo 148, 149 e 150; quello bizantino 151.

L'avvolgimento a cordone delle due tematiche d'origine medioevale, la gotica e la bizantina, era frutto d'un acerbo clima critico in proposito [8] che sfociò in sede pratica in norme quasi professionali nell'ultimo terzo del secolo con il prevalere in Piemonte dell'incontrollabile architetto Enrico Arborio Mella [9], restauratore poco corretto e compositore oggi disapprovato.

Comunque queste tematiche neomedioevaliste vanno oggi riconsiderate anche alla luce della reazione contro di esse provocate dalle vecchie tematiche tradizionali nel glorioso solco del neoclassicismo, ch'era reviviscenza di romanità e di grecità. Resisteva la tradizione anche per la possibilità di legame all'arte ufficiale dei monarchi della Santa Alleanza e della Restaurazione. La monarchia sabauda restaurata, riabilitando Ferdinando Bonsignore nonostante le sue compromissioni coi francesi di Napoleone, aiutava il neoclassicismo a resistere. Bonsignore fu professore all'Accademia delle Belle Arti ed all'Accademia Militare sino al 1836 e morì ottantatreenne nel 1843.

R. Gabetti, *Architettura dell'eclettismo: un saggio su G. B. Schellino*, Torino, 1973; A. M. Matteucci e autori vari, *Catalogo della Mostra Pelagio Palagi collezionista e artista*, Bologna, 1976 (Supplemento per la mostra ridotta al Palazzo Reale, Torino, 1977).

[8] Cfr. anche: E. Castelnuovo, *Una disputa ottocentesca sull'archetittura simbolica*, « Essay in the History of architecture presented to R. Wittkower »; e dello stesso, sempre su Altacomba, in « Atti del Convegno Jappelli e il suo tempo », Padova, 1977-79; si collega il simbolismo ad un contesto emblematico della tradizione centroitaliana (come indicato da Cordero di San Quintino, *Dell'Architettura italiana*, Brescia, 1829). Cfr. inoltre: L. Cibrario, *Storia e descrizione della Regia Badia d'Altacomba*, Torino, 1843; Id., *Descrizione del carosello del 31 febbraio 1839 in onore dello Czarevic Alessandro di Russia*, con litografie di Gonin.

[9] E. Mella, *Elementi di architettura romano-bizantina detta lombarda*, 1855; è successivo all'altro più divulgato E. Mella, *Elementi di architettura gotica da documenti antichi trovati in Germania*, Milano, 1857; scritto che gli procurò qualche critica garbata da parte di Promis per quanto attiene al carattere cabalistico delle fraterie commacine.

Dico questi dettagli anagrafici poiché nell'attuale notarella storiografica è programmata la presentazione d'un altro disegno postillato in accezione significativa nei riguardi degli umori stilistici del re Carlo Alberto e della Corte, sottolineando ancora una volta le ufficiali predilezioni neoclassicistiche.

Si tratta d'una curiosa copia scolastica di modello di pronao ottastilo di stile corinzio sormontato da grande timpano triangolare (la facciata del Pantheon adattata ad uso moderno). L'elaborato sembra rivelare due mani esecutive, d'un giovane inesperto e di un adulto didatta; la mano magistrale sembra avere acquerellato sotto gli occhi dell'allievo l'ombreggiatura a chiaroscuro, efficace e gustosa. In calce sono segnate: una firma « Vittorio di Savoia »; una data « l'ultimo giorno dell'anno 1835 »; una intitolazione « Ciò che a Giove altre volte, a Cristina dedicato s'innalza » (fig. 4). È evidente che trattasi del principe ereditario Vittorio Emanuele, ancora ragazzo, che si rivolge in tono affettuosamente scherzoso a Maria Cristina, la vedova di Carlo Felice, regalandole l'elaborato eseguito d'ordine dell'augusto genitore (Carlo Alberto) e del governatore dei suoi studi (Cesare Saluzzo) e del precettore (padre scolopio Lorenzo Isnardi), sempre cotanto preoccupati della ben nota svogliatezza.

Orbene è chiaro il valore di contenuto: un apprendista al potere regio deve conoscere l'architettura canonica del potere. Invece non è semplice scoprire chi si prestò a fornire l'erudizione stilistica al principe ereditario. Tale domanda se l'è posta Rosanna Maggio Serra collocando il disegno acquerellato nelle vetrine della da lei ordinata « Mostra degli artisti piemontesi (1830-1857) », svoltasi alla Galleria d'Arte Moderna nel 1977, però non inserendone i dati nel cataloghino dell'esposizione stessa.

Bonsignore? Forse troppo vecchio; e, per quanto si è detto, stava andando in pensione. Dupuy? abbastanza giovane da potergli dare un compito di tale natura, lui che gravitava attorno a palazzo Chiablese quale « Architetto di S.M. Maria Cristina », uomo di fiducia di una raffinatissima cultrice d'arte.

Purtroppo di Alfonso Dupuy si sa poco. Si conoscono: un disegno per il castello di Montecavallo a Vigliano Biellese (1839); nell'Archivio Municipale di Torino, il progetto della chiesa di S. Francesco di Sales all'angolo tra via S. Lazzaro e via del Belvedere (oggi via dei Mille e Fratelli Calandra), ossia la chiesa delle Sacramentine (1843); i suoi interventi (1845-46) nella chiesa di S. Lorenzo adattando l'Oratorio dell'Addolorata (che fa da anticamera alla chiesa guariniana su piazza Castello) e nella prima cappella a sinistra della stessa chiesa (riservato alla Società degli Architetti e Scultori Milanesi con la pala di Pietro Ayres rappresentante le anime purganti) [10].

---

[10] E. Olivero, *L'architettura in Torino durante la prima metà dell'Ottocento*, Torino, s.d.; L. Tamburini, *Le Chiese di Torino*, Torino, s.d.; A. Griseri e R. Gabetti, cit. in nota 7; L. Mallé, *L'arte in Piemonte*, Torino. A proposito delle capacità disegnative di Vittorio Emanuele II di Savoia, ora che sto correggendo le bozze di questa mia comunicazione alla SPABA (22 aprile 1978), trovo altra conferma in un saggio di disegno topografico dedicato anche questa volta ad una parente « alla Madre » in data 15 ottobre 1836 (cfr.: G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978; a p. 147 ed a fig. 57, raffigurante il « Piano di Stupinigi e dintorni », « Primo Saggio di Topografia »).

La chiesa delle Sacramentine (fig. 5) è ornata all'interno e all'esterno da colonne corinzie (il pronao, esastilo, è stato eseguito da Carlo Ceppi solo nel '70 però seguendo il disegno di Dupuy); interessa la polemica annosa dell'opportunità di aule oblunghe anziché tondeggianti, realizzando un connubio tra il tipo Pantheon ed il tipo basilicale, tuttoché l'occhio fruitore sappia lasciarsi comandare dal flusso predominante della selva di colonne che vanno dal pronao al coro absidale, quali segni d'una speciale semiotica architettonica. Il giovane « Architetto di S.M. Maria Cristina » entra vitalmente nella costruttiva polemica delle conformazioni d'edilizia sacra tra « rotonda » e « rettangolare lunga ». Olivero asserisce che Carlo Alberto apprezzava molto il progetto di Dupuy.

E per quanto si riferisce all'altra personalità coinvolta nel « quiz » del disegnino del Principe ereditario, cioè a Maria Cristina, che si può dire? Non si può che ribadire la profonda vocazione archeologica di Maria Cristina e la sua influenza sul consorte Carlo Felice e, credesi, anche su Carlo Alberto.

Qualche anno fa nell'itinerario antologico monumentale del Canavese [11] asserivo che « anche la finora considerata inutile figura di Carlo Felice, vista qui nella terra canavesana diventa soggetto di studio interessante nonostante la retrograda concezione politica. Del re della Restaurazione e della consorte regina Maria Cristina non tutto era anacronistico, nella loro scia. Essi portavano qualcosa di sintomatico delle funzioni del mecenatismo nel tempo assolutista ormai quasi dappertutto obsoleto. I primi avvii a recepire dal gusto neoclassico motivazioni inedite nel gusto dagli scavi di Ercolano, Pompei ed altri luoghi furono stimolati dai Borboni napoletani. Indagando siffatto primato civile a metà Settecento si comprende che la patria napoletana nella civiltà europea non fu sempre solo in zona di retroguardia. Analogamente, nelle ultime avvisaglie del neoclassico padano, emergono le sollecitazioni al gusto del *revival* antiquariale egizio, greco, romano. Gli scavi drovettiani in Egitto e gli scavi fatti curare dalla consorte di Carlo Felice nell'Isola Farnese, a Tuscolano ed a Vejo, i cui reperti in buona parte furono trasportati a Torino e ad Agliè nel Castello - palazzo dei duchi del Chiablese ». Chi voglia attingere notizie di prima mano per i luoghi d'esplorazione deve consultare pubblicazioni del tempo [12]: uno dei primi giovanili saggi di Carlo Promis (1836) lodato da ingegneri francesi prosciugatori del Fucino per i principi Torlonia [13]; due di S. Campanari; e due di Luigi Canina (1838-39).

La raccoltina di marmi antichi messa insieme dalla regina nei suoi possessi dei dintorni romani (un tempo appartenuti ai Farnese) era intitolata « *Monumenta Tuscolana a Carolo Felice Sardiniae rege et regina Maria Christina inventa* ». Ma

---

[11] A. Cavallari Murat, *Tra Serra d'Ivrea Orco e Po*, Torino, 1976, scritto che fa coppia con *Lungo la Stura di Lanzo*, 1973.

[12] C. Promis, *Le antichità di Alba Fucense negli Equi*, 1836; Id., *Rilievi negli scavi di Luni*, ms. 1837; S. Campanari, *Descrizioni de' vasi rinvenuti nelle escavazioni fatte nell'Isola Farnese per ordine di S.M. la Regina Maria Cristina di Sardegna negli anni 1838 e 1839*; L. Canina, *L'antica città de' Veji*, con *Descrizione dell'Antica Tuscolo*.

[13] Ricordo, per le assonanze nell'ambiente padovano, che i lavori della famosa villa Torlonia di Roma con interventi jappelliani, furono iniziati nel 1838, inaugurati nel 1840, con elaborazioni ancora nel 1842 (Jappelli era già stato in Francia ed in Inghilterra nel biennio '36-'37).

i più importanti scavi furono effettuati in tempo di vedovanza; è precisamente in quel periodo che l'ex regina contribuisce a fare della cultura prestigioso lustro nella piccola corte torinese; ed è per questi motivi che ritengo debba considerarsi collaboratrice del nipote Carlo Alberto, sino ad interessarsi anche della formazione storico artistica del principino ereditario e della diatriba carlalbertina sugli stili nazionali più idonei a convertire l'immagine dei Savoia dinastia alpina, o quasi transalpina, in una più peninsulare fisionomia di monarchi mecenati nella direzione dell'arte mediterranea.

Dal '35 al '45, tuttavia, questo interesse per la tradizione italiana subisce una importante modificazione, che è segnalata dal progetto di cattedrale cristiana, la quale potrebbe financo dirsi cattedrale neorinascimentale per i caratteri costitutivi della composizione sinora investigati. La data '45 segna perciò la critica retrodatazione d'un nodo delle successive conversioni stilistiche in ambito eclettico: molto prima dei due trasferimenti della capitale del regno italico in Firenze ed in Roma. Se la storiografia architettonica non se n'è accorta prima, ciò dipende forse dalla messa in onda dei disegni eclettici rinascimentali di Promis con la pubblicazione dell'allievo Castellazzi che, come già s'è detto, porta le date '71-'75.

Tale collezione didattica ci permette, a questo punto delle indagini strutturali del movimento locale piemontese, di considerare altre due tappe, alle tavole CXIII, CXIV e CXV: i progetti di una Cappella e di una Chiesa (fig. 6) appartenenti « al novero di quei molti che il Promis nella solitudine di sua stanza in casa Seyssel aveva, come egli amava ripetere, composto unicamente per sé e che non fece vedere che a pochissimi dei suoi allievi », dice Castellazzi. Si parla di solitudine in una nuova residenza, appunto in casa Seyssel sulla contrada delle Finanze al numero quattro (ora via Cesare Battisti), avendo abbandonato l'altra del Susambrino la quale male si addiceva per la malferma salute [14]. Si narra che « il nostro autore, ritiratosi dagli affari del mondo, aveva sentito il prepotente bisogno di dar sfogo alla folla d'idee, che nella vasta mente gli pullulavano, e sono per larghezza di pensieri, finezza di sentimenti, e bellezza di proporzioni veramente ammirabili » [15]. Infine si dà notizia che fra il '52 e il '63 (anno in cui progettò

---

[14] Giacomo Lumbroso riporta a p. XX queste note autobiografiche tratte da due lettere al marchese Amico Ricci, autore di una *Storia dell'Architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*, Modena, 1857-60: « Vi scrivo dal nuovo studio in contrada delle Finanze nº 4, casa Seyssel. È una camera bellissima e fornita di ogni comodità e tutta messa a nuovo; a paragone della a voi ben nota stalla del Susambrino può parere un Olimpo. Gran che! io fui messo in fuga da un pianoforte; o potenza della musica! » (23 ottobre senz'anno). « Per parte mia nulla trascuro onde procacciarmi quiete, e poco per volta, abbandonando ogni pubblica ingerenza, tendo a fornirmi di tempo e soprattutto di quiete. O amico, che brutta cosa, per chi ha l'anima sdegnosa, è il doversi arrabattare col pubblico! » (maggio 1856).

[15] « I medesimi — continua Castellazzi — poi sono stati disegnati su cartoncino liscio con tale una freschezza di linee ed eleganza di contorno che io non vidi mai gli eguali ». Avendolo interrogato circa la rapidità di tracciamento di quegli elaborati, egli rispose che in certi momenti di chiarezza « vedeva il progetto come fosse già interamente delineato e non provava nel metterlo in carta maggiore difficoltà di quella che s'incontra a trarre un lucido da un disegno esistente ».

l'Accademia delle Belle Arti per piazza Bodoni, ultimo progetto della sua vita operosa) sono da collocarsi i progetti immaginari della cappella e della Chiesa.

Si tratta d'una significativa datazione, *post quam et ante quam*, neorinascimentale dell'eclettismo piemontese; il quale spiegherebbe la presenza locale di modelli determinanti e puntuali per l'apparizione delle caratteristiche speciali della facciata ferroviaria di Porta Nuova ad opera dell'allievo più lodato di Promis, il fortunatissimo Carlo Ceppi (in quell'opera collaboratore di Alessandro Mazzucchetti). Siffatto ordito ornamentale eclettico con preferenze neorinascimentali, concepito nel '60, sarebbe così non mero prodotto d'imitazione di modelli forestieri; bensì significherebbe sviluppo autoctono che, vedi il caso eccezionale, passerebbe dall'architettura ecclesiale alla monumentalità trionfalistica del mezzo di trasporto ferroviario; monumentalità allora nascente ed in Torino conscia delle gerarchie dei suoi miliari nella piccola e nella grossa geografia politica, sociale, economica [16].

Il concetto di evoluzione, dell'arte di Ceppi quale ramo frondoso innestato nella grande matrice promisiana, è già stato notato [17]. Qui ora va ribadito e approfondito criticamente.

Occorre: riconsiderare la parte alta della facciata della basilica, con quei tre alti e dilatati archi circolari (1845); successivamente analizzare i cinque ancor più slanciati ed espansi archi della facciata in piazza della Consolata di casa Rizzetti (1846); poi riprendere il finestrone centrale della chiesa ed i tre arconi tamponati da vetrate della cappella (1852-63). L'esperimento formale innescato da Promis (figg. 7, 8, 9) può concludersi negli spunti raccolti e fatti fruttificare dall'allievo Ceppi e dall'intelligente Mazzucchetti, il quale sapeva che l'arduo compito di associare ad una struttura metallica (quella della scomparsa grande tettoia) una architettura di facciata lapidea non poteva essere risolta che come lui e Ceppi scelsero di fare. Diceva Mazzucchetti: « Senza rinunciare però alle costruzioni metalliche, ed anzi utilizzando la loro idoneità superiore per le armature di grande dimensioni... si adottarono esclusivamente le costruzioni murarie nei prospetti esterni e si prescelse uno stile che senza appartenere precisamente ad una scuola o ad un'epoca, offriva il più esteso campo alle combinazioni e variazioni, cui tornasse utile ricorrere ».

---

[16] Dissi sul *Catalogo della Mostra del Traforo del Frejus* (ed. Provincia Torino, 1957) che la Stazione di Porta Nuova significava un'ambiziosa puntualizzazione d'una dignità di capitale europea per Torino, una delle tappe della valigia delle Indie, attraversante mezzo mondo conosciuto. Cfr. anche: A. Mazzucchelli, *Scalo ferroviario eretto in Torino su disegno dell'ing. A. M.*, Torino, 1867; riedito sul « Giornale del Genio Civile », 1867; L. Mirone, *La stazione ferroviaria di Torino, Porta Nuova*, « Atti e Rassegna Tecnica, Società Ingegneri e Architetti », Torino, 1962. I lavori della linea di Genova avevano avuto inizio in epoca carlalbertina tra la fine del '45 e principio del '46; a Torino s'ebbe una stazioncina provvisoria su via Nizza dello Spurgazzi e di questo furono ad Alessandria la stazione costruita sul 1849-50 e quella di Genova del 1850-60.

[17] E. Bruno, *Ricordando il Maestro* (Carlo Ceppi), « L'Architettura Italiana », ottobre 1928. È detto: « Abbiamo visto negli albums del Maestro (ora purtroppo in gran parte scomparsi) gli schizzi della magnifica facciata: concepito il primo ancora nella maniera del Promis, gli altri via via differenti fino al modello che fu adottato, con l'enorme invetriata ». L'esecuzione è nel lasso di tempo 1861-66.

È ben lontana dalla finalità di questa nota la rivendicazione di un primato torinese in tema di eclettismo applicato all'arte ferroviaria; la *Gare de l'Est* a Parigi (Duquesney, 1847-52) tiene ben salda una sua posizione di antipazione tipologica; tuttavia quelle stesse parallele istanze che determinarono lo stile rappresentativo del secondo Impero nella vicina Francia hanno delle consanguinee istanze indigene qui da noi. E la dimostrazione viene dalla considerazione dei fermenti avviati a sperimentazione nella cerchia carlalbertina con frutti d'alta classe di « *Rundbogenstil* » anche a Torino [18].

Certamente non si può comunque ignorare che all'ordito sperimentale neorinascimentale stimolato dall'insoddisfazione per il neogotico, vanno aggiunti altri orditi da studiare; ivi compresi quei recuperi di neodorismo che permisero a Carlo Promis di fare la grande sortita dall'architettura di dettaglio nella scena urbana immettendosi a possenti bracciate nell'urbanistica d'insieme. È quest'ultima la stupefacente gloria del maestro torinese, autore d'uno dei più prestigiosi volti di Torino localizzato nel nodo viario di Porta Nuova, il quale s'espande intorno come il suono d'un diapason nei meravigliosi corsi alberati che da quelle sette piazze serventi la stazione si inerpicarono nella campagna fuori delle mura settecentesche fatte demolire dai francesi nel primo Impero.

I « casoni alla Promis » del '51 (fig. 10) hanno una loro individualità architettonico-urbanistica che merita un altro attento discorso da iniziare ancora nell'*humus* pre '49, *humus* albertino.

---

[18] « *Rundbogenstil* », significante stile ad archi a pieno centro, portava nella propria denominazione il ricorso del significato di stile di reazione, antigoticistico, modo negante valore alle conformazioni « archiacute ». Il porticato sottostante anteriormente alla grande vetrata semicircolare illuminante la tettoia della *Gare de l'Est* era ad archi su colonne d'ispirazione brunelleschiana, archi fiancheggiati da motivi scultorei: come nella basilica cristiana carlalbertina, ma col ritardo di qualche anno.

RICCARDO NELVA

CARATTERI DELL'URBANIZZAZIONE DELL'EX PIAZZA D'ARMI DI TORINO

Queste note si riferiscono all'urbanizzazione dell'ex piazza d'Armi di Torino, a quell'area cioè attualmente occupata in parte dal Politecnico ed in parte da un quartiere residenziale, topograficamente compresa tra i corsi Castelfidardo, Einaudi, Galileo Ferraris, Montevecchio.

Occorre precisare che tale area fu utilizzata come piazza di esercitazioni militari solo nell'ultimo quarto dell'Ottocento, fu formata infatti in seguito alla lottizzazione ed edificazione della precedente piazza d'Armi [1] situata a lato della Cittadella e compresa tra i corsi Oporto (ora Matteotti), Principe Umberto (ora Re Umberto), Duca di Genova (ora Stati Uniti) e Vinzaglio.

La storia recente dell'ex piazza d'Armi inizia nel 1904 quando il Comune di Torino ne entra in possesso in seguito a permute di altri terreni con l'autorità Militare.

Da questo momento ha inizio una vicenda che si può definire ricca di polemiche e di punti di discussione e che, strano a dirsi, ancor oggi hanno dei riflessi. Il poter disporre da parte del Comune di una tale area appetibile (siamo a ridosso del centro cittadino) in un momento di favorevole espansione edilizia [2] è un fatto certamente notevole. Tre lati del perimetro della piazza erano confinanti con zone completamente edificate, precisamente a Nord verso corso Montevecchio con un quartiere residenziale a ville e palazzine, a Est verso corso Galileo Ferraris con un quartiere ad edilizia d'abitazione intensiva di case da pigione, a Ovest su

---

[1] Da quando le opere di fortificazione filibertiana iniziarono ad essere smantellate in seguito al decreto napoleonico (giugno 1800) si può parlare di quattro posizioni successive della piazza d'Armi. La prima piazza di esercitazioni militari era localizzata a sud-est della Cittadella con lati tangenti con l'attuale piazza Carlo Felice e al corso Matteotti, attraversata assialmente dal viale dei platani, poi del Re, ora corso Vittorio Emanuele II. Nel 1847 alla vigilia delle guerre risorgimentali veniva deciso lo spostamento della piazza più a ponente con un'estensione quasi raddoppiata, tra gli attuali corsi Matteotti, Re Umberto, Stati Uniti, Vinzaglio. Fu in seguito spostata nell'ultimo quarto dell'Ottocento (delibera Giunta Comunale 13 giugno 1872; formazione di una nuova piazza d'Armi) nella posizione che è oggetto di questo studio, e dai primi anni del Novecento è situata nell'attuale località.

[2] Dal 1900 al 1912 circa si riscontrava in Torino praticamente un continuo aumento del numero di concessioni per le costruzioni dei vani d'abitazione, nel 1900 3800 vani, nel 1906 9500 vani, nel 1912 17.200 vani. Si ha solo una lieve flessione tra il 1906 e il 1908 (8000 vani) e tra il 1910 e il 1912. Dal 1912 al 1919 si avrà invece una continua diminuzione. Cfr. *L'Attività Edilizia Torinese dal 1900 al 1929*, in « Torino », 1929.

corso Castelfidardo con la grossa localizzazione industriale delle officine ferroviarie. Il quarto lato verso corso Peschiera (ora Einaudi) era praticamente ancora libero da costruzioni, ma nel volgere di pochi anni si sarebbe saturato.

Il lotto di terreno libero aveva una dimensione di circa 10 volte la piazza Vittorio; la parte a Est di corso Vinzaglio (ora Duca degli Abruzzi) aveva una superficie utile di circa 170.000 mq. e sarà proprio questa oggetto dei diversi progetti e studi urbanistici di seguito richiamati. La parte a Ovest di corso Vinzaglio, di circa 100.000 mq., sarà occupata dallo Stadium.

È naturale quindi che vi fossero molte idee a riguardo della destinazione da dare a questo terreno. L'interesse di questo studio si accentra non tanto sull'indagine storico-documentaria, ma bensì sull'esame delle diverse proposte presentate per l'assetto di questa zona. Siamo di fronte infatti ad uno dei pochi esempi torinesi (dell'epoca) in cui si doveva decidere l'urbanizzazione di un'intera area, ben definita, con certe condizioni al contorno, libera da vincoli urbanistici posti a priori e adatta quindi a qualsiasi proposta, anche innovativa.

Il Comune, al riguardo, propendeva per la vendita sotto forma di piccoli lotti adatti all'edilizia residenziale privata, in modo da coprire con il ricavato parte del disavanzo municipale (si parlava di 3.375.000 lire nel 1906).

La Società degli Ingegneri e Architetti di Torino, accogliendo le idee dei suoi iscritti e facendo sua la proposta della « Società Pro Torino » [3], proponeva invece una destinazione a parco pubblico con la localizzazione di un edificio permanente per esposizioni e altre manifestazioni.

Il Comune superò la questione con una delibera (del 25 giugno 1906) in base alla quale si decideva di lottizzare e vendere ai privati confermando però l'opportunità di costruire anche un palazzo per le arti e l'industria. Con questa delibera la soluzione della destinazione a parco pubblico viene quindi scartata in modo netto e improrogabile a favore di una soluzione più confacente agli interessi economici del Comune e, in ultima analisi, tendente ad una operazione tipicamente speculativa.

La Società Ingegneri e Architetti conseguentemente alle decisioni comunali, indisse un primo concorso tra i suoi iscritti per la sistemazione dell'area dal quale emersero solo due proposte: la prima destinava a giardino la parte centrale del lotto e suddivideva l'area rimanente in isolati rettangolari con schema a scacchiera, intendendo così riprendere l'organizzazione tipica di Torino discendente dall'impianto ippodameo del castrum romano. La seconda proposta, per rompere la monotonia dello schema reticolare, suggeriva un andamento delle strade vario, anzi definito dai giornali d'epoca « tormentato ».

Questo concorso non ebbe vincitori perché la commissione si ritenne insoddisfatta [4].

---

[3] L'idea era stata propugnata dall'ing. Turbiglio che non trovava giustificata l'urgenza del Comune di fabbricare nella piazza essendoci ancora 200.000 mq. di terreni liberi entro la cinta daziaria. Cfr. « Atti Soc. Ingegneri e Architetti di Torino », 1906, p. 78 e sg. (verbale adunanza del 23 marzo 1906).

[4] Al concorso si presentarono due soli concorrenti, l'ing. G. Mazzarelli (1ª proposta) e l'ing. Borioli. Cfr. relazione della commissione giudicatrice in « Atti della Soc. Ing. e Arch. di Torino », 1906, fasc. 10.

In seguito, anche per gli impegni e l'interesse suscitati dall'esposizione torinese del 1907 ogni progetto fu sospeso [5] e occorre giungere fino agli anni « dieci » per riparlare di nuove proposte.

Intanto, nel 1911, anno della ricorrenza del Cinquantenario dell'Unità Nazionale, è inaugurato lo Stadium, cioè quell'attrezzatura sportiva che viene a localizzarsi nella parte Ovest della piazza oltre il corso Vinzaglio, su un'area data in concessione per 25 anni dal Comune. L'opera, per la cui realizzazione si era fondata un'apposita società di appassionati [6], fu progettata dall'arch. Vittorio Ballatore di Rosana [7] e dall'ing. Lodovico Gonella, appartenenti allo studio del conte Carlo Ceppi, anzi, sembra che anche quest'ultimo abbia partecipato agli studi preliminari [8]. I lavori furono eseguiti dalla società G. A. Porcheddu, una impresa molto importante non solo a livello piemontese, e detentrice del brevetto costruttivo cementi armati « sistema Hennebique » per l'Alta Italia. Riguardo all'imponenza di questi lavori e all'eccezionale organizzazione degli stessi è indicativo citare i dati riportati dalla rivista « Il Monitore Tecnico » [9] dove si parla di 39 assistenti che dirigevano il lavoro di 600-800 uomini al giorno presenti in cantiere. (Si pensi che tutti i lavori di sbancamento, scavo, ecc. erano svolti senza l'uso di sistemi meccanizzati). Le dimensioni dello Stadium con ossatura complementare in C.A. erano: lunghezza 361 m., larghezza 204, sviluppo gradinate 31.500 mq. [10] con 25.000 posti numerati. Questi dati ponevano la costruzione ad un livello europeo, non solo per le dimensioni, era considerata la più grande opera del genere, ma anche per la concezione; erano previste piste per gare di bicicletta (730,9 m), ippiche (782 m.), podistiche (500 m.), sale per manifestazioni collaterali ricavate sotto le gradinate, campo giochi, ecc. Tali caratteristiche di grandiosità per contro lo renderanno troppo ampio in relazione alle esigenze di buona visibilità dei singoli spettacoli sportivi (es. calcio ecc.).

Un termine di paragone possono essere considerati lo stadio panatenaico di Atene (restaurato nel 1896), quello di White City presso Londra (1908) ai quali lo Stadium si ispirava, e quello successivo di Lione, dell'arch. Tony Garnier, considerato dalla critica [11] un po' il prototipo europeo di tali costruzioni, ma realizzato negli anni 1913-1916, con capienza di 20.000 persone.

---

[5] Cfr. Atti della Società degli Ingegneri e Architetti di Torino », annata 1906-7, p. 1197.

[6] Era stata al riguardo costituita la società Stadium, alla cui presidenza era il marchese Compans de Brichanteau. La ragione sociale era: « società civile particolare per l'incremento dell'educazione fisica e per il movimento dei forestieri ».

[7] L'arch. Vittorio Ballatore di Rosana (Torino, 1881-1948) fu un esponente qualificato dell'ambiente torinese del tardo *Art Nouveau*, molte sue opere denunciano la propensione ad una semplificazione di linguaggio, l'edificio forse più noto di questo autore, oltre allo Stadium, è la casa Bellia in corso Fiume 5 a Torino, del 1911; cfr. M. Leva Pistoi, *Torino mezzo secolo di Architettura*, Tipografia Torinese Editrice, Torino, 1969.

[8] Cfr. « L'Architettura Italiana », n. 9, anno V (1910), p. 97; « Memorie di architettura pratica », III, fasc. V, 1911, p. 17; « L'esposizione di Torino 1911 », n. 7, anno I, Torino, luglio 1910.

[9] Anno 1911, n. 18, p. 371. I calcoli del C.A. erano dell'ing. C. Scarafia.

[10] Dati reperiti dall'archivio Porcheddu.

[11] Cfr. B. Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino, 1975, p. 83; Id., *Spazi dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino, 1973.

Nell'anno stesso dell'inaugurazione dello Stadium, si riapre la questione dell'urbanizzazione della rimanente area della piazza d'Armi, ed è l'arch. Chevalley che presenta un progetto di sistemazione alla Società Ingegneri e Architetti. Questo elaborato raccoglie diversi consensi e viene definito dalla stessa Società come il migliore sino ad allora proposto [12].

Il progetto Chevalley si basava sul concetto di destinare la maggior parte della superficie a villini, cioè a costruzioni di definite caratteristiche con volumetria vincolata; prevedeva inoltre due grossi edifici di uso pubblico prospettanti il corso Vinzaglio, ed alcuni edifici di edilizia residenziale intensiva prospettanti il corso Peschiera.

Dal punto di vista della viabilità erano presenti un largo corso in asse con l'ingresso dello Stadium e due corsi diagonali confluenti in una piazza semicircolare di invito sempre allo Stadium.

Nella discussione del 20 gennaio 1911 la Società Ingegneri e Architetti delibera di approvare e fare suo tale progetto, con la sola variante di includere al posto dell'edilizia residenziale intensiva prospiciente il corso Peschiera un tipo particolare di costruzioni. Venivano proposti degli edifici a 2 o 3 piani f.t., senza giardini o cortili privati, ma sparsi in una zona adibita a giardino pubblico. A Torino di tali insediamenti non si aveva esempio, però la proposta partiva sulla scia di precedenti realizzazioni all'estero [13].

Il progetto Chevalley insieme ad un altro approntato direttamente dagli uffici tecnici dei lavori pubblici vennero esaminati dall'apposita commissione formata a tale scopo e chiamata appunto « Commissione speciale per il Piano Regolatore di piazza d'Armi ».

L'idea portata avanti dagli uffici tecnici dei Lavori Pubblici prevedeva invece che l'area fosse destinata alla fabbricazione libera privata intensiva, dalla vendita dei cui lotti il Comune prevedeva di ricavare circa L. 5-6.000.000 (il terreno era stimato in L. 50-60 al mq.).

La « Commissione speciale » dopo aver esaminato le due proposte non addiveniva ad una decisione definitiva, in conseguenza a ciò veniva bandito un concorso pubblico al quale aderirono numerosi professionisti e furono presentate una quarantina di proposte, di cui alcune nuove e interessanti.

Prima di esaminarle può essere importante vedere che cosa il bando di concorso richiedeva [14].

Innanzi tutto era stabilito il carattere signorile del nuovo quartiere e dei relativi edifici che dovevano essere in parte villini e in parte case da pigione, distribuite su almeno 100.000 mq. Questa decisione era stata presa anche in relazione

---

[12] Cfr. Relazione dell'ing. G. Chevalley sulla *Sistemazione dell'ex piazza d'Armi di Torino*, « Atti Soc. degli Ingegneri », 1911, anno XLV, p. 6.

[13] Si può rilevare anche l'analogia di tale sistemazione con quella dei lotti residenziali proposti nel progetto della « cité industrielle » di T. Garnier. Cfr. Christophe Pawlowski, *Tony Garnier, le radici del funzionalismo*, ed. Faenza, Faenza, 1976.

[14] Il concorso scadeva il 20 gennaio 1912. Cfr. « L'Architettura Italiana », anno VII (1911-12), p. 48.

alla vicina lottizzazione della precedente piazza d'Armi [15] tangente alla Cittadella, che aveva dato luogo, alcuni decenni prima, proprio a degli insediamenti di edilizia signorile a ville e a case da pigione, nate da proposte e iniziative di società private, che si erano accordate con il Comune tramite convenzioni. Altra ragione era quella delle preferenze di molti privati che si erano esplicitate in offerte di acquisto di tali terreni per edilizia signorile.

In secondo luogo il bando voleva la creazione di una piazza con botteghe e centro commerciale, tale da servire anche i quartieri attigui; fatto quest'ultimo molto importante per le risultanze economico-sociali che ne sarebbero derivate e fondamentale per legare questo nuovo insediamento alle zone adiacenti.

Dal punto di vista della viabilità si richiedeva un corso largo almeno 40 m. che fosse di ingresso e di invito allo Stadium appena inaugurato; le altre strade comunque orientate dovevano essere larghe più di 15 m. L'unico vincolo volumetrico era costituito dalla limitazione in altezza degli edifici la quale doveva risultare inferiore ai 25 m. sui corsi e 20 m. sulle vie.

Dovevano inoltre essere risolti i problemi architettonici di armonizzazione con i quartieri limitrofi e di armonizzazione tra i villini e le case da pigione dando un carattere unitario al quatiere stesso.

Infine, occorreva rispettare il panorama delle Alpi verso Ovest cioè verso la val Susa, panorama ancora godibile dato che lo Stadium non superando i 14 m. di altezza non costituiva ostacolo alla visione.

Esaminando i vari progetti [16] è possibile notare che molte proposte utilizzavano le vie disposte diagonalmente, non orientate in modo parallelo ai lati del lotto. Tra questi ad esempio il progetto contraddistinto dal motto « Panorama » dove due diagonali con vertice comune nella piazza centrale si aprivano a raggiungere gli incroci di corso Siccardi con rispettivamente corso Peschiera e corso Montevecchio.

Altro esempio è il progetto « Alpi » che si articolava su una doppia coppia di vie diagonali formando due « V » opposte e intersecate. Il motivo delle vie diagonali che si ritrova ricorrente nei progetti urbanistici e nei Piani Regolatori di tali anni, era un fatto che era entrato a far parte del gusto dell'epoca, ed era reminescenza dei princìpi che avevano presieduto ai diversi lavori di sventramento operati nei centri di tante città europee nella seconda metà dell'Ottocento.

Si pensi alle grandi ristrutturazioni urbane del barone Haussman a Parigi, o ai sistemi radiali e diagonali delle arterie presentati nei Piani Regolatori di Milano (piano Beruto 1884-89 e ripresi nel piano 1910-12) [17], agli interventi a Roma o ancora alla torinese via Pietro Micca della fine Ottocento.

I tagli diagonali erano d'altra parte motivati da più o meno sentite esigenze, tra queste quelle di minimo percorso, di sicurezza pubblica o militare, da ragioni di ordine prospettico e scenografico, oppure di sfruttamento economico, legato alla creazione di più affacci commerciali su via. Nel caso di piazza d'Armi queste

---

[15] Cfr. Delibera Giunta Municipale 7 febbraio 1872 e 13 giugno 1872, Archivio Storico del Comune di Torino, Miscellanea LL.PP., 134, 135, 136.

[16] Cfr. « L'Architettura Italiana », anno VII (1911-12), p. 65.

[17] AA. VV., *Milano, il Piano Regolatore Generale,* ed. « Urbanistica ».

motivazioni sono però meno evidenti, una ragione che giustificava tali tracciati era la richiesta del bando di conservare la fruizione del panorama delle Alpi; in tal caso però le vie era conveniente divergessero da est verso ovest. Molti progetti comunque si presentavano con diagonali di direzione convergente verso lo Stadium allo scopo di evidenziare il fondale scenografico del suo ingresso.

In rispetto del bando che richiedeva la creazione di un centro commerciale, la gran parte dei progetti presentati poneva una piazza in centro al lotto, in asse con il corso di ingresso allo Stadium. Altre proposte si presentavano con irregolari asimmetrie; per es. il progetto del romano Garroni che disponeva una piazza vicino all'incrocio corso Siccardi - corso Peschiera o quella dell'arch. Barbieri con due piazze asimmetriche.

È interessante notare che quasi tutti questi slarghi erano a pianta ellittica o circolare, fatto caratteristico di molti ambienti urbani dell'epoca. Si pensi alle piazze da cui si dipartono a raggera le strade, spesso con circolazioni rotatorie, e con i tipici edifici a carattere commerciale posti d'angolo (è il caso ad esempio di piazza Deferrari a Genova, di piazza Missori e piazza Cordusio a Milano, ecc.) [18].

Tra tutti i progetti presentati ne vennero prescelti tre: quello di R. D'Aronco-A. Rigotti, quello di N. Nicoli Carminati e F. Carbellani, e quello di E. Carta Satta (motto « Esperia »).

Il progetto R. D'Aronco-A. Rigotti presentava delle interessanti proposte, tra queste il fatto di prevedere in asse con l'ingresso allo Stadium due piazze successive tra loro comunicanti, una più piccola di forma ellittica sulla quale si affacciavano un teatro e un albergo, l'altra a pianta trapezoidale con lato maggiore verso lo Stadium, sulla quale si aprivano le botteghe del centro commerciale. Completava l'assetto urbanistico una esedra con giardino fronteggiante lo Stadium.

La maggior parte del terreno era inoltre occupata da edilizia intensiva mentre la zona prospiciente corso Peschiera era destinata a ville (esistevano al riguardo due varianti accluse al pogetto con diversa localizzazione). Altro aspetto interessante era la previsione dei portici che dovevano svilupparsi lungo il corso Siccardi chiudendosi ai lati delle due piazze centrali senza alcuna soluzione di continuità. Questo fatto era facilmente attuabile proprio perché si era pensata un'edificazione continua lungo tale perimetro.

Il progetto « Esperia », piuttosto regolare (ma non monotono) si distingueva per una piazza commerciale e un invito verso lo Stadium molto pronunciati, inoltre disponeva le case da pigione a maggiore volumetria sul corso mediano, mentre le villette occupavano le zone perimetrali.

Il progetto Carminati-Carbellani infine era caratterizzato da una preponderanza di edifici a grande volumetria, mentre il centro era costituito da una grande piazza ellittica collegata al corso Siccardi tramite tre arterie, di cui due disposte diagonalmente.

La Commissione non li ritenne però eseguibili senza modifiche, le quali

---

[18] Cfr. R. Nelva - B. Signorelli, *Vicende di un grattanuvole a Milano (mai realizzato)*, in « Nuova Edilizia Lombarda », n. 12, anno IV, Milano, dicembre 1976.

vennero affidate all'Ufficio Tecnico dei Lavori Pubblici. Questa prassi non deve stupirci, molti progetti vincenti nei concorsi sono stati soggetti in seguito a varianti, che, seppure dettate da motivazioni plausibili, hanno avuto il risultato deludente di svuotare di carica originale e di spontaneità gli elaborati.

Delle tre proposte così modificate venne scelta quella Carminati-Carbellani.

Successivamente però il giudizio della parallela Commissione d'Ornato (quella chiamata a dare il benestare circa i permessi di edificazione) respinse questo progetto eccependone sull'estetica e suggerendo come migliore quello proposto nel 1911 dall'arch. Chevalley, con la variante raccomandata che le case fronteggianti corso Peschiera fossero destinate alla pigione.

A sciogliere la questione vennero chiamati prima la Giunta e poi il Consiglio Comunale che si trovarono a decidere in contraddizione sui due progetti: Chevalley e Carminati-Carbellani (modificato).

Il progetto Chevalley, come innanzi descritto, si basava sul concetto di destinare la maggor parte delle aree a villini, prevedeva per la fabbricazione libera solo gli isolati su corso Peschiera, e per edifici pubblici due aree su corso Vinzaglio.

Il progetto Carminati, destinava invece la maggor parte dell'area a disposizione per la libera fabbricazione ad alta densità edilizia e contemplava la presenza di un centro commerciale.

La scelta tra le due proposte non si poneva quindi tanto a livello estetico-formale, quanto sulla decisione di fondo, tra l'edificazione a piccola densità e con vincolo a villini e quella a sfruttamento intensivo del terreno (grossi edifici).

La prima soluzione voleva dare respiro all'edificazione della città con una zona meno riempita dall'edilizia, addivenendo ad un compromesso tra la vecchia proposta del parco pubblico e l'interesse dei privati e del Comune (al riguardo le richieste di terreno fabbricabile superavano i 30.000 mq.).

La seconda soluzione, veniva incontro alle richieste di nuove abitazioni per l'affitto e contemporaneamente tendeva ad aumentare nel quartiere l'attività sia commerciale che sociale.

A questo riguardo è interessante citare una proposta presentata dall'udinese Raimondo D'Aronco. Di essa purtroppo al momento attuale rimane solo una citazione nella rivista « Memorie di Architettura Pratica » [19]: « Se ben ricordiamo l'arch. D'Aronco aveva proposto alcune case operaie nella nostra ex piazza d'Armi alte 100 m. ». Si tratta cioè di una proposta che si potrebbe definire rivoluzionaria per l'epoca, e questo indipendentemente dal giudizio se fosse o no appropriata una tale soluzione per il caso particolare dell'ex piazza d'Armi.

Queste idee anticipano infatti le proposte della città-torre divulgate da Le Corbusier negli anni 1920-21 [20] e si basavano sul fatto che utilizzando edifici molto alti e capienti, ma tra loro distanziati, a parità di abitanti insediati si pote-

---

[19] Cfr. « Memorie di Architettura Pratica », anno III, 1911, p. 8.

[20] Cfr. Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Parigi, 1923. In questo libro sono raccolti gli scritti dell'autore già pubblicati sulla rivista « l'Esprit Nouveau » a partire dal 1919. Il termine « case torri », come riportato dallo stesso Le Corbusier sembra sia stato coniato da Auguste Perret alcuni anni prima.

vano ottenere grandi zone di verde tra le costruzioni. Questa proposta non ebbe seguito, anzi lo stesso D'Aronco in coppia con Rigotti presentò al concorso del 1912, come innanzi visto, un progetto completamente diverso, di tipo più tradizionale.

La Giunta municipale nella seduta del 21 novembre 1912 dopo vive discussioni, proprio per le opposte tendenze, si dichiarò favorevole al progetto Chevalley. Con questa delibera la soluzione contemplante l'edilizia intensiva con il centro commerciale relativo viene quindi scartata in modo netto, con tutte le implicazioni che ne deriveranno a riguardo della vitalità economico-sociale del nuovo quartiere e dei legami con le zone adiacenti, che presumibilmente sarebbero scaturiti dall'adozione di una tale soluzione. Termina così, possiamo dire, la prima fase (burocratico-decisionale) della vicenda di piazza d'Armi. Anche perché il momento cominciava ad essere meno propizio per gli interventi di edilizia residenziale (ci si stava avvicinando alla vigilia del primo conflitto mondiale), passeranno ancora diversi anni prima del compimento dell'urbanizzazione.

È interessante prendere in considerazione come è stata guidata la realizzazione dell'opera. L'urbanizzazione si è svolta per lottizzazioni successive di isolati o di gruppi di isolati. Inizialmente (delibera dell'11 dicembre 1912) si era partiti con un piano di fabbricazione che coinvolgeva solo parzialmente l'area a disposizione e si riferiva a due zone: quella compresa tra le diagonali corso Trento, corso Trieste e il corso Galileo Ferraris per edilizia a ville (30 lotti), e quella di fronte a corso Peschiera per edifici da pigione (13 lotti). Le aree restanti erano lasciate temporaneamente in riserva, solo successivamente, nel decennio 1920-30 si era provveduto a lottizzarle, sempre per gruppi di isolati successivi e secondo il progetto Chevalley, man mano che i precedenti terreni venivano edificati.

La vendita dei lotti avveniva per asta pubblica ma il fatto forse più interessante di tutta l'operazione era questo: si erano approntati due capitolati dei lavori, uno regolava le caratteristiche edilizie che avrebbero dovuto avere le ville, il secondo si riferiva alle costruzioni da pigione. Tutti i compratori dei terreni al momento dell'acquisto si impegnavano a rispettare questi capitolati; in tal modo se si limitava la libertà di costruzione dei singoli, si cercava però di garantire una certa unitarietà al quartiere.

I capitolati, oltre a limitare le volumetrie delle costruzioni (altezze, superfici coperte, distanze, ecc.) scendevano anche alla definizione di molti particolari costruttivi quali per es. i materiali e il tipo di recinzione, gli zoccoli in pietra, i rivestimenti esterni dei fabbricati; mentre le caratteristiche architettoniche erano soggette al giudizio della Commissione d'Ornato.

Nel caso del capitolato II (case da pigione) era anche vincolata la conformazione degli edifici che dovevano svilupparsi lungo il perimetro dell'isolato con un unico cortile interno comune.

Questi due capitolati, approntati inizialmente per le prime due zone lottizzate, furono estesi, salvo piccole modifiche [21] anche alle restanti successive lottizzazioni.

---

[21] Il capitolato I (30 lotti compresi tra i corsi Trento, Trieste e Galileo Ferraris con superficie totale mq. 45.000) prevedeva edifici di max 3 p. FT, altezza = 16,50,

Con questa prassi si era ottenuta, in definitiva, una sorta di controllo nello sfruttamento della rendita urbana, si davano delle regole costruttive di unitarietà, e si evitava, o almeno attenuava, lo scontro di interessi tra Comune e privati, proprio perché tutta l'operazione nasceva da un accordo già consensualmente definito.

In conclusione la vicenda dell'ex piazza d'Armi di Torino è un esempio di urbanizzazione dell'inizio del Novecento realizzata su un'area in origine priva di vincoli posti a priori. Circa il risultato ottenuto, che può essere più o meno discutibile, anche in relazione all'impostazione tendenzialmente speculativa data a monte a tutta l'operazione (si sono scartate le soluzioni del parco pubblico [1906] e del quartiere intensivo con centro commerciale [1912]) o in relazione al gusto eclettico degli edifici costruiti, occorre mettere in evidenza la positiva esperienza di come è stata raggiunta in sede esecutiva quella unitarietà di ambiente urbano, ottenuta con una prassi che potrebbe ancora oggi essere ripresa nelle attuali convenzioni tra Comune e privati, con probabili buoni risultati.

---

con superficie di copertura lotto max 1/3. Il capitolato II (13 lotti sup. 13.768 mq.) prevedeva edifici a 4 piani FT di h max 21 m. Le delibere del 12 giugno e 29 luglio 1918 apportavano lievi varianti ai capitolati mentre le delibere dell'11 maggio 1923 per l'isolato tra corso Montevecchio, corso Trieste, corso Govone, via Galliano, introducevano edifici a « palazzotto », una via di mezzo tra le ville e le case da pigione, con rapporto di copertura dell'area 2/5 e tre piani fuori terra. Cfr. « Atti Municipali ».

ALESSANDRO ROSBOCH

DUE AFFRESCHI A RIVALBA *

Il primo affresco di cui ci occupiamo, è situato nel territorio del comune di Rivalba [1], in una cappelletta posta fuori dell'abitato, a circa un chilometro dalla chiesa parrocchiale, sul ciglio della strada che si inoltra nel territorio collinare

---

* Desidero ringraziare vivamente la dott.ssa Augusta Lange per i preziosi ragguagli fornitimi.

[1] Sull'etimologia del nome Rivalba, si veda da ultimo ALDO A. SETTIA, *Precisazioni su qualche toponimo del Casalese e del Chivassese* (*in margine a due recenti pubblicazioni*), in « Bollettino St. Bibl. Subalpino », Torino, 1971, pp. 533-534.

Le prime notizie della fondazione del castello datano al 1037, quale possesso del vescovo di Torino cui si affiancarono i signori di Rivalba, infeudati anche di Castelnuovo e di Cinzano ecc., talché risultò nel tempo essere di proprietà 1/2 del vescovo di Torino e di 1/2 dei signori di Rivalba.

Nel 1159 Federico imperatore confermò i privilegi alla Chiesa di Torino fra cui « curtem de Ripalba cum castello et districto »; nel 1164 Federico confermò le due terre di Gassino e Rivalba a Guglielmo di Monferrato; nel 1254 i signori di Rivalba e Castelnuovo prestarono fedeltà al Comune di Chieri.

Si veda sul punto della infeudazione: ALDO A. SETTIA, *L'incastellamento nel territorio chierese fra XI e XII secolo secondo le fonti scritte* (*cenni*), in « Quaderni della Sezione Piemonte Valle d'Aosta dell'Istituto Italiano dei Castelli (I.B.I.) », Torino, 1976, p. 14; nonché A. MANNO, *Patriziato subalpino*, ms. conservato alla Biblioteca Reale di Torino sub voce (di) « Rivalba ». Genealogia peraltro incompleta e da rivedersi con quella data dall'ANGIUS, alla voce di « Villa di Villastellone » *Sulle famiglie nobili della Monarchia di Savoia*, Torino, 1841, vol. I, p. 1169; e F. GUASCO, *Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia*, Torino, 1911, alla voce « Cinzano, Castelnuovo, Rivalba », ecc.; AGOSTINO DELLA CHIESA, *Fiori di Blasoneria*, Torino, 1777, alla voce « di Rivalba », nonché LUIGI CIBRARIO, *Delle Storie di Chieri*, Torino, 1837, vol. I, p. 167.

Il Rovere, nella sua opera manoscritta *Il Piemonte delineato e descritto*, conservata presso la Deputazione subalpina di Storia Patria, chiama « Signori di Rivalba », i Della Rovere, senza che peraltro tale notizia appaia confermata da altre fonti.

Nel 1434, Domenico Villa di Villastellone, riceveva investitura dal vescovo di Torino di metà del castello e della giurisdizione di Rivalba acquistando metà del feudo da Taddeo dei signori di Rivalba e nel 1447, acquistò da Menzio e Cristoforo signori di Rivalba, l'altra metà del feudo. Le ultime notizie sulla famiglia dei signori di Rivalba, risalgono alla fine del XVI secolo.

Il vescovo di Torino doveva peraltro mantenere tenaci ragioni feudali se, ancora nel 1770, investe di Rivalba un componente della famiglia Piossasco. Com'è noto, Rivalba fece parte della zona di influenza chierese e come tale fu sotto il dominio sabaudo sin dal 1347 (cfr. L. CIBRARIO, *Delle storie di Chieri*, cit., vol. I, p. 391 sgg.).

Quanto al significato dell'espressione « territorio di Chieri » essa va intesa nell'accezione di « territorio già compreso nella giurisdizione del comune medioevale di

retrostante il paese. Si tratta di affresco posto su due pareti di quella che fu la cappella di S. Mensio [2]. Dico quella che fu, poiché l'edificio attuale è stato integralmente rifatto risultando ridotto ad un arcone protetto da un'inferriata a giorno. attraverso la quale si scorgono agevolmente i dipinti.

Tale sistemazione seguì ad un vero e proprio « spostamento » della cappella, che prima era situata più in basso, effettuato nel 1917 [3]. La cappella è dedicata a S. Mensio (o Amentio, o Amanzio) ed è ricordata nelle visite pastorali Peruzzi (1584) e Broglia (1593), poiché, essendo essa molto frequentata nel giorno precedente la festa, avvenivano fra la popolazione disordini che il visitatore impone di cessare « sotto pena di interdetto ».

Nessun riferimento fanno le « visite » agli affreschi di questa cappella.

L'affresco di maggior estensione è formato da due parti: l'una a forma di lunetta nella parte superiore della parete rappresentante l'Annunciazione, misura circa m. 3,10 di base per 1,20 di altezza. Al centro un tondo raffigura Cristo o l'Eterno.

L'altra zona affrescata e immediatamente sottostante, è divisa in tre settori e raffigura una teoria di santi che si possono individuare nell'ordine grazie anche alle scritte gotiche fiancheggianti alcune teste: nel riquadro di sinistra, S. Eligio (riconoscibile dalle vesti vescovili, dal ferro di cavallo e dal martello, strumento del suo martirio) [4], S. Giovanni Battista (che regge con una mano un cartiglio con una scritta quasi illeggibile e con l'altra un libro e l'agnello), S. Mensio, in abito guerriero, nello scomparto centrale, con la scritta « Sanctus Mencius » ben leggibile. Nello scomparto di destra un'altra figura di santo, probabilmente S. Sebastiano, ed infine, nell'estrema sinistra S. Rocco.

La fascia affrescata misura metri 3,10 di base ed è alta 1,45, le figure dei santi sono alte quanto il campo. I tre scomparti contenenti le figure sono contornati da una sottile cornice scura riquadrata di bianco, senza particolare fasciatura.

Chieri » il quale appare così definito in BSSS 76 II n. XXXX X, 327, 1313: « a porta Montiscalerii versus Carium citra, a ponte Taurini citra, a Gaxeno citra, a Rivalba citra, ab Albugnano citra, a Carmagnolia citra, a ponte Carignani citra » (da *Atti del XV Congresso storico subalpino*, « Ricerche sulla storia, topografia e toponomastica della regione Chierese », in BSBS, 1913, pp. 259 e sgg.).

[2] Una tradizione locale fa di San Mensio un martire della legione tebea. Peraltro, neanche nelle opere più specificamente dedicate ai martiri della legione tebea ho rinvenuto alcun cenno a S. Mensio (o Amenzio). Si veda: Felice Alessio, *I martiri tebei in Piemonte*, in « Miscellanea Valdostana » (BSSS, XVII, Pinerolo, 1903, pp. 3-55).

[3] L'anno mille novecento tredici / per onorare il Patrono S. Amanzio / col concorso di tutta la popolazione / ed in modo speciale della Famiglia Cercio-Mondino / teol. G. B. Pagliero Parroco e Sindaco Bigalli Eugenio / in sostituzione all'antica sita 30 metri a Nord / cadente per vetustà e cedimento del suolo / questa nuova cappella si edificò / su disegno dell'Ill.mo sig. Gallo Giuseppe / e sotto la direzione del sig. Godone Francesco / curando il trasporto di due muri / per conservare preziosi affreschi del 1400 / in memoria di che il comitato pose.

Sig. Cerchio Tancredi Pres.; D. Brachet-Cota Andrea vice presidente / dott. Gribaudi Luigi, segretario, sig. Chivarello Giovanni Tesoriere / Bergalli Augusto - Croveri Giuseppe - Croveri Michele - Davico Giuseppe - De Filippi Stefano - D'Ognibene Michele / Savio Antonio.

[4] Si veda: Luis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1958, vol. III, p. 22.

Tutte le teste delle figure rappresentate in questa parete (eccettuata quella di Cristo) sono presentate sullo sfondo di una campitura scura riquadrata di bianco, di foggia rettangolare per le teste dei santi, triangolare quella retrostante la testa dell'angelo e della Madonna [5].

Sulla parete a fianco di questa ora illustrata, e posta a nord, ritroviamo invece la figura della Vergine col Bambino, seduti su un trono ricoperto da un cuscino rosso sullo sfondo di un drappo, posto alle spalle delle due figure. Il Bambino indossa una veste bianca e regge con la mano sinistra il globo.

Non risulta alcuna data di fondazione della cappella di S. Amenzio anche perché nessuna datazione, deducibile da dati architettonici, è più ipotizzabile dopo lo spostamento e la integrale modifica del 1917. L'Angius [6] ricorda un « Menzio » dei Signori di Rivalba che cedette nel 1447 a Domenico Villa di Villastellone la metà del feudo di Rivalba. Per pura congettura si può ipotizzare che la cappella di S. Mensio sia stata fondata da questo signore di Rivalba in onore del proprio santo protettore, o quanto meno che il medesimo abbia commesso l'esecuzione degli affreschi.

---

[5] Gli affreschi di Sant'Amanzio sono parzialmente riprodotti nell'opera: *Storia dalle origini ad oggi nei comuni di Gassino Torinese, Bardassano, Bussolino Gassinese, Castiglione Torinese, Cinzano, Rivalba, San Raffaele Cimena, Sciolze,* coordinata da Giuseppe Amore, Gassino, 1977 (uscita mentre il presente articolo era già terminato), ove, peraltro, gli affreschi vengono erroneamente indicati come raffiguranti « episodi della vita di san Amanzio » (p. 303).

Il motivo del riquadro scuro contornato di bianco alle spalle delle figure si ritrova nel catino dell'abside della cappella detta dei S.S. Cristoforo e Giacomo o del cimitero di Avuglione (Marentino), distante circa 10 km. da Rivalba (si veda la riproduzione parziale nell'opera Mario Bertelli - Bruna Fioretti, *Piccola collina torinese,* Mombello di Torino, 1977, pp. 32, 65, 66, 67, 68).

Gli affreschi di Avuglione, sono detti « fortemente jaqueriani » da Andreina Griseri (*Jaquerio ed il realismo gotico in Piemonte,* Torino, 1966, p. 131). È un motivo che ritroviamo a S. Antonio di Ranverso e con particolare diffusione a San Pietro di Pianezza (La Vergine ed il Cristo Crocefisso, le Sante Lucia e Caterina), nelle Storie di San Biagio ad Avigliana, a San Pietro, ed a Piossasco alle spalle delle figure dei santi Cristoforo e Vito, Sebastiano ed Antonio abate, ed a Villafranca Sabauda nella fascia inferiore dell'affresco de « Le virtù, i vizi, i santi » (si veda per le illustrazioni Andreina Griseri, *Jaquerio ed il realismo,* cit., p. 39, alle tavole 51a, 51b, 85, 86, 87a, 88, 92, 96d, 97d, 109, 111a, 120). Si veda pure lo scritto di N. Gabrielli, *Aimone Duce pittore a Villafranca Sabauda,* in AA. VV. *Studies in the history of art dedicated to W. E. Suida*, Londra, 1959, e A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte, dall'età romanica al Cinquecento,* Torino, 1942, pp. 21 e 28-29 e N. Gabrielli, *Antiche pitture murali a Prascorsano,* in « Boll. S.P.A.B.A. », 1952-53, pp. 158, 165, ill.

Vedansi inoltre nel catalogo *Opere d'arte a Vercelli e nella sua Provincia, Recuperi e Restauri 1968-1976,* Vercelli, Museo Borgogna, Catalogo della mostra, Vercelli, 1976, Pitture della Passione di Cristo (circa 1460) e le Storie della Passione (dall'ex oratorio di San Quirico, Sostegno), riprodotti alle pp. 46 e 47, nonché gli affreschi a Mezzana Mortigliengo, S. Rocco, alle pp. 122, 123.

Per affreschi più tardivi nelle valli di Lanzo, Aldo Audisio, *Architettura e cultura nelle vecchie abitazioni permanenti delle alte Valli di Lanzo,* Torino, 1974, pp. 171, 173.

In Valle d'Aosta il motivo del riquadro alle spalle delle figure compare sulla facciata della cappella di La Madeleine (Gressan) e nella cappella del castello di Fénis. Si veda Augusta Lange, *Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea,* in « Bollettino S.P.A.B.A. », Torino, 1968, pp. 98-99.

[6] *Sulle famiglie nobili della Monarchia di Savoia,* Torino, 1841, I, p. 1169.

La scarsità degli elementi reperiti non consente di aggiungere altre notizie ai dati raccolti.

Invero, né l'archivio del comune, né quello della parrocchia di Rivalba, forniscono altri elementi con cui ampliare la nostra ricerca. Pertanto, non facile si presenta il problema della datazione e dell'attribuzione dei due affreschi.

Gli affreschi della cappella di S. Mensio, per il tipo di tecnica usata, per i costumi, i colori e l'impostazione delle figure, dovrebbero datare a circa la metà di detto secolo, concordando pertanto grosso modo con la data indicata sulla lapide posta sul retro della cappella, sopra trascritta.

Per quanto riguarda i caratteri culturali, riterrei, sia pure in via di prima approssimazione, che gli affreschi ora esaminati, possano ricondursi ad una matrice lombardo-jaqueriana, in collegamento con gli episodi pittorici della zona chierese fra i quali vogliamo ricordare a Chieri la cappella del Gallieri, a Marentino la c.d. cappella dei SS. Cristoforo e Giacomo, o del cimitero, nella frazione di Avuglione, ed a Pecetto quelli di San Sebastiano [7].

Rivalba, d'altro canto, era ai confini del territorio chierese, prossima al territorio del Monferrato e non lungi dalla zona della pianura canavesana, di influenza lombarda.

Per quanto concerne poi gli eventuali ignoti committenti, la famiglia dei signori di Rivalba e Castelnuovo o i nuovi signori del luogo, i Villa di Villastellone, erano entrambi già benemeriti di precedenti lavori, i primi a Vezzolano, i secondi a Chieri.

In questa direzione pertanto potrebbero spingersi ulteriori ricerche.

All'interno della chiesa parrocchiale di Rivalba, dedicata a San Pietro in Vincoli [8], nella prima cappella a destra, sulla parete posta a nord lungo il muro perimetrale si scorge un altro affresco, che ritengo inedito.

---

[7] A. Cavallari Murat, *Antologia monumentale di Chieri*, Torino 1969, p. 72; si veda inoltre A. M. Brizio, *L'Annunciazione affrescata nel Santuario della SS. Annunziata in Chieri*, in « Boll. St. Bibl. Subalpino », 1942, p. 213.

[8] La chiesa di S. Pietro di Rivalba, dipendeva dalla pieve di Gassino anch'essa dedicata a San Pietro. Si veda Giampietro Casiraghi, *Il problema della diocesi di Torino nel Medioevo*, in « Bollettino St. Bibl. Subalpino », Torino, 1977, I, p. 487.

Essa sorge nell'ambito di una recinzione tutt'ora visibilissima, costituente il recinto fortificato del castello vero e proprio. Tale struttura è di particolare evidenza nella fotografia aerea del concentrico di Rivalba, riportata nell'opera di Giampiero Vigliano, *Il Chivassese*, edito a cura del Rotary Club di Chivasso nel 1969, alla voce « Rivalba ».

Soccorre la citazione di Aldo A. Settia, *Villam circa castrum restringere. Migrazione ed accentramento di abitati sulla collina torinese nel basso medioevo*, in « Quaderni storici », Ancona, 1973, n. 24, 905-944, alle pp. 927-928): nel 1037, il vescovo Landolfo attesta con riferimento a Rivalba: « castrum praeterea in Ripa Alba a fundo fossatis atque muris simul et ecclesia cepit atque complevit ». B. Baudi di Vesme, E. Durando, F. Gabotto, *Cartario dell'Abbazia di Cavour*, Pinerolo, 1900 (Bibl. della Soc. storica subalpina 3-1, doc. 2).

La dedicazione a S. Pietro « in vincoli » è certo posteriore alla costruzione della chiesa dedicata inizialmente a S. Pietro senza ulteriore qualificazione cultuale. Tale riferimento a San Pietro liberato dalla prigionia, comincia ad affermarsi verso il secolo XV, sull'influsso di Roma.

La cappella, come tutta la chiesa e la torre campanaria, presenta notevoli caratteri di architettura medioevale; le volte a crociera, i costoloni incrociati al centro del soffitto e trattenuti da un centrovolta in arenaria, raffigurante la testa di Cristo.

Inoltre non vanno trascurati per una completa lettura dell'architettura dell'insieme, le sezioni dei capitelli posti agli angoli della cappella ad un'altezza dal suolo di circa m. 1,72, da cui partono i costoloni della volta, sezioni che si possono riallacciare agli esempi non lontani di Santa Fede, Avuglione, Vezzolano. La cappella era un tempo destinata ad ospitare il fonte battesimale, poi spostato nella cappella a sinistra [9].

Purtroppo tutte le strutture murarie (ed anche gli affreschi, come vedremo in seguito), sono state oggetto di un deplorevole restauro compiuto in buona fede da Clemente Marchisio (1883-1903) intorno al 1870 [10], a compenso di una progettata demolizione e rifacimento dell'intero edificio. A seguito di tale restauro gli elementi architettonici risultano ora ricoperti nella parte inferiore di biacca grigiastra, mentre nella volta ci si imbatte nella solita squillante decorazione neogotica ottocentesca, con conseguente difficoltà di lettura degli elementi decorativi originari.

L'affresco oggetto della nostra segnalazione misura m. 3,57 di larghezza, è diviso in 4 scomparti, con un'altezza centrale massima di m. 2,20. La figurazione inizia ad un'altezza di m. 1,72, il che consentirebbe l'appoggio del fonte battesimale, ora peraltro non più esistente.

La scena è chiaramente identificabile come quella descritta negli Atti degli Apostoli al capo 12, versetti 5-11 e narra la liberazione miracolosa di San Pietro dal carcere di Gerusalemme. Il frescante riproduce esattamente la scena neotestamentaria: si notano sui lati due visioni di Gerusalemme, rappresentata come una città murata, racchiudente edifici merlati con feritoie. Sul lato sinistro si intravede un paesaggio di città, anch'esso oltremodo rovinato; sul lato destro, si scorge invece una serie di colline sullo sfondo, al di là delle mura di cinta. Più interessanti i due comparti centrali ove si svolge ampiamente la scena della liberazione di San Pietro: si tratta di due scene impostate quasi teatralmente e che costituiscono un'originale raffigurazione della Fortezza Antonia di Gerusalemme ove avvenne l'episodio illustrato.

Lo stato di conservazione dell'affresco e l'affiorare di strati di diversa pittura mi inducono ad una pura e semplice segnalazione di questo episodio pittorico senza arrischiare alcuna ulteriore illustrazione, datazione o attribuzione, che potranno essere affrontate dopo un integrale restauro dell'intera parete.

---

[9] Visita pastorale *Roero* (5 ottobre 1750), Archivio Arcivescovile Torino, « accessit ad visitandum fontem baptesimalem qui positus est a dextris ingressus ipsius Ecclesiae ». Dalla stessa visita si apprende che a fianco della chiesa esisteva il cimitero, il quale era sito, sino ad alcuni decenni or sono, nella zona retrostante la parete affrescata (comunicazione orale). Degli affreschi della chiesa parrocchiale e di quelli della cappella di S. Amanzio si fa brevissimo cenno nella guida del *Touring, Piemonte*, a p. 130 dell'edizione 1976, non però nelle precedenti.

[10] Cfr. Domenico Franchetti, *Il santo prevosto di Rivalba Torinese D. Clemente Marchisio*, Torino, 1933, p. 68 e sgg.

CASIMIRO DEBIAGGI

PRECISAZIONI SULLA DATA DELL'ULTIMO CICLO PITTORICO E SULL'ANNO DI MORTE DEL TANZIO DA VARALLO

Sono stati recentemente scoperti nell'Archivio Diocesano di Novara da don Angelo Stoppa direttore dell'Archivio stesso, due documenti del secolo XVII che permettono di rettificare con notevole puntualità sia la datazione dell'ultimo ciclo pittorico del Tanzio da Varallo, sia l'anno della sua morte. Ma siccome ne viene data notizia in una pubblicazione di ambito strettamente locale, riguardante la cittadina di Borgosesia [1], la scoperta finirebbe inevitabilmente per rimanere ignorata nel mondo degli storici dell'arte, ritengo quindi sia utile soffermarsi su di essa per trarne alcune considerazioni.

È noto che tradizionalmente e giustamente si considera come ultimo ciclo pittorico del Tanzio quello da lui eseguito nella terza cappella di destra nella chiesa collegiata di Borgosesia, di patronato della nobile famiglia Gibellini, in cui sono raffigurate delle scene della vita di S. Francesco, e precisamente: nella lunetta di centro sopra all'altare l'*Incontro di S. Francesco con S. Domenico*, in quella di destra *S. Francesco nel roveto fiorito* (fig. 1), in quella di sinistra *S. Francesco assalito dal demonio alla Verna* (fig. 2), in fine sulla volta entro vari spicchi dei *Gruppi di Angioletti*, delle *Testine di Angioli* e la *Colomba dello Spirito Santo* (fig. 3).

Ora siccome un documento citato da Carlo Conti e tratto dal registro delle spese del fabbricere Giulio Cesare Vieta, dell'anno 1634, riporta L. 17,11 pagate a mastro Ganda « in far fare le meze lune alla cappella di S. Francesco », lo stesso Conti ne trasse l'ipotesi che si trattasse dell'intonaco delle lunette per gli affreschi e ne dedusse che a quell'anno si potesse datare l'opera del pittore [2].

Tale conclusione veniva quindi ripresa dal Rosci, poi dal Testori e dal Valsecchi [3].

---

[1] A. L. Stoppa, *I fratelli Tanzio e Melchiorre d'Enrico dipingono nella Collegiata di Borgosesia - Documenti inediti sulla data di morte del Tanzio*, in « Borgosesia - note e appunti attraverso i secoli » di prossima pubblicazione.

[2] C. Conti, *La nostra Chiesa Parrocchiale attraverso i secoli*, in « Borgosesia al Vescovo e ai SS. Patroni », Borgosesia, 1945, pp. 12-13.

[3] M. Rosci, *Per la cronologia del Tanzio*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », 2, 1958, pp. 155-56 (la notizia è però ripresa in modo prudenzialmente dubitativo);

Ne derivava come logica conseguenza che l'anno di morte del Tanzio venisse immediatamente di seguito e quindi nel 1635, anzi nei primissimi mesi di quell'anno poiché da un atto del 16 aprile 1635 il pittore risulta già defunto a quella data [4]. Del resto il 1635 poteva essere anche preferibile allo scorcio del 1634 quasi come una cifra tonda od una data di comodo proprio al centro di un decennio.

E così il 1635 venne ripreso di conseguenza come l'anno più probabile dal Rosci, dal Testori, anche dal sottoscritto e dal Valsecchi [5].

Passiamo ora al primo documento ritrovato nell'Archivio Diocesano di Novara. Si tratta di un Memoriale non datato, dei fratelli Gibellini, patroni della cappella borgosesiana, rivolto al vescovo di Novara, con cui essi, precisamente Pier Francesco e Giovanni Antonio Gibellini, figli ed eredi del borgosesiano Innocenzo Gibellini, che testò il 30 novembre 1626, in esecuzione della volontà del padre che aveva stabilito un legato di 200 scudi alla cappella gentilizia di S. Francesco nella chiesa collegiata, espongono il loro desiderio di devolverne 150 (avendone già spesi 50 per vari paramenti) per far dipingere la detta cappella dal pittore Antonio d'Enrico, cioè il Tanzio, nella quale si dovranno collocare « duoi quadroni osij ancone laterali con l'una delle quali si rapresentarà quando S.to Francesco riceve le S.te stigmata e con l'altra l'approbatione della regola che hebbe da Papa Innocenzo e sopra il cielo della volta alcuni profeti con li suoi motti ch'alluderanno alli fatti e santa vita del detto Santo con alcuni Angioli che haveranno nelle mani le imprese e trofei del santo e sua Religione ». I fratelli Gibellini pertanto ne chiedono licenza al vescovo.

In calce al documento stesso mons. Pietro Volpio allora vescovo di Novara dà il suo nulla osta stabilendo però che il vicario foraneo « dicti burgi quibuscumque conventionibus faciendis assistat, animadvertatque ut omnia sine Ecclesiae detrimento fiant. - Datum in Palatio episcopali Novariae die 28 septembris 1632 ».

Dal che si potrebbe dunque dedurre che gli affreschi potrebbero esser stati iniziati non nel 1634 come si pensava, ma ben due anni prima, ossia alla fine del 1632.

E veniamo ora al secondo documento.

Si tratta anche questa volta di un memoriale non datato, scritto da Melchiorre d'Enrico, l'autore del celebre affresco del *Giudizio Universale* sulla facciata della chiesa di Riva Valdobbia nell'alta Valsesia, fratello del Tanzio e dello statuario Giovanni d'Enrico. Il documento è diretto al vicario generale della diocesi.

G. Testori, *Tanzio da Varallo*, Torino, 1959, pp. 44, 45 e 58; G. Testori, *Manieristi piemontesi e lombardi del '600*, Milano, 1967, p. 59; M. Valsecchi, *Antonio D'Enrico detto Tanzio*, in « Il Seicento Lombardo », Milano, 1973, vol. II, p. 61.

[4] P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo - Origine e svolgimento delle opere d'arte*, Varallo, 1914, p. 313.

[5] G. Testori, *Mostra del Manierismo Piemontese e Lombardo del Seicento*, Torino, 1955, p. 53; G. Testori, *op. cit.*, 1959, p. 58; M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo, 1960, p. 63; G. Testori, *op. cit.*, 1967, p. 59; C. Debiaggi, *Dizionario degli Artisti Valsesiani*, Varallo, 1968, p. 46; M. Valsecchi, *op. cit.*, 1973, vol. II, p. 61; molti manuali scolastici, dizionari ed enciclopedie riportano pure la stessa data.

Con esso il pittore chiede licenza di poter terminare « una opera principiata dal quondam Antonio d'Enrico suo fratello nel Borgo Sesia » e di poter svolgere la sua attività in tutta la diocesi novarese; in calce il vicario generale gli concede la richiesta licenza alla data del 29 ottobre 1633.

L'importanza del documento è evidentissima. Dunque, se la risposta del vicario generale è del 29 ottobre 1633, il memoriale di Melchiorre d'Enrico dovrà essere di almeno qualche settimana anteriore e la scomparsa di suo fratello Antonio, il Tanzio da Varallo, di qualche altra settimana ancora anteriore, riconducibile di conseguenza verso i mesi di agosto-settembre dello stesso anno e non al 1635 come fino qui si credeva. Pertanto la data di morte del Tanzio deve essere anticipata di ben due anni.

Ma se ne deve pur dedurre che gli affreschi della Cappella di S. Francesco furono iniziati dal Tanzio nell'autunno del '32, dopo il 28 settembre evidentemente, od all'inizio dell'anno successivo, e da lui continuati nei primi mesi del '33, fino a quando sopravvenuta forse prima una malattia e poi il decesso rimasero sospesi per venire poi completati dal fratello Melchiorre verso la fine del '33, cioè dopo il 29 ottobre, data della licenza concessa dal vicario generale, se non addirittura all'inizio del '34.

Ci troviamo dunque di fronte ad un ciclo pittorico non più totalmente autografo del Tanzio e bisognerà vedere fin dove si estende l'intervento conclusivo di Melchiorre che mi pare per altro abbastanza limitato.

Inoltre, contrariamente all'opinione tradizionale, risalente addirittura al Cotta, secondo cui il Tanzio sarebbe morto a Varallo nel convento francescano di S. Maria delle Grazie [6], appare ora assai più probabile l'ipotesi che sia deceduto a Borgosesia. Purtroppo però i registri degli atti di morte sia della parrocchia di Borgosesia che di quella di Varallo sono irreperibili.

Ma ci si chiederà: secondo il memoriale dei fratelli Gibellini non dovevano essere eseguiti due grandi quadri raffiguranti *S. Francesco che riceve le stigmati* e l'*Approvazione della regola da parte di papa Innocenzo III*?

Mi pare che si possano formulare al riguardo come risposta alcune ipotesi che si affacciano alla mente: per esempio che il vicario foraneo al cui controllo donatori e pittore, come si è visto, dovevano sottostare, abbia fatto scegliere la soluzione degli affreschi nelle lunette invece che quello delle due grandi ancone, oppure che, sopravvenuta appunto la morte del Tanzio si sia soprasseduto all'esecuzione dei due dipinti portando a termine solo gli affreschi, o in fine che essi siano stati veramente eseguiti dal Tanzio stesso, o forse anche dal fratello Melchiorre e collocati sulle due pareti al di sotto delle lunette, ma che in un'epoca successiva, quando furono aperte le arcate di collegamento con le cappelle contigue siano stati levati e trasferiti o in qualche ripostiglio, o in qualche altra chiesa od oratorio della cittadina stessa (e sarebbe interessante fare un sopralluogo al riguardo), o, più probabilmente ancora, siano stati ritirati dai patroni, cosa che per altro fecero nel secolo scorso con la predella cinquecentesca della

---

[6] L. A. Cotta, *Museo Novarese*, Milano, 1701, p. 286.

pala dell'altare attribuita dalla Griseri a Boniforte Oldoni [7]. Certamente un qualche chiarimento in proposito potrà venire dalle relazioni delle visite pastorali.

Per quanto poi riguarda la decorazione della volta dobbiamo pure constatare delle notevoli varianti, infatti non troviamo più le figure di « alcuni profeti con li suoi motti ch'alluderano alli fatti e santa vita del detto Santo » come proposto dai committenti, di modo che del primitivo programma pittorico non ci sono giunte che le varie figure di angeli reggenti « le imprese e trofei del santo e sua Religione » nei vari spicchi.

E ci si chiederà pure: ed il pagamento delle L. 17,11 nel 1634 a mastro Ganda ricordato dal Conti?

Mi pare evidente a questo riguardo che le lunette ivi citate non possano identificarsi con quelle ormai già dipinte dal Tanzio e completate da Melchiorre d'Enrico; inoltre sappiamo dagli atti di visita pastorale del 1628 che la cappella era già ornata di stucchi a quell'epoca [8].

Ma sulla parete di fondo della cappella stessa, ai lati dell'altare vi sono due finestre rettangolari sormontate da altre due finestrelle a forma di mezzaluna. Credo ci voglia poca fantasia a pensare che mastro Ganda non fosse uno stuccatore come credette il Conti, ma un muratore, e che le mezze lune commissionategli non siano altro che le due finestrelle semicircolari che si ritenne bene di aprire dopo l'esecuzione degli affreschi per dare più luce alla cappella e soprattutto maggior visibilità ai dipinti del Tanzio posti appunto nella parte più alta di essa.

Ritornando al memoriale di Melchiorre d'Enrico ne possiamo ricavare alcune altre notizie degne di rilievo anche se riguardanti non più il Tanzio, ma Melchiorre stesso. Egli infatti ricorda sinteticamente come introduzione la sua precedente attività artistica e precisa di esser stato oltre che pittore, come finora noto, anche statuario in particolare sopra il Sacro Monte di Varallo, fatto questo del tutto sconosciuto anche agli storici seicenteschi del santuario varallese.

Bisognerà dunque ammettere che egli abbia lavorato essenzialmente in collaborazione ed in sottordine rispetto al ben più grande fratello Giovanni, lo statuario per eccellenza del Sacro Monte, e che a lui dunque spettino almeno alcune delle tante statue che comunemente passano sotto il nome di Giovanni. Ma non è neppure da escludere che altre sculture abbia eseguito per conto proprio e fuori del Monte di Varallo.

Melchiorre precisa poi di aver dipinto « tre capelle osiano Misterii » sul Sacro Monte, notizia questa che viene a confermarci esattamente quanto già si sapeva per la cappella della *Cattura* affrescata nel 1619, per quella della *Tentazione* e per quella dei *Tre discepoli dormienti*, rifatta poi nel secolo scorso [9].

In fine il d'Enrico ricorda di aver pure dipinto: « Sopra il Monte di S.to Carlo d'Arona d'ordine dell'Ill.mo Sr. Cardinale Federico Borromeo Arcivescovo di Mi-

---

[7] A. Griseri, *I Gaudenziani*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli, 1956, pp. 76-77 e 127-128.

[8] M. Rosci, *op. cit.*, 1958, p. 155.

[9] Ne rimane però ancora una parete sopra la cappella attuale con resti degli affreschi (P. Galloni, *op. cit.*, 1914, p. 377).

lano di felice memoria et hora di presenti sopra l'istesso di commissione degli Ill.ri SS.ri Oblati et dell'Ill.mo Sr Conte Giulio Cesare Borromeo di Milano, oltre in molte et molte altre chiese... », il che rivela quale fosse la stima di cui godeva Melchiorre fuori dello stretto ambito della sua valle, tanto da essere richiesto da illustri mecenati e preferito a molti artisti certo più famosi, di cui potevano disporre chiamandoli da Milano.

Ma quest'ultima notizia riveste, come è evidente, un'importanza di particolare attualità perché viene a portare un contributo in più al quadro culturale della città dei Borromeo, esemplarmente illustrato nell'estate del '77 dalla validissima, anche se troppo breve, mostra su *Arona sacra - L'epoca dei Borromeo*. Esso inoltre ci testimonia come il contributo valsesiano dato all'arte aronese sia stato tutt'altro che trascurabile nel Cinque-Seicento ad iniziare dal polittico di Gaudenzio del 1511 per giungere, dopo gli interventi di Melchiorre d'Enrico appunto, a quelli di Pier Francesco Gianoli da Campertogno che nella seconda metà del Seicento dipingerà i quattro grandi teloni della chiesa di S. Maria di Loreto [10].

Ma la scoperta dei due memoriali per la cappella di Borgosesia mi dà lo spunto per fare un'ultima, doverosa considerazione riguardante il cognome dei d'Enrico. Purtroppo nel 1960 nel catalogo della mostra del Tanzio, tenutasi a Palazzo Madama prima ed a Varallo poi, il Testori per rendere più aspra e vorrei dire più dura, più impressionante e drammatica la pronunzia del cognome del Tanzio si prese l'arbitrio di alterarlo da d'Enrico in d'Errico [11].

L'esempio è stato contagioso e dopo di lui molti altri, fidandosi di lui, hanno ritenuta esatta la sua grafia e l'hanno copiata diffondendone l'uso. Ora mi pare sia bene avvertire che si tratta non solo di un'inesattezza, ma di un'alterazione voluta, contraria al rigore scientifico perché tutti i documenti seicenteschi hanno sempre e solo usato la grafia *d'Enrico*, perché tale cognome è giunto inalterato fino all'inizio del nostro secolo quando la famiglia si estinse, perché in fine tutta la letteratura artistica riguardante questi maestri alagnesi li ha sempre chiamati *d'Enrico* fino a pochi decenni or sono.

Anche i due documenti della curia di Novara di cui ora abbiamo trattato, ribadiscono sia per il Tanzio che per suo fratello il cognome *d'Enrico*.

---

[10] F. Medoni, *Guida di Arona e dei suoi contorni*, Novara, 1847, p. 41; C. Debiaggi, *Il pittore Pier Francesco Gianoli da Campertogno*, in « Boll. Stor. per la prov. di Novara », 2, 1960, pp. 97-98 (con la bibliografia precedente).

A queste opere bisogna poi aggiungere il quadro con *S. Carlo Borromeo che indica alla SS. Trinità la martire S. Giustina mentre assistono ai lati S. Francesco d'Assisi, S. Felice, S. Giovanni Evangelista e vari angioletti*, dipinto verso la fine del Seicento o nei primi decenni del secolo successivo da Tarquinio Grassi di Romagnano Sesia per il convento dei Cappuccini di Arona e trasferito in seguito nella chiesa di S. Michele Arcangelo dell'Ospedale Maggiore di Novara (G. Barlassina - A. Picconi, *Le Chiese di Novara*, Novara, 1933, p. 157).

[11] G. Testori, *op. cit.*, 1959, *passim*.

PIERO CAZZOLA

MASTRI *FRJAZY* DI ORIGINE PIEMONTESE AL CREMLINO DI MOSCA

Nel 1964, abbordando per la prima volta l'argomento in questa sede [1], ritenni di porre sotto punto interrogativo che ci fossero stati dei piemontesi fra gli artisti reclutati dal Gran Principe di Mosca, Ivan III Vasil'evič, per la ricostruzione delle mura, torri, palazzi e cattedrali del vetusto suo Cremlino sul finire del '400: una piccola *équipe* guidata da un Aloisio e formata di « mastri de muro », lapicidi, fabbri e fonditori. Spiegavo allora le ragioni di questa incertezza, determinate essenzialmente dalla carenza di documenti probanti.

Da allora ebbi occasione di prendere visione degli scritti, basati su ricerche d'archivio, che alla questione dedicò un serio studioso di storia vercellese, Virginio Bussi [2], e mi confermai nell'opinione esposta a conclusione della mia comunicazione.

Inoltre, nel 1975, nel corso di un Convegno internazionale, svoltosi a Varenna e a Bologna e avente per tema l'opera degli architetti italiani del Rinascimento in Russia (Convegno cui parteciparono numerosi storici dell'arte, architetti e slavisti italiani e stranieri, ivi compresi alcuni sovietici), mi fu dato nuovamente d'intrattenermi sull'argomento [3], e sia pure di scorcio, avendo assunto maggior rilievo in quella sede lo studio dell'opera del bolognese Aristotele Fioravanti, ricostruttore della Cattedrale dell'Assunzione al Cremlino moscovita negli anni 1475-1479. E poiché è ora in programma un secondo Convegno a Mosca nel 1979, nel corso del quale si dovrebbe « fare il punto » sul contributo dei mastri italiani, soprattutto lombardi, veneti e piemontesi, che lavorarono in Russia nei secoli XV-XVI, mi è parso opportuno anticipare qui, in vista della partecipazione di qualche nostro studioso al detto Convegno, quali siano i risultati delle indagini e ricerche a tutt'oggi.

---

[1] P. Cazzola, *Un artista piemontese alla corte di Ivan III?*, « Boll. SPABA », N.S., XVIII (1964), pp. 160-68.

[2] V. Bussi, *Aloisio da Caresana*, « L'Eusebiano », 1964; Id., *Aloisio da Caresana. Nuove ricerche*, in *Le parrocchie di S. Giuliano e S. Bernardo*, Vercelli, 1970; Id., *Storia di Caresana*, Vercelli, 1975.

[3] P. Cazzola, *I « mastri frjazy » a Mosca sullo scorcio del XV secolo (dalle Cronache russe e da documenti di Archivi italiani)*, « Arte lombarda », N.S., n. 44-45 (1976), pp. 157-172.

* * *

La terza missione di mastri *frjazy* (così in Russia venivano chiamati gli artisti italiani, come *frjažskij* è detto lo stile rinascimentale, perché introdotto dai nostri connazionali), dopo quella del bolognese Fioravanti e del milanese Solari, entrambi morti in terra russa, è del 1494 e risulta composta interamente di mastri di origine piemontese. È traccia di ciò nelle Cronache di Novgorod e Pskov e in quella detta dei Patriarchi [4], sotto l'anno 1494:

« Quell'anno giunsero gli ambasciatori del Principe a Mosca, Manujlo Angelov greco e Danilo Mamyrëv, che erano stati mandati a (ingaggiare) mastri a Venezia e a Milano ed essi condussero a Mosca il mastro di muri e di edifici (*master stennòj i polàtnyj*) Aleviz e il fonditore di cannoni Pëtr e altri maestri ».

Ma anche da altre fonti sappiamo della partenza della « missione piemontese » per la Russia; si tratta di due contratti, rispettivamente del 6 e del 16 dicembre 1493, purtroppo oggi andati perduti [5], stipulati in Milano sotto forma di « pacti et conventione a bona fide et senza ingano », fra gli ambasciatori succitati di Ivan III (che vengono chiamati « Manuel Doxa » e « Daniel Maymorero ») e « may.o Bernardino de Borgomanero che habita in parti orientale de Milano », nonché « maystro Michael Parpajone fabro ». Nei detti contratti, quasi negli stessi termini, si dice che

« dicto Bernardino (o « dicto Parpajone ») era obbligato ad ogni requisitione de li prefati ambassadori, partirse de la presente citate de Milano et andare nel paese del prefato Ill.mo Gran Signore, et la persona sua exercitare bene et fidelemente ad tuta sua possanza nel mestero o sya exercitio de la architectura in fare castelli et pallatij. Li prefati ambassadori siano obligati farli le spese dei cavali e del vivere... dicto may.o Bernardino sia obligato exercitare come ha dicto di sopra per quel premio parerà al prefato Ill.mo Gran Signore... a stare a la obedentia del maystro Aluysio dy Carchano architectore del prefato M.gran Signore ».

Il Borgomanero dichiara inoltre di

« aver avuto e ricevuto presenzialmente dal may. Aluysio de Carchano... ducati quattro d'oro in oro »

---

[4] PSRL (Racc. compl. Cron. russe), t. IV (*Novgorodsk. i Pskovs. let.*), Pietrob., 1848, p. 164; PSRL, t. XII, p. 238.

[5] Avendo dato esito negativo l'accurata ricerca fatta presso l'Archivio di Stato di Milano (Arch. Ducale Sforzesco e Arch. Notarile), nonché presso l'Archivio Storico Civico e le Raccolte d'arte del Castello Sforzesco (Racc. Beltrami), dei tre documenti citati da M. Caffi, *Artisti lombardi del sec. XV: i Solari*, « Arch. Stor. Lomb. », 1878, pp. 669-93 e da L. Beltrami, *Artisti italiani a Mosca al servizio di Ivan III*, « Atti SPABA », X (1925), fasc. II, pp. 217-24, non rimane che di rimandare i lettori a quanto scrivono i detti autori, nonché pure il Merzario, *I maestri comacini*, 1893. È noto che gli atti di alcuni notai milanesi, conservati all'Archivio Notarile, andarono totalmente distrutti per bombardamento aereo durante l'ultimo conflitto mondiale (F. Forte, *I lavori per il riordinamento della Sezione Notarile dell'Archivio di Stato di Milano*, « Notizie degli Archivi di Stato », 1948, nn. 2-3, pp. 105-32).

e che mallevadore dell'impegno da lui preso alla presenza di Aloisio era Giovanni Antonio Amadeo, « ducale ingegnere », il celebre architetto e scultore che in quegli anni lavorava al Duomo di Milano e ne risolveva il problema statico del grandioso tiburio; l'Amadeo, che aveva sposato una sorella di Pietro Antonio Solari, da poco defunto in Russia, dovette appunto essere la persona cui si rivolsero gli ambasciatori russi per consiglio sulla scelta del successore del Solari da reclutare per Mosca, onde portare a compimento l'opera del Milanese. Nel contratto del 16 dicembre 1493 col Parpajone, invece, il mallevadore del « fabbro » verso i messi stranieri risulta « M. Leonello de li Conti colla obbligatione de sé et de tuti li soy beni mobili et immobili »; pure il Parpajone riceveva di presenza come caparra dieci ducati d'oro in oro.

Anche da un'altra fonte, non molto posteriore ai succitati contratti, veniamo ad apprendere particolari sull'attività dei mastri *frjazy* a Mosca. Trattasi di una lettera del 19 novembre 1496 [6], con la quale il segretario della Cancelleria ducale alla Corte Sforzesca, Gualtiero Servullo, dovendo evidentemente soddisfare ad una richiesta del suo Signore, Ludovico il Moro, così gli scriveva:

« Ill.mo et Ex.mo S.re mio. Quelli andorono in rosia furono tre: Cioè mastro Aloisio da Carezano mastro de muro: et Jnzignero: mastro micael parpaijone Fabro et Bernardino da borgomaijnero pichapedre, in tuti tre milanexi. Li duij maj hano dato nova dise, mastro Aloisio ha scripto due o tre litere: a frate egidio di S. anglo et mastro ambr. da Castello fratelli et cugnati del dicto mastro Aluijsio: le lettere no si trouano per esser mastro ambr. atortona per la fabbrica del episcopato, ma el frate dice sono de Continentia Como ello sta ben acarezato da quello sig. gli ha donato 8 veste de le sue et bona provista de dinari no gli mancha e che quello Sig. uole li faza uno Castello a la similitudine de questo de Mlo (Milano) et in Confine de lo Jmperator de quello paexe; e molto habondante *uidelicet* de victuarie et che hauendo messo fidato mandaria dinari a Casa et chel mandaria vna botte in venetia in casa de figini de quala non ha maij intexo altro né quello gli sia dentro lo intende farò tuto per trouar dicta litera quale hauendo le manderò ala Exc. V. ala bona grazia de la qual me racomando: M.a bianca con li altri figliuolini soij stano bene. Così m. Bergonzo e molto migliorato. Mediolani 19 novbr. 1496. Di V. Illm.ª S.ª firm. Servvllo Gualtero ».

Quanto alle notizie delle Cronache russe, dopo quelle già citate, abbiamo le seguenti laconiche informazioni della *Sofijskaja* [7] e della *Voskresenskaja* [8], sotto l'anno 1499:

« Quella primavera, di maggio, il Gran principe ordinò di gettare le fondamenta della sua corte ed erigere edifici in pietra e mattoni, e sotto ad essi cantine e ghiacciaie, nella corte vecchia presso l'Annunciazione e costruire un muro di pietra dalla sua corte alla torre Borovickaja; e mastro fu Aleviz Frjazin della città di Milano ».

Mentre sotto l'anno 1508 ancora le Cronache [9] riferiscono che il Gran principe Vasilij III, succeduto a Ivan III, morto nel 1505, aveva ordinato di

---

[6] M. Caffi, *Artisti lombardi* cit., doc. B, pp. 691-2.
[7] PSRL, t. VI, p. 43.
[8] PSRL, t. VIII, Pietrob., 1859, p. 237.
[9] PSRL, t. VI, p. 247; t. XIII, Pietrob., 1904, p. 8.

« costruire un fosso intorno alla città di Mosca con pietra e mattoni, e fare degli stagni intorno alla città, e ciò ad Aleviz Frjazin »,

e che in quello stesso anno 1508, passata la Pasqua, il Principe si era recato con la moglie Solomonija ad abitare nel nuovo Palazzo costruito da Aloisio e ormai terminato, della cui fondazione era stata data notizia nel 1499 e che subirà un rovinoso incendio alcuni anni dopo, nel 1532 [10].

* * *

Queste dunque le Cronache russe e i pochi documenti dell'epoca, che il Caffi e il Beltrami poterono ancora esaminare, ma che noi purtroppo siamo costretti a citare solo sulla fede di quegli studiosi, mentre se almeno ne fossero state fatte delle copie fotografiche saremmo in grado di chiarire gli equivoci derivati da errori di lettura e da false interpretazioni. Infatti gli storici dell'arte che sul finire del secolo scorso presero ad occuparsi di Aloisio Frjazin [11] ritennero l'esistenza in Russia di un solo artista di tal nome, attribuendogli sia il completamento delle mura e delle torri della cinta fortificata del Cremlino, che l'erezione della cattedrale dell'Arcangelo Michele e di numerose altre chiese e cappelle di Mosca, oggi non più esistenti, ma delle quali danno notizie le Cronache russe. E fu solo dopo le più accurate indagini dell'Ernst, del Šervinskij, del Lazarev e dei nostri Lo Gatto, Bettini, e ultimamente del Pod"japol'skij e della Mazzi [12] che si poté stabilire, senz'ombra di dubbio, essere due gli architetti Aloisii giunti in Russia sullo scorcio dei secoli XV-XVI: il primo, l'Aloisio da Caresana (detto nelle Cronache *Aleviz Frjazin*), chiamato nel 1494 a succedere al Solari, prematuramente scomparso, col compito di terminare la ricostruzione delle mura del Cremlino; il secondo, Alvise Lamberti da Montagnana (detto nelle Cronache *Alevig Novyj* o il Nuovo), giunto in Russia nel 1505 e forse ancora vivo verso la metà del secolo. Accertandosi così l'identità di Alvise da Montagnana, un artista veneto per origine e per formazione, della scuola del Codussi, attivo in Italia sino al 1500 e

---

[10] PSRL, t. VI, p. 247; t. VIII, p. 278; t. XIII, p. 58.

[11] F. Malaguzzi Valeri, *I Solari architetti scultori lombardi del XV secolo. Studio storico-critico*, « Italienische Forschungen », I, Berlin, 1906; N. Sobko, *Slovar' russkich chudožnikov*, I, 1, Pietrob., 1895, p. 70; E. Dobbert, *Aloisio*, « Allgem. Künstler-Lexikon », I, Leipzig, 1872; W. Neumann, *Aloisio*, « Allgem. Lexikon der Bildenden Künstler » (Thieme-Becker), I, Leipzig, 1907; R. Niccoli, *Aloisio*, « Enciclopedia Treccani », II, p. 585; L. Beltrami, *Artisti italiani a Mosca* cit.

[12] N. L. Ernst, *Železnye dveri Bachčisarajskago dvorca*, « Izvestija Tavr. archiva ob-va », vol. 59; S. V. Šervinskij, *Venecianizmy moskovskago archangel'skago Sobora*, « Moskovskij Merkur », Moskva, 1917; V. N. Lazarev, *Le opere di P. A. Solari in Russia e i rapporti artistici italo-russi nel tardo '400*, « Arte e artisti dei Laghi lombardi », I, Como, 1959, pp. 423-40; E. Lo Gatto, *L'opera del genio italiano all'estero. Gli artisti in Russia*, I, Roma, 1934; S. Bettini, *L'architetto Aleviz Novyj in Russia*, « Boll. Centro internaz. studi architett. A. Palladio », Vicenza, 1964, II, pp. 159-80; S. S. Pod"japol'skij, *Le fonti veneziane dell'architettura della Cattedrale dell'Arcangelo di Mosca*, « Antica arte russa (connessioni con l'estero) », Moskva, 1975, pp. 252-79; G. Mazzi, *Indagini archivistiche per Alvise Lamberti da Montagnana*, « Arte lombarda », N.S., n. 44-45, 1976, cit., pp. 96-101.

del quale mancano poi notizie — appunto perché, reclutato dal Gran Principe di Mosca si recò dapprima in Crimea coi suoi compagni (ivi dirottato da una guerra locale, nel suo cammino per Mosca) e costruì il Palazzo dei Khan a Bachčisaraj, poi a Mosca, e riedificò in pretto stile *frjažskij* la cattedrale dell'Arcangelo, sepolcreto dei Principi di Mosca, — si è aperta la strada per distinguere l'Aloisio veneto dal piemontese, giunto a Mosca oltre dieci anni prima.

Ma a proposito di quest'ultimo, perché tante incertezze sul nome, sull'origine, sulle opere? Aloisio infatti viene variamente designato o come Frjazin (cioè l'italiano), o come « da Milano », o come « da Carchano », e solo qualche studioso lo cita come Aloisio da Caresana. È evidente che una tale confusione non può che derivare da un errore nella lettura dei contratti e della lettera del Servullo già citati e dalle false illazioni che se ne trassero; giacché essendo quelle antiche carte state stilate a Milano e asserendovisi che i mastri erano milanesi, che il Borgomanero abitava « in parti orientale di Milano », parve naturale dedurne che si trattasse di artisti di origine lombarda. Così per quanto riguarda l'Aloisio, si lesse « Carchano » per « Carssano », confondendosi le due *ss* allungate di Carssano (così si chiamava allora il borgo della Bassa Vercellese di cui diremo) col *ch* di Carchano, un piccolo paese del Comasco, nel quale si volle vedere l'origine di Aloisio, una volta identificatolo come uno dei tanti « lombardi commacini » che lavoravano a Milano. E quanto agli altri artisti, con nomi e designazioni indubitabilmente piemontesi (« parpajon » in dialetto significa *farfalla, farfallone*, anche nel senso traslato di uomo bizzarro, sventato e Borgomanero è troppo nota perché si possa dubitare dell'origine altonovarese dell'artista), non se ne tenne alcun conto, o meglio li si classificò per « milanesi », come già faceva Servullo nella lettera al suo Duca, in quanto ormai assorbiti nel clima di operosa attività della Milano del Moro.

* * *

A tali troppo facili conclusioni dei primi studiosi della questione ostano però le risultanze delle indagini archivistiche del già citato Bussi [13], che vale qui la pena di riassumere, aggiungendone altre mie personali:

a) è anzitutto da escludere che l'Aloisio fosse originario di Carezzano, un piccolo centro dell'Alessandrino, come affermò a suo tempo il Caffi [14], giacché né le carte comunali né quelle parrocchiali del paese conservano tracce dell'artista;

b) è del pari da escludere ch'egli fosse nativo di Carcano, un paese a pochi chilometri da Como, come sostennero altri studiosi, male interpretando il contratto del 1493 già citato, laddove è scritto « de Carssano », che venne letto « de Carchano »; anche qui le carte locali hanno escluso l'esistenza dell'artista;

c) è invece da accogliere l'attribuzione che per primo diede il Colombo [15]

---

[13] V. Bussi, *op. cit.* e *Nota su Aloisio da Caresana, architetto vercellese della 2ª metà del XV secolo, morto forse in Russia nella 1ª metà del XVI secolo*, « Arte lombarda », N.S., n. 44-45, 1976, cit., pp. 237-8.

[14] M. Caffi, *Artisti lombardi* cit., pp. 689-90.

[15] G. Colombo, *Giacomo Quarenghi bergamasco, architetto alla corte imperiale di Pietroburgo*, Torino, 1879, p. 7.

nel 1879, senza peraltro indicare su quali elementi si basasse, identificando come patria di Aloisio, Caresana Vercellese, piccolo borgo di antica origine, del quale il Bussi ha pure scritto la storia [16].

Tale identificazione non deriva tanto da conferme degli Archivi comunale e parrocchiale del paese, che purtroppo andarono dispersi o incendiati durante scorrerie di truppe spagnole nel XVII secolo, quanto dal reperimento, in documenti di antiche Confraternite locali da tempo scomparse, della casata *de Carexana* sin dal XIV secolo e poi più volte citata nel corso del XV e XVI secolo. In particolare in un *Libro mastro* della Compagnia disciplinata di S. Nicola da Tolentino, di Vercelli, risulta che nel 1557 venne accettato fra i confratelli un « Luiso da Carsana filiollo del M° Franzescho da Carsana », che secondo il Bussi potrebbe essere nipote *ex fratre* dell'artista emigrato in Russia. Non solo, ma nel 1587 e nel 1593 il casato *de Carexana* era ancora portato da persone del luogo e poiché avevano come predicato nobiliare il nome del paese, ben può dedursi che fossero nobili rurali. A ciò induce a credere anche un testo manoscritto del Manno [17], che riportando la genealogia dei Caresana da Vercelli, da tempo estinti, narra che un capitano Giuseppe Caresana, ingegnere, governatore di Savigliano, ottenne il 15 aprile 1561 il diploma nobiliare dal Duca Emanuele Filiberto di Savoia, per sé e i suoi discendenti, fra i quali vi erano i figli, Francesco e Aloigi. Del Giuseppe Caresana si sa che fu ciambellano di corte, governatore di Torino, colonnello delle milizie ordinarie, presente all'assedio di Nizza e anche architetto militare e rivale del Paciotto nei progetti di costruzione della cittadella di Torino. Per cui il ripetersi degli stessi nomi in famiglia e l'esercizio delle stesse professioni non può che far pensare a un avo comune. Accanto al nome dei Caresana si ritrova nei *Libri del maneggio* della fine del XVI secolo quello dei « da Castello », personaggi caresanesi altrettanto noti, che ben potrebbero essere i discendenti di quell'Ambrogio da Castello, cognato dell'Aloisio, cui l'artista indirizzò le lettere da Mosca citate dal Servullo nella sua missiva al Moro. E anche sulla famiglia dei Parpajone o Parpaglione il Bussi eseguì accurate ricerche [18], per giungere ad accertare che una casata di tal nome è d'origine vercellese e caresanese e ancora esistevano dei discendenti nel XVIII secolo, mentre in un *Libro del maneggio* della Compagnia di S. Giorgio, agli anni 1642-57, è citato un Pampilione o Pampilono, forse identificabile coi Parpajone. Ma lasciamo questo argomento, che potrà essere ancora e meglio illustrato dallo stesso Bussi, per giungere a qualche considerazione finale.

* * *

Che l'Aloisio fosse vercellese, anzi caresanese, sembra deducibile anche dal fatto ch'egli si scelse, a costituire la piccola *équipe* avviata in Russia, dei compaesani o prossimi vicini: come Michele *il fabbro*, Parpajone e Bernardino *il picha-*

---

[16] V. Bussi, *Storia di Caresana*, Vercelli, 1975, p. 53.

[17] A. Manno, *Manoscritto con genealogia dei Caresana (Carezana) da Vercelli (estinti)*, gentilmente fornitomi in copia dal barone G. Donna d'Oldenico.

[18] V. Bussi, *op. cit.* e *Nota su Aloisio ecc.* cit.

pedre, da Borgomanero, originario dal non lontano Novarese (del quale purtroppo anche il Debiaggi [19] ha potuto raccogliere poche notizie), nonché Pietro, il fonditore di campane e cannoni, com'è citato nelle fonti russe, forse appartenente a quelle famiglie piemontesi in cui l'arte della fusione dei metalli era una tradizione. Inoltre non ci deve stupire la presenza dei nostri mastri alla Corte Sforzesca, allora sotto il reggimento di Ludovico Maria detto il Moro, che guidava il Ducato per il minore nipote Gian Galeazzo e viveva gli anni della maggior fama come principe-mecenate e abile politico. I mastri piemontesi dovevano essere da tempo a Milano, intenti ad accudire alle molte grandiose opere in corso: dal Duomo all'Ospedale Maggiore, dalla Certosa di Pavia ai Navigli. Se è probabile che l'ambasceria russa si sia rivolta al Moro per consiglio (già Galeazzo Maria Sforza aveva avuto rapporti con Ivan III, ai tempi del Fioravanti [20]), lo è altrettanto che questi si sia rivolto all'Amadeo per farsi suggerire un nome fidato; e poiché il « mastro de muri » Aloisio aveva buona fama, si ritrovò onorato della scelta nella sua persona del nuovo « architector generalis Moscoviae », come già era stato designato il Solari, di cui è memoria ancor oggi nella lapide, in latino e slavo, murata sopra la Porta del Salvatore al Cremlino, la principale, da cui uscivano gli zar e i patriarchi verso la Piazza Rossa [21].

La conferma che l'Amadeo — che in quegli anni stava lavorando al suo capolavoro, la Certosa di Pavia, — abbia protetto col suo consiglio Aloisio la si trova nella garanzia, ch'egli diede ai messi russi, che mastro Bernardino, come i suoi compagni, sarebbero stati obbligati a « exercitare bene et fidelemente ad tuta sua possanza nel mestero o sya exercitio de la architectura in fare castelli et pallatij »: è la prova migliore della stima in cui egli teneva i suoi colleghi d'arte, quasi il viatico per il lungo viaggio periglioso e il soggiorno in lontani acerbi climi. Né si dica che una tale garanzia poteva apparire più di forma che di sostanza; se i mastri *frjazy* non fossero stati all'altezza della loro fama, non avrebbero riscosso in tutta Europa il plauso e l'ammirazione che li accompagnò per secoli.

Dell'opera di Aloisio a Mosca abbiamo appreso dalle brevi notizie delle Cronache russe; non è molto, ma attendiamo che gli studiosi sovietici ci rechino a loro volta qualche frutto delle indagini condotte in questi ultimi anni, come già si è constatato al Convegno di Varenna-Bologna. È certo che Aloisio godé del favore di Ivan III e poi del suo successore, Vasilij III; ne è traccia nei particolari curiosi della lettera del Servullo citata (i donativi di vesti di corte, il denaro rinchiuso in una botte, da mandare a Venezia agli amici Figini, l'essere egli « accarezzato » dal principe).

Non c'è dubbio che Aloisio risolvette problemi gravissimi d'arte fortificatoria, d'idraulica, di scienza delle costruzioni, portando a termine, come fece, la cinta

---

[19] C. Debiaggi, *Appunti su architetti e lapicidi novaresi nei secoli XV e XVI*, « Boll. stor. per la prov. di Novara », LIV, 1, 1963, p. 6.

[20] G. Barbieri, *Milano e Mosca nella politica del Rinascimento*, Bari, 1957; P. Cazzola, *I « mastri frjazy » a Mosca ecc.*, « Arte lombarda » cit., p. 160 e Doc. 1, 2 e 3 (Append.).

[21] Il nome di Piazza Rossa (l'aggettivo russo *krasnyj* vale anche per *bello*) è di antichissima origine e non legato a simbolismi politici.

di mura del Cremlino nel 1516, scavando e armando fossati, rafforzando le rive, correggendo il corso del rio Neglinnaja che circondava la fortezza, in ciò validamente aiutato dai suoi compagni d'*équipe*, cui saranno state affidate differenti mansioni (il Parpajone è chiamato ora « fabbro », ora « orafo », il Borgomanero « pichapedre », ma è anche « architetto », altrimenti il contratto non sarebbe stipulato con lui). Quanto al Palazzo costruito nella vecchia corte della cattedrale dell'Annunciazione, opera dei maestri di Pskov, basta rifarsi alle notizie delle Cronache per rendersi conto delle difficoltà dell'impresa, dovendo esso venire eretto in pietra e mattoni (le c.d. « Camere di pietra »), ma anche con sottostanti cantine e ghiacciaie. È rimasta fama che oltre al Palazzo del Terèm, o Gineceo, da gran tempo non più esistente, Aloisio costruisse per i Gran Principi anche quello del Belvedere; dovettero essere edifici aggraziati e di belle proporzioni [22], a giudicare dalle antiche stampe, forse meno grandiosi di altri che nei secoli successivi gli zar si fecero erigere per loro dimora, ma con quello stampo di classicità che i *frjazy* portarono in Russia dalla lontana pianura padana.

POSTILLA

Al momento di correggere le bozze ricevo dall'egregia e gentile consocia dottoressa Augusta Lange, che desidero qui sentitamente ringraziare, la copia di una minuta di lettera patente (Arch. St. Torino, Sez. Corte, Prot. Segret. Ducali, Serie di Corte, vol. 86, c. 204 r. e v. e 205 r.) di Ludovico di Savoia (1413-1465), figlio di Amedeo VIII e secondo duca della dinastia, stilata in Ginevra il 1° giugno 1440, e così pochi mesi dopo la sua assunzione al governo dello Stato sabaudo, a seguito dell'abdicazione del padre, eletto al soglio pontificale dal Concilio di Basilea col nome di Felice V. Con detta patente il Duca accoglieva la supplica dei *dilecti fideles nostri sindici et burgenses hominesque et incole burgi et loci Carexane diocesis Vercellensis*, i quali, *cernentes ipsum burgum in locis limitrofis fore situatum, in ibique fortalicium satis amplum et tutum non existere*, avevano cominciato a costruire a loro spese la cittadella (*sumptibus suis propriis et expensis, infra ipsum burgum Carexane, castrum unum seu fortalicium construere, edifficareque inchoarunt*) e intendevano portarla a compimento (*quod, auctore Domino, ad ultimum anellant deducere complementum*). In segno di approvazione e consenso a tali opere, e anche in considerazione dell'utilità che ne sarebbe derivata alla difesa dello Stato nei suoi confini orientali coi Marchesi di Monferrato (*utilitate rei publice eciam nostra in hac parte prospectata*), il Duca, *in alieviacionem ingencium onerum et expensarum per supplicantes circa construcionem dicti castri supportantes*, esonerava i Caresanesi per la durata di dieci anni, a partire dal 1° aprile del seguente anno 1441, *liberaliter et de gracia speciali*, dal pagare i dazi sul vino *tam ad minutum traversumque, quam alias qualitercumque*: dazio che i Caresanesi erano autorizzati ad esigere essi stessi nel detto decennio, onde rifarsi in parte dei gravi oneri della costruzione della cittadella.

Questo interessante documento può dunque servire a dimostrare che se nella prima metà del XV secolo si realizzavano in Caresana tali opere di difesa cittadina, che il Duca di Savoia sapeva apprezzare sino al punto da esonerare da un tributo, si deve ben

---

[22] Qualche anno prima, nel 1491, Marco Ruffo e P. A. Solari avevano portato a termine al Cremlino, come dimora di parata, per le cerimonie e le assemblee, il mirabile Palazzo a Faccette, con l'elemento tipicamente *frjažskij* del bugnato sulla facciata principale.

supporre che fra i borghigiani vi fossero degli esperti nella progettazione e direzione di lavori siffatti, dotati di non comuni capacità professionali: insomma non dei semplici *mastri de muro,* ma degli *inzigneri* e *architectori,* come quelli nominati nei contratti stipulati a Milano sul finire del secolo coi messi del Gran Principe di Mosca, di cui ci siamo sopra occupati. Di qui a supporre che mastro Aloisio, il ricostruttore di buona parte della cinta di mura dell'antiquato Cremlino di Mosca, nascesse da una famiglia dove l'arte muraria e fortificatoria era in onore, il passo non è poi così lungo; tanto più se si considera che dalla sua stirpe, come abbiamo visto, altri illustri costruttori nasceranno.

P. C.

SECONDO CASELLE

LA CHIESA DELLE ORFANE IN CHIERI NUOVA IDENTIFICAZIONE DEL PROGETTISTA

Nel « Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e di Belle Arti », nuova serie, anno I, 1947, p. 86, Carlo Brayda inizia così la sua comunicazione su *Opere inedite di Bernardo Antonio Vittone*: « Al lungo elenco di oltre cinquanta edifici, principalmente chiese, erette in Piemonte dall'architetto Bernardo Antonio Vittone, è possibile fare ancor oggi alcune aggiunte, talmente vasta fu l'attività di questo architetto durante il trentennio che si inizia col 1738 data del suo primo lavoro ».

Tra le altre attribuzioni al Vittone, il Brayda include anche un'opera eseguita a Chieri, con questa presentazione: « Verso il 1744 fu eretto su progetto del Vittone il Collegio e la Chiesa delle Orfanelle. L'Orfanotrofio che era stato fondato dal nobile mercante chierese Giovanni Montuto nel 1639 in seguito alla peste del 1630, aveva avuto una prima sede in una casa dell'Ospedale dell'Annunziata e una modesta cappella. Il Vittone eresse l'attuale edificio a due piani, unito ad una chiesa posta d'angolo a sinistra. La costruzione è semplicissima, a mattoni in vista, e anche la Chiesa non presenta caratteristiche speciali. Il disegno è conservato nell'archivio dell'orfanotrofio » [1].

I disegni che l'ing. Brayda ha consultato e pubblicato, in cui si distingue la firma del Vittone, non si sono attualmente potuti reperire presso l'Orfanotrofio di Chieri; non si trova inoltre verbalizzato negli ordinati della Pia Opera, un incarico al Vittone per l'epoca citata.

Sono invece documentati, sia dagli ordinati che dai registri contabili, la costruzione della Chiesa, iniziata nel 1726, e il suo progettista, ingegnere Giovanni Antonio Sevalle [2].

---

[1] L'attribuzione di quest'opera al Vittone è stata accolta da G. Cappelletto S.J., *Architettura di Chieri*, E.P.T. Pro Chieri; A. Cavallari Murat, *I monumenti barocchi di alta classe e la scena urbana chierese*, « Atti e rassegna tecnica, Società Ingegneri e Architetti in Torino », Torino, luglio 1962, p. 206; C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963, p. 68; P. Portoghesi, *B. Vittone un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma, 1966, p. 170; A. Cavallari Murat, *Antologia Monumentale di Chieri*, Torino, 1969, pp. 106 e 107.

[2] C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963: « Sevalle, Regio Architetto: Rivalta, Chiesa della Confraternita di S. Croce, 1718-1730 ».

Il Monastero delle Povere Orfane, venne fondato nella propria Casa, dai nobili coniugi Giovanni Biagio Montuto e Lucrezia Rocho, con atto notarile del 12 giugno 1638. Per tale istituzione furono adottati gli stessi regolamenti vigenti al Monastero delle Orfane in Torino ed estesi i benefici elargiti da Madama Reale Cristina di Francia in data 20 luglio 1647, al detto Monastero.

Estinti i fondatori, la presidenza dell'istituto passò all'Arcivescovo di Torino, ma fu esercitata per delega dall'arciprete del Duomo di Chieri, coadiuvato da un consiglio di amministrazione.

Nell'ordinato dell'8 aprile 1690 è detto: « per la morte del fu D. Gerolamo Borro hanno nominato il sig. Carlo Ormea. Più, per promuovere *la nova fabrica del presente monistero* delle povere orfanelle, si pregano li siggnori arciprete Talpone et abbate Tana di agire attivamente e parallelamente ».

Alla trasformazione della Casa del Montuto, sede della fondazione, seguì la costruzione di una « nuova chiesa » in sostituzione della cappella ricavata nello stesso ricovero; così risulta dagli ordinati della congregazione del 2 luglio 1698 « sendo necessario dar principio alla fabrica della nova chiesa di questo venerando monistero, massime che si trovano molti materiali pronti, onde per promuover detta fabrica sia anche necessario l'assistenza di persone che attendino alla medema li ill.mi sovra congregati hanno pregato il sig. abbate di S. Raffaelle, e protonotario Gallo come direttori di soprintender a detta fabrica, e procurarne ogni maggior avantaggio che sarà possibile ad onore della Beatissima Vergine protettrice di questo venerando monastero, da quale riceveranno la condegna marcede, dandogli tutta l'autorità necessaria et opportuna ». È molto difficile che a tale ordinato abbia fatto seguito la costruzione di una nuova chiesa, perché non se ne ha notizia.

Viceversa risulta verbalizzato che nella riunione della congregazione del Monistero in data 30 aprile 1726 si accettava il disegno della chiesa fatto dall'ing. Sevalle e recapitato alle Orfane nel medesimo giorno dal Massone, suo collaboratore, il quale venne rimborsato delle spese per le trasferte da Torino a Chieri [3].

Il 19 maggio 1726, i direttori deputati dalla congregazione della Pia Opera,

---

[3] Dal registro dei conti del Monastero delle Orfane dal 1724 al 1758, anno 1726, da pag. 12 a pag. 14: « Spese fatte nella fabbrica della nuova chiesa:

al sig. Ingegnere Sevalle li due disegni della chiesa et due relazioni lì 6 e 7 maggio per terrazzarlo	L.	63,
30.4.1726 al sig. Masone Ingegnere mandato da monsù Sevalle con gli disegni della chiesa	»	6,8,
in cibaria e ripasciuta del cavallo	»	2,17,6,
31.7.1726 al sig. Mazone, per sua asistenza alla fabrica	»	12,16,
4.8.1726 al medesimo per essere ritornato per delimitar li dubbi alli muratori sovra li progetti	»	8,
16.11.1726 - al medesimo per la misura et estimi fatti	»	14,
16.11.1726 - al sig. Vaudano, agrimensore per metà di fattiche fatte nella fabrica	»	4.

Totale spese nell'anno 1726, L. 4.958:13:8 ».

firmano il capitolato per la costruzione della nuova chiesa, i cui lavori vengono affidati ai capi mastri luganesi Francesco e Giuseppe Chiarino e Gio. Rovello [4].

Nel registro degli ordinati della congregazione, a p. 85, risulta così verbalizzato:

« L'anno del Signore 1727 et alli venti del mese di giugno nella salla del Monistero delle povere figlie orfane della presente città, convocati e congregati ecc. ... Sopra la rellazione fatta dalli signori deputati sovra la fabrica della nova chiesa unitamente al sig. conte di Vaudier, tesoriere, non haver fondo per la continuatione della medesima, prega il sudetto segretario di far diligenza di haver in imprestito lire cinquecento ad effetto *di terminare il coro e sancta sanctorum*, e quelli stabilire se si puotra, et non puotendosi stabilire detta somma *far desistere dal travaglio* sino a che altrimenti venghi ordinato con *far chiudere il sancta sanctorum con muraglia a creta* ad effetto di puoter ufficiare provisionalmente e sino in altro tempo sij il monistero in stato d'ultimar et perfetionare intieramente la suddetta chiesa et atteso che, sia il Cravino per mattoni condutti al Monistero et Carlo Cattaneo per ferro per detta fabrica, si sono accontentatti di dar dellazione per il pagamento di quanto le resta dovuto sovra a tal fatto e pagamento, la congregazione vi provvederà ».

« L'anno del Signore 1727 alli tre del mese di settembre convocati e congregati gli ill.mi sigg. ... La congregazione ora che resta *terminata provisionalmente la nuova chiesa* a fine si puossi in essa uffiziare, et in tal modo adempire all'intenzione del fu sig. don Francesco Cicero, prega il sig. tesoriere et li sigg. condeputati sovra la detta fabrica di far porgere supplica all'ill.mo sig. vicario generale capitolare per ottenere delleghe per la benedicione di detta chiesa, et d'essere a pregare l'ill.mo sig. Abbate Morozzo (prevosto del duomo di Chieri), volersi compiacere di quella accettare, et degnarsi de far tal fontione quanto prima ».

Dalla documentazione riportata, risulta che la costruzione della chiesa delle Orfane, iniziata nel maggio del 1726, venne sospesa per mancanza di fondi nel giugno 1727; quindi, la parte terminata (coro e sancta sactorum) chiusa provvisoriamente con muraglia a creta e benedetta entrò in funzione nell'ottobre dello stesso anno.

Dopo l'intervallo di diciassette anni riprendono i lavori di completamento della Chiesa; risulta infatti dal capitolato del 1° luglio 1744 che la congregazione del Monistero delle Orfane ha affidato ai mastri muratori Francesco Chiarino, che già ne aveva iniziato i lavori di costruzione nel 1726 e Antonio Lautier, l'incarico della « perfetione della fabrica della nova chiesa di detto Monistero », ossia il completamento dell'edificio progettato dal Sevalle [5].

---

[4] Capitulazione tra li Ss.ri direttori deputati dalla congregazione del Monastero delle Orfane di questa città... et li capi mastri messeri Francesco Chiarino del luogo di Lugano et Gio. Rovello et Giuseppe Chiarino del luogo di detto Lugano dall'altra parte, per la costruzione della nova chiesa da fabbricarsi in attinenza al Monastero (doc. allegato I).

[5] Capitulatione seguita tra il venerando Monistero delle povere Figlie Orffane della presente città di Chieri, et li mastri muratori Fran.sco Chiarino et Antonio Lautier per la perfetione della nuova chiesa di detto Monistero (doc. allegato II).

Il secondo punto del capitolato impegna i capi mastri ad « eseguir tutti li disegni che per detta fabrica le verranno rimessi, né puotranno quelli in alcuna benché minima parte variare, senza il parere e sentimento del signor Giuseppe Antonio Riva, qual per parte del sudetto Monistero, si è nominato, et elletto per preposto, et asistente alla sudetta fabrica ».

Giuseppe Antonio Riva, nato a Carignano il 6 marzo 1713, figlio e fratello di scultori, sposò a Chieri il 3 febbraio 1738 Lucia Margherita Oppessa, e qui visse e lavorò fino al 1749.

In quegli anni fu confratello zelantissimo della Confraternita del Gesù in S. Bernardino, poi rettore e sotto-rettore della stessa, proprio nel periodo in cui crollò la copertura della sua chiesa e seguì l'intervento dell'arch. Bernardo Vittone, che nel 1741-1742 rifece la cupola. È appunto con quei contatti che tra il Vittone ed il Riva si stabilisce una reciproca stima e si crea una profonda, duratura collaborazione.

Il Riva stava preparando le sagome degli stucchi per la cupola della chiesa di S. Bernardino, lasciata grezza dal Vittone, quando gli fu affidata la direzione dei lavori per la chiesa dell'orfanotrofio; è assai probabile che anche in quest'occasione si sia valso di consigli e indicazioni del Vittone, il cui gusto sembra palesarsi nella modellazione interna della cupola principale.

Dal registro della contabilità del Monastero, a p. 183, seguono le spese fatte « nella continuazione della fabrica della nuova chiesa nell'anno 1744 come a libro giornale si vede »:

— fattura del campanile, segue il conto delle tolle, e canali con i suoi canoni, per il pomo della croce, cupolino, e fabrica della chiesa somministrate dal sig. Claudio Goatino tollaro in Torino, riconosciuto dal sig. Ing. Bellico in misura come segue ecc.

— Seguono le spese all'ing.ri Castelli e Belico et misura fatta dalli medesimi unitamente al sig. Chiaberto.

Primo al sig. ing. Castelli per la visita della Fabricha della nova per la portione spese al monastero	L.	11,
più per cibarie unitamente al sig. Riva	»	3,
più al sig. Chiaberto per la misura di parte di detta fabrica	»	1:5,
più al sig. Belico, ingegnere per giorni cinque consonti alla misura di detta chiesa come da quittanza	»	24,
più al medesimo sig. Belico, per la misura della volta portione spettante al monastero	»	—,
Pagato al Giacomo Odisso in due giorni per essere andato a portar lettere al sig. ing. Castelli due volte; più al mastro Guayta per bona mano dei due disegni fatti per la croce	»	1,
Segue la fattura della volta della Chiesa n. 40 trabuchi di detta volta con ogni cosa comprese, visitata e collaudata dal sudd. sig. Belico, cad.	»	5,
Più pagato al sig. Giuseppe Antonio Riva per aver assistito alla capitulatione e costrutione della chiesa come da ricevuta del medesimo del 25 maggio 1745	»	29:5.

In questo pagamento si ha ancora la prova della modestia e dell'onestà dimostrata dal Riva, se si considera che negli ordinati del Monastero, in data 7 maggio 1745, è verbalizzato che essendosi « all'occasione della formazione della nova chiesa di questo Monistero prestate dal sig. Giuseppe Antonio Riva in qualità di preposto diverse fatiche, la congregazione perciò manda a tal riguardo pagarsi al detto sig. Riva lire trenta oppur quell'altra somma che lo stesso sig. don Lajnito (economo) crederà conveniente, in forma che detto sig. Riva possa venir di dette sue fatiche sodisfatto et accontentato ».

La prima sicura prestazione fornita dal Vittone all'Orfanotrofio, risulta nel 1758, per il disegno del piano avanti la Chiesa, per cui fu retribuito con lire 6 [6].

Nel 1759 si è pagato « al sig. Quarino praticante dal sig. Ingegnere Vittone per aver fatta la pianta del Monistero, L. 15 e all'agrimensore Vay per aver misurato la fabrica e sitto del Monistero per norma delle sudette piante, L. 5 » [7].

Risulta così che per la ristrutturazione del vecchio edificio del Monastero delle orfane [8], il Vittone, nel proporre tre soluzioni ha fatto rilevare nei disegni la chiesa già esistente; il che è pure dimostrato dall'edificio del Conservatorio che incorpora la metà dell'ultima lesena della facciata della chiesa, in quanto la costruzione dello stesso è successiva e risulta iniziata nel 1761 [9].

DOCUMENTI

I.

Capitulazione tra li Ss.ri Direttori deputati dalla congregazione del Monastero delle Orfane di questa città, come ordinato delli ..., et li capi mastri ms. Francesco Chiarino del luogo di Lugano et Gio. Rovello et Giuseppe Chiarino dal luogo di detto Lugano dall'altra per la costruzione della nova chiesa da fabricarsi in attinenza di detto Monastero.

Primo detti capi muratori si obligano et si sottomettono di assister personalmente et continuamente alla costruzione di detta nova chiesa o surrogare persona intelligente in vece luoro, per quali dovranno rendersi responsabili; osserveranno fedelmente tutti li disegni che li verranno rimessi né sarà luoro permesso di far alcuna benché minima variazione alli medesimi senza partecipazione e consenso del sig. ingeniere, et in difetto staranno a tutti i danni, e spese che per detta variazione potranno esser seguiti.

2° Assisteranno particolarmente alla fattura delle calcine, acciò quelle sijno ben collate, e perfettamente purgate dalle giaie, e pietre, quali faranno ben impastare con sabbia purgata dalla terra e tutte sufficientemente grasse e liquide in modo che

---

[6] Conti del Monistero dal 1724 al 1758, p. 359.

[7] Conti del Monistero dal 1759 al 1782, p. 18.

[8] Conti del Monistero dal 1759 al 1782, da p. 28 del 1760 a p. 72 del 1766, risultano le varie spese per la costruzione dell'Istituto.

[9] Ordinati della congregazione delle Orfane del 25 febbraio 1761, p. 156: « La congregazione prega il detto sig. canonico e tesoriere Bonaudo, di far pratica per ritrovare persona, qual voglia et sij al caso di far prestito al presente conservatorio della somma di lire due mila che si credono necessarie per supplire alle spese della fabrica destinata farsi nell'anno corrente per ampliazione dello stesso conservatorio, col darsi perciò principio al disegno per tal ampliazione formato ».

passino e penetrino tutte le commissure de mattoni facilmente, dovendosi accertire che dove adopreranno mattoni, e pietre la calcina si lascierà più grossa, et dove con soli mattoni sarà liquida come sopra, anzi nelle volte d'ogni sorte, et arconi s'adoprerà crivellata con sue lacidrate sopra d'esse.

3° Tutte le muraglie si faranno perfettamente ricalzate ben à piombo con luoro giusti livelli, quali dovranno esattamente riconoscersi dal capo mastro per l'altezza di cadun piede, e massima al posto delli ornamenti d'ogni sorte, acciò sijano perfettamente corrispondenti tra di luoro. Nelle muraglie da costruersi di mattoni e pietre si faranno li luoro scalzeli di mattoni nel altezza d'ogni otto oncie, et questi ben livellati con sua lacenada ad ogni scalzelo, et in quelle tutte di mattoni, quali saranno perfettamente collegati tra di luoro si farà correr un mattone contro l'altro con calcina ben liquida, e lacenati più sottilmente che si possa in modo che non vi resti come sopra s'è detto commissura vacua tra medesimi, bagnando li mattoni di tempo in tempo prima di metter in opera; anzi nell'altezza di ogni piede liprando al più farà correre la sua abondante lacinada, bagnando etiandio le stesse muraglie ne tempi più caldi.

4° Tutti gli ornamenti si faranno più sottilmente di rustico che si potrà giuste le sagome che li verranno dal sig. ingegnere rimesse ben a livello respectivamente tra di loro, e perfettamente distinti ne luoro membri di rustico, in modo che non soffrino che una ben leggiera stabilitura.

5° Tutti li lezenamenti si faranno perfettamente a piombo, et il simile sarà di tutte le spalle sì d'uscij, che finestre, quali avranno il luoro volto che guzi sopra li uni d'un mattone di ponta con suo sordino sopra cadun d'esse a tutta mosta, che prenda tutta la grossezza della muraglia, sopra cadun de quali si farà parimente la sua lacinada.

6° Faranno far detti capi mastri tutte l'escavazioni necessarie per le fondamenta per la nova chiesa con demollire à luoro spese le fondamenta vecchie, come resta indicato dal dissegno, dovendo avertire principalmente esser luoro intiera cura di non lasciar impiegar veruna sorta de materiali si grossi che piccoli si et come li verranno somministrati, come altresì dovranno adoperare mastri che sijno di conosciuta isperienza e capacità, e vedendo nel progresso della fabrica riconosciuto da chi avrà la direzione della medesima alcuno d'esso per meno idoneo e sufficiente, saranno tenuti licenziarlo ad ogni primo aviso, e surrogarne altro, o altri, di maggiore o più isperimentata abilità.

7° Terranno sempre al travaglio quella quantità de mastri che l'esigenza della fabrica a giudicio di chi ne ha la direzione richiedere potrà in tal tempo licenziarne veruno senza il bon consenso di cui sopra.

8° Il coperto si farà nella configurazione portata dal medesimo dissegno.

9° Le stabilliture si faranno col listello perfettamente a piombo liscie e ben unite, tanto le lineali, quanto le centinate, e massimamente spigoli e rissalti.

10° Li sterniti si faranno ben a livello di quella quallità che li verrà da chi sopra ordinato.

11° Mediante l'intiera et puntual l'osservanza di tutto quanto sopra l'infrascritti sigg. direttori deputati promettono di pagar o far pagare alli sudetti capi mastri ò sij ad uno d'essi bastando un sol pagamento per tutti, per ogni trabuccho di muraglie e volte livre tre e soldi tre, con più brente una vino per ogni dieci trabucchi, o pure col pagamento di livre tre oltre alle sudette livre tre e soldi tre per ogni dieci trabucchi come sopra ed ellezione de predetti; come altresì faranno pagar livre una soldi sei per ogni trabuccho di stabillitura nella maniera sovra prescritta, con più

brente una di vino, o livre due soldi cinque per ogni trabuccho di sternito fregato, e ben pollitto con una brenta vino o L. 3 per ogni dieci trabucchi del medesimo ed ellezione come sopra, et livre due soldi sette dinari sei per ogni trabuccho di coperto con altra brenta vino per ogni dieci trabucchi come sopra.

12° Seguendo qualche rovina, rottura, fizzura, o qualche altro diffetto pregiudiciale a detta fabrica, saranno tenuti li capi mastri sudetti di rifar detta rovina, rottura, fizzura, o diffetto a proprie spese con indennizar il Monistero d'ogni danno, et interesse che possa aver patito o patir per le cause suddette.

13° Si provvederà o farà provvedere dalli sigg.ri direttori quindeci donzene assi per li ponteggi e cordeggi necessari tanto per la struttura delle muraglie che per li centeni et ogni altra sorta d'armatura, de quali dovranno detti capi mastri usarne con tutta conscienza et da buoni padri di famiglia; avendo esportato cos'alcuna della fabrica da suoi operaij saranno tenuti d'indennizar il Monistero per l'ammontare del valor d'esse.

14° Tutte le misure da farsi si regoleranno al stille del libretto della Città di Torino, et ogni quadratura si d'uscio, che finestre (dedotti nella misura li nomi) se li pagheranno soldi quindeci con dichiarazione che nelle sudette misure non si passerà in conto alli capi mastri alcuna maggior grossezza di quelle restano portate dalle piante e proffilli et tutte le spese delle misure si faranno communemente ut supra.

15° Li pagamenti si faranno settimanalmente a misura dell'avanzamento del travaglio dovendo per sempre restar in dietro la mettà nelle mani del sig. tesoriere, per quall'effetto si procederà ad una misura a calcolo subito che le fondamenta saranno gionte al spianamento del rettaglio del piano di terra, et altra al spianamento del primo cornicione.

16° Per tutti li ornamenti da farsi rusticali, et altri lavori non espressi ne sudetti capi si starà al giudicio o d'uno de suddetti ingenieri, ò d'altra persona perita communemente elligenda, et tutta la fabrica sarà collaudata detto sig. Ingeniere, ò persona esperta avanti di sodisfare intieramente per l'ammontar del prezzo della medesima.

17° Tutti li matteriali vecchij si daranno scalcinati perfettamente alli capi mastri prima di metterli in opera a spese del Monistero, come altresì sarà a spese di questo di dar condotta l'acqua sul posto in caso vengha à mancare nelli due fossi uno esistente avanti il rustico pallazzo del sig. conte di Vaudier, et l'altro avanti il rustico del pallazzo del sig. conte di Lesegno, ne quali due fossi l'acqua in essi vi è esistente sarà à carigo de medesimi capi mastri d'andarla à prender.

18° Li sudetti capi mastri in virtù della presente dichiarano, et admettono haver ricevuto come in fatti sono stati luoro rimessi li disegni di detta nova Chiesa sottoposti dal sig. ingeniere Giovanni Antonio Sevalle et da sudetti sgg.ri direttori deputati, ivi da sudetti mastri a fine non segua alcuna varazione da medesimi, quali sono in numero di tre, et contengono uno la pianta, l'altro il spaccato, o sij proffillo, et l'altro la faciata della nova Chiesa.

19° Detti capi mastri si rendono per la presente sollidariamente obbligati l'uno per l'altro per l'effettuazione di tutto quanto sopra, et in caso si contravenga in qualsii voglia parte al disposto in capi suddetti, non potranno scusarsi d'aver promesso l'uno per il fatto d'altri.

Qual tutte cose dette parti dicono d'esser vere, et tutte quelle voler inviolabilmente osservare sotto obbliga de luoro beni presenti e futuri; cioè rispetto a detti sigg.ri condeputati de beni di questo Monistero, et di detti capi mastri de luoro proprii con la reffez-

zione d'ogni danno, spesa et interessi che ne possi detto Monistero patire e sentire, con la clausola del constituto d'essi in completa forma di medesimi, in fede di che si è fatto la presente sottoscritta dalle parti et da sigg. testi, dato in Chieri il 19 maggio 1726.

Carlo Luiggi Visca di Piazzo deputato
D. Giuseppe Marino Brolia deputato
Francesco Chiarino - Giovanni Rovello
Carlo Lorenzo Cera Testimonio
Francesco Fantino Testimonio

Melchior Bunis, richiesto dalle parti, ho scritto la presente et testimonio.

II.

Capitulatione seguita tra il venerando Monistero delle povere figlie orfane della presente città di Chieri, et li mastri muratori Francesco Chiarino, et Antonio Lautier, per la perfetione della fabrica della nova chiesa di d.º Monistero.

Primo, li sudetti mastri muratori Francesco Chiarino et Antonio Lautier, ognuno de' medesimi in solidum, et per il tutto sotto la cautione infrascritta, et con le renoncie alli beneffìcij di divisione escutione et ordine *aut hoc illi* cod. *de duobus rejis*, epist. del divo Adriano, et generalmente ad ogni altro beneffìcijo, a favor de sigortà et coobligati, introdotto... informati, come dichiarano della forza di tali rinoncie, si sono obbligati et sottomessi, come s'obbligano et sottomettono, di compire perfettamente tanto in rustico, che stabilitura e sternito, la già principiata chiesa del Monistero sudetto, con far attorno alla medema tutti li lavori infrascritti, et altri necessarij per ridur detta chiesa in stato perfetto, al rispettivo prezzo infrascritto, qual li ill.mi, et m.o rev.do signor priore d. Michele Clerici et Lodovico Balbiano, due de' signori condirettori di detto Monistero deputati per ordinato della congregatione del medemo delli due marzo scorso, unitamente al m.o rev.do sig. d. Giuseppe Leijnito, economo et snd. generale del medemo Monistero, s'obbligano a nome del medemo di pagare alli sudetti mastri Chiarino et Lautier, fra il termine et ne modi infra espressi.

2º detti mastri muratori s'obbligano d'asistere personalmente et continuatamente alla perfetione e costrutione di detta nova chiesa, o per surogare persona inteligente in vece luoro, per cui saranno detti mastri tenuti rispondere, obbligandosi li medemi Chiarino et Lautier eseguir tutti li disegni, che per detta fabrica le verranno rimessi, né puotranno quelli in alcuna benché minima parte variare, senza il parere e sentimento del signor Giuseppe Antonio Riva, qual per parte del sudetto Monistero, si è nominato et elletto per preposto et asistente alla sudetta fabrica sotto pena in caso contrario, di star a tutti li danni e spese, che il sudeto Monistero ne puotesse sentire e patire.

3º douvranno detti mastri asistere alla fattura delle calcine acciò quelle sijno ben collate e purgate dalle giarre e pietre, quali faranno ben impastare, sufficientemente liquide in modo che passino e penetrino tutte le commisure de mattoni, dovendo però avvertire et essere vincolati che, ove si adopreranno mattoni e pietre, la calcina debba mettersi più grossa, ed ove con soli mattoni, più liquida; anzi, nelle volte et arconi d'ogni sorte, quella debba adoprarsi crivillatta con sua lacinata sopra d'esse.

4º Le muraglie se farranno perffettamente ricalzare ben a piombo con luoro giusti livelli quali douvranno esattamente riconoscersi da detti capi mastri Chiarino e Lautier per l'altezza cadun piede, et massime al posto delli ornamenti d'ogni sorte, acciò sijno corispondenti essi di luoro; nelle muraglie da construirsi di mattoni e pietre si farà correre un mattone contro l'altro, con la necessaria calcina, in modo che non vi resti come souvra comisura, bagnando li mattoni di tempo in tempo prima di metterli in opera anzi in ogni corzo si farà corer la sua abondante lacinada, bagnando ne tempi più caldi la stessa muraglia et li mattoni prima di metterli in opera.

5º Li ornamenti si faranno più sottilmente di rusticho, che si puonsi, giuste le sagome, quali verranno a detti mastri dal sudetto signor Riva rimesse, ben a livello tra di luoro, et perfettamente distinti ne luoro membri di rusticho, in modo che soffrino una ben leggiera stabillitura.

6º Tutti li lezenamenti si faranno perffetamente a piombo et il simile sarà di tutte le spalle, si delli uscij, che finestre, quali douvranno haver il luoro volto che posi sopra li vivi d'un mattone di ponte con suo sordino, sopra caduna d'esse di tutta monta, che prenda tutta la groseza della muraglia, sopra caduno de quali si farà parimente la sua lacinada.

7º Saranno tenuti detti capi mastri Chiarino e Lautier tener sempre al travaglio quella quantità di mastri, che l'esigenza richiederà, a giudicio di detto sig. Riva, a cui sarà permesso di licenziare que mastri, che il medesimo conoscerà non capaci per far a dovere le sudette et infrascritte opere.

8º Il coperto si farà nella configurazione portata dal sudetto disegno, qual però puotrà riguardo delle altre opere e fatture in qualche parte variarsi, sentendo il parere e sentimento di detto sig. Riva, al quale douvrano le parti intieramente uniformarsi.

9º Le stabiliture si faranno col listello perfettamente liscie a piombo e ben unite, tanto le lineali quanto le centinate et massime ne spicchi e risalti.

10º Li sterniti si faranno ben a livello, di quella qualità che verrà a detti mastri da cui souvra ordinato.

11º Seguendo qualche rovina, rottura o fizzura, o qualche altro diffetto pregiudiciale a detta fabrica, saranno tenuti li sudetti capi mastri rifar detta rovina, rottura o fizzura o altro difetto a proprio spese, con indenizar il Monistero d'ogni danno et interesse, che per tali cause ne puotesse sentire et patire, o ne havessero sentito e patito.

12º Tutte le misure de sudetti et infrascritti travaglij douvranno regolarsi al stile del libretto della città di Torino.

13º Mediante l'intiera, e puntual osservanza, per parte di detti capi mastri di tutto quanto sovra et infra, li sudetti signor economo et deputati, promettono di pagare a medesimi capi mastri et a mastri del sudetto Lautier settimanalmente (ritenuto però sempre dal Monistero un quinto del importo del lavoro che si farà in caduna settimana) il prezzo di quei lavori, quali verranno settimanalmente fatti e come infra stabiliti.

14º Primo per caduno trabuco di muraglia comprensivamente alle piombature delle lezene, et contralesene, angoli, et sfondati in raggione di lire quattro soldi due denari sei cadun trabuco calcolato.

15º La volta per cadun trabuco, da farsi con fascie e lunette come ne risulta per il disegno, di rustico lire cinque.

16º per cadun trabuco di coperta lire due soldi dieci.

17° per cadun capitello di faciata, si interno come esterno di rustico, con suo collarino di lire due soldi cinque.

18° per cadun trabuco di architrave, parimenti rusticho lire due soldi cinque calcolato di trabuco lineare.

19° per cadun trabuco di cornicione rustico si retto come circolare, lire cinque per cadun trabuco lineare.

20° per cadun trabuco di cornice o sia cimassa, a piè della volta, a soldi dieciotto, rustico come sovra.

21° per cadun ornamento di portina, finestre et ovati, lire cinque caduno pure rustici.

22° le lesene, controlesene, fascie, requadri, zocholi e zocoletti, si misureranno per muraglia come sopra.

23° per cadun trabuco di cornice, o sia insulature, a piè degli archi et altre cornisette di rusticho parimenti a soldi dieciotto per trabuco lineale.

24° Li ornamenti delle finestre rotonde lire una per cadun trabuco lineare, e rustico come souvra.

25° per cadun trabuco di cornicione sotto il coperto pure di rustico, lire una e mezza per cadun trabuco.

26° per cadun trabuco di stabilitura lire una soldi sette compresa volta, muraglia, archi et lesene.

27° per cadun trabuco di cimasa, a piè della volta, soldi quindici.

28° per cadun trabuco di cornicione stabilito, si lineare, che circolare, lire quattro per cadun trabuco lineale.

29° per cadun trabuco di architrave stabilito, lire una soldi dieci.

30° per cadun capitello da farsi di stucho, conforme al disegno compreso il collerino per caduna faciata di lesena lire sei.

31° per cadun trabucco di cornice a piè dell'archi ed attorno a medesimi, lire una soldi cinque.

32° per cadun trabuco di cornice di sfondati e riquadri, soldi dodici e mezzo.

33° per cadun ornamento di stabilimento, attorno le finestre e portine vere e finte, et altri ornati, lire sei.

34° per caduna base di zocolo, e zocholeto, d'ogni faciata lire due soldi dieci.

35° per cadun trabuco di sternito di quadretoni fregati e stucati e politi lire tre e mezza.

36° La provisione di tutti li materiali, sabbia, calcina, cordaggi, assi e boscami per il coperto e pontegij dovranno provvedersi dal sudeto Monistero a suoi debiti tempi, acciò si possa da sudetti mastri continuar il lavoro pena in caso di aver fatte provvisioni in tempo di star a tutti li danni e pregiudicij che li medesimi mastri puotessero sentire e patire; con più di provvederli un arbio et un tinello, due cebri, et due carrette a mano et ogni rimanente ordegno, saranno li sudetti mastri in obbligo di provvederlo e mantenerlo a luoro spese.

37° Souvra il prezzo di tutte le sovra espresse fatture, seguita che delle medesime ne sarà la misura e calculatione, dovranno li sudetti capi mastri incontrar e bonificar sovra il totale al predetto Monistero lire trenta, a tenor del partito da detti mastri fatto et da cui sovra per parte del medesimo Monistero accetato et concordato.

38° Douvranno detti mastri servirsi di tutte le pietre e materiali minuti, esistenti in detto Monistero, come pure di quelli altri che le verranno per parte del medesimo

provveduti, in quelle parti però delle muraglie, in quali puotranno tali materiali adoprarsi secondo le regole portate dal arte.

39° et ultimo le parti per quanto a caduna delle medesime spetta et apartiene hanno promesso come promettono attender et inviolabilmente osservare, cioè li sunnominati capi mastri Chiarino et Lautier unitamente et solidariamente col ill.mo sig. marchese Luiggij Francesco Rippa del fu sig. marchese Carlo Emanuele della presente città, qui presente cavente fideiubente in forma rendendosi con il medesimo principal debitore et osservatore di tutto ciò e quanto è stato dalli sudetti Mastri come sovra promesso et con detto venerando Monistero convenuto, in virtù dei capi sovra espressi et con la rinuncia alli beneficijo di divisione esecutione et ordine *aut. hoc. ita* cod. *de duob reijs* epistola del divo etc., et generalmente ad ogni altro beneficio a favor de coobligati indotto, informato, come detto sig. marchese dichiara della forza et importanza di detti rinuncie et sotto obbligo delli ill.mo sig. marchese Rippa, mastri Chiarino et Lautier di luoro rispettivi beni et quando a detti sig. deputati, et sig. d. Leijnito economo sudetto di quelli di detto Monistero presenti e futuri con la clausola del amplissimo constituto posesorio d'essi.

Chieri li primo luglio mille sette cento quaranta quattro.

P. M. Giuseppe Clerici deputato
Carlo Lodovico Balbiano deputato
D. Giuseppe Lejnito economo
Francesco Chiarino
+ Segno di detto mastro Antonio Lautier illeterato
Gio. Francesco Rippa
Giuseppe Bartolomeo Tariglio - Giambattista Oppessi testimonio
Gio. Tomaso Talpone scrittore testimonio.

ANNA MARIA BALMA

UNA CAPPELLA RUSTICA NEI DINTORNI DI VALDUGGIA

Alcuni anni or sono, durante un breve soggiorno nei pressi di Valduggia, ho avuto occasione di visitare le chiese della zona, Zuccaro, Rastiglione, Valpiana ecc., ma l'episodio più interessante di queste mie scorribande è stato la scoperta inaspettata di una piccola cappella rustica che si può raggiungere da Orsanvenzo attraverso un sentiero appena tracciato tra i boschi.

Chiedendo informazioni in paese, son venuta a sapere che la piccola costruzione è abbastanza nota nella vallata sotto la denominazione di cappella degli Alpini, in quanto le penne nere della zona usano riunirsi colà una volta all'anno per una messa al campo; tuttavia mi è anche stato riferito che nei tempi passati era indicata come cappella della Moia.

Architettonicamente la struttura è estremamente semplice e modesta; ricalca uno schema comune alle cappelle rurali risalenti al XV secolo (cfr. Romerio, *Il culto Mariano in Valsesia*, Varallo, 1932): è costituita infatti da un unico vano pressoché quadrato, coperto da volta a crociera, con un piccolo altare alla parete di fondo, sormontato da una nicchia piana poco profonda; l'ingresso è costituito da un grande arco che si apre ampiamente sul muro della facciata.

L'esterno intonacato non presenta particolari di rilievo; il tetto, in lose di pietra, reca segni evidenti di una recente risistemazione; l'interno, un piccolo ambiente di circa m. 2,50-2,80 di lato, è in discreto stato di conservazione e reca quasi intatta l'originale decorazione ad affresco.

Sulla parete di fondo la piccola nicchia, rientrante di una quindicina di centimetri dal piano della parete, reca un affresco rappresentante la Madonna in trono col Bambino. Questo dipinto è purtroppo assai deteriorato e non molto leggibile: i volti delle figure sono quasi completamente cancellati e, in molti punti della superficie, l'intonaco presenta segni di chiodi, dovuti evidentemente all'apposizione di ex-voto sull'immagine sacra.

È tuttavia ancora possibile percepire l'immagine piuttosto gracile della Vergine, col Bimbo in piedi sulle ginocchia, e l'impostazione del grande trono squadrato in prospettiva su un fondale riquadrato geometricamente a pannelli.

Un primo confronto approssimativo può far sembrare questo frammento di dipinto più antico delle altre figure di Santi che decorano la cappella, tuttavia penso che sia da ritenersi coevo al resto della decorazione e che l'aspetto arcaicizzante di questa figura sia dovuto al fatto che l'ignoto autore del ciclo pittorico si sia attenuto a schemi più tradizionali per la figura centrale della Vergine.

Sempre a proposito di questa figura, vorrei ricordare che, almeno fino a pochi anni or sono, esisteva sul muro esterno di una casa di Rastiglione, un dipinto assai deteriorato rappresentante una Madonnina del tutto simile per caratteri ed impostazione, che potrebbe essere stato eseguito dalla stessa mano.

Sempre sulla parete di fondo ai lati della nicchia e di dimensioni assai maggiori della figura centrale sono dipinti rispettivamente a sinistra S. Antonio abate ed a destra S. Rocco: queste sono forse le due figure più belle di tutto l'insieme.

Sulle pareti laterali troviamo, a sinistra, S. Bernardo da Mentone e S. Barbara, mentre a destra vi sono S. Giorgio e S. Gaudenzio.

Le sei figure di Santi campeggiano a grandezza naturale sulle pareti del piccolo ambiente, e, se si escludono le due più prossime all'ingresso, S. Bernardo e S. Giorgio che sono parzialmente deteriorate, specie nella parte inferiore, sono in complesso in più che discreto stato di conservazione.

I colori sono ben armonizzati: vi prevalgono i toni dei rossi e delle terre con contrasti di verde a tonalità pastello e con sapienti ed appropriati sprazzi di bianco; l'effetto complessivo è vivace ma armonico.

Le figure sono disegnate con impostazione sicura, pur ricalcando gli atteggiamenti ed i gesti un po' convenzionali dell'iconografia tradizionale locale; l'espressione ingenua e vagamente attonita dei volti, accentua, anziché sminuire, la semplice grandiosità di queste immagini.

Il chiaroscuro graduato con cura specialmente nei volti e nelle capigliature, nonché diversi particolari iconografici, come il modo di rendere alcuni personaggi, i volti larghi incorniciati dalle barbe rossicce del S. Gaudenzio e del S. Rocco, la figura solenne del S. Antonio, permettono di affermare che l'autore di questi dipinti deve aver conosciuto l'opera di Gaudenzio. La datazione di questi dipinti dovrebbe quindi risalire intorno ai primi decenni del Cinquecento, anche se a prima vista certi atteggiamenti un po' rigidi delle figure (specie il S. Bernardo) potrebbero far suggerire una datazione anteriore.

Nel complesso questi dipinti rivelano la mano di un artista di notevole livello, se pur rustico ed a tratti ingenuo.

Ho finora cercato invano elementi di documentazione per poter proporre un'attribuzione precisa, ma sinora i risultati sono stati negativi. Da quanto ho potuto sapere mi risulta che esisteva un archivio parrocchiale annesso alla chiesa di Orsanvenzo, ma è stato disperso totalmente già da alcuni decenni [1].

Presso la parrocchiale di Zuccaro vi sono alcuni documenti che riguardano Orsanvenzo, ma nessuno cita elementi che possano far riferimento alla cappella della Moia. Ho consultato anche varie pubblicazioni sulla Valsesia (Ravelli, Tonetti Lana, Romerio) ma non vi ho trovato nessuna menzione circa questi dipinti.

Ho raffrontato questi dipinti con parecchi altri a me noti della zona di Valduggia e della Valsesia in generale, e mi pare che, oltre al già citato frammento di Rastiglione, si possono riscontrare alcune analogie con le figure di Santi che

---

[1] Le notizie riguardanti la dispersione dei documenti dell'Archivio parrocchiale di Orsanvenzo, e dei documenti rinvenuti nelle chiese di Zuccaro, mi erano state comunicate verbalmente dal Rev. Don Mitta, che in tempi passati era stato parroco di Zuccaro. Purtroppo ora mi risulta che il Reverendo è deceduto da alcuni anni.

si trovavano sulla facciata della Parrocchiale di Zuccaro, sulle lesene che fiancheggiano il grande dipinto del Giudizio Universale; tuttavia un raffronto accurato è ormai impossibile dato il pessimo stato dei dipinti di Zuccaro; inoltre stando alla datazione di questi ultimi (1566) ritengo che i dipinti di Orsanvenzo siano senz'altro da ritenersi anteriori.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ROMERIO, *Pievi e Parrocchie in Valsesia*, Novara, 1927

ID., *Il culto Mariano in Valsesia*, Varallo, 1932.

G. LANA, *Guida ad una gita entro la Vallesesia*, Novara, 1940.

L. RAVELLI, *La Valsesia ed il Monte Rosa*, Novara, 1924.

TONETTI, *Guida illustrata della Vallesesia e del Monte Rosa*, Varallo, 1891.

ID., *Storia della Valle Sesia e alto Novarese*, Varallo, 1875

C. DIONISOTTI, *La Vallesesia*, Torino, 1871.

ROMERIO, *Pievi e Parrocchie in Valsesia*, in « Bollettino Storico per la provincia di Novara », annata XXI, fasc. II, p. 145 e sg., fasc. III, p. 257 e sg., fasc. IV, p. 367 e sg.

ROMERIO, *Stemmi comunali in Valsesia*, in « Bollettino Storico per la provincia di Novara », annata XXIV, fasc. II-III, p. 261 e sg.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Valle dei Re, tomba n. 34 di Thutmose III (din. XVIII).

Fig. 2. Valle dei Re, tomba n. 35 di Amenhotep II (1453-1419 a. C. circa). Sala del sarcofago a sei pilastri.

Fig. 3. Valle dei Re, tomba n. 57 di Haremhab (din. XIX).

Fig. 4. Valle delle Regine, tomba n. 55 di Amonhikhepshef (din. XX, regno di Ramesse III).

Fig. 5. Sheikh Abd el-Qurna, tomba n. 82 Amenemhat.

Fig. 6. Sheikh Ab el-Qurna, tomba n. 74 di Tjanni (Tjanuni) (din. XVIII, epoca di Thutmose IV)

Fig. 7. Sheikh Abd el-Qurna, tomba n. 51 di Ueserhat (din. XIX, regno di Sethi I).

Fig. 8. Deir el Medina, tomba n. 359 Anherkha (din. XX, tempo di Ramesse III).

Fig. 1. Torino, Museo Archeologico. Kairos (foto Soprint. archeol. per il Piemonte).

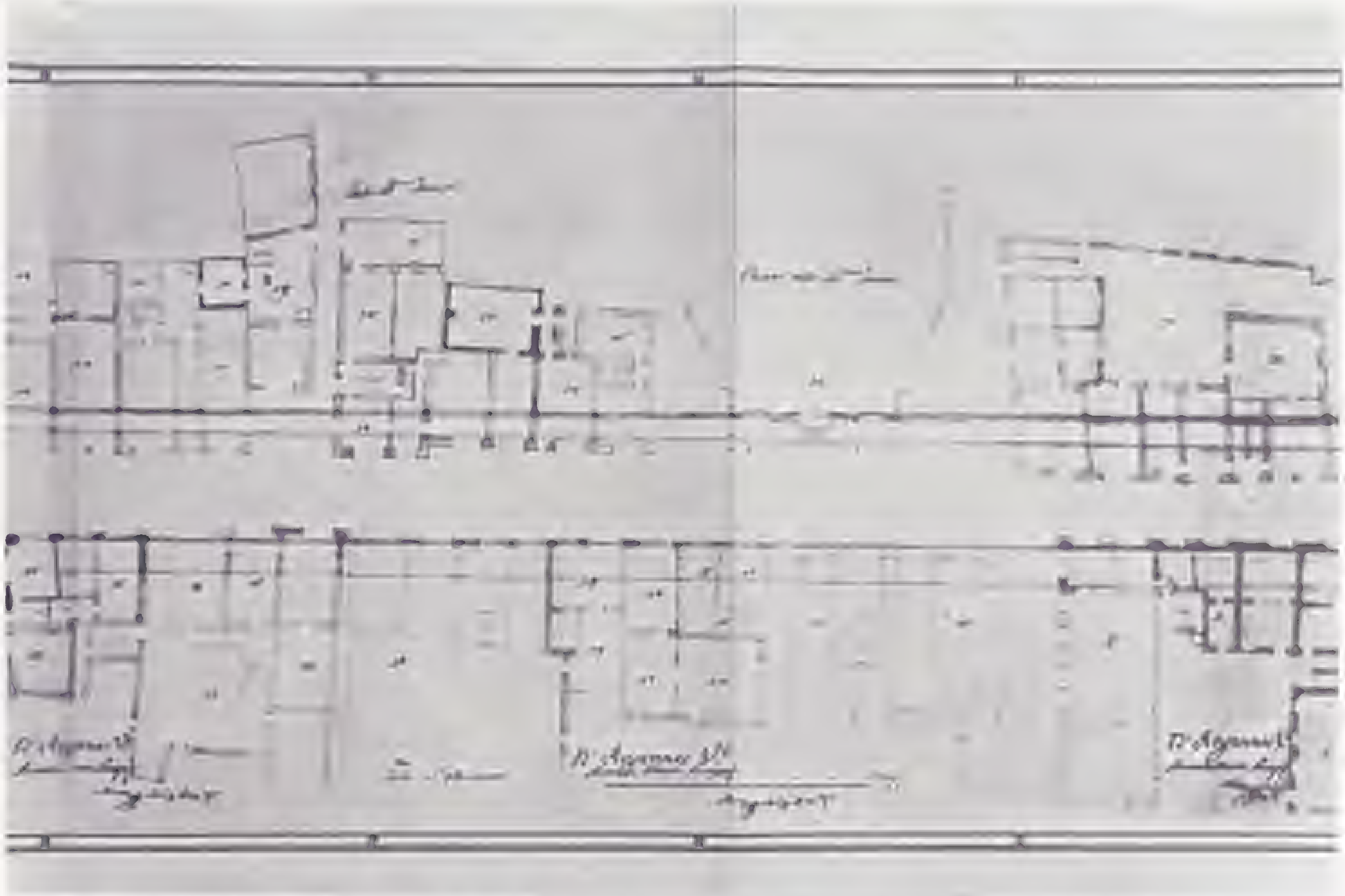


Fig. 2. Da questo « Antico Rilievo della Contrada di Dora Grossa » eseguito nel 1756 da A. M. Lampo (presso l'Archivio Storico Municipale, Torino, Collocazione: Rotolo 3B), con la proposta di allargamento della stessa, si può indicare come la Chiesa della Trinità appaia isolata e libera secondo i dettami della trattatistica albertiana e rinascimentale. È anche da notare come la via XX Settembre non sia rettilinea ed abbia quindi un'importanza minore, non avendo un'assialità continua.

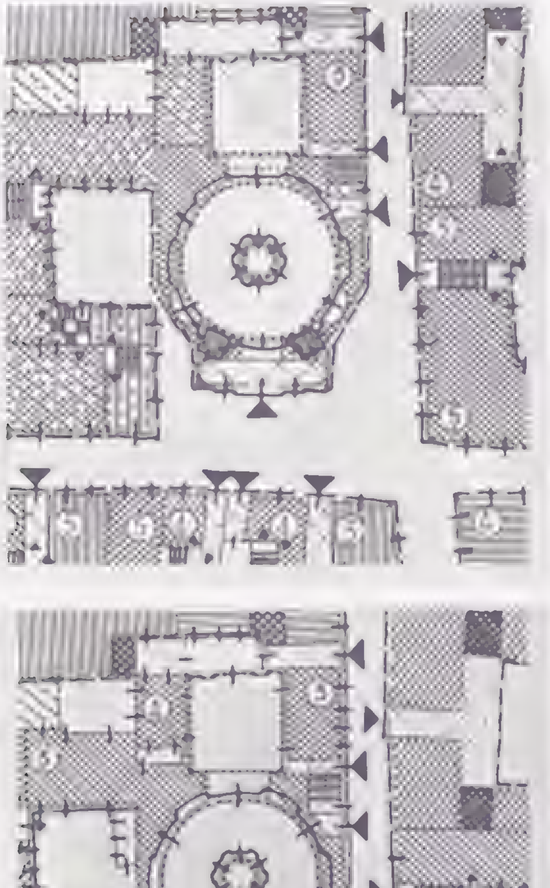


Fig. 2. La Chiesa della Trinità prima del rettilineamento di via Dora Grossa nel disegno in alto e dopo il rettilineamento nel disegno in basso con le case ormai accostate. In seguito anche l'angolo verrà colmato. Si può rilevare la tendenza, eterogenea per Torino, di una Chiesa angolare ma tondeggiante e che probabilmente era libera da tutti i lati e si discostava dalle tendenze di omogeneità che avrebbe preso in seguito il tessuto urbano. (I due disegni sono tratti da AA. VV., *Forma Urbana ed Architettura nella Torino Barocca,* vol. I, tomo I, p. 818).

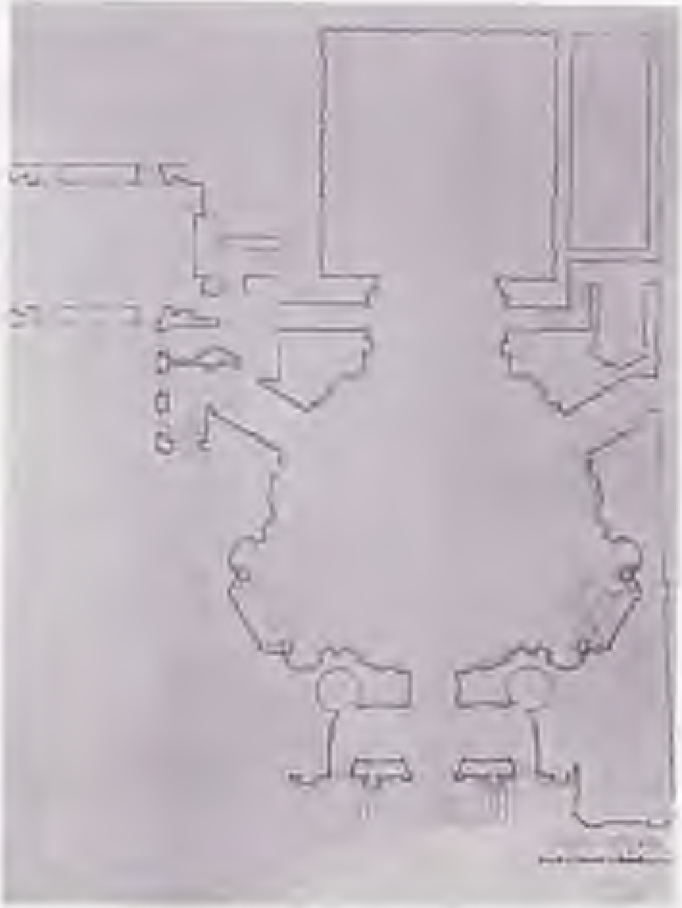


Fig. 3. La pianta della Chiesa della SS. Trinità mette fortemente in rilievo la bipolarità tra il coro della Confraternita e il vano verso strada dalla latente geometria formata dai due triangoli equilateri, uno avente per vertice gli altari, e l'altro avente per vertice le uscite.

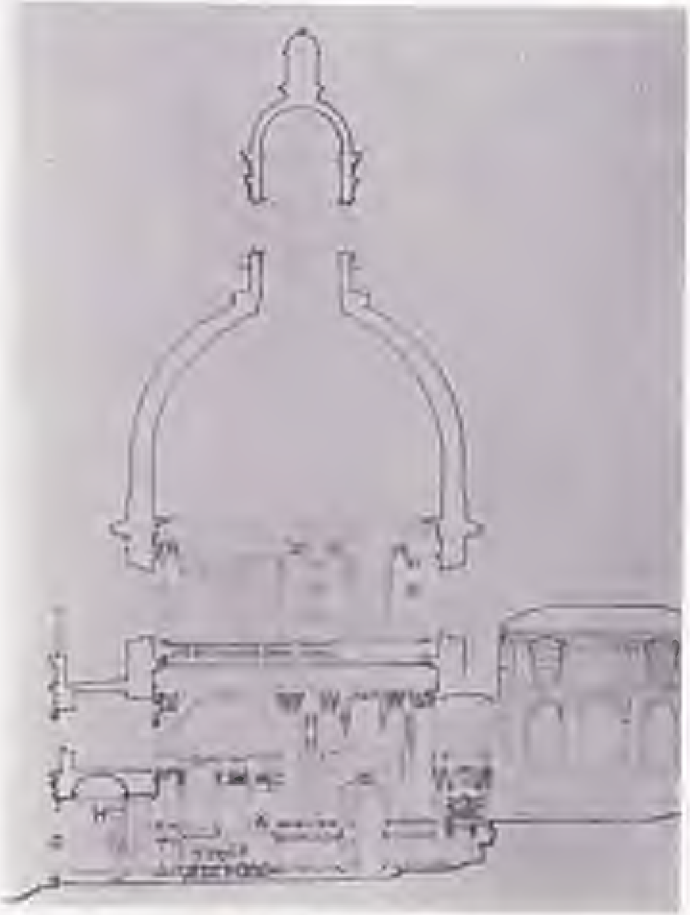


Fig. 4. La sezione longitudinale mostra come il Vitozzi abbia concentrato l'attenzione e l'importanza volumetrica, architettonica e simbolica sulla parte verso strada, lasciando il coro come irresoluta appendice, quasi riverberando la pianta centrale rinascimentale. (La fotografia è tratta da un rilievo del prof. arch. Passanti nel volume di N. Carboneri, cit.).

Fig. 5. L'addossarsi degli edifici attorno al tamburo, visti da un cortile, consente di immaginare come il Vitozzi avesse concepito libera la massa.

Fig. 6. La Chiesa della SS. Trinità con l'emergente superstite campanile mutilo permette di congetturare l'effetto che il Vitozzi voleva ottenere con la massa cilindrica libera dalle successive colmature che l'hanno ricondotta entro la tradizione dell'anonimismo che nel tessuto torinese vuole le chiese incorporate anonimamente all'isolato e con questa facciata.

Fig. 7. La visione interna della cupola con i vari momenti di luce, riporta alle teorie sulla luce di Roberto Grossatesta e ad un certo gusto per l'emanazionismo luminoso che sarà in modo più complesso espresso da Guarino Guarini in S. Lorenzo e nella Cappella della Sindone.

Fig. 8. Il grande arco dell'altare maggiore che pone in comunicazione i due ambienti della Chiesa e del retrostante coro separato ora da una vetrata.

Fig. 2. Bernardo Antonio Vittone, Porta laterale. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 1. Pellegrino Tibaldi, Portale. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 3. Giuseppe Antonio Riva, San Francesco Saverio. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 5. Giuseppe Antonio Riva, Angelo. Torino, chiesa dei Santi Martiri

Fig. 4. Giuseppe Antonio Riva, Angelo. Torino, chiesa dei Santi Martiri

Fig. 6. Giuseppe Antonio Riva, Candelabro. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 7. Giuseppe Antonio Riva, Testina d'angelo. Torino, chiesa dei Santi Martiri

Fig. 8. Giuseppe Antonio Riva, Testina d'angelo. Torino, chiesa dei Santi Martiri

Fig. 9. Giuseppe Antonio Riva, Candelabro.
Torino, chiesa dei Santi Martiri.

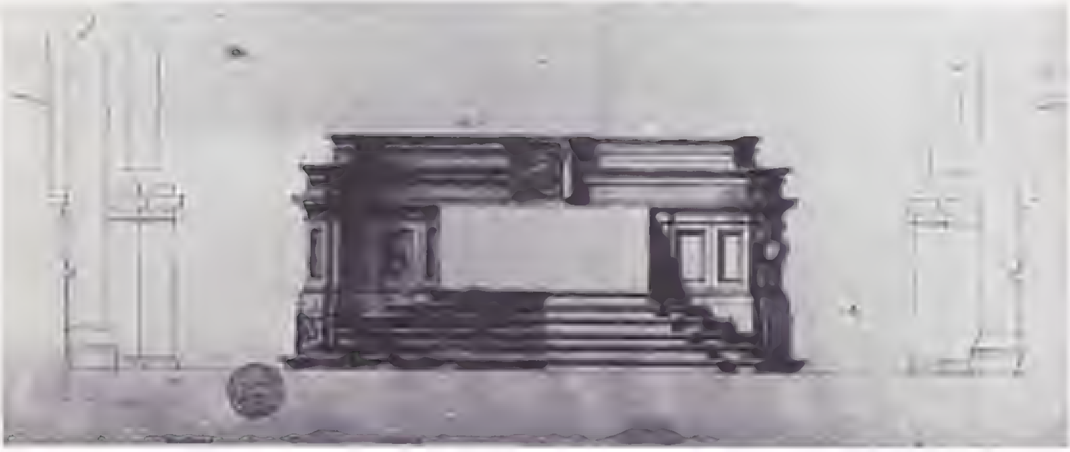


Fig. 10. Filippo Juvarra, Altare (disegno). Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 11. Filippo Juvarra, Altare. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 12. Filippo Juvarra, *Altare*, particolare. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 12. Filippo Juvarra, *Altare*, particolare. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 14. Filippo Juvarra, Altare, particolare. Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 15. Tommaso Carlone (e figli?), Altare (distrutto), particolare.
Torino, chiesa dei Santi Martiri.

Fig. 1. Planimetria del castello di Santena e del Borgo disegnata dagli ingegneri Ravelli e Castrucci nel 1782.

Fig. 2. La fronte verso giardino del castello di Santena in un disegno degli ultimi decenni del '700.

Fig. 9. La facciata verso giardino del castello di Santena in un quadro di poco anteriore al 1857.

Fig. 4 La fronte principale del castello di Santena in uno schizzo di Adele Cavour del 1827-28.

Fig. 5 La fronte verso giardino del castello di Santena in un disegno di Augusto Cavour, eseguito verso il 1843-45.

Fig. 6. La fronte principale del castello di Santena con un progetto di loggia, in ferro su mensole o in legno su colonne, da datarsi tra il 1827-28 ed il 1843-45.

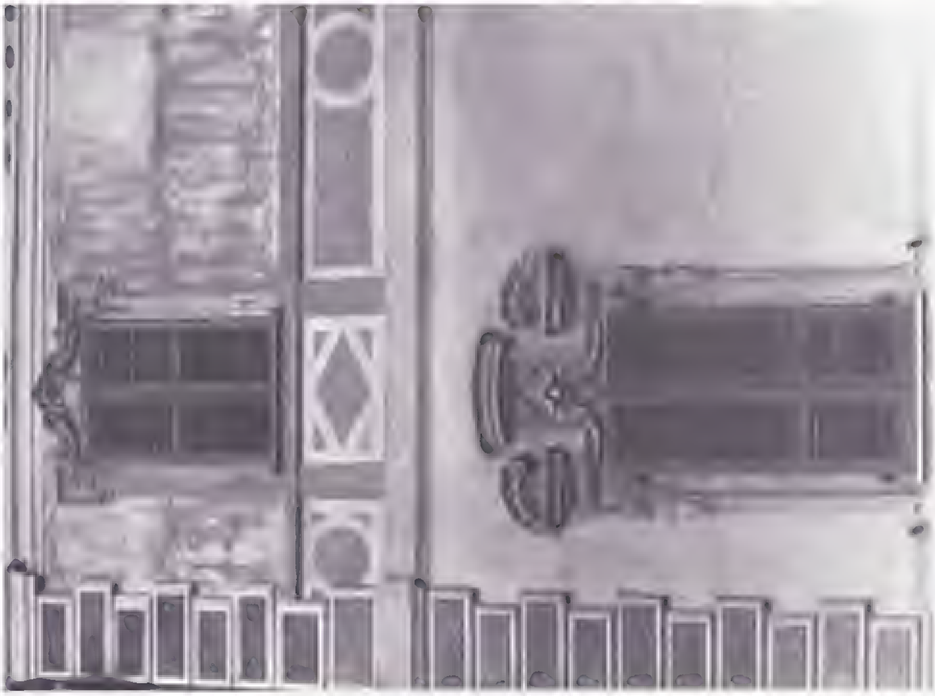
Fig. 7. La fronte verso giardino del castello di Santena nella situazione attuale.

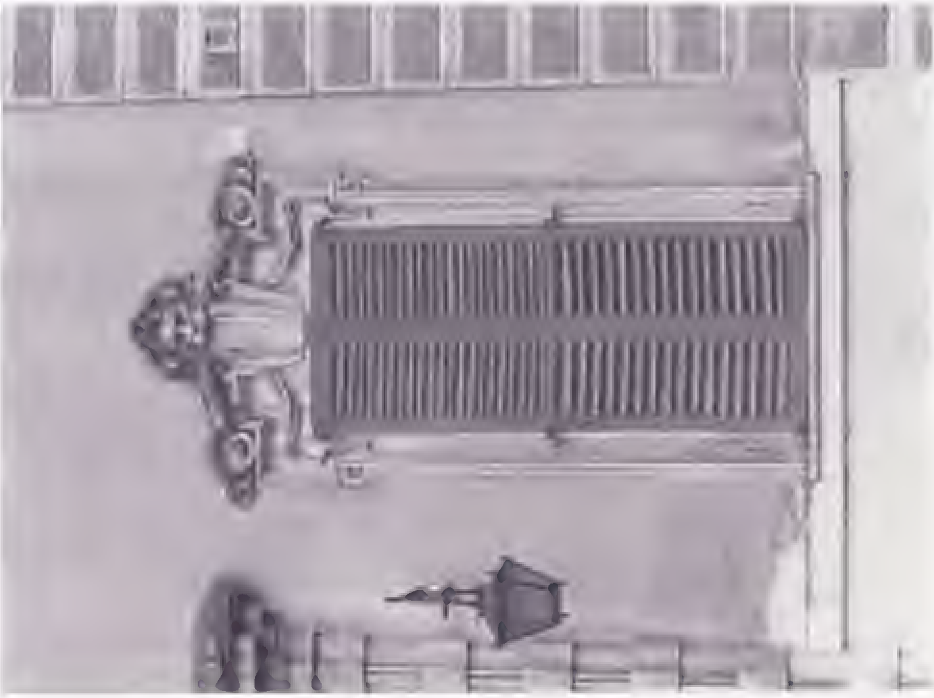
Fig. 8. La fronte principale del castello di Santena 1936

Fig. 9. Il lato nord-est del castello di Santena 1936

Fig. 25. Il salone principale del castello di Santena con gli stucchi settecenteschi, con qualche intervento del secolo successivo nelle decorazioni della porta.

Fig. 11. Il salone principale del castello di Santena, particolare.





Figg. 17-18. Particolari delle decorazioni eclettiche del castello di Santena.

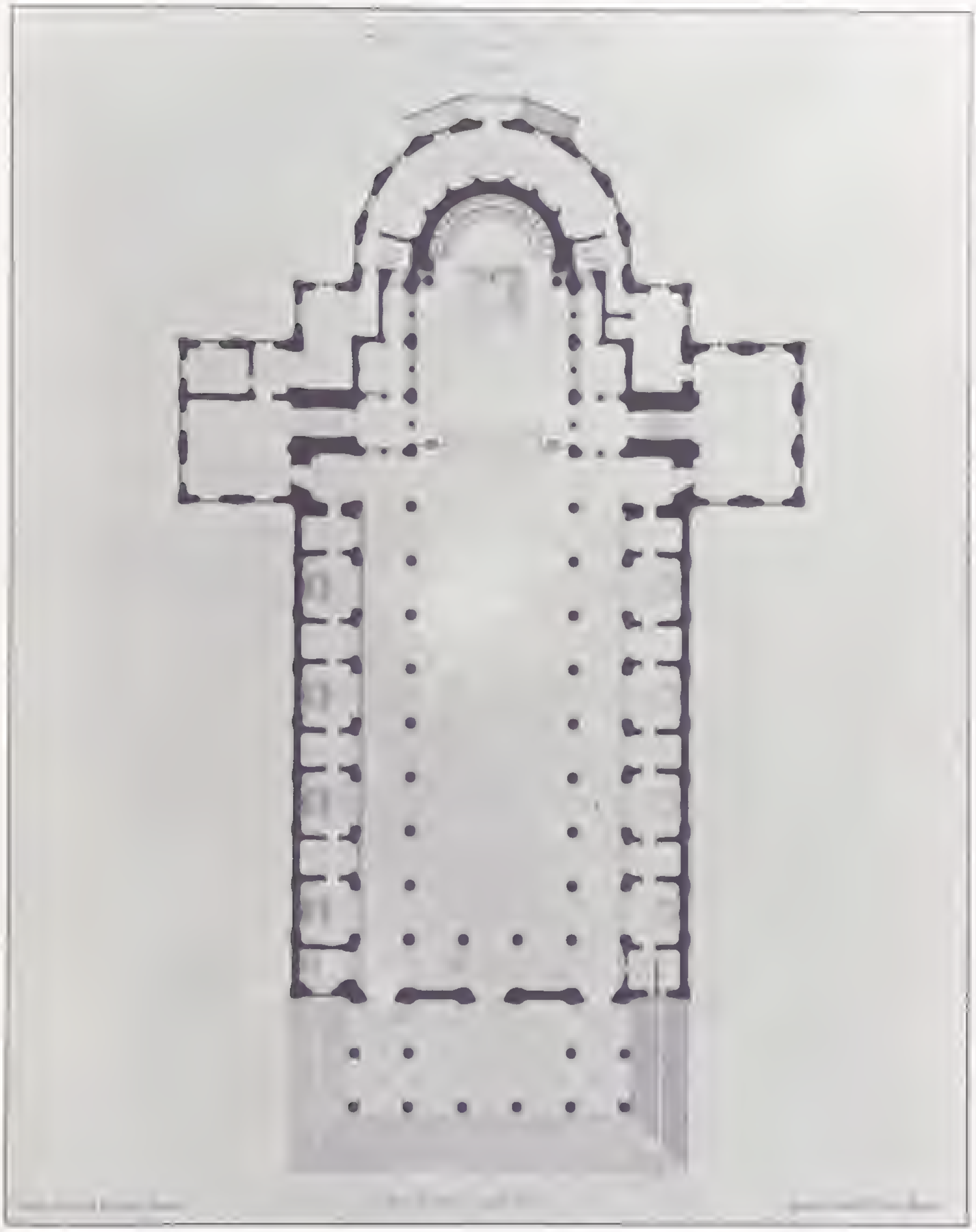


Fig. 1. C. Promis. Planimetria della Basilica Cristiana progettata per il Valentino d'ordine di Carlo Alberto; disegno datato 16 gennaio - 26 febbraio 1845 con la versione « pronao a doppio portico » (esistente nella Biblioteca Palatina di Firenze).

Fig. 2. C. Promis. Fianco della Basilica Cristiana anzidetta, nella soluzione rinnovata con pronao semplice; disegno riportante le solite indicazioni di data e di committenza regia (alla Biblioteca Palatina di Firenze).

Fig. 3. C. Promis. Sezione longitudinale della Basilica Cristiana che Carlo Alberto intendeva dedicare nel Valentino a Dio ed al proprio Popolo; soluzione con pronao a doppio portico (alla Biblioteca Palatina di Firenze).

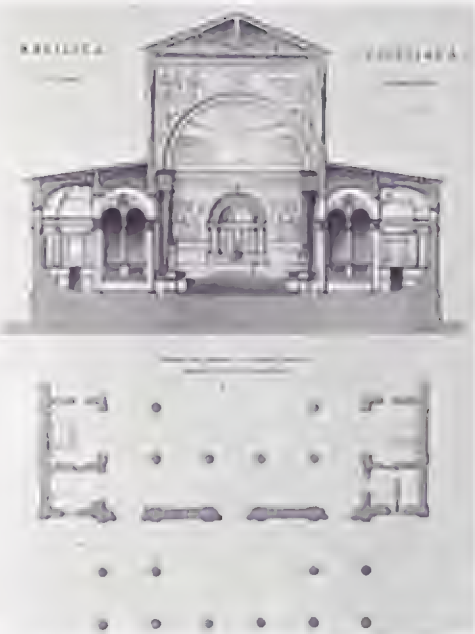


Fig. 4. C. Promis. Facciata di prospetto della Basilica Cristiana carlalbertina del Valentino, nella riproduzione a stampa nel libro di G. Castellazzi. Incisore G. Müller e litografia Doyen, Torino 1871-75.

Fig. 5. C. Promis. Sezione trasversale della Basilica Cristiana al Valentino per Carlo Alberto, riprodotta nel trattato di G. Castellazzi (1871-75), con sottoposta la pianta del pronao a doppio portico. Incisore G. Müller e litografia Doyen.

Fig. 6. Prospetto di tempio d'ordine corinzio contrassegnato dalle didascalie «ciò che a Giove altre volte, oggi a Cristina dedicato s'innalza», «l'ultimo giorno dell'anno 1835», «Vittorio di Savoia»: le quali rappresentano un interessante quiz attributivo e storico (ai Musei Civici di Torino).

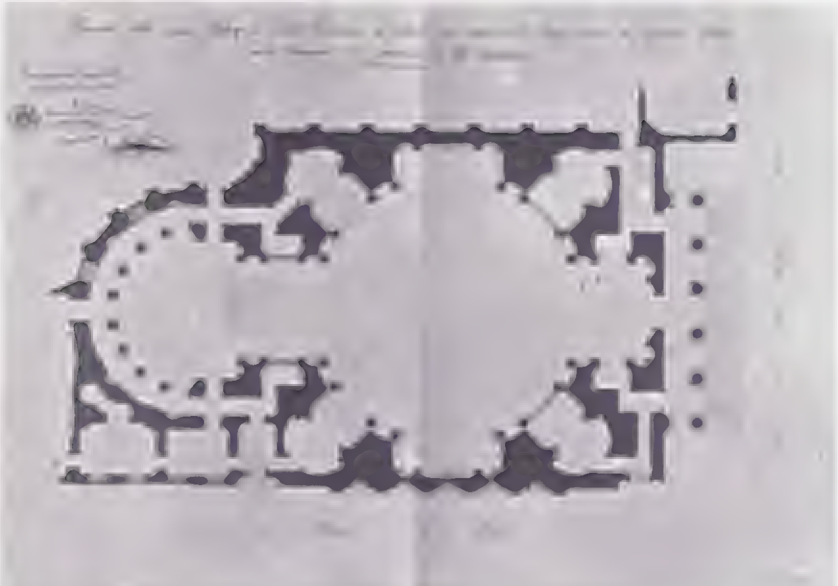


Fig. 7-8. A. Dupuy. Facciata principale e pianta della chiesa delle Sacramentine in via dei Mille, progetto all'Archivio Storico Municipale di Torino, riprodotto da lastre del Museo Civico d'antica esecuzione.

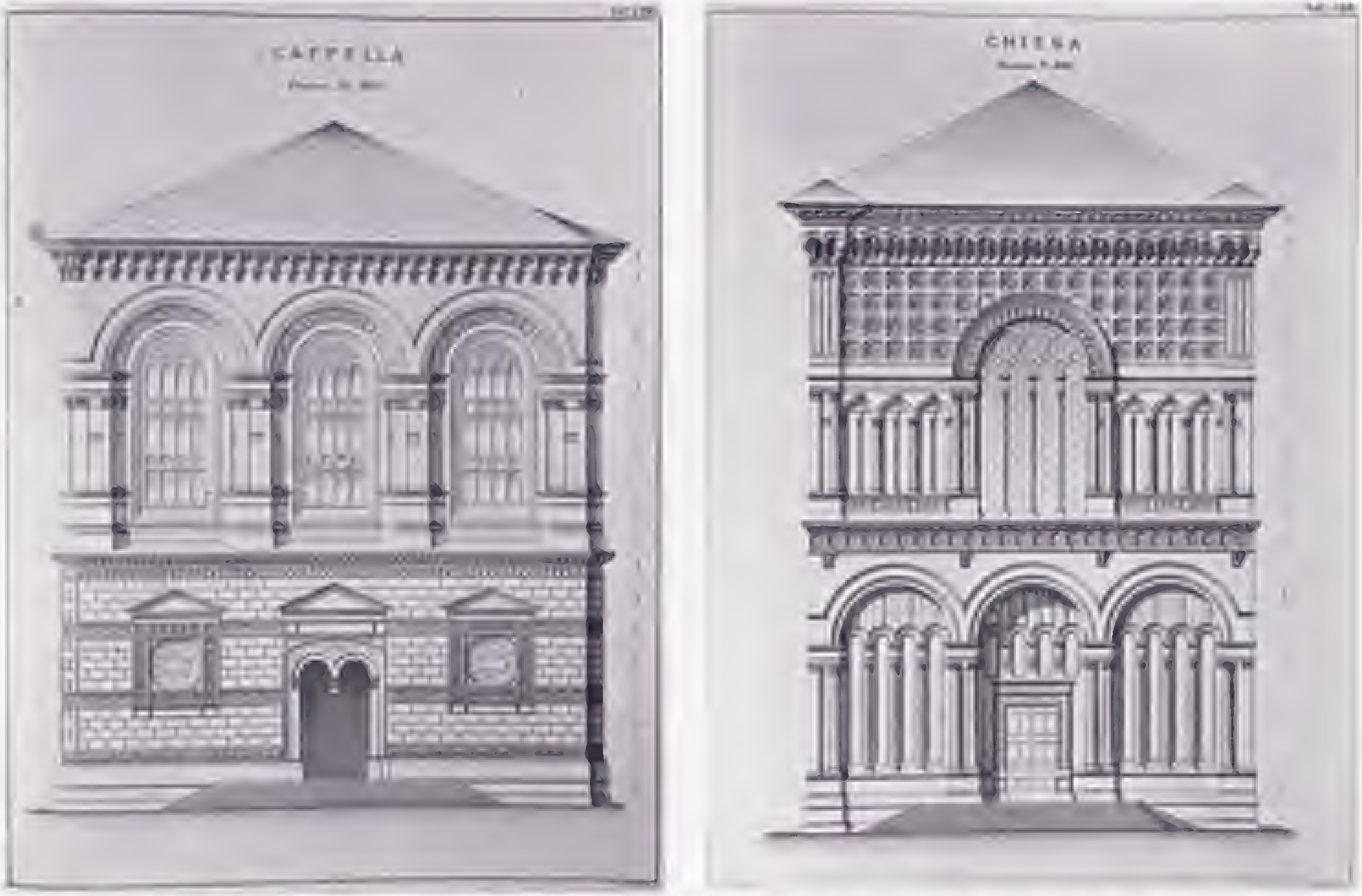


Fig. 9-39. C. Promis. Due facciate progettate per divertimento, relative a chiesa e cappella immaginarie in stile eclettico neorinascimentale (1852-63), riprodotte alle tavole CXIII e CXIV da G. Castellazzi, *Fabbriche moderne inventate da Carlo Promis*, Torino, 1871-75.

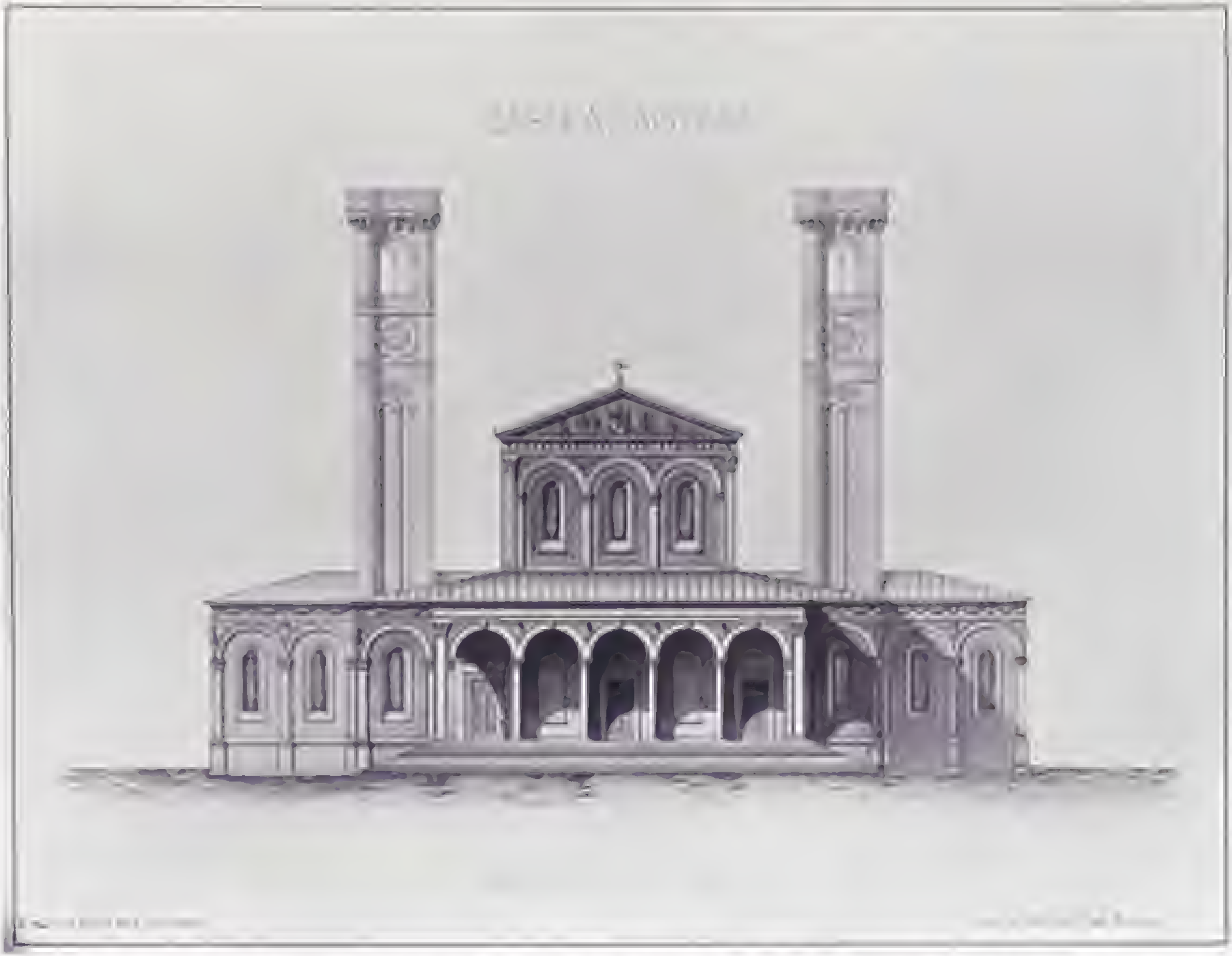


Fig. 11. C. Promis. Facciata di prospetto principale della Basilica Cristiana progettata per Carlo Alberto, ov'è visibile la scritta dedicatoria; disegno acquerellato (alla Biblioteca Palatina di Firenze).

Fig. 12. C. Promis. Facciata di chiesa immaginaria, progettata per divertimento sperimentale tra il 1852 e 1863, ai tempi della progettazione di C. Ceppi e A. Mazzucchelli della Stazione di Porta Nuova (da G. Castellazzi, *op. cit.*, 1871-75).

Fig. 13. C. Promis. Facciata della casa d'abitazione Rizzetti (1848) in stile neorinascimentale, ridisegnata per il testo scolastico di G. Castellazzi (op. cit., 1871-75) nell'edizione litografica Doyen; edificio tuttora esistente.

Fig. 14. Fotografia della casa d'abitazione Rizzetti abbinata avanti all'ingresso della chiesa della Consolata; tipica composizione sperimentale nella prima fase dell'Eclettismo, con fregi ed ornamentazioni in terracotta risaltanti sul bianco intonaco.

Fig. 15. Fotografia aerea in giornata nebbiosa del nodo stradale di Porta Nuova con i tipici isolati costituiti da « casoni alla Promis ».

Fig. 16. Fotografia d'angolo dell'edificio ferroviario di Porta Nuova a Torino sul « viale del Re »; architettura di Carlo Ceppi e di Alessandro Mazzucchelli.

Fig. 1. Le gradinate dello Stadium, realizzate in cemento armato dall'impresa G. A. Porcheddu. Sono ancora visibili le casseformi in legno per il getto del calcestruzzo.

Fig. 2. Disegno prospettico dello Stadium (1911).

Fig. 3. La tribuna ovest dello Stadium in fase di costruzione.

Fig. 4. Vista delle gradinate in c.a. appena disarmate.

Fig. 5. Bozzetto di A. Premoli interpretante lo Stadium gremito di folla durante una manifestazione (da « L'esposizione di Torino 1911 »).

Fig. 6. Modello in gesso della facciata esterna della tribuna reale.

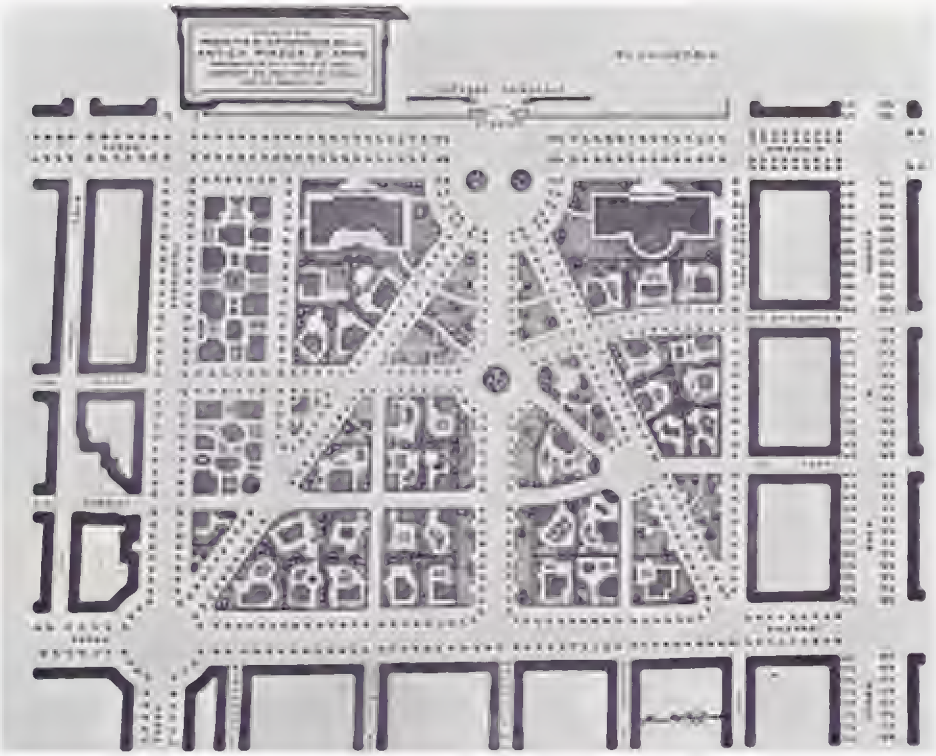


Fig. 7. Progetto Chevalley per la sistemazione di piazza d'Armi, presentato alla Società degli Ingegneri e Architetti di Torino il 20 gennaio 1911 (dagli « Atti della Società »).

Fig. 8. Progetto di A. Premoli per la sistemazione in piazza d'Armi, presentato al concorso del 1912 (da « L'Architettura Italiana »).

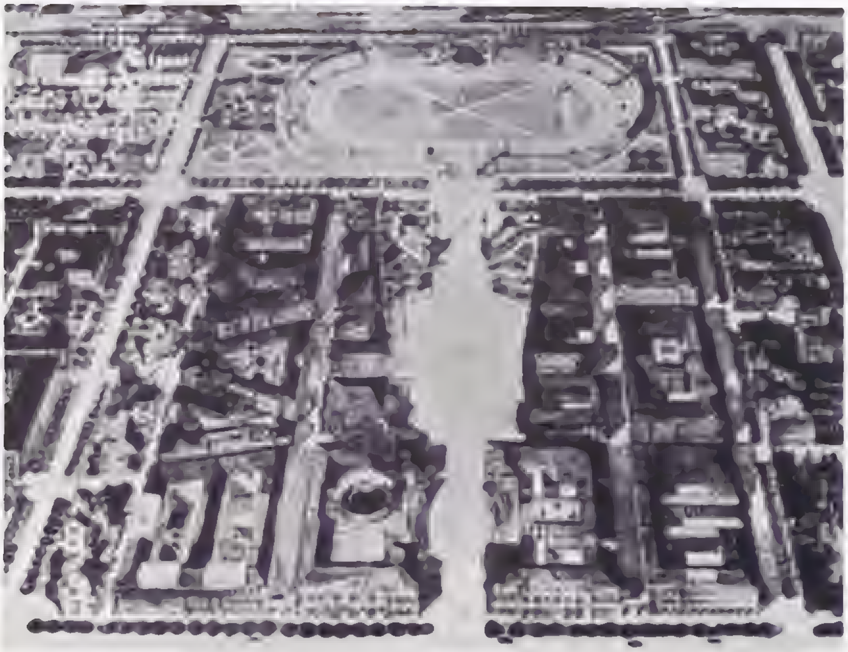


Fig. 9. Progetto R. D'Aronco - A. Rigotti per la sistemazione di piazza d'Armi presentato al concorso del 1912 (da « L'Architettura Italiana »).

Fig. 10. Progetto motto « Alpi » per la sistemazione di piazza d'Armi, presentato al concorso del 1912 (da « L'Architettura Italiana »).

Fig. 11. Progetto motto « Esperia » per la sistemazione di piazza d'Armi, presentato al concorso del 1912 (da « L'Architettura Italiana »).

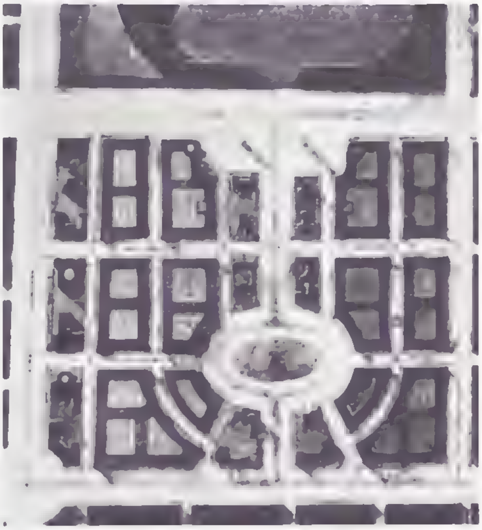


Fig. 12. Progetto N. Nicoli Carminati e F. Carbellani.

Fig. 13. Progetto motto « Panorama ».

Fig. 14. Progetto E. Garroni.

Fig. 1. Rivalba, cappella di S. Amanzio. La parete affrescata.

Fig. 2. Rivalba, cappella di S. Amanzio. S. Eligio e S. Giov. Battista.

Fig. 3. Rivalba, cappella di S. Amanzio.
S. Sebastiano (?) e S. Rocco.

Fig. 4. Rivalba, parrocchiale. Capitello della prima cappella a destra.

Fig. 5. Rivalba, parrocchiale. La parete affrescata nella prima cappella a destra.

Fig. 1. Tanzio da Varallo, S. *Francesco nel roveto fiorito.* Borgosesia, Chiesa Collegiata, cappella di S. Francesco.

Fig. 2. Tanzio da Varallo, S. *Francesco assalito dal demonio alla Verna.* Borgosesia, Chiesa Collegiata, cappella di S. Francesco.

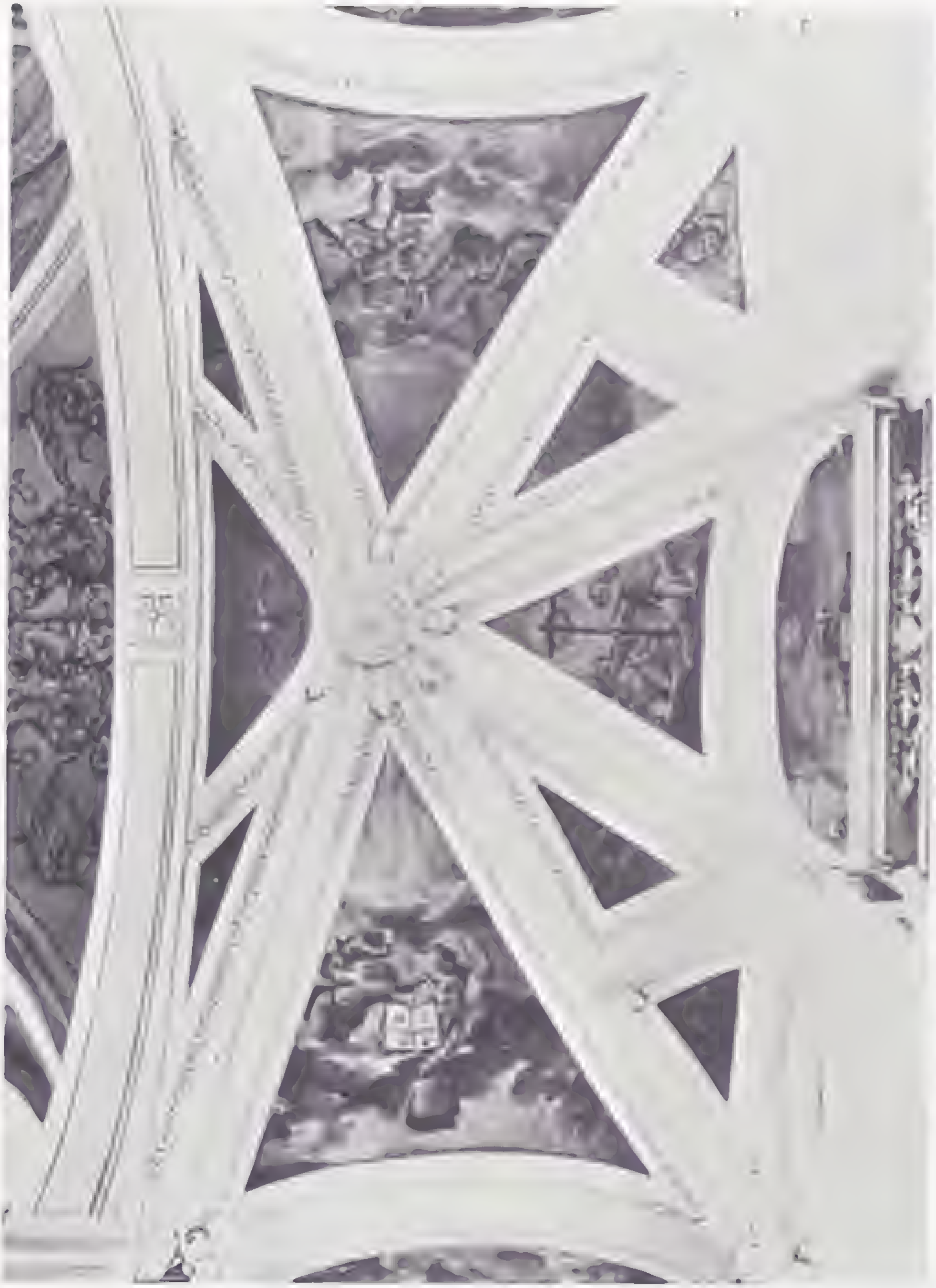


Fig. 3. Tanzio da Varallo, Gruppi di Angioletti, Trofeo di Angeli e Colomba dello Spirito Santo. Borgosesia, Chiesa Collegiata, volta della cappella di S. Francesco.

Fig. 1) Mosca, Cremlino. Tratto di mura con la cattedrale dell'Arcangelo Michele.

Fig. 2. Mosca, Cremlino. Piazza delle Cattedrali. Miniatura, 1672.

Fig. 3. Vista del Cremlino. Acquaforte, dopo 1775.

Fig. 4. Panorama di Mosca col Cremlino, particolare. Incisione su rame, c. 1708.

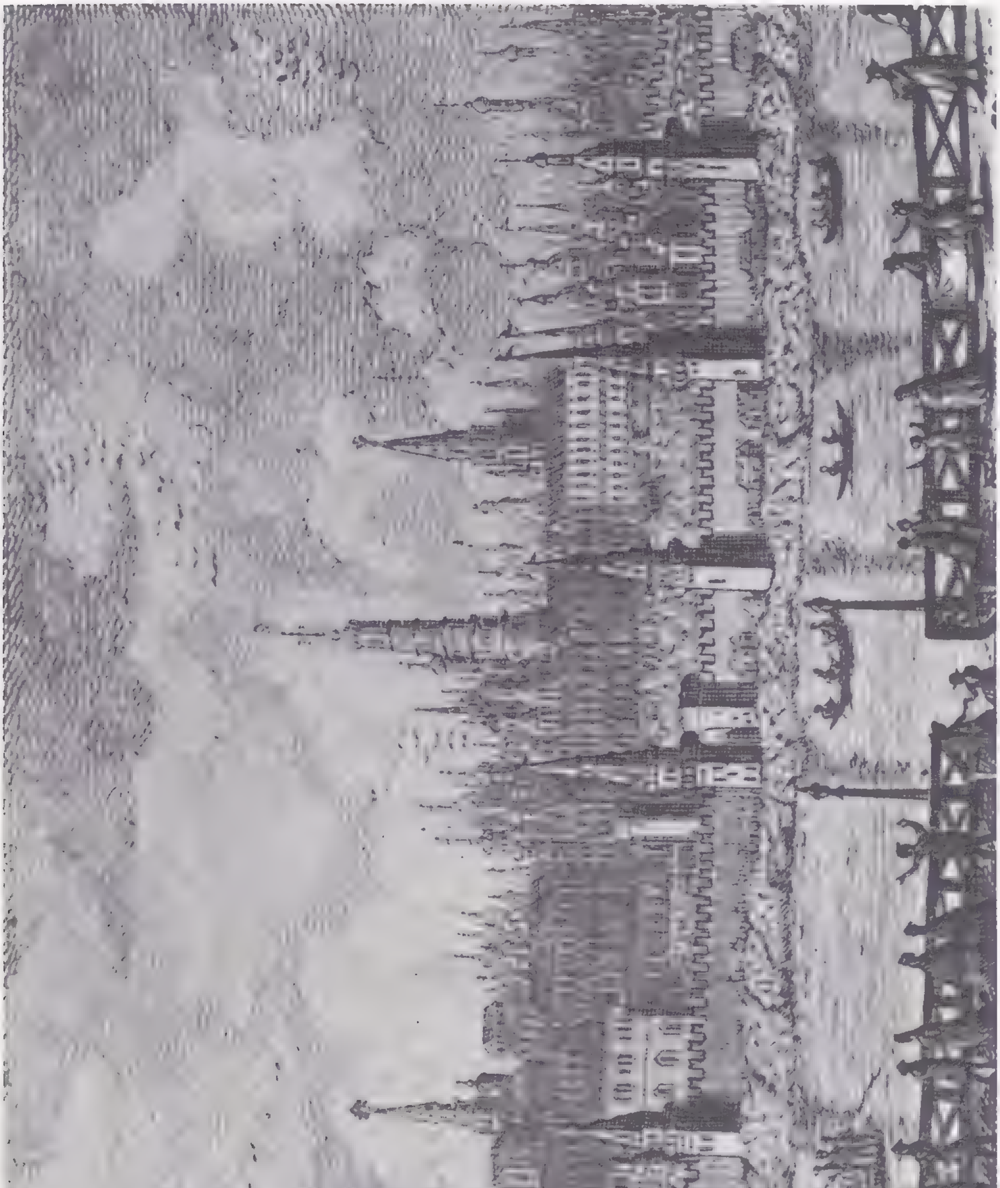


Fig. 5. Vista del Cremlino dall'Oltremoscova. Incisione su rame, 1763.

Fig. 8. Antico Palazzo degli Zar al Cremlino. Acquarello d'epoca, 1780.

Fig. 7. Il Cremlino di Mosca. La Porta dell'Acqua e del Salvatore, sec. XV-XVI. Acquarello di A. Vasnecov.

Fig. 8. Il Cremlino di Mosca ai tempi di Ivan III, sec. XV-XVI.
Acquerello di A. Vasnecov.

Fig. 1. Chieri, Orfanotrofio femminile. Prospetto della chiesa.

Fig. 2. Chieri, Orfanotrofio femminile. Il complesso del collegio [illegible] con le integrazioni del Vittone.

Fig. 3. Chieri, Collegio femminile.
Facciata della chiesa iniziata nel 1728.

Fig. 4. Chieri, Collegio femminile.
Cupola della chiesa, realizzata nel 1744.

Fig. 1. S. Antonio Abate. S. Rocco. Valduggia, cappella campestre.

Fig. 2. S. Gaudenzio. S. Giorgio. Valduggia, cappella campestre.

Fig. 3. S. Bernardo. S. Barbara. Valduggia, cappella campestre.

ATTI DELLA SOCIETÀ

VISITA ALLA GALLERIA SABAUDA

Mercoledì 28 gennaio 1976 alle ore 18 la SPABA ha organizzato una visita guidata alla Mostra delle opere di recente acquisizione presso la Galleria Sabauda. Il prof. Mazzini, organizzatore della Mostra, ha illustrato ai numerosi Soci intervenuti interessanti particolari sulle acquisizioni e sui restauri.

VISITA ALLA MOSTRA DELLA RACCOLTA GUGGENHEIM

Giovedì 11 marzo 1976 ha avuto luogo presso la Galleria d'Arte Moderna una visita alla Mostra della Raccolta Guggenheim.

Il consocio prof. Giovanni Romano, che ha guidato la visita, è stato vivamente ringraziato e complimentato da tutti i numerosi presenti per le interessanti spiegazioni.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 13 MARZO 1976

Sabato 13 marzo 1976 ha avuto luogo presso la sede sociale una seduta scientifica. Hanno parlato Balma prof. Anna Maria su: « Affreschi di scuola gaudenziana presso Valduggia » e Nelva ing. Riccardo e Signorelli Bruno su: « Lo Studio Vandone fra Eclettismo ed Art Deco ».

I numerosi soci presenti hanno seguito con vivo interesse le relazioni presentate dai consoci, che alla fine sono stati vivamente applauditi.

VERBALE SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 23 APRILE 1976

Il 31 marzo 1976 nella sede sociale di Via Napione, 2, la seduta amministrativa regolarmente indetta in prima convocazione per le ore 18, non ha potuto aver luogo, non essendo stato raggiunto il prescritto numero legale dei soci presenti. La seduta, in seconda convocazione, ha quindi avuto luogo venerdì 23 aprile 1976 alle ore 18,30.

Sono presenti i soci: Destefanis Francesco, Dotta, Doro, Caselle, Ravera, Barocelli, Bertola Egle, Lombardi Giorgio, Lange Augusta, Giaccaria, De Gasperis, Signorelli, Vandoni, Sesia, Mazzini, Giordana, Boglione.

La seduta contemplava il seguente ordine del giorno:

1) Approvazione del bilancio consuntivo del 1975 e bilancio preventivo 1976;

2) Nomina dei Revisori dei Conti;

3) Varie ed eventuali.

L'adunanza viene aperta alle ore 19 ed il Presidente invita il Segretario a dare lettura del verbale della seduta precedente: questo viene dato per letto ed approvato all'unanimità dall'Assemblea.

Il Presidente scusa l'assenza per cause di forza maggiore del vice presidente dott. Giovanni Donna d'Oldenico.

Prende quindi la parola il Tesoriere che legge la sua relazione:

« Signori Consoci, il bilancio che viene sottoposto alla Vostra approvazione si è chiuso con un avanzo di cassa di L. 2.647.510. Hanno gravato sull'esercizio L. 1.870.490 spesi per il Centenario (in massima parte per rimborso spese fotografiche per il volume che viene stampato dalla Editrice Progetto), vi è una quota di tasse che per il 1976 raddoppierà (da L. 289.448 a 500.000 circa). Le spese sono state contenute mentre sono state aumentate le spese postali (per la serie di raccomandate per sedute straordinarie ed amministrative, purtroppo questo costo sarà in futuro ancora più rilevante per i noti aumenti di tariffe). Abbiamo proceduto a pagare in parte il debito per il bollettino (debito che contiamo di saldare entro l'anno, anche grazie al contributo straordinario di L. 1.000.000 del Ministero). Una quota non indifferente di entrate è dovuta agli affitti dei due alloggi a cui è da aggiungere una quota di rimborso spese (una parte di questo rimborso è avvenuta nel gennaio 1976). Sono state recuperate, dopo vari solleciti, numerose quote arretrate, ma si è dovuto, purtroppo, depennarne alcune.

« Per l'anno 1976 contiamo di mettere in cantiere un nuovo Bollettino che dovrebbe contenere anche la parte straordinaria dei restauri già effettuati del lascito Bona.

« Se la situazione finanziaria lo permetterà faremo pulire la sede sociale ».

Al termine il Revisore dei Conti Doro, anche a nome del consocio Dotta, legge la seguente relazione:

« Signori Consoci, abbiamo esaminato il Bilancio Sociale 1975, sottopostoci dal Consiglio di Presidenza, ed abbiamo riscontrato che le cifre esposte corrispondono ai documenti contabili depositati in Segreteria. Altrettanto è risultato per le Gestioni Speciali, nelle posizioni attestate al 31 dicembre 1975. Lo svolgimento di queste peraltro è ancora in corso e si presume che cesseranno nell'anno 1976.

« È nostro dovere richiamare l'attenzione dell'Assemblea sui riflessi che si prospettano per l'Associazione a causa della grave situazione economica generale. È auspicabile che l'approvazione del nuovo Statuto avvenga al più presto, e che in relazione a ciò il Consiglio possa contare su una allargata base di collaborazione, per superare le difficoltà della periodica pubblicazione del Bollettino.

« Nel rassegnare il nostro mandato ringraziamo i Soci per la fiducia che anche quest'anno hanno voluto accordarci ».

f.to *Augusto Doro* f.to *Luigi Dotta*

A questo punto il Presidente ringrazia in modo particolare i Signori Revisori dei Conti e ne propone la conferma per l'anno 1976. L'Assemblea approva all'unanimità, la votazione del bilancio avviene all'unanimità.

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1975

ENTRATE

Versamenti quote sociali		L.	4.290.300
Offerte Bollettino sociale		»	203.000
Rimborso spese postali spedizione libri		»	15.550
Affitto alloggi		»	3.000.000
Recupero spese condominiali		»	372.100
Donazione Istituto Bancario San Paolo		»	100.000
Interessi vari		»	55.487
Saldo al 1.1.1975 - C.R.T.	L. 1.907.503		
c/c postale	» 962.044		
Cassa	» 51.756	»	2.921.303
		L.	10.957.740

USCITE

Manutenzione stabile (pluviali)		L.	97.440
Riscaldamento - manutenzione impianto termico		»	1.163.128
Segreteria		»	1.170.000
Spese gestione Società [1]		»	234.250
Cancelleria e circolari		»	373.075
Varie e minute [2]		»	27.730
Spese postali e Agenzia Defendini		»	346.220
Stamperia Artistica		»	1.500.000
Ditta Cantagalli (saldo)		»	290.000
Rate mutuo		»	568.550
Assicurazioni, SIP, ENEL, A.A.M.		»	320.999
Imposte e tasse		»	289.448
Spese bancarie		»	21.250
Spese per il Centenario		»	1.870.490
Spese per il Fondo Bona		»	37.650
Saldo al 1.1.1976 - C.R.T.	L. 1.069.238		
c/c postale	» 1.444.196		
Cassa	» 134.076	»	2.647.510
		L.	10.957.740

BILANCIO PREVENTIVO 1976

ENTRATE

Residuo cassa al 1.1.1976	L.	2.647.510
Quote sociali 1976	»	4.440.000
Recupero quote arretrate	»	593.000
Affitti alloggi	»	3.000.000
Recupero spese condominiali	»	400.000
Donazioni per Società	»	1.100.000
Interessi vari	»	60.000

---

[1] Servizio pulizia, relazioni culturali, duplicatore e proiettore.

[2] Lampadine, mance e varie.

USCITE

Manutenzione e riscaldamento		L. 1.500.000
Segreteria		» 1.170.000
Spese gestione Società		» 240.000
Cancelleria e circolari		» 300.000
Spese postali e Defendini		» 300.000
Stamperia Artistica		» 3.024.885
Rate mutuo		» 568.550
Assicurazione, SIP, A.A.M., ENEL		» 330.000
Imposte e tasse		» 500.000
Spese Centenario		» 100.000
	L. 12.240.510	L. 8.033.435
	» 8.033.435	
	L. 4.207.075	

CONTI D'ORDINE

a) *Fondo Bona per restauri*

ENTRATE

Capitale al 1.1.1975	L. 77.123.081	
Competenze (interessi)	» 3.811.690	

USCITE

A/B n. 09 SIRP (Cogo) - Revello		L. 475.410
A/B n. 10 Eg. Capellino - Revello		» 800.000
A/B n. 11 B. Capellino - falegname - Revello		» 136.500
A/B n. 12 G. Lorenzatto - cappella Revello		» 347.000
A/B n. 13 Piero Rossi - palchetti - cappella Revello		» 1.119.170
A/B n. 15 Ditta Morano - cappella Revello		» 336.000
A/B n. 16 Impresa Pollano - cappella Revello		» 7.973.710
A/B n. 17 G. Nicola - pitture cappella Revello		» 1.050.560
A/B n. 18 Piero Rossi (rivestimento ligneo) Revello		» 3.105.648
A/B n. 19 G. Nicola - Torre Mondovì		» 1.680.000
A/B n. 20 Ditta Gualco - Castelletto d'Orba (acconto)		» 4.316.000
A/B n. 21 G. Nicola - dipinti cappella Revello		» 728.000
Spese libretto		» 700
A/B n. 22 G. Fiume - Varallo - Sacro Monte		» 6.650.000
A/B n. 23 Ditta Gualco - Castelletto d'Orba (saldo)		» 8.191.570
A/B n. 24 Madd. Maninna - Sacro Monte Varallo		» 649.600
A/B n. 25 Ines Minina Pignoni - Sacro Monte Varallo		» 3.696.000
A/B n. 028525801 Impresa Bianco - Serravalle Langhe (acconto)		» 2.000.000
	L. 80.934.771	L. 43.255.868
	» 43.255.868	
Saldo disponibile	L. 37.678.903	

b) *Celebrazioni Centenario*

ENTRATE				
Capitale al 1.1.1975	L.	1.538.540		
USCITE				
Rimborso spese fotografiche Carando			L.	1.187.500
Trascrizione nastri magnetici			»	170.200
Spese di relazioni pubbliche			»	148.100
Cinegamma (Tavola Rotonda)			»	129.000
Fotografie Palazzo Madama			»	42.500
Cancelleria			»	59.750
Circolari			»	77.000
Spese postali			»	23.890
Varie			»	32.550
	L.	1.538.540	L.	1.870.490
			»	1.538.540
			L.	331.950

VERSAMENTI QUOTE NEL 1975

1972	6 x 5.000	L.	30.000
1973	15 x 7.000	»	105.000
1974	57 x 7.000	»	399.000
1975	269 x 10.000	»	2.690.000
1976	16 x 10.000	»	160.000
	Versamenti straordinari e conguagli . . .	»	906.300
		L.	4.290.300

SPESE SOSTENUTE DALLA SOCIETÀ PER « LASCITO BONA » (1974-1975)

Stampe invito Revello	L.	19.000
Spedizione invito tramite Defendini	»	10.680
Spese postali 1975	»	5.550
Spese postali 1974	»	2.420
	L.	37.650

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31.12.1975

ATTIVO		
Mobili di proprietà	L.	1
Titoli c/o B.N.L.	»	37.700
Fotografie, disegni e oggetti	»	1
Mobili e arredi	»	1
Pubblicazioni sociali	»	70.585.000

Biblioteca	L. 13.150.000		
Quote soci scadute	» 593.000		
Quote soci 1976	» 4.440.000		
Cassa di Risparmio Torino	» 1.069.238		
c/c postale	» 1.444.196		
Cassa segreteria	» 134.076		

Passivo

Residuo mutuo Istituto San Paolo		L. 5.191.622
Fornitori (Stamperia Artistica)		» 3.024.885
Imposte e tasse		» 500.000
Svalutazione e pubblicazioni		» 5.500.000
	L. 91.453.213	L. 14.216.507
		» 77.236.706
		L. 91.453.213

Passando al terzo punto dell'ordine del giorno il Presidente illustra la situazione degli ultimi lavori del lascito Bona ancora in sospeso e cioè l'oratorio di S. Michele a Serravalle L. e la chiesa di S. Lorenzo a Settimo Vittone.

« Circa Serravalle, si ha motivo di sperare che il lavoro intrapreso dai Nicola nel laboratorio di Aramengo per la ricomposizione dei frammenti recuperati dopo lo sconsiderato scrostamento delle pareti dell'oratorio, possa dare qualche risultato positivo. Per quanto riguarda i lavori generali, è prossima una visita sopraluogo con l'arch. Delpiano e la direttrice Clara Palmas della Sopr. Monumenti per definire gli ultimi interventi che dovrebbero concludersi entro la prossima estate.

« Circa Settimo Vittone, proprio domattina avverrà un incontro col Sindaco di quel Comune, lo stesso arch. Devoti (dei Monumenti) e il nuovo proprietario del comprensorio di San Lorenzo per definire le modalità di intervento.

« Sempre in tema di lascito Bona, sono più che mai convinto, che, proprio in ossequio alle finalità culturali della Società nonché allo spirito della donazione, occorra pensare alla pubblicazione di un volumetto di Atti, in cui siano raccolti relazioni, documentazione ed esiti degli interventi effettuati. Non è la prima volta che ne accenno ma, ripeto, di fronte ai risultati scientifici, oltre che di tutela e conservazione, conseguiti, sono certo che una simile raccolta di studi sia doverosa da parte della Società ».

Il Presidente chiede il parere dell'Assemblea che si dichiara pienamente d'accordo.

Il socio Doro, non essendo presente la sig.na Bona, suggerisce che sarà bene informarla subito dell'iniziativa.

Il Presidente passa a parlare della pubblicazione del Centenario della quale a giorni si avrà finalmente la prima copia. Si sta già pensando a una presentazione ufficiale e alle recensioni sui quotidiani e sulle riviste specializzate. L'Editrice « Progetto » ne darà 600 copie alla Società, secondo le intese, ed ogni Socio in regola con la quota ne avrà copia gratuita.

Infine delle prossime gite sociali: tra maggio e giugno si andrà, per inaugurare i lavori del lascito Bona, a Torre Mondovì e a Varallo; a Castelletto d'Orba sarà forse meglio in settembre, in occasione delle mostre vinicole dell'Ovadese secondo quanto ci è stato proposto dalle autorità locali.

Sicuramente in giugno si visiterà la grande mostra di recuperi e restauri a Vercelli presso il Museo Borgogna.

Quindi il Presidente chiede all'Assemblea di discutere la proposta di « Italia Nostra », che ormai da anni, com'è noto, utilizza la stessa sede sociale della SPABA. Infatti, in seguito al recente chiarimento richiesto, il Presidente di quell'Istituto si è detto disposto a corrispondere, nonostante la precaria situazione economica, una quota adeguata a titolo di rimborso spese.

Dai numerosi interventi, risulta evidente che l'Assemblea della SPABA è decisamente contraria a mercificare la sede e che, anche per vari altri ovvii motivi, è preferibile risolvere il protrarsi di una situazione disagevole invitando « Italia Nostra » a cercarsi un'altra sede, per la fine dell'anno 1976.

La seduta venne chiusa alle ore 20.

Il Segretario: *arch. Dario Sesia* Il Presidente: *prof. Franco Mazzini*

PRESENTAZIONE DEL VOLUME « TORINO 1920-1936 »

In occasione della celebrazione del 1° centenario di fondazione della Società si è realizzato il volume *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo.*

La presentazione del volume ha avuto luogo martedì 25 maggio 1976 presso il Circolo della Stampa, gentilmente offerto. Hanno partecipato la prof. Anna Maria Brizio, Angelo Dragone, Roberto Gabetti e Marco Rosci. Moderatore il giornalista Lorenzo Mondo. A tutti il pubblico numerosissimo ha tributato un grande applauso.

GITA A VERCELLI

Sabato 25 settembre 1976 un folto gruppo di soci ha partecipato alla gita a Vercelli per la visita alla mostra « Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia » presso il Museo Borgogna.

Il prof. Mazzini, che ha promosso e curato l'allestimento della stessa, ha iniziato la visita con un'esposizione nella sala di Palazzo Tizzone dando conto dei vari momenti dell'allestimento ed in seguito ha guidato i soci attraverso le sale del Museo Borgogna.

Alla fine della visita il consocio avv. Allario Caresana, che è stato uno dei promotori della Mostra, ha ringraziato tutti i convenuti.

GITA A VARALLO

Domenica 3 ottobre 1976 si è effettuata una gita a Varallo per la visita alla sezione valsesiana della Mostra « Opere d'arte a Vercelli é nella sua provincia ».

All'arrivo a Varallo nei locali della Pinacoteca il prof. Mazzini ha illustrato, con proiezioni, varie opere esposte, indi il numeroso gruppo di soci ha compiuto la visita delle opere esposte nelle sale, sempre guidato dal Presidente.

Quindi saliti per il pranzo al Sacro Monte, nel pomeriggio si è effettuata l'inaugurazione dei restauri alla Cappella XXXIV, realizzati dalla nostra Società con i fondi del « Lascito Bona ». È seguita una rapida visita alle principali cappelle ed alla Basilica, concludendosi così l'interessante giornata.

GITA A FOSSANO

Sabato 9 ottobre 1976 ha avuto luogo una gita a Fossano per la visita alla mostra « Scultura religiosa barocca », che ha radunato per l'occasione un numerosissimo gruppo di soci. Il consocio Guido Gentile, che è stato uno dei realizzatori, ha illustrato minuziosamente e brillantemente vari aspetti della mostra stessa ed ha poi guidato i visitatori nella visita. Al termine i soci hanno vivamente ringraziato il dott. Gentile.

GITA A PADOVA

Domenica 17 ottobre 1976 la gita a Padova per la mostra « Dopo Mantegna » non è stata effettuata per mancanza di prenotazioni.

GITA A CASTELLETTO D'ORBA

La gita, svoltasi sabato 23 ottobre 1976, ha portato una folta comitiva di soci all'inaugurazione dei restauri della chiesa di S. Innocenzo, compiuti con i fondi del « Lascito Bona ».

Oltre ai soci della SPABA anche le autorità e la popolazione di Castelletto d'Orba hanno voluto esprimere la loro gratitudine alla sorella dell'ing. C. F. Bona per avere dato la possibilità di completare i restauri della Chiesa del Cimitero. Alla manifestazione erano presenti anche operatori della RAI-TV, che nei giorni successivi ha mandato in onda l'avvenimento. In chiusura il sindaco ha offerto ai soci della SPABA un rinfresco.

VERBALE SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 4 DICEMBRE 1976

Il 4 dicembre 1976 nella sede sociale di Via Napione 2, in prima convocazione alle ore 16, ed in seconda alle ore 16,30 ha avuto luogo, presenti i Soci: Signorelli, Rossetti Brezzi, Bertolotto, Speirani, Andreoni d'Ovidio, Cotta, Materazzo, Mannocchi Maria Concetta, Sesia, Fassio, Rosboch, Debiaggi, Griva, Bertola, Squillero, Spadoni, Caselle, Contardi, Capello, Giordana, Filippi Pier Carlo, Giaccaria, Morbelli, Minelli, Ravera Giuseppe, Ferraris Gabriella, Manino, Gentile, Martinengo, Acuti, Molli Boffa, Sella Piero, Ferrero Elisabetta, Bolla, Boglione, Lange Augusta, Masucco, Mazzini, una seduta amministrativa-scientifica che per la prima parte aveva il seguente ordine del giorno:

1) Commemorazione Soci defunti;
2) Elezione nuovi Soci;
3) Comunicazioni varie.

Apre la seduta il Presidente e commemora i soci defunti:

Richelmy dott. Vincenzo, socio vitalizio, 1929, dec. giugno 1975
Novarese di Morasengo comm. Carlo, socio ordinario, 1940, dec. giugno 1974
Passanti arch. Mario, socio ordinario, 1943, dec. maggio 1975
Giacosa dott. Valerio, socio ordinario, 1956, dec. settembre 1974
Pedrini cav. Augusto, socio ordinario, 1956, dec. 1974
Antonielli d'Oulx dott. Carlo, socio ordinario, 1963, dec. luglio 1975

CHEVALLARD dott. Carlo, socio ordinario, 1965, dec. dicembre 1974
MILANESE Eugenio, socio ordinario, 1967, dec. dic. 1974
ALMONDO ing. Gino, socio ordinario, 1968, dec. nov. 1974
FUSI avv. Valdo, socio ordinario, 1971, dec. luglio 1975.

Passando al secondo punto dà lettura dei soci presentati:

Bosia dott. Guglielmo, Giorcelli Riccardo, Eydoux Ermanno, Inaudi dott. Giorgio, Francia Giordana Vanna, Mazza arch. Sandro, Fusco Fernanda ved. Novarese, Molinari Pradelli m.º Francesco, Garrone Bibi, Nelva prof. ing. Riccardo, Rignon Albertina ved. Linaro, che vengono eletti all'unanimità.

Il Presidente dà notifica che il Bollettino sociale 1973-1975 è ormai in stampa e sarà disponibile nel prossimo gennaio.

La seduta scientifica comprende:

Galante Garrone Giovanna: « Affreschi restaurati in Valle Macra »;

Gentile Guido: « Opera di artigiani savoiardi in Valle di Susa »;

Nelva Riccardo: « Note sulle vicende dell'ex Piazza d'Armi a Torino »;

Vigliano Giampiero: « Attualità culturali delle preesistenze insediative delle Alpi Piemontesi ».

In sostituzione del prof. ing. Riccardo Nelva parla:

Grazzi Riccardo: « Problemi cronologici e valore militare della cinta muraria di Torino nel contesto della romanizzazione subalpina ».

Dopo la comunicazione di Riccardo Grazzi si accende un vivace contraddittorio con interventi di Carrata Thomes e Carducci in particolare. La discussione poi si estende ad un tema più ampio a proposito della comunicazione di G. Vigliano che per mancanza di tempo, viene rimandata a una prossima riunione scientifica, appunto per l'ampiezza dell'argomento ed anche per offrire maggiore possibilità di interlocuzione da parte dei soci presenti. Emerge comunque fin d'ora un dato che trova tutti d'accordo e che la Galante Garrone, riferendosi anche alla sua precedente comunicazione, sintetizza in questo: cioè che le Alpi non devono considerarsi uno spartiacque culturale, bensì un « carrefour ».

La seduta viene chiusa alle 18,30.

IL SEGRETARIO: *arch. Dario Sesia* IL PRESIDENTE: *prof. Franco Mazzini*

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 29 GENNAIO 1977

Sabato 29 gennaio 1977 ha avuto luogo nel salone della sede sociale una seduta scientifica con la presenza di numerosi soci ed amici, tutti vivamente interessati alle seguenti comunicazioni:

Riccardo Nelva: « Note sulle vicende dell'ex-Piazza d'Armi a Torino »;

Giampiero Vigliano: « Attualità culturali delle preesistenze insediative delle Alpi Piemontesi »;

Vittoria Moccagatta: « La Chiesa dei SS. Martiri a Torino: precisazioni, aggiunte e nuove attribuzioni ».

I vari oratori sono stati applauditi al termine delle loro relazioni.

MOSTRA A PALAZZO REALE

Sabato 19 febbraio 1977 ha avuto luogo una visita guidata dalla dott. Paola Astrua Loiacono, ispettrice della Soprintendenza dei Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte, che ha illustrato al numerosissimo gruppo di soci intervenuti le opere di Pelagio Palagi esposte nelle sale di Palazzo Reale.

VERBALE SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 16 APRILE 1977

La seduta amministrativa regolarmente indetta il 31 marzo 1977 in prima convocazione non ha potuto aver luogo non essendo stato raggiunto il prescritto numero legale dei soci presenti, la seconda convocazione ha avuto luogo, quindi, sabato 16 aprile 1977 alle ore 17.

Erano presenti i soci: Barocelli, Vandoni, Dotta, Buffa di Perrero, Bona Maria, Ventura, Filippi Pier Carlo, Doro, Lange Augusta, Pignoni, Massara, Donna d'Oldenico, Tosalli, Gentile, Boglione, Mazzini, Sesia, Signorelli.

La seduta viene aperta alle ore 17; il Presidente dà la parola al Tesoriere che presenta la sua relazione:

« Signori Consoci, l'andamento dell'esercizio sociale 1976 presenta i seguenti punti da evidenziare:

a) Saldo del debito acceso da lungo tempo con la Stamperia Artistica Nazionale, alla quale va il sentito ringraziamento di questa Società per il lungo credito accordatale;

b) Buon recupero degli incassi delle quote sociali come evidenziato dall'allegato n. 1. Questo fatto è stato favorito dalla consegna ai soci del volume *Torino 1920-36*, consegna che era subordinata alla regolarizzazione delle quote sino al 1975. La presentazione del Bollettino 1973-1975, la prevista messa in cantiere di nuove pubblicazioni dovrebbe favorire future regolarizzazioni delle quote sociali.

c) È continuato il regolare afflusso dell'affitto degli alloggi locati;

d) Sono state eseguite opere di manutenzione per un importo di lire 344.620, riguardanti i seguenti lavori: riparazione ai pluviali e pulizia scale;

e) Il contributo straordinario del Ministero dei Beni culturali è servito a saldare il disavanzo dal 1975 per le spese del Centenario di lire 331.950 per la stampa del volume. Per lo stesso sono stati spesi ancora lire 283.350 che sono indicati nell'allegato n. 2;

f) Sono aumentati i costi fissi (luce, telefono, acqua, riscaldamento) e di spedizioni postali. È attenta cura della Società di cercare di contenere al massimo questi costi;

g) Per quanto concerne il preventivo per il 1977 rileviamo quanto segue:

— le previsioni di incasso delle quote sociali sono state diminuite in previsione di soci dimissionari, morosi o ritardatari;

— l'affitto è stato previsto senza incrementi che saranno effettuati dopo il mese di giugno 1977 (scadenza del primo triennio) sulla base dell'incremento del costo della vita, depurato di una percentuale;

— è stato previsto il pagamento di lire 5.000.000 per il Bollettino 1973-75, cioè della quasi totalità della spesa;

— sono stati incrementati i costi fissi in funzione degli aumenti già avvenuti o programmati nell'anno per luce, telefono, acqua e riscaldamento;

— è prevista la tinteggiatura delle sale della sede con un costo approssimativo di lire 1.000.000;

— sono state previste contribuzioni straordinarie per lire 700.000;

h) Per quanto riguarda la situazione patrimoniale possiamo rilevare:

— un incremento nel valore dei libri di proprietà della Società per inserimento del volume *Torino 1920-36*, corretto però da un incremento del fondo di svalutazione;

— un incremento nei fondi della Banca e del c/c postale, che però verranno utilizzati a breve termine per il pagamento dell'ultimo Bollettino stampato.

È gradito compito del Consiglio Direttivo di ringraziare i Revisori dei Conti per l'opera prestata ».

Al termine i Revisori dei Conti presentano la loro relazione:

« Signori Consoci, abbiamo esaminato gli elementi contabili e le risultanze di cassa e dei conti correnti sottopostici dal Consiglio, per l'attività dell'anno 1976 e li abbiamo riscontrati conformi al dichiarato.

« Per quanto riguarda il Conto Patrimoniale, osserviamo che in via prudenziale il Fondo Pubblicazioni è stato ulteriormente svalutato di lire 6.000.000, mentre in realtà il valore dei volumi giacenti tende al rialzo, in relazione alla flessione della moneta, anche se il realizzo resta lento e scaglionato nel tempo.

« Figurano a parte come nei precedenti esercizi, il fondo celebrazioni del Centenario, che è auspicabile veder chiuso al 31 dicembre 1977, ed il Fondo per restauri - lascito Bona, il cui importo residuo a disposizione al 31 dicembre 1976 ammonta ancora a lire 36.253.317, posto che le spese sostenute nell'ultimo esercizio sono state coperte per due terzi dagli interessi attivi sulle somme depositate.

« Rassegnamo pertanto, Signori Consoci, il nostro mandato invitandovi all'approvazione del bilancio.

« Revisori dei Conti: *f.to* Augusto Doro - Luigi Dotta.

« Torino, 16 aprile 1977 ».

Il Presidente fornisce qualche aggiornamento sui lavori ancora in corso del fondo Bona e alcuni chiarimenti richiesti circa le spese per i lavori di Revello e di Serravalle Langhe.

Il Tesoriere legge il rendiconto del 1976 ed il preventivo 1977.

RENDICONTO AL 31 DICEMBRE 1976

ENTRATE

Versamenti quote sociali	L.	3.970.000
Offerte varie	»	747.000
Rimborso spese postali	»	16.080
Affitto alloggi	»	3.000.000
Recupero spese condominiali	»	1.339.040
Erogazione Ministero Beni Culturali	»	999.000
Interessi vari	»	44.700

Rimborso ENEL		L. 784		
Atti Casale		» 241.000		
Saldo al 1.1.1976 - C.R.T.	L. 1.059.238			
c/c postale	» 1.444.196			
Cassa	» 134.076	» 2.647.510		
		L. 13.009.014		

USCITE

Manutenzione stabile		L.	344.620
Riscaldamento - manutenzione impianto termico		»	1.615.580
Segreteria		»	1.200.000
Spese gestione Società (servizio pulizia, relazioni culturali, duplicatore e proiettore)		»	310.277
Cancelleria e circolari		»	129.320
Varie e minute (lampadine, mance e varie)		»	86.850
Spese postali e Defendini		»	201.975
Stamperia Artistica (saldo)		»	3.024.885
Rate mutuo		»	568.300
Assicurazioni, SIP, ENEL, A.A.M.		»	446.423
Imposte e tasse		»	484.994
Spese bancarie		»	20.000
Spese per il Centenario		»	283.350
Spese per il Fondo Bona		»	40.880
Saldo al 1.1.1977 - C.R.T.	L. 2.506.333		
c/c postale	» 1.735.056		
Cassa	» 10.171	»	4.251.560
		L.	13.009.014

VERSAMENTI QUOTE NEL 1976

1977	29 x 10.000	L.	290.000
1976	311 x 10.000	»	3.111.000
1975	44 x 10.000	»	440.000
1974	13 x 7.000	»	91.000
1973	2 x 7.000	»	14.000
1972	2 x 5.000	»	10.000
		L.	3.956.000
	Offerte	»	14.000
		L.	3.970.000

BILANCIO PREVENTIVO 1977

ENTRATE

Residuo cassa al 1.1.1977	L.	4.251.560
Quote sociali 1977	»	4.000.000
Recupero quote arretrate	»	500.000
Offerte straordinarie	»	700.000
Affitti alloggi	»	3.000.000
Recupero spese condominiali	»	1.000.000
Interessi vari	»	50.000

USCITE

Manutenzione e riscaldamento		L. 2.300.000
Segreteria		» 1.200.000
Spese gestione Società		» 350.000
Cancelleria e circolari		» 250.000
Spese postali e Defendini		» 300.000
Stamperia Artistica		» 5.000.000
Rate mutuo		» 568.000
Assicurazioni, SIP, A.A.M., ENEL		» 500.000
Imposte e tasse		» 500.000
Varie		» 100.000
	L. 13.501.560	L. 11.068.000
	» 11.068.000	
	L. 2.433.560	

CONTI D'ORDINE

a) *Fondo Bona per restauri*

ENTRATE

Capitale al 1.1.1976	L. 37.678.903	
Competenze (interessi)	» 2.618.937	

USCITE

Spese bancarie		L. 1.750
A/B n. 28525802 S.I.R.E.A. (materiale grafico) . .		» 30.095
Richiesta ICCRI (trattenuta acconto Giordana)		» 47.470
A/B n. 03 Oreste Gamba - Revello		» 15.000
A/B n. 04 Manlio Palmero - Revello		» 210.560
A/B n. 05 G. B. Morano - Revello		» 177.576
A/B n. 06 Impresa Pollano - Clavesana (Revello) .		» 548.000
A/B n. 07 Gius. Lorenzatto - Revello		» 11.300
A/B n. 08 Aldo Monge - elettricista - Revello . .		» 323.680
A/B n. 09 idem		» 116.875
A/B n. 10 Ing. Ettore Giordana (Revello) . . .		» 360.360
Richiesta ICCRI (tratt. d'acconto Pejrone)		» 81.900
A/B n. 28713176 Arch. P. Pejrone (Revello) . . .		» 623.500
A/B n. 77 Arch. Bianco (spese pannelli - Revello) .		» 64.960
A/B n. 78 Foto Mario (Revello)		» 38.640
A/B n. 79 S.I.R.E.A (materiale grafico)		» 57.064
A/B n. 80 Sames (illuminaz. cappella, sala esposiz.)		» 913.584
A/B n. 81 Gius. Lorenzatto (saldo lavori accert. residuo)		» 421.409
	L. 40.297.040	L. 4.043.723
	» 4.043.723	
Saldo disponibile	L. 36.253.317	

b) *Celebrazioni Centenario*

Entrate	—		
Uscite			
Laboratorio Rampazzi (foto libro)		L.	55.552
Pranzo offerto ai presentatori del libro		»	44.000
Stampe invito (presentazione libro)		»	69.888
Foto cerimonia (presentazione libro)		»	53.760
Foto prof. Prolo		»	31.500
Spese postali		»	9.150
Spese per invio libri		»	19.500
	—	L.	283.350

Il disavanzo 1975 era di L. 331.950.

SPESE SOSTENUTE DALLA SOCIETÀ PER « LASCITO BONA »

Spese arretrate (1974-75)	L.	37.650
Spese postali (1976)	»	3.230
	L.	40.880

SITUAZIONE PATRIMONIALE AL 31.12.1976

Attivo				
Mobili di proprietà	L.	1		
Titoli c/o B.N.L.	»	37.700		
Fotografie, disegni e oggetti	»	1		
Mobili e arredi	»	1		
Pubblicazioni sociali	»	71.800.000		
Biblioteca	»	13.150.000		
Quote scadute	»	800.000		
Quote soci 1977	»	4.380.000		
Cassa di Risparmio Torino	»	2.506.333		
c/c postale	»	1.735.056		
Cassa segreteria	»	10.171		
Passivo				
Residuo mutuo Istituto San Paolo			L.	4.963.082
Fornitori (Stamperia Artistica)			»	5.000.000
Imposte e tasse			»	500.000
Svalutazione			»	6.000.000
	L.	94.419.263	L.	16.463.082
	»	19.463.082		
	L.	77.956.181		

Dopo di che il Presidente chiede all'Assemblea se si desiderano maggiori chiarimenti. La dott. Augusta Lange chiede per quale motivo il valore della casa non venga messo nel valore patrimoniale. Risponde il Tesoriere che la casa non è un patrimonio disponibile.

Non essendoci altre domande i bilanci vengono approvati all'unanimità.

Il Presidente ringrazia i Revisori dei Conti e ne propone il rinnovo in carica. La proposta viene approvata all'unanimità dall'Assemblea.

Il Presidente parla delle vicende travagliate dell'« iter del nuovo Statuto » a causa del passaggio di competenza dal Ministero P.I. a quello dei Beni Culturali: rassicura che, mediante il continuo interessamento della nostra segretaria si spera almeno di rintracciare la pratica per farla seguire e sollecitarne l'evasione.

Il Presidente accenna ad una visita ai restauri del fondo Bona a Torre Mondovì compiuta con il prof. Lombardi e prevede una visita dei Soci per la fine del mese di maggio. Accenna inoltre ai lavori di Serravalle Langhe: dopo le traversie ormai note, verso la fine di maggio si potrà rimettere in loco una parte degli affreschi, recuperati anni fa, grazie alla perizia dei restauratori Nicola. Parla inoltre di Settimo Vittone (chiesa di S. Lorenzo) e comunica che il proprietario intende cedere la gestione del monumento al Comune, perché così gli organi di tutela siano agevolati nell'esercitare la tutela ad ogni effetto e in ogni senso.

Il vice Presidente Donna dà notizia di un affresco raffigurante la Sindone a Voragno (Ceres): questo affresco venne realizzato per volere di Emanuele Filiberto che inviò un pittore, forse il vercellese Oldoni, a dipingerlo a ricordo del passaggio della Sindone avvenuto sotto Carlo III durante un viaggio in incognito per sfuggire alle persecuzioni di Calvino.

L'affresco, che rappresenta le armi di Beatrice di Portogallo, è molto deturpato perché il muro su cui si trova è prospiciente la strada provinciale. La sua salvaguardia è doverosa anche per il valore documentale oltre che artistico; l'intervento dovrebbe compiersi nel prossimo centenario della Sindone che porterà nella nostra città una mostra in Palazzo Reale e un congresso scientifico internazionale sulla stessa Sindone.

Il vice Presidente propone che la SPABA sia presente al convegno con un contributo scientifico e con la benemerenza della conservazione di questo importante documento.

Il prof. Massara interviene a dare ulteriori notizie sull'affresco di Voragno. Il Presidente conclude ricordando, fra l'altro, che il restauro di Voragno non è un fatto nuovo, ma era incluso nelle prime proposte nella seduta straordinaria del luglio 1973; comunque prende atto del concorde parere dell'Assemblea riservandosi di interpellare un restauratore di sicuro affidamento d'accordo con le competenti Soprintendenze.

Signorelli propone una pubblicazione di un prossimo libro sulla cultura torinese dal 1860 alla prima guerra mondiale, libro che comprenderebbe anche la storia della Società, che ha preceduto nelle sue funzioni l'avvento stesso delle Soprintendenze come organi di tutela.

In chiusura di seduta vengono eletti ad unanimità i seguenti soci: Antonetto dottor Roberto, Brunetta dott. Delfina, Crosetti avv. Alessandro, Gabetti sig.a Giuseppina, Gribaudi Rossi Elisa, Lombardi Sertorio arch. Cristiana, Palazzi Trivelli Gribaudi Vittoria, Romeo arch. Cesare.

La seduta viene chiusa alle ore 18,15.

Il Segretario: *arch. Dario Sesia* Il Presidente: *prof. Franco Mazzini*

MOSTRA ALLA GALLERIA D'ARTE MODERNA

Giovedì 14 aprile 1977 il dott. Guido Gentile ha condotto un folto gruppo di soci che sono intervenuti alla visita dell'interessantissima Mostra « Valle di Susa - Arte e storia dall'XI al XVIII secolo » allestita nelle sale della Galleria Civica d'Arte Moderna. Ancora una volta al dott. Gentile è andato il plauso di tutti gli intervenuti.

GITA AD ARONA

Sabato 11 giugno 1977 ha avuto luogo una gita ad Arona per la visita alla mostra: « Arona sacra. Epoca dei Borromei ».

Il folto gruppo dei partecipanti alla gita è stato guidato ancora una volta dal dott. Guido Gentile, che è stato uno degli organizzatori della mostra, ad una visita particolareggiata di tutti i reperti presentati.

Nel pomeriggio si è effettuato un giro per la città, per la visita dei vari monumenti dell'epoca trattati nella mostra stessa; la salita al monumento di San Carlo Borromeo ha concluso felicemente la gita.

VERBALE SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 29 SETTEMBRE 1977

Giovedì 29 settembre 1977 alle ore 17,30 in prima convocazione, e alle ore 18 in seconda convocazione si è tenuta una seduta amministrativa con il seguente ordine del giorno:

1) Revisione dello Statuto sociale: aggiornamento della pratica dopo il parere del Consiglio di Stato;

2) Lascito Bona;

3) Pubblicazione di un fascicolo di Atti riguardanti i restauri del lascito Bona ed i conseguenti contributi di studio;

4) Dimissioni del Consiglio Direttivo.

Erano presenti i Soci; Rosboch, Gentile, Bona Maria, Mazzini, Sesia, Brunetta, Signorelli, Donna d'Oldenico, Romeo, Filippi Cesare, Cazzola, Carducci, Tosalli, Boglione, Mesturino, Sciolla, Signorelli, Sella Gianni, Ferrero Antonio, Pari, Audisio, Eydoux, Vandoni, De Gasperi, Moccagatta, Ravera Giuseppe, Griva, Nelva, Lange Augusta, Giordana Ettore, Finocchi, Fava, Faletto.

Apre la seduta il Presidente ricordando che il 4 luglio 1975 in un'apposita seduta straordinaria fu approvato il testo del nuovo statuto che fu poi inviato per i canali di rito (Prefettura) per l'approvazione da parte dell'autorità tutoria. Giunse al Ministero P.I. quando questo purtroppo stava trasferendo certe competenze specifiche al nuovo Ministero per i Beni Culturali. La pratica ci sfuggì, nel senso che non poté più essere seguita. Sarebbe lungo raccontare tutti i passi tentati in ogni direzione per cercare di venirne a capo. Finalmente si seppe con certezza (v'è agli Atti una lettera del Ministro Malfatti) che la pratica era stata passata ai Beni Culturali fino dal gennaio 1976 (!). Lo stesso Presidente ha avuto la fortuna di rintracciarla presso la Divisione VII dell'Ufficio Centrale dei Beni Culturali, a Roma, lo scorso aprile. Dopo di che la pratica fece un rapido cammino, alla Direzione Generale, al Gabinetto del Ministero ed infine al Consiglio di Stato, per il parere di rito. In luglio è arrivata la lettera di cui si dà lettura:

« Questo Ministero uniformandosi al parere del Consiglio di Stato espresso in merito alle modifiche apportate allo statuto di codesta Società, pur approvandole, in linea di massima, deve rilevare che il testo in questione introduce le nuove figure del Consiglio Direttivo e dei Revisori dei Conti, ma non specifica le rispettive competenze.

« Si invita, quindi, codesta Associazione, a voler elaborare un nuovo schema di statuto, includendo l'indicazione delle funzioni da attribuire ai nuovi organi; la distri-

buzione delle competenze tra l'Assemblea dei Soci ed il Consiglio Direttivo, in quanto il Presidente, vice Presidente, Segretario e Tesoriere hanno funzioni esecutive. Per quanto riguarda i Revisori dei Conti potranno essere richiamate le norme del codice civile circa i Sindaci delle Società. F.to il primo Dirigente, firma illeggibile ».

Ne sono stati subito informati i membri della Commissione: Lombardi, Cazzola, Rosboch, Gentile, i quali si sono riuniti ed hanno già elaborato alcune integrazioni e modifiche per soddisfare le richieste del Consiglio di Stato; ciò nonostante le perplessità, non si può tacerlo, ancorché ozioso, suscitate dalla Ministeriale e dal relativo parere del Magistrato.

Ora è certo però che il rinnovo dell'*iter* per l'approvazione richiederà molto tempo, un anno, forse più, considerato che, anche nell'ipotesi che non vi siano altri rilievi, occorrerà poi il Decreto Presidenziale e infine la registrazione da parte della Corte dei Conti perché lo Statuto possa divenire operante.

Alcuni Soci, fra i quali Carducci, suggeriscono di seguire da vicino la pratica a Roma intervenendo ad ogni buon fine presso persone conosciute ed amiche.

A questo punto il Presidente chiede all'Assemblea la formale conferma dell'incarico alla Commissione per la riforma dello Statuto: ciò che avviene con adesione unanime. Osserva inoltre che sarà bene prendere contatti a Roma anche preventivamente per avere lumi ed evitare quindi malintesi ed errori.

Si passa al secondo punto dell'Ordine del Giorno: Lascito Bona. Il Presidente fa un breve riepilogo della situazione, anche dal punto di vista contabile, quindi si sofferma sul caso particolare di Serravalle Langhe dove il Comune, Ente proprietario, non si è minimamente interessato dell'impresa. Per giunta si è incappati in un impresario edile — l'unico peraltro disponibile in sito — che non è all'altezza della situazione e lo ha ampiamente dimostrato nel caso dell'inopinato scrostamento di intonaci in parte affrescati. Purtroppo si deve a questo proposito dichiarare che, nonostante il grande impegno dei Nicola non si è potuto recuperare nulla delle cose perdute; la ricomposizione dei frammenti non ha prodotto alcun rinvenimento apprezzabile di parti figurate. Sicché della decorazione ad affresco dell'oratorio non restano che le quattro vele della volta a crocera e i costoloni che la spartiscono, la cui decorazione, questa almeno, è stata recuperata sotto una scialbatura inopinatamente praticata in occasione della scrostamento sopra ricordato.

I lavori residui, pavimento, sistemazione delle porte ecc. procedono purtroppo a rilento, a dispetto dell'impegno scritto assunto dall'impresario, anche perché, occorre ripeterlo, il Comune si disinteressa totalmente della cosa. A tal proposito verranno sollecitate le competenti Soprintendenze perché agiscano a termine di legge nei confronti dell'Ente proprietario responsabile della tutela dell'immobile.

Per quanto concerne Settimo Vittone, nella prossima primavera si dovrebbero eseguire finalmente i lavori previsti dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici, con la cifra disponibile. Saranno lavori esterni, come più volte si è detto, perché il recupero dei numerosi affreschi, all'interno, richiederà tempi lunghi e oneri per ora imprevedibili cui potrà far fronte, indirettamente e tramite il Comune, l'Ente Regione.

Infine, Voragno di Ceres. Il preventivo elaborato dal Nicola — dopo le opportune visite sopraluogo con funzionari tecnici della Soprintendenza — è di lire 3.900.000 + Iva. Comprende, oltre il restauro, la costruzione di un tettuccio (l'affresco è esterno) e l'applicazione a regola d'arte di una lastra in perspex a mo' di cassetta protettiva.

All'esecuzione del lavoro, con l'impiego di fondi del lascito Bona (grazie alla maturazione degli interessi dal 1972 ad oggi), peraltro già approvata nell'Assemblea del 16 aprile u.s., ha dato il suo assenso anche la Commissione prevista nelle disposizioni testamentarie del Bona (il prof. Mallé, malato, non ha finora risposto).

Superfluo comunque ribadire che l'intervento di Voragno è importante anche nell'occasione del Congresso di Sindonologia del 1978, qui a Torino.

Interviene Carducci proponendo ricerche sui sarcofagi di Ermengarda. Il Presidente risponde che la cosa è pertinente.

Al terzo punto all'ordine del giorno il Presidente ricorda quello che ormai deve considerarsi un impegno della SPABA, la pubblicazione di un volume di Atti, concernente i lavori del lascito Bona. La risposta dei collaboratori a suo tempo interpellati è andata oltre la previsione. C'è ormai un nutrito dossier di manoscritti e fotografie. Il Presidente passa rapidamente in rassegna: per S. Innocenzo di Castelletto d'Orba, oltre 30 cartelle di Liliana Pittarello, corredate da 25 fotografie; un vero e proprio saggio per il palazzo Marchionale di Revello, 13 cartelle di Clara Palmas Devoti, 5 cartelle di Giordana e Peyrone, più una trentina di fotografie; per la cappella di Varallo (Sacro Monte), c'è lo studio della Stefani Perrone; se si aggiungono le note storico-artistiche e tecniche sui restauri degli affreschi, a cura di Franco Mazzini (che ha seguito, per quanto di competenza, tutti i lavori) e ancora quanto riguarda Serravalle Langhe, Torre Mondovì, Voragno di Ceres e Settimo Vittone, ne risulta un totale di circa 100 cartelle dattiloscritte e altrettante illustrazioni.

È già stata interpellata per un preventivo di spesa la stessa Stamperia che pubblica il Bollettino sociale: la risposta, di larga massima, è che la spesa dovrebbe aggirarsi sui 5 milioni (tenuto conto dell'alto numero di *clichés* imposto dal tipo di pubblicazione).

Ora, gli ultimi spiccioli del lascito Bona non permetterebbero di far fronte alla spesa, ma proprio ora — dichiara il Presidente — mi è gradito informare che la nostra consocia sig.a Maria Bona, sorella del donatore, ha manifestato la sua disposizione a venire incontro alla Società con una congrua integrazione perché la pubblicazione del fascicolo possa vedere la luce. La comunicazione del Presidente è sottolineata da un caloroso applauso che i presenti indirizzano alla sig.a Bona presente in sala, che conferma il suo intendimento.

Si passa ora al quarto punto dell'o.d.g.

Il Presidente ricorda brevemente che, alla scadenza del proprio mandato — autunno 1975 — il Consiglio aveva accettato di essere rieletto, come poi avvenne essenzialmente, per una ragione di « servizio » perché si considerava in certo senso un impegno condurre in porto: la riforma dello Statuto, il volume del Centenario, costato tanta fatica, i lavori del lascito Bona e la relativa pubblicazione.

Ora — dice il Presidente — il libro del Centenario è stato pubblicato (cenno alle recensioni lusinghiere, fra cui quelle di A. Griseri su « Ca dë Studi »); i lavori del lascito Bona sono ormai alla fine e il volume di « Atti » è già impostato; ma lo Statuto è al punto sopra illustrato e con una previsione di tempi imprecisabili per non dire molto lunghi: troppo perché siano conciliabili con gli impegni personali e le situazioni particolari di alcuni di noi membri del Consiglio in carica. Com'è noto, infatti, chi vi parla ha lasciato la Sovrintendenza e si appresta a lasciare Torino, il barone Donna d'Oldenico, presidente dell'Accademia dell'Agricoltura, e il rag. Signorelli, dovranno recarsi spesso e per non brevi periodi all'estero. È dunque tempo di cedere il posto ad altri dopo ben cinque anni di « servizio ».

È superfluo che io ripeta — continua il Presidente — la relazione morale dell'8 novembre 1975 e per giunta già pubblicata nell'ultimo Bollettino. La sostanza del lavoro svolto è praticamente nei temi sopra indicati, oltre, naturalmente, le comunicazioni scientifiche e le gite sociali. So bene che, anche perché assorbiti da impegni inderogabili, illustrati nella citata relazione, non abbiamo fatto certe cose che avevo promesso e che avevo in animo. Ma la Società trovatasi all'origine a svolgere un ruolo pionieristico, quando le Soprintendenze, gli organi di tutela ancora non esistevano, ha

oggi bisogno di adeguarsi ai tempi. Anzitutto come struttura direttiva: appunto con un consiglio più articolato e di più ampia base come quello previsto dal nuovo Statuto. Ma, al di là di questo rinnovamento organico, dovrà realizzare iniziative più reali, più aderenti a esigenze sentite, non soltanto per mera tradizione. Ripeto un po' quello che avevo accennato nel lontano '72 parafrasando quanto, lasciando, aveva il mio predecessore Carrata Thomes e che condivido tuttora. Da un trentennio a questa parte le così dette Belle Arti sono cambiate e non perché oggi piaccia chiamarle piuttosto Beni Culturali, ma perché l'ottica con cui si guarda al monumento d'arte, di poesia, di cultura è cambiata. Si potrebbe ricominciare daccapo a riscoprire a rivedere tutto con altro occhio, altra sensibilità, altri strumenti. Il patrimonio artistico, come ogni testo poetico valido, non invecchia mai, anche se può cambiare l'angolazione e la valutazione critica: si potrebbero organizzare dei corsi di « lettura » per tutti, non importa se di cose già note. È solo un cenno perché il discorso si farebbe troppo lungo... Ho parlato di aderenza ai fatti del giorno: ce n'è uno che interesserà particolarmente una « Società piemontese », la Mostra di Fontanesi a Tokio (di cui neppure la stampa si è ancora occupata) e che sarà inagurata tra una decina di giorni. Sarà tema di una prossima conferenza illustrativa che Angelo Dragone, redattore del catalogo critico, nostro consocio, ha promesso.

Quindi il Presidente ha rivolto un sincero ringraziamento ai membri del Direttivo, alla Segretaria e a tutti coloro che, in varie circostanze, hanno dato la loro collaborazione.

Chiede indi la parola l'ing. Sella per dire che il Direttivo ha avuto compiti difficili cui ha atteso con impegno e conseguendo risultati positivi e vantaggiosi per la Società, sicché merita ogni plauso da parte dei Soci dei quali si fa interprete. Circa l'impiego del lascito Bona, a nome della sorella del donatore, esprime riconoscenza e gratitudine per quanto è stato realizzato. Si dice rattristato non solo delle dimissioni del Consiglio, ma altresì della partenza del prof. Mazzini, che spera proprio non lasci Torino e il Piemonte, dove ha operato con tanto merito.

Il Presidente risponde che se per vari motivi personali deve « rimpatriare » non lascerà il Piemonte per quanto riguarda il rapporto umano: è un impegno più che una promessa.

La seduta si chiude dopo l'intervento della dott. Augusta Lange che accenna ad una mostra aperta a Lessolo intitolata « Lessolo e la sua attività », curata dalla sig.na Spaldini. La sig.na Spaldini con notevole maestria ha raccolto il materiale esposto, comprendente tra l'altro carrelli di miniera, lampade, ecc. Ricorda ancora la dott. Lange che sempre in questa mostra è stata ricostruita la storia delle scope.

Chiusura ore 18,30.

Il Segretario: *arch. Dario Sesia* Il Presidente: *prof. Franco Mazzini*

GITA A BERGAMO E A VENEZIA

Nei giorni di sabato e domenica 1 e 2 ottobre 1977 la SPABA ha organizzato una gita a Bergamo e a Venezia per la visita alla mostra « L'oro degli Sciti »; vi ha partecipato un numeroso gruppo di soci.

Nella sosta di Bergamo si è potuto visitare l'interessante Galleria d'Arte dell'Accademia Carrara. A Venezia dopo la visita alla mostra « L'oro degli Sciti », allestita nel Palazzo Ducale, che ha vivamente interessato i soci partecipanti, questi hanno nel pomeriggio avuto la possibilità di un giro turistico per le calli di Venezia.

CONFERENZA DEL PROF. ALDO SETTIA

In collaborazione con l'Istituto Italiano dei Castelli ha avuto luogo mercoledì 7 dicembre 1977, presso il Salone di Palazzo Lascaris, una conferenza del prof. A. Settia sul tema: « Erme torri e barbari manieri »: *gusto antiquario ed evocazione romantica in due secoli di studi sui castelli medioevali.* Al termine dell'interessante relazione i soci delle due società hanno vivamente applaudito.

VERBALE SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 16 DICEMBRE 1977

Venerdì 16 dicembre 1977 presso la Sede Sociale di Via Napione 2, si è tenuta alle ore 17 in prima convocazione ed alle ore 18 in seconda una seduta amministrativa alla presenza dei soci: Sesia, Tosalli, Toniolo, Romeo, Cazzola, Materazzo, Squillero, Capello, Brunetta, Viale Ferrero, Pollovio, Moccagatta, Debiaggi, Mazzini, Bertola, Parmentola, Rosboch, Filippi Cesare, Vandoni, Lange Augusta, Soleri, Museo Civico di Torino, Massara, Nelva, Innaurato, Burin, Faletto, Giordana, Carrata Thomes, Carducci, Bona, Boglione, Curto, Ferrero De Bernardi, Finocchi, Gentile, Ravera, Santanera, con il seguente Ordine del Giorno: Elezione del Consiglio di Presidenza.

La seduta viene aperta alle ore 18,15 e il presidente chiede all'assemblea se si deve dare lettura del verbale della seduta precedente: questo viene dato per letto ed approvato all'unanimità.

Quindi il Presidente invita il socio dott. Guido Gentile a voler assumere la presidenza del Seggio per le votazioni; egli viene affiancato dai soci Debiaggi e Vandoni, in qualità di scrutatori e Sesia in veste di segretario.

Prima di iniziare le operazioni di voto il presidente del seggio chiede di adottare quale termine di pagamento di quote il versamento per l'anno 1976.

L'Assemblea approva all'unanimità. Alle ore 18,30 si inizia la distribuzione delle schede di votazione, che vengono consegnate ai votanti e ai presentatori di deleghe dal segretario, dopo averne verificato la relativa posizione sociale.

Dopo aver constatato che tutti i presenti, aventi diritto al voto, hanno deposto le loro schede nell'urna, il presidente alle 19 dà inizio allo spoglio delle stesse.

Alle 19,30, ultimate tutte le operazioni di scrutinio, il Presidente rende noto i risultati:

Presidente: avv. Piero Cazzola
Vice Presidente: prof. Silvio Curto
Segretario: arch. Cesare Romeo
Tesoriere: dott. Antonio Maria Marocco.

Di tutto viene redatto apposito verbale firmato da tutti i membri del seggio.

Il Presidente uscente prende quindi la parola formulando gli auguri di un proficuo lavoro al nuovo Consiglio, il prof. Cazzola ringrazia per la fiducia accordatagli dai soci.

La seduta viene chiusa alle ore 19,40.

IL SEGRETARIO USCENTE: *arch. Dario Sesia* IL PRESIDENTE USCENTE: *prof. F. Mazzini*

PRESIDENTI DELLA SOCIETÀ DALLA FONDAZIONE

Baudi di Vesme conte Carlo	1874-1877
Gorresio comm. Gaspare	1877-1882
Fabretti comm. Ariodante	1882-1888
Di Sambuy co. Ernesto	1888-1891
Fabretti comm. Ariodante	1892-1894
Claretta comm. Gaudenzio	1895-1897
Claretta comm. Gaudenzio	1898-1900
Ferrero dott. Ermanno	1901-1903
Ferrero dott. Ermanno	1904-1906
D'Andrade comm. Alfredo	1907-1909
D'Andrade comm. Alfredo	1910-1912
Calandra comm. Davide	1913-1915
Boselli sen. Paolo	1916-1918
Boselli sen. Paolo	1919-1921
Mattirolo comm. Oreste	1922-1924
Mattirolo comm. Oreste	1925-1927
Olivero ing. Eugenio	1928-1930
Bonino comm. Attilio	1931-1933
Bonino comm. Attilio	1934-1936

La Società viene sospesa con R.D. del 17 gennaio 1936 e viene assorbita come Sezione della Regia Deputazione di Storia Patria.

Viale dott. Vittorio	1948-1950
Viale dott. Vittorio	1951-1954
Midana arch. Arturo	1955-1957
Cavallari Murat prof. ing. Augusto	1958-1960
Cravero avv. Roberto	1961-1963
Carboneri prof. Nino	1964-1966
Gabrielli dott. Noemi	1967-1969
Lange ing. Guglielmo	1970
Carrata Thomes prof. Franco F.F.	1970-1972
Mazzini prof. dott. Franco	1972-1975
Mazzini prof. dott. Franco	1976-1977
Cazzola prof. avv. Piero	(dal dic. 1977)

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.
Cassa di Risparmio di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Unione Industriale, 10128 Torino, Via Fanti 17.
Bona Ing. Carlo Felice (*ad memoriam*).

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, 10133 Torino, Strada S. Vito 65.
De Benedetti Dr. Gr. Uff. Giulio, Torino.
Del Carretto di Torre Bormida e di Bergolo March. Col. Carlo, 10122 Torino, Via Consolata 1 bis.
Istituto Bancario San Paolo di Torino.
Società Martini e Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.
Rigotti Dott. Prof. Giorgio, 10122 Torino, Via Cernaia 16.

SOCI EFFETTIVI

ABRIANI Prof. Alberto, 10126 Torino, Corso Dante 129.

ACTIS-CAPORALE Rag. Giovanni, 10128 Torino, Via Lamarmora 38.

ACUTI Dott.ssa Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.

ALBERIONE ANTONIELLI D'OULX Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.

ALBESIANO Prof.ssa Maria Luisa, 10122 Torino, Corso Palestro 4.

ALLARIO CARESANA Avv. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Galileo Ferraris 77.

ALLEGRA Geom. Giuseppe, c/o Ellena, 10121 Torino, Via S. Quintino 6.

AMERIO Avv. Cesare, 10123 Torino, Via Perrone 16.

AMMINISTRAZIONE REGIONALE della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Ufficio Biblioteca - Soprintendenza Antichità e Belle Arti.

AMPRIMO Dott. Claudio, 10135 Torino, Corso Unione Sovietica 415.

ANDREONI D'OVIDIO Dott.ssa M. Antonietta, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.

ANTONETTO dr. Roberto, 10129 Torino, Via Arimondi 17.

ARCHIVIO DI STATO, 10124 Torino, Viale A. Luzio 4.

ARESE Dott. Felice, 10124 Torino, Via S. Giulia 67.

ARESE Dott. Giovanni, 10123 Torino, Via Principe Amedeo 1.

ARNAUD Ermelina in CAGLIERO, 10122 Torino, Piazza Statuto 3.

AUDISIO Arch. Aldo, 10142 Torino, Via Chambéry 79/3.

BACCHELLI Anna, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 15.

BACHI Lydia, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 116.

BALMA Prof.ssa Anna Maria, 13100 Vercelli, Corso Italia 18.

BANDINI Dott.ssa Mirella, 10128 Torino, Via Valeggio 15.

BARATTINI Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 6.

BARBERA Prof. Lucien Jean (Francia) Beausoleil- « Lou Carnier », Avenue Marechal Foch 23 bis.

BARGONI Dott. Augusto, 10133 Torino, Strada Antica di S. Vito 12.

BAROCELLI Prof. Pietro, 10138 Torino, Corso Inghilterra 45.

BARONIO Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadell 6.

BARRA BAGNASCO Dott. Marcella, 10122 Torino, Via Juvarra 16 bis.

BARRERA Eugenio, 10133 Torino, Strada Antica di Cavoretto 61.

BAUDI di VESME Conte Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.

BAUDUCCO Dott. G. Emanuele, 10131 Torino, Strada Ponte Verde 9 bis.

BELLINI Arch. Amedeo, 20099 Sesto San Giovanni (Milano), Via Cesare da Sesto 43

BERARDI Dott. Luigi, 10144 Torino, Via Cibrario 32.

BERNARDI Comm. Dott. Marziano, 10131 Torino, Via Bezzecca 14.

BERNARDOTTI Prof. Roberto, 15100 Alessandria, Via Santa Caterina 23.

BERTINI Prof. Aldo, 10138 Torino, Corso Francia 19.

BERTOLA Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.

BERTOLOTTI Avv. Luigi, 10122 Torino, Via G. Moris 2.

BERTOLOTTO Dott. Claudio, 10060 San Secondo di Pinerolo, Via della Ressia 3.

BERTONE Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzè 25.

BESSO COLMO Alda, 10124 Torino, Corso Regina Margherita 101.

BIANCO Geom. Riccardo, 10129 Torino, Corso Rosselli 115/12.

BIBLIOTECA CIVICA, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.

BIBLIOTECA CIVICA, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.

BIBLIOTECA CIVICA, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis.

BIBLIOTECA CIVICA, 10041 Carignano (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA, 12100 Cuneo, Palazzo Aufredi.

BIBLIOTECA CIVICA, 10015 Ivrea (Torino), Piazza Ottinetti 30.

BIBLIOTECA CIVICA, 12086 Mondovì Piazza (Cuneo), Via Giolitti 1.

BIBLIOTECA CIVICA « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.

BIBLIOTECA CIVICA, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.

BIBLIOTECA CIVICA, 15057 Tortona (Alessandria), Piazza A. Arzano 2.

BIBLIOTECA CIVICA « M. Farinone Centa », 13019 Varallo (Vercelli), Via Umberto 69.

BIBLIOTECA Facoltà di Lettere Università degli Studi, 20122 Milano, Via Festa del Perdono 7.

BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, 10128 Torino, Via Magenta 31.

BIBLIOTECA PATETTA, 10124 Torino, Corso San Maurizio angolo Via Sant'Ottavio.

BIBLIOTECA e MUSEO CIVICO, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via A. Trevigi 12.

BIMA Dott. Fausto, 00187 Roma, Via Taramelli 32.

BOCCA Conte Ing. Andrea, 10121 Torino, Via Cernaia 15.

BOGGIO SELLA POZZI Pia, 10024 Moncalieri (Torino), Via St. Brigida 84.

BOGLIONE Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.

BOIDO Giov. Vittorio, 16145 Genova, Viale Sacramentine 2/12 A.

BOLLA Prof.ssa Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.

BONA Giorgio, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 73.

BONA Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.

BONO Prof. Cesare, 10129 Torino, Corso Racconigi 233.

BORASI Prof. Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.

BORGOGNA MOROZZO Marc.sa Bona, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.

BORIO Ing. Giovanni, 11100 Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.

BORRIGLIONE Dott. Lello, 10123 Torino, Via Cavour 21.

BOSIA Dott. Guglielmo, 12075 Garessio (Cuneo), Via Lepetit 142.

BOSIO Prof.ssa Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.

BOSSAGLIA Dott.ssa Rossana, 20148 Milano, Via Caccialepori 17.

BOSSO Sen. Dott. Ing. Giacomo, 10143 Torino, Via Beaumont 8.

Bosso Stabile Rosilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
Bovero Prof.ssa Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Bracco Dott. Vittorio, 13051 Biella (Vercelli), Via Mazzini 5.
Bbayda Ing. Carlo, 10090 Villarbasse (Torino), Via Brayda 5.
Brinatti Conte Ing. Lorenzo, 10128 Torino, Via Sacchi 38.
Brizio Prof.ssa Anna Maria, 20145 Milano, Via Mario Pagano 2.
Broccardo Maria Antonietta, 10134 Torino, Corso G. Pascoli 7.
Brunetta Dott. Delfina, 10131 Torino, Via Maria Bricca 6.
Bruno Dott. Aldo, 10134 Torino, Corso Re Umberto 135.
Bubbio Dott. Aldo, 10152 Torino, Via Aosta 60.
Buffa di Perrero Guidetti Contessa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 11.
Buonadonna Prof.ssa Matilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
Burin Avv. Paola, 10133 Torino, Via Mentana 15.
Calderini Vanna, 10131 Torino, Corso Quintino Sella 7.
Calvi Parisetti Clotilde, 10123 Torino, Via Giolitti 49.
Cambursano Dott.ssa Gemma, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Camoletto Prof. Michele, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 15.
Canetti Dott. Ing. Ferdinando, 13100 Vercelli, Via C. Leone 18.
Canonico Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
Cansacchi d'Amelia Gnavi Maria, 10128 Torino, Via Filangieri 14.
Capello Cav. Col. Carlo Felice, 10143 Torino, Corso Svizzera 13.
Cappa Bava Ing. Luigi, 10123 Torino, Piazza Maria Teresa 6.
Capuccio Avv. Ugo, 10122 Torino, Via Manzoni 5.
Carbone Dott. Arch. Cesare, 10129 Torino, Via Cassini 70
Carboneri Prof. Dott. Nino, 16145 Genova, Via Montallegro 8/14.
Carducci Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada S. Martino Superiore 6.
Carnevale Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
Caron Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 8.
Carrata Thomes Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
Casali Arch. Maria Lodovica, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 68.
Caselle Comm. Secondo, 10023 Chieri (Torino), Via Galatea 7.
Casoli Ecc. Avv. Carlo, 10128 Torino, Via Sacchi 36.
Castagneri Arch. Bruno, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 40.
Castagneto Gianni, 10123 Torino, Via Teofilo Rossi 3.
Catella Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Cavallari Murat Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
Cazzola Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
Celona Dott.ssa Fortunata, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 41.
Cento Arch. Giuseppe, 10153 Torino, Corso Belgio 179.
Ceriana Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Mimy, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Brocchi Luisa, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Cesoni Ing. Giulio, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 29.
Chevalley di S. Brigida Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
Città di Carmagnola, 10022 Carmagnola (Torino), Segreteria Comunale.
Clara Ing. Emilio, 10143 Torino, Corso Lecce 80.
Clemente Cav. Geom. Aldo, 28100 Novara, Via Carotti ang. Via Dominioni 1.
Coisson Osvaldo, 10066 Torre Pellice, Via Gilly 1.
Colombo Dott. Silvano, 21100 Varese, Via Morosini 17.
Comba Casalegno Attilia, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 32.
Comoli Mandracci Dott.ssa Arch. Vera, 10143 Torino, Via Camburzano 19.
Condulmer Contessa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.
Contardi Francesco, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Coppo Roberta, 10123 Torino, Piazza Carlo Felice 7.
Cora Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Cornaglia Beltramino Prof. Luciana, 18038 Sanremo (Imperia), Via Manzoni 29.
Costanzo Ornella, 10137 Torino, Via E. d'Arborea 9/1.
Cotta Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
Cravero Dott. Davide Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Calandra Elena, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Crosetti Prof. Avv. Alessandro, 10122 Torino, Corso Valdocco 11.
Cumino Maria Teresa, 10024 Moncalieri (Torino), Via Plauto 7.
Curto Prof. Dott. Silvio, 10125 Torino, Via Ormea 82.
Dalerba Ing. Angelo, 20060 Bussero (Milano), Via Fratelli Cervi 1.
Dalmasso Dott.ssa Franca, 10128 Torino, Via Genovesi 15.
Dardanelli Ghiglione Prof.ssa Elda, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Davide Don Domenico, 10023 Chieri (Torino), Piazza Mazzini 4.
Daviso di Charvensod Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
Deambrogio Prof. Dott. Giovanni, 28060 Recetto (Novara).
Debiaggi Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
De Francisco Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
De Gasperis Maide, 10133 Torino, Corso Moncalieri 64.
De Grazia Maria, 10023 Chieri (Torino), Via Cibrario 11.
Del Bosco Giovanni, 10046 Poirino (Torino), Via Colombo 6.
De Luca Dott. Mario, 10125 Torino, Via Ormea 60.
Destefanis Anna Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
Destefanis Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
Diegoli Renée, 10137 Torino, Corso Agnelli 89.

Di Macco Tomassi Dott. Michela, 10024 Moncalieri, Strada G. Devalle 93.
Di Suni della Planargia Marchesa Maria Teresa, 10124 Torino, Via Barolo 3.
Donati Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
Donna d'Oldenico Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donna d'Oldenico Bar. Comm. Dott. Giovanni, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Doriguzzi Carla, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
Doro Augusto, 10121 Torino, Piazza S. Carlo 198.
Dosio Dott. Ermanno, 10135 Torino, Via Spazzapan 16.
Dotta Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295/int. 3.
Dragone Dott. Angelo, 10125 Torino, Via San Pio V 31.
Duprè B.ne Ing. Filippo, 10128 Torino, Via Fanti 3.
Emprin Midana Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Diaz 6.
Enrico Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Eydoux Dott. Ermanno, 10152 Torino, Corso Regina Margherita 168.
Facchini Prof.ssa Maris, 10128 Torino, Corso Re Umberto 48.
Faletto Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
Famija Turineisa, 10124 Torino, Via Po 43
Fasano Bruni Dott.ssa Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Prof.ssa Annamaria, 10129 Torino, Via Marco Polo 29.
Fedele Dott. Francesco, 10149 Torino, Via Foligno 78/10.
Ferrari Pinori Renata, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
Ferraris Gabriella, 10123 Torino, Piazza Vittorio Veneto 16.
Ferrero Dott. Antonio, 10145 Torino, Corso Montegrappa 30.
Ferrero Prof.ssa Elisabetta, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
Ferrero Prof.ssa Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
Ferrero De Bernardi Dott. Arch. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Ferretti Dott. Ing. Franco, 13045 Gattinara (Vercelli), Corso Vercelli 89.
Ferro Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
Filipello Dott. Sebastiano, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Filippi Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di S. Margherita 242.
Filippi Avv. Pier Carlo, 10123 Torino, Via San Massimo 41.
Fino Don Francesco, 12022 Busca (Cuneo), Via Cesare Battisti.
Finocchi Dott.ssa Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
Fiore Rag. Benedetto, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fiore Botta Carla, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fossati Dott. Paolo, 10125 Torino, Via Ormea 34.
Fragalà Dott. Giuseppe, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Francia Giordana Vanna, 10128 Torino, Corso F. Turati 22.
Freschi Dott. Alice, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
Frigerio Ing. Pier Angelo, 21016 Luino (Varese), Via Giordano 7.
Frignocca Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
Frutaz Mons. Pietro, 00165 Roma, Via Benedetto XIV 5.
Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Fusco Novarese Fernanda, 10124 Torino, Via Napione 8.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
Gabrielli Dott. Noemi, 11027 Saint Vincent (Aosta), Casella Postale.
Galante Garrone Dott. Giovanna, 10121 Torino, Via Grattoni 7.
Gallenga Dott.ssa Paolina, 10128 Torino, Via Gioberti 72.
Gallina Geom. Cleto, 10128 Torino, Via Lamarmora 82.
Gallo Gemma, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Gambetta Antonio, 10060 None, Via delle Lame 17.
Gandolfo Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 15.
Garavelli Colonna Giancarla, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 53.
Garelli Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
Garino Giuseppe, 12100 Cuneo, Piazza Galimberti 12.
Garrone Bibi, 10128 Torino, Via Lamarmora 61.
Garzino Arch. Oreste, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Gandi 1.
Gasca Queirazza Prof. Giuliano S.J., 10128 Torino, Corso Stati Uniti 11.
Gay di Quarti Roggeri Mermet Contessa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
Gelmi Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 36.
Gennari Curlo March. Paolo, 10121 Torino. Corso Re Umberto 6.
Gentile Dott. Guido, 10128 Torino, Via Massena 81.
Ghiglione Dott. Edoardo, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
Ghiron Lidia, 10133 Torino, Strada S. Vito 273.
Giaccaria Angelo, 10126 Torino, Via Alassio 37.
Giacosa Franca, 10132 Torino, Strada Privata d'Aglié 26.
Giacosa Laura, 10133 Torino, Viale Settimio Severo 30.
Giay Dott. Arch. Luigi, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Gillio Giovanni, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia, 49.
Giordana Ing. Ettore, 10129 Torino, Corso Govone 6.
Gonella Rolandi Dott.ssa Angioletta, 10129 Torino, Via Amerigo Vespucci 32.
Goria Dott. Carlo, 10129 Torino, Via Torricelli 13.
Grassi Dott. Tullio, 10138 Torino, Via Duchessa Jolanda 21.
Grasso Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
Grazzi Riccardo, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia 49.
Gribaudi Rossi Elisa, 10125 Torino, Corso Vittorio Emanuele 27.
Grilletto Prof. Renato, 10025 Pino Torinese (Torino), Via San Felice 55.
Griseri Prof.ssa Andreina, 10129 Torino, Via Toselli 7.
Griva Dott. Prof. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.

GROPPI Arch. Giorgio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi, 34 bis.
GROSSO Dott. Mario, 10025 Pino Tor. (Torino), Via Roma 23.
GUERRINI MEYRONE Dott.ssa Giorgina, 17021 Alassio (Savona), Via P. Ferreri 38/26.
HERTEL Dott. Adolfo, 10121 Torino, Via S. Teresa 3.
IGHINA Maria, 15076 Ovada (Alessandria), Piazza Cereseto 1.
INAUDI Dott. Giorgio, 10125 Torino, Via S. Pellico 26 bis.
INNAURATO Arch. Ennio, 10122 Torino, Via Manzoni 4.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE, Facoltà di Magistero-Università, 10124 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE, Facoltà di Lettere-Università, 10124 Torino, Via Sant'Otvio 20.
JALLA Ing. Ferruccio, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 120.
LACCHIA Arch. Piero, 10143 Torino, Via Giacomo Medici 43.
LANFRANCO Giuseppina, 10133 Torino, Strada Cavoretto 91/2.
LANGE Dott.ssa Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
LANGE Dott.ssa Maria Marcella, 10153 Torino, Via Lessolo 14.
LANZONI Renzo, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
LANZONI Geom. Serafino, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
LEVI Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
LEVI Dott. Ezio, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
LIRONI Prof.ssa Zena, 10146 Torino, Via Valgioie 24.
LOMBARDI Dott. Prof. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Rebaude 180.
LOMBARDI Ing. Paolo, 10129 Torino, Corso Gal. Ferraris 82.
LOMBARDI SERTORIO Cristina, 10128 Torino, Corso G. Ferraris 77.
LOVERA Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
LUCHETTA Dott. Osvaldo, 10138 Torino, Via Cavalli 28 bis.
LUPO Arch. Giovanni Maria, 10124 Torino, Corso San Maurizio 7.
MAGGI REVIGLIO DELLA VENARIA Arch. Maria Luisa, 10128 Torino, Corso Einaudi 5.
MAGLIOLA Maria, 10025 Pino Torinese (Torino), Strada Osservatorio 35.
MAGNONI Alessandro, 10124 Torino, Via S. Giulia 15.
MAGRI Prof. Giano, 10132 Torino, Strada Villa d'Agliè 15.
MAIANTI Giulio, 20162 Milano, Via Palanzone 33.
MALAGUZZI Dott. Franco, 20145 Milano, Via Francesco Ferruccio 6.
MALLÈ Dott. Luigi, 10128 Torino, Via Sacchi 28 bis.
MANINO Dott. Prof. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
MANNOCCHI Maria Concetta, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 211.
MANNOCCHI Oscar, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 211.
MARIANO Giovanna, 10125 Torino, Via Federico Campana 18.
MARINI Arch. Giuseppe Luigi, 10133 Torino, Corso Moncalieri 62.
MARINO Enrica, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
MAROCCO Avv. Antonio Maria, 10121 Torino, Corso Re Umberto 8.
MARTINENGO Geom. Vittorio, 10123 Torino, Via Cavour 3.
MASSA Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
MASSARA Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via S. Donato 82 bis.
MASSINI Dott.ssa A. Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
MASSUCCO Giovanni, 10121 Torino, Via Biancamano 3.
MATERAZZO Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
MAZZA Arch. Sandro, 21016 Luino (Varese), Via Vittorio Veneto 19.
MAZZINI Prof. Franco, 20124 Milano, Via Alessandro Paoli 2.
MAZZONIS DI PRALAFERA N. H. Ottavio, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
MELLANO Dott. Franco, 10137 Torino, Via Boston 12.
MERLO BASILE Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino).
MESTURINO Comm. Arch. Vittorio, 10138 Torino, Via Cialdini 26.
MICOZZI P.I. Marino, 10024 Moncalieri (Torino), Via Real Collegio 24.
MIDANA Prof. Dott. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
MILO Arch. Alfonso, 10128 Torino, Corso Re Umberto 90.
MINELLI Ing. Matteo, 10131 Torino, Via Lanfranchi 8.
MINIOTTI Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
MOCCAGATTA Prof.ssa Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
MOGLIA Lando, 10048 Vinovo (Torino), Via Parisetto 31.
MOLINARI PRADELLI M.stro Francesco, 40055 Castenaso (Bologna), Via Marana 10.
MOLLI BOFFA Arch. Alessandro, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
MONETTI Don Franco, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 60.
MONTI Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
MONTIGLIO Dott. Ing. Leandro Wilmo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Viale Magnocavallo 22.
MORBELLI TARSI Maria, 18100 Porto Maurizio (Imperia), Corso Roosevelt 30 bis.
MORELLI Arch. Domenico, 10128 Torino, Via Vico 8.
MORETTI Dott. Mario, 10123 Torino, Via Andrea Doria 14.
MOSTI Prof.ssa Enrica, 10143 Torino, Via Piffetti 49.
MOTTURA Elisabetta, 10128 Torino, Via Filangieri 14.
MUNARI Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
MUSEO DEL PAESAGGIO, 28048 Pallanza Verbania (Novara).
MUSEO MARTINI DI STORIA DELL'ENOLOGIA, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 42.
MUTTINI Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
NELVA Ing. Riccardo, 10136 Torino, Corso Orbassano 86.
NICOLA Guido, 10124 Torino, Via S. Giulia 65.
NOSENZO Dott. Giuseppe, 10048 Vinovo (Torino), Via P. Aliberti 13.
NUVOLI Ing. Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.

OBBERMITO BALDI rag. Maria Rosa, 10154 Torino, Via Cravero 18.
OLMO Prof. Carlo, 10063 Collegno (Torino), Via Bardonecchia 60.
ORLANDO Dott. Pio, 28100 Novara, Corso Cavallotti 25.
PALAZZI TRIVELLI GRIBAUDI Vittoria, 10128 Torino, Corso G. Ferraris 67.
PALUMBO Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 98 bis.
PARI Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
PARMENTOLA Rag. Vittorio, 10128 Torino, Via Magellano 10.
PASQUALINI Arch. Chiara, 10131 Torino, Via L. Vanvitelli 4.
PATRUCCHI Giovanni, 27036 Mortara (Pavia), Piazza Italia 1.
PAUTASSO Dott. Andrea, 10128 Torino, Corso E. De Nicola 20.
PECORINI Ing. Dario, 10127 Torino, Corso Traiano 109.
PENE VIDARI Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
PERLO Anna Maria, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 205.
PICCIO Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli)
PIGNONI Ines, 10141 Torino, Via Marsigli 4.
PINNA PINTOR Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
PIPINO Cav. Dott. Pietro, 13010 Roccapietra-Varallo (Verc.), Via alle Porte 14.
PIZZETTA Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi.
POLLOVIO Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
PORTALUPI Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
POZZO Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6
PRETTE Maria Carla, 10125 Torino, Via Ribet 20.
PRON Guido, 10123 Torino, Via Cavour 41.
PROVERA Rag. Dario, 10146 Torino, Corso Telesio 39.
QUADRO Germana, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
QUAGLINO Prof. Elio, 10123 Torino, Piazza San Carlo 183.
QUARÀ Dott. Riccardo, 10025 Pino Tor. (Torino), Via Pietra del Gallo 15.
RABALLO BENSO Dott.ssa Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
RAGAZZI PERACCHIO Renza, 10125 Torino, Via Bidone 17.
RAMACCIOTTI Adele, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
RAMELLA Pietro, 10018 Pavone Canavese (Torino), Via Dietro Castello 32.
RAPICAVOLI Dott. Aldo, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 35.
RAVERA Ada, 10144 Torino, Vie Le Chiuse 39.
RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Corso M. d'Azeglio 10.
RE Dott. Alfredo, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Musso 8.
RE REMMERT Lydia, 10121 Torino, Via E. de Sonnaz 21.
REVIGLIO DELLA VENARIA Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
REY Prof. Laura, 10015 Ivrea (Torino), Via Palestro 68.
RIGALDO VIRETTI Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano, Via Rosellini 8.
RIGHETTI Dott.ssa Hena, 10134 Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
RIGNON LINARO Albertina, 10138 Torino, Via Avigliana 30.
RINALDI Ing. Celeste, 10122 Torino, Via S. Agostino 12.
ROBBIO Teresa, 10154 Torino, Via Monterosa 17.
ROCCATI Dott. Alessandro, 10131 Torino, Via Cosseria 11.
ROCCAVILLA Com.te Emilio, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 37.
ROGGERO Dott. Roberto, 13048 Santhià (Vercelli), Via De Rege Coma.
ROMANO Prof. Giovanni, 10131 Torino, Via Sommacampagna 11 bis.
ROSBOCH Avv. Alessandro, 10128 Torino, Corso Re Umberto 85.
ROSSETTI BREZZI Elena, 10131 Torino, Strada del Nobile 37/3/i.
ROSSETTO Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
ROSSI Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso F. Ferrucci 56.
ROSSO Luciano, 10124 Torino, Corso San Maurizio 42.
ROTA Prof. Cav. del Lav. Francesco, 10133 Torino, Viale XXV Aprile 111.
SACERDOTE Dott. Umberto Secondo, 10121 Torino, Corso Vittorio Em. 66.
SAGLIETTO Arch. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
SANCIO Geom. Pietro, 15031 Balzola (Alessandria), Via Cavour 29.
SANGUINETI Prof.ssa Rosa Paola, 13100 Vercelli, Via Duomo 9.
SANTACROCE Dott. Alberto, 10128 Torino, Corso Re Umberto 138.
SANTANERA Ing. Oreste, 10025 Pino Torinese (Torino), Via Mont Cervet 38.
SAVI Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
SCAFILE Dott.ssa Fausta, 10137 Torino, Corso Agnelli 118.
SCARZELLA Ing. Paolo, 10123 Torino, Via Pla na 5.
SCIOLLA Prof. Dott. Gianni Carlo, 10135 Torino, Via San Marino 119/2.
SELLA Ing. Gianni, 10128 Torino, Via Assietta 11.
SELLA Ing. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Trieste 27.
SELLA Gen. Piero, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 82.
SERENO Dott. Paola, 10134 Torino, C.so Turati 70.
SERRIONE GRASSO Carla, 10137 Torino, Piazza Dante Bianco 10.
SESIA Dott. Arch. Dario, 10129 Torino, Via Caboto 28.
SEYSSEL D'AIX Contessa Elena, 12060 Ciglié (Cuneo), Via Castello 1.
SIBILLE Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
SIGNORELLI Rag. Bruno, 10128 Torino, Corso Re Umberto 37.
SIMONIS Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4,
SOLA REMMERT Mercedes, 10121 Torino, Corso Re Umberto 5.
SOLAVAGGIONE Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNA Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Luisa, 10133 Torino, Strada S. Vito Ponte Isabella 116/5.

SOPRINTENDENZA ARCHIVISTICA PER IL PIEMONTE E VALLE D'AOSTA, 10121 Torino, Via Viotti 4.
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARCHEOLOGICI DEL PIEMONTE, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
SOPRINTENDENZA PER I BENI ARTISTICI E STORICI DEL PIEMONTE, 10123 Torino, Palazzo Carignano.
SPADONI Dott. Enrico, 11027 Saint Vincent (Aosta), Viale IV Novembre 71.
SPANTIGATI Dott. C. Enrica, 10143 Torino, Via N. Fabrizi 3.
SPEIRANI Ing. Aldo, 10126 Torino, Via Ventimiglia 108.
SPINETO Dott. Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria), Via Libarna 282.
SQUILLERO Ing. Adolfo, 10020 Cavagnolo (Torino), Borgo Villa 17.
TAMAGNO Prof.ssa Laura, 10141 Torino, Via Monte Ortigara 1.
TAMBURINI Dott. Luciano, 10090 Villarbasse (Torino), Via Primo Sole 15.
TARICCO COLLESI Arch. Margherita, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
TEDESCHI Prof. Camillo, 10138 Torino, Via Mezzenile 3.
TONIOLO Geom. Giovanni, 10144 Torino, Via Bossi 10.
TORALDO Geom. Lucio, 10149 Torino, Via Terni 48.
TORRA Emilio, 10015 Ivrea (Torino), Via San Pietro Martire 30, Villa Peana.
TORRA Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
TOSALLI Elisabetta, 10133 Torino, Via ai Ronchi 79.
TOSI Dott. Mario, 10143 Torino, Corso Tassoni 33.
TOS VISCONTI Franca, 10121 Torino, Piazza Solferino 6.
TOURNON Conte Sen. Ing. Adriano, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 64.
TOURNON N.H. Dott. Paolo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 66.
TRIBAUDINO GIOVANNI, 10131 Torino, Via Casteggio 10.
TRIVERI Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
TURATI Dott. Attilio, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 4.
TURATI Lucia, 10133 Torino, Strada S. Vito 2.
TURBIGLIO PARIGI Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
UBERTI BONA Prof.ssa Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
UGONA Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
VANDONI Ing. Aldo, 10124 Torino, Via Napione 2.
VARALDO Arch. Giuseppe, 10154 Torino, Via Cravero 12.
VENESIO Dott. Camillo, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 94.
VENTURA Umberto, 10151 Torino, Corso Ferrara 33/B.
VERDOIA OBERTO Dott. Alessandra, 10153 Torino, Via Vezzolano 10.
VERGNANO Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
VERNIZZI Elisabetta, 10124 Torino, Via Tarino 6.
VERZONE Arch. Prof. Paolo, 10123 Torino, Via Giolitti 49 ter.
VIALARDI DI SANDIGLIANO ANTONIELLI D'OULX Maria Luisa, 10143 Torino, Via Medici 22.
VIALE Dott. Vittorio, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 31.
VIALE FERRERO Dott.ssa Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
VIETTI GHIGO Rag. Giuseppina, 10144 Torino, Via S. Donato 82.
VIGLIANI di BASSECOURT Prof.ssa Carmen, 10123 Torino, Via Cavour 35.
VIGLIANO Arch. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
VIGLIENO COSSALINO Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
VIGNONO Can. D. Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Via A. Varmondo 13.
VINEA Ing. Luigi Umberto, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
VIOTTO Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
VISETTI Valentina, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
VISETTI Vincenzo, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
VOENA STILLIO Eulalia, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 32.
VOLANTE Cav. Uff. Giuseppe, 10137 Torino, Corso IV Novembre 96.
WEIGMAN ROMAGNOLI Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
ZAARUOLO Avv. Domenico, 10143 Torino, Via A. Peyron 19.
ZERBOLA Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Delleani 37.
ZUNINI Magda, 10123 Torino, Via Giolitti 54.

Finito di stampare nel Marzo 1979 dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 - Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI

pag.

M. TOSI, *La pittura egizia nella necropoli tebana* 5

M. BARRA BAGNASCO, *Il rilievo torinese del Kairos* . . . 12

E. INNAURATO, *Influssi della trattatistica e della regolamentazione della confraternita religiosa sulla vitozziana Chiesa della Trinità in Torino* 19

V. MOCCAGATTA, *La Chiesa torinese dei Santi Martiri. Aggiunte attributive, nuove attribuzioni, precisazioni* . . . 34

A. BELLINI, *Vicende architettoniche del palazzo Cavour di Santena, opera inedita di Francesco Gallo* 48

A. CAVALLARI MURAT, *Sperimentazione stilistica di Carlo Promis per Carlo Alberto: Una basilica cristiana (1845)* 62

R. NELVA, *Caratteri dell'urbanizzazione dell'ex Piazza d'Armi di Torino* 74

A. ROSBOCH, *Due affreschi a Rivalba* 83

C. DEBIAGGI, *Precisazioni sulla data dell'ultimo ciclo pittorico e sull'anno di morte del Tanzio da Varallo* 88

P. CAZZOLA, *Mastri* frjazy *di origine piemontese al Cremlino di Mosca* 93

S. CASELLE, *La Chiesa delle Orfane in Chieri. Nuova identificazione del progettista* 102

A. M. BALMA, *Una cappella rustica nei dintorni di Valduggia* 113

ILLUSTRAZIONI (fra le pagine 116-117)

ATTI DELLA SOCIETÀ 117

Elenco soci 140

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXX - XXXI

1976 - 1977

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXXII - XXXIII - XXXIV
1978 - 1980

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXXII - XXXIII - XXXIV

1978 - 1980

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

COMMISSIONE REDAZIONALE

Carlo Carducci, Franco Carrata Thomes, Piero Cazzola,
Silvio Curto, Casimiro Debiaggi, Giovanni Donna d'Oldenico,
Roberto Gabetti, Guido Gentile, Augusta Lange, Franco Mazzini,
Vittoria Moccagatta, Franco Monetti, Riccardo Nelva
Direttore responsabile: Alessandro Rosboch

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Artistica Nazionale - Corso Siracusa, 37 - Torino

CASIMIRO DEBIAGGI

TRE DISEGNI DEL LANINO GIÀ ATTRIBUITI A GAUDENZIO

Nonostante gli studi della Gabrielli, del Grassi e del Bertini [1], i problemi riguardanti l'opera grafica di Gaudenzio sono ancora numerosi e complessi. È recentissima l'attenta sintesi dello Sciolla che fa il punto per quanto si riferisce ai cartoni autografi dell'Accademia Albertina [2], ma per tutta la rimanente produzione gaudenziana molto c'è da rivedere e da chiarire.

A ragione il Bertini nel '56 sottolineava come si fosse spesso peccato di eccessiva larghezza nelle attribuzioni per desiderio di ritrovare opere di Gaudenzio [3]. Ed in verità dopo più di venti anni varie questioni attributive sono rimaste ancora aperte per la difficoltà oggettiva che spesso ha impedito di distinguere con rigorosa sicurezza gli autografi (idee rapide e fuggevoli, schizzi, abbozzi iniziali, disegni preparatori, studi di particolari e cartoni definitivi) dalle copie di bottega, dalle esercitazioni scolastiche degli allievi e dalle derivazioni dei tardi seguaci, così numerosi in ambito gaudenziano.

Anche alcuni disegni ad esempio *ad evidentiam* riferibili a dipinti del Ferrari, sono veramente suoi, o sono studi accademici di discepoli [4]?

---

[1] N. Gabrielli, *Inventario degli oggetti d'arte della R. Accademia Albertina*, Torino, 1933, pp. 22-26; N. Gabrielli, *La Regia Galleria dell'Accademia Albertina di Torino*, Roma, 1933, pp. 4-5, 10-11; L. Grassi, *Gaudenzio Ferrari e i suoi disegni*, in « L'Arte », 1941, pp. 182-205; A. Bertini, *I disegni di Gaudenzio*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli, 1956, pp. 35-41, 114-120; A. Bertini, *Appendice ad un catalogo*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e B. Arti », 1954-1957, pp. 94-98.

[2] G. C. Sciolla, *I « cartoni » gaudenziani dell'Accademia Albertina di Torino*, in « Cronache Economiche », 3-4, 1979, pp. 3-23.

[3] A. Bertini, 1956, pp. 35 e 41 n. 4.

[4] Cito tra le copie di scuola: la *Testa di vecchio* della Biblioteca Reale di Torino di cerchia del Lanino, dal Bertini catalogata come *Testa dell'Eterno* (A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Roma, 1958, p. 34, cat. 211 a carboncino e gessetto su carta grigio-verde macchiata), ma che si rivela replica della testa di vecchio nell'angolo in alto a sinistra del cartone di Gaudenzio (Accademia Albertina) per la *Pietà* del Museo di Belle Arti di Budapest; il cartone della *Gloria di S. Maria Maddalena* dell'Accademia Albertina di Torino, derivante dall'analogo soggetto in S. Cristoforo di Vercelli, già ritenuto autografo dalla Gabrielli (N. Gabrielli, 1933, p. 22; N. Gabrielli, 1933, p. 11), riferito a Giuseppe Giovenone il Vecchio dalla Griseri (A. Griseri, *I Gaudenziani*, in « Mostra di Gaudenzio Ferrari », Vercelli, 1956,

Certo l'indizio fondamentale deve essere la qualità del disegno ed il *ductus*, cioè la grafia vera e propria dell'autore, il modo di tracciare le linee, i contorni, di eseguire i tratteggi, le ombreggiature, gli effetti di luce; ma alle volte il disegno può essere stato ripassato da mano più pesante in epoca successiva facendogli perder molto della sua autenticità e del suo originario afflato lirico. A volte la stessa tecnica adottata o l'uso di materiali diversi: penna, lapis, carboncino, sanguigna, la presenza di acquerellature di varie tonalità, tocchi di biacca ecc. possono far variare notevolmente l'impressione.

Non stupirà quindi che numerosi fogli siano stati riferiti variamente a seconda degli studiosi, ora a Gaudenzio, ora alla scuola, ora nuovamente a lui o a qualche allievo in particolare [5]. È il caso per esempio di quello della *Disputa di Gesù con i dottori nel tempio* del British Museum di Londra (fig. 1), in passato sempre ritenuto di Gaudenzio e come tale pubblicato anche dal Grassi che lo credette un ripensamento della giovanile *Disputa* varallese di S. Maria delle Grazie, ma tradotto in forme più ampie e cinquecentesche con un ritmo più concitato e spontaneo delle figure attorno al Cristo, vero centro morale della composizione, tanto che ritenne di poterlo datare attorno al 1520-25 [6].

Ma in occasione della mostra gaudenziana di Vercelli del 1956 il disegno, che non è più ricordato dal Bertini, viene espunto giustamente dal catalogo di Gaudenzio dalla Griseri per il gesto delle mani nervose la lumeggiatura a biacca e punta di pennello, la prospettiva d'un'incertezza gustosa, ed assegnato a Boniforte Oldoni in un momento di ripresa strettamente gaudenziana attorno al 1550 [7].

---

p. 85), nuovamente a Gaudenzio dal Viale (V. Viale, *Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1969, p. 61) ed al Giovenone dallo Sciolla (G. C. Sciolla, 1979, p. 15); il cartone dello *Sposalizio della Vergine* dell'Accademia Albertina di Torino, attribuito a Gaudenzio dalla Gabrielli (N. Gabrielli, 1933, p. 23; N. Gabrielli, 1933, p. 11), dalla Griseri (A. Griseri, *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina in Torino*, in « Bollettino d'arte », 1958, p. 70), dal Viale (V. Viale, 1969, tav. XXXIV), dal Mallé (L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1974, v. I, fig. 547) e dallo Sciolla (G. C. Sciolla, 1979, p. 8).

[5] Rimando al riguardo al recente studio dello Sciolla (G. C. Sciolla, 1979, pp. 3-23). Cito inoltre tra gli esempi più significativi il disegno del *Padre Eterno tra angeli musicanti* dell'Ambrosiana dato dal Grassi a Gaudenzio (L. Grassi, 1941, p. 197) e così pure dal Mazzini (F. Mazzini, « *Maniera* » *di Gaudenzio Ferrari a Saronno*, in « Arte Lombarda », 1956, p. 81), ma negatogli dal Bertini (A. Bertini, 1954-1957, pp. 94-95), dalla Griseri assegnato al Lanino (A. Griseri, *Un poeta della controriforma in Piemonte*, in « Paragone », 1964, 173, p. 27 n.), che ora viene nuovamente riferito a Gaudenzio nonostante la qualità modesta (G. Bora, *Gaudenzio Ferrari, Padre Eterno tra angeli musicanti*, in « Omaggio a Tiziani », Milano, 1977, p. 79).

[6] A penna e guazzo, cm. 45,3 x 34,5; v. 35, cat. 275; L. Grassi, 1941, pp. 192-195.

[7] A. Griseri, 1956, p. 77. Il disegno è stato però ancor recentemente riferito di nuovo a Gaudenzio (M. Monteverdi, *Arte Italiana fino al 1850*, Milano, 1972, p. 325). Ricordo che il Bertini (A. Bertini, 1954-57, pp. 96-97) cita un disegno di una *Disputa di Gesù fra i Dottori*, pure del British Museum, ma si riferisce ad un altro foglio di analogo soggetto attribuito dal Grassi a Gaudenzio attorno al 1510-15 (L. Grassi, *Il disegno italiano dal Trecento al Seicento*, Roma, 1956, pp. 104-105), che egli giustamente nega a Gaudenzio per assegnarlo genericamente ad un maestro lombardo d'inizio del Cinquecento. Anche il Mallé citando il parere del Bertini (L. Mallé, 1969, p. 156) fa riferimento a questo secondo disegno.

Ora, tale disegno, che si richiama scopertamente alla scena della *Predica di Gesù davanti alla Maddalena* in S. Cristoforo a Vercelli del 1532 (fig. 2), per le due figure sedute e viste di spalle sui seggioloni a braccioli, ma che a ragione non può essere di Gaudenzio soprattutto per il segno dei contorni a tratti brevi, rapidi, nervosi, ma duri e carcati, continuamente fratti, lontani dalla scioltezza e dalla sicurezza delle linee lievi, fluenti, sottili e morbide di Gaudenzio, oltre che per il fondale architettonico del tutto privo della coerenza strutturale di quelli gaudenziani, è da porre senz'ombra di dubbio in rapporto diretto con la scena della *Disputa* del Lanino nel grande ciclo con le *Storie dell'infanzia di Gesù* da lui affrescato dal 1562 al '64 nella cappella maggiore della Basilica di S. Magno a Legnano, anche se commesso fin dal 18 aprile 1560 [8] (fig. 3).

Si tratta con assoluta evidenza del bozzetto già molto avanzato, ma non ancora del tutto definitivo, dello stesso dipinto, come possono provare le numerose, piccole, ma significative varianti che rivelano il calore della ricerca e dimostrano, proprio per questo, se pur ve ne fosse ancor bisogno, l'autografia del disegno.

Così, ad esempio, a parte minime differenze nei panneggi, più avvertibili sono i mutamenti tra le arruffate capigliature del disegno schizzate, anzi, quasi solo suggerite con nervosa immediatezza, e le chiome più ravviate, composte ed inerti dell'affresco, forse opera in larga misura del collaboratore e genero del Lanino, Giovan Martino Casa [9]; così infatti notevole è la variante tra la testa del personaggio sulla destra di Gesù nello schizzo e quella della redazione definitiva tanto più banale. Inoltre il libro appoggiato al gradino semicircolare nel disegno, ed è una delle varianti più notevoli, viene eliminato poi nel dipinto rendendo più ampio il semicerchio della pedana, mentre quello squadernato sul pavimento presso il dottore seduto a destra risulterà chiuso nella redazione finale. Le due figure all'estrema sinistra, appena schizzate ed ancora del tutto indefinite nel disegno, diventano, stando alla tradizione locale, il pensieroso ritratto del pittore e quello di Gian Martino Casa, suo aiutante e genero, come si è visto [10]; e la cosa pare del tutto ammissibile trattandosi proprio della scena conclusiva del ciclo, l'ultima in basso nella parte destra, compiuta quindi verso la fine del 63 od al massimo all'inizio del '64, in cui perciò i due ritratti vengono ad assumere il ruolo di vere e proprie firme parlanti degli autori.

Ed ancora, il dottore a capo scoperto nel gruppo di sinistra, colto nel disegno in un incisivo profilo, risulta poi nell'affresco scorciato di tre quarti.

È però soprattutto lo sfondo architettonico che rivela la maggior evoluzione. Infatti nel disegno si tratta solo di un primo pensiero, ancora del tutto indefinito, in cui tuttavia prevale una netta preferenza per la longitudinalità, data l'insistita fuga prospettica dell'aula basilicale ad ariosi colonnati architravati ancor memori

---

[8] A. M. Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942, p. 229; A. Griseri, 1956, p. 130; M. Turri, *La Basilica di San Magno a Legnano*, Bergamo, 1974, pp. 27-32.

[9] G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli Artisti Vercellesi*, Vercelli, 1883, pp. 210, 260, 263, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416; *Schede Vesme*, v. I, Torino, 1963, pp. 278-79; M. Turri, 1974, pp. 29, 31.

[10] M. Turri, 1974, p. 31.

della lezione gaudenziana nonostante un timido accenno di variante a struttura centrale sul lato sinistro [11].

Nel dipinto invece, non solo l'abside al di sopra della testa di Gesù acquista uno slancio verticale molto accentuato, ma tutto il vano si trasforma, proprio sulla scelta della seconda soluzione, in una monumentale crocera dalle compatte pareti, appesantite da grevi elementi architettonici di retorica e fredda imponenza cinquecentesca.

Nel disegno circola un'intensa, fremente vitalità per la notazione rapida, i pensieri fuggevoli colti nella foga creativa, le macchiette scure degli occhi vivacissimi, i forti giochi di luci e di ombre. Nella traduzione sull'ampio spazio della parete invece tutto si risolve in un fare più disteso, pacato ed addolcito nei moduli più consueti della poetica laniniana. Molti sguardi si fanno assenti e attoniti; l'irradiare della composizione dalla testa di Gesù, prima esaltato dalla nicchia di fondo e dalle linee prospettiche degli architravi, inesorabilmente si spegne.

Ma nel ciclo di Legnano anche la grande lunetta centrale rivela sorprendentemente un palmare riferimento con dei ben noti disegni gaudenziani. Infatti le quattro figure dei *Dottori della Chiesa* che in essa sono raffigurati (*S. Ambrogio* e *S. Gerolamo* nella parte sinistra, *S. Gregorio Magno* e *S. Agostino* nella destra) (figg. 4 e 5), immediatamente richiamano alla mente senza ombra di dubbio, il notissimo disegno gaudenziano della Biblioteca Reale di Torino, a pennello con biacca e bistro, per le prime due figure [12] (fig. 6), e quello corrispondente dell'Albertina di Vienna per le altre due [13] (fig. 7).

---

[11] Nel disegno inoltre compare nel tratto di volta a botte immediatamente prima dell'abside, un piccolo lucernario circolare, che se pur deve risalire come origine all'incisione bramantesca del *Tempio in rovina* del Prevedari (1481) in cui il motivo è ripetuto in ognuno dei quattro spicchi della volta a crocera, penso che qui sia stato ispirato al Lanino da un'analoga soluzione attuata da Gaudenzio nella volta della buia grotta di Betlemme al Sacro Monte di Varallo per immettervi una sorgente di luce attraverso ad una singolarissima e pittoresca lanterna.

[12] A pennello con lumeggiature di biacca, carta azzurrina preparata; cm. 29 x 23, cat. 144. P. Carlevaris, *Disegni della Biblioteca di S. M. attribuiti a Gaudenzio Ferrari*, Torino, 1885, tav. 8; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, v. IX, 2, Milano, 1926. fig. 704; L. Grassi, 1941, p. 192; L. Grassi, *Note su Gaudenzio Ferrari*, in « Bollettino del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte », 1941, p. 43; A. Bertini, *Prima Mostra dei disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Torino, 1950, p. 17, tav. 14; A. Bertini, 1956, pp. 36, 114-15; L. Grassi, 1956, p. 105; A. Bertini, 1958, p. 27, n. 114; L. Mallé, *Incontri con Gaudenzio*, Torino, 1969, p. 240; V. Viale, 1969, p. 30, fig. 29; A. Griseri, *I grandi disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Milano, 1978, pp. 56, tav. 14. Varia è stata finora l'intitolazione del disegno: *S. Girolamo ed un Santo Vescovo*, *Due Padri della Chiesa*, e più frequentemente *I Padri della Chiesa Agostino e Gerolamo.* Ma dal confronto con gli affreschi di Legnano in cui compaiono gli attributi delle singole figure, mancanti nei bozzetti, e cioè del flagello nella mano sinistra del Vescovo insieme al libro squadernato, ed ancor più dalla evidentissima didascalia posta ai piedi, risulta in modo inequivocabile che i due Santi sono *Ambrogio* e *Gerolamo*.

[13] Cm. 27,9 x 20,4. A. Bertini, 1956, p. 41 n. (lo riferisce però alla scuola); W. Suida, *Contributo alla conoscenza delle pitture piemontesi in America*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e B. Arti », 1954-1957, p. 86; L. Mallé, 1969, pp. 156, 240; L. Mallé,

Soprattutto quello della Reale è conosciutissimo, pubblicato ripetutamente, ritenuto da sempre per unanime attribuzione come uno dei più alti e significativi di Gaudenzio giovane attorno al 1511 [14].

Certo il fatto desta non poca meraviglia.

Sono dunque del primo Gaudenzio o del già maturo Lanino i due disegni? Una supposizione potrebbe pur essere quella di pensare che eseguiti veramente in età giovanile da Gaudenzio e da lui mai utilizzati, fossero poi stati sfruttati più di mezzo secolo dopo (1511 circa - 1562-63) dall'allievo. La cosa non è di per sé impossibile, ma pare per altro molto singolare, per non dire un caso più unico che raro. Né in verità sembra logico immaginare che il Lanino si riducesse nel 1562 a copiare con scrupolosa fedeltà dei disegni del maestro ideati circa e forse anche da più di cinque decenni.

Sempre, ancora ammettendo per ipotesi la tradizionale paternità gaudenziana, si potrebbe anche pensare che si fossero conservati i bozzetti preparatori e non più i corrispondenti dipinti del maestro, mentre poi sarebbe dovuto avvenire il contrario per il Lanino, di cui sarebbero andati perduti i disegni, copiati integralmente da quelli di Gaudenzio, essendosi invece conservati i dipinti.

Ma anche in tale situazione si raggiungerebbe veramente un caso limite; senza contare poi per tutte e due le ipotesi, che avrebbe dovuto verificarsi un altro fatto eccezionale, quello cioè che il Lanino si sarebbe dovuto trovare a dipingere una lunetta di forma e di soggetto del tutto assolutamente identica a quella per cui Gaudenzio doveva aver tanto tempo prima preparato i disegni (si badi per esempio come il libro in mano a S. Gerolamo nel primo bozzetto sia quasi totalmente mancante dell'angolo in alto a destra che corrisponde con esattezza alla parte della lunetta occupata dalla curva della cornice della finestra circolare e come nel secondo bozzetto la mano benedicente di S. Gregorio è stata disposta in modo da giungere al limite estremo dello spazio pittorico senza venir tagliata dalla cornice della finestra).

A ben osservare anche le varianti tra i bozzetti e l'affresco sono veramente minime e del tutto prive di importanza, tali da confermare in modo assoluto la relazione inscindibile tra gli uni e l'altro. La più vistosa è costituita dal riccio dei pastorali rivolti nei due disegni dalla parte opposta rispetto all'affresco. Possono poi seguire la maggior elaborazione del supporto architettonico del calamaio di S. Ambrogio nel dipinto rispetto a quello del disegno, la mancanza della lunga croce astile e la presenza di un volume in più sul pavimento nel disegno dell'Albertina di Vienna rispetto all'affresco oltre all'esistenza nel dipinto di tanti piccoli particolari descrittivi (il flagello in mano a S. Ambrogio, i ricami dei paramenti, gli anelli alle dita, ecc.) ovviamente mancanti nei bozzetti.

1974, v. I, fig. 525; A. Griseri, 1978, tav. 15. Anche per questo secondo disegno risulta dal confronto con la lunetta di Legnano che i Santi raffigurati non sono, come ritenuto finora, *Ambrogio* e *Gregorio*, ma *Agostino* e *Gregorio*.

[14] Per la ricca bibliografia rimando alla nota 12. Per quanto concerne la datazione sia il Bertini che il Mallé e la Griseri concordavano per un momento vicino al polittico di Arona e perciò attorno al 1511. Il Viale invece pensava ad un periodo immediatamente successivo attorno al 1514.

Non par quindi pensabile che i due disegni non siano stati concepiti per il dipinto di Legnano, anche se si rivelano di una qualità più alta per un più efficace valore di sintesi, una più calda immediatezza creativa, una più raffinata armonia di toni propria dei monocromi, rispetto all'effetto più esteriore dovuto ai vivaci accostamenti dei colori ed alla profusione di ricchi particolari più dispersivi nell'affresco [15]. Un elemento in più a riprova, seppur modesto, mi pare costituito anche dal ripetersi perfettamente identico, non solo in questa lunetta, ma anche in quelle delle due pareti laterali del motivo dei rosoni circolari che ornano il sottarco ben visibile nel disegno di Torino, e dal ricomparire dello stesso nero calamaio di S. Ambrogio anche per gli Evangelisti delle altre due lunette.

In fine, ad un attento riesame, al di là di uno scoperto gaudenzismo di maniera, si notano nei due disegni degli elementi che si differenziano in modo evidente dalle peculiari caratteristiche del maestro.

Così questi bozzetti, messi costantemente in relazione cronologica con i santi della parte superiore del polittico di Arona del 1511, forse perché sia là che qui si tratta di figure scorciate, raggruppate a due a due, rappresentanti gli stessi santi, Ambrogio con la mitria e Gerolamo con il galero cardinalizio in capo, rivelano in realtà una sostanza profondamente diversa dietro a queste analogie puramente esteriori.

Le figure di Arona, e specialmente gli altri due santi, cioè Felino e Gratiniano, sono esili, slanciatissime, dagli arti accentuatamente sottili e gracili, come del resto in tutta la produzione giovanile di Gaudenzio.

Nel disegno invece a ben guardare, S. Ambrogio presenta una gamba robusta, pesante, dal polpaccio massiccio e dilatato, proprio come consueto in tante figure del Lanino (cito per esempio negli stessi affreschi di Legnano quelle del *Cristo Salvatore* nella lesena di sinistra e quelle della Vergine e di uno dei re orientali nell'*Adorazione dei Magi* quasi abnormi, e nei disegni quelle del Cristo e di un angelo nel *Battesimo* della Reale di Torino) ed un braccio poderoso, dal polso quasi gonfio, dalle dita piuttosto tozze (si veda oltre alla destra di S. Ambrogio anche la mano di S. Gerolamo che regge il libro) ben lontane da quelle così spiritosamente sciolte, affusolate, agilissime ed espressive, tipiche di Gaudenzio, e soprattutto di Gaudezio giovane.

Anche il volto di S. Gregorio Magno è, lo si nota facilmente, fratello gemello di quello imberbe del S. *Lorenzo* in un disegno del Lanino della Biblioteca Reale,

---

[15] Ho l'impressione che negli affreschi (e mi riferisco soprattutto a quelli delle pareti sottostanti alle lunette), che si rivelano di una fattura più monotona, fiacca e dilatata, vi sia stata una assai larga collaborazione del Casa. Mi pare significativo tra l'altro che sia proprio lui a farsi pagare a Legnano vari acconti in sostituzione del Lanino « per esser lui absente » (M. Turri, 1974, p. 29 n.). Bisogna infatti tener presente che proprio negli anni in cui si va compiendo il ciclo di Legnano (1562-64) il Lanino è pure impegnato nell'esecuzione di altre opere nella sua bottega di Vercelli tra cui la *Madonna del cane* al Museo Borgogna, firmata e datata 1563; il polittico di Valduggia datato 1564, a cui dovevano esser contemporanei gli affreschi del presbiterio della parrocchia di S. Giorgio ricordati dal Casalis (G. Casalis, *Dizionario geografico, storico, statistico, commerciale degli stati di Sua Maestà il Re di Sardegna*, v. XXIII, Torino, 1853, p. 537) ed ora scomparsi; la *Madonna e Santi* della Galleria Sabauda, firmata e datata anch'essa nel 1564.

un tempo anch'esso già ritenuto di Gaudenzio [16], con lo stesso sguardo di giovinetto candido e dolce. Anzi, anche la stessa tecnica disegnativa accomuna i due disegni. Ed è proprio lì, nell'elemento grafico che il divario da Gaudenzio si fa più marcato.

Nei disegni sicuri del maestro (e ci dobbiamo per ora forzatamente limitare quasi soltanto a quelli eseguiti appositamente per qualche dipinto tuttora superstite) il tratto è leggerissimo, sottile, nitido, essenziale, delicato, soffice, quasi filiforme, specialmente nelle barbe e nei capelli. Mi riferisco in particolare alla *Testa di Sacerdote* della Pinacoteca di Varallo per un pannello del polittico di S. Anna di Vercelli del 1508, ora alla Sabauda di Torino, alla *Testa della Madonna* del British Museum di Londra per lo *Sposalizio della Vergine* del Duomo di Como, alla *Crocifissione* per l'analoga tela della Sabauda ed ai due cartoni con i *Santi Agabio e Paolo* per il polittico di S. Gaudenzio a Novara allogato nel 1514 e con la *Pietà* per il dipinto di identico soggetto del Museo di Belle Arti di Budapest.

Il segno è sempre sicuro, slanciato, immediato, privo di pentimenti, con ombreggiature lievi, sfumate, morbidissime, come del resto nei monocromi (volta della cappella di S. Margherita alle Grazie di Varallo del 1507 e predella del polittico di Novara), a linee falcate e ammatassate, per lo strettissimo rapporto che li accomuna ai disegni.

Qui invece nei due bozzetti per la lunetta di Legnano il tratteggio è accentuatamente insistito, molte volte diagonalmente incrociato a linee fitte e spesse, quasi colature, incerte, tremule e sgranate (fig. 8). È una mano diversa, meno ardita e più pesante di quella di Gaudenzio, che indugia in una minuta descrittività, compiacendosi di intensi contrasti luministici di subitaneo effetto come nel laniniano *S. Giorgio e il drago* dell'Ambrosiana, pubblicato dalla Griseri [17].

Da questo inevitabile spostamento di paternità da un Gaudenzio degli inizi del secolo ad un Bernardino Lanino ormai nell'avanzata maturità (ed uno scarto di più di cinquant'anni non è cosa da poco), ne consegue un'indispensabile revisione critica, anzi, quasi una vera e propria perizia calligrafica per buona parte dei disegni e dei monocromi gaudenziani, trattati con la stessa tecnica ed analoghe fitte lumeggiature, che potrebbero in parte trovare una più giusta collocazione nell'ampia cerchia dei seguaci ed ovviamente anche in ambito laniniano. Penso per esempio al disegno dello *Sposalizio della Vergine* dell'Ambrosiana (e quindi anche al suo schizzo ora al Fogg Museum di Cambridge nel Massachussets), per altro non ascrivibile a Gaudenzio anche per i volti troppo allucinati, e certo assai più tardo per il tono accentuatamente manieristico, oltre che per il costume del giovane in primo piano a sinistra, dalle brache a sboffo che iniziano a venir di moda solo verso la metà del secolo, e pertanto databile forse dopo il '60.

---

16 Lo credettero di Gaudenzio il Carlevaris ed il Grassi (P. Carlevaris, 1885, tav. 16; L. Grassi, 1941, p. 132), lo hanno riconosciuto del Lanino il Bertini e la Griseri (A. Griseri, 1956, p. 141; A. Bertini, 1958, p. 33; A. Griseri, 1978, tav. 43).

17 A. Griseri, 1964, p. 27 n.; G. Bora, 1977, p. 79.

Merita intanto notare che altri due disegni del Lanino, pur essi alla Reale, possono trovare rispondenza diretta con due suoi dipinti di cui si rivelano con chiara evidenza studi preparatori. Il primo con la *Testa della Vergine e di Gesù Bambino* (fig. 9) [18] dallo sfumato morbido e sottilmente penombrato si riferisce alla pala della *Madonna col Bambino ed i Santi Giuseppe, Paolo, Maria Maddalena e Gregorio* della National Gallery di Londra, datata 1543, ed alla sua replica di Brera ben nota per la raffigurazione sullo sfondo della più antica veduta del Sacro Monte di Varallo [19]; pare perciò lo si possa situare attorno agli anni 1542-43. Il secondo, delicatissimo e carico di spirituale interiorità, genericamente catalogato dal Bertini come *Studio per testa di santa* [20] e della Griseri come *Studio per testa femminile* [21] (fig. 10), costituisce chiaramente il disegno, direi definitivo, per la testa della Vergine della *Annunciazione* del Museo Borgogna di Vercelli [22].

Queste varie precisazioni riguardo all'opera grafica del più celebre allievo di Gaudenzio vengono ad aggiungersi a breve distanza di tempo a due altri contributi non trascurabili, quali la notizia documentaria di un suo perduto affresco per la cappella del *Redentore* o della *Pietà* presso il santuario di Saronno, pagatogli nel 1553 e purtroppo già distrutto nel 1583 a causa del prolungamento del tempio [23], e la comparsa di una sua raffinatissima pala dell'*Annunciazione* alla Mostra Internazionale dell'Antiquariato di Firenze del 1977 [24], da accostare a quella del ciclo già in S. Francesco di Vercelli, ora al Museo Borgogna, non

---

[18] Matita nera su carta ingiallita; cm. 26,5 x 21,6, cat. 203. A. Bertini, 1958, p. 34; A. Griseri, 1978, p. 52.

[19] A. M. Brizio, *La più antica veduta del Sacro Monte di Varallo*, in « Boll. Soc. Piem. Arch. e B. Arti », 1954-1957, pp. 3-5. La Brizio al posto della tradizionale paternità laniniana della pala di Brera avanza quella di Giuseppe Giovenone il Vecchio che fu allievo di Gaudenzio ad iniziare dal 1521.

[20] Carboncino con tocchi di pastello arancione e giallo su carta azzurra sbiadita; cm. 23 x 21,2, cat. 209. A. Bertini, 1958, p. 34.

[21] A. Griseri, 1978, tav. 44. La Griseri che acutamente ha riconosciuto il disegno come tipico del Lanino, lo ha a ragione posto in confronto con la testina di una *S. Chiara* all'Accademia Albertina di Torino, con gli affreschi staccati ed ora al Museo Borgogna di Vercelli ed anche con la figura della Vergine nell'*Annunciazione* dello stesso museo vercellese, senza tuttavia evidenziarne la diretta e puntuale rispondenza. Un'altra opera che pure rivela una vicinanza assai notevole col disegno è la testa della Vergine nello scomparto con lo *Sposalizio della Madonna* nel ciclo di Saronno.

[22] Piuttosto varia è la datazione finora assegnata a questo dipinto: per la Griseri è una delle opere più mature da collocare attorno al 1560 (A. Griseri, 1956, pp. 82 e 136; A. Griseri, 1978, tav. 44); per il Mallé, ora tra il 1558 ed il '65 (L. Mallé, *Gaudenzio e l'orientamento della pittura piemontese nel '500*, in « Atti e Memorie del congresso di Varallo Sesia », Torino, 1960, p. 57; L. Mallé, 1969, p. 112), ora attorno al '60 (L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1963, p. 191; L. Mallé, 1974, v. I, pp. 171-72); per il Viale invece tra il '65 ed il '70 (V. Viale, *I Dipinti - Civico Museo Francesco Borgogna - Vercelli*, Milano, 1969, p. 56). In quanto al disegno la Griseri propone una datazione anteriore al 1540 (A. Griseri, 1978, tav. 44).

[23] G. Radice, *Virgini deiparae burgi Saroni - Il Santuario di Saronno*, Milano, 1974, pp. 49, 62, 297, 298.

[24] *10ª Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato* (Catalogo), Firenze, 1977, p. 200; cm. 161 x 143. Stando alla didascalia il dipinto è firmato e datato in basso a sinistra, ma la data non è stata trascritta.

escludendo tuttavia molteplici richiami anche all'altra su tavola dello stesso museo che abbiamo appena ricordato.

Tutti questi nuovi dati provano, mi pare, che ci può essere ancora molto da studiare attorno alla figura di Bernardino Lanino. Ed un ottimo spunto per un'aggiornata revisione critica potrebbe essere fornito a breve scadenza dal suo quarto centenario di morte che deve ricorrere presumibilmente nell'ormai prossimo 1982 [25].

---

[25] L'ultimo documento ancora attestante l'esistenza in vita di Bernardino Lanino è il contratto stipulato tra lui e l'intagliatore Materno dei Materni per un'ancona il 12 giugno 1581 in Vercelli. Invece in un atto del 25 aprile 1583 stipulato con la comunità di Cigliano da Gerolamo e Pietro Francesco Lanino, essi vengono indicati come « figliuoli del fu m.r bernardino lanino pintori di Vercelli » (G. Colombo, 1883, pp. 224-226; A. M. Brizio, 1942, p. 229; A. Griseri, 1956, p. 130). Il prossimo centenario potrebbe costituire un'occasione unica per una celebrazione retrospettiva in quel di Vercelli con una mostra, riprendendo così una felice iniziativa già sperimentata a suo tempo con esito di grande validità con la mostra gaudenziana.

ENNIO INNAURATO

RIVISITAZIONE DEI « DISEGNI » MANIERISTICI VITOZZIANI PER LA CHIESA DEL CORPUS DOMINI IN TORINO

Manierismo Architettonico e anticipazioni « Post-Modern » riverberantisi in Torino.

L'interesse per il Manierismo sembra accentuarsi in questi tempi di crisi. Pare che l'aver interrotto e periodizzato il rapporto Rinascimento-Barocco enucleandovi ed identificando un periodo, o un atteggiamento particolare, sia stato fecondo di conseguenze. Ne sono sintomi ed effetti anche la Mostra « Il Primato del disegno » [1] tenuta a Firenze, sia gli studi usciti in questi anni [2], sia il dibattito in corso sulle riviste di Architettura straniere e italiane. Non solo, ma vi è chi, come l'Hauser [3], lo considera un filone sotterraneo pulsante e a volta a volta emergente, ed emergente, nel secolo scorso e nel nostro secolo, soprattutto in letteratura con Baudelaire, G. de Nerval, Lautréamont, i poeti maledetti, Mallarmé e il Simbolismo, P. Valéry, il surrealismo, Kafka ecc.

Il Manierismo verrebbe così anche ad apparire come un « eone » epocale, una dimensione costante nella storia, quale era per Eugenio d'Ors il Barocco.

Anche l'ultimo dei movimenti contemporanei in architettura, quello denominato Post-Modern [4], nel senso che intende andare oltre al Movimento Moderno ed all'International Style, ha avvertito nel suo diversificarsi un parallelismo con il Manierismo cinquecentesco ed ha provato a commisurarsi con esso.

In un breve saggio apparso su « Architectural Design », n. 8-9, 1979, inti-

---

[1] AA.VV., *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Firenze, 1980.

[2] Sulle influenze sociologiche, letterarie e teologiche del '500 e il manierismo si può vedere Carmine Benincasa, *Sul Manierismo come dentro a uno specchio*, Roma, 1979.

[3] Sui rapporti tra l'origine dell'arte moderna ed il Manierismo e sulla rivalutazione di esso compiuta insiste A. Hauser: *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, 1977, pp. 383-451 e dello stesso: *Il Manierismo*, Torino, 1964.

[4] Sul Post-Modern e sul nuovo modo di guardare alla storia dell'Architettura per trarne orientamenti compositivi, cfr. E. Innaurato, *Il Post-Modern: il Futuro si impara dal passato*, in « Il Settimanale », febbraio 1980, n. 6 e dello stesso *Dal Moderno al Post-Moderno in Architettura*, in « Coscienza », n. 12, dicembre 1979.

tolato *A style named Post-Modern,* Omer Akin ha affermato che il Manierismo da vicino sembra al Post-Modernismo. E per suffragare la sua tesi porta gli esempi della Chiesa di Gesù del Vignola con la facciata di Giacomo della Porta, la Libreria e la Loggetta di Jacopo Sansovino (1537), il Palazzo del Thé a Mantova di Giulio Romano, la casa dello stesso a Mantova (1544) e il Palazzo Massimo alle Colonne (1535) a Roma di Baldassarre Peruzzi, quei nuclei attorno ai quali si addensa l'aggettivazione di « manieristici ».

Ora, come indica anche Paolo Portoghesi [5], pubblicando la villa a Pino Torinese di Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola (1968) in *La Presenza del Passato,* Venezia, 1980, proprio a Torino, da parte degli stessi da un lato, da parte di Cavallari-Murat [6] e dell'Istituto di Architettura Tecnica con gli altri studi sull'ambiente e sul contesto, sui problemi di inserimento e di raccordo storico-filologico con le preesistenze dall'altro, era venuta già da tempo maturando una posizione ed una cultura che si differenziava da quella del Movimento Moderno.

Forse non a caso questo avvenne in una città come Torino, riflettendo sulla genesi formale della quale è inevitabile incontrare il « fondamento » manierista che il Vitozzi aveva avuto intenzione di imprimerle, in armonia con la cultura più preziosa del tempo, e che trovava a Torino nell'Accademia dei Solinghi [7] un centro recettivo delle influenze culturali e delle sue variazioni sotto l'indirizzo del Cardinal Maurizio da un lato, e del duca Carlo Emanuele I dall'altro.

Il Manierismo non si rivolgeva più tanto alla natura da imitare, quanto alla storia, alla imitazione innovativa dei grandi artisti, dal Rinascimento a Michelangelo. Ci si « appoggiava » a quanto era stato fatto dall'uomo, e ritenuto valido, in qualche modo esemplare, o che offriva degli aspetti degni di essere imitati e da considerarsi esemplari. Si operava così una sostituzione molto importante: alla natura come modello o sede degli archetipi si sostituivano le opere degli uomini: si imitava così l'umano e non il naturale, la *physis,* si imitava il prodotto del *logos* e si cercava di aderire sempre più all'umanità che si faceva

---

[5] Cfr. P. Portoghesi, *La Presenza del Passato,* Venezia, 1980, p. 11 e dello stesso, *Due artisti in cerca di Liberty,* in « L'Europeo », n. 18, maggio 1981.

[6] Cfr. A. Cavallari-Murat, in A.A.V.V., *Forma urbana e Architettura nella Torino Barocca,* Torino, 1968 e dello stesso: *Centro Storico e città moderna,* in « Atti e Rassegna Tecnica », n. 4, Torino, 1958 e *Tutela e Valorizzazione della parte artistica e storica delle città piemontesi,* Torino, 1960 e *Metodologia e metodi di rioni storici; la finalizzazione nelle ricerche critiche; il compito restaurativo nel paese stabilizzato e l'equivoco del falso storico,* in *Forma urbana, op. cit.* (vol. I, I; A, I e vol. I, I; A, 2).

[7] Sull'Accademia dei Solinghi qualche cenno vi è in L. Cibrario, *Storia di Torino,* vol. II, Torino, 1975 e sul ruolo culturale che ha in città il Cardinal Maurizio, si veda A. Griseri: *Le Metamorfosi del Barocco,* p. 114, ove parla del « classicismo romano-bolognese che appare a Torino importato dal Cardinal Maurizio, e più oltre (« Il Cardinal Maurizio e Cassiano dal Pozzo erano considerati in certo senso una vera « intellighenzia » in contatto con il milieu colto della Roma del 1620, in rapporto continuo con la Francia », ivi, p. 115). Si veda anche E. Innaurato, *La Chiesa della Trinità in Torino,* Torino, 1977, p. 29, ove è evidenziata l'appartenenza del Vitozzi e del Cardinal Maurizio e del Carracha alla Confraternita della S.S. Trinità.

umanesimo in quanto cultura a se stessa. Si avviava così l'antitesi tra storia e natura, tra storia e mito.

L'attenzione si portava sul rapporto canone-devianza, ed è da rilevare nel '500 una fortissima ripresa del trattatismo che si veniva a interporre e a fare da filtro, alla natura, alla mitologia, alla religione e alla storia. Era uno sviluppo che manifestava il bisogno di ripensare quanto fatto dall'Umanesimo e dal Rinascimento, e tentava di portare nelle arti della pittura, scultura e architettura una sistematicità e normatività di indirizzi, esplorando una vasta casistica che ricomprendeva anche la mitologia pagana e gli esempi degli antichi. Tipiche di questo atteggiamento le opere dello Zuccari (1540-1609) e del Lomazzo (1538-1600), in cui si dibattono i problemi sollevati dai trattatisti e dagli artisti precedenti, cercando di inserire tutte le questioni in una sorta di sistema di pensiero, neo-medioevalistico, aristotelico-tomistico, che si prestava alla classificazione e all'aggancio con la metafisica.

Ma sovente le posizioni erano oscillanti tra il tomismo e il platonismo, così come accadeva nelle opere del Lomazzo, nelle quali si aveva un passaggio da una all'altra posizione, come evidenzia il Panofsky.

Ne sortivano atteggiamenti squisitamente intellettualistici, che raccoglievano i dibattiti medioevali e quelli ficiniani dell'Accademia fiorentina, tentando compromessi e sintesi a seconda della formazione degli autori ma anche a seconda delle richieste dei tempi e degli artisti, i quali erano alla ricerca di un loro nuovo ruolo, di una nuova identità, che era stata scossa con il passaggio alle posizioni savonaroliane di molti degli artisti fiorentini, e dell'impegno morale che alcuni grandi come Michelangelo stesso sentivano di dover assumere in quanto uomini e in quanto artisti nei confronti della committenza, delle tematiche e del loro stesso operare artistico.

L'inquietudine che muoveva gli animi in quei tempi è dalla critica attuale fatta rientrare di diritto nel movimento manieristico.

Questo lavorìo imponente della trattatistica di sopperire quasi alla filosofia apriva alcune importantissime questioni, sia per gli artisti-trattatisti, che si trovavano a dover trasferire nelle opere quanto avevano indicato nei trattati sovente con forti divaricazioni (come per il Palladio), sia per gli artisti che tendevano a mutare ed a innovare il canone con la creatività e l'urgenza di problemi colti nell'operare e nella imitazione deviante dal modello che introducevano. E ciò sia per spirito di libertà, per quanto concedevano le varie situazioni locali, sia sotto la pressione di stimoli « utopici » che circolavano fortemente nella cultura del tempo, in particolar modo in quella sotterranea e perseguìta, come in Tommaso Moro, Campanella, Bruno, ma anche nei minori politici e urbanisti, tutti tesi a pensare la città ideale da sostituire a quella esistente. Erano queste tutte dimensioni proprie del Manierismo, così come quelle che tendevano a scostarsi dal Concilio Tridentino, per mantenere vive spiritualità mistiche e devozioni particolari, come quella trinitaria cara al Vitozzi, che non era stata evidenziata dal Concilio, troppo assorbito dalla disputa cristocentrica ed eucaristica.

Vocazione manieristica della Torino tardo-cinquecentesca.

Gusto manierista e prezioso quello dell'autore della facciata del Corpus Domini.

Egli si inserisce nel Manierismo come nell'insieme di tipiche manifestazioni stilistiche che si prolungano al proto-barocco durante i primi decenni del sec. XVII. Queste in architettura consistono essenzialmente in atteggiamenti di opposizione non alla regola, ma al rigorismo grammaticale, sintattico e deterministico, senza giungere al ripudio della regolamentazione canonica rinascimentale, la quale tuttavia viene sempre adottata. Gli ordini canonici sono un ordinamento grammaticale e sintattico per continuare a ripristinare revivalisticamente i modi antichi greci e romani in luogo dell'arte gotica (e con essi la proposta delle antiche virtù morali romane di cui parla il Palladio nella dedica del suo terzo libro ad Emanuele Filiberto) [8].

Pertanto il discorso compositivo impostato grammaticalmente e sintatticamente viene variato in due direzioni per vivacizzarlo e drammatizzarlo appunto manieristicamente:

1) « infiorandolo » di accentuazioni e attenuazioni estrose su di un canovaccio rinascimentale;

2) realizzando delle duplicazioni o triplicazioni in filigrana delle latenti falsarighe di comodo per i tracciamenti basilari nel progetto. Attuando delle duplicazioni una all'altra sovrapposte e intrecciate, si allestivano così delle intricate labirintiche occasioni stupefacenti di contraddizione, per l'implicita alternativa imprevista delle scelte progettuali e per occasioni pretestuose all'apparenza quasi dialettiche, tra regola ed infrazioni alla norma stessa, in virtù di una scherzosa e drammatica volontà artistica.

La estrosità è contenuta e deviata dal Vitozzi verso le sorgenti più profonde dei rapporti matematici e geometrici [9].

---

[8] Palladio nella dedica ad Emanuele Filiberto nel 3° Libro de *I quattro libri dell'Architettura*, individua con precisione, anche se in espressioni di ossequio, il suo ideale di rifondazione civile e morale, accostando le rovine di Roma, agli *antichi eroi romani*, ai quali, solo tra i principi somiglia Emanuele Filiberto. Pone quindi una relazione tra architettura, virtù morali e storia che amerebbe vedere rinascere e per cui si adopera scrivendo il suo trattato. Così si rivolge al Duca: « Dovendo io, Serenissimo Principe, mandare in luce una parte della mia Architettura, nella quale ho posto in disegno molte di quelle superbe e meravigliose fabbriche antiche, i vestigi delle quali in varie parti del mondo, ma più che in ogni altro loco, si ritrovano in Roma: ho preso ardire di consacrarla all'Immortalità del chiaro e illustre nome del A.V. come di quel Principe, il quale solo a tempi nostri con la Prudenza, e col valore s'assimiglia a quegli antichi romani heroi, le virtuosissime operazioni de' quali si leggono con maraviglia nelle Historie, e parte si veggono nelle antiche ruine ».

[9] Circa lo « spirito di geometria e le novità in esso introdotte » del Vitozzi cfr. A. Cavallari-Murat, *Fantasticheria architettonica dei Piemontesi nel Sei e Settecento*, Conferenze A.C.I., 1960. Per quanto concerne il « genius loci » geometrico di Torino cfr. E. Innaurato, *Torino, ovvero della geometria*, in « Il Settimanale », n. 22, Giugno

Il rapporto coltivato dal nostro è matematico, ma è anche tecnologico, di cultura e di tradizione, dinnanzi a cui il tardo Vitozzi nella sua evoluzione sente di doversi pronunciare.

Se per altri il Manierismo è una fuga dalla pedissequa « imitazione » dei modelli classici, qui nel Vitozzi assume un valore di proposta positiva, affermativa, costruttiva per informare tutta la futura città.

In questo desiderio di « totalità » dimora il « furor » vitozziano.

L'atmosfera in Piemonte è diversa da quella di altri luoghi: vi è un senso di « renovatio », che si manifesta in un sollievo delle popolazioni dalle vessazioni spagnole e francesi, e una speranza di autonomia. Non vi è libertà del tipo comunale con guarentigie statutarie, che non si poteva realizzare per le necessità belliche prioritarie che si imponevano. Ma vi era una dimensione di indipendenza, con un ordine discutibile, ma aggregativo attorno ad una dinastia, che aveva dimostrato, dinnanzi alle potenze europee, secondo il concetto di legittimità allora in uso, di ritornare in possesso di Torino e delle zone savoiarde, e faceva valere il proprio peso politico e militare con la possibilità di inserirsi nell'equilibrio politico europeo.

Vi erano qui condizioni diverse perché il Manierismo non nascesse come fuga, ma come totale proposta architettonica ed urbanistica [10] per l'avvenire, che sarà un avvenire barocco, nutrito nel fare comune da una schiera di architetti locali, alcuni di estrazione nobile, o borghese come il Vittone, o dall'apporto di forestieri come il Guarini e più tardi Juvarra.

Per collegarsi al filone culturale del Manierismo i duchi, Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I, si richiamavano a quelle regioni ove il movimento era più avanzato e a quegli artisti in diaspora che sarebbero venuti ad alimentare il Piemonte, e soprattutto Torino, la nuova capitale, non ancora architettonicamente splendente come le altre città, ma per chi sapeva apprezzarne le risorse, astro sorgente [11].

1980; A. Cavallari-Murat in *Valorizzazione e tutela dell'aspetto artistico e storico delle Città Piemontesi*, in Il Piemonte verso il 2000, Torino, 1960, afferma « Anch'io ho più volte sostenuto che la bellezza di Torino... affonda le sue radici in uno spirito di geometria, ma che in maggior misura è stato impostato nell'epoca dell'umanesimo rinascimentale e dei nuovi metodi mentali galileiano e cartesiano ».

[10] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Considerazioni sull'urbanistica in Piemonte dall'antichità all'Ottocento*, Roma, 1959, p. 52. « Ed infatti per parlare dell'urbanistica torinese occorre prendere le mosse dal manierismo tardo rinascimentale e dal primo barocco, dal Seicento, dal secolo di Cartesio, dallo spirito di ragione nella scienza, nella tecnica militare e nella politica, di cui è tanto permeata la psiche degli uomini piemontesi nonostante il radicato cattolicesimo religioso ».

[11] Cfr. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi*, Roma, 1966, p. 23. « Non è esatto ad ogni modo ritenere... che la regione subalpina intorno al 1584 fosse ancora un *hortus conclusus* degli ultimi attardati goticismi, reticenti di fronte al rinascimento e che il Vitozzi giungesse quindi in un'area artisticamente opaca. Era invece da circa vent'anni, fervidamente protesa ad un rinnovamento architettonico ed urbanistico... È piuttosto da considerare come movente prossimo il periodo tra il 1563 quando il duca Emanuele Filiberto poté stabilirsi a Torino e il 1584 anno di arrivo del Vitozzi ». Questo giudizio

Torino calamitava la partecipazione dei teorici, che trovavano un terreno vergine per le loro proposte e sperimentazioni, e di artisti per le loro realizzazioni.

Il Manierismo nella sua tensione tra forma e contenuto è quindi particolarmente in sintonia con gli intenti torinesi tardo-cinquecenteschi.

Le influenze spagnole, francesi e delle Fiandre, ove aveva combattuto Emanuele Filiberto, si facevano sentire, si riverberavano nelle proposte di rifondazione della città.

Il clima artistico veniva mutando man mano che Emanuele Filiberto e Carlo Emanuele I dopo, per dare forma conveniente alla città capitale vi invitavano artisti [12]: il Palladio, il breve passaggio dell'Alessi, il Tibaldi e l'accertata operosità di artisti minori, come l'orefice architetto milanese Giovanni Battista Croce [13].

Le condizioni parevano favorevoli una volta acquisita la protezione della cittadella a riplasmazioni di ampio respiro, che avrebbero radicalmente mutato la configurazione plastica dell'antica Torino, anticipando lo spirito degli ingrandimenti esterni: con questa audace operazione del progetto della Chiesa vitozziana del Corpus Domini all'interno, si operava secondo la corrispondenza, ancora ficiniana e rinascimentale, accettata anche dal Palladio, tra microcosmo e macrocosmo. Il piccolo compendiava il grande, il grande è in rapporto di analogia con il piccolo.

Nella Roma di Sisto V negli anni 1585-90 si veniva cancellando la città rinascimentale e si venivano tracciando per la prima volta e realizzando « le linee della rete fondamentale del traffico di una città moderna » [14]. Vi si stava raggiungendo uno dei più splendidi risultati di architettura urbana, con un numero elevato di nuove chiese [15].

---

viene rinforzato da quello di Wittkower: « Sotto Emanuele Filiberto Torino divenne forse il centro intellettuale più vigoroso d'Italia », R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino, 1964.

[12] Cfr. A. Griseri, « Carlo Emanuele I penetra a fondo in questo clima; ospita il Tasso a Torino; ... » in *Metamorfosi del barocco*, Torino, 1967, p. 36.

[13] Cfr. N. Carboneri, *op. cit.*, p. 25.

[14] Cfr. Sigfrid Giedion, *Spazio, Tempo e Architettura*, Milano, 1954, p. 71.

[15] Durante il suo periodo di formazione romana tra il 1559 e il 1570 col Vignola, il Vitozzi ebbe modo di vedere le numerose nuove chiese che si costruivano in Roma sotto i diversi pontificati e forse ne vide lo stato di avanzamento nel suo probabile viaggio a Roma nel 1607. Tra queste:

sotto Sisto V:

— Chiesa del Gesù (1568-1584) del Vignola; facciata di Giacomo della Porta;

— S. Maria in Vallicella o Chiesa Nuova (facciata iniziata nel 1599 e terminata nel 1606) per gli oratoriani, eretta da Matteo di Città di Castello, continuata da Martino Longhi il Vecchio, 1575-1605, terminata con la facciata tradizionale di Fausto Rughesi;

— S. Andrea della Valle (teatini), 1591, disegnata da Giacomo della Porta, poi affidata a Carlo Maderno nel 1608; ultimata nel 1623 ad eccezione della facciata;

sotto Clemente VIII:

— S. Maria della Scala in Trastevere, 1592;

— S. Nicolò da Tolentino (1599-1614) per gli agostiniani scalzi;

Il Vitozzi era stato, come suggerisce il Carboneri, uno di quegli architetti che partiti dall'Italia centrale, ove si erano formati ad un gusto ornamentale tra il « classicismo sansoviniano e modi michelangioleschi, avevano avuto la loro formazione a Roma ed erano migrati nell'Italia settentrionale « dando inizio ad una nuova civiltà, variamente condizionata dalla precedente situazione locale ».

Manierismo vitozziano tra sperimentalismo ed « utopia ».

Lo sperimentalismo e l'utopia [16], sono due frontiere del Manierismo che sembrano bene adeguarsi ad un autore come il Vitozzi, che ebbe occasione in quanto architetto militare di sviluppare una vasta azione sperimentale e tecnica, intendendo con ciò anche il rapporto con il cantiere, con i materiali, con situazioni edilizie riferite alle macchine, sia da costruzione, sia di offesa e di difesa.

Cenni di questa attività si trovano nei resoconti che egli invia al duca, e riguardanti non solo l'apparato suddetto, ma anche dispiegate tattiche militari da mettere in atto e in funzione delle quali dovevano concepirsi le iniziative edilizie militari che andava intraprendendo.

Anche la sua attività urbanistica, architettonica e compositiva torinese pare riassumere questi due termini.

Vitozzi era conscio dell'occasione storica che gli si presentava nell'operare a Torino [17]. Per quanto fosse umile, piccola, un insieme di case rosse romaniche e gotiche di mattoni, qualificata da pochissimi monumenti e dai ruderi [18] romani, dotata a quell'epoca di poche chiese nuove rinascimentali, capaci di suggerire degli orientamenti artistici, egli ebbe l'intelligenza di capire la potenzialità che questa situazione offriva e per sperimentare tipologie e situazioni urbanistiche, e per imprimere negli spazi concessigli e che egli sapeva aprirsi, dimensioni e proposte che raccoglievano la ormai lunga speculazione sulle nuove città, dal Filarete a Giorgio Vasari il Giovane, del quale era da poco uscita *La città ideale*.

E meriterebbe una indagine profonda nelle sue intenzioni per cogliervi eventuali tentativi di concezioni « utopiche », anche per il fatto che Torino non era

---

— S. Giuseppe a Capo le Case (1598);
— S. Bernardo alle Terme (1598-1600);
— S. Susanna (facciata 1597 di Carlo Maderno);
— S. Maria della Vittoria (1606), eretta da Carlo Maderno con facciata di G. B. Soria.

[16] Cfr. M. Tafuri, *L'Architettura del Manierismo nel Cinquecento Europeo*, Roma, 1966, p. 217.

[17] Sulle possibilità che offriva Torino per tentare delle espansioni programmate ed attuare così dei modelli ideali si veda: A. Griseri, *op. cit.*, p. 35: « Si può partire per una analisi tipo da Torino: una delle capitali d'Europa: certamente una delle più disponibili per la creazione *ex novo* di un tessuto urbanistico (che conterà come dato esemplare anche di fronte alle riprese dell'Ottocento, più colte di quanto non si riconosca, e prontamente inserite in quella stessa struttura).

[18] Cfr. A. Cavallari-Murat, *La porta Palatina ed il Piano Regolatore di Torino*, in « Atti e Rassegna Tecnica », Torino, n. 9, 1961. Per quanto attiene ai ruderi romani con particolar riferimento alla Porta Palatina cfr. E. Innaurato, *Riabilitazione recente delle tematiche del ruderismo nella composizione architettonica*, Torino, 1981.

ancora un « luogo » [19] e quindi si poteva tentare di porre dei semi, dare degli indirizzi palesi o occulti, esprimere delle preferenze e delle « tendenze di sviluppo »: ma soprattutto intervenire con delle conformazioni tipologiche, geometriche, che fossero in grado di ricevere l'impronta della sua spiritualità artistica, e compiere così alcune opere d'arte che servissero da riferimento a chi sarebbe subentrato nel lavoro. La qual cosa o non avvenne od avvenne solo molto parzialmente nell'epoca immediatamente successiva alla sua morte, mentre numerosi spunti da lui forniti sarebbero stati interpretati da altre più grandi personalità.

Egli preparava anche la nuova città, intervenendo con la sua quotidiana attività, di « assestamento della viabilità », sia per quanto riguardava le corrette pendenze delle vie, che per il loro rettilineamento togliendo gli impedimenti.

Affrontava così le questioni attinenti all'igiene, anche per quanto atteneva alle opere idrauliche (ed al proposito si potrebbe incidentalmente ricordare che aveva anche steso un progetto per la regolamentazione delle acque del Tevere per il Papa che lo voleva a Roma). Era invero un lavoro che egli svolgeva su tutti i territori del duca, ma che trovava in Torino il suo luogo di elezione.

Per quanto concerne le intenzioni utopiche « seminate » dal Vitozzi abbiamo i suoi tentativi, quelli riusciti ed evidenti e quelli riplasmati [20] e rimaneggiati.

Dal Palazzo Novo Grande, di cui vinse il concorso (vedi Carboneri, p. 12) alla profonda idea teologico-politica di incastrare la Cappella della Sindone tra il Palazzo Reale e il Duomo, alla progettazione degli edifici della Piazza del Castello [21] ed alla ideazione della Via Nova, voluta da Carlo Emanuele I (cfr. A. Scotti, p. 122) ed al conseguente ampliamento verso sud esprimono l'operosità tesa del Vitozzi verso la costruzione di un « mondo nuovo ».

Ma sono i due disegni, con due diversi progetti per l'ingrandimento di Torino che ci possono far pensare ad una « tendenza » utopica nel modo di pensare del Vitozzi. E soprattutto l'ampliamento a forma di decagono, e radiocentrico, addossato al lato sud della città quadrata e al lato della cittadella pentagonale, che potrebbe forse essere messo in sintonia o partecipare di quelle tendenze espresse nel *Della Architettura militare* di Francesco De Marchi edito a Brescia nel 1599.

La volontà di forma di Vitozzi si manifesta anche nel disegno di ampliamento a « mandorla » con i bastioni. La città è ancora una « macchina di difesa » ma è in atto il processo di divenire sempre più la città dell'uomo, con le sue due

---

[19] Sul concetto di luogo che recentemente ha assunto notevole importanza nei problemi di urbanistica e di architettura, sulla scia della speculazione Heideggeriana, cfr. C. Norberg-Schulz, *Il concetto di luogo*, in « Controspazio », giugno 1969.

[20] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Breve Storia dell'urbanistica in Piemonte*, in AA.VV., *Storia del Piemonte*, Torino 1960, p. 938.
« Accanto alle ampliazioni, si notano in tale periodo e più frequentemente, trasformazioni radicali dell'abitato antico... Si tratta di autentiche riplasmazioni del tessuto urbano; ha luogo una lievitazione della massa dei borghi... L'urbanista..., opera come uno scultore che trasforma una statua di creta in altra, anziché procurarsi nuova argilla ».

[21] Cfr. A. Scotti, *Ascanio Vitozzi ingegnere ducale a Torino*, Firenze, 1969.

dimensioni quella laica e quella religiosa, più sommessa la seconda nello Stato Assoluto Piemontese.

Il Vitozzi, pur sempre obbediente al Duca Carlo Emanuele I e fidatissimo nella lotta agli « eretici » del tempo, oltre al progetto per la cappella della Sindone, pone alcuni sigilli della propria maniera nella città: uno è a S. Maria al Monte, con la sua pianta che deforma la croce greca e il gioco alterno delle finestre cieche, che interrompono inferiormente la loro cornice. L'intenzione del Vitozzi era di farne un Sacro Monte, esterno alle mura, con la strada a spirale costellata di cappellette, tale da formare un antipolo alle chiese della città. Un'altra e più rivelativa intenzione si realizza nella Chiesa della Confraternita della S. Trinità [22], con pianta binata, e con la mole cilindrica tondeggiante all'incrocio di via Dora Grossa, l'antico *decumanus*, con la odierna via Venti Settembre.

Era questo un modo anticonformista e del più vigoroso Manierismo espressionista di trattare un incrocio in Torino e di porre un volume insolito, quasi « cerniera » e proposta per un diverso modo di affrontare l'organizzazione urbana e l'immagine plastica della città. Qui non sarebbe possibile l'accusa di « graficismo » ancora sospettabile per i progetti di ampliamento citati.

Veniva posto un modo fortemente accentato, espressivo, ed evidentemente emotivo in una zona che avrebbe conosciuto in seguito le elevazioni in altezza delle complesse cupole guariniane, senza una loro espressione di prospetti o di volumi « agganciandi » le vie.

È nel progetto della Chiesa per la Confraternita del Corpus Domini (1603), la Chiesa municipale della Torino di Carlo Emanuele I, ove la fantasia del Vitozzi si manifesta in modo singolarmente perentorio, dopo l'ovale del Santuario di Mondovì (1596).

Le valenze storico-artistiche connesse al sito e la « tentatività » vitozziana.

Il complesso costituito dalla Chiesa del Corpus Domini e da quella dello Spirito Santo [23], sia nella sua vicenda storica connessa con quella compositivo-architettonica, sia nel tessuto della città e nelle relazioni con gli altri edifici della confraternita, costituisce un momento altamente significativo di una idea compositiva, pensata per la grandezza della città, tentata compositivamente, e costretta ad accettare un altro itinerario ed altro indirizzo a causa della lite che contrappose la Città alla Confraternita dello Spirito Santo.

Nella città antica romana, mutata profondamente dagli interventi medioevali

---

[22] Su questo argomento cfr. E. Innaurato, *Influssi della trattatistica e della regolamentazione della Confraternita religiosa sulla vitozziana Chiesa della Trinità in Torino*, in « Bollettino della Società piemontese di Belle Arti », Torino, 1977.

[23] Per quanto concerne l'indagine congetturale attinente a questa questione si rimanda all'esemplare approfondimento di V. Borasi: *Alti fenomeni edilizi negli isolati di San Silvestro, di Sant'Alessio e di Santa Croce*, in AA.VV., *Forma Urbana*, Torino, 1968, I, pgg. 352 e sgg.

si andò riplasmando l'antica Chiesa di S. Silvestro con la nuova del Corpus Domini, addossatale perpendicolarmente in un isolato caratteristico di insolita forma quasi trapezia.

Il sito ove sorge dunque « l'intrico » delle due chiese, era particolarmente « carico » di suggestioni e di temi tradizionalmente connessi con la religione e il potere.

Una certa fama accompagnava infatti il luogo della chiesetta di S. Silvestro, attribuendogli in modo non comprovato, che ivi sorgesse in tempi pagani un tempio dedicato a Diana [24]. Ed ancora ora, sulla fronte della Chiesa dello Spirito Santo, che risulta dalla riplasmazione di S. Silvestro vi si legge questa leggendaria notizia [25]. La qual cosa se non altro, è cogliere una permanenza [26] di particolari ruoli in certe aree, sulle quali si riedificano edifici con la stessa funzione, nel volgere dei tempi, ed anche in quel particolare mutamento della religione, quale fu il passare dal paganesimo ad una religione che si pone come ultima, quale il cristianesimo. In quella zona inoltre la dottrina urbanistica classica collocherebbe il foro dell'antica città romana, a nord-ovest dell'incrocio tra il cardo e il decumano, assi di scorrimento un tempo del traffico cittadino.

Il luogo era venuto poi « caricandosi » di altre valenze sacre, per il miracolo del Corpus Domini.

Il miracolo della levitazione dell'ostia trafugata e che doveva porre Torino al centro dell'attenzione della pietà eucaristica in epoca di Controriforma, era avvenuto secondo la tradizione di fianco alla chiesetta [27], nel cimitero attiguo alla cura *parochie ecclesie* S. *Silvestri* [28]. Non si edificò subito, in ricordo del fatto straordinario, ma i Confratelli del SS. Sacramento si facevano seppellire in quel luogo. Più tardi, forse anche per « fissare » urbanisticamente il sito si eresse un Oratorio, quale monumento cittadino e per la funzione dei confratelli. Questo veniva però collocato in modo da fronteggiare la via pubblica con la mediazione forse di una piccola piazzuola, avendo alle spalle il cimitero confinante con

---

[24] Sull'attribuzione è di diverso avviso G. Claretta in *I marmi scritti della città di Torino e de' suoi sobborghi*, Torino, 1899.

[25] Per questa controversia oltre che per altre notizie sulla chiesa di S. Silvestro si veda M. Marocco, *Cronistoria della Veneranda Arciconfraternita dello Spirito Santo*, Torino, 1873.

La dedica che si trova sul frontone della chiesa è la seguente: Dianae olim profanam aedem - Quam D. Victor Taurinensium primus antistes - Divo Silvestro recens mortuo - Rite expiatam dicavit - Societas Spiritus Sancti - Divino Amori iam sacram - Magnifice restaurabat - Anno MDXCIV.

[26] Cfr. V. Borasi, *op. cit.*, p. 533.

[27] Della conformazione primitiva della zona ragguaglia un « Disegno dell'antica Chiesa di San Silvestro e Cappella del C. Domini avanti l'unione di detta Chiesa » che aveva il fianco settentrionale di San Silvestro che dava sulla « strada qual passava dalla contrada di Pelizari a quella di Speronari al presente chiusa con la fabbrica dell'oratorio del Spirito Santo » e il lato meridionale comunicante per mezzo di un cimitero, « coll'edicola del Sanmicheli, parallelamente alla via suddetta », cfr. L. Tamburini, cit., p. 104.

[28] Cfr. V. Borasi, *op. cit.*, p. 534.

S. Silvestro. La costruzione, che veniva a sostituire un'edicola commemorativa del 1509 dava un prestigio urbano ad una zona che stava perdendo d'importanza per l'accrescersi del rilievo commerciale della Piazza di Città ove si teneva mercato, e pareva proporre un modello per lo sviluppo della città, anche per il linguaggio rinascimentale [29] usato dall'architetto ed urbanista veronese Matteo Sanmicheli [30].

Con felice intuizione Vincenzo Borasi tratteggia questa collocazione: « La chiesa sorse nello stile dei santuari dell'epoca... limitata da inferriate a proteggere il selciato del Miracolo, e con due loggette ai lati... Dopo il 1564 le loggette furono però chiuse con un muro a mezzanotte, che precluse la vista del cimitero dalla piazza del grano » [31]. Con la chiusura, il padiglione veniva isolato dalla scena urbana, dal cimitero, dalla chiesa e dal campanile, e dai viottoli. Veniva a collocarsi quale elemento arretrato dalla via dei Panierai, ed a subire un giudizio di confronto con gli edifici vicini che si stavano elevando baroccamente e tendevano a schiacciarlo.

La questione di fondo era data dal trovarsi Torino costretta entro la cerchia delle mura e dalla esiguità degli ambienti rispetto al numero ormai crescente, per l'immigrazione in atto, dei fedeli: motivo questo che valeva sia per l'oratorio del Corpus Domini che per i Confratelli [32].

Si era auspicato più volte l'ampliamento dell'oratorio: il Comune, dal quale dipendeva, aveva dato e ritratto il permesso, forse per scarsità di denaro.

In occasione della pestilenza che colpì Torino nel 1598-99 il Comune fece voto di elevare una nuova chiesa, sul sito dell'oratorio sanmicheliano del Corpus Domini.

Il 19 gennaio 1603 i « propositi parvero realizzarsi » deliberando il Comune di voler dare seguito al voto.

La Confraternita dello Spirito Santo che si trovava allo stretto in S. Silvestro

---

[29] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Interpretazioni dell'Architettura barocca nel Veneto*, « Boll. Centro Int. Studi di Architettura Andrea Palladio », Vicenza, IV, 1962.

[30] Cfr. C. Promis, *Ricerche storico-artistiche* (di C. P.) *sopra il Tabernacolo del Sacramento a Torino per Antonio Truchi da Beinasco, 1455*, ecc., Torino, 1872.

[31] Cfr. V. Borasi, *op. cit.*, p. 534.

[32] Nel 1575 a Torino solo due erano le confraternite che sopravvivevano: quella del S. Nome di Gesù in S. Processo e Martiniano e quella di S. Croce. Il 3 aprile 1575 due confratelli della Compagnia del S. Nome di Gesù, Gasparo de Rossi, dottor in legge, e Marc'Antonio Spana mercante, con Bernardino Vidotto musico, deliberarono di formare una nuova Confraternita dedicata allo Spirito Santo. Come sede aveva trovato riparo appunto nell'antica chiesa di S. Silvestro, di cui si ha la notizia del 1332, e che era cura parochiae, con 250 anime nel 1584, come risulta dal nunzio apostolico Peruzzi.

Il SS. Sacramento però era custodito nell'oratorio sanmicheliano del Corpus Domini con il quale la Chiesa era comunicante, sì che questa per tale sacra funzione veniva a dipendere dall'oratorio che era sotto il patrocinio del Comune.

Su questo inserirsi dell'oratorio sanmicheliano con la Chiesa di S. Silvestro, divenuta sede della Compagnia dello S. Santo, si intreccia la storia giuridica e architettonica ed urbanistica del nodo urbano.

avanzò la propria disponibilità a contribuire alla nuova chiesa « in cambio della sua immissione in essa ».

L'accordo fra Comune e Confraternita venne perfezionato il 20 luglio con la chiamata del « S.r Ingegniere Vittoci per trattare seco della nova frabrica da farsi » ed esaminare il progetto da lui « fatto e presentato » con la decisione di fargli eseguire « un modello acciocché sia meglio da tutti inteso ». Il 1° settembre ci si rivolse ancora al Vitozzi affinché volesse « quanto prima finir il dissegno principiato dalla nova Chiesa... e farli una copia alla Città et tirar le linee di essa fabrica acciò si possa far dare principio al cavo delle fondamenta come già è stato ordinato et far anche di detto dissegno un modello ». Mentre si premeva sul Vitozzi, si conducevano trattative con la Confraternita, la cui accettazione come comproprietaria ed ufficiante nella nuova erigenda chiesa era in dubbio [33].

Per un po' egli lavorò sui due temi, del Corpus Domini e dello Spirito Santo, tentando di pervenire ad una unione nella giustapposizione delle parti, « inventando » un difficile esempio di spazio interno, dato che tutto il suo pensiero si svolse entro un intricatissimo isolato del quale non riuscirà a venire a capo a causa del contrasto tra Città [34] e Confraternita [35].

---

[33] Si coinvolse anche l'Arcivescovo Carlo Broglia il 20 marzo 1609 per unire « detta Chiesa di S. Silvestro alla detta nuova Chiesa del SS. Corpus Domini a ciò che unite insieme (le due chiese) ne riesca un'ampia, et honoratissima Chiesa a gloria del SS. Sacramento et di levar anco la cura d'anime da essa... et transferirla in altra... per levar disturbo ». Cfr. M. Marocco, op. cit., p. 154. Il 6 marzo 1609 avvenne frattanto la demolizione della cappella del Sanmicheli, fatto rilevante che eliminava una testimonianza rinascimentale unica nella città. Demolita la cappella « acciò la Chiesa del Corpus Domini... resti sbrigata dalli impedimenti », la Chiesa fu voltata e si procedette a terminare le finiture.

[34] Entrambe avanzavano pretese sulla proprietà di S. Silvestro. La Confraternita dello S. Santo per provare i suoi diritti il 18 luglio 1645 fece presenti le spese sostenute da lei in S. Silvestro per rinforzare pilastri, per un arco rotondo sotto al quale « stabilirono l'altar grande sin l'anno 1612 et reffatto due altre volte » ed altri lavori. Nel 1651 la Curia, per mezzo del Cardinal Maurizio che era il promotore della cultura e dell'arte in Torino, e si circondava di personaggi eminenti, chiedeva alla città o di acquistare l'oratorio o di vendere il tempio alla Confraternita. La città parve orientata a realizzare l'acquisto, ma non se ne fece nulla. Finché un incendio che distrusse l'altar maggiore del Corpus Domini (8-9 settembre 1653), vide la Confraternita intervenire per i restauri, contro l'opposizione del Comune che affermava essere quel sito suolo proprio. Per dirimere la questione intervennero la corte, la stessa Madama Reale, e l'Arcivescovo. Finalmente il 1° luglio 1662 « fu composta la vertenza con la Confraternita. Si decise di separare le Chiese del Corpus Domini e di S. Silvestro « per maggior quiete e tranquillità ». Il Comune decideva di far « prontamente edificare dai fondamenti sino al coperto... una muraglia qual divide l'Oratorio di d.a Confraternita dal sito di d.a Chiesa altre volte sotto il titolo di S. Silvestro in forma di semicircolo interamente corrispondente all'altra parte di d. Oratorio diametralmente opposta alla sud.a... ». Cfr. Arch. Stor. Comunale, 967, cat. 9, mazzo 2, n. 5, cart. 52. Il disegno era del Sig. Capitano Carlo Morello Ingegniere di S.A.

[35] La Confraternita formatasi il 7 marzo 1577 otteneva subito dopo dal curato la camera di questi « per far suo... oratorio... sin a tanto che detta Compagnia habbia fatto edificar sopra la botega delle case di detta giesa sopra il cantone quale è l'ultimo

I rilievi congetturali svolti dall'Istituto di Architettura Tecnica tentano una ricostruzione di questo faticoso itinerario e dramma mentale dell'ingegnere che si trova a muoversi sempre su ipotesi e con molteplici processi per plasmare lo spazio cercando di conferirgli quegli attributi che i tempi del nuovo secolo richiedevano pur nel ricordo sempre vivo della trattatistica cinquecentesca [36].

Ad illustrare questo tentativo ci rimane la pianta, manieristicamente fantasiosa che ci consente di intravedere di quanto si sarebbe elevata l'immagine ambientale urbana di Torino con la sua realizzazione.

Metamorfosi vitozziana: Progetto ed « Utopia » della pianta per il Corpus Domini [37].

Il Vitozzi aveva ideato un forte ed elevato pensiero per la pianta della Chiesa del Corpus Domini, pensiero capace di commuovere l'immaginazione,

---

andando verso Porta Palazzo ». Trattava quindi con capimastri per far voltare l'oratorio e a fine luglio lo espandeva nell'attigua casa di Messer Gioan Gariglio. L'oratorio fu ancora ingrandito nel 1573. Il Peruzzi nella sua visita pastorale del 1584 trovò la Chiesa di S. Silvestro « di stile piacevole, ben decorata, arricchita di mobili e stalli di buon gusto artistico ». Cfr. M. Grosso e M. F. Mellano, *La Controriforma nella arcidiocesi di Torino,* Roma, 1957, II, p. 65. Nel 1609 intervenne l'accordo con il Comune per l'uso del Corpus Domini e la Confraternita provvedeva a costruire un nuovo oratorio per sé. Si iniziò la demolizione della parte dell'altare maggiore dello Spirito Santo: e il Vittozzi risulta pagato per quattro grossi sommerii (capriate) quali sono per il coperto della fabrica sopra la Chiesa di S.to Silvestro ». Cfr. Arch. Confr. Libro 7 dei Conti per la fabrica della Chiesa. L'oratorio novo secondo la descrizione del libro citato doveva essere « unito con la Chiesa del Corpus Domini, principiando dalla demolizione dell'Oratorio vecchio posto nella chiesa di S. Silvestro. La Compagnia dello Spirito Santo doveva essere appoggiata dal duca, se nel 1610 vi è un contratto per « l'accompra che fa S.A.R. dal Presidente Spatis della casa, e forno vicino a S. Silvestro, per darla alla Compagnia dello Spirito Santo, per incorporarla alla nuova fabrica che hora si fa di d.a. Chiesa ». Il nuovo oratorio « a mente del duca doveva essere eretto su disegno che di esso aveva dato il signor Capitano Ascanio Vitozzi e con obbligo di serrar la vicina vietta che univa la strada del Cappel verde con quella dei Pelizzari ». Cfr. M. Marocco, *op. cit.*, p. 167. Nel 1620 l'oratorio era terminato, sollevando querela del Comune per i mutamenti dell'altar maggiore, che fu rifatto dopo che nel 1628 una delle Infanti corse il rischio di cadere, e la Corte minacciò, ma non attuò di estromettere la Compagnia. Questa si rivolse allora a Carlo di Castellamonte, che disegnò un nuovo altare. Fu anche rifatto su disegno dello stesso il campanile nel 1629. Dopo la chiusura definitiva della lite col Comune, nel 1662, conchiusasi con la decisione di dividere nettamente con un muro i due locali, la Compagnia decise il 17 settembre 1662 di ricostruire un nuovo Oratorio, « ossia Chiesa dello Spirito Santo » sul disegno dell'ingegner Quadri.

[36] Per quanto concerne le dispute tra le due Confraternite e le varie configurazioni planimetriche che vennero determinate dalle alterne vicende, cfr. V. Borasi, *op. cit.*, pp. 532 e sgg. ed inoltre L. Tamburini, *op. cit.*; N. Carboneri, *op. cit.* Per i lavori succedutisi nel tempo condotti specialmente all'interno cfr. U. Bertagna, *Vicende Costruttive della Chiesa del Corpus Domini e dello Spirito Santo in Torino,* in « Palladio », 1974-1976, De Luca ed.

[37] Biblioteca Naz.le Torino, Riserva 59/24. Come si può vedere, alla destra della pianta vi è la scritta: « Disegno da farsi de la Chiesa del S.mo Sacramento et quella

sino al punto di essere trascritto sulle mappe della città senza essere stato realizzato, quasi che la Città volesse appropriarsene e identificarvisi. E certamente su questa efficacia di « suggestione » contava il tardo Vitozzi nella sua metamorfosi artistica per impostare il suo tentativo « utopico » anche nella rimodellazione o nella proposta di rifacimento dell'esistente antico centro cittadino, mentre progettava il nuovo ampliamento; tutta l'opera fa pensare ad un'autentica « rifondazione » architettonica della città.

Egli riprendendo la ricerca sulle piante bipolari [38], come quella condotta per la SS. Trinità, congiunge qui un impianto centrale con un corpo longitudinale, realizzando una « duplicazione » di impostazione dialettica giungendo a una contraddizione « stupefacente » di sicuro gusto manierista, per l'infrazione alla norma e artistica e teologica tridentina.

La sua metamorfosi veniva compiendosi utilizzando da un lato le ricerche condotte sulle chiese a pianta centrale, ma già travalicanti la regola, come S. Maria al Monte (1584), o il Santuario della Madonna di Vicoforte (1596), dall'altro maturando la proposta bipolare della Chiesa della SS. Trinità. Inoltre, a Torino si stava ultimando la controriformista Chiesa dei S. Martiri, a navata longitudinale con cappelle, di Pellegrino Tibaldi, architetto di Carlo Borromeo, ove proprio il Vitozzi era utilizzato come direttore dei lavori dopo il 1585, e di questo egli tenne prezioso conto per il suo progetto. A ciò deve aggiungersi il costante controllo dell'evolversi della situazione dell'architettura romana, a cui il Vitozzi doveva porre attenzione, come testimoniano le sue richieste di poter ritornare a visitare Roma nei suoi anni tardi (1607) [39].

Dalla concezione della proposta per il suo intervento sull'antico tessuto storico si deduce la posizione del Vitozzi nei confronti dell'antica città. È la « venustas » della città che preme realizzare al Vitozzi, quella « bellezza perpetua » [40] della Città di cui parla G. Vasari il giovane.

---

di S.to Silvestro ». Con la preziosa consulenza della dottoressa Lange, si è potuto stabilire, confrontando la scrittura con le lettere del Duca Carlo Emanuele I dell'anno 1603, lo stesso in cui probabilmente fu steso il progetto, che la scritta è di suo pugno.

[38] Sulla pianta bipolare cfr. E. Innaurato, *La Chiesa della Trinità in Torino*, in « Bollettino della Società Piemontese di Belle Arti », 1976-1977, p. 23.

[39] Abbiamo due punti di riferimento che ci informano della volontà del Vitozzi di recarsi a Roma, per esporre al Papa la sua idea sulla regolamentazione del Tevere. Una lettera del 13 Maggio 1606 in cui « il Segretario di Stato Pontificio informa il Nunzio in Piemonte Paolo Tolosa che il Papa ascolterà volentieri Ascanio Vitozzi, che ha deciso spontaneamente di recarsi a Roma » (A.S.Vat., SS. Savoia, 39, f. 138 v.).

L'altra notizia del 22 Giugno 1607 « Il Duca (Carlo Emanuele I) garantisce inoltre al Vitozzi il continuo e tranquillo possesso della prefettura una volta estinto il debito resosi necessario perché il Vitozzi " si puossi valer del dinaro nel suo viaggio a Roma..." » (A.S.T., Sez. Riunite, Pat. Piemontese, reg. 29, ff 42-45) cfr.: « Aurora Scotti », *op. cit.*, pp. 134-135.

[40] Sulla bellezza della città, accentuando la dimensione della « venustas » sulle altre, insiste in quegli anni G. Vasari il Giovane che nel suo stesso trattato afferma: « La dove d'altra parte si dice d'haver cura alla bellezza perpetua d'una Città, ed al piacere... da vederla bene ordinata, con lunghe, larghe e diritte strade », G. Vasari il Giovane, *La Città ideale del Cav. Giorgio Vasari inventata e disegnata l'anno 1598*, Roma, 1970.

Come mostrano i rilievi filologico-congetturali su « Forma urbana ed Architettura nella Torino Barocca », il Vitozzi travolgeva il contesto povero e minuto del tessuto goticheggiante che egli invadeva, pur non potendolo eliminare sul fianco destro e nei lobi dell'abside, sia probabilmente per difficoltà di esproprio, sia perché la Chiesa in conformità all'assolutismo ducale ed all'arte di stato da esso controllata non assumesse un ruolo urbano troppo rilevante [41].

Il Vitozzi per il Corpus Domini ritenne dal contesto delle preesistenze il motivo culturale dell'abside trilobata orientata ad est, dell'antico S. Silvestro, ed audacemente e con finezza lo inglobò in un sistema in cui da abside diviene transetto, mentre la nuova abside, anch'essa trilobata ed esposta a nord, cambia l'orientamento tradizionale della chiesa; il braccio simmetrico del transetto esposto ad ovest è pensato anch'esso trilobato.

Egli veniva coll'abside ad occupare ed occludere via del Cappel Verde, di cui si serviva per prendere luce per i due lobi laterali dell'abside, mentre il terzo lobo centrale, ove è segnata un'apertura, probabilmente era illuminato superiormente ai bassi fabbricati che lo circondavano e che in seguito furono elevati alterando fortemente i rapporti.

Può anche darsi vi sia il ricordo di un'idea di Philibert de l'Orme per la cappella di Villers-Cotterets, avente una pianta trilobata con pronao. Egli aveva approfonditamente studiato la chiesa a pianta centrale e il problema delle cappelle formanti trilobi nei primi pensieri per il Santuario di Vicoforte [42]. Ivi aveva organizzato la distribuzione in modo che si potesse avere una circolazione periferica attraverso le cappelle. Per la pianta del Corpus Domini utilizza le precedenti esperienze, ma elimina i passaggi periferici da cappella a cappella, per rispondere alla richiesta di autonomia delle Confraternite, nel dilatato presbiterio.

L'autonomia data alle cappelle ed il loro prevalere sull'unità di un unico spazio dominante egemone, mentre arricchiva il lessico rinascimentale, riprendeva spunti trattatistici serliani, usanti transetti trilobati, inseriti qui felicemente sull'abside medioevale della Chiesa di S. Silvestro. Si dissolveva il vano centrale predominante a Vicoforte, e il tutto si frantumava in un alto numero di episodi policentrici e tra di loro anormali, anche nella sistemazione degli altari.

Il processo avveniva per modo di scomposizioni, di cappelle isolate, in un mondo ove regnava la mutazione.

Questa pianta costituiva una nuova direzione di ricerca dopo Vicoforte, quasi un ripensamento del proprio *iter*, prima del forzato accomodamento della pianta attuale.

Vitozzi recuperava la dimensione rinascimentale delle composizioni a doppia simmetria delle piante centrali, e, se è vera l'ipotesi avanzata nella mostra fiorentina del 1977 sul Brunelleschi, la originaria apparizione esterna del gusto per la

---

[41] Sulla questione che non si formassero individualità architettoniche distinte emergenti dal tessuto cittadino, cfr. E. Innaurato, *Marcello Piacentini*, in « Il Settimanale », n. 21, Maggio 1980.

[42] Cfr. Nino Carboneri, *op. cit.*, figg. 85-86-87.

convessità delle cappelle, già presente nella Chiesa del Santo Spirito fiorentino (fig. 2) (poi colmate all'esterno da un muro rettilineo), nell'abside di S. Maria del Fiore e negli studi bramanteschi e leonardeschi per chiese a pianta centrale.

Lo studioso è costretto a ricostruire con la fantasia l'effetto che si sarebbe manifestato all'esterno ove le convulse superfici convesse dei trilobi, venivano tumultuando. Probabilmente il tutto era dominato da una cupola, non disegnata in pianta, ma con le premesse statiche dei quattro grandi pilastroni centrali, due dei quali ospitano le scale.

La pianta del Corpus Domini presenta tre aperture sulla via, di cui una porta alle scale, la centrale viene ad essere probabilmente sull'asse del luogo ove avvenne il miracolo, e quindi forse preferenziale per i pellegrini e la Confraternita dello Spirito Santo.

La Chiesa con ingresso binato era un'anomalia, ricordando impostazioni distributive medioevali come per es. S. Maria della Spina a Pisa (probabilmente del Gualandi ed anteriore al 1323) ed Orsanmichele a Firenze (1337): in queste devianze dalla norma si esplicita la volontà di Vitozzi di differenziarsi sia rispetto ai S. Martiri, sia rispetto alle chiese romane di quel tempo. Ed è in queste devianze che emerge il suo spirito manierista che se pare concedere un prospetto a tre porte, con la distribuzione binata del vano introduce un'idea scherzosa e bizzarra, rispondendo al tempo stesso ad una richiesta tematica distributiva interna, essendo due le Confraternite utenti.

Le due porte introducono ad un vano longitudinale formato da due zone quadrate, di cui la seconda si raccorda alla zona trilobata mediante delle cappellette incassate, la cui lunghezza è circa 1/9 dell'asse longitudinale, ed è uguale al raggio maggiore delle cappelle circolari (figg. 3-4).

Coesistono così nella pianta come in un coacervo due intenzioni in tensione dialettica e polarmente opposte, a cui corrisponde anche un accentuato gioco luministico di zone in ombra e di zone fortemente illuminate, il tutto non più rinascimentale, anche se ve ne sono presenti le componenti, e d'altra parte non ancora barocco, anzi forse lungi dal pervenirvi.

Ma « l'idea del disegno » manierista della pianta bipolare di Vitozzi posteriore a Vicoforte non cadrà, trovando nel barocco di Guarino Guarini della Chiesa di S. Lorenzo chi saprà raccoglierla e potenziarla ed esaltarla in una serrata e raccolta tripolarità distributiva.

Il progetto della facciata tra canone e « devianza ».

La facciata disegnata da Vitozzi (fig. 11) si sostituisce come valore espressivo e didascalico al tempietto sanmicheliano ed alla Chiesa di S. Silvestro. È un prospetto di un tempio elevato alla « memoria » di un « evento » che rifonda un « luogo » [43] e la « città stessa ».

---

[43] Sul concetto di luogo si rimanda a C. Norberg Schulz, *Il concetto di luogo*, in « Controspazio », giugno 1969.

In tale tempio il Comune, pur essendo subordinato alla Corte principesca, si vuol riconoscere assieme con le superiori potenze spirituali.

Vitozzi introduce una facciata che subito diviene immagine ambientale e « genera » forma urbana: così come la genera con l'audace pianta, tanto espressiva da essere ricordata sulle mappe della città ancorché non realizzata (fig. 1). Caduta questa proposta, esprime la sua volontà di forma, volontà di arte, e di didascalicità, nel prospetto della chiesa stessa, che « crea » un « luogo », componendo e trascendendo tutte le intenzioni precedenti che ivi avevano operato.

Vitozzi attua il tentativo anche qui di concepire la città come « opera d'arte », come creazione di una individua totalità [44] proposta come fatto genetico per ulteriori colte « imitazioni » [45].

Data la particolare difficoltà sollevata dalla lite tra la Confraternita del Corpus Domini, appoggiata dal Comune, e quella dello Spirito Santo appoggiata dalla Corte, Vitozzi, nella impossibilità prevista di sviluppare tutta la sua « utopica pianta », si concentra sul prospetto. La « Bellezza » è da Vitozzi concentrata sulla facciata. E questa bellezza è concepita come tentativo di associare tra di loro partiti diversi di forme geometriche entro una struttura dinamica (figg. 11, 12, 13, 14).

Il Vitozzi spinto dalle circostanze e attuando il suo momento manieristico non trattò tutte le parti della chiesa alla stessa stregua, come anche si può vedere nelle fiancate della parte realizzata e nel loro raccordo con la facciata che supera di molto il tetto, al contrario dei S. Martiri dove invece era direttore dei lavori.

E questo contro il principio dell'Alberti, che diceva: « Occorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri per contribuire alla buona riuscita dell'intera opera e alla sua leggiadria, di modo che non si esaurisca in una sola parte tutto *l'impulso alla bellezza,* trascurando affatto le altre parti, bensì tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un sol corpo, intero e bene articolato, anziché frammenti estranei e disparati » (L. B. Alberti, *De re aedificatoria,* tomo I, cap. IX).

Il prospetto è costruttivamente concepito come un muro continuo perime-

---

44 Totalità è qui presa nel senso che le conferisce Guzzo in *L'Arte,* ove dice: « ...mondo vuol dire anzitutto totalità, e una totalità non può essere totalità senza essere "una" totalità, una singola totalità, quindi un singolo ». Cfr. A. Guzzo, *L'Arte,* Torino, 1962, p. CLXVIII ed anche L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività,* Bologna 1960, p. 85.

45 Il concetto di « imitazione » è qui assunto nel senso che gli conferisce L. Pareyson, e che felicemente si può impiegare per il problema in questione: « L'opera d'arte è inimitabile e imitabile insieme: come risultato raggiunto conclude un processo improseguibile e definito e quindi è irripetibile: come movimento, sia pure concluso, svela l'efficacia operativa della propria regola, e quindi apre una via, indica un cammino, traccia un solco, disegna un programma, delinea una possibilità », cfr. L. Pareyson, *op. cit.,* p. 118.

Il pensiero vitozziano d'essere continuato nei suoi successori potrebbe meglio essere inteso alla stregua di questo concetto: « Certo, accanto ai casi in cui l'imitazione è avviata dalla scelta, vi sono i casi in cui l'opera ingiunge in modo così perentorio la propria esemplarità da suscitare essa stessa la scelta... », in L. Pareyson, *op. cit.,* p. 120.

trabile con un quadrato (fig. 14): su di esso interverrebbe un tessuto ornamentale costituito da diverse trame geometriche e diversi orditi ornamentalmente impreziositi. Sui temi ornamentali canonici (cioè con ordini) della facciata si radica una simbologia didascalica concernente l'interesse cristocentrico-eucaristico della Controriforma; mentre probabilmente nella latenza della geometria si esprimerebbe la trinitaria spiritualità vitozziana.

In osservanza alla Controriforma in effetti, esso cerca di « interpretare » il « miracolo » [46], venendo a costituire, attraverso un accostamento di parti quasi una grande « immagine » di marmo nell'antica Torino rossa di mattoni. La tendenza manieristica verso il molteplice e verso il passato si manifesta nella policentricità delle azioni.

La facciata è animata e popolata da « immagini » quasi in analogia alle facciate romaniche e gotiche, i cui portali ci accolgono con schiere di profeti, santi, padri e dottori. Qui cielo e terra e potenze intermedie convergono: ognuno con la propria iconicità e simbolicità espressa attraverso le diverse arti, dell'affresco, della scultura, della decorazione, dell'apparecchiatura in pietra, dell'architettura.

Essa compendia le diverse arti in un credo di unità di arti « maggiori » e « minori » tutte integrate ad un fine, quello di comporre l'immagine totale in armonia con quella archetipa brillante nei cieli manieristici e ancora neoplatonici. Nella trama geometrica si evidenzia il « culto » pitagorico per il « numerus » e per le perfette conformazioni geometriche cariche di simboli, proprie ancora dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Nell'ordito, l'azione e i simboli ed i « lumi » si « concentrano » sull'asse di simmetria verticale, e vi si dispongono secondo una intensa successione semantica e gerarchica mentre le nicchie ai lati collocano nella storia sacra dell'antico e del nuovo Testamento, « l'evento » del miracolo, utilizzando ancora le proporzionalità e le modularità rinascimentali in un nuovo contesto di impostazione « romana » vignolesca, memore della cupola michelangiolesca e del « colore » veneto.

Dai gradini che staccano dalla strada profana, secondo i dettami dell'Alberti, si ascende alla « ianua coeli » il cui architrave è suddiviso dalla chiave di volta di gusto fortemente manierista e su cui pare poggiare il timpano spezzato.

---

[46] Circa la possibilità dell'opera architettonica di esprimere concetti della religione ha un efficace spunto A. Guzzo: « Né resta estranea alla concezione e alla realizzazione delle opere architettoniche l'intenzione di esprimere concetti della religione che le chiese e i chiostri, ecc., debbono significare con la loro stessa forma e struttura, arrivino o no a insegnare al popolo il sapere teologico... la forma delle chiese esprime concetti, non sempre simboleggiandoli in particolare *ad hoc*, ma significandoli al fedele, a cui vengono spiegati e rammentati, con un tipo di significazione che non ha nulla della rappresentatività a cui siamo avvezzi, ma che, intanto, esclude si possa parlare, in simili casi, di pura non-rappresentatività, quasi si trattasse di libere composizioni di linee, al fine, meramente estetico, di appagare l'occhio, secondo un'estetica del puro godimento visivo quale può piacerci oggi, ma esulava dalla mentalità degli ideatori e costruttori di quegli edifizi », cfr., A. Guzzo, *op. cit.*, Torino, 1962, p. LXX.

L'icona più evidente facente parte dell'iconografia didattica globale della facciata doveva essere l'affresco presentante il miracolo avvenuto in quel luogo, proprio per qualificare e determinare il nuovo « genius loci » che vi presiedeva, il Corpo di Cristo sotto la specie eucaristica. L'animale a terra, la gerarchia nella figura del Vescovo con la pisside implorante il ritorno dell'ostia levitante, quasi involantesi come una dipartita della divinità da una terra indegna di ospitarla, sono il « ricordo » dell'« evento ».

Dalla « morte di Dio » nel Crocifisso di Grunewald (1480-1528) alla « disputa » raffaellesca del SS. Sacramento, alla dipartita di Dio nei quadri del SS. Sacramento della Controriforma, si svolge una vicenda teologica più espressiva di quella teorica, per mezzo dell'arte e con l'arte.

Qui l'« evento » spezza il frontone triangolare proprio del tempio pagano; il frontone si apre sotto la potenza dell'azione divina, contro le regole dei trattatisti, i quali nelle realizzazioni sovente derogano quando sono grandi come Palladio (per es. nel tempietto a Maser).

La regola si adegua al nuovo « evento », il timpano si apre alla nuova dipartita di Dio. L'ostia levitante è posta in luogo del vertice.

Sopra l'affresco, la testina di un angelo, mentre nell'arcone trionfale appare il simbolo della riconciliazione: i due angeli con la pisside ove è raccolta l'ostia. Dio torna tra gli uomini, il ciclo si conchiude. Sopra, la luminosa serliana, ricorda il legame tra il cristianesimo e il mondo precristiano.

Su di essa, strumento ottico volto al Sole di mezzogiorno illuminante l'interno, il simbolo comunale, il Toro rampante, affermazione di possesso dell'edificio.

Oltre si inseriscono nel cielo la lapide dedicatoria del Duca, quindi nel frontone triangolare di fastigio in zona di attico, il blasone ducale, segno di dominio e di imperio, sovrastato da una croce, trilobata come quella che sovrastava la colonna eretta sul luogo del miracolo e trilobata come la pianta progettata dal Vitozzi.

Nel prospetto Vitozzi segue le impostazioni della scuola vignolesca romana da cui proviene, con una spiccata attenzione per la « ben intesa architettura » del maestro, di cui accetta anche le norme e l'accuratezza artigianale per la costruzione.

Il lavorìo che era in corso a Roma, ove il Vitozzi si era formato e dove di tanto in tanto tornava, accelerava i processi di metamorfosi del manierismo verso il barocco. S. Caterina dei Funari e S. Martino dei Monti (1580) che si può accostare a Santa Caterina di cui ripete il tipo, tutte e due del Della Porta, e con la facciata realizzata del Gesù (fig. 8) consumavano l'esperienza manieristica e preparavano la strada al barocco.

Dalla scuola vignolesca inoltre potevano derivargli echi michelangioleschi della collaborazione tra Vignola e Michelangelo quando il primo diresse la costruzione della Villa di Giulio III, al cui progetto collaborarono Michelangelo, Vasari e B. Ammannati.

Ma nel rapporto Vignola-Vitozzi vi è anche l'attività del Vignola alla fabbrica di S. Pietro, prima come secondo architetto con Pirro Ligorio e poi dal

1566 come architetto indipendente. Inoltre se la partenza da Roma di Vitozzi è del 1570, egli ebbe l'occasione di vedere il progetto vignolesco della Chiesa del Gesù (fig. 7), iniziata nel 1568.

Egli segue lo schema a due piani, di cui il piano inferiore doveva essere all'altezza delle cappelle e il piano superiore più stretto doveva corrispondere alla navata; sovente però come in questo caso la facciata oltrepassa la volta e il tetto (figg. 5, 6), riprendendo una tendenza medioevale, presente per es. nel San Michele di Lucca.

In genere nelle chiese romane del tempo, l'ordine inferiore è diviso in cinque parti, quello superiore in tre.

Questo schema lo si rinviene nella più immediata applicazione in S. Spirito in Sassia, che contiene virtualmente tutti gli elementi manieristici. Le colonne sono generalmente riservate al portale d'ingresso e solo nel '600, aumenteranno di numero come si può riscontrare proprio nella facciata realizzata postuma per il Corpus Domini, ove da due passano ad otto.

Da capitello a capitello si estende la decorazione.

Il trattamento del piano inferiore si differenzia da quello superiore, anche nelle decorazioni, così come le parti centrali della facciata da quelle estreme. La composizione utilizza le nicchie, seguendo una evoluzione rapida ed evidente: da quella del Vignola per il « Gesù », ove al piano inferiore sono semicilindriche, a quelle realizzate dal della Porta, di sezione rettangolare.

Anche S. Stefano dei Cavalieri a Pisa di Giovanni de' Medici (1594-1606) è un antecedente a cui potrebbe aver guardato Vitozzi per darne uno sviluppo più manieristicamente maturo nel suo progetto (fig. 9), particolarmente nell'alzar il timpano.

E il S. Fedele di Pellegrino Tibaldi (fig. 10) per quanto plasticamente esaltato dalle colonne e dai chiaroscuri delle nicchie e delle decorazioni, ed i S. Martiri di Torino, sono pure componenti che gli erano presenti.

Ma è evidente l'intenzione del Vitozzi di trapiantare lo schema romano a Torino. Questo è il « momento » del canone, del volersi inserire in una corrente, cosciente di diffondere un messaggio il cui codice era ormai sufficientemente elaborato e maturo per divenire universale.

Ma entro il canone è la « devianza » vitozziana, consapevole di dover travalicare tra scherzo e severità il tipo appreso, di doverlo per così dire tirare in altezza, riscaldarlo di colore vibrante nelle decorazioni, differenziare fortemente negli ordini, ma soprattutto farlo sorgere da molteplici strutture latenti di supporto geometrico, che si sovrappongono e si intrecciano nella estrosità manieristica.

Stutture latenti di supporto geometrico [47].

Il progetto vitozziano della facciata del Corpus Domini suggerisce con la predominanza di un elemento semantico e fortemente caratterizzato come il

[47] Cavallari-Murat ha una acuta e rivelativa riflessione sull'uso della geometria come innesto alla composizione: « Comunque occorre annotare che l'allestimento d'un

timpano circolare di tentare una sovrapposizione di molteplici schemi geometrici [48], come usavano fare i trattatisti di quel periodo, quali il Cesariano e il Serlio; per leggere edifici gotici nel caso del Cesariano e per dare suggerimenti compositivi per il Serlio.

Qui si sono cercati 4 schemi che così possiamo elencare:

a) schema « ad circulum », nel quale si considera la inscrivibiltà del prospetto in una circonferenza, e si indaga in quante parti il suo diametro sia suddivisibile in modo che le circonferenze che si possono tracciare colgano punti significativi della composizione;

b) schema « ad triangulum » [49] che si è tentato, oltre che per le considerazioni sopraddette, anche perché si conoscono le simpatie del Vitozzi per il triangolo equilatero e per il sigillo di Salomone come innesco compositivo che egli aveva applicato alla Chiesa della SS. Trinità e nel Santuario di Vicoforte [50];

c) si è tentato inoltre con lo schema « ad triangulum » di approfondire nella figura dell'esagono e dei triangoli equilateri che vengono a determinare delle figure stellari inscritte e ruotate le une nelle altre;

d) schema « ad quadratum », nel quale si sono cercati i quadrati esistenti, e i rettangoli di rapporto φ e $\sqrt{5}$ che potevano esservi presenti.

---

qualsiasi pretesto geometrico non serve alla gestazione formale, giacché occorre un germe geometrico dotato di vocazione a servire la ricerca della funzionalità e della razionalità architettonica ». A. Cavallari-Murat, *Segno linguistico, Forma Architettonica e Disegno*, in Cinque Conferenze in Finlandia, pro dattiloscritto, Torino 1977.

[48] « Il moltiplicarsi degli schemi ordinatori, basati sulla composizione di organismi centrali e longitudinali tra di loro, di organismi centrali risolti tramite inediti espedienti di carattere decorativo o spaziale, di organismi centrici con corona di spazi supplementari, radiali a croce greca, su simmetrie stellari, su leggi geometriche complessive basate sul triangolo, su schemi di fantasia dove affiorano spunti antropomorfici, false prospettive, spazi illusivi, assume dunque un doppio significato: da un lato è evidente l'ansia di dar fondo a tutte le possibili combinazioni cui il repertorio classicistico poteva dar luogo, raggiungendo i più eretici risultati con il candore di chi non intende che verificare pacificamente le qualità di una impostazione: dall'altro è chiaro l'intento di estendere ad una esperienza comune quei risultati, scaricandone le implicite potenzialità rivoluzionarie ». Manfredo Tafuri, *L'architettura del Manierismo,* Roma 1966, p. 251.

[49] « Il Cesariano applica nei disegni del Duomo la teoria tardo-gotica della triangolatura e della quadratura deformando le proporzioni dell'edificio reale» , Tafuri, *op. cit.*, Roma, 1966.

[50] Cfr. Lettere di Federico Zuccaro (1540-1609), apud Carboneri, p. 100, « ...ma più alta derivazione, e concetto ha preso il saggio Architetto, però che dalla forma triangolare, come simbolo della S.S. Trinità, ha eletto la forma ovata a questo tempio, la quale è proporzionata di maniera, che la longhezza sua di dentro sia la base di un *triangolo equilatero*, la sommità del quale è l'altezza del tempio; sotto la volta e lo sfondato delle cappelle equilatere formasi parimenti un'altra base simile di triangolo equilatero, che parimenti tocca la sommità, ed il colmo della volta, aggiunto alla longhezza dell'ovato, il coro da una parte, ed il portico dell'entrata da l'altra. Questa larghezza è parimenti base di altro triangolo equilatero che aggiunge la sua sommità alla cima della cupoletta dell'istesso tempio, o sia lanterna, sopra la volta grande, con le due et altre, per la considerazione ch'è stato disposto et formato cotesto singularissimo tempio dalla derivazione, e simitria del Trino, si come è stato da S.A.S.ma determinata... ».

Lo schema « ad circulum » [51] ci consente di dividere il diametro principale, sia secondo una tripartizione, sia una quadripartizione, consentendo di tracciare circonferenze tra loro tangenti; od anche secondo una tripartizione di circonferenze di ugual diametro intersecantesi: così come consente una tripartizione del diametro orizzontale con diametri che permettono di tracciare tre circonferenze a due tangenti: queste tangenze e queste intersezioni individuano punti significativi per la loro coincidenza con elementi fondamentali della composizione, come si può riscontrare dalla tavola n. 11.

Si potrebbe anche considerare la serie delle cinque circonferenze tra le molteplici che si possono individuare, tutte tangenti nel punto E, ed aventi i centri sullo stesso asse, e la simmetrica serie di quelle tangenti in F. L'uso di questo schema « a posteriori » mette in evidenza i due timpani, quello triangolare e quello circolare, l'asse orizzontale che individua la mezzeria del prospetto, delle nicchie, l'asse centrale di simmetria e quello delle cappelle e quindi di intercolumni.

Con lo schema « ad triangulum » [52] si ottiene la figura n. 12, ove i momenti significativi dati dall'intreccio dei due triangoli sono: la fascia che divide la parte inferiore della facciata, come nel progetto del Vignola per la Chiesa del Gesù a Roma; il fregio dell'ordine superiore, e il coincidere degli altri lati con gli assi verticali delle colonne e delle paraste, e l'asse orizzontale che divide in due parti uguali la facciata.

Unendo i due vertici dei due triangoli equilateri intrecciati a forma di stella o di sigillo di Salomone (fig. 13) si ottiene un esagono, entro il quale è possibile ricavare tutto un gioco di rotanti stelle inscritte le une nelle altre, che vanno a stringersi o si dipartono dal punto centrale. Questa figura è anche interpretata generalmente come emblema dell'armonia cosmica [53].

---

[51] « Dionigi Aeropagita nel quinto capitolo dei Nomi Divini identifica successivamente Dio con l'Unità in cui preesistono tutti i numeri e col punto centrale del cerchio, in cui " tutti i raggi riuniti in una sola unità coesistono simultaneamente " ». G. Muratore, *La città rinascimentale,* Milano 1975, p. 77.

[52] Wittkover, *Arte e Architettura in Italia,* Torino, 1972, « Prima del Sant'Ivo del Borromini, l'esagono a stella era quasi completamente escluso dalle piante rinascimentali e postrinascimentali. Forse lo si ritrova nell'Antichità, ma a prescindere da uno schizzo del Peruzzi negli Uffizi e dalla Santissima Trinità del Vitozzi a Torino (1598) sarebbe difficile citare precedenti italiani ». Lo Pseudo-Dionigi aveva distinto in 3 tripartizioni le schiere angeliche: « La divisione di ogni gerarchia è triplice », H.E.I., 50 ed ancora recentemente G. Duby, *Lo specchio del feudalesimo,* Bari, 1980, p. 149, afferma: « Al centro dell'opera dello Pseudo-Dionigi vi era il triangolo... ». Molto forte e costante quindi risultava l'accostamento della figura geometrica del triangolo equilatero alla SS. Trinità. Il Vitozzi che faceva parte della Confraternita della Trinità si sentiva particolarmente legato a questa devozione, che in quei tempi risultava periferica agli interessi del Concilio Tridentino.

[53] Per questo ordine di idee si può vedere la *Teologia cristiana nei numeri* di Isidorus Charisius Logotheta, 1702. (II ed., 1734, Berlenburg). Si veda anche E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia,* Milano, 1975.

Nello schema « ad quadratum »[54] come da figura n. 14, si possono evidenziare i grandi rettangoli di rapporto $\sqrt{5}$ e di rapporto aureo Φ e Φ' uguali sia per l'ordine inferiore che per l'ordine superiore. Il rapporto aureo era caro a Luca Pacioli nel *De divina Proportione* (1505) che in esso vedeva rappresentata l'unità nella diversità.

Naturalmente questo quadrato e i suddetti rettangoli si prestano ad ulteriori scomposizioni che quadretterebbero tutto il prospetto e di cui si sono segnati solo i punti AU AZ AX AB che esprimono rispettivamente e esemplificativamente i rapporti $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$, $\sqrt{5}$.

Si evidenziano inoltre tre quadrati verticalmente sovrapposti, l'ultimo in alto appena accennato nel disegno, che sottolineano lo sviluppo manierista in altezza della facciata, cioè quella « longilineità » che in pittura è propria per es. del Parmigianino e del Greco.

Tutti questi schemi, come quelli che si potrebbero condurre come verifica degli intercolumni degli ordini, o la considerazione che l'altezza delle colonne sia di 9 diametri, così come per le paraste, ci dicono come il Vitozzi qui usi ancora l'armamentario trattatistico di tendenza vignolesca, avendo un'attenta cura delle proporzioni[55].

Ciò che questi schemi parrebbero evidenziare è tuttavia il carattere di policentricità della composizione tipica del modo manierista: policentrismo saldamente contenuto dalla esperta mente del Vitozzi che una volta inoltratosi in un eclettismo formale sapeva possederlo con molteplici trame latenti.

Ma non solo alle dimensioni compositive sopra accennate si attiene il Vitozzi, memore della scuola vignolesca e degli alti esempi michelangioleschi, bensì anche dell'esperienza coloristica[56] che egli poteva trovare al Nord, e di cui il suo progetto è impregnato. Vitozzi rappresenta uno di quei casi in cui colore e disegno convergono, così come il manierismo si svolge tanto sotto l'aspetto del colore che del disegno.

Vitozzi non si rivolgeva più alla natura da imitare, ma alla storia ed ai grandi

---

[54] Naturalmente, l'occhio che dovrebbe « aver dentro il compasso », ormai non può cogliere, nella facciata realizzata (fig. 15) i sottili rapporti, le proposizioni, le decorazioni e gli schemi filigranari che aveva pensato il Vitozzi. Togliendo gli interculumni estremi al primo ordine e le soprastanti volute, lo si è ristretto ed eguagliato in larghezza a quello superiore, sostituendo le paraste con colonne. Inoltre si sono eguagliati i due ordini in altezza, alterando così sia la visione scorciata progettata dall'autore sia un « topos » dell'architettura manierista romana. È stato abolito l'arcone centrale che fungeva da timpano al primo ordine, e da innesco per lo schema « ad circulum », e si è mutata la trabeazione del primo ordine. La serliana non ha più la leggera balaustra su cui poggiava, ed il timpano superiore è stato marcatamente alterato, così come le volute che lo affiancano. È scomparsa la decorazione che favoriva il gioco coloristico della luce meridiana sul prospetto, e l'affresco previsto è stato sostituito da una lapide dedicatoria.

[55] Il quadrato era ritenuto forma perfetta perché inscrivibile nel cerchio. (Vincenzo di Beauvais, Speculum Doctrinale, XXVIII, c. 2).

[56] Cfr. A. Cavallari-Murat, *Il colore in architettura,* in « Atti e Rassegna Tecnica », giugno 1958.

artisti che costituivano ormai un « depositum » un patrimonio italiano da cui essere stimolati alla loro imitazione ed a un superamento che forse era irraggiungibile.

Si era raggiunta la coscienza di aver uguagliato e forse superato gli antichi; questi erano stati oggetto di meraviglia, e di meraviglie erano autori i rinascimentali e i grandi eroi del Cinquecento.

I trattatisti si facevano interpreti di questa coscienza, esplorando una vasta casistica che voleva riassumere il mondo antico e quello moderno, rielaborando i dati storici, mitologici e religiosi, e recuperando tutta la storia precedente, compreso il pensiero medioevale.

Gli artisti avvertivano che nella « devianza » dal canone, pur ritenuto necessario proprio per poterlo negare, esistevano ampie possibilità di creatività, di cose nuove e mai viste. Il pensiero compositivo si arricchiva di duplicazioni o triplicazioni filigranari delle latenti falsarighe, preparando la strada al « meraviglioso » per eccellenza, al barocco.

Vitozzi aveva posto ampie premesse urbanistiche ed architettoniche sia tipologiche sia metodologiche: esse troveranno chi le valuterà, e le porterà a conseguenze estreme nell'architettura, in Guarino Guarini che affronterà i più complessi temi propri del barocco.

Ringrazio per la costante verifica e gli illuminati orientamenti A. Cavallari-Murat. Per l'aiuto fotografico P. Scarzella e A. Cotta-Ramusino e l'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino. Per il costante appoggio Franco e Giorgio Menaldo. E inoltre U. Bertagna e L. Tamburini. Per l'assidua presenza e l'interessamento partecipe mia moglie Loretta.

BRUNO SIGNORELLI

PROGETTI, ATTIVITÀ, REALIZZAZIONI DI INGEGNERI MILITARI NELL'AMBITO DEI TERRITORI SABAUDI E DELLA « PADANIA » SUBALPINA

Premessa [1].

L'opera degli ingegneri militari, così affascinante soprattutto sino alla fine del Settecento, contiene ancora degli ampi margini per indagini che dovrebbero consentire di meglio evidenziare un'attività nata con funzione essenzialmente bellica, ma poi ribaltata anche in interventi sul territorio (ponti, canali, dighe, quartieri nuovi, vie di comunicazione, tagli di fiumi, ecc.).

1. *L'ambiente.*

Le problematiche ingegneresche sollevate dalle realizzazioni tecnologiche tra il XV ed il XVIII secolo incidono, anche se in misura limitata, sulla sistemazione territoriale della « Padania » piemontese e della Savoia. Vorremmo definire come « Padania piemontese » almeno tre unità che coerentemente sussistono: la prima, inserita nello stato sovranazionale del duca di Savoia; la seconda, il marchesato del Monferrato, assoggettato al duca di Mantova (ma con una autonomia propria per i problemi che coinvolgevano le opere che incidevano sulla sistemazione del territorio); la terza, le terre non sabaude, appartenenti al ducato di Milano.

---

[1] Con questo studio ho inteso completare una serie di ricerche iniziate nel 1966 con una serie di articoli sul quindicinale « Edilizia » e proseguite con i seguenti contributi:
Un esame inedito di ingegnere, in « Bollettino Soc. Piemontese di Archeologia e Belle Arti », nuova serie, anno XXI, 1967, pp. 122-128;
Note di architettura militare, « Bollettino S.P.A.B.A. », nuova serie, anno XXIII-XXIV, 1969-1970, pp. 122-143;
Le lettere missive alla Camera dei Conti presso l'Archivio di Stato di Torino, in AA.VV., « Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento », Genova, 1975, pp. 605 e sgg.

2. *Il dibattito fra la professione di ingegnere* [2] *e quella di architetto.*

Lo sviluppo della tecnologia militare (soprattutto coll'impiego delle artiglierie) viene ad incidere in maniera notevole nella sistemazione urbanistica delle città. Inoltre l'atto di imperio urbanistico, che nasce come emanazione diretta del comando di chi si avvia a reggere lo Stato in condizioni di potere sempre più assoluto, si giova dell'apporto collaborativo ed ideologico dell'ingegnere. Ne deriva, quindi, una vera e propria dicotomia fra chi progetta costruzioni civili e religiose e chi si occupa di edilizia bellica [3].

3. *Il periodo francese: Du Bellay e Rabelais.*

Manca ancora uno studio approfondito del periodo della occupazione francese in Piemonte (probabilmente snobbato in passato per una sorta di idiosincrasia nazionalista e anche per obbiettiva carenza di documentazione). Eppure — come ricordai in uno scritto precedente [4] — vi era, in quell'epoca, operante in Torino la personalità di Rabelais quale segretario di Guillaume Du Bellay, signore di Langey, e autore di un trattato sull'arte militare. Note interessanti sono state scritte, a questo proposito, da Richard Cooper, *Rabelais et l'occupation française du Piémont* per il convegno « Culture et Politique en France à l'époque de l'humanisme et de la renaissance », Torino, 1974 [5].

---

[2] Secondo la *Storia della Tecnica* di Mondini e Capocaccia, Torino, 1974, vol. II, il titolo di ingegnere, distinto da quello di architetto, venne usato per la prima volta da Salomon de Cans (1576-1626); esso passò poi in altri paesi, significando dapprima ingegnere militare, mentre « architetto » significava ingegnere civile. A correggere questa affermazione può essere sufficiente segnalare un documento in Archivio di Stato, Torino (d'ora in poi A.S.TO.), sez. Corte, « Protocolli Ducali », Prot. n. 53, f. 119 (nero), datato 1462 che fa riferimento a « Masoere Pietro, ingegnere ben noto al Duca; donazione a vita del provento detto delle Cornette di St. Rambert.

[3] A sostegno di questo discorso M. Tafuri in « L'Architettura dell'Umanesimo », Bari, 1970, cita alcuni testi dell'epoca, tra cui quello del Bellucci (sanmarinese, allievo del Genga, pianificatore di Porto Ferraio nell'isola d'Elba), che scrive: « Li architetti e li dottori sì in molti lochi ho detto, questo mai esser suo offizio, proprio non avendo già mai veduto in tanti eserciti che mi son trovato, l'architettura a combater né meno a tirar un pezzo d'artiglieria, né fare un forte da campo, una contromina, una traversa... però sarà bene che gli architetti vadano a far palazzi, chiese, sepolture, cornise, architrave, base, colonne, foggie, scudi, termini, maschere e trofei, perché a fortezze convengono bone spale, boni parapetti, bone sortite e boni homini. (G. B. Bellucci, *Nuova invenzione di fabbricar fortezza in varie forme*, Venezia, 1598.

[4] Cfr. B. Signorelli, *Per una nuova storia progettuale del Valentino*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », nuova serie, XXV-XXVI, 1971-72, pp. 125-126.

[5] Dopo aver affermato che « l'histoire de l'occupation du Piemont, qui nous concerne... n'a pas été écrite » il Cooper rileva come « on s'aperçoit tout de suite que Rabelais considerait le Piemont comme une partie de la France » e aggiunge « Rabelais se rejouit de ce que desormais sera France superbement bornée. En Piemont il pouvait découvrir le nouveau style de fortification presque inconnue en France avant 1540. Il avait deja vu a Plaisance et a Parme lors de ses premières visites les nouvelles défenses construites par San Gallo, et les fortifications de Ferrare, dont il fait mention dans les additions au Pantagruel. A Florence il aurait vu la Fortezza da Basso de San Gallo, dont il parle dans une lettre de Rome, et ou il passa selon toute probabilité en 1536.

Altre notizie sul periodo francese sono reperibili in quella fonte di primaria importanza che è *L'Historico Discorso* di Giuseppe Cambiano di Ruffia. Questa opera ha il difetto di essere stata scritta da un protagonista di diversi degli eventi ivi narrati, e quindi è parziale nei commenti; ha però il vantaggio di portare notizie di prima mano, su vicende vissute dall'autore.

All'anno 1536, in concomitanza coll'occupazione francese e colla prima sistemazione difensiva di Torino, riferisce: « fecero i Francesi far la camiscia di muro ai balloardi che erano ai quattro angoli della città di Torino, et cavar li fossi nella maniera che si vedono, et fecero cingere il castello di Pinerolo di cortine coi soi balloardi et fortificar Moncalieri, verso la collina, et Savigliano tre balloardi » [6]. Una delle zone che più furono contese in quel periodo fu quella di Carignano. Un documento reperito nella serie « Lettere missive » dell'archivio della Camera dei Conti, presso l'Archivio di Stato di Torino (serie cui ho frequentemente attinto per queste mie ricerche) fornisce una significativa testimonianza, quasi un frammento di cronaca, sulle tormentate vicende di quel centro [7].

Mais les forts décrits dans les deux premiers livres ont un tracé médiéval: celui du Gué de Vede et celui de la Roche Clermauld ont un simple courtine crénélée, un machicoulis, et de grosses tours. Le discours de Panurge sur les murs de Paris ne cherche pas à moderniser l'enceinte ancienne. Par contre l'oeuvre de Geronimo Marino, l'architecte bolonais qui eut la mission de fortifier le Piémont, fut le premier exemple de la nouvelle architecture militaire italienne réalisé en France à la demande de François I° ». Più avanti lo stesso Cooper fa un paragone fra Torino e la Corinth rabelesiana, ricorda i quattro grandi bastioni agli angoli della città (« les quatre horrifiques pastez de jambon, si grands qu'il me soubvint de quatre bastions de Turin ») ed i grandi lavori di fortificazione che il Marino attuò. Un'idea sull'ampiezza dei lavori alle mura la danno alcune cifre: mezzo milione di metri cubi scavati per i fossati; 25 milioni di mattoni per rivestire i bastioni, seimila contadini occupati nei lavori.

[6] Cfr. in *Monumenta Historiae Patriae,* Scriptorum, Torino, 1840, col. 1033.

[7] « Illustrissimo signor honoratissimo, se ha nove qualmenti il conte Guido Rangone qual era venuto alla volta di Savigliano pensando fortificarlo s'è ritirato in Carignano. Il Zoldano è andato alla volta di Cuneo con circa 1500 fanti, benché penso non farà il suo intento. Li nemici quali erano per le terre si retirino alla volta di Torino, qual continuamente fortifficano et provedeno con diligentia de vituaglie et hano tornata l'artiglieria suovra li bastioni, né se sa la causa. Essi rifferano che l'imperatore se retira da questa parte per via del Delphinato. E non se ha altra cosa degna de adviso. A cascando non mancherò darne aviso a V.S., alla quale mi offero et raccomando pregando Ydio la conservi. Asti alli XX di settembre 1536. Di V.S. illustrissima servitor, Jacopo Fozaro di Scalenghe ».

La figura più importante del racconto del Fozaro di Scalenghe è quello di Guido Rangone, generale del re di Francia e fortificatore di Pinerolo. Brani dell'*Historico discorso* del Cambiano confermano l'importanza che Carignano rivestiva per i Francesi, in quanto controllava i transiti da Carmagnola, Saluzzo e Pinerolo verso Torino. (Cfr. C. De Saluces, *Histoire militaire du Piémont,* Torino, 1859). Anno 1543: « Il Marchese (del Vasto) entrò in Carignano, et considerando quanto inportante fosse quel loco per tener in stecco agli occhi a Francesi, lo fece finire di fortificare, dandone governo a Pirro Colonna »; Col. 1080, anno 1543: « Si mandarono due compagnie di fanteria italiana ad una piccola chiesa detta San Martino, un quarto di miglio da Carignano verso Pancalieri ove fecero un picciol forte ». Cfr. Cambiano di Ruffia, *op. cit.,*, col. 1077, Per le fortificzioni di Carignano in tale periodo, cfr. AA.VV., *Carignano, appunti per una lettura della città, Carignano,* 1973-80, *passim.*

4. *Emanuele Filiberto e la sistemazione dello stato sabaudo.*

Il ritorno di Emanuele Filiberto determinò una sorta di rivoluzione; lo stato venne rafforzato ed ammodernato, in senso assolutistico, se ne rinnovarono le strutture difensive e quelle portanti (ponti, canali, dighe, strade...) [8]. Il Duca, accolto a Torino, nel 1563, con il solito apparato di archi trionfali, sistemò il proprio alloggiamento nel palazzo dell'arcivescovo, dove più tardi si sarebbe iniziata la costruzione del Palazzo Nuovo (cui avrebbe sovrinteso un ingegnere militare, Ascanio Vitozzi) [9]. Tra le prime decisioni fu quella di dotare la nuova capitale di una macchina difensiva di adeguata potenza [10], per la quale venne incaricato uno dei più eminenti ingegneri militari del momento, il Paciotto da Urbino [11].

---

[8] L'operazione messa in atto da Emanuele Filiberto è evidenziata da H. G. Koenigsberger, *Parlamenti e istituzioni rappresentative*, in « Storia d'Italia. Annali », Torino, 1978, con altri riferimenti bibliografici. I tre stati che avevano rifiutato di aiutare Carlo III al momento della invasione francese votarono una tassa sul sale (che avevano sempre rifiutato in precedenza), la quale fornì al Duca i fondi per pagare le truppe e costruire le fortezze. È d'altronde da rilevare come nella decisione del Parlamento (che da allora non venne più convocato) giocasse un'occupazione che aveva svenato il paese. Ne fa fede una lettera (in A.S.TO. Corte. Lettere Ministri, Milano) scritta dall'ambasciatore piemontese Giovanni Battista d'Isola il 28 ottobre 1555, al Duca, allora in Fiandra, che si temeva non rientrasse; « qua si dice che Vostra Altezza è fatta governator et cappitan general di quelli paesi di Fiandra con provesione de 40 mila scuti l'ano. Il Nostro Signor Dio voglia ch'il tutto sia per il suo bene. Però Vostra Altezza non ponga tanto il cuor a quelli paesi, che la si venghi a smenticar li suoi stati patrimoniali, delli quali si può dire ch'el mondo non n'habbia di meglio, li quali sono tanto maltrattati che penso ne venga prete al diavol nelli sentier dell'Inferno... et V. Altezza credda che tutti li popoli son dati al diavol in estrema desperazione... ».

[9] Cfr. Cambiano, *op. cit.*, col. 1152 (Febbraio 1563); « Madama Margherita, accompagnata dal Duca fece la sua prima entrata solennemente in questa città (Torino), havendo i cittadini, con ogni pompa a loro possibile, fatto apparecchio d'archi trionfali, ornati di belle istorie co' suoi significati et inventioni; il primo, alla porta detta palazzo, per ove entrò; il secondo, ove è l'hostaria detta della corona, che si volta per venir al domo di S. Giovanni; il terzo, inanti il palazzo dell'arcivescovado, dove ha destinato l'alloggiamento di Loro Altezze, et era ove al presente sta cominciata quella gran fabbrica nova di palazzo ».

[10] Cfr. Cambiano, *op. cit.*, col. 1154 (anno 1564): « Sentendosi il Duca ben risanato (...) per lasciar più libero il commercio della città et non gravarla di gran presidio, che porta seco tante discomodità, vi fece dessignar una cittadella all'uno degli angoli di essa città, che risguarda verso Rivoli, di forma pentagona, con cinque gran balloardi, con suoi fianchi gagliardi, et bone cortine, come si vede, essendone l'ingegnere il Paciotto d'Urbino, huomo eccellente in quella professione, et li fu dato principio del mese di giugno di quell'anno 1564; nella quale, fra le altre sue comodità vi è dentro un gran pozzo, sin al fondo del quale ponno andar bestie da soma per caricar acqua senza disturbarsi li uni li altri, perché vi sono tra due medesimi muri due scale l'una sopra l'altra in giro, per le quali si può andar senza che si scontrino insieme.. ».

[11] Si veda anche R. de Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari, 1978, per l'acuto capitolo sul Paciotto da Urbino all'Escuriale.

5. *Le terre oltremontane.*

Emanuele Filiberto, che pure orientò la politica sabauda in senso italiano, con il trasferimento della capitale del ducato da Chambéry a Torino, rimase fondamentalmente un uomo d'interessi sovranazionali. Essi gli erano derivati dall'avere militato per l'Impero in Germania, Fiandra e Francia, dall'aver operato come governatore della stessa Fiandra, dall'avere comandato un esercito composto dalle più differenti nazionalità. Doveva avere certo mutuato dallo zio Carlo V lo spirito internazionale da borgognone (che solo in tarda età sarebbe stato sopraffatto in quest'ultimo dalla *hispanidad*); il suo, inoltre, era uno stato a formazione ampiamente sovranazionale.

È pure probabile che non avesse smesso di sperare in un ampliamento del Ducato verso il Rodano. Gli stava a cuore soprattutto Lione, i cui banchieri aveva incitato alla ribellione dopo San Quintino [12]. Questa politica venne proseguita dal figlio Carlo Emanuele I, almeno sino al trattato di Lione del 1601, quando la perdita della Bressa e degli altri paesi oltremontani, esclusa la Savoia e Barcellonette, tarpò le ali a qualunque idea di conquista. (Questo fatto dovette pesare enormemente a Carlo Emanuele I, se minacciò di cassare l'operato dei suoi plenipotenziari, e solo più tardi si arrese alla forza maggiore).

L'impianto di una serie di fortezze che dominassero almeno le principali vie di comunicazione fu uno dei principali intenti di Emanuele Filberto; inoltre queste cittadelle dovevano servire come deterrenti per i movimenti degli ugonotti. Per tutti questi motivi, l'opera degli ingegneri militari divenne particolarmente importante, in quanto gli stessi si trasformarono in agenti ducali, *longa manus* esecutiva, uomini del servizio segreto, controllori delle costruzioni.

La piazzaforte più importante di là delle Alpi, in quegli anni, anche a giudicare delle cure ad essa dedicate, era quella di Bourg-en-Bresse. Essa poneva in comunicazione la Savoia con la Franca Contea, la Lorena, la via delle Fiandre. Nel 1564 una lettera [13] molto interessante di Orazio Paciotto (che una

---

[12] Cfr. H. HAUSER e A. RENAUDET, *L'età del Rinascimento e della Riforma*, Torino, 1957.

[13] A.S.TO. Sezione Terza. Lettere Missive alla Camera dei Conti. « Da Oratio Paciotto al Duca di Savoia. Serenissimo Signor Padrone, Mandai a Vostra Altezza d'il mese di Xbre d'il 63 una mia littera con li disegni d'il Castello con certe avertenze et dificoltà ch'io trovavo al disegno che V.A. mi mandò dove che non ho mai avuto alcuna risposta, et quando pensassi ch'il detto pachetto non havessi havuto buon recapito, ne inviarebbe un altro, ma son restato di ciò fare, per una littera ch'io ho ricevuto da Monsignor di Losano qual mi dice che lo mandò sicurissimamente a V.A. per la posta, et quando piacesse a V.A. de darmene qualche aviso et risposta mi sarebbe molto caro. È arivato qui il Signor Conte di Pondus, qual per haver sentito alcuni rumori et desordini che sono acascati in questo paese, non senza causa di compagnia havemo visitato tutta la villa et dato ordine a quel tanto che m'é parso sia bisogno di provedere et fare; et ancora il detto Signor conte ha dato ordine che si proveda di monutione per vivere, si di fieno come di [lacuna] acciò si venisse un affare (et il detto Signor conte sucurendo questo luogo con cavallaria di gente di Borgogna) che ne si trova da poter vivere. Et di già ha dato ordine a tutti questi affari, dove che lo trovo molto risoluto, et il suo procedere non si puol dire se non che sia da un galant'huomo et buon soldato, et

patente ducale del 1567 dirà « molto diletto architetto mastro Oratio Pachiotto »), scritta appunto da Bourg, dà notizie sui lavori al castello (non era ancor iniziata la costruzione della cittadella) e riferisce insieme su movimenti degli Ugonotti: la figura dell'ingegnere vi assume una consistenza tecnico-politica di gran lunga superiore a quella di un semplice progettista e direttore di cantieri [14].

Un altro ingegnere che operò, con mansioni, potremmo definire, « direttive », fu Ferrante Vitelli. Più che un ingegnere è quasi un « grand commis » che agisce per gli incarichi più disparati, anche se la carica ufficiale conferitagli dal Duca è di « sopraintendente generale di nostre fortezze » Ai suoi comandi agiscono altri ingegneri militari quali Ambrogio Fronda (o Ambrogio da Urbino), Gabriele Busca, Cesare e Bastiano Poncello. Era uomo ben giudicato; infatti una lettera di G. B. Guarini, residente di Ferrara a Torino dice che « il signor Ferrante Vitelli... qui è tenuto grandissimo ingegno nelle fortificazioni » [15]. Sappiamo da una lettera non firmata, ma che il contesto rivela essere di un suo aiuto, che esistevano dei libretti con suoi disegni per fortificazioni [16], così come esistevano sessanta « bellissimi disegni », che questo aiuto fece per il Duca di Savoia alla morte dello stesso Ferrante Vitelli (forse copie di suoi progetti?).

Dalle « Lettere particolari », Vitelli, conservate presso l'Archivio di Corte, si rilevano molti dei movimenti e contatti dello stesso. Il giorno di Natale del 1572 egli visitava Montmélian (la piazzaforte savoiarda, celebre per gli assedi sostenuti agli inizi del '700), che giudicò fortezza sicura. L'indomani si recava a Bourg e a La Nunziata (Rumilly). Spediva quindi due lettere di Bastiano Poncello, architetto a Bourg, concernenti le palificazioni esterne e la messa a difesa del forte. I lavori a Bourg-en-Bresse dovevano procedere a rilento se, nell'aprile 1573, il Vitelli dava notizia al Duca di lettere di Bastiano Poncello, Alessandro Resta, Gabriele Busca relative alla rovina del bastione di San Nicola.

---

le gente de la villa li portano un grand'honore, et fin hora l'é amato assai da questo populo. In quanto alli rumori si è presentito da più bande come li Uguenotti de Lione fanno grandissima fanteria su questa villa di Borgo, per unirsi poi con Geneva; et un mercante habbitante in Lione molto mio amico, mi ha fatto intendere come lui si è ritrovato in certi luoghi dove si teneva certi propositi da Ugunotti come, nanzi che fosse gran spatio di tempo, che vedessimo andare la Brescia [pro Bressa] com'hano visto Lione, et che sano bene quello che dicono. Et di già perché V.A. sappi, al in torno di Borgo è stato gettato per terra due belissime croci di pietra et non si po trovar ancora il malfattore. Sì che V.A. po considerare come le cose passano et mi dubbito che non intravenghi assai, come si suol dire haver li nemici in casa, che mi asiguro che la maggior parte de le genti di questa villa sono Ugonotti marci; però mi consolo che il signor conte la piglia per la bona strada et sopra ciò non me dirò altro. La lettera che il Signor Negrone scrisse per conto de le mie provisione non mi ha servito de niente et così non ho fatto niente, et con questo humilmente faccio la riverenza a Vostra Altezza pregando il sommo Dio ch'in lunga et prospera felicità la conservi sempre. Di Borgo oggi il dì 12 februaro 1564. Di Vostra Altezza humilissimo servitore Oratio Paciotto ».

[14] Per Bourg-en-Bresse e il suo forte si vedano le lettere di Alessandro Bastiano e Francesco Battaglino in A.S.TO., Corte, Lettere particolari, mazzo B 5.

[15] Cfr. A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte* (*Schede Vesme*), Torino, 1963, vol. II, p. 485, alla voce « Fronda Ambrogio ».

[16] A.S.TO., Sezioni Riunite, Arch. Camera dei Conti, Lettere missive, miscellanea.

Egli ne reputava inutile il ripristino in terra e proponeva la sostituzione di una cortina in muratura. Una lettera da Torino dà notizia di un viaggio in Fiandra del Vitelli, di suoi contatti col Duca d'Alba, col Duca di Lorena ed il tesoriere di Bruxelles. Vitelli aveva visitato i forti di Anversa e Thionville di cui riportava i disegni, così come aveva ottenuto da suo zio (Chiappino Vitelli) il segreto della tempra dei corsaletti in acciaio. Aveva pure dato un parere per il forte della Motta (pro: Motte) in Lorena, di cui si conserva un disegno all'A.S.TO, Corte, Biblioteca Antica, volumi di Architettura Militare (così come della cittadella di Anversa). Sia all'andata che al ritorno visitò la cittadella di Bourg dove ebbe contatti con il Busca da lui giudicato miglior ingegnere di altro non nominato, ma indicato come autore di una dispendiosa casamatta [17].

6. *Una famiglia di architetti: i Poncello.*

Tra il 1560 ed il 1575 si ritrova operosa al di qua ed al di là dei monti una intera famiglia di architetti genovesi, al servizio di Emanuele Filiberto: i Poncello [18].

Nel 1561 una patente ducale concerne [19] « mastro Dominico Poncello cittadino di Genova il quale da sua tenera età sempre ha speso il suo tempo in honeste e lodate opere ». Aveva quest'ultimo disegnato e costruito le fortificazioni difensive di Nizza a Mont'Albano e a Villafranca, « sì che venendo grande armata de Turchi per soggiogar il detto nostro porto, poi che hebbero veduti e riconosciuti gli porti anchor che non fossero perfetti et atti alla difesa, desso forte non hebbero animo di salerlo ». Dopo averlo indicato come « Architetto

[17] Cfr. Cambiano di Ruffia, *op. cit.*, col. 1176: nel 1569, « Emanuele Filiberto fece dissegnar alla terra di Borgo (in Bressa) una cittadella con cinque balloardi e cortine reali, simile a questa di Torino, la quale poiché fu ridotta da poter far diffesa, fu provista di presidio, artiglierie, et ciò che bisognava. Fece anco dissegnar un'altra fortezza un miglio discosto da Remigli (pro: Rumilly) verso Geneva, la quale si cominciò di pietra da taglio che riusciva opera bella et mirabile, ma di grandissimo costo, tanto a finirla, come poi a volerla mantenere ben guardata; che, per esserne grande il recinto, vi bisognavano molti soldati a guardarla, sì che, facendo levar mano all'opera, vi fé poi fabbricar un picciolo forte dentro ».

[18] La figura dei Poncello o Ponzello è stata ben illustrata da Ennio Poleggi, in *Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento*, Genova, 1968, dove sono messe in evidenza le connessioni fra l'attività dei Poncello nel Genovesato e quella nel Ducato di Savoia. Nello scorso secolo queste connessioni non erano state riconosciute. Infatti C. Promis ne *Gli ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte dal MCCC all'anno MDCC*, Torino, 1871, ne parla con numerose inesattezze e li definisce più costruttori che ingegneri.

Dallo studio del Poleggi emerge come i Poncello avessero avuto una parte importante nella progettazione della genovese Strada Nuova in luogo dell'Alessi, cui la tradizione aveva attribuito la paternità sia dell'idea complessiva, sia dell'ultimo edificio della strada.

I Poncello erano originari di Caravonica in Valle d'Oneglia. Tra di essi ricordiamo Govanni, uno dei massimi protagonisti di « Strada Nuova ».

[19] A.S.TO., Sezioni Riunite, Patenti Controllo Finanze, 1561.

nostro generale per tutti nostri stati », il Duca lo costituiva (con i suoi eredi) cittadino di Nizza e nobile del Sacro Romano Impero. Nel 1560, Domenico Poncello, già qualificato come architetto ducale, aveva ricevuto l'incarico di costruire la cittadella di Vercelli.

Il Poncello doveva avere due figli, Bastiano e Cesare. Ritroviamo tracce della loro attività in un pagamento di stipendi, l'8 luglio 1571 [20]: il 30 ottobre vengono pagati 75 fiorini « a notre bon ami et fidel architecte m.r Sebastien Poncel » per lavori a Bourg-en-Bresse (si veda sopra quanto si è accennato riguardo al Vitelli e alle fortificazioni di quella piazza); sempre nello stesso anno vengono pagati 75 fiorini ad un Poncello (quale?) per un viaggio a Ivrea, così come viene concessa una pensione al « ben diletto e architetto nostro mastro Dominico Poncello, cittadino di Genova ».

7. *Ascanio Vitozzi.*

È l'unica figura, fra gli ingegneri militari operosi nel Cinquecento, nella Padania subalpina, che travalichi i limiti dell'area piemontese-savoiarda, soprattutto per gli apporti dati all'architettura civile e religiosa. Nel contempo esercitò una intensa attività nel campo della ingegneria militare, dell'urbanistica e della sistemazione del territorio. Sul Vitozzi disponiamo dei lavori del Carboneri e della Scotti [21], vi sono però ancora delle notizie che non risultano pubblicate e possono servire a completare il quadro in cui operò questo ingegnere, che impersonò veramente con la sua attività le definizioni del Bellucci e del De Marchi [22].

---

[20] A.S.TO., Sezioni Riunite, Patenti Controllo Finanze, 1571.

[21] Cfr. N. Carboneri, *Ascanio Vitozzi, un architetto tra Manierismo e Barocco*, Roma, 1966; A. Scotti, *Ascanio Vitozzi, architetto ducale*, Firenze, 1969.

[22] Per l'opera svolta dal Vitozzi nel cantiere del palazzo ducale a Torino documento fondamentale è il « Conto della Fabbrica del Nuovo Palazzo di S.A. reso dal Mag(nifico) Mastro Giacomo Alberti tesoriere d'essa per gli anni 1584-1585 e 1586 » in A.S.TO., Sezioni Riunite, Archivio Camera dei Conti, Art. 179/3, contenente una prefazione di Carlo Emanuele I, in cui si segnala che l'Alberti, il quale già era stato tesoriere di altre fabbriche, veniva nominato tesoriere del Nuovo Palazzo di S.A. Tra i numerosi pagamenti citiamo: (art. 84) Pagamento all'ingegnere Gabriele Busca nel novembre 1584 per « alquanti lavorati cavar una quantità di pietre ch'erano nel posto per servirsene alla fabbrica di detto palazzo... ». (Artt. 460 e 469) Attestazione dell'ingegner Vitozzi « d'haver assistito a pagamenti » 28 luglio 1585. (Art. 506) Il pittore Ottaviano Sermino dipinge sette grandi quadri, come risulta da una lista sottoscritta dall'auditore Gina, Alessandro Ardente e Giacomo Rossignolo ed anche da attestazione del Vitozzi (6 luglio 1585). Non citato nelle « Schede Vesme ». (Art. 584) Giovanni Caracha pittore « fiammengo »: dieci quadri da mettere nel salone (fattura sottoscritta dai mastri auditori e da Ascanio Vitozzi), 6 luglio 1585. (Nelle « Schede Vesme non è citata la sottoscrizione di Vitozzi). (Art. 565) 28 novembre 1585. Pagato a mastro Luigi Vanello « piccapietra » per tante pietre di San Mauro da lui fornite e lavorate per far « balaustre sopra la ponta del bastione degli Angeli a tanto accordati dal signor mastro auditore e dal Signor Ascanio Vitozzi con esso Vanello ». (Art. 662) « All'ultimo dicembre 1586 » si paga a « Mastro Dominico Paterno per haver disfatto e poi ritornato a far

8. *Le attività militari del Vitozzi.*

Fonte inedita sulle attività di ingegneria militare svolte dal Vitozzi sono le lettere del cavalier Ponte (probabilmente governatore di Pinerolo) conservate in A.S.TO, Corte, Lettere Particolari, mazzo 57. Da esse si traggono anche numerose notizie sulla vita quotidiana nei forti e sulle disagevoli condizioni dei soldati che vi erano alloggiati.

Queste lettere e le notizie fornite dalle informazioni dell'*Historico discorso* si riferiscono alla guerra fra Savoia e Francia, scoppiata in seguito alla conquista del marchesato di Saluzzo, guerra che durò dal 1589 al 1601 [23].

---

il coperto della torre della fontana vicino alli Molini a Portapalazzo a tanto e la fattura accordato per il mastro auditore e dal Signor Ascanio Vitozzi ». Questa torre esisteva ancora nell'800 e vi si facevano esperimenti di idraulica, come è detto nel *Dizionario Geografico* del Casalis alla voce « Torino ». (Art. 663) Mastro Bernardino Quadro ha alzato la muraglia della torre sudetta per ordine del Sig. Ascanio Vitozzi. (Art. 885) Mastro Pietro Tabanino demolisce 20 trabucchi di muraglia « ch'erano fatte far nelle fondamenta dentro al novo pallazzo conforme al dissegno del Ingegnero » (Vitozzi?). (1125) Pietro Antonio Vanello « piccapietre, per tante opere di marmore da lui fatte et fornite per servitio di S.A., particular[mente] notate in una lista a detto ordine alligata, sottoscritta dal Sig. Ascanio Vitozzi », 8 dicembre.

[23] Le lettere del Ponte sono anche importanti per le numerose notizie su demolizioni e riparazioni di forti. Si legge infatti il 15 luglio 1590: « Credo che fra tre giorni Miradolo serà talmente abbasso che non apparerà più vestigio, poiché oggi l'hanno talmente disfatto, che poco più avessero fatto sarebbe finito ».

Dalla fonte del Cambiano di Ruffia sappiamo che nel 1590: « Il duca di Pernone era andato a combattere Antibo (Antibes era una delle piazze conquistate da Carlo Emanuele I nella campagna sul litorale provenzale e fortificate dal Vitozzi) con quattro mila fanti et seicento cavalli, otto pezzi d'artiglieria; dentro v'era restato per governatore il colonnello Aymo di Scalenghe, de conti di Piossasco, col suo reggimento di due mila fanti incirca, et vi si ritrovava ancora il capitano Ascanio Vitozzi, romano, ingegnero, per far riparare ove bisognava. Con tutto ciò, dopo haver aspettati alquanti tiri d'artiglieria, fu il loco reso a vita et baghe salve ». È l'inizio di un frenetica attività per il Vitozzi, che vediamo menzionato più e più volte dal Cambiano di Ruffia.

In una lettera scritta da Bricherasio il 22 dicembre 1594 viene citato il capitano Ascanio (Vitozzi), il quale era stato richiesto di consiglio da parte del Ponte sul possibile tradimento di un alfiere, che avrebbe potuto introdurre il nemico nel forte stesso. Il Ponte lamenta in questa lettera le condizioni di vita nel forte: le truppe non dispongono di necessari alloggiamenti e dormono nella neve, a causa della quale e del gran freddo, e per la scarsità di soldati, gli ufficiali sono obbligati a montare la guardia.

Nel 1596, da Pinerolo (dove una notte un presunto attacco dei francesi era risultato essere un gruppo di lupi nel fossato del castello, i cui occhi gialli parevano le miccie degli archibugi accesi), il Ponte dà notizie della situazione costruttiva delle opere di difesa esterne al forte; il 14 luglio 1597 sempre il Ponte riceve ordini per l'attacco al Monginevro ed a Pragelato. Il tutto si risolverà in un insuccesso lamentato dal Vitozzi nella lettera riportata dal Carboneri nell'opera citata. Nell'istruzione ricevuta dal Ponte (probabilmente stilata da Carlo Emanuele I) vengono anche indicati i compiti del Vitozzi: « a questo effetto è necessario che Ascanio Vitozzi vi vadi et dove a lui parerà meglio farlo, fortifficarsi al Monte Ginevro et Pragellà »; si devono « far travagliare tutti quelli della Valle sia per amor o per forza », però soggiunge il Duca: « non far malo trattamento a paesani et massime a quelli della Val d'Ors (pro: val Dora), perché sono affettionati e bisogna servirsene ». (Cfr. A.S.TO., Corte: Fabbriche e Forti-

9. *Il taglio del Tanaro.*

Nel 1587 Ascanio Vitozzi venne inviato ad Asti per stendere un « tippo », ove risultasse il nuovo tracciato su cui doveva essere deviato il Tanaro. Questo per evitare che il fiume, durante le periodiche alluvioni, arrecasse danni rilevanti alle terre dei dintorni di Asti.

Le vicende che seguirono si protrassero per parecchi mesi e procurarono notevoli fastidi all'orvietano, come si potrà rilevare nella corrispondenza più oltre citata. Il 18 ottobre 1587 era stata scritta una « Minuta della cessione fatta dal duca Carlo Emanuele Primo a favore di Giovanni Maria Cauda, del sito dell'alveo vecchio del fiume Tanaro per l'estenzione ivi espressa, con tutte le rive, e geiretti all'intorno d'esse non attesivi, sovra il finaggio, e territorio d'Asti, mediante la somma di scudi 1000 da pagarsi alli particolari della Compagnia del Moleggio di detta Città, e con obbligo di pagar il sito, che si occuperà per il nuovo alveo di detto Fiume e particolari interessati, e sotto l'osservanza di diverse altre condizioni ivi espresse » [24]. Da questa lunga memoria risulta come su richiesta dell'amministrazione comunale di Asti, per evitare i danni che il Tanaro infliggeva alle mura della città, si erano incaricati il governatore di Asti, Valperga di Masino, il consigliere di stato signore della Croce e il Barone di Chiaransonay, unitamente all'ingegner Gerolamo Porteggiani, perché provvedessero a far deviare con un taglio il corso del Tanaro all'altezza del luogo chiamato La Morra. Nel mese di dicembre di quello stesso anno veniva inviato Ascanio Vitozzi a verificare lo stato di avanzamento dei lavori. Durante la sua permanenza ad Asti egli inviò ad Alessandro Asinari tre lettere in cui narrò le disavventure che ebbe con la comunità e le autorità astigiane. Dette lettere sono la riprova, se ve ne fosse la necessità, della capacità del Vitozzi ad affrontare i compiti più disparati che gli venivano sottoposti.

Nella prima delle tre il Vitozzi segnala di essere stato in attesa della venuta dell'Asinari in Asti (dato che i tagli al Tanaro erano già iniziati e sarebbero stati di soddisfazione dell'Asinari stesso). Detti lavori però procedevano alquanto lentamente; sarebbe stato quindi opportuno che l'Asinari sollecitasse una lettera autografa del duca Carlo Emanuele I, perché gli stessi lavori venissero accelerati. Vitozzi alloggiava all'osteria della Croce Rossa (dove era sistemato con servitore e cavalli), con una spesa di due ducati al giorno. Sarebbe rimasto sino a quando fossero durati i denari ricevuti dal Duca. Sarebbe poi tornato a

---

ficazioni, mz. 21, n. 14). Il 28 luglio il Ponte scrive al veedore « ieri con il parere del signor Carlo Roero et cappitano Ascanio (Vitozzi) si è fatto tutti interime l'incluso discorso acciò V.A. trovandolo bono comandi quello trovarà meglio esser servitio di V.A... ». In una lettera del 26 marzo 1598 diretta al Ponte si parla di « Vitozzi giovine » (il nipote Vitozzo Vitozzi) che deve far fare le necessarie riparazioni al forte (di San Giovanni di Pragelato?), « che era mezzo cascato ». Contiene pure l'ordine di dare gente al capitano Vitozzi per le riparazioni, poiché si era reso disponibile il denaro per quello scopo. Ancora, nel 1599 « L'historico discorso » parla della venuta dei piemontesi a San Damiano Macra con il capitano Ascanio Vitozzi, « ingegnere di Sua Altezza ».

[24] Cfr. A.S.TO., Corte, Provincia d'Asti, n. 20.

Torino (qualora non fossero giunti aiuti) lasciando istruzioni scritte per il proseguimento dei lavori. Pensava che la sua partenza sarebbe stata di danno per il buon andamento dei lavori, accusava anche la città di pigrizia sia per i pagamenti che per gli scavi, rimaneva in attesa di notizie dell'Asinari.

Questa lettera è l'inizio di una serie di lamentele che si incrementano nella seconda, dove il Vitozzi segnala che per le ristrettezze di denaro ha rinviato il suo aiutante a Torino mentre egli resta come « pegno » alla Croce Rossa. Essendo arrivato il conte di Masino, per controllare i lavori, pensa di ritornarsene con lo stesso. Segnala anche un incontro tra il Cacherano, il Mombarone ed il Cauda, pare, per i pagamenti dovuti al Duca per la vendita dell'alveo vecchio del Tanaro. Informa anche di una questione sorta con il capitano di giustizia per una bastonatura che il Vitozzi è accusato aver propinato ad una donna (fatto negato dallo stesso), ed anche per questo chiede aiuto, altrimenti il fardello del Tanaro unito a questa vicenda lo farà cadere a terra.

La terza lettera [25] può essere intitolata « del Vitozzi da 4 fiorini », per l'intercalare usato dall'ingegnere orvietano. Si tratta di un lungo ed amaro sfogo illuminante sulla condizione umana di questi uomini posti al servizio di uno stato che era famoso per pagare male i suoi collaboratori.

Si legge la colorita descrizione del Consiglio della Città di Asti dove un barone (forse il Chiaransonay) prende le difese del Vitozzi, ricordando agli astigiani che questi è ingegnere ducale, inviato su loro richiesta e preghiera. Per tutta risposta Daniele Cacherano, uno dei tre associati a questa operazione, dà di piglio alle palle per la votazione e le scaraventa in testa al povero barone. Segue poi una lunga descrizione, che più che epistolare pare quasi « telefonata » al destinatario della lettera. Irato per la mancanza di denaro e per il cattivo trattamento subìto Vitozzi esclama: « Sto per dire che do al diavolo il Vitozzi, l'architettura, l'ingegneraria, le guerre in che si è trovata, la nobiltà, la virtù et il malore che mi piglia per aver contradetto al Pertigiani (pro Porteggiani) [26]; il passar quest'acque mi sarò redutto a fiorini 4 il giorno ». Seguono poi un gustoso dialogo con l'oste relativamente ai denari dovutogli per la pensione, l'indicazione dello stato dei lavori e cenni sull'umore della popolazione nei suoi riguardi. Chiude la raccomandazione di essere presto visitato se non si vuole trovarlo per strada che ritorna a Torino.

La vicenda ebbe un seguito nel mese di giugno del 1588 ed è rilevabile tramite una lettera scritta da Giovanni Cauda al Duca intitolata « Lettera di Giovanni Maria Cauda, con cui informa S.A. dei contrasti, ch'egli incontra cogl'Astiggiani nel dar esecuzione all'impresa della diversione del Fiume Tanaro » [27]. In essa il Cauda narra dei disaccordi sorti con gli altri partecipanti

---

[25] Nella terza lettera è indicato un pagamento a cui fa cenno anche la biografia del Carboneri.

[26] Sull'attività del Portigiani cfr. A Scotti, *op. cit.*

[27] Cfr. per il testo di queste lettere B. Signorelli, *Le lettere missive alla Camera dei Conti presso l'Archivio di Stato di Torino* in « Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento », Atti del Convegno, Genova, 1975.

all'impresa e della commissione affidata « al signor Vittoci » che auspica serva a sistemare questa impresa.

Non ci è noto il seguito della vicenda, anche perché il Vitozzi non pare avervi avuto altra parte; restano però le tre lettere veramente importanti e splendide per la comprensione del carattere dell'orvietano [28].

10. *Gli ingegneri lombardi.*

L'apporto degli ingegneri lombardi all'area sabauda nel Cinquecento è cospicuo: ricordiamo tra di essi Gabriele Busca, Jacopo Soldati, Alessandro Resta [29], tutti a diretto servizio del Duca; altri, fra cui il luganese Giorgio Palearo Fratino e Martino Bassi, operano sia in Monferrato, sia nelle terre del Piemonte orientale già spettanti allo stato di Milano. Fonti interessanti, oltre che nell'Archivio di Stato di Torino (Sezioni di Corte e Riunite), sono reperibili nella Raccolta di Francesco Bernardino Ferrari, conservata alla Biblioteca Ambrosiana [30].

Tra le varie opere così documentabili possiamo citare i lavori di deviazione del Cervo presso Vercelli e la costruzione di una roggia per la pulizia della città, in cui risultano interessati Ascanio Vitozzi, Jacopo Soldati, Gerolamo Porteggiani ed una serie, appunto, d'ingegneri lombardi [31].

---

[28] Cfr. A.S.TO., Corte, Provincia d'Asti, n. 20.

[29] Non si accenna qui ai tanti interventi del Soldati e del Resta (su quest'ultimo si veda: A. Lange, *Le carte topografiche di Alessandro e Vermondo Resta, del 1575, per la Zona del Gaio fra Carmagnola e Carignano*, in AA.VV., *Carignano, appunti per una lettura della città*, cit., vol. I). Entrambi diedero un notevole contributo alle sistemazioni idrauliche del Ducato. Ricordiamo una lettera dei Soldati in A.S.TO. Riunite, Lettere alla Camera dei Conti, non firmata, ma riconoscibile per la personale calligrafia in cui vengono esposte istruzioni per il drenaggio del Po nel tratto torinese. Dello stesso Soldati e del Resta sono numerose lettere sulla sistemazione del Naviglio di Bra (A.S.TO., Corte, Lettere Particolari, Resta, mz. 27; in A.S.TO., Corte, Provincia di Fossano, mz. 21, n. 1, mz. 4 n. 17) così come per la fabbrica del forte di Savigliano dello stesso Resta. Si veda pure in A.S.TO., Corte Lettere Particolari, lettera di Paris Provana che accenna al ponte di Fossano, opera sempre del Resta (a questo ponte si riferisce il disegno in A.S.TO., Sezioni Riunite, Archivio della Camera dei Conti, art. 666).

[30] Cfr. M. L. Gatti Perer, *Fonti per l'architettura milanese dal XVI al XVIII secolo: Francesco Bernardino Ferrari e la raccolta dei documenti e disegni*, in « Arte Lombarda », 1964, anno IX, e 1965, anno X. Specificatamente vi è ricordato « Lo scrupolo con cui Francesco Bernardino Ferrari ricercò « il valente architetto che seppe ideare le bocche che estraggono acqua dai Navigli di Milano ». Maria Robecco, ingegnere collegiato e regio camerale, comunicò al Ferrari alcuni manoscritti del suo archivio, da cui questi conobbe « che l'inventore fu un certo Giacomo Soldati... che pose in esecuzione il suo ritrovato fra gli anni 1570 ed il 1680 (?) in varie volte ». (Cfr. *Arte Lombarda*, 1964, IX, 1, p. 130). Aggiunge la Gatti Perer: « ciò può a nostro avviso dimostrare che la componente michelangiolesca era presente ed anche applicata dagli ingegneri militari alla fine del '500 e durante il '600 ed è considerazione questa da cui possono derivare utili conseguenze anche per la migliore precisazione del clima culturale di Milano e della Lombardia » (*ibid.*, p. 132). Sulla base dei registri della Raccolta Ferrari pubblicati dalla Gatti Perer si può identificare una serie di opere eseguite in Piemonte (nell'attuale accezione geografica) da ingegneri lombardi.

[31] A Vercelli, in epoche successive, vennero effettuati lavori di sistemazione del Fiume Cervo (cfr. A.S.TO., Corte, Provincia di Vercelli, mz. 3, anni 1554-1584, e mz.

11. *Casale ed il Monferrato.*

Il « non Piemonte » come è stato definito il Monferrato [32] è uno dei poli su cui si esercita l'attività degli ingegneri militari nel Cinquecento. Non Piemonte per le tangenze con le vicine terre di altre regioni e per l'intervento di signorie esterne, quali i Paleologi ed i Gonzaga. Questi ultimi assunsero il diretto governo del Monferrato dopo il trattato di Cateau Cambrésis. L'omologo di Emanuele Filiberto, il marchese Guglielmo, fortificò il vecchio castello dei Paleologi in Casale impiegando un ingegnere militare di vaglia: Giorgio Palearo Fratino [33], che nelle fortificazioni di Cagliari compirà una delle più belle opere dell'architettura militare del Cinquecento italiano.

Ma non solo il castello e più tardi la Cittadella di Casale, ma anche l'insieme del territorio, sono luoghi deputati dell'attività ingegneresca, a riprova dell'attenzione che vi posero i Gonzaga [34].

4, n. 17), con interventi di ingegneri al servizio sabaudo e con altri provenienti dal Milanese. Ce lo testimonia « L'appologia del Conte Alfonso Langosco Motta, in diffesa non solamente di se stesso ma etiandio del collaterale Ayazza e Filiberto Gattinara suo compagno, nell'opera di formare una roggia ad utile e pulizia della città di Vercelli », datata 1583, sempre nello stesso anno Giovanni Ambrosio Robiate, ingegnere milanese, formava per conto del collaterale Ayazza un computo per l'opera sopra accennata, a cui sono da aggiungere dei pareri sempre stesi dallo stesso Robiate. Inclusa in detta « appologia » è una lettera dell'Ayazza del 13 Gennaio 1584: « Illustrissimo Signor Nipote Honorando, (... omissis) Dimani procurarò la provisione per mandar costà il Soldati, il che mi assicuro che darà occasione di dar fuoco alla bombarda, et di spinger qua qualcuno ». Non soddisfatto, scrive due giorni dopo: « Con tutto ciò ho concertato con il magistrato (il Magistrato Generale delle Acque, negli Stati di qua dai Monti, *n.d.a.*) mandi costà il Portiggiani mio amicissimo, ex officio, et per far le cose salde, hoggi farò citare i Sindaco ». Deduciamo da queste lettere che l'Ayazza conosceva molto bene gli ingegneri sabaudi; in una lettera precedente dell'8 Gennaio 1584 citava un disegno del signor Ascanio (Vitozzi). Il quale Vitozzi ritroviamo operoso per Vercelli insieme con altri ingegneri lombardi all'inizio del '600. Datata 9 Settembre 1600 è una lettera del Vitozzi con un parere sulle fortificaizoni di Vercelli (A.S.TO., Corte, Provincia di Vercelli, mz. 4). Nel 1604 esistono sei lettere del Barca ed un parere, datato febbraio 1603, firmato dagli ingegneri milanesi Giovanni Francesco Sitoni, Giovanni Pietro Robiato, Alessandro Bisnati, Aurelio Trezzo, Giovanni Bernardo Brambilla, Giovanni Lelio Burio. Dello stesso anno (23 Agosto 1603) è un parere del « publico ingegnere di Milano » Pietro Antonio Barca; di due anni posteriore (28 Aprile 1605) è « il parere et ordinatione del Cappitano Ascanio Vitozzi per la divertione del fiume Servo (pro Cervo).

[32] Cfr. V. Comolli-Mandracci, *Studi di Storia dell'urbanistica in Piemonte*, in « Studi Piemontesi », novembre 1973, vol. II, fasc. 2.

[33] Cfr. B. Signorelli, *Note di architettura militare*, cit.

[34] La categoria « Monferrato-Materie Economiche » in A.S.TO., Corte si rivela una miniera preziosa di notizie e disegni, alcuni citati in questo studio. Vi è l'attenzione alla tecnologia bellica con il disegno delle « Piste della Polvere della Cittadella »; vi sono i problemi irrigui sottintesi nei disegni concernenti il Po, fra di essi il bellissimo « Tipo delle differenze vertenti fra Pomaro, Bozole, Valmacca dominio di Monferrato e Valenza e Frascarolo Dominio di Milano » qui riprodotto. Anche la corrispondenza, riportata nelle « Materie Economiche », si riferisce ad opere eseguite verso la fine del secolo; dopo l'uscita dalla comune del Savorgnan, sono soprattutto il Sorina e il Faciotto che si occupano di sistemazioni idrauliche. L'uso delle acque non era solo volto

12. *Ulteriori sviluppi.*

Nel XVII secolo l'attività degli ingegneri militari sabaudi si diversificò ulteriormente. Poté persino accadere che fossero incaricati di curare l'arredamento di qualche edificio o apparato fittizio, cointeressati nella messa a punto di spettacoli teatrali [35], o adibiti a cospicui rilevamenti topografici.

Alcuni di questi ingegneri furono impiegati come disegnatori per quella grandiosa impresa editoriale, e promozionale, della dinastia, che fu il « Theatrum Statuum Sabaudiae ». È la riprova dell'importanza avuta da questa categoria nella costruzione delle strutture portanti del ducato subalpino.

Questa lunga attività degli ingegneri militari e civili piemontesi ebbe una continuazione nel '700. Il Regno di Sardegna poté, per il loro tramite, impostare strutture che non caddero con la fine del regno medesimo. Infatti anche durante l'Impero Francese operò una schiera di elementi capaci ed intelligenti, tra i quali Carlo Mosca, allievo di quella École Politechnique parigina la cui metodologia d'insegnamento si sarebbe diffusa in gran parte dell'Europa, creando le premesse per la grande rivoluzione tecnologica ottocentesca.

---

all'irrigazione, ma anche a fornitura di forza motrice per impianti industriali, quali i « moleggi, ...piste da carta, macchine per segar legnami » di cui tratta una lettera del 6 giugno 1596 (*ibid.*), con relazione al duca Vincenzo I, riguardo « all'impresa proposta da Giovanni Vasino ». Le massime attenzioni sono però rivolte alla cittadella di Casale, che si rivelerà strumento indiretto della rovina dei Gonzaga. Tale opera comportò tuttavia la possibilità di opere connesse, che avrebbero dovuto produrre buoni risultati per l'agricoltura e l'industria. In una « Istruttione del Consiglio di Monferrato al segretario Mauro », del 7 giugno 1597, dopo accenni ai lavori della Cittadella, si propone un « taglio o roggia per dar acqua alli fossi di questa Città et Cittadella, irrigar campi di questi fini, et far macchine diverse per servigio dello Stato ».

[35] Cfr. in A.S.TO., Sezioni Riunite, Arch. Camera dei Conti, art. 669, Lettere Missive, la lettera di Carlo Castellamonte del 10 giugno 1636 relativa alla tessitura di tele per Madama Reale e sempre nelle Lettere Missive il testo di una « sceneggiatura » destinata ad uno spettacolo di corte, non firmata ma opera probabile di Filippo d'Agliè, in cui sono citati i due Ingegneri.

VITTORIA MOCCAGATTA

LA CHIESA DEI SANTI MARTIRI DI TORINO. INSERTI DI TARDO CINQUECENTO NELLA SETTECENTESCA SISTEMAZIONE DEGLI ARREDI DI SACRESTIA. GIOVANNI TAURINO INTAGLIATORE

Nel Bollettino della S.P.A.B.A. del 1971-1972 ritornavo sulla sacrestia della chiesa dei Santi Martiri di Torino per trattare in modo specifico della decorazione e dell'arredo [1], dopo averne già in altra sede precisato i vari contributi architettonici [2]. Tuttavia allora tralasciavo il benché minimo accenno ai due confessionali; in quanto i quattro intagli applicati sulla parete interna, due per ogni mobile, rispettivamente uno al di sopra del sedile del confessore, l'altro al di sopra dell'appoggio per il penitente (fig. 1), mi ponevano interrogativi cui non ero in grado di rispondere; presentandosi piuttosto coevi all'età tibaldesca, al tempo cioè dei primi lavori costruttivi della chiesa (ultimo quarto del secolo XVI) [3], che non ideati al tempo della sistemazione architettonica dell'ambiente, della decorazione, degli arredi, nella sottile regia d'insieme settecentesca [4].

Chi mai poteva esser stato l'intagliatore di quelle sculture; quale la prima, altra ubicazione di esse, che denunciano anche i bulloni, con cui furono applicate ai confessionali? Via via che mi ponevo questi problemi, sempre mi ritornavano alla mente sculture eseguite su disegni del Tibaldi, « *Pellegrino Pellegrini, l'Architetto di S. Carlo* » [5], negli altari del Duomo di Milano; ma per

---

[1] V. MOCCAGATTA, *La chiesa dei Santi Martiri di Torino. Architettura, decorazione, arredo*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », N.S., Anno XXV-XXVI, 1971-1972, pp. 91-98.

[2] V. MOCCAGATTA, *Bernardo Antonio Vittone. Problemi attributivi e nuovi contributi*, in « Palladio », Anno XIX, n. I-III, Gennaio-Settembre 1969, pp. 38-47.

[3] V. MOCCAGATTA, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, pp. 33-34; ID., *La chiesa dei Santi Martiri, ...*, 1971-1972, pp. 67-69; p. 78 e nota 29.

[4] V. MOCCAGATTA, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, pp. 90-97.

[5] È il titolo di un'opera dedicata al Pellegrini: G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini « l'Architetto di S. Carlo » e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano, 1939.

convincermi ogni volta che, al confronto, i quattro tondi della sacrestia torinese rivelano ben altra qualità di esecuzione; l'intagliatore vi ha trattato il legno come una materia duttile, con trasparenze di lume riuscendo a creare la suggestione di un respiro atmosferico dilatantesi, dietro o a lato della scena figurata, fino ad un lontano orizzonte.

Eppure tra le fonti nessuna, ch'io sapessi, aveva mai fatto cenno a questi eccellenti intagli.

Per altro rileggendo con più attento impegno la *Historia della Venerabilissima Compagnia della Fede Catolica* del conte Emanuele Tesauro [6], mi si fissò nella mente con particolare risalto la lode entusiastica che il Tesauro tributava a «que' Taurini» che per la chiesa dei Santi Martiri avevano, a spese dei Confratelli di San Paolo, intagliato in legno « quel tanto ammirato Ornamento dello ALTAR PRINCIPALE » [7]; « que' Taurini, che venuti di Alemagna, furono in questo genere sì gran Maestri, che tolsero a' discepoli la speranza di pareggiarli » [8]. E il Tesauro descrive poi minutamente l'altare [9], per concludere: « Ma benché quel lavorio sia di legname, non invidia pertanto i Marmi à Paro: facendo vedere, come una vil materia possa divenire impretiabile » [10].

L'altare più non esiste, sostituito a metà Seicento da altro in marmo, di Tommaso Carlone [11]; e intorno al 1730 da altro ancora disegnato da Filippo

---

[6] *Historia / della Venerabilissima Compagnia / della Fede Catolica, / sotto l'Invocatione / di San Paolo / Nell'Augusta Città di Torino / Descritta dal Conte / D. Emanuele Tesauro / Cavalier Gran Croce de' SS. Mauritio e Lazaro, / Patritio Torinese /*, Torino, 1657.

[7] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 172. Si tratta del primo altar maggiore della chiesa dei Santi Martiri, ancora limitrofo alle cappelle di San Paolo (sul lato destro) e delle Umiliate (sul lato sinistro), le sole fino ad allora costruite. Risulta dalle *Litterae Annuae* che dal 1613, solo dopo ch'erano state costruite le altre due cappelle laterali, di Sant'Ignazio (sul lato sinistro) e di San Francesco Saverio (sul lato destro), era « cominciata la fabrica della capella grande » (Annuae, 1613, p. 101); nel 1619 era terminata anche quest'ultima parte della primitiva chiesa (Annuae, 1619, p. 155).

[8] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 173.

[9] « ...che fiancheggiato da' grandi Termini in sembianza di Cherubini sostenenti un ricco e figurato Frontispicio; chiude nel mezzo in campo spatioso una Gloria Celeste di maravigliosa scultura. Quivi la Gloriosa Vergine Madre, sedendo in un sublime Trono di nuvoli, fà trono del suo grembo al suo Bambino: e d'ogni'ntorno un tripudio di Angeli sedenti sopra'gruppi di nubi, con diversi musicali'nstrumenti le applaude: e facendo veder l'armonia che non si ode; un finto Paradiso invoglia i riguardanti del vero » (p. 172).

[10] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 173.

[11] La Duchessa Maria Cristina di Savoia, che fece costruire a sue spese il primo altare di marmo della chiesa dei Santi Martiri, ne commise l'esecuzione a Tommaso Carlone; e fu terminato poi, dopo la morte di Tommaso (1667) dai figli Giuseppe Maria e Giovanni Domenico. V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, nota 106 (p. 105).

Juvarra [12]; comunque il giudizio sul primo altare in legno fa onore all'acume critico del Tesauro [13].

In un altro passo lo scrittore riporta l'opera dalla generica attribuzione ai Taurini a quella più specifica di « Fratelli Taurini ». Il Vesme tra le *Schede* una ne ha intestata a « Taurin Giacomo e Giovanni », entrambi figli di quel Riccardo o Rizzardo che, se pur nato a Rouen in Normandia, esercitò il mestiere per la maggior parte della vita in Italia, prima impegnato ad intagliare gli stalli del coro della chiesa di Santa Giustina di Padova (1558-1572), poi quelli del Duomo di Milano (1577-1591) [14]; già lodato a suo tempo dal Lomazzo con espressioni di altissima stima: « Ma di quelli che scolpiscono in rilievo e massime in legno a me basterà nominarne uno, ma che è il più raro che sia oggi nel mondo, chiamato Ricciardo Taurino da Roano di Normandia. Il che si può vedere... nella Chiesa Maggiore di Padova, ove ha scolpito il testamento novo e vecchio intorno al Coro, e nella Chiesa Maggiore di Milano, ove ha scolpito almeno vinticinque istorie della vita di S. Ambrogio, parimenti nelle sedie del Coro » [15].

Di questo così alto giudizio espresso dal Lomazzo sull'opera di Rizzardo col passar del tempo si tramandò poi solo un'eco attraverso brevi cenni di alcuni scrittori, il Caffi, il Varni, il Mariette, il Baldinucci [16]; tanto che ancora nel 1913 l'Hiersche considerava le storie di Sant'Ambrogio dei dossali degli stalli del Duomo di Milano, che spettano almeno per una terza parte a Rizzardo Taurino, e cui attesero dopo la sua scomparsa anche i figli Giacomo e Giovanni, un vero tesoro nascosto, che meriterebbe di essere messo in maggior valore di quanto non sia [17]; e sulla sua scorta il Rocco nel '39 riaffermava che le storie di Sant'Ambrogio « costituiscono un gioiello quasi sconosciuto del Duomo e della nostra arte del XVI secolo » [18].

Per altro in data più recente si è acceso un sempre crescente interesse intorno a questa famiglia di intagliatori con conseguente rimeditazione e riva-

---

[12] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, p. 90 e nota 59; in particolare V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri. Aggiunte attributive, nuove attribuzioni, precisazioni*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », N.S., Anni XXX-XXXI, 1976-1977, pp. 42-43.

[13] Ancora in un volume recente di grande risonanza, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1973, un capitolo veniva intestato: *Tesoro e Arti minori* e affidato alla Cinotti, che ampiamente tratta degli stalli del coro. In particolare per la parte attinente, pp. 274-281.

[14] A. Baudi di Vesme, *L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, (*Schede Vesme*), vol. III, 1968, pp. 1039-1040. Per una più esatta datazione degli stalli del coro della chiesa di Santa Giustina di Padova e di quelli del Duomo di Milano N. Ivanoff, *L'opera di Riccardo Taurino*, in « Il Duomo di Milano », Milano, 1969, pp. 257-263; Id., *Sculture e Pitture dal Quattrocento al Settecento*, in « La Basilica di Santa Giustina », Castelfranco Veneto, 1970, pp. 224-271.

[15] Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, cap. XXXVIII (I ediz. Milano, 1591), II ediz. Bologna, 1785, p. 144.

[16] Circa i riferimenti a questi autori: P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII*, in « Archivium historicum Societatis Jesu », Roma, 1952, note 48 e 49 (pp. 28-29).

[17] W. Hiersche, *Pellegrino de' Pellegrini als Architekt*, Parchim i. M., 1913.

[18] G. Rocco, *Pellegrino Pellegrini...*, 1939, p. 112.

lutazione delle opere. Una sistematica ricerca archivistica fu la base insopprimibile di questa nuova studiosa ripresa; e se il Forcella fin dal 1895 e '96 aveva offerto precisa notizia di intagliatori operanti a Milano e di loro lavori in alcune chiese lombarde [19], ben più ampia documentazione, se pur di carattere eminentemente storico, offriva nel 1952 il Pirri, un Padre Gesuita, cui riuscì facile la consultazione degli archivi delle varie Provincie della Compagnia di Gesù. In un articolo, *Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII* [20] dedicava ai Taurino ben ventiquattro pagine, con inedite precisazioni sul padre, Rizzardo, sulle sue opere e su quelle dei figli Giacomo e Giovanni; inoltre per primo documentava l'esistenza di un terzo figlio, Gian Paolo, anch'esso intagliatore, e ne delineava l'attività quasi esclusivamente svolta per i Gesuiti di Genova e di Roma; il che spiegherebbe come questa figura sia rimasta fino al Pirri ignota agli studiosi, rivolti, sulla scorta del Lomazzo, principalmente alla rivalutazione del padre Rizzardo e degli stalli cui attese nel coro della Chiesa di Santa Giustina di Padova e di quelli posteriori del coro del Duomo di Milano; e ad un generico ricordo dei figli Giacomo e Giovanni.

Inoltre solo il Pirri, tra tutti gli scrittori che lo precedettero e tra quelli che lo seguirono, offre breve notizia, se pur vaga e imprecisa, dei quattro tondi scolpiti nella sacrestia della chiesa dei Santi Martiri di Torino; per avanzare l'ipotesi, ch'egli credeva non priva di fondamento, che possa esserne stato scultore il più giovane fratello Gian Paolo negli anni 1621-1622, in cui non risulta altrimenti documentata la sua presenza e la sua opera [21]. L'ipotesi però non è assolutamente attendibile, innanzi tutto per gli estremi stessi della vita di Gian Paolo, che proprio il Pirri per primo documentava, 1578-1656; essi escludono in modo perentorio un suo intervento nella chiesa dei Gesuiti di Torino; perché, sebbene il Tesauro non avanzi una datazione precisa circa l'ornamento dei fratelli Taurino nel primo altar maggiore della chiesa dei Santi Martiri, dal contesto si può arguire che cadde all'incirca tra il 1580 e il 1585; e lo scritto del Tesauro e altri indizi suggeriti da documenti che esamineremo [22] rendono piuttosto legittimo riportare gli intagli applicati sui confessionali della sacrestia agli anni tra il 1580 e il 1590.

Ma se anche quell'ipotesi attributiva avanzata dal Pirri non è sostenibile, ciò non infirma la portata dello scritto, condotto con estremo rigore; ad esempio sui fratelli Taurino egli precisò notizia avanzata in modo generico dal Tesauro. Il Tesauro terminava la descrizione dell'ornamento condotto dai Taurino nel

---

[19] V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1114 al 1765*, Milano, 1895; Id., *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano, 1896.

[20] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, pp. 28-52.

[21] « Nella sacrestia della chiesa dei SS. Martiri vi sono alcuni eccellenti mobili e alcuni confessionali intagliati che rivelano la mano del nostro artista ». P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, pp. 46-47.

[22] In particolare una Consegna dei Forestieri in data 29 maggio 1590, nella quale è registrato: « Gio. Tauriar Milanese intagliatore » abitante in Torino, in casa del pittore Ardente.

primo altare, in legno, della chiesa torinese con due esempi edificanti: « Due gratie fece *subito* questa Sacra Imagine a' loro Autori. L'una che un de' Fratelli Taurini, meglio che pigmalione, innamorato della sua Scultura; tanto si affettionò à quel Giesù, che nella Compagnia di Giesù finì sua vita. L'altra... » [23]. Il Tesauro non precisava quale dei due fratelli, se Giacomo o Giovanni, fosse entrato nella Compagnia di Gesù; per contro il Vesme, proprio sulla base di quella sua generica asserzione, nella Scheda intestata « Taurin Giacomo e Giovanni » ripreso tutto il brano del Tesauro, credette di poter precisare che fosse divenuto Padre Gesuita Giovanni: « Adunque l'intagliatore e scultore di legnami Giacomo Taurino in Torino lavorò con un suo fratello Giovanni, il quale poi si fece Gesuita »; senza rendersi conto che questa sua affermazione contrastava con altra notizia, ch'egli riportava, a seguito di quella, da uno scritto del Vernazza sul pittore Alessandro Ardente: da una *Consegna dei Forestieri* del gennaio 1590 Giovanni Taurino, intagliatore milanese, a quella data risultava abitante in Torino, in casa del pittore [24]. Se Giovanni si fosse fatto *subito* Gesuita, perché mai nel 1590 avrebbe avuto in Torino dimora in una casa privata, la casa del pittore Ardente, e non piuttosto nel Collegio della Provincia Torinese della Compagnia di Gesù, nella cui chiesa aveva lavorato? E che non Giovanni, ma Giacomo, fosse entrato nella Compagnia di Gesù, diede per primo precisa notizia il Pirri, correggendo, senza pur averne preso atto, la scheda del Vesme [25]. Egli per altro aggiunge che Giacomo entrò nella Compagnia di Gesù più tardi, insieme al più giovane fratello Gian Paolo, inviati entrambi quali fratelli coadiutori a fare il noviziato nella casa di probazione della Provincia Milanese in Arona il 22 ottobre 1597 [26]. Nel catalogo triennale del noviziato di Arona sono ancora elencati sotto il 1600, l'uno e l'altro quale « caelator lignarius »; ma nel 1601 erano già di nuovo a Milano, destinati alla Casa di San Fedele, per compiere l'opera dei confessionali della chiesa che il fratello Giovanni aveva appena iniziata e tosto interrotta [27]. Dal 1605 Giacomo e Gian Paolo abitano a Roma, entrambi a Sant'Andrea del

---

[23] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 173.

[24] G. Vernazza, *Notizia di un pittore al servizio della Corte di Savoia*, in « Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino », anno 1825, t. XXIX, parte 2a., p. 45: « Un codice della R. pubblica Biblioteca (di Torino) è intitolato *Consegna dei Forestieri*: sotto li 29 di genaro 1590, secondo si sono consegnati senz'ordine. Ivi nel foglio 11... è *Gio. Tauriar Milanese* intagliatore... in casa del S.r Alessandro Ardenti ».

[25] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 36, avanza, sulla base dei documenti da lui rinvenuti, un giudizio più esatto che non quello riportato nella Scheda « Taurin Giacomo e Giovanni » di A. Baudi di Vesme, ch'egli dà a vedere di non conoscere, sebbene fosse stata già pubblicata fin dal 1932: *L'Arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I - di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia*, in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », Torino, vol. XIV, fasc. 2, pp. 683-684; pubblicazione delle Schede manoscritte del Vesme invero saltuaria e incompleta; ripubblicate poi nelle più sistematiche, sebbene ancora incomplete, *Schede Vesme...*, 1963-1968. Per la Scheda « Taurin Giacomo e Giovanni », vol. III, 1968, pp. 46-47.

[26] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 36.

[27] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 36.

Quirinale; Giacomo, che doveva aver ereditato il carattere inquieto e incostante del padre [28], cominciava a vacillare nella vocazione; e il Generale della Compagnia, Padre Claudio Acquaviva, lo aveva chiamato a Roma nella speranza di riuscire a confermarlo [29]. Speranza che andò delusa; in data 23 dicembre 1606 il Provinciale di Milano, Padre Rosignoli, riceveva dal Padre Generale « La patente di dimissione per Giacomo Taurino » [30].

Di Giacomo conosciamo, da documenti pubblicati dal Pirri, la data di nascita, 15 marzo 1568 [31]. Se il Tesauro non offre un riferimento cronologico preciso circa gli intagli eseguiti da Giacomo e Giovanni Taurino nel primo altare maggiore della chiesa dei Santi Martiri, riporta però l'esecuzione di quell'opera ad un tempo antecedente, senza precisare di quanto, alla seduta tenuta nel 1585 dai Confratelli della Pia Società di San Paolo, durante la quale avevano preso accordi sui lavori di decorazione che volevano condurre nella prima cappella a destra entrando, ch'era stata loro concessa dai Padri della Compagnia di Gesù [32]; anzi, la rispondenza cronologica dei fatti indurrebbe a pensare che fosse stata loro concessa proprio in ringraziamento per aver fatto condurre a loro spese l'intaglio dell'altar maggiore; dato che i Confratelli di San Paolo già negli anni precedenti avevano contribuito con ripetuti aiuti in denaro alla prima costruzione della chiesa [33]. Ne consegue che se Giacomo era nato nel 1568

---

[28] L'Ivanoff meglio di ogni altro ha colto con acuto spirito le asprezze e le violenze del carattere instabile di Rizzardo, e i conseguenti riflessi sulla continuità del suo impegno professionale; sia nell'opera degli stalli del Duomo di Milano (N. Ivanoff, *L'opera di Riccardo Taurino...*, 1969, in particolare p. 262, ove ipotizza in quali eventi, e per quali reazioni dell'artista, s'inquadri la sua temporanea assenza, testimoniata dalla scomparsa del nome dagli *Annali* della Fabbrica dal 1584 al 1587; e p. 263 per la documentazione dei difficili suoi rapporti con i Canonici del Duomo); sia in precedenza nell'opera degli stalli del coro, del leggio, del cassone e delle « residenze » della chiesa di Santa Giustina di Padova (N. Ivanoff, *Sculture e Pitture...*, 1970, in particolare p. 246).

[29] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 42, nota 75, pubblica al riguardo il brano di una lettera inviata dal Generale dei Gesuiti, Padre Claudio Acquaviva, al Padre Barisone, Provinciale di Milano.

[30] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 42, nota 76.

[31] In un catalogo triennale del 1600 del Noviziato di Arona è testimoniato: « Iacobus Taurinus, mediolanensis, annor. 32, viribus robustis, ingressus 22 octobris 1597. Caelator lignarius » (P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 36, nota 65); in un catalogo triennale della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale dell'agosto 1606 è registrato: « Iacobus Taurinus, mediolanensis, natus 16 martii 1568, adm. 12 nov. 1597, sculptor » (P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 42, nota 75).

[32] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, pp. 170-171.

[33] Le *Litterae Annuae Collegii Taurinensis a MDLXXVIII ad MDCXXIX* (manoscritte presso la Curia Provinciale Torinese della Compagnia di Gesù, che dal 1578 offrono, anno per anno, i dati della costruzione della prima chiesa dei Santi Martiri terminata nel 1619, documentano l'aiuto ripetutamente prestato dalla Pia Società di San Paolo. Sotto il 1606: « Iacta sunt fondamenta postremae partis templi... *fere ex elemosinis, quas Divi Pauli Sodalitas erogavit* » (p. 37); e in particolare sotto il 1609: « Jacta sunt fundamenta reliqua... *corrogatis elemosinis, quae partim a Congregatione Divi Pauli, cui plurimum debemus,* partim ab aliis piis amicis supeditatae fuerunt » (p. 61).

dovette partecipare ai lavori dell'altar maggiore giovanissimo, all'età al massimo di diciassette anni, ed è probabile anche in età minore.

È possibile che un'opera di tanto impegno come l'ornamento figurato dell'altar maggiore della chiesa dei Padri della Provincia Torinese della Compagnia di Gesù fosse stata affidata ad un artista così giovane, e quindi, è dato supporre, privo di precedenti esperienze? O non pare più attendibile pensare che l'incombenza fosse stata affidata al fratello Giovanni, e che Giacomo avesse partecipato all'opera come giovane aiuto? Circa Giovanni non conosciamo sino ad oggi documento da cui risulti la data di nascita; ma sulla base dei dati riferiti pare legittimo pensare che Giovanni fosse maggiore di anni che non il fratello Giacomo, e che a lui fosse stata affidata l'impresa dell'altare dei Santi Martiri.

Verrebbe così a cadere l'opposta supposizione del Pirri al riguardo, resa valida, a suo giudizio, dal fatto che Giacomo è citato negli *Annali* della Fabbrica del Duomo di Milano in anni precedenti che non il fratello Giovanni [34]; il quale se vi è nominato nel 1591, lo è per rimborso di « tovaglie consignate a mastro Camillo Procaccino per pinger l'ancona di S. Agnese pel Domo »; e a compenso di opere di sua mano solo nel '98 gli venivano pagate due storie della vita di Sant'Ambrogio da lui intagliate nei dossali degli stalli; e per una terza riceveva compenso nel 1602 [35].

Il Tesauro, che si dilunga a descrivere la cappella di San Paolo dopo la sistemazione fatta eseguire dai Confratelli di quella Congregazione [36], ricorda per altro che i Confratelli disponevano già di un loro Oratorio privato, provvisorio, perché costruito fin dall'inizio con l'intenzione di donarlo poi ai Padri della Compagnia di Gesù, quando quell'ambiente fosse divenuto loro utile [37]. In progetto sin dal 1576, dal '78 cominciò ad essere officiato; negli anni seguenti si attese a renderlo più atto al culto e ad adornarlo: « Così dell'Anno 1578, cominciarono ad officiare questo loro Oratorio: il qual del 1580, decentemente attarono, con le spalliere, e' banchi, e catedra di noce; e poscia con ricca supellettile, et bei parati: aggiuntovi il pretioso Quadro dell'Apostolo, che fulminato dalla voce di Cristo, di Saulo si cambia in Paulo; con una furiosa fuga degli atterriti Satelliti: si che ad un tempo move pietà, spavento e diletto. Opera dell'Ardente, pittor nel suo Secolo di non seconda gloria: e nella dispositione, diligenza, et vaghezza delle figure, incomparabile » [38].

Il riferimento al quadro dell'Ardente dipinto espressamente per l'Oratorio privato dei Confratelli della Pia Società di San Paolo, pone in luce particolare la notizia, offerta dalla *Consegna dei Forestieri* sotto il 29 gennaio 1590, che Giovanni Taurino, intagliatore milanese, a quella data abitava a Torino, nella casa del pittore [39]. La casa, « sita sopra la piazza del Castello », era stata concessa in dono all'Ardente da Emanuele Filiberto per uso nel servizio che gli

---

[34] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, pp. 33-34.
[35] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 35.
[36] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, pp. 170-172.
[37] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 174.
[38] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, pp. 174-175.
[39] Vedi nota 24.

prestava [40], ma senza scrittura veruna; così che gliene fu poi riconfermata la proprietà a tutti i fini per lui e per gli eredi da una Patente di Carlo Emanuele I del 6 aprile 1593 [41]. Il dato sicuro che l'intagliatore Giovanni Taurino avesse in Torino dimora nella casa dell'Ardente denota, se non altro, amichevoli rapporti tra il pittore e l'intagliatore; e mi pare lasci adito a supporre affinità d'interessi tra i due artisti; il che mi induce a ipotizzare che Giovanni, il quale a spese dei Confratelli della Società di San Paolo ideò e con l'aiuto del fratello Giacomo intagliò in maniera tanto ammirata l'ornamento figurato del primo altar maggiore della chiesa dei Santi Martiri, avesse del pari prestato la sua opera per i Confratelli di San Paolo nel loro Oratorio privato quando, a partire dal 1580, presero a decorarlo e a fornirlo di quanto fosse idoneo all'uso sacro. La pala dell'Ardente, *La Conversione di San Paolo*, oggi introvabile [42], non era datata; ma le notizie che ci sono pervenute sul pittore autorizzano a pensare che la decorazione dell'Oratorio si sia scandita negli anni dal 1580 fino al 1590 circa [43].

Il Tesauro elenca con particolare rilievo, tra le opere condotte nell'Oratorio, « le spalliere, e' banchi, e catedra di noce ». Non considerando plausibile, sulla base della dettagliata descrizione dell'altar maggiore cinquecentesco della chiesa dei Santi Martiri da lui offerta [44], che i quattro tondi applicati ai confessionali della sacrestia torinese provenissero dallo smembramento dell'altare, poiché scene come quelle in essi figurate, *La Preghiera nell'Orto, La Flagellazione, La Caduta sotto la Croce, Il Cristo deposto*, non potevano in alcun modo inserirsi in una *Gloria Celeste della Vergine Madre con il Bambino, circondata da angeli osan-*

---

[40] Si veda ad esempio in *Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 48, le due note riportate sotto il 1587.

[41] « Essendo noi debitori al molto diletto pittor nostro Messer Alessandro Ardenti di molte somme di denari sì per pitture e quadri ch'egli ci ha rimesso, come anco per diverse forniture da lui fatte per nostro servitio in molti occorrenti, et volendo com'è ragionevole dargli qualche sodisfatione, né potendo per le gravi spese che ci convien far nelle guerre presenti compir seco de' contanti, ci ha richiesto di rimetterli a bon conto di detto suo credito la casa che lui ha tenuto e tiene per uso et servitio nostro nella presente città, sita sopra la piazza del Castello... ci è parso di dar..., siccome per le presenti diamo... in pagamento a bon conto di maggior suo credito al detto Ardente e suoi heredi et successori... la casa suddetta... per la somma di scudi tre mila d'oro in oro d'Italia... ».

[42] *Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 49 e nota di A. M. Brizio.

[43] Alessandro Ardente, faentino, era giunto in Piemonte nel 1572, perché dal marzo di quell'anno risulta assunto al servizio di Emanuele Filiberto in qualità di scultore (*Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 44). La patente del 6 aprile del 1593 di Carlo Emanuele I documenta la serie continuata di « pitture et quadri » eseguiti via via per il Duca; per contro la documentazione di opere condotte in Piemonte per privati, si scandisce, per quanto a noi oggi risulta, negli ultimi anni della vita del pittore. Nel '91 l'Ardente dava notizia ad Alessandro Cauda di un quadro finito per lui (*Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 48); firmata e datata 1592 è l'*Adozione dei Magi* già a Moncalieri nella chiesa del Carmine, poi a Druent (*Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 49); nel '92 veniva collocato sopra l'altar maggiore della chiesa di San Martiniano di Torino (poi demolita) un quadro dell'Ardente, di cui non si ha più notizia (*Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 49); il 20 agosto 1595 Alessandro Ardente moriva a Torino (*Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 49).

[44] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 171.

nanti; sono indotta a pensare che i quattro tondi provenissero dagli arredi lignei che il Tesauro elenca con tanto risalto nell'Oratorio privato dei Confratelli di San Paolo; tanto più che fin dalla loro prima decisione di costruirlo, lo avevano pensato, in quella sede, provvisorio, già « con intento di donarlo a' Padri, quando necessità ne sentissero per la lor fabrica » [45]; come di fatto ai Padri poi lo cedettero circa un secolo dopo, all'inizio del Settecento [46].

E quando, dopo che i Padri Gesuiti lo ebbero strutturalmente trasformato a sacrestia della loro chiesa [47], Filippo Juvarra intorno al 1735 ne concepì l'armonica disposizione del nuovo arredo [48], i tondi dovevano forse trovarsi ancora *in loco*, intagliati su qualche mobile ligneo del precedente Oratorio, con ogni probabilità sulle « spalliere », i dossali dei seggi non più utilizzabili nella nuova destinazione dell'ambiente; e data l'eccellente qualità di quelle sculture, dovette nascere l'idea di conservarle applicandole ai confessionali, su cui del resto ben si adattavano scene della Passione di Cristo, insopprimibile premessa di ogni redenzione.

Credo di poter avanzare per gli intagli di questi tondi l'attribuzione a Giovanni Taurino, indotta — oltre che dai riferimenti cronologici desumibili dalle notizie riferite — dalle particolari doti stilistiche ed espressive, che ho ritrovato, accentuate ed elevate di tono, in piena aderenza agli inizi, nelle altre opere ampiamente documentate che l'intagliatore eseguì nel successivo periodo milanese.

Nella *Preghiera nell'Orto* (fig. 2) del primo tondo della serie — e il primo per chi entra nella sacrestia dalla chiesa — la croce, tagliando trasversalmente la scena s'impone in primo piano come tragico annuncio. Al di là, sulla sinistra, un angelo, avvolto in un gran gorgo di panni, solleva il calice verso il Cristo inginocchiato a terra; altro angelo alle sue spalle lo sorregge. Tutto l'intaglio è corso da vibrazioni di luce, che incidono le pieghe profonde delle vesti, sommovendole in un'atmosfera convulsa. E già questa prima scena è qualificata dall'impegno dell'artista di caratterizzare la tipologia e l'intimo atteggiamento di ogni singola figura; qualità che Giovanni Taurino andò ben altrimenti affinando nelle opere successive. Atterrito, occhi sbarrati, il Cristo guarda lontano, al tragico evento che l'attende; espressione che riecheggia, un po' meno violenta, sul volto dell'angelo alle sue spalle; improntato per contro ad una acco-

[45] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 174.

[46] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, pp. 87-88.

[47] V. Moccagatta, *Bernardo Antonio Vittone...*, 1969, pp. 38-39; Id., *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, pp. 88-89.

[48] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, pp. 90-96. Penso che l'esecuzione dei confessionali, se anche ideati nella complessiva sistemazione degli arredi della sacrestia, dovette però cadere un poco più tardi; m'induce a siffatta ipotesi la diversa loro qualità, pur nella ripetizione dei motivi intagliati, rispetto alle portine poste ai lati dell'altare (1733). I confessionali per altro dovevano già essere *in loco* almeno nel 1751, quando il Vittone, ponendone a sostegno gli « ornati di marmo » alle pareti, voltava la cupola al di sopra della sacrestia, condizionato nell'ideazione della sua *forma* dalla pianta già prefigurata dell'ambiente e dall'ubicazione già disposta degli arredi (V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, pp. 97-98).

rata mestizia il volto dell'altro angelo che porge il calice. Una profilatura di luce sottolinea il limite del recinto in cui si svolge la scena e la apre alla suggestione di una profondità atmosferica, che prospetta il dramma su di una dimensione più vasta.

Nel *Cristo flagellato* (fig. 3) la luce vibra e trascorre meno rotta ed inquieta; le figure su cui si posa paiono modellate in una materia morbida; dal dolce volto del Cristo traspare una rassegnata accettazione; la violenza del gesto dei flagellatori si decanta in un dinamismo sospeso. Dietro le colonne la luce evoca l'ampia facciata di un edificio cupoliforme; ma l'architettura non si pone come una prospettiva chiusa; attraverso le finestre aperte sul lato destro respira l'atmosfera luminosa degli interni; al di là dilaga, fino lontano, uno spazio senza limiti.

La Caduta di Cristo sotto la croce (fig. 4) a confronto della *Preghiera nell'Orto*, cui la lega una certa affinità d'impostazione, si presenta meno chiusa e più distesa. Anche in questa, come in quella, la croce taglia la scena: per altro il corpo del Cristo al di sotto è qui reso con un ritmo sinuoso, di maggior risalto per la rigidità del legno della croce, che si protende luminosa, come cammino prefigurato verso il Calvario. E il Calvario nel fondo costituisce un brano paesistico di straordinaria suggestione nella trepida luce in cui si scandisce la fuga delle croci appena profilate. Sopra il Cristo un coro di angeli tra le nubi; in basso a destra una fantastica architettura a perdita d'occhio; ma il Cristo sotto la croce, il coro angelico, l'insenatura del Calvario, le luminose architetture si pongono in un unico, vasto respiro atmosferico.

Questa vastità su cui prospettano i vari episodi diviene nella *Deposizione del Cristo* (fig. 5) ancor più assoluta. L'angelo, che con felicissima impostazione riempie di sé tutta la scena, impone le sue forme con tono solenne pur nella mirabile levità. L'angelo, il corpo del Cristo si snodano in un ritmo continuo; la luce, con tocco a macchia o a profilature, rende vivo ogni aspetto; mai nelle scene precedenti il Cristo si è posto così morbida carne, mai l'angelo così rasserenante presenza; persino dai panni armoniosamente svolazzanti trapelano intimi richiami e segrete allusioni. I ghirigori terminali dei drappi, che si rispondono in alto e in basso a sinistra, si configurano come due volute a incorniciare la testa del Cristo; sulla destra il panno arcuato più alto si protende a quello più in basso, ripiegato ad angolo, a riecheggiare, ampliandone il senso, l'abbandono della mano del Cristo morto appena trattenuta da quella dell'angelo. Anche l'iconografia appare insolita rispetto alla tradizione italiana; il Cristo morto non è riverso sul grembo della Madre, ma sorretto dall'angelo.

Quali suggestioni poterono stimolare l'incisore a concezioni così libere e aperte nel penultimo decennio del Cinquecento? A questo riguardo mi pare si possa cogliere qualche indizio e orientamento da altro brano del Vernazza, che nelle *Notizie di un pittore alla Corte di Savoia* scriveva — e il brano è ripreso nella *Schede Vesme* [49] — esser conservato ancora alla Biblioteca Nazionale di Torino, di provenienza dall'eredità del pittore Alessandro Ardente, un libro di prospettive disegnate dal Vries ed intagliate in rame dal Cock ad

---

[49] *Schede Vesme*, vol. I, 1963, p. 49.

Anversa nel 1562; libro ove è segnata sulla prima carta una scritta da lui ritenuta autografa dell'Ardente: « Libro dele prospetive grande in due libri. Il primo libro e numero ventisette e una cartella. Il secondo e numero venti le prospettive e due cartelle che sono in tutto carte cinquanta. Ano gostà lire disotto. Tuto questo libro e di Alessandro Ardente » [50].

Non senza difficoltà ho potuto ritrovare alla Biblioteca Nazionale di Torino questo volume di incisioni con la scritta autografa del pittore; in quanto dalla sezione delle incisioni passato, chissà in quale riordinamento della Biblioteca, tra i libri a stampa (catalogato sotto l'autore Cock) [51]. Purtroppo è depauperato, in particolare nella prima raccolta, di un numero non piccolo di incisioni, della cui asportazione resta chiaro segno [52]. E se pure sono costretta ad ammettere che siano state sottratte le incisioni di qualità più notevole, tuttavia anche tra le superstiti alcune offrono suggestivi sfondi naturali — un viale si prolunga tra due file di alberi a perdita d'occhio; attraverso aperture di interni architettonici appaiono villaggi o casolari su alture remote all'orizzonte —; e di fronte a tali immagini non si può non riflettere sul fascino che questi incisioni dovettero esercitare sull'animo del pittore così da indurlo all'acquisto del libro. E in siffatta prospettiva mi pare attendibile ipotizzare anche che Giovanni Taurino, accolto nella casa dell'Ardente e in dimistichezza di vita e di lavoro con lui, abbia potuto a sua volta vedere e ammirare la raccolta, i cui fogli gli aprivano il segreto incanto della tradizione nordica, la realtà delle cose non circoscritta in una dimensione creata dall'uomo, ma immersa in una illimite vastità luminosa.

Le incisioni, proprio per la loro facile circolazione, riuscirono sempre veicolo di diffusione di orientamenti e di gusto. E alla Biblioteca Nazionale di Torino v'è, splendidamente conservata — forse già da antico tempo a Torino, acqui-

---

[50] G. Vernazza, *Notizia di un pittore...*, 1825, p. 49.

[51] Desidero ringraziare la dott. Bouvet della Sezione Disegni e Stampe della Biblioteca Nazionale di Torino per il gentile aiuto prestatomi.

[52] Sono conservate del primo « libro » solo nove incisioni, di cui la prima, dopo la « cartella » con la scritta autografa dell'Ardente, presenta nella parte alta del foglio lo stemma del Granvella al centro con due angeli ai lati; e nella parte inferiore al centro in un riquadro la scritta dedicatoria: « Illustriss. et Reverendiss. in Christo / Patri et Domino / D. Antonio Perrenoto Miseratione / Divin S.R. Ecclesiae Presbitero / Cardinali Granvellano Nuncupato / Archiepiscopo Mechliniensi et O. / Omnium Bonarum Artium Mecoenati / Hieroniymus Cock, Pictor, Devotissime Dedicabat ». E in corsivo, a piccoli caratteri, sotto la scritta è segnato: « Cum gratia et privilegio Regis 1562 ». Del secondo « libro » sono conservate diciotto incisioni, precedute dal foglio con l'intitolazione in corsivo: *Scenographiae sive Perspectivae*, con la data 1560. La prima incisione presenta nella parte alta del foglio lo stemma del Granvella al centro con due angeli a lato; altri due nella parte inferiore reggono la scritta dedicatoria in un riquadro al centro: « Magno ac Venerabili / Heroi, D. / D. Antonio Perremoto / Atrebatensium Episcopo / Philippi, Hisp. Regis, Consiliario Primo / Omnium Bonarum Artium Mecoenati / Hieronymus Cock, Pictor, / Devotissime Dedicabat / ». Da questa seconda scritta dedicatoria risulta che anche il secondo « Libro » era stato dedicato al Granvella; ma due anni prima, 1560 — come risulta dal titolo —, quando il Granvella non era ancora stato eletto cardinale (Biblioteca Nazionale di Torino, Q.V. 232).

sto di qualche committente illustre, o dei Duchi stessi di Savoia? — altra raccolta di quarantasette incisioni disegnate e incise, anch'esse dal Cock, pittore e incisore di Amsterdam, nello stesso anno 1562 [53]. Di straordinaria bellezza, presenta immagini di rovine e reliquie di monumenti dagli antichi romani costruiti « hinc inde » nelle diverse regioni d'Europa; rovine, casolari, alberi intorno, assumono una levità fantastica e irreale nell'infinita trasparenza atmosferica, che il Cock riesce ogni volta a ricreare, o con il fondo intatto del foglio, chiarissimo, privo di qualunque segno; o con velature appena sensibili; o con chiazze ombrose di nubi; la luce vi è sempre protagonista nelle variazioni più sottili.

* * *

La nota già citata di rimborso a Giovanni Taurino da parte della Fabbrica del Duomo per le tovaglie da lui consegnate a Camillo Procaccini per l'ancona di Sant'Agnese testimonia in modo sicuro che Giovanni nel 1591 aveva lasciato Torino ed era a Milano, forse chiamatovi dalla cattiva salute o dalla morte del padre Rizzardo, di cui, dopo il pagamento da parte della Fabbrica del Duomo in data 5 settembre 1591 dell'ammontare di tutte le sue spettanze per gli intagli eseguiti [54], non vi è più traccia alcuna.

Il Tesauro, a seguito della descrizione dell'ornamento dell'altare in legno intagliato dai fratelli Taurino nella chiesa dei Santi Martiri, aggiungeva: « Talche ancora in Milano i Padri del Giesù havevano di un tale Ornamento arricchito il loro Altare; stimandolo assai più, che se fosse stato di fine pietre: peroche l'una e l'altra fu Opera di que' Taurini... » [55]. Di un siffatto altare non v'è ricordo né nella monografia di Padre Dossi sulla chiesa di San Fedele [56], lo studio più autorevole e documentato su questo sacro edificio attraverso i tempi; né in altri scritti pertinenti. Per altro Giovanni Taurino ricevette proprio dai Padri Gesuiti di Milano, almeno dal 1594, un incarico per la loro chiesa di San Fedele; e incarico di grande impegno per la molteplicità di opere, documentate da una nota autografa dell'intagliatore del 21 ottobre 1596, riassuntiva e dei lavori eseguiti e di quanto per essi gli era dovuto [57]. I lavori consistettero nelle « gelosie » dei quattro coretti della chiesa, con relativi puttini, cimase sotto i puttini, basi delle « gelosie »; inoltre in « due quadri del confessionale di P. Buttirone, et... la portina di esso ». Irrimediabilmente per-

---

[53] *Operum antiquorum Romanorum hic inde per diversas Europae regiones extructorum reliquias ac ruinas saeculis omnibus suspiciendas non minus vere quam pulcherrime deformatas libellus hic novus continet. Hieronimus Cock picktor Avuerpianus excudebat. Cum gratia et privilegio Re: 1562* (Bibl. Naz. Torino, q. III, 43, dall'incisione n. 42 al n. 85, cioè metà cartella 4, tutta cartella 5, quasi tutta cartella 6).

[54] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 32 e nota 58.

[55] *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 173.

[56] L. Dossi S. J., *Il San Fedele di Milano. Arte e Storia*, Milano, 1963.

[57] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 36, nota 64. Nel fondo dei Gesuiti dell'Archivio di Stato di Milano sono conservate ricevute autografe dei vari acconti pagati nel 1596 all'intagliatore per i confessionali. V. Forcella, *Notizie storiche...*, 1895, pp. 50-51; P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, nota 64 (pp. 35-36).

dute « le gelosie » dei quattro coretti e le relative decorazioni, l'opera di Giovanni nella chiesa di San Fedele consiste oggi nella parte a lui spettante dei confessionali [58]. Ma il brano della nota che ne fa riferimento è stato sempre interpretato in modo erroneo, nel senso che Giovanni Taurino avesse intagliato due dei nove confessionali della chiesa, e senza mai precisare quali. Lo stesso Padre Dossi nella monografia, in cui ai confessionali ha dedicato ampio spazio, scrisse che Giovanni Taurino « Nel 1596 ha intagliato due dei nove confessionali (non riusciamo però ad individuare quali siano) » [59]. Una retta interpretazione del documento non può però lasciare dubbi sulla effettiva partecipazione di Giovanni all'impresa dei confessionali: a seguito delle imposte dei coretti e della loro decorazione Giovanni intagliò non due confessionali, ma solo due dei quattro riquadri che ornano ognuno di essi.

I pannelli dei confessionali di San Fedele non riescono di facile lettura per la mancanza di una idonea illuminazione, in particolare i riquadri posti nelle zone più in alto, di cui la cornice adombra la parte superiore anche nelle ore che il sole illumina meglio il sacro ambiente. Per altro dopo pazienti esami e confronti, se pure in tale senso condizionati, sono propensa ad attribuire a Giovanni i due pannelli superiori del settimo confessionale (sul lato sinistro della chiesa); per l'ispirazione e l'esecuzione tanto più valide che non quelle di tutti gli altri riquadri, intagliati dai fratelli di lui, Giacomo e Gian Paolo Taurino, dal 1601 al 1603, dopo che Giovanni aveva interrotto il lavoro. Al confronto dei due che credo di Giovanni gli altri rivelano sì una notevole abilità di mestiere, ma non portano mai l'impronta di una spiccata personalità. E di fatto non sono univoci nello stile, alcuni ispirati ad un generico classicismo di tipo romano (*Gesù schiaffeggiato dal servo*, confessionale III; *La Veronica*, confessionale VI); in altri l'episodio si svolge su chiuse prospettive architettoniche (*La probatica piscina*, confessionale V, che pure tra i riquadri della seconda ripresa è uno dei migliori); altri ancora si aprono su prospettive naturali, ma senza respiro, con i fondi che paiono talvolta ribaltare sui primi piani (*Gesù e la Samaritana*, confessionale I); altri poi decadono ad una rappresentazione banale e un po' grossolana (*Il buon samaritano*, confessionale IX); tanto da legittimare la supposizione che Giacomo e Gian Paolo disponessero di collaboratori ed aiuti, forse per il desiderio dei Padri di San Fedele di vedere condotti a termine nel più breve tempo possibile i confessionali della loro chiesa.

Gli intagli dei confessionali rappresentano scene dell'Antico e Nuovo Testamento. Gli episodi evangelici furono desunti dalle incisioni del libro di Padre Gerolamo Nadal, *Evangelicae Historiae imagines ex Ordine Evangeliorum digestae*, uscito alle stampe nel 1593 con immagini disegnate dal Padre Gesuita Gian Battista Fiammeri, pittore e scultore fiorentino, e incise ad Amsterdam dagli incisori Wieri [60]. Anche una delle scene che riporto a Giovanni dovette

---

[58] Non ne ho trovato notizia alcuna neppure in L. Dossi, *Il San Fedele...*, 1963.

[59] L. Dossi, *Il San Fedele...*, 1963, p. 60.

[60] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, pp. 37-38 e nota 66; L. Dossi, *Il San Fedele di Milano*, 1963, pp. 62-63.

attingere il motivo iconografico dalla corrispondente incisione di quel volume. Di essa non ho potuto vedere neppure una riproduzione; ma altre, di cui ho preso conoscenza, non mi pare fossero tali da poter riuscire esemplari per un artista come Giovanni che aveva ormai trovato un suo orientamento. E i due pannelli che a lui attribuisco, oltre ad essere di qualità tanto più eccellente rispetto a tutti gli altri, sono caratterizzati proprio dalle peculiari prerogative di questo intagliatore, che abbiamo già colto nei tondi torinesi.

Nell'*Ingresso di Noè nell'arca* (fig. 6) figure umane e animali assumono levità e cadenze ritmiche per virtù della luce, che ne profila i contorni, ne intaglia le pieghe sinuose delle vesti; i gradini sottolineati dalla luce evidenziano la lenta ascesa verso l'arca che pare non finire mai; la luce dà respiro e dilata la scena, riscattandola a un tono squisitamente fantastico.

Anche l'altro pannello, dall'altro lato del confessionale, *La tempesta sedata* (fig. 7), è trasfigurato, e in modo ancora più totale e assoluto. L'episodio drammatico è trattato dall'intagliatore con così vivo estro fantastico, che tutte le cose, uomini, navicella, onde del mare riescono di un'indicibile incorporeità, partecipi della cadenza ritmica che si propaga ovunque, sottolineata dalle profilature luminose: il contorno dell'esile guscio della barca, gli intagli profondi delle ampie vesti degli Apostoli, i ghirigori delle onde del lago in tempesta, che la luce fa vibrare ora in linee più ondulate e distese ora più avvolte e tempestose. E in questo diverso configurarsi delle onde trapelano reconditi sensi e sottili allusioni, che richiamano ai panneggi dell'angelo sorreggente il Cristo della *Deposizione* di Torino; proprio le onde più tempestose si accordano in insoliti motivi che reggono, circondano, isolano l'incavo guscio ove ancora increduli e stupiti gli Apostoli guardano alla miracolosa presenza del Cristo. E al di là del lago si apre la vastità immensa di un cielo opaco, corso a quando da brividi di luce, che si riflettono sul lago.

In data 28 novembre 1596 Giovanni Taurino rilasciava ai Padri della Compagnia di Gesù una ricevuta di saldo « per chompito pagamento di le gelosie et di ogni cosa » eseguita nella chiesa di San Fedele [61]; e l'opera dei confessionali rimaneva interrotta fino all'inizio del nuovo secolo, quando, come già abbiamo riferito, furono inviati a terminarla proprio i fratelli di Giovanni, Giacomo e Giovan Paolo.

* * *

Note di archivio documentano in modo preciso che dall'arrivo di Giovanni a Milano Giovanni e Giacomo svolsero attività del tutto indipendente l'uno dall'altro, anche se a Milano lavorarono con interventi alterni negli stessi cantieri. Mentre Giovanni forse già attendeva in San Fedele ad assolvere le incombenze affidategli dai Padri della Compagnia di Gesù, Giacomo prestava la sua opera in Santa Maria presso San Celso per incarico commessogli dai Fabbricieri di quella chiesa.

---

[61] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 35. Una prima ricevuta di saldo, per altro meno particolareggiata, aveva già rilasciato il 16 novembre.

Nell'archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso è conservata una nota a favore di Giacomo Taurino in data 6 settembre 1593: « Voi, Francesco Gatto, fattore della Veneranda Fabrica di Nostra Signora presso San Celso, pagarete a Gio. Jacomo Taurino [62] per saldo et compito pagamento dell'opera del presbiterato... et per il di più aggionto ad esso presbiterato d'ordine del architetto Meda... »; e in calce è segnata la ricevuta autografa di Giacomo in data 7 settembre 1593 [63]. L'opera cui il documento si riferiva è costituita dal solenne seggio presbiteriale, ancora conservato in loco sul lato destro del presbiterio; come risulta in modo inequivocabile da altro documento, che nell'Archivio precede immediatamente il foglio su cui sono state segnate nota e ricevuta, firmato « Giuseppe Meda Arch.to »; in esso sono elencati ad uno ad uno i vari *pezzi* del seggio presbiteriale, i gradini, gli otto intarsi a mosaico del basamento, i fregi intagliati dei riquadri, le erme, i due angeli, la statua della Madonna terminale al centro e le due statue dei Santi Celso e Nazaro ai lati; ed è annotato a fianco d'ogni *pezzo* quanto si doveva per esso corrispondere all'intagliatore a riduzione della sua richiesta. Non può quindi sussistere dubbio alcuno su chi abbia eseguito il seggio presbiteriale, anche se nel fregio è scolpito motivo analogo a quello dei dossali dei seggi del coro, che non da Giacomo furono intagliati, ma dal fratello Giovanni.

Il Pirri circa l'autore del seggio presbiteriale della chiesa di Santa Maria presso San Celso si contraddice; prima, citando la nota di pagamento, lo attribuisce a Giacomo [64]; ma più innanzi, elencando le opere molteplici eseguite da Giovanni Taurino in questa chiesa milanese, attribuisce a Giovanni anche il seggio presbiteriale [65]. La confusione può essere nata dal fatto che il fascicolo dell'Archivio di Santa Maria presso San Celso intestato « Taurino intagliatore » riporta sì tutte le molteplici note intestate a Giovanni Taurino e le sue richieste di acconti per i vari lavori da lui via via eseguiti nella chiesa; ma inizia proprio con la nota del seggio presbiteriale intestata a Giacomo.

Ai due fogli riferentisi a Giacomo segue nell'Archivio di Santa Maria presso San Celso un quarto foglio, un « Memoriale » di Giovanni Taurino, che precisa la parte a lui spettante nei seggi del coro di quella chiesa, già iniziati da Paolo de Gaza su disegno dell'architetto Galeazzo Alessi, e da Giovanni ingranditi e trasformati negli anni 1597-1598; e dalla data si può indurre che quando Giovanni interruppe bruscamente gli intagli dei confessionali della chiesa di San Fedele sul finire dell'anno 1596 dovevano averlo a ciò spinto, o perché a lui più congeniale, o perché più lusinghiere, le nuove incombenze che gli venivano offerte dai Padri Oblati per la loro chiesa di Santa Maria

---

[62] Circa questa errata grafia del nome di Giacomo Taurino, P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 33 e nota 60.

[63] Archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso, Milano, Cartella 16, « Chiesa, Pittura, Scultura. Pittori, Scultori..., 1570-1690 », fasc. « Taurino Intagliatore ». La nota è riportata dal P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, nota 60 (pp. 33-34).

[64] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, nota 60 (pp. 33-34).

[65] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, nota 80 (p. 43).

presso San Celso; il rapido succedersi degli avvenimenti autorizza ad avanzare tale ipotesi.

Scrive Giovanni Taurino nel documento in parola:
« Molto Ill.mi sig.ri

Già ... (?) [66] anni suono si ampiò il Coro di questa v.da chiesa di nostra sig.ra presso s.to Celso et fu ordinato a *Giovanni Taurino* intagliatore che levasse le spalere et sedie di esso Coro, e, che puoi le accomodasse al luoco come si veggono rifacendo le parti guaste, et accrescendo le parti piciole ove bisognava insieme con i finimenti de Cornici, puttini et altri ornamenti, come in fatti si vede, et essendo il tutto compito, il detto Taurino.

Supplica le ss.vv.M.to Ill.mi che siano serviti far veder' esse opere fatte a tutte sui spese de' materie e fattura, et conforme alli patti chiede spese fatteli intorno farlo satisfare, le mie speza » [67].

E in altro scritto autografo che a quello segue nello stesso fascicolo dell'Archivio supplicava ancora i Fabbricieri della chiesa e che gli venissero pagati « scutti cinquanta a bonconto sopra l'opera sodetta... ».

L'entità piuttosto elevata della somma che Giovanni Taurino chiede in acconto testimonia come l'intagliatore fosse consapevole dell'impegno da lui posto e della riuscita del suo lavoro. Chè davvero doti notevolissime Giovanni Taurino rivelò nella concezione e nell'esecuzione delle parti rifatte e soprattutto di quelle eseguite a nuovo negli stalli del coro di Santa Maria presso San Celso; i volti intensi delle erme che scandiscono gli schienali dei seggi, sempre diversi l'uno dall'altro nell'espressione; il fregio al di sopra di ogni seggio con al centro un cesto ricolmo di frutti, da cui si allargano stilizzati

---

[66] La parola mi è riuscita indecifrabile. F. MAGGI in *S. Celso e la sua Madonna*, Milano, 1951, scritto che è palesemente ispirato alle fonti dell'Archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso, anche se raramente le cita, scriveva (p. 203): « Il Coro. Disegno di Gaetano (!) Alessi, da Perugia. Iniziati i lavori il 5 settembre 1570 dall'intagliatore Paolo Gaza e sospesi l'anno stesso per la morte del medesimo, furono ripresi *diciotto anni dopo* e portati a termine da Giovanni Taurini, a cui sono intestate quasi tutte le fatture dei lavori in legno in Santuario ». È vero che Paolo de Gaza non morì nel 1570, sibbene sullo scorcio del 1577 — esiste ancora un documento a suo riguardo del 30 dicembre 1577 — o all'inizio del 1578 — un documento del 10 febbraio 1578 fa cenno già agli eredi —; ma altra ragione lo portò ad interrompere la sua attività nella chiesa di Santa Maria presso San Celso. Il de Gaza aveva stipulato l'accordo per i seggi del coro di questa chiesa il 5 settembre 1570 (Archivio di Santa Maria presso San Celso, cartella 16, « Chiesa, Pittura, Scultura..., 1570-1690), quando le opere d'intaglio già eseguite a partire dal 1567 per il coro del Duomo di Milano (incarico 11 luglio 1567) erano andate distrutte in un incendio scoppiato nel suo cantiere di lavoro dietro l'abside del Duomo. Per altro il 1° febbraio del 1571 la Fabbrica del Duomo gli ordinava un nuovo coro, cui attese fervidamente, come attestano le varie opere realizzate, da quella data fino alla morte. N. JVANOFF, *L'opera di Riccardo Taurino*, in « Il Duomo di Milano », Milano, 1969, p. 262. La lettura *diciotto anni* del Maggi non concorderebbe però con l'intervallo di tempo intercorso tra i lavori del de Gaza per il coro di Santa Maria presso San Celso (1570-1571) e la ripresa posteriore di Giovanni Taurino (1597-1598); sibbene meglio una lettura *anni ventotto*.

[67] Archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso, cartella 16 « Chiesa, Pittura, Scultura..., 1570-1690 », fascicolo « Taurino Intagliatore ».

racemi; ma in modo saliente il motivo di rara delicatezza dei tre angioletti che svettano su ogni seggio a mo' di cimasa, tutti variati nelle pose, negli atteggiamenti, nell'espressione del volto — pregano, si protendono, sollevano colombe, ora estatici, ora ridenti, di una grazia mirabile nella loro vitalità —, depongono dell'eccezionale livello qualitativo cui Giovanni Taurino portò questa decorazione ad intaglio.

La Gatti Perer già ha pubblicato nel 1964 il « disegno del coro di dentro » preparato dall'Alessi, contenuto nella Raccolta Ferrari alla Biblioteca Ambrosiana di Milano [68]; disegno tipico di architetto nella rigorosa scansione delle parti e profilatura rettilinea della cornice terminale; e se pure già vi compare nel fregio di ogni seggio il motivo del cesto traboccante di frutti — di lì certo lo riprese l'architetto Meda per il fregio del seggio presbiteriale — rivela ben altro carattere dalla esecuzione realizzata poi da Giovanni Taurino, così estrosa, libera, aperta.

Di quest'opera dell'intagliatore fanno ricordo gli autori che di recente di lui trattarono; il Maggi nel 1951 [69], il Pirri nel 1952 [70], nel 1957 la Rosa [71] che si rifà alle più antiche fonti del Torre (1714) [72] e del Gallarati (1777) [73]; ma nessuno di essi ha posto in rilievo come Giovanni Taurino abbia con straordinaria fantasia decorativa trasformato il disegno dell'Alessi e l'esecuzione del de Gaza, pur mirabile nelle tarsie a prospettive naturali, in un'opera originalissima e davvero unica per la vitalità espressiva di ogni singola figura, dei frutti, degli uccelli, nel così raffinato, estroso motivo d'insieme.

E l'ideazione e l'esecuzione *a novo* delle « parti picciole... con i finimenti delle Cornici, puttini ed altri ornamenti » dei seggi corali dovettero suscitare il meritato consenso dei committenti, i Fabbricieri della chiesa di Santa Maria presso San Celso; chè dopo il rinnovamento dei seggi corali a Giovanni Taurino affidarono tutte le numerose opere di scultura e di intaglio in legno, di cui fu arricchita in quegli anni la chiesa. Nel 1604 Giovanni riscoteva pagamenti per « telari di quadri intagliati »; dal 1606 al 1608 eseguiva la sontuosa cornice del quadro già di Raffaello — poi sostituito da una copia — posto nella sacrestia sulla parete di fronte alla porta d'ingresso, con le statue laterali, i due riquadri intagliati, quello dell'Eterno Padre nella parte alta e in quella bassa degli Angioletti osannanti; per la sacrestia del Tesoro preparava gli ar-

---

[68] Biblioteca Ambrosiana di Milano, Raccolta Ferrari — Cod. S. 149 Sup., I, « Libro di disegni attinenti alla chiesa di S. Maria presso S. Celso » —. M. L. Gatti Perer, *Martino Bassi, il Sacro Monte di Varallo e S.ta Maria presso San Celso a Milano*, in « Arte Lombarda », Anno IX, 1964, Secondo Semestre, p. 43.

[69] F. Maggi, *S. Celso e la sua Madonna...*, 1951, pp. 203-204.

[70] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 43, nota 80.

[71] G. Rosa, *L'intaglio e la tarsia*, in « Storia di Milano », vol. X, 1957, pp. 829-830. Essa, pur rilevando l'alta qulità dei seggi corali di Santa Maria presso San Celso in ogni loro parte, avanza il nome di Giovanni Taurino solo in nota (nota 3, p. 830), richiamandosi alle antiche fonti.

[72] C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano, 1714, p. 72.

[73] F. M. Gallarati, *Istruzione intorno alle opere...*, esposte in pubblico *nella Città di Milano*, I, 1777, p. 56.

madi di noce, « il vestiario che servirà alli sacerdoti invece di quello che si leverà dalla sacrestia vecchia ove si metterà il nuovo lavatoio che si va facendo » e le dodici agili, slanciate statue degli Apostoli che ne adornano il fastigio; intagliò un confessionale, ben riconoscibile per le esili figure angolari di angeli, ieratici nella posa e nell'assorta espressione; eseguiva « le dieci banche di legname di noce, fatti e posti in opera sotto alli Portici del Cortile Inanzi alla Chiesa » — oggi *in loco* non più esistenti — e l'antiporta della porta della sacrestia [74].

Come la prima nota del fascicolo « Taurino Intagliatore » della già citata Cartella 16 dell'Archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso era a favore di Giacomo Taurino per gli intagli del seggio presbiteriale della chiesa, così una nota tarda del 30 settembre 1613 contiene una « Ricevuta di Pagamento di Giacomo Taurino » di L. 55 e 4 soldi « a Buon Conto del Modello di legnamo quale vado facendo di hordine del M.I.S. Luiggi Trotto » per il tabernacolo che « va posto sopra l'altar Maggiore nella chiesa di nostra Signora presso Sa.to Celso di Milano » [75]. A quella data Giovanni doveva ormai essersi allontanato dalla chiesa per altre incombenze; condotte a termine le opere affidategli dai Fabbricieri, la modesta cifra dell'acconto pagato a Giacomo, posta a confronto degli acconti via via richiesti da Giovanni, riesce conferma ancora del valore cui erano quotate le opere condotte di mano di Giovanni dai Fabbricieri della chiesa.

---

[74] Le più importanti di queste opere sono già riportate da P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, nota 80 (p. 43), pur con la errata attribuzione a Giovanni anche degli intagli del seggio presbiteriale (in proposito rimando a quanto già scrissi a p. 15). Nel citato fascicolo « Taurino Intagliatore » della cartella 16 dell'Archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso un foglio con la datazione « 1593 al 1608 » precisa: « Taurino Giovanni-Memoriali ossia Lettere del sudd.o Intagliatore ai Deputati della V. Fabbrica di S. Maria in S. Celso per compensi di sue spese »; e dopo di esso si susseguono tutta una serie di note dell'intagliatore e di domande di acconto che via via presentava (anche per coprire le spese del legno di noce da lui ogni volta anticipate; e attraverso questi fogli si può addirittura seguire il graduale procedere, pezzo per pezzo, dei vari intagli di ogni opera.

[75] La nota è riportata anche da P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 43 e nota 75. La presenza di questo documento nel fascicolo intestato « Taurino Intagliatore » della cartella 16 dell'Archivio della chiesa di Santa Maria presso San Celso pone termine alle dubbiose ipotesi attributive, già avanzate dal Rosci, se a Giovanni Battista (Crespi, il Cerano) o ad un « Giovanni Battista Milanese », di cui, scriveva, « v'è l'incerta documentazione di disegni e modelli per il ciborio ligneo », — intagliatore a lui per altro allora sconosciuto se non di nome, ma che oggi sappiamo essere Giovanni Taurino — fosse da riportare la paternità del ciborio di legno dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria presso San Celso (M. Rosci, *Mostra del Cerano*, Novara, 1964, p. 49). Il dato sicuro che il fratello di Giovanni Taurino, Giacomo, ne preparava il modello in legno, « quale vado facendo », nel 1613, quando le opere di pittura condotte dal Cerano nella chiesa erano da tempo terminate, non escluderebbe che anche il fratello Giovanni potesse averne preparato disegni, se pure il non esserne conservata nel fascicolo a lui intestato della cartella 16 dell'Archivio testimonianza alcuna renda la cosa poco probabile; ma esclude in modo assoluto che spettasse al Cerano la paternità di questo arredo ligneo della chiesa.

Anche per la Veneranda Fabbrica del Duomo Giovanni e Giacomo Taurino furono a Milano impegnati ad intagliare, a seguito dei riquadri del padre Rizzardo scomparso nel 1591, altri riquadri delle storie di Sant'Ambrogio negli stalli del coro, i più eccellenti tra quelli eseguiti nell'impresa delle sedie corali; per altro anche a queste opere del Duomo attesero in data diversa e in modo del tutto indipendente; e questa assoluta, reciproca indipendenza della loro attività si riflette nell'esecuzione e nella qualità stessa delle loro opere.

« Gli stalli del coro... sono una delle più eloquenti testimonianze della situazione al tempo stesso precisa e sfumata, ricca di scambi e di passaggi di mano da maestro a maestro, da disegnatore a modellista, da modellista ad esecutore, che caratterizza le altre opere borromee del Duomo (statuaria, pulpiti, busti d'argento), con analoga mobilitazione di forze » [76]. Per i disegni diede almeno i due terzi dell'intero ciclo Pellegrino Tibaldi, a partire dal 1567; degli altri, otto ne diede Aurelio Luini (nota di pagamento del 1591); sette ne preparò Camillo Procaccini (per cinque, nota di pagamento del 1598, per gli altri due, nota di pagamento del 1602) [77]; quasi tutti i modelli in creta furono preparati da Francesco Brambilla. E se con tanti passaggi di mano gli stalli del coro nella realizzazione risultano abbastanza omogenei, tuttavia vi si può individuare l'opera dei vari esecutori, pur dovendo a quando ammettere scarti di qualità, o presupporre l'intervento di altro intagliatore per condurre a termine opera già iniziata.

Fra i numerosi maestri di intaglio che si avvicendarono nell'impresa degli stalli corali del Duomo, da principio, quando vi si pose mano, vi attese dal 1567 Paolo de Gaza; ma l'opera, non appena iniziata, fu distrutta da un incendio. La riprese poi nel 1571, intagliò un terzo circa degli stalli, fino alla morte che lo colse sullo scorcio del 1577, o all'inizio del 1578 [78]; per altro accettando a suo collaboratore dai primi mesi del 1577 Rizzardo Taurino, giunto a Milano preceduto dalla fama dell'intaglio del coro della chiesa di Santa Giustina di Padova [79]. E Rizzardo al de Gaza subentrò poi, se pure in alternanza con Virgilio del Conte ed altri, negli intagli dei seggi con le storie di Sant'Ambrogio, eseguendone all'incirca un altro terzo; negli ultimi anni del secolo vi attese Giacomo, che iniziò la sua partecipazione conducendo a termine le opere lasciate incompiute dal padre; e dopo di lui Giovanni. A Giulio Cesare Mangone spettano alcune tra le ultime formelle [80].

Riguardo la partecipazione di Giovanni Taurino alle storie di Sant'Ambrogio dei dossali del coro esiste però, tra gli studiosi che ne trattarono, discordanza persino circa il numero dei riquadri a lui spettanti.

---

[76] M. Cinotti, *Tesoro e Arti minori*, in « Il Duomo di Milano »; 1973, p. 281.

[77] A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà nel coro ligneo del Duomo fra i Santi Martiri e i Santi Vescovi della Diocesi Milanese*, in « Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano », Milano, 1973, pp. 73-74.

[78] Si fa cenno per la prima volta agli eredi in un documento del 10 febbraio 1578. A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà...*, 1973, pp. 77-78.

[79] N. Ivanoff, *L'opera di Riccardo Taurino...*, 1969, p. 262.

[80] M. Cinotti, *Tesoro e Arti minori...*, 1973, p. 275.

Il Pirri nel 1952 documentava, facendo riferimento agli *Annali del Duomo di Milano*, che Giovanni Taurino nel dicembre del 1598 « riscosse parte del pagamento di un quadro intagliato nel legno dell'historia di S. *Ambrogio quando stava in letto in articulo mortis* » « forse incominciata dal fratello e da lui compiuta » [81]; e che più tardi nel 1602, gli furono pagate 110 lire imperiali « per haver intagliato l'*historia di S. Ambrogio morto con la sua stella al di sopra* ». La Brizio nel 1973 attribuiva a Giovanni, rifacendosi alla testimonianza degli *Annali del Duomo*, un solo riquadro: « In un pagamento del 15 gennaio 1602, per una sola volta: per l'intaglio della scena S. *Ambrogio sul cataletto sormontato da una stella* compare anche il nome dell'altro figlio di Rizzardo... » [82]. Per contro la Cinotti nello stesso anno 1973 — le due opere, coeve nella pubblicazione, non hanno alcun rapporto di dipendenza l'una dall'altra — rivendicava a Giovanni Taurino ben tre riquadri delle storie di Sant'Ambrogio [83], citando in nota come sue fonti i Registri e i Mandati dell'Archivio della Veneranda Fabbrica [84]; e precisando nel testo che la diretta consultazione di quei documenti l'aveva portata a correggere l'erronea citazione degli *Annali* in proposito. Avanzando poi il parere che sia stato Camillo Procaccini a proporre con le sue opere la nuova tipologia del Sant'Ambrogio, quale compare nelle ultime scene degli stalli, « brachicefalo, col naso appuntito e le guance grinzose (il santo della malattia e della morte)... », [85] scrive essere il suo giudizio fondato sulla constatazione che « così... lo vediamo in tre suoi disegni editi dal Pouncey nel 1966... che risultano intagliati dal fratello dello Stavorino, cioè Giovanni

---

[81] P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani*..., 1952, p. 35. La dubbiosa ipotesi del Pirri ha spiegazione nell'errato riferimento degli *Annali della Fabbrica del Duomo* in proposito. L'indice degli *Annali* per Giovanni Taurino rimanda solo al vol. V, p. 4, ove sotto il 1602, « Addì 15 gennajo » è riportata la nota: « A Giovanni Taurini intagliatore 1.55 imp., et sono per saldo di 1.110 imp., che tante se gli devono per haver intagliato l'historia di s. Ambrogio morto con la sua stella di sopra » Ma nel vol. IV, p. 331, sotto il 1598, « giovedì, 17 dicembre », è riportata anche la citata nota riferentesi a Giovanni, cui non si fa riferimento nell'indice degli *Annali*; e subito dopo, nella stessa pagina, ancora sotto dicembre 1598, al 23, cioè solo sei giorni dopo, n'è trascritta altra, intestata al fratello Giacomo, per due intagli del medesimo soggetto: « A Giacomo Taurino per due quadri dell'historia di s. Ambrogio, quando era in articolo di morte e quando era in extremis, 1.212,1.8. ». Questa ambiguità del testo degli *Annali* è stata chiarita dalla Cinotti (M. Cinotti, *Tesoro e Arti minori*..., 1973, p. 280 e nota 226 a p. 302), che è ricorsa alla diretta consultazione delle carte dell'archivio della Fabbrica del Duomo; il che l'ha portata a precisare che le due note del 1598 si riferivano ad un unico intagliatore, Giovanni, indicato dalle fonti originali nella seconda nota di pagamento come « fratello dello Stavorino »; epiteto erroneamente interpretato dagli *Annali* come riferentesi a Giacomo.

[82] A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà*..., 1973, p. 84. Da questo brano si sarebbe indotti a pensare che la Brizio si sia rifatta solo all'errata indicazione dell'indice degli *Annali*; eppure più innanzi nel medesimo volume, nei *Documenti degli Annali della Fabbrica del Duomo* (*vol. IV e vol. V*), a p. 296, cita anche tutte e due le note di pagamento del dicembre 1598, riferendole, come appunto negli *Annali* sono riferite, l'una a Giovanni, l'altra a Giacomo.

[83] M. Cinotti, *Tesoro e Arti Minori*..., 1973, p. 280.

[84] M. Cinotti, *Tesoro e Arti minori*..., 1973, nota 226 (p. 302).

[85] Ben altro dal *Sant'Ambrogio in maestà* dei precedenti intagli.

Taurino (non Giacomo come dicono gli *Annali*) nel 1598... (due S. *Ambrogio sul letto di morte...*, l'uno col Crocifisso che gli sorride, l'altro coi preti nello sfondo che additano il successore Simpliciano) e nel 1602 (*S. Ambrogio sul cataletto sormontato da una stella...*) » [86]. La paternità comune dei tre riquadri avanzata dalla Cinotto riceve del resto conferma dallo stile, univoco in tutti e tre; e non solo per la affine derivazione dai disegni del Procaccini preparati *ad hoc*, ai quali Giovanni s'ispirò per l'iconografia del Sant'Ambrogio ed i caratteristici panneggi a larghe falde; ma in particolare per le profilature luminose delle pieghe, che ne sottolineano l'ampio ed armonioso ricadere; per quell'evocazione di lontananze remote nei fondi, tipiche espressioni di Giovanni, che non hanno riscontro nel Procaccini.

Nella scena del « S. *Ambrogio sul letto di morte* » proteso verso il Crocefisso che gli sorride (fig. 8), il tocco continuamente mobile della luce riscatta da ogni peso di cosa reale la figura del Santo e l'altra che gli sta accanto in preghiera; dietro la croce si apre una profondità immensa, del tutto intuitiva; in quell'atmosfera il Cristo acquista una vita umanissima, verace presenza nel muto colloquio con il Santo. È forse questo il riquadro più alto che mai abbia intagliato Giovanni; mai ancora la trepida atmosfera nel suo dilatarsi si era fatta voce viva di altre profondità insondabili, quelle dell'animo umano. La scena si eleva di tono, assume accenti di innegabile lirismo. Tutti gli altri maestri intagliatori che attesero alle storie della vita di Sant'Ambrogio nel coro del Duomo, le concepirono come rappresentazioni visive, se pure di diversa intonazione tra loro, più o meno alte, più o meno originali in ragione dell'orientamento e delle doti di ciascun artista, dell'episodio secondo il testo di San Paolino, il diacono di Ambrogio [87]; Giovanni si è calato invece nella scena del miracolo con piena partecipazione dell'animo commosso.

Un'impostazione d'insieme affine presenta l'altra scena di « S. *Ambrogio sul letto di morte* » con i preti nello sfondo che additano il successore Simpliciano (fig. 9); eguale l'ampio, armonioso ricadere delle pieghe dei panni profilate dalla luce, che anche in questo riquadro trascorre su figure e oggetti, trasfigurandoli ad una straordinaria levità. Il corpo di Sant'Ambrogio non ha più peso, non affonda minimamente tra le pieghe del letto; la mitra appena avvalla in lievi sinuosità del panno steso sul tavolo, un brano di natura morta davvero favoloso. Su un lato della stanza due porte si aprono, l'una inquadrata nell'altra, su illimiti fughe luminose; in quell'atmosfera sospesa la scelta del successore assume tono ispirato sui volti intensi dei tre sacerdoti; sull'altra apertura in primo piano sosta, ancora un po' esitante, la nobile figura del prescelto.

Nel « S. *Ambrogio sul cataletto sormontato da una stella* » (fig. 10) significati di risonanze profonde suscita nella scena quell'atmosfera che si apre su due lati dell'ambiente, percorsa da bagliori improvvisi, da sprazzi o velature di luce. Tutt'intorno al letto funebre si dispongono figure dolenti, ognuna con

---

[86] M. Cinotti, *Tesoro e Arti minori...*, 1973, p. 280.

[87] Paolino da Milano, *Vita di S. Ambrogio* a cura di M. Pellegrino, Roma, 1961.

un suo dolore sul volto, ma in ognuna contenuto e severo; una distanza immensa, non reale, ma ben sensibile, isola ormai da loro in una dimensione nuova il morto vescovo — intuizione profonda dell'intagliatore, originale rispetto al disegno del Procaccini —; persino il protendersi violento dell'uomo e del bimbo in primo piano è bloccato in atto, come di fronte ad un limite invalicabile. La stella nell'alto assume valore puramente simbolico; la sublimazione spirituale di Ambrogio è resa per sola virtù di stile da questo straordinario maestro che esprime con l'intaglio nel duro legno di noce impressioni profonde e intraducibili.

Di quali doti intuitive ed espressive fosse privilegiato Giovanni Taurino può comprovare in modo irrefutabile il confronto del suo « S. *Ambrogio sul cataletto sormontato da una stella* » con la scena affine del S. *Ambrogio portato in sepoltura* scolpita da Giulio Cesare Mangone — con pagamento al padre Gian Battista del 1604 [88] — per la quale aveva del pari preparato il disegno il Procaccini. Il riquadro è chiuso da un'incombente, illogica prospettiva, contro cui alto è sollevato il cataletto del Santo; piuttosto convenzionali nei loro gesti anche le figure, ammantate nei panneggi a larghe falde procaccinesche.

Eppure fra tutti gli studiosi solo la Rosa ha colto (1957) la particolare eccellenza di Giovanni Taurino rispetto agli altri intagliatori operanti nel Duomo: « ...Giovanni sembra il più quotato della famiglia » [89]; giudizio coraggioso espresso su di un artista operante a Milano, nel cui ambiente culturale, sulla scia dell'alto elogio del Lomazzo, era conosciuto e apprezzato in modo preminente il padre Rizzardo.

Di pochi anni precedenti alla Rosa, il Pirri (1952) non aveva avanzato giudizi critici né su Giovanni, né su altro membro della famiglia Taurino [90]; Padre Dossi nel 1963 dichiarava di non aver neppure individuato quali fossero gli intagli spettanti a Giovanni nella chiesa di San Fedele, per cui dell'intagliatore riportava solo notizie della vita [91]. L'Ivanoff rivolse la sua indagine critica, così nella pubblicazione del 1969 [92] come in quella successiva del 1970 [93], esclusivamente sulla personalità e sull'opera di Rizzardo, di cui coglie con acume il graduale evolversi.

Ora gli stalli del coro del Duomo di Milano sono stati coperti; e la Veneranda Fabbrica ha cercato di ovviare alla impossibilità di una visione diretta dando alle stampe nel 1973 il volume *Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo*

---

[88] A. M. Brizio, *Ciclo della Vita di Sant'Ambrogio*, in « Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano », 1973, p. 220.

[89] G. Rosa, *L'intaglio e la tarsia...*, vol. X, 1957, p. 838.

[90] Impegnato in una rigorosa ricerca archivistica.

[91] L. Dossi, *Il San Fedele...*, 1963, p. 60.

[92] N. Ivanoff, *L'opera di Riccardo Taurino...*, 1969.

[93] N. Ivanoff, *Sculture e pitture...*, 1970. L'Ivanoff pone in risalto la grandiosità delle forme ancora cinquecentesche, se pure percorse, per influenze venete, da vibrazioni di luce e improntate alle raffinate eleganze del Manierismo di Fontainbleau, degli intagli del coro di Santa Giustina di Padova; e osserva come per contro le forme dei più tardi riquadri degli stalli corali del Duomo di Milano, intagliate sulla scorta dei disegni del Pellegrini, dopo che Rizzardo era venuto a contatto con l'ambiente mi-

di Milano [94], corredato di eccellenti riproduzioni a colori di tutti i riquadri delle storie di Sant'Ambrogio. La Brizio nel valido scritto storico-critico da lei redatto proprio per questo volume, non esprime alcun giudizio su Giovanni, per lei autore di un solo riquadro [95]; per contro esalta in modo particolare l'opera di Paolo de Gaza, il primo nel tempo tra gli intagliatori degli stalli; ché a lui era stata affidata la messa in opera dei disegni che andava via via preparando sin dal 1567 il Tibaldi. Ella sostiene che il de Gaza riesce nei riquadri a lui spettanti a tradurre meglio di ogni altro la vocazione scenografica del Tibaldi « senza tradirne l'impostazione e la forza » [96]; per cui esalta la sua opera come la più eccellente anche rispetto a Rizzardo; ché a suo giudizio « nel confronto dei loro intagli in Duomo è questo secondo che perde » [97]. Ma Paolo de Gaza traduce con un generico, monotono classicismo, nella essenza ridotto a notazioni iconografiche, la convinta rievocazione della romanità, da cui traggono forza e risalto le solenni figure del Tibaldi, riducendo la larga impostazione plastica tibaldesca ad una minuta eleganza di forme. In sostanza il de Gaza è, nel suo tempo, un ritardatario, che prolunga, e in modo piuttosto anonimo, gli ultimi echi del manierismo romano. E probante di questa sua posizione riesce del resto anche il fatto che nei dossali degli stalli del coro della chiesa di Santa Maria presso San Celso, opera davvero eccellente e certo la sua più valida, aveva scelto ancora la tecnica minuta dell'intarsio, cui era al suo tempo già subentrata quella dell'intaglio. Del resto la stessa Brizio, pur dopo aver giudicato il de Gaza superiore a Rizzardo, in un brano più innanzi riconosce che « Le storie intagliate da Rizzardo Taurino... sono nel loro complesso di eccellente fattura, mosse, animate ed espressive nei gesti e nelle fisionomie e di forte rilievo » [98].

Anche la Cinotti, che pure avanza giudizi così equilibrati e convincenti sulle prestazioni dei vari maestri che attesero ad intagliare i seggi corali del Duomo di Milano, Paolo de Gaza, Rizzardo Taurino, Virgilio del Conte, Giacome Taurino, prospetta per contro riserve proprio circa la qualità dei riquadri delle storie di Sant'Ambrogio intagliati da Giovanni: « Il fratello Giovanni... interviene nei lavori del coro ligneo con le... tre formelle disegnate dal Procaccini, d'una nobile fedeltà al disegno, che solo nel S. Ambrogio sul cataletto si anima di qualche estro di tradizione tauriniana » [99].

In realtà Giovanni tradusse in modo originale, inconfondibile, i disegni del Procaccini, le cui opere più nuove già erano agitate da quel « vento di dramma » che investì Milano a cominciare dall'ultimo decennio del secolo e che caratterizzò poi la pittura lombarda della generazione seguente. Nei tre riquadri degli stalli corali del Duomo, che a Giovanni competono, egli supera nella concezione

---

lanese degli ultimi decenni del secolo, si presentino già meno grandiose e più mosse, se pure sempre rese a forte risalto plastico.

[94] *Sant'Ambrogio nell'arte del Duomo di Milano*, Cinisello Balsamo (Milano), 1973.

[95] A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà...*, 1973, p. 84.

[96] A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà...*, 1973, p. 78.

[97] A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà...*, 1973, p. 78.

[98] A. M. Brizio, *Sant'Ambrogio in maestà...*, 1973, p. 84.

[99] M. Cinotti, *Tesoro e Arti minori...*, 1973, p. 280.

e nella resa le ultime remore del tardo manierismo cinquecentesco, rispetto al quale del resto altra via aveva cercato già nei tondi intagliati di Torino, per interpretare la scena dal di dentro, nei suoi umori più intimi e genuini, e trasfigurarla con la suggestione della luce. Certo tra tutti gli intagliatori degli stalli del Duomo il meno fedele agli inizi esemplati sui disegni del Tibaldi, Giovanni è il più aperto ai nuovi tempi, il più sorprendentemente moderno.

* * *

Giunta a questo punto della mia trattazione, per non lasciare in parte imperfetto il compito assuntomi di documentare gli *Inserti di tardo Cinquecento nella settecentesca sistemazione degli arredi di sacrestia* della chiesa torinese dei Santi Martiri, devo ritornare su di un giudizio da me espresso nel 1971-1972 a proposito delle grandi guardarobe, che, due per lato, si fronteggiano sulle pareti lunghe della sacrestia (fig. 11).

Una nota delle *Memorie* del Bosio tratte dai registri manoscritti della Compagnia di Gesù [100], che già allora citavo [101], precisa: « Trasporto delle guardarobbe mobili della vecchia sacrestia alla nuova rinnovazione guardarobbe fatte nel 1734 L. 3150 » [102]; e già allora non nutrivo dubbio che le guardarobe sistemate nel 1734 fossero « i quattro mobili più grandi della sacrestia, davvero notevoli per imponenza di forme e raffinatezza d'intaglio » [103]; e avanzavo in proposito solo la riserva che le parti inferiori potessero « ancora far pensare a rimaneggiamenti e riadattamenti dei mobili della vecchia sacrestia — ad esempio nel forte risalto delle erme... —; e per contro ipotizzavo che certi motivi intagliati nella parte alta, come le agili foglie di acanto al di sotto dei putti che reggono l'architrave dell'ordine superiore e in particolare i rilievi inclusi nelle specchiature di raccordo tra la parte inferiore e superiore, racemi di rose, foglie allungantisi in ritmi stilizzati, agili putti scolpiti con armoniosa grazia e levità, fossero opere di « intagliatori abilissimi, operosi in quel particolare momento della prima metà del Settecento che coincide con il tardo periodo juvarriano » [104].

È vero che mi avevano tenuta a lungo piuttosto dubbiosa la grandiosa impostazione dei mobili, la cadenza continua e serrata che li scandisce — mi pareva riecheggiassero ancora un gusto di tardo '500 —; al confronto ben più agile e snella l'architettura delle porte laterali all'altare eseguite sicuramente nel '700, perché citate, insieme all'altare e alla vasca, in un'unica nota del 1733, e con vasca e altare incluse in una spesa complessiva unica [105] (fig. 12). Ma con-

---

[100] *Memorie della chiesa e dei Padri Gesuiti in Torino estratte per mio uso dai registri manoscritti già appartenenti alli stessi ed ora negli archivi di Casa Asinari di San Marzano, forse ivi portati nella soppressione del Padre Carlo Asinari di Cartosio. Cav. teol. Antonio Bosio. Gennajo 1865. estrasse.* Manoscritte presso la Biblioteca Civica di Torino.

[101] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, p. 94 e nota 69.

[102] A. Bosio, *Memorie...*, p. 133, n. 49.

[103] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, p. 94.

[104] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, p. 95.

[105] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, p. 93 e nota 68.

vinta di un rifacimento, almeno parziale, settecentesco, contrastavo con il giudizio espresso al riguardo dal Midana, dal Mallè, dal Quaglino, dal Pedrini, che riportavano, con lieve divario l'uno dall'altro, all'incirca dalla metà del '600 all'ultimo quarto del secolo gli intagli delle guardarobe [106].

Oggi un più maturo giudizio in proposito mi induce a ricredermi, e a datare questi mobili di sacrestia al penultimo decennio del '500, con ogni probabilità commessi ai « fratelli Taurini » a seguito degli intagli condotti nell'altare della chiesa [107]; e ad avanzare una generica attribuzione a Giovanni e Giacomo Taurino per l'impostazione e l'impianto nel suo insieme; incline per contro all'ipotesi di una esecuzione da parte di Giovanni dei raffinati intagli della parte alta, che mi avevano già indotta, per la squisita loro levità, a riportarli al Settecento.

Il fregio degli stalli del coro della chiesa milanese di Santa Maria presso San Celso, che ne ripropone persino il motivo dei racemi appena profilati, non riesce certo, nella raffinatezza degli intagli, di diversa qualità al confronto delle parti alte delle guardarobe della sacrestia torinese. La « rinnovazione » documentata dal Bosio sarebbe consistita quindi in un generico restauro di ogni mobile.

Della nuova attribuzione critica ai Taurino di questi mobili e della presumibile loro datazione si possono dedurre probanti conferme anche dai grandi armadi della sacrestia della chiesa di San Fedele di Milano, che la Rosa, sulle orme del Forcella, scriveva essere state « iniziate verso la fine del secolo XVI da Giovanni Taurino e proseguite dal suo allievo p. Daniele Ferrari, gesuita » [108]. Che questi mobili fossero stati iniziati da Giovanni Taurino penso sia da escludere, vuoi perché non sono citati tra le opere condotte dall'intagliatore per la chiesa di San Fedele nella nota autografa del 21 ottobre 1596; vuoi perché se furono iniziati, come documenta Padre Dossi, nel 1639 [109], non pare attendibile l'ipotesi di un ritorno di Giovanni in data così tarda a San Fedele per dar inizio a nuova, tanto grandiosa impresa, anche nel caso, per altro non sicuro, che fosse ancora vivo [110]. Invece non è da escludere che Daniele Ferrari possa esser stato iniziato all'arte dell'intaglio a Milano da Giovanni Taurino, che a Milano aveva una fiorente bottega; se Daniele Ferrari nacque il 14 gennaio 1606 [111] e Giovanni era ancora operante nel 1625, come documenta una lettera, indirizzata dal sacerdote Francesco Bernardino Castiglioni all'ingegner Turati, in data 7 febbraio di quell'anno, per pregarlo di voler recarsi a far la

---

[106] V. Moccagatta, *La chiesa dei Santi Martiri...*, 1971-1972, p. 96.

[107] Sono incline a pensare che l'eccellenza della decorazione ad intaglio dell'altare maggiore della chiesa, fatta condurre a spese dei Confratelli della Pia Società di San Paolo, abbia indotto i Padri Gesuiti a commissionare ai medesimi intagliatori che avevano lavorato all'altare anche le guardarobe per la primitiva sacrestia.

[108] G. Rosa, *Intagli e tarsie...*, 1957, p. 839.

[109] L. Dossi, *Il San Fedele...*, 1963, p. 67.

[110] Di Giovanni Taurino non è nota la data di morte. Nell'anno 1625 cade la documentazione più tarda finora acquisita su di lui; rimando a p. 25 e nota 112.

[111] L. Dossi, *Il San Fedele...*, 1963, p. 175.

stima di « una istoria fatta in legno da Giovanni Taurino » in quel di Monza [112].

Comunque, giuste o errate queste illazioni di un alunnato di Daniele Ferrari presso Giovanni Taurino, certo è che i mobili della sacrestia del San Fedele sono stati esemplati sulla impostazione della precedente, analoga opera dei Taurino della sacrestia torinese, anche se, al confronto di quelli, ben più pesanti e ridondanti di fregi, riflettono già un diverso orientamento del gusto, iniziati come furono circa un cinquantennio dopo.

Se dubbi rimanessero sull'attribuzione ai Taurino delle guardarobe della sacrestia della chiesa dei Santi Martiri e sulla data di esecuzione pressapoco coeva all'ornamento dell'altar maggiore della chiesa — probabilmente eseguiti a seguito immediato di quello — può contribuire a fugarli del tutto il brano del Tesauro, in cui descrive gli intagli dell'« Altar Principale », « che fiancheggiato da' grandi Termini in sembianza di Cherubini sostenenti un ricco e figurato Frontispicio; chiude nel mezzo in campo spatioso una Gloria Celeste... » [113]; poiché i motivi iconografici dei « Termini » che definiscono lo spazio della figurazione intagliata trovano pieno riscontro, ripetuti a scandire le portelle di ogni mobile, nelle grandi guardarobe della sacrestia.

NOTA SU GIACOMO TAURINO

Il Pirri nel 1952, dopo aver dato notizia del tardo modello in legno che Giacomo Taurino preparò per il tabernacolo dell'altar maggiore della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano (1613), scriveva: « Non ci risulta che siano venuti in luce altri dati e notizie sopra di lui » [114].

Già ho rilevato più innanzi [115] come il Pirri non avesse preso atto della Scheda « Taurin Giacomo e Giovanni » del Baudi di Vesme, pubblicata per la prima volta nel 1932, vent'anni prima quindi degli *Intagliatori gesuiti italiani*. In quella il Vesme riferisce di una serie di note di pagamenti intestati a Giacomo Taurino a compenso di lavori eseguiti per la Corte di Torino a partire dal 1619 fino almeno al 1620, ché sotto quell'anno è registrato: « Più ducatoni 20 a Giacomo Taurino, intagliatore millanese, per manchia di soa bona servitù fatta in servitio di Loro Altezza » [116].

Sono indotta a riportare in calce alla mia trattazione specifica su Giovanni Taurino questo contributo, se pur solo documentario, anche sulla figura di Giacomo, nella speranza di offrire una modesta traccia a chi tentasse il recupero critico anche di questo membro della famiglia di Rizzardo Taurino.

---

112 Biblioteca Ambrosiana di Milano, Raccolta Ferrari, Tomo XII (Manoscritti Ingegner Ercole Turati), n. XCVI. Già pubblicata da M. L. Gatti Perer negli *Indici della Raccolta Ferrari*, in « Arte Lombarda », anno IX, 1964, primo semestre, p. 197.

113 *Historia della Venerabilissima Compagnia...*, 1657, p. 171.

114 P. Pirri, *Intagliatori gesuiti italiani...*, 1952, p. 43 e nota 79.

115 Vedi nota 25.

116 A. Baudi di Vesme, *L'Arte negli Stati Sabaudi ai tempi di Carlo Emanuele I - di Vittorio Amedeo I e della Reggenza di Cristina di Francia,* in « Atti della Società Piemontese Archeologia e Belle Arti », Torino, 1932, vol. XIV, fascic. 2, pp. 683-684; ripubblicata più tardi, A. Baudi di Vesme, *L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo,* Torino, vol. III, 1968, p. 1039.

MERCEDES VIALE FERRERO

GLI APPARATI PER LE OSTENSIONI DELLA SS. SINDONE

Gli apparati allestiti in occasione delle Ostensioni della SS. Sindone variarono nel corso dei secoli secondo il variare del gusto e degli stili, ma furono sempre fedeli espressioni del significato specifico attribuito a questo sacro rito. A differenza di altre feste religiose che si celebravano in Torino (come quella del Miracolo del SS. Sacramento, propria della Città [1] o quella di S. Giovanni [2] che inglobava il rituale precristiano dei « fuochi » in una manifestazione di fede popolare) le Ostensioni della SS. Sindone ebbero costantemente il carattere di una cerimonia di Stato; non meraviglia quindi vedere commisti, negli apparati ad esse relativi, programmi religiosi e politici, devozionali e mondani.

Nei primi anni del Seicento l'Ostensione avveniva annualmente, ogni 4 di maggio. Una incisione di Antonio Tempesta [3] databile nel 1613 ci restituisce

---

[1] Per le forme, e i significati, delle feste per il Miracolo del SS.mo Sacramento sono interessanti alcune pubblicazioni celebrative come: *L'Anno Secolare Festa solennemente celebrata Dalla Illustrissima Città di Torino Agli sei di Giugno dell'Anno MDCLIII Che fù l'Anno dugentesimo dopo il famoso Miracolo Del Santissimo Sacramento.* In Torino, MDCLIII. Per Bartolomeo Zauatta; M. A. Goltio, *Poetici componimenti per l'anno Secolare del famoso Miracolo del Santissimo Sacramento...* In Torino, MDCLXIV. Per Bartolomeo Zavatta; A. Marchisio, *Il Solstitio Divino Esaltato nel Toro Sacra Apoteosi Magnificamente Celebrata nel Giorno Festivo del Stupendo Miracolo dell'Augustissimo Sacramento... dall'Illustrissima Città di Torino l'anno Cinquantesimo Dopo il Ducentesimo, 1703...* In Torino, 1703. Nella Stamperia di Gio: Battista Fontana; *Ragguaglio della festa, e Descrizione del solenne apparato di Torino nel 1703 per... l'insigne miracolo del SS.mo Sacramento,* Torino, 1703; *Descrizione dell'Ottavario per lo miracolo del SS. Sacramento celebrato dall'augusta Città di Torino nel terzo anno secolare.* In Torino, presso Pietro Giuseppe Zappata, e Figlio, MDCCLIII; G. A. Colombo, *Memorie istoriche, e ragionate sopra l'insigne miracolo del SS. Sacramento... in occasione del celebrarsi dalla medesima Augusta Città la solenne secolar festa...* In Torino, nella Stamperia Reale (1753); *Solenne quinquagenario per lo miracolo del SS. Sacramento Tributo dei Pastori della Dora,* Torino, MDCCCIII. Presso Botta Prato e Paravia. Di tutti questi opuscoli e volumi esiste copia a Torino, Biblioteca Reale.

[2] In relazione a questa festa ha ancora un certo interesse: G. Arnaud, *Sull'origine del Falò di S. Giovanni Battista,* Torino, Tip. di G. Marzorati, 1847.

[3] Esemplari a Torino, Biblioteca Reale e Galleria Sabauda, nonché in raccolte private. Riproduzioni in: (Varii Autori) *L'Ostensione della Santa Sindone Torino MCMXXXI*, Torino 1931, tav. XXIII; A. Peyrot, *Torino nei secoli,* Torino, 1965, n. 15.

l'immagine di una di queste Ostensioni annuali, raffigurata in termini di viva accensione devozionale, tipici dello spirito della Controriforma allora dominante. L'apparato era semplicissimo: dinnanzi al Castello (ora Palazzo Madama) era eretto un palco, sormontato da un austero baldacchino. Dal palco la Reliquia — centro al tempo stesso figurativo e spirituale della scena — era esposta alla venerazione dei fedeli. Tuttavia, anche in questa immagine di prevalente carattere cultuale e religioso, è indicata la distinzione tra le diverse classi sociali del tempo, per mezzo della disposizione a piramide degli astanti. Al vertice, in alto, è la balconata cui si affacciano i regnanti; immediatamente sotto di loro sul palco, è raccolto l'alto Clero; in basso, nella piazza, si accalca il popolo invocante la « Sacrosancta Sindon ». Nella scritta apposta all'incisione non manca un accenno politico alla « Felix Domus Sabaudiae » che « Sacro hoc munere gloriatur »: la Sindone è dunque intesa come « dono » prezioso, garante delle fortune e delle glorie dinastiche.

In tempi successivi le Ostensioni furono legate ad eventi cui si attribuiva particolare importanza storica e politica, come la pace conclusa tra i principi sabaudi (1642) o le nozze di membri della Casa di Savoia. Gli apparati continuavano ad essere (per quanto si può giudicare da stampe dell'epoca) [4] abbastanza semplici: un palco più o meno ornato, sormontato da un baldacchino. Era mutata tuttavia la distribuzione degli spettatori; infatti sul palco comparivano, accanto ai rappresentanti più eminenti del Clero, i Duchi e altri personaggi della casa regnante; talvolta a fianco della SS. Sindone erano esposti con grande risalto gli stemmi sabaudi [5].

L'intenzione di stabilire un legame significativo stringente tra la Casa di Savoia e la Sindone è dichiarata in una incisione del De Piene, che mostra una immaginaria Ostensione patrocinata dai Beati Amedeo, Margherita e Lodovico di Savoia [6]. Anche più esplicito è il significato dinastico della stampa commemorativa dell'Ostensione del 1683 [7]: la Sindone è raffigurata sorretta da angeli volitanti e come sospesa sul capo del giovanissimo duca Vittorio Amedeo II, mentre la madre di questi, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, indica — con gesto di proprietaria più che di orante — la Reliquia ai dignitari della Corte. La scena è racchiusa in una incorniciatura che riproduce il Collare dell'Annunziata con motti ed emblemi sabaudi. Questa è, probabilmente, la più mondana immagine di una Ostensione. Quelle successive sono raffigurate nelle stampe coeve con caratteri maggiormente devozionali; ma le stesse stampe documentano come si fosse affermato l'uso di introdurre negli apparati bandiere,

---

[4] Vedere in *L'Ostensione ecc.*, *op. cit.*, 1931, la tav. XXIV, a) e b) (Ostensioni del 1642 per la pace e del 1663 per le prime nozze di Carlo Emanuele II).

[5] In particolare nel palco costruito nel 1663 per l'Ostensione delle prime nozze di Carlo Emanuele II con Francesca di Valois e in quello del 1665 per le seconde nozze dello stesso Duca con Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours.

[6] Riprodotta in *L'Ostensione ecc.*, *op. cit.*, 1931, tav. XXVII a).

[7] Incisione su seta di G. Abbiati, riprodotta in *L'Ostensione ecc.*, *op. cit.*, 1931, tav. XXVI.

stemmi, emblemi sabaudi che esprimevano il significato politico, oltre che religioso, attribuito alla Reliquia [8].

Una svolta decisiva nel modo di intendere e realizzare gli apparati delle Ostensioni si ebbe nel 1722, quando in occasione delle nozze del Principe di Piemonte (il futuro Carlo Emanuele III) la SS. Sindone fu esposta alla venerazione dei fedeli in una cornice decorativa ideata da Filippo Juvarra. In luogo del palco tradizionale fu eretto davanti al Palazzo Reale un sontuoso Padiglione in cui erano rappresentati, con accorto dosaggio, sia i simboli del potere civile (bandiere e stemmi sabaudi) sia quelli della fede religiosa (la Croce e gli emblemi della Passione). La grandiosità dell'allestimento spettacolare è tale da sopraffare quasi la stessa Reliquia: rappresentata al centro della scena, ma in proporzioni realistiche, e quindi minuscola rispetto alla vastità del quadro d'insieme. Anche in questa immagine si vede la folla che si accalca nella piazza: ma questa folla non mostra alcun apparente slancio devozionale e del resto una notevole distanza, anche fisica, la separa sia dalla Reliquia, sia dal Padiglione Reale, sia perfino dalle tribune laterali in cui è raccolto il pubblico di più elevata condizione sociale (fig. 1).

Il modello juvarriano divenne esemplare per le successive Ostensioni del Settecento, tra le quali spiccano quelle del 1737, del 1750, del 1775. Una incisione relativa alla Ostensione del 1737 (per le terze nozze di Carlo Emanuele III di Savoia) documenta come fossero state arricchite le architetture fittizie del Padiglione Reale, e vieppiù disciplinato nel contempo l'afflusso del popolo sulla piazza. Un disegno per la stessa occasione mostra ancora più chiaramente questa ordinata disposizione degli spettatori, che fa pensare, anziché ad una raccolta di fedeli, ad un esercito in parata [9].

Per l'Ostensione del 1750, in occasione delle nozze del futuro Vittorio Amedeo III di Savoia, gli apparati furono ideati dall'architetto Benedetto Alfieri, che accentuò il tono civile e spettacolare della cerimonia, intesa come momento di ideale riunione e convergenza dei vari ceti sociali nel quadro dell'ordine istituzionale tanto politico quanto religioso. Un disegno (fig. 2) ci offre l'immagine precisa del Padiglione per l'Ostensione, documentato peraltro anche da varie stampe [10]: la linea architettonica degli apparati è semplice ed elegante, abbastanza vicina al modello juvarriano. Naturalmente questo non fu riproposto tal quale, ma variato e tra le varianti una appare assai significativa: alla sommità del Padiglione non si erge un simbolo sacro (come nelle Ostensioni del 1722 e del 1737) bensì la corona regale con l'arma sabauda. Tuttavia il Padiglione Reale non doveva servire unicamente all'Ostensione; anzi per questo rito erano previste modifiche delle strutture e decorazioni progettate: « Le prospettive del Reale Padiglione debbono essere mutate in qualche parte affinché le medesime possano servire all'occasione che sovra detto Padiglione si farà la pubblica fon-

---

[8] Vedere in *L'Ostensione ecc., op. cit.*, 1931, le tavv. XXVIII e XXXI; in A. PEYROT, *op. cit.*, 1965, n. 88.

[9] Il disegno è riprodotto in *L'Ostensione ecc., op. cit.*, 1931, tav. XXXIII.

[10] Vedere A. PEYROT, *op. cit.*, 1965, n. 167.

zione della SS.ma Sindone con surogare diverse figure rappresentanti Angioli in vece delle piramidi destinate a servire per le feste delle Nozze Reali » (Documento n. 1 d).

Nel 1775 in occasione delle nozze del futuro Carlo Emanuele IV di Savoia con Clotilde di Francia, l'Ostensione avvenne in due spazi diversi: dal solito Padiglione Reale (Documento n. 2 b e c) ma anche da un loggiato allestito dinnanzi alla finta facciata di Palazzo Madama in prospetto della Contrada di Po (Documento n. 2 a e fig. 3). Con questa sistemazione era assicurata una più estesa visibilità della Reliquia, ed era allargata la partecipazione del popolo in uno schema festivo particolarmente ampio e vivace. Che alla celebrazione si volesse attribuire un carattere aperto e spettacolare lo si desume da altri documenti, relativi al palco eretto « contro gli archi del teatro regio » per accogliere durante la cerimonia i nobili Cavalieri che gestivano il Teatro stesso (Documento n. 3). « Cavalieri, e dame » che avevano l'ambìto onore di fruire del palco « per vedere l'ostensione del S.mo Sudario » vi accedevano... passando dal Teatro! Ma il palco non era destinato soltanto ai nobili Cavalieri e alle loro « dame », bensì ad « ogni impiegato del regio teatro »: a conferma di quella interpretazione della festa come momento di unità interclassista cui già prima si è accennato.

In questa rapida (e forzatamente incompleta) rassegna degli apparati per le Ostensioni merita un brevissimo cenno la ricognizione della Reliquia compiuta da Pio VII nel novembre 1804. Il Papa sostò a Torino durante il viaggio alla volta di Parigi, dove avrebbe incoronato imperatore Napoleone Bonaparte. Torino era a quella data parte del territorio francese, e le autorità sia del governo francese sia della municipalità cittadina accolsero il Pontefice con solenni onoranze, minuziosamente descritte in un opuscolo commemorativo [11]. Vi si legge che il 13 novembre il Papa si recò nella Cappella della Sindone, magnificamente addobbata, riconobbe e venerò la Reliquia. In serata, dal balcone di Palazzo Madama, benedì la folla accorsa e festante. Non vi fu quindi, propriamente parlando, Ostensione; ma l'evento fu comunque eccezionale e memorabile [12].

Il legame, sempre messo in risalto, tra la SS. Sindone e le fortune dinastiche fu espresso con particolare accentuazione nell'Ostensione del 21 maggio 1815, celebrativa del ritorno dei sovrani sabaudi dopo la Restaurazione. Tornava a Torino, per l'occasione, anche Pio VII « ad Europa segnar regno di grazia », come si legge in un ingenua poesia a commento d'una incisione commemorativa dell'evento (fig. 4), che contemporaneamente inneggia « Di Vittorio al triunfo » [13]. I versi sono sgrammaticati, ma l'incisione è allegoricamente impecca-

---

[11] *Passaggio di S.S. Pio VII per la vigesimosettima divisione militare in novembre 1804 (brumajo anno XIII)*. In Torino nella Stamperia Davico e Picco. Esemplare nella Biblioteca Reale di Torino.

[12] Nell'opuscolo citato alla nota precedente è descritta la ricognizione; non solo, ma ne è stampato anche il « procés verbal ».

[13] L'incisione si conserva nella Biblioteca Reale di Torino. La « poesia » suona così: « Ecco quel Pio del Culto almo Pastore / Che nel ruotar il Sol trà duri eventi /

bile, riunendo — nello spirito della Restaurazione — il Trono e l'Altare con stringentissimi nodi emblematici. Il ritratto del Pontefice domina una cosmografia politico-religiosa in cui alla Croce fanno riscontro la tiara pontificia e la corona regale. La Fede siede padrona sul globo terracqueo, ma non dimentica di volgere un benevolo sguardo alla piccola patria sabauda e alla sua capitale: Torino è rappresentata in pianta e in prospetto, vigilata dal Toro municipale e dall'arma regia, sormontata da un modellino di Superga portato a volo da un angelo forzuto; e, naturalmente, protetta dalla SS. Sindone. Autore di questa singolare immagine fu Giovanni Michele Saccati « Ingegnere Geometra »; a Giuseppe Conti « Ingénieur Topographe du Roi » dobbiamo invece la *Pianta dell'ordine di Parata* stabilito per l'Ostensione del 21 maggio 1815. La « Sacra Urna » fu esposta dinnanzi alla « Grillata » (cancellata) che delimitava l'accesso alla Piazzetta Reale, e accanto ad essa presero posto il Pontefice ed i Reali. Ma ci si chiede dove mai potesse introdursi il popolo dei fedeli, essendo la Piazza Reale e la Piazza Castello quasi interamente occupate dal Clero e dalle truppe schierate (fig. 5). A suo modo, questa pianta è un documento quanto mai eloquente dell'autoritarismo fideistico della Restaurazione, e delle sue implicazioni politiche [14].

Dopo le traumatiche esperienze della Rivoluzione e della Restaurazione, le feste torinesi del 1842 per le nozze del Principe di Piemonte (il futuro Vittorio Emanuele II) miravano a dare un'immagine concreta della concordia e della prosperità recuperate negli Stati sabaudi sotto il regno di Carlo Alberto. Può stupire, quindi, che le litografie del tempo raffiguranti l'Ostensione della SS. Sindone avvenuta per la circostanza siano, tutto sommato, alquanto modeste [15]. Gli apparati sono dignitosi, ma di una semplicità severa e quasi austera. La Reliquia è messa debitamente in risalto, ma accanto ad essa compaiono soltanto le autorità religiose (Arcivescovi, Vescovi, alto Clero) e civili (Re e Principi), mentre il popolo è escluso dalle raffigurazioni. Questa versione riduttiva può avere molteplici significati. Può, da una parte, voler esprimere l'accordo e l'unione (cui Carlo Alberto tanto teneva) tra la Chiesa e lo Stato; ma può anche essere un modo di prendere le distanze dalle interpretazioni dell'Ostensione come festa spettacolare (tipica del Settecento) o come parata militare ed autoritaria (alla maniera del 1815).

Mosse dall'alto il Trino Dio Signore / Pietoso a volger l'occhio a umane Genti / Qual Ciro in pace e con Forza e valore / Prode Alma suscitò di stragi sazia / De Prischi Re con le leggi, e splendore / Ad Europa segnar Regno di grazia / Di Vittorio or al triunfo, al Protettore / di belle arti, del troppo ardir, qui prono / Miei voti son che il Ciel gl'eterni il Trono ». Si intende che il « Vittorio » in questione era Vittorio Emanuele I.

[14] L'incisione è unita ad un volume celebrativo, *Narrazione della Solennità celebrata in Torino il dì 21 maggio 1815 nella quale la Santità di Pio VII espose alla pubblica venerazione la SS. Sindone*, Torino, 1815. Esemplari nella Biblioteca Reale e nella Biblioteca Nazionale di Torino.

[15] Litografie riprodotte in *L'Ostensione ecc.*, *op. cit.*, 1931, tav. XXXV e in A. Peyrot, *op. cit.*, 1965, nn. 461, 462.

In una poesia indirizzata per l'occasione *Ai Reali Sposi* da Silvio Pellico [16] vi è una frase (« Gran Dio... / Arridi pel divin cruento Lino / Ch'egida antica abbiamo ») che implicitamente sembra ridefinire il solenne rito dell'Ostensione in termini più propriamente morali e religiosi, indicandone il valore propiziatorio e augurale non legato esclusivamente alle fortune dinastiche, ma patrimonio comune di tutti i fedeli.

DOCUMENTI

DOCUMENTO N. 1 a.
ARCHIVIO DI STATO DI TORINO - SEZIONE I (Corte).

Minutario contratti fabbriche, vol. 11 - 1750, c. 118 recto (Istruzione per la costruzione del Padiglione Reale). Per la costruzione delle due facciate del Paviglione Reale, dell'alzamento sovra il med.mo, rinvestimento del paviglione verso il Rondò, e construzione d'altro uniforme a questo verso S. Lorenzo dourà l'Impresaro provedere, e mettere in opera tutti li boschami, ferramenta, e Cordaggij necessarij, costruendo il tutto come dimostra il Dissegno formato dall'Ill.mo Sig.r Conte Alfieri P.mo Architetto di S.M., detti boschi tutti dele grossezze portate da d°. Dissegno, e Calcolo.

Li Boschi sudetti da provedersi saranno tutti di Rovere, o di Malegine ad esclusione solo di quelli del finimento che saranno d'albera, come anche li assi e listelli, e saranno essi boschi tutti di quadra franca dritti, e sani, e sarà anche a Carico dell'Impresaro il provedere, e mettere in opera tutta la Chioderia comune, e Staffe necessarie e di dare il tutto perfettamente compito, esequendo il tutto a dovere e secondo li Ordini che dall'Ill.mo Sig.r Conte Alfieri P.mo Architetto di S M. li verranno dati, da cui douranne l'Impresaro rapportarne la Collaudazione sul fine del lavoro il quale dovra darsi intieramente terminato per la metà del prossimo Mese di Maggio, con dar principio immediatamente alla formazione delle Collonne divise in due Semicircoli, come pure li capitelli con li loro ornamenti, li modiglioni, e Tellari, acciò possano anche li Pittori metter mano subito al lavoro

Torino li 13 Aprile 1750
Benedetto Ferroggio
Conte Alfieri P°. A°.

Torino li 20 Aprile 1750
Giuseppe Cantone
Giouan battista Ugliengo
Giacomo Filippo de Giovanini
Gio. Pietro Fiorina.

---

[16] S. Pellico, *Ai Reali Sposi, omaggio della Città di Torino*, MDCCCXLII. Per gli Eredi Botta. Esemplare nella Biblioteca Reale di Torino. Nel testo poetico, Pellico accenna oltre che alla Sindone al miracolo del SS. Sacramento e alla Consolata in questi termini: « Gran Dio... / Arridi pel divin cruento Lino / Ch'egida antica abbiamo / Arridi pel portento, onde Torino / La città del miracolo appelliamo! / Arridi, perchè a noi la Genitrice / Del Verbo, è madre, è speme, è protettrice! » (strofa VI).

DOCUMENTO N. 1 b.

Ibidem, c. 119 recto e verso.

Stato della boscamenta provista dagl'Impresari Gastaldetto, Salazza, e Compagni per li Prospetti et alzata soura il Paviglione R.le, e già condotti sul posto.

Travi di Malegine, Cauriate, Remme, e Remmoni	Longezza Trabucchi	Grossezza Oncie	Numero	Prezzi	Ammontare
P.mo Travi di longezza circa	3. 0. 0	5 1/2 e 7	1	40	40
Altri di longezza c.a.	3. 0. 0	5 e 6	15	35	525
Altri di longezza c.a.	2. 3. 0	5 e 6	33	28	924
Altri di longezza c.a.	2. 2. 0	5	6	24	144
Picoli Paradossi di longezza c.a.	2. 0. 0		8	3.10	28
Remmoni longezza c.a.	3. 3. 0	3	24	4	96
Altri più piccoli longezza c.a.	3. 1. 0		54	3.10	189
Remme di longezza c.a.	2. 4. 0		39	2.10	97.10
Segue altri Travi, e boschi di Rovere, et Olmo provvisti, e già condotti sul posto come soura					
Travi di longezza c.a.	4. 0. 0	6	2	75	150
Altri di longezza c.a.	3. 0. 0	6 1/2	9	50	450
Altri di longezza c.a.	3. 2. 0	5 e 6	1	50	50
Altri di longezza c.a.	3. 2. 0	4 e 5	2	45	90
Altri di longezza c.a.	3. 5. 0	4 1/2	1	50	50
Altri di longezza c.a.	3. 4. 0	4 1/2	1	47.10	47.10
Altri di longezza c.a.	3. 2. 0	4	1	35	35
Altri di longezza c.a.	2. 2. 6	5 e 6	21	37.10	787.10
Altri di longezza c.a.	2. 2. 0	6 e 7	3	40	120
Altri di longezza c.a.	2. 2. 0	6 e 7 1/2	5	42.10	212.10
Altro di longezza c.a.	2. 4. 6	7 e 8	1	50	50
Boschi di longezza c.a.	3. 5. 0	4 1/2	12	40	480
Altri di longezza c.a.	3. 0. 0	5	5	40	200
Altri di longezza c.a.	4. 0. 0	4	4	36	144
Altro di longezza c.a.	5. 0. 0	6	1	90	90
Altro di longezza c.a.	2. 3. 0	4	1	15	15
Piccoli Paradossi longezza c.a.	1. 5. 0		5	4	20
Remmoni longezza c.a.	3. 4. 0		3	8	24
Assi d'Albera di longezza dalle once sei sino alle once nove donzene			25 1/2	8.10	216.15
Assi d'Albera sottili dalle once 5 sino alle once sette donzene			46 1/2	6	279
Listelli donzene			140	1.10	210
					5.764.15.0

Il prezzo de sudetti boschi rilleva in tutto liure cinque milla sette cento sessanta quatro soldi quindeci

Torino li 17 aprile 1750

Benedetto Ferroggio

DOCUMENTO n. 1 c.

Ibidem, c. 120 recto.

Stato de Boscami prouisti d'ord.ne dell'Uff. dell'Intend.e Gen.le delle Fortiff.ni e Fab.che di S.M. e questi ancora da condurre sul posto p. impiegarli al Pauglione.

Traui di Rovere	
N. 10 di long.a Trabucchi	3. 4. 0 c.a.
N. 12 di long.a Trabucchi	3. 3. 0 c.a.
N. 5 di long.a Tr.	3. 0. 0 c.a.
N. 3 di long.a Tr.	3. 2. 0 c.a.
N. 8 di long.a Tr.	3. 1. 0 c.a.
N. 3 di long.a Tr.	4. 1. 0 c.a.
N. 2 di long.a Tr.	4. 0. 0 c.a.
N. 9 di long.a Tr.	
Boschi di Malegine	
N. 18 di long.a Trabucchi	3. 0. 0 c.a.
N. 36 di long.a Tr.	2. 3. 0 c.a.
N. 26 di long.a Tr.	2. 2. 0 c.a.
N. 15 di long.a Tr.	2. 0. 0 c.a.

N. 200 paradossi di uarie qualità
Donzene 30 Remme
N. 40 Remmoni
Donzene n. 60 assi
Rubbij 14 Cordaggi
oltre la quantità di più che stano facendo li operrarij che presentem.te lauorano nei boschi.

DOCUMENTO N. 1 d.

Ibidem, c. 137 recto e verso (Sottomissione di Fabrizio Galliari).

Io Sottos.to mi Sottometto di dipingere colli dovuti ombreggiamenti e giuste le migliori regole dell'arte di sorta che sieno degne di collaudazione la facciata dietro il Castello di S.A.R. in prospetto alla Contrada di Pò della p.nte Città, come altresi le due facciate del Reale Padiglione cioè dalla parte della piazza denominata del Castello, e dall'altra detta piazza Reale il tutto secondo li dissegni in piciolo che mi sono stati rammostrati dall'Ill.mo Sig.r Conte Alfieri P°. Architetto di S.M. e da me attentamente esaminati in tutte le loro parti obbligandomi di quelli dipingere in grande e colla giusta loro proporzione tutte macchine osia facciate succennate con seguitarne inoltre per la buona riuscita e collaudazione delle opere de quali si tratta quegli indirizzi, ordini, ed istruzioni, che nell'atto del lavoro mi verranno a viva voce dati dal d°. Sig. Conte Primo Architetto, giacche all'Uff°. non sono stati rimessi dal d°. Sig.r

Conte li disegni per la pittura di cui si agisce, ma solamente quelli riguardanti l'ossatura de boscami, co quali fabbricare si debbono le d(ett)e facciate e prospettive e m'obbligo di dipingere esse prospettive ripartitamente per tutto il giorno trenta del prossimo venturo mese di Maggio, e siccome le prospettive del Reale Padiglione debbono essere mutate in qualche parte affinchè le med.e possano servire all'occasione che sovra d°. Padiglione si farà la pubblica fonzione della SS.ma Sindone con surogare diverse figure rappresentanti Angioli in vece delle piramidi destinate a servire per le feste delle Nozze Reali, così io m'obbligo anche di dipingere e surrogare tutto ciò che farà di bisogno per la funzione sud.a, della SS.ma Sindone giusta l'idea di d°. S. Conte e P°. Architetto Alfieri anche entro il succennato termine mediante il prezzo, cioè p. la pittura della facciata dietro il Castello di S.A.R. verso la Contrada di Pò di livre duemilla quattrocento e rispetto alle due prospettive del Rale Padiglione comprese le surrogazioni delle figure ed altro da servire per la funzione della SS.ma Sindone di lire tremilla e seicento pagabili a misura dell'avanzamento del lavoro giusta il sentimento che verrà dato dal d°. Sig.r Conte P°. Architetto.

La tela, e telari necessarij s(opr)a quali debbono farsi le d.e dipinture come altresì li cartoni ed ogn'altra cosa bisognevole p. l'opera mi sara p. parte dell'Uff.° somministrata, ed a me spetterà l'ingessamento o sia imprimitura delle tele e di quelle dipingere come s.a secondo li d.i dissegni ed indirizzi, che mi verranno dati di tempo in tempo dal d°. S.r Conte e P°. Architetto.

Torino li 13 aprile 1750.

Fabrizio Galliari pittore anche a nome dei fratelli (seguono ribassi del compenso richiesto, con atti in date 16 e 17 Aprile, ma relativi alla sola pittura della finta facciata del Castello, in quanto come si vedrà dal documento successivo le pitture del Padiglione Reale furono commesse ad altri artisti).

c. 138 recto.

Deliberata l'impresa sotto lo stesso giorno (cioè 17 Aprile 1750) al Fabrizio Galliari.

DOCUMENTO N. 1 e.

Ibidem, cc. 141 recto e verso, 142 recto.

Sottomissione di

Michele Antonio Milocho, Pietro Antonio Pozzo, Alessandro Trono

in data 16 Aprile 1750

(formulata negli identici termini di quella di Fabrizio Galliari e alla quale seguono i ribassi proposti per la sola pittura del Padiglione Reale, come segue):

Io Sottos.to riduco il prezzo della pittura dele due prospettive del Reale Padiglione a zecchini ducento sessanta, e nel resto sotto li patti e condizioni portate dalli precedenti partiti, de quali me ne dichiaro pienamente informato attesa la lettura statemi quivi fatta a mia sodisfazione, dichiarando essere questo l'ultimo prezzo a cui io intendo di riddure la pittura di cui si tratta.

Torino li 17 Aprile 1750.

Gerolamo Colonna a nome anco di Gaetano Perego, mio Compagno.

Comunicatomi il Sovras.to partito dichiaro di non voler più ribassare mentre nemmeno al mio partito rillevante a lire duemillanovecento ottanta potrei fare altro ribasso.

Torino li 17 Aprile 1750.

Fabrizio Galliari.

Sovra l'antecedente partito fatto dal mio compagno Michele Antonio Milocco, a lire duemilla novecento settanta cinque, ribasso ancora io Sotts.to lire centocinquanta, di-

chiarando di non voler ulteriorm.e ribassare e nel resto sotto li patti e condizioni portate dalli precedenti partiti.
Torino li 17 Aprile 1750.
Alessandro Trono al nome anco del Sig.r Milocco e S. Pozzo
miei Comp.i.
Si è deliberato l'Impresa all'Alessandro Trono, Millocco, e Pozzo in seguito ad ordine di S.M(aestà) ad esclusione del Pittore Gerolamo Colonna quantonque abbia fatto miglior partito, e ciò in seguito al sentimento del S.r Conte e P°. Architetto di S.M. Alfieri, trattandosi che la Squadra di d°. Trono, Millocco, e Pozzo è di sperimentata perizia.

DOCUMENTO N. 2 a.

Archivio di Stato di Torino Sezione I (Corte).
Approvazioni Contratti Fabbriche vol. 22 1773-1774-1775.
cc. 98 recto - 102 recto.
Torino Castello R.le.
Maurizio Cantone e Giô Anto. Masazza 30 Giugno 1775.

Si sono sottomessi di dar eseguiti ripartitamente fra li venti del venturo agosto a tutte loro Spese, e rischio, ed a roba e fattura, in corrispondenza de' Disegni stati approvati dalla R.a Delegazione, e della Istruzione del 30 maggio ora scorso del R°. Architetto Martinez, tutti li Travagli necessarj per dar costrutta in Legnami e Tele secondo le migliori regole dell'arte, e ad opera degna di collaudazione la Facciata del castello R.le verso la Contrada di Pò da contro una Torre all'altra per l'occasione delle Feste, ed Illuminazione da farsi nella circostanza del prossimo matrimonio di S.A.R. Il Principe di Piemonte, coll'obbligo di provvedere a tal fine tutti li necessarj Travi, Paradossi, Banchine, Remoni, Reme, Travetti, Assi, Listelli, ed ogni altra qualità di Boschi unitamente alla bisognevole Chioderia, Lame, Grappe, Cordaggi, e Tela necessaria per li Telari, mediante la Somma, ogni casa compresa di L. 5.190.

Subito ricevuto l'ordine dall'Ufficio, saranno tenuti li d.i Impres.j di dare le più pronte disposizioni per la provvista, e fattura, e successiva mettitura in opera de necessarj Legnami, non meno che d'ogni altra provvisione, comprensivamente alle Tele necessarie, le quali saranno d'Andorno, e della qualità migliore secondo la mostra sugellata esistente nell'Uff°. col formare prontam.te i Telari bisognevoli in questa misura, e gli altri ornati corrispondenti al Disegno, in modo che possano puntualmente essere a loro spese trasportati, e rimessi ai Pittori di mano in mano che verranno richiesti, onde non abbiano a perder tempo, indi, a misura che verranno fatte le dipinture, di fare riportare, e collocare in opera ogni cosa.

Saranno obbligati li sud.i Impresarj di applicare, levare, e rimettere in opera a loro spese, colla provvista delle necessarie Brochette, e convenienti listelli in tutti i posti dove farà d'uopo pendenti le quattro Sere, nelle quali devesi fare l'Illuminazione compresivamente a quella della giornata che verrà prefissa per l'Ostensione della SS.ma Sindone, le necessarie candele di Sevo, Lumini di Tola riempiti di grassa, che loro verranno per parte dell'Ufficio somministrati colle convenienti comunicazioni dove saranno praticabili, col mandare perciò a prendere esse Candele, e Lumini ne siti, che gli verranno indicati, e quelli trasportare, e metter in opera ai rispettivi posti destinati per l'impiego, e quindi finita l'Illuminazione di cad.a sera, di levare da posto, riportare essi Lumini ne Siti stessi, in cui dovranno essere riempiti di grassa, affinchè gli Impres.j del riempimento possano aver tempo conveniente a quelli riempire, ben inteso che debbano cedere a favore de sud.i Cantone, e Massazza li moccoli, ed av-

vanzi delle Candele di Sevo, che sovravvanzeranno in cad.a Sera, esclusi quelli di Cera, ove a luogo d'esse venissero apposte Candele di Cera.

Saranno inoltre tenuti li d.i Impresarj pendenti le quattro sere sud.e, di far accendere le d.e Candele, e Lumini con quel numero di Persone, che si riconoscerà bisognevole, distribuite in ogni posto, acciocchè in un mezzo quarto d'ora il tutto resti bene illuminato, facendo altresì assistere, ed invigilare di loro Preposti, affinchè l'Illuminazione segua a dovere sia nel far prontamente riaccendere ovunque venissero a smorzarsi li d.i Lumini, e Candele, sia per impedire, per quanto possibile, il pericolo del fuoco, per prontamente accorrere ad estinguerlo in caso di qualche disgrazia, obbligandosi ad ogni buon fine di tener in pronto sui rispettivi posti pendente l'Illuminazione sud.a una quantità sufficiente di Tinelli, e Cebri ripieni d'acqua con un competente numero di Secchie, Sponghe, Canne, Scale, ed Utigli addattati per rimediare prontamente al caso sud°.

Sarà soltanto a carico dell'Uff°. la provvista delle necessarie Candele, e Lumini riempiti di grassa colle convenienti comunicazioni dove queste potranno praticarsi, unitamente ai Tolini, o siano Cannoncini per esse Candele, Lustri, e la formazione delle due Cariatidi, e de Trofej, o siano Gruppi da collocarsi sopra li due Piedestalli di rilievo, li quali Piedestalli dovranno essere fatti a spese dei sud.i Cantone, e Massazza fuori del Rastello secondo il Disegno che verrà rimesso dal R°. Archit°. Martinez come altresì a carico dell'Ufficio saranno le Pitture, che dovranno farsi tanto negli Ornati di bosco, che sui Telari di tela, e così anche la provvista del Baldacchino in occasione dell'Ostensione della SS.ma Sindone, ben inteso che d'ogni cosa saranno i med.mi tenuti alla mettitura in opera colle dovute avvertenze da buoni, e diligenti Padri di Famiglia, affinchè non abbia a seguire verun guasto.

Terminate le Illuminazioni, e la Funzione dell'Esposizione della SS.ma Sindone, saranno tenuti li d.i Impresarj di procedere in breve termine a tutte loro spese al disfacimento, e demolizione d'ogni cosa, e li Boscami, e Telari colle Tele dipinte, Ferramenta, e Cordaggj impiegatisi in detto Travaglio cederanno a loro favore, esclusivamente però ai Lumini, Cannoncini, Lustri, Cariatidi, e Trofej sud.i, e Baldacchino, li quali dovranno a loro spese essere trasportati, e consegnati ne Regj Magazzini dell'Azienda nel migliore Stato, e col minore disperdimento possibile.

Nel caso di bisogno verrà dall'Uff°. accordato il permesso ai d.i Impresarj di poter accomprare, ed estrarre dalla Provincia di Susa quella quantità di Legnami che potrà abbisognare per la costruzione della Prospettiva sud.a, e verrà loro altresì accordata l'esenzione dal pagamento de Porti, Pedaggj, e Dritti spettanti a Particulari per la condotta d'essi Legnami a questa Città.

Ritrovandosi l'Ufficio ad avere ne Regj Magazzini diversi Piedestalli con Tele imprimite ed altri Legnami, che hanno servito per altre Feste, qualora alcuni di questi generi possano utilmente servire all'opera avanti scritta, s'obbligano li sud.i Impresarj di rilevarli a quel prezzo, che verrà estimato da Esperti dall'Uff°. eligendi.

Le rotture, che occorreranno farsi ne muri, si dovranno a spese di d.i Impresarj far ristaurare, come altresì lo sternito, ove si faranno li Cavi per il piantamento de Legnami, col ridurre ogni cosa nel pristino Stato.

Anticipata del Terzo.

DOCUMENTO N. 2 b.

Ibidem, cc. 100 recto - 101 verso.
Torino, Padiglione e Castello R.le.
Bernardino Galliari Convenz.ne 12 Luglio 1775.

Si è sottomesso di dare dipinti secondo le migliori regole dell'arte e ad opera lodevolmente eseguita ripartitamente fra il ventuno Agosto li Telari coperti di Tele, e gli ornamenti dimostrati dal Disegno del Conte di Robilant per le due Facciate del sud°. Padiglione R.le col Tempio di mezzo, procurando, che ogni cosa corrisponda in tutte le sue parti al d°. Disegno, e che specialmente le d.e Pitture riescano eseguite a dovere sia nell'Architettura, che nelle Figure colle dovute proporzioni prospettiche dovendo le Tinte delle Pitture sud.e imitare la pietra bianca, ed i marmi co' rispettivi sbattimenti d'ombre, ed essere fatte sopra un'imprimitura di Calcina dolce data ben fissa, e li Colori preparati anche con calcina, alla riserva di ciò, che dovrà essere dipinto sul Bosco, dovendo li Bastoni della Tenda, e li Misterj, che si dovranno porre in mano de Putti sul Parapetto, essere di tavola indorati, e Lumeggiati, e tutto ciò, che deve essere sodo di Fabbrica, di colore di pietra, e gli ornamenti, come Palme, Girindole, Lustri, e Cifre, di color giallo, e lumeggiati, il tutto a norma del prescritto dall'Istruzione de 17 Aprile ora scorso del prefato Conte di Robilant, coll'obbligazione altresì di fare i maggiori Lavori, che saranno necessarj per li cambiamenti all'occasione che sovra esso Padiglione si farà la pubblica Funzione dell'Ostensione della SS.ma Sindone, ed in ispecie la surrogazione delle diverse Figure rappresentanti Angeli in vece delle Piramidi, Palme, e Girindole destinate a servire per le Feste delle R.li Nozze, come viene dimostrato dal Disegno, ed istruzione sud.a.

Ed inoltre si è obbligato di dare lodevolmente dipinto colli dovuti ombreggiamenti, e giusta le migliori regole dell'arte in corrispondenza del Disegno, ed Istruzione de 30 Maggio ora scorso del R°. Archit°. Martinez la Facciata dietro il sud°. R.le Castello in prospetto alla Contrada di Pò, coi due Garittoni, il tutto colle dovute proporzioni, dovendo le Tinte uniformarsi alla pietra della Facciata verso Doragrossa alla riserva delle basi e Capitelli de due ordini che saranno coloriti in bronzo, e così pure li due Gruppi de Trofej sopra li Piedestalli, e le due Cariatidi di Cartapesta; e quanto all'Arma R.a co' Leoni, e Gruppi di Trofej alla sommità d'essa Facciata, unitamente all'Arco di mezzo, ed alle due Fame Superiori al d°. Arco, comprese le piccole urne nelle due mezzelune de Padiglioni, dovranno similmente essere colorite di bronzo, ma che sieno trasparenti, con dare ogni cosa compita fra tutto il sud°. mese di Agosto, mediante la Somma, ogni Lavoro di pittura compreso tanto per le due Facciate, e Tempio del R.le Padiglione quanto per la Facciata di d°. R.le Castello, di L. 4.315.

Verranno per parte dell'Uff°. somministrati li Telari, e Tela necessarj, come altresì li Cartoni, ed ogni cosa bisognevole per l'ossatura dell'opera, rimanendo soltanto a carico del sud°. Galliari l'ingessamento o sia imprimitura delle Tele, e le dipinture necessarie, colla provvista de rispettivi colori.

DOCUMENTO N. 2 c.

Ibidem, cc. 95 recto - 98 recto

Torino Padiglione R.le.

Giacomo Antô Pezzi, e Giuseppe Mattirolo 28. Giugno 1775.

(Estratto, relativo alla sola parte del contratto in cui sono prescritte le opere da farsi per l'Ostensione della SS. Sindone).

c. 96 verso.

Saranno altresì tenuti di provvedere e tener in pronto, ed a suo tempo mettere prontamente in opera le Antenne sagomate, e l'Armatura in sostegno delle due grandi Tende, che dovranno ricoprire la terrazza in occasione dellOstensione della SS.ma Sin-

done, colla provvista a tal fine a loro spese de Boscami, Chioderia, Ferramenta, Cordaggi, ed ogni altra cosa bisognevole, e colla variazione agli ornati nel modo prescritto dal Disegno, e dai Cap. 16. 17. e 18. dell'Istruzione, in modo che, determinato il giorno della Funzione, in non maggior tempo d'ore 24. ogni cosa venga ad esser messa a posto in corrispondenza del Disegno sud°., ben inteso che verranno per parte dell'Uff°. provviste le due Tende sud.e di Tele colle loro Pante, Fiocchi indorati, e Piumacci, compresivamente ai due Baldacchini da mettersi nel Contorno delle Gallerie davanti, e dietro il Tempio di mezzo in conformità del prescritto dal Cap. 19. dell'Istruzione sud.a. restando però a di loro carico la mettitura in opera a suo tempo d'ogni cosa, e l'obbligo di levare dopo la Funzione, e consegnare ne Regj Magazzini dell'Azienda le Tende sud.e, le quali rimarranno a disposizione della medesima.

DOCUMENTO N. 3.
ARCHIVIO DI STATO DELLA CITTÀ DI TORINO.

Coll. IX, vol. 8, *Ordinati della Società dei Cavalieri.*

p. 423 Congrega delli 13 7bre 1775. Presenti li sig.ri conti di Robilante, di Revello, di Diano, e march.e di Gorsegno.

Si è letta l'infra tenorizata lettera del sig.r intend.e generale delle regie fabriche, e fortificazioni Bertolino colla quale notifica à sig.ri direttori essere destinato un sito di trab(ucchi) 3; contro gli archi del teatro regio per formarvi un palco in occasione dell'ostensione della s.ma sindone, e li sig.i direttori hanno stabilito debbasi formare un palco, e ripartirsi li biglietti d'entrata in proporzione delle aziende, cioè

A sig.ri direttori n. 8 caduno che sono trà tutti	64
A Segr(etar)i ed Agenti	24
A portinaj	60
A pittori, illuminatori e uomini del movimento	160
Totale	308

E si è pregato il sig.r conte di Robilante di dare per tal effetto le opportune disposizioni.

p. 424 Inserzione di lettera dell'ill.mo sig.r
Intendente Bertolino
Ill.mi sig.

S.M. essendosi degnata d'approvare il riparto di palchi destinati a diverse categorie di persone, in occasione dell'esposizione della S.ma Sindone, ho l'onore di significare alle S.S. V.V.I.I. sioccome per le persone impiegate pel r(egi)o teatro resta destinato il palco segnato col n. 6. per contro il porticato dello stesso teatro di lungh.a trab(ucchi) 6. circa e di larghezza trab. 3. 1/2 affinchè si compiacciano di farne l'opportuna assegnazione dovendoli prevenire che per li tracciamenti d'essi palchi resta incaricato il sig.r misuratore Feroggio a cui perciò converrà che s'indirizzi l'operajo che avrà l'ispezione di formarlo. Profitto intanto di quest'opportunità per rassegnare alle S.S.V.V. Ill.me gli atti del perfetto ossequio, con cui ho l'onore di essere Delle SS. e V.V. I.I. Divot.mo ed oblig.mo servit.e Bertolino.

Torino li 11. 7 bre 1775.

p. 431 9. 8bre 1775.

Il sud°. sig. conte di revello ha rifferto, che in seguito alla verbale rappresentanza da esso fatta à sig.i direttori, che per dare esecuzione al progetto trà essi concordato

di far passare per la corte della real accademia li cavalieri, e dame come pure gli impiegati del teatro, per evitar ogni confusione nell'occasione, che si porteranno al med°. per vedere la fonzione dell'ostensione della S.ma Sindone, gli pareva necessario di passare per parte della direzione l'opportuna richiesta al sig.r caval.e Verdina governatore della reale accademia, si è oggi dal medesimo portato per un tal effetto, e che il d°. sig.r caval.e ha graziosamente accondisceso al desiderio de sig.i direttori, onde che ha con esso concertato il mezzo di far seguire d°. ingresso, e stabilito il modo di postare li portinaj, e guardie della porta di S.M.

p. 432 12. 8bre 1775.

Essendosi da sig.ri direttori considerato, che il stabilimento presosi nel precedente ordinato di far passare per la porta della real accademia li cavalieri, e dame, ed ogni impiegato del r(egi)o teatro, ed introdurli nel medesimo per vedere l'ostensione del S.mo Sudario, avrebbe eccitato molto incommodo attesa la moltiplicità degli accorrenti, così, si è destinato di farli passare in vece della porta dell'accademia, per quella del teatro denominata del Consiglio, e si è conseguentemente pregato il sig.r Conte di Revello a voler ringraziare per parte della direzione il sig.r caval.e Verdina della graziosa accondiscendenza già spiegata nel precedente ordinato.

NOTA AI DOCUMENTI

Le misure lineari indicate nei documenti sono espresse in: Trabucchi (= metri 3,086420); Piedi (= centimetri 51,4403); Once (=centimetri 4,2867). Perciò ad esempio una trave di lunghezza indicata come 2. 4. 6 era lunga metri 8,50 circa (cioè fatti i debiti arrotondamenti nel calcolo). Le « grossezze » indicate nei documenti vanno da 3 oncie (minimo) a 8 oncie (massimo), cioè da cm 12,8 a cm 35 circa.

La misura di peso indicata per i Cordaggi è il Rubbo (= chilogrammi 9,222). In altre parole, i 14 Rubbj di Cordaggi indicati nel documento N. 1 c corrispondono a Kg 129.

I costi e prezzi sono indicati in Lire del Piemonte e in soldi (20 soldi per ogni Lira). Per avere una idea del rapporto con i prezzi attuali si può osservare che nel 1750 le donne che cucivano le tele per gli scenari del Teatro Regio ricevevano per paga 10 soldi a giornata lavorativa; l'abito di un Ballerino del Regio costava 6 Lire, mentre un abito per Musico (ossia per uno dei principali virtuosi del bel canto che recitavano nelle opere) 28 Lire. Nel 1775 i prezzi non erano sensibilmente variati, e ad esempio le donne impiegate a cucire le tele ricevevano sempre la paga di 10 soldi a giornata lavorativa. In sostanza, si ha l'impressione che il costo della mano d'opera fosse molto basso rispetto al costo dei materiali.

Per facilitare la comprensione dei documenti segue un piccolo glossario:

ALBERA = pioppo
BOSCO, BOSCAMI, BOSCHAMI = legno, legnami
BROCHETTE = chiodi ribattuti, bulloni
CANNONCINI = supporti a tubo per candele (vedere anche « tolini »)
CAVI = incavi, fori
CEBRI = secchi di legno
DONZENA = dozzina
GIRANDOLE = girandole
GRAPPA = spranga di ferro
GRASSA = strutto, e comunque grasso usato per illuminazione

LAMA = lamina, piastra di metallo
LIVRE = Lire
LUSTRI = lumiere, lampadari
MALEGINE = larice
MOVIMENTO = vedere: « Uomini del movimento »
MOSTRA = campione
PANTA = balza di stoffa
PARTICULARE = privato cittadino
PENDENTE = durante
PIUMACCI = pennacchi di piume
RASTELLO = cancello
REME, REMME = travi di tronchi sgrossati
REMONI, REMMONI = vedere sopra: REME
SEVO = sego
SPONGHE = spugne
STERNITO = pavimento
TINELLI = mastelli
TOLA = latta
TOLINI, TOLLINI = piattini di latta per raccogliere le gocce delle candele
TRAVAGLI = lavori
UOMINI DEL MOVIMENTO = falegnami e operai addetti al cambiamento delle scene nei teatri
UTIGLI = utensili, arnesi.

ANGELO GIACCARIA

NUOVI *PENZIERI* DI FILIPPO JUVARRA NELL'ALBUM RIS. 59-4 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI TORINO *

L'album Ris. 59-4 della Biblioteca Nazionale di Torino, con i suoi circa seicento disegni, è certamente il più ricco fra tutti i volumi di disegni di Filippo Juvarra [1]. Fu messo insieme sotto il personale controllo di Juvarra, come è rilevabile dalle numerose annotazioni autografe e da alcuni disegni tracciati direttamente sui suoi fogli [2].

Con disposizione testamentaria fu lasciato alla Biblioteca dalla « damigella » Chiara Fea nel 1857 [3], e fu collocato nella sezione di « belle arti » che raccoglieva indistintamente opere a stampa, raccolte di incisioni e disegni [4]. Per

---

* Comunicazione fatta alla SPABA nella seduta scientifica del 19 dicembre 1980.

[1] Cfr. « Elenco dei disegni... di F. Juvarra » in L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, *Filippo Juvarra,* Milano, 1937, pp. 153-163, aggiornato da V. Viale, *Mostra di Filippo Juvarra architetto e scenografo...,* Messina, 1966, pp. 105-118.

[2] L'album (cm. 41,7 x 27,3) è così composto: 4 fogli bianchi all'inizio, 133 fogli sui quali sono incollati disegni di varie misure (disegni tracciati direttamente sull'album ai fogli 63, 88 e 131) e 4 fogli bianchi alla fine. La numerazione autografa di Juvarra giunge al n. 131, però un foglio tra il 12 e il 13 non è numerato, mentre l'attuale 80 bis è frutto d'interpolazione successiva. Un'altra numerazione non autografa è presente su alcuni fogli (numeri 2 e 3 sui fogli 2 e 3; 5-12 rispettivamente sui fogli dal 9 al 15; infine 13 e 14 sui fogli 128 e 129). Questa traccia di diversa numerazione potrebbe significare che le operazioni d'incollaggio dei disegni siano avvenute su bifogli sciolti e che questi abbiano subito spostamenti prima dell'ordinamento definitivo. Anche il fatto che un foglio sia stato saltato da Juvarra nella numerazione definitiva conferma indirettamente questa ipotesi; sarebbe stato, infatti, più difficile commettere un errore del genere in presenza del volume rilegato. I fascicoli con disegni sono quaterni, meno l'ultimo che è un duerno; sono preceduti e seguiti da alcuni fogli di guardia. Il foglio 80 bis, recante disegni non di mano di Juvarra, fu inserito nel volume rilegato, come risulta evidente dal modo con cui fu incollato; presenta sui bordi tracce della macchiettatura eseguita a scopo ornamentale sul taglio dell'album. Quest'ultimo particolare induce a concludere che la legatura in occasione della quale furono rifilati i margini e fu eseguita la macchiettatura con inchiostro nero è d'epoca successiva a Juvarra.

[3] Cfr. Rovere, Viale, Brinckmann, *op. cit.,* p. 156.

[4] Verso la metà del secolo scorso furono costituite due sezioni per il materiale di « belle arti »: « q. (Atl) » per i grandissimi formati e gli album in oblungo, « q. » per tutti gli altri volumi; la sigla o la lettera erano seguite da un numero romano e da un numero arabo.

mezzo secolo almeno fu contraddistinto dalla segnatura « q. I. 62 » [5], e grazie alla sua sistemazione fuori dal settore dei manoscritti non subì danni durante l'incendio del 1904 [6].

Presumibilmente dopo l'incendio fu spostato nella sezione « Riserva 59 », appositamente costituita per i disegni di Juvarra e allievi, e registrato al quarto posto. Verso il 1930-35 [7] la vecchia coperta, probabilmente in piena pelle, fu sostituita con un'altra in mezza pelle, ornata con fregi in oro sul dorso. Il rifacimento della legatura fece perdere quasi sicuramente elementi importanti per ricostruire i passaggi di proprietà prima della definitiva donazione alla Biblioteca [8].

Intanto l'album, diventato assai noto agli studiosi in seguito alla pubblicazione del saggio della Masini [9] e soprattutto dell'opera di Rovere-Viale-Brinckmann, veniva consultato frequentemente.

Durante l'ultimo conflitto mondiale trovò rifugio nel castello di Montiglio (Asti) assieme al materiale bibliografico più prezioso della Biblioteca Nazionale di Torino. Per tale provvidenziale trasferimento scampò all'incendio che nel 1942 colpì ancora una volta la Biblioteca, distruggendo importantissime sezioni, tra cui anche quella di « belle arti » [10].

Oltre la normale usura causata dalla consultazione, i disegni avevano subìto danni per il degrado degli inchiostri usati da Juvarra: la loro azione corrosiva sul supporto cartaceo era stata sicuramente accentuata dall'eccessiva umidità presente negli ambienti dove l'album era stato conservato.

Poiché si era verificata una caduta di frammenti in alcuni disegni, s'imponeva un immediato intervento di restauro che scongiurasse perdite irreparabili. Così l'album fu sottoposto nel 1977 a restauro conservativo dei disegni più danneggiati e al rifacimento della coperta, mantenendo la cucitura antica, ancora

---

[5] Nel catalogo alfabetico a volume di « belle arti », conservato attualmente nella sala cataloghi della Biblioteca, si legge: « Iuvara Filippo - Abbozzi originali, donati alla Biblioteca dalla Damigella Fea, in fol. - q. I. 62 » (accanto alla collocazione, cancellata con un tratto di penna, è riportata quella attuale « Riserva 59 - 4 »).

[6] Cfr. G. Gorrini, *L'incendio della Biblioteca Nazionale di Torino*, Torino, 1904.

[7] Non è possibile precisare la data, per la perdita del registro dei legatori; la determinazione del periodo si basa sulla testimonianza del restauratore Luigi Defilippi, figlio del legatore che effettuò allora l'intervento.

[8] Sulla legatura antica forse esisteva qualche elemento che avrebbe potuto confermare l'appartenenza dell'album all'Archivio segreto di S.M., avanzata anche da M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino, 1970, p. 332. Comunque in proposito si può consultare G. B. Sottis, *Inventario delle carte e disegni esistenti nel particolare archivio di S.S.R.M.* (ms. Torino, Biblioteca Reale, Storia patria 733 - pubblicato in estratto da Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 100 sg.), sezione XX [V A intrecciate] dal n. 59 al n. 70. Fatti i dovuti riscontri con i titoli dei volumi attualmente conservati in raccolte pubbliche e private, si è concluso che la segnalazione che potrebbe riferirsi al nostro album è quella riportata al n. 64: « *Libro di diversi abbozzi e pensieri d'architettura di D. Filippo Juvara* ».

[9] L. Masini, *La vita e le opere di Filippo Juvara*, in « Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », IX, 1920, pp. 197-299.

[10] Cfr. S. Bassi, *La Biblioteca Nazionale di Torino*, Roma, 1975, p. 20.

valida. Fu possibile conservare integralmente anche i disegni più deteriorati mediante l'applicazione sul verso di un appropriato rinforzo in carta giapponese. Per poter operare sul verso dei disegni fu necessario aprire delle finestre nei fogli dell'album; questo non comportava rischio alcuno, dal momento che i disegni erano stati incollati sui bordi.

Un approfondito esame per trasparenza con appropriati strumenti ottici, al fine di evidenziare i punti che dovevano essere sottoposti ad immediato restauro, permise di osservare sul verso di alcuni disegni la presenza di abbozzi significativi.

Dapprima furono portati in luce alcuni pensieri in corrispondenza di disegni danneggiati da rinforzare, e, in un secondo tempo, si procedette allo scoprimento sistematico degli abbozzi presenti sul verso ma non visibili [11]. D'altra parte Juvarra stesso aveva provveduto a far aprire molte finestre per rendere visibili disegni del verso. A questo proposito si può notare che le finestre furono eseguite con tecniche diverse: nei primi fogli [12] presentano i bordi irregolari, dovuti probabilmente all'asportazione mediante strappo, mentre nei successivi i bordi sono netti, eseguiti cioè con attrezzi da taglio.

Tali differenze inducono a ritenere che le prime finestre furono realizzate dopo che i disegni erano già stati incollati ai fogli dell'album. La supposizione è avvalorata dal fatto che sono visibili tratti di penna sul verso di alcuni fogli dell'album stesso, tracciati quasi senz'altro da Juvarra per indicare al legatore i disegni del verso che dovevano essere scoperti [13]. In qualche caso, però, l'indicazione di Juvarra non fu seguita [14] e il disegno del verso continuò a restare nascosto.

Per quanto concerne, invece, la maggior parte dei pensieri portati recentemente in luce, si può pensare che Juvarra li avesse giudicati trascurabili o perché di scarso interesse o perché varianti di disegni già contenuti in questo o in qualche altro album. Molti furono addirittura tagliati in relazione ai disegni presenti sul recto. È parso, tuttavia, opportuno mettere a disposizione degli studiosi anche

---

[11] Il rifacimento della legatura, il rinforzo della maggior parte dei disegni danneggiati e il recupero di alcuni pensieri furono eseguiti nel Laboratorio Luigi Defilippi sopra menzionato, mentre lo scoprimento di quasi tutti i nuovi pensieri è stato effettuato nel Laboratorio di restauro della Biblioteca Nazionale di Torino ad opera del restauratore Amerigo Bruna. In quest'ultimo Laboratorio furono compiuti altresì interventi di restauro nel volume 2° dei « Disegni di F. Juvarra » di proprietà del Museo Civico di Torino, in occasione della mostra « *Filippo Juvarra - disegni e documenti* » tenuta nel giugno 1979 presso la Biblioteca Nazionale di Torino. Anche nel suddetto album sono stati portati alla luce una ventina di nuovi pensieri, attualmente studiati dall'arch. Umberto Bertagna, che qui ringrazio per i preziosi suggerimenti durante le mie ricerche.

[12] Cfr. Fogli 1, 2, 3, 4, 5 e 12 bis.

[13] Particolarmente significativo in proposito il F. 4*v*, dove nella parte inferiore una linea tracciata a penna in maniera marcata evidenzia il limite della finestra.

[14] Ad es., sull'album in corrispondenza del nuovo pensiero contenuto a F. 1 (4)*v* erano ben evidenti due tratti di penna, che stavano appunto ad indicare la parte di foglio dell'album da asportare.

parti di abbozzi, in quanto potrebbero risultare particolarmente interessanti soprattutto in considerazione del fatto che alcune delle raccolte dei disegni di Juvarra andarono quasi sicuramente perdute.

Tra gli altri sono stati riportati alla luce alcuni pensieri in origine contenuti nel taccuino romano, del quale tratteremo diffusamente più avanti.

Si riportano in successione le schede relative ai nuovi pensieri [15].

F. 1 (4)*v*:

Pensiero per il dimensionamento delle fondamenta di campanili o torri con scritta: « *S'hauerte che nel fondare campanili o torri si deue andare più giù del ordinario secondo parerà al prodente Architetto. Secondo Scamozzi* » (fig. 1); proveniente dal taccuino. Penna con tracce di matita, acquerello grigio e giallo; cm. 12,5 x 8,2 [16].

F. 3 (2)*v*:

Due capitelli, che forse sono frutto di rilievi eseguiti a Bracciano [17]; sull'angolo destro il nº « *66* » (non riportato in luce) del taccuino (fig. 2). Penna; cm. 11,5 x 8 (disegno coricato [18]).

F. 17 (4)*v*:

Abbozzo di edificio a pianta centrale: porzione destra; quella sinistra è contenuta attualmente nel F. 90 (1)*v*. Penna; cm. 11,8 x 8,6 (tagliato in relazione al pensiero presente sul recto [19]).

F. 21 (5)*v*:

Pensiero per l'altare della cappella Antamoro in S. Gerolamo alla Carità a Roma [20] (fig. 3). Penna; cm. 17,2 x 7,8 (disegno coricato).

F. 24 (2)*v*:

Probabile pensiero per la sistemazione della facciata di S. Giovanni in

---

[15] Si avverte che il primo numero si riferisce alla numerazione autografa di Juvarra (presente nell'angolo superiore destro dei fogli, cfr. *supra*, nota 2), mentre il numero racchiuso in parentesi indica il disegno del verso, la cui successione è determinata dal corrispondente foglietto incollato sul recto. La numerazione dei disegni segue quella ormai nota contenuta nel « catalogo » della Viale Ferrero, *op. cit.*, pp. 332-367.

[16] Le misure sono le massime riscontrabili nelle finestre e riportano nell'ordine altezza e base, riferite al disegno descritto, indipendentemente da quello presente sul recto.

[17] Si è indotti a riferire a Bracciano i due capitelli per analogia con quelli disegnati nella pagina attigua del taccuino (cfr. più avanti nella ricostruzione dello stesso).

[18] Con tale espressione si vuole precisare che il disegno contenuto sul verso è ruotato di 90º rispetto a quello corrispondente sul recto e che, pertanto, la sua altezza è perpendicolare al dorso dei fogli dell'album.

[19] « Scalone, probabilmente utilizzato per il fregio della lettera iniziale del III atto della partitura per il *Giunio Bruto* » (Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 334).

[20] Altro pensiero del medesimo soggetto con varianti è contenuto in questo stesso album a F. 127 (1)*r*, riprodotto anche da S. Boscarino, *Filippo Juvarra architetto*, Roma, 1973, fig. 90.

Laterano; simile a quello presente sul recto con in calce la scritta: « *Per la facciata di S. Giovanni* ». Penna: cm. 9,7 x 6,7 (disegno coricato).

F. 25 (4)*v*:

Pensiero per cornice, probabile pensiero per alcova e porzione sinistra di basamento per monumento (su parte di pianta appena abbozzata a matita) (fig. 4). Penna, matita; cm. 16,5 x 8,5 (disegni coricati).

F. 32 (2)*v*:

Pensiero scenografico da indentificarsi probabilmente con gli « appartamenti di Flavia - scena VII del *Giunio Bruto* » [21] (fig. 5). Penna; cm. 16,5 x 17 (il disegno è stato velato con carta giapponese per conservare il supporto cartaceo corroso nella parte centrale dall'inchiostro usato per la scenografia disegnata sul recto [22]).

F. 43 (2)*v*:

Pensiero scenografico: tempietto tra edifici antichi [23] (fig. 6). Penna; cm. 11,5 x 17 (capovolto rispetto a quello riportato sul dorso).

F. 44 (2)*v*:

Abbozzi di fortificazioni e pensieri per cornici (fig. 7). Penna con tracce di matita; cm. 16 x 16,5 (rifilati perimetralmente in relazione alla scenografia riportata sul recto [24]).

F. 47 (1)*v*:

Abbozzi che sembra debbano identificarsi con la pianta di una vasca e con i profili dei bordi. Penna; cm. 18,5 x 15,5 (capovolti rispetto al disegno del recto che traspare a causa dell'intensa coloritura [25]).

F. 48 (4)*v*:

Probabile pensiero per macchinario teatrale (fig. 8). Penna; cm. 12 x 7 (rifilato perimetralmente in relazione al disegno che traspare dal recto [26]).

F. 49 (2)*v* e (5)*v*:

Parti (inferiore e superiore) di un medesimo pensiero scenografico: « grandioso tempio con macchina - per la scena X di *Tito e Berenice* » [27].

---

[21] Cfr. disegno conservato presso la Biblioteca Nazionale di Vienna, riportato da Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 172.

[22] « Carcere, da identificarsi con la scena VI della *Dorisbe* (Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 341).

[23] Il soggetto è simile al pensiero riportato nel F. 112 (4)*r*, per il quale cfr. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 344 sg.

[24] « Sala regia con trono; idea per la scena XIV del *Giunio Bruto* » (Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 344 sg.).

[25] « Tempio, per la scena XI del *Ciro* » (Viale Ferrero, *op. cit.*, pp. 203 e 346).

[26] Si tratta di un abbozzo di monumento funebre per un Pontefice.

[27] Analoga scena a F. 54 (1)*v* e nella « Raccolta Cibrario, n. 6 » (cfr. Viale Ferrero, *op. cit.*, pp. 348, 273 e 373).

Penna; rispettivamente cm. 7,5 x 12 e 7,5 x 11 (i disegni sono coricati; derivano da un solo pensiero tagliato e rifilato in relazione a due archi trionfali disegnati sul recto [28]).

F. 50 (1)*v*:

Abbozzi per le proporzioni di due portali. Matita; cm. 13,5 x 23 (disegni coricati).

F. 50 (3)*v*:

Parte di probabile pensiero scenografico: pilastro. Penna; cm. 10,7 x 5,5 (capovolto e tagliato).

F. 51 (1)*v*:

Pensiero da identificarsi forse con studio per il proporzionamento di pilastri, con misure e calcoli. Penna; cm. 12,5 x 10 (capovolto e rifilato).

F. 52 (4)*v* e (5)*v*:

Parti di scenografia, con lettera « *A* » e scritta « *celi della stanza* » (due lettere « *B* » traspaiono sui bordi inferiori); forse connessa con il pensiero riportato a F. 59 (5)*v*. Penna; rispettivamente cm. 7,7 x 10,6 e 7,9 x 10,4 (il disegno fu tagliato per distanziare tra loro alcuni pensieri per « teloni di fondo per il Teatro Capranica » [29]).

F. 53 (4)*v*:

Pensiero per basamento di monumento. Penna; cm. 10,5 x 13,5 (coricato e tagliato sulla base delle proporzioni del monumento equestre disegnato sul recto).

F. 59 (5)*v*:

Parte di scenografia, con lettera « *B* » e scritta « *celo privo delli travi* »; connessa probabilmente con il pensiero contenuto a F. 52 (4)*v* e (5)*v*. Penna; cm. 7,8 x 9,2.

F. 63 (6)*v*:

Parte di pianta di tre campate con pilastri cruciformi. Penna con tracce di matita, acquerello grigio; cm. 6,7 x 17,4.

F. 64 (1)*v*:

Pensiero per la raffigurazione del Campidoglio, che doveva essere presentata in omaggio al Re di Danimarca. Con le proporzioni si leggono le scritte: « *Il pensiero stabilito* », « *La veduta come narra il Nardini* », « *La*

---

[28] Cfr. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 346.
[29] Cfr. Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 347 sg.

dedicatoria per il Re », « *Il penziero della parte opposta* » [30] (fig. 9). Penna e matita; cm. 12,8 x 24,5.

F. 79 (1)*v*:

a) Idea preparatoria per arco trionfale; *b*) Elenco di scenografie: « *Tempio / Stanzone / Cortile / Gallerie / Prigione / Piazze / Giardini / Delizie con Campagnia / Marine / Stanze da dormire* », con calcoli (fig. 10). Penna; cm. 18,8 x 12 (disegno coricato).

F. 88 (1)*v*:

Pensiero scenografico: parte superiore di anfiteatro (fig. 11): variante del pensiero contenuto nel medesimo foglio dell'album al n° 3*r* [31]. Penna, acquerello seppia e grigio; cm. 9,3 x 13 (il disegno, capovolto rispetto a quello presente sul recto, è stato staccato completamente ed applicato all'album mediante una striscia di carta: sollevandolo è possibile avere la visione sinottica delle due redazioni del pensiero).

F. 90 (1)*v*:

Abbozzo di edificio a pianta centrale: parte sinistra; quella destra attualmente nel F. 17 (4)*v* è stata descritta sopra. Penna; cm. 12 x 8 (rifilato in relazione al pensiero riportato sul recto [32]).

F. 93 (3)*v*:

Parte superiore di pensiero scenografico: pilastri, archi e volte. Penna; cm. 7 x 9,5 (coricato e ampiamente tagliato in relazione al disegno presente sul recto [33]).

F. 98 (1)*v*:

Pensiero per sezione longitudinale e trasversale di un teatro (fig. 12). Penna; cm. 9 x 22 (rifilato nella parte superiore).

F. 100 (4)*v*:

Due pensieri su fogli accostati (fig. 13): *a*) pensiero per facciata di chiesa (per le caratteristiche richiama quella di Saint-Gervais-et-Protais a Parigi, eseguita su progetto di Salomon De Brosse) [34]; nell'angolo superiore

---

[30] Il disegno è stato riprodotto e studiato in maniera approfondita da J. Pinto, *Filippo Juvarra's Depicting the Capitoline Hill*, in « The Art Bulletin », LXII, 1980, p. 609 sgg.

[31] In realtà il disegno portato in luce è la parte superiore della prima redazione del pensiero, tracciato su due pagine attigue (89*v* e 90*r*) del taccuino. La decisione di presentare in bella evidenza il pensiero scenografico contenuto a c. 89*r* del libretto (attualmente in F. 88 (1)*r* dell'album) deve aver indotto Juvarra a coprire la parte superiore del disegno ed a rifarla direttamente sull'album ma con alcune varianti. Cfr. anche Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 354.

[32] « Colonnato » (Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 354 sg.).

[33] « Alzata di vasellame, particolare per la scena VI del *Ciro* » (Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 356).

[34] Se non si tratta di una coincidenza, è ipotizzabile che Juvarra abbia avuto per

destro leggibile il n° « *71* » del taccuino. Matita e penna; cm. 11 x 8 (disegno coricato); *b*) abbozzo di case romane. Penna; cm. 8 x 10 (capovolto e parzialmente tagiato in relazione alla veduta presente sul recto [35]).

F. 102 (4)*v*:

Pensiero per pianta e sezione trasversale di chiesa. Penna; cm. 15 x 19,5 (rifilato in base alle dimensioni del disegno riportato sul recto, che traspare [36]).

F. 103 (1)*v*:

Abbozzi di lunette e vele. Penna; cm. 13,5 x 9 (tagliato in relazione alle dimensioni del pensiero presente sul recto [37]).

F. 104 (2)*v*:

Pensiero per l'illuminazione e l'aerazione delle cantine; proviene dal taccuino (fig. 14). Penna; cm. 12,8 x 8,6.

F. 104 (3)*v*:

Cartella ovale con paesaggio di alberi. Penna; cm. 5,2 x 7 (disegno capovolto).

F. 104 (5)*v*:

Cartella con fiori e cuore, sormontata da cartiglio riportante la scritta: « DECOR CANDOR ET AMOR ». Penna; cm. 5 x 7.

F. 109 (3)*v*:

Schizzo di scudo e rami incrociati (come i due pensieri precedenti probabile idea per vignetta da incidere, per analogia con i « simboli eucaristici » disegnati sul recto [38]). Penna; cm. 5,5 x 9,3.

F. 111 (2)*v*:

Pensiero per pianta di chiesa a croce inscritta (fig. 15). Nell'angolo superiore destro si legge in trasparenza il n° « *41* » del taccuino. Matita e penna; cm. 11,5 x 8,5.

---

le mani qualche immagine (disegno o incisione) dalla quale avrebbe tratto l'idea per l'abbozzo, mentre sembra da escludere un rilievo diretto perché troppi anni separano il periodo del taccuino romano (1707-08) dal suo viaggio a Parigi (1718-19), per il quale cfr. « *Vita del cavaliere don Filippo Juvara* » del cosiddetto « Anonimo » in Rovere, Viale, Brinckmann, *op. cit.*, p. 27, e « Regesto », *ibidem*, p. 68.

[35] « *Veduta del Bel uedere del Vaticano* », disegnato su due pagine del taccuino (71*v* e 72*r*) parzialmente sovrapposte su un lato minore dei foglietti, dopo che il n. 72 era stato tagliato nella parte inferiore.

[36] Si tratta del rilievo del portico di ingresso della chiesa di S. Maria in via Lata a Roma, per il quale cfr. anche Boscarino, *op. cit.*, p. 48 e fig. 41.

[37] « Disegno preparatorio per l'incisione del controfrontespizio dell'*Eraclio* » (Viale Ferrero, *op. cit.*, p. 358).

[38] Cfr. M. Viale Ferrero, O. Mischiati, *Disegni e incisioni di Filippo Juvarra per edizioni romane del primo Settecento*, in « Atti della Accademia delle Scienze di Torino, II. Classe di scienze morali, storiche e filologiche », 110, 1976, p. 271.

F. 113 (4)*v*:

Parte di schizzo di pianta con misure e calcoli (di difficile identificazione in quanto ampiamente tagliato sulla base delle dimensioni del pensiero presente sul recto [39]). Penna; cm. 12 x 9,5.

F. 115 (3)*v*:

Due piccoli schizzi, forse idee per scenografie (di difficile lettura a causa della penetrazione dell'inchiostro del disegno presente sul recto). Penna; cm. 12 x 6,5 (disegni coricati).

F. 115 (6)*v*:

Abbozzo per targa con scudo sormontato da corona. Matita; cm. 7 x 9.

F. 118 (3)*v*:

Pensiero scenografico: « gabinetto, per la scena IX del *Teodosio il Giovane* » (fig. 16), con varianti rispetto al medesimo soggetto riportato sul recto [40]. Matita con parti ripassate a penna; cm. 13,8 x 8.

F. 120 (4)*v*:

Schizzi di fortificazioni. Matita e penna; cm. 17 x 8,5.

F. 121 (2)*v*:

Abbozzo di veduta prospettica di edificio colonnato. Matita; cm. 4,5 x 12,3 (disegno coricato).

F. 121 (3)*v*:

Schizzo di figura con tunica. Sull'angolo superiore destro si legge in trasparenza il n° « *36* » del taccuino. Matita (con due tratti di penna incrociati); cm. 7,8 x 6.

F. 126 (5)*v*:

Abbozzo di sezione longitudinale di chiesa. Nell'angolo inferiore destro si legge in trasparenza il n° « *40* » del taccuino. Matita (con tratti di penna); cm. 7,2 x 10,5 (disegno coricato).

F. 130 (1)*v*:

Schizzo forse di pianta (non facilmente identificabile perché ampiamente tagliata). Penna; cm. 10 x 9.

* * *

Osservando in trasparenza i fogli dell'album è stato possibile verificare che alcuni disegni con le dimensioni di quelli del taccuino romano (cm. 13 circa x 9,2/9,5) recavano numeri dati per mancanti nella ricostruzione della Viale Fer-

---

[39] Si tratta di un « *Camino fatto in Lucca a 20 Aprile 1714...* ».

[40] Cfr. Viale Ferrero, *op. cit.*, pp. 158 e 364.

rero [41] e che altri numeri erano stati letti in modo inesatto. È parso opportuno, a questo punto, tentare di effettuare una ricostruzione la più completa possibile del libretto partendo dall'analisi di tutte le caratteristiche comuni ai foglietti con numerazione autografa di Juvarra. Tutti hanno grosso modo le stesse dimensioni [42], mentre molti presentano ancora tracce del passaggio per il filo della cucitura originale [43]. Anche gli elementi distintivi della carta sono comuni: i filoni sono sempre paralleli ai lati maggiori e sul bordo inferiore di alcuni foglietti compaiono parti della medesima filigrana [44].

Un ulteriore elemento passato finora inosservato è costituito da lievi tracce di colore presenti sui bordi dei singoli foglietti. Si può presumere che si tratti della coloritura che veniva eseguita sul taglio dei libri [45]; la riprova sta nel fatto che i bifogli riportati interi nell'album recano questa macchiettatura, di colore fra il verde e il grigio, per tutto il perimetro.

Esaminando, pertanto, tutti i foglietti che nell'album presentano le caratteristiche descritte (compresi quelli privi di numerazione) [46] si arriva ad un totale di 111.

Nella ricostruzione ideale del taccuino si è cercato di verificare se almeno una parte dei numeri mancanti potesse essere integrata, dal momento che in alcuni foglietti il bordo che recava il numero è stato purtroppo rifilato. Per alcuni si può procedere sulla base dell'analogia dei soggetti, mentre per altri una conferma deriva da un altro fattore esterno: la presenza di due macchie d'inchiostro sul bordo inferiore in parte dei fogli stessi [47]. È, quindi, possibile concludere che attualmente nell'album mancano i foglietti con i numeri 17-18-19,

---

[41] Cfr. *Op. cit.*, pp. 16-17.

[42] La misura dell'altezza dei singoli fogli è abbastanza costante, mentre varia la larghezza in relazione al modo in cui fu eseguito il taglio per dividerli.

[43] Il filo usato per cucire i fascicoli del libretto entrava e usciva dal dorso attraverso tre fori, assai accentuati nei bifogli conservati interi (un foro al centro, gli altri due a circa 2 cm. dai bordi); esso ha macchiato sulla piegatura i bifogli, molto quelli centrali e lievemente gli altri.

[44] Si tratta di un'ancora dentro un cerchio, con al di sopra una stella esagona e al di sotto una F. La medesima filigrana si nota in molti degli altri disegni dell'album e compare tra le cc. 43-53 del ms. Torino, Biblioteca Reale, Saluzzo 39 - « Galleria architettonica di Filippo Juvara ossia Memorie e cenni diversi di architettura Militare e Civile » (cfr. anche T. Bianchi, *Un manoscritto poco noto dello Juvarra*, in « Atti del X Congresso di storia dell'architettura, Torino, 1957 », Torino, 1959, pp. 397-418; le dimensioni dei fogli sono: cm. 26 x 19,5).

[45] Nelle edizioni dell'inizio del XVIII secolo si trovano frequentemente coloriture del taglio dei libri, eseguite con macchiettatura di vari colori (soprattutto rosso) usati singolarmente o in combinazione, in presenza di coperte di pergamena o di pelle.

[46] Rimane incomprensibile il motivo per cui Juvarra interruppe la numerazione dei fogli del taccuino al n. 89; comunque sembra che la numerazione sia stata apposta dopo che i disegni erano stati tracciati, come si può rilevare da quelli che occupano tutta la pagina e sono acquerellati.

[47] Si possono controllare tracce di macchie d'inchiostro in due diversi gruppi di foglietti: dal n. 14 al 32 la macchia si trova a circa 1,5 cm. dal dorso, mentre dal n. 65 all'81 la macchia è a circa 2 cm. dal dorso. Tali macchie paiono dello stesso inchiostro dei disegni, quindi anch'esse « juvarriane ».

mentre per altri quattro (44, 45, 61 e 63) non esistono elementi per stabilirne o escluderne la presenza. Ne consegue che il taccuino doveva essere in origine un volumetto di almeno 114 carte [48]; mancano elementi concreti per la descrizione della legatura, che tuttavia doveva essere di materiale pregiato (pergamena o pelle), se si considera che il taglio era colorato.

Si è ritenuto opportuno presentare per esteso la ricostruzione del libretto [49], perché, dall'inizio fino al n. 89, i numeri divergono per un terzo circa da quelli presenti nel testo della Viale Ferrero (in tal caso il numero è fatto precedere da un asterisco) e anche perché si dà la composizione dei bifogli e dei fascicoli quale doveva essere in origine [50].

Si avverte che nel seguente prospetto il primo numero indica la carta (recto e verso) del taccuino, mentre il gruppo degli altri numeri si riferisce alla posizione del disegno considerato nell'album Ris. 59-4. Le carte prive di numero (perché tagliato), che però si sono potute collocare con una certa sicurezza, sono racchiuse in parentesi quadre. I foglietti tuttora uniti in bifoglio sono preceduti dalla medesima lettera maiuscola, mentre la minuscola indica come erano congiunti quelli che furono divisi.

a. 1*r*: Frontespizio con scritto « *Penzieri diuersi...* » = F. 1 (1)*r* / 1*v*: Torciera = F. 1 (1)*v*
b. 2*r*: Candeliere = F. 1 (5)*r* / 2*v*: Profili architettonici = F. 1 (5)*v*
c. *3*r*: Capitello = F. 3 (5)*v* / *3*v*: Fregio = F. 3 (5)*r*
d. 4*r*: Torciera = F. 2 (9)*r* / 4*v*: Fastigio di porta = F. 2 (9)*v*
e. *5*r*: Cornice e fregi = F. 2 (5)*r* / *5*v*: Capitello = F. 2 (5)*v*
e. *6*r*: Capitello = F. 1 (2)*v* / *6*v*: Candelabro = F. 1 (2)*r*
d. 7*r*: Base di candelabro = F. 2 (7)*r* / 7*v*: Profili per caminetto = F. 2 (7)*v*
c. 8*r*: Parte di caminetto = F. 2 (8)*v* / 8*v*: Parte di caminetto = F. 2 (8)*r*
b. 9*r*: Ornati = F. 3 (4)*v* / 9*v*: Fregio = F. 3 (4)*r*
a. *10*r*: Parte di capitello = F. 3 (6)*v* / *10*v*: Capitello = F. 3 (6)*r*

---

[48] Sulla base della ricomposizione dei fascicoli, di cui si dirà più avanti, in presenza di 114 foglietti il taccuino sarebbe stato composto di 14 fascicoli; tenendo conto, però, dei quattro numeri che non è stato possibile integrare, si dovrebbe pensare ad un ulteriore fascicolo: il numero totale dei foglietti sarebbe stato in quest'ultimo caso di 118 o 122, a seconda che tale fascicolo fosse un duerno o un quaterno.

[49] Il testo delle descrizioni dei disegni segue di norma quello della Viale Ferrero (*op. cit.*, pp. 16-17; 332-367); sono state apportate le modifiche e le integrazioni ritenute necessarie. Fonti diverse (che non siano il contributo dell'autore) vengono espressamente citate.

[50] È stato possibile ricomporre idealmente i bifogli ed i fascicoli, partendo dai bifogli ancora interi e procedendo al vaglio di tutti gli indizi utili: presenza o meno di filigrane, tagli praticati in modo irregolare, strappi e tracce lasciate dal filo della cucitura (cfr. anche *supra*, nota 43). Il formato del taccuino era in-8°: considerando che il foglio di partenza doveva essere all'incirca cm. 26 x 39/40 (doppio cioè dei fogli con la medesima filigrana presenti nel ms. Saluzzo 39, per il quale cfr. nota 44), con tre piegature si otteneva appunto un quaterno con le medesime dimensioni dei nostri foglietti. I fascicoli ricostruiti sono quaterni, meno il primo che è un quinterno.

a. 11*r*: Capitelli = F. 3 (3)*r* / 11*v*: Tavola pitagorica = F. 3 (3)*v*
b. [*12*r*: Finestra serliana = F. 1 (4)*r* / *12*v*: Studio per fondamenta di campanili = F. 1 (4)*v* (fig. 1)]
c. [*13*r*: « *Per il funerale del Re di Portogallo, Piero I* » [51] = F .104 (2)*r* / *13*v*: Pensiero per illuminazione delle cantine = F. 104 (2)*v* (fig. 14)]
d. 14*r*: « *Funerale a Leopoldo II* » = F. 117 (2)*r* / 14*v*: bianca = F. 117 (2)*v*
d. 15*r*: « *Proporzioni delle stanze quadrate...* » = F. 1 (6)*r* / 15*v*: bianca = F. 1 (6)*v*
c. 16*r*: Spaccato e pianta come a c. 15*r* = F. 1 (3)*r* / 16*v*: bianca = F. 1. (3)*v*
b. 17*r* e 17*v*: mancanti
a. 18*r* e 18*v*: mancanti

a. 19*r* e 19*v*: mancanti
B. *20*r*: Rilievo di finestra = F. 4 (8)*v* / *20*v*: Rilievo di finestra della chiesa dei SS. Luca e Martina a Roma [52] = F. 4 (8)*r*
C. 21*r*: Fregi = F. 5 (1)*v* / 21v: Fregio = F. 5 (1)*r*
d. 22*r*: Studio per facciata di palazzo = F. 2 (4)*r* / 22*v*: Corona d'alloro e palme = F. 2 (4)*v*
d. 23*r*: Fastigio di porta con stemma Barberini = F. 1 (7)*r* / 23*v*: Stemma Barberini = F. 1 (7)*v*
C. 24*r*: Parte di frontone = F. 5 (1)*r* / 24*v*: bianca = F. 5 (1)*v*
B. 25*r*: « *Proporzioni della porta ionica* » = F. 4 (8)*r* / 25*v*: bianca = F. 4 (8)*v*
a. *26*r*: « *Regola per li frontispizi* » = F. 4 (4)*v* / *26*v*: Stemma di Papa Urbano VIII, Barberini = F. 4 (4)*r*

a. *27*r*: Profili per basamenti = F. 4 (6)*v* / *27*v*: Stemma di Papa Urbano VIII, Barberini, dalla fontana del Tritone a Roma = F. 4 (6)*r*
b. 28*r*: Parte di facciata di palazzo = F. 2 (3)*r* / 28*v*: Parte di facciata = F. 2 (3)*v*
c. 29*r*: Parte di facciata = F. 2 (1)*r* / 29*v*: Parte di facciata = F. 2 (1)*v*
d. 30*r*: Battaglia navale = F. 1 (8)*v* / 30*v*: Statua con scritta « *A 12. Gen. 1708* » = F. 1 (8)*r*
d. 31*r*: Navi armate = F. 1 (9)*v* / 31*v*: Statua di santo = F. 1 (9)*r*
c. 32*r*: Navi armate = F. 126 (3)*r* / 32*v*: Statue = F. 126 (3)*v*
b. [33*r*: Statua con scritta « *a 18 Gen. 1708* » = F. 126 (2)*r* / 33*v*: Statua con scritta « *Atto nella Accademia...* » = F. 126 (2)*v*]
a. 34*r*: Nudi femminili = F. 107 (4)*r* / 34*v*: « *Atto nella Accademia...* » = F. 107 (4)*v*

---

[51] Il foglietto è stato rifilato parallelamente ai lati lunghi con asportazione di parte del numero (è leggibile solo « 1 »), tuttavia può essere a buon diritto inserito in questo punto del libretto per l'analogia del soggetto con quello della c. 14*r*.
[52] Cfr. Boscarino, *op. cit.*, fig. 39.

a. 35*r*: Apollo e Dafne = F. 60 (3)*r* / 35*v*: Cristo deposto dalla croce = F. 60 (3)*v*
b. 36*r*: Figura con tunica = F. 121 (3)*v* / 36*v*: Anfore = F. 121 (3)*r*
c. 37*r*: Anfore = F. 121 (4)*r* / 37*v*: Fastigio con stemma « *Per il sig. Auocato Antemori per S. Girolamo* » = F. 121 (4)*v*
D. 38*r*: Fastigio con stemma (cfr. 37*v*) = F. 108 (2)*r* / 38*v*: Parte di fastigio = F. 108 (2)*v*
D. 39*r*: Figura entro nicchia = F. 108 (2)*v* / 39*v*: « *Le particolare misure della platea del Colisieo...* » = F. 108 (2)*r*
c. *40*r*: Abbozzo di sezione longitudinale di chiesa = F. 126 (5)*v* / *40*v*: Facciata di chiesa = F. 126 (5)*r*
b. 41*r*: Pianta di chiesa = F. 111 (2)*v* / 41*v*: « *Bel uedere di Frascati* » = F. 111 (2)*r*
a. 42*r*: Veduta di villa = F. 52 (3)*v* / 42*v*: Veduta di paesaggio datata « *1708* » = F. 52 (3)*r*

a. 43*r*: « *Villa in Frascati* » con data « *1708* » = F. 97 (2)*r* / 43*v*: bianca = F. 97 (2)*v*
b. 44*r* e 44*v*: mancanti
c. 45*r* e 45*v*: mancanti
d. 46*r*: Elmo = F. 4 (3)*v* / 46*v*: Elmo = F. 4 (3)*r*
d. 47*r*: Elmo = F. 4 (2)*r* / 47*v*: « *Elmo di Costantino* » = F. 4 (2)*v*
c. [*48*r*: Elmo = F. 126 (4)*v* / *48*v*: Elmo = F. 126 (4)*r*] [53]
b. 49*r*: « *Per la Loggia di Leone di Lamia* » = F. 2 (2)*r* / 49*v*: « *Propor-tioni dell'archo di Trionfo...* » = F. 2 (2)*v*
a. *50*r*: Porte per la cappella Antamoro [54] = F. 4 (1)*v* / *50*v*: Porta per la medesima cappella = F. 4 (1)*r*

A. 51*r*: Veduta romana = F. 5 (4)*r* / 51*v*: Porte = F. 5 (4)*v*
B. *52*r*: Profilo parziale e prospetto di finestra = F. 59 (1)*v* / *52*v*: Statua in nicchia = F. 59 (1)*r*
C. 53*r*: Finestra = F. 99 (1)*v* / 53*v*: Finestra = F. 99 (1)*r*
D. 54*r*: Profili architettonici = F. 100 (1)*v* / 54*v*: « *Disegnio del armi che si fecero al funerale del Cav. Francesco Fontana...* » = F. 100 (1)*r*
D. 55*r*: Monumento funebre = F. 100 (1)*r* / 55*v*: Monumento funebre in nicchia = F. 100 (1)*v*
C. 56*r*: « *Finestra di SS. Apotsoli* » = F. 99 (1)*r* / 56*v*: « *Secondo l'esperienza di Domenico Fontana...* » [55] = F. 99 (1)*v*
B. 57*r*: « *Un palmo cubbo di Granito...* » = F. 59 (1)*r* / 57*v*: « *Radoppiare... di mano in mano si proseguerà...* » = F. 59 (1)*v*

---

[53] Il numero non è leggibile, in quanto il foglietto fu abbondantemente rifilato; viene collocato qui per l'analogia del soggetto con quelli delle pagine precedenti.
[54] Cfr. Boscarino, *op. cit.*, fig. 92.
[55] Le « esperienze » del Fontana, riportate anche nelle pagine successive, sono illustrate con figure geometriche.

A. *58*r*: Figure geometriche = F. 5 (4)*v* / *58*v*: « *Regola di sminuire le colonne...* » = F. 5 (4)*r*
a. 59*r*: Natività = F. 12 bis (1)*r* / 59*v*: « *Palazzo di Sacchetti in Villa opera di Pietro da Cortona* » [56] = F. 12 bis (1)*v*
b. 60*r*: Parte destra della pianta del « *Palazzo di Sacchetti...* » = F. 12 bis (1)*v* / 60*v*: « *Il deposito del Asino dello Sig. Sachetti* » = F. 12 bis (1)*r*
c. *61*r* e *61*v*: mancanti
d. *62*r*: « *Veduta del Palazzo di Bracciano verso mezzogiorno* » = F. 95 (2)*r* / *62*v*: « *Per l'odorato, il cane, fiori diversi, perfumi d'odori e vasi di mirangelo* » [57] = F. 95 (2)*v*

d. *63*r* e *63*v*: mancanti
c. 64*r*: bianca = F. 95 (3)*v* / 64*v*: « *Veduta del Palazzo di Bracciano... 14 9bre 1708* » = F. 95 (3)*r*
b. *65*r*: « *Veduta della Cattedrale di Bracciano* » = F. 3 (8)*v* / *65*v*: « *Capitelli diuersi... di Bracciano* » = F. 3 (8)*r*
a. *66*r*: Due capitelli probabilmente di Bracciano (fig. 2) = F. 3 (2)*v* / *66*v*: « *Veduta del esteriore Campidoglio* » = F. 3 (2)*r*

a. 67*r*: « *Veduta di campo uaccino* » = F. 3 (1)*r* / 67*v*: bianca = F. 3 (1)*v*
B. *68*r*: « *In campo Vaccino ueduta* » = F. 5 (3)*r* / *68*v*: bianca = F. 5 (3)*v*
c. [*69*r*: Rilievi di capitelli « *Nella Chiesa Noua* » e « *S. Giacomo delli Spagnioli* » [58] = F. 121 (2)*r* / *69*v*: bianca = F. 121 (2)*v*]
d. 70*r*: Capitello di « *S. Giacomo delli Spagnioli* » e particolare del coronamento di « *Porta del Popolo* » = F. 3 (7)*r* / 70*v*: bianca = F. 3 (7)*v*

d. *71*r*: Facciata di chiesa (fig. 13) = F. 100 (4)*v* / *71*v*: « *Veduta del Bel uedere del Vaticano* » (parte sinistra) = F. 100 (4)*r*
c. 72*r*: « *Veduta del Bel uedere del Vaticano* » (parte destra) = F. 100 (4)*r* / 72*v*: Veduta romana (fig. 13) = F. 100 (4)*v*
B. *73*r*: Vedute romane = F. 5 (3)*v* / *73*v*: Vedute romane = F. 5 (3)*r*
a. *74*r*: Vedute romane = F. 96 (5)*v* / *74*v*: Vedute romane = F. 96 (5)*r*

---

[56] Il disegno della pianta fu tracciato da Juvarra su due pagine attigue che sono conservate vicine anche dopo lo smembramento del taccuino.

[57] L'allegoria dell'odorato era già visibile prima del restauro, perché il foglietto era parzialmente scollato; per evitare eventuali danni durante la consultazione è stato staccato completamente e riapplicato al foglio dell'album mediante una strisciolina di carta a mo' di cerniera.

[58] Il soggetto simile a quello della carta successiva fa propendere per la collocazione del foglietto in questo punto, nonostante la mancanza del numero, caduto per la rifilitura dei margini lungo i lati maggiori.

a. *75*r*: Veduta romana = F. 101 (3)*v* / *75*v*: Giullare = F. 101 (3)*r*
b. 76*r*: « *Veduta dalla mia finestra quando stauo al Vicolo delli Liutari* » = F. 99 (4)*r* / 76*v*: bianca = F. 99 (4)*v*
c. [*77*r*: Interno di tempio = F. 42 (5)*r* / *77*v*: bianca = F. 42 (5)*v*] [59]
d. [*78*r*: Luogo magnifico = F. 42 (4)*r* / *78*v*: bianca = F. 42 (4)*v*]

d. 79*r*: Atrio = F. 112 (5)*r* / 79*v*: bianca = F. 112 (5)*v*
c. [*80*r*: Tempietto tra edifici antichi = F. 112 (3)*r* / *80*v*: bianca = F. 112 (3)*v*]
b. 81*r*: Atrio = F. 22 (2)*r* / 81*v*: bianca = F. 22 (2)*v*
a. 82*r*: Atrio con fontana = F. 21 (3)*r* / 82*v*: Palazzo con portici e loggiato = F. 21 (3)*v*

a. 83*r*: Palazzo con portici = F. 26 (1)*r* / 83*v*: bianca = F. 26 (1)*v*
b. 84*r*: Atrio con scalone = F. 88 (4)*r* / 84*v*: bianca = F. 88 (4)*v*
c. 85*r*: Cortile = F. 111 (4)*r* / 85*v*: bianca = F. 111 (4)*v*
d. 86*r*: Atrio con fontana = F. 21 (1)*r* / 86*v*: bianca = F. 21 (1)*v*

d. 87*r*: Interno di anfiteatro = F. 88 (2)*r* / 87*v*: bianca = F. 88 (2)*v*
c. 88*r*: Interno di tempio = F. 90 (2)*r* / 88*v*: bianca = F. 90 (2)*v*
b. 89*r*: Luogo magnifico = F. 88 (1)*r* / 89*v*: Anfiteatro (parte superiore) = F. 88 (1)*v* (fig. 11)
a. [*90*r*: Anfiteatro (parte inferiore) [60] = F. 88 (3)*r* / *90*v*: bianca = F. 88 (3)*v*]

I seguenti foglietti, non numerati e ai quali è impossibile attribuire l'originaria collocazione nel taccuino per mancanza di altri indizi significativi, sono riportati nell'ordine in cui si trovano nell'album (« s.n. » sta per « carta senza numero »):

s.n.*r*: Arco di Druso [61] = F. 2 (6)*r* / s.n.*v*: Arco di Galba = F. 2 (6)*v*

---

[59] I foglietti identificati con i numeri 77, 78 e 80 sono stati collocati in tali posizioni sia per l'analogia dei soggetti con quelli presenti nelle carte vicine sia per la coincidenza di alcune caratteristiche esteriori (taglio sul dorso e presenza sul bordo inferiore di una macchia assai evidente a circa 2 cm. dal dorso: cfr. *supra*, nota 47).

[60] Anche se privo di numero il foglietto era sicuramente in questo punto (cfr. quanto precisato nella nota 31); il taglio sul dorso coincide con quello del n. 83, con il quale formava un unico bifoglio.

[61] Le raffigurazioni di questi archi romani e di quelli riportati nei foglietti successivi sono accompagnate da iscrizioni, che per brevità non vengono trascritte. Su tali archi cfr. A. Griseri, *Itinerari juvarriani*, in « Paragone », 93, 1957, p. 44. Nel medesimo saggio (p. 56 sg.) e successivamente ne *Le metamorfosi del barocco*, Torino, 1967, p. 317, l'A. dà un elenco di disegni che proverrebbero dal taccuino romano; vi sono compresi anche disegni i cui foglietti di supporto non presentano le caratteristiche sopra descritte (e precisamente: « ... fo. 30: 1 " elefante " da un arazzo di Raffaello; ... fo. 81: 2 studi per tavoli; fo. 83: altri 2 studi per tavoli per " S.M. il Re di Sicilia "; ... fo. 93: una mostra di argenteria per il card. Ottoboni; ... fo. 100... progetto per " illuminare il Palazzo del Card. Ottoboni in piazza Navona "; ... fo. 115: 1 schizzo dell'abside di S. M. Maggiore, 1 stemma e 1 scenografia »).

s.n.*r*: Pensiero per palazzo in villa [62] = F. 4 (5)*r* / s.n.*v*: « *Simulacrum Marti Victori* » = F. 4 (5)*v*

s.n.*r*: Arco di Augusto = F. 4 (7)*v* / s.n.*v*: Arco di Nerone = F. 4 (7)*r*

s.n.*r*: Atrio = F. 18 (1)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 18 (1)*v*

s.n.*r*: Atrio = F. 18 (2)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 18 (2)*v*

s.n.*r*: Ingresso di giardino / Colonnato = F. 18 (3)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 18 (3)*v*

s.n.*r*: Interno di tempio = F. 18 (5)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 18 (5)*v*

s.n.*r*: Atrio = F. 18 (6)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 18 (6)*v*

s.n.*r*: Veduta romana = F. 19 (1)*v* / s.n.*v*: « *Veduta del Lago di Castello* » (parte sinistra) [63] = F. 19 (1)*r*

s.n.*r*: « *Veduta del Lago di Castello* » (parte destra) = F. 19 (1)*r* / s.n.*v*: Veduta romana = F. 19 (1)*v*

s.n.*r*: « *S. Pietro* » = F. 19 (5)*r* / s.n.*v*: Pianta di chiesa a schema centrale = F. 19 (5)*v*

s.n.*r*: Cortile = F. 20 (4)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 20 (4)*v*

s.n.*r*: Interno di carcere a pianta centrale = F. 21 (2)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 21 (2)*v*

s.n.*r*: Cortile di carcere = F. 21 (4)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 21 (4)*v*

s.n.*r*: Atrio grandioso = F. 22 (5)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 22 (5)*v*

s.n.*r*: Veduta di palazzi e chiese = F. 88 (5)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 88 (5)*v*

s.n.*r*: Veduta con chiesa = F. 95 (1)*v* / s.n.*v*: « *La riccia del Principe Chigi* » = F. 95 (1)*r*

s.n.*r*: « *Chiesa del Bernino* » = F. 95 (1)*r* / s.n.*v*: Veduta con fontana = F. 95 (1)*v*

s.n.*r*: Arco di Settimio Severo = F. 96 (1)*r* / s.n.*v*: Arco di Costantino = F. 96 (1)*v*

s.n.*r*: Arco di Augusto = F. 96 (2)*r* / s.n.*v*: Arco di Claudio = F. 96 (2)*v*

s.n.*r*: Arco di Traiano = F. 96 (3)*v* / s.n.*v*: Arco di Traiano = F. 96 (3)*r*

s.n.*r*: Arco di Domiziano = F. 96 (4)*v* / s.n.*v*: Arco di Domiziano = F. 96 (4)*r*

---

[62] Cfr. BOSCARINO, *op. cit.*, fig. 112.

[63] La veduta si estende su due pagine attigue, che sono state perciò riportate vicine anche nell'album; il modo irregolare con cui i foglietti sono stati tagliati è identico a quello dei due riportati al F. 95 (1): sembra pertanto che tutti e quattro siano appartenuti ad un medesimo gruppo e siano stati tagliati insieme.

s.n.*r*: « *Sepoltura del P.:° Re di Albani* »[64] = F. 98 (3)*r* / s.n.*v*: Sepolcro degli Orazi e dei Curiazi ad Albano = F. 98 (3)*v*

s.n.*r*: Veduta di edifici con fontana = F. 111 (5)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 111 (5)*v*

s.n.*r*: Pensiero per la facciata di S. Giovanni in Laterano[65] = F. 113 (3)*v* / « *Sepoltura del P.:° Re di Alba* » = F. 113 (3)*r*

s.n.*r*: Prospetto e sezione di chiesa a pianta centrale = F. 113 (5)*r* / s.n.*v*: Camino = F. 113 (5)*v*

s.n.*r*: Palazzi con portici e loggiati = F. 115 (5)*r* = s.n.*v*: bianca = F. 115 (5)*v*

s.n.*r*: Interno di tempio a pianta centrale = F. 118 (2)*r* / s.n.*v*: bianca = F. 118 (2)*v*

---

[64] Il foglietto riportato a F. 98 (3) era sicuramente unito a quello di F. 113 (3) (quest'ultimo nel taccuino precedeva); ne è prova la coincidenza perfetta del bordo centrale assai frastagliato. Ambedue costituivano il bifoglio centrale di un fascicolo, come risulta dalle tracce assai evidenti lasciate dal filo della cucitura. La « *sepoltura* » è il cosiddetto sepolcro di Pompeo ad Albano, presentato rispettivamente nella ricostruzione ideale e nello stato di conservazione reale.

[65] Cfr. Viale, *op. cit.*, p. 143.

SILVIO CURTO

VINCENZO ANTONIO REVELLI, PITTORE TORINESE AL SERVIZIO DI NAPOLEONE

Nel fluire continuo della produzione figurativa, le tematiche nuove non di rado traggono origine fuor dal contesto della ricerca formale, da eventi pur culturali ma di altra natura oppure politici.

Un episodio in questa vicenda di fondo ci è rappresentato nella Villa S. Martino presso Portoferraio, che in breve giro di mesi venne degnamente apprestata (fig. 1) per accogliere il Bonaparte nel suo breve esilio del 1814, talché fu detta Villa Napoleone.

Qui al di là dell'ingresso primo e dell'anticamera, si apre al visitatore una stanza da pranzo, detta Sala Egiziana a causa della sua decorazione in affresco, realizzata dal pittore piemontese Vincenzo Antonio Revelli [1].

Questi organizzò la scatola muraria in struttura unica: il soffitto è decorato d'uno zodiaco circolare; sul bordo superiore delle pareti corre un fregio ornamentale continuo, che lega l'intera zona sottostante (figg. 2, 3, 4, 5) in partizione architettonica, dove agli ingressi e alle finestre reali della Sala incorniciati nettamente, si alternano immagini di loggiati e di varchi murari, aperti su vasti paesaggi [2].

Tal decorazione non ripete nell'insieme lo schema di alcun edificio egizio, bensì quella maniera pompeiana dello stile cosiddetto architettonico, che ripresa più tardi in Italia era stata poi sempre ripetuta.

L'egittizzare sta invece e più semplicemente nel fatto che il Revelli compose quell'insieme, sostituendo agli elementi tradizionali altri appunto all'egiziana.

---

[1] Circa V. A. Revelli, v. THIME-BEKER, *Allgemeine Kunstlexicon*, Lipsia, 1912, p. 204, art. di Noemi Gabrielli.

[2] Più precisamente, la Villa già esisteva, ma come edificio assai modesto, che venne ampliato e reso monumentale appunto per il Bonaparte: cfr. quanto ne riferisce la *Guida dell'Italia Centrale* del Touring Club Italiano, in una qualsiasi delle sue edizioni. Descrizioni più ampie della Villa non siamo riusciti a rintracciare.

Ma è qui il caso di precisare, che l'Autore della presente nota è, o vorrebbe essere, un archeologo: donde le sue manchevolezze nei riguardi della storia dell'arte moderna, e il suo presentare agli specialisti di tale materia soltanto alcuni spunti, nella speranza che riescano interessanti.

Più precisamente, lo zodiaco sul soffitto imita uno già situato a Dendara, nel tempio dedicato da Augusto alla dea Hathor. Fu questo uno dei primi monumenti trasportati nella nostra epoca dall'Egitto in Europa, al Museo del Louvre: destò allora ammirazione grandissima e lo si credette arcaico; poi studiosi più attenti accertarono che risaliva all'epoca di Tiberio, e non era nemmeno di tipo egizio, ma romano [3].

Il resto della Sala è ispirato a forme quali lo stesso tempio di Dendara nel rimanente, e altri coevi in Egitto pur presentano, queste egizie davvero, sebbene lievemente innovate rispetto all'epoca faraonica.

Così il fregio sotto il soffitto, che echeggia di quei monumenti la trabeazione, formata d'un guscio e un architrave liscio; gli ingressi, serrati fra stipiti rigidamente squadrati e sormontati da una tabella; i loggiati, con un parapetto a blocco e due colonne del tipo a fascio di papiri in boccio, e i vani a finestra fra pietre squadrate. Così l'ornato del guscio a palmette, e di ogni altra superficie muraria a figure e geroglifici. Abbiamo detto poco fa « è ispirato » e niente più: porte con sovraporta infatti, e loggiati e finestre dei tipi qui disegnati nell'architettura egizia non esistono; similmente le figure e i geroglifici sono di chi quei modi artistici tanto estranei ai nostri ancor non aveva capito, né conosceva la scrittura egizia.

A loro volta gli sfondati ripetono quanto i viaggiatori europei dell'Ottocento sapevano cogliere, in visuale tutta loro, pittoresca e in certo modo romantica, dei paesaggi lungo la Valle del Nilo.

La chiave onde fu costruito siffatto insieme non poteva comunque essere più indovinata: ricordava all'ospite della Villa la sua prima impresa, quella che al di là d'ogni gloria d'armi, dubitabile se « vera » come dirà il nostro Manzoni, sarebbe rimasta grande nella storia poiché anche culturale.

Pari in questo fra i condottieri soltanto a Giulio Cesare, Napoleone aveva voluto difatti, preparando la sua spedizione in Egitto, condotta nel 1798-99, accompagnare la campagna di guerra in un Paese straniero e quasi ignorato da noi, con una spedizione conoscitiva e archeologica. A tale scopo aveva aggregato all'armata una commissione di dotti, con tecnici e disegnatori; figura principale e anima, ne fu l'antiquario e uomo di lettere Dominique Vivant Denon [4]. Percorrendo l'intero Egitto da Alessandria ad Assuan e oltre, tal commissione ne trasse la prima descrizione ben definibile scientifica de' suoi aspetti e monumenti. La pubblicò di poi in una monumentale *Description de l'Egypte*, edita a Parigi fra il 1809 e il '13, in due serie di volumi, dedicate all'Egitto antico e al moderno, tuttora fondamentale per gli studi archeologici la prima, anche a causa delle distruzioni che negli anni successivi quel patrimonio avrebbe sofferto, soprattutto a causa di un progresso tecnologico del Paese, allora avviato e rapidamente crescente.

---

[3] Per gli zodiaci egizi v. O. Neugebauer, *Le scienze esatte nell'antichità*, Milano 1974; per quelli greco-romani, H. G. Gundel, *Zodiaco*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, 1966.

[4] Cfr. J. Christopher Herold, *Bonaparte in Egitto*, Torino, 1965.

Accompagnò la *Description*, un'opera di altrettale valore archeologico, che il Denon pubblicò per suo conto, *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte pendant la campagne du Général Bonaparte*, uscita anche a Parigi nel 1802 [5].

Nel contempo si aggiunsero alle due descrizioni, dopo la scoperta della Pietra di Rosetta, avvenuta nel 1799 durante la medesima Spedizione napoleonica, il deciframento della scrittura egizia annunziato da Jean François Champollion nel 1822, la creazione a Torino nel 1824, per volere di Carlo Felice di Savoia, del primo grande museo egizio, e come frutto di una seconda esplorazione dell'Egitto condotta dallo Champollion e dall'orientalista pisano Ippolito Rosellini nel 1828-29, una terza pubblicazione con bellissime tavole: *I monumenti dell'Egitto e della Nubia*, edita dal Rosellini dapprima, a Pisa, nel 1832-34, e più tardi per lo Champollion [6].

Tutto ciò venne rivelando all'Europa un mondo nuovo, che tuttavia e ben presto doveva apparire come parte integrante la stessa storia civile dell'Occidente.

Qui il discorso ritorna al nostro Revelli: in Egitto egli non c'era mai stato; aveva dunque potuto conoscerlo soltanto dalle descrizioni testé additate, o da poche altre che ad esse nel tempo fecero corona [7]: basta una breve ricerca

---

[5] L'opera del Denon ebbe edizioni successive, e traduzioni in inglese, tedesco e italiano. Questa è intitolata *Viaggio nell'Alto e Basso Egitto, illustrato dietro le tracce e ai disegni di Denon*, Firenze, 1808.

Cfr. per tali edizioni e traduzioni Ibrahim-Hilmy, *The literature of Egypt and the Soudan*, London, 1886, I, p. 172 sgg. — con annotato alla traduzione italiana « Contains corrections by the Abbé Fontana and is fuller than the original ».

L'annotazione è inesatta nel nome: infatti in una ristampa di tal traduzione, edita ancora a Firenze nel 1858, a noi accessibile, abbiamo letto annotato in calce al I vol. di testo « A. F. Fontani ».

Probabilmente si tratta di tal « Fontani Francesco (1748-1818) di Firenze, bibliotecario della Riccardiana e Accademico della Crusca, dottissimo antiquario. *I riti nuziali dei Greci, Viaggio pittorico della Toscana.* Curò vari testi »: così G. Casati, *Dizionario degli scrittori d'Italia*, III, Milano, s.d., p. 77.

Le nostre illustrazioni che riproducono tavole del Denon, abbiamo tratto da tale edizione italiana del 1858, e così i loro titoli.

[6] Circa il deciframento dei geroglifici, v. ad esempio, fra numerosa bibliografia, J. Friedrich, *Il deciframento delle scritture scomparse*, Firenze, 1961, p. 9 sgg.

Circa il Museo torinese, ci permettiamo rimandare a S. Curto, *Storia del Museo Egizio di Torino*, Torino, 1976.

[7] Fra le opere che propagarono maggiormente in Italia la tematica in discorso, una va segnalata, che contribuì a tanto anche perché stampata con numerose tirature e quindi largamente diffusa, talché essa si trova tuttora in molte biblioteche: si tratta dell'*Atlante Monumentale del Basso e dell'Alto Egitto, illustrato dal prof. Domenico Valeriani e compilato dal fu Girolamo Segato, con disegni tratti dalle opere di Denon, della Commissione Francese, di Gau, di Caillaud e di Rosellini, e con quelli dello stesso compilatore eseguiti sul luogo*, Firenze, 1837.

Trovi gli Autori qui menzionati e le loro opere, indicati in Ibrahim-Hilmy, *o. c., passim.* Le opere stesse del Gau, Caillaud e Rosellini non servirono al Revelli, poiché posteriori al 1814.

Nell'*Atlante* citato sono riprodotte parecchie fra le tavole del Denon utilizzate dal Revelli; le corrispondenze sono le seguenti: Denon, 23 = Valeriani, 12 C; 27 = 38; 51 = 92; 99 = 39; 123 = 51 G.

in tal campo per accertare che gli elementi della Sala Egiziana egli trasse dal Denon, e quasi tutti ripeté con poche varianti. Più precisamente le corrispondenze sono le seguenti:

Soffitto: zodiaco (fig. 6) = Denon, Tav. 123, « Planisfero del piccolo appartamento superiore del Tempio di Tentyra » (fig. 7).

Parete di fondo: a sinistra della porta con lo stemma, primo loggiato e un gruppo di indigeni (fig. 8) = Denon, Tav. 51, 1ª vignetta, « Goubli o abitatori al di là delle Cateratte » (fig. 9).

Come apprendiamo dal testo che accompagna queste tavole, il quadro descrive un argine antico sul Nilo fra Esna ed Edfu, e un gruppo di primitivi meridionali, che gli egiziani chiamavano appunto Gubli.

A destra: secondo loggiato e una tenda di Arabi (fig. 10) = Denon, Tav. 99, 1ª vignetta, « tenda degli Arabi » (fig. 11).

Parete di sinistra: fra due porte: terzo loggiato con veduta su edifici (fig. 12) = Denon, Tav. 23, 3ª vignetta, « Il Mekkias e palazzo annesso » (fig. 13).

« Mekias » è il nome arabo per « nilometro »: qui è raffigurato uno celebre, costruito dai Califfi sull'Isola di er-Roda presso il Cairo.

Parete di destra: a sinistra d'una *console*, sopra di essa e a destra, tre varchi nel muro.

Il primo riguarda su un edificio scalare (fig. 14), tratto dal Denon, Tav. 27, 3ª vignetta, « Piramide di Medoun » (fig. 15).

Si tratta della celebre Piramide di Medum elevata negli anni fra la III e la IV dinastia nella piana tra il Faiium e il Nilo.

Il varco centrale con il duello a cavallo (fig. 16) su sfondo di baia marina, con a destra la Colonna di Pompeo ad Alessandria, non trova riscontro, ma certo fu costruito traendo sempre dal Denon, Tav. 8, « Battaglia d'Abukir », un simile profilo di suolo montante verso sinistra con palme; i duellanti, dal medesimo, Tav. 133, 3ª vignetta, « Combattimento in cui morì il generale Du Plessie », e la colonna da un profilo esatto della medesima, ivi nella Tav. 5, a sinistra.

Il terzo sfondato infine (fig. 17) con un cammelliere, non è che una mera creazione di genere.

Similmente le colonne dei loggiati (figg. 8, 10, 12) traggono dal Denon, Tav. 104, « Riunione di diversi frammenti d'architettura egiziana » (fig. 18), e le figure e i geroglifici sui sovraporta (fig. 19) e sulle altre superfici murarie, dalla Tav. 131, 1ª vignetta, « Geroglifici esistenti nel tempio di Tentyra » (fig. 20).

Discutibile, se si voglia, sul piano estetico, l'opera del Revelli fu tuttavia la prima « dimostrazione » illustre di una moda decorativa di ambiente, che in seguito ebbe larga fortuna, lungo l'intero secolo scorso e finanche nel nostro.

In tale moda si spense e ad un tempo rinacque una precedente e simile, creata nel Cinquecento, ma più per fantasia da testi letterari che per osservazione del vero, il cui massimo rappresentante può additarsi nel Piranesi e nei suoi Caminetti all'egiziana.

Fra le molte testimonianze di quella fortuna, due ci limitiamo a indicare: la Sala della Statuaria nel Museo Egizio Gregoriano in Vaticano, decorata nel 1839 da Giuseppe Fabris [8], anche a sfondato su paesaggio egiziano, ma a quanto sembra senza attingere a fonti precise e solo lavorando nel « genere », e una stanza del Castello di Masino — che un pittore ignoto venne adornando forse nei medesimi anni, con figure tolte da un documento assai più vicino, la Mensa Isiaca del Museo d'Antichità in Torino — anch'esso nel tempo creduta antica, e poi dimostrata una mera imitazione di motivi iconografici egizi, disegnata nell'epoca imperiale romana [9].

A chiusura, rendiamo un grazie alla Soprintendenza Architettonica della Toscana, che ha consentito alla ripresa delle fotografie della Villa Napoleone, e al prof. Giovanni Pejrone, autore delle stesse.

---

[8] Cfr. *Miscellanea Gregoriana*, Città del Vaticano, 1941, p. XXXVI; il Fabris era Direttore Generale dei Musei Pontifici: ignoriamo se progettò soltanto o anche eseguì la decorazione in discorso.

[9] Cfr. E. Leospo, *La Mensa Isiaca di Torino*, Leiden, 1978, p. 27 e Tav. XXIX, traendo da A. Cavallari Murat, *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Torino, 1976, p. 426 e fig. 7.

COMUNICAZIONI

CARLO CARAMELLINO

UNA SCULTURA TARDO-GOTICA INEDITA

Nella cripta della chiesa romanica di Santo Stefano al Monte presso Candia Canavese era posta, fino al 1970, una statua della Madonna con il Bambino [1]. La scultura, alta cm. 65,5, in marmo bianco, forse già policroma in alcune parti ma ora totalmente ridipinta e fissata ad una base di legno, venne rimossa per ovvii motivi di sicurezza, oggi più che mai comprensibili se si vuole veramente salvaguardare il nostro patrimonio artistico.

Scarsa la documentazione al suo riguardo.

La prima notizia della statua si ha nella visita pastorale di monsignor Asinari del dicembre 1651 [2]. Collocata allora « pro icona » sull'altare della cripta era serrata entro una nicchia che aveva soltanto una finestrella quadrata aperta all'altezza dei volti. È quindi possibile che il visitatore apostolico, data la scarsa visibilità, sia stato tratto in inganno, anche per la policromia, descrivendo pertanto la statua come lignea.

Laconiche le notizie della visita di monsignor Milliet del novembre 1662 [3] mentre in quella del 1742 fatta da monsignor de Villa [4] la statua, che si dice dipinta e dorata senza altra indicazione, risulta ancora chiusa da vetro nella nicchia ornata d'intagli lignei. Ancora in tale collocazione è annotata nelle visite dei vescovi Pochettini del 1773 e del 1832 [5], mentre negli anni successivi

---

[1] G. Forneris, *Romanico in terre di Arduino*, Ivrea, 1978, p. 77.

[2] « Super Altare pro icona collocata est statua parva lignea colorata B.M.V., cuius nomini dicata est ista Capella, cum puero Jesu in ulnis, valva lignea inclusa; quadratum solum in regione capitis apertum habens per quod dicta statua prospici potest ». Siffatta dettagliata descrizione corrisponde pienamente alla presente scultura; ben difficilmente quindi può riferirsi ad altro esemplare. Il testo integrale della relazione della visita pastorale è pubblicato, con traduzione a fronte, dal Forneris (*op. cit.*, pp. 80-86).

[3] « ... apud imaginem B. M. Virginis... », relazione della visita pastorale di monsignor Filiberto Milliet, 1 novembre 1662, p. 514 verso. Archivio Vescovile di Ivrea.

[4] « ... pro icone habet simulacrum B. M. V. cum infante Jesu in brachijs in Nichia super altare constructa collocatum, deauratum, et pictum, vetro clausa ornamentis ligneis, auratis et pictis circumdata... », relazione visita pastorale di monsignor Michele de Villa nel 1742, p. 759 verso. Archivio Vescovile di Ivrea.

[5] « ... altare lateritium parieti coherens, superpositum habens simulacrum B. M. V. Gratiarum in loculamento vitrio clauso collocatum... » relazione della visita pastorale di mons. G. O. Pochettini, 1773, p. 341; e « ... loculamento simulacrum B. M. V. Gratiarum vitro munito, quod velo cerulei coloris obducitur... », relazione visita pastorale di monsignor L. P. Pochettini nel 1832. Archivio Vescovile di Ivrea.

generici appunti riguardano esclusivamente la cripta dedicata alla Vergine della Neve.

Ed è tutto. Ma le condizioni attuali della statua denunciano chiaramente una molteplicità di interventi. Fu certamente con i restauri alla chiesa, eseguiti sul finire dell'Ottocento [6], che la statua venne liberata dalla nicchia. Credo pertanto che le pesanti stuccature, specie nella figura del Bambino, e di conseguenza le ridipinture, siano imputabili alle inevitabili rotture causate dalla nuova sistemazione [7].

La Vergine tutta avvolta in un ampio mantello, che le vela anche il capo, regge, quasi sulla punta delle dita, il Bambino nudo intento a succhiare gli acini di un grosso grappolo d'uva.

La positura lievemente ancheggiante suggerisce appena uno sforzo, nella figura in piedi della Madonna che sostiene il Bambino, allungato in diagonale quasi privo di ogni gravità. Oggetto da mostrare più che reggere, né infatti vi si scorgono — fatte le dovute riserve per lo stato attuale — correlazioni di affetti o intesa di dialogo fra le due figure.

Non regge quindi l'accostamento alla scultura della Madonna sul portale del duomo di Chieri, come a prima vista sembrerebbe spontaneo suggerire. La fattura marcatamente gotica di cultura transalpina, e l'aspetto più aristocratico di quella — che indubbiamente fa testo anche per altri esemplari piemontesi, sempre molto liberamente interpretati — la differenziano notevolmente.

In questa, invece, un'aria di estrazione locale, della terra canavesana per intenderci, risulta e dalle mani affusolate ma non smagrite, e dall'ovale pieno del volto, incorniciato dai lunghi capelli ondulati spartiti sulla fronte dalla scriminatura.

Non per questo però si può dire imparentata con quella, già sua vicina perché un tempo nel duomo di Ivrea, ora al Museo Civico di Torino, vero tipo della popolana dal volto largo con mento aguzzo e collo taurino.

L'appiombo composto del manto e del vestito e il drappeggiare ampio, se pure si rompe con un discorso elegante nei rivoli attorcigliati degli orli, ai quali fan eco i segni circonflessi di alcune larghe pieghe, avvolgendo la figura, ne restituisce tutta la sua sostanza fisica di volume secondo una lettura di schietta flessione rinascimentale. Su questi ultimi intendimenti è realizzato il biondo

---

[6] « ... Sotto poi una specie di cripta occupante precisamente l'area coperta dall'Altare di S. Stefano e spazio annesso si trova una Chiesuola dedicata alla B. V. delle Grazie la quale ha pure a lato una sua speciale sagrestia... », da « Relazione sulle opere da eseguirsi per il ristauro della chiesa dedicata a S. Stefano sotto la Parrocchia di Candia Canavese col calcolo preventivo della spesa - ing. Bianco Alessandro Luigi - 19/11/1887 », Archivio Vescovile di Ivrea. Devo queste notizie d'archivio alla cortesia del canonico Ilo Vignono e Guido Forneris che ringrazio.

[7] In una vecchia fotografia, pubblicata dal Forneris, la statua risulta collocata su un tronco di colonna. La scultura porta i segni di fratture ai polsi della Vergine, al capo, alla mano e all'avambraccio del Bambino. La statua è stata ancora recentemente ridipinta con colori a olio. Desidero ringraziare l'attuale pievano di Candia, sac. Carlo Bondonno, per avermi concesso di esaminare con attenzione la scultura e accertare la presenza di una coloritura più antica, forse settecentesca.

Bambino [8] seriamente impegnato non soltanto con l'uva ma altresì con il panno che gli ha imprigionato il braccio destro. Tipo fisico del bimbo robusto e ben nutrito che denuncia strette parentele con altri bambini canavesani, ad esempio quello nell'affresco a San Giorgio Canavese.

Risulta evidente quindi che la scultura, immaginata sulle novità rinascimentali, venne condotta servendosi ancora in larga parte del canovaccio tradizionale del gotico internazionale.

Il linguaggio usato è quello della cultura lombarda, dei tardi epigoni di Jacopino da Tradate, ma rassodato dalle componenti fisiche dei tipi locali che conferiscono un aspetto provinciale, ma non plebeo, alla figura.

Se queste sono le componenti culturali, credo che l'ambiente ove queste vanno ricercate sia da identificarsi in un luogo non troppo lontano, come è di moda comportarsi invece negli studi di questi tempi.

La figura della Madonna infatti si ritrova nella corrispondente figura del presepe già nella cappella dei Tre Re presso Ivrea.

A quel proposito più volte venne suggerito, sia pure con qualche titubanza, il nome dello Spanzotti, attivo sulla parete del locale convento di San Bernardino.

Non voglio entrare in merito a tale attribuzione, anche perché non mi è stato possibile esaminare direttamente il gruppo in questione, ma certamente il lavoro è da ritenersi un prodotto della bottega spanzottiana, quella bottega di famiglia impiantata a Casale, e ancora tutta da individuare nell'attività, ove molto verosimilmente si trovava ad operare anche il fratello Francesco che risulta pure essere stato intagliatore. Né penso sia il caso, in questa sede, soffermarsi a sottolineare quanto sia stato ampio l'insegnamento della pittura spanzottiana in Piemonte e particolarmente nella terra canavesana.

Non mi pare quindi troppo avventato il supporre che alcune sculture, di marca piemontese, siano da considerarsi i prodotti di tale bottega, esemplati da disegni di Martino [9].

Pertanto, e a maggior ragione, tenuto conto dell'attività di frescante a Ivrea del maestro sul finire del Quattrocento, il presepe e la Madonna di Candia si possono ritenere strettamente derivanti e databili in quel torno di tempo.

In particolar modo, riguardo alla statua in questione, mi pare che la lezione del grande casalese sia stata particolarmente sentita.

L'ovale del volto, le mani, il bambino grassottello sembrano ricavati, non solo dalle tavole ora all'Accademia Albertina e al Museo Civico di Torino, ma soprattutto dalle scene della parete di Ivrea ove la Vergine della « Disputa fra i dottori » o l'appiombo dei mantelli come nel « Tribunale di Caifa » inducono seriamente a pensare.

---

[8] Tracce della doratura originale sono visibili sotto la coloritura attuale dei capelli.

[9] Una simile proposta era già stata da me avanzata a riguardo della pace nel tesoro del duomo di Casale (cfr. Carlo Caramellino, *Il tesoro della cattedrale*, in « Opere d'arte in Piemonte - Casale Monferrato », Torino, 1979, pp. 6 e 7).

GIAN GIORGIO MASSARA

UN ESEMPIO DI OPEROSITÀ E DI CULTURA: IL FORNO DI LEMIE

Il Forno di Lemie, piccola comunità montana, conserva un pregevole ciclo di affreschi nella cappella dedicata a S. Giulio.

Già nel 1820 Luigi Francesetti di Mezzenile ricorda la località, mentre Luigi Clavarino (1867) e Carlo Ratti (1883) citano il ponte rinascimentale e i « dipinti a fresco notevoli per la freschezza del colore ».

Dopo le Guide del Vaccarone scritte nei primi anni del nostro secolo, occorrerà giungere al 1973, anno cioè della pubblicazione dedicata da Augusto Cavallari Murat alla Stura di Lanzo, prima di leggere un'analisi stilistica che rechi un contributo critico circa gli affreschi che sulla parete di fondo e sulla volta a botte del presbiterio della cappella di S. Giulio riproducono l'immagine della Vergine in trono fra i Santi Lucia, Giulio e il beato Amedeo IX di Savoia, scene di martirio, l'episodio del S. Giorgio che libera la principessa, vari altri santi (S. Michele Arcangelo - S. Rocco - S. Sebastiano - S. Giovanni B. - S. Caterina - S. Cristina).

Lo studioso torinese pone l'accento, oltre che sulle opere d'arte, sulla struttura minerario-metallurgica del paese che si era popolato con delle colonie provenienti dalla Valsesia e dal Bergamasco, popolazioni giunte per sfruttare le miniere d'oro, d'argento, di ferro e di rame [1] ma che dovevano in compenso evitare qualsiasi corrispondenza con i nemici di Amedeo VIII « pena dell'avere e della persona ».

Tali popolazioni vivranno così isolate dal resto della valle da non poter contrarre, per molti secoli, matrimonio con le ragazze del luogo.

I recenti restauri, condotti per conto della Soprintendenza ai beni Artistici

---

[1] Nel 1348 Evaristo Cagna scava al Forno la prima miniera mentre nel 1491 (o 1492) la duchessa Bianca di Savoia concede a Giovanni Tomaso Goffi il diritto di ricercare miniere.

e Storici del Piemonte [2], hanno consentito di analizzare molte delle figure originali, in parte già nascoste da un errato restauro ottocentesco, di ritrovare le due immagini dell'arco trionfale, di leggere alcuni gustosi particolari dipinti [3], di vedere i visi soavi della Vergine e della Principessa, già descritti da Clemente Rovere negli anni fra il 1840 e il 1854 [4].

Il lasso di tempo intercorso fra il momento della breve comunicazione tenuta dallo scrivente presso la « SPABA » e la data della presente relazione è stato più lungo del previsto per cui non tutte le notizie parranno di prima mano; di ciò si chiede scusa al lettore [5].

Piace tuttavia ribadire il significato che nella cultura rinascimentale pedemontana assume l'attività di un pittore quale il Maestro del Forno che ha saputo cogliere la sensibile preghiera dei tre committenti [6], animare la scena del S. Giorgio che uccide il drago mediante la presenza di una principessa che pare rifarsi al celebre modello di Castiglione Olona, situare nel paesaggio un castello fortificato dal quale i regali personaggi attendono con trepidazione l'esito della lotta.

Il ciclo deve essere situato in ambiente prettamente jaqueriano; basterà pensare a Sant'Antonio di Ranverso e Fenis, a Pecetto e Piossasco per concludere che molti sono i legami esistenti fra i nostri affreschi ed i più illustri esempi piemontesi, non esclusa la pregevole Madonna della Rosa dipinta dal maestro di Villar a Valgrana.

La Vergine del Forno, pur in modo bonario, ricorda certo la grandiosa immagine firmata da Giacomo Jaquerio nel presbiterio di Sant'Antonio di Ranverso per l'abito regale che — incorniciato il volto — si raccoglie a terra in delicate pieghe, per la leggera inclinazione del viso, per le belle mani, mentre il S. Sebastiano ricorda assai da vicino gli affreschi di Pecetto (anteriori di una quarantina d'anni) per le membra esili, le marcate linee del volto, per i

---

[2] Restauratori dell'opera i proff. Guido e G. Luigi Nicola; vada un ringraziamento all'Amministrazione Comunale di Lemie e alla Pro Loco che hanno restaurato la parte architettonica dell'edificio con notevole impegno e senso di responsabilità.

[3] Nella parte destra della parete absidale si legge la seguente dedica:
ANNO DOMINI MCCCCLXXXVI
DIE X AUGUSTI (o V AUGUSTI)
AMEDEUS ANTONIUS ET JOHANNES
FRATRES FILII QUONDAM MAGISTRI
PETRI GOFFI HANC FIERI FECERUNT
CAPELLAM CUM DEPICTURIS
EIUSDEM.

[4] Enrico Castelnuovo, nel catalogo « *Giacomo Jaquerio e il Gotico Internazionale,* Torino 1979, p. 57, riconosce agli affreschi del Forno notevoli qualità.

[5] Cfr. Scheda n. 3 - Società Storica delle Valli di Lanzo.

[6] Altri membri della famiglia Goffi sono raffigurati fra le immagini dei committenti nel secondo ciclo pittorico di Lemie conservato nell'Oratorio del Gesù (ora casa della Divina Provvidenza) e datato 1546. La medesima famiglia fece erigere la chiesa del Colombardo.

rivoli di sangue che si traducono più in elemento di decorazione che in simbolo di martirio.

Se il S. Giorgio del Forno può ricondursi, in quanto a schema compositivo, a certe sculture tedesche del secolo xv la cui eco ritroviamo nei santi che decorano la cappella del castello di Fenis, è nei personaggi umili che più attento si fa il riferimento proprio allo Jaquerio: basterà paragonare la supplica dei tre fratelli Goffi alla scena con l'offerta dei contadini (presbiterio, S. Antonio di Ranverso) per ritrovarvi un eguale, schietto senso di preghiera che al di là dei troni fastosi su cui seggono le Vergini, costituisce un tramite fra il popolo e la divinità, in un colloquio fatto di fiduciosi sguardi e di fervida esortazione.

CASIMIRO DEBIAGGI

SULLE DATE DI NASCITA E DI MORTE DI GIOVANNI D'ENRICO

La documentazione sulla vita e le opere di Giovanni D'Enrico, il fratello maggiore del Tanzio da Varallo e la personalità più forte ed originale nel campo della scultura piemontese del Seicento, era rimasta fino a questi ultimi anni limitata a ciò che aveva pubblicato il Galloni, il ben noto storico del Sacro Monte varallese, nel tardo Ottocento e sul principio di questo secolo [1].

Qualche nuovo contributo viene fornito da Pietro Torrione che nel 1968 gli riferisce le statue della cappella del *Paradiso* e nel '70 quelle della cappella del *Trasporto* ad Oropa [2]. Poco dopo, nel '74, il Trompetto nella sua documentatissima storia di quel celebre santuario biellese, pubblica tutti i dati comprovanti una lunga e vasta attività svoltavi dal D'Enrico dal 1621 fino al '40, venendo così a formare un vero e proprio nuovo capitolo di eccezionale importanza per la sua biografia [3].

Si tratta di un nutritissimo complesso di opere costituito dai gruppi statuari per le cappelle della *Concezione immacolata di Maria Vergine*, forse la prima in ordine cronologico, per quella del *Trasporto,* eseguita tra il 1624 ed il '25 circa, per quella della *Maddalena,* pur essa databile verso il 1625, per quella di *S. Luca,* circa del 1636, per quella del *Paradiso,* eretta tra il 1633 ed il '39 con ben 153 figure, per quella delle *Nozze di Cana,* compiuta tra il 1638 e il '40 con circa 30 statue, ed infine per la cappella dello *Sposalizio di Maria Vergine,* del 1640 con 23 statue [4].

Il D'Enrico lavorò quindi per Oropa con i suoi aiutanti in due lunghi periodi che si alternano all'attività varallese, e cioè dal 1621 al '25 la prima volta e dal '33 al '40 la seconda; per quest'ultima sono anche stati trovati i docu-

---

[1] P. Galloni, *Uomini e fatti celebri in Valle Sesia,* Varallo, 1873, pp. 165-169, 177-180; P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo - Origine e svolgimento delle opere d'arte, Varallo,* 1914, pp. 340-375.

[2] G. T. Mullatera, *Le Memorie di Biella,* a cura di P. Torrione, Biella, 1968, p. 241; B. Gatti, *La breve relazione d'Oropa,* a cura di P. Torrione, Biella, 1970, pp. 111-112, 115-116.

[3] M. Trompetto, *Storia del Santuario di Oropa,* Biella, 1974, pp. 263-264, 266, 271, 276, 282-283, 287.

[4] M. Trompetto, 1974, pp. 263, 266, 271, 276, 282, 283, 287.

menti riguardanti il pagamento dell'affitto dei locali per l'abitazione dello statuario e dei collaboratori negli anni 1635, '36, '37 e '38 [5].

Tutto ciò conferma in parte quanto fin dall'inizio del Settecento il Cotta aveva affermato a proposito di una sua attività per altri Sacri Monti, oltre a quello di Varallo, scrivendo : « Lasciò di sé il nome anco sui monti di Orta, Varese, Oropa ed in Luzzonio in vicinanza di Masserano » [6].

Dunque Giovanni D'Enrico pur restando il più prolifico scultore, anzi lo statuario per eccellenza del Sacro Monte di Varallo nel secolo XVII, non ha solo lavorato nella sua valle, ma se ne è allontanato ripetutamente ed assai a lungo per commissioni di rilevante impegno [7].

Resterà ora da vedere se avrà lavorato veramente anche per gli altri Sacri Monti di Orta e di Varese come dice il Cotta [8].

E se la serie così sorprendente di notizie riferita dal Trompetto viene a colmare un'ampia lacuna nello svolgimento dell'opera del D'Enrico, proprio negli anni della sua piena e tarda maturità, tuttavia, nonostante i numerosi studi critici più recenti, rimanevano ancora incerte le date di nascita e di morte [9].

---

[5] M. Trompetto, 1974, p. 264, n. 15.

[6] L. A. Cotta, *Museo Novarese*, Novara, 1701, p. 285.

[7] Il Galloni aveva scritto che Giovanni D'Enrico non aveva mai lavorato fuori della Valsesia, che le sue poche opere esistenti fuori della valle erano state eseguite al Sacro Monte (P. Galloni, 1873, pp. 169, 179-180) e che il Santuario di Varallo doveva essere stato l'unico campo della sua attività (P. Galloni, 1914, p. 347). Tale affermazione è stata ancor recentemente ribadita dalla Stefani Perrone (S. Stefani Perrone, *Giovanni D'Enrico*, in« Il Seicento Lombardo, Catalogo dei dipinti e delle sculture », Milano, 1973, v. II, p. 58.

[8] L. A. Cotta, 1701, p. 285. Unico fatto sicuro è finora l'attività svolta sul Sacro Monte di Orta ad iniziare dal 1630 di Giacomo Ferro, l'allievo e collaboratore fedele di Giovanni D'Enrico che lavora accanto a Giovanni Righi e nel 1642 esegue le statue della cappella IX della *Vestizione di S. Chiara* (G. Melzi d'Eril, *Il Sacro Monte d'Orta*, Torino, 1977, p. 182).

Ora, siccome nei due anni successivi 1643, 1644 Giovanni D'Enrico assisterà a Montrigone presso Borgosesia il Ferro nell'eseguire le statue per le cappelle di quel santuario, si può anche avanzare l'ipotesi che lo avesse pure precedentemente assistito nei suoi lavori per il Sacro Monte di Orta.

[9] C. Debiaggi, *Giovanni D'Enrico architetto*, in « Corriere Valsesiano », 14, 8 aprile 1955, p. 1; G. Testori, *Tanzio da Varallo (catalogo della mostra)*, Torino, 1959-1960, pp. 15, 18, 55-56; M. Bernardi, *Il Sacro Monte di Varallo*, Torino, 1960, pp. 20-22, tavv. 10, 11, 12, 15; A. M. Brizio, *L'arte in Valsesia*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo, 1960, pp. 19, 22-25, 28; M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo, 1960, p. 69; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, in « Storia del Piemonte », Torino, 1960, pp. 838, 839, 845, 846; A. M. Brizio, *Momenti e motivi dell'arte in Piemonte*, in « Tuttitalia », v. I, Novara, 1961, pp. 80-81; M. Rosci, *Le valli dei Sacri Monti*, in « Tuttitalia », v. II, Novara, 1961, pp. 470-471, 480, 481; A. M. Brizio, *Giovanni D'Enrico*, in « Atti e Memorie dei Congressi di Varallo Sesia », Torino, 1962, pp. 109-114; E. Contini, *Giovanni D'Enrico e il « Vecchietto » nella cappella della Deposizione (XXXIX)*,, in « Atti e Memorie del Congresso di Varallo Sesia », Torino, 1962, pp. LIX-LXIV; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1962, pp. 224, 226-234, 256, 257; G. Testori, *Elogio dell'arte novarese*, Novara, 1962, pp. 32-33; C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino, 1963, p. 32; L. Mallè, *Scultura*, in « Mostra del Barocco Piemontese », v. II, Torino, 1963, pp. 1-4; G. Testori, *Palinsesto Valsesiano*, Milano, 1964,

È pur vero che la tradizione riferita già da Lazzaro Agostino Cotta, la cui opera vide la luce nel 1701, quindi poco più di mezzo secolo dopo, affermava che egli era morto assai vecchio a Montrigone presso Borgosesia nel 1644 mentre assisteva il suo allievo Giacomo Ferro di Alagna nell'esecuzione delle statue per le cappelle di quel santuario, un singolare piccolo Sacro Monte dedicato alla Madonna delle Grazie ed a S. Anna. Egli infatti così scriveva: « A Monte Orione (luogo da poco così nominato) sul terminarvi la rappresentazione della Vita della B. V. terminò i suoi giorni l'anno 1644 di Gennaro, avendo lasciato nella cappelletta della Natività di Nostra Signora la propria effigie, busto in rilievo » [10].

Ed è pur vero che il Galloni, basandosi sul contratto per la costruzione della cappella della *Strage degli Innocenti* al Sacro Monte di Varallo del 1585 in cui il D'Enrico si obbligava come costruttore con atto legale, osservava che doveva avere allora almeno venticinque anni (la maggior età di allora), per cui si doveva dedurre che la nascita risalisse verso il 1560 [11].

Ma per quante ricerche fossero state fatte negli archivi parrocchiali di Alagna e di Borgosesia non si era riusciti a ritrovare nessun documento al riguardo: ad Alagna perché a quella data non esistevano ancora i registri dei battesimi; a Borgosesia perché era andato smarrito o asportato quello degli atti di morte negli anni attorno al 1644.

Ora in un attento studio di Francesco Cimmino Gibellini sul santuario di Montrigone [12], viene tra gli altri documenti pubblicato anche l'atto di morte di Giovanni D'Enrico, tratto proprio dal ritrovato registro dei defunti.

Ma siccome ne viene data notizia, come di un fatto marginale, perché questa scoperta che ritengo importante per l'arte subalpina, non rimanga ignorata nel mondo degli storici dell'arte piemontese, penso utile riportare integralmente il verbale dell'atto di morte steso dal canonico Gibellini:

« Anno Domini 1644, die 7 Februarj.

Joannis Enriquis de Varallo etatis annorum 85 in domo heredum Jo. Darjs de Montrigono in communione S. Matris Ecclesiae animam suam Deo reddidit cuius corpus die 8 sepultus est in Ecclesia sud(dict)a. Petro Rocho Vellata

---

pp. 7, 11, 17, 26-37; L. Mallè, *Le sculture* (*Museo Civico d'Arte Antica*), Torino, 1965, pp. 34, 38-41; M. Viale-Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino, 1966, p. 48, tav. 14; G. Testori, *Il gran teatro montano*, Milano, 1965, pp. 78-83; L. Mallè, *Appunti e revisioni per la scultura del '600 e '700 in Piemonte*, in « Arte in Europa », v. I, Milano, 1966, p. 749; C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani*, Varallo, 1968, pp. 47-49; M. Bernardi, *Tesori d'arte antica in Piemonte*, Torino, 1969, pp. 572-573, 592, 594, 596; P. Bianconi, *Die Heiligen Berge von Orta und Varallo*, in « Du », 29, 1969, pp. 332, 351-352, 386; S. Stefani Perrone, 1973, pp. 58, 60; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1974, v. II, pp. 20-22, 29, 39, 50, 52, 53, 56.

[10] L. A. Cotta, 1701, p. 285. La Stefani Perrone invece, non so su che base, lo fa morire nel 1646 (S. Stefani Perrone, 1973, p. 58).

[11] P. Galloni, 1914, p. 341.

[12] F. Cimmino Gibellini, *Santa Maria delle Grazie a Montrigone, Storia di un Sacro Monte minore nel racconto del canonico gaudenziano Giambattista Gibellini*, in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », I, 1980, pp. 144-154.

Can.co Coadiutori die 5 confessus, SS. Viatico die 6 refectus nec non Sacri Olei onctione die 7 per eundem roboratus » [13].

Come si può constatare la tradizione riferita dal Cotta cinquantasette anni dopo si è rivelata sostanzialmente esatta sia per quanto riguarda l'anno, il 1644, sia per il luogo del decesso, Montrigone. Risultano per altro solo pochissimi giorni di differenza, dal mese di « Gennaro » al 7 febbraio, ma in pratica sempre nel più crudo inverno di quell'anno, tanto il ricordo doveva essersi tramandato vivo in tutti quei decenni.

Ed è da pensare che anche l'altra notizia riguardante l'autografia del suo busto ritratto nella cappella della Natività della Madonna sia attendibile.

Ma l'atto di morte ci fornisce oltre alla data esatta, 7 febbraio, anche l'età del D'Enrico « annorum 85 », dal che si deve dunque dedurre che il suo anno di nascita deve essere il 1559, a cui per altro il Galloni si era molto accostato, ponendolo attorno al 1560 [14].

Restano così finalmente definite, dopo tante inutili ricerche, le due date fondamentali del più significativo statuario dei Sacri Monti dopo Gaudenzio.

---

[13] La chiesa in cui venne sepolto Giovanni D'Enrico ed a cui si riferisce l'atto di morte deve essere la collegiata dei SS. Pietro e Paolo di Borgosesia.

[14] P. Galloni, 1914, p. 341.

PAOLA BURIN

LA CASA RONSIL A CHIOMONTE

La casa denominata Ronsil dalla famiglia che da tempo immemorabile ne è proprietaria presenta un notevole interesse per la storia dell'alta valle di Susa. Essa è posta quasi al limite occidentale dell'abitato di Chiomonte e si affaccia sull'antica strada di Francia. L'importante strada che conduceva oltralpe attraversa il paese, arricchita ai lati da bassi e massicci portici e da fontane con il bacino di pietra intagliato da artigiani affini a quelli del Melezet. All'incrocio fra tale via e la piazza che immette sulla strada che congiunge Chiomonte con la frazione Ramat, si erge la casa Ronsil.

Della primitiva costruzione non emerge che la facciata principale, in quanto le restanti strutture sono state incorporate in un immobile edificato in epoca recente.

I graffiti che ornano il prospetto in questione si presentano in tre ordini sovrapposti. Una prima zona, suddivisa da colonne con capitello dorico, espone una serie di disegni geometrici ottenuti con un abile uso del chiaroscuro, rettangoli rombi, ovali, rosoni. Particolare curioso: in uno spazio vicino al centro si scorgono, in un ovale ornato da volute, un gallo, un cuore, due fiori e una stella, il tutto raffigurato in forma tale da poter costituire forse uno stemma.

La seconda sezione orizzontale presenta una composizione di più ricco contenuto figurativo e di maggior movimento. Fra le colonne con capitelli ionici grossi vasi panciuti, dai quali fantastici fiori e forme vegetali si espandono sino a riempire tutto lo spazio disponibile, si alternano ad amorini atteggiati in svariate posizioni. È evidente la preoccupazione dell'ignoto autore di rendere nelle figure la naturalezza del movimento. La fuga di vari quadri viene interrotta da motivi architettonici composti da timpani spezzati curvilinei; al centro di ogni timpano due amorini reggono un cartoccio oppure uno stemma, inquartato di Francia e del Delfinato.

La decorazione della fascia più alta pone alcuni interrogativi; in due degli spazi in cui essa è suddivisa da colonne con capitello corinzio, l'artigiano ha tentato di dar vita a scene di più complessa composizione. In un quadro, invero, scorgiamo un cavaliere ed un cavallo di forme e fattura piuttosto elementari. L'animale solleva una zampa nella posizione di marcia, l'uomo è vestito di un abito molto semplice, di foggia militare seicentesca. I lineamenti del volto nonché il movimento sono resi in modo sommario. Il graffito del secondo riquadro è di difficile interpretazione. A sinistra, in basso, una figura (forse un amorino) di linea piuttosto tozza stringe un'arpa; la fronteggia e la sovrasta, assisa

su di un alto sedile, una figura femminile dai lunghi capelli sciolti, che trattiene con la mano sinistra un calice, mentre con la destra, sollevata, stringe un mazzo di larghe foglie e di piume che si allarga in ampie volute ad incorniciare superiormente la scena. Con ogni probabilità l'artista ha inteso rappresentare un soggetto allegorico.

I tre ordini della decorazione sono divisi l'uno dall'altro da bassi fregi che corrono lungo l'intera facciata, decorati con ricorrenti motivi di fogliami, putti e grottesche.

Elemento caratteristico della decorazione della Casa Ronsil sono le scritte, in latino e francese, che appaiono incorniciate in alcuni riquadri. Leggesi ad esempio: « Voluptas brevis / Pena perpetua / Modica passio / Gloria infinita / Multorum vocatio / Paucorum electio / Omnium retributio »; « Si Deus / est pro / nobis quis / contra / nos »; « D'un moment de plaisir / sourdra peine eternelle / du brief travail des bons / un gran contentement / Beaucoup sont appelles / a la gloire immortelle / Peu d'esleuz u chacun / aura joie ou torment ». Ed ancora: « Fais le chois o que heureux / si jusques a la mort / tu ensuis la vertu / Malheureux si le vice / etant perdu une fois / sans fin et le supplice / Dieu raison ton salut / t'invite a l'heureux sor ».

In fine, bello e importante, il portone d'ingresso con il rustico bozzato, che crea un simpatico effetto di contrasto rispetto alla più chiara decorazione della facciata.

La Casa Ronsil rappresenta, senza dubbio, un importante documento della cultura artistica della valle di Susa, documento raro e di particolare interesse, in quanto esula dall'ambito della produzione « sacra », fiorita attorno alle istituzioni religiose cattoliche, alla quale si è finora prevalentemente rivolta l'attenzione degli studiosi.

Oggi non siamo in grado di indicare il nome dell'ignoto autore delle decorazioni della Casa Ronsil, né di affermare che egli abbia fatto parte di quel movimento di maestranze che, almeno sin dal tardo Medioevo, provenendo da territori italiani, specie lombardi, attraversò la vallata della Dora Riparia per operare oltralpe.

Quanto alla tecnica decorativa, notiamo che l'artista ha fatto ricorso ad un procedimento non ignoto in Piemonte e però più largamente usato in altre regioni per la decorazione di palazzi rinascimentali: il graffito. Secondo tale metodo l'artefice per ottenere l'effetto voluto ricopre la parete da decorare di uno strato d'intonaco scuro — grigio, bruno, nero — e quindi di un secondo strato d'intonaco bianco. Con uno strumento appuntito incide in seguito lo strato di intonaco bianco secondo un determinato disegno in modo da scoprire lo strato sottostante, cosicché le immagini si delineano grazie al contrasto fra i due colori.

Quanto al repertorio ornamentale, si può rilevare che la divisione della parete in tre fasce orizzontali, l'uso dei tre ordini architettonici, il ricorso a motivi geometrici, a serie di amorini e putti, ghirlande, grottesche, fregi vegetali e composizioni allegoriche, provengono da modelli italiani, rinascimentali e manieristici, ma qui appaiono piuttosto passati attraverso la mediazione del gusto « Luigi XIII », quale si manifesta in Provenza, nel Delfinato, in Savoia, ed anche,

di riflesso, negli arredi seicenteschi che si conservano nelle chiese della Val di Susa. Pare, inoltre, che la moda delle scritte sulle facciate, le cosiddette « devises » non sia di origine italiana, ma di carattere tipicamente francese [1]. Scritte analoghe a quelle incise sulla Casa Ronsil si ritrovano su di una casa di Cognac (Charente), sulla cui facciata si legge « Ne maledicas » - « inimicum evita », così come nel castello di Usson (sempre nella Charente). Su altre costruzioni l'autore delle epigrafi si ispira al Salmo XV e scrive « respice finem » [2].

La struttura della Casa Ronsil permette di ritenere che essa sia stata costruita all'inizio del XVII secolo, come altri edifici ad essa vicini. Giova ricordare in proposito che il borgo di Chiomonte, posto all'estremo limite del territorio delfinale, tra la fortezza di Exilles e i presìdi sabaudi, aveva subìto, durante gli ultimi decenni del '500, le varie vicende dei conflitti di religione e della guerra tra Francia e Savoia, che tormentarono l'intera valle. A seguito della pace di Lione (1601) e fino al 1629 l'alta Valle della Dora Riparia godette invece di un periodo di relativa tranquillità, in cui si poté rimediare alle distruzioni belliche e si eressero nuovi edifici.

È assai arduo individuare con sicurezza per quale scopo e per quale particolare destinazione la Casa Ronsil sia stata edificata. Come già ricordato, il nome Ronsil o Ronchil, è quello della famiglia da tempo immemorabile proprietaria dell'immobile. Nell'uso corrente lo stabile è designato come la « Casa dei Cavalieri di Malta »: l'attribuzione della proprietà ai Cavalieri di Sant'Egidio dell'Ordine di Malta è stata, nel tempo, autorevolmente sostenuta [3]. Effettivamente i cavalieri gerosolimitani, sin dal secolo XII, avevano fondato un ricetto per ammalati e pellegrini in Chiomonte. Tuttavia non ci è noto alcun elemento che possa suffragare tale tesi. La stessa struttura e decorazione della casa non si adatta facilmente ad un'eventuale destinazione della stessa a luogo d'assistenza, considerato altresì, che sulla costruzione non è dato rinvenire alcuno degli emblemi dell'Ordine.

Altra tradizione, anch'essa autorevolmente seguita, indica la Casa Ronsil come luogo di riunione dei Valdesi o Riformati, i quali, all'epoca delle guerre di religione, avrebbero destinato lo stabile a proprio tempio [4]. Con riguardo a

---

[1] Sull'introduzione della moda delle « devises » dalla Francia in Italia al tempo delle spedizioni di Carlo VIII e Luigi XII, cfr.: *Ragionamenti di Monsignor Paolo Giovio*, Venezia, 1580, citati da J. Lesellier, in « Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole de Rome », XLVIII, p. 232.

[2] Su altre costruzioni l'artista si ispira al Salmo XV e scrive: « respice finem ». Cfr. L. Hautecoeur, *Histoire de l'architecture classique en France, Paris*, 1966-1967, I, p. 444.

[3] J. Genin, *L'alta valle della Dora Riparia*, Torino, 1910, p. 12, afferma « notevole è pure questa casa costruita verso il 1500 come casa ospitaliera dei Cavalieri di S. Egidio dell'Ordine di Malta ». Cfr. anche: E. Doglio, *Guida delle valli di Susa*, Torino, 1933, p. 41; A. M. Benedetto, *Ricerche sugli ordinamenti dei domini del Delfinato nell'alta Valle di Susa*, Torino, 1953, p. 86, n. 18.

[4] C. Davite, *I Valdesi nella Valle di Susa*, Torre Pellice, 1955, p. 11, afferma: « ...in questa casa.. i riformati svolgevano tutte le loro pratiche ufficiali tanto che la

tale affermazione, non disponendo di documenti certi, possiamo svolgere qualche cauta considerazione d'ordine storico. Nelle alterne vicende della seconda metà del '500 è dato riscontrare nell'alta valle della Dora Riparia una sempre più ampia diffusione nel culto riformato. Il Peracca ci informa che nel 1560 i Valdesi predicarono la riforma a Chiomonte e precisa che « il curato, essendosi recato in chiesa, trovò nel coro un individuo che predicava la dottrina riformata; se ne lagnò con il consiglio comunale, il quale decise di prendere provvedimenti » [5]. Degno di nota l'accordo raggiunto successivamente tra le parti in causa: i Riformati e i Cattolici concordarono di celebrare i loro riti nella medesima chiesa, ma i Cattolici dovevan togliere le immagini dagli altari al termine delle loro funzioni. Nello stesso periodo si succedono l'imposizione da parte del Barone des Adrets agli abitanti dell'alta Valle di seguire il nuovo culto riformato, l'incendio della Prevostura di Oulx (1565), le occupazioni militari di Chiomonte da parte degli Ugonotti nel 1569 e nel 1574, la sottomissione dell'alta valle di Susa da parte del duca di Lesdiguières nel 1590.

In tali ultimi anni di culto riformato viene liberamente professato nell'Alta Valle ed in molti comuni molta parte della popolazione aderisce alle nuove dottrine. Conseguentemente non appare impossibile l'ipotesi che la Casa Ronsil sia stata in qualche modo legata a soggetti d'osservanza riformata. Tuttavia non sembra accettabile che l'edificio sia stato all'origine luogo di riunione dei protestanti, e cioè un tempo, giacché ciò contrasta con le testimonianze secondo cui per le due fazioni era invalso, in un primo tempo, l'uso promiscuo della casa parrocchiale; non solo, ma si ha notizia altresì della costruzione in loco di un tempio riformato, successivamente demolito. Esistono tuttora i verbali relativi alla vendita all'incanto del sito e dei materiali del tempio « de la réligion pretendue reformée » [6]. Inoltre, devesi osservare che la costruzione, con la vistosa decorazione della facciata, mira ad un effetto di grandiosità e di importanza, che viene sottolineato dal contrasto con la modesta architettura delle vicine abitazioni. Ora, i templi valdesi sono sempre stati costruiti in forma assai modesta, proprio ispirandosi ai princìpi di austerità dei Riformati ed in contrasto con la sontuosità degli edifici sacri cattolici.

Resta dunque la possibilità che lo stabile sia stato dimora di qualche famiglia, d'un qualche rilievo, seguace o simpatizzante della religione riformata.

---

casa veniva chiamata il Municipio dei Riformati ». M. Ruggiero, *Storia della Valle di Susa,* Torino, 1976, p. 241, riporta quasi letteralmente la notizia.

[5] L. F. Peracca, *L'Alta Valle di Susa e le vicende storiche dal 1180 al 1770,* Torino, 1910. Nel 1561 il Prevosto di Oulx eleva proteste perché « quelques particuliers avaient chanté au temple de l'eglise de Chaumont des psaumes en françois contre l'institution del l'Eglise romaine et l'intention du Roy ». Cfr. « Remarques sur les anciens livres des conclusions de la communauté de Chaumont », nell'Archivio Comunale di Chiomonte.

[6] Archivio Comunale di Chiomonte, sacco XXX, n. 320 « Encant du sol et materiaux du temple de la réligion pretendue reformée au proffit de l'hopital », 1686.

L'Hautecoeur [7] rammenta che in Francia tutte le dimore che recano sui lorc muri esterni scritte evangeliche sono state abitate da personaggi favorevoli alla Riforma. Nella fattispecie, peraltro, salvo più approfondite indagini sul carattere e le fonti delle iscrizioni, queste, nel loro insieme, non paiono esprimere tipicamente e sicuramente il riflesso di convinzioni riformate.

---

[7] HAUTECOEUR, *op. cit.*, I, p. 444. Il capitano La Cazette fu ucciso ad Oulx in una casa che reca inciso sul portale il versetto di un salmo « En Toi Seigneur mon âme se repose »; il DAVITE, *op. cit.*, p. 8, suppone: « molto probabilmente quella casa era in precedenza di proprietà di un riformato, perché anche altre antiche abitazioni portano passi biblici ».

FRANCO MONETTI

PERCORSI PROVINCIALI DEGLI ARTISTI « *DI SUA MAESTÀ* »[1]: MARTINO CIGNAROLI A VILLAFRANCA PIEMONTE (TORINO)

DOCUMENTI PER UNA STORIA DELL'ARTE MINORE DEL SETTECENTO PIEMONTESE

Il ricupero socio-culturale che da qualche tempo contraddistingue il fenomeno delle Confraternite del Sei-Settecento in Piemonte[2], ripropone a diversi livelli di discipline un approfondimento peculiare, che è di qualche importanza per una comprensione globale del movimento artistico post-tridentino nella regione. L'approfondimento non potrà che essere di aiuto per una prima sistemazione dei dati artistici in via di reperimento, verso auspicabili conclusioni generali, che, per quanto attiene il Piemonte, sono ancora da tracciare con linea sicura. Sul piano storico un primo ed articolato studio è stato condotto, con occhio calettato sul Piemonte, da Giuseppe Martini (1935); ed è ad esso che fanno costantemente riferimento finora tutti gli approfondimenti specifici, artistici in particolare[3]. Il lavoro, oggi datato sia per l'ottica di base che per la strumentazione ristretta delle fonti[4], si sofferma, tra l'altro, a tracciare un primo

---

[1] Cfr. LUIGI MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, F. Casanova, Torino, 1962, pp. 368-82. In particolare su Cignaroli pittore « *di Sua Maestà* », cfr. Arch. Parr. Santa Maria Maddalena di Villafranca Piemonte, *Libro della Compagnia delli Agonizzanti sotto il titolo del Santissimo Nome di Maria, e di San Giuseppe*, Massetto 13°, n. 9.

[2] Ad esempio cfr. G. BRACHET CONTOL, C. TORRE NAVONE, S. P. ANSELMO, C. MOSSETTI, G. C. SCIOLLA, M. PINOTTINI, S. RUFFINO, E. RANDONE, *Arte Pietà e Morte nella Confraternita della Misericordia di Torino*, Quaderni dell'Arciconfraternita della Misericordia, Torino, 27 agosto - 8 ottobre 1978. Si veda ancora la Mostra di Cavallermaggiore: « *400 Anni alla Misericordia* » [1579-1979], *religiosità ed arte di una Comunità attraverso le vicende della Confraternita detta dei « Battuti Neri », Mostra di oggetti d'arte e di Tradizione (15 sett. - 2 nov. 1979)*; ENNIO INNAURATO, *Influssi della trattatistica e della regolamentazione della Confraternita religiosa sulla vitozziana chiesa della Trinità in Torino*, in SPABA, N.S., XXX-XXXI (1976-1977), pp. 19-33; ecc.

[3] Cfr. GIUSEPPE MARTINI, *Storia delle Confraternite Italiane con speciale riguardo al Piemonte*, Tip. Ed. U. Franchini e C., Torino, 1935.

[4] Per un verso infatti, a riguardo del Piemonte, vengono ad esempio dimenticate zone, come Villafranca Piemonte, Vigone, Cercenasco, ecc., ricche di Confraternite importanti su un piano religioso-sociale ed artistico; mentre per l'altro l'informazione, più che condotta su documenti, è desunta per lo più da pubblicazioni celebrative.

consuntivo storico-religioso delle Confraternite del Piemonte all'indomani del Concilio Tridentino [5]; da esso appare come la maggior parte dei paesi della regione, naturalmente in tempi lunghi (di oltre un secolo, per intenderci) e con modalità diverse da luogo a luogo, abbia conosciuto il fenomeno in proporzioni rilevanti; fenomeno che se non innovazioni (vi sono infatti Confraternite che risalgono al tardo medioevo), tuttavia presenta iniziative di ampio seguito popolare rispondenti ai sentimenti religiosi e sociali controriformistici; in aggiunta a peculiari fini di *Statuti* societari più antichi, vi è sovente l'impegno ad esempio, nei paesi intorno a Torino almeno, del recupero religioso e sociale di famiglie protestanti, valdesi ed ebree attraverso il concorso in denaro dei confratelli [6].

Dalle Confraternite maggiori e minori del periodo poi, e da non trascurarsi sotto il profilo artistico di cui diremo, si devono distinguere le Compagnie delle parrocchie, alle dirette dipendenze del parroco e quindi di più docile comando e di più presto servizio, che, magari di origine anteriore, fioriscono nella regione piemontese, spesso con fini prettamente parrocchiali, dopo il Tridentino, per toccare un certo fulgore dopo le guerre del Seicento a partire dalla prima metà del '700 in avanti. Protette ed incentivate dai parroci, in contrapposizione alle più indipendenti Confraternite, sovente in urto con la parrocchia [7], esse generalmente trovano il loro luogo di aggregazione nelle Cappelle gentilizie medioevali delle parrocchiali; Cappelle, che per guerre, per decadenza e morte delle famiglie fondatrici, per mutazioni sociali che si stanno inverando, sono a volte nel più completo abbandono. Lo studio sistematico di queste ultime non è ancora iniziato, al di là di saltuarie rievocazioni nei bollettini parrocchiali e in pubblicazioni per lo più celebrative e limitate. Tra le Compagnie della stessa parrocchia a volte vi è quasi una gara per meglio ornare la propria Cappella con un altare decoroso e con magari una pittura centrale che ne richiami il santo protettore e gli specifici fini. L'esame attento e laborioso dei documenti rimasti delle Compagnie [8], che molte parrocchie conservano nei loro archivi, ci offre l'opportunità di ritrovare committenze per le singole Cappelle. È una ricca messe di notizie, spesso chiarificatrice sugli « itinerari » provinciali di molti scultori e pittori del periodo. Vuole la nostra anche essere un'indicazione di esplorazione e di approfondimento, che si pone nella fattispecie come possibile percorso per l'inventariamento e il ricupero di molte opere d'arte minore della regione, con-

---

[5] Cfr., soprattutto, Giuseppe Martini, *op. cit.*, pp. 106-316, per quanto si riferisce alla zona attorno a Torino; *ivi* la bibliografia (pp. 315-16).

[6] Cfr., ad es., i diversi *Libri di scaricamento* delle Confraternite di Chieri, Rivoli Tor., Villafranca Pemonte, Savigliano, Vigone, Cercenasco, Pancalieri, Moretta, Cavour, ecc., che abbiamo potuto consultare; cfr. anche, d'altronde, quanto asserisce lo stesso J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, libro secondo.

[7] Sono note in generale le difficoltà delle Confraternite con i vescovi, favorevoli piuttosto alla « parrocchialità »; tardivamente, tuttavia riflettente una mentalità, Colombano Chiaverotti chiamerà le Confraternite « *il flagello dei Parroci e dei Vescovi* » (cfr. Arch. di Stato di Torino, Prima Sez., *Opere Pie - Villafranca Piemonte*, n. 262 (ultima dizione), lettera del 27 maggio 1826).

[8] Cfr. nota 6. Alcune *Compagnie* vivono ancor oggi, almeno il giorno della festa patronale.

finate in sacrestie ed annessi di chiese fatiscenti di Confraternite e Compagnie, che, esaurita la loro funzione socio-religiosa, sono ora ridotte a sicuro richiamo di antiquari senza scrupoli.

In questa ottica è certamente interessante la riscoperta e la riproposta di Martino Cignaroli a Villafranca Piemonte (Torino). In un certo senso quasi emblematica. Di Martino, capostipite riconosciuto del ramo « piemontese » della famosa famiglia di artisti veronesi [9], si hanno ben scarse notizie sia sulla vita sia sulle opere. Nato a Verona nel 1649, dopo un iniziale tirocinio nella città natale, passa a Milano ove per molti anni sembra aver operato in ambito cittadino e provinciale insieme, facendo « *con applauso risuonare il nome delle sue operazioni* » [10]. Nel 1714, su invito del re di Sardegna, Vittorio Amedeo II, a cui è « *sommamente piaciuto* » un suo quadro, si trasferisce a Torino con la famiglia; qui, ormai ultrasessantenne, lavora per i Savoia e per le chiese torinesi [11] fino alla morte che lo coglie il 10 gennaio 1726. La sua figura è in seguito immeritatamente dimenticata; da allora infatti pochi gli accenni, e quasi sempre casuali, legati alla numerosa discendenza [12]. Lo Zannandreis (1891), nella prima approfondita analisi della famiglia Cignaroli, dedica a Martino un breve capitolo, nel quale, oltre a fornirci preziose notizie biografiche, afferma che « *riuscì singolare nel dipingere istorie di piccole figure situate in ameni e ben intesi paesaggi; e dipin(se) ancora figure in grande con qualche merito* » [13]. Una lode a discrezione dunque, che nella sua genericità ci preclude ogni approccio critico. Del 1974 è poi il breve, e finora unico, articolo sul pittore veronese di Amalia Barigozzi Brini [14]; lo scritto presenta un ciclo di affreschi, a firma: « *M. Veronese 1703* », riscoperti a Cassano d'Adda e dalla scrittrice attribuiti a Martino Cignaroli; in esso vengono sottolineati i legami dell'artista con la tradizione secentesca e la probabile influenza veneta da lui esercitata in area lombarda.

Della non ancora avviata indagine critica, ragione non ultima è la dispersione pressoché completa delle opere di Cignaroli; dispersi i lavori di Milano e Torino [15] gli affreschi di Cassano d'Adda infatti sono state a tutt'oggi le sole

---

[9] Cfr. sulla famiglia Cignaroli, Alessandra Verdoja Oberto, *Vittorio Amedeo Cignaroli*, Salmatelli ed., Savona, 1967; *ivi* la bibliografia generale su Martino Cignaroli.

[10] Cfr. Diego Zannandreis, *Le vite dei pittori veronesi*, Verona, 1891, p. 325.

[11] Sono documentati suoi lavori al castello di Rivoli (Torino) fra il 1715 e il 1717, in collaborazione con Filippo Juvarra; nel 1716-17 gli viene pagato un quadro eseguito per il re; lavora con il figlio Scipione per *Madama Reale* (1722). Inoltre pare che abbia lavorato alla Venaria Reale e per le chiese di San Tommaso e della Trinità in Torino. Queste opere sono oggi disperse (cfr. *Schede Vesme - L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, SPABA, Torino, 1963, vol. I, pp. 315-16; Francesco Bartoli, *Notizia delle Pitture, sculture ed architetture d'Italia*, presso Antonio Salvioli, Venezia, MDCCLXXVI (1766), pp. 50-1 e p. 93.

[12] Ricordiamo il figlio Scipione, buon paesaggista, e particolarmente il famoso nipote Vittorio Amedeo. Per la definizione dell'albero genealogico, cfr. A. Verdoja Oberto, *op. cit.*, p. 21.

[13] Cfr. D. Zannandreis, *op. cit.*, p. 325.

[14] Cfr. Amalia Barigozzi Brini, *Affreschi di Martino Cignaroli a Cassano d'Adda*, in *Arte Lombarda*, N.S., 1975, n. 42-3, pp. 195-6.

[15] Diego Zannandreis ricorda suoi lavori nelle chiese milanesi di Sant'Alessandro,

opere conosciute del pittore. Un accrescimento allo scarno elenco viene ora dalle due chiese di Villafranca Piemonte: SS. Annunziata e la parrocchiale di Santa Maria Maddalena [16]. Nella prima si trovano quattro grandi tele, che compongono un breve ciclo mariano chiaramente isolabile stilisticamente all'interno di altre opere di mano posteriore [17]. Come a Cassano d'Adda [18], Martino firma, a conclusione del ciclo legato da un logico sviluppo cronologico interno, l'ultima opera sul basamento di una colonna dipinta a sinistra (« *Martinus Cignarolis Veronensis p. Anno 1718*). Purtroppo ne è andata perduta la committenza. Martino Cignaroli ha ormai sessantott'anni quando gli viene affidato, nel piccolo « *cantiere* » di Villafranca, l'impegno di tratteggiare la vita della Vergine precedente l'annuncio a madre del Cristo; termine di paragone della sua opera è, incastonata nella splendida ancona lignea dell'altar maggiore, la pregevole tela di Sebastiano Taricco (« *Annuncio a Maria* ») [19] che chiude frontalmente le pareti laterali dove stanno le quattro tele che gli vengono ora commissionate; opera di intelligente raccordo la sua, che idealmente deve portare all'Annunciazione, titolare della chiesa e della Confraternita dei Disciplinanti, venendo a creare con essa un omogeneo « *niveau* ». Martino assolve il compito enucleando la sua visione pittorica, più che nella pur presente analisi teologica dei fatti mariani, su una realistica linea storico-descrittiva di essi, in consonanza con l'opera del Taricco, scomponendoli in quattro tele illustrative: dal preannuncio biblico dell'*Immacolata*, alla *Nascita della Vergine*; dalla *Presentazione al tempio di Maria*, al suo *Sposalizio*.

L'*Immacolata* è colta con sintesi tra l'interpretazione mariologica tradizionale della Genesi, la visione apocalittica della donna e del drago e la sapienza creatrice dei Proverbi [20]. La sua figura appare ritoccata in epoca successiva sia nel busto sia nel viso; intatti sono invece il Padreterno e due bellissimi angioli adoranti dai visi luminosi e dai panneggi dorati.

La *Nascita della Vergine* non presenta, come da tradizione, la puerpera Anna in primo o al più secondo piano; la troviamo invece confinata in alto a

---

Santa Caterina, San Filippo (cfr. D. Zannandreis, *op. cit.*, p. 325), oggi purtroppo dispersi. Per Torino cfr. nota 11; cfr. anche Francesco Bartoli, *op. cit.*, pp. 137, 146, 151, 161, 199 e p. 246.

[16] Per la chiesa della SS. Annunziata, cfr. Stefano Grande, *Gli 800 anni di storia di Villafranca Piemonte*, Tip. Calandri, Moretta, 1953, pp. 165-67; ed ancora gli articoli non firmati dal titolo *La Confraternita della SS. Annunziata*, in « *L'Angelo della Famiglia* », boll. parrocchiale di Santo Stefano - Villafranca Piemonte, nn. 11 e 12 del 1925 (a. XXI) e i nn. del 1926 (a. XXII), sempre in prima pagina. Per la chiesa di Santa Maria Maddalena, cfr., particolarmente, Stefano Grande, *op. cit.*, pp. 157-64.

[17] È stato possibile ricostruire il ciclo su glossa-richiamo di Grande (cfr. Stefano Grande, *op. cit.*, p. 166). Le opere di mano posteriore, nelle pareti laterali, sono due: *Presentazione di Gesù al tempio* e *Visitazione di Maria a Santa Elisabetta*. Non se ne conoscono gli autori.

[18] Cfr. Amalia Barigozzi Brini, *op. cit.*, p. 195.

[19] Su Sebastiano Taricco (1641-1710), pittore di Cherasco a Villafranca Piemonte è in corso di pubblicazione per « Cuneo provincia granda » il nostro contributo *Un prezioso inedito di Sabestiano Taricco*.

[20] Cfr. *La Bibbia di Gerusalemme*, ed. Dehoniane-Borla, Bologna, 1974, pp. 40-1 per *Gen.* 3, 15), p. 2642 (per *Apoc.* 12, 1-4), pp. 1302-4 (per *Prov.* 8, 22-31).

sinistra, ridotta ad ombra grigia; Martino ha preferito soffermarsi sul gruppo delle cinque balie intente a curare la neonata; le donne appaiono occupate a preparare il catino per il lavacro, a portare anfore, a svolgere fascie in serena intimità familiare.

Pur consunto nel colore e ritoccato approssimativamente in seguito, il quadro è ricco di gradevoli particolari; fortemente chiaroscurato, con occhio fisso sulla Vergine, denuncia precisi ricordi caravaggeschi, e del Seicento eredita anche i convenzionali e retorici fondali a colonne e tendaggi che ritroviamo puntualmente nella *Presentazione al tempio di Maria*, la tela più deteriorata del ciclo. Deturpata ora da rozzi rattoppi neri e con alcuni visi (ad esempio la Vergine e sua madre) ridotti a grumosi ed informi ammassi di biacca, l'opera sprigiona tuttavia vivo interesse nei minuti particolari già notati; per tutti, i due giovani ceroferi in abiti ecclesiastici del Seicento, che insistentemente ci vengono a ricordare la lezione lombarda di Cignaroli [21]. Chiude infine il ciclo, siglato dalla firma, lo *Sposalizio di Maria*. La tela, tranne che per alcune fenditure, è la meglio conservataci [22]. In essa è rispettata la tradizionale iconografia, con accentuato realismo figurativo in Maria e Giuseppe; lo sfondo è ancora a colonne e tendaggi; tuttavia il colore, di tono veramente veneziano, carico di tonalità aranciate, ocra, rosa e azzurro cangiante, riscatta la tela facendone opera di valore.

L'anno dopo (1719) Martino Cignaroli è di nuovo presente a Villafranca Piemonte per un suo lavoro alla parrocchiale di Santa Maria Maddalena. Curioso, in questo caso, e tuttavia indicativo per il proseguimento di consimili ricerche a più vasto raggio in provincia, il fatto della collaborazione con un altro artista di inizio Settecento non certo sconosciuto. È il caso appunto della *Compagnia di San Giuseppe sotto il titolo degli Agonizzanti*, eretta nella Cappella gentilizia dei Miglioretti, illustre famiglia del luogo [23]. La *Compagnia*, volendo rinnovar nella vecchia parrocchiale la Cappella, stipula a Villafranca Piemonte « *il primo del 1715* » con Carlo Plura, « *scultore nella Città di Torino* » [24], una *Capitolazione*. Plura « *s'obliga, e sottomette di fabricar* » per la Compagnia « *un Incona di bosco, composta di quatro calone e cioè un terzo torte, e due terzi in cavalite col suo Putino sedente sopra il romanatto. Custodia con la pietà nella portina, giardino con suoi putini conforme al disegno, dodeci candellieri intagliati, Tavoletta, Vangello, e lavabo simili à tutta moda, et finalmente la cornice per il Contraltare anche intagliata, il tutto conforme alle vere regole*

---

[21] Cfr. *Il Seicento lombardo*, Catalogo dei dipinti e delle sculture, Milano, Palazzo Reale, Electa ed., s.d. (1973); ad esempio *schede* 42, 47 (pp. 30-1).

[22] Il quadro fu riparato nella tela e nel telaio ligneo nel 1809 (cfr. Arch. della Confraternita della SS. Annunziata di Villafranca Piemonte, *Libro Detto Scariccmento* [*sic*] *del Sig.r Tesoriere della Ven. Compagnia della Santissima Annunciata Villa Franca di Piemonte*, 1809, pagamenti del 31 dicembre.

[23] Cfr. Stefano Grande, *op. cit.*, p. 243. Cfr. anche Riccardo Adalgisio Marini, *Gli Statuti di Villafranca Piemonte (1384) con altri documenti e memorie storiche del luogo*, Fratelli Bocca, Torino, 1916, p. 48, e *passim*.

[24] Cfr., per la vita e le opere del Plura, *Schede Vesme*, 1968, vol. III, pp. 840-43; *Mostra del Barocco Piemontese*, Catalogo a cura di Vittorio Viale, Torino, 22 giugno - 10 novembre 1963, vol. II, pp. 38-40 (di Luigi Mallé); A. Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, Einaudi, Torino, 1967, p. 281, n. 25 (per il Plura).

d'arte » [25]. L'opera viene eseguita nei primi otto mesi del 1715 a Torino. Trasportata a Villafranca attraverso il fiume Po, è già collocata al suo posto « *li 19 settembre 1715* », giorno nel quale a Villafranca Plura rilascia alla *Compagnia* quietanza « *per saldo, e compito pagamento dell'opera mentionata* ». Per tre anni (1716-18) la *Compagnia*, dopo « *la grossa spesa dell'altare* » (era costato 425 ducatoni), non si azzarda più ad altre spese, fuor delle minute; e l'altare rimane come il Plura l'ha intagliato. Nel 1719 si passa alla seconda fase. A Torino « *li 27 marzo 1719* » il parroco Giovanni Pietro Romero prende « *acordo* » con il pittore Martino Cignaroli, che probabilmente aveva potuto ammirare per i grandi quadri della chiesa della SS. Annunziata, per « *una Ancona* » « *rapresentante l'agonia di S. Giuseppe con l'asistenza di N.S. et la Beatissima Vergine* » [26]. Martino, « *pittore di Sua Maestà* », dopo un anticipo di lire 50 ai 12 di aprile, per « *saldo della sudeta ancona* » [27] rilasciava quietanza « *ai 7 Giugno 1719* ». L'opera è realizzata nei mesi di aprile-maggio del 1719 e trasportata a Villafranca da Torino, surrogandola ad altro quadro preesistente di cui si ha notizia nel 1704 [28], e che più non s'addice al lavoro del Plura.

Perché il dipinto di Cignaroli abbia il giusto risalto, la Cappella del Miglioretti viene rimbiancata; il 13 giugno infatti è pagato per questo lavoro uno « *stuchatore* » del posto. Inoltre si incarica l'indoratore Francesco Prada « *della città di Torino* » (ancora un artista della capitale subalpina) [29] d'indorar tutto l'altare e gli accessori (« *con oro di zechino* ») intagliati dal Plura e lasciati per i tre anni passati come erano usciti dalle mani del grande scultore. Scaglionati in diversi pagamenti successivi, a modo di anticipo, a Prada vengono elargiti per l'importante e costosa opera 470 ducatoni, venti in più dei pattuiti 450. L'indoratore ne rilascia quietanza l'11 settembre 1719. La *Compagnia*, nel breve giro di meno di quattro anni risistemava così la Cappella per le feste proprie di S. Giuseppe e del SS. Nome di Maria. Uno sforzo finanziario notevole indubbiamente per le risorse limitate della *Compagnia*; un successo tuttavia che la portava a rivaleggiare con le più celebri ed affermate Confraternite del paese.

A tanti anni di distanza che cosa rimane di questa interessante collaborazione progettata-commessa dai membri della *Compagnia di San Giuseppe* e realizzata dai tre artisti torinesi? Anzitutto la collaborazione, che viene a portare luce a livello generale sulle committenze correnti tra artisti di fama e *Compagnie* di paesi. Da una parte cioè *Compagnie*, ben guidate da parroci intelligenti ed intraprendenti, che riuscivano spesso ad assicurarsi l'opera preziosa di artisti

---

[25] Cfr. Arch. Parr. di Santa Maria Maddalena di Villafranca Piemonte, Sez. Storica, Massetto 13° (« *Nel quale si contengono le Scritture appartenenti alla Compagnia degli Agonizzanti sotto l'invocazione di S. Giuseppe* »), n. 7 (« *Capitolazione seguita col Sig.r Plura scultore in Torino per la formazione della Incona dell'altare di S. Giuseppe delli 19 di Settembre 1715, alla quale sta unita la quittanza dell'indoratore Sig.r Prada, e del Sig.r Cignaroli Pittore del quadro* »).

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*.

[28] Cfr. Arch. Parr. di Santa Maria Maddalena di Villafranca Piemonte, Sez. Storica, Massetto 13°, n. 9 (« *Libro della Compagnia delli Agonizzanti sotto il titolo del Santissimo Nome di Maria, e di S. Giuseppe* » - « *Nota del speso* », ecc. (1704).

[29] Indoratore torinese, qui nominato per la prima volta.

« *di Sua Maestà* »; dall'altra artisti che badavano al sodo nell'operare come « mestiere » e che non disdegnavano committenze umili ma di sicuro reddito immediato. Un caso il nostro? No. Un esempio invece, fra i tanti documentabili all'interno della stessa parrocchiale [30]. Un « caso » che induce, prima ancora di cedere alla tentazione delle sintesi, ad allargare le ricerche nelle pieghe dei tanti paesi che si affacciano sulla capitale al tempo della « *volpe piemontese* »; e di prima ancora, a partire dal Tridentino addirittura. In conclusione il probabile reperimento di un serbatoio di committenze di opere non indegne di considerazione, e di scoperta di percorsi provinciali di artisti di molto interesse per l'ambito locale piemontese. Dell'opera compiuta infine, a livello più peculiare, dopo il rifacimento completo e l'ampliamento della parrocchiale di Santa Maria Maddalena nel 1843-44 con la costruzione delle due navate laterali e relative Cappelle che vennero a sostituire quelle antiche [31], è andato purtroppo perduto, a tutt'oggi, il lavoro del Plura e conseguentemente del Prada. Non resta che il quadro di Martino Cignaroli, la cui importanza consiste nel documentare ulteriormente la sua opera in Piemonte. Il segno di Martino, nonostante l'età, è ancora sicuro. La grande tela riesce così di notevole imponenza ed effetto. L'*Agonia e Morte di San Giuseppe* è realizzata con impostazione verticale (m. 2,17 per 1,36); al centro, nel letto prospetticamente impostato, san Giuseppe agonizza; a sinistra Cristo e a destra Maria lo assistono; in alto piccoli angioli si preparano ad accoglierlo. Il colorismo cangiante, di gusto ancora veneziano, giocato sui toni bruni che ben si addicono e rialzato da azzurri cobalto, gialli paglierini e rosa, maschera però una sostanziale povertà di impianto. La figura di Maria, svagata partecipante della scena, risulta assai prossima a quella della vicina chiesa della SS. Annunziata; alta, di fresca bellezza, in vesti di semplice fattura a cui i barocchi e rigiranti panneggi conferiscono morbida aderenza, è come attorta ai piedi del letto; volta allo sposo morente, lo indica con la mano, a titolo di pietà e devozione. San Giuseppe, gli occhi incavati e le mani scarnite raccolte al petto, volge lo sguardo al cielo; particolarmente felice appare il gioco creato dalle pieghe della coperta che lo ricopre: un povero e ruvido sacco sulla cui trama la luce si distende con « *valori tattili* ». Cristo, la

---

[30] Cfr., ad esempio, Arch. Parr. di Santa Maria Maddalena di Villafranca Piem., Sez. Storica, Massetto 15° (« *Delle scritture appartenenti alle Compagnie di S. Orsola, Dottrina Cristiana, e Confrarìa erette nella Chiesa Parrocchiale di S. Maria Maddalena* »), n. 4 (« *Quittanza a favore della Compagnia di S. Orsola, passata dal Sig.r Pietro Giorgio Botto - pittore del quadro della Cappella di S. Orsola, delli 28 di Luglio 1736* »). Oppure, per la splendida sacrestìa in legno, cfr. *idem*, Massetto 24° (« *Di scritture relative a differenti oggetti* »), n. 5 (« *Capitolazione tra li Sig.ri Rettori delle Compagnie erette nella Chiesa Parrocchiale di S.a Maria Maddalena, e li Sig.ri Gaspare Giuseppe Crotti, ed Antonio Badarello Scultori per la formazione della guardaroba in Sacristìa, delli 13 di Giugno 1731* »). O ancora, *idem*, Massetto 12° (« *Delle scritture appartenenti alle Compagnie del Carmine, e Suffragio* »), n. 6 (« *Capitolazione tra il Sig.r Carlo Barbery rettore della Veneranda Compagnia del Carmine e il Sig.r Gio. Antonio Vaglio scultore di Biella per la statua di Santa Teresa e l'altare del Carmine - Villafrancha li 21 7bre 1683* »).

[31] Cfr. Stefano Grande, *op. cit.*, pp. 161-62; ma anche tutto il cap. XXIV (pp. 157-64) è importante per le complesse vicende della chiesa parrocchiale.

figura meno riuscita, è invece rivolta da sinistra verso il padre putativo, con il viso in penombra; la parte superiore del busto è artificiosamente commessa alla inferiore. Anche questa immagine è tuttavia riscattata dal raffinato gioco cromatico: nelle vesti si avvicendano azzurro di Prussia e giallo luminoso con un effetto inconsueto e gradevole. Confinato ora sulla rampa di scala che porta al salone-incontri annesso alla parrocchiale, è esposto alla polvere e assai consunto e slabbrato negli angoli.

La presenza di Martino a Villafranca Piemonte, approdo pittorico della piena maturità, può avviare un discorso critico da innervare sulla formazione e sugli ambiti culturali in cui si muove la vita artistica di Cignaroli, sull'area geografica in cui opera nell'ultima fase, per una definizione precisa della sua personalità pittorica spesso confinata nel limbo delle congetture. Appare fin d'ora, a nostro giudizio, ineludibile l'analisi accurata di un probabile glutine lombardo-veneziano nella pittura locale del tempo, che sarà possibile verificare soltanto attraverso una conoscenza maggiore di altre opere neglette; inoltre viene sottolineato l'impegno di evidenziare tramite ricerche pertinenti la presenza di altri artisti « *di Sua Maestà* », in ambiti nettamente provinciali, con decisi contributi al chiarimento globale della posizione di operatori oggi conosciuti solo di rimbalzo o per opere scarsamente documentate.

Come s'è accennato la vita del ciclo mariano di Martino, ma pure quella dell'*Agonia e Morte di San Giuseppe* (sebbene in minor misura), è oggi precaria. Le tele del ciclo, elaborate a base di olio magro probabilmente addizionato con biacche al piombo, presentano un colore che si sfiocca in minute scaglie; molte figure, di conseguenza, sono ridotte, per via anche di condizioni ambientali, ad oscure « *silhouettes* » di impervia interpretazione. La loro « unicità » per la personalità del Cignaroli e la loro importanza, a raggio locale, per la pittura del primo '700 piemontese ne richiedono un completo restauro; in caso contrario si dovranno entro breve tempo considerare perdute.

ELISA GRIBAUDI ROSSI

ANNOTAZIONE IN MARGINE ALLE SCHEDE VESME DI FRANCESCO TROSSARELLI E GASPARE TROSSARELLI SUO FIGLIO (vol. III, pp. 1058-1060)

Nel corso d'una ricerca sui trapassi di proprietà della Vigna di Monsù Pingon sono venute in luce alcune notizie riguardanti Francesco e Gaspare Trossarelli; è doveroso segnalarle agli eventuali studiosi dei due artisti, benché esse restino chiuse nell'ambito della situazione patrimoniale e familiare. Tali notizie hanno per fonte principale le Insinuazioni di Torino (AST, Sez. II) e avrebbero forse potuto essere più complete se quei registri, nei primi anni dell'800, avessero continuato ad essere compilati senza l'intralcio della nuova amministrazione francese, che, lacunosa l'una e l'altra, affianca per certo periodo quella sabauda.

La situazione familiare di Francesco Trossarelli, miniaturista di Sua Maestà, dalla succitata ricerca conferma la piccola genealogia che il Vesme ebbe nel 1920 da Carlo Jeannerat: in più, spicca la difficoltà personale di Francesco che nel 1797, a sessantadue anni, si trova vedovo una seconda volta con tre figlioletti nati dal secondo matrimonio tra il 1792 e il 1796. A partire dal 1802 egli tenta di assumere una governante con compito di vicemadre, ma di tale situazione non sappiamo l'esito, venendo a mancare il supporto delle Insinuazioni.

Ciò che più colpisce, comunque, è il movimento patrimoniale di Francesco Trossarelli in compravendite di immobili suburbani di una certa consistenza, mentre le Patenti consultate dal Vesme gli attribuiscono, tra remunerazioni di pochissimo conto, uno stipendio di L. 300 annue (1781) e, per esempio, l'intervento di Vittorio Amedeo III « disposto ad accordargli l'assegno di lire cento cinquanta... pel fitto di casa » (1788).

La ricerca conferma anzitutto che Francesco Trossarelli possedeva una cascina in Bardassano, secondo le notizie avute da Carlo Jeannerat a proposito della situazione imbarazzante in cui erano venuto a trovarsi Gaspare Trossarelli nel 1789-1790. A precisare tale proprietà è venuto in luce un documento (anno 1795, l. 7, c. 423) secondo il quale Francesco Trossarelli aveva acquistato

la tenuta di Bardassano nel 1775 (estensione, 10 giornate) sborsando L. 19.000 in sette rate; nel 1798 aveva acquistato altre undici giornate di terreno annesse alla proprietà; nel 1791 (forse a seguito dell'imbarazzo di Gaspare) aveva venduto il tutto a certo Deferraris (probabilmente imparentato con la prima moglie di Francesco, Rosa Deferraris), per poi riacquistare la proprietà nel 1793. Nel 1795, « non convenendo a detto sig. Francesco Trossarelli di rittenere detta cassina e beni per ragione di sua professione e per aver anche fatto acquisto d'altra vigna posta sulli monti di questa città » (*ibidem*), egli rivende definitivamente la tenuta di Bardassano in forte perdita: L. 18.000 per 30 giornate di terreno e fabbricati.

È d'altra parte quella cifra che Francesco Trossarelli si trova a dover pagare in favore di Lorenzo Rissetti, mercante da cuoiami, dal quale nel 1792 ha rilevato la vigna di Valsalice, vigna antica di Monsù Pingon ch'era allora chiamata Cocchietta; L. 1.000 il Trossarelli sborsa all'atto d'acquisto, 2.000 promette di pagare entro l'anno seguente, e le restanti 15.000 in cinque anni (anno 1792, l. 5, c. 155). Caso rarissimo e fortunoso è l'aver trovato il reddito della vigna, avara come tutte le tenutelle collinari e che già il Trossarelli aveva pagata molto, molto cara (in quell'epoca, infatti, vigne di maggior pregio che non la Pingone costavano al massimo 1.700 lire la giornata, mentre il Trossarelli aveva sborsato le 18.000 lire per sole 10 giornate). Dunque, nel 1793 vigna Pingone rendeva al Trossarelli L. 330 annue, ossia l'1,70 % circa (ASC, coll. V, anno 1793, p. 1075); è da tener presente che il Prato calcola i redditi da immobili, prestiti e censi intorno al 4,50 % nella seconda metà del '700.

Nel 1798 Francesco Trossarelli riceve da un creditore L. 16.000 a saldo di un precedente credito di 24.000 lire; ma, ricusando il denaro, egli prega il creditore Domenico Verulfo di cedergli una cascina situata in Vauda di San Maurizio, comprendente 36 giornate di terreno, e del valore di L. 26.000: il Verulfo accetta e Francesco Trossarelli rimane in debito verso di lui di 20.000 lire. Non avendo però tale somma, il miniaturista chiede 11.000 lire al figlio Gaspare che, come informano le Schede Vesme, si trova col fratello Giovanni in Inghilterra dal 1790. Gaspare invia al padre quei denari.

E a questo punto si inseriscono le notizie trovate a proposito di Gaspare Trossarelli, intrecciate, per qualche anno, con quelle reperite sul padre. Il Vesme, nella scheda su Gaspare, informa dei suoi studi presso l'Accademia di Belle Arti sotto la guida di Lorenzo Pécheux, della bambina illegittima avuta dalla figlia del massaro di Bardassano, dell'andata in Inghilterra in compagnia del fratello Giovanni nel 1790, della vendita della cascina di San Maurizio, di un paio di sussidi avuti dalla sua vedova Margherita Lovera nel 1826, in uno dei quali Gaspare è effettivamente detto « fu pittore » Gaspare Trossarelli.

A ciò, qui sommariamente riferito, è da aggiungere quanto trovato nella suddetta ricerca. Gaspare nel 1799 rientra a Torino di dove non sembra più muoversi contrariamente a quanto suppone il Vesme. Un paio di documenti di quell'anno, insinuati in stessa data ma in carte distinte (anno 1799, l. 12, c. 112, c. 1110) informano che Francesco Trossarelli, richiesto dal figlio Ga-

spare di concedergli la procura generale, « conoscendo la di lui capacità e abilità di potersi regolar da se stesso, abbia di buon grado accondisceso al suo desiderio, a ciò possa con tale mezzo procurarsi quel maggior vantaggio nella di lui professione di architetto, come fece finora nel principato di Galles in Inghilterra ». Ove poi, un poco più avanti, Francesco, invece di restituire al figlio le 11.000 lire ricevute da lui in prestito, gli cede la cascina di San Maurizio rimanendo creditore di 9.000 lire, il documento ripete che la somma era stata inviata da Gaspare al padre « dal principato di Galles in Inghilterra, dove da nove anni esercita la professione di architetto ». La carta 1110 è l'atto di emancipazione di Gaspare Trossarelli architetto. Né l'una né l'altra carta, pur parlando di beni immobili dei quali ora Gaspare Trossarelli può disporre per affittamenti, permute, compravendite, non dànno, come ci si aspetterebbe, alcun elenco della consistenza patrimoniale della famiglia. Da una convenzione del 1799 veniamo tuttavia a sapere che Francesco Trossarelli possedeva anche una casa in San Mauro Torinese (anno 1799, l. 9, c. 499).

Nel giugno del 1800, Gaspare, evidentemente a corto di denari, svende la cascina di San Maurizio (pagata dal padre 26.000 lire, a lui ceduta dallo stesso per 20.000 lire) ricavandone solo 18.000 lire (anno 1800, l. 6, c. 798). Una vendita fatta a nome dello stesso Gaspare Trossarelli e probabilmente avente per oggetto la stessa cascina, poiché si trova in Vauda San Maurizio ed ha un'estensione di 36 giornate, è segnalata dal Vesme e ripresa dal Courrier de Turin in data 6 aprile 1808 (ricavato 6.300 franchi): probabilmente, con costume non inconsueto, Gaspare aveva riacquistato quella tenuta, come già suo padre aveva fatto con la cascina di Bardassano. Il mese dopo la prima vendita, luglio 1800, un altro documento rende noto come il signor architetto Gaspare Trossarelli « abbia assunto il maneggio della casa paterna dal primo gennaio corrente anno sino a tutto il marzo successivo con avere del suo proprio denaro supplito alle spese necessarie per la manutenzione di detta casa, e non essendo di propria convenienza l'ulteriore convivenza tra padre e figlio, siasi questo allontanato dalla casa paterna e abbia messo casa a parte » (anno 1800, l. 7, c. 175).

Evidentemente Gaspare è alla vigilia del matrimonio, poiché nel 1802 gli nascerà il primo figlio, secondo le informazioni passate dal Jeannerat al Vesme; e nel contempo il padre Francesco si dibatte in difficoltà con i figlioletti di secondo letto che contano sette, cinque e quattro anni. Sicché in quello stesso documento del 1800, lasciando Gaspare la conduzione della casa paterna, Francesco chiede ai figli l'annua pensione di 1.000 lire, con onere da dividersi equamente fra Gaspare e Giovanni. D'altra parte (e da altra fonte) apprendiamo che nel 1805 Francesco Trossarelli, « pèintre en miniature », sarà chiamato fra i « pensionnaires de la ci-devant Maison du Roi de Sardegne », in attesa che « les certificats d'inscription de la pensionne accordée par S.M.I. et R. » facciano il loro corso (Courrier de Turin, anno 1805, n. 70, p. 355).

In quanto a Gaspare, entro il 1805 vende anche la vigna collinare, che sulla Mappa Napoleonica porta il nome di Giuseppe Aymonino, padre d'altro sconosciuto architetto dell'epoca, Luigi Aymonino. Le variazioni amministrative

del tempo che segue non agevolano ulteriori ricerche, d'altronde qui interrotte nel confronto dei Trossarelli, poiché i passaggi di proprietà di Vigna Pingone hanno portato altrove. Ma sarebbe comunque interessante sapere cosa fece Gaspare a Torino: se cioè continuò la carriera d'architetto intrapresa in Inghilterra o se ritornò alla pittura, come farebbe supporre il sussidio intestato alla sua vedova e citato dal Vesme per il 1826, presumibilmente l'anno appresso la sua morte.

SEGNALAZIONE

VITTORIA MOCCAGATTA

VICENDE COSTRUTTIVE DEL PALAZZO COMUNALE DI RIVA DI CHIERI, GIÀ RADICATI DI BROZOLO

Nel *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti,* N.S., XXVII, XXVIII, XXIX, 1973 - 1975, pp. 68-71, presentando in forma schematica i risultati di una mia indagine critica sul Palazzo Comunale di Riva di Chieri e le precisazioni attributive, cui ero pervenuta, circa gli architetti operanti in quella fabbrica, rinviavo per il dettagliato esame della costruzione e delle vicende storiche che la riguardano, ad un mio scritto di prossima pubblicazione sulla Rivista *Palladio.*

Lo scritto è uscito invece sul *Bollettino d'Arte* del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, N. 3-4, Luglio - Dicembre 1976, pp. 263-295.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Bernardino Lanino, *Disputa di Gesù fra i Dottori* (bozzetto) Londra, British Museum.

Fig. 2. Gaudenzio Ferrari, *Predica di Gesù davanti alla Maddalena*, Vercelli, S. Cristoforo.

Fig. 3. Bernardino Lanino, *Disputa di Gesù fra i Dottori*, Legnano, S. Magno.

Fig. 4. Bernardino Lanino, *S. Ambrogio e S. Girolamo,* Legnano, S. Magno.

Fig. 5. Bernardino Lanino, *S. Gregorio Magno e S. Agostino,* Legnano, S. Magno.

Fig. 6. Bernardino Lanino, *S. Ambrogio e S. Girolamo* (bozzetto), Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 8. Bernardino Lanino: S. Ambrogio e S. Gerolamo (bozzetto, particolare). Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 7. Bernardino Lanino: S. Gregorio Magno e S. Agostino (bozzetto). Vienna, Albertina Graphische Sammlung.

Fig. 9. BERNARDINO LANINO, *Testa della Vergine con Gesù Bambino* (disegno), Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 10. BERNARDINO LANINO, *Testa della Vergine Annunziata* (disegno), Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 1. Nella pianta secentesca di Torino è visibile il progetto vitozziano mai realizzato.

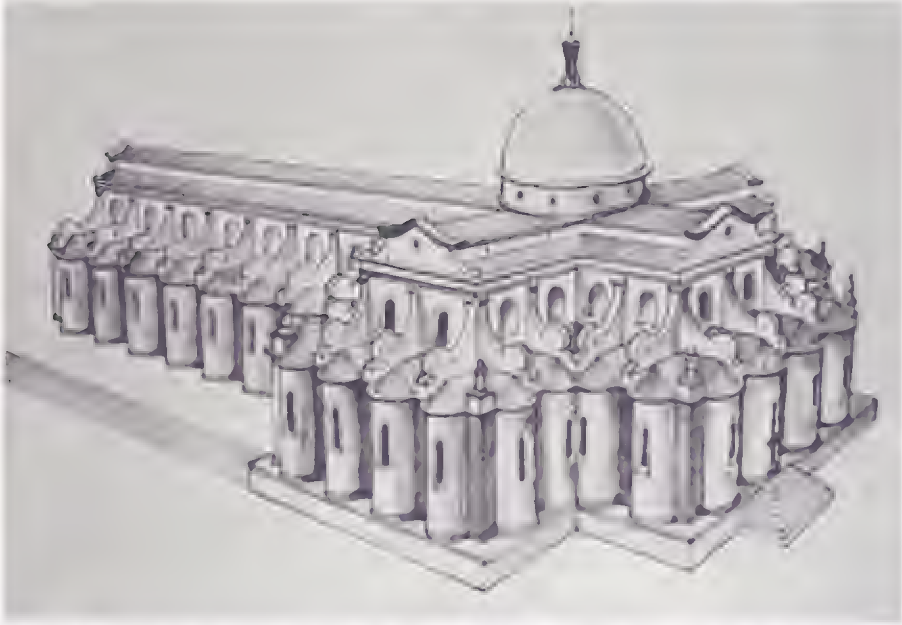


Fig. 2. L'ipotesi ricostruttiva del modello brunelleschiano da parte di P. Sanpaolesi evidenzia l'interesse per la convessità, che sarà poi diversamente ripreso da Vitozzi.

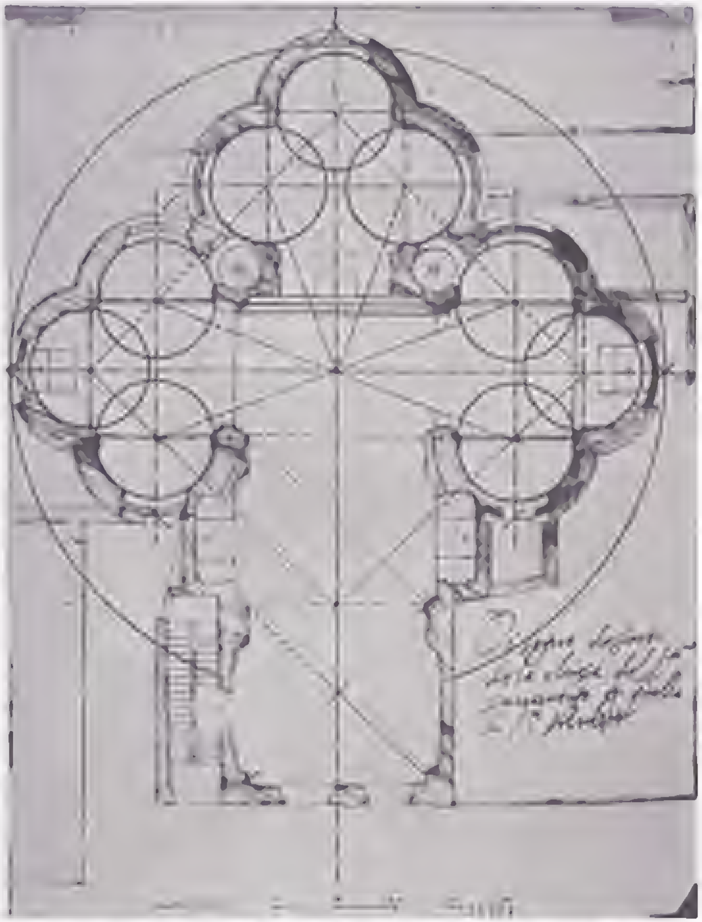


Fig. 5. Un eventuale schema «ad quadratum» e ad «circulum» deducibile dalla pianta non realizzata per il Corpus Domini

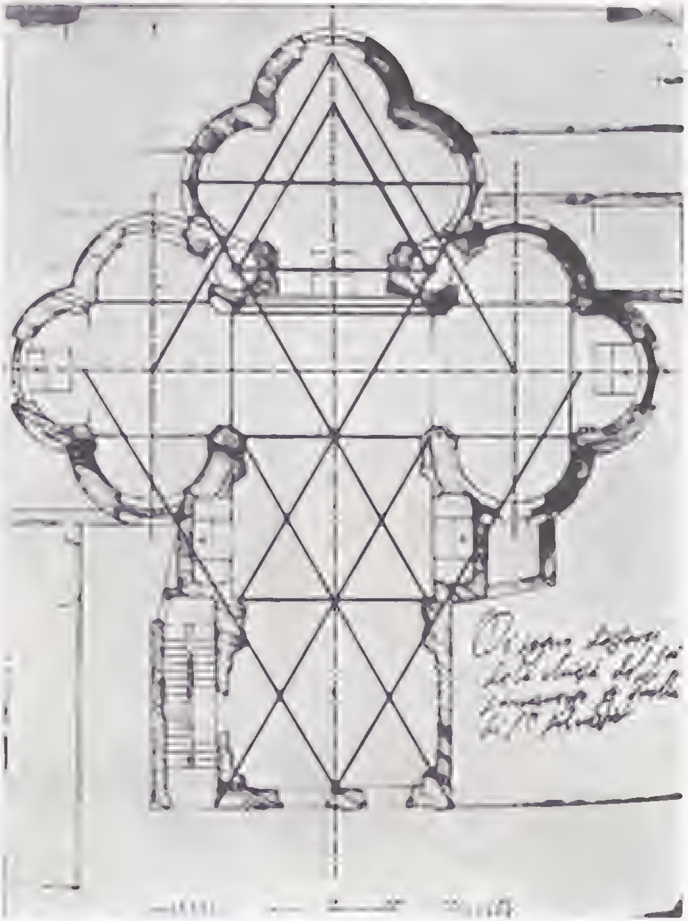


Fig. 4. Eventuale possibile schema «ad triangulum» presente nella pianta non realizzata per il Corpus Domini

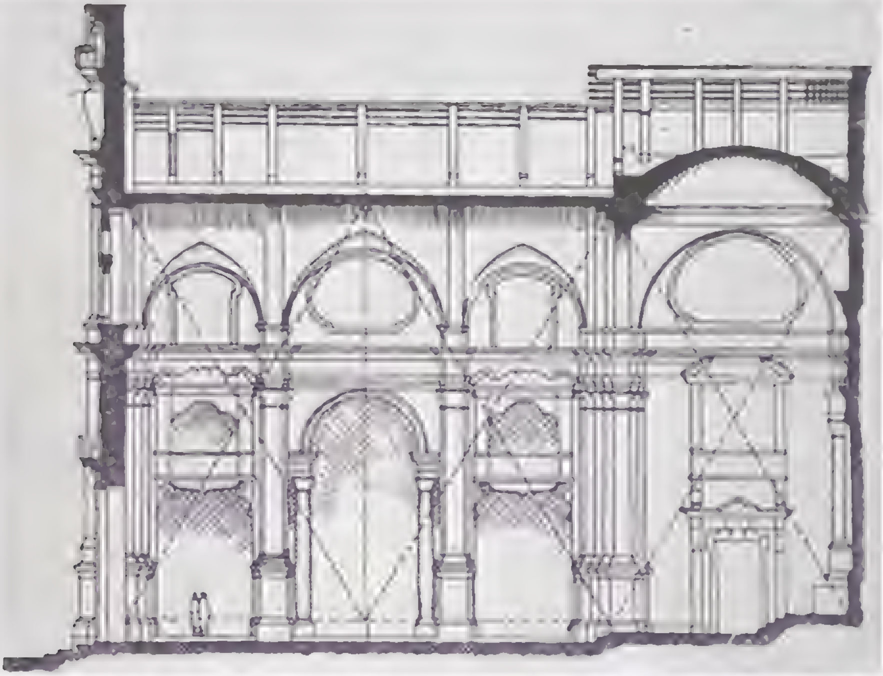


Fig. 5. Probabile struttura latente di rapporto geometrico a triangoli equilateri intrecciati evidenziabili nella sezione longitudinale della Chiesa del Corpus Domini, nella variante realizzata, ridotta rispetto al primitivo progetto.

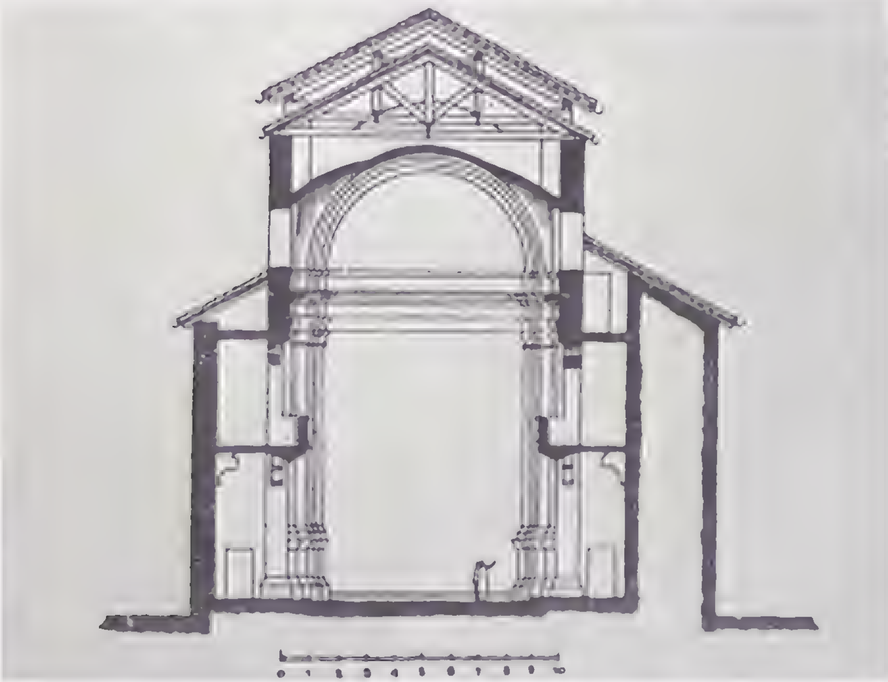


Fig. 6. Sezione trasversale della Chiesa del Corpus Domini, nella variante realizzata, ridotta rispetto al primitivo progetto.

Fig. 7. Il prospetto realizzato di Giacomo della Porta per la Chiesa del Gesù in Roma.

Fig. 8. Prospetto del Vignola per la Chiesa del Gesù in Roma, a cui guarderà Vitozzi per il suo progetto di facciata del Corpus Domini.

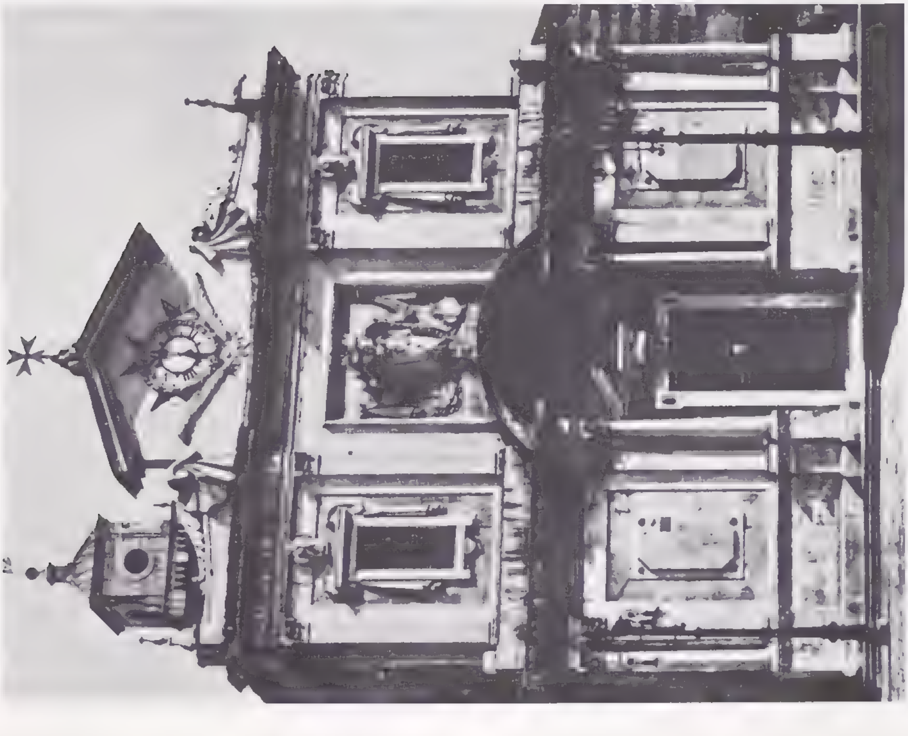


Fig. 9. Al tema della facciata della Chiesa dei Cavalieri a Pisa di Giovanni de Medici (1594-1606) ha forse guardato Vitozzi per darne uno sviluppo più manieristicamente maturo nel progetto del Corpus Domini.

Fig. 10. Il rigorismo intellettualistico tibaldiano del S. Fedele si contrappone alla maniera vignolesca del Gesù.

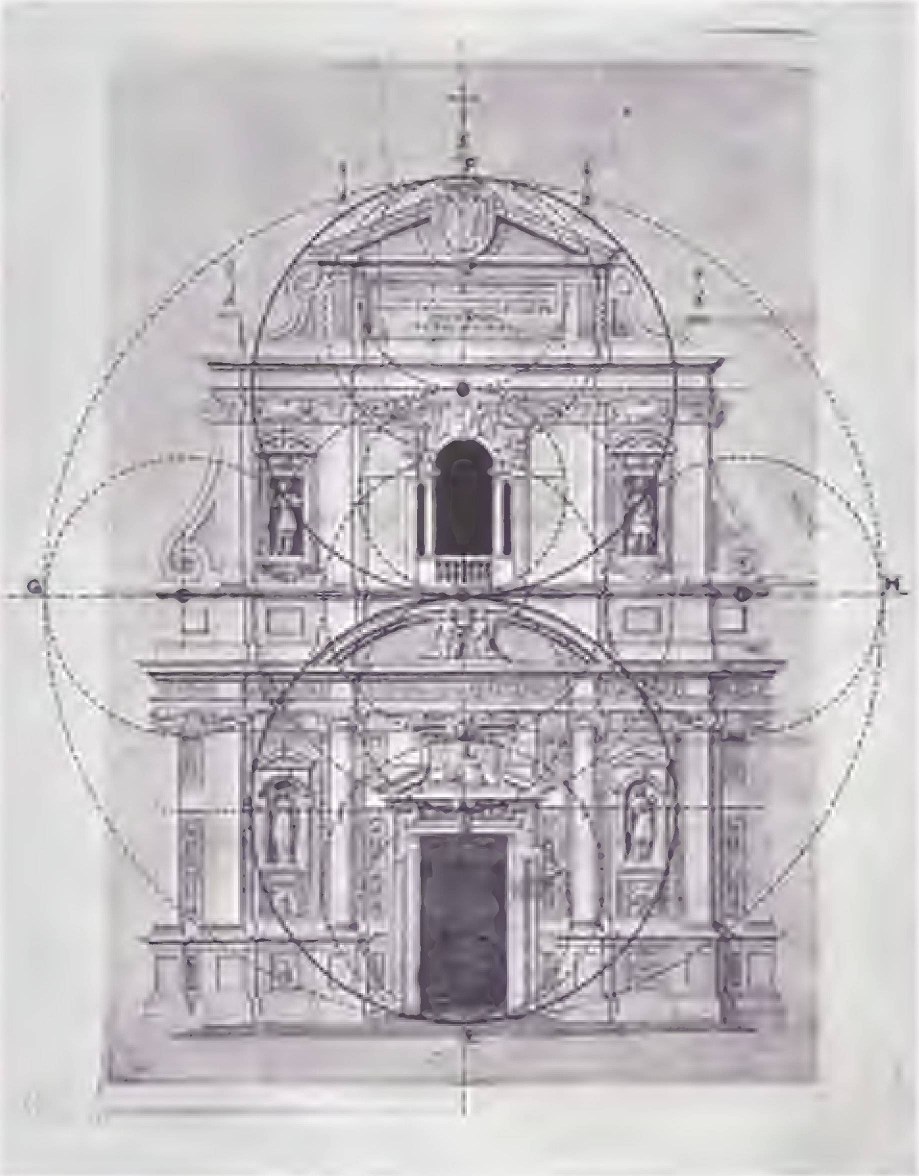


Fig. 11. Possibile struttura latente di supporto geometrico « ad circulum » evidenziabile nel prospetto non eseguito del Vitozzi per la chiesa del Corpus Domini.

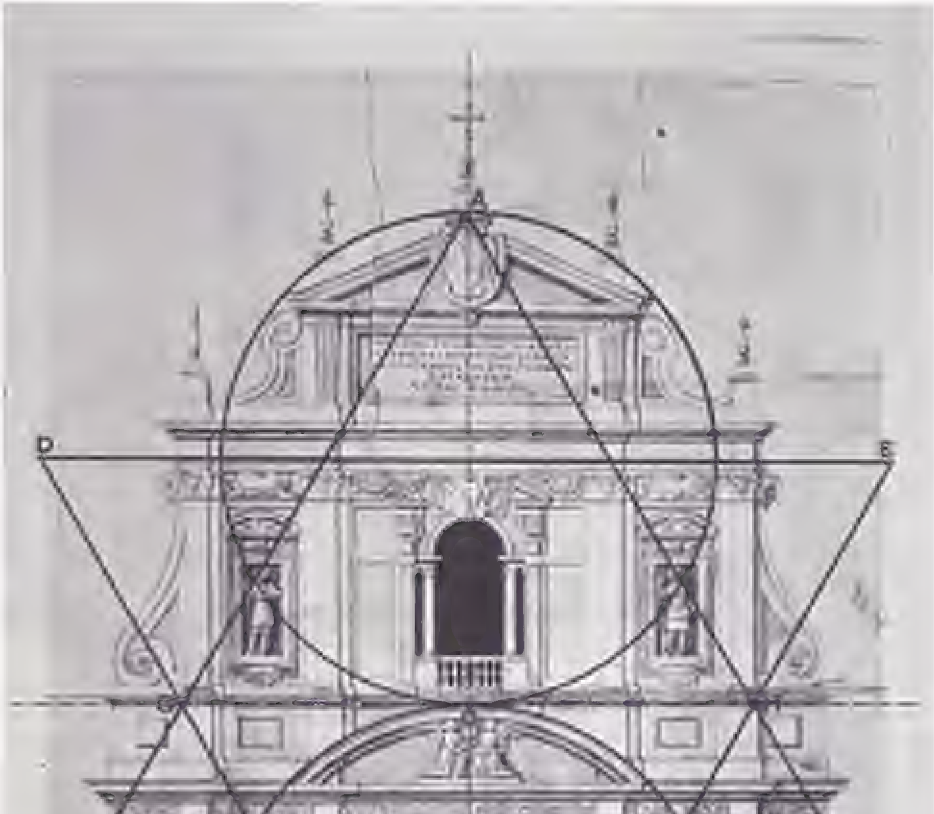


Fig. 12. Possibile struttura latente di supporto geometrico « ad triangulum » evidenziabile nel progetto non eseguito dal Vitozzi per la Chiesa del Corpus Domini.

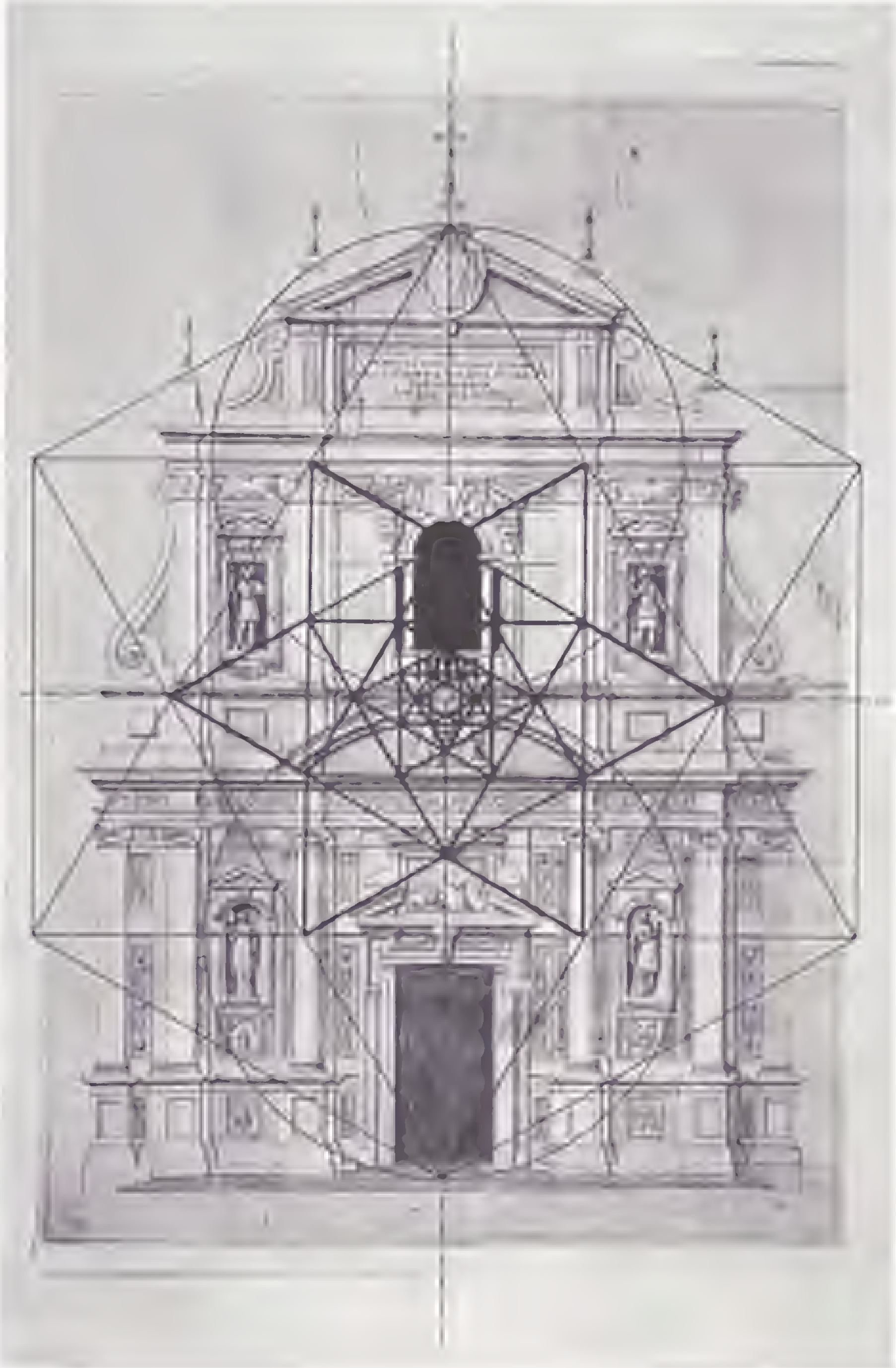


Fig. 13. Possibile struttura latente di supporto geometrico ad esagono ed a sigillo di Salomone evidenziabile nel progetto non eseguito da Vitozzi per la Chiesa del Corpus Domini.

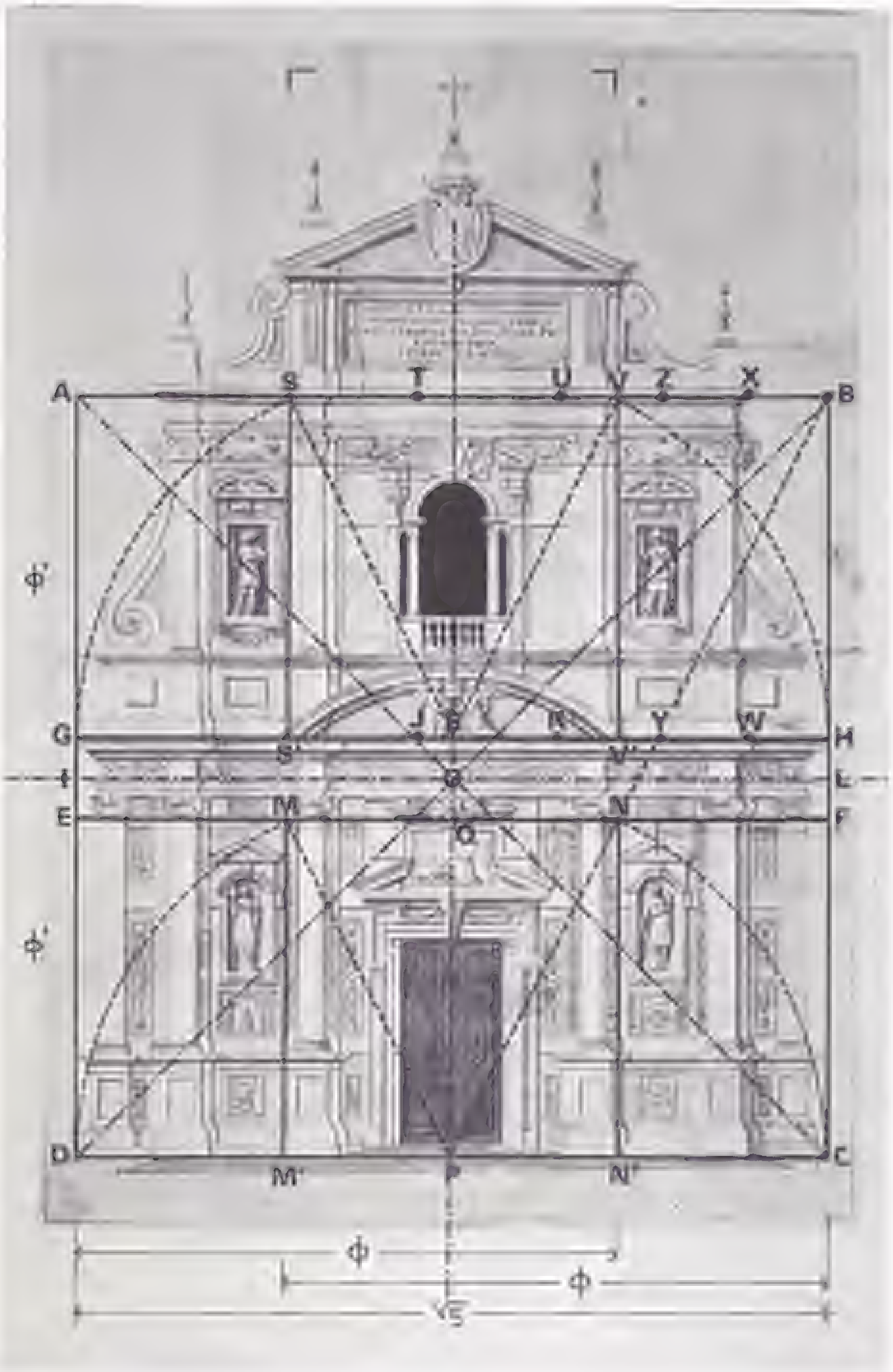


Fig. 14. Possibile struttura latente di supporto geometrico « ad quadratum » con rettangoli di rapporto aureo, evidenziabile nel progetto non eseguito dal Vitozzi per la Chiesa del Corpus Domini.

Fig. 15. Il prospetto realizzato nell'avanzato '600, è privato di alcuni importanti punti di riferimento proporzionali che alterano la struttura latente di supporto geometrico.

Fig. 1. Giacomo Soldati (?), *Castello della Torre in Valle di Luserna.* Si noti l'indicazione « camera dove fu preso C. C. »: potrebbe trattarsi del capitano Luigi Comezzolo (Archivio di Stato di Torino, Sez. Camerale, Art. 666/516).

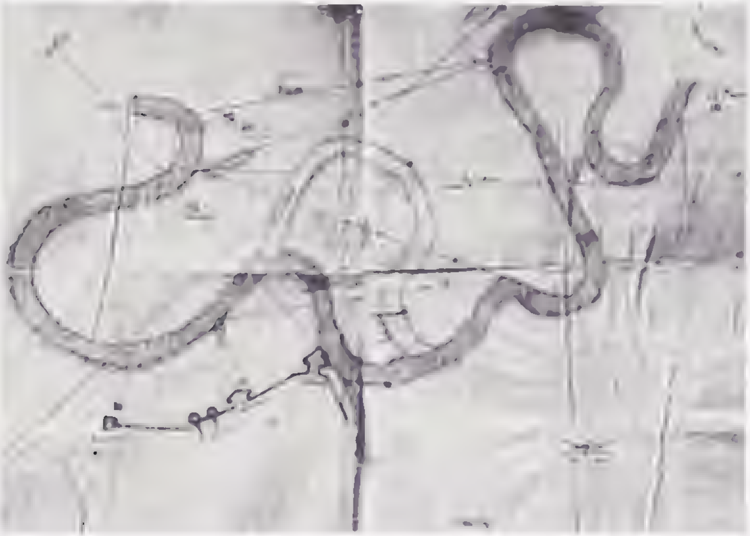


Fig. 2. Disegnatore della fine del XVI secolo. Topografia rappresentante la zona dove, coll'intervento del Vitozzi, fu eseguito il taglio del Tanaro. (La grafia non è vitozziana) (A.S.TO. Sez. III, Art. 666).

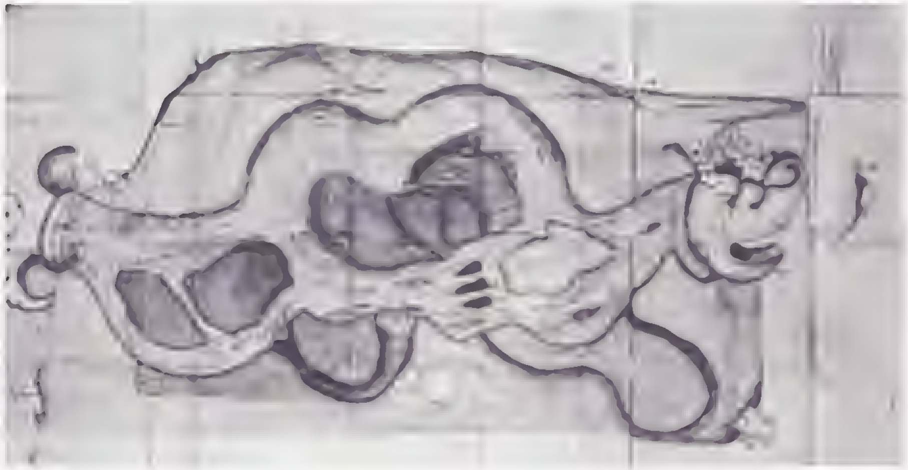


Fig. 3. Disegnatore della fine del XVI secolo. Rappresentazione fotografica di porzione del corso del Po contestata fra Monferrato e Ducato di Milano (A.S.TO., Corte, Monferrato, Materie Economiche).

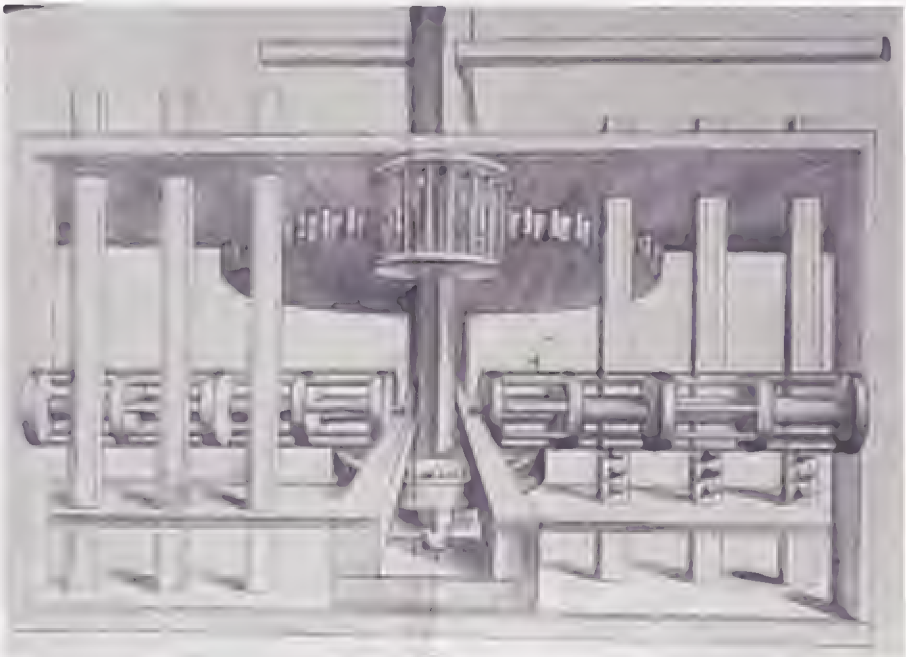


Fig. 4. Disegnatore della fine del XVI secolo. Sistema di trasmissione per le « piste delle polveri ». Si tratta di un mulino per la macinazione del salnitro e carbone, per la polvere da sparo. (Archivio di Stato di Torino, Corte, Monferrato, Materie Economiche).

Fig. 1. Confessionale. Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

Fig. 2. GIOVANNI TAURINO, *La Preghiera nell'Orto.* Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

Fig. 3. Giovanni Taurino, *La Flagellazione.* Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

Fig. 4. Giovanni Taurino, *La Salita al Calvario*. Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

Fig. 5. Giovanni Taurino, *Il Cristo deposto.* Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

Fig. 6. Giovanni Taurino, *L'ingresso di Noè nell'Arca*. Milano, chiesa di San Fedele, settimo confessionale.

Fig. 7. Giovanni Taurino, *La Tempesta sedata*. Milano, chiesa di San Fedele, settimo confessionale.

Fig. 8. Giovanni Taurino, Sant'Ambrogio sul letto di morte con il Crocefisso che gli sorride. Milano, Duomo, stalli del coro.

Fig. 9. Giovanni Taurino, Sant'Ambrogio sul letto di morte con i preti nello sfondo che additano il successore Simpliciano. Milano, Duomo, stalli del coro.

Fig. 10. Giovanni Taurino, Sant'Ambrogio sul cataletto sormontato da una stella. Milano, Duomo, stalli del coro.

Fig. 11. Giovanni e Giacomo Taurino, *Guardaroba.* Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

Fig. 12. Intagliatore settecentesco, Porta a lato dell'altare. Torino, chiesa dei Santi Martiri, sacrestia.

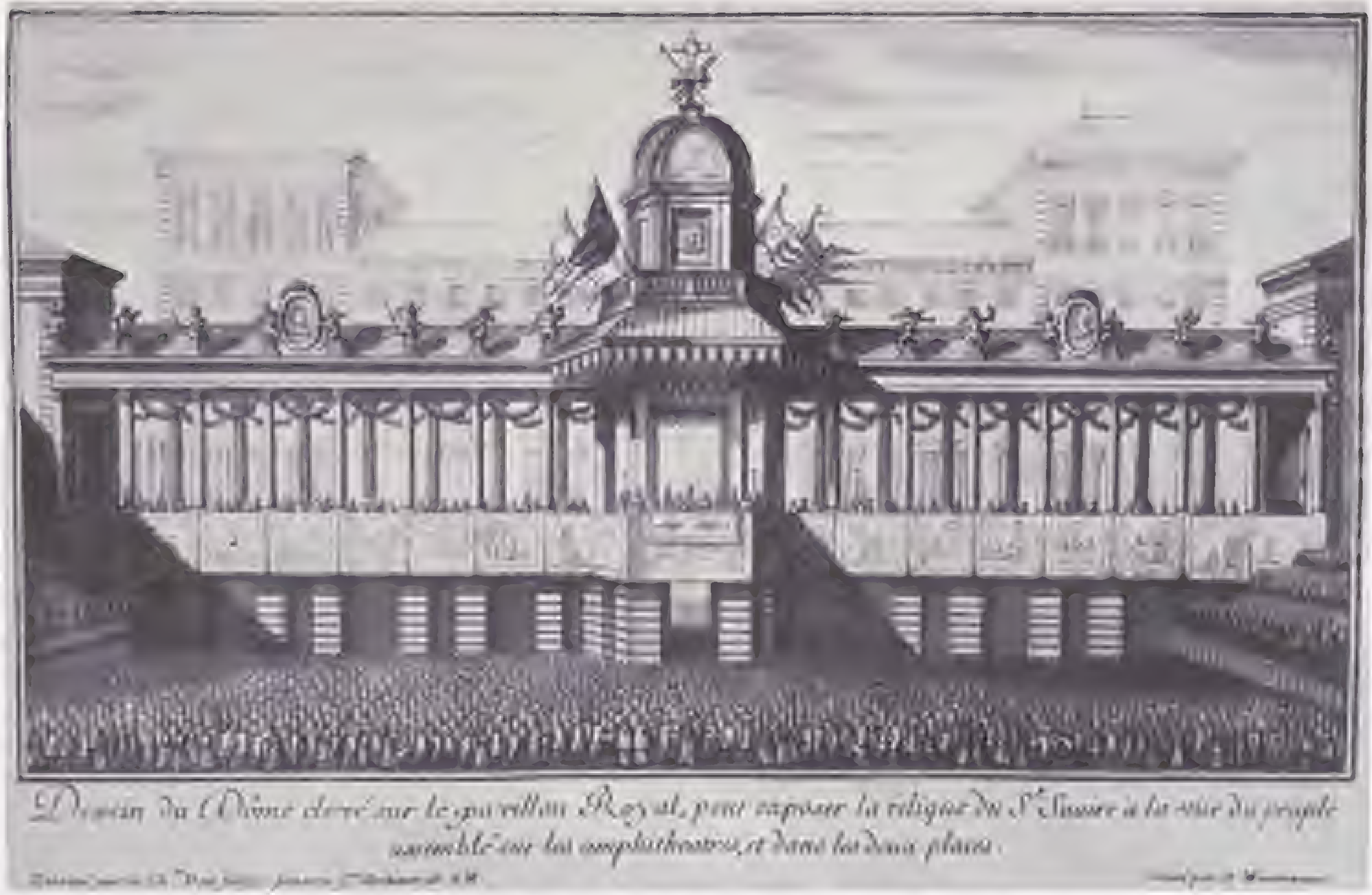


Fig. 1. Filippo Juvarra, incisione di A. Maisonneuve da Dessein du Dôme élevé sur le pavillon Royal, pour exposer la relique du S.t Suaire. Ostensione del 1722 per le nozze di Carlo Emanuele (III) di Savoia e Anna Cristina di Sulzbach. Torino, Biblioteca Reale.

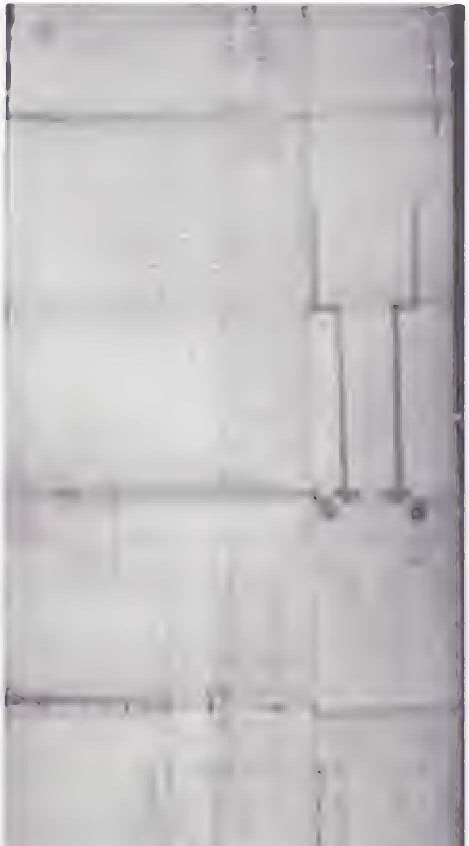


Fig. 2. « Carlo Alberti per il Sig. Conte Alfieri, P° N° 1 », *Disegno del Padiglione Reale per l'Ostensione della* Sindone. 1750. Torino. Archivio di Stato.

Fig. 3. Fabrizio Galliari, disegno della *Facciata verso la Contrada di Po del Castello per lo Spettacolo del Duca di Savoia. Alzati indicati «A» (in pianta) e «B» (in prospetto) era l'ingresso che formava Loggia dove si doveva vedere la S.ma Sindone*. Ostensione del 1775 per le nozze di Carlo Emanuele IV con Clotilde di Francia. Milano, Accademia di Brera.

Fig. 4. Giovanni Michele Saccati, incisione celebrativa dell'Ostensione del 1815 per il ritorno del Pontefice con ritratto di Pio VII e piccola immagine (in basso a sinistra) della SS. Sindone. Torino, Biblioteca Reale.

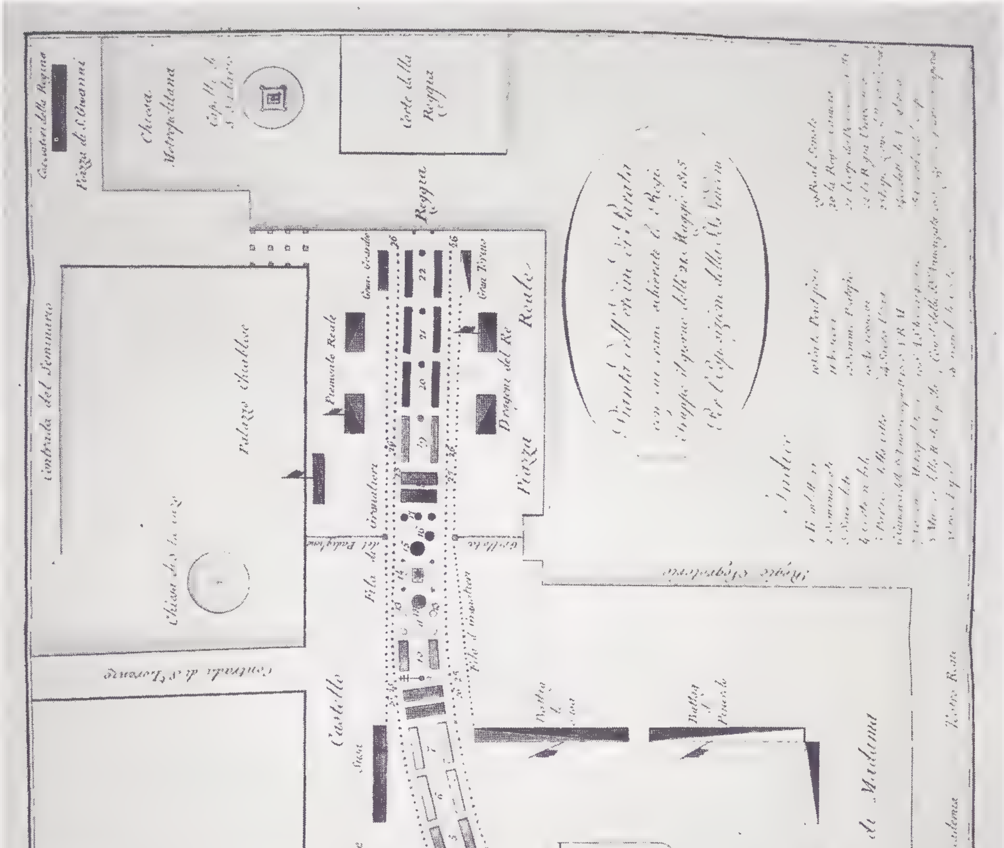


Fig. 5. GIUSEPPE CONTI, incisione con la *Pianta dell'ordine di Parata con cui erano schierate le Regie Truppe il giorno delli 21 Maggio 1815 per l'Esposizione della SS. Sindone*. Al n. 14 è rappresentata in pianta la « Sacra Urna » della Reliquia, al n. 12 la posizione del « Sommo Pontefice », al n. 15 quella delle « Sacre Reali Maestà ». Torino, Biblioteca Reale.

Fig. 1. F. Juvarra. Studio per fondamenta di campanili. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 2. F. Juvarra. Due capitelli, probabile rilievo eseguito a Bracciano. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 3. F. JUVARRA, Altare per la cappella Antamoro in S. Gerolamo della Carità a Roma. Torino, Biblioteca Nazionale

Fig. 4. F. JUVARRA, Cornice, probabile alcova e parte di basamento. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 5. F. Juvarra, *Pensiero scenografico: probabilmente appartamenti di Flavia,* scena VII del *Giunio Bruto.* Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 6. F. Juvarra, *Pensiero scenografico: tempietto tra edifici antichi.* Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 7. F. Juvarra, *Abbozzi di fortificazioni e pensieri per cornici.* Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 8. F. Juvarra, *Probabile pensiero per macchinario teatrale.* Torino, Biblioteca Nazionale.

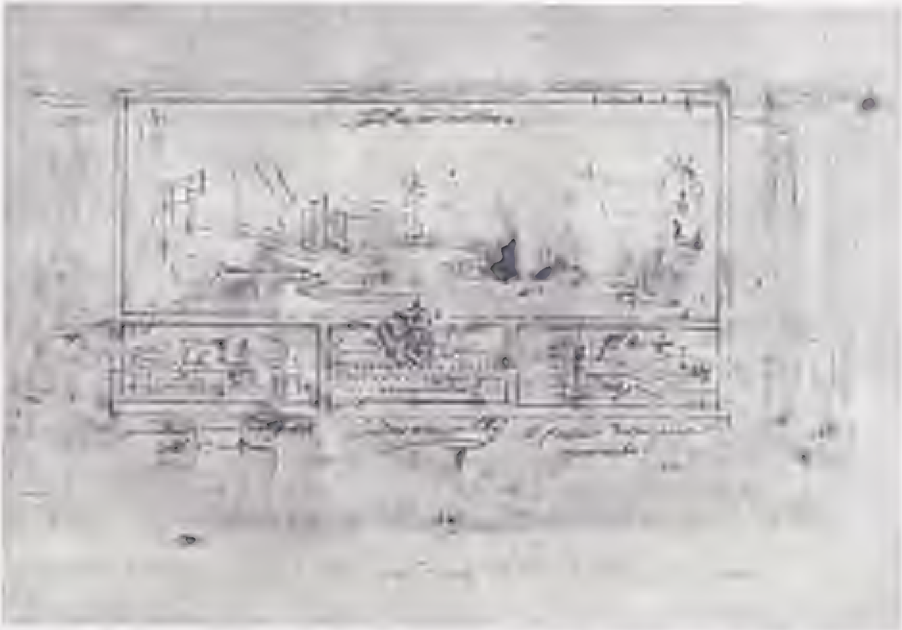


Fig. 9. F. JUVARRA, Pensiero per la presentazione dei disegni del Campidoglio antico. Torino, Biblioteca Nazionale.

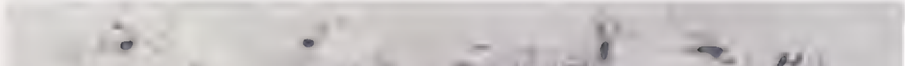


Fig. 10. Idea prospettica per arco trionfale - Elenco di iconografie. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 11. F. Juvarra, *Pensiero scenografico, parte superiore di anfiteatro.*
Torino, Biblioteca Nazionale.

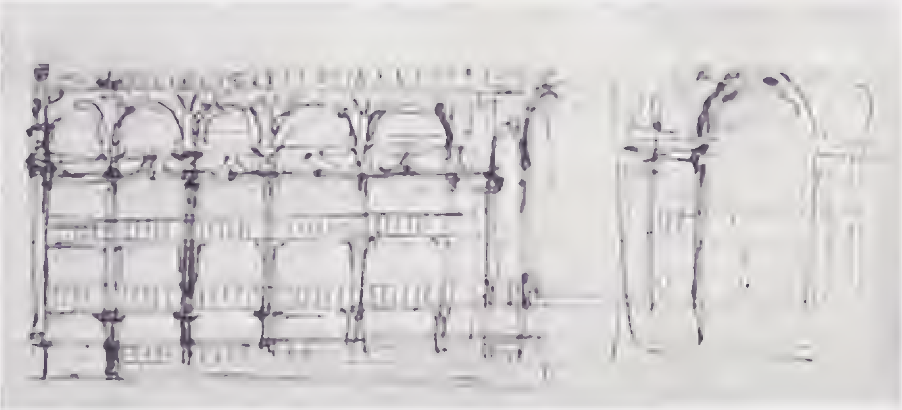


Fig. 12. F. Juvarra, *Sezione longitudinale e trasversale di teatro.*
Torino, Biblioteca Nazionale.

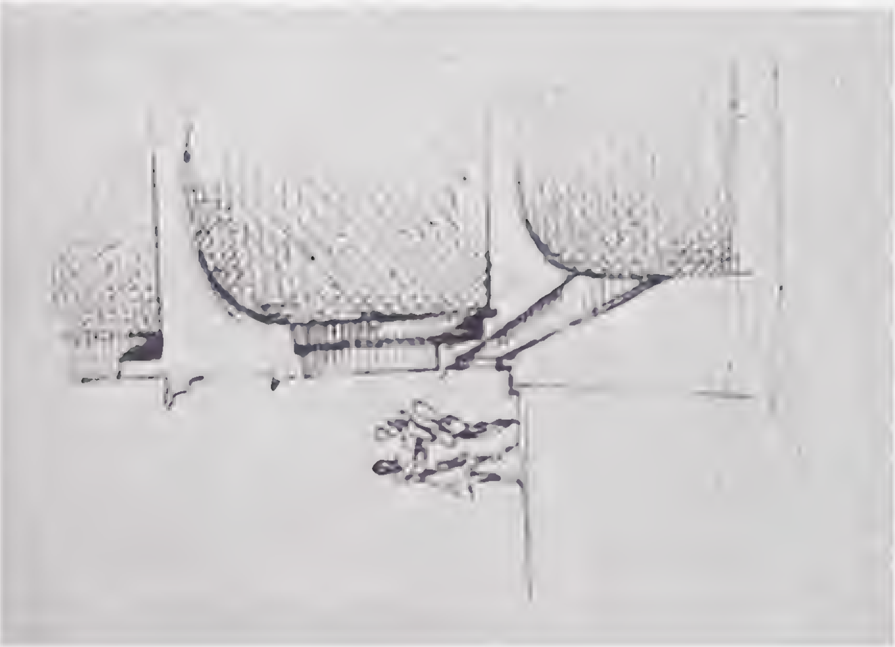


Fig. 14 F. Juvarra, Pensiero per l'illustrazione a fontana delle cantine. Torino, Biblioteca Nazionale.

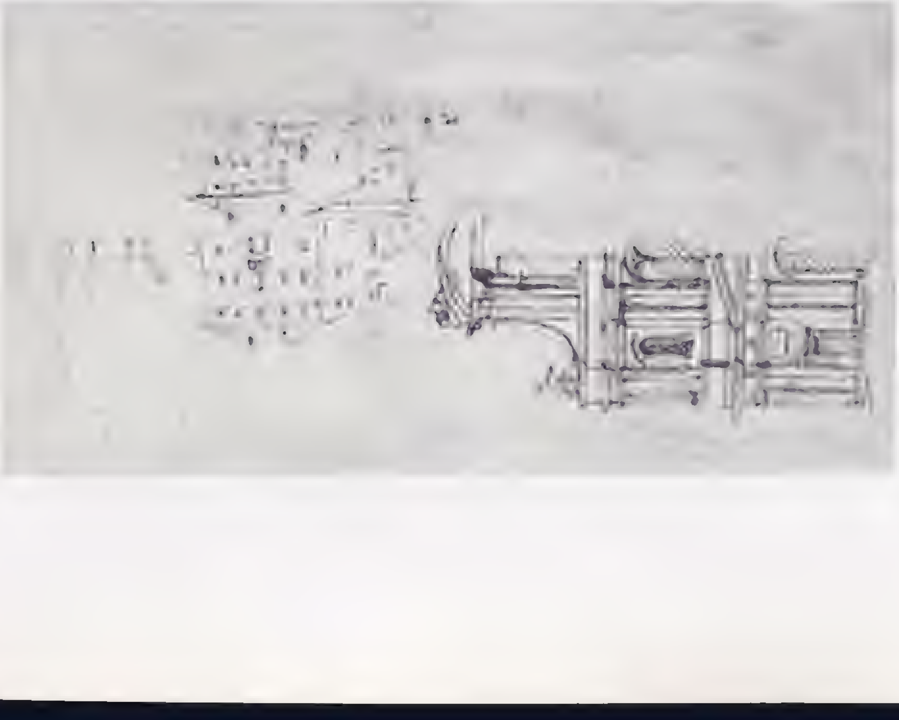


Fig. 15 F. Juvarra, Facciata di chiesa [illegible]. Torino, Biblioteca Nazionale.

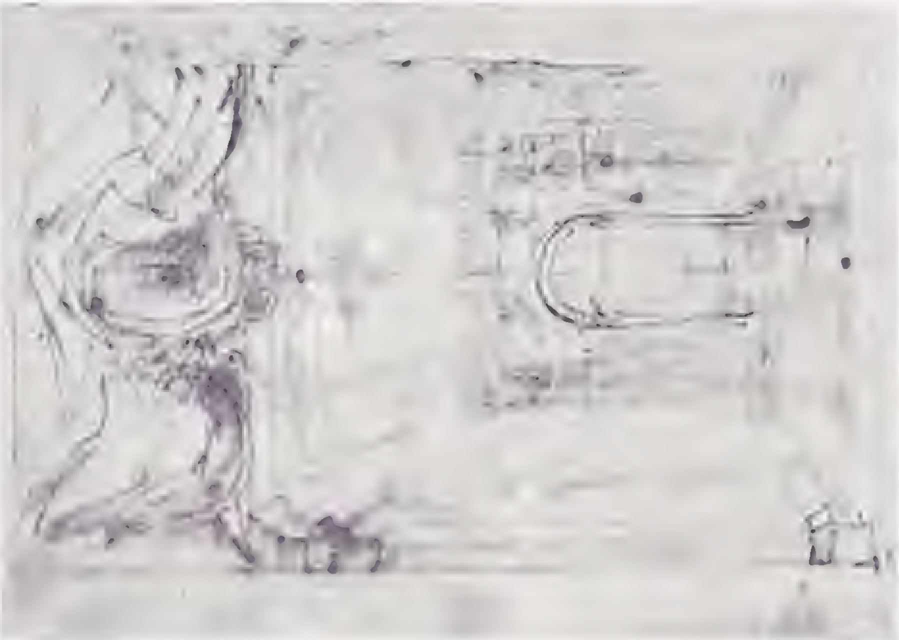


Fig. 16. F. Juvarra, *Pensiero scenografico: gabinetto per la scena IX del «Teodosio il Giovane»*. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 15. F. Juvarra, *Pianta di chiesa a croce inscritta*. Torino, Biblioteca Nazionale.

Fig. 1. La Villa Napoleone all'Elba.

Fig. 2. Sala Egiziana: la parete di fondo.

Fig. 3. Sala Egiziana: la parete sinistra.

Fig. 4. Sala Egiziana: la parete alle spalle.

Fig. 5. Sala Egiziana: la parete destra.

Fig. 6. Lo zodiaco sul soffitto della Sala Egiziana.

Fig. 7. Denon, *Voyage*, Tav. 123.

Fig. 8. Il primo loggiato nella Sala

Fig. 9. Denon, Voyage, Tav. 51.

Fig. 10. Il secondo loggiato nella Sala.

Fig. 11. Denon, Voyage, Tav. 78.

Fig. 12. Il terzo loggiato nella Sala.

Fig. 13. Denon, *Voyage*, Tav. 23.

Fig. 34. Il primo vano murario nella Sala.

Fig. 35. Denon, Voyage, Tav. 27.

Fig. 16. Il secondo varco nella Sala.

Fig. 17. Il terzo varco nella Sala.

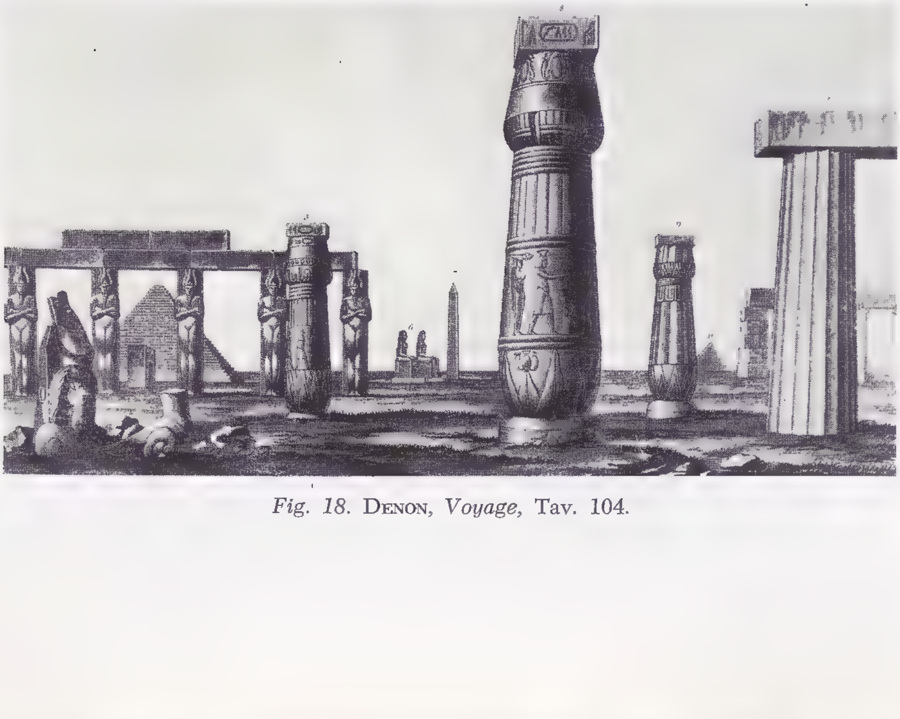


Fig. 18. Denon, *Voyage,* Tav. 104.

Fig. 19. Un sovraporta della Sala.

Fig. 20. Denon, Voyage, Tav. 131.

Fig. 1. Candia Canavese - S. Stefano al Monte, La Vergine con il Bambino.

Fig. 2. Candia Canavese - S. Stefano al Monte, La Vergine con il Bambino.

Fig. 3. Candia Canavese - S. Stefano al Monte. La Vergine con il Bambino (particolare).

Fig. 4. Candia Canavese - S. Stefano al Monte. La Vergine con il Bambino (particolare).

Fig. 1. Chiomonte, Casa Ronsil. Decorazione a graffito, parte inferiore centrale.

Fig. 2. Chiomonte, Casa Ronsil. Decorazione a graffito, parte superiore destra.

Fig. 3. Chiomonte, Casa Ronsil. Decorazione a graffito, parte superiore destra.

Fig. 8. *La nascita della Vergine* ([illegible]).

Fig. 7. *L'Immacolata* (Chiesa della SS. Annunziata di Villafranca Piemonte - Torino).

Fig. 8. Lo Sposalizio della Vergine (idem)

Fig. 9. La Presentazione al tempio della Vergine (idem)

Fig. 5. Agonia e Morte di S. Giuseppe (Chiesa parrocchiale di Santa Maria Maddalena di Villafranca Piemonte - Torino).

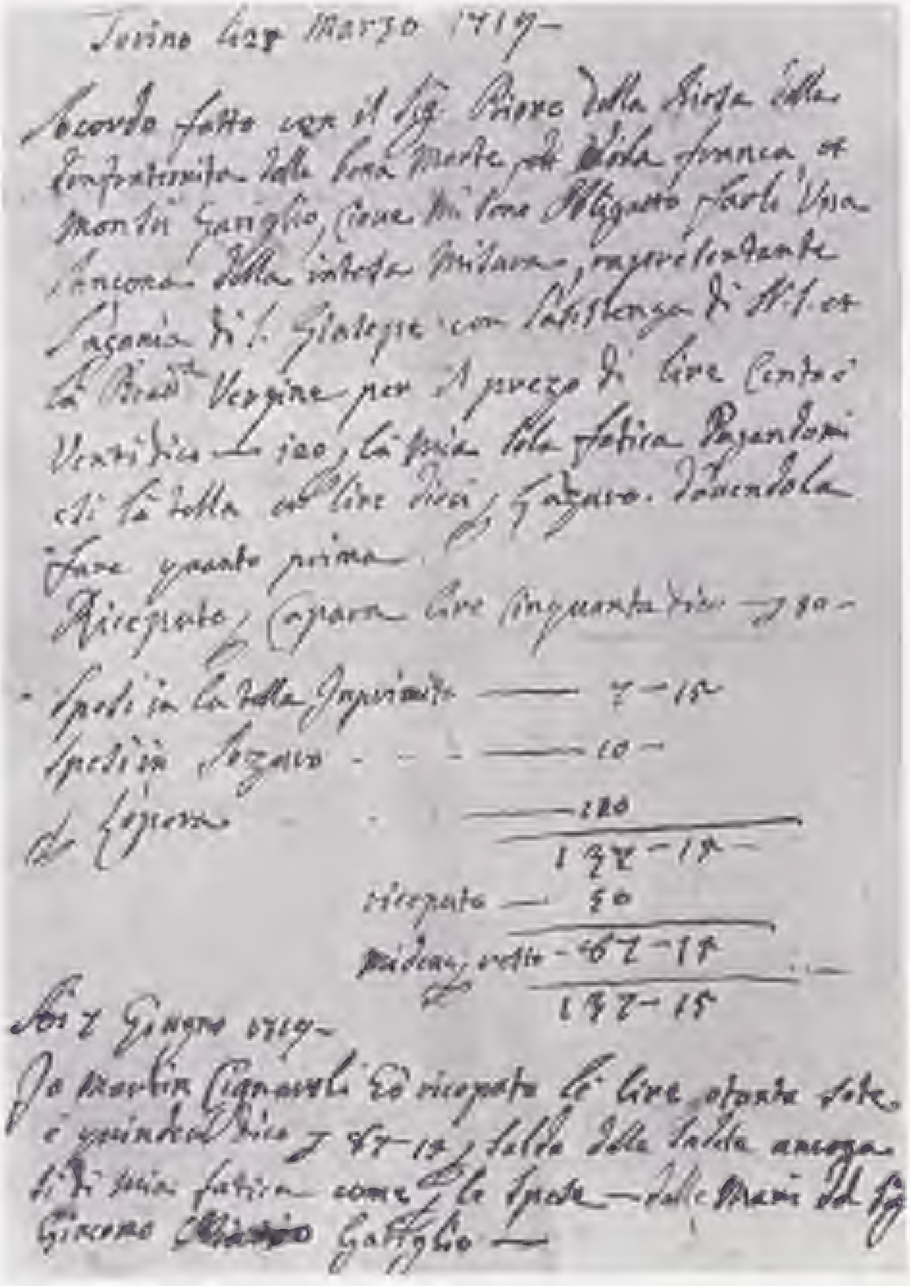


Fig. 6. « *Acordo* » e quietanza del pittore Martino Cignaroli con la Compagnia di S. Giuseppe di Villafranca Piemonte.

NOTIZIE DELLA SOCIETÀ

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 27 GENNAIO 1978

Ad apertura della seduta il Presidente prof. Cazzola esprime anche a nome dei Consoci cordiale e grato apprezzamento per l'opera svolta dal prof. Franco Mazzini, già Presidenti della SPABA, e dai suoi collaboratori nel precedente Direttivo, dott. Donna d'Oldenico, arch. Sesia, rag. Signorelli. Ricorda quindi, con rammarico e pena, i Soci defunti nel 1977: il prof. Marziano Bernardi, socio dal 1945, eccezionale personalità della cultura e dell'arte piemontese, che anche alla nostra Società diede il suo contributo di scienza e di impegno disinteressato; il prof. Aldo Bertini, già valente docente di storia dell'arte alla nostra Università, socio dal 1947; il sig. Giovanni Vittorio Boido, di Genova, cultore dei nostri studi; l'ing. Lorenzo Brinatti, già dirigente della Fiat e parimenti cultore dei nostri studi; il dott. Giulio De Benedetti, già direttore de « La Stampa », pubblicista di tempra superlativa; l'ing. Celeste Rinaldi, socio dal 1944, che alla professione sposava la passione e l'impegno per l'egittologia ed il dott. Vittorio Viale, socio dal 1923, già più volte nostro presidente e animatore di tante manifestazioni, mostre, rassegne artistiche i cui meriti nel campo dei nostri studi sono talmente noti che sembra persino superfluo ricordarli. Di lui e di Marziano Bernardi parlerà, commemorandoli in una delle prossime sedute, il socio prof. Carducci.
sin d'ora.

Trattando del programma che il Direttivo si propone per il 1978 il Presidente annuncia l'intento di provvedere ad un conveniente riassetto della sede sociale e di preparare un elenco delle pubblicazioni disponibili. Al fine di assicurare maggior impulso all'attività della Società si prospettano iniziative di collaborazione con altre istituzioni culturali, del Piemonte e d'altre Regioni; tra l'altro, la SPABA non dovrebbe essere assente dal congresso che la Società di Archeologia Cristiana terrà in autunno in Piemonte. In fine, due progetti editoriali: la pubblicazione del IV volume delle Schede Vesme e delle relazioni tecnico scientifiche sui restauri di monumenti ed opere d'arte piemontesi, eseguiti col lascito del benemerito socio ing. Carlo Felice Bona.

La seduta è poi proseguita con le seguenti relazioni:

Casimiro Debiaggi: « Precisazioni sulla data dell'ultimo ciclo pittorico e sull'anno di morte del Tanzio da Varallo »;

Mario Tosi: « Evoluzione della pittura a Tebe » (con proiezioni).

VISITA ALLA MOSTRA « I CAVALLI DI SAN MARCO »

Il 28 gennaio 1978 un numeroso gruppo di soci, ha visitato la Mostra « I Cavalli di San Marco » allestita in Palazzo Madama. La dott. Silvana Finocchi ha illustrato il tema e la documentazione espositiva.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 4 MARZO 1978

La seduta è dedicata innanzi tutto all'approvazione dell'art. 4 dello Statuto sociale, nel testo modificato dall'apposita Commissione in conformità ai suggerimenti comunicati dal Ministero per i Beni Culturali. Si passa quindi all'ammissione dei nuovi soci:

Antonelli dott. Giuliana, Arnaud Silvia, Barbieri Gabriella, Bertini Galvan arch.

Silvia, Biscione dott. Raffaele, Bouquet Boyer M. Thérèse, Bruschi ing. Renzo, Cartasegna Sobrito Marisa, Colombo dott. Ugo, Corvaja prof. Carolina, Cozzani Pesce Manuela, Ferrettini Gabriella, Filippi dott. Fedora, Gallo dott. Gemma, Galvan ing. Mario, Gilibert Alfredo, Gilibert Volterrani Anna, Guarini Degli Angeli Augusta, Inzerra arch. Maria Rosaria, Marini avv. Edoardo, Masieri Francesco, Neri Laura, Schiavinato arch. Guglielmo, Silvi prof. Bruna, Tedeschi Gabriella, Vialardi di Sandigliano Tomaso, Wataghin Cantino dott. Gisella.

Nella parte scientifica della seduta, Bruno Signorelli svolge la comunicazione « Problemi d'ingegneria ed attività di ingegneri militari nel '500 piemontese ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 18 MARZO 1978

Il prof. Carlo Carducci ha tenuto una commossa commemorazione dei soci benemeriti Vittorio Viale e Marziano Bernardi, recentemente scomparsi.

Il prof. Piero Cazzola ha quindi svolto il tema: « Gli architetti piemontesi del Cremlino di Mosca ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA DELL'8 APRILE 1978

Preceduto dal Tesoriere uscente, rag. Signorelli e dai Revisori dei conti, Doro e Dotta, che espongono le rispettive relazioni sul bilancio consuntivo 1977, il Tesoriere notaio Marocco illustra il bilancio di previsione per il 1978. L'Assemblea approva il consuntivo 1977 ed il preventivo 1978, ed inoltre conferma i Revisori dei conti.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 22 APRILE 1978

Il programma comprendeva le seguenti comunicazioni:

— Alessandro Rosboch: « Due affreschi a Rivalba », con proiezioni;

— Marcella Barra Bagnasco: « Il rilievo torinese del Kairos », con proiezioni;

— Augusto Cavallari-Murat: « Sperimentazione stilistica di Carlo Promis per Carlo Alberto: una basilica cristiana », con proiezioni.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 6 MAGGIO 1978

Vengono ammessi i nuovi soci: Bargoni arch. Anna, Biblioteca Pubblica e Casa della Cultura - Fondazione Achille Marazza a Borgomanero, Bossi ins. Alberto, Bussi dott. Virginio, Castiglia prof. Cesare, Colucci prof. Chiara, Cornagliotti prof. Anna, Demorra ins. Angiolina, Drammi dott. Giuseppe, Malerba prof. Albina, Paulucci prof. Enrico, Pesce prof. Lorenzo.

Seguono le comunicazioni:

— S. Innaurato: « Influenza dei trattatisti sulla vitozziana chiesa della Trinità in Torino », con diapositive;

— R. Nelva, B. Signorelli « Eclettismo neo-romanico e « Art Nouveau », nell'opera di Pietro Fenoglio, ingegnere a Torino (1865-1927) », con diapositive.

ESCURSIONE-VISITA IN VALLE D'AOSTA

Il 20 maggio 1978 la dott. Noemi Gabrielli ha guidato una visita ai castelli di Issogne e di Fenis, alla Cattedrale e alla Collegiata di S. Orso ad Aosta.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 3 GIUGNO 1978

Sono svolte le relazioni:

— Vittoria Moccagatta: « Inserti del tardo Cinquecento nella settecentesca sistemazione della Sacrestia dei Santi Martiri »;

— Amedeo Bellini: « Vicende architettoniche del Palazzo Cavour di Santena: opera inedita di Francesco Gallo ».

ESCURSIONE-VISITA A VERCELLI

Il 10 giugno 1978 numerosi soci, guidati dai consoci Bussi e Corio, visitarono la Basilica di Sant'Andrea ed il chiostro, gli affreschi gaudenziani in S. Cristoforo, la Cattedrale col Tesoro. Alcuni siti antichi della città ed i Musei Leone e Borgogna, nei loro rinnovati ordinamenti, offrirono altri argomenti di vivo interesse all'attenzione dei visitatori.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DELL'8 OTTOBRE 1978

Vengono ammessi i nuovi soci:

Associazione Amici della Storia e dell'Arte di Revello, Avonto prof. Luigi, Boccalatte prof. Daniele, Brugo dott. ing. Antonio, Ceretto arch. Edoardo, Corio geom. Amedeo, Ferraris avv. Francesco, Mascardi arch. Andrea, Muretto prof. Gabriella, Pejrone prof. Giovanni, Rigotti arch. Giorgio Maria, Rosso dott. Anna Maria, Tibone Moncassoli prof. Maria Luisa, Trojani avv. Nino Giovanni, Vironda dott. Piero.

Il Presidente riferisce sugli ultimi lavori di restauro eseguiti col fondo Bona (« Sindone » di Voragno e Cappella di Serravalle Langhe). I soci approvano la destinazione di una somma residua al restauro di un affresco (Madonna col Bambino e Santi) in Torino, via del Carmine 8.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 27 OTTOBRE 1978

In margine al Congresso Internazionale di Sindonologia sono svolte le seguenti comunicazioni:

— G. Gentile: « Questioni d'iconografiia e di cultura figurativa intorno alla Sindone »;

— P. Cazzola: « Icone e ricami su temi sindonici nell'antica arte russa »;

— M. Viale Ferrero: « Gli apparati per le ostensioni della Sindone ».

VISITA ALL'ARMERIA REALE

La visita, articolata in due giornate, l'11 e il 18 novembre 1978, è stata condotta dai consoci dott. Giorgio Dondi e Claudio Bertolotto.

ESCURSIONE-VISITA A CARIGNANO

Il giorno 25 novembre 1978 un folto gruppo di soci ha visitato in Carignano la Mostra « Carignano - Appunti per una lettura della Città » allestita nei sotterranei della parrocchiale dal locale Museo Civico « Giacomo Rodolfo ».

ASSEMBLEA DEL 7 DICEMBRE 1978

Vengono ammessi i nuovi soci:

Appiano Caprettini prof. Ave, Bottinelli dott. Nicola, Cacherano Anna, Carmagnola dott. Carlo, Coppo Leonardo, Baudana dott. Angelo, Garetto Treves avv. Lydia, Girosi avv. Antonio, Mosso Giovanni, Pesce dott. Giovanni, Vicario Cesare, Colombo Carlo, Dondi Giorgio, Anglesio Maddalena, Tetta Antonio.

Il Presidente riferisce quindi sugli ultimi sviluppi relativi ai restauri avviati o programmati sulla base del « lascito Bona »: occorre confermare l'ntervento sull'affresco di Via del Carmine 8, in Torino, e il compimento delle opere in corso nell'oratorio di San Michele a Serravalle Langhe. Quanto al complesso di San Lorenzo a Settimo Vittone informa che, di fronte alle sussistenti difficoltà giuridico amministrative d'un intervento occorre ricostituire la Commissione tecnica del « lascito Bona » affinché decida se rinunciare a tale restauro e prenderne in esame altri. Approvate tali proposte si dà lettura del testo definitivo del nuovo Statuto, modificato secondo la delibera dell'Assemblea straordinaria del 4 luglio 1975, testo che, con ulteriore approvazione dell'Assemblea, viene inviato al Ministero per i Beni culturali:

I.

La Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, istituita nel 1874, ha sede in Torino ed ha per scopo la ricerca e lo studio dei beni archeologici ed artistici del Piemonte, nonché la loro conservazione in collaborazione con le autorità competenti.

II.

La Società si compone di un numero illimitato di Soci effettivi. Essa potrà nominare *Soci corrispondenti* persone non residenti a Torino senza limitazione di numero e dare qualifica di *Soci benemeriti* a persone o a corpi morali che abbiano promosso in modo singolare il suo incremento.

Tale nomina verrà effettuata su proposta del Consiglio con deliberazione dell'Assemblea presa a maggioranza semplice dei votanti.

III.

Sono organi della Società: l'Assemblea dei Soci, il Consiglio Direttivo, i Revisori dei conti.

All'Assemblea hanno diritto di partecipare i Soci effettivi ed i Soci benemeriti. Per la validità dell'Assemblea occorre almeno la presenza di un terzo dei detti Soci. In mancanza del numero legale l'Assemblea, in seconda convocazione, da tenersi nel termine di giorni quindici, sarà valida qualunque sia il numero degli intervenuti.

L'Assemblea dei Soci elegge il Consiglio Direttivo, composto da sette membri. Il Consiglio Direttivo elegge fra i suoi membri il Presidente, il Vice Presidente, il Segretario ed il Tesoriere.

I Consiglieri, il Presidente, il Vice Presidente ed il Segretario durano in carica tre anni e possono essere rieletti per un altro triennio. Non potranno però essere ulteriormente rieletti se non dopo trascorsi tre anni, ad eccezione del Tesoriere.

L'elezione dei Consiglieri si fa per scrutinio segreto nell'Assemblea del principio dell'anno, nel caso di scadenza ordinaria. L'elezione dei Consiglieri avviene a maggioranza semplice. Nel caso di vacanza straordinaria di qualche Consigliere subentrerà il primo degli esclusi nell'elezione del Consiglio Direttivo.

L'Assemblea elegge inoltre, a maggioranza semplice, due Revisori dei conti, che durano in carica un anno e sono rieleggibili.

IV.

L'Assemblea dei Soci elegge in adunanza amministrativa ordinaria il Consiglio Direttivo ogni triennio, come precisato dall'art. 3.

L'Assemblea inoltre elegge i Revisori dei conti ai sensi dell'art. 3 del presente Statuto.

Udite le relazioni dei Revisori dei conti, approva annualmente i conti consuntivi ed i bilanci preventivi.

Delibera inoltre sul programma sociale, sulla base delle proposte elaborate dal Consiglio Direttivo o formulato dalla stessa Assemblea.

Il Consiglio Direttivo coadiuva il Presidente nell'esecuzione dei programmi approvati dall'Assemblea, affinché la Società possa efficacemente esplicare la sua azione per gli scopi determinati dall'art. 1 dello Statuto.

Spetta inoltre al Consiglio Direttivo di proporre la costituzione di Commissioni Speciali, da nominarsi dall'Assemblea a termini di Regolamento, che lo coadiuvino nelle sue mansioni.

Il Presidente rappresenta legalmente la Società, ne dirige i lavori, ne cura le pubblicazioni.

Il Vice Presidente sostituisce il Presidente mancante od impedito.

Il Segretario stende gli atti verbali delle adunanze della Società e del Consiglio e tiene la corrispondenza.

Il Tesoriere cura l'esazione delle entrate, provvede alle spese e custodisce i fondi della Società.

I Revisori dei conti controllano l'amministrazione della Società, accertano la regolare tenuta della contabilità sociale e delle relative scritture, riferiscono all'Assemblea dei Soci sulla gestione del patrimonio della Società.

V.

Le adunanze della Società hanno per oggetto argomenti scientifici, archeologici e storico-artistici. Esse sono private. Alle adunanze hanno diritto di intervenire i Soci effettivi, benemeriti e corrispondenti.

VI.

Al principio dell'anno la Società terrà un'assemblea per i rendiconti amministrativi e per l'elezione dei Revisori dei conti.

VII.

La Società potrà eleggere fra i Soci un bibliotecario e un conservatore delle collezioni.

VIII.

Le domande sottoscritte dal candidato, per la nomina di Socio, tanto effettivo quanto corrispondente, dovranno essere preventivamente trasmesse alla Presidenza e da questa esaminate. I nomi dei candidati dovranno essere accompagnati dalla presentazione di almeno tre Soci e saranno comunicati ai Soci almeno quindici giorni prima dell'Assemblea. La votazione sarà effettuata in Assemblea, a maggioranza semplice dei votanti.

IX.

Tutte le votazioni previste dal presente Statuto e dal Regolamento saranno effettuate a maggioranza semplice dei votanti.

Per tutte le votazioni previste dal presente Statuto e dal Regolamento sono ammesse le deleghe scritte. Ogni Socio presente potrà peraltro esprimere soltanto cinque voti complessivamente.

X.

I Soci effettivi dovranno versare ogni anno entro il primo trimestre la quota sociale e riceveranno gratuitamente le pubblicazioni della Società.

Ogni Socio effettivo è impegnato per un triennio al pagamento della quota e, se non darà le dimissioni almeno sei mesi prima della scadenza del triennio, con lettera raccomandata al Presidente, il suo obbligo sarà continuativo per altrettanto tempo.

XI.

Alle Assemblee e alle sedute scientifiche nonché alle manifestazioni organizzate dalla Società i Soci possono partecipare solo se in regola con il versamento della quota annuale.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 7 DICEMBRE 1978

Sono svolte le relazioni:

— C. Debiaggi: « Data di nascita e di morte di Giovanni d'Enrico »;

— S. Curto e F. Dalmasso: « Affreschi egittizzanti nella Villa napoleonica all'isola d'Elba », con proiezioni.

CONFERENZA DEL PROF. AMBROSI

In collaborazione con l'Istituto Internazionale di Studi Liguri, giovedì 18 gennaio 1979 presso la sede sociale, il prof. Augusto Ambrosi, Conservatore dei Musei di Carrara e Pontremoli, ha tenuto una conferenza, illustrata con proiezioni a colori, sul tema: « Le statue-stele della Lunigiana ».

VISITA ALL'ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI

Sabato 20 gennaio 1979 un folto gruppo di soci ha visitato, con la guida del prof. Enrico Paulucci delle Roncole, il palazzo e la pinacoteca dell'Accademia Albertina.

VISITA A CHIESE E MONUMENTI DEL CENTRO STORICO TORINESE

Nei giorni 3 e 10 febbraio 1979 hanno avuto luogo, con la partecipazione di numerosi soci, le visite al campanile romanico del Santuario della Consolata, alla chiesa gotica di S. Domenico e a case medioevali del centro antico di Torino, nonché alle chiese barocche dei SS. Martiri, della SS. Trinità e della Confraternita di S. Rocco. Le visite alla « Torino Medioevale » sono state guidate dal consocio prof. Casimiro Debiaggi, quelle alle chiese della « Torino barocca » dal consocio prof. arch. Ennio Innaurato.

VISITA ALLA « VIGNA PINGONE » IN STRADA DEL NOBILE

Sabato 24 febbraio 1979 un gruppo assai numeroso di soci ha preso parte alla visita della « Vigna Pingone », in strada del Nobile, sulla collina torinese, gentilmente accolti dal proprietario ing. Franco Rivoira. La consocia Elisa Gribaudi Rossi ha dato esaurienti spiegazioni di ordine artistico sulla antica dimora.

Il prof. Piero Cazzola ha trattato della figura dell'antico proprietario, Emanuele Filiberto Pingone.

VISITA A CHIESE E PALAZZI DEL CENTRO STORICO TORINESE

Il 3 marzo 1979 la prof. Piera Condulmer ha guidato per i consoci della SPABA una visita alle chiese del Carmine, del S. Sudario, di Santa Chiara ed al palazzo dei marchesi di Barolo.

VISITA ALLE ANTICHITÀ ROMANE E AL DUOMO DI TORINO

Il 17 marzo 1979 numerosi soci hanno visitato, con la guida della dott. Silvana Finocchi i resti monumentali di Torino romana e quindi, con la guida della prof. Piera Condulmer, la cattedrale di San Giovanni.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 24 MARZO 1979

Il Presidente riferisce in merito ai restauri in corso di realizzazione grazie al « lascito Bona »; dopo lunga discussione l'Assemblea decide di rinunciare al restauro del complesso di San Lorenzo a Settimo Vittone per le gravi difficoltà d'ordine pratico e giuridico inerenti all'impresa. Si prospettano interventi a favori d'altri monumenti artistici, per cui si affidano all'apposita Commissione gli opportuni accertamenti.

Si delibera in fine l'ammissione dei nuovi soci:

Bacin geom. Aldo, Calì dott. Leonardo, Giordano Giacinto, Henke ing. Mario, Marabotto Arnaudo, Moncalvo Enrico, Pittarello arch. Liliana, Rivoira ing. Franco, Romano Antolisei Maria, Spreafico prof. Franca, Campra Rosanna, Cardino Bocca Lidia, Gerino arch. Giorgio, Roccavilla ing. Vittorio, Scotti Franca, Varetto dott. Maria Delfina. La seduta prosegue con le comunicazioni scientifiche:

— E. Eydoux: « Strada romana Asti-Industria e sua utilizzazione da parte dei pellegrini cristiani »;

— P. Burin, O. Santanera, G. Toniolo: « La casa Ronsil di Chiomonte », con proiezioni.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 6 APRILE 1979

Tracciando un consuntivo dell'attività svolta dalla SPABA nel 1978 il Presidente sottolinea le iniziative attuate o in via d'attuazione di concerto con l'Istituto Internazionale di Studi Liguri e l'Istituto Italiano dei Castelli per conferenze e lezioni di comune interesse, tenute nella nostra sede. I restauri sovvenzionati col « lascito Bona » sono terminati o prossimi a compimento. Essendosi ottenuto un apposito contributo del Rotary Club di Torino si è avviata la preparazione del IV volume delle Schede Vesme; è inoltre quasi pronto un catalogo di tutte le pubblicazioni SPABA disponibili; occorrerà considerare le possibilità di ristampa di quelle esaurite ed insieme curare l'aggiornamento della Biblioteca sociale e i rapporti di scambio con riviste italiane e straniere. Il problema del finanziamento delle pubblicazioni sociali è grave: il bollettino 1976-77 testé edito ha ricevuto un contributo regionale; per il prossimo si dovrà ricorrere nuovamente ad Enti pubblici e privati. Si prospetta peraltro l'opportunità di portare la quota sociale a L. 20.000 annue.

Si dà quindi lettura della relazione del Tesoriere, che evidenzia l'avvenuta estinzione dei debiti esistenti con la Stamperia e la compiuta sistemazione della sede. Il bilancio preventivo per il 1979 contempla la spesa di edizione del Bollettino 1976-'77 e un primo stanziamento per la pubblicazione del IV volume delle Schede Vesme. Segue un'ampia discussione, da cui emergono varie proposte d'iniziative culturali, quali conferenze e lezioni d'argomento storico-artistico piemontese, gite, contatti con altre Società. La seduta termina con l'approvazione del rendiconto 1978 e del preventivo 1979.

VISITA ALLA MOSTRA « GIACOMO JAQUERIO E IL GOTICO INTERNAZIONALE »

Il 21 aprile 1979 un folto gruppo di soci ha visitato la Mostra allestita in Palazzo Madama; fungevano da guide la dott. Michela di Macco e il dott. Guido Gentile.

CONFERENZA DEL PROF. ROBERTO PANE

In collaborazione con l'Archeoclub d'Italia, sezione di Torino, il 26 aprile 1979, il prof. Roberto Pane, Presidente della Società Italiana di Archeologia e Storia delle Arti ha tenuto una conferenza con proiezioni sul tema « Una città romana della Numidia e una città islamica nel deserto algerino ».

ESCURSIONE-VISITA A LUGANO

Il 13 maggio 1979 numerosi soci hanno partecipato all'escursione a Lugano per la visita alla Mostra « Maestri toscani del secondo Ottocento ».

IL « CORSO DI CULTURA CASTELLANA A TORINO » (FEBBRAIO-MAGGIO 1979)

Il corso, organizzato col concorso di varie Istituzioni, tra le quali, innanzitutto, le Sezioni Piemonte-Valle d'Aosta e Lombardia dell'Istituto Italiano dei Castelli e la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, si è articolato in 10 sessioni di studio. Nella seduta inaugurale, il 21 febbraio 1979, presso l'Accademia delle Scienze di Torino, dopo il saluto del Presidente prof. Norberto Bobbio, seguì l'introduzione del Presidente della Sezione Piemonte-Valle d'Aosta, avv. Luigi Baudoin; indi il prof. Mario F. Roggero tenne la prolusione incentrata sulla metodologia di ricerca sulle fortificazioni nell'attuale dibattito culturale, nonché sulla necessità di una ricerca interdisciplinare sul fenomeno defensionale. Le sedute successive si svolsero presso la sede della SPABA; all'intervento di saluto del Presidente, prof. Cazzola, seguirono le relazioni: prof. Carlo Carducci, « Castelliere, castrum, castellum »; prof. Aldo A. Settia, « Struttura materiale del castello in Italia settentrionale nei socoli x e xi secondo le fonti scritte »; dr. Patrizia Mainoni e dr. Marco Tamborini, « L'ambiente storico: alto e basso Medioevo »; arch. Michelangelo Lupo, « Lessico castellano »; prof. Maria Grazia Vinardi Pipitone e Laura Palmucci Quaglino, « Sistema delle fortificazioni nella bassa Valle di Susa: torri, castelli, caseforti, cinte, fortificazioni »; gen. Guido Amoretti, « Nascita e sviluppo della fortificazione moderna nello Stato Sabaudo »; prof. Micaela Viglino Davico, « Ricetti, borghi nuovi, architettura fortificata nei centri minori in epoca medioevale »; arch. Daniele Boccalatte e Maria Grazia Vinardi, « I Castelli: metodologia di restauro proposta nell'ambito della didattica universitaria »; prof. Anna Gilibert Volterrani, « La genesi e lo sviluppo del forte di Exilles ». In fine, presso l'Accademia di Agricoltura di Torino, dopo il benvenuto del Presidente, dott. Giovanni Donna d'Oldenico, si tennero le relazioni del prof. Guido Sertorio, « Rapporto tra territorio rurale e castello » e del prof. Gian Maria Tabarelli de Fatis, « Dalla cascina alla città fortificata ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 25 MAGGIO 1979

Si delibera l'ammissione dei nuovi soci:

Vigna dott. Alberto, Pinna Capelletto Giulia, Landucci Adalgisa, Franchino prof. Anna, Corseri Fruttero Felicita.

Il prof. Clément Gardet intrattiene brevemente i soci sugli studi da lui dedicati agli affreschi di Abondance; seguono quindi le relazioni:

— A. Lange: « Alcune precisazioni sulle date degli affreschi di S. Antonio di Ranverso e su Jaquerio »;

— G. Massara: « Il Forno di Lemie: un esempio di operosità e di cultura ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 16 GIUGNO 1979

Il prof. don Franco Monetti, la prof. Maria Luisa Tibone e l'arch. Franco Ressa svolgono il tema: « Maestranze e strutture medioevali nel castello di Porta Fibellona a Torino ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 23 GIUGNO 1979

Un gruppo di soci, studiosi d'architettura, formato da Bruno Signorelli, Anna Cacherano, Leonardo Coppo e Gabriella Ferrettini espone le proprie ricerche sul tema: « Bellino, un paese dell'Occitania ».

ESCURSIONE-VISITA IN ALTA VAL DI SUSA

Il 30 giugno 1979 un gruppo di soci, guidati da Mons. Severino Savi, presidente di « Segusium » e dal dott. Guido Gentile ha effettuato la programmata escursione in alta Val di Susa visitando l'antico abitato di Gravere; a Chiomonte, la casa Ronsil e la parrocchiale; le chiese di Exilles, Salbertrand, Oulx; a Bousson, la parrocchiale e la « casa delle lapidi »; in fine, la parrocchiale di Cesana.

VISITA AL MONTE DEI CAPPUCCINI E AL MUSEO DELLA MONTAGNA

Il 6 luglio 1979 i soci in bel numero hanno partecipato alla visita del rinnovato Museo della Montagna, guidati dall'arch. Aldo Audisio e dal cav. Raffaele Natta Soleri; l'arch. Ennio Innaurato ha quindi illustrato la chiesa vittoziana di S. Maria del Monte.

V CONGRESSO NAZIONALE DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA

Al Congresso, svoltosi con grande successo tra il 22 e il 23 settembre 1979 in varie località del Piemonte sono intervenuti numerosi soci della SPABA, alcuni anche in veste di relatori.

50° ANNIVERSARIO DELLA SOCIETÀ PER GLI STUDI STORICI, ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DELLA PROVINCIA DI CUNEO

Alle sedute del convegno, svoltosi in Cuneo il 6 e 7 ottobre 1979, con varie relazioni su temi di storia, arte e cultura del Cuneese e dibattiti su argomenti connessi con l'attività scientifica della Società, hanno preso parte, col Presidente, alcuni soci della SPABA.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 20 OTTOBRE 1979

La dott. Noemi Gabrielli, nostra benemerita socia dal 1926, Presidente della SPABA dal 1967 al 1969, scomparsa il 9 luglio 1979 è stata commemorata dal prof. Carlo Caramellino che ne ha rievocato, con commosse parole, la bella figura di studiosa dell'arte piemontese, le grandi doti d'umanità, l'instancabile operosità nella tutela del nostro patrimonio artistico. Del dott. Luigi Mallè, socio dal 1955, segretario della SPABA dal 1958 al 1961, nonché segretario della Commissione pubblicazioni dal 1958 al 1967, scomparso l'8 gennaio 1979, il dott. Luciano Tamburini ha ricordato l'intensa produzione scientifica sulle arti e gli artisti, anche minori, del Piemonte e l'operosità nell'ambito dei Musei Civici di Torino. La dott. Anna Serena Fava ha poi commemorato il rag. Benedetto Fiore, socio dal 1940, tesoriere dal 1947 al 1961, scomparso il 22 settembre 1979, autore di diverse, preziose donazioni ai Musei Civici. Indi il Presidente ricorda altre dolorose perdite di soci avvenute di recente nelle persone dell'ing. Carlo Brayda, socio dal 1948, deceduto il 23 agosto 1978, studioso dell'architettura piemontese, docente di restauro al Politecnico di Torino; dell'ing. Vittorio Mesturino, socio dal 1929, deceduto il 27 maggio 1979, Soprintendente ai Monumenti del Piemonte negli anni '30 ed autore di numerosissimi restauri monumentali in varie regioni; dell'ing. Adriano Tournon, socio dal 1909, deceduto il 15 settembre 1978; del dott. Emanuele Bauducco, socio dal 1958, deceduto nel novembre 1978; dell'avv. Ugo Capuccio, socio dal 1951, deceduto il 31 ottobre 1978; dell'avv. Edoardo Marini, socio dal 1978, deceduto il 30 aprile 1979. L'Assemblea ha quindi deliberato l'ammissione dei nuovi soci:

Quartara Elsa in Graffigna, Kanceff prof. Emanuele, Delpiano arch. Giuseppe, Muratori ing. Alfredo, Bertolini ing. Cristoforo, Panzica dott. Francesco, Laugeri Zaccone Tina, Zaccone avv. Cesare, De Luca Augusta, Giovine Pelliccioni dott. Maria Elena, Andreis Casalegno Adele, Chiavegatti De Gasperi Teresa, Giorda Riccardo, Grassi avv. Carlo, Bosco prof. Nynfa, Perinetti arch. Renato, Pellissier Nelly, Bernacchini prof. M. Vittoria, Maffei Luciana, Ressa arch. Franco, Crudo Poli dott. Elena.

Il Presidente espone quindi i motivi che impongono un ritocco dell'attuale quota sociale: la proposta è accolta e si decide di aumentare la quota annua da L. 10.000 a L. 15.000 per il 1980, e di aumentarla ulteriormente a L. 20.000 annue per il 1981. Si accoglie inoltre la proposta di istituire una categoria di « soci sostenitori » per chi voglia versare un contributo non inferiore a L. 50.000 annue. In fine si nomina il socio dott. Luciano Tamburini Bibliotecario col compito di curare gli scambi e seguire l'aggiornamento della Biblioteca sociale, attualmente presso la Galleria d'Arte Moderna.

ESCURSIONE A PARMA, BOLOGNA E FAENZA

Nei giorni 27 e 28 ottobre 1979 numerosi soci della SPABA guidati dal Presidente hanno visitato le Mostre, allestite nelle dette città, su « Arte e cultura del Settecento in Emilia Romagna ».

VISITE ALLE CAPPELLE DEI BANCHIERI E MERCANTI E DEI NOBILI E AVVOCATI IN TORINO

Le visite, effettuate il 10 novembre 1979, furono guidate, alla Cappella dei Mercanti, dall'ing. Guglielmo Lanza, Presidente della Congregazione, ed a quella dei Nobili dall'arch. prof. Mario F. Roggero.

CONVEGNO DEL CENTRO STUDI PIEMONTESI NEL DECENNALE DELLA FONDAZIONE

Il 16 e 17 novembre 1979 numerosi soci della SPABA, tra cui i proff. Cazzola e Curto con comunicazioni, hanno partecipato al Convegno, presso l'Accademia delle Scienze, sul tema: « Studi sul Piemonte, stato attuale, metodologie e indirizzi di ricerca ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 24 NOVEMBRE 1979

Sono state svolte le seguenti comunicazioni:

— F. Filippi: « Un ritratto inedito di Arato al Museo di Antichità di Torino » (con diapositive);

— G. Wataghin Cantino (in collaborazione con 4 studenti di archeologia): « La carta archeologica della Valle di Susa » (con diapositive);

— C. Caramellino: « Una scultura gotica inedita » (con diapositive).

CONFERENZA DELL'ARCH. PROF. FRANCO BERGONZONI

Il 1° dicembre 1979, presenti numerosi soci, l'arch. prof. Franco Bergonzoni, dell'Assessorato alle Istituzioni Culturali del Comune di Bologna, ha tenuto una conferenza, con proiezioni, su « L'Asinelli: storia di una torre bolognese ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 15 DICEMBRE 1979

Il Presidente riferisce, quanto ai restauri effettuati grazie al « lascito Bona », che i lavori all'Oratorio di Serravalle Langhe sono pressoché ultimati. La munificenza della consocia Maria Bona ha consentito di avviare la pubblicazione del volume illustran-

te i detti restauri, a cura del prof. Franco Mazzini. Il prof. Massara fornisce quindi ragguagli sulla preparazione del IV volume delle Schede Vesme. Seguono le relazioni scientifiche:

— C. Debiaggi: « Tre disegni del Lanino già attribuiti a Gaudenzio »;

— E. Innaurato: « Progetti e realizzazioni del Vitozzi in Torino: le chiese dello Spirito Santo e del Corpus Domini ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 26 GENNAIO 1980

Il prof. Mazzini informa i soci sul contenuto degli « Atti » dei restauri eseguiti col « lascito Bona ». Si approva quindi il compimento dei lavori a Serravalle Langhe e si affida al Consiglio di Presidenza il compito di provvedere alla loro definizione sulla base dei fondi del « lascito Bona » ancor residuanti. Si ammettono quindi i nuovi soci:

Amerio rag. Mario, Crosetto Alberto, Beltramino Luca, Terreaux prof. Louis, Zanone prof. Piera e Andreina, Lanza ing. Guglielmo, Donzelli dott. Claudio, Micheletto dott. Egle, Biblioteca Civica « Giovanni Canna » Casale Monferrato, Ferrero Fernanda, Galietti Marisa, Biraghi Giuliana, Marconi Terzago dott. Giuseppina, Guerriero Canio, Mittone Bigone prof. Isabella, Colliard prof. Lauro, Piccat Marco, Robbiano prof. dott. Adelaide, Pitzianti prof. Paola.

L'Assemblea decide di depennare i soci che risultino morosi nel pagamento delle quote sociali da 4 anni.

Seguono brevi resoconti su argomenti scientifici: il prof. Cazzola presenta alcune diapositive di icone della Madonna di scuola serba, bizantina e russa in relazione al recente restauro dell'icona della Madonna della Consolata; il prof. Carducci accenna al mosaico alto-medioevale recentemente scoperto nella parrocchiale di San Benigno Canavese riservando ulteriori considerazioni a quando saranno terminati il restauro e lo studio del reperto.

VISITE ALLE CHIESE DI S. MARIA DI PIAZZA E DEL CORPUS DOMINI

Il 16 febbraio 1980 il prof. arch. Ennio Innaurato ha guidato un numeroso gruppo di soci nella visita delle dette chiese torinesi.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 15 MARZO 1980

Sono state svolte le comunicazioni:

— F. Monetti, M. L. Tibone, E. Ressa: « Storia e iconografia della chiesa di S. Maria de Hortis di Vigone »;

— C. Lombardi Sertorio: « Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 12 APRILE 1980

Il Presidente traccia un ampio compendio dell'attività della SPABA nel decorso 1979, ricordando le varie iniziative culturali realizzate in tal periodo, ed annuncia la già avviata elaborazione del Bollettino 1978-1980. Il nuovo Statuto della Società è stato approvato, su proposta del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, con D.P.R. 6 novembre 1979, n. 821, pubblicato sulla « Gazzetta Ufficiale », n. 76 del 18 marzo 1980. Pertanto il Consiglio direttivo rassegna le dimissioni in vista dell'elezione di un nuovo Consiglio in conformità al nuovo Statuto.

Il Tesorere notaio Maroccco presenta ed illustra il rendiconto per il 1979 ed il bilancio preventivo per il 1980, che vengono approvati dall'Assemblea.

ESCURSIONE A FIRENZE

Nei giorni 9, 10 e 11 maggio 1980 numerosi soci, guidati dal Presidente, hanno visitato le esposizioni storico-artistiche su « Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500 ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 24 MAGGIO 1980

La seduta è dedicata all'elezione del nuovo Consiglio direttivo di 7 membri. Risultano eletti i soci:

dott. Guido Gentile, avv. Alessandro Rosboch, notaio Antonio M. Marocco, ing. Giuseppe Ravera, prof. avv. Alessandro Crosetti, prof. Carlo Carducci, dott. Angelo Giaccaria.

Si confermano quindi i Revisori dei conti Augusto Doro e rag. Luigi Dotta.

Segue la relazione scientifica della dott. Elisa Gribaudi Rossi: « Breve comunicazione sulla « Scheda Vesme » di Gaspare Trossarelli ».

SEDUTA DI CONSIGLIO DEL 3 GIUGNO 1980

I Consiglieri eletti dall'Assemblea il 24 maggio 1980, secondo il disposto del nuovo Statuto sociale, deliberano la seguente attribuzione delle cariche:

Presidente
Rosboch avv. Alessandro

Vice Presidente
Carducci prof. Carlo

Segretario
Giaccaria dott. Angelo

Tesoriere
Marocco notaio Antonio Maria

Consiglieri
Crosetti avv. prof. Alessandro
Gentile dott. Guido
Ravera ing. Giuseppe.

Il Presidente eletto, invia un saluto e un riconoscente messaggio al Presidente uscente prof. Piero Cazzola, ed al cessato Consiglio, e si riserva di presentare un programma concreto di lavoro, che, dopo l'approvazione del Consiglio, verrà presentato a una prossima Assemblea dei soci.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 10 LUGLIO 1980

In apertura di seduta il Presidente illustra il programma collegiale del Consiglio eletto per il triennio 1980-82. Viene quindi data comunicazione di richieste avanzate dalla direzione del Museo Nazionale della Montagna e dall'Istituto Italiano dei Castelli per usufruire della sede della SPABA in occasione di conferenze da essi organizzate, richieste che vengono unanimamente accolte dall'Assemblea.

Si passa quindi all'esame del secondo punto dell'Ordine del Giorno relativo alla nomina, da parte dell'Assemblea dei componenti le commissioni di studio della società.

Il Presidente premette un'opportuna illustrazione dei compiti spettanti ad ogni commissione, quali diversi « momenti » della vita della Società.

Vengono quindi eletti a far parte della *Commissione « Schede Vesme »*, i soci Baudi di Vesme Carlo, Bo Antonella, Cavallari-Murat Augusto, Fava Serena in rappresentanza della Biblioteca del Museo Civico, Gentile Guido, Massara Giovanni, Roccavilla Vittorio, Sesia Dario, Tibone Maria Luisa, Lange Augusta, Giaccaria Angelo.

Della *Commissione redazionale* i soci: Carducci Carlo, Carrata Thomes, Cazzola Piero, Curto Silvio, Debiaggi Casimiro, Donna d'Oldenico Giovanni, Gabetti Roberto, Gentile Guido, Lange Augusta, Mazzini Franco, Moccagatta Vittoria, Nelva Riccardo, Monetti Don Franco.

Della *Commissione* « Lascito Bona » i soci: Bona Maria Teresa, Giaccaria Angelo, Lange Augusta, Mazzini Franco, Ravera Giuseppe, oltre al Presidente della Società ed i rappresentanti delle Soprintendenze per disposizioni testamentarie.

Della *Commissione finanziaria* i soci: Borasi Vincenzo, Crosetti Alessandro, Doro Augusto, Dotta Luigi, Antonio Marocco.

Della *Commissione Visite e Viaggi* i soci: Carrata Thomes Franco, Gentile Guido, Giaccaria Angelo, Gribaudi Rossi Elisa, Portalupi Felicita.

Viene quindi precisato come lo Statuto non determini un numero « chiuso » di Commissioni ed è quindi facoltà del Consiglio proporre e dell'Assemblea dar vita ad altre Commissioni qualora gli sviluppi della Società lo rendessero necessario: si profila ad esempio la necessità di costituire quanto prima una Commissione indicata dal titolo provvisorio « problemi del territorio e della tutela dei beni archeologici ed architettonici » alla quale saranno chiamati a collaborare soci particolarmente interessati in materia.

VISITA ALL'ESPOSIZIONE « IMMAGINI DEL TERRITORIO, ARCHITETTURA ED URBANISTICA, CATASTI »

Il 18 luglio è stata effettuata una visita, presso la palazzina della Promotrice al Valentino, alla suddetta esposizione, sezione della mostra « Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna ». L'esposizione è stata illustrata dal dott. Marco Carassi, dal dott. Guido Gentile e dall'arch. Umberto Bertagna.

CONFERENZA DELLA DOTT. DONATELLA FAILLA

Il 12 settembre 1980 presso la sede sociale, la dott. Failla ha illustrato le collezioni Mario Piacenza e Ladak-India conservate presso il Museo Nazionale della Montagna.

VISITA A MANTA, VILLAR SAN COSTANZO E CUNEO

Il 20 settembre 1980 un folto gruppo di soci ha visitato il castello della Manta il cui proprietario Co. Francesco de Rege di Donato, insieme con la dott. Augusta Lange, ha illustrato il celebre salone degli affreschi, accompagnando quindi i soci in altri ambienti del monumento. A Villar San Costanzo l'arch. Alberto Arnaudi ha illustrato i restaurati affreschi della Cappella di San Giorgio. Quindi, a Cuneo, con la guida del dott. Guido Gentile si è visitata la mostra « Radiografia di un territorio », nella restaurata chiesa di S. Francesco.

CONFERENZA DELL'ARCH. GIAN MARIA TABARELLI DE FATIS

Il 3 ottobre 1980 la SPABA ha ospitato la conferenza dell'arch. Tabarelli de Fatis sul tema « Immagini dei Castelli del Trentino », in occasione della Mostra aperta lo stesso giorno presso il Museo Nazionale della Montagna.

2° CONVEGNO DEL CANAVESE

Il 25 ottobre 1980 numerosi soci hanno partecipato al Convegno, indetto dall'Associazione Amici del Museo del Canavese.

CONVEGNO DEL CENTRO STUDI STORICI ARCHEOLOGICI ED ARTISTICI DEL TERRITORIO DI MONCALIERI

Nei giorni 11 e 12 ottobre 1980 una rappresentanza della SPABA ha preso parte al Convegno promosso dal Centro suddetto sul tema: « Aspetti e momenti della storia del territorio di Testona e Moncalieri ».

ESCURSIONE A NOVARA

Il 18 ottobre 1980 si è svolta una visita alla Mostra « Novara e la sua terra nei secoli XI e XII », illustrata dal consocio Aldo Clemente e dagli organizzatori.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 24 OTTOBRE 1980

Si ammettono i nuovi soci:

Besostri Grimaldi Erasmo, Bo Antonella, Bricco Tosetto Maria Teresa, Carità Giuseppe, Carnino Roberto, Cavaglià Giorgio, Germano Tabucchi Matilde, Monti Sturani Luisa, Tosetto Romolo, Zoarnolo Giovanelli Maria. Oltre ai nomi trasmessi dalla Presidenza con la circolare se ne sono aggiunti altri: Carità Roberto, De Rege di Donato Guido, Ceste Maurizio, Malinverni Cocciardi Paola, Pietra Emma Rosa, Bertagna Umberto, Prelz Oltramonti Liliana, Balbo di Vinadio Graziella, Musées d'art et d'histoire de Chambery.

Seguono comunicazioni del Presidente sull'attività della Società nei prossimi mesi. Nella sezione scientifica della seduta la dott. Augusta Lange svolge la comunicazione « Nuovi elementi e proposte per gli affreschi del castello della Manta ».

I CONVEGNO DELLA SOCIETÀ CANAVESANA DI CULTURA

Il 16 novembre 1980 la SPABA ha partecipato ad Ivrea al detto Convegno, dedicato ad argomenti storico artistici inerenti al Canavese.

VISITA AL MUSEO EGIZIO

Il 15 novembre 1980 il prof. Silvio Curto e il dott. Alessandro Roccati hanno guidato un'approfondita visita al Museo.

VISITA ALLA MOSTRA « GLI ETRUSCHI E CERVETERI »

Il 22 novembre 1980 si è svolta una visita di studio a Milano, guidata dai proff. Franco Carrata Thomes e Luciano Manino. Dopo la mostra i soci hanno visitato lo scavo dell'antico battistero nell'area del Duomo, le vestigia della basilica di Santa Tecla e la basilica di San Lorenzo.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 19 DICEMBRE 1980

Venerdì 19 dicembre 1980 ha avuto luogo, in sede, una seduta scientifica con le seguenti relazioni:

— Umberto Bertagna: « L'architettura della parrocchiale di Balangero »;
— Angelo Giaccaria: « Nuovi " penzieri " di Filippo Juvarra ».
— Franco Monetti: « Martino Cignaroli pittore a Villafranca Piemonte ».

PRESENTAZIONE DEL LIBRO « STUDI DI ARCHEOLOGIA DEDICATI A PIETRO BAROCELLI »

Il 22 dicembre 1980 presso l'Accademia delle Scienze la Soprintendenza Archeologica del Piemonte ha presentato il volume di studi dedicato all'illustre consocio prof. Pietro Barocelli. Molti soci hanno preso parte alla cerimonia.

PRESIDENTI DELLA SOCIETÀ DALLA FONDAZIONE

Baudi di Vesme conte Carlo	1874-1877
Gorresio comm. Gaspare	1877-1882
Fabretti comm. Ariodante	1882-1888
Di Sambuy co. Ernesto	1888-1891
Fabretti comm. Ariodante	1892-1894
Claretta comm. Gaudenzio	1895-1897
Claretta comm. Gaudenzio	1898-1900
Ferrero dott. Ermanno	1901-1903
Ferrero dott. Ermanno	1904-1906
D'Andrade comm. Alfredo	1907-1909
D'Andrade comm. Alfredo	1910-1912
Calandra comm. Davide	1913-1915
Boselli sen. Paolo	1916-1918
Boselli sen. Paolo	1919-1921
Mattirolo comm. Oreste	1922-1924
Mattirolo comm. Oreste	1925-1927
Olivero ing. Eugenio	1928-1930
Bonino comm. Attilio	1931-1933
Bonino comm. Attilio	1934-1936

La Società viene sospesa con R.D. del 17 gennaio 1936 e viene assorbita come Sezione della Regia Deputazione di Storia Patria.

Viale dott. Vittorio	1948-1950
Viale dott. Vittorio	1951-1954
Midana arch. Arturo	1955-1957
Cavallari Murat prof. ing. Augusto	1958-1960
Cravero avv. Roberto	1961-1963
Carboneri prof. Nino	1964-1966
Gabrielli dott. Noemi	1967-1969
Lange ing. Guglielmo	1970
Carrata Thomes prof. Franco F.F.	1970-1972
Mazzini prof. dott. Franco	1972-1975
Mazzini prof. dott. Franco	1976-1977
Cazzola prof. avv. Piero	1977-1980
Rosboch avv. Alessandro	(dal mag. 1980)

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.

Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.

Cassa di Risparmio di Torino.

Città di Cuneo.

Città di Novara.

Città di Torino.

Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.

Unione Industriale, 10128 Torino, Via Fanti 17.

Bona Ing. Carlo Felice (*ad memoriam*).

SOCI VITALIZI

Abegg Gr. Uff. Werner, 10133 Torino, Strada S. Vito 65.

Istituto Bancario San Paolo di Torino.

Società Martini e Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.

Rigotti Dott. Prof. Giorgio, 10122 Torino, Via Cernaia 16.

SOCI EFFETTIVI

Abriani Prof. Alberto, 10121 Torino, C. Matteotti 23.
Actis-Caporale Rag. Giovanni, 10128 Torino, Via Lamarmora 38.
Acuti Dott.ssa Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.
Alberione Antonielli d'Oulx Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.
Albesiano Prof.ssa Maria Luisa, 10122 Torino, Corso Palestro 4.
Allara Anny, 10131 Torino, Strada San Vincenzo 40.
Allario Caresana Avv. Giorgio, 13100 Vercelli, Via Galileo Ferraris 77.
Allegra Geom. Giuseppe, c/o Ellena, 10121 Torino, Via S. Quintino 6.
Amerio Avv. Cesare, 10123 Torino, Via Perrone 16.
Amerio Rag. Mario, 14100 Asti, Corso Duca degli Abruzzi 9.
Amministrazione Regionale della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Ufficio Biblioteca - Soprintendenza Antichità e Belle Arti.
Amprimo Dott. Claudio, 10135 Torino, Corso Unione Sovietica 415.
Andreoni d'Ovidio Dott.ssa M. Antonietta, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.
Antonelli Dr. Giuliana, 10129 Torino, Via Morosini 20.
Antonetto dr. Roberto, 10129 Torino, Via Arimondi 17.
Appiano Caprettini Prof. Ave, 10132 Torino, Via Lomellina 53.
Archivio di Stato, 10124 Torino, Viale A. Luzio 4.
Arese Dott. Felice, 10124 Torino, Via S. Giulia 67.
Arese Dott. Giovanni, 10123 Torino, Via Principe Amedeo 1.
Arnaud Ermelina in Cagliero, 10122 Torino, Piazza Statuto 3.
Arnaud Ricci Dr. Silvia, 17021 Alassio (Savona), Via Dante 340.
Artom Avv. Gastone, 10128 Torino, Via Sacchi 28/bis.
A.S.A.R., 12036 Revello (Cuneo).
Associazione Industriali Vercellese, 13100 Vercelli, Via Dante Alighieri 59.
Audisio Arch. Aldo, 10143 Torino, Via Piffetti 38.
Avonto Prof. Luigi, 13100 Vercelli, Via XX Settembre 37.
Bacchelli Anna, 10123 Torino, Via Cesare Battisti 15.
Balbo di Vinadio C.ssa Graziella, 10129 Torino, Via Colli 20.
Balma Prof.ssa Anna Maria, 13100 Vercelli, Corso Italia 18.
Barattini Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 6.
Barbera Prof. Lucien Jean (Francia) Beausoleil- « Lou Carnier », Avenue Marechal Foch 23 bis.
Bargoni Arch. Anna, 10133 Torino, Strada Antica di S. Vito 12.
Bargoni Dott. Augusto, 10133 Torino, Strada Antica di S. Vito 12.
Barocelli Prof. Pietro, 10138 Torino, Corso Inghilterra 45.
Baronio Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadell 6.
Barra Bagnasco Dott. Marcella, 10122 Torino, Via Juvarra 16 bis.
Baudana Angelo, 12050 Serravalle Langhe.
Baudi di Vesme Conte Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
Bellini Arch. Amedeo, 20099 Sesto San Giovanni (Milano), Via Cesare da Sesto 43.
Beltramino Luca, 18038 Sanremo, Via Manzoni 29.
Bernacchini Artale Dr. Prof. M. Vittoria, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Bernardotti Prof. Roberto, 15100 Alessandria, Via Santa Caterina 23.
Bertagna Arch. Umberto, 10121 Torino, Via Viotti 1.
Bertini Galvan Silvia, 10148 Torino, Corso Grosseto 268.
Bertola Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
Bertolini Cristoforo, 20131 Milano, Largo V. Gemito 3.
Bertolotti Avv. Luigi, 10123 Chieri, Via S. Pietro 24/bis.
Bertolotto Dott. Claudio, 10060 San Secondo di Pinerolo, Via della Ressia 3.
Bertone Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzè 25.
Besostri Avv. Erasmo, 10121 Torino, Via XX Settembre 58.
Besso Colmo Alda, 10124 Torino, Corso Regina Margherita 101.
Biblioteca Civica, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.
Biblioteca Civica, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
Biblioteca Civica, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis.
Biblioteca Civica, 10041 Carignano (Torino).
Biblioteca Civica « Giovanni Canna », 15033 Casale Monferrato, Via Corte d'Appello.
Biblioteca Civica, 12100 Cuneo, Palazzo Audifredi.
Biblioteca Civica, 10015 Ivrea (Torino), Piazza Ottinetti 30.
Biblioteca Civica, 12086 Mondovì Piazza (Cuneo), Via Giolitti 1.
Biblioteca Civica « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
Biblioteca Civica, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
Biblioteca Civica, 15057 Tortona (Alessandria), Piazza A. Arzano 2.
Biblioteca Civica « M. Farinone Centa », 13019 Varallo (Vercelli), Via Umberto 69.
Biblioteca Facoltà di Lettere Università degli Studi, 20122 Milano, Via Festa del Perdono 7.
Biblioteca del Museo Civico, 10128 Torino, Via Magenta 31.
Biblioteca e Museo Civico, 15033 Casale Monf. (Aless.), Via A. Trevigi 12.
Biblioteca Patetta, 10124 Torino, Corso San Maurizio angolo Via Sant'Ottavio.
Biblioteca Pubblica Fondazione Marazza, 28021 Borgomanero (Novara).
Biraghi Dr. Giuliana, 10138 Torino, Via Cialdini 18.
Bo Prof. Antonella, 10128 Torino, Via Vico 25.
Bocca Conte Ing. Andrea, 10121 Torino, Via Cernaia 15.
Boccalatte Prof. Daniele, 10124 Torino, Corso San Maurizio 67.

Boglione Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.
Bolla Prof.ssa Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
Bona Giorgio, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 73.
Bona Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
Borasi Prof. Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.
Borgogna Morozzo Mar.sa Bona, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 90.
Borio Ing. Giovanni, 11100 Aosta, Via A. Pollio Salimbeni 1.
Bosia Dott. Guglielmo, 20124 Milano, Via Lepetit 8.
Bosio Prof.ssa Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
Bossi Prof. Alberto, 13019 Varallo, Via Margiazzi 27.
Bosso Sen. Dott. Ing. Giacomo, 10143 Torino, Via Beaumont 8.
Bosso Stabile Rosilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
Bottinelli Dr. Nicola, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 39.
Bouquet Dr. Marie Therèse, 10090 Sciolze, Cascina Pivia.
Bovero Prof.ssa Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Bracco Dott. Vittorio, 13051 Biella (Vercelli), Via Mazzini 5.
Bricco Tosetto Maria Teresa, 10121 Torino, Corso G. Ferraris 20.
Brizio Prof.ssa Anna Maria, 20145 Milano, Via Mario Pagano 2.
Broccardo Maria Antonietta, 10134 Torino, Corso G. Pascoli 7.
Brugo Ing. Antonio, 10133 Torino, Strada Guido Volante 2.
Brunetta Dott. Delfina, 10131 Torino, Via Maria Bricca 6.
Bruno Dott. Aldo, 10134 Torino, Corso Re Umberto 135.
Bruschi Ing. Renzo, 10138 Torino, Corso Francia 19/bis.
Bubbio Dott. Aldo, 10152 Torino, Via Aosta 60.
Buffa di Perrero Guidetti Contessa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 8.
Buonadonna Prof.ssa Matilde, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 10.
Burin Avv. Paola, 10133 Torino, Via Mentana 15.
Bussi Virginio, 13100 Vercelli, Corso Marconi 8.
Caccherano Anna, 10020 Revigliasco.
Calderini Vanna, 10131 Torino, Corso Quintino Sella 7.
Calì Dr. Leonardo, 10128 Torino, Largo Re Umberto 102/bis.
Calvi Parisetti Clotilde, 10123 Torino, Via Giolitti 49.
Cambursano Dott.ssa Gemma, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Camilla Dr. Piero, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 22.
Camoletto Prof. Michele, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 15.
Campra Prof. Rosanna, 10138 Torino, Via Grassi 7.
Canonico Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
Cansacchi d'Amelia Gnavi Maria, 10128 Torino, Via Filangieri 14.
Capelletto Pinna Giulia, 10129 Torino, Corso Rosselli 91/bis, int. 10.
Cappa Bava Ing. Luigi, 10123 Torino, Piazza Maria Teresa 6.
Caramellino Prof. Carlo, 10020 Brusasco (Torino).
Carbone Dott. Arch. Cesare, 10128 Torino, Corso G. Ferraris, 130.
Cardino Bocca Lidia, 10132 Torino, Strada al Traforo del Pino 39.
Carducci Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada S. Martino Superiore 6.
Carità Dr. Arch. Giuseppe, 10128 Torino, Via Vassalli Eandi 5.
Carità Dr. Roberto, 00100 Roma, Via Chianesi 109.
Carmagnola Dr. Carlo, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 2.
Carnevale Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
Carnino p. i. Roberto, 10148 Torino, Via Beato Angelico 20.
Caron Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 8.
Carrata Thomes Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
Casalegno Andreis Adele, 10128 Torino, Corso Re Umberto 25.
Castagneto Gianni, 10123 Torino, Via Teofilo Rossi 3.
Castiglia Prof. Ing. Cesare, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 21.
Catella Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Cavaglià Dr. Giorgio, 10014 Caluso, Via Mazzini 9.
Cavallari Murat Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
Cazzola Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
Celona Dott.ssa Fortunata, 10129 Torino, Corso L. Einaudi 41.
Ceretto Arch. Edoardo, 10153 Torino, Via Fontanesi 14.
Ceriana Mimy, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Ceriana Brocchi Luisa, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Cesoni Ing. Giulio, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 29.
Ceste Maurizio, 10136 Torino, Corso IV Novembre 14.
Chevalley di S. Brigida Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
Chiavegatti De Gasperis Teresa, 10138 Torino. Via Principe d'Acaja 27.
Città di Carmagnola, 10022 Carmagnola (Torino), Segreteria Comunale.
Clara Ing. Emilio, 10143 Torino, Corso Lecce 80.
Clemente Cav. Geom. Aldo, 28100 Novara, Via Carotti ang Via Dominioni 1.
Coisson Osvaldo, 10066 Torre Pellice, Via Gilly 1.
Colliard Prof. Lauro, 37129 Verona, Via dell'Artiglieria 3.
Colombo Carlo, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
Colombo Dott. Silvano, 21100 Varese, Via Morosini 17.
Colombo Dr. Ugo, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
Colucci Prof. Chiara, 00178 Roma, Via Quinzio Flaminio 21.
Comoli Mandracci Dott.ssa Arch. Vera, 10143 Torino, Via Camburzano 19.
Condulmer Contessa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.

Contardi Francesco, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Coppo Leonardo, 10021 Cambiano, Via Bussolette 45.
Cora Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
Corio Geom. Amedeo, 13100 Vercelli, Piazza Paietta 3.
Cornaglia Beltramino Prof. Luciana, 18038 Sanremo (Imperia), Via Manzoni 29.
Corsetti Fruttero Felicita, 10152 Torino, Corso Giulio Cesare 44.
Corvaja Prof. Carolina, 20146 Milano, Viale San Gimignano 4/A.
Cotta Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
Cozzani Pesce Manuela, 10144 Torino, Via Bossi 10.
Cravero Dott. Davide Giovanni, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Cravero Calandra Elena, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 82.
Crosetti Prof. Avv. Alessandro, 10122 Torino, Corso Valdocco 11.
Crosetto Alberto, 10036 Settimo Torinese, Via Puccini 5.
Cumino Maria Teresa, 10024 Moncalieri (Torino), Via Plauto 7.
Curto Prof. Dott. Silvio, 10125 Torino, Via Ormea 82.
Dalerba Ing. Angelo, 20060 Bussero (Milano), Via Fratelli Cervi 1.
Dalmasso Dott.ssa Franca, 10128 Torino, Via Genovesi 15.
Dardanelli Tosetti Laura, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Davide Don Domenico, 10023 Chieri (Torino), Piazza Mazzini 4.
Daviso di Charvensod Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
Deambrogio Prof. Dott. Giovanni, 28060 Recetto (Novara).
Debiaggi Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
De Francisco Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
De Gasperis Maide, 10133 Torino, Corso Moncalieri 64.
De Grazia Maria, 10023 Chieri (Torino), Via Cibrario 11.
De Luca Dott. Mario, 10125 Torino, Via Ormea 60.
Demorra Prof. Angiolina, 10125 Torino, Via Baretti 45.
De Rege di Donato Guido, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 112.
Destefanis Anna Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
Destefanis Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
Diegoli Renée, 10137 Torino, Corso Agnelli 89.
Di Macco Tomassi Dott. Michela, 10024 Moncalieri, Strada G. Devalle 93.
Di Suni della Planargia - m.sa M. Teresa, 10124 Torino, P. Vittorio Veneto, 23
Donati Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
Dondi Giorgio, 10143 Torino, Largo Migliara 16.
Donna d'Oldenico Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donna d'Oldenico Bar. Comm. Dott. Giovanni, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donzelli Dr. Claudio, 10128 Torino, Via Montevecchio 11.
Doriguzzi Carla, 10126 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 108.
Doro Augusto, 10121 Torino, Piazza S. Carlo 198.
Dosio Dott. Ermanno, 10135 Torino, Via Spazzapan 16.
Dotta Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295/int. 3.
Dragone Dott. Angelo, 10125 Torino, Via San Pio V 31.
Drammi Dr. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Francesco D'Assisi 35.
Emprin Midana Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Diaz 6.
Enrico Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Eydoux Dott. Ermanno, 10152 Torino, Corso Regina Margherita 168.
Facchini Prof.ssa Maris, 10128 Torino, Corso Re Umberto 48.
Faletto Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
Famija Turineisa, 10124 Torino, Via Po 43
Fasano Bruni Dott.ssa Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Prof.ssa Annamaria, 10129 Torino, Via Marco Polo 29.
Ferrari Pinori Renata, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
Ferraris Gabriella, 10123 Torino, Piazza Vittorio Veneto 16.
Ferrero Dott. Antonio, 10145 Torino, Corso Montegrappa 30.
Ferrero Prof.ssa Elisabetta, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
Ferrero Fernanda, 10134 Torino, Corso Giovanni Agnelli 115.
Ferrero Prof.ssa Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
Ferrero De Bernardi Dott. Arch. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Ferrettini Gabriella, 10095 Grugliasco, Via Nazario Sauro 38/b.
Ferro Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
Filipello Dott. Sebastiano, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Filippi Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di S. Margherita 242.
Filippi Dr. Fedora, 10126 Torino, Corso Dante 127.
Filippi Avv. Pier Carlo, 10123 Torino, Via San Massimo 41.
Finocchi Dott.ssa Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
Fiore Botta Carla, 10139 Torino, Via Rubiana 27.
Fragalà Dott. Giuseppe, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Franchino Prof. Anna, 10138 Torino, Via Gropello 11.
Francia Giordana Vanna, 10128 Torino, Corso F. Turati 22.
Freschi Dott. Alice, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
Frigerio Ing. Pier Angelo, 21016 Luino (Varese), Via Giordano 7.
Frignocca Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Fusco Novarese Fernanda, 10124 Torino, Via Napione 8.
Gabetti Giuseppina, 10139 Torino, Via Monte Albergian 2/bis.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.

Galante Garrone Dott. Giovanna, 10121 Torino, Via Grattoni 7.
Galietti Marisa, 10139 Torino, Via Frejus 133.
Gallina Geom. Cleto, 10128 Torino, Via Lamarmora 82.
Gallo Dr. Gemma, 10131 Torino, Via Bezzecca 16.
Gallo Gemma, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 71.
Galvan Ing. Mario, 10148 Torino, Corso Grosseto 268.
Gambetta Antonio, 10060 None, Via delle Lame 17.
Gandolfo Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 15.
Garavelli Colonna Giancarla, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 53.
Garelli Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
Garino Giuseppe, 12100 Cuneo, Piazza Galimberti 12.
Garrone Bibi, 10128 Torino, Via Lamarmora 61.
Garzino Arch. Oreste, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Gandi 1.
Gasca Queirazza Prof. Giuliano S. J., 10128 Torino, Corso Stati Uniti 11.
Gay di Quarti Roggeri Mermet Contessa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
Gelmi Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 36.
Gennari Curlo March. Paolo, 10121 Torino. Corso Re Umberto 6.
Gentile Dott. Guido, 10128 Torino, Via Massena 81.
Gerino Arch. Giorgio, 10126 Torino, Corso Sclopis 10.
Germano Tabucchi Matilde, 10125 Torino, Via Saluzzo 56.
Ghiron Lidia, 10133 Torino, Strada S. Vito 273.
Giaccaria Angelo, 10156 Torino, Corso Vercelli 420/9.
Giay Dott. Arch. Luigi, 10129 Torino, Corso Trento 5.
Gilibert Alfredo, 10137 Torino, Corso Siracusa 123/4.
Gilibert Volterrani Anna, 10124 Torino, Via Napione 9.
Gillio Giovanni, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia, 49.
Giordana Ing. Ettore, 10129 Torino, Corso Govone 6.
Giordano Giacinto, 10122 Torino, Via Cernaia 16.
Giorda Riccardo, 10122 Torino, Via della Consolata 8.
Giovanelli Zaaruolo Maria Grazia, 10125 Torino, Via Baretti 46.
Giovine Pelliccioni Dr. Maria Elena, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 7.
Girosi Avv. Antonio, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 75.
Goria Dott. Prof. Carlo, 10129 Torino, Via Torricelli 13.
Grassi Avv. Carlo, 10139 Torino, Corso Stati Uniti 37.
Grasso Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
Grazzi Riccardo, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia 49.
Gribaudi Rossi Elisa, 10125 Torino, Corso Vittorio Emanuele 27.
Griseri Prof.ssa Andreina, 10129 Torino, Via Toselli 7.
Griva Dott. Prof. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.
Grosso Dott. Mario, 10025 Pino Tor. (Torino), Strada P. del Gallo 55.
Guarini degli Angeli Dr. Augusta, 10133 Torino, Corso Giovanni Lanza 86.
Guerriero Canio, 10138 Torino, Via Principe D'Acaja 47.
Guerrini Meyrone Dott.ssa Giorgina, 17021 Alassio (Savona), Via P. Ferreri 38/26.
Henke Ing. Mario, 10123 Torino, Via Mazzini 47.
Hertel Dott. Pio Cesare, 10121 Torino, Via S. Teresa 3.
Ighina Marie, 15076 Ovada (Alessandria), Piazza Cereseto 1.
Inaudi Dott. Giorgio, 10126 Torino, Corso Bramante 89.
Innaurato Arch. Ennio, 10122 Torino, Via Manzoni 4.
Inzerra Arch. Maria Rosaria, 10122 Torino, Piazza San Giovanni 2.
Istituto di Storia dell'Arte, Facoltà di Lettere-Università, 10124 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
Jalla Ing. Ferruccio, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 120.
Kanceff Prof. Emanuele, 10024 Moncalieri, Strada Revigliasco 6.
Lacchia Arch. Piero, 10143 Torino, Via Giacomo Medici 43.
Landucci Adalgisa, 10144 Torino, Via Galvani 5/bis.
Lange Dott.ssa Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
Lanza Ing. Guglielmo, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 2.
Lanzoni Renzo, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
Lanzoni Geom. Serafino, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
Laugeri Zaccone Tina, 10121 Torino, Via Ettore de Sonnaz 11.
Levi Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
Lironi Prof.ssa Zena, 10146 Torino, Via Valgioie 24.
Lombardi Dott. Prof. Giorgio, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Rebaude 180.
Lombardi Sella Anna Maria, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 82.
Lombardi Sertorio Cristina, 10128 Torino, Corso G. Ferraris 77.
Lovera Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
Luchetta Dott. Osvaldo, 10138 Torino, Via Cavalli 28 bis.
Lupo Arch. Giovanni Maria, 10124 Torino, Corso San Maurizio 7.
Maffei Luciana, 10129 Torino, Corso Montevecchio 50.
Maggi Reviglio della Venaria Arch. Maria Luisa, 10128 Torino, Corso Einaudi 5.
Magliola Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 39.
Magnoni Alessandro, 10124 Torino, Via S. Giulia 15.
Maianti Giulio, 20162 Milano, Via Palanzone 33.
Malaguzzi Dott. Franco, 10125 Torino, Corso Vittorio Emanuele 3.
Malerba Albina, 10027 Testona (Torino), Via Maiole 9/12.
Malinverni Cocciardi Prof. Paola, 10128 Torino, Via Lamarmora 31.
Manino Dott. Prof. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.

Mannocchi Maria Concetta, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 211.
Mannocchi Oscar, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 211.
Marcone Terzago Dr. Giuseppina, 10121 Torino, Corso Re Umberto 3.
Mariano Giovanna, 10127 Torino, Via Assarotti 1.
Marini Arch. Giuseppe Luigi, 10133 Torino, Corso Moncalieri 62.
Marino Enrica, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
Marocco Avv. Antonio Maria, 10121 Torino, Corso Re Umberto 8.
Martinengo Geom. Vittorio, 10121 Torino, Via Bertola 11.
Mascardi Arch. Andrea, 10125 Torino, Via San Pio V 29.
Masieri Francesco, 10136 Torino, Via Tripoli 69.
Massa Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
Massara Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via S Donato 82 bis.
Massini Dott.ssa A. Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
Materazzo Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
Mazza Arch. Sandro, 21016 Luino (Varese), Via Vittorio Veneto 19.
Mazzini Prof. Franco, 20144 Milano, Via Novi 2.
Mazzonis di Pralafera N. H. Ottavio, 10124 Torino, Via degli Artisti 39.
Melica Liliana, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
Mellano Dott. Franco, 10137 Torino, Via Boston 12.
Merlo Basile Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino).
Micheletto Dr. Egle c/o Freschi, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
Micozzi P.I. Marino, 10040 Almese, Via Capolo 21.
Midana Prof. Dott. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Minelli Ing. Matteo, 10131 Torino, Via Lanfranchi 8.
Miniotti Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
Mittone Bigoni Prof. Isabella, 10143 Torino, Via Casalis 24.
Moccagatta Prof.ssa Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
Moglia Lando, 10048 Vinovo (Torino), Via Parisetto 31.
Molinari Pradelli M.stro Francesco, 40055 Castenaso (Bologna), Via Marana 10.
Molli Boffa dott. Giulia, 10124 Torino, Corso S. Maurizio 81.
Moncalvo Enrico, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
Monetti Prof. Franco, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 60.
Monti Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
Monti Sturani Luisa, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 21.
Montiglio Dott. Ing. Leandro Wilmo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Viale Magnocavallo 22.
Morbelli Tarsi Maria, 18100 Porto Maurizio (Imperia), Corso Roosevelt 30 bis.
Morelli Arch. Domenico, 10128 Torino, Via Vico 8.
Moretti Dott. Mario, 10123 Torino, Via Andrea Doria 14.
Mosso Giovanni, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 310/9.
Mosti Prof.ssa Enrica, 10125 Torino, Via P. Giuria 6/bis.
Munari Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
Muratori Ing. Alfredo, 00195 Roma, Via A. Papa 21.
Muretto Prof. Gabriella, 10131 Torino, Strada Val San Martino sup. 135/72.
Museo del Paesaggio, 28048 Pallanza Verbania (Novara).
Museo Martini di Storia dell'Enologia, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 42.
Muttini Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
Nelva Ing. Riccardo, 10136 Torino, Corso Orbassano 86.
Neri Laura, 10134 Torino, Corso Filippo Turati 76.
Nicola Guido, 10124 Torino, Via S. Giulia 65.
Nosenzo Dott. Giuseppe, 10048 Vinovo (Torino), Via P. Aliberti 13.
Nuvoli Ing. Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
Palumbo Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 98 bis.
Pari Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
Parmentola Rag. Vittorio, 10128 Torino, Via Magellano 10.
Pasqualini Arch. Chiara, 10131 Torino, Via L. Vanvitelli 4.
Patrucchi Giovanni, 27036 Mortara (Pavia), Piazza Italia 1.
Paulucci Prof. Enrico, 10123 Torino, Via Cavour 21.
Pautasso Dott. Andrea, 10128 Torino, Corso E. De Nicola 20.
Pejrone Prof. Giovanni, 10131 Torino, Via Bezzecca 22.
Pellissier Nelly, 10126 Torino, Via Canova 41.
Pene Vidari Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
Perinetti Arch. Renato, 11100 Aosta, Via Monte Milius 13.
Perlo Anna Maria, 10123 Torino, Piazza S. Carlo 205.
Pesce Lorenzo, 10144 Torino, Via Bossi 10.
Piccat Prof. Marco, 12037 Saluzzo, Via Mattatoio 48.
Piccio Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli)
Pietro Vaudetti Emma Rosa, 10129 Torino, Via Giovanni da Verazzano 31.
Pignoni Ines, 10141 Torino, Via Marsigli 4.
Pinna Pintor Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
Pipino Cav. Dott. Pietro, 13010 Roccapietra-Varallo (Verc.), Via alle Porte 14.
Pitzianti Prof. Paola, 10122 Torino, Via XX Settembre 67.
Pizzetta Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi.
Poli Crudo Prof. Elena, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Pollovio Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
Portalupi Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Pozzo Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6
Prelz Oltramonti Liliana, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
Pron Guido, 10123 Torino, Via Cavour 41.

Provera Rag. Dario, 10146 Torino, Corso Telesio 39.
Quadro Germana, 10128 Torino, Corso L. Einaudi 9.
Quaglino Prof. Elio, 10123 Torino, Piazza San Carlo 183.
Quarà Dott. Riccardo, 10025 Pino Tor. (Torino), Strada Pietra del Gallo 15.
Quartara Graffigna Prof. Elsa, 10129 Torino, Via Montevecchio 44.
Raballo Benso Dott.ssa Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
Ragazzi Peracchio Renza, 10125 Torino, Via Bidone 17.
Ramacciotti Adele, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
Ramella Pietro, 10018 Pavone Canavese (Torino), Via Dietro Castello 32.
Rapicavoli Dott. Aldo, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 35.
Ravera Ada, 10144 Torino, Vie Le Chiuse 39.
Ravera Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Corso M. d'Azeglio 10.
Re Dott. Alfredo, 15033 Casale Monf. (Alessandria), Via Musso 8.
Re Remmert Lydia, 10121 Torino, Via E. de Sonnaz 21.
Recchi Dr. Giuseppe, 10128 Torino, Via Montevecchio 28.
Ressa Arch. Franco, 10128 Torino, Via Gioberti 14.
Reviglio della Venaria Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
Rey Prof. Laura, 10015 Ivrea (Torino), Via Palestro 68.
Rigaldo Viretti Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano, Via Rosellini 8.
Righetti Dott.ssa Hena, 10134 Torino, Piazzale Costantino il Grande 168.
Rignon Linaro Albertina, 10138 Torino, Via Avigliana 30.
Rivoira Ing. Franco, 10125 Torino, Corso Vittorio Emanuele 3.
Robbiano Dr. Prof. Adelaide, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 140.
Roccati Dott. Alessandro, 10131 Torino, Via Cosseria 11.
Roccavilla Com.te Emilio, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 37.
Roccavilla Ing. Vittorio, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 6.
Roggero Prof. Arch. Mario Federico, 10124 Torino, Via Cesare Battisti 5.
Roggero Dott. Roberto, 13048 Santhià (Vercelli), Via De Regecoma.
Romano Prof. Giovanni, 10131 Torino, Via Sommacampagna 11 bis.
Romeo Arch. Cesare, 10127 Torino, Corso Maroncelli 46.
Rosboch Avv. Alessandro, 10128 Torino, Corso Re Umberto 85.
Rossetti Brezzi Elena, 10131 Torino, Strada del Nobile 37/3/i.
Rossetto Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Rossi Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso F. Ferrucci 56.
Rota Prof. Cav. del Lav. Francesco, 10133 Torino, Viale XXV Aprile 111.
Sacerdote Dott. Umberto Secondo, 10121 Torino, Corso Vittorio Em. 66.
Saglietto Arch. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
Salvestrini Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
Sancio Geom. Pietro, 15031 Balzola (Alessandria), Via Cavour 29.
Sanguineti Prof.ssa Rosa Paola, 13100 Vercelli, Via Duomo 9.
Santacroce Dott. Alberto, 10128 Torino, Corso Re Umberto 138.
Santanera Ing. Oreste, 10025 Pino Torinese (Torino), Via Mont Cervet 38.
Savi Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
Scafile Dott.ssa Fausta, 10137 Torino, Corso Agnelli 118.
Sciolla Prof. Dott. Gianni Carlo, 10135 Torino, Via San Marino 119/2.
Scotti Franca, 10129 Torino, Via Torricelli 18.
Sella Ing. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Trieste 27.
Sella Gen. Piero, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 82.
Serrione Grasso Carla, 14045 Incisa Scapaccino (AT), Via Umberto I 12.
Sesia Dott. Arch. Dario, 10129 Torino, Via Caboto 28.
Seyssel d'Aix Contessa Elena, 12060 Ciglié (Cuneo), Via Castello 1.
Sibille Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Signorelli Rag. Bruno, 10128 Torino, Corso Re Umberto 37.
Simonis Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
Sinigaglia Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4,
Solavaggione Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
Soleri Borgna Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
Solerio Luisa, 10133 Torino, Strada S. Vito Ponte Isabella 116/5.
Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e Valle d'Aosta, 10121 Torino, Via Viotti 4.
Soprintendenza Archeologica per il Piemonte, 10122 Torino, Piazza S. Giovanni 2.
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, 10123 Torino, Palazzo Carignano.
Spadoni Dott. Enrico, 11027 Saint Vincent (Aosta), Viale IV Novembre 71.
Spantigati Dott. C. Enrica, 10143 Torino, Via N. Fabrizi 3.
Speirani Ing. Aldo, 10126 Torino, Via Ventimiglia 108.
Spineto Dott. Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria), Via Libarna 282.
Spreafico Prof. Franca, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 140.
Squillero Ing. Adolfo, 10020 Cavagnolo (Torino), Borgo Villa 17.
Tamagno Prof.ssa Laura, 10141 Torino, Via Monte Ortigara 1.
Tamburini Dott. Luciano, 10090 Villarbasse (Torino), Via Primo Sole 15.
Taricco Collesi Arch. Margherita, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
Tedeschi Prof. Camillo, 10138 Torino, Via Mezzenile 3.
Terreaux Prof. Louis, Saint Jeoire Prieuré, 73190 Savoie (Francia).
Tetta Antonio, 10137 Torino, Via Bernardo De Canal 34.
Tibone Moncassoli Prof. Maria Luisa, 10121 Torino, Via San Quintino 4.
Toniolo Geom. Giovanni, 10139 Torino, Via Bardonecchia 48.

Torra Emilio, 10015 Ivrea (Torino), Via San Pietro Martire 30, Villa Peana
Torra Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
Tosalli Elisabetta, 10133 Torino, Via ai Ronchi 79.
Tosi Dott. Mario, 10143 Torino, Corso Tassoni 33.
Tos Visconti Franca, 10121 Torino, Piazza Solferino 6.
Tosetto Avv. Romolo, 10121 Torino, Corso Galileo Ferraris 20.
Treves Avv. Proc. Lydia, 10143 Torino, Largo Migliara 16.
Tribaudino Giovanni, 10131 Torino, Via Casteggio 10.
Triveri Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
Troiani Avv. Nino, 10024 Moncalieri, Via Santa Croce 3.
Turbiglio Parigi Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
Uberti Bona Prof.ssa Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
Ugona Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
Vandoni Ing. Aldo, 10124 Torino, Via Napione 2.
Varaldo Arch. Giuseppe, 10154 Torino, Via Cravero 12.
Varetto Dr. Maria Delfina, 10122 Torino, Corso Palestro 5.
Ventura Umberto, 10151 Torino, Corso Ferrara 33/B.
Verdoia Oberto Dott. Alessandra, 10153 Torino, Via Vezzolano 10.
Vergnano Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
Vernizzi Cristina, 10132 Torino, Strada Valpiana 28.
Verzone Arch. Prof. Paolo, 10123 Torino, Via Giolitti 49 ter.
Viale Ferrero Dott.ssa Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
Vicario Cesare, 10040 Rivalta (Torino), Villaggio Aurora, Via Domodossola 6.
Vietti Ghigo Rag. Giuseppina, 10144 Torino, Via S. Donato 82.
Vigliano Arch. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
Viglieno Cossalino Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
Vignono Can. D. Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Via A. Varmondo 13.
Vinea Ing. Luigi Umberto, 10129 Torino, Corso Montevecchio 36.
Viotto Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
Vironda Dr. Piero, 10146 Torino, Via Servais 194.
Visetti Valentina, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
Visetti Vincenzo, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
Wataghin Cantino Prof. Gisella, 10125 Torino, Via Lombroso 28.
Weigman Romagnoli Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
Zaccone Avv. Cesare, 10121 Torino, Via Ettore de Sonnaz 11.
Zanone Prof. Andreina e Piera, 10152 Torino, Corso XI Febbraio 13.
Zerbola Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Delleani 37.
Zunini Magda, 10123 Torino, Via Giolitti 54.

Finito di stampare nel mese di Marzo 1982 dalla Stamperia Artistica Nazionale
Corso Siracusa 37 – Torino

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI

pag.

C. DEBIAGGI, *Tre disegni del Lanino già attribuiti a Gaudenzio* 5

E. INNAURATO, *Rivisitazione dei « disegni » manieristici vitozziani per la Chiesa del Corpus Domini in Torino* . . . 15

B. SIGNORELLI, *Progetti, attività, realizzazioni di ingegneri militari nell'ambito dei territori sabaudi e della « Padania » subalpina* 39

V. MOCCAGATTA, *La Chiesa dei Santi Martiri di Torino. Inserti di tardo Cinquecento nella settecentesca sistemazione degli arredi di sacrestia. Giovanni Taurino intagliatore* . 53

M. VIALE FERRERO, *Gli apparati per le Ostensioni della SS. Sindone* 79

A. GIACCARIA, *Nuovi* Penzieri *di Filippo Juvarra nell'album Ris. 59-4 della Biblioteca Nazionale di Torino* 95

S. CURTO, *Vincenzo Antonio Revelli, pittore torinese al servizio di Napoleone* 113

C. CARAMELLINO, *Una scultura tardo-gotica inedita* . . 121

G. G. MASSARA, *Un esempio di operosità e di cultura: il Forno di Lemie* 125

C. DEBIAGGI, *Sulle date di nascita e di morte di Giovanni D'Enrico* 129

P. BURIN, *La casa Ronsil a Chiomonte* 133

F. MONETTI, *Percorsi provinciali degli artisti* « di Sua Maestà »*: Martino Cignaroli a Villafranca Piemonte (Torino)* . 139

E. G. ROSSI, *Annotazione in margine alle Schede Vesme di Francesco Trossarelli e Gaspare Trossarelli suo figlio* (vol. III, pp. 1058-1060) 147

ILLUSTRAZIONI (fra le pagine 152-153)

NOTIZIE DELLA SOCIETÀ 153

Elenco soci 172

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXXII - XXXIII - XXXIV

1978 - 1980

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXXV - XXXVI - XXXVII
1981 - 1983

[illegible]

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXXV - XXXVI - XXXVII
1981 - 1983

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Questo Bollettino è stato reso possibile anche grazie al generoso contributo della Banca Popolare di Novara, della Cassa di Risparmio di Torino, dell'Istituto Bancario S. Paolo di Torino e dei due soci E.M. e G.U.B.

COMMISSIONE REDAZIONALE

Carlo Carducci, Franco Carrata Thomes, Riccardo Nelva,
Alessandro Roccati, Vittoria Moccagatta, Guido Gentile,
Casimiro Debiaggi, Giuseppe Ravera, Franco Monetti

Presidente: Augusta Lange

Segretario: Bruno Signorelli

Direttore responsabile: Augusta Lange

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

Stamperia Piemonte - Via Napione, 11 A - 10124 Torino

MARIAVITTORIA ANTICO GALLINA

UNA BOTTIGLIA VITREA CON MARCHIO DI *CERDO*

Nel presentare questo inedito frammento di fondo marcato appartenente a bottiglia con corpo a sezione quadrata, mi risulta inevitabile spendere qualche parola di commento sulla logica dei ritrovamenti archeologici avvenuti in Tortona e nel tortonese, soprattutto quando questa costringa lo studioso entro i limiti della sola comparazione formale con oggetti consimili.

La storia dei ritrovamenti archeologici dertonensi non è certo storia isolata. Comuni a numerose altre città italiane sono le notizie di oggetti o strutture casualmente individuati tramandateci da cronisti medievali [1] o da storici locali [2]; comune è la necessità di recuperare il proprio passato da una parte attraverso la ricerca storica, che per l'ambito tortonese ha dato tangibili testimonianze a partire dal XVI secolo [3], dall'altra attraverso la registrazione delle antiche vestigia scoperte [4].

---

[1] È L. Da Milano, *Historia della vita, martirio e morte di S. Martiano e S. Innocentio, primi vescovi di Tortona, ed altre cose pertinentesi alle antichità della religione come ad essa città,* Tortona 1599, p. 64 a riportare una notizia attribuibile al cronista tortonese Jacopo Busseto attraverso la quale si hanno indiretti dati su alcuni ritrovamenti archeologici avvenuti nei primi decenni del 1300.

[2] M. Gambara, *Decreta edita et promulgata in Diocesana Synodo Dertonensi,* Tortona 1595; N. Montemerlo, *Raccoglimento di nuova historia dell'antica città di Tortona,* Tortona 1618; G. A. Bottazzi, *Le antichità di Tortona e del suo agro,* Alessandria 1808; G. Carnevale, *Notizie storiche dell'antico e moderno Tortonese,* Voghera 1845; A. T. Pernigotti, *Notizie di Luca Valenziano antico poeta tortonese,* Tortona 1817 etc.

[3] Pare risalga alla fine del 1500 una *Cronaca di Tortona,* di anonimo, pubblicata da L. Costa, *Chartarium Derthonense e Cronaca di Tortona,* Torino 1814.

[4] Innumerevoli sono i dati che ci hanno fornito G. A. Bottazzi, *Le antichità* cit. e *Degli emblemi o simboli dell'antichissimo sarcofago esistente nella Chiesa Cattedrale di Tortona,* Tortona 1824 e G. Carnevale, *Notizie* cit. Carnevale riferisce che in occasione della scoperta delle presunte Terme urbane fuori porta Leone avvenuta nel 1658, il vescovo di Tortona, Mons. Settala, ne fece rilevare la pianta dall'Ing. Merula.
Per ulteriori informazioni sugli studi di antichità tortonesi rimando a M. C. Profumo, *Tortona: storia dei ritrovamenti, degli scavi e degli studi* in « Riv. St. arte, archeolog. per la prov. di Al. », 1982, pp. 45-75.

Sebbene la passata storiografia riveli talora, ad un approfondito esame, anacronismi e contraddizioni, essa è a buon conto indicativa di un viscerale legame con le proprie tradizioni così come lo è la passione per quello stesso collezionismo che ha concorso a depauperare il numeroso materiale ritrovato dei necessari dati di contestualizzazione.

In questo ambito si colloca la collezione De Negri Carpani, cui appartiene il frammento studiato, collezione che accolse "antichità" tradizionalmente provenienti da scavi effettuati nella parte nord-orientale della città di Tortona fra il 1864 ed il 1885 [5].

Irrimediabilmente perdute sono le correlazioni che semplici ma precise annotazioni circa le modalità di ritrovamento avrebbero potuto suggerire a proposito della bottiglia vitrea cui era pertinente il fondo marcato.

La conservazione del fondo atipico e la probabile eliminazione dei frammenti indifferenziati costituenti il corpo dell'oggetto mi sembra rispondano a quel criterio selettivo che è stato alla base della formazione della collezione

---

[5] La mancanza di scavi regolarmente condotti o, quanto meno, una puntuale registrazione dei numerosi ritrovamenti non consente ora di interpretare correttamente i ritrovamenti stessi. La parte più settentrionale della città ha restituito materiale epigrafico (epigrafi sepolcrali) in notevole quantità che, messo in relazione con i dati storici, ha consentito l'individuazione di due aree cemeteriali nei pressi dell'odierna p.za Milano (area dell'antica chiesa di S. Marziano; ricca documentazione relativa all'età imperiale soprattutto) e nei pressi di p.ta Ticinese (area dell'antica chiesa di S. Simone; ricca documentazione relativa all'età paleocristiana soprattutto). Nella zona della necropoli di S. Simone, che P. Lugano, *L'antico cemetero cristiano di Tortona* in « Julia Dertona », X, 1906 p. 43 dice estesa nei fondi della *gens Quintia*, vennero comunque individuati resti di costruzioni, materiali laterizi, frammenti di mosaici, corna di cervo intagliate *etc.* che potrebbero far pensare ad una villa rustica cui forse erano connessi impianti produttivi (mi riconnetto in questo senso al recupero in località Fitteria di una decina di anfore, pubblicato da G. Sacco, *Epiloghi d'archeologia dertonense* in «Julia Dertona», 1963-64, pp. 60 ss. ed attestanti forse un deposito o una bottega, al recupero di numerosi oggetti d'*instrumentum*, parte dei quali pubblicati in M. Antico Gallina, *Le lucerne fittili di Dertona* in « Quaderni della Civica Biblioteca », 6, Tortona 1985 s. v. Collezione Magazzino; Id., *I bolli laterizi di Tortona e del tortonese,* in corso di pubblicazione in « Rivista di Studi Liguri »; Id., *Note di archeologia tortonese,* in « Julia Dertona », 1985, pp. 64-89, oggetti non necessariamente e non esclusivamente attribuibili a corredi funerari) od a laboratori-botteghe con annessa abitazione, ubicati nella zona suburbana in prossimità della più importante via d'accesso alla città, la *Postumia*, lungo la quale si sviluppava la necropoli monumentale. *Aquae Statiellae* (Acqui Terme, Al.), *Eporedia* (Ivrea) sono solo alcuni dei centri nei quali è documentata una consimile distribuzione suburbana: si confrontino S. Finocchi, *Acqui Terme (Al): contributo alla conoscenza della città romana. Scavi nella periferia urbana* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 3, 1985, pp. 31-48 e P. Baroncelli, *Carta Archeologica foglio 42, Ivrea*, Firenze 1962, p. 25; piano A, XVIII; piano B, I, II, IV, V, IX. Per una sintesi sulla struttura urbanistica di Tortona e di Acqui Terme in età romana si veda M. Antico Gallina, F. Condina, *Esempi di schede dal repertorio CICA (Comité International pour l'étude des Cités Antiques)*, in corso di pubblicazione in « Atti Ce.R.D.A.C. », XII, 1982; per una panoramica invece sui problemi legati alle aree periferiche delle città rimando a G. A. Mansuelli, *Programmi funerari e monumentalizzazione suburbana* in « Studi romagnoli » 1978, pp. 347-354 e G. Susini, *Cultura del suburbio,* ibid., pp. 355-359.

tortonese, così come di numerose altre collezioni coeve, e che è chiara espressione di gusto estetico più che di volontà di documentazione scientificamente raccolta. Il clima culturale, del resto, era ancora, soprattutto poi in ambiti provinciali, permeato di quel sapore romantico il cui riflesso è evidente non solo nell'interesse di taglio storico-filologico, ma anche nel privilegio riconosciuto al frammento, all'abbozzo, piuttosto che all' "opera compiuta".

Ma veniamo alle caratteristiche del frammento.

Inv. n. 535 - l. cons. lato mm 80, spess. max. mm 10 - Museo di Alessandria.

Fondo a profilo leggermente concavo con accenno di parete.

Un cerchio in rilievo, all'esterno del quale è distribuito il marchio]CERDONIS C Ç[. Le lettere sono apicate e la fattura è buona.

Mancante di una porzione angolare.

Vetro di buona qualità, colore verdazzurro trasparente.

La forma delle bottiglie con ventre a sezione quadrangolare corrisponde al tipo 50 della Isings [6], caratterizzato, oltre che dalla forma del ventre, da un collo cilindrico non molto sviluppato, da un orlo espanso, ripiegato ed appiattito, da un'ansa a nastro liscia od a costolature più o meno fitte.

Il tipo risulta predominante, sia nel mondo occidentale che in quello orientale, nel I e II sec. d. C. probabilmente proprio per il fatto che forma e spessore ne consentivano un imballaggio ed un trasporto sicuri [7]. Sebbene destinata, questa suppellettile, al trasporto di sostanze e liquidi di uso non comune [8], ne è attestato l'uso anche come bottiglia da tavola e come urna cineraria [9].

---

[6] C. Isings, *Roman Glass from dated Finds*, Groningen 1957, pp. 63-67.

[7] D. Charlesworth, *Roman Square Bottles* in « Journal of Glass Studies », VIII, 1966, p. 26. Significativo è stato a questo proposito il recupero di bottiglie imballate entro due casse in legno di cui danno notizia A. Maiuri, *La casa di Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma 1935, pp. 457-459, fig. 181, da Pompei e Pasqui, in « Monum. Ant. Lincei », VII, 1897, p. 477, da Villa di Boscoreale. Gli oggetti recuperati in Pompei, disposti in modo da riempire quasi totalmente lo spazio della cassa, erano evidentemente destinati a contenere liquidi e sostanze di uso non comune.

[8] Gli esemplari di altro colore risultano eccezioni. Ricordo a questo proposito un frammento verde scuro, da Luni (E. Roffia, *Marchi di fabbrica su bottiglie in vetro da Luni* in « Quaderni del Centro Studi Lunensi », 8, 1983, p. 90, n. 6) riferibile alla fase iniziale della produzione di questa forma (cfr. B. Czurda-Ruth, *Die römischen Gläser vom Magdalensberg*, Kärntner Museums-schriften 65, Klagenfurt 1975, p. 135) ed un secondo frammento in colore giallo sempre da Luni databile al 40-50 d.C. (AA.VV., *Scavi di Luni. Relazione delle campagne di scavo 1972-73-74*, II, Roma 1977, p. 282). Per quello che poteva esserne il contenuto si confronti quanto detto da Charlesworth, cit., p. 29. Interessante l'osservazione dell'A. circa alcune bottiglie di capacità differente, anche se di misure identiche, quindi prodotte da uno stesso stampo (cfr. Appendice II, esemplari n. 13-16): l'elemento che determina la differente capacità è lo spessore del vetro, per cui le bottiglie risultano di peso vario.

[9] Isings, cit., p. 66; Charlesworth, cit., p. 29; E. Roffia, *Osservazioni su alcune*

Circa la data d'inizio della produzione è stata recentemente avanzata l'ipotesi, in base ai risultati degli scavi del Magdalensberg [10], che essa si possa fissare all'età augustea, come già aveva proposto Morin-Jean [11], od all'età tiberiana per perdurare fino a tutto il II sec. d.C. In area occidentale la forma è quindi attestata in contesti del I-II secolo [12], mentre in area orientale perdura sino al III-IV secolo [13].

Soffiate liberamente poi appiattite sul fondo, prevalentemente senza bolle, ed ai lati, in ambito orientale [14], venivano in ambito occidentale soffiate entro matrici, forse in legno, spesso recanti sul fondo il marchio dell'atelier [15].

---

bottiglie in vetro con marchio di C. Salvius Gratus, in « Riv. arch. dell'antica provincia e diocesi di Como », fasc. 163, 1981, p. 116.

[10] Czurda-Ruth, cit., pp. 135-136.

[11] Morin-Jean, *La verrerie en Gaule sous l'Empire romain*, Paris 1913, p. 62, forma 13, riteneva di poter collocare i primi esemplari ai tempi di Augusto, mentre la Isings, cit., p. 64, non si mostra altrettanto sicura sottolineando le incertezze circa la datazione dell'esemplare di Coblenza sul quale Morin-Jean aveva fondato la sua convinzione.

[12] Ch. Simonett, *Tessiner Gräberfelder*, Basel 1941, p. 82, fig. 64; p. 148, fig. 126; p. 167, fig. 142; p. 174, fig. 148 (dall'età claudio-neroniana alla fine I sec. d.C.); C. F. Hawkes-M. R. Hull, *Camulodunum. First Report on the Excavations at Colchester*, 1930-39, Oxford 1947, p. 306, n. 98, tav. LXXXVIII (età giulio-claudia); F. Fremersdorf, *Die Denkmäler des römischen Köln*, IV, *Das naturfarbene sogenannte blaugrüne Glas in Köln*, Köln 1958, p. 50 ss., tavv. III-119 (I-II sec. d.C.); L. Berger, *Römische Gläser aus Vindonissa*, Basel 1960, pp. 78-80, 87, nn. 199-200, tavv. 13 e 21 (70-100 d.C.); C. Insings, *Roman Glass* in Limburg, Groningen 1971, pp. 25 ss. nn. 84-89; pp. 80 ss. nn. 154-192 (metà I-III sec. d.C.); Charlesworth, cit., p. 31; M. Calvi, *I vetri romani del Museo di Aquileia*, Aquileia 1968, p. 81, tipi B-C, tav. D: 7-8; E: 1-5; 12: 5; E. Roffia in AA.VV., *Scavi di Luni. Relazione preliminare delle campagne di scavo 1970-71*, I, Roma 1973, coll. 473, 475 e C. Chiaramonte Trerè, *ibid.* coll. 782-784 (I-II sec. d.C.) nn. 53-66; E. Roffia in AA.VV., *Scavi di Luni*, II, cit., pp. 282-283 (prima metà I sec. d.C.-VI sec.); G. Sena Chiesa, *ibid.*, p. 399 (età flavio-adrianea) e G. Massari, *ibid.*, p. 553; AA.VV., *Verulamium Excavations*, I, Oxford 1972, pp. 200-202, fig. 75, nn. 12-19; E. Welker, *Die römischen Gläser von Nida-Heddernheim*, Frankfurt 1974, tipo 13; *Studi Miscellanei, Ostia II*, Roma 1968-69, figg. 212-217; *ibid.*, *Ostia III*, Roma 1971, figg. 160, 302-303, 305.

[13] D. B. Harden, *Roman Glass from Karanis found by the University of Michigan Archaeological Expedition in Egypt*, 1924-25, Ann Arbor 1936, p. 248 ss., nn. 749-760 (inizi II-III sec. d.C. ed oltre); G. R. Davidson, *The minor Objects, Corinth XII*, Princeton 1952, p. 81, nn. 657-662 (I-inizi II sec. d.C.); O. Vessberg, *Roman Glass found in Cyprus*, in « Opuscula Archeologica » VII, 1952, p. 159;C. W. Clairmont, *The Glass Vessels in the Excavations at Dura Europos. Final Report IV*, 5, New Haven 1963, tipo a p. 121; fondi gruppo bI, nn. 600-640 (I-III sec. d.C.); M. Bucovala, *Vase antice de Sticla La Tomis*, Musuel de archeologia Constanta, Bucaresti 1968, pp. 31-32, n. 17 e 18 (II sec. d.C.); M. R. De-Maine, *Ancient Glass distribution in Illyricum* in « Journal of Glass studies », 25, 1983, p. 84, fig. 4; E. B. Dusenbery, *Ancient Glass from the Cemeteries of Samothrace*, ibid., IX, 1967, p. 47, n. 46, fig. 46 (periodo claudio); L. Kraskovská, *Roman Glass Vessels from Slovakia*, ibid., 23, 1981, pp. 15-16, fig. 5.

[14] Charlesworth, cit., p. 28.

[15] Si confronti J. Alarcao, *Céramiques diverses et verres. Foiulles de Conimbriga*, VI, Paris 1976, p. 168. Inequivocabile è l'interpretazione delle lettere sul fondo del contenitore, indicanti il proprietario dell'officina o il lavorante supervisore della produzione, la denominazione dell'officina o della città in cui questa ha sede.

Il recupero di bottiglie simili non risulta a tutt'oggi per l'ambito piemontese frequente.

Ricordo due esemplari provenienti da Acqui, firmati da *C. Salvius Gratus* e da *C. Salvius Theodorus* [16], uno da Palazzolo Vercellese [17] ed uno da Angera [18] sempre con la firma di *C. Salvius Gratus*. Da Palazzolo V. proviene un'altra bottiglia marcata CASPIM/EUPORI [19]. Meglio documentati gli esemplari non bollati.

Le numerose anse a sottili nervature od a costolature, in vetro verdazzurro, verdino, bianco latteo, conservate al Museo di Alessandria e di Tortona potrebbero teoricamente appartenere a bottiglie forma Isings 50, 51 [20].

Attualmente senza confronti risulta il marchio tortonese, la cui interpretazione più plausibile pare essere, almeno per la prima parte di esso, il genitivo di *Cerdo*.

Il *cognomen* grecizzante *Cerdo* o *Cerdon* [21], diffuso un po' dovunque all'interno dell'Impero romano [22], caratterizza in prevalenza elementi di origine libertina fra i quali si annoverano vari fabbricanti di anfore [23] e di

---

Quanto invece ai motivi geometrici e non (cerchi di numero variabile associati o meno ad altri elementi (cuori, palmette, *hederae*, animali *etc.*) le interpretazioni sono diverse. L'opinione della Charlesworth, in riferimento ai soli cerchi concentrici, è in parte ripresa dalla Roffia, *Osservazioni*, cit., p. 118, nota 17, che ricorda come le stesse impressioni compaiano su altre forme in vetro, ma anche su vasellame bronzeo, con intento decorativo. Ambedue gli A. non ritengono accettabile interpretare questo elemento come marchio di fabbrica. Della stessa convinzione è C. Maccabruni, *I vetri romani dei Musei Civici di Pavia*, Pavia 1983, p. 92.

[16] Si confronti per il primo marchio E. Maggiora Vergano, *Di alcuni oggetti antichi*. Lettera al prof. A. Fabretti, Asti 1878, in « Atti Soc. piem. arch. e b. arti per la prov. di To », II, 1878, 2, p. 191, tav. VIII, 43 e 43 bis; E. Pais, *Suppl.*, 1083, 1, 3; per il secondo E. Roffia, *Osservazioni*, cit., pp. 121-122.

[17] E. Ferrero, *Iscrizioni antiche vercellesi in aggiunta alla Raccolta del P. D. Luigi Bruzza* in « Mem. Reale Accad. delle Scienze di To », 1891, p. 189.

[19] *Ibid.*, p. 189.

[18] E. Roffia, *Osservazioni*, cit., p. 126, n. 10.

[20] Nr. inv. 530, 536, 835/1, 4, 6 (M. Alessandria); esemplare color verdino chiaro s.n. inv. (M. Tortona).

[21] Si veda V. De Vit, *Totius latinitatis onomasticon*, Prato 1868 s.v.: nome virile greco, divenuto nome servile e *cognomen* presso i Romani.

[22] Si confrontino gli *indices* del CIL, voll. II, III, V, VI, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XV; E. Pais, *Supplementa Italica*, I, Roma 1884, n. 32; *Année epigraphique*, 1953, p. 97=*F. Arch.*, V, 1950 (1952), p. 350, n. 4155; *ibid.*, 1966, 109 da Velia; 1973, 145 da Pompei; 1975, 69 da Roma; 1976, 159 da Teano Apulo; 1978, 183 da Brindisi; H. Thylander, *Inscriptions du Port d'Ostie*, Lund 1952, B 344, 252 ed A 352, 29-CIL, XV, 802, bollo su mattone; B. Forlati Tamaro, *Inscriptiones Italiae*, X, *Reg. X*, fasc. I, *Pola et Nesactium*, Roma 1947, n. 684; L. Bivona, *Iscrizioni latine lapidarie del Museo di Palermo*, Palermo 1970, n. 285.

[23] CIL, V, 2, 8112, 28 da Vercelli; P. L. Bruzza, *Iscrizioni antiche vercellesi*, Roma 1874, p. 217: CERD; CIL, III, 7309, 37 da Delo: CERDO; CIL, XI, 6695, 24 da Arezzo: CERD; XV, 802, cit., e 803 da Roma: D. VETURI CERDONIS. Per le lucerne si vedano CIL X, 8053, 47 da S. Maria di Capua: CERDO MARI; CIL, XI, 6699, 49 dai pressi di Cagli: CERD. CAM; XV, 6363, da Roma: CERDO.

terra sigillata [24].

Dallo spoglio del materiale bibliografico solitamente utilizzato per lo studio degli oggetti in vetro con marchio [25] non risulterebbe che il nome del *vitrarius* sia attestato altrove.

Essendo il marchio notevolmente lacunoso (mancano infatti due lati del fondo ed è presumibile che la scritta corresse tutt'intorno al cerchio rilevato), è impossibile dare un senso alle due ultime lettere (C C) [26].

Se il bollo resta quindi per un verso di incerta integrazione e di altrettanto incerta interpretazione, esso è per altro verso notevolmente interessante quale documentazione di un probabile fabbricante di oggetti in vetro.

Ci si augura perciò che la pubblicazione del frammento consenta, grazie ad eventuali future notizie di marchi analoghi, più fondate puntualizzazioni sul centro di produzione, sull'area di diffusione e quindi sui rapporti commerciali con la colonia di *Julia Dertona.*

(Università Cattolica del S. Cuore, Milano)

---

[24] CIL, II, 4970, 130 da Tarragona: [C]ERDO/TITI; CIL VIII, 22645, 92 da Cartagine: CERD; CIL, XI, 6700, 475 da Arezzo: M. POMP [oni]/CERDONI [s]; *ibid.*, 6700, 37 da Cincelli, Arezzo, Rimini: CERDO C. ANNI; *ibid.*, 6700, 437 e ed f da Arezzo: CERDO PERENNI; *ibid.*, 6700, 437 a, b, c, d, matrici da Arezzo: CERDO PERENNI.

[25] D. Detlefsen, *Les marques de fabrique sur la verrerie romaine* in « Révue Archéologique », VIII, 1863, pp. 215-230; H. Schuermans, *Nouvelle note concernant les marques de fabrique sur la verrerie romaine, ibid.*, V, 1867, pp. 437-442; A. Kisa, *Das Glas im Altertume*, Leipzig 1908, pp. 921-967; M. L. Trowbridge, *Philological Studies in Ancient Glass*, Univ. of Illinois Studies in Language and Literature, XIII, 1928, n. 3-4, Urbana 1930, pp. 120-128. Le marche indicate da questi autori sono state riprese da M. C. Calvi in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Supplemento 1970, Roma 1973 s.v. *Vitrarius.*

[26] Per esse mi limito ad osservare che ad esempio su un frammento di fondo di bottiglia da Concordia si legge: CCISI (Fiorelli, *Concordia* in « N. Scavi », 1880, p. 436=E. Pais, *Suppl.*, n. 1083, 3).

CARLO CARAMELLINO

RITROVAMENTI DI SCULTURE ARCHITETTONICHE ROMANICHE DELLA CATTEDRALE DI CASALE MONFERRATO

Nelle ricerche che, da oltre un decennio, sto conducendo per chiarire l'entità d'intervento nei restauri operati da Edoardo Arborio Mella sulle strutture dell'antica cattedrale casalese di Sant'Evasio, ho rinvenuto, tra l'altro, ispezionando minutamente l'edificio, una serie di frammenti di scultura architettonica ignorati, fino ad oggi, da tutti coloro che si sono occupati del monumento.

Non si tratta di quei pezzi, già segnalati dalla Gabrielli, che il Mella aveva rimossi ed accatastati nell'atrio del duomo ed entro il sarcofago tardo romanico, ora reimpiegato come mensa d'altare, ma di un deposito eterogeneo di pietrame in un sottoportico nelle adiacenze della cattedrale.

Mescolati a blocchi di tufo, certamente avanzi del materiale provvisto per il restauro del Mella, ed a frammenti marmorei di altari o monumenti funebri del primo Ottocento, sono emersi i seguenti pezzi che ritengo, in parte almeno, provenienti dalle strutture decorative dell'antica facciata del duomo.

1. Frammento di *cordonatura* con parte di stipite. Per la sua particolare struttura è da ritenersi parte di una strombatura e, molto verosimilmente, quella del portale centrale nella facciata originale. L'intaglio e la decorazione ad intrecci viminei e palmette, nonché il materiale, presentano strette analogie con la contemporanea scultura pavese del XII secolo [1].
Tufo, cm 17x19,5; h. cm 105.

---

[1] Si vedano per confronto oltre ai numerosi frammenti nel Museo Civico di Pavia, i portali di San Michele. Una ampia trattazione dell'argomento si trova in A. Peroni, *Osservazioni sul S. Evasio di Casale nei suoi rapporti con l'arte romanica lombarda ed europea*, in « Quarto Congresso di antichità e d'arte, Casale Monferrato 1969 », Casale Monf. 1974, p. 223-252. Studio estremamente importante per l'accurata lettura del monumento e le illuminanti proposte anche di datazione. Per una bibliografia sull'edificio si veda: S. Chierici, *Il Piemonte, la Val d'Aosta, la Liguria*, in « Italia romanica », Milano 1979, p. 133-163.

2. *Capitello ad imposta* con doppia corona di foglie a "crochets" e a margine intero, collarino a toro, abaco rettilineo e liscio. Numerosi capitelli nelle chiese della Provenza orientale e delle Alpi marittime presentano strette analogie [2] con l'esemplare casalese che, data la particolare struttura, doveva essere collocato nello stipite di una finestra, forse di una delle due trifore della facciata giustificando pertanto la sua datazione che è da collocarsi nella seconda metà del XII secolo.
Calcare, cm 27x47; h. cm 23,7.

3. *Capitello a stampella.* Calice di quattro foglie a margine intero in asse con le quattro facce dell'echino mentre sulle diagonali sono disposte le foglie della corona superiore. Collarino a toro, abaco a due fasce. L'intaglio mancante su uno dei lati lunghi induce a pensare che il capitello occupasse una posizione per una visione frontale. Date le dimensioni è da ritenersi impiegato in una polifora, più che in coppia a reggere gli archi di un loggiato. Proveniente forse anch'esso dalla facciata è da datarsi alla seconda metà del XII secolo.
Calcare, cm 41,5x21; h. cm 31.

4. *Stele* con rilievo dell'Agnello mistico e bacino di ceramica. Pur essendo il rilievo un soggetto relativamente frequente tuttavia la figura dell'agnello, se pur realizzata nell'incavo di un clipeo, come ad esempio nel timpano del protiro di sinistra della cattedrale di Fidenza, presenta l'anomalia iconografica della testa vista frontalmente mentre con la zampa anteriore sollevata pare reggere un vessillo.

Della grande scodella di ceramica, con decorazione a lustro metallico color rame su smalto bianco e con particolari graffiti, non rimane ora che il nucleo centrale con un clipeo entro il quale è figurata una fantastica figura di uccello. Lavoro di probabile manifattura spagnola della prima metà del XII secolo [3]. Alla stessa data ritengo debba attribuirsi anche il rilievo dell'Agnello. La lastra rimossa dal Mella, come le statue dei presunti Liutprando e regina Teodolinda ora murate nel deambulatorio absidale, era certamente collocata in alto sulla facciata del duomo e forse proprio rimpiazzata dalla copia che oggi si trova nella monofora centrale [4].
Tufo, cm 116,5x44,5; spessore cm 15.
Diametro clipeo agnello cm 39.

---

[2] Alquanto indicativo in tal senso risulta lo studio di J. THIRION, *L'influence de l'Italie du nord sur l'art roman de la Provence Orientale*, in « Atti del II Congresso Storico Liguria-Provenza, Grasse 1968 », Bordighera 1971, p. 37-60. Capitelli affini a quello casalese si scorgono ad esempio, in Nôtre-Dame du Burg a Digne, nella cappella vescovile di Nôtre-Dame du Puy a Grasse, ecc. Cfr. J. THIRION, *La Costa Azzurra e le Alpi provenzali*, in « Europa romanica », Milano 1981.

[3] Cfr. G. BERTI - L. TONGIORGI, *I bacini ceramici delle chiese di Pisa*, Roma 1981. Lavoro fondamentale per lo studio delle ceramiche islamiche e la loro presenza in Italia.

[4] In seguito alla mia segnalazione la stele è stata recuperata per essere adattata a leggio. Purtroppo in questa operazione è stata rifilata e pareggiata la superficie.

Diametro bacino di ceramica cm 27.
Diametro frammento esistente cm 9,8 circa.

5. *Capitello corinzio* molto frammentario. Doppia corona di foglie d'acanto, le superiori impostate su cespi a torciglione. Il manufatto per la carnosità delle foglie, l'intaglio profondo delle nervature, la presenza dei fori del trapano, denota strette analogie con altri capitelli presenti nell'atrio interno del duomo da dove probabilmente proviene a causa di una delle tante sostituzioni operate dal Mella. È databile agli inizi del XII secolo presentando, come gli altri, quella notevole impronta "classicheggiante" già ben individuata dal Peroni.
Calcare, cm 41 circa x30; h. cm 24 circa.

6. *Metopa* con rilievo ornamentale incassato in un lacunare di cui rimangono i bordi per tre lati. Il precario stato di conservazione pone difficoltà alla lettura del soggetto. Vi è raffigurata una grossa serpe attorcigliata, probabilmente alata e con pinne caudali. Dalla bocca fuoriesce un elemento di difficile interpretazione, forse vegetale. Si appoggia al dorso della serpe uno strano uccello con le orecchie piuttosto lunghe. I fori del trapano sottolineano le strutture fisiche dei due animali allo stesso modo che ritroviamo sui rilievi delle loggette nell'atrio dal quale il pezzo probabilmente anche proviene.
Prima metà del XII secolo.
Tufo, cm 46,5x67; spessore cm 23.

CARLO CARAMELLINO

UN'IPOTESI PER DOMENICO DELLA MARCA DI ANCONA *

A proposito di Domenico della Marca di Ancona non si può certo parlare di fortuna critica.

Adolfo Venturi nel citarlo per primo nella sua monumentale « Storia dell'Arte », del 1911, ricordando di lui gli affreschi nell'abside di Santa Maria di Spinerano, e attribuendogli anche quelli di San Sebastiano di Fontanetto Po, lo qualifica come "mediocre pittore" che attesta però « le relazioni del Piemonte con l'Italia centrale »[1].

Pochi in seguito gli studiosi, e inoltre quasi tutti piemontesi, che occupandosi in qualche modo della locale pittura quattrocentesca di carattere più popolaresco, si siano ancora interessati all'artista tentando anche di ricostruirne la sua attività[2]. Né benigno è stato il loro giudizio – influenzato forse dalla severa critica del Venturi – in merito alla sua pittura. Il Mallé infatti scrive che « stilisticamente l'episodio è scarsa cosa » mentre per l'Olivero si tratta di « una pittura calligrafica e piatta » con « volti generalmente insulsi, talvolta buffi ». Errando addirittura di mezzo secolo il periodo della sua attività, l'anonimo autore della voce nel Dizionario Bolaffi giudica gli affreschi « opere di estrema povertà formale, legate a una

---

* Una prima segnalazione al riguardo è stata da me presentata a Lione in occasione del Congresso C.I.E.T.A. nel 1983: *Dessins de tissus dans les fresques de Domenico della Marca di Ancona*, in « Bulletin de Liaison du Centre International d'Etude des Textiles Anciens », Lyon, n. 57-58, p. 187-191, e replicata sul n. 3 del Notiziario Tecnico Tessile di Como, anno XXXIII, 1983.

[1] A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VII, I, Milano 1911, p. 146.

[2] A. PORTER, *Lombard Architecture*, New Haven 1917, p. 433; A. SISMONDA, *Notizie storiche di Ciriè*, Ciriè 1924, p. 165-166; E. OLIVERO, *Architettura religiosa preromanica e romanica nell'archidiocesi di Torino*, Torino 1941, p. 170-172; A. LANGE, *Notizie sulla vita di Giacomo da Ivrea*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », 1968, p. 98; L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino (1962), p. 111 e Torino (1974), p. 95; A. MORETTO, *L'ultimo affresco di Giacomino da Ivrea ed altre cose*, Torino 1972, p.n.n.; Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei Pittori e Incisori Italiani, *ad vocem*, vol. IV, Torino 1973, p. 168; A. MORETTO, *Indagine aperta sugli affreschi del Canavese*, Saluzzo 1973, p. 90-99; D. BIANCOLINI FEA, *S. Maria di Spinariano. Un prototipo di architettura minore in ambito "lombardo"*, in « il Romanico », Milano 1975, p. 381-383; G. FORNERIS, *Romanico in terre d'Arduino*, Ivrea 1978, p. 161.

cultura arenatasi nelle formule del tardogotico lombardo » – ma Domenico è invece contemporaneo di Michelino da Besozzo – e il Moretto lo definisce « un nostalgico "bizantino" uscito da botteghe ritardatarie delle regioni adriatiche ».

Inoltre a tutt'oggi non si è neppure trovato un pieno accordo sul catalogo delle sue opere, anzi da taluno è stato anche avanzato il dubbio che il nome di *Magistro domenicus dela marcha daAncona*, scritto sotto il personaggio vestito di schiavina scura e raffigurato inginocchiato presso il trono della Vergine nell'affresco di Spinerano, debba intendersi riferito al donatore piuttosto che all'esecutore del dipinto.

L'identità del pittore parrebbe invece confermata dalla interpretazione di alcuni documenti segnalati da Augusta Lange. In una bolla di papa Felice V del 1444, veniamo a sapere che Domenico Pago – tale era il suo cognome – della Marca di Ancona, si era ritirato nel 1432 presso la cappella diruta di Santa Maria di Spinerano per condurre una vita solitaria, come terziario francescano. Con il proprio denaro e lavoro aveva quindi restaurato l'oratorio e sistemato alcuni ambienti adiacenti, scavato un pozzo e realizzato un orto cingendolo con un muretto. La cappella era pertanto nuovamente tornata ad essere officiata e risultando vacante la cappellania nel 1449 si deve dedurre che a quella data Domenico doveva già essere deceduto.

La decorazione quindi dell'abside di Spinerano, ove sono raffigurati gli *Apostoli* nel cilindro e nel catino la *Vergine* in trono fra santi – si riconoscono sant'Antonio abate e santa Margherita – non può che datarsi pertanto in questo arco di tempo e giustamente dovrebbe essere considerata l'ultima opera del pittore.

È facendo riferimento a questo affresco absidale che gli sono stati successivamente accostati altri lavori, ma le attribuzioni non sono però sempre convincenti.

Sono certamente da espungere, dal pur piccolo corpus di opere che si è raggruppato attorno alla sua figura, gli affreschi già sopra citati di Fontanetto Po, assegnatigli dal Venturi e riproposti ancora recentemente nel Dizionario Enciclopedico Bolaffi. I Santi di Fontanetto sono di una fattura così popolaresca che giustamente, purché si sappia vedere, possono far pensare ad un allievo o scarso imitatore di Domenico, ma mai alla sua mano.

Né tantomeno gli si possono attribuire gli *Apostoli* affrescati nel cilindro absidale della chiesa di San Pietro a Favria, proposti dal Moretto ad un momento « della prima maturità dell'arte di Domenico, strettamente legato alla splendida apertura di S. Maria di Spinerano ». Non solo torna qui la fattura grossolana di un seguace, ma il Moretto, oltre a dimostrare di non saper vedere, è pure disinformato sulle vicende umane del pittore capovolgendone addirittura la cronologia.

Mi sembra poi estremamente ardita la disinvoltura con cui lo stesso giunge ad attribuire al pittore il superstite frammento di affresco con una

mano che regge un libro, nel presbiterio del « Gesiun » di Piverone, come pure i pochi lacerti di cornice nell'abside di San Pietro di Bollengo.

Anche la figura di San Sebastiano, oggi mal visibile perché inserita in una cappella trasformata in dispensa alla base del campanile già di San Pietro in Subloco presso Piverone, non è opera di Domenico ma probabilmente dello stesso pittore di Favria.

Parrebbe invece opera sua, ma la pessima qualità della fotografia pubblicata non concede di andare oltre il punto interrogativo, la figura di *san Martino* un tempo affrescata su di una casa di Palazzo. Né l'attribuzione può essere più certa circa l'affresco con la *Madonna della Misericordia e Santi* nel presbiterio della chiesa di Santa Maria ad Andrate. La pesante ridipintura ne ha alterato i caratteri originali [3].

Nella piccola cappella di Sant'Eusebio al Masero, presso Scarmagno, costruita sul finire del X secolo, l'affresco sulla parete interna sud, raffigurante la *Madonna* fra i *santi Sebastiano, Eusebio, Antonio abate* e altro santo martire non identificabile, è sicuramente di sua produzione e la data 1424 lo denuncia eseguito in antecedenza a Spinerano.

Su queste opere, e su altre poche frangie, si è appuntata l'attenzione dei ricercatori ma nessuno, tranne la Lange che ne fa un rapido cenno [4], ha posto l'attenzione su quella che mi sembra si possa ritenere la vera caratteristica della pittura del maestro.

Rilevata nel debito conto potrebbe, invece, essere un valido indizio non solo per l'identificazione della sua opera ma per la ricostruzione anche della sua personalità.

Intendo riferirmi alla particolare attenzione che Domenico pone nella descrizione dei motivi ornamentali dei tessuti. Non mancano certo in Piemonte, nella pur vasta produzione quattrocentesca di affreschi, i riferimenti a questo argomento, ma solitamente il tessuto raffigurato appartiene alla serie dei velluti operati con il grande motivo del melograno. Inoltre questa particolare puntualizzazione è riservata al drappo posto al centro della composizione, o al tessuto che riveste il personaggio principale della storia, con il preciso compito, insomma, di evidenziare una figura sul restante del gruppo. Nelle poche realizzazioni sicure di Domenico della Marca non vi risulta invece una distinzione gerarchica, tutti indossano abiti confezionati con ricchi tessuti. Ricchi soltanto dal punto di vista della decorazione poiché i motivi ornamentali sono eseguiti tutti e sempre in nero sul fondo colorato del tessuto che si presenta quindi di difficile lettura tipologica. L'ampio drappeggiare nella composizione absidale di Spinerano farebbe pensare a tessuti piuttosto leggeri e quindi a broccati o lampassi, ma è il disegno ornamentale quello che più interessa.

---

[3] Devo la segnalazione alla cortesia di Augusta Lange che ringrazio.

[4] La Lange, op. cit., nel tracciare il profilo della formazione artistica di Giacomo da Ivrea scrive che da Domenico della Marca avrebbe imparato « il gusto di vestire di ricche stoffe tessute, sconosciute in Piemonte ».

I colori predominanti sono il bianco, il giallo, il rosso dei fondi ed il nero usato particolarmente per disegnare le forme e, nella variante grigia, per alcuni tessuti.

Gli *Apostoli*, identificabili tutti dalle scritte sui lunghi filatteri, sono inquadrati da cornici a semplici motivi geometrici e campeggiano su di uno sfondo a *ramages* neri che impropriamente è stato letto dagli studiosi [5] come interpretazione di un tessuto.

Si tratta invece di una libera trascrizione in parete della usanza ben più antica di realizzare certi fondi nelle miniature [6]. Motivo ampiamente diffuso in Piemonte anche nella decorazione ad affresco di carattere popolaresco, fino al XVI secolo [7].

Nell'affresco di Sant'Eusebio al Masero invece, i Santi ai lati della Vergine, raccolti in coppia da un'analoga cornice geometrica, campeggiano su di un fondo a pannelli lisci. Ma in entrambi i casi, e sono anche i soli che ritengo veramente autografi di Domenico, spicca in modo particolare l'attenzione posta dal pittore ai motivi ornamentali dei tessuti.

Se pur realizzati con una stampiglia, soltanto ad una visione superficiale possono sembrare uguali fra loro. In realtà invece sono tutti varianti almeno di tre temi base. Il più frequente, ed anche il più diffuso e presente in opere di altri pittori piemontesi, è quello del rosone.

Nell'abside di Spinerano il motivo, allineato in file verticali e con disposizione alternata, vi compare in ben dieci figure e in sei diverse varianti.

Sotto la forma di fiorone massiccio, dal grosso seme e doppia corolla di petali a margine intero, è raffigurato, in una composizione assai fitta, nel manto giallo di *sant'Andrea* e si ripete in quello di *san Matteo* nonché nella sopravveste delle due sante a destra della Vergine.

Nel manto invece del *san Giacomo Minore* il rosone, pur conservando il grosso seme, assume un aspetto più leggero per la particolare corolla a fiori di giglio stilizzati alternati a foglioline lanceolate; motivo che si ripete in una forma più asciutta – il seme è qui stellare – e con una composizione assai meno fitta nella veste del *san Giovanni Evangelista.* Da questo prototipo penso derivi la variante del motivo sulla veste del *san Giacomo Maggiore,* ove il fiore si arricchisce di un ulteriore giro di foglie, poste in diagonale, come un anello. Forse proprio per il senso di particolare ricchezza

---

[5] E. Olivero, op. cit., a proposito del catino absidale scrive: « Il fondo della volta è trattato come una stoffa, a larghi girari di foglie oscure su fondo chiaro » e, per quanto riguarda i santi nel cilindro, ribadisce: « Il fondo delle figure è dipinto a fogliame oscuro su fondo chiaro; imitazione di stoffa ». A mia conoscenza però non riesco a trovare nessun riscontro di tali motivi nei tessuti coevi o più antichi.

[6] Si veda ad esempio, per restare in Piemonte, il fondo della miniatura, eseguita da Peronet Lamy, con la figura dell'*Eterno* entro mandorla e *il tetramorfo* nel messale di Felice V alla Biblioteca Reale di Torino.

[7] Non solo il motivo « *à ramages* », a volte di fattura molto affrettata e trascurata, è presente nelle opere di Giacomino da Ivrea e della sua cerchia, ma oltre che in territorio vercellese e novarese anche in molti affreschi nei paesi della provincia di Cuneo.

derivante da tale disegno il motivo del tessuto lo ritroviamo ripetuto anche nella veste rossa del Bambino.

Viene infine l'ultima variante del rosone che dispone attorno ad una infiorescenza centrale, racchiusa in una forma poligonale, composta da segmenti rincorrentesi, una corolla di semipetali accoppiati, quasi fossero tulipani stilizzati. Di questo tessuto non solo è confezionato il mantello di *san Simone* ma bensì anche l'ampio manto della Vergine [8] che veste un abito dal disegno geometrico più minuto e semplice, o meglio più usuale, ricorrendo spesso nelle raffigurazioni pittoriche del Trecento.

A dir il vero anche gli altri motivi dei rosoni hanno le loro radici trecentesche, ma riconsiderate, sfrondandole di tanti attributi per giungere, negli ultimi esempi su esposti, ad anticipazioni addirittura su certi motivi di tessuti che troveranno poi esecuzione nel Quattrocento maturo [9].

Nell'attuale sagrestia della chiesa della Maddalena a Burolo, la decorazione a rosoni sul fondo rosso cupo della *Crocifissione* è certamente ispirata a modelli di Domenico, ma l'esecuzione grossolana dei motivi ornamentali, e in parte le stesse figure, inducono a ritenere il lavoro un prodotto della sua bottega.

Gli uccelli sono l'altro tema, e non meno interessante. Dalla sagoma nera di quelli che s'incrociano con la coda, raffigurati sulla veste gialla di *san Pietro*, si direbbero delle colombe. Sono poste, quasi come in uno stemma, entro una specie di orbicolo composto da due rami con fronde rattenute in alto da una corona stellata.

Sulla veste del *san Filippo* invece i due uccelli, dalla coda più lunga, si compongono fra il motivo a V di due rametti con piccole foglie. Una variante a questo modello la troviamo nella casula del *sant'Eusebio* di Scarmagno ove il motivo è più infittito e il disegno assai più raffinato. Gli uccelli, forse pappagalli a giudicare dal becco e dalla coda frangiata, sono racchiusi entro un arbusto fiorito che si piega con due anse a forma di cuore. Questo nuovo tipo di cornice, più semplificata, ritorna nella decorazione dell'abito di *san Bartolomeo* a Spinerano, in cui però gli uccelli compaiono affrontati. Non è soltanto una variante al tema ma vi si nota in quest'ultimo una sostanziale riduzione dell'elemento ornamentale, quasi solo un appunto o il desiderio di ringiovanire, con un frasario nuovo, un argomento che era al tramonto.

Basta infatti tornare a Scarmagno e osservare il manto della *Vergine*. Il rametto con i tre flessuosi frutici fra i quali si dispongono le due coppie di colombe non rassomiglia forse ad una grande M maiuscola gotica? Il disegno inoltre, più ricco di particolari, viene a ricoprire – e già era stato notato anche nel *sant'Eusebio* – come tappezzeria la superficie del tessuto

---

[8] Lo stesso rosone è stampigliato sul manto della *Madonna della Misericordia* di Andrate; manto che si compone con egual disegno attorno al volto della Vergine e pertanto induce ancor più ad attribuire il lavoro originario a Domenico della Marca.

[9] Si vedano, ad esempio, gli esemplari n. 114 e n. 115 già in Collezione Franchetti ora al Museo del Bargello di Firenze.

richiamando, ad esempio, analogie con l'opera di Agnolo Gaddi o di Puccio di Simone [10].

In ultimo il singolare motivo dei cigni, dal lungo collo intrecciato, sull'abito del santo martire nello stesso affresco. In questa composizione è scomparsa quasi ogni notazione vegetale, pertanto il gruppo degli animali, maggiormente isolato, risulta più compatto se pure non privo di flessuosa eleganza. Il motivo compare, con discreta verosimiglianza, nel tessuto di un piviale, ora al Museo Civico di Torino. È un lampasso, di manifattura palermitana del Trecento, in seta dal fondo verde con i motivi in oro [11].

L'elemento vegetale da solo appare sia nel disegno sul mantello del *san Tommaso* che in quello di *san Mattia* a Spinerano. Si tratta del motivo del rametto con frutici, molto più schematici in una composizione simmetrica nel primo, più avvolgenti, quasi fronde di un salice, nel *san Mattia*. Decorazioni queste ultime che saranno presenti principalmente, in forme anche fortemente stilizzate e composte in un rigido schema geometrico, nei tessuti del tardo Cinquecento.

E neppure uno dei modelli dei volatili è stato rappresentato svolazzante, o con le ali aperte, come nella migliore tradizione trecentesca. Si direbbe semmai che le fonti di ispirazione siano da identificarsi in modelli di tessuti più antichi quali ad esempio le colombe poste negli orbicoli del paramentale di Bonifacio VIII ad Anagni o i pappagalli ricamati in oro nel dossale del tesoro di San Francesco ad Assisi [12], lavori entrambi di ambiente palermitano del XIII secolo.

Non per questo però i motivi di Domenico vanno letti come la produzione di un aulico ritardatario, ché anzi la scioltezza delle forme, sfrondate da tanti orpelli, mostrano invece il tentativo di modernizzare vecchi soggetti e, in alcuni casi, tenuto conto della data 1424 dipinta sull'affresco di Scarmagno, un anticipo addirittura sui tempi di realizzazione di nuovi tessuti.

A ben considerare, dunque, era poi proprio Domenico un "mediocre pittore", come scrisse il Venturi, o non piuttosto un artista con spiccati interessi artigianali?

Certamente doveva possedere un ricco campionario di motivi decorativi

---

[10] È di estrema utilità per questi confronti il ponderoso e curatissimo lavoro di B. Klesse, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei*, Bern 1967.

[11] Il tessuto è stato pubblicato da A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani*, Milano 1959, p. 29, tav. 32.

[12] Il paramentale detto di Bonifacio VIII, conservato nel Tesoro della Cattedrale di Anagni, si compone di un piviale, una pianeta e due dalmatiche in seta rossa con ricamo in filo d'oro. Il lavoro è attribuito a scuola palermitana del XIII secolo (A. Santangelo, *Tessuti d'arte italiani*, Milano 1959; L. Mortari, *Il tesoro della Cattedrale di Anagni*, Roma 1963). Per il dossale in seta gialla con ricami in oro si veda la scheda di Rosalia Bonito Fanelli in *Il Tesoro della basilica di San Francesco ad Assisi*, Firenze 1980, p. 78.

che egli stesso, penso, aveva elaborato e forse raccolto in un album di appunti per fornirli ad un qualche tessitore a lui strettamente legato [13].

Forse era anch'egli un "sarto recamador", come usava definirsi lo Squarcione, e le figure dei suoi santi, tanto statiche e impersonali, sarebbero quindi pienamente comprensibili se viste come degli eleganti manichini.

In quest'ottica allora si comprenderebbero benissimo l'ampio drappeggiare dei tessuti e il raffinato taglio degli abiti, quale quello di *santa Caterina* ad esempio, o il costume del committente, così puntualizzato nelle rifiniture con la lunga fila di bottoncini globulari, come pure il vestito del Bambino, orlato di pelliccia, con ampie maniche dagli stretti polsini e la ricca cintura ben tirata sui fianchi [14].

---

13 Mentre una indagine sul manufatto tessile piemontese è ancora tutta da fare, parecchi risultano invece ora gli studi sulla produzione esercitata in Piemonte in rapporto anche con l'operatività e la competizione extraregionale.
Per l'ampia trattazione e la ricchezza di riferimenti bibliografici si veda al proposito il recente studio di R. Comba, *Produzioni tessili nel Piemonte medievale*, in « Bollettino Storico Bibliografico Subalpino », 1984, secondo semestre, p. 321-362. In questo, inoltre, lo studioso rifacendosi al memoriale di Henry Pugnet, pubblicato da M. Abrate, fa preciso riferimento a contatti del Piemonte con la Marca Anconitana.

14 *Quando ormai il Bollettino era già in avanzata fase di composizione mi sono recato nell'antica Marca di Ancona. Ho potuto allora constatare che nella pittura locale del XV secolo, operante in larga parte sotto l'influenza dei Salimbeni, ed in particolare a Recanati, San Severino Marche, Camerino e Matelica, si rivela un preciso interesse per la decorazione ornamentale dei tessuti. Nella chiesa di San Nicolò a Montecassiano, ad esempio, la casula del santo vescovo, affrescato sulla parete sud, rivela strette analogie, nel motivo a fitti orbicoli, con il paramentale di Bonifacio VIII ad Anagni. Mi pare questa una conferma a ritenere Domenico quale esecutore degli affreschi e non il committente.*

AUGUSTA LANGE

GLI AFFRESCHI DI SAN VITTORE A RIVALTA TORINESE

La chiesetta di San Vittore di Rivalta sorge su di una piccola altura, a sinistra e un po' prima del paese per chi viene da Rivoli.

Essa rivela la sua origine romanica nell'abside semi-circolare spartita da lesene, nella muratura della parte inferiore del campanile, nella coppia di lesene riunite da archetti semicircolari sulla facciata antica, alquanto nascosta dal portico costruito probabilmente nel 1681.

Il corpo della chiesa è a vano unico, a pianta rettangolare, con due piccole cappelle laterali e due vani più ampi aggiunti ai lati dell'altare.

Rimaneggiata più volte, ci è pervenuta quale fu decorata di affreschi alla metà del sec. XV, trasformata nel 1681 con un grosso altare barocco che nasconde le pitture dell'abside, restaurata nel 1809, e come fu lasciata, in buona parte ricoperta da un intonaco rosa quando fu adoperata per lazzaretto durante il colera del 1833 [1].

È coperta da una volta a padiglione più bassa del soffitto antico — se mai ci fu, e la chiesa non aveva solo il tetto a vista — perché nasconde la parte più alta dell'affresco sulla parete destra, nel quale s'intravvedono sotto l'intonaco personaggi alla moda del sec. XV.

La struttura romanica della chiesa risale certamente all'epoca, prima della cessione alla prevostura di Rivolta (1199), in cui dipendeva dall'abbazia di San Giusto di Susa [2].

---

[1] Un pannello sopra l'altare maggiore porta scritto: « D.O.M. AD HONOREM S. VICTORIS RIPALTAE PROTECTORIS PIETAS - RESTAURAVIT - ANNO DOMINI MDCLXXXI - INFORTUNIA - LARGITIONESQUE PIAE - SECUNDAE INSTAURATIONIS CAUSA FUERE - ANNO MDCCCIX ».

[2] *L'abbazia di San Giusto di Susa e la chiesa di S. Vittore di Rivalta.* L'atto di fondazione dell'abbazia di S. Giusto di Susa del 1029, da parte del vescovo di Asti, Alrico, del Marchese Olderico Manfredi, suo fratello, e dalla Contessa Berta, moglie di Olderico, non contiene menzione di una donazione di Rivalta ma quella della metà della Volvera: « atque medietatem de corte altera et eius pertinentis que Volveria est appellata ». Una copia di questo documento (pubblicato nei *Monumenta Historiae Patriae, Chartarum*, vol. I, col. 480) rivela interpolazioni, fra le quali fu aggiunto alla donazione

Dal principio del sec. XIV è proprietà del Comune.

La compagnia popolare dei giovani detta di San Vittore di Rivalta vi teneva la sua festa la seconda domenica di maggio e così fanno ancora i ragazzi di leva, dimodoché non è stata completamente lasciata in abbandono.

La chiesetta di San Vittore e i suoi affreschi sono sconosciuti a tutti gli

---

del 1029: « et medietatem de alia corte tam de castro et capella in eo constructas quam de ceteris... ei pertinentibus que Ripa alta est nominata cum vucabulis suis Crispiniate, Orbatiano, Barono sive cum ceteris suis vucabulis et pertinentiis, excepto loco et territorio quod Pradella est nominata ».

La conferma fatta dal Conte di Savoia Amedeo III nel 1147 delle donazioni dei suoi antecessori all'abbazia di San Giusto include anche Rivalta: « medietatem de altera corte, tam de castro quam de capellis, que vocatur Ripalta cum suis pertinentiis ».

Carlo Cipolla (*Le più antiche carte diplomatiche del Monastero di San Giusto di Susa* (1029-1212), Boll. Istituto Stor. Ital., Roma 1918, 1896) non ritiene autentico questo documento e del pari giudica un falso la conferma di Tomaso I di Savoia del 1212, che contiene la stessa frase. Tuttavia a dimostrare che prima del 1212 l'abbazia di Susa possedeva Rivalta sta la vendita che fece l'Abate di San Giusto a Bonaldo prevosto del monastero di Rivalta, della chiesa di S. Vittore e altri beni in Volvera e Piossasco. *Cartario di Rivalta,* a cura di G. B. Rossano, vol. 68 BSSS Pinerolo 1912).

La chiesa è indicata come « iam pene desolata et destructa » perché forse coinvolta nello smantellamento fatto eseguire nel 1176 dall'Imperatore Federico I del paese e del castello, oppure nella distruzione di Rivalta ordinata nel 1195 dal Re Enrico durante la rivolta di Torino al vescovo Milone che nel 1184 era stato messo nel possesso di quel luogo dal siniscalco imperiale Marcoaldo (Claretta Secondo Gaudenzio, *Sugli antichi signori di Rivalta,* Atti Acc. Scienze, Torino, serie II, vol. XIII, 1977).

È probabile che Bonaldo, il quale nel 1196 aveva riedificato chiesa e monastero, abbia fatto restaurare anche S. Vittore.

Il monastero dei SS. Pietro e Andrea e S. Vittore. Il monastero dei SS. Pietro e Andrea era stato fondato alla fine del sec. IX da Pietro, Marino, Pietro e Andrea con Giovanni Carzano con intervento dell'abate di S. Maria di Pinerolo che l'aveva pure dotato. Nel 1096 Gandolfo abate di S. Colombano di Bobbio gli donava un campo (Claretta, *ivi*).

Nel 1108 il monastero di Rivalta — nonostante la parte avuta nella fondazione dell'abbazia di Pinerolo — si sottomise all'abbazia di Oulx. Esso viveva secondo la regola agostiniana ed era retto da un prevosto.

Fra il 1125 e il 1129 possedeva notevoli beni che gli furono confermati dal Papa Onorio II (in Torino le chiese di S. Secondo, S. Agnese e S. Maria Maddalena, a Cavoretto S. Pietro, a Valfenera S. Cristoforo, a Becetto in Val Varaita, S. Maria). Nel 1196 il prevosto aveva pure la « custodia » del Moncenisio. Nel 1216 i figli di Ulrico signore di Rivalta donarono al monastero quanto possedevano a Govone e Marconada, con un atto a cui era presente Tommaso di Savoia.

Qualche anno dopo il monastero di Rivalta traversava una gravissima crisi di dissesti per pesantissimi debiti: per es. Giovanni Cane cittadino di Torino gli aveva dato una forte somma in prestito al 12% al mese (*Cartario di Rivalta,* Bibl. Soc. Stor. Subalpina n. 68, 1912).

Già sin dal 1227 i frati avevano dato facoltà al prevosto « transactandi omnes possessiones eorum domus de Ripalta » (con promessa di tenere rato e grato ciò che avrebbe fatto il 30 giugno 1230). Il 19 ottobre 1230 il prevosto Umberto chiese al capitolo « qualiter ecclesiam possit ammodius exonerari et a debitis usurariis quibus opprimatur alleviari » e i frati convennero « quos eis minus dampnosum fore ad opus ecclesie videbatur, si id quod habet apud Ribaltam venderetur, et inde maxima urgentia debita solverentur ». Allora « ipse idem abbas pensata utilitate ecclesie supradicte yminenti etiam

storici e critici d'arte. Fu segnalata solo su tre pagine della « Lettura » del 1926 [3].

Ne fu redatta però nel 1941 una scheda per il Catalogo dei Monumenti del Piemonte per il Ministero dell'allora Educazione Nazionale e per la Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte [4], e di lì inserita nella Guida del Piemonte del Touring Club Italiano del 1956 e edizione successiva.

Sulla parete destra, in fondo alla chiesa, di sotto all'intonaco del 1833 traspaiono diversi personaggi di un grande affresco, fra i quali un giovane elegantemente vestito alla moda della metà del sec. XV. Ma altro non è possibile comprendere, e soprattutto chi sia stato l'autore del dipinto.

Oltre a questo riquadro che s'indovina, la chiesa conserva altri affreschi visibili nel catino dell'abside, per fortuna neppure troppo guasti e neppure alterati o degradati da restauri improvvidi.

Si tratta dello schema di decorazione delle absidi tipico romanico: un grande Padreterno (o un Cristo "che insegna") in una mandorla al centro e in alto nell'abside, circondato dai simboli degli Evangelisti: al di sotto la teoria degli Apostoli. Schema che fu spesso ripreso nella rifioritura di decorazioni di chiese che si ebbe, dopo le distruzioni delle guerre e scorrerie del

ere alieno quod de mobilibus ecclesie cum nulla essent, persolvi non poterat » propose la nomina di arbitri — fra i quali Otto priore di Rivalta —, e gli arbitri sentenziarono: « quod ecclesia de Ripalta habeat in perpetuum paciffice et quiete et possideat ecclesiam S. Victoris de Ripalta cum omnibus possessionibus et pertinenciis suis, decimis et primiciis et omni iure parochiali et rebus omnibus de Rivo Enverso cum pertinenciis suis in finibus Montis Cenixii » contro un censo da pagarsi dalla chiesa di S. Vittore al monastero di 12 soldi vecchi, e col versamento da parte del prevosto all'abate di S. Giusto di 100 libbre di buoni soldi segusini, « pro relevatione debitorum predicti monasterii » (*Monumenta Historiae Patriae, Chartarum*, vol. I, 1318).

Una bolla del Papa Innocenzo IV, a istanza di Tomaso di Savoia, probì nel 1251 al monastero di Rivalta di alienare i suoi beni. Nel 1254 — racconta la *Chronaca parva Rivaltae* (MURATORI, *Rerum Italicarum scriptores*, vol. 17) — il papa concesse lo stesso monastero all'abbazia cistercense di Sestri, che nel 1264 lo vendette a Staffarda. La nuova organizzazione cistercense nelle finanze e nella giurisdizione, permise al monastero di Rivalta di uscire dalla crisi: dal 1277 figurano nuovamente al suo attivo donazioni e compere.

La chiesa di S. Vittore fino alla soppressione (1770) seguì le sorti del monastero.

Prima del compromesso tra l'Arcivescovo di Torino Ludovico di Romagnano e l'Abate Giovanni di Rivalta, dell'ottobre novembre 1450 (8) per la visita vescovile alle chiese dipendenti dal monastero di Rivalta, sembra che dette visite fino allora spettassero al vescovato, ma fra i non molti verbali di visita del sec. XV dell'archivio arcivescovile di Torino, non ne esistono alla chiesa di S. Vittore.

Quanto al monastero dei SS. Pietro e Andrea dipendente dall'ordine cistercense, e soggetto solo alla sua giurisdizione, nel sec. XV l'Abate Giovanni dell'abbazia francese di Morimond esentò Rivalta dalle visite generali dell'ordine cistercense. Così non abbiamo né possiamo avere la speranza di trovare alcuno di quei documenti utilissimi che sono i verbali di visite episcopali né cistercensi né del monastero, né della chiesa di S. Vittore.

[3] PAOLO ALMASIO, *La Sagra di San Vittore in Rivalta Torinese* in « La Lettura », 1926, Corriere della Sera, Milano, pp. 395-397.

[4] Autori, ing. Carlo Brayda, ing. Guglielmo M. Lange e dr. Augusta Lange.

secolo XIV, nel periodo di pace che fu all'inizio del sec. XV. Esso rappresentava infatti la migliore utilizzazione decorativa di quello spicchio di superficie concava che è il catino dell'abside, permettendo altresì con la rappresentazione di un grande Padreterno al centro dell'abside, e cioè più lontano dall'osservatore rispetto alle figure laterali, di conservargli la preminenza su queste col posto più importante, così come voleva la gerarchia cristiana.

Sebbene il colore dello sfondo abbia alquanto sofferto per l'umidità e crei una dominante rossa che falsa i rapporti di colore, notevole è il viso dell'Eterno che con la sua persona domina la scena.

Bellissima è in basso alla sua destra, la figura dell'Angelo, il quale spiega un filatterio, nel suo abito bianco splendente, che con il ricadere delle abbondanti pieghe, da prima verticali, poi ondulate e frastragliate sembra offrirgli un aereo e pur solido piedestallo.

Non meno interessanti sono le due figurette collocate alle due estremità del catino, del « San Vitor », abbigliato da giovane cavaliere, con una lunga spada e i gambali con gli speroni, e di « Sancta Corona » dalla personcina ondulata nella sua tunica bianca, tutti e due così leggeri e staccati dal fondo.

Separata dalla scena ora descritta da una fascia cosmatesca a piccoli rettangoli e triangoli bianchi, rossi e neri, larga circa 25 cm. (o 30) e che risale ai bordi fino alla sommità del catino, più larga e con i colori alternati (cioè neri, rossi e bianchi) delle tessere, si svolge al di sotto la teoria degli Apostoli, divisa da due finestre a doppia strambatura. Non è completa, ne mancano tre, cui era stata riservata la zona di sinistra, rimasta tutta grigia di arricciatura senza alcun dipinto.

Nella parte del centro sono raffigurati i SS. Matteo, Andrea, Giacomo Maggiore (il pellegrino), Pietro e Paolo. Oltre la seconda finestrella vengono gli Apostoli Giovanni, Filippo, Bartolomeo e un altro dal nome illeggibile.

Il primo gruppo e il secondo rivelano una mano diversa da quella del pittore della zona alta del catino. Quelli al centro tracciati con grosse linee nere, sembrano quasi xilografie piuttosto che affreschi, e ricordano carte da giuoco. Rigidi nei gesti e nei visi dai lineamenti marcati da tratti quasi calligrafici, con i loro attributi in evidenza, identici nelle tuniche a grosse pieghe sottolineate di nero da cui escono i piedi nei sandali, sembrano assai povera cosa rispetto all'ultimo gruppo. Anche se i colori vivaci e netti delle pesanti vesti sono abbastanza gradevoli, e il modo di rappresentare gli Apostoli è del tutto insolito e fuor dal comune. Non mi sembra d'altra parte di esagerare nel definire eccezionale la qualità della pittura della zona a destra: gli Apostoli vicinissimi gli uni agli altri, tanto da sfiorarsi, sono tuttavia isolati dall'aria che circola attorno alle loro maestose persone immobili, facendo ondeggiare abiti e mantelli dalle pieghe sapienti ed elegantissime, contro uno sfondo nel quale si intravvedono alture.

I loro corpi sono saldamente posati sul terreno, grazie alle sagome che vanno allargandosi dalle spalle ai piedi: così imponente è il loro portamento che si direbbero apparizioni divine: « incessu patuit dea », la divinità si ri-

velò nell'incedere. I loro attributi, coltelli, bastoni sono presenti, ma senza evidenza, nelle loro mani, tranne nel caso di San Giovanni che regge il calice avvelenato e lo addita con un gesto misterioso, trasfigurato, dell'elegantissima mano. I colori sono certo alquanto svaniti, ma erano ovviamente chiari e intonati, senza contrasti, e in armonia con le carnagioni. I visi e abiti sono ben caratterizzati e disegnati con estrema finezza, e così le mani eleganti, dal gesto calmo ed efficace.

La fascia cosmatesca a tessere bianche, rosse e nere che divide la raffigurazione del Padreterno da quella degli Apostoli, il bianco schietto e prezioso della tunica dell'Angelo e della veste di Santa Corona, il viso del Padreterno, le figure degli animali simboli degli Evangelisti simili a quelle della volta della sacrestia di Ranverso (specialmente il leone e l'aquila) suggeriscono con molta verosimiglianza il nome di Jaquerio, che quella fascia di piccoli triangoli e rettangoli bianchi, rossi e neri ha dipinto a Ranverso, a Pianezza, a Fénis, all'Abbazia di Abondance. Pure a Fénis ci riporta l'armadietto con le ampolline di peltro nello sguancio della finestrella di destra, assolutamente identico a quello dipinto nel salone accanto alla Crocefissione, e gli uccelli tracciati con un solo segno nero di fronte all'armadietto, che ricordano i tre conigli (o lepri) con un solo paio di orecchie nei vani di porte appunto a Fénis [5].

Sotto l'arco trionfale una Madonna del latte rammenta nelle volute dell'abito, nel gesto di rifiuto del Bambino un soggetto simile a Ranverso tranne che nel viso dal taglio rettangolare e con occhi e bocca severi, ben diverso dal viso ovale e l'espressione dolce delle giovani Madonne di Jaquerio. Le bifore chiuse da vetri legati a piombo dietro il capo di questa Madonna di Rivalta richiamano pure il grande finestrone di Ranverso dietro alla Madonna in trono nel presbiterio.

Se alcuni degli affreschi permettono con molta probabilità un'attribuzione a Jaquerio, le due serie di Apostoli e specialmente quella a destra non offrono alcun elemento per l'identificazione degli autori. Chi potevano essere? Aiuti, discepoli di Jaquerio? Specie quello di destra particolarmente dotato. Non ne sono rimaste altre opere in Piemonte e neanche il "Corpus" degli affreschi del 1400 in Lombardia pubblicato da Franca Mazzini [6] rivela opere di quella mano.

Nel falco, dipinto in una doppia cornice tonda al centro della fascia jacqueriana nell'abside si può riconoscere la figura araldica dei Signori di Rivalta [7], e quindi attribuire a uno di essi, o alla famiglia stessa la commissione della decorazione della chiesa o almeno dell'abside.

---

[5] Riprodotti in Andreina Griseri, *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1966, F.lli Pozzo, tav. 101 b e 102 a.

[6] Franco Mazzini, *Affreschi in Lombardia del Quattrocento*, con introduzione di F. M. Dell'Acqua, Milano 1965, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, in f°.

[7] Franchi Verney Alessandro, *Armerista. Famiglie nobili e titolate della monarchia Savoia*, Torino 1873, Bocca. Secondo Gaudenzio Claretta, *Sugli antichi Signori*

Appunto dal 1400 al 1453 gli abati del monastero dei SS. Pietro e Andrea appartennero a quella famiglia. Troviamo un Giovanni nel 1450 e dopo un Enrico che era anche amministratore di S. Andrea di Vercelli [8].

L'affresco nell'abside porta una data, in caratteri gotici minuscoli alti e stretti, diversi da quelli dei versetti sui filatteri spiegati dagli animali simboli degli Evangelisti e da quelli dei nomi degli Apostoli al centro, ma forse simili a quelli molto cancellati, sui santi a destra [9].

La data è tracciata al centro, sotto al Padreterno, sopra una fascia di calce bianca passata a secco sull'affresco, e quindi destinata a cadere, insieme con lo scritto. Come avvenne.

Scrutando quanto ne resta, mi pare si possa leggere:

ANNO DOMINI MCCCC LII ADIE VIII MANSIS MAI.

Questa data messa in relazione al fatto che la fascia a triangoli e rettangoli bianchi, rossi e neri conduce a Jaquerio come autore della parte superiore dell'abside, permette di formulare l'ipotesi che questi abbia dovuto abbandonare la decorazione della chiesa per la malattia che lo portò alla morte il 27 aprile 1453, e che gli Apostoli siano stati affidati ad altri due pittori. Non sappiamo chi, se insieme, o uno dopo l'altro che motivi che ci sfuggono, come ignoriamo perché manchino, nella zona a sinistra i tre Apostoli che avrebbero dovuto esservi affrescati.

L'8 maggio 1452 l'opera dei due pittori era terminata, in modo che si potesse ancora celebrare la festa tradizionale di S. Vittore al principio di maggio.

Chi sia stato l'autore del pannello sul fianco sud in fondo alla chiesa si saprà solo se la parete verrà liberata dall'intonaco [10].

---

di Rivalta, cit., la famiglia dei Signori di Rivalta, ma solo nel sec. XVI si attribuì una ascendenza comune con gli Orsini di Roma e adottò allora come figura araldica nello stemma, un orso.

8 Arch. St. Tor., versamento Econ.to Benefici Vacanti 1935, *Abbazia di Rivalta*, cat. 1ª, n. 1, doc. 9 ott. e 13 nov. 1450: *Transazione tra il Vescovo di Torino Ludovico di Romagnano e l'abate di Rivalta*, Giovanni de' Sigg. del luogo per la preminenza e la visita delle chiese dipendenti dal monastero. Dal 1364 al 1411 un precedente Giovanni dei signori di Rivalta fu vescovo di Torino.

9 Le scritte sui « filatteri » con caratteri alti e stretti, accurati, hanno fra le parole due piccoli rombi scuri. I nomi degli Apostoli al centro sono tracciati con lettere molto larghe e con quelle aggiunte di piccoli tratti o curve che in tipografia si chiamano « grazie »; fra le parole figura un piccolo rombo con vertici molto prolungati. Sopra gli Apostoli di destra, i nomi molto cancellati sono in caratteri alti e stretti, e divisi da un piccolo rombo. La scrittura in tutti e tre i casi è la minuscola gotica.

10 L. Geninati, illustrando gli affreschi della cappella di S. Giulio a Forno di Lemie (in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di E. Castelnuovo e Gio. Romano Torino Assessorato alla Cultura e Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, 1978) datati 1486, attribuisce al pittore di questa chiesa anche i quattro Apostoli a destra dell'abside di San Vittore.

La data in quest'abside, da lui letta MCCCCLXVII gli sembra « non in contrasto » con quella perfettamente leggibile, del MCCCCLXXXVI nella chiesetta di Lemie.

La chiesa di San Vittore di Rivalta con i suoi affreschi fu fatta conoscere ai Soci della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti con una comunicazione e la proiezione di diapositive durante una seduta del 10 luglio 1969, e fu pure illustrata in occasione di una visita dei Soci a Rivalta e alle sue opere d'arte il 25 settembre 1983.

In occasione della comunicazione del 10 luglio 1968 fu anche illustrato un grande affresco del secolo XV nella Cappella della Cascina San Dalmazzo (Frazione Gonzole) che rappresenta fra due Santi una Pietà, la quale denuncia nella rigidità del corpo di Cristo l'influenza del pittore Bertramino da Pinerolo in San Giovanni di Piobesi. E pure fu fatta conoscere la Cappella della Frazione Gerbole (Rivalta) con le figure di due Vescovi cinquecenteschi in facciata.

Nel corso dell'autunno 1984, la Società Torinese degli Amici dell'Arte e dell'Antiquariato unitasi con la redazione di « Camminare insieme », foglio parrocchiale di Rivalta, si prefisse il restauro di San Vittore, con riunioni della popolazione del paese, appello al Municipio, opuscoli e articoli illustrativi, incontri e conferenze e apertura di una sottoscrizione.

Furono interessate la Soprintendenza ai Beni Ambientali e Monumentali — e la Soprintendente Arch. Palmas intervenne personalmente e incaricò l'Architetto Paola Salerno dei rilievi statici, presupposto di ogni restauro — e la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici. Il Lyon's Club di Rivoli promise il finanziamento delle opere di consolidamento dell'abside, e il restauratore Nicola ha proceduto ad ampi assaggi sulle pareti del vano.

Questi hanno rivelato una ricchissima decorazione a fasce di nastri: le scene che esse incorniciavano sono state purtroppo annientate dall'apertura delle cappelle barocche e dei vani laterali. Il pannello sotto l'intonaco non è stato ancora scoperto, ma si vede ormai che esso si prolunga sul muro lungo la scala per cui sale alla cantorìa.

E il Municipio ha fatto rifare il tetto sul portico del 1681 davanti alla facciata romanica.

Ma a Forno di Lemie le figure alte e smilze, di S. Lucia, del Duca Amedeo I, e di San Giulio che presenta i fratelli Goffi, i committenti, che s'ignorano l'un l'altro, posti su piani diversi, e vestiti a colori intensi e vivaci, ai lati di un Vergine col Bambino, né altri santi della stessa cappella riprodotti dalle illustrazioni (a pag. 92-93 del lavoro di Augusto Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1973) nulla hanno della maestà, finezza di disegno e di espressione della schiera degli Apostoli di Rivalta in tunica e mantello a colori chiari in rigoroso accordo con la tonalità dei visi.

E neppure « il viso della Vergine del Forno di Lemie è così somigliante alla Madonna del latte di Rivalta » da far sospettare come al dire di L. Geninatti, l'uso di un medesimo cartone. Né i motivi architettonici delle bifore invetriate poste alle spalle di questa Madonna, di sapore marcatamente gotico, ritornano alla mente osservando le arcate gotiche del trono di legno della Vergine di Lemie, se mai ricordano le vetrate dipinte nel presbiterio di Ranverso. L. Geninatti indica poi in quest'ultimo pittore che sarebbe autore anche di affreschi in S. Maria della Stella in Pianezza, Giorgio Jaquerio figlio di Matteo fratello di Giacomo (attivo dal 1464 al 1485, m. nel 1510) di cui però non si conosce alcuna opera.

La data nell'abside di Rivalta non può essere MCCCCLXVII come letta da L. Geninatti perché ferme restando ANNO DOMINI... A DIE VIII MANSIS MAI, prima del II si vede una lineetta orizzontale in basso che può essere solo una L, non una V, né altra cifra. Quindi MCCCC LII. Si potrebbe anche immaginare MCCCCX LII, perché le cifre precedenti sono cadute tutte, ma preferisco suggerire 1452 perché tale data può andare d'accordo con quelle della morte di Jaquerio (1453).

MARCO PICCAT

LA RAFFIGURAZIONE DEI MAGI NEGLI AFFRESCHI PIEMONTESI: UN PROBLEMA DI FONTI

La diffusa abitudine di etichettare i prodotti artistici sotto titoli generali comporta di frequente la totale perdita o il misconoscimento di una nutrita serie di "segni" simbolici o figurati che gli autori delle opere hanno colto da differenti tradizioni ed inteso riprodurre attraverso il dato iconografico. Ciò capita con maggiore frequenza quando la diffusione del tema, l'evidenza dell'identificazione, la ripetitività delle formule spingono verso un modo di lettura frettoloso ed impreciso; è invece da sottolineare subito come proprio intorno ai motivi più conosciuti vi sia stato un fiorire di elaborazioni e varianti.

In particolare sono gli artisti dell'epoca medioevale ad essere penalizzati in modo più palese sia perché l'individuazione del contenuto dei loro lavori è facilitata dal relativamente ampio repertorio trasmesso attraverso le botteghe, sia perché non è ancora entrata nella metodologia di ricerca degli addetti ai lavori una costante messa a fuoco delle differenti tradizioni culturali che possono aver influito sull'esito documentato.

A dimostrazione di quanto detto si è proposta un'indagine sulla raffigurazione dei Magi, episodio presente in tutti i quattrocenteschi cicli pittorici sull'Infanzia di Cristo e talora anche a sé stante, che ha goduto particolare fortuna nella nostra regione come in molti paesi del mondo occidentale. Questo lavoro di iconografia comparata ha permesso di cogliere l'evolversi della figurazione in risposta a specifici interventi in campo patristico, apocrifo, letterario, liturgico e teatrale fino alla sua totale sclerotizzazione nei primi decenni del Cinquecento.

Prima però di procedere all'esame delle scene è opportuno cercare di delineare e focalizzare la figura di questi tre personaggi o "Magi", data l'incidenza che la stessa ha avuto nel condizionare ambienti e attributi.

L'appellativo "Magi" compare nei libri dell'Antico Testamento per indicare una sorta di indovini, sovente all'interno di una sequenza di termini quali « arioli, malefici, Chaldaei, aruspices, sapientes », significativa per

l'evidente gioco di affinità semantica [1]. Apposite norme contenute nel Libro del Levitico denunciavano comunque e proibivano il ricorso alla loro consultazione [2].

Il testo evangelico riprende la qualifica di "aruspices" come studiosi del movimento degli astri: la motivazione del viaggio « ...vidimus enim stellam eius in oriente... » ed il richiamo di Erode « ...Tunc Erodes clam vocatis magis diligenter didicit ab eis tempus stellae, quae apparuit eis... » [3] ne sono evidenti prove.

Accanto a tale significato però il capitolo di Matteo sembra unire quello di esperti delle antiche scritture, a giudicare dal tono della domanda « Ubi est qui natus est rex Iudaeorum? » e quello di indovini o comunque conoscitori delle volontà celesti « Et responso accepto in somnis ne redirent ad Herodem, per aliam viam reversi sunt in regionem suam » [4].

Alcuni commentatori del passo hanno cercato di chiarire la tipologia di questi esseri definendoli "Magi" cioè "illusores", "malefici" e "sapientes": "illusores" in quanto ingannarono Erode a proposito del viaggio di ritorno ai loro paesi, "malefici" in quanto successori degli indovini del Faraone secondo il testo biblico, e ancora "sapientes" in quanto « magi, quasi in sapientia magni » [5]. All'interpretazione di Mago come di "pseudopropheta" è peraltro da collegare l'ultima presenza del termine nel libro degli *Atti* in riferimento ai personaggi di Bariesu e Simon, figure dell'Anticristo [6].

---

[1] Nel libro dei *Re*, XXVIII, 3, è ricordato come Saul li avesse messi al bando « Samuel autem mortuus est, planxitque eum omnis Israel, et sepelierunt eum in Ramatha urbe sua. Et Saul abstulit *magos et hariolos* de terra »; ancora è ribadita, nel II libro dei *Paralipomeni*, XXXIII, 6, la loro nefasta influenza a commento del ripristino dell'idolatria operato da Manasse (693-639 a.C.), figlio di Ezechia, re di Giuda, « Transireque fecit filios suos per ignem in valle Benennom: observabat somnia, sectabatur secum *magos, et incantatores*: multaque mala operatus est coram Domino, ut irritaret eum ». Nel libro delle profezie di *Daniele* poi la serie è più volte richiamata in riferimento agli indovini che dovevano interpretare il sogno di Nabucodonosor, II, 2 « Praecepit autem rex ut convocarentur *arioli, et magi, et malefici, et Chaldaei*, ut indicarent regi somnia sua »; II, 27 « Et respondens Daniel coram rege, ait: Mysterium quod rex interrogat *sapientes, magi, arioli et aruspices* nequeunt indicare regi »; IV, 4 « Tunc ingrediebantur *arioli, magi, Chaldaei, et aruspices*, et somnium narravi in conspectu eorum »; IV, 7 « Exclamavit itaque rex fortiter, ut introducerent *magos, Chaldaeos et aruspices* ». Per altre tradizioni relative a « Magi » presso autori non cristiani, in connessione con culti orientali o scuole filosofiche, cfr. G. Messina, *I Magi a Betlemme e una predizione di Zoroastro*, in *Sacra Scriptura Antiquitatibus Orientalibus illustrata*, III, Roma 1933, pp. 11-26.

[2] Cfr. nel libro del *Levitico*, XIX, 31 « Non declinetis ad *magos nec ab ariolis* aliquid sciscitemini, ut polluamini per eos. Ego Dominus Vester »; *ibidem*, XX, 6 « Anima, quae declinaverit *ad magos et ariolos*, et fornicata fuerit cum eis, ponam faciem meam contra eam, et interficiam illam de medio populi sui ».

[3] *Matteo*, II, 2 e *ibidem*, II, 7.

[4] *Ibidem*, II, 2 e *ibidem* II, 12.

[5] Jacobus a Voragine, *De epiphania Domini* in *Legenda Aurea vulgo Historia lombardica dicta*, a cura di T. Graësse, Dresdae-Lipsiae, 1846, pp. 87-94.

[6] Cfr. *Atti degli Apostoli*, VIII, 9 « Factum est ergo gaudium magnum in illa civi-

Ma, tornando al brano di Matteo, è da sottolineare come questo non ne presenti il numero, i nomi, la dignità o gli atteggiamenti. Tace poi, ed è significativo, sul tempo della venuta e sul luogo di vita della Famiglia al momento del loro incontro.

È a queste lacune che hanno supplito vari scrittori introducendo nella vicenda particolari nuovi ed interessanti e condizionando, con le loro affermazioni, l'evolversi dell'iconografia.

Il tipo di illustrazione artistica che ho scelto per questa nota (l'affresco), l'epoca considerata (il Quattrocento) e la zona in cui si è svolta la ricerca (il Piemonte), limitano di per sé la varietà delle scene presentate ma nel contempo permettono un approfondimento delle medesime.

Le scene del ciclo dei Magi documentate negli affreschi dei nostri paesi sono relative al viaggio di arrivo a Betlemme, al colloquio con Erode, alla adorazione del Bambino. Sovente tutte e tre le scene sono inserite all'interno di un'unica scenografia a più piani, più raramente disposte in sequenza. Non mi risultano raffigurazioni circa il viaggio di ritorno, di Erode che consulta gli scribi o della lettura delle profezie di Balaam, motivi diffusi in aree limitrofe non solo d'Oltralpe [7].

Il tema più comune è quello relativo all'episodio dell'adorazione del Bambino. Al suo interno troviamo accolte molte delle suggestioni elaborate dai testi apocrifi, a parziale modifica di quelli canonici, ad iniziare dall'indicazione dell'età di Cristo. A questo proposito, mentre il brano evangelico non precisa l'età del Bambino all'epoca dell'arrivo dei Magi, e si limita a registrare come Erode predisponga l'ordine della strage « mittens occidit omnes pueros qui erant in Bethlehem, et in omnibus finibus eius, a bimatu et infra, secundum tempus quod exquisierat a magis... » [8], l'apocrifo "Pseu-

---

tate. Vir autem quidam nomine Simon, qui ante fuerat in civitate *magus*, seducens gentem Samariae, dicens se esse aliquem magnum: Cui auscultabant omnes a minimo usque ad maximum, dicentes: Hic est virtus Dei, quae vocatur magna. Attendebant autem eum, propter quod multo tempore magiis suis dementasset èos » *ibidem*, XIII, 6 « Et cum perambulassent universam insulam usque Paphum, invenerunt quemdam virum *magum* pseudoprophetam, Iudaeum, cui nomen erat Bariesu, Qui erat cum proconsule Sergio Paulo viro prudente. Hic, accersitis Barnaba et Saulo, desiderabat audire verbum Dei. Resistebat autem illis Elymas *magus* (sic enim interpretatur nomen eius), quaerens avertere proconsulem a fide ».

[7] Per la lettura delle sequenze con i Magi è ancora fondamentale il contributo di G. VEZIN, *L'adoration et le Cycle des Mages dans l'art chrétien primitif, étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien*, in *Forme et Style-Essais et Mémoires d'art et d'archéologie*, Paris 1950; per le possibilità dell'iconografia, cfr. L. RÉAU, *Iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament*, in *Iconographie de l'art chrétien*, II, Paris 1957, pp. 236-255; per una disamina delle tradizioni cui si accenna nel testo e di parecchie altre tipiche e legate al vicino oriente, cfr. U. MONNERET DE VILLARD, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, Studi e Testi 153 (1952).

[8] *Matteo*, II, 16. Informazioni circa il « tempus stellae » erano state richieste dal re ai saggi durante il loro primo incontro. Indicazioni circa il luogo della nascita erano invece state domandate dal medesimo ai « principes sacerdotum, et scribas populi ». Cfr. *ibidem*, II, 7 e II, 4.

do Matthaei evangelium", composto tra l'VIII ed il IX secolo da un anonimo e diffuso prestissimo in tutto il mondo occidentale [9], inizia la sua narrazione dando una precisa informazione di ordine temporale: « Transacto vero secundo anno, venerunt magi ab oriente in Hierosolyman... » [10]. La tradizione dei Padri della Chiesa, tramite in particolare l'intervento del monaco Epifanio vissuto nel quarto secolo [11], aveva proposto tale interpretazione.

L'osservazione è molto importante anche sotto l'aspetto esclusivamente figurativo: la pittura dei primi secoli ha infatti strutturato una diversa possibilità di rappresentazione [12]. Si è dipinto il Bambino fasciato in culla, appena nato, con a fianco la madre stesa sul giaciglio, o lo stesso già cresciuto seduto od in piedi sulle ginocchia di Maria. Entrambe le formule sono documentate precocemente ma, mentre la prima è ripetuta quasi invariata in tutti i manoscritti di origine orientale, la seconda ha goduto di una maggiore credibilità all'interno delle Catacombe, delle sculture e dei sarcofaghi, ed anche nelle decorazioni ad affresco [13].

La sequela di illustrazioni che ho scelto mostra la esclusiva diffusione, nel Quattrocento e nella nostra regione, del secondo tipo. In un solo caso ho rinvenuto una raffigurazione di Maria stesa nel letto [14], motivo figurativo

---

[9] Per l'edizione del testo, cfr. J. C. Thilo, *Codex Apocryphus Novi Testamenti*, I, Leipzig 1832, pp. 339-400; C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853, pp. 50-105; E. Amann, *Le Protévangile de Jacques et ses remaniements latins*, Paris 1910, pp. 272-339; C. Michel, *Evangiles apocryphes*, I, Paris 1924, pp. 54-158; A. De Santos Otero, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid 1963, pp. 177-222 (parte prima).

[10] Cfr. A. De Santos Otero, *op. cit.*, cap. XVI, p. 214.

[11] Cfr. Epiphanius, *Adversus octoginta haereses*, in *Opera Omnia*, t. I, P. G. XLI, col. 455, « Quod autem subinde in lucem editus Deus fuerit, non homo duntaxat, a magis aperte comprobatum est. Siquidem elapso jam biennio, quod ipsum stellae tempus Herodi significarunt, a biennio videlicet atque infra, Hierosolymam venientes, interrogantesque magi, cum Bethlehem nasci Christum... ».

[12] Cfr. G. Vezin, *op. cit.*, in particolare, « Les trois formules d'adoration des Mages », pp. 39-46.

[13] Cfr. *Ibidem*, p. 40 « ... dans la première (formule), le lieu est une maison, la Vierge est assise avec l'Enfant Jésus déjà grand sur ses genoux. On la rencontre dans les catacombes et une partie des sarcophages. C'est la formule la plus simple, l'hellénistique qui se situe davantage en Occident. La deuxième formule orientale nous montre l'Enfant nouveau-né, la Vierge couchée, le lieu de l'Adoration étant la grotte ou l'étable ».

[14] Cfr. il ciclo della cappella campestre di san Ponzio nel comune di Castellar in valle Bronda, databile alla seconda metà del XV secolo. Per opportuni riscontri, cfr. A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965, pp. 96-108; nota n. 118, p. 132; N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1974, p. 17; A. Griseri, *Itinerario di una provincia*, Cuneo s.d. (ma 1974), p. 81; M. Perotti, *Castellar* in *Repertorio dei monumenti artistici della provincia di Cuneo, Territorio dell'antica marca saluzzese*, Cuneo 1980, pp. 203-208. Per le attribuzioni del ciclo, cfr. M. Perotti, *Il « maestro di Villar »*, in *Cuneo Provincia Granda* XI (agosto 1962), n. 2, pp. 7-13 e *idem*, *Il « maestro di Villar » considerazioni su un pittore del Quattrocento*, *ibidem*, XVII (agosto 1968), n. 2, pp. 25-32.

ritenuto estremamente sconveniente al finire del medioevo, ma il Bambino è comunque già grandicello [15].

I testi della letteratura apocrifa si rivelano al massimo attenti a spiegare il rapporto che lega i Magi alla stella. Secondo il "Liber de Infantia Salvatoris", apocrifo del IX secolo [16], sono gli stessi pellegrini a spiegare, al momento dell'incontro con Maria e Giuseppe, il motivo della loro venuta proprio in riferimento al comparire dell'astro:

« Vidimus in caelo stellam regis Iudaeorum et venimus adorare eum; quia sic scriptum est in libris antiquis de signo stellae huius, quod cum haec stella apparuerit, nascetur rex aeternus » [17].

L'allusione ai "libris antiquis", riportata anche in altre narrazioni, ha fatto inserire tra i doni portati dai Magi o comunque nel corredo del corteo che li accompagna, un grosso libro. Questa tradizione è venuta spesso a confluire nella leggenda relativa al "Testamento di Adamo" o "Libro di Seth" [18]; in nessuno degli affreschi da me esaminati è stato però possibile trovarne documentazione.

La scena dell'adorazione è peraltro dominata dalla presenza dell'astro luminoso che è servito da guida. Iconograficamente ne viene marcato il notevole rilievo nei confronti dell'intera volta celeste sovrastante. Su di esso si è appuntata l'attenzione dei commentatori che ne hanno letto la presenza in vario modo; alcuni hanno proposto si trattasse dello Spirito Santo in forma di stella come in seguito di colomba [19]; oppure che fosse un angelo,

---

15 Cfr. per un commento alle motivazioni culturali del fenomeno che rientra a pieno titolo in una problematica più generale sulla crisi di certa religiosità popolare, cfr. J. Huizinga, *L'automne du Moyen Age*, Paris 1932 (ora Paris 1980), in particolare « La pensée religieuse se cristallise en images », pp. 156-182; per una stimolante messa a fuoco dell'influenza di gruppi clericali (francescani) sull'evoluzione dell'iconografia e sulla conseguente scelta, da parte delle botteghe artigiane, di ambienti, atteggiamenti e gesti all'interno di scene relative all'infanzia di Cristo, cfr. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France, étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1949 (ora Paris 1969), pp. 144-154, « L'art religieux traduit des sentiments nouveaux. La tendresse humaine ».

16 Per l'edizione del testo cfr. M. R. James, *Latin Infancy Gospels; a new text, with a parallel version from Irish, edited with introduction*, Cambridge 1927, pp. 2-94 e 3-95; S. Ferri, *Nota sul testo latino dell'Evangelium Infantiae*, in *Studi Mediolatini e Volgari*, I (1955), pp. 119-125; A. De Santos Otero, *op. cit.*, pp. 259 e sgg.

17 Cfr. A. De Santos Otero, *op. cit.*, p. 271.

18 Sulla leggenda dell'oro, incenso e mirra, doni che Adamo aveva portato dal paradiso terrestre dopo la cacciata, raccolti nella « caverna dei tesori » e trasmessi, secondo una precisa volontà dello stesso, di generazione in generazione, cfr. U. Monneret de Villard, *op. cit.*, pp. 69 e segg. Indicazioni su rappresentazioni teatrali del motivo in M. Sepet, *Les prophètes du Christ*, Paris 1878 (ora Genève 1974).

19 Per l'iconografia della stella, oltre a *ibidem*, pp. 51-52, cfr. H. Cornell, *The iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala 1924, p. 54 e segg.; per l'ipotesi indicata nel testo, cfr. Jacobus a Voragine, op. cit., p. 91 « Quidam dicunt fuisse spiritum sanctum, scilicet, ut ille, qui postmodum descendit super dominum baptizatum in specie columbae, apparuerit etiam magi in specie stellae ».

come quello che apparve ai pastori, emergente da un alone di luce [20], altri ancora un astro appositamente creato [21]. In altri testi nella stella è da vedersi la figura di un bambino con, al di sopra, una croce [22]. Jacopo da Varagine ne elenca le caratteristiche direttamente messe in risalto in innumerevoli figurazioni e spiega come essa si differenzi da tutte le altre stelle per tre ragioni: « in situ, quia non erat localiter sita in firmamento sed pendabat in meditullio aeris proximo terrae; in fulgore quia caeteris erat splendidior, in motu quia praecedebat magos more viatoris, non enim movebatur motu circulari, sed quasi motu animali et processivo » [23]. In tutte le scene in cui compare, la stella è infatti riprodotta come staccata dal cielo, particolarmente brillante, con una scia luminosa rivolta verso terra [24].

Anche intorno a quest'elemento la fantasia dei compilatori delle narrazioni apocrife ebbe modo di lavorare ed a lungo. Il testo dello "Pseudo Matthaei evangelium" presenta, ad esempio, un secondo astro luminoso, in posizione ferma, sulla capanna: « Sed et stella ingens a vespere usque ad matutinum splendebat super speluncam, cuius magnitudo nunquam visa fuerat ab origine mundi » [25].

---

[20] *Ibidem*, p. 91 « alii, ut Chrysostomus, dicunt, quod fuerit angelus ut ipse, qui apparuit pastoribus, apparuit etiam et magis ».

[21] *Ibidem*, p. 91 « alii, quod verius creditur, quod fuerit stella de novo creata, quae pacto suo ministerio rediit in praejacentem materiam ».

[22] Per l'edizione del testo cfr. *In Evangelium Matthaei, incerto autore*, P. G. LVI, coll. 611-946, in particolare col. 638 e J. STIGLMAYR, *Das Opus imperfectum in Matthaeum*, in *Zeitschrift für Katholische Theologie*, XXXIV (1910), pp. 1-38, « (stella) habens in se formam quasi pueri parvuli et super se similitudinem crucis »; *Historia trium Regum* di Giovanni di Hildescheim (1364-1375), cap. VIII, « ipsa stella habuit in se formam infantuli et de super signum crucis », in C. HORSTMANN, *The Three Kings of Cologne*, London 1886, p. 224; ancora, *Speculum humanae Salvationis, Vollständige Faksimile Ausgabe des codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstifts Kremjmunster*, Graz 1972, c. 15 r. a, « Viderunt (Magi) namque stellam novam in qua puer apparebat, super cuius caput crux aurea splendebat ».

[23] Cfr. JACOBUS A VORAGINE, op. cit., p. 91; le precisazioni sono precedute dall'indicazione « secundum quod dicit Fulgentius... ».

[24] Ulteriori indicazioni sulla realtà stella *ibidem*, p. 91 « Aliae tres differentiae tanguntur in Glossa Matthaei II, quae incipit sic: haec stella dominicae nativitatis etc. Prima in origine, quia aliae in mundi principio sunt factae, haec modo; secunda in officio, quia aliae factae sunt, ut sint in signa et tempora, ut dicitur Genesis I., haec autem ut magis viam praeberet; tertia in duratione, quia aliae sunt perpetuae, haec completo officio suo rediit in materiam praejacentem ».
La stella è motivo di costante presenza negli affreschi piemontesi relativi all'episodio dei Magi; tra tutti mi pare opportuno segnalare il caso del "presepe" affrescato all'esterno della parete absidale di san Giorgio in Valperga, ora compreso in una delle sagrestie, della metà circa del Quattrocento, per la collocazione dell'angelo annunziante ai pastori e della stella ai lati del rosone centrale della parete con un efficace gioco visivo. Cfr. A. CAVALLARI MURAT, *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Torino 1976, pp. 173-184.

[25] Cfr. A. DE SANTOS OTERO, *op. cit.*, cap. XIII, p. 211. Secondo questo testo a guidare il viaggio dei Magi è un diverso astro, cap. XVI, *ibidem*, p. 215 « Euntibus autem magis in via, apparuit eis stella, et quasi quae ducatum praestaret illis, ita antecedebat eos, quousque pervenirent ubi puer erat ».

Una simile emozione è fatta provare agli stessi protagonisti, attraverso le parole di uno di loro, in uno dei primi drammi liturgici sui Magi risalente alla fine dell'XI secolo e proveniente dall'abbazia di Saint Benoît sur Loire: « Haec nostrorum oculos fulguranti lumine praestrinxit lucida et nos ipsos provide ducens ad cunabula resplendens fulgida » [26].

Il primo testo del genere per la nostra regione, di data anteriore al XV secolo, risale ad un appunto di inventario della Biblioteca Capitolare di Ivrea, con le indicazioni « hymnarius vetus ubi est ludus trium regum » e « tres rotuli in quibus continetur ludus trium regum » [27]. Un documento sicuro per il Cuneese è la rappresentazione del 1426 « stante pacifico populo, ad laudem dei et exaltationem totius rei publicae, communitas statuit ut repraesentatio fieret in platea Cunei de stella quae apparuit tribus regibus tempore nativitatis Salvatoris nostri; quem ludum stellae appellant, et fuit solemniter factus cum magna expensa » [28]. Un « jeu des Trois Rois » è rappresentato nel 1433 a Draguignan e nel 1485 a Caylux (Tarn et Garonne); il motivo doveva inoltre essere presente all'interno di quase tutte le rappresentazioni relative all'infanzia e di alcune relative alla passione di Cristo che si svolgeranno nel territorio che ci interessa, con notevole frequenza, sino circa alla seconda metà del Cinquecento [29].

---

[26] Cfr. K. Young, *The Drama of the medieval Church*, Oxford 1933, II, p. 85; G. Vezin, *op. cit.*, p. 36.

[27] Cfr. C. Contessa, *Un inventario del secolo XV ed alcune spigolature per la Storia della Biblioteca Capitolare d'Ivrea*, in *Atti della Regia Accademia delle Scienze di Torino*, 44 (1909), pp. 620 e 628.

[28] Cfr. *Chronicorum Cunei. Libri tres*, a cura di D. Promis, in *Miscellanea di storia italiana*, s. II, 12 (1871), p. 275.

[29] Cfr. (L.) Petit de Julleville, *Histoire du théâtre en France. Les mystères*, II, Paris 1880 (ora Genève 1968), p. 11 e 174-184; per l'area francese si sono conservate attestazioni di rappresentazioni relative a « la Nativité de Notre Dame et Enfance de Jésus » a Toulon (1333) e a Bayeux (1523); a « la Nativité de Jésus » in Bayeux (1351), Rouen (1451 e 1474) e a Laval (1494). In quest'ultimo caso abbiamo anche un riferimento diretto alla vicenda dei Magi in quanto è detto « En celluy an, pour verité — fust joué la Nativité — le beau premier jour de janvier — et des trois roys,... — ». Il motivo dell'adorazione dei Magi compariva inoltre tra i misteri mimati nel 1313, durante le feste di Pentecoste, in Parigi « La vit on... — et Nostre Dame sans esloigne — avec les trois rois de Couloingne »; altre documentazioni per spettacoli di questo genere risultano nel 1504, ancora in Parigi, e negli anni 1546 e 1549 a Béthune. Per quanto riguarda infine le più note rappresentazioni della Passione di Cristo, sempre per quanto riguarda l'ambito francese, i Magi sono protagonisti in quella di Arras, cfr. J. M. Richard, *Le Mystère de la Passion, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, Arras 1891 (ora Genève 1976), in quella di Sainte Geneviève, cfr. E. Roy, *Le Mystère de la Passion en France du XIV^e au XVI^e siècle*, in *Revue Bourguignonne*, 13 (3-4) (1903-1904), in quella di Greban, cfr. *Le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban*, par O. Jodogne, Bruxelles 1965. Per ulteriori e più tarde documentazioni, relative ad esempio al dramma ciclico di Valenciennes o a rappresentazioni quali « Les Trois Rois » di Jean d'Abundance o « L'Adoration des rois » di Margherita di Navarra, il rinvio è ancora al citato studio di (L.) Petit de Julleville, p. 613 e sgg.

Ma, dopo aver accennato alla fortuna teatrale del rapporto stella-magi, è necessario soffermarsi sui singoli protagonisti.

Gli affreschi piemontesi concordano nel presentarne il numero (tre) e l'attributo della corona. Entrambe queste precisazioni sono assenti nel testo di Matteo ed è impossibile motivarle con un generico rinvio ad una tradizione figurativa passata di scuola in scuola perché, in questo modo, non si viene a spiegare l'origine della raffigurazione ed inoltre la grandissima diffusione dei tipi impedisce l'accoglimento di una simile proposta. L'attributo del nimbo è presente in un solo caso, mentre tutte le altre pitture concordano per il numero e la presenza della corona.

L'arte paleocristiana è ricca di documenti che raffigurano quattro Magi. A partire dal quarto secolo tuttavia il loro numero si riduce di un'unità e si stabilizza, per un recupero di un elemento evangelico dapprima non notato: i doni indicati sono tre "aurum, thus et myrrham" e, allo stesso modo, nell'antifona della festa dell'Epifania, fissata a partire dal quarto secolo nel mondo occidentale al 6 gennaio, è detto: « Apertis thesauris suis, obtulerunt Magi Domino aurum, thus et myrrham, alleluja » [30].

La corona è un attributo comparso relativamente tardi. Viene dipinta sulla testa dei magi intorno a differenti forme di cappello in panno di cui i protagonisti raramente sono privi. L'esito figurativo non è casuale: l'abbinamento tra copricapo frigio o persiano e la qualità di astrologo non è sacrificato dalla presenza di un segno di dignità regale quale appunto la corona. La giustapposizione di questa è in fondo ulteriore sintomo di come il Medioevo abbia inteso leggere la figura dei Magi quali conoscitori della volta celeste ed anche re. L'origine del motivo può aver avuto più cause: una attenta rilettura dei rapporti intercorsi tra essi ed il re Erode, oppure per un riferimento alla loro superiore cultura.

---

[30] Sulla definizione-interpretazione in particolare del primo dei doni, suggestive prospettive sono avanzate in G. Ryckmans, *De l'or (?), de l'encens et de la myrrhe*, in *Revue biblique*, LVIII (1951), pp. 372-376.
Un caratteristico abbinamento tra copricapo e corona regale è documentato nella scena dell'adorazione dei Magi del ciclo di affreschi della chiesa del Castello Murato, detta del Brichetto, dedicata alla Vergine Assunta nel comune di Morozzo. Secondo una scritta ora non più leggibile queste pitture erano datate « MCCCCLXXXXI die XX luglii ». Per bibliografia, cfr. M. Perotti, *La Madonna del Brichet*, in *Cuneo Provincia Granda*, X (dicembre 1961), n. 3, pp. 5-10; idem, *Giovanni ed Enrico Mazzucco, ibidem*, XIV (dicembre 1965), n. 3, pp. 7-13; G. Raineri, *Ricerche iconografiche*, in *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Artistici ed Archeologici della Provincia di Cuneo*, 1966, n. 55, pp. 87-108; idem, *Elenco cronologico e alfabetico di pittori piemontesi, liguri e d'oltralpe attivi in queste regioni dal XII al XVI secolo, ibidem*, 1969, n. 61, pp. 127-137; per una lettura iconografica dell'intero complesso, idem, *Antichi affreschi del Monregalese*, Cuneo 1965, pp. X-XI e 63-66. Per un altro esito piuttosto raro, di aureola stellare intorno ai diversi copricapi dei Magi, con un particolare effetto di corona luminosa, cfr. la medesima scena nel ciclo della cappella de La Stella, nel comune di Macello, ai margini della strada provinciale Vigone-Buriasco-Pinerolo. Per la datazione dell'intero ciclo, « tra il 1300 ed il 1400 » cfr. G. Visentin, E. Giaj, *Arte nel Pinerolese, itinerari*, Pinerolo 1976, pp. 51-52.

Una delle prime testimonianze in merito, dopo le fondamentali di Tertulliano (II secolo) e di Cesario di Arles (VI secolo), è relativa a Jacopo da Varagine che, nel citato [31] capitolo della Legenda Aurea, dice: « Venerunt ergo hic tres sapientes et reges cum magno comitatu Jherosolimam ».

Un'ultima ipotesi relativa al sorgere della raffigurazione è da ricercare nella leggenda, attestata da antiche narrazioni orientali, che riporta come Erode abbia donato ai tre pellegrini una ricca corona da portare al Bambino in segno di rispetto. La presenza di questo copricapo posto a terra accanto al più anziano di essi, scollegata rispetto alla tradizione che l'aveva prodotta e presa come indice della qualità dignitaria del vecchio astrologo, ha fatto sì che l'attributo venisse in seguito ripetuto anche per gli altri protagonisti [32].

In nessuno degli affreschi da me esaminati è presente attualmente una scritta con il riferimento ai nomi dei Magi documentati a partire dall'845; per questo motivo non ce ne occuperemo direttamente ma, considerando il particolare rapporto che sembrerebbe legare i singoli ai doni che vengono recati, è possibile avanzare anche sotto questo aspetto un'ipotesi di lettura.

Nei "Collectanea" di Beda il Venerabile, risalenti all'XI o XII secolo, è chiarito come Melchiorre, vecchio re, abbia offerto in dono l'oro come segno di rispetto nei confronti di un più potente sovrano, come Gaspare, giovane ed imberbe, abbia recato l'incenso a riconoscimento del dio ed infine Baldassarre, di carnagione "fuscus" e con la barba, abbia portato la mirra come segno ed indizio di una precoce morte [33]. Nel "Romanz de Saint Faunel", narrazione apocrifa composta nella prima metà del Trecento, che ebbe enorme successo nella regione francese ma che si diffuse anche nei nostri paesi [34], l'ordine di presentazione dei doni viene mutato e ad ognuno

---

31 Per le citazioni di TERTULLIANUS « nam et Magos reges habuit fere Oriens », in *Adversus Judaeos* e di *Caesarius Arelatensis* « Illi Magi tres reges dicuntur », cfr. L. RÉAU, *op. cit.*, p. 236.

32 Per la lezione di JACOBUS A VORAGINE, *op. cit.*, p. 88.

33 I nomi che la tradizione occidentale ha assegnato ai Magi sono documentati dal « Liber Pontificalis » di Ravenna dell'845; per l'attestazione di Beda, cfr. BEDA, *Excerptiones Patrum, Collectanea, Flores et diversis, Quaestiones et Parabolae*, in *Opera Omnia*, P. L. XVIV, col 541. Cfr. inoltre, *idem, In Mattahaei evangelium*, P. L. XCII, col. 13, « Mystice autem tres Magi tres parti mundi significant, Asiam, Africam, Europam, sive humanum genus quod a tribus filiis Noe seminarium sumpsit ».

34 Cfr. *Le Romanz de Saint Fanuel et de Sainte Anne et de Nostre Dame et de Notre Segnor et des ses apostres*, par C. CHABANEAU, in *Revue des Langues Romanes*, XXVIII (1885), pp. 118-123 e 205; v. 1913:

« Melchior fu li rois ainsnez.
Segnor, dist-il, se vos volez
Ge li donrai avan cel or,
que je ai pris en men tresor.
Lors saurai bien, se il le prent,
Qu'il iert rois pardurablement ».
L'or li dona, et il le prist.
Li jones roi Baltazar dist

dei Magi viene ascritto un paese d'origine: Melchiorre, re d'Arabia presenta l'oro, Baldassarre, re di Saba l'incenso, Gaspare re di Tarso la mirra, secondo una particolare interpretazione di un versetto del salmo LXXI, v. 10, che recita « Reges Tharsis et insulae munera offerent; reges Arabum et Saba dona adducent »[34]. Ancora, nel « Jeu des trois Rois », contemporaneo al precedente, il rapporto tra il dono ed il donatore subisce ulteriori modifiche: è infatti Baldassarre, re d'Arabia ad offrire l'oro, Melchiorre re di Sezile l'incenso, e Gaspare, re di Tarso, la mirra. La differenziazione tipologica dei Magi in giovane-maturo-anziano era nel contempo esemplificazione immediata delle classiche tre età della vita umana. L'affresco dell'Abbazia di Vezzolano che abbina alla scena in esame quella della leggenda dei tre vivi e tre morti è, a questo proposito, al massimo parlante[35].

Qu'il li presentera encens.
Ce sera senefiemens,
Se il le prent, ne faudra mie
Qu'il ne soit prestres en sa vie.
Donques a dit li rois Jaspar
Que le myrre li offerra.
S'il le rechoit, il sera mors
Et ensepulturés li cors ».

[35] Cfr. E. Roy, *op. cit.*, p. 25 « Baltasar, I^er^ roi d'Arabe or; Melchion, roi de Sezile, encens; Jaspar, roi de Tarse, murrhe ». Ancora secondo quest'ultima tradizione si rivela la versione dei « Gozos de Santa Maria » del contemporaneo *Libro de buen Amor* dell'*Arcipreste de Hita*, Madrid 1978, p. 16,

« Ofreçiól' mirra Gaspar,
Melchior fue ençienso dar,
oro ofreçió Baltasar
al quale Dios e home seya »,

mentre nel *Libro de la infancia y muerte de Jesús*, pubblicato da M. Alvar, in *Poemas hagiográficos de caracter juglaresco*, Madrid 1967, pp. 63 e sgg., il rapporto dono-offerente è ulteriormente variato:

« Baltasar ofreçió oro,
porque era rey podoroso,
Melchior mirra, por dulçora,
por condir la mortal corona,
e Gaspar le dio ençienso,
que assí era derecho ».

Nel testo de *La Passione di Revello, sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, edizione a cura di A. Cornagliotti, Torino 1976, vv. 2568-2570, i doni, nel loro complesso, sono richiamati in un annuncio angelico « Sequitate la stella ove anderà dritto; — de Dio el Figlolo quine troveriti. — Oro, incenso et mirra porteriti », ma solo in un intervento è denunciato il preciso rapporto tra offerta ed offerente, vv. 2598-2600,

« Melchion...
Bene stia Dio, tu chi m'ày creato.
Incenso ti porto, dolze Signor myo... ».

In versioni quali *La rappresentazione della Natività di Cristo*, di anonimo, pubblicata in *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di G. Ponte, Milano 1974, pp. 46-68, non è possibile sviluppare il confronto in quanto tutta l'azione è compresa in

Origene, Basilio e papa Leone Magno furono tra i primi a cercare una possibile spiegazione a dei doni così particolari; si convenne, riprendendo l'intervento di Beda, che l'incenso fosse da rapportare al dio, la mirra all'uomo e l'oro al re, caratteristiche proprie del Bambino. Altri vi vollero leggere i segni premonitori della futura passione ma non mancarono letture di tutt'altro genere: come ad esempio che l'oro venisse fornito per alleviare un po' la povertà della Famiglia, l'incenso per deodorare la capanna ed infine la mirra per rafforzare le membra del piccolo e per « malorum vermium expulsionem » [36].

Nella sequenza di affreschi che ho esaminato, il primo re è molto più vecchio degli altri; la barba è portata indifferentemente dagli altri due che si distinguono sempre rispetto all'età [37]. Datano ai primi decenni del Cinque-

---

un "offerisce" presente in tutte e tre le didascalie di accompagnamento della presentazione degli oggetti.

Nel *Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban...*, cit., ogni mago, in ordine Jaspar, Melcÿor, Balthasar, al termine del saluto che rivolge al bambino, vv. 6633-6672, recita una formula generica,

« ... present te fais d'or, de mirre et d'encens,
toy demonstrant Dieu, roy et mortel homme ».

Pertanto anche se la didascalia « Icy vient Nostre Dame l'enfant en son giron et chascun des trois roys fait son present en ordonnance » evidenzia la presentazione di un singolo dono per volta, il testo non è probante per l'abbinamento.

Nel *Le Mystère de la Passion, texte ... d'Arras*, op. cit., vv. 3912-3941, si ritrova una nuova indicazione circa i paesi d'origine dei tre re, « Baltazar, roy de Tharse, Melcior, roy de Sabba, Jaspar roy d'Arabe » ma il rapporto donatore-offerta è il medesimo come già indicato nel *Jeu des trois Rois*.

Per l'affresco di Vezzolano, databile ai primissimi anni della seconda metà del Trecento, cfr. M. Bernardi, *Tre Abbazie del Piemonte*, Torino 1962, tavola XIX, p. 112. Per un riscontro testuale, cfr. S. Glixelli, *Les cinq poèmes des trois Morts et des trois Vifs*, Paris 1914.

[36] Cfr. Jacobus a Voragine, op. cit., p. 93, attribuisce le testimonianze a Remigius, alla Hystoria Scholastica e a Bernardus. Per la prima spiegazione, più nota e ripetutamente attestata, cfr. Rabanus Maurus, *De Universo libri viginti duo*, liber IV, P. L. CXI, col. 75 « Christum per thure esse Deum, per myrrham hominem passum, per aurum regem omnium seculorum »; Fulgentius, *Fragmentum XXXIV, Non soli Patri sacrificat Ecclesia, aut soli Patri dat gloria, sed toti Trinitati*, in P. L. LXV, col. 810 « thus autem certum est in sacrificiis Deo semper offerri, aurum regie potestati annua devotione persolvi, myrrham vero in sepulturam mortuis corporibus adhiberi »; Ambrosius, *De fide ad Gratianum Augustum libri quinque*, in *Opera Omnia*, P. L. XVI, col. 534 « auro regem fatentes, ut Deum thure venerantes. Thesaurus enim regni, sacrificium Dei, myrrha est sepolturae ».

[37] Una completa descrizione del tipo fisico dei Magi, nonché dei loro vestiti e calzature è in Beda, *Excerptiones Patrum, Collectanea*, cit., col. 541, « Magi sunt, qui munera Domino dederunt: primus fuisse dicitur Melchior, senex et canus, barba prolixa et capillis, tunica hyacinthina, sagoque mileno, et calceamentis hyacinthino et albo mixto opere, pro mitrario variae compositionis indutus: aurum obtulit regi Domino. Secundus, nomine Caspar, juvenis imberbis, rubicundus, mylenica tunica, sago rubeo, calceamentis hyacinthinis vestitus: thure quasi Deo oblatione digna, Deum honorabat. Tertius, fuscus, integre barbatus, Balthasar nomine, habens tunicam rubeam, albo vario, calceamentis milenicis amictus: per myrrham Filium hominis moriturum professus est. Omnia autem vestimenta eorum Syriaca sunt »; una simile attestazione è contenuta nel

cento, per quanto riguarda la zona da me indagata, le raffigurazioni del re moro o negro [38]. Sull'origine della tradizione si è opportunamente sottolineato come siano stati i teologi a suggerire tale iconografia, attraverso ai ripetuti confronti effettuati a livello dottrinale tra i Magi ed i tre figli di Noè, Sem, Cam e Jafet, in corrispondenza delle tre razze umane e delle tre parti del mondo [39].

---

ms. Reg. Lat. 49 della Biblioteca Vaticana, pubblicato da A. WILMART, *Extraits des manuscrits latins de la reina Christine*, conservés au Vatican, *Analecta Reginensia*, in *Studi e Testi*, 50 (1933), pp. 73-74 « Primus eorum senior(um) Melchus nomine, qui erat canus cum barba prolixa et cum coma, tunicam habens iacinthinam et sagum milleum, et indutus erat calciamentis iachi(n)tino et albo commixtis, opere polimitario varie compositis. Secundus Caspar nomine, iuvenis imberbis, rubicundus, tunicam millenicam et sagum rubeum habens, calciamenta iacinthina vestitus, tus secum afferens quasi deo digne deum adhoravit. Tertius Patizara nomine, fuscus, niger, intig(er) barbatus, tunicam rubeam et sagum album habens, et calciamentis millenicis indutus, per mirram filium hominis moriturum confessus est. Omnia autem vestimenta eorum sirica erant ». Secondo il testo di Giovanni di Hildesheim, in C. HORSTMANN, op. cit., p. 237, « ... et erat Melchiar minor in persona, Balthazar mediocris; Jaspar maior in persona, et ethiopis niger, de quo nulli (dubium)... ».

38 Sono già note alcune documentazioni relative al suo apparire, nelle rappresentazioni teatrali, alla fine del XIV secolo: Elisabetta di Ungheria chiama, ad esempio, il patrono del chiostro Schönau « Rex Baltasar, qui niger ... », in F. W. E. ROTH, *Die Visionen der Heiligen Elisabeth und die Schriften der Aebte Ekbert und Emecho von Schönau*, Brünn 1884, p. 176. Per quanto riguarda le arti figurative è stata notata la sua presenza nelle miniature dei fratelli Limbourg, *Très riches heures* del duca di Berry (1411-1416) e nelle sculture della lunetta della chiesa di Thann (Alsazia), del 1355. L'elemento diventa piuttosto comune sul finire del medioevo. Esempi della presenza del re nero in affreschi piemontesi, nel ciclo d'autore ignoto nella chiesa del cimitero di San Maurizio Canavese, databile alla seconda metà del XV secolo, per cui cfr. A. CAVALLARI MURAT, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino 1972, pp. 96-97; nell'affresco della natività nella chiesa parrocchiale di Villafranca, frazione San Giovanni, già cinquecentesco, per cui cfr. G. VISENTIN, E. GIAJ, *op. cit.*, p. 34; nel riquadro dell'adorazione nella chiesa di santa Maria di Elva, databile a fine Quattrocento o inizio secolo successivo, per cui cfr. G. RAINA, *Elva, in alta Valle Maira - Memorie storiche e artistiche*, Saluzzo 1944, p. 64; N. GABRIELLI, *La pittura nel saluzzese sullo scorcio del secolo XV*, in *Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo*, 1957-58, n. 39-40, pp. 5-16; A. M. BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino 1942, pp. 81-82; N. GABRIELLI, *Arte...*, cit., pp. 22, 112-113; A. GRISERI, *Itinerario...*, cit., pp. 87, 105-106; M. PEROTTI, *Repertorio...*, cit., pp. 114-124. La sua diffusione, all'interno di gruppi scultorei, è particolarmente precoce. Ne sono documento, tra gli altri, l'esito contenuto nel presepe scolpito da Maestro biellese, fine secolo XIII o inizio del XIV, formato da Vergine con Bambino e Magi, della chiesa di S. Maria del Babilone a Cavaglià, per cui cfr. G. C. SCIOLLA, *Il Biellese dal Medioevo all'ottocento*, Torino 1980, pp. 49 e 162, o ancora quello quattrocentesco della Cappella dei tre magi in Ivrea, in deposito provvisorio al Museo Garda della stessa città, per cui è stata suggerita la mano di Martino Spanzotti, per cui cfr. A. CAVALLARI MURAT, *Tra Serra...*, cit., pp. 192-196. Per la limitrofa regione francese un mago nero è presentato nell'affresco, databile agli anni 1489-1501, del timpano della chiesa di saint Etienne a Vallouise (Hautes Alpes), per cui cfr. M. ROQUES, *Les peintures murales du sud-est de la France du XIII^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris 1961, pp. 314-318.

39 Cfr. L. RÉAU, *op. cit.*, pp. 237-238. Altri possibili richiami per le figure dei Magi risultano il simbolo trinitario o i tre angeli della vita.

Non è stato invece sufficientemente notato, e mi pare interessante, come prima di partecipare addirittura ad uno dei Magi la carnagione scura, tale circostanza si sia verificata in alcuni cicli di affreschi per un paggio, palafreniere e servo nel corteo [40]. Questo dato peraltro non deve lasciarci stupiti considerando l'estremo interesse suscitato agli occhi del pubblico dalle raffigurazioni di una sfilata che, arrivando da paesi di cui da sempre si favoleggiava, non solo presentava animali tipici del mondo orientale, ma anche esseri umani originari di quelle lande [41]. La presenza del paggio negro non è che un'anticipazione della tendenza che porterà alla raffigurazione del re "fuscus": infatti appena elaborata quest'ultima, la prima venne fatta quasi ovunque e brutalmente svanire [42].

Il rinvenimento delle supposte reliquie dei tre re, avvenuto in una vecchia cappella nei pressi di Milano [43] nel 1158 ed il loro trasferimento prima

---

[40] Per la partecipazione di un paggio nero al corteo dei Magi, cfr. il particolare nel ciclo di affreschi della chiesa del Castello Murato a Morozzo, per cui cfr. nota n. 30; nel ciclo della chiesa parrocchiale di Sampeyre, attribuito a Tommaso e Matteo Biasiaci e databile al 1460-70, per cui cfr. G. Galante Garrone, M. Leone, *Cuneo*, in *Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: il Piemonte*, in *Ricerche di Storia dell'Arte*, IX (1978-79), pp. 77-84; M. Perotti, *Repertorio...*, cit., pp. 324-330; per un esempio in area francese, cfr. il ciclo della cappella di Notre Dame des Fontaines a Briga, attribuito a Giovanni Canavesio e databile alle ultime decadi del Quattrocento, per cui cfr. M. Roques, op. cit., pp. 341-352.

[41] Cfr. ad esempio la descrizione del variopinto corteo di accompagnamento dei Magi nella festa fatta in Milano nel 1336, « in die Epifanie in conventu fratrum Praedicatorum », « Fuerunt coronati tres Reges in equis magnis, vallati domicellis, vestiti variis, cum somariis multis et familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges, (...); quo audito, isti tres Reges coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure et myrrha, praecedente stella per aera, cum somariis et mirabili famulatu, clangentibus tubis, et bucinis praeeuntibus, simiis, babuynis et diversis generibus animalium, cum mirabili populorum tumultu, pervenerunt ad ecclesiam... », in A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, I, Torino 1891, (ora Torino 1971), pp. 97-98; animali tipici del mondo orientale erano comparsi già in precedenza nelle raffigurazioni scultoree della vicenda, come in un bassorilievo (datato 1347) della stessa chiesa di sant'Eustorgio a Milano, in cui « nous apercevons tout un cortège: des serviteurs, des chevaux, des chameaux portant les bagages, des chiens », in E. Mâle, *L'art...*, cit., pp. 69-70; per documentazioni di altri cortei, caratterizzati dalla presenza di animali esotici, a Padova, nel 1417 o a Firenze nel 1454, cfr. *ibidem*, p. 70. Per quanto riguarda gli affreschi, una scimmia compare nel corteo affrescato del ciclo di Morozzo, per cui cfr. n. 30, cammelli e cavalli invece in quello di Briga, per cui cfr. nota precedente, ed in quello della cappella di san Maurizio a Castelnuovo Ceva, datato « MCCCCLVIII die X octobris » ed attribuito ad Antonio da Monteregale, per cui cfr. G. Raineri, *Antichi affreschi...*, cit., pp. 39-44 e idem, *Antonio da Monteregale, Santa Croce, S. Bernardo delle forche*, Mondovì 1976, pp. 56 e segg.

[42] Per una scenografia fantasiosa e popolare in cui è dato ritrovare — caso piuttosto raro — una medesima carnagione nera per il re e per il paggio, si veda l'esito del corteo dei Magi nella cappella omonima al Sacro Monte di Varallo, su probabile bozzetto di Gaudenzio Ferrari, in M. Bernardi, *Capolavori d'arte in Piemonte*, Torino 1961, tavola XCV.

[43] La storia delle reliquie è brevemente compendiata da A. Colombo, *Le reliquie dei Magi*, in *I Santi Magi, conferenze tenute in occasione della solenne Riposizione delle*

nella stessa Milano ed in seguito a Colonia, favorirà ulteriormente il diffondersi capillare della tradizione [44], moltiplicando le occasioni del culto.

Molti fattori giocavano peraltro a favore del particolare rilievo che la loro figura veniva ad assumere nei confronti di altre, parimenti presentate dai testi canonici; gli attributi e persino gli abiti, a causa della loro particolare fattura e foggia, servivano a popolarizzare al massimo la vicenda [45]. Il « Liber de Infantia Salvatoris » è, a questo proposito, chiaramente indicativo in quanto riporta le curiose parole di Giuseppe al momento della vista degli illustri ospiti: « Putas qui sunt isti qui veniunt huc ad nos?... Sed et peregrini mihi videntur esse quod et habitus eorum differt ab habitu nostro; quin illorum vestis amplissima est et color fuscus. Denique et pilleos habent in capitibus suis et in pedibus eorum sunt sarabee... » [46].

Queste indicazioni essenziali vennero riprese ed interpretate in ordine al mutare delle mode e dei gusti e in questo ambito si venne a dimostrare la notevole capacità inventiva di botteghe e cantieri. Fino all'XI secolo i Magi conservarono i loro costumi persiani col cappello frigio e la clamide; si narra peraltro che i mosaici riproducenti i tre re vennero per questo motivo risparmiati dagli attacchi portati dai mussulmani alla basilica della Natività in Betlemme [47]. A partire dal XII secolo gli abiti che i Magi indossano rappresentano invece quelli dei contemporanei dell'autore dell'illustrazione, con una nutrita gamma di modelli e tessuti.

Una simile evoluzione è data anche per quanto riguarda la raffigurazione dei doni che l'arte anteriore al mille ha cercato di rappresentare in modo aderente alla natura dei contenuti, mentre quella dei secoli seguenti, pur

---

Sante Reliquie nella Basilica di S. Eustorgio l'Epifania dell'anno 1904, Milano 1904, pp. 3-25.

44 Cfr., ibidem, G. Pini, *Il culto dei Magi*, pp. 26-47; per la rapidità ed il successo del loro viaggio, nonostante la presenza di ripetute insidie, vennero presi a protettori di pellegrini e viaggiatori. In molti paesi europei la figura dei tre re, o quella della stella, venne scelta quale insegna di locanda o albergo; il modo dell'adorazione del Bambino — trasmessoci attraverso l'iconografia — del più anziano di essi, sovente prostrato a terra in modo tale da richiamare le affezioni da morbi epilettici, motivò una particolarissima devozione « Jaspar fert aurum, thus Melchior, Baltasar mirram. — Haec quicumque trium secum fert nomine regum, — Solvitur a *morbo* Christi pietate *caduco* ». Un altro attributo, la corona, attirò l'interesse dei "cartiers" e dei "dominістiers" che ne richiesero la protezione. Negli ambienti rurali, la loro benefica influenza su uomini e bestie contro vari sortilegi, era invocata tracciando, nel giorno dell'epifania, le iniziali dei nomi dei re sulle porte delle case. Cfr. L. Réau, *op. cit.*, pp. 238-240.

45 Oltre a quanto indicato alla nota n. 37, cfr. G. Vezin, *Costumes et coiffures*, in *op. cit.*, pp. 65-72, con indicazione dei momenti di evoluzione dalle forme originali di provenienza persiana « bonnet phrygien, chlamyde, chiton, anaxyrides » ad abiti di foggia medievale.

46 Cfr. A. De Santos Otero, *op. cit.*, p. 269.

47 Cfr. G. Vezin, *op. cit.*, p. 67 « ... la basilique fut en effet respectée par Chosroès et ses armées, puis plus tard par les Musulmans (Omar). Ce n'est qu'au X[e] siècle que ceux-ci en arrachèrent les précieuses mosaïques ».

elaborando un'enorme varietà di calici, vasi o pissidi, ha trasformato in arredo rituale indipendentemente dalla funzione [48].

Ma, tornando alla scena dell'Adorazione [49], la formula scelta dagli affreschi piemontesi è aperta a diverse soluzioni pur mantenendo alcune costanti: il luogo dell'adorazione è sempre una capanna o l'interno di una casa; Maria è seduta di profilo con a fianco Giuseppe ed un continuo mutare di paesaggi.

A volte, a fianco della scena in questione si nota un gruppo di animali del corteo. La scelta per questi ultimi è condizionata non solo da influenze di riscontro vetero-testamentario, come la profezia di Isaia [50], ma anche da particolari credenze popolari, quale tra le altre: « Vel potest dici secundum Jeremiam, quod super dromedarios venerunt qui sunt animalia velocissima, qui tantum currut una die, quantum equus in tribus » [51].

Uno dei caratteri permanenti che contraddistinse la scena a partire dal quinto secolo, fu l'atteggiamento del secondo e del terzo pellegrino, ritratti il primo volto all'indietro, come per comunicare col compagno, e con l'indice di una mano rivolto alla posizione della stessa, ed il secondo attento a fissare la volta celeste. Il particolare, inizialmente presente soltanto durante il viaggio di arrivo dei tre pellegrini a Betlemme, venne scelto come tipico per l'evoluzione della raffigurazione e riproposto in varie forme. Gli autori delle serie di affreschi cercarono, mediante la separazione tra le raffigurazioni del vecchio re steso a terra e quella degli altri due, di evitare che la riproduzione del gesto suonasse in qualche modo irriguardosa nei confronti della venerazione del Bambino. Il fatto stesso che i Magi dovessero peraltro portare dei doni richiese, per un certo tempo, che il gesto di indicare la stella ad un compagno fosse rappresentato subito all'arresto del corteo e prima dell'accesso alla capanna. A partire dal XV secolo invece esso si svolse proprio di fianco alla capanna, quando non al suo interno. L'incredibile numero di sculture, miniature, vetrate ed affreschi che lo riportano è evidente

---

[48] Cfr. *ibidem*, *Les présents*, pp. 81-84. Un esempio della particolare ricercatezza con cui essi venivano raffigurati già dal Trecento è nel ciclo della cella campanaria di Brossasco, per cui cfr. M. PEROTTI, *Natale a Brossasco*, in *Cuneo Provincia Granda*, XIX (dicembre 1970), n. 3, pp. 41-46 e N. GABRIELLI, *Arte...*, cit., p. 17.

[49] Per un archetipo della scena databile agli anni 980-999, cfr. HROTSVITHA, *Historia nativitatis laudabilisque conversationis Intactae Dei Genitricis*, P. L. CXXXVII, col. 1075:

> « Haud vario certe digestim picta colore,
> Sideris obsequio tanti, sed vite polita
> Proni vestigiis figentes oscula prolis,
> Orantes preculis humili quoque voce profusis,
> Trino coelestem venerantur munere Regem,
> Hunc hominemque Deum designantes moriturum ».

[50] Cfr. *Isaia*, LX, 6 « Inundatio camelorum operiet te, dromedarii Madian et Epha: omnes de Saba venient, aurum et thus deferentes, et laudem Domino annuntiantes ».

[51] Cfr. JACOBUS A VORAGINE, op. cit., p. 89.

segno della fortuna del motivo che interessa esclusivamente due dei Magi mentre il terzo ha una posizione fissa, costantemente ripetuta [52].

È possibile indicare ancora un'altra possibiltà iconografica a questo riguardo, che conferma la precedente per quanto attiene all'atteggiamento del vecchio re inginocchiato davanti al Bambino di cui bacia sovente le mani o il piede secondo la lezione delle « Meditationes vitae Christi » [53], ma viene a modificare quanto detto per gli altri due. Essi infatti non sono più rappresentati mentre osservano la volta celeste od indicano la stella, ma mentre parlano tra loro. Alla scarsa fortuna del motivo è da ascrivere l'enorme influenza del precedente che risultava giustificato dal contesto della vicenda e nel complesso meno sconveniente.

Alla base di entrambe queste soluzioni pittoriche stanno precisi rinvii testuali.

Lo « Pseudo Matthaei evangelium » precisa infatti: « Euntibus autem magis in via, apparuit eis stella, et quasi quae ducatum praestaret illis, ita antecedebat eos, quousque pervenirent ubi puer erat. Videntes autem stellam magi gavisi sunt gaudio magno... » [54], mentre il « Liber de Infantia Salvatoris »: « Ecce enim omni non cessant momento respiciunt et inter se disputant » [55].

---

52 Per l'indicazione della stella già a pochi passi dalla capanna cfr. l'affresco dell'abbazia di Vezzolano, segnalato alla nota n. 35; per il medesimo gesto durante il percorso di avvicinamento si veda il particolare nell'affresco della cappella di san Sebastiano nel Comune di Marmora, databile a metà Quattrocento ed attribuito alla scuola di Giovanni Belisoni. Cfr. A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965, nota n. 118 a p. 132; G. Romano, *Restauri in Piemonte, 1968-1971*, Torino 1971, pp. 37-38.

53 Cfr. *Come li Magi vennero ad adorare lo nostro Segnore Jesù Cristo, fanciullo piccolino*, in *Le meditazioni della vita di Cristo di un frate minore del secolo XIV*, a cura di F. Sarri, Milano 1933, pp. 38-43; in particolare, p. 39 « Veggendo li Magi la stella fermata, fuoro tutti pieni di gaudio e di letizia, e intrando nella casa, trovaro lo fanciullo colla benedetta sua madre Vergine Maria, e incontanente s'inginocchiaro e... », p. 40 « stanno inginocchiati dinanzi a lui e favellano... », p. 41 « Fue dunque grande offerta; e allora reverentemente e devotamente li basciaro li piedi. E lo Fanciullo savissimo, per fare loro maggiore consolazione e per fortificarli più nel suo amore, porse loro anche la mano perché la basciassero. E anche li segnò e benedisse ». Per una raffigurazione del bacio del piede cfr. il particolare nella scena dell'adorazione del ciclo di san Maurizio a Castelnuovo Ceva, per cui alla nota n. 41; per quello della mano l'esito nel ciclo cinquecentesco della Chiesa di santa Maria dei Boschi a Boves, per cui cfr. G. Rebuffo, *Lettura di affreschi quattrocenteschi a Madonna dei Boschi di Boves*, in *Cuneo Provincia Granda*, VIII (dicembre 1959), n. 3, pp. 15-20; E. Brezzi, *Precisazioni sull'opera di Giovanni Canavesio: Revisioni critiche*, in *Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*, XVIII (1964), pp. 35-56; A. Griseri, *Itinerario...*, cit., p. 107; un esempio dell'atto di benedizione del Bambino è nell'affresco dell'antica chiesa di Beinette, per cui cfr. M. Perotti, *Martino Spanzotti a Beinette?*, in *Cuneo Provincia Granda*, XIII (1964), n. 3, pp. 5-11; A. Griseri, *Itinerario...*, cit., p. 107.

54 Cfr. A. De Santos Otero, *op. cit.*, p. 215.

55 Cfr. *Ibidem*, p. 270; per una raffigurazione, peraltro poco diffusa, del dialogo tra il secondo ed il terzo re, si veda il particolare nell'affresco della cappella di san Ponzio a Castellar, citato alla nota n. 14.

Per entrambe le scene appena esaminate sono state proposte e suggerite influenze di rappresentazioni liturgiche o popolari che avrebbero, in qualche modo, dato lo spunto per la fissazione iconografica dei motivi [56]. È tuttavia perlomeno difficile ricostruire oggi il modo di effettuazione di queste ultime, i cui canovacci rimasti ci danno scarsissime informazioni di scenotecnica. Nel testo de "La Passione di Revello", ad esempio, a proposito di questo stesso motivo leggiamo: « Partesi li tre re. Et la stella li vada denanci. Et como la vederanno dica Melchyon... », « Ditte queste parolle, la stella li vada denanci et loro la sequiteno » ed ancora « Et li tre re regoardeno Cristo. Et dica Gaspar a li altri... », « Finite le parole ariveno li tre re apresso di Maria. Et incontinente s'ingenogleno dinancy ley » [57]. Sono tutte, come si può subito notare indicazioni piuttosto generiche e scontate, che non bastano certamente da sole a renderci edotti o sicuri della possibilità di una loro influenza in campo figurativo. È opportuno ricordare, come ha osservato e dimostrato E. Mâle, che sino al XIV secolo non si può parlare di reale scambio tra motivi di impianto scenico e iconografie, ma posteriormente la simbiosi si fa continua e costante [58]. Il rito liturgico effettuato nelle chiese il sei gennaio, sovente con forme processionali e corali, il diffondersi del genere "Ludus" o del "Jeu" sulla vicenda della stella e dei tre pellegrini, gli interventi catechetici di spiegazione dell'episodio, dovevano indubbiamente avere una sicura incidenza a livello popolare. Tuttavia gli sviluppi iconografici dell'adorazione dei Magi erano stati a priori indicati in testi apocrifi, come abbiamo visto, con precise annotazioni. Ritengo probabile che l'esito figurativo sia, in questo caso, disgiunto dalla fortuna teatrale del motivo o perlomeno indipendente, anche se l'interesse verso queste figure doveva essere costantemente stimolato attraverso a manifestazioni sacre a carattere popolare. È chiaro che il gesto di inginocchiarsi, di mostrare la stella o di parlare potrebbe esser stato richiamato dalla visione di un'azione scenica. La sua origine è tuttavia da vedersi in un ambito meno contingente, stando anche a considerare la distribuzione geografica dei primi esemplari del tipo.

Le altre scene del ciclo offrono spunti meno validi ai fini del nostro discorso: il viaggio di arrivo del corteo, frequentemente ritratto mentre si snoda tra basse colline o il colloquio tra i Magi ed Erode non presentano ulteriori elementi caratteristici degni di nota [59].

---

56 Cfr. per i drammi liturgici più antichi G. Vezin, *op. cit.*, pp. 35-38 e U. Monneret de Villard, *op. cit.*, pp. 211-212.

57 Cfr. *La Passione di Revello...*, cit., vv. 2526-2561 della prima giornata. Del medesimo tenore le didascalie presenti in *Le Mystère de la Passion, texte... d'Arras*, op. cit., vv. 2850-4070 della prima giornata.

58 Cfr. E. Mâle, *Les Rois Mages et le drame liturgique*, in *Gazette des Beaux Arts*, II (1910), pp. 260-270.

59 Un esempio della raffigurazione delle due scene senza alcuna soluzione di continuità, con un artificio comune alle scuole pittoriche del tempo, si trova nella scena dell'adorazione della Chiesa del Castello Murato di Morozzo di cui alla nota n. 30.

Il problema della raffigurazione dei Magi e delle possibili fonti ha richiamato testi sacri, apocrifi e patristici appositamente elaborati da ignoti o da padri della Chiesa, composizioni liturgiche recitate nel giorno della festa e rappresentazioni teatrali effettuate sulle piazze. Ognuno di questi fattori ha inciso in differente forma sull'evoluzione di un contesto iconografico che, fattosi ricercato, ha raggiunto la fissazione dei motivi e, a partire dal Cinquecento, si è risolto in una ripetizione di forme e proposte [60].

La sequenza di affreschi presentata ha voluto provare una possibile lettura di questi rapporti, per dimostrarne non solo la presenza ma la notevole incidenza a livello figurativo. Le "varianti" a livello apocrifo o letterario, come anche teoretico, il lento caratterizzarsi dei riti del sei gennaio, le tipiche forme di culto, la moda onomastica e le richieste di patrocinio, sono evidenti sintomi della pregnanza di una tradizione che ebbe col Quattrocento la massima diffusione figurativa anche nei nostri paesi.

Per questo è parso importante suggerirne un'incompleta ma più metodologicamente corretta, a mio avviso, revisione.

---

[60] La capillare diffusione degli affreschi con la storia dei Magi all'interno dell'area regionale piemontese ha comportato, dato l'elevato numero di raffigurazioni similari, una scelta delle tipologie; gli esemplari citati nelle note rispondono con evidente pertinenza ai diversi ambiti di ricerca iconografica, senza volere né potere comprendere e risolvere tutte le possibilità di motivi così popolari.

CASIMIRO DEBIAGGI

UN BUSTO DI S. CARLO OPERA DI GIOVANNI D'ENRICO

L'interesse per Giovanni D'Enrico, il grande scultore valsesiano della prima metà del Seicento, fratello maggiore dell'assai più celebre Tanzio da Varallo, è andato in questi ultimi anni facendosi sempre più vivo. Non solo infatti si sono potute definire le date di nascita e di morte (Alagna 1559 - Montrigone di Borgosesia 7 febbraio 1644) [1], ma si è messo in luce il vasto capitolo riguardânte l'intensa attività da lui svolta come statuario al Sacro Monte di Oropa [2] e si è nuovamente indagata la sua opera pure assai significativa di architetto [3].

Recentemente mi è stato anche possibile individuare le splendide sculture da lui eseguite sul Sacro Monte di Orta, oltre a quelle modellate in collaborazione con il suo fedelissimo allievo Giacomo Ferro nelle cappelle n. 7 e 9, della *Conferma della regola di S. Francesco* e della *Vestizione di S. Chiara* [4].

Si tratta precisamente, nella prima, delle tre statue: del *Pontefice* seduto in trono e dei due *Cardinali* ai suoi lati (di cui uno è il ritratto del celebre vescovo di Novara Carlo Bascapè), figure di una dignità e di una forza morale altissima, che nasce dai gesti misurati e dalla sobrietà robusta della modellazione, che rivela in modo inconfondibile la rude fibra alpestre dello scultore, eseguite nel 1630, l'anno della tremenda peste manzoniana.

Nella seconda cappella si trova invece la statua notevolissima della

---

1 C. Debiaggi, *Sulle date di nascita e di morte di Giovanni D'Enrico,* in « Boll. S.P.A.B.A. », 1978-1980, pp. 129-132.

2 F. Fontana, P. Sorrenti, *Oropa - Sacro Monte*, Borgosesia, 1984, pp. 103, 105, 113, 118, 121, 122, 126, 128, 146, 147, 148, 152, 157, 159, 160.

3 L'argomento, a cui mi ero già interessato trent'anni or sono (C. Debiaggi, *Giovanni D'Enrico architetto*, in « Corriere Valsesiano », 8 aprile 1955, p. 1), è stato ripreso di recente (S. Stefani Perrone, *Giovanni D'Enrico urbanista e architetto al Sacro Monte di Varallo in Valsesia,* in « Fra rinascimento manierismo e realtà - scritti di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio », Firenze, 1984, pp. 129-141.

4 C. Debiaggi, *Giovanni D'Enrico al Sacro Monte d'Orta,* in « Lo Strona », 4, 1982, pp. 4-9.

Vergine Assunta, del 1642, che si leva sull'altare, circondata da un coro brioso di angioletti, slanciata ed elegantissima, preziosa nei raffinati particolari, viva pur nella sobrietà dei gesti orchestrati con rara sapienza, ispirata e trionfale, tanto da apparire come il canto del cigno, come la suprema, lirica testimonianza del maestro. Eppure queste opere erano sempre state riferite fino a questi ultimi tempi ai fratelli Giovanni e Melchiorre Righi, due artisti del primo Seicento dei quali null'altro si sapeva.

Sia per evidenti ragioni stilistiche che cronologiche, questi due ignoti artisti non sono però altro che Giovanni e Melchiorre D'Enrico. Si sapeva infatti dallo storico novarese Lazzaro Agostino Cotta, che pubblicò il suo *Museo* nel 1701, che Giovanni D'Enrico aveva lavorato anche sul Monte di Orta [5], ma non se ne conoscevano le opere. Purtroppo l'alterazione del cognome da D'Enrico, D'Enricis, in Richi o Righi aveva determinato il curioso equivoco.

A queste sculture che sono venute ad ampliare il *corpus* delle opere del D'Enrico, ritengo se ne possa ora aggiungere un'altra, sebbene di più modesto rilievo.

È un piccolo busto di *S. Carlo* in terracotta policroma, conservato al Sacro Monte di Varallo, centro e cuore dell'attività del D'Enrico, tanto che fino a pochi anni or sono si era osato affermare e ripetere che egli non aveva lavorato che in quel grandioso complesso [6].

È ben noto che Carlo Borromeo, di cui nel 1984 si è commemorato il IV centenario della morte, nella sua indefessa, frenetica e quasi ossessionante attività apostolica, ebbe una particolarissima predilezione per il Sacro Monte di Varallo, la Nuova Gerusalemme, al quale peregrinò ripetutamente, così come si era recato per ben quattro volte a Torino a venerarvi la Santa Sindone, nel 1578, nel 1581, nell'82 ed ancora nel 1584 [7] prima di passare a Varallo per l'ultima volta, pochi giorni prima di morire.

---

[5] L. A. Cotta, *Museo novarese*, Novara, 1701, p. 285.

[6] Prima che venisse scoperta la documentazione dell'attività oropea del D'Enrico era opinione comune che egli avesse lavorato solo in Valsesia. Lo storico del Sacro Monte Pietro Galloni aveva affermato che le sue poche opere esistenti fuori della valle erano state eseguite sul Sacro Monte di Varallo e che quello doveva essere stato l'unico campo della sua attività (P. Galloni, *Sacro Monte di Varallo - Origine e svolgimento delle opere d'arte*, Varallo, 1914, pp. 169, 179-180, 347). Tale affermazione era stata ancor recentemente ribadita (S. Stefani Perrone, *Giovanni D'Enrico*, in « Il Seicento Lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture », Milano, 1973, v. II, p. 58).

[7] Dagli studiosi della Sindone sono sempre ricordate le visite del 1578, dell'82 e dell'84 a Torino per venerare la celebre reliquia. Mai viene citato invece il vellegrinaggio del 1581, ricordato per altro da pochi biografi del Santo. Esso iniziò con la visita a Vercelli dopo il 13 di giugno per poter venerare le reliquie di S. Eusebio da poco ritrovate. Il Borromeo passò successivamente a Moncrivello ove diede al vescovo mons. Giovanni Francesco Bonomi il consiglio di erigere il seminario della Madonna del Trompone, e di lì proseguì per Masino dove si trovava in quel momento Carlo Emanuele I, succeduto da alcuni mesi ad Emanuele Filiberto. Su invito del nuovo duca di Savoia si recò quindi con lui a Torino per rivedere il lenzuolo della Sindone. Compiuto

Fu infatti al Sacro Monte sicuramente almeno tre volte: nel luglio del 1571 dopo un attacco di febbre terzana per rinfrancarsi e per risolvere varie questioni sorte da tempo tra i frati francescani, proprietari del Monte ed i fabbriceri; nell'ottobre del 1578 al ritorno dal primo pellegrinaggio a Torino, ed infine, pure nell'ottobre del 1584, dal 12 al 29, subito prima di rientrare a Milano per spegnersi la sera del 3 novembre.

Ma è ormai quasi certo che a queste tre visite documentate se ne debbano aggiungere altre soprattutto negli anni giovanili quando il Santo si trovava nella non molto lontana Arona [8].

Il ricordo quindi delle sue reiterate visite, della sua lunga permanenza nell'autunno dell'84, lasciò una traccia profonda e rimase vivissimo in tutti gli abitanti della Valsesia, colpiti e ammirati alla vista della ieratica figura del grande cardinale penitente, ed in modo del tutto particolare questo ricordo si mantenne inalterato ed anzi, andò crescendo dopo la sua canonizzazione sul Sacro Monte, dove ancora oggi sono molto numerose le testimonianze della sua presenza, della sua pietà, dei suoi interventi per l'avanzamento ed il completamento di quel grandioso e veramente unico complesso [9].

Non stupisce dunque che a quattro secoli dalla morte di S. Carlo varie siano le testimonianze e le immagini che di lui ancora vi si conservano.

Cito per prima la camera, detta appunto di S. Carlo, ove egli passò brevi ore di riposo notturno nell'ultima sua visita. Situata nell'angolo dell'antica residenza dei Frati Francescani, ora dimora degli Oblati dei Santi Gaudenzio e Carlo, eretta tra il 1530 ed il 40 dai fabbriceri Giovanni Angelo Draghetti e Giovanni Antonio Scarognini, in magnifica posizione questa piccola cella domina dall'alto, quasi a perpendicolo la cittadina di Varallo [10].

Nel 1738, nel secondo centenario della nascita del santo, essa ospitò il cardinal Giberto Borromeo, allora vescovo di Novara, e qualche tempo dopo

---

il pellegrinaggio S. Carlo si diresse attraverso al Lago Maggiore nelle Tre Valli del Canton Ticino per la visita pastorale e di lì proseguì poi per l'abbazia di Disentis nei Grigioni (G. P. GIUSSANI, *Vita di San Carlo Borromeo*, Varese, 1937, v. II, pp. 73-75).

[8] Come molti membri delle più nobili famiglie del ducato di Milano si recarono nei primi decenni del Cinquecento al Sacro Monte, così è molto probabile che vi abbiano peregrinato anche i Borromeo, che essendo conti di Arona e signori del Verbano, erano geograficamente i più vicini alla Valsesia. Ciò pare confermato da una lettera della madre di S. Carlo, conservata nell'archivio Borromeo all'Isola Bella, ed esposta nell'estate del 1984 alla mostra carliana della Rocca di Angera. Se ne può dedurre con molto fondamento che anche Carlo Borromeo sia già stato al Sacro Monte con i suoi familiari fin da bambino ed abbia così iniziato assai presto ad ammirare e ad amare la Nuova Gerusalemme varallese.

[9] Sugli interventi di S. Carlo per risolvere le vertenze tra i frati ed i fabbriceri si veda in particolare: G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti - Note per una lettura della mostra*, in « Il Sacro Monte di Varallo - Mostra documentaria », Borgosesia, 1984, pp. 79-93.

[10] G. B. FASSOLA, *La Nuova Gierusalemme o sia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano, 1671, p. 24.

venne arricchita da una sontuosa decorazione che la trasformò in uno dei più raffinati ambienti di gusto rococò che possa vantare la Valsesia. Ne fu autore, con ogni probabilità, a giudicare dallo stile inconfondibile, con motivi ornamentali di cartigli, pergamene, svolazzi, conchiglie e ghirlande, Antonio Orgiazzi il Vecchio, uno dei massimi esponenti con Carlo Borsetti del Settecento pittorico valsesiano. Varie fasce e cartigli recano scritte documentanti la permanenza di S. Carlo e dal cardinal Giberto in questa stanzetta, ed al centro del soffitto un vivace affresco rappresenta il Santo genuflesso in orazione davanti al Crocifisso, secondo un'iconografia molto diffusa [11].

In questo piccolo, ma suggestivo ambiente, così carico di ricordi, proprio nella notte tra il 3 ed il 4 novembre 1984, esatta ricorrenza quattro volte centenaria della morte di S. Carlo, ha riposato il Santo Padre Giovanni Paolo II nella sua eccezionale visita – pellegrinaggio ai luoghi più cari al Santo di cui porta il nome, cioè: Varallo, Arona e Milano [12].

Altro significativo cimelio carliano è l'umilissimo letto, un tempo conservato nella stessa stanza, ed ora esposto presso il Santo Sepolcro, su cui, come ricordano i più antichi biografi del Borromeo, egli prese i suoi brevi riposi intervallati da preghiere, meditazioni e visite alle cappellette del Sacro Monte, durante la sua ultima permanenza nelle notti dal 12 al 29 ottobre 1584, concedendosi un paglìericcio solo dal 22 in poi per esser stato colpito dalla febbre [13].

Già il Possevino nel 1591, a soli sette anni dalla scomparsa del Borromeo, scriveva « Arrivato al Monte egli si ritirò in una cameretta stretta, dormendo sulle tavole con una schiavina sotto e digiunando in pane et acqua » [14]; e così pure il Giussani nel 1613 dirà « Si elesse per stanza un'angusta celletta con una lettiera coperta d'una sola schiavina, senza paglia e si diede al digiuno cotidiano di pane et acqua... dormiva pochissimo tempo della notte sopra quelle dure tavole e faceva asprissime discimpline » [15].

Il nome di S. Carlo al Sacro Monte di Varallo è poi anche legato a due reliquie racchiuse entro teche settecentesche e ad una lettera autografa, una delle più che ottantamila da lui scritte, sebbene non sia una di quelle redatte e spedite dal santuario varallese [16].

---

[11] C. D., *La camera di S. Carlo*, in « Il Sacro Monte di Varallo », gennaio 1984, p. 6.

[12] AA.VV., *Pellegrino con la nostra gente - Giovanni Paolo II a Varallo e Arona*, Novara, 1984.

[13] C. D., *Il letto di S. Carlo al Sacro Monte*, in « Il Sacro Monte di Varallo », novembre 1983, p. 4.

[14] G. B. Possevino, *Discorsi della vita e attioni di Carlo Borromeo*, Roma, 1591, p. 234.

[15] G. P. Giussano, *Istoria della vita, virtù, morte e miracoli di Carlo Borromeo*, Brescia, 1613, p. 442.

[16] C. D., *Lettera di S. Carlo Borromeo conservata al Sacro Monte*, in « Il Sacro Monte di Varallo », dicembre 1984, p. 27.

Ma a perpetuare il ricordo delle ripetute visite sul Monte di questa eccezionale figura di vescovo della riforma cattolica, furono in seguito eseguite molte immagini che lo raffigurano.

Così una piccola, sbalzata in argento, si trova nella base di una pisside seicentesca [17]; così nella primitiva chiesa maggiore gli si era dedicato un altare, ricostruito sontuosamente nella grandiosa basilica settecentesca in marmi pregiati con una grande pala dipinta dal fiorentino Sigismondo Betti nel 1766 [18].

Così ancora presso la cappella del Santo Sepolcro, a ricordare la particolare predilezione che per essa nutriva il Santo, testimoniata anche dal Possevino con queste parole « Tra tutte le altre cappella di quel Santo Monte egli sentiva gusto speciale dal mistero del gloriosissimo sepolcro, et in quello faceva più prolisse orazioni » [19], nel 1721 venne eretta una statua in terracotta policroma plasmata dal milanese Giuseppe Arrigoni, che raffigura S. Carlo inginocchiato in preghiera [20].

Una seconda statua pure in terracotta dipinta venne poi eretta nel 1776 dal Bernero, al posto di un precedente affresco, presso la cappella dell'*Orazione di Gesù nell'Orto degli ulivi,* ove pure il Santo soleva sostare in preghiera e meditazione [21].

L'immagine del Borromeo ritorna nella Casa degli Oblati in una pregevole tela seicentesca di forma ovale, forse di Melchiorre D'Enrico il Vecchio, fratello di Tanzio e dello statuario Giovanni, forte per i rudi contrasti di luci ed ombre, replica di un inedito dipinto del Tanzio conservato nell'Ossola. S. Carlo vi è rappresentato nel consueto atteggiamento orante davanti al Crocifisso [22].

Ed ancora, quasi a testimoniare la non effimera devozione verso di lui sul Sacro Monte, quando alla fine del secolo scorso si eresse la ricca e candida facciata marmorea della basilica, entro una delle due piccole edicole laterali che ne ornano il culmine, fu collocata la statua del Borromeo, mentre nell'altra venne posta quella del patrono della diocesi di Novara, S. Gaudenzio [23].

Ma in un contesto di cimeli e di documenti iconografici così sorprendentemente ricco, quello che certo per livello artistico supera tutti gli altri è il piccolo busto in terracotta colorata che si conserva proprio nel sacrario di S. Carlo, cioè nella sua camera.

---

17 C. D., *Pisside con immagine di S. Carlo,* in « Il Sacro Monte di Varallo », giugno 1984, p. 19.

18 C. D., *L'altare di S. Carlo,* in « Il Sacro Monte di Varallo », maggio 1984, p. 19.

19 G. B. Possevino, 1591, p. 235.

20 P. Galloni, 1914, p. 392.

21 P. Galloni, 1914, p. 391.

22 C. D., *San Carlo in meditazione davanti al Crocifisso,* in « Il Sacro Monte di Varallo », aprile 1984, p. 6.

23 C. D., *La statua di San Carlo sulla facciata della Basilica,* in « Il Sacro Monte di Varallo », luglio 1984, p. 19.

Il Santo è raffigurato a capo scoperto, con la testa leggermente inclinata da un lato ed i grandi occhi rivolti al cielo (fig. 1). Si tratta di una scultura pressoché sconosciuta, infatti non è citata in nessuna delle numerosissime guide che attraverso i secoli hanno illustrato la Nuova Gerusalemme varallese. È certamente un'opera del secolo XVII, dovuta ad un valentissimo maestro operante al Sacro Monte, e quindi eseguita assai prima che la camera di S. Carlo assumesse l'attuale decorazione settecentesca.

Busti in terracotta dipinta del Sei e Settecento, raffiguranti per lo più Gesù o la Madonna, dovevano esser abbastanza diffusi in Valsesia, e ciò appare ovvio considerando la grande scuola di questo particolare genere di scultura che fiorì per secoli all'ombra del Sacro Monte. Alcuni di questi busti, tutti di dimensione un poco inferiori al naturale, si conservano ancora a Camasco (Varallo), Scopa, Rima S. Giuseppe, Sella di Borgosesia, nella Pinacoteca di Varallo [24], presso qualche casa privata; altri sono comparsi sul mercato antiquario locale.

Ma questo di S. Carlo supera tutti gli altri per la sua non comune arditezza d'impianto e l'insuperabile potenza espressiva.

È pur vero che la raffigurazione del Santo con lo sguardo rivolto al cielo è assai consueta, anzi, convenzionale nell'iconografia pietistica carliana ad iniziare dalla fine del Cinquecento. E può anche trattarsi di un atteggiamento tipico ed abituale del grande arcivescovo milanese. Essa tuttavia si incontra in gran numero di dipinti (sia quadri che affreschi), nelle statue, nelle medaglie e nelle stampe, mai, che io sappia, nei busti. Si pensi tra i tanti che lo ritraggono, a quelli ben noti di Arona, di Senago (già erroneamente attribuito a Giovanni D'Enrico [25]), di S. Maria Nuova di Abbiategrasso, di Cerano, di Venegono, del Monte di Pietà di Roma, di S. Carlo al Corso, sempre a Roma, ecc.

Né si incontra nei busti in genere, sia di tradizione classicheggiante, che di tendenza barocca una simile impostazione. Essa è inconsueta persino per il Bernini per cui potremmo citare solo il busto allegorico dell'*Anima Beata* in Palazzo di Spagna a Roma, ma è una figura ideale e non un ritratto, ed in verità è rivolto verso l'alto quasi solo lo sguardo, mentre vi è appena un cenno della testa.

Qui invece lo scorcio è ardito: tutto l'atteggiamento è proteso all'insù, come avverrà solo per alcuni busti-reliquiario in metallo dell'età barocca. La modellazione forte, attentissima dei muscoli, dei tendini del collo, le vene pronunziate sulla fronte, come nelle immagini di S. Carlo dipinte dal Tanzio, le pieghe profonde delle guance attorno alla bocca, gli occhi grandi e vivissimi dallo sguardo dolce e penetrante, persino la corta barba nera

---

[24] G. Arienta, *Catalogo degli Oggetti d'Arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo*, Varallo, 1902, pp. 39-40; M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo, 1960, p. 48.

[25] L'attribuzione avanzata dal Testori non è però stata successivamente accolta: M. Rosci, *Catalogo*, in « Mostra del Cerano », Novara, 1964, pp. 83-84.

che incornicia il mento, ed il largo colletto increspato in una fittissima pieghettatura sottile e verticale ad imitazione della stoffa vera, esaltano un realismo attentissimo, ardito e sconvolgente.

L'impostazione del capo lievemente inclinata da un lato pare render poi più spontaneo e più vero il gesto. La figura ne emerge in tutta la sua altezza morale, indagata fino alle più intime fibre, fino ai più riposti moti dell'animo, in una tensione interiore umanissima e palpitante.

Siamo di fronte dunque non ad un qualsiasi ritratto di maniera, ripetitivo, stereotipato, uno fra cento e cento altri nella fluviale produzione di immagini carliane, ma ad un'opera unica, originalissima, sentita profondamente, anzi direi quasi "sofferta" dall'autore, ad un ritratto diretto, fatto da chi veramente ha potuto vedere, osservare attentamente e scrutare il personaggio, ne è stato scosso e ne ha serbato vivissimo negli occhi, ed ancor più nella mente e nel cuore un'intramontabile impressione.

Tutto ciò rivela le più tipiche caratteristiche dello stile inconfondibile dello statuario per eccellenza del Sacro Monte, cioè di Giovanni D'Enrico, che certo dovette vedere, e non una volta soltanto, S. Carlo. È quanto mai probabile infatti che l'ancor giovane scultore non abbia neppur dovuto accorrere come tanti suoi convalligiani al passaggio del severo corteo cardinalizio del Santo che orante e benedicente saliva al Sacro Monte o che ne partiva ormai sfinito per la febbre ed i digiuni, attratto dalla grande fama che già circondava in vita il piissimo e zelante arcivescovo di Milano, ma che lo abbia potuto osservare più a lungo e più da vicino sulla stessa santa montagna varallese.

S. Carlo infatti se ne allontanava per l'ultima volta nel tardo ottobre del 1584, e quasi certamente a quell'epoca il D'Enrico, ormai venticinquenne, già vi lavorava come aiuto dei costruttori alagnesi, suoi compaesani, se solo due anni dopo vi riceverà il suo primo incarico ufficiale per erigere la cappella della *Strage degli innocenti*.

E viene allora da pensare che questo busto di S. Carlo possa esser stato commissionato proprio per la camera del Santo in occasione della sua canonizzazione, avvenuta con una grandiosissima cerimonia nella basilica vaticana il 1° novembre 1610, ad esaltarne non solo la figura, ma a rendere nel tempo più tangibile e sempre vivo il ricordo della sua presenza in quell'ambiente in cui aveva soggiornato.

A quell'epoca Giovanni D'Enrico era ormai lo statuario ufficiale del Sacro Monte, dove aveva già eseguito le figure dell'*Orazione nell'orto*, dei *Discepoli dormienti*, della *Coronazione di spine*, del *Primo sogno di S. Giuseppe*, dell'*Ecce Homo* e di *Gesù condannato a morte*[26].

Ad avvalorare l'attribuzione contribuisce in modo determinante il raffronto con numerosissime opere del D'Enrico, tutte caratterizzate, o per

---

[26] C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo, 1968, p. 48; S. Stefani Perrone, 1973, p. 58.

esigenze della raffigurazione, o per un particolare gusto dell'artista, dalla testa rivolta verso l'alto in modo sempre tanto vicino a quello del busto di S. Carlo. Si possono ricordare il *Cristo* dell'*Orazione nell'orto*, uno *dei Discepoli dormienti*, a capo riverso all'indietro, che mette in piena evidenza tutta la tensione muscolare e anatomica del collo; il tanto caratteristico *S. Giuseppe dormiente* nel *Primo sogno di S. Giuseppe* di analogo impianto; molte figure dell'*Ecce Homo*, tutte opere anteriori al 1608; poi alcune statue della *Guarigione del paralitico* del 1621 circa, molte figure della *Deposizione dalla croce* (del 1637-38), tra le quali notissima quella del *Vecchietto* (fig. 2), pur essa rivolta all'insù con ineguagliabile naturalezza, in un ardito ed indimenticabile scorcio, ed infine il *S. Pietro penitente*.

Ma anche fuori del Sacro Monte varallese questa caratteristica inconfondibile del D'Enrico viene ribadita con costante insistenza: così nelle cappelle del Sacro Monte di Oropa, particolarmente in quella del *Paradiso*, eretta tra il 1633 ed il '39, in cui decine e decine delle ben centotrentacinque figure che la popolano sono rivolte con la testa verso il cielo in questo gesto tanto congeniale allo scultore, così anche in varie altre cappelle, come quella del *Trasporto* con la figura del *Vescovo* che segue la statua della Madonna, così in alcune figure della *Concezione di S. Anna*, e dello *Sposalizio della Vergine*. La stessa caratteristica si riscontra poi anche ad Orta, negli anni estremi, nella splendida statua dell'*Assunta*, già ricordata, nella cappella della *Vestizione di S. Chiara* del 1642, con cui pare chiudersi trionfalmente la prodigiosa attività del grande maestro.

Tutto ciò viene a confermare, mi pare, nel modo più convincente che autore del piccolo busto in terracotta policroma di S. Carlo non può essere che Giovanni D'Enrico.

Se poi, come ritengo, l'esecuzione dell'opera è da collocare proprio attorno al 1610, anno della canonizzazione del Borromeo, esso risulta anche uno dei più antichi documenti iconografici della devozione per S. Carlo in Valsesia, che lungo tutto il corso del Sei e Settecento si sviluppò in una produzione abbondantissima, con opere di straordinario livello, basti pensare a quelle del Tanzio e del Pianca [27].

---

[27] C. Debiaggi, *S. Carlo nella pittura del Tanzio*, in « Carlo Borromeo - Il Santo del Verbano » (Verbanus, V), Intra, 1984, pp. 111-120; M. Rosci, S. Stefani Perrone, *San Carlo e la Valsesia - Iconografia del culto di S. Carlo*, Varallo, 1984.

CASIMIRO DEBIAGGI

DUE INEDITE TAVOLETTE GAUDENZIANE

Nel novembre del 1972 furono vendute all'asta da Sotheby a Londra due tavolette dipinte a monocromo, assegnate a Gaudenzio Ferrari, e raffiguranti, secondo il catalogo, *Una Santa con due vecchi* e *La decapitazione di una Santa*[1] (figg. 1 e 2).

I due quadretti di inconfondibile spirito gaudenziano, rivelano le stesse caratteristiche proprie di tante predelle in chiaroscuro del maestro, espresse con fare rapido, sommario e quasi balenante, di vivacissimo effetto mimico.

Sono tante e molto significative le corrispondenze, basti osservare la luminosa ed ispirata figura di matrona agghindata in complicati drappeggi con una ricercata acconciatura dei capelli, rialzati sulla nuca in modo piuttosto inconsueto, così come ritroviamo solo in una superba dama che assiste compiaciuta alla *Predica di Gesù* nelle *Storie di S. Maria Maddalena* in S. Cristoforo a Vercelli (1531-32); oppure la resa sommaria, ma vivissima delle serpeggianti e guizzanti lingue di fuoco che richiamano immediatamente a quelle pure così avvampanti e crepitanti dell'*Incendio sedato* nella predella monocroma del polittico di S. Gaudenzio a Novara (1516-17 circa); e così ancora gli esotici e fantasiosi copricapi dei due personaggi sul rogo, che ritornano molto simili in numerose figure nella tumultuante siepe umana di sgherri e soldataglia negli affreschi di fondo della *Crocifissione* (1518-22 circa) e dei *Magi* (1526-28 circa) al Sacro Monte di Varallo.

I titoli delle due tavolette riferiti dal catalogo di vendita all'asta, come si è visto, sono quanto mai vaghi. Però nella seconda scena (purtroppo la riproduzione è molto scura e poco felice), nella testa mozzata della Santa, contraddistinta dall'abbondante chioma spartita a mezzo il capo da un'accurata scriminatura e scendente ricciuta ai due lati del volto, spicca con

[1] *Catalogue of Old Master Paintings* (Sotheby), 1st November 1972, n. 70. Sono profondamente grato alla Signora Beatrice Canestro Chiovenda che con la sua squisita e disinteressata gentilezza mi ha voluto cedere le riproduzioni fotografiche delle due tavolette gaudenziane che si era fatta inviare dalla casa d'aste londinese, invitandomi a studiarle e pubblicarle se lo ritenevo opportuno.

estrema evidenza una strettissima e sorprendente somiglianza con la testa di *S. Caterina d'Alessandria* nella nota predella di Gaudenzio, pur essa monocroma, della Pinacoteca di Varallo (fig. 3), in cui S. Caterina viene sottoposta al supplizio della ruota, da cui è miracolosamente liberata, tanto da sembrare la stessa figura in una successiva fase di un'unica sequenza, come se il pittore volutamente avesse ripetuto le stesse sembianze. Ed infatti corre subito alla mente il ricordo della leggenda di S. Caterina e del celebre ciclo affrescato da Masolino da Panicale attorno al 1428-30 nella basilica di S. Clemente a Roma che la raffigura, ricco di tante scene, tra cui quella ben nota di *S. Caterina che disputa con i sapienti di Alessandria,* nella quale, attraverso ad un'apertura della parete destra si vedono i sapienti stessi che subiscono il martirio del rogo dopo la loro conversione per opera di Caterina. Vengono poi il supplizio della ruota inflitto a Caterina e la sua decapitazione.

Rifacendoci ora alla leggendaria "passio" della santa, che nella redazione greca dovrebbe risalire ai secoli VI o VII, veniamo appunto a conoscere le varie vicende che avrebbero accompagnato il suo martirio.

Questi i fatti principali: l'imperatore Massenzio, o Massimino, recatosi ad Alessandria d'Egitto, ordinò che tutti i sudditi immolassero dei tori e degli uccelli agli dei. Caterina, giovane di stirpe regale, appena diciottenne, si recò al tempio circondata dai suoi domestici per rincuorare i cristiani ed incitarli alla resistenza. Giunta davanti all'imperatore lo apostrofò invitandolo ad abbandonare il paganesimo e ad adorare il vero Dio. L'imperatore la fece condurre al palazzo ed insistette perché sacrificasse, ma al rifiuto della giovane convocò retori e filosofi per confonderne la sapienza. Fu invece la stessa Santa che dopo l'apparizione di S. Michele, ridusse al silenzio i filosofi, per cui l'imperatore irritatissimo li condannò ad essere bruciati vivi e Caterina riuscì a convertirli tutti con le sue parole al momento dell'esecuzione.

In seguito l'imperatore, dopo averle proposto invano il matrimonio ed offerto ingenti ricchezze, la fa chiudere in una prigione a morire di fame. Ma Caterina viene nutrita da una colomba.

Allora l'imperatore ordina di farla stritolare dentro una terribile macchina con ruote piene di punte. Ma le ruote si spezzano e stritolano i soldati pagani.

A questo punto Caterina viene fatta portare fuori città ove viene decapitata. Dal suo collo reciso sgorga latte invece di sangue ed immediatamente gli angeli ne trasportano il corpo sul Monte Sinai in un sepolcro da cui sarebbero stillati latte ed olio [2].

Da tale fantasiosa narrazione ne consegue con una evidenza lampante che le due tavolette londinesi non rappresentano genericamente *Una Santa*

---

[2] D. Balboni, *Caterina di Alessandria,* in « Bibliotheca Sanctorum », Roma, v. 3°, 1963, coll. 956-57.

con due vecchi e *La decapitazione di una Santa* qualsiasi, ma proprio due dei più significativi episodi della leggendaria "passio" di S. Caterina d'Alessandria, ossia nell'uno *S. Caterina rincuora e converte i filosofi mentre vengono arsi vivi* (fig. 1), e nell'altro la *Decapitazione di S. Caterina* (fig. 2).

Ma la predella varallese con la crepitante raffigurazione della miracolosa liberazione dal supplizio della ruota, rappresenta pur essa un episodio, anzi l'episodio più noto e più diffuso dell'iconografia della "passio" di S. Caterina, e per di più, proprio quello intermedio tra la *Conversione dei filosofi sul rogo* e la *Decapitazione della Santa.*

Si tratta dunque di una vera sequenza di tre fatti fondamentali riguardo al martirio di Caterina. Ce ne dà conferma anche l'arioso e tumultuante ciclo di affreschi del Pordenone alla Madonna di Campagna a Piacenza, eseguito attorno al 1529-31, quindi proprio negli stessi tempi delle tre tavolette gaudenziane, in un periodo di grande diffusione del culto per la Santa, testimoniato da una vastissima iconografia. Infatti i soggetti raffigurati dal Pordenone sono quasi gli stessi; solo il primo rappresenta la *Disputa di S. Caterina con i filosofi davanti all'imperatore,* cioè l'episodio immediatamente precedente a quello della *Conversione dei filosofi sul rogo,* mentre i due successivi corrispondono perfettamente.

Ora tutte e tre le tavolette gaudenziane sono dipinte a monocromo. Le due di Londra sono alte cm 33 e larghe 25; la predella di Varallo misura esattamente l'identica altezza ed ha una lunghezza di cm 115 [3]. Risulta dunque di un'evidenza chiarissima da queste misure che, corrispondendo perfettamente l'altezza, si debba pensare a ragione che si tratti veramente di tre dipinti facenti in origine parte di un unico complesso, ossia di un'unica predella, di cui le due tavolette londinesi dovevano costituire i dadi, o plinti, delle basi laterali della cornice, a sostegno con molta probabilità di una decorazione architettonica a colonnine o candelabrine, quindi più avanzanti rispetto alla tavola centrale, che doveva sottostare al quadro, ora ignoto, ma con ogni probabilità rappresentante la scena diffusissima in epoca rinascimentale del *Matrimonio mistico di S. Caterina* [4].

---

[3] In verità i due cataloghi della Pinacoteca di Varallo riportano delle misure piuttosto diverse per la tavola del *Martirio della ruota.* Secondo l'Arienta, altezza cm. 29, lunghezza 106 (G. Arienta, *Catalogo degli oggetti d'Arte contenuti nella Pinacoteca di Varallo*, Varallo 1902, p. 25); secondo il Rosci invece cm. 30 per 115 (M. Rosci, *Catalogo*, in « Pinacoteca di Varallo Sesia », Varallo 1960, p. 74), per cui in ambedue i casi l'altezza, sebbene per poco, non corrisponderebbe a quella delle due tavolette di Londra. Ma queste misure si riferiscono esclusivamente alle parti della tavola non ricoperte dalla battuta della cornice. In realtà invece, liberata la tavola dalla cornice e misurata con attenzione, la sua altezza totale risulta di cm. 33, cioè esattamente come le due tavolette di Londra, per cui la corrispondenza appare perfetta.

[4] Anche nel ciclo del Pordenone alla Madonna di Campagna a Piacenza la pala dell'altare rappresenta il *Matrimonio mistico* della Santa. La stessa situazione si verifica nell'oratorio di S. Caterina a Vercelli con il ciclo di affreschi del Lanino e la pala del *Matrimonio mistico* ritenuta del Giovenone.

A convalidare la cosa mi pare intervengano vari altri elementi, tra cui una perfetta consonanza stilistica tra la tavola di Varallo e le due londinesi, ad iniziare dalla grafia focosa e drammatica, alle figure schizzate con immediatezza, con rapidi tratteggi dagli efficacissimi giochi luministici, a certi effetti nervosi e saettanti dai panneggi, come ad improvvisi lampi, spesso di una intensa potenza allucinante e fantomatica nella sommarietà ardita dell'esecuzione: tutti elementi tra i più tipici e personali di molte delle predelle gaudenziane.

Pure di carattere prettamente gaudenziano è il taglio ardito di due figure che entrano solo per metà nella scena, ossia il vecchio dalla barba appuntita che dà inizio al riquadro del *Martirio della ruota* e la corrispondente figura, anch'essa sulla sinistra, di uno sgherro appoggiato ad un'asta nella tavoletta della *Decapitazione,* e così ancora il particolare anatomico della gamba del carnefice che osserva lo sgorgare del latte al posto del sangue, dopo aver mozzato la testa a Caterina, e la gamba di uno degli sgherri in posizione diagonale alla sinistra della ruota spezzata nella predella di Varallo. E si potrebbe continuare ancora con altre evidenti affinità, come la testa mozzata della Santa e quella del vecchione abbattuto sotto allo scudo nella tavola di Varallo, oppure gli accenni al fondo paesistico con tronchi di alberi in due dei dipinti.

Ricomposta così l'unità originaria del complesso, sia per lo stile che per i soggetti e le misure, non molto di più si può dire per quelle che devono essere state le sue vicende attraverso ai tempi.

Di sicuro si sa solamente che la tavola varallese venne donata tra il 1868 ed il 71 dal conte Luigi Cibrario alla Società d'Incoraggiamento per lo Studio del Disegno di Varallo, di cui in quegli anni egli era presidente [5].

Essa non è di provenienza locale, perché altrimenti gli scrittori valsesiani di cose gaudenziane dell'Ottocento l'avrebbero dovuta conoscere e l'avrebbero riprodotta, o almeno citata nelle loro pubblicazioni, come fecero scrupolosamente per tutte le altre esistenti in loco. Ma deve invece provenire dal mercato antiquario, probabilmente dall'area vercellese o novarese. I soggetti dovrebbero essere un valido elemento di base per indirizzare verso la sua originaria collocazione. Nei miei studi gaudenziani del 1977 ho avanzato l'unica ipotesi che allora mi pareva sostenibile, cioè che la predella varallese potesse riferirsi ad una perduta tavola con il *Matrimonio mistico di S. Caterina*, il cui cartone preparatorio si conserva al Museo di Oslo [6].

Contemporaneamente ho richiamato l'attenzione sul fatto che nell'antico Duomo di Vercelli una cappella laterale dedicata a S. Caterina, era stata dipinta poco prima del 1519 e che quei dipinti, certo di alta qualità, erano stati espressamente citati come modello da imitare in un contratto stipulato

[5] G. Arienta, 1902, p. 25; G. Romerio, *La Società d'Incoraggiamento allo Studio del Disegno in Valsesia*, Varallo, 1924, p. 28; M. Rosci, 1960, p. 74.

[6] C. Debiaggi, *Studi gaudenziani*, Biella, 1977, pp. 62-66.

con Gerolamo Giovenone dal vicario generale di Vercelli, Giovanni Battista Avogadro di Valdengo, per cui si può pensare che fossero opera di un maestro più celebre del Giovenone stesso, cioè di Gaudenzio [7].

Avrà fatto parte la nostra predella della tavola centrale di quel complesso? Un'altra ipotesi mi pare si possa avanzare oggi che alla scena centrale del *Martirio della ruota* si sono aggiunte le due tavolette complementari, e cioè, che la predella così completata, che raggiunge la lunghezza di ben 165 cm potesse costituire la base di un altro *Matrimonio mistico di S. Caterina*, quello del Duomo di Novara, largo pcco di meno (cm 158). La datazione potrebbe concordare assai bene con lo stile dei tre monocromi [8]. In tal caso le tavolette minori non avrebbero dovuto trovarsi in posizione avanzata rispetto a quella centrale come plinti delle strutture laterali della cornice, ma avrebbero dovuto esser situate sullo stesso piano.

Spiace, ma è purtroppo un fatto quasi sempre inevitabile, che le due tavolette, sconosciute fino al 1972, quando comparvero fugacemente sul mercato antiquario londinese, siano di nuovo scomparse in qualche collezione privata di ubicazione ignota, da cui chissà quando ritorneranno alla luce. Per ora dobbiamo accontentarci di conoscerle solo attraverso a due molto modeste riproduzioni fotografiche, che ci permettono una visione certo non perfetta delle due opere.

---

[7] C. Debiaggi, 1977, pp. 64-66.

[8] Nei miei *Studi gaudenziani*, (C. Debiaggi, 1977, p. 64), avevo escluso la possibilità che la predella col *Martirio della ruota* potesse appartenere alla grande pala del Duomo di Novara per la notevole differenza di dimensioni. Ora invece il ritrovamento delle due tavolette laterali permette di superare quest'ostacolo.
La datazione poi della tavola di Varallo è collocata dal Mallè attorno al 1522 e quella della pala di Novara verso il 1525-27 (L. Mallè, *Incontri con Gaudenzio*, Torino 1969, pp. 246, 249), cioè tutte e due nel periodo centrale dell'attività di Gaudenzio ad una distanza molto relativa.

È tradizione diffusa che costituissero la predella della pala novarese le quattro tavolette con i putti che suonano e danzano, ora alla Galleria Carrara di Bergamo. Ma proprio a causa delle dimensioni e del loro numero non è possibile trovare un collegamento logico con la pala di Novara. È certo che nei vari spostamenti subìti questa pala dovette venir separata dalla sua predella.

Nel 1546 è documentata la sua presenza nella cappella di S. Caterina nel lato destro del Duomo (G. Colombo, *Documenti e notizie intorno gli artisti vercellesi*, Vercelli, 1883, p. 288; L. Mallè, *Spanzotti, Defendente, Giovenone*, Torino 1971, p. 223; C. Debiaggi, 1977, p. 122) dove dovette rimanere fino al Settecento. Forse in quel secolo venne trasferita nel presbiterio (G. Bordiga, *Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari pittore e plasticatore*, Milano 1821, p. 24) per trovarsi poi fin dall'inizio dell'Ottocento in sacrestia (G. Bordiga, 1821, p. 24; F. A. Bianchini, *Le cose rimarchevoli della città di Novara*, Novara 1828, pp. 23-24; S. Pianazzi - G. Bordiga, *Le opere del pittore e plasticatore Gaudenzio Ferrari*, Milano 1835, p. 110; G. Colombo, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, Torino 1881, pp. 86-87). Solo nel 1882 la pala venne definitivamente collocata nel secondo altare della navata destra (G. Barlassina - A. Picconi, *Le chiese di Novara*, Novara 1933, p. 25).

POSCRITTO

Alcuni mesi dopo che questa comunicazione era stata presentata nella seduta sociale del 18 aprile 1983, è comparso uno studio di Filippo Maria Ferro (F. M. Ferro, *Gaudenzio a Romagnano Sesia*, in "Paragone", 401-403, luglio-settembre 1983, pp. 72-80), in cui veniva pure pubblicata una tavoletta monocroma di Gaudenzio, raffigurante *S. Caterina davanti al giudice* (fig. 4), appartenente ad una collezione privata novarese. Essa è venuta inaspettatamente ad aggiungersi al gruppo delle due tavolette comparse sul mercato antiquario londinese, alla cui serie ad evidenza appartiene.

Con piacere ho notato che anche il Ferro, ricollegando la tavoletta novarese alla predella con *S. Caterina sottoposta al supplizio della ruota* della Pinacoteca varallese (fig. 3), così come io avevo fatto per le due tavolette di Londra, giunge quindi alla mia stessa conclusione.

A sua volta egli sostiene, come già io avevo supposto, che le quattro tavolette con *Puttini danzanti*, ora alla Galleria Carrara di Bergamo, non costituissero la predella della pala col *Matrimonio mistico di S. Caterina* del Duomo di Novara, come tradizionalmente si crede, ma che la vera predella fosse costituita invece dall'insieme della tavoletta monocroma di Varallo con quella di Novara, a cui logicamente pensa (non conoscendo le due tavolette londinesi), che dovesse aggiungersene una terza con la decollazione della Santa o il trasporto del suo corpo da parte degli angeli, per completare il ciclo della Passione di S. Caterina.

La scoperta della nuova tavoletta novarese viene così a confermare e ad ampliare tanto le supposizioni mie che del Ferro.

Resta dunque assodato che le quattro tavolette monocrome ora note, dovevano costituire la predella della pala del Duomo novarese, e dovevano esser disposte, secondo la successione cronologica degli episodi, nel seguente ordine: 1) *S. Caterina davanti al giudice* (in collezione privata a Novara); 2) *S. Caterina converte i filosofi mentre vengono arsi vivi* (già a Londra sul mercato antiquario); 3) al centro la tavola maggiore con *S. Caterina sottoposta al supplizio della ruota* (Varallo, Pinacoteca); 4) *Decapitazione di S. Caterina* (già a Londra sul mercato antiquario); 5) *Il corpo di S. Caterina trasportato dagli angeli* (ancora mancante).

Ne consegue che, ampliato così inaspettatamente il complesso della predella, la prima e la quinta tavoletta dovevano costituire le fronti dei due plinti di base della cornice architettonica della pala, poste in posizione avanzata rispetto alle altre tre, situate nella zona centrale, immediatamente al di sotto della pala stessa.

FRANCO MONETTI e ARABELLA CIFANI

UN ALTARE DI FRANCESCO LANFRANCHI AL CORPUS DOMINI ED UN'AGGIUNTA PER IL PALAZZO CIVICO DI TORINO *

Il ritrovamento di un documento ci permette di portare alcune chiarificazioni circa quello che uno studioso ha definito « il problema più intricato e intrigante dell'architettura torinese »; il capitolo cioè, « ancora aperto », della Chiesa del *Corpus Domini* [1]. Il ritrovamento ci indica anche, è evidente, una via di ricerca da perseguire più attentamente nel futuro.

Si tratta della « Conuentione tra l'ill.ma Città di Torino e li Capi Mastri Piccapietre, Pietro Antonio Mariora, Francesco, e Battista Moggi, e Matteo Leona per la fabrica dell'Altar maggiore del Corpus Domini della medema Città » [2].

Sul *Corpus Domini* di Torino, dopo le pagine di inquadramento di Luciano Tamburini (1968) [3], è tornato nel 1975 *ex professo* Umberto Bertagna [4]. A proposito dell'altar maggiore, che è poi l'argomento che qui interessa, Bertagna scarta l'ipotesi avanzata da Tamburini, « per contiguità cronologica e ragioni stilistiche », della sua attribuzione ad Amedeo di Castellamonte. Afferma: « Mi pare che l'altare del Corpus Domini si possa avvicinare a quello eretto dal Lanfranchi per la chiesa della Visitazione ». Conclude infine, che, sulla base dei documenti a sua disposizione, è imprudenza assegnare al Lanfranchi « con certezza la paternità del lavoro ».

Tuttavia, « dubitativamente », l'altare gli pare « ascrivibile » al Lanfranchi [5].

---

* Il lavoro è stato pensato e scritto insieme. Per le rispettive competenze le pagg. 63 - 65 sono di Franco Monetti, le pagg. 66 - 68 di Arabella Cifani. Un particolare ringraziamento al dott. Guido Gentile per i preziosi consigli e l'impagabile cortesia; il lavoro è a Lui dedicato.

[1] Cfr. UMBERTO BERTAGNA, *Vicende costruttive delle chiese del Corpus Domini e dello Spirito Santo in Torino*, in « Palladio », 1974-75 (aa. XXIII-XV), p. 75.

[2] Cfr. AST, Sez. Riunite, *Archivio Insinuazione di Torino*, 1663, libro 12, ff. 325 recto - 328 recto.

[3] Cfr. LUCIANO TAMBURINI, *Le chiese di Torino*, Torino, Le Bouquiniste, s.d. (1968); è il cap. XIV sul *Corpus Domini* (pp. 100-113).

[4] Cfr. U. BERTAGNA, *cit.*, pp. 75-113.

[5] Cfr. *ibidem*, p. 80.

Ora la « Conuentione » da noi trovata fa cadere tutti i dubbi e le perplessità.

L'atto è rogato il 10 dicembre del 1663 « in una delle sale » della casa del celebre Francesco Bellezia.

Nel documento viene ricordato che nell'Ordinato del Consiglio Generale del 29 settembre 1663 si è commesso a chi di competenza « di far proceder alla fabrica di detto altare maggiore, et ogni cosa dependente, si e come li parebbe conueniente, et di farne far i disegni, stabilir i patti con le Maestranze si et come haurebbero stimato spediente; dando li ordini opportuni al Tesoriere di pagare tutto ciò sarà necessario per la causa predetta; in conformità di che hauendo detti signori fatto far varij dissegni, da Ingegnieri e Capi Mastri, habbino finalmente [6] fatto scielta del dissegno fatto dall'Ingegniere di S. A.R. sig. Francesco Lanfranchi » [7].

Questo documento e un altro, che riporteremo di seguito, non sembrano dunque lasciar sussistere dubbi sull'ideatore dell'altar maggiore del *Corpus Domini.*

Per l'esecuzione sono praticati « a parte (...) diversi partiti, per far ridur la somma, senza però pregiudicio dell'opera » [8]. Tra tutti è parso « più auantaggioso quello delli Capi Mastri piccapietre pietro Antonio Mariora, Francesco Moggi, Battista Moggi, Matteo Leona » [9]. A favore gioca il fatto che se ne riconosce la perizia, avendo data « intiera soddisfatione » nella « fabrica del Palazzo della stessa Città et anche nella fabrica della facciata della Chiesa del Corpus Domini » [10].

Una notizia quest'ultima, che in modo definitivo viene ad illuminare il ruolo dei costruttori sia del Palazzo Civico di Torino sia della facciata del *Corpus Domini.*

In quanto poi alla facciata vengono così ad avere un nome i capi mastri che a partire dal 1656 se ne occuparono fattivamente; prima era soltanto « grezza, con una muratura di mattoni a vista » [11].

Nel contempo appare chiaro che la facciata stessa doveva essere a questa data (29 settembre 1663) ultimata, anche se si dovrà attendere il 1675 per la statua del Sansone [12].

Torniamo all'altar maggiore. E siamo ai materiali impiegati, che naturalmente la « Conuentione » evidenzia fino all'osso. Ecco i « patti e conuentioni » (dieci, per l'esattezza) che la Città stipula con i "Piccapietre". È

---

[6] La scelta non era stata evidentemente facile in presenza d'una agguerrita concorrenza.

[7] Cfr. AST, Sez. Riunite, *Archivio Insinuazione di Torino,* 1663, libro 12, f. 325 verso.

[8] Cfr. *ibidem,* f. 325 verso.

[9] Cfr. *ibidem,* f. 325 verso.

[10] Cfr. *ibidem,* f. 325 verso.

[11] Cfr. U. Bertagna, *cit.,* p. 78.

[12] Cfr. *ibidem.*

giocoforza assoggettarsi ad una lettura quasi per intero; non è tuttavia fatica inutile, data la loro importanza per una futura mappa della provenienza dei materiali [13].

« Per Primo detti Capi Mastri per luoro, luoro heredi, e successori » (...) « hanno in virtù del presente publico Instrumento promesso, e promettono alla detta Illustrissima Città » (...) « di proueder tutte le pietre quali saran necessarie per la fabrica dell'altar maggiore della Chiesa del Santissimo Corpus Domini della presente Città in tutto e per tutto conforme ad dissegno fatto dal sig. Ingigniere Lanfranchi da luoro visto e sottoscritto e con le mutationi a parte concertate; cioè a luogo del putto di mezo delle parti laterali di mettervui da ciaschedun canto le armi della Città di marmore di Carara, et in luogo delle nicchie in detto dissegno apposte fra le colonne di posar le statue sopra piedestalli, e con gli ornamenti sotto, e sopra, come lo venga da detto sig. Lanfranchi ordinato.

Promettono di dare le pietre di detto altare della qualità espresse nell'infrascritto capo, tutte ben diligentemente lauorate, lustrate, polite e messe in opera per tutto ciò però che si richiede e dipende dall'arte di Piccapietre, in modo che dett'opera resti perfetta e calaudata da persone perite, et esperte di detta arte et dal predetto Sig.r Ingigniere Lanfranchi, seguendo nell'esecutione di dette opere per maggior perfettione d'essa l'auertimenti, et ordini, quali di tempo in tempo le saranno dati dal predetto Secondo Busca siccome quello al quale principalmente la Città ha appoggiata la direttione di dett'opera. Secondo. Le pietre di detto altare dovranno essere delle qualità infra specificate; cioè li Scalini di pietra d'Ars di Ronchet, la bardella lunghessa d'un scalino sarà della medema pietra d'Ars, intarciata in mezo di bianco, e msichio di Ponsienna et detta pietra del scallino d'Ars; l'alzata del primo piedestallo, sarà di pietra di Gassino; l'intavolatura di mezo haurà un listino negro d'intorno di pietra di Bergamo et nel mezo pietre mischie rosse e bianche di Francia; le basi, e cimaze, di detto piedestallo saranno di pietra negra di Bergamo. Il secondo piede stallo haurà similmente le basi, e cimaze, di detta pietra negra di Bergamo; l'alzato di detto piedestallo sarà di marmore bianco di Carrara, interciato d'Alabastri di Genoua gialdi di Roma e rosso; le basi delle colonne saranno fatte a viti o sian ritorte, di misti di Francia e Narbona; le contro-colonne saranno di pietra negra di Bergamo, il peduchio sotto la statua, la cimaza sarà di Ronchet d'Ars et sotto all'intorno sarà di marmore bianco di Carrara, nel mezo alabastro di Genoua, et il medemo sarà il cartello che resta sopra la nichia. Le statue angioli, arme, et tutte le altre cose concernenti la scoltura, come anche li capitelli, festoni, et intagli saranno di marmore di Carara. L'architraue, cornisone et frontispicio saranno di pietra negra di Bergamo, tutto l'ornamento dell'inscrittione sarà di pietra negra di Bergamo, il fondo del frontespicio sarà di pietra mischia di Francia, et similmente li termini; l'iscrittione sarà di marmore bianco di Carara in un pezzo solo, con l'obligo a detti Capi Mastri, come così promettono, intagliarui le letere d'essa; il festone attorno al quadro et altri intagli saranno similmente di marmore di Carara; li balaustri saranno di pietra d'Ars cioè Ronchet, con le base cimaze e pilastrelli di pietra di Bergamo, et in essi pilastrelli ui saranno gli ornamenti di detta pietra di Ronchet; e li due scalini per andar a detto balaustro della Communione saranno di pietra di Gassino lustrata. Terzo promettono detti Capi Mastri di dar tutte le sudette pietre non solo ben lustrate e ben trauagliate, come si conviene et si è detto di sopra, ma senza rotture, tasselli, e altre imperfezioni, promettendo insieme nel metterle in opera di lasciarle di grossezza tale che possino infigersi le chiavete necessarie per colligarle, e metterle cadauna al suo posto. Qarto s'obligano detti Capi Mastri per le opere di scol-

---

[13] Al testo del documento riportato sono state apportate lievi varianti; riguardano lo scioglimento d'alcune abbreviazioni, l'uso moderno della punteggiatura, le maiuscole e minuscole.

tura, portate da detto dissegno, di farle far dal signor Gio. Battista Casella habitante in Genoua e quando esso ricusasse attenderui, o ne prettendesse prezzi smoderati, promettono farle fare da altro scultore ecelente qual sia, prima di metterlo in opera, approvato dal detto signor Secondo Busca, e signor Lanfranchhi.

Quinto occorrendo che in progresso dell'opera si stimasse opportuno di variarne, aggionger, o diminuir qualche cosa al dissegno, e qualità delle pietre sovra specificate, oltre la sudetta variatione già sopra dichiarata, promettono detti Capi Mastri far ciò le sarà ordinato, con che in caso di accrescimento o variatione di pietre a luoro pregiudiciale la Città le accrescha il prezzo a proportione a giudicio d'esperti; promettendo in caso di diminuttione o variatione della qualità delle pietre, quali fossero di minor prezzo, di diminuir a ratta come sopra. Sesto, per il trauaglio delle pietre necessarie a dett'impresa, la Città le rimette il sito qual'è tra l'altar maggiore al presente essistante in detta chiesa del Corpus Domini, e la muraglia della Chiesa, o sia Oratorio della Confraternità del Spirito Santo, oue detti Capi Mastri hanno sin hora trauagliato le pietre della facciata di detta Chiesa.

Settimo. Detti signori Sindici e Consiglieri hanno promesso, e promettono di spedir a detti Capi Mastri una fede pubblica, per la quale si dichiari com'essi hanno pigliata la detta impresa, e prouisione delle pietre per detto altare, acciò essi possino seruirsene per cauare dette pietre da stati forastieri, e condurle nella presente Città. Ottauo, attesa l'angustia del luogo nel quale deuono lauorare dette pietre, promettono detti Capi Mastri di mano in mano che andranno travagliando di metterle in opera facendo i repari necessarij all'inferiori, acciò mettendo opera le superiori non uenghino le altre rotte o guaste; promettendo più compita l'opera di metter tutte esse pietre unitamente acciò riceua il suo intiero splendore, e perfettione.

Nono. Promettono detti Capi Mastri dar detta opera finita per tutto il mese di maggio dell'anno mille sei cento sessanta cinque eccetto che davanti detto tempo, et auanti che essi habbino introdotto da stati forastieri le pietre necessarie, auuenisse (il che Iddio non uoglia) qualche caso di guerra, o peste, per qual le sarie impedita l'introduttione e condotte d'esse, qual caso auuenendo, si è conuenuto che durante detto impedimento non le corra alcun tempo, ma che ne habbino altre tanto, cessato il caso, quanto sarà scorso durante uno degli impedimenti predetti » [14].

E poi, decimo punto, naturalmente le spese per l'altare. Tremiladuecento ducatoni. Una cifra di tutto rispetto (quasi da capogiro per un altare), da pagarsi, in giusto scaglionamento, a misura del procedere dei lavori: « in modo però che restino sempre nelle mani della Città almeno ducatoni tre cento, sin a tanto che l'opera sia totalmente finita, e colaudata » [15].

Per tutti i capimastri impegnati nell'impresa è bastevole che sottoscrivano (la cosa è indicativa dei maggiori responsabili dell'esecuzione dei lavori) « Pietro Antonio Mariora e Francesco Moggio » [16].

Seguono tutte le formalità d'uso, per la validità presente ed avvenire del contratto stipulato tra le parti convenute [17].

Come si può constatare nella fattispecie un eccellente modello di « Conuentione », per rigore formale e chiarezza di contenuti. Fin qui il docu-

---

[14] Cfr. *Arch. Insinuazione, citato*, ff. 326 recto - 327 recto.

[15] Cfr. *ibidem*, f. 327 recto.

[16] Cfr. *ibidem*, f. 327 recto verso. I nomi di questi capimastri sono, fino ad oggi, sconosciuti. Un Ambrogio Moggio, forse parente di Francesco e di Battista, compare, ancora al *Corpus Domini*, come capomastro piccapietre nel 1683 (cfr. U. Bertagna, *cit.*, p. 82).

[17] Cfr. *Arch. Insinazione, citato*, ff. 327 verso - 328 recto.

mento. Punto fermo per altre indagini e particolarmente prezioso, oltreché per la storia della celebre chiesa torinese, anche per quella molto più oscura di Francesco Lanfranchi, il cui curriculum architettonico presenta ancora molte, troppe, lacune [18].

L'altare, realizzato nell'ultimo decennio di vita del Lanfranchi (il più fecondo), si colloca frammezzo a lavori d'alto impegno progettativo. È un momento cruciale, si può ben affermare, per l'architetto torinese, che ancora non ha chiusi i cantieri del Palazzo Civico e già segue quelli delle chiese della Visitazione, di San Rocco e dell'eremo camaldolese di Lanzo.

Oggetto sontuoso, calibrato nei rapporti coloristici dei diversi marmi impiegati, l'altare lanfranchiano si impone per la solennità delle sue linee.

Quattro rosse colonne tortili, fra le quali emergono le statue della Fede e della Speranza, sollevano verso l'alto l'intera struttura. Volute e lumaconi le sovrastano ed affiancano la grande tabella, davanti a cui, secondo un preciso disegno parenetico, è la statua della terza virtù teologale, la Carità. Un timpano, che al centro porta, sorretto da angeli, uno scudo con l'ostia del miracolo, chiude in alto il tutto.

Nella parte bassa, sotto le colonne, plinti su due registri s'alternano a specchiature intarsiate in marmo; al centro della struttura, un paliotto lapideo, che reca in un ovale centrale corniciato d'alabastro e marmo verde, un calice con l'ostia raggiata. Ottagoni lobati completano la decorazione del paliotto. Elegante, ma di qualità inferiore, anche il disegno della "bardella" (predella) d'altare, fedelmente eseguito in marmi neri e "mischi". Ugualmente raccordata la lavorazione della balaustra, che le incursioni aeree del 1941-43 avevano, purtroppo, mandato in pezzi e che è stata in seguito malamente rabberciata.

La « Conuentione » con i capimastri luganesi appare comunque, nel complesso, abbastanza rispettata per ciò che riguarda la scelta dei marmi. Si notano tuttavia alcune varianti; la più vistosa attiene al mancato uso del marmo bianco di Carrara.

---

[18] Sulla figura e sull'opera di Francesco Lanfranchi danno cenni tutti i maggiori studiosi d'arte piemontese. Oltre ai già citati testi di L. Tamburini e U. Bertagna (con bibliografia), cfr.: A. Cavallari-Murat, *Il Lanfranchi ed altri artisti all'eremo di Lanzo*, in *Bollettino della Soc. Piem. di Arch. e B.B.A.A.*, Nuova Serie, a. XIV-XV, 1960-61, pp. 47-82; Eugenio Olivero, *Il Palazzo Municipale di Torino ed il suo architetto*, in *Torino*, dicembre 1927 (a. VII), n. 12, pp. 373-94; C. Brayda, L. Colli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti del sei e settecento in Piemonte*, Torino, Comune di Torino - Soc. degli Ing., 1963, p. 45; Davide G. Cravero, *Trecento anni di vita del palazzo civico di Torino*, 1663-1963, Torino, Stamperia Artistica Naz., 1964; AA.VV., *Carignano: appunti per una lettura della città*, Pinerolo, tipolit. Alzani & C. 1973-80, *ad indicem*. È interessante notare come per il progetto del *Corpus Domini* siano già state « concertate » alcune « mutazioni » in sede di discussione prelavorativa. Dal documento pubblicato risulta infatti che la prima soluzione proposta dal Lanfranchi per l'altare presentava alcune varianti. Le più importanti riguardavano due nicchie per statue che dovevano essere poste fra le colonne tortili. Vennero sostituite dagli attuali « piedestalli » su cui poggiano due statue dorate.

Grande invece la profusione del marmo nero di Bergamo, usato come pagina del disegno generale, secondo un gusto comune a molti altari torinesi del tempo; ridotto, limitato invece a piccole porzioni decorative, l'impiego dell'alabastro di Genova.

Dal documento ritrovato si evince anche una precisa definizione dei ruoli all'interno del lavoro. Al contrario di quanto appare ipotizzato tra le righe, a proposito d'altra opera, dal Cavallari-Murat [19], i capimastri luganesi, infatti, sono strettamente vincolati al disegno dell'architetto, anche per minime varianti. E non certo in figura di co-progettisti o addirittura prevaricanti.

Una annotazione, infine. La « Conuentione » non chiarisce in modo sicuro, l'attribuzione delle statue delle virtù teologali, che decorano l'altare [20].

Lanfranchi e una sua *équipe* lavorano dunque, per un progetto dal risultato artistico un po' funereo, in linea con il gusto torinese di allora. Certamente, però, di alta classe. Progettista e realizzatori della prima fase del Palazzo Civico compaiono ancora insieme per l'esecuzione di uno dei monumenti sacri più rappresentativi della città. Pietro Antonio Mariora, Francesco e Battista Moggi, Matteo Leona riemergono anch'essi, e si impongono come prestigiosi nomi di esecutori, scelti, tramite concorso, tra i migliori operanti in Torino. L'alto livello operativo d'altronde è testimoniato dalla qualità tecnica impeccabile dell'esecuzione. Come esplicitamente richiesto dal contratto, i marmi appaiono veramente ben "politi" e commessi perfettamente.

Dalla documentazione della memorabile impresa dell'altare maggiore del *Corpus Domini* e l'*addendum* di Palazzo Civico, queste maestranze sortiscono una posizione di spicco tra i diversi gruppi di esecutori del periodo a Torino. A livello di ricerca, sulle opere e sui documenti, nell'analisi degli appalti, dei collaudi e dei consuntivi sarà bene "farci l'occhio" e non dimenticarli.

---

19 Cfr. A. CAVALLARI-MURAT, *cit.*, p. 59. Il Murat parla di « alta direzione » dei lavori affidata agli architetti mentre agli altri collaboratori spettava « l'orchestrazione » del tutto. Non sembra essere questo il caso del *Corpus Domini*.

20 Non è possibile attualmente stabilire se il fastigio del timpano e le decorazioni della tabella siano o no veramente di Giovanni Battista Casella.

ALBERTO COTTINO

NUOVE INDICAZIONI DI LETTURA PER PIETRO DOMENICO OLIVERO

L'invito a questo nuovo tentativo di lettura dell'attività giovanile dell'Olivero, orientato ad esaminarla in stretto rapporto con la cultura dei bamboccianti romani del tardo XVII secolo (un rapporto che tanto più sorprende, tenuto conto dei successivi sviluppi stilistici dell'artista), va ricercato nel ritrovamento di due dipinti inediti a lui assegnabili, che vengono in qualche misura a mutare idee e certezze basate su fatti fino a questo momento (per scarsità di materiale) pochissimo controllabili: si tratta comunque soprattutto di un'ipotesi di lavoro, pronta ad essere ulteriormente approfondita, di una "chiave" per intendere più correttamente un periodo che, per quanto riguarda la pittura di genere, non risulta in Piemonte ancora vagliato in maniera soddisfacente.

L'opera di Pietro Domenico Olivero (Torino 1679-1755) è molto conosciuta e studiata essenzialmente nella sua fase matura e tarda (a partire, in pratica, dalla « Fiera di San Pancrazio », 1724, del Museo Civico di Torino) e la sua personalità, specialmente in seguito agli apporti del Viale, della Griseri e del Mallé [1], si segue abbastanza agevolmente lungo gli ultimi trent'anni della sua attività artistica: ben più problematiche ed ancora quasi del tutto da definire rimangono, al contrario, la sua formazione e la fase giovanile, dove non ancora definitive mi paiono le acquisizioni critiche degli studiosi più recenti. Il primo dipinto datato dell'artista è, come noto, la « Piazza Castello sotto la neve » (Torino, collezione Simeom) del 1721 [2], che presenta ormai le caratteristiche dell'opera "matura", mantenute in

---

[1] V. Viale, *Pittori di genere del '700 piemontese*, in "Agorà", giugno 1946, pp. 17-24; id. *Pittori di genere del '700 piemontese*, in « Rivista biellese », marzo-aprile 1957, pp. 1-12; id., *Il Museo Civico di Torino 1959-60*, Torino 1960; L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, I edizione, Torino 1962, pp. 393 ss.; II edizione, Torino 1975, vol. II, pp. 184 ss.; id., *Stupinigi*, Torino 1968, pp. 470 ss.; A. Griseri, *Pittura*, in « Catalogo mostra del Barocco Piemontese », vol. II, Torino 1963, pp. 15 e 102-107; id., *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1967, pp. 164, 166, 304, 341, 357, 363.

[2] Reso noto dal Viale, in « Agorà », cit., p. 18.

seguito sostanzialmente inalterate: la pennellata possiede una propria notevole fluidità (che in Olivero diviene "sigla" personale e quindi riconoscibile); l'ispirazione, robusta e sincera, è già la stessa che comparirà nelle grandi opere note; il "tono" poetico presenta un'aura di lieve, caratteristica ironia che (segnando un'inevitabile frattura sentimentale dal filone della bambocciata propriamente detta e divenendone piuttosto « trasposizione raddolcita e con estro "rocaille" »)[3] si ripeterà in tutta la seguente opera dell'artista; il "repertorio" tipologico stesso presenta ormai la ricchezza e l'inventiva di un pittore sicuro dei propri mezzi espressivi. Essendo nato nel 1679[4] Olivero era presumibilmente già attivo dai primissimi anni del '700, ed il fatto stesso che si debba attendere fino al 1714 (quand'egli è ormai sui trentacinque anni) perché un documento, il primo che lo cita come pittore, testimoni di una sua attività per i Savoia[5], indica che la fama che lo aveva portato all'attenzione della Corte doveva essersi basata su anni ed anni di solido "mestiere", oscuro e di difficile ricostruzione, tutto dedicato all'affinamento di quell'abilità manuale indispensabile ad ogni buon artigiano e probabilmente in gran parte costellato di tele "a figure piccole", di non grande impegno (neppure finanziario), destinate a privati dalla non grande cultura e dalle miti pretese.

Prima di passare allo studio dei due importanti inediti, è necessaria una breve analisi dello "status quo" critico nei confronti degli inizi del pittore: le fonti[6], seguite nelle linee essenziali da tutta la critica successiva[7], pongono come momento fondamentale della formazione di Olivero (e dalle loro parole risulterebbe quasi un autodidatta) lo studio sui dipinti fiamminghi presenti in gran numero nelle collezioni sabaude[8], soprattutto di Teniers e Van Ostade, cui il Lanzi aggiunge il nome del Van Laer[9] (le cui opere erano molto ricercate dai Savoia sia in originale che in copia, come potevano

---

[3] A. Griseri, *Pittura*, cit., p. 102.

[4] La data esatta (1° agosto 1679) è riportata dal Durando di Villa, *Ragionamento letto il 16 aprile 1778*, in « Regolamenti della R. Accademia di Pittura e Scultura di Torino », Torino 1778, pp. 40 ss., poi stranamente in seguito trascurata dalla critica.

[5] Lavori (che non paiono di grande importanza) per il Castello della Venaria. Cfr. A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, edizione a cura della Soc. Piem. Arch. e BB.AA., Torino 1963-68, vol. III, p. 747.

[6] F. Durando di Villa, op. cit.; F. San Martino d'Aglié, *Notizie storiche su Pietro Domenico Olivero*, in « Ozi letterarii », vol. II, Torino 1787, pp. 1-19.

[7] Per una completa bibliografia sull'argomento cfr. A. Cottino, *La pittura dei bamboccianti a Torino: Pietro Domenico Olivero (1679-1755)*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, relatrice la professoressa Andreina Griseri, anno accademico 1981-82.

[8] « Cominciò dunque a vedere ed ammirare le belle opere della tanto rinomata scuola Fiamminga; vide con quanta semplicità Teniers e Van Ostade, che i maestri ne sono, esprimevano un numerosissimo popolo in una fiera (...) Tutti questi precetti sempre ebbe egli poi di mira ne' suoi lavori (...) » (F. San Martino d'Aglié, op. cit., p. 5).

[9] L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1809, edizione consultata, Firenze 1968, t. III, p. 257.

essere quelle eseguite da Jan Miel e dallo stesso rammentate nel suo testamento)[10]; oltre a questi riferimenti, invero piuttosto generici e postulati dagli storiografi dell'epoca un po' a tutti i pittori di bambocciate, alcuni studi recenti mettono l'accento in particolare sui quadroni eseguiti da Jan Miel a partire dal 1660 e rappresentanti le « Cacce ducali »[11], collocate nel registro inferiore della decorazione parietale del Salone di Diana alla Venaria Reale, da considerarsi come uno dei principali punti di riferimento per i successivi sviluppi della bambocciata in Piemonte[12]; come verrà discusso più oltre, il problema è da considerarsi sotto un punto di vista assai diverso. Per quanto riguarda specificamente la formazione di Olivero, due sono i punti che vengono messi in risalto: per parte sua Andreina Griseri giustamente insiste sull'importanza dell'incisione e nel catalogo della Mostra del Barocco Piemontese emerge, come primo grande interprete della bambocciata, Giovenale Boetto (e, dati i suoi rapporti precoci con la cultura dell'Italia centro-meridionale, viene citato il romano Villamena come "parente prossimo"), risalta Miel nella sua multiforme attività di pittore aulico, di bambocciante e di incisore, per la prima volta (pur tacendosi il nome, come si vedrà importantissimo, dell'Helmbreker) si presenta Pieter Bolman come "anello di congiunzione" tardoseicentesco (quello che invano aveva cercato Mallé nel 1962); nelle « Metamorfosi del Barocco » del 1967, la stessa studiosa pone nuovamente a premessa fondamentale della bambocciata in Piemonte l'incisione che, soprattutto nell'illustrazione delle cerimonie liete o tristi della famiglia ducale, isola il quotidiano, il transitorio (come il dato di costume), l'aneddoto come una componente primaria del reale, e ne fa oggetto di divulgazione. Certamente per Olivero sono esempi che contano, come contano (e questo forse è stato troppo sottovalutato dalla critica) le

---

[10] Pubblicato da A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma*, Firenze 1880, p. 140, ripreso nelle *Schede Vesme*, cit., vol. II, pp. 688-89 e dal catalogo della mostra *I Rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architettura, topografia*, Torino, novembre 1981-gennaio 1982, p. 336. Da notare inoltre che « quattro ottangoli di Monsù Mielle copiati dal Banbochio » assieme a « quattro petse piccole del Banbochio » stesso, vengono catalogati nelle *Memorie delli quadri orig.li che al presente si ritrovano nel Valentino*, redatte nel 1676 da Dauphin e Sacchetti (pubblicate da V. Viale, *Castello del Valentino*, Torino 1949, pp. 364-65 e riprese nel catalogo *I Rami* ..., cit., p. 336).

[11] A. Griseri, in *Pittura*, cit., p. 62: « l'insieme resta l'affermazione più impegnata del Miel, per l'adesione vera al mondo dei bamboccianti, pur trattandosi di una ripresa di cacce reali, destinate ad una dimora ducale ». M. Bernardi, *Barocco Piemontese*, Torino 1964, tav. IX: « nel ciclo delle "Cacce" per la Venaria [Jan Miel] si riallaccia al felice decennio romano 1640-1650 delle "bambocciate" (...). Ma questi soggetti sono anche importanti nella storia della pittura piemontese, poiché preludono alla ripresa quasi "bambocciante" della settecentesca pittura popolaresca dell'Olivero e del Graneri ». D. Bodart, *Peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Rome 1970, vol. I, p. 398: « A son arrivée en Piémont (1659) Jean Miel n'abandonne pas la peinture de genre. Les dix chasses peintes pour la Venaria Reale sont au contraire son oeuvre la plus importante dans ce domaine ».

[12] Sulle complesse vicende del ciclo cfr. ora G. Romano, C. Spantigati, M. Di Macco nel catalogo della mostra *I Rami* ..., cit., pp. 321-339.

vedute delle piazze cittadine contenute nel « Theatrum Sabaudiae », che Romeyn de Hooch tratta con segno di vero bambocciante (e da cui Bolman saprà trarre partito per i suoi « Mercati » e per le sue vedute). Ma è Mallé (1968 e 1975) [13] che apre uno spiraglio nella direzione in cui conducono gli inediti qui presentati parlando, a proposito della « Fiera di San Pancrazio » di influenze di stampe di Callot, in particolare della « Fiera dell'Impruneta »: è il primo, corretto accenno ad un'indagine da svolgersi in direzione diversa da quella comunemente accolta, ed è anche il primo concreto rifiuto (definendo « di pura fantasia » le notizie riportate dalle fonti) dello studio assiduo di Olivero sulle opere di Teniers e Van Ostade.

I due dipinti inediti, con ogni probabilità da ascriversi al suo periodo giovanile (anche se, data la notevole importanza e l'innegabile impegno, non certo agli esordi), confermano nella sua interezza l'acuta ipotesi del Mallé ed aiutano a comprendere la cultura e gli interessi di partenza del pittore (poi continuamente arricchiti – come ancora Mallé osservava nel 1975 – mediante apporti francesi e veneti, uniti ad un processo di maturazione interiore che lo porterà al capolavoro sommesso e sereno della maturità, la Terza Camera degli archivi in Palazzo Reale a Torino): il primo (Torino, raccolta privata, fig. 1), proveniente dal Castello di Villanova Solaro (Cuneo) [14] raffigura un piccolo gruppo di persone radunate di fronte ad un cantastorie, alle cui spalle si erge la mole in rovina di un monumento romano, mentre architravi, rocchi di colonne ed altre vestigia romane giacciono all'intorno (sullo sfondo vi sono i ruderi di un edificio a doppio fornice). È un'opera sorprendente, certamente dell'Olivero, anche se si sarebbe portati ad ammetterlo con fatica, poiché la cultura che vi si scorge non può cercarsi altrove che a Roma, con particolare riferimento ai bamboccianti della seconda e terza generazione, cui rimandano ad evidenza non solo il soggetto e l'ambientazione, ma il "taglio" stesso con cui è costruita, con gli edifici formanti "quinte" parallele digradanti fino all'apertura d'orizzonte sullo sfondo [15]. Teniers e Van Ostade non potrebbero essere più lon-

---

[13] L. Mallé, *Stupinigi*, cit., pp. 470 ss.; id., *Le arti figurative ...*, cit., vol. II, pp. 184 ss.

[14] È pervenuto agli attuali proprietari dagli eredi del castello agli inizi di questo secolo. Il castello di Villanova Solaro, non lontano da Savigliano, già feudo degli Acaja e dei Solaro, fu trasformato in un ospedale per volontà dell'avvocato Cesare Vitale, ultimo proprietario dell'edificio, a partire dal 1896. È probabile che il committente dell'opera potesse essere un membro della famiglia dei Solaro, come Giuseppe Antonio Nomis, conte di Villanova, Maresciallo d'alloggio nelle Guardie del Corpo, gentiluomo di bocca di S.M., infeudato di 5/48 del borgo col titolo di "Signore", avendo sposato nel 1688 Vittoria Maria, del conte Pompeo Solaro di Villanova (A. Manno, *Patriziato subalpino*, vol. XII, "ad vocem", pp. 109-110). Cfr. inoltre E. Olivero-O. Maggiorotti, *Il castello, la canonica e l'ospedale di Villanova Solaro*, Torino 1927). Ulteriori ricerche da me condotte "in loco", non hanno per ora portato a nuovi risultati, per la perdita quasi totale degli archivi sia del castello che della canonica.

[15] Da notare la presenza a sinistra dello spigolo di una casa in controluce, che "incornicia" e dà profondità alla scena (espediente largamente usato dai bambocciani,

tani, ma lontana è anche la cultura e, quel che più conta, lo spirito di Van Laer (per non parlare poi dell'attività piemontese del suo epigono e divulgatore Jan Miel, così come oggi la conosciamo): anzi, per quanto riguarda il Miel, concordo sostanzialmente con quanto afferma Carlenrica Spantigati, che svincola l'analisi delle « Cacce ducali » dal gusto bambocciante che tradizionalmente vi si leggeva, accostandole piuttosto alla cultura propria di un Agostino Tassi (più volte a Roma in rapporto con l'artista), di un Dughet, di un Lorrain, che fa del paesaggio una componente essenziale ed irrinunciabile, anzi un vero e proprio "genere" autonomo [16]. Non direi, dunque, che questo ciclo abbia esercitato per Olivero giovane una grande sollecitazione, al di fuori di un generico interesse motivato dall'importanza "strategica" che rivestiva, inserito com'era in un complesso architettonico e decorativo di grande rilievo (né ne ho trovato traccia sensibile negli altri bamboccianti operosi a Torino, come Bolman), dato che l'effetto complessivo, in cui una parte non secondaria è data dal formato al massimo dilatato, porta in tutt'altra direzione, aulica ed arcadica, che a Torino (come giustamente chiarisce la Spantigati) avrà un vero seguito soltanto un secolo dopo con l'opera di Vittorio Amedeo Cignaroli. La cultura che esprime questo piccolo « Cantastorie » appare di elaborazione posteriore di almeno una generazione al Miel e può essere accostata a quella dei bamboccianti romani della seconda metà del '600 che aveva "tradotto" le scene dense di pathos e di significati di Van Laer e Cerquozzi in piacevoli « Mercati » e riunioni all'aperto: cito Thomas Wyck, Jan Asselijn, Anton Goubau, ma soprattutto Johannes Lingelbach e Dirck Helmbreker, che « testimoniano della stessa perdita di contatto con il reale » che invece animava le opere dei primi esponenti della bambocciata, come anche del più grande di loro, Michael Sweerts; « nessuno stimolo dell'attenzione, nessuna virtù della "retentiva" anima più le loro opere. Prevale il generico, il caratteristico, il divertimento episodico, il descrittivo » [17] e, si potrebbe aggiungere, la riduzione a "tipi" dei vari personaggi, caratteristica questa che si conserverà inalterata in Pietro Domenico Olivero.

Per caratteristiche compositive e soluzioni formali, quest'opera si avvicina in particolare ad esemplari analoghi del pittore di Haarlem Dirck Helmbreker (un significativo confronto può essere istituito con la sua opera più nota, la « Distribuzione della minestra ai poveri » eseguita, secondo Baldi-

---

anche da Pieter Bolman in Piemonte, come nel "Mercato" del Museo Civico di Torino). Cfr. D. Bodart, op. cit., vol. I, pp. 452-453.

16 Catalogo mostra *I Rami* ..., *cit.*, pp. 333-339. Già tuttavia A. Griseri nel 1967 (*Le metamorfosi* ..., cit., p. 164) indicava la giusta traccia: « alla Venaria il Miel è tuttavia, a ben riguardare, e nonostante questi paesaggi, ancora aulico. Le vere bambocciate erano state quelle del Boetto », e d'altronde qui Miel illustra un edonismo che « suggerisce alla Venaria canili modello per i duecento cani corridori, limieri e levrieri, come per le abitazioni, un comfort che non s'incontrerà neppure nel Settecento a Stupinigi » (ibid.). Per il precedente orientamento critico cfr. nota 11.

17 G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti*, Roma 1983, p. 36.

nucci[18], a Torino nel 1681 e recentemente ritrovata da Luigi Salerno in collezione privata londinese[19], che sembra avere influenzato l'esemplare oliveriano in diversi particolari, come ad esempio nel gruppo della madre con i due fanciulli, uno dei motivi più cari al pittore olandese), con cui mostra un'affinità rilevabile anche nello spirito tardoseicentesco, pur se – a mio avviso – l'esecuzione è da porsi attorno al 1710: è tuttavia opera indubbia di Olivero, per certe sue "sigle" inconfondibili, come la caratteristica pennellata breve e fratta, la costruzione delle figure (che dànno un'impressione di minore "solidità" rispetto a quelle dei colleghi romani) a macchie di colore giustapposte e contornate da un piccolo tocco scuro e per talune soluzioni iconografiche che ricompariranno identiche in dipinti posteriori (alcune tipologie di personaggi, si veda ad esempio l'uomo sull'asino, che sarà tra l'altro ripreso nel seguente dipinto inedito; varie rappresentazioni di volti, gesti, suppellettili). Sotto quest'ottica assume dunque nuova importanza il documentato viaggio torinese dell'Helmbreker, proprio per l'incentivazione, se non addirittura l'introduzione, di questo gusto del rovinismo di lontana derivazione codazziana, estraneo al Van Laer così come al Miel "piemontese" (ma anche al Bolman, che pure possedeva doti di "vedutista") e che in Olivero doveva fondersi con la conoscenza dei "sets" di stampe illustranti le rovine di Roma, che nel XVII secolo dovevano avere raggiunto un'eccezionale diffusione nell'Italia del Nord, in Francia e nei Paesi Bassi; tra queste possono essere segnalate quelle celebri di Willelm van Nieulandt[20] (« Monumenta haec et venerandae antiquitatis romanae vestigia » e « Varia antiquitatis romanae sive ruinae ad vivum delineatae per Guillelmum van Nieulandt. Anno 1618 ») o quelle di Jan Ossenbeek, mentre più ancora potrebbero avere contato le diciotto note tavole con « Vedute delle rovine di Roma e dintorni », incise da Gabriel Perelle su disegno di Jan Asselijn[21]; tutta cultura che potrebbe essere stata rinvigorita dal passaggio dell'Helmbreker a Torino: si può al limite ipotizzare, sia pure con estrema cautela, che ci si trovi di fronte ad una possibile derivazione da un perduto dipinto del maestro olandese, di cui alcune opere vengono menzionate da Baldinucci come esistenti in Torino[22].

La seconda opera inedita (fig. 2), pur partendo dalle medesime concezioni, appare leggermente posteriore, cioè con caratteristiche assai vicine alle prime opere note dell'Olivero (nel caso specifico la « Fiera di San Pancrazio ») e quindi meglio definibile all'interno del suo "corpus": si tratta

---

[18] F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del disegno*, ristampa anastatica dell'edizione del 1847, Firenze 1974, vol. V, p. 509.

[19] L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, Roma 1976, vol. II, pp. 866-867.

[20] L. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700*, vol. XIV, pp. 164-165.

[21] Ibid., vol. I, p. 44.

[22] F. Baldinucci, op. cit., vol. V, p. 509.

di un tondo [23] di cm 117 di diametro raffigurante un « Mercato » (Torino, collezione privata), certamente "pendant" del « Mercato delle uve » conservato alla Pinacoteca Civica di Savona; si tratta dei soli esemplari superstiti attualmente di una serie probabilmente costituita da almeno sei elementi (stando a quanto comunicatomi dal proprietario) e comprensibilmente di grande importanza all'interno dell'opera di Olivero: due di essi facevano parte nella seconda metà dell' Ottocento della collezione del sacerdote Alessandro Giuria (fratello del più noto poeta e patriota savonese Pietro) e furono offerti il 14 maggio 1870 alla Pinacoteca di Savona; dopo un primo rifiuto (10 agosto dello stesso anno), sulla scorta di una perizia del pittore Gandolfi, nove anni dopo (12 luglio 1879) venne acquistato il solo « Mercato delle uve » attualmente esposto nel museo, dell'altro – scartato a causa del cattivo stato di conservazione – si persero le tracce [24], né (come gentilmente mi comunica la dott. Edi Baccheschi, conservatore della Galleria dell'Accademia Ligustica di Genova, che ringrazio) nella lettera di vendita del Giuria erano contenuti altri elementi utili per l'identificazione della serie. L'opera torinese, invece, sembra non essersi mai mossa dalla città, anche se non si conosce l'ubicazione originaria del complesso, né la data del suo smembramento, certamente anteriore al 1870, quando nella collezione Giuria vengono citati due soli pezzi. I due tondi costituiscono, nel loro orizzonte ampio e profondo, nel largo respiro scenografico, nella moltitudine delle figure, disposte a piccoli gruppi, un diretto precedente della « Fiera di San Pancrazio » e come il « Cantastorie » illustrato precedentemente, confermano un'attenta meditazione sulla tradizione dei grandi mercati all'aperto cari ai bamboccianti delle ultime generazioni; a maggior ragione questo inedito torinese dimostra validi i concetti più sopra esposti: Olivero doveva ben conoscere non solo la « Fiera dell'Impruneta » di Callot, ma anche le ultime tendenze della bambocciata romana e del paesaggismo con rovine, tendenze, come detto, estranee alla cultura che il Miel portò in Piemonte (stando almeno alle sue opere oggi conosciute) e piuttosto affini a quella in cui affonda le proprie radici un Andrea Locatelli; fenomeno alquanto sorprendente (e, credo, unico a questa data per quanto riguarda il "genere" nell'Italia settentrionale) in un pittore che le fonti ed i documenti in nostro possesso asseriscono attivo esclusivamente a Torino (quantunque la mancanza assoluta di notizie sull'artista tra il 1705 ed il 1714 lasci aperto uno spiraglio su un suo possibile viaggio romano di aggiornamento, d'altronde perfettamente plausibile). Trattandosi comunque di due tondi così legati alla cultura romana di fine '600 ed assai vicini stilisticamente, come detto, alla « Fiera di San Pancrazio » (1724), è lecito supporli opere abbastanza giovanili: ipotesi che viene confermata dal ritrovamento nel tondo torinese

---

[23] Formato eccezionale per l'artista, da lui utilizzato, per quanto riguarda la sua opera conosciuta, in quest'unica occasione.

[24] Cfr. il catalogo, *La Pinacoteca Civica di Savona*, a cura di Renzo Aiolfi, Bruno Barbero e Carlo Varaldo, Savona 1975, p. 178.

dell'autoritratto dell'artista (in basso a sinistra: è evidente la storpiatura delle gambe ed identici sono anche i tratti del viso, molto conosciuti dagli altri autoritratti conservati), in cui egli figura senza barba e con i capelli ancora scuri, dimostrando un'età di trentacinque-quarant'anni; anche per questi motivi, una datazione tra il 1715 ed il '20 sembrerebbe dunque la più logica.

Da questo nuovo tentativo di lettura emerge, mi sembra, la figura di un Olivero artisticamente più completo, più colto, meno squisitamente ed ingenuamente "piemontese" come da taluni asserito, fin dall'età giovanile aperto e bene attento ai fitti intrecci ed alle novità culturali dei centri di maggior prestigio: un artista su cui dunque agiscono molteplici forze alle quali si mostra, in fondo, molto recettivo ma capace di mantenere una posizione intelligente, non di mera sudditanza, ma di rielaborazione personale ed indipendente.

Ringrazio vivamente il prof. Gianni Carlo Sciolla ed il dott. Guido Gentile per avere gentilmente discusso con me alcuni problemi suscitati dalla presente ricerca.

FRANCA MÜHLMANN

LA SCRITTURA DEL JUVARRA SPECCHIO DEL SUO TALENTO

Per comprendere meglio il profilo psicologico e la ricca personalità del Juvarra sarà bene ricordare rapidamente gli aspetti culturali dell'epoca in cui egli visse ed operò. Juvarra nacque a Messina nel 1678 e morì a Madrid nel 1736.

Il secolo diciottesimo è detto "secolo dei lumi" per la sua particolare mentalità di esaltare il valore supremo della ragione astratta in senso cartesiano, che procede per idee chiare e distinte. A questa fiducia illimitata nella ragione concorre in modo pregnante lo sviluppo scientifico che nel 1600 aveva posto le sue basi con Galileo Galilei e raggiunto un alto sviluppo con le scoperte di Keplero e di Newton.

Nei secoli precedenti, la natura era sempre apparsa all'uomo come qualche cosa di misterioso e di disordinato, quasi animata da forze libere e capricciose, e svela ora il segreto del suo ordine e dalla sua armonia. L'uomo nel possesso delle leggi fisiche si sente quindi dominatore e padrone di ciò che solo pochi secoli prima lo atterriva e gli si imponeva nella ignoranza e nella superstizione.

Il segreto di questo rovesciamento, era l'abbandono del procedere filosoficamente e l'introduzione del punto di vista meccanicistico nell'indagine scientifica.

La filosofia quindi nel 1600 aveva assunto una intonazione più libera, più disinvolta ed insieme più serrata nella impostazione critica di Cartesio. Fiduciosa di sé e sprezzante del passato, aveva cercato di tradurre nel suo proprio dominio la sicurezza della scienza, riducendo il mistero della conoscenza alla più semplice spiegazione naturalistica. Si era creato così un ambiente di fiduciosa sicurezza nel progresso della ragione, identificata con la natura, fondatrice di un nuovo ordine di vita perfettamente naturale e però perfettamente razionale.

Assieme alla Ragione, l'altra parola magica del secolo è il Progresso.

L'arte figurativa rispecchia naturalmente i profondi contrasti della vita culturale del '600 e del '700 e molta parte della sua attività si perde in forme inferiori di decorazione. Virtuosismo e retorica abbondano nelle opere

figurative e plastiche e non soltanto nelle manifestazioni letterarie. Ed i "Barocchi", quelli, per i quali il significato del termine mantiene un pregnante valore negativo, esasperarono il contrasto delle masse volumetriche insito nelle forme del tardo rinascimento, ne moltiplicarono il movimento per sfoggiare una vitalità del tutto apparente.

Essi sostituirono quindi, all'"essere", l'"apparire", trasportando così tutti gli effetti sul piano della più esaltata e spesso delirante scenografia.

Anche il tono dell'architettura in questo periodo, per lo stesso contrappeso delle esigenze che si venivano affermando, è essenzialmente prosastico.

Intorno alla formazione di Filippo Juvarra non sappiamo molto. Dal padre che era orafo, venne probabilmente orientato verso il disegno, e tentò nella città nativa le prime prove, quando nel 1701, a 23 anni, in occasione delle feste per l'incoronazione di Filippo V, ideò gli addobbi di cui resta il ricordo in libri del tempo, ispirati alle scenografie di Padre Pozzo.

Non sappiamo con precisione in quale anno si sia recato a Roma per dare alla sua vocazione un suggello di preparazione più ampio ed adeguato. Vi è certamente dai primi del 1705, e partecipa infatti, ottenendo il primo premio a 27 anni, al concorso clementino. Ha per maestro fino al 1714 Carlo Fontana, tenuto in conto più per la sua attività di studioso che di architetto.

A partire dal 1708 egli lavora per conto del cardinale Ottoboni e della regina di Polonia Maria Casimira, creando bozzetti scenografici per i loro teatri ma nel contempo studia i monumenti antichi e ne trascrive in rapidi disegni le architetture o le soluzioni architettoniche che più lo interessano orientando così il suo gusto [1].

I disegni del Juvarra esprimono il romanticismo architettonico e sono caratterizzati da una leggerezza aerea e da un ricco vocabolario di elementi costruttivi. Egli vi includeva anche piante, fiori ed occasionalmente dei personaggi e dei carri.

Come dice il Millon [2] nel suo bellissimo volume di disegni del Juvarra, egli s'interessava alle rovine reali o inventate valide per le sue associazioni poetiche. E queste composizioni immaginarie di strutture reali ed inventate esprimono la sua fantasia architettonica ma anche il suo divertimento nel disegnarle.

Egli sembra di essere capace di rivalutare il passato come fosse presente. La sua mente fertile ed immaginativa ha certamente assorbito parecchio anche di quello che vide produrre a Messina. Egli crebbe artisticamente straordinariamente in fretta.

Nella scenografia del "Tempio del Sacrificio" (forse per la scena del Tito Manlio) il tratto rapido e lieve sembra quasi comporre una fantasia in crescendo musicale.

---

[1] Cfr. S. Boscarino, *Juvarra architetto*, Officina OE - Edizioni, Roma 1973.

[2] Cfr. H. Millon, *Disegni del Juvarra*, Edizione Elefante, 1984.

Due nomi ricorrono con insistenza quando si parla della formazione juvarriana: quello del Guarini che precedette l'artista e quello del Borromini.

Secondo il Bottari [3] di fronte al gusto del Borromini ed a quello del Guarini, si può dire che Juvarra reagisca in nome del classicismo nell'ambito del quale si svolse la sua formazione, sia presso il Fontana, o il suo studio diretto dell'antico mediato dal gusto delle rovine, o infine la sua opera di scenografo che lo ricollega al Pozzo ed al Bibbiena. E sempre secondo il Bottari: il passaggio dalle forme dell'architettura barocca a quelle più libere snodate ed ariose dell'architettura settecentesca, non si può intendere al di fuori dell'infinito atmosferico, suggerito dall'intelaiatura prospettica, diventata scenografia; ed un tal passaggio è realizzato dall'opera juvarriana che appunto per questo acquista importanza europea.

Il rinnovato classicismo dell'architettura settecentesca ed il suo conseguente naturalismo, non sono che aspetti di un tal modo di sentire e di realizzare lo spazio. Ecco perché Juvarra può essere ritenuto l'iniziatore del neoclassicismo e l'iniziatore del romanticismo architettonico.

Ragione e Natura dovevano diventare le divinità del secolo e segnare la via del progresso, e Ragione e Natura si scoprono nel corpo vivo dell'architettura juvarriana e formano la premessa di ogni interpretazione critica della sua arte.

« Chi non vede non pensa » afferma il Juvarra ed esprime la dinamica dello spirito di osservazione e della rielaborazione del visto, premesse queste della sua formazione autodidatta.

Il classicismo dunque, che si ritrova nelle sue opere, proviene dalla sua cultura e dalla sua mente chiarificatrice e razionalizzatrice dei problemi chiamati a risolvere.

Creatività e raziocinio, sono dunque i cardini della sua personalità. Nell'architettura l'elemento fantastico viene da lui rielaborato, imbrigliato razionalmente e trasfuso in forme architettoniche armoniosamente composte. In questo Juvarra era uno dei migliori rappresentanti del suo tempo.

Forse l'opera che esprime in modo più compiuto la sua maturità artistica è la Palazzina di caccia di Stupinigi. Vi si percepiscono la risonanza della sua gaiezza interiore così vivida nei suoi disegni. Ma con quale rigore e sapiente misura formale egli organizza e cala negli spazi austeri dell'architettura, la luce e con essa il colore ed il movimento.

L'espressione della villa è aggraziata e tanto equilibrata nelle proporzioni da giustificare il vocabolo "gioiello" per le misure che pur grandiose appaiono minute nella loro preziosità.

L'effetto scenografico della costruzione centrale si compenetra felicemente nell'ambiente circostante ed acquista particolare rilievo col grigiore

---

3 Cfr. Stefano Bottari, *Storia dell'arte italiana*, II vol., C. Editrice Giuseppe Principato, Milano-Messina, 1943.

sfumato delle nebbie autunnali piemontesi, quando il profilo curvo del grande tetto si stacca più intenso sullo sfondo del parco.

La lettura delle opere di Juvarra conferma l'analisi della sua scrittura, dove appunto l'acutezza raziocinante appare felicemente fusa con l'intuizione, la fantasia, la cultura, la grande laboriosità.

* * *

ANALISI GRAFOLOGICA
della scrittura dell'Architetto
FILIPPO JUVARRA (1676 - 1736)
lettera scritta all'età di anni 49

Colpisce in questa scrittura la stesura chiara cesellata e scandita sulla ribalta del foglio. La dinamica grafica è elastica ed impronta in modo incisivo la superficie scrittoria, ma ne è anche compenetrata.

Le lettere hanno un carattere personale, elegante, sobrio. L'omogeneità del tessuto grafico esprime una personalità matura, capace di plasmare l'entourage con forze individuali. Lo scrivente è riuscito ad adattarsi alla vita senza la perdita delle proprie impostazioni e convinzioni.

La polarità e la periodicità dello svolgimento grafico, esprimono tensioni psichiche ben strutturate che dipendono ed operano vicendevolmente. L'azione delle forze coscienti ed inconsce è armonica. Da qui nascono le tendenze equilibranti e stabilizzanti, per cui il sentimento dell'Io è equilibrato.

Le Stimmungen (gli atteggiamenti) di fronte alla vita sono equilibrate e realistiche, e tendenzialmente ottimistiche. Lo scrivente ha fiducia nella vita ed in se stesso. Egli impronta l'ambiente in cui opera, ma è aperto e ricettivo ad esso, e sa anche penetrare con acutezza i problemi ed è capace di risolverli abilmente (scrittura incisiva, i tratti finali appuntiti, pressione scrittoria forte, dinamica scrittoria progressiva).

La forma scrittoria precisa ed incisiva, domina la vivacità del movimento scrittorio ed esprime la pienezza interiore formata da Letibilder conduttori e da ideali che alimentano l'immaginazione, i desideri di perfezionamento e di realizzazione. I valori culturali sono stati rielaborati ed assorbiti.

Vi si esprime anche la gioia all'opera e all'azione, il legame alle convinzioni ed ai princìpi che sono nati dall'interiorità.

Malgrado l'elasticità e la fluidità del tratto grafico, il carattere della scrittura è stabile, fermo. Compostezza e sobrietà, capacità di concentrazione e di decisione, resistenza e costanza, autodisciplina nel controllo delle pulsioni e dei desideri sono i tratti caratteriali che compenetrano la creatività dello scrivente.

Intellettualmente la recezione è chiara, consapevole, distaccata e ponderata come dimostra la buona articolazione dello spazio. Il suo modo di pen-

sare è sistematico, logico ed analitico. Lo spirito è vivace, aperto, curioso ed intraprendente, ma sempre ancorato alla realtà dei fatti. Ha attitudini in campo pratico-tecnico come pure capacità di astrazione e di critica e buona capacità di sintetizzare e combinare anche problemi distanti tra loro. Il linguaggio è appropriato e rispecchia la chiarezza dei concetti esposti in modo comprensibile a tutti (chiarezza ed incisività del tratto e chiarezza della forma).

La volontà è dinamica ed attiva. Egli decide consapevolmente e mira con fermezza alla meta che si è prefissa di raggiungere (dinamica scrittoria incalzante).

La capacità di lavoro è serrata, metodica, perseverante e tenace. La capacità creativa, la dedizione all'opera, l'approfondimento, l'analisi del dettaglio sono illuminati da una fine sensibilità estetica e lirica in cui affiorano i valori culturali elaborati ed estrinsecati in un gusto raffinato.

Il rapporto con il prossimo e con l'entourage è segnato da senso di responsabilità, da dirittura morale ed etica, dal senso per la giustizia, e non è privo di una certa aggressività.

Lo scrivente è socievole e sa venire incontro al prossimo con naturalezza e gentilezza. Tuttavia è anche vigile nel rapporto con gli altri. È esigente nella scelta delle persone e non ammette ingerenze nelle sue cose.

Lo scrivente è un tipo di scienza e di studio.

Creatività e raziocinio sono dunque i cardini della sua personalità.

ENRICO MONCALVO

INTERVENTI DI FILIPPO JUVARRA NEGLI ISOLATI DI SANT'IGNAZIO E SANTA CROCE A TORINO

Note di carattere generale

Nella toponomastica delle "isole" torinesi, la denominazione di Sant'Ignazio e di Santa Croce contrassegna quelle che attualmente delimitano il lato meridionale di piazza della Repubblica in corrispondenza dello sbocco di via Milano; rispettivamente, alla sinistra e alla destra della via, per chi arriva dal centro città [1]. Il complesso edilizio dei due isolati — compresi ancora nel perimetro della città romano-medioevale — è nell'aspetto attuale la risultante di numerose attuazioni protrattesi fino al termine del secolo scorso.

Va ricordata, in modo particolare, la prosecuzione delle maniche porticate verso la piazza, realizzata nel secondo quarto dell'Ottocento con la pro-

---

I riferimenti bibliografici sono riportati in nota al testo. Per le fonti archivistiche, sono state adottate le seguenti abbreviazioni:

A.M.C. : archivio fotografico del Museo Civico di Torino.
Torino, corso Galileo Ferraris 30.

A.O.M. : archivio dell'Ordine Mauriziano.
Torino, via Magellano 1.

A.S.C.T. : Archivio Storico della Città di Torino.
Torino, via Milano 1.

Ringrazio sentitamente: la sig.na Dorina Chiamenti dell'Archivio Storico della Città di Torino; la prof.sa Daria De Bernardi Ferrero; il prof. Roberto Gabetti e la dott.ssa Augusta Lange.

[1] Ho preferito utilizzare il più possibile la toponomastica odierna, per una più corrente lettura del discorso. Riporto in ogni modo le corrispondenti denominazioni settecentesche dedotte da: ISTITUTO DI ARCHITETTURA TECNICA DEL POLITECNICO DI TORINO: « *Forma urbana e architettura nella Torino barocca* », Torino, U.T.E.T., 1968, parte seconda, pag. 303:
piazza della Repubblica: porta Vittoria, poi piazza d'Italia;
via Bellezia: contrada della Dogana Vecchia;
via della Basilica: contrada della Basilica;
via Milano: contrada d'Italia;
via Santa Chiara: contrada di Santa Chiara.
Per piazza della Repubblica, la denominazione nei documenti esaminati è « piazza di

secuzione delle scansioni settecentesche oltre le prime sei arcate di portici [2]; per l'isolato di Sant'Ignazio, l'esigenza di non accecare l'affaccio della manica edificata verso gli antichi "ripari" determinò la cesura dell'odierna via Tre Galline, schermata dalla prosecuzone della cortina porticata lungo la piazza.

L'isolato di Sant'Ignazio è — in buona parte — interessato dall'intervento settecentesco. Quello di Santa Croce [3] è contrassegnato da importanti emergenze: Basilica ed antico ospedale dell'Ordine Mauriziano; galleria Umberto I.

La Basilica Magistrale dell'Ordine Mauriziano, che gravita — con la facciata neoclassica del Mosca — sulla piazzetta romboidale all'incrocio di via Milano con via Basilica (piazzetta della Basilica) fu assegnata all'Ordine da Vittorio Amedeo II nel 1728, un anno prima della pianificazione dell'intervento sulla via Milano [4].

L'antico Ospedale Maggiore dell'Ordine — il seicentesco "Palazzo dei Cavalieri" [5] —, si affaccia invece sul fronte verso via della Basilica, prolungandosi all'interno dell'isolato con un lungo corpo di fabbrica.

Tra questi due edifici si frappose, sul finire dell'Ottocento, la galleria Umberto I, "arcade" commerciale tipicamente eclettica.

Per i dati essenziali dell'evoluzione di questo settore di città, prima della pianificazione dell'intervento sulla via Milano, rimando — per motivi di spazio — brevemente in nota [6].

---

porta Vittoria » o « piazza davanti la porta Vittoria ». Per la via Milano, cfr. ROGGERO BARDELLI, C.: « *Risanamento urbanistico nella Torino del '700* », in « Cronache economiche » n. 9-10, 1977, che segnala la denominazione « contrada di Porta Palazzo » o « Contrada qual tende da Porta Palazzo alla Torre della Città », ricorrenti nei documenti dell'epoca.

[2] Intervento collegato col problema di riplasmazione dell'ingresso nord della Città. Cfr. COMOLI MANDRACCI, V.: « *Le città nella storia d'Italia. Torino* », Bari, Laterza, 1983.

[3] L'isolato si estendeva — prima delle demolizioni belliche — fino alla via Porta Palatina; le successive ricostruzioni seguirono invece un nuovo tracciato, caratterizzato dalla cesura della via Egidi: non considero, nel testo, la parte ad est rispetto a questa via.

[4] La Basilica — già chiesa parrocchiale di San Paolo fin dal principio del Duecento — era stata concessa nel 1572 alla Confraternita di Santa Croce, che la ricostruì nel 1679 su disegno di Antonio Bettino. Nel suo aspetto attuale, è la risultante dei completamenti neoclassici del Mosca. Cfr. TAMBURINI, L.: « *Le chiese di Torino* ». Torino, Le Bouquiniste, 1968.

[5] Edificio di attribuzione lanfranchiana, un recente studio ne ha meglio individuato la paternità in Rocco Antonio Rubatto, pur non escludendo una partecipazione di Francesco Lanfranchi alle premesse. Cfr. GRISOLI, P.: « *Una attribuzione per il palazzo dell'Ordine e dell'Ospedale dei santi Maurizio e Lazzaro in Torino* », in: « Studi Piemontesi », marzo 1983.

[6] Il « dirizzamento » della via Milano si inseriva nel quadro degli interventi settecenteschi sulla città vecchia. Ancora nel Seicento l'ingresso alla città avveniva attra-

L'impostazione generale dell'allineamento di via Milano viene definita con tre successivi documenti.

Il 29 aprile 1729, Vittorio Amedeo II indirizza al Vicario di Torino, Ceveris Burolo, un Regio Biglietto[7], che specifica le intenzioni relative all'ampliamento e al rettilineamento delle contrade di Porta Palazzo e di Porta Susina (via Milano e via Corte d'Appello). In particolare per la contrada di Porta Palazzo, la città dovrà acquistare le case da demolirsi secondo il progetto di Juvarra, inizialmente solo per gli edifici laterali alla Basilica Magistrale. Il progetto al quale si fa riferimento è — evidentemente — quello « formato d'ordine di S.M. » e firmato da Juvarra[8], del 3 maggio successivo. Esso fornisce l'allineamento dei fabbricati verso il nuovo tracciato viario, e si fa più definito in prossimità della futura piazza, dove è rilevato il precedente tessuto edilizio, con l'indicazione delle demolizioni degli edifici esistenti. A questo disegno fa preciso riferimento il "manifesto" del Vicario[9] datato il giorno seguente, che esplicita le intenzioni del Regio Biglietto, indicando che è sovrana intenzione creare una « Piazza d'Armi avanti la Porta Palazzo », e la necessità immediata di ampliare la via — che dalla nuova piazza va verso la Torre Civica — solo per il tratto che giunge alla Basilica. In termini presenti comunque l'ampliamento dovrà « eseguirsi da Porta Palazzo fino alla Chiesa Magistrale, dalla parte laterale di questa ». Intervento prioritario, quindi, sull'isolato di Santa Croce, relativamente al quale sarà successivamente riconosciuto all'Ordine Mauriziano un diritto di prelazione

---

verso la porta Palatina, che venne chiusa nel 1701 con l'inaugurazione della porta Vittoria, in corrispondenza della vecchia « postierla » situata presso la chiesa di san Michele demolita con l'intervento settecentesco. L'apertura della porta Vittoria confermò la preminenza di un nuovo asse di accesso alla città, il cui polo opposto era determinato dalla torre civica. Questo elemento — emblematico — avrà molta importanza, insieme al campanile del Duomo, per l'impostazione compositiva generale dell'intervento urbanistico. In modo particolare l'invenzione della piazzetta della Basilica — suggerita dall'andamento sghembo di facciata della chiesa di santa Croce — teneva conto della duplice possibilità di visuale: torre civica, all'estremo della via Milano; campanile del Duomo, all'estremo di via Basilica.
Cfr. in particolare: SCARZELLA, P.: « *Le grandi riplasmazioni urbanistiche entro la città vecchia* », in: « *Forma urbana...* », cit.; BOGGIO, C.: « *Lo sviluppo edilizio di Torino dall'assedio del 1706 alla rivoluzione francese* », in « Atti della Società degli Ingegneri ed Architetti in Torino », a. XLII, n. 3, Torino 1908; BOSCARINO, S.: « *Juvarra architetto* ». Roma, Officina, 1973; PASSANTI, M.: « *Lo sviluppo urbanistico di Torino dalla fondazione all'Unità d'Italia* ». Venezia, INU, 1966.

7 « Regio Viglietto » concernente il rettilineamento della contrada d'Italia; 29 aprile 1729. A.S.C.T., carte sciolte, n. 1549.

8 « Disegno contenente la piazza d'Armi alla Porta Palazzo col rettilineo della Contrada, che da detta porta va a terminare all'antica Torre... » « Il disegno « formato d'ordine di S.M. e da Essa approvato, è per la sua identità firmato dalli Sig.ri Marchese Ceveris Burolo Vicario, Cav. Filippo Juvarra primo architetto di S.M., Giovanni Antonio Pagano, Misuratore ed Estimatore, ed Albano Segretario dell'Officio del Vicariato ». A.S.C.T., carte sciolte, n. 1550.

9 Manifesto dell'Officio del Vicariato di Torino. 4 maggio 1729, A.S.C.T., carte sciolte, n. 1551.

per l'acquisto delle case esistenti [10]. Per la rimanente parte della via Milano, i proprietari dovranno — in caso di intervento sugli edifici — fornire un disegno per verificare il rispetto del filo stradale previsto dalla pianificazione urbanistica, e la corrispondenza dell'altezza di cornicione con quella degli edifici di immediata realizzazione: per la rimanente struttura di facciata, è lasciata invece piena libertà [11].

Riferimenti critici e materiale archivistico

Queste note vorrebbero contribuire all'individuazione delle fasi realizzative degli interventi juvarriani nei due isolati. Riterrei comunque utile — prima di passare ad un'analisi della documentazione d'archivio — richiamare almeno qualche punto del contesto storico critico inerente, per la verità assai ampio [12].

L'elenco dei disegni di Juvarra, compilato dal Sacchetti, riporta per il 1730: « Disegni del nuovo edificio per la sacra religione dei Cavalieri di San Maurizio, del portico e della piazza d'Armi presso la porta Vittoria di Torino ».

Il Brinckmann [13], commentando questo elenco, identifica il « Disegno del portico e della piazza d'armi » col progetto urbanistico del '29, segnalando comunque la presenza dell'architetto anche per disegni ed assistenza ai lavori; per la connotazione formale dell'insieme, il riferimento è principalmente ai "pensieri" juvarriani, con l'ipotesi di una prima concezione più magniloquente, con arco trionfale, e di una successiva esecuzione semplificata, che rispetta l'indicazione di facciata precisata in alcuni "pensieri" [14]. In ogni caso, la bibliografia e la critica — dalle guide sette-ottocentesche ai più recenti contributi — attribuiscono concordemente all'architetto non solo la concezione generale dell'intervento, ma anche la realizzazione architetto-

---

[10] Cfr. « *Forma urbana...* », cit., pag. 547.

[11] Ho dato qui una esposizione estremamente sintetica dei dati e delle problematiche inerenti alla riplasmazione della contrada di Porta Palazzo. Per una base di comprensione del problema, oltre alla bibliografia riportata in nota (6), cfr. in particolare i seguenti testi (ai quali rimando anche per ulteriori approfondimenti bibliografici): Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino: « *Forma urbana...* », cit.; in particolare: Scarzella, P.: « *Le grandi riplasmazioni settecentesche entro la città vecchia...* », vol. I, tomo 2, pagg. 1276-1310, e: Borasi, V.: « *Altri fenomeni edilizi negli isolati di san Silvestro, di sant'Alessio e di santa Croce* », vol. I, tomo 1, pagg. 532-547. Inoltre: Roggero Bardelli, C., *op. cit.*; Griseri, A,: « *Le metamorfosi del Barocco* », Torino, Einaudi, 1967; Comoli Mandracci, V., *op. cit.*

[12] Per una prima indicazione del contesto storico critico rimando principalmente alla bibliografia di cui alle note (6) e (11).

[13] In: Rovere, L.; Viale, V.; Brinckmann, A. E.: « *Filippo Juvarra* » a cura della Città di Torino, Milano, O. Zucchi, 1937.

[14] Una variante (A.M.C., lastra 186/4390) è effettivamente molto vicina alla soluzione adottata per la facciata verso la piazza.

nica dei due complessi in esame, con frequenti riferimenti ai "pensieri" o al progetto del 3 maggio 1729.

« Forma urbana e architettura della Torino barocca » dà un ampio e fondamentale contributo di lettura critica e filologica dell'intervento, confermando in particolare — per i due isolati in esame — una presenza juvarriana non solo ideativa, ma esecutiva [15].

La documentazione d'archivio consultabile si articola principalmente nei seguenti punti: il progetto urbanistico del 1729 [16], i "pensieri" [17], schizzi di massima di cui alcuni con tono di prima idea progettuale, altri — invece — con preoccupazione maggiormente esecutiva (riporto di quote sui settori di facciata). Infine, il materiale esistente presso l'Archivio Storico della Città di Torino [18] — per l'isolato di Sant'Ignazio —, e presso l'Archivio dell'Ordine Mauriziano [19] — per l'isolato di Santa Croce —. In seguito alle disposizioni del '29, infatti, la Città e l'Ordine Mauriziano furono gli enti che realizzarono gli interventi previsti nei due isolati.

I dati che propongo sono essenzialmente il risultato della lettura e del confronto cronologico di tale documentazione [20].

---

15 In particolare in « *Forma urbana...* » cfr. BORASI, V., *cit.* Basandosi sull'esame dei documenti giacenti presso l'archivio dell'Ordine Mauriziano, Borasi — oltre ad altre precisazioni molto puntuali — specifica che « Per la piazza della Vittoria Juvarra era stato incaricato dall'ordine della stesura dei disegni, dei particolari a tavolino, della direzione ed assistenza ai lavori, e dei collaudi » (*ibid.*, pag. 546-547).

16 Cfr. nota (8).

17 A.M.C., lastre 179/4154; 186/4390, oltre a quello riprodotto in BOSCARINO, S., *cit.* (fig. 264), sempre del Museo Civico di Torino.

18 Dò qui e alla nota (19) l'elenco completo della documentazione esaminata presso l'A.S.C.T. e l'A.O.M.:
A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 102;
A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 32;
A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pagg. 42-193 passim.;
A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 112;
A.S.C.T., carte sciolte, n. 4260;
A.S.C.T., carte sciolte, n. 4263.

19 A.O.M., indice « Basilica in Torino », 1729-1736 passim.
A.O.M., reg. sess., 1722-1730, passim.
A.O.M., reg. sess., 1730-1733, passim.
A.O.M., sezione « Case in Torino », mazzi 1, 2, 3, 4, 5, 11, passim.
A.O.M., sezione « Case in Torino », mazzo V, n. 128.

20 Vorrei che questi dati fossero visti come una proposta di lettura, nata da un raffronto cronologico del materiale di cui alle note (18) e (19). Raffronto non agevole, perché si tratta di documentazione scritta, mentre non sono presenti elaborati grafici contemporanei all'intervento. La ricerca d'archivio è stata effettuata al principio del '77, e successivamente elaborata in sede di tesi di laurea (1979, relatore prof. arch. Andrea Bruno, correlatore prof. arch. Daria de Bernardi Ferrero) alla quale rimando per la trascrizione dei documenti.

L'Archivio Storico della Città di Torino conserva tre "Instruzioni" — oggi diremmo: capitolati — di cui due sottoscritte da Juvarra [21], ed una autografa [22]. Inoltre, obbligazioni dei capimastri e dei fornitori, prezzi dei materiali, liste dei lavori, ecc. Il tutto con riferimenti precisi alla presenza dell'architetto e dei suoi assistenti.

Nell'archivio dell'Ordine Mauriziano, abbiamo ancora una "Instruzione" sottoscritta da Juvarra [23] e una relazione di collaudo, autografa [24]. Ancora: i registri delle sessioni, che ci danno un quadro vivo della presenza del progettista in cantiere, riferimenti ad istruzioni sue o degli assistenti, e disposizioni varie.

Lettura e confronto di questa documentazione lasciano desumere con evidenza l'ipotesi dell'esistenza di disegni architettonici per entrambi gli edifici, e della stesura di particolari esecutivi da parte del progettista. Questi ultimi possono essere "mostre", cioè campioni, materiali di confronto, oppure "dissegni", "figure", nel caso di elementi più complessi; altre volte, semplicemente "note", annotazioni [25].

Tali richiami non sono purtroppo nell'istruzione autografa di Juvarra, ma in altri documenti, in particolare nelle istruzioni da lui semplicemente sottoscritte; queste ultime essendo scritte a piena pagina, costringevano ad allegare a parte il disegno del particolare citato: « losoni delli poggioli saranno della figura qui espressa », significa con evidenza che era allegato alla istruzione un disegno (uno schizzo, o forse qualcosa di più definito).

L'istruzione autografa che rimane è invece scritta solo su metà foglio.

---

21 A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 112: « Instruzione per le pietre di Poggioli, e Scallini per la scala della nova fabrica della Piazza Vittoria fatta dalla Ill.ma, ed Ecc.ma Religione de S.ti Maurizio, e Lazaro ». 11 gennaio 1730.
A.S.C.T., scritt. priv. 1731-'32 (vol. VIII), pag. 102: « Instruzione da osservarsi dalli Minusieri, Falegnami e Seraglieri Impresarij delle Seraglie, di Porte, Uscij, Finestre, Telaroni, e giassilli, feram. e per esse Ringhiere di Poggioli, e Scale per la Fabricha della p.nte Ill.ma Città in attinenza della Porta Vittoria ». 14 novembre 1730.

22 A.S.C.T., scritt. priv., 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 34: « Instruzione a capii che si deve osservare per la nuova fabricha della Piazza di Porta Palazzo da farsi in quest'anno: 1731 ». 6 maggio 1731.

23 A.O.M., sezione « Case in Torino », mazzo 1, n. 53: « Instruzione da osservarsi dalli Minusieri, Falegnami, e Serraglieri Impresarij per la fabbrica di questa S.a. Relig.ne sita nella p.nte Città presso Porta Pallazzo ». 14 novembre 1730. Coincide in ogni sua parte con quella di cui alla nota (21).

24 A.O.M., sezione « Case in Torino », mazzo V, n. 128 (Relazione di collaudo della fabbrica fatta erigere dall'Ordine Mauriziano presso la porta Vittoria). Sul retro: « la conlaudacione ». 22 gennaio 1733.

25 Ad esempio, ai « seraglieri » non è permesso mettere in opera alcuna parte che non sia prima stata esaminata « dall'assistente per confrontare se sarà in tutte le sue parti uniforme alla mostra » (A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 [vol. VIII], pag. 102). Inoltre: « dovranno altresì li seraglieri far le ringhiere dei poggioli ... secondo il Dissegno (di cui se ne darà copia, *ibid.*). Ancora: « Ringhiere de pogioli grandi della piazza, secondo il disegno. Pomi di ottone, secondo la mostra » (A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 [vol. VIII], pag. 104).

Questa disposizione — che si ritrova in analoghi documenti di Juvarra [26] — riservava evidentemente la parte libera della pagina per le necessarie annotazioni grafiche: nel caso queste mancano, perché si tratta di un capitolato d'oneri relativo alle opere in muratura — steso all'inizio dei lavori — che non cita dettagli esecutivi [27]. Interessa ancora, di questi documenti, notare la precisione con cui sono definiti i dettagli tecnici ed esecutivi, preoccupazione costante dell'architetto, che del resto affermava: « Non è il solo disegno che conduce un'opera a perfezione; ci sono delle parti che unite al primo fanno l'opera perfetta. Di queste soprattutto io intendo la pulitezza ed esattezza nel fabbricare » [28].

In effetti — così come per Superga, Venaria o Stupinigi — anche per i due edifici di Porta Palazzo i termini di realizzazione sono molto precisi, non solo per il riferimento a disegni esecutivi, ma anche per le indicazioni di qualità dei materiali e per quelle di impiego e di messa in opera [29]. Sono specificate le modalità di mescolamento della calce, di preparazione degli intonaci, di costruzione dei muri e delle volte, eccetera. Il linguaggio adottato per la definizione dei termini di cantiere si rifà sovente a vocaboli di origine dialettale usati dalle maestranze, ed evidenzia lo scrupolo del progettista di far comprendere con immediatezza le proprie intenzioni esecutive [30].

Intervento nell'isolato di Santa Croce: fasi di attuazione

Gli interventi che seguono le disposizioni del 1729 interessano verosimilmente il complesso denominato « Casa Vicino » [31]: nella fig. 1, tale zona dell'isolato (a destra rispetto alla via Milano) è evidenziata con tratteggio diagonale continuo.

Immediatamente dopo l'erezione della chiesa di Santa Croce in Basilica Magistrale dell'Ordine (25 febbraio 1729), essendo lo stesso già proprietario dell'attiguo ospedale, si rende necessario l'acquisto delle case comprese tra

---

26 Cfr. in particolare le istruzioni per Stupinigi o per Superga.

27 Al di fuori della documentazione che ho consultato presso l'A.O.M. (cfr. nota 19), la d.ssa Piera Grisoli mi segnala gentilmente che ne esiste altra sulle case dell'Ordine, nella quale sono probabilmente contenute indicazioni grafiche (sul tipo di quelle di cui alla nota 26).

28 Boscarino, S., *cit.*

29 Le ringhiere dei balconi, ad esempio, avranno « le colonnette di ferro di Brozzolo, e rabeschi di ferro d'Agosta » (A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32, vol. VIII - pag. 102). La calce sarà « dal Rocco di Soperga ben colata e purgata dalle giare o pietre malcotte, e sarà misciata e impastata con sabbia di cava... » (A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32, vol. VIII - pag. 34). E così via.

30 Ad esempio « giassilli » (battenti); « albera » (pioppo); « sterniti » (pavimenti); « cebri » (secchi).

31 Per questa casa è segnalata la presenza di un apposito atlante, che faciliterebbe le operazioni di lettura (A.O.M., sez. « Case in Torino », m. 11, s.d.). Per la proposta di individuazione dei corpi di fabbrica interessati dall'intervento juvarriano, nei due isolati, mi sono basato sul rilievo filologico congetturale proposto in « *Forma urbana...* », *cit.* confrontandolo con la lettura dei documenti e con ragguagli sul posto.

i due edifici [32]; tale acquisto — deciso per ordine del re — è necessario « per compimento del dissegno dell'isola ».

La presenza esplicita di Juvarra è riscontrabile a partire dalla sessione del 23 aprile 1729, pochi giorni prima dell'emanazione del "Regio Biglietto". In essa — anticipandone le decisioni — si precisa che è intenzione del re, che « dovendosi far construere una piazza d'arme alla Porta Vittoria, e successivamente da detta Piazza sino alla Basilica Magistrale ... ingrandire la Contrada con una nuova costruzione di portici a canto ... si debbino acquistare tutte le case e membri che fatta tale demolizione resteranno ancora in detta isola... » [33]. Si direbbe quindi che — in un primo tempo — si fosse pensato alla realizzazione del porticato anche sui lati della via Milano, come era stato fatto tredici anni prima ai quartieri militari di Porta Susina, e come pare di leggere in uno dei "pensieri" per i nuovi edifici.

Particolare gustoso di costume nei confronti di chi — pur rivestendo il titolo di « Primo architetto civile della M.S. », « Cavagliere » ed « Abbate di Selve » (dal '28, per investitura regia), non era comunque un aristocratico: « Indi si è permesso l'ingresso in questo consiglio al Sig. Abbate D. Filippo Juvarra, qual ha seduto sovra una sedia senza braccia, ed alquanto discosta dalla Tavola del Consiglio, e circa il fine d'essa » [34].

Le sessioni successive si riferiscono all'acquisto delle case necessario alla realizzazione del piano urbanistico in questione [35]; il disegno di Juvarra — cui si fa più volte riferimento — è evidentemente quello urbanistico del maggio '29. Juvarra però doveva aver fornito un vero e proprio progetto del nuovo complesso, come si desume da diversi documenti [36] che ci dicono con precisione come, al termine del '29, l'edificio avesse già ricevuto una precisa definizione, e come Juvarra avesse presenziato al tracciamento ed ai lavori, iniziatisi nlla seconda metà di quell'anno.

Il Consiglio dell'Ordine — evidentemente soddisfatto dei risultati — de-

---

[32] A.O.M., reg. sess., 1722-1730: 21 marzo 1729.
A.O.M., indice « Basilica in Torino », 1729-1736: 21 marzo 1729. Tali case (Bordino, Parolis e Candellero), dovrebbero essere quelle denominate più tardi Casa S. Croce, ubicata in contrada della Basilica e sistemata nel 1772, tra gli altri, dal Feroggio (A.O.M. sezione « Case in Torino », m. 11, s.d.). Esistono comunque parecchi progetti al riguardo.

[33] A.O.M., reg. sess., 1722-1730: 23 aprile 1729.

[34] *Ibidem.*, gli interventi che seguono sono però sulla fabbrica di Stupinigi.

[35] Atti di vendita, tra il 1729 e il 1734.

[36] In particolare dalle sessioni 13 luglio e 29 dicembre 1729: nella prima è specificato che la nuova riedificazione è stata ordinata « secondo il Dissegno del Sig. Abbate Juvarra » — quindi, quello urbanistico del maggio '29; le case che l'Ordine deve acquistare sono « comprese nel gran Dissegno da farsi ... dal Sig. Abb. Juvarra ... ». In effetti questo elaborato dovrebbe essere stato steso tra il luglio e il dicembre dello stesso anno, come apprendiamo dalla Sessione del 29 dicembre 1729: « il sig. Abbate D. Filippo Juvarra ... oltre d'aver formato il Dissegno della nuova Fabrica ... ha pur anco prestato la sua assistenza non solo nel tirare le linee, ma anche nella construzione della medesima ».

cide di fare una regalia di ottocento lire al progettista per obbligarlo a continuare nell'assistenza ai lavori, pur « riservandosi di meglio compire all'attenzione, che il predetto sig. Abbate sii per usare attorno la fabrica predetta... » [37].

Nell'anno seguente — 1730 — fervono le attività per la costruzione dell'edificio, testimoniate dalla presenza di due istruzioni sottoscritte dall'architetto, per le forniture in pietra [38] e per falegnami, serramentisti e fabbri [39]. A garanzia dell'identità di esecuzione nei due isolati simmetricamente concepiti, questi due documenti coincidono con quelli adottati per l'isolato di Sant'Ignazio, come vedremo in seguito [40]. La presenza del progettista si esplica anche nell'esame di preventivi per le forniture [41].

Direttore del nuovo edificio è Luca Barretti. È anche presente un Bertola, per diverse misurazioni ed estimi [42].

Luca Barretti — padre dello scrittore Giuseppe Baretti — compare per la prima volta nel 1730; due anni dopo riceve l'incarico per fare i certificati ed i collaudi del nuovo edificio, e viene eletto « Ingegnere, misuratore ed estimatore generale » dell'Ordine Mauriziano, comparendo in seguito in varie perizie e relazioni [43]. Capomastro esecutore potrebbe essere il Trolli, che in una lunga questione relativa al pagamento dell'opera prestata compare attivo

---

37 A.O.M., reg. sess., 1722-1730: 29 dicembre 1729.

38 A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 112; cfr. nota 21. Si specifica con precisione, ad es., la consistenza e la sagomatura delle lose dei balconi verso la piazza corrispondenti alla effettiva realizzazione, così come i modiglioni dei balconi, che saranno in due pezzi « cioè: il cappelletto con suo quadretto, e golla diritta, e il modiglione quadrato... ».

39 A.O.M., Sezione « Case in Torino », mazzo 1, n. 53; cfr. nota 23. Questa istruzione è altrettanto specifica della precedente: ad esempio per le ringhiere dei balconi « con le colonnette di ferro di Brozzolo, le bacchette e rabeschi di ferro d'Agosta ».

40 La prima di queste due istruzioni è direttamente allegata alle scritture private per l'isolato sant'Ignazio; la seconda coincide in ogni parte — data compresa — con quella analoga archiviata presso l'A.S.C.T. (cfr. note 23 e 21).

41 A.O.M., reg. sess. 1730-1733: 9 febbraio 1730.

42 A.O.M., reg. sess. 1730-1733: date diverse; non dovrebbe però trattarsi di Ignazio, autore del forte di Fenestrelle: qui si parla di un Francesco Giacinto Bertola.

43 A.O.M., reg. sess. 1730-1733: 4 febbraio 1732; A.O.M., sezione « Case in Torino », m. 2, n. 62 e m. 1, n. 38. In questo contesto direi comunque che il termine « ingegnere » evidenzia più che altro una persona avente delle specifiche competenze tecniche.

Luca Barretti era stato economo all'Università e — come mi segnala la d.ssa Augusta Lange — aveva abitato nello stesso edificio in cui risiedeva Juvarra, nell'attuale via Vasco. Giuseppe era nato dal suo primo matrimonio; il secondo fu con una Astrua — di famiglia agiata, che rimasta vedova di Luca si risposò con il conte Melina di Capriglio, non lasciando al figliastro Giuseppe nulla dei beni paterni. (Cfr. Gribaudi Rossi, E.: « *La collina di Torino* ». Torino, 1983). Curiosamente alla voce « Baretti, G. », l'Enciclopedia Italiana ne definisce il padre — Luca — « inetto e avverso a ogni genere di studi ». Giuseppe Baretti lasciò Torino a sedici anni, nel 1735. Per Luca Barretti, cfr. L. Caviglia · « *Rivalta Bormida. Brevi cenni storici e Giuseppe Baretti* », Ed. f. comm. Alessandria, 1978.

sicuramente nella demolizione delle costruzioni esistenti, e forse anche nel compimento delle stesse [44].

L'avanzamento ed il compimento dei lavori — secondo le iniziali intenzioni che privilegiavano il compimento della parte a levante della piazza e della via — precedono quelli nell'isolato di Sant'Ignazio, come si desume dai continui rimandi per i prezzi e per i particolari esecutivi contenuti nella documentazione relativa a quest'ultimo.

Dall'analisi d'archivio si può avere una conferma dell'esecuzione secondo il disegno juvarriano, ed ipotizzare un avanzamento dei lavori con inizio dalla zona prospicente la nuova piazza e proseguimento sul lato destro della via Milano, fino alla Basilica [45].

Tra la seconda metà del '31 e la prima metà del '32, sono allegati ai documenti relativi al frontestante edificio della Città diverse specifiche di prezzi e materiali riferite a quello di Santa Croce, senza data. Comunque già sul finire del '30 il complesso in questione — o quanto meno una parte di esso — doveva essere a buon punto se già ci si preoccupava dei serramenti e della ferramenta [46], e se in una sessione si parla di una « deputazione per l'affittamento delle stanze della nuova fabbrica » [47].

Data comunque 22 gennaio 1733 il collaudo dell'edificio da parte dello stesso Juvarra [48]. Nella relazione, autografa, l'architetto dichiara di aver visitato « la Nova Fabricha della Sacra Religione di S. Maurizio e Lazaro, fatta erigere nella Piazza di Porta Vittoria, e Ospidalle dell'istessa Sacra Religione » (per cui è problematico definire se vi sia compreso il risvolto sul lato destro di via Milano o meno). Risulta comunque che gli ambienti sono abitati già da undici mesi — dunque dal febbraio del '32 —, epoca confermata da altri documenti, come del resto nel marzo dello stesso 1732 l'edificio ap-

---

44 A.O.M., sezione « Case in Torino », m. 5, n. 128. Questo Trolli potrebbe essere lo stesso capomastro attivo nella ricostruzione del castello di Guarene; secondo Marziano Bernardi risulta essere « il soprintendente ai lavori, un bravo capomastro che però, a quanto appare dai documenti, è quasi un architetto ». Cfr. Bernardi, M.: « Castelli del Piemonte », a cura dell'Istituto Bancario S. Paolo di Torino, Torino, 1961.

45 A.S.C.T., carte sciolte, n. 4260: « Vendita fatta dal Venerando R° Ospedale della Carità all'Ill.ma Città di Torino ». 20 luglio 1732.
A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 42; 10 maggio 1731. I due documenti si contraddicono in parte circa la data di compimento dei fabbricati o di parte di essi. Chiarissimo comunque il riferimento ad un progetto juvarriano — che potrebbe però essere sia la pianificazione generale del 4 maggio 1729, che il vero e proprio architettonico — ipotizzato nella seconda metà del '29.
Dal primo documento parrebbe che l'edificio in questione fosse già stato ultimato nel 1730, mentre il secondo — confermando la data di inizio lavori al 1729, indica che essi non sono ancora terminati. Comunque le case « fatto construer » sono situate di fronte alla chiesa di san Michele ed annessi — già demoliti — e di altri edifici situati nell'isolato sant'Ignazio, nella parte prospiciente la piazza; il che permette di formulare l'ipotesi espressa nel testo.

46 A.O.M., sezione « Case in Torino », m. 1, n. 53. Cfr. nota 23.

47 A.O.M., reg. sess. 1730-1733; 19 dicembre 1730.

pare in stato d'avanzato compimento [49]. Tre anni dopo risulta che le case sono già state costruite e collaudate [50].

Intervento nell'isolato di Sant'Ignazio: fasi di attuazione

Per la casa della Città nell'isolato di Sant'Ignazio abbiamo un rilievo antecedente i completamenti ottocenteschi, compilato dall'architetto Paolo Francesco Rocca [51]; in esso è compreso il completamento della manica doppia su via santa Chiara, attuato nel 1766 [52]. Nella fig. 1, a sinistra rispetto alla via Milano, è evidenziata con tratteggio diagonale continuo la parte d'isolato di diretto intervento juvarriano; con tratteggio diagonale interrotto, quella di successivo completamento.

Nel 1730 Juvarra sottoscrive già una "Instruzione" relativa ai lavori di « minusieri, falegnami e seraglieri » [53] che coincide esattamente con quella stesa per l'edificio in Santa Croce; il contesto in cui il documento si colloca non consente a mio avviso di dedurne uno stato di avanzata fase di costruzione per l'edificio in esame; è presumibile piuttosto che lo stesso capitolato fosse stato all'occasione compilato per i due complessi unitariamente concepiti [54].

I lavori iniziano in realtà nell'anno successivo. È infatti del maggio 1731 l'« Instruzione a capii che si deve oservare per la nova fabricha della Piazza di Porta Palazzo da farsi in quest'anno: 1731 » [55], autografa di Juvarra.

Questo documento — che potremmo definire come capitolato d'oneri — specifica e descrive in grande dettaglio le opere di muratura, dalla struttura dei muri agli ornamenti. Conferma l'ipotesi di una fase iniziale per i lavori la menzione — tra le opere da eseguire — della demolizione dell'esistente, e degli scavi per le fondazioni. Continui sono i riferimenti alle verifiche che l'architetto, o l'assistente, dovranno fare nel corso dei lavori.

---

48 A.O.M., sezione « Case in Torino », m. V, n. 128. Cfr. nota 24.

49 A.O.M., sezione « Case in Torino », m. 2, n. 62.

50 A.O.M., sezione « Case in Torino », m. 5, n. 128: sessione 30 aprile 1735. Inoltre cfr. anche ibid., m. 2, n. 65, da cui le case risultano affittate almeno fin dal '36.

51 1789-90, serie di rilievi. A.S.C.T., cart. 14, f. 1, 18-23.

52 1766, serie di 5 piante e 1 alzato col progetto del completamento su via santa Chiara. A.S.C.T., cart. 14, 1, 34-39. Il progetto è firmato ing. G. Bonis, A. Adamino, G. B. Preliecchi. Per l'ipotesi di definizione dei corpi di fabbrica interessati dall'intervento juvarriano, mi sono basato sui documenti di cui alla nota 51 e alla presente, integrati dalle indicazioni emergenti dalla documentazione scritta e dal rilievo filologico congetturale di « Forma urbana... ».

53 A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 102. Cfr. nota 21.

54 Allo stesso modo coincide il capitolato per i materiali lapidei (cfr. nota 21), relativo all'edificio dell'Ordine Mauriziano e datato 19 gennaio 1730 — allegato agli atti concernenti l'edificio in sant'Ignazio nella prima metà del '32.

55 A.S.C.T., scritt. priv., 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 34.

Il capitolato è controfirmato dai capimastri luganesi Carlo Francesco Polaro e Carlo Francesco Bettino [56] che — a garanzia della fedeltà di esecuzione — compariranno nei successivi documenti, fino al termine della costruzione.

L'edificio — in particolare la parte prospiciente la piazza — avrebbe dovuto essere coperto entro l'anno; questo dato è confermato da una fonte già esaminata [57], che precisa incidentalmente i tempi di esecuzione: i fabbricati prospicienti la piazza erano stati effettivamente compiuti nel '31, e nel '32 si era iniziato a costruire la manica doppia lungo il lato sinistro della via Milano.

Anche in questo caso è accertabile la presenza di un progetto architettonico per la costruzione. In particolare, nella citata « Instruzione a capii », il progettista specifica che gli impresari devono « eseguire il disegnio tanto in pianta che in alzata », mentre « sarà in facoltà dell'architetto, o chi asisterà alla fabricha, di ascrescere o diminuire il disegnio ».

Nell'obbligazione, di pochi giorni successiva, è un preciso riferimento a questo progetto: « Conforme al disegno, ed instruzione del sig.r Abbate, e Cavagliere D. Filippo Juvarra ... detto disegno visto da d.ti capi mastri da muro, e detta instruzione parimenti da med.mi vista, letta, ben intesa, e sottoscritta » [58]. Dal contesto delle fonti archivistiche si può nella sostanza dedurre che questo elaborato progettuale dovrebbe essere stato steso entro il maggio del 1731.

A conferma dell'identità di esecuzione nei due isolati, simmetricamente concepiti, sono continui e numerosissimi nella documentazione i riferimenti all'edificio dell'Ordine Mauriziano che si stava costruendo sul lato opposto (fino — come si è detto — alla coincidenza effettiva di due capitolati, cfr. nota 54): in entrambi i casi ne consegue, ovviamente, la medesima definizione dei particolari.

Tra il '31 e il '32 abbiamo in sostanza una fitta documentazione relativa alla definizione dei dettagli architettonici e dei prezzi delle forniture; con riferimenti, per analogia, a quelli adottati nell'edificio in Santa Croce e con richiami ai capitolati juvarriani [59].

---

56 « Ambi del luogo di Bregandone valle di Lugano » come è detto successivamente (A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 [vol. VIII], pag. 42).

57 A.S.C.T., carte sciolte, n. 4260. Cfr. nota 45.

58 A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII) pag. 42.

59 A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pagine: 87, 88, 100, 104, 108, 109, 110, 118, 152. Verso la fine del '31 il riferimento è ai serramenti, alla ferramenta e ai materiali lapidei, mentre nella primavera del '32 Paolo Perino « indoritore » assicura di attenersi agli stessi colori e prezzi praticati per l'Ordine Mauriziano. Il riferimento di tutta questa documentazione è alla « fabrica di Porta Pallazzo che si construe ne siti dove altre volte vi era la chiesa de PP. di san Michele... », « fabbriche construtte, e che si construono attiguo alla Porta Pallazzo », ecc., per cui non è di immediata evidenza comprendere di quale parte di edificio si tratti.

Anche in questo isolato si riscontra la presenza di Luca Barretti; è evidente con certezza che egli sia interessato ai lavori per l'edificio della Città successivamente al '32 [60].

In particolare nel 1735 Barretti redige delle liste dei lavori eseguiti, riferite principalmente ai precedenti anni '32 e '33 [61]; esse si riferiscono solo ad opere « non a misura » (da pagarsi quindi probabilmente a corpo) e potrebbero forse collocarsi in una operazione di collaudo per la quale fossero state richieste delle perizie aggiuntive. Nell'elenco dei lavori di muratura eseguiti nel '33, si menzionano un po' tutte le parti del complesso in esame, così come sono riconoscibili nel citato rilievo di Paolo Francesco Rocca (escluse, ovviamente, quelle pertinenti al completamento del 1766): manica doppia verso via Milano e verso la piazzetta della Basilica; maniche doppie verso piazza della Repubblica e retrostante blocco a corte chiusa. Si deduce, in sostanza, che nel '33 erano già stati fatti dei lavori agli ultimi piani, e che due anni più tardi alcuni ambienti erano sicuramente già abitati. Un altro elenco ascrive ancora alcuni lavori — probabilmente di carpenteria — agli anni '33-'35.

Anche in questa lista, il riferimento chiaro è a particolari eseguiti — tuttora leggibili — colti spesso con vivezza anche nelle prevedibili difficoltà di gestione del cantiere. Così le due teste di toro, poste a fianco del portone verso la piazzetta della Basilica, che il capomastro carpentiere afferma di aver « tirato in opera » e « sostenute per due giorni con corde, e tagliate sintanto che è stata fatta la muraglia per sicurezza delle medesime ».

Tra i lavori di "stabilimento" (intonacatura) della manica verso via Milano, sono specificati con precisione quelli relativi alla realizzazione delle lesene di facciata (« che sono n. $5^1/_2$ dell'ordine doricho ») e di altri particolari decorativi, come le teste di toro ricorrenti nelle metope della trabeazione. Nell'edificio è infatti presente con evidente rifrimento araldico l'immagine del toro. Questo simbolo ricorre anche nella chiave delle arcate dei portici e — come si legge — la sua realizzazione aveva richiesto « 15 ponti espresi in aria per poter fare le dodici teste de torro sopra li archoni è sotto li pogioli del piano nobile ».

Anche nel complesso realizzato dall'Ordine Mauriziano in Santa Croce sono presenti ornati simili; molto più liberi e fantasiosi specie nella trabeazione che rappresenta trofei guerreschi alternati a bucrani e a vessilli dell'Ordine stesso; in chiave alle arcate dei portici sono invece delle belle, imponenti teste leonine, con coronamenti vegetali tra di loro differenti.

---

[60] Cfr. in particolare A.S.C.T., scritture private 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 171, in cui il Barretti dà istruzioni per demolizioni e adattamenti da effettuarsi in un edificio esistente perché esso sia compatibile con le nuove costruzioni in corso di realizzazione, e disposizioni per gli affitti.

[61] A.S.C.T., carte sciolte, n. 4263.

[62] *Ibid.*

Completamenti settecenteschi

Successivamente alla realizzazione dei due complessi si osserva un periodo di stasi. Il rettilineamento della via Milano sarà anzi ultimato solo al termine del Settecento: per le modalità e i tempi di attuazione, rimando in particolare ad una attenta analisi sullo specifico argomento [63].

La "lineazione" degli isolati immediatamente a sud della piazzetta della Basilica avviene comunque nel 1765, per l'isolato di San Domenico (a sinistra della via); nel 1786, per quello di Santa Rosa (a destra), con esecuzione solo parziale del progetto presentato. Questi interventi (evidenziati nella figura 1 con tratteggio incrociato) non si attengono soltanto all'allineamento e al livello di cornicione imposti dalle prescrizioni urbanistiche del '29, ma riprendono con preoccupazione di forte unitarietà formale le scansioni e le decorazioni degli edifici juvarriani. In particolare sono anche qui presenti rilievi zoomorfi, nei modiglioni dei balconi e nella trabeazione.

Ipotesi conclusive

Dalla documentazione esaminata si potrebbero in sostanza ricavare le seguenti conclusioni.

Per la parte dell'isolato di Santa Croce, evidenziata in fig. 1 con tratteggio diagonale continuo: esistenza di un disegno architettonico di Juvarra realizzato tra il luglio e il dicembre 1729. Inizio lavori nella seconda metà dello stesso anno, e ultimazione nella prima metà del '32. Presenza dell'architetto nel tracciamento e nella costruzione dell'edificio. Inoltre, nella compilazione delle istruzioni (il che comporta la stesura e la definizione dei particolari e dei dettagli esecutivi), nell'esame di preventivi e di pagamenti, e nel collaudo. Direzione di cantiere da parte di Luca Barretti.

Per la parte dell'isolato di Sant'Ignazio, evidenziata in fig. 1 con tratteggio diagonale continuo: esistenza di un disegno architettonico di Juvarra, definito in prima stesura entro il maggio 1731. Sua presenza nella stesura delle istruzioni e dei particolari esecutivi, come per l'altro isolato. Garantisce in questo caso la fedeltà esecutiva alle istruzioni dell'architetto — in particolare — la presenza accertata, fino al termine dei lavori, dei capimastri muratori e carpentieri che le avevano sottoscritte.

Inizio dei lavori — per il complesso realizzato nell'isolato di Sant'Ignazio — nella prima metà del 1731, con compimento della parte gravitante verso la piazza nello stesso anno. Prosecuzione lungo la via Milano, iniziata nell'anno successivo. Completamento, nella grossa definizione dell'insieme, nel '33 con alcuni strascichi fino al '35. Presenza, almeno dal '32, di Luca Barretti con funzioni direttive.

Colpisce quindi la celerità con cui viene realizzato l'insieme; tanto più significativa, se si considera che il momento non era certo politicamente del

---

63 Cfr. per l'argomento Roggero Bardelli, C., *cit*.

tutto sereno. Il 1730 è infatti l'anno dell'abdicazione di Vittorio Amedeo II, col tentativo, nell'anno successivo, di risalire al torno, ed il conseguente arresto nel mese di settembre.

La preoccupazione di realizzare con immediatezza la parte più emblematica dell'intervento — quella prossima all'ingresso della città — era del resto evidente già nelle disposizioni del '29: l'immagine ottenuta (già raffigurata nell'iconografia della città a partire da metà Settecento) doveva esercitare ancora in seguito un forte richiamo di unitarietà formale: come si è visto per gli interventi sette e ottocenteschi, effettuati nelle immediate adiacenze.

Dall'esame della documentazione si deduce con evidenza — si è visto — l'esistenza di un nucleo di disegni architettonici ed esecutivi, predisposti da Juvarra per la realizzazione dell'insieme; in quest'ottica, i "pensieri" — in particolare quelli che definiscono la scansione di facciata — verrebbero ad assumere la posizione di studi preparatori per gli elaborati successivi.

Per i dettagli esecutivi (citati, ma non annotati — si è visto — nelle varie "Instruzioni"), è verosimile supporre una dispersione al momento dell'utilizzo in cantiere; resterebbe però ancora da consultare un settore dell'archivio dell'Ordine Mauriziano, secondo quanto esposto in nota 27.

Per i disegni architettonici — tralasciando altre possibili direzioni di ricerca [64] — si può ipotizzare l'esistenza di almeno cinque di essi presso l'Archivio della Corona [65]. Dall'inventario delle carte e dei disegni, risulta infatti che vi erano compresi:

— « Pianta della fabbrica della Città a Porta Palazzo »

— « Pezzo di facciata della casa della Città a Porta Palazzo »

— « Spaccato della fabbrica della Città a Porta Palazzo »

— « Pianta della Basilica con la pianta della fabbrica della Religione ».

Tutti questi disegni sono di Filippo Juvarra. È invece sottoscritta da Luca Barretti la « Veduta in prospetto della nuova Piazza d'Armi della Porta Vittoria, e contrada che va sino alla Torre della Città ».

Non mi risulta — allo stato attuale — che questa documentazione sia comunque consultabile.

---

[64] In particolare è interessante scorrere l'elenco delle lastre conservate presso l'A.M.C., che riproducono disegni e raccolte di diverse provenienze italiane ed europee.

[65] Archivio della Corona, già nell'ala fra cortile e giardino di Palazzo Reale a Torino. Traslocato dai tedeschi al piano terreno del palazzo — durante la seconda guerra mondiale — avrebbe dovuto nel 1950 essere trasportato a Roma, secondo le intenzioni di Luigi Einaudi. Visto l'argomento di storia piemontese e l'interesse pubblico della documentazione, il Presidente consentì invece che essa rimanesse a Torino.
L'inventario delle carte e dei disegni, redatto nel 1764 dall'archivista Sottis, è invece consultabile presso la Biblioteca Reale (Manoscritti Storia Patria, 733).

CESARE FILIPPI

COMPARE O SCOMPARE UN ANTICO CHIOSTRO IN TORINO?

Nella più antica pianta conosciuta della Città di Torino [1] si vede quale ne fosse l'aspetto all'inizio della sua storia "moderna", quando cioè il duca Emanuele Filiberto di Savoia ne riprese il possesso (1562), dopo 27 anni di occupazione francese (1535-62).

Fino ad allora, essa era rimasta « una piccola città medievale, serrata dai bastioni e dai fossi delle mura fortificate... ». Le vie erano strette, tortuose ed affollate, percorse dalle "ria-ne" o "dòire" per la loro pulizia. La città contava, nel 1560, circa 16.000 abitanti, divisi in 14 parrocchie [2].

Dei quattro "quartieri" in cui era divisa, noi ci occuperemo solo di quello di "Porta Pusterla" (o del Palazzo), sito nel quadrante N-O dell'abitato. In essa sorgevano le chiese di S. Dalmazzo, SS. Giacomo e Filippo (poi S. Agostino), S. Antonino, S. Andrea (la Consolata), con l'annesso ospedale, S. Michele, S. Domenico, oltre al Senato e le sue carceri [3].

Di questo quartiere, esamineremo l'ISOLATO di S. AGOSTINO compreso fra le vie di S. Agostino (E), S. Chiara (N), delle Orfane (O), S. Domenico (S). Esso contava, in quell'epoca, 800 cristiani [4].

L'isolato di S. Agostino

Era formato, come tutti gli altri di quel periodo, da edifici medievali di 2-3 piani f.t. ad uso di abitazione e botteghe. Solo le chiese o edifici parti-

---

Ne approfitto per ringraziare dei suoi preziosi suggerimenti la gentil dottoressa Lange ed i colleghi Arch. Albera e Ressa per la loro cordiale collaborazione.

NB. - L'indicazione « Archivio di Stato Torino » è sempre scritta « A.S.T. ».

1 G. Carracha, - Pianta Prospett. della Città di Torino - 1572, da « *Augusta Taurinorum* » di Filib. Pingone, Bibliot. Reale (v. foto N. 1).

2 M. Chiaudano, *Torino Rass. mens. municip. N. spec. « C. Eman. I »*, pag. 826, settembre 1930, Ed. Rattero, Torino.

3 M. Chiaudano, *op. cit.*, pagg. 823 e 858.

4 A. Vaudagnotti, *Torino ai tempi di Em. Filib.*, « Torino Rass. Mens. Munic., N. spec., 7-8 luglio 1928, pag. 60, Torino.

colari raggiungevano i 4 o 5 piani. In esso sorgeva (guardando la carta del Carracha), in alto a destra, l'antica chiesa dei SS. Giacomo e Antonino e poi Filippo, con un probabile piccolo convento [5].

Dopo movimentate vicende, vi approdarono gli "Eremiti Agostiniani Calzati di Lombardia", provenienti da un più antico convento di S. Cristoforo degli Umiliati, posto nel Borgo di S. Donato presso Porta Susina e distrutto dai francesi nel 1536. Così dopo il 1548: anno in cui... « venne conferita da Paolo III... la facoltà d'erigere in attinenza alla chiesa dei SS. Giacomo e Filippo, un nuovo convento... » [6], essi lo rifecero ed abbellirono coll'opera e con l'aiuto del P. Bartolomeo Falcombello di Avigliana, vicario generale della Congregazione Agostiniana di Lombardia [7]. Essi occuparono praticamente tutta la metà settentrionale dell'isolato che, da quel tempo, incominciò a chiamarsi di "S. Agostino" come la chiesa. Per realizzarlo, questi frati comprarono alcune case nelle immediate vicinanze e, con l'esecuzione di ampliamenti e modifiche strutturali, le adattarono alle esigenze della vita monastica.

La costruzione del convento e del chiostro durò dal 1548 al 1582, mentre la vecchia chiesa fu rinnovata nel 1551 [8].

La parte meridionale dell'isolato, invece, era occupata da edifici privati ad uso abitativo e commerciale a 3-4 piani f.t. Lo spazio interno, adibito soprattutto ad orti e giardini con relativi pozzi, col tempo venne occupato da bassi fabbricati per servizi e cortili collegati da vicoletti.

Esaminiamo ora brevemente i 4 edifici che occupano la parte settentrionale dell'isolato: chiostro, chiesa, campanile, convento; soffermandoci in particolare sul *chiostro* e sul *convento.*

Il chiostro

Già in un documento del 1350 si parla di "claustra", mentre il Tamburini dice: « ... attualmente, del convento originario sussistono resti bastevoli ad attestare la presenza di un chiostro a colonnato con archi a tutto sesto, sormontato da un loggiato. Poche lunette molto deperite, provano che il luogo era affrescato... » [10]; e meriterebbe uno studio particolare.

Del chiostro rettangolare, di circa m. 25,00 × 19,50, con 7 arcate nei lati maggiori e 5 nei minori, l'asse magg. (E-O) parallelo alla chiesa ed il mi-

---

5 G. Carracha, *op. cit.*, (zona puntinata - foto 1).

6 L. C. Bollea, *Gli Agostiniani in Torino*, Tor. Rass. Mens. Munic., N. 1, pag. 43, 1931 Torino.

7 L. Cibrario, *Storia di Torino*, vol. II, pag. 324, Ed. R. Fontana, Tor. 1846.

8 G. Bellia, *Edilizia giudiziaria... ecc.*, Atti e Rass. Tecnica Soc. Ing. Arch. Tor., Nuova Serie - A. 34, N. 4 aprile 1980, pag. 159.

9 L. A. Bollea, *op. cit.*, pag. 41.

10 L. Tamburini, *Le Chiese di Torino dal Rinascim. al Barocco*, Le Bouquiniste, 1968, pag. 24-25.

nore (S-N) alla via S. Agostino, esistono tuttora tre lati. Vediamoli: interasse delle arcate m. 2,77 con altezza in chiave di m. 4,00 da pavimento. Le colonne portanti, del diam. di cm. 30 e alte m. 2,65 da terra al sommoscapo, sono in pietra di Gassino, di ordine dorico, ancora in discreto stato malgrado la poca durezza del materiale. Sul porticato corre, ancora in parte, una leggera loggia a colonnette doriche della stessa pietra, con interasse ridotto rispetto al portico, ossia: una colonnina sulla chiave di ogni arcata oltreché sull'asse della colonna sottostante. Esse appoggiavano sopra una spessa lastra di pietra, larga come il parapetto sul quale quella era posta. Una cornice di pietra sagomata con forte aggetto, correva sui loro capitelli e su di essa si innalzava una parete liscia di mattoni intonacati, con rade finestre rettangolari prive di qualsiasi ornamento, illuminanti una serie di camere. Copriva il tutto una semplice falda di tetto a coppi piemontesi senza cornicione. Altezza totale: circa m. 10,00.

Attualmente, guardando da via S. Agostino, il chiostro ha il lato magg. appoggiato alla chiesa (N) trasformato in corridoio di accesso al cortile parrocchiale retrostante il tempio. Ne furono murati gli intercolunni e trasformati gli archi in finestroni. La loggia soprastante è ora un corpo di fabbrica continuo, con finestre e porte aprentesi su di un balcone. Il lato minore (E) è stato incorporato nella casa di affitto della parrocchia prospettante la via S. Agostino, e se ne intravede ancora la struttura. L'altro lato magg. (S), il solo discretamente conservato, fu completamente murato e intonacato a cemento, durante i lavori di restauro dell'isolato, compiuti dal Comune fra il 1970 e 1985. Il lato minore (O), invece, è scomparso in epoca imprecisata, probabilmente fra la fine dell'800 e l'inizio del '900. Fin verso la fine del '700, nel chiostro si seppellivano i morti del vicino ospedale di S. Andrea e quelli delle Carceri senatorie [11].

Purtroppo, l'occasione che avrebbe potuto segnare la rinascita dell'antico chiostro cinquecentesco, fu perduta. Così, oggi, si può solo ammirare un cassone in muratura troneggiare dove, al prato con alberelli di frutta di pochi anni fa, si è sostituito un desolato, vasto ed utilitario posteggio per la nuova sede del Tribunale Civile... E pensare che, nel 1938, gli architetti Carlo Brayda e Gianni Ricci scrivevano: « ... Solamente qualche chiostro di convento ha resistito alla invasione edilizia e, pure con le inevitabili mutilazioni, ci appare ancora oggi come un'oasi di pace e di luce; sorpresa assolutamente inaspettata per chi si aggira negli antichi rioni... » (della città) [12]. V. foto 2 - 3 - 4.

La chiesa di S. Agostino

La brevità di questa "comunicazione", non permette di addentarsi nel-

---

[11] L. Cibrario, *op. cit.*, pag. 331, (foto 2-3).

[12] C. Brayda, G. Ricci, *Torino Riv. mens. comun.*, maggio 1938, pag. 7 (foto 4).

l'esame di questo monumento, di cui parlano numerosi Autori [13] e molte guide.

Basterà ricordare com'essa sia una delle parrocchie più antiche della città, sotto il titolo dei SS. Giacomo e Antonino e poi Filippo, che il Paroletti farebbe risalire all'890 [14]. Interessa invece sapere che: « ... la chiesia de Sancto Jacobo de Turino habitanti li Frati heremitani de Sancto Augustino, fu fondata nel jorno de Sancta Croce che fu il 14 de septembre nell'anno 1551; regnando il serenissimo re Enrico (II) di Francia (figlio di Francesco I) ». Essa fu poi riconsacrata in seguito ad altri lavori nel 1643, dall'Arcivescovo di Torino G. C. Bergera [15]. Si susseguirono notevoli lavori nel 1657-1664, 1685, 1716, 1758 e, dopo la rivoluzione francese, nel 1854-55, 1887, 1900-12 [16].

Malgrado questo lungo periodo di anni (336), bisogna giungere al 1887 per trovare finalmente il nome di un architetto progettista dei lavori: Carlo Ceppi, torinese [17]. Forse è questo uno dei motivi per cui la nostra chiesa, pur ricca di pregevoli opere d'arte, manca di quella personalità che contraddistingue molte altre chiese torinesi.

Il campanile

Dietro la chiesa, affacciato su via S. Chiara, s'erge il campanile in mattoni a vista, coperto con tettuccio a padiglione in coppi.

« ... Potrebbe trattarsi anche del campanile della chiesa preesistente, restaurato dopo il 1551... » [18]. « ... la parte inferiore del campanile... potrebbe appartenere ad una costruzione del XIV o XV secolo... La parte superiore... invece, con la cella campanaria illuminata da bifore, può attribuirsi al secolo XVI, quando si ricostruì la chiesa... » [19]. « ... nei restauri di quella (chiesa) dei SS. Giacomo e Filippo, terminata circa l'anno 1582, in qual anno fu pure fatto il campanile... » [20]. Come curiosità si legge che sotto il campanile si seppellivano i boia della città, mentre sotto la sacrestia avevano sepoltura i frati e, sotto la chiesa, i parrocchiani [21].

Il convento

Come già detto, pare esistesse un modesto convento nel 1335 mentre:

---

13 Cfr. Cibrario, Olivero, Bollea, Tamburini, Arneudo, Paroletti, *op. cit.*

14 M. Paroletti, *Turin et ses curiosité*, pag. 164, Torino, 1819.

15 L. Cibrario, *op. cit.*, pag. 324-25.

16 L. Olivero, *La Chiesa di S. Agostino... ecc.*, Monografia per il XV centenario di transito... di Agostino d'Ippona..., ed. A. Vinciguerra e F., Torino 1930, pagg. 44-46.

17 V. Fusi, *Torino un po'*, ed. Mursia, Milano, 1976, pag. 179.

18 G. B. Ferrante, *L'Architettura*, ed. Roux e Favale, Tor. 1880, pag. 643.

19 E. Olivero, *op. cit.*, pag. 44.

20 AST Corte, « Regol. Agostin. Tor. - Libro Magistrale Historico, ecc. », f. 52 (foto 9).

21 L. Cibrario, *op. cit.*, pag. 331.

« ... per creare il nuovo... gli Agostiniani comprarono diverse case contigue, che ridussero a sistemazione adatta alla loro vita monastica... ma nel 1582 esso appariva ancora insufficiente a contenere il numero di religiosi che conveniva a detta chiesa... » [22].

Osservando la carta del Carracha e la ricostruzione del Cavallari-Murat [23], parrebbe che il primo convento fosse nell'edificio affiancato a sinistra della chiesa, su via S. Agostino. Ma già in una mappa anonima del 1640 esso appare notevolmente sviluppato in un solo edificio dietro la chiesa fino all'angolo con via delle Orfane, affacciato su via S. Chiara. Lo conferma meglio la mappa del Borgonio del 1674 [24] e tale rimane pure in seguito, pur con varie modifiche, fino al giorno d'oggi. Viceversa, pare che sulla via delle Orfane, fino all'epoca dei lavori del 1716, vi fossero ancora alcune proprietà private [25]. Finalmente, un rilievo dell'arch. I. Gavuzzi del 1813 [26], mostra un edificio unico, continuo dal campanile di S. Agostino in via S. Chiara, fino ai 2/3 dell'isolato su via delle Orfane, con 5 piani f.t. e facciate uniformi di evidente carattere settecentesco, tuttora esistenti.

Esso presenta una veste architettonica di tale nobiltà da rivelare senz'altro la mano di un architetto dell'epoca, di non comune valore. Finora, non si hanno notizie certe in proposito [27].

Nasce allora il desiderio di rintracciare questo ignoto artista, aiutandosi coi pochi dati certi a disposizione, nell'intento di favorire lo scioglimento dell'enigma.

Secondo quanto già detto, fino al 1716 il convento pare avesse da 3 a 4 piani f.t., fino all'angolo di via delle Orfane. Ma: « ... una miracolosa Immagine di Maria SS. nel 1716 nello atterrarsi un muro per la fabbrica del convento... nella casa che stava di fronte alla Chiesa di S. Chiara... », avverte il Cibrario [28]; mentre: « ... nel 1716 (per il rinnovo di una sala del convento)... si rinvenne... ecc... », dice il Tamburini [29] e: « ... mentre si atterrava un muro per la fabbrica del convento... » riporta l'Olivero [30], ci avvertono che i lavori si svolgevano verso « S. Chiara », ossia verso via delle Orfane.

Fino a che punto giunsero tali lavori?... Da chi furono fatti?... Dai pochi

---

22 AST Corte, « Regol. Agost. Tor. - 3 mazzi da inventariare - atto 12 febbr. 1582 ».

23 AA.VV., *Forma urbana ed architett. nella Torino barocca... ecc.*, Torino 1968, U.T.E.T., vol. I, t. I, pag. 843, fig. 57 (vedi foto N. 5).

24 V. fotogr. N. 6 di pianta an. dell'Isola di S. Agostino, 1674, dis. Giov. Ant. Borgonio dal « *Theatrum Statuum Sabaudiae* » (ediz. anastatica Bott. di Erasmo - Torino, 1965).

25 L. Cibrario, *op. cit.*, pag. 325.

26 AST - Sez. Finanza - Tipi sez. II: Cabrei, diss., carte, piante e mappe, dis. 352 (v. foto n. 7-8), arch. Ign. Gavuzzi (1813).

27 C. Bellia, *op. cit.*, pag. 161.

28 L. Cibrario, *op. cit.*, pag. 325.

29 L. Tamburini, *op. cit.*, pag. 25.

30 E. Olivero, *op. cit.*, pag. 46.

avanzi degli archivi degli Agostiniani Calzati di S. Agostino, per ora, nulla permette di rispondere alla prima domanda. In attesa di necessari e più approfonditi studi, per la seconda si può avanzare qualche ipotesi di massima.

La data fornita dai documenti: (1716), permette di limitare il campo di ricerca agli architetti operanti in Torino nel periodo 1700-1720 ossia: C. E. Lanfranchi (1632-1721); A. Bertola (1647-1719); F. Gallo (1672-1750); F. Juvarra (1676-1736); G. G. Plantery (1680-1756); C. A. Castelli Ant. (1690-1754); da escludersi B. Alfieri (1700-1767) e B. Vittone (1705-1770), ancora troppo giovani a quel tempo [31]. Degli altri si può osservare: il Lanfranchi forse era già troppo anziano per occuparsi del problema; il Bertola, ingegnere militare, anch'esso alla fine della sua attività sempre estranea a tali soggetti; F. Gallo esercitò sempre la sua attività fuori Torino; il Juvarra, architetto di corte, assorbito dalle incombenze della carica, ben difficilmente avrebbe potuto occuparsi di un tal lavoro; A. Castelli allievo del Plantery, lavorò quasi sempre fuori Torino e fu solo approvato come Ingegnere ed Archit. nel 1770; infine il Plantery (zio del Vittone), decurione della Città dal 1712 al 1756, vice-sindaco nel 1726-1751, assessore all'Edilizia (Consiglio degli Edili), ecc. che divenne uno dei principali creatori della fisionomia della Città.

Nel periodo 1707-1720, egli costruì in Torino: il Palazzo Novarina di S. Sebastiano e Spigno in via S. Chiara 8 (1707-10); il Pal. del Marchese di Cigliano in via Barbaroux 28 (1707-08); in Pal. Saluzzo di Paesana in via della Consolata 1 (1715-18); il Convento dei PP. Carmelitani in via Bligny 1 (1718) [32], tutti assai prossimi all'isolato di S. Agostino. Parrebbe logico pensare che quei Padri, da lui certamente conosciuti per le cariche rivestite e per essere uno dei suoi sei figli, religioso, gli si rivolgessero per ottenere un progetto di sistemazione che, affidato a persona estranea all'ambiente, sarebbe stato fonte di molte complicazioni economiche ed amministrative. Mentre egli, avendo in attività il vicino cantiere del Palazzo Paesana, poteva facilmente dar loro un valido aiuto senza troppo disturbo e troppa spesa. Se poi si passa ad un pur sommario esame degli elementi costitutivi delle due facciate del nostro convento, confrontandoli con quelli dei quattro palazzi ora citati (e anche altri posteriori), si può notare una costante cadenza di ritmi compositivi ed uso di forme caratteristiche proprie delle opere planteriane. Mi parrebbe quindi possibile l'attribuzione del progetto dell'ex Convento dei Padri Agostiniani (all'inizio dell'800 detto Conservatorio del S. Rosario... o... delle Sappelline [33]) all'arch. G. Giac. Planteri o ad un suo collaboratore o seguace. Ne conforterebbe l'attribuzione l'osservare la bella

---

[31] C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingg. e Archit. del '6-700 in Piemonte*, Atti e Rass. Tecn. Ord. Ingg. Architt. d. Piemonte, N. 3, marzo 1963.

[32] A. Cavallari-Murat, *G. Giac. Plantery, archit. barocco*, Atti Rass. Tecn. Ord. Ing. Archit. d. Piemonte, N. 7 luglio 1957, Tor.

[33] L. Cibrario, *op. cit.*, pag. 322.

Cappella interna (m. 18,00x8,40), ora ridotta ad « aula magna » del nuovo Tribunale Civile di Torino.

Ma in una interessante relazione « sul recupero del Palazzo del Conservatorio del SS. Rosario per adibirlo a sede di Uffici Giudiziari », l'ing. Clemente Bellia dice che: « ... Nel 1716 venivano iniziati lavori di rinnovamento di un'ala del convento. Nel 1758 nuove opere di restauro si effettuarono col finanziamento delle famiglie Maillard de Tournon, Ripa e Gromo. E a questo periodo che, probabilmente, appartengono la Cappella a piano terreno ed il rifacimento delle facciate verso la contrada delle Orfanelle... e la contrada di S. Chiara... ». Si tratta di tipiche facciate di palazzo tardo barocco piemontese... quando l'architettura piemontese e di Torino in particolare risentono l'influsso dell'estro e delle caratteristiche di Benedetto Alfieri (1700-1767) e di B. A. Vittone (1705-1770). « ... Dalle ricerche esperite, non è stato possibile identificare l'autore del rifacimento delle facciate esterne del convento... » [34] (foto 9-10).

Parrebbe poco probabile che l'Alfieri, architetto regio, abbia potuto occuparsi di quest'opera di completamento parziale di un convento, date le molte e importanti incombenze della sua carica. Mentre il Vittone, oltretutto, aveva nel frattempo costruito (1745) la chiesa di S. Chiara proprio di fronte al convento agostiniano e svolse sempre molta della sua attività in costruzioni di chiese e conventi.

Si potrebbe perciò pensare che i lavori al convento eseguiti nel 1716 dal Planteri (o dalla sua cerchia) con 4 piani f.t., sarebbero poi stati ripresi ed ultimati nel 1758 dal nipote Bern. Vittone, che vi avrebbe aggiunto un quinto piano e, forse, la Cappella. Ancora una volta, avrebbe così completato un'opera dello zio, come già fatto per la Chiesa parrocch. di Riva di Chieri, del Santuario di S. Ignazio a Lanzo Torinese [35] e del Pal. Novarina di S. Sebastiano in Torino.

Ipotesi da non scartare accertando però, se le « opere di restauro » del 1758 furono realmente eseguite nel convento o non, piuttosto, nella chiesa, come pare sostenga il Cibrario [36] e scrivano l'Arneudo [37] ed il Bosio [38].

Cortile interno

Concludiamo questo rapido esame dell'isolato di S. Agostino, con uno sguardo al suo spazio interno, un tempo occupato da bassi fabbricati, vicoli e cortiletti. Tutto è sparito dopo il 1970, con l'acquisto dell'isolato da parte del Comune [39] (v. foto 5). Pure l'edificio al centro, con tre piani f.t., indicato

---

[34] C. Bellia, *op. cit.*, pag. 161 (foto 9-10).

[35] A. Cavallari-Murat, *op. cit.*, pag. 321 e 335.

[36] L. Cibrario, *op. cit.*, pagg. 325, 329-30.

[37] G. I. Arneudo, *Torino Sacra*, ed. G. Arneodo, Torino 1898, pag. 52.

[38] A. Bosio, *Iscrizioni Torinesi*, a cura di « L. Tamburini, Le Bouquiniste », Torino 1970.

[39] C. Bellia, *op. cit.*, pag. 163, par. IV (foto 5).

nei Registri del Catasto - Sez. Moncenisio (1823-1920), Isola 34, S. Agostino B; che dice: « ... (casa)... delli Sigg.ri Rolando Adelaide e Bonsignore Arch. Ferdinando fu D.co... ecc. ». Una piccola, gradita scoperta ed una garbata lezione di modestia, da parte di uno dei nostri maggiori architetti dell'800.

Conclusione

Con tutto lo spreco d'iniziative costose e futili in uso oggi, si potrebbe sperare che « qualcuno » volesse indirizzarne almeno una per far rivivere l'unico esemplare ancora ricuperabile di chiostro unito alla propria chiesa, nel cuore della nostra vecchia Città?

Potrebbe essere un'idea, una proposta, un invito.

ALESSANDRO ROSBOCH

UN EDIFICIO OTTOCENTESCO A VALDOCCO

All'angolo tra il corso Regina Margherita e la via Ariosto (proseguimento di via Consolata) in Torino, indicato ai numeri civici 146 e 148, si innalza un edificio di quattro piani fuori terra dalla facciata composta in ordine classico, decorosamente restaurata.

Il sito in cui sorge l'edificio era occupato, sino al periodo della dominazione napoleonica, dai contrafforti dei bastioni denominati San Secondo e Santa Maria (dal santuario di Santa Maria della Consolazione [la Consolata]), che sorge nelle immediate vicinanze [1].

A seguito delle demolizioni napoleoniche (iniziate con decreto del 13 luglio 1800) dei bastioni che scendevano con i vari contrafforti e scarpate sin quasi alle sponde della Dora, fu aperta negli anni 1820-30, la traccia dell'attuale corso Regina Margherita, allora denominato strada di S. Massimo, poiché iniziava, all'incirca, dal bastione di S. Massimo, per prolungarsi verso Valdocco.

Come ricorda l'Olivero [2], « con manifesto 26 gennaio 1817, si pubblicò l'appalto per lo spianamento dell'area su cui giacevano le fortificazioni demo-

---

[1] Partendo dalla Cittadella e ruotando in senso orario i bastioni che cingevano Torino, secondo la ricostruzione del Boggio, Torino 1907 (in « *Torino Immagini e documenti dell'Archivio Storico del Comune di Torino* », 1980, pag. 124), erano identificati: San Secondo, S. Avventore, Santa Maria (o della Consolata), S. Salvatore, Porta Palazzo, S. Ottavio, S. Lorenzo, S. Maurizio, S. Carlo, S. Antonio, Porta di Po, S. Vittore, Santa Adelaide, S. Giovanni Battista, Santa Cristina, B. Amedeo, Porta Nuova, S. Luigi, Santa Barbara.
I bastioni della cittadella erano così denominati: S. Lazzaro, S. Maurizio, il Principe, il Duca, il Soldato, ecc.
Si veda l'immagine zenitale del reticolo viario della Torino attuale con la sovraimpressione del tracciato delle fortificazioni cinquecentesche: è visibilissimo come il lotto di terreno oggetto del nostro studio fosse un tempo occupato dal bastione Santa Maria. In AA.VV.: « *Forma urbana e architettura della Torino barocca* », Torino, 1968, I, I, pag. 7.

[2] Cfr. EUGENIO OLIVERO: « *L'architettura a Torino durante la prima metà dell'ottocento* », Torino, s.d., pag. 9.

lite; con atto 30 agosto 1817, il Corpo Decurionale, con idea veramente grandiosa ed ammirevole, decretò la formazione di quegli ampi viali che circondano la città; ossia a notte la strada di S. Maurizio, Santa Barbara e S. Massimo (tratti di corso Regina Margherita) e Principe Eugenio, a sud la strada o viale del Re (corso Vittorio Emanuele II), a levante la strada lungo Po (corso Cairoli), a ponente la strada di Valdocco ed il corso "spezzato dalla cittadella, poi modificato per la demolizione di questa e per lo sviluppo della fabbricazione" ».

Le costruzioni private furono incoraggiate dal Regio Biglietto del 27 maggio 1826 « che esentava per 30 anni da ogni imposta ... le fabbriche a costruirsi pel compimento dalla Porta Emanuele Filiberto verso il Ponte di Dora ».

Assistiamo quindi a quella occupazione di aree in precedenza bastionate ad uso edilizio, fatto consueto per i primi decenni dell'Ottocento, sino alla completa demolizione di edifici di importantissima rilevanza, quale la bastionatura e la cittadella.

In realtà, al momento del suo nascere, l'edificio in esame doveva presentarsi come una "quinta" fronteggiante il tracciato della nuova « strada San Massimo », mentre alle spalle si stendeva sino a Dora un piano degradante di campagna ed intorno alla quale di lì a pochi anni si sarebbero organizzati gli edifici della Piccola Casa della Divina Provvidenza intorno al nucleo della Cascina Farinelli allora esistente.

La costruzione è infatti leggibile nella pianta della città di Torino del Maggi [3] del 1831, possono anche essere esaminate le due piante della città di Torino del 1827 (senza la presenza dell'edificio) e del 1831 (con la presenza dell'edificio) [4].

L'edificio ora descritto, in allora strada S. Massimo, in corso Regina Margherita 146-148, appare indicato la prima volta nella pianta della città di Torino del Maggi del 1831 [5].

Va notato come nelle successive piante del 1837 e 1840 [5bis] l'edificio di cui ci occupiamo appare rappresentato con una struttura a parallelepipedo, segno che le aggiunte tuttora esistenti a ovest e a sud vennero costruite in quegli anni.

Nell'Archivio Municipale di Torino (segnato 1828/1) esiste l'« Ortografia principale del fabbricato che il sig. Antonino Mazzucchetti si propose di edificare nel terreno per esso acquistato dalla signora vedova Poletti, coerente

---

[3] Sul punto si veda « Le utilizzazioni ottocentesche dei siti delle fortificazioni smantellate in forma urbana ed architettura nella Torino Barocca », in « *Forma Urbana ed architettura...* », op. cit., vol. I, pag. 807.

[4] Cfr. « *Forma Urbana ed architettura...* », op. cit., vol. I, pag. 1133.

[5] Le due piante di Torino sono riprodotte nel volume citato « *Torino, Immagini e documenti dell'Archivio Storico* », op. cit., pag. 128, 129.

[5bis] Cfr. « *Torino, Immagini e Documenti dell'Archivio Storico* », op. cit., pag. 130-131.

al viale della Strada di San Massimo, ed alla strada dell'allineamento della contrada della Consolata tendente al Cimitero detto di San Pietro nei Vincoli ».

Il progetto a firma G. Lombardi è datato 8 marzo 1828.

Il terreno su cui doveva sorgere l'edificio era di proprietà del sig. Antonino Mazzucchetti pure proprietario del lotto di terreno retrostante, definito dal disegno « destinato ad uso di cortile, con accesso dalla "contrada della Consolata" ». Si noti che nella commissione che approvò il progetto di Gaetano Lombardi sedeva Lorenzo Lombardi, suo figlio! [6].

Si può quindi presumere che l'edificio dovesse sorgere negli anni immediatamente successivi al 1828.

Committente del Lombardi era il Mazzucchetti proprietario non solo del sedime su cui fu costruito l'edificio in esame ma pure di quello posto nel risvolto della strada S. Massimo (l'attuale via Aristo, al numero civico 1), nelle carte del tempo indicata come « strada in su l'allineamento della Contrada della Consolata tendente al Cimitero di S. Pietro in Vincoli ».

Sul fronte di tale strada fu in seguito costruito un edificio in adesione a quello progettato dal Lombardi, poi distrutto e ricostruito in forme recentissime.

Sempre dall'Archivio Municipale (segnato 1846/92) risulta il progetto di una casa per il sig. Antonio Mazzucchetti datato 31 luglio 1846 a firma *Alessandro Mazzucchetti* e confinante a ovest con terreni dell'Opera Pia Cottolengo. Tale nome ci fa ricordare l'autore della Stazione Porta Nuova, compiuta nel 1867, dall'ing. Alessandro Mazzucchetti unitamente a Carlo Coppi.

Stranamente dei progetti dell'edificio di corso Regina Margherita in esame, non si trova indicazione nel pur completo « Elenco di interessanti disegni conservati nell'archivio edilizio di Torino dal 1816 al 1860 », alle pagine 33-36 segg. del citato studio dell'Olivero (v. cfr. *sub* nota 2).

Autore dunque del progetto è quell'architetto Gaetano Lombardi [7], padre dell'arch. Lorenzo Lombardi operoso negli ampliamenti della Torino otto-

---

[6] Coll. X, vol. V, pag. 513. Verbale Consiglio Edili A.S.T.
« Il Consiglio dopo minuta disamina approva il disegno prodotto dal capo Mastro Antonio Mazzucchetti il quale si è proposto di costruire un corrispondente fabbricato sul sito da lui acquistato dalla vedova Polletti posto a mezzanotte del viale di S. Massimo ed a ponente della strada che mette al Cimitero di S. Pietro ».
1828, 4 febbraio.

F.to M.se Della Valle Vicario
Asinari di Bernezio
Lombardi Lorenzo Architetto

[7] Sugli architetti Lombardi si veda « Lo sviluppo edilizio di Torino dalla Rivoluzione francese alla metà del secolo XIX », Torino, 1918. Sugli architetti Lombardi cfr. L. MALLE: « *Le arti figurative in Piemonte* », Torino, s.d., ma 1961 ad ind.; C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA: « *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte* », Torino, 1963, p. 46; C. BOGGIO: « *Lo sviluppo edilizio di Torino dalla Rivoluzione francese alla metà del secolo XIX* », Atti della Società Ingegneri ed Architetti in Torino, Anno LI, 1917, fasc. 5, pag. 15-55; F. ROSSO: « *Il periodo francese (1798-1814)* » e « *La restaura-*

centesca cui si deve la sistemazione di Porta Nuova, Piazza della Legna ed un progetto per la Piazza Emanuele Filiberto (Porta Palazzo).

* * *

Ciò che più ha colpito la mia attenzione, nel pur pregevole edificio progettato dal Lombardi, sono le due porte d'ingresso site ai numeri 146 e 148 dell'attuale corso Regina Margherita.

Si tratta di due porte gemelle di identifiche dimensioni (1,32 larghezza × 2,79 di altezza) a doppia imposta. Ognuna presenta cinque formelle contornate da cornici lisce: dall'alto al basso i pannelli presentano motivi decorativi: rosa centrale (o melograno) contornate da rami di vite; colonna con rami di vite, rosa (o melograno) contornata da rami di vite.

I rami risultano intrecciati in tutte e cinque le formelle che sono di due diverse alternate dimensioni ed intercalati senza grappoli, ma con foglie e racemi.

Le porte insomma sono ognuna, e tutte e due, un bell'esempio di artigianato piemontese databile alla seconda metà del XVII secolo, sull'esempio di altri manufatti più o meno noti, già elencati dal Pedrini [8] e dal Midana [9].

Già sorprende la presenza di due porte barocche in un edificio postneoclassico ove ben altro tipo di porte avremmo immaginato di trovare e come le altre costruzioni di Borgo Nuovo o di Piazza Carlo Felice (progettata in parte dal Lombardi) ci richiamano.

Ancora più semplicemente possiamo confrontarle con quelle appunto neoclassiche dell'edificio di corso Regina Margherita 144, ma ciò che particolarmente incuriosisce nelle due porte in esame è la ricorrente presenza dei simboli della rosa (o melograno), della vite e della colonna.

Trattandosi di un manufatto dlla seconda metà del XVII secolo si potrebbe evidentemente far ricorso ad una interpretazione parenetica dei simboli secondo una moda in grande auge all'epoca.

A mente degli scrittori più in voga in materia [10], *la colonna* rappresentava audacia, castità, costanza, sublimità della gloria, felicità pubblica, fortezza,

---

zione: da Vittorio Emanuele I a Carlo Alberto (1814-1831) » in « Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861) » vol. III, Torino, 1980; A. Magnaghi, M. Monge, L. Re: « *Guida all'architettura moderna di Torino* » ad ind.; A. Cavallari-Murat: « *Come Carena viva* », Torino, 1982, vol. I e III, ad. ind.

[8] Cfr. A. Pedrini: « *Portoni e Porte maestre in Piemonte. Secoli XVII - XVIII* », Torino, 1955, e « *Il mobilio, gli ambienti, le decorazioni dei secoli XVII e XVIII in Piemonte* », Torino, 1953, alla figura 432 a pag. 235, si veda le porte d'accesso alla Sagrestia della Chiesa di S. Paolo a Casale Monferrato che richiamano le porte in esame. Il Pedrini le data al 1° quarto del secolo XVII.

[9] Cfr. Alberto Midana: « *L'arte del legno in Piemonte nel Sei e Settecento* », Torino, 1925.

[10] Si veda ad esempio Cesare Ripa: « *Della Novissima Iconologia* », pubblicata a Roma nel 1593, tale opera ebbe grandissima diffusione e fu pubblicata in Europa sino al 1750. La copia da me consultata è datata Padova, 1625. Si veda pure Norma Cecchin: « *Dizionario Sinottico di Iconologia* », Bologna, 1976, « ad vocem », nonché

genio, *la vite* allegrezza, amicizia, benessere, giocondità, *la rosa* affidabilità, allegrezza, cordialità, amicizia perfetta, simboli del pari contenuti nell'immagine del *melograno*.

Per rimanere ad un'applicazione in manufatti analoghi nel territorio piemontese si veda ad esempio il portale del palazzo Alliaga di Ricaldone a Fossano, via Bava n. 6 [11], in cui le formelle delle imposte del portone sono decorate da intagli raffiguranti rami di olivo annodati da foglie di palma, simboli dell'amore e della pace, databile al primo decennio del '700 [11bis].

Un attento esame delle porte mi convinceva però che i simboli rappresentati riproducevano gli elementi principali delle armi della famiglia Provana (inquartato al primo e quarto: di rosso alla colonna toscana d'argento con base e capitello d'oro sormontata da una corona pure d'oro; al secondo ed al terzo d'argento, a due viti di verde fruttate di porpora, sradicate, decussate e ridecussate) [12].

È ben vero che nel nostro caso la colonna è priva della corona, le viti non sono "fruttate di porpora" ma gli elementi fondamentali, e così insistiti, delle armi non potevano non essere un preciso richiamo allo stemma della famiglia Provana.

Come è noto nello stemma Provana è presente la vite: infatti "pruvana" e "pruvané", in antico piemontese, vuol dire lavorare la vigna poiché i Provana avrebbero, secondo la tradizione, introdotto la coltura razionale della vite in Piemonte [13].

Ai Provana fu concesso di inquartare la "colonna" con la "vite" da Papa Oddone Colonna eletto papa col nome di Martino V, l'8 novembre 1417, a ricordo dell'ospitalità che il medesimo aveva ricevuto dai Provana alla Novalesa di cui un Provana era Abate ed al castello di Villar Almese (ora Villardora), al suo ritorno dal Concilio di Costanza, allorché transitò anche per Torino nel 1418 [14].

Per questo nella bellissima lastra tombale di Giacomo Provana († 1382)

---

l'opera: « *Arte, Pietà e Morte nella confraternita della Misericordia di Torino* » a cura di Sally Paola Anselmo, Gianni Carlo Sciolla, Marzio Pinottini, Sergio Ruffino, Enzo Randone e altri, Torino, 1978.

11 Cfr. « *Porte e Portoni...* », op. cit., pag. 99.

11bis Tra i manufatti con analoghi elementi stilistici colle porte di questo edificio si possono ricordare in Torino: un seggio sito nella Chiesa dello Spirito Santo, i confessionali della Chiesa di S. Francesco da Paola, le porte esterne della Chiesa di Santa Cristina.

12 Così il Franchi Verney in « *Armerista delle famiglie nobili e titolate della monarchia di Savoia* », Torino, 1873, pag. 151.

13 Si veda: *Sant'Albino*, Dizionario Piemontese-Italiano, Torino, 1859, ristampa del 1965, pag. 940.

14 Si veda G. Casalis: « *Dizionario Storico Geografico, ecc.* », vol. III ad vocem Carignano, Torino, 1836, pag. 550; Luigi Pastor: « *Storia dei Papi* », Roma, 1910, vol. I, pag. 196. Contelorius F.: « *Martini V vita a legitimis documentis collecta* », Romae, 1641.

già nella chiesa di Santa Chiara di Carignano, e ora nella Galleria Sabauda di Torino, compare il solo tralcio di vite.

L'elemento araldico della vite è stato ad esempio utilizzato nella esecuzione della rosta sovrastante il portone d'ingresso del Palazzo Provana di Druent, ora Barolo, in via delle Orfane n. 7-9.

* * *

Rimaneva il problema di individuare la provenienza delle due porte: appare evidente dalla diversità delle porte e dell'edificio, che le porte non potevano adattarsi alla architettura ma questa alle porte: vale a dire, si può pensare, il vano dei due ingressi fu progettato al fine di utilizzare i due manufatti lignei preesistenti.

Ciò è confermato anche dal fatto che le porte non presentano, almeno ad una prima indagine, alcun segno di riquadramento.

In via di pura ipotesi si può immaginare che gli architetti Lombardi abbiano avuto modo di rimaneggiare una proprietà Provana e siano venuti in possesso di queste due porte di cui non sottovalutarono certo la maestosa eleganza e quindi le utilizzarono nell'edificio in costruzione di strada San Massimo.

Non è facile arguire da quale edificio di proprietà Provana provengano le porte in esame: gli immobili di proprietà di questa famiglia (distinta nei vari rami) erano diversificati e numerosissimi: un'indagine ci indirizzerebbe piuttosto verso i beni dei Provana di Druent poi confluiti nella famiglia Falletti di Barolo e quindi dall'edificio più rilevante edificato da questa famiglia, il palazzo di via delle Orfane n. 7-9.

Proprio dalla lettura della storia di Palazzo Barolo — già Provana di Druent [15] — si ricordano almeno due periodi, precedenti il 1828 (data di costruzione dell'edificio in esame) in cui avvennero manomissioni: una prima volta dopo la morte del celebre Monsù Druent (1727) quando il genero, Gerolamo Falletti di Barolo rifiutò l'eredità della moglie a favore del figlio minore Ottavio ed il palazzo fu « per più anni abbandonato », una seconda volta dopo il matrimonio di Carlo Tancredi Falletti di Barolo con Giulia Colbert, avvenuto a Parigi nel 1805, la futura benefica, celebre marchesa di Barolo, allorquando, come riferisce il Fenoglio « il marchese Ottavio Alessandro adattò per il figlio Carlo Tancredi i locali a ponente del primo piano lasciando che l'*ignoto architetto* (il Lombardi?) si sfogasse nel cattivo gusto dello stile impero » [16].

Infine proprio il Fenoglio [17] sottolinea come alcune porte del Palazzo siano state rimosse « e sostituite con volgari porte a tavolato ».

---

[15] Per la storia di Palazzo Barolo si veda: G. FENOGLIO: « *Notizie di Storia Torinese: il palazzo dei marchesi di Barolo* » in « Torino », 1928, n. III, 104 - 125, idem, n. VI, 360-379, idem n. IX, 573-587, e E. PROVANA DI COLLEGNO: « *Il Palazzo Barolo* », Torino, 1915.

[16] Cfr. G. FENOGLIO: « *Notizie di Storia Torinese...* », op. cit., pag. 376.

[17] Cfr. G. FENOGLIO, *ibid.*

Non era infrequente, d'altro canto, allora (come adesso) utilizzare elementi decorativi di particolare pregio e destinarli ad edifici diversi da quelli per cui erano stati creati: ad esempio le due bellissime porte nel presbiterio della Chiesa di San Lorenzo in Torino provengono dal già esistente monastero della S.S. Annunziata di Torino [18].

Altra "ipotesi di lavoro" farebbe provenire le due porte da altra proprietà Provana di Druent, poi Falletti di Barolo ora dolorosamente scempiata e degradata.

Ci riferiamo al famoso "Casino Barolo" sito in strada Altessano e tuttora esistente.

L'edificio fu donato nel 1831 dalla marchesa Giulia di Barolo alle suore del Sacro Cuore e da queste riceduto successivamente nel 1848 alla Marchesa di Barolo alle prime avvisaglie delle spoliazioni eversive degli ordini religiosi in Piemonte.

Il Casino, come risulta dalla descrizione del Grossi [19] e da altri autori, era residenza di campagna particolarmente fastosa, edificato da Ottavio Provana nel 1715 su una proprietà già Provana [20].

Di tale edificio rimane un rilievo alla Biblioteca Reale di Torino, con copia esistente presso l'archivio dell'Opera Pia Barolo, da cui si può arguire l'ampiezza dei fabbricati, la presenza dei due cortili, del ninfeo ecc. e quindi di numerose porte in legno.

Il semplice esame della carta del Grossi, allegata ai due volumi citati ci fa rilevare come oltre al Casino Barolo, nella direzione verso Altessano, i Provana di Druent possedevano le cascine denominate la Carra, la Palocca, la Grangia Nuova, i Casali ed esistesse addirittura un Bealera "Barola" che recingeva a nord questa proprietà.

Inoltre i Provana e poi i Barolo, avevano il patronato dell'antica Chiesa di Altessano (trasformata in garage abbandonato) dopo la costruzione del nuovo edificio di culto negli ultimi decenni dell'800.

Ricordiamo inoltre la "Cascina la Rubbianetta", pure di proprietà dei Provana di Druent ora compresa nel parco della Mandria.

Senza dimenticare le proprietà dei Provana di Collegno, e Provana del Sabbione situate in Torino o in zone prossime alla città.

Si può quindi presumere che le due porte in legno, più adatte per la loro rustica eleganza ad una casa di campagna che ad un raffinato palazzo di città avessero provenienza da queste proprietà.

Ulteriori indagini si potranno spingere in questa direzione.

---

[18] Cfr. Luciano Tamburini: « *Le Chiese di Torino* », Le Bouquiniste, Torino, s.d. (ma 1968), pag. 210.

[19] Si veda Elisa Gribaudi Rossi: « *Cascine e Ville della pianura torinese* », Torino, 1970, pag. 209, nonché le opere citate alla nota 450 a pag. 223.

[20] Cfr. E. Gribaudi Rossi, *op. cit.*, sub nota 19.

CARLO COLOMBO

LA ROTONDA DEL TALUCCHI A TORINO

Anni orsono, in uno dei suoi libri [1], Bruno Zevi si rammaricava che la gente, anche di una certa cultura, si interessasse di pittura, scultura, musica, letteratura, ma non di architettura.

Ne ascriveva la colpa agli architetti, agli storici e ai critici d'arte, incapaci, secondo lui, di « farsi portatori del messaggio edilizio ».

Gli anni non sono passati invano; ed effettivamente, grazie anche ai vari mass-media, di cui vediamo valersi pure i migliori architetti e studiosi, possiamo dire che la informazione architettonica — dall'archeologia, all'urbanistica, all'ultimo portato post-modern —, cominci veramente ad entrare nel bagaglio culturale di ognuno.

Vi è però una fase architettonica che è stata indebitamente trascurata: quella neoclassica.

Da quando questo movimento decadde, si guarda perlopiù ad esso quasi con un senso di fastidio: troppo freddo, si dice (e si è detto); applicazione troppo ragionata e macchinosa ad esigenze e a concetti di vita che, con la classicità, nulla hanno a che vedere.

Non si possono però non riconoscere al periodo architettonico neoclassico due grandi meriti: il primo, di essere stato — con la propedeutica del Milizia [2] —, iniziatore di una sensibilità razionalistica; il secondo, di aver dato alle città, fuori dagli antichi centri storici, il primo nucleo di nuovi quartieri più rispondenti alle istanze sociali del momento; in breve, di essere stato la matrice della moderna urbanistica.

In tali contesti, si inserisce ottimamente il Talucchi. La sua Rotonda, però, è una di quelle opere d'arte da considerarsi sfortunate: di esse, la maggior parte a causa degli insulti arrecati dal tempo e dagli uomini; alcune altre, invece, perché infelicemente situate. Quante volte è stata deprecata la

---

[1] Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, 1974, p. 13.

[2] Francesco Milizia (Oria 1725 - Roma 1798): *Principî di architettura civile*, pubblicato nel 1781.

collocazione del Mosè di Michelangelo? Ebbene — fatte le debite proporzioni, non solo per il differente genere e per la... diversa mole, ma soprattutto per la disparità del valore artistico —, non certo felice può dirsi l'ubicazione della Rotonda talucchiana. Anzi, appunto il posto in cui sorge — nel cortile di Via Accademia Albertina n. 6 —, è causa della pressoché nulla conoscenza che di essa hanno molti torinesi.

Il Talucchi, a sua volta, benché nato a Torino (nel 1782) e ivi vissuto e morto (nel 1863), ha avuto pure uno strambo destino: elogiato ed onorato in vita, quasi ignorato, dopo la morte, nella sua stessa città.

Una antica guida di Torino, scritta da un suo contemporaneo, il Paroletti [3], ne parla con toni elogiativi: « Talucchi Joseph... », egli dice, « professeur substitut d'architecture à l'Université, doué d'un talent fertile, et d'une immagination abondante ». Ma già nel 1916, il pronipote del Talucchi [4], appassionato e serio catalogatore delle opere del prozio, lamentava « quella congiura del silenzio che per ragioni incomprensibili — forse per gelosie suscitate —, gravò » e — potremmo aggiungere noi —, grava tuttora, « sul nome del Talucchi, oggi appena ricordato da un tratto di via secondaria ».

Venendo ai tempi nostri, vediamo che la guida di Marziano Bernardi [5] si limita a segnalare alcune sue opere, senza commenti.

Anche la critica militante non è, sul Talucchi, granché benigna: « Tra i pochi esponenti degni di ricordo del neoclassicismo piemontese », vien detto nel Dizionario Enciclopedico di Architettura e di Urbanistica [6].

E altri: « Durante la Restaurazione... la scelta dei progettisti fu dapprima molto cauta: a Torino la preferenza andò al Talucchi... piuttosto che al Bonsignore [7], di più brillante curriculum, ma colpito dal ricordo di qualche compromesso con i Francesi » [8]. Vengono però riconosciute « di notevole mole » [9] opere quali l'ospedale di S. Luigi (1818-33, ora sede delle Sezioni Riunite dell'Archivio di Stato, Via S. Chiara n. 40); l'adattamento a sede della Banca d'Italia dell'antico palazzo dei marchesi d'Ormea, in Via Arsenale numero 8; l'adattamento, pure, ad Accademia di Belle Arti (1823) della parte dell'isolato detto di S. Francesco da Paola che dà appunto su Via Accademia Albertina.

Quando si parla del Talucchi, il pensiero corre immediatamente allo stile neoclassico. Ed infatti la maggior parte delle sue opere rimasteci hanno una impronta francamente neoclassica: dalla facciata dell'Accademia Albertina,

---

[3] Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Torino, 1819, p. 410.

[4] Vespasiano Talucchi, *Brevi cenni su la vita e le opere dell'architetto Giuseppe Talucchi*, Torino, 1917, p. 5.

[5] Marziano Bernardi, *Torino, guida storica e artistica*, Torino, 1965.

[6] Istituto Editoriale Romano, 1969.

[7] Ferdinando Bonsignore (Torino, 1760-1843).

[8] AA.VV., *Contributi alla formazione di una storia edilizia in Piemonte nei secoli XIX e XX*, Torino, 1974, p. 34.

[9] AA.VV., *cit.*, p. 42.

al duomo di Vigone e a quello di Santhià (esempio di purissimo neoclassicismo la facciata di quest'ultimo, nel disegno originale), al "tempietto" nel cortile dell'Istituto delle Rosine (purtroppo ora deformato da un sopralzo) in Via Rosine 9, fino all'Odeo (di stile impero, però) dell'Accademia Filarmonica, sempre a Torino (Piazza S. Carlo 183).

Ma se i lavori suddetti rientrano a pennello nei canoni accademici, non altrettanto ci pare potersi dire per le opere del Talucchi destinate ad una utilità pratica e cioè l'ospedale S. Luigi, l'ospedale psichiatrico (iniziato nel 1828; esso si trova in Corso Regina Margherita, ed è ora in fase di restauro per un uso diverso) e la Rotonda.

Si direbbe anzi che nel Talucchi vi siano due orientamenti: uno neoclassico, "artistico", per le opere "auliche", "di rappresentanza"; un altro "utilitaristico", in cui egli, svincolandosi dalla fredda "magniloquenza" accademica, riesce a creare qualcosa di strutturalmente efficiente, originale, e veramente in armonia con i tempi in cui viveva, quasi anticipatore, sotto alcuni aspetti, dell'impronta "ingegneresca" che avrebbe avuto certa valida architettura della seconda metà ottocento.

Ci pare proprio questo il caso della Rotonda (figg. 1, 2, 3) eretta nel 1830 circa ad uso di "Pubblico Ginnasio di Latinità" [10], secondo noi potenzialmente ispirata ad un progetto, quello del Panopticon o Inspection House ideato nel 1787 dagli inglesi Geremy e Samuel Bentham [11], « originariamente inteso come modello per ogni tipo di istituzione in cui fosse determinante il controllo dell'azione umana... », e adattabile « ugualmente bene per scuole, ospedali, ospizi, case di correzione, orfanotrofii, ecc. ». Si trattava grosso modo di un edificio rotondo di tre piani oltre il pian terreno; ogni piano era diviso in spicchi convergenti verso il centro (fig. 4). Il centro era a sua volta costituito da una sala pure rotonda — separata con un tramezzo dagli spicchi —, dalla quale gli addetti al controllo o alla custodia, attraverso finestrelle o porte, potevano tener d'occhio gli occupanti degli spicchi.

Il Panopticon ebbe illustri precedenti, a volte però non rotondi, ma esagonali o ottagonali — comunque sempre con lo stesso concetto di controllo centrale —, come ad es. nella prigione di Gand (1773) e in altri progetti affini (fig. 5). Il progetto del Panopticon influenzò a sua volta indirettamente, ai primi dell'Ottocento, alcuni progetti di costruzioni ad uso scolastico in Inghilterra e perfino in Russia.

---

[10] Tale è la dizione che appare in calce alla litografia effettuata nel 1835 da Carlo Sciolli, e raffigurante, appunto, la Rotonda; nell'angolo inferiore sinistro appare la scritta: « G. Talucchi inv. ». La litografia è riprodotta a pag. 653 del libro di Ada Peyrot: « Torino nei secoli », vol. II, Torino, 1965.

[11] Si tratta di due fratelli, dei quali il Samuel, più giovane, fu ingegnere e inventore; a lui si deve l'invenzione del Panopticon.
Il Geremy fu invece il ben più famoso legislatore e filosofo utilitarista; sua è l'organizzazione dell'insieme del Panopticon.
Per ragguagli più approfonditi rimandiamo il lettore allo scritto « Panopticon », a firma di Robert Evans, apparso sulla Rivista « Controspazio », ottobre 1970.

Per ritornare al Talucchi, è possibile che egli — dimostratosi così "moderno" nel progettare gli ospedali S. Luigi e psichiatrico —, con la sua Rotonda concepita come scuola, si sia mostrato estremamente sensibile alle esigenze didattiche dei suoi tempi. Infatti il suo edificio, almeno al pian terreno (fig. 6), è costituito di una sala interna rotonda, "fasciata" da altra sala rotonda di diametro notevolmente maggiore divisa in dieci spicchi, in uno dei quali è contenuta la scala di accesso ai piani superiori.

È probabile che questa sala centrale fosse impiegata dagli insegnanti per il controllo degli allievi tramite aperture, tuttora esistenti, in corrispondenza di ogni spicchio. Risulta evidente l'ispirazione, del piano terra, al Panopicon suddetto.

I due piani superiori hanno invece la pianta quale appare dalla fig. 7; anche in questi piani viene applicato, seppure parzialmente, lo schema dei fratelli Bentham.

Quanto scritto finora può dare l'impressione che questo edificio sia solo "tecnica" e poco o nulla "arte". Benché non improntato alla magnificenza dello stile "aulico", anzi forse proprio per questo, emana da esso — sia per la perfetta proporzione delle parti, sia per la grandiosità delle finestre ritmicamente alternate agli archi ciechi, sia ancora per i semplici ma efficientissimi partiti decorativi —, una forza di impatto veramente "persuasiva", sì da poter iscrivere questa costruzione fra le autentiche opere d'arte.

L'interno del pianterreno soprattutto, con le aule esterne di forma così originale, e con la sala interna dotata di archi ciechi scanditi da lesene su cui si "appoggia" la cintura della cupoletta schiacciata ma così "ben temperata", costituisce un esempio di castigatissimo neoclassico, diremmo quasi di classico "tout court", e meriterebbe di essere reimpiegato, ad esempio, per esposizioni monografiche temporanee, vista la carenza a Torino — da più parti lamentata —, di spazi ad hoc. Ora è adibita ad... autorimessa.

Le illustrazioni N. 1, 2, 3 sono foto di Italo Vallero; le N. 4 e 5 sono tratte da « Controspazio », *cit.*; le N. 6 e 7 sono ricavate dai Fogli di Rilevamento in pianta dell'Isolato di S. Francesco da Paola da parte dell'Uff. Tecn. Municipale di Torino in data 5-12-1907, Cart. 62, Fasc. 4, Dis. 55.

BRUNO SIGNORELLI

PROGETTI E REALIZZAZIONI DI CARLO MOSCA PRIMO ARCHITETTO REGIO DI CARLO ALBERTO PER IL PALAZZO REALE DI TORINO [1]

Nel 1982 mi occupai della figura di Carlo Mosca [2], in quello studio accennai brevemente alla sua attività di Primo Architettura Regio, disponendo oggi di nuovi elementi posso meglio chiarire come ebbe ad agire nel periodo 1831-1834 quando da ingegnere di Strade e Ponti si trovò a dover operare come progettista di edifici civili e di servizio della Casa Reale sabauda, con rapporti non sempre facili sia con Carlo Alberto che con l'Intendente Cesare Trabucco di Castagnetto [3].

Tutto ebbe inizio il 15 settembre 1831 quando morì Carlo Randoni [4], primo architetto del Re di Sardegna, il suo decesso seguiva di alcuni mesi quello di Carlo Felice (avvenuto il 27 aprile). Il 16 settembre l'Intendente Generale della Azienda di S.M., cav. Cesare Trabucco di Castagnetto, scri-

---

[1] La corrispondenza citata in questo capitolo, se non diversamente indicato, stà in A.S.TO. Corte « Archivio Alfieri di Sostegno » mz. 30, n. 3. Per la bibliografia relativa al periodo trattato ci si avvale, per quanto riguarda il quadro generale, dell'opera di N. Rodolico *Carlo Alberto*, Firenze 1931-1943. Pur con tutti i limiti riconosciutele si tratta di opera che non ha avuto per ora un seguito. Si veda pure nel « Dizionario Biografico degli Italiani » alle voci: Carlo Alberto, Carlo Felice, Filiberto di Collobiano.

[2] Cfr. B. Signorelli, *Carlo Mosca*, in « Studi Piemontesi », Torino, novembre 1982, vol. XI, fasc. 2, pp. 446-453.

[3] La figura di Cesare Trabucco di Castagnetto non è quella di un semplice amministratore di beni, ma bensì di un uomo che seppe tenere « ambe le chiavi del cor di Federico ». Esaminando la voce relativa nel « Dizionario Biografico degli Italiani » si può rilevare come nel giro di pochi anni divenne uomo potente ed ascoltato da Carlo Alberto, anche se il carattere ondeggiante di quest'ultimo impedì al Castagnetto una completa presa sull'animo del Re. È indubbio però che dopo la morte di Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno nel 1844, il Castagnetto riuscì a isolare il Mosca, lasciandogli solo la nominatività della carica, ma privandolo di possibilità progettuali.

[4] Carlo Randoni fu architetto attivo fra Ancien Régime e Restaurazione, su di lui si veda quanto citato nelle « Schede Vesme » Torino, 1968, pp. 894-895 e nel Catalogo della *Cultura figurativa ed architettura negli Stati del Re di Sardegna*, Torino, 1980, vol. I, p. 54, 98-100. Randoni fu pure autore di disegni relativi agli scavi di Pollenzo, in epoca napoleonica, e di una serie di disegni esistenti presso la Biblioteca Reale, tra cui l'insieme della Pilotta a Parma.

veva a Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno, Gran Ciambellano del Re, per informarlo del decesso del Randoni e che « il posto già ora vacante non rimarrà senza concorrenti. Il cav. Bonsignore in particolare non tralascierà di rivendicarlo quasi a lui dovuto, male avendo egli sofferto finora la precedenza del Randoni, e le di lui istanze saranno anche valevolmente assecondate ». Il Trabucco proseguiva ricordando come, fra le funzioni del Primo Architetto vi fosse quella di « formare li principali calcoli (.....) nel bilancio delle fabbriche », però il Bonsignore « se eccelle nella parte del disegno non ha eguale perizia nella direzione dei lavori e nella estenzione (pro stesura) dei casellari (prò stati di avanzamento dei lavori), per cui egli stesso (il Bonsignore) il più delle volte si vale dell'opera altrui, siccome accade in specie nell'ora terminata costruzione del tempio della Gran Madre di Dio ». Bonsignore godeva già di stipendi e vantaggi eguali al Primo Architetto, per cui non si poneva la questione economica, esistevano per contro elementi capaci come Mosca e Brunati e si presentava quindi l'opportunità di « incoraggiare nuovi talenti, affidando ad uno di essi la sovraintendenza dei nuovi lavori ». Come previsto Bonsignore reclamò la carica di Primo Architetto, ma C.E. Alfieri di Sostegno, valendosi delle sue prerogative propose la nomina di Carlo Mosca a Primo Architetto Idraulico, con la facoltà di essere impiegato in lavori per i palazzi della Real Casa. Carlo Alberto che già nel mese di giugno aveva approvato la nomina di C. B. Mosca ad Ingegnere dell'Ordine Mauriziano accettò la proposta dell'Alfieri di Sostegno perché fosse affidato allo stesso Mosca anche l'incarico di Primo Architetto Regio, cosa che venne formalizzata il 22 novembre 1831.

Nel frattempo Carlo Alberto aveva istituito una nuova onorificenza: l'Ordine Civile di Savoia, nato per dare lustro a personaggi di spicco della

---

Da un curriculum inviato dallo stesso Randoni ad Alfieri di Sostegno il 15 Giugno 1831 risulta come lo stesso fosse stato nominato il 14 Maggio 1787 R. Architetto e assistente al Regio Architetto Piacenza » per quelle opere che riflettono il reggio servizio ».
— Il 6 Aprile 1790 divenne Architetto Assistente ai Regi Palazzi.
— Il 10 Luglio 1817 venne nominato Capitano Ingegnere di 1ª Classe nel Genio Civile.
— Il 17 Novembre 1818 gli vennero affidate provvisoriamente le incombenze del Regio Architetto Piacenza.
— Il 24 Marzo 1824 venne nominato da Carlo Felice «Primo Reggio Architetto Civile».
Dallo stesso Randoni (in A.S.T.O. Corte « Carte Alfieri di Sostegno » mz. 30, n. 5) sono indicati alcuni disegni di suoi progetti e realizzazioni, depositati presso il Mse Alfieri:
— Progetto e restauro di ponte sul torrente Ceronda verso la Mandria;
— Disegno della grande stufa sopra lo scalone del R. Teatro;
— Carta topografica del parco della Venaria Reale;
— Pianta del piano terreno del quartiere della Guardie del Corpo (si tratta della caserma esistente a Torino in via Verdi, sorta sul giardino degli Antonini, oggi distrutta);
— Pianta ed elevazione dello scalone del R. Castello di Moncalieri;
— Pianta terrena del Padiglione a Levante, a notte del R. Castello di Moncalieri;
— Pianta di una parte del R. Palazzo in Torino, Capella del S. Sudario.
Questi disegni oggi non sono reperibili, come altri elencati nella stessa collocazione, opera di Bagetti, Mosca e Bonsignore.

scienza e dell'arte, fra i primi dodici ad essere insigniti di tale onorificenza vi fu anche il Mosca.

È questo il momento di massimo credito, presso il nuovo monarca, raggiunto dal Mosca, per sincerarsene è sufficiente leggere la patente con cui venne nominato Primo Architetto Regio [5], ma fu solo per poco, la sua carriera fu un succedersi di alti e bassi, di soddisfazioni ma anche di grandi amarezze e delusioni. Queste nomine (ad Architetto dell'Ordine Mauriziano ed a Primo Architetto Regio) dovettero sollevare il malumore dei possibili aspiranti a tali cariche; l'assommarsi di più incarichi in una sola persona [6] e l'indiscussa probità, onestà e zelo ne facevano un personaggio scomodo, con cui non si poteva intrallazzare. Inoltre il sistema nervoso di Mosca era molto fragile [7], non gli giovò il trovarsi proiettato nel difficile ambiente di Corte in cui operavano, fra le altre, le forti personalità dell'Alfieri di Sostegno e del Trabucco di Castagnetto. Mosca godette della fiducia del primo ed all'inizio della sua attività a Corte (come testimonia la sopracitata lettera del 16 settembre) anche di quella del secondo. Un insieme di circostanze – di cui daremo conto più avanti – misero Mosca e Di Castagnetto l'un contro l'altro con pessime conseguenze per il sistema nervoso del primo.

Carlo Alberto, divenuto re da poco, voleva dare al suo regno una impronta personale anche in campo artistico ed architettonico e già nel novembre 1831 commissionava allo scultore Carlo Marocchetti una statua equestre dedicata ad Emanuele Filiberto, restauratore della dinastia. Il primo progetto di questo monumento prevedeva anche due vasche con fontana poste alla base dello stesso: lo studio per la canalizzazione delle acque da condurre a quelle fontane venne affidato a Carlo Mosca [8]. Ma i problemi più importanti erano la manutenzione e le nuove costruzioni nel complesso degli edifici dell'Azienda della Real Casa. In particolare esisteva il problema

---

5 Cfr. in A.S.TO. Riunite, Patenti e Biglietti, 1831 in 1832 « Dotato di acuto, perspicace e svegliato ingegno, seppe il Cavalier Carlo Bernardo Mosca, sin dalla giovanile sua età, farne il più nobile uso, e datosi per tempo allo studio delle discipline matematiche, non solamente divenuto nelle medesime eccellente, ma accoppiò altresì alle speculazioni teoriche tal pratica di operare, ch'egli acquistò meritata fama di architetto ed Ingegnere d'estro saputo ed accorto. E della sua dottrina sono nei nostri stati testimonio eloquente molte opere da esso felicemente condotte, fra le quali degna di ammirazione è l'ardita struttura del ponte, che gettò sulla Dora alle porte della Nostra Capitale ».

6 Mosca era, oltre che Primo Architetto Regio e dell'Ordine Mauriziano, anche Segretario del Congresso Permanente di Ponti e Strade e del Consiglio Superiore di Ponti e Strade, ed inoltre Ispettore di 2ª Classe del Genio Civile.

7 Mosca subì due gravi crolli nervosi, uno nel 1814, durante la missione in Savoia per il ripristino dell'autorità regia ad Albertville e nel 1824 durante la costruzione del ponte sulla Dora, per cui dovette ricorrere alle cure del celebre medico ginevrino De La Rive.

8 Una vastissima documentazione per la costruzione del monumento ad Emanuele Filiberto, comprese le istruzioni ed interventi del Mosca, si trova in A.S.TO. Corte, Paesi per A e B, Torino, mazzo 17, n. 26. Essa è stata narrata da L. C. Bollea in « *Il monumento di Emanuele Filiberto del Marochetti* », Torino 1933.

del Palazzo Reale torinese [9]: questo insieme aveva sofferto l'abbandono in epoca francese, durante la Restaurazione erano iniziati alcuni lavori con Vittorio Emanuele I, però con i fatti del '21 e la successiva ascesa al trono di Carlo Felice la situazione dell'edificio era nuovamente peggiorata. Carlo Felice non amava Torino, preferiva una attività itinerante: sentiva di essere l'ultimo re di quell'organismo sopranazionale che fu il Regno di Sardegna (come già lo era stato il Ducato di Savoia), dedicò quindi più cure e visite alla "periferia" che al "centro". A parte il notissimo restauro della Abbazia di Hautecombe, da lui fatto iniziare (e portato a termine dalla vedova, Maria Cristina), vi sono gli interventi per la viabilità in Sardegna, i lavori alla villa reale a Govone, ad Alessandria, Genova, Nizza, in Savoia. Se a Torino vi fu la costruzione della Gran Madre di Dio e del Ponte di Dora (opere però già deliberate durante il regno di Vittorio Emanuele I), al confine con l'Austria vi fu il completamento del ponte sul Ticino, un'opera che merita la stessa fama del ponte Mosca [10].

Carlo Alberto pur facendo impostare delle opere per edifici esterni a Torino (Racconigi e Pollenzo sono interventi importanti), volle lasciare la sua impronta sia nel Palazzo Reale che nelle sue pertinenze (ivi compreso il Castello ed i Giardini Reali). Inoltre il re voleva intervenire su edifici di servizio per la burocrazia e per la cultura. Difatti due lettere del regio archivista Nomis di Cossila (16 settembre 1831 e 26 gennaio 1832) dirette all'Alfieri di Sostegno trattano dell'invio di due grossi volumi di disegni di Benedetto Alfieri e del progetto per i Regi Archivi di Filippo Juvarra. Questi elaborati erano stati richiesti dal Gran Ciambellano (come vedremo più oltre), poiché era intendimento di Carlo Alberto di far « costrurre un'inferriata nel filo dell'Antico Padiglione, come altresì di riordinare l'antica porzione del Castello detto Palazzo di Madama ». Parlando del progetto juvarriano per gli Archivi il Nomis di Cossila ringraziava l'Alfieri per « l'interessamento che ella vuol prendere alla riuscita di un progetto, quale a parer mio riunisce molti vantaggi e fra gli altri quello di non esigere il cambiamento di locale di due stabilimenti, quali non possono, secondo ogni probabilità, che perdere cambiando, cioè l'Accademia di Belle Arti ed i R. Archivi di Corte ».

---

9 Cfr. Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, 1856.

10 Il ponte sul Ticino, posto in prossimità di Trecate, venne terminato in epoca carlofeliciana. Si trattava di un manufatto a più campate iniziato in epoca napoleonica cui attesero per anni i servizi costruttivi sardi e del Lombardo-Veneto, diretti rispettivamente dagli Ingg. Melchioni (padre) e Gianella. Una ricca documentazione, che potrebbe essere la base per uno studio sull'argomento, sta in A.S.T.O. « Strade e Ponti » (da ordinare) ai mazzi dal 1821 al 1830; altri documenti e disegni sono all'Archivio di Stato di Milano.
L'opera degli ingegneri di Strade e Ponti sardi nella Restaurazione è ancora tutta da studiare (anche se spero, in tempi relativamente brevi, di darne conto). Si citano come indicazione alcune delle opere più importanti quali l'arginamento dell'Isère in Savoia, l'impianto del sistema stradale in Sardegna, diretto da Giovanni Carbonazzi, la strada dei Giovi e quella che poneva in comunicazione Genova con La Spezia.

Queste idee, realizzate in anni successivi per la parte Accademia [11], erano da inserire in un contesto unitario, la cui direzione era affidata al Primo Architetto Regio, così almeno suonano le intenzioni espresse nelle « Istruzioni e norme di servizio per il Primo Architetto di S.M. » del 25 gennaio 1832. Esse ponevano i R. Architetti, Misuratori ed Assistenti alle dipendenze del Mosca. Questi a sua volta era sottoposto al Gran Ciambellano ed all'Intendente Generale della Real Casa, aveva il compito di verificare le opere necessarie ai fabbricati dell'Azienda e di studiarne la realizzazione. Su questo problema di dipendenza si ebbero i primi screzi: all'inizio del mese di marzo Alfieri segnalò a di Castagnetto le intenzioni reali di dividere « con uno steccato di ferro la piazza Reale dalla piazza cosiddetta di Madama, ergendo ad un tempo in attiguità al palazzo Genevese un fabbricato simmetrico a quello inerente alla Galleria del Beaumont, in prosecuzione delle Regie Segreterie ». Il Di Castagnetto affidò al Mosca l'incarico di prendere contatto con gli architetti del Comune, cosa che questi fece. Però con lettera dell'8 marzo diretta all'Alfieri il Di Castagnetto lamentò che Mosca avesse operato senza prendere accordi con l'Azienda, per cui ira dell'Intendente e minaccie di rivolgersi al Re, all'Alfieri toccò effettuare il primo di alcuni interventi risolutori. Una sua lettera, del giorno successivo, mise a posto l'Intendente con tono gelido e distaccato, quest'ultimo incassò il colpo e scrisse una lettera "pecorile" al suo superiore, quasi ringraziando per la lavata di capo, ma però legandosi al dito l'accaduto.

Alcuni giorni dopo Mosca scriveva una lunghissima memoria sulle funzioni di manutenzione e ripristino dei fabbricati dell'Azienda, con una interessante lettera accompagnatoria. In essa lo stesso segnalava come « si crede che sieno introdotti abusi nell'eseguimento dei lavori intorno alle Fabbriche di Regia spettanza, e può darsi essere ciò al vero ma non si hanno per ciò provati dati positivi, e forse non si ponno avere perché manca la previsione nel modo di giustificare le spese. Sospeso quindi ogni giudizio per il passato si provveda all'avvenire, perché sia assicurato il bene del servizio ». Mosca proseguiva indicando una metodologia per il controllo delle spese: « Le note devono essere appaganti e contenere tutte le migliori spiegazioni le più atte a convincere della verità delle medesime. O si tratta di lavori in economia, ed allora debbonsi conoscere minutamente le persone impiegate, il tempo del loro impiego e contemporaneamente le provviste relative ed i

---

[11] A queste realizzazioni per l'Accademia diede il suo contributo almeno inizialmente anche il Mosca (cfr. in Carte Alfieri di Sostegno, mazzo cit. e nel volume « L'Accademia Albertina in Torino », Torino 1982, lo studio di Francesco Poli « La sede dell'Accademia di Belle Arti; l'attuale edificio, precedenti collocazioni, progetti di altre sistemazioni » alle pagg. 101-103). Nulla si sa invece per le intenzioni carloalbertine per l'Archivio di Stato. Può darsi che il Re, a cui si devono gli sviluppi degli studi storici con i « Monumenta Historiae Patriae » e la fondazione della « Deputazione di Storia Patria », intendesse ampliare l'edificio juvarriano (all'epoca si stavano demolendo i tratti di mura posti nelle vicinanze, area dell'attuale Autoditorium Rai e via Rossini).

loro prezzi effettivi corrispondenti. Ovvero si tratta di lavori in appalto, le cui condizioni devono essere ben chiare e non soggette a doppia interpretazione, li stati di situazione dei lavori devono determinare il loro importo in modo positivo. Tutte le note dei lavori soggetti a tassa devono essere preventivamente accertare, quanto all'entità dei vari lavori, da chi ne diede l'ordine e da chi è autorizzato a darlo. In tal guisa la tassa si riduce all'esame dei prezzi quali devono fra loro essere coordinati, e sottoposti ad una equa e uniforme bilancia. Gli operai saranno così pur prontamente pagati, e si potranno cambiare ove manchino d'abilità, ovvero di condotta ». Rimandava alla nota, da verificare in concreto, soprattutto per i lavori a Palazzo Reale, altre norme si potevano introdurre con il tempo, dopo che egli avesse conosciuto un servizio ancora quasi ignoto. Terminava scrivendo: « Io penso però che l'ordine, la chiarezza e la precisione devono somministrare il modo di prontamente riconoscere gli abusi, quando se ne incontrano, e di portarvi tosto adeguato riparo ».

Questa lettera e la relazione annessa, che evidenziavano una situazione non chiara e l'intenzione di porvi rimedio, dovettero dispiacere sia all'Intendente (che si vide contestare il modo di amministrare l'Azienda) che a quegli architetti e misuratori che erano probabilmente intrallazzati con gli impresari. Si venne a creare il vuoto attorno al Mosca: il Re venne infatti informato che il Regolamento del 25 gennaio era inapplicabile, Mosca – sensibile e fragile – si ammalò, ricadendo probabilmente nella stessa forma nervosa che lo aveva colpito in Savoia e durante i lavori per il ponte sulla Dora (cfr. *sub* nota 7).

Guarito si vide affidare due compiti, fra di loro molto diversi: la progettazione e costruzione delle scuderie ai Giardini Reali nuovi [12] e la progettazione del Salone da Ballo per il Palazzo Reale. Parleremo subito del primo,, in quanto il secondo argomento verrà esaminato più avanti, essendo stato sviluppato l'anno dopo (1833).

Del complesso delle scuderie, che dovette avere vita breve, ci è rimasto – per quel che mi consta – un rilievo in pianta di Ernesto Melano [13], databile

---

[12] Il Rovere, nell'opera sul Palazzo Reale, scriveva per queste scuderie: « Quando s'ingrandiva la città dalla parte di levante (1675) al vecchio giardino che era di forma quadrilatera, si aggiungeva tutto lo spazio che stava a levante del Real Palazzo, in un agli spalti delle nuove mura e dei due nuovi bastioni di San Carlo e Sant'Antonio, epperciò affatto irregolare ne diventò la figura, in un modo che si poteva considerare come diviso in tre parti, cioè Giardino vecchio ossia Giardin del Bastion Verde, posto a settentrione del Palazzo ed a levante di quello di San Giovanni, un nuovo grande giardino civile a levante del Palazzo, ed in un orto (jardin potager) il quale soltanto per mezzo di un lungo viale aveva comunicazione con il precedente. Ma quest'ultimo che durante il Regno di Carlo Alberto era già stato staccato dagli altri due per la costruzione delle nuove scuderie venne totalmente disfatto a causa dell'apertura delle vie della Posta (oggi S. Massimo) e del Cannon d'Oro (oggi Rossini).

[13] Il disegno citato è in A.S.TO. Corte « Archivio Alfieri di Sostegno » mz. 30, n. 1 « Carte e tipo relativo a siti concessi da S.M. all'Ospedale di Carità e alla Società dei Dilettanti della Pallacorda nel bastione detto di S. Carlo a Torino nonché al bene-

al 1839. In esso è indicata la situazione della parte inferiore dei Giardini Reali, ed esattamente di quell'area che oggi confina con il Corso San Maurizio. Si rilevano nel disegno sopracitato una serie di edifici adibiti a scuderie ed a pagliere.

I lavori vennero inziati fra giugno e luglio, e Mosca si ritrovò nuovamente nei guai. Tra l'8 ed il 10 agosto egli scriveva tre lettere al marchese Alfieri. Nella prima si ringraziava per la nomina del misuratore Campagna ed assistente per le nuove scuderie e dell'arch. Cominotti come volontario « interinalmente applicato in mio sussidio ». Da alcuni giorni era stato iniziato lo sterro nel R. Giardino assieme ad altri lavori nell'interno dei cortili per isolare il cantiere « e per guarentire la sicurezza del R. Giardino (....). Sonosi intraprese le demolizioni prescritte e si preparano li tracciamenti dei lavori coordinati al progetto rettificato che V. E. riferì a S.M. e dalla stessa approvato per cui tutti i disegni parziali per servizio dell'eseguimento sono stati preparati col sussidio del pred. Arch. Cominotti ed anche di altri estranei al servizio ». Il Grande Scudiero Roero di San Severino aveva voluto esaminare su richiesta del Sig. Berteu, direttore delle Regie Scuderie, il progetto d'insieme, preparato dal fratello del Mosca, ingegner Giuseppe (suo aiuto in diversi progetti). Il Grande Scudiero chiedeva delle modifiche, Mosca obiettava che sarebbe stato il terzo rifacimento, e che si sarebbero fermati i lavori che l'impresario voleva fossero continuati.

Nella lettera del 9 il Mosca riferiva di essersi recato presso il Grande Scudiero che aveva voluto esaminare i disegni di massima « pel nuovo passaggio colle vetture dal R. Giardino alle nuove scuderie ». Una prova era stata fatta in serata con un tiro a sei, andava tutto bene, salvo alcuni lievi cambiamenti. Il Grande Scudiero insisteva nelle modifiche al progetto, se ne era fatto consegnare una copia e se si fosse sentito in forze si sarebbe recato a Racconigi, dal Re. Mosca spediva ad A. di Sostegno l'originale perché potesse prendere i provvedimenti del caso.

Il giorno seguente (il 10 agosto) Mosca informava che era giunto un biglietto del Marchese, ringraziava per quanto ordinatogli per le nuove scuderie. Si sarebbero quindi tracciate le nuove pagliere, secondo le intese avute con il Grande Scudiero. La lettera dell'Alfieri era del 9, e quindi aveva preceduto eventuali interventi del Grande Scudiero presso il Re. Emerge, an-

---

placito sovrano accordato per le rinnovazioni che l'*Accademia Filodrammatica* voleva fare nella sua casa del Trincotto ivi adiacente al Giardino Reale Giugno-Agosto 1839 ». Si tratta di un disegno a penna e colori cm. 44,5×64,5 senza data, scala e firma. È però possibile individuare indirettamente la scala metrica impiegata, poiché è segnata una misura di 15,5 metri pari a 23 mm., con scala approssimativa di 1: 673. Titolo « Piano Regolare di una parte dei terreni di Regia spettanza fra la contrada della Zecca ed il bastione di S. Carlo ». Colori: rosa per gli isolati, tra la via Po (non indicata) e la via della Zecca, nuove pagliere, nuove rimesse, maneggio Chiablese, Stamperia Reale. Colore rosso alla linea delle mura, colore ceruleo per la Regia Zecca e parte dell'area del Bastione S. Carlo; ceruleo scuro all'interno del Bastione S. Carlo; colore giallo: area richiesta per il nuovo trincotto, colore grigio: isola S. Guglielmo.

che da queste lettere, la ricerca di una sicurezza da parte del Mosca, che forse la trovava nella forte personalità del marchese Alfieri.

Oltre a questo progetto [14], realizzato ma di scarsa importanza nel contesto della produzione del Mosca, ve ne fu un altro ben più importante, ma non realizzato per il salone da ballo del Palazzo Reale torinese. Nel giugno 1832 Carlo Alberto lo incaricò di studiare la trasformazione in un unico salone delle Sale delle Principesse, della Concordia, dell'anticamera dei Paggi e degli Staffieri del Re e della stanza così detta del Lavabo. Il tutto doveva integrarsi con una tribuna da cui avrebbe dovuto suonare "un'orchestra tipo" [15]. Questa opera doveva sostituire quanto attuato, a titolo provvisorio nel 1819 [16].

Il progetto venne rassegnato nel febbraio 1833, in un album intitolato « Disegno di Salone da farsi a Palazzo Reale » accompagnato da una relazione del Mosca, che segnalava l'intenzione di progettare un ambiente da usare sia come salone da ballo che come ambiente per le udienze. Mosca poneva anche in buona evidenza i problemi statici che si presentavano per questi previsti interventi, per cui riteneva lo studio da lui sottoposto, come di massima, tanto più che coinvolgevano parti del Palazzo Reale contigue agli appartamenti reali. Sempre onesto metteva anche in evidenza che la parte grafica era opera del suo aiuto architetto Cominotti. « Esso lavorò sotto la mia direzione e debbo rendergli quella lodi che ben si merita, sotto il rapporto delle cognizioni e del carattere, doppio motivo per cui mi son servito del medesimo, mancandomi d'altronde un sufficiente esercizio nel disegno d'ornato, il tempo e la pazienza per compiere direttamente e da me solo all'affidatomi incarico, stante le mie incombenze di pubblico servizio. Ciò quivi si accenna per amor di verità e di giustizia ». Da questo scritto

---

[14] Durante quegli anni Mosca preparò altri progetti per l'Azienda della Real Casa. Nel citato mazzo 30 dell'Archivio Alfieri di Sostegno esiste un elenco di disegni esistenti presso lo stesso March.se Alfieri. Tra di essi è indicato un « Progetto di Mausoleo per S.M. Vittorio Emanuele e la Regina Maria Teresa nella Basilica di Superga dell'Arch. Cav. Mosca » e di cui però non esiste traccia, come di altri citati in elenco.

[15] Il progetto venne rassegnato nel Febbraio 1833, si tratta di un album con il titolo: « Disegno di Salone da farsi a Palazzo Reale » (Bibl. Reale Torino, Stip. 961) con allegate cinque tavole ed una relazione dello stesso Mosca.

[16] Un progetto « per ridurre all'uopo in grande Sala da Ballo la camera de Paggi e la camera di Parata di S.M. la Regina al primo piano di questo Reale Palazzo » venne stilato il 20 Febbraio 1819 da Carlo Randoni, ad esso se ne sovrapposе un altro, descritto in *Cultura figurativa ed architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, vol. I, pag. 441 dove si legge: « l'attuale Sala da Ballo (si parla di quella costruita nel 1834 da Palagi, n.d.a.) sostituì quella fatta edificare da Vittorio Emanuele I nella Rotonda ed inaugurata nell'Agosto del 1820, in occasione delle nozze della figlia Maria Teresa Ferdinanda con Carlo Ludovico duca di Lucca ». La volta venne decorata da Pietro Fea, di tale decorazione non rimane traccia, dopo gli interventi del Pelagi nell'Armeria, di cui la Rotonda fa attualmente parte (scheda a cura di Franca Dalmasso). La Rotonda, era visibile, nella pianta di Palazzo Reale disegnata all'inizio nello « Stato Descrittivo di Quadri esistenti negli appartamenti del Reale Palazzo di Torino » 1822 (cfr. A.S.TO. Corte « Archivio Alfieri di Sostegno » mz. 28).

si rileva come il Mosca non fosse un esperto in progettazione di parti decorativo - ornamentali, con scarse propensioni per progettazioni tipo Beaux - Arts [17]. Mosca proseguiva nella sua relazione indicando come fossero da attendersi spese elevate per gli imprevisti che avessero ad accadere durante i lavori. Aveva infatti inteso dire che i muri di Palazzo Reale, benché robusti all'apparenza erano stati male eseguiti. Solo con un attento esame delle opere murarie si poteva ottenere un accurato preventivo delle eventuali spese da sostenere. Per quanto concerneva poi i problemi di decorazione e di rapporto fra le varie parti (quelle esistenti e quelle che si voleva costruire) Mosca scriveva che la decorazione della nuova sala non era in armonia con « lo stile massiccio, sebbene ricco e maestoso del R. appartamento ». In via teorica proponeva lo spostamento della scala detta "delle Forbici", per evitare la comunicazione diretta fra la nuova sala e gli Appartamenti Reali, data la mancanza di rapporto nella decorazione. La trasformazione non pareva utile al Mosca, si poteva avere « un appartamento meno ricco di quello che lo sia attualmente, sebbene rammenti un'epoca in cui il gusto negli ornati era meno purgato ». Questo accenno critico verso il barocco era in linea con una formazione di tipo neoclassico, che con il tempo si orientò – almeno come attenzioni – verso il "rundbogenstil" (Ospedale di Lanzo). Per tutti questi motivi, di ordine statico ed ornamentale, era preferibile, a parere del Mosca, che si costruisse un salone con il raddoppio della Galleria del Beaumont, in direzione del Regio Giardino. Si risolvevano così numerosi problemi di accostamento di stile e l'accesso sarebbe stato facilitato dallo scalone delle Regie Segreterie, anche in vista di una prevista ricostruzione del Palazzo Reale [18].

---

[17] Oltre alla formazione ingegneresca, che rendeva Mosca poco incline a questo tipo di progetti, giocava sfavorevolmente per lo stesso la fragilità nervosa. Lo si rileva da una serie di lettere scritte dal Mosca a Ernst Melano tra il 1832-1833; all'epoca il Melano — collega nel Genio Civile — si trovava ancora nella Savoia propria. Queste lettere sono inserite nell'Archivio Spurgazzi (genero del Melano) e mi sono state cortesemente segnalate dal Dott. Guido Gentile, Sovrintendente ai Beni Archivistici e Librari per il Piemonte, che quì ringrazio anche per il cortese aiuto nel collazionare la difficile calligrafia del Mosca. La lettera in oggetto è del 28 Agosto 1832, si veda in particolare il paragrafo in cui M. scrive: « Je sens que bien de chose me manquent par remplir dignement une telle charge (quella di Primo Architetto n.d.r.) mais je l'ai dit et je l'ai répeté a plusieurs reprises et il n'est pas de ma faute. Il faudroit être artiste et je ne le suis pas, vous sentez d'ailleurs que je ne puis a mon âge commencer une nouvelle carriére, on le veut, j'obéis et ma volonté est certaiment la meilleure a fair le bien, mais voila tant accoutumé de bonne aux chose positive, et raisonnée, je ne puis guère plier aux caprices des gens dont la calme et la froid raison sont souvent banni et ou il assure parfois mente opportune à la logique n'est pas de leur bien parce que tout peuvent parler bien ou mal de ce qui n'a pas du bien positive ». Mosca sentiva il peso di un impiego a cui non si sentiva indirizzato, inoltre vi è un accenno a coloro che non possiedono calma e fredda ragione, si tratta con ogni probabilità del Grande Scudiero Marchese Roero di San Severino, con cui Mosca ebbe a discutere durante la costruzione delle nuove scuderie, dello stesso Trabucco di Castagnetto e forse anche del Re.

[18] Le idee di Carlo Alberto su una possibile ricostruzione del Palazzo Reale (di cui fa prova l'indicazione nelle « Carte Alfieri di Sostegno » al citato mz. 30, n. 3, di un

Come detto più sopra, questo progetto non ebbe seguito, può darsi che Carlo Alberto si fosse orientato a commissionarne un altro a Pelagio Pelagi, chiamato in quel periodo a Torino, con l'incarico di « pittore preposto alla decorazione dei regi palazzi » [19]. Con il successivo ampliamento delle funzioni attribuitegli, nel 1834 il Pelagi iniziava la progettazione del grande salone (usando di due stanze), alternativo a quello del Mosca. Dovette in seguito lo stesso Pelagi subire la "tutela" del Melano, quando i guasti arrecati da non calibrati interventi [20] misero in pericolo la stabilità strutturale di Palazzo Reale, oltre a numerose critiche tra cui ricordiamo quelle di Roberto D'Azeglio [21].

---

progetto del Melano non ritrovato) dovevano già circolare, se il Mosca segnalava anche la possibilità di inserire in questo rifacimento anche il nuovo salone da ballo. Già nel 1831 il Bonsignore aveva studiato un « Progetto di Salla a Mangiare e da Ballo raddoppiante la Galleria del Beaumont del S. Cav. Bonsignore » sempre nelle citate « Carte Alfieri di Sostegno ». Però né il primo né il secondo progettista ebbero successo, come noto fu il Pelagi a realizzare questa sistemazione.

19 Per l'opera di Pelagio Pelagi si veda in « Pelagio Pelagi artista e collezionista », Bologna 1975, di A. M. Matteucci, *Scenografia e architettura nell'opera di Pelagio Pelagi*, di A. Boidi, *Pelagio Pelagi e il neogotico in Piemonte* in Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti n.s. anno XIX, 1965, di N. Gabrielli, *Racconigi*, a cura dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1972 e di C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo...*, op. cit.

20 Scrive C. Rovere nel citato « Descrizione del Reale Palazzo... » op. cit. Credendosi questo progetto (del Mosca) troppo costoso, la sala (da ballo) fu invece costrutta in attiguità del Salone degli Svizzeri, per il che essendosi dovuto demolire il muro maestro dividente le due anticamere verso il cortile, occorse pure la ricostruzione del coperto superiore, e inoltre, siccome ponevansi a decorazione della sala venti grandi colonne di marmo per resisterne il peso fu altresì mestieri di fare delle grandi sottomurazioni entro terra, ingrossare i pilastri dell'atrio del piano terreno, assicurare i muri con molteplici chiavi di ferro e perfino di vuotare dentro alcune di quelle colonne per diminuirne il peso ed appenderle al soffitto, si spesero perciò grandi somme e forse equivalenti a quanto avrebbe costato l'innalzamento di un nuovo edificio ». Le previsioni del Mosca, per gli eventuali problemi strutturali, che poteva sollevare l'intervento voluto da Carlo Alberto si rivelarono esatte, e Pelagi — che forse non si intendeva di problemi statici — pagò questa mancanza con essere posto sotto la sovraintendenza del Melano. Inoltre, dopo la morte di Carlo Alberto, per le accuse che gli furono mosse di distrazione di fondi, venne progressivamente allontanato dal servizio.
Per debito di giustizia occorre dire che la versione del Rovere potrebbe essere di parte, o quanto meno volta a dar lustro a Mosca ed a Melano, gente di casa. Alla nota 112 dello stesso libro il Rovere attribuì ad entrambi il progetto del salone da ballo, quando nel periodo della sua progettazione Melano era ingegnere del Genio Civile in Savoia.

21 In una lettera scritta da Roberto d'Azeglio allo suocero, il Marchese Alfieri di Sostegno, si legge: « Permettetemi di scaricare il mio cuore contro la mania di distruzione di cui il povero palazzo del Re è vittima in questo momento... Gonin mi diceva che avendo visto il palazzo tempo fa, trepidava e temeva di veder distrutte opere che oggi non potrebbero essere rifatte... Tutti cercano ardentemente questo genere (d'arte) e noi le distruggiamo. E questo non perché lo stile greco è migliore, ma perché P(elagi) ne ricava più profitto, poiché il gusto non ha queste astrazioni che non si possono rappresentare con un solo genere, ma perché vi è un solo genere che da solo può confermare che serve a riempire una sola borsa » (la lettera, tradotta dal francese, è in A. M. Matteucci, *Scenografia e architettura...*, op. cit., pag. 118).

Diamo conto, al termine di questo studio, della vicenda che pose Di Castagnetto e Mosca l'un contro l'altro e che forse determinò l'allontanamento effettivo (anche se formalmente non vi furono interventi) di quest'ultimo dalla progettazione per la Corte.

Il 4 marzo 1833 il Di Castagnetto spedì al Mosca, in via confidenziale, la bozza delle « nuove Istruzioni compilate sulla scorta dell'esperienza di un anno » e relativa al servizio delle regie fabbriche. Due giorni dopo il Mosca rispose in tono duro contestando che all'inizio dell'anno precedente il Di Castagnetto gli avesse chiesto se preferiva esercitare le funzioni di Primo Architetto « alla generale direzione ed ispezione dei lavori attorno alli R. Palazzi ed alle R. Fabbriche, ovvero di affidargli la responsabilità d'essi lavori, *serbata sempre in ogni caso all'Amministrazione l'esclusiva amministrazione delle opere e delle spese, in seguito ai Sovrani Comandi* » (corsivo di chi scrive). Mosca avrebbe preferito la prima soluzione come più comoda, ma non rifiutava la seconda « purché ne avesse avuto i mezzi » con alle dipendenze il personale tecnico (Regi Architetti, Misuratori ed Assistenti) « non per desiderio di comando, ma affine di poter guarentire la responsabilità, che altrimenti sarebbe stata di puro nome ».

Di Castagnetto aveva scelto la seconda soluzione ed il Re sancito il tutto con norme emesse il 25 gennaio. Mosca era animato dalle migliori intenzioni « ma ostacoli gravi stati a V. S. Ill.ma esagerati, le fecero credere che l'Istruzione era ineseguibile, cosicché non ricevette mai il suo eseguimento donde gravi reciproci sconcerti, sui quali dal canto mio amo meglio gettare un velo, per evitare dolorose reminiscenze » (è chiaro l'accenno alla malattia nervosa che lo aveva colpito l'anno precedente). Il servizio regio – proseguiva Mosca – era « di tutta confidenza », persa la quale era perso tutto. Inoltre nelle bozze delle nuove norme vi erano due articoli, il 38 ed il 47 che riducevano la sua funzione a pura facciata. Per lui stava bene ritornare al « principio generale di direzione ed ispezione », sotto gli ordini del G. Ciambellano e dell'Intendente Generale, « ma ciò deve aver luogo in modo decente, senza veruna esclusione, perché in difetto, astrazione anche fatta dall'onor proprio leso del P. Arch., il servizio del Re sarebbe incagliato a vece di essere guarentito ». Gli stava bene che le "cose d'arte" fossero separate da quelle d'amministrazione, però restituiva le istruzioni, pronto a discuterne con il Di Castagnetto.

Non sappiamo se vi fu questo incontro, in compenso Carlo Alberto emanò le nuove disposizioni (« un po' troppo leggermente, forse » ebbe a scrivere Alfieri di Sostegno a Di Castagnetto il 21 luglio 1833), per cui in udienza del 10 aprile Mosca chiese al Re di essere dimissionato dall'incarico. Era quello un periodo difficile per il Re, la fallita sollevazione mazziniana in Savoia, la scoperta della congiura dei sottufficiali nella cittadella di Alessandria (con il suicidio di G. Ruffini e la fucilazione di A. Vochieri) gli impedivano forse di portare la dovuta attenzione alle giuste lamentele del Mosca. In maggio Alfieri scrisse a Di Castagnetto per chiedergli un incontro sul problema (28), ma non se ne fece nulla. Si arrivò così a metà luglio,

dove in un susseguirsi affannoso di lettere, tra il 15 ed il 28 si risolse la questione. Di Castagnetto convocò infatti Mosca il 14 ed ebbe con lui un lungo colloquio, il motivo era il desiderio che l'Intendente Generale aveva che il Mosca trasferisse il proprio alloggio negli uffici dell'Azienda. Mosca che non voleva effettuare questo traslocco che lo avrebbe posto ancor di più sotto le dipendenze dell'Intendente, replicò negativamente. Il suo pensiero (del Mosca) era che solo dividendo funzione progettuale ed economica si poteva gestire correttamente l'Azienda. Inoltre avendo numerosi altri impegni non poteva dividere in due lo studio. Ma il "clou" della discussione verté attorno al problema della fiducia che Mosca riteneva di aver perso, delle voci malevole sparse sul suo conto da impiegati dell'Azienda. Sapeva di non avere le qualità per la carica di P. Architetto, lo aveva anche detto, però aveva obbedito al sovrano. Ora avrebbe fatto quanto utile al regio servizio « salvi sempre l'onore cui mancando, mancherei alla stessa M.S. ». La situazione era rimasta in stallo tanto più che, ad una successiva richiesta di colloquio del Mosca, l'Intendente Generale si "era negato" adducendo motivi di lavoro. Mosca concludeva la sua lettera chiedendo all'Alfieri di « fare di me quanto crede più utile al servizio del Re ». Di Castagnetto si recò il 20 alle Terme di Valdieri, dove Carlo Alberto "passava le acque" con la Corte, tra cui l'Alfieri. Vi fu una "sceneggiata" del Di Castagnetto, che evitato per tutto il giorno il colloquio con il Gran Ciambellano, partendo gli lasciò una lettera sull'argomento Mosca (Il quale ultimo, con i nervi allo scoperto, aveva inviato nel frattempo altre due lettere al suo protettore). Riepilogando la situazione Di Castagnetto parlava della funzione del P. Architetto come di oggetto essenziale per il servizio del Re. Tre erano i punti fondamentali: stabilire un ufficio di Primo Architetto presso l'Azienda, il problema della direzione del servizio ordinario del Palazzo Reale, l'esclusione di ogni altro architetto dal servizio. Per il primo punto il Mosca era d'accordo sulla esistenza dell'ufficio presso l'Azienda, con la clausola della indipendenza della parte progettuale da quella economica. Di Castagnetto era d'accordo su questo punto, non vi erano quindi difficoltà al riguardo. Per la direzione del servizio ordinario, affidata questa a Mosca come architetto della Casa Reale e non come Primo Architetto, faceva si che divenisse valido un principio riconosciuto anche dall'Alfieri di Sostegno « che tutte le parti amministrative ed economiche » fossero affidate all'Intendenza, nel contempo Di Castagnetto era più tranquillo, dando la sua fiducia al cav. Mosca. Per il terzo punto, limitare la volontà reale era come attentarvi, e su ciò l'Intendente non poteva transigere, ma il cav. Mosca pareva non volersi allontanare dal suo principio. Se lo riteneva giusto l'Alfieri poteva, al riguardo, prendere ordini direttamente dal Re. Terminava il Di Castagnetto facendo appello alla imparzialità ed al senso di giustizia che animavano il Gran Ciambellano.

Quest'ultimo rispose con una lettera dura e ferma, contestando il comportamento dell'Intendente, che non aveva avuto il coraggio di venire a parlargli di persona, « car vous auriez epargné bien de l'ennui a S.M., et

bien de la peine a moi qui n'aime pas qu'on m'en cause ». Il punto per l'Alfieri era che egli desiderava veder terminato questo "affaire", e così il cav. Mosca « qui naturellement le desiroit vivèment pour sa tranquillité si cruellement troublèe ». Però quest'ultimo pur desiderando sapere il suo destino, non voleva arrecare disturbo al Re e « ne pas ajouter pour le moment a tous les ennuis que devoit avoir S.M. d'après le circonstances connues » (È chiaro l'accenno ai fatti politici sopracitati). Alfieri cercava di conciliare la leggerezza che forse aveva avuto il Re nell'emanare le nuove disposizioni di servizio con il non umiliare il P. Architetto. Ora, avendo atteso tutto il giorno Di Castagnetto e non avendo potuto parlargli gli scriveva per informarlo che era d'accordo sull'ufficio di P. Architetto presso l'Azienda, informando il Mosca della sua indipendenza, nello stesso tempo dirgli, con bel garbo, che gli era anche affidato il servizio ordinario di Torino.

Sulla questione che il Re sceglieva chi meglio gli aggradava per servirlo Mosca non aveva nulla da obiettare, il suo problema era che temeva di aver perso la fiducia del Re e dell'Intendente Generale. Alfieri, dopo aver letto quanto Di Castagnetto gli aveva scritto su Mosca, non era di questo avviso, ma occorreva evitare passi falsi « sachant que Mosca jouit d'une reputation tres grande dans le pays, et hors du pays, si après avoir eu une marque d'estime et de confiance nagüere par sa nomination on le voyant renvoye on ne manqueroit pas de l'attribuer a l'intrigue, on s'en serviroit d'une arme de plus contre le Roi, avec la disposition q'on a à critiquer ce qu'il fait ». È qui nuovamente chiaro l'accenno ai fatti politici accaduti, ed al timore che l'allontanamento del Mosca fosse sfruttato dai critici di Carlo Alberto.

Parere dell'Alfieri era, che concessa al Mosca una funzione « honorable et conveniente », come proposto anche dal Di Castagnetto, riconosciuto da Mosca che il Re poteva scegliersi un altro architetto in caso di necessità « tout peut s'arranger pour le mieux, et à la satisfaction de S.M. comme pour le bien de son service ». Nei confronti dell'Intendente Generale non vi era da parte dell'Alfieri alcun malanimo, era però necessario che usando del recente "refrain" del cav. Mosca « si la confiance reciproque n'est pas ètablie, il n'y a plus moyen de faire le bien ».

Come si può immaginare questo fu l'intervento risolutore. Di Castagnetto scrisse per ringraziare, spiacente di aver causato "du chagrin" all'Alfieri, inviò una circolare al personale tecnico dell'Azienda, ordinando allo stesso di porsi immediatamente a disposizione del Mosca, oltre ad una lettera al Mosca per chiedergli di portare avanti velocemente i numerosi lavori per i Regi Palazzi. Mosca, in tre lettere successive, raccontò al suo protettore del cambio di situazione, di come le cose si fossero sistemate, della sua eterna riconoscenza per l'Alfieri. La situazione era però solo cambiata in superficie, come ebbe d'altronde a riconoscere Mosca nella lettera a Melano del 20 novembre 1833, il viaggio del 1834-35 in Francia e Inghilterra (promoveatur ut amoveatur) allontanò il Mosca dal servizio per due anni, permettendo l'ingresso di Pelagi, sulla scelta Mosca forse non era d'accordo, anche se non esiste una prova scritta diretta. Questa vicenda che ci è do-

cumentata passo a passo dalla numerosa corrispondenza rimasta fu, sicuramente, un ulteriore colpo al delicato equilibrio psicologico del Mosca. Non è senza significato che, dopo il 1836, non vi furono più che scarse progettazioni, divenendo la sua attività più quella di un sovraintendente tecnico che non quella di un progettista.

FRANCESCO MALAGUZZI

FORTUNA ICONOGRAFICA DI DIODATA SALUZZO ROERO DI REVELLO

La più famosa poetessa piemontese è stata ritratta in quadri, miniature, statue e medaglie. La sua iconografia, contrariamente ad esempio a quella degli attori del tempo per cui fu prevalentemente usata la litografia con risultati per altro peculiari, offre un ampio panorama della ritrattistica ottocentesca.

Un primo gruppo omogeneo di ritratti è quello del periodo giovanile; dei cinque di cui si ha notizia, se ne sono rintracciati due più un'incisione ricavata da un altro; in comune hanno l'impronta neoclassica.

In una lettera della poetessa al Vassalli Eandi, allora segretario della Reale Accademia delle Scienze di Torino [1], abbiamo notizia di un ritratto dipinto dal Lamalbo e spedito nel 1796 a Pisa al Frosini e riportato a Torino dallo stesso Vassalli Eandi (ritratto non rintracciato) e di un ritratto del Dedominici "miniato, piccolo, inquadrato nell'oro" che era passato dalle mani del conte Balbo a quelle di Camilla Provana; anche questo ritratto non ci è noto, ma ne conosciamo una riproduzione usata nell'antiporta di alcuni esemplari in carta forte del quarto volume delle « Poesie di Diodata Saluzzo Roero » edito nel 1817 dalla vedova Pomba e figli a Torino.

Anteriore di un anno è il ritratto nell'antiporta dell'« Acclamazione della nobilissima Donzella Diodata Saluzzo all'Accademia di Fossano » con due distici del Valperga Caluso, pubblicato da Onorato Derossi nel 1797; in quest'ultimo, Diodata è rappresentata di tre quarti a sinistra a mezzo busto in campo ovale (5,5x6,5 cm); il portamento è eretto, l'espressione riservata; i capelli mossi sulla fronte scendono in due grosse trecce sulle spalle; dei fiori sono loro intrecciati; Diodata indossa un abito leggero con ampia scollatura rotonda a volants, molto ricco sul seno con alta cintura (solo nei ritratti giovanili l'abbigliamento sembra seguire la moda; scrisse il Malingri che l'aveva conosciuta non più giovane « ...poco curava gli attillamenti don-

[1] Biblioteca Reale Torino (BRT), Corrispondenza di Vassalli Eandi, Varia 281.

neschi... »[2]). A sinistra in basso leggiamo: Trossarelli Pict Reg p^{t}; a destra: Valperga Sc.^{r} Reg f; il tutto in doppia cornice rettangolare che comprende in elegante cornicetta curvilinea i versi di Thomas Valperga Calus (fig. 1).

Anche nella miniatura del Dedominici la poetessa è rappresentata di tre quarti a sinistra; la figura è meno slanciata che nel precedente; il campo è ancora ovale; l'incisione riproduce con grande abilità la cornice originaria (« ...inquadrato nell'oro... »); il portamento è più sciolto, lo sguardo meno altero; la pettinatura e l'abito, con grande scollatura quadrata, sono alla greca; in una targhetta è riportato il nome della poetessa; sotto la cornicetta si legge a sinistra: Dedominici pin 1798; a destra: P.F. scul. dimensioni della superficie incisa 6,6x9 più la coroncina di lauro (fig. 2).

La triade di ritratti giovanili si completa con quello dell'antiporta delle « Poesie di Diodata Saluzzo Torinese » stampate in Pisa dalla Tipografia della Società Letteraria nel 1802 (fig. 3); la figura è ancora di tre quarti a mezzo busto; i capelli sono spartiti a mezza fronte lasciandola parzialmente libera; indossa ancora una robe legère; sotto l'ovale (5,7x7,3 cm) si legge Ant. Feoli dis. a sinistra; a destra Lasinio (dinastia di pittori e incisori fiorentini) inc.; sotto in mezzo: Diodata Saluzzo.

Per alcune incongruenze con i precedenti ritratti "somigliantissimi", si può pensare ad un ritratto di fantasia rispondente ad intuibili esigenze editoriali.

Dal ritratto del Feoli al successivo a noi noto passano ben 17 anni; dal neoclassico arriviamo al romanticismo. Il ritratto di Roberto d'Azeglio (fig. 4) è tipico del gusto del tempo nell'atteggiamento della poetessa e nell'ambientazione: lo sguardo assorto, la penombra, le rovine..., come non bastasse: il libro tenuto sulle ginocchia ha il titolo di quella che fu definita « esempio di perfetta lirica romantica »[3].

Diodata è ritratta in campo rettangolare (9,2x13 cm) di tre quarti a destra, seduta, con il gomito destro appoggiato ad alcuni ruderi su cui è posato un calamaio; la mano sinistra abbandonata sul ginocchio regge un manoscritto, la destra una penna d'oca. Sul capo e sulla spalla porta un lungo scialle che copre parte della fronte lasciando liberi dei grossi riccioli che incorniciano il viso; all'orecchio è appeso un orecchino a goccia. Alle spalle di Diodata compare un muro a blocchi di pietra squadrata; alla sua destra un arco acuto attraverso il quale si intravedono resti turriti e penetra la luce che illumina la figura. A sinistra in basso si legge: Biasioli (incisore bassanese 29enne) inc.; a destra: R.° d'Azeglio dis 1819.

Fu proprio Roberto d'Azeglio durante la sua permanenza a Parigi a

---

2 Coriolano Malingri di Bagnolo, Elogio storico scritto da CMdB in « Poesie postume » di Diodata di Saluzzo, Torino, 1843, p. 57.

3 Ludovico Arborio Gattinara di Breme, Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani, Milano, 1816, p. 55.

doversi occupare di una biografia di Diodata [4] che fu illustrata da una litografia del Maurin che giustamente ebbe nel tempo molta fortuna: fu ripresa da E. Clavier (fig. 5) nella Biographie Universelle del 1827 alla voce Madame de Saluces e ancora nel 1941 [5]. Dal « Manuel de Bibliographie et d'Iconographie des Femmes Célèbres par un vieux bibliophile » ricaviamo che il Maurin aveva avuto per incisore ancora un Lasinio, mentre il litografo rimane anonimo. In una lettera del 1828 al conte Coriolano Malingri di Bagnolo Diodata manda a dire « ...Biscara (sic) ha fatto un mio ritratto, che dicono somigliante... » [6]; il quadro non è stato rintracciato, ma abbiamo alla Biblioteca Reale di Torino un ritratto (fig. 6) con l'indicazione « Biscara (sic) dipinse dal vero, Seghesio dis., con permis. lit D. Festa 1836 » [7]; se, come probabile, il ritratto utilizzato dal Seghesio è quello citato nella lettera al Malingri (ritratto che dovrebbe arricchire la scheda delle opere del Biscarra) si può capire perché alla poetessa non fosse molto piaciuto il ritratto del rinomato pittore.

Diodata è rappresentata in campo ovale (22,5x25,8 cm) con l'immancabile corona d'alloro posata su un leggero turbante le cui estremità scendono sulle spalle; indossa un abito accollato su cui porta uno scialle; cosa abbastanza singolare, Diodata ha vistosi gioielli: una pesante catena con grossa croce sul petto e vistosi orecchini. La resa litografica del ritratto è rappresentativa del miglior livello raggiunto in quel tempo a Torino.

Un ritratto cui Diodata tenne in modo particolare fu quello fattole dal Cavalleri, ritrattista dei reali e del bel mondo; l'occasione fu il viaggio a Roma del 1834; esso, quindi, fu eseguito fra l'aprile e il luglio. Nel ritorno, Diodata scrisse al Malingri da Siena: « ...Le ho mandato... tutti i sonetti scritti da me ultimamente... » fra questi c'è quello dedicato « Al signor Cavaliere Cavalleri per il mio ritratto » [8]; esso fu esposto con il n. 296 alla Mostra d'Industria ed Arti al Valentino del 1838; leggiamo nel catalogo « ...mezza figura grande al vero; ...di proprietà di S. E. il Cavaliere Cesare Saluzzo »; attualmente si trova all'Accademia degli Arcadi presso la Biblioteca Angelica in Roma.

Dal ritratto del Cavalleri fu ricavata una litografia « incisa appositamente a Parigi dal signor Girardet su disegno del ch.mo prof. Boucheron

---

[4] Galerie des contemporaines, ou collection des femmes qui se sont rendues célèbres depuis la fin du dixhuitième siècle en France et dans les pays étrangers avec des notices historiques, Paris, 1826.

[5] Enciclopedia Biografica Italiana, alla voce Diodata Saluzzo.

[6] ENRICA MALCOVATI, *Lettere inedite della Contessa Diodata Saluzzo,* Milano, 1957, p. 22.

[7] BRT, PI (Piemontesi Illustri), 15-17.

[8] ENRICA MALCOVATI, op. cit., lettera XIV; il sonetto « Al Cavaliere / Ferdinando Cavalleri / per ritratto dell'Autrice » è a p. 77 delle Poesie postume; per Cavalleri v. Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna, Torino, 1980, I, p. 356, III, pp. 1418-9.

(fig. 7) pubblicato dal « Museo Scientifico, Letterario, Artistico » in occasione della morte di Diodata [9].

La poetessa è rappresentata di tre quarti alla sua sinistra; un velo ricamato le si posa sul capo e, attraverso il petto, sulle spalle, coprendo un'ampia scollatura di un abito presumibilmente di velluto. L'espressione del viso è sorridente; fra le mani tiene l'Ipazia, pubblicata ancora nel '27, ma chiaramente considerata l'opera somma; a destra in alto una lira. Alla poetessa anziana e ammalata il ritratto piacque moltissimo e, lusingata, terminò il citato sonetto con il verso:

Per te il mio volto vincerà l'obblio.

Di livello minore sono i seguenti altri ritratti:

- in Ritratti/delle/Donne Italiane/viventi ... presso A. F. Stella e figli/ MDCCCXXXIX per mano di Camilla Guiscardi Gandolfi;
- nell'Almanacco Italiano della Bemporad per il 1899 è ripreso il precedente ad opera di Pasini;
- tavola sciolta alla Biblioteca Reale di Torino, firmata Remondini;
- altra anonima prob. caricaturale, *ibidem*;
- dal Cavalleri di G. Riccio;
- dal Cavalleri di anonima nell'antiporta di L. Collino, « Diodata Saluzzo », Torino 1925;
- nell'antiporta de « L'Italia Letteraria ed Artistica... » di G. Zirardini, Parigi 1850.

Nel periodo considerato, la statuaria risente dei « noiosi, freddi convenzionali modi accademici »; non ne sono esenti i busti di Diodata. Nel salone dell'Accademia delle Scienze in Torino si trova un busto laureato in gesso (fig. 8) di Angelo Bruneri, noto scultore torinese e prolifico lapicida della necropoli subalpina. Probabilmente è questo il busto "in scagliuola" ricordato dal fratello Cesare [10] come "abbastanza somigliante".

Una lapide nel palazzo municipale di Saluzzo del 1856 ci da notizia di un busto che si trovava in Campidoglio tra quelli del padre e di Bodoni. Nell'atrio dello stesso palazzo, opera di Francesco Gallo, si trova il busto commissionato nel centenario della nascita di Gabriele Ambrosio (stimato allievo del Vela); il busto è riprodotto in litografia dai fratelli Doyen, disegnatrice la Colombetti.

Da una tesi del 1928, infine, risulta che a quei tempi nella piazza del castello di Saluzzo si trovava un busto di Diodata, di cui non si trovano tracce né nella piazza, né al museo, né nei depositi [11].

[9] Museo etc. ovvero, Scelta Raccolta di Utili e Svariate Nozioni, in fatto di Scienze, Lettere ed Arti Belle, Opera, Compilata da Illustri Scrittori Italiani, Torino, 1840, 19 settembre.

[10] Cesare Saluzzo, Cenni biografici, in Diodata Saluzzo, Poesie varie, Saluzzo, 1874, p. XXXI.

[11] A. Spagnolli, Tesi di diploma di laurea in lingua e letteratura italiana, Biblioteca Civica di Saluzzo.

La fama di Diodata fu affidata anche ad alcune medaglie; in una lettera al marchese C. E. Alfieri di Sostegno [12], la poetessa ricorda le "medaglie" fatte coniare dagli Accademici Fossanesi. Di una ne parla il fratello Cesare [13]: « Ne piace ricordare anche una medaglia in bronzo coniata... dal distintissimo incisore Galeazzo (sic) Galeazzi »; la medaglia (fig. 9) ha un diametro di 4,5 cm; al diritto compare il ritratto di profilo a destra incorniciato di fronde e la legenda DEODATA SALUTIA; altra medaglia, non rintracciata, sarebbe opera di Vittorio Onesti [14].

I ritratti esaminati verosimilmente rappresentano solo una parte di quelli che costituiscono la galleria ideale di Diodata; essi, però, comprendono quelli di cui Diodata stessa, il fratello e gli amici parlano nei loro scritti (nella versione originale o in riproduzioni successive) e buona parte di quelli usati ad illustrazione delle sue opere e nella agiografia.

---

[12] Diodata Saluzzo, Lettere di Vittorio Alfieri, Alessandro Verri e Diodata Saluzzo Roero, Firenze, 1876.

[13] Cesare Saluzzo, op. cit., p. XXXI.

[14] A. Spagnolli, op. cit.

Si ringraziano per la cortese disponibilità Anna Bonelli della Biblioteca Civica di Saluzzo, Serena Fava del Museo Civico di Torino e Francesco Roccavilla.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Museo Civico di Alessandria. Frammento di fondo di bottiglia.

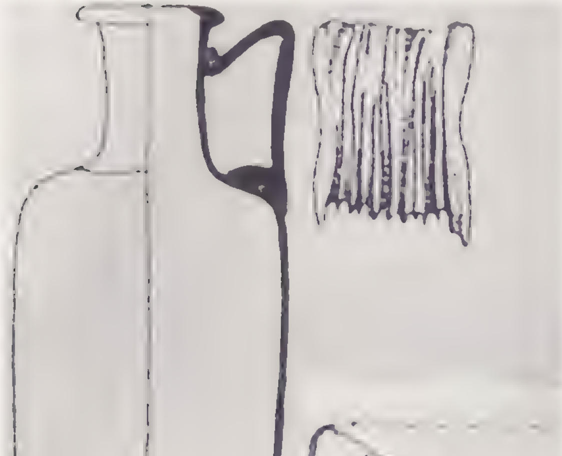


Fig. 2. Forma Isings 50. Ad essa si può riferire il frammento in questione.

Fig. 1. Casale Monf., Cattedrale. Frammento di cordonatura.

Fig. 2. Casale Monf., Cattedrale. Stele con rilievo dell'Agnello Mistico.

Fig. 3. Casale Monf., Cattedrale. Metope figurata.

Fig. 4. Casale Monf., Cattedrale. Particolare della scodella ceramica.

Fig. 5. Casale Monf., Cattedrale. Capitello d'imposta.

Fig. 6. Casale Monf., Cattedrale. Capitello a stampella.

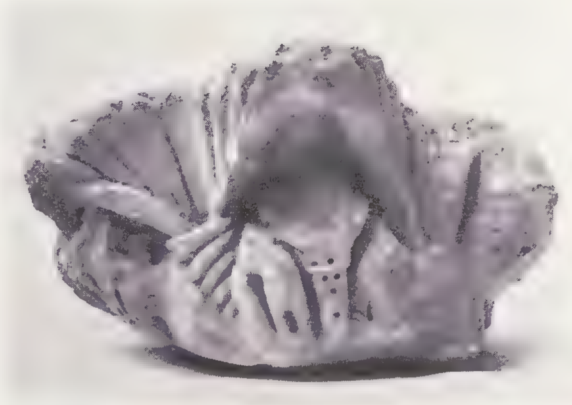


Fig. 7. Casale Monf., Cattedrale. Capitello Corinzio.

Fig. 1. S. Maria di Spinerano. La figura di Domenico della Marca di Ancona.

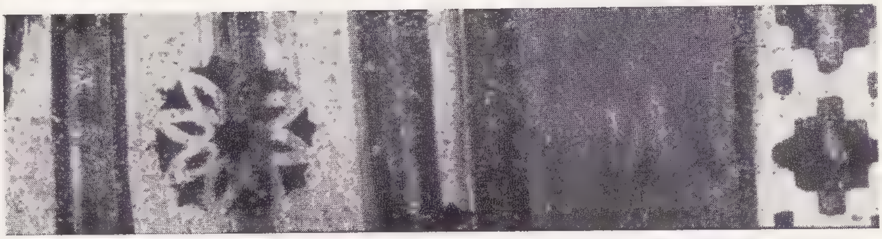


Fig. 2. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Giovanni Evangelista.

Fig. 3. Scarmagno, S. Eusebio al Masero. Particolare del tessuto di S. Eusebio.

Fig. 4. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Pietro.

Fig. 5. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Bartolomeo.

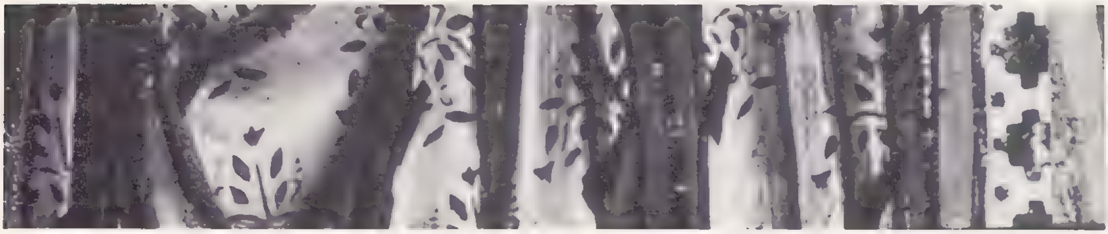


Fig. 6. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Tommaso.

Fig. 7. Scarmagno, S. Eusebio al Masero. Particolare del tessuto della Vergine.

Fig. 8. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Andrea.

Fig. 9. Scarmagno, S. Eusebio al Masero. Particolare della data 1424.

Fig. 10. S. Maria di Spinerano. La figura del Bambino, partic. del tessuto.

Fig. 11. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Giacomo Maggiore.

Fig. 12. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Simone.

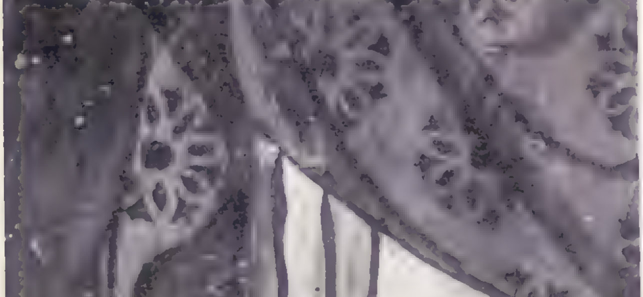


Fig. 13. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Giacomo Minore.

Fig. 14. S. Maria di Spinerano. Particolare del tessuto di S. Mattia.

Fig. 1. Chiesa dei SS. Vittore e Corona a Rivalta di Rivoli. Portico e fianco Sud

Fig. 2. Lato sinistro super. dell'abside.

Fig. 3. Lato destro super. dell'abside.

Fig. 4. Gli apostoli al centro dell'abside.

Fig. 5. I quattro apostoli della parte destra dell'abside.

Fig. 6. Madonna e Bambino a destra nel sottarco dell'abside.

Fig. 7. Decorazione della finestrella destra.

Fig. 8. Decorazione della finestrella destra dell'abside.

Fig. 9. Fianco destro dell'interno. Affresco sotto l'intonaco del 1833.

Fig. 1. Bossolasco, Parrocchiale. Cella campanaria.

Fig. 2. Castellar, Cappella di S. Ponzio.

Fig. 3. Sampeyre, Parrocchiale.

Fig. 4. Morozzo, Chiesa del Castello Murato o del Brichet.

Fig. 5. Marmora, Cappella di S. Sebastiano.

Fig. 6. Castelnuovo Ceva, Cappella di S. Maurizio.

Fig. 7. Boves, Cappella di S. Maria dei Boschi.

Fig. 8. Elva, Chiesa di S. Maria.

Fig. 9. Briga, Chiesa di Notre Dame des Fontaines.

Fig. 10. Villafranca S. Giovanni, Parrocchiale.

Fig. 11. Beinette, Antica pieve.

Fig. 1. Giovanni D'Enrico, *Busto di S. Carlo Borromeo.* Varallo, Sacro Monte

Fig. 2. Giovanni D'Enrico, *Il vecchietto.* Varallo, Sacro Monte

Fig. 1. GAUDENZIO FERRARI, (*Una Santa con due vecchi*) *S. Caterina converte i filosofi mentre vengono arsi vivi.* Già a Londra, mercato antiquario.

Fig. 2. GAUDENZIO FERRARI, (*La decapitazione di una Santa*) *Decapitazione di S. Caterina.* Già a Londra, mercato antiquario.

Fig. 3. GAUDENZIO FERRARI, *S. Caterina sottoposta al supplizio della ruota*. Varallo, Pinacoteca.

Fig. 4. GAUDENZIO FERRARI, *S. Caterina davanti al giudice*. Novara, collezione privata.

Fig. 1. Francesco Lanfranchi. Torino. *Altare Maggiore del Corpus Domini* (foto G. Amerio).

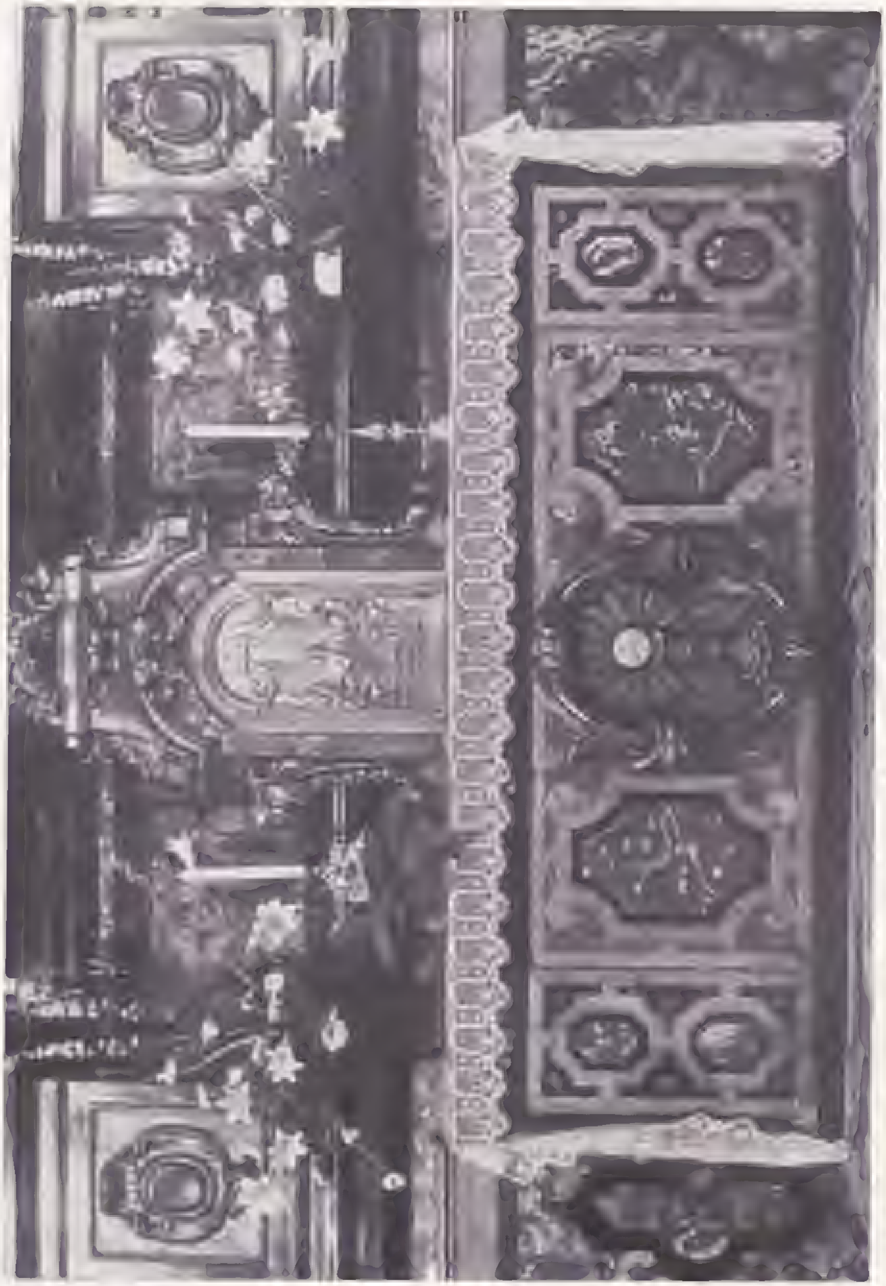


Fig. 2. Francesco Lanfranchi. Torino, Chiesa del Corpus Domini. Altare Maggiore: paliotto marmoreo. (foto G. Amerio)

Fig. 1. Pietro Domenico Olivero, Il Cantastorie. Torino, collezione privata.

Fig. 2. Pietro Domenico Olivero, *Scena di mercato.* Torino, collezione privata.

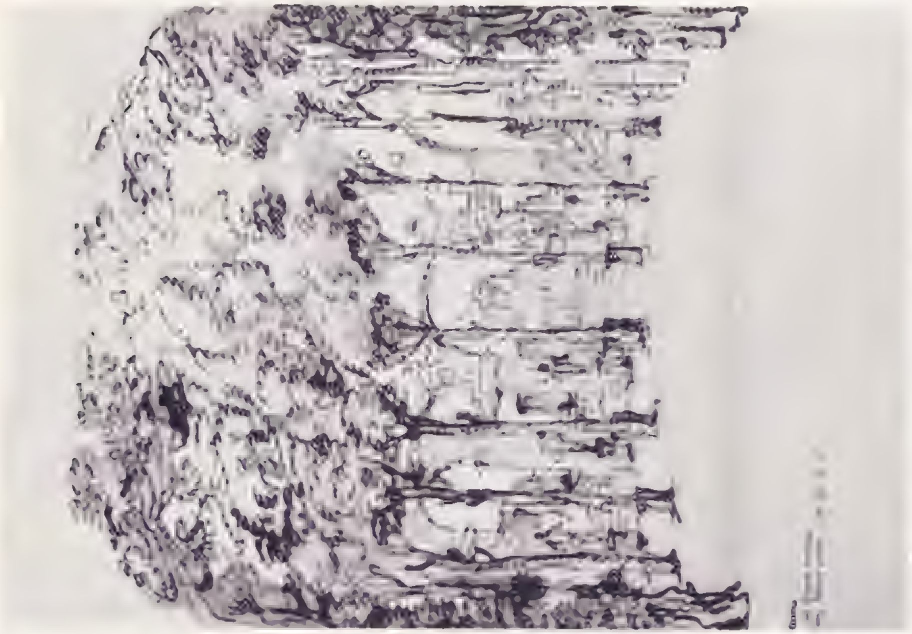


Fig. 1. Filippo Juvarra, *Progetto di scenografia per teatro [illegible]*

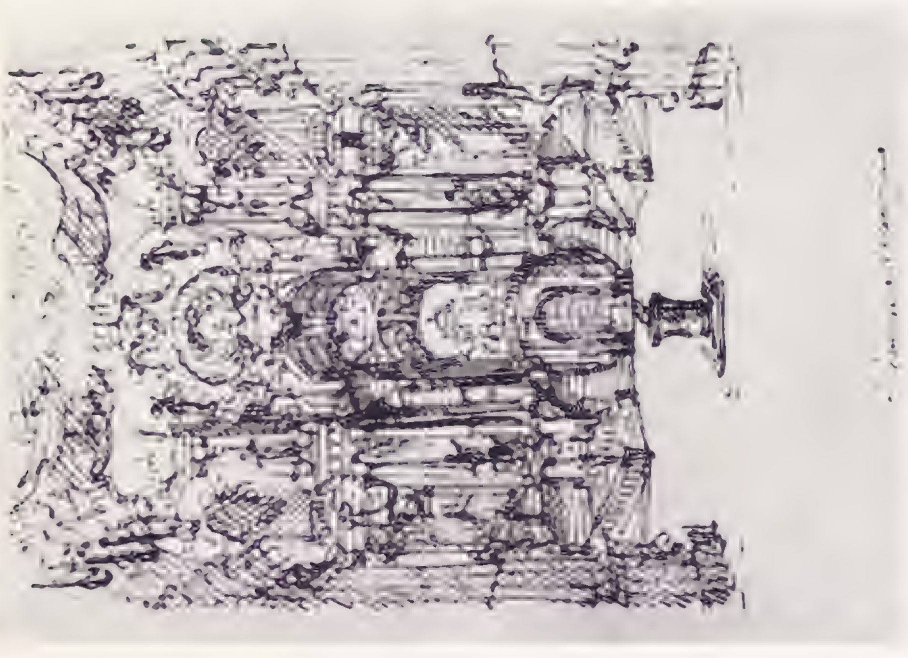


Fig. 2. Filippo Juvarra, *Progetto di scenografia per « Tempio del Santissimo »*

Fig. 3. Filippo Juvarra, *Palazzina di caccia di Stupinigi.* Fronte.

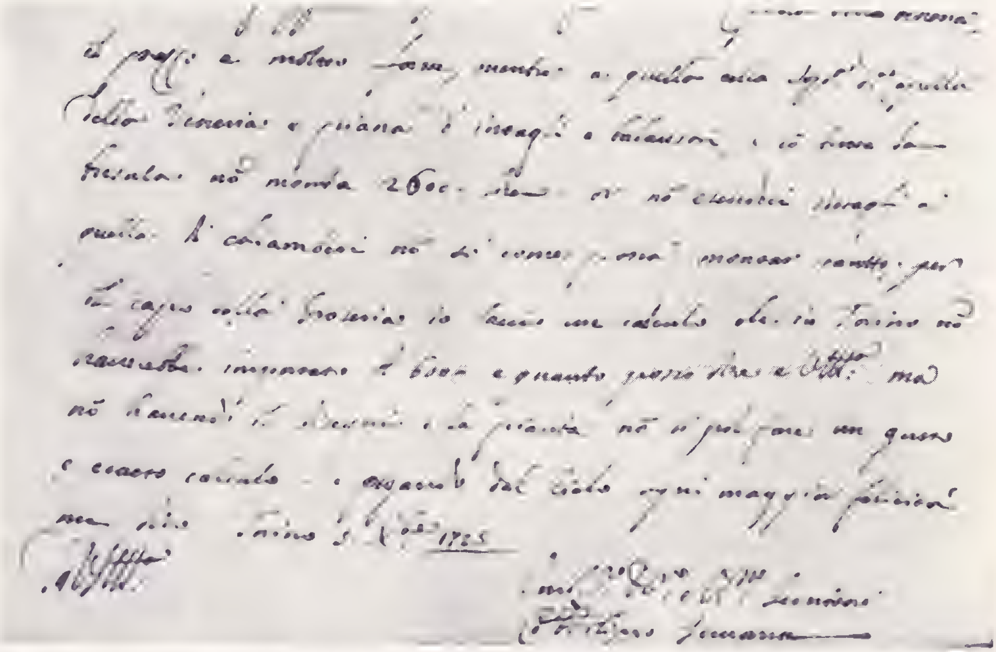


Fig. 4. Esempio della calligrafia juvarriana.

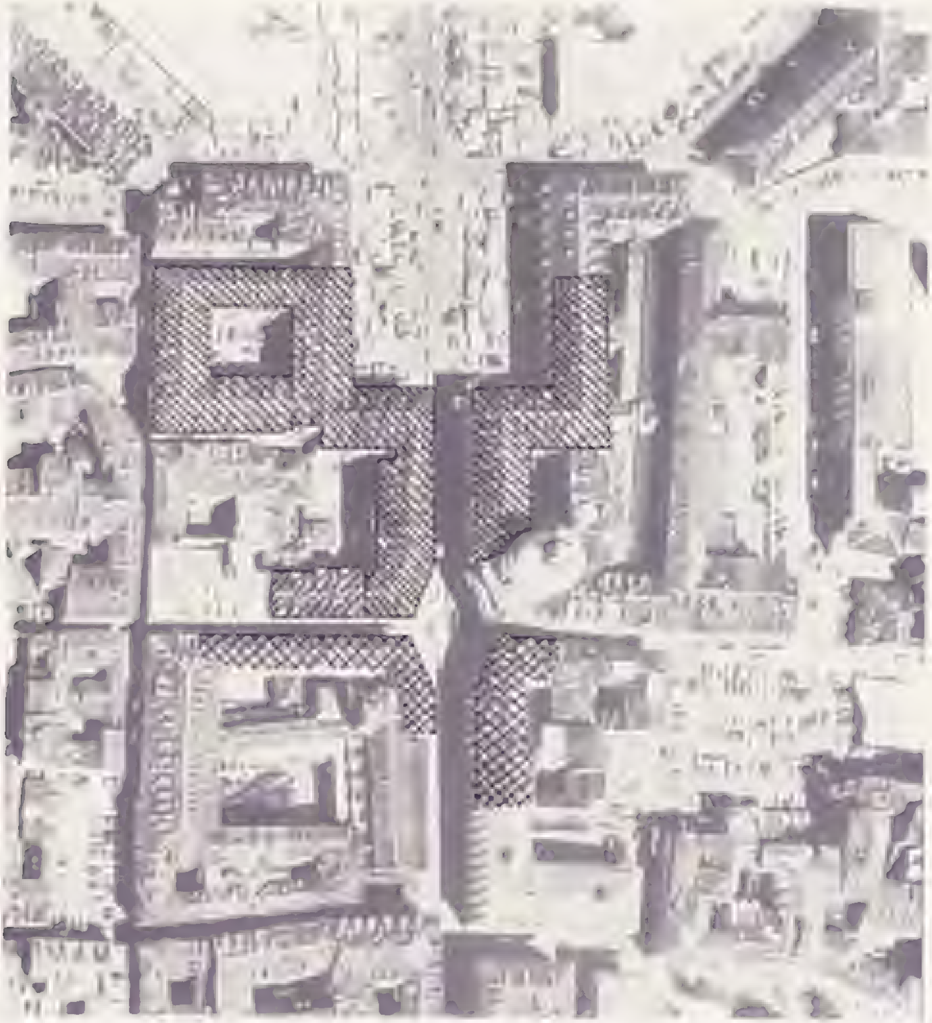


Fig. 1. Vista dall'alto del complesso con indicazione delle successive attuazioni.

interventi di Filippo Juvarra negli isolati di Sant'Ignazio (a sinistra) e di Santa Croce (a destra). 1729-1735 circa.

Completamenti successivi:

completamento nell'isolato di Sant'Ignazio (1766)

« lineazione » degli isolati di San Domenico (1765) e di Santa Rosa (1786, parziale).

Fig. 2. Filippo Juvarra, *Pensiero per la piazza Vittoria di Torino.*
A.M.C., lastra 179/4154.

Fig. 3. Progetto juvarriano per il rettilineamento della via Milano. Parte terminale verso la Porta Vittoria; 3 maggio 1729. A.S.C.T., carte sciolte, 1550.

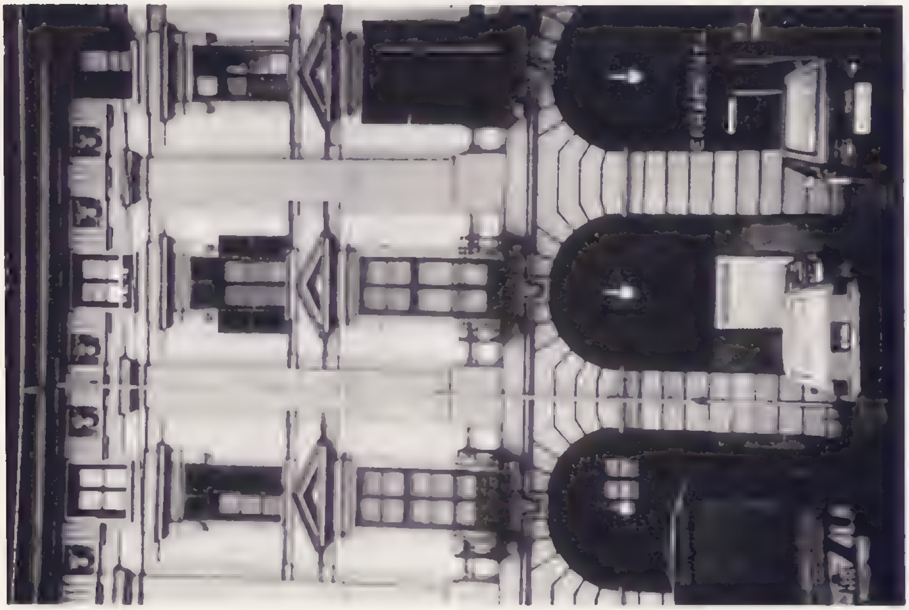


Fig. 4. Fronte dell'isolato Sant'Ignazio, verso la piazza della Repubblica.

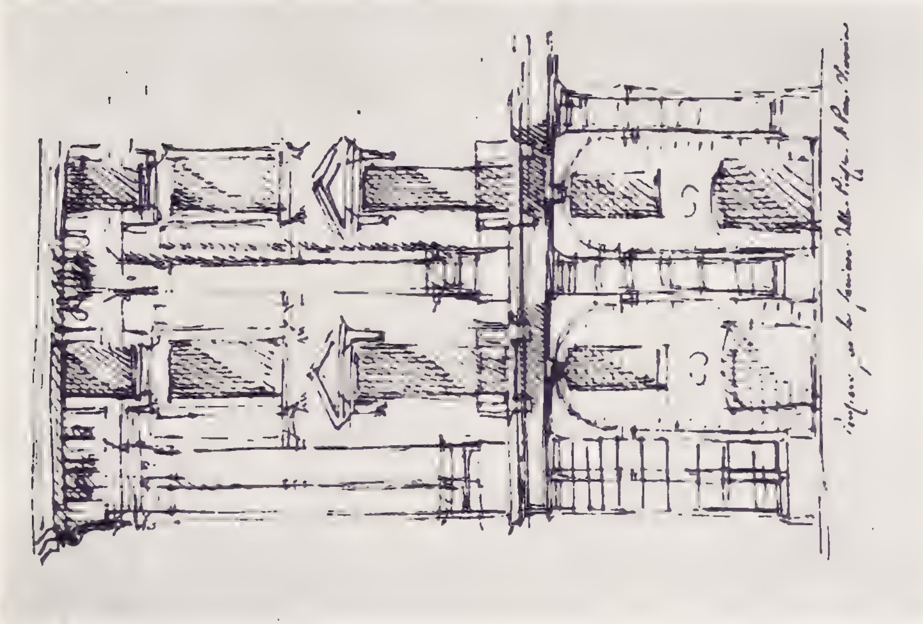


Fig. 5. Filippo Juvarra, *Pensiero per la facciata della piazza di Porta Vittoria.* A.M.C., lastra 186/4390.

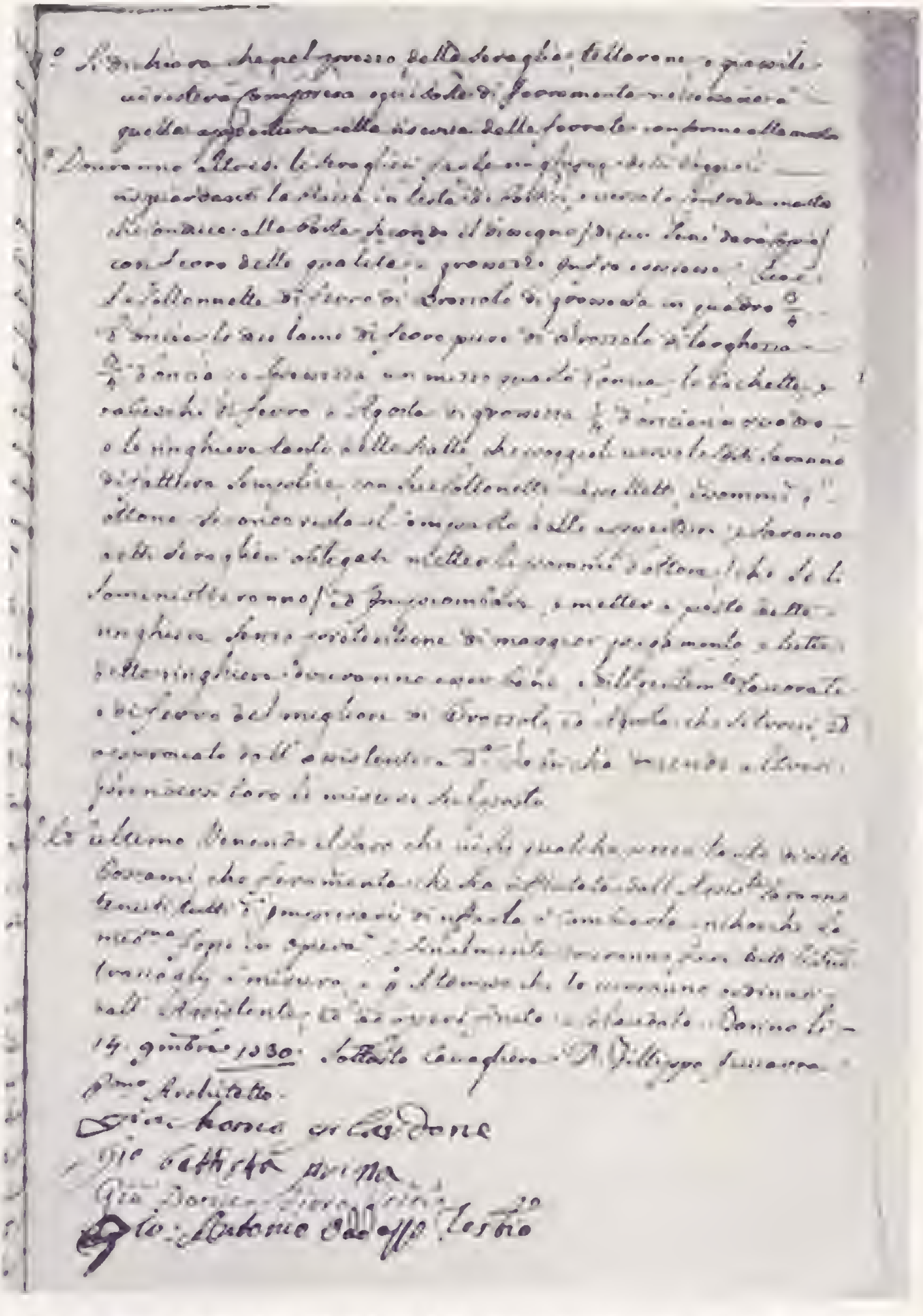


Fig. 6. Pagina di capitolato per la Casa della città in Sant'Ignazio. 14 novembre 1730. Sottoscritta da Juvarra. A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 102.

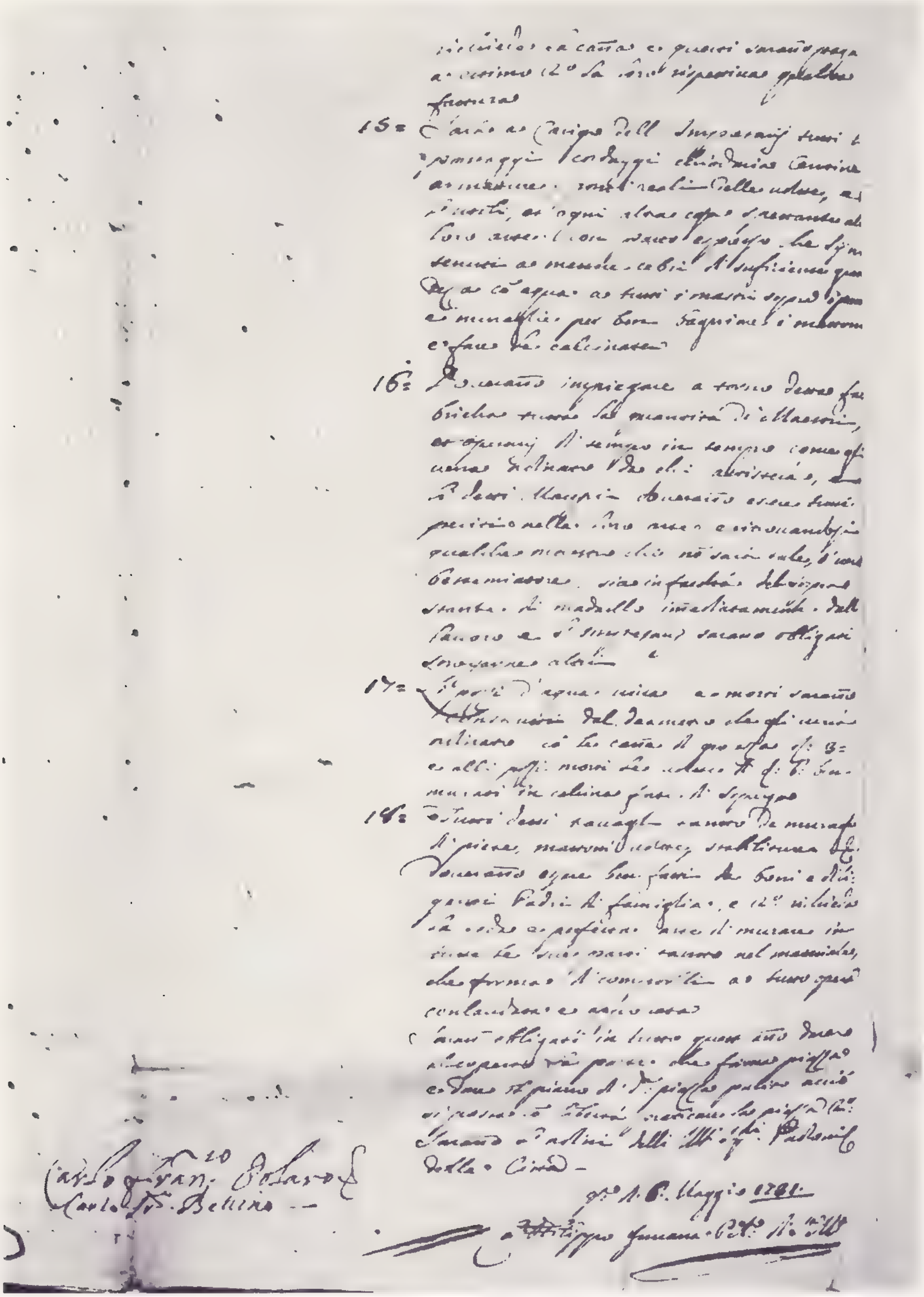


Fig. 7. Pagina di capitolato per la Casa della città in Sant'Ignazio; 6 maggio 1731. Autografa di Juvarra. A.S.C.T., scritt. priv. 1731 e '32 (vol. VIII), pag. 112.

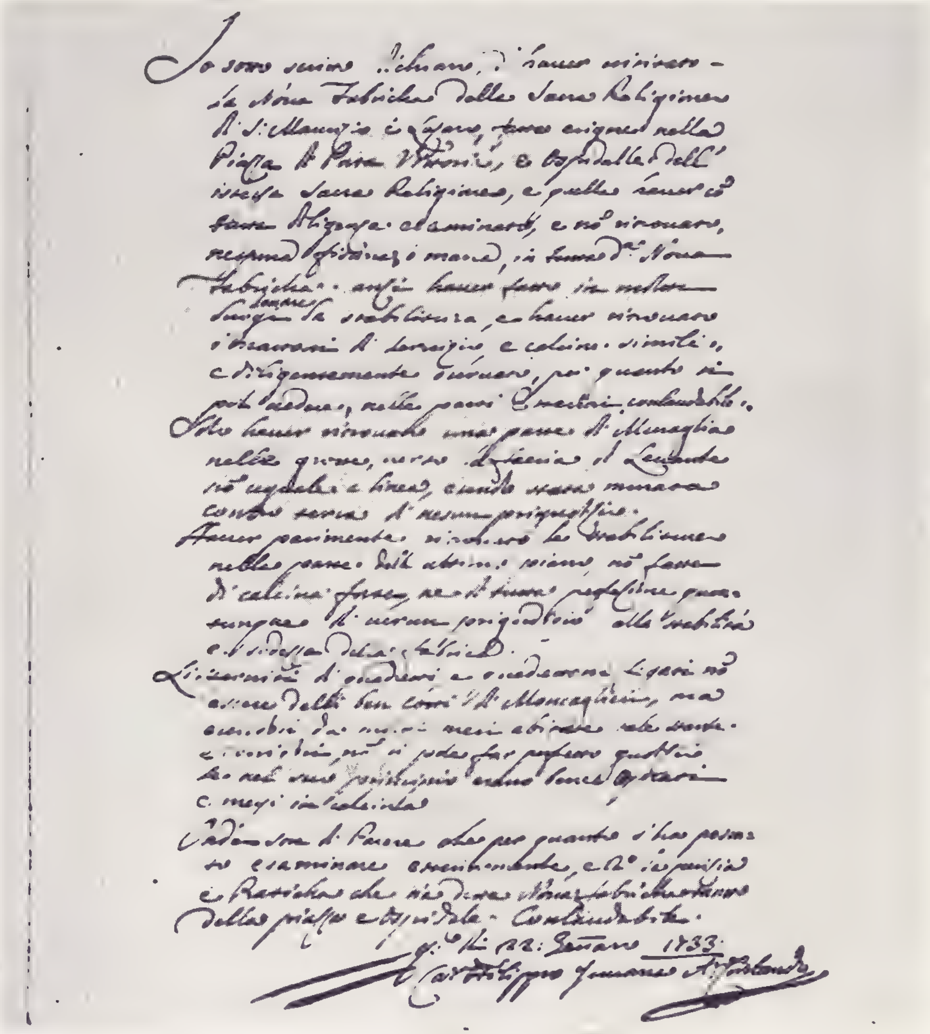


Fig. 8. Relazione di collaudo per l'edificio dell'Ordine Mauriziano in Santa Croce; 22 gennaio 1733. Autografa di Juvarra. A.O.M., sezione « Case in Torino », mazzo V, n. 128.

Particolari costruttivi degli edifici juvarriani nei due isolati:

Fig. 9. Isolato di Sant'Ignazio: trabeazione.

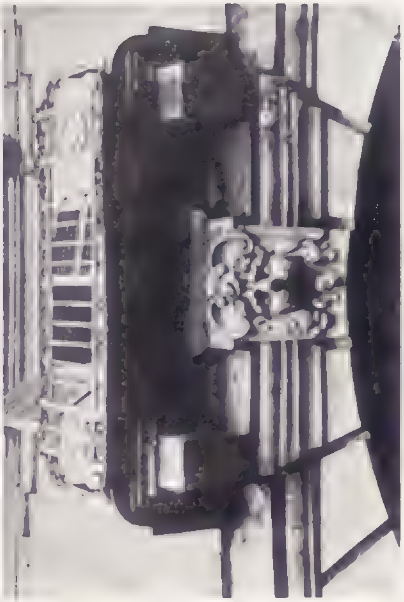


Fig. 10. Isolato di Santa Croce: chiave di un'arcata dei portici con testa leonina. Ringhiera « con le colonnette in ferro di Brozzolo, e rabeschi in ferro d'Agosta ». Quest'ultima era stata tinteggiata in nero e grigio, con le bandelle dorate.

Fig. 11. Isolato di Santa Croce: trabeazione. La decorazione è più libera e fantasiosa in Santa Croce, più contenuta e ripetitiva in Sant'Ignazio.

Fig. 12. Isolato di Sant'Ignazio: chiave di un'arcata dei portici, con una delle « dodici teste de torro ». A.S.C.T., carte sciolte, n. 4263.

Fig. 1. Pianta della Città di Torino, di Giov. Caracha (1572).

Fig. 2. Chiostro di S. Agostino in Torino (circa 1580). Lato Sud, prima dei restauri del 1970-85 (foto del 1958).

Fig. 3. Chiostro di S. Agostino in Torino (circa 1580). Particolare (foto del 1958)

Fig. 4. Chiostro di S. Agostino in Torino (circa 1580). Ciò che ne resta dopo i restauri del 1970-85 (da parte del Comune di Torino) (foto del 1985).

Fig. 5. « Pianta dell'isolato di S. Agostino ». Ricostruzione filologica congetturale del l'Ist. Archit. Tecn. del Polit. di Torino (da *Forma Urbana e Architettura nella Torino Barocca*, p. 863, f. 57).

Fig. 6. « Isola di S. Agostino ». Da stampa anon. del 1674, dis. di Giov. Ant. Borgonio (dal « Theatrum Statuum Sabaudiae »).

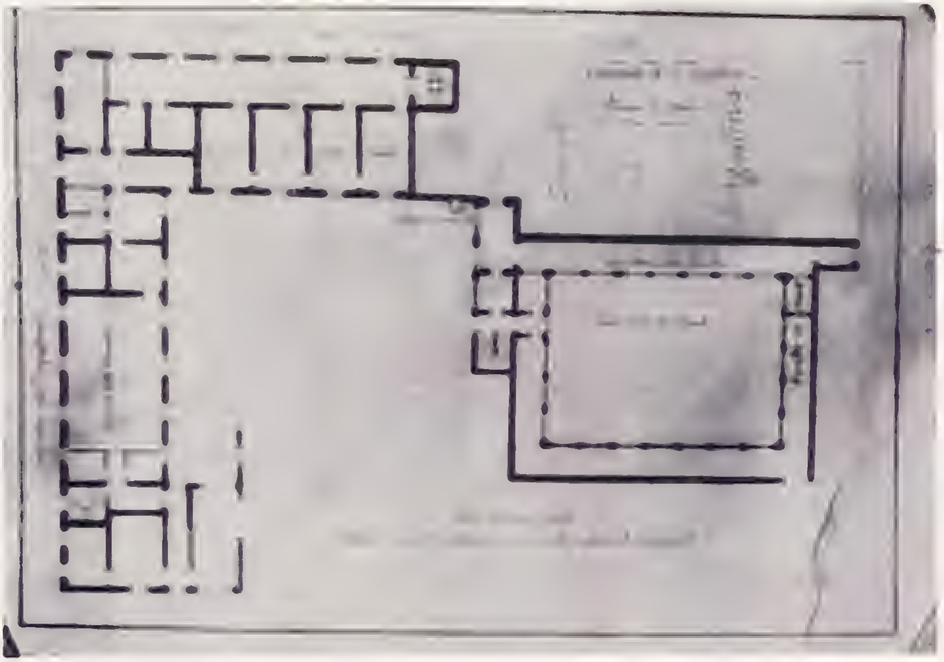


Fig. 7. « Pianta del già Convento di S. Agostino di Torino ». A.S.T., Sez. Finanze. Rilievo dell'arch. Ignazio Gavuzzi, 1813. Piano terreno.

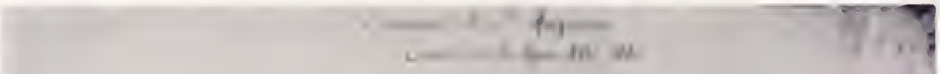


Fig. 8. « Pianta del già Convento di S. Agostino di Torino ». A.S.T., Sez. Finanze. Rilievo dell'arch. Ignazio Gavuzzi, 1813. Sezione longitudinale.

Fig. 9. Fianco della Chiesa di S. Agostino, campanile e Convento (attuale) su via S. Chiara (verso Nord).

Fig. 10. Fronte Ovest, su via delle Orfane, dell'ex Convento di S. Agostino (poi Conservatorio del S. Rosario e delle Sappelline). Stato attuale (1985).

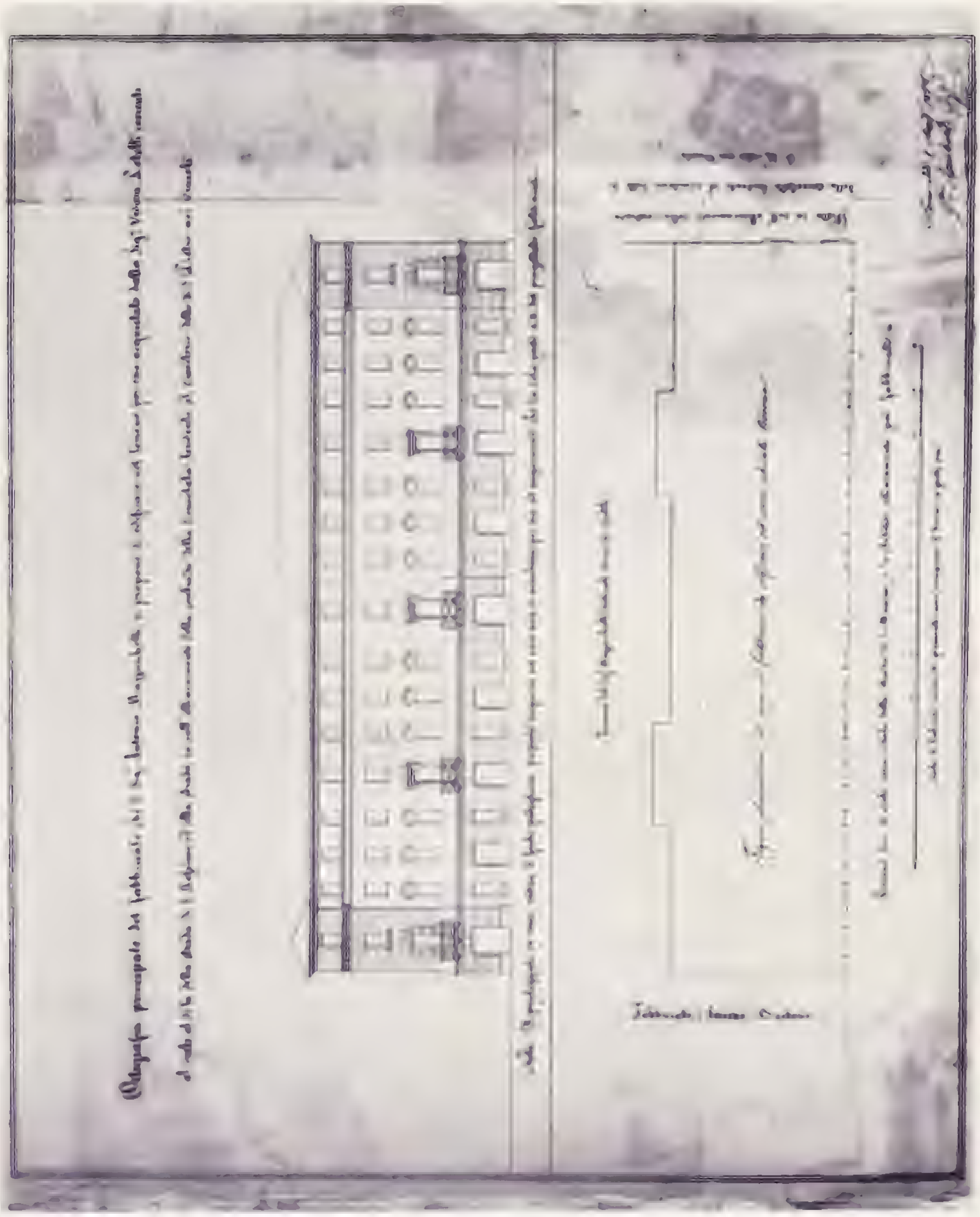


Fig. 1-2: Lusingo, Progetto del fabbricato sul Corso Regina n. 149-151. Archivio Municipale Torino, 1824/1.

Fig. 2. Porte gemelle dell'edificio di Corso Regina n. 146-148 con le formelle decorative.

Fig. 3. Formella decorativa con volute e tralci di vite.

Fig. 1. Rotonda del Talucchi.

Fig. 2. Rotonda del Talucchi. Particolare.

Fig. 3. Rotonda del Talucchi. Particolare.

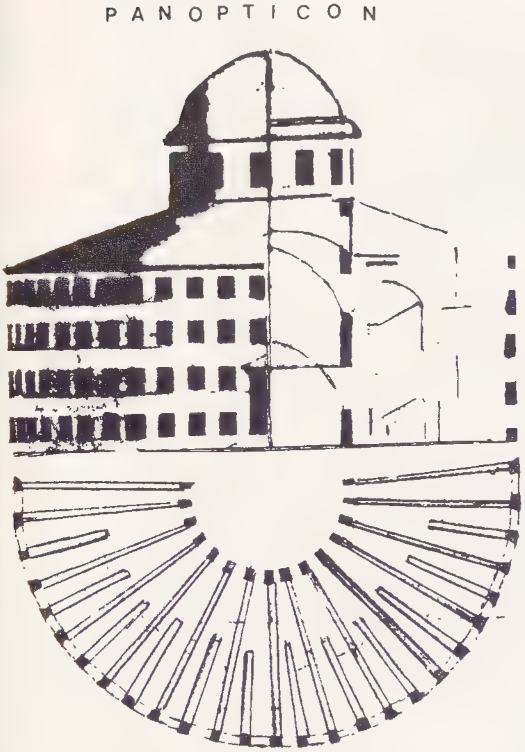


Fig. 4. Progetto originale del Panopticon (1787).

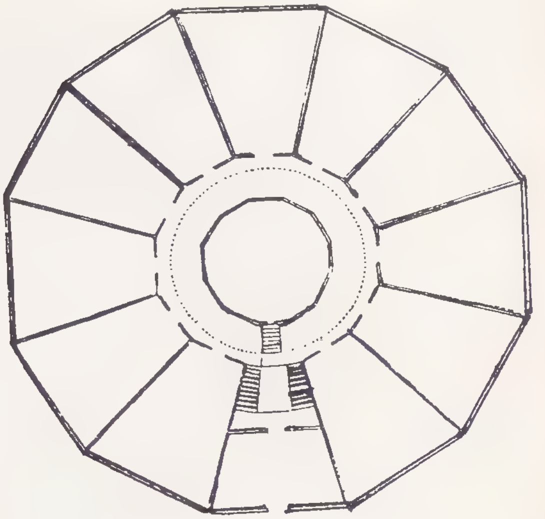


Fig. 5. Progetto anonimo (1797) a dodici lati, pare avere ispirato più di altri il Talucchi per la Rotonda.

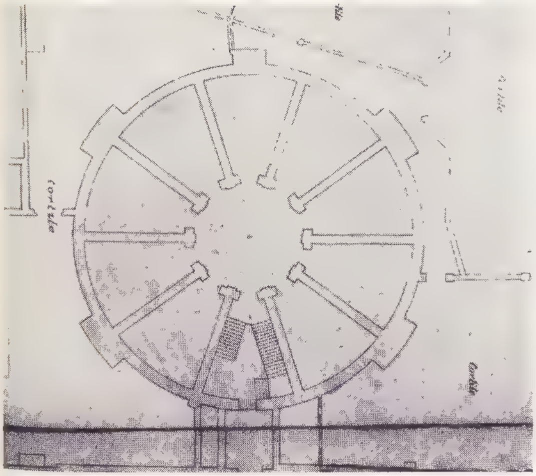


Fig. 6. Piano terreno della Rotonda del Talucchi.

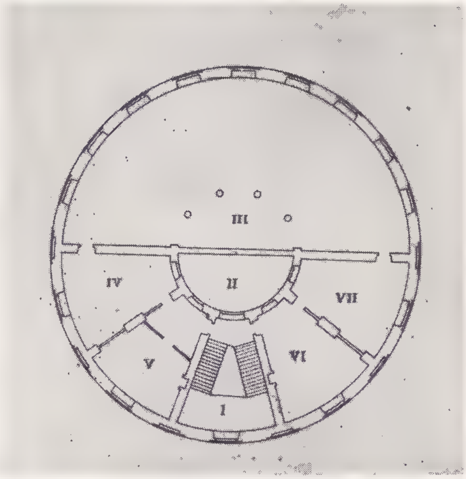


Fig. 7. Piani sup. della Rotonda del Talucchi.

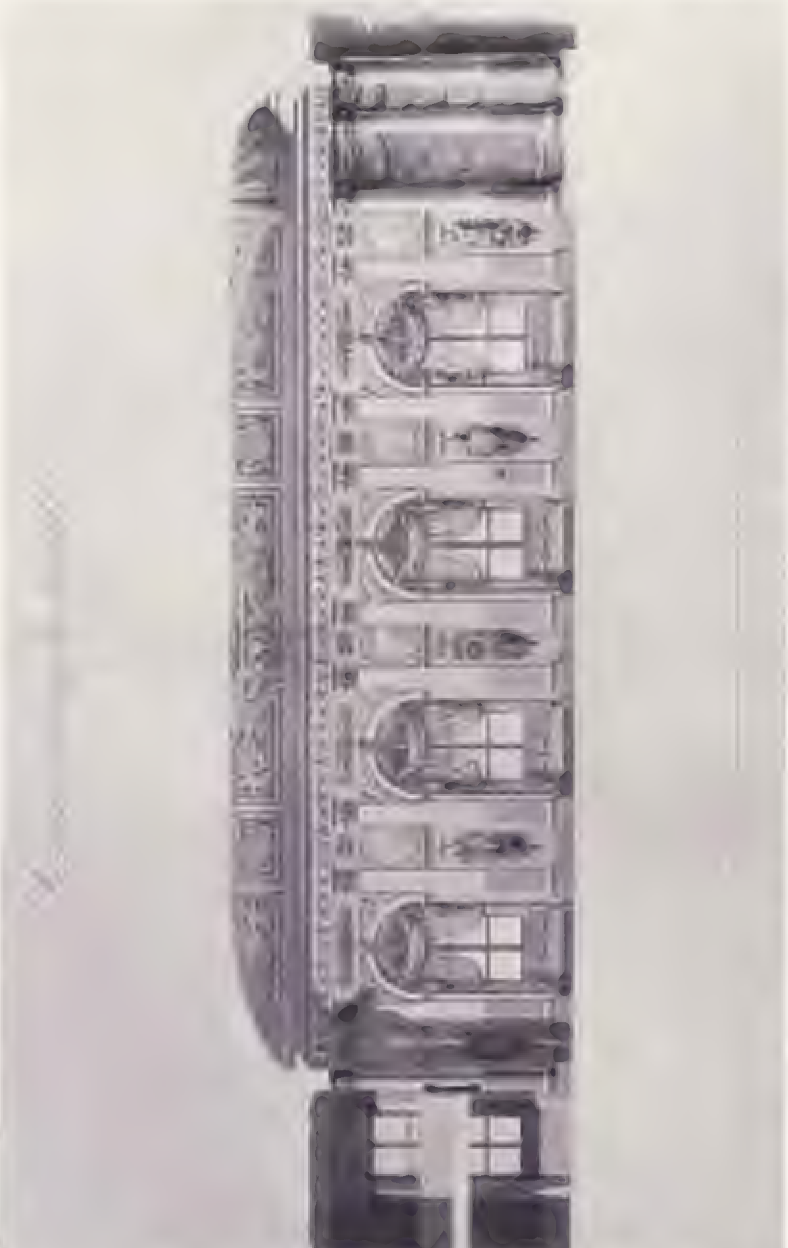


Fig. 1 Carlo Mosca, Disegno di *Salone da farsi a Palazzo Reale*. Sezione longitudinale. Facsim. del disegno arch. G. Comoletti (Bibl. Reale, Torino Stip. 961).

Fig. 2. CARLO MOSCA, *Disegno di Salone da ballo a Palazzo Reale*. Sezioni trasversali. Esecuz. del disegno arch. G. Gominetti (Bibl. Reale, Torino Sap. 961).

Fig. 1. Diodata Saluzzo (dipinto del Trossarelli inc. del Valperga).

Fig. 2. Diodata Saluzzo. Miniatura (Dedominici, 1798)

Fig. 3. Diodata Saluzzo. Disegno (A. Feoli, 1802).

Fig. 4. Diodata Saluzzo. Ritratto (Roberto D'Azeglio, 1819).

Fig. 5. Diodata Saluzzo. Litografia (Manzoni Inc.)

Fig. 6. Diodata Saluzzo. Dipinto di F. Bisogni.

Fig. 7. Diodata Saluzzo. Litografia (dis. Boucheron).

Fig. 9. Diodata Saluzzo. Medaglia (inc. Galeazzi).

Fig. 8. Diodata Saluzzo. Busto (scult. A. Bruneri).

IN MEMORIA

RICORDO DI AUGUSTO DORO

La scomparsa di Augusto Doro non è stata – almeno per molti di noi – soltanto la perdita di un caro amico. Ha rappresentato qualche cosa di più, qualche cosa che, purtroppo, segna la rinuncia ad una generazione che chiamerei di *amici dei musei* sempre pronta a collaborare ad ogni manifestazione culturale nata e germogliata intorno ai più noti Istituti di Arte o nell'ambito di quelle istituzioni cui i nostri amici d'Oltralpe pomposamente attribuiscono il nome di "Sociétes des Savantes".

Come tutti gli indimenticabili amici che lo hanno preceduto, Augusto Doro ha lasciato a noi superstiti non solo un'eredità fatta di solida cultura, ma anche una conoscenza dei problemi che appare sempre alimentata da passione ed entusiasmo. Soprattutto ci ha lasciato a noi di una generazione al tramonto una segreta speranza: che le nuove generazioni, le nuove energie, le nuove linfe vitali seguano le nostre stesse tracce dedicandosi con uguale interesse alla conoscenza della realtà storica del nostro paese — il Piemonte — attraverso quelle tangibili prove fatte di tradizione, di cultura e di arte che aspettano ancora di essere identificate e valorizzate.

Se volessimo classificare la multiforme attività di Augusto Doro, precisarne i contorni e intuirne gli indirizzi e gli scopi, il problema non sarebbe di facile risoluzione! C'era soprattutto nella sua attività culturale (che faceva da contrappunto a quella di accorto operatore commerciale) non una sola finalità, ma numerosi aspetti di uno stesso quesito. Molte volte era l'archeologia che lo interessava, altre volte l'etnografia e l'antropologia, ma soprattutto era il mondo agricolo e contadino ricco di fermenti tradizionali che lo attirava, ma non dimenticava anche le conoscenze geologiche che gli permettevano di affrontare con serietà di intenti ogni ricerca sulla vera essenza della civiltà alpina.

Si può dire che non esisteva aspetto di questa affascinante disciplina che non rappresentasse per lui oggetto di ricerca e di studio. Così la trasmigrazione degli armenti come la diffusione delle culture si alternavano all'uso degli antichi strumenti di lavoro e alla loro decorazione ricca di motivi destinati a ricostruire l'origine della popolazione di pastori, e i loro usi e

costumi imposti dal rapido permutare del clima insieme alla necessità di una costante difesa di certi fenomeni naturali periodicamente incombenti.

Doro fu uno dei primi che intuì e riconobbe l'importanza e il vero significato di quella catena di montagne che sembra racchiudere e sigillare la nostra regione, ma che in realtà, già sin nel corso dei secoli più lontani aveva saputo mantenere i contatti con tutte le zone transalpine. Doro, riconobbe la profonda unità etnica e culturale che unisce i territori gravitanti sui due versanti delle stesse montagne e forse fu l'unico studioso che considerò quell'anfiteatro di alte cime che stringe come un cerchio la sorgente del Po non come una lamiera invalicabile bensì come un anello di congiunzione tra il nostro paese e quelli *di là dai monti.*

Più volte nei nostri incontri sempre molto frequenti si cercava di ricostruire l'evoluzione artistica e culturale delle nostre genti proprio attraverso una serie di considerazioni. La mia e la Sua convinzione erano appunto basate sulla necessità di chiarire i termini storici del problema al lume di queste tradizioni particolarmente cristallizzate tra le genti di montagna che avevano visto passare sui colli alpini tante civiltà destinate a diffondersi sia in direzione nord che verso sud, ma dalle quali avevano captato e recepito soltanto quelle più vicine al loro modo di vivere.

L'assoluta padronanza della lingua francese non servì ad Augusto Doro soltanto per stringere rapporti d'affari per le Sue attività commerciali, ma gli permetteva anche di partecipare alle discussioni che seguono in ogni convegno culturale. E i suoi interventi non denunciavano mai la superficiale e a volte spavalda intuizione del dilettante, ma rivelavano invece una conoscenza precisa di ogni problema agitato, per la risoluzione del quale le Sue ricerche e le Sue letture, la Sua esperienza lo mettevano in grado di citarne e ricordarne le prove più valide.

Ricordo oggi — con una certa commozione — i programmi elaborati per quella Mostra che tendeva ad illustrare la civiltà delle popolazioni alpine; come una delle tante manifestazioni che... avrebbero potuto essere e non sono state.

Ricordo gli accordi per organizzare anche in Piemonte una Mostra che aveva avuto molta risonanza in Francia (« 2000 ans avant, 20 après, ad Annecy »), mi tornano alla memoria le fatiche per lo svolgimento del Convegno sull'Archeologia Cristiana seguito dalla mostra fotografica allestita nella Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti; il convegno di Bourg-en-Bresse e quello di Varenna; la fattiva collaborazione nelle tante mostre in data antica allestita dalla Soprintendenza Archeologica, l'appoggio incondizionato dato da Lui all'Istituto di Studi Liguri. Ma quello che tra queste mura sento il dovere di sottolineare è l'apporto continuo che ha saputo dare alla nostra Società, per la quale sognava una posizione preminente tra le analoghe istituzioni sorte nei diversi centri della Regione.

Sarebbe troppo lungo elencare le pubblicazioni che ci ha lasciato che se non brillavano per la massa ed il volume sono sempre dense di osservazioni acute e di notizie interessanti.

Mi limiterò a ricordarne qualcuna accennando soltanto alle occasioni che le hanno provocate e al fine che l'autore si era prefisso di seguire.

Qualcuno ha scritto che la vera amicizia è una pianta che cresce lentamente. Sebbene io con Augusto Doro abbiamo bagnato questa pianta nel corso di più di 40 anni e tranne l'interpretazione dell'epigrafe scolpita sotto il rilievo di "Maometto", ci siamo sempre trovati d'accordo.

Commemorazione tenuta nelle Sede Sociale il 14 gennaio 1984.

Carlo Carducci

RICORDO DI GIOVANNI DONNA D'OLDENICO

Il giorno 16 luglio 1982 si spegneva in Ceres Giovanni Donna d'Oldenico.

Nato a Novara nel 1908 da antica famiglia di origine vercellese, laureato in scienze agrarie e poi assistente alla Cattedra di Economia Politica dell'Università di Torino, iniziò quel "cursus" di impegno culturale che lo segnalò durante tutta la sua vita.

A soli 36 anni fu nominato Commissario Straordinario dell'Ordine Mauriziano, con il compito di amministrare l'immenso patrimonio dell'Ordine.

Il Donna ottenne, attraverso l'intervento della S. Sede, un decreto del Cardinale Maurilio Fossati, col quale l'Ordine dei santi Maurizio e Lazzaro veniva posto sotto la diretta protezione della S. Sede.

Tale intervento consentì la tutela dell'enorme patrimonio dell'Ordine, ivi compresi i fondi archivistici, ed il complesso monumentale della palazzina di Stupinigi.

Di tale fortunosa vicenda il Donna lesse alla S.P.A.B.A. una comunicazione poi pubblicata col titolo « Vicende della Reale Palazzina di Stupinigi durante la guerra (1943-1945) », Torino, 1946 e 1963.

Rivestì quindi le cariche di Presidente dell'Ospedale Maria Vittoria di Torino e di Presidente della Società La Piemontese Mutua.

Fu fondatore e componente il consiglio di presidenza del Centro Italiano di Storia Ospedaliera e del Centro Internazionale di Sindonologia ed autore di vari scritti sulla storia della Sindone.

Fu socio fondatore e presidente della Società Storica delle Valli di Lanzo. Socio della S.P.A.B.A. sin dal 1956 e poi vice presidente negli anni 1972-1977, ebbe modo di far includere l'affresco sindonico di Voragno (Ceres) nelle opere oggetto di restauri compiuti mercé il generoso lascito di Felice Bona e di cui il Donna stese ampio articolo illustrativo nel volume edito dalla S.P.A.B.A. nel 1980.

Di lui ricorderemo inoltre numerose comunicazioni, ad esempio quella sull'Architrave della Collegiata di Domodossola del 1979 ed i puntuali interventi nel corso delle sedute scientifiche della nostra Società.

Alessandro Rosboch

RICORDO DI ANDREA PAUTASSO

Nato a Bra il 29 giugno 1911 decedeva in Torino il 26 luglio 1985.

Laureato in Economia e Commercio fu Direttore Generale e quindi Presidente della Piemontese Mutua di Assicurazione.

Capitano degli Alpini e Medaglia d'argento al valor militare, partecipante alla Guerra di liberazione nei partigiani cristiani, fu consigliere comunale ed Assessore agli affari legali di Torino negli anni 1952-1956.

Socio della nostra Società sin dal 1956, fu appassionato e cordiale cultore di studi numismatici, chiamato a leggere relazioni in argomento nei più importanti convegni internazionali di studi.

La sua bibliografia conta oltre 20 titoli: tra gli scritti più importanti vogliamo ricordare:

— Le Monete Preromane dell'Italia Settentrionale, Varese 1966;
— Hélvétes ou Salasse? La Monnaie du Val d'Aoste avant l'occupation romaine. « Revue Suisse de Numismatique », vol. 51, 1972;
— Sulla cronologia delle monetazioni padane, da « Quaderni Ticinesi », 1975;
— Ritrovamenti di monete celtiche presso Saint Rhémy. Atti del Congresso sul Bimillenario della Città di Aosta, 5-20 ottobre 1975;
— I segni del Cristianesimo nella monetazione romana. Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Torino 22-29 settembre 1979.

Alessandro Rosboch

NOTIZIE DELLA SOCIETÀ

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 17 GENNAIO 1981

Sono stati ricordati i soci defunti nel 1980, Nino Carboneri, Pietro Frutaz, Adolfo Hertel, Alessandro Molli Boffa, Paolo Lombardi, Attilio e Lucia Turati, Alberto Vigna. È stata ricordata in particolare l'opera del prof. Nino Carboneri, che fu presidente della Spaba dal 1964 al 1966, autore di opere sul barocco piemontese fra cui le biografie di Francesco Gallo e di Ascanio Vitozzi. Carboneri, preside della Facoltà di Architettura di Genova, fu organizzatore di felici convegni tra cui quello su Galeazzo Alessi del 1975. L'ultima opera di Carboneri era dedicata a « Filippo Juvarra e la Basilica di Superga ».

VISITA ALLA MOSTRA « RICERCHE A TESTONA »

Un folto gruppo di soci ha visitato la mostra « Ricerche a Testona » allestita nella stessa Testona il giorno 18 gennaio 1981.

VISITA AL MUSEO DI ANTROPOLOGIA DI TORINO

È stata effettuata una interessante visita al Museo di Antropologia di Torino il giorno 24 gennaio 1981.

MOSTRA FOTOGRAFICA DELLA NAVE ROMANA A MARSIGLIA

Nel mese di febbraio è stata ospitata in sede una mostra relativa alle operazioni di recupero della nave romana, ritrovata nell'antico porto interrato di « La Bourse » (Marsiglia).

VISITA GUIDATA AL MUSEO DI ANTICHITÀ DI TORINO

Numerosi soci hanno effettuato il giorno 14 febbraio una visita guidata al Museo di Antichità di Torino.

VISITA A PALAZZO MADAMA E MOSTRA DEL PITTORE TURNER

Sabato 21 marzo è stata effettuata una visita guidata a Palazzo Madama con illustrazione del monumento, ed inoltre è stata visitata l'interessante mostra di acquerelli di J. M. W. Turner.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 4 APRILE 1981

Dopo la lettura delle relazioni del Presidente, del Tesoriere e dei Revisori dei Conti viene approvato il bilancio consuntivo per il 1980 ed il preventivo per il 1981. Vengono nominati revisori dei conti: Augusto Doro e Luigi Dotta. Sono ammessi come nuovi soci: Cesare Bertana, Augusto Blanc, Carlo Cerruti, Arabella Cifani, Flavia Malaguzzi Tua, Libero Manetti, Paolo Nesta, Elena Orlando, Lucia Romano Fumasuoli.

Seguono le seguenti comunicazioni:

Riccardo Grazzi: « L'urbanistica di Augusta Taurinorum in relazione con le sue fortificazioni ».

Bruno Signorelli: « Una proposta di restauro ottocentesca: Carlo Mosca e il castello di Parpaglia ».

Maria Luisa Tibone e Paolo Nesta: « Un dibattito ottocentesco sui metodi di restauro dei monumenti ».

PRESENTAZIONE « ATTI LASCITO BONA »

Presso l'Accademia delle Scienze, il 3 aprile 1981, l'arch. M. Grazia Cerri, la prof. Rosalba Tardito ed il dott. Roberto Antonetto hanno presentato il volume: « Restauri di opere d'arte in Piemonte » pubblicato dalla nostra società.

ESCURSIONE-VISITA A LIBARNA E TORTONA

Il 16 maggio 1981 è stata effettuata una visita di studio a Libarna e Tortona.

VISITA ALLA MOSTRA « ALFREDO D'ANDRADE »

Il 25 settembre 1981 è stata effettuata a Palazzo Reale di Torino una visita guidata dagli architetti Daniela Biancolini Fea e Liliana Pittarello della Sovraintendenza ai Beni Ambientali, alla mostra « Alfredo D'Andrade, tutela e restauro »; il 2 ottobre una visita sullo stesso argomento è stata effettuata a Palazzo Madama, sotto la guida della dott. R. Maggio Serra dei Musei Civici Torinesi.

VISITA ARCHEOLOGICA NELLA VALLE D'AOSTA

Il 10 ottobre 1981 è stata effettuata una visita alla mostra archeologica allestita nel castello di Sarriod de la Tour (St. Pierre).

VISITA ALLA MOSTRA « CIVILTÀ DEI CARPAZI »

È stata visitata il 28 ottobre la mostra « Civiltà dei Carpazi » allestita presso il Museo Nazionale della Montagna al Monte dei Cappuccini.

VISITA ALLA CHIESA DI SAN BERNARDINO DI CHIERI

Il prof. A. Cavallari-Murat e il comm. Secondo Caselle hanno guidato, il 7 novembre, una visita alla restaurata chiesa di San Bernardino di Chieri, a San Domenico ed al Ghetto.

VISITA ALLA MOSTRA « MATERIALI: ARTE ITALIANA 1920-1940 »

Presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino è stata visitata il 21 novembre 1981 la Mostra « Materiali: Arte italiana 1920-1940 ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA

Il 12 dicembre 1981 si è tenuta una seduta amministrativa e scientifica.

Candidati Soci di cui si propone l'ammissione: Bitti Maria Cristina, Bongioanni Alessandro, Bongioanni Italo, Boschetti Giampiero, Cattaneo Maria Rosa, Dogliani Antonio, Ellese Mario, Fracchia Alfonso, Garabelli Giorgio, Gonella Lodovico, Gütermann Leumann Annalisa, Impellizzeri B. Claudio, Lattes Jolanda, Maero Felice Paolo, Mola di Nomaglio Gustavo, Montalenti Giorgio, Mühlmann Gütermann Franca, Pavesi Giovanni, Percival Giuseppe, Savio Carla, Tamburrini Alberto, Zocche Brunetti Maria.

Segue una seduta scientifica: « I Bronzi di Riace, discussione aperta » a cura dei consoci Marcella Barra Bagnasco e Luciano Manino.

VISITA ALLA MOSTRA « I RAMI INCISI DELL'ARCHIVIO DI CORTE: SOVRANI, BATTAGLIE, ARCHITETTURE, TOPOGRAFIA »

Il 16 gennaio 1982 i soci hanno visitato a Palazzo Madama la mostra « I Rami incisi dell'Archivio di Corte: Sovrani, battaglie, architetture, topografia ». La visita è stata guidata dal Direttore dell'Archivio di Stato di Torino dr. Isa Ricci e dal consocio dr. Guido Gentile.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 22 GENNAIO 1982

Viene ricordata dal consocio Donna d'Oldenico la figura dell'illustre studioso e e consocio prof. Pietro Barocelli.

Segue la seguente comunicazione:

Bruno Signorelli: « Realizzazioni architettoniche e sistemazione del territorio nella Padania Occidentale tra il 1816 ed il 1844: un contributo esemplare alla nascita di una nazione ».

1982 PRESENTAZIONE DI OPERE DI SOCI

Il 18 febbraio vengono illustrate in sede dagli autori le seguenti opere:

Riccardo Grazzi: « Torino Romana ».

Carlo Caramellino: « Noemi Gabrielli: L'arte a Casale Monferrato dal XV al XVIII secolo », ristampa anastatica (con schede aggiuntive).

Piera Condulmer: « Le trasformazioni di Torino, storia e cronaca di quattro secoli (1500-1911) ».

VISITA AI DIPINTI DI PALAZZO MADAMA

Il 20 marzo è stata effettuata una visita guidata ai dipinti esistenti al piano terreno di Palazzo Madama.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 26 MARZO 1982

Sono illustrate le seguenti comunicazioni:

Giuliana Biraghi: « Intervento di ignoto stuccatore luganese in una costruzione ora scomparsa alla Venaria eseguita per la damigella di Marolles secondo documenti inediti ».

Maria Luisa Tibone: « Postille a Palazzo Lascaris ».

VISITA DI STUDIO ALLA CAPPELLA DI SAN MICHELE A SERRAVALLE LANGHE

Il 2 aprile 1982 è stata effettuata una visita di studio alla Cappella della Confraternita di San Michele a Serravalle Langhe, restaurata con i fondi del lascito C. F. Bona; è stato anche visitato il Castello di Grinzane Cavour e il Civico Museo « Federico Eusebio » di Alba ed il Duomo della stessa città.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 3 MAGGIO 1982

Candidati soci di cui si propone l'ammissione: Carlo Borromeo, Eugenio Braggio, Giuliana Demagistris, Angelica Ferraris di Celle, Giancarlo Ferraris, Lelia Gazzera, Silvia Ghisotti Ceresa, Serafino Nebiolo, Anna Romano, Irene Tosalli, Giovanni Ravera, Donatella Taverna De Caria.

Ha fatto seguito una comunicazione della socia Elisa Gribaudi-Rossi: « Artisti del Settecento noti ed ignoti sulla collina torinese » con diapositive di Aldo Bubbio.

VISITA A CASTELSEPRIO, VARESE E BISUSCHIO

Il giorno 15 maggio 1982 è stata effettuata una visita guidata al complesso romano-longobardo di Torba-Castelseprio (Varese), ai Musei Civici di Varese ed alla cinquecentesca Villa Cicogna Mozzoni di Bisuschio.

INCONTRO IN SEDE CON GLI AUTORI DEL CATALOGO DELLA MOSTRA « GAUDENZIO FERRARI E LA SUA SCUOLA. I CARTONI CINQUECENTESCHI DELLA ACCADEMIA ALBERTINA »

Il giorno 31 maggio 1982 ha avuto luogo presso la sede sociale un incontro con gli autori del Catalogo della Mostra « Gaudenzio Ferrari e la sua Scuola. I cartoni cinquecenteschi della Accademia Albertina », coordinata dal prof. Giovanni Romano.

VISITA AI RESTAURI DEL CASTELLO DI RIVOLI ED AL CENTRO STORICO DI AVIGLIANA. CHIESE DI SAN GIOVANNI E SAN PIETRO E ALLA CAPPELLA DELLA MADONNA DEL PONTE

Il giorno 5 giugno 1982 è stata effettuata una visita, guidata dal prof. Andrea Bruno, ai restauri del Castello di Rivoli. Nel pomeriggio ad Avigliana è stata effettuata una visita guidata al Centro Storico, alle chiese di San Giovanni e San Pietro ed alla Cappella della Madonna del Ponte.

VISITA ALLA MOSTRA « TORINO NEL BASSO MEDIO EVO: CASTELLO, UOMINI, OGGETTI »

Il giorno 11 giugno 1982 è stata effettuata a Palazzo Madama una visita guidata alla mostra « Torino nel Basso Medio Evo: Castello, uomini, oggetti ».

VISITA AI MONUMENTI DI PAVIA

Il giorno 25 settembre 1982 è stata effettuata una visita guidata alla Certosa di Pavia, alla Chiesa di Santa Maria Maggiore ed al Battistero di San Giovanni ad Fontes a Lomello.

VISITA AD ORTA-SAN GIULIO

Il giorno 16 ottobre 1982 è stata effettuata una visita guidata alla torre medioevale di Buccione, al complesso del Sacro Monte dell'Isola di San Giulio e al Chiostro del Convento di Monte Mesina ad Armeno.

GIORNATA DI STUDIO DEDICATA ALLA MEMORIA DI GIOVANNI DONNA D'OLDENICO

Il giorno 23 ottobre 1982 è stata effettuata una giornata di studio dedicata alla memoria del consocio Giovanni Donna D'Oldenico. Il presidente avv. Rosboch ha tenuto l'orazione funebre in ricordo di G. Donna D'Oldenico, sono seguite numerose comunicazioni scientifiche su argomenti che spaziavano dalla archeologia romana sino alle architetture in cemento armato. Gli interventi sono stati di:

— Carlo Carducci: « Civiltà delle Alpi piemontesi ».

— Augusto Doro: « Di un pilastro inedito esistente nel Foro di Torino Romana »

— Riccardo Grazzi: « Commerci protostorici nell'Italia Nord-occidentale ».

— Giovanni Sommo: « Una testa muliebre di epoca romana dalla chiesa di S. Agnese (ex. S. Francesco) di Vercelli. Considerazioni preliminari ».

— Maria Luisa Moncassoli Tibone: « San Restituto in una preziosa testimonianza romanica di Alta Valle di Susa ».

— Marco Piccat: « La raffigurazione dei Magi negli affreschi piemontesi: un problema di fonti ».

— Giovanni Sommo, Gianni Reina, Ornella Ferreri, Maura Ciconi: « I bacini ceramici graffiti di tipo padano, databili ai sec. XV-XVI, nelle murature orientali della chiesa di S. Agnese (ex S. Francesco) in Vercelli. Note preliminari sulle ceramiche graffite vercellesi ».

— Associazione storica archeologica carpignanese: « Pitture affioranti nel recupero di San Pietro nel recetto di Carpignano Sesia ».

— Franco Monetti: « Gli affreschi di Casa Brun (Francesco Cairo) ».

— Giovanni Massara: « Gli ex voto delle Valli di Lanzo ».

— Libero Manetti: « Carlo di Castellamonte architetto militare e urbanista (1600-1638) ».

— Daniele Boccalatte: « P. A. Falletti di Barolo; per una revisione critica e nuove acquisizioni ».

— Franco Malaguzzi: « Fortuna iconografica di Diodata Saluzzo Roero di Revello ».

— Bruno Signorelli: « Il monumento ad Emanuele Filiberto in Piazza S. Carlo a Torino. Elemento simbolico ed oggetto qualificante della scena urbana torinese ».

— Riccardo Nelva: « Manufatti in cemento armato sistema Hennebique in Piemonte (1895-1930), legami con il gusto architettonico dell'epoca, tecnologie, tipologie ».

VISITA ALLE MOSTRE: « I CAMUNI: ALLE ORIGINI DELLA CIVILTÀ EUROPEA », « OMAGGIO A LEONARDO »

Il giorno 6 novembre 1982 è stata effettuata una visita guidata, in Milano, alla mostra « I Camuni: alle origini della civiltà europea » ed alle mostre dei disegni di Leonardo da Vinci.

PRESENTAZIONE DEL QUARTO VOLUME DELLE « SCHEDE VESME - L'ARTE IN PIEMONTE »

Il 3 dicembre 1982, presso l'Accademia delle Scienze di Torino, è stato presen-

tato ad un folto e scelto pubblico di soci e studiosi il IV volume delle « Schede Vesme - L'arte in Piemonte » pubblicato a cura della nostra società. La figura e l'opera di Alessandro Baudi di Vesme, autore di questo importantissimo studio per la storia dell'arte dell'Italia Nord-Occidentale sono state illustrate da Rosalba Tardito Amerio, Augusto Cavallari-Murat e Angelo Dragone.

VISITA ALLA GALLERIA SABAUDA RESTAURATA

In occasione del centocinquantenario della fondazione i soci hanno effettuato, in data 8 gennaio 1983, una visita alla Galleria Sabauda, guidati dalla Sovraintendente dott.sa Rosanna Tardito Amerio e dal consocio prof. G. G. Massara. Per le numerose richieste questa visita è stata replicata il 19 marzo 1983.

VISITA ALLA MOSTRA « ICONOGRAFIA E COLLEZIONISMO SABAUDI »

Il giorno 22 gennaio 1983 è stata effettuata una visita guidata alla Mostra, aperta presso la Galleria Sabauda, « Iconografia e collezionismo sabaudi ».

VISITA ALLA MOSTRA « DAGLI ORI ANTICHI AGLI ANNI '20 »

Il giorno 12 febbraio è stata effettuata una visita guidata alla Mostra allestita a Palazzo Madama: « Dagli ori antichi agli anni '20 » (Collezioni di Riccardo Gualino).

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 19 FEBBRAIO 1983

Sono ammessi come nuovi soci: Maria Aldera Gnavi, Roberta Amerio, Biblioteca Civica « A. Arduino » - Moncalieri, Franca Caratti, Franco Caresio, Nino Castiglia, Mario Coda, Manuela Cusino, Amalia De Luca Amerio, Annetta Fazio, Filippo Gambari, Fausto Gennari, Liliana Invrea, Raffaele Invrea, Maria Ada Mosca Raineri, Carlo Mossetti, Amilcare Raineri, Vittoria Salvatelli Mossetti, Marica Venturino Gambari, Luisa Zenone.

A. Cavallari-Murat e L. Tamburini hanno presentato il libro « Cuneo Art Nouveau », opera dei consoci R. Nelva, B. Signorelli e della dott.sa A. Boidi Sassone.

SEDUTA SCIENTIFICA 18 APRILE 1983

Sono state effettuate le seguenti comunicazioni:

— Carlo Colombo: « La Rotonda del Talucchi a Torino ».
— Alberto Cottino: « Nuove indicazioni di lettura per Pietro Domenico Olivero ».
— Casimiro Debiaggi: « Due tavolette inedite di Gaudenzio ».
— Franco Monetti: « La Confraternità dello Spirito Santo di Piobesi Torinese ».

VISITA A POLLENZO E CHERASCO

Il 30 aprile 1983 è stata effettuata una visita guidata al Turriglio, al Centro Storico di Pollenzo, in Cherasco sono stati visitati il Centro Storico, la Biblioteca, il Museo e la chiesa della Madonna del Popolo.

VISITA A CASALE MONFERRATO

Il giorno 14 maggio 1983 è stata effettuata una visita a Casale, guidata dal prof. C. Caramellino. Sono stati visitati i monumenti del Centro Storico, il palazzo Gozzani di Treville, il palazzo ex Negri, Sinagoga e relativo Museo.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 21 MAGGIO 1983

Il giorno 21 maggio 1983 si è riunita presso la Sede sociale di via Napione 2 la Assemblea Ordinaria e Straordinaria dei Soci.

Il presidente avv. A. Rosboch, il tesoriere notaio A. M. Marocco ed i revisori dei conti sig. A. Doro e rag. L. Dotta hanno letto le relazioni relative al Bilancio Consuntivo per il 1982. L'Assemblea ha approvato il Bilancio Consuntivo per il 1982, rinominando revisori dei conti i consoci A. Doro e L. Dotta.

Il presidente avv. Rosboch dichiara che per delicatezza verso il nuovo eleggendo Consiglio Direttivo non è stato presentato un bilancio preventivo. È seguita la votazione per l'elezione del Consiglio Direttivo per il triennio 1983-1986.

La Commissione Elettorale è stata così composta: Aldo Bubbio (presidente), Giacinto Giordano (segretario), Giuseppe Ravera e Angelo Giaccaria (scrutatori). Erano presenti numero 39 soci, deleghe numero 40, schede distribuite 79, restituite 79.

Sono stati eletti:

Augusta Lange, voti 72
Carlo Carducci, voti 71
Antonio Maria Marocco, voti 70
Bruno Signorelli, voti 63
Elisa Rossi Gribaudi, voti 62
Alessandro Roccati, voti 52
Casimiro Debiaggi, voti 46

SEDUTA DEL CONSIGLIO DIRETTIVO DEL 26 MAGGIO 1983

Il Consiglio Direttivo si è riunito il 26 maggio 1983; le cariche sociali risultano così attribuite:

Presidente
Dott. Augusta Lange
Vice Presidente
Prof. Carlo Carducci
Segretario
Arch. Bruno Signorelli

Tesoriere
Notaio Antonio Maria Marocco
Consiglieri
Prof. Casimiro Debiaggi
Dott. Elisa Gribaudi Rossi
Dott. Alessandro Roccati

VISITA A VINOVO E PIOBESI

Il giorno 25 giugno 1983 è stata effettuata una visita guidata alle sculture ottoniane presenti nella Parrocchiale di Vinovo, con illustrazione della dott.sa A. Lange. È stato anche visitato il castello di Vinovo. In seguito è stata effettuata una visita alla chiesa cimiteriale di San Giovanni ai Campi a Piobesi ed all'antico ciclo di pitture romaniche.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 27 GIUGNO 1983

Il Presidente informa l'Assemblea sulle deliberazioni del Consiglio Direttivo del 26 maggio 1983. Vengono proposte ed approvate le nuove Commissioni.

Commissione Finanziaria: Antonio Maria Marocco, Augusto Doro, Luigi Dotta, Alessandro Rosboch, Aldo Vandoni.

Commissione Redazionale: Carlo Carducci, Franco Carrata Thomes, Riccardo Nelva, Alessandro Roccati, Vittoria Moccagatta, Guido Gentile, Casimiro Debiaggi, Giuseppe Ravera, Franco Monetti.

Visite archeologiche: Franco Carrata Thomes, Luciano Manino, Alessandro Roccati, Carlo Carducci.

Visite artistiche: Elisa Gribaudi Rossi, Aldo Bubbio, Nino Castiglia, Casimiro Debiaggi, Gian Giorgio Massara.

Sono stati approvati i seguenti nuovi soci: Paolo Berruti, Alberto Cottino, Tullio D'Angelo, Maria Luisa De Bernardi Labbro, Glauco Gasco, Piera Grisoli Donini, Giuseppe Lodi, Giorgio Mazza, Luciana Morando Squillario, Enrica Tesio.

È seguita una seduta scientifica: Bruno Signorelli: « Carlo Randoni, architetto della restaurazione ».

VISITA A RIVALTA TORINESE

Il 25 settembre 1983 è stata effettuata una visita guidata a Rivalta Torinese alla cappella dei SS. Vittore e Corona con gli affreschi di Jacquerio, alla parte juvarriana dell'antico monastero di S. Pietro, alla cappella di San Michele della frazione Prabernasca.

VISITA A CHAMBERY

Il 1° ottobre 1983 è stata effettuata una visita guidata a Chambery alla Sainte Chapelle, al Musée Savoisienne, alla Mostra della « Orfevrerie en Savoie » ed al « Musée des Beaux-Arts ».

VISITA ALLA CITTÀ DI LODI

Il giorno 8 ottobre 1983 è stata effettuata una visita guidata alla città di Lodi. Il consocio prof. Franco Mazzini ha illustrato il Museo Civico, gli affreschi della chiesa di San Francesco e dell'Incoronata ed i restauri del Duomo.

VISITA ALLA MOSTRA « ARTE E SCIENZA PER IL DISEGNO NEL MONDO »

Domenica 23 ottobre 1983 è stata effettuata una visita guidata dal consocio prof. R. Nelva alla mostra « Arte e scienza per il disegno nel mondo » presso la Mole Antonelliana.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 24 OTTOBRE 1983

Il giorno 24 ottobre 1983 si è tenuta in sede una seduta amministrativa per l'ammissione dei seguenti nuovi soci: Barbero Robotti Lucia, Robotti Carlo.
Ha fatto seguito una seduta scientifica: Carlo Colombo, « Portoni lignei neoclassici di Torino ».

VISITA ALLA MOSTRA « CASTELLI E FORTEZZE DELLA VAL DI SUSA »

Il giorno 3 novembre 1983 è stata effettuata una visita guidata alla mostra « Castelli e fortezze della Val di Susa » presso il Museo Nazionale della Montagna di Torino.

VISITA ALLA MOSTRA « LA PITTURA A NAPOLI, DA CARAVAGGIO A LUCA GIORDANO »

Il giorno 17 novembre 1983 la Soprintendente per i Beni ambientali per il Piemonte dott.sa Clara Palmas ha illustrato ai soci la Mostra, allestita a Palazzo Reale, su « La Pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano ».

PRESIDENTI DELLA SOCIETÀ DALLA FONDAZIONE

Baudi di Vesme conte Carlo	1874-1877
Gorresio comm. Gaspare	1877-1882
Fabretti comm. Ariodante	1882-1888
Di Sambuy co. Ernesto	1888-1891
Fabretti comm. Ariodante	1892-1894
Claretta comm. Gaudenzio	1895-1897
Claretta comm. Gaudenzio	1898-1900
Ferrero dott. Ermanno	1901-1903
Ferrero dott. Ermanno	1904-1906
D'Andrade comm. Alfredo	1907-1909
D'Andrade comm. Alfredo	1910-1912
Calandra comm. Davide	1913-1915
Boselli sen. Paolo	1916-1918
Boselli sen. Paolo	1919-1921
Mattirolo comm. Oreste	1922-1924
Mattirolo comm. Oreste	1925-1927
Olivero ing. Eugenio	1928-1930
Bonino comm. Attilio	1931-1933
Bonino comm. Attilio	1934-1936

La Società viene sospesa con R.D. del 17 gennaio 1936 e viene assorbita come Sezione della Regia Deputazione di Storia Patria.

Viale dott. Vittorio	1948-1950
Viale dott. Vittorio	1951-1954
Midana arch. Arturo	1955-1957
Cavallari Murat prof. ing. Augusto	1958-1960
Cravero avv. Roberto	1961-1963
Carboneri prof. Nino	1964-1966
Gabrielli dott. Noemi	1967-1969
Lange ing. Guglielmo	1970
Carrata Thomes prof. Franco F.F.	1970-1972
Mazzini prof. dott. Franco	1972-1977
Cazzola prof. avv. Piero	1977-1980
Rosboch avv. Alessandro	1980-1983
Lange dott. Augusta	dal maggio 1983

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.

Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.

Cassa di Risparmio di Torino.

Città di Cuneo.

Città di Novara.

Città di Torino.

Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.

Unione Industriale, 10128 Torino, Via Fanti 17.

Bona Ing. Carlo Felice (*ad memoriam*).

SOCI VITALIZI

Istituto Bancario San Paolo di Torino.

Società Martini e Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.

Rigotti Dott. Prof. Giorgio, 10122 Torino, Via Cernaia 16.

SOCI EFFETTIVI

ACUTI Dott. Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.
ALBERA Arch. Marco, 10128 Torino, Via C. Colombo 15.
ALBERIONI ANTONELLI D'OULX Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.
ALBERA GNAVI Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
ALLARA Anny, 10131 Torino, Strada San Vincenzo 40.
AMERIO Avv. Cesare, 10123 Torino, Via Perrone 16.
AMERIO Rag. Mario, 14100 Asti, Corso Torino 87/A.
AMPRIMO Dott. Claudio, 10135 Torino, Corso Unione Sovietica 415.
ANDREONI D'OVIDIO Dott. Maria Antonietta, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.
ARESE Dott. Felice, 10124 Torino, Via Santa Giulia 67.
ARNAUD CAGLIERO Ermelina, 10122 Torino, Piazza Statuto 3.
ARNAUD RICCI Dott. Silvia, 17121 Alassio, Via Dante 340.
ARTOM Avv. Gastone, 10128 Torino, Via Sacchi 28/bis.
ASSOCIAZIONE INDUSTRIALE VERCELLESE, 13100 Vercelli, Via Piero Lucca 6.
ASSOGNA Tiziana, 10034 Chivasso. Via Caluso 21.
BALBO DI VINADIO C.ssa Graziella, 10129 Torino, Via Colli 20.
BARATTINI Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Carlo Alberto 6.
BARBERA Prof. Lucien-Jean, (Francia) Beausoleil-«Lou Carnier», Avenue Marechal Foch 23 bis.
BARBERO Dott. Giovanna, 15020 Cerrina Monfer. (Alessandria), Via Roma 1.
BARBERO ROBOTTI Lucia, 10133 Torino, Strada Alberoni 18/5.
BARGONI Arch. Anna, 10133 Torino, Strada Antica di San Vito 12.
BARGONI Dott. Augusto, 10133 Torino, Strada Antica di San Vito 12.
BARONIO Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadelli 6.
BARRA BAGNASCO Prof. Marcella, 10122 Torino, Via Juvarra 16 bis.
BAUDI DI VESME Prof. Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
BELLAGARDA Prof. Giorgio, 10144 Torino, Corso Tassoni 45.
BELLINI Arch. Amedeo, 20099 Sesto San Giovanni (Milano), Via Cesare da Sesto 43.
BELTRAMINO Luca, 18038 Sanremo (Imperia), Via Manzoni 29.
BERNACCHINI ARTALE Dott. Prof. Maria Vittoria, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
BERTOLA Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
BERTOLOTTI Avv. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Via San Pietro 24 bis.
BERTOLOTTO Dott. Claudio, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino), Via della Ressia 3.
BERTONE Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzé 25.
BERTONE Dolly, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
BERRUTI Dott. Paolo, 10126 Torino, Via Giotto 1.
BESOSTRI Avv. Erasmo, 10121 Torino, Via XX Settembre 58.
BIBLIOTECA CIVICA, 15100 Alessandria, Via Tripoli 8.
BIBLIOTECA CIVICA, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
BIBLIOTECA CIVICA, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis, Piazza Caduti.
BIBLIOTECA CIVICA, 10041 Carignano (Torino).
BIBLIOTECA CIVICA « Giovanni Canna », 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Via Corte d'Appello.
BIBLIOTECA CIVICA, 12100 Cuneo, Palazzo Audifredi.
BIBLIOTECA CIVICA « A. Arduino », 10024 Moncalieri (Torino), Via Alfieri 13.
BIBLIOTECA CIVICA « Negroni », 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
BIBLIOTECA CIVICA, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
BIBLIOTECA CIVICA « M. Farinone Centa », 13019 Varallo Sesia (Vercelli). Via Umberto I 69.
BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, 10128 Torino, Via Magenta 31.
BIBLIOTECA PUBBLICA FONDAZIONE MARAZZA, 28021 Borgomanero (Novara).
BIGONI MITTONI Prof. Isabella, 10143 Torino, Via Casalis 24.
BIRAGHI Dr. Giuliana, 10138 Torino, Via Cialdini 18.
BITTI Maria Cristina, 10131 Torino, Via Casalis 10.
BLANC Avv. Augusto, 10122 Torino, Via Bligny 11.
BO Prof. Antonella, 10128 Torino, Via Vico 25.
BOGLIONE Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.
BOLLA Prof. Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
BONA Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
BONGIOVANNI Dott. Italo, 10125 Torino, Via Baretti 45.
BORASI Prof. Ing. Vincenzo, 10122 Torino, Piazza Statuto 17.
BORROMEO Ing. Carlo, 10137 Torino, Corso Orbassano 227.
BOSCHETTI Dott. Giampiero, 13100 Vercelli, Via Oldoni 14.
BOSIA Dott. Guglielmo, 10144 Torino, Corso Regina Margherita 206.
BOSIO Prof. Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
BOSSI Prof. Alberto, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi 27.
BORATTO Renata, 10010 Palazzo Can. (Torino), Via Provinciale 31.
BOUQUET Dr. Marie Therèse, 10090 Sciolze, Cascina Pivia.
BOVERO Prof. Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
BOVIO Emma, 10126 Torino, Via Chiabrera 42.
BOVIO Marco, 10126 Torino, Via Chiabrera 42.
BRACCO Dott. Vittorio, 00186 Roma, Via del Pantheon 45.
BRAGGIO Prof. Eugenia, 10128 Torino, Via Lamarmora 30.
BROCCARDO Maria Antonietta, 10134 Torino, Corso Giovanni Pascoli 7.
BRUGO Ing. Antonio, 10133 Torino, Strada Guido Volante 2.
BRUNETTA Dott. Delfina, 10131 Torino, Via Maria Bricca 6.
BUBBIO Dott. Aldo, 10152 Torino, Via Aosta 60.
BUFFA DI PERRERO GUIDETTI C.ssa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 8.
BURIN Avv. Paola, 10131 Torino, Largo Moncalvo 18.

CACCIA FERRARI Carla, 10131 Torino, Via Sommacampagna 9.
CALDERINI Vanna, 10131 Torino, Corso Quintino Sella 7.
CALÌ Dott. Leonardo, 10128 Torino, Largo Re Umberto 102 bis.
CALVI PARISETTI Clotilde, 10123 Torino, Via Giolitti 49.
CAMILLA Dr. Piero, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 22.
CAMPRA Prof. Rosanna, 10138 Torino, Via Grassi 7.
CANONICO Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
CANSACCHI D'AMELIA GNAVI Maria, 10128 Torino, Via Filangieri 14.
CAPPELLETTO PINNA Giulia, 10129 Torino, Corso Rosselli 91 bis, int. 10.
CARAMELLINO Prof. Carlo, 10020 Brusasco (Torino).
CARBONE Dott. Arch. Cesare, 10129 Torino, Corso Vinzaglio 13.
CARDINO BOCCA Lidia, 10132 Torino, Strada al Traforo del Pino 39.
CARDUCCI Prof. Carlo, 10131 Torino, Strada San Martino Superiore 6.
CARESIO Dott. Franco, 10126 Torino, Via Ventimiglia 102.
CARITÀ Dott. Arch. Giuseppe, 10128 Torino, Via Vassalli Eandi 5.
CARITÀ Dott. Roberto, 00128 Roma, Via Chianesi 109.
CARMAGNOLA Dott. Carlo, 10125 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 2.
CARNEVALE Fernanda, 10155 Torino, Corso Giulio Cesare 159.
CARON Prof. Pier Giovanni, 13100 Vercelli, Via Duomo 8.
CARONNO Patrizia, 10146 Torino, Corso Montegrappa 35.
CARRATA THOMES Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
CASALEGNO ANDREIS Adele, 10128 Torino, Corso Re Umberto 25.
CASARTELLI SESIA Laura, 10128 Torino, Via Assietta 23.
CASSANO Don Gianpaolo, 15040 Occimiano (Alessandria), Corso Massimo d'Azeglio 1.
CASTAGNETO Gianni, 10122 Torino, Via Teofilo Rossi 3.
CASTIGLIA Prof. Ing. Cesare, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 21.
CASTIGLIA Dott. Nino, 10139 Torino, Corso Trapani 115.
CATELLA Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
CATTANEO Maria Rosa, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 29.
CAVAGLIÀ Dott. Giorgio, 10014 Caluso (Torino), Via Mazzini 9.
CAVALLARI-MURAT Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
CAZZOLA Prof. Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
CELONA Dott. Fortunata, 10122 Torino, Via Bertola 39.
CERA Dott. Lorenzo, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Silvio Pellico 20.
CERIANA Mimy, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
CERUTTI Carlo, 10138 Torino, Corso Peschiera 122.
CHEVALLEY DI SANTA BRIGIDA Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
CHIAVEGATTI DE GASPERIS Teresa, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 27.
CIFANI Prof. Arabella, 10147 Torino, Via Coppino 65.
CLARA Ing. Emilio, 10143 Torino, Corso Lecce 80.
CLIVIO Dott. Franco, 10144 Torino, Via Cibrario 6.
CODA Dott. Mario, 13051 Biella (Vercelli), Via Don Cabrio 31.
COLOMBO Carlo, 10124 Torino, Via Artisti 39.
COLOMBO Dott. Ugo, 10124 Torino, Via Artisti 39.
CONDULMER C.ssa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.
CONTARDI Francesco, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
COPPO Roberta, 10123 Torino, Piazza Carlo Felice 7.
CORA Dott. Galeazzo, 50129 Firenze, Viale Don Minzoni 44.
CORIO Giovanni, 10128 Torino, Corso Re Umberto 92.
CORIO Geom. Amedeo, 13100 Vercelli, Piazza Pajetta 3.
CORNAGLIA BELTRAMINO Prof. Luciana, 18038 Sanremo (Imperia), Via Manzoni 29.
CORSETTI FRUTTERI Felicita, 10152 Torino, Corso Giulio Cesare 44.
COSTANTINO RE Antonietta, 10124 Torino, Via Santa Giulia 80.
COTTA Conte Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
COTTINO Dott. Alberto, 10121 Torino, Corso Matteotti 3 bis.
CRUDO POLI Prof. Elena, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
CUMINO Maria Teresa, 10024 Moncalieri (Torino), Via Planto 7.
CUSINO Manuela, 10146 Torino, Via Giovanni Servais 42.
CURTI Maria, 10131 Torino, Via Felicita di Savoia 83.
CURTO Prof. Dott. Silvio, 10125 Torino, Via Ormea 82.
D'ANGELO Arch. Tullio, 10137 Torino, Corso Agnelli 102.
DARDANELLI TOSETTI Laura, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
DAVIDE Don Domenico, 10023 Chieri (Torino), Piazza Mazzini 4.
DAVISO DI CHAVERSOD Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
DEBERNARDI LABBRO Maria Luisa, 10123 Torino, Via Bonafus 2.
DEBIAGGI Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
DE FRANCISCO Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
DE GASPERIS Maide, 10133 Torino, Corso Moncalieri 64.
DE GRAZIA Maria, 10023 Chieri (Torino), Via Cibrario 11.
DEMAGISTRIS Prof. Giuliana, 10124 Torino, Via Napione 21.
DEMORRA Prof. Angiolina, 10125 Torino, Via Baretti 45.
DE REGE DI DONATO Guido, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 112.
DESTEFANIS Anna Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
DESTEFANIS Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
DIEGOLI Renée, 10137 Torino, Corso Agnelli 89.
DI SUNI della PLANARGIA m.sa Maria Teresa, 10124 Torino, Piazza Vittorio Veneto 23.

DOGLIANI Dott. Antonio, 12042 Bra (Cuneo), Viale Madonna dei Fiori 24.
DONNA D'OLDENICO Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
DONATI Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
DORIGUZZI Carla, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 108.
DOSIO Dott. Ermanno, 10135 Torino, Via Spazzapan 16.
DOTTA Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295 int. 3.
DRAGONE Angelo, 10125 Torino, Via San Pio V 31.
DRAMMI Dott. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Francesco d'Assisi 35.
EMPRIN MIDANA Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
ENRICO Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
EYDOUX Dott. Ermanno, 10152 Torino, Corso Regina Margherita 168.
FACCHINI Prof. Maris, 10128 Torino, Corso Re Umberto 48.
FALETTO Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
FASANO BRUNI Dott. Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
FASSIO Prof. Anna Maria, 10129 Torino, Via Marco Polo 29.
FAZIO Dott. Annetta, 10059 Susa (Torino), Via Luciano Couvert 16.
FERRARI PINORI Renata, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
FERRARIS DI CELLE Angelica, 10123 Torino, Via delle Rosine 10.
FERRARIS Gabriella, 10124 Torino, Piazza Vittorio Veneto 16.
FERRARIS Dott. Giancarlo, 10133 Torino, Strada Alberoni 18/3.
FERRERO Prof. Elisabetta, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
FERRERO Fernanda, 10134 Torino, Corso Agnelli 115.
FERRERO Prof. Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
FERRERO CORIO Lidia, 10128 Torino, Corso Re Umberto 92.
FERRERO DEBERNARDI Prof. Dott. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
FERRETTINI Arch. Gabriella, 10095 Grugliasco (Torino), Via Nazario Sauro 38/b.
FERRO Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
FILIPPI Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di Santa Margherita 242.
FILIPPI Avv. Piercarlo, 10123 Torino, Via San Massimo 41.
FINOCCHI Dott. Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
FORESTO Andrea, 10132 Torino, Corso Gabetti 1.
FRACCHIA Alfonso, 10139 Torino, Corso Montecucco 33.
FRACCHIA Irene, 10143 Torino, Via Bagetti 13.
FRAGALÀ Dott. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vinzaglio 14.
FRANCIA GIORDANA Vanna, 10128 Torino, Corso Filippo Turati 22.
FRANCHINO Prof. Anna, 10138 Torino, Via Groppello 11.
FRIGERIO Ing. Pier Angelo, 21016 Luino (Varese), Via Rossini 97.
FRIGNOCCA Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
FULCHERI Dott. Ing. Giuseppe, 12080 Vicoforte Mondovì (Cuneo), Via del Poggio 18.
FUMASUOLI ROMANA Lucia, 10126 Torino, Via Saluzzo 81.
GABETTI Giuseppina, 10139 Torino, Via Monte Albergian 2 bis.
GABETTI Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
GALANTE GARRONE Dott. Giovanna, 10143 Torino, Corso Lecce 52.
GALIETTI Marisa, 10139 Torino, Via Frejus 133.
GALLINA Geom. Cleto, 10121 Torino, Via Santa Teresa 3.
GAMBARI Dott. Filippo, 10137 Torino, Via Salvemini 24/B.
GANDOLFO Prof. Renzo, 10121 Torino, Via Ottavio Revel 15.
GARAVELLI COLONNA Giancarla, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 53.
GARELLI Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
GARINO Giuseppe, 12100 Cuneo, Piazza Galimberti 12.
GARRONE Bibi, 10128 Torino, Via Lamarmora 61.
GASCA QUEIRAZZA Prof. Giuliano S. J., 10128 Torino, Corso Stati Uniti 11.
GASCO Dott. Glauco, 10124 Torino, Via E. Bava 25.
GAY DI QUARTI ROGGERI MERMET C.ssa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
GAZZERA Lelia, 12086 Mondovì, Via Breo-Piazza 9.
GELMI Dott. Ing. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 36.
GENNARI CURLO mar. Paolo, 10121 Torino, Corso Re Umberto 6.
GENNARI Fausto, 10122 Torino, Via Stampatori 4.
GENTILE Dott. Guido, 10128 Torino, Via Massena 81.
GERMANO TABUCCHI Matilde, 10125 Torino, Via Saluzzo 56.
GHIRON Angelo, 10020 Pecetto Tor.se, Strada Eremo 31.
GHIRON Lidia, 10133 Torino, Strada San Vito 273.
GHISOTTI CERESA Dott. Silvia, 10126 Torino, Via Rosmini 1.
GIACCARIA Dott. Angelo, 10156 Torino, Corso Vtrcelli 420/9a
GIAY Dott. Arch. Emilio, 10129 Torino, Corso Trento 5.
GILIBERT Dott. Alfredo, 10137 Torino, Corso Siracusa 123/4.
GILIBERT VOLTERRANI Arch. Anna, 10124 Torino, Via Napione 9.
GILLIO Giovanni, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia 49.
GIORDANA Dott. Ing. Ettore, 10129 Torino, Corso Govone 6.
GIORDANO Giacinto, 10122 Torino, Via Cernaia 16.
GIOVANELLI ZAARUOLO Maria Grazia, 10125 Torino, Via Baretti 46.
GONNELLA Dott. Arch. Lodovico, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 94.
GRASSI Avv. Carlo, 10139 Torino, Corso Stati Uniti 37.
GRASSO Cav. Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
GRAZZI Dott. Riccardo, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia 49.
GRIBAUDI ROSSI Dott. Elisa, 10125 Torino, Corso Vittorio Emanuele 27.
GRISOLI Dott. Piera, 10126 Torino, Via Saluzzo 83.
GRIVA Prof. Dott. Luigi, 10121 Torino, Via Papacino 3.
GROSSO Dott. Mario, 10025 Pino Torinese (Torino), Strada P. del Gallo 55.

GUERRIERO Canio, 10138 Torino, Via Principe d'Acaja 47.
GÜTTERMANN LEUMANN Annalisa, 10128 Torino, Via Massena 87.
HENKE Ing. Mario, 10123 Torino, Via Mazzini 47.
HERTEL Dott. Pio Cesare, 10121 Torino, Via Santa Teresa 3.
INAUDI Dott. Giorgio, 10126 Torino, Corso Bramante 89.
INNAURATO Prof. Arch. Ennio, 10122 Torino, Via Manzoni 4.
IMPELLIZZERI Arch. B. Claudio, 10136 Torino, Via Mombasiglio 19.
INVREA Avv. Fabrizio, 10129 Torino, Corso Arimondi 11.
INVREA Liliana, 10129 Torino, Corso Arimondi 11.
INVREA Dott. Raffaele, 10129 Torino, Corso Arimondi 11.
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE, Facoltà di Lettere-Università, 10124 Torino, Via Sant'Ottavio 20.
JALLA Ing. Ferruccio, 10066 Torre Pellice (Torino), Via Guicciardi 9.
KANCEFF Prof. Emanuele, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Revigliasco 6.
LACCHIA Arch. Piero, 10143 Torino, Via G. Medici 43.
LANGE Dott. Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
LANZA Ing. Guglielmo, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 2.
LANZONI Renzo, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
LANZONI Geom. Serafino, 10141 Torino, Corso Racconigi 153.
LATTES Jolanda, 10128 Torino, Largo Re Umberto 106.
LEVI Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
LIRONI Prof. Dott. Zena, 10146 Torino, Via Valgioie 24.
LODI Dott. Giuseppe, 10131 Torino, Via Moncalvo 29.
LOMBARDI SELLA Anna Maria, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 82.
LOMBARDI SERTORIO Cristiana, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 77.
LOMBROSO Ester, 10138 Torino, Corso Vittorio Emanuele 161.
LOVERA Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
LUPANO Alberto, 10034 Chivasso (Torino), Via Po 14.
LUPANO Marina, 10034 Chivasso (Torino), Via Po 14.
LUPO Prof. Arch. Giovanni Maria, 10124 Torino, Corso San Maurizio 7.
MAERO Dott. Felice Paolo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
MAFFEI Luciana, 10129 Torino, Corso Montevecchio 50.
MAGGIO SERRA Dott. Rosanna, 10129 Torino, Via G. Bove 8.
MAGNONI Alessandro, 10124 Torino, Via S. Giulia 15.
MALAGUZZI Dott. Franco, 10122 Torino, Via Boucheron 16.
MALAGUZZI TUA Flavia, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
MALERBA Dott. Albina, 10027 Testona (Torino), Via Maiole 9/12.
MALINVERNI COCCIARDI Prof. Paola, 10128 Torino, Via Lamarmora 31.
MANETTI Dott. Libero, 10136 Torino, Corso IV Novembre 16.
MANINO Dott. Prof. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
MANNO Giulia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 7.
MANTOAN Riccardo, 10010 Palazzo Canavese (Torino), Via Provinciale 31.
MARCONE TERZAGO Dott. Giuseppina, 10121 Torino, Corso Re Umberto 3.
MARIANO Giovanna, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
MARINO Dott. Enrica, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
MAROCCO Dott. Avv. Antonio Maria, 10121 Torino, Corso Re Umberto 8.
MARTINENGO Geom. Vittorio, 10121 Torino, Via Bertola 11.
MASSA Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
MASSARA Dott. Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via San Donato 82 bis.
MASSINI Dott. Anna Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
MASTROPIETRO Antonella, 10124 Torino, Via Santa Giulia 1.
MATERAZZO Dott. Candido, 10121 Torino, Via Prati 1.
MATTIODA Alessandro, 10020 Cavagnolo (Torino), Via C. Colombo 243.
MAZZA Dott. Giorgio, 10096 Leumann (Torino), Via Bardonecchia 20.
MAZZINI Dott. Prof. Franco, 20144 Milano, Via Novi 2.
MELICA Liliana, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
MERLO BASILE Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo.
MICOZZI P. I. Marino, 10040 Almese (Torino), Via Capolo 21.
MIDANA Prof. Dott. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
MINIOTTI Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
MOCCAGATTA Dott. Prof. Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
MODONESE Arch. Cinzia, 10098 Rivoli (Torino), Via Salvemini 3/c.
MOGLIA P. I. Lando, 10048 Vinovo (Torino), Via Parisetto 31.
MOLA DI NOMAGLIO Gustavo, 10129 Torino, Corso De Gasperi 46.
MOLINARI PRADELLI M.stro Francesco, 40055 Castenaso (Bologna), Via Marana 10.
MOLLI BOFFA Dott. Giulia, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
MONCALVO Arch. Enrico, 10126 Torino, Via Montevecchio 29.
MONETTI Prof. Franco, 10124 Torino, Via Bava 24.
MONTALENTI Prof. Giorgio, 10128 Torino, Via Torricelli 4.
MONTI Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
MONTIGLIO Dott. Ing. Leandro Wilmo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Via Magnocavallo 22.
MORANDI SQUILLARI Luciana, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
MOSSETTI Dott. Carlo, 10129 Torino, Corso Montevecchio 48.
MOSSO Giovanni, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 319/9.
MOSTI Prof. Enrica, 10125 Torino, Via P. Giuria 6 bis.
MÜHLMANN GÜTTERMANN Dott. Franca, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
MUNARI Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.

Museo del Paesaggio, 28048 Verbania-Pallanza (Novara).
Museo Martini di Storia dell'Enologia, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 42.
Muttini Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
Nelva Prof. Ing. Riccardo, 10136 Torino, Corso Orbassano 86.
Neri Laura, 10134 Torino, Corso Filippo Turati 76.
Nesta Dott. Paolo, 10141 Torino, Via Sagra di San Michele 45.
Nicola Guido, 10124 Torino, Via Santa Giulia 65.
Nuvoli Ing. Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
Occhiena Paolo, 10139 Torino, Corso Francia 289.
Orlando Dott. Elena, 10143 Torino, Via G. Casalis 42.
Palumbo Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 98 bis.
Paolino Dott. Anna, 10128 Torino, Via Lamarmora 40.
Paparella Dott. Giuseppe, 10126 Torino, Via Thonon 10.
Pari Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
Pasero Prof. Dario, 10134 Torino, Via P. Paoli 20.
Pasqualini Arch. Chiara, 10131 Torino, Via L. Vanvitelli 4.
Paulucci delle Roncole Prof. Enrico, 10123 Torino, Via Cavour 21.
Pecorini Ing. Dario, 10138 Torino, Corso Ferrucci 94.
Pejrone Prof. Giovanni, 10131 Torino, Via Bezzecca 22.
Pellissier Nelly, 10137 Torino, Via Buenos Aires 77.
Pene Vidari Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
Perinetti Arch. Renato, 11100 Aosta, Via Monte Emilius 13.
Perlo Anna Maria, 10123 Torino, Piazza San Carlo 205.
Piccat Prof. Marco, 12037 Saluzzo (Cuneo), Via Mattatoio 48.
Piccio Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).
Pinna Pintor Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
Pipino Cav. Dott. Piero, 13010 Roccapietra-Varallo (Vercelli), Via alle Porte 14.
Pizzetta Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi.
Poli Musso M. Luisa, 10121 Torino, Via A. Avogadro 19.
Polliotti Annamaria, 10129 Torino, Corso Duca Degli Abruzzi 38.
Pollovio Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
Portalupi Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Pozzo Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6.
Prelz Oltramonti Liliana, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
Pron Gianni, 10123 Torino, Piazza Cavour 3.
Provera Rag. Dario, 10146 Torino, Corso B. Telesio 39.
Quaccia Franco, 10015 Ivrea, Via Cascinette 102.
Quadro Germana, 10128 Torino, Corso Luigi Einaudi 9.
Quaglino Geom. Fiorenzo, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
Quarà Dott. Riccardo, 10025 Pino Torinese (Torino), Via P. del Gallo 15.
Quartara Graffigna Prof. Elsa, 10128 Torino, Corso Re Umberto 25.
Raballo Benso Dott. Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
Ragazzi Peracchio Renza, 10125 Torino, Via Bidone 17.
Raimondo Federico, 10146 Torino, Corso Francia 270/2.
Rapicavoli Dott. Aldo, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 35.
Ravera Giovanni, 12045 Fossano (Cuneo), Via Cuneo 4.
Ravera Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Corso Massimo d'Azeglio 10.
Re Dott. Alfredo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Via Musso 8.
Re Remmert Lydia, 10121 Torino, Via E. De Sonnaz 21.
Regis Vera, 10134 Torino, Corso G. Ferraris 158.
Reviglio della Veneria Dott. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
Rey Prof. Laura, 10015 Ivrea (Torino), Via Palestro 68.
Rigaldo Viretti Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano, Via Rosellini 8.
Rignon Linaro Albertina, 10138 Torino, Via Avigliana 30.
Robotti Dott. Carlo, 10123 Torino, Strada Alberoni 18/5.
Roccati Dott. Alessandro, 10131 Torino, via Cosseria 11.
Roccavilla Ing. Vittorio, 10128 Torino, Via Vela 6.
Roggero Prof. Arch. Mario Federico, 10124 Torino, Via Cesare Battisti 5.
Rosboch Avv. Alessandro, 10128 Torino, Corso Re Umberto 85.
Rossetti Brezzi Elena, 10131 Torino, Strada del Nobile 37/3/i.
Rossetto Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Rossi Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso Ferrucci 56.
Ruffini Bruna, 10138 Torino, Piazza Adriano 12.
Saglietto Arch. Ing. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
Salvatelli Mossetti Vittorio, 10129 Torino, Corso Montevecchio 48.
Salvestrini Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
Sancio Geom. Pietro, 15031 Balzola (Alessandria), Via Cavour 29.
Santacroce Dott. Alberto, 10128 Torino, Corso Re Umberto 138.
Sanatanera Ing. Oreste, 10025 Pino Torinese (Torino), Via Mont Cervet 38.
Savi Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
Savio Dott. Carla, 10131 Torino, Viale Thovez 57/3.
Scafile Dott. Fausta, 10137 Torino, Corso Agnelli 118.
Sciolla Prof. Dott. Gianni Carlo, 10135 Torino, Via San Marino 119/2.
Scotti Franca, 10129 Torino, Via Torricelli 18.
Sella Ing. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Trieste 27.
Sella Gen. Piero, 10129 Torino, Corso G. Ferraris 82.
Serrione Grasso Carla, 14045 Incisa Scapaccino (Asti), Via Umberto I 12.
Seyssel d'Aix C.ssa Elena Maria, 12060 Ciglié (Cuneo), Via Castello 1.
Seyssel d'Aix Contessa Elena Maria, 12060 Ciglié (Cuneo), Via Castello 1.
Sibille Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.

SIGNORELLI Arch. Bruno, 10128 Torino, Via Massena 31.
SIMONIS Michela, 10128 Torino, Via Vincenzo Vela 7.
SINIGAGLIA Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4.
SOLAVAGGIONE Francesca, 10122 Torino, Via Consolata 8.
SOLERI BORGNA Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
SOLERIO Luisa, 10133 Torino, Strada San Vito Ponte Isabella 116/5.
SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DEL PIEMONTE, 10100 Torino, Palazzo Carignano.
SOPRINTENDENZA PER I BENI CULTURALI DELLA REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA, 11100 Aosta, Piazza Narbonne 3.
SPADONI Dott. Enrico, 10129 Torino, Via Cassini 61.
SPAGNOLO GARZOLI Giuseppina, 28069 Trecate (Novara), Via Tevere 31.
SPINETO Dott. Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria), Via Libarna 282.
SPREAFICO Prof. Franca, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 140.
SUARDO Bruna, 10154 Torino, Via Viriglio 7.
TABASSO Marina, 10134 Torino, Via Madonna delle Rose 42.
TARICCO COLLESI Arch. Margherita, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
TAVERNA Dott. Donatella, 10136 Torino, Via Frinco 12.
TERRAUX Prof. Louis, Saint Jeorie Prieuré, 73190 Savoie (Francia).
TESIO Enrica, 10122 Torino, Via Bertola 51.
TETTA Antonio, 10137 Torino, Via Bernardo De Canal 34.
TIBONE MONCASSOLI Prof. M. Luisa, 10124 Torino, Corso San Maurizio 77.
TONIOLO Geom. Giovanni, 10139 Torino, Via Bardonecchia 48.
TORRA Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
TOSALLI Elisabetta, 10133 Cavoretto (Torino), Via ai Ronchi 79.
TOSETTO Avv. Romolo, 10121 Torino, Corso G. Ferraris 20.
TOS VISCONTI Franca, 10121 Torino, Via Assarotti 10.
TOSI Dott. Mario, 10143 Torino, Corso Tassoni 33.
TRIVERI Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
TROIANI Avv. Nino, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.
TROVÒ Adelaide, 10090 Cascine Vica (Torino), Via Boves 7.
TURBIGLIO PARIGI Irene, 10128 Torino, Via Vico 8.
UBERTI BONA Prof. Germana, 10139 Torino, Via Vinadio 27.
UGONA Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
VANDONI Dott. Ing. Aldo, 10124 Torino, Via Napione 2.
VARALDO Arch. Giuseppe, 10154 Torino, Via Cravero 12.
VENTURINO GAMBARI Marica, 10137 Torino, Corso Salvemini 24/B.
VERGNANO Dott. Alfonso Maria, 10023 Chieri (Torino), Piazza Duomo 3.
VERNIZZI Prof. Cristina, 10132 Torino, Strada Valpiana 28.
VERONESI Deliana, 10127 Torino, Via Monastir 25.
VIALARDI Dott. Tommaso, 10122 Torino, Via Bligny 5.
VIALE FERRERO Dott. Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
VICARIO Cesare, 10040 Rivalta di Torino (To), Via Domodossola 6, Villaggio Aurora.
VIGLIANO Prof. Arch. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
VIGLIENO COSSALINO Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
VIGNONO Can. Don Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Via A. Varmondo 13.
VIOTTO Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
VIORA Arch. Ivana, 10090 Bardassano (Gassino Torinese), Via Carlo Alberto 42.
VIRONDA Dott. Piero, 10146 Torino, Via Servais 194.
VISETTI Vincenzo, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
VISETTI Valentina, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
VITELLI GUGLIELMINETTI Anna, 10128 Torino, Via Colli 15.
WEIGMAN ROMAGNOLI Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.
ZACCONE Avv. Cesare, 10121 Torino, Via Ettore de Sonnaz 11.
ZANONE Prof. Andreina, 10152 Torino, Corso XI Febbraio 13.
ZANONE Prof. Piera, 10152 Torino, Corso XI Febbraio 13.
ZERBOLA Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Delleani 37.
ZOCCHE BRUNETTI Dott. Maria, 10131 Torino, Viale Thovez 57/3.
ZUNINI Magda, 10123 Torino, Via Giolitti 54.

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI

pag.

M. V. ANTICO GALLINA, *Una bottiglia vitrea con marchio di cerdo* 5

C. CARAMELLINO, *Ritrovamenti di sculture architettoniche romaniche della Cattedrale di Casale Monferrato* . . . 11

C. CARAMELLINO, *Un'ipotesi per Domenico della Marca di Ancona* 15

A. LANGE, *Gli affreschi di San Vittore a Rivalta Torinese* . 23

M. PICCAT, *La raffigurazione dei Magi negli affreschi piemontesi: un problema di fonti* 31

C. DEBIAGGI, *Un busto di S. Carlo opera di Giovanni d'Enrico* 49

C. DEBIAGGI, *Due inedite tavolette Gaudenziane* 57

F. MONETTI e A. CIFANI, *Un altare di Francesco Lanfranchi al Corpus Domini ed un'aggiunta per il Palazzo Civico di Torino* 63

A. COTTINO, *Nuove indicazioni di lettura per Pietro Domenico Olivero* 69

F. MUHLMANN, *La scrittura del Juvarra specchio del suo talento* 77

E. MONCALVO, *Interventi di Filippo Juvarra negli isolati di Sant'Ignazio e Santa Croce a Torino* 83

C. FILIPPI, *Compare o scompare un antico chiostro in Torino?* 99

A. ROSBOCH, *Un edificio ottocentesco a Valdocco* . . . 107

C. COLOMBO, *La rotonda del Talucchi a Torino* 115

B. SIGNORELLI, *Progetti e realizzazioni di Carlo Mosca primo architetto regio di Carlo Alberto per il Palazzo Reale di Torino* 119

F. MALAGUZZI, *Fortuna iconografica di Diodata Saluzzo Roero di Revello* 133

ILLUSTRAZIONI (fra le pagine 138-139)

IN MEMORIA

C. CARDUCCI, ricordo di Augusto Doro 141

A. ROSBOCH, ricordo di Giovanni Donna D'Oldenico . . 145

A. ROSBOCH, ricordo di Andrea Pautasso 147

NOTIZIE DELLA SOCIETÀ 149

Elenco Soci 161

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE XXXV - XXXVI - XXXVII

1981 - 1983

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - XXXVIII - XXXIX - XL - XLI
1984 - 1987

DI ARCHEOLOGIA
TORINO

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - XXXVIII - XXXIX - XL - XLI

1984 - 1987

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Questo Bollettino è stato reso possibile anche grazie al generoso contributo della Banca Popolare di Novara, della Cassa di Risparmio di Torino, dell'Istituto Bancario S. Paolo di Torino e dei due soci E.M. e G.U.B.

COMMISSIONE REDAZIONALE

Carlo Carducci, Franco Carrata Thomes, Riccardo Nelva,
Alessandro Roccati, Vittoria Moccagatta, Guido Gentile,
Casimiro Debiaggi, Giuseppe Ravera, Franco Monetti

Presidente: Augusta Lange

Segretario: Bruno Signorelli

Direttore responsabile: Augusta Lange

Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

L'Artistica Savigliano - Via Togliatti, 2 - 12038 Savigliano

GIOVANNI BERGAMINI

PAOLO EMILIO BOTTA
E LA SCOPERTA DELLA CIVILTÀ ASSIRA

Negli ultimi giorni del dicembre 1846, in un clima di febbrile attesa da parte degli ambienti scientifici europei, approdava a Le Havre un veliero proveniente da Bassora con un carico eccezionale: i bassorilievi del Palazzo del re Sargon II d'Assiria (722-705 a.C.), scavati sul sito di Khorsabad, nella Mesopotamia settentrionale, dall'archeologo Paolo Emilio Botta, figlio del famoso storico e patriota piemontese Carlo Botta.

La sensazionale scoperta aveva rivelato al mondo che quell'Assiria, conosciuta sino a quel momento quasi soltanto dai vaghi e spesso tendenziosi accenni biblici, era stata terra di alta civiltà e di splendida fioritura artistica. I pezzi erano destinati ad arricchire le collezioni del Louvre ma due di essi, splendidi, giunsero a Torino già nel 1847, dono dello scavatore al Museo della città natale, che già ospitava la grande collezione egizia di Bernardino Drovetti [1] [cfr. fig. 1, 2].

Mentre l'opera e la figura del Drovetti traggono motivi di costante memoria dalla presenza stessa della collezione egizia venduta ai Savoia, non altrettanto si può dire del Botta, condannato ad un immeritato oblio al pari delle due pregevoli sculture assire che egli donò, da allora solo episodicamente esposte. Vorremmo, con questo scritto, rendergli almeno parziale giustizia.

Sia la scoperta delle antichità mesopotamiche, sia la formazione del primo Museo Egizio del mondo affondano le proprie radici nelle vicende politiche e nella realtà culturale del Piemonte di fine Sette-

[1] Per la nascita dell'Egizio torinese cfr. S. Curto, *Storia del Museo Egizio di Torino*, Torino 1976.

cento e d'inizio Ottocento. In stretto rapporto, seppure attraverso alterne vicende, con la Francia giacobina prima, bonapartista poi, il Piemonte espresse una classe dirigente progressista tra cui spiccano le personalità del Drovetti e del Botta, entrambi costretti per necessità politiche ad operare nell'ambito dell'amministrazione d'oltralpe, ed entrambi segnati da vite curiosamente parallele.

È interessante notare come le «vite parallele» dei due esponenti di quella prima, pionieristica «archeologia dei consoli» cui spesso si fa cenno, abbiano curiosi punti di contatto ben al di là della comune origine piemontese. Drovetti e Botta padre ebbero un impegnato passato politico, prima come membri del Governo Provvisorio Piemontese nel 1798; poi, entrambi costretti all'esilio in Francia, l'uno adirà la carriera diplomatica, l'altro sarà membro del Corpo Legislativo e da Parigi, come tutti sanno, continuerà la sua battaglia per la libertà e l'unità d'Italia.

Paolo Emilio, nato a Torino da Carlo Botta ed Antonietta Viervil il 16 dicembre 1802, condivide presto il destino di questi esuli piemontesi, e dei loro figli, in clima di Restaurazione.

Studia dunque medicina in Francia, coltivando nel contempo interessi geografici, antropologici e naturalistici che lo portano a partecipare ad un giro del mondo durato ben tre anni (Il *Viaggio intorno al globo* del capitano Duhaut-Cilly sarà tradotto da Carlo Botta e pubblicato a Torino nel 1841).

Al ritorno, nel 1830, Paolo Emilio approda in Egitto, proprio in concomitanza con il ritiro a vita privata del Drovetti, già Console di Francia e consigliere del Khedivè d'Egitto. Destino vuole che il Botta gli succeda prima a corte, come medico personale dello stesso Mohammed Ali, poi nella carica di Console di Francia, dal 1833.

La curiosità scientifica del Botta trova terreno favorevole: è del 1837 la sua partecipazione ad una spedizione esplorativa nello Yemen, per conto del Museo di Storia Naturale di Parigi[2]; da una precedente esplorazione a Sennaar, sul Nilo Azzurro, aveva riportato un'importante collezione zoologica.

Dal 1842 Paolo Emilio si vede assegnare una nuova sede diplomatica: Mossul, capoluogo della provincia mesopotamica dell'impero

[2] Cfr. O. Levasseur, *Relation d'une Voyage entrepris en 1837 pour le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris*, Paris 1841.

ottomano, la città moderna sorta accanto alle rovine di Ninive, al di là del Tigri.

Egli stesso ci narra del suo stupore per gli strani reperti di tanto in tanto restituiti da quelle antiche rovine, e della decisione di intraprendere, a proprie spese, veri e propri scavi archeologici, prima a Ninive stessa, poi sul vicino sito di Khorsabad.

Il 20 marzo 1843, ai primi colpi di piccone, ritornano alla luce i monumentali rilievi del palazzo di Sargon: «...ebbi la prima rivelazione d'un nuovo mondo d'antichità»[3]. Ed in effetti l'orizzonte antico allargava di colpo i suoi confini, svelando a lui e ai suoi contemporanei nuove realtà storiche e insospettate prospettive di ricerca.

Da questo momento le vite del Botta e del Drovetti divergono, non tanto per il diverso scenario in cui si muoveranno, quanto perché gli eventi successivi riveleranno in Botta non il collezionista attento e geniale, ma il vero precursore di moderni metodi d'indagine archeologica.

Lo scavo per Botta non è che l'ultimo atto di una serie d'indagini conoscitive sul territorio.

– Innanzitutto, *ricognizione e raccolta dei materiali di superficie* o disponibili sul mercato antiquario: «...mi diedi a raccogliere tutti gli oggetti d'antichità di un qualche interesse... ai fini della scelta di un sito favorevole a ricerche serie»[4]. Interessanti le conclusioni di questa indagine, a parziale smentita di quanto affermato da C. J. Rich, un inglese che per due volte aveva visitato Mossul riportando notizia di una grande disponibilità di reperti antichi: buona parte di essi, dice il Botta, non proviene dai dintorni di Mossul, bensì dalla Mesopotamia centrale e da Baghdad.

– *Esplorazione e raccolta di dati architettonici* dell'area di Mossul e dintorni: a differenza di Babilonia, costruita in gran parte con mattoni cotti, l'area dell'antica Ninive non fu mai usata come cava di materiali da costruzione. Qui le murature sono in mattoni seccati al sole, «ridotti dall'azione del tempo ad uno stato terroso, e quindi non idonei al reimpiego». Poi, «alle porte di Mossul si trovano cave di gesso il cui sfruttamento è meno dispendioso di quanto non sarebbero scavi dall'esito incerto».

[3] *MdN*, V, cap. I, p. 5.
[4] *MdN*, V, cap. I, p. 2.

Lo stesso metodo deduttivo porta immediatamente il Botta a concludere che alcuni resti di antiche costruzioni nei dintorni non possono essere anteriori alla fondazione della città moderna: nessuna pietra o mattone porta iscrizioni cuneiformi. Quanto poi alle murature nel sottosuolo, all'interno di Mossul, «esse sono relativamente moderne: sono fondazioni o scantinati di case crollate al tempo in cui la città... occupava un'estensione molto maggiore di oggi»[5]. «Non ho visto nelle case di Mossul la minima traccia di murature antiche...». «Qualche antica moschea, soltanto, è costruita in cotto; ma la forma, le dimensioni dei mattoni e l'assenza d'iscrizioni cuneiformi» escludono la provenienza da Ninive[6].

Terminata la fase esplorativa, Botta procede allo scavo vero e proprio: suo obiettivo iniziale doveva essere il Tell Nebi Yunus, ma la presenza della moschea, in cui secondo la tradizione islamica fu sepolto il profeta Giona, impedisce qualsiasi intervento. Sceglie quindi il grande tell di Quyungiq, poco discosto, ma sempre nell'area dell'antica città.

Oggi noi sappiamo che un tell è un rilievo artificiale del terreno dovuto all'accumulo dei sedimenti di antichi abitati, ma al tempo di Botta tale fenomeno non era un fatto acquisito alla scienza. L'identificazione del tell è sorprendentemente puntuale: «Questo vasto monticolo è una massa evidentemente artificiale, e secondo ogni apparenza ha dovuto contenere il palazzo principale del Re d'Assiria»[7]. Layard e Rassam, gli scavatori inglesi che successivamente interverranno sul sito mettendo in luce i grandi palazzi di Assurbanipal e Sennacherib, gli daranno ragione[8].

[5] *MdN*, V, cap. I, p. 3.

[6] *MdN*, V, cap. I, p. 4.

[7] *MdN*, V, cap. I, p. 4.

[8] Sensazionale fu la scoperta del «Palazzo senza pari» del re Sennacherib (705-681 a. C.), che serbava le migliaia di tavolette della celebre Biblioteca di Assurbanipal, «summa» del pensiero mesopotamico raccolta dall'ultimo regnante assiro (669-631 circa a. C.). Lo scavo, iniziato da A. H. Layard, fu poi proseguito da H. Rassam. Tale era il numero di questi documenti che ancor oggi la loro pubblicazione è in corso. Le tavolette permisero comunque subito di identificare proprio con Quyungiq quell'antica Ninive che il Botta aveva localizzato in Khorsabad.

Cfr. A. H. Layard, *Niniveh and Its Remains*, London 1849; *Niniveh and Babylon*, London 1853, e soprattutto *Monuments of Niniveh*, London 1849-53.

Per il prosieguo delle ricerche cfr. H. Rassam, *Ashur and the Land of Nimrod*, New York 1897.

Botta, però, inizialmente è sfortunato. Gli scavi, protratti per tre mesi dal dicembre 1842, non portano ad alcun tangibile risultato ed i fondi personali impiegati stanno per esaurirsi. È sul punto di rinunciare quando si ricorda che qualche mese prima un operaio che viveva nel villaggio di Khorsabad gli aveva portato due mattoni con iscrizione cuneiforme. Il 20 marzo 1843 invia laggiù il capo cantiere ed alcuni operai con l'incarico di effettuare un saggio: tre giorni dopo Naaman Ibn Naush torna precipitosamente per riferirgli la scoperta di figure ed iscrizioni.

Botta affronta lo scavo a Khorsabad con grande senso di responsabilità e con sostanziale correttezza scientifica; lo possiamo dedurre dalle prime lettere che, corredate da disegni e planimetrie autografe, da Mossul inviò a Parigi al suo corrispondente scientifico oltre che principale sostenitore, l'orientalista J. Mohl.

Le difficoltà sono enormi: è il primo archeologo ad affrontare lo scavo di un tell in crudo, in cui muri e crolli, dello stesso materiale, sono indistinguibili ad un occhio non allenato. Chiunque, come chi scrive, abbia lungamente sperimentato tali insidie, lo assolverà se in un primo tempo egli scrive: «Le pareti sono formate da immense lastre di gesso... dietro le quali non c'è che terra. Non vi è evidenza che questa sia dovuta alla decomposizione di mattoni crudi, di cui non si scorge traccia [9]. Sono portato a credere che l'interno delle muraglie fosse all'origine vuoto, e che sia stato riempito dal tempo». «In effetti, la terra che riempie i massicci non differisce in nulla da quella che ha ostruito i passaggi» [10].

Botta presto si correggerà, quando, forte di una maggiore esperienza, affronterà lo scavo di strutture meglio conservate e più facilmente leggibili; giungerà, anzi, a produrre diagrammi di degrado delle strutture in crudo [11].

Non mancano, già sin d'ora, acute osservazioni d'ordine stratigrafico: la sabbia rinvenuta in un saggio al di sotto di una platea di mattoni «è stata evidentemente posata intenzionalmente, perché dovette esser portata dal Tigri» [12].

[9] *Lettre I*, p. 72.
[10] *Lettre II*, p. 210.
[11] *MdN*, V, cap. III, p. 61, figg. 1, 2.
[12] *Lettre I*, p. 71.

Sostanzialmente corrette, poi, le interpretazioni del degrado: «Le fasce iscritte e i bassorilievi presentano due tipi d'alterazione a riprova, penso, che il monumento è stato sepolto solo successivamente, e che certe parti sono rimaste per lungo tempo esposte all'azione dell'aria». «... suppongo che il tetto in legno sia stato incendiato e abbia calcinato le pareti di calcare (*gypse*), tanto da convertirle in gesso (*plâtre*)» [13].

L'interesse scientifico lo spinge ad inviare in Francia campioni d'intonaco per analisi. Riporta il Mohl in nota all'edizione della seconda lettera del Botta: «Botta mi ha inviato una scatoletta riempita di colore blu, la depositerò nella collezione ceramica di Sèvres e ne pubblicherò l'analisi chimica» [14].

Non ultima da notarsi è una spiccata sensibilità artistica: «Lo stile di queste sculture, il genere di abbigliamento ricordano molto quelle di Persepoli; mi sembra soltanto che ci sia più movimento nelle figure e più scienza anatomica nel disegno» [15]. Sono queste alcune differenze fondamentali tra l'arte assira e quella persiana achemenide, colte sin dal primo momento e per di più al cospetto di opere in situazione di difficile leggibilità, al fondo di ristrette trincee.

Sorprendente, per i tempi, è la raccolta sistematica dei reperti, ispirata da interessi scientifici ben al di là di una semplice passione da collezionista: «Ho cura di far radunare tutti i frammenti che s'incontrano, per poterli riunire e trarne partito per la scienza storica» [16].

Certo non collezionistico, infine, è il movente che spinge il Botta alla richiesta di fondi: «... la pressione di questa terra [le murature]... ha rotto in mille pezzi i bassorilievi; dopo lo scavo, dal momento che nulla più li sosteneva, sarebbero crollati se non avessi provveduto a puntellarli. Poiché questi sostegni non dureranno che il tempo dei

[13] *Lettre II*, pp. 210-11.

[14] *Lettre II*, p. 207, nota 1. Dalla stessa lettera (p. 211 e nota 1) si evince che Botta inviò a Mohl anche campionature di materiale archeologico: «Quanto ai piccoli oggetti, non si è trovato che un frammento di argilla cruda, con l'impronta di un grande sigillo mitologico... Non so cosa potesse essere... ma sembra una *bulla* rozzamente plasmata nel palmo della mano, e appiattita dall'impronta».

Nella nota, in calce, di Mohl, uno squarcio sulle difficoltà di comunicazione dell'epoca: «Ho ricevuto più tardi dal direttore delle Poste Francesi a Costantinopoli l'avviso che Botta m'aveva inviato questo oggetto d'argilla, ma che i Tartari della Porta l'avevano recapitato ridotto in polvere...».

[15] *Lettre I*, pp. 69-70.

[16] *Lettre I*, p. 70.

lavori, ... questo monumento è destinato a perire completamente se... il Governo... non mi accorderà i mezzi per salvarne le parti più interessanti»[17].

Una sovvenzione di 3000 franchi, prontamente accordata, permette il prosieguo degli scavi e delle operazioni di salvataggio sino all'ottobre dello stesso anno, quando, fulmine a ciel sereno, giunge al Botta la notifica d'interdizione allo scavo da parte delle autorità turche.

La pausa sarà lunga, e superata soltanto a prezzo di un'accorta azione diplomatica francese presso la Sublime Porta. Nel frattempo, però, Botta si muove in sede locale: «... avrei potuto ottenere il permesso di riprendere i lavori... ma sapevo delle intenzioni del Governo francese e dell'invio di un disegnatore che avevo richiesto... in grado di conservare meglio di me, tramite copie esatte, le sculture...; sapevo con quale rapidità... si deterioravano non appena esposte all'aria, e mi parve preferibile attendere l'arrivo di questo artista, perché potesse disegnare i bassorilievi man mano che uscivano dal terreno...». «Utilizzai quindi il ritardo procedendo alla copia delle iscrizioni già scoperte...»[18].

L'atteggiamento del Botta, inutile dirlo, è in questo frangente degno di un archeologo moderno, nel momento in cui ravvisa la necessità di una «missione di studio».

Il 4 maggio 1844 giunge, recando ulteriori fondi, Eugène-Napoléon Flandin. Egli sarà non solo un disegnatore e rilevatore d'eccezione, ma anche un prezioso collaboratore del Botta nella direzione stessa del cantiere: figura non dissimile, insomma, da quella dell'odierno assistente di scavo.

Ripresa l'attività sul campo, i due si dividono il lavoro di documentazione: a Flandin i rilievi e le strutture, a Botta le iscrizioni. In sei mesi di dure fatiche l'opera sia di scavo sia di documentazione sarà compiuta [cfr. fig. 3].

Suo coronamento – non certo scontato a quei tempi – saranno i cinque grandi volumi del «Monument de Ninive» pubblicati nel 1849-50 a spese dello Stato. A quel tempo il cuneiforme della lingua accadica non era ancora stato decifrato, per cui Botta necessariamente

[17] *Lettre I*, p. 72.
[18] *MdN*, V, cap. I, p. 8.

ignorava di aver scavato non già l'antica Ninive, bensì il Dur-Sharrukin, la colossale residenza di Sargon. Ma la decifrazione non avrebbe tardato di molto, facilitata proprio dal paziente lavoro di raccolta di dati epigrafici di cui fu protagonista l'archeologo franco-piemontese.

A tale progresso giovò anche la rapida edizione della monumentale opera, che si può a ragione ritenere la prima pubblicazione finale di uno scavo stesa con criteri di grande obiettività e serietà scientifica.

«Mi è sembrato che un'opera di tale natura dovesse avere per scopo non quello di presentare opinioni personali, sempre soggette a contestazioni, ma di raccogliere semplicemente i materiali necessari allo studio di un soggetto così nuovo, e di illustrarli esattamente così come erano stati osservati». La commissione stessa di pubblicazione «fu unanime nel consigliarmi una semplice descrizione di quanto avevo visto, descrizione cui si potesse sempre ricorrere senza tema di confondere fatti reali con ipotesi»[19].

Il rigore scientifico è estremo anche nei casi di maggiore difficoltà interpretativa: «... ho proposto le spiegazioni che mi sembravano meglio concordare con i fatti: ma ho sempre iniziato descrivendo esattamente i fatti stessi, in modo che gli archeologi avessero tutti gli elementi necessari per potersi decidere tra questa e quella opinione»[20].

Gli enunciati in sede di pubblicazione riflettono una metodologia già praticata sul campo: «Le tavole... non contengono nulla d'ipotetico, nulla che possa esser attribuito all'immaginazione del disegnatore, per quanto plausibili potessero essere le sue congetture. Nelle planimetrie come negli elevati non è stato fatto alcun tentativo di integrazione, ricostruzione o restauro. Le collocazioni dei rilievi non sono arbitrarie: Flandin non ha fatto altro che rappresentare dove dovevano essere situati i frammenti crollati ma rinvenuti realmente sul posto, e che si collocavano senza dubbio nella posizione loro attribuita»[21] [cfr. fig. 4].

«Tutto è stato misurato e disegnato, ... i più piccoli dettagli sono stati disegnati, contati e rilevati sul sito. Questo lavoro perpetuerà il ricordo di un monumento che già non esiste più e sarà titolo di

[19] *MdN*, V, Préface, p. V.
[20] *MdN*, V, Préface, p. VI.
[21] *MdN*, V, Préface, p. III.

riconoscenza per il disegnatore da parte degli amici delle arti e delle scienze archeologiche»[22].

La netta distinzione tra dato di scavo e sua interpretazione, la raccolta attenta di ogni informazione, la consapevolezza che lo scavo, comunque lo si effettui, è distruzione; la stessa presa di coscienza di una nuova, nascente scienza distinta dalla storia dell'arte, fanno del Botta un pioniere della moderna archeologia. Da attento archeologo, poi, egli sottopone a severo vaglio l'opera, pur attentissima, del rilevatore e in taluni casi la integra, come quando, in base a nuovi dati stratigrafici, stabilisce che l'altezza totale del tell dev'esser considerata di due metri inferiore rispetto a quanto indicato dai disegni[23].

Le stesse rigorose metodologie sono alla base della sistematica raccolta dei dati epigrafici, finalizzata alla creazione della prima grande banca-dati a disposizione dei futuri decifratori.

«Oltre alle copie fatte a pié d'opera, ho avuto cura di trarre impronte su carta ovunque possibile. Queste impronte sono state depositate alla Biblioteca Nazionale, per poterne sempre verificare l'esattezza. Si vedrà che molte iscrizioni contengono il medesimo testo; credo di aver servito la scienza assumendomi l'onere di copiare tutto»[24].

A corredo della documentazione epigrafica, Botta fornirà un catalogo dei segni cuneiformi che ricorrono nelle iscrizioni, con le loro varianti: proprio sulla base di tale enorme repertorio Hincks già nel 1850 riuscirà a fissare tutte le regole fondamentali della scrittura assira[25], e solo un anno dopo Rawlinson potrà pubblicare la versione accadico-babilonese della famosa iscrizione del re persiano Dario scoperta anni prima a Bisutūn, l'ultima che ancora aveva resistito alla decifrazione[26].

Botta ancora una volta riafferma l'imperativo categorico della completezza e dell'obiettività: «Mi sono dedicato a raccogliere tutti i fatti, tutti gli elementi che possano aiutare gli scienziati nelle loro

[22] *MdN*, V, Préface, pp. VII-VIII.

[23] *MdN*, V, cap. III, p. 39.

[24] *MdN*, V, Préface, pp. IX-X.

[25] Cfr. A. Parrot, *Archéologie Mésopotamienne I, Les Étapes*, Paris 1946, cap. III, pp. 109-25.

[26] A seguito di H. C. Rawlinson, *The Persian cuneiform Inscription at Behistun*, decyphered and translated, with a Memoir of Persian cuneiform inscriptions in general and on that of Behistūn in particular, London 1846.

ricerche. Questo è l'unico scopo del mio lavoro: non ho voluto, in tentativi più o meno ardui di decifrazione, rischiar di mescolare a fatti accertati congetture che... avrebbero nuociuto al carattere di certezza che ho inteso dare all'insieme» [27].

Alle interpretazioni della scrittura assira avrebbe dato spazio in una pubblicazione a latere, la *Mémoire sur l'écriture cunéiforme assyrienne*, apparsa nell'annata 1848 del «Journal Asiatique», opera non priva di inesattezze e di qualche ingenuità: il Botta filologo non fu pari al Botta archeologo.

L'attività sul campo, con Khorsabad, finisce. Nello stesso anno 1846 Botta è trasferito a Gerusalemme e da allora tornerà in Europa solo per brevi periodi; dal 1857 sarà a Tripoli di Libia. In Francia vivrà, malato, solo gli ultimi due anni di vita: si spegnerà, quasi dimenticato, il 29 marzo o il 18 aprile 1870 (la data è controversa) ad Achères, presso Poissy.

Al Louvre, lo ricorda una lapide ed un ritratto opera del pittore Champartin; a Torino, sua città natale, nulla e nessuno.

* * *

L'impatto della scoperta del Botta sul mondo scientifico fu enorme, paragonabile, ma solo in parte, alla riscoperta dell'Egitto dopo la spedizione napoleonica; affiorava un mondo perduto, di cui s'intuiva la millenaria vetustà, e tanto più peregrino quanto meno ne erano allora evidenti i nessi con le più tarde culture mediterranee della Grecia e di Roma.

Quanto, nel contempo, andava restituendo l'Egitto era certo fecondo di suggestioni, ma gli obelischi di Roma e gli «Aegyptiaca» avevano già da secoli gettato un ponte tra la cultura europea e quell'antica civiltà.

Il mondo assiro, no, era un'autentica rivelazione: stroncato da una impressionante successione di eventi culminati nel 612 a.C. con la distruzione delle città e la strage degli abitanti sotto i colpi di Medi e Babilonesi alleati, era stato cancellato dalla storia.

Molto più mediato e criptico era quindi il retaggio di cui ci si poteva allora riconoscere eredi, e ancor più stupefacenti, manifesta-

[27] *MdN*, V, Préface, p. VII.

zioni di una «terra incognita», erano l'arte e i simboli di quello strano mondo.

Già dietro di esso s'intravedevano altre culture, altre civiltà più antiche, sino al Genesi biblico ed oltre, succedutesi nella Terra tra i due Fiumi per millenni: ad altri archeologi, continuatori dell'opera del Botta, sarebbe toccato farle rivivere.

Note biografiche su Paolo Emilio Botta

6 Dicembre 1802	Nasce a Torino da Carlo Botta e Antonietta Viervil.
1820-1825 circa	Studia Medicina in Francia.
1826-1829	Partecipa al viaggio intorno al mondo del Capitano Duhaut-Cilly.
1830	Al ritorno si sofferma in Egitto; diviene medico personale del Viceré Mohammed Ali.
1833	È Console Generale di Francia ad Alessandria d'Egitto. In questi anni partecipa ad una spedizione sul Nilo Azzurro.
1837	Intraprende un viaggio nello Yemen per conto del Museo di Storia Naturale di Parigi.
Inizio 1842	È nominato Console di Francia a Mossul.
Dicembre 1842	Inizia gli scavi a Quyungiq.
20-23 Marzo 1843	Khorsabad!!!
Marzo-Ottobre 1843	Prima campagna di scavi a Khorsabad.
4 Maggio 1844	Arriva Flandin con nuovi fondi. Seconda campagna di scavi a Khorsabad, sino ad Ottobre.
Primavera 1846	Invio delle antichità che raggiungeranno la Francia a fine anno.
1846	È trasferito a Gerusalemme quale nuovo Console Generale di Francia.
1857-1868	È investito di uguale carica a Tripoli di Libia.
1868	Torna definitivamente in Francia.
29 Marzo oppure 18 Aprile 1870	Si spegne ad Achères (Poissy, Seine-et-Oise).

Opere di P. E. Botta

1843	«Lettres de M. Botta sur ses découvertes à Ninive (à M. J. Mohl, à Paris)», I. Mossul, 5 Avril 1843 = *Lettre I* II. Mossul, 2 Mai 1843 = *Lettre II* *Journal Asiatique*, IV Série, Tome II, n. 7, Jouillet-Aout 1843, pp. 61-72; n. 8, Septembre 1843, pp. 201-14.
1848	«Mémoire sur l'écriture cunéiforme Assyrienne», *Journal Asiatique*, IV Série, Tome VIII, n. 1, Janvier-Février 1848, pp. 1 sgg. *Inscriptions découvertes à Khorsabad*, Paris 1848.
1849-50	*Monument de Ninive*, découvert et décrit par M. P.-É. Botta, mesuré et dessiné par M. E. Flandin, Paris 1849-50, 5 voll. = *MdN.*
1850	*Letters on the Discoveries at Niniveh*, London 1850.

ENRICHETTA LEOSPO

NOTE SUI PRINCIPI FIGURATIVI DELL'ARTE EGIZIA ATTRAVERSO LE PITTURE DELLA TOMBA DI ITI

(Gebelein, Scavi Schiaparelli 1911, Museo Egizio di Torino)

«Non si raggiunge il confine dell'arte
non c'è artista fornito della sua perfezione»
(da *L'insegnamento di Ptahhotep*, V dinastia)

Il fondamento delle manifestazioni artistiche nella fase della loro codificazione, tra III e IV dinastia (2650-2450 a.C.), sembra consistere in un sapiente equilibrio tra la coscienza dei ruoli all'interno del sistema sociale e la forza creativa e l'intelligenza individuali, tra libertà e controllo, che solo permetteva la sussistenza del sistema stesso[1]. Lo stato egiziano antico si configurava come un sistema stabile nelle forme generali in cui si era organizzata la società, ma nello stesso tempo abbastanza flessibile da permettere costantemente l'elaborarsi di forme culturali innovate[2]. L'ordine sociale era considerato parte dell'ordine cosmico, dunque immutabile; l'universo era concepito come un'unità statica che ripeteva la staticità delle origini della creazione: questa immagine derivava forse anche dall'aspetto

[1] V. W. S. Smith, *A History of Egyptian Sculpture and Painting in the Old Kingdom*, Oxford 1946; una riconsiderazione di alcune parti dell'opera è stata fatta da J. A. Wilson, *The Artist of the egyptian Old Kingdom*, in «JNES», VI, 1947, pp. 231-49.

Le stesse considerazioni valgono in generale per l'arte del Vicino Oriente antico: v. H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient*, Harmondsworth 1954; S. Donadoni, *A partire da una citazione di archeologia orientale*, in «Belfagor», 22, 1967, pp. 495-99, ristampato in *Cultura dell'antico Egitto. Scritti di S. Donadoni*, Roma 1986 (= *Scritti*), pp. 123-27; S. Moscati, *Apparenza e realtà. Arte figurativa nell'antico Oriente*, Milano 1976; Id., *L'espressione artistica*, in *L'alba della civiltà. Società, economia e pensiero nel Vicino Oriente antico*, III, *Il pensiero*, Torino 1976, pp. 215 sgg.

[2] V. S. Curto, *L'antico Egitto*, Torino 1981, pp. 279-313.

del territorio e dai ritmi costantemente ricorrenti dei fenomeni naturali, per esempio la piena annuale del Nilo. L'arte rifletteva lo stesso atteggiamento statico nei confronti dei soggetti rappresentati, trascurando gli aspetti contingenti ed effimeri della realtà, e perciò giunse ben presto alla formulazione di un canone, rimasto in uso per tutta l'età faraonica, che stabiliva una serie di regole e di convenzioni [3], ma che lasciava uno spazio relativamente ampio alle variazioni determinate dalla creatività dell'artista [4]. D'altronde tutte le opere d'arte erano fatte per servire a propositi di vita eterna, dunque erano destinate a templi e a tombe: convenzioni sociali e religiose imponevano all'artista di cogliere l'essenzialità delle cose e degli eventi, non la loro specificità, di «riprodurre», e non «rappresentare», il mondo per la sua continuità [5]. La stabilità delle tradizioni era legata al carattere anonimo e alla funzione collettiva dell'espressione artistica: non necessariamente emergevano grandi personalità, l'individualismo cedeva di fronte all'esigenza primaria di «significare».

Anche le raffigurazioni di attività della vita quotidiana ricorrenti nelle tombe private egiziane non tendono tanto a indicare momenti di vita o vicende individuali quanto «tipo» di vita e rango del proprietario: per esempio, caccia e pesca sono attività che convenzionalmente caratterizzano il «nobile»; le varie fasi dei lavori agricoli e artigianali hanno il fine di «proiettare» nell'aldilà il modello di vita terreno per assicurarne la continuità al defunto; così nei templi sono ripetuti i rituali e le vittorie del re sui nemici, tesi a rinnovare l'equi-

[3] V. E. Iversen, *Canon and Proportions*, Warminster 1975², pp. 5-13.

[4] Egli era parte di un sistema sociale riconosciuto al quale dava il suo contributo senza aspettarsi alcun riconoscimento personale, rimanendo nell'anonimato, salvo le eccezioni che il sistema consentiva nella sua flessibilità: v. A. Hermann, *Zur Anonymität der ägyptischer Kunst*, in «MDAIK», VI, 1936, pp. 150 sgg. Circa la posizione dell'artista nell'antico Egitto v. H. Junker, *Die gesellschaftliche Stellung der ägyptischen Künstler im Alten Reich*, Wien 1959 e A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1974⁶, pp. 53-58: il valore dell'artista dipendeva dalla sua competenza artigiana; egli era un lavoratore salariato, pagato in natura, le cui capacità tecniche lo ponevano a capo di squadre di lavoratori autonomi, in una posizione dunque più elevata che, pur se la sua individualità non era tenuta in gran conto, gli permetteva di apparire talvolta con nome e titolo, al pari di un funzionario amministrativo o di un sacerdote funerario. Per il periodo delle origini, v. W. Davis, *Artists and patrons in predynastic and early dynastic Egypt*, in «SAK», 10, 1983, pp. 119-39.

[5] V. W. S. Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt*, London 1981² (rev. by W. K. Simpson), pp. 15-23; C. Aldred, *Egyptian Art*, London 1985, pp. 11-18.

librio cosmico. L'ispirazione delle scene e la loro sequenza è sempre concettuale, non narrativa[6].

Nella visione del mondo e nella struttura statale e sociale che da essa deriva, nell'Oriente antico, anche le manifestazioni artistiche partecipano dell'organizzazione di una cultura culminante in una monarchia divina che rappresenta e garantisce sulla terra, attraverso la figura del faraone personificante l'idea della regalità sacra, la proiezione di un ordine cosmico da mantenersi in perenne equilibrio. A questo fine concorrono tutte le energie espresse dai poteri dominanti, il palazzo ed il tempio, con tutti gli strumenti idonei, dai rituali religiosi alle convenzioni sociali alla strutturazione dell'apparato statale: l'arte nella sua globalità, al pari del linguaggio scritto, assolve questa funzione come forza attiva e componente primaria dell'esistenza della società stessa, per la capacità, con i mezzi e le tecniche in suo possesso, di riprodurre, attraverso le immagini e i colori organizzati secondo determinati criteri, il reale nella sua essenza, non quale si presenta apparentemente ma quale è in sostanza[7]. D'altronde, i principî cui sono improntate le manifestazioni artistiche rispondono alle stesse caratteristiche di logicità e di coerenza interna del pensiero egizio[8]: geometria dei volumi e stilizzazione delle forme esprimono l'idea di razionalità in esso dominante e la sua costante tensione alla riproduzione dell'ordine cosmico. A questo fine, il linguaggio figurato e il linguaggio scritto, i due modi fondamentali attraverso i quali si estrinseca la concezione del mondo, sottostanno alle stesse regole[9], che organizzano i singoli elementi secondo un codice rigoroso ed una

[6] V. H. J. Kantor, *Narration in Egyptian Art*, in *Narration in Ancient Art. A Symposium*, Chicago 1955 (= «AJA», 61, 1957), pp. 44-54; G. A. Gaballa, *Narrative in Egyptian Art*, Mainz am Rhein 1976.

[7] Lo stesso termine egiziano usato per designare l'artista nell'accezione più generale, anche se in origine applicato allo scultore a tutto tondo, *sankh*, «colui che dà la vita», esprime chiaramente queste finalità.

[8] A. H. Gardiner, *The Attitude of the Ancient Egyptians to Death and the Dead*, Cambridge 1935, p. 10; Id., *Some aspects of the egyptian language*, in «*Proceedings of the British Academy*», XXIII, 1937, pp. 81-104.

[9] Solo considerando nella loro unitarietà la manifestazione simultanea di immagine e scrittura, l'interazione dei processi di significato, la funzione collettiva e la codificazione della rappresentazione figurata, si può comprendere senza discontinuità il pensiero egizio dell'epoca faraonica: ciò non è possibile né interpretando i testi attraverso la sola filologia né leggendo le immagini attraverso la sola storia dell'arte: cfr. H. G. Fischer, *L'écriture et l'art de l'Egypte ancienne* (Essais et conférences. Collège de France), Paris 1986, pp. 24-46.

determinata «tipografia»: di «sintassi dell'immagine» si parla a proposito dell'arte egizia e «scriba delle forme» o «scriba dei contorni» è definito il disegnatore[10]. L'unità di base comune ad entrambi i linguaggi è il pittogramma, che sia come segno grafico sia come immagine contiene in sé e conserva pressoché immutato per oltre tre millenni un preciso valore «simbolico», con una stabilità che si può comprendere solo avendo presente la sua funzione primaria di significante[11].

L'ambito artistico era definito dalla intersezione di tre piani di significato: figurativo, rituale e ideologico[12]. All'origine della produzione di opere d'arte è un'idea religiosa: la destinazione è quasi sempre un contesto con funzione cultuale, tempio o tomba, e da questo sono condizionati repertorio iconografico e tipologie, che ne traggono a loro volta stabilità di schemi e di strutture. Nell'arte come principio attivo d'altronde la forma dipende in ultima analisi dalla funzione e la funzione dalla finalità. Poiché una parte essenziale del-

[10] Ph. Derchain, *Réflexions sur la décoration des pylônes*, in «BSFE», 46, 1966, pp. 17-24: attraverso l'analisi della «grammatica decorativa» del tempio, come del «programma decorativo» di una tomba, o della struttura di una statua, si possono scoprire elementi strutturali del pensiero egizio e meglio comprendere la rappresentazione che gli antichi si facevano del loro universo. La «sintassi dell'immagine» è determinata dalla ricerca compiuta nell'intento di dominare intellettualmente la materia, attraverso una tecnica della rappresentazione che dal realismo, dal concreto, dall'individuale si volge in via di astrazione alla figura teorica, generale. V. anche R. Tefnin, *Discours et iconicité dans l'art égyptien*, in «GM», 79, 1984, pp. 55-69.

[11] Anche se i segni hanno valore fonetico, il loro contenuto figurativo conserva latente e suscettibile di riattivazione in circostanze particolari il suo potere demiurgico, che «fa esistere ciò che fa vedere»: un esempio è la soppressione o la mutilazione di segni raffiguranti esseri animati che possono nuocere, in contesti funerari (v. P. Lacau, *Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires*, in «ZÄS», 51, 1914, pp. 1-64). La capacità di animazione del segno scritto si evidenzia nei geroglifici animati, con braccia e gambe, nell'orientamento e nella direzione della scrittura (v. H. G. Fischer, *The orientation of Hieroglyphs*, Part I, *Reversals*, New York 1977), nei rebus o crittografie tipici dell'Egitto tardo e greco-romano, nella continuità di tradizioni grafiche del passato (v. S. Sauneron, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna* (= *Esna VIII*), Le Caire 1982). Secondo l'acuta analisi del Fischer, op. cit., pp. 3-4, la stretta correlazione tra i due tipi di linguaggio o, in altre parole, la possibilità dell'immagine di «funzionare» allo stesso tempo su modelli iconici e geroglifici, si evidenzia nella pittura e nel rilievo attraverso l'uso di «segni» bidimensionali maggiori (figure che compongono la rappresentazione) e di altri più piccoli (geroglifici dei testi che le corredano) in rapporto complementare, mentre nella statuaria il segno principale, «determinativo», acquisisce tridimensionalità oltre a grandezza ed i segni fonetici scritti su di esso gli attribuiscono un'identità: dello stesso A., v. anche *L'écriture et l'art* cit., pp. 130-42.

[12] V. R. Tefnin, *La statuaire d'Hatshepsut. Portrait royal et politique sous la 18e Dynastie* («Monumenta Aegyptiaca», IV), Bruxelles 1979, pp. 162 sgg.

l'arte egizia non era destinata ad essere vista dagli uomini [13], il suo scopo principale non poteva essere solo estetico o solo celebrativo e commemorativo: l'arte, e non solo quella figurativa, era piuttosto un mezzo, così come la parola scritta, per proiettare «magicamente» in un'altra dimensione, fuori da spazio e tempo, i modelli esistenziali, esattamente riprodotti per perpetuarne la durata in una sfera ultraterrena e universale. L'efficacia di tale trasposizione si otteneva con l'identità assoluta di forme e proporzioni tra l'oggetto reale e la sua riproduzione artistica, da cui dipendeva la sopravvivenza della sostanza immanente nei fenomeni reali, animati o inanimati: essi «vivevano» nelle manifestazioni artistiche «sub specie aeterni». L'esigenza di fissare la realtà in piena congruenza visiva portò direttamente, come si è detto, all'introduzione di un canone di forme-tipo permanenti, basato su concezioni antropometriche, che fissava proporzioni e dimensioni (v. disegni) e che si applicava al repertorio di temi e di tipi consolidato dalla tradizione [14]. Dallo studio delle regole della costruzione formale e della loro applicazione pratica risulta che il modo di rappresentazione egizio conduce alla frontalità dell'immagine e alla proiezione sul piano di ciò che in una rappresentazione prospettica sarebbe reso di scorcio [15]. L'atteggiamento conoscitivo egizio nei

[13] La maggior parte delle sculture poste nei templi e nelle tombe era collocata in ambienti non accessibili a tutti: nelle *mastabe* dell'Antico Regno a Giza e a Saqqara le statue del defunto erano talvolta contenute nel *serdab*, un vano privo di aperture, tranne «feritoie» all'altezza degli occhi della statua stessa che, in prospettiva concettuale ribaltata rispetto alla nostra, poteva come sostituto del defunto «vedere» attraverso di esse: v. M. Weynants-Ronday, *Les statues vivantes. Introduction à l'étude des statues égyptiennes*, Bruxelles 1926.

L'idea dell'opera d'arte come realtà effettiva è avvalorata dalla pratica di determinati riti, come quello dell'«apertura della bocca» che si compiva sulla statua per consentirle di vivere: cfr. E. Otto, *Das ägyptische Mundöffnungsritual* («Ägyptologische Abhandlungen», 3), Wiesbaden 1960, II, pp. 2-4; J.-C. Goyon, *Rituels funéraires de l'ancienne Egypte*, Paris 1972, pp. 89-91.

Nei templi, le statue divine erano poste in ambienti accessibili solo agli addetti al culto, i «servi del dio», che provvedevano a rinnovare le offerte, a pulire, vestire e adornare la statua, secondo un rituale quotidianamente ripetuto ad ore fisse. La tipologia della statua corrispondeva alle funzioni cui essa era destinata all'interno dell'area sacra.

[14] E. Iversen, *op. cit.*; v. anche H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, Oxford 1974 (1ª ed. ingl.), pp. 326-34; P. Munro, *Untersuchungen zur altägyptischen Bildmetrik*, in «*Städel Jahrbuch*», NF 3, 1971, pp. 7-42; Id., *Auszeichnung durch graphische Mittel*, in «Lex. d. Äg.», I, 1975, col. 582-86; K.-H. Meyer, *Zur Konstruktion ägyptischer Flachbilder*, in «SAK», 3, 1975, pp. 187-200.

[15] Non è esatto considerare questo modo di trattare lo spazio compositivo come assenza di prospettiva, se ci si avvale della definizione data da Panofsky, per cui la prospettiva è una «forma simbolica» dello spazio, uno dei vari modi possibili attra-

confronti dell'oggetto tende a renderlo, in costruzione «paratattica», come esso è realmente e idealmente; delle varie visuali sceglie quelle fondamentali, che servono per identificare l'oggetto e ne combina con sapiente «montaggio» le varie facce: l'immagine unitaria che ne risulta non è figurativa, ma concettuale [16]. Il codice artistico che si elabora sin dall'inizio dell'età storica deve esprimere un atteggiamento mentale, un ordine intellettuale, che si manifesta compiutamente nel programma decorativo delle rappresentazioni (per esempio le raffigurazioni parietali delle tombe) così come nel programma letterario: «...l'image égyptienne, au moins dans ses tendances les plus affirmées, ne peut mieux se définir que comme une véritable écriture figurative qui puise dans une adhérence calculée au réel sa capacité à provoquer le surgissement magique et à réaliser une constante médiation entre les niveaux irréconciliables du réel et de l'imaginaire, des hommes et des dieux, de la vie et de l'au-delà» [17]. L'artista ha appunto il compito di risolvere nella forma ottimale, tesa alla massima efficacia, gli imperativi che derivano dalle necessità rituali e ideologiche della committenza, in primo luogo tempio e palazzo. A tali esiti approdava attraverso l'affinamento dei metodi e la massima valorizzazione dei mezzi forniti da una tecnologia peraltro elementare, un esperto sfruttamento delle caratteristiche dei materiali impiegati e delle loro qualità estetiche [18]. Tale combinazione di tecnica e di linguaggio figurativo raggiunge una grande forza espressiva, in composizioni di rigorosa congruenza concettuale. La «struttura permanente» entro la quale si organizza il codice figurativo non significa però immobilismo, anzi l'artista, nell'adeguarsi a «canovacci» tradizionali, può scegliere all'interno di un assai vasto repertorio precostituito le varianti che ritiene opportune per la migliore resa del modello. Non solo, ma forze creative latenti riescono ad emergere e a rompere gli

verso i quali la tradizione figurativa cerca di risolvere la visione spaziale, e non una «scoperta» dell'arte occidentale (E. Panofsky, *Die Perspektive als «symbolische Form»*, Leipzig-Berlin 1927).

16 Cfr. E. Brunner-Traut, *Aspective*, in H. Schäfer, *op. cit.*, p. 424.

Il procedimento applicato nell'ambito figurativo sembra pienamente corrispondere alla «pluralità dei modi di accesso» conoscitivi che caratterizza il pensiero egizio: a tale proposito v. S. Donadoni, *I modi egiziani del conoscere*, in «Filosofia», 19, 1968, pp. 485-500 (= *Scritti*, pp. 137-52).

17 R. Tefnin, in «GM», p. 60.

18 Su materiali e tecniche v. A. Lucas - J. R. Harris, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, London 1962.

schemi fissi nei periodi di crisi delle istituzioni[19], quando cade l'identità tra linguaggio e tecniche espressive finalizzati alla riproduzione della realtà.

L'alterazione dei modelli centrali o dominanti determina il manifestarsi di tendenze d'arte «provinciale» assai vitali, con una fiorente produzione di cui sono testimonianza le opere provenienti da centri del Medio e dell'Alto Egitto, sedi di governatorati autonomi durante il I Periodo Intermedio (2150-1955 a.C.), e che conservarono la propria identità culturale ancora in piena restaurazione del potere centrale con la XII dinastia[20].

E precisamente in questo quadro si inseriscono le pitture asportate dalla cappella della tomba di Iti a Gebelein e conservate nel Museo Egizio di Torino[21]. La tomba nel suo complesso costituisce, dal punto di vista architettonico e figurativo, un punto di riferimento per la conoscenza delle manifestazioni artistiche in quel determinato ambito spaziale e temporale (XI dinastia, 2100-1955 a.C.) ed insieme un documento storico di grande valore[22].

Le pitture formavano in origine la decorazione della camera centrale della tomba, per l'intera superficie delle pareti, nella sua parte anteriore, del corridoio (pareti comprese tra le porte e lati brevi), dei pilastri, eccetto che sulla faccia esterna.

Il repertorio figurativo accosta ai temi consueti, noti sin dalle *mastabe* dell'Antico Regno e più strettamente legati al culto funerario, come la presentazione dell'offerta e il sacrificio animale, imma-

19 Per esempio il I Periodo Intermedio ed il periodo amarniano.

20 H. E. Winlock, *The Rise and Fall of the Middle Kingdom in Thebes*, New York 1947; J. von Beckerath, *Abriss der Geschichte des Alten Ägypten*, München-Wien 1971, pp. 23-33; D. Wildung, *L'âge d'or de l'Egypte. Le Moyen Empire*, Fribourg 1984, pp. 24 sgg.

21 Scavi Schiaparelli 1911. Circa il sito di Gebelein, v. A. Roccati, *Ritorno a Gebelein*, in «Boll. SPABA», XXVII-XXIX, 1973-75, pp. 26-33; S. Curto, *Gebelein: prospettive di ricerca*, in *Mélanges Gamal eddin Mokhtar*, «Bd'E IFAO», XCVII/I, Le Caire 1985, pp. 167-75. Sulla tomba di Iti, v. E. Leospo, *Un cantiere torinese: la tomba dipinta di Gebelein*, in *Egitto e società antica* (Atti del convegno, Torino 1984), Milano 1985, pp. 9-25.

22 Le pitture, insieme con l'architettura della tomba, sebbene certi temi e certi particolari iconografici trovino un ambito assai vasto di corrispondenze, hanno un termine di riferimento più immediato nelle espressioni figurative coeve dell'area tebana (v. ad es. M. Saleh, *The Tomb of Wnjs-ᶜnh at Qurna*, in «MDAIK», 26, 1970, pp. 199-206 e, dello stesso, *Three Old-Kingdom Tombs at Thebes*, Mainz am Rhein 1978), sino alle più stringenti analogie con le tombe dell'antistante Moalla (v. J. Vandier, *Moᶜalla. La tombe d'Ankhtifi et la tombe de Sébekhotep*, «Bd'E IFAO», XVIII, Le Caire 1950).

gini che evocano con immediatezza il momento storico contingente[23].

La disposizione delle scene segue criteri che rispondono ad un preciso programma decorativo, ispirati a concetti di continuità della vita, garantita attraverso l'evocazione di alcuni atti che vengono in tal modo astratti da un contesto effimero.

I temi delle rappresentazioni sono tutti in funzione del proprietario della tomba e della sua posizione sociale, non solo la scena dell'offerta rituale o di momenti dei funerali, ma anche quelle di attività volte a garantirgli la sopravvivenza eterna.

Non vi sono cenni sulla vita privata del personaggio, ma sono considerate solo le sue attività pubbliche, inserite nel sistema sociale n cui opera: egli appare sulla sua stele[24] con il suo nome, i suoi titoli onorifici e le cariche che ricopre: «il generale, tesoriere del dio (= il re), Iti».

Le varie scene si svolgono secondo un ordine preciso in rapporto al luogo di culto, dove si riassume il motivo dell'offerta.

La camera centrale contiene le rappresentazioni relative al culto funerario: la presentazione dell'offerta, consistente in animali del deserto (antilopi e gazzelle) e bovini, condotti davanti a Iti e alla sua sposa Neferu, con accompagnamento di danze ritmate eseguite da teorie di figure maschili e femminili (fig. 1 e 2); il sacrificio rituale del bue, riverso a terra con le zampe impastoiate per mezzo di una fune tenuta tesa da un servo (fig. 3), scena che si ripete nel medesimo ambiente davanti al sarcofago di Iti. Lungo le pareti del corridoio e sui pilastri sono disposti invece i dipinti raffiguranti attività agricole e di allevamento (il trasporto del grano per mezzo di asini ed il riempimento dei granai, fig. 4; la nascita di un vitellino, la mungitura, ecc.), di preparazione del cibo, artigianali (per esempio una scena di falegnameria) e di carattere militare (la nave a vele spiegate armata di scudi, fig. 5, guerrieri e arcieri nubiani nel loro caratteristico costume cui sovrasta Iti accompagnato dai suoi cani, fig. 6-8).

Attraverso più puntuali considerazioni si cercherà ora di presentare le tematiche connesse con una documentazione di questo tipo e le risultanze che ne possono derivare sul piano della ricerca iconografica e stilistica relativa alle pitture, tralasciando in questa sede

[23] V. n. 6.

[24] Suppl. 13114.

l'altrettanto indicativa analisi architettonica (tecniche, strutture, funzioni), nell'intento di definire il contesto storico-culturale in cui il monumento si inserisce.

Anzitutto, come di consueto, l'ambito delle raffigurazioni coincide esattamente con quello del monumento, costituendo questo «l'unità espressiva» più ampia che si possa isolare: immagine e suo supporto sono inscindibili[25].

All'interno dello spazio compositivo[26] organizzato secondo gli intenti programmatici sopra descritti, influenzati dall'ideologia religiosa e dalle aree di impiego, la rappresentazione si articola in unità più limitate, ma sempre correlate con la suddivisione architettonica: pareti, registri o pannelli, definiti da linee divisorie, scene, figure o azioni. Le singole scene sono poste in sequenza concettuale, non narrativa; si esprime uno svolgersi di eventi in via allusiva piuttosto che esplicita, attraverso il convergere della scena sul suo momento più significativo o per episodi successivi selezionati all'interno di una vicenda[27]. La divisione stessa della parete in registri, da considerarsi come unità principali ognuna delle quali contiene una o più scene, risponde a questi principî[28]; ogni scena contiene piccoli grupp idi figure, impegnate in azioni: scene di natura simile, come quelle di agricoltura e approvvigionamento o di riti funerari, sono raggruppate su una sola parete o su pareti contigue; l'unità dell'insieme di registri poteva essere data dalla figura del proprietario che «contempla» le attività che si svolgonò davanti a lui (c.d. «scene di ispezione»): Iti e Neferu che assistono alla presentazione dell'offerta (fig. 1), Iti che passa in rassegna le sue truppe (fig. 6).

Le figure sono spazialmente isolabili e racchiuse entro un contorno ben definito. Singoli elementi come vesti, insegne, colore della pelle, gesti, determinano il personaggio, in una combinazione sottile «créant une véritable "phrase" dont, à l'instar de ce qui se passe

25 R. Tefnin, in «GM», 79, 1984, p. 58.

26 Sulla «sintassi figurativa» della pittura egizia, v. S. Donadoni, *La composizione piana nell'Egitto antico*, in «Emporium», 98, 1943, pp. 143-57) (= *Scritti*, pp. 359-74).

27 G. A. Gaballa, *op. cit.*, p. 6.

28 Cfr. A. Badawy, *Compositions murales à système modulaire dans les tombes égyptiennes de l'Ancien Empire*, in «Gazette des Beaux-Arts», febbr. 1981, pp. 49-52.

dans le langage, le remplacement d'un mot suffit à modifier le sens»[29]. Anch'essi rispettano le stesse regole di approccio concettuale alla realtà piuttosto che visivo, sortendo un effetto assolutamente in contrasto con le leggi della prospettiva come noi la intendiamo; la figura umana è resa combinando aspetti frontali e laterali, secondo regole strettamente osservate per i personaggi principali (in questo caso Iti e Neferu), ma con minor rigore per le figure sussidiarie, di rango e posizione sociale differente, rappresentate in attività, dunque meno rigidamente soggette alle leggi figurative (gli asinai, i braccianti, i marinai, i guerrieri, i servitori)[30].

Gli oggetti sono scomposti nelle loro parti e poi ricostituiti in una rappresentazione che li considera da varie angolazioni contemporaneamente (v. il basto dell'asino, fig. 4) e che mette in evidenza l'eventuale contenuto, nel caso di ceste, scrigni, e anche nelle abitazioni e nei magazzini.

«Cette volonté d'intellectualité de l'image s'accompagne très naturellement d'un souci toujours affirmé de lisibilité formelle»[31].

In una visione come quella egizia, in cui l'opera deve rappresentare la pura essenza, i concetti di spazio e tempo[32] non sono sostanzialmente sentiti.

Non esiste l'idea di spazio dinamico, connotato dalla qualità prospettica della profondità[33]: talvolta la componente spaziale è determinata da iscrizioni, che dunque risultano parte essenziale della rappresentazione, non un elemento accessorio; in altri casi essa è resa

[29] R. Tefnin, in «GM», p. 60.

[30] Id., *ibid.*, pp. 61-64.
Anche le rappresentazioni architettoniche, che compongono insieme pianta, alzato e sezioni sono in armonia con l'approccio concettuale dell'arte bidimensionale: cfr. A. Badawy, *Le dessin architectural chez les anciens Egyptiens*, Le Caire 1948.

[31] R. Tefnin, in «GM», p. 60. Proprio questo insieme di pitture, di fronte al quale viene spontaneo notare l'attenta osservazione che sta alla base di certe riproduzioni assai veritiere del mondo animale e dell'ambiente naturale, e che solo può provenire da un'esistenza trascorsa in stretta simbiosi con essi ,dimostra quanto sia consapevole nell'arte egizia la deviazione dall'aspetto naturale dei fenomeni.

[32] Su tali concetti nel pensiero egizio v. S. Donadoni, *Tempo e spazio in Egitto*, «Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana 1969-70», 26, pp. 7-15 (= *Scritti*, pp. 153-59).

[33] Esiste uno spazio geografico, definito nelle sue caratteristiche essenziali e corrispondente all'esperienza, uno spazio mitico, spiritualmente appreso, che può essere ripetuto e posto dovunque. Solo nelle scene di soggetto storico lo spazio è colto nella sua individualità (per es. nella rappresentazione della spedizione a Punt nel tempio di Hatshepsut a Deir el Bahri o nella battaglia di Qadesh di Ramesse II).

assai schematicamente (la linea che divide i registri corrisponde alla linea di terra su cui si svolgono le varie azioni) o evocata da alcuni elementi caratterizzanti, come gli alberi, l'acqua, generalmente resa da una sequenza di linee spezzate, oppure, come qui, da una fascia di colore azzurro stesa a massa (fig. 5); dove, per esempio, si vuol rappresentare il paesaggio paludoso del Delta, esso è suggerito da un folto di papiri, i cui steli, in una successione di linee verticali parallele, formano lo sfondo della scena [34].

Il tempo è connotato nella rappresentazione egizia dalla fissità: non esiste la dimensione del divenire. Anch'esso, come lo spazio, può essere espresso da elementi apparentemente estranei alla raffigurazione, come le iscrizioni che fungono da didascalia alle immagini, oppure è implicitamente percepibile attraverso la globalità della scena. Il concetto del tempo è ciclico, ed esprime l'eterna ricorrenza: il corso del sole lo scandisce quotidianamente, la piena del Nilo è il punto di riferimento annuale, il regno di ogni sovrano è la base per il computo del tempo [35].

Nel modo di rendere un'azione è altrettanto evidente il rifiuto degli aspetti transitori, del movimento, assente, in certo senso, dalla figura umana; l'immediatezza e la specificità degli avvenimenti era sacrificata all'espressione degli aspetti simbolici e statici: nei templi scene rituali, nelle tombe aspetti tipici della vita quotidiana. Nella rappresentazione bidimensionale, le raffigurazioni sono scandite quasi cinematicamente in sequenze: ciò è evidente in particolare nelle scene di danza (fig. 2) e di lotta. Movimento e azione non mancano in assoluto, ma sono espressi per mezzo di gesti «standardizzati», non «detemporalizzati» o «rimossi dalla vita», ma delimitati in un tempo «fisso», e non per mezzo di un rapporto funzionale tra le figure o della tensione muscolare: così nelle teorie di portatori d'offerte (fig. 3) o nelle parate di arcieri (fig. 7) o nella scena di addestramento militare (fig. 8).

L'insieme della composizione, sia dal punto di vista estetico sia da quello ideologico, non lascia dunque spazio alla narrazione, ma

[34] Un esempio è nella tomba di Ti a Saqqara (V dinastia): v. G. Steindorff, *Das Grab des Ti*, Leipzig 1913, tav. 113.

[35] V. S. Curto, *L'antico Egitto*, pp. 535 sgg.

esprime «elaborate pictographical conceits rather than images of transient events»[36].

La stessa tecnica pittorica contribuisce ad avvalorare il fine dell'arte egizia, di fornire una riproduzione «informativa» della realtà, non una sua rappresentazione «impressionistica»: la griglia che serviva a fissare sul piano le proporzioni e le dimensioni di figure e oggetti prima di tracciarne il contorno, il fondo bianco o in tinta neutra (azzurro o grigio chiari) oppure lasciato ad intonaco, su cui contrasta il colore a campitura piena, senza sfumature o effetti chiaroscurali[37], con colori vivi e nettamente definiti (rosso, giallo, marrone, nero, blu, verde)[38], la giustapposizione di ampie superfici dalle forme semplificate, ispirate alle figure geometriche fondamentali.

La massima valorizzazione dei caratteri essenziali della tecnologia e delle risorse materiali era alla base della produzione artigianale, che si assimilava a quella artistica nei mezzi e nei modi di esprimersi, per la stretta connessione esistente tra tecnica e produzione. In quest'ottica, risultano invalidate le consuete prospettive nell'accostarsi all'arte; la visione di un'arte integrata nella società abbatte la tradizionale distinzione tra architettura e arti figurative, tra arti visive e non visive, che si configurano invece come tecniche diverse per raggiungere medesimi fini, l'opposizione tra «arti maggiori» e «arti minori». Si rivaluta altresì l'arte «anonima», caratterizzata dal trasmettersi di tradizioni indipendentemente dall'affermarsi di grandi personalità e l'arte «provinciale» oppure quella che emerge in periodi considerati di decadenza contrapposti a periodi di apogeo[39]: anche le epoche ritenute oscure esprimono energie creative e producono opere di significato estetico e concettuale altrettanto pregnante.

[36] H. A. Groenewegen-Frankort, *Arrest and Movement: an Essays on Space and Time in the representational Art of the ancient Near East*, London-Chicago 1951, p. 33.

[37] Per pittura si intende pure il bassorilievo dipinto, poiché in Egitto le due tecniche sono intercambiabili: «... il rilievo, come medio di una definita e tipica mentalità figurativa, presuppone un senso prospettico dello spazio da ottenersi mediante una dosatura di luci e di ombre. E prospettiva, in realtà, non può esistere dove non ci sia un cosciente senso dell'uomo, misura e centro del cosmo. Il che semplicemente non ci fu in Egitto: dunque, pittura e non rilievo – o, comunque, rilievo che ha con la pittura problemi comuni...» (S. Donadoni, *Arte egizia*, Torino 1975, p. 50).

[38] Sul colore v. S. Morenz, *Il colore nell'antico Egitto*, in *Tavolozza Sandor*, II, 1962-63, pp. 3-9; inoltre, Lucas-Harris, *op. cit.*, pp. 338-51.

[39] S. Moscati, in *L'alba della civiltà*, III, pp. 217-20.

LUCIANO MANINO

IL PIEMONTE NELL'ANNO DEGLI ETRUSCHI

Il 1985 (come è noto per l'ampia diffusione data all'avvenimento fin nella stampa quotidiana e in televisione) è stato «l'anno degli Etruschi». Congressi, mostre, scritti hanno ampiamente illustrato le tematiche relative alla storia e all'arte di quell'antico popolo. Benché del tutto marginale, e non solo in senso strettamente geografico, rispetto all'area etrusca, tuttavia il Piemonte (o, per meglio dire, l'area padana occidentale) non è rimasto assente dal contesto delle manifestazioni.

Il vasetto di Moncalieri.

Un posto di rilievo, infatti, sia nell'allestimento, sia nell'illustrazione, è stato dato, nella mostra fiorentina intitolata alla «Civiltà degli Etruschi», ad un oggetto «piemontese», ancorché per puro caso: si direbbe che provenga, a quanto appare, dall'Etruria meridionale e si ignorano la data e le circostanze della sua introduzione nella piccola collezione di oggetti antichi del Real Collegio Carlo Alberto di Moncalieri, dal quale è stato prestato, per l'occasione, all'organizzazione dell'anno etrusco (esiste, al proposito, un fascicolo del carteggio relativo al prestito presso la Soprintendenza ai Beni ambientali e architettonici di Torino, la quale ne ha gestito la pratica burocratica in luogo della Soprintendenza Archeologica, che a tutta prima sembrerebbe più competente, perché l'edificio del Real Collegio ricade sotto la giurisdizione di quella). Curiosamente, e non sappiamo come sia nato l'equivoco, alcuni degli studiosi che se ne sono occupati lo

presentano come facente parte delle collezioni del principe Alberto di Monaco! Nel catologo della mostra porta il n. 6.10.7.

Il vasetto (alt. cm 5,8), di aspetto buccheroide (alcuni studiosi lo hanno definito senz'altro un bùcchero), ha la forma detta *arỳballos* in greco, di aspetto ovoide, riconducibile ad archètipi protocorinzi. La data che si rende perciò proponibile (non molto dopo la metà del VII sec. a. C.) trova conferma anche nei paralleli che si possono istituire con oggetti analoghi, in primo luogo il più noto *arỳballos* detto Poupée (dal nome dello studioso francese che lo illustrò, occupandosi anche di quello di Moncalieri), scoperto presso Caere nel 1936: un riferimento non trascurabile per un'ipotesi sulla provenienza anche del nostro (fig. 1). La sua importanza è dovuta principalmente alla iscrizione graffita in tondo sulla spalla (fig. 2):

mlakas ⁞ *se : la* ⁞ *askamieleivana*

È stato osservato il fatto, in realtà inconsueto, di punti divisori, quasi sovrabbondanti nella prima parte e mancanti nella seconda. E tuttavia proprio su questa l'accordo è pressoché totale: contiene tre parole, ancorché scritte di seguito: *aska* (da porre in parallelo con il greco *askòs* = propriamente: otre); *mi* (forma pronominale di 1ª pers. sing.); *eleivana* (si pone in relazione con il greco *elàia* = oliva, nella sua forma più arcaica con un digamma inserito, aggiunto il suffisso etrusco comunissimo *-na*). S'intende perciò: «io (sono) il vasetto dell'olio»: concordano gli studiosi sul fatto che debba trattarsi di olio profumato e ne traggono argomento per inserire l'oggetto tra le testimonianze di rapporti commerciali e culturali, in particolare linguistici, dell'Etruria con la Grecia.

Più incerto il discorso sulla prima parte dell'iscrizione: la scheda redatta per la mostra fiorentina, del resto, tace in proposito. Vi si leggono, separati da quattro punti, due elementi: *mlakas* e *se.la*. Al primo si può attribuire il significato di «dono votivo»: lo si ritrova documentato nell'area soprattutto veiente e cerite, tra il VII e il VI sec. a. C., solo o nell'espressione *mlach mlakas* = offrì in dono. Più incerta l'interpretazione del secondo. Alcuni non tengono conto del puntino che divide le due sillabe e propongono (Buonamici 1938) di leggervi una forma abbreviata del nome del dio *Selvans*, il *Silvanus* dei Romani. Ma non sarebbe da trascurare, forse, anche un possibile

richiamo alla forma verbale *selake*, quale compare in una delle lamine auree di Pyrgi, col che si entrerebbe in un discorso completamente diverso. Se poi il punto indicasse effettivamente una divisione (sia pure all'interno di un tutto da tenere distinto dagli altri elementi, dai quali è separato da un'interpunzione di maggiore spicco) tra le due sillabe, non sarebbero forse improponibili ipotesi di abbreviazioni di nomi o prenomi personali (*sei*, *seia*; *larth*, *larthia*, o anche *lautn* = liberto). Comunque, non sarebbero improbabili espressioni del tipo: «offerta al dio Silvano», oppure «offerta di Seio Larte (o di Seia Lartia»: col che l'oggetto rientrerebbe in quello che gli archeologi del secolo scorso indicavano come *mundus muliebris*).

Tracce di lingua etrusca, e di gromàtica, a Libarna.

Benché non direttamente inserito nell'anno degli Etruschi, non ha mancato di mettere in evidenza qualche rapporto non trascurabile con questo, il convegno di studi svoltosi nell'aprile 1985 a Libarna. Oltre ad aver riproposto un ampio consuntivo del lavoro svolto ormai da decenni sul sito di questa antica città, nel territorio dell'attuale Serravalle Scrivia (Alessandria), centro di primaria importanza della Liguria che gli antichi chiamavano *mediterranea* (ossia, contrariamente a quanto può sembrare a tutta prima, «dell'entroterra»), sulla via da Genova a Tortona (la Postumia), lavoro che va ascritto a merito del prof. Carlo Carducci (a suo tempo Soprintendente alle Antichità del Piemonte, e recentemente scomparso: la S.P.A.B.A. ne ricorda l'instancabile attività di animatore di molte sue iniziative) e della dott. Silvana Finocchi (che ne hanno presentata ampia ed esauriente relazione), ed oltre ad aver dibattuto i vari aspetti storici, archeologici e di inserimento nel tessuto vivo della città attuale, sono stati riproposti anche alcuni punti che suggeriscono l'esistenza di relazioni non secondarie tra la città ed il mondo etrusco.

Innanzitutto il nome: è stata richiamata l'attenzione sul gruppo consonantico *-rn-* e sul suffisso *-na*, che consentono riferimenti a topònimi dell'area etrusca (citeremo solamente Livorno e Volturno, senza dimenticare i più lontani Liburni, che pure sono stati chiamati a confronto). Ma Libarna risulta anche come il luogo più settentrionale tra quelli che hanno restituito antefisse architettoniche del tipo

diffuso fin dal VI sec. a. C. in tutta l'Etruria, a partire dall'area meridionale, sconfinante nel Lazio. Soprattutto è da ricordare l'iscrizione, su una lucerna purtroppo oggi perduta, ma riportata nel primo *Corpus* del Fabretti: qui la presenza di due lettere viste come *òmicron*, ma che potrebbero essere dei *theta*, l'ambiguità tra il suono del *digamma* e quello della *ùpsilon*, nonché l'incertezza della trascrizione del segno «M» come *mi* o come *ś* possono dare adito a due letture. Quella del Fabretti (1867) *ìstemi lukofo* giustificherebbe un'interpretazione quale «sono lucerna»; quella del Buffa (1935), spostando l'inizio del testo nella presunzione che esso si volgesse in tondo, *luk thuth istasi* proporrebbe la presenza di un nome personale: «(sono di) Lucio Tutio Stazio). Purtroppo la perdita dell'originale rende impossibile una scelta definitiva tra le due proposte.

Infine, tra gli oggetti che lo scultore genovese Santo Varni (esponente tra i più stimati negli ambienti culturali della Liguria ottocentesca, caposcuola dei cosiddetti Staglienisti, degli artisti cioè e degli artigiani che diedero al cimitero di Staglieno l'aspetto monumentale per cui va famoso) negli anni intorno al 1870 aveva raccolto nell'area di Libarna e oggi si trovano nelle collezioni del Museo di Archeologia ligure di Pegli, oggetti ampiamente illustrati al convegno dalla dott. Olcese, spicca quello identificato come un elemento di *groma* (l'attrezzo fondamentale degli agrimensori romani, detti perciò *gromàtici*, senza del quale non sarebbe stata possibile quella vasta sistemazione territoriale detta centuriazione): si tratta dell'elemento principale, quello cruciforme (i cosiddetti *cornìcula*). L'importanza del pezzo risulta evidente quando si consideri che esso viene ad aggiungersi ai pochissimi finora noti nel mondo romano: la groma intera di Pompei, le due raffigurate a rilievo su lapidi, una ancora di Pompei, l'altra ad Ivrea con il nome del *mensor* Aebutius Faustus. È quasi superfluo ricordare che Libarna sorge al margine meridionale della ben nota area centuriata della piana di Marengo; e non è forse senza significato che le uniche due testimonianze, oltre a quelle di Pompei, vengano entrambe dalla regione padana occidentale, l'attuale Piemonte. Ed è altrettanto superfluo annotare che nei testi dei *gromatici veteres* la loro attività vien fatta discendere dalla *Etrusca disciplina*.

Riferimenti bibliografici

MAGGIANI, A., in *Civiltà degli Etruschi* (catalogo della Mostra di Firenze a cura di M. CRISTOFANI), Milano 1985, p. 144, n. 6.10.7 (ivi bibliografia precedente).

FINOCCHI, S., *Libarna*, Alessandria 1981.

Inoltre: *C.I.I.* = FABRETTI, A., *Corpus inscriptionum Italicarum*, Torino 1867: n. 2164 *quater* (iscriz. di Moncalieri) e 42 bis (iscrizione di Libarna). *N.R.I.E.* = BUFFA, M., *Nuova raccolta di iscrizioni etrusche*, Firenze 1935, n. 8 (iscriz. di Libarna).

FRANCO CARRATA THOMES

UNA NUOVA PIETRA FLUVIALE ISCRITTA DA FARIGLIANO (CN)

Nell'ottobre 1986, su segnalazione d'una mia allieva dell'Università di Torino, ho potuto prendere visione di una nuova iscrizione romana. Si tratta di una grossa pietra, che oggi giace, opportunamente sistemata, in un portico della casa rurale di proprietà del sig. Teresio Calandri, sita in regione Mellea, comune di Farigliano (CN)[1].

Siamo sulla riva sinistra del Tanaro, a 7-8 km a SO del centro di Farigliano, sull'alta terrazza alluvionale che, sfuggita alle erosioni del fiume, degrada da Carrù a Piozzo lungo un bordo, che costituisce l'estrema propaggine meridionale del vasto pianalto che giunge a Fossano, Cherasco e Bra[2].

Nel luogo sino ad oggi non sono stati trovati altri reperti romani, ma tutt'intorno, a non molta distanza, la risposta è affermativa: penso

[1] Delle due parti in cui si divide la frazione Mellea, la casa (detta, in dialetto, «il cortile») appartiene al Quartiere Sottano, ed è sita a poche centinaia di metri dalla strada Carrù-Farigliano, in un punto pressoché equidistante tra i due centri. Ringrazio la famiglia Calandri per la liberalità dimostrata nei miei confronti, e la prof. Giovannella Cresci Marrone, che ha fattivamente partecipato ad una delle mie rilevazioni *in loco*.

[2] Circa la natura del luogo cfr., ad es., G. Rosso, *La valle del Tanaro*, Torino 1930, pp. 39-40 e spec. F. Sacco, *I meandri terrazzati del Tanaro tra Ceva, Carrù e Farigliano*, in «L'Universo», 23, 1942, pp. 133 sgg. Sulla *Bassa* di Piozzo, sul gradone alluvionale di Pianmezzano, sulla costa della Mellea e su altri toponimi tramandati da numerosi documenti medievali cfr. G. Conterno, *I documenti del Consorzio Irriguo di Pianmezzano (Farigliano)*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 86, 1982, pp. 119 sg., spec. p. 121.

a Clavesana[3], a Dogliani[4], a Carrù[5], a Piozzo[6] e alla stessa Farigliano[7]. Dunque, è ragionevole pensare ad uno stanziamento di popolazione certamente non fitto, ma comunque sparso e talvolta abbastanza diffuso.

In particolare, la presenza di guadi sui corsi d'acqua in prossimità dei centri più importanti attesta ulteriormente la frequentazione dei luoghi: penso al guado del Tanaro tra Farigliano e Piozzo, sito in località *Bassa*, a poca distanza dal nostro ritrovamento[8], oppure al traghetto del Tanaro o della Stura a SE di Cherasco attestato da una bella iscrizione[9], oppure ancora al probabile guado del Tanaro tra

[3] Cfr. la nuova epigrafe (la cui lettura è integrata dal Ferrua) presso G. Martino, *Note archeologiche delle Langhe*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 79, 1978, pp. 49-50, da mettere a confronto con quanto scrive G. Conterno, *Pievi e Chiese dell'antica Diocesi di Alba*, «ibidem», 80, 1979, p. 63 n. 42 = *Dogliani. Una terra e la sua storia*, Dogliani 1986, p. 120 n. 12. Il riferimento, nell'iscrizione, alla tribù *Publilia* (che, com'è noto, è caratteristica di *Albingaunum* e non si accorda con l'indicazione della tribù *Camilia*, tipica della zona), rientra nel problema del limite dei *fines* dei *Bagienni* e degli *Albenses* nel territorio delle Langhe sud-occidentali tra Roccaciglië e Dogliani: in proposito, la dottrina in genere tende ad accettare l'opinione del Mommsen, «*CIL*», V, 2, pp. 873 sgg. rafforzata da A. Ferrua, *Inscript. Italiae*, IX, 1, Roma 1948, p. XVI: cfr. per tutti A. T. Sartori, *Pollentia e Augusta Bagiennorum*, Torino 1965, p. 109 (il cui pensiero al riguardo è completamente travisato da F. Filippi, in «Quaderni della Soprint. Archeol. del Piemonte, 5, Torino 1986, p. 28 n. 6). Comunque, stando ai ritrovamenti sinora effettuati, è probabile che i cittadini delle due tribù vivessero talvolta frammisti nel territorio in esame: cfr. Conterno, *loc. cit.*, p. 68 n. 65. A proposito dei limiti dei *fines*, la rappresentazione della provincia di Cuneo in età romana offerta dall'*Atlante Storico della Prov. di Cuneo*, Novara 1973, tav. 2 è poco funzionale rispetto ai problemi sopra accennati (cfr. le mie riserve in «*BSBS*», 73, 1975, pp. 717-19).

[4] Cfr. *Inscr. It.*, op. cit., nn. 46-51. Su Dogliani e la sua romanità vd. G. Conterno, *Il Museo «G. Gabetti» e i reperti di età romana nel Doglianese*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 92, 1985, pp. 157 sgg., praticamente rist. in *Dogliani. Una terra e la sua storia*, op. cit., pp. 55 sgg.

[5] Cfr. *Inscr. It.*, op. cit., n. 58. L'identificazione con *Carreum Potentia* («*CIL*», V, pp. 794, 848-49, 1090) è ormai comunemente abbandonata: cfr. da ultimo G. Cresci Marrone, *Le iscriz. di Chieri romana*, Chieri 1984, p. 8.

[6] Cfr. *Inscr. It.*, op. cit., nn. 55-57.

[7] Cfr. *Inscr. It.*, op. cit., n. 54. Per la struttura romana dei nomi in *-ano* cfr. G. Serra, *La storia più antica della provincia di Cuneo alla luce dei suoi nomi locali*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 32, 1953, pp. 3-4. Senza pretese critiche il pur garbato vol. di R. Viotto, *Farigliano e la Langa del Tanaro*, Torino 1960, spec. pp. 11 sgg.

[8] Cfr. in proposito Conterno, *I documenti del Consorzio Irriguo ecc.*, art. cit., p. 121; Id., *Dogliani ecc.*, op. cit., p. 67 n. 6; G. Coccoluto, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 78, p. 66 n. 29.

[9] Cfr. *Inscr. It.*, op. cit., n. 35, che menziona precisamente un barcaiolo (*nauta*) operante sul Tanaro o sulla Stura.

Carrù e Clavesana[10]: è chiaro che il letto dei corsi d'acqua era conosciuto, e ciò spiega la facilità con cui gli abitatori di quelle zone si poterono procurare le pietre fluviali.

I sassi sinora rinvenuti presentano tutti più o meno le medesime caratteristiche e costituiscono una peculiarità abbastanza sistematica della produzione epigrafica del territorio compreso tra Mondovì, Piozzo, Narzole, Genola, Busca, Caraglio e Borgo S. Dalmazzo[11].

L'aspetto esteriore delle pietre fluviali iscritte dell'area dei Bagienni[12] è abbastanza uniforme: grossi massi, in genere a culmine rozzamente semicircolare e più o meno stondati. La formazione litologica (gneiss o calcare quarzifero) è caratterizzata da un notevole grado di durezza, che rende difficile l'incisione sulla superficie della pietra. Di qui la presenza di lettere poco profonde e poco chiare nelle parti scritte, mentre la forma delle lettere spesso è schiacciata e piatta «e comunque non riconducibile ai normali alfabetari della scrittura epigrafica». Inoltre, la necessità di conficcare le pietre per lungo tratto nel terreno «in guisa di centina» costringeva gli esecutori dei manufatti a limitare la lunghezza dei testi e, soprattutto, «a scriverli nella parte superiore dei massi»[13]. Tale è anche il caso della nostra pietra.

Misure: alt. max.: m. 0,60; largh. max. m. 0,28; spess. max.: m. 0,22. Lettere: L. 1: m. 0,0060 - m. 0,0055; L. 2: m. 0,0070 - m. 0,0063.

L. Veiani
f. Philiçi

Sino a poco tempo fa il sasso era murato tra i due stipiti di una porta di un locale già adibito a cucina, al piano terreno della casa, e la faccia contenente l'iscrizione era sistemata tra due file di mattoni; coperta a lungo da una intonacatura molto deteriorata, tutta la su-

[10] Coccoluto, loc. cit.

[11] Cfr. la classificazione preliminare nel catalogo drizzato da G. Mennella, *Le pietre fluviali iscritte dei Bagienni*, in «*RSL*», 49, 1983 (pubbl. 1985), pp. 18 sgg. Il M. parla di una cinquantina di pezzi, dei quali almeno 43 (o 44, tenendo conto dell'epigrafe qui presentata) sicuramente controllati. Cfr. anche S. Roda, *Iscriz. latine inedite del Museo Civico di Cuneo*, in «*ZPE*», 49, 1982, p. 203, n. 45.

[12] La denominazione proposta da Mennella, loc. cit., p. 22 mi sembra del tutto convincente.

[13] Su queste procedure vd. Mennella, loc. cit., p. 23, ove le frasi cit.

perficie che contiene l'epigrafe presenta ancora oggi, dopo la pulitura, molte striature rossastre, spec. nella parte inferiore [14].

La dedica è funeraria e, al pari di altre consimili, è di estrema semplicità: il formulario onomastico, in genitivo, è disposto su due righe, mentre manca l'indicazione della tribù, il che non reca meraviglia, dato che nel territorio in esame sono attestati altri esempi di formulari onomastici incompleti [15]. Circa il patronimico, a me pare di scorgere all'inizio della 2ª riga una *f*, ma il *praenomen* del padre è scomparso, anche perché in quel punto la pietra risulta un poco sbrecciata.

In quanto al *cognomen*, esso è di difficile lettura: a prima vista, sembrerebbe un *Philicus* [16], ma devo dire che un cognome grecanico in questa zona è poco convincente, mentre invece, con tutta la prudenza del caso, forse si può affacciare l'ipotesi di un'integrazione *Philip⟨p⟩i* [17]; in ogni modo, la questione resta aperta, e altri potrà eventualmente proporre una lettura diversa.

Circa il nome *Veianius*, esso è attestato altrove, nella zona, e doveva essere frequente [18]. Nella nostra pietra, il secondo *i* di *Veianius* è sbrecciato in basso, ma è ben visibile nella parte alta della lettera.

A prima vista, dato che l'epigrafe proviene da un ambiente rurale appena scalfito dalla romanità, si potrebbe pensare ad una data piuttosto antica, quando cioè gli abitanti del territorio erano ancora troppo rozzi o poveri per potersi pagare gli uffici di un lapicida di città e, quindi, sopperivano alla meglio ai loro bisogni con il materiale reperibile *in loco*, sul greto dei fiumi e dei torrenti.

Tuttavia, accanto a lapidi come la nostra, ne esistono altre, nel territorio, con tipologia perfezionata e iscritte secondo i migliori canoni tradizionali [19] e, quindi, sulla cronologia dei reperti è prudente mantenere una posizione più sfumata di quanto spesso non si sia

[14] La casa risulta costruita non dopo gli anni 1787-1788, dato che entrambe le date appaiono incise in due punti diversi dell'intonacatura dei muri.

[15] Almeno 17, secondo il calcolo di MENNELLA, loc. cit., p. 24 n. 11.

[16] Vd. FORCELLINI, *Onomasticon*, s.v. *Philicus*.

[17] Il cognome *Philippus* è attestato a *Pollentia* (cfr. *Inscr. It.*, op. cit., n. 139).

[18] Su *Veianius* cfr. J. UNTERMANN, *Zu einigen Personennamen auf Lateinischen Inschriften in Ligurien*, in «Sybaris. Festschrift H. Krahe», Wiesbaden 1958, p. 179 e n. 14. Il *nomen* è attestato a Narzole (*Inscr. It.*, op. cit., n. 44 *Veianius Exomnius*), a Cherasco (*Inscr. It.*, op. cit., n. 23 *Veianius Niger* e *Veianius Rebellius*) e a Farigliano (*Inscr. It.*, op. cit., n. 54) dove compare un *Veianius Primigenius*. Cfr. G. MENNELLA, *Supplem. agli Indici Onomast. di CIL V*, in «Supplementa Italica», 1, Roma 1981, p. 200.

[19] Su ciò cfr. MENNELLA, *Le pietre fluviali ecc.*, art. cit., p. 24.

fatto[20], facendo oscillare la datazione tra il sec. I a. C. e il sec. II d. C.[21].

Circa poi la persona di cui tratta la nostra pietra, tutto lascia pensare (rozzezza del manufatto, *ductus* poco accurato, ecc.) ad un individuo piuttosto povero, appartenente ad un ceto sociale che si accontentava dell'opera di maestranze locali, che incidevano *in loco* e a poco prezzo le lapidi fluviali[22]: dove poi fosse in origine la pietra, oggi non è dato sapere, ma, considerato il peso e l'ingombro della stessa non si può certo pensare ad un trasporto troppo da lontano.

Lo spessore e la diffusione della romanità nel territorio resta il problema più importante, nel quale deve essere inserito il nuovo reperto. È indubbio che nella parte meridionale dell'agro bagienno affiorano complessi e spesso contraddittori fenomeni di acculturazione, determinati dall'incontro dei Romani con il ceto sociale indigeno[23]. Comunque, l'area è marginale rispetto all'economia del resto del territorio, e tale resta nel tempo, in quanto «il contatto romano con l'ambiente autoctono, pur prolungandosi nel tempo, non fu mai veramente incisivo»[24]. L'economia era prevalentemente agricola, ma non dovevano mancare aree boschive e terre incolte[25], mentre per un'economia multivalente della zona (iniziative imprenditoriali e attività specifiche locali, viticoltura, allevamento ovino, ecc.) bisogna giungere

20 Ad es. il Sartori, *op. cit.*, pp. 84-85 pensa al sec. I d. C., ma già il Ferrua, *Inscr. It.*, op. cit., pp. XXVII-XXVIII preferiva riferirsi genericamente alla prima romanizzazione dell'agro bagienno (cfr. Mennella, *art. cit.*, p. 24 n. 15). E non si dimentichi il giudizio equilibrato del Mommsen, «*CIL*», V, p. 873. Su tutto il problema cfr. S. Roda, in «*MEFRA*» (*Antiq.*), 97, 1985, pp. 484-85.

21 La fondazione dell'*Augusta* dei Bagienni (epoca augustea) non significa un punto di partenza (come sembra credere la Filippi, *loc. cit.*, p. 39), ma piuttosto d'arrivo per la penetrazione romana nella zona, che, dunque, nelle sue diverse articolazioni va collocata cronologicamente prima (cfr. i miei *Contributi sulla romanità nell'agro meridionale dei Bagienni*, Torino 1953, pp. 16, 20 ecc. e, da ultimo, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 84, 1981, p. 101). D'altra parte, non si può costringere un fenomeno complesso e articolato nel tempo come la romanizzazione di un territorio in un periodo stretto, calcolato sulla base di pochi decenni.

22 Cfr. Mennella, *art. cit.*, p. 23.

23 Vd. Mennella, *art. cit.*, p. 25 che presenta anche l'ipotesi suggestiva (ma che attende conferme) che la stessa rozzezza e povertà delle pietre fluviali potrebbe rientrare «in una *facies* tendenzialmente conservatrice di una fisionomia culturale precipua», ispirata da una viva predilezione per le proprie «consuetudini ataviche».

24 Mennella, *art. cit.*, p. 26.

25 Cfr. D. Gribaudi, *Il Piemonte nell'antichità classica*, Torino 1928, p. 282.

alle terre situate più a N e NE, nei territori di Pollenzo e Alba[26].

Nei confronti della rete stradale romana della zona[27], giova da ultimo osservare che essa finì per servire da supporto ad una serie di piccoli *vici*, alcuni dei quali restano ancor oggi confinati nel limbo delle supposizioni o, al massimo, nei contorni più o meno sfumati di qualche indizio. Tuttavia, come già ebbi occasione di dire, «anche di fronte all'incompiutezza dell'informazione archeologica lo studioso, in attesa di auspicabili ricerche *in loco*, deve intanto occuparsi dello stato delle singole questioni, aggiornarle con i dati del progresso scientifico e, infine, in determinate occasioni valutabili ovviamente volta per volta e caso per caso, deve cercare di mettersi per l'aspro cammino della ricostruzione degli avvenimenti»[28].

In attesa di nuovi ritrovamenti (e, magari, di nuovi scavi)[29], per il momento le ricerche coraggiose di M. M. Negro Ponzi Mancini e

[26] Cfr. spec. S. Roda, *Stratificazione sociale e ceti produttivi nel Piemonte sud-occidentale romano*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 85, 1981, pp. 301 sgg., spec. p. 308.

[27] Oltre agli studi del Sartori, *op. cit.*, spec. pp. 117 sgg. e di G. Corradi, *Le strade Romane dell'Italia Occidentale*, Torino 1968², pp. 43 sgg. (e «*BSBS*», 65, 1967, pp. 286 sgg.; 72, 1974, pp. 327 sgg.), cfr. le più recenti sintesi di M. M. Negro Ponzi Mancini, *Strade e materiali nel Cuneese dall'età romana al Medioevo. Materiali per lo studio della struttura del territorio*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 85, 1981, pp. 7 sgg., spec. pp. 65 sgg. e di S. Roda, *Il territorio cuneese nell'età romana: stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *Mezzo secolo di studi Cuneesi*, Cuneo 1981, pp. 51 sgg., spec. pp. 54 sgg.

[28] Cfr. *Ancora sulla romanità nell'agro meridionale dei Bagienni*, in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 38, 1957, p. 100. Per fare un solo esempio, è emblematico, in proposito, il problema della storia più antica della località di Chiusa Pesio (sul quale vd. i miei scritti cit.), che di recente è stato affrontato in due brevi contributi (preistoria e romanità) a cura di L. Mano e C. Conti), posti come «cappello» al vol. di P. Camilla, *La vicenda de la Chiusa di Pesio sino allo stato moderno attraverso i suoi documenti*, Cuneo 1985, rispettivamente pp. XVI-XX e pp. XXI-XXIV. La Conti, dopo aver largamente riportato *ipsis verbis* e sunteggiato le mie conclusioni sul problema, afferma che «secondo logica» il luogo fu «senz'altro individuato dall'organizzazione coloniale romana come buono per impiantare, in un nodo territorialmente importante, un presidio civile» (p. XXI), ma poi cade in uno scetticismo aprioristico (recepito, senza alcuna motivazione, da P. Guglielmotti, in «*BSBS*», 84, 1986, p. 596), che non sembra giustificato da quanto prima scritto e che, soprattutto, non tiene conto dell'importante epigrafe *Inscr. It.*, IX, 1, n. 90 (tuttavia menzionata a dovere) che, ovviamente, ha da esser valutata a supporto delle affermazioni di cui sopra. Circa poi la lingua della zona, nel vol. cit., pp. XXV sgg. non si fa cenno ad una possibile derivazione dell'idronimo *Pesio* dal ligure, da me sostenuta in «Boll. Soc. Studi Stor. Archeol. e Artist. prov. Cuneo», 84, 1981, pp. 99 sgg., che solleva un problema linguistico di notevole entità, date le scarsissime testimonianze in proposito.

[29] Cfr. da ultimo l'auspicio espresso da E. Mosca in *Mezzo secolo di studi Cuneesi*, op. cit., p. 39.

le vigorose sintesi di S. Roda, unitamente alle acute discussioni sul materiale vecchio e nuovo di G. Mennella e di altri benemeriti studiosi (Conterno, Coccoluto, ecc.), costituiscono un'eccellente base di partenza per una nuova impostazione di tutta la problematica del Cuneese nell'età romana [30]. In quest'ottica s'inserisce anche la nuova pietra fluviale iscritta di Farigliano.

Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico-territoriali
Università di Torino.

[30] Cfr. la letteratura citata nelle note precedenti.

MARIAVITTORIA ANTICO GALLINA

UN GRUPPO DI *OSCILLA* E DI LASTRE DECORATIVE IN MARMO DA *DERTONA*

Fanno parte della collezione di antichità De Negri Carpani, conservata presso la sezione archeologica del Museo Civico di Alessandria[1], cinque frammenti di *oscilla* e due frammenti di lastre decorative recuperati da Cesare De Negri Carpani presumibilmente negli anni 1865-1885, quando egli si dedicò a sistematici scavi condotti in prevalenza nel settore nord-orientale della città di Tortona.

È questo il settore suburbano, lungo la via *Postumia*, nel quale il recupero di materiale archeologico vario consentì di riconoscere ed ubicare una delle aree cemeteriali della colonia di diritto romano, il cui uso si è protratto dall'età imperiale a quella altomedievale, con punte di massimo utilizzo in età paleocristiana[2].

[1] La collezione comprende oggetti in ceramica, vetro, bronzo, marmo, epigrafi ecc. raccolti dall'avv.to alessandrino Cesare De Negri Carpani (1829-1889) soprattutto nei terreni di sua proprietà siti nei pressi della p.ta Voghera, attuale p.za di p.ta Ticinese. Egli continuò l'attività di scavo intrapresa dall'udinese Alessandro Wolf che soggiornò in Tortona dal 1864 al 1866; alla sua morte buona parte della collezione venne, per volontà dello stesso De Negri, donata dal nipote, suo esecutore testamentario, avv.to Pietro Filippa, alla collezione storico-archeologica che da pochi anni si era iniziata in Alessandria. Una parte però degli oggetti scavati venne inviata alla Società Ligure di Storia Patria che con essi organizzò in Genova il primo nucleo di un Museo di antichità tortonesi. Per ulteriori informazioni sulla collezione rimando a M. ANTICO GALLINA, *Le lucerne fittili di Dertona*, «Quaderni della Biblioteca Civica», n. 6, Tortona 1985, pp. 5-11. Per le vicende della raccolta archeologica della Società di Storia Patria rimando invece a M. C. PROFUMO, G. MENNELLA, *Tortona paleocristiana. Fonti - topografia - documentazione epigrafica*, «Quaderni» cit., n. 4, Tortona 1982, pp. 107-110 ed inoltre agli «Atti della Soc. Lig. di St. Pat.», XLVI, 1917, pp. CCVI-CCVII; E. LAGUZZI, *Pegli: museo civico di archeologia ligure*, «Guide di Genova», 77, Genova 1978, pp. 2-4; G. MENNELLA, *Iscrizioni romane inedite o poco note nel museo archeologico di Pegli*, in «Boll. dei Musei civici genovesi», II, 1980, pp. 91-105, *passim*.

[2] Due erano le aree cemeteriali della città: nei pressi di p.za Milano, area che ha restituito materiale databile all'età imperiale, e nei pressi di p.za di P.ta Ticinese. Cfr. a questo proposito M. ANTICO GALLINA, *Una bottiglia vitrea con marchio di Cerdo*, in «Boll. Soc. piem. di Archeologia e B. Arti», n. s., XXXV-XXXVII, 1981-83, p. 6, nota 5.

In questa stessa area sorse nel X secolo la chiesa dei SS. Simone e Giuda, che probabilmente succedette ad una cappella funeraria di possibile più antica tradizione[3].

Nell'area della chiesa dei SS. Simone e Giuda, compresa fra le attuali vie Emilia e Cuniolo, v.le Einaudi, l.go Europa, ed estesasi, secondo il Lugano[4], nei fondi della *gens Quintia*[5], vennero individuati resti di costruzioni, materiali laterizi, frammenti di mosaici, corna di cervo intagliate ecc., che potrebbero far pensare ad una villa cui forse erano annessi impianti produttivi.

È del resto lo stesso Cesare De Negri Carpani che in una lettera inviata nel 1867 probabilmente al Presidente della Società Ligure di Storia Patria, avv.to Cornelio Desimoni e da considerarsi l'unica relazione scritta degli ottocenteschi scavi tortonesi[6], si esprime in questi termini: «Lo scavo praticatosi da alcuni anni al nord della città, è per la più parte intorno alla giacitura della distrutta antica chiesa dedicata a S. Simone e dell'attiguo chiostro colle relative adiacenze. Essa era già occupata dai monaci agostiniani, come è ancora indicata in una carta topografica della città eseguita nel 1606... Ivi nelle macerie si rinvennero fra gli svariati primi resti, comuni per lo più ad una zona di terreno molto estesa, dei bronzi, fusajuole, monete consolari e dell'Impero Romano, poche bizantine e meno del Medio Evo, ma queste ultime ordinariamente scavate in strati meno profondi... Appajono anche spesso strati di antichi musaici romani bene costrutti, i più a marmo bianco e nero, ma talvolta pure con marmi più preziosi come il verde antico e non meno il porfido, tanto rosso che bigio. Egualmente frequenti si scorgono varie fondamenta di costruzioni non che pozzi, di questi uno ora scoperto, le cui pareti sono di cemento fatto con calce e minute pietre spezzate. Molti embrici anche, anfore infrante e lucerne plastiche si scorgono... A ciò fram-

[3] M. C. PROFUMO, G. MENNELLA, *Tortona* cit., p. 50 ed in generale le pp. 50-54.

[4] P. LUGANO, *L'antico cemetero cristiano do Tortona*, in «Julia Dertona», X, 1906, p. 45; E. FERRERO, in «N. Scavi», 1896, p. 361.

[5] La *gens Quintia* annovera ben 69 esponenti in Cisalpina, ma due soli di essi dimorarono, secondo il CIL, V, 2, *indices*, in area piemontese. Si tratta di CIL, V, 2, 7188, dal settore pedemontano della *XI Regio*, località incerta, secondo il Mommsen, e di CIL, V, 2, 7272, da Susa. Nessuna delle epigrafi finora recuperate in area tortonese reca la menzione di appartenenti alla *gens Quintia*.

[6] Accad. Ligustica di B. Arti, Genova, *Archivio Varni*, filza 49 (scavi tortonesi 1855-1870 e M. C. PROFUMO, G. MENNELLA, *Tortona* cit., p. 118, nota 21.

miste, non manca quantità considerevole d'ossa umane, alcune delle quali, purché forse di data meno remota e probabilmente appartenenti a sepolcri di monaci, osservansi assieme radunate in apposite costruzioni lavorate a mattoni...».

Dalla scarna quanto concisa descrizione sembra che possa avere un certo fondamento l'idea del riutilizzo come area cemeteriale (in età tardoromana ed oltre) di un settore suburbano occupato in precedenza da strutture abitative, fossero esse legate o no alla *gens Quintia* di cui parla Lugano.

La mancanza di dati di contestualizzazione non ci consente che di formulare ipotesi circa la provenienza degli *oscilla* tortonesi, *oscilla* che comunque potrebbero provenire anche da altre zone del Tortonese, considerando il fatto che il De Negri Carpani «... veglia onde nulla si perda di ciò che può interessare l'Archeologia e acquista ciò che si va ritrovando. Anzi la cosa è così intavolata, che i contadini quando si imbattono in alcuno di quegli oggetti che sanno essere di sua predilezione, si danno premura di recargliela; ed egli ne li remunera, mettendoci del suo per amore della scienza»[7].

Il prospettato aggancio degli *oscilla* con strutture abitative si rivela particolarmente significativo se si consideri l'utilizzo di questi oggetti.

In generale di forma varia (ovale, quadrangolare, a pelta), l'*oscillum*, il cui uso sembra doversi riconnettere con il costume di appendere le immagini durante le feste ateniesi delle αἰῶραι in rapporto con i riti dionisiaci[8], si appendeva agli alberi sacri[9] ed in seguito, persa la funzione sacrale originaria, alle architravi dei portici degli edifici, a semplice scopo ornamentale[10].

[7] A. Sanguineti, *Seconda appendice alle iscrizioni romane ed iscrizione cristiane della Liguria dai primi tempi fino al Mille*, in «Atti Soc. Lig. di St. Pat.», XI, 1875, p. XV. Per uno sguardo panoramico sulla storia dei ritrovamenti e degli studi riguardanti Tortona segnalo l'articolo di M. C. Profumo, *Tortona: storia dei ritrovamenti, degli scavi e degli studi*, in «Riv. di Storia, Arte, Archeol. per la prov. di Al.», 1982, pp. 45-75.

[8] Virgilio *Georg.*, II, 387-89, ribadisce l'origine dionisiaca dell'oscillo che egli distingue dalla maschera: «... *oraque corticibus sumunt horrenda cavatis, et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibique oscilla ex alta suspendunt mollia pinu*». Nella pratica si può però osservare che tale disposizione non è così categorica.

[9] Nei riti orfici appendere gli *oscilla* agli alberi significava voler purificare l'aria. Nelle pitture pompeiane del cosiddetto III e IV stile si ritrovano le raffigurazioni di *oscilla* appesi al ramo di un albero, presso l'altare.

[10] Alle origini dell'*oscillum* sembra stiano le teste delle vittime sacrificate ed appese

Le raffigurazioni che vi si trovano scolpite risultano legate prevalentemente al *thiasos dionisiaco*[11] ed ispirate al gusto neoattico.

Ma veniamo agli *oscilla* tortonesi. Di essi cinque sono a forma di pelta[12] e due sono a forma di lastra quadrangolare. Tutti sono destinati ad una visione bilaterale.

Oscilla a forma di pelta.

1. Inv. n. 311 (M. di Alessandria) - h. cm 20,5; la. cm 19; spess. cm 2,5.

Entro un listello di contorno che termina con due riccioli ai lati della palmetta che conclude, verso l'alto, la pelta, si osserva, in rilievo piuttosto piatto e talvolta consunto, la testa di un giovane imberbe, volto a destra, con caratteristico *krobylos* e capigliatura fluente, trattenuta alla nuca da un berretto. Sul lato opposto, la testa, volta a destra, di un giovane satiro, imberbe, dall'orecchia ferina e dalla tipica espressione truce. Si intravvede la bocca semiaperta ed il naso camuso (Tav. 1, figg. 1 e 2).

Marmo bianco con rare venature grigie. Rottura al terminale, presso uno dei due fori atti alla sospensione dell'oggetto. Mancanti le volute laterali concludenti la pelta.

I tratti somatici del giovane imberbe sono semplicemente indicati con un solco di contorno, secondo uno stile che ha molto del disegnativo. Più intensa la caratterizzazione del Satiro dalle labbra tumide, dalla mascella sviluppata, dalle sopracciglia marcate che ne sottolineano l'espressione animalesca.

agli alberi, o delle loro imitazioni figurate, nonché le immagini divine che si facevano oscillare per trarne auspici. Secondo altra interpretazione, gli *oscilla* sarebbero connessi con i riti funebri. Per esempi di *oscilla* appesi agli intercolumni dei peristili o poggiati su pilastrini (*pinakes*) si tengano presenti la Casa degli Amorini dorati a Pompei e la Casa del Rilievo di Oreste ad Ercolano. Per notizie di carattere generale cfr. G. A. Mansuelli, *Oscillo*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica, classica e orientale*, Roma 1963.

[11] Cfr. P. Grimal, *Les jardins Romains*, Paris 1943, pp. 337 sgg. a riguardo degli *oscilla* di Pompei.

[12] Aggiungo alla descrizione dei cinque esemplari tortonesi un sesto frammento proveniente sempre da Tortona, ma non facente parte della collezione De Negri-Carpani.

Lo stato di conservazione dell'oggetto ci consente di comprenderne l'uso: esso veniva sospeso per il tramite di un perno inserito nel foro visibile al sommo della palmetta [13].

La decorazione a bassorilievo rientra nel repertorio tipico di questa classe di oggetti, repertorio che attinge dal *thiasos* dionisiaco. La raffigurazione del Satiro, genio della natura dal corpo per metà umano, per metà belluino, con orecchie, coda e piedi caprini, risulta, ad esempio, assai diffusa: si vedano a questo proposito, oltre agli *oscilla* tortonesi presentati in queste pagine [14], gli esemplari di lastre quadrangolari conservate al Museo Mussolini [15], gli *oscilla* di Viareggio [16], di Ostia [17], di Faenza [18], di Pompei [19] e quello di S. Pietro in Campiano [20].

Assai comune è inoltre la presenza di quelle scalpellature orizzontali che isolano la testa, raffigurata a mo' di maschera, e che la Righini considera come motivo riempitivo [21].

Meno diffusa invece la raffigurazione del giovane imberbe il cui *krobylos* richiama l'alzato sulla fronte della figura rappresentata in un *oscillum* da Portogruaro [22] ed è identico a quella che è identificata come l'immagine di una Menade in un secondo oscillo sempre da Portogruaro [23].

[13] Per la forma del nostro *oscillum* si confrontino gli esemplari di Aquileia descritti da V. Scrinari, *Sculture romane di Aquileia*, Roma 1972, figg. 634, 635, 636.

[14] Cfr. gli *oscilla* nn. 4 e 5.

[15] D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, tav. XXXV, figg. 145 e 146.

[16] G. Pellegrini, *Viareggio. Sui pregevoli avanzi di terme romane di Massaciuccoli*, in «N. Scavi», 1901, p. 199.

[17] D. Vaglieri, *Ostia. Nuove scoperte tra la via dei Sepolcri e le terme*, in «N. Scavi», 1909, p. 20; Id., *Ostia. Scavi nella necropoli ostiense*, *ibid.*, 1913, p. 397.

[18] A. Medri, *Faenza romana*, Bologna 1943, p. 68, fig. 12: Ø cm 20/25. All'altezza del collo, non reso, si osservano le consuete scalpellature orizzontali.

[19] A. Sogliano, *Pompei* cit. *infra*, fig. 21.

[20] V. Righini, *L'oscillum di S. Pietro in Campiano*, in «Felix Ravenna», 1967, 45°, pp. 111 sgg. Il Satiro è solitamente raffigurato a bocca aperta, nell'atto di lanciare il grido mistico d'invocazione a Dioniso.

[21] *Ibid.* Mustilli, *op. cit.*, p. 52, parlava di maschere poggianti su terreno roccioso.

[22] *Portogruaro, Concordia, Summaga, Sesto al Reghena, Caorle*, Musei d'Italia. Meraviglie d'Italia, Bologna 1971, fig. 14, I sec. d. C.; dall'altra parte vi è l'immagine di un mostro marino.

[23] *Ibid.*, fig. 87, I sec. d. C.; dall'altra parte vi è l'immagine di Sileno.

2. Inv. 313 (M. di Alessandria) - h. cm 17,5; la. cm 21; spess. cm 1,6.

Cornice a sottile listello sottolineata da una fila di ovuli o perline, trattate con il trapano, che impreziosiscono il contorno dell'*oscillum*. Da un lato si osserva una figura maschile raffigurata di profilo (verso sinistra) nell'atto di remare (si intravvede l'impugnatura del remo). L'imbarcazione è indicata nelle sue linee essenziali rese con semplici solcature, mentre più curata risulta la figura maschile, dal viso trattato con sensibilità plastica e realistica. La capigliatura è corta, la fronte è rugosa e stempiata, le guance infossate. Ben trattata anche la tunica a maniche corte, stretta in vita ma non aderente, a guisa di blusa, così come si arguisce dalle pieghe sapientemente trattate. Indizi dell'uso del trapano. Su lato opposto, una palmetta a nove sottili lobi (quelli estremi solo in parte conservati) con volute rivolte verso l'interno ed unite fra loro a formare una figura chiusa; il lobo centrale è di forma lanceolata. Si ripete anche su questo lato il motivo della cornice a perline (Tav. 1, figg. 3 e 4).

Marmo bianco. Priva delle terminazioni laterali e della parte destinata alla sospensione.

Il motivo dell'imbarcazione, dalla forma estremamente semplice, trova dei riscontri abbastanza puntuali, più che negli *oscilla* in bassorilievi come quello conservato al Museo di Ravenna, che riproduce il carpentiere Publio Longidieno nell'atto di lavorare alla costruzione di una barca, o come quello d'Avignone, conservato presso il Museo Calvet, raffigurante il tonneggio su un fiume [24] ed ancora come quello raffigurante un'imbarcazione con vele raccolte che decora l'alzata del coperchio di un sarcofago [25].

I mosaici inoltre offrono ulteriori elementi di riscontro: si consideri, ad esempio, il particolare del mosaico di Sidi Abdallah [26] o di quello di *Hippo Regius* [27].

Il motivo della palmetta risulta essere molto comune. L'armonico

[24] A. e M. Calderini, *Dizionario di antichità greche e romane*, Milano 1960, tav. 53, figg. 1 e 2.

[25] Arias, Cristiani, Gabba, *Camposanto Monumentale di Pisa. Le antichità*, Pisa 1977, tav. III, 4a, datato al 310-320 d. C.

[26] K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics of Roman North Africa*, Oxford 1978, tav. L, 125.

[27] *Ibid.*, tav. XLIX, 124.

sviluppo dei suoi lobi, che, distendendosi, si adattano alla forma lunata dell'*oscillum*, suggerisce il confronto con quelle terrecotte architettoniche, le antefisse, per le quali il motivo della palmetta risulta senz'altro il più comune [28].

3. Inv. n. 309 (M. di Alessandria) - h. cm 14; la. cm 22; spess. cm 2,2.

Entro un solco di contorno che delimita un bordo ampio e liscio, si osserva da un lato la testa, di profilo verso destra, di un Sileno calvo, con capelli, all'altezza della nuca, e barba ondulati, sommariamente indicati. Il naso è schiacciato, l'orecchia ferina. Il collo non è reso e lo spazio sottostante è riempito da sei scalpellature orizzontali. Un oggetto ovale, forse uno scudo, si intravvede all'estrema destra del campo. Sul lato opposto, entro identico bordo liscio, il profilo di un giovane, volto a destra, con caratteristico *krobylos*, capelli fluenti e berretto che raccoglie posteriormente le chiome. (Tav. 1, figg. 5 e 6).

Marmo bianco con rare venature grigie. Privo del coronamento superiore e della parte laterale del corpo.

Meglio trattate in questo esemplare le caratteristiche del volto del giovane imberbe o Menade (cfr. identica raffigurazione dell'*oscillum* n. 1).

Quello del Sileno, il vecchio saggio e preveggente che aveva allevato Dioniso e che insieme agli altri sileni seguiva il dio, è forse il motivo che ricorre più frequentemente, unitamente a quello del satiro: si tengano presenti, oltre agli esemplari tortonesi qui considerati [29], quelli del Museo Mussolini [30], quelli di Portogruaro [31], quello di Pompei [32].

[28] M. J. Strazzulla, *Le terrecotte architettoniche. Le produzioni dal IV al I sec. a. C.*, in AA.VV., *Merci, mercati e scambi nel Mediterraneo*, Bari 1981, pp. 187-94; C. Laviosa, *Le antefisse fittili di Taranto*, in «Archeologia classica», V, 1954, pp. 217-250. Per un *excursus* sulle antefisse recuperate nel Piemonte meridionale rimando a M. Antico Gallina, *Note di archeologia tortonese*, in «Julia Dertona», XXXIV, 1985, in stampa, dove si presentano due frammenti di antefissa con palmetta, provenienti da Tortona.

[29] Cfr. gli *oscilla* nn. 4 e 6.

[30] D. Mustilli, *Il Museo* cit., tav. XXXV, figg. 145 e 147.

[31] *Portogruaro* cit., figg. 15 e 86.

[32] V. Spinazzola, *Le arti* cit., p. 56

L'elemento ovale situato in posizione angolare a fianco della testa di Sileno trova dei confronti con l'oscillo di San Pietro in Campiano; per esso si accetta l'interpretazione della Righini, che vede nell'elemento sopramenzionato la probabile identificazione con uno scudo [33].

4. Inv. n. 310 (M. di Alessandria) - h. cm 11; la. cm 12; spess. cm 2.

Un solco di contorno delimita un bordo liscio che non risulta di costante larghezza. Rimane una parte del bassorilievo raffigurante su di un lato la testa di un Sileno, calvo, con capigliatura e parte della barba ondulate, volto a destra. Sul lato opposto si vede parte della testa, posta di profilo verso destra, di un satiro imberbe con caratteristica capigliatura; l'occhio è reso con una depressione e la solcatura che indica il sopracciglio è abnormemente allungata verso le tempie. Nella parte angolare destra dell'oscillo si nota un elemento di forma arcuata, forse uno scudo (cfr. *oscillum* n. 3) (Tav. II, figg. 7 e 8).

Marmo bianco. Esemplare fortemente lacunoso.

5. Inv. 312 (M. di Alessandria) - h. cm 14,5; la. max. cm 13,5; spess. cm 2,7.

Solco di contorno e bordo liscio. Al suo interno si vede raffigurata da una parte la testa di un Centauro (?) barbato, di profilo verso destra. La barba è resa a solcature, l'occhio è reso con un contorno depresso che circoscrive il bulbo rilevato. Alla destra del profilo sta una siringa. Illeggibile l'elemento rotondeggiante sottostante la barba. Dal lato opposto i motivi rappresentati non risultano chiaramente interpretabili. Sembra di vedere una parte di specchio quadrangolare raccordato da volute al manico ed una parte di nastro che si snoda in volute sinuose. Solco di contorno e bordo liscio (Tav. II, figg. 9 e 10).

Marmo bianco con rare venature grigie. Fortemente lacunoso.

[33] V. RIGHINI, *L'oscillum* cit., p. 112.

Oscilla quadrangolari o *pinakes*

6. Inv. n. 307 (M. di Alessandria) - h. cm 18; la. max. cm 18; spess. cm 3.

Lastra presumibilmente quadrangolare[34]. Su un lato è scolpita la testa di un Sileno, di profilo, volto a destra. Calvo, esso presenta la tipica orecchia ferina, il naso leggermente camuso e parte della barba raccolta in due boccoli. Al di sotto della maschera si osservano le abituali scalpellature. Su lato opposto entro una cornice liscia si vede la parte terminale di un animale marino: la coda termina con una voluta verso l'alto ed ha la pinna caudale trifida. Il mare è reso da una serie di solcature continue parallele ondulate (Tav. II, figg. 11 e 12).

Marmo bianco. Rimane una metà della lastra originaria.

È possibile che la parte posteriore del corpo con pinna caudale trifida qui raffigurata appartenesse ad uno di quei mostri marini frequentemente scolpiti negli *oscilla*: si pensi all'esemplare di Portogruaro[35] ed all'oscillo tortonese n. 7, che presenta quella che può essere la parte anteriore di un simile mostro marino.

Il cetaneo mostruoso trova confronti nel campo dei mosaici e della scultura: di pensi, ad esempio, al mosaico della sala termale della villa di Baccana[36], ad un sarcofago da Pisa[37], ambedue con animale marino dalla coda trifida, si pensi ancora ad un bassorilievo da Pergamo[38] con mostro a coda bifica, e ad un fregio architettonico di Treviso con mostro dalla coda lunata e dalla testa d'asino[39].

[34] La forma rettangolare non risulta molto diffusa. Si confrontino al proposito gli esemplari illustrati da M. ALBERT, *Boucliers décoratifs du Musée de Naples*, in «Rev. Arch.», 1881, pp. 92-99, 129-37, 193-203, 236-86 e da BALLARD, GOUDINEAU, cit. *infra*, pp. 567 sgg. e 570, nota 1.

[35] *Portogruaro* cit., fig. 14.

[36] G. BECATTI, E. FABBRICOTTI, A. GALLINA, P. SARONIO, F. R. SERRA, M. P. TAMBELLA, *Mosaici antichi in Italia. Regione settima; Baccano: villa romana*, Roma 1970, p. 58; mosaico n. 25: repertorio iconografico tratto da cartoni più antichi, in uso dalla prima metà del II sec. d. C. Il mosaico è datato ai primi decenni del III sec.

[37] ARIAS, CRISTIANI, GABBA, *Camposanto* cit., C 16 est., tav. LXXXV, 181 (III sec. d. C.).

[38] A. SCHOBER, *Die Kunst von Pergamon*, Wien-Innsbruck-Wiesbaden, Bregenz 1951, fig. 150, prodotto della cultura neoattica della seconda metà del I sec. a. C.

[39] V. GALLIAZZO, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Treviso*, Roma 1982, n. 53, pp. 155 sgg. (età ellenistica).

7. Inv. 306 (M. di Alessandria) - h. cm 24; la. cm 24,5; spess. cm 3,5.

Un bordo liscio delimita la raffigurazione. Da un lato è scolpito un viso femminile (Ariadne o Menade) volto verso destra. Le ciocche di capelli sono ondulate ed appena distinte da solchi poco profondi; una benda lascia in parte scoperto l'orecchio trattato in maniera approssimativa, e passa dietro la nuca. I capelli si raccolgono in una piccola crocchia. Al di sotto dell'orecchio fuoriescono due boccoli ricadenti sulle spalle. Il collo non è trattato ed al di sotto della testa si osservano delle scalpellature oblique. Nel lato opposto un solco delimita il bordo ampio e liscio. All'interno è scolpito un drago marino o *ketos*, volto di profilo verso destra. La testa è vagamente simile a quella di un lupo: lunghe orecchie appuntite protratte in avanti, denti lunghi ed acuminati, occhi affossati; una serie di corna caratterizzano la parte superiore del muso. Una cresta dentata interessa, a mo' di criniera, il collo. Dalla mascella si diparte una pinna.

È evidente lo sviluppo anguiforme del corpo. Le onde del mare sono rese con brevi tratti serpeggianti (Tav. III, fig. 13 e 14).

Marmo bianco con venature grigie. Rimane una metà della lastra.

Vagamente simile all'immagine del primo lato descritto è la pettinatura di una scultura conservata al Museo di Padova [40] e la maschera femminile raffigurata in un rilievo di Pompei [41].

Più facilmente inquadrabile è la raffigurazione del mostro marino del secondo lato, animale del *thiasos* marino che non viveva né in acque dolci, né in stagni, né nel mare, ma nelle grandi distese oceaniche, con testa di leone, di cervo, di cavallo, di tritone od altro.

Il motivo iconografico è frequente sia in scultura sia in opere musive: si pensi all'*oscillum* con figura femminile seduta sul mostro, da Ostia [42], al frammento di fregio architettonico con eroti e animali marini dalla testa d'asino e dal corpo anguiforme, già in precedenza

[40] F. Ghedini, *Sculture greche e romane del Museo Civico di Padova*, Roma 1980, n. 13, p. 39.

[41] A. Sogliano, *Pompei* cit. *infra*, fig. 25.

[42] G. Moretti, *Ostia. Trovamenti nel gruppo di rovine tra gli horrea e il Decumano*, in «N. Scavi», 1920, p. 49. L'oscillo reca sul lato opposto un genio muliebre inclinato verso un oggetto, forse un timone.

menzionato[43], alla pantera marina con coda trifida scolpita sul lato sinistro di un sarcofago della metà del III sec. d. C.[44], alla statua bronzea con *ketos* sulla spalla[45]; si pensi inoltre al mosaico di età antoniniana di Ciciliano[46], alle raffigurazioni musive della già ricordata sala termale della villa di Baccano[47], ai mostri marini dei mosaici di Cartagine[48] e di Djemila (fine IV - inizi V sec. d. C.)[49], a quello dell'aula teodoriana meridionale di Aquileia[50], ai mostri marini che ricorrono in pittura[51].

Interessante è un particolare della scultura che denunzia il livello artigianale della produzione. La terminazione del muso del drago va a cadere all'interno del bordo liscio che fa da cornice alla lastra. L'artigiano ha quindi preparato la o le lastre con il solco che ne delimita il bordo, quindi ha eseguito il rilievo, rilievo che ha talora tanto poca profondità ed incisività da dare piuttosto l'idea di un disegno.

Che l'artigiano procedesse in questo modo e non riuscisse poi a mantenersi entro il limite del solco[52] è evidente anche dal frammento descritto al n. 5 di questo breve catalogo di *oscilla* (cfr. tav. II, 9) laddove l'ultima canna della siringa mal si adatta al ristretto spazio destinatole, a ridosso del solco.

Come già premesso nella nota 12, credo che per completare il discorso sugli *oscilla* tortonesi si debba inserire nel presente catalogo un frammento in marmo, non appartenente alla collezione De Negri - Carpani, ma proveniente comunque da Tortona.

Si tratta di una breve porzione angolare.

43 V. Galliazzo, *Sculture... Treviso* cit., n. 53, pp. 155 sgg.

44 Arias, Cristiani, Gabba, *Camposanto* cit., tav. LXXXV, 181.

45 V. Galliazzo, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Roma 1979, pp. 39-44, n. 1 del Catalogo.

46 D. Faccenna, *Ciciliano. Resti di una villa romana in località Ospedale di S. Giovanni*, in «N. Scavi», 1948, p. 299, fig. 3.

47 G. Becatti, E. Fabbricotti ed altri, *Mosaici antichi* cit., p. 58, mosaico n. 25.

48 K. M. D. Dunbabin, *The Mosaics* cit., tav. LIX, 150.

49 *Ibid.*, tav. LIX, 151.

50 G. Cuscito, *Aquileia*, Bologna 1981, fig. 59, mosaico con la raffigurazione di Giona ingoiato dal mostro marino.

51 S. Reinach, *Repertoire des peintures grecques et romaines*, Paris 1912, p. 44, I. In generale, per le raffigurazioni degli esseri del *thiasos marino*, rimando a K. Shepard, *The first-tailed Monster in Greek and Etruscan art*, New York 1940 ed a S. Lattimore, *The marine thiasos in Greek Sculpture*, «Monum. Archeologica», 3, Los Angeles 1976, n. 28. Ampie indicazioni bibliografiche in V. Galliazzo, *Sculture... Treviso* cit.

52 Fu già questa un'osservazione di V. Righini, *L'oscillum* cit., p. 113.

8. Inv. n. 1363 (M. di Tortona) - h. max. cm 7; a. max. cm 16; spess. cm 2,7.

Porzione laterale di *oscillum*, originariamente a forma di pelta (?) La decorazione si presenta identica su entrambi i lati: sulla parte sinistra si distinguono due brevi volute, rese a bassorilievo; sulla destra, entro il bordo di contorno che delimita il campo si osserva parte di un oggetto ovale, probabilmente lo scudo, consueto elemento raffigurato negli *oscilla*.

Marmo bianco. Il frammento presenta nello spessore della rottura di sinistra una incisione di sezione quadrangolare all'interno della quale si osserva la presenza di un frammento di ferro.

È in generale da osservare, con la Righini, quanto questa produzione si avvalesse di schemi decorativi precedenti, come quelli caratterizzanti i *pinakes*, che avevano, fra l'altro, anche la stessa funzione decorativa degli *oscilla*[53].

Le immagini stereotipate degli *oscilla* rimasero a lungo in uso, come provano i vari esempi addotti a confronto parlando degli *oscilla* tortonesi e cioè le sculture ed i mosaici che fino al V secolo ed oltre mantennero in uso motivi decorativi copiati da cartoni più antichi[54].

53 *Pinax* era chiamata la tavoletta votiva che si appendeva alle immagini delle divinità sulle pareti dei santuari o degli alberi sacri: cfr. P. Moreno, s. v. *Pinakes*, in *Enciclopedia dell'Arte antica*.

54 A proposito dell'elemento iconografico ricordo, oltre agli esemplari di Pompei, illustrati da A. Sogliano, *Pompei. Casa degli Amorini dorati*, in «N. Scavi», 1907, pp. 558 sgg., gli *oscilla* illustrati da G. Pellegrini, *Viareggio* cit. (tavoletta marmorea con maschera comica femminile e mezza figura di Satiro che suona la bucina), da D. Vaglieri, *Ostia...* 1909 cit. (mediaglione di marmo con Menade danzante e Satiro che suona la doppia tibia), e Id., *Ostia. Nuovi edifici rimessi alla luce presso le Terme e la Caserma dei Vigili*, in «N. Scavi», 1909, p. 166 (bordo a grappoli e foglie d'uva, bacche, edera, foglie d'acanto; testa con elmo in altro esemplare dagli scarichi di via dei Vigili), da A. Alfonsi, *Este, Scoperte nell'area della città romana*, in «N. Scavi», 1918, p. 259 (maschera tragica in marmo lunense, lastra marmorea a bassorilievo raffigurante una testa barbata di profilo e sul lato opposto un torso di uomo nudo. Si suppone l'appartenenza di questi due reperti al teatro), da A. M. Bisi, A. Tusa Cutroni, *Lilibeo (Marsala). Ricerche archeologiche*, in «N. Scavi», 1966, p. 318 (due oscilla in pietra forati, da un edificio), da D. Vaglieri ancora, *Ostia... 1913* cit., p. 397 (laboratorio di marmorario; frammenti di oscillo con Menade e Satiro danzanti), da F. Rossi, in AA., *La Valcamonica in età romana*, Brescia 1986, p. 90 (da Cividate; Menade da un lato e Satiro dall'altro, Inv. St. 11720). Ricordo infine i frammenti di due lastre quadrangolari provenienti da Cividate Camuno, segnalatemi dalla dott. F. Condina Abelli, che sentitamente ringrazio. L'una (Inv. St. 11560) reca su un lato la testa e le zampe anteriori di uno scoiattolo che rosicchia una noce e sull'altra parte di un volto femminile; il secondo (Inv. St. 11647) reca su un lato i boccoli di una capigliatura evidentemente femminile, mentre la decorazione del lato opposto risulta illeggibile. Interessante è l'analisi di un *oscillum* proveniente da Bolsena e fatta da

In quanto alla cronologia dei pezzi tortonesi è già stato sottolineato in precedenza come non si disponga di elementi datanti.

Si propone quindi un generico I-II sec. d. C., tenendo presente, a questo proposito, anche quanto osservato da Mustilli per i materiali

Balland e Goudineau (A. Balland, C. Goudineau, *Un oscillum de Bolsena*, in «Mel. de l'École fr. de Rome», 79, 2, 1967, pp. 567-83). Esso presenta la rappresentazione di un simplegma da un lato e del sacrificio di Ifigenia dall'altro. I motivi risultano, dall'analisi dei due studiosi, ispirati all'artista locale dalla produzione ceramica arretina, ma malamente riprodotti in quanto mediati probabilmente dalla abbondante ceramica prodotta ad imitazione di quella arretina.

Ancora a riguardo dei motivi iconografici, mi semra interessante menzionare un frammento d'*oscillum* proveniente dall'antica *Aquae Statiellae* (Acqui Terme), legata a *Dertona* attraverso la via *Aemilia Scauri*. Esso, casualmente recuperato durante lavori di restauro del Duomo nei primi decenni del 1900, è a forma di pelta e misura cm 12,3 di altezza, cm 27 di larghezza e cm 4 di spessore. È in marmo bianco ed è privo delle porzioni laterali oltreché dell'elemento per il tramite del quale esso veniva sospeso presumibilmente all'architrave di una *domus*. Un breve bordino piatto, mal conservato, delimita il campo entro il quale sono resi, con rilievo piuttosto incisivo, da una parte un gamberetto e dall'altra tre maschere dalla bocca spalancata, forse nell'atto di lanciare il grido mistico di invocazione a Dioniso (tav. III, 15 e 16).

Non comune per gli *oscilla* risulterebbe la rappresentazione del gamberetto che trova generalmente rari confronti. Fra essi cito il mosaico del bacino della Maison de la Cascade, cours XVI (Utica, *insula* II, databile al II sec. d. C.) pubblicato in M. A. Alexander, M. Ennaifer, *Corpus des mosaïques de Tunisie*, Tunis 1973, tav. IX, 28. Più diffuso il granchio o lo scorpione, come attestano ad esempio numerosi esemplari di lucerne aventi appunto queste rappresentazioni a decorazione del disco. Si confrontino a questo proposito J. Deneauve, *Lampes de Carthage*, Paris 1969, tav. LXXIV, 786 (scorpione); D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum. Roman Lamps made in Italy*, London 1980, Q 939 (granchio), Q 1315 (scorpione) e per ambiti più prossimi a quello tortonese L. Maccario, *Lucerne del Museo di Alba*, Alba 1980, n. 43 (scorpione).

Il gamberetto risulta però indicato fra i tipi di decorazione che caratterizzano la terra sigillata, secondo quanto risulta da F. Oswald, *Index of figure-types on Terra Sigillata*, London 1964, pl. LXXXIX, 2425. Alla ceramica potrebbe quindi essersi ispirato l'artigiano che scolpì il pezzo, analogamente a quanto sembra sia avvenuto per l'*oscillum* di Bolsena, già citato. Gli elementi decorativi si discostano alquanto dalle consuete tipologie. Se ne discostano anche le tre maschere, rese in posizione frontale: i tratti somatici, con gli occhi indicati da un profondo solco, le sopracciglia rese con un rigonfiamento, il naso largo e schiacciato con le narici trattate a trapano, il viso tondo e l'ampia e profonda bocca spalancata, rivelano l'elaborazione locale di un tema molto comune per questo genere di oggetti e non solo per esso. La bocca notevolmente incavata accomuna le maschere di questo *oscillum* a quelle raffigurate negli *oscilla* rettangolari provenienti da Pompei ed illustrati da V. Spinazzola, *Le arti decorative* cit., figg. 55, 57 (cfr. anche A. Sogliano, cit. *supra*, fig. 10). Le capigliature, rese con semplici linee ondulate incise, sono confrontabili ad esempio con quelle delle maschere che caratterizzano i dischi di numerose lucerne. La scriminatura centrale della maschera di sinistra ed i capelli che da essa si dipartono formando delle semplici ondulazioni per poi chiudersi in boccoli lungo il volto, oppure i capelli pettinati all'indietro coronanti il viso della maschera di destra e terminanti in un ricciolo arrotolato verso l'alto trovano riscontri abbastanza calzanti nelle molteplici acconciature che caratterizzano le maschere raffigurate su lucerne. Si confrontino al riguardo V. Bessi, *Lucerne romane nella Collezione del Museo Teatrale alla Scala*, Milano 1980, figg. 74-92; E. Buchi, *Lucerne del Museo di Aquileia*, I. *Lucerne romane con marchio di fabbrica*, Aquileia

di Roma[55] e quanto esposto dalla Righini per l'esemplare di S. Pietro in Campiano[56].

Dando per certa la provenienza degli *oscilla* presentati in questo breve studio dalla città di Tortona, come del resto sembra indicare la presenza di una vecchia etichetta ancora visibile in alcuni degli esemplari conservati nel Museo alessandrino, viene spontaneo collegare gli stessi ai frammenti di mosaici recuperati in vari punti della città (Tav. IV).

Le ricerche condotte per conto della Soprintendenza alle Antichità del Piemonte e della Liguria da Pietro Barocelli nei primi decenni di questo secolo portarono all'individuazione di un frammento di mosaico, di pregevole valore artistico, ai piedi della collina che domina Tortona, il monte Savo.

Così lo descrive l'autore del ritrovamento: «Nella parte superiore sono evidenti le solite fasce marginali continue di *opus tessellatum*, con tesselli bianchi e neri approssimativamente quadrati. Di un'altra fascia simile interna, verisimilmente stretta e delimitante i motivi

1975, figg. 10, 17, 59, 370, 409, 439, 444, 465, 581, 589, 597, 845, 903, 991, 1006; S. Loeschcke, *Lampen aus Vindonissa. Sin Beitrag zur Geschichte von Vindonissa und des antiken Beleuchtungswesens*, Zürich 1919, nn. 915-987; M. C. Gualandi Genito, *Lucerne fittili delle Collezioni del Museo Civico Archeologico di Bologna*, Bologna 1977, n. 446, maschera con capigliature terminanti a ricciolo.

Se da una parte la lavorazione artigianale del pezzo emerge dall'asimmetrica e forzata collocazione dei tre volti all'interno di uno spazio ben definito, dall'altra sembra di poter cogliere in essa quella vena popolaresca che, reinterpretando schemi ormai noti, ha conferito loro vivacità espressiva ed intensità drammatica, sentimento quest'ultimo chiaramente leggibile nell'espressione della maschera di destra.

Il frammento di *oscillum* risulta tanto più importante quando si pensi alla sua unicità in ambito acquese. Per una panoramica sui ritrovamenti archeologici avvenuti in Acqui Terme si vedano M. Antico Gallina, *Esempi di schedatura di città secondo lo schema del Comité International pour l'étude des cités antiques (CICA)*, in corso di stampa in «Atti Ce.RDAC» e Ead., *Repertorio dei ritrovamenti archeologici nella provincia di Alessandria*, in corso di stampa in «Rivista di Studi Liguri», LII, 1986.

55 D. Mustilli, *Il Museo* cit., p. 52 considera che la superficie levigata delle lastre decorative conservate presso il Museo Mussolini, nonché l'uso del trapano potrebbero indurre ad attribuirle al II sec. d. C., ma se talune di queste caratteristiche compaiono in analoghe lastre di Pompei (cfr. «N. Scavi», 1907, p. 561, fig. 11), quelle romane si potrebbero datare alla prima metà del I sec. d. C.

56 V. Righini, *L'oscillum* cit., p. 116 osserva come la presenza della raffigurazione dello scudo ovale non costituisca un elemento datante, in quanto il tipo, diffuso già in ambito etrusco, perdurò sino al tardo-antico. Più utile lo scudo rettangolare raffigurato nell'*oscillum* di S. Pietro in Campiano, poiché esso, diffuso ai tempi di Cesare, divenne lo scudo tipico del legionario. Tenendo conto di questo particolare l'A. propone un I-II sec. d. C.

centrali, vedonsi pochi tesselli neri superstiti nella parte inferiore della figura.

Nello spazio intermedio, verisimilmente per tutti i quattro lati della stanza, correva un ricco fregio vegetale. Sembra si alternassero grappoli d'uva spiccanti sul fondo chiaro e gruppi di foglie e fiori acquatici disegnati su fondo scuro. Accurata ed imitata dal vero è la policromia ottenuta con elementi chiari, scuri e rosei di diverse gradazioni. Tutto lo spazio si può dire pieno di questi motivi vegetali, quasi affastellati: sembra doversi richiamare la nota tendenza artistica del secondo secolo dell'Impero»[57].

La descrizione ci richiama alla mente l'accenno ad un altro mosaico policromo recuperato intorno alla metà del 1800. Ce ne parla il De Negri Carpani nella già menzionata lettera in data 1 marzo 1867: «Prima di por termine a queste righe, credo di non tacerle di un frammento di musaico, pur troppo non largo, posseduto dall'Ing.r Galli di Tortona, da lui raccolto da circa 20 anni ed estratto nell'interno della città alla profondità di circa mt. 5, e staccato dal maggior corpo intero che rimase poscia risepolto. La parte che si conserva era assegnata al fregio marginale largo circa cent. 20: ciò che dà ad arguire come l'intero lavoro non dovesse per certo occupare tenue spazio. Il campo è lavorato con pezzi bianchi marmorei quadrati finissimi, delle dimensioni di 1 cent. e con diligenza fra di loro accostati: l'ornato del fregio è disposto a vago intreccio a teste di salici e svariati frutti e fogliami, imitati con minuti pezzi colorati ad infinite gradazioni di tinte e della dimensione di non oltre 3 mill.ri».

È ancora il Barocelli che ci rende noto che nel 1930 all'angolo di v. Rovereto e di v. Bandello venne alla luce un mosaico di accurato lavoro e di buona età romana. Sul fondo bianco del mosaico, che misurava m 2,02 per lato, si distinguono il margine caratterizzato da una fascia continua, da una fascia a triangoli e da una fascia a treccia. Mentre i due primi motivi sono in tessere nere, la fascia a treccia ed il «complicato nodo di Salomone che forma il motivo centrale» sono in tessere bianche e rosso-chiare su fondo nero. In tessere nere sono anche le stelle costituite da rombi accostati collocate nella parte centrale del mosaico. Esso «occupava la parte cen-

[57] P. Barocelli, *Julia Dertona*, in «Boll. Soc. Piemontese di Arch. e B. Arti», XVI, 1932, pp. 182-83, pavimenti già menzionati in *ibid.*, XV, 1931, p. 101.

trale di una stanza, della quale il resto del pavimento era di battuto di calce e tritume laterizio... fu allargato lo scavo, per quanto era permesso dalla profondità (m. 2,60) sotto l'attuale livello del suolo e dal trovarsi il mosaico sotto un piccolo cortile privato. Le dirute fondamenta di una parete della stanza furono raggiunte soltanto nel lato meridionale nel cortile, a m. 3,06 dal margine del mosaico. Si osservarono anche rotti avanzi di altre preesistenti costruzioni pure romane... Si cercò di conoscere se il mosaico rinvenuto facesse parte di una costruzione adorna di altri mosaici... Dicevasi che nella parte più vicina della attigua piazza erano stati rinvenuti oggetti romani, quando... vi erano state abbattute casupole le quali avevano avuto parte di loro fondamenta sul più recente muro di cinta della città»[58].

Nel 1912 in località Santa Chiara vennero inoltre alla luce tracce di una via (la *Postumia*) e di un nobile edificio adiacente. Dell'edificio, probabilmente pubblico, vennero recuperati due frammenti della trabeazione in marmo decorata da triglifi e metope[59].

Se il ritrovamento in località Santa Chiara è da connettere con il recupero di un tratto di cunicolo in muratura di ciottoli e calce coperta da voltino rivestito di *opus signinum* di calce e tritume laterizio ed è quindi da interpretarsi come il probabile ricordo dell'edificio termale ubicato ai margini del centro abitato[60], i restanti mosaici potrebbero, teoricamente, indiziare l'ubicazione di case residenziali particolarmente ricche.

Università Cattolica del S. Cuore - Milano

58 P. Barocelli, *Julia* cit., *ibid.*, 1931, pp. 102-3.

59 *Ibid.*, p. 98.

60 Singolare è l'andamento degli edifici rinascimentali che fronteggiano il settore dove è ipotizzato l'edificio termale di *Dertona*. L'andamento ellittico, che risulta essere uno degli elementi emergenti nella lettura della pianta della città, quale essa appare in un'incisione di P. Mortier, *Novum Theatrum Italiae*, Amsterdam 1724 (Tortona, Biblioteca Civica), richiama la pianta degli anfiteatri, la cui ubicazione ai margini dell'abitato risponde pienamente alle consuetudini urbanistiche romane.

È ancora la pianta del 1724 che sembra volerci offrire la visione di un impianto urbanistico che si direbbe aver conservato le scansioni caratteristiche dell'età romana. Sembra infatti di potervi riconoscere una suddivisione in *insulae* che misurerebbero approssimativamente m 60 per lato.

CARLO CARAMELLINO

SOPRAVVIVENZE DI SCULTURA ROMANICA NEL BASSO MONFERRATO

Mentre sono aumentati, negli ultimi decenni, gli studi sull'architettura romanica in territorio piemontese solo molto marginalmente si è rivolta l'attenzione alla decorazione scultorea, presente principalmente nei monumenti dell'area monferrina. Territorio nel quale la tradizione romanica, e un dignitoso rispetto per le sue espressioni, si può dire non sia mai cessata.

Sulle colline del basso Monferrato casalese infatti sono molte le costruzioni, anche civili, che ostentano un tessuto murario bicolore. L'apparato costruttivo che alterna fascie di tufo a corsi di mattoni, se pure risale soltanto al tardo Settecento, non può che considerarsi il lontano epigono dei cantieri di epoca romanica. Tale consuetudine ampiamente diffusa – favorita sicuramente dal facile e poco costoso reperimento del materiale in loco – e adottata particolarmente nella parte bassa della muratura, ha consentito, soprattutto negli edifici religiosi, la conservazione di materiale recuperato da strutture più antiche in grave stato di rovina.

Non è infrequente infatti imbattersi sulle colline del casalese in qualche oratorio barocco che mostri un simile tessuto murario nei fianchi, in cui appaiono fra i blocchi di tufo anche frammenti scolpiti. Sono le ultime testimonianze di edifici romanici totalmente cancellati a beneficio della nuova costruzione, o memorie più antiche che la tradizione popolare locale non ha voluto dimenticare.

È questo il caso della stele funeraria romana murata all'esterno della scarsella dell'oratorio settecentesco di Santa Maria a Molignano o delle iscrizioni su pietra arenaria poste nella facciata barocca della parrocchiale di Ottiglio[1].

[1] A lato dell'ingresso la scritta: A.P.XII G. / MDCCLXV / MONUM.^{m} EX SACRA / ANT.^{a} TURRI.

Certamente ben più ricca di reperti dev'essere la piccola chiesa dei Santi Vittore e Corona nel cimitero di Colcavagno. Dei molti blocchi di arenaria, sparsi disordinatamente nell'apparato murario in laterizio, uno mostra ora una testa umana in forte rilievo[2], ma non è l'unico.

Il recente rinvenimento, in seguito alla rimozione dell'intonaco, all'interno dell'oratorio di San Sebastiano a Mombello di parte di una lastra con ricca decorazione in bassorilievo, un tempo non visibile, conferma questa mia supposizione. Proprio questo oratorio, dalla graziosa facciatina barocca, ostenta sul fianco che costeggia la via principale del piccolo centro, altri quattro rilievi anch'essi inediti. Incerta la loro provenienza e neppure per tutti originaria l'attuale ubicazione voluta dall'ingegnere Vittorio Tornielli[3].

Nella vicina frazione di Pozzengo sul fianco ovest della Parrocchiale, consacrata nel 1724, è stato murato, alcuni decenni orsono per salvarlo dall'usura a cui era sottoposto essendo stato destinato a funzionare da sedile, un singolare frammento di architrave scolpito, sotto al quale si è posta la dicitura «Avanzo della chiesa antica».

Anche la Parrocchiale di Brozolo, eretta nel 1753, ha murati sul fianco nord, due frammenti di pietra scolpita. Probabili reperti anche questi della primitiva costruzione romanica realizzata certamente secondo le caratteristiche dell'area monferrina, come lo dimostra, nello stesso territorio, la soluzione absidale dell'oratorio di San Bernardino, che ebbe probabilmente vicende non dissimili dal San Giovanni delle Conche a Calamandrana e che mostra nel coronamento dell'abside est una tipologia identica al San Lorenzo di Montiglio.

A questi reperti, tuttora inediti, voglio aggiungere, se pur oltre i confini dell'area considerata, la formella in arenaria che reca scolpito in rilievo appiattito, un volto umano, murata nella scarsella della chiesetta cimiteriale di Casalborgone. Molto verosimilmente si tratta

[2] La chiesetta, ancora tutta da studiare, ha avuto una breve segnalazione da M. Macera in AA.VV., *Le chiese romaniche delle campagne astigiane, un repertorio per la loro conoscenza, conservazione, tutela*, Asti 1984, p. 27. Il particolare con la scultura del volto è riprodotto alla tav. 20 dello studio di A. Fumagalli, *Arte romanica nel territorio di Alessandria*, in «Dalla pieve alla cattedrale nel territorio di Alessandria», Alessandria 1978.

[3] L'ingegner Tornielli, residente a Casale nella «Casa del Carretto», era proprietario anche della villa-castello presso la Parrocchiale di Mombello. I rilievi romanici sono fugacemente segnalati a pag. 51 del suo libro *Architettura di otto secoli del Monferrato*, Casale Monferrato 1967.

di un frammento erratico di epoca romanica anche se l'arcaismo della figura porterebbe a suggerire l'attribuzione a quelle sculture di carattere apotropaico diffuse nelle nostre vallate alpine[4].

MOMBELLO – Oratorio di San Sebastiano

1 - *Mensola* frammentaria, murata nella parete esterna del presbiterio.

Entro una riquadratura rettangolare, delimitata da una sottile cornice a semplice nastro, la figura accovacciata di un animale, un felino?, ora alquanto rovinato nella testa. Le incisioni, assai marcate, nella parte superiore del collo inducono a ritenere trattarsi di una criniera leonina. Nello sguscio sottostante sono presenti delle striature verticali alquanto parallele ma non troppo curate.

Il rilievo appiattito e il motivo, di ispirazione pavese, suggeriscono la datazione al XII secolo.

Tufo, h. cm 20×25,5.

2 - *Metopa*, murata nella prima campata prossima alla facciata.

Entro il riquadro delimitato da semplice listello di cornice è raffigurato un animale feroce (una leonessa forse) in atto aggrediente presso un fiore dall'esile stelo ricurvo.

Il modellato più sentito del precedente è riferibile all'operare di altra maestranza mentre permane identica la datazione.

Tufo, h. cm 35,7×58,5.

3 - *Metopa*, murata nella campata prossima al presbiterio.

Le condizioni alquanto frammentarie non permettono che la lettura di un animale felino in posizione di agguato – realizzato in forte rilievo – al disopra del quale compare un motivo falcato, molto eroso, che farebbe pensare ad una coppia di archetti pensili. Supposizione confortata dai non lontani esempi di San Secondo di Cortazzone in cui il coronamento ad archetti pensili non solo è animato da una ricca ornamentazione figurata ma in gran parte è realizzato utilizzando

[4] Sulla raffigurazione e diffusione dei volti umani inseriti in architetture principalmente alpine si era ampiamente occupato Augusto Doro i cui scritti sono stati raccolti in *Segusium*, n. 20, Susa 1984.

grandi monoliti. Qui però la figura è realizzata come la precedente con maggior scioltezza d'impostazione, e da ritenersi quindi appartenente allo stesso cantiere.

Tufo, h. cm 43×42,5.

4 - *Architrave* (?) frammento già nel basso tessuto murario e ora murato sulla parete ovest all'interno.

L'intaglio, se pur alquanto consunto, permette ancora di leggere la sequenza sinuosa di ampi girali, arricchiti da elementi fitomorfi. Anche se in condizioni larvali il motivo suggerisce strette analogie con l'architrave, chiaramente di recupero, nel portale della chiesa di Santa Fede a Cavagnolo[5]. Né questa pare la sola analogia. I rilievi infatti con i grifoni, posti nei pennacchi della grande strombatura del portale, si direbbero, per la qualità dell'intaglio e la scioltezza della impostazione, provenienti dallo stesso bestiario delle metope precedentemente descritte. Prodotti dunque tutti dello stesso cantiere? È alquanto probabile se anche si tien conto della relativa vicinanza dei due centri e della scontata mobilità dei lapicidi, che pure a Cavagnolo hanno ricavato coppie di archetti pensili da un solo monolite.

Tufo, h. cm 38,5×66.

5 - *Architrave*, frammentario murato all'esterno della campata presso il presbiterio.

Entro un clipeo, sorretto da due angeli volanti, è raffigurato l'agnello mistico con la zampa anteriore rialzata a reggere l'esile croce astile.

La rappresentazione iconografica dell'*Agnus Dei*, di remota tradizione e largamente diffusa in periodo romanico anche nelle Alpi Provenzali[6], è qui pienamente rispettata: l'agnello rappresentato di profilo è volto a sinistra. Ma le figure snelle degli angeli con le ampie vesti leggere e le grandi ali dalle lunghe penne remiganti inducono a proporre una datazione intorno alla metà, almeno, del XIII secolo.

Pietra arenaria, h. cm 35,5×97.

[5] Nonostante la ricca bibliografia sulla chiesa priorato di Santa Fede a Cavagnolo risultano per ora solo incidentalmente studiati i rilievi, ed in particolare il portale attribuito dal Porter a quelle maestranze attive anche in San Pietro di Pavia.

[6] Sull'iconografia dell'*Agnus Dei* e la sua rappresentazione in area provenzale si veda J. Thirion, *La Costa Azzurra, le Alpi provenzali*, Milano 1981, pp. 401 sgg.

POZZENGO - Chiesa Parrocchiale

1 - *Architrave*

Per quanto molto abrasa la superficie scolpita, ben evidente risulta il tema decorativo, del tutto insolito in Piemonte.

Tre grandi clipei sono orlati da un nastro a triplo vimine che li collega mediante due tipiche «*circonferenze annodate*». Nei clipei compaiono tre busti maschili: quello a sinistra presenta ancora ben leggibile l'aureola e la mano destra del santo posata sul petto, la figura centrale mostra la destra alzata e nella sinistra sembra trattenere un volume mentre quella di destra pare assumere una posizione non frontale ma rivolta verso il centro, posizione suggerita anche dal gesto della mano.

Il singolare motivo romanico dell'intreccio è riscontrabile, come elemento a sé stante, sia in territorio comasco[7] che a Pavia in cui proprio nel San Michele l'architrave del portale della facciata nord del transetto è ornato da tre clipei con figure di santi.

Se le figure di Pozzengo risultano ora difficilmente identificabili («*Traditio legis*»?, *SS. Trinità*?) è però evidente che la loro presenza fisica è ricavata su di un fondo concavo e non piano come solitamente risulta nella scultura romanica, rifacendosi in tal caso, per il giusto equilibrio dei volumi, a modelli più antichi di avori, quali ad esempio i clipei nell'orlo superiore della lipsanoteca di Brescia, o più semplicemente ad alcune steli funerarie romane, queste ultime più diffuse nelle nostre zone e quindi facilmente visibili all'ignoto scultore.

Nella stessa chiesa pavese anche l'architrave posto sull'accesso sinistro alla cripta presenta la decorazione di tre clipei con figure, ma il rilievo e le dimensioni di queste risultano di considerevole ingombro in rapporto con il vano concavo del fondo.

Compresenza quindi a Pozzengo di sollecitazioni diverse nell'opera di questo ignoto scalpellino, oriundo di Lombardia, operante forse nei primi decenni del XII secolo e certamente personalità fra le più spiccate nel territorio piemontese.

Arenaria, h. cm 33×220 ca.

[7] Esempi di «circonferenze annodate» oltre alle incorniciature delle monofore nel presbiterio del Sant'Abbondio a Como sono reperibili nel Museo Civico della stessa Città nonché a Mandello, Gera Lario, Mariano Comense, Vertemate. Cfr. O. ZASTROW, *Scultura carolingia e romanica nel comasco*, Como 1979.

BROZOLO - Chiesa Parrocchiale

1 - *«finto» Archivolto*, frammento murato capovolto alla base del campanile.

Una semplice incisione sulla pietra sta ad indicare l'idea di un arco sopracciliare. Il motivo è perfettamente riscontrabile nella monofora dell'abside della chiesa di Santa Maria di Cornareto a Castelnuovo don Bosco, e pertanto databile al XII secolo.

Pietra, h. cm 16×46.

2 - *«finto» Archivolto* (o *archetto pensile*?), frammento murato capovolto sul fianco nord della chiesa.

La ghiera dell'arco è ornata dal motivo a «damier» mentre all'interno della centina è presente un intreccio di nastri a triplo vimini, un tempo lavorato a giorno. L'esecuzione condotta con evidente incertezza induce a ritenere il lavoro realizzato, verosimilmente, da un aiuto di quella bottega attiva in San Secondo di Cortazzone ove gli archetti pensili del cleristorio mostrano analoghi esempi eseguiti però con più sicura maestria.

Le dimensioni del frammento, e soprattutto l'analogia del diametro interno con quello dell'archivolto descritto nella precedente scheda, suggeriscono una identica funzione originaria per entrambi i pezzi.

Pietra, h. cm 34×46.

3 - *Capitello*, riutilizzato come base dell'acquasantiera.

Il capitello – che probabilmente è stato rilavorato nell'echino per adattarlo, nel XVI secolo, alla nuova funzione – presenta il motivo di un frutice ad andatura sinuosa con larghe foglie palmate tondeggianti e perline sulle quattro facce dell'abaco. Il rilievo rotondeggiante, per quanto pronunciato non è ora perfettamente leggibile date le condizioni del manufatto, ma dalla grafia del motivo sembra sostenibile una datazione intorno al X-XI secolo.

Pietra, h. cm 23,5×36×37; h. dell'abaco cm 10,5.

COLCAVAGNO – Oratorio dei Santi Vittore e Corona

La presenza dei frammenti di scultura architettonica romanica nel tessuto murario dell'attuale edificio tardo seicentesco è notevole. Oltre

a qualche parte di cornice a semplice modanatura, o con ornato a foglie palmate, nella maggioranza si tratta di pezzi scolpiti con il motivo delle *billettes* – murati questi particolarmente sul fianco esterno in cornu epistulae – frammenti tutti appartenenti a cornici di gronda o ad archivolti.

Data la quantità di tali elementi decorativi – sono infatti ben sedici i pezzi visibili all'esterno – si è indotti a supporre l'esistenza, a Colcavagno, di un edificio con una discreta e particolare veste ornamentale in evidenti rapporti culturali con le fabbriche di Santa Fede a Cavagnolo e di San Secondo a Cortazzone, e databili pertanto alla prima metà del XII secolo.

L'ubicazione molto elevata in cui si trovano le sculture, tutte in arenaria, mi ha impedito, per ora almeno, di rilevarne le misure, come pure non mi è stato possibile esaminare quelle murate all'interno dell'oratorio.

1 - *Archivolto*, frammento murato presso la lesena-contrafforte di destra nella facciata.

Ad un intreccio a doppio vimini fa seguito la figura, ora alquanto abrasa, di un quadrupede stante. Il motivo ha precisi riscontri con la decorazione dell'archivolto più esterno nel portale strombato di Santa Fede a Cavagnolo. Non solo corrispondono i nodi dell'intreccio in doppio vimini, a Colcavagno peraltro più impacciati, ma anche la distribuzione dell'ornato nel concio di arenaria. Si può pertanto concludere che il frammento, forse appartenente alla parte destra di un portale, è creazione di una maestranza attiva in quel cantiere operante nella zona da Cavagnolo a Mombello.

2 - *Archetto pensile*, frammento murato nella prima campata del fianco esterno in cornu evangelii.

Ricavato in un monolite, l'archetto è evidenziato da un arco sopracciliare, non concentrico, appena inciso. Uno strano quadrupede alato è realizzato, con un rilievo appiattito, all'interno della centina.

3 - *Archetti pensili.* Nel monolite è ricavato un peduccio, con mensola a scivolo, reggente due semi archetti. Più che un frammento, a giudicare dal taglio netto dell'arenaria, si può supporre che il pezzo sia frutto di una singolare scelta originaria del lapicida. All'interno della

semi-centina di destra, con un rilievo alquanto appiattito, è ricavata la figura di una colomba.

Strutture analoghe sono riscontrabili in San Secondo di Cortazzone.

Anche questo pezzo di cornice di coronamento è murato a poca distanza dal precedente.

4 - *Echino* (?). Frammento inserito nella seconda campata esterna del fianco in cornu evangelii.

Sulla superficie cilindrica del frammento, orlato in basso da un toro, si sviluppa un motivo, ora molto lacunoso, di foglie palmate simili ad altri ornati frammentari presenti nell'edificio. La particolare struttura, con un'altezza ridotta anche in origine, è alquanto insolita per un echino, normalmente di forma tronco-conica, ma trova riscontro in alcuni capitelli nel tornacoro dell'abbazia di Sant'Antimo che presentano inoltre un motivo ornamentale assai affine.

5 - *Fregio*, frammentario, murato all'esterno presso la finestra nella seconda campata del fianco in cornu evangelii.

Di tutti i rilievi con il motivo vegetale delle foglie palmate è quello che mostra una maggior superficie ancora scolpita con un intaglio a spigoli vivi assai ben conservato. Considerando l'altezza originaria del motivo mi sembra di poter escludere l'antica funzione di cornice al frammento.

Entrambi i pezzi presentano affinità di motivo con il capitello, ora base di acquasantiera, nella parrocchiale di Brozolo.

6 - *Chiave di arco.* Il blocco a cuneo, forma tipica del concio di chiave, è murato nella parete esterna ovest del presbiterio.

La chiave è ornata da una testa umana in forte rilievo. Per quanto rovinata la scultura denuncia ancora un sicuro modellato del volto realizzato in forme assai più gentili di quello esistente nella mensolina dell'abside di San Pietro a Calliano.

Il lavoro è attribuibile allo scultore che ha eseguito i capitelli figurati sul lato sinistro del portale di Santa Fede.

CARLO ROBOTTI

GLI AFFRESCHI DI SAMPEYRE: ICONOGRAFIA DEL «NOLI ME TANGERE»

Gli affreschi tardo-quattrocenteschi della parrocchiale di Sampeyre, in valle Varaita, riportati alla luce in più riprese in questi ultimi anni, vanno compresi in quella serie di cicli pittorici dedicati all'Infanzia e, soprattutto, alla Passione di Cristo, con cui molto spesso, nel XV secolo, vennero decorate le pareti di chiese e cappelle dei due versanti alpini[1].

Gli episodi dell'Infanzia, certamente non anteriori al 1461[2], e databili, a giudicare dall'abbigliamento di alcuni personaggi, agli «anni '70» del XV secolo, sono già stati studiati ed attribuiti a Tommaso Biasacci, pittore di Busca, da G. Galante Garrone[3] e da M. Perotti, il quale, peraltro, in risposta ai dubbi da me espressi sulla totale paternità del Biasacci, ha rivisto la sua primitiva posizione, pienamente comprensibile a causa della pessima illuminazione dell'affre-

[1] Del ciclo pittorico non esiste traccia nell'archivio parrocchiale che conserva, ben ordinata, la documentazione a partire dal 1633. Vien fatto di pensare che l'intonacatura degli affreschi – la cui spesa, certamente non indifferente, sarebbe stata quasi sicuramente annotata – sia avvenuta in periodo anteriore. Non è da escludere che si sia trattato dell'iniziativa di qualche parroco post-conciliare per eliminare dalla propria chiesa raffigurazioni che, quasi tutte, per contenuto o iconografia, non risultavano più in linea con il nuovo corso che in materia di immagini sacre era emerso dal Concilio di Trento, o, più esattamente, dalle successive elaborazioni, da parte dei teologi, delle direttive conciliari che si limitavano, in modo molto generico, a non ammettere nelle chiese «ullam insolitam imaginem nisi ab Episcopo approbata fuerit» (Sess. XXV; 3-4 dicembre 1563).

[2] Il 1461 è l'anno di canonizzazione di santa Caterina da Siena raffigurata con il nimbo nel sottarco della parete con gli episodi dell'Infanzia. È interessante rilevare che, quella di Sampeyre, è una delle pochissime raffigurazioni della santa di Siena nell'arco alpino.

[3] G. Galante Garrone, *Cuneo*, in AA.VV., *Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi*, Torino 1979, p. 42.

sco, a cui oggi si è posto rimedio, attribuendo «l'Adorazione dei Magi... ed alcune figure di santi nell'intradosso dell'arco» ad un anonimo pittore che, a suo giudizio, va ricercato «nel numeroso gruppo di artisti della seconda metà del Quattrocento di formazione torinese»[4].

Pur non essendo d'accordo sulla «scuola» di formazione di questo artista, cui va pure attribuita la «Strage degli Innocenti», sono anch'io del parere che si tratti di un pittore di levatura insolita nell'arco alpino in generale, e, in particolare, nel segmento del Piemonte sud-occidentale.

Ma l'interesse del ciclo è anche dovuto ai legami iconografici con l'arte d'oltralpe: a Sampeyre, insomma, si riconferma che in periodo medievale gli artisti che operavano nelle nostre vallate ignoravano il retroterra «italiano» che, nel Quattrocento, poteva al più essere citato come ricordo di cose avignonesi di ritorno per le vie di Aix e di Chambéry permeate di cultura nordica. (Si pensi alla complessa «matrice» della «Salita» di Ranverso)[5]. È noto, d'altra parte, che «la veritable limite de l'expansion de l'art mural français... se situe bien au-delà des grands sommets des Alpes»[6] e comprende, appunto, le nostre vallate percorse «par les artistes "flamands" faisant le voyage d'Italie à la suite des marchands et des pèlerins» con la conseguenza che la pittura di quest'area «a été pénetrée beaucoup plus par les apports "flamands" que par les apports italiens»[7].

A Sampeyre, infatti, l'iconografia della Madonna allattante nell'«hortus conclusus»[8] – già di per sé di origine nordica – con la corona e priva di velo sul capo, così da mostrare i lunghi capelli sciolti sulle spalle, si differenzia dalla Madonna allattante di origine italiana sempre velata. Allo stesso modo l'iconografia della Discesa al Limbo è vicinissima, ad esempio, a quella di Lanslevillard e non

[4] Così il Perotti, che ringrazio vivamente, in una sua lettera dell'11 marzo 1985 dopo essere appositamente tornato a Sampeyre.

[5] E. Castelnuovo, *Giacomo Jaquerio e l'arte nel ducato di Amedeo VIII*, in AA.VV., *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Catalogo della mostra, Torino 1979, p. 47.

[6] M. Roques, *Les peintures murales du Sud-Est de la France*, Paris 1961, p. 13.

[7] M. Roques, *Les apports Néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France*, Bordeaux 1963, p. 6.

[8] La fotografia si può vedere a pg. 38 di: *La cappella di San Paolo a Mondovì Carassone*, a cura di G. Galante Garrone e G. Reviglio Della Veneria, Torino 1986.

può sfuggire che, se pure incompleta, la raffigurazione dell'impiccagione di Giuda, di cui è opportuno segnalare, in quanto tipicamente biasaccesco, il particolare motivo ornamentale posto al di sopra del Traditore (fig. 1), non sembra discostarsi da quella che si vede in altre località delle Alpi. (Ed è noto che per la presenza del demonio alato nell'atto di afferrare l'anima di Giuda, il precedente immediato di questo schema iconografico è ancora transalpino: l'«impiccagione» che si vede sullo sfondo della Salita al Calvario di Jacquemart de Hésdin)[9].

Ma la scena da cui emergono legami strettissimi con le novità «di là dei monti», riferibili, in questo caso, a sconcertanti accadimenti a sfondo esoterico che sarebbero avvenuti in Provenza e quindi, si può dire, quasi sulla soglia di casa, è il «Noli me tangere» (fig. 2).

L'atteggiamento dei due personaggi, intanto, è tipicamente francese: si può pensare, per riferirsi ad un modello noto, al «Noli me tangere» che fa parte della predella della Vergine della Misericordia firmata da «Johannes Miralheti» per la cappella della Misericordia a Nizza.

[9] Il motivo ornamentale a foglie molto stilizzate si ritrova nelle cappelle di san Sebastiano e di santo Stefano a Busca, affrescate dal Biasacci, oltre che sulla facciata della parrocchiale di Rossana dove «gli angeli che fanno corona alla Vergine sono di impronta biasaccesca» (G. Galante Garrone, *Cuneo* cit., p. 42).

La scena dell'impiccagione di Giuda è frequentemente rappresentata sulle Alpi: oltre che a Sampeyre, anche alla Manta, a Peillon, a Briga, a Lanslevillard, a Bessans e, certamente, anche altrove. A. Griseri nel suo *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte* (Torino s. d., ma 1965, p. 109) fa derivare, ed è difficile non essere d'accordo, l'impiccagione di Briga da quella della Manta. Ciò che qui però interessa sottolineare è che le raffigurazioni dell'impiccagione di Giuda, nelle opere del XV secolo che si vedono sulle Alpi, sono tutte caratterizzate dalla presenza del demonio alato, ciò che fa appunto pensare ad una notevole diffusione della scena di Jacquemart. Quanto alla mancanza, nel «vélin» del Louvre, dell'agghiacciante srotolarsi dei visceri del Traditore, che si vede invece nelle raffigurazioni alpine, può forse spiegarsi con un tardivo passaggio nei cicli pittorici di una scena, che certamente colpiva la fantasia popolare, riferita dal Réau (L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vendôme 1957, vol. II, p. 442) a proposito della Passione di Jean Michel, ma probabilmente già diffusa in precedenza: l'attore che impersonava Giuda teneva celate, sotto gli abiti, delle budella di montone che lasciava srotolare nel momento in cui il demonio afferrava l'anima del Traditore uscitagli dal ventre. Questo artifizio scenico era probabilmente utilizzato nella Passione di Revello, di non molti anni successiva agli affreschi di Sampeyre. E c'è da pensare che il «coup de théâtre» si avesse nel momento in cui Giuda, prima di morire, pronunciava le parole:

«Et perché ò commisso el maior peccato
. . . .
l'anima mia prego che non escha
per la bocha ma per la ventresca»

(*La Passione di Revello*, a cura di A. Cornagliotti, Torino 1976, p. 158).

Anche a Sampeyre, come a Nizza, il Cristo appare alla Maddalena «dans un jardinet... clos de barrières de clayonnage» [10], e presenta, come in genere nei modelli transalpini – si pensi, oltre al Cristo di Nizza, a quello dell'Annunciazione di Aix – «la même courbe si curieuse du corps, tête légèrment inclinée sur l'épaule, jambes rejetées en arrière» [11].

Ne conclude la Roques: «Il y aurait donc, pour cette attitude incurvée qui évoque aussi celle du Christ marchant sur l'eau dans le retable de Conrad Witz, un prototype commun». Si può aggiungere che si trattava di un prototipo già diffuso nel secolo precedente, come si può rilevare dal Cristo che appare alla Maddalena nel cosiddetto Parement de Narbonne.

A questo repertorio, evidentemente, attinge il pittore di Sampeyre. La raffigurazione, tuttavia, presenta una particolarità non comune, ben visibile anche se ciò che rimane della Maddalena è ormai poca cosa: il Cristo la allontana da sé sfiorandole la fronte con le dita della mano destra. Nel «Noli me tangere» tradizionale, infatti, il Cristo viene raffigurato, nelle soluzioni più antiche, con una mano sollevata sul capo della peccatrice pentita, senza peraltro toccarla, oppure, ed è la soluzione più diffusa, appare, ben distanziato dalla Maddalena, nell'atto di trattenerne lo slancio di fervore con un braccio disteso: fra l'uno e l'altra, anzi, è solitamente posto un albero, in secondo piano, che ha proprio la funzione di sottolineare il distacco fra i due personaggi.

La «novità» che si vede a Sampeyre, che il Mâle considerava successiva al Concilio di Trento, veniva riportata dal Réau in area medievale riferendola ad Hans Memling che l'avrebbe introdotta in tre suoi dipinti eseguiti fra il 1470 e il 1491 [12].

Se si rileva, tuttavia, che nel più antico di questi tre dipinti, vale a dire le «Storie della Passione» della «Sabauda», il Cristo non tocca affatto la fronte della Maddalena e deve quindi essere espunto dall'elenco, mentre il dipinto successivo, e cioè le «Storie della Vergine» della Pinacoteca di Monaco, è certamente successivo agli affreschi di Sampeyre, è allora indispensabile anticipare l'introduzione di questa

[10] M. Roques, *Les apports etc.* cit., p. 188.
[11] M. Roques, *ibid.*, p. 189.
[12] L. Réau, *op. cit.*, p. 557.

insolita e certo non comune iconografia. Se si considera, poi, che la si incontra in una vallata alpina, e cioè in un'area artisticamente periferica, si è portati a pensare che, all'epoca dell'esecuzione degli affreschi di Sampeyre, questa iconografia fosse conosciuta ed accettata ormai da tempo.

A fondamento di questa ipotesi è una complessa vicenda legata alla presenza nella basilica di Saint-Maximin, in Provenza, di una reliquia famosa: il cranio della Maddalena [13].

Si deve precisare che il ritrovamento di questa reliquia, nel 1279 [14], fu così importante da costituire, distogliendone i pellegrinaggi, una delle cause di decadenza della famosissima abbazia di Vézelay in Borgogna, altrettanto celebre fin dalla metà dell'XI secolo proprio per le reliquie della Maddalena, la cui autenticità veniva ora posta in dubbio dal ritrovamento provenzale, che anche qui si conservavano. Quale fosse la fama di Vézelay, luogo di pellegrinaggi e punto di partenza per quelli a San Giacomo di Compostella, può percepirsi dalla lettura di un testo del XII secolo – il «Liber Sancti Jacobi» – che va considerato una vera e propria guida per coloro che si recavano al celebre santuario galiziano. A proposito di Vézelay, l'anonimo autore riferisce che qui, per amore della santa, «peccatoribus delicta a Domino dimittuntur, cecis visus redditur, mutorum lingua solvitur, claudi eriguntur, energumeni liberantur, et ineffabilia beneficia multis imperciuntur» [15].

[13] La questione della presenza della Maddalena in Provenza «fu dibattutissima, specialmente nel sec. XVI, in Francia, in ragione delle reliquie della santa, la quale, secondo una leggenda rintracciabile nel sec. XI, sarebbe venuta con i suoi presunti fratelli Lazzaro e Marta in Provenza. Al contrario nel secolo VI Gregorio di Tours (*De Gloria Martyr.*, 29) affermava che il sepolcro della santa stava a Efeso, donde poi la sua salma fu trasportata a Costantinopoli per ordine dell'Imperatore Leone VI, nell'899» (*Enciclopedia Italiana* alla «voce»: *Maria Maddalena*).

Attualmente il cranio ritrovato è esposto, con una sistemazione ispirata a macabro compiacimento, nella cripta della vecchia chiesa demolita per la costruzione della basilica. Nella cripta sono pure conservati alcuni sarcofagi, del IV e V secolo, che sarebbero quelli della Maddalena e dei santi Marcello, Susanna, Massimino e Cidonio.

Può essere interessante rilevare che l'attuale sistemazione della reliquia nella cripta è avvenuta nel 1660 in occasione di un pellegrinaggio di Luigi XIV e della Corte, ciò che dimostra che la fama di Saint-Maximin non fu passeggera.

[14] M. Delautre et J. Gréal, *La Madeleine de Vézelay*, Lyon 1983, p. 5.

[15] J. Vielliard, *Le guide du pélerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Texte latin du XII siècle, édité et traduit en français d'aprés les manuscrits de Compostelle et de Ripoll, Macon 1969, p. 52.

Se dunque Vézelay venne disertata malgrado la fama e i poteri miracolosi delle reliquie che conservava, si può immaginare quale fosse il fascino esercitato da quelle di Saint-Maximin di cui, oltre tutto, venne immediatamente riconosciuta l'autenticità da parte dei vescovi di Aix e di Arles e, con bolla dell'aprile 1295, anche dal pontefice Bonifacio VIII.

Si raccontava, a proposito di queste reliquie, che la Maddalena sarebbe apparsa al futuro Carlo II d'Angiò, all'epoca ancora principe di Salerno [16], al quale avrebbe rivelato che i resti mortali che si veneravano a Vézelay erano quelli di un altro santo – San Cidonio – che, scambiati a seguito di un equivoco per i propri, sarebbero stati traslati nell'abbazia borgognona. La santa avrebbe inoltre rivelato che, a causa dell'equivoco, i propri resti erano ancora interrati e, per facilitarne il ritrovamento, precisò a Carlo II il punto in cui iniziare gli scavi che, in capo a pochi giorni portarono al ritrovamento delle preziose reliquie. Ad eliminare ogni eventuale dubbio sulla loro autenticità, correva anche voce che nel sepolcro si sarebbe rinvenuto un frammento di corteccia su cui Massimino, l'ipotetico primo vescovo di Aix, avrebbe inciso, a futura memoria, il nome della Maddalena.

I resti così ritrovati vennero poi collocati nella grandiosa basilica di Saint-Maximin, la cui costruzione fu voluta dallo stesso Carlo II, ed esposti alla venerazione dei fedeli. Si raccontava ancora, ed è questo l'aspetto più interessante, che la santa avrebbe altresì rivelato a Carlo II che il Cristo risorto, sfiorandole la fronte con le dita, le avrebbe lasciato un segno. Si può allora immaginare la profonda emozione provata dai pellegrini che si recavano a Saint-Maximin ai quali si faceva osservare che il cranio della «benoiste Magdalaine» conservava sull'osso occipitale un frammento di pelle incartapecorita su cui sarebbero state visibili le impronte di due dita: quelle, appunto, con cui il Cristo risorto l'avrebbe allontanata da sé nel pronunciare le famose parole «Noli me tangere» [17]. Tutto ciò fa pensare che la modifica dell'iconografia sia avvenuta in area provenzale: sarebbe stato difficile, per i pellegrini che si recavano a Saint-Maximin, compren-

[16] L. Réau, *Iconographie etc.* cit., vol. II, p. 558. Per ulteriori notizie sulle vicende di Saint-Maximin si vedano anche, sul Réau, le «voci»: *Madeleine* e *Maximin.*

[17] Questo lembo di pelle si sarebbe «détaché lors d'une reconnaissance des reliques, en février 1789» (M. Moncault, *La basilique Sainte – Marie Madeleine et le Couvent Royal dominicain,* Aix-en-Provence 1985, p. 38).

dere quelle impronte digitali se, osservando le raffigurazioni del «Noli me tangere», il Cristo continuava ad essere così distanziato dalla peccatrice pentita da non avere neppure la possibilità di sfiorarla. Direi, anzi, che la modifica si imponeva per avvalorare, anche visivamente, lo straordinario racconto di cui, a Saint-Maximin, si conservava la prova.

Se dunque la nuova iconografia, così come sembra, poggia su questi avvenimenti, c'è da chiedersi se il «Noli me tangere» d'inizio Cinquecento, in cui il Cristo in modo chiarissimo tocca la fronte della Maddalena, che s'incontra – e non può sorprendere – nella basilica provenzale (figg. 3-4) [18], non costituisca la conferma, sia pure attraverso la ripetizione divenuta ormai tradizionale, di uno schema iconografico formatosi proprio a Saint-Maximin e, si può aggiungere, in un periodo prossimo all'inizio della costruzione della basilica.

Quest'ultima ipotesi è suggerita da una sequenza di avvenimenti che non sembra casuale [19]. Al riguardo vanno tenuti presenti, da un lato, i legami fra Bonifacio VIII e Carlo II, uniti dal comune interesse a sottrarre la Sicilia agli Aragonesi – può essere interessante ricordare che la cattura di Pietro da Morrone fu opera degli armigeri di Carlo II – e, dall'altro, i rapporti di amicizia fra Carlo II e i domenicani.

Orbene, se pure le reliquie furono scoperte già nel 1279, sarà solo nell'aprile 1295 che Bonifacio VIII, da pochi mesi soltanto asceso al soglio pontificio (dicembre 1294), ravviserà l'urgenza di riconoscerne ufficialmente l'autenticità. E il riconoscimento – si noti – coincise con l'intenzione manifestata da Carlo II di erigere il tempio, sia pure a condizione che la futura basilica fosse retta dai domenicani e non dai benedettini cui invece competeva il priorato rurale di Saint-Maximin. Carlo II venne accontentato, ed infatti, con bolla dell'aprile 1295, resa più convincente dall'intervento del siniscalco di Provenza, i benedettini vennero spossessati da Saint-Maximin, ed il priorato, posto sotto la speciale protezione della santa sede, fu affidato ai domenicani. Per parte sua, e già nel dicembre dello stesso anno, Carlo II diede inizio alla costruzione della basilica e dell'an-

[18] Il «Noli me tangere» fa parte della predella, di uno smembrato «retable», conservata nella cappella dedicata a San Giovanni Battista.

[19] Le notizie che seguono, riguardanti la basilica di Saint-Maximin, sono tratte da M. Moncault, *La basilique etc.* cit.

nesso «couvent royal» per ospitare i domenicani addetti alla chiesa, dei quali, per privilegio pontificio, poteva nominarne il priore, espressamente sottratto alla normale giurisdizione diocesana e dispensato da ogni rendiconto[20]. La bolla pontificia, da ultimo, disponeva che, a maggior lustro, Carlo II fosse ricevuto processionalmente in occasione delle sue visite alla basilica.

Questi, dunque, i fatti di Saint-Maximin a fine Duecento che, per essere così strettamente incentrati sulle «rivelazioni» della Maddalena ad un personaggio della Casa d'Angiò, rendono difficile immaginare che la nuova iconografia del «Noli me tangere», a questi avvenimenti così intimamente legata, sia nata in un momento successivo, anche di pochi anni soltanto, con altri personaggi e in un contesto politico in cui l'importanza degli angioini si sarebbe rivelata sempre più marginale.

Quanto al ritrovamento a Sampeyre della particolare iconografia, occorre non soltanto riferirsi ai rapporti frequentissimi fra il marchesato di Saluzzo e la Provenza, ma anche all'intervento di Carlo II sulla scena politica piemontese che, nel 1304, portò all'occupazione di alcune località dell'area centro-meridionale (Alba, Mondovì, Cherasco, Busca, Savigliano, ecc.). Se ora si pensa alla straordinarietà dei fatti di Saint-Maximin, è molto probabile che la presenza angioina, qui da noi, abbia contribuito alla diffusione del racconto, rendendo quindi pienamente comprensibile la novità iconografica. E a rendere più convincente la vicenda certamente concorreva la ben nota devozione degli Angiò per la santa che contribuì, e non poco, alla diffusione del suo culto in Italia e alla quale non è forse estranea la frequenza con cui il nome della Maddalena ricorre nei toponimi di parecchi colli, località e monti del Piemonte.

[20] La nomina, fino alla Rivoluzione, costituì privilegio del re che sceglieva il priore fra una terna di nomi che gli veniva sottoposta.

LIBERO MANETTI

PRECISAZIONE SULLA DATA DI NASCITA DI CARLO DI CASTELLAMONTE (1571-1641)*

La biografia di Carlo di Castellamonte è stata indagata, negli ultimi due secoli, da numerosi studiosi, i quali cercarono anche di ricostruire i primi anni e le influenze sul grande Architetto da parte di predecessori e contemporanei [1].

Nel 1895 il Boggio collocò la data di nascita del Nostro tra il 1550 e il 1560, proponendo un apprendistato romano nella cerchia dello Scamozzi e di Domenico Fontana, opinione che fu largamente condivisa da altri studiosi [2]. Alcuni, fra i quali ebbe particolare rilievo

* Il presente studio prende avvio da un capitolo della tesi di laurea in Storia della Critica d'Arte discussa dallo scrivente all'Università di Torino nel 1980. Relatore prof. G. C. Sciolla.

1 C. Boggio, *Gli architetti Carlo e Amedeo di Castellamonte e lo sviluppo edilizio di Torino del sec. XVII*, estratto dagli «Atti della Società degli Ingegneri e degli Architetti», Torino 1895, pp. 10 sgg., affrontò in modo sistematico e documentato la cronologia castellamontiana, traendo spunto da limitate fonti d'archivio segnalate da G. Galli della Loggia, *Cariche del Piemonte e Paesi Uniti colla serie cronologica delle persone che le hanno occupate ed altre notizie di nuova istoria*, Torino 1798, II, pp. 259, 281, 296; da A. Saluzzo, *Histoire Militaire du Piémont*, Torino 1859, III, p. 295; da C. Promis, *Gl'ingegneri militari che operarono e scrissero in Piemonte dall'anno MCCC all'anno MDCC*, Torino 1871, pp. 473-75. Il Boggio venne ripreso nei punti essenziali da A. Baudi di Vesme, *L'Arte in Piemonte dal 1580 al 1650*, Torino 1932, pp. 701-9; P. Gribaudi, *Lo sviluppo edilizio di Torino dall'epoca romana ai nostri giorni*, in «Rivista Torino», 1933, n. 8, pp. 7-11; L. Collobi Ragghianti, *Carlo di Castellamonte primo ingegnere del duca di Savoia*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», 1937, pp. 232-63, la quale manifesta le prime perplessità, mettendo in discussione anche il presunto soggiorno romano del 1575; C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Ingegneri e Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963, p. 26; N. Carboneri, *Mostra del barocco piemontese* (catalogo), Torino 1963, I, pp. 2, 25 sgg.; A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Torino 1968, pp. 138-40.

2 C. Boggio, *op. cit.*, pp. 11-12; egli si basò sulla lettera scritta dal matematico Latino Orsino al duca Emanuele Filiberto il 25 ottobre 1575, da Roma; equivocando sull'identificazione di un certo «*Conte Carlo*», il Boggio avanzò la propria cronologia

la Collobi, dubitarono che il conte Castellamonte, morto dopo il 1640, fosse vissuto così a lungo: ma non possedevano dati per sostenere ipotesi diverse[3]. Noi siamo ora in grado di affermare con certezza che Carlo di Castellamonte nacque nel 1571, come egli stesso afferma in un'opera autografa redatta nel 1638, relativa alle tecniche d'assedio e difesa di luoghi fortificati[4]. Questo trattato fu tra mano

alta. La lettera, conservata all'Archivio di Stato di Torino – Sezione I, recita: «*Serenissimo Signor mio colendissimo. La nuova, che mi ha data il signor Conte Carlo della restitutione fatta dalla Maestà Cattolica a V.A. delle due fortezze di Asti, et Santiana si come deve rallegrare ciascun servitore a chi preme la grandezza di V.A., et lo assicuramento delle cose sue, così ha fatto sentire in me il medesimo affetto, et partecipare di quel contento, che ragionevolmente haverà havuto di saver con quegli stabilita la sicurezza del Suo stato, il quale piaccia a Dio di conservarle, et augumentarle secondo il desiderio suo, et di quelli, che desiderano la sua grandezza fra quali reputandomi io non esser nel secondo luogo non ho giudicato alieno dal debito dell'uffitio mio rallegrarmi di ciò con lei supplicandola perciò a conservarmi nella sua gratia, come veramente uno de più affettuosi et devoti servitori che ella habbia desiderato di haver occasione di possergliela far conoscer con li effetti, alla quale riverentemente basci le mani, che Nostro Signore Dio La conservi felicissima. Da Roma li 25 ottobre 1575. Di Vostra Altezza devotissimo et obligatissimo servitore Latino Orsino*».

L'errata ipotesi di soggiorni romani negli anni 1575-1579 (vedi N. Carboneri, *op. cit.*, p. 25; C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *op. cit.*, p. 26) indusse a riconoscere una cultura classicista attinta dallo Scamozzi, ponendo in secondo piano la prima concreta matrice vitozziana per la regolare armonica cadenza degli ordini nelle facciate (A. Griseri, *op. cit.*, pp. 109-13, 139). L'unico viaggio documentato del Castellamonte a Roma, intorno al 1604, per l'esecuzione del progetto della chiesa dell'Arciconfraternita del SS. Sudario dei Piemontesi, non influisce sensibilmente sul suo linguaggio ormai delineato (cfr. L. Tamburini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, voce *Castellamonte Carlo*, pp. 587-590, con bibliografia aggiornata al 1977, essendo il volume XXI edito a Roma nel 1978).

3 Da A. Manno, *Il Patriziato Subalpino*, dattiloscritto presso la Biblioteca Nazionale di Torino, III, p. 178, apprendiamo che il Castellamonte redasse testamento a Vigone il 17 febbraio 1638, medesimo giorno del matrimonio del figlio Amedeo con Ippolita Maria di Antonio Dentis. Il Manno fissa la data di morte nel 1638; L. Mallè, *Palazzo Madama in Torino*, Torino 1970, I, p. 106, la posticipa al 1642; oggi, con discreta sicurezza, siamo in grado di collocarla nel periodo 1° gennaio - 20 marzo 1641 (cfr. C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *op. cit.*, p. 26; L. Tamburini, *op. cit.*, p. 589), in quanto il nome di Carlo di Castellamonte scompare dai *rimborsi a spese* e dagli stipendî per i lavori al Castello del Valentino, contenuti nel *Registro dei Tesorieri Generali*: inizia quindi a figurare il figlio Amedeo per il compimento della costruzione (cfr. C. Boggio, *op. cit.*, p. 19). B. Signorelli, *Per una nuova storia del castello del Valentino ed il suo comprensorio*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XXV-XXVI, 1971-72, pp. 57-74, data al 1620 l'inizio di quell'opera castellamontiana, prima creduta risalire solo al 1633. La Collobi, *op. cit.*, discusse le opinioni correnti sull'età attribuita al Castellamonte durante l'assolvimento degli ultimi incarichi ducali (1638-1640); l'arco di tempo dal 1555/60 al 1598 (quando i documenti lo presentano collaboratore del Vitozzi alla costruzione del Santuario di Vicoforte) sembrava troppo ampio per giustificare una totale assenza di dati di archivio.

4 Il manoscritto inedito intitolato *Le Trinciere del Conte Carlo Castellamonte*, conservato nel Museo Civico di Torino, riveste una funzione didascalico-operativa nell'ambito di quella vasta letteratura militare sorta durante e dopo la Guerra dei Trent'anni. Le illustrazioni (14 *Figure* e 9 *Disegni* più due o tre mancanti) sono in parte

nel 1966 del Mallè, il quale lo segnalò per l'acquisto al Museo Civico di Torino, allora da lui diretto; lo specialista d'arte piemontese non provvide alla pubblicazione del testo, messo a disposizione di altri ricercatori [5].

Nella *Dedica*, alla quale seguono un *Proemio* e XX capitoli (denominati *Avertimenti*), il Castellamonte si rivolge al duca Carlo Emanuele II, dichiarando di essere in età di 67 anni e al servizio dei Savoja da 47: «*Perciò io che per lo spatio di quarantasette anni ho incessatamente servito a questa Real Corona...*» [6].

di pugno dell'Autore (le planimetrie di fortificazioni campali, eseguite in scala espressa in *passi andanti*); altre rivelano la vena realistica di un probabile collaboratore (come il ritratto dell'Architetto, eseguito sul frontespizio, a inchiostro marrone e grigio acquarellato). Nel complesso l'opera pare strutturata in forma di taccuino; la narrazione a capitoli indipendenti si sposa con uno stile di scrittura scarno, teso all'essenziale. I primi sette *Avertimenti* sono dedicati ai modi di alloggiamento e trinceramento di un esercito in luoghi di diversa geomorfologia; gli *Avertimenti* VIII-XII vertono invece sulle tattiche ossidionali e, precisamente, sulle tipologie di *circonvalatione* (linea di accerchiamento intorno ad una piazzaforte) e di *trinciere d'approcchi* nei pressi della fortezza da espugnare (un *Dissegno* esemplifica le teorie enunciate nel testo). Dall'*Avertimento* XIII al XV si susseguono regole e consigli relativi a varî modi per riportare su carta piani di fortificazione campale, prima di procedere alle fasi esecutive. Negli ultimi capitoli si spiega nei particolari come realizzare le *scarpe* sia delle *trinciere* che dei terrapieni; come progettare e quali materiali impiegare per le *trinciere ordinate* e *rinforzate*. Il testo, ricco di esempî e di note descrittive (come le *Dichiarationi* che illustrano il contenuto delle figure), dimostra l'interesse e l'alta competenza ingegneresca del Castellamonte per argomenti allora di grande attualità.

[5] A matita, al fondo del volumetto, è l'annotazione: «*ms. autografo di Carlo di Castellamonte, mancano 4 pp. che dovrebbero contenere due figure*»; su una linguetta di carta sottostante, la data: «*1620* circa». Forse si equivocò sul destinatario della Dedica, ritenuto, ad una prima impressione, il duca Carlo Emanuele I, regnante dal 1580 al 1630. Il documento fu segnalato da A. Griseri, *op. cit.*, p. 140, n. 19 e da G. C. Sciolla, *Note sul trattato di fortificazione del Guarini*, in «Guarini e l'Internazionalità del barocco», Torino 1968, p. 523.

[6] La Dedica suona: «*All'Altezza Reale del Duca Carlo Emanuelle di Savoia Prencipe di Piemonte Re di Cypro. Per zelo di pietà cristiana devota fedelissimi Vassalli e popoli di Vostra Real Altezza annunciar augurio di non men tranquilla pace di quella, che fu sotto l'imperio di Ottavian Augusto, ma la sperienza negl'andati sessanta sett'anni della mia età acquistata prima nella ricordanza di Em. Filiberto, poi nella servitù di Carlo Em. indi in quella di Vittorio Amedeo Tutti di Gloriosa memoria Prencipi d'impareggiabil valore mi fa temere che non (...) habbia la somma providenza Divina fatto nascer e morire i suddetti di Lei genitori Invittissimi con le armi alla mano se non perché, con quelle habbiano anco i Descendenti loro a mantenersi il giusto possesso, e supremo dominio de loro Stati felicissimi quanto alla fertilità, et oppulenza loro bontà, e fedeltà de popoli ma altretanto infelici per esser situati ne confini di due antipatiche monarchie che per le loro ordinarie dissentioni vengono in questi stati a scarricar le tempeste delle loro continue guerre, e scorgendo io nella vivezza dell'animo Suo puerile lumeggiar raggi d'heroiche virtù, che chiaramente presaggiscono non dover quella degenerare, ne rimaner inferiore anzi divenir Massimo a Suoi Grandi Avi, e Padre, e che la gran fiamma della guerra hora in questi suoi poco*

Una frase fa comprendere senza dubbî come ci si riferisse a Carlo Emanuele II, all'epoca quattrenne: «...*la sperienza negl'andati sessanta sett'anni della mia età acquistata prima nella ricordanza di Emanuele Filiberto, poi nella servitù di Carlo Emanuele indi in quella di Vittorio Amedeo Tutti di Gloriosa memoria...*».

Nel Proemio, poi, il Castellamonte afferma di aver trascorso quarantasei anni operando per i Duchi fino al termine del regno di Vittorio Amedeo I (morto il 7 ottobre 1637): «...*Ha voluto perciò l'autor del presente discorso... dir... quanto ha saputo apprendere in quaranta sei anni da lui impiegati nella servitù de gl'invittissimi Duchi Carlo Emmanuelle e Vittorio Amedeo di Savoia nel ministerio delle fortificationi...*»; appare quindi evidente che egli era al servizio di Francesco Giacinto e di Carlo Emanuele II da un solo anno[7].

fortunati stati avampante sia a gran fatica si tosto per estinguersi che non habbia ad appartener a V.R.A. l'ammorzarne le ultime scintille.

Perciò io che per lo spatio di quarantasette anni ho incessatamente servito a questa Real Corona hor negl'essercitij degl'alloggiamenti campali, nell'espugnationi, e difese delle fortezze; hor nel commando dell'Artiglieria nelle vacanze de Generali et anco di compagnia d'alcuno d'essi; hor nelle fondationi di fortezze dentro e fuori di questi Stati; hor nelle fortificationi delle Città e piazze più principali di qua e di là da monti, et hora (in quei brevi intervalli di quiete che vi sono stati) nelle civili fabriche, et in tutti gl'abbellimenti di questa reggia Città di Turino. Increscendomi in quest'età cadente che meco perisca il frutto de molti impieghi che ho havuti servendo a Reali Suoi Antenati hò stimato bene lasciar a gl'ufficiali di fanteria che dovranno a V.R.A. servire nelle Sue gloriose imprese i presenti avertimenti di sapersi ben trincierare giudicando dover esser servitio Suo non picciolo, et a quell'accrescimento d'honore, e riputazione. E si come non mancavano mai nelle corti contro chi virtuosamente serve a mal delle ivi ponture, mentre ho vissuto mi sono assai facilmente saputo schermire pensando che dopo me non habbiano a mancar chi censuri le opere mie, ho pensato assicurar il presente libretto col riparo dell'innespugnabile trinciera dell'Autorità e del Glorioso Nome di V.R.A. alla Qualle faccio humilissima riverenza. Di V.A.R. Humilissimo e fedelissimo vassallo e servitore Carlo Castellamonte».

[7] Il Proemio recita: «*Mezo efficacissimo a Prencipi guerrieri, ch'attendono non solo alla difesa del proprio stato, ma ch'aspirano etiandio col'acquisto di quello d'altri ad aprirsi il varco alla monarchia e ben si il valor dei soldati, ma poco giovarebbe a questo Prencipe l'animo suo invitto, e il solo ardir di quelli alla difesa delle proprie, et all'espugnatione dell'altrui fortezze ben munite d'Artiglieria, poiché se pensa valersi del solo oggetto di quelli, si trovarà ben tosto con la perdita di tutto il suo essercito atterrato il fondamento principale, sopra il quale havea inalzate le sue speranze. Deve dunque quel soldato ch'ammira la conservatione e l'ampliatione dello stato e gloria del suo Prencipe accompagnar col'industria et impegno il suo valore cercando quei mezi, che possono più sicuramente condurlo al di lui bramato fine: ma niuna operation trovarà ne più ingegnosa, ne che li sia più necessaria per conseguirne l'intento suddetto che il saper ben fortificar un essercito con trinciere, e con esse stringer approssimarsi espugnar una fortezza, essendo queste unica difesa, e riparo insegnatoci prima dalla natura col'interrarsi contro l'offesa delle suddette horribili machine, che poi da noi s'è ridotta in arte, e di scudo di difesa divenuto insieme con quello spada d'offesa. Dovrebbe perciò ciascuno ch'aspiri a meritar il nome di soldato, e quelli in particolare*

Francesco Giacinto, morto il 4 ottobre 1638, non è ricordato; al nuovo Sovrano, senza citare la reggente Cristina di Francia, forse per motivi politici, il Castellamonte indirizza il proprio saluto di fedele suddito sabaudo, in un momento di guerre e disordine. Tra la morte di Francesco Giacinto e il dicembre 1638 si deve datare il manoscritto: con ciò si traggono chiare conseguenze cronologiche per la ricostruzione della vita del suo Autore. La data di nascita è nel 1571; al 1591 risalgono i primi incarichi del giovane Castellamonte, testimoniati dal 1598 a Vicoforte, in collaborazione del Vitozzi.

Carlo di Castellamonte si formò probabilmente nei confini geografici subalpini, ma in sintonia con quanto si stava sviluppando in tutta Europa; si considerò architetto ed ingegnere militare, dedito a opere civili nei «*brevi intervalli di quiete*», come sottolinea nella parte finale della Dedica[8]. Le rivisitazioni castellamontiane dovranno tener

ch'hanno sopra semplici soldati commando con ogni premura procurare di sapere essattamente condurre e regolar una trinciera. Ha voluto perciò l'autor del presente discorso desideroso di servir a gl'huomini di valore, ma disinteressato da qualsivoglia suo particolar vantaggio dir in questa materia più brevemente che li sia stato possibile quanto ha saputo apprendere in quaranta sei anni da lui impiegati nella servitù de gl'invittissimi Duchi Carlo Emmanuelle e Vittorio Amedeo di Savoia nel ministerio delle fortificationi nelle Provincie di Piemonte, Savoia, Provenza, Monferrato, Liguria, e Stato di Millano in tutte l'occasioni d'offesa, e di difesa ne ha voluto in alcun luogo allegar gl'essempi delle operationi da lui fatte, e de casi seguiti, acciochè questi racconti non gl'interrompessero il da lui propostosi fine di brevità e della sincerità de semplici avertimenti come anco per fugir l'ostentatione di voler publicar al mondo i propri fatti».

[8] Egli si inserisce nel dibattito sui temi di arte militare, riprendendo molte delle teorie elaborate dalla *scuola lombarda* (allora diffuse anche attraverso i fondamentali trattati di G. Cataneo, *Architettura militare*, Brescia 1584, e di G. Busca, *La espugnatione et difesa delle Fortezze*, Torino 1585, con *Offerta* a Carlo Emanuele I). In quell'ambito culturale il sistema di trinceramento è ancora legato alla tecnica fortificatoria rinascimentale, strutturato in difesa con *vie coperte* e *ripari semplici* in linea obliqua rispetto alla faccia del bastione (cfr. G. Busca, *op. cit.*, I, XIV, pp. 74-75).

Con la *scuola olandese* (cfr. G. C. Sciolla, *op. cit.*, pp. 522 sgg.), a partire dal primo Seicento, si perfezionano le opere ossidionali: S. Marolois, *Fortification ou Architecture Militaire tant offensive que defensive*, Haga Comitis 1615, è fra i primi a trattare *les aproches* (linee trincerate spezzate e provviste di *ridotti*), che consentono la distribuzione della potenza d'assedio in piccole piazze, collegate ai fossi di camminamento. Ai nuovi contenuti si affianca un'esposizione scritta più chiara agli occhi del lettore: il trattato è suddiviso in *planches* (tavole con testo esplicativo), affinità questa con le *Trinciere* castellamontiane.

Infine, le teorie fondamentali della *scuola francese* furono espresse da A. De Ville, *Les Fortifications*, Lyon 1628, architetto militare attivo anche in alcune piazze «*al di qua de' monti*» (cfr. A. Manesson Mallet, *Les travaux de Mars*, L'Aja 1696, II parte), Autore quasi certamente letto dal Castellamonte. La circonvallazione ossidionale era esaminata con l'intento di ricavare precise regole sistematiche, applicabili nella preparazione dei più varî piani di assedio. Sarà il Vauban, nella seconda metà del secolo, a mettere in pratica questi concetti, divenendone il più grande interprete europeo (cfr. E. Rocchi, *Le fonti storiche dell'architettura militare*, Roma 1908, pp. 429 sgg.).

conto dell'epoca e dell'ambiente nei quali nacque il suo linguaggio, considerando, più di quanto sia avvenuto finora, la complessa figura di un uomo permeato di empirismo secentesco, assorbito per la quasi totalità in compiti tecnici ed operativi, che seppe lasciarci capolavori di architettura civile.

Appare rilevante che il Castellamonte, nella sopracitata dedica, ricordi di aver operato nello Stato di Milano. Nella Raccolta Ferrari, alla Biblioteca Ambrosiana, sono conservati i resoconti di esperti lombardi recatisi a controllare fortificazioni sabaude passate in mano spagnola: ad esempio Giorgio Paleari Frattini e Martino Bassi visitano nel 1642 la piazza-forte di Santhià (vedi S. 143 Sup., f. 288); Gaspare Beretta ispeziona le cortine ed i baluardi di Vercelli nel 1657 (S. 143 Sup., f. 243, *6r-v*, *7r*). Proprio per Vercelli e Santhià conosciamo precedenti pareri ed interventi del Castellamonte, nel 1633 e nel 1637 (Archivio di Stato di Torino, Sezione I, *Materie Militari, Intendenza Generale delle Fabbriche e Fortificazioni 1500-1820*, Mazzo 1 da inventariare, fasc. 15, ff. *1r-v*, *2r* per il 1633; Mazzo 1 inventariato, fasc. 10, ff. *1r-v*, *6v* per il 1637).

Per noi più notevole è come le vicende costruttive della fortezza di Montmélian, presso Chambéry, abbiano coinvolto prima il Busca, ancora in periodo filibertiano (cfr. R. Deblache, nell'opuscolo *L'histoire en Savoie – Revue trimestrielle de culture et d'information historique*, Société Savoisienne d'Histoire et d'Archeologie, Chambéry, 11ᵉ anno, n. 7, senza data ma intorno al 1977, pp. 15-16), poi il Castellamonte nel corso del 1633 (A.S.T., Sezione I, *Lettere particolari – C*, Mazzo 42, lettere 11 e 13). Nel 1669 il Beretta descriverà i lavori da farsi alla cinta bastionata di Montmélian (A.S.T., Sezione I, *Materie Militari, Intendenza Generale delle Fabbriche e Fortificazioni 1500-1820*, Mazzo 1 inventariato, ff. *1r-v*, *2r-v*).

Le relazioni fra architetti militari piemontesi e lombardi nel XVI e XVII secolo si aprono, ora, come nuovo e vasto campo di studio.

FRANCO MONETTI - ARABELLA CIFANI

CONTRIBUTO PER BARTOLOMEO CARAVOGLIA DAL DUOMO DI CHIERI *

La pala centrale della Cappella del Santissimo Sacramento del Duomo di Chieri (Torino) ha avuto nel corso del tempo un'attribuzione sospensiva. Antonio Bosio (1878) e Bartolomeo Valimberti (1928) hanno annotato nei loro scritti che il dipinto «*si crede*» opera di Lorenzo Pelleri [2], senza poter portare tuttavia documentazione.

Di recente (1986) è intervenuto nella questione Oreste Santanera con un contributo orientativo decisamente acuto e di reimpostazione precisa del problema, all'interno di un articolo stimolante [3].

Santanera per prima cosa fa notare l'incongruenza cronologica dell'attribuzione precedente. Mentre i documenti tramandano che la pala era già «*in loco fin dal 1670*», «*gli estremi noti della vita di Lorenzo Pelleri vanno dal 1702 (nascita) al 1764 (ancora attivo per il Comune di Carmagnola)*». Ora, prosegue logicamente lo studioso, lo stile del Pelleri, «*verificabile nelle opere sicure, non s'accorda affatto con quello della nostra tela, che fa pensare ad un pittore di pieno seicento, come ad esempio il Caravoglia*». Si potrebbe anche richiamare il nome del pittore Carlo Francesco Fea, conchiude Santanera; ma la cosa gli appare scadere «*nel puro campo delle ipotesi*»,

* Dedicato a Maria Adelaide Zammitti dal Piaz.

1 Cfr. Antonio Bosio, *Memorie storico-religiose e di belle arti del Duomo e delle altre chiese in Chieri*, Torino 1878, p. 96; Bartolomeo Valimberti, *Spunti storico-religiosi sopra la città di Chieri*, Chieri 1928, p. 261.

2 Per Lorenzo Pelleri, oltre le *Schede Vesme* (III, *ad vocem*), cfr.: Oreste Santanera, *Gli affreschi e i dipinti del Duomo*, in AA.VV., *Duomo di Chieri. Quindici secoli di storia e di fede*, a cura di Enrico Bassignana, Arti Grafiche, Pinerolo 1986, p. 124.

3 Cfr. O. Santanera, *op. cit.*, p. 109, ma anche p. 108; si veda pure, per l'attribuzione a Carlo Francesco Fea: Secondo Caselle, *Quindici secoli di storia e di fede*, in AA.VV., *Duomo di Chieri* cit., p. 88.

dal momento che per ora nulla si conosce della sua opera. E dunque il problema rimane aperto [4].

L'indicazione fondamentale nuova tuttavia è Caravoglia. E non potrebbe essere più giusta. La spolveratura accurata della tela (un grazie all'amico Secondo Caselle per la fine competenza ed il profondo amore dell'arte) ha portato alla scoperta della firma autentica dell'autore disposta su due righe in un cartiglio. E cioè: *B. Caravoglia / 1669* [5]. La difficoltà di lettura infatti era solo rappresentata dalle leggere incrostature di cera e di fuliggine presenti soprattutto nella parte bassa del quadro, cagionate dalla barriera di candele che i fedeli costruivano nelle ricorrenze di festività, massime quella del Corpus Domini come cappella propria del Santissimo Sacramento; a maggior riprova (e qui, semmai, la Sovrintendenza troverà campo per le sue funzioni) si notano anche vistose bruciature nel registro inferiore.

Sulla gran tela [6], a cui il tempo ha conferito la consistenza rigida d'un cuoio spesso, Caravoglia ha dipinto in alto angeli adoranti e reggenti l'ostensorio, in basso le tre virtù teologali con un papa incensante. Una composizione manierata ed un po' incongrua [7] lega questi quattro personaggi, ricchi, però, come tutto il dipinto d'altronde, di molte e sottili finezze pittoriche. L'artista ha dipinto a pennellate dense e rilevate, partendo da una base color bitume, secondo un suo tipico impasto coloristico giocato su «*registri di caldi e scuri marroni*» [8]. Ma la marcata predilezione del pittore per i bruni non sempre ha sortito effetti felici. A Chieri, ad esempio, il suo pennello s'è troppo intriso nelle tinte terrose, e di conseguenza i marroni sono dilagati fra i timbri più vivi, stemperandoli ed offuscandoli. Il tempo e le ridipinture hanno ancor più accentuato l'oscuramento dei toni.

La nuova opera di Caravoglia trascina con sé molti problemi, oltre a quelli tecnico-pittorici propri dell'artista [9]. Primo fra tutti quello

[4] Cfr. O. Santanera, *op. cit.*, p. 109.

[5] Il cartiglio si trova sulla parte destra del quadro, in basso. La scritta è di color nero fu fondo biancastro.

[6] Misura circa 4 m di alt. per 2 di largh.

[7] Difetto già notato anche per altre opere da Giovanna Grandi (cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1976, vol. 19, scheda *Bartolomeo Caravoglia*, p. 680).

[8] *Ibid.*

[9] Per questi in particolare osserviamo che il regesto di Caravoglia dovrà essere depurato di alcune attribuzioni non più accettabili alla luce dell'analisi dei testi sicuri;

della verità o meno del refrain critico di un suo alunnato presso il Guercino. Le equilibrate considerazioni di Giovanna Grandi[10], che propongono per il Caravoglia una conoscenza mediata dei fatti emiliani secenteschi, resistono ad una lettura dell'opera chierese e costringono ad ulteriori investigazioni in tal senso. Un chiarimento, a nostro giudizio, sarà possibile soltanto se si avranno nel contempo quegli approfondimenti sulla vicenda umana del pittore e sulla sua parabola artistica[11], che finora non sono ancora stati tentati. Gioverà sottolineare a questo riguardo che la mancanza endemica di corrette monografie sui singoli autori è una delle cause che impediscono un filtro più serio del tessuto connettivo dell'arte in Piemonte; occorrerà con il tempo porvi rimedio.

La tela del Santissimo Sacramento è del 1669, come abbiamo evidenziato. Viene a porsi dunque (di qui la sua importanza) come sicuro pilastro cui appoggiare tutta la produzione di Caravoglia dopo il documentato soggiorno romano (1668)[12]. I più che vent'anni che corrono dal 1669 alla morte avvenuta nel 1691[13] costituiscono un lasso di tempo molto ampio e costellato da ben poche testimonianze del suo operare[14]. Una sola tela, ma di grande rilevanza, torna pertanto a farci riflettere su problemi di palpitante interesse per il Seicento piemontese.

Torino, giugno 1987.

ad esempio *Le Storie della Vergine* di *San Filippo* a Torino (oggi rimane il solo *Matrimonio della Vergine*) non sono certamente da riferire a lui (cfr. G. Grandi, *op. cit.*, p. 681) sia per l'impostazione figurativa che tonale; mentre appare per converso accettabile l'attribuzione (già più volte rivendicata: per tutti cfr. O. Santanera, *op. cit.*, pp. 111, 125-26) della tela *Ecce Homo* della cappella del Crocifisso dello stesso Duomo di Chieri.

10 Cfr. G. Grandi, *op. cit.*, p. 680.

11 Incidentalmente e per servizio segnaliamo che Caravoglia lavorò pure nel 1653 per la *Confraternita Bianca* di Busca (Cuneo) ad uno stendardo (cfr. Archivio Confraternita Bianca, *Libro dove sono descriste* (sic) *le mutationi deli retorati et altri Oficiali cominciando lanno 1625 et ali 29 di giugno dela compagnia de disciplinanti detta de Bianchi di Busca*, f. 146*r-v*. L'opera attualmente non è più reperibile.

12 Cfr. G. Grandi, *op. cit.*, p. 681.

13 *Ibid.*

14 Cfr. G. Grandi, *op. cit.*, pp. 680-81; cfr. anche Augusto Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1973, pp. 238-39. Il Cavallari-Murat segnala un dipinto del Caravoglia, firmato e datato 1670, sfuggito all'attenzione della Grandi. Il quadro, collocato nella parrocchiale di Front (Torino), rappresenta i santi Filippo Neri, Pietro e Geltrude. Con la pala chierese del *Sacramento* (d'un solo anno precedente) ha interessanti punti di contatto, a cominciare dalla struttura della composizione e dalla disposizione delle immagini stesse.

ALBERTO COTTINO

ANGELA PALANCA PITTRICE DI BAMBOCCIATE

Poche notizie certe si hanno oggi della vita di Angela Palanca, pittrice torinese nata probabilmente all'inizio del Settecento ed attiva almeno fino al 1752, e non molto si conosce circa la sua attività: i pochi documenti pubblicati dal Vesme riguardano nella quasi totalità pagamenti per i cartoni realizzati per la tessitura ad arazzo a basso liccio nei laboratori della Reale Manifattura diretta da Vittorio Demignot[1]. Alcuni di questi cartoni, raffiguranti «bambochiate alla fiamenga», sono tuttora conservati nella Palazzina di Stupinigi, seconda anticamera dell'Appartamento di Ponente (nella prima Anticamera si trovano analoghe scene di mano di Francesco Antoniani) e permettono dunque, oggi, di poter esprimere alcune considerazioni su questa artista, senz'altro di non grande levatura, ma della quale è storicamente doveroso ricavare i connotati essenziali. Per via stilistica, poi, è possibile assegnare alla Palanca un cospicuo numero di opere presenti in numerose collezioni piemontesi, o transitate sul mercato antiquario (quasi mai con la corretta attribuzione, anzi in genere riferite all'Olivero o al Graneri), che denotano certamente un'attività intensa, anche se solo sporadicamente di qualità degna di nota, che comunque la inseriscono in una corrente di gusto, quella della scena di genere, che ebbe un eccezionale successo presso il pubblico piemontese fin dai tempi del Bolcman (fine del secolo precedente).

[1] A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal secolo XVI al XVIII*, ed. a cura della S.P.A.B.A., III, Torino 1968, pp. 758-59. I documenti conosciuti scalano dal 23 gennaio 1738 al 6 maggio 1752.

Le «bambochiate alla fiamenga» dei cartoni di Stupinigi sono in realtà scene boscherecce, in sintonia con la funzione venatoria e di svago della Palazzina ('Un alt di caccia', 'Merenda di cacciatori', 'Suonatori e uccelli canori'), oppure scene di genere affini a quelle dell'Olivero o del Graneri ('L'indovina', 'Il cavadenti', 'Le bolle di sapone')[2]: ad esse non giova certo, dal punto di vista della qualità e della felicità della composizione, la dilatazione delle forme imposta dalle loro grandi dimensioni, mentre il fare generale richiama insistentemente l'Olivero, sia con vere e proprie derivazioni, sia nella tipologia della figura – quantunque maggiormente allungata rispetto a Pietro Domenico – e nella resa del paesaggio, con richiami alla larga pennellata dell'Antoniani e non senza influenze francesi (Lancret, Pater, Cochin) tradotte in linguaggio provinciale e in fattura più rozza. Graziose e delicate notazioni di costume ed un'atmosfera di frivola galanteria testimoniano di un gusto ormai tipico della metà del secolo. Maggiore interesse rivestono certamente, per il loro formato ridotto e quindi per la possibilità di operare 'in piccolo' con minore rischio, i quadri da stanza, numerosissimi e almeno in un'occasione inseriti in un ciclo decorativo di un certo rilievo. Questo è un ciclo di sovrapporte, finora inedito, conservato al primo piano di Palazzo Carpano[3], nella sala detta dell'Olivero, oggi adibita a sala di riunione del consiglio di amministrazione della Società Carpano. Si tratta di sei sovrapporte di soggetto idillico-boschereccio, non troppo distante da quelli dei cartoni di Stupinigi[4], ma rese con maggiore scioltezza espressiva, con più arguta vena narrativa e con una vivace ed elegante gamma cromatica, ben lontana da quel «colore piuttosto torbido» che il Mallé riscontrava nei cartoni[5]. Che le tele non siano di mano dell'Olivero appare subito evidente: innanzitutto per le figure molto allungate, estranee al suo 'fare' pittorico, per la minore

[2] Su questi cartoni cfr. N. Gabrielli - M. Tagliapietra Rasi - L. Tamburini, *Museo dell'Arredamento. Stupinigi*, Torino 1966, p. 93 e fig. 29 e L. Mallé, *Stupinigi*, Torino 1968, pp. 472-73 (con bibliografia precedente).

[3] Già Palazzo Asinari di S. Marzano; costruito a partire dal 1684 su progetto di Michelangelo Garove, il palazzo, assai noto per il grande atrio a colonne tòrtili, fu in seguito abitato dai Ceriana e dai Casana, e fu acquistato nel 1946 dall'amministratore delegato della Carpano dott. Silvio Turati. La sontuosa decorazione dell'interno fu ideata da Benedetto Alfieri.

[4] Raffigurano infatti 'Un idillio', 'Un ballo in maschera', 'Un banchetto', 'Un ballo campagnolo', 'La partenza degli sposi' e 'Il battesimo'.

[5] L. Mallé, *op. cit.*, p. 473.

morbidezza del modellato, per l'atmosfera di gaia mondanità, di superficiale galanteria, da lui costantemente rifuggita e per il 'tono' maggiormente arcadico, che testimoniano la presenza di un artista culturalmente posteriore di almeno una generazione; evidenti inoltre le influenze francesi, mai presenti in misura così rilevante nell'opera di Olivero (anzi, come lo scrivente ha tentato di rilevare in precedenza proprio in questa sede, Olivero è assai vicino – specie durante la sua attività giovanile – alla bambocciata romana)[6], spunti rococò tradotti in linguaggio rustico non privo di grazia e di sensibilità. Un semplice confronto con i cartoni di Stupinigi permette di rilevare un'identità di mano: non solo vi si riscontrano citazioni quasi letterali (per esempio le figure in maschera nel 'Ballo campagnolo' con quella del 'Cavadenti' a Stupinigi e la figura della fanciullina in basso al centro nel 'Ballo' con quella di quasi identica fattura nel cartone con il 'Riposo di cacciatori' ecc...), ma vicinissima è anche la resa pittorica dei grandi alberi dalla tipologia cignaroliana, il disegno delle figure (dai caratteristici contorni un po' rigidi), la concezione del paesaggio (in cui spiccano graziose figurette appena abbozzate), l'atmosfera stessa che pervade i due cicli. Inoltre, sembra di poter rilevare sia nei cartoni di Stupinigi, sia nel ciclo di Palazzo Carpano, come anche nelle scene da stanza, un interesse per le scene di genere di Giuseppe Gambarini (penso ad esempio ad opere sul tipo dell''Allegoria dell'estate' della Pinacoteca Nazionale di Bologna): pertanto viene da chiedersi se non possa essere identificata in Angela quella «Anna Maria Palanca» altrimenti ignota, che secondo i documenti pubblicati dal Vesme, nel 1740 e 1741 si trova in Bologna «per colà perfezionarsi nella pittura»[7]; come dato culturale sarebbe perfettamente calzante all'interno del percorso attualmente conosciuto della pittrice; d'altronde, come già congetturava Mallé, nei conti della Real Casa le imprecisioni e gli errori anagrafici erano fatto non certo raro[8].

Da questa prima analisi stilistica Angela Palanca appare dunque un'artista strettamente relata alla fase matura dell'Olivero, probabilmente anzi formatasi nella sua bottega parallelamente a Giovanni Michele Graneri: rammento che la bottega dell'Olivero attorno al

[6] Cfr. A. Cottino, *Nuove indicazioni di lettura per Pietro Domenico Olivero*, in «Bollettino della Soc. Piem. di Arch. e BB. AA.», XXXV-XXXVII, 1981-83, pp. 69-76.

[7] *Schede Vesme* cit., p. 759 (Archivio della Real Casa).

[8] L. Mallé, *op. cit.*, p. 473.

1730-40 doveva avere raggiunto una solida fama e consolidato un vasto giro di clientela sparso per tutto il Piemonte (queste scene di genere erano un soggetto 'facile', decorativo, che non richiedeva una cultura particolarmente profonda da parte dell'acquirente, e soprattutto potevano essere vendute a basso costo), comprendendo anche, oltre ai due sopracitati, altri pittori di cui oggi non si conoscono i nomi; come ad esempio l'autore – o gli autori – delle sovrapporte della villa Viarana a S. Maurizio Canavese, generalmente attribuite all'Olivero, ma che non sono né sue, né del Graneri né della Palanca)[9], o come quel Francesco Bolgié che nel 1763 firma la 'Caccia al lupo' e la 'Marcia di truppe' nel Gabinetto delle Battaglie dell'Appartamento di Levante a Stupinigi, che doveva essere stato in stretto rapporto con l'Olivero o essere addirittura uscito dalla sua bottega[10].

Alla medesima mano dei cartoni di Stupinigi e del ciclo di Palazzo Carpano, cioè a quella Angela Palanca che gradatamente si viene delineando, si devono attribuire altre opere che testimoniano in maniera inequivocabile la sua dipendenza dall'Olivero: la prima è una 'Festa in maschera' (Milano, collezione privata), già attribuita a Pietro Domenico, cui senz'altro riportano la tipologia della scena e la fattura di alcuni personaggi, soprattutto nello sfondo (il gruppo di musici sulla sinistra, il bevitore a cavallo in primo piano e gli spettatori sotto il pergolato); tuttavia alcune figure gli sono totalmente estranee (la danzatrice sulla sinistra, tutti i personaggi mascherati fino al giovane seduto sulla fontana), soprattutto a causa di un cromatismo più squillante con accordi di toni meno sottilmente caratterizzati, e di un disegno dai contorni meno sciolti e più rigidamente delineati; si tratta comunque di uno tra i risultati più felici della pittrice, quantomeno per le potenzialità decorative e per la vivacità della scena. Ancora più strettamente legato all'Olivero è questo 'Cantastorie' (Torino, collezione privata), chiaramente derivato dall'analogo soggetto pubblicato dallo scrivente in questa sede[11], con la variante dell'inserimento di una piazza cittadina sullo sfondo anziché un paesaggio aperto, e con alcune figure disposte diversamente, dipinto che fa

[9] Cfr. ad esempio quanto afferma L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte*, I ed., Torino 1962, p. 395; II ed., vol. II, Torino 1975, p. 186.

[10] Su Bolgié cfr. GABRIELLI-TAGLIAPIETRA-TAMBURINI, *op. cit.*, fig. 37 e MALLÉ, *Stupinigi* cit., pp. 255, 284 e 439-40.

[11] Cfr. A. COTTINO, *op. cit.*, fig. 1.

'pendant' con una 'Festa in maschera' ambientata tra rovine classiche, questa invece chiaramente ripresa (almeno nel brano con i musici e gli spettatori sul terrazzo) dalla 'Festa in maschera' esaminata precedentemente. Tra le molte opere della pittrice che passano saltuariamente sul mercato antiquario, segnalo una piccola 'Scena agreste' esposta con la corretta attribuzione nel 1977 presso la Galleria Caretto, e due dipinti compagni, briosi e piacevolmente decorativi, presenti alla mostra invernale del 1986 della Galleria Zabert e raffiguranti la 'Distribuzione della minestra ai poveri' ed un 'Banchetto in villa' in cui spicca, oltre ad un cromatismo particolarmente brillante, l'attenzione tipica dell'artista alla definizione del costume (inteso in senso di 'moda') contemporaneo.

[12] Cfr. A. Cottino (a cura di), *Dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra, Galleria Zabert, Torino 1986, schede nn. 17-18.

Le fotografie sono di Davide Maiocco e Riccardo Gonella.

FRANCESCO MALAGUZZI

I «SEGRETI» DELLA MANIFATTURA DI PORCELLANA DI VINOVO INEDITI DI VITTORIO AMEDEO GIOANETTI NEGLI ARCHIVI DI SÈVRES

1. Nel *Traité des arts céramiques* di Alexandre Brongniart, il celebre studioso cui la Francia fra l'altro deve il museo di Sèvres, la porcellana di Vinovo è definita «... une vraie porcelaine d'une composition toute particulière...» [1]; la particolarità derivava dall'impiego di materie prime non usuali in quella produzione specifica, sia come natura chimica, sia come grado di purezza; di qui una generale curiosità, destinata a rimanere in parte insoddisfatta a causa delle poche notizie di pubblico dominio al riguardo.

Di tale situazione i primi biografi, imitati in questo dai loro moderni epigoni, addossarono la colpa a quello stesso Vittorio Amedeo Gioanetti che dà il nome al secondo e più glorioso periodo in cui si divide la produzione di Vinovo [2], tanto incapace come imprenditore, quanto valente come chimico e tecnologo; egli, infatti, sarebbe stato «... avaro di sue rare cognizioni, e di sue utili scoperte...» [3], affetto «... da eccessiva ritenutezza a divulgar le cose sue...» [4], «... restio a comunicar le sue faccende...» [5].

[1] Alexander Brongniart, *Traité des arts céramiques*, Paris 1844, pp. 421-23.

[2] Silvana Pettenati, *La Regia Fabbrica delle porcellane di Vinovo. La Manifattura di Porcellane di Vinovo: il cittadino medico collegiato Vittorio Amedeo Gioanetti e l'Amministrazione Francese*, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*, Torino 1980, pp. 120-24 e 597-98.

[3] Giuseppe Ignazio Ghiliossi, *Elogio del professore in medicina Vittorio Amedeo Gioanetti*, Torino 1818, p. 16.

[4] Giacinto Carena, *Elogio del dottor Gioanetti,* Memorie della Regia Accademia delle Scienze di Torino, tomo III, Torino 1818, p. 114.

[5] A. G. Vignola, *Delle maioliche e porcellane in Piemonte*, Torino 1879, pp. 571-72.

Con giudizi che potevano essere stati dettati dall'imbarazzo di non poter soddisfare la curiosità dei lettori, si diede inizio alla leggenda dei «secreti» del Gioanetti che trovarono varie giustificazioni buon ultima, e quindi non legata alla moda, quella dell'amor patrio e degli impegni presi con Patenti di qualche decennio prima. Sarebbe stato meno suggestivo dar peso a un certo sospetto: «... pare però non abbia sempre tenuti celati, e con tutti, i secreti (!) delle sue scoperte...»[6]. Al giorno d'oggi l'interesse per questi secreti è solo più di tipo storico (anche se negli ultimi anni a Vinovo si è tentata un'opera di ricupero a livello artigianale), ma la scoperta negli Archivi del Museo Nazionale di Sèvres di alcuni inediti del Gioanetti ci sembra giustificare un aggiornamento critico su quanto noto in merito, a costo di ridimensionare una leggenda.

2. Riepiloghiamo di seguito le principali fonti di natura tecnica sulla manifattura di Vinovo utilizzate dai biografi contemporanei e moderni.

I) *Réponses Cathégoriques du Medecin V.A. Gioanetti aux questions faites au citoyen Vinay par M. le général Menou administrateur général de la 27 division* (senza data, ma da collocare fra il novembre 1801, quando il generale Menou succede allo Jourdan che lascia Torino, e il 1808 quando vi è inviato il principe Camillo Borghese; contemporaneamente il banchiere Vinay era membro di comitati municipali che trattavano affari economici).

Il Bonino nel 1825 afferma di averle avute «sotto gli occhi» «in una nota autografa manoscritta» da cui trascrive la risposta ai quesiti 7 e 8 (?) «concernenti i materiali impiegati dal nostro Chimico nelle sue manifatture»; in essa elenca: a) i materiali usati sino allora (terra magnesiaca di Baldissero, argilla di Castellamonte, argilla bianca di Barge, steatite bianca cosiddetta craie de Briançon, quarzo e feldspato di Cumiana) e b) annuncia d'aver spedito i relativi campioni; per affermazione esplicita del Bonino, in detto manoscritto non si davano le proporzioni d'impiego di detti materiali, né notizie di natura tecnologica[7].

[6] A. G. VIGNOLA, *op. cit.*, p. 571.

[7] GIOVANNI GIACOMO BONINO, *Biografia Medica Piemontese*, Torino 1825, p. 355, nota 2.

II) *Manufacture de Porcelaine de Turin*, capitolo del trattato del Brongniart edito a Parigi nel 1844; in esso a) si accenna ai materiali impiegati a Vinovo come indicati nel 1807 dal Gioanetti all'autore (compaiono ancora le magnesite di Baldissero, l'argilla di Barge, il feldspato – di Frossasco questa volta –, il quarzo di Cumiana, il talco senza indicazione di provenienza; manca l'argilla di Castellamonte), b) si dà la loro proporzione d'impiego, c) si accenna ad alcuni problemi di macinazione e d) si segnala la forte retrazione al fuoco della pasta preannunciata dal Gioanetti.

Nel 1809 il Brongniart conduce numerose analisi anche sulle terre utilizzate a Vinovo.

Se confrontiamo le notizie contenute in I) e II), notiamo differenze nella descrizione dei materiali, solo nel secondo le percentuali d'impiego, alcune notizie tecnologiche e una retrazione «annunciata», ma assente nel primo; evidentemente l'informativa, secondo il Brongniart pervenutagli nel 1807, è diversa e successiva alle Réponses.

Le analisi possono essere state condotte su materiale spedito con le Réponses o in tempi successivi non documentati.

III) Nel citato «Elogio del professore in medicina Vittorio Amedeo Gioanetti» il Ghiliossi comunica «la *inedita descrizione delle argille, ed altre terre del Piemonte* di cui mi ha fatto dono»; essa contiene ventun voci; per la produzione di porcellana compaiono, oltre alle predette, l'argilla bianca di Caraglio (quella di Baldissero è «un ingrediente principale della porcellana in mancanza della terra di Caraglio» (!)) ed il feldspato della valle Soana. Nella Descrizione non compaiono percentuali d'impiego, né informazioni tecnologiche.

In conclusione dalle tre fonti citate si ricavano informazioni sulle materie prime utilizzate a Vinovo e sulle percentuali d'impiego, mentre gli accenni alla tecnologia sono minimi.

A questo stadio delle informazioni, quindi, rimanevano sconosciuti il contenuto delle richieste francesi e i loro obiettivi; delle risposte del Gioanetti si conoscevano direttamente solo le Réponses Cathégoriques e indirettamente quanto scritto dal Brongniart nel suo trattato.

Per giustificare le prime si è arrivati ad ipotizzare che il governo francese «... temesse una concorrenza di Vinovo a Sèvres, ed avesse perciò incaricato il Brongniart di farsi dare dal Gioanetti la ricetta

riguardante la composizione delle sue porcellane...»[8]; a parte il fatto che in qualche tempo il Gioanetti comunicò la «ricette», come dichiarato dallo stesso Brongniart, lasciano perplessi sia l'ipotesi di una temuta concorrenza di Vinovo a Sèvres, sia la motivazione patriottica cui si è a suo tempo accennato; per la prima basti pensare allo stato disastroso in cui è documentato versasse l'azienda di Vinovo in quegli anni; per la seconda, senza voler dubitare dell'amor patrio del nostro, riteniamo meno ipotetiche due altre giustificazioni: una legata al tipo di attività svolta e l'altra alla situazione familiare.

La storia della porcellana europea nel Settecento è ricca di operazioni che oggi chiameremmo di spionaggio e controspionaggio industriali; per limitarci a Vinovo, ricordiamo perché e come fu assunto il Brodel e quanto fu fatto – pedinamenti, intercettazioni della corrispondenza – per impedire che al suo congedo si facesse seguire da alcuni lavoranti; è quindi comprensibile che, proprio nello spirito del tempo per questo campo d'attività, il Gioanetti fosse estremamente riservato con quanti a Torino e dintorni si incuriosivano ai suoi affari.

Ricordiamo, inoltre, che specie in quei tempi egli versava in condizioni economiche difficili e che le sue conoscenze costituivano l'unico patrimonio che avrebbe potuto lasciare alla numerosa famiglia con figli in tenera età; pochi anni dopo la giovane vedova fece di questo singolare patrimonio un uso tradizionale nelle famiglie artigiane d'un tempo, sposando il Lomello, colui che, vedi caso, successe al Gioanetti anche nella gestione di Vinovo; al Bonino non rimarrà che sostenere che di scritti il Gioanetti «... ne lasciò certamente parecchi, che con gelosia ed ostinatamente si tengono celati dalla vedova di lui, e da chi ora è secondo marito di questa...».

3. In un recente articolo di Catherine Vaudour su «L'enquête prefectoral sur les poterie du Département de Montenotte (1805-1812)»[9], oltre alla relazione del prefetto Chabrol (nota nella redazione a stampa del 1824) ed altri documenti relativi a quel dipartimento, troviamo una lucida sintesi su detta Enquête assai utile per meglio inquadrare i rapporti Gioanetti-Brongniart.

In breve: dalla documentazione esistente presso gli Archivi del

[8] Enry Donna d'Oldenico, *Le porcellane di Vinovo*, Torino 1963, p. 77.

[9] Catherine Vaudour, *L'enquête prefectoral sur les poteries du Département de Montenotte (1805-1812)*, «Faenza», 1-2/70 (1984), pp. 114-28.

Museo Nazionale della Ceramica di Sèvres risulta che nel 1805 il Ministro degli Interni del Governo Francese inviò ai Prefetti una prima circolare con la quale richiese: «... 1° une explication précise des procédés que les fabriques les plus considérables de poterie de votre département employent pour la composition des couvertures ou vernis, 2° une designation exacte de la nature des terres qui entrent dans la fabrication de leurs produits...» più 12/15 kg delle terre più in uso.

L'obiettivo dichiarato dell'Enquête non è ancora una silloge del patrimonio e delle conoscenze ceramiche dell'Impero (lo diventerà nelle mani del Brongniart), quanto la ricerca di una soluzione alternativa all'uso tradizionale di piombo e stagno di provenienza inglese, allora impedito dal blocco continentale. Agli effetti quindi di questa indagine le risposte del Gioanetti furono esaurienti a giudicare dalle notizie riportate dal Brongniart sia sulla vernice che sui componenti della porcellana di Vinovo.

Nel 1808 fu fatta una richiesta «pour améliorer la fabrication des poteries en France»; il 24 giugno 1809 fu emesso un rapporto con le risposte di dieci dei venticinque dipartimenti sentiti.

4. Per approfondire l'argomento di nostro specifico interesse, abbiamo analizzato il mazzo dell'Enquête relativo al Piemonte, uno dei 31 dipartimenti francesi di cui si conosce la relativa documentazione e uno dei 28 per cui la si conserva negli Archivi del Museo Nazionale di Sèvres [10].

Il mazzo contiene 4 lettere, 3 scritte il 29 marzo ed una il 14 aprile 1810; esso porta il numero di Réception 37 (quello del dipartimento di Montenotte il 17 contenendo documenti del 1809). Dette lettere non si riferiscono alla circolare del 1805 di cui conosciamo le risposte sempre e solo attraverso il Brongniart, bensì ad una richiesta che il Ministro degli Interni avrebbe rivolto al Gioanetti con lettera del 5 dicembre 1809. I quattro documenti del mazzo Piemonte riportati in Appendice sono:

1) lettera di tre facciate del Gioanetti al Brongniart in data 29 marzo 1810;

[10] ARCHIVES DU MUSÉE NATIONAL DE CÉRAMIQUE À SÈVRES, *Enquête des Préfets-Piémont.*

2) lettera di due facciate del Gioanetti al Ministro, stessa data;

3) lettera del conte Salmatoris Rossillon Intendente Generale dei beni della Corona al di là delle Alpi al Ministro con allegate le lettere 1) e 2), una pagina, stessa data;

4) lettera di una pagina del Ministro al Brongniart con allegate le lettere 2) e 3), in data 14 aprile 1810.

Delle quattro, la più interessante per noi è è certamente la n. 1); sorprendentemente si ha l'impressione che sia la prima mai scritta dal Gioanetti direttamente al Brongniart; o le informazioni che costui dice d'aver ricevuto nel 1807 dal Gioanetti sono pervenute indirettamente oppure si tratta di un comprensibile equivoco del Brongniart che in quel periodo stava ricevendo relazioni da tutta la Francia; neppure con questa lettera il Gioanetti comunicò la composizione della pasta riportata nel citato Trattato; rimane quindi confermata l'ipotesi di un contatto (indiretto) fra le Réponses Cathegoriques e il 1807 data dichiarata dal Brongniart per il ricevimento delle informazioni da lui pubblicate.

A nostro parere, l'interesse maggiore di questa lettera, più forse sul piano psicologico che su quello strettamente tecnico, sta nelle notizie tecnologiche che per la prima volta ritroviamo in uno scritto del Gioanetti; analizziamole:

– il trattamento cui bisogna sottoporre la steatite talcosa comporta un lavaggio per la eliminazione di piccole piriti e una calcinazione per facilitare la lavorazione in acqua (il Brongniart noterà che questa materia prima è stata abbandonata per l'elevato costo di lavorazione (!), il che conferma nel Gioanetti le qualità del chimico e la scarsa attenzione agli aspetti economici dei processi, con le ovvie conseguenze);

– la magnesite di Baldissero deve essere macinata accuratamente e conservata a lungo ad umido perché acquisti potere legante e una retrazione accettabile (il Brongniart insiste sulla necessità di una macinatura fine e prolungata);

– il caolino talcoso di Barge dà una pasta con un bel bianco, a condizione di non spingere troppo il fuoco (il Brongniart lamenta, infatti, il colore giallastro della pasta);

– anche la vernice, ottenuta con il feldspato di Frossasco, è giallastra, probabilmente a causa delle impurezze.

Nella lettera 2) è interessante il passaggio relativo alla possibilità auspicata d'ottenere con le terre francesi e piemontesi terraglie competitive con quelle inglesi, ricordando che il Gioanetti era un esperto della terraglia «façon d'Angleterre»[11] (anche se non l'aveva mai prodotta industrialmente); il che giustifica la lettera personale del Ministro.

La lettera 3), e ancor più la 4) sono accompagnatorie; nella prima, però, abbiamo una supplica che conferma la triste situazione economica del Gioanetti.

5. Soprattuto sulla base delle notizie di cui siamo debitori a Catherine Vaudour e degli inediti che qui pubblichiamo, possiamo così concludere la nostra ricerca:

– da parte del governo francese pervennero al Gioanetti diverse richieste d'informazioni e di materiali che sono all'origine dell'ipotesi che si volessero carpire i suoi segreti; la richiesta del 1805, formulata ad almeno una trentina di dipartimenti con lettera circolare, aveva il preciso obiettivo di trovare una vernice che potesse ovviare all'impossibilità d'importare il piombo dall'Inghilterra a causa delle vicende belliche; quella del 1809, fatta specificatamente al Gioanetti in quanto esperto del problema, aveva come obiettivo dichiarato la produzione di terraglia sostitutiva di quella inglese, ancora a causa della situazione internazionale; fra le due richieste si colloca quella del 1808 avente un obiettivo più generale e quindi posta a numerosi dipartimenti; ci sembra, dunque, si possa affermare che il governo francese non aveva mire su Vinovo più di quante potesse averne sulle altre manifatture ceramiche dell'impero; il Gioanetti, piuttosto, avrebbe avuto ragione di rammaricarsi di quella che la Vaudour definisce «... la vision "gobeliniste" prônant l'uniformisation des entrepries», che scopertamente ispira la richiesta del 1808 e più generalmente la politica economica imperiale;

– il Gioanetti fu certamente riservato se non reticente con l'ambiente torinese, come si è detto, sia perché condizionato dall'atmosfera di mistero che circondava nel Settecento la sua attività, sia per ragioni familiari; nei riguardi del governo francese, invece, l'at-

[11] Francesco Malaguzzi, *La manifattura di terraglia «façon d'Angleterre» di Barge*, «Faenza», 5-6/68 (1982), pp. 268-73.

teggiamento del Gioanetti è d'un'ampia (se non totale) apertura giustificata fra l'altro dalla speranza di ricavarne un riconoscimento; non è più necessario, quindi, cercare spiegazioni ad una segretezza che non vi fu, né congetturare che si sentisse «... intimamente vincolato dall'impegno assunto...» con Patenti di trent'anni prima, quando personaggi che avrebbero dovuto sentire vincoli ben più intimi avevano accettato onori e benefici, ovvero, sotto gli occhi dei torinesi, il piacevole sacrificio di «corteggiare» la bella Paolina;

– l'indiscussa ed ammirata abilità del Gioanetti nel mettere a punto un procedimento che permettesse d'ottenere risultati soddisfacenti partendo da materie prime inusuali e con elevato grado d'impurezze non era stata sinora documentata; in una lettera inedita, invece, abbiamo la più ampia descrizione disponibile delle materie prime e, soprattutto, indicazioni tecnologiche che costituiscono il primo non trascurabile contributo alla conoscenza del processo originale di una porcellana che ha un suo posto nell'arte europea.

Appendice *

1. *Lettera del Gioanetti al Brongniart*

Monsieur, Ce n'est que sur la fin de Janvier, et a l'occasion que je me trouvais malade, qu'il me-i parvint la lettre du 5 Decembre de S.E. le Ministre de l'interieur, ainsi je n'ai pû vous servir M. jusqu'a présent des terres, qu'il m'a ordonné a votre egard, et j'ai l'honneur de vous notifier qu'a présent elles sont toutes encaissées, et qu'affinqu'elles vous parviennent en bon etat, et le plus vite possible, j'ai recourru a M. le Conte Salmatoris Intendent Gel. des biens de la Couronne au dela des Alpes pour vous les faire tennir [1].

Quant a l'emploi des terres que je vous envoi, vous n'avez surement pas besoin d'aucune de mes instructions; vos lumieres, et votre experience, vous mettent sans doute à mênte de vaincre toute difficulté, qu'elles présentent a ceux, qui veulent s'en servir; cependant comme vous ne les connaissez pas encore, je pense que vous ne dédaignerez pas, que je vous communique ce que l'experience m'a apris a cet egard; je le fais pour vous epargner des expériences, que j'ai deja faites [2].

Sur le Feld-Spat de Locanne

Ce Feld-Spat, qui par son aspect et ses qualités ressemble il est vrai a celui d'Espagne, forme un superbe vernis sur la porcelaine, mais sa préparation rencontre des difficultés; il est tres dur et en même tems il n'est pas susceptible d'étre reduit on menus fragmens, comme il arrive au Quartz par son *incandésence*, et son refroidissement subit dans l'eau froide, et si l'on se risque à la conquasser avec des pilons de fer, il ne manque pas de s'en charger, ce qui nuirait a la beauté du vernis; et comme l'emploi des acides pour lui oter ce fer apres l'avoir pulvérisée seroit trop couteux, j'ai été obligé d'en abandonner l'usage, et de lui substituer le Feld spat de Frossasque, ou de Cumiane, qui quoique pas aussi purs, sont infinitement plus tendres, et qu'on peut se procurer a meilleur marché [3].

Sur le Talc blanc des Valées de Luserne

* Abbiamo conservato l'ortografia e la punteggiatura dell'originale.

[1] È questo il secondo invio documentato di terre dopo quello citato nelle *Réponses Cathégoriques*.

[2] Che il Brongniart non conoscesse al momento in cui Gioanetti gli scriveva questa lettera (marzo 1810) le terre utilizzate a Vinovo, è in contrasto con quanto scritto dal Brongniart stesso a pagina 423 del suo trattato sugli «... essais assez nombreux...» condotti nel 1809 a Sèvres sulla «... magnésite et les autres matériaux du Piémont...» Senza altri elementi, si può solo supporre che i rapporti indiretti precedenti a questa lettera fossero stati pasticciati e fonte d'equivoci per entrambi.

[3] Anche se queste osservazioni di natura tecnologica sono di interesse limitato riferendosi ad un materiale non utilizzato, dimostrano da parte del Gioanetti una certa apertura, non sospettabile leggendo i suoi biografi.

Ciò è confermato dalle osservazioni successive dello stesso genere.

Quelques uns ont donné a cette substance le nom de Smerts (?) parce que l'on en forme le Fard des Dames tant blanc que rouge; d'autres l'on nomme *Pierre Ollaire* parce que en quelqu'endroit l'on en forme des vases en cru, dont or sert pour la cuisine. Généralement elle est connue sous le nom de *Craïe de Briançon* quoi qu'elle ne soit absolutement pas une Craïe, mais bien une *Steatite talqueuse.* Or quoi que Maquer, par les raisons qu'il rapporte dans son Dixionnaire de Chimie a l'article Porcelaine, soit d'avis, que la substance talqueuse envoiée de la Chine par le Père Entrecolle sous le nom de Pétanze, ne soit pas le véritable Uétanze, dont les Chinois se servent pour la fabrication de leur porcelain; quant'à moi, comme, suivant le même article de Maquer si dessu cité, notre steatite talqueuse possède tous les caracteres du Petunzé du P. Etrécolle, et que avec elle j'ai fait de la tres belle et tres bonne porcelaine, je ne puis a moins que de conclure, que notre Steatite Talqueuse, le Pétunze du Père Entrecolle, et le veritable Pétunze des Chinois ne sont autre que la même chose; et si a Maquer et Reaumur avec le Pétanzé du P. Entrecole n'est pas reussi a faire de la Porcelaine, c'est parce qu'ils n'ont pas penser a le privé par la calcination de son principe, ou modification onctueuse, qui l'empeche de s'unir a l'eau. Je dois aussi avertir M. que notre steatite contient aussi quelques petites pirites martiales dont il faut la dépouiller par le lavage, mais a l'occasion il peut s'en trouver *qui n'en* * des carrieres, qui n'en contiendront pas [4].

Terre de Baldissero

Cette terre n'est que de la presque pure magnesite mélé avec une tres petite quantité de terre silicieuse; dans son etet naturel elle est autant réfractaire, que la précedente, et je ne doute pas que si l'en eu formait de creusets sans mèlange, l'on pourai y faire fondre dedans mê^{me} la porcelaine ** mais elle passe aisement en fusion lors qu'on la melange a d'autres terres. Par elle seule, elle ne donne que une pate courte, et tout a fait impropre a etre travaillé sur le tour mais apres l'avoir bien broïé, si on la conserve long tems humide, elle devient grasse, et liante, et prend au feu pres d'un tiers de retraite [5].

Terre Barge

Cette terre, dont j en connois plusieurs carrières du coté de Barge, et de Paesane pour faire de la terre a pipe, je crois, M que vous la troverez plus

* Sbarrato sull'originale.

** «du Japon» a pié di pagina nell'originale.

[4] Il pê tun-tse è con il Kao-ling il componente principale della porcellana cinese per la prima volta ampiamente documentata in Europa nelle «Lettres édificantes et curieuses (1717-1724)» del padre d'Entrecolle.

Anche qui abbiamo due interessanti notazioni di natura tecnologica.

[5] È questo il componente della porcellana di Vinovo che ha più incuriosito gli studiosi, quello da cui ha ricavato la denominazione di porcellana magnesiaca, quello che ha fatto affermare che la magnesia è utile per detta produzione; vale però la pena di riportare il sospetto del Sobrero, che il Gioanetti in realtà invece della magnesite (o insieme alla) utilizzasse dell'ottimo caolino proveniente anch'esso da Baldissero.

Notare le indicazioni tecnologiche.

propre, que les autres ci dessus; elle donne par le lavage pre de la moitié de son poid d'argille bien grasse, et liante. Cette argille, quoique apres le lavage contienne encore beaucoup du quartz et du mica, une dixième environ de magnesie, et un peu de fer, est suffisammant apire, et elle cuit d'un beau blanc, pourvu qu'on ne pousse pas trop le feu. Parties égales de cette glaise, et de quartz finement broïès m'ont donné une pâte tres liante, d'ont j'ai fait une cuite de terre a pipe assez bonne quant a l'usage; mais dont le vernis crévassait comme font la plus parte des autres du païs [6].

Il ne me rest, qu'a vous dire, M, que jéai eu a la main plusieurs autres terre du Pays, dont quelques unes peut etre meilleure, que celles que je vous envois; vous pouvez penser que je me serais empressé de vous les expedier, si j'avais pu me les procurer facilement, mais quoique je connoisse a peu prés que quelques unes d'autres en elles proviennent de tel o de tel autre pays, je ne connois pas precisement l'endroit fixe de leur gissement, et comme ceux, qui me les ont apportées, s'on réservent la conneissance pour eux memes, et son soigneusement jaloux de le laisser connoitre, il seroit ainsi necessaire de faire des recherches a les découvrir, et pour cela il faut faire des dépenses, et étre autorisé par le Gouvernement, moyens que je n'ai pas [7].

Je suis flatté que l'honerable commission du Ministre m'aïe procuré l'honneur de me mettre en relation avec vous. Disposez de moien toute occasion, et veuillez me croire / Monsieur / Vineuf le 29 mars 1810 / P.S. mon ami Bonvoisin me charge de vous offrir ses complimens / Votre tres-humble et tres-obejssant Serviteur le D.r Gioanetti [8].

2. *Lettera del Gioanetti al Ministro degli Interni* [9]

Monseigneur, Le chateaû de Vineuf lieû de ma résidence se trouvant un peu eloigné de la route des postes, et sans commerce il arrive souvent, qu'on n'y reçoit les lettres, que des mois apres leur dâte. C'est un pareil accident, que celle du 5 decembre dernier, dont V. Excellence a bien voulu m'honorer, ne m'est parvenue que vers la fin du mois de janvier. Cet inconvenient uni a une infirmité, que m'est survenue et que m'a incomodé pendant long tems a été la cause qui je n'ai pu commencer a exécuter ses ordres, que vers la fin de février.

J'ai fait emballer les terres, que V.E. m'a demandé pour M.r Brongniart, et pour lui assurer la reception je me suis adressé a Mons. Salmatoris de Ros-

[6] Agli effetti dell'obiettivo specifico del Ministro degli interni francese è questa la materia prima più importante per la produzione della terraglia «façon d'Angleterre», ovvero «terre a pipe»; importanti le indicazioni tecnologiche.

[7] Indirettamente il Gioanetti fa presenti le esigenze della riservatezza e la necessità di contributi economici per condurre indagini così come, ci sembra sottinteso, per le notizie che vengono date con questa lettera (v. poi la lettera del Salmatoris).

[8] È questo il passo che ci fa pensare si tratti della prima lettera del Gioanetti al Brongniart.

[9] Il Ministro non è indicato esplicitamente.

sillon Intendent gen. des biens de la Couronne au delâ des Alpes, qui a bien voulû se charger de l'envoi, ainsi j'espère qu'elles parviendront a leur destination dans le plus court delai possible.

Je désire vivement que cet envois de nos terres puisse contribuer a remplir le but si utile, que V.E.[ce] s'est proposé dans l'etablissement des experiences qu'elle a ordonné de faire a la fabrique de Sévres, et j'ose méme espérer, qu'entre les mains, et la direction du célébre Mons. Brongniart, dont les lumieres tres etendues en chimie vont d'accord avec une pratique si consommeé dans ces sortes d'objets, la reussite surpassera peut etre les expérances; et a vrai dire si l'Anglterre posséde de terres propres a la potérie, pourquoi le Sol etendu et si varié de la France, et celui du Piemont et de nos alpes, n'en presenterait-il pas quelques part d'egales, et peut etre de meilleurs?

Je ne doute pas que les Français protégés par un Ministre choisi par le plus grand genie du Monde n'arrivent point a faire ce que font les autres nations, mais a les surpasser de beaucoup.

Quant a moi, Monseigneur, je n'ai qu'a vous rémercier d'avoir bien voulu jetter les yeux sur moi dans una pareille circonstance, et de vous prier tres humblement de vouloir me continuer vos ordres en toute occasion car rien m'est plus cher et glorieux que d'etre de V. Excellence / Vineuf le 29 mars 1810 / le tres humble & tres obeissant Serviteur / D[r] Gioanetti [10].

3. *Lettera del conte Salmatoris al Ministro degli Interni*

Excellence, Monsieur le Docteur Gioanetti ancien et célébre Professeur de chymie, propriétaire de la manufacture de porcelaine à Vineuf près de Turin m'a fait part de la demande que V.E. lui a faite le 5 Xmb[e] 1809 d'une quantité de différents terres du Piémont propres à la fabbrication. Il desire que j'ai l'honneur de Vous adresser les trois caisses qui les contiennent, sa reponse à la lettre de V.E. et une lettre qu'il écrit à Mons. Brongniart Directeur de la manufacture de Sévres. (cette ci a été envoye le 6 avril)

J'ai l'honneur de Vous joindre ici ces deux lettres et je fais remettre les les trois caisses à l'adresse de V.E. aux Sieurs Bonafous expéditionnaires. Je prend de plus la confiance de recommander vivement à votre bienfaisance le Docteur Gioanetti, aussi savant que malheureux il a ruiné entiérement le patrimoine de ses enfans pur ses expériences; pere d'une nombreuse famille et agé de quatre vingt et un ans il ne lui laissera que le souvenir d'un homme de mérite dedié toute sa vie, et de tout ses moyens à l'utilité publique par le progrès des sciences.

Votre Excellence est persuadée que la manufacture de porcelaine de Vineuf n'a pu quaider sa ruine n'ayant aucun secours du Gouvernement.

10 Nella domanda retorica sulla possibilità di produrre ceramica fungibile o migliore di quella inglese è chiaramente adombrata la possibilità d'utilizzare non solo terre piemontesi, ma anche la competenza specifica del Gioanetti.

Je prie Votre Excellence d'agré l'hommage de mon respecteux dévoument / Monseigneur / Votre Très humble et Très / obejssant Serviteur / Charles Salmatoris / Rossillon [11].

4. *Lettera del Ministro degli Interni al Brongniart*

Paris, le 14 avril 1810 / Le Ministre de l'Interieur, A Monsieur Brongniart Administrateur de la Manufacture de Porcelains Sevres. M. Salmatoris-Rossillon, Intendant G[al] des Biens de la Couronne au delà des alpes, m'annonce, Monsieur, qu'il vient de me faire l'envoi de trois caisses contenant des Echantillons de toutes les terres dont la réunion compose la pâte de la porcelaine de Vineuf près Turin.

Je crois devoir vous transmettre la lettre qu'il m'a écrite a cet égard, ainsi que celle M. Gioanetti Proprietaire de la Manufacture dont il s'agit qu'il m'a pareillement adressée. Veuillez m'en accuser la reception.

Récevez l'assurance de mes sentiments distingués / Muntanin.

[11] Anche se non è storicamente vero che il Gioanetti non avesse ottenuto dei «soccorsi» dai successivi governi (è vero il contrario), rimane il fatto che senza ulteriori aiuti sarebbe stato rovinato (il termine è ripetuto); questo passo e l'umile, ossequiosa chiusa della lettera precedente al Ministro ci confermano nell'opinione che Vinovo come concorrente minacciosa di Sèvrés fra il 1805 ed il 1810 è veramente incredibile.

FRANCESCO MALAGUZZI

LEGATURE «MAURIZIANE» DEL XVIII SECOLO *

Rispetto alla committenza regia e a quella pubblica del tempo, quella di un ordine che pur aveva il sovrano per Gran Maestro, è da considerarsi minore. Ciò malgrado, è interessante il suo studio per diversi motivi; disponendo di una ricchissima documentazione, infatti, è possibile seguirne dettagliatamente le vicende per tutto il secolo, il che non è facile neppure per la committenza regia; se ne ricava un mix di legature di pregio e d'uso riconducibile ad una precisa fruizione come numero e funzione dei destinatari e come tipo d'impiego.

Arriviamo così a disporre di informazioni sui materiali impiegati, sul costo delle legature e sugli autori di alcune d'esse; essendo quelle piemontesi del tempo assolutamente anonime, mancando targhette o firme in cifra tipo l'uccello del Delorme, poter stabilire la paternità di alcune costituisce un risultato singolare [1].

Per la committenza mauriziana, anche se sfasata rispetto a quella regia e a quella pubblica, abbiamo una stessa evoluzione: una prima fase in cui le legature sono affidate a dei «librai» che le fanno materialmente realizzare dai loro lavoranti o da padroni di bottega torinesi; una seconda, in cui il libraio è sostituito da un padrone di bottega se non unico, almeno prevalente.

* Ringrazio per l'amabile disponibilità e per i consigli preziosi Piera Grisoli, per l'aiuto Marco Maffei e Michele Rosso.

[1] I risultati di queste ricerche sono riportati in: FRANCESCO MALAGUZZI, *Legatori e legature del '700 in Piemonte*, in corso di stampa.

Questa evoluzione è accompagnata da un netto miglioramento qualitativo delle legature, specie di quelle di pregio; da uno stile che insiste sui modi dei secoli precedenti, «à l'ancienne», si passa gradualmente ad uno «moderno» secondo la moda imposta dai legatori regi.

Per meglio capire questo passaggio è conveniente confrontare un gruppo di legature fatte eseguire non per conto dell'ordine, ma su richiesta dell'ordine stesso nella prima metà del secolo (è il caso della documentazione sui cabrei) e le legature mauriziane della seconda metà del secolo.

Un ordine magistrale del 22 aprile 1715 prescrive «...la formazione de cabrei delle commende con piantamento de terreni anche in contumacia degli investiti d'esse, de loro affittavoli, ed altri interessati onde riconoscere ed accettare il vero stato e reddito di tali commende sia patronate che di libera collazione»[2].

Nell'ottica di questa ricerca dette prescrizioni, la cui portata meriterebbe ben altra analisi, sono importanti perché costituiscono l'occasione di una serie di legature.

Le pelli usate sono diverse, ma tutte le legature di questo gruppo hanno in comune la tipologia, in qualche misura riconducibile a quella c.d. «à l'ancienne», con una duplice leggera cornice a semplice filetto, con stemma al centro, motivo a filigrana agli angoli e croci mauriziane (fig. 1, 2, 3, 4, 5 e 6).

La diversità di stemmi regi usati in un periodo di pochi anni si spiegherebbe con l'ipotesi che fossero diverse le botteghe impegnate; non si può escludere che alcune siano opera del primo legatore regio, il tedesco Giuseppe Almettagh fatto venire a Torino da Vittorio Amedeo II.

Un caso a sé è rappresentato da un volume della serie dei cabrei, ma di mezzo secolo successivo al gruppo precedente (fig. 7); invece della marezzatura casuale, in genere utilizzata per mascherare difetti della pelle, essa assume forma geometrica con evidente obiettivo estetico.

Nel 1728 il marchese di Rivarolo ritenne conveniente che tutti

[2] Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano (ASOM), Ordinati Sessioni al 22 aprile 1715.

i cavalieri «...che d'hora in avvenire faranno le Prove... debbino quelle far ligare in carta pecora»[3].

Essendo dette legature mute e prive di decorazione, sono per noi di scarso interesse.

Rari sono gli esemplari di legature settecentesche «mauriziane» in senso stretto, commissionate, cioè, dall'ordine; nell'Archivio Storico dell'attuale Ordine Mauriziano si trovano alcuni esemplari di cui diamo una descrizione e riproduzione fotografica. Salvo una eccezione, esse sono opera di un padrone di bottega torinese Tomaso Lehman guardia svizzera[4].

Gli esemplari ritrovati ci documentano sulle legature di più alta qualità realizzate per Cerimoniali e Bollari, mentre non sono stati rintracciati esemplari di Psalterij abbreviati e di calendari[5] (fig. 8, 9, 10, 11 e 12).

Malgrado il Lehman non possa essere paragonato ai due massimi legatori dei regi archivi, il Vipfli e Michele Giovine, è certamente da considerare uno dei migliori artigiani operanti a Torino nella seconda metà del secolo XVIII.

Ci dobbiamo augurare, quindi, che si riesca ad integrare le legature attribuitegli in questo articolo, togliendo dall'anonimato quante, commissionate da privati, sono pervenute sino ai nostri tempi.

Schede

Fig. 1. *Legatura in marocchino rosso con decorazioni in oro*; ai piatti: al bordo doppio filetto con croce di S. Maurizio in pieno oro e rosellina in filigrana agli angoli; nel campo: riquadro con doppio filetto e ricca decorazione in filigrana agli angoli; al centro: stemma sabaudo coronato con collare della Santissima Annunziata; dorso: 6 nervi, 6 cartelle riccamente decorate con motivi in filigrana e punti, una con il titolo; taglio con ricca impressione

Fig. 2. con croce di S. Maurizio, motivo in filigrana, rosellina, fiori, stelline, dorato; riquadro: carta decorata con grandi spirali bleu/bianco e gocce bianche su bleu.
– cm 50 × 36
– ASOM, Cabrei, Cuneo 4
Commenda di S. Maria del Piano di Neive, 1715

[3] ASOM, Ordinati Sessioni al 28 gennaio 1728.

[4] Sui legatori torinesi guardie svizzere v. FRANCESCO MALAGUZZI, *op. cit.*

[5] Nella collezione di legature del Museo Civico di Arte Antica e Palazzo Madama di Torino esiste un esemplare di Psalterio abbreviato legato alle armi dell'ordine nel primo Ottocento.

Fig. 3. *Legatura in pelle color tabacco granité con decorazioni in oro*; ai piatti: al bordo doppio filetto con stemma mauriziano agli angoli; nel campo: riquadro con doppio filetto e stemma mauriziano agli angoli; al centro: stemma sabaudo con stemma mauriziano pendente; dorso 8 nervi, 9 cartelle ai piccoli ferri; taglio: punteggiatura nero/rossa; risguardi: bianchi;
– cm 50 × 36
– ASOM, Cabrei, Alba Bra
Commenda patronata Prandi, titolo Beata Margherita di Savoia, 1715

Fig. 4. *Legatura in pelle marrone jaspé con decorazioni in oro*; piatti: al bordo, doppio filetto con motivi agli angoli; nel campo: riquadro in doppio filetto con motivi agli angoli e croce mauriziana; al centro: stemma sabaudo coronato e contornato dal collare della Santissima Annunziata; dorso: 7 nervi, 8 cartelle ai piccoli ferri; taglio: punteggiatura bleu/rossa; risguardi bianchi
– cm 50 × 36
– ASOM, Cabrei, ASTI 6
Commenda patronato Galleani, tenuta La Novella, 1716

Fig. 5. *Legatura in pergamena con decorazioni in oro e riporto in marocchino*; piatti: al bordo, filetto semplice con fiore in filigrana agli angoli; nel campo: riquadro in filetto semplice, croce mauriziana in pien oro agli angoli; al centro: stemma sabaudo coronato impresso in oro su marocchino rosso con croce mauriziana pendente in pien oro; dorso: 7 nervi, 7 cartelle ai piccoli ferri, tassello in pelle rossa con titolo; taglio con motivi impressi e dorato; risguardi in carta bianca
– cm 50 × 36
– ASOM, Cabrei, Torino 17
Commenda Biraga di Rovaschia, titolo SS Carlo e Ottavio, 1716

Fig. 6. *Legatura in pelle marrone con decorazioni in oro* ai piatti: al bordo doppio filetto con motivo ai piccoli ferri agli angoli; nel campo: riquadro in doppio filetto con motivi in filigrana agli angoli; al centro: stemma sabaudo coronato e contornato con collare della SS Annunziata; dorso: 6 nervi, 7 cartelle decorate ai piccoli ferri; documenti non rifilati; risguardi, carta bianca
– cm 34 × 23,5
– ASOM Cabrei, Torino 26
Commenda Cassotti di Vigone, titolo di S. Andrea 1717

Fig. 7. *Legatura in pelle marrone a decorazione geometrica e in oro* ai piatti: triplo filetto, marmorizzazione a rombi; dorso liscio con 10 cartelle decorate con il motivo del melograno; taglio dipinto in rosso; risguardi in carta decorata con grandi spirali, macchie e punti in giallo, verde, rosso, azzurro e bianco
– cm 49 × 36
– ASOM, Cabrei, Torino 15
Gesuiti di Chieri, Nuova chiesa di S. Antonio, 1767

Fig. 8. *Legatura in pergamena decorata in oro*
– ai piatti: nel campo, riquadro con fregio di foglie stilizzate, fiorone agli angoli interni; al centro stemma mauriziano coronato con croce di S. Lazzaro in pieno oro; dorso, 5 nervi con sei cartelle decorate ai piccoli ferri; taglio dorato; risguardi in carta decorata a pettine rosa, azzurro, rosso, giallo, turchese, bianco;
– cm 25,5 × 19
– manoscritto cartaceo: Libro in cui sta registrato lo stato della Commenda della Sagra Religione et Ordine Militare de SS Maurizio e Lazaro Dependenti dalla Ricevitoria di Roma, e Stato Ecclesiastico 1729

Fig. 9. *Legatura in marocchino rosso decorato in oro*

– ai piatti: sul bordo, nastro avvolgente, triplice filetto, ricco fregio con motivi geometrici, ghirlande, aquiletta coronata in tondo, fiori; agli angoli panoplie; sul fregio in basso canestro di fiori e frutta; al centro, stemma mauriziano coronato con fiocco e motivo con bandiere e tamburi; punti d'oro sparsi; dorso liscio con sei cartelle ai piccoli ferri; taglio dorato; risguardi in cart amarezzata rosa azzurro, nero, senape, cremisi bianco [6]
– cm 24 x 18
– Ceremoniale da osservarsi nel dare l'Abito e la Croce della Santa Religione ed Ordine Militare de Santi Maurizio e Lazzaro che si conferirà da Cavalieri di Gran Croce del medesimo Ordine ovvero da altri Delegati di Sua Sacra Maestà il Re di Sardegna 1762
Esemplare simile con stemma mauriziano accantonato è stato pubblicato in *Mostra del Barocco Piemontese* (catalogo), vol. III, *Legature del Settecento*, n. 106 (coll. Simeon), Torino 1963.

Fig. 10. *Legatura in pelle marrone marezzata in nero decorazioni in oro e riporti di pelle bianca e verde*

– ai piatti: triplice filetto, ricco fregio con alternati fiori, foglie stilizzate, motivi geometrici; agli angoli stemma mauriziano coronato con fiocco e riporto di pelle colorata; al centro, stemma mauriziano con fiocco e riporti come sopra; dorso, piatto ricchissimo: 5 cartelle ai piccoli ferri con stemma mauriziano con fiocco, fiori e motivi angolari, separate da cornice con sei filetti e perline; al piede filetti, conchiglia e ori stilizzati; tassello verde scuro con titolo; taglio dorato; risguardi, in carta decorata con grandi spirali cremisi, azzurro e bianco
– cm 33 x 21,5
– Bullarium seu literae romanorum pontificum pertinentes ad sacram religionem et ordinem militarem DD Mauritii et Lazari s.d., ma 1778

Fig. 11. *Legatura in pelle marrone con macchie rosse e decorazioni in oro con riporti di pelle bianca e verde*

– ai piatti: al bordo filo seghettato, doppio filetto, fregio con ghirlanda e motivo stilizzato con punti in oro; al centro stemma mauriziano con fiocco e riporto di pelle colorata; dorso liscio con 6 cartelle e tassello in pelle rossa con titolo; risguardi in carta decorata a pettine rosso, azzurro, turchese e giallo
– cm 33 x 21,5
– testo come il n. 10 1778

Fig. 12. *Legatura in pelle marrone marezzata a striscie nere con decorazioni in oro*

– ai piatti: al bordo doppio filetto, fregio con vasi di fiori alternati a palmette, agli angoli stemma mauriziano; al centro, stemma mauriziano coronato con croce di S. Lazzaro tratteggiata; dorso liscio con 5 cartelle ai piccoli ferri e tassello in pelle rossa con il titolo; taglio senza tracce di doratura, risguardi in carta marmorata rosa, azzurri, senape, bianco
– cm 33 x 21,5
– testo come il n. 10 1778

Tutte le legature illustrate nell'articolo sono conservate nell'Archivio Storico dell'Ordine Mauriziano che ringraziamo per averci concesso di studiarle.

BRUNO SIGNORELLI

LA PROPOSTA DI RIORDINAMENTO DEGLI ARTISTI DELLA CORTE SABAUDA DURANTE LA PRIMA RESTAURAZIONE (1799-1800). (UNA AGGIUNTA ALLE *SCHEDE VESME*)

La lettura di un documento[1] relativo ai propositi di riordinamento della struttura della corte sabauda, stilato nel 1800, durante la breve riconquista austro-russa, consente di proporre alcune brevi considerazioni ed aggiunte ai documentati *Schede Vesme*[2] ed al catalogo della Mostra del 1980 sugli Stati sardi[3].

Il periodo non è stato molto studiato, la tendenza soprattutto degli storici del passato è stata di evitare l'argomento. I motivi diversi: mancanza di documenti sparsi fra numerosi archivi italiani e stranieri, presenza di personaggi con un comportamento camaleontesco per cui diveniva difficile esprimere giudizi[4].

[1] A.S.TO., Corte «Cerimoniale - Cariche di Corte», Mazzo 1 d'addizione – 4 febbraio 1800 n. 30.

«Copia di Regio Viglietto diretto al Conte Ceruti col quale viene incaricato, coll'intervento dei Grandi, o di chi ne farà le veci, del Generale di Finanze, e del Controllore Generale sulla relazione di ciascuno d'essi Grandi intorno alla condotta tenuta pendente l'occupazione francese di questi Stati da ognuno degli individui che ne dipendono, di proporre un nuovo piano regolare di Stabilimento pe medesimi, compatibilmente al numero, al quale la M.S. pensava di ridurre le persone al Suo servizio, ed alle ristrettezze delle R. Finanze con diversi Stati e Memorie stesi per la formazione del piano predetto».

Quale completamento di informazioni biografiche per gli artisti citati cfr. in A.S.TO. Corte «Archivio Alfieri di Sostegno» Mz. 29 n. 9 «Regolamenti e norme del basso personale della Real Casa. Elenchi e carte relative al medesimo».

[2] Cfr. *Schede Vesme* in 4 voll., Torino 1963-1982;

[3] *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*, in 3 voll., Torino 1980.

[4] Si rinvia per l'esame dettagliato del periodo storico a quanto scritto da D. Carutti, *Storia della monarchia di Savoia durante la Repubblica e l'Impero*, Torino-Roma 1892, voll. 2.

Il documento a cui mi riferisco venne redatto a Poggio Imperiale, vicino a Firenze, dove si trovava in esilio la corte sabauda, in seguito alla forzata abdicazione di Carlo Emanuele IV nel dicembre 1798.

Il suo estensore pensava che la situazione politico-militare si fosse stabilizzata a favore della coalizione antifrancese, tanto più che Bonaparte era bloccato in Egitto. In caso contrario sarebbe stato sintomatico che fra le immediate preoccupazioni del governo sardo vi fossero la sistemazione delle posizioni degli artisti operosi per la Corte e non problemi più immanenti[5].

L'elenco comprende trentaquattro nomi, per ognuno veniva indicato il nuovo stipendio che si pensava di concedere, per alcuni – pochi in verità – era segnalata la sospensione della paga o la soppressione dell'impiego, legata con tutta probabilità a motivazioni politiche generate dal comportamento degli stessi durante il periodo della Repubblica Cisalpina.

L'interesse di questo documento è dato dal fatto che esso consente di verificare quale era l'insieme degli artisti «fissi» presso la corte in quegli anni. Inoltre esso permette di chiarire alcuni dati e illuminare un periodo della vita degli artisti citati in questo studio.

L'elenco risulta così composto:

Lorenzo Pecheux[6], Primo Pittore «con obbligo di provvedere colori e tele imprimite e di lavorare per servizio Regio sei mesi all'anno»
stipendio annuo lire 4.500

Giuseppe Mazzola[7], «pittore di S.M.» stipendio annuo lire 300

Giuseppe Lavy[8] «Intagliatore di monete e scultore»
stipendio annuo lire 600

[5] L'estensore del documento non teneva conto del fatto che gli austriaci consideravano il Piemonte come un territorio occupato e che non avrebbero permesso il rientro del Re Carlo Emanuele IV.

[6] Le *Schede Vesme* presentano uno jato fra il gennaio 1799 in cui è citato «il cittadino Pecheux pittore Nazionale» ed il 18 gennaio 1803. Come si può osservare per il Pecheux non esistevano problemi di sopravvivenza. Fu il primo artista, nella seconda Restaurazione a ricevere la croce mauriziana.

[7] Risultava ancora in servizio nel 1822, cfr. A.S.TO., Corte «Archivio Alfieri di Sostegno» Mz. 29, n. 9, ibid.

[8] Risulta dalla sua autobiografia che esiliati i Savoia il Lavy modellò quattro bassorilievi rappresentanti: la Libertà, l'Unione, la Virtù e l'Eguaglianza, in seguito rimodellò in cera il ritratto di Suvoroff durante la occupazione austro-russa, per passare poi al ritratto del generale Massena. Un esempio di artista per tutte le stagioni...

Vittorio Amedeo Grossi [9] stipendio annuo lire 600
Paolo Bonomi [10] stipendio annuo lire 300
Domenico Olivero [11] «pittore di luoghi pittoreschi»
stipendio annuo lire 300
Antonio Angelo Cignarolo (così) [12] figlio di Vittorio Amedeo
stipendio annuo lire 300
Michele Rapoux [13] «Pittore d'ornato» stipendio annuo lire 150
G. B. De Bernardi [54], direttore dei Giardini Reali (in nota a margine risultava morto il 20 aprile 1800).
Franco Trossarello [15] «per stipendio e fitto di casa»
stipendio annuo lire 430
Giovanni Panealbo [16] «per stipendio e fitto di casa»
stipendio annuo lire 300
Giovanni Schlau [17] «per copiar ritratti ed accomodar quadri»
stipendio annuo lire 300
Vincenza Benzi [18] «Pittrice in miniatura» stipendio annuo lire 300
Leonardo Marini «Disegnatore ordinario di Camere e Gabinetto»
stipendio annuo lire 950
Baggetti Architetto «disegnatore di vedute e paesaggi» senza paga
Carlo Antonio Porporati «Custode dei disegni di Pittura, Scultura e Architettura» stipendio annuo lire 1530 più lire 1500

[9] Non citato dal Vesme e dal *Cultura figurativa...* Anche il libro di C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri ed architetti operosi in Piemonte nel XVII e XVIII secolo*, Torino 1963 non indica la data di morte, segnalando come ultima opera nota la «Carta corografica di Pinerolo» del 1800.

[10] Non esistono notizie su questo personaggio.

[11] Le notizie sulle *Schede Vesme* si fermano al 1792, mentre risulta vivente nel 1800.

[12] Era «Pittore in Paesaggi e Boscherecci», cfr. A.S.TO. «Archivio Alfieri di Sostegno» Mz. 29, n. 9, ibid.

[13] Sia le *Schede Vesme* che il *Cultura figurativa...* si fermano per le notizie sul Rapoux al 1797.

[14] I Bernardi o Bernard, di origine parigina come famiglia divennero probabilmente collaboratori dei francesi e come tale ricaddero nell'epurazione.

[15] Autore di ritratti e miniature, appartenente ad una dinastia di pittori. Dipinse in epoca francese. Citato dalle *Schede Vesme*, non citato da *Cultura figurativa...*

[16] Pittore di ritratti. L'ultima notizia riportata dalle *Schede Vesme* è del 1799, dove è citata una supplica dello stesso Panealbo per essere stato privato dello stipendio all'epoca della «odiatissima democrazia».

[17] È anche noto come Chlau, Slau, Schau. Le ultime notizie sulle *Schede Vesme* risalgono al 1798, risulta essere defunto alla data del 1807.

[18] Vincenzina Benzi, nata Basteris, espose a Parigi nel 1782, nel 1788 venne nominata pittrice miniaturista.

Stagnone Antonio Maria «incisore dei Sigilli reali»
stipendio annuo lire 200
Bonsanico Gius(eppe) M(aria) «Scultore in Bosco»
stipendio annuo lire 300
Rovero Gio(vanni) Antonio, già descritto fra gli uscieri
Bolgiè Francesco[19] «Scultore in Bosco»
per stipendio annuo e pensione lire 780
Gianotti Giuseppe[20] «Scultore in Bosco» stipendio annuo lire 530
Ferrero Biaggio[21] «scultore en pierre» stipendio annuo lire 300
Galletti Giovanni[22] «ebanista» stipendio annuo lire 300
Thibaut Giovanni Battista[23] «Lapidario» stipendio annuo lire 600
Thibaut Nicola[24] «In sovravvivenza al suddetto suo Padre»
stipendio annuo lire 300
Boucheron Gio(vanni) Batt(ista) «Direttore della Regia Oreficieria. Stipendio e fitto di casa al medesimo per varie manutenzioni»
stipendio annuo lire 1200
Bingaut Toussaint[25] «Intagliatore della R(egia) Oreficieria»
stipendio annuo lire 1000
Gay Giuseppe «Orologiere»[26] stipendio annuo lire 760
Martino Pietro «Per montare l'orologio della regia Accademia»
stipendio annuo lire 30
Monticelli Bartolomeo, padre
Monticelli Nicola, figlio «Indoratori senza paga»[27]

19 Citato dalle *Schede Vesme* e da F. Monetti e A. Cifani, *Frammenti d'arte*, Torino 1987, p. 160. Era ancora in servizio nel 1822, secondo il citato A.S.TO. Corte «Archivio Alfieri di Sostegno» Mz. 29, n. 9, ibid.

20 Citato dalle *Schede Vesme* e da F. Monetti e A. Cifani, *op. cit.*, p. 162. Risulta essere ancora operoso nel 1822, cfr. A.S.TO. Corte «Archivio Alfieri di Sostegno». Cfr. Mz. 29, n. 9, ibid.

21 Risulta essere stato assunto il 19 marzo 1782, era ancora operoso nel 1822. Cfr. A.S.TO. Corte, «Archivio Alfieri di Sostegno», Mz. 29, n. 9, ibid.

22 Le *Schede Vesme* nel IV volume citano un Galletti, pittore savoiardo, operoso nel 1782. Nel 1822 era operoso un Carlo Galletti ebanista, forse figlio del Giovanni. Cfr. A.S.TO. Corte, «Archivio Alfieri di Sostegno», Mz. 29, n. 9, ibid.

23 Non citato dalle *Schede Vesme* e da *Cultura figurativa...* In A.S.TO., Corte, «Archivio Alfieri di Sostegno», Mz. 29, n. 9, ibid. è indicato come «Lapidario, ossia fabbricatore di cristalli ottici». Risulta essere stato assunto in servizio dal 31 agosto 1784.

24 Non citato dalle *Schede Vesme* e da *Cultura figurativa...*

25 Non citato dalle *Schede Vesme* e da *Cultura figurativa...*

26 Non citato dalle *Schede Vesme.*

27 Non citato dalle *Schede Vesme.*

Brambilla Luigi[28] «Maestro di Disegno e fortificazioni» (impiego soppresso o sospeso)
Cajoli Tommaso[29] «Maestro di geometria», impiego sospeso
Ottani Gaetano[30] «Musico della real Cappella e Camera (e Pittore di Marina e Architettura)»
Bernardi Michele Andrea[31] «Disegnatore dei Reali Giardini. Dubbia condotta, ricevere qualche trattenimento, non essere immesso nel R(egio) Servizio»
Visca Pietro[32] «pittore in miniature. Licenziato assolutamente per cattive informazioni»

In altro elenco sono indicati «da ritenere al R(egio) Servizio senza paga: Bernardi Felice Direttore dei giardini, Bernardi G. B. Direttore R. Giardini di Stupinigi, Bernardi G. Tomaso».

[28] Su questo personaggio esiste una scheda dettagliata di P. Astrua nel III volume di *Cultura figurativa...* op. cit. Egli fu ingegnere topografo, dapprima nell'esercito sardo e poi in quello francese. Operò in collaborazione con i due Bagetti, padre e figlio. La sospensione dell'impiego potrebbe attribuirsi alla collaborazione prestata dal Brambilla all'esercito francese.

[29] Non citato dalle *Schede Vesme* e da *Cultura figurativa...*

[30] Fu maestro di Giuseppe Bagetti, autore di musiche, di tendenze filofrancesi.

[31] Cfr. sub nota 14.

[32] Cfr. la scheda di F. Dalmasso in *Cultura figurativa...* op. cit., III, vol., che si ferma al 1799. Il licenziamento dovrebbe attribuirsi probabilmente alla dedica al Generale Grouchy, in calce al ritratto dello stesso. Questo fa ritenere alla Dalmasso che il Visca fosse stato nominato «commissaire des arts» del Governo provvisorio. Cfr. anche in *Schede Vesme.*

BRUNO SIGNORELLI

PRECISAZIONI SU GIUSEPPE E CAMILLO BAGETTI INGEGNERI TOPOGRAFI NEL GENIO CIVILE DEL REGNO DI SARDEGNA

a) *Una richiesta di croce mauriziana di Giuseppe Bagetti, e l'uso delle decorazioni nel regno di Sardegna durante la Restaurazione*

Mi era già accaduto di occuparmi in passato di Giuseppe Bagetti[1], segnalo oggi, in questa breve memoria, una lettera[2] scritta dallo stesso l'8 aprile 1820 ad una non meglio specificata Eccellenza (forse il suo protettore Carlo Emanuele Alfieri di Sostegno). Alcuni giorni prima, il 18 marzo, il ministro della Guerra e Marina Di Robilant aveva scritto a quello degli Interni Prospero Balbo che il Re Vittorio Emanuele I, permetteva a Giuseppe Bagetti, capitano di fanteria ed ingegnere di seconda classe del Genio di Ponti e Strade, di fregiarsi del titolo di Maggiore [2 bis]. Si trattava di una promozione, pur essendo la posizione del Bagetti nel Genio Civile alquanto anomala, in quanto il suo inserimento in quel corpo non prevedeva un impiego operativo nello stesso, anche se, come ho scritto in altro studio[3], si dedicò ad attività di cartografo. La lettera che qui di seguito viene pubblicata non aggiunge né toglie nulla a quanto conosciamo di Bagetti disegnatore e pittore, ma serve a meglio chiarirne la biografia

[1] Cfr. B. Signorelli, *Aggiunte al regesto delle opere di Giuseppe Bagetti*, in «Studi piemontesi», novembre 1983, vol. XIV, fasc. 2, pp. 399-402.

[2] Cfr. A.S.TO. (Archivio di Stato Torino), Corte, «Materie militari», Stato Maggiore Generale, Regia Topografia (mazzo unico da ordinare).

[2 bis] Cfr. A.S.TO., Corte, «Materie Militari», Stato Maggiore Generale, Regia Topografia, op. cit.

e permette di verificare quale uso venisse fatto delle decorazioni da parte delle autorità sarde dell'epoca, e quanto le stesse decorazioni fossero appetite da persone anche compromesse con il passato regime napoleonico o addirittura con il governo della Repubblica Cisalpina[4].

Scriveva il Bagetti:

«Eccellenza,

le paterne bontà delle quali l'E.V. si degna onorarmi mi incoraggiscono a sottomettere a V.E. il risultato soddisfacente di alcuni passi che ho fatto a riguardo di certe difficoltà, o inciampi, che la bontà di V.E. mi ha lasciato travedere alcuni giorni sono.

Per conseguenza ho l'onore di assicurare l'E.V. che le principali persone incaricate degli affari dell'ordine di S. Morizio e Lazzaro sarebbero lontane dal lasciar travedere alcun atto di malcontentamento o di ostacolo nel caso in cui l'E.V. si degnasse di fare in mio favore la domanda della decorazione di quest'ordine. Aggiungere suppliche all'Eccellenza Vostra per questa grazia sembrerebbe non conoscere tutto il prezzo della manifestata Propenzione sua nel favorirmi, non mi resta che assicurare l'E.V. che sommo sarà il mio impegno nel giustificare col frutto de' miei deboli talenti il preziosissimo patrocinio, che con tanta bontà mi ha sempre accordato l'E.V. Genio Protettore e Nume tutelare delle scienze e delle arti. Ho l'onore di essere col più profondo rispetto

dell'Eccellenza Vostra
Suo umilissimo e devotissimo Servitore
Giuseppe Bagetti Ing(egne)re di Ponti e Strade
Maggiore nelle R.P. di Fanteria

Torino, 8 aprile 1820
Contrada di S. Carlo n. 4».

[3] Cfr. B. Signorelli, *Aggiunte al regesto delle...* op. cit., p. 400.

[4] Che non si fosse indifferenti alle decorazioni, le quali all'epoca costituivano uno «status symbol» qualificante, lo dimostra una lettera scritta negli stessi anni da Carlo Vidua a Prospero Balbo. In essa si richiedeva un «bindello» (termine dialettale per indicare il nastro che sosteneva la decorazione) per Beniamino Drovetti (uno dei piemontesi che collaborarono con la Repubblica Cisalpina, finito poi giobertiano e filo Pio IX), al fine di incentivarlo durante le trattative per la vendita della sua celebre collezione di antichità egiziane. Cfr. di S. Curto, *Carlo Vidua e il Museo Egizio*, in «Studi Piemontesi», novembre 1986, vol. XV, fasc. 2, p. 331.

Emerge da questo scritto come la croce mauriziana fosse desiderata dal Bagetti, anche perché essa comportava una pensione in denaro. In seguito all'esame di questa lettera ho effettuato un sondaggio presso gli Archivi Antichi dell'Ordine Mauriziano.

L'esame dell'elenco dei «Cavalieri della Sacra Religione ed Ordine Militare dei SS. Maurizio e Lazzaro Professi dopo il ritorno dal Regno di Sardegna di S.S.R.M. Generale Gran Mastro seguito il 20 maggio 1814» consente alcune osservazioni, dell'uso «politico» che venne fatto di queste decorazioni tra il 1814 ed il 1831. Durante i regni di Vittorio Emanuele I e Carlo Felice furono circa mille e cento le persone che vennero insignite del cavalierato, mentre tra il 1831 ed il 1850 (e cioè il regno di Carlo Alberto e l'inizio di quello di Vittorio Emanuele II) scesero a duecento. Inoltre mentre oltre il novanta per cento degli insigniti nel primo periodo era ufficiale nell'esercito sardo, nel secondo si trattava di diverse categorie al servizio dello stato con prevalenza di burocrati.

Per di più Carlo Alberto, che voleva innovare rispetto ai predecessori creò una onorificenza molto esclusiva: l'Ordine Civile di Savoia. I suoi membri all'inizio erano solo dodici, la scelta è indicativa delle intenzioni regie. Vennero infatti insigniti di questo ordine: Carlo Botta, un ex giacobino, per i suoi meriti di storico, Vittorio Sallier de La Tour fedelissimo ai Savoia, comandante della legione anglo-italiana contro Napoleone, delle truppe fedeli a Carlo Felice a Novara, il ministro degli Interni Tonduti de l'Escarene che alcuni anni dopo venne coinvolto in uno scandalo e giubilato, un ideologo Xavier de Maistre fratello del più celebre Joseph scrittore, Carlo Mosca, ingegnere, reso celebre dalla costruzione dell'omonimo ponte sulla Dora, Alberto Ferrero della Marmora che descrisse la Sardegna con un'opera famosa, l'astronomo Giovanni Plana, il matematico Ambrogio Multedo, l'architetto Ferdinando Bonsignore, lo storico Giuseppe Manno, Giacinto Carena naturalista, Francesco Rossi chirurgo, Cesare Saluzzo di Monesiglio, storico e gran commis nel regno di Carlo Felice e di Carlo Alberto, Giovanni Migliara pittore. Come si può vedere un elenco abbastanza composito, in cui si evidenziano le contraddizioni del carattere di Carlo Alberto. Se esaminiamo invece l'elenco dei nominativi di insigniti di croce mauriziana fra il 1814 ed il 1831, risulta, come più sopra scritto, una fortissima presenza di militari; una eccezione la forniscono gli ingegneri di Ponti

e Strade (che erano per la più parte di derivazione militare). Il primo dei quali, inserito solo al duecentonovantesimo posto nella lista degli insigniti, è Giuseppe T. Michelotti, Bagetti lo troveremo al quattrocentocinquesimo posto, insignito il 12 ottobre 1820. Gli unici «collaborazionisti» decorati furono quindi Carlo Botta e Giuseppe Bagetti, gli altri erano tecnici, utili quindi per tutte le stagioni[5].

[5] Tra i tecnologi insigniti di decorazione mauriziana nella Restaurazione troviamo:

– Il colonnello nobile Giovanni Quaglia (Torino 12 marzo 1754 - Torino 18 aprile 1817), insignito il 24 settembre 1814, terzo dell'elenco. Gestì tra l'altro il problema della demolizione delle fortezze sabaude dopo il trattato di Cherasco.

– Tommaso Cisa Asinari di Gresy (Asti 15 novembre 1769 - Roma 25 dicembre 1846), insignito il 5 aprile 1815. Capitano nel Corpo Reale degli Ingegneri, professore di matematica dell'Università di Torino.

– Giuseppe Teresio Michelotti (Torino 15 ottobre 1758 - Torino 12 marzo 1819), insignito nel novembre del 1818. Colonnello delle Regie Armate, Direttore Capo del Genio Civile.

– Giacomo Maria Barabino (Genova 20 settembre 1773 - Torino 22 ottobre 1848), insignito l'11 marzo 1820. Colonnello delle Regie Armate e Tenente Colonnello del Corpo Reale del Genio.

– Luca Podestà (San Francesco d'Albaro 10 maggio 1788 - ?) insignito l'11 marzo 1820. Capitano del Corpo Reale del Genio, autore tra l'altro del progetto della Strada di Levante. Cfr. A. MANNO, *Patriziato subalpino*, ad vocem, datt. presso Biblioteca Civica Torino.

– Michelotti Ignazio Lorenzo Maria (Torino 4 settembre 1764 - Torino 11 marzo 1846) insignito nel settembre 1820. Ispettore nel Corpo Reale degli Ingegneri dei Ponti e Strade, Direttore dei reali Canali, Professore Emerito di Matematiche, Decurione di Torino, poi direttore generale del Genio Civile per Patenti li 18 febbraio 1825 (cfr. C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA, *Ingegneri ed Architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963, p. 49).

– Gavuzzi Ferdinando Giuseppe Lorenzo (Torino 12 agosto 1757 - Torino 24 febbraio 1833) insignito il 31 gennaio 1822, Luogotenente Colonnello nel Corpo Reale del Genio.

– Melchioni Stefano Ignazio (Meride, distretto di Mandrisio, 6 novembre 1765 - Novara 1827) insignito il 6 marzo 1823. Maggiore nel Corpo Reale del Genio Civile ed Ispettore, ingegnere in Novara. Autore del ponte a più archi sul Ticino, alla Boffalora, una delle opere di ingegneria civile più importanti, realizzate fra Impero e Restaurazione. Il Melchioni, e, dopo di lui il figlio furono autori di numerose opere di ponti e strade nel Novarese (cfr. C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA, *op. cit.*, Torino 1963, p. 49).

– Brunati Benedetto Alessandro Calisto (Torino 14 ottobre 1784 - Torino 7 febbraio 1862) insignito il 7 aprile 1824. Maggiore ed Ispettore del Genio Civile. Membro della Classe dei matematici nel Collegio delle Arti della R(egi)a Università di Torino e del Regio Consiglio degli Edili, poi Ispettore di Prima Classe del suddetto Corpo del Genio. Autore del progetto per la piazza di Cuneo oggi intitolata a Duccio Galimberti, autore di innumerevoli progetti e perizie per Strade e Ponti, fu uno degli elementi di maggior spicco nel Genio Civile della Restaurazione. Cfr. G. M. LUPO, *Cuneo: appunti sull'architettura della Città tra Otto e Novecento*, in «Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo nel suo settantacinquesimo compleanno», Torino 1975.

– Chiodo Giovanni Battista (Savona 5 novembre 1779 - Genova 3 febbraio 1855) insignito il 16 maggio 1824. Maggiore e Direttore del Genio Marittimo, di poi Colonnello e quindi per Patenti 28 maggio 1836 decorato del grado di Maggior Generale

b) *Un elenco, esistente tra le carte Alfieri di Sostegno, di acquerelli di Giuseppe Bagetti, probabilmente dispersi.*

Segnalo, qui di seguito, un documento intitolato «Portafoglio dei disegni originali del Defunto Cavalier Bagetti Pittore di S.S.R. Maestà contiene i qui sotto descritti Paesaggi tutti dipinti all'Aquerello e di ottima Conservazione», esso è sito in A.S.TO, Corte «Archivio Alfieri di Sostegno» mz. 30, n 6 «Bilanci concernenti l'amministrazione dei RR. palazzi».

L'elenco è il seguente:

1) «Veduta di Parigi della larghezza di oncie 24 per 15» (cm 100 × 63)
2) «Paese d'invenzione con Cielo Nuvoloso ed effetto di sole all'Occaso, un vecchio Castello in sito montagnoso a destra viene illuminato dagli ultimi raggi di luce» di once 22 per 13 (cm 92 × 55)
3) «Luogo montagnoso con villaggio in lontananza ornato di figurine e passaggio di Muli carichi» once 22 per 13 (cm 92 × 55)

d'esercito. Fu, con il fratello Agostino ed il figlio Domenico tra i tecnici più rappresentativi dell'esercito sardo. Iniziò i lavori, poi continuati dal figlio, per il porto militare di La Spezia. Cfr. *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, Milano 1930, vol. II, pp. 678-79 a cura di F. Poggi e *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1981, a cura di P. Visani.

– Chianale Giovanni Giuseppe Gioacchino (Torino 4 novembre 1768 - ?) insignito il 9 aprile del 1824. Maggiore del Genio Civile operoso per più anni in Savoia.

– Chiodo Agostino Girolamo (Savona 16 aprile 1791 - Torino 25 febbraio 1861) insignito il 9 aprile 1824. Capitano del Corpo Reale del Genio. Per la sua carriera cfr. *Dizionario biografico degli Italiani* op. cit.

– Mosca Carlo Bernardo (Occhieppo Inf. 1792 - Rivalta T. 1867) insignito il 13 maggio 1826. Ingegnere del Genio Civile, autore del celebre ponte sulla Dora a Torino e di innumerevoli altre opere sia nel campo delle strade e ponti che in quelle dell'edilizia civile e religiosa.

– Carbonazzi Giovanni (Felizzano 8 giugno 1792 - ?) insignito il 14 settembre 1826. Maggiore del Genio Civile, autore del piano di sistemazione delle strade della Sardegna, ed in un secondo tempo attivo nel campo della progettazione ed impianto della rete ferroviaria in Piemonte.

– Gnecco Conte Carlo Gerolamo (Bologna 29 novembre 1782 - ?) insignito il 25 febbraio 1827, Ispettore del Genio Civile in Nizza, operò per le sistemazioni di strade e ponti in quell'area.

– Melano Ernesto Cristoforo (Pinerolo 11 marzo 1798 - Torino 18 aprile 1867) insignito il 20 giugno 1821. Capitano di 1 classe nel Genio Civile, Primo Architetto Regio autore dei restauri alla Abbazia di Altacomba, di interventi nel sistema viario e degli argini nella Savoia propria (area di Chambery), in Racconigi e nel Real Borgo di Pollenzo. Cfr. la scheda di L. Pittarello, in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna*, Torino 1980, vol. III, pp. 1462 sgg.

4) «Paese ricco d'Alberi con effetto di Luna. Il fenomeno è rappresentabile sul momento che il sole essendosi coricato, comincia ad apparire la luna, epperciò il Cielo trovasi ancora chiaro» di oncie 19 ½ per 13 circa (cm 80 × 55)

5) «Ponte che dà comunicazione ad una Strada che serpeggia fra le rupi coperte di Neve. L'episodio di questa Stupendissima nevicata è la Caccia all'Orso». Once 24 per 15 (cm 100×63)

6) «Mare in Burrasca effetto di notte con luna apparente che illumina le nuvole che scorgonsi procellose di un effetto spiccantissimo» once 24 per 15 (cm 100 × 63)

7) «Due frammenti di vedute del Piemonte» di once 9 in quadratura (cm 38 × 38)

9) «Veduta di ..... Città d'Italia» once 9 × 12 (cm 38 × 50)

10) «Paese ornato di Castello in Rovine, sopra una rupe con fondo d'Alberi» once 9 per 7 circa (cm 38 × 30)

11) «Paese con effetto Brillante di luce sulle nuvole, largo fiume, e primo piano ornato di figurine» Once 12 per 8 (cm 50 × 34)

12) «Interno di un convento di Frati, tratto dal vero nel Monferrato con episodio di sepoltura di un confratello» di once 7 per 8 ½ (cm 28 × 36)

13) «Convento di Francescani presso Brescia, tratto dal vero con episodio di Frati che entrano nel refettorio. La porta che stà nel mezzo lascia vedere la campagna» once 7 × 8 ½ (cm 28 × 36)

14) «Veduta della Sacra di S. Michele» Once 5 in quadrato (cm 21 × 21)

(senza numero) «Veduta dell'Assedio della città di Torino occorso nel 1706. Lo spettatore è supposto sulla collina di Torino. Questo Gran Disegno l'ultimo che stava ultimando il Bagetti per la Regia Galleria non è ancora terminato nelle figure e nella soldatesca» (senza dimensioni).

«N.B. I numeri corrispondenti alla presente descrizione sono segnati dietro ciaschedun Paesaggio»[1].

[1] Per confronti ed elementi di chiarificazione sull'attività di Bagetti pittore si rinvia a quanto scritto nelle *Schede Vesme* op. cit., vol. I, Torino 1963 e da P. Astrua nel documentato ed ampio studio *Fortuna di Giuseppe Bagetti ed alcune indicazioni in margine alla cultura figurativa in Piemonte a fine '700 tra topografia militare, architettura e pittura di paesaggio*, in «Cultura figurativa ed architettonica negli Stati del re di Sardegna (1773-1861)», vol. I, pp. 233-286, Torino 1980.

Presso il Marchese Alfieri di Sostegno esistevano, come è segnalato nell'intestazione del Mazzo 30 del relativo archivio numerosi disegni e progetti fra cui è citata «una stampa della facciata del Palazzo di Madama del Primo Architetto Don Filippo Juvarra imprestatami non so più da chi», una serie di disegni e progetti di Carlo Randoni, Regio Architetto, del Melano, del Talucchi, del Bonsignore e del Mosca. Questi acquerelli, furono recuperati alla morte del Bagetti, così come i disegni del Randoni, deceduto nello stesso periodo.

Dalle descrizioni, molto dettagliate ed operate da persona che si intendeva di pittura, emergono – per la più parte – elementi di tipo romantico, tipici dell'ultima pittura bagettiana. Per alcuni di questi acquerelli si conoscono figurazioni simili, come il n. 14 «Veduta della Sacra di San Michele» di cui esiste una versione molto più ampia come dimensioni, cm 65×99 contro i 21×21 dell'elenco, nel Palazzo Reale di Torino. Pure l'ultimo acquerello citato «Veduta dell'Assedio della Città di Torino occorso nel 1706» potrebbe identificarsi con «Assalto alla cittadella di Torino» esistente sempre nel Palazzo Reale di Torino, in versione cm 100×65, mentre non sono note le dimensioni del precedente[2].

c) *Camillo Bagetti, disegnatore topografo, ingegnere di Strade e Ponti, docente all'Accademia Militare di Torino.*

Su Camillo Bagetti, figlio del più noto Giuseppe, esistono alcune indicazioni del Vesme[1], e di chi scrive[2], possiamo oggi aggiungere altri documenti, che ci consentono di tracciare la sua carriera piuttosto breve se, nel 1831, a quarant'anni d'età, la madre segnalava in

[2] In A.S.TO., Corte, «Carte Alfieri di Sostegno», Mz. 29, n. 1, «Elementi diversi per la Real Casa» vi è una «Nota di Quadri, Incisioni e Busti levati dal Palazzo Carignano, e trasportati nel reale Appartamento occupato da S.M. nel Regio Guardamobili sotto li 25, 26, 27 8bre 1831», ove è indicato con la sigla 69 un «Quadro dipinto dal Cavalier Bagetti, rappresentante la liberazione di Torino».

[1] Cfr. *Schede Vesme*, Torino 1963, vol. I, alla p. 85: «1807 Luglio. Nella Sala d'esposizione dei saggi eseguiti dagli allievi della Scuola d'Architettura in Torino il cui professore era Ferdinando Bonsignore, Camillo Bagetti "fils d'un capitaine ingenieur geographe" presenta alcuni disegni tratti dal Vignola (Archivio di Stato, Verbali del Consiglio d'Università)».

[2] Cfr. B. Signorelli, *Aggiunte al regesto delle opere di Giuseppe Bagetti* op. cit., p. 402.

una supplica al Re il suo pessimo stato di salute, causato dall'epilessia[3].

Esiste, innanzi tutto un curriculum autografo di C. Bagetti scritto il 10 settembre 1818 da Mont-Medy[4], che G. Bagetti inviò al Genio Civile sardo, affinché il figlio vi fosse incorporato[5]. Questo documento, scritto in francese (e tradotto da chi scrive) è così concepito:

«Stato dei servizi di Giovanni Benedetto Camillo Bagetti Tenente nel Corpo reale degli Ingegneri Geografi Francesi. Nominato allievo sottotenente al Depot General de la guerre a Parigi il 28 dicembre 1808.

Non essendo iniziati i corsi della scuola d'applicazione che nel mese di settembre del 1809 egli impiegò questo intervallo a esercitarsi nel disegno della Carta (geografica), nelle matematiche e nella lingua francese, sotto la direzione del Comandante di Squadrone Puissant. Il primo anno di scuola fu impiegato allo studio dell'algebra, della geometria, delle due trigonometrie, disegno topografico e delle fortificazioni, la scrittura in stampatello e la equitazione.

Nel secondo anno (ha studiato) la geodesia, la costruzione delle carte, l'uso del cerchio ripetitore di Borda, le osservazioni astronomiche ed i calcoli dei grandi triangoli. I corsi del terzo anno trattavano delle rilevazioni, sia con la tavoletta che con la bouvole (?), delle ricognizioni militari, delle misurazioni delle grandi basi con i regoli di metallo, le triangolazioni ed i calcoli di geodesia. Durante questi tre anni, gli esami si tenevano con frequenza trimestrale, e facevano riferimento a tutte le materie insegnate[6].

Il 1 Aprile 1812 fu attivamente impiegato agli ordini del Colonnello Tranchot per il rilievo della carta della riva sinistra del Reno, dove restò sino alla fine dello stesso anno. Il 1 Gennaio 1813 ritornò a Parigi per sostenere l'esame di ammissione, fu nominato tenente due mesi dopo. Ricevette nell'Aprile 1813 l'ordine di raggiungere il suo posto presso il colonnello Tranchot e fu impiegato al rilievo

[3] Cfr. *Schede Vesme*, vol. I, op. cit., p. 67.

[4] Si tratta di una piazzaforte del dipartimento della Meuse a 87 km da Bar-le-Duc, verso il confine del Lussemburgo.

[5] Cfr. A.S.TO., Corte, «Materie Economiche», Strade e Ponti, Mz. 14 (da ordinare) dove esistono la lettera di G. Bagetti ed il curriculum di Camillo.

[6] Un saggio delle capacità di topografo di C. Bagetti può essere verificato nel rilievo dell'Isola di Montecristo, disegnato nel 1811, cfr. A.S.TO., Corte, Archivio Topografico Segreto.

dei dintorni della città "des Deux ponts"[7]. Sei mesi più tardi, facendo parte dell'esercito, venne catturato dalle truppe prussiane e condotto nell'interno della Germania.

Egli non rientrò in Francia che nel Maggio 1814, e fu in seguito impiegato in un rilievo nei dintorni di Parigi. Nel mese di Agosto dello stesso anno fece parte di una brigata di ufficiali posta ai comandi del Colonnello Bonnot (?). Incaricato della continuazione della carta delle Caccie, i suoi Capi lo occuparono successivamente alla triangolazione ed ai calcoli.

Nel Gennaio 1815 fu richiamato al Depot General de la Guerre ove fu occupato in diversi lavori sino al mese di aprile 1816, epoca in cui fu nominato membro della Commissione dei confini del Nord, sotto gli ordini del Tenente Generale Barone di Maureillan, Commissario del Re. Si trova attualmente alla frontiera del Ducato del Lussemburgo ove continua ad occupare il medesimo posto. Il tenente Bagetti ha dieci anni di servizio effettivo e dopo il regolamento del Corpo al quale egli appartiene sono 15 (gli anni) contando le Campagne ed i servizi attivi. Ha 27 anni.

Mont-Medy, il 10 settembre 1818 Bagetti figlio».

Camillo Bagetti probabilmente si trovava a disagio nella sua posizione di ufficiale dell'esercito francese della Restaurazione, dove le possibilità di carriera dovevano essere piuttosto difficili. Questa domanda venne inoltrata, come sopra accennato, al Genio Civile sardo da Giuseppe Bagetti l'11 ottobre dello stesso anno, unitamente ad una supplica per chiedere l'inserimento del figlio nel corpo[8]. Il 15 gennio 1819 C. Bagetti era ammesso nel Genio Civile[9], il 16 febbraio 1820 ritroviamo una «Pratica» relativa al trasferimento di Camillo Bagetti del Genio Civile a Professore Straordinario degli Studi Militari di Topografia nella Regia Accademia Militare[10]. Vi è anche una lettera diretta dal Ministro della Guerra e Marina Di Robilant a quello degli Interni Prospero Balbo in cui lo si invitava a disporre il trasferimento di Camillo Bagetti dalla Savoia (Rodano) dove

[7] Pro Strasburgo?

[8] Cfr. A.S.TO., Corte, «Materie Economiche», Strade e Ponti, Mz. 14 (da ordinare).

[9] Cfr. A.S.TO., Riunite, Patenti Controllo Finanze 1818, 15 gennaio, f. 78.

[10] Cfr. A.S.TO., Corte, Materie Militari, Stato Maggiore Generale - Regia Topografia (Mazzo unico da ordinare).

era impegnato in operazioni trigonometriche lungo il Rodano con i commissari francesi [11].

Una Patente del 4 Aprile 1823 (cfr. A.S.To., Corte, Materie Economiche, Strade e Ponti (da ordinare) Mz. 15, 1823) segnala che C. Bagetti, ingegnere di prima classe era in servizio attivo per il Rodano ed Isere. Vi è pure una ulteriore segnalazione in lettera scritta dall'Intendente Generale, di Strade e Ponti, Maggiora [6] e diretta al ministro degli Interni Roget de Cholex [7].

«Torino 27 Maggio 1826
Arginamento dell'Isere
1 La Storia dell'Arginamento dell'Isera, dal 1787 a questa parte, da cui si evince che, e prima dell'invasione Francese, e per tre volte pendente la sua durata venne quell'importante lavoro preso in matura discussione, e che se l'effetto non corrispose all'intento ciò ebbe luogo per cause le quali essendo ora scomparse, mercé le provvidenze date dopo il ritorno delle LL.MM. nei Regi Stati di Terraferma, si ha fondamento di credere che l'Impresa, verrà pur finalmente rimandata ad esecuzione.

(omissis)

Per ultimo dovendosi imprendere sul terreno dell'Isere le operazioni necessarie onde far luogo ai progetti di detaglio è indispensabile di affidarne l'incarico ad alcuni Ingegneri aventi gli opportuni requisiti tanto rispetto alla scienza Idraulica, quanto in ordine a quella topografica. Dietro questa considerazione io sono in senso che si debba mettere a disposizione della nuova commissione il Sotto Ispettore Sig(nor) Petrino, l'Ingegnere di 1 classe Sig(nor) Bagetti, e due allievi in servizio straordinario che mi riservo di proporre in altra mia».

(omissis)

Risulta però da una patente del 31 luglio 1827 che C. Bagetti venne applicato allo Stato Maggiore d'Armata [13].

L'interesse per la figura di Camillo Bagetti, un tecnologo rispetto

[11] Cfr. A.S.TO., Corte, Materie Militari doc. cit.

[12] Cfr. A.S.TO., Corte, Materie Economiche, Strade e Ponti (da ordinare) 1826, mz. 16.

[13] Cfr. A.S.TO., Riunite, Patenti Controllo Finanze, 1827, f. 253.

al padre «artista», sta nella sua formazione e per l'attività di docente presso l'Accademia Militare e di ingegnere di Strade e Ponti.

La descrizione delle varie materie che gli furono insegnate, presso la scuola d'Applicazione parigina, denota una notevole modernità, tutte connesse abbastanza direttamente con la topografia. È possibile, ma è una ipotesi che dovrebbe essere verificata con un esame puntuale di biblioteche specialistiche quali quella dell'Istituto Geografico Militare di Firenze, del Museo Storico del Genio di Roma, della Scuola d'Applicazione d'Armi di Torino, dell'Accademia Militare di Modena, che la presenza di Camillo Bagetti, quale docente di Topografia presso l'Accademia Militare torinese e presso lo Stato Maggiore d'Armata, sia servita a migliorare la docenza presso la scuola militare torinese: un risultato potrebbe essere la famosa carta dello Stato Maggiore Sardo del 1854, prodotta da un lavoro di équipe estremamente qualificante [14].

[14] Della attività svolta da C. Bagetti per la sistemazione dell'Isere si sta occupando l'arch. Rita Binaghi, nell'ambito di una ricerca sull'attività degli ingegneri del Genio Civile per la sistemazione dei fiumi nella Savoia, di prossima pubblicazione.

CASIMIRO DEBIAGGI

NUOVI CONTRIBUTI ALL'OPERA DI CARLO MAROCHETTI

Quando nel 1928 Marco Calderini pubblicava la sua monografia, sotto molti aspetti ancor fondamentale, su Carlo Marochetti, ci dava anche un primo tentativo di catalogo generale delle sue opere[1].

Da allora però, nell'arco di circa sessant'anni, rarissimi sono stati gli aggiornamenti.

Nessun apporto nuovo in questo senso hanno dato le pubblicazioni sulla scultura dell'Ottocento in Italia, gli scritti sull'arte piemontese, le voci di dizionari ed enciclopedie.

Anche le schede per la piccola mostra su *Artisti piemontesi al Museo Civico 1830-1857*, tenutasi nel 1977 alla Galleria d'Arte Moderna di Torino[2] e successivamente quelle compilate per la più vasta e complessa mostra sulla *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna – 1773-1861* del 1980[3], non hanno presentato degli inediti del celebre scultore piemontese.

La prima aggiunta sicura in così ampio spazio di tempo è costituita dal medaglione bronzeo, di inconfondibile grafia marochettiana, raffigurante con incisivo profilo il pittore *Giuseppe Monticoni*, dell'Accademia Albertina, siglato nell'esergo «C. M.» (ossia Carlo Marochetti) e datato 1831, pervenuto alla stessa Accademia per lascito del medesimo Monticoni nel 1837, e reso noto quasi contemporaneamente nel 1933 dalla Gabrielli e dal Bollea[4].

[1] M. Calderini, *Carlo Marochetti*, Torino 1928, pp. 55-59.

[2] A. Maggio Serra, *Artisti piemontesi al Museo Civico 1830-1857*, Torino 1977.

[3] AA.VV., *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna – 1773-1861*, Torino 1980, v. II.

[4] L. C. Bollea, *Il monumento di Emanuele Filiberto del Marochetti e la R. Accademia delle Belle Arti*, Torino 1933, p. 134; N. Gabrielli, *La Regia Galleria dell'Accademia Albertina di Torino*, Roma 1933, pp. 8 e 12.

Un secondo contributo è quello del busto colossale di *Rossini* al Museo della Scala di Milano, modellato negli anni tardi, attorno al 1863, poiché da esso pare derivi l'austero monumento di Pesaro, commosso omaggio del Marochetti al grande musicista, ma anche ultima opera eseguita dallo scultore per l'Italia[5].

Come pura proposta attributiva si può poi citare quella da me avanzata nel 1975 del busto ligneo di *Bernardino Drovetti* al Museo Egizio torinese[6].

È recentissima infine la comparsa sul mercato antiquario di quattro gruppi bronzei con scene di duello tra cavalieri in armature medioevali, raffiguranti la *Disfida di Barletta*, notificati dalla Soprintendenza per i Beni Artisti e Storici del Piemonte, battuti all'asta il 3 aprile 1987 a Torino, attribuiti al Marochetti[7].

A queste pochissime opere aggiungo ora quattro medaglioni bronzei, totalmente sconosciuti alla critica, sull'esistenza dei quali avevo fatto un rapidissimo cenno in nota pubblicando il busto del *Drovetti*[8].

Si tratta di opere «ad evidentiam» tipiche dello stile del Marochetti, analoghe per concezione e per gusto al tondo del *Monticoni* e ad altri ritratti bronzei di profilo, come quelli pubblicati dal Calderini del *Commendator Giovanni Battista Cossato*, della *Consorte* e dei due *Figli* dello scultore stesso.

I quattro medaglioni, inseriti entro l'originaria cornice quadrata di legno, dovettero appartenere in un primo tempo nel secolo scorso ad un illustre cittadino biellese, Giambattista Robiolio (1787-1864)[9], quindi a sua figlia Vincenza ed al genero, il celebre oculista, senatore

[5] A. Bovero, *L'opera di Carlo Marochetti in Italia*, in «Emporium», 5, 1942, p. 198.

[6] C. Debiaggi, *Un appunto sul busto di Bernardino Drovetti nel Museo Egizio di Torino*, in «Boll. della Soc. Piem. d'Arc. e di Belle Arti», 1973-75, pp. 82-83.

[7] *I bronzi di Marochetti* (Casa d'aste Della Rocca), Torino 1987; m. r., *All'asta quattro bronzi del Marochetti*, in «La Stampa», 1° aprile 1987, p. 8.

[8] C. Debiaggi, *op. cit.*, p. 83, n. 11.

[9] Il biellese Giambattista Robiolo nacque nel 1778, ebbe parte importante nei rivolgimenti del 1821 e seguì nel suo esilio l'amico Gaetano Francesco Demarchi, che fu molti anni dopo per due volte vice Presidente della Camera dei Deputati. Fu uno dei promotori in Biella della *Società per l'avanzamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura*, come già era stato tra i fondatori dell'*Associazione agraria degli Stati Sardi*. Morì il 5 febbraio 1864 e fu sepolto nel vecchio cimitero di Oropa (*Necrologia*, in «Gazzetta Biellese», 11 febbraio 1864, pp. 3, 4; Il Filopatrida, *Gaetano Francesco Demarchi*, in «Rivista Biellese», 3, 1952, p. 43.

Casimiro Sperino (1812-1894)[10]. Per via ereditaria sono giunti poi agli attuali proprietari e sono conservati tuttora nel Biellese, terra originaria anche della famiglia Marochetti, in una proprietà che fu residenza di campagna del Robiolio e dello Sperino.

Questi quattro ritratti sono sempre stati considerati tradizionalmente come opera certa del Marochetti. A confermare tale opinione, oltre alla inconfondibile, rigorosa forza stilistica, sta in uno di essi (fig. 3), nel taglio della spalla, come nel ritratto del *Monticoni*, quindi secondo un modo abituale dello scultore, la tipica sigla «C. M.», accompagnata da una data, in verità di incerta lettura per quanto riguarda la terza cifra, per cui è difficile dire se sia *1842*, o *1852*, o ancora *1862*.

Se l'esecuzione dunque è assai più tarda rispetto a quella del profilo del *Monticoni*, risalente, come si è visto, al 1831, vicine sono invece le misure (cm 22,5 di diametro il medaglione dell'Accademia Albertina; cm 25 tre dei bronzi biellesi, mentre uno, leggermente più grande (fig. 4) misura cm 28,5)[11].

I bassorilievi rappresentano quattro ritratti maschili, barbati: due rivolti verso destra (figg. 1 e 2) e due verso sinistra (figg. 3 e 4), tre dei quali colti più tradizionalmente e più classicamente di profilo, mentre uno dei due rivolti a destra è impostato in modo più libero di tre quarti (fig. 2).

Sono delle figure forti, incisive, d'un realismo potente, che si stagliano nitide sul fondo liscio, come antiche medaglie d'una estrema sobrietà, indagate profondamente, con intensa e quasi spietata penetrazione, modellate con la consueta energia, con foga impetuosa nelle barbe e nelle capigliature mosse, tormentate, nervose, sfiorate da un lieve tocco di romantico pittoricismo, offrendo alla luce una molteplicità di piani ed un ricco gioco di passaggi chiaroscurali.

Per quanto riguarda la data, tra le tre possibili, mi pare che quella del 1852 debba essere la più attendibile, perché in quell'anno il Maro-

[10] G. Torricella, *Torino e le sue vie*, Torino 1868, pp. 129-30; *Casimiro Sperino*, in «Gazzetta Piemontese», 12-13 febbraio 1894, pp. 1-3; *Sperino Casimiro*, in «Enciclopedia Pomba», Torino 1950, v. II, p. 1032.

[11] Quest'ultimo medaglione presenta sul piano di fondo, appena sopra i capelli, la testa piatta di una vite per fissare il tondo di bronzo al sottostante supporto ligneo, perfettamente identica alle quattro viti che si notano in modo abbastanza vistoso ed inconsueto nel medaglione di *Giovanni Battista Cossato* (M. Calderini, 1928, tav. XXVII).

chetti era stato chiamato a Torino per affidargli l'incarico di progettare il monumento a *Carlo Alberto*, inaugurato poi solo nove anni dopo, nel 1861. E sappiamo con precisione che nella capitale subalpina nel mese di maggio del '52 lo scultore stava eseguendo un busto di *Massimo d'Azeglio* in quell'epoca ancora Presidente del Consiglio dei Ministri [12].

Il 1842 pare poco probabile perché non si ha notizia di una permanenza in quell'anno del Marochetti a Torino, essendo assai impegnato a Parigi per modellare la colossale statua equestre di *Napoleone I* per la spianata antistante Les Invalides, mai posta in opera, per quella del *Berthollet* ad Annecy e per quella di *Wellington* a Glasgow, inaugurate nel '44 [13].

Anche il 1862 non pare accettabile perché, compiuto nel '61 il monumento torinese a *Carlo Alberto*, non risulta che il Marochetti da allora abbia più avuto occasione di tornare in Italia. Infatti il monumento a *Rossini* a Pesaro, inaugurato nel '64, era stato eseguito a Parigi nel '60-62. E, come si sa, lo scultore che fin dal '48 risiedeva a Londra, morì poi a Parigi nel 1867 durante una breve sosta in quella città.

Mi pare dunque si possa considerare quasi sicura per i quattro medaglioni la data del 1852.

Più difficile è poter stabilire con una certa attendibilità chi siano i quattro austeri personaggi effigiati, mancando qualsiasi testimonianza scritta al riguardo.

Si ripete tradizionalmente che si debba trattare di alcuni membri di illustri o distinte famiglie biellesi, amici del Marochetti, come Gaetano Francesco Demarchi, uomo politico, letterato e filantropo, il conte di Cossato, o anche il commendatore Giovanni Battista Cossato [14]. Ma sono indicazioni troppo vaghe. Escluderei a priori il Demarchi, afflitto per gran parte della vita dall'obesità, del quale il Marochetti eseguì un busto, che è stato identificato con quello riportato

[12] G. Torelli, *Ricordi politici*, Milano 1873, pp. 253-60; M. Calderini, 1928, p. 45. Il ministero d'Azeglio cadde il 22 ottobre 1852.

[13] M. Calderini, 1928, pp. 28-29.

[14] Su Gaetano Francesco Demarchi si vedano: B. Mongilardi, *Vicende parlamentari biellesi nel secolo scorso*, Biella 1846, pp. 78-79; Il Filopatrida, 1952, pp. 40-44. Per Giovanni Battista Cossato si vedano: *Memorie della baronessa Olimpia Savio*, a cura di R. Ricci, Milano 1911, v. I, p. 128 e soprattutto: Il Filopatrida, *Giovanni Battista Cossato – 1788-1854*, in «Rivista Biellese», 6, 1954, pp. 1-8.

nella tavola LV dal Calderini come «busto di ignoto» e conservato nel castello dei Marochetti a Vaux[15]. Così pure difficile mi pare l'identificazione di uno dei medaglioni con la fisionomia di Giovanni Battista Cossato, di cui il Calderini pubblicava il ritratto in un medaglione bronzeo, ma del tutto privo di barba e di baffi, anche se in un busto marmoreo postumo conservato all'Ospizio di Carità di Biella appare ornato di barba e di folti baffi. Non escluderei invece che uno dei quattro personaggi fosse lo stesso primo proprietario dei medaglioni, ossia Giambattista Robiolio «venerando vecchio dall'aspetto maschio e gentile, con quella sua barba candida e finissima...»[16].

Mentre dunque per ora è impossibile individuare i personaggi raffigurati nei quattro medaglioni, si ha invece notizia di un altro ritratto eseguito dal Marochetti a Torino nello stesso 1852, a cui è toccata la sorte opposta, di sapere cioè chi rappresenta, ma di essere irreperibile: quello a cui ho già fatto cenno di *Massimo d'Azeglio*.

Un breve, ma impreciso accenno a questo busto ci viene fornito dal Calderini nella sua monografia.

Egli ricorda come il marchese Emanuele d'Azeglio, nipote di Massimo, ministro sardo a Londra, chiese nell'aprile del 1852 al Marochetti di fargli il busto dello zio, allora presidente del Consiglio dei Ministri, e come Massimo d'Azeglio aspettasse a Torino ai primi di maggio lo scultore. Ed il Calderini conchiude: «E pare che l'opera procedesse poi bene perché il nipote scriveva "Marochetti va dritto" cioè faceva l'opera soddisfacente»[17].

Nell'elenco poi dei lavori il Calderini cita (e siamo nel 1928) tra quelli conservati presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino, un busto di *Massimo d'Azeglio*, dono del nipote, marchese Emanuele, senza specificare di che materiale sia fatto[18].

[15] IL FILOPATRIDA, *Per la storia del Caval 'd bruns*, in «Rivista Biellese», 2, 1953, p. 40, n. 12. Il busto infatti rappresenta un personaggio obeso come il Demarchi.

Da una lettera del Demarchi all'amico Robiolio in data 25 novembre 1838, risulta che l'incisore e medaglista Galeazzi ricavò «in profilo dal busto lavorato dal Marochetti» due medaglioni, uno dei quali fu regalato al Robiolio e l'altro al fratello Gioachino (Il FILOPATRIDA, 1953, p. 40, n. 12). Uno dei due medaglioni è stato riprodotto in capo al già citato articolo sul Demarchi (Il FILOPATRIDA, 1952, p. 40).

[16] *Necrologia*, 1864, p. 4.

[17] M. CALDERINI, 1928, p. 45.

[18] M. CALDERINI, 1928, p. 55.

Però il catalogo della stessa Galleria, compilato l'anno prima da Mario Soldati, elenca tra le opere del Marochetti, al numero 417, *Massimo d'Azeglio*, statuetta in gesso, cm 42, lascito del marchese Emanuele d'Azeglio [19]. E la statuetta è stata esposta alla mostra sugli *Artisti Piemontesi al Museo Civico* del 1977 con una datazione attorno al 1836 [20].

Dunque il ritratto conservato alla Galleria d'Arte Moderna è una statuetta in gesso e non un busto come scrisse il Calderini, e per di più è un'opera che ritrae il d'Azeglio in anni giovanili ed in abbigliamento romantico da pittore, col berrettone in capo, di conseguenza non identificabile con il lavoro richiesto da Emanuele d'Azeglio allo scultore nel 1852 per lo zio Presidente del Consiglio dei Ministri.

Ma ecco a questo punto venirci in soccorso alcune interessantissime pagine dello scrittore Giuseppe Torelli, finora sfuggite a tutti coloro che si sono interessati del Marochetti. Il Torelli, che fu amico e fedelissimo segretario di Massimo d'Azeglio, nei suoi *Ricordi politici*, pubblicati a Milano nel 1873, narra in un brano di piacevolissima lettura anche oggi, di aver assistito nell'ufficio del d'Azeglio al Palazzo del Governo, ossia nell'attuale Palazzo della Prefettura in Piazza Castello, nel maggio del 1852, quando si stava discutendo sull'erezione del monumento a *Carlo Alberto* «ad una specie di miracolo che privatamente» vide compiere dal Marochetti, ossia alla modellazione di un busto del *d'Azeglio* in soli sette minuti e mezzo, per scommessa tra i due personaggi, con esito felicissimo e per di più alla presenza di Vittorio Emanuele II sopraggiunto improvvisamente, che sentenziò: «Questi sono miracoli» (si veda l'Appendice).

Il Torelli conchiude ricordando che «Gli esemplari di questo busto furono poi fatti di pubblica ragione, e ognuno ricorda le lodi che allo scultore vennero tributate» [21], ma non può identificarsi con la statuetta del Museo Civico.

È evidente che il brano del Torelli si riferisce esattamente al busto richiesto al Marochetti da Emanuele d'Azeglio nell'aprile del 1852 a cui accenna il Calderini [22].

[19] M. Soldati, *Galleria d'Arte Moderna del Museo Civico di Torino*, Torino 1927, p. 151.

[20] A. Maggio Serra, 1977, pp. 2, 3.

[21] G. Torelli, 1873, p. 260.

[22] M. Calderini, 1929, p. 45.

Ma purtroppo di quest'opera così letterariamente documentata e decantata, che acquista proprio per questo un particolare interesse, di cui vennero eseguiti anche più esemplari, come ricorda il Torelli, per il momento non mi è stato possibile trovare traccia.

Appendice *

Allorquando trattossi d'inalzare un monumento a Carlo Alberto, il barone Marocchetti fu chiamato a Torino. Molte delle difficoltà tecniche, artistiche e personali che al Marocchetti ingombravano il cammino, vennero in breve superate. Il suo concetto e le sue opinioni intorno al modo di metterlo in atto furono dal governo adottate.

Non è proposito mio il venir qui ricordando i pregi e i difetti che in proporzioni quasi uguali si ravvisarono nel monumento una volta compiuto. Se n'è parlato molto da chi se ne intendeva, e moltissimo da chi non se ne intendeva punto, e un giudizio retto, logico e autorevole non credo che ancora sia stato proferito. Più tardi venne quasi di moda il dire sistematicamente croci e piaghe del Marocchetti. Ignoro quale sia stata la secreta causa di questa esagerazione, e stimo inutile l'andarne in cerca. Quell'artista rimane sempre ai miei occhi – ci veggano o non ci veggano – un artista sommo, al quale nella storia dell'arte italiana dev'essere dedicata più d'una gloriosa pagina.

Questo rispetto e questa stima sono in me determinate non soltanto dalle opere del Marocchetti dal pubblico conosciute, ma da una specie di miracolo che privatamente gli ho veduto fare.

Era presidente del Consiglio Massimo d'Azeglio. La sua ferita alla rotella del ginocchio, riportata nel 1848 a Vicenza, lungi dall'essere rimarginata, andava peggiorando e rivestendo un carattere cancrenoso che dava angustia profonda ai suoi amici e al dottor Gallo. Quelli non erano tempi nei quali un presidente di Consiglio potesse agevolmente venir mutato. La data del Proclama di Moncalieri era fresca, gli spiriti incerti, Cavour ancora ignorato, poderosa e vivace la opposizione. Massimo d'Azeglio, malgrado la sua poca inclinazione per quella professione, seguitava ad esercitarla con paziente serenità; e quando un dì si buccinò della probabile amputazione della gamba (fortunatamente questa probabilità non fu di lunga durata), domandava scherzando, se una volta la gamba tagliata, il gabinetto si potesse ancora dire completo. Il dottore gli aveva dunque ordinato il riposo, e l'Azeglio o rimaneva a letto, o per poco che potesse muoversi si vestiva, ma per istare seduto colla gamba in posa orizzontale. Un numero, non copioso, d'amici gli veniva a tener compagnia quando gli affari erano sbrigati. Quelle piccole ed intime conversazioni tenevansi nell'ultima cameretta del ministero degli affari esteri che confina col grande balcone della galleria d'armi che guarda in piazza Castello. Una mattina, verso le ore nove, io mi trovava solo coll'Azeglio. L'usciere venne ad annunziare il barone Marocchetti. Questi entrò seguito da un servitore che portava sopra una tabella un

* Da Giuseppe Torelli, *Ricordi Politici*, Milano 1873, pp. 253-60.

grosso involto umidiccio: l'involto fu deposto sopra una tavola, ed il servitore uscì. Alzato il panno inzuppato che proteggeva l'involto, vidi il mucchietto di terra argillosa col quale lo scultore intendeva di fare il ritratto dell'Azeglio. Questi colla sua tranquilla e dolce ironia addusse molti argomenti i quali comprovavano che il bisogno d'un suo ritratto non era universalmente sentito, che la sua fisonomia non poteva più dirsi ornata del *primo pelo*, e perciò sarebbe stato necessario che l'effigie ne fosse sfrontatamente adulata, ecc., ecc. Il Marocchetti che ha le risposte facili e sottili, e che stando serio sa far sorridere, contrappose qualche saporita arguzia alle ironie presidenziali, e dopo una disputa di venti minuti, s'accordarono in questo: che il presidente *poserebbe*, ma soltanto per mezz'ora. Il Marocchetti ridusse la mezz'ora ad un quarto d'ora: il quarto d'ora ci trovò increduli, e il Marocchetti, vedendo la nostra incredulità, dichiarò di esser pronto a fare il ritratto in mezzo quarto d'ora!

Sorpresa generale, seguita subito dal preparamento della posa, dall'allestimento della terra bruna e dagli scalpelli di legno. Azeglio e Marocchetti, attori: io, platea. Un piccolo piuolo di legno venne tosto coronato di creta: il volume di questa andò modificandosi sotto la pressione delle dita dello scultore in guisa da assumere la forma di un enorme ed oblungo popone. A questo punto, aguzzando la sua miopia, Azeglio disse:

– Spero che la rassomiglianza non sia ancora perfetta.

L'altro attore e la platea sorrisero, e quest'ultima guardò furtivamente l'orologio: cinque minuti erano già trascorsi! non mancavano ormai più che due minuti e mezzo al termine prefisso, e la creta era ancora un popone! Squadrai con piglio diffidente l'autore dell'*Emanuele Filiberto* di piazza San Carlo: presentava l'aspetto d'un uomo perfettamente tranquillo e sicuro del fatto suo: sussurrava delle graziose e fine osservazioni sociali e politiche, e intanto in guisa apparentemente sbadata andava di qua togliendo, di là aggiungendo creta, raschiandola di su, lisciandola di giù.

Un altro minuto trascorse.

Ma appena questo era trascorso, il Marocchetti con due svelti colpi di punta dello scalpello scavò nella creta due piccoli buchi rotondi: più sotto un piccolo solco orizzontale: quelli destinati ad esser occhi, il secondo a far l'ufficio di bocca.

Quindi dalla sommità del popone tolse un pezzo di creta, lo manipolò ed impastò alquanto fra le dita, e l'applicò nello spazietto compreso fra gli occhi e la bocca: era quello il futuro naso.

Ma quella massa informe di terra non aveva maggior garbo di volto umano di quello che ne abbiano le faccie che stanno in cima ai monumenti di neve fabbricati dai monelli nelle vie. Dei novanta minuti secondi una ventina fu spesa in questa operazione. E il Marocchetti seguitava a parlare a fior di labbro, e a fare senza aver l'aria di fare. Di repente raccoltosi, stette in silenzio, e con ripetuti colpi di scalpello non più avventati, ma circospetti e delicati, improvvisò grandi linee, inaspettati contorni, e prima di abbassare il gomito, che alzato mi tolse qualche tempo la vista della creta, disse dolcemente:

– Qualche cosa di vero mi sembra già che ci sia.

E così dicendo indietreggiò alquanto.

La massa informe di terra era diventata un ritratto parlante di Massimo d'Azeglio. I contorni erano aspri, le linee imperfette, e più accennate che descritte: v'eran fori, angoli, bitorzoli da togliere, da levigare; v'era insomma tutto da finire, ma il ritratto c'era, e miracolosamente giusto ed espressivo.

La platea non poté trattenere uno scoppio d'applausi, al quale dovette far eco anche l'originale. Il movimento che il d'Azeglio fece per contemplare il ritratto, fu attentamente indagato dal Marocchetti, ed è mestieri supporre che questa indagine gli abbia fornito una nuova ispirazione: imperocché con un colpo enorme ed omicida di coltello tagliò quasi tutta la parte inferiore del volto, ritornolla a manipolare ed impastare, e in men che non si dice, riappiccolla al posto ond'era stata tolta, foggiandola con incredibile destrezza, e ricomponendo, quasi per incanto, l'intiero volto con una esattezza ancor più evidente che prima non fosse.

Vi fu un momento nel quale sarebbe stato difficile distinguere fra l'originale ed il ritratto qual fosse il vivo, tanta fu la immobilità della stupefazione nella quale il presidente del Consiglio trovossi immerso. Della platea non parlo: essa stava occupata nel frenare e trattenere nei limiti della decenza un'impetuosa dimostrazione di entusiasmo che in un gabinetto di ministro poteva sembrare inopportuna e stonata.

S'udì all'uscio del gabinetto un lieve picchio, segnato dall'apparizione dell'usciere. Questi aveva poco prima ricevuto l'ordine assoluto di non lasciare entrare nessuno, e perciò la sua apparizione stava per essere unanimemente disapprovata: imperocché ogni imbasciata gli avrebbe dovuto essere interdetta. Ma il suo piglio era quello d'un uomo sicuro del fatto suo, e senza essere punto sgomento dai sintomi di disapprovazione che sui nostri volti poteva scorgere, s'avanzò franco, e, avvicinatosi al Presidente del Consiglio, gli susurrò all'orecchio poche parole, l'effetto delle quali fu questo, che il Presidente, il quale trovavasi in costume estremamente mattutino, domandò un abito alquanto più pomeridiano, e volle sostituire una regolare cravatta al *foulard* che in guisa affatto negletta e con nodo sotto molti aspetti riprovevole gli svolazzava sotto il mento. Ma questi desiderii di toletta non poterono venir compiuti, perché si udirono tosto nella sala vicina alcuni passi risoluti, ed un cameriere vestito di nero ebbe appena tempo di comparire sull'uscio e dire:

– Sua Maestà!

E Vittorio Emanuele entrò, dicendo al solito:

– Si può vedere il pittore?

– Vostra Maestà vedrà un pittore e per giunta uno scultore.

Io non aveva mai in vita mia veduto un re da vicino. Se nella cameretta dell'Azeglio ci fosse stato, come con provvida cura accade sempre in teatro, un luogo di nascondiglio, io ne avrei volentieri approfittato, sia per un sentimento di rispettosa discrezione, sia per un istinto di arcana permalosità fra timida e democratica, più forse timida che democratica, che mi inquieta e conturba nel gran mondo, o rimpetto a personaggi illustri.

Massimo d'Azeglio pose a terra la gamba malata, e s'alzò lestamente in piedi: il Marocchetti si ritirò nel vano della finestra, facendo un inchino colla scioltezza di un uomo abituato alla presenza di augusti personaggi: io rimasi rannicchiato nell'angolo opposto del vano istesso, protetto dalla tenda della finestra. Se nell'abbigliamento del presidente del Consiglio potevansi lamentare molte lacune, quello dell'Augusto sopraggiunto non peccava neppure d'eccessiva ricercatezza.

Vittorio Emanuele salutò il d'Azeglio con estrema dimestichezza, e il Marocchetti con molta affabilità: scoperto il terzo spettatore dietro la tenda, alzolla per veder chi fosse, e uditone da Azeglio il nome, degnossi dirgli una cortese parola, che qui non è necessario ricordare. Evidentemente la presenza dello scultore e dello spettatore era per Sua Maestà inaspettata: sicché questi di comune accordo accennarono di volersi ritirare.

Ma il Re li trattenne al loro posto, ponendosi subito ad esaminare il ritratto, e a richiedere particolari informazioni intorno al modo col quale era stato eseguito: quindi, dopo un silenzio di parecchi minuti secondi, senza frasi e senza complimenti, manifestò asciuttamente il suo avviso dicendo:

– Questi sono miracoli!

– Tuttavia diventerò santo più tardi che potrò –, mormorò a mezzo labbro lo scultore.

A questa osservazione umoristica, un'altra ne tenne dietro del Re, che dichiarò il ritratto essere somigliantissimo, ma un po'... adulato. Il presidente del Consiglio sostenne con isquisito garbo la causa dell'originale, e la conversazione procedette alquanto su questa via sempre sommessa e a parole monche, e a volti serii, finché Vittorio Emanuele s'allontanò tre passi dalla finestra, e colà parlò sottovoce al d'Azeglio, e quindi ritornò al palazzo per la galleria d'armi.

La seduta fu subito riaperta. Il Marocchetti principiò questa volta col radere dalle fondamenta il naso, nel quale, durante la visita reale, aveva ravvisato qualche pecca dapprima inavvertita: e pochi minuti dopo il naso fu ricomposto, e fu visto torreggiare con aria assai più vera. La stessa sorte toccò alla fronte, all'occipite, al collo. E prima che venisse imbandita la frugale colazione di Massimo d'Azeglio, il modello del busto fu bello e terminato.

Gli esemplari di questo busto furono poi fatti di pubblica ragione, e ognuno ricorda le lodi che allo scultore vennero tributate.

Sarà forse l'effetto della maraviglia in me destata dalla taumaturga velocità colla quale avevo visto nascere il ritratto sotto le dita e lo scalpello del Marocchetti, ma io persisto a ricordarmi e ad ammirare quei tocchi di primo getto assai più che il ritratto compiuto. Forse quello stesso sentimento di maraviglia non mi ha consentito di accogliere come giuste tutte le critiche – invero eccessive – che sono state fatte al monumento di Carlo Alberto. Riconosco di essere poco esperto giudice di cose d'arte, ma quel po' d'istinto estetico che forse mi brulica dentro, mentre mi fa ammettere i difetti che a quel monumeno non mancano, ma li fa però considerar tali che ben pochi sono gli artisti che se ne possono rendere colpevoli.

ILLUSTRAZIONI

RELATIVE AGLI ARTICOLI

Fig. 1. Il re Sargon II. Rilievo in calcare. Torino, Museo Egizio. Dono Botta, 1847.
Foto Sop.za al Museo delle Antichità Egizie.

Fig. 2. Cortigiano. Rilievo in calcare. Torino, Museo Egizio. Dono Botta, 1847.
Foto Sop.za al Museo delle Antichità Egizie.

Fig. 3. Il re Sargon II e un cortigiano. Disegno di E.N. Flandin.
Da *Monument de Ninive,* I, tav. 14.

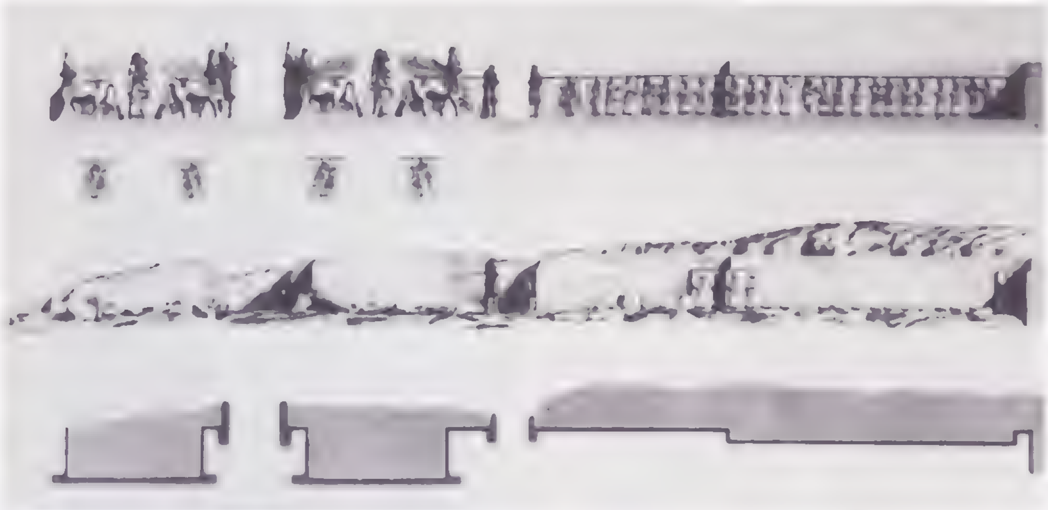
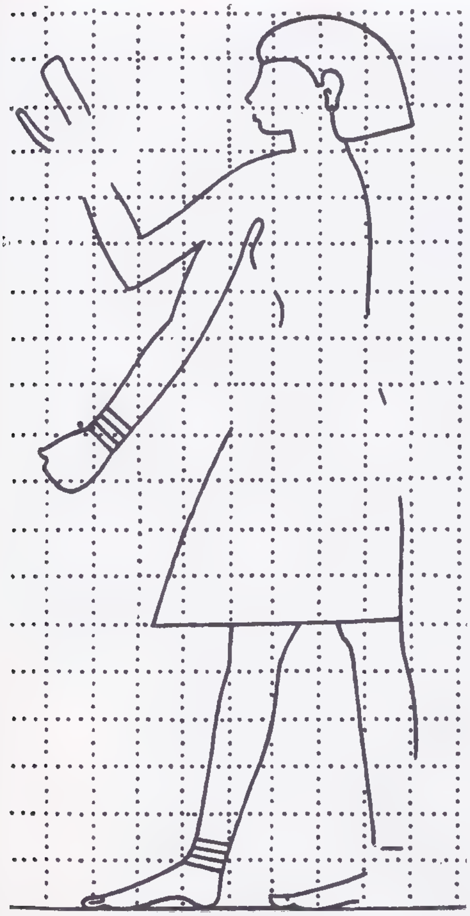


Fig. 4. Palazzo di Sargon a Khorsabad. Facciata *n,* tratto Nord-Est. Pianta, elevato e ricostruzione sulla base dei rilievi crollati. Disegno di E.N. Flandino.
Da *Monument de Ninive,* I, tav. 30.



Disegno n. 1. Preparazione di disegno su parete, con quadrettatura (tomba di Ukhhotep, Meir. XII dinastia).

Disegno n. 2. Veduta frontale e dall'alto di sfinge: disegno su papiro per un laboratorio di scultura. Età tarda (Berlino, Staatliche Museen).

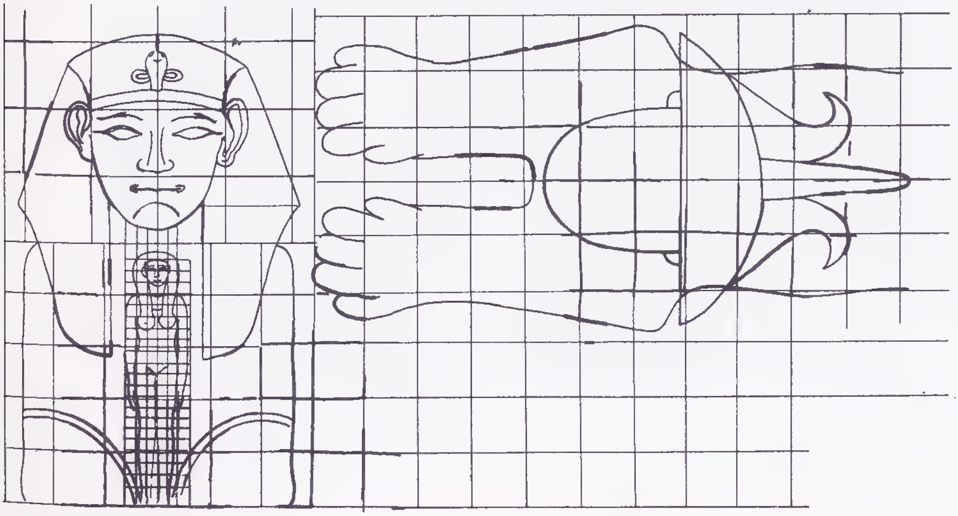


Fig. 1. Tomba di Iti (cappella):
Iti e Neferu ricevono l'offerta funeraria.

Fig. 2. Tomba di Iti, (cappella): la presentazione dell'offerta di bovini, accompagnata da danze.

Fig. 3. Tomba di Iti (cappella): in basso, il sacrificio rituale del bue; negli altri registri, segue la presentazione delle offerte: animali del deserto, pesci e altri prodotti alimentari

Fig. 4. Tomba di Iti (corridoio): il trasporto del grano e il riempimento dei granai.

Fig. 5. Tomba di Iti (corridoio): una grande nave a vele spiegate e armata di scudi, destinata probabilmente a spedizioni commerciali.

Fig. 6. Tomba di Iti (pilastri): Iti ispeziona le truppe; ai suoi piedi, un cane in posizione di riposo.

Fig. 7. Tomba di Iti (pilastri): sfilata di guerrieri nubiani armati di archi e scudi.

Fig. 8. Tomba di Iti (pilastri): scena di addestramento militare.

Fig. 1. L'arýballos di Moncalieri (Collegio Carlo Alberto).

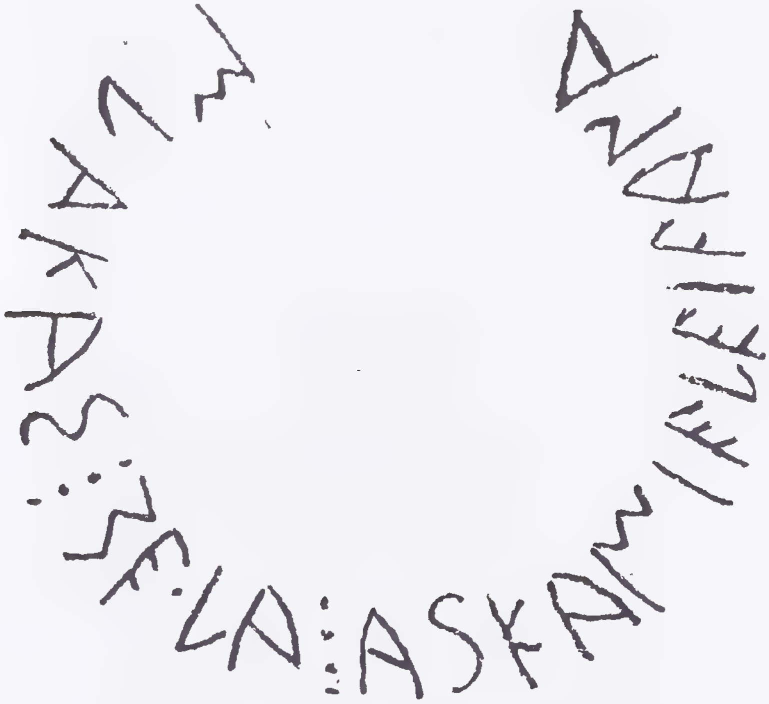


Fig. 2. Arýballos di Moncalieri: apògrafo nuovamente tratto dall'iscrizione etrusca.

La stele di Farigliano

Carta della zona di Farigliano.

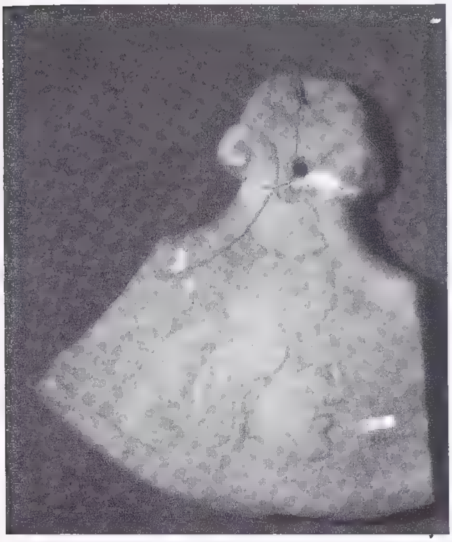


Fig. 1. Testa di giovane imberbe. Alessandria, Museo.

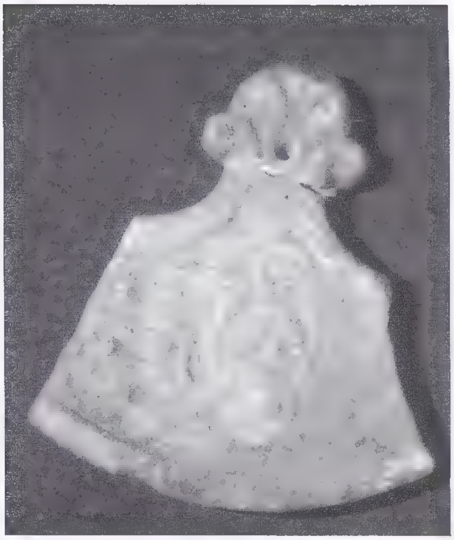


Fig. 2. Testa di giovane satiro. Alessandria, Museo.

Fig. 3. Giovane nell'atto di remare. Alessandria, Museo.

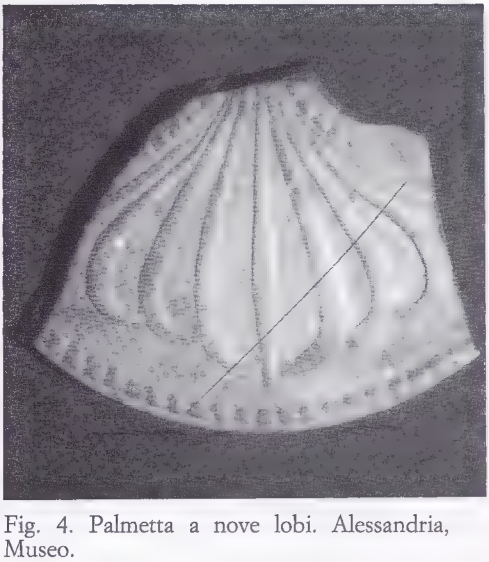


Fig. 4. Palmetta a nove lobi. Alessandria, Museo.

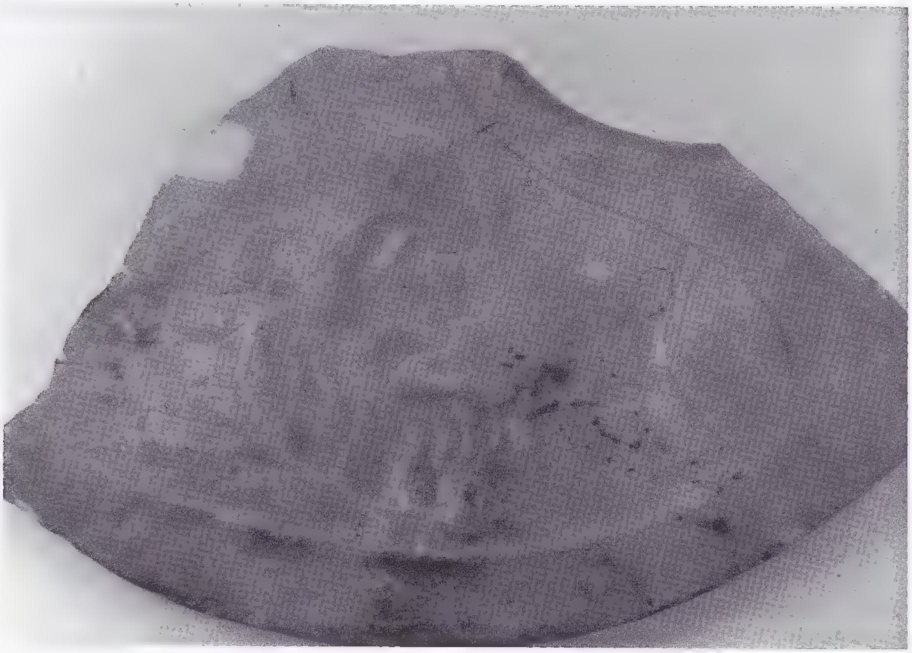


Fig. 5. Testa di Sileno. Alessandria, Museo.

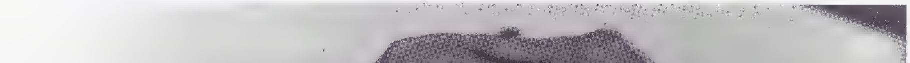


Fig. 6. Profilo di giovane. Alessandria, Museo.

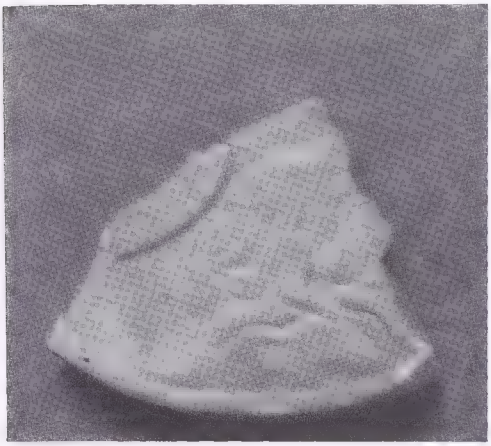


Fig. 7. Testa di Sileno. Alessandria, Museo.

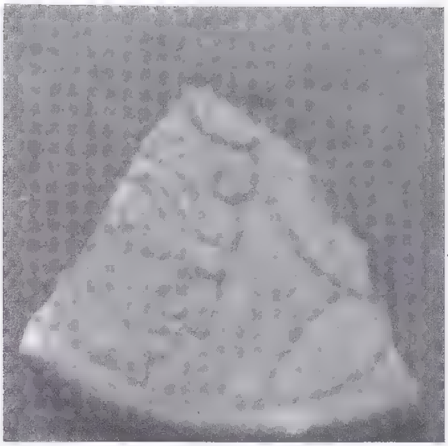


Fig. 8. Testa di Satiro. Alessandria, Museo.

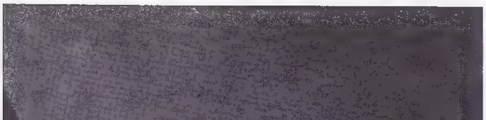


Fig. 9. Sileno con siringa. Alessandria, Museo.

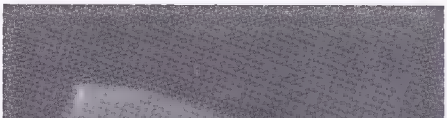


Fig. 10. Specchio e nastro (?). Alessandria, Museo.

Fig. 11. Testa di Sileno. Alessandria, Museo.

Fig. 12. Parte terminale di animale marino. Alessandria, Museo.

Fig. 13. Figura femminile (Ariadne o Menade). Alessandria, Museo.

Fig. 14. Mostro marino. Alessandria, Museo.

Fig. 15. Oscillum di Acqui Terme, lato A.

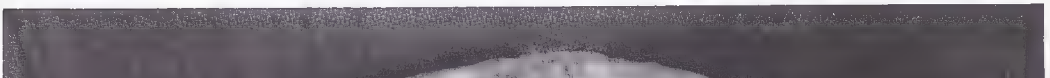


Fig. 16. Oscillum di Acqui Terme, lato B.

Fig. 17 (Tav. IV). Stralcio della riproduzione fotografica dell'incisione di G.B. Maggi, *Tortona*, Torino 1859 (Tortona, Biblioteca Civica).

1. Mosaici alle falde del Monte Savo; 2. mosaici fra via Rovereto e via Bandello; 3. mosaici in piazza delle Erbe.

4-5. Tratti di mura di cinta.

6-7. Tombe necropoli area S. Marziano; tombe zona dell'Ospedale.

8. Epigrafi sepolcrali.

9. Tratti di selciato di vie cittadine.

Fig. 1. Mombello Monf., Oratorio di San Sebastiano, veduta del fianco est.

Fig. 2.
Mombello Monf., Oratorio di San Sebastiano, mensola figurata.

Fig. 3. Mombello Monf., Oratorio di San Sebastiano, metopa.

Fig. 4. Mombello Monf., Oratorio di San Sebastiano, metopa.

Fig. 5. Mombello Monf., Oratorio di San Sebastiano, frammento di architrave (?).

Fig. 6. Mombello Monf., Oratorio di San Sebastiano, architrave.

Fig. 7. Pozzengo, Parrocchiale, architrave.

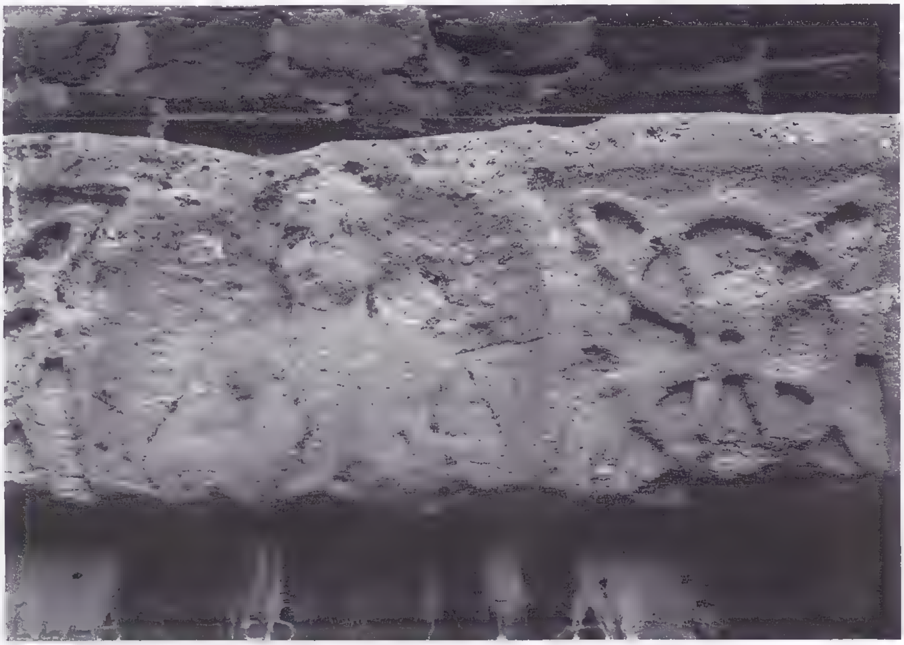


Fig. 8. Pozzengo, Parrocchiale, architrave, particolare con il clipeo centrale.

Fig. 9. Brozolo, Parrocchiale, "finto" archivolto.

Fig. 10. Brozolo, Parrocchiale, capitello.

Fig. 11. Brozolo, Parrocchiale, archetto pensile (?).

Fig. 12. Molignano, Oratorio di Santa Maria, stele funeraria romana.

Fig. 13. Casalborgone, Oratorio al Cimitero, chiave di arco (?).

Fig. 14. Colcavagno, Oratorio dei Santi Vittore e Corona.

Fig. 15. Colcavagno, Frammento di archivolto.

Fig. 16. Colcavagno, Archetto pensile.

Fig. 17. Colcavagno, Frammento di archetti pensili.

Fig. 18. Colcavagno, Echino (?).

Fig. 19. Colcavagno, Frammento di fregio a motivi vegetali.

Fig. 20. Colcavagno, Chiave di arco figurata con testa umana.

Fig. 1. Sampeyre; parrocchiale: motivo ornamentale nella cappella di San Michele. Sulla destra: caratteristica decorazione neo-gotica.

Fig. 2. Sampeyre; parrocchiale. "Noli me tangere".

Fig. 3. Saint-Maximin-de-Provence; basilique Sainte-Marie-Madeleine. Cappella di san Giovanni Battista: "Noli me tangere".

Fig. 4. Saint-Maximin-de-Provence; basilique Sainte-Marie-Madeleine. Cappella di san Giovanni Battista: "Noli me tangere" (particolare di Fig. 3).

TAVOLA I
Torino, Museo Civico - *Le trinciere del Conte Carlo Castellamonte.* Il frontespizio del manoscritto presenta l'inedito ritratto di Carlo Castellamonte, raffigurato come ingegnere militare: egli sostiene un cartiglio su cui campeggiano il titolo dell'opera e lo stemma della sua casata, ostentando gli strumenti del mestiere. Il disegno, eseguito con discreta vena realistica, pone l'accento sull'età ormai avanzata del Castellamonte; la firma in basso potrebbe essere quella dell'illustratore.

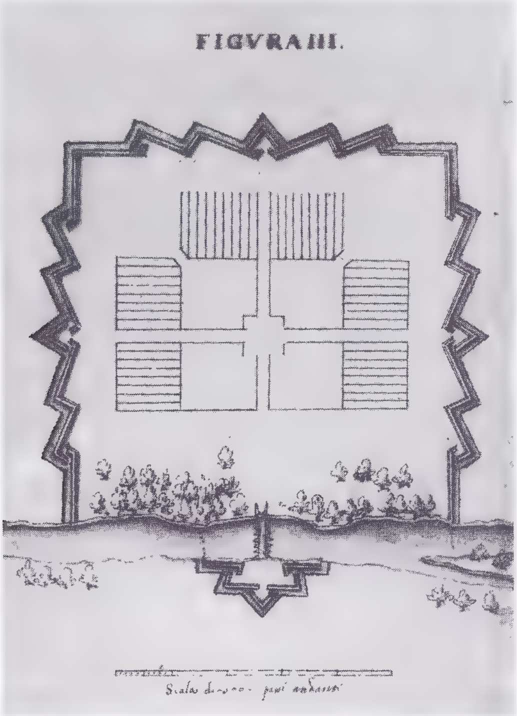


TAVOLA II
La figura III del manoscritto rappresenta un alloggiamento campale per cinquemila fanti. La piazza d'armi quadrata, circondata dai quartieri militari, è d'ispirazione classica; una linea di trincee fortificate ha profilo seghettato ed un'interessante struttura bastionata per la difesa del ponte sul fiume.

TAVOLA III
Questa figura contiene una *Summa* di tipologie teorizzate dal Castellamonte. La circonvallazione viene qui esemplificata con varie possibili soluzioni per un sito un parte pianeggiante e in parte collinoso. Sono da notare: i ponti fortificati sui fiumi che tagliano trasversalmente il sistema; i trinceramenti provvisti di *ridotti* e gli accampamenti a conformazione stellare.

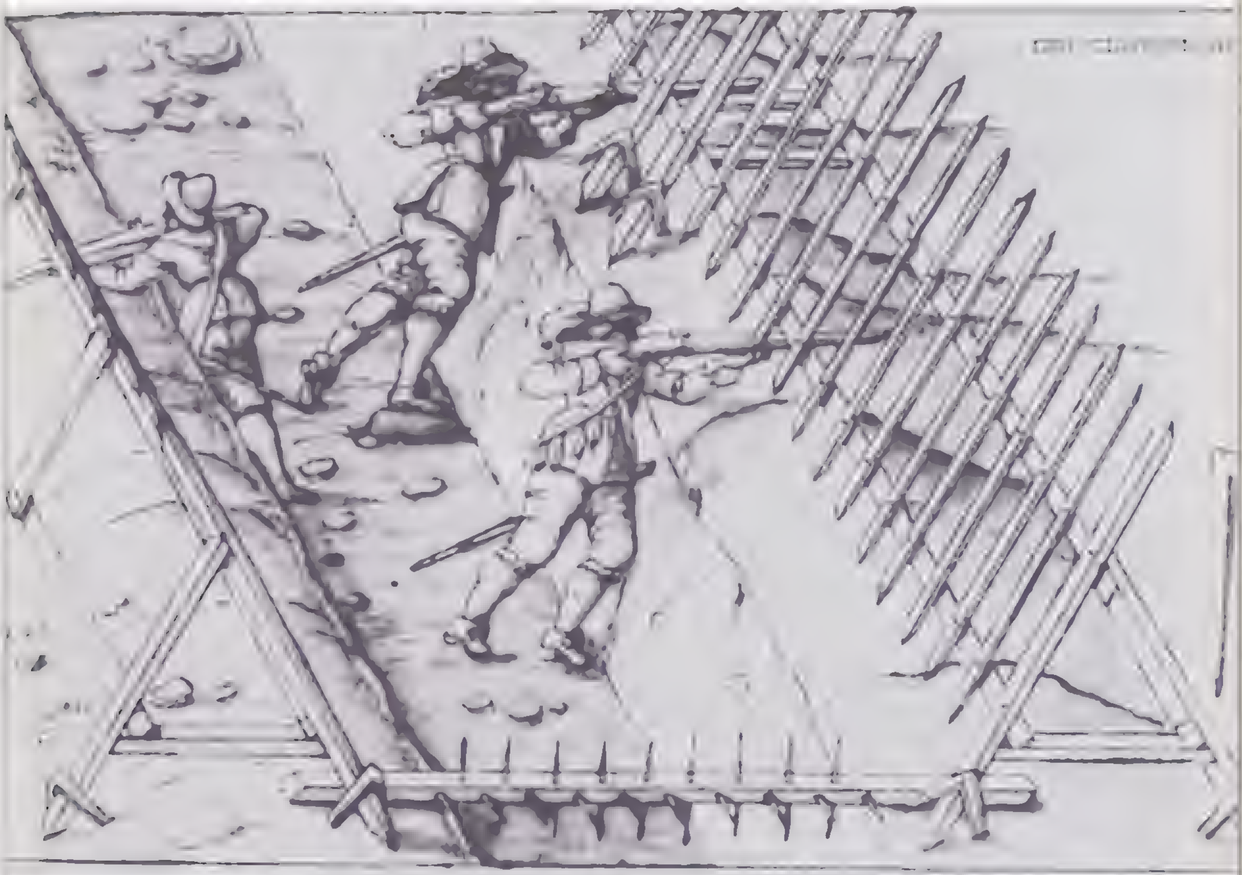
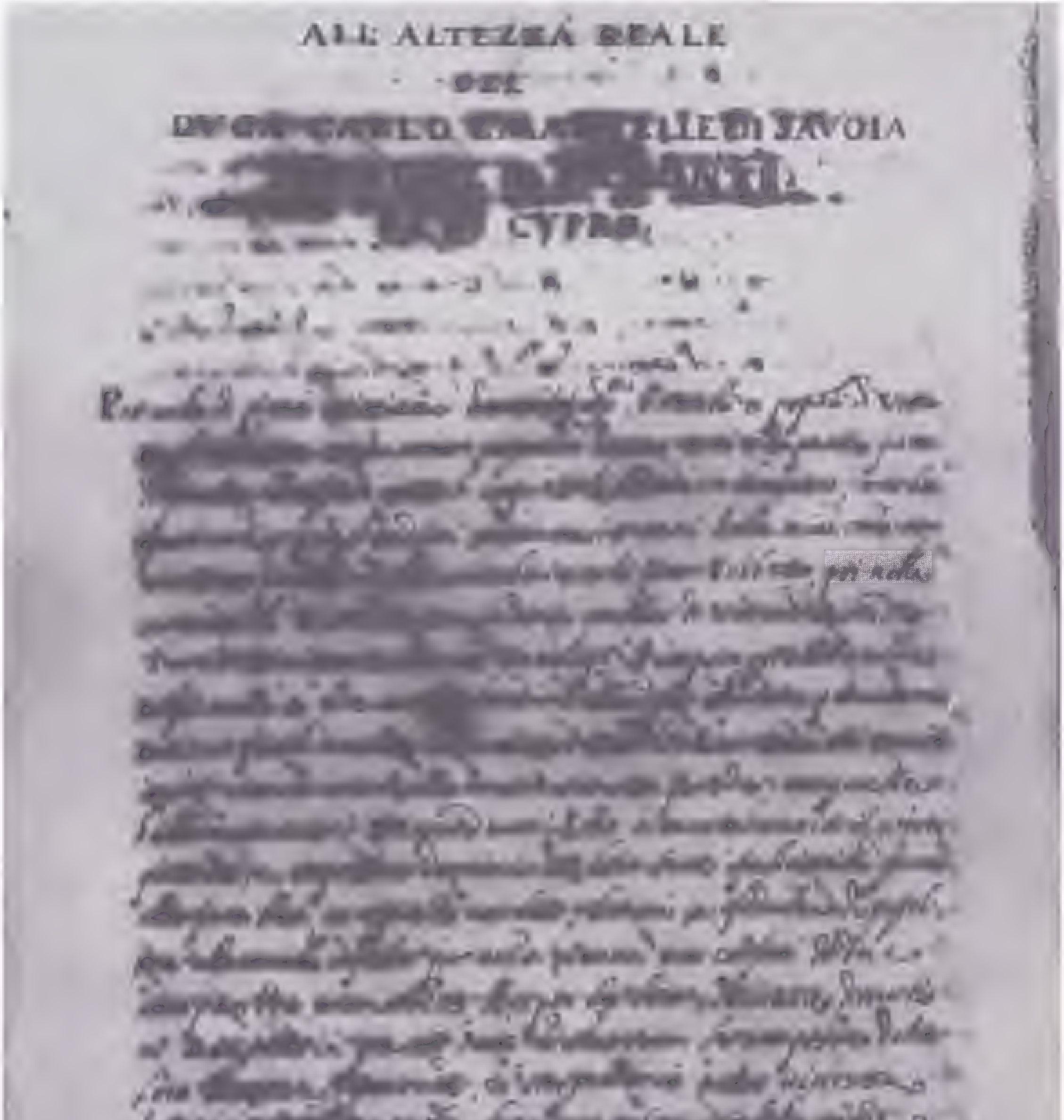


TAVOLA IV
L'autore di questa figura, dovendo illustrare la corretta disposizione delle palizzate sulla fronte e sul fianco della trincea, non rinuncia all'elegante descrizione dei soldati, con uniforme e cappello piumato, mentre puntano i fucili.


ALL ALTEZZA REALE

DEL

...LE DI SAVOIA

CYPRO

TAVOLA V

Dedica del manoscritto al duca Carlo Emanuele II: essa costituisce, con il *Proemio,* la *carta d'identità* del Castellamonte.

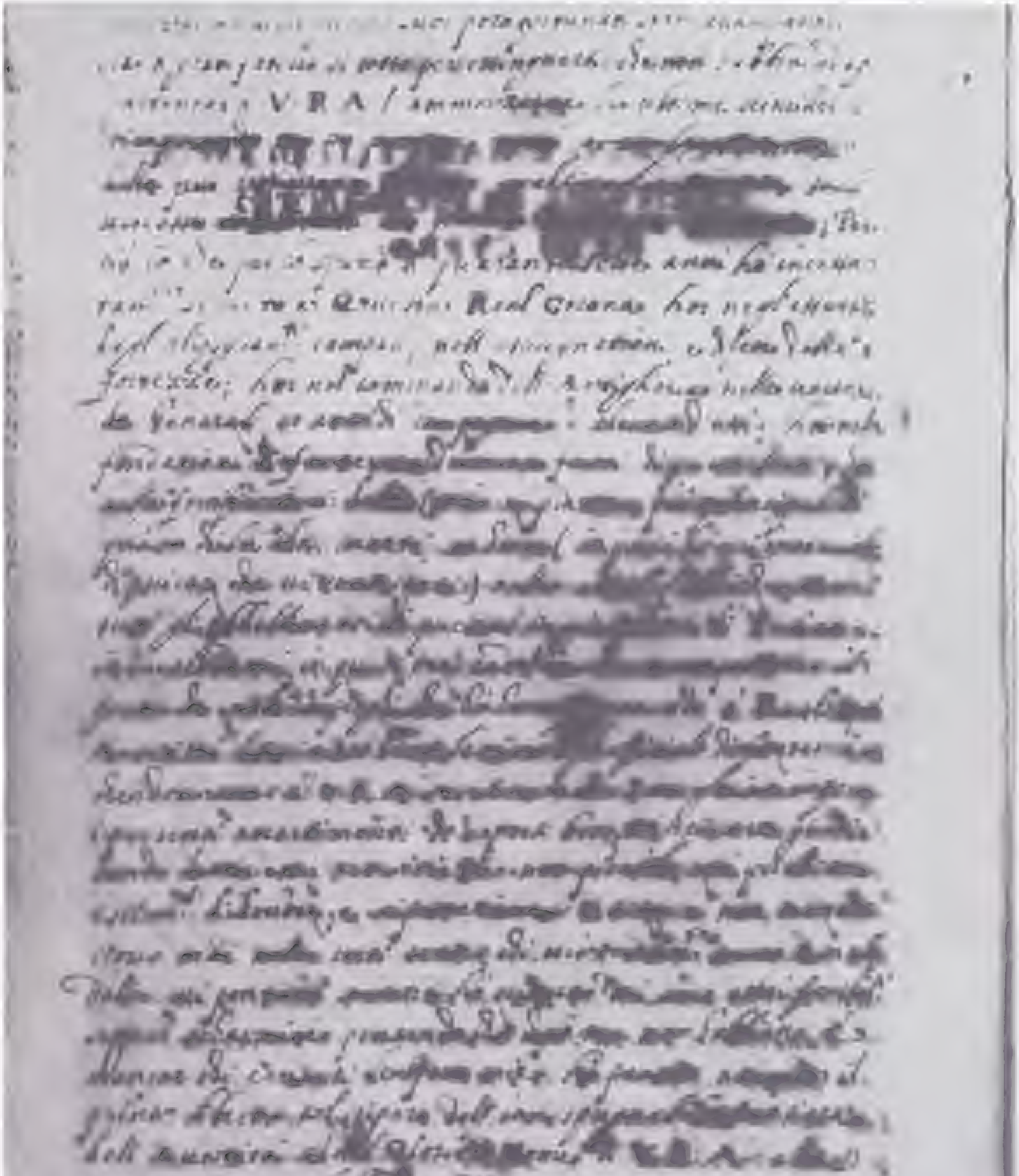


TAVOLA VI
Dedica del manoscritto. Seguito.

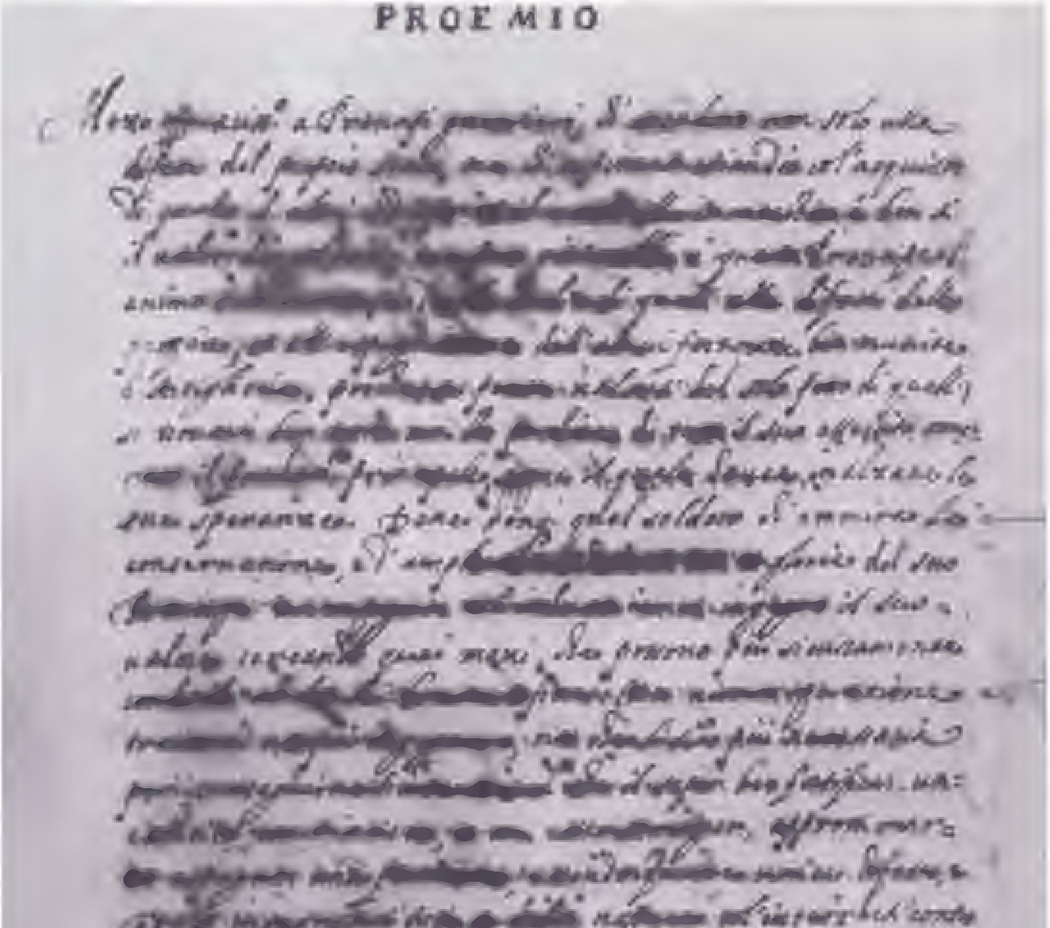

PROEMIO

TAVOLA VII
Il *Proemio,* che fornisce insperata luce sull'attività del Castellamonte al di fuori del ducato sabaudo.

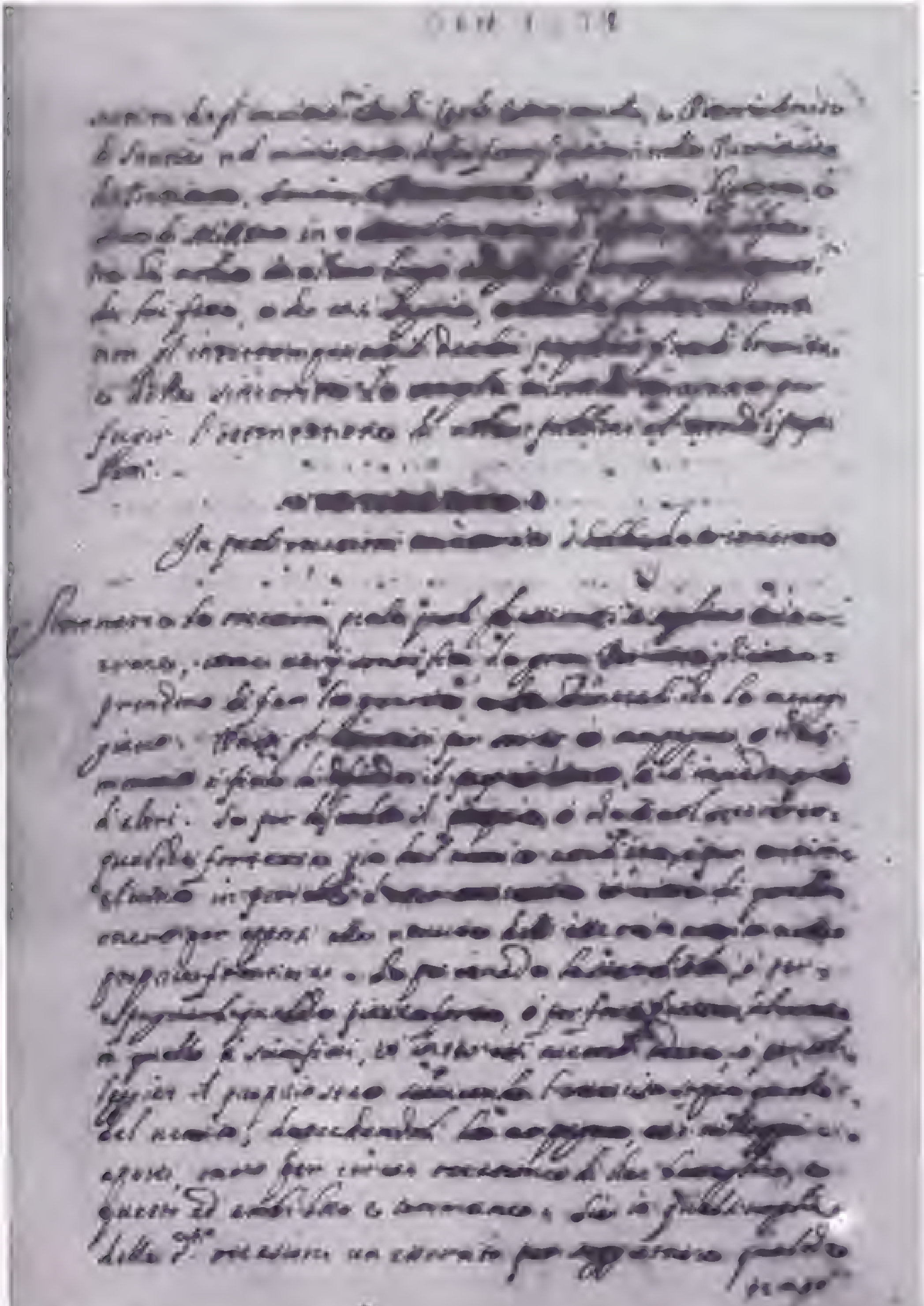


TAVOLA VIII
Proemio. Seguito.

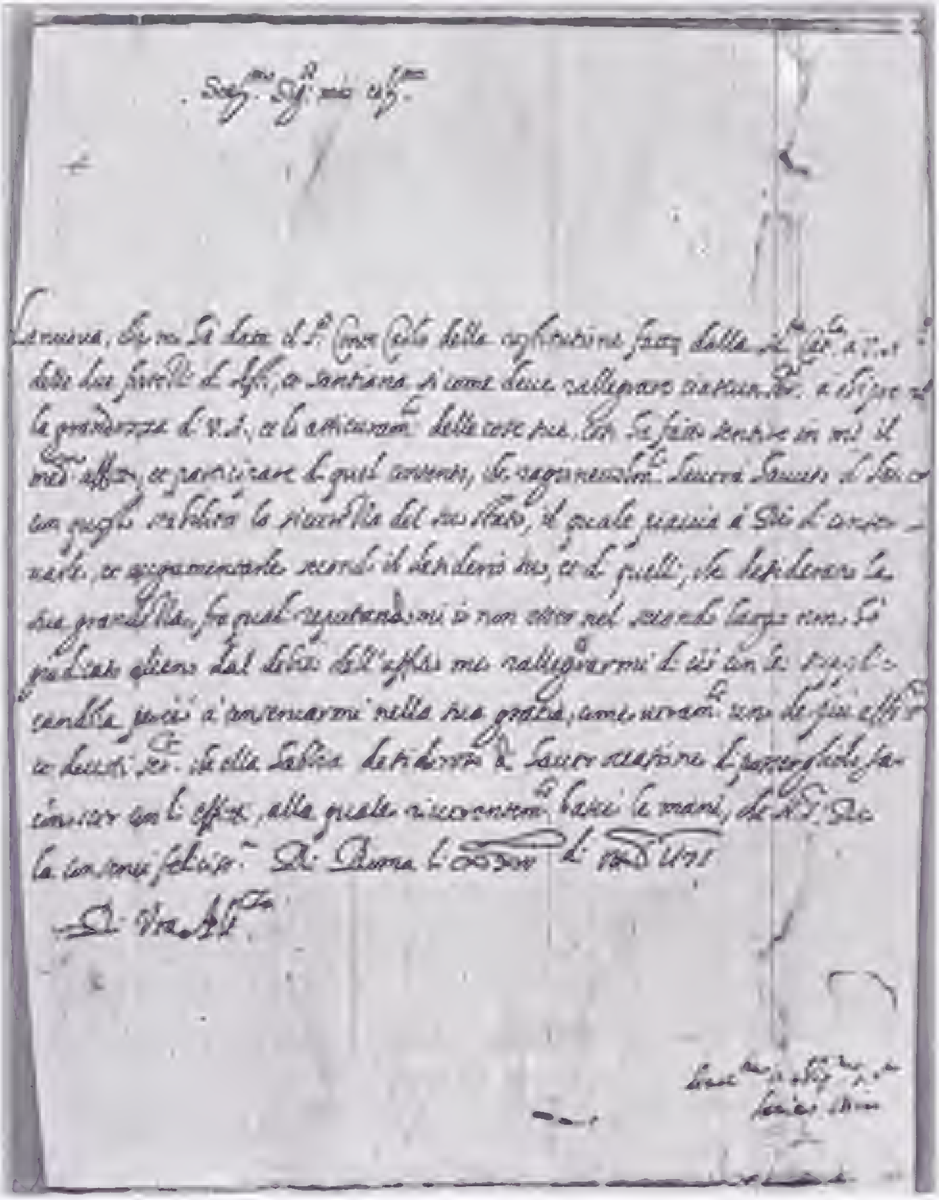


Tavola IX
Torino, Archivio di Stato.
Lettera di Latino Orsino datata 25 ottobre 1575. È l'ormai famoso documento, citato dal Boggio, sul quale si basarono, sino ad oggi, gli studi sulla cronologia castellamontiana.

BARTOLOMEO GARAVOGLIA, *Pala del SS. Sacramento,* Cappella del SS. Sacramento, Duomo di Chieri (Torino).
(Fotografia di Giuseppina Amerio).

Fig. 1. ANGELA PALANCA, *Banchetto,* Sovrapporta, Torino, Palazzo Carpa

Fig. 2, ANGELA PALANCA, *Il Battesimo*, Sovrapporta, Torino, Palazzo Carpano.

Fig. 3. Angela Palanca, *Festa in maschera,* Milano, collezione privata.

Fig. 4. ANGELA PALANCA, *Il Cantastorie,* Torino, collezione privata.

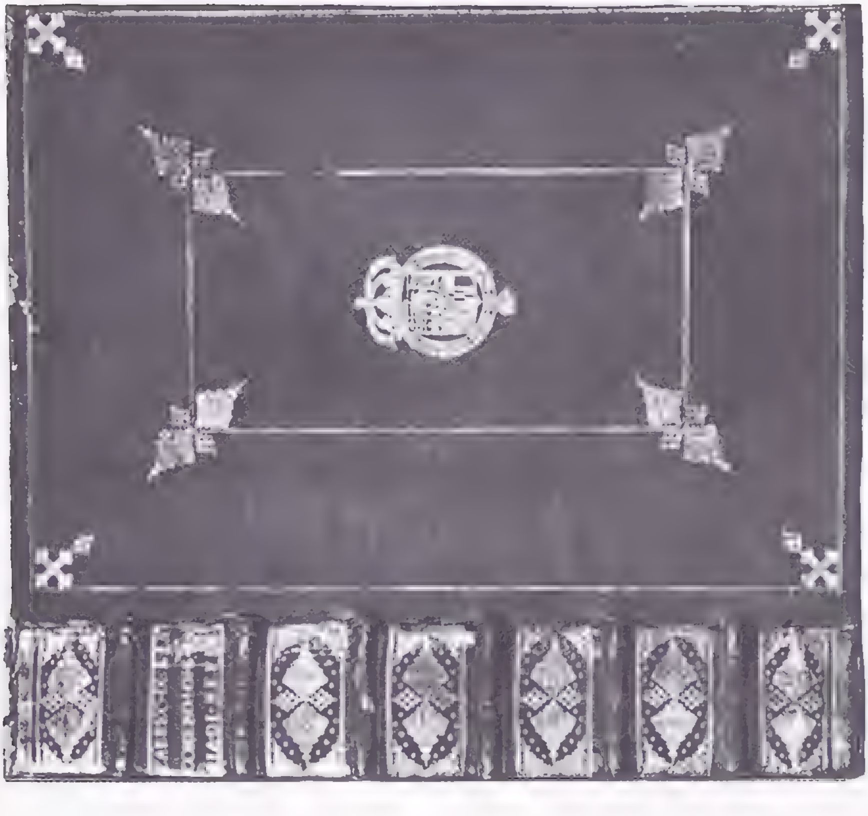


Fig. 1. Cabreo di S. Maria del Piano di Neive, 1715.

Fig. 2. Cabreo di S. Maria del Piano di Neive, 1715, taglia "anticato".

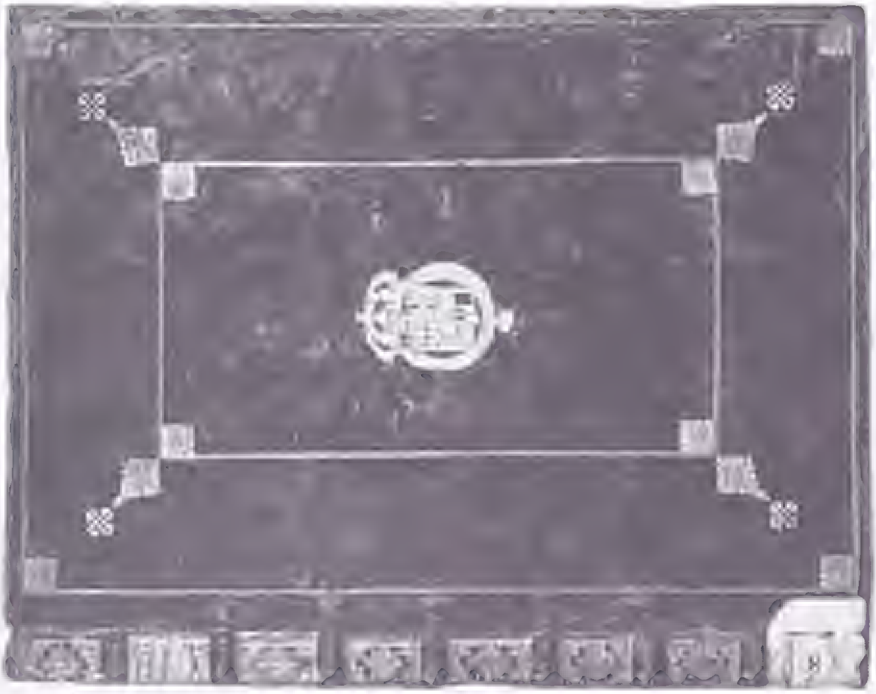


Fig. 4 Cabreo Galleani, 1716

Fig. 5 Cabreo Pinardi, 1715

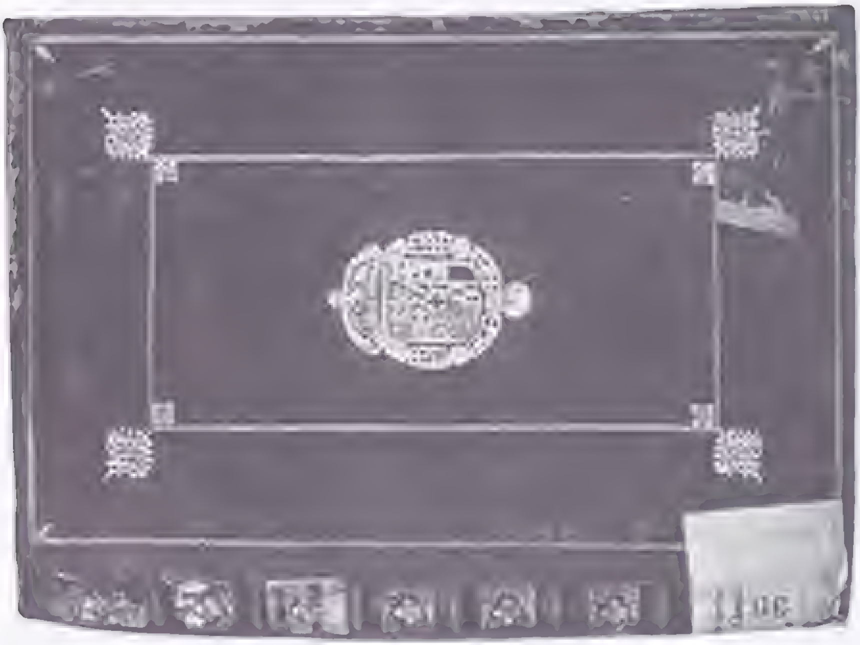


Fig. 6. Cabreo Caissotti di Vigone, 1717.

Fig. 5. Cabreo Broglia di Borgaretto, 1716.

Fig. 8. Stato della Commenda... di Siena, 1729

Fig. 7. Cabreo dei Gesuiti di Chieri, 1767.

Fig. 10. Bollario, 1778.

Fig. 9. Cerimoniale, 1762.

Fig. 12. Bellardi, 1778

Fig. 11. Bellardi, 1778

Fig.1. Carlo Marchetti, *Ritratto maschile,* medaglione in bronzo.

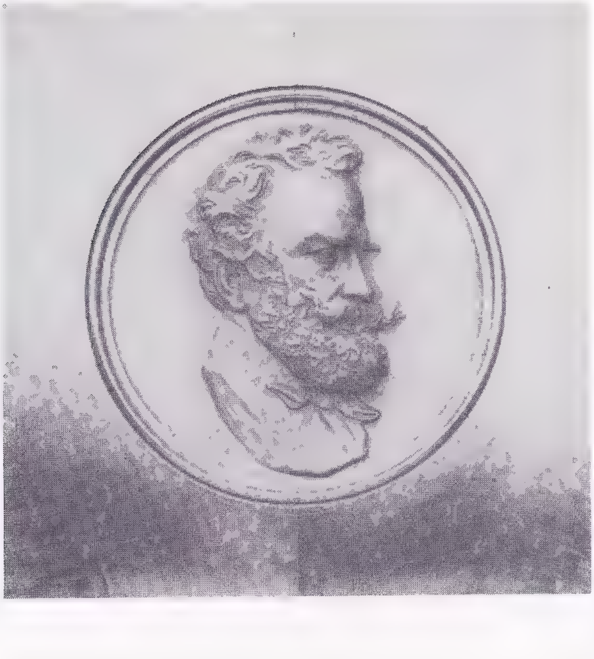


Fig. 2. Carlo Marchetti, *Ritratto maschile,* medaglione in bronzo.

Fig. 3. Carlo Marchetti, *Ritratto maschile,* medaglione in bronzo.

Fig. 4. Carlo Marchetti, *Ritratto maschile,* medaglione in bronzo.

NOTIZIE DELLA SOCIETA'

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 14 GENNAIO 1984

La presidente dott.sa A. Lange ricorda i soci scomparsi nel 1983. L'assemblea elegge, quale Revisore dei Conti il consocio ing. A. Vandoni, in luogo del sig. A. Doro, scomparso nel 1983.

È seguita una seduta scientifica, l'arch. C. Palmas, Soprintendente ai Beni Architettonici per il Piemonte, ha tenuto una applaudita conferenza su «Note sul romanico torinese».

L'ing. M. Tosi ha illustrato, con una serie di splendide diapositive, «Il turismo in Egitto all'epoca dei Romani».

VISITE GUIDATE AGLI ARCHIVI ANTICHI DELL'ORDINE MAURIZIANO

Il 18 gennaio, il 22 febbraio, l'11 aprile ed il 23 maggio, la consocia dott.sa P. Grisoli, direttore degli Archivi Antichi dell'Ordine Mauriziano, ha illustrato a gruppi di soci i numerosi ed importanti documenti contenuti negli Archivi Antichi.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 6 FEBBRAIO 1984

La consocia, musicologa dott.sa M. T. Bouquet ha illustrato ai soci «La Cappella musicale della Cattedrale di San Pietro di Ginevra dal 1418 al 1535».

Il prof. G. Romano, Soprintendente ai Beni Artistici, Culturali ed Ambientali per il Piemonte ha parlato su «Caravaggismo in Piemonte», illustrando gli inizi di un'importante ricerca che sta conducendo in argomento.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 5 MARZO 1984

La consocia prof.ssa M. Barra Bagnasco dell'Università di Torino ha parlato su «Locri Epizefiri. Ricerche archeologiche piemontesi in Calabria su un abitato della Magna Grecia».

Il consocio arch. E. Moncalvo ha illustrato gli «Interventi di Filippo Juvarra negli isolati di S. Ignazio e Santa Croce in Piazza della Repubblica angolo via Milano».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 26 MARZO 1984

Il consocio prof. C. Caramellino ha illustrato «Motivi di tessuti negli affreschi di Domenico Poge della Marca d'Ancona», mentre la presidente Dott.sa A. Lange ha fornito nuove «Notizie su Domenico Poge della Marca d'Ancona».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 16 APRILE 1984

La Soprintendente ai Beni Architettonici arch. C. Palmas ha illustrato, con una nutrita serie di diapositive la sua comunicazione del 14 gennaio u.s., con un ulteriore ampliamento delle notizie fornite.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 5 MAGGIO 1984

La Presidente, dott.sa Lange, legge ai soci la relazione scientifica per il 1983, mentre il Segretario arch. Signorelli, legge e commenta il conto consuntivo 1983 (in assenza del tesoriere notaio Marocco, impedito). I revisori dei conti presentano la loro relazione, per il conto consuntivo 1983. L'assemblea dei soci ha approvato entrambi i conti ed ha rinnovato la carica di revisore all'ing. Vandoni ed al rag. Dotta.

È seguita una seduta sceintifica in cui il consocio prof. C. Debiaggi ha illustrato la recente scoperta di «Un busto di San Carlo Borromeo di Giovanni d'Enrico».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 31 MAGGIO 1984

Il dottor L. Tamburini ha illustrato la vicenda architettonica del Teatro Regio di Torino, sfociata nel recente volume edito dalla Cassa di Risparmio di Torino, di cui è autore.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 22 GIUGNO 1984

Il consocio dottor G. Gentile, ha parlato su di un interessante argomento di scultura lignea, legato a motivi di patristica: «Apostoli e profeti in dialogo negli antichi stalli del coro della Novalesa».

VISITA GUIDATA A VARALLO ED AL SACRO MONTE

Il 22 Settembre 1984 i soci guidati dal consocio prof. A. Bossi hanno visitato i luoghi gaudenziani di Varallo, ed il complesso del Sacro Monte, ammirandone il grande «teatro» di pitture e sculture.

VISITA GUIDATA ALLA CATTEDRALE DI MODENA ED ALLA ABBAZIA DI NONANTOLA

Il 6 ottobre 1984 in occasione dei restauri alla cattedrale di Modena ed alle mostre ad essi collegati, i soci guidati dal consocio prof. C. Caramellino, hanno visitato la Cattedrale, le mostre relative e nel pomeriggio l'abbazia di Nonantola con relativo importante «Tesoro».

VISITA GUIDATA A MACELLO, VILLAFRANCA P. E CANTONIO

Il 20 Ottobre 1984, sotto la guida della Presidente dott.sa A. Lange i soci hanno visionato gli affreschi dei pittori Dux Aimo e Jacobino Longo, nella chiesa del castello di Macello, in quella della Missione a Villafranca Piemonte e nel Santuario di Cantonio.

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA SU A. CASTIGLIANO

Il 10 novembre 1984 i soci, guidati dal prof. ing. V. Nascé, ordinario di Scienza delle Costruzioni della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, hanno visitato la mostra «La formazione dell'ingegnere nella Torino di Alberto Castigliano», ordinata nell'Aula Magna della Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Torino.

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA «IL TEMPIO DELLA GRAN MADRE DI DIO»

Il 12 novembre 1984 i soci hanno visitato presso il centro civico d'oltre Po (corso Moncalieri) la mostra «Il Tempio della Gran Madre di Dio», con la guida dei curatori, fra cui il prof. arch. L. Re docente presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.

SEDUTA SCIENTIFICA DEI 15 NOVEMBRE 1984

Il prof. arch. A. Magnaghi, docente presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, ha illustrato «I restauri al Convento di Santa Croce ed al complesso del Buon Pastore».

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA «EBREI A TORINO»

Il 2 dicembre, con la guida del rabbino capo dott. Sierra, i soci hanno visitato la mostra «Ebrei a Torino, nel centenario della costruzione della Sinagoga», visitando nel contempo gli antichi arredi della Sinagoga di Chieri trasferiti nel piccolo oratorio sotterraneo al Tempio stesso.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 10 DICEMBRE 1984

Il consocio socio arch. B. Signorelli ha parlato ai soci su «Una lettera inedita ed un quadro disperso di Giuseppe Bagetti».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 16 GENNAIO 1985

Il consocio dottor A. Roccati, del Museo Egizio, ha illustrato con ricchezza di immagini la grande mostra de «I Faraoni a Venezia».

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA COMMEMORATIVA DI LEONARDO BISTOLFI

Il 27 gennaio 1985, con la guida del consocio prof. C. Caramellino e dei curatori, i soci hanno visitato presso il Circolo degli Artisti, la mostra commemorativa dello scultore Leonardo Bistolfi.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 2 FEBBRAIO 1985

La consocia dott.sa F. Mühlmann ha illustrato «La scrittura di Filippo Juvarra, specchio del suo talento»; il consocio avvocato A. Rosboch ha segnalato un interessante ritrovamento di portale ligneo in «Un edificio ottocentesco dell'Arch. Lombardi a Valdocco».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 16 FEBBRAIO 1985

Il consocio prof. E. Paulucci ha tenuto una applaudita conversazione intitolata «Il gruppo dei Sei a Torino», accompagnata dalla proiezione di un inte-

ressante e raro documentario cinematografico sull'attività pittorica di questo gruppo di pittori attivi in Torino fra le due guerre.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 16 MARZO 1985

Il consocio dottor G. Gentile ha parlato su «San Carlo Borromeo a Varallo».

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA SUL CENTENARIO DELLA NASCITA DI FELICE CASORATI

Il 24 marzo, con la guida del consocio prof. E. Paulucci, i soci hanno visitato, presso l'Accademia Albertina, la mostra allestita in occasione del centenario della nascita del pittore Felice Casorati.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 30 MARZO 1985

La presidente dott.sa Lange segnala ai soci il furto avvenuto nella sede, i ladri si sono impadroniti del proiettore bipasso per diapositive asportando il bel mobile settecentesco esistente in segreteria, la scrivania Ottocento contenente numerose carte societarie fra cui i libri dei verbali, alcune sedie Ottocento, la parte superiore del tavolo esistente nell'ingresso.

Il prof. arch. L. Re, docente presso la Facoltà di Architetura del Politecnico di Torino, ha illustrato ai soci «Il ponte di Pertinchamp sul Po».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 13 APRILE 1985

Un gruppo di docenti della Facoltà di Ingegneria ed Architettura del Politecnico di Torino ha illustrato ai soci il «Ricupero dell'isolato S. Nicolò» (fra le vie Bellezia, Santa Chiara, Sant'Agostino e Bonelli).

1) prof. ing. P. G. Bardelli: «Illustrazione dell'inquadramento generale del piano di ricupero»;

2) prof. arch. R. Gabetti e prof. arch. A. Oreglia d'Isola: «La parte innovativa»;

3 prof. arch. M. Oreglia: «Illustrazione del patrimonio edilizio esistente»;

4) ng. L. Cappa Bava, prof. ing. S. Coppo, arch. G. Valenti e L. Sistri: «Ricomposizione del tessuto esistente: progettazione».

VISITA GUIDATA A BRUSASCO E CAVAGNOLO

Il 20 aprile 1985, i soci, guidati dalla Presidente dott.sa A. Lange e dal prof. C. Caramellino hanno guidato i soci in una visita guidata all'antica chiesa di San Pietro in Brusasco, alla parrocchiale settecentesca ed alla antica abbazia di Santa Fede in Cavagnolo.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 4 MAGGIO 1985

Sono presenti i soci: Lange, Signorelli, Boglione, Filippi Cesare, Marocco, C. Robotti, Dotta, Vandoni, Buffa di Ferrero, F. Malaguzzi, Magnoni, Brunetta, Cera, Debiaggi, Cappelletto Pinna, Pellissier, Giordano G., Massara, Fassio, Franchino, N. Castiglia, G. Gabetti, Soleri, Amprimo, Acuti. La presidente, dott.sa A. Lange, legge ai soci la relazione per il 1984, il tesoriere notaio A. M. Marocco legge e commenta il conto consuntivo 1984 ed il conto preventivo 1985. I Revisori dei conti leggono la relazione per il conto consuntivo 1984. L'assemblea dei soci approva il conto consuntivo 1984 ed il conto preventivo 1985 e nomina revisori dei conti il dottor C. Robotti ed il ragionier L. Dotta.

È seguita una comunicazione scientifica, il consocio arch. C. Filippi ha parlato ai soci su «Ricompare o scompare un antico chiostro a Torino?».

VISITA GUIDATA A IVREA

Con la guida dei consoci ing. G. Ravera e don I. Vignono, i soci hanno visitato in Invrea la chiesa di San Bernardino con il magnifico affresco di Martino Spanzotti, il Duomo e la chiesa dello Spirito Santo.

VISITA AGLI ARCHIVI DI CORTE DI TORINO

Il 1° Giugno 1985, guidati dalla dott.sa I. Ricci Massabò, direttore dell'Archivio di Stato di Torino, e della dott.sa E. Mongiano, direttore della

Sezione di Corte, i soci hanno potuto ammirare capolavori ed unicum quali la donazione della Novalesa, i disegni di Pirro Ligorio, antichi portolani ed il Messale di Felice V.

VISITA GUIDATA A SUSA ED ALLA ABBAZIA DELLA NOVALESA

Il 6 luglio, con la guida del consocio mons. S. Savi e della dott.sa A. Lange i soci hanno visitato la Cattedrale di San Giusto ed il Museo Archeologico di Susa. Recatisi alla Novalesa con la guida del consocio prof. C. Caramellino e del padre priore dei Benedettini hanno visitato gli scavi nell'antica chiesa abbaziale e gli affreschi della cappella di Sant'Eldrado e di quelle circonvicine.

VISITA GUIDATA ALLE CHIESE ROMANICHE NELL'AREA DI CIRIÈ

Il 26 Ottobre, con la guida della dott.sa A. Lange e del prof. C. Caramellino, i soci hanno visitato le chiese romaniche di Grosso Canavese e Ciriè: S. Maria di Spinariano, Pieve di Liramo, S. Martino e San Ferreolo.

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA «LA TERRA TRA I DUE FIUMI, LA MESOPOTAMIA DEI TESORI»

Il 9 novembre, sotto la guida del dott. G. Bergamini, dell'Università di Torino, i soci hanno visitato il nuovo Museo Archeologico sito nelle ex aranciere di Palazzo reale. La Mostra che presentava vent'anni di scavi effettuati, sotto la guida del prof. Gullini, dagli archeologi dell'Università di Torino, ha sollevato l'interesse dei soci.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 14 DICEMBRE 1985

La seduta è stata dedicata ad argomenti di carattere archeologico. Hanno relazionato la dott.sa L. Pedrini su «I gioielli dell'Egitto faraonico»; il consocio prof. L. Manino ha parlato su «Notizie archeologiche d'interesse piemontese a) per l'anno degli Etruschi: il vasetto di Moncalieri nella Mostra fiorentina, b) Dai "Valorizzazione di Libarna" e "Studi Lunensi". Spunti e revisioni di "gromatica e urbanistica"».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 18 GENNAIO 1986

Il consocio A. Dragone, critico d'arte del quotidiano «La Stampa» ha tenuto una applaudita conferenza dal titolo «Un critico a disposizione del pubblico (colloquio con l'uditorio)», nel quale ha descritto le varie problematiche incentrate sulla sua attività di giornalista e critico d'arte.

SEDUTA SCIENTIFICA DEI 21 FEBBRAIO 1986

Il consocio, dottor C. Robotti, ha illustrato gli «Affreschi alpini quattrocenteschi: Considerazioni iconografiche sul "ciclo" cristologico di Sampeyre (Val Varaita)».

Il consocio prof. S. Curto ha parlato su «Beniamino Drovetti, il suo epistolario privato e la nascita del Museo Egizio di Torino».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 5 APRILE 1986

La dottoressa E. Zanda della Soprintendenza Archeologica ha relazionato su «Nuovi scavi ad Industria (Monteu da Po)», il consocio arch. B. Signorelli ha presentato «Disegni inediti di Francesco Valeriano Dellala di Beinasco».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 19 APRILE 1986

Il consocio, architetto F. Perinetti, della Soprintendenza ai Monumenti della valle d'Aosta ha illustrato «Aosta paleocristiana».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 16 MAGGIO 1986

Il dottor L. Tamburini, direttore della Biblioteca Civica di Torino, ha presentato, commentandolo criticamente, il «Bollettino Spaba» 1981-1983.

La consocia dott.sa P. Grisoli ha parlato su «Un bohemien alla corte di Carlo Alberto: Lorenzo Pedrone».

VISITA GUIDATA ALLE ABBAZIE TRA LE RISAIE

Il 17 maggio la presidente dott.sa A. Lange ha guidato un gruppo di soci nella visita delle abbazie di Selve, Lucedio e San Genuario.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 31 MAGGIO 1986

Sono presenti i soci P. C. Filippi, Buffa di Perrero, Fumasuoli, Signorelli, Brunetta, C. e L. Robotti, Monetti, G. Carità, Debiaggi, Destefanis, Dotta, Malaguzzi, Marocco, Nelva, Bertola, Cappelletto, G. Gabetti, Franchino, Contardi, Lange, Vandoni, Boglione, G. Lombardi, C. Filippi, De Rege di Donato, Bona, Amprimo, Pellisier, Massara, Uberti Bona, Pari.

La presidente Dr. A. Lange legge la relazione sul compiuto triennio 1983-1986, il tesoriere notaio A. M. Marocco legge e commenta il conto consuntivo 1985. I revisori dei conti leggono la relazione per il 1985.

Vengono approvati i seguenti nuovi soci: Ghibaudi Cecilia, Caligara prof. Giulio, Monzini Carla, Comba prof. Rinaldo.

Il bilancio preventivo 1986 verrà discusso in altra seduta essendo il Consiglio Direttivo dimissionario per compiuto triennio. Doop la approvazione del conto consuntivo 1985, da parte dei soci si è passati alla votazione del nuovo Consiglio.

La commissione scrutatrice composta dai consoci prof. ing. R. Nelva e arch. C. Filippi, ha compiuto lo scrutinio.

Hanno ricevuto voti:
Caramellino Carlo 61
Lange Augusta 60
Debiaggi Casimiro 58
Curto Silvio 56
Signorelli Bruno 54
Malguzzi Francesco 41
Moncalvo Enrico 35
Marocco Antonio 20
Carducci Carlo 16
Gribaudi Rossi Elisa 18
Manino Luciano 16.

La commissione scrutatrice ha proclamato eletti per il triennio 1986-1989: Caramellino, Curto, Debiaggi, Lange, Malaguzzi, Moncalvo, Signorelli.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 21 GIUGNO 1986

In inizio di seduta la dott.sa A. Lange informa i soci che il Consiglio Direttivo in riunione del 10 giugno 1986 ha eletto per acclamazione Presidente: Augusta Lange, Vice Presidente: Casimiro Debiaggi, Segretario: Bruno Signorelli, Tesoriere: Francesco Malaguzzi. La Commissione Pubblicazioni è composta da: Lange, Debiaggi, Carrata-Thomes, Ravera, Signorelli, Malaguzzi, Nelva, Monetti, Gentile, Curto; la Commissione Finanziaria è composta da: Marocco, Malaguzzi, Robotti, Dotta, quella alle Visite Culturali da Lange, Cara-

mellino, Gribaudi Rossi. Il Consiglio ha rivolto un ringraziamento ai consiglieri Carducci, Gribaudi Rossi, Roccati e Marocco per il lavoro svolto nel triennio passato.

È seguita una comunicazione scientifica, il prof. arch. L. Re della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino ha parlato su «I ponti sospesi dell'Ottocento», descrivendo con dovizia di immagini le applicazioni della tecnologia dei ponti a funi metalliche in Piemonte, Liguria e Savoia.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 20 SETTEMBRE 1986

Il vice presidente prof. Debiaggi informa l'assemblea della momentanea indisponibilità della presidente Lange, in seguito ad intervento chirurgico. Porge alla stessa i migliori auguri di pronta guarigione.

Il tesoriere Dott. Malaguzzi presenta il conto preventivo per il 1986, che viene approvato dai soci i quali approvano anche l'aumento di quota per il 1987 a lire 35.000.

Vengono approvati i seguenti nuovi soci: Ogliaro Mario, Biblioteca Civica De Bartolomeis Susa.

È seguita una seduta scientifica con una comunicazione della dott.sa E. Leospo del Museo Egizio di Torino avente ad argomento: «Principi figurativi dell'arte egizia attraverso esempi delle pitture delle tombe di Iti, funzionario del primo periodo intermedio a Gebelein».

VISITA GUIDATA A LUGANO ALLE MOSTRE «GOYA NELLE COLLEZIONI PRIVATE IN SPAGNA» E «ORI E ARGENTI DELL'ERMITAGE»

Il 27 Settembre guidati dal segretario arch. B. Signorelli i soci hanno visitato la villa «La Favorita» di Lugano, con le mostre «Goya nelle collezioni di Spagna» e «Ori e argenti dell'Ermitage», oltre ai quadri della collezione Von Thyssen.

SEDUTA SCIENTIFICA DELL'11 OTTOBRE 1986

Il consocio prof. S. Curto ha parlato ai soci su «L'apporto di Carlo Vidua alla nascita del Museo Egizio di Torino», il dottor G. Bergamini dell'Università di Torino ha presentato la figura, sconosciuta ai più, di Paolo Emilio Botta, figlio dello storico e politico Carlo, archeologo scopritore con la comunicazione «I sigilli mesopotamici scoperti da Paul Emile Botta».

CONVEGNO A BRUSASCO «DA QUADRATA ALLA RESTAURAZIONE» IL 25 OTTOBRE 1986

Proseguendo in una tradizione che risale agli anni '30 la S.P.A.B.A. ha organizzato, in collaborazione con l'Unione Pro Brusasco, e con il patrocinio della Regione Piemonte, un convegno in Brusasco.

Esso si è tenuto il 25 ottobre, in occasione del bicentenario della consacrazione della parrocchiale di San Pietro. Il titolo del convegno è stato «Da Quadrata alla Restaurazione» e si è articolato in una giornata di interventi diretti dalla Soprintendente arch. Clara Palmas e dal prof. Silvio Curto dell'Università di Torino.

Hanno relazionato:

– Silvio Curto «La diffusione dei culti egiziani fino a Monteu da Po»;
– Alessandro Bongioanni «Monteu da Po e il Serapeo»;
– Luciano Manino «Antichità di Brusasco»;
– Emanuela Zanda «Ritrovamenti recenti e nuovi restauri tra i materiali da Industria»;
– Giuseppe Ferraris «La pieve di Industria»;
– Mariamaddalena Negro Ponzi «Quadrata e Quadradula – problemi di archeologia»;
– Maurizio Cassetti «Presentazione del quaderno: La parrocchiale di Brusasco»;
– Micaela Vigliano Davico «Quale ricetto in Brusasco?»;
– Stefano Cremo «La parrocchiale di Brusasco ed il suo inserimento territoriale»;
– Carlo Caramellino «Attività di maestranze intelvesi nel territorio: i paliotti in scagliola»;
– Piera Grisoli «Presenze "Mauriziane" tra Chivasso, Vercelli e Casale»;
– Bruno Signorelli: «La vicenda della "strada militare" Torino-Casale, uno degli avvenimenti fondamentali dell'impianto del sistema viario fra l'Ancien Regime e la Restaurazione»;
– Ines Dal Vero Brecko «Le carte dell'Archivio comunale di Brusasco»;
– Cecilia Laurora «Fonti documentarie per la storia di Brusasco presso l'Archivio di Stato di Torino».

VISITA GUIDATA A BOLOGNA ALLA MOSTRA «NELL'ETÀ DI CORREGGIO E DEI CARRACCI. PITTURA IN EMILIA NEI SECOLI XV e XVI»

Il consocio dottor C. Robotti ha guidato il 1 e 2 novembre i soci nella visita della importante mostra «Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia nei secoli XV e XVI».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 22 NOVEMBRE 1986

Il dottor C. Robotti ha intrattenuto i soci su un interessante e poco studiato argomento: «La moda come strumento di datazione: il XIV secolo».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 13 DICEMBRE 1986

La prof.ssa M. L. Tibone ha parlato ai soci su: «I Magi, un tema prezioso e devoto per l'arte a Torino».

PRESIDENTI DELLA SOCIETÀ DALLA FONDAZIONE

Baudi di Vesme conte Carlo	1874-77
Gorresio comm. Gaspare	1877-82
Fabretti comm. Ariodante	1882-88
Di Sambuy co. Ernesto	1888-91
Fabretti comm. Ariodante	1892-94
Claretta comm. Gaudenzio	1895-97
Claretta comm. Gaudenzio	1898-1900
Ferrero dott. Ermanno	1901-903
Ferrero dott. Ermanno	1904-906
D'Andrade comm. Alfredo	1907-909
D'Andrade comm. Alfredo	1910-12
Calandra comm. Davide	1913-15
Boselli sen. Paolo	1916-18
Boselli sen. Paolo	1919-21
Mattirolo comm. Oreste	1922-24
Mattirolo comm. Oreste	1925-27
Olivero ing. Eugenio	1928-30
Bonino comm. Attiilo	1931-33
Bonino comm. Attilio	1934-36

La società viene sospesa con R.D. del 17 gennaio 1936 e viene assorbita come Sezione della Regia Deputazione di Storia Patria.

Viale dott. Vittorio	1948-50
Viale dott. Vittorio	1951-54
Mindana arch. Arturo	1955-57
Cavallari Murat prof. ing. Augusto	1958-60
Cravero avv. Roberto	1961-63
Carboneri prof. Nino	1964-66
Gabrielli dott. Noemi	1967-69
Lange ing. Guglielmo	1970
Carrata Thomes prof. Franco F.F.	1970-72
Mazzini prof. dott. Franco	1972-77
Cazzola prof. avv. Piero	1977-80
Rosboch avv. Alessandro	1980-83
Lange dott. Augusta	1983-86
Lange dott. Augusta	1986
Debiaggi prof. Casimiro F.F.	dal febbraio 1987

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino.
Cassa di Risparmio di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
Rolandi Ing. Giorgio, 20122 Milano, Via Visconti di Modrone 18.
Unione Industriale, 10127 Torino, Via Fanti 17.

SOCI VITALIZI

Istituto Bancario San Paolo di Torino.
Società Martini e Rossi, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele II, 42.
Rigotti Dott. Prof. Giorgio, 10122 Torino, Via Cernaia 16.
Banca Popolare di Novara.

SOCI EFFETTIVI

Actis Caporale dott. Aldo, 10126 Torino, Via Michelangelo 10.
Aimaretti Alessandra, 12100 Cuneo, Via Medaglie d'Oro 18.
Aimetti Bianca, 10126 Torino, Via Tiziano 37 bis.
Acuti Dott. Paola, 10143 Torino, Via Palmieri 4.
Albera Arch. Marco, 10128 Torino, Via C. Colombo 15.
Alberioni Antonelli D'Oulx Isabella, 15100 Alessandria, Via Pontida 8.
Aldera Gnavi Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
Allara Anny, 10131 Torino, Strada San Vincenzo 40.
Amerio Avv. Cesare, 10123 Torino, Via Perrone 16.
Amerio Rag. Mario, 14100 Asti, Corso Torino 87/A.
Amprimo Dott. Claudio, 10133 Torino, Corso Unione Sovietica 415.
Andreoni D'Ovidio Dott. Maria Antonietta, 10121 Torino, Corso Matteotti 29.
Antico Gallina dott. Maria Vittoria, Milano, Via Alberti 10.
Archivio di Stato di Varallo, 13019 (Vercelli).
Archivio di Stato di Biella, 13051 (Vercelli), Palazzo Cisterna.
Archivio di Stato di Vercelli, 13100, Via Alessandro Manzoni n. 2.
Assogna Tiziana, 10034 Chivasso, Via Caluso 21.
Avataneo Giuseppe, 10030 Vische (Torino), Via Roma 106.
Balbiano Maria Teresa, 10124 Torino, Via Cesare Balbo 44.
Balbiano Gabriella, 10124 Torino, Via Cesare Balbo 44.
Balbo di Vinadio C.ssa Graziella, 10129 Torino, Via Colli 20.
Barbera Prof. Lucien-Jean, (Francia) Beausoleil - «Lou Carnier», Avenue Marechal Foch 23 bis.
Barbero Dott. Giovanna, 15020 Cerrina Monferrato (Alessandria), Via Roma 1.
Barbero Robotti Lucia, 10133 Torino, Strada Alberoni 18/5.
Bargoni Arch. Anna, 10133 Torino, Strada Antica di San Vito 12.
Bargoni Dott. Augusto, 10133 Torino, Strada Antica di San Vito 12.
Baronio Prof. Alessandro, 13051 Biella (Vercelli), Via Sabadelli 6.
Barra Bagnasco Prof. Marcella, 10122 Torino, Via Juvarra 16 bis.
Baudi di Vesme Prof. Carlo, 10121 Torino, Via A. Avogadro 11.
Bellagarda Prof. Giorgio, 10144 Torino, Corso Tassoni 45.
Bellini Arch. Amedeo, 20099 Sesto San Giovanni (Milano), Via Cesare da Sesto 43.
Beltramino Luca, 18038 Sanremo (Imperia), Via Manzoni 29.
Benoffi Olivero Olga, 10138 Torino, Via Bagetti 20.
Bernacchini Artale Dott. Prof. Maria Vittoria, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Berti Cristiano, Torino, Corso G. Lanza 98.
Bertola Egle, 10129 Torino, Via Pigafetta 40.
Bertolotti Avv. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Via San Pietro 24 bis.
Bertolotto Dott. Claudio, 10060 San Secondo di Pinerolo (Torino), Via della Ressia 3.
Bertone Arch. Giulio, 10143 Torino, Via Bianzé 25.
Bertone Dolly, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Berruti Dott. Paolo, 10126 Torino, Via Giotto 1.
Besostri Avv. Erasmo, 10121 Torino, Via XX Settembre 58.
Biblioteca Civica, 15100 Alessandria Via Tripoli 8.
Biblioteca Civica, 13051 Biella (Vercelli), Via Pietro Micca 36.
Biblioteca Civica, 12042 Bra (Cuneo), Palazzo Mathis, Piazza Caduti.
Biblioteca Civica, 10041 Carignano (Torino).
Biblioteca Civica «Giovanni Canna», 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Via Corte d'Appello.
Biblioteca Civica, 12100 Cuneo, Palazzo Audifredi.
Biblioteca Civica «A. Arduino», 10024 Moncalieri (Torino), Via Alfieri 13.
Biblioteca Civica «Negroni», 28100 Novara, Corso Cavallotti 4.
Biblioteca Civica, 10122 Torino, Via della Cittadella 5.
Biblioteca Civica «M. Farinone Centa», 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Umberto I 69.
Biblioteca del Museo Civico, 10128 Torino, Via Magenta 31.

Biblioteca Pubblica Fondazione Marazza, 28021 Borgomanero (Novara).
Bigliani Caterina, 10124 Torino, Via Po 39.
Bigoni Mittoni Prof. Isabella, 10143 Torino, Via Casalis 24.
Biraghi Dr. Giuliana, 10138 Torino, Via Cialdini 18.
Bitti Maria Cristina, 10131 Torino, Via Casalis 10.
Blanc Avv. Augusto, 10122 Torino, Via Bligny 11.
Bo Prof. Antonella, 10128 Torino, Via Vico 25.
Boglione Anna Maria, 10121 Torino, Via XX Settembre 16.
Bolla Prof. Margherita, 10146 Torino, Via Mogadiscio 8.
Bona Maria, 10128 Torino, Via Pastrengo 16.
Boratto Renata, 10018 Palazzo Canavese (Torino), Via Provinciale 31.
Boschetti Dott. Giampiero, 13100 Vercelli, Via Oldoni 14.
Bosia Dott. Guglielmo, 10144 Torino, Corso Regina Margherita 206.
Bosio Prof. Virginia, 10128 Torino, Via Magenta 13.
Bossi Prof. Alberto, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi 27.
Bovero Prof. Anna, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Bovio Emma, 10126 Torino, Via Chiabrera 42.
Bovio Marco, 10126 Torino, Via Chiabrera 42.
Braggio Prof. Eugenia, 10128 Torino, Via Lamarmora 30.
Broccardo Maria Antonietta, 10134 Torino, Corso Giovanni Pascoli 7.
Brugo Ing. Antonio, 10133 Torino, Strada Guido Volante 2.
Brunetta Dott. Delfina, 10131 Torino, Via Maria Bricca 6.
Bubbio Dott. Aldo, 10152 Torino, Via Aosta 60.
Buffa di Perrero Guidetti C.ssa Mariola, 10122 Torino, Via Consolata 8.
Burin Avv. Paola, 10131 Torino, Largo Moncalvo 18.
Buzzetti Flavia, 10146 Torino, Via Servais 200/E/19.
Caccia Ferrari Carla, 10131 Torino, Via Sommacampagna 9.
Calderini Vanna, 10131 Torino, Corso Quintino Sella 7.
Calì Dott. Leonardo, 10128 Torino, Largo Re Umberto 102 bis.
Caligara Giulio, 10132 Torino, C.so Quintino Sella 71.
Calvi Parisetti Clotilde(10123 Torino, Via Giolitti 49.
Campra Prof. Rosanna, 10138 Torino, Via Grassi 7.
Canonico Teresa, 10122 Torino, Corso Siccardi 11.
Cansacchi D'Amelia Gnavi Maria, 10128 Torino, Via Filangieri 14.
Cappelletto Pinna Giulia, 10129 Torino, Corso Rosselli 91 bis, int. 10.
Caramellino Prof. Carlo, 10020 Brusasco (Torino).
Carbone Dott. Arch. Cesare, 10129 Torino Corso Vinzaglio 13.
Cardino Bocca Lidia, 10132 Torino, Strada al Traforo del Pino 39.
Carità Dott. Arch. Giuseppe, 10128 Torino, Via Vassalli Eandi 5.
Carità Dott. Roberto, 00128 Roma, Via Chianesi 109.
Carmagnola Dott. Carlo, 10125 Torino, Corso Massimo D'Azeglio 2.
Caronno Patrizia, 10146 Torino, Corso Montegrappa 35.
Carrata Thomes Prof. Dott. Franco, 10129 Torino, Corso Stati Uniti 35.
Casartelli Sesia Laura, 10128 Torino, Via Assietta 23.
Cassano Don Gianpaolo, 15040 Occimiano (Alessandria), Corso Massimo d'Azeglio 1.
Castiglia Prof. Ing. Cesare, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 21.
Castiglia Dott. Nino, 10139 Torino, Corso Trapani 115.
Catella Ing. Mario, 10128 Torino, Via Cristoforo Colombo 1.
Cattaneo Maria Rosa, 10128 Torino, Via Amerigo Vespucci 29.
Cavaglià Dott. Giorgio, 10014 Caluso (Torino), Via Mazzini 9.
Cavallari-Murat Prof. Ing. Augusto, 10129 Torino, Corso Trento 11.
Cazzola Prof. Avv. Piero, 10122 Torino, Via Alberto Nota 7.
Celona Dott. Fortunata, 10122 Torino, Via Bertola 39.
Cera Dott. Lorenzo, 12038 Savigliano (Cuneo), Via Silvio Pellico 20.
Ceriana Mimy, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 88.
Cerruti Carlo, 10138 Torino, Corso Peschiera 122.
Chevalley di Santa Brigida Conte Gian Andrea, 10123 Torino, Via Mazzini 40.
Chiavegatti De Gasperis Teresa, 10138 Torino, Via Principi d'Acaja 27.

Cifani Prof. Arabella, 10147 Torino, Via Coppino 65.
Clara Ing. Emilio, 10143 Torino, Corso Lecce 80.
Clivio Dott. Franco, 10144 Torino, Via Cibrario 6.
Colombo Carlo, 00135 Roma, Viale Cortina D'Ampezzo 170.
Colombo Dott. Ugo, 00135 Roma, Viale Cortina D'Ampezzo 176.
Condulmer C.ssa Piera, 10122 Torino, Piazza Statuto 2.
Contardi Francesco, 10143 Torino, Corso Tassoni 45.
Coppo Roberta, 10125 Torino, Piazza Carlo Felice 7.
Corio Giovanni, 10128 Torino, Corso Re Umberto 92.
Cornaglia Beltramino Prof. Luciana, 18038 Sanremo (Imperia), Via Manzoni 29.
Corsetti Frutteri Felicita, 10152 Torino, Corso Giulio Cesare 44.
Costantino Re Antonietta, 10124 Torino, Via Santa Giulia 80.
Cotta Conte Gen. Filippo Maria, 10128 Torino, Via Caboto 4.
Cottino Dott. Alberto, 10121 Torino, Corso Matteotti 3 bis.
Cremo Ing. Stefano, 10025 Pino Torinese (Torino), Via San Felice 57.
Crudo Poli Prof. Elena, 10143 Torino, Corso Tassoni 25.
Cumino Maria Teresa, 10024 Moncalieri (Torino), Via Planto 7.
Cuonzo Mario, Via Mombarcaro 101, 10136 Torino.
Curti Maria, 10131 Torino, Via Felicita di Savoia 83.
Curto Prof. Dott. Silvio, 10125 Torino, Via Ormea 82.
Dardanelli Tosetti Laura, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 110.
Davico Viglino Prof. Arch. Micaela, 10145 Torino, Corso Francia 300.
Davide Don Domenico, 10023 Chieri (Torino), Piazza Mazzini 4.
Daviso di Chaversod Dott. Bruno, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 48.
Debiaggi Prof. Casimiro, 10122 Torino, Corso Palestro 13.
De Francisco Prof. Sergio, 10124 Torino, Via Napione 49.
De Gasperis Maide, 10133 Torino, Corso Moncalieri 64.
De Grazia Maria, 10023 Chieri (Torino), Via Cibrario 11.
Della Mora Feliciano, 10048 Vinovo (Torino), Viale Lombardia 3/4.
Demagistris Prof. Giuliana,, 10124 Torino, Via Napione 21.
Dermarchi Triceri Maria, 10138 Torino, Via Piffetti 47.
Demorra Prof. Angiolina, 10125 Torino, Via Baretti 45.
De Rege di Donato Guido, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 112.
Destefanis Anna Maria, 10128 Torino, Via Camerana 28.
Destefanis Prof. Francesco, 10134 Torino, Corso Unione Sovietica 252.
Diegoli Renée, 10137 Torino, Corso Agnelli 89.
Dipartimento Discipline Artistiche - Facoltà di Lettere Università di Torino, Via S. Ottavio 20, 10124 Torino.
Di Suni della Planargia m.sa Maria Teresa, 10124 Torino, Piazza Vittorio Veneto 23.
Dogliani Dott. Antonio, 12042 Bra (Cuneo), Viale Madonna dei Fiori 24.
Donna D'Oldenico Bar.ssa Anna Maria, 10144 Torino, Via Tenivelli 11.
Donati Ugo, 13100 Vercelli, Via Paggi 84.
Doriguzzi Carla, 10126 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 108.
Dosio Dott. Ermanno, 10135 Torino, Via Spazzapan 16.
Dotta Rag. Luigi, 10136 Torino, Corso Sebastopoli 295 int. 3.
Dragone Angelo, 10125 Torino, Via S. Pio V 31.
Drammi Dott. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Francesco d'Assisi 35.
Emprin Midana Amalia, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Enrico Prof. Leonardo, 10128 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 8.
Facchini Prof. Maris, 10128 Torino, Corso Re Umberto 48.
Faletto Dott. Lorenzo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
Fasano Bruni Dott. Grazia, 10121 Torino, Piazza Solferino 3.
Fassio Prof. Anna Maria, 10129 Torino, Via Marco Polo 29.
Fazio Dott. Annetta, 10059 Susa (Torino), Via Luciano Couvert 16.
Fernandez Alvaro Lidia, 10134 Torino, Corso G. Pascoli 7.
Ferrari Pinori Renata, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 46.
Ferraris di Celle Angelica, 10123 Torino, Via delle Rosine 10.

FERRARIS Dott. Giancarlo, 10133 Torino, Strada Alberoni 18/3.
FERRERO Prof. Elisabetta, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
FERRERO Fernanda, 10134 Torino, C.so Agnelli 115.
FERRERO Prof. Maria, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 81.
FERRERO CORIO Lidia, 10128 Torino, Corso Re Umberto 92.
FERRERO DEBERNARDI Prof. Dott. Daria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
FERRO Dott. Filippo Maria, 28100 Novara, Via dei Cattaneo 17.
FILIPPI Arch. Cesare, 10131 Torino, Strada di Santa Margherita 242.
FILIPPI Avv. Piercarlo, 10123 Torino, Via San Massimo 41.
FINOCCHI Dott. Silvana, 10126 Torino, Via Donizetti 2.
FIORINDO Massimo, 10020 Cavagnola (Torino), Via Genevrea 30.
FORNO Dott. Andrea, 10133 Torino, C.so Moncalieri 363/4A.
FRACCHIA Irene, 10143 Torino, Via Bagetti 13.
FRAGALÀ Dott. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vinzaglio 14.
FRANCIA GIORDANA Vanna, 10128 Torino, Corso Filippo Turati 22.
FRANCHINO Prof. Anna, 10138 Torino, Via Groppello 11.
FRIGERIO Ing. Pier Angelo, 21016 Luino (Varese), Via Rossini 97.
FRIGNOCCA Paola, 10131 Torino, Via Bezzecca 9.
FULCHERI Dott. Ing. Giuseppe, 12080 Vicoforte Mondovì (Cuneo), Via del Poggio 18.
FUMASUOLI ROMANA Lucia, 10126 Torino, Via Saluzzo 81.
FUSILLI Cinzia, 10128 Torino, Corso Sommeiller 24.
GABETTI Giuseppina, 10139 Torino, Via Monte Albergian 2 bis.
GABETTI Prof. Arch. Roberto, 10128 Torino, Via Sacchi 22.
GALANTE GARRONE Dott. Giovanna, 10143 Torino, Corso Lecce 52.
GALLINA Geom. Cleto, 10121 Torino, Via Santa Teresa 3.
GAMBETTA Antonio, 10060 None (Torino), Via delle Lame 17.
GARAVELLI COLONNA Giancarla, 13100 Vercelli, Viale Garibaldi 53.
GARELLI Geom. Felice, 10124 Torino, Via Napione 22.
GARINO Giuseppe, 12100 Cuneo, Piazza Galimberti 12.
GASCA QUEIRAZZA Prof. Giuliano S. J., 10122 Torino, SS. Martiri, Via Barbaroux 30.
GASCO Dott. Glauco, 10124 Torino, Via E. Bava 25.
GAY DI QUARTI ROGGERI MERMET C.ssa Camilla, 10123 Torino, Via della Rocca 2.
GENNARI CURLO mar. Paolo, 10121 Torino, Corso Re Umberto 6.
GENNARI Fausto, 10122 Torino, Via Stampatori 4.
GENTILE Dott. Guido, 10128 Torino, Via Massena 81.
GERMANO TABUCCHI Matilde, 10125 Torino, Via Saluzzo 56.
GHIBAUDI Cecilia, 10121 Torino, Via Bertola 39.
GHIRON Angelo, 10020 Pecetto Tor.se, Strada Eremo 31.
GIACCARIA Dott. Angelo, 10156 Torino, Corso Vercelli 420/9a.
GIAY Dott. Arch. Emilio, 10129 Torino, Corso Trento 5.
GILIBERT VOLTERRANI Arch. Anna, 10124 Torino, Via Napione 9.
GILLIO Giovanni, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia 49.
GIORDANA Dott. Ing. Ettore, 10129 Torino, Corso Govone 6.
GIORDANO Giacinto, 10122 Torino, Via Cernaia 16.
GIOVANELLI ZAARUOLO Maria Grazia,, 10125 Torino, Via Baretti 46.
GONNELLA Dott. Arch. Lodovico, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 94.
GRASSI Avv. Carlo, 10139 Torino, Corso Stati Uniti 37.
GRASSO Cav. Mario, 10138 Torino, Via Palmieri 26.
GRAZZI Dott. Riccardo, 10134 Torino, Via Arnaldo da Brescia 49.
GRIBAUDI ROSSI Dott. Elisa, 10125 Torino, Corso Vittorio Emanuele 27.
GRIMALDI Prof. Carla, 10134 Torino, C.so Turati 74.
GRISOLI Dott. Piera, 10126 Torino, Via Saluzzo 83.
GROSSO Dott. Mario, 10025 Pino Torinese Torino), Strada P. del Gallo 55.
GÜTTERMANN LEUMANN Annalista, 10128 Torino, Via Massena 87.
HENKE Ing. Mario, 10123 Torino, Via Mazzini 47.
INNAURATO Prof. Arch. Ennio, 10122 Torino, Via Manzoni 4.
INVREA Avv. Fabrizio, 10129 Torino, Corso Arimondi 11.

Invrea Liliana, 10129 Torino, Corso Arimondi 11.
Invrea Dott. Raffaele, 10129 Torino, Corso Arimondi 11.
Kanceff Prof. Emanuele, 10024 Moncalieri (Torino), Strada Revigliasco 6.
Lange Dott. Augusta, 10122 Torino, Corso Palestro 7.
Lanza Ing. Guglielmo, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 2.
Lattes Jolanda, 10128 Torino, Largo Re Umberto 106.
Leonessi Dott. Ermanno, 10034 Chivasso (Torino), Viale Vittorio Veneto 5.
Levi Dott. Ing. Davide, 10134 Torino, Corso Galileo Ferraris 162.
Liceo Scientifico «C. Cattaneo», 10145 Torino, Via Asinari di Bernezzo 19.
Lironi Prof. Dott. Zena, 10146 Torino, Via Valgioie 24.
Lodi Dott. Giuseppe, 10131 Torino, Via Moncalvo 29.
Lombardi Prof. Avv. Giorgio M., 10024 Moncalieri (Torino), Strada Rebaude 180.
Lombardi Sella Anna Maria, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 82.
Lombardi Sertorio Cristina, 10128 Torino, Corso Galileo Ferraris 77.
Lombroso Ester, 10138 Torino, Corso Vittorio Emanuele 161.
Lovera Prof. Giuseppe, 10121 Torino, Corso Vittorio Emanuele 70.
Lupano Alberto, 10034 Chivasso (Torino), Via Po 14.
Lupano Marina, 10121 Torino, Via S. Maria 2.
Lupo Prof. Arch. Giovanni Maria, 10124 Torino, Corso San Maurizio 7.
Maero Dott. Felice Paolo, 10123 Torino, Via San Francesco da Paola 37.
Maffei Luciana, 10129 Torino, Corso Montevecchio 50.
Maggio Serra Dott. Rosanna, 10129 Torino, Via G. Bove 8.
Magnoni Alessandro, 10124 Torino, Via S. Giulia 15.
Malaguzzi Dott. Franco, 10122 Torino, Via Boucheron 16.
Malaguzzi Tua Flavia, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
Malerba Dott. Albina, 10027 Testona (Torino), Via Maiole 9/12.
Malinverni Cocciardi Prof. Paola, 10128 Torino, Via Lamarmora 31.
Manetti Dott. Libero, 10131 Torino, Via Rivarossa 12.
Manino Dott. Prof. Luciano, 10129 Torino, Corso Rosselli 105/7.
Manno Giulia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 7.
Mantoan Riccardo, 10010 Palazzo Canavese (Torino), Via Provinciale 31.
Marcone Terzago Dott. Giuseppina, 10121 Torino, Corso Re Umberto 3.
Mariano Giovanna, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
Marino Dott. Enrica, 10064 Pinerolo (Torino), Via Montebello 9.
Marocco Dott. Avv. Antonio Maria, 10121 Torino, Corso Re Umberto 8.
Martinengo Geom. Vittorio, 10121 Torino, Via Bertola 11.
Massa Dott. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Luigi Einaudi 39.
Massara Dott. Prof. Giovanni, 10144 Torino, Via San Donato 82 bis.
Massini Dott. Anna Maria, 10121 Torino, Corso Matteotti 19.
Mastropietro Antonella, 10124 Torino, Via Santa Giulia 1.
Mattioda Alessandro, 10020 Cavagnolo (Torino), Via C. Colombo 243.
Mazzini Dott. Prof. Franco, 20144 Milano, Via Novi 2.
Melica Liliana, 10124 Torino, Via Cavezzale 8.
Merlo Basile Matilde, 10060 San Secondo di Pinerolo.
Micozzi P. I. Marino, 10040 Almese (Torino), Via Capolo 21.
Midana Prof. Dott. Alberto, 10123 Torino, Lungo Po Armando Diaz 6.
Miniotti Mario, 10131 Torino, Strada del Morozzo 14/26.
Moccagatta Dott. Prof. Vittoria, 10153 Torino, Via Ricasoli 2.
Modonese Arch. Cinzia, 10098 Rivoli (Torino), Via Salvemini 3/c.
Moglia P. I. Lando, 10048 Vinovo (Torino), Via Parisetto 31.
Mola di Nomaglio Gustavo, 10129 Torino, Corso De Gasperi 46.
Molinari Pradelli M.stro Francesco, 40055 Castenaso (Bologna), Via Marana 10.
Molli Boffa Dott. Giulia, 10124 Torino, Corso San Maurizio 81.
Moncalvo Arch. Enrico, 10126 Torino, Via Montevecchio 29.
Monetti Prof. Franco, 10124 Torino, Via Bava 24.
Monge Chiarle Lucia, 10122 Torino, Via Consolata 8.

MONTALENTI Prof. Giorgio, 10128 Torino, Via Torricelli 4.
MONTI Ing. Pietro, 13100 Vercelli, Via Pietro Micca 34.
MONZINI Carla, 10124 Torino, Via Po 39.
MORANDO SQUILLARIO Luciana, 10125 Torino, Corso Massimo d'Azeglio 10.
MOSTI Prof. Enrica, 10125 Torino, Via P. Giuria 6 bis.
MÜHLMANN GÜTTERMANN Dott. Franca, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
MUNARI Dott. Sirio Bruno, 10153 Torino, Corso Regina Margherita 68.
MUSEO DEL PAESAGGIO, 28048 Verbania-Pallanza (Novara).
MUSEO MARTINI DI STORIA DELL'ENOLOGIA, 10123 Torino, Corso Vittorio Emanuele 42.
MUTTINI Chiara, 10128 Torino, Via Giordana 5.
NELVA Prof. Ing. Riccardo, 10136 Torino, Corso Orbassano 86.
NESTA Dott. Paolo, 10141 Torino, Via Sagra di San Michele 45.
NICOLA Guido, 10124 Torino, Via Santa Giulia 65.
NOBILI Luciana, 10129 Torino, Via Cassini 91.
NUVOLI Ing. Anna, 10121 Torino, Corso Re Umberto 17.
OGLIARO Mario, 13044 Crescentino (Vercelli), Via S. Giuseppe 34.
PALUMBO Ins. Antonina, 10128 Torino, Largo Re Umberto 98 bis.
PAOLINO Dott. Anna, 10128 Torino, Via Lamarmora 40.
PAPARELLA Dott. Giuseppe, 10126 Torino, Via Thonon 10.
PARI Geom. Ferruccio, 10143 Torino, Piazza A. Peyron 9.
PASERO Prof. Dario, 10134 Torino, Via P. Paoli 20.
PASQUALINI Arch. Chiara, 10131 Torino, Via L. Vanvitelli 4.
PAULUCCI DELLE RONCOLE Prof. Enrico, 10123 Torino, Via Cavour 21.
PECORINI Ing. Dario, 10138 Torino, Corso Ferrucci 94.
PEJRONE Prof. Giovanni, 10131 Torino, Via Bezzecca 22.
PELLISSIER Nelly, 10137 Torino, Via Buenos Aires 77.
PENE VIDARI Dott. Prof. Gian Savino, 10128 Torino, Via Montevecchio 29.
PERINETTI Arch. Renato, 11100 Aosta, Via Monte Emilius 13.
PICCAT Prof. Marco, 12037 Saluzzo (Cuneo), via Mattatoio 48.
PICCIO Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).
PINNA PINTOR Nicoletta, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 60.
PIPINO Cav. Dott. Piero, 13010 Roccapietra-Varallo (Vercelli), Via alle Porte 14.
PIZZETTA Arch. Silvia, 13019 Varallo Sesia (Vercelli), Via Morgiazzi.
POLLIOTTI Annamaria, 10129 Torino, Corso Duca Degli Abruzzi 38.
POLLOVIO Ing. Aldo, 10138 Torino, Corso Inghilterra 19.
PORTALUPI Dott. Felicita, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
POZZO Ing. Ugo, 10129 Torino, Corso Govone 6.
PRELZ OLTRAMONTI Liliana, 10122 Torino, Via Assarotti 1.
PRON Gianni, 10123 Torino, Piazza Cavour 3.
PROVERA Rag. Dario, 10146 Torino, Corso B. Telesio 39.
QUAGLINO Geom. Fiorenzo, 10129 Torino, Via Marco Polo 26.
QUARÀ Dott. Riccardo, 10025 Pino Torinese (Torino), Via P. del Gallo 15.
QUARTARA GRAFFIGNA Prof. Elsa, 10128 Torino, Corso Re Umberto 25.
RABALLO BENSO Dott. Valentina, 10121 Torino, Corso Matteotti 36.
RAIMONDO Federico, 10146 Torino, Corso Francia 270/2.
RAPICAVOLI Dott. Aldo, 10129 Torino, Corso Duca degli Abruzzi 35.
RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, 10015 Ivrea (Torino), Corso Massimo d'Azeglio 10.
RE Dott. Alfredo, 15033 Casale Monferrato (Alessandria), Via Musso 8.
RE REMMERT Lydia, 10121 Torino, Via E. De Sonnaz 21.
REGIS Vera, 10134 Torino, Corso G. Ferraris 158.
REPETTI Dott. Giangiacomo, 10133 Torino, Corso Moncalieri 405.
REVIGLIO DELLA VENARIA Dott. Giuseppe, 10121 Torino, Via San Quintino 18.
REY Prof. Laura, 10015 Ivrea (Torino), Via Palestro 68.
RIGALDO VIRETTI Dott. Gianni Carlo, 20124 Milano, Via Rosellini 8.
ROBOTTI Dott. Carlo 10123 Torino, Strada Alberoni 18/5.
ROCCATI Dott. Alessandro, 10131 Torino, Via Cosseria 11.
ROCCAVILLA Ing. Vittorio, 10128 Torino, Via Vela 6.

Roggero Prof. Arch. Mario Federico, 10124 Torino, Via Cesare Battisti 5.
Rosboch Avv. Alessandro, 10128 Torino, Corso Re Umberto 85.
Rossetto Dott. Eladia, 10153 Torino, Lungo Po Antonelli 41.
Rossi Dott. Ing. Pasquale, 10138 Torino, Corso Ferrucci 56.
Ruffini Bruna, 10138 Torino, Piazza Adriano 12.
Saglietto Arch. Ing. Maurizio, 12100 Cuneo, Corso Giolitti 36.
Salvestrini Ing. Arch. Gino, 10123 Torino, Via Maria Vittoria 49.
Santacroce Dott. Alberto, 10128 Torino, Corso Re Umberto 138.
Santanera Ing. Oreste, 10025 Pino Torinese (Torino), Via Mont Cervet 38.
Savi Prof. Don Severino, 10059 Susa (Torino), Curia Vescovile.
Scafile Dott. Fausta, 10137 Torino, Corso Agnelli 118.
Sciolla Prof. Dott. Gianni Carlo, 10135 Torino, Via San Marino 119/2.
Sella Ing. Giuseppe, 10129 Torino, Corso Trieste 27.
Sella Gen. Piero, 10129 Torino, Corso G. Ferraris 82.
Serio Prof. Giuseppina, 10141 Torino, Via Stelvio 12.
Serrione Grasso Carla, 14045 Incisa Scapaccino (Asti), Via Umberto I 12.
Seyssel d'Aix Contessa Elena Maria, 12060 Cigliè (Cuneo), Via Castello 1.
Sibille Avv. Giuseppe Maria, 10123 Torino, Via Accademia Albertina 3 bis.
Signorelli Arch. Bruno, 10128 Torino, Via Massena 31.
Sincero Dott.sa Vittoria, 10137 Torino, Via Induno 20/c.
Sinigaglia Avv. Guido, 10121 Torino, Via Giusti 4.
Soleri Borgna Adele, 10133 Torino, Via Gaeta 19.
Solerio Luisa, 10133 Torino, Strada San Vito Ponte Isabella 116/5.
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, 10100 Torino, Palazzo Carignano.
Soprintendenza per i Beni Culturali della Regione Autonoma della Valle d'Aosta, 11100 Aosta, Piazza Narbonne 3.
Spadoni Dott. Enrico, 10129 Torino, Via Cassini 61.
Spineto Dott. Maria Luisa, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria), Via Libarna 282.
Spreafico Prof. Franca, 10129 Torino, Corso Galileo Ferraris 140.
Suardo Prof. Bruna, 10124 Torino, Via Sacchi 30.
Tabasso Marina, 10134 Torino, Via Madonna delle Rose 42.
Taricco Collesi Arch. Margherita, 10137 Torino, Corso Sebastopoli 194.
Tesio Enrica, 10122 Torino, Via Bertola 51.
Tetta Antonio, 10137 Torino, Via Bernardo De Canal 34.
Tibone Moncassoli Prof. M. Luisa, 10124 Torino, Corso San Maurizio 77.
Toniolo Geom. Giovanni, 10139 Torino, Via Bardonecchia 48.
Torra Prof. Ugo, 10015 Ivrea (Torino), Via Cuniberti 7.
Tos Visconti Franca, 10121 Torino, Via Assarotti 10.
Triveri Ing. Luigi, 10023 Chieri (Torino), Viale Roma 25.
Trovò Adelaide, 10090 Cascine Vica (Torino), Via Boves 7.
Uberti Bona Prof. Germana, 10139 Torino, Via Vinadio, 27.
Ugona Dott. Vittorio, 10138 Torino, Via Palmieri 40.
Vandoni Dott. Ing. Aldo, 10124 Torino, Via Napione 2.
Varaldo Arch. Giuseppe, 10154 Torino, Via Cravero 12.
Veronesi Deliana, 10127 Torino, Via Monastir 25.
Vialardi Dott. Tommaso, 10122 Torino, Via Bligny 5.
Viale Ferrero Dott. Mercedes, 10121 Torino, Corso Matteotti 55.
Vicario Cesare, 10040 Rivalta di Torino (Torino), Via Domodossola 6, Villaggio Aurora.
Vigliano Prof. Arch. Giampiero, 10125 Torino, Corso Marconi 31 bis.
Viglieno Cossalino Prof. Ferdinando, 10122 Torino, Via della Basilica 5.
Vignono Can. Don Ilo, 10015 Ivrea (Torino), Via A. Varmondo 13.
Viotto Ing. Pietro, 10133 Torino, Corso G. Lanza 102.
Viora Arch. Ivana, 10090 Bardassano (Gassino Torinese), Via Carlo Alberto 42.
Vironda Dott. Piero, 10146 Torino, Via Servais 194.
Visetti Vincenzo, 10133 Torino, Strada Ponte Isabella San Vito 67.
Weigman Romagnoli Eleonora, 10133 Torino, Corso Moncalieri 70.

ZANONE Prof. Andreina, 10152 Torino, Corso XI Febbraio 13.

ZANONE Prof. Piera, 10152 Torino, Corso XI Febbraio 13.

ZERBOLA Renzo, 13051 Biella (Vercelli), Via Delleani 37.

ZOCCHE BRUNETTI Dott. Maria, 10131 Torino, Viale Thovez 57/3.

Finito di stampare
per i tipi de «l'Artistica Savigliano»
nel marzo 1988

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI *pag.*

G. BERGAMINI, *Paolo Emilio Botta e la scoperta della civiltà assira* 5

E. LEOSPO, *Note sui principi figurativi dell'arte egizia attraverso le pitpitture della tomba di Iti* 17

L. MANINO, *Il Piemonte nell'anno degli Etruschi* 29

F. CARRATA THOMES, *Una nuova pietra fluviale iscritta da Farigliano (Cn)* 35

M.V. ANTICO GALLINA, *Un gruppo di* oscilla *e di lastre decorative in marmo da* Dertona 43

C. CARAMELLINO, *Sopravvivenze di scultura romanica nel Basso Monferrato* 59

C. ROBOTTI, *Gli affreschi di Sampeyre: iconografia del "Noli me tangere"* 67

L. MANETTI, *Precisazione sulla data di nascita di Carlo di Castellamonte (1571-1641)* 75

F. MONETTI - A. CIFANI, *Contributo per Bartolomeo Garavoglia dal Duomo di Chieri* 81

A. COTTINO, *Angela Palanca pittrice di bambocciate* 85

F. MALAGUZZI, *I "segreti" della Manifattura di Porcellana di Vinovo: inediti di Vittorio Amedeo Gioanetti negli archivi di Sèvres* . . . 91

F. MALAGUZZI, *Legature "mauriziane" del XVIII secolo* . . . 105

B. SIGNORELLI, *La proposta di riordinamento degli artisti della Corte Sabauda durante la prima Restaurazione (1799-1800). Una aggiunta alle* Schede Vesme 111

B. SIGNORELLI, *Precisazioni su Giuseppe e Camillo Bagetti ingegneri topografi nel Genio Civile del Regno di Sardegna* 117

C. DEBIAGGI, *Nuovi contributi all'opera di Carlo Marochetti* . . . 129

ILLUSTRAZIONI (fra le pagine 138-141)

NOTIZIE DELLA SOCIETÀ 141

Elenco Soci 155

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - XXXVIII - XXXIX - XL - XLI

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - XLII
1988

SOC. PIEMONTESE di ARCHEOLOGIA - V. Napione 2 - TORINO

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

NUOVA SERIE - XLII

1988

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e di studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è però riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

Questo Bollettino è stato reso possibile anche grazie al generoso contributo della Banca CRT, Istituto Bancario S. Paolo, Mediocredito Piemontese, Banca Popolare di Novara, Consulta per la valorizzazione dei beni artistici e culturali di Torino, Fratelli Alinari, Soci vari.

COMMISSIONE REDAZIONALE

Silvio Curto, Franco Carrata Thomes, Francesco Malaguzzi, Riccardo Nelva, Guido Gentile, Casimiro Debiaggi, Giuseppe Ravera, Franco Monetti

Presidente: Casimiro Debiaggi

Segretario: Bruno Signorelli

Direttore responsabile: Casimiro Debiaggi
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto n. 1301

L'Artistica Savigliano - Via Togliatti, 44 - 12038 Savigliano

IVO FERRERO

DUE VALLI ALPINE NELLA PROTOSTORIA
(Valle dell'Orco e Valle d'Aosta)

La recente individuazione di numerosi siti protostorici in un'area che fino a pochi decenni fa ne era considerata completamente priva [1] offre l'occasione per alcune considerazioni sulla cultura materiale delle popolazioni di questa zona delle Alpi nel millennio precedente la conquista romana. Gli abbondanti dati a nostra disposizione (pur tenendo conto che gli insediamenti in Valle d'Aosta sono stati individuati ed esplorati, ma non scavati sistematicamente) ci permettono anche di tentare dei confronti fra le due valli più importanti dell'arco alpino nord-occidentale, abbastanza simili ed in parte adiacenti.

Oltre al consueto esame delle strutture abitative e dei materiali, si farà anche cenno a considerazioni di carattere geomorfologico, particolarmente importanti nello studio del popolamento montano. La montagna infatti ha la peculiarità di raggruppare in spazi ristretti ambienti profondamente diversi. Il dislivello, l'esposizione solare, il fatto che i regimi di piovosità differiscano notevolmente secondo l'orientamento del solco vallivo creano microclimi profondamente diversi, mentre la possibilità di scelta tra posizioni dominanti o di fondovalle ci dà utili indicazioni per capire quale fosse il rapporto delle popolazioni alpine

[1] Si deve soprattutto alla tenace e competente opera di ricerca di Marco Cima nella Valle Orco e di Franco Mezzena nella Valle d'Aosta — che colgo l'occasione per ringraziare per aver dato allo scrivente accesso ai risultati del loro lavoro oltre a preziosi consigli — se oggi disponiamo di una tale messe di dati sulla protostoria delle Alpi nord-occidentali.

con il mondo circostante, e se cioè venisse privilegiata una economia rivolta al commercio con le carovane in transito ed alla esazione di pedaggi [2], oppure a carattere agricolo-pastorale.

Distribuzione degli insediamenti

Valle Orco

La distribuzione sul territorio dei siti riferiti al Bronzo finale-primo Ferro è caratterizzata da 2 gruppi di insediamenti che potremmo definire « principali », ove gli scavi hanno rivelato prove di antropizzazione consistente, e da località ove le tracce sono più labili.

Il primo gruppo è costituito dall'insieme dei siti di Santa Maria, Uvera, Boira Fusca collocati a poca distanza l'uno dall'altro, nel fondovalle ma in posizione di « alto morfologico » sul talweg dell'Orco; il secondo è costituito dal complesso di Belmonte, situato sulla dorsale del rilievo che si spinge nella pianura. Dal punto di vista altimetrico notiamo che i due gruppi « principali » occupano una fascia relativamente ristretta (dai 500 ai 750 mt. s.l.m.) mentre gli insediamenti secondari si spingono fino ai 1500 mt. del colle Mares: ciò porta a supporre una dipendenza degli uni rispetto agli altri nell'ambito di un rapporto « villaggio-alpeggio » tuttora diffuso nelle zone alpine.

I siti riferibili al La Tène sono allocati lungo il fiume o nell'alta pianura, a quote variabili dai 380 ai 415 mt. s.l.m. Il rinvenimento di scorie di fusione a Valperga ed alla Boira Fusca farebbe pensare ad un'economia non più agricolo-pastorale ma volta alla lavorazione dei metalli. In questo caso sarebbero state privilegiate posizioni di facile accesso, lungo le vie di comunicazione e rivolte verso la pianura dove presumibilmente il metallo veniva commerciato (Cima, 1984). Si tratta della stessa dinamica insediativa dei primi stanziamenti romani in Piemonte, particolarmente di quelli legati all'esazione della « quadragesima galliarum » situati per l'appunto all'imbocco delle valli (Roda, 1981, p. 58). Non è quindi casuale che tutti e quattro gli stanziamenti

[2] Il fatto che le popolazioni alpine viventi in prossimità di valichi traessero vantaggio dai pedaggi è fatto noto (Schmiedt, 1975, p. 118). L'esosità dei Salassi fu uno dei pretesti per l'intervento romano, come ci informa Strabone, *Geografia*, 4.6.7: « ... in ogni caso, essi pretesero anche da Decimo Bruto, quando tornò da Mutina, il pedaggio di una dracma per uomo... ».

presentino tracce di occupazione romana immediatamente successiva, riconducibile ad epoca repubblicana, e più precisamente al primo affacciarsi dei Romani nel Piemonte nord-occidentale, affacciarsi che probabilmente precedette la conquista militare [3].

Valle d'Aosta

La fascia altimetrica con l'addensamento maggiore è quella tra i 400 ed i 500 mt. s.l.m. che ne raggruppa 9 su 21. Se consideriamo la categoria di quelli situati nella valle principale — 14 — vediamo che essi sono interamente compresi tra i 450 ed i 1000 metri: la vicinanza al fondovalle (e quindi alla via di comunicazione più importante) risulta decisamente privilegiata.

Nelle valli laterali la distribuzione copre una fascia più ampia — tra i 1100 ed i 1800 metri — con la notevole eccezione del Tantanè, a 2450 metri di quota.

Dal punto di vista morfologico la posizione di gran lunga più diffusa è quella dominante (16 su 21) ed è interessante notare che 9 insediamenti occupano posizioni o con castello o con un toponimo che ne ricorda la presenza.

Le strutture abitative

Valle Orco

I resti di strutture abitative non sono molto abbondanti, soprattutto tenendo conto del numero elevato degli insediamenti localizzati. Gli scavi condotti nel 1983 nel sito di BE1 (Belmonte) hanno messo in luce un muro perimetrale probabilmente senza fondamenta (Cima, 1986, p. 46) associato a due focolari ed a buche di palo riferibili a stadi successivi di occupazione. Sempre nella zona di Belmonte sono stati identificati altri due muri (uno di lettura incerta) con la funzione apparente di sostegno del versante. Anche in un insediamento « secondario » posto a quota elevata (Vislario, 1000 mt. s.l.m.) è venuto alla

[3] Una placchetta plumbea da Aosta utilizzata come sigillo per spedizioni in caratteri latini arcaici costituisce un preciso riferimento a pedaggi ed appaltatori di cui si fa cenno nelle fonti storiche (Mollo Mezzena, 1975, p. 217).

luce un terrazzamento associato ai materiali ceramici del Bronzo finale-primo Ferro. Altre tracce denotano l'utilizzo di grottine naturali o di massi come probabile « appoggio » di abitazioni, secondo tecniche ancora in uso nelle Alpi. Ne scaturisce un quadro di agglomerati di capanne costruite con materiale leggero, legno e paglia (indicativa la totale assenza di frammenti di intonaco fra i reperti), appoggiati a muri a secco perimetrali.

A differenza della Valle d'Aosta, la struttura degli insediamenti sembra lontana da considerazioni di carattere difensivo. Non sono state rilevate opere murarie riconducibili ad eventuali « castellieri ». D'altra parte anche la distribuzione dei siti, come fatto notare in precedenza, non privilegia posizioni di sommità ma è palesemente legata a considerazioni di carattere agricolo-pastorale [4] durante il Bronzo finale-primo Ferro ed a ragioni metallurgico-commerciali nel periodo successivo. Tale era appunto l'economia delle comunità preistoriche della Valle dell'Orco quale anche i reperti ci raffigurano [5].

Valle d'Aosta

L'esplorazione in superficie ed alcuni saggi di scavo hanno messo in luce numerose opere murarie, identificabili come abitazioni o come strutture difensive. Talvolta (a Challant, sul Tantanè ed a Nus) è accertata la presenza di impianti complessi composti da agglomerati di capanne, strade e muri di recinzione. Notiamo ancora, come elemento che ci aiuta a capire quanto le tecniche insediative degli abitati protostorici fossero più complesse di quelle della Valle Orco, la frequente presenza di abbondanti pezzi di intonaco.

In attesa di scavi sistematici che mettano in luce completamente le strutture murarie esistenti, credo si possa fin d'ora notare qualche dif-

[4] Questo fatto è particolarmente evidente a Santa Maria di Doblazio, ove l'insediamento preistorico (abitato fin dal neolitico) è collocato su di un terrazzo naturale dominante la vallata, esposto a sud e protetto dai venti, con un piccolo corso d'acqua ed una conca prativa nelle immediate vicinanze.

[5] La tessitura e la filatura sono provate dai pesi da telaio e dalle fusaiole; la lavorazione dei latticini da un colatoio. Un piccolo crogiuolo in concotto sembra dimostrare, assieme alla scarsità di reperti metallici, una metallurgia atta soltanto a lavorazioni marginali come ad esempio la rifusione di piccoli oggetti (Cima, 1986, p. 60). Il citato rinvenimento di scorie metalliche associate a reperti della prima romanizzazione e preromani a Valperga ed alla Boira Fusca prova le attività metallurgiche nel periodo immediatamente precedente la conquista romana.

ferenza con i « castellari » liguri. In questi ultimi infatti la preoccupazione difensiva appare preponderante e si estrinseca in piante complicate, riconducibili ad un certo numero di tipologie (Octobon, 1962, pp. 50-60). Tale preoccupazione fa erigere mura possenti anche in presenza di difese naturali considerevoli [6], mentre nei castellieri valdostani finora noti non si trovano mura di particolare spessore od a struttura ciclopica.

I materiali preistorici

Valle Orco

Le sistematiche campagne di scavo di questo ultimo decennio hanno messo in luce un imponente numero di reperti ceramici, tra i quali non mancano vasi interamente ricostruibili. Pochissimi i bronzi, e ciò ad ulteriore conferma dello spiccato carattere agricolo dell'economia della valle.

Le ceramiche si inquadrano assai bene nel contesto culturale padano del primo millennio a.C., ed è percepibile la sua evoluzione cronologica: non mancano confronti significativi con altri siti del Piemonte. Ad esempio le urne di Santa Apollonia sono ascrivibili al Protogolasecca [7] (n. 242, 243 e 246 - Cima, 1986) e trovano paragoni con Boves e Chiusa Pesio, nel cuneese; sempre la 246 del repertorio citato è situabile nel Protogolasecca I (XII sec. a.C. [8]) per la carena a metà altezza e la decorazione a funicella mentre le 242, 243 e 244 con la carena bassa (definibile anche come collo allungato) sono più riferibili al Protogolasecca II (Catacchio - Nava - Chiaravalle, 1977, p. 56).

[6] Ad esempio a Chiusa Pesio, tutta la parte di crinale verso lo strapiombo è protetta da un muro continuo, nonostante la difesa naturale.

[7] Secondo Rittatore Vonwiller, 1974, p. 244, la carena a spigolo vivo è caratterizzante per il periodo citato. Notiamo ancora che sempre il Rittatore, *op. cit.*, a p. 284 afferma che « ... il tronco superiore alto e quello inferiore che tende ad arrotondarsi verso il punto di incontro a guisa di ciotola a bordi rientranti... ricorda quella tipica villanoviana... ». Nelle urne di Santa Apollonia ci sarebbe quindi più influsso Protovillanoviano che Protogolasecchiano.

[8] Ho adottato la cronologia del Peroni, 1975. Manca una cronologia specifica per l'Italia nord-occidentale. Su questo problema, ed in genere sulla ricerca di una specificità culturale di tale regione nella preistoria, si veda il Fedele, 1979.

Il tipo di fibula a falso tortiglione ed arco semplice come quella trovata in un'urna di S. Apollonia è presente tra il Protogolasecca III (Catacchio - Nava - Chiaravalle, p. 59) ed il Golasecca IA2 (Soc. Arch. Comense, 1978, p. 124). La fibula « Certosa » di tipo Ossuccio è classificata come propria ed esclusiva del Golasecca IIIA2 (Peroni, 1975, p. 208, fig. 54.6 e p. 343).

Un vaso biconico da Belmonte (n. 2, rep. cit.) appartiene alle forme biconico-ovoidi considerate (Peroni, 1975, p. 265) una evoluzione delle forme carenate, ed appaiono dal Golasecca IA fino ad IC — quindi dal 900 al 600 a.C. I situliformi con labbro esoverso, come ad es. il n. 190, sono attestati in periodi più tardi, fino al Golasecca IIB, così come i situliformi con bugne sulla spalla (n. 190). Le olle situliformi con labbro marcato da linee incise (257, 262, 280, 281), i fondi concavi (264, 279), le tacche coprenti tutta la superficie (277) fanno parte dei reperti dei siti comunemente attribuiti al La Tène.

Valle d'Aosta

Al Bronzo finale appartengono la spada di Saint Martin di Corleans, un'armilla reniforme pubblicata dal Barocelli (1933, fig. 45), il coltello-pendaglio del Museo di Torino (Barocelli, 1933, fig. 47) ed altro descritto nel repertorio, mentre tra le ceramiche le tracce di questo periodo non sono così chiare come in Valle Orco. Mancano infatti cinerari completi e tra i frammenti compare la decorazione a denti di lupo e falsa cordicella che è pertinente al Protogolasecca tanto come al Golasecca iniziale. Parte della ceramica raccolta a Challant, per le carene molto pronunciate, per la presenza di tracce di frequentazione nel tardo Bronzo e per un minuscolo frammento con una decorazione tipica del Protovillanoviano, appartiene attendibilmente al Bronzo finale.

La prima età del Ferro, ed il periodo fino al V secolo circa è rappresentata da buona parte della ceramica rinvenuta nei siti protostorici e da alcune fibule. In particolare quelle a navicella con decorazioni a losanga e zig-zag a lunga staffa sono proprie del Golasecca Ic (Peroni, 1975, p. 201, fig. 55/3 e *ibid.*, p. 302, fig. 85/8) mentre quella a cavalluccio appartiene ad Este II (Peroni, 1975, fig. 26/3; ma già anche Dechelette, 1910, p. 854). Probabilmente a questo periodo appartengono i tumuli di Chessan e di Beauregard.

La prima traccia sicura dell'arrivo dei Galli è il corredo di una tomba ad inumazione trovata nello strato 6 di Saint Martin di Corleans e parzialmente sconvolta da una ruspa. Il torque a tamponi semplici e a fibula ad arco ingrossato vengono normalmente attribuiti al La Tène iniziale (Dechelette, 1910, p. 917, fig. 385/6).

Il periodo finale di La Tène comprende numerosi reperti. Anzitutto le molte armille « vallesi » frutto o di raccolte sporadiche o di vecchi scavi. Dagli scavi in regione Meyran (Finocchi, 1956, p. 59, fig. 3) proviene un braccialetto con perle in pasta vitrea. Recentemente, in località Ciseran, è venuta alla luce una necropoli tardo-gallica con tombe di inumati e corredi tipici del tardo La Tène (ad es. l'olpe a trottola). Probabili tracce di tale periodo nella ceramica dei siti protostorici sono i frammenti torniti al tornio lento di Pollein. Infine la cosidetta ceramica « indigena », recante ricordi di decorazioni golasecchiane e forme galliche (Aosta, scavi della Consolata - Mollo Mezzena, 1975, pp. 209-211) contrassegna il passaggio alla romanizzazione. Anche qui, come in Valle Orco, le tracce romane sono quasi coincidenti con quelle galliche.

Conclusioni

Insediamenti

La dinamica insediativa è profondamente diversa. Diversa sia nella scelta dei luoghi che nella struttura degli abitati. Appare chiaro che le genti valdostane, Liguri o Celti che fossero, sfruttavano le posizioni dominanti sia per la difesa dagli eserciti che percorrevano la valle, sia per attacchi improvvisi contro le carovane. In questo, i ritrovamenti archeologici confermano pienamente quanto detto dagli scrittori classici, a proposito dei pedaggi e degli attacchi effettuati facendo rotolare massi sul nemico (Strabone, *Geogr.*, 4.6.7). Alcuni insediamenti di alta quota (Tantanè, Emarese — quest'ultimo un probabile tumulo sepolcrale) sono probabilmente collegati ad attività minerarie, segnalate anch'esse dalle fonti classiche (Strabone, *ibidem*).

In Valle Orco, la mancanza di un consistente flusso da o per l'altro versante e quindi l'assenza di esigenze difensivo-commerciali hanno

permesso la scelta di posizioni adatte ad un'economia basata sull'agricoltura e sull'allevamento, almeno fino all'arrivo dei Galli.

Reperti

In un panorama generale dominato dal Protogolasecca nel Bronzo finale, dal Golasecca nella prima età del Ferro e poi dal La Tène, la Valle d'Aosta è aperta agli influssi transalpini. Essi sembrano più labili durante il Bronzo finale [9], mentre diventano assolutamente prevalenti dopo l'invasione gallica. Ciò non è assolutamente nuovo per la regione, sicuramente percorsa almeno fino dall'Eneolitico da intensi traffici con l'altro versante [10]. In Valle Orco tali influssi sono finora assenti. Non ci sono tracce dirette dell'arrivo dei Galli, ma l'abbandono improvviso di tutti gli insediamenti « di altura » intorno al V secolo ci fa pensare che l'ondata giunta dalla Valle d'Aosta non abbia risalito l'Orco, ma abbia strappato gli abitanti dalle montagne portandoli in pianura — non sappiamo se con la forza o semplicemente offrendo loro la possibilità di lavori più redditizi, come il commercio e la lavorazione dei metalli di cui si è parlato precedentemente. In effetti, dal Neolitico all'età romana la Valle Orco appare sempre esclusivamente aperta agli influssi provenienti dalla pianura, e ciò è assolutamente normale, ove si consideri la poca praticabilità dei colli dell'alto canavese verso l'altro versante, a differenza di quelli valdostani.

[9] L'unico reperto di influsso chiaramente transalpino ora noto è l'armilla reniforme pubblicata dal Barocelli (BAROCELLI, 1933, fig. 45) e conservata al Museo di Torino. Alcune armille nastriformi menzionate sempre dal Barocelli (IGM 1962, F. 28, p. 48, n. 9) ed ora introvabili, potrebbero appartenere alla fase transalpina del Bronzo finale, dato che la loro descrizione coincide con un tipo comune in quel periodo nell'altro versante (DECHELETTE, 1910, p. 310, fig. 119/8; BOCQUET, 1970, planche 36).

[10] Basti citare le due aree sacre, di sorprendente somiglianza, situate a Sion, nel Vallese, ed a S. Martin di Corleans, alle porte di Aosta.

BIBLIOGRAFIA

1910 - Dechelette J., *Manuel d'archeologie prehistorique celtique et gallo-romaine*, Paris 1910.

1944 - Barocelli P., *Tradizione etnica e realtà culturale del Piemonte e della Liguria prima della unificazione augustea*, Torino 1944.

1969 - Strabone, *Geografia*, Tr. H. L. Jones, Cambridge 1969.

1970 - Bocquet A., *Catalogue des collections prehistoriques et protohistoriques*, Grenoble 1970.

1971 - Barfield L., *Northern Italy Before Rome*, London 1971.

1974 - Vonwiller Rittatore F., *La civiltà del ferro in Lombardia, Piemonte, Liguria*, P.C.I.A., Roma 1974.

1975 - Mezzena F., *Ricerche preistoriche e protostoriche in Valle d'Aosta*, Atti del Congresso sul bimillenario della Città d'Aosta, Bordighera 1982.

1975 - Mollo R., *Augusta Pretoria. Aggiornamento sulle conoscenze archeologiche della città e del suo territorio*, Atti del Congresso sul bimillenario della Città d'Aosta, Bordighera 1982.

1975 - Peroni R., *Studi sulla cronologia delle civiltà di Este e Golasecca*, Firenze 1975.

1975 - Schmiedt G., *Le vicende dei valichi alpini dalla preistoria all'alto Medioevo.*

1976 - Manino L., *Alcune considerazioni sulle Alpi occidentali nell'antichità tra leggende erudite e realtà archeologica*, Atti Ce.S.D.I.R., Milano 1976.

1977 - Mollo Mezzena R., *Scavi e scoperte in Valle d'Aosta*, Rivista Studi Etruschi, anno XLIV, Firenze 1977.

1977 - Negroni Catacchio N. - Nava M. L. - Chiaravalle M., *Il Bronzo finale nell'Italia nord-occidentale*, Atti XXI Riun. Scient. « Il Bronzo finale in Italia », Firenze 1979.

1978 - Soc. Archeologica Comense, *L'età del Ferro alla Ca' Morta*, Coma 1978.

1979 - Fedele F., *Antropologia del popolamento nelle Alpi Occidentali*, Torino 1979.

1980 - Peroni R., *Il Bronzo finale in Italia*, Atti Centro Studi di Protostoria, Firenze 1980.

1981 - Cima M., *Vicende dell'uomo in Valle Orco*, Castellamonte 1981.

1981 - Fedele F., *Un'archeologia per la Valle Orco*, Torino 1981.

1981 - Mezzena F., *La Valle d'Aosta nella preistoria e nella protostoria. Archeologia in Valle d'Aosta*, Aosta 1981.

1983 - Gambari V., *Rapporti tra le culture preistoriche piemontesi e le aree transalpine: nuovi dati e proposte interpretative*, B.E.P.A., vol. XV, Aosta 1983.

1984 - Aa.Vv., *10 ans d'archeologie en Savoie*, Grenoble 1984.

1984 - Bocquet A., *Quelques elements sur les rapports entre les Alpes françaises du nord et l'Italie du Neolitique à l'age du fer*, B.E.P.A., vol. XVI, Aosta 1984.

1984 - Cima M. e C., *Dati per una carta archeologica della Valle Orco*, Cuorgnè 1984.

1985 - Ramella P., *Archeologia in Piemonte e Valle d'Aosta*, Ivrea 1985.

1986 - Cima M., *Belmonte, alle radici della storia*, Cuorgnè 1986.

1986 - Roher Wermus E. - Masserey C., *L'age du Bronze. Le Valais avant l'histoire*, Sion 1986.

CHIARA MARIA LEBOLE DI GANGI

LA NECROPOLI ALTOMEDIEVALE DI CARIGNANO

All'inizio del secolo nella zona di Tetti Bruss o Boatera, nel Comune di Carignano, fu scoperta una necropoli altomedievale. Il ritrovamento fu, inizialmente, casuale ma fu seguito da ricerche più ampie che furono pubblicate nel 1910 [1] e nel 1942 [2] da Giacomo Rodolfo. Oltre alla vasta area di Boatera almeno altre due aree risultarono archeologicamente importanti: una è la Regione cosiddetta Valdoch a Nord di Carignano sulla strada per Torino, l'altra presso la zona della Fornace, a circa 250 mt. dal cimitero di Tetti Bruss. Le pubblicazioni di Rodolfo erano però soltanto preliminari ad uno studio più completo che non fu mai pubblicato: è stato, quindi, ritenuto opportuno riesaminare i dati di scavo forniti dal Rodolfo, in modo sia da creare un quadro complessivo della zona presa in considerazione che riesaminare il tipo di cimitero e le notizie disponibili sui corredi e sulla loro dispozione. In un secondo tempo si è tentato di inquadrare, alla luce degli studi più recenti, le relazioni con altri siti, per inserire la necropoli di Carignano in un contesto storico più ampio.

Regione Boatera

Gli scavi della necropoli in questa regione iniziarono in maniera regolare solo nel 1904 dopo l'occasionale rinvenimento di alcune sepol-

[1] G. Rodolfo, *Notizie storiche ed archeologiche sulle antichità scoperte nel territorio di Carignano dal 1905 al 1909*, Carmagnola 1910. L'opera tratta in modo specifico gli scavi effettuati nel Comune di Carignano ed è accompagnata da fotografie illustranti il materiale rinvenuto.

[2] G. Rodolfo, *La strada romana da Pollenzo a Torino: cenni sul tratto dal Po al Sangone nei territori di Carignano, La Loggia e Moncalieri*, Torino 1942.

ture [3]. In questa necropoli fu precisata, nella pubblicazione, l'esatta posizione (Tav. I) e le indicazioni relative al sito trovano rapporti con l'odierna topografia della località Tetti Bruss, mentre più difficile risulta la perfetta collocazione dell'area scavata. « A circa mille metri a sud di Carignano la strada provinciale da Torino si divise in due, di cui una prosegue per Carmagnola, l'altra per Saluzzo. In senso opposto a quella di Carmagnola, cioè verso sud-est, si diparte la strada, che conduce ad Osasio. A destra, proseguendo per Osasio, a circa 150 mt. del detto crocicchio, separato dalla strada dal rio Vuotasacco, si trova un agglomerato di casupole, conosciuto con il nome di Tetti Bruss; a 100 mt. circa a ponente dei Tetti Bruss sono i campi nei quali fu scoperta la necropoli » [4].

La zona cimiteriale scavata misurava circa 450 mq. [5] e furono ritrovate complessivamente 140 fosse [6], disposte su cinque file con numero non regolare di sepolture in ogni fila, distanti l'una dall'altra circa 20-40 cm. [7]. Quasi tutte le tombe erano orientate W/E « ... salvo il guerriero della tomba XLIII che aveva la testa a sud e i piedi a nord, e lo scheletro della tomba XLVIIII che aveva, invece, la testa a nord e i piedi a sud ». La maggior parte delle sepolture era individuale ma Rodolfo segnala anche la presenza di alcune inumazioni sovrapposte, da cui trae la conclusione di probabili seppellimenti contemporanei [8]. Il tipo delle tombe, secondo la descrizione di Rodolfo, era a fossa in piena terra, ad eccezione della tomba XLIII che aveva le pareti in ciottoli, base terragna e fu rinvenuta priva di copertura [9], tipo diffuso insieme con la ripresa dell'uso di deporre corredi, nel corso del VI-VII sec.

[3] Il primo rinvenimento di sepoltura avvenne « ... stando al racconto di una persona, che si trovò presente alla scoperta, una trentina di anni or sono... fu dissotterrato uno scheletro, avente al fianco una spada e col petto coperto da una corazza ». Nulla sappiamo di questa corazza, ma il Rodolfo specifica che nella zona c'era una torre delle Guardie che, insieme ad altre torri, serviva come punto di segnali nel corso del XIV o XV secolo. Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 9, nota 1.

[4] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 8.

[5] La necropoli dovrebbe proseguire verso levante tenendo conto dei saggi effettuati dal Rodolfo sia verso nord che verso sud. Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 11.

[6] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 11.

[7] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 9.

[8] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 10.

[9] Il Rodolfo sottolinea che tre scheletri « avevano ciascuno al fianco una grossa pietra ». Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 10.

La descrizione precisa che il Rodolfo dà delle sepolture e la numerazione stessa delle fosse occasionalmente citate nel testo e nelle fotografie, fanno ipotizzare uno scavo relativamente accurato, accompagnato da un diario o da una mappa di scavo. Putroppo tra i documenti conservati all'archivio del Museo Civico di Carignano non vi sono né rilievi, né schizzi, né fotografie. Per quanto riguarda la composizione della necropoli, Rodolfo, basandosi sia sulle ossa che sugli oggetti rinvenuti, ritenne il numero degli uomini pressoché pari a quello delle donne e nettamente inferiore quello dei bambini [10]. Non furono, probabilmente, allora possibili analisi antropologiche dettagliate dato che Rodolfo rispose ad una lettera di Giovanni Marro [11], che chiedeva di poter analizzare gli scheletri rinvenuti a Carignano, che a causa della natura del terreno « ... quasi tutte le ossa sono ridotte a frammento e si salvano solo due teschi, uno dei quali perfettamente conservato ed alcuni femori ». Rodolfo afferma però che si poté rilevare l'altezza media degli inumati oscillante tra i 150 e i 175 cm. con un'unica eccezione, rappresentata dal guerriero della T. XLIII, che raggiungeva i 185 cm. [12]. Anche per quanto riguarda lo studio dei crani i dati sono scarsi: ne furono esaminati due entrambi di tipo dolicocefalo [13].

La descrizione degli oggetti vicino agli scheletri è molto precisa: « ... gli scramasax stavano sulla sinistra, con la punta in basso e col taglio, in generale volto all'insù. I coltelli, trovati tanto su scheletri di uomini quanto di donne, se erano accompagnati a fibbie, senza scramasax, stavano a sinistra, con la punta in basso; evidentemente dovevano essere sostenuti dal balteo, che portava la fibbia e le piastre di bronzo, che l'ornavano; se mancava la fibbia stavano sul bacino, con la punta in alto; ciò si riscontrò specialmente su scheletri di donna; alcuni coltelli furono rinvenuti collocati attraverso le tibie e tra le gambe (quindi trasversali), alcuni uniti allo scramasax. I vasi stavano ai piedi o tra le gambe e anche presso la testa, i pettini probabilmente tra il bacino e il teschio, essendo stato impossibile determinare, con precisione, il vero

[10] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 10.

[11] Giovanni Marro era docente di antropologia ed in clinica psichiatrica nella Reale Università, primario e direttore di laboratorio nel Reale Manicomio.

[12] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 11.

[13] Il Rodolfo parla di due crani; G. Rodolfo, 1942, *op. cit.*, p. 9; Id., *op. cit.*, p. 11 ma nella stessa a p. 19 accenna all'esistenza di tre crani. Oggi ne è conservato uno solo.

posto che occupavano, causa lo stato in cui si trovavano gli scheletri che li possedevano; le forbici presso il braccio sinistro, la francisca, le frecce presso la destra. ... le braccia sono raccolte lungo la persona »[14].

Interessante è l'esame dell'elenco complessivo dei materiali rinvenuti nella necropoli, fornito dallo stesso Rodolfo: « ... di ferro: sei scramasax con una lunghezza da 0,37 a 0,70 ed una larghezza della lama da 0,03 a 0,05; avevano il manico in legno, come si rileva dalle tracce, che ancora conservano e la guaina pure in legno ornata di borchie di bronzo, circondate da altre più piccole. Venticinque coltelli con una lunghezza da 0,08 a 0,25 ed una larghezza della lama da 0,011 a 0,025; come gli scramasax, avevano pure il manico in legno. Una francisca. Quattro frecce, delle quali tre ad alette. Tre forbici, due delle quali ben conservate, lunghe 0,25 e una a frammenti. Due anelli del diametro di 0,037 e 0,039. Una fibbia. Un oggetto formato da venticinque pezzi, lunghi da 0,08 a 0,10, larghi circa 0,018 ageminati in una faccia a lastrine d'argento. In ferro si rinvennero ancora una specie di succhiello, una lastra lunga 0,20 larga 0,018 sospesa a due anelli in bronzo, e qualche altro oggetto di cui è ignoto l'uso.

Di bronzo si contano finora: otto fibbie di forma e dimensioni diverse. Diciotto scudiccioli con una lunghezza da 0,03 a 0,10. Trentacinque piastre. Un rasoio con manico di bronzo, ornato di disegno a losanghe, sospeso ad una catena di ferro. Una coppa. Un anello, al quale stanno uniti due bottoni, terminati da un ornamento a spirale pure di bronzo. Tre monete bucate del tempo costantiniano, a quanto si può giudicare dal cattivo stato di conservazione. Furono inoltre ritrovati cinque vasi, un calice, un vasetto ed un unguentario di vetro, tre pendenti di collana, di pasta verde, una statuetta di terra, alta appena 5 cm., opera della più grande rozzezza, e quattro pettini d'osso, sgraziatamente in cattivo stato di conservazione »[15].

Senza dubbio il tipo di cimitero descritto da Rodolfo corrisponde a quello dei Reihengräber, cioè i cimiteri di area europea con le sepolture disposte a file. Tale organizzazione cimiteriale trova riscontro sia nell'Europa orientale che in quella centro-occidentale di cultura longobarda alla quale era stata attribuita da Rodolfo la necropoli di Cari-

[14] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 10; Id., 1942, *op. cit.*, p. 9.
[15] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, pp. 11-12.

gnano. Gli scavi recenti effettuati in Pannonia [16] confermano che i rapporti e gli scambi che i Longobardi ebbero con le altre popolazioni germaniche, in particolare con i Turingi e i Franchi [17], influenzarono anche il tipo di sepoltura introdotta successivamente nelle zone orientali dell'Italia [18]. Gli studi nelle zone alpine, soprattutto in area svizzera e francese, pubblicati da Colardelle [19], Privati [20] e Martin [21], ci dimostrano che la tradizione dei Reinhengräber era sviluppata presso le popolazioni di cultura franca [22] nel corso del V-VIII sec. e non solo nelle zone orientali dell'Europa collegate alla tradizione longobarda. Dall'analisi del testo del Rodolfo risulta evidente che la popolazione inumata non era molto alta: dato che fa riferimento ad una statura compresa tra 1,50 mt. probabilmente delle donne e 1,75 mt. probabilmente maschile. È da tenere in considerazione il fatto che le misure furono prese solo sul terreno, ma questo non dovrebbe aver inciso troppo sulla validità complessiva della misurazione. A Boatera gli inumati rientrano quindi nelle medie attestate in altri cimiteri altomedievali padani, tranne un singolo individuo definito « il guerriero ». Anche il carattere dolicocefalo [23] è presente in altre necropoli italiane [24], inoltre a Boatera,

[16] Cfr. I. Bóna, *I Longobardi e la Pannonia*, in *La Civiltà dei Longobardi in Europa*, Roma 1974, p. 234, dove cita i cimiteri di Szentendre, di Bezenye, di Schawechat e di Racalmas; J. Werner, *Die Langobarden in Pannonien*, Monaco 1962, tomo I, p. 120.

[17] Cfr. A. Melucco Vaccaro, *I Longobardi in Italia*, Milano 1982, p. 29; S. Gasparri, *La cultura tradizionale dei Longobardi: struttura tribale e resistenze pagane*, Spoleto 1983, p. 35; W. Menghin, *Il materiale gotico e longobardo del Museo Nazionale Germanico di Norimberga proveniente dall'Italia*, Firenze 1977, p. 20; O. Von Hessen, *Cultura materiale presso i Longobardi*, in *I Longobardi e la Lombardia*, Milano 1978, p. 261.

[18] M. Brozzi, *Topografia e struttura dei cimiteri longobardi in Forum Iulii*, in *La Civiltà*, Roma 1974, p. 472.

[19] M. Colardelle, *Sépulture et traditions funéraires du V^e^ au XII^e^ siècle ap. J.C. dans les campagnes des alpes françaises du Nord*, Grenoble 1983.

[20] B. Privati, *La nécropole de Sézegnin: IV-VIII siècle*, Ginevra 1983.

[21] Cfr. M. Martin, *Romani e Germani nelle Alpi Occidentali e nelle Prealpi tra il lago di Ginevra e il lago di Costanza. Il contributo delle necropoli (V-VII sec.)*, in *Romani e Germani nell'arco Alpino (VI-VII sec.)*, Atti settimana di Studio, 13-17 settembre 1982, 1986.

[22] E. Salin, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, Parigi 1952, tomo II, p. 182.

[23] Per riferimenti antropologici cfr. I. Kiszely, *The anthropology of the Lombards*, BAR International, Series 6-1, Oxford 1979, parte I-II.

[24] Cfr. O. Von Hessen, *Die Langobardischen funde aus dem Gräberfeld von Testona*, in *Memorie dell'Accademia delle scienze di Torino*, IV serie, 23, Torino 1971 a.

possedendo solo due crani dei quali si ignorano i criteri di selezione, non può essere considerato un elemento caratterizzante.

Interessante, a questo proposito, lo studio della Privati [25] che conferma la possibile presenza in area alpina di pochi « possessores » di ceppo etnico caratterizzato entro un gruppo misto o autoctono. Per quanto riguarda i corredi, molte indicazioni ci sono fornite dall'elenco del materiale di Rodolfo e da alcune fotografie da lui pubblicate nel 1910. Risulta evidente che la maggior parte del materiale bronzeo proveniente dalla regione Boatera era costituito da guarnizioni di cintura che possono rientrare nel gruppo definito di « tipo longobardo ». Tali guarnizioni sono costituite da fibbie con ardiglione a scudetto, placca e controplacca triangolari con tre ribattini ed una serie di placchette di forma sia triangolare sia trapezoidale applicate sulla cintura [26]. Il numero abbastanza elevato degli « scudiccioli » [27] (puntali a becco d'anatra) fa ipotizzare per Boatera la relativa diffusione delle cosiddette cinture multiple databili tra la prima metà del VII fino all'VIII sec. [28]. Nei ritrovamenti attestati nelle necropoli dell'Italia settentrionale sembra che questo tipo di cintura fosse molto frequente, tanto da far ipotizzare al Von Hessen [29] un'abbondante produzione centralizzata nel nord Italia, nel corso del VII sec., preesistente all'insediamento dei Longobardi e successivamente ripresa da essi. Per quanto riguarda il tipo di Boatera è interessante osservare che in uno schema evolutivo,

[25] Cfr. B. Privati, 1983, *op. cit.*, p. 67.

[29] Cfr. O. Von Hessen, *Il materiale altomedievale nella collezione Stibbert di Firenze*, Firenze 1983, p. 24.

[27] Cfr. O. Von Hessen, 1983, *op. cit.*, pp. 24-27; G. Ciampoltrini, *Segnalazioni per l'archeologia dell'età longobarda in Toscana*, in *Archeologia Medievale*, X, 1983, pp. 511-513; P. Delogu, *Sulla datazione di alcuni oggetti in metallo prezioso dei sepolcreti longobardi in Italia*, in *La Civiltà*, Roma 1974, p. 158; G. Maetzke, *Nuove accezioni di età longobarda al Museo Archeologico di Chiusi*, in *Archeologia Medievale*, IV, 1977, p. 299; S. Cini - M. Ricci, *I Longobardi nel territorio Vicentino*, Vicenza 1979, p. 16, tav. V, 15; C. Sturmann Ciccone, *Reperti longobardi e del periodo longobardo della Provincia di Reggio Emilia. Cataloghi dei Civici Musei*, III, 1977, Tav. 1.

[28] Per un disegno ricostruttivo della cintura multipla cfr. A. Melucco Vaccaro, *Il restauro delle decorazioni ageminate « multiple » di Nocra Umbra e di Castel Trosino: un'occasione per un riesame metodologico*, in *Archeologia Medievale*, V., 1978, p. 16; J. Werner, *Nomadische gurtel bei Persen, Byzantinern und Langobarden*, in *La Civiltà*, Roma 1974, p. 126.

[29] Cfr. O. Von Hessen, 1983, *op. cit.*, p. 24.

elaborato da Böhner [30] per le cinture merovingie, le placche e controplacche a tre borchie di « tipo longobardo » appartengono all'ultima fase, compresa tra il 600 e il 700. La tesi che questo tipo di guarnizione sia l'evoluzione franca avvenuta nel corso del VI-VII sec. di un tipo tardo-romano è sviluppata sia da Bóna [31] che da Koch [32]. Il tipo è presente in tutte le necropoli più importanti di area piemontese: Testona, Borgomasino, Borgovercelli [33]. Rari sono invece i confronti con le placchette cuoriformi, per le quali, purtroppo, non abbiamo indicazioni precise sulla provenienza. Nelle fotografie del 1910 esse non compaiono e neppure nelle foto del 1942 relative al materiale di Valdoch.

Al Museo Civico sono conservate quattro placchette a cuore (nn. 87-90), una placca a sbarra (n. 102), tre a cuore incernierate con un elemento triangolare (nn. 99-101) e due trapezoidali incernierate con un elemento a scudetto (nn. 97-98). A questo gruppo di guarnizioni di cintura possiamo associare i due punti a becco d'anatra (nn. 47, 50) particolarmente lunghi ed affusolati sui lati dei quali sono presenti delle linee incise e due controplacche (nn. 103, 111) di forma triangolare con lati sagomati simili, per tipologia, agli elementi cuoriformi. Queste placche trovano confronto con la necropoli di Grancia in Toscana [34] e sono una variante delle guarnizioni bronzee « longobarde » databili dalla prima metà alla fine del VII sec. ed adottate dai Longobardi dopo il loro arrivo in Italia. Il Bóna le attribuisce all'area romanza-bizantina [35].

Purtroppo non possediamo la fibbia con relativo ardiglione perché questo sarebbe stato un elemento caratterizzante: infatti l'ardiglione

[30] Cfr. K. Bohner, *La chronologie des antiquites funéraires d'époque mérovingienne en Austrasie*, in *Problèmes de chronologie relative et absolue concernant les cimetières mérovingiens d'entre Loire et Rhin*, Parigi 1978, p. 9, fig. 2.

[31] Cfr. I. Bóna, *Beitrage zu den ethischen Verhaltnissen des 6-7 Jahrhunderts in Westungarn*, in *Alba Regia*, II-III, 1963, pp. 49 sgg.

[32] Cfr. R. Koch, *Einheimische Erzeugnisse und Importe des 7 Jahrhunderts aus merovingischen Reihengrabern Wurttembergische Frankens*, in *Veroffentlichungen des Historischen vereins Heilbron*, XXV, 1966, pp. 10 sgg.

[33] Cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, tavv. 38-45; per Borgomasino cfr. A. Peroni, *Oreficerie e metalli lavorati tardoantichi ed altomedievali del territorio di Pavia*, Pavia 1967, tav. XXIX; M. Aguggia, *La necropoli di Borgovercelli*, in *Bollettino storico per la Provincia di Novara*, LXXVII, Novara 1986, n. 50-53.

[34] Cfr. O. Von Hessen, *Primo contributo all'archeologia longobarda in Toscana: la necropoli*, Firenze 1971, Tav. 41 1-5, Tav. 42 1-5; Id., *Secondo contributo all'archeologia longobarda in Toscana*, Firenze 1975, p. 78, Tav. 23 15-16.

[35] Cfr. I. Bóna, 1963, *op. cit.*, pp. 49 sgg.

di « tipo longobardo » è a scudetto, mentre quello di forma « bizantina » è munito al centro di un piccolo rilievo quadrangolare [36]. Elementi cuoriformi sono stati rinvenuti anche a Untergessingen (Tubingen) insieme a speroni in argento: tale necropoli è stata datata al VII secolo ed attribuita alla cultura germanica.

Un'altra particolarità dei corredi di Carignano è rappresentata dalla T. L di Boatera, dove fu rinvenuta solamente una fibbia dalla forma anomala rispetto alle guarnizioni prese in esame. Nelle fotografie pubblicate nel 1910 la fibbia di tale sepoltura sembra appartenere al « tipo Aldeno » ma con decorazione poco raffinata [37]. La placca è fissa a forma di U terminante con una punta. La tipologia è « bizantina » e serviva come chiusura di piccole cinture. La decorazione rozza sembra non inserirsi nel gusto mediterraneo, ma piuttosto in quello germanico con una decorazione più povera rispetto allo stile zoomorfo.

Interessante il fatto che le guarnizioni bronzee esaminate finora, appartenendo, come già specificato, alle cinture multiple, sono da mettere in relazione allo scramasax: a Carignano-Boatera non furono infatti rinvenute spade, ma solo sei sax con una lunghezza compresa tra i 37 e i 70 cm., databili quindi tra la fine del VI e la metà del VII secolo [38].

Secondo le descrizioni di Rodolfo i sax avevano foderi di legno con decorazioni in bronzo: non ci sono indicazioni nelle fotografie ma al Museo di Carignano sono conservate 11 bullette bronzee (n. 131) con testa tronco-conica e piccolo peduncolo che permetteva il fissaggio [39] e si potrebbero mettere in relazione con la decorazione del fodero.

Tutti gli scramasax sono in ferro, codolo compreso, e presentano le tipiche « Blutrillen » sulla lama. Purtroppo non è stato per ora possibile effettuare analisi né radiografie sulle armi conservate a Carignano e non si può quindi stabilire se esse sono damascate. Particolare ed anomalo sembra però il fatto che a Boatera non siano stati rinvenuti né scudi né spade, presenti invece nelle necropoli principali piemontesi come Testona, Borgovercelli, Belmonte [40].

36 Cfr. O. Von Hessen, 1971, *op. cit.*, p. 63, p. 66.

37 Cfr. O. Von Hessen, 1983, *op. cit.*, pp. 27-29, Tav. 14-2.

38 Cfr. O. Von Hessen, 1978, *op. cit.*, pp. 264-265.

39 Misure delle bullette: piccola: Ø sup. 0,6, Ø inf. 0,9, peduncolo 0,7; grande: Ø sup. 1,0, Ø inf. 1,1, peduncolo 0,6. Cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, p. 67, Tav. 16-154.

40 Per Testona cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, Tavv. 4-9. Per Borgovercelli

Il Rodolfo nell'elenco relativo ai rinvenimenti di Boatera cita anche « ... un oggetto in ferro formato da venticinque pezzi ageminati in una faccia a lastrine d'argento ». Questi pezzi sarebbero stati preziosi per l'analisi e la datazione della cintura multipla alla quale si riferiscono, ma sono andati perduti. Purtroppo la descrizione del Rodolfo non è più precisa e siamo costretti a dare una datazione oscillante tra la metà del VII e l'inizio dell'VIII secolo [41].

È da notare che Rodolfo non parla di fibbie e scudiccioli, ma di un oggetto singolo che fa pensare ad una cintura unica con lastrine ageminate applicate su una base in ferro, elemento che non trova riscontro nei materiali di cultura longobarda.

Il Rodolfo cita venticinque coltelli (nn. 17-29) di cui uno dalla T. XLIII, cioè del « guerriero », ed uno dalla T. XXVII, elemento unico del corredo di tale sepoltura [42]. I coltelli si trovano sia nelle sepolture maschili che femminili presso le popolazioni di stirpe germanica, mentre sono assenti nelle tombe di cultura latina [43]. In Piemonte sono stati rinvenuti a Testona, a Borgovercelli e a Borgo d'Ale [44].

Sempre da Boatera provengono tre cesoie delle quali solamente due conservate al Museo Civico (nn. 13-14) di cui una con la lama frammentaria: dalle fotografie del 1910 possiamo stabilire che una proveniva dalla T. XL. Tali oggetti appartengono sia alle sepolture maschili che femminili e sono presenti a Testona, Borgo d'Ale e Borgovercelli [45].

cfr. M. Aguggia, 1986, *op. cit.*, nn. 1-7. Per Belmonte cfr. C. Carducci, *Gli scavi dello stanziamento barbarico di Belmonte*, in *Ad Quintum*, I, 1970, 6-7.

[41] Cfr. A. Melucco Vaccaro, 1978, *op. cit.*, pp. 17-21. L'autrice divide le decorazioni per gruppi in base ai quali riesce a datare i manufatti ageminati.

[42] Al Museo sono conservati solo 14 coltelli.

[43] Cfr. O. Von Hessen, 1983, *op. cit.*, p. 33. Nelle tombe di tradizione germanica, i coltelli si trovano frequentemente sopra il bacino e sul fianco: da questa posizione si è pensato che il coltello potesse essere legato alla cintura, cfr. P. Paulsen - H. Schach Dorges, *Das Alamannische Graberfeld von Giengen an der Brenz (ur. Heidenheim)*, in *Forsch. u. Ber. Z. vor- u. Fruhgesch in Badenwurttemberg*, 10, Stuttgart 1978, pp. 112-113; numerosi i coltelli rinvenuti nelle sepolture d'oltralpe, cfr. M. Colardelle, 1983, *op. cit.*; B. Privati, 1983, *op. cit.*

[44] Per Testona cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, Tavv. 51-58; per Borgovercelli cfr. M. Aguggia, 1986, *op. cit.*, nn. 67-69; per Borgo d'Ale cfr. L. Brecciaroli, *Tomba longobarda a Borgo d'Ale*, in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, Torino 1982, Tavv. LIV, LXV.

[45] Cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, nn. 52/22, Tav. 49; L. Brecciaroli, 1982, *op. cit.*, Tav. LXV; M. Aguggia, 1986, *op. cit.*, nn. 65-66, queste cesoie sono più tozze e con molla larga differenziandosi, così, da quelle di Boatera.

Sia i coltelli che le cesoie non sono inquadrabili cronologicamente in base ai dati finora disponibili in quanto non subiscono evoluzioni evidenti: si possono far risalire genericamente al VII sec., basandosi soprattutto sulla datazione già effettuata precedentemente delle guarnizioni di cintura.

Particolare era il corredo della T. XXX costituito da quattro frecce di cui tre ad alette (nn. 30-32) ed una a foglia di salice, ed una francisca che è andata perduta. Il tipo di frecce ad aletta trova confronto sia con Testona [46] che con necropoli tedesche datate dal V al VII secolo. La francisca ha avuto molta diffusione in ambiente franco, è frequente in area merovingia già nel V secolo e il suo uso richiedeva molta forza e molta abilità [47].

Le tre monete bucate citate dal Rodolfo sono tutte conservate al Museo, ma non sono ancora state restaurate. Monete costantiniane bucate erano presenti a Testona e sono state trovate anche in area francese: la loro presenza è stata attribuita all'antico uso funerario legato al culto di Caronte [48].

Il succhiello inserito nell'elenco di Rodolfo è ancora conservato al Museo (n. 36). Il suo uso non è ancora stato determinato, ma si è sempre trovato in sepolture maschili di tradizione merovingia, sia presso la testa che presso i piedi [49].

Al Museo sono conservati alcuni chiodi (nn. 37-39) ed inoltre, nell'elenco dei materiali in ferro, sono citati « degli oggetti il cui uso è sconosciuto ». Il Rodolfo descrive sempre sepolture con fosse in piena terra, ma sappiamo che il termine « bara » cioè lettiga è proprio delle

[46] Cfr. R. Pirling, *Chronologie du cimetière de Krefeld-Gellep (République Fédérale Allemande, Nordheinlandwestfelen)*, in *Problèmes de chronologie*, Parigi 1978, fig. 5.14/15, p. 64, T. 43; O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, p. 71, Tav. 21; W. Wegewitz, *Das Langobardische Brandgraberfeld von Putensen, Kreis Harburg*, Hildescheim 1972, Tav. 2, B. 16; E. Beninger - H. Mittscha-Marheim, *Das Langobardische Graberfeld von Nikitsch Burgeland*, Eisenstadt 1970, p. 40, Tav. 6-23059.

[47] Cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, n. 204, Tav. 22; M. Aguggia, 1986, *op. cit.*, n. 44; E. Salin, 1952, *op. cit.*

[48] Cfr. B. Privati, 1983, *op. cit.*, p. 49; N. Durr, *Les monnaies trouvés lors des fouilles de la Chapelle*, in *Chapelle des Macchabées*, Ginevra 1979, pp. 127-132.

[49] Cfr. P. Perin, *La datation des tombes mérovingiennes*, Ginevra 1980, p. 218, n. 79; Guillaume, *La chronologie des nécropoles mérovingiennes de Diene-sur-Meuse*, in *Problèmes de chronologie*, Parigi 1978, p. 101, datata al VII sec.; R. Joffroy, *Le cimetière de Lavoye nécropole mérovingienne*, Parigi 1974, pp. 30-32, fig. 13; per un confronto piemontese vedi O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, p. 110, Tav. 48-664.

popolazioni germaniche e il verbo germanico «beran» significava «portare»: la bara era quindi la lettiga sulla quale il defunto veniva portato alla zona cimiteriale [50]. Come hanno sottolineato sia Colardelle che la Privati [51] le tracce di legno sono difficili da individuare, soprattutto quando il terreno è umido o acido, ma con uno scavo attento si possono identificare. Le casse in legno erano o ad incastro o tenute insieme da chiodi, ciottoli o bandelle [52].

Il Rodolfo cita anche cinque vasi provenienti da Boatera di cui due pubblicati nelle foto del 1910. Uno era un bicchiere tronco-conico in pietra ollare (n. 141) con striature del tornio sulla superficie e proveniva dalla T. XII, unico elemento di corredo. L'uso dei recipienti in pietra ollare, molto resistenti al fuoco, è attestato in area alpina dall'età imperiale ed è diffuso dal IV secolo. In epoca altomedievale i vasi in pietra ollare sostituiscono in parte la ceramica da fuoco e sono frequenti nelle sepolture di tradizione germanica [53]. L'altro vaso proveniva dalla T. XXIII, era una bottiglia a sacco di tipica forma longobarda: il profilo è molto arrotondato e presenta un leggero rigonfiamento che divide il collo dalla spalla sulla quale è stampigliata la decorazione costituita da rombi di medie e piccole dimensioni, ripartiti in piccoli quadrati. Tale forma si può far risalire ad un periodo leggermente successivo alla prima fase di occupazione, cioè alla fine del VI-inizio del VII secolo [54].

Il pettine proveniente da Boatera (n. 46) è in osso, a doppia dentatura ottenuta dalla lavorazione di una linguetta centrale che non pre-

[50] Cfr. C. A. Mastrelli, *La terminologia longobarda dei manufatti*, in *La Civiltà*, Roma 1974, p. 264.

[51] Cfr. M. Colardelle, 1983, *op. cit.*,; B. Privati, 1983, *op. cit.*

[52] A Trezzo d'Adda sono stati rinvenuti chiodi e bandelle, cfr. E. Roffia - P. Sesino, *La necropoli longobarda di Trezzo d'Adda - La necropoli*, Firenze 1986, tomba 1, p. 24, Tav. 6; tomba 3, p. 56, Tav. 20-21; tomba 4, p. 82, Tav. 34-37; tomba 5, p. 99, Tav. 47-50, datate alla metà del VII secolo.

[53] Cfr. T. Mannoni - B. Messiga, *La produzione e la differenza dei recipienti di pietra ollare nell'altomedioevo*, in *Atti CSAM*, VI, 1980, pp. 501-522; G. Berattino, *I reperti della necropoli a Reihengraber di Borgomasino: catalogazione del materiale e note sulle tracce della presenza longobarda nel Novarese*, in *Società Accademica di Storia ed Arte canavesana, Bollettino di informazione ai Soci*, 1981, pp. 67-81; M. Aguggia, 1986, *op. cit.*, nn. 97-98.

[54] Cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*; O. Von Hessen, *A proposito della ceramica longobarda in Italia*, in *Atti del convegno di studi longobardi*, Udine-Cividale 1969, Tav. 8; A. Meluccio Vaccaro, 1982, *op. cit.*, fig. 21.

senta decorazioni [55]. Anche in questo caso una datazione precisa risulta difficile e si deve agganciare al contesto cronologico generale di Carignano.

Molto insolita è la presenza di una statuetta in terracotta alta 5 cm. « ... opera della più grande rozzezza » che non sembra attestata anche in altre necropoli longobarde.

Conservate al Museo di Carignano sono tre fusaiole (nn. 137-139). Il n. 137 è in terracotta costituita da due tronchi di cono con foro passante, decorata con una serie di linee; i nn. 138 e 139 sono in pietra ollare: la prima è decorata da una serie di linee concentriche disposte irregolarmente lungo la superficie, la seconda presenta una serie di occhi di dado e sulla superficie piatta, dove è presente il foro, da linee concentriche. Nel corso del VII sec. questi oggetti erano frequenti nelle tombe maschili di cultura germanica ed assolutamente assenti in tombe femminili [56].

Particolarità di Carignano-Boatera è l'assenza della Gerade [57], cioè del corredo in tombe femminili. Rodolfo cita solo tre pendenti di collana in pasta verde ora perduti, ed un unguentario. Nell'elenco del materiale compare anche un calice, elemento tipico del corredo longobardo. Poteva trattarsi del cosidetto « Stengelglaser » cioè del calice con base spessa, gambo sottile e coppa che si allargava obliquamente verso l'orlo, che compare in sepolture longobarde agli inizi o alla metà del VII secolo [58], ed è attestato in Piemonte in entrambe le tombe di Borgo d'Ale [59]. Al Museo di Carignano è conservato anche un orec-

[55] Cfr. A. Dasnoy, *Quelques tombes du cimetière de Prÿ (IV-VI sec.)*, in *Problèmes de chronologie*, Parigi 1978, p. 74, fig. 4, n. 3; R. Joffroy, 1974, *op. cit.*, pp. 36-38, fig. 17; O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, pp. 100-101, Tav. 50; O. Von Hessen, *Il cimitero altomedievale di Pettinara-Casale Lozzi (Nocera Umbra)*, Firenze 1978 a, Tav. 7-8.

[56] Cfr. E. Roffia - P. Sesino, 1986, *op. cit.*, p. 82, Tav. 33; J. Werner, *Das Alamannische Graberfeld von Bulach*, in *Monogr. z. Ur. u. Fruhgesch. d. Schweiz*, 6, Augsburg 1953, p. 16, Tav. VIII, 4-5; P. Paulsen, 1967, *op. cit.*, A 12/1, Tav. 1, 20; N. Wand, *Die Buraburg bei fritzlar*, Marburg 1974, Tav. 34, nn. 3-4, Tav. 32, VIII sec.

[57] Non si sa con precisione in che cosa consistesse la Gerade. E. Salin, 1952, *op. cit.*, p. 527, sostiene che nella seconda metà del VII sec. le donne erano seppellite con collana, fibbie, orecchini ecc. Si nota a Carignano l'assenza di fibule ad arco, caratteristiche dei Longobardi e germani del centro-est. I pettini sono manufatti comuni sia al corredo maschile che femminile così come i coltelli e le cesoie.

[58] Cfr. O. Von Hessen, 1971, *op. cit.*, p. 50, Tav. 32, n. 2; O. Von Hessen, *Reperti di età longobarda dagli scavi di S. Reparata*, in *Archeologia Medievale*, II, 1975, fig. 2, pp. 211-213; J. Werner, 1953, *op. cit.*, p. 20; J. Philippe, *Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie*, Bologna 1970, pp. 94 sgg.

[59] Cfr. L. Brecciaroli, 1982, *op. cit.*

chino in bronzo (n. 127) costituito da un filo in bronzo ripiegato in cui è infilata una monetina di piccole dimensioni.

Regione Fornace

A circa 250 mt. ad Ovest della necropoli di Tetti Bruss fu scoperta, durante i lavori per la costruzione della fornace dei mattoni, una seconda necropoli. Le notizie non sono abbondanti: « ... finora gli scheletri dissepolti sono una trentina, per quanto fu possibile determinarne il numero, essendo essi molto meno conservati che quelli della prima necropoli. Essi pure sono sotterrati su un piano di sabbia, nella direzione W/E ». Rodolfo fornisce indicazioni abbastanza precise sui corredi: « ... uno aveva una moneta di bronzo, bucata, irriconoscibile; un secondo, la cui tomba era formata da due tegoloni romani, posti per diritto alla testa ed ai piedi, possedeva una fibbia, piastra e scudiccioli di bronzo, un coltello ed un pezzo di ferro, ageminato in una faccia a lastrine d'argento, simile affatto a quelli trovati nella prima necropoli, gli altri scheletri erano privi di qualunque oggetto » [60].

Tale nucleo, costituito da una trentina di sepolture, possedeva solamente una tomba con corredo che si differenziava anche come struttura essendo delimitata, ai piedi e alla testa, da tegoloni romani posti per verticale. Del corredo non possediamo fotografie quindi è difficile poterlo datare con precisione in base alla tipologia dei manufatti. Dalla descrizione di Rodolfo possiamo dire che una cintura era in bronzo con piastre e scudiccioli quindi multipla, alla quale però non è abbinato lo scramasax, l'altra è una cintura con base in ferro e con delle piastre ageminate ad essa fissate, molto simile come descrizione all'oggetto ageminato rinvenuto a Boatera.

La necropoli della Fornace è costituita, quindi, da un piccolo nucleo probabilmente familiare (non sappiamo se lo scavo relativo a questa zona cimiteriale è stato terminato) di cui uno solo con corredo.

Regione Valdoch

La terza zona scavata dal Rodolfo si trova in regione Valdoch situata a Nord dell'abitato. Ad una prima fase ad incenerazione con vasi cinerari posti o direttamente nella terra o entro anfore segate, sembra

[60] Cfr. G. Rodolfo, 1910, *op. cit.*, p. 12.

seguire una necropoli ad inumazione con tombe con cassa di ciottoli spaccati, orientate E/W [61]. Nella stessa area della necropoli, attribuita già dal Rodolfo ad età romana, si trovava anche una necropoli barbarica costituita da cinque sepolture con « ... una spada lunga con il codolo 0,93, tre scramasax, il ferro di una lancia lungo con la gorbia mt. 0,315 e tre altri suppellettili in bronzo, una fibbia che porta incisa rozzamente una testa umana, simile alle teste che si vedono incise sulle croci d'oro longobarde, e tre speroni » [62].

Le notizie pubblicate dal Rodolfo sono poche e frammentarie, ma il carteggio tenuto con la Reale Soprintendenza ci fornisce in questo caso indicazioni molto utili. La zona dove fu rinvenuta la necropoli barbarica è identificata, in una lettera alla Soprintendenza datata al 4-III-1936, con l'orto del sig. Garabello (tav. 2) e da alcuni manoscritti possiamo ricostruire il tipo di tomba e la disposizione del corredo.

I corpi erano deposti in fosse con base costituita da quattro tegoloni romani, orientati E/W, ad una profondità di circa 80 cm.

« ... il primo scheletro aveva al fianco una spada lunga cm. 94, il secondo uno scramasax lungo cm. 77, un ferro di lancia, fibbie (una, forse, con incisa la testa umana), scudiccioli, numerose piastre in bronzo; il terzo e il quarto ciascuno uno scramasax; la quinta tomba era già stata molti anni prima violata: vi si raccolsero solamente frammenti di vasi per materia ed ornamentazione eguali a quelli delle precedenti necropoli. Una speciale importanza per la loro grandissima novità, hanno i tre speroni in bronzo che erano collocati ai piedi degli scheletri della prima, della seconda e della terza tomba, presso le punte degli scramasax e della spada ».

Ogni tomba aveva uno sperone singolo. Due degli scramasax (nn. 2, 7) conservati al Museo di Carignano, potrebbero provenire da Valdoch poiché sono gli unici lunghi rispettivamente cm. 77 e 76 mentre quelli di Boatera erano compresi tra i 37 e i 70 cm. Entrambi questi esemplari hanno la Blutrillen lungo la lama e il codolo presenta tracce di legno relative all'impugnatura. L'attacco tra codolo e lama è in bronzo a doppio anello intrecciato, Rinknaufschwerk, che trova confronti sia in area germanica che merovingia anche nelle impugnature

[61] Cfr. G. Rodolfo, 1942, *op. cit.*, pp. 13-14.

[62] Cfr. G. Rodolfo, 1942, *op. cit.*, pp. 14-15. Il terreno appartenente al Sig. Garabello è di 10.568,50 mq.

delle spathe [63]. Questo tipo di impugnatura si riscontra nei corredi più ricchi e compare già nella prima metà del VI sec.: nel tardo VII si diffonde sia nei paesi scandinavi sia nei territori longobardi attraverso i territori franco-renani ed alemanni. In Piemonte trova riscontro a Testona [64]. Senza dubbio queste due armi appartengono al gruppo definito Langsax datato alla fine del VII sec., cronologia che ritrova scontro con il Rinknaufschwerk e nella quale inseriamo la necropoli di Valdoch. La T. 2 possedeva un corredo ricco costituito da una cintura multipla in bronzo [65] relativa allo scramasax, e da una cuspide di lancia arma che possedeva un importante valore simbolico poiché in origine sottolineava i legami con un popolo di cavalieri [66] e nel corso del VII secolo univa l'idea di potere di comando del Re all'esercito in senso stretto [67].

Interessante è la fibbia che « porta incisa rozzamente una testa umana »: questo elemento è del tutto anomalo ed è stato pubblicato da Rodolfo nel 1942. La forma della placca mobile è a U con i bordi sagomati, tipologicamente affine al tipo bizantino: dall'ardiglione sporge una placchetta rettangolare.

Da Valdoch, T. 1, proviene l'unica spada (n. 1) [68] e ad essa possiamo associare le due staffe a ponticello in bronzo (nn. 120-121) che venivano inserite lungo il lato esterno del fodero attraverso le quali dovevano passare le cinghie del sistema di sospensione della spada [69].

63 Cfr. E. Roffia - P. Sesino, 1986, *op. cit.*, pp. 14-15; il doppio anello intrecciato trova facili confronti anche nelle spathe, cfr. W. Menghin, *Das Schwert in fruhen Mittelalter*, Stuttgart 1983, Catalogo n. 1-2, 43, 45-47, 56-57, 61-62; R. Moosbrugger Leu, *Die Schweiz zur Merowinger Zeit*, Basilea 1971, pp. 77 sgg.

64 Cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*, p. 18, Tav. 16.

65 Di tale cintura non possediamo fotografie: la datazione degli scramasax coincide con quella delle placche cuoriformi.

66 Cfr. P. E. Schramm, *Die heilige lanze*, in *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* (Schuften der MGH 13), II, Stuttgart 1955, pp. 492-537; S. Gasparri, 1983, *op. cit.*, p. 63; A. Pertusi, *Insegne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina*, in *Simboli e simbologia nell'altomedioevo*, Sett. XXIII, Spoleto 1976, Tomo II, p. 505, la lancia sarà la base per il simbolismo dello scettro, segno del potere.

67 Cfr. S. Gasparri, 1983, *op. cit.*, p. 64.

68 Anche la spada ha un significato simbolico, cfr. P. Diacono, *Historia Langobardorum*, in *MGH SRL*, pp. 12-187, II, 28, Paolo Diacono narra che Giselpert, duca di Verona, nel 760 aprì la tomba di Alboino cercando le armi dell'eroe e si impadronì immediatamente della spada. G. P. Bognetti, *Teodorico di Verona e Verona longobarda capitale del Regno*, in *Italia Longobarda*, Milano 1966-68, IV, pp. 339-377.

69 Cfr. E. Roffia - P. Sesino, 1986, *op. cit.*, p. 30, Tav. 10, fig. 12; R. Moosbrugger Leu, 1971, *op. cit.*, p. 68, fig. 27.

Molto particolare è la presenza nelle tombe 1, 2, 3 di un unico sperone, due dei quali pubblicati nel 1942. Purtroppo non abbiamo una fotografia laterale di tali oggetti e non possiamo stabilire se erano decorati rendendo difficile sia la datazione che i confronti.

Sappiamo da Von Hessen [70] che negli anni '60 furono scoperte ad Offanengo, presso Crema, tre tombe datate alla metà del VII sec. con ricco corredo, spathe, scudi, lancia ed uno sperone. Sembra, quindi, che tale manufatto sia da mettere in rapporto con sepolture ricche appartenute a personaggi di rilievo. Uno sperone ageminato è presente anche nei materiali di Testona.

Dalla T. 5 non proveniva corredo in quanto era stata precedentemente violata, e la ceramica raccolta in essa non è un dato determinante in quanto poteva far parte della terra di riempimento.

Il gruppo delle sepolture era presso la chiesa di S. Remigio, culto proprio dell'ambiente aristocratico merovingio [71]; non abbiamo, però, alcune notizie sull'edificio, che potrebbe essere stato costruito nell'area della necropoli anche in data successiva.

Dopo aver esaminato le tre necropoli possiamo dire che ci troviamo davanti a tre zone cimiteriali completamente differenziate tra di loro. Boatera ha il gruppo più numeroso di sepolture delle quali solo il 7-8% con corredo, dato che contrasta notevolmente con le percentuali riscontrabili nelle necropoli dell'Europa e dell'Italia orientali. Nelle sepolture maschili, inoltre, sono stati rinvenuti solamente scramasax, elemento che differenzia la necropoli di Boatera da tutte le altre piemontesi [72].

L'ipotesi che la necropoli abbia avuto uno sviluppo nel corso dei secoli, evidenziato dal passaggio di tombe con corredo, di tradizione germanica, a tombe prive di oggetti, di cultura latina, non sembra coincidere con il fatto che Rodolfo non menziona un raggruppamento dei corredi in aree particolari e che le sepolture erano distanziate l'una dal-

70 Cfr. O. Von Hessen, *I ritrovamenti di Offanengo e la loro esegesi*, in *Insula Fulcheria*, 4, 1965, pp. 27 sgg.; O. Von Hessen, *Nuovi ritrovamenti longobardi in Italia*, in *La Civiltà*, Roma 1974, Tav. IX; per Testona cfr. O. Von Hessen, 1971 a, *op. cit.*

71 A S. Remigio è attribuita la conversione di Clodoveo al cattolicesimo nel 481: era un culto specificamente cattolico ed in età pre-carolingia, anti-ariano; cfr. Bibliotheca Sanctorum, Roma 1968, vol. XI, pp. 104-113.

72 Cfr. M. M. Negro Ponzi, *Testona: la necropoli di età longobarda*, in *Ricerche a Testona per una Storia della Comunità*, 1981, pp. 1-12.

l'altra solo 20-40 cm. Questo fa supporre una tipologia a file molto serrate collegabili ad uno sviluppo continuo con chiusura definitiva dell'area, e non a vari gruppi inumati in epoche diverse con sviluppo orizzontale della necropoli.

Sia Colardelle che Privati parlano di aree cimiteriali sviluppate tra V-VI e VII sec., chiuse intorno all'VIII, in seguito a spostamenti legati a zone di culto. La necropoli si può datare, quindi, sulla base dei corredi e del quadro complessivo, in un arco cronologico compreso tra VI e la metà del VII sec., datazione che può essere valida anche per la Fornace. Di tale necropoli si può ipotizzare un'area riservata ad un gruppo familiare con un rappresentante con corredo: purtroppo non sappiamo se Rodolfo ha fatto altri saggi per capire, come per Boatera, l'eventuale estensione della necropoli.

Interessante l'area di Valdoch, databile alla seconda metà-fine del VII sec., costituita da cinque sepolture di cui quattro sicuramente maschili. Il Paulsen [73], che ha studiato l'area cimiteriale di Niederstotzingen, ha trovato un nucleo di tombe di « saxtrager » isolati: questi personaggi rappresentavano l'aristocrazia terriera di parte franca nei territori conquistati nell'Europa centro-meridionale e venivano inumati in sepolcreti isolati. In realtà questi cavalieri, che dovevano svolgere anche attività di difesa e di amministrazione, non si differenziavano etnicamente dagli individui delle necropoli più ampie, ma rappresentavano semplicemente la nuova classe dirigente, così come i « possessores » longobardi rappresentavano la nuova classe militare e politica che si era sovrapposta ai proprietari romani [74], sottolineando la diversa condizione sociale sia con il corredo, sia con l'ubicazione particolare delle sepolture, raggruppate in nuclei familiari [75].

In area alpina esempi estremamente interessanti per la vicinanza e coincidenza con una necropoli romana, sono presenti in area franca e tedesca [76], ma in particolare a Sézegnin dove nel corso del V sec. è atte-

[73] Cfr. P. Paulsen, 1967, *op. cit.*, pp. 140-152.

[74] Cfr. G. Tabacco, *Egemonie sociali e strutture del potere nel Medioevo italiano*, Torino 1974, p. 115.

[75] Cfr. H. Blake, *Sepolture*, in *Archeologia Medievale*, X, 1983, p. 184; W. Meyer, *Il castello di Bellinzona: rapporti sugli scavi e sulle indagini murarie dal 1967*, Bellinzona 1976, p. 26; M. Brozzi, 1974, *op. cit.*, p. 479, in questo caso è importante notare il luogo privilegiato delle sepolture in rapporto al ricco corredo: « ... i sepolti nella chiesa, o attorno ad essa, solitamente con ricco corredo ».

[76] Cfr. B. Privati, 1983, *op. cit.*, p. 67; abbiamo anche esempi tedeschi, cfr. R.

stata la coesistenza di una comunità autoctona di origine gallo-romana con una burgunda rappresentata solo da due famiglie. Questi due gruppi erano separati all'interno dell'area cimiteriale tramite un grande spazio libero probabilmente delimitato da uno steccato del quale sono sparite le tracce.

Anche il tipo di sepoltura costituito da tegole affiancate, in passato attribuito all'epoca delle migrazioni ad individui romani [77], in realtà facilmente riscontrabili in contesti « barbarici » [78], è un elemento di distinzione rispetto alle tombe terragne di Boatera.

Conclusioni

Carignano, sorgendo su un'importante arteria stradale che collegava Torino, Asti, Tortona per poi sboccare, dopo aver oltrepassato le Alpi Marittime, a Vado Ligure [79] risulta inserita, nel corso del VI-VII sec., nella Longobardia occidentale delimitata da tre grandi centri ducali disposti secondo un triangolo che aveva come vertici Torino, Asti ed Ivrea [80]. La posizione geograficamente importante dell'area a S/W di Torino, posta in un punto nodale per la viabilità, favorì accanto allo sviluppo agricolo anche quello commerciale per la vicinanza con la

Christlein, *Besitzabsthfungen zur Merowingerzeit im spiegal reicher Grabfunde aus west- und suddentscheand*, in *Jahrbuch des romisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 20 Jahrgang, 1973, pp. 147-179; M. Martin, *Die Romanen*, in *Archaologie der schweiz*, Band VI: Das Fruhmittelalter, Zurigo 1966-76, p. 23, esempio di Monnet-la Ville.

77 Cfr. M. Brozzi, *Contributo per uno studio sulla cultura e sugli insediamenti della popolazione autoctona romanizzata del VI-VII sec. con particolare riguardo alle zone alpine*, in *Quaderni Ticinesi di numismatica ed antichità classiche*, 1976, 5, p. 302; M. O. H. Corver, *Sequenza insediativa romana ed altomedievale alla Pieve di Manerba (BS)*, in *Archeologia Medievale*, IX, 1982, pp. 263-265.

78 Cfr. M. Calardelle, 1983, *op. cit.*; B. Privati, 1983, *op. cit.*

79 Cfr. S. Casartelli Novelli, *La Diocesi di Torino*, Spoleto 1974, p. 8.

80 Cfr. C. G. Mor, *Lo Stato Longobardo nel VII sec.*, in *Caratteri del VII sec. in Occidente*, Sett. V, Spoleto 1958, Tomo I, p. 277; M. M. Negro Ponzi, *Strade ed insediamenti nel Cuneese dall'età romana al medioevo. Materiali per lo studio del territorio*, in *Bollettino della Società per gli studi storici archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo*, n. 85, 2° sem., 1981 a, p. 69; C. Bruhl, *Storia dei Longobardi*, in *Magistra Barbaritas*, Milano 1984, p. 117; G. Sergi, *Le città come luoghi di continuità di nozioni pubbliche del potere. Le aree delle marche di Ivrea e di Torino*, in *Piemonte Medievale*, Torino 1985, p. 11.

strada [81]. Non dimentichiamo che la strada che passava presso Carignano entrava a Torino e poi svoltava verso Ovest per la Val di Susa collegando la Pianura Padana con la zona d'oltralpe attraverso i valichi del Moncenisio e Monginevro [82].

La Diocesi di Torino, esistente già nel 398, nella quale Carignano era inserita, fu scissa nel corso del VI-VII sec. in due parti: i Longobardi allontanarono il vescovo cattolico Ursicino (530-610) da Torino e i Franchi staccarono dal territorio diocesano la Moriana e la Val di Susa fino alle Chiuse di S. Michele [83]. Nel sud della Regione continuava la lotta con i Bizantini per la conquista della Liguria, avvenuta solamente nel 642. Fino a Novi Ligure gli stanziamenti longobardi non erano frequenti, mentre le postazioni si intensificavano lungo le Valli dell'Orba e dello Scrivia in modo da poter controllare sia le zone collinari, sia il transito lungo lo snodarsi dei due corsi d'acqua [84]. Sul fronte opposto l'ordinamento dei presidi militari bizantini, pur offrendo un quadro più capillare, è simile a quello longobardo, costituito da una serie di clusae ed una rete di castra e castella distribuiti nel territorio [85]. I Longobardi, stretti tra i Franchi verso le Alpi ed i Bizantini verso il mare, tentarono di uscire dall'isolamento mediante relazioni con le popolazioni germaniche d'oltralpe anche se egemonizzate dai Franchi [86].

Confrontando questo rapido quadro storico-territoriale con i problemi precedentemente emersi dall'analisi dei tre cimiteri di Carignano, possiamo affermare che il sito si trova nell'ambito del Ducato longobardo di Torino, ma la polivalenza degli apporti culturali che ripetu-

[81] Cfr. T. Mannoni, *Vie e mezzi di comunicazione*, in *Archeologia Medievale*, X, 1983, p. 214; G. P. Brogiolo, *La campagna dalla tarda antichità al 900 ca. d.C.*, in *Archeologia Medievale*, X, 1983, p. 74.

[82] Strada fondamentale anche in periodo medievale, cfr. G. Sergi, *Potere e territorio lungo la strada di Francia*, Napoli 1981.

[83] Cfr. S. Casartelli Novelli, 1974, *op. cit.*, pp. 15-16; C. Bruhl, 1984, *op. cit.*, p. 100, nel 575 i Longobardi persero la Val di Susa nel corso della lotta con i Franchi; G. Tabacco, *I liberi del re nell'Italia carolingia e post-carolingia*, in *Biblioteca di Studi Medievali*, II, Spoleto 1955, p. 110.

[84] Cfr. A. Cavanna, *Fara, sala, arimannia nella storia di un vico longobardo*, Milano 1967, pp. 267-268.

[85] Cfr. M. M. Negro Ponzi, 1981 a, *op. cit.*, pp. 34-40.

[86] Cfr. G. Tabacco, *L'insediamento dei Longobardi nel quadro delle dominazioni germaniche dell'Occidente*, in *Longobardi e Lombardia: aspetti di civiltà longobarda*, Spoleto 1980, pp. 232-233.

tamente appare in Piemonte evidenzia, nel corso del VI-fine VII sec., una cultura mista nella quale gli elementi merovingi ebbero sicuramente una grande importanza. L'insediamento sociale, produttivo e culturale presenta molte affinità con problemi e soluzioni dell'area alpina sud-germanica.

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro ed in particolare il Dott. Stefano Annone, Direttore della Biblioteca « G. Rodolfo » di Carignano che, permettendomi di consultare il materiale di Archivio, mi ha aiutata con dedizione e pazienza, fornendomi inoltre una quantità di utili e preziose notizie.

CATALOGO

SCHEMA RELATIVO AL MATERIALE PUBBLICATO NELLE FOTO DEL 1910 E RAPPORTO CON LE SEPOLTURE

T. IV	1 scramasax
T. VI	1 fibbia, 2 puntali a becco d'anatra
T. XII	1 vaso in pietra ollare
T. XVIII	1 scramasax, 1 puntale a becco d'anatra
T. XXIII	1 vaso di ceramica
T. XXVII	1 coltello
T. XXX	1 francisca, 4 frecce
T. XXXVIII	1 puntale a becco d'anatra
T. XL	1 scramasax, 1 cesoia, 1 fibbia, 1 controplacca, 2 puntali a becco d'anatra, 3 placche triangolari, 1 placca trapezoidale, 1 placca « 8 »
T. XLIII	1 scramasax, 1 coltello, 1 fibbia, 1 puntale a becco d'anatra
T. XLIX	1 fibbia
T. L	1 fibbia
T. LV	1 fibbia
T. LVII	1 fibbia
T. LL	1 puntale a becco d'anatra

ALESSANDRO ROSBOCH

INDAGINE SU UN AFFRESCO NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO D'ASSISI A TORINO

Sul terzo pilastro a sinistra della chiesa di S. Francesco d'Assisi in Torino è visibile un affresco di forma ovale rappresentante una Madonna che sorregge, sul braccio sinistro, il Bambino in fasce.

Le dimensioni dell'affresco sono (altezza) 0,65 × (larghezza) 0,48 circa.

Sul capo della Vergine e del Bambino sono state apposte due corone « chiuse » d'argento, ora brunito. Ad una prima osservazione si nota che l'affresco è posto su una porzione di colonna di forma cilindrica inglobata in un pilastro quadrilatero, colonna che appare solo più per la zona ricoperta dall'affresco. Ci troviamo quindi di fronte ad un reperto importante della struttura medioevale della chiesa di S. Francesco d'Assisi.

La tradizione assegna al transito di S. Francesco in Torino, nel 1214, l'installazione francescana nella città: cito da Placido Bacco [1]: « Venendo Francesco da Chieri a Torino l'anno 1214, era ospitato dalla nobilissima casa Della Rovere torinese, che diede alla chiesa vescovi, arcivescovi e cardinali... Questa famiglia donava la unita chiesuola in cui lasciava dei suoi frati ad officiarla sino al 1380, ed essendo per vetustà ormai cadente, veniva riedificata a sesto acuto dal padre Lodovico Pavia di Pinerolo maestro in Teologia ».

Anche se la venuta di S. Francesco a Torino e la fondazione di un convento non risulta documentata [2], è dei primi decenni del 1200 la

[1] PLACIDO BACCO, *Cenni storici su Avigliana e Susa*, vol. II, Susa 1883, p. 53.

[2] Sul punto e sulla chiesa di S. Francesco in generale: EUGENIO OLIVERO, *La Chiesa di S. Francesco d'Assisi in Torino e le sue opere d'arte*, Torino 1935; EMANUELE THESAURO, *Historia dell'Augusta Città di Torino*, Torino 1712 (ristampa 1968), p. 61; LUCIANO TAMBURINI, *Le Chiese di Torino*, s.d. (ma Torino 1968), p. 184 e sgg.

nascita dell'esperienza francescana e il sorgere di un convento a Torino (del chiostro si avevano ancora consistenti tracce nel 1927, allorché fu definitivamente demolito).

Non abbiamo alcuna documentazione della chiesa eretta in forme gotiche, salvo quanto riferisce la visita del vescovo Mons. Peruzzi del 1584 [3], che ricorda il nostro affresco. Restaurata la chiesa dapprima nel 1605, poi nel 1761 con l'intervento del Vittone, fu salvata, unica traccia della decorazione gotica, l'immagine della Madonna di cui discorriamo.

L'Olivero ricorda ancora (1935) al livello della cupola vittoniana che copre il presbiterio (p. 4, *op. cit.*), un tratto di cornice orizzontale in cotto e la base del campanile poi rifatto in forme barocche, dopo l'abbattimento della guglia gotica, per il vento, nel 1777.

Fu certo la devozione popolare vivissima verso questa immagine a far « rispettare » questo affresco: il tema della maternità di Maria è rappresentato con grande dolcezza e la sinuosità avvolgente del manto e della figura fanno ascrivere certo a buona mano l'autore dell'affresco.

La Vergine e il Bambino sono rappresentati senza alcun ornamento, con vesti molto semplici e dimesse secondo una tradizione iconografica legata all'ordine francescano.

L'opera non è affatto inedita: ne parlò il Rondolino nel suo articolo del 1887 pubblicato dalla S.P.A.B.A., *La pittura torinese nel medioevo* [4]: « Giustino De' Guaschi nobile vigonese aveva ordinato nel suo testamento del 1° aprile 1422 che si dipingessero in San Domenico di Torino, sopra il pilastro dell'altare maggiore le immagini della B.V. del precursore San Giovanni Evangelista ».

Ed ancora: « ... *né si dilunga da quegli anni il dipinto della Madonna di Mezzanotte o del Parto che venera tuttora nella chiesa di San Francesco al secondo pilastro in Cornu Evangelii* ».

La forma devozionale dell'immagine della Vergine o dei santi dipinta su una colonna è molto diffusa nell'epoca medioevale: talvolta

[3] A.V.T., *Visite Pastorali Peruzzi*, 1584, vol. I, foglio 98 e foglio 103, nonché Mellano e Grosso, *La controriforma nella Diocesi di Torino*, Roma 1957, vol. II, p. 94.

[4] Ferdinando Rondolino, *La pittura torinese nel medioevo*, Atti S.P.A.B.A., vol. VII, 1887, p. 217 e p. 224.

[5] Angelo Guarienti, *La chiesa di San Domenico in Chieri*, Torino 1960, p. 93 e sgg. Per la Madonna del latte nel Duomo di Chieri si veda Oreste Santanera, *Gli affreschi ed i dipinti del Duomo*, in « Duomo di Chieri, 1986, p. 95.

era accompagnata da un altare sottostante per la celebrazione della Messa: se ne trovano ancora esempi ad Alba, a Rivalta Scrivia, nella chiesa di S. Francesco a Cassine, ed ancora in altre chiese di zona lombarda.

Ricordiamo ancora l'immagine della Madonna del latte nella chiesa di S. Domenico in Chieri.

L'opera che abbiamo esaminato, certo di modesta importanza, può essere considerata un tassello di questa pittura medioevale in Piemonte su cui le indagini sono sempre aperte [6] [7].

Mentre questo articolo era in corso di stampa l'affresco è stato riprodotto nel volume *Archivi di pietra nelle chiese di Torino. Gli uomini, la storia, le arti*, Torino 1988; nel capitolo a cura di Giuliana Brugnelli Biraghi, *Una piccola chiesuola. Chiesa di San Francesco d'Assisi*, a p. 228 cortesemente si ricorda questa segnalazione.

Comunicazione presentata in Società il 12 dicembre 1987.

[6] Per altro di questa nostra immagine (che non mi risulta sia stata mai riprodotta fino ad ora), non fanno menzione né Anna Maria Brizio, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al '500*, Torino 1942, né Andreina Griseri nel suo volume fondamentale su *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1966, né il Catalogo della Mostra *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, a cura di Enrico Castelnuovo e di Gianni Romano, Torino 1979, né ancora il recente volume *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, edito dalla Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, Torino 1985.

[7] Pur con molte cautele una certa rassomiglianza dell'affresco in esame si può cogliere con la lunetta dedicata alla Madonna col Bambino nella parete sud del chiostro di S. Domenico a Torino o con l'affresco della Madonna di Viatosto. Si veda Noemi Gabrielli, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino 1976, p. 14 e p. 69, che sposterebbe la datazione del nostro affresco alla metà del 1400.

CARLO ROBOTTI

«MODA E COSTUME» AL CASTELLO DELLA MANTA
(Indicazioni per la datazione degli affreschi della sala baronale)

È noto che nel tentativo di individuare il periodo di esecuzione dei due cicli pittorici della « sala baronale » del castello della Manta — « i Prodi e le Eroine » e la « Fontana di giovinezza » — sono state via via indicate dagli studiosi, con le argomentazioni più diverse, svariate datazioni comprese fra il 1411 e il 1450. A complicare ulteriormente la situazione, già di per sé quanto mai complessa, il solo documento relativo a questi affreschi, fino ad oggi pervenuto, che per la sua origine sembrerebbe avere tutti i requisiti per indicarne esattamente il periodo di esecuzione, è purtroppo quasi del tutto inattendibile. Mi riferisco, naturalmente, al « Libro delle formali caccie », un manoscritto dedicato nel 1587 a Carlo Emanuele I da Valerio Saluzzo della Manta che per essere un discendente di Valerano di Saluzzo (il « Burdo »), figlio naturale del marchese Tommaso III, al quale Valerano si deve attribuire, con ogni probabilità, la committenza degli affreschi, ci si poteva almeno attendere una miglior conoscenza delle vicende di famiglia. (Già il Muletti — lo storico di Saluzzo — faceva invece rilevare, nel secolo scorso, le numerose contraddizioni in cui era caduto questo ampolloso scrittore).

Scrive Valerio che i due cicli pittorici sarebbero la copia di quelli visti in un castello della Sassonia dall'abate di Staffarda Giovanni di Saluzzo in occasione di un viaggio compiuto nel 1444 e che, al suo ritorno, avrebbe fatto riprodurre sulle pareti della « sala baronale » [1].

[1] Il testo di Valerio di Saluzzo, per la parte che interessa, è riportato in A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino s.d. (ma 1965), p. 151.

Non è perciò da escludere che gli studiosi i quali hanno ritenuto di individuare nel quinto decennio del '400 il periodo in cui gli affreschi vennero eseguiti siano stati influenzati, oltre che dall'inguaribile « complesso » di un Piemonte artisticamente sempre in ritardo, anche, e forse inconsciamente, dalla data del viaggio dell'abate di Staffarda.

Poiché, ormai da anni, mi piace occuparmi di Storia del Costume tardo-medievale [2], ogni volta che sulle pareti della « sala baronale » osservo gli abiti ricercati di molti di quegli eleganti personaggi, ritrovo invece qualche dettaglio che ne anticipa di parecchio l'esecuzione. Ed è proprio utilizzando l'elemento « moda e costume » che vorrei provarmi ad individuare il periodo in cui gli affreschi vennero eseguiti [3].

[2] In occasione della mia relazione alla S.P.A.B.A. mi è stato chiesto quali testi si possono consultare sull'argomento « moda e costume » del periodo che ho trattato. Per il costume italiano è ancora fondamentale, anche se limitato quasi esclusivamente ai soli abiti maschili del periodo 1340-1380, lo studio di A. Güdesen, *Das weltliche kostum im italienischen Trecento*, Berlin 1933. Lo stesso argomento è stato trattato in modo magistrale, e quasi incidentalmente, da Luciano Bellosi (L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, p. 41 e sgg.). Dello stesso livello non esiste invece alcun testo, per quanto a mia conoscenza, riguardante il costume italiano del '400.

L'opera di R. Levi-Pisetzky, *Storia del costume in Italia* (Milano 1964) — al '300 e al '400 è dedicato il vol. II — può essere utile per le indicazioni bibliografiche relative alle fonti scritte (cronache, leggi suntuarie, novelle, ecc.).

[3] L'utilizzo dell'elemento « moda e costume » per la datazione, naturalmente approssimata, delle opere figurative pur essendo, come scrive il Bellosi, un'operazione « brutalmente positivista », è a volte assolutamente insostituibile. Sono convinto, ad esempio, che la sola osservazione del fare artistico di un'opera come il disegno del duca Luigi I di Savoia, alternativamente attribuito a Jan van Eyck e a Rogier van der Weiden o alla bottega (E. Panofsky, *Early Netherlandish painting*, Cambridge (Mass.) 1966, fig. 381), non sarebbe sufficiente a risolvere il nodo. L'esame dell'abbigliamento del duca è invece determinante: quei tagli longitudinali lungo le maniche, che, nel caso degli abiti femminili, in Francia si indicavano come « fenêtres du diable », permettono, con sicurezza, di escludere che il disegno sia opera di van Eyck. Al tempo della sua morte, infatti, quelle aperture così vistose, che fanno pensare ad un'esecuzione del disegno di qualche poco successiva alla metà del '400, non si erano ancora viste.

Per indicare altri casi che ricordo, in cui lo strumento « moda e costume » ai fini della datazione è certamente determinante, mi riferirò ad uno « Speculum humanae salvationis » di origine umbra, conservato alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi (n. 593) che non si può affatto « datare tra il 1310 e il '20 » (*Paragone*, 281-283, 1973, p. 18) essendo invece più tardo di oltre mezzo secolo, così come le formelle di Taddeo Gaddi con scene della vita di san Francesco (Firenze, Accademia) sul cui periodo di esecuzione si è discusso a lungo, e ancora si discute, sono state certamente eseguite intorno alla metà degli « anni '40 » del Trecento come lasciano intendere la forma e la lunghezza di quelle strane strisce pendenti dalle maniche portate da uomini e donne eleganti e che il Villani definiva « manicottoli ». Allo stesso modo la splendida scacchiera di scuola borgognona decorata con scene di vita cortese (Firenze, Bargello - Collez. Carrand 155 c) non può essere stata eseguita intorno al 1415 ma circa mezzo secolo dopo. Volendo poi restare in Piemonte, le miniature del « codex astensis », quelle ritenute di metà '300, sono invece più tarde di circa un quarto di secolo, mentre l'esame dell'abbigliamento dei personaggi

Prima di entrare in argomento occorre tuttavia precisare le caratteristiche con cui la moda si sviluppò nel corso del XIV e del XV secolo.

Sotto questo profilo si deve tenere presente che già ad inizio '300, ma sicuramente anche in precedenza, in tutta l'area europea occidentale, la moda, pur con marginali differenze fra le varie zone — i colori e i disegni delle stoffe, il tipo di tessuto, gli accessori dell'abbigliamento e così via — si sviluppava uniformemente e, salvo probabili lievissimi ritardi, anche sincronicamente [4]. Se si osserva, infatti, l'abbigliamento d'inizio secolo così come si vede nelle opere figurative, si può constatare che non c'è differenza fra il modo di vestire di aree geografiche anche molto lontane fra loro. Gli abiti « lunghi e larghi » [5] affrescati da Giotto ad Assisi (fig. 1) sono gli stessi della cappella degli Scrovegni

che si vedono nel quadrittico con episodi dell'Infanzia di Cristo del Museo Civico di Arte Antica di Torino (inv. 764 - 1044/L) la cui esecuzione viene genericamente indicata alla « prima metà del sec. XIV », dimostra invece che ci si deve riferire al ben più ristretto periodo dei primissimi « anni '40 » del '300.

È ovvio che spostando in misura sensibile il periodo di esecuzione di un'opera, viene ad essere modificato — di riflesso — il giudizio sulla sua importanza. Non c'è dubbio, ad esempio, che posticipando di oltre mezzo secolo le miniature umbre dello « Speculum humanae salvationis », l'« afflato jacoponico » dell'artista, ritenuto « contemporaneo del Maestro del 1310 e semmai più classicheggiante », va invece inteso come ripetizione, da parte di un « ritardatario », di schemi ampiamente superati.

[4] L'uniformità del fenomeno già ad inizio '300 sembra smentita, almeno all'apparenza, dalle espressioni usate da tre dannati fiorentini che riconoscono in Dante un loro compatriota proprio dal modo di vestire (Inferno - XVI, 8). Il Poeta è infatti invitato ad arrestarsi con queste parole: « Sostati tu, che all'abito ne sembri / essere alcun di nostra terra prava ». Ed il Boccaccio così commenta: « E puossi in queste parole comprendere, in quanto dicono che "all'abito ne sembri", che quasi ciascuna città aveva un suo singular modo di vestire distinto e variato da quello delle circunvicine; percioché ancora non eravam divenuti inghilesi né tedeschi, come oggi agli abiti siamo » (G. Boccaccio, *Il Commento alla divina Commedia*, a cura di D. Guerri, Bari 1918, vol. III, p. 212). La spiegazione del Boccaccio, da cui intanto si apprende che all'epoca in cui commentava la Divina Commedia (1373) la moda costituiva un tutt'uno in ambito europeo, deve solo considerarsi il rimpianto di un vecchio per i « bei tempi andati », cosa che nella Storia del Costume costituisce la regola. Le parole di Dante vanno invece intese nel senso che alcuni particolari dell'abbigliamento, come si è detto, potevano differire fra le varie aree geografiche, ciò che permetteva di riconoscere la provenienza di chi li usava — i senesi, ad esempio, portavano volentieri stoffe a quadretti — ma il « taglio » dell'abito, che è ciò che conta, era invece ovunque uniforme.

[5] L'espressione, adottata dalla Güdesen e ripresa dal Bellosi, è probabilmente ricavata da una novella del Decamerone, in cui il Boccaccio, nel parlare di coloro che ritornavano dallo Studio di Bologna « qual giudice e qual medico e qual notaio » li descrive, appunto, « con gli abiti lunghi e larghi ... e altre assai apparenze grandissime » (Decamerone - IX, 8). Gli abiti « lunghi e larghi », nel periodo in cui il Boccaccio scriveva il Decamerone, erano rimasti prerogativa di coloro che, per via della professione esercitata, della carica ricoperta, o della gravità degli anni, giudicavano non dignitoso indossare quelli più moderni che, in contrapposto ai primi, la Güdesen definisce « corti e stretti ».

a Padova e non differiscono da quelli di area francese (fig. 2). In assenza di questa uniformità, d'altra parte, non si spiegherebbero le espressioni, a volte assolutamente identiche, usate dai cronisti al di qua e al di là delle Alpi all'apparire di rilevanti novità nel modo di vestire.

Alle parole del Villani, ad esempio, il quale scrive che nel 1342-43 i giovani di Firenze indossavano « una cotta ovvero gonna corta e stretta che non si potea vestire sanza aiuto d'altri » [6] — erano i primi passi sulla strada di un'eccezionale rivoluzione nel modo di vestire — fanno eco le espressioni del Cronista di Saint-Denis che, dopo aver imputato la sconfitta di Crécy (1346) all'orgoglio e all'amore per la ricchezza, ritiene di puntualizzare che « grant estoit aussy la deshonnesteté de vesteurs et de divers habiz qui couroient communesment par le royaume de France. Car les hommes avoient robes si courtes [et] si estroites qui leur falloit aide à eulz vestir et au despoillier » [7].

L'unitarietà del fenomeno, dovuta al fatto che era la « haute couture » francese — come sembra di capire — ad imporsi in tutta Europa [8], viene però ad attenuarsi all'inizio del secondo decennio del '400: mentre in area transalpina va gradualmente affermandosi un'eleganza che intorno alla metà del secolo offrirà una sensazione complessiva di « spigolosità », ulteriormente sottolineata nelle raffigurazioni nordiche di gotico estremo dal panneggio delle stoffe, marcato e spezzato in pieghe acute, in Italia, a partire dall'area centrale e con immediata penetrazione in « Lombardia » si assiste, pur nel rispetto delle tendenze generali, al diffondersi di una linea più « morbida » che evidentemente costituisce il riflesso, nel campo della moda, dell'equilibrio rinascimentale.

Così stando le cose si può facilmente comprendere che in una zona per così dire di « confine » qual'è l'area saluzzese, si incontrino, accanto alle novità « lombarde », quelle di provenienza transalpina: i copricapo delle Sibille nella cappella marchionale di San Giovanni a Saluzzo o quella specie di « pardessus » con mantella indossato dalla Si-

[6] G. Villani, *Istorie fiorentine*, Milano 1803, Libro XII, vol. VIII, p. 14.

[7] *Les grandes chroniques de France*, Paris 1837, t. IX, pp. 284-285.

[8] Nel '300 la porta d'accesso della moda francese in Italia, per via della presenza angioina, era Napoli che la Güdesen definisce infatti « das Paris italiens ». L'influenza francese sembra però ben più antica. Già nel secolo XI un vescovo di Lucca — Rangerio — si lamenta che le mode francesi sono imitate in Italia. (*Vita metrica S. Anselmi lucensis Episcopi*, in « Mon. Germ. Hist. », Lipsiae 1934, XXX, pars II, p. 1252, v. 4541).

billa libica della parrocchiale di Valgrana sono infatti caratteristici dell'antica Borgogna (e quindi anche delle Fiandre), così come sono caratteristici dell'area francese tanto la « mise » di una giovinetta di Casa Saluzzo raffigurata in un codice conservato al British Museum (F. 19 add. ms. n. 27697) quanto quella di Margherita di Foix ai piedi della Madonna di Misericordia di casa Cavassa [9].

Non ha quindi alcuna importanza se il raffronto di questo o quel particolare dell'abbigliamento avverrà con quelli di opere figurative di aree geografiche, italiane e non, anche molto lontane da quella piemontese: dopo quanto si è detto dovrebbe essere chiaro che si tratterà di confronti del tutto pertinenti.

Si deve subito puntualizzare, intanto, che se gli affreschi fossero stati eseguiti negli « anni '40 » del '400, come da più parti si è detto, si dovrebbero vedere i numerosi personaggi che li popolano abbigliati alla moda di questo periodo. Per verificarlo si può iniziare dall'esame dell'abito del cavaliere che guida il corteo di coloro che, dopo il bagno nella fontana, si allontanano ringiovaniti. Si può allora notare che se non fosse per le maniche di ampiezza smisurata (fig. 3), il vestito sarebbe pressoché identico a quello raffigurato da una statuina di arte veneta, databile al 1375 circa (fig. 4), che è poi l'abito indossato, ad esempio, da tanti elegantoni che si pavoneggiano nelle miniature lombarde del « Lancelot du lac ». Quest'eleganza maschile, così particolare, è perfettamente individuata dal Boccaccio che nel suo Commento alla Divina Commedia — e si noti che è proprio del periodo in cui usavano gli abiti di fig. 4 — se la prende con i « moderni giovani » i quali « amano ristrignersi la persona, fare epa del petto, non in su lombi ma in su le natiche cignendosi ». Ed aggiunge che costoro, i quali « vanno facendo la mostra alle femmine che son maschi e ch'egli

[9] Le raffigurazioni delle sibille di San Giovanni, della fanciulla di Casa Saluzzo e di Margherita di Foix possono vedersi in N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1974, pp. 72, 231, 237.

Si deve osservare che l'influenza della moda transalpina si faceva sentire anche in aree molto lontane ma soggette a presenze straniere. Quella aragonese in Sicilia si può rilevare dai personaggi del « Trionfo della Morte » di Palermo i quali indossano abiti di linea sicuramente oltremontana. (Sull'argomento: M. G. PAOLINI, *Il Trionfo della Morte di Palermo e la cultura internazionale*, in « Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte », 1962-1963, p. 301 e sgg.; J. BRIDGEMANN, *The Palermo Triumph of Death*, in « The Burlington Magazine », luglio 1975, pp. 480-484).

hanno le natiche tonde e grosse le cosce », « portano i panni sì corti, e spezialmente nel cospetto delle donne, che qualunque fosse quella che alla barba non se ne avvedesse, guardandogli alle parti inferiori può assai agevolmente cognoscere che egli è maschio » [10].

L'ideale dell'eleganza consisteva quindi in abiti che — aderentissimi — mettevano in risalto le caratteristiche del corpo maschile e che venivano per di più imbottiti nella parte superiore per dare maggior risalto all'esilità della vita.

Quando però la moda raggiunse il massimo restringimento, incominciò a percorrere due strade fra loro opposte: da un lato si proseguì con gli abiti corti e molto attillati, dall'altro i « nuovi » abiti si arricchirono di stoffa, soprattutto nelle maniche [11]. (Entrambi i « modelli » perdono però, al principio del XV secolo, l'abbondante imbottitura sul petto caratteristica di tardo '300).

L'abito attillato, che già ad inizio '400 aveva ripreso ad accorciarsi, tanto che san Bernardino dovrà poi richiamare i giovani che portavano « e'l farsettino al bellico » [12], nel terzo decennio incomincia a presentare un rigonfiamento o un'imbottitura nella parte superiore della manica [13], e scompare inoltre, essendo infatti divenuta superflua, la cintura portata sulle anche che, al tempo in cui il Boccaccio commentava la Divina Commedia, aveva invece la funzione di contribuire, con il proprio peso, a tenere l'abito aderente al corpo [14]. Si tratta, in sostanza, del tipo d'indumento che può presentarsi come quello che, ad esempio, si vede negli affreschi degli Zavattari datati 1444, nella cappella di Teodolinda del duomo di Monza e che andava di gran moda

[10] G. Boccaccio, *Il Commento*, cit., vol. II, pp. 154-155.

[11] La duplice tendenza della moda è puntualmente segnalata dai cronisti. A Piacenza è il De Mussis a riferire che nell'anno 1388 i giovani indossavano « indumenta curta et larga et alia curta et stricta » (G. De Mussis, *Chronicon Placentinum ab anno CCXXII usque ad annum MCCCCII*, in « R.I.S. », Mediolani 1730, col. 580).

[12] *Prediche volgari di San Bernardino da Siena*, Siena 1853, p. 249.

[13] Credo che uno dei primi esempi di questa « novità » si possa vedere nell'abito di un cavaliere del particolare di Melbourne (National Gallery of Victoria) del polittico dipinto dal Sassetta per l'Arte della lana di Siena (1423-1426).

[14] Anche la cintura portata molto in basso costituiva oggetto degli strali del Boccaccio il quale scriveva che « soleva essere la cintura istrumento opportuno a tenere la larghezza de' vestimenti, ove ne' giovani d'oggi è ornamento superfluo d'assai vil parte del corpo loro, percioché in luogo di cinture, essi fanno ricchissime corone, e, come per addietro delle corone si solea ornar la fronte, così delle presenti si coronan le natiche ». (G. Boccaccio, *Commento*, cit., vol. III, p. 49). Ma ad inizio '400, come si è visto, accorciandosi il tipo d'abito di fig. 4, scompare pure la cintura sulle anche.

anche in Francia dove « les nobles et les riches avaient à leur robbes gros mahoitres [maniche imbottite] sur leurs espaules pour les faire apparoitre plus fournis et plus croisés » (fig. 5) [15].

Quanto alle maniche « ricche » di stoffa, occorre distinguere quelle « aperte » da quelle chiuse al polso, la cui evoluzione è tuttavia pressoché identica. La manica « aperta », che può presentarsi più o meno ampia (fig. 6), già raggiunge lo sviluppo massimo, sfiorando il suolo, all'inizio degli « anni '80 » del '300, come viene pure confermato dal fatto che « en ce tems [1383] commenchoient a caïr [passare di moda] les poullainz ». E indubbiamente le lunghe, caratteristiche calzature di questo periodo dovevano risultare particolarmente scomode con abiti dalle « grandez manchez pendentez, passantez la longueur de la robe » [16]. Questa manica, che le leggi suntuarie tentarono inutilmente di limitare in ampiezza [17], è quella dell'abito del maresciallo di Boucicaut — Jean Le Maingre — che si vede in una miniatura di primo '400

[15] M. Beaulieu et J. Baylé, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris 1956, p. 53, n. 2.

[16] *Chronique de France et de Normandie*, in E. Viollet-Le Duc, *Dictionnaire raisonné du mobiler français*, Paris 1874, t. III, p. 303. Le stesse informazioni, sulla moda delle grandi maniche e sulla temporanea battuta d'arresto nell'uso delle calzature a « poulaine », si apprendono dalla *Chronique du religieux de Saint-Denis* (Paris 1840, t. II, p. 496). Scrive il cronista che nel 1396, all'assedio di Nicopoli, i cavalieri francesi erano abbigliati « in vestimentis recentibus fimbriatis et manicatis superflue », ma ciò che soprattutto stupiva i loro prigionieri era che i francesi « semper calciamenta rostrata longitudinis duorum pedum et quandoque amplius defferebant; que repprehensibilis dissolucio inter nobiles, et specialiter Francie tunc vigebat ». E se poco oltre (cap. XXVI, p. 502) si dice che in occasione della battaglia i cavalieri, « ut levius pedestres possent incedere, rostra longua et superflua calceorum amputarunt, que, proc pudor, reprehensibilis et vana curiositas nobiles huc usque viguerat et tunc terminata fuit », in realtà questa calzatura continuò ad usarsi anche successivamente. Sarà solo ai tempi di Carlo VIII che le « poulains » verranno definitivamente sostituite con calzature cosiddette « en patte d'ours » e cioè « scarpe a la Francese larghe dinanti in la punta del pede che li intrarebbe uno pede di bove » (*Diario ferrarese*, in « R.I.S. », Mediolani 1738, col. 297; la notazione è riferita all'anno 1495) e che un cronista siciliano, nel 1504, definiva « scarpis cum punta rotunda ad modum asinorum » (P. Lanza di Scalea, *Donne e gioielli in Sicilia*, Palermo 1892, p. 300, n. 586).

[17] Lo statuto di Orvieto del 26 agosto 1403, ad esempio, vietava alle donne di portare « manicas cioppe ultra longitudinem in rotunditate manice trium pedum, ita tamen quot tota pendentia manice sit mensure unium pedis cum demidio » (S. Debenedetti, *Il sollazzo*, Torino 1922, p. 114). Anche in Italia, così come in Francia, l'ampiezza massima delle maniche « aperte » venne però raggiunta negli « anni '80 » del '300. Lo conferma il De Mussis che nel descrivere i costumi dei piacentini, relativamente all'anno 1388, precisa che le donne indossavano « indumenta cum manicis largis per totum, tam de subtus, quam de supra, ita largae, quod dictae manicae cooperiunt mediam manum, et aliquae pendent usque in terram » (G. De Mussis, *Chronicon placentinum* ..., cit., col. 579).

(fig. 7) e che verrà usata, ma solo in occasioni particolarmente importanti e solenni, fino a circa la metà del secolo.

L'altro tipo di manica ampia, quella chiusa al polso — la cosiddetta manica « a gozo » — che nel tardo '300 si presenta come quella delle fanciulle raffigurate da Giovannino De' Grassi (fig. 8), si sviluppa come la manica del personaggio che si vede negli affreschi dei De Veris, datati 1400, in Santa Maria dei Ghirli a Campione (fig. 9) per raggiungere immediatamente dopo l'ampiezza massima (fig. 10). Come si vede, l'evoluzione delle maniche, a partire da quelle di fig. 4, non è stata di poco conto e sono del tutto comprensibili gli inconvenienti lamentati dal Sacchetti il quale si chiedeva, sia pure riferendosi ai soli abiti femminili, se « pote nessuna torre o bicchiere o boccone di su la mensa che non imbratti e la manica e la tovaglia co' bicchieri ch'ella fa cadere » [18].

La manica « a gozo », certamente per ragioni di maggior praticità, nella seconda metà degli « anni '20 » subisce una rilevante trasformazione: alla manica, che può definirsi « a gozo » sfilata, viene praticato un taglio longitudinale da cui poteva fuoruscire il braccio. La manica di un personaggio dipinto sul frontale di cassone con la Storia di san Giovanni Boccadoro conservato alla Galleria Estense di Modena (fig. 11) [18 bis], mostra chiaramente la possibilità di essere usata in due modi

[18] F. Sacchetti, *Novelle* (CLXVIII). Il Sacchetti, proseguendo, così descrive l'abbigliamento maschile di questo periodo: « Ha fatto il nostro Signore il pié libero, e molti con una punta lunghissima non possono andare. Fece le gambe a gangheri, e molti co' lacci se l'hanno sì incannate che appena si possono porre a sedere: lo 'mbusto è tutto in istrettorie; le braccia con lo strascinio del panno ... ».

[18 bis] Ho saputo solo ora dalla dott.ssa Laura Bedini della Soprintendenza di Modena, che ringrazio per la cortesia, della recentissima « scheda » predisposta, a proposito del frontale, da Daniele Benati. Relativamente al periodo di esecuzione, e dopo aver precisato che nella tavola si percepisce « il segno della mutata temperie culturale ferrarese intorno al 1430 », si giunge alla conclusione che « le precise annotazioni di costume, con i grandi cappelli di paglia che il Pisanello esibisce nel suo San Giorgio nella tavola ora nella National Gallery di Londra, sembrano rinviare ad una data entro il quarto decennio » del '400. (D. Benati, *La storia di San Giovanni Boccadoro*, in Aa.Vv., *Il tempo di Nicolò III - Gli affreschi del castello di Vignola e la pittura tardogotica nei domini estensi*, Catalogo della Mostra, Modena 1988, p. 141). Se è vero, però, che in area « italiana » i cappelli di paglia molto grandi sono particolarmente diffusi a partire dalla seconda metà del quarto decennio, si deve osservare che questi cappelli già si vedono nella miniatura raffigurante il mese di agosto nel « libro d'ore » del duca Jean de Berry (1415-1416). Non si può tuttavia escludere che, da noi, questi cappelli si siano diffusi più tardi che in area transalpina: si tratterebbe, cioè, di uno di quegli elementi marginali dell'abbigliamento, di cui dicevo, che potevano differire da zona a zona. Gli elementi della moda che confermano — ma verso il tardi — la proposta di datazione di D. Benati sono da vedere nel « taglio » degli abiti, nel « peso » delle stoffe e così via.

diversi: così come si vede in figura oppure in modo normale facendo cioè passare la mano e il polso dall'apertura tradizionale (fig. 12). Questa manica, che si pose in alternativa a quella « a gozo » la quale, comunque, non s'incontra più con le enormi dimensioni che si sono viste nella miniatura del « Chevalier errant » (fig. 10), trovò subito ampia diffusione in ogni strato sociale dell'intera area europea e la si incontra ancora, sia pure priva di « gozo », nei primi decenni del '600. Si noterà però, osservando la donna inginocchiata del Trittico del Calvario di R. Van der Weiden databile a poco oltre il 1440 (fig. 12), che questa manica, anche se usata in modo convenzionale, lascia chiaramente vedere l'apertura longitudinale. Osservando il cavaliere della Manta si rileverà invece che la manica, enorme e priva di apertura lungo il braccio, è ancora quella d'inizio '400 (fig. 13).

Se ora si considera che nessuno dei pur numerosi personaggi della « sala baronale » presenta maniche « a gozo » sfilate e neppure maniche con imbottitura o rigonfiamento nella parte superiore, diffusissime — le une e le altre — negli « anni '30 » e « '40 », vien fatto di pensare che l'esecuzione degli affreschi sia da collocarsi anteriormente a questo periodo. Direi, anzi, che l'abito finora esaminato (fig. 3) ricordi da vicino quello del cavaliere tratto da una miniatura databile al 1390 circa (fig. 14)[19]. Si noterà, infatti — in entrambi — la pesante cintura portata molto in basso, le maniche di smisurata ampiezza e l'abito molto attillato e imbottito; un po' meno imbottito quello del cavaliere della Manta, ciò che ne dimostra la maggior modernità.

Di questo elegante cavaliere è stato preso in esame, di recente, il particolare taglio molto alto dei capelli che lascia scoperta parte della nuca (fig. 15) e dopo la precisazione, non del tutto esatta, che questa pettinatura comparve in ambito parigino all'inizio del '400 (fig. 7), se ne conclude che « negli stati sabaudi, e di qui in Italia, la moda giunge, stranamente in questo caso, con notevole ritardo rispetto alla Francia e alla Borgogna e, soprattutto in Italia, non si può dire che si sia mai affermata senza opposizioni. I rari esempi che ci sono documentati sembrano tutti posteriori al 1430 »[20]. Queste considerazioni, insieme ad altre di diversa natura, permetterebbero di concludere che gli affreschi debbano datarsi al 1435-1440. Se è vero però che in Italia si in-

[19] E. Viollet-Le Duc, *Dictionnaire* ..., cit., t. IV, p. 450, n. 3.

[20] B. Orlandoni e D. Prola, *Il castello di Fenis*, Aosta 1982, p. 59.

contrano esempi di questa pettinatura successivi al 1430 — basti pensare al celebre ritratto di Lionello d'Este del Pisanello dei primissimi « anni '40 » — non è vero, invece, che il taglio dei capelli « a scodella » non fosse conosciuto anche in precedenza. Al riguardo si può ricordare, insieme ad altri, un personaggio raffigurato dai Salimbeni nell'Oratorio di san Giovanni a Urbino (1416) (fig. 30) e, prima ancora, un elegantone affrescato non oltre il 1407 a Trento (Torre Aquila) le cui pettinature sono identiche a quella del cavaliere della Manta (fig. 16). Come si può rilevare, tutti i particolari del modo di abbigliarsi del nostro cavaliere — taglio dei capelli compreso [21] — rimandano alla moda di primo '400.

Se ora si osservano le amplissime maniche di un personaggio femminile fra i più famosi della « sala baronale » (fig. 17), del tutto identiche a quelle dell'abito indossato da Maria di Gheldria in una miniatura databile a dopo il 1415 (fig. 18), si noterà che i bordi presentano vistosi tagli triangolari che incidono profondamente la stoffa [22]. Le « affrappature » di questo tipo, come venivano chiamate in Toscana, sono diffusissime in ogni particolare dell'abbigliamento d'inizio secolo, come si può constatare esaminando gli abiti dei personaggi — quelli dovuti ai fratelli De Limbourg — che si vedono nelle « Très riches heures » del duca Jean de Berry (1415-1416) e, prima ancora, in mi-

21 Questa pettinatura, per ragioni di vicinanza con la Francia, doveva essere ben conosciuta in Piemonte. Se ne può vedere un esempio nella cappella di santa Maria Maddalena a Sant'Antonio di Ranverso in un affresco di tardo '300 che è il periodo in cui il taglio dei capelli « a scodella » è certamente già diffuso, così come è confermato dalla pettinatura di parecchi personaggi che si vedono nel « salone » e nella « stua da bagno » del cosiddetto « palazzo occidentale » di Castelroncolo (Bolzano) i cui affreschi « difficilmente possono essere posteriori al 1395 » (N. Rasmo, *Castelroncolo*, Bolzano 1975, p. 32). A differenza che in Italia, il taglio « a scodella » fu di generale diffusione in Francia fino a circa la metà del XV secolo; successivamente si portarono i capelli increspati, la cui lunghezza giungerà a coprire tutto il collo. Non si può escludere, tuttavia, che in Borgogna la moda dei capelli increspati e lunghi abbia avuto una diffusione ritardata dal fatto che il duca Filippo il Buono, nel 1461, ebbe una malattia « et par conseil de ses medecins se fit raire la teste et oster ses cheveux; et pour n'estre seul rais et denué de ses cheveux, il fit un edict, que tous le nobles hommes se feroient raire leurs testes comme luy, et se trouverent plus de cinq cens nobles hommes, qui pour l'amour du duc se firent raire comme luy, et aussi fut ordonné Messire Pierre Vacquembac et autres, qui prestement qu'ils veoient un noble homme, luy ostoient les cheveux » (*Les memoires de messire Olivier De la Marche*, Bruxelles 1616, p. 464).

22 Anche questi intagli delle vesti, già di moda verso la metà del '300, erano vietati dalle disposizioni suntuarie. Nel 1430, ad esempio, nel ducato di Savoia erano vietate, ad alcuni ceti sociali, « vestes partitas, intercisas, bordatas vel frangiatas ». (*Editti antichi e nuovi de' Sovrani Principi della Real Casa di Savoia ... raccolti d'ordine di Madama Reale Maria Giovanna Battista dal senatore Gio. Battista Borelli*, Torino 1681, p. 680).

niature del primo decennio [23]. Mano a mano, però, che ci si inoltra nel '400, queste « affrappature », che diventano meno profonde ed accentuate ma leziose e dentellate a piccoli contorni rotondi, si incontrano sempre più raramente e spariranno del tutto nel '500. Quello che invece colpisce alla Manta, anche ad uno sguardo distratto, è proprio la frequenza di abiti ricchi di frastagli, intagli e frange del primo tipo, ciò che fa appunto pensare ad un periodo di esecuzione degli affreschi piuttosto precoce.

Questo continuo rimando alla moda d'inizio secolo è confermato dall'esame dei copricapo femminili. Caratteristico dell'area italiana è quello portato, ad esempio, da un personaggio affrescato dal « Maestro dei giochi Borromeo » (fig. 19). Questo insolito cappello — il « balzo » — che gli artisti incominciarono a raffigurare verso la metà degli « anni '20 » [24], era ben conosciuto anche in Piemonte. Se ne incontrano infatti alcuni esempi negli affreschi di Dux Aimo a Villafranca databili alla metà degli « anni '30 » e, prima ancora, in Santa Maria della Stella a Macello (1429). Per contro nessun copricapo della Manta fa pensare al balzo, e si deve notare che pur essendo caratteristico dell'area italiana, il balzo veniva usato, sia pure raramente, anche al di là delle Alpi come si può constatare esaminando i due personaggi che si vedono al centro di una miniatura del « libro d'ore » del Duca Luigi I di Savoia (fig. 20).

I copricapo femminili della Manta, tipicamente francesi (fig. 21), ricordano invece quelli di una miniatura della « Cité des dames » [25] databile al 1410 circa (fig. 22), oppure, e si tratta dei più moderni, richiamano quelli dell'ultimo periodo del secondo decennio: l'« escoffion » sul capo della dama abbracciata ad un cavaliere della « fontana di giovinezza » (fig. 23), compare infatti nell'Ile de France non prima del 1415 [26]. A ben vedere, poi, la pettinatura « a corna » di Teucha (fig. 24) è di dimensioni più modeste, e quindi meno moderna di quella

[23] Ms. lat. 7907A, F. 99v, Parigi, Bibliothèque Nationale.

[24] Il balzo già compare, in un corredo, nel 1420. Viene infatti elencata « corda una site albe et rubee pro ligandum balzum » (« Bull. dell'Ist. Storico Italiano », 1893, pp. 140-142). Doveva però trattarsi di una novità assoluta, utilizzata solo da qualche dama molto « à la page » e quindi non ancora entrato nell'uso comune. In caso contrario sarebbe stato sicuramente « annotato » dagli artisti.

[25] Londra, British Museum, Harley 4431, F. 3.

[26] E. Viollet-Le Duc, *Dictionnaire* ..., cit., t. III, p. 229.

di Jacqueline di Baviera, vivace nipote di Maria di Borgogna e perciò di Amedeo VIII, così come si vede in una statua lignea anteriore al 1436 e, quasi certamente, del periodo compreso fra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio (fig. 25) [27]. È questo il periodo in cui, malgrado le rampogne dei benpensanti [28], questa pettinatura si sviluppa in modo vistoso, per cui il « bourrelet » abbandona la forma piatta che si vede alla Manta (fig. 21) per assumere, dapprima, una sagoma a V per potersi inserire fra le « corna » e, poco dopo, con l'ulteriore loro ingrossamento diventerà una specie di « pain fendu » [29] dovuto all'accostarsi delle due « estremità » fra loro, così come si vede in un ritratto del 1430 di Isabella del Portogallo (fig. 26).

Osservazioni del tutto identiche possono farsi a proposito dei copricapo maschili. Quello di un cavaliere della « fontana di giovinezza » (fig. 27), così proteso in avanti e con « affrappature » sui bordi, è palesemente una via di mezzo fra il copricapo, molto frastagliato alle estre-

27 Ad inizio '400 possono incontrarsi copricapo — come quello di Christine de Pisan inginocchiata davanti ad Isabella di Baviera (fig. 22) — che, all'apparenza, sembrano coprire vistose pettinature « a corna ». Queste sporgenze non erano però dovute alla pettinatura ma ad una vera e propria intelaiatura, fatta con « fil d'archal », alla quale veniva fissato il velo.

28 Nel 1428 e nel 1429, due predicatori, nelle Fiandre e in Francia, a seguito dello sviluppo delle « corna », tentarono di convincere le donne, anche con le maniere forti, ad abbandonare questa pettinatura. Il cronista De Monstrelet, che riferisce la vicenda, conclude il racconto descrivendo, con una celebre frase, il comportamento delle parigine dopo che il predicatore lasciò la città. Scrive il De Monstrelet: « Mais, à l'exemple du limaçon, lequel quand on passe près de luy retire ses cornes par dédans, et quand il n'ouyt plus rien, les reboute dehors, ausy firent icelles: et assez tost après que ledict prescheur se fust desparti du pays, elles oublierent sa doctrine et reprinrent petit à petit leur viel estat, tel ou plus grand mesme qu'elles n'avoient accoustumé de porter aultrefois » (*La Chronique d'Enguerrand De Monstrelet*, Paris 1860, t. IV, p. 304). Che nei tardi « anni '20 » questa pettinatura, almeno nominalmente, creasse scandalo e fosse quindi considerata caratteristica delle donne leggere è dimostrato dalle disposizioni emanate nel 1430 nel ducato di Savoia con le quali si stabiliva — « quia sicut vita sicut habitu debet distingui meretrix a matrona » — che le meretrici dovessero pubblicamente portare « in earum capitibus habiliamentaria cornuta et elevata ad longitudinem medij pedis ad minus ». Per contro si faceva divieto alle donne oneste di pettinarsi con le « corna », « sub poena detrimenti sui honoris » (*Editti antichi e nuovi* ..., cit., p. 677). È interessante rilevare che gli studiosi francesi di Storia del Costume fanno osservare che, mentre nel XIV secolo la donna mostra volentieri i propri capelli, a partire dalla fine del '300 la moda impone di nasconderli con i più svariati copricapo. E c'è da pensare che il capo venisse tenuto coperto anche nell'intimità domestica; in caso contrario lo stratagemma di rasarlo, utilizzato dalle nobili dame di Praga coinvolte, nel 1431, in una boccaccesca vicenda riferita dal cronista Chastellain, sarebbe stato immediatamente scoperto. (G. Chastellain, *Oeuvres*, Genéve 1971, t. II, p. 210 e sgg).

29 M. Beaulieu et J. Baylé, *Le costume en Bourgogne*, cit., p. 85.

mità, di Luigi II d'Angiò in un ritratto databile fra il 1415 e il 1420 (fig. 28) e quello proiettato in avanti, ma senza frastagliature, usato dal personaggio di un arazzo fiammingo databile al primo decennio del '400 (fig. 29) [30].

Quanto al copricapo di un altro cavaliere, rilevantemente « affrappato » sul « becchetto » e sulla « foggia » e con vistosi intagli nella parte superiore simili ai petali di un fiore (fig. 23), ricorda da vicino quello di un personaggio (in secondo piano, al centro) (fig. 30) affrescato dai Salimbeni ad Urbino (1416), dove può pure vedersi un copricapo (il primo, a destra) (fig. 31) identico a quello di un celebre seduttore raffigurato nella sala baronale (fig. 32).

I copricapo usati a partire dagli anni '30 erano invece completamente diversi; potevano essere, e ne ricordo solo alcuni, come quello — diffusissimo — sul capo di Giovanni Arnolfini nel celebre ritratto nuziale (1434) (fig. 33) o come quello foderato di stoffa a colori vivaci di un personaggio affrescato circa alla metà del secolo nel « Casino di caccia Borromeo » a Oreno (fig. 34) o ancora come quelli, databili a poco prima del 1444, che si vedono sull'esterno dell'arcone della cappella di Teodolinda del duomo di Monza (fig. 35). E che questi copricapo fossero usati in area saluzzese può constatarsi esaminando gli affreschi absidali, con episodi della Passione di Cristo, della chiesa del castello (la vecchia parrocchiale della Manta). Si può infatti notare — e si deve ricordare che la moda si sviluppava ovunque sincronicamente, ciò che permette di considerare questi affreschi di circa due decenni successivi a quelli della « sala baronale » — che il cappello del personaggio in secondo piano in un particolare della Crocefissione (fig. 36) è identico a quello del cavaliere del « Casino di caccia Borromeo » (fig. 34).

Nessun copricapo di quelli ora esaminati è invece visibile nella « sala baronale » dove si notano invece solo quelli che andavano di moda nei primi due decenni del '400 e poco oltre.

[30] Questi copricapo, anche se può apparire strano, derivano dal cappuccio tradizionale, già conosciuto in epoca romana, di cui costituiscono una fase più evoluta. Se infatti si immagina di « infilare » la testa nell'apertura del cappuccio che incornicia il volto (la « visagière ») si ottiene il più semplice di questi copricapo. La loro evoluzione è stata sagacemente intuita dal Viollet-Le Duc che la illustrò molto chiaramente. (E. Viollet-Le Duc, *Dictionnaire* ..., cit., t. III, p. 136 e sgg.).

Tutto, dunque, rinvia ad una « linea » che, pur presentando qualche elemento di maggior modernità, è pur sempre quella d'inizio secolo alla quale sono perciò estranee quelle « novità » che compariranno intorno alla metà degli « anni '20 » (le maniche maschili rigonfie nella parte superiore, quelle « a gozo » sfilate, il balzo e così via) che si vedranno poi, comunemente, già nel decennio successivo.

Orbene, la completa assenza di queste « novità » — non una soltanto vi è raffigurata — in due cicli pittorici ricchi di personaggi abbigliati nei modi più svariati non può certamente considerarsi casuale: può solo significare che la loro esecuzione avvenne quando tali « novità » non erano ancora apparse. Al riguardo non si deve dimenticare — e il Bellosi nel suo *Buffalmacco* lo ha dimostrato in modo molto evidente [31] — che gli artisti di area tardo-gotica erano così rispettosi della moda del periodo in cui operavano, al punto da « vestire » con abiti « dernier cri » non soltanto i personaggi loro contemporanei, ma addirittura quelli del passato e dell'antichità [32].

Così stando le cose non si vede per quale ragione, nell'affrescare le pareti della « sala baronale » della Manta, ci si sarebbe comportati in modo del tutto opposto; per quale ragione, cioè, se gli affreschi fossero stati eseguiti negli « anni '30 » o « '40 », si sarebbero abbigliati i personaggi con abiti che andavano di moda in un periodo, anteriore alla metà degli « anni '20 », ma certamente successivo al momento — 1415 circa — in cui compaiono quegli elementi, che si sono visti, e che conferiscono all'abbigliamento d'inizio secolo un tocco di maggior modernità.

Individuato, dunque, il periodo in cui la gente si abbigliava come i personaggi della « sala baronale » si può tentare di essere più precisi utilizzando i pochi elementi certi che si posseggono.

Si sa, intanto, che il castello, o più esattamente la modesta casaforte della Manta, pervenne a Valerano quale legato del padre, Tommaso III di Saluzzo, con disposizione testamentaria del 5 ottobre

[31] L. Bellosi, *Buffalmacco* ..., cit., pp. 41-42.

[32] Si pensi, ad esempio, alle numerosissime raffigurazioni di episodi del Vangelo i cui personaggi, ad eccezione di Cristo e degli Apostoli per i quali occorrerebbe un discorso a parte, indossano abiti del Trecento o del Quattrocento con l'evidente risultato di rendere « attuali » vicende lontanissime nel tempo.

1416 [33]. La morte del padre intervenne poco dopo poiché « nel 1416 a 19 dy ottobre la illustre madama margarita dy rossy marchexa di Salucio etc. fu fatta tutrice de soy figlioli ... Per questa tutella se può comprendere el marchexe thomas essere passato dy vita » [34]. Per ragioni che non si conoscono, il testamento del marchese venne aperto soltanto il 12 febbraio 1417 [35], ed è perciò da questa data che Valerano acquisisce la proprietà dell'immobile che, com'è noto, subisce una rilevante ristrutturazione.

Considerando che neppure oggi lavori di quella portata vengono iniziati in periodo invernale, si può essere certi che la trasformazione della casa-forte in dimora signorile non ebbe inizio anteriormente alla primavera 1417 e, tenuto conto della loro entità, si deve escludere che le opere siano state portate a termine prima del periodo 1419-1420. Si sa, comunque, che nel luglio 1421 il castello già era abitato da Valerano; il 7 luglio giunsero infatti alla Manta — « qui locus est ipsius domini Burdi gubernatoris Saluciarum » — due ambasciatori provenienti da Briançon per discutere con lui alcuni problemi di confine in valle Varaita [36].

A questo punto, tenendo presente, da un lato, il periodo in cui andò di moda l'abbigliamento che si vede nella « sala baronale » — poco oltre il 1415 e anteriormente alla metà degli « anni '20 » — e, dall'altro, il tempo necessario per i lavori di trasformazione della casaforte della Manta, mi sembra che se pure non possa escludersi, in assoluto, che l'esecuzione degli affreschi sia avvenuta a ridosso della metà degli « anni '20 », si debba piuttosto pensare ad un momento immedia-

[33] *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla Città ed ai Marchesi di Saluzzo raccolte dall'avvocato Delfino Muletti e pubblicate con addizioni da Carlo Muletti*, Saluzzo 1830, t. IV, p. 358.

[34] G. Dalla Chiesa, *Cronaca di Saluzzo*, Torino 1846, p. 437.

[35] *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla Città ed ai Marchesi di Saluzzo* ..., cit., t. V, p. 2.

[36] Devo l'informazione alla Dott. A. Lange, che ringrazio, la quale ha in corso di pubblicazione lo studio *Le tre carte topografiche della Val Varaita del 1421-1422* in cui vengono esaminati i documenti da cui è tratta la notizia. (Gli stessi sono conservati a Grenoble, Archives Départementales de l'Isére, Chambres des Comptes, Reg. B 3708 e B 3707, *Processus originalis super limites Castri Dalphini*).

I due ambasciatori, giunti il 7 luglio alla Manta, non poterono però conferire con Valerano; seppero infatti dagli addetti alla casa « quod cum die proxime lapso in sero dominus dominus Burdus gubernator fuit in villa de Costilholiis, caso fortuito combusta, ad faciendum extingui ignem, et quasi tota nocte vigillaverit, et cum modo dormiat et recreationem sue persone accipiat » (c. 143r-v).

tamente successivo all'ultimazione dei lavori di ristrutturazione. (A ben vedere, d'altra parte, sembra difficile immaginare, pensando ad una esecuzione posteriore a questo periodo, che il « gubernator Saluciarum » ricevesse, sia pure in forma non ufficiale, ospiti di riguardo in una grande sala francescanamente solo intonacata, che, fra l'altro, non può neppure ipotizzarsi rivestita di arazzi. Le sale così arredate, infatti, venivano decorate con affreschi nella parte superiore e inferiore della parete non coperta dall'arazzo, mentre nella sala baronale, nei punti in cui si sono verificate cadute di colore, non sono mai state rilevate tracce di precedenti decorazioni).

Mi rendo conto, naturalmente, che questa indicazione è in contrasto, e in un punto molto importante, con una delle notizie pervenuteci da Valerio di Saluzzo secondo il quale gli affreschi — come si è detto — sarebbero la copia di quelli visti nel 1444 in un castello della Sassonia da uno dei figli di Valerano, l'abate di Staffarda Giovanni di Saluzzo, che li avrebbe poi fatti riprodurre alla Manta. Già il Muletti, su questo punto, faceva però osservare che il Giovanni, figlio di Valerano, fu bensì abate di Staffarda ma non prima del 1456 [37]. Per contro l'altro Giovanni, che già era abate di Staffarda nel 1444 — anno del famoso viaggio — era invece il fratello di Valerano. Se dunque la vicenda degli affreschi riferita da Valerio fosse esatta, se ne dovrebbe concludere — tenendo conto che Valerano morì nel 1443 [38] — che l'abate Giovanni a cui gli affreschi visti in Sassonia nel 1444 sarebbero piaciuti moltissimo, li avrebbe fatti riprodurre in casa dei nipoti: i figli di Valerano. Un comportamento davvero singolare: se un dipinto ci piace lo vogliamo avere di continuo sotto gli occhi — a casa nostra — e non certo in casa d'altri.

Che l'informazione fornita da Valerio sia quindi inattendibile, e che la famosa data — 1444 — non debba prendersi in considerazione ai fini dell'esecuzione degli affreschi, trova conferma per altra via. È noto che nel famoso manoscritto si dice che ad impersonare uno dei Prodi — Ettore — (fig. 37) sia lo stesso Valerano. Essendo tuttavia

[37] *Memorie storico-diplomatiche appartenenti alla Città ed ai Marchesi di Saluzzo* ..., cit., t. VI, p. 398.

[38] *Ibid.*, t. IV, p. 370; A. MANNO, *Il patriziato subalpino - Dizionario genealogico* (schede dattiloscritte presso la Biblioteca Nazionale di Torino), vol. XXVI, p. 113.

nato nel 1373-74 [39], Valerano, che peraltro era già morto, nel 1444 avrebbe avuto circa settant'anni, mentre è certo che il personaggio nelle vesti di Ettore è di parecchio più giovane [40].

Si potrebbe essere tentati di pensare che qualcuno (il fratello? i figli?) abbia voluto far raffigurare Valerano in età ancora giovanile. Ma è questa un'ipotesi da scartare immediatamente: c'è da chiedersi, infatti, quale artista sarebbe stato in grado di riprodurre, con tanta precisione, tutta una serie di abiti che erano alla moda quando Valerano trasferì alla Manta la propria abitazione, ma che nel 1444 erano ormai ampiamente « demodés » [41].

Nessuno, io credo, sarebbe in grado di ricordare alla perfezione l'abbigliamento vecchio di qualche lustro; chi raffigurò gli abiti che si vedono nella sala baronale certamente li aveva di continuo davanti agli occhi: alla corte dei Saluzzo e nelle strade del marchesato.

Alcuni giorni dopo la mia relazione alla S.P.A.B.A. (7 novembre 1987) ho saputo che sul n. 20 di « Prospettiva », il Bellosi, nel recensire il catalogo della mostra « Giacomo Jacquerio e il gotico internazionale », dedicò qualche parola all'abbigliamento della sala baronale, concludendo che « quel modo di vestire non usava più dopo il 1415-20 ». Al riguardo il Bellosi ha volutamente limitato il proprio intervento al solo elemento « moda e costume » tralasciando altre indicazioni. Tenendo invece conto dell'anno in cui avvenne il trasferimento di proprietà del castello a favore di Valerano e dei tempi necessari per la sua ristrutturazione, è

39 *Memorie storico-diplomatiche* ..., cit., t. IV, p. 216.

40 Già la Gabrielli scriveva che « ... il ciclo è stato ordinato da Valerano ancora vivente e giovane ... Egli è raffigurato di mezz'età e non vegliardo » (N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, cit., p. 54).

Che il personaggio nei panni di Ettore sia proprio Valerano è confermato da Valerio di Saluzzo il quale, com'è noto, scrive che sulla parete opposta a quella su cui è raffigurato l'eroe troiano « ci è posta la regina Pantasilea ... la cui effigie fu protratta alla sembianza della signora Clementia Provana figliuola del conte di Pancalieri moglie allo istesso Valerano, però è adorna similmente dello medesimo azzurro damasco fioreggiato d'oro ... e tiene alla sua destra armata la spada ignuda; alla sinistra il collar d'oro del marito; il collaro regal della ginnestra ... ». (A. Griseri, *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, cit., p. 151). Il « collaro regal della ginnestra », cui si riferisce Valerio, è il collare dell'Ordine della Ginestra di cui nel 1411 furono insigniti, dal re di Francia Carlo VI, tanto Valerano che la moglie. Ed il personaggio femminile, purtroppo incompleto per la caduta di parte dell'affresco, che sulla parete opposta al camino fronteggia Ettore-Valerano tiene proprio nella mano sinistra, come scrive Valerio, il collare di quest'ordine.

41 Questa ipotesi, oltre tutto, sarebbe in contrasto con il comportamento degli artisti tardo-gotici che, come si è visto, erano soliti attualizzare episodi del passato o dell'antichità vestendo i personaggi con abiti all'ultima moda.

evidente che le conclusioni del Bellosi, circa il periodo di esecuzione degli affreschi, sarebbero state vicinissime alle mie. E a me pare che queste conclusioni pressoché identiche, raggiunte in via autonoma, debbano pur significare qualcosa.

Poco prima di consegnare queste note per la pubblicazione, uno dei Relatori alla Giornata di Studi organizzata dal F.A.I. il 15 ottobre 1988 al Castello della Manta, il dr. R. Passoni, nel riprendere la datazione 1415-1420 indicata dal Bellosi, ritenne di ulteriormente precisare che, con ogni probabilità, il « ciclo » va considerato « più prossimo al 1417 che al 1420 ». La datazione « 1417 » è tuttavia troppo precoce. Per le ragioni che si sono viste, i lavori di ristrutturazione della casa forte non ebbero certamente inizio anteriormente alla primavera di tale anno e c'è quindi da supporre che gli affreschi siano stati eseguiti più tardi, e cioè a coronamento — o quasi — di tutte le opere murarie. È pur vero che la « sala baronale » faceva parte del preesistente corpo di fabbrica, ma mi è difficile immaginare, in quella sala, alcuni artisti intenti ad affrescarne le pareti mentre, tutt'intorno, fervevano i lavori di muratura, carpenteria e così via. Non è d'altra parte da escludere che anche la « sala baronale » abbia subìto dei rimaneggiamenti. Il soffitto, ad esempio, mi sembra troppo elegante per essere adatto ad un edificio militare.

MICAELA VIGLINO DAVICO

LE *VALLI DI PONT*. LETTURA DI UN TERRITORIO DALLE RELAZIONI DI VISITA DEL XVI E DEL XVIII SECOLO

Lo studio delle valli dell'Orco e del Soana va collocato nell'ambito di una ricerca del Politecnico di Torino sulle fasce vallive alpine afferenti al massiccio del Gran Paradiso, dal versante piemontese e da quello valdostano [1]. L'obiettivo di individuare i beni culturali ambientali presenti nelle zone antropizzate delle aree in oggetto è stato raggiunto, ampliando la scala di applicazione di una metodologia di ricerca già sperimentata, estesa da un ambito urbano ad uno comprensivo di cinque grandi valli montane [2].

Non intendo illustrare qui i criteri che, in campo metodologico e in relazione ai procedimenti di analisi, hanno orientato la ricerca. Sarà sufficiente annotare come lo studio abbia evidenziato l'articolato rapporto che lega il territorio storico alle costruzioni e ai vuoti nell'edificato, agli insediamenti, alle infrastrutture, a brani del paesaggio antropizzato, in una accezione di *bene culturale ambientale* ben più complessa di quella corrente, che si limita alla scala dell'edificio o del com-

[1] La ricerca sui *Beni culturali ambientali nelle valli del Gran Paradiso* è il risultato di una convenzione tra le Regioni Piemonte e Valle d'Aosta ed il Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-Città.

Hanno fatto parte del gruppo di ricerca, diretto da Micaela Viglino: Francesco Bonamico, Vera Comoli, Guido Davico, Anna Marotta, Guido Montanari, Pier Massimo Stanchi, Micaela Viglino, con la collaborazione di Anna Gilibert. La ricerca, conclusa nel 1987, è in fase di pubblicazione.

[2] Cfr. Politecnico di Torino, Dipartimento Casa-Città, *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, a cura di V. Comoli, M. Viglino con la collaborazione di L. Palmucci, P. Scarzella (Direttore della ricerca V. Comoli), Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Torino 1984. Per un approfondimento sulla metodologia di ricerca, cfr. anche Micaela Viglino Davico, *Struttura storica di città e territorio e beni culturali ambientali. Un'analisi della realtà torinese*, in « Cronache Economiche », n. 4, Torino 1985.

plesso architettonico, e con l'adozione di parametri eminentemente storici [3].

Avvalendomi appunto di alcuni strumenti di base usati nella ricerca, ritengo ora interessante sperimentare una lettura territoriale delle *valli di Pont* soltanto attraverso alcuni documenti — le Relazioni di Visita — che ne forniscono un quadro (fisico, sociale, economico) in diverse sezioni storiche; in particolare alla metà del Cinquecento (1545) ed alla distanza di due secoli (1746).

Le « valli di Pont »

Le vallate alpine afferenti a Pont Canavese [4] si sviluppano, l'una, lungo il torrente Orco in direzione est-ovest, con le valli confluenti da settentrione di Ribordone e di Piantonetto, e, l'altra, lungo il torrente Soana, verso nord, biforcantesi nel tratto terminale nelle valli di Campiglia e Piamprato; nella Valsoana affluisce, sul versante orografico destro, la valle di Forzo [5]. Luoghi di testimoniato, antico insediamento, le valli di Pont hanno avuto importanza storica nodale nelle comunicazioni attraverso le Alpi con i territori della Tarantasia e con le valli aostane; da queste, in collegamento trasverso rispetto alla valle centrale, con l'Europa. Legami strutturali forti sono intercorsi soprattutto tra la valle Orco e la Valsavarenche attraverso il colle del Nivolet e, ancor più, tra le valli di Campiglia e di Cogne attraverso il colle della Növa (dell'Arietta) che si collega con il vallone dell'Urtier, luogo dei più antichi insediamenti sul versante valdostano. La gravitazione del territorio di Cogne sulla Valsoana si mantiene a livello di tradizione locale,

[3] Sull'accezione di « bene culturale ambientale » adottata dagli studiosi del Laboratorio di Storia e Cultura della Città (Dipartimento Casa-Città del Politecnico di Torino), cfr., oltre agli studi cit. alla nota 2, AA.VV., *Storia e architettura della città - Atti delle giornate di studio sui Beni culturali ambientali nel Comune di Torino* (a cura di M. Viglino), Dell'Orso, Alessandria 1986.

[4] La denominazione « valli di Pont » è d'uso comune nel medioevo; si mantiene per tutto il Settecento e, saltuariamente, nel secolo successivo.

[5] Sulla *Figura dimostrativa della Situazione de Luoghi del Mandamento di Pont*, del 1784, non sono indicati i nomi di alcune valli secondarie. Quella di Piantonetto affluisce a monte di Locana; l'innesto in Valsoana della valle di Forzo è a sud di Ronco, quello della valle di Piamprato, in direzione nordorientale, da Valprato.

con l'incontro annuale delle due comunità al Pian dei Morti [6] ed al Santuario di S. Besso, localizzati sull'antico percorso intervallivo.

Da sempre legate a Pont, pur se in certe fasi storiche paiono aver goduto di qualche grado di libertà e di autonomia [7], le valli ricevono Statuti — dal XIII secolo — in uno con il capoluogo, sede del Consortile di Conti canavesani dei due rami dei Valperga e dei San Martino, in costante lite tra loro [8].

Gli *Statuta Ponti et vallium* permettono già di individuare, per frammenti, alcune notizie sulle condizioni dei territori di cui ci occupiamo, in particolare nel XIV secolo e nel successivo [9]. Emerge ad esempio l'importanza di certi luoghi dalla normativa sull'uso dei forni per la calce: a Pont si può cuocere una sola fornaciata annua per quartiere (con un totale di quattro), a Frassineto una, previo permesso del podestà e del giudice [10].

Sui più frequenti percorsi e sulle mete consuete dei viandanti, si ottengono dati — rapportati alle distanze dal capoluogo — dalla regolamentazione sui denari che ciascun servitore può recare seco: uno *in burgo* e due nel circondario del capoluogo. La cifra raddoppia per le medie distanze (*in fraxineto et montane ponti ultra orcum* e *usque sparronum*) e quadruplica ove le percorrenze siano intorno ai dieci-dodici chilometri: *in parrochia sancti iusti* — Ronco —, *ad Locanam et in*

[6] Per una più precisa analisi della zona, cfr. AA.VV., *Dal villaggio alla malga. Primo contributo per un'archeologia degli insediamenti storici in valle Orco (scavi a Uvera e Pian Cravere)* (a cura di D. Andrews e M. Cima), Corsac, Cuorgnè 1984, ed in particolare il contributo *La malga di Pian Cravere*, p. 73 e sgg.

[7] Ad esempio negli Statuti trecenteschi (copia con aggiunte fino al 1346, citata in nota 9, par. 79) agli uomini di Sparone viene lasciata in possesso comune per pascoli la terra di Mares da loro conquistata alla comunità di Canischio, cioè la montagna sulla destra orografica dell'Orco dirimpetto all'abitato di Sparone.

[8] Sulle famiglie comitali pontesi e sulle diverse pertinenze fortificate, che attestano materialmente le secolari lotte che le divisero, cfr. rispettivamente F. GABOTTO, *Storia del Piemonte nella prima metà del secolo XIV (1292-1349)*, Torino 1894, all'indice onomastico e M. VIGLINO DAVICO, *I ricetti, difese collettive per gli uomini del contado nel Piemonte medievale*, Edialbra, Torino 1978, in particolare p. 123.

[9] Gli Statuti ritrovati sono raccolti in G. FROLA, *Corpus Statutorum Canavisii*, BSSS, XCIV, Torino 1918, vol. III. Constano di cinque serie: Statuti del XIII secolo con aggiunte di frammenti negli anni 1321-1324; copia con aggiunte fino al 1346; copia con aggiunte dal 1344 al 1351; Statuti dal 1407 al 1439; Statuti dal 1439 al 1480.

[10] Cfr. i parr. 59 e 60 degli Statuti duecenteschi e il par. 64 negli *addenda* del 1323. Altre normative sulle fornaci si ritrovano ai parr. 60, 83, 84 della serie con aggiunte al 1346. Ivi nota 9.

furno lose [11], *in ribordono*. Dodici denari saranno concessi a chi si rechi a Campiglia (*usque ad parrochiam sancti orsi*), diciotto se il cammino avrà per meta *Scalerium* [12], due soldi e mezzo se la fine del percorso sarà *ad Cerexolas* [13].

Brevi note su alcuni aspetti delle attività economiche nelle valli sono altresì rintracciabili negli Statuti: attraverso norme sulla caccia — a orsi e stambecchi [14], ad astori, falconi e sparvieri [15] — e sulla salvaguardia delle specie arboree pregiate — castagni, noci, querce [16] —; attraverso la regolamentazione per l'estrazione di oro e ferro [17] e per l'attività dei venditori di *cacabos seu payrolios* (il mestiere di « magnin », esecutore di pignatte e paioli, è stato fino ai nostri giorni tipico delle alte valli canavesane): ad essi si faceva divieto di impiegare nei manufatti un maggior peso in ferro rispetto a quello in rame [18].

Per una definizione della centralità dei luoghi in età bassomedievale, centralità sostanzialmente confermata nei secoli [19], è poi utile la documentazione fornita dal Libro delle Decime della Diocesi di Ivrea nel biennio 1368-1370 [20]. Nei territori *Ponti et vallium* risultano le parrocchie: *S.ti Costancii* a Pont, *S.ti Iusti* a Ronco, *S.ti Ursi* a Campiglia, *Sparroni*, *de Lucana*, *Ribordoni*, *Balme Rubee seu Nouascha* [21], *Cirisolis*.

[11] L'insediamento di Fornolosa è nella valle centrale dell'Orco, circa 6 Km a monte di Locana.

[12] Non è identificabile un insediamento corrispondente al toponimo *Scalerium*, mai annotato anche sulla cartografia più antica; non è citato neppure tra i nomi di villaggi scomparsi nello studio di M. G. Rovano, *Villaggi abbandonati nel Canavese*, in BSBS, LXXXI, 1983, I, pp. 291-314. Non risulta negli studi generali sul Canavese: né in quelli più antichi (come in A. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, 8 voll., Ivrea-Torino 1867-1874), né nei più recenti (M. Bertotti, *Documenti di storia canavesana*, Enrico, Ivrea 1979).

In base alla presunta distanza da Pont, *Scalerium* potrebbe indicare invece il luogo delle « scale » stradali a forte pendenza tra Noasca e Ceresole.

[13] Tutti i dati relativi alle normative « dei denari » fin qui citati sono ai parr. 87/95 della copia di Statuti con *addenda* fino al 1346. Cfr. nota 9.

[14] Cfr. par. 50 degli Statuti del XIII secolo, ivi nota 9.

[15] Cfr. *addenda* del 1321 negli Statuti di cui alla nota precedente.

[16] Cfr. parr. 40 e 42 nella copia di Statuti con aggiunte al 1346.

[17] Cfr. par. 69, ivi nota 16, e par. 54 degli Statuti del 1457.

[18] Cfr. par. 54 degli Statuti del 1457.

[19] Soltanto Campiglia, soppiantata da Valprato, ha perduto la propria qualità di luogo centrale dell'alta Valsoana.

[20] Cfr. I. Vignono - G. Ravera, *Il « Liber decimarum » della diocesi di Ivrea (1368-1370)*, Edizioni Storia e Letteratura, Roma 1970.

[21] Balmarossa è un luogo di poco a monte di Noasca.

Le notizie medievali sono tuttavia troppo sporadiche per permettere una sistematica lettura del territorio. Nella sua complessità ed esaustività risulta invece di grande interesse — come già osservavo — la Relazione di Visita stilata agli albori dell'età moderna che, per il rivolgersi alle intere fasce vallive, e per il tendere ad assumere lo stesso tipo di notizie in ciascun luogo, costituisce un vero e proprio rilevamento delle condizioni sociali ed economiche delle popolazioni, e dell'assetto fisico del territorio.

La « Descriptio Status Ponti et Vallium » del 1545

La serie documentale relativa alla Relazione di Visita [22] è costituita dalla supplica delle Comunità di Pont e delle sue valli a Carlo II di Savoia — padre di Emanuele Filiberto — perché voglia far constatare la loro condizione di indigenza, dalla lettera di incarico del Duca ad Ubertino Marruchi affinché proceda al sopralluogo (datata Vercelli, 17 febbraio 1545) e dalla Relazione stessa. Vi è poi una seconda copia della *Descriptio*, relativa ad una successiva supplica a Emanuele Filiberto — che Elisa Mongiano data al 1560 [23] —, volta a ribadire le disastrose condizioni economiche dei valligiani, onde ottenere sgravi fiscali.

Fin dalla prima supplica si chiariscono le motivazioni addotte dalla Comunità di Pont e Valli per comprovare il proprio stato di povertà. Rivolgendosi all'*Illustrissimo Principe*, la supplica recita quanto segue.

« I poveri della comunità di Pont e Valli espongono che fu loro prescritto di dover pagare una grandissima somma e che la terra di Pont è sterilissima. In essa non si ricava alcunché di vino e, di grano, quanto basta per tre mesi all'anno. Due su tre di essi poveri mendicano per tutte le regioni di Italia, di Francia e di Germania, e non possono abitare nella loro patria, la Valle di Pont, perché sono anche gravati dai loro magnifici signori di oneri quotidiani, di censi su successioni e terze vendite, di fodri per recinzioni, tasse di matrimonio e salatura dei formaggi. Essi hanno anche corsi d'acqua

[22] Tutti i documenti citati sono in AST, Corte, *Paesi, Città e Provincia d'Ivrea, Pont e valli*, m. 11, f. 6.

[23] Cfr., in questo volume, lo studio di E. Mongiano, *Il segretario ducale Ubertino Marruchi e la Descriptio status Ponti ed vallium*. Ad esso rimando, sia per le notizie sulla figura del Marruchi, sia per quelle sulle condizioni storiche dello Stato sabaudo negli anni ai quali la Relazione si riferisce.

rovinosi che circa cinque anni fa distrussero quasi la quarta parte delle loro migliori proprietà; per quelli essi sostengono grandissime spese, per la manutenzione di ponti e di vie. Pagano ogni anno, come salario del signor vicario della Valle cinquanta ducati. In modo che poco o nulla rimane per loro, per questi oneri ordinari e universali [...]. Pertanto i suddetti poveri supplicano in ginocchio compassione e misericordia per sé, affinché la loro povertà estrema non deva patire ulteriori danni e, informando l'eccellenza vostra, supplicano di mandare a visitare i luoghi predetti nei quali si ritroveranno le condizioni e la povertà descritte e, se tale sopralluogo verrà fatto, essi non lo disturberanno e sperano nella vostra clemenza e che vi aiuti l'Onnipotente »[24].

A seguito della lettera d'incarico ducale[25], Ubertino Marruchi si reca dunque a Pont il 13 aprile e, alla presenza dei consoli del luogo[26] e del notaio Matteo de Rotio — che insieme al figlio del segretario ducale stesso, Gabriel, parteciperà a tutti i sopralluoghi — inizia l'espletamento dell'incarico[27].

La visita dei siti e la stesura delle relazioni descrittive è compiuta in termini brevissimi: in undici giorni vengono visitati il capoluogo, la Valsoana fino a Campiglia, la zona di Sparone, la valle di Ribordone, la zona di Locana, la valle centrale fino a Ceresole, la montagna di Frassineto. La percorrenza, approssimativamente calcolabile, è di più di centoventi chilometri per i soli spostamenti da luogo a luogo, dovendo anche superare notevoli dislivelli (dalla quota 500 di Pont ci si doveva infatti elevare ai 1600 m. di Ceresole, ai 1350 di Campiglia, agli oltre 1000 di Ribordone e Frassinetto, ogni volta ridiscendendo a valle). La missione si concludeva a Pont, il 27 dello stesso mese di aprile, con

24 Il testo è in latino. La mia traduzione non è in assoluto letterale, avendo inteso privilegiare forme di linguaggio di maggior comprensibilità, nei punti ove ciò è risultato indispensabile.

25 La patente di Carlo II è controfirmata dal Preside al patrimonio Nicolao Balbis dei marchesi di Ceva e dai senatori Alberto Boba, Agostino Scalia, Cassiano de Puteo e vistata Lovencito.

26 I consoli di Pont erano Giovanni Martini e Marcellino Giacoletto.

27 Tutti i rimandi che, di qui in poi, saranno fatti alla *Descriptio*, saranno per brevità limitati all'indicazione del foglio, restando inteso che ci si riferisce alla trascrizione dal corsivo cinquecentesco di Elisa Mongiano, in questo stesso volume. (*1545, febbraio aprile 27. Relazione della visita delle valli di Pont [...]*). Alcune osservazioni relative al documento erano già state raccolte in AA.VV., *Dal villaggio alla malga*, cit., pp. 13-15. Per le parti che ho tradotto, valga quanto detto a nota 24.

l'apporto di testimonianze in merito alle migrazioni stagionali, e con la definitiva sottoscrizione della Relazione di visita [28].

Un primo significativo dato sistematico estraibile dalla *Descriptio* riguarda la consistenza del popolamento nei diversi centri abitati delle valli a metà Cinquecento.

Il capoluogo, inclusi Alpette, Doblazio, l'oltre Soana del Monte di Pont e altre casette sparse, conta circa 210 fuochi [29]. Altro ambito di cospicuo insediamento è focalizzato sulla parrocchia di Ronco, comprendente la bassa e media Valsoana e la valle di Forzo; conta infatti 250 fuochi [30]. Luoghi ove l'insediamento va dai 120 ai 142 fuochi risultano: la valle di Campiglia che — con quella di Piamprato — conta 120 fuochi [31], così come il luogo di *Sparrone* [32]; in afferenza alla parrocchia di Ribordone sono conteggiate 120 *domos dispersas in plura capita inter alpes* [33]; a Frassineto — centro e case sparse — vi sono 142 fuochi [34]. Luoghi meno abitati sono ovviamente quelli in alta quota, più lontani dal capoluogo: a Noasca e Ceresole i fuochi scendono a circa 60, riferendosi nel primo caso al *Luogo* ed alle case sparse [35] e, nel secondo, alla « valle minacciata dalle pietraie dei monti *quas Lavenchias appellant* (le Levanne) nella quale sono site case sparse dette *parrochiam Cerisolarum* » [36]. La zona più fittamente popolata è però quella

[28] Il 13 aprile la visita concerne il Luogo di Pont (cfr. ff. da 2r a 4r); nei due giorni successivi la Valsoana (cfr. ff. da 4r a 5r); il 16 la zona di Sparone (cfr. ff. da 5r a 6r) e il giorno dopo la valle di Ribordone (cfr. ff. da 6r a 7r). Nelle giornate dal 18 al 22 aprile viene visitata la valle centrale dell'Orco salendo fino a Ceresole e ritornando a Pont (cfr. ff. da 7r a 9v); il 23 aprile la montagna di Frassineto (cfr. ff. da 9v a 11r). I rapporti testimoniali del 27 aprile sono ai ff. da 11r a 16 v.

[29] Il *Mons Ponti* è l'emergenza tra Orco e Soana che sovrasta il Capoluogo; le *domuncule appellate in Doblatio* — indicate sulla mappa come *S.ta Maria di Pont* — sono in Oltresoana ai piedi del monte di Frassineto, luogo importante, conteggiato autonomamente; il nucleo di Alpette è, a circa quota 1000, sull'emergenza orografica oltre il fiume Orco: Pont è infatti circondata da tre diverse montagne che definiscono l'innesto delle due valli. (Cfr. ff. 3v e 4r).

[30] Cfr. f. 4v.

[31] Id. nota 30.

[32] Cfr. f. 5v.

[33] Ancor oggi Ribordone è articolata in più nuclei sparsi. Cfr. f. 6v.

[34] Cfr. f. 9v.

[35] Su Noasca gravitava anche il vallone del Roc, pianoro fittamente insediato (verosimilmente già al tempo del rilevamento cinquecentesco) per la qualità e quantità delle zone a pascolo disponibili.

[36] Cfr. rispettivamente f. 7r per Noasca e f. 9r per Ceresole.

della media valle dell'Orco, gravitante sul centro di Locana, ove i fuochi ascendono a circa 800 [37]. Non deve stupire questo grande numero di presenze, anzitutto perché il conteggio è comprensivo di zone vallive confluenti [38] e verosimilmente — ma la *Descriptio* è in merito poco chiara — anche della fascia sulla destra orografica dell'Orco, l'unica zona di « inverso » nelle valli con possibilità di essere coltivata; ancor più, la cospicua consistenza della popolazione va attribuita alle condizioni dei siti che nella zona di Locana sono tra le meno sfavorevoli per un uso agricolo redditizio.

Nel complesso la popolazione di Pont e delle sue valli ascende dunque, nel 1545, a circa 9200 persone, residenti in insediamenti aggregati [39], in piccoli nuclei sparsi (pochi nei fondi valli e nella sola valle Orco, per lo più localizzati sulle coste montagnose e sugli altipiani), in *domuncolae* isolate nelle zone di alpeggio.

La viabilità, dalle descrizioni del Marruchi, pare buona, pur se mantenuta a costo di sacrifici notevoli delle popolazioni: basti pensare ai ben 32 ponti rilevati in Valsoana, sul torrente principale e sui rivi affluenti, spesso in rovina per le piene [40]. Oltre alla rete viaria per le comunicazioni locali, spesso in quota e non in fondovalle [41], nella Relazione di Visita cinquecentesca vengono contemplate anche le principali vie di collegamento intervallivo. Parlando della Valsoana infatti il Marruchi dice che essa si protende dal luogo di Pont fino al colle di Cogne, che la separa dalla valle di Aosta, per una lunghezza di nove miglia [42]. « Anche la valle dell'Orco — annota successivamente la *Descriptio* — si protende dopo la chiesa di Ceresole per due miglia circa, con una larghezza di due tiri di balestra e di uno nella parte finale, fino ai monti *de Laiserii* (passo della Losa), verso l'eccelso monte Galisia dal quale si transita in *Tarentasia* e ad un altro monte detto *Nyvolaya* (Nivolet) per il quale si accede alla valle di Aosta » [43].

[37] Cfr. f. 7v.

[38] Il piano di *Mala Molera* e la valle di Piantonetto.

[39] I *Luoghi* risultanti sono: Pont e Frassinetto prima degli innesti vallivi; Ronco e Campiglia in Valsoana; Sparone, Locana e Noasca nella valle dell'Orco.

[40] Cfr. f. 4v.

[41] Ad esempio nella valle di Ribordone, e fino al secolo scorso, non esisteva la strada lungo l'alveo del torrente: due strade di costa su entrambi i versanti collegavano gli insediamenti, ricongiungendosi nel capoluogo.

[42] Cfr. f. 4r.

Altre dettagliate notizie vengono fornite dalla Relazione di visita in merito all'economia praticabile nei diversi luoghi delle valli. Si evince che le uniche zone ove si possono effettuare le coltivazioni dei campi con l'uso di buoi siano il versante meridionale della montagna di Frassineto e la piana di Sparone e Locana, spesso però soggetta ad inondazioni rovinose che estirpano i prodotti della terra e lasciano i campi impraticabili a lungo, per l'invasione di ghiaia e pietrame. Le altre, poche e piccole, zone coltivabili risultano i terrazzamenti, ricavati manualmente nei fianchi delle montagne, ove la lavorazione della terra può essere praticata solo con zappa e aratro a mano; anche i trasporti sono effettuabili unicamente a dorso d'uomo e uomini e donne spostano terra, sassi e letame con le gerle. I prodotti ricavabili sono essenzialmente orzo, segala e avena; i prati sono pochi e piccoli in mezzo alle rocce e alle pietraie, tranne in alta quota, nelle zone dei pascoli, ove però le condizioni climatiche permettono un'unica fienagione. Vi sono rari possedimenti ad alteno solo nella zona di Pont e sopra Sparone, alberi da frutta unicamente nella piana di Sparone; altrove crescono noci e castagni, *non per modum silve sed rare* [44]. In tutta la Valsoana ad esempio sono inesistenti gli alberi da frutta e le viti, e scarseggiano anche i boschi; boschi cedui e faggi sono altrove meno carenti.

Una seconda attività economica delle valli è la pastorizia — vacche, capre, pecore — per la quale suona altamente punitivo il previsto rincaro del sale. Nella supplica del 1560 ad Emanuele Filiberto si opina infatti che « per la gran povertà pochi d'essa valle usano sale per loro, ma solamente per le bestie, e salar formaggi ». Non minor vigore di sintesi ha del resto l'introduzione della supplica stessa, nel descrivere le condizioni economiche dei luoghi: « *La Val di Ponto e loco sterilissimo, occupato da monti Grandissimi mai tocchi dal sole in più parti, in mezzo della qual discendono / dei fiumi rapacissimi, qualli roinano quel poco di bon' vi saria, Ivi nò si coglie grano, vino ni altri frutti, o cosa conveniente / al viver humano, solamente vi si trova qualche poco di orzo, segola. Avena, in qualche picciol luoco, e ben' raro, qualche / castagne, il tutto a pena bastante per il viver di doi mesi del'anno, co alcuni pocchi gerbidi pascholi, per le bestie, ni altra*

[43] Cfr. ff. 8v e 9r.
[44] Cfr. f. 5v.

/ cosa al mondo hanno, li Poveri Huomini di detta valle, qualli sono in gran' nomero, e popolatissimi » [45].

[45] La supplica così prosegue:

« Ma nò puotendo tutti / ne anche la terza parte trovar modo di viver in detta valle, sono costretti la maggior parte dell'anno, per nò perir di fame, / partirse et andar lavorar' in diversi paesi, Anchora per avanzar qualche cosa, e riportarla a loro poveri padri, madri', e / parenti che per l'età nò si sono possiuti partir, da detta valle, E questa loro miserabilita tanto e notoria per la sola / visione loro, e dil luoco, col gran' nomero di popolo, ch'ogni uno informato dil loro essere, si maraviglia come possino / vivere, Anzi la felice memoria del ser.º Padre di v. alt.ª sentendo loro querelle che nò potevano vivere, nò che patir / altri carrichi, fece visitar essa valle l'Anno 1545 come ne apareno espletti per il fu. m. Marrucchi sacretario / alligati, per li qualli apertamente si verifficano le p.te cose, La cui rellazione oddita li lassio in pace, Atteso / Massima che oltra la sterilità, sono suggetti alli s.ri Di valperga e san' martino, Qualli tirano, quanto pocco utile / mai si potesse Cavar da loro bestie, Pero che hàno successioni morendo i suggetti senza figliuoli, terzi di venditioni fodri / più Ducati 400. di Censo annoale al san' martino, Rubbi 800. di formaggio per servizi annoali, sono tenuti essi / poveri a maritaggi di loro figliuoli per certa parte, Pagano ogni anno scudi .50. per il sallario del S. vicario, E / in sòma no' li resta dî che viver, se nò li aggiutasse il mendicar', Ne soria stato ordine di supportarli p la grande' / Sterillita, si no' fosse che havendo il sale a loro piacer, et honesto precio, per dar a loro béstie e sallar formaggi / si tratenevano al miglior modo, Hora havendo inteso l'ordine di vra.' Alt.ª sopra il for' e pagar dil sale, sono / restati fuor d'ogni speranza di più puoter vivere, o star in detta valle, se vra alt.ª no' usa di soa solita misericordia / havendo consideratione alla qualita delle persone e luoghi. E per certo abbrusiano di vergogna e dolor a lamentarsi, e / li rincresse no' potendo sodisfar' alla mente di loro Caro e tanto aspettato Prencipe, Ma il no' puoter e la necessita / li constringe, perche se si considera il gran' nomero della gente, senza haver niente e la sterilita dil luoco fuora / d'ogni passagio, poi si considera quello deveno alli Sig.ri E la quantita e prezo dil sale necessario per le bestie / e formaggi, è impossibile poterlo comprar', o vivere, Con cio sia che solamente pigliavano mezzo da trattinersi per / l'honesto pretio dil sale, qual havevano, E se no' par a vra' alt.ª crederlo, ni'a detta visitazione per m.r Marruchi. / Degnandosse di novo mandar visitar, connossera esserne davantaggio che no' si narra, Anzi per la gran' poverta / pocchi d'essa valle usano sale per loro, ma solamente per le bestie, e salar' formaggi, come a quella piacendo, ne davano / fede, insorte che dovendo ogni' quatro bocche torne un' boglio, e pagar quel tanto pretio, seria voler cosa jmpossibile / a loro, il che no' pensano sia mente di vra. alt.ª Por che havendo nel suo ordine riservati i Poveri, credono (cosa che / loro dispiace) loro essere di riservati, e no' compresi sotto tal ordini di tor' il sale, no potendo, anchor che volessero / Ricorrendo donc a Piedi di vra' alt.ª supp.mo humilmente si degni jnformarse, della verita delle cose predette e loro jmpossibili / mandando noi visitatori parendo necessario, e quello connossera vra' alt.ª potràno far', lo farano allegramente in / servicio di lor Prencipe, e connossendo la verita delle cose predette, si degni dichiarar loro esser nel nomero di Poveri / e miserabili, cossi riservati per detto ordine, e lassiarli accomprar quel tanto potrano, pero che niuno a constretto / a più di quel si po, et al solito precio, piacendo a quella, o al meno a qualche altro honesto secondo piacera a /vra' alt.ª e Connossera quanto loro ne possino pagar, considerata loro miserabilita, E in soma proveder in tal / modo circa la quantita, e precio, che loro possino farlo, Altramente seriano constretti renontiar li poveri Case, et andar tutti dispersi se ogni 4º bocche dovessero pigliar' un' boglio E cossi fara v.ª alt.ª cosa degna / d'un tal' e tanto, Prencipe, Per la Cui salute Pregavano il Sig.r Dio e pagarno tanta / soma. Cura la qual sopra il tutto e necessario retrattanndo, perche in modo alcuno no' potrebbero / pagar tanto pretio, vs sup. ».

Dalla relazione di Ubertino Marruchi risultano poi ancora attività di mulini e fucine di diverso tipo (serviti da canalizzazioni sufficienti anche per l'irrigazione) nel luogo di Sparone [46], ove il segretario ducale si reca anche a visitare la rocca sulla cui sommità permangono *vestigia castri Sparroni novissime ex bellis dirruti* [47]; anche a Pont sono attivi diversi opifici alimentati dalla bealera comune [48].

Le condizioni sociali che emergono dalla *Descriptio* cinquecentesca sono drammatiche: oltre due terzi della popolazione sono costretti ad emigrare per sette, otto mesi all'anno, e molti dai primi di settembre fino alla festa di S. Giovanni, anche con donne e bambini. In Valsoana annualmente emigra più della metà degli uomini, molti con le famiglie, come attestano i consoli di Ronco e Campiglia sotto giuramento; la situazione si ripete nella valle di Ribordone [49]. Dalla parrocchia di Locana emigrano annualmente trecento persone e da quelle di Noasca e Ceresole si allontana la metà degli uomini [50]; da Frassineto emigrano i due terzi dei residenti — oltre 500 persone nell'ultimo anno — [51].

Gli emigranti si « disperdono » per le varie province d'Italia, o anche in zone lontane dell'Europa, chi mendicando, chi dedicandosi a lavori di servizio o di facchinaggio, chi commerciando; l'unico mestiere specializzato risulta quello di « stagnino ».

La situazione era endemica. Infatti i quattro testimoni giurati che sono chiamati a confermare l'esodo stagionale — un oste di Salto [52], un dottore in arti mediche di Orta e residente a Pont, i due Presbiteri di Salto — fanno riferimento ad un fenomeno che si va ripetendo da almeno cinquant'anni [53].

Alla povertà derivante dall'asperità dei luoghi e dalle condizioni climatiche avverse si aggiungeva quella conseguente alle dure imposi-

[46] *Extant ingenia molendinorum et fuxinarum diversi generis cum sufficientibus aquarum decursibus etiam ad irrigationem pratorum necessariis.* (Cfr. ff. 5v e 6r).

[47] Cfr. f. 5r.

[48] Cfr. f. 3v.

[49] Cfr., rispettivamente, ff. 4v e 5r e, per Ribordone, ff. 6v e 7r.

[50] Per Locana, cfr. f. 7v; per Noasca, f. 8v; per Ceresole, f. 9v.

[51] Cfr. f. 10r.

[52] Salto è un nucleo sulla strada tra Cuorgnè e Pont, attraverso il quale chi scendeva dalle valli doveva obbligatoriamente passare per migrare verso la pianura.

[53] Per le testimonianze, cfr. ff. da 11r a 16r.

zioni fiscali; oneri e censi per successioni, terze vendite, fodri, tasse di maritaggio, contribuivano infatti ad aggravare pesantemente lo stato di indigenza della comunità di Pont e delle sue valli [54].

Le relazioni settecentesche

Una serie documentale del XVII secolo che interessa nel suo complesso la Valsoana è quella relativa alle *visite di corrosione*, costituita dai verbali che gli inviati ducali redigevano per constatare i danni provocati dalle piene dei torrenti o dalle frane, ai terreni coltivati ed alle case. Quando infatti venivano distrutti da calamità naturali dei beni registrati, le popolazioni ricorrevano all'autorità centrale onde venissero ridotte le imposte alla comunità ed ai singoli proprietari dopo sopralluoghi di controllo ed eventuale cancellazione dei beni; la riduzione fiscale era detta appunto *grazia di corrosione*. I verbali di visita nella Valsoana riguardano diverse piene disastrose negli anni da metà Seicento al 1718; di essi è già stata condotta un'analisi critica volta essenzialmente al reperimento di dati toponomastici [55] e si potrà ancora trarne qualche notizia storica settoriale, riguardante distruzioni o creazioni ex novo di nuclei abitati o di manufatti. Certamente però tale serie documentale non permette la ricostruzione di una sezione storica secentesca esaustiva, per un'analisi territoriale confrontabile con quella che emerge dalla *Descriptio* del Marruchi, precedente di un secolo.

Un confronto produttivo è invece operabile con la *Relazione e informative dell'Intend.^{e} di Ivrea con stati della coltura / e raccolto de' beni, del personale e bestiami di cad.^{n} territorio della / Provincia*, degli anni da 1746 a 1748 [56], alla quale sono annesse le *Tabelle o sia Stato de' Vassalli, fuochi, numero delle anime Regolari, Monache e / Parochie co' beneficii, Confraternite ed altri Luoghi Pii, Beni feudali ed / ecclesiastici e Loro reddito. / De' raccolti generi necessari al mantenimento, del mancante e / dell'eccedente al bisogno, / di pedaggi, e loro*

[54] La Relazione di visita del Marruchi è molto precisa anche in merito alla definizione delle quantità di contributi dovuti, in denaro, prodotti ed opere.

[55] Cfr. M. Bertotti, *Appunti storici e corografici sulla Valle Soana nei secoli XVII e XVIII*, Corsac, Cuorgnè 1982.

[56] Sta in AST, Ministero delle Finanze, *Prima archiviazione*, *Provincia di Ivrea*, m. 1, fasc. 18, nn. 1, 1 bis, 2, 3, 4, 5, 6.

possessori, e de' Bestiami, degli anni da 1742 a 1750 [57]. I documenti sono stilati da Giovanni Giacomo Vagina, nominato nel 1767 Tesoriere della Città e Provincia di Ivrea, al quale nel 1781 verrà conferito il titolo di Barone di Emorese [58]; il visto è dell'Intendente di Ivrea Giuseppe Pezzatti, avvocato [59].

La raccolta, interessante anche perché corrisponde al periodo di massimo insediamento del territorio montano di cui ci stiamo occupando, è suddivisa per *luoghi e terre* di tre categorie: *cospicui, mediocri, infimi*. Alla prima categoria appartengono Pont e Locana; alla seconda Frassineto, Sparone, Ronco e Ribordone; all'ultima Noasca e Ceresole e, in Valsoana, Campiglia, Ingria e Valprato. Gli ultimi due nuclei — uno all'inizio e uno nella parte terminale della valle alla biforcazione tra le valli di Campiglia e di Piamprato — sono di insediamento relativamente recente e nella relazione cinquecentesca non erano citati autonomamente.

Di ciascun *luogo e terre* vengono descritte le produzioni principali [60]. Nelle zone in quota prevalgono prativi e pascoli, talora insufficienti (a Ceresole) per il mantenimento del bestiame, utilizzato — quest'ultimo — per la *manutenzione dei beni*, per allevamento (Campiglia, Valprato, Ronco), per *mercimonio del frutto di latte*. Piccole coltivazioni si ottengono, con lavoro e cure costanti, sui terrazzamenti. Nei luoghi a media quota esistono castagneti (Ribordone, Sparone) e, laddove la configurazione orografica lo permette (Frassineto, Sparone), boschi dai quali si ottiene anche legname da commerciare. Paiono essere decadute le condizioni dei territori di fondo valle: per Pont e Locana si mette infatti l'accento sulle precarie condizioni dei coltivi, sempre minacciati dalle disastrose piene dell'Orco.

Vengono anche forniti dati quantitativi sullo stato dei raccolti [61], dai quali si constata come in nessun luogo venga prodotto frumento, vino solo a Pont e a Sparone (poco, due carri da 10 brente), i *cochetti*

[57] Ivi nota 56, fasc. 19. Le tabelle sono undici.

[58] I dati sono tratti da AST, Ministero delle Finanze, *Patenti controllo finanze 1717-1801*, voce *Vagina*.

[59] L'Intendente Pezzati riceve il titolo il 1° luglio 1742 e lo deterrà fino al 1750. Ivi nota precedente, voce *Intendente generale Titolo di /*.

[60] Ivi nota 56, al n. 1 per il 1748, al n. 2 per il 1747.

[61] Cfr. nota precedente, al n. 1 bis per il 1747 e rispettivamente ai nn. 3, 4, 5 per il 1742, 1748, 1750.

unicamente nel capoluogo, *frutti di ramma — pomi, persici, cerase* — solo a Sparone e Frassinetto, oltre ad un poco di noci nelle zone di media e bassa quota. Scarsa è anche la produzione di meliga e di canapa; una certa consistenza hanno invece i raccolti del fieno, di barbariato e segala, delle castagne.

Le pessime condizioni di sussistenza, già denunciate nel Cinquecento, vengono ancora una volta confermate: nella tabella ove i luoghi vengono suddivisi a seconda che il prodotto corrisponda al necessario per la sussistenza, o sia invece eccedente o *mancante al necessario fabbisogno*, Pont e tutti i luoghi delle sue vallate risultano afferenti all'ultima categoria.

Un ultimo dato confrontabile con quelli della sezione storica precedente è relativo al popolamento. Nel triennio 1746-1748 gli abitanti decrescono da 11.292 a 11.199; sono cioè mediamente 11.250, mentre a metà Cinquecento risultavano circa 9.200 [62]. Prosegue il fenomeno dell'emigrazione, anche se qui non espressamente rilevato; dalla tabella del popolamento molti abitanti sono dati infatti come *absentati* o a *servizio*.

Il panorama delle valli di Pont che emerge dalle due sezioni storiche qui analizzate è dunque quello di un ambiente fisico particolarmente ostile agli abitanti e di una povertà costante delle popolazioni, che negli ultimi cinquecento anni sono sopravvissute solo a costo di un

[62] Dalla tabella 6 (ivi nota 56) riporto alcuni dati del 1747, per luoghi, a confronto con quelli del 1545.

Luoghi	Fuochi al 1545	Abitanti al 1545 (per approssimazione)	Abitanti al 1747
Campiglia	120	588	101 (590 con Valprato)
Ceresole	60	294	475
Frassineto	142	696	889
Ingria	—	—	410
Locana	800	3.920	4.007
Noasca	60	294	640
Pont	210	1.029	1.684
Ribordone	120	588	420
Roncho	250	1.225	925 (1.335 con Ingria)
Sparone	120	588	1.083
Valprato	—	—	489

lavoro continuo, duro e non pagante, di agricoltori e pastori nella loro terra, di lavoratori non qualificati nei luoghi di emigrazione.

In queste valli così povere sono stati tuttavia creati, nei secoli, manufatti di valore notevole, dei quali permangono le testimonianze fisiche nonostante il generale disinteresse: terrazzamenti, infrastrutture, insediamenti, architetture, dipinti. Mi ripropongo di trattare altra volta, di queste testimonianze, perché è indispensabile conoscerle per conservarle, come beni culturali che restino a documento della storia e della civiltà della montagna.

ELISA MONGIANO

IL SEGRETARIO DUCALE UBERTINO MARRUCHI E LA *DESCRIPTIO STATUS PONTI ET VALLIUM*

Con patenti emanate da Vercelli il 17 febbraio 1545 il duca Carlo II di Savoia affidava al segretario Ubertino Marruchi l'incarico di procedere alla ricognizione delle valli di Pont.

La decisione traeva origine dalla supplica presentata da quelle comunità per ottenere l'esonero dal pagamento al fisco ducale di nuove contribuzioni straordinarie. Le scarse risorse di cui i valligiani potevano disporre e gli obblighi fiscali ai quali erano ordinariamente soggetti nei confronti dei Valperga [1] e dei S. Martino [2], loro diretti feudatari, costituivano i motivi addotti a sostegno della richiesta di esenzione. L'ordine impartito al Marruchi tendeva pertanto all'accertamento delle effettive condizioni economiche delle valli in funzione dell'accoglimento o meno della richiesta stessa.

Nell'aprile successivo la visita aveva luogo. Di essa, così come della supplica e delle patenti ducali che l'avevano provocata, è pervenuta testimonianza attraverso la *Descriptio status Ponti et vallium*, dettata dal Marruchi a conclusione della ricognizione [3]. La relazione si colloca

[1] Sui Valperga, consignori di Pont e Valli, cfr. [V. ANGIUS], *Sulle famiglie nobili della Monarchia di Savoia*, I, Torino 1841, pp. 370 sgg.

[2] Sui S. Martino, consignori di Rivarolo, Pont e Valli, cfr. A. MANNO, *Il patriziato subalpino*, ed. datt., XVI, pp. 341 sgg.; [ANGIUS], op. cit., I, pp. 405 sgg. Sulle valli di Pont e sui loro signori, cfr. inoltre quanto riportato in F. A. DELLA CHIESA, *Descrizione del Piemonte*, Libro III, cap. 14 Di Ponte e sue Valli e Fiume Orco, ms. in copia del sec. XVIII, in Arch. di Stato di Torino, Arch. di Corte (citato in seguito AST, Corte), Biblioteca antica, H.VI.5.

[3] Due esemplari della relazione sono conservati in AST, Corte, Paesi, Provincia d'Ivrea, mazzo 11, Valli di Pont n. 6. Sulla tradizione del manoscritto e sulle occasioni che ne determinarono la confluenza nelle serie dell'Archivio di Corte sabaudo si tornerà in seguito.

nel vasto e composito ambito della documentazione prodotta, nel corso dei secoli, dallo Stato sabaudo in risposta all'esigenza di conoscere, a fini fiscali, amministrativi e militari, i territori in esso compresi [4].

Sotto tale profilo essa risulta pertanto fonte essenziale per la rilevazione di indizi sulla situazione ambientale, economica e demografica delle località alle quali si riferisce [5]. Questa prospettiva non ne esaurisce tuttavia l'interesse e le possibilità di lettura.

In ragione della sua stessa origine, la *Descriptio* si ricollega alla struttura statale che l'ha espressa e ne riflette necessariamente i caratteri peculiari. Essa presuppone e riproduce la rete di vincoli di derivazione signorile-feudale che, nei dominî sabaudi della prima metà del XVI secolo, ancora permeavano i rapporti tra sudditi e potere ducale, nonché la contestuale presenza, nell'ambito di una stessa compagine statale, di territori direttamente soggetti al duca e di territori, come è il caso delle valli di Pont, infeudati a signori locali a loro volta vassalli ducali. Ed essa evidenzia concretamente il tradursi di tali, pur diversificati, legami di dipendenza in obblighi e prestazioni fiscali di natura diretta ed indiretta [6].

[4] Su tale attività di conoscenza. cfr., per il Medioevo, M. Chiaudano, *La finanza sabauda nel sec. XIII*, III, Torino 1937; R. Comba, *La popolazione in Piemonte sul finire del Medioevo. Ricerche di demografia storica*, Torino 1977; per l'Età Moderna, I. Massabò Ricci, M. Carassi, *Amministrazione dello spazio statale e cartografia nello Stato sabaudo*, in *Cartografia e istituzioni in Età Moderna*. Atti del Convegno. Genova, Imperia, Albenga, Savona, La Spezia, 3-8 novembre 1986, Genova 1987, pp. 273-314.

[5] Per i dati offerti in tal senso dalla *Descriptio*, cfr. in questo stesso volume M. Viglino, *Le valli di Pont. Lettura di un territorio dalle relazioni di visita del XVI e XVIII secolo (1545-1746)*; ed inoltre D. Andrews, M. Cima, *Dal villaggio alla malga. Primo contributo per un'archeologia degli insediamenti storici in valle Orco*, Cuorgnè 1984, in particolare alle pp. 13-15, ove sono riportati alcuni stralci della relazione del Marruchi.

[6] Oneri per ampia parte indiretti gravavano, come è noto, sulle attività agricole e commerciali o colpivano generi di largo consumo, prima fra tutti la gabella del sale. Non mancavano tuttavia contribuzioni di carattere diretto e tra esse speciale rilevanza assumeva il sussidio. Imposizione straordinaria conseguente all'obbligo, insito nel rapporto feudale, dei vassalli e, più in generale, dei sudditi di prestare *auxilium* al loro signore, il sussidio assumeva ancora un ruolo essenziale nello Stato sabaudo agli albori dell'Età Moderna. Il suo carattere di eccezionalità ne limitava la richiesta al verificarsi di eventi di particolare rilevanza e ne subordinava la riscossione alla preventiva approvazione da parte dei rappresentanti dei tre ordini o Stati componenti il Ducato, ossia la nobiltà feudale, gli ecclesiastici e le comunità non infeudate, riuniti in assemblee generali o provinciali.

Per un inquadramento complessivo del problema della fiscalità, cfr. A. Garino Canina, *La finanza del Piemonte nella seconda metà del XVI secolo*, in « Miscellanea di storia italiana », s. III, XXI (1924), pp. 497-638. Per un diretto riscontro degli oneri

L'immagine di continuità e stabilità politica, che la relazione rinvia, risulta tuttavia più apparente che reale.

La data della sua compilazione colloca infatti la *Descriptio* nel pieno di una fase di profonda crisi del Ducato sabaudo, privato, fin dal 1536, di larga parte dei propri dominî dall'invasione francese della Savoia e del Piemonte e dall'occupazione elvetica della restante area transalpina.

Se nei superstiti territori piemontesi ancora sopravvivevano istituzioni formatesi nei secoli precedenti, con il 1536 poteva dirsi di fatto conclusa « un'età della storia dello Stato sabaudo » [7].

Il reale contesto nel quale la relazione si inserisce è proprio di un'epoca di transizione che prelude le decisive trasformazioni introdotte, nella seconda metà del secolo, dal figlio e successore di Carlo II, il duca Emanuele Filiberto.

Le premesse della crisi, che gli eventi del 1536 avevano aperto, vanno ricercate, come è noto, non solo nel quadro politico europeo e nel gioco di alleanze che ne derivava, ma anche, e soprattutto, nei contrasti che, durante i decenni precedenti il tracollo, avevano contrassegnato la vita interna del Ducato, trovando espressione nel rapporto tra principe e « Stati », nella contrapposizione di interessi tra componente savoiarda e piemontese nella gestione amministrativa dello Stato [8].

Tale complesso intreccio di problemi interni ed esterni può essere in parte colto attraverso la biografia dello stesso autore della *Descriptio*. La lunga carriera svolta al servizio del duca Carlo II fa del Marruchi un testimone immediato e talora un diretto protagonista delle vicende e dei travagli che coinvolgono i territori sabaudi nella prima metà del Cinquecento.

gravanti sulle merci e sui beni di consumo nel Piemonte tardo medievale, cfr. per tutti R. Comba, *Per una storia economica del Piemonte medievale. Strade e mercati nell'area sud-occidentale*, Torino 1984. Sulla gabella del sale e sulle norme ad essa relative rintracciabili nella legislazione ducale e nelle disposizioni statutarie, cfr. G. S. Pene Vidari, *La gabella del sale e le antiche franchigie monregalesi: un caso di esercizio del diritto di resistenza?*, in *La guerra del sale (1680-1699). Rivolte e frontiere del Piemonte barocco*. A cura di G. Lombardi, I, Milano 1986, pp. 365-385.

[7] L. Marini, *Principe e « Stati » nello Stato sabaudo*, Bologna 1962, ed in particolare p. 251.

[8] In merito a tali questioni, cfr. per tutti L. Marini, *Savoiardi e Piemontesi nello Stato sabaudo (1418-1601)*, I, Roma 1962; Id., *Principe* cit.; P. G. Patriarca, *La riforma legislativa di Carlo II di Savoia. Un tentativo di consolidazione agli albori dello Stato moderno - 1533*, Torino 1988, e in particolare pp. XLI-XLIX.

1. « *Misser Marruchi secretario* »

Le prime esplicite attestazioni sulla presenza di Ubertino in seno alle istituzioni sabaude risalgono al 1521 [9]. Il 4 novembre di tale anno, con patenti emanate da Carignano [10], Carlo II riformava l'ufficio dei segretari, riunificando in un unico apparato la segreteria ducale e quella del *consilium cum domino residens* [11] che la duchessa Jolanda aveva divise nell'aprile 1473 [12]. Il Marruchi figurava nel novero dei dieci designati all'incarico di « secretarii praecipui » del principe [13].

9 Non emerge dalle fonti disponibili la carriera eventualmente svolta dal Marruchi anteriormente a tale data. Il suo stesso luogo di origine, forse Moncalieri, come segnalato dal Manno, non trova sicura conferma (A. MANNO, *Patriziato subalpino*, ed. dattil., XVI, p. 388).

10 Copia del sec. XVIII in AST, Corte, Materie giuridiche, Ministri e segreterie, mazzo 1, n. 2, pubbl. in F. A. DUBOIN, *Raccolta per ordine di materia delle leggi, cioè editti, patenti, manifesti ecc., emanate negli Stati di terraferma sino all'8 dicembre 1798 sotto il felicissimo dominio della Real Casa di Savoia*, VIII (10), Torino 1832, pp. 318-320.

11 Al *consilium cum domino residens*, talora presieduto dal duca stesso, ma avente stabilmente al proprio vertice il cancelliere, erano, come noto, attribuite funzioni consultive in materia politico-amministrativa. A tali compiti si affiancavano le competenze di carattere giurisdizionale esercitate da tale organo, itinerante al seguito del principe, in prima istanza, in grado di appello ed in relazione alle istanze volte all'ottenimento di grazie. Le suddette attribuzioni, già compiutamente definite nei *Decreta seu Statuta* emanati nel 1430 da Amedeo VIII, erano state oggetto di ulteriori precisazioni negli statuti del duca Filiberto II (1 dicembre 1503) ed in quelli pubblicati, il 10 ottobre 1513, dallo stesso Carlo II. Con tali norme erano stati in particolare delineati gli ambiti di intervento propri del *consilium cum domino residens* in rapporto a quelli spettanti ai due consigli residenti rispettivamente a Chambéry ed a Torino e dotati di competenze esclusivamente giurisdizionali. In merito alle originarie funzioni dei tre consigli ed alle modificazioni introdotte dalla successiva legislazione, nonché sulla composizione e sull'attività del consiglio residente con il duca, cfr. per tutti I. SOFFIETTI, *Verbali del « consilium cum domino residens » del Ducato di Savoia (1512-1532)*, Milano 1969, Introduzione generale.

12 La decisione, già assunta nell'aprile 1472 a seguito della richiesta presentata dagli « Stati » piemontesi, era stata confermata l'anno successivo in risposta alle rinnovate sollecitazioni dei rappresentanti piemontesi avanzate nell'assemblea riunita a Vercelli dal 5 al 6 aprile 1473. In tale occasione veniva altresì accolta l'istanza di eguale ripartizione degli incarichi di segreteria tra Savoiardi e Piemontesi, limitando tuttavia a dodici il numero dei segretari (cfr. A. TALLONE, *Parlamento sabaudo*, V, Patria cismontana, Bologna 1932, p. 14, ed inoltre MARINI, *Savoiardi* cit., p. 202).

13 Le citate patenti del 4 novembre stabilivano, oltre alla riunificazione dei due uffici, la riduzione del numero di impieghi precedentemente fissato e reintroducevano il principio dell'eguale ripartizione degli emolumenti tra i componenti l'ufficio, principio di cui era stata richiesta l'abrogazione nel 1473. Costituivano peraltro un'eccezione gli emolumenti speciali spettanti al « secretarius Camerae » Jean Vuillet, al quale era riconosciuta una posizione di preminenza rispetto ai colleghi. Il funzionamento della segreteria veniva infine ulteriormente disciplinato con le disposizioni emanate da Carlo II il 6 novembre successivo (copia del sec. XVIII in AST, Corte, Materie giuridiche, Ministri e Segreterie, mazzo 1, n. 2; pubbl. in DUBOIN, op. cit., VIII (10), pp. 320-321).

Il provvedimento ebbe breve durata. Nel gennaio successivo i rappresentanti dei tre « Stati » dei territori piemontesi, riuniti in assemblea a Vigone, ne rivendicavano l'abrogazione quale contropartita per la concessione del sussidio loro richiesto ed ottenevano l'assenso ducale [14].

Il ritorno alla situazione di sdoppiamento delle due segreterie non interferiva di fatto con la carriera del Marruchi. I verbali delle sedute torinesi del consiglio residente con il duca ne confermano infatti, almeno sino al 1531, la partecipazione, in qualità di segretario, all'attività di tale organo [15]. La presenza in esso del Marruchi, limitata alle sole fasi di residenza in Piemonte della corte ducale, si affiancava presumibilmente all'esercizio di analoghe incombenze di segreteria nell'ambito del *consilium Thaurini residens* [16]. Proprio in seno a quest'ul-

[14] L'assemblea era stata convocata per votare l'erogazione di un sussidio straordinario in occasione dell'arrivo nei territori sabaudi di Beatrice di Portogallo, che Carlo II aveva sposato il 26 marzo dell'anno precedente. In relazione a tale matrimonio, cfr. AST, Corte, Real Casa, Matrimoni, mazzo 17; ed inoltre G. Claretta, *Notizie storiche intorno alla vita e ai tempi di Beatrice di Portogallo duchessa di Savoia*, Torino 1863, pp. 23 sgg.; G. Fornaseri, *Beatrice di Portogallo duchessa di Savoia. 1504-1538*, Cuneo 1957, pp. 11-13; L. Marini, *Beatrice di Portogallo duchessa di Savoia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, VII, Roma 1965, pp. 363-367. Per il testo dei capitoli presentati dagli « Stati » il 25 gennaio 1522 e per le patenti ducali di approvazione dei medesimi, emanate il 25 gennaio stesso ed il 30 successivo, cfr. Duboin, op. cit., XX (22), pp. 1649-1650; Tallone, op. cit., VI, Patria cismontana, pp. 421-430. Da tali fonti risulta come la verbalizzazione delle richieste fosse stata affidata al Marruchi ed al collega Ludovico Pingon. Ancora al Marruchi è dovuta la redazione delle patenti del 25 gennaio, pubblicate nella raccolta del Duboin, mentre al Pingon è da attribuirsi la stesura di quelle del 30 gennaio, edite dal Tallone.

[14] Cfr. Soffietti, *Verbali* cit., pp. 91; 142; 192; 198; 211; 237.

[16] Organo esclusivamente giurisdizionale, della sua esistenza si hanno, pur in assenza di richiami ad esso negli statuti ducali del 1430, precise attestazioni almeno a partire dal 1432.

Dal 1459 ebbe sede permanente a Torino ed assunse, analogamente agli altri due consigli sabaudi (cfr. *supra* nota 11), funzioni di tribunale di ultima istanza. In tale anno infatti il duca Ludovico, a seguito di esplicita richiesta presentatagli dallo stesso comune di Torino, riconobbe alle sentenze emanate dal consiglio cismontano carattere di inappellabilità. La concessione fu tuttavia subordinata al pagamento di un contributo in denaro. Di essa pertanto beneficiarono soltanto quelle comunità piemontesi, che, seguendo l'esempio torinese, versarono la somma pattuita (per l'elenco dei territori che si sottrassero alla contribuzione cfr. *Statuta vetera Sabaudiae*, Augustae Taurinorum, apud haeredem Nicolai Bevilaquae, 1586, Appendice; nel merito cfr. pure I. Soffietti, C. Montanari, *Problemi relativi alle fonti del diritto negli Stati sabaudi (secoli XV-XIX)*. Appunti dal Corso di Esegesi delle fonti del diritto italiano (a.a. 1987-88), Torino 1988, p. 32). Le già citate riforme dei duchi Filiberto II (1 luglio 1499) e Carlo II (10 ottobre 1513) ridefinirono le competenze del consiglio. Queste risultarono relative, in riferimento ai soli territori piemontesi, ai giudizi di primo grado, limitatamente a situazioni e

timo Ubertino sarebbe stato in seguito chiamato a svolgere un ulteriore ruolo, come attesta la nomina, conferitagli il 15 maggio 1530 per la durata di un triennio, a ricevitore degli emolumenti derivanti dalle pene e dalle multe comminate dal consiglio stesso [17], nonché dei diritti introitati per la spedizione dei provvedimenti emanati dal medesimo organo [18].

L'episodio di Vigone del resto, ben lungi dall'intralciare l'ascesa del Marruchi, aveva rappresentato la premessa di un suo più diretto coinvolgimento nell'attività delle assemblee parlamentari cismontane [19]. In una prospettiva più generale, le richieste emerse in tale sede evidenziavano chiaramente l'esistenza in territorio piemontese di un clima di

materie specificamente individuate, a quelli in grado di primo appello, in assenza tuttavia di altri giudici a ciò competenti, ed infine ai giudizi in grado di secondo appello. Con le suddette riforme venne altresì conferita al consiglio residente a Torino la funzione di interinare le concessioni ducali di grazie, ossia di registrarle, esercitando un controllo di legittimità e di merito sulle medesime.

Per più ampie indicazioni sulle competenze del *consilium Thaurini residens* e sulla sua composizione, cfr. SOFFIETTI, *Verbali* cit., pp. XX-XXXII; XLI-XLIV.

17 Cfr. quanto riportato nell'esordio del conto reso dal Marruchi, nella sua qualità di appaltatore del suddetto ufficio di ricevitore, alla Camera dei Conti di Chambéry (AST, Camerale, « Conti dei ricevidori o siano accensatori degli emolumenti de' sigilli, pene, etcetera dichiarate dal conseglio residente in Torino », art. 75, par. 2, Conti del segretario Obertino Marruchi, reg. 86, 24 novembre 1530 - 24 novembre 1531).

Sempre nell'ambito del consiglio ducale di Torino aveva inoltre svolto funzione di controllore degli emolumenti del sigillo, per il periodo 1526-1528, il figlio di Ubertino, Giovanni Antonio, come risulta dagli stipendi corrisposti a quest'ultimo dai ricevitori in carica in tali anni e dai medesimi riportati nei relativi rendiconti (Ibid., Conti dei nobili Bartolomeo Canaveri e Leonardo Sartoris, reg. 81, 24 novembre 1526 - 24 novembre 1527; reg. 83, 24 novembre 1527 - 24 novembre 1528; ed inoltre SOFFIETTI, *Verbali* cit., p. XXXIX nota 106). Poiché il primo dei due pagamenti risulta effettuato a « Ubertino Marruchi ducali secretario patri et legitimo administratori Iohannis Anthonii Marruchi filii sui controrolatoris sigilli magnifici consilii Pedemontium » ed il secondo direttamente a Giovanni Antonio, se ne deduce che quest'ultimo avesse raggiunto proprio nel 1528 la maggiore età, ossia i venticinque anni.

18 Cfr. il conto reso dal Marruchi in rapporto a tale secondo incarico (AST, Camerale, « Conti de' ricevidori o siano accensatori de' proventi della segreteria del Conseglio residente in Torino », art. 75, par. 3, Conti del nobile Ubertino Marruchi, reg. 86, 20 marzo 1530 - 20 marzo 1532). L'esercizio contestuale delle funzioni di ricevitore degli emolumenti delle pene comminate dal consiglio torinese e di quelle di ricevitore dei proventi di segreteria pare attestare, tenuto conto del ricorso, per l'attribuzione di entrambi gli incarichi, al sistema dell'« accensamento », di una notevole disponibilità di denaro da parte di Ubertino. Tale sistema di appalto prevedeva, come è noto, la cessione a terzi dei diritti di esazione di proventi spettanti al fisco ducale in corrispettivo dell'anticipazione di una somma convenuta.

19 Sulla presenza di Ubertino a Vigone, cfr. quanto già riportato a n. 14. Per la sua successiva partecipazione, in qualità di segretario, alle riunioni degli « Stati » piemontesi, cfr. TALLONE, op. cit., VII, Patria cismontana, pp. 47 sgg.

latente conflittualità nei confronti del potere ducale soprattutto in relazione alla posizione di preminenza riservata, nell'amministrazione del Ducato, alla componente savoiarda.

Come ha sottolineato il Marini, gli anni tra il 1521 ed il 1530 segnano in modo netto il progressivo venir meno del consenso piemontese al duca e l'emergere di una crisi che gli eventi politici del decennio precedente avevano preparato [20]. I danni bellici derivanti dall'adesione sabauda, nel 1509, alla lega di Cambrai ed i rinnovati saccheggi in concomitanza con la ripresa, nel 1513, del conflitto franco-svizzero, gravando pesantemente sulle comunità piemontesi, ne avevano suscitato il malcontento [21]. L'impegno economico richiesto per arginare le conseguenze della frode operata dal segretario Dufour aveva fatto il resto [22].

Su queste premesse prendeva corpo l'ostilità dei comuni cismontani, sempre meno inclini ad appoggiare la politica ducale, prevalentemente proiettata verso la Savoia, e comunque decisi a concedere il loro sostegno economico solo in cambio di contropartite che ne garantissero le antiche libertà e ne ripristinassero immunità fiscali un tempo godute.

In tale difficile clima si collocava, soprattutto a partire dal 1530, l'impegno del Marruchi inviato a risolvere controversie tra le varie co-

[20] Cfr. L. Marini, *Carlo II duca di Savoia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Roma 1977, pp. 294-304, e in particolare p. 298.

[21] In relazione ai ripetuti saccheggi a cui le comunità piemontesi furono sottoposte tra il 1513 ed il 1515, cfr. Marini, *Savoiardi* cit., pp. 341-343.

[22] Nel 1508 Jean Dufour aveva abbandonato, dopo ben ventisette anni di attività, il servizio ducale, rifugiandosi dapprima a Berna e quindi a Friburgo. Utilizzando la sua lunga esperienza di segretario, provvide a redigere falsi atti di donazione. In base a tali atti, fatti risalire al 1489, il duca Carlo I di Savoia risultava aver destinato, in caso di morte senza eredi diretti, somme di notevole entità ai Bernesi, ai Friburghesi e ad altri cantoni svizzeri. Il mancato pagamento delle somme promesse avrebbe autorizzato i cantoni stessi ad impadronirsi di vaste zone dell'area occidentale del Ducato, dal Vaud alla Valle d'Aosta. L'operazione, messa in atto dal Dufour con l'ovvio appoggio dei cantoni svizzeri, se condotta sino alle sue estreme conseguenze, avrebbe portato con sé la rovina economica del Ducato o la perdita di un'ampia fascia territoriale. Dopo trattative e patteggiamenti l'entità della somma era stata ridimensionata, ma il pagamento, pur dilazionato nel tempo, non aveva potuto essere evitato. In merito alla vicenda ed alle motivazioni politiche che influenzarono la decisione del Dufour, cfr. Marini, *Carlo II* cit., pp. 205-207; Id., *Savoiardi* cit., pp. 228 sgg.; ed inoltre A. Tallone, *La frode del segretario Du Four nei documenti svizzeri*, in « Bollettino storico-bibliografico subalpino », XXXV (1933), pp. 225 sgg.

munità ed il fisco ducale e nel contempo incaricato di raccogliere nuovi sussidi a sostegno delle esauste finanze sabaude.

Designato il 27 agosto 1530 quale verificatore dell'operato del gabelliere del sale avente sede in Casalgrasso [23], il 31 marzo dell'anno successivo Ubertino riceveva l'incarico di procedere al controllo della quantità di grano esistente in Poirino, Caramagna e Sommariva, al fine di garantire l'osservanza del blocco dei prezzi di tale cereale imposto nell'autunno precedente [24].

Il 12 maggio 1535, infine, Carlo II lo destinava, insieme ad Ibleto di Castellamonte [25], quale commissario presso la comunità di Cuneo, affidandogli una duplice incombenza. In primo luogo egli era chiamato a dare esecuzione all'accordo stipulato tra il corpo decurionale cuneese ed il presidente del consiglio ducale di Torino, Giovanni Francesco Porporato [26], in merito alla revisione dei conti resi negli ultimi venti anni dagli amministratori di quel comune [27]. In secondo luogo, i due commissari ducali dovevano procedere ad un nuovo censimento dei fuochi esistenti nella città e mandamento di Cuneo, ossia in Cuneo stessa, in Borgo S. Dalmazzo, nelle valli Gesso e Vermenagna, allo scopo di dare definitiva conclusione ad un'annosa questione [28]. Il numero dei fuochi costituiva, come è noto, base per il pagamento del focatico e termine di riferimento per la ripartizione degli eventuali sussidi concessi al duca [29].

[23] Cfr. Soffietti, *Verbali* cit., p. 192. Il 7 settembre successivo il Marruchi riferiva al consiglio gli esiti della missione (op. cit., p. 198). Su Casalgrasso quale scalo della gabella del sale, poi sostituito, nella seconda metà del sec. XVI, dalla vicina Polonghera, cfr. Comba, *Strade* cit., p. 189.

[24] Cfr. Soffietti, *Verbali* cit., p. 237.

[25] Su Ibleto di Castellamonte, ciambellano ducale, cfr. anche AST, Corte, Protocolli ducali, vol. 178, f. 140 (26 novembre 1545).

[26] Sul giurista Giovanni Francesco Porporato (1484-1544), avvocato fiscale presso il consiglio residente a Torino nel 1519, indi presidente patrimoniale generale nel 1524 ed infine creato, il 12 aprile 1532, presidente dello stesso consiglio di Torino, cfr. per tutti C. Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese*, II, Torino 1881, pp. 241-242.

[27] Copia dell'atto di designazione dei commissari nonché dell'accordo concluso dal Porporato in AST, Corte, Protocolli camerali, vol. 160, f. 71r.-73r. Per le patenti d'incarico al Porporato, risalenti all'aprile precedente, cfr. Ibid., Protocolli ducali, vol. 172, f. 63r. e 73r.

[28] Per l'ulteriore incarico ad Ibleto di Castellamonte ed al Marruchi cfr. AST, Corte, Protocolli camerali, vol. 160, f. 75r. e v. Anche dell'esame di tale vertenza era stato inizialmente investito il Porporato, con patenti emanate da Torino il 6 aprile 1535, cfr. Ibid., Protocolli ducali, vol. 172, f. 63r.

[29] Sul focatico, imposta diretta personale alla quale erano soggette, in ragione di

La vertenza non era dunque di poco momento e trovava la sua origine nei patti stipulati dai Cuneesi il 10 aprile 1382 al momento della loro volontaria sottomissione al conte Amedeo VI [30].

L'ammontare del focatico concordato nei patti di dedizione nella misura di un fiorino per fuoco era stato ridefinito, il 2 luglio 1448, dal duca Ludovico, che ne aveva ridotta l'entità fissando in mille il numero dei fuochi imponibili. Rimasto invariato per oltre sessant'anni, esso era stato notevolmente elevato a seguito della sentenza emessa, il 4 febbraio 1519, dal *consilium cum domino residens* a conclusione della causa intentata contro la comunità dal procuratore fiscale [31].

L'intervento dei commissari, determinato dal reiterato rifiuto dei Cuneesi di sottostare alle decisioni del consiglio ducale, appianava la via alla risoluzione della controversia [32].

Sempre a partire dal 1530, a tali incombenze si era associato per il Marruchi un ulteriore incarico. L'assemblea degli Stati dei territori cismontani, riunitasi a Torino l'8 febbraio 1530, aveva accondisceso alla corresponsione, in occasione della discesa in Italia di Carlo V, di un contributo straordinario di centosessantamila fiorini, da pagarsi, « nemine excluso vel exempto », in tre rate entro il dicembre 1533. La funzione di ricevitore generale del sussidio, per conto del fisco du-

una quota fissa indipendente dal reddito, le comunità non infeudate, cfr. GARINO CANINA, op. cit., p. 553. Sulle modalità di calcolo dei fuochi e sulla loro rilevanza per le indagini di demografia storica, cfr. COMBA, *La popolazione* cit., pp. 19 sgg.

30 Originale in AST, Corte, Museo storico, Ingrandimenti dello Stato di Savoia per via di dedizioni spontanee e di annessioni e plebisciti, V, 2. Nel merito, cfr. inoltre *Cuneo 1198-1382. Documenti*, a cura di P. CAMILLA, Cuneo 1970; *La più antica cronaca di Cuneo di Giovan Francesco Rebaccini?*, a cura di P. CAMILLA, Cuneo 1981, pp. 103-113.

31 Il provvedimento del luglio 1448 (richiamato in AST, Corte, Paesi, Provincia di Cuneo, mazzo 1, n. 22) ribadiva quanto già concesso dallo stesso Ludovico il 1° ottobre 1444 (minuta Ibid., Protocolli ducali, vol. 86, f. 14r.). Una nuova riconferma della concessione venne disposta dal duca Amedeo IX con patenti del 12 aprile 1470 (richiamate anch'esse in Ibid., Paesi, Provincia di Cuneo, mazzo 1, n. 22). Per l'intervento del procuratore fiscale generale, Bartholomeus Carracii, cfr. Ibid., Protocolli ducali, vol. 187, f. 115.

32 Il numero dei fuochi accertato in sede di verifica trovava sanzione nelle patenti ducali emanate da Torino il 26 febbraio 1536, che ne fissavano l'entità in 1400 e definivano di conseguenza in 1400 ducati l'importo della relativa contribuzione. Copia coeva delle predette patenti, autenticata dal notaio Filippo Giordani sulla base dell'originale sottoscritto dal segretario Marruchi, in AST, Corte, Paesi, Provincia di Cuneo, mazzo 1, n. 22; il provvedimento, come già segnalato (cfr. nota 30) riassume i precedenti della vertenza, richiamandone le fasi principali.

cale, venne affidata ad Ubertino [33]. Le difficoltà incontrate nell'esazione non dovettero essere lievi; di esse offrono diretta testimonianza le lettere indirizzate, tra il marzo ed il settembre 1531, dal Marruchi al duca per segnalare non solo episodi di opposizione, più o meno decisa, delle comunità al pagamento, ma anche i problemi economici derivanti dalla galoppante inflazione [34].

Tuttavia le rinnovate richieste di risarcimento avanzate dai cantoni svizzeri, nell'ottobre 1533, riuscirono a far superare le resistenze piemontesi ed anzi consentirono di ottenere l'impegno per un ulteriore donativo ad esazione del precedente non ancora ultimata. L'incarico di ricevitore generale veniva nuovamente conferito ad Ubertino [35].

I tentativi di arginare l'espansione elvetica non sortirono, come è noto, effetti duraturi. Nel gennaio 1536 i Bernesi invadevano il Vaud e nel febbraio i Vallesani occupavano il Chablais [36].

La contestuale ripresa del conflitto franco-asburgico coinvolgeva il Ducato sabaudo schierato su posizioni filo-imperiali. L'invasione fran-

[33] Cfr. il conto reso dal medesimo e pubbl. in Tallone, op. cit., VII, Patria cismontana, pp. 68-78. Il Marruchi aveva altresì sottoscritto, quale segretario, le risposte ducali ai capitoli presentati dagli « Stati » in occasione di tale assemblea, nonché le patenti, in data 12 febbraio 1530, contenenti conferma delle concessioni ducali in cambio dell'erogazione del sussidio (cfr. op. cit., pp. 59-67; 79 sgg.). Oltre ad una più equa distribuzione degli uffici tra i sudditi savoiardi e quelli piemontesi, era stato tra l'altro richiesto lo sdoppiamento della Camera dei Conti di Chambéry, onde poter risolvere a Torino le questioni, relative ai territori piemontesi, di competenza della Camera stessa. La mancata attuazione delle riforme proposte e la condotta politica della duchessa, a cui era affidato, in assenza del duca, il governo del Piemonte, contribuì ad inasprire la situazione.

[34] AST, Corte, Lettere di particolari, mazzo M 22, Marruchi Ubertino. Le lettere, in numero di nove, non recano, ad eccezione di una, l'indicazione dell'anno, ma solo quella del giorno e mese; per i riferimenti in esse contenuti sembrano comunque tutte riconducibili al 1531. Scritte da Torino, esse appaiono dirette ad aggiornare sulla situazione dei dominî piemontesi il duca Carlo II, che, rientrato a Torino nell'aprile 1530, dopo l'incontro a Bologna con Carlo V, aveva, nel luglio successivo, raggiunto la Savoia per fronteggiare le minacce derivanti a tali territori dal progressivo affermarsi della Riforma nella vicina Ginevra.

[35] Minuta delle patenti di nomina in AST, Corte, Protocolli ducali, vol. 169, f. 217r. - 218v.; ed inoltre Tallone, op. cit., VII, Patria cismontana, pp. 147 sgg. L'anno precedente, con patenti emanate da Torino il 22 aprile 1532, Ubertino aveva altresì ottenuto l'aggregazione del figlio Giovanni Antonio alla segreteria ducale, con diritto a sostituire il padre in caso di assenza percependo i relativi emolumenti (minuta in Ibid., vol. 165, f. 43).

[36] Nel merito cfr. A. Segre, *Documenti di storia sabauda dal 1510 al 1536*, in « Miscellanea di storia italiana », s. III, VIII (1903), pp. 1-295; Id., *Carlo II di Savoia, le sue relazioni con Francia e le guerre piemontesi dal 1536 al 1545*, in « Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino », s. II, LII (1903), pp. 135-222.

cese della Savoia, iniziata nel febbraio 1536, infliggeva il colpo decisivo all'integrità territoriale dello Stato. Conquistati i dominî transalpini, i Francesi dilagavano in Piemonte ed il 2 aprile entravano in Torino [37]. A partire da tale momento le notizie sul Marruchi si fanno più incerte e sporadiche. Le sole fonti che consentano di seguirne ancora le vicende sono i verbali delle assemblee parlamentari e la documentazione ad essi collegata.

Nei *Capituli de la patria ducale facti in li tre Stati in Cherio*, il 4 agosto 1536, i rappresentanti delle comunità ancora soggette a Carlo II ponevano tra le condizioni per la concessione di una sovvenzione di cinquemilaquattrocentoquaranta scudi per le spese militari la designazione quale esattore presso le comunità stesse di « misser Marruchi secretario » [38]. Il 13 agosto Chieri lo eleggeva, insieme ad altri tre deputati, quale proprio rappresentante per la ripartizione delle quote del sussidio stesso [39].

Dopo tale data e per circa due anni si perde ogni traccia del Marruchi.

Il suo nome ricompare nell'ottobre 1538 nella relazione sulla situazione del Piemonte francese presentata dai commissari regi a Francesco I. Da questa si apprende la partecipazione di Ubertino all'assemblea convocata a Torino, il 13 ottobre, da René de Montejehan, luogotenente generale di Francesco I, ed il suo intervento a sostegno delle comunità impossibilitate a provvedere ulteriormente al vettovagliamento delle truppe di occupazione a causa della « pouvreté du pays, sterilité et grande faulte de vivres » [40]. Le successive testimonianze lo vedono collaborare con i Francesi, impegnato, tra il novembre 1538 e l'ottobre 1539 e nuovamente nei primi mesi del 1540, a raccogliere,

[37] Nel marzo di tale anno aveva avuto luogo l'ultima assemblea degli « Stati » piemontesi in Torino; il successivo 22 luglio il consiglio ducale cismontano « tunc Montiscallerii residens » convocava una nuova assemblea da tenersi in Chieri il 1° agosto, « essendo più che necessario di ben provvedere che li Francesi quali sono in Turino più non ussiscano » (TALLONE, op. cit., VII, Patria cismontana, p. 162). Sulle trasformazioni istituzionali introdotte nei territori piemontesi nel corso della dominazione francese, cfr. per tutti I. SOFFIETTI, *La costituzione della Cour de Parlement di Torino*, in « Rivista di Storia del diritto italiano », XLIX (1976), pp. 301-308.

[38] TALLONE, op. cit., VII, Patria cismontana, p. 165.

[39] Op. cit., p. 168.

[40] Op. cit., p. 261. Il Marruchi sembra dunque aver abbandonato la corte ducale per rientrare in Torino; le motivazioni che determinarono tale decisione, frutto di scelte personali o risultato di precise esigenze politiche, non sono note.

nella qualità di tesoriere « elletto da la patria », le contribuzioni accordate in sostituzione del diretto vettovagliamento delle truppe [41].

Nel corso del 1540 dovette tuttavia prodursi qualche evento imprevisto che portò all'incarcerazione del Marruchi. L'arresto, di cui restano ignote le motivazioni, sembra risalire al luglio, poiché a partire dall'agosto l'incarico di ricevitore venne affidato a Florimondo Stuardi [42].

Il 13 marzo 1541 i famigliari di Ubertino richiedevano ai rappresentanti della « patria » piemontese un intervento presso il nuovo luogotenente generale, de Langey, in favore del loro congiunto rinchiuso nel castello di Torino [43]. Nel luglio il Marruchi stesso inviava « alli magnifici signori elletti per il paese de Piemonte evocati a li Stati » una nuova supplica, richiedendo che si procedesse alla revisione dei conti relativi alle esazioni da lui effettuate nel 1540, onde poter dimostrare « come à maneggiato li dinari de le contributione per quello tempo » e quindi ricevere « quello che debbe haver per li suoi stipendi acciò se possa adiutar a soccorersi in tanta calamità » [44]. Data lettura della petizione nell'assemblea del 13 luglio, gli Stati deliberavano di incaricare del riscontro contabile i giuristi Francesco de Vincenzi di Vigone ed Alessandro Losa di Avigliana ed il cosindaco di Torino, Giorgio Gastaldi [45]. Quale sia stato l'esito della revisione non è noto. Due soli elementi sono certi.

Dopo tale data i verbali delle assemblee non contengono ulteriori riferimenti alla posizione di Ubertino, che comunque non venne reintegrato nelle precedenti funzioni. Nel febbraio 1545 egli risulta ormai presso il duca a Vercelli, ove il 17 febbraio riceve l'ordine di recarsi nelle valli di Pont.

41 Op. cit., pp. 265; 275; 282.

42 Cfr. quanto dichiarato dallo stesso Stuardi e riportato nei capitoli presentati dai rappresentanti della « patria » piemontese al vicerè Giovanni Caracciolo il 28 agosto 1546 (op. cit., pp. 329-330).

43 Op. cit., p. 305.

44 L. cit.

45 L. cit.

2. *La relazione di visita*

La missione, come già si è detto, nasceva dalla supplica presentata dai valligiani. Le cause di tale richiesta possono essere tuttavia ulteriormente chiarite anche tenendo conto della data delle citate patenti ducali. Dagli atti delle assemblee parlamentari svoltesi nei primi mesi del 1545 emerge infatti che il 12 febbraio i rappresentanti dei dominî sabaudi superstiti, convocati a Vercelli, erano stati sollecitati a contribuire al mantenimento delle truppe di stanza nella stessa Vercelli, in Ivrea ed in altre località piemontesi [46].

A tale richiesta di sussidio sembra plausibile ricondurre il ricorso al duca da parte degli abitanti delle valli di Pont. Le conclusioni del Marruchi, riportate nella *Descriptio*, avrebbero confermato la validità delle ragioni addotte dai medesimi per sottrarsi al nuovo prelievo fiscale.

L'esito della visita, favorevole alle valli, avrebbe in qualche modo segnato il destino della relazione del segretario ducale, determinandone una successiva ripresa.

Due esemplari di essa sono oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Torino [47]; entrambi risultano copie autenticate tratte dall'originale probabilmente disperso [48]. Il primo, recante la sottoscrizione autografa del Marruchi, è verosimilmente l'esemplare trasmesso da quest'ultimo al duca Carlo II.

Il secondo risulta pervenuto agli archivi sabaudi in allegato ad una nuova supplica diretta ancora dagli abitanti di Pont al duca Emanuele Filiberto, tra il giugno ed il luglio 1560. Il riferimento ad un ventilato progetto di aumento della gabella del sale, dal quale i valligiani richiedevano di essere esentati, permette infatti di collocarne la presentazione tra l'assemblea degli Stati piemontesi tenutasi in Racconigi, in occasione della quale la proposta era stata avanzata [49], e le patenti

[46] Op. cit., pp. 201-203.

[47] Cfr. *supra* nota 3.

[48] Esito negativo hanno dato le ricerche effettuate in tal senso, oltre che presso l'Archivio di Stato di Torino, presso l'Archivio Comunale di Pont Canavese.

[49] I risultati dell'assemblea riunitasi il 16 giugno sono noti attraverso la relazione trasmessa, il giorno successivo, al duca da Giorgio Costa della Trinità (originale in AST, Corte, Lettere di particolari, mazzo C 104, Costa della Trinità conte Giorgio, governatore di Fossano; pubbl. in Tallone, op. cit., VII, Patria cismontana, pp. 220-221). Un'analoga richiesta per evitare nuovi aggravi della gabella era stata del resto rivolta al duca il 9 luglio 1560 dalla comunità di Ivrea (AST, Corte, Provincia di Ivrea, mazzo 1, n. 25).

ducali, emanate da Nizza il 19 luglio successivo, con le quali, mentre venivano prese misure per impedire l'incetta del sale, era procrastinata ogni decisione in merito ad eventuali rincari [50].

Entro tale arco temporale può egualmente ritenersi eseguita la copia della relazione di Ubertino, stilata ed autenticata dal notaio Costanzo Aimonini di Pont. Quest'ultima, presumibilmente esemplata sull'originale rimasto presso la comunità di Pont, risulta più completa rispetto alla precedente. Essa riproduce infatti per esteso anche le deposizioni di quattro testimoni, raccolte, in Pont, il 27 aprile 1545, dal Marruchi e destinate a confermare l'esodo annuale degli abitanti, privi di adeguati mezzi di sussistenza [51]. La copia in questione riporta inoltre integralmente le sottoscrizioni dei partecipanti alla stesura del verbale, ossia del Marruchi stesso, del notaio Matteo Roscio di Pont, che lo aveva accompagnato nella ricognizione, ed infine di Daniele Marruchi, figlio di Ubertino ed estensore materiale della relazione [52].

Le differenze riscontrate tra i due esemplari, pur rilevanti ai fini della tradizione del testo, risultano nel complesso marginali in quanto non alterano il nucleo essenziale della relazione, costituito dal verbale di visita e dalle relative conclusioni.

Significativa appare invece, per l'occasione alla quale si ricollega, la redazione di una seconda copia a quindici anni di distanza dalla precedente ed in un contesto politico ormai mutato dagli eventi conseguenti alla pace di Cateau Cambrésis.

Come è noto, dal citato progetto di accrescimento della gabella del sale avrebbe tratto avvio la riforma del sistema fiscale sabaudo.

L'introduzione del tasso, con carattere di imposizione ordinaria,

[50] Op. cit., pp. 222-223.

[51] Esse appaiono stralciate dalla copia trasmessa al duca Carlo II e sostituite dall'annotazione: « Fuerunt examinati / quatuor testes / super eo quod plures recedunt et / absunt per septem aut octo / menses cuiuslibet anni et / non retinui duplum quia / nihil ad visitagionem ».

[52] Mancano precise indicazioni sulla carriera di Daniele Marruchi. L'unica attestazione che lo concerna, oltre a quella offerta dalla *Descriptio*, è contenuta nella *Nota delle contribuzioni imposte dai Tre Stati del Piemonte a carico delle terre qui denominate*, estratta per copia autentica, il 22 settembre 1546, dal notaio Giovanni Matteo Olivieri da « una parcella de la contributione scripta (come ha certifficato messer Daniello Portonero di Carignano a la presentia di messer Pietro Antonio Bencio di Thurino e di messer Baldessardo Bello d'Avilliana tutti trey ellecti di la patria) per messer Gabrielle Marruchi » (TALLONE, op cit., VII, Patria cismontana, p. 339).

avrebbe consentito di evitare il ricorso al sussidio, determinando di fatto la scomparsa delle assemblee parlamentari [53].

I rappresentanti degli Stati, venuta meno l'esigenza di richiederne l'*auxilium*, non vennero più convocati per offrire il loro *consilium*.

Lo Stato moderno e la volontà del principe si affermavano sui modelli statali di origine feudale.

La relazione di Ubertino, che in tale mondo, o in ciò che di esso sopravviveva, era nata e che tali modelli ancora presupponeva e richiamava, veniva riproposta, con finalità pratiche evidenti, al nuovo duca [54].

Il suo estensore, che le fonti indicano come ormai defunto nell'ottobre 1545 [55], non poté assistere a tale rinnovato interesse per la *Descriptio*.

[53] Sull'introduzione del tasso e sugli iniziali nessi tra l'ammontare di tale imposizione e quello della gabella del sale, cfr. GARINO CANINA, op. cit., pp. 525-530.

[54] Restano ignoti gli esiti della supplica; non risulta comunque che essa abbia dato luogo ad una nuova ricognizione delle Valli come richiesto dagli abitanti delle medesime.

[55] Cfr. quanto riportato nelle patenti ducali del 10 ottobre 1545 relative alla designazione del torinese Facino Cerri quale sostituto di Giovanni Antonio Marruchi, figlio di Ubertino, nell'incarico di segretario ducale (AST, Corte, Protocolli ducali, vol. 178, f. 110r. e v.).

APPENDICE

1545, febbraio - aprile 27

Relazione della visita delle valli di Pont compiuta dal commissario ducale Ubertino Marruchi e dal notaio Matteo Roscio di Pont, dal 13 al 27 aprile 1545, al fine di verificare l'effettiva impossibilità delle comunità valligiane a sostenere ulteriori aggravi fiscali.

In allegato copia della supplica rivolta al duca Carlo II di Savoia dagli abitanti delle valli di Pont per ottenere l'esenzione dal pagamento del sussidio loro richiesto, nonché copia delle patenti ducali d'incarico al Marruchi per l'effettuazione della visita stessa, emanate da Vercelli il 17 febbraio 1545.

FONTI: Copia autentica (B^1), incompleta, recante la sottoscrizione autografa del Marruchi, Archivio di Stato di Torino, Arch. di Corte, Paesi, Provincia di Ivrea, mazzo 11, Valli di Pont, n. 6/I. Fasc. cart., mm. 180 × 270, cc. 20 di cui le ultime nove bianche, da c. 2 a c. 10 cartulazione originale in lettere da *A* ad *I*; sul foglio di copertina, probabilmente di mano del Marruchi, è presente la dicitura: *Descriptio status Ponti et / vallium. / Ubertinus Marruchi commissarius.*

Copia autenticata (B^2) dal notaio Costanzo Aimonini di Pont nel luglio 1560, Archivio di Stato di Torino, Arch. di Corte, Paesi, Provincia di Ivrea, mazzo 11, Valli di Pont, n. 6/II. Fasc. cart., mm. 175 × 275, cc. 18 di cui le ultime due bianche; a c. 18v è presente la seguente nota archivistica in scrittura del sec. XVI: *Informationi tolte sopra la sterilità / della valle di Pont / per la diminution del tasso / 1545, 13 aprilis.*

METODO DI PUBBLICAZIONE: Si riproduce B^2; la segnalazione delle varianti di B^1 è stata limitata ai soli casi di sostanziale divergenza tra i due esemplari, trascurando le varianti puramente grafiche.

Ai fini della trascrizione sono state seguite le regole di edizione proposte dalla Commissione internazionale di diplomatica (cfr. COMMISSION INTERNATIONALE DE DIPLOMATIQUE, *Colloque technique sur la normalisation internationale des méthodes de publication des documents latins du Moyen Age*. Barcelone, 2-5 octobre 1974, in « Folia Caesaraugustana », I (1984), pp. 23-54).

f. 1r. Copia descriptionis status / et locorum vallium Ponti [a]. /

Copia supplicationis. / Illustrissime princeps, exponunt pauperes comunitates / Ponti et vallis eiusdem quod fuit eis / preceptum ut deberent solvere unam / maximam peccuniarum summam et cum patria / Ponti sit sterilissima in qua feree / nichil vini percipitur et tantum grani / quod sufficiat eis pro tribus mensibus / cuiuslibet anni et nisi due partes de tribus ipsorum pauperum mendicarent / per universas regiones Itallie, Francie /

[a] *B^2* Copia ... Ponti *manca in B^1, ove è sostituita dalla dicitura, probabilmente di mano del Marruchi,* Descriptio status Ponti et / vallium. / Ubertinus Marruchi commissarius, *apposta sul recto del foglio di copertina.*

et Alemanie non possent ipsam patriam vallis Ponti habitare maxime / cum sint aliunde gravati ab eorum / magnificis dominis diversis oneribus / quottidianis successionum, tertiarum / venditionum, censuum seu fodrorum, / talearum, maritagiorum, servitiorum / cazei habentque aquas ruinosas / que a quinque annis citra destruxerunt / feree quartam partem meliorum prediorum / suorum super quibus etiam faciunt / immensas expensas pro manutentione / pontium et viarum absque eo quod solvunt / omni anno pro sallario domini vicarii / eiusdem vallis ducatos quinquaginta. / Adeo quod parum vel nichil pro eis / restat, cum ea onera ordinaria / et universalia sint minus unquam / pro tali causa taxi seu subsidii / propter sterilitatem
f. 1v. dicte vallis, / attentis dictis oneribus quibus // sunt obnoxii erga predictos eorum dominos aliquid soluerunt. Quare supplicant / ipsi pauperes genibus flexis sibi / compati et misereri prout hactenus / factum fuit cum eorum paupertas / extrema non patiatur graviora / damna ferre et, si forte excellentia vestra / foret aliter informata contra veritatem, / supplicant mandari loca predicta visitari / in quibus reperiet et maiorem paupertatem / quam expresserunt et interim citra / visitationem ipsam mandari sese non / molestari prout sperant in / clementia vestre excellentie [b] quam ad vota augeat / Omnipotentis. /

Copia litterarum. / Carolus dux Sabaudie etcetera dillectis universis / et singulis officiariis nostris mediatis / et immediatis quibus presentes pervenerint / seu eorum locatenentibus necnon Ubertino / Marucchi ex secretariis nostris commissariis / ad infrascripta deputatis salutem. / Visa supplicatione subanexa et eius / tenore considerato, nolentes pauperes / supplicantes plus quam equum et rationabile / sit pregravari, vobis et vestrum / cuilibet in solidum per has [c] committimus / et mandamus quathenus loca de / quibus supplicatur, vocatis hiis / qui videbuntur evocandi, visitetis / eorumque qualitates et circumstancias describatis informacionesque sumarias / et opportunas super eisdem supplicatis / recipiatis ac in scriptis redigatis / eaque omnia clausa nobis vel senatui / nostro defferatis vel transmi-
f. 2r. tatis // ut eis visis uberius provideri / possit. Interea vero donec aliter [d] / a nobis vel a dicto senatu nostro provisum vel decretum fuerit / adversus supplicantes ipsos coniunctim vel divisim supplicatorum pretextu nihil novi / fieri nec eos [e] molestari volumus / et id ne fiat universis quibus / expedierit sub pena centum / librarum fortium pro quolibet expresse / prohibemus irritum et inane quic / quid secus fieri continget decernentes, / quibuscumque contrariantibus non obstantibus. / Datas Vercellis die decima septima / mensis februarii millesimo quingentesimo quadragesimo / quinto. Per dominum presentibus dominis Nicolao / de Balbis ex marchionibus

[b] *B*[2] clementia vestre excellentie; *B*[1] clementia vestra.

[c] *B*[2] per has; *manca in B*[1].

[d] *B*[2] aliter; *manca in B*[1].

[e] *B*[2] novi fieri nec eos; *B*[1] novi vel eos.

Ceve patrimoniali / preside, Alberto Boba, Augustino Scalia, / Cassiano de Puteo senatoribus. / Lovencito. /

Anno Domini millesimo quingentesimo quadragesimo quinto die / decima tercia mensis aprillis / in loco Ponti et sub portichu / domus Iohannis Patritti et nepotum / comparuerunt coram me Ubertino / Marruchi ducali secretario et commissario / propterea dellegato egregii Iohannes / Martini et Marcellinus Iacolleti / consules dicti loci Ponti, exhibentes / sup-
f. 2v. plicationem et litteras dominicales [f] commissionis // mihi et aliis commissariis et in solidum / facte datas Vercellis die decima / septima februarii proxime fluxi [g] debite / sigillatas et per nobilem ducalem / secretarium dominum de Lovencito / signatas quas petierunt per me / legi et observari et in earum / observantiam procedi ad visitacionem / locorum Ponti et vallium et successive / ad alia iuxta formam iamdicte / mihi facte commissionis. Quibus litteris / visis et cum quibus decuit honore / et reverentia receptis obtuli me / paratum illis obedire et in earum / observantiam mechum assistentibus / dictis consulibus necnon egregio Matheo / Rotio notario Ponti exactoque ab / eis iuramento veritatis dicende / de et super contentis in dictis / supplicatis ipsum locum per fines Ponti / discurrendo visitavi. Et comperui / locum ipsum situm inter duo / flumina Orci videlicet et Soane, ubi / extant super duabus rupibus / duo castella seu arces, unum magnificorum / dominorum comitum Valpergie appellatum / de Feranda et alterum dictum / de Tellariis, quod est magnificorum / dominorum comitum Sancti Martini, / que duo flumina, derelicto ipso / opido, in modum insule parum / inferius in unum conveniunt. Ita / ut flumen
f. 3r. Orci tantum nomine retineat // et ab ipso loco usque ad coniunctionem / fluminum sunt predia altinata fines / que Ponti a finibus Corgnati [h] usque / ad ipsum locum se protendunt / per vallem dimidii milliarii eam / interlabente flumine Orci. Et illic / sunt predia et prata ruinis / et inundationibus Orci valde astricta / septaque duobus montibus excelsis / et saxosis inter se distantibus per / iactum duorum ictuum baliste. Et / in monte a manu sinistra parum / vel nihil et si quid forte per ligones / et non cum bobus laboratur, ubi / et inter saxa rare apparent / arbores castanearum. In altero vero / monte dicto mons Fraxineti, quia / vergit ad meridiem aliquibus / in locis et aratro et per ligones / laboratur respective extant et / prata modica arboresque nuchum / et castanearum secundum exigentiam / rare tamen. Et in radicibus dicti / montis sunt diverse domumcule / appellate in Doblatio et ultra / Soanam etiam et alique in ascensu. / A parte vero superiori dicti loci / Ponti per oppositum et per iactum / unius ictus baliste extat mons / appellatus mons Ponti et inter / predicta duo flumina Orci videlicet et Soane / ubi in pede extat planicies / predio-

[f] *B²* dominicales; *B¹* ducales.

[g] *B²* fluxi; *B¹* lapsi.

[h] *B²* Corgnati; *B¹* Corgliati.

f. 3v. rum diversi generis cum // bealleria capiente originem in flumine / Orci et labente ad diversa / ingenia constructa sub saxo castri / predicti de Tellariis. Et est notandum / quod predia omnia de quibus predixi / tam culta quam prativa et altinata / inter dictos montes, ut prefertur, / sita ascendunt ad iugera quattuor / centum vel circha, montibus, / rupibus et alpibus exceptis. / Ipse vero mons Ponti versus / opidum saxosus est et in cacumine / extant quedam domumcule et / aliqua predia per manuales fossiones / laborata cum aliquibus prattis / et arboribus nucum et castanearum. / Et a dicto monte, a sinistra / manu usque ad montem appellatum / mons Alpetarum quos flumen Orci / ruinose labens intersecat, extat / planities latitudinis unius ictus / cum dimidio baliste quam pro duabus / partibus glaries et alveus Orci / occupat, reliquum sunt prata et / predia altinata. In ascensu vero / dicti montis Alpetarum sunt / domumcule circa triginta disperse / ubi laborantur aliqua predia / cum bobus respective et per ligones. / Locus vero Ponti, inclusis alpetis, / Doblacio ultra Soanam, monte Ponti / et aliis diversis et sparsis / domunculis et excluso Fraxineto
f. 4r. // facit focos ducentum et decem / vel circha. Deinde extat vallis / a monte Ponti a manu dextra / inter montes et coles appellata / valle Soana a flumine Soana quod / ipsos montes et alpes preterlabitur / dicta quam diebus quattuordecima / et quindecima mensis huius aprillis / mecum assistente dicto egregio Matheo / Rotio visitavi. Que vallis se protendit / a loco Ponti usque ad coles Cogne / disterminantes vallem Augustam / a dicta valle Soana per longitudinem / novem miliariorum. In qua valle / nulla extat planities preter quedam / pratta in radicibus montium / respective penes Ronchum, Corzoneriam, / Cugnonum et Campigliam que ex / diversione aque fluminis irrigantur / et quandoque ex eius inundatione / et torrentum in id deffluentium / glarie et lapidibus coperiuntur. / Et aliquibus in locis inter saxa / a parte inferiori alpium extant / prediola prout moris est in / montibus per manuales fossiones / laborata seminanturque seligine et / ordeo pro maiori parte. In / dictis montibus et alpibus vace, / oves et capre quas plurimas / habent ad depascendum estatis / tempore deducuntur et in quantum / se protendunt usque ad parrochiam / Ronchi
f. 4v. sunt diverse castanee // et nuces aliquibus in locis, sed / rare in aliis vero nulle sunt arbores / fructifere nec vittes, nemora / vero sunt pauca ad usum tantum / ignis necessaria, quas deffectu / bovum et iumentorum necnon et stercorationes / illic habitantes in humeris defferunt. / In qua valle est sita parrochia Ronchi que, inclusa valle inter / rigorosos montes constituta a / torrente Furso eam interlabente, / dicta facit fochos ducentum et / quinquaginta vel circha. Item et in / ea valle extat alia parrochia / appellata Campeglia que, incluxa / valle Pratti fertilliore in prediis / ligone culta et pratis ex aqua / Prati irrigatis, facit fochos circha / centum et viginti. Et super / flumine Soane ac aliis rivulis et / torrentibus in id defluentibus / sunt pontes triginta duo qui / ex impetu fluminis sepius ruinantur / ut ex relatione Iohannis Crotti, Petri / Pecchenini consulum Ron-

chi, Petri / Gamboti, Anthonii Frosterii[i] consulum / Campillie[l], Martini
Bertogliati[m] / ac egregii Petri Croti notarii, sumpto / ab eis prius iura-
mento veritatis / dicende, accepi qui consules / Martinusque et Petrus suo
iuramento / predicto per me commissarium propterea / ad id interrogati
deposuerunt quod singulis annis ex dicta valle / Soana recedunt ultra dimi-
f. 5r. diam // hominum et plures mullieres cum / infantibus accedentes ad alie-
nas / provincias, alii per mendicata suffragia, / alii diversas exercentes
operas / et absunt a dicta valle per septem / aut octo menses cuiuslibet
anni et / plerumque a principio mensis septembris / usque ad festum divi
Iohannis Baptiste. / A monte vero predicto Ponti ascendendo / per flumen
Orci extat vallis appellata / vallis Lochane et Sparroni, quam die / decima
sexta aprilis una cum / dicto Rotio notario visitavi et que a dicto monte
usque ad saxum / in cuius summitate sunt vestigia / castri Sparroni novis-
sime ex bellis / dirruti, necnon et usque ad flumen / Ribordoni et locum
Sparroni se / protendit per unum milliarium et / incluxa inter excelsos
montes / et colles habet planitiem longitudinis / unius ictus baliste cum
dimidio / vel circa, cuius terciam partem / flumen Orci et eius glaries oc-
cupat. / Reliquum vero sunt prata aliquibus / arboribus et presertim nu-
chum / refferta que sepius, ut ex occulari / inspectione apparet, propter /
inundationes dicti fluminis et / rivulorum in id deffluentium glarie / plu-
ribus in locis resperguntur. / Et in utroque monte, in descensu / videlicet,
f. 5v. extant arbores castanearum // et nucum non per modum silve sed / rare
et altius extant fagi in / cacumine vero ipsorum montium / ultra domum-
culas Alpetarum, quas / superius descripsi, sunt aliqua / prediola que per
manuales solifossiones / et non cum bobus coluntur seligine / que ordeo
et avena respective / seminantur. / Locus vero Sparroni inter dictos /
montes fluminaque Orci et Ribordoni / et montem Boxe situs habet / pla-
nitiem per iactum duorum ictuum / baliste eam intersecantibus dictis /
fluminibus ubi adsunt predia usque / ad duo iuga bovum vel circha, / bene
culta stercorataque aliaque / prativa fertillia pluribus arboribus / fructif-
feris et presertim nucum / refferta. In ipsisque montibus / et presertim
Boxe et Frachiamo / colluntur aliqua prediola non cum / bobus sed ex li-
gone seminantur / que ordeo, avena et seligine prout / pro tempore exigi-
tur extantque / arbores castanearum et nucum, / fagi vero in altioribus
montium / et alpes pro depascendis bestiis / estatis tempore quas plures
habent. / Qui locus Sparroni, incluxis domunculis / in eis montibus disper-
sis / continet focos centum et viginti / vel circha, in quo extant ingenia /
f. 6r. molendinorum et fuxinarum diversi // generis cum sufficientibus aquarum
/ decursibus etiam ad irrigationem / pratorum necessariis. / A loco vero
et planitie Sparroni ascendendo / per flumen Ribordoni labentis inter /

[i] *B²* Frosterii; *B¹* Foresterii.

[l] *B²* Campillie; *B¹* Campeglie.

[m] *B²* Bertogliati; *B¹* Bertoglati.

duos altissimos montes usque / ad ecclesiam et inde ad ultimas / domos parrochie Ribordoni extat / vallis quam die decima septima / aprilis mecum assistente dicto / Rotio visitavi et que est longitudinis / duorum milliariorum nulam habens / planitiem preter alveum Ribordoni / eam interlabentis. Et a Sparrono / per unum milliarium per ipsos montes / sunt arbores nucum et castanearum / quam plures, successive vero arbores / et silve cedue fagique inter rupes / et saxa pluribus in locis extant / et alpes pro depascendis bestiis, / videlicet vachis [n], capris et ovibus quas / plures illic enutriunt. / In descensu vero ipsorum montium, / videlicet ubi sol spirare potest et non / alibi, sunt pluribus in locis inter / saxa prediola ligonibus culta / que avena, ordeo et seligine singulis / annis respective seminantur extant / et alique petiole pratorum in / radicibus montium ex
f. 6v. diversione / aque fluminis irrigatorum in quibus // unicum tantum secatur fenum, modo / tamen condigne stercorentur et defferunt / homines mullieresque deffectu / bovum et iumentorum, prout vidi / stercorationes nemoraque pro igne / per spatium, si contingat, etiam medii / milliarii. Que parrocchia Ribordoni / continet in se circa domos centum / et viginti, dispersas in plura / capita inter alpes. Et interrogati / per me commissarium egregii Petrus Feira [o] de Sparrono et Iacobus Rippa / de Ribordono notarii necnon / Michael Verlucha, Anthonius Aceroli / consules, Andrea Suchi [p] et Franciscus / Varaglia de Ribordono numquid / et quot persone ex ipsa parrochia / singulis annis recedunt et ad / alienas provincias se transferunt / et, delato eis iuramento veritatis / dicende de et super premissis / et prestito, deposuerunt quod, / attenta sterillitate eorum finium / in alpibus rigorosisque montibus / constitutorum et propterea paupertate / addicti, recedunt singulis annis / ultra dimidiam ex hominibus / mullieribusque et infantibus / dicte parrochie per alienas provincias / per septem et plerumque octo menses, / discurrentes alii per mendicata / suffragia,
f. 7r. alii adicti ad diversas // operas [q], eorum victum et ellemosinam / pro dicto tempore querentes. A monte vero Boxiarum Sparroni ubi per / iactum duorum ictuum baliste aliqua / sunt altena in radice montis, / ascendendo per flumen Orci usque ad locum / Locane, extat valis quam una cum dicto / Rotio die decima octava aprilis / visitavi et est inter montes / altissimos constituta, longitudinis / trium milliariorum et latitudinis unius / ictus baliste et penes Lochanam duorum, / eam intersecante flumine Orci quod / quartam partem dicte vallis occupat. / Reliquum vero dicte vallis sunt prata / ex diversione aque flumine irrigata / et que tempore inundacionis aquarum / sepisper aliquibus in locis ex glarie / et lapidibus torrentium seu rivulorum / ex alpibus in dictum flumen rigorose / descendentium deva-

[n] *B²* depascendis bestiis / videlicet vachis; *B¹* depascendis vacis.

[o] *B²* Feira; *B¹* Feria.

[p] *B²* Suchi; *B¹* Zuche.

[q] *B²* alii adicti ad diversas // operas; *B¹* alii diversas // exercentes operas.

stantur. In / descensuque et radicibus dictorum / montium sunt penes Lochanam et / Sparronum prediola aliqua seligine / sive ordeo seminata cultaque ligone / arboresque plures castanearum et / nucum. Alterius vero inter saxa / sunt pro maiori parte fagi, sunt / et alpes in montibus pro depascendis / ovibus, capris et vacis quas plures / habent, sunt et valles in flumen / Orci descendentes, videlicet planum de Ma/la Molera et Plan-
f. 7v. tonetum, in // quibus extant plures domuncule / disperse. Sunt et prediola que per / manuales fossiones, prout moris / est in montibus, coluntur seligine / que avena et ordeo respective seminantur. / Et, exacto iuramento ab Anthonio Costini / et Matheo de Bruno consulibus / Lochane veritatis dicende videlicet / quot fochos contineat locus Lochane / cum tota parrochia et domibus / in vallibus et alpibus constitutis / quotque persone singulis annis exeant / a dicta parrochia diversas provincias / querentes et quot mensibus / anni absint, deposuerunt medio / eorum iamdicto iuramento locum / valles et parrochiam Lochane continere octo/centum focos vel circha et quod / singulis annis persone dicte parrochie / ultra tricentum recedunt et absunt / per septem aut octo menses per alienas / provincias et regiones discurrentes / pro maiori parte per mendicata / suffragia, alii vero diversas operas / secundum exigentiam exercentes. / A loco vero Locane, ascendendo per flumen / Orci inter excelsos montes et / alpes, extat vallis, quam die vigesima / huius aprilis cum dicto Rotio visitavi, / se protendens usque ad locum Novasche / per spatium quinque milliariorum et / ultra latitudinis usque ad domos / appellatas de Rezono, unius ictus / cum dimi-
f. 8r. dio baliste, eam interlabente // flumine Orci quartam partem dicte / vallis occupante. Extant et torrentia / duo ex alpibus tempore inundationis / aquarum in Orcum defluentia pluribus / in locis prata lapidibus et glarie / replentia. In reliquo vero vallis / sunt prata ex diversione aque / fluminis irrigata in quibus et / radicibus montium sunt arbores / castanearum et nucum quamplures / prediolaque ligone culta. Altius vero / et inter saxa asperrimosque coles / sunt alpes pro depascendis bestiis / necnon et fagi alteriusque generis / arbores infructiffere. Et a predictis / domibus de Rezono distantibus a / loco Lochane per milliaria duo vel circha / dicta vallis usque ad ecclesiam Novasche / est latitudinis aliquibus in locis / unius ictus baliste et in aliis per / iactum lapidis, cuius dimidiam / flumen Orci eiusque glaries et / immensi lapides occupant, / sunt et aliqua prata diversis in locis castaneis / et nucibus refferta et in montibus alpes pro depascendis bestiis quas / paucas prope Novascham habent. / Qui locus Novasche, incluxis / domibus inter alpes, montes et / vallem dispersis sub eadem parrochia, / continet focos sexaginta vel / circha, quorum dimidia pars per-
f. 8v. sonarum / per septem aut octo menses anni, // attenta eorum paupertate, proprias / derelinquunt domos per alienasque / discurrentes provincias alimoniam / pro maiori parte per mendicata / suffragia querunt prout ex / rellatione et depositione Iohannis / Garini et Anthonii Georgii ex / principalibus et senioribus dicti / loci Novasche ita cum iuramento / atestan-

tium accepi. / Ab ecclesia parrochiali Novasche ascendendo / per flumen Orci usque ad colem Cerizolarum [r] / per spatium duorum miliariorum / et ultra nulla extat planicies sed / tantum montes excelsi sine / arboribus et saxa minantia saxis. / Ascenso vero cole extat planicies / inter saxa et arduos montes / usque ad parrochialem ecclesiam / Cerizoliarum longitudinis unius / milliarii latitudinis vero duorum / ictuum baliste pluribus saxis et / glarie Orci reffecta, ubi adsunt / alique petiole campi culti et / prata sterillia utpote in altis / et frigidis collibus constituta et / pauci frugi. A dicta ecclesia / vero usque ad montes et alpes / de Laiserii tendentes versus / excelsum montem Gallesie, quo / transitur ad vallem Tarentasie / et ad alium montem appellatum Nyvolaya per quod itur ad vallem // Auguste se protendit vallis per longitudinem / duorum milliariorum vel circha, / latitudinis vero duorum ictuum / baliste, aliquibus in locis et in / fine unius, ubi pauca seu nulla predia / sunt, interlabente flumine Orci / quintam partem dicte valis occupante. / Reliquum vero sunt prata valde / sterillia propter rigorem frigiditatis, / sunt et aliqua prediola culta / prout moris est inter montes, / item et alpes pro depascendis / bestiis quas plures habent, item / et ea parte sinistra inter saxa et / rupes arbores disperse alique quas / pezas et brengolos dicunt et / dicta vallis ruinis montium quas / Lavenchias appellant pro tempore / subiecta in qua extant domus / disperse quas appellant parrochiam / Cerizolarum continentem focos / circha sexaginta ut etiam ex / rellatione Iacobi Negreti consulis / Cerizolarum et Baptiste Michelleti [s] / de eadem parrochia percepi, qui, / exacto ab eis iuramento veritatis / dicende de numero focorum et quot / persone dicte parrochie singulis / annis recedant alienas provincias / querentes et quot mensibus absint, / deposuerunt ipsam parrochiam / continere dictos fochos circa sexaginta / et quod per septem aut octo menses / annis singulis recedunt ultra dimidiam // personarum dicte parrochie per alienas / provincias discurrentes, alii / mendicantes, alii diversas exercentes / operas. /

(Margin: f. 9r. beside "lem // Auguste"; f. 9v. beside "annis singulis recedunt")

A latere Ponti ultra Soanam flumen / extat mons Fraxineti, de quo / predixi, errectus et asperrimus in / ascensu, in cuius summitate, prout / una cum dicto Rotio notario / die vigesima tertia mensis huius / aprillis visitavi, extat locus Fraxineti / qui, incluxis domibus hinc inde / dispersis, facit focos centum et / quadraginta duos vel circha, habet / et planitiem latitudinis medii / milliarii, ubi adsunt predia culta / cum bobus et aratro. Pauca illic / sunt prata propter deffectum / aque etiam et nemora preter/quam arbores nucum prope domos / ipsius loci, sunt tamen et pascua / comunia pro depascendis bestiis. / Et tendendo versus valem Soanam / in radicibus montium habent / aliqua prediola camporum ligonibus / culta. Et habita rellatione exacto/que iuramento veritatis dicende a / Mar-

[r] *B*[2] Cerizolarum; *B*[1] Ceresoliarum.
[s] *B*[2] Michelleti; *B*[1] Micheloti.

tino Galli consule Fraxineti / necnon Sebastiano Brogliati et / Iohanne
Rolandeti de eodem loco / de et super dicto numero focorum / et quot
persone singulis annis / recedunt ab ipso loco, attenta / eius sterillitate,
f. 10r. alienas querentes // provincias, deposuerunt de numero / focorum prout
supra dictum est / et quod singulis annis recedunt a / dicto loco ultra duas
partes personarum / alienas per septem aut octo menses / querentes pro-
vincias partim mendicantes, / alii diversas operas exercentes / et quod hoc
anno recesserunt ultra / quinquecentum. Quodque ultra eorum / onera
ordinaria solvunt singulis / annis pro decimis Sancte Marie de Doblacio /
staria septuaginta vel circa / avene, seliginis et ordei, item / et certam
quantitatem avene dominis / castellanis Ponti. /

Conclusio visitationis talis est preter / situs locorum et finium ut pre-
fertur / an steriles vel fertilles sint ut / superius descriptum est. Quod
loca / Ponti et vallium continent focos mille / octocentum et octuaginta
duos / vel circha et solvunt singulis / annis magnificis dominis comittibus
Valpergie / et Sancti Martini respective ducatos / quinquecentum et quin-
que auri pro / fodro, item et libras quadraginta octo / casei de servitio
pro quolibet / ducato fodri et sic respective / ascendendo et descendendo
ad / eam rationem et fodrum extimatur / sic videlicet quod bona comunis
valloris / seu extimationis centum et / quadraginta quattuor ducatorum
f. 10v. constituunt / unum ducatum fodri et libras // quadraginta octo caxei, et
sic / ascensive et descensive ad eam / rationem que fodra et servitia /
sunt divisa inter ipsos dominos, / ita ut uniusquisque sciat quid et / quan-
tum et a quo et pro qua re / sibi debeatur, iurisditione tamen / inter ipsos
magnificos comites indivisa / remanente. Que fodra et servitia / nunquam
diminuuntur nec augentur, / ita ut, si contingat aliquod predium / in to-
tum vel in parte ex inundationibus / aquarum vel ruinis montium absor-
bere / aut lapidibus et glarie cooperiri / ut inutile reddatur, eo casu /
fodrum et servitia pro tali predio / debita addiciuntur super aliis / pre-
diis obnoxiis respective directo / domino cui tale fodrum et servitia / de-
bentur. Item et est notandum / quod quecumque predia tam culta quam /
inculta montesque coles et alpes / quicumque dictorum locorum et vallium,
/ ubicumque existant, subdita et subditi / sunt ac obnoxia ipsis magnificis
dominis / comittibus Valpergie et Sancti Martini / respective, ultra dicta
fodra et / servitia cazeorum, ad tertias venditiones / et successiones necnon
et ad / maritagia filliarum et sororum. / Que maritagia exolvuntur sic vide-
licet / pro quolibet ducato fodri debito / per subditos respective solvuntur
f. 11r. / sex ducati vero semel seu in / tribus annis ultra dictum ducatum // fo-
dri anui videlicet per subditos obnoxios / ad fodrum illi domino cui exol-
vuntur / maritagia et non per alios. / Et prout de premissis mihi fuit /
facta fides per plures libros / consignamentorum totam ipsam vallem /
comprehendentium debite per / notarios respective receptorum / et signa-
torum. Et quando contingit / fieri registra in dictis vallibus, / que fiunt,
ut mihi rellatum fuit, / feree de decem annis in decem / annos, tunc pro

pena patrocinio / et expensis adequantium fodrum et / notarii recipientis duplicatur solutio / pro eo anno dumtaxat ipsius / fodri. Item solvunt annuatim pro / salario domini vicarii Ponti ducatos / quinquaginta auri. Item perpetiuntur, / ut aserunt, gravissimas expensas / in manutentione pontium et viarum / in valle tota propter ruinas / montium et inundationes aquarum [t]. / Post hec die vigesima septima dicti / mensis aprillis comparuerunt / coram me iamdicto comissario / egregii Iohannes Martini et Marcelinus / Iacolleti consules Ponti eorum nominibus / propriis ac nomine et vice omnium / aliorum consulum vallium Ponti / pro quibus de ratto [u] et producentes / et reproducentes supplicationem et / litteras duca-
f. 11v. les commissionis mihi facte // superius designatas et pro / clarioribus informationibus habendis / super contentis in dictis supplicatis / maxime de sterrilitate Ponti et / vallium eorumque paupertate ut ea / causante ultra duas partes / hominum et personarum dicti Ponti / et vallium cogantur singulis annis / recedere et recedunt et absunt / a dictis locis per septem aut octo / menses discurrentes per alias provincias / et regiones partim mendicantes / et alii diversas exercentes operas. / Quodque de hiis est publica vox et fama, / nominant et presentant in testes / videlicet Dominicum Loveti de Salto, / spectabilem artium et medice [v] doctorem / dominum Iullium de Fortibus habitatorem / Ponti necnon venerabiles dominos / et presbiteros videlicet Dominicum Vercelini / et Martinum Castagna de loco Salti / hic casualiter repertos et ..... / per me commissarium monitos quibus / petunt iuramenta veritatis / dicende defferri et inde / eos examinari ad ulterioraque / mihi facte commissionis procedi. / Qui quidem testes, moniti ut / prefertur et coram me constituti / in bancho iuris Ponti, videlicet / dicti Dominicus Loveti et dominus / Iullius de Fortibus iurarunt / tactis corporaliter scripturis, / ad mei dillationem dicti vero / pre-
f. 12r. sbiteri manibus super pectus // apositis more relligiosorum per me ad / id gratiose requisiti et moniti / dicere, deponere et testificare / omnem puram et meram, quam sciverint, / veritatem de et super contentis / in dictis supplicatione et litteris, remotis / amore, timore, prece, pretio et alio / quolibet inhonesto, qui testes / deposuerunt prout infra. / Et primo / providus vir Dominicus Loveti de / Salto testis parte qua supra / productus, monitus et iuratus / de et super contentis in dictis / supplicatione

[t] *Segue in B¹ la sottoscrizione autografa del commissario ducale:* Ita est Marruchi.

[u] *B¹, d'altra mano rispetto al precedente testo della relazione:* Post hec die vigesima septima dicti mensis aprillis comparuerunt coram me iamdicto commissario egregii / Iohannes Martini et Marcelinus Iacoleti consules Ponti / eorum nominibus propriis ac nomine et vice omnium alliorum consulum vallis Ponti pro quibus de rato etcetera. *Manca in B¹ il restante testo riportato in B². Conclude B¹ la seguente nota, di mano dell'estensore della parte prevalente della relazione, inserita a margine in basso a sinistra:* Fuerunt examinati / quatuor testes / super eo quod plures / recedunt et absunt per / septem aut octo / menses cuiuslibet / anni et / non retinui duplum quia / nihil ad visitagionem.

[v] *B²* medice *così nel testo.*

et litteris eidem testi / lectis et vulgari sermone declaratis / suo iuramento
predicto de contentis / in eis deposuit se scire et verum / esse quod ipse
testis est bone / memorie quinquaginta annorum et quod / a dicto tem-
pore et presertim / a quadraginta annis citra quibus / ipse et quondam
Iohannes eius pater / respective tenuerunt et ipse / testis tenet hospitium
in loco / Salti separato a loco et vallibus / Ponti et durante dicto tempore
/ et per ipsum tempus, videlicet de / mensibus augusti, septembris et /
f. 12v. octobris singullorum annorum vidit / quamplures homines, mullieres et //
infantes recedentes a dictis locis / et valibus Ponti et accedentes / versus
partes Itallie, alii per / mendicata suffragia, alii diversas / exercentes ope-
ras, videlicet reparantes / partim supelectillia stannii, alii / defferentes
ballas et onera, alii / vendentes mercerias, alii personales / operas respec-
tive prestantes / qui recedentes pro maiori / parte consueverunt transire
ante / eius domum et plures illic / hospitari et bibere et comedere / prout
in hospitiis consuetum / est et abfuerunt et absunt / singulis annis a dictis
locis Ponti / et vallium per septem aut octo / menses. Et tenet firmiter ipse
/ testis quod recedant ultra duas / partes personarum dictarum vallium /
singulis annis ut prefertur quia / attenta sterillitate dictorum locorum /
et vallium in quibus parum grani / et nihil vini ultra locum Ponti / recoli-
gitur et propterea causante / huiusmodi eorum paupertate non / valerent
in dictis locis Ponti / et vallium tamquam inter alpes / et montes rigorosos
f. 13v. constitutis / vivere quodque de hiis est publica / vox et fama. Causam sue
sciencie / de premissis interrogatus / reddens per ea que predixit // et
etiam quia predicta loca et vales, / exceptis Cerizolis, vidit et in / eis se-
cundum exigentiam agibillium / suorum conversatus fuit cum pluribus/que
et diversis personis de quorum / nominibus et cognominibus aliorum/que
recedentium ad presens non / recordatur quos tamen cognoscebat / esse de
dictis locis et vallibus. / Super generalibus interrogatus, respondit / quod
est etatis annorum sexaginta et / ultra, habens in bonis vallorem / centum
scutorum et ultra, faciens / hospitium et laborator funum in loco / Salti et
subditus magnificorum dominorum / comitum Valpergie et Sancti Martini
/ quamvis iurisditio sit separata / a iurisditione Ponti. Et super aliis /
generalibus interrogationibus eidem testi / particulariter facte recte respon-
dit. / Spectabilis artium et medicine doctor dominus / Iullius de Fortibus
de Orta habitator / Ponti testis parte qua supra / productus, monitus et
iuratus / de et super contentis in dictis / supplicatione et litteris parte
domini lectis / et intellectis suo iuramento prestito, / dixit et deposuit se
de contentis / in eis scire et verum esse / quod sunt quatuordecim anni
proxime / fluxi vel circa qui habitat locum Ponti exercendo / offitium et
f. 13r. professionem suam medici / in visitandis infirmis et ordinandis // medici-
nis prout medicos decet / quo tempore durante et per ipsum / tempus et
ab eo circha vidit / singulis annis videlicet de mensibus / augusti, septem-
bris et octobris / quam plures de dictis locis Ponti / et vallium quorum
nomina nunc non / recolit recedentes ab ipsis / locis et vallibus ad alienas-

que / provincias presertim Itallie se / transferentes, alii mendicantes, / alii reparantes supellectilia / stannii, alii defferentes mercerias / diversaque operas respective / exercentes et quod absunt singulis / annis per septem aut octo menses / et plus et minus prout sepe / contingit prout pluries vidit / recedere et redire et quod aliqui / sunt qui nunquam reddeunt. Quodque / tenet firmiter ipse testis / quod recedant singulis annis ut / predixit ultra dimidiam personarum / dictorum locorum et vallium Ponti / quia attenta ipsorum sterellitate / utpote in montibus saxosis / et sterillibus constituti vigenteque / eorum paupertate non valerent / vivere nisi recederent et / abessent per tempora, de quibus / et prout superius deposuit quodque / de hiis est publica vox et fama. / Causam sue scientie de
f. 14r. premissis / interrogatus reddens per ea que // predixit et etiam quia plures / egri per dictum tempus ad eum / tamquam illic solum medicum confugierunt / et confugiunt et ipse testis / pluribus et diversis viabus a / dicto tempore citra conversatus fuit / per dicta loca et valles visitando / et curando respective infirmos / et de eorum paupertate locorum / que sterelitate et situ asperrimo / notorio ad plenum dixit se fore / instructum. /

Super generalibus interrogatus, respondit quod est / etatis annorum triginta octo vel / circha, habens in bonis vallorem / ducatorum centum et ultra. Et / super ceteris generalibus interrogationibus / eidem testi particulariter factis / recte respondit. /

Venerabilis dominus presbiter Dominicus / Vercellini de Salto, testis parte / qua supra, monitus, productus / et iuratus de et super contentis / in dictis supplicatione et litteris eisdem / ipsi lectis et declaratis, iuramento / suo premisso, dixit se de contentis / in eis scire et verum esse quod / ipse testis est bone memorie / viginti quinque annorum a quo tempore / citra et per ipsum tempus habitavit / in loco Salti, exceptis novem annis
f. 14v. // quibus habitavit locum Cerizolarum. / Quo durante tempore et / singulis annis vidit ipse / testis plures et quamplures / de locis Ponti et vallium, / nesciens tamen numerum recedentes / ab ipsis locis et vallibus, / per diversa anni tempora et / ad alias provincias se transferentes / quorum plures, ut vidit ipse / testis, redibant et aliqui / non revertebantur. Qui sic / recedentes partim ibant per / mendicata suffragia, alii / defferentes mercerias, alii / reparantes supellectilia stannii / diversasque alii exercentes / operas. Et tenet firmiter ipse / testis quod atentis sterillitate / locorum Ponti et vallium, utpote / inter altissimos et rigorosos / montes ac alpes situatorum, / et oneribusque et servitiis / ad que ipsi homines vallium / erga magnificos eorum dirrectos / dominos tenentur, ipsi homines / Ponti et vallium non possent / eorum operibus et redditibus / in dictis locis et vallibus / vivere per quattuor menses anni / nisi, ut predeposuit,
f. 15r. singulis / annis recederent et abessent // per alienas provincias questum, ut / vulgo dicitur al coh, questum querentes / et operas exercentes ut predixit. / Quodque de premissis ampla est vox / et fama apud eos cognoscentes. / Causam sue scientie de premissis / interrogatus, reddens per ea que

predixit / et quia in locis Salti et Cerizolarum / pro maiori tempore respective curas / parrochialium ecclesiarum eorumque / locorum tamquam vicecuratus Salti / et curatus Cerizolarum rexit et / administravit et in dictis vallibus, / excepto Ribordono, sepius conversatus / fuit viditque recedere ipsos de / valle et redire, ut predixit, / pluribus et diversis vicibus. / Super generalibus interrogatus, est etatis / annorum quinquaginta vel circha, presbiter, / habens in bonis vallorem scutorum / quinquaginta et ultra et super ceteris / generalibus interrogationibus recte respondit / eidem particulariter factis. / Venerabilis dominus presbiter Martinus / Castegna de Salto, testis parte / qua supra productus, monitus, iuratus / examinatusque et interrogatus / de et super dictis supplicatis / et litteris eisdem ipsi testi / lectis et declaratis, iuramento suo / premisso, dixit quod ipse testis / est
f. 15v. bone memorie quadraginta annorum // et ultra a quo tempore citra / stetit in locis Salti, Lochane et / Fraxineti per diversa tempora, / exceptis novem annis quibus / stetit in loco Taurini, quo durante / tempore et per ipsum tempus / quo stetit respective in locis / Salti et vallium vidit singulis / annis et de mensibus septembris / et octobris quamplures de ipsis / locis et vallibus Ponti, de quorum / nominibus ad presens non recordatur, / recedere ab ipsis loco et / vallibus et qui per alienas / provincias, et presertim Italliam, / discurrunt, alii per mendicata suffragia, / alii defferentes mercerias, alii / reparantes stannia diversasque / alii exercentes operas. Et quod / absunt a dictis loco et valle per / septem aut octo menses anni / per maiori parte et quod aliqui / sunt qui nunquam reddeunt et tenet / firmiter ipse testis quod, attentis / sterellitate dictorum locorum Ponti / et vallium in dictis montibus / rigorosis constitutorum necnon / oneribus et serviciis ad que ipsi / homines singulis annis erga eorum / dirrectos dominos obnoxi sunt, / non valerent ipsi homines / in dictis vallibus vivere per
f. 16r. / quattuor menses anni nisi, ut predixit, // recederent et ad alienas provincias / discurrerent. Quodque de hiis satis / est notoria fama inter eos / cognoscentes. Causam sue scientie / de premissis reddens per ea / que predixit et etiam quia / durante dicto tempore tamquam / capellanus presbiter dicta loca et / valles et feree singulis annis pluribus / et diversis vicibus secundum exigentiam / conversatus fuit viditque pro maiori / parte sic recedentes cum eorum / mullieribus et infantibus etiam / et aliquibus in cuius recedentibus / et euntibus prout vulgo dicitur / al coch. Et tenet ipse testis / quod hoc anno recesserunt, prout / vidit transire per locum Salti ubi / habitat, ultra dimidiam personarum / dicte vallis. /

Super generalibus interrogatus, respondit quod est / presbiter, etatis annorum sexaginta / vel circha, habens in bonis / vallorem scutorum quinquaginta / et ultra et super aliis generalibus / interrogationibus eidem seriatim factis / recte respondit. /

Loca Ponti et vallium eorumque situm / ego Ubertinus Maruchi ducalis / Sabaudie secretarius et commissarius / propterea delegatus visitavi / et statum descripsi testesque / pro clarioribus informationibus habendis /

examinavi, presente egregio Matheo de // Rotio notario, et omnia in / scriptis reddigi feci per Gabrielem / filium meum, qui visitacioni et / aliis gestis equidem presens fuit, / et in fidem premissorum hic me / subscripsi. Marruchi. /

Visitacioni predicte et status descriptioni / aliisque gestis presens fui, / sic iubente predicto domino secretario / et commissario Marruchi, et in / testimonium premissorum hic me / subscripsi ego Matheus Rotius / notarius, apposito signo meo / manuali. Rotius. /

Suprascriptis gestis interfui ego / Gabriel Marruchi eaque in / scriptis, sub dictamine domini Ubertini / Marruchi genitoris mei reddegi, / manu propria etiam presente / dicto egregio Matheo Rotio in fidem premissorum. / Gabriel Marruchi. /

Suprascriptam copiam a proprio originali / subsignato signis manualis suprascriptorum / notariorum extraxi ego Constantius / Aymonini de Ponto notarius ducalis / manualiter subsignatus. / De Aymonino. //

MICAELA VIGLINO DAVICO

TESTIMONIANZE MATERIALI DELL'ARCHITETTURA NELLE VALLI ALPINE DELL'ORCO E DEL SOANA

Durante una precedente comunicazione mi ero impegnata a riparlare delle valli di Pont, nell'alto Canavese. Avevo affrontato in quell'occasione una lettura del territorio filtrata da Relazioni di visita, rispettivamente del 1545 — di Ubertino Marruchi, commissario e segretario del Duca Carlo II di Savoia, padre di Emanuele Filiberto — e del 1746, in un periodo corrispondente al massimo insediamento nella zona — dell'Intendente di Ivrea che stilava *Relazioni* e *Informative* sugli stati della coltura, sulla raccolta dei beni, sul *personale* e sui bestiami — [1]. Nasceva dalla lettura dei documenti, focalizzata su due spaccati storici, un quadro delle condizioni sociali ed economiche e dell'assetto dei luoghi. Tale quadro connotava le valli dell'Orco e del Soana come valli poverissime, di insediamento molto antico, ricche di storia: non storia delle grandi imprese (le valli furono infatti sempre abbastanza estranee ai conflitti internazionali, per la loro posizione marginale rispetto al quadro dei grandi interessi territoriali), ma storia di genti di montagna, che combattevano per la sopravvivenza, con un duro lavoro quotidiano e con una periodica emigrazione di massa.

Intendo ora, di questa storia, leggere alcuni dei documenti materiali ancora identificabili sul territorio, che testimoniano la fatica di secoli, per trasformare la montagna onde ricavarne piccole strisce terrazzate coltivabili, per tracciare e mantenere strade, per costruire inse-

[1] Cfr., in questo stesso volume, il contributo M. Viglino Davico, *Le «Valli di Pont». Lettura di un territorio dalle Relazioni di visita del XVI e del XVIII secolo.* Per i rimandi all'analisi ed alla trascrizione del documento cinquecentesco, cfr. ivi E. Mongiano, *Il segretario ducale Ubertino Marruchi e la Descriptio status Ponti et valli.*

diamenti e case, in condizioni climatiche particolarmente difficili; basti ricordare che nella valle dell'Orco è sito il nucleo abitato del Piemonte che gode del minor soleggiamento annuo. I risultati di questa secolare fatica sono le architetture funzionali di notevole qualità compositiva, le tecniche costruttive che testimoniano un buon mestiere nell'uso della pietra e del legno, gli apporti di elementi decorativi; e tali risultati, di valore ambientale, storico, artistico, portano a considerare le testimonianze fisiche del passato come beni culturali, da conoscere e da salvaguardare.

La conoscenza approfondita di questi « beni » è il risultato di uno studio che un gruppo di ricercatori del *Laboratorio di storia e cultura della città* del Politecnico di Torino [2] ha condotto su incarico della Regione Piemonte e della Regione autonoma Valle d'Aosta, dal titolo *Beni culturali ambientali nelle valli del Gran Paradiso* [3]. Oggetto della ricerca è stato un vasto territorio intorno al massiccio montuoso, comprensivo, sul versante valdostano, delle valli di Rhêmes, Savarenche, di Cogne e, sul versante piemontese, appunto di quelle dell'Orco — con le afferenti di Ribordone e di Piantonetto — e del Soana — con le sussidiarie di Forzo, di Valprato, di Campiglia — [4].

In questo lavoro (durato anni) non ci si è voluti accontentare di procedere ad un'analisi « per campioni », secondo una prassi comune — e molte volte di comodo — e come del resto richiedeva il contratto di ricerca. Resosi conto della profonda e sostanziale differenza non soltanto delle valli tra loro ma dei singoli settori di valle, e avuta conferma di quanto, ancora una volta, si rivelassero falsi i correnti concetti di « insediamento tipico » o di « architettura tipica », il gruppo di ricerca decideva per un'analisi « a tappeto » (in realtà non valutando con esattezza a priori la quantità di lavoro che tale scelta avrebbe comportato). L'approccio al territorio, di confronto tra storia e conte-

[2] Il Laboratorio afferisce al Dipartimento Casa-Città. Il gruppo di lavoro, diretto da Micaela Viglino, era composto da: F. Bonamico, V. Comoli, G. Davico, A. Gilibert, A. Marotta, G. Montanari, P. M. Stanchi, M. Viglino.

[3] L'incarico di ricerca è del 1985; il lavoro si è concluso nel 1987 ed è ora in fase di pubblicazione.

[4] Cfr. anche la *Figura dimostrativa della Situazione dè Luoghi / del Mandamento di Pont, e delle terre vicine / inferiori, colle strade communicanti à med^{i} Luoghi*, carta del 14 agosto 1784, a firma dell'*Architt.° Giacomo Ant.° Paraca* (Archivio Comunale di Pont Canavese), pubblicata in questo volume in referenza al contributo di cui a nota 1.

sto, ne ha dunque comportato lo studio per l'intera estensione, analizzandone il processo storico di strutturazione e leggendone il patrimonio culturale come risultato di una secolare vicenda storica.

L'insieme della documentazione storica — da fonti archivistiche, da antiche e più recenti cartografie, da fonti iconografiche e da immagini vecchie di cento/settant'anni (le cartoline) — ha costituito la base fondante dell'analisi; tale strumentazione documentaria è stata poi criticamente confrontata con il contesto reale, mediante sopralluoghi diretti in tutte le zone insediate, nucleo per nucleo, casa per casa, sentiero per sentiero. La storicizzazione dei processi, dei prodotti, dei fenomeni è stata operata esplicitando le relazioni tra motivazioni culturali, sociali, economiche, giuridico-normative e l'organizzazione fisica e funzionale del territorio [5].

Questo lavoro di ricerca ha permesso di riconoscere e definire nelle valli di Pont molte nuove categorie di beni culturali architettonici e ambientali, identificandone caratteri storici, qualità, elementi caratterizzanti. Tali categorie conseguono ad un'accezione di « bene culturale » ben più ampia e complessa rispetto a quella normalmente intesa, di « oggetto singolo » indifferente al proprio contesto [6]. Di più: nuclei insediativi, griglie viarie storiche, insiemi complessi e significativi del paesaggio antropizzato, sono stati letti secondo le valenze singole, ma anche secondo un più generale sistema di relazioni, considerando la struttura territoriale non come somma di elementi tra loro contigui, ma come unità organica di edifici e vuoti nel costruito, di insediato, di infrastrutture, di aree paesistiche.

All'interno di ciascuna valle sono stati identificati anzitutto *ambiti paesistico-ambientali interessati dalla struttura insediativa*, prevalentemente fino a medie quote (di m. 1500), ma anche ad alte quote (oltre

[5] Sulla metodologia di lavoro, cfr. Dipartimento Casa-Città del Politecnico di Torino, *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino*, Catalogo della mostra (a cura di V. Comoli, M. Viglino), Celid, Torino 1984; Id., *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino* (Direttore della ricerca Vera Comoli, a cura di V. Comoli e M. Viglino, con la collaborazione di L. Palmucci e P. Scarzella), Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino, Torino 1984.

[6] Per un confronto tra le diverse accezioni di *bene culturale ambientale*, cfr. Aa.Vv., *Storia e architettura della città. Atti delle giornate di studio sui beni culturali ambientali nel Comune di Torino* (a cura di M. Viglino), Dell'Orso, Alessandria 1986. Cfr. anche M. Viglino Davico, *Struttura storica di città e territorio e beni culturali ambientali. Un'analisi della realtà torinese*, in « Cronache Economiche », n. 4, Torino 1985.

i m. 2000), in relazione ad alpeggi storici, già documentati nel Settecento. Tali « ambiti » consistono in aree territoriali antropizzate nelle quali — anticamente e attualmente — sussistono legami storici e funzionali tra insediamenti aggregati, borgate, strutture edilizie isolate, rete dei percorsi stradali, relazioni visive, entro uno spazio fisico omogeneo, per connotazione storica e per gli stessi caratteri orografici del sito.

Particolare significato assumono, all'interno di tali ambiti, elementi che di consueto non vengono presi in considerazione come «di valore». Ad esempio gli antichi percorsi — leggibili dalla cartografia antica o descritti dai documenti, e riscontrabili sul terreno — permettono di capire molte situazioni di localizzazione degli insediamenti e di reciproci legami che, allo stato attuale, paiono assolutamente casuali. Gli antichi percorsi si articolavano prevalentemente lungo i versanti in quota e quasi mai nel fondo valle, legati con i collegamenti intervallivi attraverso gli antichi passi. La Tarantasia e le valli aostane — del Savara, di Cogne e di Champorcher — erano le più comuni mete cui si accedeva dalle valli di Pont [7].

L'identificazione degli antichi percorsi permette di cogliere le relazioni tra nuclei abitati (oggi apparentemente isolati), tra questi e costruzioni sparse — cappelle, mulini, forni —, considerando poi che molte volte lo stesso antico percorso è di per sé un elemento di pregio documentario. Può esserlo per le qualità tecniche del manufatto (spesso le strade pedonali, per lunghi tratti, sono costruite con pavimentazioni, gradonate e parapetti laterali in pietra), oppure perché gli erti percorsi sono fiancheggiati da piloni votivi, detti *capiteii* nel dialetto locale [8], non in modo sporadico ma sistematicamente, tanto da costi-

[7] Dalla valle dell'Orco si accedeva attraverso il colle del Nivolet in Valsavarenche e dal passo della Galisia in Tarantasia; dalla valle di Campiglia in valle di Cogne, e precisamente nel vallone dell'Urtier, attraverso il colle dell'Arietta ed in quella di Champorcher dai colli Larissa e della Rossa. Ho citato qui soltanto i collegamenti principali; i passi intervallivi già identificati nella cartografia settecentesca ascendono a 24. Cfr. POLITECNICO DI TORINO, DIPARTIMENTO CASA-CITTÀ, *Beni culturali ambientali nelle Valli del Gran Paradiso*, Torino 1987, voll. I e II (materiali organizzati come sintesi della ricerca, consultabili presso la Biblioteca del Dipartimento al Castello del Valentino).

[8] A proposito della parlata alto-canavesana, in particolare nelle zone terminali della Valsoana, cfr. M. BERTOTTI, *Appunti storici e corografici sulla valle Soana nei secoli XVII e XVIII*, Corsac, Cuorgnè 1982, e la specifica bibliografia ivi indicata.

tuire veri e proprii percorsi devozionali, nei quali le piccole cappelle attrezzate con sedili fungono da luogo di sosta; addirittura sull'antica via per Nivolastro i *capiteii* sono binati con copertura unica, offrendo ai viandanti una vasta zona riparata dalle intemperie [9].

Anche la struttura urbanistica del nucleo abitato viene colta correttamente solo percorrendo la via antica: se ne potrà apprezzare così la configurazione compiuta, architettonica, mentre se si accede dalle strade recenti il nucleo apparirà « sfrangiato », con una netta squalificazione dell'immagine ambientale. Lo stesso fenomeno concerne gli spazi caratterizzanti interni all'insediamento; piazzette, slarghi, luoghi di vita sociale per la presenza degli elementari servizi (chiesa, lavatoio-abbeveratoio, fontana, forno, granaio) risultano deformati all'occhio di chi vi accede « al contrario », non attraverso le vie antiche. Addirittura, lo stravolgimento del percorso rispetto a quello storico modifica la percezione stessa dell'architettura che, se nata come fondale — o quinta — di una piccola strada, muta le proprie valenze architettoniche quando le si crei un nuovo accesso laterale, o peggio, la si isoli dal proprio contesto in scala creandole il vuoto casuale all'intorno.

Quello dei percorsi stradali antichi è soltanto uno dei molti aspetti di una lettura del territorio che permette di legare, e di « capire » storicamente i documenti materiali — nello specifico le architetture — che, se considerate individualmente, perdono molta parte del loro significato storico e di bene culturale. Ed è sottendendo questa trama di legami, di infrastrutture territoriali (della quale spero di aver fatto in travvedere la complessità), che assume significato il leggere le architetture delle valli, i caratteri peculiari di ciascuna, i rapporti tra tipi e modi del costruire nei diversi ambiti paesistico-ambientali.

Le valli dell'Orco e del Soana sono siti di insediamento molto antico [10], consolidatosi nel medioevo, luoghi di lotte tra i principali rami dei Conti del Canavese — i Valperga e i San Martino — in dipendenza dal consortile di Pont, dipendenza non sempre pacifica; ancora del 1539 è ad esempio un documento che testimonia delle sedizioni degli

[9] Nivolastro è un antico nucleo sulla sommità di un monte incombente su Ronco.

[10] Dal 1977 è stato formato un gruppo di ricerca interdisciplinare, il CORSAC, che si interessa, con studi e scavi, in particolare della « storia bioculturale dell'uomo », raccogliendo i risultati della ricerca nei « Quaderni Orco Anthropologica ».

uomini della Valsoana [11], e sono ben noti i fatti del *Tuchinaggio*, al quale le popolazioni montane avevano partecipato attivamente [12].

Notizie sui luoghi centrali sono fornite dagli *Statuta Ponti et vallium* dal 1321 [13] e confermati dal *Liber Decimarum* del biennio 1368-1370 della Diocesi eporediese [14]: erano parrocchie Ronco e Campiglia in Valsoana, Locana e Sparone nella bassa valle dell'Orco, Ribordone nella valle laterale dell'omonimo torrente tributario sulla sponda orografica sinistra, Noasca e Ceresole nell'alta Valle Orco.

Tracce materiali di epoca tardo medievale si ritrovano in alcuni di questi *Luoghi*: la struttura porticata « urbana » a Sparone, attrezzata ad uso commerciale con i banconi per la vendita e il sottostante deposito; elementi edilizi a Ronco, quali tessuti murari con spigoli a blocchi litei squadrati ed incorniciature di finestre e porte a sistema trilitico. Elementi architettonici coevi si ritrovano anche in nuclei minori: a Pianetto [15] resti di una casa con portali binati a blocchi squadrati, ove una finestra reca incisa sull'architrave la data *IHS/MDLXIII*; a Pasturera [16] un portale con arco a conci litei lavorati; a Fornello e a Casetti [17] resti di costruzioni complesse, con sottopassi coperti e cortili secondo un elementare sistema difensivo, con particolari costruttivi e tecniche murarie di fattura medievale.

A scala maggiore di quella architettonica, in diversi insediamenti è ancora riscontrabile la struttura urbanistica di impianto medievale: a Pianetto e a Campiglia in Valsoana, a Praie e Montigli nella conca di

[11] Cfr. AST, Corte, *Paesi, Città e Provincia d'Ivrea, Pont e valli*, m. 11, f. 5. Si tratta, in data *1539/10xmbre* della *Convenzione seguita tra li Conti di Valperga, / e S. Martino Sig.ri della Valle di Pont, e la Communità / et Abitanti di Valsoana, per quale d.ti Conti dimettono / alli med.mi le pene, in quali potessero essere incorsi p. la / Ribellione, e sedizione da essi commessa [...].*

[12] Le principali fasi delle lotte locali che coinvolgono direttamente le valli di Pont si svilupparono intorno al 1446 e nella prima metà del Cinquecento. Molti sono gli scritti sul fenomeno del *Tuchinaggio*. Per note essenziali, cfr. M. Bertotti, *Documenti di Storia Canavesana*, Enrico, Ivrea 1979, p. 22 e sgg.

[13] Cfr. nel contributo citato a nota 1, il paragrafo *Le « valli di Pont »*.

[14] Cfr. I. Vignono - G. Ravera, *Il « Liber decimarum » della diocesi di Ivrea (1638-1370)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970.

[15] Pianetto è nella valle di Piamprato, sulla sinistra orografica del torrente.

[16] La località Pasturera, con Reverso e Piazzi, costituisce un insediamento a più nuclei a sud di Ingria in Valsoana.

[17] Fornello è di poco a monte di Locana, sull'opposto versante del fiume Orco; Casetti, lungo la strada statale, si ritrova a poco più di un chilometro prima di Rosone, il luogo indicato come *de Rezono* nella Relazione di Visita del 1545.

Locana, a Maison, Fregai, Borgovecchio, piccoli nuclei legati dall'antico percorso in quota nel vallone del Roc sulla costa sovrastante Noasca. Sia in fasce territoriali di media altitudine, sia nelle aree di alta quota sono pure individuabili le zone costruite a terrazze per coltivo, nei luoghi descritti dalla Relazione di Visita del 1545 [18].

Altri manufatti e strutture di interesse territoriale, certamente di origine medievale pur se consolidate e riplasmate in secoli successivi, sono ancora riscontrabili: basterà ricordare i percorsi viari « costruiti » in massi e lastre di pietra e, ancor più, i ponti. Ne sono esempi quello sul rio Vallongo presso la frazione Vernè nella conca di Locana, o quello di Ribordone.

Il tipo costruttivo di maggior interesse come documento di manufatti edilizi medievali è però quello della *casa-forte*. Non si può parlarne come di una vera e propria struttura fortificata: come tale permane nelle due valli soltanto il *castrum* localizzato sulla rocca di Sparone — la « rocca di Arduino » nell'uso locale — attestamento difensivo dei S. Martino, andato distrutto nel quarto decennio del XVI secolo [19]. La casa-forte di cui parlo è invece una « costruzione protetta », nella quale porre al riparo dai furti dei viandanti e delle piccole bande di berrovieri i preziosi prodotti della terra; direi che si tratta del corrispettivo montano dei ricetti in zone piane o collinari, nello stesso periodo di sviluppo demografico nel quale si procede alla conquista di nuove terre coltivabili [20]. Se ne ritrovano parecchie. Ad esempio: in zone di montagna, a Pertìa e Servino [21]; in media quota, sul versante montano di fronte a Cuorgnè — a Pietra ora Meggi, a Navetta —, a Casetti in Valle Orco immediatamente a valle dell'abitato di Rosone [22]. Si tratta

[18] Cfr., nel contributo di cui a nota 1, il paragrafo *La « Descriptio Status Ponti et Vallium » del 1545*.

[19] Permangono nel 1545, come è annotato nella citata Relazione di Visita, *vestigia castri Sparroni novissime ex bellis dirruti.* (Al f. 5r).

[20] Cfr. M. Viglino Davico, *I ricetti, difese collettive per gli uomini del contado nel Piemonte medievale*, Edialbra, Torino 1978; Id., *I ricetti del Piemonte*, Regione Piemonte, Torino 1979; Id., *Villaggi, castelli, ricetti. Insediamenti rurali e difese collettive tardo medievali*, in Aa.Vv., *L'architettura popolare in Italia - Piemonte*, a cura di V. Comoli Mandracci, Laterza, Roma-Bari 1988.

[21] Pertia, a quota di 1200 m., è sullo spartiacque tra le valli dell'Orco e di Ribordone. Servino, a circa m. 1500 di altitudine, è nella valle omonima che confluisce in Valsoana a quasi due chilometri a sud di Valprato.

[22] Ho citato casi nei quali la tipologia è assolutamente simile; nelle aree montane interessate allo studio vi sono altre case-forti, di cui sto ancora approfondendo lo studio.

di costruzioni poste in zone particolarmente atte alla produzione agricola [23], per lo più isolate dai villaggi, anche se ora a Casetti e a Navetta risultano inglobate nell'abitato. Si può osservare che, fatta eccezione per quelle site a più alta quota e lontane dalle strade in allora verosimilmente percorse, gli edifici di cui parliamo sono tutti localizzati o nella conca di Locana lontani dalle zone di esondazione, o sui versanti di Frassinetto, situati cioè in quei luoghi che a metà Cinquecento venivano dichiarati come gli unici che dessero « frutti di campo ».

Le case-forti sono edifici ad un solo vano su tre o quattro piani, due dei quali hanno accesso diretto (ottenuto con opportuni scavi e riporti del terreno); gli altri sono raggiungibili con scala porta. In ciascun piano è aperto un portale trilico, o comunque architravato e con grossi blocchi squadrati come stipiti; frequentemente tra piedritto e architrave è interposta una pietra di piatto, con lo scopo di ripartire il carico. Vi sono a volte anche finestrini rettangolari di media larghezza con incorniciatura di pietre squadrate. La dimensione notevole e il conseguente peso dei blocchi litei rendeva molto difficile lo scardinamento degli usci; il vano d'ingresso è per lo più largo 85-90 cm., alto m. 1,50.

La struttura muraria medievale con maglia portante a massi squadrati e tamponamento di ciottoli lavorati a spina di pesce che tuttora permane è ben leggibile in alcuni casi; in altri risulta parzialmente alterata da successive fasi di ampliamento o di restauro dell'edificio; in altri casi ancora, i modi costruttivi delle torri vengono ripresi ancora nella prima età moderna. Ho per ora reperito due sole date incise nei massi in pietra: 1577 in un architrave monolitico di reimpiego a Nava, 1658 in un blocco di cortina entro un settore di ricucitura muraria sul retro della casa-forte di Servino.

Del resto in un caso già analizzato [24], i documenti ritrovati confermano l'esistenza del *castrum Pertiae* prima della metà del Trecento: ne parla Pietro Azario nel *De bello canapiciano* [25], descrivendolo come

[23] Sono situate nelle poche zone pianeggianti o di versante a medio declivio con buon soleggiamento.

[24] Cfr. M. Bertotti, *Il castello di Pertica e l'antica architettura popolare canavesana*, articolo del 1967 ora ripreso in Id., *Documenti di storia canavesana*, cit., pp. 264-267. Cfr. altresì lo studio di M. Cima - M. Corino (e altri), *Archeologia degli insediamenti sparsi in valle Orco*, in « Archeologia medievale - Cultura materiale insediamenti territorio », XII, 1985, in particolare alle pp. 165-176.

[25] La cronaca dell'Azario è stata recentemente riprodotta anastaticamente con traduzione dall'edizione settecentesca. Cfr. P. Azario, *De bello canapiciano*, a cura di I. Vignono e P. Monti, Ivrea 1970.

un fortissimo e inespugnabile castello che rappresenta iconograficamente a modo di complesso a due torri su picchi rocciosi separati dal fiume Orco [26]. Il *castrum* fungeva comunque già allora da deposito collettivo dei beni (*gens illius vallis quae vult falva, ea in dicto castro reponit*, sottolinea l'Azario [27]). La fantasiosa immagine trecentesca è verosimilmente ascrivibile ad entrambe le motivazioni che sono state ipotizzate: il notaio nella sua cronaca può aver voluto enfatizzare le gesta dei Valperga che avevano conquistato Pertìa ai San Martino, o più semplicemente può aver ipotizzato che la Torre — possente per i tempi e i luoghi — fosse parte residua di un più vasto complesso [28]. In effetti oggi al primitivo manufatto ne risulta accostato un secondo che ne riprende i modi costruttivi e risulta però esistere solo da consegnamenti del 1568 [29].

Nella realtà, comunque, l'interessante tipologia costruttiva presente a Pertìa e negli altri luoghi delle valli di Pont, è senz'altro definibile come *casa-forte* (o *castello-rurale* in una precisa accezione [30]), edificio non strettamente difensivo, tranne forse nella fase primitiva di costruzione e d'uso, ma legato, per struttura e per funzioni, con il proprio territorio produttivo.

Se l'interesse per i lacerti di strutture medievali risulta accresciuto dal fascino per la scoperta archeologica, tuttavia non minor attenzione scientifica — volta ad una lettura storica del territorio — suscitano i resti materiali del paesaggio antropizzato ascrivibili al periodo del suo massimo sviluppo, demografico e della produzione, nel XVII e nel XVIII secolo.

La configurazione più complessa dell'insediamento risale infatti massicciamente a tale periodo, con la creazione di nuovi aggregati, con l'ampliamento e la riplasmazione dei più antichi; le frange additive dell'Ottocento non hanno notevole consistenza, tranne nei casi in cui (e si tratta dei nuclei di fondo valle) una forte spinta alla crescita è

[26] In effetti Pertìa appartiene alla valle del Ribordone affluente dell'Orco, tuttavia nei documenti antichi la zona è data come afferente alla Valsoana.

[27] Ivi nota 25, p. 344.

[28] La prima ipotesi è di Cima e Corino, la seconda di Bertotti. Cfr. nota 24.

[29] Cfr. M. Cima - M. Corino (e altri), *Archeologia [...]*, cit., pp. 167-168.

[30] Cfr. C. Bonardi, *I castelli rurali in età moderna*, in Aa.Vv., *L'architettura popolare [...]*, cit. a nota 20, pp. 55-62.

prodotta dal consolidamento dell'industria, legata alla lavorazione dei metalli.

Al proposito val la pena annotare che questa attività emerge come tipica delle valli di Pont con continuità attraverso i secoli [31], consolidandosi notevolmente nel Settecento. Le fucine che in età napoleonica nei soli luoghi di Pont, Sparone e Locana risultano documentate agli Archivi Nazionali di Parigi ascendono a 14, alcune anche di notevole qualità come manufatto edilizio: basti citare il grande complesso della fonderia Falletti a Locana [32]. Per lo più le tracce delle industrie antiche sono andate perdute, pur se permangono — ai limiti della sopravvivenza — documenti materiali importanti, come la fucina nella frazione Fucina sul torrente Soana presso Ronco, il cui impianto antico è testimoniato dalla targa in pietra del 1675 [33].

Riprendendo le note sulla configurazione settecentesca consolidata dei nuclei, possiamo osservare come anche le strade coeve siano ancora parte costitutiva di tale configurazione, integrate nella struttura urbanistica dell'abitato, e come spesso costituiscano legame vitale tra più insediamenti, riportandoli ad una unità inscindibile, pena la perdita di valore dell'immagine ambientale, singola e complessiva. È qui sufficiente citare alcuni tra gli esempi più emblematici: Ingria-Rivoira-Camprovardo in media Valsoana, Tressi-Boschietto-Boschettiera nell'alta valle di Forzo, Vernè-Foere (nella conca di Locana) attraverso l'antico ponte sul rio Vallongo [34].

Anche il « sistema territoriale » delle architetture religiose acquista il proprio consolidamento pressoché definitivo nel Seicento e nel Settecento.

Il solo edificio di età medievale ancora leggibile appieno è l'antica chiesa parrocchiale di S. Croce sulla rocca di Sparone, non stravolto dall'anteposto portico cinquecentesco. Altri interventi — dal XVI secolo — sulle chiese medievali hanno invece radicalmente cancellato le

[31] Cfr. M. Cima, *Archeologia e storia dell'industria di una valle (Orco)*, All'insegna del giglio, Firenze 1981.

[32] La ricerca sulle fucine settecentesche è stata condotta da Laura Palmucci.

[33] La targa, entro cornice sagomata, recita: *IHS / GLAVDO / CALVI / 1615*.

[34] I casi citabili sono più numerosi; mi limito qui ancora ad annotare quelli di Borno e Pianchetti nella zona di Noasca, di Fucine e di Montepiano (col capoluogo e con le più lontane frazioni) nella zona di Locana.

tracce degli edifici precedenti quando non li abbiano sostituiti totalmente. È il caso della parrocchiale di Ceresole (il campanile è eretto nel 1591 e la chiesa nel 1681), così come di quella di Ronco, ove la torre campanaria è del 1622 [35].

L'assetto generale delle chiese è pertanto quello legato alle costruzioni o alle trasformazioni cinque-sei-settecentesche; solo in pochi casi nel XIX secolo risultano interventi significativi; di quelli più recenti, e della loro qualità, è preferibile tacere. Nei luoghi centrali le chiese parrocchiali hanno veste architettonica di matrice colta, mutuata da modelli barocchi urbani, connotata quasi sempre da un ampio portico per la sosta antistante l'ingresso [36]; così pure i santuari, che sono per lo più isolati o, come nel caso di quello di Prascondù nella valle di Ribordone [37], integrati in un complesso edilizio per l'ospitalità ai pellegrini [38].

Edificio polare presente nella maggior parte dei nuclei aggregati, e quindi elemento caratterizzante a livello ambientale anche per la sua diffusione, è la piccola chiesa di borgata. Le cappelle sono per lo più a struttura elementare, ad aula con tetto a capanna, frequentemente nobilitate dall'antistante portico a volta delimitato da sedili in pietra, che costituiva il principale spazio di relazione di ciascuna frazione. L'impianto di queste costruzioni risale massicciamente al XVII secolo e al successivo.

Ai primi decenni del Settecento ritengo risalgano anche i più antichi tra i piloni votivi, molto numerosi nelle valli e per lo più posti a segnare quei percorsi devozionali ai quali già accennavo. Alla frequenza di tale organizzazione infrastrutturale non è certamente estranea la vicinanza del Sacro Monte di Belmonte, luogo di devozione molto noto nell'alto Canavese, le cui cappelle vengono costruite a partire dal 1712 a fianco del complesso religioso sviluppatosi intorno al priorato bene-

[35] Le date sono quelle attestate dai manufatti: per lo più risultano incise nei conci litei angolari dei campanili e sui travi di colmo delle chiese. Il problema delle datazioni dei manufatti è ben più complesso, ma per questo, come per la storia di ciascuna delle architetture alle quali faccio riferimento, rimando ad altra sede.

[36] Di pregio è ad esempio l'architettura della chiesa di Valprato costruita, come la nuova parrocchiale di Campiglia, nel 1772.

[37] Per notizie in merito, cfr. G. Torasso, *Il santuario di Prascondù in Ribordone Canavese*, Gianotti, Ivrea 1969.

[38] Santuari isolati con architetture interessanti a pianta centrale sono ad esempio quello della Madonna di Jormea presso Valprato o Ns. Signora delle Grazie presso Piazzi.

dettino dal XII secolo [39]. È dunque verosimile che le « vie a piloni » nelle vallate montane nascano come riproposizione popolare del modello di Belmonte; del resto la più antica data che ho ritrovato dipinta su di un *capitel* — a monte di Noasca — è 1722 [40].

Altri documenti di devozione popolare con funzione scaramantica sono gli affreschi sulle case. Per la ricchezza quantitativa — anche due, tre per casa, in più edifici di quasi tutte le borgate — e spesso anche per la qualificazione formale che riporta ad una « scuola » di maestri artigiani, tali affreschi murari costituiscono un carattere tipico di grande valore storico-artistico delle architetture della Valsoana e della valle dell'Orco.

Tra quelli ancora leggibili la maggioranza dei dipinti risale alla metà dell'Ottocento, ma ne permangono di più antichi: uno con scritte in corsivo cinquecentesco a Fornello, una esposizione della Sindone datata 1660 a Sparone, molti dei primi decenni del XVIII secolo [41]. Alcuni dipinti con soggetto di madonne e santi hanno una più consueta composizione a triangolo con la figura principale in centro in posizione emergente ed uno o due personaggi secondari; altri affreschi a composizione lineare rappresentano una madonna con fattezze e atteggiamenti molto « umani », circondata da numerosi personaggi [42].

Questo patrimonio di arte popolare è ora sul baratro della distruzione, per deperimento naturale e per « restauri » sconsiderati [43].

Sull'architettura delle case, le questioni relative alla successione, alla permanenza, al prevalere della cultura del legno rispetto a quella della pietra — e all'opera dei *mastri da bosco* e dei *mastri da muro* — sono molto complesse e rimando pertanto, per questi problemi gene-

[39] A Belmonte si accede da Valperga, che dista sette chilometri, a valle, da Pont. Sul Santuario di Belmonte cfr. A. C. Scolari, *Il Sacro Monte di Belmonte a Valperga Canavese. Continuità storico-ambientale di un originario insediamento monastico*, negli Atti del I Convegno Internazionale sui Sacri Monti, Varallo 1980.

[40] Vi sono notizie documentarie della presenza di *capitei* già dal '400, ma è difficile stabilire se la tipologia corrispondesse all'attuale, o piuttosto a quella di una cappella votiva diversamente strutturata.

[41] Ad esempio a Ronchietto e Nusiglie vi sono due affreschi del 1721.

[42] Del secondo tipo sono due dipinti a Forzo (1867), altri a Campiglia (1865), a Camprovardo (1851), a Pianchetti (1861), a Fucine di Locana (1882).

[43] Il complesso degli affreschi delle valli di Pont è ora oggetto di studio nell'ambito della ricerca generale del Politecnico già più volte ricordata.

rali, al recente volume sull'*Architettura popolare [...]*, redatto nell'ambito dello stesso gruppo di studiosi che si occupano della ricerca nelle valli di Pont [44]. Mi limito qui a ribadire come le strutture oggi leggibili siano frutto di trasformazioni funzionali attraverso i secoli e come sia perciò inaccettabile il concetto di « casa-tipo », per categorie che non tengono conto delle mutazioni storiche.

È certamente vero, ma non in assoluto, il prevalere della casa in legno antecedente al Seicento ed il consolidamento numerico delle case in pietra successivamente, anche se in certe aree — di cultura walser come l'alta Valsesia e l'alto Novarese, e nella valle di Aosta — la struttura a *blockbau* continua ad essere in prevalenza.

Nelle valli di Pont edifici con strutture totalmente in legno si ritrovano unicamente nell'alta Valsoana, per trapianto diretto dalle valli aostane di Cogne e di Champorcher. Ritroviamo quindi dei *rascards* a Chiesale, Servino, Cugnone, Ronchietto, talora a vano singolo per deposito delle derrate, talaltra più complessi e articolati in diversi ambienti [45].

Più larga e generale diffusione territoriale ha l'impiego del legno in unione alle strutture in pietra, usato in parti costitutive della costruzione: pareti a grigliato, balconate, logge coperte a più piani sovrapposti. Tali logge, più profonde e protette nelle zone di alta montagna onde essere praticabili anche in difficili condizioni climatiche, risultavano funzionali all'essicazione dei raccolti e servivano per l'accesso alle camere. Pregevoli esempi di queste costruzioni a logge, prevalentemente costituite da blocchi edilizi di grandi dimensioni a tre-quattro piani, si ritrovano a Chiesale, a Forno (del 1666), a Piamprato (diverse case, del 1744, del 1864, del 1881). È ovvio, ma tengo a sottolinearlo, come le datazioni materiali che qui riporto — per lo più le date risultano incise sul trave di colmo — siano fornite solo come indicazione di prima approssimazione per stabilire una data *ante quam* di impianto (o di trasformazione).

Il sistema a logge lignee risulta spesso abbinato ad una struttura portante a colonne cilindriche in pietra, secondo un modello costruttivo

[44] Mi riferisco al volume citato a nota 20. Cfr. in particolare lo studio di V. Comoli, *L'architettura della casa nella montagna*, pp. 91-128.

[45] Le tracce residuali e le notizie di preesistenza di *rascards* ora distrutti sono molto numerose e riguardano la gran parte degli insediamenti nella zona.

di larga diffusione nell'arco alpino e di massiccia presenza nelle valli di Pont. Le colonne alte due-tre piani sorreggono, libere, i travi portanti della copertura. I ritmi chiaroscurali e la contrapposizione di masse sono degni del confronto con la più pregevole architettura aulica. La sezione delle colonne è variabile a seconda delle condizioni climatiche nelle diverse zone: nelle fasce montane ove maggiore è il carico di neve il diametro è variabile intorno agli 80 cm. e si riduce a circa 60 cm. nelle zone di media altitudine al di sotto degli 800 m. di quota. Esempi particolarmente significativi di case con colonnato in pietra si ritrovano a Montigli e Montepiano (del 1750), entrambe frazioni di Locana [46]. La bellezza e la « forza » di queste architetture nasce anche dalla dimensione notevole dei volumi edilizi e delle singole parti della costruzione.

Nelle valli dell'Orco e del Soana ha anche larga diffusione un altro tipo di abitazione di notevole rilevanza architettonica: la casa a più piani con loggiati ad archi anteposti al corpo di fabbrica. La funzione del loggiato è analoga a quella delle terrazze lignee, di distribuzione dei locali e di essicazione dei prodotti. Nelle valli di Pont, e più in generale in tutte le vallate del Canavese, gli archi sono sempre sostenuti da pilastri: non mi risulta esistervi alcun caso di architettura — più ricca e più colta — con archi su colonne in pietra, architettura frequente invece in altre zone del Piemonte, come la Valsesia [47].

Nelle case a loggiato canavesane, e in particolare delle valli pontesi, i ritmi delle arcate possono essere variabili piano per piano, oppure mantenersi costanti. Gli archi sono quasi generalmente a pieno centro negli esempi più antichi del Seicento e del Settecento, policentrici ribassati nelle costruzioni ottocentesche. L'interasse dei ritti portanti, più o meno fitto, è un carattere tipizzante per zone: ad esempio è caratteristica della Valchiusella la scansione ritmata molto piccola delle aperture, mentre nelle valli di Pont risulta assai più ampia. Anche qui, per trapasso intervallivo delle maestranze — dalla Valchiusella all'alta Valsoana dal passo detto la *Bocchetta delle oche* —, si ri-

[46] Altre belle case a colonne si ritrovano a Praie, a Pra nella valle dell'Orco.

[47] A proposito delle case a loggiati nella Valsesia, cfr. V. Comoli Mandracci, *Le antiche case valsesiane. Sviluppo storico di una cultura ambientale e problemi della sua tutela e valorizzazione*, Società Valsesiana di Cultura, Novara 1967.

trova a Piamprato un esempio di casa ad archi, datata 1777, con i pilastri ad interasse fitto secondo modi tipici della valle vicina.

Le case con loggiato ad archi costituiscono una tipologia largamente presente in tutte le zone prealpine. Le più specifiche competenze costruttive richieste alle maestranze, il maggior costo derivante dalla doppia lavorazione — della carpenteria per le centine e della struttura muraria —, non compensato dalla minor difficoltà di trasporto di materiali più minuti, fanno della casa ad archi, rispetto a quella con logge lignee, un manufatto più prezioso. È conseguentemente presente con maggior frequenza — almeno fino a tutto il Settecento [48] — nei borghi principali, mentre nelle zone rurali costituisce elemento di carattere eccezionale, verosimilmente residenza della più eminente famiglia del luogo. La costruzione ad archi prevale altresì quantitativamente nelle zone di media altitudine, anche perché in quelle a più alta quota la qualità arborea reperibile in sito fa preferire comunque la costruzione con l'uso di pali; del resto la matrice culturale della casa ad archi si rifà a modelli di architetture cittadine.

Nelle valli di Pont questo tipo di costruzione si ritrovava un po' ovunque; oggi però, soprattutto nei centri abitati più importanti ma anche nei nuclei rurali, per adattare gli edifici a nuovi modelli di vita le logge sono state chiuse, spesso in modi tali da stravolgere totalmente lo stesso impianto compositivo dell'edificio [49]. Permangono comunque begli esempi di case a loggiati, ad esempio a Nusiglie (1721), a Fornello — su un edificio di impianto medievale —, a Rivoira, a Bosco, per non citarne che alcuni.

In questi edifici così come in tutti gli altri tipi di abitazione delle valli dell'Orco e del Soana, fatta eccezione per gli affreschi murali, la decorazione è praticamente inesistente: nasce dalla qualità — di frequente alta — della lavorazione dei materiali costruttivi ed è affidata, talora, alle cornici delle aperture, lavorate a calce con fantasiosi motivi, perlopiù geometrici [50].

[48] Nell'Ottocento si ha una diffusione più indifferenziata.

[49] Ad esempio a Locana gran parte degli edifici si affacciava con i loggiati ad archi sugli slarghi viari centrali, creando spazi architettonicamente omogenei di notevole valore ambientale. Gli incolti interventi di ristrutturazione degli edifici antichi e l'inserimento di corpi di fabbrica estranei al tessuto edilizio urbano hanno compromesso fortemente l'immagine ambientale.

[50] Esempi pregevoli si ritrovano a Chiapili di sopra, a monte di Ceresole (1705), a Vernè nella conca di Locana (1747).

Nonostante ciò il complesso delle architetture delle valli costituisce ancora una testimonianza notevole di un'edificazione attenta prioritariamente alle necessità funzionali ed economiche, ove però i maestri artigiani delle diverse epoche storiche hanno espresso forme d'arte costruttiva che, pur estranee ai canoni tradizionali di valutazione, non per questo risultano indegne di sempre più attento studio e di conservazione.

ALDO ACTIS CAPORALE

ICONOGRAFIA DEL CANALE DI CALUSO: APPUNTI PER UNO STUDIO SISTEMATICO

Il canale di Caluso, lo preciso per coloro che ancora non lo conoscono, è la più cospicua delle derivazioni irrigue che si effettuano attualmente dal Torrente Orco e rappresenta una delle strutture portanti dello sviluppo agricolo del Basso Canavese. Le cifre lo confermano ampiamente: la sua portata massima raggiunge i 10,50 metri cubi al minuto secondo, con possibilità di utilizzo per la produzione di forza motrice della potenza installata di kW 2300 circa; la lunghezza totale dell'alveo, dall'imbocco situato a Spineto (frazione del Comune di Castellamonte) al ponte detto della Savonera (nel Comune di Mazzè), misura circa 28 kilometri con una larghezza media di metri 5,50 ed una profondità media dal piano di campagna di circa due metri.

Da esso si diparte poi per la distribuzione delle acque una fitta rete di derivazioni secondarie che coprono un comprensorio irriguo di quasi 9000 ettari di terreni seminativi e prativi, situati nella pianura che si estende a ridosso delle colline moreniche tra l'Orco, la Dora ed il Po.

Questo canale, pur non essendo annoverato tra i *grandi* canali irrigui piemontesi come il canale Cavour, il naviglio d'Ivrea, il canale di Cigliano poi Depretis, il naviglio Langosco, la roggia Rizzo-Biraga, il roggione di Sartirana, i canali Farini e Regina Elena, ..., occupa ciononostante una posizione di rilievo nella storia delle irrigazioni in Piemonte.

Lo studio [1] di un gran numero di documenti che lo riguardano,

[1] A. Actis Caporale, *Il Canale di Caluso*, Caluso 1984, in cui è stato ripreso l'argomento della tesi di laurea in Storia del Diritto italiano che, relatore il prof. Mario E. Viora, presentai alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Torino.

reperiti in varii archivi italiani e stranieri [2] per ricostruirne le vicende storiche, ci consente infatti non solo di coglierne appieno il ruolo come strumento di progresso economico delle zone canavesane irrigate dalle sue acque, ma anche di approfondire la conoscenza della storia del Canavese e delle relative irrigazioni.

Lo scavo dell'alveo del canale di Caluso fu realizzato negli anni 1558-1559 quasi certamente su progetto dell'ingegnere militare Francesco Orologi [3] per volontà del maresciallo di Francia Charles de Cossé de Brissac [4] (fig. 1), allora governatore francese del Piemonte. Il Canale doveva servire ad esclusivo beneficio del suo feudo di Caluso, che, come altre terre piemontesi, era stato annesso alla Corona di Francia.

Quando, a seguito della pace di Cateau-Cambrésis del 3 aprile 1559 [5], le terre piemontesi furono restituite ai legittimi signori, i duchi di Savoia e di Mantova, per il canale di Caluso o *bealera brissacca*, come è chiamato negli antichi documenti in omaggio al suo realizzatore, si venne a determinare una complessa situazione giuridica dal momento che il Canale scorreva in parte nel territorio del ducato di Savoia, dove aveva il suo imbocco, ed in parte in quello del marchesato del Monferrato, sotto le cui insegne era invece ritornato il feudo calusiese. Il duca Emanuele Filiberto di Savoia confermò al maresciallo di Brissac con Lettere Patenti 8 febbraio e 18 marzo 1560 [6] la concessione di derivare dall'Orco l'acqua destinata alla bealera con salvaguardia ducale in caso di usurpazioni d'acqua o di danneggiamenti

[2] Fra i più significativi per il materiale documentario conservatovi ricordo l'Archivio del Consorzio del Canale di Caluso, gli Archivi di Stato di Alessandria, di Mantova, di Vercelli e di Torino, la Biblioteca Reale di Torino, gli *Archives départementales de Maine-et-Loire* di Angers, la *Bibliothèque Inguimbertine* di Carpentras, gli *Archives nationales* e la *Bibliothèque Nationale* di Parigi.

[3] In quegli anni l'Orologi era uno dei più apprezzati ingegneri militari al servizio della Francia. Anche se non è menzionato espressamente come autore del progetto, egli vi partecipa ed in più documenti viene citato come tecnico idraulico. Non solo, ma in data 10 maggio 1559 il maresciallo di Brissac scrisse al re di Francia proprio da Caluso una lettera di raccomandazione in favore dell'Orologi; tale lettera è edita in C. Promis, *Gli ingegneri militari che operarono e scrissero in Piemonte dall'anno MCCC all'anno MDCL*, « Miscellanea di Storia italiana » (Torino), XII, 1871, pp. 504-505.

[4] Per una nota biografica del maresciallo di Brissac (1508-1564) cfr. A. Actis Caporale, *op. cit.*, Appendice I.

[5] È mia opinione che, se i lavori di scavo del canale non fossero cominciati già prima dell'aprile 1559, l'opera non sarebbe stata più realizzata.

[6] Gli originali in pergamena sono conservati in A.S.T., Sez. I, *Monferrato Feudi*, m. 10, Caluso, nn. 2 e 3.

commessi entro i confini dello Stato sabaudo ed a tal fine introdusse un apposito magistrato o conservatore con poteri giurisdizionali. Queste Lettere Patenti rappresentano uno dei primi provvedimenti in materia assunti dalla nuova amministrazione ducale e base per la futura legislazione sabauda concernente la tutela delle acque [7].

Divenuto quindi pertinenza feudale, per il tratto che scorreva nel marchesato monferrino (per il resto continuava a rimanere di proprietà allodiale), il Canale seguì le sorti del feudo di Caluso fino al 1760 [8], anno in cui fu ceduto dal conte Carlo Francesco Valperga di Masino allo Stato sabaudo. Da quel momento il Canale fu oggetto di molta attenzione e cura da parte dell'amministrazione statale per adeguarlo alle nuove necessità della politica sabauda a favore dell'agricoltura canavesana. Nel corso della seconda metà del secolo XVIII vi furono compiuti infatti imponenti lavori per il suo potenziamento: cito lo sbarramento in pietra sull'Orco con l'edificio dell'imbocco in muratura, l'allargamento dell'alveo, la costruzione di due gallerie sotto la collina di San Giorgio Canavese nonché il suo prolungamento fino al nuovo Tenimento della Mandria di Chivasso, allora realizzato dall'Azienda delle Regie Finanze per l'allevamento di cavalli [9]. L'aumentata disponibilità d'acqua fu utilizzata anche per soddisfare parte delle richieste di concessioni avanzate da varie comunità canavesane per bonificare terreni gerbidi: quella di San Giorgio per mettere a coltura 400 giornate, mentre per Mazzè le giornate di gerbido da bonificare erano 700, a Rondissone 350, a Chivasso 500, ... Fu così che,

[7] La medesima normativa, sotto la responsabilità dello stesso conservatore sabaudo, fu poi estesa a partire dalla seconda metà del Cinquecento anche alla bealera di Favria, derivata sulla sponda destra dell'Orco, in quanto la titolarità dei due feudi fu unificata nella persona di Isabella Gonzaga, marchesa di Pescara e sorella del Duca di Mantova. Anche l'amministrazione ducale mantovana dando origine ad una differente considerazione normativa con Lettere Patenti 28 marzo 1560 creò un altro magistrato o conservatore a tutela e salvaguardia della bealera di Caluso, comminando però differenti sanzioni pecuniarie: A.S.T., Sez. I, *Monferrato Feudi*, m. 10, Caluso, n. 4.

[8] La convenzione relativa fu stipulata a Torino il 18 marzo 1760. L'originale manca. Una copia autentica è conservata presso l'archivio del Consorzio del Canale di Caluso, *Fascicoli non inventariati*.

[9] L'autore del progetto fu l'architetto Giuseppe Giacinto Bays (1711-1776). Per un esame storico-economico delle origini del Tenimento cfr. L. Picco, *Cavalli, caccia e potere nel Piemonte sabaudo. L'Azienda economica di Venaria Reale*, Torino 1983. In epoca napoleonica il Tenimento fu dato in affitto alla Società Pastorale di Torino, che lo gestì fino al 1820. Nel 1832 fu nuovamente dato in locazione e successivamente con atto 8 maggio 1855 fu venduto al conte Rocca Saporiti di Vigevano, i cui discendenti nel 1912 lo cedettero al signor Segre di Torino, che lo rivendette nel 1915, lottizzandolo.

assumendo il nome di *naviglio*, la *bealera brissacca* divenne il più importante canale irriguo appartenente direttamente allo Stato sabaudo, se si considera che i grandi canali piemontesi in esercizio erano in quel tempo privati ed i canali Depretis, Cavour e Farini non erano stati ancora realizzati. Questa circostanza spiega perché la cosiddetta oncia di Caluso o Contini, dal nome del direttore dei Regii Canali che la introdusse come l'unità di misura nelle concessioni d'acqua irrigua effettuate da questo Canale, avesse assunto, in mancanza di una misura sancita dal legislatore sabaudo, il valore di una vera e propria unità di misura legale, tanto da venir utilizzata, fino all'inizio dell'Ottocento, anche per le concessioni degli altri canali piemontesi.

Conseguenza di questo ruolo avuto dal Canale come mezzo di sviluppo dell'economia agraria del Basso Canavese è la ricca documentazione iconografica che gli è stata dedicata.

Innanzitutto lo troviamo menzionato, con maggiore o minore dettaglio e veridicità dei luoghi, nelle principali carte geografiche del Canavese a partire dal Seicento. La *Bealera di Caluzzo* la troviamo infatti ben delineata nella famosa mappa « Il Contado del Canavese » (fig. 2) incisa da Nicola Berey [10] e pubblicata nel 1664 nell'opera *Del regno d'Italia sotto i barbari* [11] di Emanuele Tesauro: al canale viene dato grande risalto come parte integrante del sistema idrografico canavesano; il canale di Caluso ed il naviglio d'Ivrea sono gli unici canali artificiali che in essa vengono rilevati.

In altre carte geografiche lo si trova segnato, ma senza alcuna indicazione del nome, come nel caso della bella *Carta generale de stati di Sua Altezza Reale* [12] incisa in base ai disegni di Giovanni Tommaso Borgonio [13] nel 1680, e ripresa, ma con qualche imperfezione per quanto

[10] Per notizie sull'attività dell'incisore Berey (...-1667) cfr. E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1976, vol. I, p. 649.

[11] L'incisione misura cm. 36,5 × 28, cfr. E. TESAURO, *Del Regno d'Italia sotto i barbari*, Torino 1664, p. 123.

[12] L'incisione in rame, che consta di quindici fogli (disposti in cinque serie orizzontali di tre ciascuna), componenti un rettangolo di cm. 176 × 212, è conservata presso la Biblioteca Reale di Torino. Per maggiori dettagli cfr. G. GENTILE, *Dalla « Carta generale de' Stati di S.A.R. », 1680, alla « Carta corografica degli Stati di S.M. il Re di Sardegna », 1772*, in AA.VV., *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Catalogo della mostra, Torino 1981, pp. 130-167.

[13] Sull'attività del personaggio cfr. L. TAMBURINI, in *Dizionario biografico degli Italiani, ad vocem.*

concerne il tracciato del Canale, nella tavola del Piemonte realizzata dallo stesso autore per il *Theatrum Sabaudiae* [14].

Molte altre mappe e carte con raffigurazioni del Canale [15] furono incise prima di giungere a quelle degli uffici topografici militari. In queste ultime *Il Naviglio di Caluso* viene chiaramente illustrato con le sue principali diramazioni: mi riferisco sia al foglio XXXIX della *Gran Carta degli Stati Sardi in Terraferma* [16] pubblicata in scala 1:50.000 dal Corpo Reale di Stato Maggiore nel 1859, sia alle più particolareggiate tavole in scala 1:25.000 di fine Ottocento, che, con gli opportuni aggiornamenti e ricognizioni, sono ancora oggi in uso [17].

Facendo in gran parte riferimento a queste rilevazioni militari furono eseguite altre rappresentazioni grafiche utilizzate per illustrare libri sull'irrigazione in Italia. In queste mappe il canale di Caluso viene sempre rappresentato. Fra queste si possono citare i volumi pubblicati a Parigi nel 1862 dal professore di idraulica Nadault de Buffon [18] sui canali d'irrigazione dell'Italia settentrionale e quelli del capitano Baird Smith [19] stampati a Londra sui canali irrigui in Lombardia ed in Piemonte. Interessante è anche la *Carta delle irrigazioni piemontesi* [20] edi-

[14] *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Amsterdam 1682.

[15] Per un elenco cfr. Appendice A. La gran parte di queste mappe sono pubblicate in L. Faletto - G. Ravera, *Ivrea e Canavese nelle antiche stampe*, Ivrea 1977.

[16] *Gran Carta degli Stati Sardi in Terraferma divisa in fogli 91 alla scala 1:50.000 pubblicata dal Corpo Reale di Stato Maggiore*, Torino, presso Gio. Batt. Maggi, Via di Po, 1852-1878. Il foglio n. XXXIX *Ivrea*, che consiste in una litografia colorata di cm. 71 × 51, fu *riconosciuto sul terreno nell'anno 1857* e *pubblicato nell'anno 1859*.

[17] I fogli interessati sono quelli con i seguenti numeri: 42, III S.E. *Cuorgnè*; 42, II S.O. *Castellamonte*; 56, I N.O. *Rivarolo*; 56, I N.O. *Caluso*; 56, I S.E. *Chivasso*; 57, IV N.O. *Cigliano*. Ad esempio il foglio concernente Caluso fu rilevato nel 1881, ed aggiornato nel 1954, con una ricognizione effettuata successivamente nel 1966.

[18] B. Nadault De Buffon, *Des canaux d'irrigation de l'Italie septentrionale envisagés sous les divers points de vue de la science hidraulique, de la production agricole et de la législation*, Paris 1861-1862. Nell'atlante annesso all'opera vi è una mappa dei canali piemontesi d'irrigazione (Tav. III) di cm. 47 × 29,5, incisione in rame di J. Adam (1801-1866) ed A. F. Lemaitre (1797-1870), nonché alla tavola XIV (figg. 8 e 9) la descrizione in pianta ed in prospetto di un partitore di derivazione di acque dal Canale.

[19] R. Baird Smith, *Maps and plans illustrative of the canals of irrigation in Lombardy and Piedmont*, Edimburgh and London 1855, cfr. mappa generale dei canali.

[20] Ministero dei Lavori Pubblici, Servizio Idrografico, Ufficio Idrografico del Po, Sezione di Torino, *Carta delle irrigazioni piemontesi*, Roma 1930. Per il canale di Caluso cfr. fogli 42 *Ivrea* e 56 *Torino*, di cm. 41,7 × 39, in scala 1:100.000, editi dall'Ufficio Cartografico dell'Istituto Italiano d'Arti grafiche di Bergamo. Con l'atlante vi è anche un commento con note storico-economiche sui diversi canali considerati.

ta nel 1930 dall'Ufficio Idrografico del Po. Accanto a queste opere di carattere generale è doveroso ricordare la dissertazione di laurea in ingegneria civile presentata da Camillo Boggio [21] su *Il Canale di Caluso* e pubblicata a Torino nel 1870; in essa viene allegata una bella grande tavola relativa alla topografia del Canale con il *tracciato della linea e profilo longitudinale* dello stesso [22].

Certamente più interessante dal punto di vista storico-iconografico si presenta quella documentazione *tecnica* che, eseguita nel corso dei secoli, si riferisce precisamente alla gestione del Canale sia per il controllo del deflusso delle acque nella totalità del suo comprensorio irriguo che per l'utilizzo delle acque attraverso le singole utenze, tanto irrigue che di forza motrice.

Il maggiore interesse è ovviamente rivolto alle rappresentazioni grafiche e figurate del tracciato dell'alveo. In esse, basate spesso su rilevamenti empirici, molti sono i riferimenti ai luoghi circostanti: paesi, cascine, strade, ponti, ... È proprio per questo motivo che tali mappe si rivelano documenti storici di notevole importanza per conoscere e seguire nel tempo l'evoluzione del paesaggio canavesano. Naturalmente l'utilizzo di questa documentazione figurativa, come prova *de visu* di aspetti del passato e di situazioni non più esistenti, non è privo di insidie per la possibilità di errate interpretazioni. Non si dovrebbe infatti accettare nessun documento *senza prima averlo letto ed interpretato alla luce di una critica filologica* [23].

Il documento più antico, ed anche quello più interessante per i riferimenti paesaggistici indicati, è sicuramente il *Piano della Beelera di Caluso* delineato dall'ingegnere Giuseppe Tosetti [24] nel 1686 come si

[21] Camillo Boggio (1847-1924) operò poi come progettista di edilizia civile e religiosa in Canavese, specializzandosi nel restauro di chiese e castelli. Si dedicò anche a studi di architettura pubblicando varie opere fra cui *Torri, case e castelli nel Canavese*, Torino 1890, e *Le chiese del Canavese d'interesse architettonico-archeologico dai primi secoli ai nostri giorni*, Ivrea 1910. Per altre notizie cfr. V. Della Croce, *San Giorgio, biografia di un paese*, San Giorgio Canavese 1986, p. 142.

[22] C. Boggio, *Il canale di Caluso*, Torino 1870: l'allegata litografia del profilo e tracciato del Canale, firmata da Giordana e Salussolia di Torino, misura cm. 67 × 49; la scala è 1:50.000. Sulla destra vi è il disegno in scala 1:50 dell'*Imboccatura delle Gallerie a San Giorgio*, cfr. *infra* nota 51 e fig. 21.

[23] G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino 1978, p. 3; sull'argomento cfr. anche E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari 1984.

[24] Per notizie sulla sua attività cfr. C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *Specializzazioni e vita professionale nel Sei e Settecento in Piemonte: Catalogo degli ingegneri ed archi-*

legge nel bel cartiglio barocco con il titolo (fig. 3). Si tratta di un disegno finemente eseguito a penna ed acquerello, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino [25]. In esso è riportato, in scala espressa in trabucchi, il tracciato del Canale dal suo imbocco sulla sponda sinistra dell'Orco sino ai mulini dell'abitato di Caluso, attraverso i territori di Castellamonte, Agliè, San Giorgio, Montalenghe, Orio, Barone e di questi paesi ci fornisce delle vedute a volo d'uccello. Particolarmente significative sono quelle concernenti Castellamonte, Agliè, San Giorgio e Caluso. Di Castellamonte (fig. 4) si riconoscono il castello, la chiesa di San Rocco e la parrocchiale di San Pietro, mentre ad Agliè (fig. 5) il Canale scorre quasi lambendo le case meridionali del paese che viene rappresentato mettendo in risalto, anche se con orientamento non proprio coincidente con quello reale, l'imponente mole del castello dei San Martino, visto dal lato di ponente. Il palazzo-castello è raffigurato dopo l'attuazione dei lavori di ristrutturazione attribuiti ad Amedeo di Castellamonte e ricalca in parte la descrizione tramandataci dalla celebre tavola del *Theatrum Sabaudiae* (fig. 6), dove l'intero edificio è invece visto dal lato Sud. Il palazzo castellamontiano allora era stato edificato evitando, come fa notare il Cavallari-Murat [26], il diretto contatto con il paese, mentre solo con la risistemazione settecentesca di Ignazio Birago di Borgaro si cercò un avvicinamento architettonico ed urbanistico con il borgo alladiese. A tale scopo furono infatti abbattuti l'antica Chiesa parrocchiale, che si intravvede nel disegno del Tosetti, il caseggiato contiguo e parte dell'ala settentrionale dello stes, so castello, danneggiato ai tempi della guerra che aveva portato all'assedio di Torino del 1706. Si ottenne così un grande piazzale ai cui lati furono progettati due bracci porticati (dei quali fu però costruito solo quello posto ad occidente) (fig. 7). La piazza veniva chiusa a Nord dalla nuova chiesa parrocchiale con orientamento obliquo affinché il suo portale si ponesse in simmetrica contrapposizione con l'accesso alla via principale del paese. Altra veduta degna di nota è anche quella relativa a San Giorgio, di cui si traccia una panoramica del castello e del

tetti operosi in Piemonte nel Sei e Settecento, bibliografia, indice delle località e degli edifici, in « Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, Atti e rassegna tecnica » (Torino), XVII, n. 3, marzo 1963, p. 137.

[25] A.S.T., Sez. Riun., I.G., *art. 663, Tipi diversi di beni, edifici, acque, etc.*, § 1, n. 23, A. Il disegno misura cm. 805 × 48.

[26] A. Cavallari Murat, *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Torino 1976, p. 272.

paese visti dal lato di Nord-Ovest, quello cioè prospiciente il Canale che vi scorre a mezza collina (fig. 8). Anche in questo caso, benché il disegno sia schematico, il collegamento alla raffinata tavola pubblicata nel *Theatrum Sabaudiae* (fig. 9) è inevitabile. Simile è l'impostazione e molti sono i particolari in comune, partendo dalla bealera di Caluso che in entrambe si scorge posizionata a metà del declivio della collina e forma quell'ampia ansa che, come abbiamo visto, sarà eliminata nel 1764 mediante la costruzione delle due gallerie attraversanti la collina stessa. Quanto al castello dei Biandrate di San Giorgio, questo è illustrato nel suo complesso edilizio come si presentava prima di quei lavori della sua ristrutturazione che saranno eseguiti nel corso del Settecento (fig. 10). Non priva di interesse si presenta anche la descrizione dell'abitato di Caluso (fig. 11), di cui costituisce il più antico documento iconografico. In esso sono ben visibili gli assi del sistema viario del paese. Sono riconoscibili inoltre i ruderi del castello, la chiesa parrocchiale, *Santa Maria de Platea*, con il vicino palazzo degli Scaglia di Verrua (i committenti del disegno) e poi quelli dei Valperga di Barone e dei Morra, nonché ai limiti del paese verso Sud la *nuova* chiesa del Convento dei frati minori francescani [27]. Nel disegno il tracciato del Canale si interrompe appena oltre l'abitato di Caluso: allora lo superava di qualche kilometro e si disperdeva nelle campagne feudali vicino alla cascina detta « Delle Moglie » (l'odierna frazione Carolina) [28].

Un'altra grande mappa di circa 7 metri di lunghezza [29] fu tracciata a penna ed acquerello dall'ingegnere Alessandro Luigi Emanueli [30] che la firmò e datò *Torino, li 23 giugno 1723*. Questo rilievo del tracciato del Canale, intitolato *Tipo fatto da me sottoscritto di tutto il corso della bealera di Calluso*, fu realizzato su richiesta del conte Giovanni Gerolamo Doria del Maro di Ciriè, a cui il feudo di Caluso era stato

[27] I lavori per la costruzione del convento e della chiesa furono terminati nel 1646, cfr. G.C.C., *Caluso cronistorico-corografico* ..., Torino 1884, vol. I, p. 22.

[28] Il motivo di questa non completezza del tracciato del Canale potrebbe essere spiegato dal fatto che al feudatario importava solo conoscere la reale situazione della sua bealera per quanto si riferiva al transito al di fuori delle terre feudali a lui spettanti.

[29] Il disegno a penna ed acquerello su carta bollata misura cm. 735 × 45. È firmato e datato; è in scala espressa in trabucchi. Si conserva a Torino presso un archivio privato.

[30] Sull'attività dell'ingegnere Emanueli (1676-1736) cfr. B. Signorelli, *Dizionario biografico degli Italiani, ad vocem*, in corso di stampa.

assegnato dalla sentenza senatoria del 9 novembre 1720, che aveva concluso una lite per la successione nei beni della linea diretta degli Scaglia di Verrua, allora estinta. Il disegno è molto accurato e vi sono diverse note di riferimento. Vi è rappresentato il tracciato completo dell'alveo del Canale dal suo imbocco (allora diverso da quello della bealera di Castellamonte) [31] (fig. 12) fin quasi alla cascina detta « Delle Moglie » oltre l'abitato di Caluso (fig. 13). Il disegno non fornisce però, come quello del Tosetti, dettagli figurativi dei paesi attraversati che sono riportati solo parzialmente nei tratti costeggianti il Canale. Unica eccezione è fatta per Agliè in quanto vi è stato inserito uno schizzo assonometrico del castello (fig. 14), nel quale si nota l'ampio terrazzo verso il giardino, ma privo del monumentale scalone che scende al *parterre*.

Altro bel rilievo planimetrico del Canale [32] è quello firmato nel 1792 dal direttore dei Regi Canali, l'architetto Giacomo Maria Contini [33], già ricordato per aver ideato l'unità di misura delle acque denominata *oncia di Caluso* o *Contini*. In questo disegno l'imbocco risulta spostato a monte ed unificato con quello della bealera di Castellamonte come da Lettere Patenti 19 ottobre 1781 [34]: i paesi attraversati sono rappresentati secondo gli schemi convenzionali del tempo.

Sulla falsariga del precedente, ma con gli opportuni aggiornamenti, si presenta un altro bel disegno acquerellato [35] eseguito dall'architetto

[31] Per dettagli cfr. *infra* nota 34.

[32] Il disegno a penna ed acquerello misura cm. 172 × 43 ed è datato e firmato nell'angolo inferiore destro *Torino, li 28 Gennajo 1792 / Contini Archit.o e Diret.e Sup.e*, mentre lungo il lato superiore è riportato il titolo *Tipo dimostrativo dell'andamento, non solo del Fiume Orco nel tratto in cui si deriva la Regia Bealera detta di Caluso, che di tutto il successivo corso della medesima con tutte le rispettive loro adjacenze*. È conservato in A.S.T., Sez. Riun., I.G., *art. 663*, *loc. cit.*, § 1, n. 23, B.

[33] Per notizie sull'attività del personaggio cfr. C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, *op. cit.*, p. 102.

[34] La convenzione con la Comunità di Castellamonte fu stipulata il 12 ottobre 1780 e fu approvata con Lettere Patenti 19 ottobre 1781: A.S.T., Sez. Riun., I.G., *art. 764, § 1, Bealera di Caluso*, m. I, n. 5, e *art. 689, Patenti Controllo Finanze*, registro 61, 1781, c. 93.

[35] Il disegno, firmato e datato, misura cm. 245 × 46 ed è intitolato *Corso del canale nazionale d'irrigazione detto di Caluso stato aperto nel territorio di Castellamonte dal maresciallo di Brissac nell'anno 1556 in seguito all'ottenuta permissione di estrarre dal fiume Orco piedi 48 d'acqua per tradurla alle fini di Caluso colle annotazioni di tutte le cose influenti al canale nazionale suddetto come dall'indice il tutto viene indicato*. Numerose sono infatti le annotazioni esplicative. È conservato a Torino presso un archivio privato.

Claudio Boggio [36] e datato *S. Giorgio, 27 Fruttidoro anno X* (14 settembre 1802). Anche in questo caso i paesi sono appena abbozzati con l'evidenziazione però degli elementi caratterizzanti: castelli, chiese, ponti, strade, ... (fig. 15-16).

Con il succedersi delle amministrazioni preposte alla gestione del Canale si rendeva necessario procedere a nuove ricognizioni sulla sua consistenza. Così, dopo la parentesi della dominazione napoleonica durante la quale il Tenimento della Mandria di Chivasso ed il Canale furono ceduti in affitto alla Società Pastorale di Torino [37], la responsabilità della gestione ritornò all'Azienda Generale delle Regie Finanze e si procedette quindi a nuovi rilevamenti circa la situazione in cui si trovava il Canale. Al riguardo, in questo periodo furono realizzate delle importanti opere grafiche che utilizzarono gran parte dell'esperienza tecnica maturata a seguito della catastazione parcellare napoleonica [38].

Nel 1824 fu elaborato dall'architetto Pietro Bosso [39] un grande atlante con il rilievo planimetrico del tracciato del Canale dal suo imbocco (fig. 17) fino alla cascina della Savonera che allora faceva parte del Tenimento della Mandria [40]. Si tratta di una raccolta di 45 tavole [41]

[36] Per notizie sull'attività dell'architetto Claudio Boggio (1751-1823) cfr. S. Tapparo, *San Giusto Canavese*, Ivrea 1972, pp. 54-56, e V. Della Croce, *op. cit.*, p. 142.

[37] Circa la Mandria l'atto fu stilato il 20 ventoso dell'anno IX, vale a dire l'11 marzo 1801 (copia edita in L. Bulferetti - R. Luraghi, *Agricoltura, industria e commercio in Piemonte dal 1790 al 1814*, Torino 1966, pp. 173-177), a cui seguì il 9 maggio 1801 quello relativo al Canale (A.S.T., Sez. Riun., *Ministero delle Finanze, Archivio Sistemato, Acque in genere, Regii Canali, n. 4, Caluso*, vol. 33, copia).

[38] Sull'argomento cfr. I. Ricci - M. Carassi, *I catasti piemontesi del XVIII e XIX secolo da strumento di politica fiscale a documento per la conoscenza del territorio*, in Aa.Vv., *Cultura figurativa e architettura negli Stati del Re di Sardegna, 1773-1861*, Catalogo della mostra, Torino 1980, vol. III, pp. 1189-1221.

[39] Questi allora dipendeva dall'Ufficio di amministrazione dei regii canali con sede a Vercelli.

[40] Questa cascina occupava l'angolo di Nord-Ovest del Tenimento della Mandria che, di forma rettangolare, si sviluppava su 2000 giornate circa di terreno.

[41] Le tavole misurano cm. 76 × 52; sono disegnate a penna ed acquerellate. Sono legate insieme in forma di atlante, ma mutilo in quanto mancante della rilegatura e dei piatti di copertina, del frontespizio con titolo, data ed indicazione dell'autore nonché di quattro tavole, staccate e conservate a parte. La raccolta consta di due sezioni: nella prima di 34 tavole numerate è delineata la planimetria di tutto il Canale in scala espressa in trabucchi mentre nella seconda di 11 tavole numerate è riportato il profilo altimetrico del Canale. Nella pagina non numerata che precede la seconda parte è scritto: *Planimetria Generale del Regio Canale di Caluso derivato dal Fiume Orco divisa in tavole XI relativa alla Planimetria generale designata nella 1ª parte del presente Atlante formata dall'architetto idraulico Pietro Bosso nell'anno 1824*. Questa bella raccolta di tavole è conservata presso l'archivio del Consorzio del Canale di Caluso, *Fascicoli non inventariati*.

di grandi dimensioni, nelle quali non solo vengono illustrati il profilo e la planimetria dettagliata del tracciato del Canale e dei caseggiati situati in prossimità del suo alveo, ma anche vengono forniti cenni sulle colture agricole dei terreni attraversati dal Canale, e ci permettono così di cogliere quelli che sono gli aspetti *mutevoli* del paesaggio agrario a seguito dello sviluppo delle colture foraggere e cerealicole che, come il mais, richiedono un'adeguata irrigazione: in merito sono significativi i progetti relativi al tenimento della Mandria di Chivasso conservati all'Archivio di Stato di Torino [42].

L'incarico di effettuare una rilevazione sullo stato del Canale fu affidato pure all'architetto Ignazio Michela, allora vice direttore dei Regii Canali [43]. I risultati di quest'ispezione del Michela furono riassunti in un pregevolissimo volume manoscritto dal titolo *Il Regio Naviglio di Caluso* [44], per cui il costo complessivo (per trasferimenti, rilevazioni, misure, ricerche d'archivio, ...), furono pagate 1650 lire come si legge in un conteggio conservato all'Archivio di Stato di Torino [45].

L'opera consiste in due parti: la prima di otto carte comprende la relazione sulle vicende storiche del Canale mentre la seconda le tavole dei dati statistici con i relativi disegni. Vi è una prima tavola acquerellata [46] con il profilo del tracciato del Canale; nel disegno, firmato, che evidenzia il dislivello di circa 40 trabucchi (pari a poco più di 124 metri) esistente tra l'imbocco sull'Orco e la Mandria di Chivasso, i paesi sono accennati sullo sfondo con molta accuratezza ed acutezza d'occhio: così è anche la descrizione, su uno schema che ricorda quello

A titolo di curiosità si riferisce che quest'opera è l'altra del Bosso, di cui *infra* alla nota 64, costarono in totale 2443 lire, pagate dietro due parcelle, rispettivamente di 1256 e 1187 lire, in cui erano comprese anche le spese di trasferta, della carta, dei colori, e quelle per il *Collaboratore Sig. Misuratore Boreani per i lavori in campagna ed al tavolo*. La documentazione relativa si conserva in A.S.T., Sez. Riun., *Ministero delle Finanze, Archivio Sistemato, Acque in genere, Regii Canali, n. 4, Caluso*, vol. 33, n. 3460.

[42] Sull'argomento cfr. i documenti conservati in A.S.T., I, *Materie economiche, Mandria di Chivasso*; *loc. cit., II^a Addizione, Mandria di Chivasso*; A.S.T., Sez. Riun., *Archivio delle Regie Finanze, II^a Archiviazione, Veneria Reale, Mandria di Chivasso e loro dipendenze.*

[43] L'ingegnere architetto Michela (1792-1867) acquistò notorietà non solo per i suoi studi di idraulica e di storia dei canali irrigui piemontesi, ma anche per essersi occupato dei lavori di completamento del palazzo della Corte d'Appello di Torino.

[44] Il volume manoscritto, datato 15 ottobre 1827, è conservato a Torino presso un archivio privato.

[45] Il documento è riportato in Appendice B.

[46] Le dimensioni sono cm. 119 × 46,5.

già visto del Tosetti, del castello di Agliè, che rappresenta uno dei punti di riferimento inequivocabile per l'orientamento nel paesaggio canavesano (fig. 18). Nel secondo disegno, pure acquerellato con firma autografa del Michela [47], è riportata la *Planimetria generale del Regio Naviglio di Caluso* (fig. 19) con l'indicazione delle utenze esistenti, dei ponti, delle strade e delle case adiacenti all'alveo. Completano questo importante lavoro del Michela due grandi acquerelli non firmati, ma di pregevole fattura e di raffinato gusto artistico. Il primo [48] raffigura l'edificio di derivazione del Canale costruito a fine Settecento [49] sulla sponda sinistra dell'Orco (fig. 20) mentre il secondo acquerello [50] ritrae l'imboccatura delle gallerie sotto la collina di San Giorgio. Tali gallerie, che, come abbiamo visto, erano state realizzate su progetto dell'architetto Giuseppe Giacinto Bays [51] per eliminare un'ansa del Canale, furono ultimate nel 1764 come risulta dalla data incisa sulla lapide (fig. 21). Un particolare interessante dell'acquerello riguarda lo stemma sabaudo che si nota al di sopra della lapide (fig. 22). Esso, scolpito in marmo di Frabosa, era stato infatti posto *in loco* proprio nel medesimo anno 1827 su progetto dello stesso Michela [52] in sostituzione di quello originale eliminato in epoca giacobina.

Nel corso dell'Ottocento furono ancora fatti altri rilievi del tracciato del Canale quando esso dapprima, nel 1866, fu ceduto in affitto alla Società dei Canali demaniali dell'Alto Piemonte e poi, dal 1884, dato in concessione al Consorzio Conduttore del Canale demaniale di

[47] Le dimensioni sono cm. 74 × 49,5.

[48] Le dimensioni sono cm. 49 × 39.

[49] Cfr. *retro* nota 34.

[50] Le dimensioni sono cm. 49 × 39.

[51] Per i progetti e documenti relativi alla loro costruzione cfr. A.S.T., Sez. I, *Materie economiche, Regia Bealera di Caluso*, m. I, e *Regia Bealera di Caluso, mazzo da inventariare*; A.S.T., Sez. Riun., *Archivio delle Regie Finanze, I^a^ Archiviazione, Acque ed Edifici di esse*, m. VI, nn. 1-8.

[52] Dalla relazione del Michela al marchese Del Carretto di Lesegno, Intendente Generale di Finanze, in data 28 febbraio 1827 si legge che il costo dell'opera era stato preventivato in 950 lire, così suddivise: 850 lire allo scultore Spalla, come da suo preventivo per la realizzazione dello stemma in marmo di Frabosa con corona in piombo dorato, e 100 lire per spese di ponteggio e mano d'opera per la posa in loco. Ad essa è allegato il relativo disegno a penna ed acquerello, firmato e datato *Torino li 16 Febbraio 1827*, di cm. 24 × 35,5. La documentazione è conservata in A.S.T., Sez. Riun., *Ministero delle Finanze, Archivio Sistemato, Acque in genere, Regii Canali, n. 4, Caluso*, vol. 33, n. 3460. Attualmente lo stemma è ancora al suo posto, manca però la corona. Per notizie sull'attività dello scultore Giacomo Spalla cfr. [A. Baudi di Vesme], *Schede Vesme*, Torino 1963-1968, vol. III, pp. 997-1005.

Caluso. Di quest'ultimo periodo ricordo una grande planimetria del Canale [53], che fu delineata nel 1928 a firma dell'ing. Mario Actis Perinetti [54].

Nel concetto di documentazione iconografica del Canale rientrano anche tutti quei disegni tecnici riguardanti partitori d'acqua e relativi bocchetti di derivazioni che nel corso dei secoli sono stati realizzati per l'utilizzo delle acque da parte delle varie utenze. I più antichi disegni sono quelli che riguardano la concessione di acque per l'irrigazione delle campagne e risalgono al Settecento, quando si iniziò ad allargare il suo comprensorio irriguo concedendo di derivare l'acqua mediante bocche modulate secondo le misure stabilite dall'*oncia di Caluso*. Un esempio è quello del bocchetto [55] di Torre, Valperga e del Comune di Mazzè delineato dall'architetto Claudio Boggio in data 20 marzo 1805 (fig. 23) [56].

Allo stesso genere di documentazione appartengono i progetti ed i disegni di quegli edifici posti lungo il Canale per l'utilizzo dell'acqua per forza motrice. Nella citata relazione del Michela si legge che *il totale delle ruote mosse dal naviglio per molini, filatoj ed altri artifizii è di numero 22* [57]. Tra questi vi era anche un elevatore idraulico che il conte Carlo Francesco Valperga di Masino fece costruire su progetto dell'architetto Contini datato 10 settembre 1785 (fig. 24) [58] per por-

[53] La riproduzione eliografica del disegno, datato 1 luglio 1928, cm. 295 × 90, è conservata presso la sede del Consorzio del Canale di Caluso.

[54] L'ingegnere Actis Perinetti (1895-1988), mio zio materno, fu per ben quarantacinque anni, dal 1924 al 1969, il direttore del Canale di Caluso, e nel cui incarico era succeduto al padre, che l'aveva tenuto dal 1892 al 1924. A lui va tutta la mia riconoscenza per avermi spezzato il *pane della scienza* del campo dell'idraulica.

[55] Fra le varie bocche di derivazione che furono collocate sul Canale merita una particolare menzione il partitore a sifone che fu costruito nel 1878 per rendere la velocità dell'acqua di uguale effetto sulla portata dei due rami del partitore stesso, alla loro imboccatura. Fu definito come: *bocchetto a grossa scaturigine, ripartitore di recentissimo sistema, creduto il primo messo in pratica in Italia dall'ingegnere Cesare Meano, che vedesi dal ponte su cui passa la via alla stazione di Caluso* (cfr. G.C.C., *op. cit.*, vol. I, p. 55). Sull'argomento cfr. E. Silvestri, *Lezioni di idraulica pratica*, Torino 1911, pp. 980-983.

[56] Il disegno a penna ed acquerello, firmato e datato, di cm. 43,5 × 27, è conservato a Torino presso un archivio privato.

[57] La stessa notizia viene riportata anche in I. Michela, *Cenno istorico e statistico sul Regio Canale di Caluso ... coll'aggiunta di un prospetto statistico degli altri R. Canali non che di quelli della Lomellina*, Torino 1844, p. 23.

[58] Il disegno a penna ed acquerello, firmato e datato, cm. 39,5 × 28,5, è conservato in A.S.T., Sez. I, *Archivio Alfieri*, m. 83, fasc. 3.

tare l'acqua ad un serbatoio che, per caduta, doveva alimentare fontane con giochi d'acqua situate nel giardino destinato ad abbellire il suo palazzo in Caluso, allora in fase di realizzazione [59]. Esistono poi i progetti per i molini e piste da canapa, per insediamenti pre-industriali (magli, fucine, ...) ed industriali (centrali elettriche annesse a stabilimenti quali il Cotonificio Blumer poi De Angeli-Frua ad Agliè con 1500 telai, ora stabilimento Olivetti, ed a Caluso il Cotonificio Büchi con 350 telai, poi opificio della Valle Susa ed ora sede della Honeywell Bull).

Interessanti sono anche i progetti ed i disegni concernenti quegli altri manufatti che furono realizzati per l'operatività del Canale: la diga di sbarramento sull'Orco [60], le gallerie sotto la collina di San Giorgio [61], canali-scaricatori [62], ponti sia stradali che pedonali (fig. 25) [63] e ponti-canali per consentire il deflusso delle acque. Generalmente si tratta di tavole sparse di diverse dimensioni, allegate alle relazioni dei

[59] Il conte Valperga di Masino (1727-1811), colui che nel 1760 aveva ceduto allo Stato sabaudo il Canale di Caluso, fece ristrutturare, dopo il suo rientro a Torino dall'incarico di vicerè di Sardegna, il suo palazzo calusiese, già palazzo Scaglia di Verrua (fig. 11), ampliandone il giardino su una superficie di circa 12.000 m.^{2} che fu ottenuta abbattendo case e chiudendo strade comunali. Cfr. A. Actis Caporale, *Il Palazzo Valperga di Masino ora Spurgazzi*, in corso di preparazione.

[60] L'attuale diga di sbarramento in cemento armato fu costruita nel 1950. I progetti relativi sono conservati presso l'archivio del Consorzio del Canale di Caluso. Per quanto concerne invece le precedenti dighe in pietra cfr. *retro* nota 34 nonché i disegni e progetti conservati presso l'archivio del Consorzio del Canale di Caluso.

[61] Cfr. *retro* nota 51.

[62] Tra i progetti allo studio merita una particolare attenzione quello concernente lo scaricatore terminale per far defluire le acque del canale di Caluso nella Dora Baltea in località Gabriella nel Comune di Mazzè ai confini con quello di Rondissone. A questo è abbinato il progetto di un impianto di produzione di energia elettrica sfruttante il dislivello ivi esistente di 33 metri. Questi progetti si trovano presso il Consorzio del Canale di Caluso.

[63] Poco distante dall'imbocco delle due gallerie sotto la collina di San Giorgio Canavese vi è un ponte a cui accenno per completare il quadro degli interventi del Michela sul Canale. Si tratta dell'ex-passerella pedonale detta di Priè. La particolarità di questo ponte è dovuta al fatto di essere stato uno dei primi ponti pensili in ferro costruiti in Italia. Un'iscrizione posta sul fianco di uno dei piloni di sostegno (oggi purtroppo scomparsa) lo definiva come « PONS FERREUS PENSILIS PRIMUS IN ITALIS / CONSTRUCTUS AN. MDCCCXXX / IMPENSIS NOT. VITALIS Q. ALOYSII PRIÉ / DELINEANTE ARCH. R. INSPECTOR / IGNATIO MICHELA AB ALLADIO » (C. Boggio, *op. cit.*, p. 24). In realtà il primato spetta ad una passerella realizzata nel 1828 sul Brenta, vicino a Padova, cfr. L. Re, *Il progetto di Guillaume-Henri Du Four per il ponte sospeso del Valentino (1826). Un'iniziativa di Michele Benso di Cavour*, in « Studi Piemontesi » (Torino), 1980, vol. IX, fasc. 2, p. 386. La passerella di Priè rimane pur sempre il primo ponte sospeso costruito in Piemonte.

rispettivi progetti. In merito esistono atlanti in cui sono riportati detti manufatti. Fra questi cito un piccolo volume di 80 pagine intitolato *Disegni figurativi di tutti gli edifizj apposti sopra il Regio Canale di Caluso formati dall'architetto idraulico Pietro Bosso* [64]. Si tratta di una descrizione in pianta ed in prospetto di opere costruite sul Canale: ponti, partitori, gallerie, ...; vi fanno eccezione i mulini e gli altri edifici per forza motrice che invece non sono riportati. Vengono così descritti 62 manufatti, ma in totale sono menzionate ben 144 opere indicate progressivamente con numeri arabi, mentre alcune sono catalogate anche con numeri romani per il collegamento con quell'atlante [65] contenente la planimetria del Canale che, come già abbiamo visto, fu realizzato dallo stesso autore nel 1824. Altro strumento essenzialmente tecnico, che non indulge in riferimenti paesaggistici o topografici in genere, è quello che si presenta sotto forma di un brogliaccio, non firmato, databile intorno al 1926 [66]. Esso consiste in una riproduzione eliografica ridotta a volume [67] riportante la planimetria dell'alveo del Canale con la descrizione in pianta di tutti i ponti in uso nonché delle utenze sia irrigue che di forza motrice.

Per completare questo breve studio sull'iconografia del Canale non si può dimenticare l'apporto documentario datoci dalla fotografia. A questo proposito ricordo che per le celebrazioni del primo centenario dell'attività del Consorzio del Canale di Caluso fu organizzata in Caluso nel dicembre del 1984 l'esposizione di circa 200 fotografie riguardanti gli scorci caratteristici e pittoreschi del Canale [68].

Le fotografie utilizzate come illustrazioni del presente studio sono state eseguite dall'autore, ad eccezione della prima che è opera del fotografo Giraudon di Parigi.

[64] Il volume cartonato si compone di 80 pagine, di cui 39 bianche. Le pagine misurano cm. 25,5 × 31,5. I disegni sono a penna e matita e sono siglati « *P.B.* », ma non datati. È conservato a Torino presso un archivio privato.

[65] Cfr. *retro* nota 41.

[66] Nel disegno non si menziona infatti la centrale idroelettrica di Caluso, i cui lavori sul Canale iniziarono nel 1927 da parte della Manifattura di Caluso, che nel 1925 aveva acquisito lo stabilimento del Cotonificio Büchi.

[67] Si tratta di un volume non rilegato di 88 pagine di cm. 22 × 28,5. È conservato a Torino presso un archivio privato.

[68] L'esposizione fu organizzata dall'Associazione Culturale « Le Purtasse » di Caluso e le fotografie erano opera di Lorenzo Giacometto di Chivasso.

APPENDICE

A

Elenco delle più significative mappe e carte geografiche relative al territorio canavesano, nelle quali si segna il canale di Caluso

1620: « PIEMONTE ET MONFERRATO », incisione in rame di Giovanni Antonio Magini, cm. 47,2 × 37,2, pubblicata postuma dal figlio in *Italia di Gio. Ant. Magini data in luce da Fabio suo figliuolo*, Bologna 1620, ristampe 1632 e 1642 (A.S.T., *Biblioteca antica*, Y, II, 2).

1638: « PRINCIPATUS PEDEMONTII, Ducatus AUGUSTAE PRAETORIAE, SALUTII Marchionatus, ASTAE, VERCELLARUM ET NICAE Comitatus Nova Tabula », incisione in rame di Giovanni Janson, pubblicata ad Amsterdam dall'editore H. Hondius (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 5/5).

1642: « SIGNORIA DI VERCELLI », incisione in rame di Fabio Magini, pubblicata in *Italia*, op. cit. (Ivrea, collezione privata).

1645: « SIGNORIA DI VERCELLI », incisione in rame di Giovanni Janson, cm. 49 × 38, pubblicata dall'autore ad Amsterdam (Ivrea, Museo Civico).

1650: « PIEMONTE ET MONFERRATO », incisione in rame di Guglielmo e Giovanni Blaeu, cm. 54 × 42, pubblicata in *Atlas maior sive cosmographia blaviana*, Amsterdam 1650 e 1662 (A.S.T., *Biblioteca antica*, Y, III, 8).

1664: « Il CONTADO DEL CANAVESE Tra le due Dore il Po e l'Alpi Graie, Posseduto dai Discendenti del Re Ardoino », incisione in rame di Nicola Berey, cm. 36,5 × 28, pubblicata in E. TESAURO, *Del regno d'Italia sotto i barbari*, Torino 1664, p. 123 (Torino, Biblioteca Reale) (fig. 2).

1665: « ESTATS DU DUC DE SAVOIE aux delà des Alpes, et vers l'Italie qui passent communem^{t} sous le nom de PIEMONT ou sont les DUCHÉ D'AUOSTE . MARQ^{sat} D'YVREE SEIGN^{rie} DE VERCEIL, MARQ^{sat} DE SUSE PRINCIP^{té} DE PIEMONT, CO^{te} D'AST, MARQ^{sat} DE SALUCE, CO^{tat} DE NICE, & - LE DU^{ché} DE MONFERRAT, en partie au DUC DE MANTOUE », incisione in rame di Nicola Sanson, cm. 43 × 53,5, pubblicata a Parigi (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 5/6).

1670: « ... DUCATUM SABAUDIAE, PRINCIPATUM PEDEMONTII, COMITATUM NICAEENSEM et ceteras PARTES MINORES », incisione in rame di Federico De Wit, cm. 48,5 × 57,5, pubblicata ad Amsterdam (Ivrea, collezione privata).

1680: « CARTA GENERALE DE' STATI DI SUA ALTEZZA REALE », incisione in rame di Giovanni Maria Belgrano in base ai disegni di Giovanni Tommaso Borgonio, cm. 176 × 212, pubblicata a Torino (Torino, Biblioteca Reale, N. 59).

1682: « PEDEMONTIUM Et reliquae Ditiones Italiae REGIAE CELSITUDINIS SABAUDICAE Subditae Cum Regionibus adjacentibus », incisione in rame di Giovanni De Broen sui disegni di G. T. Borgonio, cm. 59,5 × 51, pubblicata in *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Amsterdam 1682 (Torino, Biblioteca Reale).

1691: « IL PIEMONTE ... », incisione in rame di Antonio Barbey, 4 fogli ciascuno di cm. 43 × 53, pubblicato a Roma da Domenico De Rossi (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 5, 8-10).

1693: « STATI DI SAVOIA, PIEMONTE », incisione in rame sui disegni di Vincenzo Coronelli, cm. 45 × 59, pubblicata a Venezia, riedizione a Torino nel 1706 (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 5/11 e Albo D 62).

1700: « REGIAE CELSITUDINIS SABAUDICAE STATUS consistens in SABAUDIAE AC MONTISFERRATI DUCATUS, PEDEMONTII PRINCIPATUM, necnon NICAEENSEM COMITATUM cum Adjacentibus et Finitimis Regionibus ... », incisione in rame di Nicola Visscher, cm. 49 × 57,6, pubblicata ad Amsterdam (Ivrea, Museo Civico).

1700: « PARTIE DU DUCHÉ DE MILAN, LA PRINCIPAUTÉ DE PIÉMONT, LE MONFERRAT et LA REPUBLI[que] DE GENES », incisione in rame di H. Iaillot, cm. 65 × 46, pubblicata a Parigi (Torino, collezione privata).

1704: « DESCRITIONE di parte del PIEMONTE e MONFERRATO, et confine dello STATO di MILANO », incisione in rame di Durelli sui disegni di Giulio Carlo Frattino, cm. 32 × 41,6, pubblicata a Milano (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 5/13).

1707: « LE DUCHÉ D'AUOST, LA SEIGNEURIE DE VERCEIL, LE MARQUISAT D'YVRÉE & », incisione in rame di H. Iaillot, cm. 46,3 × 64, pubblicata a Parigi dall'autore (Ivrea, collezione privata).

1707: « CARTE DU PIEMONT et du MONFERRAT », incisione in rame di Liébaux, cm. 64 × 48,5, pubblicata a Parigi da Guglielmo Del-l'Isle (Ivrea, Museo Civico) ed inserita nell'atlante edito nel 1720 e poi nel 1775 a cura di Filippo Buache (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Vol. CC2).

1710: « REGIAE CELSITUDINIS SABAUDICAE STATUS in quo DUCATUS SABAUDIAE PRINCIPAT. PEDEMONTIUM ut et DUCATUS MONTISFERRATI in suas ditiones et Territoria determi-

nati cum finitimis Provinciis », incisione in rame di Matteo Seutler, cm. 57,5 × 48, pubblicato a Norimberga (Ivrea, collezione privata).

[1710]: « CURSUS PADI per LONGOBARDIAM A FONTE USQUE AD OSTIA CUM FLUMINIBUS, QUAE IN ILLUM SE EXONERANT, ... », incisione in rame di M. Seutler, composta di tre fogli ciascuno di cm. 45 × 87,2, senza indicazione di data e luogo di pubblicazione (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 4/17-19).

[1724]: « THEATRE DE LA GUERRE EN PIEMONT EN SAVOYE & DANS LE DAUPHINÉ », incisione in rame anonima, cm. 60 × 51, senza indicazione di data e luogo di pubblicazione (Ivrea, Museo Civico).

1733: « ENVIRONS D'IVRÉE, CHIVAS ET VERRUE », incisione in rame anonima sui disegni di Giovanni Battista Bourguignon d'Anville, cm. 31 × 23,3, pubblicata in *Nouvelle Carte de la Lombardie, ou théatre de la guerre en Italie*, ..., Parigi s.d. (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Albo F/7).

1735: « LE COURS DU PO », incisione in rame sui disegni del geografo Padre Placide de St. Helène, composta di 5 fogli ciascuno di cm. 49 × 42,5, pubblicata ad Amsterdam da J. Covens e C. Mortier (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Cart. 4/20-24).

1772: « CARTA COROGRAFICA DEGLI Stati di S.M. il Re di SARDEGNA data in luce dall'Ingegnere BORGONIO nel 1683 corretta ed accresciuta nell'anno 1772 », incisione in rame di Giacomo Stagnon, di cm. 240 × 200, pubblicata a Torino (Torino, Biblioteca Reale, n. 4/28). Circa le datazioni cfr. G. Gentile, *op. cit.*, p. 126.

1790: «DUCATO D'AOSTA E CONTADO DEL CANAVESE» e «PROVINCIE DI TORINO E PINEROLO», incisioni in rame anonime, facenti parte di una serie di 12 carte ciascuna di cm. 45 × 35, pubblicate a Torino dall'editore Prato (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Vol. AA23).

1810: « DEPARTEMENT DE LA DOIRE », incisione in rame di P. A. F. Tardieu, cm. 57 × 49,5, pubblicata in *Atlas National de France*, Paris 1810, tav. 99 (Milano, Civica Raccolta Bertarelli, Vol. DD12).

1829: « CARTE CHROROGRAPHIQUE D'UNE PARTIE DU PIÉMONT ET DE LA SAVOIE ... », litografia anonima, cm. 54 × 37,5, pubblicata in un atlante non identificato (Ivrea, collezione privata).

1845: «DIVISIONE MILITARE DI TORINO - PROVINCIE DI BIELLA E D'IVREA », incisione in rame di G. Maina, cm. 52,5 × 35, pubblicata in A. Zuccagni Orlandini, *Atlante Geografico dell'Italia, Stati Sardi Italiani di Terraferma*, tav. 3 (Ivrea, collezione privata).

1855: Mappa generale dei canali in Lombardia e Piemonte, litografia in R. BAIRD SMITH, *Maps and plans illustrative of the canals of irrigation in Lombardy and Piedmont*, Edimburgh and London 1855 (Torino, collezione privata).

1855: « Carta Corografica Delle Divisioni di Torino e di Aosta », litografia di Stucchi, cm. 60 × 69,5, pubblicata a Torino presso l'editore G. B. Maggi (Ivrea, collezione privata).

1859: « Gran Carta degli Stati Sardi In Terraferma », litografia, fogli N. XXXIX (Ivrea) e N. XLVI (Chivasso), ciascuno di cm. 71 × 51, pubblicati a Torino presso l'editore G. B. Maggi (Torino, collezione privata).

1862: « CARTE des CANAUX D'ARROSAGE du PIÉMONT », incisione in rame di J. Adam ed A. F. Lemaitre, cm. 47 × 29,5, pubblicata in B. NADAULT DE BUFFON, *Des canaux d'irrigation de l'Italie septentionale* ..., Paris 1861-1862, *Atlante*, 1862, tav. III (Torino, Biblioteca Nazionale).

1862: « CARTA GEOLOGICA DI SAVOJA, PIEMONTE E LIGURIA », litografia di G. Capietti su disegni del geologo Angelo Sismonda, pubblicata a Torino per cura del Governo di S.M. Vittorio Emanuele II (Ivrea, collezione privata).

1865: « CARTA DEL CORPO DI STATO MAGGIORE DEL REGNO SARDO », litografia di cm. 57 × 60,5 con caratteristiche identiche ai fogli NN. XXXIX e XLVI della Carta del 1859 (Torino, collezione privata).

1870: «CANALE DI CALUSO TOPOGRAFIA COL TRACCIATO DELLA LINEA E PROFILO LONGITUDINALE », litografia di Giordana e Salussoglia, cm. 67 × 49, in C. BOGGIO, *Il Canale di Caluso*, Torino 1870 (Torino, collezione privata).

1881: « CALUSO », litografia dell'Istituto Geografico Militare; aggiornamenti furono poi effettuati nel 1954 e nel 1966. I fogli interessati dal Canale sono i seguenti: 42, III S.E. *Cuorgnè*; 42, II S.O. *Castellamonte*; 56, I N.O. *Rivarolo*; 56, I N.O. *Caluso*; 56, I S.E. *Chivasso*; 57, IV N.O. *Cigliano* (Torino, collezione privata).

1885: « CIRCONDARIO DI BIELLA Provincia di Novara - CIRCONDARIO D'IVREA Provincia di Torino », incisione in rame, cm. 53 × 35, pubblicata dall'editore Vallardi in *Atlante Geografico dell'Italia*, Milano 1885 (Torino, collezione privata).

1886: « CARTE DES PLACERS AURIFÈRES DU PIÉMONT », litografia di cm. 17,5 × 26, pubblicata a Torino a cura della *Société des placers aurifères du Piémont* (Torino, collezione privata).

1930: « Carta delle irrigazioni piemontesi », litografie pubblicate in MINISTERO DEI LAVORI PUBBLICI, SERVIZIO IDROGRAFICO, Ufficio Idro-

grafico del Po, Sezione di Torino, *Carta delle irrigazioni piemontesi*, Roma 1930, fogli 42 *Ivrea* e 56 *Torino* di cm. 41,7 × 39 (Torino, collezione privata).

B

Copia di lettera dell'Ill.re Sig. Cav. Barabino

(copia in A.S.T., Sez. Riun., *Ministero delle Finanze, Archivio Sistemato, Acque in genere, Regii Canali, n. 4 Caluso*, vol. 33)

Ho l'onore di compiegare qui unito l'estimo del prezzo che a senso mio si può corrispondere al Sig. Ing. Michela per la formazione della statistica del R. Canale di Caluso corredata de' relativi disegni, e profili di cui Ella volle incaricarmi con venerato suo foglio dei 3 correnti, Sez. 3ª N. 900 d'ord., oggetto Statistica del Canale di Caluso, di simili estimi non riesce facile il fissarne l'ammontare, perché dipendono dal trovare con più o meno facilità le memorie e documenti necessari e d'altronde la formazione del quadro statistico è così bene combinata che deve avere costato molto studio e disperdimento di tempo per portare con tanta chiarezza e sotto un colpo d'occhio qualunque degli oggetti che lo formano, però dopo maturo esame d'ogni cosa ne ho formato l'indicato estimo onde obbedire a suoi desiderj.

Torino, li 5 agosto 1830.

Per copia conforme
Cav. Barabino Ing. Id. e C.le

Calcolo d'estimo per il prezzo che si può corrispondere al Sig. Ing. Michela per la formazione della statistica del R. Canale di Caluso, munita dei relativi disegni e profilo.

Le memorie occorrenti prese sul terreno possono aver consunti vacati 40 con trasferta a L. 14,40	L. 576,00
per la raccolta negli Archivi Camerali dei dati per compilare il cenno storico onorari 25 a L. 8,60	210,00
riduzione del piano e disegno in netto onorari 16 a L. 8,40 .	134,40
profilo con veduta del paese onorari 10	84,00
veduta dell'imbocco del R. Canale e vedute dell'imbocco della 1ª galleria del med. onorari 15	126,00
calcolo della dispensa de' bocchetti onorari 11	92,40
compilazione del cenno storico onorari 11	92,40
idem del quadro statistico onorari 28	235,20
scrittura del libro con astucchio	99,60
	1650,00

CASIMIRO DEBIAGGI

CARLO BASCAPÈ
COME FONTE PER LE OPERE DI GAUDENZIO
AL SACRO MONTE DI VARALLO

L'attività vasta e multiforme di Gaudenzio Ferrari sul Sacro Monte di Varallo si è sviluppata per circa un quarto di secolo, ad iniziare dai primi anni del Cinquecento, fino almeno al 1528. Essa ha lasciato un'impronta indelebile nel dare un nuovo indirizzo ai piani progettuali del fondatore, Padre Bernardino Caimi, arricchendo la Nuova Gerusalemme varallese dei suoi massimi capolavori, in cui si fondono in modo unitario ed irrepetibile, architettura, scultura e pittura.

Gaudenzio iniziò dunque a lavorare sul Sacro Monte a neppur vent'anni dalla fondazione del grandioso complesso [1], quando ben poche erano ancora le cappelle, umili e semplici [2] disseminate secondo la topo-

[1] L'anno di fondazione del Sacro Monte di Varallo è il 1486. Si vedano al riguardo: C. Debiaggi, *Sulla data di fondazione del Sacro Monte di Varallo*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », 2, 1977, pp. 152-160; A. Bossi, *Un mistero attorno alla Sacra Orma*, in « Il Sacro Monte di Varallo », marzo 1978, pp. 2-3; C. Debiaggi, *A cinque secoli dalla fondazione del Sacro Monte di Varallo*, Varallo 1980; A. Bossi, *La data di fondazione del Sacro Monte di Varallo. Contributo per una definizione*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », I, 1984, pp. 233-238, e in « Sacro Monte di Varallo Sesia - Quaderno di Studio n. 1 », 1984, pp. 5-10; C. Debiaggi, *In merito alla data di fondazione del Sacro Monte*, in « Il Sacro Monte di Varallo », 5, 1986, pp. 2-3; C. Debiaggi, *Sui cinque secoli del Sacro Monte - Genesi del centenario - Conferma dell'anno di fondazione 1486*, in « Sacro Monte di Varallo Sesia - Quaderno di studio n. 4 », Varallo, 1986, pp. 9-24.

[2] Ce ne dà una idea chiarissima la lettera inviata dal Sacro Monte il 29 settembre 1507 dal cancelliere del Ducato di Milano, Gerolamo Morone, all'umanista Lancino Curzio, in cui si parla di un sacerdote « qui me per clivos contiguos modo ascensu modo discensu facili deducens in singula sacella introducsit », e poi ancora si commenta « Atque ipsa fabricae simplicitas et sine arte structura ingenuusque situs omnem superant antiquitatem... » (*Lettera del cancelliere milanese Gerolamo Morone a Lancino Curzio, in cui si descrive il nuovo Sacro Monte di Varallo*, in « Miscellanea di Storia Italiana edita per cura della R. Deputazione di Storia Patria », 2, p. 148, Lettera LXV, Torino, 1863).

grafia dei Luoghi Santi, sul « super parietem » che domina la piccola capitale della Valsesia.

Ma a differenza di quanto avviene per tante opere di Gaudenzio sparse per il Piemonte orientale e per la Lombardia, o conservate in vari musei d'Europa e d'America, abbondantemente documentate, o per la firma e la data apposte dal pittore, o per atti notarili di allogazione o di pagamento, o per altre testimonianze coeve, nessuna di quelle create sulla Santa Montagna varallese ha conservato una qualche documentazione ufficiale, sia per quanto riguarda la paternità che per la datazione. Infatti nessuna è stata firmata, o anche solo siglata, e nessun atto notarile del tempo, che vi faccia riferimento, è stato finora ritrovato.

La costante assegnazione a Gaudenzio è dovuta prima di tutto ad un'ininterrotta tradizione, che ha determinato quasi un senso di radicata e diffusa venerazione verso le sue opere, poi all'inconfondibile dato stilistico che subito rivela la mano del maestro e la sua geniale e lirica ispirazione, in fine alle tarde notizie, ripetute sempre con rigorosa fedeltà in tono encomiastico dalle decine e decine di guide, descrizioni, itinerari e direttorii « per ben visitare la Nuova Gierusalemme », ad iniziare soprattutto dalla seconda metà del Seicento [3].

Nel nostro secolo bisogna poi aggiungere i numerosi studi filologici riguardanti non solo le tante opere che in quasi cinque secoli sono giunte fino a noi, ma anche le molte che sono andate perdute, o perché cadute in rovina, o perché distrutte nei troppi rivolgimenti che attraverso i secoli il Sacro Monte ha subìto.

La più antica testimonianza scritta che ci sia pervenuta e che si possa considerare a ragione come fonte prima che parli esplicitamente del Ferrari come autore delle varie opere a lui poi sempre riconosciute sulla Nuova Gerusalemme, risale a vari decenni dopo la loro esecuzione: una sessantina di anni per le più antiche, quasi quaranta per le ultime.

Si tratta della *Breve descrittione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia*, compilata ed edita a Novara dal tipografo Francesco Sesalli,

[3] La prima guida che elenca sistematicamente i nomi dei vari artisti che hanno operato sul Sacro Monte, cappella per cappella, è quella del Fassola: G. B. F. FASSOLA, *La Nuova Gierusalemme osia il Santo Sepolcro di Varallo*, Milano 1671. D'allora in poi la seguiranno tutte le altre.

oriundo valsesiano, nel 1566, e ristampata con solo alcune modeste varianti nel 1570 [4].

Nella prima parte del testo, scritta in prosa, che fa da premessa, mentre la vera e propria guida sarà in versi, si incontra un passo di basilare importanza: « Et anchora che le statue e le pitture che si dirano nella descrittione siano tutte ben fatte. Nondimeno le infrascritte che o tutte o la maggior parte furono fatte da un M. Gaudentio di quella patria, homo veramente molto eccellente, così nel depingere come nella scultura, sono tanto naturali come se la Natura istessa et non l'arte l'havesse formate ».

E dopo questa encomiastica premessa il Sesalli passa ad elencare le singole opere: « Et la prima di queste è una passione depinta nella Chiesa del Monastiero, con un Giuditio bellissimo. Sul monte poi, una Nonciata di rilievo, i cavalli dei tre Magi, et un moro che cava un sperone, di rilievo: nella Natività tutte le figure di rilievo, e particolarmente il puttino et i pastori: un Christo in oratione in una grotta: a pie del Calvario, un Christo nudo, et un manigoldo di rilievo: nel Calvario una Madonna, il Centurione, alcune cingane, i soldati che giocano la veste, et i ladroni, di rilievo, e molte pitture, e fra le altre alcuni angeli fatti in scurzo nel cielo: un Christo portato alla sepoltura depinto sotto un portico, et ivi presso un S. Francesco: la sepoltura di Christo et una Maddalena in rilievo: una fontana con un Christo suscitato: un Christo che appare alla Maddalena di rilievo, la nonciatione della morte della Madonna di rilievo: nella Chiesa della Madonna una Nonciata e la testa d'una S. Cecilia fatta a l'olio sopra il muro » [5].

Le due guide del 1566 e 1570 danno dunque esplicitamente a Gaudenzio ed alla sua bottega, oltre agli affreschi eseguiti nel 1513 nella chiesa delle Grazie (ossia la « Chiesa del Monastiero ») ai piedi del Monte, la cappella dell'*Annunciazione* (« una Nonciata di rilievo »), alcune statue di quella dei *Magi*, le cappelle della *Natività*, dell'*Agonia nell'orto degli ulivi* (« un Christo in oratione in una grotta », *Gesù che*

[4] (F. SESALLI), *Breve descrittione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia...*, Novara 1566. L'unico esemplare conosciuto, un tempo presso la Biblioteca Melziana di Milano, si trova dal 1952 presso la Biblioteca Durio facente parte della Biblioteca Civica di Varallo.

(F. SESALLI), *Descrittione del Sacro Monte di Varallo di Valsesia...*, Novara 1570. Gli unici due esemplari conosciuti della Biblioteca Ambrosiana di Milano e della Nazionale di Torino sono andati distrutti durante la seconda guerra mondiale.

[5] (F. SESALLI), 1566, fol. 4 verso; (F. SESALLI), 1570, fol. 3 verso, fol. 4 recto.

sale al Calvario (ossia il « Christo nudo, et un manigoldo »), molte figure e gli affreschi della *Crocifissione*, l'affresco ora scomparso del *Cristo portato al sepolcro* sotto l'antico portichetto della Piazza Maggiore, la tavola di *S. Francesco che riceve le stigmate*, ora nella Pinacoteca di Varallo, la statua lignea di *Gesù nel sepolcro* (ossia « la sepoltura di Christo »), la statua della *Maddalena genuflessa*, che si trova tuttora nell'ingresso del *Santo Sepolcro*, la fontana della Piazza Maggiore con la statua poi sostituita del *Cristo risorto*, la cappella del *Noli me tangere* (« un Christo che appare alla Maddalena »), abbattuta all'inizio del Settecento, la cappella dell'*Annunzio a Maria della sua prossima fine*, o (« nonciatione della morte della Madonna »), distrutta all'inizio del Seicento, e poi ancora nell'antica chiesa un'*Annunciazione*, di cui oggi rimane la figura dell'*Angelo* nella Pinacoteca di Varallo, ed una testa andata poi perduta di *S. Cecilia*.

Come si vede ci troviamo di fronte ad un elenco lungo, preciso, dettagliato, in cui compaiono quasi tutte le opere gaudenziane tuttora esistenti sul Monte, ed altre che nel corso dei secoli ed in tante vicende a cui il monumentale complesso è andato soggetto, sono purtroppo andate irrimediabilmente distrutte.

Ma dopo questa elencazione fondamentale, quasi un vero catalogo, lungo tutto il Cinquecento scarsissime sono le altre testimonianze. Bisogna cioè arrivare ai due volumi del Lomazzo: *Trattato dell'arte della pittura* ed *Idea del tempio della pittura*, edite a Milano rispettivamente nel 1584 e nel 1590, nei quali Gaudenzio è abbondantemente citato, per poter trovare qualche raro accenno alle sue opere sul Sacro Monte.

Nella prima pubblicazione l'autore solo una volta nomina espressamente il santuario di Varallo, ricordando i « molti diversi misterij della Passione di Christo da lui (Gaudenzio) dipinti & massime quello, dove Christo è posto in Croce & è detto il monte Calvario al Sepolchro di Varallo, dove si veggono Cavalli mirabili, & Angeli stupendi; non solamente dipinti, ma ancora di Plastica; cioè di Terra, fatti di sua mano di tutto rilievo eccellentemente, à figura, per figura... » [6].

Così pure nel secondo trattato solo due volte viene citato il Sacro Monte, e di nuovo esclusivamente a proposito della cappella del *Calvario* o *Crocifissione*, una prima volta in questi termini: « Diverse ma-

[6] G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584, p. 112.

niere sono state ancor le sue, perché quella che ha tenuto nel sepolcro di Varallo è stata via principale, delicata, e mirabile, e nel rilievo di plastica ancora, ed inferiori poi sono tutte le altre tenute altrove. Onde chi non ha veduto quel sepolcro, non può dir di sapere che cosa sia Pittura, e qual sia la vera eccellenza di lei. Perché ivi si vede come si possano rappresentare vivamente gli affetti, vedendoli nelle faccie degli Angioli che piangono il dolore, e la passione, e nei fanciulli ridenti la festa, ed il giubilo, che la natura più vivamente non gli dimostra » [7]. Elogio veramente altissimo.

Una seconda volta più avanti, dopo aver citato i dipinti lasciati da Gaudenzio in Valduggia, sua patria, il Lomazzo prosegue ricordando « in Varallo la passione di Cristo, di pittura, e di rilievo con gli Angioli in scorto, che si dogliono della morte del Redentore » [8].

Sono brani che rivelano un'eccezionale ammirazione, ma non del tutto sufficienti per poter considerare il Lomazzo a pieno titolo come una fonte esauriente, o un testo di valore documentario per quanto concerne le opere gaudenziane sul Sacro Monte di Varallo, dato le citazioni riferite esclusivamente ad una cappella fra le tante, anche se si tratta della più celebre e prestigiosa.

Né altri scritti editi o inediti si potevano aggiungere, ch'io sappia, finora lungo il secolo XVI per arricchire la documentazione, invero limitatissima, sull'attività del maestro valduggese sulla Nuova Gerusalemme.

Viene invece ad occupare, almeno in parte, questo gran vuoto in modo insperato e veramente eccezionale il vescovo di Novara, Carlo Bascapè, con la relazione della sua prima visita pastorale, effettuata nell'autunno del 1593 [9].

È ben noto che le relazioni stese dai vescovi della controriforma, e poi ancora in seguito, fino alla prima metà del secolo scorso, sono una messe ricchissima ed insostituibile di notizie, testimonianze, documentazioni e descrizioni non solo della vita religiosa, sacramentale, devozionale dei fedeli e del clero delle loro diocesi, ma anche degli edifici del culto, del loro stato di conservazione, dei loro arredi, delle loro

[7] G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura ecc...*, Milano 1590, p. 47.

[8] G. P. Lomazzo, 1590, p. 116.

[9] C. Bascapè, *Atti di visita pastorale - Sacro Monte di Varallo*, 24 settembre 1593, t. 19, Novara, Archivio Vescovile.

opere d'arte, di ciò che vi era e che si doveva conservare o eliminare, e di ciò che si doveva provvedere o sostituire per il decoro della chiesa, delle sacre funzioni, delle pie istituzioni ecc...

Ma come prassi il testo delle relazioni, ricchissimo di dati, scrupoloso e preciso, non citava il nome degli artisti. Per quel che io so, quasi inesistenti sono le eccezioni [10].

E proprio in modo inconsueto si comporta invece nella sua prima andata al Sacro Monte il nuovo vescovo di Novara, monsignor Carlo Bascapè. Egli, discepolo amatissimo di S. Carlo, canonico del Duomo di Milano, poi Barnabita e generale del suo ordine, eletto vescovo di Novara nel febbraio del 1593, animato da zelo pari a quello del suo grande maestro, instancabile nel voler tutto conoscere, tutto controllare e tutto modellare secondo i dettami del Borromeo e del concilio tridentino nella sua vasta diocesi, il 14 settembre dello stesso anno è già al Sacro Monte, rifugio prediletto di S. Carlo, e senza por tempo in mezzo, visita tutte le cappelle, verifica, controlla, dà ordini per proseguire alacremente i lavori, correggere e perfezionare il già fatto, determinando una svolta decisiva nelle vicende costruttive di tutto il complesso [11].

L'ampia, minuziosa relazione di questa visita è un documento basilare per conoscere esattamente lo stato dei lavori sul Monte in quel

[10] Cito come esempio molto raro quello riguardante la pala, sempre di Gaudenzio Ferrari, dipinta attorno al 1540, per il santuario della SS. Pietà di Cannobio, allora appartenente alla diocesi di Milano.

S. Carlo Borromeo nella sua visita del 1574 la ricorda con un'espressione molto elogiativa « *Ancona est venustissima, inaurata est* », ma si astiene dal riportare il nome dell'autore (A. ZAMMARETTI, *Il miracolo di Cannobio e le sue reliquie*, Borgosesia 1987, p. 96).

Un trentennio dopo, invece, nel 1606, suo cugino, il Cardinal Federico, di manzoniana memoria, così si esprime: « *Icona pulcherrima et ut dicitur manu insignis pictoris Mag.ri Gaudentii Novariensis picta* » (A. ZAMMARETTI, 1987, p. 98).

Così pure al Sacro Monte il terzo successore del Bascapè sulla cattedra vescovile di Novara, Giovanni Pietro Volpi, nella sua visita del 22 agosto 1628 nota a proposito della statua della *Madonna* nella cappella dell'*Adorazione dei pastori*: « Statua B. V. est elegantissima et de manu Gaudentii fabricata » (P. GALLONI, *Sacro Monte di Varallo - Origine e svolgimento delle Opere d'Arte*, Varallo 1914, p. 130).

[11] Per l'attività del Bascapè in favore del Sacro Monte si vedano: P. GALLONI, 1914, pp. 252-277; P. PENATI, *Il venerabile Carlo Bascapè ed il Sacro Monte di Varallo*, in « In memoria ed onore del ven. Carlo Bascapè vescovo e storico di Novara », Novara 1951, pp. 150-158; G. GENTILE, *La storia del Sacro Monte nei documenti*, in « Il Sacro Monte di Varallo - Mostra documentaria », Borgosesia 1984, pp. 79-93; P. G. LONGO, *Il Sacro Monte di Varallo nella seconda metà del XVI secolo*, in « Da Carlo Borromeo a Carlo Bascapè », Novara 1985, pp. 83-182.

momento, quindi anche per rendersi conto di quanto era stato fatto prima del suo intervento.

Ed il Vescovo, se in molti punti ha osservazioni anche forti da fare, altre volte non può trattenersi dall'approvare ed ammirare cappelle, statue e dipinti di particolare pregio.

È qui che dal consueto, arido linguaggio burocratico viene fuori spesso, ovviamente non in tutti i casi, il nome del maestro Gaudenzio, e sempre soltanto il suo, quasi non potesse trattenerlo nella penna, a sottolineare l'alta qualità delle sue opere, la loro efficacia rappresentativa e la conseguente importanza del monumento.

Né credo che lo abbia citato altre volte fuori dall'ambito del Sacro Monte [12].

Così, grazie all'ammirazione si arricchisce anche la documentazione. Seguendo infatti passo per passo il Vescovo nella sua attentissima visita, il nome di Gaudenzio compare per la prima volta nella cappella dei *Magi*.

Dopo aver ordinato di togliere il soffitto ligneo che copriva la zona riservata ai fedeli, o vestibolo, per poter ammirare la volta e di elevare maggiormente la transenna divisoria di vetro tra le due zone, monsignor Bascapè nota che i tre cavalli sono « ruditer facti in plerisque partibus », sebbene le figure siano belle, giacché opera del maestro Gaudenzio: « licet imagines pulchrae sint, utpote M(agist)ri Gaudentij opus » [13].

Poco dopo, sempre nel complesso degli edifici di Betlemme, oltrepassata la grotta della Natività con i due gruppi della *Nascita di Gesù* e dell'*Adorazione dei pastori*, nella cappella della *Circoncisione* il Vescovo osserva la scena resa « cum ornatis statuis », ma lamenta la piccolezza dell'ambiente, costituito solo da una absidiola (hemiciclo), sebbene le statue siano di Gaudenzio, « cum tamen statuae dicti M(agist)ri Gaudentij sint », ed ordina di aggiungerne altre [14].

[12] Solo un controllo sistematico di tutte le relazioni di tutte le visite pastorali del Bascapè in tutte le località della diocesi in cui si trovavano opere certe di Gaudenzio potrebbe darci una risposta sicura in proposito.

[13] G. Bascapè, *Atti ecc...*, 24 settembre 1593, t. 19, fol. 78 verso. Il soffitto ligneo venne tolto, secondo il volere del Vescovo, segando le travi che lo sorreggevano, come si può ancora oggi vedere sulla parete interna occidentale, cioè di facciata (C. Debiaggi, *La cappella dei Re Magi*, in « Il Sacro Monte di Varallo », 8, 1983, p. 5).

[14] G. Bascapè, *Atti ecc...*, 24 settembre 1593, t. 19, fol. 79 recto.

Molto più avanti, passate in rassegna tutte le cappelle riguardanti la vita pubblica di Gesù, erette prevalentemente tra il 1570 e l'80 circa [15], il Bascapè incontra, oltrepassata la *Cattura* [16], una cappella piccola ed aperta, con un altare spoglio e su di esso le due statue della *Madonna* e di *S. Giovanni Evangelista* « ut putatur, qui videtur ei nuntiare dictam capturam, quarum duarum imaginum opus est M(agist)ri Gaudentij » [17].

La relazione però prosegue « tuttavia la predetta figura che è ritenuta di S. Giovanni, è più giovane di quanto sia logico, e non pochi ritengono sia di un angelo ».

Ed infatti questa cappella erroneamente ritenuta dal Vescovo, ed ovviamente anche dai suoi accompagnatori, ma come si è visto con un certo dubbio (« ut putatur »), dell'*Annunzio a Maria della cattura di Gesù*, data la sua vicinanza con la *Grotta degli ulivi* [18], raffigurava in realtà l'*Annunzio a Maria da parte di un angelo del suo prossimo transito*, come ci dicono la guida del 1514, la più antica in assoluto del Sacro Monte, e le due del 1566 e 1570 che, come si è visto, ne assegnano pure la paternità a Gaudenzio [19].

Il soggetto per altro si rifaceva ad un tempietto venerato a Gerusalemme, e quindi come idea doveva risalire allo stesso fondatore del Sacro Monte, il Caimi, e doveva perciò essere stato realizzato molto presto da Gaudenzio, cioè nei suoi anni giovanili, all'inizio del Cinquecento.

Purtroppo questa cappella assai curiosa per la sua iconografia, ignota nel mondo occidentale, e quindi a maggior ragione incomprensibile

[15] Per tutte queste cappelle rimando ai miei studi monografici su ciascuna di esse, comparsi su « Il Sacro Monte di Varallo » ad iniziare dal numero 3 del 1984, fino al numero 2 del 1987.

[16] La cappella allora era ubicata dove ora si trova l'*Ultima Cena* sulla Piazza Maggiore (C. DEBIAGGI, *La cappella dell'Ultima Cena*, in « Il Sacro Monte di Varallo », 2, 1987, pp. 2-3; C. DEBIAGGI, *La cappella della Cattura*, in « Il Sacro Monte di Varallo », 2, 1988, pp. 6-8; 3, 1988, pp. 3-5; 5, 1988, pp. 2-3.

[17] C. BASCAPÈ, *Atti ecc...*, 24 settembre 1593, t. 19, fol. 82 recto.

[18] L'originaria *Grotta degli ulivi*, vista dal Bascapè nella sua visita pastorale del 1593, era ubicata nella Valle di Giosafat, ossia in un avvallamento dell'attuale Piazza Maggiore verso ponente, che conduceva all'attuale ex piazzale della teleferica ed alla cappella del *Sepolcro della Madonna* (C. DEBIAGGI, *La cappella dell'Agonia nell'Orto degli ulivi*, in « Il Sacro Monte di Varallo », 3, 1987, pp. 2-4).

[19] *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte di Varalle*, Milano 1514, capitulo XXXV e capitulo XXXVI, facc. 15, 16; (F. SESALLI), 1566, fol. 4 verso, fol. 12 recto; (F. SESALLI), 1570, fol. 4 recto, fol. 13 recto.

in piena età controriformistica, venne abbattuta circa un decennio dopo, senza lasciare più traccia, ed al suo posto verrà eretta, proprio per ordine del Bascapè, l'attuale cappella della *Cattura*, che è situata nell'androne di passaggio tra la Piazza Maggiore e quella dei Tribunali [20].

Si passa poi, dopo l'*Orazione nell'orto*, che le guide del 1566 e del 70 assegnano a Gaudenzio [21], alla cappella del *Golgota*, o della *Crocifissione* « ubi Christus repertur in calvario crucifixus, amplam atque ornatissimam sculpturis picturisque M(agist)ri Gaudentii » [22], e l'espressione mi pare riveli un alto senso elogiativo.

Ma il verbale prosegue lamentando che le pitture poste nella parte anteriore, accessibile ai fedeli, siano « deformatae » da graffi di coltelli, ossia da scritte, firme e date incise per devozione o per ricordo dai pellegrini [23].

L'ispezione vescovile prosegue ora in ordine errato, scendendo dal Calvario per la scala da cui si sarebbe dovuti salire [24], e così monsignor Bascapè si trova ai piedi del Golgota davanti alla cappella in cui Cristo « deposita cruce, ducitur ad locum passionis », cioè al mistero che in realtà precedeva quello della *Crocifissione*. Ed il Vescovo osserva: « Figurae affabre factae non nullae M(agist)ri Gaudentij et picturae item » [25].

[20] C. Debiaggi, 3, 1988, pp. 3-5; 5, 1988, pp. 2-3.

[21] (F. Sesalli), 1566, fol. 4 verso; (F. Sesalli), 1570, fol. 4 recto.

[22] C. Bascapè, *Atti ecc...*, 24 settembre 1593, t. 19, fol. 82 verso.

[23] Nella sua terza visita al Sacro Monte, il 27 settembre 1604, il Bascapè dà ordine di mettere delle reti di ferro davanti agli affreschi di Gaudenzio nella cappella (F. Tonetti, *Museo Storico ed Artistico Valsesiano*, serie 4ª, Varallo 1891, p. 104).

Sui graffiti e sulle scritte incise sulle pareti interne della *Crocifissione* si vedano: S. Butler, *Ex Voto - Studio artistico sulle opere del S. Monte di Varallo*, Novara 1894, pp. 57-58; P. Galloni, 1914, pp. 127-128.

[24] Due erano fin dall'origine le scalee che collegavano la Cappella del *Calverio*, situata sull'alto del Golgota, con gli altri misteri che la precedevano e la seguivano: la prima, quella cioè di salita, che partiva dalla cappella della *Spogliazione delle vesti*, sulla Piazza Maggiore, ai piedi del Calvario, che raggiungeva quindi la *Crocifissione* dal lato nord; la seconda per la discesa, che si raggiungeva dopo aver attraversato la cappella della *Crocifissione* da nord a sud, posta sul lato di mezzogiorno, in direzione del sottostante centro abitato di Varallo, dalla quale si passava poi alla cappella del *Cristo deposto*, confinante con quella della *Spogliazione*, ma diversamente orientata rispetto a quella, perché volta verso occidente e non verso nord.

È molto probabile che il Bascapè sia stato fatto salire dunque dalla seconda scalea, ma nella relazione si fa premura di annotare che « Transitur vero prius per locum, ubi capella est Christi, qui deposita cruce, ducitur ad locum passionis » (C. Bascapè, *Atti...*, 24 settembre 1593, t. 19, fol. 83 recto).

Era questa la cappella di *Gesù spogliato dalle vesti*, già ricordata dalle due guide del 66 e del 70 come opera di Gaudenzio, posta sulla Piazza Maggiore del Sacro Monte, ora trasformata nella cappella della *Pietà* con un gruppo statuario seicentesco di Giovanni d'Enrico, ma ancor oggi dotata degli affreschi originari di Gaudenzio, eseguiti agli inizi della sua presenza sul Monte, mentre le due statue lignee del *Cristo spogliato* e del *manigoldo* che lo trascina, sono passate nel secolo XVII a fare da protagoniste nella cappella della *Salita al Pretorio*, ai piedi della Scala Santa [26].

L'itinerario continua con la visita alla cappella del *Cristo avvolto nel sudario* ed a quella dell'*Inchiodazione* che si stava allora erigendo a spese della Marchesa di Masserano. Quindi, sotto il portico del *Santo Sepolcro* viene osservata dal Vescovo « picta imago Iesu Christi mortui, cum aliis imaginibus, a M(agist)ro Gaudentio », ossia l'affresco di *Gesù portato al sepolcro*, citato già come opera del Ferrari dalle due guide cinquecentesche del Sesalli, andato purtroppo distrutto all'inizio del Settecento [27].

Segue immediatamente «capellula S. Francisci eiusdem artificis» [28]. Si tratta infatti della cappella tuttora esistente nell'angolo del portichetto, presso il *Santo Sepolcro*, sulla Piazza Maggiore, ornata allora sulle pareti laterali da affreschi di Gaudenzio che raffiguravano: *S. Bernardino da Siena*, il *B. Bernardino Caimi con i membri della famiglia Scarognini*, mecenati del primitivo Sacro Monte, *S. Antonio da Padova* e *S. Elena*. Sull'altare campeggiava poi la pala giovanile di Gaudenzio con le *Stigmate di S. Francesco*, ora nella Pinacoteca di Varallo, che già abbiamo visto citata nelle guide del 1566 e 1570 [29].

[25] C. Bascapè, *Atti*..., 24 settembre 1593, t. 19, fol. 83 recto.

[26] P. Galloni, 1914, pp. 95-100, 287; C. Debiaggi, *Studi gaudenziani*, Biella 1977, pp. 13-14.

[27] C. Bascapè, *Atti*..., 24 settembre 1593, t. 19, fol. 83 verso; (F. Sesalli), 1566, fol. 4 verso; (F. Sesalli), 1570, fol. 4 recto; P. Galloni, 1914, p. 385.

[28] C. Bascapè, *Atti*..., 24 settembre 1593, t. 19, fol. 83 verso.

[29] (F. Sesalli), 1566, fol. 4 verso; (F. Sesalli), 1570, fol. 4 recto. Dalla *Descrizione fatta per Francesco d'Adda q. Gerolamo di tutte le iscrizioni ed insegne gentilizie che si trovano nel Borgo e Sacro Monte di Varallo e nel Seminario ed altri oratori di suo giuspatronato*, stesa il 20 ottobre 1663 dal Notaio Giuseppe Antonio Gasparino di Varallo (Milano, Archivio Storico Civico, Fondo d'Adda Salvaterra, Cart. 73), risulta che nella cappella di *S. Francesco* le figure affrescate da Gaudenzio erano appunto quelle da me citate, e precisamente: sul lato destro *S. Bernardino da Siena* e su quello sinistro il *B. Bernardino Caimi con i signori e le signore Scarognini*; quindi alla destra del cancello

Visitato il *Santo Sepolcro* il Vescovo passa al vicino tempietto del *Noli me tangere*, che le due guide del 66 e del 70 davano a Gaudenzio. Ma il Bascapè, dopo aver notato le dimensioni modeste della cappella, sofferma la sua attenzione, non tanto sulla raffigurazione interna, quanto su due affreschi esterni: « in lateribus duae imagines prophetarum M(agist)ri Gaudentij, quae patent omnibus » [30].

Queste due figure saranno in seguito ricordate dal primo storico del Sacro Monte, il Fassola, nella sua guida del 1671. Infatti dopo aver descritto la cappella del *Noli me tangere*, prosegue: « Duoi profeti fuori di detta capella dipinti sopra il muro sono di Gaudenzo » [31].

La relazione poi continua con la visita alle rimanenti cappelle ed alla chiesa dell'Assunta, ma senza più citare Gaudenzio.

Come però si è visto, il nome del maestro è comparso ripetute volte, otto per la precisione. E ciò mi pare un fatto pressoché unico, di un'importanza particolare, considerato che non era questo lo scopo del Bascapè, né era questa la consuetudine.

Non ci troviamo qui di fronte ad un casuale richiamo a Gaudenzio, ma ad un voluto, preciso e quasi sistematico riferimento alle più significative e celebri opere da lui create sul Monte di Varallo, segno della grande considerazione in cui il Bascapè le teneva.

Ma la relazione della visita pastorale del 1593, proprio per la ricchezza di queste citazioni riguardanti il Ferrari, viene quindi ad assumere anche un vero e proprio ruolo di fonte per la documentazione a poco più di sessant'anni di distanza dalla conclusione dell'attività gaudenziana sulla Nuova Gerusalemme varallese, e viene a confermare puntualmente molte delle notizie riferite nell'introduzione alle due guide del 1566 e del 1570. E se non cita alcune delle opere elencate in quelle, perché ben altro era l'intento del Bascapè, ne ricorda almeno due in esse dimenticate: cioè la cappella della *Circoncisione* ed i due *Profeti* affrescati all'esterno del *Noli me tangere*, oltre ad aver nominato complessivamente la cappella di *S. Francesco*, intendendo così

di recinzione del piccolo vano della cappella, ossia fuori di essa e perciò sotto il portichetto antistante, *S. Antonio da Padova* ed alla sinistra *S. Elena.*

Erra quindi il Fassola pochi anni dopo, citando sul lato destro il *B. Candido Ranzo* invece di *S. Bernardino da Siena* (G. B. F. Fassola, 1671, p. 113).

[30] C. Bascapè, *Atti...*, 24 settembre 1593, t. 19, fol. 83 verso.

[31] G. B. F. Fassola, 1671, p. 115.

comprendere non solo la pala delle *Stigmate*, ma evidentemente anche gli affreschi laterali.

Si arricchisce in tal modo, e quasi si completa, il catalogo delle opere eseguite da Gaudenzio sul Monte.

Ma mentre le due guide del 66 e del 70 costituivano fino ad ora le uniche fonti note, ed erano fonti edite, quindi abbastanza accessibili [32], e poiché abbiamo visto che le citazioni del Lomazzo possono solo relativamente esser considerate come fonti, la relazione della prima visita pastorale del Bascapè viene ad assumere a pieno titolo il ruolo di fonte, fonte archivistica, finora manoscritta ed inedita, e per questo pressoché trascurata negli studi sul Sacro Monte [33] e del tutto ignorata negli studi gaudenziani. Essa si rivela perciò fondamentale, come si è visto, per confermare in gran parte quanto già noto attraverso le due guide del Sesalli e per potersi maggiormente documentare su varie opere del maestro purtroppo scomparse nell'arco di quattro secoli e mezzo.

[32] Si tenga presente che le due guide vennero provvidenzialmente ristampate nel 1927 da Alberto Durio in un'edizione a fronte, permettendoci così di poter ancor oggi consultare la guida del 1570 i cui due esemplari conosciuti andarono distrutti nella seconda guerra mondiale (A. Durio, *Francesco Sesalli e la prima « descrittione » del Sacro Monte di Varallo*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », 2, 1927, pp. 378-396).

[33] Solo due brevi accenni ne fa il Galloni (P. Galloni, 1914, pp. 33 e 98).

FRANCESCO MALAGUZZI

LEGATURE SABAUDE DEL XVI SECOLO

A differenza dal Settecento, per cui esiste una pubblicazione specifica del 1929 [1] e un'altra è in cantiere con il patrocinio della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti [2], per le legature del XVI e XVII secolo in Piemonte mancano studi particolari e l'iconografia disponibile risulta modestissima [3].

La presente comunicazione vuole essere un primo contributo per detto periodo; oltre ad una legatura per Margherita di Savoia consorte di Antonio II del Lussemburgo, proporremo un panorama di quelle attribuite a Margherita di Francia duchessa di Berry e poi di Savoia, alcune legature per Emanuele Filiberto e un primo gruppo di quelle per Carlo Emanuele I; in maggior parte, queste legature sono state realizzate nella seconda metà del Cinquecento.

La prima legatura esaminata è dedicata a Margherita di Savoia, figlia di Renato conte del Villars e Sommariva e di Anna Lascaris di Tenda ed è conservata alla Biblioteca Reale di Torino (poi BR) [4] (fig. 1).

[1] G. Morazzoni, *La rilegatura piemontese nel '700*, Milano 1929.

[2] F. Malaguzzi, *Legatori e legature del '700 in Piemonte*, in corso di pubblicazione.

[3] V. Armando, *Alcune vecchie legature artistiche inedite*, « Archivio dell'Associazione Italiana fra Amatori di ex-libris », Torino, anno 1°, n. 1, 1911, figg. 1-10; G. Rodolfo, *Di manoscritti e rarità bibliografiche appartenuti alla Biblioteca dei Duchi di Savoia*, Carignano 1912, Tav. VI e VII; M. Bersano Begey, *Libri e rilegature*, Aa.Vv., « Mostra del Barocco piemontese », cat. della mostra, Torino 1963, vol. III, Tav. 8b e 9b; Luigi Firpo, *Libri antichi e legature rare*, Aa.Vv., « Immagini della Collezione Simeom », Torino 1983, pp. 63, 64, 65, 66, 67.

[4] *Heures de notre dame a l'usage de Rome*, ms. membr. sec. XVI, BR varia 71, 175 × 125 mm.

Essa copre un codice sul cui frontespizio compaiono le armi di Margherita; la presenza nel testo di un almanacco dal 1550 al 1560, ne permette la datazione.

Su pelle marrone sono impressi in oro al piatto, in cornicetta di foglie, un ricco fregio e, al centro, un motivo geometrico mistilineo con scritta MARGUERITTE DE SAVOYE.

Nel 1874 Vincenzo Promis, allora bibliotecario e conservatore della biblioteca del Re, giudicò questa legatura una infelice imitazione, mentre l'Armando la pubblicò nel 1911 considerandola importante « anello di congiunzione fra due tipi diversi di forme fondamentali »: il fregio, comune nei lavori per Francesco I, e la parte centrale, comune con Enrico II [5]. Non sapendo se il Promis disponesse di elementi probanti, è assai difficile sulla base della sola legatura dire oggi chi dei due avesse ragione.

Ad un esame attento, emergono i seguenti fatti:

— il numero di errori presenti soprattutto nel motivo centrale del piatto inferiore è incomprensibile nella legatura di un testo di pregio, quale certamente era considerato un codice miniato;

— accanto a cadute d'oro per abrasione, si notano tratti dorati su abrasioni anteriori;

— anomalie di doratura e diversità di modulo dei caratteri usati, fanno pensare a parziale rifacimento e forse all'inserimento di elementi spurii.

Propenderemmo, quindi, ad escludere che si tratti di un falso integrale come di un'opera originale unitaria, quanto piuttosto del risultato di interventi successivi.

È stato scritto che la figlia di Francesco I, Margherita di Francia, duchessa di Berry e duchessa di Savoia, è stata praticamente dimenticata in Francia per aver vissuto contemporaneamente a due più famose Margherite: la sorella di Francesco I, Margherita d'Angoulême, regina di Navarra, la « margherita delle margherite », l'autrice del celebrato *Heptameron*, e la figlia di Enrico II, moglie di Enrico IV, Margherita di Valois, ovvero la ben nota « reine Margot ».

[5] V. Promis, *Su alcuni manoscritti della biblioteca di S.M. in Torino*, « Curiosità e ricerche di Storia Subalpina », Torino 1874, p. 770; V. Armando, *op. cit.*, p. 8.

Anche nel campo delle legature, quelle dedicate alla consorte di Emanuele Filiberto sono meno conosciute di quelle decorate con il monogramma della prima o con le margherite della seconda [6].

Per meglio inquadrare due inediti che proponiamo di attribuire a Margherita ed uno con le armi di Emanuele Filiberto e della consorte, riconsideriamo criticamente l'insieme delle legature attribuite tradizionalmente alla duchessa di Savoia.

Alla Biblioteca Nazionale di Torino (poi BN), si conserva un esemplare della edizione lionese del 1541 del *De octo partium orationis constructione libellus* di Erasmo [7], la cui legatura in marocchino marrone è stata attribuita a Margherita non ancora duchessa di Savoia [8] (fig. 2).

Lo schema compositivo — doppio rettangolo e losanga interlacciati — è comune a legature francesi e italiane del tempo, così come l'uso di filetti a secco e/o dorati e di cartelle centrali a oro pieno; esemplare d'analoga impostazione è attribuito a Etienne Roffet Relieur du Roi dal 1533 al 1548 [9]; in particolare, il fiorone sul dorso è uguale nelle due legature.

Nel nostro caso si tratta di legatura semplice, ma elegante, con decorazione esclusivamente a secco che ricorda alcune delle prime legature per Grolier. Gli elementi su cui si basa l'attribuzione sono i fiori

[6] Secondo G. D. HOBSON, *Les reliures à la fanfare*, A'dam 1970, appendice C: « Les reliures de Marguerite de Valois (1553-1615) », solo 7 della trentina di legature tradizionalmente attribuite a detta Margherita, le appartengono; il ferro della margherita non è a suo parere sufficiente, perché non è un'arma, né un emblema, ma solo un elemento decorativo; noi non saremmo così drastici.

Segnaliamo, ad esempio, un esemplare alla BN Ris 10/1 dell'opera A. RAMELLI, *Le diverse et artificiose macchine*, Parigi 1588, 420 × 280 mm, legata in marocchino rosso, con ricco fregio, campo seminato di roselline e stelle, ghirlanda al centro; accantonata una margherita fra due stelline in ghirlanda (fig. 3).

Identico fregio (a meno delle roselline) compare su una legatura pubblicata dal GRUEL, *Manuel de l'amateur de Reliures*, Parigi 1887, vol I, p. 25, con armi di Francia, seminato con il monogramma di Carlo IX (Bibliothèque Nationale di Parigi); trattandosi di legatura verosimilmente della stessa bottega di quella dell'opera del Ramelli, è improbabile che il legatore del re usasse a caso la margherita. Per il monogramma di Margherita di Angoulême v. il Guignard.

[7] ERASMO, *De octo partium orationis constructione libellus*, Lione 1541, BN Ris 18/16, 168 × 105 mm, etichetta in caratteri gotici: « De octo... Erasmi Roth - H3 ».

[8] *Mostra Storica della legatura artistica in Palazzo Pitti*, Firenze 1922 (poi Firenze 1922), n. 442; *La mostra storica sabauda e della Vittoria*, Torino 1928 (poi Torino 1928), p. 56; T. DE MARINIS, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Milano 1940.

[9] GUMUCHIAN & CIE, *Cataloghe de reliures du XV al XIX siècle*, Parigi s.d., n. 31.

accantonati — non esclusivi della nostra duchessa — e il monogramma con le lettere M ed A sovrapposte ripetuto tre volte; esso, però, è caratteristico di Margherita d'Angoulême e non si vede perché debba indicare la nipote; in mancanza di altri indizi, ci sembra che l'attribuzione di questa legatura a Margherita duchessa di Savoia non sia confortata da elementi decisivi.

Nel 1545 è stampata a Parigi un'edizione dei *Poemata* d'Orazio; l'esemplare alla BN [10] ha una legatura che è attribuita a Margherita [11] (fig. 4).

Malgrado la separino pochi anni dalla precedente, essa non potrebbe essere più diversa: una in marocchino, l'altra in vitello [12]; una decorata a secco, l'altra con motivi dorati; una con geometria simmetrica rispetto a un centro, l'altra con un seminato; una con il dorso a nervi rilevati e tasselli a decoro centrale, l'altra con dorso liscio, seminato.

Piatto e dorso di questa seconda legatura sono seminati da un monogramma costituito dalla lettera M alternato ad un capolino di margherita; il taglio è dorato e anticato con ferri a filigrana.

Dette differenze, di struttura e di gusto, fanno pensare a prodotti di botteghe diverse se non, addirittura, di scuole diverse; nella fattispecie lionese e parigina.

Riguardo all'attribuzione a Margherita, il testo non ci aiuta con dediche o riferimenti; la differenza fra i due monogrammi fa escludere che entrambi si riferiscano allo stesso personaggio; mentre quello con M ed A sovrapposti non dovrebbe appartenere alla nostra Margherita, quello con la sola lettera M lo potrebbe.

Nel catalogo della mostra fiorentina del 1922, compare fra le « legature francesi del secolo XVI » un'edizione fiorentina del 1549 di Luigi Alamanni, *La coltivatione* [13].

A quel tempo essa apparteneva « al signor Francesco Moroli di Roma »; passata al De Marinis, è offerta alle aste Hoepli del 1925 e

[10] Orazio, *Poemata*, Parigi 1545, BN Ris 16/19, 233 × 160 mm.

[11] Firenze 1922, n. 578; Torino 1928, p. 56; T. De Marinis, *op. cit.*

[12] In Firenze 1922 è erroneamente catalogato come marocchino, così nelle altre due referenze.

[13] Firenze 1922, n. 415.

1950, quando è acquistata dalla Bibliothèque Nationale di Parigi, dove si trova [14].

Nella descrizione del nuovo acquisto [15], si afferma che nell'edizione del 1546 l'opera è dedicata alla sorella di Francesco I, Margherita di Navarra, in quanto « difenditrice di tutti i poeti », mentre l'esemplare sarebbe appartenuto alla figlia di Francesco I, Margherita.

In realtà, il poema in tutte le edizioni è dedicato a « Francesco I Re Christianissimo » e raccomandato, in data 28 febbraio 1546 da Fontanebleo (sia nell'edizione parigina di Ruberto Stephano che in quella fiorentina di Bernardo Giunta), alla « serenissima madama la Dalphina » cioè « la più grande e più illustre Donna... non solo che nella nostra Etruria » avente come « cogniata-la-Realissima Madama Margherita ».

Non ci sembra esservi dubbi che si tratti di Caterina de Medici moglie di Enrico, dal 1536 Delfino, « etrusca » e cognata di Margherita.

L'appartenenza a Margherita dell'esemplare è basata sulla presenza del monogramma M riportato cinque volte al piatto in due diversi moduli (fig. 5).

La pelle usata è vitello bruno; all'interno di una cornice di filetti a secco, abbiamo un fregio con girari fitomorfici incorniciato con filetto dorato; accantonato esterno, un fiorone dorato.

Nel campo, fioroni e foglie; nel cuore dello scudo le cinque M. Sul dorso, quattro nervi con filetti a secco e in oro trasversali; titolo e autore riportati longitudinalmente.

Accanto all'attribuzione a bottega francese, segnaliamo l'opinione che possa trattarsi di un prodotto italiano, probabilmente fiorentino dal luogo di pubblicazione.

Una certa affinità di gusto con un gruppo di legature veneziane coeve e il fatto che proprio Luigi Alamanni fosse stato incaricato di acquistare ferri veneziani per i legatori di Fontainebleau, ci sembrano spiegare l'ambivalenza di questa legatura.

[14] Libreria Antiquaria U. Hoepli, Milano. *Vendita all'asta della preziosa collezione proveniente dalla cessata libreria De Marinis*, 1ª parte, 6-8 maggio 1925, Milano, n. 251, Tav. XLVIII; L. Alamanni, *La coltivazione*, Firenze 1549, Bibliothèque Nationale de Paris, Rés p Y d 139.

[15] Aa.Vv., *Enrichissement de la Bibliothèque Nationale de 1945 a 1960*, Parigi 1960, scheda 861, p. 147.

Curiosamente, un altro esemplare de *La coltivatione* attribuito a Thomas Berthelet presenta lo stesso fiorone accantonato in quello parigino [16].

Altra opera dedicata alla consorte di Emanuele Filiberto è intitolata *Rime degli accademici eterei* espressamente *dedicate alla Serenissima Madama Margherita di Vallois duchessa di Savoia*, s.l. s.d. (ma Padova 1567).

L'esemplare della BN [17] è legato in pergamena morbida dipinta in viola; al piatto, un fregio di girari in una cornice di doppi filetti; fiorone accantonato esterno, motivo angolare interno, il tutto in oro.

Al centro del piatto superiore lo scudo sabaudo coronato con il collare dell'Annunziata; sul piatto inferiore, armi di Francia (tre gigli in campo azzurro) e collare di S. Michele; le due armi sono dipinte (figg. 6 e 7).

La precedente legatura non doveva essere nota a G. D. Hobson, secondo il quale l'unica legatura alle armi di Margherita era quella battuta da Sotheby nel 1932 e oggi alla Morgan Library di New York.

L'opera legata è, vedi combinazione, dello stesso autore de *La coltivazione* ed è dedicata, dopo la sua morte, dal figlio, Batista Alamanni vescovo di Macone, proprio alla « Serenissima Madama Margherita di Francia Duchessa di Savoia e di Berrì » [18]; anch'essa è stampata a Firenze dai Giunta, ma 21 anni dopo; titolo *Avarchide* da Avarco, paese del Berry, come Iliade da Ilio...

Un'ultima legatura di dedica offerta a Margherita il 24 gennaio 1574 copre i *Discours auquel est demonstré selon Aristote si l'ame est mortelle ou immortelle* di Rinaldo Odoni, copia manoscritta della versione in francese dell'originale italiano fatta eseguire a Parigi nel 1571 da Marie de Coteblanche. La legatura, pubblicata dall'Arman-

[16] L. Gruel, *op. cit.*, vol. I, p. 159; J. Toulet, *Reliures*, « L'école de Fontainebleau », Parigi 1972, p. 471; s.a. s.l. s.d., *Rilegature italiane ed estere del sec. XVI*, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, E 263; per Thomas Berthelet, v. H. Helwig, *Handbuch der Einbandkunde*, II Band, 1954, p. 193.

[17] BN Ris 15/16, 249 × 175 mm.

[18] H. M. Nixon, *Sixteenth century gold-tooled bookbindings in the Pierpoint Morgan Library*, New York, 1971.

do [19], fu attribuita « all'ignoto artefice di cui G. Brunet nelle tavole 63ª ed 86ª della sua Reliure ».

Ci limitiamo a ricordare che trattasi di una bella legatura alla fanfara; ne tratteremo a parte.

Da questa breve panoramica delle legature attribuite a Margherita duchessa di Savoia, si ricava che, essendo fra loro assai dissimili come materiale, tecnica esecutiva e stile, la biblioteca di Margherita doveva essere composta da esemplari legati da diverse botteghe in luoghi e tempi diversi, piuttosto che legata da un'unica bottega secondo un programma o ad uno standard di legatura.

Per nuove attribuzioni, quindi, non si potrà contare su analogie e legature note, né sarà elemento discriminante la mancanza di esemplari analoghi.

Un altro inedito che segnaliamo si trova nella Biblioteca Antica dell'Archivio di Stato di Torino e racchiude due opere contemporanee: *C'est l'ordre qui a este tenu a la nouvelle et ioyeuse entrée que treshault, tresexcellent & tres puissant Prince, le Roy treschretien Henry deuzieme de ce nom, à faicte en sa bonne ville & cité de Paris, capital de son Royaume, le sezieme iour de iuin MDXLIX* e *C'est l'ordre et forme qui a este tenue au Sacre & Couronnement de treshaulte & tres illustre Dame, Madame Catherine de Medecis, Royne de France, faict en l'eglise Monseigneur saint Denys en France le X iour de iuin MDXLIX* [20]; rispetto al precedente panorama delle legature per Margherita, ritorniamo al periodo in cui la principessa viveva in Francia, nell'anno in cui muore la zia Margherita, regina di Navarra, lo stesso in cui viene edita la citata *Coltivazione* dell'Alamanni.

Come si vede dalla fig. 8, si tratta di una splendida legatura in pelle marrone con una fascia mistilinea che descrive un elegante intreccio a tutto campo; il motivo è sottolineato dal colore marrone scuro in cui è dipinto. Il piatto è riempito con decori a secco con ferri azzurrati, due zone pointillé nello stesso colore delle fasce, un motivo centrale e, finalmente, con il monogramma costituito dalla lettera M ripetuta dodici volte; ad un attento esame risultano tracce di argentatura.

[19] V. ARMANDO, *op. cit.*, n. 5.

[20] AST-BA, E VI 11, 249 × 163 mm.

Il taglio è dorato, i risguardi bianchi, il dorso a nervi rilevati e decorato con un sobrio fiorone e filetti a secco.

Premesso che, come già detto, la disomogeneità stilistica di una legatura rispetto a quelle già attribuite a Margherita duchessa di Savoia non può costituire un elemento discriminante, riteniamo che questo esemplare possa essere attribuito a Margherita di Francia.

La qualità della legatura si spiega solo con l'ipotesi che si tratti di un prodotto di una bottega rinomata; dato che l'editore delle due opere di cui stiamo analizzando la legatura, « Jacques Roffet dict le Faulceur », faceva parte di una famiglia di editori parigini due dei quali, Pierre e Estienne morto nel 1548, furono anche legatori di Francesco I, si può supporre che una legatura per la figlia del sovrano fosse prodotta nella loro bottega.

La prima delle legature per Emanuele Filiberto di cui tratteremo copre il secondo tomo di una importante opera di architettura di Jacques Androuet du Cerceau conservato alla BN [21] (fig. 9).

Mentre gli altri tomi, pur avendo legature interessanti, non hanno indicazioni che ne facciano ipotizzare l'appartenenza al nostro principe (il I è addirittura del 1607), è verosimile che questo sia venuto in suo possesso in tempi molto prossimi all'anno in cui fu edito a Parigi, il 1561, considerando i programmi edilizi torinesi e il fatto che il duca era recente sposo di una principessa francese colta e informata sulla vita intellettuale del suo paese.

La coperta, in vitello marrone chiaro, ha i piatti decorati con tre filetti e grandi compartimenti angolari con motivi aldini riservati su un fondo azzurrato; lo stile è quello lionese, allora in gran voga grazie anche all'impiego di piastre che semplificavano notevolmente l'operazione di doratura.

Al centro dei piatti abbiamo un grande medaglione costituito da un'ellisse su cui poggia una losanga con una cartella, nel cui cuore sono impresse le armi sabaude coronate con collare della SS. Annunziata. Ampie aree della cartella sono decorate con piccoli ferri azzurrati o coperte da fitta punteggiatura.

[21] Jacques Androuet du Cerceau, *Second livre d'architecture contenent plusieurs & diverse ordonnances de cheminées, lucarnes portes, fontaines, puis, & pavillons, pour enrichir tant le dedans que le dehors de tous édifices*, Parigi 1561, BN Ris 10/4, vitello biondo, 425 × 278 mm.; Firenze 1922, n. 577.

La parte più interessante per l'attribuzione di questa legatura è certamente il medaglione; è stato, infatti, possibile identificare diversi piccoli ferri azzurrati come appartenenti a legature dell'ultimo periodo Grolier, il che si accorda alla data in cui detta legatura fu realizzata.

Citiamo al riguardo i ferri n. 1, 11, 12 e 13 in tabella J del catalogo della mostra *Bookbindings from the library of Jean Gorlier*, Londra 1965.

Decisiva la somiglianza della cartella con quella dell'Origene *De recta in Deum fide dialogus*, Parigi 1556, al n. 126 di detto catalogo, con il classico super-libros IO GROLIERII ET AMICORUM.

Le differenze di doratura fra le armi e il rimanente decoro di questa splendida legatura, probabile manufatto di un legatore operante per il Grolier, fanno ipotizzare che esse siano state impresse in un secondo tempo, cosa non insolita.

Alla BN si trova un esemplare dell'*Avarchide* [22] (fig. 10) legato in marocchino rosso con dipinto al centro del piatto lo scudo rosso con la croce di Savoia caricato con il motto FERT.

Il fregio è costituito da cartelle bordate da un nastro dorato mistilineo e contenente foglie stilizzate e stelle a sei punte; il campo è occupato da due cornici mistilinee, la più interna delle quali conserva tracce di colore nero e contiene lo scudo sabaudo colorato.

Ai piatti, tracce di legacci. Il dorso ha 5 nervi e ogni tassello è decorato con un ferro azzurrato che corona la cornice più interna al piatto; il taglio è dorato e anticato.

Sul piatto superiore, si trova un'etichetta antica con titolo, autore e segnatura: F 7.

Nel secondo '500 sono relativamente comuni legature con fasce mistilinee e ferri azzurrati; alcuni ferri tipici e lo schema compositivo ricordano i manufatti della bottega di Claude de Picques, legatore del re di Francia.

Per un'attribuzione più precisa, un'indicazione interessante si ricava dalla filigrana dei risguardi; già a quei tempi, secondo il Briquet, quella c.d. « del pellegrino » era prodotta in Piemonte e Toscana [23].

[22] L. Alamanni, *Avarchide*, Firenze 1570, BN Ris 16/3, Firenze 1922, n. 589, etichetta antica « La Avarchide di Luigi Alamanni / F 7 ».

[23] C. M. Briquet, *Les filigranes*, A'dam ecc. 1907, tomo II, p. 415.

Cinque anni, dal 1568 al 1573, richiese la stampa della *Bibbia* in cinque lingue e otto volumi pubblicata dal Plantin in Anversa per Filippo II re di Spagna [24].

L'esemplare conservato alla BN [25], è legato in pelle di capra colorata in nero; essendo la legatura restaurata nel '700 e ancora in questo secolo con interventi radicali, è difficile immaginare lo stato originale.

Sembra, infatti, non originale la pelle usata, l'impressione del filetto e l'impressione delle losanghe accantonate; mentre certamente originali sono il super-libros del primo volume e le armi di tutti.

L'esame delle poche parti originali superstiti, mette in evidenza che la pelle era vitello e non la capra usata per il restauro; che il colore originale potrebbe essere stato un marrone scuro o un nero con fiamma rossa e non con fiamma bleu, come il restante della legatura; che il semplice decoro dorato potrebbe essere successivo.

Per identificare il destinatario del dono è importante il super-libros che recita: « Emanueli * Sabaud * Duci / Taurinor * Principi / Sacror * Biblior * exemplar / Purum * XI tom in Membran / Philippus * II * Hispan * Rex / Cognato * ac * Frati * Charis / Sacrum * Munus * D / MDLXXIII ».

Dei due « Emanuele », Carlo non aveva ancora sposato Caterina d'Austria (diventerà genero di Filippo II nel 1585), mentre, sposando Emanuele Filiberto Margherita di Francia sorella di Enrico II e Filippo II Elisabetta di Francia figlia di Enrico II, erano diventati « cognati » in virtù di quanto stabilito nel trattato di Cateau-Cambrésis.

Al piatto superiore sono impresse in oro le armi coronate di Filippo II; all'inferiore, in una cartella, lo scudo sabaudo senza corona contornato dal collare della SS. Annunziata con il motto FERT.

L'esemplare alla BN del Girolamo Catena, *Vita del gloriosissimo papa Pio Quinto*, Roma 1587 (fig. 11 e 12), è legato in marocchino rosso e presenta fasci di filetti a secco e dorati; agli incroci, roselline, croci potenziate e grossi punti; al centro del piatto, in una cartella dorata, armi papali al dritto; al verso, in una cartella sostenuta da due sirene, le armi sabaude con croce mauriziana e collare della SS. Annun-

[24] *Biblia* poliglotta, Anversa 1568-1573; v. L. Voet, *The Plantin Press (1555-1589)*, vol. I, p. 280 e sgg.

[25] BN Ris 70.

ziata; mentre le cartelle sono impresse con una piastra, le armi sono dipinte.

Le armi papali sono quelle di Pio quinto, della cui vita tratta il testo, mentre al frontespizio compaiono quelle di Sisto quinto felicemente regnante nel 1587, anno dell'edizione del libro, che gli è dedicato.

Quelle sabaude appartengono a Carlo Emanuele I. I risguardi sono bianchi; il taglio dorato; il dorso, con quattro nervi, è decorato alternativamente con tre crescenti e con un leone rampante a sinistra.

La legatura è di produzione romana, come proverebbe la cartella con le armi di Pio quinto, il cui ferro fu usato in legature alle armi di Gregorio XIII e di Sisto V (1572-1590); simile al nostro esemplare, uno di dedica a Sisto quinto del 1586 (!) [26].

Girolamo Natali S.J. dedicò a Clemente VII le *Adnotationes et meditationes in evangelia* pubblicate nel 1594 ad Anversa; alla BN ne esiste un esemplare legato in marocchino rosso con i monogrammi doppia C intrecciate e coronate e FERT / lace d'amour [27] (fig. 13).

Lo schema compositivo della decorazione del piatto è semplice: leggera cornice, limitata da fasci di filetti a secco e dorati, che contiene ripetutamente detti monogrammi e un fiorone accantonato; nel campo, decorazione angolare a piccoli ferri (fioroni, garofani, foglie stilizzate, punti, fiorellini); nel campo, medaglione centrale con angeli, garofani, foglie stilizzate azzurrate, fiorellini, punti; nel cuore del medaglione, piccola cartella con monogramma della doppia C coronata; sempre nel campo fra medaglione e cornice, detti monogrammi, cavallini e leoni rampanti, fiori.

[26] Girolamo Catena, *Vita del gloriosissimo papa Pio Quinto*, Roma 1587, BN Ris 18/14, marocchino rosso, 180 × 115 mm. Di quest'opera si conservano a Roma due esemplari: uno alla Biblioteca Vallicelliana ed uno alla Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele (v. F. Ascarelli, *Le cinquecentine romane*, Milano 1972, p. 55).

Per le legature papali, v. *Legature papali da Eugenio IV a Paolo VI*, Città del Vaticano 1977, cat. della mostra, Tav. XCII, XCIII, CIV, CVI, CVIII, CIX, CX, CXI.

[27] Giuseppe Natali, *Adnotationes et meditationes in evangelia*, Anversa 1594, BN Ris 12/4, marocchino rosso, 335 × 215 mm.

Il leone rampante è uguale a quello che compare su una legatura in pergamena alle armi del cardinale Maurizio su *Epistome de los senores de Vizcara*, Torino 1620, Biblioteca di Maria Gabriella di Savoia, Ginevra; ciò confermerebbe l'ipotesi che alcuni decori del piatto oltre ai monogrammi, siano stati aggiunti a Torino.

Tracce di legacci rossi, taglio dorato e anticato con stelline, punti sparsi, linee punteggiate. Risguardi bianchi.

Al dorso, nervi in rilievo; cartelle con lo stesso fiorone accantonato al piatto, con 4 monogrammi alla doppia C.

Dal confronto con altre legature con i citati monogrammi, si ha l'impressione che essi siano stati aggiunti posteriormente, oggi si direbbe per « personalizzare » la legatura.

Nella biblioteca di S.A.R. Maria Gabriella di Savoia è conservata una legatura in pergamena con le armi adottate da Emanuele Filiberto e conservate dal figlio al piatto superiore e quelle di un prelato all'inferiore; esse sono incorniciate da un fregio fitomorfico con quattro fioroni accantonati (fig. 14 e 15).

A differenza, però, da quelle sinora esaminate, lo scudo è cimato alla tedesca con tre morioni; quello mediano con il cimiero del ceffo del leone alato; i laterali con cimiero costituito rispettivamente da due colonne coronate con penne di pavone (margraviato di Meissen) e con un cartoccio blasonato con fascie, coronato e con penne di pavone (Sassonia).

Quest'arma, decorata con il collare della SS. Annunziata, corrisponde al grande sigillo di Emanuele Filiberto; ne differisce per avere in meno i due leoni di sostegno e, in più, la croce di S. Maurizio e il toson d'oro [28].

Essendo la legatura vuota, sarebbe stato difficile identificare il duca cui era dedicata (Emanuele Filiberto o Carlo Emanuele I), se non si fosse scoperto chi era il prelato probabile offerente.

Fortunatamente, al piatto superiore in prossimità del fregio si è notata la scritta « Specchio di guerra di F. Panigarola / F ».

Rintracciata quest'opera, la data di prima edizione 1595 in Bergamo [29] e la dedica « Al Serenissimo / Carlo Emanuelle / Duca di Savoia / F. Francesco Panigarola vescovo di Asti » tolsero ogni dubbio.

Dall'edizione postuma delle « Lettere » del Panigarola, predicatore ai suoi tempi paragonato al Segneri, abbiamo avuto conferma che le

[28] Biblioteca Maria Gabriella di Savoia, Ginevra, legatura vuota, pergamena, 240 × 180 mm.

[29] Francesco Panigarola, *Specchio di guerra*, Bergamo 1595, in J. G. T. Graesse, *Tresor de livres rares et precieux*, Dresda 1864, alla voce Panigarola.

armi della nostra legatura sono proprio quelle del vescovo astigiano; nel frontespizio, infatti, sono riportate le armi del duca e quelle dell'autore, che corrispondono a quelle sul piatto inferiore.

Alfonso Paleotto, arcivescovo di Bologna presente all'ostensione della Sindone cui parteciparono Carlo Borromeo e lo zio cardinale, è l'autore de l'*Esplicatione del sacro lenzuolo ove fu involto il Signore* edito a Bologna nel 1599.

L'esemplare conservato dalla Fondazione Umberto II e Maria José di Savoia è legato in marocchino rosso alle armi coronate di Carlo Emanuele I iscritte in una cornica ellittica su grande croce mauriziana con collare della SS. Annunziata; il tutto è dipinto. Il fregio del piatto è ai piccoli ferri azzurrati; accantonato esterno ed interno un fiorone (nasturzio). Tracce di legacci. Dorso con sei nervi; decoro con semplici filetti (fig. 16).

Trattasi verosimilmente di legatura di bottega bolognese, a Bologna essendo stata pubblicata a distanza di pochi anni (1596) un'opera — Pompeo Vizani, *Dieci libri delle historie della sua patria* — che nell'esemplare della BN [30] presenta fregio analogo al precedente.

Ancora alla BN — Ris. 17/14 — abbiamo su F. Tasso *Le historie de' successi de' nostri tempi*, Venezia 1583 (211 × 150 mm), una legatura in marocchino rosso affine alle precedenti e quindi presumibilmente bolognese.

La decorazione al piatto, infatti, è ottenuta con ferri simili, limitata però a scomparti angolari e ad una corona ellittica; al suo centro ritroviamo le armi dipinte su croce mauriziana di Carlo Emanuele I, cui è dedicata l'opera.

Originale è la legatura di un gruppo di poesie autografe di Carlo Emanuele I alla BR [31].

Grazie (o malgrado?) un pesante restauro è possibile apprezzare

[30] Alfonso Paleotto, *Esplicatione del sacro lentuolo ove fu involto il Signore*, Bologna 1599, Biblioteca della Fondazione Umberto II e Maria José di Savoia, Losanna, marocchino rosso, 217 × 160 mm; Pompeo Vizani, *Dieci libri della historia della sua patria*, Bologna 1596, BN Ris 17/15.

[31] Carlo Emanuele I, *Poesie*, BR varia 114, marocchino nero, 228 × 162 mm.

gli elementi costitutivi di questa preziosa legatura (fig. 17); su pelle nera abbiamo un triplo filetto; accantonato il monogramma con due C interlacciate e fronde; il campo è seminato con detto monogramma alternato all'S barrata, mentre al centro, in una elaborata cartella, il monogramma con doppia C a modulo maggiorato, con lace d'amour e corona; tracce di legacci. Il dorso è liscio; inserti vegetali, il monogramma fra quattro S barrate ripetuto 8 volte 1/2. Le impressioni conservano tracce d'argentatura; quelle centrali di doratura; l'insieme è suggestivo.

Sul significato dei simboli, osserviamo: il monogramma è abbastanza diffuso; fu usato, ad es., per Carlo IX, Caterina de Medici moglie di Enrico II, per il conte di Mansfeld, per Carlo Emanuele I, per Madama Cristina.

Dei molti significati proposti per l'S barrata [32], nel nostro caso i più probabili sono quello di proprietà (il volume è proprio del *S*ignore cui appartiene il monogramma nelle fattispecie autore anche del contenuto) e quello dato dall'anagramma della forma esplicita francese: S barrata = S fermé = esse fermé = ferm(e)-esse = fedeltà ad un ideale, ad un amore, ad una memoria.

Le poesie del volume, composte durante la campagna di Savoia del 1599-1601, sono quasi tutte dedicate dall'autore (Cloridoro) a Silvia (la Marechal-Duing da cui il duca ebbe nel 1600 Emanuele); è al loro amore che verosimilmente si riferisce l'S barrata della legatura; il che sarebbe confermato dal monogramma usato per firmare alcuni componimenti: doppia C con quattro S barrate, oppure S × C con S barrata e lace d'amour [33].

Questa forma di *S*igillum, è usata anche in altre poesie sempre amorose di Carlo Emanuele I [34].

Ultima ipotesi, che si tratti semplicemente di un decoro alla moda, specie nei seminati alternato a monogrammi.

L'uso della pelle nera, che in altri periodi farebbe pensare a legature funebri, non ha necessariamente questo significato.

[32] G. D. Hobson, *Les reliures à la fanfare - Le problème de l'S fermé*, A'dam 1970.

[33] F. Gabotto, *Un principe poeta*, in « Rivista storica italiana », vol. VIII, fasc. III, anno 1891, p. 552 e sgg.; M. L. Doglio, *Rime inedite di Carlo Emanuele I*, in « Studi Piemontesi », marzo 1979.

[34] BR varia 286.

Al di là dell'interesse del panorama offerto su un periodo poco studiato, dell'importanza degli inediti proposti e dei risultati dell'analisi critica con relative attribuzioni dei singoli esemplari, ci sembra interessante fissare alcuni punti sulle legature in Piemonte nel secondo '500, premesse le riserve d'uso su significatività e rappresentatività del campione considerato:

— la disuniformità delle legature esaminate, fa escludere l'esistenza di una bottega che legasse per la casa ducale; si sono identificati, infatti, lavori francesi, romani e bolognesi, alcuni libri di dono, altri certamente fatti legare dai Savoia;

— le differenze di stile escludono anche l'esistenza di una moda o di un gusto prevalente alla corte sabauda (come si verificherà, invece, a metà '600 con le legature a ventaglio o nel secondo '700 con le mosaicate); ricordiamo in proposito, che siamo nel periodo in cui è incominciata la decadenza italiana e iniziata la fioritura francese con influenze e scambi reciproci propri dei periodi di transizione;

— se è probabile che nei dominii dei Savoia operassero dei legatori, è poco verosimile che fossero loro affidate le legature di maggior pregio, almeno finché, fra gli artisti invitati a corte, non comparirà un legatore; il che, in base alle nostre ricerche, avviene solo nel 1719 [35];

— dato, però, che fra gli esemplari proposti è relativamente elevato il numero di legature in cui le armi possono essere state applicate in un secondo tempo (è il caso delle armi dipinte, soluzione di comodo, non disponendo del ferro specifico), è possibile che ciò avvenisse localmente;

— il livello qualitativo degli esemplari citati testimonia, anche per questo periodo, dell'attenzione dei Savoia per le legature che venivano offerte in esposizione, con gli altri tesori, nella Grande Galleria ducale [36].

[35] F. Malaguzzi, *op. cit.*

[36] G. Napione, *Notizia delle antiche biblioteche della Real Casa di Savoia*, « Memorie dell'Accademia delle Scienze », vol. XXXVI, 1826, passim, Torino.

CARLO CARAMELLINO

AGGIUNTE AL CATALOGO DELLA PITTURA PIEMONTESE DEL SEICENTO

Appeso alla parete di fondo del coro rettangolare della Confraternita di San Giuseppe a Crescentino, entro una ricca cornice intagliata e dorata, vi è una grande tela raffigurante la *Natività* (fig. 1). Il quadro sovrapposto alla porta, presso l'angolo con il fianco sud, che introduce alla sagrestia, è in coppia con altro sulla stessa parete, presso l'angolo opposto, recante una tela sulla quale è raffigurato l'Evangelista Giovanni.

Che l'ubicazione dei due quadri possa non essere l'originaria, oltre alla immediata evidente divergenza di secoli fra questi, ancora di fattura cinquecentesca, e l'edificio — già costruito nel Seicento, come appare nella incisione del « *Theatrum* »[1] ma con rimaneggiamenti successivi — è particolarmente evidente osservando anche la decorazione parietale del coro. Eseguita questa, molto verosimilmente, nella prima metà dell'Ottocento ripropone sulle pareti laterali, in pittura murale, una serie di quadri con raffigurazioni inerenti l'infanzia di Gesù ad imitazione, nelle dimensioni se non proprio nella cornice, di quelli sopra citati e forse sistemati nell'Oratorio soltanto in quel tempo.

Nella tela della *Natività* sono rappresentate, quasi in primo piano, le sole figure della Vergine e di San Giuseppe inginocchiati ai lati del Bambino adagiato su di un panno bianco posto a terra. Il gruppo si trova all'esterno della capanna, fatta di blocchi di arenaria come molte delle costruzioni ancor oggi esistenti nel basso Monferrato. La struttura della stalla, alquanto fatiscente, posta sul fondo dalla parte de-

[1] *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, Amsterdam 1682, vol. II, tav. 58, ma anche la pubblicazione a cura di L. Firpo, Torino 1985.

stra, permette di notare la presenza al suo interno del bue e dell'asinello e di poter scorgere, oltre la finestra aperta, un lembo di collina con due pastori attenti all'apparizione di un angelo recante un filatterio.

Sulla sinistra, al disopra di San Giuseppe che campeggia sullo sfondo di una giogaia di colline, un gruppo di tre angioletti saltella entro un alone di nubi luminose, bordate quasi da un lungo nastro con la tipica scritta dell'intonazione del « Gloria » [2].

La dolcissima figura della Madonna, tutta intenta all'adorazione del Bambino, viene esaltata non solo dalla compostezza del volto, teneramente incorniciato dal velo, o dal raccolto atteggiamento delle braccia intrecciate sul petto, ma bensì anche dal colore verde turchese del manto che risalta il rosa violetto dell'abito. Anche lo spigolo della capanna nel fondo, quasi asse dell'intero dipinto, si direbbe volutamente localizzato per mettere in evidenza, su tutta la composizione, la figura della Vergine.

La scritta in corsivo posta su di un frammento di listello di pietra, dipinto sul terreno in primo piano, torna a conferma della mia osservazione: *Partus et integritas discordes tempori longo / Virginis in gremio foedere pacis habet - A^{s} B^{no} Ff.*

Il breve distico vuole certamente sottolineare, con un commento appropirato, la vera intenzione della committenza.

Il maggiore interesse per il quadro è però dovuto al fatto che nell'angolo inferiore destro del listello lapideo sono dipinte una G e una C intrecciate sovrapposte alla data 1597? (l'ultima cifra non è ora chiaramente leggibile). È questa la firma del pittore Moncalvo siglata alla stessa maniera nella pala di Calliano datata 1593 [3] (fig. 2).

Non solo pertanto il dipinto, del tutto inedito [4], viene ad accrescere il catalogo delle opere certe del maestro piemontese ma si pone inoltre in una tappa intermedia della sua attività iniziale fra le date della pala con la *Madonna, il Bambino, Santi e donatori* nella parroc-

[2] La tela, oltre a numerosissime piccole cadute di colore, presenta ora due grosse lacune nella parte alta dovute forse ad una lunga permanenza di umidità locale.

[3] Una simile segnatura si riscontra pure nell'affresco con *San Rocco confortato dall'angelo* già in San Rocco a Moncalvo.

[4] Una sola fugace indicazione del dipinto si trova in D. G. Bianco, *La Città di Crescentino nel suo passato e nel suo avvenire*, Torino 1926, p. 63.

chiale di Grana, del 1595, e le due pale in San Vittore a Cioccaro del 1602 [5].

È la prima volta, se non vado errato, che il Moncalvo affronta il soggetto della *Natività* e ritengo si possa identificare la fonte d'ispirazione iconografica nella tavola di Gaudenzio Ferrari, ora al Ringling Museum di Sarasota, e non soltanto per la figura della Vergine. L'influenza gaudenziana è infatti certamente riscontrabile anche nella gamma cromatica con timbri ancora chiari, di freschezza quasi primaverile « non toccati dalla fuliggine nel tardo leonardismo » [6]. Se questa può essere la fonte, il dipinto però rivela già pienamente tutta la poetica del pittore Monferrino dal coro degli angioletti alla visione serena ed accarezzata del paesaggio collinoso delle sue terre, che diventerà linguaggio corrente nelle sue opere successive.

Per ora le mie ricerche non hanno ancora portato ad identificare, nelle lettere A. B., la committenza, ritengo comunque assai verosimile che il dipinto sia stato eseguito per la chiesa di San Francesco dell'omonimo convento di Crescentino essendo proprio i frati francescani, fin dal '300, i più strenui sostenitori della verginità e dell'immacolata concezione di Maria [7].

Nella relazione di accompagnamento alla tavola incisa del « *Theatrum* » si fa infatti specifico riferimento a due chiese, ritenute ovviamente le più importanti di Crescentino, la Parrocchiale, bella « *soprattutto per i pregevoli quadri dipinti dal pennello degno di Apelle del pittore Moncalvo* », e la chiesa « *dei Frati Minori Francescani Osservanti* » rinomata per « *le tavole mirabili dipinte dal già ricordato pittore* » [8].

Alla soppressione napoleonica del convento pertanto, con conseguente distruzione del complesso, il dipinto potrebbe essere passato, con altre opere, nella sede attuale [9].

[5] In proposito scriveva Giovanni Romano: « Nessuna opera sicura ci viene incontro per gli anni 1596-1601 », p. 95, e più oltre ribadisce: « Non saprei inserire altri dipinti del Caccia tra il 1595 e il 1602 », p. 97, in *Casalesi del Cinquecento*, Torino 1970.

[6] G. Romano, *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del Cinquecento*, in « Bollettino Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti », 1964, p. 88.

[7] Sulla questione storica dell'Immacolata prima della definizione dogmatica si veda T. Koehler, *Maria nella storia della devozione cristiana dal sec. XIII al sec. XVII (1650)*, Centro Mariano Chaminade, s.d.

[8] *Crescentini descriptio* di anonimo in *Theatrum Statuum* cit., ediz. 1985, p. 252.

[9] Un ostensorio d'argento, dono di papa Clemente XI al Convento, si trova ora nella

Nel presbiterio della Confraternita della SS. Trinità a Fontanetto Po si trova una tela con la stessa scena della *Natività* (fig. 3).

Date le attuali condizioni del dipinto è difficile ora stabilire se si tratta di replica o di copia [10]. Una lacerazione al centro del margine inferiore ha eliminato per sempre il frammento di listello, di cui rimane il solo bordo superiore, e accanto a questo, sulla destra, e purtroppo anche semidistrutto, è dipinto un blasone gentilizio sul cui cimiero piumato un filatterio reca il motto « *Viribus et Armis* ».

L'attribuzione della tela al Moncalvo data da Giovanni Romano [11] potrebbe far pensare ad una replica, forse anche più tarda, del dipinto crescentinese poiché pare di scorgervi già la presenza dello sfumato fuligginoso, ma un giudizio più sicuro si potrà certamente formulare solo dopo un intervento di restauro che sarebbe quanto mai auspicabile con le dovute cautele [12].

Al centro del coro, sempre nella Confraternita di San Giuseppe a Crescentino, è posta una grande cornice lignea dorata, con colonne scanalate corinzie, di chiara fattura cinquecentesca. Nel vano centrale, con la centina cassettonata, compare ora una tela raffigurante l'*Incoronazione della Vergine da parte della SS. Trinità* (fig. 4).

La tela che ha conservato la sua struttura rettangolare — gli angoli superiori sono nascosti dalla centina — presenta ora una aggiunta inferiore in cui compaiono due angioletti, separati forse soltanto suc-

parrocchiale di Brusasco: C. Caramellino, *Note per una lettura del patrimonio artistico del territorio*, in Bolla - Caramellino, *Brusasco, arte e storia*, Brusasco 1982, pp. 313-314.

[10] Il dipinto, fino ad ora mai riprodotto, misura cm. 210 × 125 mentre la tela di Crescentino è di cm. 213 × 133. Ritengo che la piccola divergenza di misure sia da imputarsi alle traversie della *Natività* di Fontanetto. Le numerosissime cadute di colore e la fragilità della tela sono imputabili, in parte almeno, all'effetto di un incendio sofferto in epoca, per ora, imprecisata. Mi auguro, in seguito alle ricerche che sto conducendo, di avere presto qualche notizia precisa sia sulle vicende dell'opera che sulla committenza.

[11] Il dipinto è ricordato da Giovanni Romano in un elenco pubblicato in *Guglielmo Caccia detto « Il Moncalvo »*, Asti 1968. Nello stesso elenco il Romano riporta di Crescentino la sola pala della *Madonna del Rosario* nella Parrocchiale con attribuzione dubitativa.

[12] Il dipinto è posto entro una bella cornice seicentesca laccata e dorata, in discrete condizioni di conservazione da far pensare ad un successivo abbinamento con la tela. Nel segnalare la necessità di un restauro dell'opera mi assalgono gli scrupoli di doverne poi constatare conseguentemente una drastica pelatura come purtroppo si è soliti vedere da qualche tempo per altre opere in Piemonte.

cessivamente dal gruppetto di quelli, fra cui tre che fanno musica, quasi posti a basamento delle figure divine.

Se risulta difficile stabilire ora l'omogeneità delle due parti [13], è comunque quanto mai evidente l'autografia moncalvesca nella tela principale, certamente non ubicata originariamente nell'attuale cornice [14]. La qualità più spenta delle tonalità cromatiche e un certo richiamo formale nella figura della Vergine suggeriscono di accostare l'opera alla tela centinata con la raffigurazione dell'*Assunzione* nella Confraternita del SS. Sacramento a Trino Vercellese [15].

Una tela, certamente uscita dalla bottega del Moncalvo, è ubicata ora sull'altare della prima cappella, in cornu epistulae presso l'ingresso, nella parrocchiale di Lamporo.

Il dipinto, anch'esso inedito, che raffigura *Sant'Orsola e il martirio delle compagne* (fig. 5), posto entro una cornice marmorea dalla centina mistilinea, mostra evidenti i segni di un ampliamento per adattarlo alla nuova sistemazione [16].

La Santa, inginocchiata in primo piano dalla parte destra, ha lo sguardo rivolto al cielo in cui appare al centro, in un alone di luce al disopra di una cornice di nubi, la Madonna con il Bambino e, alla

[13] Il dipinto, in precarie condizioni di conservazione, presenta anche abbondanti cadute di colore che evidenziano la fragilità della tela allentata e con i segni alquanto marcati del telaio. Che il margine inferiore del dipinto sia stato decurtato lo denunciano chiaramente sia la mancanza del piede dell'angioletto che suona l'arpa, sia la chiodatura a vista della tela non ripiegata sulla traversa. Analoga situazione si riscontra nel margine superiore dell'aggiunta sottostante.

[14] Data la considerevole altezza dell'attuale ubicazione non ho potuto rilevare le misure della tela che parrebbero uguali a quelle della *Natività*. In quel caso si potrebbe ipotizzare la collocazione originale del dipinto nell'analoga cornice in cui ora si trova la tela con *San Giovanni Evangelista*, opera questa chiaramente non Moncalvesca.

[15] L'attribuzione del dipinto al Moncalvo è stata proposta da ANNA BARICELLI, *Dipinti inediti di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo*, in « Piemonte vivo », n. 3, 1968, e in « Mostra di Opere d'arte restaurate », Torino 1968. Attribuzione poi ripresa da P.C. in « Inventario Trinese », Studi Trinesi, 3, 1980, p. 167, proponendo la datazione al 1610-15.

[16] La tela, originariamente di forma rettangolare (cm. 200 × 161), ha avuto un'aggiunta in basso di ben 40 centimetri e un ampliamento a centina nella parte centrale in alto. Risultano ora evidenti anche le cuciture dei tre teli componenti l'originaria superficie dipinta che presenta vaste ossidazioni e sollevamento del colore. La tela inoltre è alquanto allentata.

Difficile ora un giudizio più preciso sul dipinto sia per quanto riguarda l'attribuzione che la data di esecuzione perché sicuramente ridipinto e in particolare lungo i margini per uniformarlo alle aggiunte.

sinistra, un angelo adulto con l'immancabile palma. Sullo sfondo la scena del martirio alla presenza di prelati.

Lo schema iconografico, in linea generale, è simile a tutte le altre tele del Moncalvo di questo soggetto [17] ma, oltre ad una particolare bravura anche nella resa del tessuto prezioso dell'abito della Santa, preziosità che mentalmente ci riconduce alla tela dell'*Adorazione dei Magi* nella cappella dei Mercanti a Torino, sorprende la rappresentazione del fondo e in particolare l'atteggiamento atterrito della fanciulla afferrata dal soldato. Un inserto insolito nel più tranquillo narrare abituale del pittore, il ricordo forse di una sua meditazione su certo operare in ambiente emiliano-lombardo.

Avevo già segnalato, se pure solo in nota, come opera dell'Alberini, il quadro, tuttora inedito, raffigurante *San Carlo e gli appestati* posto nella chiesa di San Filippo a Casale Monferrato [18] (fig. 6).

La firma del pittore, composta dalle due iniziali G e A intrecciate, è posta, quasi marchio, sulla coscia del cavallo dal pelo chiaro rappresentato verso il fondo (fig. 7).

Insolita la composizione del soggetto per la doppia presenza della figura di San Carlo. Nell'ampia iconografia Carliana infatti è assai frequente la raffigurazione del Santo in primo piano e un momento della sua attività sullo sfondo, ma in questo la figurina risulta soltanto rapidamente tratteggiata e alquanto anonima [19] mentre nella tela casalese

[17] Sono attribuite al Moncalvo le tele con *Sant'Orsola* in San Francesco a Moncalvo, a Casale nel Ritiro Vescovile, in Sant'Orsola a Como che non ho avuto modo di vedere. È inoltre di ambiente moncalvesco la tela nella Parrocchiale di Altavilla Monferrato in cui la figura della Santa è posta a sinistra ed è assente il grande angelo in cielo. Per altro la composizione di questo dipinto si ritrova nella tela con San Francesco nell'omonimo oratorio di Brusasco da me pubblicata in *Note per una lettura...* cit., 1982, pp. 286-289.

[18] Il quadro, ricordato nello scritto del canonico Giuseppe De Conti del 1794, *Ritratto della Città di Casale*, Casale Monferrato 1966, p. 34, come opera del Moncalvo è stato da me segnalato come opera dell'Alberini, avendone scoperta la firma durante le mie ricerche casalesi, in *Note per una lettura...* cit., 1982, p. 273 nota 39 e p. 289 nota 12.

L'attribuzione al Moncalvo è ripresa dal Vesme che segnala il dipinto nelle sue schede alla voce « Caccia Guglielmo »: Schede Vesme, *L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1963, vol. I, p. 226.

Ritengo, quanto prima, di poter segnalare l'ubicazione originale del dipinto e forse anche la committenza. La chiesa di San Filippo a Casale, in cui ora il quadro è posto, venne infatti iniziata, su progetto del canonico Sebastiano Guala, soltanto nel 1667.

[19] In merito all'iconografia Carliana si veda particolarmente Aa.Vv., *Il grande Borromeo tra storia e fede*, Milano 1984. Bellissima pubblicazione con vastità di indagini e ricchezza di riproduzioni.

il cardinale, se pure in secondo piano, è rappresentato con attenzione realistica e inoltre ancora la figura ha notevoli dimensioni.

La tela riporta, in primo piano sulla destra, il Cardinale inginocchiato in orazione presso un tavolo, ingombro di oggetti fra cui un Crocifisso, posto contro la parete di un edificio dall'architettura classicheggiante. Gli sono attorno, sparsi sul terreno, gli strumenti della sua penitenza e la grande croce di legno.

A questa raffigurazione devozionale fa da sfondo la scena di un vasto territorio — delimitato all'orizzonte dalla veduta di una città entro la sua cinta muraria — cosparso di gruppi di appestati. Una condanna divina a giudicare dalla presenza in cielo di due angeli che rivolgono sulla terra le spade sguainate e dalla lama fiammeggiante.

Presso un'edicola di progettazione Tibaldesca, il santo cardinale, accompagnato da un cappuccino, sta confortando un appestato seminudo. La peste, di natura bubbonica, è descritta con un'attenzione che ben difficilmente si potrebbe solo immaginare. È interessante infatti notare non solo il lavoro dei monatti che trasportano i cadaveri sul carro già abbondantemente carico, ma ben più l'intervento del medico sulla piaga (fig. 8), operazione questa puntualmente ancora descritta nel grande telere Carliano con la *Guarigione di un giovane con la gamba inferma* in Duomo a Milano [20].

Una peste dunque vissuta, e, se pure nel dipinto si fa preciso riferimento alla peste di San Carlo del 1576, penso che nel comporre la scena l'Alberini avesse ben in mente le vicende della sua città di Casale.

A scorrere infatti il « *Liber Defunctorum* » della cattedrale casalese si resta impressionati dalla quantità dei decessi negli anni 1599-1604 e poi 1614-16. Non vi è mai esplicito riferimento ad una epidemia, ma nemmeno ad altre calamità come la guerra ad esempio. La committenza del dipinto, quasi certamente di motivazione votiva, potrebbe inserirsi fra questi due momenti e verosimilmente dopo il 1610 essendo il Cardinale già fregiato dell'aureola. Il dipinto è stato per-

[20] Il dipinto fa parte dei 30 teleri componenti il ciclo dei *Miracoli di S. Carlo Borromeo* eseguiti a cominciare dal 1610 per ornamento del Duomo di Milano. L'opera citata è attribuita dall'Arslan ad un anonimo « vicino ai modi del Busca, databile al 1670 circa ». E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, p. 69.

tanto concepito per esaltare la figura di San Carlo e, in particolare, il protettore della terribile, e allora frequente, calamità naturale.

Concorre anche per una datazione che non dovrebbe superare la metà del secondo decennio del Seicento la qualità cromatica del dipinto nonché la limpidezza cristallina delle forme avvolte da una luce alquanto livida. Spicca nel dipinto il rosso dell'abito cardinalizio mentre la restante composizione ha prevalenze di grigi e violetti, non senza cangiantismi di ricordo manieristico. Una tavolozza e un modo di comporre diversi dalla tela dell'*Annunciazione* in Sant'Ilario nella stessa città datata 1622. Un'aggiunta senz'altro preziosa alle opere certe di Giorgio Alberini che si pone quale valido contributo alla ricostruzione della personalità del pittore ancora molto confusa con l'attività del Moncalvo.

La figura di San Carlo trova riscontro alquanto preciso nello stesso Santo rappresentato con la Madonna e San Bernardino nella pala, attribuita all'Alberini, ora nella sagrestia del Duomo di Casale, entrambi pertanto derivati da un unico modello al quale si era forse ispirata anche la Fede Galizia per il suo *San Carlo Borromeo in processione* nel Museo del Duomo di Milano.

Nella recente mostra delle opere di Francesco Cairo è ritornata la discussione attributiva sulla tela, o meglio il soggetto, della *testa di San Giovanni Battista* [21]. Tema che, seppure truculento, ha avuto una vasta diffusione a giudicare dalle molte copie finora conosciute [22].

Ai dipinti di questo soggetto segnalati nelle varie mostre, a cominciare da quella sul Morazzone del 1962, e agli studi sul Seicento lombardo va aggiunta un'ulteriore tela in collezione privata del tutto inedita (fig. 9).

Risulta difficile accettare questo dipinto quale copia degli altri noti. Il soggetto è pur sempre la testa mozzata grondante ancora sangue nel piatto di ottone lucido — dal largo bordo sul quale vi sono grumi rappresi — posato su un tavolo accanto alla croce di canne con carti-

[21] Mostra: *Francesco Cairo 1607-1665*, Varese 1983, con relativo Catalogo. Nella scheda n. 8, ad opera di Marina Angeli, è commentata la tela di proprietà Testori.

[22] Le tele ora note con la *Testa del Battista in un piatto* si trovano: al Museo del Castello Sforzesco a Milano con attribuzione al Morazzone (cm. 43,5 × 58,5); in Collezione privata a Bergamo; nella collezione di lord Bradfield; nella Parrocchiale di Gerola (Sondrio) (cm. 50 × 60); in collezione Testori a Novate (cm. 43 × 57).

glio. In alto due lembi di tenda tirati agli angoli non hanno la sola funzione di riempire degli spazi ma accentrano in tal modo l'attenzione proprio sul volto che si ritaglia nitido contro lo scuro del fondo in virtù di una luce che mette in risalto le forme già pallide e tirate nel freddo della morte. Tagliente, come una lente sottile di puro cristallo, è anche l'aureola mentre conservano ancora tutta la loro morbidezza i riccioli e i boccoli della capigliatura.

Ho indugiato nella lettura del dipinto per giustificare l'attribuzione a Francesco Cairo dell'opera, soprattutto a confronto di altre versioni che giustamente potrebbero essere del Morazzone.

Il quadro, che denuncia qualche affinità con il dipinto ora in San Bartolomeo a Gerola, differisce inoltre dalle altre tele anche per le dimensioni (cm. 79 × 64,5) in cui il lato maggiore del rettangolo è quello verticale. Un'impostazione pertanto di maggior respiro ed una nitidezza nella descrizione delle forme che non si riscontrano certamente nella tela, più ovattava anche nel colore, del Castello Sforzesco [23].

In suffragio della mia attribuzione al Cairo potrebbe soccorrere la presunta provenienza del dipinto dall'ambiente torinese, stando alle notizie, per altro difficili da verificare, fornite dal venditore antiquario. Le vicende torinesi dell'artista sono note [24] e pertanto il dipinto, collocabile certamente nel periodo della prima attività dell'artista, potrebbe essere stato introdotto in Piemonte dallo stesso Cairo, al suo giungere da Milano o forse replicato, come si dice fosse solito fare per le opere di maggior richiamo, in quel suo « atelier » nella « torre del Castello » [25].

[23] Nella scheda 8 del Catalogo della mostra di Varese si riporta la proposta di Testori ad attribuire al Morazzone la tela del Castello Sforzesco, attribuzione che condivido pienamente anche se per alcuni resta dubitativa.

[24] Sull'attività iniziale e la permanenza del Cairo a Torino si veda, oltre alle Schede Vesme cit., 1963, vol. I, pp. 233-239, M. Brunori, *Considerazioni sul primo tempo di Francesco del Cairo*, in « Bollettino d'Arte », Roma 1964, luglio-settembre; G. Grandi, *L'ultimo Cairo a Torino*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », 1964, e i saggi introduttivi al Catalogo della Mostra di Varese del 1983.

[25] Il Vesme riporta dalla *Storia della reggenza di Cristina di Francia* del Claretta, l'annotazione dell'abitudine del pittore Cairo di « ritenere presso di sé tutti li suoi originali, e solo dava le copie di essi », in Schede Vesme cit., p. 234.

Tutte le riprese fotografiche sono state eseguite da Riccardo Gonella.

ALBERTO COTTINO

UNA TRACCIA PER LA PITTURA DI PAESAGGIO DEL SEICENTO IN PIEMONTE: IPOTESI SUL PASERO

Nel settore riservato ai pittori fiamminghi ed olandesi della Galleria Sabauda di Torino sono esposti due piccoli quadretti cui è stata finora dedicata pochissima attenzione da parte degli storici dell'arte: raffigurano due paesaggi di fantasia con figurette e recano sul retro un'antica scritta che li attribuisce ad un non meglio specificato « Pasero » [1]. Il rebus attributivo veniva apparentemente sciolto da Noemi Gabrielli, che li pubblicava nel 1971 sotto il nome di Giovanni Antonio Pasero, pittore di Racconigi conosciuto solo per documenti tra il 1619 ed il 1632, ma di cui non erano menzionate opere; la studiosa rilevava dal punto di vista stilistico influenze di Matteo Bril e dell'Arbasia [2]. Questa ascrizione veniva più recentemente accolta, sia pure con un punto interrogativo, da C. Spantigati [3] ed è quella con cui oggi sono esposti in Galleria, sia pure in condizioni di leggibilità molto precaria in quanto, essendo di minime dimensioni, sono posti troppo in alto, al di sopra di altri dipinti (figg. 1-2).

Ad un esame più approfondito, tuttavia, la cultura espressa dall'artista in queste due operette non appare tanto legata ai fiamminghi attivi nel primo '600 a Roma (come Paolo Bril, essendo inspiegabile il riferimento a Matteo, morto nel 1584) né manco ad artisti piemontesi

[1] Olio su tavola, cm. 18 × 25 e 18 × 25,5; inv. nn. 643 e 712, provenienti dalle antiche collezioni sabaude.

[2] N. Gabrielli, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Torino 1971, p. 186 e figg. 362 e 364 (con bibliografia precedente).

[3] C. Spantigati, *Le collezioni di pittura fiamminga e olandese della Galleria Sabauda*, in Aa.Vv., « Pittura fiamminga e olandese in Galleria Sabauda. Il principe Eugenio di Savoia-Soissons uomo d'arme e collezionista », Torino 1982, p. n.n.

di fine '500, che hanno esiti ben diversi (come Cesare Arbasia), quanto a moduli che si diffondono a Roma a partire dalla metà del '600, soprattutto attraverso l'opera di Gaspare Dughet. Queste considerazioni preliminari sono confermate dall'analisi del piccolo « corpus » di opere della medesima mano che ho potuto studiare in varie collezioni piemontesi o che vagano sul mercato antiquario: chiaramente dughettiana, sia come impaginazione, sia come soluzioni strettamente pittoriche, mi sembra questa piccola tela (fig. 3), di cui è bene sottolineare la qualità, sempre sostenuta del resto in tutte le opere del « Pasero », che ho potuto studiare presso Mario Benappi a Torino; l'impostazione della scena segue i canoni del paesaggio romano « classico » (sulla linea Gaspare Dughet-Crescenzio Onofri, quella che condurrà negli ultimi decenni del XVII secolo a Jan Frans van Bloemen), come si può evincere da alcuni confronti con opere di Gaspare sul tipo del « Paesaggio con la caccia di Cefalo » (Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement) o della bella « Veduta di Tivoli » n. 161 della National Gallery di Londra [4]. Assolutamente inaccettabile qualunque legame con i Bril e comunque con il paesaggismo anteriore all'avvento di Claude Lorrain. Presumibilmente un poco più tarde delle precedenti (che a mio avviso vanno poste agli esordi della carriera del pittore) sono le due fini telette esposte anni fa presso Caretto con una plausibilissima collocazione cronologica (circa 1680) [5], cui si deve accostare, anche a livello di date, una tela di più grandi dimensioni (cm. 83 × 119) (fig. 4) conservata in collezione privata; permane qui l'impostazione scenografica con due masse scure ai lati (grandi macchie di alberi o masse rocciose) che inquadrano al centro verso destra o verso sinistra un'ampia pianura o un laghetto punteggiato di vele, cioè quella composizione « a imbuto » messa a punto fin dagli anni '30 da Claude e poi seguita dal Dughet e dai suoi seguaci e ben analizzata qualche anno fa da Luigi Salerno:

[4] Cfr. L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, II, Roma 1976, figg. 86.8 e 86.9.

[5] Cfr. il catalogo della mostra *La pittura in Piemonte nel XVIII secolo*, 15-30 novembre 1977, figg. 60 e 61. Entrambe misurano cm. 33 × 40.

È doveroso rilevare che la didascalia che accompagna questi dipinti mostra anche la chiara intuizione della via da percorrere per l'identificazione dell'esatto autore. A questa indicazione va aggiunta anche quella assai pertinente di R. Antonetto, che giudica della stessa mano di quelle di Caretto (e delle tavolette della Sabauda) alcune telette del Castello di Guarene, cfr. R. Antonetto, *Il Castello di Guarene*, Torino 1979, p. 104 e figg. a p. 107.

Claude cioè « fissa un'intelaiatura compositiva che rimarrà quasi costante, di una semplicità elementare e, per questo, tale da diventare subito una convenzione scontata: quinte laterali, composizione a imbuto, tre zone orizzontali che schematizzano in modo proporzionale il rapporto tra il primo piano, il secondo piano e il cielo sopra l'orizzonte (...) » [6]. Caratteristiche queste che ben si adattano, credo, ai dipinti fin qui presentati. Da affiancare a questi, probabilmente però in una fase terminale della parabola dell'artista, una grande tela di ottima qualità ed in buono stato di conservazione (Torino, collezione privata, cm. 96 × 135), che presenta le medesime caratteristiche fin qui rilevate nel Pasero (fig. 5).

Da questo primo inquadramento (iniziale, è bene sottolinearlo, e suscettibile di futuri approfondimenti), questo « Pasero » appare un artista perfettamente al corrente della cultura paesaggistica romana della metà del '600, evidentemente appresa e meditata « in loco », in possesso di notevoli doti e, probabilmente, lungamente attivo in Piemonte dove non è infrequente imbattersi in dipinti della sua mano o a lui attribuiti.

Alla luce di questa nuova lettura, appare quindi problematica la restituzione di questo « corpus » a Giovanni Antonio Pasero, le cui date appaiono troppo arcaiche per questo tipo di paesaggi (a meno di non pensare ad una carriera eccezionalmente lunga): ciò che comunque più conta è che l'analisi dell'unica sua opera documentata, tuttora esistente anche se situata in un luogo di difficile accesso, conferma in modo inappellabile che Giovanni Antonio è tutt'altro pittore rispetto al nostro paesaggista. Si tratta della pala d'altare della piccola chiesa dello Spirito Santo a Cambiano (Torino), per la quale esiste un documento del

[6] L. Salerno, *Immobilismo politico e accademia*, in « Storia dell'Arte italiana Einaudi », 6, Torino 1981, p. 471. A proposito di Claude, vorrei richiamare l'attenzione su due paesaggi poco noti ancora attribuiti — per quel che mi consta — alla mano dell'artista (Torino, Galleria Sabauda, entrambi cm. 74 × 110): già pubblicati a suo tempo dal Roethlisberger (*Claude Lorrain*, New Haven 1961, I, p. 534) come « Italian, later 17 or 18th Century, related to Claude's pastorals of 1645-50 » rilevando giustamente che « the handling lacks the ultimate refinement of Claude »; ho potuto recentemente condurre un'attenta analisi delle due opere, che inequivocabilmente devono essere retrocesse al rango di semplici derivazioni (Roethlisberger era stato fin troppo generoso, definendole « Among the best imitations of Claude »). Queste due tele sono già citate come Claude in un inventario del 1822 (cfr. Aa.Vv., *Conoscere la Galleria Sabauda. Documenti sulla storia delle sue collezioni*, Torino 1982, p. 133).

1632 conservato ora presso l'archivio parrocchiale [7]: essa raffigura la « Discesa dello Spirito Santo » e presenta una quindicina di figure a grandezza naturale, eseguite piuttosto rozzamente nei canoni di una cultura arcaizzante di stampo tardomanierista e, quel che più conta, un grande fondale architettonico; nessuna traccia di paesaggio ed una qualità nemmeno lontanamente paragonabile alle opere fin qui studiate.

Fermo restando che non esistono ragioni per dubitare dell'attendibilità delle scritte antiche sul retro delle tavolette della Sabauda (e quindi dell'ascrizione di tutte queste opere al « Pasero »), è sull'altro Pasero pittore che conviene logicamente concentrare l'attenzione, anche se ancora in via ipotetica: è documentato infatti dal Vesme uno Stefano Pasero pittore, di cui si ignorano luogo e data di nascita, che negli anni '60 del XVII secolo lavora come indoratore al servizio dei Savoia, nel 1672 è sottopriore della Compagnia di San Luca, di cui diviene addirittura Priore nel 1673 [8]. È chiaro quindi che doveva trattarsi di figura di primo piano nel panorama torinese, e che a quelle date doveva aver dato ottime prove di sé: non conoscendosi finora alcuna opera certa di Stefano, è lecito, sia pure — ripeto — in via estremamente ipotetica, identificare in lui questo misterioso « Pasero ». Qualità e date, a mio avviso, non possono che confermarlo. È certo inoltre che le origini culturali di un siffatto artista andranno cercate a Roma (luogo di tirocinio abituale per molti pittori piemontesi del secolo XVII, a partire dai caravaggeschi), attorno alla metà del secolo (tuttavia ricerche preliminari da me condotte in tal senso non hanno finora prodotto esiti) [9], tanto che si dovrà aggiungere un nuovo tassello al

[7] *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 3, Torino 1968, p. 783. Su quest'opera, e per un breve catalogo di Giovanni Antonio Pasero (tutto composto di pale d'altare), si veda M. Leone, *Cuneo*, in Aa.Vv., « Guida breve al patrimonio artistico delle province piemontesi », Torino 1979, p. 49, e G. Romano, *Le origini dell'Armeria Sabauda e la Grande Galleria di Carlo Emanuele I*, in Aa.Vv., « L'Armeria Reale di Torino », Busto Arsizio 1982, p. 16.

[8] *Schede Vesme*, loc. cit.

[9] A meno che non possa risultare suo, dopo più approfondite verifiche, un quadretto (tela, cm. 25 × 32,5) proveniente dalla Galleria Sciarra, poi passato presso la collezione Almagià a Roma ed oggi, credo, disperso: tradizionalmente attribuito al Van Bloemen, recentemente Richard Spear (*Renaissance and Baroque Paintings from the Sciarra and Fiano collections*, Roma 1972, p. 84) lo assegna a « Roman School. Early Eighteenth Century », notando che « There is marked influence from Orizzonte (...) which reveals the hand of a Northern Artist both in the figure and the composition ». La piccola opera, che tuttavia ho potuto studiare solo in fotografia, presenta invece tutte le caratteristiche dei dipinti del Pasero fin qui presentati.

complesso mosaico dei rapporti artistici tra Roma e Torino nella seconda metà del XVII secolo, che trovarono sbocco in particolare nella decorazione del Palazzo Reale e delle altre residenze sabaude [10].

Al termine di questo studio desidero ringraziare gli amici che generosamente lo hanno agevolato discutendo con me i problemi posti di volta in volta: Cristina Giudice, Fabrizio Corrado, Paolo San Martino e Marco Voena.

[10] Sui rapporti artistici tra Torino e Roma nel '600 e sugli esiti delle decorazioni delle varie residenze sabaude restano ancor oggi pietre miliari il catalogo della *Mostra del Barocco piemontese*, Torino 1963, ed il volume di A. Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, Torino 1967. Tra gli interventi successivi, merita ampio rilievo il catalogo della mostra *I Rami incisi dell'Archivio di Corte*, Torino 1981-82, in particolare il saggio di A. Griseri, *Il cantiere per una capitale*, pp. 9-27.

ARABELLA CIFANI - FRANCO MONETTI

PRESENZE GUERCINIANE A TORINO

La fama del Guercino a Torino è sempre stata strettamente legata alla pala del *Rosario* dipinta nel 1637 per l'omonima confraternita sita nella chiesa di S. Domenico [1]. Opera di grande consenso, la tela domenicana fu addirittura schedata dal Lanzi come il « *miglior quadro della Città* » [2]. In ordine decrescente di notorietà seguono poi il *Figliol prodigo* e la *Santa Francesca Romana* della Galleria Sabauda [3] e la *Madonna della Benedizione*, originariamente destinata a Pinerolo (Torino) ed ora collocata anch'essa alla Sabauda [4].

La presenza ufficializzata del Guercino a Torino si esplica poi con altre opere presenti nella Sabauda; ricordiamo le *Sante Geltrude e Lucrezia*, un *Ecce Homo*, un *Padre Eterno*, approdati alla Galleria tramite acquisti e donazioni [5]. La Sabauda possiede poi un piccolo nucleo di tele ritenute dal Mahon di bottega o copie: sono anch'esse in parte acquisite dalle collezioni sabaude, in parte giunte tramite acquisti ottocenteschi [6].

Per la città di Torino in realtà Guercino eseguì almeno altre tre

[1] Per la pala cfr. Luigi Salerno, con consulenza scientifica di Denis Mahon, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988, p. 255, *ivi* bibliografia. Ricordiamo una pregevole copia antica di questo dipinto nella prima cappella a sinistra entrando della Chiesa di San Domenico di Chieri (Torino).

[2] Cfr. Luigi Lanzi, *Viaggio del 1793 pel genovesato e il piemontese*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Treviso 1984, pp. 44, 147.

[3] Cfr. L. Salerno, *cit.*, pp. 114 e 380.

[4] Cfr. *ibidem*, p. 350.

[5] Cfr. *ibidem*, pp. 299, 304 e 309.

[6] Cfr. Noemi Gabrielli, *Galleria Sabauda Maestri Italiani*, Torino 1971, pp. 148-150.

opere, ben segnalate dallo stesso pittore nel suo famoso libro mastro [7]. La prima tela rappresentava il *Ritorno dall'Egitto* e fu eseguita per il Duca nel 1635, le altre due effigiavano rispettivamente i santi *Avventore Solutore ed Ottavio con la Vergine*, da porre all'altar maggiore della fastosa chiesa dei Gesuiti di Torino, e la *Trinità terrestre*. Le ultime due tele datano 1666 e sono fra le estreme opere di cui Guercino registra il pagamento, pochi mesi prima della sua morte avvenuta il 22 dicembre di quell'anno [8]. Non dovevano mancare, inoltre, sue opere nelle collezioni private cittadine; in questo senso è particolarmente indicativa della stima del pittore centese la presenza nella collezione di Giacomo Francesco Arpino del raro album di acqueforti realizzate da Oliviero Gatti nel 1618, su disegni del Guercino [9].

Un *corpus* di dipinti non certo secondario, anche se oggi in parte disperso, e che pone notevoli problemi di studio se solo lo si voglia considerare in una dimensione diversa da quella del mito della « eletta qualità » di alcune sue componenti. L'innegabile superiorità sul patrimonio artistico locale e coevo di alcune tele guerciniane non deve però

[7] Il libro contabile è riprodotto in Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice vite de' pittori bolognesi*, Bologna 1841, tomo II, pp. 307-343.

[8] Cfr. *ibidem*, pp. 313, 342-343. Per una copia del *Ritorno dall'Egitto*, cfr. L. Salerno, *cit.*, p. 243. All'elenco dei quadri guerciniani citati sono da aggiungere i due che nel 1635 erano nella collezione ducale: *Giove e Semele* e una *Testa di Santa Caterina*; il primo è attualmente irreperibile, il secondo passò in seguito alla Galleria Sabauda. Risulta anche che nel 1625 il Cardinale Maurizio di Savoia fece eseguire dal Guercino un quadro di cui si ignora il soggetto (cfr. *Schede Vesme*, I, p. 90). Non è impossibile, però, che il quadro dipinto per il cardinale nel 1625 fosse appunto *Giove e Semele* (una invenzione guercinesca incisa dal Pasqualini proprio l'anno seguente, cfr. Prisco Bagni, *Il Guercino e i suoi incisori*, Roma 1988, p. 64, n. 91), e che sia da identificare col quadro di questo soggetto, piuttosto insolito, descritto nel 1635 nella collezione ducale come « *Giove col folgore in mano che si auicina ad una donna meza nuda* »: la descrizione è suggestivamente vicina all'incisione del Pasqualini. (Per l'inventario del 1635 cfr. Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino 1858, pp. 63-64).

[9] Su Giacomo Francesco Arpino e le sue collezioni è in preparazione un nostro studio. Da ricordare inoltre, anche se tardivi, gli inventari di collezioni private piemontesi e savoiarde, annotate dal Vernazza fra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX. Da essi risulta che nel vescovado di San Jean de Maurienne esisteva, « *Dans le Prie Dieu* », in data 4 maggio 1776, un quadro rappresentante « *Jesus Christ et la Samaritaine demies figures (par le Guerchin)* ». Nel 1820 il figlio dell'architetto Piacenza presenta in una esposizione a Torino sei dipinti « *posseduti già dal padre* »; fra questi sono elencati un *Putto* e un *Autoritratto* del Guercino. Cfr. Gianni Carlo Sciolla, *Le ricerche storiche sulle arti nei manoscritti del Barone Giuseppe Vernazza conservati all'Accademia delle Scienze di Torino*, estratto dalle *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino*, Serie V, vol. 6 (1982), II, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche, pp. 71-72.

indurre nell'errore di visitarle analizzandole come pietre preziose sciolte sul tavolo d'un gioielliere; per esse sarebbe invece auspicabile trovare adeguati castoni, e, soprattutto, capire come si inseriscono, quale reale impatto ebbero sull'arte secentesca piemontese. Diverse considerazioni ci inducono infatti a pensare che l'influsso del linguaggio guerciniano fu in regione discretamente vivo, anche se recepito in modo discontinuo, e, in alcuni casi, con forte ritardo [10]. Lo studio è però tutto da fare e non sarà cosa breve, in mancanza, principalmente, di una conoscenza e catalogazione razionale delle opere e degli autori del periodo. Ci sembra quindi prematuro affrontare un problema così complesso e che abbisogna di molte coordinate oggi mancanti. Nello specifico di queste pagine riteniamo perciò più utile la presentazione di una importante serie di sei quadri della bottega del Guercino. I quadri, al di fuori di citazioni ottocentesche che hanno interessato uno di essi, sono inediti [11]; rappresentano: *Davide invia al campo Uria con una lettera per Joab*, *Salomè ed Erodiade con la testa del Battista*, la *Samaritana al pozzo*, *S. Pietro con l'ancella*, il *Matrimonio della Vergine* e *S. Eusebio venera la Vergine con il Bambino* (figg. 1-6). La storia della loro presenza a Torino è oscura.

Il luogo, nel quale fino a non molto tempo fa erano esposti, è un locale adiacente all'altar maggiore di *San Filippo*; al lato destro di esso. Sulla parete divisoria dall'altar maggiore stava (e sta ancora, unica fra le opere in questione) la grande pala di *S. Eusebio*, con ai lati due importanti quadri per i Filippini. Sopra la porta, che dà accesso alla

[10] Ricordiamo, come esempio significativo fra i tanti, l'interessante e pregevole pala di gusto marcatamente emiliano-guerciniano inserita nell'ultimo altare di sinistra della Chiesa di S. Agostino di Torino e rappresentante la *Vergine Assunta con i Santi Margherita, Paolo e Antonio Abate*. L'altare venne costruito da Paolo Antonio Testone dopo il 1685, come risulta dall'atto insinuato il 13 agosto 1685 (cfr. A.S.T., Sez. Riun., *Insinuazione di Torino*, 1685, libro 9, ff. 335r-338r). Un esempio di influsso guerciniano su autori piemontesi è anche nella collezione di dipinti dell'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista di Torino: vi si trova infatti una *Decollazione di San Giovanni Battista* attribuita da A. Griseri a Giovanni Battista Crosato († 1756). Il dipinto, di impianto chiaramente secentesco, offre nella figura del carnefice una copia, con poche varianti, di quello delineato dal Guercino per il *Martirio di S. Caterina* ora all'Ermitage e noto anche tramite la copia eseguita da Benedetto Gennari. (Per il quadro torinese cfr. Anna Paolino, *Per uno studio della raccolta di dipinti dell'Ospedale Maggiore di San Giovanni Battista e della Città di Torino*, in *Studi Piemontesi*, vol. XII, fasc. 1, marzo 1983, pp. 80, 90 e fig. 7; per il quadro del Guercino da confrontare vedi Prisco Bagni, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna 1986, p. 19).

[11] Cfr. Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Turin 1819, p. 168.

sacrestia grande, stava invece la *Salomè* [12]. E poi lungo le pareti est e sud del locale le altre quattro tele. La disposizione risulta ancora dalle sagome dei quadri stampate sulle pareti non più ridipinte.

Alcuni indizi spingono a ritenere che la loro provenienza non sia filippina. Nessun documento, né di acquisto né di donazione, dei Filippini torinesi le ricorda. E così anche la *Cronistoria*, per solito minuta e dettagliata nella presentazione dei documenti della prima ora della Congregazione a Torino, mai vi accenna; pur segnalando invece (e diffusamente) i quadri del *Crocifisso* di san Filippo e della *Madonna del Soccorso* [13]. L'argomento *ex silentio* è senza dubbio solo indicativo; ma non si deve dimenticare ancora che la pala principale reca inconfondibile l'iconografia di san Eusebio di Vercelli, titolare dell'antica parrocchiale prefilippina. Non pare quindi si debba scivolare verso una tale committenza; esclusione rinterzata d'altra parte anche dal provato rigorismo del beato Sebastiano Valfrè, factotum della Congregazione del periodo, il quale riaccollava volentieri tutti i dipinti ritenuti troppo procaci; ora qui vi è appunto il caso del quadro dell'*Erodiade e Salomè* in cui sono particolarmente evidenti pudichi ritocchi alla scollatura d'una delle due donne. Non avrebbe acconsentito mai ad una committenza siffatta [14]. Indizi.

[12] La disposizione dei quadri è ricordata dall'anziano padre filippino Emilio Musso; nello stesso ambiente li ricorda anche Denis Mahon nel corso delle sue visite a Torino del 1935 e 1950.

[13] Sono due quadri cari alla tradizione filippina torinese: il *Crocifisso* di San Filippo e la *Madonna del Soccorso*. Una porzione di storia di queste tele, inquadrate festosamente, a rischio di annegare l'immagine, da due cornici barocche di importante ed ancor inedito autore piemontese secentesco, è narrata dalla *Cronistoria della Congregazione Oratoriana di Torino*, manoscritto conservato nell'archivio di S. Filippo di Torino (pp. 52-55, 132-133).

Interessante sarebbe uno studio sulla devozione alla *Madonna del Soccorso* in area piemontese e alla sua evoluzione tematica. Permetterebbe di raccogliere insieme un cospicuo numero di tele del medesimo soggetto; indichiamo: la tela e l'affresco del Santuario della *Madonna della Sanità* di Savigliano (Cuneo) (cfr. ANTONINO OLMO, *Arte in Savigliano*, Savigliano 1978, pp. 139, 170-171) e la tela della Chiesa della *Madonna del bussone* di Giaveno (Torino) che reca inserto il ritratto del donatore in abiti di primo seicento.

[14] Vale la pena di ricordare quanto affermano i biografi a proposito dei gusti artistici del Valfrè: « Lo stesso zelo che mostrò [...], usò parimenti nel togliere le immodestie dalle figure o scolpite o dipinte [...]. Né si adoperò solamente a togliere quelle pitture che tratte da una laida mitologia, sono per se stesse facili incentivi al male [...]; ma ben anche quelle che, ricavate da' fatti scritturali, come di Giuseppe tentato dalla padrona, di Susanna insidiata da' Seniori, invece d'inspirare casti sentimenti, sono rappresentate in un modo sì inverecondo, che riescono più pericolose, che le profane aper-

Nel caso si dovessero scartare i Filippini, allora l'ipotesi più plausibile di provenienza apparirebbe l'antica parrocchia di *S. Eusebio*, perentoriamente richiamata dalla pala del santo. L'ipotesi spiegherebbe convenientemente anche la presenza compatta, e con carattere omogeneo, nel locale delle sei tele in questione e delle due filippine portate a suo tempo in processione a S. Eusebio [15].

Una memoria indicativa da parte degli antichi padri nell'aver raccolto in un unico luogo tutte le opere della parrocchiale, allorquando, pur senza mutazione di titolarità, la parrocchia era sempre più segnalata all'inizio del Settecento come parrocchia di *San Filippo*, e le tele di conseguenza non erano più ritenute confacenti al nuovo assetto decorativo della grande chiesa. Finora nessun documento è venuto ad avvalorare la probabile ipotesi, che, tuttavia, a nostro giudizio, non per questo deve essere abbandonata. In questo senso si possono prospettare soltanto indicazioni di massima. Non esistono carte parrocchiali all'infuori dei soliti atti di battesimo, morte, ecc.; né il soccorso può venire dalle *Visite Pastorali* secentesche; uno iato profondo di sessant'anni corre tra la *Visita* del Milliet (1620) e la successiva del Vibò (1695); troppo presto l'una, troppo tardi l'altra per evidenziare la presenza in loco delle tele [16]. Tracce di esse dovrebbero essere cercate prima del 1668, data del passaggio ai Filippini della parrocchia, e del conseguente disimpegno dei patroni di essa, i Della Rovere. Il punto da cui partire, infatti, pare a noi l'accordo stipulato con Carlo Della

tamente espresse. Neppur valeva presso di lui la ragione che il pennello del quadro, o lo scalpello della statua era di mano maestra, giacché egli preferiva sempre l'onestà del costume a tutte l'eleganze e finezze dell'arte ». Cfr. *Vita del Beato Sebastiano Valfrè, ecc.* ..., Torino 1834, p. 131.

[15] Cfr. nota 13.

[16] Da un controllo presso l'Archivio Arcivescovile di Torino sulle poche visite pastorali di *S. Eusebio* risulta che il 31 luglio 1584 il Peruzzi visitando la chiesa, pur avendo notato rovine e disordine, non dette particolari ordini in previsione dell'abbattimento e riedificazione della chiesa stessa nel centro della città. Monsignor Milliet, il 1° aprile 1620, annotava l'estrema povertà dell'edificio, mancante di tabernacolo dorato, di coperchio per il fonte battesimale, di paramenti decenti per i chierici e per il parroco. La Visita di Antonio Vibò, infine, rilevava, il 5 settembre 1695, che la chiesa, ormai in mano ai Filippini, era molto piccola in rapporto alla popolazione ma dignitosamente attrezzata; il Vibò non fa cenno a nessuno dei quadri oggetto del nostro studio, ricorda invece una icona antica raffigurante la Vergine con i santi Eusebio e Giovanni Battista.

Per tutte le visite pastorali cfr. Archivio Arcivescovile di Torino: la *Visita Peruzzi* è al numero 7.1.4, f. 67v; quella del *Milliet* al numero 7.1.12, ff. 92r-93v; quella del *Vibò* al numero 7.1.21, ff. 289v-290r.

Rovere, marchese di Cercenasco, avvenuto il 15 marzo del 1668, dopo anni di esplorazioni da parte dei Filippini con appoggio di Pietro Gioffredo [17]. Il marchese nell'occasione cede il giuspatronato della chiesa; e da allora non intervenne più — è logico pensare — nelle spese, ed eventualmente nelle migliorie di *S. Eusebio*. La ricerca documentaria, purtroppo per ora frenata dalla irreperibilità dei documenti Della Rovere, andrà spinta all'interno della famiglia e per una data anteriore al 1668; ricerca aperta. Si è così di fronte al nudo dato stilistico; che tuttavia appare eloquente di per sé; e tale da suggerire, anzi giustificare, senza remore, una prima loro presentazione.

Gli studi sulla bottega del Guercino, pur avendo compiuto notevolissimi passi in avanti con la recente pubblicazione di Prisco Bagni [18], non permettono ancora di sceverare sempre con precisione i complessi apporti dei cinque membri della famiglia Gennari, che troviamo spesso a fianco del maestro intenti ad eseguire copie delle opere più famose ed apprezzate destinate ad un vasto e capillare mercato europeo [19]. Nel « *gran mare dei dipinti guercineschi* » [20] (e sono veramente innumerevoli), le sei tele di Torino occupano tuttavia, a nostro parere, un posto non marginale. Tutti i sei dipinti, salvo uno, sono in discreto stato di conservazione anche se ricoperti da uno strato di polvere grassa e tenace che ne offusca in parte la bellezza, quattro di essi sono poi racchiusi in cornici secentesche originali e dorate di non eccelsa fattura, due sono inquadrate invece con semplici telai in legno di epoca non definibile [21].

La prima tela in considerazione rappresenta l'episodio biblico di *Davide che invia al campo Uria con una lettera per Joab* [22]. Guercino eseguì prima del 1627 una tela con questo soggetto incisa da Giovanbattista Pasqualini come invenzione del maestro centese [23]: il tema do-

[17] Cfr. *Cronistoria*, *cit.*, pp. 122-128.

[18] Cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*

[19] Cfr. *passim* nel Malvasia e nel Libro dei Conti del Maestro, *cit.*

[20] Cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*, p. 13.

[21] I quadri misurano tutti cm. 130 di altezza e 170 circa di lunghezza ad eccezione della pala con il *S. Eusebio* che misura cm. 280 × 170 e del *Matrimonio della Vergine* che è di cm. 130 × 165.

[22] Cfr. *II Samuele*, 11, 14 - 11, 17.

[23] Cfr. *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà, con la collaborazione di Stefano Ferrara, Bologna 1973, fig. 832, e anche Bagni, 1988, *cit.*, p. 68, n. 97.

vette piacere e, all'interno della bottega, fu copiato subito. Infatti della tela sono note altre tre copie; ricordiamo qui quella in collezione privata, pubblicata dal Bagni come opera di Lorenzo Gennari [24], che, rispetto a quella torinese, appare però decurtata su entrambi i lati, presumibilmente, come suggerisce Salerno [25], per adattarlo, con un compagno che rappresenta David e Abigail, ad una collocazione prestabilita in un palazzo. La tela di Torino, che misura circa 130 × 170 cm. (le stesse dimensioni della copia del compagno pubblicata da Salerno[26]), presenta completa la figura di Davide con il tavolino all'estrema destra ove è appoggiato il calamaio con la sua penna; completo anche il lato sinistro con Uria che riceve l'ordine, un tratto di paesaggio con piante e, lontano, l'accampamento militare.

Il viso dell'innocente marito di Betsabea è particolarmente espressivo, altrettanto suggestivo, anche se più duro di tratto, il sinistro viso di Davide; di qualità inferiore appare invece il paggetto al centro della composizione, piuttosto sommario nella resa (ma anche molto sporco ed incrostato), e meglio profilato nella pala pubblicata dal Bagni. L'incisione del Pasqualini è, rispetto al quadro, di formato più quadrato, ma questo fatto potrebbe ben essere dovuto ad una decisione arbitraria dell'incisore [27].

La seconda tela presenta l'episodio culminante della storia di Salomè ed Erodiade: il carnefice ha appena decapitato il Battista e la giovinetta danzatrice si appresta a donarla, con gesto grazioso e svagato, alla madre. Della tela esiste un'altra versione di bottega, praticamente identica, nel museo di Cento (Ferrara) che il Bagni ha pubblicato con una plausibile attribuzione a Bartolomeo Gennari con interventi del fratello Ercole ed una datazione intorno al 1637 [28]. L'immagine non è di alta qualità compositiva, si presenta invece come una derivazione in parte da disegni di figure femminili eseguiti dal Guercino (ma non utilizzati) per un suo quadro d'analogo soggetto del

[24] Cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*, pp. 222, 237.

[25] Cfr. L. Salerno, *cit.*, p. 209. L'esistenza del quadro nella Casa degli Oratoriani di Torino è notificata dallo stesso Salerno (p. 209).

[26] Cfr. *ibidem*, p. 208.

[27] Cfr. nota 23.

[28] Cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*, pp. 195, 202.

1637 [29], la figura del carnefice ha poi una vistosa caduta di tono, già notata dal Bagni anche per la tela centese [30]. L'opera di Torino, rispetto a quella emiliana, ebbe seguentemente una delle due figure femminili rivestita nelle parti nude da un locale « braghettone »: sono ritocchi grossolani, assai evidenti e facilmente rimuovibili [31].

La terza tela di questo piccolo *musaeum* propone l'episodio della Samaritana in dialogo con Cristo: è questo un soggetto eseguito più volte dal Guercino [32] e che, per la sua piacevolezza visiva, offrì spunti a molti seguaci della sua scuola. Se ne conoscono due repliche, quasi identiche sul piano formale a quella di Torino: una nella collezione Thissen-Bornemisza, l'altra alla National Gallery di Ottawa; entrambe le versioni sono, secondo Mahon e Salerno, autografe del Guercino. La copia torinese, pur essendo di qualità sostenuta, può ritenersi opera della bottega che si esprime ad un buon livello; sempre secondo Mahon la datazione possibile per la tela torinese potrebbe essere la stessa degli originali, cioè intorno al 1640-41 [33].

La quarta tela, quella con la storia più curiosa ed interessante, rappresenta *San Pietro con l'ancella ed una guardia*. Il quadro è oggi una preziosa testimonianza iconografica di una composizione del Guercino (che dipinse questo episodio, secondo le fonti, nel 1638 e nel 1646) [34]. Sir Denis Mahon ci ha notificato circa questa composizione l'esistenza in Russia di un dipinto identico nella composizione ma di più alta qualità, che egli poté vedere brevemente moltissimi anni fa; il quadro era nelle collezioni imperiali, anticamente custodito nel palazzo di Gatcina (Gatchina), da cui fu in seguito trasportato in quello di Pavlovsk (am-

[29] Le figure di Salomè e di Erodiade derivano da disegni autografi del Guercino ora conservati al castello di Windsor e di cui è imminente la pubblicazione da parte di Denis Mahon e Nicolas Turner (cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*, p. 195, nota 8). Per il quadro del maestro, eseguito nel 1637, per il quale i disegni non furono utilizzati alla fine, cfr. L. Salerno, *cit.*, p. 256.

[30] Cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*, p. 195, nota 8.

[31] Cfr. nota 28 e nota 14.

[32] Cfr. il Libro dei Conti in C. C. Malvasia, *cit.*, pp. 319-321, 328 (quest'ultimo riferisce al pagamento per il quadro del 1647 catalogato da L. Salerno, *cit.*, al. n. 249).

[33] Sir Denis Mahon pensa che copie fatte dai membri della bottega del Guercino furono eseguite di solito dopo il compimento degli originali, e prima che questi fossero mandati via dal maestro ai suoi clienti.

[34] Cfr. C. C. Malvasia, *cit.*, p. 264 (testo del Malvasia per il quadro del 1638) e p. 327 (Libro dei Conti per il pagamento per quello del 1646); per quest'ultimo, cfr. L. Salerno, *cit.*, p. 306.

bedue i palazzi sono nei pressi di Leningrado); sempre secondo Mahon, il lavoro russo potrebbe essere o l'originale del 1638, o una eccellente copia di bottega [35].

La tela torinese esprime il dialogo concitato fra Pietro e la serva del posto di guardia: un soldato alle spalle dell'apostolo gli appoggia già una mano sulla spalla per arrestarlo ed egli volgendosi di scatto replica all'incalzante interrogatorio. Di qualità la figura del soldato, che una pittura a tratti liquida e a tratti guizzante di luci fa risaltare vivamente; come pure l'ancella, che ha però le mani trattate in modo sommario. L'elemento forse artisticamente meno convincente è proprio Pietro, la cui immagine è però gravemente alterata da sollevamenti del colore in bolle innumerevoli, forse per un'antica eccessiva vicinanza ad una fonte di calore.

La penultima opera della serie descrive, solenne ed intenso, il matrimonio della Vergine celebrato di fronte ad un gran sacerdote ebraico; è ripresa d'un particolare della tela che Guercino eseguì con questo tema per la chiesa di San Paterniano di Fano nel 1649 [36]. Lavoro mirabile: forse la cosa migliore di questa serie torinese; da ricordare il viso della Vergine d'una bellezza soave e pudica, come nelle più delicate composizioni guerciniane; l'intensa espressione del sacerdote celebrante, la partecipe serietà di San Giuseppe. I colori appaiono, sotto la solita crosta ingrommata (e di alcune ridipinture sulla veste della Madonna), particolarmente limpidi e brillanti.

Mentre fino ad ora abbiamo parlato di copie eseguite nell'ambito della bottega del maestro (tranne che per il caso della *Salomè* di cui non c'era un dipinto originale del Guercino), l'ultima tela che proponiamo è invece, pur nello stesso ambito, lavoro originale. Si tratta della pala d'altare dell'antica chiesa di S. Eusebio ove è figurato per l'appunto il santo titolare, inginocchiato e con un chierichetto orante a lato, in atto di venerare la Vergine con il Bambino che appare a sinistra in alto. La scena è collegata ad un misterioso evento miracoloso che si dispiega sullo sfondo della tela, e vede una processione in uscita

[35] Il quadro russo misura 133 × 173 centimetri, presenta alcune varianti rispetto a quello torinese; l'ancella in particolare nella versione russa ha uno scialle a righe, dispone la mano destra in modo più armonioso, ed ha un viso lievemente diverso nei tratti; più intensa anche l'espressione del San Pietro russo e meglio costruita la sua mano destra.

[36] Cfr. L. SALERNO, *cit.*, p. 330.

da una città e la protezione della stessa da una furiosa grandinata che si allontana sulla destra. Il fatto viene ricordato nella « *Passio vel Vita Sancti Eusebii Vercellensis Episcopi* » di un antico manoscritto del monastero di Nonantola, pubblicato da Ferdinando Ughelli, dove si ricorda che nel giorno in cui il santo fu ucciso « *tanta corruscatio, tantaque nubila facta sunt, ut vix ullus Arrianorum crederetur evadere* » [37].

Netti i rimandi stilistici della tela, da collegarsi, *in primis*, alla pala che Ercole Gennari dipinse verso il 1648 per la chiesa (poi distrutta) di S. Croce di Castel Bolognese (Ravenna) e rappresentante la Madonna con il Bambino, un santo vescovo e l'angelo custode. La tela del Gennari, dopo complesse vicende, è finita all'altare maggiore della chiesa parrocchiale di S. Martino di Mazzolano di Riolo Terme (Ravenna) [38]. La Madonna con il Bambino della pala di *S. Eusebio* appare addirittura come un ricalco, quasi a stampo, di quella di Mazzolano: stessa disposizione delle figure, del corpicino del Bambino, della veste di Maria e dei suoi panneggi. Due le varianti: la prima, minima, riguarda i piedi della Madonna che nella tela torinese, a differenza di quella emiliana, quasi non si vedono, e, più importante, quella della posizione della testa del Bambino, volta a destra verso S. Eusebio e non a sinistra come nella pala di Mazzolano. Ma i rimandi di questa tela non si fermano qui, conducono anzi direttamente al Guercino, alla *Gloria d'Ognissanti* che il maestro dipinse per la confraternita delle Stimmate di Modena fra 1645 e 1647 e che ora è a Tolosa [39]; da questa pala fu tratto di peso il motivo dell'angioletto a sinistra in basso, che gioca con la mitria vescovile, nonché il viso stesso di S. Eusebio, identico a quello del vescovo che regge un modello di città sulla sinistra della pala del Guercino. All'autore di questo dipinto era, con tutta probabilità, nota anche la xilografia rappresentante il martire vercellese incisa sul frontespizio della *Vita et res gestae* di S. Eusebio stampata a Vercelli nel 1609 [40], essa appare costituire una prima ossatura per il dipinto, con il santo inginocchiato e il paesaggio sullo sfon-

37 Cfr. Ferdinando Ughelli, *Italia sacra*, Venezia 1719, tomo quarto, 2ª edizione, col. 760.

38 Cfr. P. Bagni, 1986, *cit.*, pp. 254, 264.

39 Cfr. L. Salerno, *cit.*, p. 313.

40 Cfr. Rosaldo Ordano, *Le tipografie di Vercelli*, Vercelli 1983, pp. 101-102.

do a sinistra. Il *S. Eusebio* è l'unico quadro della sestina qui presentata che ha attratto nel passato qualche considerazione critica.

Ignoto alle fonti settecentesche locali, è però ricordato nel 1819 dal Paroletti, che, definendolo un « *beau tableau* », ne descriveva il soggetto così: « *saint Eusèbe avec la Vierge et l'enfant Jesus (...); dernière le saint evêque est un acolyte tenant un bréviaire* ». Ed aggiungeva che vi si ammiravano i « *beaux effects de clair-obscur* », che caratterizzano le opere del Guercino, al quale il Paroletti attribuiva in forma ipotetica la tela stessa [41]. Nel 1851 il Casalis si limitava a riprendere succintamente il discorso del Paroletti [42].

La pala con *S. Eusebio*, pur in mancanza per ora di documenti, a causa della sua sicura attribuzione ad Ercole Gennari, deve essere posta prima del 1658, data della morte dell'artista, e, con tutta probabilità, intorno al 1648 per la rilevata stretta vicinanza con la pala di Mazzolano, ed in concomitanza con la precisa ripresa di un brano della pala d'Ognissanti del Guercino, che, con la sua datazione tra 1645 e 1647, costituisce il termine prima del quale non si può scendere nella datazione [43].

Per gli altri quadri, per i quali si può ipotizzare una concomitante venuta a Torino, il problema dei tempi di esecuzione rimane aperto, non potendo per ora essere assolutamente chiarite le interconnessioni tra esecuzione [44] ed acquisto. L'ordine con il quale i quadri erano, fino a poco tempo fa, collocati nel locale di *S. Filippo* tendeva a rispecchiare con tutta probabilità quello che gli stessi dovevano aver avuto nella chiesa di *S. Eusebio*. Insieme con molte altre cose, sfugge però ancora il significato che essi volevano veramente esprimere, la loro idea ordinatrice. Il discorso che presentano, ad eccezione della pala di *S. Eusebio*, se per un verso è strettamente biblico, nuovo e veterotestamentario, per l'altro è inusuale; non è comune ritrovare infatti radunati in una chiesa piemontese soggetti di questo tipo. Ma cercare a tutti i costi un legame tra le tele, anche se a tratti esse paiono sobil-

[41] Cfr. Modesto Paroletti, *Turin et ses curiosités*, Turin 1819, p. 168.

[42] Goffredo Casalis, *Dizionario geografico*, Torino 1851, vol. 21, pp. 522-523.

[43] Cfr. note 38 e 39.

[44] Cfr. nota 34. Ovviamente il *S. Eusebio* fu ordinato, ma rimane possibile l'ipotesi che gli altri cinque dipinti fossero, per così dire, merci pronte in bottega quando furono comprati.

lare verso la declinazione di una dura parabola sulla donna, ci sembrerebbe una forzatura, in mancanza di dati sulla *mens* della committenza; e in ogni caso un attentato al mestiere preferito dai protagonisti dell'ultimo Eco [45].

NOTA

In margine al Guercino, conta segnalare l'individuazione della perduta pala della *Trinità terrestre* (*Sacra Famiglia*) custodita all'altar maggiore della chiesa di *San Giuseppe* di Pinerolo (Torino).

Dopo attento esame abbiamo ritenuto questa pala autografa del Guercino, a differenza di quanto detto dal Romano che la ritiene della Sua bottega (cfr. G. ROMANO, *Resistenze locali alla dominazione torinese*, in *Figure del barocco in Piemonte*, Torino 1988, p. 356).

La tela è oggi purtroppo in cattivo stato di conservazione, ed in più deturpata da un pesante ed incongruo « restauro ». Nonostante le precarie condizioni, sprigiona ancora quel fascino sottile e rarefatto delle ultime opere del Guercino. E che sia opera sua non vi è da dubitare, lo denuncia con sicurezza la solida imprimitura sabbiosa della tela, che è il segno peculiare di riconoscimento delle opere del centese. E ciò prima ancora dell'innegabile consonanza stilistica con altre sue opere; una particolare vicinanza si può istituire in tal senso ad esempio con la *Madonna della Benedizione*. Un pronto e competente restauro ne potrà evidenziare, a conferma, anche le consonanze coloristiche, che nelle parti meno ricoperte del «restauro» appaiono già fin d'ora convincenti.

Forniremo presto documentazione storica di come l'opera giunse a Pinerolo.

Desideriamo ringraziare Sir Denis Mahon per la squisita gentilezza e la simpatia con cui ci ha seguiti ed incoraggiati durante le fasi di questo lavoro che a Lui dedichiamo.

Al termine del lavoro ricordiamo che questi quadri saranno sottoposti prossimamente ad un restauro finanziato dall'Associazione torinese degli *Amici dell'Arte e dell'Antiquariato.* Desideriamo anche ringraziare i padri della Congregazione Oratoriana di Torino, in particolare padre Giuseppe Goi. Ed inoltre Luigi Salerno e Prisco Bagni.

Le foto sono di G. Amerio.

[45] Cfr. UMBERTO ECO, *Il pendolo di Foucault*, Milano 1988.

PIERA GRISOLI

DUE QUADRI INEDITI E UNA CHIESA SCONOSCIUTA NELLA TORINO DEL SEICENTO

Nella Precettoria di S. Antonio di Ranverso [1], che dalla seconda metà del '700 è proprietà dell'Ordine mauriziano, si conservano tre quadri barocchi di grandi dimensioni, depositati da tempo in una parte degli edifici che non è aperta alla visita del pubblico. Il loro stato di conservazione non è buono; uno è ormai del tutto illeggibile, un secondo mostra nella parte superiore ampie zone di tela completamente nuda, di quella grossa tela tipica del Seicento piemontese che è venuta allo scoperto in seguito al distacco della preparazione in gesso causata dall'esposizione alla pioggia, ed è inoltre sfondata in più punti; il soggetto tuttavia, la composizione e le caratteristiche formali e stilistiche del dipinto rimangono ben decifrabili. Questi due quadri si trovano in una stanza dei piani superiori, appoggiati al pavimento, e mostrano di aver patito di esser stati così immagazzinati insieme alle granaglie e a ogni sorta di merci e di attrezzi, rimossi soltanto negli ultimi mesi in occasione dei festeggiamenti per l'ottavo centenario della precettoria [2].

Un terzo dipinto della stessa serie e con uguale cornice è appeso al pianerottolo del primo piano lungo lo scalone che conduce ai piani superiori, e si trova in condizioni decisamente migliori (figg. 1 e 2).

[1] Ranverso è sito a pochi chilometri da Torino, sul confine dei comuni di Buttigliera e Rosta, lungo quella che fu a lungo la strada di Francia; l'odierna statale corre un poco discosta dal percorso antico.

[2] Del 1188 è infatti la prima donazione importante attestata per via documentaria, concessa agli Antoniani di Ranverso dai conti di Savoia. Nel 1988 è venuto dunque a cadere l'ottavo centenario della Precettoria. Dopo il Gran maestro, divenuto abate quando l'Ordine antoniano si trasformò in Ordine canonicale, il *Praeceptor Ranversi* era la prima dignità tra gli Antoniani.

Questi quadri, di qualità piuttosto elevata, fanno parte di un ciclo iconografico; muovendo proprio da un'analisi attenta della loro iconografia mi propongo di ricostruire la loro storia e l'ambiente culturale in cui nacquero, e di risalire all'autore.

1. Il quadro sullo scalone raffigura il battesimo di un guerriero che si presenta attorniato dai suoi compagni e inginocchiato con le braccia incrociate davanti a un vescovo mitrato; il secondo, mostra una scena di battaglia sullo sfondo, e in primo piano un gruppo di armati tra i quali uno, ritto in piedi sulla destra in atteggiamento parenetico, addita il cielo di dove due angeli porgono una corona d'alloro e una palma. La chiave di lettura è dichiarata e ripetuta più volte in entrambe le tele, ed è costituita dalla croce bianca trilobata o *tréflée* che è tradizionalmente l'insegna di S. Maurizio [3]; essa spicca sui vessilli branditi dai guerrieri e sul petto di diversi di essi ed è ben visibile anche sulla corazza del condottiero a cui gli angeli porgono la palma del martirio e il lauro delle vittorie; egli è dunque S. Maurizio colto in due momenti pregnanti della sua vicenda, quello del battesimo dopo la conversione e quello del martirio sul campo di Agauno nel Vallese, a capo dei suoi soldati della legione tebea di cui egli era il *primicerius*.

La diffusione del culto dei martiri della legione tebea è straordinaria in tutta l'Europa continentale e mostra radici assai antiche; si può dire che non esiste regione della Francia, della Svizzera, della Germania e della Padania [4] che non abbia, o abbia avuto, la sua chiesa e le sue

[3] La croce di S. Maurizio è illustrata nei trattati antichi sugli ordini cavallereschi, p. es. alla p. 301 di B. Giustiniano, *Historie cronologiche della vera origine di tutti gli ordini equestri e relligioni cavalleresche... dove si contengono tutte l'imprese, croci, stendardi, abiti capitolari*, Venezia, Combi e La Nou, 1672; « di collor bianco, l'estremità della quale terminavano in fiore », così la descrive l'autore. Una bella incisione rappresentante un cavaliere mauriziano con la croce sul petto si vede alla p. LXXVIII (la sola croce è illustrata alla p. 155, n. 71) dell'opera del gesuita Filippo Bonanni, *Ordinum equestrium et militarium catalogus in imaginibus expositus*, Roma, Typis Georgii Plachi, 1711. Così si esprime l'*aperçu* storico del Bonanni: « Fu già il glorioso S. Maurizio condottiero della legione tebea nelli confini d'Elvezia, ove restò un luogo col nome del santo reso martire con tutti i suoi compagni da Massimiano imperatore, e fu eletto per protettore della nazione savoiarda, la cui divisa affermano molti esser stata presa dalle insegne della stessa gloriosa legione, e qualunque volta si incorona un nuovo Duca, gli si offerisce con rito solenne l'anello e la spada del medesimo santo... Sopra il petto è affissa la croce bianca della forma indicata al n. 71, prescritta dal duca Carlo Emanuele ».

[4] J. Bernard de Montmélian, che si qualifica con una punta d'orgoglio *chanoine honoraire de St. Maurice d'Agaune* oltre agli altri suoi titoli scientifici, ha dedicato a S. Maurizio e alla legione tebea una corposa opera in due volumi, pubblicata a Parigi

reliquie di S. Maurizio o di qualche suo compagno tebeo: Vittore, Alessandro, Candido, Esuperio, Innocenzo, Vitale, Urso eccetera. Il culto di S. Maurizio era caro da sempre a casa Savoia che si riconosceva bene nelle virtù di quel santo armato come era raffigurato nei sigilli e nelle monete del conio comitale dopo Amedeo IV, non per nulla dette denari mauriziani; l'anello di S. Maurizio, donato a Pietro II intorno al 1250, rimarrà a lungo il segno dell'investitura della dinastia [5], e, andato perso nell'epoca dell'invasione francese che pose fine all'ancien régime, fu poi sostituito da uno rifatto per ordine di Carlo Alberto.

nel 1888, dal titolo *St. Maurice et la légion thébéenne*, Paris, Plon, 1888. In essa egli attinge sia alla trattatistica precedente, sia alle fonti della storia della Chiesa, sia a informazioni avute dai suoi eruditi corrispondenti sparsi nelle istituzioni ecclesiali di tutta l'Europa. Ebbene, tutto il secondo volume è dedicato a tracciare la storia del culto di Maurizio e dei suoi compagni, nel passato e nel presente, vale a dire l'odissea delle loro reliquie, della loro *inventio*, della loro traslazione e delle numerose chiese dedicate in loro onore in tutta l'Europa. È un pellegrinaggio attraverso l'intero mondo cristiano, talvolta scomparso, che fa perno su Agauno; la sola lista delle chiese francesi, svizzere e belghe occupa le pp. 360-367; le chiese italiane, spagnole, portoghesi (con le dipendenze in America) sono illustrate alle pp. 148-184; quelle tedesche e del Lussemburgo, con appendici fino all'Ungheria e alla Polonia, alle pp. 185-209.

Le fonti più vicine ai fatti storici delle persecuzioni in cui fu sterminata la legione tebea ci conservano i nomi di quatro soldati: Maurizio, Esuperio, Candido e Vittore; subito dopo sono menzionati un secondo Vittore e Orso (o Orsate), caduti nella stessa persecuzione ma in giorno diverso. A poco a poco a essi la tradizione aggiunse un'infinità di altri martiri caduti nella maggior parte delle stazioni militari situate sulla via romana che da Colonia conduceva in Italia: Treviri, Colonia, Bonn, Xanten; e poi in tutta la Svizzera cristiana, in Provenza (S. Vittore), ad Asti (S. Secondo), a Torino, ad Alessandria, a Bergamo eccetera.

Per la diffusione dell'antichità del culto in Val d'Aosta e in Piemonte, basterà pensare ai numerosi toponimi. Cfr. MONTMÉLIAN, *cit.*, pp. 225-247. Nella città di Torino la fama di Maurizio appare offuscata da Solutore, Avventore e Ottavio, i primi protettori della città i quali anch'essi tuttavia sono annoverati da una tradizione certamente antica tra i martiri tebei; per questi aspetti si può vedere FRANCESCANTONIO ZACCARIA, *Della passione e del culto dei Ss. martiri Solutore, Avventore e Ottavio dissertazione*, ristampata a Torino dal padre Isaia Carminati gesuita come il padre Zaccaria (Speirani e Ferrero, 1844), ma scritta nel 1754; nell'appendice V sono riportate alcune antiche litanie in uso nella chiesa torinese, nelle quali sono compresi santi del martirologio gallicano, tra i quali anche S. Maurizio (pp. 254-256).

[5] Per le monete sabaude il rinvio d'obbligo è a DOMENICO C. PROMIS, *Monete dei reali di Savoia*, Torino 1833-34; le monete raffiguranti S. Maurizio si trovano in I, 93. Furono coniati dei denari, dei grossi e degli oboli mauriziani, col santo raffigurato sempre armato, con la spada in mano, talora a cavallo, talora ritto in piedi, qualche volta davanti a un conte sabaudo che gli si presenta inginocchiato. Appare notevole la permanenza dell'iconografia mauriziana, presente fino agli anni di Vittorio Amedeo III. Nel tesoro dell'abbazia di Agauno si conserva un rilievo rappresentante il santo a cavallo tutto armato, con un lungo scudo, che regge un'insegna dall'alta asta in mano, riprodotto tra le pp. 32 e 33 del volume scritto dalla regina MARIA JOSÉ, *Amedeo VI e Amedeo VII*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1956.

La fortuna di S. Maurizio era stata rinverdita in anni più vicini ai quadri che esaminiamo, in una svolta cruciale di casa Savoia, quando Emanuele Filiberto aveva trasferito la capitale da Chambéry a Torino. Pochi anni dopo il trasferimento infatti, nel 1572-73, egli dava vita a un nuovo ordine cavalleresco con caratteristiche religiose militari e ospitaliere: l'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, di cui il duca e i suoi successori assunsero per sempre il Gran magistero. Risulta difficile precisare con certezza e chiarezza quali scopi si prefiggesse il duca, perché si trattava di un'operazione certamente complessa e ben meditata che gli studi non hanno ancora indagato a fondo e scandagliato in tutte le sue implicazioni ideologiche e politiche e nei rapporti con la società del tempo. Basta pensare alla novità costituita dall'ingresso della dinastia direttamente nell'attività assistenziale e ospitaliera, perché la fondazione dell'Ordine fu accompagnata anche da quella di un ospedale, ed era questo un campo in cui casa Savoia non era presente a Torino. Sicuramente inoltre la creazione di un ordine cavalleresco mostrava delle implicazioni importanti nei confronti della nobiltà sabauda e specialmente piemontese; questi possono valere come esempi della complessità dell'iniziativa ducale. A noi basti osservare in questa sede che la fondazione dell'Ordine valse comunque a radicare meglio in Torino la dinastia e la memoria del suo santo protettore, poiché la sede della nuova istituzione e dell'ospedale che ne portava il nome fu stabilita in un immobile di proprietà ducale sito nel quartiere di Porta Doranea a Torino [6].

2. Tutto questo riconduce l'indagine sui nostri quadri a un ambiente storico-culturale che non sembra aver nulla in comune con i canonici francesi agostiniani di S. Antonio di Vienne, cioè con coloro che nel Seicento e fino alla seconda metà del Settecento erano i proprietari della precettoria di Ranverso, della *domus* di Torino e di altre case sparse in tutto il Piemonte, e induce piuttosto a pensare a una diversa provenienza dei quadri e a una committenza legata direttamente alla corte.

[6] Cfr. *Forma urbana e architettura nella Torino barocca*, Torino, UTET, 1968, I, pp. 532 e sgg. (d'ora innanzi citato come *Forma urbana*); nonché il mio saggio *Un'attribuzione per il palazzo dell'Ordine e dell'ospedale dei Ss. Maurizio e Lazzaro in Torino*, Studi piemontesi, XI, 1983, pp. 102-111, nota 4.

Lo stesso modo in cui S. Maurizio è rappresentato nel quadro della battaglia sembra dettato personalmente da un duca sabaudo, da Carlo Emanuele I, il quale notoriamente amava atteggiarsi a mecenate delle arti e dettare indicazioni precise agli artisti che lavoravano per conto suo; il canonico Antonio Bosio infatti nel secolo scorso era in grado di menzionare *ad verbum* uno scritto di quel duca che si trovava allora nelle mani di un altro dotto cultore di storia patria [7], e che conteneva le direttive ducali tese a fissare l'iconografia barocca del santo: « S^{to} Mauritio arciduca et generale della legione tebea d'età virile et *grave aspetto coronato di lauro* prese il martirio in Agauno ora detto S^{to} Mauritio dal suo nome *porta nel petto et per insegna la sua croce* » [8]. I quadri di cui parliamo sono un poco più tardi, ma l'iconografia è quella fissata da Carlo Emanuele pochi decenni prima, soprattutto nella scena del martirio dove il santo appare davvero coronato di allori e « d'età virile et grave aspetto » nel suo atteggiamento parenetico; per non ripetere delle croci bianche trilobate che abbiamo già osservato sulle corazze e sugli stendardi.

D'altra parte, soprattutto dopo la Controriforma l'iconografia delle rappresentazioni sacre non era certo cosa da lasciare all'improvvisazione e alla fantasia degli artisti, e men che meno al caso; se questo valeva in generale per tutte le chiese, tanto più doveva essere rispettato con cura in quelle che per essere le chiese della dinastia o delle sue istituzioni come l'Ordine venivano ad assumere una posizione di maggiore ufficialità e un significato di modello e quasi di cánone. Dietro le preoccupazioni di Carlo Emanuele dunque pare di vedere in tra-

[7] Il priore e teologo Antonio Bosio aveva potuto vedere la carta scritta di mano del duca, allora nelle mani del padre Giambattista Adriani di Cherasco, e darne notizia a Maurizio Marocco, per la stesura di *La basilica magistrale della Sacra religione ed ordine militare dei Ss. Maurizio e Lazzaro. Sunti storico-artistici*, Torino, Eredi Botta, 1860, p. 255 e nota 169.

[8] Forse secondo i desideri di Carlo Emanuele furono realizzati subito i quadri raffiguranti i santi tebei dipinti dall'astigiano Giulio Maino e pagati sui capitoli di spesa delle *Fabbriche e fortificazioni* nel 1637; anche Francesco de' Franceschi e Francesco Cairo eseguirono dei dipinti il cui soggetto era costituito da Maurizio e i suoi compagni. Oggi tutte queste opere risultano perse o disperse, e se ne ha notizia da A. Baudi di Vesme, *L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, SPABA, 1966-1978, v. II, p. 642 al lemma Maino (d'ora innanzi questo lavoro sarà citato come *Schede Vesme*). Si può anche vedere la *Storia di Torino* di Luigi Cibrario, v. II, alle pp. 444-445, dove si descrive la galleria di Carlo Emanuele (Torino, Fontana, 1846); naturalmente è una pura coincidenza, ma anche Cibrario fu cavaliere mauriziano e anzi addirittura Istoriografo dell'Ordine.

sparenza un qualche suo consigliere, uno di quegli ecclesiastici dotti e letterati che affollavano nel Seicento la corte dei Savoia, al pari del padre Monod, di Samuel Guichenon, di Pietro Gioffredo, che non per caso erano quasi sempre cavalieri mauriziani, o di Emanuele Tesauro che si fece addirittura ritrarre con la grande croce mauriziana sul petto nella celebre incisione del Tasnière [9].

Un altro elemento che spicca nella tela del battesimo, lo stemma appoggiato in basso a destra, ci può ricondurre a una duchessa di casa Savoia; lo stemma, racchiuso nello scudo ovale femminile sormontato dalla corona, è d'oro al leone di rosso, ed è l'insegna del regno di Armenia inquartato per la prima volta nell'arma dei Savoia insieme alle armi dette di pretesa (vale a dire Gerusalemme, Cipro o Lusignano, Armenia e Lussemburgo) da Vittorio Amedeo I nel 1632 [10].

[9] Non tanto spesso durante la reggenza di Cristina di Francia, quanto invece nei decenni successivi i letterati di corte, quasi tutti prelati, appaiono insigniti di onorificenze mauriziane. Erano poi questi personaggi coloro che creavano il clima culturale e l'*entourage* dei sovrani, e che erano capaci di influire in via diretta o mediata su un'infinità di aspetti delle decisioni ducali, dalle feste alla stampa dei libri e alla circolazione delle idee, alla costruzione di un'immagine pubblica della dinastia, alle scelte artistiche, religiose e storiografiche. Per queste vie essi non mancavano di esercitare influenza sulla politica interna ed estera, e la loro qualità di cavalieri mauriziani appare unirli in una consorteria esclusiva e potente perché vicinissima alla persona dei regnanti; Emanuele Tesauro ebbe la collazione del primo grado mauriziano nel 1642, e in pari data raggiunse subito il vertice di Gran croce; Filippo San Martino d'Agliè fu cavaliere nel 1648; Samuel Guichenon nel 1656; Emanuele Filiberto Panealbo nel 1669; Pietro Gioffredo nel 1679; cavalieri furono anche Fulvio Testi, Andrea e Filiberto Ceva, Gian Tomaso Pasero, Giambattista Buschetto, letterati e attivi a corte.

Il ritratto di Emanuele Tesauro come *eques magnae crucis* inciso da Giorgio Tasnière nel 1670 si può vedere p. es. alla p. 201 del bel volume edito dall'Archivio storico della città di Torino nel 1983, *Immagini della collezione Simeom*, a cura di Luigi Firpo. Lo stesso Tasnière nel 1673 incise il ritratto di Giovanni Battista Truchi presidente delle finanze, che se non era un letterato era certo un personaggio potente come tutti coloro che maneggiavano i denari ducali, anche lui con la sua croce mauriziana sul petto, come si vede nell'edizione del *Theatrum Sabaudiae* curato dall'Archivio storico della città di Torino nel 1984, v. I, p. 86.

[10] Il riferimento d'obbligo, per le connessioni tra le scelte di politica interna ed estera dei duchi e gli ampliamenti dell'arma, è oggi al meritorio lavoro di Elisa Mongiano, che ci consente di avere facilmente in mano tutti gli elementi attraverso la piana lettura del suo saggio, *Una dinastia e la sua immagine: le genealogie sabaude tra il XVI e il XVIII secolo*, stampato nel 1981 nel ricco catalogo della mostra tenutasi tra l'81 e l'82 a Torino a cura dell'Archivio di stato di Torino, *I rami incisi dell'Archivio di corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia* (le pagine occupate dall'articolo sono le 66-86). In particolare per il primo ampliamento voluto da Emanuele Filiberto, che inquartò i suoi tre ducati e l'arma di Sassonia, si può vedere la nota 10 alla p. 67; per l'ampliamento del 1632 deciso da Vittorio Amedeo I che inserì le armi cosiddette « di pretesa » su Cipro, la scheda alle pp. 89 e 92 nonché la descrizione completa dell'arma alla p. 101, sempre opera della stessa studiosa.

Si tratta allora di una sovrana che assunse il predicato di regina di Cipro e d'Armenia, come già a suo tempo Carlotta di Lusignano, colei che portò ai Savoia la pretesa su Cipro e sui regni d'Oriente e che dopo la perdita del regno riparò a Roma dove è sepolta, nelle Grotte vaticane; la sua lapide la ricorda appunto come *Karola Hyerusalem, Cypri et Armeniae regina*, morta nel 1487 [11].

La duchessa che si qualificava immancabilmente regina di Cipro (tutti ricordiamo per esempio la dedica della *Généalogie de la royale maison de Savoye* incisa dal Borgonio nel 1680), e che amava paragonarsi e richiamarsi a Carlotta di Lusignano, era la seconda madama reale, Maria Giovanna Battista di Savoia Nemours, e non senza ragione essa fu allusivamente ricordata in questi quadri perché proprio negli anni del suo regno l'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro ricevette un nuovo impulso e una sede all'altezza dei suoi compiti e dell'immagine che i Savoia intendevano offrirne.

3. Ma a proposito degli elementi « orientali » presenti in questo quadro, proviamo a fermarci un momento sull'iconografia dell'intero soggetto: il battesimo di Maurizio. Intorno al martirio della legione tebea, si sa, fiorì un'infinità di leggende; il martirio è databile alla fine del III secolo, anno più anno meno, all'epoca delle persecuzioni di Massimiano, e la *passio* raccolta da S. Eucherio di Lione [12] e ben nota in Piemonte [13] fu poi pubblicata criticamente dai Bollandisti [14], ma intanto

[11] Il testo dell'iscrizione funeraria di Carlotta di Lusignano e le vicende di questa sovrana, moglie di Ludovico di Savoia, si possono leggere p. es. alle pp. 290-296 di FRANCESCO LATTARI, *I monumenti dei principi di Savoia in Roma*, Roma, Tip. Elzeviriana nel Ministero delle finanze, 1879.

[12] S. Eucherio, arcivescovo di Lione, la scrisse a quanto pare intorno al 432; questa *passio* era già in uso nella chiesa di Agauno nel V secolo. Il testo fu riconosciuto nell'abbazia di S. Claude dal reverendo Chifflet, che la pubblicò per la prima volta a Digione nel 1662; una seconda edizione fu stampata a Parigi nel 1668, e una terza nel 1689, dal benedettino maurino TH. RUINART, negli *Acta primorum martyrum sincera*. Per la tradizione della *passio* si può vedere MONTMÉLIAN, *cit.*, v. I, pp. 208-210, e v. II, pp. 403-404.

[13] Il canonico GUGLIELMO BALDESANO, tanto per offrire un esempio dell'opera forse più diffusa da noi su Maurizio e la legione tebea, scrisse *La sacra historia di S. Mauritio, arciduca de la legione tebea, e de' suoi valorosi campioni*; questo trattato fu stampato a Torino nel 1589, presso Giovanni Domenico Tarino, e conobbe numerose ristampe dal 1604 in poi; il suo successo ne fece preparare anche delle traduzioni come quella in lingua spagnola eseguita da Fernando de Sotomajor e pubblicata a Madrid nel 1596. Il trattato del Baldesano passò falsamente per un certo tempo sotto il nome del gesuita Bernardino Rosignolo o Rossignoli, come lo si trova talvolta menzionato (nel catalogo della Biblioteca civica di Torino per esempio lo si trova nella forma Rossignoli). Il padre Rossignoli di Ormea fu visitatore e provinciale dei Gesuiti della provincia piemon-

nei secoli una fitta corona di leggende e di varianti era venuta a circondare quell'episodio. Ebbene, una di esse, l'unica che parli del battesimo dei martiri, vuole che essi lasciando la loro patria si siano recati a Gerusalemme in pellegrinaggio e qui siano stati istruiti nella fede e battezzati dal vescovo di Gerusalemme Zambda [15].

Non ho trovato altre tradizioni del battesimo della legione tebea all'infuori di questa, che collocherebbe allora la scena a Gerusalemme, suggerirebbe per il venerando vescovo con la lunga barba bianca il nome del patriarca Zambda, e indurrebbe a ravvisare nell'edificio a pianta centrale posto alle sue spalle il Santo sepolcro [16].

tese tra il 1592 e il 1596, nonché tra il 1606 e il 1611, e morì in opinione di santità nel 1613.

Come ci si poteva aspettare, Giovanni Battista Marino — notoriamente cavaliere mauriziano — dedicò qualcosa della sua sovrabbondante opera a questo soggetto; si può vedere il suo *Dicerie sacre*, v. I, Torino, Pizzamiglio, 1614 (la *Diceria* è la terza, intitolata *Il cielo, diceria terza sopra la religione dei Ss. Maurizio e Lazzaro*).

Poiché il sacro dovere di liberare il Santo sepolcro anche a costo della vita come prova suprema di fede, come fecero i santi tebei, fu poi sostituito dalla lotta contro il Turco, può esser utile vedere anche Giovanni Botero, *Discorso della lega contra il Turco...*, con lettera dedicatoria al chiar.mo Prencipe Maurizio, Torino, senza indicazione di stampatore ma col marchio di Gio. Domenico Tarino, 1614. E ancora ricorderei Agostino Mascardi, *Discorsi morali... su la tavola di Cebete tebano (col testo de la tavola)*, Torino, Heredi di Gio. Domenico Tarino, 1629, dove la connessione con Maurizio è assicurata sul fondamento della qualità tebea o tebana di entrambi.

La ricerca sulla diffusione della tradizione tebea nella editoria piemontese risulta complicata dalla constatazione che diversi titoli, a prima vista promettenti e a noi noti dagli annali degli stampatori, dai repertori internazionali o da altre fonti diverse, non risultano poi reperibili nelle nostre biblioteche e non consentono il controllo dell'effettivo contenuto. Per queste notizie mi è stata preziosa la consulenza generosamente offerta dalla dottoressa Patrizia Forlin Satta della Biblioteca civica di Torino, autrice nel 1976-77 della tesi *Le edizioni torinesi del Seicento* discussa alla Facoltà di Lettere, relatore prof. G. Dondi; nonché dall'amico dott. Francesco Malaguzzi, che ringrazio.

Si può ancor oggi far riferimento al volume *Autori italiani del Seicento* curato da Piantanida, Diotallevi e Livraghi nel 1948 (Milano, Cataloghi delle biblioteche vinciane).

[14] *De Ss. Mauritio primicerio, Exsuperio senatore, Candido campiductore, Victore milite veterano, Innocentio, Vitale, aliisque Legionis Thebaeae militibus, martyribus Agauni in Vallesia*, Comment. praev. in *Acta Ss. Bolland.*, 1757, 22 sept., VI, 308-341; 349-403; 895-926, oggi più agevolmente accessibile in Migne, *P L*, L 827-832. In Piemonte se ne fecero diverse riprese nei secoli (converrà ricordare che i martiri di Torino Solutore, Avventore e Ottavio sono ricollegati ai ciclo dei santi tebei), anche senza intenti di edizioni critiche; p. es. la *passio* nel testo di Eucherio si legge alle pp. 155-183 del volume pubblicato a Torino, già menzionato, composto dal gesuita Isaia Carminati, che aggiunse una dotta prefazione e diverse Appendici alla dissertazione scritta un secolo prima da Francescantonio Zaccaria (anch'egli gesuita), *Della passione e del culto dei santi martiri Solutore, Avventore e Ottavio dissertazione*, che era stata edita a Venezia nel 1754.

[15] Devo questa interessante informazione alle dotte fatiche del canonico Montmélian, cit., v. I, p. 156, che ha raccolto un certo numero di esempi di iconografia.

[16] Per tutto il medioevo come è noto le piante delle chiese furono sostanzialmente

Ora, nell'Europa del Seicento ormai non era più questione di riconquista armata dei luoghi santi; eppure, un qualche richiamo a Gerusalemme non era estraneo a casa Savoia e specialmente all'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro; era un ordine cavalleresco, erede della cavalleria medievale in spirito, come tutti gli ordini cavallereschi, e certamente questo era ben presente a Emanuele Filiberto, che anzi d'intesa con la Santa sede aveva voluto che il novello Ordine fosse anche l'erede giuridico e reale a pieno titolo dell'antico ordine cavalleresco-ospitaliero di S. Lazzaro fondato dai baroni latini in Terrasanta [17].

Se la scena del battesimo di Maurizio, di iconografia che non sembra comune [18], è davvero ambientata a Gerusalemme, e se davvero come penso l'edificio a pianta centrale costituisce un allusivo richiamo al Santo sepolcro, allora la lettura dell'intero dipinto rivela una costruzione complessa voluta e pensata su un progetto sofisticato.

La Chiesa e il papato avevano ritenuto, per mezzo delle crociate di cui avevano assunto la direzione spirituale, di procurarsi lo strumento per controllare in Occidente la *Respublica Christiana*; allo stesso modo, pur nei tempi mutati e in tutt'altro contesto storico, casa Savoia, che alle crociate era stata davvero presente e che deteneva la Sindone, risuscitando la cavalleria attraverso la fondazione dell'Ordine mirava a rispondere a un'attesa di *leadership* e a fare dello spirito della crociata in un senso tutto nuovo la sintesi dei vaghi desideri e delle diverse inquietudini che percorrevano l'interno del ducato. Ora, cent'anni dopo quella fondazione rievocativa, la Gerusalemme terrestre dei luoghi

due, quella centrale e quella basilicale, ispirate una dal Santo sepolcro in Gerusalemme (o meglio dal tempio di Salomone), l'altra dalla basilica romana, realizzate ambedue con spunti da modelli orientali e interpretazioni simboliche. Le chiese a pianta centrale poi sovente imitavano anche la celebre cappella imperiale di Carlo Magno ad Aquisgrana, la cui voga soprattutto in territorio germanico rafforzò il successo delle chiese a pianta centrale che nell'alto medioevo erano state soprattutto chiese reliquiarie, *martyria*. Cfr. p. es. Jacques Le Goff, *La civilisation de l'occident médiéval*, Paris, B. Arthaud, 1964, alla p. 359 della traduzione italiana uscita da Einaudi nel 1983 (PBE) col titolo *La civiltà dell'occidente medievale*.

[17] Una diffusa trattazione della fondazione dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro è quella di Luigi Cibrario, *Breve storia degli ordini di S. Maurizio e di S. Lazzaro avanti e dopo l'unione dei medesimi*, Torino, Fontana, 1844[1], poi variamente ripubblicata dallo stesso autore o dal Gran magistero dell'Ordine; per essa mi permetto di rinviare al mio lavoro *L'uso politico della storiografia: Carlo Alberto e Luigi Cibrario*, Rivista di storia contemporanea, 1986, pp. 1-37.

[18] Secondo una notizia che mi è giunta all'ultim'ora e che mi riprometto di approfondire, nella cattedrale di Vienne in Delfinato, a pochi chilometri da Lione, dedicata a S. Maurizio, si custodirebbero cinque arazzi rappresentanti fatti del santo titolare, il primo dei quali rappresenterebbe il battesimo di Maurizio per mano di Zambda.

santi proposta nella trasfigurazione fantastica di questo quadro mostrava ai cuori dei sudditi sabaudi che nella dinastia e nell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro si incarnava allora come sempre la via per il raggiungimento della Gerusalemme celeste.

L'ordine veniva ad assolvere così perfettamente anche con i mezzi propri dell'arte a quella funzione di cerniera tra società civile e società religiosa che Achille Erba gli ha acutamente riconosciuto in campo politico [19].

Nello stesso quadro inoltre avremmo presenti Gerusalemme e l'Armenia, l'eredità delle crociate e la pretesa al titolo regio e ai regni in Oriente, il santo protettore della dinastia e il ricordo dei Lusignano, in una sintesi potente e allusivamente criptica cementata dal cattolicesimo. In questa sintesi, il paradigma della vita del santo costituisce in parte e suggerisce il paradigma dell'arma dei Savoia nella sua nuova edizione assunta nel 1632; e non è una novità per nessuno che nell'arma dei sovrani si esprimono simbolicamente le aspirazioni di politica soprattutto estera nutrite dalle dinastie [20].

Se questa lettura è giusta, certamente anche la committenza del dipinto del battesimo ebbe il suo ispiratore dotato di mente sottile e di accorte vedute politiche, capace di impostare il quadro come un programma di morale cattolica e insieme come un manifesto di politica estera.

4. Si è già detto che non appare facile decifrare appieno le linee del disegno perseguito da Emanuele Filiberto quando fondò l'Ordine; su questo punto sussiste tuttora un vuoto storiografico, che la storiografia postrisorgimentale non ha certo colmato, tutta tesa com'era a reinterpretare le vicende di casa Savoia nella cifra del predestinamento al regno dell'Italia unita; ma un poco questa difficoltà è legata al fatto che Emanuele Filiberto si trovava a operare in una situazione economico-politica alquanto ardua, in cui non poteva disporre subito di grandi mezzi per sviluppare su vasta scala il suo progetto. Per esempio,

[19] Nel suo bel libro *La chiesa sabauda tra Cinque e Seicento. Ortodossia tridentina, gallicanesimo savoiardo e assolutismo ducale (1580-1630)*, Roma, Herder, 1979.

[20] Questo ci è stato richiamato per i Savoia da Elisa Mongiano nel suo lavoro citato, in cui ha raccolto con pazienza e con acribia la non facile letteratura sparsa attraverso tre secoli.

la sede da lui donata all'Ordine e all'ospedale dei Ss. Maurizio e Lazzaro non doveva essere gran cosa; d'altra parte, neanche il duca disponeva in quel momento a Torino di un palazzo proprio degno della dinastia, e la città dava inizio soltanto in quegli anni a quel processo di trasformazione urbanistica e architettonica che le avrebbe donato nel corso di un secolo lo splendore considerato consono alla dignità di capitale e di sede ducale.

Altri decenni non facili attendevano l'Ordine nelle difficoltà finanziarie e politiche del ducato, sempre in guerra e poi quasi travolto dagli anni durissimi della grande peste del 1630, dalle difficoltà della successione, dagli sconvolgimenti della guerra civile; Cristina di Francia, la prima madama reale, non pare aver nutrito molta attenzione per l'Ordine mauriziano, tutta occupata a favorire in ogni modo i Carmelitani e altri ordini religiosi. Ma finalmente con la seconda madama reale nel decennio 1670-80 anche l'Ordine ebbe la sua sede monumentale, l'orgoglioso Palazzo dei cavalieri sito tra le òdierne vie della Basilica ed Egidi e la piazza Emanuele Filiberto, con asse parallelo alla via Milano, ancora ben riconoscibile oggi con le insegne guerresche poste tra le metope della trabeazione, a dispetto dei secoli, delle trasformazioni e delle distruzioni [21]. Maria Giovanna Battista contribuì anche con largizioni proprie a sostenere il cantiere di questo edificio, come hanno accertato le ricerche documentarie [22]. Questo palazzo, che ha avuto anch'esso in sorte di essere poco studiato [23], è sempre menzionato negli studi e nelle guide alla città come ospedale; in realtà esso era il palazzo dell'Ordine e delle sue magistrature, appunto i Cavalieri, e anche dell'ospedale che dall'Ordine dipendeva pur conservando sempre fisionomia giuridica e amministrativa propria [24].

[21] Nel mio lavoro citato sul Palazzo dei cavalieri è raccolta la bibliografia precedente, alle note 4, 6, 7 e 8, nonché un condensato di quanto si conosce dell'edificio alla nota 3.

[22] Nel 1675 la duchessa reggente assegnò L. 5.000 « per aiuto della sua fabbrica », per esempio; Archivio di Stato di Torino, Sez. riunite, Patenti controllo finanze, 12 novembre 1675.

[23] È stato merito di Augusto Cavallari Murat e della sua *équipe* dell'Istituto di architettura tecnica del Politecnico di Torino di aver tratto dall'oblio questo palazzo, come tanti altri della Torino barocca, in *Forma urbana.*

[24] Ho discusso di questi aspetti costitutivi dell'Ente, molto interessanti anche perché ebbero una persistenza plurisecolare e contribuirono a delineare la fisionomia strutturale del Mauriziano così come in gran parte essa è ancora oggi, in un mio saggio in attesa di stampa. Questo saggio ha il titolo *Vitto e « spese plateali » nelle istituzioni ospi-*

L'ospedale aveva il suo assetto organizzativo e per le funzioni religiose la sua cappella interna; l'Ordine occupava la parte frontale dell'edificio prospiciente via della Basilica, e qui aveva la sua chiesa od oratorio, come talvolta è menzionata nelle carte antiche: la chiesa dei Ss. Maurizio e Lazzaro.

Non si conosceva l'esistenza di questa chiesa finché lo studio delle fonti archivistiche del cantiere del Palazzo dei cavalieri non portò alla sua graduale riscoperta; essa fu disegnata da Rocco Antonio Rubatto come il Palazzo, e ci è descritta con chiarezza nelle carte, con la sua pianta centrale, coperta a cupola sovrastata da un lanternino, dotata di campanile e tutta ornata di stucchi e di affreschi [25]. Questo è quanto siamo venuti a sapere dalle fonti documentarie; un attento riscontro ora con le vedute di Torino di quegli anni contenute nel *Theatrum Sabaudiae* può aggiungere qualcosa a questi dati e condurre alla scoperta di un'immagine della chiesa, che è certamente l'unica esistente della sua facciata [26].

Nella veduta detta « della mandorla » infatti con il numero di riscontro 21 è indicato esattissimamente *Templum et xenodochium Ss.*

taliere dipendenti dall'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro. Sec. XVII-XIX, e fu presentato insieme agli altri contributi elaborati dagli istituti di conservazione documentaria del Piemonte, nel corso del convegno indetto dal Ministero per i beni culturali e ambientali e dall'Università della Basilicata a Potenza nel settembre 1988, dedicato a *Fonti per una storia dell'alimentazione* in Italia fino al 1861; l'imponente quantità di ricerche sulle fonti di prima mano prodotte per quell'occasione attende ora di essere pubblicata secondo gli impegni ministeriali.

25 Così essa emerge pian piano dai pagamenti a tutte le maestranze occupate in questo edificio; ho raccolto i pagamenti contenuti nel fascicolo del cantiere e in diverse carte sciolte, classificandoli e radunandoli per tipo di artigiani: piccapietre, intagliatori e doratori, pittori, stuccatori, fonditori, horologgiai, spadari, argenteri, minusieri, serraglieri, ferrari, sternitori, vetriari, paiolaro, tapissieri, alla nota 21 del mio già citato lavoro dedicato alla costruzione del Palazzo dei cavalieri.

Ho poi ripreso le vicende di questa chiesa in un altro lavoro intitolato *Gli arredi barocchi degli archivi mauriziani in Torino* perché le diverse serie di armadi che studiai per quell'occasione e che furono costruiti fra il Seicento e la metà dell'Ottocento furono eseguiti sulla misura delle sale destinate ad archivio dell'Ordine, e dalla metà del Settecento l'archivio dell'Ordine ebbe sede in quella manica che fu edificata sul sedime anticamente occupato dalla chiesa, come si vedrà meglio più avanti; l'articolo sugli arredi è contenuto alle pp. 267-281 del volume edito dal Museo di agricoltura di Torino intitolato *Per un museo dell'agricoltura in Piemonte: V. Il bosco e il legno*, atti del convegno dallo stesso titolo tenutosi a Torino il 24 ottobre 1987.

26 Dico certamente l'unica della sua facciata perché forse esistono dei disegni della pianta; ho una mezza convinzione infatti che qualche disegno, anonimo e non datato, rappresentante la pianta della chiesa sia invece conservato negli archivi dell'Arciconfraternita mauriziana insediata presso la Basilica mauriziana, cat. XVIII n. 2196. Per questi disegni si veda più avanti.

Mauritii et Lazari, vale a dire la chiesa e l'ospedale. La tipologia della chiesa appare quella a pianta centrale indicata dalle fonti documentarie; la facciata mostra due ordini, l'inferiore con colonne binate su alti plinti e con portale sormontato da un timpano a triangolo, il superiore coronato da un frontone triangolare (fig. 3). Occorre ora affrontare il problema della valutazione di questa fonte tanto più perché si tratta del *Theatrum* di cui per tanto tempo si è notoriamente detto che era il libro dei sogni.

I disegni per questa veduta del *Theatrum*, commissionati una prima volta a Tommaso Borgonio ed eseguiti nel 1670, dovettero essere rifatti in seguito all'incendio rovinoso che devastò la stamperia dei Blaeu ad Amsterdam nel 1672 [27], e furono eseguiti nel 1674. In quell'anno il cantiere del Palazzo dei cavalieri era già in stato piuttosto avanzato poiché era stato aperto nel 1671; anzi, proprio una capitolazione con gli impresari Frasca e Bariffi, che avevano l'appalto del cantiere, datata marzo 1674 parla della continuazione anche del « nuovo oratorio » attiguo alla « nova fabrica » e all'« infirmaria » [28].

La rappresentazione di questo isolato nel *Theatrum* inoltre risulta del tutto attendibile anche nell'adiacente edificio della chiesa della confraternita di S. Croce, indicato con il numero di riferimento 22. La chiesa di S. Croce vi compare nella sua forma antica più minuscola e dimessa, precedente al rifacimento monumentale che ebbe inizio qualche anno dopo l'esecuzione dei disegni destinati a far da base per gli incisori del *Theatrum*, nel 1679 [29]; quando il *Theatrum* fu stampato e si procedette alla sua diffusione, nel 1682, il progetto per la chiesa era pronto e il cantiere già aperto, ma ormai il disegno rifletteva la situazione precedente (fig. 4).

Siamo stati così abituati per decenni a diffidare del *Theatrum* che

[27] Tutti i particolari relativi alla esecuzione del progetto che condusse alla realizzazione del *Theatrum Sabaudiae*, e specialmente la cronologia precisa, mi derivano dalla bella opera in due volumi pubblicata dall'Archivio storico della città di Torino, *Theatrum Sabaudiae (Teatro degli Stati del duca di Savoia)*, a cura di Luigi Firpo, Torino 1984; particolarmente ricchi appaiono i contributi di ADA PEYROT, *Le immagini e gli artisti*, v. I, pp. 19-60, nonché di ISABELLA RICCI e ROSANNA ROCCIA, *ibidem*, pp. 63-93, col titolo *La grande impresa editoriale*.

[28] Anche questa capitolazione è stata trascritta alla nota 17 del mio citato lavoro sul Palazzo dei cavalieri.

[29] Cfr. LUCIANO TAMBURINI, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino, Le bouquiniste, 1968, p. 256 e nota 10.

la prima reazione davanti a ogni elemento sconosciuto è sempre quella dell'incredulità; converrà tuttavia disporsi ora a un atteggiamento di critica vigile sì ma anche equilibrata, come ci è suggerito dalle parole di Ada Peyrot, là dove questa studiosa compie un bilancio delle nuove acquisizioni ottenute dal lavoro di revisione compiuto per la riedizione del *Theatrum* del 1984. Concesso quel che è evidente agli intenti encomiastici e alla integrazione di quanto degli edifici torinesi era già stato eseguito con i progetti ancora sulla carta o con le semplici intenzioni, occorre però riconoscere che le vedute non sono di pura fantasia, anzi che esse « vogliono rappresentare le singole realtà urbanistiche così come colpivano il visitatore ed erano impresse nella memoria dell'abitante. I disegnatori partivano sicuramente da una mappa topografica il più esatta possibile; poi le vedute erano disegnate sul posto in base a riscontri concreti casa per casa. Ognuno doveva poter riconoscere la propria casa, la sua piazza, la sua chiesa, i bastioni delle mura vicino alla propria abitazione o alla propria bottega » [30].

Insomma, quel singolare e sapiente *mix* di glorificazione, di amplificazione fantastica e di rappresentazione precisa che costituisce la cifra compositiva del *Theatrum* non esclude la credibilità, qualora un vaglio critico attento porti le sue conferme [31]; non vi è ragione di dubitare, in conclusione, che la concordanza delle fonti documentarie con quelle iconografiche offerte dal *Theatrum* ci restituisca una immagine del tutto credibile della chiesa barocca dell'Ordine sotto il titolo dei Ss. Maurizio e Lazzaro così come essa era visibile negli anni '70 del secolo.

5. I quadri che appaiono tanto spaesati a S. Antonio di Ranverso appaiono invece del tutto al loro posto nella chiesa dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, fondato e ingrandito anche per magnificare la dinastia nelle sue molteplici virtù tra le quali spiccavano in primo piano

[30] La citazione proviene dal saggio di Ada Peyrot già menzionato, contenuto nell'opera sul *Theatrum*.

[31] Per altro, più di vent'anni prima della esaustiva ricognizione critica operata dall'*équipe* di specialisti diversi nel 1984, Augusta Lange ci aveva richiamato a un maggior rispetto dell'esattezza del contenuto informativo del *Theatrum*, verificabile perfino nelle vedute più scopertamente elogiative e a prima vista fantasiose, come quelle della piazza Castello; cfr. A. LANGE, *Il progetto di Filippo Juvarra per i palazzi delle Segreterie di Stato e degli Archivi di corte, e per il Teatro regio, nel piano urbanistico di Amedeo di Castellamonte*, stampato in questo Bollettino, N.S., XVI-XVII, 1962-63, pp. 121-134 e figg. 1-6.

le virtù di una fede inconcussa esercitata in ogni momento storico importante, dalle crociate lontane nel tempo alla barriera antieretica dei vicini decenni della Controriforma [32], e di un valore militare non solo mai appannato, ma anzi così solido e centrale da costituire uno dei cardini della intera società sabauda [33].

Le carte del cantiere del Palazzo dei cavalieri ci restituiscono i nomi degli artisti che vi lavorarono e che ricevettero il compenso per le loro prestazioni; Giovanni Antonio Recchi compare nei documenti contabili tre volte: « per pitture à fresco e à oglio nel nuovo Oratorio » nel 1677; « per pitture à fresco nella volta et faciata dell'oratorio e per uno dei quadri grandi laterali » nel 1678; « per altro quadro che travaglia » ancora nello stesso anno [34].

Dell'intero ornato della chiesa con i suoi stucchi e con i suoi affreschi collaudati da Amedeo di Castellamonte oggi non resta più nulla perché la chiesa ebbe vita breve e fu demolita intorno alla metà del Settecento, come si vedrà; restano però questi quadri nei quali mi sembrano da ravvisare i due laterali dell'altare maggiore: si osservi la costruzione avvolgente della composizione in entrambe le tele, le linee

[32] A. Erba nel suo menzionato libro sulla chiesa sabauda ha ben illustrato la funzione antieretica esercitata dallo stato cattolico del duca; soprattutto il capitolo intitolato *Vescovadi, capitoli cattedrali, parrocchie*, pp. 97-199, mette in luce il meccanismo fiscale che su autorizzazione pontificia prelevava ingenti somme ottenute tassando pesantemente il clero piemontese e savoiardo, per dirottarle alle casse ducali « per difesa dei suoi stati dagli heretici confinanti ». Era una stretta fiscale pesantissima, attivata per la prima volta nel 1583 con cadenza quinquennale, rinnovata più volte fino al 1603; dopo quell'anno in forma un po' diversa si ebbero ancora levate di decime per cifre rilevantissime, sempre finalizzate a compensare il duca degli oneri che egli si assumeva in difesa non solo sua ma della cristianità tutta. Basterà poi in questa sede accennare alla funzione di primo piano svolta nelle missioni antiprotestanti della Savoia e del Piemonte dal clero regolare e secolare, e segnatamente in Savoia ispirate da Francesco di Sales; in queste missioni il legame tra il fattore politico e quello religioso fu sempre stretto e condizionante.

Quanto alla saldezza della fede nel tempo, si ricorderà che nella *Généalogie de la royale maison de Savoie* incisa dal Borgonio nel 1680, nella prima cornice sono citati sotto il titolo *Sanctitate celebriores principes in domo Sabaudiae* tutti i principi che si distinsero per pietà religiosa, fino alle origini mitiche; è una virtù ripresa ancora sotto il titolo *Singularia in domo Sabaudiae decora*, perché tra gli onori più belli spicca l'assenza di scismatici e di eretici nei secoli.

[33] Il lavoro più recente che ci ricorda la centralità delle armi nei domini sabaudi è quello di WALTER BARBERIS, *Le armi del principe. La tradizione militare sabauda*, Torino, Einaudi, 1988, che si interroga a fondo e riesce a offrire ricche risposte sullo spessore e sul significato dello strumento guerresco all'interno della società.

[34] Ho trascritto i pagamenti a Giovanni Antonio Recchi nella classe dei *Pittori*, alla nota 21 del mio lavoro sul Palazzo dei cavalieri.

oblique su cui sono impostate le lance, le aste degli stendardi, i raggi di luce, gli assi delle persone che appaiono convergere a cono con vertice in alto intorno a un centro e disporsi con naturalezza ai due lati di un altare.

Questa interpretazione trova le sue conferme per via documentaria dall'esame dell'unico inventario del Palazzo dei cavalieri che sia pervenuto fino a noi e che contenga anche la descrizione dei quadri dell'oratorio; questo inventario fu stilato nel 1679, quando il lavoro di Giovanni Antonio Recchi era stato appena terminato e saldato: « Nell'Oratorio: primo, l'ancona di S. Mauritio et Lazaro con la Madonna santissima più due quadri grandi di S. Mauritio nelli laterani [*sic*] della chiesa con luoro picole cornici dorate ». Si può notare nella descrizione la precisione della corrispondenza delle « picole cornici dorate » e il riscontro esatto dell'iconografia relativa al solo S. Maurizio. Nel resto del palazzo non sono censiti altri quadri che corrispondano esattamente a quel soggetto; nella cappella dell'infermeria invece ritorna il soggetto dei due santi Maurizio e Lazzaro insieme, come nella pala dell'altare dell'oratorio, a fianco questa volta di una deposizione di Cristo « tutta stillante sangue » [35].

6. La chiesa seicentesca fu destinata all'abbattimento quando il Gran Maestro Vittorio Amedeo II nel 1729 con atto di sovrano imperio espropriò i confratelli di S. Croce della loro chiesa appena tutta rinnovata, annettendola all'Ordine col dichiararla Basilica mauriziana [36]. Seguendo un suo piano di vivace espansione, dopo l'assedio di Torino del 1706 l'Ordine aveva a poco a poco allargato la sua sede riplasmando l'intero isolato compiendo così una delle trasformazioni tipiche del barocco torinese; aveva infatti di mano in mano trovato il modo di acquistare gli immobili circostanti il Palazzo dei cavalieri per destinarne l'area agli ingrandimenti settecenteschi e agli interventi urbanistici progettati da Filippo Juvarra.

Dopo l'annessione della chiesa di S. Croce divenuta così Basilica mauriziana, la vecchia chiesa magistrale dei Ss. Maurizio e Lazzaro

[35] Ho reperito questo inventario all'interno di *Diverse note delli mobili esistenti al presente nel Venerando Hospitale* in un fascicolo del m. 15 del fondo mauriziano *Ospedale maggiore*, da ordinare.

[36] Occorre qui naturalmente rinviare ancora al libro di TAMBURINI, *cit.*, p. 256.

veniva a essere superflua, e fu abbattuta nel 1749, non appena si raggiunsero le condizioni giuridiche di proprietà per costruire una manica di affaccio sulla via della Basilica che unisse così in un unico complesso il Palazzo dei cavalieri con la Basilica stessa [37].

In quell'occasione il Consiglio mauriziano decise che le « funzioni e i pesi della chiesa vechia » fossero trasferiti nella Basilica, che perse le funzioni parrocchiali e depose i suoi vecchi titoli di S. Paolo e di S. Croce. Le fonti documentarie che ho rintracciato non dicono anche che si trasferissero degli arredi, ma questo appare del tutto verosimile, e comunque le fonti letterarie accuratamente raccolte da Tamburini nel suo libro sulle chiese torinesi conservarono memoria di alcuni spostamenti di arredi avvenuti in conseguenza di tali trasformazioni e riescono così a integrare in parte i silenzi delle fonti d'archivio. Come avviene spesso quando una fonte letteraria si basa su una tradizione non ben controllata, anche in questo caso si introdussero alcune confusioni, non per la prima volta d'altra parte nella letteratura relativa agli edifici di questo isolato: si ricorderà per esempio che prima del lavoro di Tamburini tutti credevamo che la Basilica fosse stata costruita dal Lanfranchi, e non era vero; e anche la paternità del Palazzo dei cavalieri ha tardato a precisarsi.

A proposito degli arredi della chiesa vecchia trasportati nella nuova Basilica si ricordano per esempio « quattro dipinti raffiguranti fatti eroici dei santi titolari » che sono da intendersi certamente come Mau-

[37] Ho accennato velocemente alla costruzione del collegamento tra Palazzo e Basilica nello studio citato sugli arredi barocchi degli archivi. L'idea di chiudere tutto l'isolato in un unico complesso riplasmandolo interamente all'insegna dell'Ordine risulta chiaramente opera di Juvarra, anche se non tutta la realizzazione fu sua perché egli si allontanò da Torino, e perché alcuni elementi del programma, come la manica continua di affaccio su via della Basilica, dovevano essere posticipati forzatamente e rinviati al momento in cui si potesse disporre liberamente dell'area: cfr. la p. 269 e le note 19 e 20. Già a Juvarra tuttavia fu affidato nel 1729 il compito di aprire un passaggio provvisorio tra l'ospedale e la Basilica, prima dell'apertura del cantiere per la sistemazione definitiva che avvenne nel 1749 su progetto e sotto la direzione di Giovanni Tomaso Prunotto. Il lato dell'isolato prospiciente via Milano era già stato compiuto, con il rettilineamento della via e con la costruzione delle juvarriane case dell'Ordine ancora visibili oggi, sul lato destro della via, tra la Basilica e la piazza Emanuele Filiberto.

Quando Prunotto fu incaricato del progetto, dovette « prendere la pianta » della chiesa vecchia prima di procedere alla demolizione, come risulta dalle causali dei pagamenti (cfr. la nota 20 del mio studio sugli arredi barocchi); i disegni di un edificio rotondo con i muri colorati di giallo che ho visto nell'Archivio dell'Arciconfraternita potrebbero essere delle copie antiche di quelli eseguiti da Prunotto in quell'occasione.

rizio e Lazzaro, anzi come solo Maurizio dacché a Lazzaro non appare mai legato alcun fatto eroico, non come Pietro e Paolo [38].

Quello che merita interesse tuttavia è la notizia che in anni intorno al 1850 [39] tre di quei dipinti collocati nella Basilica un secolo prima al momento del cambio di proprietà e di titolo e rappresentanti fatti eroici di S. Maurizio furono mandati alla Precettoria antoniana di Ranverso (non sarà forse inutile richiamare alla memoria che nel 1776 i beni degli Antoniani ricadenti negli stati sardi erano stati secolarizzati e uniti all'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro; dopo la parentesi degli anni francesi, alla Restaurazione quei beni ritornarono senza difficoltà proprietà mauriziana).

Negli anni di Carlo Alberto e di Vittorio Emanuele II la Basilica fu oggetto di diversi interventi architettonici importanti, come il rifacimento della facciata e la sostituzione della copertura a cupola, e di restauri diffusi e trasformazioni diverse [40] che hanno condotto l'interno della chiesa ad assumere quel *décor* in larga parte ottocentesco con cui essa si presenta oggi ai nostri occhi.

Il gusto di metà Ottocento che non mostrava alcuna simpatia per il barocco non doveva più apprezzare neanche quelle tele vecchie ormai di due secoli; esso tuttavia non doveva negare in fondo un qualche loro valore perché non arrivò a distruggerle, ma le mandò in esilio o in sfollamento nella parte rustica di Ranverso, là dove un'ondata di oblio le coperse fino a oggi.

7. La qualità e la novità dei dipinti sembrano imporre ora un momento di attenzione ai loro valori formali e ai connotati simbolici di cui essi appaiono carichi; è una rappresentazione con forti atteggiamenti teatrali, ma anche con un controllo oculatissimo della scelta dei soggetti e della loro iconografia, di figure e di eventi emblematici di casa Savoia; il protagonista è un santo guerriero e martire il cui stesso

[38] Cfr. Tamburini, *cit.*, p. 259, che deriva da parecchie fonti letterarie ivi indicate, e specialmente da Marocco, *cit.*, p. 134, nonché p. 255 nota 174. Tra gli equivoci e i rinvii da una fonte all'altra si è inserito anche il nome di Sebastiano Taricco, che appare anch'esso destituito di fondamenti documentari.

[39] La notizia del trasporto a Ranverso dei tre quadri si trova in Marocco, *cit.*, p. 255 nota 174: « Tre di questi quadri furono *ora* mandati ad ornamento della vetustissima chiesa di S. Antonio di Ranverso ». Poiché il libro del cavalier Marocco reca la data 1860, si può presumere che lo spostamento avvenne intorno alla metà del secolo.

[40] Il riferimento è ancora al libro di Tamburini, *cit.*, pp. 261-262.

nome è fortemente evocativo di fatti e luoghi legati da sempre ai Savoia, eponimo in tempi vicini di un Ordine cavalleresco e militare di fondazione sabauda, ingrandito e rilanciato dalla duchessa che reggeva lo stato al momento dell'esecuzione dei quadri.

Le allusioni a Gerusalemme e ai regni in Oriente valgono a suggerire il ricordo delle crociate, a ribadire la saldezza nella fede sulla scorta del passato glorioso e cristiano della dinastia, e insieme a evocare i Lusignano e le ragioni delle aspirazioni al titolo regio nutrite dai duchi segnatamente in quei decenni.

Sul piano formale, la spiccata teatralità delle scene si accompagna specialmente nella tela del battesimo a una diffusa dolcezza, pur connotando un soggetto militare e inserendosi in un ciclo di fatti eroici. S. Maurizio battezzato sembra mostrare dei caratteri quasi femminei e appare raffigurato con accenti mollemente sensitivi; questa caratteristica, forse un po' sorprendente a prima vista, non risultava però estranea alla rappresentazione di un santo che era sì un eroe, ma che era anche un martire, un agnello di Dio [41].

Le scene appaiono impostate in entrambe le tele con un disegno assai elegante e con forti prospettive delle figure viste dal basso, caratteristica questa della pittura dei Recchi già notata con lode dal Lanzi: « nella ragione del sotto in su non cede a molti del suo tempo » [42]. Gli scorci, le linee compositive oblique si inseriscono in un insieme medi-

[41] Già nella *passio* di S. Eucherio i santi tebei appaiono in atteggiamento totalmente remissivo o, come si direbbe oggi, di non violenza nella sua forma più radicale, davanti agli inviati dall'imperatore che estraggono la spada: « *Caedebantur itaque passim gladiis, non reclamantes saltem aut repugnantes; sed depositis armis cervices persecutoribus praebentes, et iugulum persecutoribus vel intectum corpus offerentes. Non vel ipsa suorum multitudine, non armorum munitione elati sunt, ut ferro conarentur asserere iustitiae causam, sed hoc solum reminiscentes, se illum confiteri qui nec reclamando ad occisionem ductus est, et tamquam agnus non aperuit os suum; ipsi quoque tamquam grex dominicarum ovium laniari se tamquam ab inruentibus lupis passi sunt* ».

Questa immagine si fissò poi nella tradizione innologica e negli infiniti canti *in die festo Sancti Mauricii* o per altre ricorrenze della liturgia già altomedievale, soprattutto nelle chiese delle diocesi di Vienne, di Tours, di Ginevra, di Mirepoix, di Bergamo, eccetera, raccolti nel dotto lavoro del canonico MONTMÉLIAN, *cit.*, Appendice I, pp. 281-330. Espressioni come *submittentes velut agnus pio colla iugulo* oppure *qualis muta lupis insidiantibus collum praebet ovis nec renuit mori*, o altre di analogo tono non infrequenti negli inni che ho esaminato mostrano chiaramente la loro derivazione da Eucherio, e contribuirono alla definizione di un atteggiamento; nei secoli, secondo le occasioni e i diversi orientamenti della società, si preferì l'aspetto bellicoso di Maurizio oppure quello di vittima, già da sempre coesistenti.

[42] *Schede Vesme*, al lemma Recchi.

tato e studiato, ma non intellettuale, anzi, piuttosto proclive al narrativo e all'evocativo; i colori appaiono attenuati, a suggerire un raffinato e contenuto pathos la cui profondità è sottolineata da un uso diffuso delle velature; è un modo di dipingere di esecuzione complessa e lunga, corrispondente all'ultima maniera di Giovanni Antonio che morì tra il 1679 e il 1681, come sappiamo dalle *Schede Vesme.*

La cifra dell'autore, apposta quasi come una firma, mi pare costituita dalla testa con il casco metallico presente alle spalle del santo nella scena del battesimo; essa si ritrova identica in secondo piano al centro nel quadro della battaglia, e appare molto simile alla testa del soldato in primo piano a sinistra nell'episodio del trafugamento dell'ostia nel ciclo di affreschi eseguiti dai Recchi nel Palazzo civico di Torino [43].

8. Con questi quadri il catalogo delle opere della dinastia dei Recchi lombardi si può arricchire di acquisizioni non di secondo piano; l'elenco delle non molte opere sopravvissute fino a noi infatti appare assai smilzo, a paragone della loro abbondante produzione.

Giovanni Paolo e Giovanni Antonio Recchi, zio e nipote, e la loro famiglia, comaschi, appartenevano a quelle generazioni di artisti che provenivano dai laghi lombardi e dalla Svizzera italiana, pittori e stuccatori di qualità come i Casella, i Bianchi, i Pozzo, e che percorsero in ondate successive per tutto il Seicento in largo e in lungo l'intero Piemonte lasciando un po' ovunque le loro opere, talvolta radicandosi definitivamente nel ducato. Proprio le nuove opportunità di lavoro aperte dalle numerose iniziative ducali erano la calamita che attirava in Piemonte gli artisti lombardi, luganesi o milanesi; tutti appaiono in qualche modo legati alle committenze sabaude; i pittori più quotati e più bravi anche nella pittura da cavalletto talvolta raggiunsero il sommo riconoscimento sovrano della concessione di un'onorificenza mauriziana, come avvenne a Isidoro Bianchi e a Francesco Cairo a di-

[43] Gli affreschi ancora esistenti del ciclo del miracolo dell'ostia, dipinti a Palazzo civico, sono riprodotti nell'opera in due volumi edita dall'Archivio storico della città di Torino nel 1987, *Il palazzo di città a Torino*, v. I, pp. 219 e sgg.; per essi si può utilmente leggere il saggio di A. Griseri, *Metafore maiuscole e altri racconti per il palazzo civico a Torino*, pp. 191-247. Ancora interessante può risultare il precedente lavoro, sempre edito a cura della Città di Torino nel 1963, di D. Giovanni Cravero, *Trecento anni di vita del palazzo civico di Torino. 1663-1963.*

spetto dell'origine oscura [44]. I due Recchi in particolare sembrano tra gli artisti più rinomati al tempo della prima e della seconda madama reale, perché appaiono attivi si può dire in tutti i cantieri ducali, al Valentino, a Palazzo reale vecchio e nuovo, a Moncalieri, alla Venaria, alla Vigna di madama reale oltre il Po; non solo, erano contesi fra le committenze dei raffinati cultori d'arte come Filippo S. Martino d'Agliè, il grande amico letterato e consigliere di Cristina di Francia, quelle delle più importanti chiese a Torino (S. Carlo) o a Mondovì, e quelle infine della municipalità di Torino [45]. Le superstiti testimonianze della loro opera sono costituite da quel poco che passò attraverso le distruzioni, gli abbandoni o — ancor più — i numerosi rifacimenti e ammodernamenti degli edifici; quel che resta inoltre deve sovente essere decifrato al di sotto degli interventi di restauro e delle ridipinture ottocentesche. I quadri del ciclo di S. Maurizio appaiono invece vergini di tali ritocchi; il prezzo pagato da queste tele in termini di cattiva conservazione all'indifferenza del gusto ottocentesco appare in certo senso controbilanciato un poco dall'assenza di lavature e di ridipinture che consente loro di presentarsi così come esse usci-

[44] Isidoro Bianchi e Francesco Cairo ricevettero entrambi l'onore del cavalierato mauriziano nel 1634, cfr. il registro *Ruolo delle ammissioni delle prove de' cavalieri 1571-1781*. La scoperta che il cavalierato fu concesso « di grazia » a Francesco Cairo, vale a dire per sovrano superamento delle condizioni di nobiltà richieste per la cooptazione nell'Ordine e non possedute, valse a portare un colpo definitivo alla segreta aspirazione di quel pittore a farsi passare per altolocato, modificandosi il cognome in « del Cayro »; su tale dato biografico si poté meglio ridefinire il profilo personale dell'artista, cfr. il catalogo della mostra varesina del 1983, *Francesco Cairo 1607-1665*, Milano, Bramante ed.-Ed. Lativa, 1983, p. 220.

[45] Le nostre conoscenze acquisite fino al 1981 su Giovanni Antonio Recchi sono esemplarmente sintetizzate da Luciano Tamburini nella scheda contenuta nel già citato catalogo della mostra *I rami incisi* alla p. 421; la bibliografia ivi raccolta rinvia ai non molti studi specifici su questo pittore e sulla sua famiglia, dal primo contributo di Anna Maria Brizio, *Le pitture*, in *Il castello del Valentino*, Torino 1949, seguito nel 1956 da *L'opera dei Recchi in Piemonte*, Arte lombarda, II, pp. 122-130.

In data successiva segnalerei ancora per i Recchi specificamente Franco Monetti - Arabella Cifani, *Percorsi periferici. Studi e ricerche di storia dell'arte in Piemonte (sec. XV-XVIII)*, Torino, Centro studi piemontesi, 1985, p. 68 nota 22 e p. 74 nota 56; questi studiosi tuttavia mostrano un'attenzione vivace e diffusa per l'opera di tutti i lombardi seicenteschi attivi in Piemonte. Occorre poi ancora ricordare due contributi di Andreina Griseri, uno dal titolo *Volontà d'arte nei cantieri lombardi a Torino 1620-1660*, contenuto alle pp. 59-69 del menzionato catalogo della mostra di Francesco Cairo, il secondo dal titolo *Metafore maiuscole*, già citato, nei volumi sul Palazzo civico di Torino. Qualcosa di nuovo sui due Recchi verrà fuori anche dal libro edito nell'88 dalla Cassa di risparmio di Torino, intitolato *Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, che non posso citare con miglior completezza perché non è ancora distribuito.

rono dal pennello di Giovanni Antonio, inedite ai nostri occhi; ma precisiamo: inedite, non poi del tutto sconosciute.

Se è giusto infatti e non è sgradito riconoscere la statura di quei giganti sulle cui spalle lo studioso d'oggi non manca di sentirsi un nano, converrà rileggere con attenzione la voce *Recchi* delle *Schede Vesme*; dopo aver minuziosamente menzionato tutto quello che rimaneva dei Recchi, dopo aver criticamente discusso punto per punto tutto quello che si sapeva di loro, dopo aver ricordato quello che c'era stato ma non si vedeva più della loro pittura, Baudi di Vesme così concludeva la voce: « Ho trovato, non ricordo più dove, che Giovanni Paolo Recchi [qui la fonte confonde tra zio e nipote] avrebbe eseguito le seguenti pitture in Torino: due laterali nella cappella dell'Ospedale dei cavalieri ».

BRUNO SIGNORELLI

PER LA STORIA DEL PAESAGGIO AGRARIO PIEMONTESE:

l'opera di Fratel G. Boschetti S.J. e gli interventi di A. Castellamonte, G. Boetto, A. Bertola, A. Bettino, I. Michelotti per la costruzione e la sistemazione della «Bealera Nuova» della Compagnia di Gesù in Centallo

Premessa

Uno studio della costruzione e manutenzione dei canali di irrigazione difficilmente avrebbe trovato posto, in passato, in una pubblicazione quale il bollettino S.P.A.B.A. Oggi che il concetto di ambiente e della sua conservazione, dello studio dell'archeologia industriale e del paesaggio agrario sono stati accettati anche dalla critica d'arte più rigorosa, si è ritenuto corretto studiare l'argomento.

Esso è specificatamente dedicato ad una «bealera», o canale di irrigazione fatto costruire dalla Compagnia di Gesù nel territorio di Centallo, nel XVII secolo[1], derivandolo dal lato sinistro della Stura, di cui darò documentazione sino alla Restaurazione[2].

[1] Non è mia intenzione, con questo studio, di esaminare la totalità del problema dei canali esistenti in quest'area. Esso è molto vasto in quanto coinvolge la presenza di manufatti già esistenti in secoli precedenti alla costruzione della bealera Nuova.

Per quanto mi consta, manca a tutt'oggi uno studio di inquadramento generale sull'argomento delle vicende costruttive dei canali piemontesi. Sono reperibili, per vicende singole, memorie, studi ed opere anche di ampie dimensioni, quali il recente AA.VV., *Acque, ruote, mulini* cit., dove è stata studiata la problematica delle bealere torinesi, con particolare riferimento a quelle derivate dalla Dora Riparia che hanno generato la prima paleoindustrializzazione cittadina.

[2] Cfr. A.S.TO., Corte Conventi soppressi Gesuiti Cuneo, il mz 191*r* è composto da 1 volume con copertina in pergamena di ff. 276 contenente, rilegati, documenti che datano dal 1577 al 1722, allegato esiste altro volume, pure questo con copertina, in pergamena, di ff. 13 con funzione di indice per il precedente. Vi sono pure 15 camicie con inseriti documenti che datano dal 1577 al 1765, anche essi facenti riferimento ai canali in oggetto. Il 192*r* contiene una serie molto ampia di disegni (cfr. schedatura in appendice) e di documenti che datano sino al 1826, incluse le ricevute relative alla distribuzione degli arredi della chiesa del Gesù in Cuneo, consegnati a diversi parroci e superiori di conventi di Cuneo e dintorni nel 1776, in seguito alla soppressione della Compagnia di Gesù dell'agosto 1773. (La distribuzione venne effettuata dall'arch. P. Eula, cfr. sub nota 5).

Il coinvolgimento, nella fase di studio e di mantenimento dell'opera, di personaggi di rilievo per la storia dell'architettura e dell'ingegneria piemontese quali Giovenale Boetto, Amedeo Castellamonte, Antonio Bertola, Ignazio Michelotti, oltre che di numerosi altri «minori» permette una verifica puntuale del grado di preparazione tecnica degli stessi e di esaminare un episodio che ha consentito di migliorare la produzione agricola nel cuneese[3].

Questa ricerca è stata iniziata, studiando la figura dell'architetto Pio Eula[4], operoso in Cuneo ed area contigua tra il 1755 ed il 1801. Indicazioni sulla sua attività di amministratore dei canali di irrigazione, trasferiti al R. Economato dei Benefici Vacanti, dopo la soppressione della Compagnia di Gesù nel 1773, esistono nel fondo *Conventi Soppressi - Gesuiti Cuneo* mz. 192*r*. Durante il corso di quest'esame, sono pervenuto alle carte relative alla Bealera Nuova ed alle vicende che ne derivarono[5].

Inizio delle vicende della Bealera «Nuova»

Il 9 luglio 1620 il conte Ascanio Baratta ottenne da Carlo Emanuele I di poter estrarre acqua dalla Stura, nei pressi di Cuneo, per irrigare i suoi possedimenti posti nel territorio di Centallo e di Fossano, nelle cui vicinanze vi sarebbero stati in anni successivi quelli del

[3] Cfr. per un esame della storia agricola del cuneese *Agricoltura e mondo rurale*, in «B.S.S.A.A. della Provincia di Cuneo» cit. Sulla vicenda dei canali nell'area di Centallo-Fossano cfr. Can. P. Paserio, *Brevi cenni dei principali*, Don F. Monge, *Murazzo* cit. Soprattutto quest'ultimo dà della vicenda storica delle bealere e delle cascine coinvolte un buon inquadramento.

Di notevole interesse lo studio di R. M. Borsarelli, *Il Naviglio di Cuneo*, in «B.S.S.A.A.», n. 36, 30 giugno 1955, pp. 77-91 denso di informazioni sulle vicende del Naviglio non realizzato, e che fornisce pure diversi elementi riguardanti la Bealera Leona, che risulta essere il punto focale per l'irrigazione di Centallo.

[4] Su P. Eula, cfr. di A. M. Riberi, *Pio Eula* cit. Cfr. inoltre in *Dizionario Biografico degli Italiani*, *ad vocem*, a cura di chi scrive, in corso di stampa.

[5] Questo incarico dell'Eula, sia per la gestione dei canali che per la distribuzione degli arredi della chiesa del Gesù, non fu noto né al Riberi né al p. A. Monti S.J. Cfr. *opp. citt.*

Quest'ultimo fornisce alcune indicazioni sulla costruzione della bealera Nuova, ma non cita i mazzi esaminati in questo studio. Per la distribuzione degli arredi, di cui è traccia nel mazzo 192*r*, *op. cit.*, con le ricevute firmate dai parroci e superiori di conventi di Cuneo e dintorni, ho parlato ai soci S.P.A.B.A. il 20 febbraio 1988 con la comunicazione *La dispersione degli arredi della Compagnia di Gesù in Cuneo*. Un tentativo di ricomposizione con successive ricerche, con l'aiuto di Don G. Gazzola del Vescovado di Cuneo, non ha per ora dato frutti tangibili.

Collegio. Non se ne fece nulla, forse anche per gli avvenimenti della guerra dei Trent'Anni. Solo nel 1666 Carlo Emanuele II riconfermò questa concessione, la città di Cuneo, cui era riservato il dominio sulle acque del mandamento si oppose [6]. Per aggirare l'ostacolo il conte Baratta propose ai Gesuiti del collegio cuneese di chiedere l'autorizzazione alla costruzione della bealera. Infatti tre anni dopo il Collegio vendette una cascina di sua proprietà, posta nel luogo detto «la Torre d'Acceglio sottana entro Gezzo», sito entro i confini di Cuneo. La cascina era «immune» da imposte, e il collegio la vendette a persona soggetta a tributo per non aggravare «il registro della città» [7]. Il ricavato della vendita venne investito nell'acquisto di alcuni poderi di proprietà dei coniugi Azzoni [8], situati «nei fini di Fossano». Questi terreni erano aridi, perché carenti di canali di irrigazione (e quindi di scarso valore), per questo motivo i Gesuiti chiesero al Comune di Cuneo l'autorizzazione di derivare dalla Stura, al di sopra della chiesa dei Ronchi (ai confini fra Cuneo e Centallo) un canale per irrigare queste nuove proprietà «con piedi sedici d'acqua».

Il Collegio si impegnava a pagare alla Città di Cuneo 75 «stara» di segala «alla misura vecchia» [9] ed inoltre a mantenere «la terza scuola» ossia quella di grammatica, il 4 dicembre dello stesso anno il Comune di Cuneo concedeva ai Gesuiti di costruire il richiesto canale [10].

[6] Nel citato mazzo 191*r* dei *Conventi Soppressi-Gesuiti Cuneo* esiste nella camicia n. 5 il documento su una «Convenzione seguita tra il Marchese di Bernezzo ed i rappresentanti delle Comunità di Fossano, Cherasco, Bra e Cervere per una derivazione d'acqua dalla Stura a Comune beneficio dei loro beni» datata 1666. Risultano, da questo documento, presenti quali esperti per la comunità di Fossano l'ingegner Giovenale Boetto e per il Marchese di Bernezzo l'ingegner Antonio Bettino. Di essi si parla ampiamente più avanti, cfr. sub note 12 e 17. Il che dimostra che la loro competenza nel campo dell'idraulica era ben nota.

[7] Il Registro era l'antenato del Catasto, con la differenza che si pagava per autodenuncia, e non su una rilevazione fatta dall'autorità. Essendo le proprietà dei religiosi esenti da tasse, queste ultime ricadevano sulla città di Cuneo, è questo il motivo per cui si procedette all'acquisto sul territorio di Fossano, forse meno gravato. Il problema era importante se, come mi informa cortesemente la dott. A. Lange, vi erano casi in cui si vietava la donazione di fondi ad ordini religiosi per evitare aggravi di tasse per il comune dove questi fondi esistevano.

[8] Il Paserio, cfr. *op. cit.*, p. 105, segnala quali proprietari del fondo i coniugi Allioni (si tratta probabilmente di una diversa trascrizione del cognome), così indicati nello strumento rogato in Cuneo il 7 dicembre 1668 che permetteva ai Gesuiti di derivare la bealera Nuova.

[9] Circa 29,90 qli.

[10] Un documento importante, perché fa il riassunto della vicenda tra il 1620 ed

Il progetto del nuovo canale, che nel tempo divenne noto come la «bealera Nuova», prevedeva l'inizio del suo corso in territorio cuneese, e la risalita, dopo un percorso nelle basse di Stura, verso il pianoro su cui è Centallo. Per un certo tratto essa si sarebbe trovata tra due altre bealere, in alto a sinistra la Miglia ed in basso a destra la Leona. I diritti di uso delle acque e dell'alveo di questa ultima appartenevano ai Caisotti di Chiusano, che li avevano acquistati un secolo prima [11].

Gli interventi di G. Boetto e A. Castellamonte

Nell'aprile del 1670 nacque una questione legale tra i Caisotti ed il Collegio di Cuneo, il quale ultimo si premunì facendo allestire un «tipo giudiciale» da Giovenale Boetto e Francesco Bottero [12]. La causa durò dieci anni e coinvolse in qualità di esperti alcuni tecnici: ingegneri, misuratori e livellatori tra cui un personaggio di fama: A. Castellamonte, un ingegnere, pittore, incisore: Giovanale Boetto, il progettista della torinese basilica di S. Croce, poi Mauriziana, Antonio Bettino ed altri minori, di cui diremo più avanti.

Alla prima opposizione dei Caisotti il comune di Cuneo rispose con ordinato del 18 maggio 1671 che non vi erano ragioni perché non si dovesse prelevare acqua dalla Stura in luogo designato. Alcuni mesi dopo, il 1 Settembre il misuratore Bartolomeo Ponzonasco effettuò, su ordine del Vicario di Cuneo Carlo Ottavio Ceva, la misurazione della portata delle acque sia della Stura che delle bealere di

il 1680 (e cioè fra il primo momento in cui nacque l'idea della nuova bealera e la sua realizzazione) sta nella relazione che il padre Amedeo Manassero, rettore del Collegio in Cuneo, scrisse alla Curia generalizia in Roma. Esso è nel cit. mz. 191*r*.

[11] Questi ultimi temevano che l'inserimento della Nuova tra le Bealere Leona e Miglia ne danneggiasse gli argini.

[12] Mentre la prima figura è notissima e per la stessa si rinvia all'opera di N. Carboneri e A. Griseri, *Giovenale Boetto* cit., la seconda è pressoché sconosciuta. Si tratta di un personaggio dalle diverse professioni, definito «medico» nella lettera del 3 aprile 1672 del patrimonio Leonardi. Si firmava «capitano», come il Boetto, nella relazione di visita dell'11 aprile stesso anno, indice di una collaborazione tra i due, nel tempo. Don Gazzola, ne *Chiese e cappelle* cit., facendo riferimento alla chiesa di S. Donato in Demonte cita l'opera di M. Ristorto, *Demonte storia civile e religiosa di un Comune di Valle Stura*, Cuneo 1973, che parla di modifiche alla stessa «su disegno del medico ingegnere Francesco Bottero, corretto dal capitano Giovenale Boetto, venuto in paese per i lavori del Forte».

Bene, Miglia, Ronchi e Leona, presente il fratello Buschetti S.J. (un personaggio importante per la storia dell'idraulica piemontese e di cui diremo più avanti), verificando che le portanze d'acque fossero sufficienti.

Nel giugno dello stesso anno Carlo Emanuele II dava incarico al senatore Balegno di visitare la zona in cui si dovevano effettuare gli scavi, unitamente al Patrimoniale Generale Leonardi. L'incarico venne anche esteso ad A. Castellamonte che emise il suo primo parere nell'Agosto del 1673 (cfr. *Appendice 1*). In esso[13] scriveva di aver visitato la zona, il 20 marzo 1672, di aver esaminato il «tipo» redatto dal Boetto e le successive misure eseguite dal Ponzonasco e dal Longo assistiti sempre dal Boetto e Bottero[14] (cfr. *Appendice 2*). Con quest'esame rilevava la fattibilità dell'opera, previe alcune precauzioni quali una misura più ampia della base della ripa della Nuova rispetto alla Miglia e l'esecuzione di opere di irrobustimento con palafitte o con muri in pietra secca; un secondo parere venne redatto il 3 Agosto 1673. Gio. Francesco e Gio. Batta Gallo da Fossano «professori dell'arte d'ingegnero»[15] visitarono nuovamente la zona nell'aprile 1677, l'anno seguente, il 22 Aprile, presentavano due registri di 28 e 34 facciate rispettivamente in cui erano disegnati tutti i profili, eseguiti lungo il previsto tracciato, secondo una misurazione eseguita tra il 24 febbraio ed il 4 marzo[16]. Il 23 giugno del medesimo anno

[13] Tra la visita e la stesura del parere passò più di un anno, la spiegazione la diede il p. Manassero nella relazione di cui alla nota 10. Egli dà infatti una informazione inedita su A. Castellamonte. Scrive infatti che nel 1672 «attesa la prigionia in Genova del Sig. Conte Castellamonte...». Ne deriva che anche quest'ultimo era caduto prigioniero a seguito della sconfitta subita dalle armi sabaude nella guerra con la Repubblica di Genova del 1672.

[14] Il «tippo» potrebbe essere il disegno schedato i), cfr. schedatura al termine di questo lavoro. Per il testo cfr. Appendice 2.

[15] Su questi due personaggi omonimi del più celebre Francesco non ho potuto reperire alcuna informazione. Penso che elementi potrebbero essere forniti dall'esame dell'Archivio Storico del comune di Fossano.

[16] Il primo fascicolo, misura mm. 250 x 385, contiene 28 facciate e disegnati 72 profili. Al foglio 4*v* è scritto: «Livellatione e trabucatione fatta da noi infrascritti professori del arte d'ingegnero delle altesse e distanze col pendio della ripa per quanto douvra construhersi la nova bealera dissegnata farsi dal Collegio de M.M. R.R. Padri da congregazione di Giesu di Cuneo, al longo della ripa di Stura, principiata sotto alla corrozione, che resta tra il tetto delle figlie e la torre de Braida, conforme alla dichiarazione fatta per parte del suddeto Collegio nella visita di essa, seguita in aprile 1677, ove fu misurato e dichiarato che la nova bealera debba esser in detto posto trabuchi tre piedi due liprandi più bassa della Miglia, in misura perpendicolare con la caduta maggiore di essa Miglia di un oncia per ogni trabuchi 20 di fuga sotto alla

A. Castellamonte scriveva il terzo parere ed il 9 agosto 1679 il quarto. (cfr. *Appendice n. 3 e 4*).

Quest'ultimo venne emesso in contradditorio con la perizia di parte di Antonio Bettino[17], che l'aveva predisposta per i Caisotti.

L'ultima, che reca all'inizio la citazione «Del Sig. Conte Amedeo Castellamonte di sua propria mano», non è datata, ma comunque è riconducibile al 1679-1690, dopo la stesura della precedente (cfr. *Appendice 5*).

detta Miglia, e sopra la bealera Leona con la caduta maggiore di un oncia per ogni trabuchi nove essendosi livellato e misurato sotto alla suddetta Miglia nella fuga di ogni trabuchi 20 e sopra la Leona ad ogni trabuchi 18 col essergli detto la sudetta caduta a Luogo per Luogo e riconosciuto il piede e pendio della ripa come dalli seguenti profili cavati dalle misure fatte da noi sud.ti ed infras.ti, dalli 24 febraio sino alli 4 di Marzo 1678.
Gio Francesco Gallo
Gio. Batta Gallo» (cfr. foto n. 6).

Il secondo fascicolo di 34 facciate misura mm. 290 x 380 e contiene 73 profili disegnati più un foglietto inserito con nota, probabilmente di Amedeo Castellamonte.

Reca scritto sul foglio 1*r*: «Profili della ripa sulla quale deve construhersi la nova bealera dissegnata farsi dal Collegio de M.M. R.R. Padri della compagnia di Giesù della Città di Cuneo, al conforme porta il livello principiato nelle basse di stura sotto alla corrozione che resta tra il tetto delle figlie e la torre di Braida, ove fù misurato e dichiarato nella visita di essa seguita in aprile 1677, che in detto posto debba esser più bassa della bealera Miglia in misura perpendicolare di trabuchi tre piedi due liprandi seguendo in giù la medema ripa con la caduta maggiore di essa miglia di un oncia per ogni trabuchi venti di fuga, e sopra la bealera Leona con la caduta maggiore di essa Leona di oncie due per ogni trabuchi dieciotto come dalli seguenti profili fatti da noi infrascritti professori dell'arte d'Ingegnero secondo la sudetta livellatione e misure che ne habiamo fatto dalli 24 febraro sino alli 4 di marzo hor scorsi in fede Fossano li 22 aprile 1678
Gio. Francesco Gallo
Gio. Batta. Gallo».

Allegato esiste un foglietto (parere di A. Castellamonte?) dove è scritto: «Varian nel fine l'inscritione, come segue, dalli 24 febraro sino alli 4 Marzo hor scorsi. In fede sotoscritto li 22 Aprile 1677.

Stimerei bene l'aggionger il fiume Stura attacato al profilo primo dell'imboccatura conforme stà in effetto e la faccia il gomito della corrozione. da riceversi dal tipo del Sig. Capitano Boetto e scrivergli, fiume Stura, e sotto Imbocatura della nuova bealera, per le quali cose vorrei esserci quando si farà per darne il mio parere.

In oltre vorrei che tralasiasse di mutare il n. dei profili che io gli aggiongerò doppio a mia fantasia».

[17] Per questa figura di ingegnere cfr. di C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963, *ad vocem*, che segnala una patente del 22 dicembre 1678 con pagamento quale Misuratore per un viaggio a Cuneo e di L. Tamburini, *Le chiese di Torino*, Torino s.d. (ma 1968), *ad indicem*. Quest'ultimo segnala come il Bettino fosse stato assunto nel 1657 per i lavori alla Cappella della Sindone alle dipendenze di A. Castellamonte, con cui vent'anni dopo venne a trovarsi in contraddittorio per questa perizia.

Il fratello Buschetti, un gesuita esperto in idraulica[18]

In quest'ultima del 1680[19], Castellamonte faceva una importante segnalazione relativa al fratel Buschetti, procuratore del Collegio cuneese, che egli indicava come «uno delli più esperti nell'arte di livelar e condur acque che io habbia praticato» ed a cui si dovevano i consigli per i diversi tipi, livelli, misure per il corso della costruenda bealera.

[18] Il gesuita Giovanni Boschetti viene indicato nei mz. 191*r*, 192*r*, 193*r* e 197*r*, sia come padre che come fratello Boschetti, o Buschetti. Era in effetti fratello coadiutore, nato a Fossano il 18 marzo 1631, entrò in noviziato il 5 luglio 1646, prese i voti definitivi il 25 marzo 1661, morì in Cuneo l'8 maggio 1705 (sono debitore di questi dati alla cortesia del padre Michele Casassa S.J.). Si ritrovano su di lui notizie al citato mz. 191*r*, fascicolo 1679-1742 «Locazioni di acque e di opere a farsi per diriggerle e contenerle nei canali». Il 20 maggio 1679 firmava un contratto quale accettante procuratore del Collegio con la contessa Anna Maria Mochia per affitto di ore 12 della bealera Miglia.

Il 22 settembre 1698 definiva con Battista Calligaris «capo mastro e impresaro di queste fabriche di S.A.R.» la costruzione della «Cassina e Casa per la custodia e regimine (così) della nostra Bealera». Su questa istruzione che evidenzia le capacità tecniche del Buschetti cfr. di B. Signorelli, *Un contratto di costruzione del XVIII secolo redatto in Cuneo*, in «Edilizia», n. 12, del 30 giugno 1988. Ancora l'11 maggio 1702 il Boschetti, quale Rettore e Procuratore del Collegio, firmava, con gli eredi del Capitano Carlo Bernardino Bertini, un contratto per definire scavi ed affitti per la bealera Leona.

Nel mz. 193*r* delle citate carte dei Conventi Soppressi – Gesuiti Cuneo, vi è un grosso volume rilegato contenente la seguente dicitura: «1699-1700 Atti di lite mosse dal Conte Caisotti contro i PP. Gesuiti di Cuneo con sentenza che dichiara lecito al conte d'irrigare i suoi prati per mezzo di due bochetti nella Bealera Leona». In esso è un foglio, non numerato, ove è scritto: «Per parte del Signor Conte Chiusano Vitorio Caysotti si deducono le seguenti proposizioni a qual fa instanza rispondersi dalli M. R.R. P.P. della compagnia del Giesu della città di Cuneo nella persona de M. RR. PP. Amedeo Manassero, Gio Michele Tarino, Giuseppe Bruno Procuratore e Padre o sia fratello Buschetto (*sic*).».

Durante l'interrogatorio che seguì dei padri da parte dei giudici, al punto dodicesimo è citato «Giovanni Buschetto padre o sia fratello».

Al punto decimoquinto:

«Dice che lui padre Rispondente era come esperto in mettere d'acque e livelli e profili che sarebbe certo che sarebbe riuscita detta construtione (pro Bealera Nuova). Come in fatti è poi seguita, et si è sempre mantenuto».

Sempre nel citato mazzo 193*r* vi è una testimoniale dell'ingegner Carlo Giuseppe Vanelli, perito del conte Caisotti nella nota causa, che cita l'operato del Buschetti

Del Buschetti esiste un disegno firmato «Gio Buschetti della Compagnia di Giesù» relativo ad un partitore, disegno che erroneamente è stato inserito nel mazzo 25*r* dei «Collegi soppressi – Gesuiti Alessandria», ma che fa riferimento ai lavori idraulici per la Bealera Nuova.

[19] Perché fa riferimento al «fù Ingegnere Giovenale Boetto» (e quindi dopo il 1678, data di morte di quest'ultimo) e perché accenna al fatto che i Gesuiti avevano avuto dieci anni di tempo per esaminare il terreno sù cui doveva essere costruita la bealera, ora essendo iniziata la vicenda nel 1669 si giunge alla data indicata.

Quest'ultima relazione è anche quella in cui Castellamonte maggiormente evidenziò le sue capacità pratiche. Oltre che progettista era un « operativo », nacque così il discorso sulle misure da dare alle scarpate, che in modo empirico venivano stabilite sulla base di quelle dei lati di un triangolo equilatero, così come — e qui l'autore ci rinvia alla natura — le basi dei monti e dei colli erano pari alla loro altezza. Per maggior sicurezza egli proponeva un incremento della base di un sesto così da offrire un appoggio più ampio.

Anche le misure della bealera che erano su di uno standard di 16 piedi (pari a m. 8) venivano ridotte prudenzialmente a 12 (mt. 4,6) per la Nuova, questo per evitare forti portanze d'acqua che potevano danneggiare i canali vicini.

Nel 1680 i Gesuiti giunsero ad accordi successivi sia con i Caisotti che con i Baratta, tramite i quali acquistarono la quota proprietaria della Leona e la totalità della proprietà della «Nuova». L'inizio della costruzione di quest'ultima è da far datare a quell'anno.

Nel 1702 un altro personaggio importante, per la storia dell'architettura piemontese, l'avvocato ingegnere Antonio Bertola effettuò una visita alla Nuova, in contraddittorio con l'ingegnere Carlo Girolamo Re[20]. Il Bertola fece diminuire l'afflusso d'acqua in epoca invernale per evitare danni ai due canali contigui (cfr. *Appendice* 6).

La Compagnia di Gesù gestì questi canali sino alla soppressione del 1773 affittando parte delle ore disponibili ad altri proprietari che desideravano irrigare i loro fondi.

Il passaggio di proprietà allo Stato e l'arch. P. Eula

Con il passaggio all'amministrazione dell'Economato dei Benefici Vacanti si ebbe la citata presenza dell'Eula. Questi ebbe un duro scontro con le regie finanze, motivato da un diverso modo di intendere la manutenzione dei canali e le diverse portanze delle acque in estate ed in inverno. Ne derivò una lettera che è utile per la vicenda

[20] Cfr. per questo ingegnere C. Brayda, L. Coli, D. Sesia, *Ingegneri* cit., *ad vocem*.

professionale dell'Eula, in quanto ci segnala come da molti anni egli fosse impegnato nel lavoro di ingegnere idraulico.

Scriveva infatti l'Eula: «Conosco da 40 e più anni queste Bealere, molte volte prima della soppressione ancora le visitai più volte come architetto idraulico di professione» aggiungendo inoltre che erano dieci anni che le amministrava. Informava anche che, oltre alle funzioni di irrigazione, la Leona dava acqua per alimentare il martinetto del rame, il «Pilo da olio», la «pesta della canapa» e la «Resiga» (pro sega idraulica) spettanti questi al R. Economato al Murazzo. La Nuova dava acqua al martinetto ed al «Pilo da olio» al Tetto nuovo di spettanza per un terzo al conte Gromo di Ternengo. Le osservazioni dell'Eula sono dettate dal buon senso del «praticone», le difficoltà erano date dal poter disporre di una quantità d'acqua costante durante tutto l'anno, d'inverno le gelate erano pericolose e portavano a dannose rotture d'argini ed a formazione di vuoti altrettanto pericolosi.

Il periodo napoleonico e la restaurazione: I. Michelotti

La documentazione successiva è relativa al periodo napoleonico (anni 1806-1813) e della Restaurazione. Questi canali vennero gestiti prima dall'amministrazione dei Canaux Imperiaux ed in seguito dall'Economato dei Benefici Apostolici. Nei progetti e documenti del 1806-1813 troviamo la figura di Ignazio Michelotti (la cui famiglia diede tre tecnici di grande valore nel campo dell'idraulica e della sistemazione territoriale del regno sardo fra Sette ed Ottocento)[21].

Del 1825 è la relazione del misuratore Unia con unito «Tipo» sulle sorgenti dei Lerda, ed alle derivazioni loro seguite a beneficio del conte Piccono Della Valle ed a danno della bealera Nuova e della Sarmana (ossia di Cherasco).

Ringrazio Don G. M. Gazzola del Vescovado di Cuneo ed il geom. M. Negro del « Consorzio Canali riva sinistra Stura » di Cuneo per la cortese e paziente collaborazione.

[21] Si tratta di Francesco Domenico, Giuseppe Teresio e Ignazio Maria. Cfr. BRAYDA, COLI, SESIA, *Ingegneri ed architetti del Sei e Settecento in Piemonte* cit., *ad vocem*.

BIBLIOGRAFIA

Fonti manoscritte

ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, SEZIONE DI CORTE, *Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo* (d'ora in poi A.S.TO., Corte, *Conv. Soppr. Gesuiti Cuneo*), mazzi 191*r*, 192*r*, 193*r*,-197*r*.

Fonti a stampa

A. MONTI, *La compagnia di Gesù nel territorio della Provincia Torinese*, 5 vol., Chieri 1914-1920. Vol. 1: *Fondazioni antiche*, pp. 465-516.

A. M. RIBERI, *Pio Eula architetto cuneese (1772-1801)*, in «Atti S.P.A.B.A.», vol. XV, Torino 1933, pp. 458-461.

R. M. BORSARELLI, *Il Naviglio di Cuneo (Storia di un progetto che mai divenne realtà)*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo», n. 36, 30 giugno 1955 (d'ora in poi «B.S.S.A.A.»).

V. 0I SANTALBINO, *Gran Dizionario Piemontese-Italiano*, Torino 1859 (ma ed. anastat., Torino 1962).

C. BRAYDA, L. COLI, D. SESIA, *Ingegneri ed architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Società degli Ingegneri ed Architetti, Torino 1963, *ad vocem*.

A. GRISERI, N. CARBONERI, *Giovenale Boetto*, Fossano 1966.

Don F. MONGE, *Murazzo, notizie storiche*, Fossano 1973.

L. CHIAMBA, *I canali derivati dal medio corso del Maira attraverso la documentazione degli archivi dei consorzi irrigui di Busca*, in «B.S.S.A.A. della provincia di Cuneo», n. 85, 2° semestre 1981.

Don G. M. GAZZOLA, *Chiese e cappelle in Valle Stura. Ripresa e sviluppo dell'edilizia religiosa nei secoli XVII-XVIII*, Cuneo 1986.

AA.VV., *Acque, ruote, mulini*, Comune di Torino, Torino 1987.

Can. P. PASERIO, *Brevi cenni dei principali canali dell'agro fossanese*, estratto da *Notizie storiche della Città di Fossano*, Torino 1865-67 (ma ristampa anastatica s.d.).

Schedatura dei disegni esistenti nel citato mazzo 192r dei Conventi Soppressi Gesuiti - Collegio di Cuneo

a) Disegno senza intestazione del (probabile sito) della bealera, reca scritto «larghezza onze 48 se il sito lo permetterà».
pianta della bealèra e alzato dei pilastrini
misure: lunghezza mm. 306 × altezza mm. 287
Disegno Inchiostro ed acquerello
colori:
– verde al contorno, grigio ai pilastrini
pianta
scala 6 (trabucchi ?) = 280 mm.
né datato né firmato

Inserito vi è un foglietto contenente un disegno a penna
misure: lunghezza mm. 143 × altezza mm. 217
scala muta
non datato né firmato
sono disegnati i pilastri per la deviazione delle acque
b) Disegno recante all'esterno la scritta: «Tipo del luogo di Beynette»
Contiene un foglio scritto a penna contenente la descrizione di parte del disegno.
Nello stesso disegno sono descritte le voci da A a F, nel foglio quelle da C a T più il commento.
Disegno penna ed acquerello
colori:
verde alle acque
giallo alle culture agricole
rosso stinto alle costruzioni
misure: lunghezza mm. 692 altezza mm. 480
Levante in alto, mezzanotte a sinistra
Non datato né firmato
Leggenda:
A Beinette
B Fiume Brobbio
C Torrente Agliosina
D Bealera del Rivo Torto
E Alveo che conduceva l'acqua alla Agliosina
F Alveo nuovo che la conduce di presente
G Chiusa nuova alta dalla parte esterna piedi 2.23 che conduce tutta la Agliosina unita a quella del Rivo Torto
H Nuovo alveo largo piedi 3.5 alto communato piedi 1.8 largo trab. 19 dal quale si fa la presa dell'Agliosina e rivo torto, e din esso Alveo l'acqua si ritrova alta più nel piano once 11
I Alveo antico et inteppito in parte del quale ancora si vede dell'acqua, et altra parte della giaira, dal quale si è sempre fatta la presa, et è longo trab. 11.3
L Corso della Bealera detta da quelli di Beinette de Casali
M Posto, ove si è ritrovata la calcina
N Cavo nuovo largo piedi 1.8 alto (oncie?) 9 largo trab. 76 sino al rivolto (pro curva) indi seguito per trab. 25 in attinenza della strada verso Cuneo sino al rivolto.
O Strada di Cuneo
P Campo seminato a miglio
Q Strada di Peveragno
R Cappella di San Sebastiano
S Bochetto, che serve per l'irrigatione di due giardini e di prato, qual rimette l'acqua nella Agliosina
T Unione dell'Agliosina con Brobbo.
Pregiudicy alle Bealere del Mondovì causati dalla nuova chiusa fatta da

quelli di Beinette, et nuovo alveo aperto alla bealera detta de' sudetti di Beinette de Casali.

c) Disegno recante sul verso la scritta «Partitori»
Pianta
Penna
misure: lunghezza mm. 511 altezza mm. 463
scala muta (trabucchi?) 15 = 266 mm.
Reca un disegno di edificio, a forma trapezoidale, in pianta con i partitori, posto probabilmente nei pressi del «ponte murato»

d) Disegno, al verso reca la scritta «Typpo concerne le divisioni tra li Territory di Cuneo e Centallo e tra il Coleggio, Monsù Regis ed il S. Conte Rubatto (cfr. foto n. 5)
Colori
Rosa stinto alle acque (?)
Disegno penna ed acquerello
misure: lunghezza mm. 440 altezza mm. 275
Rosa dei venti con levante in alto
in basso (Panonte pro ponente) «Beni posseduti da MM. RR. PP. della Compagnia di Giesù della Città di Cuneo».
a fianco (destra) «Beni Sig. Conte Rubatto»
In alto a sinistra «Beni del Sig. Cavgl. Serutti»
a fianco «Beni Monsu Regis»
Non datato né firmato
Indice:
A e B termini divisori tra le fini di Cuneo e Centallo
ciove (*sic*) a levante Fini di Centallo a ponente fini di Cuneo
C Strada di Centallo per Cuneo
D Fosso poseduto da Monsù Regis
E fossso posseduto da sudetti PP.
Due scale
scala che serve per la lunghezza
Trab 11 = mm. 164
Scala che serve per la fuga
trab. 35 = mm. 144

e) Disegno recante al verso la scritta «Tipo e ragioni degli alvei»
misure: lunghezza mm. 842 altezza mm. 146
Disegno a penna
Non datato né firmato
senza scala

f) Disegno recante al verso la scritta «Tipo degli alvei della Leona»
Reca il disegno della strada Cuneo-Fossano da Ponte Murato alla Cascina del Signor Pasero
Penna
Non datato né firmato
misure: lunghezza mm. 426 altezza mm. 155

Contiene il disegno nell'area di «ponte murato» sulla strada Cuneo Fossano dei vari rami della Bealera Leona.

Reca scritto «Ramo di Bealera serviente alli Beni del Collegio di Cuneo»
«Ramo di Bealera serviente alla regione della Maddalena fin di Fossano»
«Ramo serviente alla regione di Communia finaggio di Fossano»
«Alveo per li tre rami servienti alle Regioni delle Basse, Tavolere, Ronchi, Priasco e Pargatera nelli fini di Fossano»

g) Disegno, reca scritto al verso «Collegio di Cuneo»
Penna
misure: altezza mm. 310 lunghezza mm. 806
Non datato né firmato
Reca disegnata la strada Centallo-Cuneo e la cascina Malaspina vecchia

h) Disegno recante sul verso la scritta «Bealera Nuova»
penna
misure lunghezza mm. 465 altezza mm. 263
Non datato né firmato
Scala piedi sedici manuali = mm. 372
Pianta dei vari partitori con le misure delle aperture

i) Disegno recante descrizioni su ambedue le facciate
Penna ed acquerello
misure lunghezza mm. 1115 altezza mm. 468
Sulla prima facciata è il disegno a volo d'uccello dell'area di Murazzo, con la chiesa ed alcune cascine (cascina Soprana del Collegio a sinistra, cascina Sottana del Collegio a destra, in mezzo due cascine del Signor Capitano Anselmo Muratore).
(cfr. foto n. 7 e 8)
colori grigio carico terra
» grigio stinto edifici
Sulla seconda facciata
Due profili in penna ed acquerello
(cfr. foto n. 11)
Vi è il disegno del profilo della Miglia e indicazione dello scavo in tratteggio della Nuova con il « Piano del Prato del Signor Capitano Riccio », in basso a destra reca scritto « corrozione fatta dalla Stura ».

Sezione
colore viola stinto per l'indicazione dello spessore della terra
Sempre nel citato mz. 192*r* dei Conventi Soppressi - Gesuiti Cuneo esistono i seguenti fascicoli:

1)È datato 1806-1810 ed è intitolato: «Disegni e calcoli di spese occorse nel riparare due rotture seguite nei canali Leona e Nuova» con altre memorie relative (cfr. foto n. 12) ed elenco in appendice.

2) È datato 1808-1813 e intitolato: «Scritture intorno alla concessione di un quarto di ruota d'acqua da derivarsi dal canale Leona a benefizio del Mulino del Murazzo secondo la petizione di Amedeo Fenoglio».

3) Datato 1816 è intitolato «Relazioni disegni ed istruzioni relative alle riparazioni da farsi per una nuova rottura della bealera Nuova».
4) «1817 – Reclami de Conti Caisotti e Tana proprietari della Bealera Miglia per opere credute pregiudiciali alla stessa Bealera e fatte in riparo della Bealera Nuova con tipo in appoggio ed altri in oppositione, e difesa del R. Economato».
5) «1817 – Conti di spese ocorse nel riparare, purgare e custodire i due canali Leona e Nuova».
6) «1818 – Conti e dichiarazioni di opere eseguite nel riparare e purgare i due Canali Leona e Nuova e nel costruire i parapetti a due ponti sulla strada tra Fossano e Cuneo».
6) «1824 9 Dicembre – Osservazioni intorno alla deviazione della Bealera Leona fatte dal Geometra Destefanis a favore del R. Economato ed altre successive del Geometra Rossi a favore del Conte Caisotti e di altri possidenti lungo la sponda sinistra della Stura con tipi relativi».
7) «1825 23 Giugno – Relazione di visita e tipo del Misuratore Unia intorno alle sorgenti dei Lerda ed alle deviazioni loro seguite a benefizio del Conte Piccono della Valle ed a danno della bealera Nuova e Sarmasso ossia di Cherasco ».

Appendice 1

A.S.TO., Corte, Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo mz. 191*r* f. 73

Primo Parere del Signor Conte Castellamonte

Mi son transferto io sottoscritto li 28 Marzo 1672 in compagnia dell'Illustrissimi SS.ri. Senatore Balegno, Conte Cacherano, e Signor Patrimoniale Generale Leonardi Delegati da S.A.R. alla visita di una nuova Bealera, che li MM. RR. PP. della Compagnia di Giesù del Collegio di Cuneo, e l'Illustrissimo Signor Conte, Comendator Vittorio Baratta S. Agnes intendono unitamente estraere dal fiume Stura nelle fini di detta Città di Cuneo e condurla per adacquar li loro beni, che tengono sopra le fini della Città di Fossano per il corso di tre miglia circa di strada, parte in piano nelle basse di detto fiume, e la maggior parte nel pendente d'una ripa, nella quale già scorrono altre due bealere, che si dicono quella di sopra la Miglia e quella di sotto la Liona, questa tutta e quella in buona parte dell'Illustrissimo Signor Conte Francesco Amedeo Caisotto opponente a detta nova bealera, qual deve pigliar il suo corso nel pendente di detta ripa, cioè una parte sotto la sudetta Miglia, & l'altra parte sovra la

detta Leona, e nel mezzo qualche poco tra l'una e l'altra, e *questo a fine di vedere se con la construttione de questa nova bealera possa apportarsi evidente pericolo di rovina alle sudette due bealere Miglia e Leona come viene supposto dal detto.* Ill. Signor *Conte Caisotto* perciò havendo io visitato con intervento delle parti, & assistenza de loro Esperti tutto il corso di detta bealera marcato di longo in longo con segni o siano boine[1], fatte diverse misure pigliar dell'altezze, e distanze delle suddette bealere, alla nuova; considerata la grandezza della pendenza della ripa, la qualità del terreno di essa, la maggior parte abboschito, essaminato un tipo di tutta detta ripa, e bealere vecchie e nuova diligentemente fatto dall'ingegner Signor Giovenal Boetto presentato da detti M. RR. PP. e trovatolo concordare con il fatto, vedute in ultimo le livellationi, e misure fatte dalli misuratori giurati della detta Città di Cuneo Bartolomeo Ponzonasco per parte di detti PP. e Signor Conte Baratta, e Mauritio Longo per parte di detto Signor Conte Caisotto, assistiti dalli Signori Ingegneri Capitano Boetto e Capitano Botero rispettivamente elletti dalle parti, contenute in testimoniali delli 11 Aprile 1672, quali cose tutte da me diligentemente osservate *potersi fare la detta nova bealera nella pendenza di detta ripa tutto di longo in longo ove sarà più commodo osservando per l'infrascritta instruttione.*

Prima che l'Alveo di detta bealera per quanto corre nella pendenza della ripa, e sotto la Miglia non si faccia maggiore nel fondo di piedi dodeci manuali e nella sommità di piedi tredeci e mezzo.

2 Che accostandosi il cavo della nova bealera a quello della Miglia per mira al Tetto delle figlie, ove il Livello del suolo, o sia fondo della Nuova in misura perpendicolare resta più basso di quello della Miglia circa trabuchi due e dovendo proseguire con il medemo livello di essa Miglia, & un oncia di caduta maggiore per ogni trabuchi dieci – durante lo spatio che detta nuova bealera deve correre sotto la Miglia vi *resta sempre dal suolo di detta Miglia al suolo della Nuova tanto di larghezza orizontale quanto vi sarà a luogo per luogo di altezza perpendicolare da un piano all'altro, la quale è sicurezza bastante per ogni terreno che debba regger peso*, ma per dar in questi casi fortezza sovrabbondante vi si lasciarà un sesto di più di larghezza, o sia piede della detta altezza, con riserva però, che ove questo sesto non si possa havere come si è osservato in alcuni luoghi, non si lasci di tirar avanti con la suddetta regola della larghezza uguale all'altezza come anco che ove si potrà haver maggior larghezza della suddetta sia in libertà de PP. di valersene senza volerli obligare alla restituzione della detta misura.

3 Havendo osservato, che in due o tre luoghi la ripa è talmente scarnata, che vi potrà mancare qualche parte della proportione della detta misura sarano tenuti l'Auttori della nova bealera in quei luoghi, o altri simili, che il terreno fosse debole di fortificar la detta ripa con ripari di pas-

sonate[2], di muraglie a pietra secca, overo con calcina, o altri modi, che si usano in quelle parti, con il quinto di Scarpa, e con altezze, o longhezze sufficiente a detti ripari.

4 - Che nel cavar l'alveo di detta nova bealera per quella parte, che corre nel pendio della ripa sopra la Liona si lasci tra la detta Nuova e la Liona un terzo di più di larghezza orizontale di ciò che a luogo per luogo sarà l'altezza perpendicolare tra il fondo dell'una bealera e l'altra, *cioè per ogni tre di altezza perpendicolare quattro di larghezza orizontale*, e questo per dar luogo sovrabbondante da riporre il terreno di detto nuovo cavo senza danno della detta Leona. E havendo parimenti osservato esser in tre, o in quatro luoghi la ripa erta che vi potrà mancare qualche parte della proportione della detta misura, saranno tenuti gl'Auttori della nuova bealera in quei luoghi, o altri simili di supplire con ripari di passonate[2], overo con muraglie a pietra secca ò altri modi che si usano in quelle parti per trattener il terreno che non cada nella Leona.

5 Che l'argine d'essa nova bealera verso la Leona sia grosso almeno un trabuccho (*sic*) tra il terreno fermo, e quello del nuovo cavo.

E quì concludo esser di parere che possa farsi nova bealera, come sopra, senza danno evidente delle dette due bealere Miglia e Leona. In fede mi sono quì sottoscritto
Torino li 3 Agosto 1673
Amedeo Castellamonte Primo Ingegnere di S.A.R.
Novarino ne varico (?)

APPENDICE 2

Cfr. A.S.TO. Corte, Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo mz. 191*r*.
Parere di Giovenale Boetto, Francesco Bottero, Bartolomeo Ponzonasco, Maurizio Longo

«Recognitione fatta dalli Molto Illustr. Signori Capitano Giovenale Boetto et Capitano Francesco Bottero per l'ingrandimento della bealera Miglia che si prende al fiume Stura, e discende sopra le fini di Cuneo, e

[1] Boina (termine dialettale piemontese) o palina «Asticciola o bacchetta che si conficca in terra con in cima un oggetto o scopo bianco, come pezzuola di carta o simile, onde poterlo osservare a notabile distanza, per traguardare, levar di pianta o fare operazioni di agrimensura, di livellazioni» (cfr. V. DI SANTALBINO, *Gran Dizionario*... cit., *ad vocem*.

[2] Passonate, dal piemantese passona, specie di palafitta per fondamenta di edifici o per riparare e difendere le sponde di un fosso o canale dall'impeto delle acque (cfr. SANTALBINO, *op. cit.*).

Centallo con la rellatione del giuditio delli suddetti Signori In virtù di lettera dell'Illlustrissimo Signor Patrimoniale Generale di S.A.R. *Leonardi* in data delli 3 Aprile 1672 e fatta misurrare dalli Agrimensori e Livellatori Signori Bartholomeo Ponzonasco et Mauritio Longo li 7 et 8 Aprile medesimo anno.

Prima Incomminciato dal partidore di detta bealera sopra il ponte murato finaggio di Centallo continuando per t.[1] 100 verso il finaggio di Cuneo in «e» di fuga		t. 100
Più la larghezza della bealera din detto luogo	t. 1.4.2	
Alta la ripa soprana	t. 1.2.8	
larga detta rippa	t. 2.0	
seguita di fuga		t. 100
larga la bealera	t. 1.4.4	
alta la rippa	t. 1.3.0	
larga la rippa	t. 4	
seguita di fuga		t. 100
larga la bealera	t. 1.2.7	
alta la rippa	t. 2.5.7	
larga la rippa	t. 4	
seguita di fuga		t. 100
larga la bealera	t. 1.2.4	
alta la rippa	t. 3.1.1	
larga la rippa	t. 5.4.3	
Seguita la fuga insino alla metta d'una Casa del Sig Conte Luigino Tornaforte		t. 100
larga la bealera	t. 1.2.4	
alta la rippa	t. 2.5	
larga la rippa	t. 3.4	
Eyrale di detto Chiabotto o casa largo t. 3.2 alto t. 4.8		
Seguita sino al punto che va in Rabassino di fuga	t. 28	
larga la beal	t. 1.1.8	
alta la rippa	t. 3.4.7	
larga la rippa	t. 4.3.8	
Eyrale di Spirito detto al rimpatto di detto ponte Largo t. 4.3		
E la stradda lar. t. 2		
Seguita sino al Chiabotto di Gio. Batta Anzino di fuga		

[1] t = tesa = 1,94 mt.

Larga la bealera
alta la rippa
larga la rippa
Eyrale sino alla strada
largo t. 4.3.8
Seguita sino sop. la Confratria de Ronchio di fuga t. 30
larga la bealera t. 1.3
alta la rippa t. 2.26
Larga la rippa t 3.0
Seguita li 8 Aprile sino alla
ponta della rottura t. 16
Larga la bealera t. 1.3
alta la rippa t. 4.0.9
larga la rippa t. 6.0
Seguita la rottura t. 14
larga la bealera t. 1.3
alta la rippa t. 4.1
Larga la rippa nel più
stretto della rottura t. 3.3.5
Restando la continuat.
di d. t. 14 e d'avantaggio
di piano sopra l'argine della bealera de Ronchi
dove passa la stradda t. 2
e forse d'avantaggio e la terra di detta rippa escavando la bealera de Ronchi in detto scitto (*sic*) puol servire per rinforzo al argine della rottura della Miglia.
Seguita sopra detta rottura t. 3
larga la bealera t. 1.3.10
alta la rippa
larga la rippa
Seguita la fuga per t. 100
larga la bealera t. 1.2
alta la rippa t. 4.1.2
Larga la rippa t. 6.1.10
Seguita
larga la bealera t. 1.2
alta la rippa t. 4.1.2
Larga la rippa t. 6.1.10
Seguita
larga la bealera t. 1.2
alta la rippa t. 4.1.2
Larga la rippa t. 6.1.10
seguita insino sopra il ponte
che resta amira della Capella
del Sig. Ferraris T. 100

Larga la bealera t. 1.3
Non si è esaminata la distanza dalla bealera
Miglia a quella de Ronchi
per esser molto discosta e piana
Seguita per t. 90
resta piana come s.
Seguita insino alle seraglie
larga la bealera nelle seraglie t. 1.1.4
Argini sottano fatta la compensa e la sudetta fuga di t. 38
t. 0.5

Puotendo largar la sudetta bealera nel argine sottano le seraglie sono quatro large per caduna P 1.10 senza le tre candelle le quali restano di larghezza per caduna Con. 4 havendovi ritrovato esser al presente d'acqua misurata sopra il piano della soglia di dette seraglie Piedi manuali 6 et cand. 7 esclusa l'acqua che scorre al scarigatore per non essere ben chiuso e stopato.

Seguita dalle dette seraglie sino all'imboccatura di detta bealera dal grosso della Stura tese 325 a longo dei quali nel argine sottano vi discorre in tre luoghi dell'aqua per non esser ben stopati puotendo per tutta detta fuga di tese 325 e per altre tese 228 sino a mira della Capella delli Sig. Ferraris si puol Ingrandire l'alveo nella rippa sottana o soprana, et da dette tese 228 insino al ponte murato finaggio di Centallo ove detta bealera entra nella pianura per esser continuamente l'argine sottano largo di vivo al pian di detta bealera circa un trabuco così si puotrà in alcun luogo servirsi di qualche Ingrandimento in detto argine come verra distintamente dimonstratto per un tippo dessignato a luogo per luogo del Ingrandimento.

Concludono li suddetti Signori Capitano Boetto et Capitano Bottero in compagnia delli suddetti Agrimensori l'ingrandimento esser fattibile per larghezza al piano della bealera di piedi sei liprandi e così habbiamo concordamente et constantemente stimato puoter sussistere attese le recognitioni, misure, qualità de rippaggy a boscheti (*sic*) et altre conditioni osservate In detta diligente ricognitione, et per esser tale la verità si siamo sottoscritti.

Dato in Cuneo li 11 Aprile 1672».

Segue il tenor di lettera del Signor Patrimoniale Generale:

«Signori Capitano Boetto e Medico Bottero saranno contenti livellare e riconoscer se sia pratticabile l'Ingrandimento della bealera Miglia, e per quanti piedi dalla sua Imbocadura sin al ponte murato, che resta sopra le fini di Centallo e strada che da Fossano va a Cuneo con distint.e della vicinanza maggiore, che in tal caso seguirà alla bealera Ronchia (*sic*), come pure se detta bealera Roncha si possi tirar al di sopra per lasciar (nel caso dell'Ingrandimento suddetto di quelle della Miglia) un sitto o sia rippa fra esse sufficiente, che moralmente parlando non puossi detta rippa De facil et frequenter svalancare di quanto risultava da detta recognitione da farsi doppo fatte La livellatione e misure ordinate, gli prego rimetterne

la rellatione del luoro precedente sentimento alli Signori Conte Baratta e Caysotti e resto da Cental li 3 Aprile 1672.

Di Vs. Signorie
Serv. Aff:

Il Patrimoniale Generale Leonardi
Io Giovenale Boetto
Io Francesco Bottero
Io Bartolomeo Ponzonasco Agr.
Mauritio Longo Agrimensore».

Appendice 3

Cfr. A.S.TO., Corte, Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo mazzo 191*r* (f. 81)

Terzo parere (del conte Castellamonte)

Ancorché nel mio parere dato sotto li vinti Maggio Scorso, presentato da me in mani dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Primo Presidente del Senato Novarina il giorno d'hoggi Io habbi provisto suficientemente alle sicurezze della Bealera Miglia nel sito che resta al di sopra delle serraglie [1] che servono di soradore [2] alla Bealera Leona et per quanto continua detta Miglia nella Ripa ed sino al Ponte murato, che traversa la strada grossa, che va da Cuneo a Fossano, pocho sopra l'Alveo della detta Miglia, richiesto da M.to RR. PP. del Collegio del Giesu di Cuneo di dar il mio parere se con lo scostare la Bealera Miglia dalla Ripa ove scorre presentemente in detto posto et far un nuovo taglio per la longhezza di Trabuchi quaranta in fuga per linea retta sino al luogo ove essa Bealera ripiana per ivi rimetterla nel suo proprio Alveo, poco al di sotto di detto non si venga abbondantemente anco provisto e con tal forma levata ogni apparenza di dubbio, che la nuova Bealera destinata farsi da Padri predetti, sia per dannificar (così) la Miglia predetta, Io approvando detta propositione, dico quella esser ottimo ripiego, fattibile senza danno della Miglia, sovrabbondante in sicurezza della Miglia medema, e della Nuova, e come tale mi sono sottoscritto Torino li 23 Giugno 1677.
Amedeo Castellamonte.

[1] Serraglie = Con il termine serraglie si intendono gli sbarramenti laterali al corso della bealera per introdurre o meno l'acqua nelle «borche» o canali laterali (cfr. Santalbino, *op. cit.*, *ad vocem*).

Borca = termine piemontese arcaico, significa legno biforcuto a mo' di forca, per traslato impiegato per definire le derivazioni da un canale principale, ancora in uso nella zona di Centallo (cfr. Santalbino, *op. cit.*, *ad vocem*).

[2] soradore = pro chiuditore, dal piemontese saré.

APPENDICE 4

(A.S.TO., Corte, Monasteri Soppressi, Gesuiti Cuneo, mz. 191*r* ff. 82-87)

Quarto parere (del Conte Castellamonte)

Essendomi transferto io sottoscritto li 28 Marzo 1672 in compagnia dell'Illustrissimo Senatore Balegno, Conte Cacherano e Signor Patrimoniale Generale Leonardi, al presente Auditore nell'Eccellentissima Camera, Delegati da S.A.R. come per patente delli 2 Giugno 1671 alla visita di una nuova Bealera, che li MM. RR. PP. della Compagnia di Gesù del Collegio di Cuneo intendono estraher (*sic*) dal fiume Stura nelle fini di detta Città per condurla sopra le fini di Centallo e Fossano, et havendo visitato con intervento delle parti, & asistenza de luoro esperti tutto il corso di detta Bealera, prese le debite misure, e distanze dalle due bealere Miglia e Leona, e considerata la pendenza della ripa, la qualità del terreno e vedute le livellationi, e misure fatte per la detta Bealera dalli misuradori assistiti dalli Ingegneri rispettivamente eletti dalle parti, e contenute in testimoniali delli 12 Agosto 1672 e considerato il tutto conforme portano le regole dell'arte – ne diedi per ordine di S.A.R. il mio parere sotto li 3 Agosto 1673. Essendo poi seguito doppo la sudetta visita che il fiume Stura havea fatta una corrusione nel sito che resta al di sotto del Tetto detto delle figlie, nel quale sito era stato dechiarato per parte del Collegio sudetto dover transitar la sudetta nuova Bealera con distanza perpendicolare del suo fondo dal fondo della Bealera Miglia di trabucchi due e mezo (*sic*) per questo, e per altre prove che intendeva il Collegio di fare, ottenne una terza visita ordinata per li 26 Aprile 1677 avanti il sudetto Ill.mo Sig. Senator Balegno nella qual visita ha dichiarato di voler abassare nel sudetto posto il piano della sudetta nuova Bealera sino al piano del sudetto fiume Stura, e in distanza perpendicolare dal piano della sudetta Miglia di trabucchi tre, piedi due Liprandi *e variare la sudetta Livellatione della nuova Bealera* dalle oncie dieci a sole oncie cinque di corrente maggiore al corrente della Miglia in fuga di ogni trabucchi cento.

Per tal variatione fui richiesto dalli PP. del sudetto Collegio a voler intervenire nella predetta terza visita a fine di riconoscer se supposto tal scostamento dalla detta Miglia, e variatione del livello come sopra, potesse ancora servire a sussistere il mio parere del 3 Agosto 1673 per il che pigliate nuovamente le debite misure, e considerato il sudetto scostamento, e *variatione del livello* regolato e ridotto dalle oncie dieci alle cinque solamente di corrente maggiore, del corrente della Miglia per ogni trabucchi cento di fuga sotto la medema Miglia, e dalle oncie sedeci ridotto solamente ondeci di corrente sopra la Leona, ho ritrovato che anche supposto talscostamento (*sic*) e variatione di livello sussiste benissimo il sudetto mio Parere e servono le regole & instrutioni in esso date per la Construtione dell'alveo di detta nuova Bealera anziché in suppositione di tal scostamento e variatione di livello si farà più sicuramente osservandosi dette mie

instrutioni, essa nuova Bealera & in tal conformità ne diedi il mio parere sotto li 20 Maggio 1673.

Vengo al presente nuovamente richiesto dal Molto Reverendo Padre Amedeo Manassero Rettore del sudetto Collegio di Cuneo a voler considerare le oppositioni fatte a sud. miei pareri e instruttion dal Signor Antonio Bettino Ingegnere dell'Ill.mo Siggnor Conte Francesco Amedeo Caysotti, e altri liti consorti opponenti à (*sic*) detta nuova Bealera, e replicarne li miei sentimenti. Per sodisfare dunque al desiderio del sudetto M.R.P. Rettore rispondo primieramente alla prima oppositione che fa detto Signor Bettino, cioè che non si sia provisto alla sussistenza della ripa sottana della Miglia, qual ripa con il taglio dell'alveo della nuova Bealera potrebbe, dice egli, restar abbandonata, e così in pericolo di continua rovina, e dico che in detto mio parere hebbi riguardo alla sicurezza anco della ripa, quando per soprabondante cautella ordinai di doverne lasciare alla Base orizontale un sesto di più a luogo per luogo, di quello si trovarebbe l'altezza perpendicolare del piano della Miglia al piano della Bealera Nuova come al capo secondo della mia instruttione delli tre Agosto 1673, con qual provisione si viene verisimilmente a portare la necessaria grossezza del sudetto argine; ne deve il Sig. Bettino figurarsi un taglio nella ripa senza discretione, perché la nuova Bealera non havra di profondità verso la ripa superiore più di quatro in cinque piedi liprandi, & ancorché il taglio fosse di un trabucho in un terreno sodo, e naturale con la base orizontale di un sesto di più del altezza perpendicolare non deve far temere di rovina, e ove la necessità porterà in qualche luoghi che per difetto della ripa o mala qualità del terreno sia necessario provederci con l'arte, già si è detto nel terzo capo di mia instruttione il modo di provedervi in passonate o muraglie o pietra sciutta (*sic*), e perché il medemo Sig. Bettino oppone anche a questa proviesione d'insussistenza attesa la molta altezza della ripa, dico che haverebbe raggione, quando si facesse detta passonata o muraglia con una sola alzata ma ripigliandosi in due o tre alzate di meno in mezzo trabuccho di altezza l'una sopra l'altra portandosi in dentro nel terreno con il quinto di scarpa, questo sarà riparo forte e sufficiente a regere il peso, come ne insegna l'essempio (*sic*) delle altre Bealere fatte nella medema ripa, & ove dice che rovinando per le cause da lui assignate, e dame (*sic*) già rigettate, la bealera Miglia questa rovinerà la Nuova, & ambe due la Leona, tale ruina della Leona non può seguire, atteso che la bealera Leona non ha da Correre sotto la Nuova, e sotto la Miglia, eccetto che per lo spatio di pochi trabucchi, ove già ripiana la Miglia & fuori della rippa, & essa Leona resta ivi ancora nel piano da basso, il che tutto appare dall'inspettione del tipo prodotto da Padri in causa, e da me riconosciuto in tutto concordo col fatto.

Circa poi al formar l'argine inferiore della nuova Bealera, questo l'ho stimato superfluo non mancandovi terreno da poterlo fermare, ingrossare à tutta sicurezza, essendo certo che li Padri non mancheranno valersi di buoni & idonei construttori per farla a tutta perfettione per luoro sicurezza, e degli altri insieme.

In oltre oppone non doversi pigliar essempio dalla sussistenza dell'altre Bealere esistenti nella medema ripa adducendo la diversità del terreno, e che li Padroni delle altre Bealere possono a lor piacere scostarle dalla ripa, al che se gli sono medemamente fatte le debite riflettioni coll'essersi ritrovato il terreno assai uniforme, anzi essere le ripe, nelle quali si dovrà construer la Nuova assai più arborata, e per conseguenza più sussistente e circa al potersi scostar le altre Bealere questa non puol susistere perché essendo già le Bealere alzate nella ripa non si ponno scostare dalla medema ripa senza portarle per aria, alzandosi tutte a poco a poco per essa ripa scostandosi dal piano da basso.

Circa al venire a nuova livellatione attesa la nuova dichiaratione fatta nella terza visita fatta per parte del M. R. Collegio del voler scostare l'Alveo della Nuova bealera sotto al Tetto delle Figlie cinque piedi liprandi di più della Miglia, e variar la corrente della medema Nuova bealera delle oncie dieci alle sole cinque di maggior caduta rispetto alla Miglia rispondo che attese le regole dichiarate per il sudetto scostamento dell'alveo della Nuova Bealera Miglia, & atteso l'alzamento detterminato del livello, con tali regole, e livellatione già fatta nella seconda visita delli Misuratori & ingegneri respettivamente eletti dalle parti come consta dalle testimoniali delli dodici Aprile 1672, puol ogni esperto dell'arte venir in cognitione del nuovo livello e delle distanze dell'alveo della nuova Bealera luogo per luogo delle sudette due Bealere e del suo ripianar di sopra med.te, La fuga delli trabuchi desc.ta medem.te nelle sud.te testimoniali de 12 Aprile 1672.

Circa alle oppositioni che fa all'anonciare della Leona già restano sufficientemente espresse le raggioni dell'essere più facile, pronta e di minor spesa il farlo come nel predetto mio secondo parere. E per l'oppositione che fa al terzo mio parere delli ventitre Giugno 1677, già resta sufficientemente risposto di sopra, e provisto il remedio per sostenere il terreno sopra la nuova Bealera a tutta sicurezza, e così non ostante le sudette oppositioni confermo di presente li sudetti tre miei Pareri, e nuovamente conchiudo & assicuro puotersi far, e construer detta nuova Bealera da PP. del Collegio della Compagnia di Gesù di Cuneo con *ogni probabile sicurezza* e di essa e delle altre due Bealere Miglia e Leona.

In fede mi sono quà sottoscritto. Torino li nove Agosto 1679

Amedeo Castellamonte

Appendice 5

Cfr. A.S.TO., Corte, *Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo*, mz. 191*r*, ff. 88-97

Del Sig. Conte Amedeo Castellamonte di sua propria mano

Ecc. Sig.ri Parmi necessario, per maggior inteligenza del negozio (*sic*) di questa nuova Bealera che io faccia vedere a V. S. Ill. le fondamenti che ho havuto nel dar il mio primo parere o sia istruzione (*sic*) da osservarsi da PP. della Compagnia di Giesù della Città di Cuneo per la construzione di detta nuova Bealera acciò per essa non si apporti danno alle due Bealere Miglia e Leona del Signor Conte Caysotti così commandatomi da fù S.A.R. di gloriosa memoria.

Ho detto in primo capo della mia istruzione che l'alveo di questa nuova Bealera non dovesse essere di maggior larghezza di piedi dodeci[1] per quanto corre nella rippa sotto la Miglia ancorché li detti PP. avessero concessione dalla Città di Cuneo di farla larga piedi sedeci[2] come sono tutte le altre Bealere che si stra heno dalla Stura discorrenti per detto loro finaggio, e questa limitata restrizione d'alveo per quel tratto l'ho fatta per molte cause, ma la principale è per lasciar più larga e più parte sicura la rippa che sostiene la Bealera Miglia, e che ci restasse tra essa e la Nuova la misura da me prescritta di base orizontale in detta mia istruzione. Ho detto in secondo luogo che mentre corre nella pendenza della rippa questa nuova Bealera parte sotto la Miglia e parte sopra la Liona se si debba dare tanto di base orizontale, quanto le serà di cateto o sia altezza perpendicolare dal suolo della Miglia al suolo della nuova Bealera et un sesto anche di più ove sarà il bisogno, e questa distanza dall'una all'altra Bealera ho stimata sufficiente per cautella e sicurezza di detta Miglia e mi son preso per regula infallibile la regola istessa di qual si è valsa la natura nel formar li colli e montagne che per renderle sussitenti e durabili contro ogni ingiuria del tempo le ha datto tanto di piede quanto dovevano haver di altezza, e vediamo giornalmente l'isperienza se si osservarà che nel trasportarsi le terre mosse sovra qualche piano che a misura che quelle si vanno alzando sovra detto piano si vanno parimenti da se stesse pigliando la base orizontale in larghezza uguale all'altezza perpendicolare e con l'istessa regola formano tutti li ingegneri le opere loro sia di fortificazione, argini o altre cose che vogliono far di terra che habbino tanto di scarpa all'infuori quanto devono haver di altezza, acciò durino longo tempo esenti dalle ruvine.

E prevedendo che in qualche luoghi attesa l'inegualità del tereno (*sic*) della rippa converebbe taglier la rippa sovrana della nuova Bealera sotto la Miglia, ho detto di allargar la base orizontale un sesto di più della sua altezza perpendicolare, acciò vi resti sempre la distanza sudetta dal letto della Miglia a quello della Nuova, con quali regole ho preteso assicurar intieramente la detta Bealera Miglia e la sua rippa inferiore.

[1] 12 piedi = 6,12 mt.

[2] 16 pp: = 8,16 mt.

Ho datto in terzo luogo qualche maniere di ripari per sostener il terreno della rippa, ove si trovara più debole e mal qualificato, cioè con passonate, gabbioni, muraglie e con pietra secha o con calcina che sono le maniere sin hora usate in ripa di simil sorte in quelle parti e altrove, quali benissimo sussistono.

Ho detto in quarto luogo che nel cavar l'alveo della nuova Bealera per quella parte che scorre sopra la Liona (*sic*) si avverasca (*sic*) di metter le terre che devono formar l'argine di detta Bealera verso essa Liona in maniera che non scorrino nell'alveo di detta Liona e questo è facile a conseguirsi, mentre tra la Bealera nova e la Liona vi si trova larghezza sovrabbondante al ricevimento di detta terra.

Ho detto in quinto et ultimo luogo, che si faccia l'argine di detta nuova Bealera verso la Liona della grossezza di un trabuco, qual grossezza ogn uno può giudicare se sia sufficiente o no per resistere a peso dell'acque in una Bealera che ha una vigorosa caduta di modo che VV. EE. vedono che tutta questa istruzione tende alla conservazione delle due Bealere e Miglia e Liona, e non alla loro destruzione come teme il Signor Conte Caysotti.

Corrobora questi miei sentimenti l'esempio di altre Bealere construtte nei medesimi territori di Cuneo più vicine l'une all'altre, che non sono queste e tuttavia sussistono con le medesime reparazioni.

Concordano li pareri di persone esperte di simil arte, cioè uno del fù Ingegner Giovenale Boetto che ha composto il tipo giudiciale delli cinque novembre 1670. Altro delli Ingegneri Gio. Batta e Gio. Francesco Gallo di Fossano sotto la medesima data. Altro di Carlo Rusca delli 11 9bre 1670. Altri di Alessio Delfino, Sebastian Fornero, Giovanni Vitardo e Gio. Fenoglio tutti operary esperti di Cuneo, quali unitamente depongono della fattibilità e sussistenza della bealera Nova senza danno delle due Miglia e Liona e questi quattro ultimi si obbligano a mantenerla e conservarla per anni dieci mediante livre cento l'anno.

A tutte le sudette ragioni naturali e matematiche havrei da aggiongervi una riflession morale, la quale non dovrebbe haver minor peso delle suddette et è che loro EE. conoscono molto bene l'ingegno, l'economia e la prudenza de Padri Giesuiti quali havendo havuto dieci anni di tempo à (*sic*) esaminare e maturare le qualità della rippa et il corso di questa Bealera fatti far diversi tipi, livelli, misure con il conselio del Padre Buschetti procuratore del Collegio di Cuneo uno delli più esperti nell'arte di livellar e condur acque che io habbia praticato se vi avessero conosciuta qualche difficultà nella sussitenza d'essa loro Bealera o che vi vedessero qualche pericolo della Miglia che sempre sarebbe di danno a loro medesimi non si sarebbero inoltrati nelle grosse spese di una longa lite né messi al pericolo di gettar via quaranta e più mille livre, a che potrà arivar la spesa di questa nova Bealera il che deve far conoscere la sicurezza che hanno della lor opera.

Fà in ultimo istanza il Signor Conte Caysotti che sia necessario e che

si debba fare nova visita e novo livello della nova Bealera attesa la mutazione della imbocatura di detta Bealera e variazione del livello da oncie 20 a oncie 15 di caduta come dichiarano voler far li PP. per causa d'una corrozione fatta dalla Stura durante il corso di questa litte, qual visita e livello io giudico essere soverchio poi che il corso della Bealera è nel medesimo luogo, variandosi solo nella caduta, si che prima si abbassano p. sino a on. 20 per ogni cento trabuchi di fuga ove hora si rialza oz. 5 per detta fuga e si riduce a quindeci e quando si voglia haver questa chiarezza da ogni esperto dell'arte ad una tavola con il tipo si renderanno capaci. Meno si deve temere che questa nuova imboccatura nella Stura possa far attrazione di maggior acqua di quella è destinata, per il suo alveo e per conseguenza apportare danno alla Bealera Miglia perché non si dà mai che un corpo d'acqua maggiore si lasci attraher (*sic*) da un minore se non in caso che il minore havesse più di declivio del maggiore, ma nel nostro caso è tutto il contrario, perché il fiume Stura per esperienza fatta corre all'ingiù a circa 70 piedi per ogni 100 trabuchi, la Bealera Nova ne corre 15 solamente per detta fuga. Si che si dà evidentemente per impossibile questa attrazione, dove che li R. P. dovranno far verifficare la rippa dell'imboccatura con buoni rippari di casse, o gabbioni pieni di pietre.

Appendice 6

(Cfr. A.S.TO., Corte, Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo, mz. 191*r*)
Parere di Antonio Bertola e Carlo Girolamo Re del 5 dicembre 1702

Foglio 250

Noi satoscritti dichiariamo che essendosi portati ad assistere alla visita ordinata dall'Eccellentissimo Senato con intervento dell'Illustrissimo Signor Senatore Provana, sopra le controversie vertenti fra Li MM. RR. PP. della Compagnia di Giesù del Collegio di Cuneo e l'Illustrissimo Signor Vassallo Cavalier e Commendatore Don Ascanio Barata Santagnes attorno alla Bealera Nuova io Antonio Bertola come eletto da detti M.R.Padri del sudetto Collegio et io Carlo Girolamo Re come eletto da detto Signor Vassallo d'essersi proveduto in maggior parte alla suddetta visita essendosi proposto a tra dette parti agiusta mento delle loro differenze ci siamo di nuovo d'ordine vicendevole d'esse parti portati a meglio riconoscere non solo li luoghi già in detta visita osservati ma gl'altri cadenti sotto le controverse di lungo l'alveo della bealera nuova affine che ben considerato la positura stato, e qualità d'essa bealera, e delle ripe superori et inferiori della med.ma

[1] Con il termine svalancamento si intende il rovesciamento degli argini della bealera sotto la spinta o dell'acqua o di terra.

et fatto ogni maturo riflesso, a tutti li pericoli di svalancamenti[1], e rotture per causa della loro debolezza che potevano temersi ne tempi d'inverno con l'introduzione *per essa bialera in essi tempi di maggior quantità d'acqua di quella e stata solita scorrere ne medemmi tempi per lo passato per evitare le rotture che possano temersi nell'alveo, e ripa d'essa bialera* e fatto fra noi ogni maturo riflesso come di cosa appartenente alla nostra professione siamo entrati ambo di sentimento di colaudare come colaudiamo esse parti per maggior, e perpetua sicurezza d'essa bialera da detti pericoli e convenne che dal principio di novembre circa sino alla fine di marzo di cadun anno si otturi una parte di essa bealera alle seraglie[2] delle medesime per la larghezza di *oncie trentasette, e che per tutto il rimanente della lunghezza di esso* alveo escluse le dete oncie trentasette otturate non si introduchi l'acqua che all'altezza di oncie otto da misurarsi sopra la soglia, giudicando noi che in tal modo si possi havere una probabil sicurezza che non accaderanno le rotture ne altri danni quali ponno temersi che occorrerebbero, massime anche in pregiudizio della bialera Leona inferiore quando se si introducesse, in maggior quantità, e molta (?) più entriamo in detto sentimento dando facoltà al Camparo in caso d'estraordinaria escrescenza d'acqua o altri accidenti che accreserà (?) li pericoli in tempo d'inverno di levar o scemar anche l'acqua sopra espressa al tempo di detti pericoli colaudando perciò noi le parti di così regolar l'agiustamento.

In fede dila Cassina di sud. Padri sopra li fini di Fossano li 5 dicembre 1702.

Antonio Bertola — Carlo Gerolamo Re[3]

Appendice 7

1806-1810
«Disegni e calcoli di spese occorse nel riparare due rotture seguite nei canali Leona e Nuova, con altre memorie relative»
1) Lettera scritta da Fossano il 6 luglio 1806 a firma Ignazio Michelotti, pour copie conform J. Brillade Ing. Employé.

I. Michelotti scrive della visita fatta con gli esperti Giulio e Bocca (visita del 5 luglio).

2) Devis pour les deux Barrages a faire avec des Gabions formés en bois fort aux deux prises des Canaux Imperiaux d'irrigation appellés Bealera Nuova et B. Leona
a Fossan le 11 juillet 1806

[2] seraglia: cfr. sub Appendice 3.
[3] Cfr. sub nota 20.

Bocca Sous-Directeur des Canaux Imperiaux du departement de la Sture sousigné
Vu et approuvé par nous Ingenieur en chef chargé des irrigations
Ignace Michelotti

3) Departement de la Stura
«Detail Estimatif des Barrages a former en Gabions aux Prises des Canaux d'Irrigation appellés Bealera Nuova et Bealera Leona».
Fossan le 11 juillet 1806
Bocca Michelotti

Disegno intitolato
«Plan et Coupes des parties du lit des branches de la Stura sur les quelles tombent les prises des deux canaux appellés Bealera Nuova et Bealera Leona»
Pianta e sezione
misure: lunghezza mm 340 × altezza mm 472
scala 20 trab (217 mm) pour les longueurs
scala 2 trabucs (160 mm) pour les heuteurs
Penna ed acquerello
colori: azzurro alle acque
verde punteggiato per il terreno
Questo disegno porta le proposte per i nuovi sbarramenti.

Disegno intitolato
«Plan et coupes des parties du lit des branches de la Stura sur les quelles tombent les prises des deux canaux appelés Bealera Nuova et Bealera Leona»
Pianta e sezione
Misure: lunghezza mm 340 × altezza mm 472
scala 20 trabucs = 217 mm pour les longueurs
scala 2 trabucs pour les hauteurs
Penna e acquerello

CASIMIRO DEBIAGGI

DUE TELE, UN AFFRESCO E UN DISEGNO DEL PIANCA

Quasi trent'anni fa scrivevo per la prima volta su questo bollettino di Giuseppe Antonio Pianca, pittore settecentesco, allora assai oscuro e quasi sconosciuto, ma dalla personalità forte, indipendente, tormentata, intensamente drammatica.

Avevo intitolato la mia relazione: *Giuseppe Antonio Pianca pittore valsesiano*, e cercavo di fare il punto su quel poco che si sapeva di lui fino a quel momento [1].

Qualche anno dopo presentavo due sue tele raffiguranti *Giobbe e Rebecca al pozzo* e *Gesù e l'adultera*, che avevo riconosciuto nella casa parrocchiale di Borgosesia [2].

Da allora gli studi sul Pianca si sono moltiplicati per opera di critici di chiara fama e di attenti ricercatori locali (novaresi e valsesiani), cosicché il catalogo dei dipinti dell'artista ha dovuto esser sfrondato di opere chiaramente non sue ed arricchito di numerose altre, sia di soggetto sacro che di genere e di natura morta, comparse soprattutto in area milanese e novarese, dove a lungo il pittore deve aver lavorato [3].

[1] C. Debiaggi, *Giuseppe Antonio Pianca: pittore valsesiano*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1958-1959, pp. 158-164.

[2] C. Debiaggi, *Due tele inedite di Giuseppe Antonio Pianca*, in « Boll. S.P.A.B.A. », 1964, pp. 169-172.

[3] Per la bibliografia del pittore fino al 1968 rimando alla voce *Pianca Giuseppe Antonio* del mio dizionario degli artisti valsesiani (C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo XIV al XX*, Varallo 1968, pp. 136-137), e per l'epoca più recente a: F. M. Ferro, *Inediti del Pianca*, in « Paragone », 303, 1975, pp. 55-64; R. Romussi, *Aggiunte al Pianca*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », 2, 1983, pp. 409-411; A. Bossi, *Alcune notizie sul pittore Giuseppe Antonio Pianca*, in « Boll. Stor. Vercell. », 2, 1986, pp. 55-64.

È di questi ultimi anni poi il significativo ritrovamento di tre sue tele nella chiesa parrocchiale di Vacciago, sul Lago d'Orta, zona nella quale, fino a quel momento, era completamente ignorata la presenza del pittore [4].

Ben poco però si sapeva finora sui primi anni e sulla formazione artistica del Pianca, salvo la data di nascita (21 gennaio 1703) e la notizia da tutti ripetuta, ma che ora risulta errata, secondo la quale nel 1720, cioè a diciassette anni, già dipingeva a Milano [5].

Solo recentemente Alberto Bossi ha potuto far nuova luce sul periodo giovanile e formativo del pittore, ma in campo del tutto extra-artistico. Infatti dallo spoglio degli atti giudiziari del Pretorio di Varallo, relativi all'anno 1721, ha scoperto che il Pianca risulta implicato come protagonista in una squallida vicenda, per aver reso madre, lui, appena diciottenne, una donna del suo paese natale di Agnona, presso Borgosesia, di ben dodici anni più anziana, e di esser poi fuggito « per tal mancamento » [6].

Le tristi conseguenze di una vita sregolata cominciano presto, e qualcosa può esser rimasto dentro di lui come eredità di una giovinezza dura e sofferta, di un'esperienza che ha segnato precocemente il suo temperamento, tanto da sembrar quasi aver lasciato dei riflessi nella sua pittura drammatica, inquieta, piena di tormento e d'angoscia.

I familiari dichiarano di non esser informati « dove sij andato ad habitare, mentre si dice pubblicamente che sij andato per il mondo a travagliare da pittore essendo questo il suo mestiere. E la causa della sua partenza si è che in detto luogo d'Agnona non trovava di che guadagnare il pane con detta sua proffettione » [7].

Due anni dopo, ossia nel 1723, il cancelliere della pretura di Varallo comunica al Pianca il pagamento di un'ammenda di 4 lire ducali che vengono versate da suo fratello Giovanni, stante la latitanza dell'inquisito.

La vicenda non è però finita. Ben cinque anni dopo il fatto, il 23 agosto 1726, non avendo il Pianca sposato la donna « conforme al pro-

[4] R. Romussi, 1983, p. 409; F. M. Ferro, *Il Pianca a Vacciago*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », 2, 1988, pp. 483-484.

[5] A. Bossi, 1986, pp. 55-60.

[6] A. Bossi, 1986, p. 57.

[7] A. Bossi, 1986, p. 59.

messo », i parenti di lei fanno istanza perché venga aperto un procedimento giudiziario per risarcire l'onore della vittima ed indennizzarla e perché il pittore venga arrestato e sia costretto dall'autorità giudiziaria ad acconsentire alle nozze.

Lo stesso giorno viene emesso regolare mandato di cattura e Giuseppe Antonio viene arrestato nella sua casa di Agnona, tradotto nelle carceri di Varallo, da cui verrà liberato solo il 26 dicembre, dopo più di quattro mesi di detenzione. Un episodio quindi non certo marginale nella vita dell'artista.

Ma nell'interrogatorio a cui viene sottoposto il giorno stesso dell'arresto, dopo aver spiegato le ragioni per cui non aveva acconsentito a prender per sposa la donna, il povero Pianca risponde: « ... mi sono portato nella città di Milano per imparare l'arte del pittore e colà mi sono sempre fermato fino al presente a riserva di una volta o due che son venuto per qualche giorno a visitare il Sacro Monte di Varallo et da qui sono stato di passaggio al luogo di Agnona e me ne sono ritornato alla dettà città di Millano » [8].

Questa confessione verbalizzata mi pare molto importante sotto vari aspetti: a confermare innanzi tutto come fuggendo dal suo paese il giovane diciottenne non si diresse in un'altra zona, od in qualche città dello stato sabaudo, a cui ormai la Valsesia apparteneva da quattordici anni, ossia dal 1707, ma passò per maggior sicurezza il confine, del resto poco distante [9]; ci documenta che la formazione artistica del Pianca, dopo una prima preparazione in ambito locale, ancor da indagare a fondo [10], si completò nella capitale lombarda, uno dei centri più

[8] A. Bossi, *Le vicende giovanili del pittore Giuseppe Antonio Pianca*, 1987, pp. 3, 6, 7, 8 del testo dattiloscritto, inedito a causa dell'immatura scomparsa dell'autore, testo che mi auguro possa venir presto pubblicato. Rivolgo un grato pensiero alla cara memoria dell'amico Professor Alberto Bossi di Varallo, deceduto lo scorso anno, che con la sua consueta cortesia mi aveva favorito la sua ricerca perché ne potessi usufruire in questo mio studio.

[9] Dopo il 1707, fino al passaggio del Novarese allo Stato sabaudo nel 1738, il confine tra il Regno di Sardegna e lo Stato di Milano, dipendente dall'Austria, era allo spartiacque tra la Valsesia ed il Lago d'Orta, ed il valico più vicino a Borgosesia e ad Agnona era quello della Cremosina, distante a piedi per le strade di allora dieci chilometri giusti dal paesello del Pianca.

[10] Assai problematica rimane per ora la iniziale formazione pittorica del Pianca nei primissimi anni in ambito valsesiano, tra il 1713 circa, essendo nato nel 1703, ed il '21, anno della fuga dalla valle.

Deceduto ormai da un ventennio (1692) Pier Francesco Gianoli da Campertogno, che aveva dominato nel campo pittorico nella seconda metà del Seicento, non solo in Val-

vivi e fervidi di cultura artistica del secolo XVIII nell'Italia Settentrionale, a cui confluivano tra l'altro i maggiori esponenti della scuola veneta, e mette inoltre in evidenza che per l'arte valsesiana Milano rappresentava ancora il vero centro polarizzatore degli interessi, la vera capitale culturale, e che non era certo bastato il passaggio della valle sotto il dominio sabaudo per interrompere un'antica, ultrasecolare tradizione e far pendere verso Torino l'asse delle preferenze [11].

sesia, ma in buona parte del Novarese, e scomparso molto probabilmente anche Gerolamo Genda di Roccapietra, operano in loco il Penna, il De Grott ed il Grassi.

Ma Giovanni Antonio De Grott, la personalità più forte e caratteristica, che era stato allievo del Cavalier Tempesta, e che per temperamento deve certo esser stato il più congeniale al Pianca, scompare già nel 1712, quando il nostro conta solo nove anni. Il romagnese Tarquinio Grassi, residente a lungo a Borgosesia ed attivo nella valle almeno fino al 1715, passa poi a lavorare a Torino. Di lui quindi il Pianca potrebbe in teoria esser stato allievo per due o tre anni. Continua invece ad operare in valle e nelle zone limitrofe Carlo Penna, che pare sia morto nel 1740. Quindi dal punto di vista cronologico potrebbe anche esser stato maestro del Pianca; però nessuna consonanza stilistica tra i due può far sostenere l'ipotesi.

Non mancan per altro in quel giro di anni importanti apporti di distinti pittori lombardi a cui vengono richieste opere particolarmente per la collegiata di Varallo e per il Sacro Monte, e che quindi in qualche modo avrebbero potuto contribuire all'arricchimento culturale ed alla formazione del Pianca. Così Francesco Leva dipinge dapprima nell'oratorio del Santo Sepolcro, poi nel '14 nella Basilica del Sacro Monte e nel '15 per la Collegiata. Così il milanese Cristoforo Giussani esegue nel 1715 la pala dell'*Angelo custode* per la Collegiata ed un altro milanese, Antonio Lucini, dipinge una tela per l'oratorio del Sepolcro e nel 1715 la pala del coro per la parrocchia di Foresto Sesia, vicino ad Agnona. Nel 1718 è compiuto l'affresco della *Gloria di Maria* nella cappella dell'Incoronata della parrocchia di Varallo dal milanese Pietro Maggi; nello stesso anno viene dipinta la pala per la cappella di S. Pietro d'Alcantara nella basilica del Sacro Monte dal milanese Paolo Cazzaniga.

Ricco e vario era dunque nel secondo decennio del Settecento il panorama pittorico in Valsesia, di livello tutt'altro che provinciale, e così ad esso poteva attingere il giovanissimo Pianca, anche se deve esser stato il De Grott a lasciare una più incisiva impronta nello stile tormentato e drammatico del giovane pittore. Né mi pare trascurabile tra l'altro il fatto che il De Grott nel 1704 dipinse due paesaggi per il palazzo varallese dei marchesi d'Adda, genere di dipinti a cui si dedicherà poi con viva e personalissima partecipazione anche il Pianca.

[11] Il testo di questo mio studio è stato esposto quasi interamente nella seduta scientifica della S.P.A.B.A. tenutasi in sede il sabato 12 dicembre 1987. Poco dopo ne faceva oggetto di un brillante articolo giornalistico Vittoria Sincero, che ringrazio di cuore (V. Sincero, *Il pittore giramondo della Valsesia trovò rifugio in riva al Lago d'Orta*, in « La Stampa », 29 gennaio 1988 [Cronache Novaresi], p. 25), riassumendo efficacemente il contenuto della mia relazione.

Filippo Maria Ferro nel suo più recente articolo (F. M. Ferro, 1988, p. 483), basandosi esclusivamente sull'articolo della Sincero e non conoscendo la deposizione del Pianca del 23 agosto 1726, nel processo a lui intentato a Varallo, da me riportata, immagina che il pittore appena fuggito da Agnona si sia rifugiato a Vacciago per trattenervisi circa due anni, eseguendo l'affresco di Casa Pestalozza e le molte altre tele conservate in quel paese, facendo forse anche qualche viaggio a Milano e Venezia.

Ma come risulta in modo inequivocabile dalla deposizione stessa del pittore, egli si

Ma il Pianca ricorda di esser tornato in patria una o due volte per visitare il Sacro Monte, e questa dichiarazione ci attesta ancora quale e quanto fosse il fascino che il famoso Santuario continuava ad esercitare sull'animo degli emigrati valsesiani dal punto di vista religioso e culturale ed anche come centro insostituibile di formazione e di ispirazione per i giovani artisti della valle.

Questo richiamo è anche un'esplicita dimostrazione che al giovane pittore non bastavano evidentemente i modelli e gli alti, aggiornati ammaestramenti della ben più viva e tanto più vasta cultura milanese, ma che gli era necessario tornare alle sue radici, a ritemprarsi alle fresche e limpide sorgenti della sua terra natale, a qualcosa di più familiare e di più intimamente sentito, anche a rischio di incappare nelle mani della giustizia.

Di questo riferimento ideale al Sacro Monte come fonte di ispirazione, come affascinante ricordo delle prime impressioni della fanciullezza, me ne ero già reso conto facilmente quando avevo pubblicato le due tele della casa parrocchiale di Borgosesia.

Scrivevo infatti allora che le due scene si richiamavano « ai gruppi di figure inquadrati da uno sfondo di paesaggio delle cappelle del Sacro Monte varallese, che è un peso culturale presente in ogni artista uscito dalla valle » e mi soffermavo particolarmente sulla tela raffigurante *Giacobbe e Rebecca al pozzo* in cui due strani cammelli che compaiono sullo sfondo « parrebbero saltar fuori da chissà quale bestiario medioevale se non ci soccorresse anche questa volta il richiamo al Sacro Monte e particolarmente a quei due straordinari serragli della *Creazione di Adamo ed Eva* (cappella 1) e della *Tentazione di Gesù* (cappella 13); quest'ultima poi particolarmente puntuale per quella giraffa dal lunghissimo collo che compare dietro alla statua del demonio, ripresa qui alla lettera nel cammello di destra » [12].

recò a Milano, dove afferma di essersi *sempre* fermato per completare la sua formazione pittorica, salvo le due o tre volte in cui rientrò in Valsesia per rivedere il Sacro Monte. È perciò da escludere che il soggiorno a Vacciago debba risalire ad un periodo così giovanile (1721-23), quando al pittore appena diciottenne e non ancora pienamente formato nessuno avrebbe affidato l'esecuzione di tante opere impegnative. Del resto Casa Pestalozza rivela tutti i caratteri decorativi di un edificio di vari anni più tardo e le opere vacciaghesi del Pianca denotano la mano di un artista maturo ed esperto.

Resta confermato dunque dalle parole stesse del pittore il completamento della sua formazione a Milano tra il '21 ed il '26 e resta pure esclusa l'ipotesi in quegli anni di un presunto viaggio a Venezia.

[12] C. Debiaggi, 1964, pp. 170-171.

Un riscontro non meno evidente è quello che compare in una suggestiva *Adorazione dei pastori*, di proprietà privata a Torino, ma proveniente dal mercato antiquario milanese, che per le sue dimensioni (cm. 55 × 65) costituisce una tela di devozione domestica (fig. 1).

Ebbene, in questo dipinto dal tono a prima vista cupo e tenebroso, ma gioiosamente ravvivato da una straordinaria sinfonia di gialli ambra nella casacca del pastore in primo piano, di azzurri, rosa e bianchi ghiacciati nell'abito della Vergine, in un tumultuare crepitante di bagliori che squarciano fantomaticamente il buio della notte e del povero tugurio valligiano, cogliamo, più che un ispirarsi, quasi un tradurre in chiave settecentesca dall'interpretazione tormentata del temperamento dell'artista, il soave, idillico e lirico complesso della cappella dei *Pastori*, presso la Grotta di Betlemme al Sacro Monte, con il gruppo statuario modellato da Gaudenzio poco dopo il 1514 [13].

L'impostazione generale così originalmente concepita in una visione laterale che corre digradando da sinistra verso destra, fino a focalizzarsi sul paffuto Bambino, è proprio quella che contraddistingue la cappella gaudenziana e che si coglie in tutta la sua pienezza osservando la scena dall'arco che la collega con la grotta di Betlemme.

L'atteggiamento così immediato ed inconsueto della Vergine che con le braccia posate con istinto materno sulla mangiatoia attorno al Figlio, si volge all'indietro verso i pastori estasiati, è lo stesso che Gaudenzio ha ideato con tanta commossa ed umanissima dolcezza per la sua Madonna, colta di sorpresa all'improvviso sopraggiungere degli umili visitatori. Il braccio destro, poi, per il colore rosa-mattone e la pennellata corposa, sembra addirittura modellato in terracotta, come quello appunto della statua del Sacro Monte.

L'ampia posa del pastore inginocchiato in primo piano, riprende in fine quella del S. Giuseppe (che nella grotta gaudenziana occupa l'identico posto), anche Lui con un ginocchio a terra e l'altra gamba sensibilmente protesa in avanti.

Così pure il compatto coro di angeli svolazzanti sulla destra, nella sua modellazione concreta e tornita, nel suo colore d'incarnato caldo, riporta direttamente ad un gruppo scultoreo, plasmato in creta o terracotta, più che ad una fonte di ispirazione pittorica, ed anche qui torna

[13] Per la datazione del gruppo statuario di Gaudenzio si veda: C. Debiaggi, *La cappella dell'adorazione dei pastori*, in « Il Sacro Monte di Varallo », I, 1984, pp. 3-5.

puntuale il richiamo al denso stuolo di putti che fa da sfondo alla mangiatoia gaudenziana. Tutti elementi che inducono ad avanzar l'ipotesi per una datazione ancor giovanile del dipinto così memore del Sacro Monte, rendendo proponibile in modo puramente indicativo, una collocazione attorno agli anni 30-35.

Certo del Pianca è tutta l'atmosfera notturna, l'aggallare misterioso delle figure dal fondo. Suo è il clima così rustico, umile, quotidiano, nel rifiuto di ogni spunto aulico, nel calarsi completamente nel mondo pastorale, nella realtà di una stalla della sua terra, tra il fieno, il respiro dei due animali e gli abiti sdrusciti degli astanti, con una schiettezza ed una sincerità spavalda e di rottura come sarà sempre in lui.

Suo è l'inconfondibile timbro cromatico, il distendere i colori quasi senza impasto, a pennellate grumose, aspre, tormentate, sofferte.

Proprio il suo « ductus » caratteristico e l'accostamento ardito di colori freddi ricompaiono in tutta la loro efficacia in un affresco che si rivela come un'opera indubbia del Pianca (fig. 2).

Si tratta innanzi tutto del primo affresco che gli venga riconosciuto, e ciò apre un capitolo completamente nuovo nella vicenda pittorica dell'artista, rivelandone un aspetto finora ignoto, che potrebbe dare delle interessanti sorprese.

Cosa non trascurabile è il fatto che si trovi a Vacciago, sul Lago d'Orta, dove, come già si è detto, sono state scoperte da poco delle sue tele nella chiesa parrocchiale [14].

L'affresco campeggia sul lato di fondo del vano della scala, sul pianerottolo di mezzo di un raffinato palazzotto settecentesco, Casa Pestalozza, situato nel centro del paese ed eretto presumibilmente verso la metà del secolo, come fanno pensare i sagomati balconcini in ferro battuto, e le preziose decorazioni in stucco di barocchetto teresiano.

Il dipinto arioso, che annullando quasi la parete, dilata scenograficamente ed illusoriamente lo spazio, è tipico, come soggetto, della produzione del Pianca, autore delle ben note soprapporte con scene marine nei saloni di Palazzo Bellini di Novara, eseguite in anni maturi, dopo il 1751, e che quindi ritengo non molto distanti nel tempo [15].

[14] R. Romussi, 1983, pp. 409-410; F. M. Ferro, 1988, pp. 483-484.

[15] Per le soprapporte di Palazzo Bellini si veda: M. Rosci, *Contributi alla conoscenza del pittore G. A. Pianca*, in « Atti e Memorie del Congresso di Varallo Sesia »,

Ancora una volta il pittore dimostra una non comune familiarità con il vedutismo veneto, come nelle limpide marine del Van Wittel dai mari appena increspati, negli arcaici galeoni che rimandano alle fantasie di Marco Ricci, e più ancora alle composizioni del Carlevarijs e di Michele Marieschi, con quelle pietre slabbrate e muschiose, con quelle architetture di fantasia; né manca il richiamo alle stampe di Claude Lorrain.

Ma rispetto a tutti questi modelli, il Pianca si distingue per una elaborazione più corsiva ed essenziale di effetto scenico, su cui scattano i tocchi vivi delle figurette contro un cielo d'amplissimo, inconsueto respiro, che da un azzurro arido e prosciugato trapassa ad un rosa pallido di tramonto, creando la suggestione d'un'atmosfera incantata e vaporosa. Il « trompe l'oeil » è ancor più accentuato dalla ricca, elaborata decorazione architettonica di maturo Settecento, di gusto ancor tipicamente lombardo, che incornicia la veduta, memore, certo della dolcezza serena del lago, sempre idealmente presente nel bacino del Cusio, anche se è quasi invisibile da Casa Pestalozza [16].

Ma mentre a Vacciago in un altro palazzotto prosegue e si amplia in modo sorprendente ed impensato la presenza pittorica del Pianca con un rilevante numero di tele sia di soggetto sacro che decorativo con « boscherecce » ed architetture scenografiche [17], un'altra *Marina*,

Torino 1962, pp. 117, 118; M. Rosci, *Giuseppe Antonio Pianca* (Catalogo della Mostra), Varallo Sesia 1962, pp. 23, 43-44; C. Debiaggi, *I soprapporta di Giuseppe Antonio Pianca nel palazzo già Bellini di Novara, sede e proprietà della Banca Popolare di Novara*, Novara 1965.

16 Il gusto per vedute di *Marine* raggiunge anche la corte sabauda nel quinto decennio del secolo. Infatti tra il 1743 ed il '49 il pittore Francesco Antoniani, proveniente da Milano, attende all'esecuzione di quattro grandi *Marine* per la prima Anticamera della Palazzina di Caccia di Stupinigi (L. Mallè, *Stupinigi*, Torino 1968, pp. 370-373). I soggetti, per alcuni elementi, come le increspature delle onde, i velieri, ed ancor più per i grandi torrioni cilindrici, rivelano un'affinità non trascurabile con le analoghe composizioni del Pianca ed ovviamente con l'affresco di Vacciago.

L'Antoniani esegue altre *Marine* per delle soprapporte in Palazzo Reale; nel 1750 e nel 1754-55 riceve pagamenti per altre *Marine* alla Venaria. Al 1758 risalgono poi quelle ancor oggi esistenti in alcune soprapporte di Palazzo Chiablese a Torino (A. Griseri, *Pittura*, in « Mostra del Barocco Piemontese », Torino 1963, II, p. 114).

17 Spero di poter prossimamente pubblicare tutta la notevole collezione di tele, sia di soggetto decorativo che di carattere religioso, che ornano alcune sale del piano terreno ed alcune camere da letto del primo piano di quest'altra residenza signorile settecentesca di Vacciago, che ho potuto visitare grazie alla cortesia dei suoi proprietari.

Si tratta di una serie di dipinti eseguiti appositamente per arredare il palazzotto ed ancor conservati in loco dopo più di due secoli, anche se non sempre in buone condi-

ancora conservata nella nativa Valsesia (fig. 3), ribadisce l'insistita predilezione del pittore per il genere di piacevoli e fantasiose vedute decorative di maniera.

La tela (cm. 94 × 72) si rivela di particolare interesse perché schiude una nuova apertura nel percorso pittorico dell'artista. Vi appare infatti combinata insieme a consueti ed inconfondibili motivi del suo repertorio, come la montuosa penisola dominata dal cilindrico torrione e le minutissime ondine quasi di cristallo, schierate in ordinatissimi, incredibili ranghi sulla calma distesa del mare, un gusto finora in lui sconosciuto per il rovinismo, con i solenni e cupi ruderi di classiche architetture, veri e propri protagonisti in primo piano, più che imponente e convenzionale quinta scenografica.

Ne risulta una concatenazione serrata di elementi in diagonale, che trapassa dagli aulici ruderi alla pesante e inusitata imbarcazione, al muschioso promontorio, sotto un cielo animato da tante vaporose e schioppettanti nuvolette, in una combinazione ingenua e colta ad un tempo. Ed anche qui riemergono l'attenzione e la simpatia per certi aspetti della pittura veneta, particolarmente per i capricci con rovine [18].

zioni, e che quindi rivestono un particolare interesse per il loro complesso unitario e per il gusto della committenza settecentesca locale.

Se grande è stata la mia sorpresa di ritrovare tutti insieme tanti dipinti del Pianca, che deve certamente aver dimorato a lungo a Vacciago o nei dintorni, non minore è stata quella dei proprietari che non solo ignoravano chi fosse l'autore dei loro dipinti, ma anche l'esistenza di un pittore chiamato Giuseppe Antonio Pianca.

[18] Un soggetto molto vicino a questo compare in un soprapporta nel salone di Palazzo Roero ad Asti, pubblicato dalla Gabrielli (N. Gabrielli, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino 1976, pp. 164-165), che merita un attento studio. Non solo identico è lo schieramento delle « gallinelle » sulla superfice del mare, ma ritornano i consueti elementi, come il promontorio sulla destra (qui diventato un isolotto) dominato dal castelletto di maniera con la solita torre cilindrica e le tipiche nuvolette a batuffoli, tanto da rendere molto avvincente l'ipotesi che possa trattarsi di un'opera autografa del Pianca.

Alcuni altri dipinti poi in collezione privata di Asti, con ruderi architettonici e sfondi di marine, erroneamente attribuiti al Pannini (A. Bianco, *Asti ai tempi della rivoluzione e dell'impero*, Asti 1964, p. 148), ripropongono il nome del Pianca.

Il fatto, che a prima vista può sembrare sorprendente, trattandosi di un'area geografica finora esclusa da quelle in cui si svolse l'attività del pittore, non è però da escludere.

Bisogna tener presente che nel 1749 giungeva ad Asti come maestro di cappella ed organista del Duomo, Giacinto Calderara, appena ventenne, nato a Casale, ma figlio del borgosesiano Michelangelo, nato nel 1702, a sua volta maestro di cappella del Duomo di Casale. Giacinto Calderara morirà nel 1803 e verrà sepolto nel Duomo di Asti (L. Fassò, *I musicisti del Novarese*, in « Novara e il suo territorio », Novara 1952, p. 696; M. Scapino, *La Cattedrale di Asti e il suo antico borgo*, Asti 1977, p. 128; G. Monaco, *Asti,*

Clima idillico-boschereccio, tutto immerso nell'atmosfera valligiana, appare invece in un piccolo disegno ovale, anche questo un'altra novità assoluta nel campo dell'arte del Pianca. Il bozzetto, a guazzo su carta (cm. 17 × 12,8) (fig. 4), è uno dei pochissimi fogli che finora possa esser assegnato con certezza assoluta al pittore. Infatti il capitolo della grafica del Pianca è ancora quasi completamente da indagare e da scrivere, anche se qua e là qualche attribuzione è stata avanzata [19].

Il piccolo ovale, a me noto da molti anni, ed appartenente ad una collezione privata varallese, rivela in modo inequivocabile la paternità del pittore. Il pensiero corre immediatamente, per le profonde analogie, ai due grandi paesaggi decorativi, pur essi ovali, della Pinacoteca di Varallo, che traggono il titolo dalle due piccole scenette in essi contenute, del *Battesimo di Gesù* e della *Fuga in Egitto* [20].

Assai prossimo è il modo di immaginare il gioco dei tronchi d'albero che si accavallano, sulla sinistra nel *Battesimo* e nel bozzetto, mentre le figurette e l'animale che passano rapide sul ponticello, non raffigurano altro che una vivace *Fuga in Egitto*, come nel secondo grande ovale della Pinacoteca varallese, tanto da far pensare che il bozzetto sia stato un pensiero preparatorio per l'elaborazione di quella tela.

Il piccolo guazzo si rivela come una delle cose più serene del pittore, concepita in un momento di dolce e piacevole abbandono naturalistico, in una pausa del tono prevalentemente tormentato e drammatico della sua opera, tale da mettere in evidenza un altro lato nella sua poliedrica e spesso discontinua e volubile attività. Ma questo paesaggino d'invenzione, così efficace ed evocativo nella sua rapidità sommaria, espresso con una commossa, poetica rievocazione della natura

un duomo una città, Asti 1987, pp. 284-288). Michelangelo Calderara ed il Pianca erano dunque pressoché coetanei essendo nati ad un solo anno di distanza, ma erano anche conterarnei, distando Agnona meno di un chilometro da Borgosesia, facilissimo quindi che si conoscessero.

Nell'epoca napoleonica poi incontriamo ad Asti un G. Pianca, commissario straordinario del governo (A. Bianco, 1964, p. 257). Era parente, era discendente del pittore? Impossibile per ora dare una risposta, ma risulta abbastanza probabile un collegamento tra il Pianca ed Asti, o solamente con l'invio di alcune opere, o forse anche con un soggiorno (si veda più oltre la nota 21).

19 G. Testori, *Palinsesto valsesiano*, Milano 1964, p. 83; C. Debiaggi, *Arte e tradizione popolare in Valsesia*, Borgosesia 1966, tav. 11; F. M. Ferro, *I « Capricci » del Pianca*, in « Boll. Stor. per la Prov. di Novara », 2, 1970, p. 17.

20 M. Rosci, 1960, pp. 94, 95; M. Rosci, 1962, pp. 38-39.

verdeggiante, fresca e rigogliosa della amata terra natale, ricca di boschi e torrentelli, invita a prendere in considerazione una notizia finora, ch'io sappia, sempre trascurata. Risulta infatti che nel 1748 un Pianca per ordine di monsignor Roero-Sanseverino, vescovo di Novara, dipinse nella pievania di Trecate alcune boscherecce [21]. Ma per quanto questa notizia dia il Pianca come nativo di Cannobio, dove per altro il cognome Pianca è presente, sembra però un caso eccezionale che proprio negli stessi anni due pittori di identico cognome, ma di due località diverse (di cui uno finora sconosciuto) si fossero dedicati nella stessa zona, ossia a Novara e dintorni, allo stesso genere di pittura.

Certo il discorso sarà ancora lungo su questo artista che non cessa di stupirci. E come a Vacciago tante sue tele attendono di esser studiate, così pure la ricerca sta dando altri frutti in Valsesia ed altre opere compaiono a Vigevano e forse anche a Casale e nei dintorni di Milano.

[21] *Schede Vesme*, Torino 1968, 3, p. 829. Due furono in quel periodo i vescovi Roero a Novara: monsignor Bernardino Ignazio (1741-1747), morto proprio a Trecate, e monsignor Severino Ignazio Roero o Rovero Sanseverino (1748-1756), ambedue appartenenti alla illustre casata astigiana.

La data del 1748 per le boscherecce di Trecate risulta pertanto da rivedere e con ogni probabilità da anticipare di qualche tempo, se riguardante monsignor Bernardino Ignazio, oppure da posticipare, se si riferisce a monsignor Severino Ignazio Roero Sanseverino, che fece il suo ingresso a Novara solo il 16 novembre 1748.

È però quanto mai significativo il fatto che questi dipinti per Trecate siano stati eseguiti su incarico di un vescovo Roero, originario di Asti. Ciò rende ancor più plausibile che sia del Pianca la soprapporta con marina esistente proprio in Palazzo Roero ad Asti, tanto da render lecito il supporre che possa esser stata commissionata o da uno dei due vescovi, o su suggerimento di uno di loro (si veda la nota 18).

PIETRO E CARLO CAPUSSOTTI

ORGANI A SAN DAMIANO

L'organo Vegezzi-Bossi della Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo

Nei giorni 21 e 22 ottobre 1888, in San Damiano d'Asti, veniva inaugurato il nuovo organo della Chiesa Parrocchiale di San Vincenzo. Lo strumento venne commissionato all'organaro torinese Carlo Vegezzi-Bossi (1858-1927) il quale, con mirabile maestria, seppe costruire un'importante opera organaria di tipo romantico-orchestrale. La conferma la troviamo nella relazione stilata, dopo il collaudo, da tre insigni Maestri.

« Richiesti i sottoscritti dal Rev. Sig. Don Giuseppe Sarti, degnissimo Arciprete e Vicario Foraneo della Parrocchia di San Vincenzo in S. Damiano d'Asti, quivi si recarono nei giorni 21, 22 corr. ad inaugurare il nuovo grandioso organo testé ultimatovi dal chiaro fabbricante Torinese Cav. Carlo Vegezzi-Bossi.

Avuta quindi cognizione del progetto, esaminarono attentamente tutta la grandiosa mole, ed è con soddisfazione che dichiararono avervi riscontrato l'opera sicura dell'artista provetto, progressista e coscienzioso.

Esperimentato poscia lo strumento nella parte fonica, si persuasero trattarsi di un opera che fa alto onore al Bossi; vuoi per la dolcezza dei singoli registri, vuoi per la fusione dei suoni, e vuoi ancora pel carattere maestoso a cui è improntato l'assieme di tutta questa ultima e veramente riuscita opera del Bossi che ha, a dire il vero, un'impronta quasi da Cattedrale.

Il Carlo Bossi ha tenuto conto di tutte le utili innovazioni tanto dal lato meccanico, quanto dal lato fonico; e questa è cosa di cui merita un sincero elogio.

Il ripieno semplice e grave essendo ben composto di buoni principali, e dolce nello stesso tempo per la netta e giusta intonazione.

Fra i registri di concerto, che sono tutti del carattere di cui portano il

nome in orchestra, premettendo che riscontransi ben cinque interi manovali oltre ai registri Bombarde Tromboni ai pedali composti di n. 32 note reali ciascuno, ci piace far cenno speciale del violone, viole, violoncello di concerto a lingua nel secondo organo, che tutti uniti compongono il vero concerto ad arco.

Havvi pure nel secondo organo il registro Voci umane a lingua riuscitissime, che suonate coll'apposito tremolo, si ottengono degli effetti incantevoli. Trovasi pure il fagotto vero d'orchestra che forma manovale a tutta la tastiera coll'Oboe. Detto fagotto è un merito speciale e personale del Carlo Vegezzi-Bossi, perché per primo e per la prima volta lo ideava ed eseguiva per l'esposizione del 1884.

Il vento è ben distribuito e nudrisce ad esuberanza tutta la massa del grandioso strumento composto di ben 60 registri.

Per i quali pregi tutti ed in evasione al delicato mandato loro conferito, sono lieti di dichiarare quest'ultima opera del bravo Sig. Bossi degna del più alto collaudo, ed in fede si sottoscrivono - San Damiano d'Asti 22 ottobre 1888 - Cav. Vincenzo Petrali, Direttore del Conservatorio Musicale Rossini in Pesaro. Cav. Geremia Piazzano, Organista della Cattedrale di Vercelli. Cav. Pier Antonio Bersano, Organista della Metropolitana e Real Cappella di Torino ».

Appare quindi più che evidente, visti gli illustri nomi che sottoscrissero il documento di collaudo, che ogni ulteriore commento sarebbe del tutto superfluo. Occorre però chiarire alcuni concetti tecnici contenuti nel testo. Quando i relatori dicono: « Fra i registri di concerto, che sono tutti del carattere di cui portano il nome in orchestra, premettendo che riscontransi ben cinque interi manuali oltre ai due registri Bombarde Tromboni ai pedali composti di n. 32 note reali ciascuno, ecc. » il termine « ben cinque interi manuali » sta a significare che questi registri, ed in questo caso cinque, risuonano sulle 61 note della tastiera, e l'identica cosa è riferita ai registri Bombarde o Tromboni « ai pedali » cioè alla pedaliera composta da 32 note.

Quando si parla di « Violone », « Viola », « Violoncello di concerto » a lingua nel secondo organo, sta a significare che questi registri sono ad ancia e risuonano sulla seconda tastiera dello strumento.

Ritornando alle due serate inaugurali, anche « Il Cittadino » di Asti, nell'edizione del 28 ottobre 1888, volle dedicare all'avvenimento un nutrito articolo che riportiamo a complemento di quanto affermato dai tre illustri concertisti, anzi, questo articolo risulta particolarmente significativo in quanto è la parola imparziale di un cronista.

Collaudo di un organo in San Damiano d'Asti
(da « Il Cittadino » - Asti, 28-10-1888)

« Nei giorni 21 e 22, volgente mese, ebbe luogo il solenne collaudo del grandioso organo della Chiesa Parrocchiale di San Vincenzo in San Damiano d'Asti: e furono veramente giorni di festa questi per tutti coloro che amanti della buona musica accorsero nella vicina San Damiano.

Basta infatti a piena giustificazione del contento dei numerosi uditori il sapere trattarsi d'uno dei più perfetti organi usciti dalla riputata fabbrica del Carlo Vegezzi-Bossi di Torino, e chiamati al collaudo essere gli egregi Maestri Organisti Signori Prof. Petrali del Conservatorio di Pesaro, Piazzano della Cattedrale di Vercelli e Bersano della Cattedrale di Torino.

L'organo del Vegezzi-Bossi componesi di 60 registri reali (equivalenti ad ottanta registri di un organo antico) sonvi 32 pedali reali disposti in modo molto ragionevole in guisa da permettere all'organista di poter eseguire, pur sulla pedaliera, passaggi di agilità.

Sono notevoli in detto organo il ripieno, pastoso, grave, omogeneo, e fra tutti gli strumenti speciali un fagotto naturale da concerto, invenzione del Carlo Bossi fatta nel 1884, un corno inglese dolcissimo, i violini, flauti, oboe e trombe, registrati per l'estensione dell'intiera tastiera, per modo che si evita quel distacco verificatosi in moltissimi altri organi fra il « si » ed il « do » nel medio della tastiera.

Una ben disposta fila di pedaletti, valvole, e « tiratutti » permette all'organista di poter variare l'intensità del suono e dare al medesimo tutta la varietà di colorito possibile quasi senza fatica.

Come poi l'organo collaudato abbia pienamente appagato le legittime aspettative basterà il dire che durante le solenni funzioni della Domenica, e durante il collaudo del successivo lunedì, la Chiesa di San Vincenzo fu sempre piena di gente estatica, entusiasta all'udire le solenni e magiche note, che, ora tranquille, ora quale fiumana, irrompenti vertiginosamente, ora celestiali si diffondevano per tutta la Chiesa.

L'Egregio Maestro Petrali nell'esecuzione dei moltissimi pezzi fu superiore ad ogni elogio, e confermò la nomea, del resto già notoria, di Principe degli Organisti. Destò ammirazione in un pezzo fugato ed in una marcia grandiosa eseguita durante la Messa solenne della Domenica, entusiasmando poi tutto l'uditorio colla perfettissima esecuzione di un minuetto di sua composizione durante il collaudo nel lunedì.

I chiari Maestri Piazzano e Bersano piacquero pure immensamente, l'uno per l'esecuzione di alcune sue composizioni di stile grandioso e brillante, l'altro pel suo distinto modo di fraseggiare e per lo stile severamente castigato.

Tutti poi lasciarono gratissima memoria del loro grande valore musi-

cale, e certamente quanti ebbero la ventura di assistere al collaudo dell'organo in discorso ricorderanno con ineffabile piacere i giorni di Domenica e lunedì scorso.

Una lode speciale infine va data al Reverendissimo D. Sarti Giuseppe arciprete di San Vincenzo, il quale con la massima buona volontà e costanza di propositi seppe dotare San Damiano d'Asti di una pregevolissima opera artistica ».

Sempre per una precisazione tecnica, quando l'articolista ad un certo punto dice che « l'organo del Vegezzi-Bossi componesi di 60 registri reali », sta a significare, come afferma il Moretti ne *L'organo italiano*, 2ª edizione, cap. « Definizione di registro », p. 282, che « il registro reale è una serie di canne sonore di uguale struttura, timbro e intensità, ma con dimensioni in progressiva decrescenza a intervalli di semitono ».

Dopo quanto scritto sui caratteri « storici » di questo strumento è quanto mai indispensabile presentarne anche l'aspetto tecnico, questa volta però in chiave moderna.

La cassa

Lo strumento è racchiuso in una cassa monumentale con facciata ripartita in tre campi. Pur nella ricchezza di intagli e dorature, conserva un aspetto di sobria eleganza. Ogni campo è delimitato da lesene lavorate ad altorilievo terminanti in capitelli che sostengono una ricca piattabanda, una per ciascun campo, lavorata a cornici. Ogni piattabanda è sormontata, a sua volta, da una cimasa traforata e dorata.

I due corpi laterali sono leggermente arretrati rispetto al corpo centrale. La successione delle canne di prospetto, disposte a cuspide centrale, è di 11 canne per i laterali e di 19 canne per il corpo centrale.

L'accesso all'interno dell'organo è possibile dalla campata di destra, previa rimozione di alcune canne di prospetto.

Per la costruzione di queste canne come materiale è stata usata la lamiera stagnata anziché lo stagno come vuole la tradizione organaria, ma questa sostituzione non sminuisce minimamente l'aspetto estetico.

La consolle, le tastiere, la pedaliera

È del tipo « a finestra » ossia incassata nel corpo dello strumento. Le tastiere sono due (Grand'Organo e Positivo Espressivo) con una estensione di 61 note caduna.

La pedaliera è del tipo « parallelo » con una estensione di 32 note.

I registri

Sono disposti su tre file verticali delle quali due sul lato bassi ed una sul lato acuti. Il loro azionamento avviene tramite lo spostamento laterale di una « manetta » che scorre in una fessura munita, a fondo corsa, di un dente d'incastro.

Questo strumento è pure provvisto di « combinazioni libere »; vengono predisposte tirando in fuori le manette desiderate poi, tramite un apposito pedaletto, la combinazione così formata può essere chiamata in gioco al momento opportuno. Questo sistema viene comunemente detto « alla lombarda » o « Serassiano » in quanto, con ogni probabilità, pur esistendo già in passato, venne adottato e perfezionato da Luigi Serassi (Bergamo, 1725-1799).

Composizione fonica

(lato acuti)

Campanelli soprani
Terza mano soprani
Corno di tuba dolce soprani
Controfagotto 16 piedi
Trombe soprani 16 piedi
Trombone bassi
Trombe soprani a squillo
Clarinetto bassi
Clarinetto soprani 16 piedi
Oboe soprani
Bombarda 16 piedi
Trombone 8 piedi
Violone bassi
Flauto traversiere
Flauto in selva (zampogna)
Ottavino soprani
Quinta ai pedali
Duodecima concerto (arpa)

Principali bassi 16 e 8 piedi
Principali soprani 16 piedi
Principali bassi 8 piedi
Principali soprani 8 piedi
Principali soprani 8 piedi
Ottava bassi dolce
Ottava soprani
Duodecima bassi
Duodecima soprani
Decimaquinta
Due di ripieno
Due di ripieno
Contrabbassi 16 piedi con ottave
Terzo piede
Unione pedale al tasto

(lato bassi)

Principale bassi 8 piedi
Principale soprani 8 piedi
Ottava bassi
Ottava soprani
Decimaquinta
Due di ripieno
Fagotto bassi
Oboe soprani
Violoncello bassi
Voce umana (corale soprani)
Violone bassi
Viola primo soprani
Viola flebile prima
Viola prima
Viola flebile seconda

Pedaletti

1 - Tremolo 2° organo
2 - Concerto violone viole
3 - Ripieno 2° organo
4 - Tiratutti registri pre.t 2° organo
5 - Unione tastiere
6 - —
7 - Ottavino
8 - Unione pedale al tasto
9 - 3° piede
10 - Espressione 2° organo
11 - Ripieno 1° organo
12 - Istrumentazione 1° organo
13 - Tiratutti registri pre.t di concerto
14 - Tiratutti registri predisposti di ripieno
15 - Timballone
16 - —
17 - Terza mano

Il « Timballone » è un tipico registro ottocentesco costituito da due canne, generalmente in legno, di forte diametro che suonano contemporaneamente ma con l'intervallo di un semitono.

I somieri ed il sistema trasmissivo

Sono tutti del sistema « a vento ». Questo particolare tipo di somiere consiste in una variazione del « somiere a tiro ». Secondo il Moretti organari olandesi lo usavano già prima del XV secolo. In Italia fu introdotto nel 1507 da Leonardo d'Alemagna per l'organo di Santa Maria in Monteleone (Padova).

Nel nostro strumento sono disposti su due piani. Uno riservato ai somieri del « Grand'Organo » e del « Pedale », mentre al piano superiore quelli del « Positivo » chiusi in cassa espressiva.

Per facilitare la manutenzione, data la dimensione dell'organo, l'accesso a tutte queste parti è facilitato da scale e passerelle sistemate all'interno della cassa.

Tutte le trasmissioni sono essenzialmente meccaniche.

La ventilazione

In origine avveniva tramite mantici cuneiformi azionati a mano. Attualmente, pur conservando anche questo sistema, l'alimentazione è ottenuta mediante un elettroventilatore.

Attualmente questo grande strumento è da anni completamente inutilizzabile per cause che ormai sono comuni a molti strumenti e non solo di queste dimensioni. Però, quanto prima, quest'organo ritornerà in funzione dato che è imminente l'inoltro alla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte di una richiesta d'autorizzazione al restauro.

OPERE CITATE

Corrado Moretti, *L'organo italiano*, 2ª edizione, Casa Musicale Eco, Milano.

Don G. Sarti, *Memorie storiche*, Tipografia Salesiana, Torino 1902.

« Il Cittadino », Asti, edizione del 28-10-1888.

ATTILIO BONCI

PELTRI TORINESI DEL XVIII SECOLO

Gli oggetti in peltro hanno sempre suscitato l'interesse di non pochi collezionisti ed appassionati del cosiddetto antiquariato minore; tuttavia mentre studi numerosi e documentatissimi sono stati effettuati sulle corporazioni, i maestri ed i punzoni dei peltrai [1] francesi, svizzeri, tedeschi ed inglesi, poche note sono dedicate anche in ricerche di respiro europeo, alla produzione italiana.

Scrivono Boucaud e Frégnac: « Nessuno studio è stato intrapreso su questo paese a nostra conoscenza... Gli oggetti di peltro di provenienza italiana riconosciuta sono rarissimi e provengono tutti dalla parte nord del paese. I punzoni di Venezia col leone di San Marco sono i più frequenti » [2].

Lo scopo di questo studio è dunque quello di segnalare un pressoché inedito ed interessante campo di ricerca e di presentare nel contempo qualche notizia sui peltrai che operarono a Torino nel corso del XVIII secolo.

L'Università dei mastri stagnaiuoli

Come molti altri mestieri, anche quello del peltraio era organizzato in forma corporativa. Tuttavia, mentre si hanno notizie di corporazioni

[1] Ho adottato questo termine, ripreso dal Fanfani ma non riportato dai principali dizionari attuali, per definire con esso gli artigiani che lavorano il peltro. Nei documenti consultati si trovano i termini stagnaiuolo, stagninaro, stagninaio che corrispondono al francese estainier, potier d'étain.

[2] Boucaud P. e Frégnac C., *Les étains*, Fribourg 1978, p. 301.

di peltrai già operanti e ufficializzate in altri stati fin dal medio evo (Parigi, 1268; Norimberga, 1285; Londra, 1363), per quanto concerne il Piemonte la regolamentazione delle corporazioni di mestiere non pare anteriore al XVII secolo.

Cristina di Francia aveva già concesso il 14 aprile 1634 agli stagnaiuoli alcuni privilegi, che furono poi ribaditi con Lettere Patenti da Carlo Emanuele II il 5 luglio 1652 [3]. Le « disposizioni per l'esercizio dell'arte di stagnaiuolo » prevedevano per chi intendesse lavorare il peltro: l'obbligo di consegnarsi e di essere ammesso dai Sindaci alla corporazione (Università); di « piantar bottega e dar sigortà di ben e fedelmente esercitare l'arte senza commettere frode né inganno, e che non possono travagliare nelli cantoni, acciocché li Sindaci possono far visita nelle loro botteghe quando li piacerà ».

Veniva inoltre proibito « a chichessia di fare piatti, tondi e scodelle in materia più bassa della saldatura chiara », nonché di « mettere la marca fina, salvo che sopra lo stagno fino da vendere, sotto pene ardue ».

È chiara la ratio di queste disposizioni: quella di colpire l'abusivismo dilagante [4] da parte di « avventurieri di tale arte », per i quali era proibito « dimorare in città, borghi e finaggi », mentre al tempo stesso si tendeva ad assicurare alla corporazione il monopolio della lavorazione del peltro ed il controllo sulla qualità del prodotto venduto.

Quest'ultimo aspetto assume un'importanza non differente per le conseguenze che ne derivano. Non si tratta infatti solo di impedire, con il controllo affidato all'Università, che avvengano frodi in commercio, e cioè che venga venduta come peltro di qualità una lega ad alto tenore di piombo, e pertanto meno pregiata. Si tratta soprattutto di garantire che le stoviglie e gli altri oggetti destinati a contenere prodotti alimentari, proprio perché con basso contenuto di piombo, non siano pericolosi per la salute degli acquirenti.

[3] Duboin C. e F.A., *Raccolta per ordine di materia delle leggi, cioè Editti, Patenti, Manifesti, etc. emanati negli Stati di terraferma sino all'8 dicembre 1798 dai Sovrani della Real Casa di Savoia etc.*, Torino 1832.

[4] Di questo abusivismo ne sono prova concreta l'enorme quantità di oggetti destinati all'uso domestico (soprattutto piatti) che si trovano sul mercato antiquario e che sono privi di punzonatura. Abbiamo anche prove d'archivio a questo proposito: il 12 dicembre 1700 il sindaco dell'Università degli stagnaiuoli Carlo Chiodo denuncia tale Domenico Forneri perché esercita la professione senza essere ammesso all'Università (A.S.T., Sez. I, Mat. Econ. e Commercio, Cat. IV, mazzo 17 da riordinare).

Gli stagnaiuoli sono pertanto tenuti ad eleggere « un sindaco o due, i quali tengono libri e registri degli esercenti tale arte », con il compito, fra l'altro, di vigilare sull'attività degli associati mediante « visite ad essi e loro botteghe ».

La corporazione dei peltrai, ovvero l'« Università dei mastri stagnaiuoli », appare perciò già organizzata, riconosciuta e dotata di privilegi almeno fin dal 1634. Questa data non va peraltro considerata come limite post quem: l'impiego di materiale in peltro nella nostra regione risulta infatti ben più antico, così come non mancano cenni della presenza di peltrai in epoca anteriore. Nei consegnamenti degli artisti e mercanti del 1621 [5] risulta ad esempio esercitare la professione di stagninaio in Canale certo Giovan Battista Rolus, mentre la presenza di un consistente numero di stoviglie in peltro (brocche, vassoi, piatti, boccali, tazze ecc.) è attestata [6] in diverse dimore signorili del Torinese negli anni 1474-1511 ed anche presso abitazioni contadine in epoca poco posteriore (1574-1587).

Quanto basta per indurci a ritenere che già all'epoca fossero attive un numero di botteghe di peltrai sufficienti a costituire una specifica corporazione.

Le disposizioni del 1652 sono piuttosto vaghe per quanto concerne l'organizzazione interna dell'Università e per lo stesso numero dei sindaci che dovevano presiederla. Risulta peraltro che attorno al 1730 i sindaci sono saliti a tre e negli atti cominciano ad apparire anche i nomi di alcuni consiglieri. Nel 1736 il « Consolato di S.M. sopra li Cambi, Negozi ed Arti » ribadisce i privilegi del 1652 e la condanna dei rei, ma solo nel 1739 abbiamo un completo regolamento dell'« Università dei mastri stagnaiuoli ». Il 22 luglio di quell'anno, infatti, i peltrai propongono all'approvazione di Carlo Emanuele III un regolamento organico poiché « malgrado i precedenti privilegi... non si è provveduto bastamente a diversi altri monopoli, frodi ed abusi, che ponno esser di notabil pregiudicio al pubblico, e disdecoro all'Università ricorrente ».

[5] A.S.T., SS.RR., Archivio Camerale di Piemonte, Art. 527, Consegne degli Artisti e Mercanti.

[6] Mollo E. e Gramaglia B., *Stoviglie e oggetti d'uso negli inventari piemontesi del basso medioevo*, in « Torino nel basso medioevo: castello, uomini e oggetti », Torino 1982.

Le proposte dell'Università, in gran parte recepite dal Sovrano, sono le seguenti:

1) Permettere che venga eretta l'Università dei mastri stagnaiuoli sotto il titolo e la speciale protezione di S. Eligio [7].

2) Per poter degnamente solennizzare detta festa ogni mastro è tenuto a versare lire quattro per anno, « come già stabilito fra i mastri nel 1730 » [8], con la proibizione di tener aperta la bottega in quel giorno.

3) L'Università è governata da un Consiglio, costituito da due sindaci, due consiglieri ed un tesoriere. Ogni anno il sindaco entrato per primo nella carica decade, ed è sostituito dal consigliere più anziano [9].

4) Per essere ammessi all'Università i candidati devono presentare ad uno dei sindaci un capo d'opera. Questo deve essere eseguito o nella bottega di un sindaco o in quella di un consigliere, previo apprendistato di 4 anni, con relativo benservito.

5) Per quanto concerne la qualità dei peltri « che ponno dirsi e sostenersi commerciali » si prendono in considerazione tre tipi di lega: lo stagno fino d'Inghilterra, quello bianco « alla bontà di quello di Lione » e la saldatura chiara.

[7] Da notare l'analogia con il regolamento dell'Università dei gioiellieri, orefici ed argentieri, sia per quanto riguarda la struttura complessiva delle disposizioni, sia per la particolarità del Santo Protettore, comune alle due Università. Che ci fossero legami fra le due corporazioni (almeno a livello personale) è dimostrato dal fatto che quando Giambattista Sartoris presenta il suo capo d'opera e questo viene bocciato, il candidato respinto si affretta a ricorrere e porta come « perizia di parte », a testimonianza della buona esecuzione del suo lavoro, proprio il parere di un argentiere. Il fatto di aver l'uno sollecitato il parere di un membro di quell'Università e per averne i peltrai accettata la competenza, fa ipotizzare che intercorressero stretti rapporti fra le due corporazioni. Del resto, per certi versi, la tecnica di lavorazione dei due metalli è quasi analoga (Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite, Atti del Consolato di Commercio, Volume 40; d'ora in poi abbreviato in A.S.T. SS.RR., A.C.C., Vol. 40).

[8] Come già accennato, attorno agli anni 1727-30 l'Università doveva essersi data un regolamento che in parte disattendeva o superava le disposizioni del 1652. Certamente l'accordo del 1730 fra i mastri stagnaiuoli riguardo alla cifra da pagare per solennizzare la festa del Patrono non dovette essere la sola disposizione interna convenuta in quell'occasione. Di questa regolamentazione non ne ho però trovata traccia. Per amor di cronaca ricordo che il sovrano preferì che ogni mastro non si quotasse con una cifra fissa, ma che « ognuno contribuisce secondo la sua devozione ».

[9] Il rinnovo doveva essere effettuato davanti al Magistrato del Consolato.

Tutte le « pezze » fabbricate « dovranno essere pertanto marchiate con una marca denotante la vera qualità degli stagni, che saranno composte, e con l'espressioni nella medesima marca delle parole significanti tal qualità, e del nome, e cognome del mastro, che avrà quelle fabbricato ». Per i contravventori è prevista un'ammenda di 100 scudi d'oro; lo stesso trattamento è riservato a chi fabbrica o vende vasi e altri oggetti di qualità inferiore alla saldatura chiara a meno che non si tratti di « vasi di triacca » di peso inferiore ad una libbra [10].

Nella supplica sono riportate anche altre disposizioni secondarie sul modo di fare il capo d'opera, la richiesta (non concessa) di riduzione della tassa per l'« entratura » all'Università e la possibilità per le vedove e gli orfani dei mastri di tener per qualche tempo ancora aperta la bottega.

Quante potevano essere le botteghe di peltraio a Torino e quante persone erano complessivamente impiegate in quell'arte? È difficile a dirsi. Si può tuttavia ipotizzare che le botteghe fossero una decina verso gli anni '40 e questo numero si mantenne più o meno costante fino al 1770. In quell'anno risultano attive in Torino sette botteghe [11], di cui tre sole sotto la direzione di un mastro, « atteso il decesso seguito in poco tempo di quattro che hanno lasciato le mogli vedove e le loro botteghe senza direzione ». Calcolando una media di 5-6 persone per bottega (tra figli, lavoranti e garzoni), si può ritenere che non più di una sessantina di persone lavorassero il peltro a Torino.

Un altro dato che risulta chiaramente dagli atti di ammissione all'Università è la presenza di un consistente nucleo di lavoranti provenienti dal Novarese e specialmente dal Lago d'Orta: è dunque possibile che in quella zona si fosse sviluppato un centro abbastanza consistente per la lavorazione del peltro.

Le botteghe dei peltrai torinesi sono ancora sei nel 1792, ma la categoria risulta in crisi, tant'è che G. B. Rovero, sindaco dell'Univer-

[10] La triaca o teriaca era una medicina che si credeva valida per molte malattie. Era composta da sciroppo, polveri oppiacee, miele e polpe vegetali. Può suscitare perplessità il fatto che proprio per una medicina fosse permesso un contenitore potenzialmente così poco adatto: forse la presenza di un po' di piombo proveniente dal recipiente serviva da « rinforzo » a questa panacea.

[11] Così sostiene A. M. Filiberto, che chiede al sovrano di poter eseguire il suo capo d'opera ed essere ammesso all'Università senza pagare le tasse dovute (A.S.T., SS.RR., A.C.C., Vol. 40).

sità, invia una supplica per « implorare a S.M. provvidenze per il ristabilimento di quest'arte che va a deperimento » [12]. La causa della crisi è attribuita principalmente « all'introduzione delle terre d'Inghilterra, di cui tanto è l'uso nei servizi di tavola » e all'importazione: « di questi lavori in peltro ne proviene certe quantità dall'estero, che non si può precisare, perché confusi con le chincaglierie e merci ordinarie e ne vengono nella loro classe compresi, ma per quanto possi calcolare ascenderà a lire cento e pagano soldi 29 per caduno rubbo di dogana ».

Le richieste dell'Università sono pertanto la « privativa » di qualunque oggetto si possa fare « con la materia detta composizione » [13], la proibizione a chiunque di poter lavorare « senza essere approvato » e un aumento della dogana sui prodotti stranieri.

Non v'è dubbio che la crisi dei peltrai debba essere attribuita principalmente al cambiamento dei gusti della clientela. Il fenomeno riguarda soprattutto il vasellame domestico, che costituiva gran parte della produzione, sostituito dalla porcellana in quelle case dove un giorno il possedere oggetti in peltro era considerato uno status symbol.

Una crisi irreversibile, che portò alla chiusura progressiva delle botteghe artigiane.

Non ho dati posteriori a questa supplica, ma ritengo che dopo l'occupazione francese e l'abolizione delle corporazioni solo qualcuna di quelle botteghe sopravvisse alla bufera.

Tuttavia, una qualche forma di produzione dovette continuare, se non a Torino, in Piemonte.

Lo dimostrano, oltre ad alcuni punzoni a mio avviso ottocenteschi di aziende di Alessandria e di Casale, i resoconti dello « Stato generale della bilancia del commercio » [14].

Da esso risulta che nel 1819 vennero « importati dall'oltremare » quintali 1,49 di stagno lavorato, valutato 370 lire/quintale e ne risultano « esportati in Italia » 5,26 quintali, con un saldo attivo di 1027 lire. L'anno successivo, a fronte di un'importazione di 1,63 quintali, ne risultano esportati 2,99. Al prezzo di 400 lire/quintale il saldo attivo della bilancia risultò essere di 544 lire. Sono quantità molto mo-

[12] A.S.T., Sez. I, Materie di Commercio, categoria IV, mazzo 12 di addiz.

[13] La « composizione » viene spiegata dal Rovero come « formata di stagno che miste con qualche parte di regolo d'antimonio diviene più duro, aspro e sonante ».

[14] A.S.T., SS.RR., Stato generale della bilancia del Commercio, anni 1819 e 1820.

deste, che dimostrano come il favore del pubblico per gli oggetti in peltro fosse ormai estremamente tiepido.

I peltrai torinesi sono comunque ormai scomparsi dalla scena: nel 1823 il Comune invia alla Segreteria di Stato (Interni) una tabella contenente la qualità e quantità di persone che esercitano il commercio, le arti ed i mestieri in città: nessuno esercita l'arte dello stagnaiuolo [15].

Tecnologia e tipologia degli oggetti in peltro

L'evoluzione della tecnologia utilizzata per la produzione dei peltri è stata trattata da diversi autori riportati in bibliografia: rimando pertanto ad essa per quanto concerne i particolari di questa evoluzione.

Mi limiterò qui a ricordare che fino a tutto il XV secolo la tecnica prevalentemente utilizzata fu quella della forgiatura: il pezzo era ricavato per martellatura di una lastra di peltro riscaldata, in modo analogo a quanto avviene per i lavori in rame o in argento. Al corpo venivano poi saldati manici, basi ed altre « guernizioni ». Questo modo di operare andò in disuso dopo il 1500, soppiantato dalla fusione.

Con questo procedimento le varie parti dell'oggetto da fabbricare erano ottenute colando il peltro fuso in appositi stampi, in un primo tempo di pietra tenera e poi di metallo (ghisa o bronzo). I vari pezzi erano poi assemblati mediante saldatura, rifiniti e lucidati.

È questa la tecnica utilizzata dai peltrai torinesi del XVIII secolo.

Negli atti di ammissione all'Università viene a volte descritto il capo d'opera che il candidato presenta: sovente non si tratta di un oggetto tout court, ma di una « forma ». Si tratta cioè dello stampo per la fabbricazione del « capolavoro » e non già o non solo del pezzo puro e semplice. Così ad esempio Giovanni Stefano Borello presenta una « forma in ottone per candelieri contornati » [16] e Andrea Secondo Mettrà una « forma per mostarda ad ottangoli con relative guernizioni ».

Quanto alla tipologia degli oggetti fabbricati dai peltrai torinesi le

[15] Archivio Storico Città Torino, Inventario atti archivio comunale dal 1111 al 1848, numero 3868.

[16] Boucaud e Frégnac hanno molto dibattuto sull'impiego di stampi in rame (citati dal Salmon) o in « rame giallo » citati negli inventari delle botteghe dei maestri strasburghesi Insenheim e Praunsmentel, giungendo alla conclusione che doveva trattarsi di stampi in bronzo, con alto tenore di rame. Non si può invece escludere che si trattasse in effetti di stampi in ottone, come appare dall'atto di ammissione del Borello.

scarse notizie provengono essenzialmente dalla descrizione dei capi d'opera: oliera (G. B. Della Bianca); baule ovale da tavola (Rattone); candeliere con base e colonna ottagonali (Perotto); mostardiera ad ottangoli (A. S. Mettrà); zuccheriera ad otto angoli con piatto operato (Rolando); buretta (E. S. Todino); teiera contornata (P. Todino).

Come si vede, una quantità di oggetti estremamente varia, cui si deve aggiungere quanto ho potuto vedere sul mercato antiquario: piatti, vassoi, caraffe e bacinetti. Tutto un complesso, insomma, destinato a comparire sui deschi se non della nobiltà, almeno della ricca borghesia che, non potendo permettersi servizi in argento, si accontenta di un materiale meno nobile, ma che lo ricorda molto da vicino sia per il colore del metallo che per la forma degli oggetti.

È infatti facile immaginare che tutto quell'insistere su pezzi a base ottagonale, sul « contornato » e « operato » non è dovuto al caso, ma vuol essere un modo per descrivere quello che oggi noi definiremmo « stile barocco ». Lo stesso stile che caratterizza in quel periodo le più diverse forme d'arte, comprese quelle cosiddette minori. Chi sfogliasse il capitolo dedicato agli argenti nel catalogo della mostra del barocco piemontese [17] potrebbe facilmente riconoscere (al di là del livello artistico decisamente alto e probabilmente del tutto superiore a quello dei nostri peltrai) quelle forme e quei contorni, che la scarsa dimestichezza con la penna e la brevità di descrizione dei mastri redattori degli atti di ammissione all'Università ci fanno solo intuire.

Uno studio sul livello artistico della produzione torinese potrà essere effettuato solo a fronte di pezzi sicuramente attribuiti: purtroppo ad oggi pare scarseggino questi e stiamo muovendo solo ora i primi passi verso l'identificazione dei punzoni dei vari artigiani. Non si può dunque escludere che si possa un giorno riconoscere in un mastro torinese l'autore di qualche bel pezzo in peltro: non mi aspetto certo un altro Briot, ma esempi di sicuro gusto nel modellare questo metallo non devono essere mancati anche da noi.

I punzoni

Le disposizioni relative alla « marchiatura » degli oggetti di peltro, almeno per quanto ho potuto accertare, sono la « proibizione di met-

[17] VIALE V. (a cura di), *Mostra del Barocco Piemontese*, vol. III, Torino 1964.

ter la marca fina, salvo che sopra lo stagno fino da vendere » del 1652 e quella del 1739 per la quale « debbono d'or in avvenire marcarsi tutte le pezze che verranno fabbricate e vendute con la marca denotante la vera qualità degli stagni, che saranno composte, e con l'espressione della medesima marca delle parole significanti tal qualità, e del nome, e cognome del mastro, che avrà quelle fabbricate ».

Quanto sopra farebbe presupporre che in un primo tempo si indicasse solo la qualità del peltro e che a partire dal 1739 le « pezze » fossero punzonate anche col nome del mastro peltraio. Queste indicazioni sono invece smentite dalla pratica, cosicché mentre è conosciuto almeno un punzone anteriore al 1730 con nome, cognome e qualità del peltro, non pare esistano peltri di quell'epoca con il solo punzone di qualità.

Si trovano generalmente due tipi di punzone: uno grande, di forma ovale od ovalizzante, che porta al centro il marchio o simbolo del mastro; mentre in alto o all'intorno è dichiarata la qualità del peltro ed il cognome del peltraio. Questo punzone è di solito associato ad un altro, più piccolo, che è ripetuto due volte. Anche questo è ovale o circolare e contiene un piccolo decoro con due o tre lettere (le iniziali del nome e cognome del mastro); all'esterno del circolo è riportato ancora il tipo di peltro impiegato (in genere FIN).

Sostanzialmente questo sistema di punzonatura ricalca quello francese dello stesso periodo: anche qui si ha una « grande marca » (con qualità del peltro, il simbolo o stemma, il cognome e quasi sempre anche il nome, l'iniziale, del peltraio), accompagnato da uno o due punzoni più piccoli, il cui decoro è sempre rappresentato da un martello (il simbolo della corporazione dei peltrai francesi) posto fra due lettere (le iniziali del mastro). In basso, sotto il martello, un'altra lettera indicante la città sede della corporazione. A partire dal 1643, inoltre, i punzoni dovevano riportare l'anno di ammissione del peltraio alla corporazione.

Anche su alcuni punzoni che attribuirei senza esitare a mastri torinesi sono riportate a volte delle date: ma di una disposizione analoga a quella francese del 1643 non ne ho trovato traccia. Si può ipotizzare che essa facesse parte degli accordi di cui ho accennato in nota 8; non pare tuttavia che l'uso di punzoni datati fosse generalizzato, né le date che conosco paiono in relazione con l'anno di ammissione del

mastro. Probabilmente si potrà dare una spiegazione plausibile solo comparando fra loro molti di questi punzoni, cosa che per il momento non sono in grado di fare.

Malgrado in tutte le disposizioni venga specificato che i sindaci della corporazione sono tenuti a visitare le botteghe degli associati e a controllarne il lavoro, non pare esistessero punzoni di controllo [18]. Tuttavia in diversi casi si riscontrano, vicino ai punzoni dei mastri, delle lettere anch'esse punzonate e che nulla hanno a che fare con il marchio del peltraio. Potrebbero essere il segno di una qualche forma di controllo, poiché l'altra ipotesi e cioè quella di un segno di proprietà, appare un po' meno probabile. In genere il proprietario marchiava col punzone o incideva col bulino le proprie iniziali sul bordo degli oggetti.

Nell'attribuzione dei peltri si deve inoltre tenere presente che possono essere fuorvianti le indicazioni di tipo stilistico. Gli stampi, soprattutto quelli di metallo, costavano carissimi e la loro collezione intera valeva una fortuna. Essi si trasmettevano di padre in figlio ed è pertanto normale ritrovare forme e dimensioni classiche del XVIII secolo eseguite in pieno XIX, da qualche peltraio che utilizzò vecchi stampi di famiglia. Solo il differente stile del punzone può a questo punto far capire che si tratta di un lavoro posteriore.

Aggiungo a questo proposito che il punzone ottocentesco è generalmente uno solo, è più piccolo (almeno rispetto alla così detta grande marca del XVIII secolo) ed è impresso una sola volta. Manca inoltre sovente l'indicazione della qualità del metallo.

Dalle indicazioni d'archivio si deduce che i peltrai torinesi ebbero forti scambi e legami anche familiari con i paesi vicini, in special modo Francia e Svizzera. Qualcuno di loro, come Benedetto Todino, era

[18] Per punzoni di controllo intendo appunto quelli impressi o dall'autorità statale o dall'Università per garantire che la lega utilizzata sia di qualità corrispondente a quella dichiarata. Un simile controllo (con apposizione di un apposito punzone, il così detto punzone della marca) è stato ad esempio generalizzato in Francia dal 1691. Era effettuato da funzionari dello Stato che con la punzonatura adempivano al doppio compito di garantire la bontà della lega, e soprattutto dell'avvenuto pagamento di una specifica tassa. Questi punzoni sono fondamentali poiché riportano il nome della città in cui furono apposti e permettono di conseguenza di definire la provenienza dei peltri. Esistono poi altri tipi di punzoni: quelli che venivano impressi su boccali ed altri contenitori per garantirne l'effettiva capacità. Corrispondono perciò a quelli che ancor oggi vengono apposti sugli strumenti di misura destinati alle transazioni commerciali (bilance, metri, litri ecc.). Mi è noto un solo esempio di questo tipo di punzoni attribuibili al Piemonte, ed è apposto su una caraffa (punzone 12).

oriundo francese ed emigrò in Piemonte, continuando a Torino la dinastia di peltrai da cui proveniva. Altri cognomi, come Metra e Sartoris, sono presenti pressoché contemporaneamente a Torino, in Francia e Svizzera. Si tratta evidentemente di persone provenienti dallo stesso nucleo familiare, fratelli o cugini forse, che operano su entrambi i versanti delle Alpi. Tutto questo andirivieni, questo operare su più fronti, se da un lato è indice di vitalità, di scambi culturali, tecnici ed artistici costituisce d'altro canto un'ulteriore difficoltà per l'attribuzione dei singoli punzoni. Si possono avanzare delle ipotesi, ma per giungere a risultati certi è necessario che i peltri di sicura provenienza piemontese oggi « congelati » in collezioni e case private possano essere visionati e confrontati: per sciogliere i tanti dubbi di oggi, e per poter finalmente comprendere il ruolo che i peltrai e la loro Università ebbero a svolgere nel contesto economico ed artistico della Torino settecentesca.

I mastri peltrai

I nomi e le notizie relative agli artigiani che operarono a Torino nel corso del XVIII secolo sono ricavati in gran parte dall'« Inventario degli atti del Consolato di Commercio » [19]. Si tratta di una raccolta di verbali di ammissione dei mastri all'Università, che vanno grosso modo dal 1725 al 1775. Altre fonti verranno di volta in volta citate nelle singole note biografiche. Quando conosciuto, ho anche riportato il nome del genitore del Mastro, in considerazione del fatto che spesso la bottega veniva trasmessa, con la sua dotazione di stampi ed attrezzi, di padre in figlio. È pertanto possibile, se non probabile, che anche il genitore di ogni neonominato mastro peltraio fosse o fosse stato a sua volta un artigiano del peltro.

Ho già accennato alla scarsa reperibilità di materiale sicuramente locale ed al fatto che di rado esso è punzonato. Tuttavia, per alcuni punzoni si può attribuire, sia pure in via ipotetica, la corrispondenza con uno dei mastri citati dalle fonti. Ho pertanto ritenuto utile riportare questi punzoni a complemento delle notizie biografiche del mastro

[19] A.S.T., SS.RR., A.C.C., Vol. 40 (vedi nota 7).

al quale li ho attribuiti. Attribuiti, lo ripeto, in via provvisoria, poiché il numero di punzoni esaminati è ancora troppo esiguo, né sono per ora chiare le regole che soprintendono all'apposizione delle date che si vedono sui punzoni. Questi sono disegnati al tratto, e non fotografati, perché non sempre la riproduzione fotografica riesce ad evidenziarne le caratteristiche, soprattutto se i punzoni sono poco impressi. In ogni caso ho cercato di disegnarli mantenendomi il più possibile fedele all'originale, tanto nella forma che nelle dimensioni.

Bianchi, Antonio (da Como). È autorizzato ad aprire bottega, 1767.

Bona, Giovanni Battista. Presenta il capo d'opera nel 1728 ed è ammesso all'Università nel 1730.

Bono, Giovanni Battista. Stagnaiuolo 1730; consigliere 1752; sindaco 1767 (punzone 1).

Bonvalo o Bonvallo, Giovanni Antonio. Sindaco 1752.

Borello, Giovanni Stefano. Ammesso 1754; capo d'opera: forma in ottone per candelieri contornata; consigliere 1773.

Burato o Buratto, Giuseppe Antonio, di Clemente. Risulta provenire da Casale, nel Novarese. È ammesso nel 1752.

Chiodo, Carlo. È Sindaco nel 1700 ed in tale veste denuncia tale Domenico Forneri, che esercita la professione senza essere ammesso all'Università.

Della Bianca o Dellabianca, Bernardo Ludovico. Padre di Giuseppe Bernardo, risulta già morto quando il figlio viene ammesso all'Università (1730). Pur non essendo espressamente citato come peltraio si conosce un piatto punzonato che potrebbe essergli attribuito (punzone 2). Va peraltro notato che la grande marca è in questo caso accompagnata dai due punzoni della piccola marca che non riportano le iniziali di Bernardo Ludovico; a mio avviso le lettere G B D B sono le iniziali di Giuseppe Bernardo Della Bianca, suo figlio. Si tratterebbe perciò di un punzonamento ibrido. Nella grande marca, infine, sono leggibili a sinistra della rosa due cifre di una data: 17...

Della Bianca o Dellabianca, Giuseppe Bernardo. Figlio del precedente, è ammesso nel 1730. Capo d'opera: « vaso d'oglio esistenti a detta forma le sue guarniture e forniture »; sindaco 1731, 1739; consigliere 1736; tesoriere 1752.

Filiberto, Angelo Maria (da S. Giulio d'Orta). Ammesso senza pagare le spese nel 1770. Esegue il capo d'opera nella bottega della vedova di Enemone Todino. Ha lavorato prima a Milano, poi fu assunto da Pietro Todino (1758) e successivamente da Enemone Todino e Giovanni Battista Metrà.

FORNELLI, Domenico. Sindaco 1727.

METTRA o METTRÀ, Andrea Secondo. Ammesso 1731; capo d'opera: « forma per mostarda ad ottangoli con relative guernizioni ».

METRA o METRÀ, Giovanni Battista. Risulta mastro con bottega vicina a quella di Benedetto Todino; da lui esegue il capo d'opera Pietro Todino (1752); sindaco 1767, 1773 (punzone 3).

Con questo cognome ricordo anche un Humbert Metra, attivo a Lione nella seconda metà del secolo e che quasi sicuramente è un parente dei precedenti. Lo conferma anche il punzone da lui adottato (BOUCAUD - FRÉGNAC, p. 197; punzone 4).

Resta da stabilire l'origine della famiglia: torinese con emigrati a Lione, come farebbero supporre la presenza a Torino di una documentazione più antica ed il cognome (non certo francese), oppure lionese immigrata a Torino? In favore di questa ipotesi gioca l'indecisione della grafia del cognome (sui documenti è presente con una o due t, con e senza accento), quasi a testimoniare una difficoltà nel trascrivere in italiano il suono Metra letto da un francese. Un altro Metra, probabilmente parente di Humbert, era attivo, sempre a Lione, nel XIX secolo con questo punzone (cfr. TARDY, *Les poinçons...*, p. 71; punzone 5).

MORGONE o MORGHONE, Giovanni Andrea. Sindaco 1728; risulta ancora vivo nel 1739.

PAGNONE, Andrea (da Pancalieri). Ammesso 1767; capo d'opera: dei candelieri.

PEROTTO, Carlo (da Varallo). Risulta già ammesso all'Università nel 1728, ma la ratifica del Consolato è del 1730. A lui attribuisco il punzone 6.

RATTONE, Giacomo Antonio, di Giacomo. È un caso di ammissione all'Università piuttosto lungo. Il tema per il capo d'opera gli era stato dato nel 1725 e l'elaborato era stato visto e approvato nel 1727. Tuttavia il decreto di ammissione è solo del 2 giugno 1730. Il capo d'opera era un « baule ovale di pietra da tavola compita e tornita ».

ROERO, Maurizio. Figlio d'arte, è ammesso nel 1761. Aveva avuto la bottega distrutta da un incendio e per questo motivo l'ammissione avviene senza dare l'esame (regie patenti 13 marzo 1761).

ROLANDO, Giovanni Battista. Presenta come capo d'opera « una zuccheriera ad otto angoli con piatto operato ». L'Università lo approva il 31 luglio 1731; la ratifica è esattamente di un anno dopo.

ROVERO, G(iovanni) B(attista). Sindaco 1792. È l'autore della supplica con la quale denuncia la crisi del settore e richiede particolari provvidenze e l'aumento delle tasse sui peltri d'importazione. Nella stessa supplica il Rovero annuncia di aver trovato « dopo molti esperimenti » il mezzo per poter « con un solo lume per ogni lanternone a riverbero ottenere l'effetto della eseguita illuminazione notturna di questa città » e chiede

di poter fare esperimenti (A.S.T., Sez. I, Materie di commercio, cat. IV, mz. 12 di addiz.). Non risulta tuttavia che questi siano stati effettuati.

Un altro Rovero, Francesco Felice, risulta attivo nella Svizzera francese all'inizio del secolo (cfr. G. S. STERNER, p. 63; il suo punzone è apposto su un boccale con coperchio; punzone 7).

Anche in questo caso non si possono escludere legami di parentela fra i due mastri, né l'origine italiana (torinese?) di Francesco Felice.

SARTORIS, Giambattista (da Viciago, S. Giulio d'Orta). Ammesso 1773. Risulta aver lavorato per 15 anni a Barcellona, poi tre nella sua patria e dirige in quell'anno la bottega del fu Enemone Todino. Il suo capo d'opera, una « ighera », aveva dato luogo ad una lunga contestazione (v. nota 7). Un suo quasi omonimo, Gian Battista Sartoris, è attivo a Lione verso la metà del secolo. Di costui se ne conosce il punzone e si sa anche che sul mercato antiquario esistono peltri falsi col suo marchio (cfr. BOUCARD e FRÉGNAC, pp. 296 e 328).

Lo stesso punzone (punzone 8) è invece attribuito dal Tardy ad un artigiano lionese del XIX secolo. In effetti conosco un vassoio che, oltre alle marche del Sartoris, porta anche un altro punzone (sicuramente coevo), costituito da un monogramma e dalla data 1808: Gian Battista Sartoris era dunque ancora attivo nella prima decade dell'800. Ma Gian Battista e Giambattista (come è scritto sui documenti d'archivio che riguardano l'artigiano di Viciago) sono due quasi omonimi, forse parenti, o non sono invece la stessa persona? La grafia del nome di per sé non è poi così probante: se per ragioni estetiche di punzone si volesse dividere il nome Giambattista su due righe, verrebbe quasi d'istinto scrivere Gian Battista, piuttosto che Giam Battista. Né è detto che il nome scritto sui documenti sia assolutamente esatto, data la facilità nel confondere foneticamente i due nomi e la scarsa dimestichezza con la penna degli estensori dei verbali e più ancora dei mastri che li sottoscrivevano. Basti ricordare, ad esempio, che a proposito di un altro mastro, su tutti gli atti si trova sempre scritto Emenon o Emenone Todino, mentre sul punzone risulta chiaramente Ennemon.

Anche l'impostazione dei punzoni sembrerebbe piemontese. Innanzi tutto per la presenza delle due piccole marche accostate alla grande e poi perché di Gian Battista Sartoris si conoscono (ed è per ora l'unico caso) sia la grande marca relativa all'ETEIN D'ANGLETERRE sia quella per l'ETEIN BLANC DE LYON. La prima è illeggibile nella sua parte centrale, ma è certa l'indicazione del tipo di peltro ed il nome SARTORIS in esergo. La seconda, invece, è perfettamente leggibile (punzone 9). Siamo cioè in presenza di due punzoni dello stesso artigiano che si attengono e ricalcano in tutto e per tutto le disposizioni di Carlo Emanuele III del 1739 sulla marchiatura dei peltri.

Un altro indizio sulla possibile « piemontesità » di questi punzoni de-

riva dal fatto che gli oggetti così marcati sono relativamente diffusi proprio in Piemonte. Se dunque ci sono molti indizii che farebbero coincidere in una sola persona Giambattista e Gian Battista Sartoris, attribuendogli i punzoni che finora sono stati assegnati ad un artigiano lionese, non si può d'altro canto disconoscere che questa ipotesi presta il fianco a non poche obiezioni. La vita di Giambattista Sartoris, almeno come artigiano, è abbastanza nota.

Egli aveva già ben diciotto anni di esperienza lavorativa quando, nel 1773, viene ammesso alla corporazione. E in quei diciotto anni ha lavorato a Barcellona e a S. Giulio d'Orta, ma non a Lione. Forse può averlo fatto in seguito, ed utilizzato là i suoi punzoni piemontesi. Ma in questo caso si ammetterebbe un'attività lavorativa di non meno di 53 anni, cosa non impossibile, ma che lascia francamente perplessi.

La questione è dunque aperta, e l'attribuzione di questi punzoni a Giambattista Sartoris è da ritenersi per ora del tutto ipotetica.

Todino, Benedetto (da Lione). Si trasferisce a Torino nel 1706 e italianizza il suo cognome Taudin in Todino, pur continuando a firmare alla francese nei documenti e sul punzone. È sindaco dell'Università negli anni 1727, 1730, 1731, 1736, 1752. Ottiene la cittadinanza piemontese «onde poter godere dei privilegi dei nostri sudditi» nel 1740 (A.S.T., SS.RR., Registro Patenti, vol. 178, p. 66). Dei suoi cinque figli almeno due, Emenon o Enemon Simone e Pietro, continuano il mestiere del padre. Ma in questo caso si può parlare di tradizione di famiglia. Infatti un Joseph Daniel Taudin è attivo a Bordeaux verso il 1650-1670 (a lui è attribuito un piatto bordolese stile Luigi XIII); di un J. Taudin si conosce una zuccheriera con punzone di Bordeaux e « punzone della marca » del 1679 (cfr. Douroff, *Etains français*, pp. 19 e 21) e sempre a Bordeaux risulta attivo nel 1736 Jonas Taudin (cfr. Tardy, *Poinçons d'étain*, p. 77). A Benedetto Todino attribuisco il punzone 10.

Todino, Emenon o Enemon, o Ennemon Simone. Figlio di Benedetto, riceve la patente dal Consolato nel 1748. Risulta già morto nel 1770, quando la sua bottega è diretta da Giambattista Sartoris (punzone 11).

Todino, Pietro. Figlio di Benedetto. Ha fatto « l'apprendissaggio » nella bottega del padre dal 1742 al 1746, poi ha continuato la sua attività come « lavorante » in Francia e presso il padre. (Non è da escludere che il periodo « francese » lo abbia passato presso qualche Taudin di Bordeaux, forse Jonas). Presenta il suo capo d'opera nel 1752: una « forma di teiera di stampo contornata ». Ma l'opera viene contestata.

Secondo Bonvalo (sindaco), Bono (consigliere) e Dellabianca (tesoriere) la forma non sarebbe stata farina del suo sacco: Pietro avrebbe trasportato le quattro formelle componenti il capo d'opera dalla bottega di G. B. Metra, dove doveva eseguire il lavoro, nell'attigua bot-

tega del padre e là sarebbe stato aiutato dal fratello Simone, con l'assistenza del padre (l'altro sindaco in carica).

VERRA, Giovanni Battista. Si qualifica stagnaiuolo nell'atto di ammissione di G. B. Della Bianca (1730).

VERANI, Giovanni Battista. Firma con i due sindaci l'atto di ammissione di A. S. Mettrà.

BIBLIOGRAFIA

Oltre ai testi già citati nelle note, sono stati utilizzati:

AA.VV., *Enciclopedia storica dell'antiquariato*, Praga 1977.
BIDAULT P., *Etains religieux*, Paris s.d.
BOSCHIAN N., *Il peltro*, Milano 1984.
CURTIS T., *Pewter*, Glenmayne (Scotland) 1982.
DOUROUFF B. A., *Etains français*, Paris s.d.
MORY L., *Il peltro in Europa*, Milano 1964.
TARDY, *Poinçons d'étains*, Paris s.d.

GIAN LUCA MARTINENGO

DOCUMENTI INEDITI PER VILLA VIARANA A SAN MAURIZIO CANAVESE

Poco oltre i «fini» dell'abitato di San Maurizio Canavese, in regione «Monferretto», sorge Villa Viarana[1]: una delle più affascinanti e intatte testimonianze della civiltà artistica piemontese del secondo Settecento. Nel condurre le ricerche relative alle trasformazioni architettoniche e decorative che questo complesso edilizio ha subito, tra il materiale documentario che si è sottoposto ad analisi, il più significativo è stato certamente quello ritrovato nell'archivio della villa che, gentilmente, mi è stato messo a disposizione dagli attuali proprietari, i Conti Paolo Emilio e Giuseppina Marenco, discendenti per linea femminile dalla famiglia Viarana.

Allo scorcio del XVII sec. i Viarana, dalla Lombardia, migrarono in Piemonte; «Comperarono un "albero antico", non autenticato, che

[1] I contributi critici riguardanti Villa Viarana sono: A. Bertolotti, *Passeggiate nel Canavese*, Ivrea 1874, pp. 460-462; G. Chevalley, *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi nel secolo XVIII*, Torino 1912, pp. 58, 70, 76, 81, 90, 91, 97, 99, 114, 120, 124, 125, 151, 152; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino 1962, pp. 105, 106, 119; N. Carboneri, *Architettura*, in «Mostra del Barocco Piemontese», Torino 1963, p. 84, tav. 193; A. Pedrini, *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1965, pp. 284-291; A. Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino 1972, pp. 288-299; G. Carpignano, *Aspetti dell'architettura di '700 in Piemonte: l'architetto Luigi Michele Barberis*, Torino, Tesi di laurea in Storia dell'Arte moderna Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. A. Griseri, A.A. 1977-78, pp. 210-226, 247-251; C. Novero - G. Destefanis - G. Balma Mion, *El pais dle «teste quadre»*, Borgone di Susa 1981, pp. 135, 187, 287, 317-323, 604, 605; I. Vercelloni, *La Viarana. In quella villa c'è aria di casa*, in «Casa Vogue», n. 130, maggio 1982; G. L. Martinengo, *La decorazione prospettica illusiva nelle ville settecentesche del Canavese: Viarana, Durando, Bertalazona*, Torino, Tesi di laurea in Storia dell'Arte moderna Facoltà di Lettere e Filosofia, rel. Prof. A. Griseri, A.A. 1984-85, pp. 3-5, 27-50, 59-90; S. Cantamessa, *Architetti attivi in S. Maurizio Canavese tra il XVII e il XVIII secolo*, Torino, Tesi di laurea in Storia dell'Architettura Facoltà di Architettura, rel. Prof. D. De Bernardi Ferrero, A.A. 1985-1986, pp. 39-60.

li fa discendere dai Traversari di Ravenna. Giovanni... impianta a Torino, un negozio di mercerie e seterie...»[2] che in pochi anni i suoi figli, Francesco e Giuseppe, trasformarono in uno dei maggiori setifici della città. All'inizio della seconda metà del Settecento, Giuseppe, per «diminuire et in parte sgravarsi dalle fattiche sin ora praticate nel esercitio di detto suo Negotio», preferì vivere coi proventi offerti da investimenti in operazioni finanziarie legate al prestito pubblico o privato quali: censi, tontine, acquisto di tassi o sottoscrizioni ad erezioni di Monti. Con i suoi figli, Giacinto e Carlo Erasmo, la posizione sociale ed economica raggiunta dai Viarana divenne ormai tale da condurli ad anelare al riconoscimento del prestigio aristocratico[3].

[2] A. Manno, *Il patriziato italiano*, I, Regione Subalpina, Torino 1906, *ad vocem*.

[3] Nell'archivio della villa sono conservati due alberi genealogici che fanno risalire l'origine della famiglia al XII secolo, allorquando, nel 1171 moriva «Petrus Traversarius di Ravenna» e stava per aprirsi quel «periodo dei cavalieri» per cui «Pietro [diretto discendente di Petrus] e la sua Famiglia hanno avuto l'onore del ricordo dantesco in quel quattordicesimo del Purgatorio che è tutta una glorificazione delle virtù civili e cavalleresche degli antichi uomini di Romagna... Con la morte, avvenuta nel 1240, di Paolo Traversari, che l'anno prima aveva ritolto Ravenna a Federico II, finì la dominazione di quella famiglia, e l'imperatore Svevo riprese la città. I Traversari superstiti furono mandati in esilio, e le loro case, secondo gli storici, furono abattute» (Santi Muratori, *La casa dei Traversari*, «Corriere di Romagna», 3-4 marzo 1916).

L'albero genealogico dei Viarana documenta quale ultimo Traversari ravennate «Teodoro (espulso da Ravenna nel 1290) ha sei figli dei quali quattro rami sono subito estinti»; i due rami che non si estinsero sono quelli di Guido, «Accettato fra i patrizi veneti (vi sono otto generazioni)», e quello di Pietro da cui discese Ugolino «cittadino di Faenza» e genitore di un altro Pietro, sempre faentino, «morto 1400» e procreatore di un secondo Guido dopo il quale gli «antecessori» da cui rampolla la Nostra famiglia diverranno «Cittadini Milanesi», poi «Novaresi» (con Gio. Battista morto nel 1557) e infine, con Francesco, «Cittadini Torinesi».

Per quanto riguarda il mutamento di cognome, da Traversari in Viarana, G. Chevalley sostiene che «I Viarana, che in origine si chiamavano Traversari, trassero il nome dal Castello di Via-Arena in quel di Ravenna» (G. Chevalley, *op. cit.*, Torino 1912, p. 151).

Insorge, intorno alla Cittadinanza torinese di Francesco, una discrepanza tra le notizie tratte dall'albero genealogico e quelle, certamente più attendibili, riportate in una «Emancipat^{ne} à favor del Sig.^{r} Giò Viarana» datata 19 febbraio 1680, dalla quale si apprende, infatti, che «... li Sig.^{ri} Vedova Lucia et Gio Batta Madre e fig.^{lo} Maijni della Città di Moncalieri habbino promesso di dar in matrimonio al S.^{r} Giò. Viarana di Milano meracnte da Seta residente da molti Anni in quà nella pnt.^{e} Città [Torino] la Sig.^{ra} Catarina loro fig.^{ia} e Sorella respett.^{e} conciò però che d.° S.^{r} Gio. avanti Segua il matrimonio facci intervenir il S.^{r} Franc.° Viarana Suo Padre Mercante Orefice in d.^{a} Città di Milano p. prestar il Suo Consenso à detto matrimonio...» (Arch. Marenco Villa Viarana S. Maurizio – A.M.V.V.S.M. –, Masso C, Plicco 45 «Riguardante il fù Giovanni Viarana»). Tenendo presente che da questo documento Giovanni Viarana risulta, all'inizio del 1680, «... residente da molti Anni in quà...» a Torino e che nel suo testamento, rogato al notaio Cnardio il 24 dicembre 1723 in Torino, viene indicato «habitante in questa Città» (A.M.V.V.S.M. Masso C, Plicco 45, Foglio n° 1 «Testamento di Gio Viarana»); appare verosimile asserire che il primo Viarana a poter acqui-

Nel 1708 Francesco e Giuseppe Viarana acquistarono a San Maurizio Canavese, da Francesco Scotto, una «... cassina con beni a quella adiacenti di giornate quaranta cinque...»; questa era «... continente stanze numero sei civili cioè tre al piano di tera et altre tre aldisopra

sire la cittadinanza torinese sia stato Giovanni. Seguitando nella lettura dell'«Emancipat.^{ne} a favor del Sig.^{r} Gio. Viarana» vengono alla luce altre importanti notizie: «... Fran.^{o} Viarana tiene i suoi beni nella terra di maggiate Superiore... e più diciamo esser informati che il detto S.^{r} Viarana tiene un suo fig.^{lo} nella Città di Torino nominato il S.^{r} Giò qual è impiegato in una bottega del S.^{r} Giò Tomaso Trana et che sino sotto il di 11 marzo 1679 passato d.^{o} Suo Padre ha mandato al d.^{o} Giò Tomaso lire milla quattro Cento p impiegarle nel negozio della Bottega cioè moneta di Milano come e notorio e come p. Instrom. rog. in Torino...». È così che Giovanni Viarana entra «nella Società di negozio da Seta con il S.^{r} Giò Tomaso Trana» e pone le basi di una attività che caratterizzerà l'economia della famiglia per quasi un secolo.

All'aprirsi del XVIII secolo l'attività del «negozio da Seta» doveva essere, ormai, tutta in mano al solo Giovanni, infatti, la rilevazione dello «Stato de' Mastri Velutari che travagliano in Torino presentemente, e de' tellari che sono attualmente in opera del 1702» (Arch. Stato di Torino Sezione Prima – A.S.T.1°S. – COMMERZIO, Categoria 4°, mazzo 7, Sete e manifatture, n° 7) assegna al solo Viarana (non è menzionato Tomaso Trana) «24 tellari in lavoro»; dovevano comunque essere, questi di primo Settecento, anni difficili per la Nostra famiglia dato che, come si apprende da un documento del 5 dicembre 1726 (A.M.V.V.S.M., Masso C, Plicco 36 «Per il fatto Con la S.^{ra} Rollanda», n° 3 «Transatione Trà li ss^{ri} Giuseppe Viarana Mercante in questa Città, et la Sig.^{ra} vedova Rollanda sua sorella con quittanza a favore di detto sig.^{r} Viarana». Un testo analogo si trova in: Masso C, Plicco 46 «Riguardante il C^{o}D. Gaetano Viarana», n° 3 «Transazione tra li ss^{ri} Mercante Giuseppe e Canonico D. Giuseppe Gaetano fratelli Viarana di questa Città»), «... sin nell'anno 1704 detto fù Sig.^{r} Viarana Sollecitato da Suoi Creditori per il pagamento de debiti per esso contratti à quali non pottendo nelle Circostanze nelle quali all'hora si ritrovava Suplire massimamente in contanti; detto fù Sig.^{r} Rollando Suo Genero per scrittura 12 Xbre detto anno habbi detti Cred^{ri} et à tutta la massa de medemi la somma di luire Cento trenta milla pagabili cioè luire sessanta milla in denari frà anni due all'hora pross.^{mi} et à semestri naturali repartitam.^{e} le restanti luire settanta milla in tante merci ad elletione e separatione d'Esso fù Sig.^{r} Rollando osij delle Persone da esso nominande delle descritte nell'Inventaro à cui si fece procedere del negotio merci, et effetti d'esso fù sig^{e} Viarana con accolam^{o} d'alcuni Debiti particolari in detta scrittura espressi e promessa per essi di tener rillevata la massa di detti Cred.^{ti} con ciò questi dovessero ceder à favor di dette persone nominande tutte le altre merci Indistintam^{e} Mobili di Bottegha e casa...»; si genera, quindi, da questa situazione di insolvenza, un cambio di gestione nell'attività dei Viarana; infatti continuando a scorrere questo documento si legge che «... sij stato accetato da detti ss.^{ri} Creditori per altra scrittura delli 13 Sud.^{o} Xmbre In quale detto fù sig.^{r} Rollando ha dichia.^{to} che le persone nominande in detto suo partito erano li ss.^{ri} francesco e Giuseppe fratelli e figli di detto fù Sig.^{r} Gioanni Viarana per quali si rese sigortà, a favor de quali d^{i} Ss.^{ri} Cred.^{ri} cedettero come sovra le luoro raggioni e Crediti à qualonque Somma ascendessero...».

Francesco e Giuseppe Viarana nel giro di pochi anni riuscirono a risollevare le sorti del «negozio da Seta» e ad acquistare, il 22 Xmbre 1708, da «... il s.^{r} Francesco Scotto del fù s^{r} Gio Batta di Savona negoziante, e fondichiere nella presente Città... nel territorio di S. Maurizio una cassina con beni a quella adiacenti di giornate quarantacinque circa infra designata, e coherenziata con raggioni d'aqua, et altre pertinenze... la fabrica di detta Cassina poteva luoro servire per la fillatura che soglion far in cadun anno...» (A.M.V.V.S.M., Masso A, Plicco P.^{mo} «Riguardanti li titoli Saijetta, e Scotto per la Cassina di S. Morizio», nn° 1-2 – stesso documento in duplice copia – «Vendita

delle medeme, con più stanze due per il massaro ivi attigue una al disopra dell'altra con scuderie numero due, tinaggio e una crotta posta al disotto alle stanze civili sud.[e] insieme l'aijra ed il giardino esi-

a Favor delli ss.[ri] fratelli Viarana mercanti in d.[a] Città Con Obbligo a Favor del S[r] Scotto»).

Quindi accanto all'attività mercantile del «negozio da Seta» e a quella produttrice di materia finita dei «24 tellari in lavoro», si collocava, con la «fillatura», un altro intervento in campo manifatturiero rivolto, però, alla produzione di materia prima; la «cassina» di San Maurizio, «con beni a quella adiacenti di giornate quarantacinque», che potevano essere adibiti a «piantamento» di gelsi per l'allevamento dei «bigatti», doveva essere il sito ideale per insediare una filatura, considerando anche il fatto che questa attività richiedeva una discreta quantità d'acqua e che la «cassina» era «coherenziata con raggioni d'aqua».

Con questa «Accompra» del 1708 i Viarana iniziarono a volgersi alla terra con atteggiamento imprenditoriale ingrandendo notevolmente, specialmente per opera di Giuseppe (testimoniano la consistenza dei possedimenti terrieri dei Viarana: le «Scritture» di acquisti contratti tra il 1709 e il 1759 da Francesco – che muore nel 1720 – e Giuseppe, contenute nel Masso A, Plicco «Acquisti Viarana», A.M.V.V.S.M. I beni sono anche descritti nel «Campagnolo di San Maurizio» – dal 1719 al 1806 –, conservato nell'Arch. del geom. Ballesio di San Maurizio, e nel «Cabreo della casina e beni del Molto Illtre Sig Giuseppe Viarana a S. Moritio» datato 21 dicembre 1734, A.M.V.V.S.M.), i possedimenti terrieri; a partire dal 1734, oltre che all'acquisto di terreni, i capitali della Nostra famiglia furono rivolti anche ad investimenti in censi e tontine; all'acquisto di tassi o alla sottoscrizione a erezioni del Monte di S. Gio. Batta. (Dalla «Nota de Monti, E Tassi», A.M.V.V.S.M., Masso G, risulta che nel marzo del 1734 i Viarana acquistarono il tasso «soura la Città di Moncaglieri» e «soura la Comta di S. Morizio»; nel 1760 quello «soura la Comunità di Caselle». Gli acquisti di «luoghi di monte» vanno dal 1740 al 1761).

I Viarana erano riusciti a far fortuna e così, «secondo la classica evoluzione» (S. J. Wolf, *Studi sulla nobiltà piemontese nell'epoca dell'assolutismo*, in «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino», Torino 1963, p. 8), seppur gradatamente, si staccarono dalle attività legate alla mercatura della seta: il 29 febbraio 1736 «... sendosi risolto, il sig[r] Gioseppe Viarana... di diminuire et in parte sgravarsi delle fattiche sin ora praticate nel esercito di detto suo Negotio, e massime affine di puotter con maggior agevoleza accudire a suoi Interessi particolari, e della propria famiglia, pure non volendo perder la continuatione di d.[to] suo Negotio habbi perciò determinato di far partecipe d'una parte degli utili del med.[mo] alli sig.[ri] Vittorio Tenivella, Steffano Tomasetti, et Gpp Antonio Gaijotti... per anni sei in avvenire, qualli li avranno principio al primo del mese di marzo 1736, da terminare in simil giorno del anno venturo 1742; cioè nel intiera portione del terzo degli utili che piacerà a S.D.M.[a] concederli dal detto Negozio, qualli utili, si divideranno come sovra due terzi al detto sig[r] Viarana, et altro terzo alli sud.[ti] Tenivella, Tomasetti, E Gaijotti...» (A.M.V.V.S.M., Masso C, Plicco 49 «Delle scritture riguardanti L'associazione di diversi nella passata Rag.[e] di Negozio del fu Viarana», n° 1. Per le notizie che seguono: idem, nn° 3-4). La società nel '42 si rinnovò per altri sei anni ma, il 4 marzo 1745 Vittorio Tenivella risolse la sua partecipazione e il 17 gennaio 1747 Tomasetti «si rese defunto» per cui, per scrittura del p[mo] 7mbre 1747, «... il Sud.[o] Sig.[r] Viarana... abbi determinato di separare la sud.[a] sua portione d'utili... e parteciparne al d.[o] Sig[r] Gaijotti l'intiera quarta parte... per tutto li 27 Gen[o] 1751...». Il 15 febbraio 1751 la società si sciolse «... non avendo le Parti inclinato ad una ulteriore prossequzione della med.[a] ... inclinando tuttavia il d.[o] S.[r] Gaijotti di Continuare la di lui occupazione nel Negozio di d[o] Sig.[r] Viarana, abbia fatto a questo penetrare che l'avrebbe servito in qualità di Giovine preposto alla direzione e maneggio di d[o] Negozio, a ciò vi abbia d.[o] S.[r] Viarana anche

stente al dietro di d.ª Casa essa aijra e giardino cinti di muraglia...»[4].

Questo complesso di edifici subì lievi trasformazioni nel 1710 allorché venne costruita l'attigua Cappella di San Michele[5]; «li tra-

volentieri accondesceso sul fine di sgravarsi del peso dell'attenzione e direzione del med° p. puoter più comodamente attendere gli altri suoi interessi...».

Risale al 3 febbraio 1755 la creazione di una nuova società tra Giuseppe Viarana e Giuseppe Antonio Gaijotti: «La Società sudª s'intenderà contratta per il corso d'anni sei... Tutti li utili... si divideranno per giusta mettà...» (A.M.V.V.S.M., Masso C, Plicco 50 «Per il fatto della società col S.r Gaijotti», n° 1). L'esercizio in comune delle attività legate al «negozio da Seta» non si protrasse per i sei anni previsti «... avendo il... Sigr Gius.e del fù Gioanni Viarana dismesso suo Negozio, che in questa Città teneva di stoffe in setta oro, ed argento ed anche di setta, desiderando perciò di esitarne le merci, che di tal negozio si sono rimaste...» (A.M.V.V.S.M., Masso C, scrittura di «Credito del Sigr Giuse Viarana verso l'Ebbreo Ovazza», datata 23 settembre 1760). Nel luglio del '67 furono venduti anche gli ultimi «arnesi da filatura» (A.M.V.V.S.M., «Cassa Entrata» 1767 – 1794 e 1855 – 1866: 3 luglio 1767 «Da Batta Brunero di Nole per diversi arnesi da filatura vendutili» lire 50; 24 luglio 1767 «Da Battª Brunero p. residuo arnesi da filatura» lire 16); le entrate dei Viarana erano ormai quasi completamente costituite dai proventi dei «fitti» delle due case che possedevano a Torino e dalle rendite fornite da censi, tontine, tasso e, per la parte più cospicua, dai «luoghi di monte, che da soli fruttavano mediamente all'incirca, 10.000 lire annue (si scorra il volume «Cassa Entrata» – A.M.V.V.S.M.).

Giuseppe Viarana morì il 3 febbraio 1766 (A.M.V.V.S.M., Masso D, «Testamento del signor Giuseppe Viarana delli 21 luglio 1763 ricevuto dal signor Notaio e Causidico Mancardi pub.to li 3 feb.° 1766»); gli successe, nella gestione del patrimonio familiare, il figlio: l'avvocato Gio. Antonio Giacinto che nel medesimo anno venne eletto Decurione della Città di Torino. In seno all'amministrazione comunale della Capitale Sabauda, Giacinto ottenne diverse ed importanti mansioni: Consigliere di Congregazione (1769, 1771, 1773, 1781, 1786), Ragioniere (1775, 1776), Sindaco (1778), Mastro di Ragione (1785), Direttore del Monte (1786), Deputato per la Congregazione dello Spedale di carità (1778, 1779), Rettore della compagnia del Corpus Domini (1783). Giacinto morì nel 1790 (per queste notizie: Arch. Storico del Comune di Torino – A.S.C.T. – Elenco Generale degli Illust.mi, ed Eccell.mi Signori Decurioni della Città di Torino dall'Anno 1500 al giorno d'oggi; Archivio 1831, Divisione Prima Libro Mastro. Colla designazione dell'epoca delle loro nomine – delle Cariche coperte nel corpo Decurionale – delle altre cariche – Onorificenze – distinzioni – conferite fuori del Corpo Decurio.le loro decessi e Rimpiazza.ti, per Giacinto p. 298, per Carlo Erasmo p. 326) anno in cui venne eletto Decurione suo fratello, Carlo Erasmo; anch'egli assunse importanti cariche amministrative presso la municipalità torinese e nel 1795, con patenti del 25 agosto, gli venne concesso «... al nominato Carlo Erasmo Viarana ed ai suoi Discendenti in perpetuo il titolo, qualità e grado di veri Nobili...» e infeudato di Monasterolo con titolo Comitale (Arch. di Stato di Torino Sez. Riunite – A.S.T.S.R. – Patenti Controllo Finanze 1717-1801; A.M.V.V.S.M., Copia delle Patenti di Nobiltà eseguita il 9 settembre 1812).

[4] A.M.V.V.S.M., Masso A, Plicco P.mo, «Riguardanti li titoli Saijetta, e Scotto per la Cassina di S. Morizio», nn° 1-2 (stesso documento in duplice copia) «Vendita a Favor delli ss.ri fratelli Viarana mercanti in d.ª Città Con Obbligo a Favor del Sr Scotto».

[5] I dati riguardanti questi restauri sono stati desunti da: A.M.V.S.S.M., Masso C, Plicco 49 «Per il fatto della Cappella di S. Morizio», n° 1 «Misura delle muraglie che a fatto mastro Batista Fua et m.° Antonio Canova alla fabricha della Capella che a fatto fare il sigr. ViaRana a alli sua Casina di S. Morizio», con annessa «Memoria» datata 27 febbraio 1710; n° 2 «Conto della Capela» 11 8bre 1710; n° 2 «Conto della

vagli et opere da muro fatte» da Gio Batta Riccoli e Antonio Chanova consistevano in: «... muraglie della stala... sternito nell'andito della fabrica civile et sovra un repiano della scala... stabilidura della fabrica cívile... Risadura della fabrica... Demolitione della muraglia divisoria delle stale qual si è rifatto... Fatto due finestre picole nella stala con piantam[to] d'una griglia di bosco et una ferrata. Piantato quattro pasoni della grupia della scud.[a]. Fatto un buco ove sorte il pisso delli Cavalli. piantato due meselune di ferro. Piantato due piccole crociere di ferro. Fatto due forneletti da filare la setta... Rotto la muraglia p accomodare una Cana di fornelo ingrandito le due porte de pogioli... et piantato le seraglie. Datto il Bianco a sei stanze et il grigio a cinque so-

Capela» 11 8bre 1710; n° 3 «... ricognitione delle muraglie della Capela...» 4 Xmbre 1710.

A sud della villa e da essa separata per mezzo di una stradina di campagna, è sita la Cappella di S. Michele; la prima pietra fu posta il 31 marzo 1710 (questa data, con riferimento alla positura della «prima pietra», era posta all'esterno della cappella, nella parte absidale; attualmente non è più visibile. Nell'A.M.V.V.S.M. sono conservati i contratti di fabbricazione di detta cappella: Masso C, Plicco 19 «Per il fatto della Cappella di S. Morizio»); a quell'epoca, a nord della filatura dei Viarana, c'era anche un'altra cappella (o forse un pilone), ora scomparsa, di cui rimane memoria in una pagina del «Cabreo della cassina e beni de' Molto Illtre Sig. Giuseppe Viarana», datato 21 dicembre 1734.

La pianta di quest'oratorio privato è ellittica; la facciata, volta verso nord, modula in un profilo ondulato, convesso al centro, dove si aprono la porta d'ingresso e un finestrone lobato tra i quali, in una semplice cornice in stucco, vi era un affresco, ormai illeggibile, con San Michele che uccide il drago.

Le pareti interne sono suddivise da quattro paraste, di finto marmo rosso e verde, in altrettanti settori a loro volta partiti in tre zone; quella centrale è decorata da una finta «boiserie» alla quale si sovrappone, nella parte presbiteriale, la pala d'altare rappresentante la Vergine Assunta circondata dai Santi Giuseppe, Giacinto, Michele e Maurizio; nei settori di ponente e levante la «boiserie» è sormontata da una cornice in stucco che include tele raffiguranti episodi della vita dei santi. Le zone laterali a questa finta «boiserie» sono decorate con anfore e torce legate da girali fra le quali si inseriscono elementi naturalistici come spighe, pampini e grappoli d'uva; tutto questo è dipinto simulando il bronzo dorato, e si staglia su un campo verde fra lo smeraldo e l'oliva.

La volta, quasi una cupola, scavata in corrispondenza degli assi da lunette su cui s'aprono luminosi finestroni, è costituita da fascioni che si incontrano in una cornice quadrilobata dal cui centro lo Spirito Santo, sotto forma di colomba, emana luce, e illuminando una corona di angeli.

La ricorrenza di elementi naturalistici nella decorazione, quali pampini, grappoli d'uva e spighe, rende questa cappella unica fra le chiese canavesane; infatti, è una tipologia ornamentale più legata agli interni di ville e, in particolar modo, per quell'insieme di anfore e torce unite da girali, a intarsi e intagli di mobili. Occorre rilevare che soggetti di carattere naturalistico compaiono anche in alcune chiese dell'astigiano e del cuneese tra le quali si possono citare quelle affrescate dai Pozzo a San Damiano d'Asti (chiesa di San Giuseppe) e Govone (chiesa del Santo Spirito), nelle quali, sovente, i costoloni dipinti delle cupole sono costituiti da frutta oppure ortaggi che monocromi o con i colori naturali, sono anche ornamento di porte e finestre, nonché di cornicioni, lunette o appliques» (fig. 11).

lari... Datto il Bianco a parte della facciata. Rasam.zo della muraglia della coconera. Ambocam.to di parte del solaro della coconera con gesso... Messo in opera un scalino di pietra al uscio p cui dal forno si va nell'alteno. Rotto il Muro p far due cane de forneletti p un corso. Messo in opera n° 6 travetti alla scala... Messo in opera altri due scalini di pietra. Fatto una piccola rampa p il lavello con sua volta. Piantato un ferro che sostiene la Cattena da fuoco et messo un asso p le secchie. Acomodato in qualche parte la cornice del fornello della scala. Fatto una stagiera sotto la scala di 3 piccoli modioni et sei assi».

L'aspetto della «cassina» in quei primi decenni di Settecento ci è restituito da due disegni databili, rispettivamente, 1718 e 1722[6] (figg. 1 e 2); in essi gli edifici sono organizzati attorno alla corte ed attestati, a mezzogiorno, sulla bealera che corre lungo i lati sud, ovest e nord del muro di cinta al quale, sul lato est, è addossato un «Topione» dove, forse, si faceva asciugare la seta prima di esporla al sole per compiere l'imbiancamento. L'area delimitata dal muro di cinta era divisa in due parti da un altro muro che la percorreva da levante a ponente; nel settore nord era sita la «Filatura» che aveva accessi al «Topione», alla bealera e al giardino. Nel settore sud, a ridosso del muro divisorio era ubicata la «Casa», ossia il civile della «cassina», a ovest del quale vi erano le «Stale»; gli altri lati erano occupati da «travate» (nel disegno sono rappresentate dai soli pilastri), ovvero fienili a tettoia.

Un'altra importante fonte per la ricostruzione diacronica delle vicende relative alle trasformazioni subite da Villa Viarana è il «Cabreo della casina e beni de' Molto Illtre Sig. Giuseppe Viarana a S. Moritio»[7] datato 21 dicembre 1734 (fig. 3); in esso gli edifici che compongono la «casina» sono visti di prospetto. Il civile, che nel 1708 era costruito su due piani («... stanze sei civili cioè tre al piano di tera et altre tre al disopra...»), in questo disegno è rappresentato da una costruzione a tre piani alla quale sono aggiunti sul lato sud,

[6] Il disegno del 1718 fa parte della documentazione di una causa intentata da «Giuseppe e Fran.° fralli Viarana mercanti nella città di Torino contro il Sig.r Crosa...» per una questione di «bialere» ed è conservato nell'A.M.V.V.S.M. («Lettera di Cittaz.ne; e menzione» datata 1 settembre 1718).
Anche il disegno del 1722 (datato a tergo, a matita) fa parte della documentazione dell'A.M.V.V.S.M.

[7] Conservato nell'A.M.V.V.S.M.

agli angoli del muro di cinta, due corpi di fabbrica a due piani fra i quali, a fianco del portone, in una più bassa costruzione vista in «sezione», sono raffigurati tre «forneletti» per la filatura della seta. Anche la «Filatura» è disegnata in «sezione» con i «forneletti» distribuiti su due file ai lati del corridoio centrale.

Nel 1769, ad opera dell'architetto Luigi Michele Barberis, la nostra «casina» assunse un più preciso ed elevato decoro architettonico adeguandosi alla posizione sociale raggiunta da Giacinto Viarana[8]. La dimora suburbana, di campagna, da affiancare, quale residenza stagionale di villeggiatura, al palazzo di città, edificata anche per «poterla sbandierare come affermazione della propria fortuna sociale ed economica...»[9], era tipica espressione, o meglio, parte integrante, fra XVII e XVIII secolo, di un «dovere del lusso» che caratterizzava la mutazione nell'apparato di vita delle famiglie che riuscivano a promuoversi socialmente.

Nell'approntare il «Piano della palazzina e giardino dell ill^{mo} signor Giacinto Viarana nel luogo di San Maurizio» (fig. 4), il Barberis si trovò quindi ad operare su di un complesso edilizio già compiuto ed organizzato (uno dei disegni dell'architetto è infatti intitolato: «Pianta del Piano di terra, con l'unione della presentanea fabbrica distinta in color paonasso, colla nuova a farsi colorita in nero») che modificò distribuendo in modo più razionale gli edifici rurali, per conferire maggior risalto alla palazzina civile costruita sul lato est della preesistente «casina» con la facciata rivolta a levante verso il giardino, ingresso monumentale e aijrale; di conseguenza, dopo quest'intervento, i fabbricati non risultarono più attestati sulla bealera che scorre a sud: l'asse compositivo del complesso fu fatto ruotare di 90° in direzione est.

[8] I disegni del Barberis, firmati e datati ottobre 1769, sono conservati nell'A.M.V.V.S.M.

Luigi Michele Barberis (Torino 1725-98) fu allievo dell'Alfieri, dal 1747 circa, con il quale collaborò in lavori nel Varcellese. Oltre alla Viarana costruì, a Chieri villa «La Moglia» (c. 1769-75). Gli ultimi anni della sua attività sono volti massimamente a imprese torinesi: Palazzo Provana di Collegno, alla Cappella dei Mercanti, Palazzo Vallesa e, a Riva di Chieri, per progetti del Santuario della Madonna della Fontana.

Rimando, nel caso si intendesse avere notizie precise e dettagliate sull'attività dell'architetto Barberis, a: G. Carpignano, *Aspetti dell'architettura...* cit., Tesi di laurea in Storia dell'Arte Mod. Fac. Lettere e Filosofia, Torino A.A. 1977-78.

S. Cantamessa, *Architetti attivi in S. Maurizio...* cit., Tesi di laurea in Storia dell'Architettura Fac. Architettura, Torino A.A. 1985-86.

[9] E. Gribaudi Rossi, *La Collina di Torino*, Torino 1963, p. 36.

Nell'ipotesi progettuale del Barberis, la villa presentava alcune caratteristiche che all'atto della costruzione furono omesse o modificate; dei disegni della «Facciata verso il Giardino a Levante» e della «Pianta del piano di terra» non si realizzarono: la terrazza al piano terreno e il relativo parapetto ornato da pinnacoli, i balconi sul fronte del corpo centrale e lo stemma sul portale del salone, all'interno del quale si costruirono quattro balconcini angolari in sostituzione dei due, previsti nei disegni, che dovevano percorrere oltre agli angoli anche le pareti di levante e ponente del salone (figg. 5 e 6).

La planimetria della Viarana si articola attorno al blocco salone centrale - scalone retrostante, che occupa due piani ed emerge, fungendo da perno, rispetto alle ali laterali (fig. 7); tipologie simili si riscontrano in molte ville settecentesche quali ad esempio: la Parea già Coggiola, detta «gli Angeli», presso Cuneo; villa Berroni nei dintorni di Racconigi; la Amoretti, e ancora le ville Palazzo e il Maggiordomo al Gerbido. Questo schema, se dilatato, era anche adatto ai castelli, tra i quali si possono citare: Agliè, Racconigi e quello più rimaneggiato di Rivoli; ed ai palazzi cittadini: Palazzo del Borgo e Palazzo Barolo a Torino.

L'emergere del corpo centrale caratterizza anche l'architettura dell'Ospizio di Carità di Carignano, «... costruito su disegno del Vittone negli anni 1744-49. L'opera doveva essere ben nota al Barberis che proprio negli anni attorno al '69 si recava assai spesso a Carignano per seguire il completamento della costruzione del Duomo»[10].

La decorazione architettonica esterna della Viarana, come nella maggior parte delle ville del Settecento in Piemonte, è molto sobria: paraste poco pronunciate segnano la facciata, leggere cornici inquadrano le aperture o fungono da marcapiano. Questa soluzione compositiva si rifà specificatamente all'opera di Juvarra che ad esempio, a Stupinigi, chiaroscurava le superfici servendosi degli stacchi di livello creati da cornici e lesene.

I pagamenti e le spese, nonché i nomi degli addetti alla costruzione, decorazione e arredo della villa sono documentati nel libro dei conti «Cassa Spese» tenuto da Giacinto Viarana a partire dal gennaio 1767 fino al luglio 1794 (compaiono anche alcune pagine relative

[10] G. Carpignano, *Aspetti...* cit., Torino 1963, p. 217.

a «Spese 1855»)[11]. Appunto in «Cassa Spese», al 22 settembre 1769, è annotato un pagamento di L. 144 per 30.000 mattoni «Al Fornazaro di S. Morizio Carlo Zò»: erano i primi approvvigionamenti di materiale per la costruzione della villa; appena furono pronti i progetti, nell'ottobre dello stesso anno, Giacinto cominciò ad erogare, con una frequenza quasi mensile, somme di denaro «A Giu.e Rusca agente per la Fabbrica e Giardino di S. Morizio». I progetti vennero pagati al Barberis (lire 480) il 10 febbraio 1770.

I lavori dovevano procedere con ritmo incalzante e già nel gennaio 1771 il complesso rurale aveva mutato il suo aspetto e le sue funzioni, essendo ormai «... ridotto in istato infruttifero e conseguentemente non più d'alcun Reddito... [per cui] il Sig.r Avocato Giacinto Viarana... desiderarebbe la deduzione del Registro della propria colonna, per così venir agravato del ammontare delle annue Taglie...»[12]. Infatti, per quanto riguarda la parte architettonica, la villa doveva essere ormai pressoché terminata; in «Cassa Spese» all'anno 1771 sono già annotati i pagamenti per «chiassili e seraglie... colori e biaca all'Olio». Il 29 giugno 1771 Giacinto pagò 56 lire e 5 soldi «Al scultore Venera per saldo di 20 fogliami p. li modiglioni di S. Morizio»; Gio Batta Venera[13] nel 1755 aveva già lavorato ad un progetto del Barberis scolpendo «Festoni di foglie d'alloro» per la cappella di S. Luca nella Cattedrale di Torino. Appare quindi verosimile ipotizzare che il gusto dei committenti Viarana fosse in quel tempo guidato, o perlomeno influenzato, dall'architetto che sarà consultato ancora nel '76 per la «Casa delle quatro Pietre»[14].

Il 29 agosto, sempre del '71, venivano pagate 208 lire e 10 soldi «Al sr Baron Berlendis Ressid.te di Venezia per un lustro di cristallo a 18 Branchi con fiori colorite del Briati»; si iniziava a pensare agli arredi: del marzo 1772 sono le prime spese «Per la fabrica di S. Morizio e mobili».

[11] Il registro «Cassa Spese» è conservato nell'A.M.V.V.S.M.

[12] A.M.V.V.S.M., Masso C, Plicco 19 «Pel fatto della Cappella di S. Morizio», copia di «Supplica alla Comunità di S. Morizio».

[13] A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme – L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino 1968, vol. LLL, p. 1085.

[14] A.M.V.V.S.M., «Cassa Spese»; 4 settembre 1776 «A Sigr Barberis archito per la visita della Casa 4 Pietre» lire 9:6:8.
Per questa casa: Masso G «Acquisto fatto dal M.to Ill.mo sig. Giuseppe Viarana, dall'Ill.mo Sig.r Cavagliere, E Comend.re Richa, della casa denominata delle quatro pietre li 16 maggio 1764».

Dal febbraio 1774, in «Cassa Spese», le voci «Per la Fabrica di S. Morizio» si diradano notevolmente per sparire quasi completamente dal maggio '75; i lavori ripresero nell'autunno del 1778 con la trasformazione in galleria dei locali che avevano ospitato la filatura (fig. 8): dal 9 novembre «Cassa Spese» riporta infatti l'indicazione di somme «A Rusca mandateli p la Galleria e Citroniera di S. Morizio». L'interno di questa è decorato da quadrature ad affresco il cui «... effetto di leggerezza e quasi di diafaneità d'alabastro delle pareti ornate fa sì che quelle stesure di cornici bianco avorio, di fasce rosa e di fondelli cilestrini appaiono tessute di materia preziosa, equivalente ai lambricchi di legno intagliato e dorato delle dimore di corte»[15]; sopra la cornice su cui si imposta la volta, in direzione della porta che conduce all'interno della villa, quasi occulta, vi è la firma del pittore: «GUGLIELMUS LEVERA PINXIT 1780»[16].

[15] A. CAVALLARI MURAT, *Lungo la Stura...* cit., Torino 1972, p. 290.

[16] Guglielmo Levera nacque ad Andorno Cacciorna, in quel di Biella, il 5 maggio 1729 (Arch. Parroc. San Lorenzo Andorno Micca – A.P.S.L.A.M. – Registro Battesimi 1714-1749: «Iohannes Stephanus Guglielmus filius devotissimi domini Fabrici Marie Levere medici et dominae Ludovice Bagnasache, Jugalium, natus et baptizatus die quinta Maii a me Ioanne Laurentio Galliaro de mandato Domini. Patrini fuere devotissimus dominus Ioseph Maria Gerdinus medicus et domina Lucia Maria, filia domini Vincentii Rappis»); era concittadino, forse parente (A. BAUDI DI VESME, *Schede...* cit., Torino 1966, vol. II, p. 626) e comunque «fu scuolaro dei Galliari» (G. DE GREGORY, *Storia della vercellese letteratura ed arti*, Torino 1824, vol. 4, p. 375). Fu pittore d'architetture per i funerali di Carlo Emanuele III e di Vittorio Amedeo III, di scenografie «pel teatrino erettosi in... Real Palazzo» e per il teatro del castello di Moncalieri; partecipò a lavori di decorazione al castello di Guarene, al «... mausoleo del fu Ser.mo Principe di Carignano», nella chiesa di Santa Pelagia a Torino, alla volta del salone e di alcune camere nel castello di Rivoli, nei teatri d'Angennes, Gallo e Carignano; dipinse anche due sovrapporte e un controfornello per il gabinetto di toeletta della Principessa di Piemonte a Palazzo Reale; lavorò ai palazzi Morozzo di Bianzè e d'Angennes.

Sin dal 1770 (in «Cassa Entrata», A.M.V.V.S.M., al giugno 1770 è annotato: «Dal Pittore Levra per il fitto» lire 12, erano pagamenti semestrali), Guglielmo Levera abitava al secondo piano di casa Viarana in via del Gallo, angolo contrada delle Quattro Pietre nel Cantone di Santo Stefano dove il 27 7mbre 1807 «... est décédé d'appoplexié» (A.S.C.T., Rubrica dei decessi e Registre de décés, An 1807, num° de l'acte 3097).

In «Cassa Spese», il suo nome compare per la prima volta il 7 maggio 1774: «Al sig.^{r} Levera per colori dato alli uscij della 2da corte» lire 3; un successivo pagamento è annotato al 26 dicembre 1780 «A Levera pittore p la Galleria e Camera del Trucco» lire 700 (la «Camera del Trucco» è una piccola stanza sita al fondo della galleria nella quale si praticava un gioco da tavolo simile al biliardo e detto, appunto, trucco. Nel progetto del Barberis la funzione di ospitare questo gioco era stata data alla camera opposta a questa, dall'altro lato della galleria e già nell'interno della villa).

Il 12 giugno 1782 il Levera prestò 4.000 lire ai Viarana a titolo di «Censo institutivo sovra la presente Casa di mia abitazione (Casa Viarana nel Cantone di Santo

La decorazione a fresco del salone della Viarana è tradizionalmente attribuita al Levera; sulle pareti viola-azzurre di questo ambiente si stagliano finte architetture giallo ocra che incorniciano porte e finestre, sottolineano la divisione tra i due piani e danno luogo al cornicione su cui ha origine la volta che nervano con finti costoloni culminanti in un grande rosone. Ghirlande di fiori rosa, bianchi, rossi e azzurri si legano e/o si sovrappongono alle finte architeture; «Paesaggi alla Cignaroli, inclusi in ovali, e vasi ornamentali di cristallo azzurro, fungenti da sovrapporta, rendono "galante" quest'atmosfera

Stefano) cogl'interessi al 4%» (A.M.V.V.S.M., «Libro Mastro» p. 23); quindi dal Genaro '83 «Cassa Spese» oltre ai pagamenti per lavori di pittura riporta quegli degli interessi:

- 4 gennaio 1783 «A Levera p.° sem.re Censo» lire 80
- 7 luglio 1783 «A Levera p. il Censo p tutto li 12 giugno» lire 80
- 4 gennaio 1784 «Al sig. Levera Pittore p saldo de' suoi lavori in S. Morizio» lire 80
- 25 luglio 1784 «Al sig. Levera p il Censo p tutto li 12 giugno» lire 80
- 7 gennaio 1785 «Al sig.r Levera proventi del Censo sino 12 scorso Xmbre» lire 80
- giugno 1785 «Al Sig. Levera p quittanza» lire 80

Il 2 maggio 1785 il pittore, sempre in forma di censo, prestò alla Nostra famiglia altre 3.000 lire (A.M.V.V.S.M., «Libro Mastro» p. 23), per cui in «Cassa Spese» risulta:

- 9 febbraio 1786 « Al Sigr Levera interessi delle L. 7/m » lire 160
- 2 luglio 1786 « Al Sig.r Levera interessi delle L. 7/m » lire 160
- 15 luglio 1786 « Al Sig. Levera p dipingere il plafond » lire 124
- 6 febbraio 1787 « A Guglielmo Levera int.l delle L. 7/m » lire 140

Il 7 aprile 1788 venne saldato il debito: «A Guglielmo Levera p istrumento del giorno d'oggi Rogre Rossi pagate» lire 7.000 e, alla stessa data, «interessi p tre mesi al med°» lire 70.

Il 9 maggio 1793 Carlo Erasmo riceveva «Dal Sig.r Guglielmo Levera a prestito p anni 5 al 3,5 per % L. 8.000 (A.M.V.V.S.M., «Cassa Entrata»), per cui nel libro spese sono ancora annotati i pagamenti:

- 5 luglio 1793 «Al Sig.r Levera p interessi p tutto giugno» lire 39:13:4

Sulla sua attività nei teatri: O. De Rossi, *Nuova guida per la Città di Torino*, Torino 1781, p. 117; L. Cibrario, *Storia di Torino*, Torino 1846, vol. II, pp. 575 e 576; L. Tamburini, *I teatri di Torino*, Torino 1966, pp. 47, 51; D. Rebaudengo - M. Beccaria, *Torino in archivio. Le isole San Pietro e San Baldassarre*, Torino 1977, pp. 25, 26, 81; M. Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, in «Storia del Teatro Regio», Torino 1980, p. 278.

Sull'attività nei palazzi di Torino: D. Rebaudengo, *Torino in archivio. L'isola di San Francesco*, Torino 1976, p. 107; D. Rebaudengo - M. Beccaria, *Torino...* cit., Torino 1977, pp. 9, 189, 91.

Sull'attività al castello di Guarene: R. Antonetto, *Il castello di Guarene. Un documento della civiltà piemontese del Settecento*, Torino 1979, pp. 61, 93-109.

Per il Levera a Rivoli: F. Dalmasso, *Per una revisione del Castello di Rivoli: affreschi e stucchi*, in «Bollettino d'arte» n° 1, gennaio-marzo; G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza Sabauda*, Modena 1986, p. 188, fig. 192-194.

Sull'attività in Santa Pelagia: L. Tamburini, *Le chiese...* cit., Torino 1968, pp. 412-415.

di signorilità preziosa»[17] e quasi si oblia il carattere venatorio dell'apparato decorativo: i «Paesaggi alla Cignaroli, inclusi in ovali» sono delle cacce al cervo e al cinghiale e ancora d'argomento venatorio è la decorazione dei timpani con cui questi ovali terminano: corni, trombe e fronde di cespugli rinsecchite (fig. 9).

Il Levera era allievo dei Galliari, infatti i legami tra la sua arte e quella della «dinastia di pittori» andornesi è evidente, basta confrontare gli affreschi della villa di S. Maurizio con quelli del salone di villa Bettoni a Bogliasco sul Garda del 1761, dove «...i Galliari rinunciano quasi del tutto... agli allettamenti dell'illusionismo prospettico... spengono o attutiscono la loro tavolozza... C'è veramente, a Bogliaco, un senso juvarriano del comporre»[18].

Altre affinità sono riscontrabili nelle pitture del salone del Castello di Piea d'Asti firmate «Fratelli Gagliari Pinx 1762» e, ancora con quelle di villa detta degli Amoretti a Torino, firmate e datate 1763, nelle quali però soffia una maggior ventata di neoclassicismo rispetto alla decorazione della Viarana.

Nel «vestibolo avanti il Salone» (si veda il progetto del Barberis: «Piano della palazzina e giardino dell ll^{mo} Signor Giacinto Viarana nel luogo di San Maurizio») alle pareti sono affrescate, oltre a finte architetture, figure monocrome di soggetto mitologico attorno alle quali si è così soffermato il Cavallari Murat: «Annoto l'esigenza di ristudiare la datazione della villa perché alcuni affreschi, quelli dell'atrio del salone bipiano, mostrano ancora legami all'arte di Giambattista Crosato, morto nel '59. Quel "Bacco" e quei busti di Divinità Cacciatrici in nicchia, ombreggiati ma anche tavolozzati con più tinte che per le solite grisailles, sono di fattura ancora veneta; altrimenti, bisognerebbe farli scorrere d'un quarto di secolo identificandoli come opera d'un tardo discepolo della covata di scuola crosatiana (entro la quale si distinse, ma tra il '70 ed il '75 il pittore Paladino di Guarene»)[19] (fig. 10). Ritengo invece, che questi monocromi siano ancora opera del Levera; anche qui l'influenza dei Galliari, la cui cultura aveva già subito e filtrato l'esempio di Crosato, è evidente; è sufficiente raffrontare i monocromi delle Viarana con

[17] A. Cavallari Murati, *Lungo la Stura...* cit., Torino 1972, p. 290.
[18] R. Bossaglia, *I fratelli Galliari pittori*, Milano 1962, p. 62.
[19] A. Cavallari Murat, *Lungo la Stura...* cit., Torino 1972, p. 290.

quelli del Castello di Piea d'Asti, o, ancora con quelli di villa De Lachenal a Cerreto Castello, di villa Mosca a Chiavazza di Biella e di Palazzo Lamarmora a Biella. Inoltre il Levera, nel 1776, lavorò nel Castello di Guarene a fianco del Paladino[20] dal quale, sicuramente, ricevette un ulteriore apporto di cultura «veneto-crosatiana».

[20] R. Antonetto, *Il castello*... cit., Torino 1979, pp. 61, 93-109.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Inventaro

Dei mobili esistenti nell'appartamento affittato pella Campagna dell'anno 1820 al S^{r} Ministro d'Ollanda *.

Piano Superiore

Camera verso la via publica a mezzo giorno

Un letto compito d'Herbages a la Duchesse con pagliariccio, due Materassi in lana cussino lungo, ed altro oregliere
Quattro Cadregoni e sei cadreghe con cussino d'Hebages
Un Burò a 4 tiratori con serrature e chiavi [1]
Uno specchio con cimasa di ghiaccia [2]
Una scrivania di noce con sue serrature e chiavi
Un fornello in marmo, contrafornello dipinto sopratela, e Trumò con una ghiaccia, e due stricche [3]
12 quadri diversi
un calamajo nero
quattro statue vecchie sopra il fornello, ed un vaso di majolica pei fiori
due Brandari [4] mole e paletta guarnite in ottone ed un soffietto
una Toeletta con specchio
Tutti gli usci, e tutti i tirrori colle lor chiavi
Tavolino da notte con vaso di maiolica lighiera e cattino [5] di majolica
Una Coperta di Cottone, ed altra di Bandera, ed con Covrepiede di Seta
Due ridò in 2 parti ciascuno di tela con falbala simile
3 parafuochi

Camera attigua a Mezzo giorno e levante

Un letto a Fleccia di Taffetà verde con pagliariccio, e due materassi e due

* Questo documento (A.M.V.V.S.M., Masso C), offre un nitido spaccato della villa, con la descrizione degli arredi e, per quanto riguarda i dipinti, con l'indicazione, in molti casi, sia del soggetto che dell'autore.

1 *Tiratori* (più sotto tirrori): cassetti

2 *Ghiaccia*: specchio.

3 *Stricche*: bracci fungenti da candeliere.

4 *Brandari*: alari.

5 *Lighiera* (o lighera): brocca per l'acqua.

cussini lunghi coperta di seta ed due cadregoni e sei cadreghe in acajou con ossa di moella verde
Un soprafornello con ghiaccia e due stricche
5 piccoli ornati sopra il fornello
Un paio di brandari, mole paletta e soffietto
un Buro di bosco-rosa colle sue serrature, e chiavi, e con specchio a cimasa dorata di sopra
12 Quadri diversi
sei pateres[6] dorati
contrafornello di tela con pittura
Toletta di Bosco rosa con panno verde
Tavolino da notte in acajou con vaso di majolica
calamajo nero
coperta di tela verde sopra la toeletta
cassa pel bosco. lighiera e cattino in majolica[7]
Una coperta di cottone, ed altra di Bandera con covrepiedi di seta
Pietra d'alabastro per metter sopra le Carte
2 Rido di tela in 2 pezzi ciascuno colle sue pante di seta verde guarnite di Frangia.
una portiera di seta verde quarnita in frangia

Camera attigua verso levante

Sei quadri di Cignaroli. un altro rapp^{ta} marina
Altro quadro di scuola fiaminga
un soffà ed otto cadreghe con cussino coperta di calanca a fiori
uno specchi con cornice sculturata e dorata
una tavola a mosaico a 2 piedi
Un Ridò col suo falbala in tela
Un giuoco della girandola di Bosco rosa con due palle d'avorio

Camera attigua a levante

Un letto con corona acajou-dorata di bassino bianco
un pagliariccio, e due materassi, due Cussini lunghi, ed un altro oregliere
due cadregoni e sei cadreghe acajou con ossa di basino bianco
un burò acajou-dorato con serrature, e Chiavi
un trumò con ghiaccia tre stricche, ornato in scultura e quadro soprapp^{ti} fiori e frutta
otto quadri di fiori parte di scuola fiaminga parte d'Italiana con cornici dorate
Un tavolino da giuoco acajou placato
lighiera e Cattino in majolica un calamajo Nero

[6] *Pateres* (sing. patère): beccatello atto a reggere le tende.

quattro pateres dorate. un tavolino da notte con vaso di M.
Una Coperta di cottone ed altra di Bassino, ed un covrapiedi di seta
Un Rido di tela con sua panta di tela con frangia
2 portiere compite di Bassino rigato con frangia
una toletta

Camera attigua a ponente

Un Bancone con pagliariccio, ed un materasso, e cussino lungo
sette quadri con cornice dorata rappti Ritrati
Uno Specchio con cimasa colorita in giallo
dieci cadreghe di paglia lavorata a giorno. due cadregoni di damasco giallo
Una scrivania di noce con Serratura e chiavi compite
Una coperta di tela cordonata bianca
Ridò con falbala di tela

Camera Framezzo i due Scaloni

due banconi con materasso e pagliariccio ciascuno
due banchini colle loro chiavi e serrature
una pendula con cassa in acajou in ottimo stato
una lampada a campana appesa al soffitto
due campanelli sopra lo scalone, e due fuori nella corte con tutte le lor tagliole corde, e cordoni
Toletta colorita
tre cadreghe impagliate
due plache sullo scalone
Due coperte di tela cordonata
(Nel piano Superiore vi sono sei Barre tra il pogiuolo e 5. porte)

Piano inferiore

Camera a mezzo giorno e levante

Letto d'Herbages compito all'Inglese
pagliariccio e due materassi, un cussino lungho
Lighiera Cattino e quattro candelieri in cristallo
Un contrafornello rappresentante un vaso di fiori del Bruno
Quattro quadri in rame fiaminghi rappresentanti le 4 parti del mondo di Van Kessel con cornice dorata e sculturata
Uno specchio a ecran dorato ed acajou

[7] *Cassa pel bosco*: per «bosco» s'intende legna da ardere.

quattro piccoli quadri in rame con cornice dorata rappresentanti paesaggi di scuola fiamminga.
Un piccolo quadro con Benedettino dorato rappres^{te} N.S. Gesù C.^{to}
Trumò con una ghiaccia e due stricche e quadro aldi sopra
quattro paterì dorate
due girandole appese al trumò di bronzo dorato
2 brandari di bronzo dorato, mole palletta, e soffietto
quattro pagode, e due cani d'ornato sopra il fornello
calamajo nero. Tavolino da notte col suo vaso di majolica, piccolo vaso di majolica pei fiori.
Cassa pel bosco
Nel commodo vicino esistono 13 quadri
Una Coperta di cottone, ed altra di Bassino con covrapiedi di seta
4 parafuochi Tavolino acajou col suo panno verde
Burò placato a 2 Tiratori con serratura e chiave
2. Rido in perkal con frangia colle imposte di taffeta verde con frangia rossa
2. Barre pelle finestre
una portiera compita di taffetà verde con frangia rossa

Camera grande attigua colle finestre verso il Giard^{o} a levante

Un soffà due cadregoni, e dodici cadreghe acajou loro cussini di calancà
pendula di Bronzo dorato in ottimo stato colla sua chiave
12 Quadri rap^{ti} vedute di Venezia
4. cani ed una piramide di marmo sopra il fornello
Un lustro di Cristallo molato tutto compito
Soprafornello con una ghiaccia, e due stricche ed una Marina dell'Antoniani
7. Plache colla sua ghiaccia e girandola.
Tavola a colonne in acajou dorata e sculturata
con pietra di marmo al di sopra 2. Vasi anche di marmo
Specchio a ecran acajou con ornati dorati e sculturati
2. Ridò in 2. pezzi ciascuno colla lor panta il tutto di perkal con frangia.
2 Brandari paletta e mole ornati
di bronzo dorato, soffietto e li parafuochi
Tavola per mangiarvi sopra col suo panno verde
2. tavolini in acajou col loro panno verde.
2. Barre pelle finestre.
4 pateres dorati

Camera attigua colla finestra a ponente

Letto in ferro di calanca colla fodera di seta coperta
pur anche di seta pagliariccio. 2. materassi

coperta di Bambagìa altra di cottone covripiedde d'indien
Burò con sue serrature e chiavi con ornati sculturati e dipinti e pietra di marmo non macchiata aldisopra
2. Cussini lunghi ed uno oregliere
Trumò con una ghiaccia, 2. Stricche, e quadro aldisopra
12 Quadri rapp^{ti} vedute di Venezia
4. più piccoli del Nugari rapp^{ti} Teste
2. Cadregoni e sei cadreghe sculturate e dipinte con cussini di calanca a fiori
tre vasi di majolica pei fiori sopra il Buro
una lighiera ed un Cattino di Majolica
Un tavolino a Trictrac colle sue dame ed i suoi corni
Ridò di perkal con frangia panta
Tavoli da notte col suo vaso
2 pateres dorati
Nell'Atrio una lampada a campana di cristallo
un rido di scampitura a fiori in 2 parti

Nel Salone Un lustro di Cristallo di venezia

8. plache dorate e sculturate 4 soffà e due cadregoni con ossa di calanca.
12 Ridò di tela fra quali sei in due parti
2. Vasi di pietra
tutte le finestre inferiori colle lor Barre

Camera da parte sinistra del Salone colle fines^{e} verso levante

Un soffà e 10. cadreghe con Cussini di Calanca
letto compito di Calanca con pagliariccio ed un materasso un Cussino lungo, un altro oregliero una coperta di cottone
una di cottone una di Bandera, ed un covripiede di perkal
4. placche con ghiaccia e girandola.
un quadro rapp^{te} L'incendio di Troja con cornice dorata e sculturata.
4 più piccoli su rame del Rubens uno de quali rapp^{ta} la scoperta d'achille fatta da ulisse un altro alessandro ricevendo la famiglia di Dario il Terzo socrate molestato dalla moglie. il quarto un filosofo antico
4 altri grandi rapp^{ti} le quattro stagioni con cornice dorata e sculturata.
Un Trumò con una ghiaccia, e due stricche
e due. Girandole di cristallo
contrafornello dipinto Brandari paletta mole e soffietto
4 parafuochi
6 ornati di majolica sopra il fornello.
un Tavolino impagliato, un altro di Noce con due tirratori
una Tavola alla mosaica con tre ornati al di sopra
2. Rido con pante di perkal con frangia

Un lustro compito di Cristallo molato.
2. Barre pelle finestre
4 pateres dorati

Camera attigua posta a levante e mezzanotte

Un soffà e 12. Cadreghe e 2. Cadregoni acajou coperti di stoffa in crino nero. 2. altri cadregoni coperti di moella
7. Quadri su rame fiaminghi con ghiaccia molata al di sopra
un altro in Bosco rapp[te] uccelli tutti con cornice dorata e sculturata
Un lustro compito di cristallo molato una pendula di Bronzo dorato in buon stato
2. tavolini da giuoco simili un Trictrac con dame
dadi e corni, un Tavolino di Bosco di rosa
uno specchio acajou dorato.
3 vasi pei fiori sopra il fornello e 4 statuette
due Brandari, mole e paletta e mole pei zucchi
4 parafuochi con pitture trasparenti un soffietto
cassa pel Bosco, 4 Barre pelle finestre
3 Rido di perkal con frangia colle lor pante di taffetà verde
un piccolo Taboretto di Crino
6 pateres dorati

Camera a ponente verso la corte

Una Tavola grande. 2. Tavolini. 16. cadreghe
coperte di stoffa di Crino 6. carte alla China
5. Tasse sopra il fornello un contrafornello dipinto
un soprafornello del Cignaroli rapp[te] Paesaggi
un Gran Buffetto di Noce

Camera attigua con una fines[tra] verso Notte

Una banca e sei Taboretti coperti di stoffa a fiori
16. Quadri diversi un lavamani col suo bacino di stagno
contrafornello, e soprafornello dipinto a fiori
4. plache sculturate e dorate
un piccolo Buffetto. 5 vasi ornati sopra il fornello
3. Barre pelle finestre e porte
un Rido di Tela col suo falbala, una Tavola Acajou con panno verde
una lampada a campana

Galleria

2. lustri di latta colorita. 24 placche dorate con ghiaccia e braccio di cristallo.

8. soffà e 16. cadreghe di paglia lavorate a giorno, 4 tavolini di acajou con panno verde.
8 Quadri rap^{ti} paesaggi
20 pateres dorati
2 Barre ed una vite pella Gelosia
4 Rachette con una dozzina di voletti
Paletta

C^{ra} del Trucco

Un Trucco col suo panno verde. due palle, ed un pallino d'avorio e 24 stecche. una coperta di tela doppia per coprire il trucco
6 Taboretti coperti di marocchino. 2. plache in Bosco
un marcapunti. una Regola del giuoco del Trucco
2. Rido di Tela in 2. parti ciascuno col loro falbalà dello stesso
una statua di marmo di Carrara rap.^{te} Bacco fanciullo

Cucina

Una Tavola da Cucina con due Tirattori. Un arca con coperchio e due Tirratori, un scolapiatti. sei cadreghe impagliate
(mul^{o} da Caffè) (una catena da Ramine) 2. Secchie

C^{ra} forno

Un letto da veglia con pagliariccio materasso Traversino e coperta di tela cordonata.
Tavola grande con due giunte e le sue aste
5 Cadreghe diverse. un paravento di Tela dipinta
un tavolino a Cantonale. 3. portamantelli

G^{da} Mangiar

Tavola grande. 4 Cadreghe Tavolino a cantonale

«CASSA SPESE»

Attraverso il registro «Cassa Spese» (A.M.V.V.S.M.) veniamo a conoscenza di una serie di artisti ed artigiani attivi per i Viarana, sia a Torino, Cantone di Santo Stefano, che a S. Maurizio (non bisogna quindi illudersi di poter distinguere l'esatta ubicazione delle opere), per un periodo che copre poco meno di trent'anni, dal 1767 al 1794 (sono anche annotate alcune spese del 1855).

Pittori

Paolo Maria Antoniani

- 6 aprile 1773 «A Pittore Antoniani figlio per un sottofornello fiori» lire 7:10
- 29 marzo 1781 «Ad Antoniani 2 Sovrap.^{e} marine p S. Morizio» lire 15
- 3 novembre 1784 «Ad Antoniani Pittore p 6 sovrapporte ed un Tendone» lire 71
- 18 luglio 1786 «Ad Antoniani p. 4 sopra porta» lire 48
- «Agosto, 7mbre, ed 8bre e 9mbre» 1876 «Ad Antoniani p diverse rappezzature, e pitture» lire 36
- 23 marzo 1787 «Ad Antoniani Pittore un Sottofornello» lire 12
- 3 aprile 1787 «Ad Antoniani per due sopraporta, ed un sottofornello» lire 24
- 17 luglio 1787 «Ad Antoniani Pittore» lire 12
- 17 marzo 1788 «Ad Antoniani per aggiustare diversi quadri» lire 7:10
- 7mbre 1788 «Ad Antoniani p far diverse pitture» lire 55
- 21 marzo 1789 «Al s^{r} Antoniani pattaccar la Tapezzeria» lire 12
- 11 novembre 1789 «Al sig.^{r} Antoniani» lire 74
- «Spese per l'arrangiamento dell'appartamento cominciato li 19 Giugno 1790, e terminato li 14 Decembre detto anno» «Al sig.^{r} Antoniani per cinque sovrapporte della sala» lire 100

Lino Carlo Bellora

- «Spese per l'arrangiamento dell'appartamento cominciato li 19 Giugno 1790, e terminato li 14 Decembre detto anno» «Al Pittore Bellora come da quitt^{a}» lire 480

ANATOLIO BERNARDINI

- 24 agosto 1769 «A Pittore Bernardini p aver dipinto il Camerino a S. Morizio» lire 13:10

SIGISMONDO BETTI

- 23 luglio 1767 «Al sig.r Betti pittore firentino p un sottofornello»[1] lire 36

GIOVANNI BATTISTA BÒ

- 17 giugno 1787 «A Bò Battistino per il ritratto del Re»[2] lire 39
- 16 agosto 1793 «A M.° Bo p mio ritratto» lire 50

CHIADO

- 21 giugno 1767 «Al S.r Chiado Pittore p la prospettiva di S. Morizio e L. 3 colori» lire 18

VITTORIO AMEDEO CIGNAROLI

- «Spese per l'arrangiamento dell'appartamento cominciato li 19 Giugno 1790, e terminato li 14 Decembre detto anno» «Al Sig.r Cignarola p due sovrapporte nell'anticamera» lire 100

DOMENICO GAMBONE

- 17 aprile 1767 «Al sig.re Gambone pittore per un quadro per il Fornello della sala di S. Morizio» lire 12

[1] È ipotizzabile che questo lavoro sia stato eseguito per la «Casa delle 4 pietre» (Masso G «Acquisto fatto dal M.to Ill.mo sig. Giuseppe Viarana, dall'Ill.mo Sig.r Cavagliere, E Comend.re Richa, della casa denominata delle quatro pietre li 16 maggio 1764. Questa «Casa» era sita nel Cantone di Santo Stefano a Torino) che proprio in questi anni veniva ristrutturata: in «Cassa Spese» sono annotati, dal 1767 e negli anni immediatamente posteriori, pagamenti riferibili ad opere di restauro del suddetto edificio.

[2] Il 13 novembre 1767 è annotato un pagamento «Al Padre Bò per tre quadri; Cavallari Murat (A. CAVALLARI MURAT; *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino 1972, p. 290) ha identificato questo «Padre» col genitore di Giovanni Battista Bò (il cui padre era in realtà il notaio Leone Bò). Inoltre, il fatto che in data 27 aprile 1771 «Padre Bò» venga pagato dai Viarana per una fornitura di «Salami del Novarese» mi induce a pensare che questi non fosse un pittore bensì un prete o un frate «commerciante» come ad esempio quel «Padre Beaumont» il cui nome compare sovente in «Cassa Spese» per delle «provvisioni di vino».

Guglielmo Levera

– 7 maggio 1774 «Al sig.^{r} Levera per colore dato alli uscij della 2da Corte»	lire	3
– 26 dicembre 1780 «A Levera Pittore p la Galleria e Camera del Trucco»	lire	700
– 4 gennaio 1783 «A Levera p.^{o} sem.^{re} Censo»	lire	80
– 7 luglio 1783 «A Levera p il Censo p tutto li 12 giugno»	lire	80
– 4 gennaio 1784 «Al sig. Levera Pittore p saldo de' suoi lavori in S. Morizio»	lire	400
– 25 luglio 1784 «Al sig. Levera p il censo p tutto il 12 giugno»	lire	80
– 17 gennaio 1785 «Al Sig.^{r} Levera proventi del Censo sino 12 scorso Xmbre»	lire	80
– giugno 1785 «Al Sig. Levera p quittanza»	lire	80
– 9 febbraio 1786 «Al Sig.^{r} Levera interessi delle L. 7/m»	lire	160
– 2 luglio 1786 «Al Sig. Levera interessi delle L. 7/m»	lire	140
– 15 luglio 1786 «Al Sig. Levera p dipingere il plafond»	lire	124
– 6 febbraio 1787 «A Guglielmo Levera interessi delle L. 7/m»	lire	140
– 6 luglio 1787 «Al Sig.^{r} Guglielmo Levera int.^{i} delle L. 7/m»	lire	140
– 7 aprile 1788 «A Guglielmo Levera p istrumento del giorno d'oggi Rog.^{to} Rossi pagate»	lire	7000
«Interessi p ter mesi al med^{o}»	lire	70
– 5 luglio 1793 «al Sig.^{r} Lovera p interessi p tutto giugno»	lire	39:13:4
– 4 gennaio 1794 «Al Sig.^{r} Levera p interessi»	lire	140
– 5 luglio 1794 «Al Sig.^{r} Levera p interessi»	lire	140

Martinotti

– 1855 «8 7^{bre} al pittore Martinotti pittura della volta del salone»	lire	90
«20 idem allo stesso pel plafone delle Camere di mio Nipote»	lire	20

Giovanni Domenjco Molinari

– 27 gennaio 1767 «Al Sig. Molinar pittore pel mio ritratto» [3]	lire	50

[3] A. Cavallari Murat, *Lungo la Stura*... cit., Torino 1972, p. 296: «... quadro tuttora esistente sulle pareti della scala [in Villa Viarana, S. Maurizio]».

– 8 agosto 1776 «Al Molinar Pit.^{re} per i ritratti di mio fratello e Cogn.^{ta}»	lire 109

PIETRO DOMENICO OLIVERO

– 3 febbraio 1792 «p accomodatura otto quadri dell'Olivieri»	lire 12

PIETRO ANTONIO e/o GIOVANNI PIETRO POZZO

– 15 aprile 1767 «Al sig.^{r} Pozzi per due disegni di volte stati loro pag^{ti} dal sig. Cav^{re} Sclopis»	lire 24

ABBONDIO PRESTINO

– 16 maggio 1767 «Al sig. Abbondi Pittore a conto delle due volte» [4]	lire 30
– 6 giugno 1767 «Al sig.^{r} Abondo Prestino pittore a conto delle volte»	lire 30
– 23 giugno 1767 «Al sig.^{r} Abbondio pittore a conto delle due volte»	lire 70
– 8 luglio 1767 «Al sig Abondio Prestino pittore p. saldo»	lire 70
– ottobre 1769 «Al Pittore Abondio Pristino per aggiustato due Lambriggi»	lire 4:10

FRANCESCO RUBINO

– 10 giugno 1791 «Al Pittore Rubino p otto giornate rappezzature a S. Mor.^{o}»	lire 24

SARMETTI

– 17 marzo 1784 «A Sarmetti p 5 Ritratti dei R.R. Principi accordo a L. 18 cad^{o}»	lire 90
– 10 luglio 1784 «A Sermetti altri 5 Ritratti dei R.R. Principi a L. 18»	lire 90

PIETRO TRAVERSA

– 15 marzo 1788 «A Traversa un ritratto G.pe Giacinto Viarana»	lire 40

[4] Si veda la nota n. 1.

Scultori

GIANA

– 4 gennaio 1794 «al Picca Pietre Giana p lista casa 4 pietre» lire 24

GIUSEPPE GIANOTTI [5]

– 8 giugno 1767 «Al Sig.^{r} Gianotti scultore per le aggionte alle chiambrane e porte volanti e p un tavolino con scultura p saldo» lire 72
– 31 agotso 1767 «Al sig^{r} Gianotti scultore per il Plafond del Tavolino» lire 7:10
– 23 gennaio 1768 «Al s.^{r} Gianotti scultore per la scultura attorno il letto come da quitt.^{a} contili sin li 16 d.^{o}» lire 39

GIUSEPPE GIUDICE [6]

– 11 giugno 1767 «A Giudice piccapietre per una tavola marmo di Vaudiè» lire 19:5
– 11 luglio 1767 «Al Sig^{r} Giudice stucatore a conto» lire 31:11
– 4 agosto 1767 «Al Sig^{r} Giudice stuccatore per saldo» lire 9:6:8
– 8 agosto 1769 «A Gius.^{e} Giudice Piccapietre p un carra e 35 marmo Saravezza di Limone a 60 cad^{a} carra da pagarsi da esso al sig^{r} Ferroggio nel R.^{o} magaz.^{no} de marmi» lire 95
– 31 agosto 1769 «A Giudice p. fatt^{a} d'un fornello di saravezza di Limone e soglia» lire 80
«Per altra soglia marmo di Paesana» lire 22
– 5 maggio 1770 «A Giudice Piccapietre p una statua p la prospettiva in S.^{t} Morizio» lire 30

STEFANO GUGLIELMINOTTI

– ottobre 1855 «li 17 al S. Stefano Guglielminotti piccapietre a conto» lire 600
– 23 ottobre 1855 «Guglielminotti piccapietre a Conto delle 674 residuo sue liste» lire 500

GIUSEPPE LION

– 24 maggio 1786 «A Gpe Lion p scolpire la Gabbia della Carozza» lire 6

[5] Si veda la nota n. 1.
[6] Si veda la nota n. 1.

Giovanni Battista Venera

- 29 giugno 1771 «Al scultore Venera per saldo di 20 fogliami p li modiglioni di S. Morizio» lire 56:8

Griva

- 27 settembre 1778 «A M.. Griva p un gruppo di tre figure di creta» lire 50

Architetti

Luigi Michele Barberis

- 10 febbraio 1770 «Al sig.^{r} Barberis Architetto per il dissegno ed Instruz.^{ni} Della Fabrica e Giardino di S. Morizio» lire 480
- 4 settembre 1776 «A Sig.^{r} Barberis archit.^{o} per la visita della Casa 4 pietre» lire 9:6:8

Buscaglione Michele Emanuel

- «Spese per l'arrangiamento dell'appartamento cominciato li 19 Giugno, e terminato li 14 Decembre detto anno» «a M.^{r} Buscaglione per la pianta dell'appartamen.^{o}» lire 24

Indicazioni inerenti spese per pitture

- 13 novembre 1767 «Al Padre Bo' per trè quadri» lire 15
- 16 febbraio 1769 «Per far il Tellaro a cinque quadri famiglia di Francia» lire 2
- 1 marzo 1769 «A Negretti Minusiere per far il Telaro a 17 quadri e 5 piccole cornici a ss. 15» lire 25
- 12 maggio 1769 «per dar la vernice a 16 Cornici» lire 1:10
- 19 maggio 1769 «A Boasso Vetraio p n.^{o} 16. cornici col Cartrone a ss. 26.6 e n.^{o} 16 lastre di Venezia per le stampe di Pariggi» lire 35:16:2
- 7 gennaio 1771 «Al S^{r} Banch.^{e} Morelli p altretante fatte pagare in Venezia p n.^{o} 32. quadri commessi dal s^{r} Conte di Bejnasco» lire 699:1:4
- 24 gennaio 1771 «Al sig.^{r} Conte di Bejnasco per porto Dogana e Cassa p. n^{o} 24 quadri da Venezia a Torino» lire 34:15
- 20 luglio 1771 «Al Sig.^{r} Conte di Beinasco per le spese di 8 quadri di Venezia» lire 29:17:6
- 11 giugno 1776 «Due tele da ritratto» lire 2

- 28 aprile 1785 «Due sovraporte» lire 4
- 26 marzo 1787 «Ritratto del P. Ignazio Cappuccino» lire 4:10
  «Tre tele da quadro ed altro» lire 7:17:6
- 15 marzo 1788 «Due cornici a Noelis, ed una piccola» lire 13:2:6
- 20 luglio 1789 «Ai pittori p aver dipinto il Trave della Sala» lire 12

Acquisti alle aste

- 30 maggio 1767 «Per n° 4 quadri di fiori comprati all'incanto del conte D'Arcour» lire 6
- 12 ottobre 1767 «All'incanto del Conte Grosso p 6. ridò di mezo calancà per N.° 8. cadreghe di canna» lire 38:5
- 5 dicembre 1767 «All'incanto del Sig.r Conte Grosso lettres sur les François et Anglois 2 vol.» lire 2:2
  «Economie de la vie humaine» lire 1
  «Histoire des revolutions d'Angleterre de P. D'Orleans 4. vol.» lire 5:5
- 7 marzo 1768 «All'incanto di M° Bruel una Tabachiera d'oro ovata in diversi colori di peso on. 8. 1/8 col ritratto di S.A.R. il Duca di Chablais» lire 750
- 11 marzo 1768 «Al incanto di M.r Bruel vol. 31 opere diverse francesi ed italiane» lire 100:10:6
- 25 agosto 1769 «All'incanto di Mr Pitt un letto alla Polonese di Calancà d'Ing.ra con sua lettiera intagliata e piumasso; 26 ousse, 6 ridò, 4 pottiere con sue pante e maniette, 10 pessi di tapisseria di carta dipinta sul med° dissegno del Calancà con cornice di legno colorito» lire 900
  «Due materassi e Traversiere» lire 40
  «Trè porte volanti con seratura d'ottone e sovrapporte di Paesaggi a L. 30 cad» lire 90
- 18 settembre 1769 «All'incanto di M.r Pitt altri 12. pezzi Tappiss.a di carta» lire 30
- 28 settembre 1769 «All'Incanto di M.r Pitt altri r, 14 calacà simili al letto a L. 2 e r, 40 circa tela fina» lire 48
- 22 agosto 1771 «All'Incanto del M.se D'Ormea una guarnit.a di fornello di bronzo dorato con paletta, molle e soffietto» lire 50
- 27 agosto 1782 «All'incanto dell'Av.to Bogetti un Ecran» lire 9:10
- 2 settembre 1782 «All'Incanto del C.te Mayno 3 secchie» lire 1:13
- 9 settembre 1782 «All'Incanto dell'Av.to Bogetti uno stucchio posate d'argtd p la frutta» lire 191:10

- 27 febbraio 1783 «All'Incanto di Mil. Monstuard un'Ecran verde» lire 16
- 11 marzo 1783 «All'Incanto del C[te] Maijno p libri comprati» lire 162:19
- 15 maggio 1783 «All'Incanto del Cav.[e] di Baldissero 12 Camigie quern.[te]» lire 58:5

Artigiani

AGASSINO

- 5 gennaio 1767 «Al Sig.[r] Agassino per una guarnitura di fornello con mole e paletta di bronzo dorato» lire 80
- 3 agosto 1767 «Al Sig.[r] Agassino p una guarnitura di burò di bronzo dorato» lire 48
- 20 marzo 1769 «Ad Agassino per aggiustare due girandole» lire 4:10

AMADIO BACHI

- 5 febbraio 1767 «All'Ebreo Bachi per una Tabachiera ovata di violac con cerniera d'oro» lire 36
- 16 agosto 1767 «All'Ebreo Amadio Bachi per i suoi lavori a ss. 30 cad. mese pagato per tutto settembre» lire 9
- 11 gennaio 1768 «Al Minusieer Amadio p un chiassile per l'aquad.[tro] Pessa ed altri lavori» lire 4:10
- 27 giugno 1769 «All'Ebreo Amadio Bachi p il p.[mo] semre cor.[te] anno a ss. 30 il mese» lire 9

GIACOMO BISCANTI

- 18 giugno 1783 «A Giacomo Biscanti Ebanista p 4 Tavolini convenuti in» lire 40

MATTIA BOERI

- 7 luglio 1767 «A Mattia Boeri Ebanista a conto d'un burò accord.[to] in» lire 85
- 19 luglio 1767 «Al Sig.[r] Boeri Ebanista p saldo del burò accord.[to] in» lire 43:6:8

HENRY BOTT

- 3 agosto 1767 «A M[o] Henry Bott per aver data la vernice al soffà cadreghe come per lista e quitt.[a]» lire 27:10

Sebastiano Delprino

- 6 aprile 1775 «A Sebastiano Delprino due stuchj p l'argenteria» lire 48

Faciola

- 6 maggio 1767 «A Mro Faciola in conto delle cadreghe, cadregoni e sofà» lire 96
- 10 agosto 1767 «A M.ro Faciola per saldo come da lista e quitt.a» lire 225
- 3 gennaio 1768 «A M.ro Faciola minusiere per n° 8 cadreghe» lire 41
- 20 gennaio 1769 «A Mro Faciola minusiere» lire 5

Gabriel Marcello (?) Giuliano

- 8 maggio 1770 «A Giuliano orefice per agiustar il Vinaigrier d'arg.to» lire 2:10
- 15 luglio 1776 «A Giuliano Orefice n° 6 cuchciarini d'argento» lire 31:10
- 9 settembre 1776 «A Giuliano p un Cucchiarino d'arg.to» lire 2:10
- 13 settembre 1777 «A Giuliano 2 Cucch.ni p il sale e pepe» lire 7:2:8
- 4 settembre 1778 «A Giuliano Orefice per 4 Candel.ri d'arg.to e fatt.a da lista» lire 421:17:8
- 30 settembre 1778 «A Giuliano Oref. p una Caffettiera d'arg.to e due Cucchirini» lire 249
- 15 dicembre 1779 «A Giuliano p aggiustare L'argenteria» lire 3
- 10 febbraio 1780 «A Giuliano uno stuchcio p un Calice» lire 1:10
- 11 settembre 1781 «A Giuliano 6 cucchiarini d'arg.to e due salini con incontro d'altro arg.to» lire 71

Nano

- 18 febbraio 1792 «Un cembalo comprato dal Sig.r Nano» lire 262
- 14 febbraio 1793 «al sig.r Nano p accordat.a cembalo anno scorso» lire 12

Nuvoli

- 18 aprile 1767 «Al sig.r Nuvoli per la dorura della cornice del mio ritratto» lire 6:7:6

- 19 aprile 1767 «Per un migliara e 500 fogli oro da 60 pag.^{ti} al sig.^{r} Rossetti per conto del Sig.^{r} Nuvoli indoratore» lire 127:10
- 1 giugno 1767 «Al Sig. Nuvoli p compra oro a conto» lire 12
- 6 giugno 1767 «Al Sig. Nuvoli indoratore a conto» lire 48
- 23 luglio 1767 «Al sig.^{r} Nuvoli a conto suoi Lavori» lire 33:5
- 5 agosto 1767 Al sig.^{r} Nuvoli indorat.^{e} p saldo d'oggi retro» lire 24:6:8
- 31 agosto 1767 «Al sig.^{r} Nuvoli per la doratura e colore del med.^{o}» (tavolino vedi Gianotti scultore) lire 7:10
- 2 marzo 1769 «A Nuvoli per dar il giallo a 5 cornici» lire 1:10
- 8 dicembre 1769 «A Nuvoli indoratore p 2 sottofornelli» lire 5
- 5 luglio 1776 «Al Sig.^{r} Nuvoli per indorare due cornici» lire 12:15
- 11 luglio 1777 «A Nuvoli p dar diversi colori» lire 2:5
- 2 aprile 1778 «A Nuvoli p colorire la Vinaigrette» lire 9
- 13 agosto 1784 «A Nuvoli per dar diversi colori» lire 10
- 24 aprile 1786 «A Nuvoli per dar il rosso al biroccio» lire 19:10
- 23 giugno 1786 «Al Sig.^{r} Nuvoli per aggiustar la gabbia della Carozza» lire 70
- 17 agosto 1786: «A Nuvoli per aver data la vernice» lire 9:18:8
- 13 maggio 1787 «A Nuvoli colori per il biroccio» lire 70
- 8 aprile 1788 «A Nuvoli per dar la vernice al biroccio» lire 50
- 4 agosto 1788 «A Nuvoli per colorire la carrozza, parte cembalo, ed aggiustare l'orologio» lire 12
- 7 marzo 1790 «A Nuvoli p il Birocchio» lire 4:10

RANOT

- 30 aprile 1770 «A M. Ranot per due tavolini da gioco fatti alla Venezia» lire 40

Maestri di musica e ballo

CREMA

- 24 agosto 1790 «Al Sig.^{r} Crema p lezioni Mandolino, e musica figlio» lire 5

FABRE

- 13 luglio 1790 «A M.^{r} Fabre p un mese lezione di Ballo p figlia» lire 10

GHIOTTI

- 13 luglio 1790 «Al Sig. Ghiotti p un mese lezione di Cembalo p figlio» lire 15
- 24 agosto 1790 «Al Sig^{r} Ghiotti p lezioni cembalo p figlio» lire 15

SERRA

- 15 maggio 1791 «Al Maestro di Cembalo Sig.^{r} Serra p 20 lezioni p Giacinto» lire 20

Legatori e librai

BALBINI

- 16 dicembre 1783 «A Balbini Tragedie del C.^{te} Alfieri T. 2.°» lire 3:7:6
- 7 maggio 1784 «A Balbini Tragedie del C.^{te} Alfieri tom 3» lire 3:7:6

BOGETTI

- 22 aprile 1776: «A M.^{r} Bogetto vol. 12 Enciclopedia a L. 17:5 L. 207
  vol. 5 fig a L. 28 140
  vol. 2 naufragati 38:5 } lire 385:5
- 28 marzo 1777 «A M.^{r} Bogetti p li T. 8, e 9 Planches de l'Enciclopedie» lire 56
- 30 novembre 1778 «A M.^{r} Bogetti T. 11 Planches e T. 1 Suplem^{t} del Encyclopedie» lire 45:5
- 30 giugno 1779 «A M.^{r} Boggetti T. 2:3: Supl^{t} de l'Encyclopedie» lire 34:10
- 11 giugno 1780 «Al Sig.^{r} Boggetti T. 4 Supl.^{t} de l'Encyclopedie» lire 17:5
- 28 giugno 1780 «A M^{r} Bogetti T planche supl.^{t} de l'Encyclopedie» lire 28

BRIOLO

- 29 marzo 1783 «A Briolo 3° T° degl'Illustri Piemontesi» lire 2:5

DESTEFANIS

- 26 giugno 1769 «Al libraro desteffanis storia dell'anno 1768» lire 1:5

– 1 luglio 1770 «Al Sig.^{r} Desteffanis storia dell'anno 1769»	lire	1:10
– 1 settembre 1777 «A Desteffanis Storia dell'anno 1776»	lire	1:5
– 21 agosto 1778 «A Desteffanis Storia dell'anno 1777»	lire	1:15
– 2 luglio 1779 «A Desteffanis Storia dell'anno 1778»	lire	1:5
– 13 luglio 1780 «A Desteffanis Storia dell'anno 1779»	lire	1:5
– 12 giugno 1782 «A Desteffanis 2 libri»	lire	3
– 18 maggio 1783 «A Desteffanis Storia dell'anno 1782»	lire	1:5
– 17 maggio 1784 «a Desteffanis Storia dell'anno 1783»	lire	1:5
– 10 marzo 1787 «A Desteffanis due libri»	lire	2:7:6

Fontana

– 4 settembre 1767 «Al sig^{r} Fontana per la Geografia dell'abate Villa»	lire	40

Galizia

– 26 gennaio 1771 «A M^{r} Galizia quart.^{r} Mastro per il p.^{mo} tomo dell'Enciclopedie di Livorno patoli L. 14:7 Spese » 2:3	lire	16:10
– 26 giugno 1771 «A M.^{r} Gallizia q.^{r} M.^{ro} p il Tom 2^{o} de l'Enciclopedie»	lire	16:10
– 4 dicembre 1771 «Al Sig.^{r} Gallizia p il p.^{mo} tomo planches del'Enciclopedie»	lire	27:6
– 18 dicembre 1771 «Al sig.^{r} Galizia per il 3^{o} tomo dell'Encyclopedie»	lire	16:10
– 28 luglio 1722 «A M.^{r} Galizia p il 4.^{o} Tomo dell'Enciclopedia»	lire	16:10
– 9 dicembre 1772 «A M^{r} Galizia p il 2.^{do} Tom. planches de l'Enciclopedie»	lire	27:10

Guibert

– 12 maggio 1769 «Al libraro Guibert p les Œuvres de Montesquieu 6 vol. brochès»	lire	12
– 28 giugno 1769 «Al libraro Guibert p les Contes de M.^{r} di marmontel vol. 4»	lire	2:5
– 15 luglio 1769 «A M.^{r} Guibert p i libri seg.^{ti} Dictionaire de l'Accademie francaise L. 18 Discours de Fleuri sur d'Hist.^{e} Eccles.^{que} 2 Lettres de Voltaire 15 Lettres d'Anibal Caro vol 3 4 Poesies de l'Abbè Bernis 1:5 La Retorique des savants 2	lire	28

– 11 gennaio 1786 «A Guibert libri du Pere Croiset vol. 19» lire 45

Lodi (Conte)

– 7 maggio 1773 «Al sig.^{r} Conte Lodi per il 5^{d} Tomo dell'Enciclopedie» lire 16:10

Moracco

– 23 gennaio 1768 «Al sig^{r} Moracco legendario de Santi» lire 3:10

Reycends

– 4 settembre 1767 «A s.^{ri} Reicends et Guibert p il p.^{mo} Tomo de la S.^{te} Bible» lire 15:8
– 25 novembre 1767 «Alli fratelli Reicends catechisme de montpelier 2 vol» lire 6
– 22 gennaio 1768 «A Reicend libraro p les Causes celebres vol 22» lire 35:12:6
– 23 aprile 1768 «Al sig.^{r} Rejcends p saldo d'una cassa libri come da nota e quitt.^{a} a parte conyili sin li» lire 103:11
– 17 agosto 1768 «Al sig^{r} Reycends p il 3° tomo della bibia» lire 6:8
– 21 febbraio 1769 «Ai librai Reicends Dictionaire d'histoire naturelle vol. 6» lire 18
– 25 marzo 1769 «Alli librari Rejcends p. le Dictionnaire litteraire vol 3» lire 8
– 27 aprile 1769 «A Fratelli Rejcends per il 4° Tomo della Bibia» lire 6:7:6
«Alli med.^{i} p il 7.° ed 8.° Tomo dizion° di Istoria naturale» lire 6
– 4 agosto 1769 «A ss^{ri} Reicends per il 9.° e 10° Tomo Ist natur.^{le} di Bomare» lire 6
– 19 agosto 1769 «A Ss^{ri} Reycends p l'11.° e 12.° tomo d'istoria naturale di Bomare» lire 6
– 3 febbraio 1770 «A Fralli Rejcends p il 5.° Tomo della Bibbia» lire 6:8
«Contes de M.^{s} De la Discmere vol 3» lire 5
– 23 giugno 1770 «A Fralli Rejcends per il 7° Tomo Philolosophes modernes» lire 3
«Alli med.^{i} per il 6.° Tomo della Bibbia tradotta» lire 6:7:6
– 3 luglio 1771 «Al libraro Reicends p il Tom. 8 della Bibbia» lire 6:7:6
«Vol. 2. Histoire des Philosofes anciens saverien» lire 6:7:6

– 22 novembre 1771 «Al libraro Reycends per il 9. tom della Bibia»	lire	6:7:6
– 9 aprile 1772 «A Fratelli Reicends p il 10 Tomo della Bibia»	lire	6:7:6
– 30 luglio 1772 «A Fralli Rejcends per l 11.^{mo} Tomo della Bibia»	lire	5:7:6
– 19 gennaio 173 «A Mons.^{r} Reicends per il Tom. 12 della Bibbia»	lire	5:8
– 29 aprile 1773 «Al sig^{r} Reicends p il tom: 13° Della Bibbia»	lire	3:7:6
– 27 maggio 1773 «A M.^{r} Reicends per l'8° tomo Philosophes modernes»	lire	3:10
– 10 gennaio 1774 «A Fratelli Reicends per li tomi 14 e 15 della Bibbia»	lire	12:5
«L'Esprit de Marivaux»	lire	3
– 18 febbraio 1774 «A Mess.^{rs} Reycends proverbes Dramatiques Vol 8»	lire	8
– 14 aprile 1774 «A M^{r} Reicends p il 16 Tom della Bibbia»	lire	4:7:6
– 1 settembre 1774 «A M.^{r} Reycends per due Tragedie»	lire	2:10
– 15 marzo 1775 «A M.^{s} Reicends Tragedies»	lire	4:10
– 1 febbraio 1776 «A M.^{r} Reicend p il Bielfe cangiato con nuova edizione»	lire	9
– 29 agosto 1776 «A M.^{r} Reicend p.° vol du suplement a la S.^{le} bible»	lire	18:8
– 11 luglio 1777 «A M.^{r} Reicend Epitres et Evangelis vol. 3»	lire	8
– 13 dicembre 1777 «A Fralli Reicends philosophes anciens T. 3:4:e5»	lire	7:10
– 20 marzo 1779 «A Reicend deux suplements aux diction.^{res}»	lire	7:10
– 6 agosto 1779 «A Reicend p il 4° Tomo d'Arnaud»	lire	2:5
– 7 febbraio 1781 «A Reicends Dictionnaire d'albert vol 2»	lire	24:15
– 7 maggio 1781 «A Mr. Reicends Rictionnaire d ela bible T. 2»	lire	9:7:6
– 11 luglio 1781 «A M.^{r} Reicend due Tragedie»	lire	3
– 14 gennaio 1782 «A M. Reicend Tablettes Chronologiques 2 vol.»	lire	12
– 21 giugno 1782 «A Reicends Rivol.^{i} d'Italia con incontro d'altri libri»	lire	12:15
– «Ai med.^{i} Carta del Decardi»	lire	7:10
– 3 febbraio 1783 «A Reicend libri frances»	lire	13:10
– 15 marzo 1783 «A Reicend Anecdotes Drammatique 3 vol.»	lire	12

- 31 agosto 1784 «Ai Fralli Reycends p il 3.° T.° del Dizion.° della Bibbia» lire 9:7:6
- 22 gennaio 1790 «A f.lli Reycends p la Biblioteca Oltremontana dell'1789» lire 10

STEFFANI

- 4 agosto 1767 «Al sig.r Steffani libraro p legar 4 volumi editti» lire 2:10

VIGLIARDI

- 4 giugno 1776 «Al Sig.r Viliardi p legare Tomi 24 Enciclopa a ss. 50» lire 60
- 19 luglio 1777 «Al Sig.r Vigliardi p legare t. 17 biblia d'Avignone» lire 19:2:6
- 17 luglio 1778 «Encyclopedie Planche T. 10» lire 28
  «a Vigliardi p legare il med°» lire 2:10
- 30 novembre 1778 «A Vigliardi p la legatura de medi» (vedi Bogetto alla stessa data) lire 5
- 10 luglio 1779 «A Vigliardi p legare T. 2 de l'encyclopedie» lire 5
- 14 febbraio 1780 «A Vigliardi p legare un T. de l'Encyclopedie» lire 2:10
- 15 luglio 1780 «A Vigliardi p legare l'ult° T. de l'Encyclopedie» lire 2:10
- 7 agosto 1784 «A Vigliardi p legar libri» lire 6:7:6

GIACINTO GIORDANO

UN'ARCHITETTURA PER INCONTRI SERENI E CONVENZIONALI: LA VILLA « IL CIPRESSO » A CHIERI

Collocata sulla sommità di una delle ridenti colline che coronano la città di Chieri, e più precisamente all'estremo più basso del costone che scende giù da Pino tra Chieri e Baldissero, sorge la villa de « Il Cipresso », che nella sua signorile compostezza domina il territorio circostante.

Sulla strada di accesso alla villa si erge un maestroso cipresso (forse da lui deriva il nome). Da qui ha inizio un viale, un tempo fiancheggiato da olmi, che conduce all'ingresso principale.

La villa sta in alto sul pianoro con retrostante rustico per i contadini, ai due lati la cappella e un salotto moresco; davanti invece, un giardino all'italiana su « artefatti piani ».

« È uno strumento per lo svago — dice Augusto Cavallari Murat — fatto per incontri sereni e convenzionali, immerso in una campagna che la poetessa Barbara Allason disse "stendersi in piani larghi e solenni coltivati a campi, a praterie, a vigneti" come appare ancora a noi oggi ».

Notizie storiche del sito si hanno già nel 1670: ne risulta proprietario un certo signor Martino Gaijotto. Si specificava solamente la consistenza del fondo di « giornate sei tavole cinquanta una di terra arratoria et altanata ».

Non esisteva dunque ancora alcuna traccia di fabbricato.

Dalle insinuazioni di Chieri dell'anno 1682 appare che il signor Martino Gaijotto intendeva « constituire un patrimonio » a favore di suo figlio Chierico Francesco [1].

[1] Il bene consisteva in « giornate sei di vigna », di cui solo metà da disporre come di cosa sua, poste nella regione Pavassano.

Si poneva come condizione che qualora il figlio avesse deciso di rinunciare al sacerdozio la vigna sarebbe ritornata al padre, se invece il figlio avesse proseguito nel sacerdozio, alla sua morte sarebbe spettata al fratello ed ai suoi discendenti.

Nel 1690 Martino Gaijotto fa testamento e nomina suoi eredi universali i figli Giovanni Luigi e Francesco: l'unico bene però a restare comune tra i due fratelli sarà la vigna di Pavassano. Pochi anni dopo e cioè nel 1695 Francesco Gaijotto compera l'altra metà del bene dal fratello Luigi [2].

Nel 1703 sempre nel catasto di Chieri, « nuovo impianto del 1701 », ritroviamo proprietario « nella regione Pavassano vigna con fabbrica » il signor Pietro Giuseppe Collo [3].

Francesco Gaijotto avendo probabilmente rinunciato al sacerdozio, e come visto precedentemente aver acquistato la vigna dal fratello, è costretto a cederla in paga ai signori creditori Giovanni Collo, Giuseppe Tenivella, Sebastiano Deffendente e Giovanni Clemente impresari generali delle Caserme di S.A.R., per assegni di sussidio e tasso di lire quattromilacentottantanove fattegli nel 1695 dalle regie finanze [4].

Dal 1697 al 1700 è di proprietà degli impresari generali in comunione, « i quali hanno fatto in essa diverse spese tanto in meglioramenti ne beni d'essa, che nel pagamento de carighi et accompra de mobili per servizio della medesima ».

Viene da loro valutata lire quattromilacinquecento: il signor Collo offre in totale la somma di lire cinquemiladuecentocinquanta acqui-

[2] Nell'atto si parla di « Cassina con tutte sue stanze e ragioni e pertinenze con giornate quattro, tra vigna e giardino » nelle fini di Pavassano.

È documentata quindi una « Cassina », se ne può dedurre che tra il 1670 e il 1695 era sorta su quel terreno una fabbrica rustica, della quale oggi nulla è più riconoscibile.

L'impianto probabilmente è stato inglobato nel tessuto murario del corpo centrale, ma le trasformazioni successive ne rendono, in mancanza di saggi, difficile l'individuazione.

[3] Non chiaro però risulta il fatto che nel 1709 il signor Giovanni Collo, padre di Pietro Giuseppe, per « fargli sentire qualche effetto dell'amor che gli porta », gli dona la vigna con « li mobili ivi esistenti » con il « capital censo di doppie cento ». È molto strano che Pietro Giuseppe Collo risulti proprietario nel 1705 e non appaia invece il padre che gli dona il bene nel 1709. Da notare ancora che il passaggio di proprietà tra il Gaijotto e i Collo non compare nelle insinuazioni di Torino se non nel 1708 e per di più neanche in via diretta.

[4] La proprietà risulta « descritta e coherenziata in instromento delli 12 luglio 1696, rogato al nodaro signor Carpinello di Chieri », che però purtroppo non sono riuscito a consultare perché mancante nelle insinuazioni e probabilmente andato disperso.

stando dai suoi colleghi le rimanenti parti. La vendita è resa difficile per la lunga lite intrapresa dal signor Gaijotto per rivendicare la proprietà.

Con la morte di Pietro Giuseppe Collo avvenuta nel 1722, la vigna viene lasciata in eredità al figlio di primo matrimonio Giovan Francesco Giuseppe Collo, avuto dalla prima moglie Virginia Costanza Gallo, morta in giovane età, e all'eventuale figlio, solo se maschio, che avrebbe dovuto avere la sua seconda moglie Ludovica Aymone allora incinta [5].

Questa pochi mesi dopo muore di parto con il bambino; si provvede così ad un inventario generale dei beni spettanti a Giovan Francesco Giuseppe Collo, divenuto unico erede universale [6].

Essendo morto nel 1726 in « pupilar età » anche l'unico erede, e cioè Giovan Francesco Giuseppe Collo, viene accordato che debba spettare alla signora Controlora Anna Camilla Galla, madre della prima moglie di Pietro Giuseppe Collo, la terza parte di tutti i beni (la casa di Torino, la cascina di Valdocco e la vigna di Chieri) lasciati al defunto nipote Giovan Francesco Giuseppe, mentre viene stabilito che debbano spettare a Maria Teresa Col Gibellino, sorella di Pietro Giuseppe, gli altri due terzi dei beni. Si decide di fare una stima da entrambe le parti eleggendo due periti, Giovan Giacomo Bellico per parte della signora Gibellino e Giovan Francesco Bellico di lui fratello per parte della signora Gallo [7].

La signora Maria Teresa Col Gibellino acquista la parte di beni spettante ad Anna Camilla Gallo.

[5] Riconosce come tutori del figlio di primo matrimonio e del nascituro Giuseppe Aymone fratello di Ludovica sua seconda moglie e il procuratore collegiato Giò Maria Gibellino, marito di Teresa Col sua sorella.

[6] I mobili della vigna vengono trasportati a Torino in casa Collo e poi venduti per liberare i locali e poterli affittare. Fra questi, vi erano quadri di fiori ed altri di soggetto religioso quali « uno rappresentante la SS.ma Trinità e S. Giuseppe con cornice intagliata a fogliami », un altro di « nostro Signore nel Orto », altri ancora raffiguranti S. Carlo Borromeo, S. Giuseppe col Bambino, la Vergine e S. Francesco. Sempre nel medesimo anno vi è un'aggiunta di inventario nella quale si parla di contraltari di stoffa di seta guarnita con galloni d'oro, di messali, di mobili appartenenti alla Cappella fra i quali un quadro di frutti e fiori, « cadreghe alla doffina », banchette « d'albera ».

[7] La stima per la vigna di Chieri è di lire dodicimila inclusi i mobili per il primo e di lire diecimila per il secondo. Le due parti concludono con i loro avvocati di convenire amichevolmente alla stima per la vigna di giornate ventidue, tavole novantasette, piedi quattro, lire dodicimila compresi i mobili.

Nell'estimo la proprietà di Chieri viene descritta come « Cassina vigna nella regione detta al tetto di Gayotti con fabrica civile e rustica, il tutto sternito, in stato habitabile con sue serraglie d'uscio e finestre, pozzo d'acqua viva, Capella poco discosta da detta fabrica verso ponente, voltata con muraglie e volta fissurate, bisognose di sottofondatione e reparatione, con l'icona della Vergine col Bambino in brachio, S. Francesco e S. Francesca Romana con cornice vernisata, profilata di oro, sei candeglieri di bosco, cartagloria, due ingenochiatori, ajirale avanti essa fabrica verso mezzo giorno sostenuto da tal parte con muro, oltre del quale pur verso mezzo giorno vi è un giardino con quantità di alberi di pero dentro circondato da sieppe a tre parti, prato o sij giardino con alberi fruttiferi dentro verso levante con vigna... ».

Da questa descrizione sintetica ma precisa, si può avere un'idea di come potesse presentarsi la fabbrica allora: sicuramente molto piccola con pochi arredi e con una cappella poco discosta e non in buone condizioni statiche, in quanto minacciante il crollo. Maria Teresa Col vende in seguito nel 1732 la proprietà a Pietro Enrico Martin negoziante e console in Torino [8].

Nella vendita sono compresi i mobili fra i quali « un'ancona della capella con sua cornice rapresentante la Madonna del Rosario, S. Francesca Romana, S. Giovanni Battista et S. Francesco, con la pietra sacrata dell'altare e due banchi esistenti in essa capella ».

Ritroviamo un testamento del 1749 con cui Pietro Enrico lascia usufruttuaria della vigna di Chieri la moglie, e volendo dare un segno del suo affetto al figlio primogenito Melchior Maria, lo costituisce erede della vigna e dei beni posteriormente acquistati nelle fini di Chieri, compreso il tasso acquistato sovra detta città di Chieri (lire tremilacinquecento), con tutti i mobili.

Essendo morto Pietro Enrico solo nel 1753, ossia nove anni dopo, si procede alla divisione dei beni tra i figli Melchior Maria primogenito, Gaspare Giuseppe e Lorenzo Gabriele. La villa però, secondo

[8] Le radici della famiglia Martin, come ci dice il Manno, hanno origine da Tigne nella Tarantasia: vengono a Torino da Brévières frazione di Tigne, dove tenevano un patronato ecclesiastico, un altro ne fondano a Torino nella cappella di S. Maurizio nella cattedrale torinese.

Pietro Enrico divenuto poi banchiere, sposa nel 1699 Anna Lucia Peyron di origine torinese.

le disposizioni testamentarie del padre e col comune consenso dei fratelli, resta al figlio primogenito Melchiorre.

Anche di questo secondo impianto nulla oggi è più leggibile nell'attuale struttura: tutto è stato inglobato da quella successiva commessa da Melchior Martin. Anche la Cappella di cui si parla non è quella che vediamo noi oggi: venne rasa al suolo a metà settecento per far posto a quella attuale.

Nel frattempo i Martin si erano arricchiti come banchieri; da poco infatti e più precisamente dal 1748 (con la pace di Aquisgrana) era iniziato un lungo periodo di pace e di prosperità. Sotto il regno di Carlo Emanuele III si restauravano le finanze, rifiorivano i commerci e le industrie. Accanto alla nobiltà antica, sorgevano intanto numerosi titolati che gareggiano nell'erigere ville e palazzi, richiedendo l'intervento di illustri architetti.

Melchior Martin, cominciando ad acquistare così prestigio e ricchezza sempre maggiori negli anni, sì da essere successivamente investito nel 1786 con titolo comitale del feudo di Montù Beccaria, faceva edificare nella sua casa di campagna una nuova Cappella sui ruderi di quella precedente. È infatti del 1761 la sottomissione del nostro verso la città di Chieri.

Aveva presentato un ricorso al real senato di Torino, il quale aveva dato risposta positiva per lettera concedendo di occupare « il sito della vechia sua cappella aggregata alla fabrica rustica e civile ... per l'essenzione di piedi sei, oncie quattro di più delle piedi dieci oncie dieci, sito già occupato da detta vechia sua Capella ..., che intende reedificare et ampliare fino a tavole una piedi cinque oncie due di sito allodiale, in quale deve venir detta nuova Capella ». Purtroppo non sono riuscito a trovare né le lettere senatorie, né il ricorso, né i disegni per la costruzione della cappella perché andati perduti.

La chiesetta in questione risulta l'attuale e da tutti gli studiosi attribuita all'architetto torinese Bernardo Antonio Vittone, al quale si attribuisce anche il disegno della villa. Può darsi che sia una coincidenza, ma bisogna tener presente che il Melchior Martin era un decurione della città di Torino e che Bernardo Vittone lo diventa nel 1760, un anno prima della costruzione della cappella: è quindi possibile che abbia conosciuto il grande architetto in quella sede e gli abbia commissionato i disegni per la cappella ed anche forse per la villa.

A conferma della probabile edificazione della vigna in tale periodo, si è scoperta una data — 1759 — sulla campana posta sull'altana della villa. Compare anche una scritta: « Surgite et audite vocem meam. Isaiae 32.9 ».

Il conte Melchiorre Martin di Montù muore nel 1789 senza prole e senza testamento, lasciando suoi eredi universali il conte Gaspare Giuseppe suo fratello, il barone Giuseppe Francesco Martin di S. Martino e il capitano tenente nel corpo reale degli ingegneri Enrico Alessandro, questi due ultimi figli del fu Lorenzo Gabriele e nipoti del predetto Melchiorre.

Viene effettuata una stima dei beni lasciati da Melchiorre: « Una casa detta di Po, una casa detta di S. Filippo, la Cassina della Motta, la Cassina del Gerbo o del Giaglione, la Vigna del Cipresso ». Quest'ultima tocca in sorte al fratello del defunto, Giuseppe Gaspare.

Nella descrizione molto minuta e precisa eseguita dall'architetto misuratore ed estimatore Giuseppe Isidoro Rossi si parla « di vigna del Cipresso parte civile e parte rustica composta di una sola maniga doppia ... Capella tutta in archi e volta in architettura ornata di stucchi con suo cupolino di costruzione moderna, ... scala attigua a due rampanti etc. » [9].

Per la prima volta nei documenti compare il nome che la villa manterrà fino ai giorni nostri e cioè « Il Cipresso ».

In seguito alla divisione il conte Giuseppe fa un primo testamento istituendo suo erede particolare il figlio primogenito Luigi, al quale lega la vigna di Chieri. Stila un altro testamento nel 1792, lasciando

[9] All'estimo segue un inventario molto particolareggiato delle suppellettili e dei mobili inclusi nella valutazione totale della proprietà stimata lire ottomila.

Molto interessante si presenta la descrizione degli ambienti della casa ma soprattutto quella dei mobili la quale ci apre uno spiraglio sugli usi e i costumi del Piemonte sul finire del '700. Per gli arredi che si trovano nella vigna si fa menzione di « cadreghe in noce tornite alla doffina, un quadro in altezza con cornice marmoreggiata a profil dorato rappresentante S. Felice Cappuccino e S. Catterina colla Beata Vergine del S.S. Rosario, un busto di scagliola di S.M. regnante colorito al naturale, dodeci carte chinesi, un quadro senza cornice rappresentante il re Vittorio a cavallo, una coperta di bandera di Chieri di tele cinque, una testa con piede di legno da perucca » e molti altri oggetti utili e curiosi. Vi è anche un elenco di suppellettili e mobili appartenenti alla Cappella fra i quali paramenti, inginocchiatoi, banchi « un quadro della Beata Vergine del Rosario con cornice antica intagliata e dorata »; probabilmente era questo quello posto sopra l'altare scomparso pochi anni fa da molti attribuito a Guglielmo Caccia detto il Moncalvo.

invariate le sue volontà, ma esige che il figlio Luigi [10] paghi sulla propria porzione il residuo prezzo e così anche i censi costituiti sovra detti beni.

Questa terza fase è da considerarsi la più importante; è quella che dà l'impostazione architettonica intermedia, rispetto all'attuale, ai fabbricati, sia rustico che civile. Quest'ultimo si presentava molto piccolo, con poche stanze disposte ai due lati della scala in pietra, ancor oggi riconoscibile nel corpo centrale della villa, con adiacente la Cappella tutt'oggi esistente, la quale probabilmente era collegata alla fabbrica con una galleria o un basso fabbricato.

Inoltre l'impostazione settecentesca è ancora rilevabile nella parte del rustico disposta ortogonalmente alla villa, nel disegno dei cancelli, nei vasi decorativi in pietra che coronavano il tetto, nella composizione dello spazio naturale circostante.

Anche all'interno riscontriamo elementi coevi al rifacimento di metà Settecento voluto da Melchior Martin nella scala, negli archi dell'atrio, nel salone al primo piano, nelle « porte volanti » laccate.

Il conte Luigi Martin vende nel 1797 la proprietà di centoquaranta giornate « con ogni cosa fissa ed infissa, porte, porte volanti, tutti li arredi della Capella e tutti gli giardini » eccettuati alcuni mobili, al signor commendator Francesco Saverio Morelli banchiere della Reale corte. Sono compresi nella vendita i centonovantadue vasi di agrumi, i duecento « vasi di fiori, i vasi vinaij, sedie, ogni sorta di mobili, gli utensili da giardino, il tutto per la somma di lire quindicimila regie di Piemonte ».

Del 1834 è la visita pastorale fatta dall'arcivescovo Luigi dei marchesi Fransoni al sacello dedicato alla Beata Vergine del SS. Rosario,

[10] Di gran rilievo è la figura del conte Luigi Martin: cadetto nel reggimento di Piemonte, sottotenente (1777), tenente (1780) e poi capitano (1782), assolda nel saluzzese una compagnia di franchi tiratori che chiama col nome di « Martin »; nel 1795 diventa comandante dei cacciatori franchi francesi.

Al servizio francese diventa comandante delle piazze di Limone e Chivasso; capo battaglione; comandante della piazza di Siviglia; addetto allo stato maggiore della piazza di Parigi; comandante delle piazze di Pont de Beauvoisin, Hôpital e di Leseillon. Più volte decorato, compare nelle campagne sarde del 1793-74-95 e '96 anno in cui rimane ferito a Cairo Montenotte; nelle campagne francesi, di Spagna, nella campagna sarda di Grenoble e infine nella spedizione di San Domingo.

La presenza dell'infaticabile capitano si fa sentire anche molti secoli dopo, se si osserva attentamente la banderuola segnavento posta sul cupolino della Cappella, la quale rappresenta un cavaliere a cavallo sormontato da una corona comitale.

nella quale compare una brevissima ma significativa descrizione della cappella: « elegans est ejus structura, elegantia ornamenta ».

Grande importanza ha avuto l'intervento del commendator Saverio Morelli nel riplasmare l'architettura del complesso: vengono infatti aggiunte le due ali laterali al corpo di fabbrica centrale e probabilmente anche il salotto turco che è il padiglione che fa da pendant alla cappella. Il Morelli fa costruire inoltre tutta la manica rustica dietro il corpo principale e ad esso parallelo, in modo tale da formare una corte chiusa di forma rettangolare e un'altra manica piccola che viene a formare verso est un altro piccolo cortiletto [11].

Con la morte del conte Saverio (era stato fatto conte nel 1827), la proprietà passa l'11 giugno 1841 per « attestazione giudiciale seguita avanti la Regia giudicatura del mandamento di Monviso » al figlio Eugenio. Questa attestazione, di cui si fa menzione nel libro del catasto di Chieri alla voce Morelli, non compare né si riesce a ritrovare a Torino tra gli atti del mandamento di Monviso.

Nel 1859 subentra un'importante famiglia chierese: quella dei Radino. Giuseppe Radino acquista la « Palazzina detta del Cipresso in amenissima posizione, composta da ameni giardini, numerose vaserie, giardini all'inglese, camere civili signorilmente mobiliate », da Eugenio Morelli.

I Radino compiono altre modifiche quali il rifacimento di parte del giardino, come si può constatare guardando il cabreo commissionato al geometra Saverio Gallina nel 1863, fanno erigere in stile neogotico una voliera, un gazebo, arricchiscono di statue il giardino, compiono nella manica retrostante la facciata una sopraelevazione.

Presumibilmente, anche la torretta che troneggia sul fabbricato principale, dalla quale si gode uno splendido panorama sulla campagna circostante, viene edificata dalla famiglia in quanto è quasi uguale ad un'altra torretta che appare nella vigna S. Margherita, anch'essa posta sulle colline chieresi ed appartenuta nello stesso periodo ai Radino.

Anche nella decorazione degli ambienti interni della villa compaiono molto modifiche ispirate al gusto dell'epoca. Di quel periodo sono

[11] Queste parti aggiunte a quelle settecentesche, compaiono in un cabreo commissionato dai Morelli al misuratore Domenico Faggiano nel 1830 e dànno alla proprietà l'aspetto odierno, se non consideriamo ancora qualche trasformazione successiva di scarsa entità.

il piccolo ingresso neogotico che dà sul giardino, la decorazione della maggior parte degli ambienti con soffitti a « trompe l'oeil », e i due pavimenti a mosaico al pianterreno.

Morendo nel 1866 Giuseppe Radino lascia eredi universali i figli Lorenzo, Ludovico, Bartolomeo e Pasquale. L'unico ad avere figli è Pasquale che nomina suoi eredi nel 1895, data della sua morte, i suoi tre figli: Luisa, Alessio e Maria. Alessio morto celibe nel 1941 nomina suoi eredi in parti uguali le sorelle, Luisa sposata Cibrario e Maria sposata Bellocchio, le quali si dividono la proprietà tirandola a sorte. La villa del Cipresso tocca ai Bellocchio proprietari del complesso fino a pochi anni fa.

Il fabbricato presenta una gran facciata suddivisa in tre corpi: un avancorpo centrale con lesene a due piani fuori terra sormontato da un frontone, vasi decorativi e da una torretta belvedere.

Gli altri due corpi secondari sono ad un solo livello e disposti lateralmente al blocco centrale (figg. 1 e 9).

A fianco della facciata e simmetricamente disposti, sono collocati due piccoli edifici apparentemente uguali, a sinistra è la cappella (fig. 2). Questa presenta un prospetto convesso verso l'esterno, con un frontone triangolare poggiante su lesene con capitello ionico; sopra la porta d'ingresso appare una croce lobata dell'ordine dei S.S. Maurizio e Lazzaro di cui i Martin erano cavalieri.

L'altro piccolo edificio che si trova alla destra di chi guarda la villa è un salotto turco (fig. 3) anch'esso convesso verso l'esterno con un piccolo frontone sostenuto da lesene con capitello ionico.

Sul retro della vigna vi è un cortile rettangolare, costituito da una lunga manica rustica a nord e a nord-est da un'altra ortogonale al fabbricato civile.

La manica nord si presenta con una sequenza di arcate di grande luce al primo piano e di luce minore al piano terreno.

A lato del cortile grande e separato dalla manica disposta ortogonalmente alla villa, vi è un cortiletto anch'esso rettangolare, dal quale si può accedere alle cantine, chiuso a ovest dalla fabbrica rustica, a nord da un fabbricato con arcate al primo piano, a est da una bassa costruzione e a sud da un muro e da una voliera.

All'interno la cappella è un prezioso manufatto, sicuramente da

attribuirsi al Vittone per l'articolarsi capriccioso della pianta, che appare un cerchio diviso in quattro campi da lesene, sulle quali si impostano gli archi ribassati; sopra questi si aprono le finestre cordiformi di gusto tipicamente vittoniano (fig. 4). L'ambiente è coperto da una cupola a quattro spicchi divisi da costoloni, che si impostano sulle lesene sottostanti: alla sommità della cupola si apre la base di un elegante cupolino (fig. 5).

L'uso degli archi ribassati poggianti sui quattro campi di lesene, i costoloni (fig. 6), ricordano elementi che si ritrovano nella non lontana villa del Cardinale delle Lanze, nella tematica architettonica delle chiese di S. Chiara a Bra, di S. Gaetano a Nizza; tali elementi e la raffinatezza degli stucchi di squisito e vario disegno fanno pensare all'autore delle grandi volte traforate da « finestre sinuose, formali estrosità dell'ultimo barocco ». « La piccola chiesa — dice la poetessa Barbara Allason — parla all'anima dalle sue bianche mensole di stucco ».

Il piano terreno della « vigna » è a manica doppia con due affacci: uno verso il giardino e l'altro sul cortile.

La prima è caratterizzata da cinque sale di ampio respiro, che costituiscono la parte di rappresentanza.

La parte aulica termina nel salotto turco, grazioso ambiente a pianta centrale ed affrescato.

La seconda, invece, è caratterizzata dall'anticappella, dalla sala del biliardo, da un ampio vestibolo che guarda sul cortile e porta alla scala, da un ingresso di servizio e da una cucina.

Si giunge al primo piano attraverso una scala in pietra ad una rampa che conduce ad un pianerottolo centrale che distribuisce gli ambienti: alla destra sono situate le stanze da letto più prestigiose, alla sinistra per chi sale vi è un ampio salone, dal quale ha inizio un corridoio che conduce ad altre stanze da letto.

Il secondo piano originariamente era destinato alla servitù.

Nella parte rustica vi erano stalla, rimessa per carrozze, tinaggio, fienile e granaio.

La perfetta distribuzione funzionale non solo delle stanze del fabbricato civile, ma anche di quello rurale, si completano pertanto in modo esemplare per rispondere pienamente a esigenze di vita codificata.

Gran parte dell'apparato decorativo è andato completamente di-

strutto, come ad esempio le tappezzerie che non hanno resistito alle aggressioni dell'umidità. Rari brandelli si rilevano ancora al piano terreno, a ramages e fiori impressi su carta, ed asportate al primo piano. Ben conservati appaiono invece gli stucchi della cappella, i finti marmi, le finestre disegnate. Le pitture del salotto turco raffiguranti vedute del Bosforo (fig. 7), allietate da pannelli con uccelli esotici, invece, sono state danneggiate dalle infiltrazioni delle acque meteoriche provenienti dal cupolino.

Oltre a splendide porte barocche con loro sopraporta dipinto, camini in marmo rosa di raffinato gusto Luigi XV, recentemente rubati, la villa conservava arredi assai pregevoli, alcuni dei quali erano stati costruiti appositamente per il suo arredo (ad esempio i divani del salone), di cui oggi più nulla rimane, perché in gran parte trafugati dai ladri e in parte venduti.

Due parole merita forse ancora il giardino.

Posto al centro della facciata principale, ha un asse fatto di scalinate e due assi a quello ortogonali, costituiti da due viali che oltrepassano la parte cintata, su ognuno dei quali è attestato un cancello carraio.

Il gioco dunque, e la simmetria dei cancelli, di chiara impostazione vittoniana, posti uno di fronte all'altro ai due lati opposti del giardino, su due piani diversi, sono stati creati per permettere il carosello delle carrozze e un fastoso arrivo degli invitati (fig. 8).

« La vittoniana villa del Cipresso — dice Cavallari Murat — incastonava nella preesistente geometria agraria organica una geometria regolare, simmetrizzante, allusiva di esigenze culturali classicheggianti implicite nel giardinaggio all'italiana ».

La sua struttura si articola su tre terrazze od « artefatti piani » (fig. 9): la prima è antistante al corpo di fabbrica principale e su questa in prossimità dei due cancelli, erano stati piantati a coppie degli abies ora abbattuti [12], mentre lungo la ringhiera che la separa dalla successiva erano collocati vasi di agrumi. La seconda, raggiungibile

[12] Poche sono le piante superstiti, fra le quali una sophora japonica pendula ed alcuni cipressi che fanno parte del giardino settecentesco. Il fittissimo viale di olmi che conduceva alla villa oggi non esiste più, in quanto decimato da una malattia, che ha ormai portato all'estinzione la specie.

attraverso una scalinata, oltre ai due cancelli, presenta una vasca al centro, in asse con l'ingresso principale della costruzione.

L'ultima invece, collegata alla seconda da un dolce declivio che scende su di un lato, comprende un giardino roccioso con una piccola grotta, dalla quale fuoriusciva un ruscello artificiale alimentato da un vascone, posto nel cortile con un sistema di saracinesche, un'altra vasca alimentata dal medesimo vascone, una fagianiera e una serra per tre lati interrata.

Ovunque sparpagliate per il giardino, statue raffiguranti putti o personaggi mitologici, realizzate in cemento.

Interessante è la zona a fianco ad uno degli ingressi principali (quello ad ovest); in essa si erge una piccola altura costruita artificialmente con grosse pietre, dalla quale si poteva assistere alla giostra dei cavalli.

Nei documenti si parla di giardino fino dai primi anni del Settecento. Non esistono però descrizioni precise e tanto meno iconografia.

L'impianto principale che ancora oggi lo caratterizza, viene dato con la costruzione della cappella e della fabbrica civile nel 1759-60, voluta da Melchior Martin su probabile disegno del Vittone.

Nell'800 assume un'impronta decisamente più romantica con vialetti tortuosi, collinette e piccoli scorci ed è quello che è giunto fino a noi [13].

Oggi la villa, depauperata da numerosi furti dei preziosi arredi, in condizioni di grave degrado, acquistata da privati, attende una destinazione futura che ci auguriamo rispetti l'architettura, la decorazione e l'anima di questo piccolo gioiello che è riuscito a giungere fino a noi sfidando le ingiurie dei secoli, mantenendo sempre vivo fra le sue mura lo spirito di chi l'ha abitato e curato amorevolmente.

[13] Di questa seconda fase ci è rimasta un'importante fonte iconografica, costituita dal cabreo commissionato dai conti Morelli a Domenico Faggiano misuratore, datata 9 giugno 1830.

La terza si riscontra nel tipo regolare voluto dai Radino e firmato dal geometra Saverio Gallina nel 1863.

In queste due mappe compare chiaramente il rilievo del giardino. Sconosciuto rimane colui che gli ha dato forma e disegno.

BIBLIOGRAFIA E FONTI DOCUMENTARIE

VITTONE B. A., *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano 1760.

VITTONE B. A., *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile*, Lugano 1766.

GROSSI A., *Guida alle ville e vigne del territorio di Torino, e contorni con supplemento alla descrizione della città e variazioni occorse*, Torino 1791.

CASALIS G., *Dizionario storico-geografico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. III, voce Chieri, Torino 1837.

BOSIO A., *Memorie storico-religiose e di belle arti del Duomo e delle altre chiese di Chieri ...*, Torino 1878.

CHEVALLEY G., *Gli architetti, l'architettura e la decorazione delle ville piemontesi del XVIII sec.*, Torino 1912.

FERRATO P. A., *Il culto di S. Liborio di Chieri*, in « Il Faro », Chieri 1915.

OLIVERO E., *Le oepre di Bernardo Antonio Vittone, architetto piemontese del secolo XVIII*, Torino 1920.

ALLASON B., *Vecchie ville, vecchi cuori*, Torino 1950.

BRAYDA - COLI - SESIA, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino 1963.

CARBONERI N., *Architettura*, in « Mostra del barocco piemontese », catalogo a cura di Vittorio Viale, Torino 1963.

PEDRINI A., *Ville dei secoli XVII e XVIII in Piemonte*, Torino 1965.

PORTOGHESI P., *Bernardo Vittone - un architetto tra Illuminismo e Rococò*, Roma 1966.

CARBONERI N. - VIALE V., *Bernardo Vittone architetto*, in « Mostra organizzata nella restaurata chiesa vittoniana di S. Chiara a Vercelli », catalogo a cura del Comune di Vercelli, Vercelli 1967.

GRIGLIÈ R., *Invito alla collina torinese*, Torino 1968.

ISTITUTO DI ARCHITETTURA TECNICA DEL POLITECNICO DI TORINO, *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca*, Torino 1968.

CAVALLARI MURAT A., *Antologia monumentale di Chieri*, Torino 1969.

AA.VV., *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, Torino 1972.

CAVALLARI MURAT A., *Come Carena viva scritti sparsi*, Torino 1982.

ARCHIVIO DI STATO DI TORINO, SEZ. RIUNITE, TORINO:
Insinuazioni di Torino degli anni: 1709 - 1710 - 1722 - 1723 - 1726 - 1732 - 1743 - 1744 - 1753 - 1790 - 1791 - 1792 - 1797 - 1859.
Insinuazioni di Chieri degli anni: 1669 - 1682 - 1690 - 1695.

ARCHIVIO STORICO DEL COMUNE DI CHIERI, CHIERI:
Catasto 1600 - 1690.
Catasto 1702 impianto nuovo.

ARCHIVIO ARCIVESCOVILE DI TORINO:
Visite pastorali 1834.

MARINA LUPANO

VILLA THAON DI REVEL IN CIMENA E L'ESPERIENZA NEOCLASSICA DI CARLO SADA

A tutt'oggi manca una dettagliata biografia sulla vita e sull'operato di Sada, in quanto le poche imprecise fonti reperibili sono avare di notizie nel riporto di cenni frammentari tali da non poter essere ricomposti in una organica trattazione.

Alla Biblioteca Civica di Torino un opuscolo costituisce una piccola rievocazione encomiastica-funebre dell'Architetto, dedicatagli dal vecchio amico e compagno d'armi Avv. Francesco Deamicis.

Non senza un pizzico di forbita retorica, in questa sua memoria, il legale torinese sfiora episodi dell'operato progettuale, segnala realizzazioni e committenze, sottolineando l'appassionata dedizione riposta dall'amico nella propria attività professionale.

Il Deamicis ci informa che il Sada frequentò giovanissimo l'accademia di Brera. Così si legge che « ebbe insigni maestri: l'Amati per l'architettura, Sabatelli per la prospettiva, Comerio per la figura; ma soprattutto per naturale inclinazione coltivò l'ornato sotto la scuola del Mollia e di quel chiarissimo artista che fu l'Albertolli » [1].

[1] È qui necessario aprire una parentesi per chiarire di quale artista si tratti, in quanto ben due Albertolli si avvicendarono sulla cattedra di ornato.

Primo fu Giocondo (1742-1839) che ricevuta all'Accademia di Parma una robusta preparazione e chiamato poi dal Piermarini in Milano, divenendo del grande architetto validissimo collaboratore, resse a Brera la scuola di ornato dalla sua fondazione fino al 1812, creando il carattere stilistico di intere generazioni di artisti lombardi.

Evidentemente non si può attribuire un tale docente al troppo giovane Sada.

L'altro Albertolli, nipote ed erede della lezione decorativa del precedente, fu Ferdinando.

Si avvalse, come del resto anche tutti i suoi successori, degli albums composti a scopo didattico dallo zio Giocondo; essi ebbero un enorme successo, una diffusione vastissima al punto da essere presi a modello anche fuori dall'Accademia, educando perciò veri artisti e semplici artigiani, capillari diffusori dello stile dell'Albertolli.

Dal regesto del Deamicis si deduce che il Nostro entrò all'accademia nel 1822 quando aveva soli 15 anni per rimanervi cinque anni durante i quali ebbe la possibilità di recepire i paradigmi essenziali del classicismo che assunsero per lui carattere di solido fondamento.

Successivamente la maturazione critica del gusto e l'intensa collaborazione col Palagi, determinarono l'evoluzione del repertorio stilistico.

Dal 1828 al 1832 collabora nell'atelier milanese di Pelagio Palagi [2].

Ed è forse al termine di questo primo rapporto tutto lombardo, che Palagi lo porta in Piemonte dove conoscerà i maggiori successi non solo a fianco del maestro [3] ma anche con un'attività autonoma resa al servizio della Real Casa [4] e di famiglie dell'aristocrazia locale.

Giovarono a tale invidiabile posizione emergente, la diretta conoscenza, documentata dalle lettere dell'Archiginnasio di Bologna, di

Nell'esperienza pratica Ferdinando Albertolli, docente per un trentennio, fino al 1824, nella scuola di ornato usò abbastanza pedissequemente il repertorio decorativo di Giocondo: fregi, capitelli, cornici e altri particolari decorativi furono desunti, grazie anche alla ricerca archeologica cui sempre zio e nipote prestarono attenzione, dall'arte classica greco-romana e rinascimentale.

Le prime nozioni di architettura furono impartite a Sada da Carlo Amati che, nel suo campo, ebbe considerazione in Brera di «dittatore» così come nella decorazione dominava incontrastato il gusto di Albertolli.

Questo doppio binario fu quello su cui si incamminò il Nostro nel determinante periodo di formazione braidense.

Vero è che Amati, in cattedra dal 1798 come semplice incaricato e dal 1838 ordinario, si faceva difensore di un neoclassicismo di stretta maniera, spesso rigidamente accademico ma tuttavia correttissimo e indispensabile per una didattica senza dubbio utile nei confronti di un allievo (cfr. AA.VV., *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, Milano 1975).

[2] Cfr. A. CAVALLARI MURAT, *Come Carena viva, scritti sparsi*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1982, vol. 1, p. 618.

[3] A proposito di questo rapporto di collaborazione artistica voglio ricordare che a Bologna, presso la Biblioteca dell'Archiginnasio, è custodito l'epistolario di Pelagio Palagi. All'interno di questo fondo una presenza rilevante è costituita da quaranta missive vergate da Carlo Sada nel periodo dal 1832 (24 marzo) al 1858 (16 dicembre) che segnano cronologicamente il rapporto tra maestro ed allievo, evidenziandone la rispettosa, a volte umile, collaborazione nei cantieri palagiani.

Queste corrispondenze testimoniano con immediatezza lo svolgersi, il crescere, il maturare nel tempo di una collaborazione artistica riconducibile a quattro importanti e distinti filoni, quattro tappe così individuate: l'attività lombarda del Palagi, i cantieri del Castello di Racconigi, della Reggia torinese e del monumento al Conte Verde nella Piazza del Palazzo di Città a Torino (cfr. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, sez. manoscritti, carteggio Palagi-Sada).

[4] La nomina di Sada ad Architetto Regio è sancita nella Patente datata 1843 (Torino, Archivio di Stato, sez. Camerale, Patenti Controllo Finanze, Aut. 689, anno 1843, Registro Persone, n. 103).

eminenti membri della Corte Torinese, quali l'intendente generale di Casa Reale, il conte Cesare Trabucco di Castagneto, il conte Gallina ministro regio, Ottavio Thaon di Revel [5].

Proprio quest'ultimo, che in quel periodo rivestiva la carica di ministro di Stato, fu tra i primi committenti torinesi di rango del giovane Sada [6]. L'incaricò, presumibilmente nei primi anni del 1840, di progettare una villa in Cimena secondo il nuovo stile neoclassico.

Il fabbricato avrebbe sostituito la precedente « vigna », detta il Palazzo, risalente, almeno nello stato in cui l'acquistarono i Thaon, al tempo dei Marchesi Turinetti, feudatari del luogo [7].

[5] Ottavio percorse brillantemente il cursus honorum nella segreteria di Stato (oggi diremmo Ministero) delle Finanze, fino a diventare il 24 agosto 1844 primo segretario di Stato, vale a dire Ministro. Con questa veste fu nel 1848 tra i firmatari dello Statuto Albertino. Eletto più volte deputato, ricevette infine un seggio al Senato (cfr. Antonio Manno, *Il Patriziato Subalpino*, dattiloscritto alla Biblioteca Reale).

[6] Presentato da un lusinghiero apprendistato, il talento di Sada non sfuggì al Thaon che, tra l'altro, conosceva Palagi, avendogli richiesto qualche prestazione. È quanto risulta da una lettera conservata in Bologna nel carteggio palagiano, vergata personalmente dal Conte Ottavio di Revel all'indirizzo dell'artista.

Vale la pena trascriverla, per la cordialità di espressione, che segnala l'interesse del nobiluomo ai servizi del « Cavaliere Pregiatissimo » e perché indica in una « luce da specchio », una cornice insomma, l'oggetto della committenza: « Sig. Cavaliere Pregiatissimo, / Il latore della presente è il vetrajo che / debbe prendere la misura della luce / da specchio che Ella graziosamente / serba in deposito nel Suo Studio. / Pregola perciò di volerlo facoltare a compiere / codesto incarico e di essere cortese di / additargli il sito ove è riposta. / La ne anticipo le più sincere grazie / e godo di poterle profferire / ingenuamente / dev. obb.o ser.e ed Amico / Thaon di Revel / 10 9mbre 37 » (cfr. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, sez. Manoscritti, carteggio Palagi-Sada, cartone 20, posizione n. 40).

La conoscenza di Thaon di Revel e Palagi si protrasse nel tempo; un'altra lettera, quasi un biglietto, recita: « Il sott.o debbe intervenire ad una seduta straordinaria / della Camera che incommincia [*sic*] alle ore 8, / epperciò è costretto di rimandare a lunedì venturo / alle 9 la visita che si proponeva / di fare al Cav.e Palagi quest'oggi alla stessa ora. / Di casa Sabbato / Di Revel ».

Questa missiva appare meno calorosa della precedente; ma ciò forse è dovuto alla fretta che la determinò. Comunque, anche se priva di data, la menzione di una « seduta straordinaria della Camera », induce a ritenere che sia stata composta dopo il 1848, anno, com'è noto, da cui iniziò l'attività del Parlamento Subalpino.

Dunque i rapporti del nobile piemontese con lo stilista sono continuati per almeno dieci-dodici anni; ora, alla luce di questi non marginali particolari, si può supporre che il Conte Ottavio abbia conosciuto Sada nei cantieri o in quello studio di Palagi che pur frequentava come risulta dal biglietto trascritto.

[7] Nel 1663, il 18 febbraio, Cimena, dopo aver conosciuto tanti padroni, viene stabilmente infeudata a Giorgio Turinetti di Priero, Generale delle Finanze della Casa Sabauda, e al fratello Antonio col titolo marchionale (cfr. Guasco di Bisio, *Dizionario feudale degli antichi Stati Sardi e della Lombardia*, Torino 1850).

Tra i beni feudali era quasi certamente una casa, forse già pomposamente detta il Palazzo che fu scelta dai Turinetti come loro sede all'interno del feudo.

L'immagine esterna di questa residenza è tuttora visibile su un affresco, eseguito quale sovrapporta, nella sala del biliardo lungo la parete a levante della villa in oggetto (fig. 1); significativamente, proprio dirimpetto a questa apertura, contro la parete ad ovest della stessa sala si scorge un altro dipinto disposto a sovrapporta che raffigura la nuova villa [8] (fig. 2).

Si può osservare come traspaia chiara la volontà di contrapporre la grandiosità del nuovo impianto alla modestia dell'antico, segnalando la diversità e la rilevanza architettonica attuata quale *status symbol* dall'artefice Sada.

Il valore encomiastico per la committenza risulta poi da altre due vedute affrescate al sommo delle rimanenti porte: una reca il borgo di St. André, l'altra Revel, entrambe nella contea di Nizza; ritrovare nel medesimo ambiente i primitivi feudi dei Thaon concettualmente collegati ai diversi « stati » della villa di Cimena, riassume l'importanza che questa assunse nella storia familiare, inserita e connessa per sempre alle vicende, financo le più remote, del casato.

L'ignoto frescante ritrasse il pristino Palazzo collocandosi a mezzogiorno di esso: un tratto di prato ondulato circonda nella parte inferiore un vasto parterre a perimetro rettangolare su cui si affaccia circondato da giardino l'edificio, disposto ad angolo retto ed orientato a nord-est; il civile è a tre piani fuori terra e presenta i sobri caratteri d'una « vigna » settecentesca. A destra si intravvede un vialetto sovrastato dalla collina; a sinistra, ai piedi del terrapieno sostegno del cortile e del complesso padronale, si notano le case agricole attorno ad una gran corte.

Sia dall'osservazione di questa rappresentazione che dall'analisi di

Il 13 maggio 1804, la proprietà del fabbricato in questione e dei beni di Cimena appartenenti ai Turinetti, passa alla « Dama Sabina Revello nata Spitallieri ».

Si sottolinea la vendita della proprietà, ma non dei diritti feudali che investivano ancora i Turinetti quali Marchesi di Cimena (cfr. « *Deliberamento delle Fabbriche e Beni spettanti alli Cittadini minore Demetrio pupillo Curzio fratelli Turinetti Priero situati nei territori di Cimena, San Raffaele, Castagneto e Chivasso a favore della Dama Sabina Spitalieri, moglie del cittadino Ignazio Thaon di Revel* ». Consultato in una copia aut. manoscritta e datata 20 settembre 1821, Torino, Archivio di Stato, sez. Camerale, Inventari Archivi Privati, Thaon di Revel, mazzo 125).

[8] Si ringrazia l'odierno proprietario della villa sig. Renato Rosso che ha concesso la riproduzione fotografica delle due immagini rivelatesi preziosissime per lo studio dell'evoluzione del fabbricato.

fondi d'archivio si può supporre che forse l'edificio antico si presentava ancora in buone, decorose condizioni.

Basta leggere, per rendersene conto, la pagina del Casalis[9] dedicata a Cimenasco[10]: « comoda ed elegante è la villa che la famiglia Thaon di Revel possiede in questo luogo ». L'apprezzamento è da ascrivere sicuramente al vecchio edificio detto « Il Palazzo », giacché il volume del Casalis risale al 1839, anno in cui probabilmente non esisteva neanche la commessa progettuale al Sada.

Altro segno delle condizioni ottimali del complesso di casa civile gentilizia e rustica, proviene dagli atti della visita Pastorale effettuata nel maggio 1828 dall'Arcivescovo di Torino Monsignor Luigi Franzoni[11] (sotto la sua ecclesiastica giurisdizione infatti rientravano San Raffaele e Cimena).

[9] Cfr. GOFFREDO CASALIS, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, Torino, P. Marzorati Vercellotti, 1839, vol. V, p. 226.

[10] S'impone una precisazione circa la storia e la tipologia del luogo sede già del « Palazzo » e poi della Villa Thaon di Revel.

La località di Cimena fino al 1806 s'era conservata amministrativamente, poiché feudo, autonoma da ingerenze dei comuni circostanti.

Dopo il 1806, le terre di Cimena furono aggregate a San Raffaele costituendo un comune unico.

Con la Restaurazione ciascuna località ridivenne autonoma; ma per le proteste della comunità di Cimena con un Regio Editto valido dal 1° gennaio 1818 si ripristinava l'unione dei luoghi in un comune denominato San Raffaele Cimena.

La cosa però non fu né semplice né indolore, poiché ai progetti unitari si era opposta la popolazione di San Raffaele, sostenuta nelle proprie ragioni dai Conti Nordi di Pollone e Curbis di San Raffaele.

All'opposto, la borgata di Cimena caldeggiava la formazione di un solo comune e dalla sua aveva il Conte Ignazio Thaon di Revel, influente personaggio della Corte torinese, il cui peso politico riuscì decisivo ai fini di una unione sancita definitivamente nel 1818 (cfr. G. REGIS, *Storia dalle origini ad oggi di S. Raffaele Cimena*, Gassino, Tip. Amore, 1978, p. 315).

La frazione di San Raffaele detta Cimenasco, nel 1938 fu attribuita a Castagneto Po, a cui rimane odiernamente ancora unita.

La necessità di una esemplificazione di storia amministrativa locale è ben motivata in quanto la Villa Revel ed i fabbricati che la precedettero nel tempo e sullo stesso suolo, furono ubicati nella regione detta Cimenasco, o Cemenasco, o, ancor più in antico, Cimenascho (cfr. G. REGIS, *op. cit.*, p. 316), rientrante oggi nel territorio comunale di Castagneto Po. Tali variazioni amministrative unitamente alla soppressione del comune di San Raffaele Cimena, nel 1928 aggregato a Gassino, e al suo ripristino nel 1948, complicano non poco la possibilità di una limpida ricerca dello studioso, attesi gli spostamenti subìti dagli archivi comunali, soggetti (specie nel nostro secolo) a troppi passaggi e ad incuria che hanno facilitato la dispersione di atti catastali e altre preziose testimonianze.

La villa Thaon di Revel è censita in oggi al Catasto di Castagneto. In precedenza fu registrata a San Raffaele Cimena e prima ancora, ai tempi dei Turinetti, a Cimena.

[11] Torino, Archivio Arcivescovile, Visite Pastorali di Mons. Luigi Franzoni, 7.1.79, 1838, fogli 33-34.

Il « Sacellum S. Mauritii M. » viene descritto « nuper restauratum, et ornatum », vale a dire non solo restaurato ma persino abbellito da poco tempo.

L'altare di legno scolpito, merita l'aggettivo « elegans ».

Chiave del tabernacolo, pisside, ostensorio e calice son tutti d'argento.

Se la fede religiosa dei Thaon manteneva così bene l'oratorio gentilizio, non minore impegno di opere aveva certamente ripristinato, resa confortevole ed abbellita la villa di loro residenza.

Dunque se la situazione era davvero siffatta, quale ragione, è naturale chiederselo, può aver indotto il conte Ottavio a richiedere ed attuare un dispendioso [12] progetto di rifacimento degli stabili residenziali di Cimena?

Si può credere, con verosimiglianza che una simile scelta sia maturata in conseguenza dell'ascesa politica del nobile committente: ministro di stato, deputato, senatore, le sue due prime spose ammesse a corte, Ottavio Thaon di Revel necessitava di una proposizione di immagine in opere capace di riflettere, nei beni aviti, le fortune e le grandezze del Casato.

Del resto una tendenza in questo senso s'era già realizzata nel 1824, quando il neoclassicissimo architetto Lombardi aveva dato al Conte il disegno per l'erigendo Palazzo signorile di Torino [13], il cui originale è custodito nell'Archivio edilizio di Torino colla legenda: « Bellissimo progetto di fabbricato nell'isola Santa Cristina ».

Da parte del Conte risulta chiara la volontà d'una dimora prestigiosa nella capitale dello Stato, connotata dalla referenza del nuovo stile neoclassico.

Nel processo di rinnovamento edilizio del proprio patrimonio, la ricostruzione della Villa di campagna a Cimena, vicinissima a Torino,

[12] Che il progetto di rifacimento del fabbricato di Cimena sia stato economicamente molto impegnativo lo si desume facilmente dai capitolati d'appalto e dalle quietanze di pagamento conservate presso l'Archivio di Stato di Torino (cfr. Torino, Archivio di Stato, sez. Camerale, Inventari Archivi Privati, Thaon di Revel).

[13] Cfr. Eugenio Olivero, *L'architettura di Torino durante la prima metà dell'Ottocento*, Torino, Tip. Carlo Accame, 1935, p. 19, profilo di Gaetano Lombardi allievo del padre Lorenzo; a p. 33, elenco di interessanti disegni conservati nell'Archivio Edilizio di Torino dal 1816 al 1860.

Cfr. 1824, Cart. 4, prop. Thaon di Revel Conte Ignazio, arch. Gaetano Lombardi. Bellissimo progetto di fabbricato nell'isola Santa Cristina cioè isolato compreso tra le vie dell'Ospedale (oggi via Giolitti), Lagrange, Cavour e Roma.

si propone come seconda, preziosa tappa: l'impegno progettuale affidato al giovane e brillante Carlo Sada, segnala il desiderio di uscire dagli schemi di un classicismo scolastico e di area strettamente torinese. Le proposte di Carlo Sada, attraverso la rigorosa preparazione tecnica e stilistica compiuta in Milano, a Brera, sotto Albertolli, Mollia, Amati, nella capitale del vicereame austriaco ove il neoclassicismo aveva già fin dalla seconda metà del secolo XVIII goduto di larga fortuna, a partire dall'esempio del Piermarini, garantivano, anche grazie alle attestazioni qualitative dimostrategli dal Palagi, possibilità realizzative in una concezione più moderna, in ogni caso con maggior adesione alle più avanzate idee estetiche coeve nel segno di una espressività filtrata e coerente alle idee dell'Architettura.

Del grandioso progetto elaborato il Sada lasciò testimonianza in un album, grazioso omaggio dedicato alla Marchesina Guglielmina (Wilelmina) Doria di Ciriè, seconda consorte di Ottavio Revel.

Questo documento palesa gli ottimi rapporti intercorsi tra la committenza e l'architetto, la soddisfazione reciproca su quanto eseguito, e, forse, la gratitudine del Sada per il compenso ricevuto.

Oggi dell'album datato 1846 e firmato, sono superstiti solo quattro tavole progettuali che illustrano il progetto mediante tre visuali prospettiche più una planimetrica [14] (figg. 3-4-5-6). Queste, pur senza costituire la documentazione progettuale completa, permettono di comprendere, con sufficiente chiarezza, quale fosse il risultato finale perseguito: un edificio principale destinato a residenza padronale, affiancato da una cappella gentilizia, ed adiacente a questi una barchessa che probabilmente, vista la distribuzione, sarebbe stata destinata a scuderia ed alloggio del giardiniere.

È evidente la forte congruenza per forme e proporzioni dell'edificio padronale esistente (figg. 7-9) con quello illustrato dai disegni. Non altrettanto si può dire per la parte di fabbrica non padronale, dove attualmente non solo non è rispettato il progetto del Sada nella distribuzione planimetrica, ma neanche nella conformazione dimensionale e stilistica della facciata (fig. 8).

Si consideri il progetto ottocentesco: « l'ortografia anteriore » (o prospetto principale) propone, disposta a sinistra della facciata, la

[14] I frammenti dell'album sono al presente conservati dalla C.ssa Paola Reviglio della Veneria la cui cortesia ha consentito la riproduzione delle tavole qui inserite.

barchessa che appare rivestire un ruolo secondario: in posizione ribassata, non possiede connotazioni stilistiche particolari, ed è di altezza assai modesta; basti considerare che il colmo del tetto non raggiunge neanche il livello della parte inferiore della cornice del prim'ordine della villa.

Attualmente il corpo adiacente al lato nord ha una caratterizzazione planimetrica parzializzata rispetto alla barchessa del Sada; ha un'altezza ben più elevata e rimirato dallo stesso punto del disegno si notano delle connotazioni stilistiche marcatamente neoclassiche.

Ciò dimostra forse che la realizzazione del Sada si è limitata al corpo principale della villa? Osservazioni di tipo storico e tipologico autorizzano ad affermarlo [15].

[15] La mappa del Catasto Rabbini (1866) in scala 1:5000 segnala, nel foglio di mappa pertinente a Cimena (cfr. Torino, Archivio di Stato, sez. Camerale, S. Raffaele, Mappa Rabbini (1858-1859), Mappa, T. n. 180), un impianto planimetrico che sembra rispecchiare fedelmente il progetto, comprensivo di barchessa.

Escludendo la possibilità che la compilazione della mappa richiamata possa essere avvenuta facendo affidamento ad un progetto non ancora compiutamente realizzato (è risaputo che le mappe Rabbini sono il risultato di rilievi condotti con estrema precisione e scrupolo), non pare logico asserire che una parte di costruzione edificata a metà ottocento possa essere stata successivamente demolita, senza lasciare alcuna traccia negli archivi di famiglia.

Più conseguente pare invece l'ipotesi che ammette la realizzazione per gradi, o per meglio dire per parti, giustificata da un progetto di notevole ambizione e quindi di grave impegno economico.

In questa ipotesi i fabbricati tracciati sulla mappa si riferirebbero in parte ad edifici preesistenti (sito della barchessa) appartenenti alla vecchia vigna Turinetti, che nel 1866 (data della catastazione Rabbini) il Marchese Thaon non aveva ancora deciso di ricostruire in forma più consona alla ormai terminata Villa neoclassica.

Fortunatamente l'Archivio di Stato per il comune di San Raffaele Cimena conserva ancora il Libro figurato del Rabbini, dove il misuratore ha trascritto puntualmente i risultati di tutte le operazioni di rilievo (cfr. Torino, Archivio di Stato, sez. Camerale, S. Raffaele, Libro Figurato dei Beni Fondi, sezioni 1-2-3-4-5-6-7 del foglio di mappa 1).

La scala più ridotta di questa rappresentazione (1:1000) fornisce dei contorni molto più particolareggiati che permettono di leggere al posto della barchessa un edificio che, pur ricordandola nella disposizione ed ubicazione, è in realtà assai più scomposto, caratterizzato da riseghe, spigoli, e da un disordine compositivo sicuramente non coerente al progetto del Sada, né attribuibile ad un intervento tanto recente.

Pare proprio che alla data del rilievo Rabbini il complesso fosse costituito dall'affiancamento della nuova realizzazione neoclassica al vetusto rustico della vigna antica, probabilmente ancora caratterizzato dalle fattezze con le quali viene fissato sulla sovrapporta dell'odierna sala del biliardo.

In questa rappresentazione, nonostante i probabili errori di resa prospettica, il fienile con le pertinenze rurali pare costituito da maniche mutuamente perpendicolari, proprio come vengono descritte dalla mappa ottocentesca.

A questa considerazione conseguono delle deduzioni di estrema importanza per lo studio della stratigrafia, giacché si può desumere che il nuovo impianto è stato localiz-

L'impegno professionale di Sada, non si esauriva però nell'operato progettuale ma si manifestava anche attraverso la diretta direzione del cantiere.

Più indizi riferibili ai trascorsi dell'Architetto, scrupoloso esecutore degli elaborati di Palagi, e ancor più la sua presenza assidua nella Chiesa di San Massimo contemporaneamente alla nascita di Villa Cimena parlano chiaro sull'impegno cantieristico profuso in osservazioni, controllo delle maestranze e consigli perfino ai pittori [16].

Per la Villa Thaon di Revel avare notazioni, ma comunque di indubbio significato, documentano che Sada è stato presente anche sulla collina di San Raffaele Cimena per controllare e soddisfare al meglio il prestigioso committente.

In un diligente « Conto Consuntivo dalli 14 9mbre 1844 a tutto li 11 9mbre 1845 ... che rende il sottoscritto Gioanni Moncalvo della Cascina del palazzo di Cimena proprietà dell'Ill.mo Signor Conte Ottavio Thaon di Revel » [17] l'amministratore al giorno 6 novembre 1845 registra disinvoltamente tra i pagamenti per una « ferratura d'una vaca a due piedi ed una partita di vino » anche la voce: « Cibarie provviste per il sig. Sada ingegnere » per un ammontare di L. 6,40.

Tale importo indica un soggiorno di almeno qualche giornata nei primi dì del novembre 1845.

Ma l'esplicita ammissione dell'assiduità che l'Architetto dedicava al cantiere proviene da una lettera di Sada, l'unica indirizzata all'« Ill.mo Signor Conte », datata proprio « Dal Palazzo lì 6 maggio 1847 » [18].

La missiva riveste una certa importanza, poiché consente, almeno in via approssimativa, la datazione della Villa San Germano in Mazzè

zato sulle fondazioni del vecchio « Civile » sconfinando inevitabilmente, per motivi di maggior ampiezza, in corrispondenza del loggiato e della parte a mezzogiorno.

La linea di tendenza interpretativa è giustificata anche in relazione alla lettura dei capitolati di appalto, ed all'osservazione in sito della struttura e tessitura muraria del piano cantinato, atteso che i vani interrati siano capaci di raccontare buona parte della storia di un edificio.

[16] Cfr. L. Tamburini, *La Chiesa di S. Massimo*, in « Torino », Rivista bimestrale del Comune, n. 4-5, luglio-ottobre 1969, p. 80: « ... gli affreschi suggeriti dal Sada, con l'aggiunta di una composizione in coro col Salvatore, la Vergine oppure il patrono della parrocchia; ... ».

[17] Cfr. Torino, Archivio di Stato, sez. Camerale, Inventari Archivi Privati, Thaon di Revel, Mazzo 127.

[18] *Ibidem.*

citata dall'Avv. Deamicis nel suo compianto, e di cui Cavallari Murat accenna.

Scrive Sada: « Lo scultore Signor Franzi coll'occasione che si è dovuto portare in Mazzè per i lavori da lui eseguiti a vantaggio dell'Ill.ma Marchesa di St. Germano avendo saputo che io mi trovava costì è venuto a vedermi pregandomi di fare la misura del balcone in pietra da esso provvisto per la facciata a mezzodì del palazzo dell'E.V. ... ».

Perciò nel 1847 il Nostro curava con soggiorni in loco sia la Villa San Germano che la Thaon; e collaborava attivamente ad aiutare con chiarimenti del caso gli artigiani di cui si circondava.

Ancora nel dicembre 1847 si trovano tracce di Sada a Cimena in una « Memoria dei lavori fati dallo stuccatore Pietro Isella per ordine dell'Ill.mo Sig. Arch. Sada posti in opera ... nel palazzo di campagna di S.E. il Conte Revel ». S'erano decorate la grande sala a mezzodì, il frontone della facciata, e s'era completata la porta della cappella [19].

Lavori di rifinitura, importanti per la buona resa del tutto e pertanto curatissimi dall'architetto.

Isella nel 1849 il 19 febbraio riceve il saldo per quattro « capitelli in stile bramantesco » e per altri otto alle lesene della cappella di Cimena. Si dice che i lavori d'ornato sono stati « ordinati e diretti dal Chiarissimo Sig. Carlo Sada Architetto di S.M. ».

L'inciso « ordinati » e « diretti » così sottolineato indica la presenza di Sada a regolare e soprintendere al cantiere.

Stessa espressione viene ripetuta in una parcella di Isella per vari ornati in una sala del palazzo [20].

Tutti questi frammentari ma significativi elementi permettono di apprezzare l'impegno professionale di Sada e onorano la sua volontà di architetto a perfezionare il più possibile, attraverso attenta direzione del cantiere, l'idea progettuale.

[19] *Ibidem.*
[20] *Ibidem.*

ENRICO MONCALVO

NOTE PER UNA LETTURA DI ALCUNI RIFERIMENTI DELLA CULTURA DI CARLO MOLLINO

> « Ecco perché non posso tollerare che veniate, e di notte per di più, ad esplorare i meccanismi del nostro mondo... Che cosa volete sapere? È forse venuta vostra madre, ad allevare e guidare questo ragazzo quasi brigante quando venne trovato solo e mezzo inselvaggito, in una estate lontana, in questa casa piena di lusso dimenticato, troppo grande e troppo isolata... ».
> (CARLO MOLLINO, *L'Amante del Duca*, 1934-'36)

Avvicinarsi all'opera di Carlo Mollino (1905-1973) non è facile: la personalità complessa — come per molti esponenti delle correnti moderne europee — tende a sfuggire all'indagine critica; al contrario,

Queste note prendono avvio da un lavoro di coordinamento e schedatura del fondo Carlo Mollino conservato a Torino presso la Biblioteca Centrale di Architettura (nel corso delle note esso viene indicato con A.C.M.) di cui mi ero occupato nel 1978-80 e — sistematicamente — dal 1985 sotto la guida del prof. Roberto Gabetti, al quale va la mia viva gratitudine. L'indagine sul materiale è attualmente finalizzata alla catalogazione dell'archivio, all'interno di una convenzione tra Politecnico e Provincia di Torino e sotto la responsabilità scientifica della prof.sa Elena Tamagno.

Essendo l'A.C.M. in fase di catalogazione, le collocazioni di alcuni documenti possono essere non definitive.

Un grazie particolare a Danila Cremona Dellacasa per l'illuminata disponibilità di confronto e di testimonianza che ha saputo accordarmi.

Sull'argomento, segnalerei almeno gli essenziali contributi di G. Brino, R. Gabetti, P. E. Seira e G. Varaldo, in particolare: G. BRINO, *Carlo Mollino. Architettura come autobiografia*, Milano, Idea Books, 1985 (prefazione di Roberto Gabetti); R. GABETTI, *Per Carlo Mollino*, in « Atti e Rassegna Tecnica », 1 (1985); P. E. SEIRA, *Ipotesi su Carlo Mollino*, in « Atti e Rassegna Tecnica », 9-10 (1977) (introduzione di Giuseppe Varaldo); G. VARALDO - P. E. SEIRA, *Carlo Mollino. Progetti/Scritti*, in « Atti e Rassegna Tecnica », 2 (1982).

Per il rapporto di Carlo Mollino con gli artisti torinesi e con Italo Cremona, è importante il contributo di Giorgio Auneddu, al quale rimando per i necessari completamenti: G. AUNEDDU, *Carlo Mollino: il rapporto con gli artisti*, in « Arte a Torino, 1946-1953 » (catalogo della mostra), Torino 1983; G. AUNEDDU, *Difficile è il mestiere di ricordare cose davvero lontane*, in AA.VV., *Italo Cremona, scenografie e interni*, Torino, Le Immagini, 1985.

l'evidenza apparente di alcuni riferimenti può attrarre come uno specchio verso la ricerca di una chiave interpretativa univoca: « il divagare se io sono medianico o romantico, stakanovista o ellenico e astrale può essere questione che interessa una caratterizzazione preliminare e astratta, una simpatia o un dissentimento del mio mondo o una questione di ordine morale o di costume ben lecita, ma che nulla ha in comune con la correttezza della mia o di qualsiasi architettura » [1].

La vita professionale di Mollino inizia — come è noto — in stretta collaborazione con il padre Eugenio, ingegnere: rapporto non facile vissuto in modo sofferto, che lo condiziona forse oltre le sue stesse aspettative e di cui, in fondo, non parla volentieri.

La consistenza del fondo Mollino (padre e figlio) evidenzia questo legame nella posizione conseguente delle pratiche professionali e nel frequente intrecciarsi di materiale di vario genere appartenuto a Eugenio (fotografie, libri, documentazione di studio: i « minimi figurativi » di cui parlava Albino Galvano [2]) conservato insieme a quello personale di Carlo. Mi è sembrato interessante supporre che anche questo materiale fosse entrato a far parte dei « processi di accumulazione » della cultura di Mollino stesso per la formulazione di un suo percorso creativo: l'interesse esclude, in questo contesto, un approccio critico verso la produzione paterna di cui vorrei invece assumere qualche campione come « reperto », a sostegno di una indagine che mi è parsa suggestiva; a questo riguardo è significativo notare che Eugenio Mollino (1873-1953; laurea, Torino 1896) recepisce con prontezza l'interesse per l'Art Nouveau di cui realizza — negli anni a cavallo tra Otto e Novecento — alcune interpretazioni progettuali eseguite con grande immediatezza.

L'amicizia tra Carlo Mollino e Italo Cremona (1905-1979) data dai primi anni dopo la laurea: esaminando il primo operare di Mollino (in particolare: « Tè numero 2 », 1935; casa Miller, 1938; casa Devalle, 1938-'39, in campo di arredo [3]. In campo grafico-letterario: *Vita di Oberon*, 1933 e *L'Amante del Duca*, 1934-'36), si trova più d'un rife-

[1] C. Mollino, *Disegno di una casa sull'altura*, in « Lo Stile », 40 (1944), p. 4.

[2] A. Galvano, *Un arredamento di Carlo Mollino*, in « Lo Stile », 5-6 (1941), p. 31.

[3] Tra gli arredi del periodo è comunque rilevante quello per Ezio d'Errico (1937), recensito — come la casa Miller — da Carlo Levi: C. Levi, *La casa di uno scrittore tipografo*, in « Domus », 145 (1940).

rimento ad una frequentazione basata sulla condivisione di comuni interessi (affini erano anche le origini familiari lombardo-pavesi) che dura fino ai secondi anni Cinquanta.

Furono entrambi grandi divoratori di cinema: Cremona poi introdusse Mollino nell'entourage di Mino Maccari. Loro grande interesse — tra il 1933 e il 1939 — fu peraltro la lettura della rivista « Minotaure », di ambito surrealista [4], edita a Parigi da Albert Skira: di questa Mollino conservava in studio la raccolta completa.

Occorre rifarsi ai limiti del clima in cui molti protagonisti dell'ambiente anticonformista torinese del periodo erano cresciuti (« Bisogna esserci stati in quel clima con la povertà dell'adolescenza per comprendere sul serio il prezzo della più piccola conquista, della più ovvia verità », dirà Cremona trent'anni dopo [5]), per valutare appieno l'incisività di contatto che immagini e testi potevano offrire con la contemporanea cultura europea.

Mi è parso così che l'incontro tra Mollino e Cremona potesse esser stato significativo fors'anche per il processo di evoluzione — in senso creativo — del rapporto irrisolto tra Mollino e la figura paterna: problema urgente, dal quale egli usciva al tempo stesso compresso e stimolato.

Il « milieu » culturale del Surrealismo, la sua rottura con la logica, le convenzioni e la società (ereditata, come è noto, dal Dadaismo: ma nel caso è molto importante il contributo del Secondo Futurismo, specificamente di Fillia) possono essere letti parallelamente alle prime definizioni di una propria sintesi creativa, attraverso le quali Mollino recupera un proprio retaggio personale. « Autobiografia », notava contemporaneamente Carlo Levi [6]: e del resto Mollino più tardi, teorizzando, insisterà sull'importanza dell'ermeneutica per la comprensione del retroterra creativo di ogni artista « autenticamente lirico » [7] (in

[4] Al proposito Galvano ha parlato di « recupero delle curve art nouveau attraverso la lettura della rivista surrealista "Minotaure" » (Albino Galvano alla presentazione di *Carlo Mollino - architettura come autobiografia* alla galleria Avigdor, Torino, 25 ottobre 1985).

[5] I. Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau*, Firenze, Vallecchi, 1964 (2ª ed. Torino, Allemandi, 1984, con prefazione di Paolo Portoghesi), p. 12.

[6] C. Levi, *Casa Miller*, in « Domus », 129 (1938).

[7] C. Mollino, *Schemi linguistici nell'architettura*, in « Galleria di arti e lettere », 2 e 3 (1953).

questo retroterra si potrebbe forse collocare anche il messaggio paterno, riletto — e recuperato con ironia e con affetto: mai rifiutato — attraverso l'espediente compositivo dell'« objet trouvé »).

L'ambito di riferimento al percorso molliniano è quindi in questo contesto abbastanza ridotto (ho escluso di proposito i «grandi temi»): anche gli interessi e le frequentazioni — intense ed inquiete, di una personalità sostanzialmente eclettica — sono state focalizzate nell'ambito specifico di interesse di queste pagine. In campo progettuale, un allestimento e due arredi, tra il 1935 e il 1939; in campo grafico-letterario (come punti di riferimento, e senza specifica competenza di lettura critica), i due racconti usciti su « Casabella » e sul « Selvaggio » tra il 1933 e il 1936. Altre realizzazioni, più tarde, hanno forse una caratterizzazione meno brillante, anche se per alcuni aspetti potrebbero confluire in questa ipotesi interpretativa [8].

Note su Eugenio Mollino [9]

Del debito verso il padre, professionista ingegnere di indubbio valore (noto a Torino principalmente per la realizzazione dei due grandi complessi ospedalieri del San Luigi e delle Molinette), Mollino non parla volentieri: la sfiducia del genitore verso le possibilità di affermazione professionale del figlio è del resto argomento noto nell'aneddotica torinese del settore.

Si può ipotizzare comunque — e la disposizione dell'archivio ne darebbe una prima conferma — che la figura paterna abbia costituito per Mollino un nerbo portante di grande momento; egli conserva intatta tutta la documentazione della sua attività (salvo, davanti a espli-

[8] Alle realizzazioni citate — in cui l'orientamento surrealista affiora in modo più diretto — vorrei accostare almeno per alcuni aspetti altri punti dell'iter di Mollino, come l'ambiente « minimo » in cui sperimenta arredi e tagli fotografici (1946); gli arredi d'Errico (1937), Minola (1944-'46) e Orengo (1949); la sala del Lutrario danze in via Stradella (1959, di tono più espressionista); l'alloggio di via Napione (1959-'66) e alcuni « capricci » (« casa cariatide, casa prospettica, casa pompeiana e surreale », s.d.).

[9] Dell'argomento si sta occupando in modo sistematico l'architetto Guido Montanari (corso di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Architettura e dell'Urbanistica presso il Politecnico di Torino). Il fondo Eugenio Mollino è pure conservato a Torino presso la Biblioteca Centrale di Architettura, ma ancora da catalogare; nel contesto sarà indicato come A.E.M.: le collocazioni dei documenti sono indicative.

cita richiesta, declinarne in modo obliquo la consultazione [10]), che prosegue idealmente senza soluzione di continuità: la numerazione dei disegni — annotata nei registri di studio — è continua da Eugenio a Carlo. La sovrapposizione, del resto, è anche fisica visto che Carlo utilizza volentieri dattiloscritti e cianografie paterne per i propri schizzi e le proprie annotazioni: per parsimonia subalpina, o fors'anche per inconscio desiderio di contrapposizione. D'altro canto Eugenio aveva per parte sua stilato severi e teneri rimbrotti al figlio nottambulo e « fuori di posto » sui disegni della tesi di laurea (1931), e sulle più belle prospettive dell'Ippica (1933-'37) [11]: lavoro importante, per la cui acquisizione (come del resto per quella di altre committenze, principalmente nell'ambito industriale torinese) la figura autorevole e stimata dell'ingegnere doveva aver giocato un ruolo di non secondaria importanza [12].

Nato a Genova da famiglia di origine vogherese (con questo retroterra egli — e poi il figlio — mantenne sempre rapporti personali e professionali), Eugenio Mollino si laureò a Torino nel 1896: professionista sicuro, costantemente produttivo — il suo curriculum elenca 380 lavori eseguiti tra il 1899 e il 1953 [13] — registra insospettati lampi di estro modernista in gioventù, poi risolti nella continuità di una seria routine professionale, che darà del resto al figlio modo di

[10] Cfr. A.C.M., Corrispondenza, Direzione dell'Opera Pia-Sanatorio di S. Luigi Gonzaga, 1957; Ufficio Tecnico dell'Ospedale Maggiore di S. Giovanni, 1960.

[11] A.C.M., Progetti, 10D.127 e 11B.147.

[12] Ad una prima indagine risultano ad esempio tra i clienti del padre: Albonico, Bosio, Caretta, Deaglio, Valenzano. Sarebbe inoltre interessante esaminare la figura dell'ingegnere Baudi di Selve (immaginario biografo del protagonista nella *Vita di Oberon*), collaboratore di Carlo Mollino per la realizzazione delle due opere maggiori degli anni Trenta (Federagraria di Cuneo e sede della Società Ippica Torinese).

[13] A.E.M., *Lavori eseguiti dal sig. ing. Eugenio Mollino (elencati cronologicamente escludendo quelli di importanza minore quali: perizie, arbitrati, fognature, ecc.)* (dattiloscritto, s.d.): curriculum redatto in occasione della proposta di intitolazione di una via cittadina a Eugenio Mollino, di cui si fece promotore il figlio stesso.

Tra le opere maggiori occorre almeno segnalare le seguenti: Sanatorio San Luigi (1903-1940); Ospedale Maria Vittoria (ampliamenti, 1923-1946); Teatro Alfieri (ricostruzione, 1927); Società idroelettrica dell'Isarco (1929); Ospedale Amedeo di Savoia (padiglioni vari, 1930); Piano di ingrandimento e sistemazione di via Roma (1930); Ospedale Molinette (1932-1937); Banco di Sicilia (ampliamento e succursali, 1937).

Un nucleo cospicuo di lavori, inoltre, interessa il comune di Voghera (1907-1933), luogo di origine della famiglia, e quello di Rivoli (1899-1926), dal 1911 luogo di villeggiatura estiva.

vivere senza troppe preoccupazioni finanziarie, di realizzare i suoi progetti di arredo per gli amici, senza pretesa di onorari [14].

Nel contesto, Mollino padre appare significativo per questo suo pronto interesse verso l'Art Nouveau: proprio nel 1902 sono gli arredi del « Villino Margherita » [15] — non sappiamo se realizzato — con freschi motivi floreali alla Basile che direi comunque suggestivi per certo design di Carlo Mollino. Dello stesso anno è la palazzina Casalis in via Magenta a Torino [16], con una decorazione floreale di interni che pare vicina alle predilezioni entomologiche del figlio. Lavoro notevole del periodo — che direi anche formalmente interessante avendo presente il percorso progettuale di Carlo Mollino — è il macello comunale di Rivoli (1905), particolarmente per il grande ambiente centrale a cielo libero.

Tra i disegni di Eugenio Mollino vorrei ancora segnalare alcuni schizzi di figura dotati di una « verve » caricaturale di grande scioltezza, ancora lontana dalla meticolosità caratteristica della successiva ruotine professionale. La tavola (come alcune fotografie di « tableaux vivants » di gusto preraffaellita) potrebbe risalire alla frequentazione (inizio Novecento) dello studio dello scultore torinese Casimiro Debiaggi (1855-1939) [17].

L'archivio contiene quindi traccia consistente (direi completa) dell'attività professionale di Eugenio Mollino. In modo meno sistematico, ma comunque ancora corposo e stimolante, vi confluisce materiale di vario genere — inerente a interessi non solo professionali — che per alcuni settori è arduo separare da quello di specifica competenza del figlio: si può supporre che questo sia comunque entrato a far parte del suo bagaglio culturale, rivissuto in chiave personalissima, ma non rifiutato. Le letture specialmente (anche non di ambito speci-

[14] R. Gabetti, prefazione a: Brino, *Carlo Mollino*, cit.

[15] A.E.M., cass. 19F (da catalogare).

[16] *Ibid.*

[17] Ringrazio per la testimonianza il prof. Casimiro Debiaggi: lo studio si trovava a Torino in via Giacosa. Per gli schizzi, cfr. A.E.M., cass. 19F (da catalogare). L'interesse per la figura, che pare aver avuto in Eugenio nient'altro che un occasionale cultore, fu invece sviluppato in modo più sistematico dal figlio, verosimilmente sulla base del rapporto con Mino Maccari che lo introdusse nel campo della grafica illustrativa (vicini agli interessi di Maccari dovevano poi essere i due scritti di Mollino su Grosz, usciti nel 1943 e nel 1946). Da ricordare inoltre i noti « figurini » inseriti volentieri da Carlo Mollino nelle proprie prospettive.

ficamente tecnico) meriterebbero una indagine sistematica e approfondita [18]: ad un sondaggio del tutto improvvisato vi si rilevano manuali tecnici e cataloghi di produzione edilizia, periodici di vario genere (di viaggi e di divulgazione scientifica), libri di avventure, verosimilmente destinati alle letture giovanili di Carlo Mollino.

Ma, oltre ai libri e al materiale fotografico (che testimonia un interesse di Mollino padre non solo documentario: si cimentò anche nella ritrattistica, secondo i modi e gli stilemi del tempo), è rimasta traccia abbondante di materiale eterogeneo (cartoline documentarie, frontespizi di spartiti musicali con languori liberty, riproduzioni di morbidi interni drappeggiati tra Rococò e tardo Eclettismo, persino « objets » curiosi di gusto Art Nouveau) la cui sopravvivenza documenta a mio vedere un vivo interesse di Carlo Mollino per il materiale stesso e per gli stimoli che potevano derivarne: forse i « minimi figurativi » di cui parlerà più avanti Albino Galvano, spunti banali da utilizzare in accostamenti nuovi e suggestioni in grado di stimolare senza pregiudizi la fantasia. Ad esempio « Über Land und Meer » (1889-1892), rivista guglielmina con interessi esotizzanti e di orientamento positivista, con splendide incisioni di paesaggio utilizzate da Mollino come sfondo gigantografato per diverse sue ambientazioni. E, tra i manuali tecnici, « Der Kunstschmied » — edito a Düsseldorf al principio del secolo — può offrire accattivanti ipotesi di raffronto con la « ferronerie » di certe realizzazioni. Testi come *Correspondances inédites et archives privées de Virginia Vérasis Comtesse de Castiglione* sono forse intriganti pensando a *L'Amante del Duca* [19], così come la presenza di testi illustrati da Toorop e da Beardsley può riferirsi alla comunione di interessi con Italo Cremona. E per la *Vita di Oberon* non contano forse solo le letture giovanili di Conrad quanto anche i

[18] Il materiale confluito nel fondo Mollino presso la Biblioteca Centrale di Architettura non rappresenta la totalità del patrimonio bibliografico, ma una parte rilevante riferibile principalmente all'ambito professionale e di specifica bibliografia sull'argomento. Attualmente è in corso una schedatura degli « ex libris Carlo Mollino » confluiti nei vari settori della Biblioteca stessa, che potrebbe portare alla costituzione di un importante supporto di indagine.

I testi citati sono quindi per ora solo il risultato di rinvenimenti occasionali, che mi è parso comunque interessante segnalare: vedi anche oltre nel testo.

[19] S.a., *Correspondances inédites et archives privées de Virginia Vérasis Comtesse de Castiglione*, Parigi, s.e., 1951 (prefazione di André Maurois), che testimonia a mio avviso la permanenza di un interesse sull'argomento da parte di Mollino.

Viaggi straordinari di Saturnino Farandola abbondantemente illustrato, e il « Giornale illustrato dei viaggi e delle avventure di terra e di mare », pubblicato da Sonzogno tra il 1899 e il 1919.

Fuori dal campo strettamente professionale comunque — e della documentazione ad esso collegata — è allo stato attuale assai arduo distinguere quanto sia dovuto a Eugenio Mollino e quando invece ad acquisizioni legate agli interessi personali di Carlo (se non forse all'attività intelligente e appassionata di Italo Cremona « trovarobe »).

Vita di Oberon

Nella prima metà degli anni Trenta (subito dopo la laurea e in parallelo alle prime realizzazioni di arredo e di architettura), Carlo Mollino sperimenta due occasioni di narrativa. Precedute da un inedito dattiloscritto (1932, *Frammento dall'agonia degli Apollidi*: una scarna paginetta che evidenzia ambizioni letterarie e acerbe suggestioni linguistiche)[20], escono successivamente: *Vita di Oberon*[21] — in quattro puntate, nel 1933 su « Casabella » — e *L'Amante del Duca* (« romanzo d'avventure »), caldeggiato da Mino Maccari per il « Selvaggio », tra il 1934 e il '36[22].

In entrambi confluisce l'elemento autobiografico, rintracciabile con evidenza specie nel secondo, ambientato in chiave fantastica nell'« entourage » familiare della villa di Rivoli. *L'Amante del Duca* specialmente — e in misura minore anche la *Vita di Oberon* (alcuni disegni legati con evidenza all'illustrazione di questo testo non furono pubblicati: mentre Maccari diede più valore al fattore grafico) — è per Mollino una importante occasione di confronto con la grafica illustrativa.

Racconto non finito, che unisce ricordi personali e aspirazioni giovanili, *Vita di Oberon* offrirebbe forse allo specialista una molteplicità

[20] Si tratta di un foglio dattiloscritto rinvenuto in A.C.M., attualmente in fase di schedatura.

[21] C. Mollino, *Vita di Oberon*, in « Casabella », 67, 68-69, 70, 71 (1933). In quattro parti: I: « Il muro australiano »; II: « I prodromi mediterranei »; III: « Lo studio di Oberon »; IV: « Il mito » (Oberon è il re degli Elfi nel *Midsummer - Night's Dream* di Shakespeare).

[22] Cfr. A.C.M., Corrispondenza, Maccari, Mino, date diverse.

di spunti che potrebbero rivelare suggestioni linguistiche e preferenze letterarie del giovane Mollino. Il rapporto con la figura paterna (« ho la testa di mio padre: organizzare; però di zucchero e di manioca non ne capisco niente; non posso vivere che facendo l'architetto »), si delinea con orientamenti precisi nei confronti del Novecentismo che Oberon irride con avanguardistica durezza [23]; così il rapporto con la madre — figura rassicurante, che compare di scorcio, e con le donne. « Oberon bruciava quelle carni giovani, e non a rotazione, con pasticci di zaffiri grossi come fagioli e diademi degni di un patriarca; anche queste oche di gesso, che con prodigalità di Cleopatra mandavano luce fin dalle caviglie, erano "costruzione" di Oberon; anche in questo periodo bizantino, importantissimo per la sua formazione, Oberon si sentiva architetto ». « La femme selon l'optique surrealiste », certamente: oggetto e idolatrato feticcio; ma senza le connotazioni paranoiche di un Bellmer o l'ironia intelligente della Oppenheim; piuttosto, nella scia estetizzante dei *Ritratti ambientati* (1945: ma le immagini sono anteriori), perseguita con discontinua ossessione fino agli ultimi anni.

Si è parlato, per Mollino, di riferimento alla seconda stagione del Futurismo torinese [24]: pare in effetti che Fillia fosse stato il committente dell'allestimento realizzato con Italo Cremona per la Pro Cultura Femminile nel 1935. Cremona peraltro si era interessato alla tendenza futurista (ebbe anche un carteggio letterario con Marinetti) e aveva conosciuto giovanissimo Fillia ma — preciserà più tardi — si mantenne con lui in posizioni di disaccordo in campo pittorico [25].

[23] Echi futuristi e irrisione antinovecentista: « Una quadriga che vidi a Roma — dove? — si potrebbe incrociare con l'automobile. La macchina quadriga di meravigliosa forma era arte nella macchina del tempo. Perché non incrociarla con la macchina automobile? Questa quadriga a benzina armonizzerebbe con le case moderne dai pitali nella nicchia e le palle schiacciate nelle lesene, che a loro volta armonizzano con Roma grande e imperiale e avanti a catena: toga virile e cappello da ciclista. Se mio nonno era grande non lo sembrerò anch'io vestendomi da guerriero, proprio come lui? » (Mollino, *Vita di Oberon*, III, p. 42).

[24] Vedi in particolare Gabetti, *Per Carlo Mollino*, cit. e Gabetti, introduzione a: Brino, *Carlo Mollino*, cit. Giorgio Auneddu (*Carlo Mollino*, cit., p. 109) afferma esplicitamente che Mollino « conosce la scultrice Regina poco prima di far parte del gruppo futurista torinese di Fillia »).

[25] « Io ebbi sui diciassett'anni un carteggio con Marinetti al quale mandavo delle pessime poesie crepuscolari e quel caro uomo (...) mi rispondeva esaltando il mio ingegno futurista e si offriva di aiutarmi, ma in fatto di pittura fui sempre in disaccordo con Fillia (...) che avevo conosciuto in quinta elementare. Tra gli altri motivi non poteva

Nel 1932 Marinetti e Fillia avevano pubblicato *La cucina futurista*. Tralasciando le descrizioni di improbabili menù (che rientrano nell'ottica programmatica delle avanguardie) e di memorabili banchetti (il più importante nella torinese « Taverna del Santopalato », arredata e decorata da Diulgheroff e Fillia per il pranzo del 1931)[26], il testo presenta interessanti analogie con la prosa di Mollino. Specie le prime pagine, dense e godibilissime, sono particolarmente stimolanti per assonanze con la prosa dei due racconti (dove forse la fusione degli elementi è più acerba)[27]: segnalerei almeno la descrizione del temporale sul lago (« le nuvole addensatesi velocemente sul lago partorirono un precipitante fulmine arancione a lunghe gambe verdi che schiantò il canneto a pochi metri dalla sala d'armi... Forse per rinfrescarsi, Giulio Onesti uscì allora nel parco tutto invaso dalle sussultanti tubature dei rumori del tuono. Era insieme sgombro, liberato, vuoto e calmo: godente e goduto. Possessore e posseduto. Unico e totale »).

Del futurismo Mollino pare insomma ereditare le suggestioni del dinamismo aviatorio, ma anche la concitazione creativa e l'aspirazione alla « totalità », mentre la concezione della « vita come arte » — che affiora anche nello scritto di Fillia — è tuttavia mediata dalla sensibilità decadente (profumi, musica e « tattilismi » abbinati alla cucina paiono effettivamente legati alla letteratura di Huysmans)[28].

L'ambito figurativo della *Vita di Oberon* ci porta invece a considerazioni d'altro genere, e a interessanti possibilità di indagine sul fondo Mollino.

« Il muro australiano » è il primo progetto pensato da Oberon per le funamboliche esibizioni del motociclista Ciro Beck. La descrizione del progetto, futuristicamente integrato con il percorso acrobatico del mezzo (sospeso tra il fumo del motore in un orrido « giro della mor-

associarsi con chi affermava di adorare le lampadine elettriche, i motori a scoppio e di inginocchiarvisi davanti per dire le preghiere della sera ... ». Cremona, *Il senno di poi*, in « Le ore della Bussola », Torino, gennaio-febbraio 1951.

[26] Tra i personaggi presenti Fillia, Mino Rosso, Prampolini, Tullio d'Albisola, Diulgheroff; la serata è registrata in « La Gazzetta del Popolo » del 21 gennaio 1931. La « Taverna del Santopalato » si trovava in via Vanchiglia 2 a Torino.

[27] Dell'attività letteraria di Fillia il riferimento in particolare potrebbe essere *L'uomo senza sesso*, 1927, che però non ho letto: vedi però al proposito Aa.Vv., *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico* (a cura di E. Crispolti), Milano, Mazzotta, 1988, p. 67 sgg.

[28] Per il rapporto tra la letteratura di Huysmans e Mollino, vedi Brino, *Carlo Mollino*, cit.

te » sotto a un pubblico avido ed emozionato), si rifà all'archetipo del circo, caro ai surrealisti e a Cocteau (il circo come « luogo dell'arte », in cui si ripete uno spettacolo meraviglioso ma sempre prevedibile e sempre uguale) [29].

L'illustrazione presenta un alto cilindro scabro, di dieci metri di diametro e quindici di altezza, la cui superficie interna costituisce la pista verticale ove Ciro Beck si abbandona alle più travolgenti evoluzioni. Alla base, un telaio di luce « d'un tragico bianco magnesio » costituisce l'ingresso. Corona il cilindro una balconata coperta da un telone conico: « come un'enorme sottana rovesciata sta sospeso nel vuoto e palpita alla brezza ».

Provocatoriamente Mollino definisce la prima opera civile di Oberon « un baraccone da fiera »: si direbbe in fondo che egli dimostri, nell'approccio creativo, una notevole « capacità di assorbimento del banale ». Al proposito, è interessante ritrovare tra i periodici dell'archivio « La radio per tutti - rivista quindicinale di informazione radiotecnica » [30], che riporta in copertina un gustosissimo « Re degli altosonanti »: oggettivamente tecnologico, e dadaista suo malgrado, pare fatto apposta per gli « apparecchi scapoli » di un Marcel Duchamp [31].

Mollino possedeva effettivamente una capacità di intuizione immediata che lo portava a utilizzare gli spunti più quotidiani come occa-

[29] Per il rapporto tra i « luoghi comuni » di Cocteau e la ricerca dello standard in Le Corbusier, e per l'archetipo del circo, cfr. in particolare R. Gabetti e C. Olmo, *Le Corbusier e L'Esprit Nouveau*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 90-93 e 203 n.

Va rilevato inoltre — e sarebbe interessante anche se azzardato verificare quanto Mollino frequentasse queste letture — come il mondo del circo fosse argomento caro ad altre correnti europee, quale ad esempio l'ambito delle avanguardie praghesi, surrealiste e dada (in particolare Vitezlaw Nezval e il Poetismo, 1924, esplicitamente legato al Surrealismo parigino di Paul Eluard). La matrice comune di origine più probabile mi pare comunque la frequentazione del Surrealismo parigino attraverso la lettura di « Minotaure » (v. oltre).

Il tema del circo, del varietà, potrebbe ancora essere mutuato da Kafka (*Racconti*: in particolare *Nella galleria*, 1919), ma occorrerebbe verificare la data della prima edizione italiana (1953, mi risulta). « Minotaure », comunque (n. 10, 1937), pubblica una recensione di Kafka — di André Breton — con alcuni riferimenti bibliografici, e il racconto *Odradek* illustrato da Max Ernst.

Al tema del circo è ancora legato Italo Cremona: vedi l'episodio della sirena in piazza Vittorio, in *Rosa e Nero*, 1961.

[30] « La radio per tutti », Milano, Sonzogno, anno 1, n. 4, 1 agosto 1924; A.C.M., Periodici (in fase di catalogazione).

[31] Di particolare importanza per il tema de *Ready made* (più volte esaminato in questo contesto), il contributo di André Breton su Marcel Duchamp: *Phare de la Mariée*, comparso in « Minotaure », 6 (1935).

sione di sintesi creativa: si veda ad esempio, nel settore di materiale che chiamerei « documentazione di studio » (non strettamente professionale: legata piuttosto a una viva curiosità di indagine) il gruppo di fotogrammi (verosimilmente nei primi anni Trenta) che immortala una « troupe » acrobatica in piazza Vittorio Veneto, a Torino: con il moticiclista e l'immancabile ragazza che compie il « giro della morte » [32].

Spunti del genere (frequenti nella grafica e nella fotografia molliniane: ne troveremo anche nelle illustrazioni pubblicate su « Il Selvaggio ») [33] riportano con evidenza al gusto degli accostamenti fortuiti e stimolanti proprio del Surrealismo, ai « collages » di Max Ernst le cui riproduzioni peraltro Mollino conservava nel proprio corpus documentario [34].

E certamente, proprio pensando a Max Ernst, può essere interessante raffrontare « Le Mugissement des féroces soldats » (1919, ancora di ambito dadaista) con la grafica secca di disegni quali « La casa dell'architetto » — (destinato ad illustrare lo studio di Oberon) [35] — e ancora con la pianta della « Casa Miller » pubblicata da « Domus » nel 1938.

Vorrei ancora suggerire come il clima di esotismo « indocinese » del racconto (Oberon nasce a Giava e studia in Italia: vive tra Batavia e le Isole, tra Roma e Torino; sposa un'improbabile regina Mab e si dedica alla ricostruzione della civiltà indigena. Muore giovane in un

[32] A.C.M., Fotografia, 3/4: si tratta di un'unica busta che contiene anche la riproduzione dell'illustrazione per « Casabella »: la busta reca annotato: « Muro austr. ». È suggestivo accostare a questi fotogrammi l'episodio della *Vita di Oberon*: « Ciro Beck appare a cavallo della grossa macchina color giallo limone, pezzata da macchie fulve; ha la faccia sanguigna e tranquilla. Solo, come nella gabbia del leone, chiede con una mano il silenzio e comanda di spegnere le sigarette... ».

[33] Mi riferirei ad esempio, per *L'Amante del Duca*, al montaggio che illustra « La storia dei calendari e della contea » per il quale è interessante il raffronto con la riproduzione di una acconciatura femminile (A.C.M., Fotografia 3/7): vedi anche, come spunto compositivo di raffronto, la fotografia « Femme, la main sur la tête » eseguita da Lee Miller a Parigi nel 1931. Ancora, per il fotomontaggio « La vespa in piazza » (sul menabò de « Il messaggio dalla camera oscura ») viene verosimilmente utilizzata la ripresa « macro » di un insetto, che si ritrova puntualmente nella documentazione di studio (A.C.M., Fotografia, 1/88); la vespa è ripresa nella sua ovvia posizione a zampe rivolte verso l'alto. Ancora a proposito di possibili interessi kafkiani è interessante ricordare l'asciutto incipit della *Metamorfosi*: « Quando Gregor Samsa si risvegliò una mattina da sogni tormentosi si ritrovò nel suo letto trasformato in insetto gigantesco ».

[34] A.C.M., Fotografia, 5/2, 5/3, 5/5. Si tratta di tavole illustranti « La femme 100 têtes » (1929), « Rêve d'une petite fille qui voulout entrer au Carmel » (1930) e « Une semaine de bonté » (1934), tutte identificabili con precisione.

[35] Si tratta di due disegni a china su lucido, senza data (A.C.M., Progetti, 18B.126). Magi » di Benozzo Gozzoli utilizzate per gli sfondi dell'arredo d'Errico (1937).

sanatorio: ovviamente a Davos [36]) possa riportare non solo alla narrativa di Conrad [37], ma a figure molto vicine agli interessi di Italo Cremona: il riferimento più ovvio può essere quello della biografia di Gauguin, ma anche di altri personaggi più specificamente legati al Simbolismo figurativo: Jan Toorop, che nasce proprio a Batavia; Odilon Redon, che nelle proprie memorie confessa « che avrebbe voluto nascere durante una traversata ». Cremona ricorda questi particolari in un bel capitolo del suo libro sull'Art Nouveau [38] interamente dedicato alla stagione simbolista e al suo influsso sulle arti decorative: particolarmente cara agli interessi cremoneschi e notoriamente tra le riconosciute ascendenze del Surrealismo parigino.

« Tè numero 2 », 1935: con Italo Cremona. La casa Miller

Dal rapporto con il padre Eugenio, Mollino esce ad un tempo compresso e stimolato: forse una lettura specifica potrebbe trovare — specie nel dinamismo sotteso alla sua attività progettuale — indizi di una marcata volontà di evasione e di indipendenza, che anche i riferimenti autobiografici dei due racconti parrebbero rilevare.

Quella con Italo Cremona è una delle prime amicizie artistiche di Carlo Mollino. L'incontro risale al 1930-'31 [39], all'ambito anticonformista della redazione torinese del « Selvaggio » di Mino Maccari. Ufficiale è la collaborazione per l'allestimento « Tè numero 2 », in occasione della mostra « L'ora della merenda nella casa italiana » allestita

[36] Il particolare della malattia di Oberon potrebbe riferirsi proprio a Fillia, che morirà nel 1936 dopo una permanenza biennale nel sanatorio di Robilante. AA.VV., *Fillia*, cit.

[37] Joseph Conrad, 1857-1924. Gabetti (*Per Carlo Mollino*, cit.) ricorda soprattutto *Tifone*. Un'analisi specifica potrebbe forse ritrovare nei racconti elementi di confronto con la prosa di Mollino (specie per l'uso frequente delle figure retoriche).

[38] CREMONA, *Il tempo*, cit., p. 61.

[39] Testimonianza di Danila Cremona: vedi anche nota 52. La corrispondenza tra Carlo Mollino e Italo Cremona presente in A.C.M., comprende gli anni dal 1940 al 1948.

Per un quadro più completo su Italo Cremona rimando — oltre agli scritti di Cremona stesso — alla bibliografia generale sull'argomento, specie: AA.VV., *Italo Cremona* (catalogo della mostra a cura di Danila Cremona Dellacasa e Marco Rosci), Torino 1980, e AA.VV., *Italo Cremona - scenografia e interni*, Torino, Le Immagini, 1985. Per un quadro generale dell'attività di Cremona pittore, saggista e scrittore: P. M. PROSIO, *Su Italo Cremona scrittore (e pittore)*, « Studi Piemontesi », vol. XV, fasc. 1 (1986). Per il rapporto con Mollino, cfr. gli studi di Auneddu, citati in premessa.

a Torino dalla Pro Cultura Femminile — nella sede di via Cernaia — nel 1935. La frequentazione si dirada durante la guerra, con l'andata di Cremona a Roma, e poi nei pressi di Livorno, per fare del cinema. Nel 1944-'45 Cremona è a Venezia, ove frequenta un corso biennale di architettura con Carlo Scarpa (fortissimo in lui l'interesse per la prospettiva). La frequentazione con Mollino riprende poi dopo la guerra (da ricordare le collaborazioni, insieme a Mollino e Levi, per i film « Pietro Micca », 1937-'45, « Au lever du soleil », 1945 e « Femmes d'Escales », 1944-'45), fino ai secondi anni Cinquanta [40].

La committenza di « Tè numero 2 », si è detto, pare fosse di Fillia (che verrà a mancare l'anno successivo): ed effettivamente rivedendo l'immagine dell'allestimento [41] viene in mente Boccioni: « noi vogliamo avvicinarci alla sensazione pura, creare cioè l'intuizione plastica, creare la durata dell'apparizione, cioè vivere l'oggetto nel suo manifestarsi, dare la forma simultanea che scaturisce dal dramma dell'oggetto con l'ambiente » [42]. Il gusto dissacratorio del commento predisposto per l'occasione (« Tè numero 2 - cenni di architettura interna » è pareticamente firmato: dott. Cremona Italo - pittore; dott. Mollino Carlo - architetto) ha molto — però con l'« understatement » caratteristico di Cremona — delle avanguardie dadaiste e futuriste; anche la grafica adottata da Mollino per i disegni relativi mi pare ancora vicina al Max Ernst degli anni Venti e — in un certo senso — agli studi di Duchamp per il « Grand Verre ».

Il tavolino che Cremona rappresenta in « Metamorfosi » (1936-'37) pare proprio quello di « Tè numero 2 » [43]: le realizzazioni di Italo Cremona e di Carlo Mollino fino a tutto il 1940 (specie l'attività fotografica di quest'ultimo, prevalentemente ambientata nella « Casa Mil-

[40] Per i tre film cfr. Auneddu, *Carlo Mollino*, cit., p. 98. Vedi inoltre A.C.M., Corrispondenza, 1937, Mottura: lettera non firmata, ma probabilmente di Mollino o di Cremona, circa le trattative sulle scenografie del Pietro Micca e la definizione di una « cordialissima collaborazione a tre ». Nella lettera si specifica che « il Levi da tempo lavora più che alacremente al film ».

[41] Pubblicato da « L'Architettura Italiana », 13 (1935), che riporta altri allestimenti di tono più novecentista. Mollino disegnerà per gli amici Italo e Danila il tavolino « Cremona », che non sarà però realizzato.

[42] Voce « Europee moderne correnti », in « Enciclopedia universale dell'Arte », De Agostini. Per Mollino il riferimento a Fillia può forse essere alle opere degli ultimi anni, più aperte agli influssi della pittura metafisica (cfr. Aa.Vv., *Fillia*, cit.).

[43] Per la struttura del tavolino e per le sue vicissitudini cfr. la scheda di Danila Cremona, in Aa.Vv., *Italo Cremona - Scenografie*, cit., p. 74.

ler ») rivelano più d'un riferimento a una frequentazione assidua e a una comunione di interessi propri di una amicizia ormai consolidata.

Mollino frequentava lo studio di Cremona in via Po e Cremona la casa Miller di via Talucchi. Una fotografia di Mollino inquadra la presenza sognata e un po' misteriosa di Antonelli proprio dalla finestra dello studio di via Po 20: riflessi nello specchio sagomato — che ricorre in alcuni dipinti di Cremona [44] — il « Nudo rovesciato » del 1933 e lo « Specchio del mattino » del 1936. Affiora di lato la gettata in creta (parte di una grande scultura a muro iniziata dai due amici e lasciata poi a mezzo) raffigurata in « piccolo Golem » (1940); piede in gesso e campana di vetro fanno parte della « trouvaille » surrealista che ricorre nei quadri di Cremona e nelle fotografie di Mollino [45].

D'altro canto in « Inverno » (1939-'40) viene utilizzato come primo piano lo specchio sagomato della casa Miller; e mi pare interessante accostare questa composizione alla « Camera da letto per una cascina in risaia » (pubblicata da Mollino nel 1943), sia per l'espediente dell'autoritratto allo specchio, sia per assonanze di gusto, che pare di cogliere ancor meglio esaminando la scenografia realizzata da Mollino per le sue diapositive a colori [46].

Un'analoga modalità di sperimentazione compositiva viene ancora adottata nella « Composizione con il ritratto della madre » (in cui Cremona appare riflesso nel primo piano di un vetro sagomato) con la ripresa (realizzata nella casa Miller) in cui Mollino è ritratto nella trasparenza di un piano di cristallo [47]. Quadro e fotografia sono del 1938.

La casa Miller (così come poi l'arredo per Ezio d'Errico, 1937: due arredi « poveri », ma forse più emotivamente programmatici) [48] fu re-

[44] « Specchio », 1932; « Nudo allo specchio », 1932; anche la Mole è inquadrata in modo analogo, in « La Mole Antonelliana » del 1938.

[45] Per la scultura a muro cfr. la scheda di Danila Cremona, in Aa.Vv., *Italo Cremona - Scenografie*, cit., p. 84. La fotografia in questione (A.C.M., Fotografia, in fase di catalogazione) è molto simile a quella pubblicata da Mollino in *Incanto e volontà di Antonelli*, in « Rassegna Torino », 5 (1941): il personaggio alla finestra è Italo Cremona.

[46] A.C.M., Fotografia, 1/II e 1/III.

[47] A.C.M., Fotografia, 1/6 e 1/28. Esistono diverse prove di queste inquadrature, tra cui una con Italo Cremona. L'idea è peraltro assonante con quella del « prigione » di Michelangelo gigantografato sottovetro nel tavolino dello stesso arredo Miller.

È ancora interessante notare l'analogia tra il nudo di Man Ray (pubblicato poi da Mollino su « Il messaggio dalla camera oscura » a p. 253) e il « Nudo allo specchio » di Cremona (1932).

[48] La denominazione della « Casa Miller » (luogo di molti « ritratti ambientati » di

censita da Carlo Levi per « Domus » nel 1938 [49]. La lettura dell'arredo avviene secondo un'ottica d'orientamento idealistico (« opera d'arte, libera espressione del mondo poetico dell'autore »: in questo senso anticipando le posizioni teoriche di Mollino stesso). Levi richiama l'aspetto autobiografico della realizzazione, con esplicito riferimento a *L'Amante del Duca*, pubblicato quattro anni prima [50]: la « funzione liberatrice » degli oggetti di cattivo gusto non comporta comunque che l'ambiente cada « nel simbolismo letterario o in un facile surrealismo ».

Dalle riprese eseguite da Mollino nella casa Miller (ove vengono utilizzati calchi in gesso provenienti dallo studio di Cremona [51] e il capitello antropomorfo modellato insieme: alle pareti due collages di Max Ernst) traspare ancora il gusto dell'« objet trouvé », l'attenzione allo stimolo dato da eteroclite combinazioni di oggetti che riporta non solo all'accezione italiana della pittura metafisica, a De Chirico e a Savinio, ma alle contemporanee realizzazioni surrealiste francesi e tedesche, ad un ambito culturale di respiro europeo.

L'Amante del Duca

Si è visto come l'amicizia di Cremona e Mollino risalga, si è detto, al periodo torinese del « Selvaggio » e all'ambiente di giovani anticonformisti (di estrazione culturale « già successiva al futurismo e non ancora surrealista ») [52] che si raccolse attorno a quella redazione.

Nel 1929, Mino Maccari viene chiamato da Curzio Malaparte a Torino come redattore capo de « La Stampa » (incarico dal quale si

Mollino) è di ambigua derivazione: in questo contesto mi piacerebbe si trattasse di Lee Miller, fotografa, ritratta da Picasso e allieva di Man Ray — vicina, insomma, all'ambito surrealista di « Minotaure ».

[49] Levi, *Casa Miller*, cit. Vedi anche A.C.M., Corrispondenza, 1938, Ponti. Carlo Levi recensirà nel 1940 anche la casa d'Errico (cfr. nota 3).

[50] Interessa notare che lo scritto è definito « romanzo incompiuto ». Levi riscontra degli espliciti parallelismi tra gli arredi immaginati per la casa della Seconda Castiglione e quelli della casa Miller. La definizione di « mondo chiuso » pare effettivamente richiamare la lettura di Huysmans.

[51] La testa equina, il piccolo manichino in legno e il capitello antropomorfo (cfr. nota 4) che compaiono nelle fotografie di casa Miller sono tuttora conservati nello studio di Italo Cremona.

[52] I. Cremona, *Mino Maccari compie 79 anni*, in « La Stampa », 206 (1977).

dimetterà nel 1932). Nel 1931, anche la redazione del « Selvaggio » si trasferisce da Siena a Torino (passerà poi a Roma, tra molteplici sospensioni, fino al 1943). Cremona stesso, scrivendo di quel periodo a quasi mezzo secolo di distanza, ricorda tra i collaboratori torinesi — oltre ad Albino Galvano, Carlo Mollino e se stesso [53] — Arrigo Benedetti, Romano Bilenchi, Eugenio Galvano, Augusto Mazzetti, Velso Mucci, Enzo Righetti e Primo Zeglio [54].

Molte di queste collaborazioni seguiranno il periodico negli anni romani: così per Cremona, che al principio degli anni Quaranta sarà peraltro nella capitale a fare del cinema. Mentre Galvano e Cremona iniziano a collaborare al « Selvaggio » proprio nel 1931, la collaborazione di Mollino è più tarda: *L'Amante del Duca* esce a puntate tra il 1934 e il 1936 [55].

«Romanzo d'avventure» interrotto, *L'Amante del Duca* è ambientato negli immediati dintorni di Rivoli e nella villa familiare al « Trucco Silonia »: la casa estiva, dal caratteristico skyline mistilineo, già dimora di Cesare Balbo, acquistata nel 1912 da Eugenio Mollino e da lui ridotta ad una solida dignità. Fausto (il Conte Architetto) nutre con i suoi racconti la pazzia senile di Adine (la Seconda Castiglione, l'Amante del Duca), reclusa per propria scelta nella casa che crede animata da avventure tra « le pellirosse » (Adine immagina che il mondo sia invaso « da masnade di pellirosse, alleate di una chiesa cattolica caduta in mano di un'antipapa intollerante, massacratore di massoni e di ebrei »...). La casa, il maggiordomo calabrese, le donne, i

[53] CREMONA, *op. cit.*

[54] Primo Zeglio è ricordato da Mollino nella *Vita di Oberon*, 1933.

[55] C. MOLLINO, *L'Amante del Duca*, ne «Il Selvaggio», 123-124, 140, 155-156 (1934), 175-176 (1935), 229-232 (1936). La corrispondenza tra Mollino e Maccari (e Velso Mucci, che nel caso era un po' l'« alter ego » di Maccari) comprende il periodo 1934-1948 e rievoca sovente in tono scherzoso il tema dei « pellirosse » presente ne *L'Amante del Duca*. Mollino poi, nel progetto per la casa di Maccari a Forte dei Marmi, inserisce scherzosamente un pellerossa davanti alla recinzione del giardino (A.C.M., Progetti, 11C, 150).

Il carteggio è interessante (oltre che per i continui solleciti di Maccari per la consegna del manoscritto) per alcuni accenni ad un episodio mai pubblicato (*Hindenburg e la Valchiria*): per alcuni episodi del romanzo interrotto, cfr. anche la lettera di Mollino a Carluccio (A.C.M., Corrispondenza, Carluccio, Luigi, in fase di catalogazione). Ancora — per i rapporti con il Surrealismo — è interessante una lettera a Velso Mucci in cui si parla di una « lettera a Carlo Mollino sull'Irrealismo » e di un colloquio dello stesso Mucci con Eluard sul tema « Au lendemain du Surrealisme » (A.C.M., Corrispondenza, s.d., Mucci, Velso).

ricordi di collegio: a ben vedere, tutto potrebbe essere rintracciabile con minuta precisione — come i particolari quotidiani affettuosamente presenti nel « realismo magico » della pittura di Cremona... [56]. Il racconto muove così dal « luogo comune » di una familiare quotidianità (evocata anche dalla toponomastica: Grugliasco, Villarbasse, Cascine Vica) per l'evocazione di immagini intensamente surreali, perseguite con emotiva creatività anche negli arredi coevi. La finzione si scopre nell'evolversi della narrazione, che dà occasione all'esposizione di episodi fortemente onirici, di ascendenza autobiografica e di tono tra il decadente e il surrealista [57]. Descrizioni intense — il linguaggio è forse ancora acerbo, genuinamente velleitario, molto lontano dalla spiritosa fluidità del più tardo racconto di Cremona [58]. Intensa la descrizione della biblioteca, « feudo di corsaro intelligente e barbaro »: non più che un pretesto descrittivo, che non segnala preferenze letterarie né autori. Emerge — come già nella *Vita di Oberon* — la figura dell'ar-

[56] Cfr. Prosio, *Su Italo Cremona*, cit. e, per la particolare quotidianità sottesa ai dipinti, le schede di Danila Cremona in Aa.Vv., *Italo Cremona - scenografie...*, cit.

[57] Per Mollino i riferimenti più immediati paiono ancora andare a Conrad, a Huysmans, ma anche a Filippo Burzio, specie per la figura del Demiurgo che compare nell'episodio « I meccanismi »; sarebbe sempre da verificare, sulla base di quanto esposto in nota 29, la conoscenza dei racconti di Kafka, specie *Un vecchio foglio* (1919: racconto brevissimo: squarcio fantastico su un paese occupato da nomadi a cavallo...) e *Desiderio di diventare indiano* (1913). Non escluderei un disinvolto riutilizzo del romanzo popolare, delle dispense di spionaggio ed esotismo illustrate da Fabbri, da Scarpelli, con titoli pertinenti come « La favorita del Kronprinz », « Buffalo Bill », « Gli Apaches o i Selvaggi di Parigi » (cfr. A. Faeti - P. Pallottino, *L'illustrazione nel romanzo popolare*, Torino, Allemandi, 1988). Cfr. Mollino, *L'Amante del Duca*, cit.: « Il giovane capo s'è montata la testa leggendo le dispense di Buffalo Bill ».

Come spunti visivi per l'immagine letteraria degli episodi « La testa bionda » e « Il Prelato dalla doppia testa » vorrei segnalare rispettivamente Max Ernst (« Ou en bas, cette indécente Amazone dans son petit desert privé », collage, 1930) e André Breton (« Le Serpent », 1932).

[58] I. Cremona, *La coda della cometa*, Firenze, Vallecchi, 1968 (2ª ed. Torino, Allemandi, 1985). Danila Cremona ricorda come Mollino e Cremona lavorassero — nel periodo della casa Miller — a un racconto centrato sul tema della Mole Antonelliana: la caduta dell'Angelo dalla guglia causa nella città tutta una serie di avvenimenti.

Il racconto rimase allo stadio di bozze dattiloscritte: per certi versi pare anticipare *La coda della cometa* (1968), ove il pretesto per tutta una serie di avvenimenti di sapore surrealista, ma attenuato dall'ironia e dall'« understatement » propri di Cremona, è dato dal passaggio della cometa sulla città.

In particolare può essere interessante confrontare *La coda della cometa* e *L'Amante del Duca* per il tono di certi episodi: nel primo vedrei specialmente quello degli animali liberati allo zoo e l'allucinazione notturna dopo la profanazione della tomba di Clara Z. (un « collage » di Max Ernst pare particolarmente vicino a questo tema...) (Archivio Mollino, fotografia, 5/5: si tratta di « Le rire du coq », da « Une semaine de bonté », 1934).

chitetto « mago e illusionista eclettico », cui non pare estranea la figura del « demiurgo » di Burzio.

L'Amante del Duca (il racconto piacque ad Alberto Moravia)[59] è illustrato da alcune incisioni[60], interessanti da analizzare anche in rapporto agli interessi di Cremona: al Surrealismo e alla rilettura dell'Art Nouveau, come si avrà occasione di vedere oltre. In particolare giova ricordare in questo senso il comune interesse per la lettura di « Minotaure », di cui Mollino conservava in studio la raccolta praticamente completa[61].

« *Minotaure* »

« Minotaure, la revue à tête de bête, se distingue foncièrement de toute autre publication à tête de membre de l'Institut ou de conservateur de musée... ».

Rivista surrealista pubblicata a Parigi da Albert Skira (legato da amicizia con Picasso che abita all'epoca proprio in rue de la Boëtie, e che fornisce l'acquaforte per la copertina del primo fascicolo[62]), « Minotaure » esce in tredici successivi numeri pressoché bimensili, tra il 1933 e il 1939. « La plus belle revue du monde, la plus audacieuse » (secondo Eluard), pubblica contributi molto vasti e stimolanti, alternando articoli di tono programmatico ad altri di rilettura « surrealista » degli spunti più differenziati: dalla pittura del Quattrocento

[59] Cfr. A.C.M., Corrispondenza, Moravia, Alberto, s.d. Nella lettera Moravia chiede a Mollino qualcosa da pubblicare su « Caratteri » di Pannunzio.

[60] Per le vignette, vedi oltre nel testo. In particolare l'interno che illustra l'episodio « I musei » è ricalcato su una immagine fotografica realizzata verosimilmente non a Rivoli ma al « Crosio », casa estiva di un amico che si firma « Pietro da Genua » (A.C.M., Corrispondenza, s.a., 1939): « La camera della Seconda Castiglione ti attende, o suo Nobile ed ultimo Amante: pavidi Pellirosse levano il capo tra i filari delle vigne spiando "odor di venuta di nemico" ». « Pietro da Genua » è Pietro Ferrari, ingegnere e compagno di studi di Mollino (testimonianza di Adine Ferrari; A.C.M., Fotografia, 4/33).

[61] L'interesse, oltre che da Cremona, Galvano e Mollino, era condiviso anche da Chicco, Carlo Levi, Paola Levi-Montalcini, Mila e altri (cfr. A. GALVANO, *Carlo Mollino e il Nuovo Regio*, in « Atti e Rassegna Tecnica », 10, 1973). A.C.M., « elenco pubblicazioni prof. Mollino » (dattiloscritto), elenca: « Minotaure, 1933 (1-4), 1934 (6), 1936 (8-9), 1937 (10), 1939 (12-13) ». Mi sono riferito per questa indagine alla ristampa completa in tre volumi, edita da Skira nel 1981.

[62] Mollino conserva questa copertina nel suo archivio: per l'interesse di Mollino verso Picasso, occorre ricordare *Completa y veridica historia de Picasso y el Cubismo* (edizione italiana a cura di Carlo Mollino, preceduta dal saggio di Ramon Gomez de la Serna), Torino, Chiantore, 1945.

toscano [63], al Simbolismo francese pittorico e letterario [64], all'interesse per le « arti negre » e all'astrologia [65].

I collaboratori appartengono per la maggior parte al gruppo surrealista: scrittori e saggisti (Breton, Caillois, Crevel, Eluard, Lacan, Leiris, Peret), artisti (Balthus, Dalì — sovente come saggista —, Duchamp, Ernst, Giacometti, Masson, Matisse, Matta, Mirò, Picasso, Tanguy...); e per la fotografia: Brassaï, Man Ray, Ubac. Collaborano inoltre regolarmente al periodico Tzara, Revel e Valery [66].

È interessante scorrere la rivista per rivivere gli stimoli che il gruppo anticonformista di giovani amici del « Selvaggio » poteva avere sott'occhio. Così l'interesse per l'effimerità delle farfalle — tema caro a Mollino dall'arredo Devalle (1938-'39), ai ritratti ambientati del 1945, alle più tarde realizzazioni (« Camera delle farfalle » in via Napione: 1966), mutuato forse dall'Art Nouveau (basti ricordare le realizzazioni dell'Ecole de Nancy e il « Lit papillon » di Gallé, pubblicato da Cremona [67]) — trova riscontro nella fotografia di Brassaï per l'articolo di André Breton sull'atelier di Picasso [68], che pubblica un'interessante tecnica mista a proposito della quale Breton segnala: « c'est en 1933 pour la première fois qu'un papillon a pu s'inscrire dans le champs d'un tableau »; ancora Breton vorrà illustrare nel 1935 la « Première nuit d'Young » con notturne parvenze di lepidotteri [69].

[63] È interessante ricordare le gigantografie « in negativo » della « Cavalcata dei Re Magi » di Benozzo Gozzoli utilizzate per gli sfondi dell'arredo d'Errico (1937).

[64] Cfr. tra gli altri P. Mabille, *Notes sur le Symbolisme*, in « Minotaure », 8 (1936), e A. Breton, *Le Merveilleux contre le Mystère*, in « Minotaure », 9 (1936).

[65] Tutto un settore del fondo Mollino registra un vivo interesse per l'argomento (specie A.C.M., Corrispondenza: Remondino, date diverse).

[66] Sono anche significativi i « vient de paraître » segnalati da « Minotaure », riguardanti ad esempio edizioni o riedizioni di Mallarmé, Lautréamont (*Les chants de Maldoror*, illustrati da Salvador Dalì), i racconti di Achim von Arnim (illustrati da Valentine Hugo).

[67] Cremona, *Il tempo*, cit., fig. 147. La farfalla rientra comunque nei temi di ispirazione naturalistica e simbolista utilizzati dall'Art Nouveau internazionale. In campo letterario citerei comunque le *Epistole entomologiche* del nostro Gozzano: ma per Mollino la derivazione sembra piuttosto parigina e surrealista. Vedi inoltre A.C.M., Fotografia (1/42 e 4/29): serie di negative intorno al 1937 ambientate nello studio torinese del pittore Piero Martina, ove compaiono collezioni di farfalle (cfr. anche Auneddu, *Carlo Mollino*, cit., p. 102).

[68] A. Breton, *Picasso dans son élément*, in « Minotaure », 1 (1933). Fotografie di Brassaï.

[69] A. Breton, *Le jour est trop court (première nuit d'Young)*, in « Minotaure », 7 (1935). Fotografie di Brassaï.

L'articolo di Pierre Mabille — « Miroirs », del 1938 [70] — di tono storico e psicoanalitico può fornire un utile riferimento per il tema dello specchio, caro alla pittura di Cremona, agli arredi e alle fotografie di Mollino.

Fondamentale, proprio per il legame tra Surrealismo e Art Nouveau l'articolo di Salvador Dalì apparso nel 1933: « De la beauté terrifiante et comestible de l'architeture modern' style » [71]: illuminanti, in questo senso, le didascalie delle illustrazioni riferite principalmente a Gaudì, a Guimard e probabilmente a Ödön Lechner (le fotografie sono di Man Ray, per Gaudì e di Brassaï, per Guimard); il contenuto dell'articolo — non facilmente parafrasabile — propone una rilettura dell'Art Nouveau certamente non ortodossa e riferita alle angolazioni più espressionistiche della stessa: fortemente condizionata dall'ottica surrealista, e in questo senso densa di riferimenti psicanalitici. Dalì polemizza contro un certo recupero « bonario » ma superficiale del Modern' Style che non ne coglie l'aspetto più profondo: il « carattere extra-plastico » e il « decorativismo psichico ». « Le desir erotique est la ruine des estetiques intellectualistes. Là où la Vénus de la logique s'éteint, la Vénus du "mauvais gout", la "Vénus aux fourrures" s'annonce sous le signe de l'unique beauté, celle des réelles agitations vitales et materialistes. La beauté n'est que la somme de conscience des nos perversions. Breton a dit: "La beauté sera convulsive ou ne sera pas". Le nouvel age surrealiste du "cannibalisme des objets" justifie également cette conclusion: la beauté sera comestible ou ne sera pas ».

Volutamente Breton — capo riconosciuto del movimento — pubblica *Le message automatique* [72] insieme alle considerazioni di Dalì sul Modern' Style. L'articolo, di tono programmatico, rileva l'esistenza di una forma di espressione «automatica», indipendente dalla volontà cosciente. Breton sostiene — contro al dualismo della tesi medianico-spiritica (esistenza di un'entità esterna di cui il « medium » è per l'appunto un mezzo passivo) — la tesi surrealista di orientamento unitario, questa modalità espressiva altro non essendo che l'affiorare di

[70] P. Mabille, *Miroirs*, in « Minotaure », 11 (1938). Fotografie di Brassaï.

[71] S. Dalì, *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern' style*, in « Minotaure », 3-4 (1933). L'articolo è una delle prime anticipazioni di rilettura critica dell'Art Nouveau: in questo senso viene citato da Cremona ne *Il tempo dell'Art Nouveau* e da Portoghesi nella prefazione alla riedizione del 1981.

[72] A. Breton, *Le message automatique*, in « Minotaure », 3-4 (1933).

una parte (subliminale) della personalità, posta che sia nel soggetto la capacità di rimozione dei freni inibitori. L'espressione artistica — in questo senso, patrimonio di tutti — può allora ricostituire l'unità armonica della personalità, al di fuori dello straniamento « razionalista ».

Con un riferimento molto preciso ancora all'Art Nouveau, Breton riscontra soprattutto nella predilezione per la « curva che non finisce mai », nell'impossibilità di ripetizione, nel gusto per la minuzia che storna dal godimento dell'insieme, un parallelismo con l'arte « automatica ». L'articolo (che supporta una delle tesi portanti del movimento) è illustrato da disegni eseguiti da soggetti « soi-disant » in stato di trance, tratti per lo più da riviste parapsicologiche d'inizio secolo. Di particolare interesse un'acquaforte di Sardou [73] del 1858, per un ambito grafico che direi molto vicino a quello successivo di Sar Peladan e in particolare ad una vignetta di Mollino per *L'Amante del Duca* [74]: l'illustrazione di « Fantasia nel deserto », che presenta peraltro singolari analogie con le composizioni pittoriche di Gustave Moreau (in particolare con « Giove e Semele », sempre pubblicato da Cremona [75]: del resto proprio l'articolo di Breton chiude la sua parte illustrativa con « Les Chimeres » di Moreau).

L'orientamento di Breton potrebbe rivelarsi di singolare apporto per la lettura dell'approccio creativo di Mollino (pur tenendo presente la complessità della sua formazione): specie per il procedimento « per successive stratificazioni » evidenziato dalla miriade di annotazioni e schizzi minuziosamente conservati nel corpus progettuale (senza parlare dei « capricci » di tono dichiaratamente surreale) [76]. Una conferma in questa direzione potrebbe venire dalla *Vita di Oberon*: « Un pen-

[73] « La maison de Mozart dans Jupiter, eaux-forte automatique executée en neuf heures par Victorien Sardou (La revue spirite, 1858) », *ibid.*

[74] Cremona segnala i nessi tra il Simbolismo e il movimento esoterico dello scrittore lionese Josephin Péladan (1858-1918), noto come « le sar Péladan », autore di *Le Vice Supreme*, enciclopedia del gusto decadente pervasa di ossessione sessuale (Cremona, *Il tempo*, cit., p. 66).

Disegni di Josephin Péladan possono rinvenirsi nella rivista monacense « Jugend » (n. 8, 1898), nella quale sono anche altre interessanti anticipazioni grafiche del Surrealismo (ad es. le incisioni di Diez e di Mayer nel n. 17, 1898).

[75] Cremona, *Il tempo*, cit., fig. 2.

[76] In particolare cfr. A.C.M., Progetti, « Casa Stravinsky »; « Casa pompeiana (e surreale) »; « Dopolavoro nautico per Gilardi (RIV) »; « Disegni da identificare ».

sare con la carta, simile a quello schizzare rapido, « in trance », che a volte gli faceva ripetere forme pochissimo dissimili fino al raggiungimento di una proporzione per molti priva di significato, ma che per lui era materiale da ricordare e « da usarsi in quel tal modo e a suo tempo per fare architettura ». Non c'è carta, libro appartenuto a Oberon che non porti il ripetersi di queste forme, la ricerca di rapporti difficili e inevitabili, (...) » [77]. E ancora, vent'anni più tardi: « Non organizzo affatto il mio lavoro; mi ci butto dentro (...). Il mio pensiero si sgancia automaticamente da tutto quanto posso sapere di estetica e di storia: entro invece nel cuore, nella storia di quanto devo fare (...), con tutte le reazioni e gli accorgimenti che nascono in me automaticamente affiorando in quegli stessi istanti tutta la storia di me stesso (...). So per esperienza che il paracadute si deve aprire da sé » [78]. E ancora, in una nota autografa (probabilmente traccia per un contributo sull'estetica e sulla storia del gusto), Mollino annota tra l'altro: « Ciò che ha dato il Surrealismo. / Limiti psico-fisiologici in arte, dall'espressione alla trance » [79].

La femme et le surrealisme

La frequentazione di « Minotaure » focalizza quindi una comunione di interessi culturali e figurativi segnalata dalle opere di Cremona e di Mollino nel decennio antecedente alla guerra: in particolare prende maggiore corpo la possibilità di contatto con le contemporanee esperienze del Surrealismo europeo (non sappiamo se la frequentazione di questo ambito avvenisse unicamente attraverso la lettura dei periodici,

[77] Mollino, *Vita di Oberon*, cit., IV, p. 39. Inoltre: « Libero, la notte stessa in cabina, prima che "l'idea marcisse", fece il primo schizzo del muro australiano sotto gli occhi lucidi di Ciro Beck », *ibid.*, I, p. 10 (l'immagine dell'idea « che marcisce » ritorna ne *L'Amante del Duca*: « Ed ecco la fase lucida dell'insonnia: domani mattina queste immagini saranno tutte marce ».

[78] C. Mollino. *Architettura, spazio creato*, in « Vita Sociale », 17 (1953). La citazione è riportata però da una bozza manoscritta (A.C.M., Progetti, 12B.176): nella redazione definitiva i riferimenti espliciti all'« automatismo » furono eliminati a favore di una connotazione più idealistica.

[79] A.C.M., Corrispondenza, s.d. (in fase di catalogazione). Annotazione di grande interesse per la successione degli argomenti, che testimonia la vastità dei contributi formativi della cultura di Mollino, dall'Organicismo alla Neue Sachlichkeit, da Bergson a Croce.

o anche tramite la frequentazione delle esposizioni: « Minotaure » ne tiene ad esempio una in Belgio nel 1934), e in questo senso con il retroterra culturale di Italo Cremona: specie l'interesse per l'Art Nouveau. L'amicizia diviene in questo senso evidenziabile in tracce di gusto comune, specie per un ambito di interesse gravitante sul Surrealismo: tenendo però presente che il retroterra brillante del Surrealismo parigino mancava forse nelle frequentazioni dei due torinesi.

Del 1924, come noto, è il primo « Manifesto » stilato da André Breton che resterà capo riconosciuto del movimento (con un « Secondo Manifesto » del 1929 e i « Prolegomeni per un terzo manifesto del Surrealismo si o no » nel 1942). Attorno a Breton si raccolgono Aragon, Artaud, Desnos, Eluard, Ernst, Masson, Soupault e Vitrac (tra i simpatizzanti Cocteau, Salmon e Valery). Le posizioni intransigenti di Breton allontanano tuttavia i vari amici colpiti da successive « scomuniche », fino all'allontanamento, nel 1938, di Paul Eluard [80].

Una recente retrospettiva [81], sufficientemente ampia sotto al profilo antologico, può offrire utili elementi di confronto e porre altrettanti interrogativi. Il raffronto può ancora essere fatto avendo presente le parallele attività di Mollino arredatore, illustratore e fotografo; mi riferirei, per quest'ultimo aspetto, alla raccolta di « Ritratti ambientati » e a *Il messaggio dalla camera oscura*, entrambi del 1945 [82]; il primo contenente un'antologia più completa di Mollino ritrattista fotografo, il secondo evidenziante le predilezioni culturali nella scelta degli autori pubblicati: in particolare mi paiono significativi in questo senso Alvarez Bravo, Atget, Blumenfeld, Dora Maar e Man Ray, presente con marcatissimo rilievo [83].

[80] Un riferimento a queste polemiche si trova in MAX ERNST, *Die Nachtheit der Frau ist weiser als die Lehre des Philosophen*, 1959: autointervista densa di immagini oniriche circa la propria poetica e i propri rapporti con il gruppo surrealista.

[81] AA.VV., *La femme et le Surréalisme*, Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1988 (catalogo della mostra). I riferimenti iconografici ad autori citati nel testo sono tratti da questa fonte.

[82] E. SCOPINICH, *Ritratti ambientati di Carlo Mollino*, in « Occhio magico », 4 (1945). C. MOLLINO, *Il messaggio dalla camera oscura*, Torino, Chiantore, 1945 (2ª edizione 1949). Cremona conserva una copia del menabò dattiloscritto del libro di Mollino, scritto a Rivoli nel 1943. Nella villa di Rivoli esiste tuttora la camera oscura di Mollino, ricavata in un locale del sottotetto.

[83] È presente anche Pagano, con una rilettura decisamente surrealista del Bernini. La foto di Pagano è pubblicata ne *Il messaggio*, cit., p. 216.

Per Cremona mi pare basilare l'ambito di interesse e di autori considerati nello studio sull'Art Nouveau, che condensa interessi maturati in un lungo arco di tempo e ravvivati da occasioni emotive (specialmente la ricerca degli arredi per le scenografie del film « Calafuria », regia di Flavio Calzavara, del 1942) [84] prima di venire sistematizzati nel saggio del '64 [85]. L'Art Nouveau comunque — e specie in campo figurativo le correnti anticipatrici di Gustave Moreau, dei Preraffaelliti e dei Simbolisti (in particolare Odilon Redon) — rientra, si è visto, nel retroterra di interesse e tra gli antenati riconosciuti della corrente surrealista.

Può essere quindi interessante notare ad esempio come tutta la serie di « collages » di Max Ernst (1926-'34: composti con montaggi di incisioni in legno tratti da edizioni ottocentesche) sia singolarmente vicina a certa grafica de *L'Amante del Duca* (Ernst oltrettutto — si è visto — è anche direttamente « citato » nelle riprese della casa Miller). Il procedimento del collage (iniziato già in seno al Dadaismo) era stato del resto praticato successivamente da altri artisti, tra cui ricorderei — per un ambito che ci può interessare più da vicino — quelli di Jacques Prevert e anche quelli di Eillen Agar, del 1939. Sempre riferendosi a Max Ernst, è interessante raffrontare il suo « Violin renverse », del 1920 con « Adine », illustrazione di Mollino per *L'Amante del Duca*, 1934-'36 [86].

Lo stimolo suggestivo dato da eteroclite combinazioni di oggetti praticato nella scultura da Meret Oppenheim (« Ma gouvernante » del 1936) e negli « oggetti a funzionamento simbolico » da Dalì (« Objet surrealiste à fonctionnement symbolique », 1932-1975), spesso col tema ricorrente e feticistico della scarpa femminile ritorna per Mollino come luogo comune (specie nella fotografia di nudo, fino agli anni più

[84] Cremona, *Il tempo*, cit., p. 15. Per Mollino potrebbe essere stata importante in questo senso la permanenza a Gand prima della laurea (1929) per seguire un corso speciale di storia dell'arte presso la locale Scuola d'Arte dell'Università: di questo periodo sono in A.C.M. scarsissime ma documentabili tracce.

[85] Degli scritti di Cremona legati alla rivalutazione « controcorrente » dell'Art Nouveau segnalerei specialmente Cremona, *Il tempo*, cit., da cui sono principalmente tratti i riferimenti nel testo; e I. Cremona, *Discorso sullo stile Liberty*, 1949. Per una rilettura « anticipatrice » dell'Art Nouveau, v. anche A. Galvano, *Per lo studio dell'Art Nouveau a Torino*, in « Bollettino S.P.A.B.A. », 1960-'61, con riferimenti a Cremona e a Mollino e con un'interessante ipotesi di collegamento tra Futurismo e Art Nouveau.

[86] Per la grafica de *L'Amante del Duca* è anche interessante R. Crevel, *La grande mannequin cherche et trouve se peau*, in « Minotaure », 5 (1934).

tardi: 1970 circa), ma ha anche un riscontro più raffinato nei « divertissement » grafici realizzati in modo estemporaneo, probabilmente nei primi anni Trenta (Carlo Mollino: invito per una « Veglia degli architetti », anni Trenta), riproponendo l'accostamento dei due temi caratteristici della scarpa femminile e della farfalla.

E ancora in tema di fotografia erotica è interessante a mio avviso il raffronto con i nudi di Man Ray (una serie, « Danses-Horizons », è pubblicata da « Minotaure » [87], ma anche a Pierre Molinier e al « Japonisme » di George Hugnet [88]: accosterei in questo senso soprattutto « La vie amoureuse des spumifères: le promidan cornu », del 1947 con il « drago da passeggio » in carta fotografato e pubblicato da Mollino [89]. Mi riferirei ancora a Man Ray per un certo ambito fotografico di Mollino: « Vénus à la tête » (1933), con l'impiego del torso femminile in gesso utilizzato — in un contesto del tutto differente — per la « Camera incantata » (ambientata nello studio torinese del pittore Piero Martina, 1935), e in fondo per il tipo femminile che compare nelle fotografie del periodo 1935-1945 (ad esempio: « A l'heure de l'observatoire les amoureux », del 1936, e « Juliet Man Ray », del 1945). Un interessante raffronto può ancora essere fatto pensando ai modelli femminili di Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), specie per il « Viaggio » di Mollino pubblicato nei « Ritratti ambientati ».

La donna come oggetto (famoso più tardi in questo senso il « Fe-

[87] Man Ray, *Danses - Horizons*, in « Minotaure », 5 (1934). Per Mollino mi riferirei soprattutto in questo senso alle fotografie scattate con la « polaroid », degli anni Sessanta, di cui alcune riprendono proprio i motivi dei « collages » di Max Ernst e di Jacques Prevert.

[88] Georges Hugnet (1906-1974) entra nel gruppo surrealista nel 1932 ed è proprietario, tra il 1934 e il '40, dell'atelier di rilegatura « Livre-Objet » ove i surrealisti si procurano testi sulla magia, l'occultismo e l'erotismo. Sue rilegature sono pubblicate in « Minotaure », 10 (1936).

In A.C.M. è documentata in questo senso la presenza di documentazione relativa alle « editions Pauvert » — che pubblicano, tra l'altro, *L'erotique du Surréalisme* di R. Bedayoun — e della « Librairie du Palimugre », entrambe di Parigi.

Per le fotografie di nudo femminile degli anni Sessanta vedrei anche autori come Alvarez Bravo, specie un interno con figura pubblicato in « Minotaure », 12-13 (1939). Alvarez Bravo compare sull'antologia di autori scelti da Mollino per illustrare *Il messaggio dalla camera oscura*. Per le inquadrature di certi interni con figura, riferibili soprattutto a prove di moda e figurino, non sembra estraneo il precedente di Van de Velde, riferibile quindi ancora all'Art Nouveau (cfr. Cremona, *Il tempo*, cit., fig. 232: Henry Van de Velde, abito da ricevimento, 1896).

[89] C. Mollino, *Del drago da passeggio*, opuscolo f. comm. destinato agli amici, anni '60.

stin su le corps d'une femme nue » della Oppenheim, 1960), come feticcio: ma anche « ciò che fa accedere al paese delle meraviglie, dall'altra parte dello specchio »... [90]. D'altro canto, proprio « Minotaure » pubblica nel 1936 le considerazioni di Dalì sui Preraffaelliti [91]. Cremona osserverà successivamente come le modelle dei Preraffaelliti (Elisabeth Siddall per Rossetti — che viene ricordata da Cremona ne *La coda della cometa* — e Jane Burden per William Morris) diffondano un tipo di bellezza « europea e cinematografica », le cui immediate derivazioni sono le « favole per adulti » illustrate da Beardsley. E « Fiabe per i grandi » è il titolo scelto da Mollino per una delle fotografie eseguite nella « Casa Miller » e pubblicata sia nei « Ritratti ambientati » che ne *Il messaggio dalla camera oscura*: mi sembra suggestivo a questo proposito, per il tipo di bellezza femminile proposto, un raffronto non solo con le modelle dei Preraffaelliti (ad esempio quella rappresentata ne « La Ghirlandata » da Rossetti), ma anche quello con la fotografia di Man Ray (ritratto di Juliet Man Ray, visto in precedenza) e di Dora Maar (ritratto di Nusch Eluard, 1935), e con certa grafica di fine Ottocento [92].

Vicina agli interessi di Cremona e Mollino per il periodo considerato mi pare ancora la scultura di Kurt Seligmann: specie pensando alla « Trinacria » — scultura di Cremona utilizzata da Mollino per l'arredo Devalle (1938-'39), vengono in mente — oltre alla « Poupée » di Bellmer, pubblicata da « Minotaure » nel 1933 — « Le feu follet » (pubblicato anche da « Minotaure » nel 1936) e « L'Ultrameuble », presente all'esposizione surrealista di Parigi del 1938 [93]: e questo può riproporre un interrogativo sulla frequentazione delle manifestazioni europee da parte dei due amici torinesi.

Ancora vicino alle predilezioni antropomorfe — al tema surrealista del « manichino » — mi pare il capitello modellato da Cremona e Mol-

[90] *La femme et le Surréalisme*, p. 482 sgg.; per il tema dello specchio cfr. nota 70.

[91] S. Dalì, *Le Surréalisme spectral de l'eternel féminin préraphaélite*, in « Minotaure », 8 (1936).

[92] Vedi ad esempio Edgard Chahine, « Gaby », acquaforte, 1900 circa, in Cremona, *Il tempo*, cit., fig. 216.

[93] H. Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in « Minotaure », 6 (1935); la « poupée » compare anche in P. Mabille, *La conscience lumineuse*, in « Minotaure », 10 (1936), che pubblica anche « Le feu follet » di Kurt Seligmann.

lino per la casa Miller (e tuttora conservato nello studio di Cremona): per questo mi sembra però più suggestiva l'anticipazione jugendstil (1897) di Ernst Moritz Geyger [94].

Casa Devalle: 1939-'40

La realizzazione dell'interno in via Alpi a Torino per Giorgio Devalle [95], è del 1939-'40. Rispetto alle realizzazioni dell'immediato dopolaurea, ci troviamo dinanzi a una poetica ormai pienamente padrona dei propri mezzi espressivi: mi pare in questo senso che l'arredo Devalle e per altro verso la sede della Società Ippica Torinese (1937-'40: per la quale Pagano parlava di « razionalismo lirico ») rappresentino due momenti molto alti nell'iter produttivo dell'architetto torinese, tanto più pregnanti in quanto perduti e rivisitabili solo attraverso la documentazione fotografica, peraltro di grande nitore.

Per l'interno di via Alpi, l'occasione e la committenza consentono verosimilmente a Mollino di esprimersi senza quei « limiti di spesa » ricordati da Carlo Levi per la casa Miller [96]. Gli accostamenti, raffinatissimi, si riferiscono con grande disinvoltura all'espediente dell'objet trouvé, che verrà utilizzato anche in esempi più tardi: a volte però con minore incisività. Mollino utilizza il repertorio sette-ottocentesco, riaccostandolo in modo dissacrante e affettuoso al tempo stesso, per dar vita a un insieme fortemente unitario: con un riferimento inconscio, forse, ancora alla contrapposizione con il padre e con la sua cultura, rivissuta in chiave personalissima, ma non rifiutata, e con l'atteggiamento di adesione emotiva — e non di riferimento storico — alla citazione, proprio del Surrealismo.

In questo senso si direbbe che l'incontro con la cultura surrealista sia stato importante per l'evoluzione creativa di Mollino: che piuttosto parlerà più volentieri di « superiore eclettismo », inteso come « desiderio di rievocare ad ogni ora pur dominandole e pur afferman-

[94] Il capitello di Geyger è pubblicato da Cremona in *Il tempo*, cit., fig. 273.

[95] Per i disegni di progetto vedi A.C.M., Progetti, 9C.95 (casa Devalle) e 9C.71 (casa in via Alpi 3/5). Vedi inoltre A.C.M., Corrispondenza, Giorgio Devalle, 1939.

[96] Levi, *Casa Miller*, cit., p. 2. Giorgio Devalle era socio dell'Accademia Filarmonica di Torino.

dosi serenamente presenti nel proprio tempo, forme d'arte di ogni tempo e accessibili tanto quanto quella del presente; segno di interesse e di civiltà quasi precorritrice d'un mondo risolto e libero da ogni polemica » [97]. « Eclettismo: parola pericolosa; ma non saprei trovarne di più esatte. Usata ormai impropriamente per quell'architettura di somma anziché nel senso di sintesi e di ripensamento originale quale non solo io l'intendo, ma quale è il suo preciso senso, etimologico e filosofico; contrapposta perciò a sincretismo (...). Da esso prendono vita opere autentiche: nate da quella rapidità d'informazione nel tempo e spazio, elasticità di reazione, possibilità di assimilazione non mitica delle più remote o attuali culture (...) » [98]. Mi pare per inciso che queste considerazioni possano suggerire interessanti aperture sugli interessi e sugli orientamenti della « scuola torinese » dei decenni successivi.

L'arredo Devalle compare nel 1941 su « Lo Stile » (nel numero, dedicato al vetro, viene presentata anche la sede della Società Ippica Torinese), con una bella presentazione proprio di Albino Galvano [99]. La quasi totale assenza del colore dalle illustrazioni (che sopravvive però nelle diapositive, conservate nell'archivio [100]) è compensato dalla presenza di precise indicazioni didascaliche. Scelte ricercatissime, che sarebbe interessante analizzare anche in rapporto alle preferenze cromatiche delle tendenze esaminate (Galvano parla comunque di « impressionistica scoperta del colore puro »): bianco zinco e viola cupo per le tende; oro su fondo avorio naturale per i montanti; verde malachite per la lana dei tappeti; cerata color carne per le pareti; argento per il raso dei divani; viola aurato pallido per le imbottiture dell'armadio; verde mare per il vetro greggio delle coppe illuminanti.

Il commento di Galvano (partecipe, si è visto, degli interessi anticonformisti di Mollino) è importante perché esplicita con affettuosa attenzione gli interessi culturali maturati nelle scelte per questi interni.

[97] Il riferimento è al saggio di MOLLINO, *Vedere l'architettura*, comparso nel 1946 nei numeri 8-9-10-11 di « Agorà ». Mollino parla di « superiore Eclettismo » (a proposito di Le Corbusier, Holzmeister, Mies van der Rohe, Wright), avvertendo comunque che « questa avventura comunque pericolosa di un eclettismo attuale non va confusa con quella di fine secolo e ancor oggi purtroppo bene in atto ».

[98] MOLLINO, *Disegno di una casa*, cit., p. 4.

[99] GALVANO, *Un arredamento*, cit., L'interno era già stato presentato da A. PICA, *Rinnovare*, in « Lo Stile », 1 (1941).

[100] A.C.M., Fotografia (1/I).

Galvano fa notare che « Surrealismo » è il termine con cui gli arredi di Mollino sono stati fino allora definiti, e d'altro canto come la lettura critica degli stessi (è implicito il riferimento ai citati commenti del Levi), e le dichiarazioni esplicite di Mollino in tal senso, si siano attenute ad una matrice interpretativa di stampo idealistico. Viene rilevato comunque come i lavori di Mollino si collochino in un generale orientamento del gusto — di carattere narrativo — nato dalla risoluzione del mito funzionalista; nello specifico, viene rilevato come le allusioni surreali (tra esse, la « Trinacria » modellata — si è visto — da Cremona) siano utilizzate con garbata ironia: mentre per la casa Miller vengono in questo senso avanzate alcune riserve.

Per Mollino dunque Galvano parlerebbe di « Impressionismo mentale »: affiorare del personale patrimonio di sensazioni e di sentimenti, per cui sono nel caso da individuare diverse fonti. Il mondo dei « minimi figurativi » — frammenti del mondo occasionale popolante i ricordi iconografici dell'adolescenza: « cavalli con San Giorgio, molto piumati cimieri, donne costellate di stelle sugli atlanti di Bayer o di Hevelius, pesci e rettili del primo "mondo illustrato" e magari le più astratte regioni delle orbite ellittiche delle comete... non si capisce perché tutto questo non dovesse entrare nel mondo del nostro dipingere e del nostro architettare, come vi entrarono i classici, se anch'essi non possono farsi più che termini di un linguaggio che li scompone e li riabbassa a proprio contenuto, né si vede come potrebbe entrarci altrimenti che nel modo frammentario e distaccato che il divagare della memoria, cosciente o meno, suggerisce » [101].

Inoltre, tra le fonti di « impressionismo mentale », è per Galvano il « barocco artigianesco » delle icone e delle immagini sacre, visto da tempo come un « precorrente Surrealismo » [102]: in questo senso la ri-

[101] Vorrei ancora ricordare l'ironia di Cremona, quando afferma che vorrebbe tenere con sé su un'isola deserta « uno di quei bei cataloghi di mille pagine illustratissimi con sopra quasi tutto l'utile e il dilettevole, dalle biciclette agli ami da pesca, dai guinzagli alle trappole per talpe, dalle stufe ai fuoribordo, alle mezzelune dentate per arrampicarsi sui pali... A parte il divertimento che procurano queste enciclopedie a chi ama gli oggetti di uso comune, che lezione di stile e di costume ne vien fuori, e come rimescolandoli si son nutriti certi aspetti del Surrealismo e quanta materia ne traggono ancora certi motivi dell'attuale Pop-art » (Cremona, *Il tempo*, cit., p. 22).

[102] Pertinente al proposito l'osservazione di Mollino: « In quanto poi a chiamar d'eccezione un tizio come me, quando si pensa ai soffitti della chiesa del Gesù, o agli angeli e relative scene "gelate" esplodenti tra le canne degli organi in angeli caprioleg-

presa surrealista avviene proprio tramite il Futurismo. E ancora di più è il « Liberty che il Surrealismo di Mollino con l'insistenza su di una curva particolare sembra evocare: non tanto come romantica sfiducia nella ragione quanto come bisogno di portare alla coscienza ogni più intima esigenza figurativa ». Mi pare che questa progressione, molto intensa, riveli più di un addentellato con il contesto culturale che si è cercato di focalizzare nelle pagine precedenti.

Il gusto per gli elementi (« objets », stipiti, capitelli) isolati nel vuoto delle grandi superfici a specchio, vetrate o ritmate dal canneté delle tende o dal trapuntato delle imbottiture è per Galvano mediato dalla pittura metafisica, alla quale va la responsabilità di aver introdotto questo processo di suggestione visiva nel gusto contemporaneo: il parallelismo in questo senso è con le opere di De Chirico o di Severini, con gli « elementi architettonici sospesi nelle nude campagne di un certo periodo della pittura ».

Mi pare significativa, anche a conclusione di questo nostro parzialissimo percorso nel retroterra culturale di Carlo Mollino, la chiusura del commento di Albino Galvano; che, dopo aver menzionato ancora il carattere « narrativo » dell'arredo in questione (e in questo senso, senza voler operare paragoni riduttivi, rileverei che l'interno — più ancora della casa Miller — pare effettivamente « materializzare » quelli sognati per *L'Amante del Duca*) ne rileva la coerenza d'insieme: particolarmente rispetto all'arredo Miller ove l'aspetto narrativo rimaneva più intenzionale e affidato alla suggestione contenutistica dei singoli elementi. Qui invece « il suggerire si risolve più totalmente in architettura », e « questa scomposizione e ricomposizione dello spazio è un valore assoluto dal punto di vista architettonico che permette di vedere dal di dentro ogni pretesto al costruire e che perciò è sempre stato in una forma o nell'altra, ciò che trascende il gusto nell'arte realizzata, portando il dato estrinseco e molteplice a quell'unità di fantasia che è interiorità ». E — a parte gli evidenti riferimenti idealistici del contesto — giova confrontare ancora Galvano (alla voce « Surrealismo » del Grande dizionario enciclopedico Utet, 1960): « Resta del Surrealismo non la poetica affermazione d'una nuova concezione del

gianti e dorati ...: via, non è il caso di parlare di una certa carenza di coraggio e di fantasia dei nostri architetti? » (Galvano, *Un arredamento*, cit., p. 37).

Per un confronto in un differente contesto, ma altrettanto europeo, vedi A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, *passim.*

mondo fenomenico e morale, ma la commovente testimonianza di un'ansia di unità in cui i disparati elementi, relitti estremi del naufragio romantico, illusoriamente disposti in primigenie strutture, possano alfine conciliarsi: "un disperato rimpianto (...) di non poter risalire di grado in grado sino alla fonte, dove i possibili coesistono senza escludersi, sino al caos anteriore ad ogni determinazione". "Tutto induce a credere — afferma André Breton nel secondo Manifesto del Surrealismo — che esista un certo punto dello spirito in cui la vita e la morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso cessano di essere percepiti contraddittoriamente". Ora invano si cercherebbe all'attività surrealistica altro movente che non sia la speranza di determinare tale punto ».

Alle parole di Galvano vorrei ancora accostare — in un'ottica di lettura il più possibile (il più emotivamente possibile) aperta — « Le phénomène de l'extase » di Salvador Dalì — comparso su « Minotaure » nel 1933 — che è riportato integralmente qui di seguito.

LE PHENOMENE DE L'EXTASE

L'extase constitue « l'état vital » le plus phénomènalement bouleversant des fantômes et representations psychiques. Durant l'extase, aux approches du desir, du plaisir, de l'angoisse, toute opinion, tout jugement (moral, esthétique, etc.) change sensationellement. Toute image, de même, change sensationellement. On croirait que par l'extase nous avons accès à un mond aussi eloigné de la realité que celui du rêve. Le répugnant peut se transformer en désirable, l'affection en cruauté, le laid en beau, les défauts en qualités, les qualités en miserès noires. L'extase est la conséquence culminante des rêves, elle est la conséquence et la vérification mortelle des images de notre perversion.

Certains images provoquent l'extase, qui provoque a son tour certains images. Il s'agit toujour d'images authentiquement et essentiellement surréalistes. L'extase constitue l'« état pur » d'exigeante et hiperesthésique lucidité vitale, lucidité aveugle du desir. Le monde des images provoquées par l'extase est infini et inconnu. Il s'agit d'images neologistiques, d'images extra-rapides comparativement aux images hypnagogiques. Toutes méthodologie à ce sujet nous échappe encore. Parfois les images provoquées par l'extase répètent des images transfigurées d'extase, qu'il s'agisse de l'« apparente » stéréotypie des oreilles (celles-ci toujour en extase), ou de l'extase d'une certaine « chose atmospherique », ou encore de l'extase fine d'une aiguille modern' style. Je demande au critique d'art: que penseriez-vous de

telle ou telle oeuvre au moment de votre extase? Et d'abord: mettez-vous en état d'extase pour me repondre. L'extase est par excellence l'état mental critique que l'invraisemblable pensée actuelle, hysterique, moderne, surrealiste et phénomènale aspire à rendre « continue ». A la recherche d'images susceptibles de NOUS EXTASIER.

(Salvador Dalì, in « Minotaure », 3-4, 1933)

Le immagini riprodotte sono tratte dal fondo Mollino, Biblioteca Centrale di Architettura, Politecnico di Torino, ad eccezione di:

20, 31 (Aa.Vv., *La femme et le Surréalisme*, cit.);
8 (Aa.Vv., *Max Ernst: a retrospective*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1975);
29, 30 (coll. private);
14, 15, 17, 18 (Danila Cremona);
25, 33 (Italo Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau*, cit.);
34 (« Minotaure »).

SILVIO CURTO

COMMEMORAZIONE DI CARLO CARDUCCI
(21 novembre 1987)

Carlo Carducci mancò ai viventi il 15 agosto scorso, nel giorno dell'Assunta. Non molti di quanti gli volevano bene furono presenti al funerale: si era nel Ferragosto, in tempo di vacanze, e i più appresero la triste notizia solo il giorno dopo le esequie, per la bella ed esauriente commemorazione consegnata da Angelo Dragone alla «Stampa» del giorno 17.

Fra quegli assenti io, e il mio rammarico fu grande, perché Carlo Carducci mi era stato amico carissimo.

Lo avevo conosciuto di persona nel 1946. L'occasione: dopo conseguimento di laurea in archeologia romana e anni di guerra e prigionia, tornato a Torino cercavo di riprendere i miei studi. Mi presentai a lui, e mi accolse con una cordialità per me straordinaria — seppi di poi che gli era usuale. Così accolse me, intimidito, poiché lo conoscevo come uno già « grande » in Torino. Più tardi avrei appreso che era nato nel 1909 a Roma, che laureato in lettere e quindi diplomato alla Scuola Archeologica di Atene, si era poi perfezionato in Germania e in Austria, e che nel 1935 era entrato nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione (tali nell'ordinamento del tempo, cui faremo ancora riferimento con le dizioni qui appresso) e aveva iniziato la sua carriera come Ispettore nella Soprintendenza per le Antichità del Piemonte - Torino I — cui si affiancava una Soprintendenza omonima, ma II, preposta al Museo Egizio. Già tuttavia in quell'incontro io conoscevo per fama altri suoi titoli: era incaricato di Archeologia Classica nell'Università — incarico che tenne assai degnamente negli anni della guerra — e dal '39

Soprintendente; inoltre aveva organizzato il salvamento dei nostri Musei Archeologico ed Egizio dall'offesa aerea — in pratica aveva ottenuto, grazie anche a buona conoscenza della lingua tedesca, dalla Wehrmacht, un aiuto sostanziale onde imballare in casse e trasportare al Castello di Agliè ambedue le enormi collezioni, e alla fine della guerra, dalle Forze Alleate, un altro aiuto onde riportarle in sede.

Mi accolse, dicevo, con tutta cordialità, e successivamente mi presentò al Soprintendente per l'Egittologia, Ernesto Scamuzzi. Al Museo Egizio era vacante un posto di operaio specializzato: accettai, e di lì prese il via la mia carriera. E amico continuò ad essere per me in seguito, nella difficile vita del funzionario alle Belle Arti, fatta ancora più difficile dopo che a mia volta ebbi incarico di Soprintendente: sempre aiutevole, spesso per moto spontaneo, non solo quando gli chiedevo consiglio o appoggio.

Vi ho accennato al caso personale, ma quale mero esempio di ciò che Carlo Carducci fu con tutti quanti lavorassero per l'archeologia, fossero essi suoi pari o comunque collaboratori o possibili collaboratori, lungi dalle chiusure che caratterizzavano parecchi suoi colleghi — non i torinesi comunque, componenti una schiera, fautrice insigne del nostro patrimonio di arte e storia, che allineava con lui e lo Scamuzzi, Umberto Chierici, Soprintendente ai Monumenti e Noemi Gabrielli, alle Gallerie.

Posso ricordare fra i tanti, appunto, collaboratori cui diede sostegno incondizionato, la Società degli Amici del Museo Craveri in Bra, l'Associazione ad Quintum, operante a Collegno, e soprattutto la nostra SPABA, nella quale fu attivissimo, con presenza costante alle riunioni e fattiva partecipazione alle iniziative; ne fu anche Vicepresidente, ma non volle mai cedere alle nostre istanze affinché accettasse la Presidenza, per un suo rigido concetto della figura del funzionario.

Collaborò pure al nostro Bollettino, con una serie di contributi seguendo i quali, e altri numerosi altrove pubblicati, si può rintracciare tutto il suo operato: campagne di scavi nell'intero Piemonte (che fino al 1963 comprendeva anche la Valle d'Aosta), a Cuneo e Alba, Benevagienna e Libarna, Industria e Susa, e nel Novarese. Il restauro e la sistemazione della zona archeologica alla Porta Palatina e il restauro degli insigni monumenti di Augusta Praetoria. Il riordinamento del Museo Archeologico, effettuato già nel 1948, esemplare sia in or-

dine alla dimostrazione scientifica, sia in quanto alla presentazione, improntata a supremo buon gusto (una qualità rara nei museologi) sfidando l'angustia dello spazio concessogli — riordinamento cui un altro seguì negli Anni Cinquanta, ancora più abile, e integrato con la pubblicazione di una Guida, uscita nel '59 nei tipi del Poligrafico dello Stato. E ancora l'allestimento di una serie di mostre memorabili: il Ritratto Romano, del '53, Ori e Argenti dell'Italia antica, del '61, Arte e Civiltà degli Etruschi, del '67.

Lasciò la Soprintendenza nel 1973: aveva servito sotto tre Direttori Generali delle Antichità e Belle Arti: Ranuccio Bianchi Bandinelli, Guglielmo de Angelis d'Ossat e Bruno Molaioli, direttori insigni, che proprio in quanto tali seppero apprezzare pienamente e sostenere il suo operato instancabile.

Lasciò il servizio, Carlo Carducci, con due rammarichi.

Aveva avviato il trasferimento del suo Museo, dalle sale nel palazzo dell'Accademia delle Scienze alle Arancere Reali, ma non avrebbe potuto portare a compimento quel programma, ch'egli considerava importante soprattutto per una ragione. La sede tanto angusta, come ho già detto, non consentiva infatti di dispiegare le raccolte cipriote, etrusche, greco-romane e barbariche del Museo stesso, che era in realtà, dopo quello di Bologna, il più importante nell'Italia Settentrionale; e la sua presentazione sin dalle origini soltanto parziale, aveva ingenerato sia fra gli specializzati, sia nel pubblico, la falsa opinione che fosse affatto secondario.

L'altro rammarico: stava preparando, in collaborazione con studiosi francesi, una mostra del Piemonte preistorico e preromano, dimostrativa della reale dimensione di quel Piemonte, che non finiva al piede delle Alpi ma si estendeva sulle Alpi e al di là di esse sino alle pianure della Provenza e del Delfinato.

Ultima intrapresa, troncata dalla morte, fu la preparazione della sezione archeologica della Mostra del Bicentenario dell'Accademia delle Scienze, della quale era socio dal 1970.

Queste notizie per sommissimi capi circa Carlo Carducci archeologo militante e a tavolino, mi aprono strada per additare un'altra prerogativa dell'uomo.

La sua apertura e altruismo non avevano soltanto un motivo etico: si esplicava anche in esse un'intelligenza sovrana nella capacità di scor-

gere i problemi generali che legano le cose, e a loro volta aiutano a scorgere nelle cose stesse nuove ragioni di interesse. Ne sono documento, oltre gli articoli cui ho accennato, il volume *Arte romana in Piemonte*, del 1968, e i cataloghi della Mostra del Ritratto Romano e degli Ori e Argenti da lui particolarmente curati.

Sempre quell'intelligenza, infine, valse all'operato di Carlo Carducci un indirizzo scientifico soprattutto importante per noi piemontesi. Mi spiego: noi tutti conoscevamo Carlo Carducci come romano nel sangue: la figura ed il volto ripetevano certi ritratti dell'epoca imperiale; dopo quarant'anni e più di vita nella nostra terra, nulla aveva perso della parlata, né della estroversità (mi si passi il termine), né dell'umorismo bonario del romano di Roma; tanto più quindi da lui, cresciuto quale studioso in tal splendida area archeologica quale lo stesso centro della romanità, ci si poteva aspettare un'attenzione focalizzata sull'antichità classica — condividendo con ciò un atteggiamento diffuso tra gli archeologi del tempo, di disattenzione, quando non di rifiuto addirittura nei confronti dello strato culturale « preistorico » dell'Italia — quello strato che nella regione nord-occidentale prende nome, per la fase più recente, di celtico. E invece Carlo Carducci si interessò a tale strato con altrettanto entusiasmo, quanto al successivo gallo-romano e romano. Ne danno riprova la mostra che egli stava preparando negli ultimi suoi anni, cui ho accennato, e inoltre l'appoggio che già agli inizi della sua attività aveva fornito ai programmi geniali disegnati da Nino Lamboglia, intesi a rintracciare per analisi di reperti preistorici o comunque privi di iscrizioni né accompagnati da documenti, una Grande Liguria, comprendente l'attuale regione di tal nome e tutto il meridione della Francia e della Spagna.

Questo è quanto posso dirvi di Carlo Carducci archeologo, valendomi delle mie conoscenze necessariamente a tal proposito limitate — poiché ad altro campo io mi sono poi dedicato dopo il primo accostamento alla Grecia e Roma.

Quello che fu Carlo Carducci uomo, credo invece di averlo riferito compiutamente. Alla nostra associazione sono grato, per avermi dato occasione di esprimergli un riconoscimento, cui certo vorranno associarsi tutti, ritengo, i nostri studiosi dell'antico.

VITA DELLA SOCIETÀ

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 17 GENNAIO 1987

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica; hanno relazionato i consoci prof. A. Cottino su « Angela Palanca pittrice di bambocciate », prof. C. Debiaggi su « Nuovi contributi all'opera di Carlo Marocchetti », dott. F. Malaguzzi su « Legature Mauriziane del XVIII secolo ».

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA DEI CODICI RESTAURATI PRESSO LA BIBLIOTECA NAZIONALE DI TORINO

Il consocio dott. A. Giaccaria della Biblioteca Nazionale di Torino ha guidato i soci in una dettagliata visita della Mostra, allestita presso la biblioteca stessa, dei manoscritti e dei libri restaurati, dopo il gravissimo incendio del 1904.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 14 FEBBRAIO 1987

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta in seconda convocazione una seduta amministrativa e scientifica, con inizio alle ore 16. Erano presenti i soci: Melica, B. Signorelli, Uberti Bona, Bertola, Roccavilla, Franchino, Soleri, N. Castiglia, G. Gabetti, C. Filippi, P. C. Filippi, Brunetta, Spadoni, Amprimo, F. Malaguzzi, Caramellino, Debiaggi, G. Ravera, C. e L. Robotti.

Il Vicepresidente prof. C. Debiaggi informa sullo stato di salute della Presidente dott.ssa A. Lange, che dovrà purtroppo sottoporsi ad un nuovo intervento chirurgico. A nome di tutti i soci porge i più vivi auguri.

Vengono approvati i seguenti nuovi soci: Lino Aymar, Caterina Bigliani, Stefano Cremo, Luciana Chiarla, Andrea Signorelli, Giangiacomo Repetti, Giuseppina Serio, Olga Benoffi, Flavia Buzzetti, Feliciano Della Morra.

È seguita una seduta scientifica con le seguenti comunicazioni: : la consocia prof.ssa M. V. Antico Gallina dell'Università Cattolica di Milano ha parlato su « Note di economia di Derthona Romana »; il consocio arch. Bruno Signorelli ha parlato su « L'epurazione degli artisti alla corte sabauda nel 1800 (aggiunte alle Schede Vesme) » e « Quando il giacobino chiede la decorazione (una lettera inedita di Giuseppe Bagetti) ».

VISITA GUIDATA ALL'ISOLATO SANTA CROCE IN TORINO

Sabato 21 febbraio i consoci dott.ssa P. Grisoli e gli arch. E. Moncalvo e B. Signorelli hanno illustrato ai soci l'isolato Santa Croce, con la Basilica Mauriziana, le case dello Juvarra e del Mosca e la Galleria Umberto I. La

visita è terminata al cimitero di San Pietro in Vincoli del Dellala di Beinasco.

VISITA GUIDATA AD ASTI AL DUOMO, AL MUSEO LAPIDARIO ED ALLA CHIESA DI SAN PIETRO IN CONSAVIA

Sabato 7 marzo, in Asti, il consocio prof. C. Caramellino ha illustrato ai soci il mosaico recentemente ritrovato nel Duomo. Successivamente la dott.ssa Fissore dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Asti ha illustrato il Museo Lapidario nei sotterranei del Liceo Scientifico, dove esistono le fondazioni di antica chiesa paleocristiana. Al termine si è visitata, con la guida della consocia dott.ssa E. Leospo della Sovrintendenza alle Antichità - Torino II, la collezione egittologica donata dal conte Leonetto Ottolenghi alla città di Asti, sistemata nell'antica chiesa di San Pietro in Consavia, pure visitata dai soci.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 21 MARZO 1987

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica; la prof. M. M. Negro Ponzi dell'Università di Torino ha parlato ai soci su « Una chiesa ed un castello dell'alto medioevo: Trino Vercellese », il consocio prof. C. Caramellino ha illustrato « Aggiunte alla oreficeria liturgica del barocco piemontese ».

VISITA GUIDATA A MILANO ALLA MOSTRA DEGLI « IMPRESSIONISTI DAI MUSEI AMERICANI » NELLA PINACOTECA DI BRERA, ED A MONZA ALLA VILLA REALE E AL DUOMO

Il 5 aprile un gruppo di soci ha visitato a Milano, presso la Pinacoteca di Brera, la mostra « Capolavori impressionisti dai musei americani ». Nel pomeriggio, con la guida del consocio arch. Signorelli, si è visitato la villa Reale di Monza e la mostra antologica del pittore Mosè Bianchi, il Duomo con il Tesoro, la Cappella della Corona ferrea con il ciclo degli Zavattari e l'affresco recentemente attribuito all'Arcimboldo.

SEDUTA SCIENTIFICA DELL'11 APRILE 1987

Presso la sede di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica. I consoci proff. A. Cifani e F. Monetti hanno parlato su « Un problema di oreficeria casalese risolto » e « L'autore delle statue dell'altare maggiore della

chiesa di Santa Teresa in Torino », il consocio C. Colombo ha parlato su « I colori sulle architetture di Torino (una duplice trasgressione) ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 9 MAGGIO 1987

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica. La dot.ssa E. Mongiano, Direttore della Sezione di Corte dell'Archivio di Stato di Torino, ha illustrato il memoriale del Notaio Ducale Ubertino Marruchi propedeutico alla comunicazione della consocia prof. arch. M. Davico Viglino della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino su « Lettura documentaria degli assetti delle valli Orco e Soana ». La dott.ssa E. Waltz ha parlato su « Fortezza romana a Kirfrin, in Mesopotamia ».

VISITA GUIDATA A VERCELLI

Sabato 23 maggio, sotto la guida del consocio prof. C. Caramellino, si è effettuata una visita a Vercelli. Il Direttore della Biblioteca Capitolare Mons. G. Ferraris ha illustrato gli splendidi codici e messali miniati esistenti. Il consocio prof. Caramellino ha illustrato il Duomo. Con la guida del Segretario di S.E. l'Arcivescovo sono stati visitati gli appartamenti vescovili. Il consocio dott. M. Cassetti, Direttore dell'Archivio di Stato di Vercelli, ha condotto i soci a visitare gli scavi presso il castello che hanno messo in luce un antico mosaico romano.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 30 MAGGIO 1987

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una seduta amministrativa (in seconda convocazione) e scientifica. Erano presenti i soci: Brunetta, L. e C. Robotti, Bertola, C. Filippi, Franchino, Ravera, Buffa di Perrero, Bona, Soleri, Fumasuoli, Malaguzzi, Debiaggi, B. Signorelli, De Gasperis, De Rege Di Donato, Innaurato, Uberti Bona, Grimaldi, G. Gabetti, L. Melica, Vandoni, Curto, Pari.

Il Vicepresidente prof. C. Debiaggi legge la relazione per il 1986, ricordando l'attività prestata per diversi anni dalla signora Boglione, che ha lasciato il suo incarico per motivi di salute: ad essa esprimiamo il nostro cordiale grazie. Il Vicepresidente ha dato conto delle sedute scientifiche ed amministrative svolte nel corso dell'anno, delle visite guidate, e del successo del convegno di Brusasco. Ha inoltre ricordato la collaborazione con la Consulta, sfociata nel restauro della trecentesca Cappella delle Grazie in San Domenico. Sono in corso contatti, condotti dal dott. Malaguzzi, sempre con la Consulta, per il restauro dell'aula del Parlamento Subalpino in palazzo

Carignano, e con il Comune di Torino per la progettata mostra del Seicento.

Il Tesoriere dott. F. Malaguzzi legge e commenta il conto consuntivo per il 1986 ed il conto preventivo per il 1987.

I Revisori dei Conti consoci rag. L. Dotta e dott. C. Robotti leggono la relazione che approva il bilancio consuntivo 1986 e bilancio preventivo 1987.

I soci hanno approvato entrambe le relazioni, ed hanno riconfermato il rag. Dotta ed il dott. Robotti quali Revisori dei Conti per il 1987.

VISITA AL MUSEO NAZIONALE DEL RISORGIMENTO DI TORINO

Venerdì 22 maggio, sotto la guida della dott.ssa C. Vernizzi, Direttrice del Museo Nazionale del Risorgimento di Torino, i soci hanno visitato la mostra « Dal privato al pubblico. Donazioni e depositi al Museo Nazionale del Risorgimento di Torino ».

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA « SOLDATI E PITTORI NEL RISORGIMENTO ITALIANO »

Venerdì 29 maggio un gruppo di soci ha visitato la mostra « Soldati e pittori nel Risorgimento italiano » allestita presso il Circolo Ufficiali, in corso Vinzaglio. La mostra è stata illustrata dal consocio arch. B. Signorelli.

VISITA GUIDATA A GENOVA ALLE MOSTRE « IL TEMPO DI RUBENS » E « IL MONUMENTO SEPOLCRALE DI MARGHERITA DI LUSSEMBURGO »

Domenica 7 giugno i soci hanno visitato in Genova, presso il Museo di Architettura e Scultura di S. Agostino, la mostra « Il tempo di Rubens », nel pomeriggio si sono recati alla Commenda di San Giovanni di Prè dove era allestita la mostra relativa alla ricomposizione del monumento sepolcrale di Margherita di Lussemburgo di Giovanni Pisano. In seguito si sono recati a visitare il Duomo.

CONGRESSO AD ORTA IL 27 GIUGNO SU « ARTE ED ARCHEOLOGIA NEL CUSIO »

Sabato 27 giugno il Municipio di Orta ha ospitato il convegno promosso dalla S.P.A.B.A. su « Arte ed archeologia nel Cusio ». La seduta mattutina è iniziata con i discorsi introduttivi dell'Assessore alla Cultura, sig.ra F. Mattioli Carcano, e del consocio prof. S. Curto dell'Università di Torino, il

quale ha pure presieduto le sedute, in assenza del Vicepresidente prof. C. Debiaggi trattenuto a Torino da gravi impegni familiari.

Sono state presentate le seguenti relazioni: A. De Giuli, « Brevi cenni sui reperti preistorici del Cusio »; M. C. Uglietti, « Rinvenimenti di età classica nel Cusio »; G. Silengo, « Archeologia ed arte nel Cusio e nel Borgomanerese. Fonti nell'Archivio di Stato di Novara »; Don A. Stoppa, « Proposte di studio sui dissesti provocati in terra novarese dal terremoto del 1117 »; P. Venturoli, « Scultura lignea ad Orta »; M. Bettoja, « La pala di San Maurizio della Parrocchia di San Maurizio d'Opaglio »; P. Zanetta, « Postille sul pittore Della Cerva »; L. Alberti, « Una pala del Rocca a Bagnella di Omegna »; L. Cerutti, « Figure femminili negli ex voto del Santuario della Colletta di Luzzogno in valle Strona (Novara) »; B. Signorelli, « Ingegneri, architetti, geometri e misuratori operosi nel Cusio fra Sette ed Ottocento »; G. Gentile, « Fonti documentarie per l'area del Cusio »; C. Caramellino, « Due esempi di giardini all'italiana nel Cusio »; P. Grisoli, « Le carte di due ordini religiosi negli Archivi mauriziani: i Gerolamini dell'osservanza e i Canonici lateranensi di Novara ».

Un dibattito a cui hanno partecipato parecchi dei presenti ha concluso il convegno.

VISITA GUIDATA AD OROPA ED A BIELLA

Sabato 4 luglio, guidati dai consoci prof. C. Caramellino, dott. P. Grisoli e dott. F. Malaguzzi i soci hanno visitato il complesso del santuario di Oropa. Nel pomeriggio hanno visitato la restaurata chiesa di San Sebastiano e con il commento della consocia dott.ssa P. Grisoli l'antico complesso del convento dei Girolamini, oggi residenza privata.

PRESENTAZIONE DEGLI ATTI DEL CONVEGNO DI BRUSASCO « DA QUADRATA ALLA RESTAURAZIONE »

Domenica 6 settembre, in Brusasco, presso la Parrocchiale di S. Pietro il prof. Sergio Cotta dell'Università di Roma ha presentato il volume, curato dal consocio prof. C. Caramellino, degli Atti del Convegno di Brusasco « Da Quadrata alla Restaurazione ».

VISITA GUIDATA A NOVARA

Sabato 19 settembre un gruppo di soci guidati dal consocio prof. Debiaggi ha visitato in Novara il Battistero del Duomo. Successivamente, la dott.ssa M. C. Uglietti del Museo Civico di Novara ha illustrato la nuova sistemazione dello stesso con le diverse collezioni.

VISITA GUIDATA A TRINO VERCELLESE

Sabato 26 settembre i soci hanno visitato, con la guida della prof.ssa M. M. Negro Ponzi dell'Università di Torino, gli scavi altomedioevali in Trino Vercellese; successivamente si sono recati a Palazzolo Vercellese dove hanno visitato la parrocchiale sotto la guida del consocio prof. C. Caramellino.

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA « LO SPECCHIO E IL DOPPIO »

Mercoledì 30 settembre i consoci prof. C. Caramellino e arch. B. Signorelli hanno guidato la visita alla mostra « Lo specchio e il doppio » allestita presso la Mole Antonelliana.

VISITA GUIDATA A VILLAFRANCA D'ASTI

Sabato 17 ottobre i soci hanno visitato, con la guida del prof. Bordone e del Padre Gilardi O.P., la collegiata di Sant'Elena a Villafranca d'Asti, di cui recentemente è stata messa in luce la paternità progettuale del Castellamonte.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 7 NOVEMBRE 1987

Presso la sede di via Napione 2 si è svolta una seduta amministrativa (in seconda convocazione) e scientifica.

Sono presenti i soci: R. Fumasuoli, De Gasperis, Calì, Gamalero, Bertola, Brunetta, Buffa Di Perrero, Roccavilla, Spadoni, Uberti Bona, Fassio, De Rege Di Donato, L. e C. Robotti, B. Signorelli, Debiaggi, F. Malaguzzi.

Sono stati approvati i seguenti nuovi soci: Franco Zampiccinini, Riserva naturale Sacro Monte d'Orta, Ezio Claudio Ostellino, Celeste Gaia, Enzo Gamalero, Anna Mazzola, Giovanni Bergamini, Angelo Cellerino.

È seguita una seduta scientifica, il consocio dott. C. Robotti ha parlato su « Haute couture alla sala baronale del Castello della Manta. Indicazioni per la datazione degli affreschi ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 21 NOVEMBRE 1987

Presso la sede di via Napione 2 si è tenuta una seduta scientifica. Il dott. Luciano Tamburini, Direttore della Biblioteca Civica, ha commentato il volume di Atti del convegno di Brusasco « Da Quadrata alla Restaurazione ». Il consocio prof. S. Curto, dell'Università di Torino, ha commemorato con commosse parole la scomparsa del consocio prof. C. Carducci.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 12 DICEMBRE 1987

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è tenuta una seduta scientifica. Hanno relazionato il consocio prof. C. Caramellino su « Sopravvivenze di sculture romaniche nel Monferrato », il consocio avv. A. Rosboch su « Indagini su di un affresco nella chiesa di S. Francesco d'Assisi in Torino » e il consocio prof. C. Debiaggi su « Una adorazione dei pastori ed un affresco di Giuseppe Antonio Pianca ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 30 GENNAIO 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica. All'inizio il Vicepresidente prof. Debiaggi ha segnalato che la consocia prof.ssa V. Moccagatta ha donato alla biblioteca della nostra società la sua collezione della rivista « Paragone » e molti dei suoi scritti, che verranno ordinati in un apposito fondo. Il Consiglio Direttivo ha deliberato di nominare la prof.ssa V. Moccagatta socia benemerita. L'assemblea dei soci approva applaudendo.

Il dott. G. L. Martinengo ha illustrato ai soci « Documenti inediti e poco noti per la villa Viarana di San Maurizio Canavese », il consocio arch. G. Giordano ha parlato su « Una architettura per incontri sereni e convenzionali: la villa del Cipresso a Chieri ». È seguito un animato dibattito in cui sono intervenuti diversi soci sulle precarie condizioni di quest'ultimo edificio.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 20 FEBBRAIO 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 i consoci proff. F. Monetti e A. Cifani hanno parlato su « Guercino e guerciniani in Piemonte », il consocio arch. B. Signorelli ha parlato su « La dispersione degli arredi della Compagnia di Gesù in Cuneo nel 1775, un tentativo di ricostruzione d'insieme » e « Alcuni nominativi di scultori ed ebanisti dal censimento per l'assedio del 1706 a Torino ».

VISITA GUIDATA ALL'AREA DI ARCHEOLOGIA INDUSTRIALE DEL BORGO DORA

Domenica 13 marzo il consocio arch. B. Signorelli ha illustrato ai soci l'area del Borgo Dora, con le preesistenze paleoindustriali dell'Arsenale e dei Mulini.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 19 MARZO 1988

Sabato 19 marzo 1988 si è svolta, in seconda convocazione, una seduta amministrativa e scientifica.

Erano presenti i soci: Debiaggi, F. Malaguzzi, Grisoli, Buffa Di Perrero, C. e L. Robotti, Gaya, Roccavilla, Mittone, Brunetta, Suardo, Franchino, Cazzola, Giordana, Bigliani, S. Melica, B. Signorelli.

Sono stati ammessi i seguenti nuovi soci: Gianluca Martinengo, Piero Peretti, Maria Luisa Coppi, Olimpia Dulio, Giuseppina Parma, Guido Vanetti, Selma Wolkober, Biblioteca Civica di Mondovì, Chiarina Cafasso, Beatrice Gasco Chirico, Salvatore Pepe, Maria Uberti Bona in Gallesio, Ebe Uberti Bona in Serratrice, Cisano Carpano.

È seguita una seduta scientifica. Carlo e Piero Capussotti hanno parlato su « Organaria in Piemonte, un patrimonio dimenticato ». È seguito un animato dibattito a cui sono intervenuti numerosi soci.

La consocia dott. P. Grisoli, Direttore degli Archivi Antichi dell'Ordine Mauriziano, ha parlato su « Vicende della chiesa di S. Caterina in Asti e i progetti di Giovan Battista Feroggio ». Al termine della comunicazione la dott. Grisoli ha illustrato ai soci una recente scoperta relativa ad un rilievo settecentesco di sepoltura collettiva — risalente probabilmente all'epoca longobarda — presso la demolita chiesa di San Michele ad Agliano d'Asti.

VISITA GUIDATA ALLE CHIESE DELLO SPIRITO SANTO E DEL CORPUS DOMINI

Sabato 26 marzo il consocio prof. G. G. Massara ha guidato i soci nella visita della chiesa dello Spirito Santo, recentemente restaurata, e a quella del Corpus Domini.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 30 APRILE 1988

Presso la sede di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica. La consocia prof. arch. M. Davico Viglino, della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, ha illustrato ai soci gli esiti di un'ampia ricerca su « Architettura nelle valli alpine ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 7 MAGGIO 1988

Presso la sede di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica. In apertura il Vicepresidente prof. C. Debiaggi ha espresso ai soci il dispiacere per la mancata attuazione della visita culturale a Milano alla mostra del Gotico e del Rinascimento lombardo. Per l'avvenire le gite verranno organizzate tramite altri canali. Segnala che si sta provvedendo al rifacimento del

pavimento della cantina della sede sociale per accoglervi i volumi di proprietà S.P.A.B.A.. Nella prossima settimana si inaugurerà il restauro dell'Aula del Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano, cui la S.P.A.B.A. ha dato opera fattiva con l'apporto dei consoci dott. F. Malaguzzi ed arch. L. Aymar. Un volume sui restauri verrà distribuito ai soci.

È seguita una seduta scientifica. La dott.ssa Chiara Lebole Di Gangi ha parlato sulla « Necropoli longobarda a Carignano ». È seguito un animato dibattito, con interventi, tra gli altri, del consocio dott. R. Grazzi, cui ha risposto in maniera compiuta e dettagliata la prof. M. M. Negro Ponzi dell'Università di Torino, con cui collabora la relatrice.

Hanno pure relazionato i consoci proff. A. Cifani e F. Monetti su « Inediti secenteschi a Poirino, un libro miniato ed un quadro di Sebastiano Carello ».

VISITA GUIDATA A RIVOLI

Sabato 14 maggio i consoci A. Cifani e F. Monetti hanno guidato una visita in Rivoli alla ex villa del Principe di Carignano (oggi collegio dei PP. Giuseppini) ed all'antica collegiata di Santa Maria della Stella, ammirando nell'annesso convento quanto resta del soffitto tardogotico.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 28 MAGGIO 1988

Presso la sede di via Napione 2 si è svolta una seduta amministrativa (in seconda convocazione) e scientifica.

Erano presenti i soci: Debiaggi, Malaguzzi, Moncalvo, B. Signorelli, C. Robotti, Grisoli, Dotta, Bertola, Cuonzo, Amprimo, Buffa Di Perrero, N. Castiglia, B. G. Uberti, P. C. Filippi, Franchino, G. Ravera, A. Lupano, Roccavilla.

All'ordine del giorno della prima parte: Relazione del Presidente per il 1987; Relazione del Tesoriere per il conto consuntivo 1987 e per il conto preventivo 1988; Relazione dei Revisori dei Conti; Discussione ed approvazione conto consuntivo 1987 e conto preventivo 1988; Nomina Revisori dei Conti per il 1988.

Il Vicepresidente prof. C. Debiaggi legge la relazione per il 1987 ricordando i soci defunti: l'avv. Luigi Bertolotti, che viene sostituito dal figlio, che ha chiesto l'ammissione alla nostra Società; la signora Irene Turbiglio Parigi; il prof. Carlo Carducci, Soprintendente emerito alle Antichità per il Piemonte, socio S.P.A.B.A. attivo ed appassionato, ripetutamente Consigliere, Tesoriere e Vicepresidente; l'ing. Giorgio Rolandi, a cui si devono numerose iniziative di restauro e conservazione a favore dei beni artistici valsesiani, e che fu appassionato organizzatore del convegno S.P.A.B.A. del

1960 a Varallo oltre che munifico mecenate, accollandosi l'onere della stampa del monumentale volume di Atti.

La Società si sta espandendo anche come numero di soci, a fine dicembre 1987 essi erano: 1 onorario, 4 vitalizi, 7 benemeriti, 418 ordinari.

Dopo aver dato conto delle sedute scientifiche e delle visite culturali il Vicepresidente ha ricordato che il convegno di Brusasco è stato coronato con l'uscita degli Atti, in un tempo breve, il che è un record, dato che per altri convegni si deve attendere anni. È pure uscito il nuovo bollettino per gli anni 1984-1987, in una veste più prestigiosa, con copertina a colori.

Nel mese di giugno si è tenuta in Orta la giornata di studio su « Archeologia ed arte nel Cusio ».

Si è proceduto ad iniziare la sistemazione della cantina lasciata libera dall'affittuario, sono stati sistemati anche i volumi ricuperati in Palazzo Madama, tra cui copie del volume sul Gallo di Nino Carboneri.

Per la sede sociale si è proceduto alla revisione dell'impianto elettrico e di illuminazione, dei tubi di gronda e della pensilina di ingresso, pulitura a cura della ditta Nicola della lapide dedicata a Vittorio Avondo posta in facciata della palazzina, al miglioramento delle dotazioni della sala di conferenze.

La segreteria è stata affidata alla signorina M. A. Mè, che ci offre la sua collaborazione disinteressata.

La S.P.A.B.A. ha contribuito per l'opera di messa a norma dei sistemi di sicurezza dell'Armeria Reale. Lungo tutto il corso dell'anno, grazie all'opera appassionata ed infaticabile del nostro Tesoriere dott. Malaguzzi ed all'apporto tecnico del nostro socio arch. Aymar, la nostra Società ha contribuito, in modo determinante, al complesso lavoro di restauro dell'Aula del Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano, conchiusasi in modo encomiabile nello scorso mese.

È iniziata l'attività preparatoria per la mostra « Diana trionfatrice - Arte di corte nel Piemonte del Seicento » che si svolgerà a Torino nel prossimo 1989. La S.P.A.B.A. è stata chiamata a far parte del Comitato Scientifico ed a collaborare all'organizzazione delle ricerche preliminari.

L'assemblea ha vivamente applaudito la relazione.

Il Tesoriere dott. F. Malaguzzi legge la relazione del conto consuntivo per il 1987 e di quello preventivo per il 1988.

Il consocio dott. C. Robotti legge, anche a nome del consocio rag. L. Dotta, la relazione dei Revisori dei Conti.

L'assemblea ha approvato la relazione consuntiva per il 1987 e quella preventiva per il 1988, ed ha rieletto Revisori dei Conti per il 1988 i consoci rag. L. Dotta e C. Robotti.

Sono stati approvati i seguenti nuovi soci: Maria Rosa Marchetti, Fabrizio Spegis, Nerina Lamberti, Maria Chiara Lebole Di Gangi, Franco Lebole, Augusta Girotti Lebole, Biblioteca Civica di Canelli, Andrea Zanetta, Pietro Capussoti, Gianfranco De Martini, Alberto Scolari, Angelo Bertolotti, Teresa Beccaria, Attilio Bonci.

È seguita una comunicazione scientifica: la consocia dott. P. Grisoli ha parlato su « Due quadri inediti ed una sconosciuta chiesa del Seicento torinese ».

VISITA GUIDATA A SAN GIOVANNI DI QUARONA ED ALLA PARROCCHIALE DI GRIGNASCO

Domenica 19 giugno i soci, guidati dal Vicepresidente prof. C. Debiaggi, hanno visitato la chiesa romanica di S. Giovanni al Monte di Quarona, la chiesa vecchia di Grignasco con gli affreschi del pittore gaudenziano Angelo Canta e la parrocchiale vittoniana.

SEDUTA SCIENTIFICA DELL'11 GIUGNO 1988

Presso la sede di via Napione 2 si è tenuta una seduta scientifica dedicata all'archeologia.

Il dott. I. Ferrero ha parlato su « Insediamenti protostorici nel Piemonte nord-occidentale (alla luce dei dati archeologici più recenti) », il consocio prof. L. Manino dell'Università di Torino ha parlato su « Groma, gromatici e agronomi nella romanizzazione della Padania occidentale ». Al termine lo stesso prof. Manino e la dott.ssa S. Finocchi della Soprintendenza Archeologica - Torino I hanno commentato il recente volume edito dalla Cassa di Risparmio di Alessandria, dedicato a Libarna, ricordando l'opera svolta dal consocio prof. C. Carducci, recentemente scomparso, per la salvaguardia di questa importante area archeologica.

VISITA GUIDATA A VENEZIA

Sabato 25 e domenica 26 giugno i soci, guidati dai proff. C. Caramellino e L. Manino, hanno visitato in Venezia le seguenti mostre: « I Fenici » e all'isola di San Giorgio « Paolo Veronese, disegni e dipinti ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 24 SETTEMBRE 1988

Presso la sede di via Napione 2 si è tenuta una seduta amministrativa (in seconda convocazione) e scientifica.

Erano presenti i soci: Acuti, Aymar, Brunetta, Berruti, Cottino, Capussotti, Debiaggi, Franchino, G. Gabetti, C. Gaia, F. Malaguzzi, Mazzola, Melica, Pellissier, C. e L. Robotti, B. Signorelli, Spadoni, Spegis.

Il Vicepresidente prof. C. Debiaggi informa l'assemblea che sono in corso i lavori di sistemazione della cantina per allocarvi i libri di proprietà S.P.A.B.A..

In ottobre verrà inaugurata a Palazzo Reale una mostra fotografica, curata dal consocio arch. Prola, Soprintendente per la Valle d'Aosta, relativa ai monumenti del barocco minore in Piemonte. La mostra, sponsorizzata dalla Cassa di Risparmio di Torino, si vale del patrocinio della nostra Società.

La Consulta per i Beni Culturali ci ha chiesto di gestire il restauro della facciata dell'edificio juvarriano degli Archivi di Corte in piazzetta Mollino.

La S.P.A.B.A. è pure stata richiesta di gestire il restauro dell'altare in San Francesco d'Assisi, dove San G. Bosco celebrò la prima Messa, restauro sponsorizzato dalla Cassa di Risparmio di Torino.

In occasione della prossima mostra sulle Madame Reali verranno restaurati alcuni quadri, con sponsorizzazione C.R.T. e gestione S.P.A.B.A..

Sono stati approvati i seguenti nuovi soci: Principessa Maria Gabriella di Savoia, Fondazione Umberto II e Maria José, Giovanni Soletti, Ivo Ferrero, Giuseppina Opesso, Maria Luisa Durando, Maria Luisa Fontana, Elena Tamagno, Biblioteca Centrale di Architettura del Politecnico di Torino.

Il Vicepresidente prof. C. Debiaggi fa notare come abbiamo acquisito un socio il cui nonno fu Presidente onorario della nostra Società ed il padre Vicepresidente, il Tesoriere dott. F. Malaguzzi ricorda come sia aperta ai soci S.P.A.B.A. la frequenza presso gli Archivi della Fondazione Umberto II e Maria José a Losanna.

È seguita una seduta scientifica: il consocio prof. A. Cottino ha parlato su « Una traccia per la pittura di paesaggio in Piemonte nel Seicento », il consocio arch. B. Signorelli ha parlato su « Interventi di Giovenale Boetto, Amedeo di Castellamonte, Ignazio Michelotti nella costruzione della "Bealera" della Compagnia di Gesù in Centallo ».

SEDUTA SCIENTIFICA DELL'8 OTTOBRE 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una seduta scientifica.

Hanno relazionato i consoci prof. C. Debiaggi su « Carlo Bascapè come fonte per le opere di Gaudenzio al Sacro Monte di Varallo » e dott. G. Martinengo e S. Cantamessa su « L'architetto Ludovico Bò ».

CONGRESSO AD ALESSANDRIA DEL 15 E 16 OTTOBRE 1988

Sabato 15 e domenica 16 ottobre si è svolto ad Alessandria presso il palazzo Guasco il congresso S.P.A.B.A. con argomento « Arte ed archeologia nell'Alessandrino ».

Sono state tenute le seguenti relazioni: G. Amoretti, « La cittadella Bertoliana di Alessandria »; A. Barberis, « Affreschi settecenteschi ad Alessandria »; C. Bonardi, « Il trattato di architettura militare di Pompeo Robotti »; M. Bruno, « La Biblioteca Civica di Alessandria. Fondi, donazioni, acquisti »; F. Carraro e L. Fozzati, « Archeologia fluviale fra Tanaro e Po »;

C. Coppo, « L'ospedale dei Pazzerelli d'Alessandria »; C. Donzelli, « Gli scavi di Pecetto di Valenza »; S. Finocchi, « Forum Fulvii. Primi risultati di una ricerca »; M. Giaretti, « Prospezioni di superficie a Villa del Foro »; G. Gentile, « S. Maria di Castello. Iconografia della Deposizione »; P. Grisoli, « Presenze mauriziane nell'Alessandrino »; G. Ieni, « Architettura in Alessandria nell'ultimo quarto del '500 »; F. Malaguzzi, « Legature di pregio ad Alessandria »; L. Manino, « Il donatore del "Tesoro di Marengo" »; G. Massobrio, « Processo di formazione degli archivi nell'Alessandrino dal XVII secolo »; G. Montanari, « Il dispensario antitubercolare di Gardella ad Alessandria »; M. Motta, « Le fonti della Soprintendenza ai Beni Ambientali ed Architettonici »; C. Palmas, « Tutela e monumenti ad Alessandria »; L. Palmucci: « Disegni del Quarini per la famiglia Ghilini »; G. M. Panizza, « L'Archivio Guerci. Appunti per l'urbanistica alessandrina »; G. Pavia, « Giacimenti messiniani di Pecetto di Valenza »; S. Pettenati, « Novità sui corali miniati di Boscomarengo »; C. Preacco, « Osservazioni preliminari sulla ceramica rinvenuta a Forum Fulvii »; G. Romano, « Una ricerca per padre Andrea Pozzo ad Alessandria »; M. T. Sardo, « S. Maria di Castello. L'area archeologica »; A. Scolari, « Il seminario vescovile di Alessandria »; B. Signorelli, « La Chiesa e il Collegio dei gesuiti ad Alessandria »; M. P. Soffiantino, « La catalogazione all'Ospedale Civile di Alessandria »; C. E. Spantigati, « Problemi di pittura fra fine '400 e '500 »; M. Venturino, « Preistoria e protostoria dell'Alessandrino »; M. Valori, « Fonti dell'Archivio di Stato di Milano. Invito ad una ricerca »; M. Vinardi, « Chiesa e restauri di S. Maria di Castello »; F. Zampiccinini, « Cascine di pianura nell'Alessandrino ».

Il convegno ha avuto un vivo successo presso la cittadinanza alessandrina, ed è stato seguito attentamente dalla stampa e televisione locali; alle sedute erano presenti numerosi uditori.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 5 NOVEMBRE 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è tenuta una seduta scientifica. Il consocio dott. C. Robotti ha parlato su « Il "Goffredo di Buglione" di una xilografia lorenese e le sestine dei Prodi alla Manta: qualche illazione (note in margine alla giornata di studi Mantese del 12 giugno 1988)».

Al termine si è aperto un animato dibattito sull'argomento a cui hanno partecipato numerosi soci.

VISITA GUIDATA A RIVA PRESSO CHIERI

Sabato 12 novembre con la guida dei consoci prof. L. Manino e G. Vanetti, unitamente ai responsabili dell'Associazione Culturale « Il carro », si sono visitati la chiesa barocca della Madonna della Fontana, il palazzo Mazzetti oggi Municipio, con le pitture « trompe l'oeil » di fine Settecento,

la mostra allestita all'interno del palazzo stesso « Il territorio chierese in età romana » e la parrocchiale del Vittone. Il Sindaco di Riva di Chieri ha cortesemente mostrato ai soci il libro contenente i progetti del Pollack per il palazzo Mazzetti ed il giardino.

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA « ARCHITETTURE BAROCCHE IN PIEMONTE » A PALAZZO REALE IN TORINO

Domenica 13 novembre il consocio arch. D. Prola, Soprintendente unico per la Valle d'Aosta, ha guidato un gruppo di soci nella visita della mostra fotografica « Architetture barocche in Piemonte » allestita nel cortile di Palazzo Reale.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 19 NOVEMBRE 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è tenuta una seduta scientifica. Hanno relazionato i consoci arch. E. Moncalvo con la comunicazione « Note per una lettura di alcuni riferimenti culturali di Carlo Mollino » e dott. A. Actis Caporale con la comunicazione « Iconografia del canale di Caluso ».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 3 DICEMBRE 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è tenuta una seduta scientifica. Hanno relazionato i soci prof. C. Caramellino con la comunicazione « Aggiunte al catalogo della pittura piemontese del Seicento » e l'arch. M. Lupano su « Villa Cimena e l'esperienza neoclassica di Carlo Sada ».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 10 DICEMBRE 1988

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è tenuta una seduta amministrativa (in seconda convocazione) alle ore 15,45.

Erano presenti i soci: G. Gabetti, Fumasuoli, C. e L. Robotti, Buffa Di Perrero, G. Uberti Bona, F. Malaguzzi, Cifani, Monetti, A. Lebole, F. Lebole, Di Suni, Brunetta, B. Signorelli, Bertola, Franchino, Pellissier, Fassio, Gasca Queirazza, Melica, Coppo, Grisoli, De Rege Di Donato, Giaccaria, Gribaudi Rossi, Debiaggi.

Il Vicepresidente prof. Debiaggi comunica che è pervenuta la domanda d'ammissione alla S.P.A.B.A. del prof. E. Filippi. In considerazione dell'attenzione rivolta dallo stesso nei confronti dei problemi finanziari della nostra Società, il Consiglio Direttivo propone all'assemblea la nomina del prof. Filippi a socio benemerito. L'assemblea approva per acclamazione.

Sono stati inoltre approvati i seguenti nuovi soci: Enrica Artino, Jole Giordana Romano, Elena Lombardi, Associazione Amici di San Maurizio, Delia Perazzone Mazzarino, Angelo Dalerba, Romano Tallone, Angela Griseri, Maria Cristina Preacco, Biblioteca Civica di Savigliano, Adalberto Lenti, Luigi Di Suni, Luigia Viansio, Sergio Mignone, Roberto Livraghi, Società Valsesiana di Cultura, Giuseppe Del Sorbo, Gian Maria Panizza, Gian Isidoro De Piaggia, Piera Giovanna Tordella.

È seguita una comunicazione scientifica; hanno relazionato il consocio dott. F. Malaguzzi che ha parlato su « Alcune legature sabaude del XVI e XVII secolo » ed il consocio dott. A. Bonci che ha parlato su « Peltri torinesi del XVIII secolo - primi risultati di una ricerca ».

ELENCO DEI SOCI

SOCI BENEMERITI

Amministrazione Provinciale di Torino.
Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino.
Cassa di Risparmio di Torino.
Città di Cuneo.
Città di Novara.
Città di Torino.
Filippi Prof. Enrico, Presidente CRT.
Unione Industriale della Provincia di Cuneo.
Moccagatta Prof. Vittoria.

SOCI VITALIZI

Istituto Bancario San Paolo di Torino.
Società Martini e Rossi.
Rigotti Dott. Prof. Giorgio.
Banca Popolare di Novara.

SOCI EFFETTIVI

Actis Caporale Dott. Aldo, Via Michelangelo 18, 10126 Torino.
Acuti Dott. Paola, Via Palmieri 4, 10143 Torino.
Aimar Arch. Lino, Via Sant'Anselmo 27, 10125 Torino.
Aimetti Bianca, Via Tiziano 37 bis, 10126 Torino.
Alberioni Antonielli d'Oulx Isabella, Via Pontida 8, 15100 Alessandria.
Allara Anny, Strada San Vincenzo 48, 10131 Torino.
Amerio Avv. Cesare, Via Perrone 16, 10123 Torino.
Amerio Rag. Mario, Vicolo Fornaciai 7, 14100 Asti.
Amprimo Dott. Claudio, Corso Unione Sovietica 415, 10135 Torino.
Andreoni d'Ovidio Dott. Maria Antonietta, Corso Matteotti 29, 10121 Torino.
Antico Gallina Dott. Maria Vittoria, Via Giason del Maino 19/A, 20146 Milano.
Archivio di Stato, Palazzo Cisterna, 13051 Biella (Vercelli).
Archivio di Stato di Varallo Sesia, 13019 Varallo (Vercelli).
Archivio di Stato di Vercelli, Via A. Mauroni, 13100 Vercelli.

Artino Enrica, Via Rieti 15, 10142 Torino.

Associazione Amici di S. Maurizio, Via Olivari 21, 10073 S. Maurizio Canavese (Torino).

Assogna Tiziana, Via Caluso 21, 10034 Chivasso (Torino).

Avataneo Giuseppe, Via Roma 186, 10030 Vische (Torino).

Balbiano d'Aramengo Gabriella, Via Cesare Balbo 44, 10124 Torino.

Balbo di Vinadio C.ssa Graziella, Corso Galileo Ferraris 63, 10128 Torino.

Barbero Dott. Giovanna, Viale della Grande Muraglia 548, 00144 Roma - Eur.

Barbero Robotti Lucia, Strada Alberoni 18/5, 10133 Torino.

Bargoni Arch. Anna, Strada Antica di San Vito 12, 10133 Torino.

Baronio Prof. Alessandro, Via Sabadelli 6, 13051 Biella (Vercelli).

Barra Bagnasco Prof. Marcella, Via Juvarra 16 bis, 10122 Torino.

Baudi di Vesme Prof. Carlo, Via A. Avogadro 11, 10121 Torino.

Beccaria Teresa, Via Isonzo 6, 10034 Chivasso (Torino).

Bellini Arch. Amedeo, Via Cesare de Sesto 43, 20099 Sesto San Giovanni (Milano).

Beltramino Luca, Via Manzoni 29, 18038 Sanremo (Imperia).

Benoffi Olivero Olga, Via Bagetti 28, 10138 Torino.

Bergamini Dott. Giovanni, Via Matteo Pescatore 17, 10124 Torino.

Bernachini Artale Dott. Prof. Maria Vittoria, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

Berruti Dott. Paolo, Via Giotto 1, 10126 Torino.

Bertola Egle, Via Pigafetta 48, 10129 Torino.

Bertolotti Avv. Angelo, Corso Principe Eugenio 10, 10122 Torino.

Bertolotto Dott. Claudio, Via della Ressia 3, 10060 S. Secondo Pinerolo (Torino).

Bertone Arch. Giulio, Via Bianzè 25, 10143 Torino.

Bertone Dolly, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

Besostri Avv. Erasmo, Via XX Settembre 58, 10121 Torino.

Biblioteca Centrale di Architettura - Politecnico, Viale Mattioli 39, 10125 Torino.

Biblioteca Civica « G. Monticone », Via Roma 11, 14053 Canelli (Asti).

Biblioteca Civica, Via Tripoli 8, 15100 Alessandria.

Biblioteca Civica, Via Pietro Micca 36, 13051 Biella (Vercelli).

Biblioteca Civica, Palazzo Mathis, Piazza Caduti, 12042 Bra (Cuneo).

Biblioteca Civica, 10041 Carignano (Torino).

Biblioteca Civica, Palazzo Audifredi, 12100 Cuneo.

Biblioteca Civica, Via della Cittadella 5, 10122 Torino.

Biblioteca Civica, Via Giolitti 1, 12084 Mondovì (Cuneo).

Biblioteca Civica, Piazza Arimondi 15, 12038 Savigliano (Cuneo).

Biblioteca Civica « A. Arduino », Via Alfieri 13, 10024 Moncalieri (Torino).

Biblioteca Civica « E. de' Bartolomei », Via al Castello 16, 10059 Susa (Torino).

Biblioteca Civica « Giovanni Canna », Via Corte d'Appello, 15033 Casale Monferrato (Alessandria).

Biblioteca Civica « M. Farinone Centa », Via Umberto I 69, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).

Biblioteca Comunale, 21052 Busto Arsizio (Verona).

Biblioteca del Museo Civico, Via Avellino 6, 10128 Torino.

Biblioteca Pubblica Fondazione Marazza, 28021 Borgomanero (Novara).

Biblioteche Riunite « Civica » e « Negroni », Corso Cavallotti 4, 28100 Novara.

Bigliani Caterina, Via Po 39, 10124 Torino.

Bigoni Mittoni Prof. Isabella, Via Casalis 24, Torino.

Biraghi Dott. Giuliana, Via Cialdini 18, 10138 Torino.

Blanc Avv. Augusto, Via Bligny 11, 10122 Torino.

Bo Prof. Antonella, Via Vico 25, 10128 Torino.

Boglione Anna Maria, Via XX Settembre 16, 10121 Torino.

Bolla Prof. Margherita, Via Mogadiscio 8, 10146 Torino.

Bona Maria, Via Pastrengo 16, 10128 Torino.
Bonci Attilio, Via Vittorio Emanuele 4, 10074 Lanzo Torinese (Torino).
Boschetti Dott. Giampiero, Via Oldoni 14, 13100 Vercelli.
Bosio Prof. Virginia, Via Magenta 13, 10128 Torino.
Bossi Prof. Alberto, Via Morgiazzi 27, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).
Bouquet Dott. Marie Therèse, Cascina Pivia, 10090 Sciolze (Torino).
Bovero Prof. Anna, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.
Bovio Marco e Emma, Via Chiabrera 42, 10126 Torino.
Braggio Prof. Eugenia, Via Lamarmora 30, 10128 Torino.
Broccardo Maria Antonietta, Corso Giovanni Pascoli 7, 10134 Torino.
Brugo Ing. Antonio, Strada Guido Volante 2, 10133 Torino.
Brunetta Dott. Delfina, Via Maria Bricca 6, 10131 Torino.
Bubbio Dott. Aldo, Via Aosta 60, 10152 Torino.
Buffa di Perrero Guidetti C.ssa Mariola, Via Consolata 8, 10122 Torino.
Burin Avv. Paola, Largo Moncalvo 18, 10131 Torino.
Buzzetti Prof. Flavia, Via Servais 200 E 19, 10146 Torino.
Caccia Ferrari Carla, Via Sommacampagna 9, 10131 Torino.
Cafasso Chiarina, Via Foligno 66, 10149 Torino.
Calderini Vanna, Corso Quintino Sella 7, 10131 Torino.
Calì Dott. Leonardo, Largo Re Umberto 182 bis, 10128 Torino.
Caligara Prof. Giulio, Corso Quintino Sella 71, 10132 Torino.
Calvi Parisetti Clotilde, Via Giolitti 49, 10123 Torino.
Campra Prof. Rosanna, Via Grassi 7, 10138 Torino.
Canonico Teresa, Corso Siccardi 11, 10122 Torino.
Cansacchi d'Amelia Gnavi Maria, Via Filangieri 14, 10128 Torino.
Capelletto Pinna Giulia, Corso Rosselli 91 bis int. 18, 10129 Torino.
Capussotti Pietro, Via Tirreno 145, 10136 Torino.
Caramellino Prof. Carlo, 10028 Brusasco (Torino).
Carbone Dott. Arch. Cesare, Corso Vinzaglio 16, 10129 Torino.
Cardino Bocca Lidia, Strada al Traforo del Pino 39/25, 10132 Torino.
Carità Dott. Arch. Giuseppe, Via Vassalli Eandi 5, 10128 Torino.
Carità Dott. Roberto, Via Chianesi 189, 00128 Roma.
Carmagnola Dott. Carlo, Corso Massimo d'Azeglio 2, 10125 Torino.
Caronno Patrizia, Corso Montegrappa 35, 10146 Torino.
Carpano Ing. Cesare, Via Bengasi 5, 13050 Biella (Vercelli).
Carrata Thomes Prof. Dott. Franco, Corso Stati Uniti 35, 10129 Torino.
Casalegno Andreis Adele, Corso Re Umberto 25, 10128 Torino.
Casartelli Sesia Laura, Via Assietta 23, 10128 Torino.
Cassano Don Gianpaolo, Corso Massimo d'Azeglio 1, 15040 Occimiano (Alessandria).
Castiglia Dott. Nino, Corso Trapani 115, 10139 Torino.
Castiglia Prof. Ing. Cesare, Corso Massimo d'Azeglio 21, 10126 Torino.
Catella Ing. Mario, Via Cristoforo Colombo 1, 10128 Torino.
Cavallari Murat Prof. Ing. Augusto, Corso Trento 11, 10129 Torino.
Cazzola Prof. Avv. Piero, Via Alberto Nota 7, 10122 Torino.
Cellerino Dott. Angelo, Via Maria Bricca 4, 10131 Torino.
Celona Dott. Fortunata, Via Bertola 39, 10122 Torino.
Ceriana Mimy, Corso Vittorio Emanuele 88, 10121 Torino.
Cerruti Carlo, Corso Peschiera 122, 10138 Torino.
Chevalley di Santa Brigida Conte Gian Andrea, Via Mazzini 40, 10123 Torino.
Chiavegatti De Gasperi Teresa, Via Principi d'Acaja 27, 10138 Torino.
Cifani Prof. Arabella, Via Coppino 65, 10147 Torino.
Clara Ing. Emilio, Corso Lecce 88, 10143 Torino.
Clivio Dott. Franco, Via Cibrario 6, 10144 Torino.
Colombo Carlo, Viale Cortina d'Ampezzo 176, 00135 Roma.

Colombo Dott. Ugo, Viale Cortina d'Ampezzo 176, 00135 Roma.

Condulmer C.ssa Piera, Piazza Statuto 2, 10122 Torino.

Contardi Francesco, Corso Tassoni 45, 10143 Torino.

Coppi Maria Luisa, Corso Rosselli 48, 10128 Torino.

Coppo Roberta, Piazza Carlo Felice 7, 10123 Torino.

Cornaglia Beltramino Prof. Luciana, Via Manzoni 29, 18038 Sanremo (Imperia).

Cotta Conte Filippo Maria, Via Caboto 4, 10128 Torino.

Cottino Dott. Alberto, Via Capriolo 5/6, 10139 Torino.

Cremo Ing. Stefano, Via San Felice 57, 10025 Pino Torinese (Torino).

Crudo Poli Prof. Elena, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

Cumino Maria Teresa, Via Planto 7, 10024 Moncalieri (Torino).

Cuonzo Mario, Via Mombarcaro 101, 10136 Torino.

Curto Prof. Dott. Silvio, Via Ormea 82, 10125 Torino.

Dalerba Ing. Angelo, Via F.lli Cervi 1, 20068 Bussero (Milano).

Dardanelli Tosetti Laura, Corso Galileo Ferraris 110, 10129 Torino.

Davico Viglino Prof. Arch. Micaela, Corso Francia 300, 10146 Torino.

Davide Don Domenico, Piazza Mazzini 4, 10023 Chieri (Torino).

Daviso di Charvensod Dott. Bruno, Via Maria Vittoria 48, 10123 Torino.

De Filippis Dott. Elena, Riserva Naturale S. Monte Orta, Strada Sacro Monte, 28016 Orta (Novara).

De Francisco Prof. Sergio, Via Napione 49, 10124 Torino.

De Gasperis Maide, Corso Moncalieri 64, 10133 Torino.

De Grazia Maria, Via Cibrario 11, 10023 Chieri (Torino).

De Martini Gianfranco, Via Oropa 118, 13051 Biella (Vercelli).

De Rege di Donato Guido, Corso Galileo Ferraris 112, 10128 Torino.

Debiaggi Prof. Casimiro, Corso Palestro 13, 10122 Torino.

Della Mora Feliciano, Viale Lombardia 3/4, 10048 Vinovo (Torino)

Demarchi Tricerri Maria, Via Piffetti 47, 10143 Torino.

Demorra Prof. Angiolina, Via Baretti 45, 10125 Torino.

Destefanis Anna Maria, Via Camerana 28, 10128 Torino.

Destefanis Prof. Francesco, Corso Unione Sovietica 252, 10134 Torino.

Di Suni Arch. Luigi, Piazza Vittorio Veneto 23, 10124 Torino.

Di Suni della Planargia M.sa Maria Teresa, Piazza Vittorio Veneto 23, 10124 Torino.

Diegoli Renée, Corso Agnelli 89, 10137 Torino.

Dogliani Dott. Antonio, Via La Madonna dei Fiori 24, 12042 Bra (Cuneo).

Donati Ugo, Via Bazzi 14, 13100 Vercelli.

Donna d'Oldenico, Bar.ssa Anna Maria, Via Tenivelli 11, 10144 Torino.

Doriguzzi Carla, Corso Massimo d'Azeglio 108, 10126 Torino.

Dotta Rag. Luigi, Corso Sebastopoli 295 int. 3, 10136 Torino.

Dragone Dott. Angelo, Via San Pio V 31, 10125 Torino.

Drammi Dott. Giuseppe, Via San Francesco d'Assisi 35, 10121 Torino.

Dulio Olimpia, Via Cardinal Maurizio 4, 10131 Torino.

Durando Arch. Maria Luisa, Via Trossarelli 3, 12038 Savigliano (Cuneo).

Enrico Prof. Leonardo, Corso Duca degli Abruzzi 8, 10128 Torino.

Facchini Prof. Maris, Via Passalacqua 10, 10122 Torino.

Faletto Dott. Lorenzo, Via Cristoforo Colombo 14, 10129 Torino.

Fasano Bruni Dott. Grazia, Piazza Solferino 3, 10121 Torino.

Fassio Prof. Anna Maria, Via Marco Polo 29, 10129 Torino.

Fazio Dott. Annetta, Via Luciano Couvert 16, 10059 Susa (Torino).

Fernandez Alvaro Lidia, Via G. Pascoli 7, 10134 Torino.

Ferrari Pinori Renata, Corso Duca degli Abruzzi 46, 10129 Torino.

Ferraris Dott. Giancarlo, Via Vela 7, 10128 Torino.

Ferraris di Celle Angelica, Via delle Rosine 10, 10123 Torino.

Ferrero Fernanda, Corso Agnelli 115, 10134 Torino

Ferrero Prof. Elisabetta, Via Cavezzale 8, 10124 Torino.

Ferrero Dott. Ivo, Via Aldisio 6, 10015 Ivrea (Torino).
Ferrero Prof. Maria, Corso Duca degli Abruzzi 81, 10129 Torino.
Ferrero Corio Lidia, Corso Re Umberto 92, 10128 Torino.
Ferrero Debernardi Prof. Dott. Daria, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.
Ferro Dott. Filippo Maria, Via dei Cattaneo 17, 28100 Novara.
Filippi Avv. Piercarlo, Via San Massimo 41, 10123 Torino.
Finocchi Dott. Silvana, Via Donizetti 2, 10126 Torino.
Fiorindo Massimo, Via Genevrea 38, 10028 Cavagnolo (Torino).
Fondazione Umberto II e Maria José di Savoia, Archives Cantonales Vaudoises, Lausanne (Svizzera).
Forno Dott. Cav. Giuseppe, Corso Moncalieri 363/4 A, 10133 Torino.
Fragalà Dott. Giuseppe, Corso Vinzaglio 16, 10121 Torino.
Franchino Prof. Anna, Via Gropello 11, 10138 Torino.
Francia Giordana Vanna, Corso Filippo Turati 22, 10128 Torino.
Frigerio Ing. Pier Angelo, Via Rossini 97, 21016 Luino (Varese).
Frignocca Paola, Via Bezzecca 9, 10131 Torino.
Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, Via del Poggio 18, 12080 Vicoforte Mondovì (Cuneo).
Fumasuoli Romana Lucia, Via Saluzzo 81, 10126 Torino.
Gabetti Giuseppina, Via Monte Albergian 2 bis, 10139 Torino.
Gabetti Prof. Arch. Roberto, Via Sacchi 22, 10128 Torino.
Gaia Celeste, Via Ormea 69, 10125 Torino.
Galante Garrone Dott. Giovanna, Corso Lecce 52, 10143 Torino.
Gallesio Uberti Bona Arch. Mara, St. San Vincenzo 40 int. 2/B, 10131 Torino.
Gallina Geom. Cleto, Via Santa Teresa 3, 10121 Torino.
Gamalero Prof. Enzo, Via A. Moro 6, 10028 Brusasco (Torino).
Gambetta Antonio, Via delle Lame 17, 10060 None (Torino).
Garavelli Colonna Giancarla, Via M. Cerrone 13, 13100 Vercelli.
Garelli Geom. Felice, Via Napione 22, 10124 Torino.
Garino Giuseppe, Piazza Galimberti 12, 12100 Cuneo.
Gasca Queirazza Prof. Giuliano S.J., Via Barbaroux 30, 10122 Torino.
Gasco Chirico Beatrice, Via Forze Armate 260/9, 20152 Milano.
Gasco Dott. Glauco, Via E. Bava 25, 10122 Torino.
Gay di Quarti Roggeri Mermet C.ssa Camilla, Via della Rocca 2, 10123 Torino.
Gennari Curlo Mar. Paolo, Corso Re Umberto 6, 10121 Torino.
Gentile Dott. Guido, Via Massena 81, 10128 Torino.
Germano Tabucchi Matilde, Via Saluzzo 56, 10125 Torino.
Giaccaria Dott. Angelo, Corso Vercelli 420/9a, 10156 Torino.
Gilibert Volterrani Arch. Anna, Via Napione 9, 10124 Torino.
Gillio Giovanni, Via Arnaldo da Brescia 49, 10134 Torino.
Giordana Dott. Ing. Ettore, Corso Govone 6, 10129 Torino.
Giordana Romano Jole, Via Savigliano Micca 4, 10121 Torino.
Giordano Arch. Giacinto, Via Cernaia 16, 10122 Torino.
Gonnella Dott. Arch. Lodovico, Corso Galileo Ferraris 94, 10128 Torino.
Grande Prof. Ivano, Preside Liceo Scientifico « C. Cattaneo », Via Asinari di Bernezzo 19, 10145 Torino.
Grassi Avv. Carlo, Corso Stati Uniti 37, 10139 Torino.
Grasso Cav. Mario, Via Palmieri 26, 10138 Torino.
Grazzi Dott. Riccardo, Via Arnaldo da Brescia 49, 10134 Torino.
Gribaudi Rossi Dott. Elisa, Corso Vittorio Emanuele 27, 10125 Torino.
Griseri Prof. Angela, Via Torricelli 48, 10129 Torino.
Grisoli Dott. Piera, Via Saluzzo 83, 10126 Torino.
Grosso Dott. Mario, Strada P. del Gallo 55, 10025 Pino Torinese (Torino).
Gutermann Leumann Annalisa, Via Massena 87, 10128 Torino.

INNAURATO Prof. Arch. Ennio, Via Manzoni 4, 10122 Torino.
INVREA Avv. Fabrizio, Corso Arimondi 11, 10129 Torino.
INVREA Liliana, Corso Arimondi 11, 10129 Torino.
INVREA Dott. Raffaele, Corso Arimondi 11, 10129 Torino.
KANCEFF Prof. Emanuele, Strada Revigliasco 6, 10024 Moncalieri (Torino).
LAMBERTI Nerina, Via Lombroso 21, 10125 Torino.
LANGE Dott. Augusta, Corso Palestro 7, 10122 Torino.
LANZA Ing. Guglielmo, Corso Vittorio Emanuele 2, 10123 Torino.
LEBOLE Arch. Franco, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.
LEBOLE GIROTTI Augusta, Via Vassalli
LEBOLE DI GANGI Dott. Chiara Maria, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.
LENTI Dott. Alberto, Corso Garibaldi 143, 15048 Valenza (Alessandria).
Leonesi Dott. Ermanno, Viale Vittorio Veneto 5, 10034 Chivasso (Torino).
LEOSPO Dott. Enrichetta, Via S. Quintino 10, 10121 Torino.
LEVI Dott. Ing. Davide, Corso Duca degli Abruzzi 98, 10128 Torino.
LIRONI Prof. Dott. Zena, Via Valgioie 24, 10146 Torino.
LIVRAGHI Dott. Roberto, Spalto Gamondio 28, 15100 Alessandria.
LODI Prof. Dott. Giuseppe A., Via G. Casalis 42, 10143 Torino.
LOMBARDI Elena, Via Madama Cristina 98, 10126 Torino.
LOMBARDI Prof. Avv. Giorgio, Res. Le Betulle, Strada Rebaude 180, 10024 Moncalieri (Torino).
LOMBARDI SELLA Anna Maria, Corso Galileo Ferraris 82, 10129 Torino.
LOMBARDI SERTORIO Cristiana, Corso Galileo Ferraris 77, 10128 Torino.
LOVERA Prof. Giuseppe, Corso Vittorio Emanuele 70, 10121 Torino.
LUPANO Avv. Alberto, Via Po 14, 10034 Chivasso (Torino).
LUPANO Arch. Marina, Via S. Maria 2, 10122 Torino.
LUPO Prof. Arch. Giovanni Maria, Corso San Maurizio 7, 10124 Torino.
MAERO Dott. Felice Paolo, Via Sperino 14, 12030 Scarnafigi (Cuneo).
MAGGIO SERRA Dott. Rosanna, Via G. Bove 8, 10129 Torino.
MAGNONI Alessandro, Via S. Giulia 15, 10124 Torino.
MALAGUZZI Dott. Franco, Via Boucheron 16, 10122 Torino.
MALAGUZZI TUA Flavia, Via Palmieri 48, 10138 Torino.
MALERBA Dott. Albina, Via Maiole 9/12, 10027 Testona (Torino).
MANA FONTANA Dott. Maria Maddalena, Via Jerusalem 9, 12038 Savigliano (Cuneo).
MANETTI Dott. Libero, Corso Sebastopoli 297, 10136 Torino.
MANINO Dott. Prof. Luciano, Corso Rosselli 105/7, 10129 Torino.
MANTELLI Prof. Bruno, Corso De Gasperi 43, 12100 Cuneo.
MANTOAN Riccardo, Via Provnciale 31, 10010 Palazzo Canavese (Torino).
MARCHETTI Dott. Maria Rosa, Via San Secondo 74, 10128 Torino.
MARCONE TERZAGO Dott. Giuseppina, Corso Fiume 11, 10131 Torino.
MARIANO Giovanna, Via Assarotti 1, 10122 Torino.
MARINO Dott. Enrica, Via Montebello 9, 10064 Pinerolo (Torino).
MAROCCO Dott. Avv. Antonio Maria, Piazza Principe Eugenio 4, 10098 Rivoli (Torino).
MARTINENGO Gian Luca, Via Vallino 13, 10040 Leinì (Torino).
MARTINENGO Geom. Vittorio, Via Bertola 11, 10121 Torino.
MASSA Dott. Giuseppe, Strada Santa Brigida 7, 10024 Moncalieri.
MASSARA Dott. Prof. Giovanni, Via Balbis 1, 10144 Torino.
MASSINI Dott. Anna Maria, Corso Matteotti 19, 10121 Torino.
MASTROPIETRO Antonella, Via Santa Giulia 1, 10124 Torino.
MAZZINI Dott. Prof. Franco, Via Novi 2, 20144 Milano.
MAZZOLA Anna, Corso Giambone 7, 10134 Torino.
MÈ Maria Antonietta, Via Cordero di Pamparato 25, 10143 Torino.
MELICA Liliana, Via Cavezzale 8, 10124 Torino.
MERLO BASILE Matilde, 10060 S. Secondo Pinerolo (Torino).

Micozzi Marino, Via Capolo 21, 10040 Almese (Torino).
Midana Prof. Dott. Alberto, Lungo Po Armando Diaz 6, 10123 Torino.
Mignone Sergio, Corso Dante 76, 10126 Torino.
Miniotti Mario, Strada del Morozzo 14/26, 10131 Torino.
Modonese Arch. Cinzia, Via Salvemini 3/c, 10098 Rivoli.
Moglia P. I. Lando, Corso Torino 11, 10098 Rivoli.
Mola di Nomaglio Gustavo, Corso De Gasperi 46, 10129 Torino.
Molli Boffa Dott. Giulia, Corso San Maurizio 81, 10124 Torino.
Moncalvo Arch. Enrico, Corso Matteotti 23, 10121 Torino.
Monetti Prof. Franco, Via Bava 24, 10124 Torino.
Monge Luciana, Via Consolata 8, 10122 Torino.
Montalenti Prof. Giorgio, Via Torricelli 4, 10128 Torino.
Monti Ing. Pietro, Via Pietro Micca 34, 13100 Vercelli.
Monzini Carla, Via Po 39, 10124 Torino.
Mosti Prof. Enrica, Via P. Giuria 6 bis, 10125 Torino.
Muhlmann Gutermann Dott. Franca, Via Montevecchio 29, 10128 Torino.
Munari Dott. Sirio Bruno, Corso Regina Margherita 68, 10153 Torino.
Museo del Paesaggio, 28048 Verbania Pallanza (Novara).
Museo Martini di Storia dell'Enologia, Corso Vittorio Emanuele 42, 10123 Torino.
Muttini Chiara, Via Giordana 5, 10128 Torino.
Nelva Prof. Ing. Riccardo, Corso Orbassano 86, 10136 Torino.
Nesta Dott. Paolo, Via Sagra di S. Michele 45, 10141 Torino.
Nicola Guido, Via Santa Giulia 65, 10124 Torino.
Nobili Luciana, Via Cassini 91, 10129 Torino.
Nuvoli Ing. Anna, Corso Re Umberto 17, 10121 Torino.
Ogliaro Mario, Via S. Giuseppe 34, 13844 Crescentino (Vercelli).
Oppesso Giuseppino, Via Pannunzio 32, 10024 Moncalieri (Torino).
Ostellino Ezio Claudio, Via Piave 2, 10144 Pianezza (Torino).
Palumbo Ins. Antonia, Largo Re Umberto 98 bis, 10128 Torino.
Paolino Dott. Anna, Via Lamarmora 48, 10128 Torino.
Paparella Dott. Giuseppe, Via Thonon 10, 10126 Torino.
Pari Geom. Ferruccio, Piazza A. Peyron 9, 10143 Torino.
Parma Giuseppina, Via G. Casalis 58, 10138 Torino.
Pasero Prof. Dario, Via Belfiore 35, 10125 Torino.
Pasqualini Arch. Chiara, Via L. Vanvitelli 4, 10131 Torino.
Paulucci delle Roncole Prof. Enrico, Via Cavour 21, 10123 Torino.
Pecorini Ing. Dario, Corso Ferrucci 94, 10138 Torino.
Pejrone Prof. Giovanni, Via Bezzecca 22, 10131 Torino.
Pellegrino Dott. Enzo, Via Lomellina 31, 20133 Milano.
Pellissier Nelly, Via Buenos Aires 77, 10137 Torino.
Pene Vidari Dott. Prof. Gian Savino, Via Montevecchio 29, 10128 Torino.
Pepe Arch. Salvatore, Corso Maroncelli 61, 10127 Torino.
Perazzone Mazzarino Dott. Delia, Via Cordero di Pamparato 25, 10143 Torino.
Peretti Piero, Via Cerretta 8, 13040 Palazzolo Vercellese (Vercelli).
Perinetti Arch. Renato, Via Monte Emilius 13, 11100 Aosta.
Perosino Ing. Augusto, Via Lamarmora 82, 10128 Torino.
Piccio Ing. Marco, 13018 Valduggia (Vercelli).
Pinna Pintor Nicoletta, Corso Duca degli Abruzzi 60, 10129 Torino.
Pipino Cav. Dott. Piero, Via alle Porte 14, 13010 Roccapietra Varallo (Vercelli).
Pizzetta Arch. Silvia, Via Morgiazzi 15, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).
Polliotti Annamaria, Corso Duca degli Abruzzi 38, 10129 Torino.
Pollovio Ing. Aldo, Corso Inghilterra 19, 10138 Torino.
Portalupi Dott. Felicita, Lungo Po Antonelli 41, 10153 Torino.

PREACCO Dott. Maria Cristina, Via G. Da Verazzano 37, 10129 Torino.
PREGLIASCO Arturo, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.
PRELZ OLTRAMONTI Liliana, Via Assarotti 1, 10122 Torino.
PROVERA Rag. Dario, Corso B. Telesio 39, 10146 Torino.
QUACCIA Franco, Via Cascinette 102, 10015 Ivrea (Torino).
QUAGLINO Geom. Fiorenzo, Via Marco Polo 26, 10129 Torino.
QUARÀ Dott. Riccardo, Via P. del Gallo 15, 10025 Pino Torinese (Torino).
QUARTARA GRAFFIGNA Prof. Elsa, Corso Re Umberto 25, 10128 Torino.
RABALLO BENSO Dott. Valentina, Corso Matteotti 36, 10121 Torino.
RAPICAVOLI Dott. Aldo, Corso Duca degli Abruzzi 35, 10129 Torino.
RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, Corso Massimo d'Azeglio 10, 10015 Ivrea (Torino).
RE Dott. Alfredo, Via Musso 8, 15033 Casale Monferrato (Alessandria).
RE REMMERT Lydia, Via E. De Sonnaz 21, 10121 Torino.
REGIS Vera, Corso G. Ferraris 158, 10134 Torino.
REPETTI Dott. Giangiacomo, Corso Moncalieri 485, 10133 Torino.
REVIGLIO DELLA VENERIA Dott. Giuseppe, Via S. Quintino 18, 10121 Torino.
REY Prof. Laura, Via Palestro 68, 10015 Ivrea (Torino).
RIGALDO VIRETTI Dott. Gianni Carlo, Via Rossellini 8, 20124 Milano.
ROBOTTI Dott. Carlo, Strada Alberoni 18/5, 10133 Torino.
ROCCAVILLA Ing. Vittorio, Via Vela 6, 10128 Torino.
ROGGERO Prof. Arch. Mario Federico, Via Cesare Battisti 5, 10124 Torino.
ROSBOCH Avv. Alessandro, Corso Re Umberto 85, 10128 Torino.
ROSSETTO Dott. Eladia, Lungo Po Antonelli 41, 10153 Torino.
ROSSI Dott. Ing. Pasquale, Corso Ferrucci 56, 10138 Torino.
SAGLIETTO Arch. Ing. Maurizio, Corso Giolitti 36, 12100 Cuneo.
SALVESTRINI Ing. Arch. Gino, Via Maria Vittoria 49, 10123 Torino.
SANTACROCE Dott. Alberto, Via Dante Di Nanni 29, 10138 Torino.
SANTANERA Ing. Oreste, Via Mont Cervet 38, 10025 Pino Torinese (Torino).
SUARDÒ Bruna, Via Sacchi 30, 10128 Torino.
S.A.R. MARIA GABRIELLA DI SAVOIA, 135 Route de Florissant, 1231 Conches (Svizzera).
SAVI Prof. Don Severino, Curia Vescovile, 10059 Susa (Torino).
SCAFILE Dott. Fausta, Corso Agnelli 118, 10137 Torino.
SCIOLLA Prof. Dott. Gianni Carlo, Via San Marino 119/2, 10135 Torino.
SCOLARI Dott. Alberto, Via Legnano 13, 10128 Torino.
SELLA Ing. Giuseppe, Corso Trieste 27, 10129 Torino.
SERIO Prof. Giuseppina, Via Stelvio 12, 10141 Torino.
SERRATRICE UBERTI BONA Ebe, Calle Gran Via 26, Castellon d.l. Plana (Spagna).
SEYSSEL D'AIX C.ssa Elena Maria, Via Castello 1, 12060 Cigliè (Cuneo).
SIBILLE Avv. Giuseppe Maria, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.
SIGNORELLI Andrea, Via Massena 31, 10128 Torino.
SIGNORELLI Arch. Bruno, Via Massena 31, 10128 Torino.
SINCERO Vittoria, Via Induno 20 C, 10137 Torino.
SINIGAGLIA Avv. Guido, Via Giusti 4, 10121 Torino.
SOCIETÀ VALSESIANA DI CULTURA, Via Dott. Ferro 57, 13011 Borgoseria (Vercelli).
SOLERI BORGNA Adele, Via Gaeta 19, 10133 Torino.
SOLERIO Luisa, Str. S. Vito P.te Isabella 116/5, 10133 Torino.
SOLETTI Dott. Giovanni, Via Sacchi 18, 10128 Torino.
SOPRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI DEL PIEMONTE, Palazzo Carignano, 10100 Torino.
SOPRINTENDENZA AI BENI CULTURALI DELLA REGIONE AUTONOMA VALLE D'AOSTA, Piazza Narbonne 3, 11100 Aosta.
SPADONI Dott. Enrico, Via Cassini 61, 10129 Torino.
SPEGIS Prof. Fabrizio, Via Siccardi 19, 10034 Chivasso (Torino).
SPINETO Dott. Maria Luisa, Via Libarna 282, 15061 Arquata Scrivia (Alessan-

dria).

Spreafico Prof. Franca, Corso Galileo Ferraris 143, 10129 Torino.

Tabasso Marina, Via Rosario di S. Fè 35, 10134 Torino.

Tallone Romano, Via Pigafetta 64, 10100 Torino.

Tamagno Prof. Elena, via Cosmo 19, 10131 Torino.

Taricco Collesi Arch. Margherita, Corso Sebastopoli 194, 10137 Torino.

Tesio Enrica, Via Bertola 51, 10122 Torino.

Tetta Antonio, Via Bernardo De Canal 34, 10137 Torino.

Toniolo Geom. Giovanni, Via Bardonecchia 48, 10139 Torino.

Tos Visconti Franca, Via Assarotti 18, 10121 Torino.

Triveri Ing. Luigi, Viale Roma 25, 10023 Chieri.

Uberti Bona Prof. Germana, Via Vinadio 27, 10139 Torino.

Ugona Dott. Vittorio, Via Palmieri 40, 10138 Torino.

Università di Torino, Dott. Merabotto, Dip. Discipline Art., Fac. Lett., Via Sant'Ottavio 28, 10124 Torino.

Vandoni Dott. Ing. Aldo, Via Napione 2, 10124 Torino.

Vanetti Prof. Guido, Strada Rosero 17, 10020 Pecetto Torinese (Torino).

Varaldo Arch. Giuseppe, Via Cravero 12, 10154 Torino.

Varetto Anna, Corso Agnelli 54, 10137 Torino.

Vergnano Dott. Alfonso Maria, Strada Cambiano 3, 10023 Chieri (Torino).

Vialardi Dott. Tommaso, Via Bligny 5, 10122 Torino.

Viale Ferrero Dott. Mercedes, Corso Matteotti 55, 10121 Torino.

Viarisio Luigia, Via Crimea 8, 10133 Torino.

Vigliano Prof. Arch. Giampiero, Corso Marconi 31 bis, 10125 Torino.

Viglieno Cossalino Prof. Ferdinando, Via della Basilica 5, 10122 Torino.

Vignono Can. Don Ilio, Via A. Varmondo 13, 10015 Ivrea (Torino).

Viora Arch. Ivana, Via Carlo Alberto 42, 10098 Bardassano Gassino (Torino).

Vironda Dott. Piero, Via Servais 194, 10146 Torino.

Visetti Vincenzo, Str. Ponte Isabella S. Vito 67, 10133 Torino.

Weigman Romagnoli Eleonora, Corso Moncalieri 70, 10133 Torino.

Wolkober Selma, Piazza Amedeo Peyron 5, 10143 Torino.

Zampicini Ing. Franco, Via Piazzi 26, 10129 Torino.

Zanetta Ing. Andrea, Corso Cavour 5, 28021 Borgomanero (Novara).

Zanone Prof. Andreina, Corso XI Febbraio 13, 10152 Torino.

Zanone Prof. Piera, Corso XI Febbraio 13, 10152 Torino.

Zerbola Renzo, Via Delleani 37, 13051 Biella (Vercelli).

ILLUSTRAZIONI
RELATIVE AGLI ARTICOLI

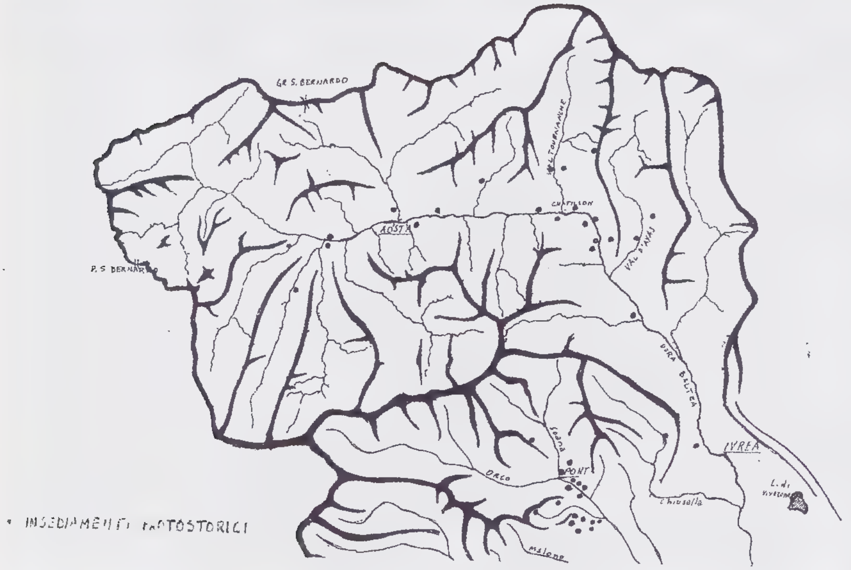


FIG. 1. Insediamenti protostorici in Valle Orco, Valle d'Aosta e Canavese.

FIG. 2. Urne di Santa Apollonia (Valperga).

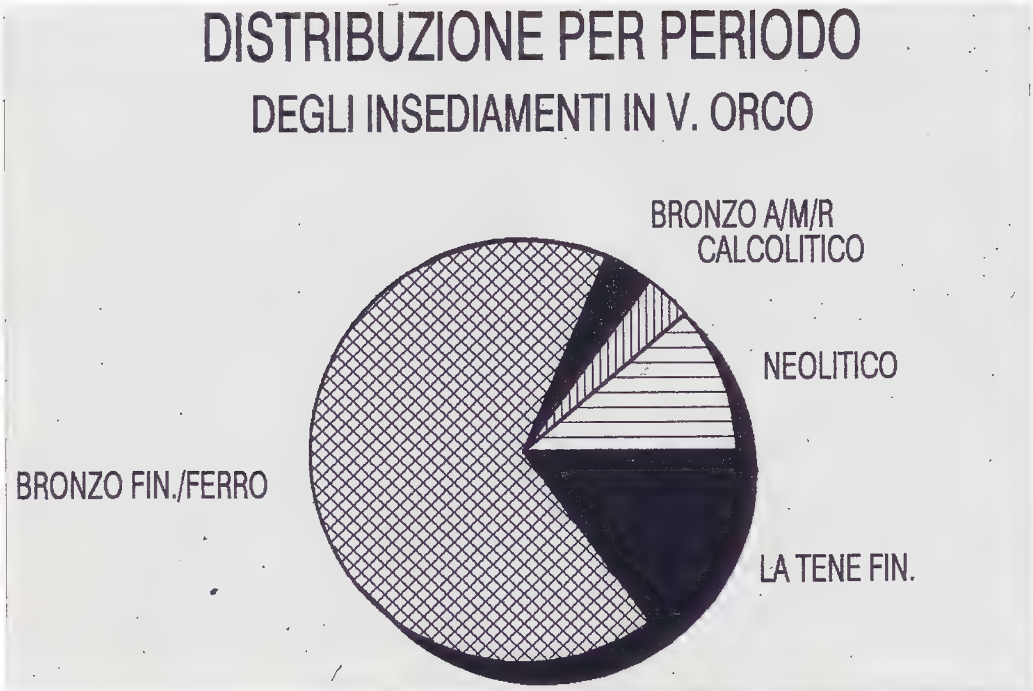


FIG. 3. Distribuzione per periodo degli insediamenti in Valle Orco.

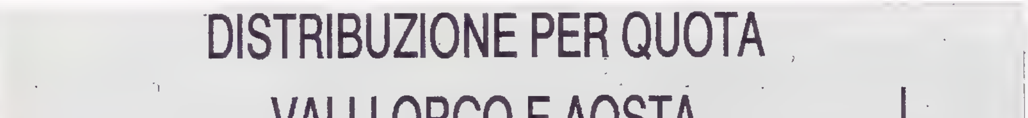
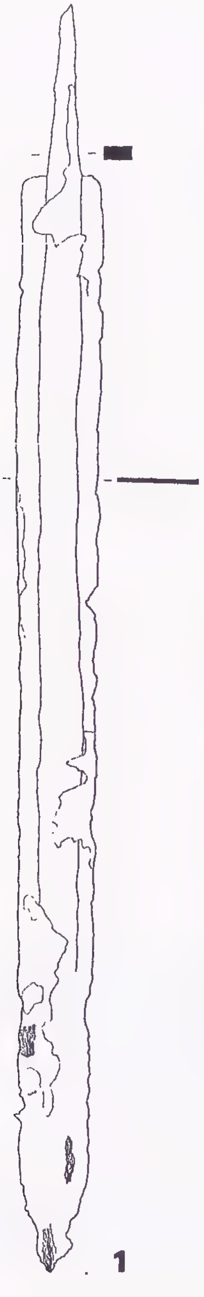


FIG. 4. Distribuzione per quota degli insediamenti nelle valli Orco e Aosta.

TAV. 1. Aree degli scavi effettuati da G. Rodolfo. A: Boatera, B: Fornace, in Carignano in zona Valdoch (alle freccette sono indicati i ritrovamenti sulla strada romana).

TAV. 2. Zona Valdoch, all'interno di Carignano, le aree degli scavi sono evidenziate col retino.



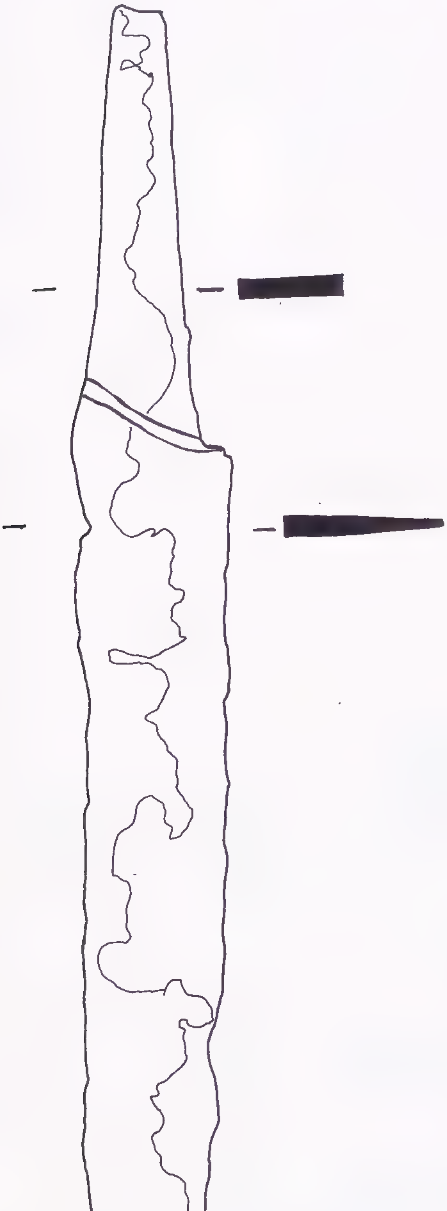
1

Spatha (n. inv. 1 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) molto corrosa; sulla lama sono visibili delle tracce di fibra di legno probabilmente appartenenti al fodero; il codolo è completo e non c'è stacco evidenziato tra questo e la lama che è leggermente arcuata.
lu. cm 91 (scala 1 : 7).
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. VON HESSEN, 1971, op. cit., pp. 60-63, tavv. 4-7-9.

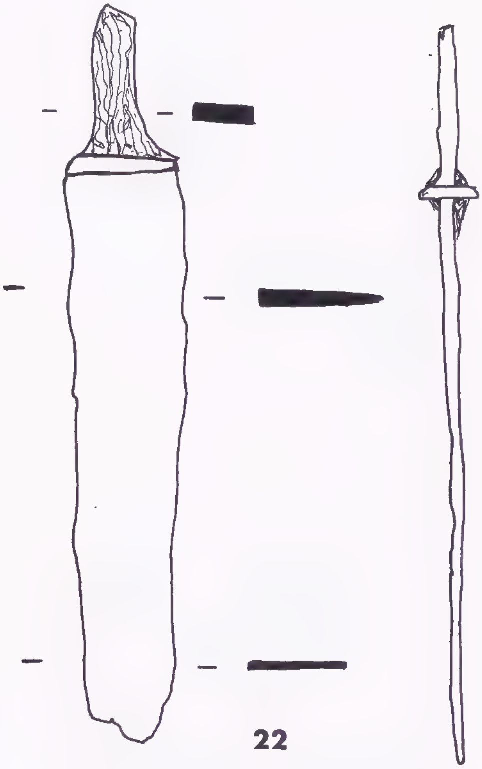
Coltello (n. inv. 17 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, con lama di media lunghezza ad un taglio, di forma triangolare e a sezione triangolare; il codolo ha sezione rettangolare. Presenta molte incrostazioni dovute ad ossidazione. Punta acuminata.
lu. cm 24,1; lu. al codolo cm. 17,7; la. max. cm 2,6; la. codolo cm 1,7.
Provenienza: Carignano-Boatera T. XXVII
Datazione: I coltelli non forniscono elementi datanti poiché l'evoluzione della forma non è determinante.
Bibliografia: W. Wegewitz, 1972, op. cit., tav. 8 B82; O. Von Hessen, 1971 a, op. cit., pp. 38-39.

Coltello (n. inv. 22 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro con lama frammentaria a sezione triangolare; il codolo, anch'esso frammentario, è unito al resto della lama per mezzo di una ribattitura aggettante di 0,3 cm. sulla quale poggiava l'impugnatura.
lu. max. 12,4; lu. al codolo cm 9,8; la. max. 2,1; la. codolo cm 0,9.
Provenienza: imprecisata.

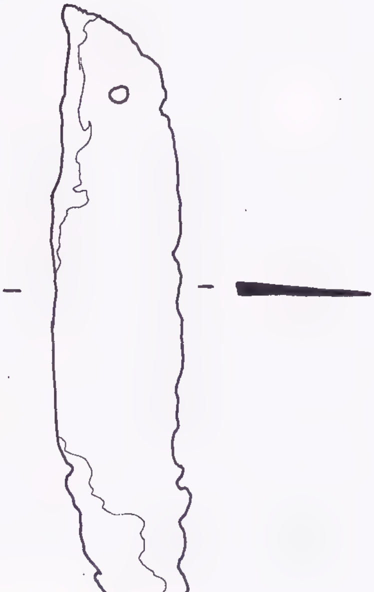
Coltello (n. inv. 11 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro con lama lunga ad un taglio di forma triangolare, il cui lato non tagliente è più curvo rispetto all'altro; il codolo è rappesentato da un assottigliamento della lama nel quale è presente un foro che permette la rivettatura dell'impugnatura.
lu. max. cm 11,0; la. max. cm 2,1.
Provenienza: imprecisata.



17



22

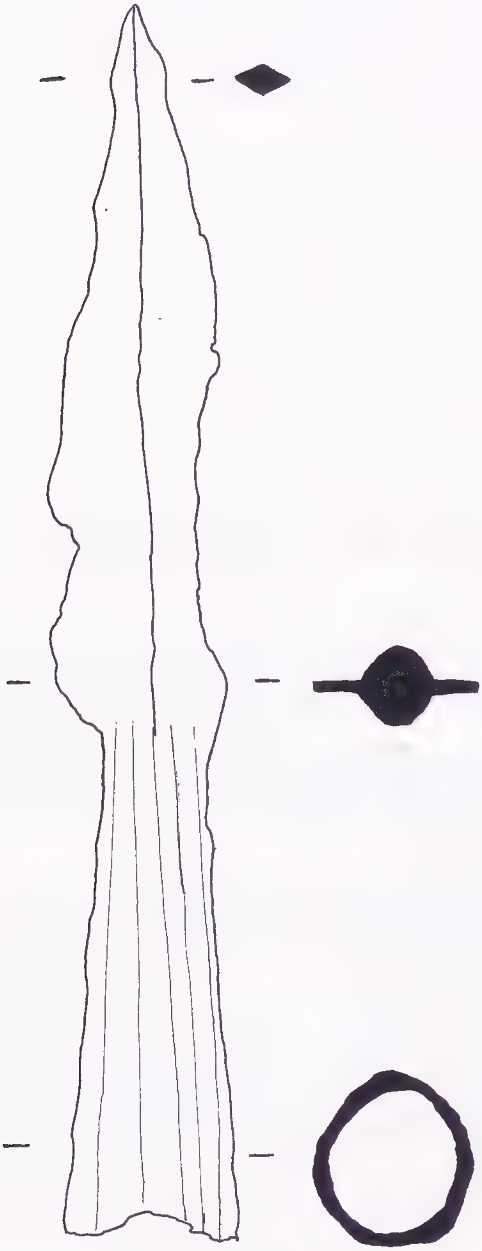


11

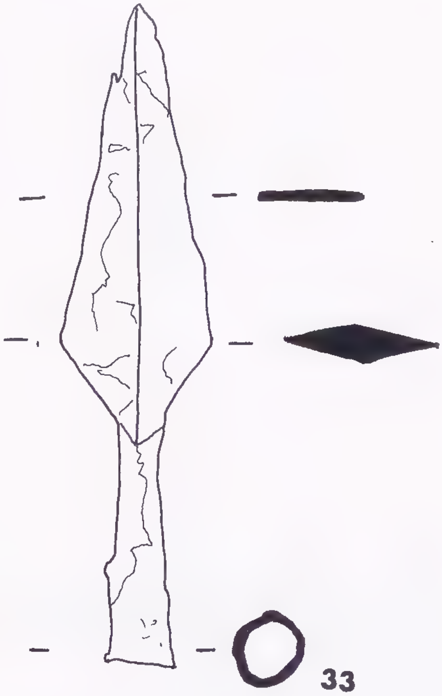
Cuspide di lancia (n. inv. 34009 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, con lama di forma triangolare e gorbia a sezione circolare che presenta, alla base, il foro di fissaggio all'asta. La lama è frammentaria.
lu. cm 19,8; la. max. della lama frammentaria; Ø max. della gorbia cm 2,8.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII (viene definita la cuspide delle migrazioni).
Bibliografia: O. Von Hessen, 1971 a, op. cit., pp. 68-69, tavv. 18-19.

Cuspide di lancia (n. inv. 33 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, piccolissima, con lama a forma triangolare a sezione romboidale la gorbia è a sezione circolare.
lu. cm 10,8; la. max. della lama cm 2,5; Ø max. della gorbia cm 1,2.
Provenienza: Carignano-Boatera T. XXX.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: E. Beninger, H. Mitscha-Marhein, *Das langobardische Graberfeld von Nikitsch Burgenland*, Eisenstadt 1970, p. 40, tavv. 6-23059; O. Von Hessen, 1971 a, op. cit., p. 71, tav. 21.

Punta di freccia (n. inv. 30 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro ad "aletta" le cui estremità sono frammentarie; la sezione della lama è rettangolare, mentre quella della gorbia è circolare.
lu. cm 8,5; la. max. della lama cm 2,4 (attacco con gorbia); Ø max. della gorbia cm 1,3.
Provenienza: Carignano-Boatera T. XXX.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: P. Pirling, «Chronologie du cimitière de Urefeld-Gellep (République Fédérale Allemande, Nordrheinland-Westfallen)», in *Problèmes de chronologie relative et absolue concernant les cimetières mérovingiens d'entre Loire et Rhin*, Parigi 1978, op. cit., fig. 5-14/15, p. 64 tomba 43, cimitero con continuità dal V al VII sec.; E. Beninger, H. Mitscha-Marheim, 1970, op. cit., p. 40, tav. 6-23059; W. Wegewite *Das langobardische Brandgraberfeld von Putensen Kreis Harburg*, Hildescheim 1972, tav. 2 B.16



34009



33

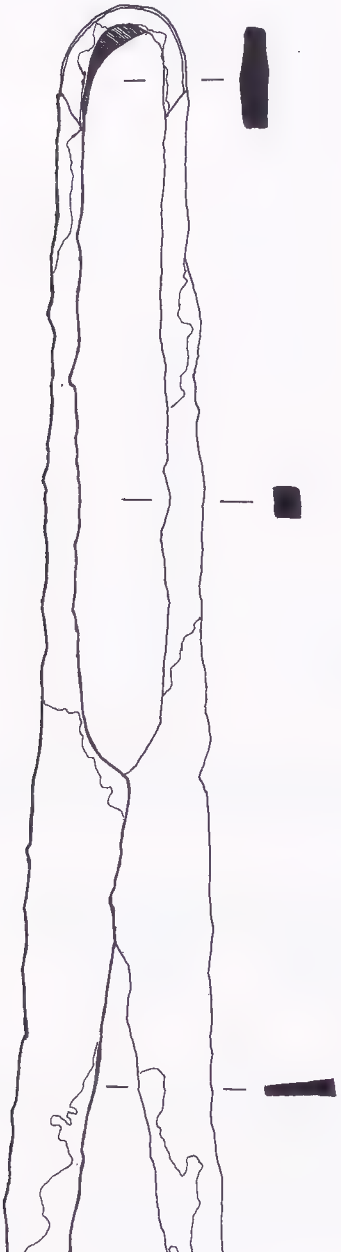
30

Cesoie (n. inv. 13 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro; le lame sono lunghe ed affusolate; la molla è lunga ed arrotondata; le lame sono a sezione triangolare, la molla a sezione rettangolare. Il ferro è stato lavorato con martellatura.
lu. max. cm 23,5; la. max. 3,4.
Provenienza: Carignano-Boatera T. XL.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: L. Bracciaroli Taborelli, «Tomba longobarda a Borgo d'Ale», in *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte*, Torino 1982, p. 114, tav. LXI (inv. 47108); P. Perin, *La datation des tombes mérovingiennes*, Ginevra 1980, pl. IX, a n. 4 necropoli merovingia di Remannecaut;
P. Pirling, 1978, op. cit., p. 66, fig. 7-8; R. Joffroy, *La cimetière de Lavaye nècropole mérovingienne,* Parigi 1974, p. 28, p. 30, fig. 12; W. Wegewite, 1972, op. cit., tav. 4 B52; O. Von Hessen, *Il materiale alto-medievale nelle collezioni Stibbert di Firenze*, Firenze 1983, p. 33; O. Von Hessen, 1971 a, op. cit., tavv. 48-49-519-521-523; P. Paulsen, *Alamannische Adelsgraber von Niederstotzingan*, Stuttgart 1967, tavv. 3-12.

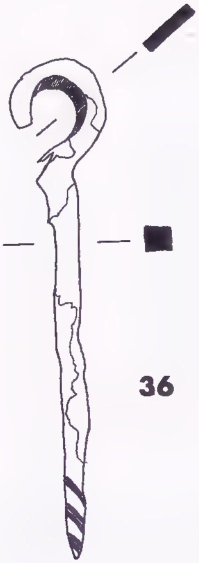
Succhiello (n. inv. 36 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, di piccole dimensioni. È visibile l'avvitamento della punta; l'impugnatura è costituita da un cerchio che non si congiunge al gambo tortile.
lu. max. cm 9,1; lu. testa cm 1,0; Ø testa cm 1,0.
Provenienza: Carignano-Boatera.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: P. Perin, 1980, op. cit., p. 218, n. 79, proveniente da Diene-sur Meuse; O. Von hessen, 1971 a, op. cit., p. 110, tavv. 48-664; Guillaume, «La chronologie des nécropoles mérovingiennes de Diene-sur Meuse», in *Problèmes de chronologie*, op. cit., p. 101; R. Joffroy, 1974, op. cit., pp. 30-32, fig. 13. L'uso non è ancora determinato, ma si è sempre trovato in sepolture maschili mai in quelle femminili.

Anello (n. inv. 35 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, su un lato presenta una leggera bombatura, sezione rettangolare.
Ø cm 3,3-3,9; spessore cm 1,4.
Provenienza: Carignano-Boatera.

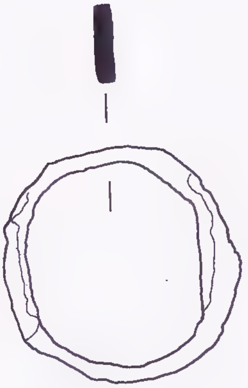
Anello (n. inv. 34 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, molto corroso a sezione quadrata.
Ø cm 2,7-3,7; spessore cm 0,4.
Provenienza: Carignano-Boatera.



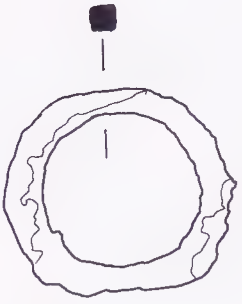
13



36



35



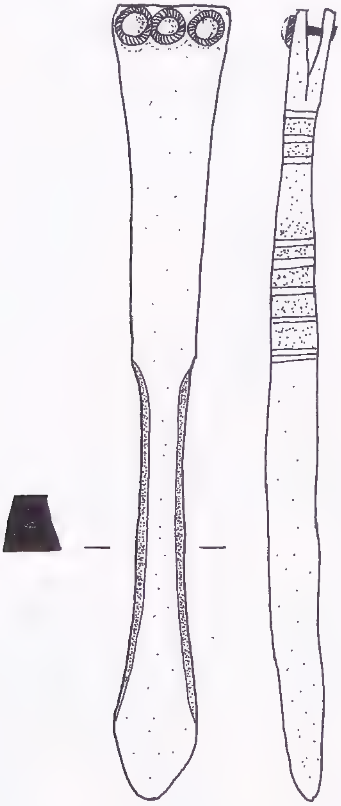
34

Puntale (n. inv. 50 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) lungo e sottile dai bordi assai rientrati, la cui estremità superiore è aperta e leggermente sagomata. I ribattini di fissaggio sono tre con ghiera di base liscia. Lateralmente presenta una serie di linee incise.
lu. cm 13,4; la. cm 0,7-2,0.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. VON HESSEN, *Secondo contributo all'archeologia longobarda in Toscana*, Firenze 1975, pp. 73-76, tav. 21; O. VON HESSEN, «Reperti di età longobarda degli scavi di S. Reparata», in *Archeologia Medievale*, 1975 II, p. 211, fig. 1; O. VON HESSEN, *Primo contributo all'archeologia longobarda in Toscana*, Firenze 1971, necropoli di Grancia, tav. 41-5.

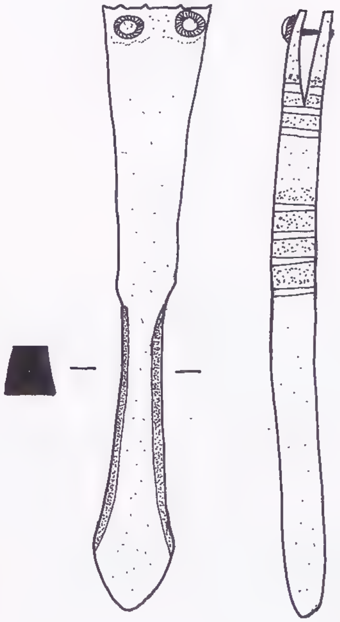
Puntale a becco d'anatra (n. inv. 47 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo dai bordi assai rientranti, la cui estremità superiore è leggermente sagomata e presenta due ribattini con ghiera di base liscia; lateralmente presenta una serie di linee incise.
lu. cm 10,2; la. cm 0,7-1,8.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: vedi n. 50.

Puntale a becco d'anatra (n. inv. 63 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, aperto nella parte superiore; i tre ribattini di fissaggio dal bordo zigrinato sono disposti sulla stessa linea.
lu. cm 9,5; la. cm 2,0-2,5.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: M. ROTILI, *La necropoli longobarda di Benevento*, Napoli 1977, fig. 49-7; S. Maria di Zevio, fig. 48-2; Benevento, Museo del Sannio.

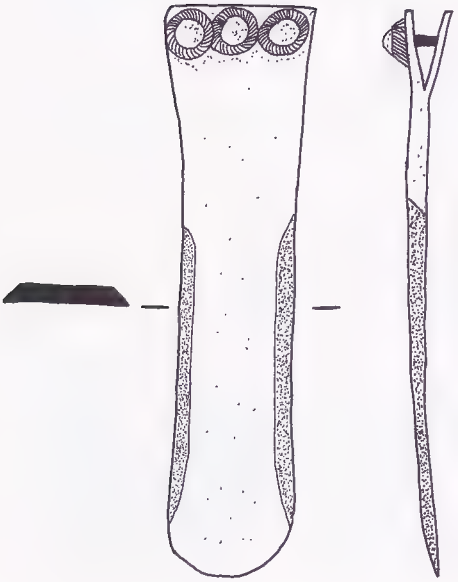
Puntale a becco d'anatra (n. inv. 57 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, aperto nella parte superiore con due ribattini di fissaggio con ghiera di base zigrinata.
lu. cm 7,9; la. cm 1,4-1,9.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: J. WERNER, «Nomadische gurtel bei Persen, Byzantinen und Langobarden», in *La civiltà dei longobardi in Europa*, Roma 1974.



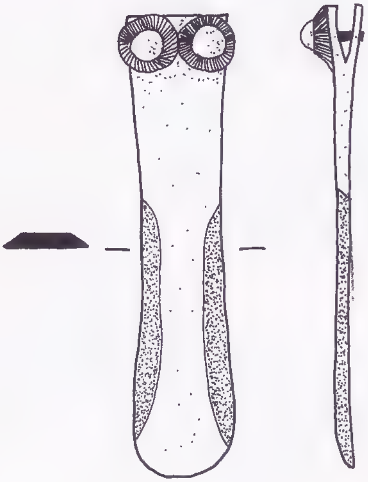
50



47



63



57

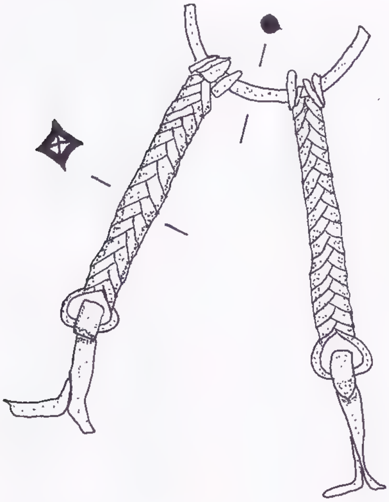
Catenelle (n. inv. 44 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, a treccia terminanti, ognuna, con una zanchetta di fissaggio ed infilate, dal lato opposto, in un cerchio in bronzo frammentario.
lu. catenella con zacchetta cm. 6,8; ∅ cerchio cm 3,2.
Provenienza: imprecisata.
Bibliografia: R.L.S. BRUCE-MITFORD, «Le matériel archéologique de la sépulture royale de Sutton Hoo», in *Problèmes de Chronologie*, Parigi 1978, op. cit.„p. 14, sospensione in ferro pl. 1.

Decorazione (n. inv. 136 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo con due piccoli fori posti al centro di due piatrine piatte e sagomate situate simmetricamente all'estremità di una barretta centrale anch'essa forata per il fissaggio.
lu. max. cm 7,6; la. max. 0,5-1,2.
Provenienza: imprecisata.
Bibliografia: W. WEGEWIT, 1972, op. cit., p. 250, fig. 42 B79.

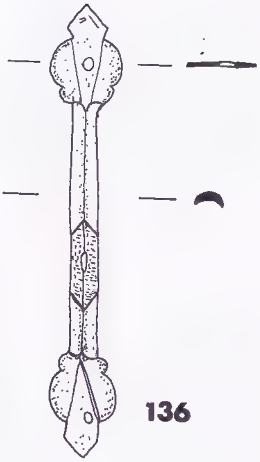
Staffa a ponticello (n. inv. 120 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo che veniva inserito lungo il lato esterno del fodero attraverso il quale dovevano passare le cinghie di sospensione della spatha.
lu. max. cm 4,3; lu. perno cm 1,4.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: L. BRACCIAROLI TABORELLI, 1982, op. cit., p. 111, tav. LVII; E. ROFFIA, P. SESINO, 1986, op. cit., p. 30, tav. 10, fig. 12; R. MOOSBRUGGER LEU, *Die Schwert im fruhen Mittelalter*, Stuttgart 1971, p. 68, fig. 27.

Fibbia di cintura (n. inv. 118 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo di forma ovale con ardiglione a scudetto.
h. cm 3,6; la. cm 2,8.
Provenienza: Carignano-Boatera (la fibbia completa è costituita da n. 118 + n. 110), T. XL.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: R. JOFFRY, 1974, pp. 58-60, fig. 41-244; O. VON HESSEN, 1971 a, op. cit., p. 81, tav. 36-311-312.

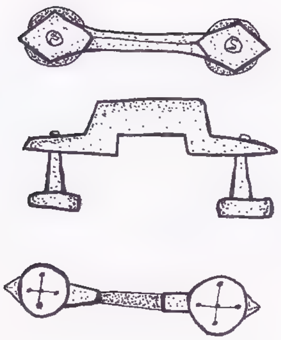
Pettine (n. inv. 46 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in osso. Purtroppo è frammentario (sette frammenti); la dentatura è doppia fine e grossa posta sui due lati del corpo centrale.
Provenienza: Carignano-Boatera.
Bibliografia: pettine con doppia dentatura A. DASNOY, «Quelques tombes du cimetière de Pry: sec. IV–VI»' in *Problémes de chronologie*, Parigi 1978, op. cit., p. 74, fig. 4 n.3 (pp. 69-79); R. JOFFROY, 1974, op. cit., pp. 36-38, fig. 17; O VON HESSEN, 1971, op. cit., pp. 100-101, tav. 50; O. VON HESSEN, *Il cimitero altomedievale di Pettinanra-Casale Lozzi (Nocera Umbra)*, Firenze 1978, tavv. 7-8.



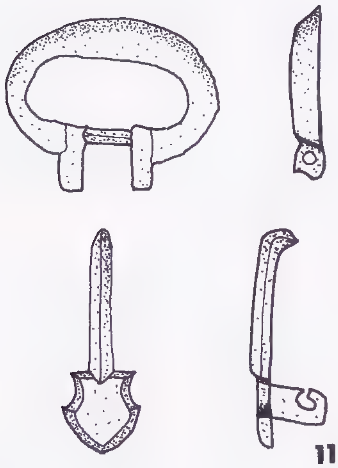
44



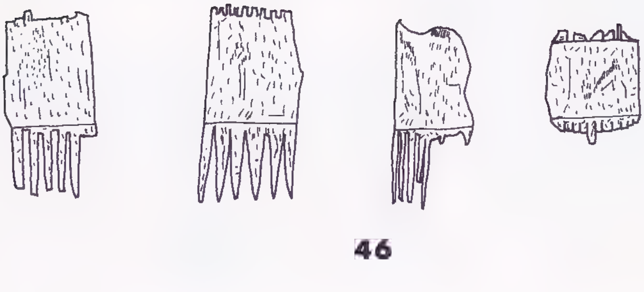
136



120



118



46

Placca (n. inv. 68 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo di forma trapezoidale sagomata a scudetto con cinque ribattini con ghiere di base a graticcio; uno di questi ribattini è al centro dello scudetto; sul retro attacchi e relative ribattiture.
lu. cm 3,8; la. cm 1,1-2,3. Provenienza: Carignano-Boatera T. XL. Datazione: sec. VII.
Bibliografia: queste placchette erano fissate alla cintura ed avevano una semplice funzione ornamentale: cfr. O. Von Hessen, 1971 a, op. cit., pp. 89-92, tavv. 43-44; S. Cini-M. Ricci, 1979, op. cit., p. 16, tav. V 16-17-18; E. Roffia-P. Sesino, 1986, op. cit., p. 54, tav. 18; O. Von Hessen, 1983, op. cit., p. 42, tav. 11; M. Rotili, 1977, op. cit., fig. 49-8, S. Maria di Zevio; G. Maetze, 1977, op. cit., p. 297, tav. 1,3.

Piastra (n. inv. 91 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, trapezoidale, sagomata in modo lineare, decorata con quattro ribattini con ghiera di base zigrinata; sul retro attacchi forati e relative ribattiture.
lu. cm 3,7; la. cm 1,4-3,0. Provenienza: imprecisata. Datazione: sec. VII.

Placca (n. inv. 73 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, sagomata a trapezio con quattro ribattini con ghiera di base zigrinata di cui uno è andato perduto; sul retro piastrine forate per il fissaggio e relative ribattiture.
lu. cm 3,4; la. cm 1,1-2,6. Provenienza: imprecisata. Datazione: sec. VII.

Placca (n. inv. 95 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo trapezoidale, sagomata con quattro ribattini con ghiera di base zigrinata e traforo rettangolare sul lato più stretto; sul retro i due attacchi sono frammentari.
lu. cm 2,3; la. cm 1,5-2,1. Provenienza: imprecisata. Datazione: sec. VII.

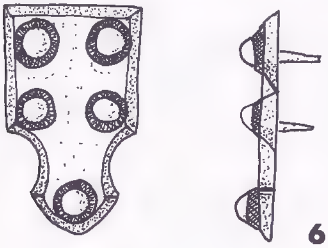
Piastra (n. inv. 86 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo triangolare con tre ribattini ornamentali con ghiera di base zigrinata; sul retro le ribattiture dei peduncoli e i due attacchi forati.
lu. cm 3,0; la. cm 1,1-2,2 Provenienza: Carignano-Boatera T. XL. Datazione: sec. VII.
Bibliografia: S. Cini-M. Ricci, 1979, op. cit., tav. IV; P. Paulsen, 1967, op. cit., tav. 6; per altra bibl. vedi n. 68.

Piastra (n. inv. 83 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo triangolare con decorazioni a tre ribattini con ghiera di base a graticcio; tracce di doratura; nel punto più largo foro trapezoidale; sul retro attacchi e relative ribattiture.
lu. cm 2,7; la. cm 0,9-1,8. Provenienza: Carignano-Boatera. Datazione: sec. VII.
Bibliografia: vedi n. 68.

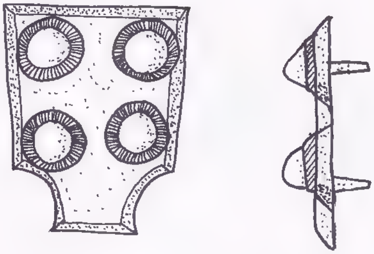
Placca (n. inv. 87 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo sagomata a cuore con tre piccoli ribattini a ghiera di base zigrinata; sul retro due attacchi forati.
lu. cm 3,0; la. cm 1,3-2,3. Provenienza: imprecisata. Datazione: sec. VII secondo terzo.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1971, op. cit., p. 77, tav. 42; O. Von Hessen, 1971, op. cit., p. 38, tav. 10-5 da Lucca, S. Romano; p. 78 tavv. 23-17-18 da Cortona; O. Von Hessen, 1983, op. cit., p. 43, tavv. 12-6-9.

Doppia piastra (n. inv. 100 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo a forma di cuore con tre ribattini dalle ghiere di base zigrinate; sul retro i due attacchi sono frammentari; la placca cuoriforme è imperniata con una placca triangolare con tre ribattini con ghiera di base zigrinata.
lu. cm 5,8; la. p. cuore cm 1,2-2,2; la. p. triangolare cm 1,0-1,9.
Provenienza: imprecisata. Datazione: secondo terzo VII sec.

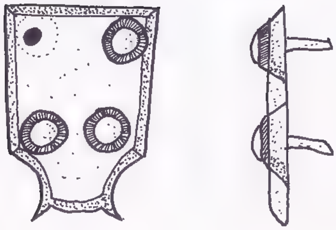
Doppia piastra (n. inv. 97 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo costituita da una piccola placca trapezoidale decorata con quattro ribattini dal bordo corroso e l'altra a scudetto con un unico ribattino; le due placchette sono incernierate l'una all'altra e in entrambe è presente una linea incisa prima dell'inizio della cerniera stessa. La placca trapezoidale presenta posteriormente i due attacchi forati; visibili le ribattiture dei ribattini.
lu. cm 3,2; la. p. trapezoidale cm 0,9-2,0; la. p. scudetto cm 1,3.
Provenienza: imprecisata. Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1975, op. cit., p. 78, tavv. 23-15-16; O. Von Hessen, 1971, op. cit., tav. 41, 3-4.



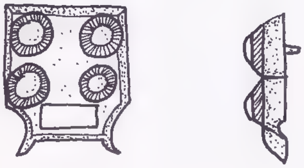
68



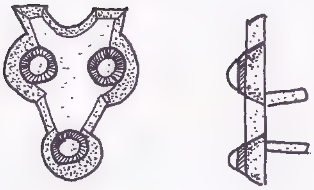
91



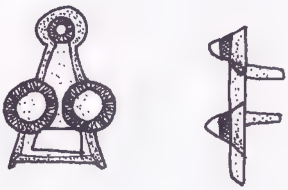
73



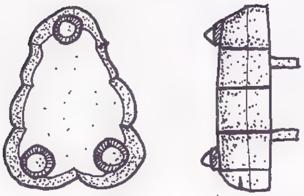
95



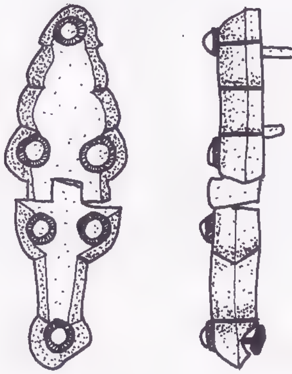
86



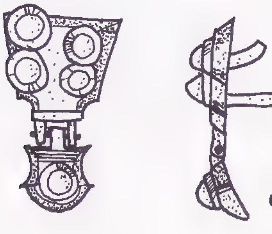
83



87



100



97

Puntale a becco d'anatra (n. inv. 67 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, con parte superiore aperta; i tre ribattini sono scomparsi lasciando visibili i tre fori disposti a triangolo.
lu. cm 8,8; la. cm 1,4-1,8.
Provenienza: imprecisata Carignano-Boatera T. VI.

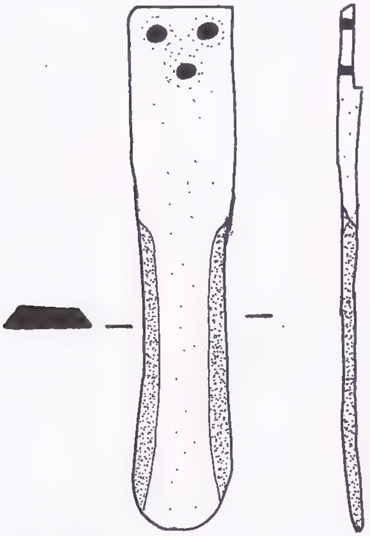
Puntale a becco d'anatra (n. inv. 54 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo con la parte superiore aperta e leggermente sagomata; la ghiera di base dei tre ribattini è a graticcio.
lu. cm 7,1; la. cm 1,7-2,0.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.

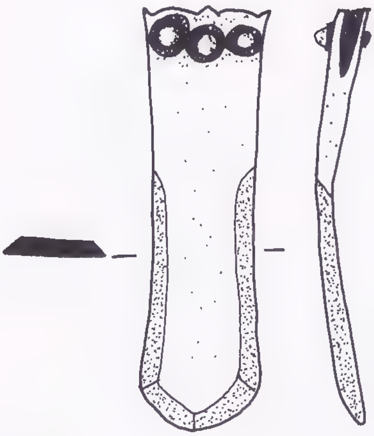
Puntale a becco d'anatra (n. inv. 53 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, aperto nella parte superiore con due ribattini con ghiera di base a graticcio; un ribattino è andato perduto; il lato superiore è sagomato; tracce di doratura.
lu. cm 6,0; la. cm 1,2-1,4.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.

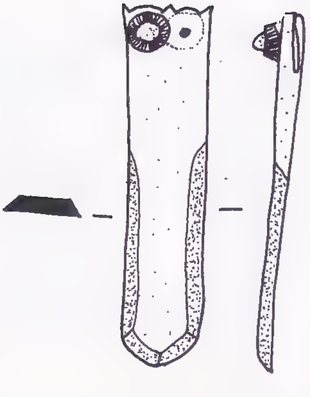
Puntale a becco d'anatra (n. inv. 62 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, piccolo con la parte superiore aperta; la parte in corrispondenza del ribattino ha una decorazione a "croce di S. Andrea" incisa a bulino, delimitata da una parte dal bordo del lato superiore dall'altra da due linee parallele incise.
lu. cm 4, 5; la. cm 0,6-0,8.
Provenienza: Carignano-Boatera T. XLIII.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: L. Bracciaroli Taborelli, 1982, op. cit., pp. 108-109, tav. LIII Datato sec. VII; R. Christlein, 1978, op. cit., tav. 101 puntale in argento proveniente da una tomba femminile di Ries metà sec. VII; O. Von Hessen, 1971, op. cit., p. 87, tav. 42, n. 390-391.

Placchetta (n. inv. 122 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo a forma di otto e sul retro unica placchetta per il fissaggio.
lu. cm 3,0; la. cm 1,3; Ø foro cm 0,8.
Provenienza: Carignano-Boatera T. XL.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: A. Melucco Vaccaro, *Mostra dei materiali della Tuscia longobarda nelle raccolte pubbliche toscane-Catalogo,* Firenze 1971, tav. 1, Museo di Luni; S. Cini-Ricci, *I longobardi in territorio vicentino*, Vicenza 1979, p. 20, tav. IX, 42-43; O. Von Hessen, 1975, op. cit., tav. 25-20.

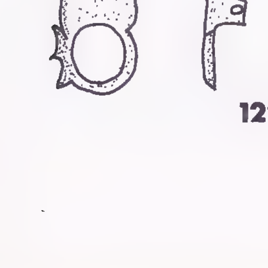
Placchetta (n. inv. 124 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo a forma di otto, i due fori sono separati tra loro da una serie di linee incise nella parte piena.
lu. cm 2,3; la. cm 1,1; Ø foro cm 0,6.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: vedi n. 122.

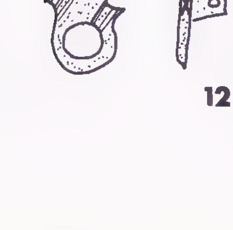

67


54


53

62


122


124

Controplacca (n. inv. 103 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, triangolare e stretta. I ribattini che la decorano sono molto piccoli e poco aggettanti, con bordo liscio. Sul retro sono evidenti i segni della punzonatura e gli attacchi forati per il fissaggio.
lu. max. cm 8,9; la. max. 2,1.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1983, op. cit., tav. 12; O. Von Hessen, 1971, op. cit., tav. 41.

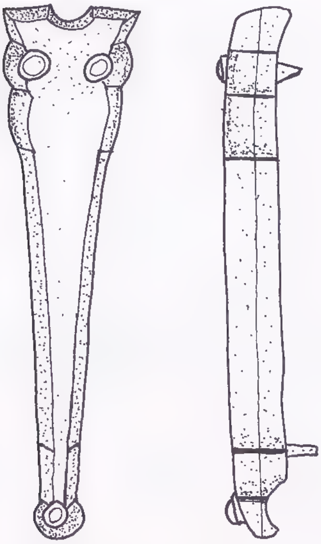
Controplacca (n. inv. 111 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, triangolare, decorata con cinque ribattini, con ghiera di base zigrinata, disposti quattro nella parte più larga e uno oltre la decorazione a scudetto formando, così, un arrotondamento. Sul retro i due attacchi forati di cui uno frammentario e le cinque ribattiture.
lu. cm 6,5; la. cm. 1,1-2,3
Provenienza: imprecisata.
Datazione: prima metà sec. VII.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1971, op. cit., p. 62, tav. 41; Bona, 1966, op. cit., p. 49 sgg. Questa controplacca, secondo il corredo di Grancia della tomba 62 tavv. 41-42 potrebbe essere abbinata alle placche a cuore e alle placche a cuore incernierate con l'elemento triangolare. O. Von Hessen, 1975, op. cit., p. 38, tav. 10-3 proveniente da Lucca S. Romano; O. Von Hessen, 1983, op. cit., p. 42, tav. 12.

Placca (n. inv. 102 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) di cintura in bronzo formata da tre ribattini con ghiera di base liscia uniti tra loro da una piccola asta. Posteriormente le due piastrine forate per l'attacco.
lu. cm 4,3; la. cm. 0,9-1,3.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1971, op. cit., tav. 42.5; E. Roffia-P. Sesino, 1986, op. cit., tomba 3, pp. 53-54, tav. 18.4 g.

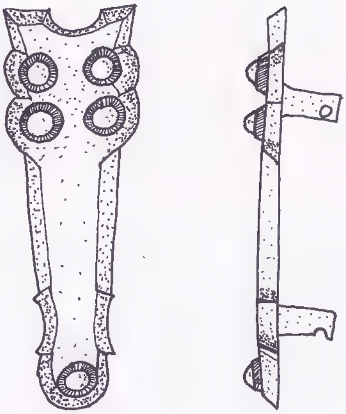
Orecchino (n. inv. 127 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, costituito da un filo in bronzo piegato entro il quale è infilata una monetina bronzea forata.
∅ moneta cm 1,3; h. cm 1,7.
Provenienza: imprecisata.

Fibbia (n. inv. 42 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, ovale, mancante di ordiglione.
la. cm 4,4; h. cm 0,4-1,1.
Provenienza: imprecisata.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1971 a, op. cit., tav. 33; queste fibbie molto semplici sia nella forma che nel materiale si possono mettere in relazione alle "inumazioni vestite" e non ad un vero e proprio corredo.

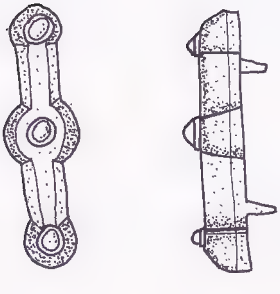
Fibbia (n. inv. 43 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, di forma quadrata con angoli smussati.
la. cm 3,1
Provenienza: imprecisata.



103

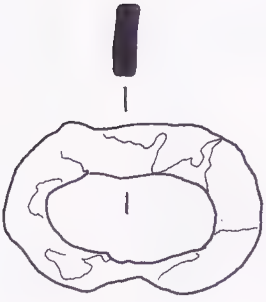


111

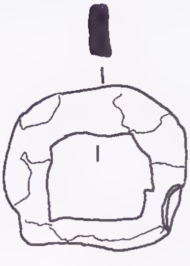


102

127



42



43

Controplacca (n. inv. 109 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo triangolare apparentemente ad una fibbia, che termina a scudo ornata con tre ribattini con ghiera di base liscia; sul retro i due attacchi.
lu. cm 6,9; la. cm 1,3-2,9.
Provenienza: imprecisata.
Bibliografia: O. VON HESSEN, 1983, op. cit., tavv. 8-9; ID., 1971, op. cit., pp. 83-86, tavv. 38-40; P. PAULSEN, 1967, op. cit., tav. 6.14; G. MAETZKE, 1977, op. cit., tav. 1.4, p. 297; K. BOHNER, 1978, op. cit., p. 9, fig. 2.

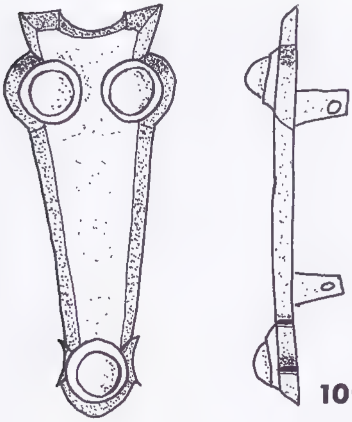
Placca (n. inv. 110 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo triangolare terminante a forma di scudetto e bordo sagomato; la ghiera di base dei tre ribattini è liscia; sul retro i due attacchi; visibili i due incastri per l'anello della fibbia.
lu. cm 8,1; la. cm 1,4-2,9.
Provenienza: Carignano-Boatera, T. XL (insieme al n. inv. 118).
Datazione: sec. VII.

Placca (n. inv. 105 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, triangolare terminante a forma di scudetto con bordo sagomato; la ghiera di base dei tre ribattini è a graticcio; sul retro i due attacchi forati.
lu. cm 5,2; la. cm 1,1-2,1.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.

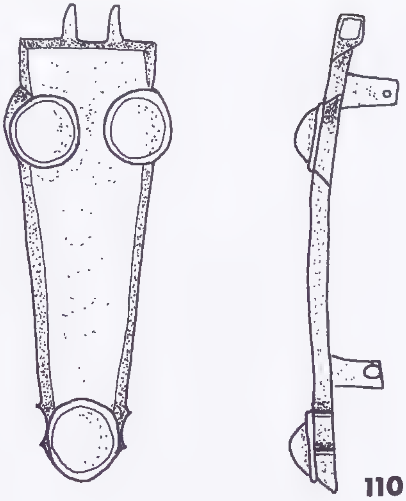
Placca (n. inv. 107 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, piccola, triangolare, molto snella, a forma di scudetto decorata con tre ribattini la cui ghiera di base è a graticcio; sul retro i due attacchi.
lu. cm 5,7; la. cm 1,0-1,9.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.

Controplacca (n. inv. 104 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in bronzo, triangolare molto allungata, terminante nell'arrotondamento della borchia dalla ghiera di base zigrinata; sul retro i due attacchi forati.
lu. cm 5,1; la. cm 0,9-1,9.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. VON HESSEN, 1983, op. cit., tavv. 8-9; vedi n. 39.

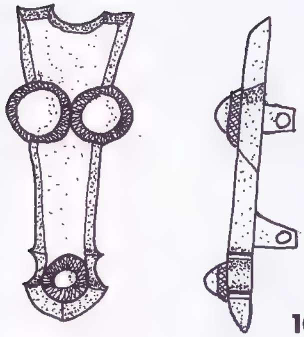
Controplacca (n. inv. 108 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) triangolare, in bronzo ornata con tre occhi di dado al posto dei ribattini; sul retro i due attacchi.
lu. cm 5,4; la. cm 1,2-2,1.
Provenienza: imprecisata.
Datazione: sec. VII.
Bibliografia: O. VON HESSEN, 1983, op. cit., p. 43, tav. 13.



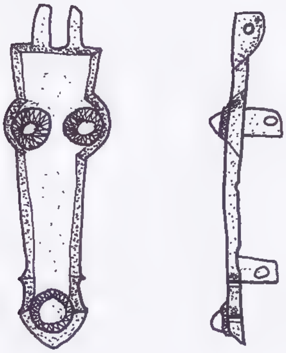
109



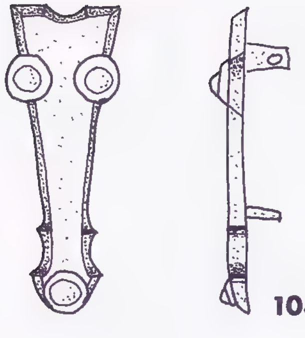
110



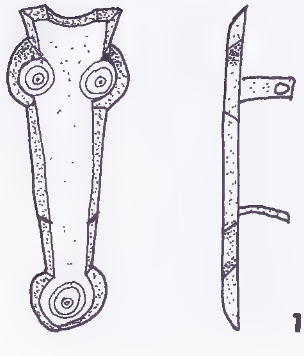
105



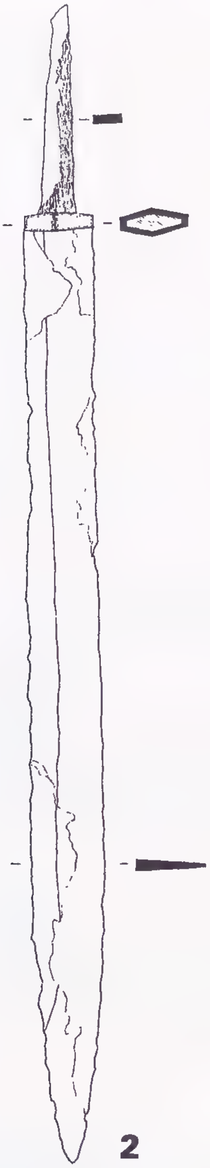
107



104



108



2

Scramasax (n. inv. 2 Museo Civico "G. Rodolfo" Carignano) in ferro, ben conservato, per quanto la lama sia corrosa; è visibile la leggera scanalatura "blutrillen"; il codolo presenta leggere tracce di legno dell'impugnatura che è del tipo detto a "doppio anello intrecciato" (Ringknaufschwerk) costituita da un codolo in ferro terminante nel punto di attacco alla lama con un elemento in bronzo leggermente squadrato.
lu. cm 77 (scala 1 : 7).
Provenienza: imprecisata.
Datazione: prima metà del sec. VII.
Bibliografia: O. Von Hessen, 1971, op. cit., p. 18, tav. 16: gli scramasax di lunghezza media sono datati alla prima metà del sec. VII; E. Roffia-P. Sesino, 1986, op. cit., pp. 14-15: questo tipo di impugnatura si riscontra nei corredi più ricchi e compare nella prima metà del sec. VI; W. Menghin, 1983, op. cit., n. 1-2; 43; 45-47; 56-57; 61-62; R. Moosbrugger Leu, 1971, op. cit., pp. 77 sgg.

FIG. 1. Affresco rappresentante la *Madonna del latte* in San Francesco d'Assisi, Torino.

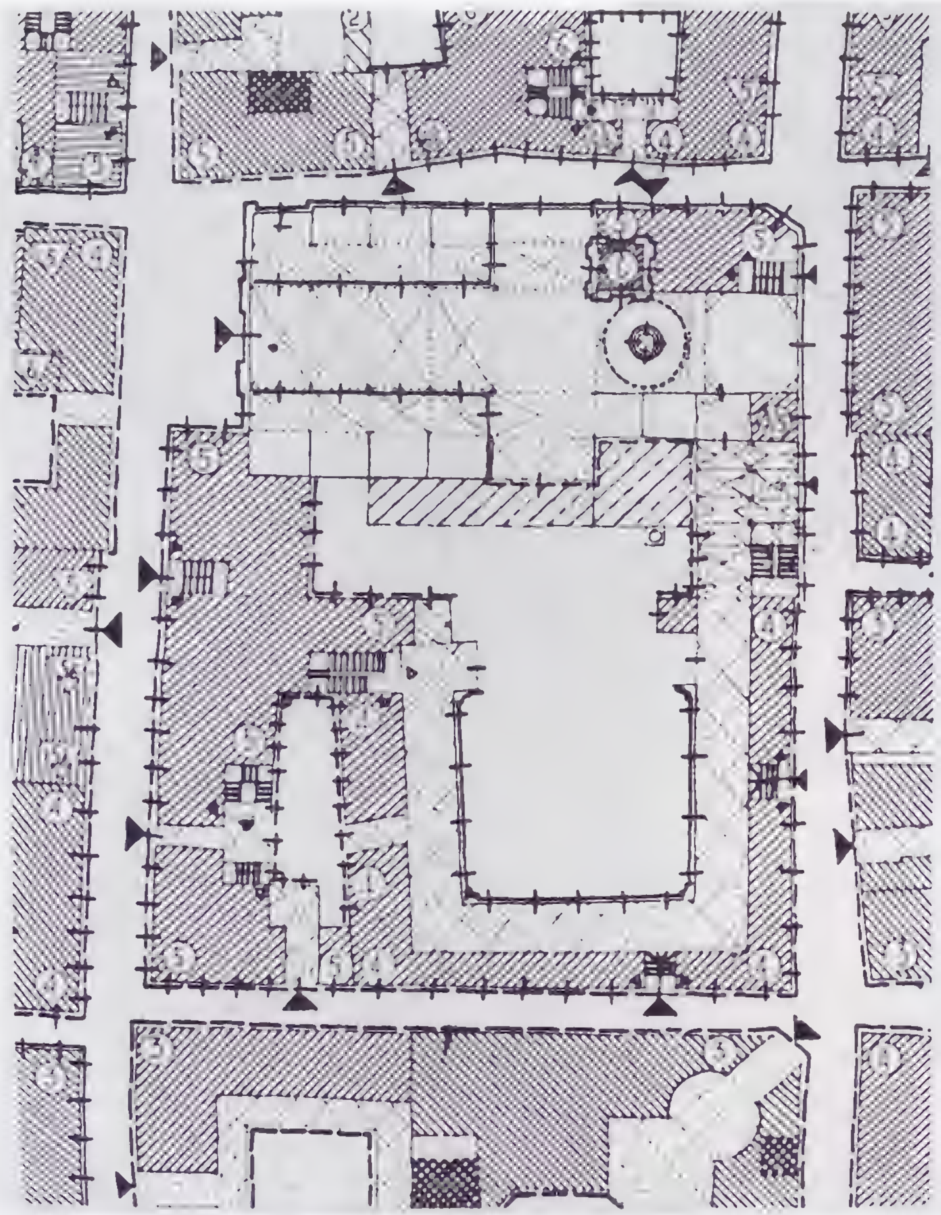


FIG. 2. Rilievo filologico congetturale del complesso conventuale di San Francesco d'Assisi, Torino, da *Forma urbana ed architettura nella Torino barocca* di A. Cavallari-Murat e coll., Torino, 1968.

FIG. 1. Assisi, San Francesco, basilica superiore. Giotto e bottega: *San Francesco rinuncia ai beni.*

FIG. 3. La Manta, sala baronale: *La fontana di giovinezza* (particolare).

FIG. 2. Intagliatore francese d'inizio '300: Valva di scatola per specchio con scene di vita cortese (particolare). Torino, Museo Civico di Arte Antica.

FIG. 4. Venezia, Tesoro di San Marco: reliquario.

FIG. 5. Monza, Duomo: *Cappella di Teodolinda* (particolare).

FIG. 6. Codex Vindobonensis, Series nova 2624: *Lactuce*. Vienna, Österraichischen nationalbibliotek.

Fig. 7. *Heures du maréchal de Boucicaut*, F. 38 V. Parigi, Musée Jacquemart André.

Fig. 8. G. De' Grassi: Taccuino di disegni. Bergamo, Biblioteca Civica (cod. delta 7, 14 C. 3V).

FIG. 9. De Veris: *Giudizio Universale* (particolare). Campione, Santa Maria dei Ghirli.

FIG. 10. *Le chevalier errant*, ms. franc. 12559 f. 8. Parigi, Bibliothèque Nationale.

FIG. 11. *Storia di San Giovanni Boccadoro* (particolare). Modena, Galleria Estense.

FIG. 12. R. Van der Weiden: *Trittico del Calvario* (particolare). Vienna, Kunsthistorisches Museum.

FIG. 13. La Manta, sala baronale: *La fontana di giovinezza* (particolare di fig. 2).

FIG. 14. *Histoire de la terre d'Orient*, ms. franc. Parigi, Bibliothèque Nationale. (Incisione da E. Viollet-Le-Duc: «Dictionnaire raisonné du mobilier français», t. IV, pag. 451).

FIG. 15. La Manta, sala baronale: *La fontana di giovinezza* (particolare di fig. 2).

FIG. 16. Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre Aquila: *Ciclo dei mesi*, particolare del mese di maggio.

FIG. 17. La Manta, sala baronale: *Le Eroine (Delfile)*

FIG. 18. Ms. Germ. 4 42 F. 19V. Berlino, Staatsbibliotek.

FIG. 19. Maestro dei giochi Borromeo: *Il gioco della "balla"* (particolare). Milano, Palazzo Borromeo.

FIG. 20. *Heures de Savoie*, ms. lat. Réserve n. 9473 F. 76V. Parigi, Bibliothèque Nationale.

FIG. 21. La Manta, sala baronale: *Le Eroine* (Ippolita).

Fig. 22. *Cité des dames*, ms. Harley 4431 F. 3. Londra, British Museum.

Fig. 23. La Manta, sala baronale: *La fontana di giovinezza* (particolare).

Fig. 24. La Manta, sala baronale: *Le Eroine* (Teucha).

Fig. 25. Jacqueline di Baviera: statua lignea. Amsterdam, Rijksmuseum.

Fig. 26. Ritratto di Isabella del Portogallo. Digione, Musée de Beaux Arts.

FIG. 27. La Manta, sala baronale: *La fontana di giovinezza* (particolare).

FIG. 28. Ritratto di Luigi II d'Angiò. Parigi, Bibliothèque Nationale.

FIG. 29. *Il dono del cuore*, arazzo. Parigi, Musée de Cluny.

FIG. 30. Urbino, Oratorio di san Giovanni Battista. J. e L. Salimbeni: *Storie del Santo* (particolare).

FIG. 31. Urbino, Oratorio di san Giovanni Battista. J. e L. Salimbeni: *Storie del Santo* (particolare).

Fig. 32. La Manta, sala baronale: *La fontana di giovinezza* (particolare).

Fig. 33. J. Van Eyck, *Il matrimonio degli Arnolfini* (particolare). Londra, National Gallery.

Fig. 34. Oreno, *Casino di caccia Borromeo* (particolare).

FIG. 35. Monza, duomo: Esterno dell'arcone della cappella di Teodolinda.

FIG. 36. La Manta, chiesa della Purificazione: affreschi absidali (particolare).

FIG. 37. La Manta, sala baronale: *Gli Eroi* (Ettore).

I principali insediamenti nelle valli di Pont, secondo una mappa datata *Torino li 14 Agosto 1784*, a firma *Architt° Giacomo ant° Paracca* (Archivio Storico Comune di Pont Canavese).

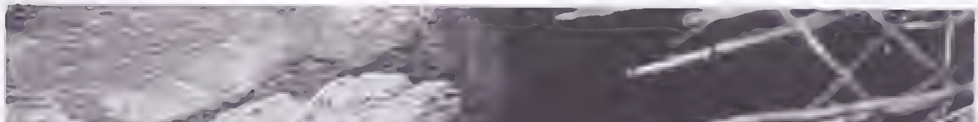
FIG. 1. Un'antica strada di collegamento tra i nuclei frazionali di Pra Prete nella zona tra Sparone e Locana, sul versante orografico destro dell'Orco.

FIG. 2. Il ponte sul rio Vallongo, di impianto medievale, sull'antica via tra Fomo e Verné nella piana a fronte di Locana.

FIG. 3. I portici medievali di Sparone, uno dei principali centri urbani delle valli canavesane.

FIG. 4. Sui luoghi centrali delle frazioni prospettavano la chiesa con il pronao coperto e attrezzato a sedili, la fontana, il lavatoio-abbeveratoio ed altri elementari servizi comuni. Qui il centro di Montigli, frazione di Locana, nella zona centrale della valle dell'Orco.

FIG. 5. La casa-forte medievale di Servino, nella valle del rio omonimo, affluente del Soana.



FIGG. 6-7. Finestra datata 1563 nell'antico nucleo di Pianetto, nella valle di Pianprato, ed architrave di porta (1639) a Cater, nucleo di fronte a Noasca, nell'oltre Orco. Le datazioni erano spesso allocate anche nei travi di colmo o incise nei blocchi litei dei basamenti.

FIG. 8. Fucina di origine secentesca presso Ronco in Valsoana

FIG. 9. La pietra incisa «GLAUDO CALVI 1615» nell'opificio di Fucina.

FIGG. 10-11-12. Architetture religiose nelle valli di Pont: la chiesa di Pianetto presso Pianprato, ricostruita nel 1770; un settecentesco *capitel* con attrezzature per la sosta dei greggi a Praie in media Vallorco; l'antico Santuario di Prascundu nella valle di Ribordone.

FIGG. 13-14. Documenti di devozione popolare con funzione scaramantica risultano i numerosi affreschi sulle case. Qui a Pianchetti, a monte di Noasca (1861) e a Campiglia nella valle omonima (1867). I più antichi rinvenuti sono secenteschi.

FIG. 15. *Rascards* a Cugnone nell'alta Valsoana, storicamente legata alle valli aostane di Cogne e di Champorcher, ove si ritrovano edifici analoghi in grande numero.

FIG. 16. Casa a più piani con profonde logge a Chiesale, all'inizio della valle di Campiglia. Le costruzioni a grandi balconate protette sono frequenti nelle zone di alta montagna, per permettere l'essicazione dei prodotti anche con condizioni climatiche difficili.

FIGG. 17-18. Costruzioni con strutture portanti a pilastri tondi, alti anche quattro piani. Esempi: a Davion, frazione in oltre Orco davanti a Fornolosa; a Montepiano sopra Locana (1750).

FIG. 19. Casa ad archi del 1721 a Nusiglie, nella piana a fronte di Locana.

FIG. 20. Settecentesca casa ad archi con ritmo fitto delle pilastrature – secondo una tipologia frequente nella Valchiusella – a Pianprato.

FIG. 21. Particolare di cornice di finestra in una casa secentesca a Chiapili Superiori, a monte di Ceresole Reale.

FIG. 1. Ritratto di Charles de Cossé de Brissac, Chantilly, Museo Condé.

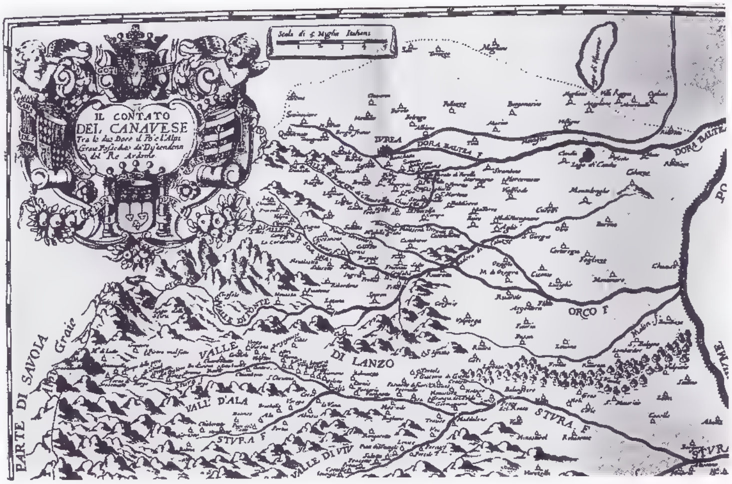


FIG. 2. Particolare dell'incisione *Il Contado del Canavese*, in E. TESAURO, *Del regno d'Italia sotto i barbari*, Torino, 1664.

FIG. 3. Particolare del *Piano della Beelera di Caluso*, tipo eseguito dall'ing. Tosetti (cfr. nota 25).

FIG. 4. *Castellamonte*, particolare del precedente *Piano della Beelera di Caluso*.

FIG. 5. *Agliè*, particolare del precedente *Piano della Beelera di Caluso.*

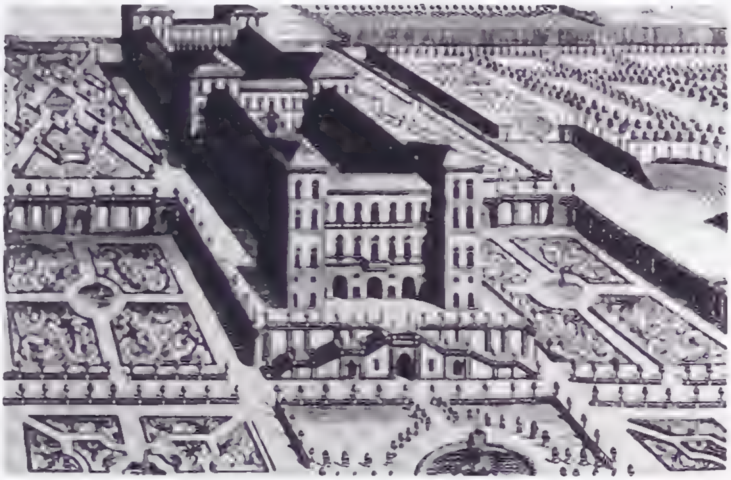


FIG. 6. Particolare della tavola su Agliè del *Theatrum Sabaudiae*.

FIG. 7. Veduta del castello di Agliè.

FIG. 8. *S. Giorgio*, particolare del citato *Piano della Beelera di Caluso.*

FIG. 9. Particolare della tavola su S. Giorgio del *Theatrum Sabaudiae.*

FIG. 10. Veduta del castello di S. Giorgio.

FIG. 11. Caluso, particolare del citato *Piano della Beelera di Caluso.*

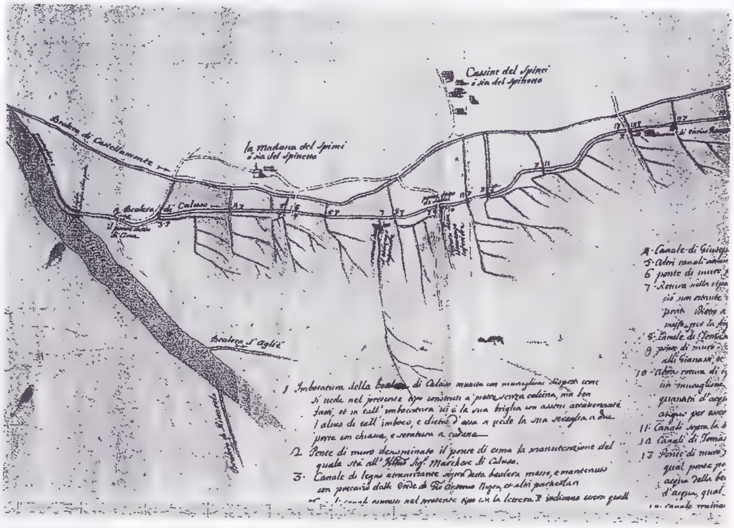


FIG. 12. Imbocco della bealera di Caluso, particolare della mappa eseguita dall'ing. A.L. Emanueli, 1723.

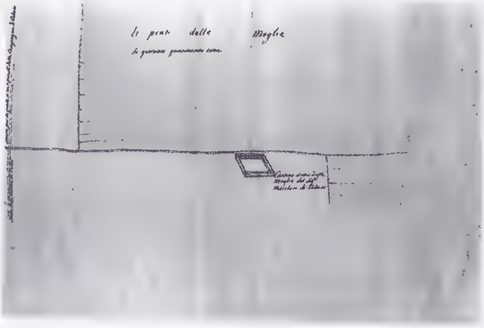


FIG. 13. Punto terminale della beelera di Caluso, particolare della mappa Emanueli, 1723.

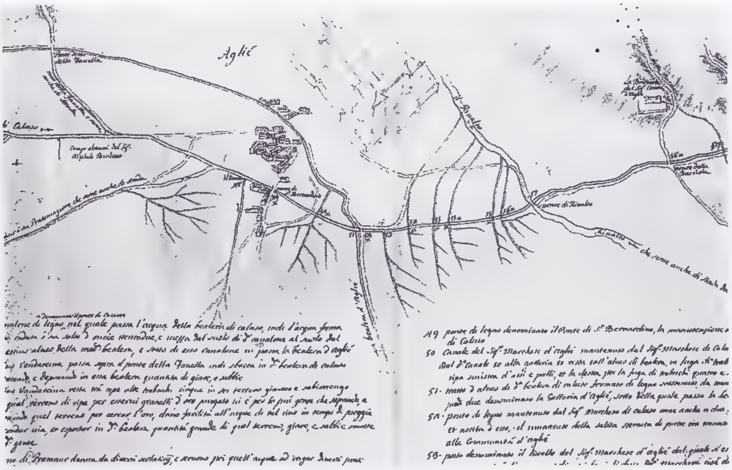


FIG. 14. Castello di Agliè, particolare della mappa eseguita dall'ing. A.L. Emanueli, 1723.

FIG. 15. Imbocco del canale di Caluso, particolare della mappa eseguita dall'arch. Boggio, 1802.

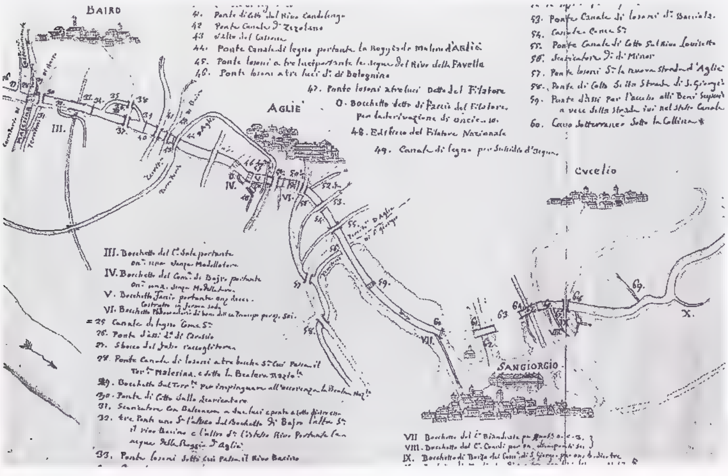


FIG. 16. Bairo, Agliè, S. Giorgio e Cucceglio, particolare dalla mappa eseguita dall'arch. Boggio, 1802.

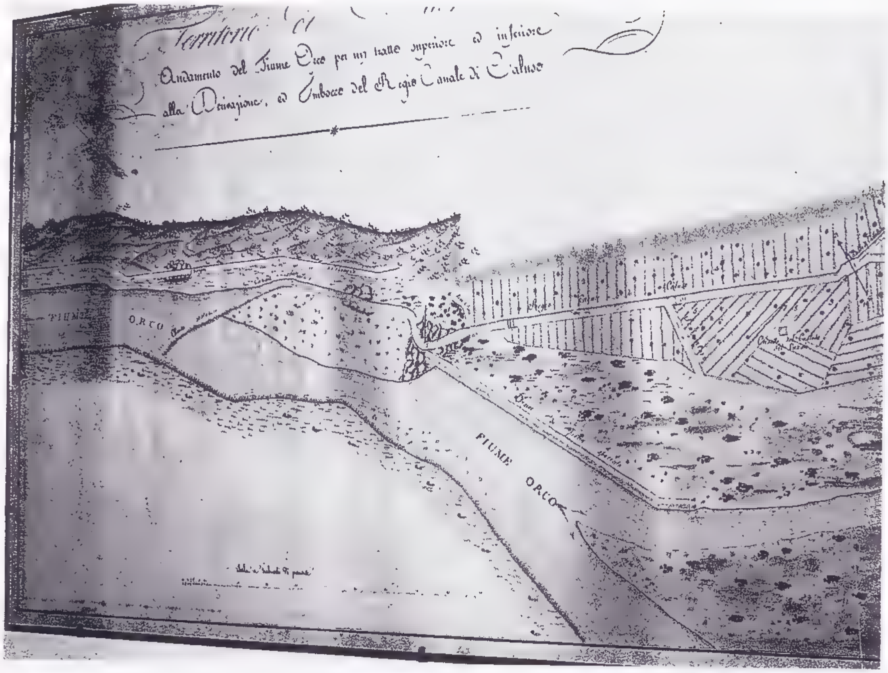


FIG. 17. Imbocco del canale di Caluso, tipo eseguito dall'arch. Bosso, 1824.

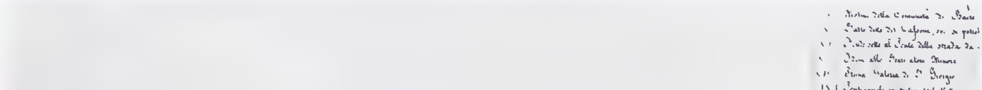


FIG. 18. Castellamonte, Bairo e Agliè, particolare del profilo del R. Naviglio di Caluso, eseguito dall'arch. Michela, 1827.

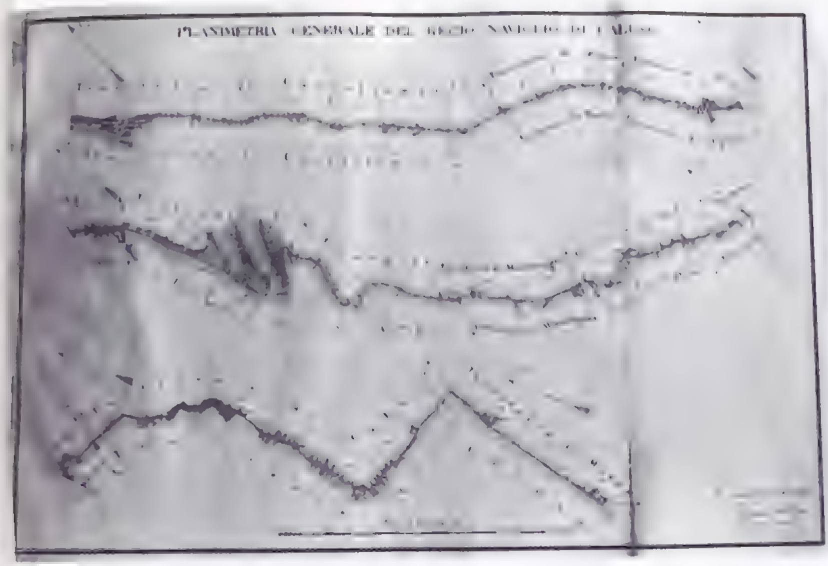


FIG. 19. *Planimetria generale del Regio Naviglio di Caluso*, arch. Michela, 1827.

FIG. 20. Imbocco del Regio Naviglio di Caluso, acquerello allegato alla relazione dell'arch. Michela, 1827.

FIG. 22. Particolare del precedente.

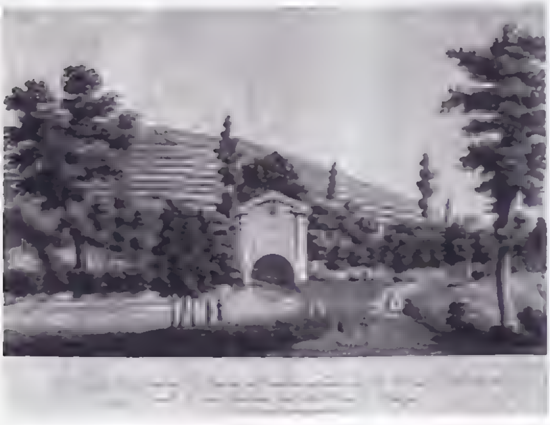


FIG. 21. Imboccatura delle gallerie di S. Giorgio, acquerello allegato alla relazione dell'arch. Michela, 1827.

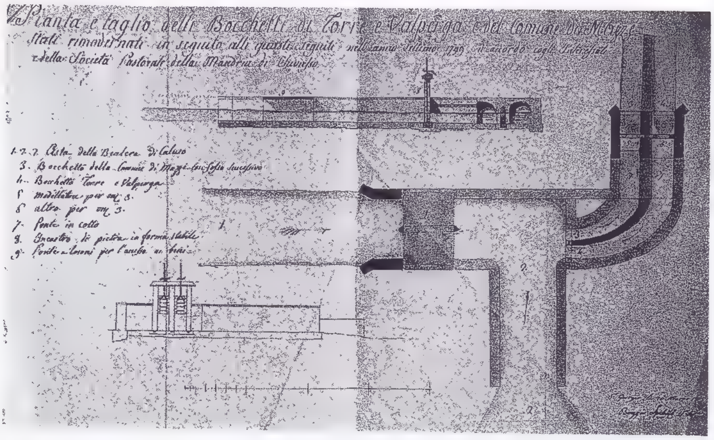


FIG. 23. Progetto di partitore eseguito dall'arch. Boggio, 1805.

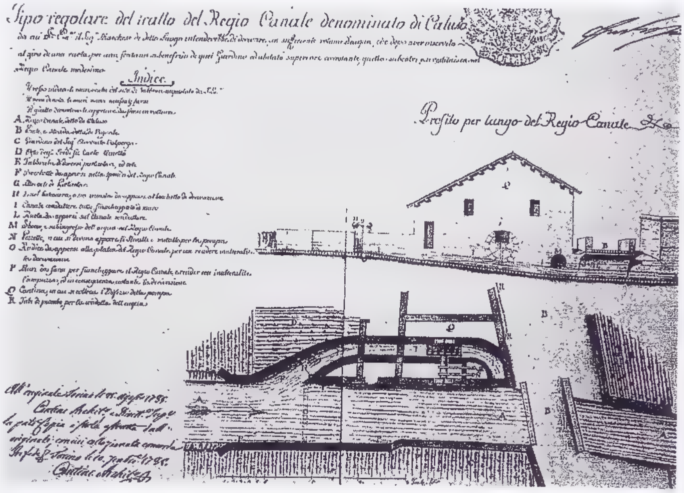


FIG. 24. Progetto di elevatore idraulico eseguito dall'arch. Contini, 1785.

FIG. 25. Veduta dell'ex passerella pedonale detta di Priè.

FIG. 1. Per Margherita del Lussemburgo, 1530 ca.

FIG. 2. Per Margherita d'Angoulême (?), 1541

Fig. 4. Per Margherita di Francia duchessa di Berry, 1545-1551.

Fig. 3. Per Margherita di Valois (?), 1588.

FIG. 4. Per Margherita di Francia duchessa di Berry, 1549.

FIG. 5. Per Margherita di Francia duchessa di Berry, 1549.

Fig. 7. Armi di Margherita di Francia duchessa di Savoia, 1567 (verso della precedente).

Fig. 6. Armi di Emanuele Filiberto, 1567.

FIG. 38. Armi sabaude [illegible] 1570

FIG. 39. Per Emanuele Filiberto, 1561

Fig. 12. Armi di Carlo Emanuele I (verso della precedente.

Fig. 11. Armi di Pio V, 1587.

Fig. 16. Per Carlo Emanuele I, 1596.

Fig. 15. Per Carlo Emanuele I, 1592.

FIG. 14. Armi di Carlo Emanuele I, 1595.

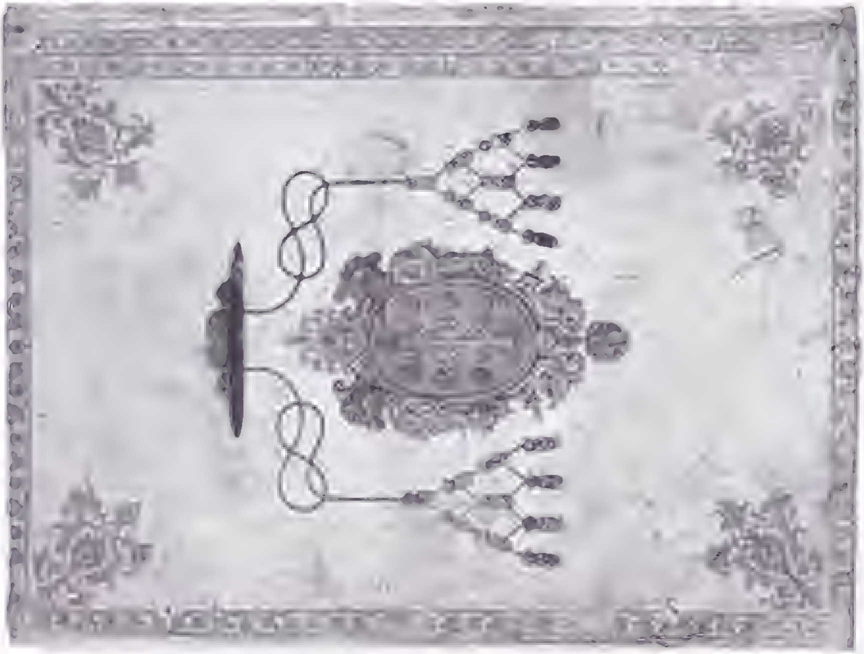


FIG. 15. Armi di F. Barisponda, 1595 (verso della precedente).

FIG. 17. Per Carlo Emanuele I, 1601.

FIG. 1. G. Caccia, *Natività*. Crescentino, Confraternita di San Giuseppe.

FIG. 2. G. Caccia, *Natività* (particolare con la firma). Crescentino, Confraternita di San Giuseppe.

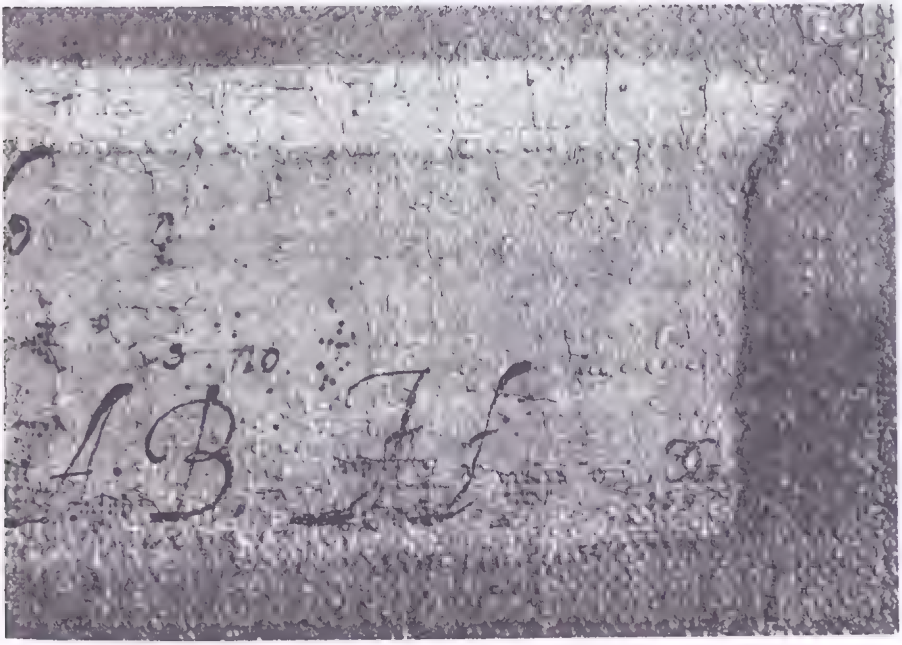


FIG. 3. G. Caccia (?), *Natività.* Fontanetto Po, Confraternita SS. Trinità.

FIG. 4. G. Caccia, *Incoronazione della Vergine.* Crescentino, Confraternita di San Giuseppe.

FIG. 5. G. Caccia (?), *Sant'Orsola e martirio delle compagne.* Lamporo, Parrocchiale.

FIG. 6. G. Alberini, *San Carlo e gli appestati*. Casale Monferrato, San Filippo.

FIG. 7. G. Alberini, *San Carlo e gli appestati* (particolare con la firma). Casale Monferrato, San Filippo.

FIG. 8. G. Alberini, *San Carlo e gli appestati* (particolare). Casale Monferrato, San Filippo.

FIG. 9. Francesco Cairo, *Testa di Giovanni Battista.* Collezione privata.

FIG. 1. Stefano Pasero, *Paesaggio*. Torino, Galleria Sabauda.

FIG. 2. Stefano Pasero, *Paesaggio*. Torino, Galleria Sabauda.

Fig. 3. Stefano Pasero, *Paesaggio*. Collezione privata.

FIG. 4. Stefano Pasero, *Paesaggio*. Collezione privata.

FIG. 5. Stefano Pasero, *Paesaggio*. Collezione privata.

FIG. 1. Bottega del Guercino, *Davide invia al campo Uria con una lettera per Joab.* Torino, Casa degli Oratoriani (foto G. Amerio).

FIG. 2. Bottega del Guercino, *Salomé ed Erodiade con la testa del Battista.* Torino, Casa degli Oratoriani (foto G. Amerio).

FIG. 3. Bottega del Guercino, *La Samaritana al pozzo.* Torino, Casa degli Oratoriani (foto G. Amerio).

FIG. 4. Bottega del Guercino, *S. Pietro con l'ancella.* Torino, Casa degli Oratoriani (foto G. Amerio).

FIG. 5. Bottega del Guercino, *Il matrimonio della Vergine.* Torino, Casa degli Oratoriani (foto G. Amerio)

FIG. 6. Ercole Gennari, *La Vergine con S. Eusebio vescovo.* Torino, Casa degli Oratoriani (foto G. Amerio).

FIGG. 1 e 2. Giovanni Antonio Recchi, *Il battesimo di S. Maurizio. Il martirio della legione tebea in Agauno*, olio su tela. Eseguiti nel 1678 per la chiesa dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, distrutta nel 1749.

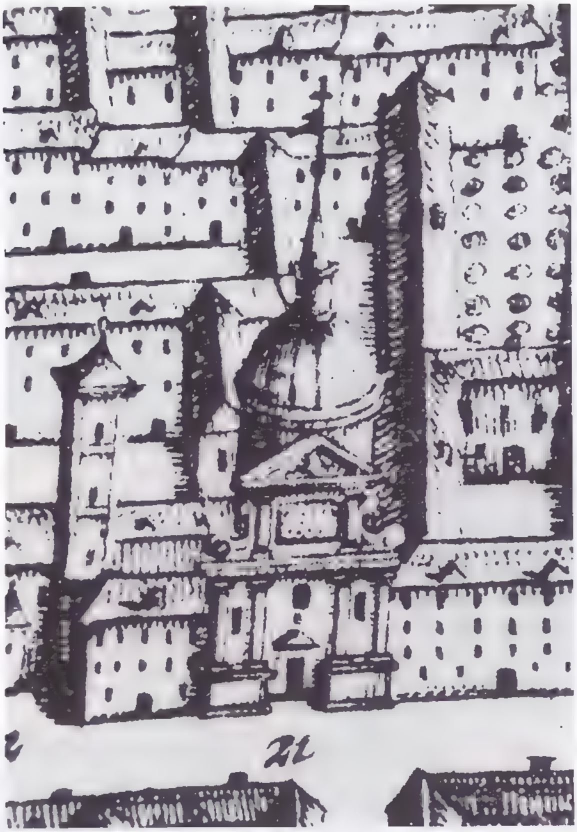


FIG. 3. *Theatrum Sabaudiae*, veduta di Torino detta «della mandorla» (particolare). La chiesa dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, arch. Rocco Antonio Rubatto, 1671-1680.

FIG. 4. Nella stessa veduta, l'isolato comprendente gli edifici dell'Ordine e la vecchia chiesa di S. Croce, o S. Paolo.

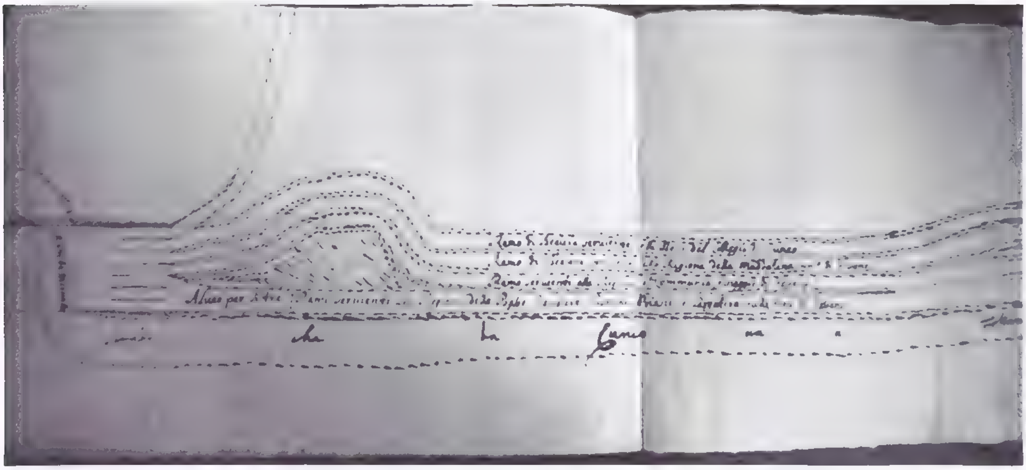


FIG. 1. Disegno schematico secentesco dei vari rami della bealera (A.S.TO. Corte, Conventi Soppressi Gesuiti Cuneo mz. 192r).

FIG. 2. Località «Il tetto delle figlie» al di sotto della quale inizia la Bealera Nuova.

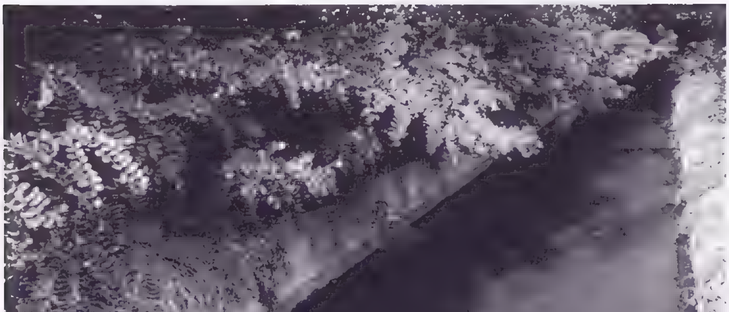


FIG. 3. Tratta della Bealera Nuova.

FIG. 4. Una delle borche (canali laterali) con la «schiansoira» (sbarramento).

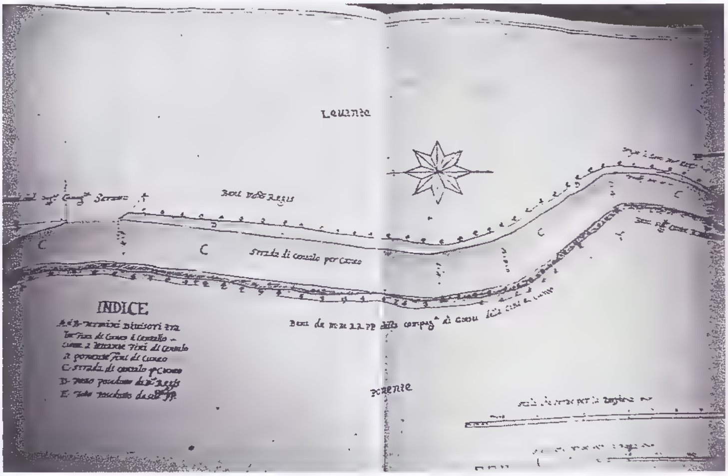


FIG. 5. Disegno di parte del corso della Bealera Nuova (A.S.TO., Corte, Conventi soppressi, Gesuiti Cuneo mz. 192r).

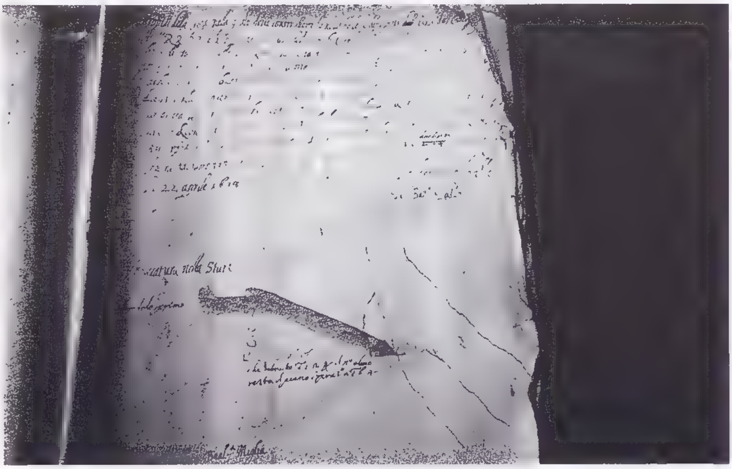


FIG. 6. Uno dei profili disegnati da G.B. e G.F. Gallo (A.S.TO., Corte, Conventi soppressi, Gesuiti Cuneo mz. 192r).

Fig. 7. Disegno della chiesa di Marazzo (A.S.TO., Corte, Conventi soppressi, Gesuati Cuneo mz. 192).

Fig. 8
La chiesa di Marazzo oggi.

FIG. 9. Le cascine di Murazzo oggi.

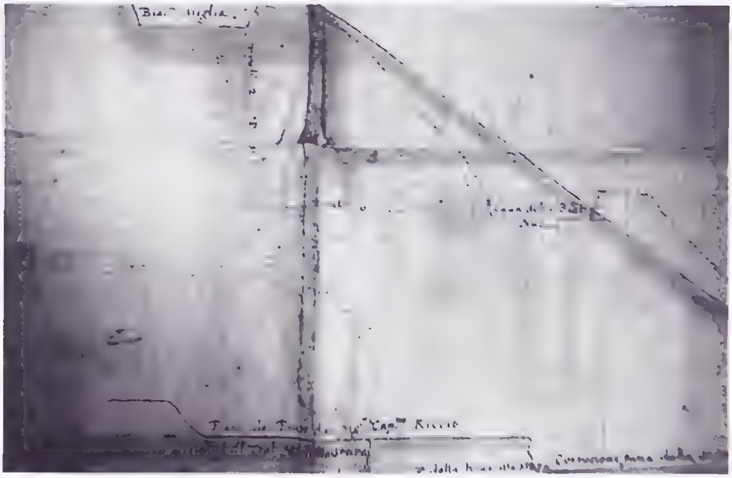


FIG. 10. Un profilo della Bealera Nuova (disegno di Giovenale Boetto?) (A.S.TO., Corte, Conventi soppressi, Gesuiti Cuneo mz. 192r).

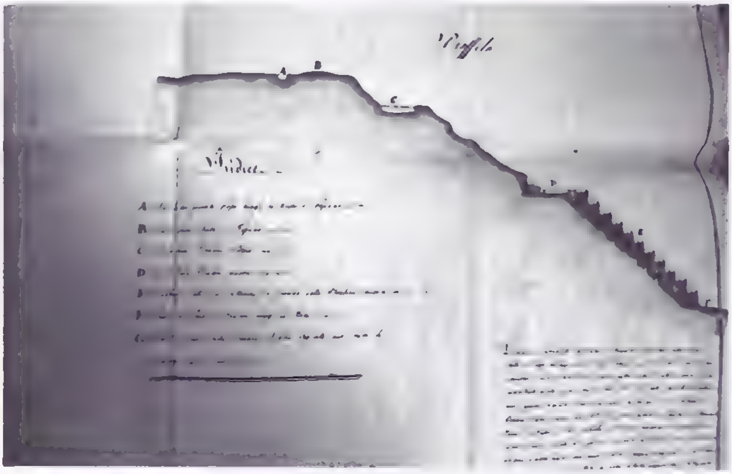


FIG. 11. Profilo eseguito in epoca napoleonica delle bealere Leona, Nuova, Miglia (A.S.To., Corte, Conventi soppressi, Gesuiti Cuneo mz. 192r).

FIG. 1. Giuseppe Antonio Pianca, *Adorazione dei pastori.* Torino, proprietà privata.

FIG. 2. Giuseppe Antonio Pianca, *Marina* (affresco). Vacciago, Casa Pestalozza.

FIG. 3. Giuseppe Antonio Pianca, *Marina.* Valsesia, proprietà privata.

FIG. 4. Giuseppe Antonio Pianca, *Paesaggio* (bozzetto su carta). Varallo, proprietà privata.

FIG. 1. Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo, Organo Vegezzi-Bossi, La facciata.

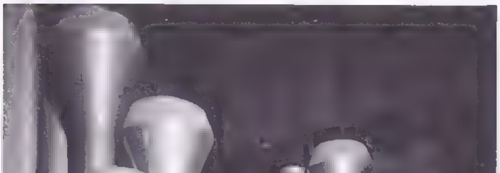


FIG. 2. Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo, Organo Vegezzi-Bossi, Organo positivo, particolare delle canne ad ancia.

FIG. 3. Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo, Organo Vegezzi-Bossi, Somiere principale, panoramica.

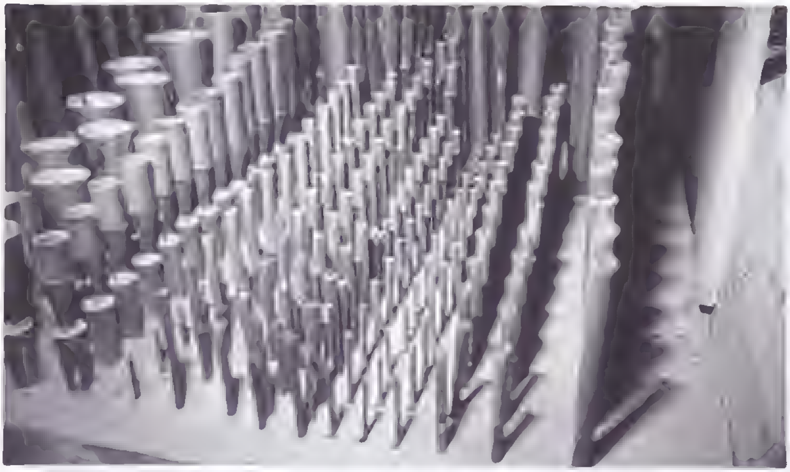


FIG. 4. Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo, Organo Vegezzi-Bossi, Somiere principale, panoramica.

FIG. 5. Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo, Organo Vegezzi-Bossi, La pedaliera.

FIG. 6. Chiesa Parrocchiale di S. Vincenzo, Organo Vegezzi-Bossi, Le tastiere.

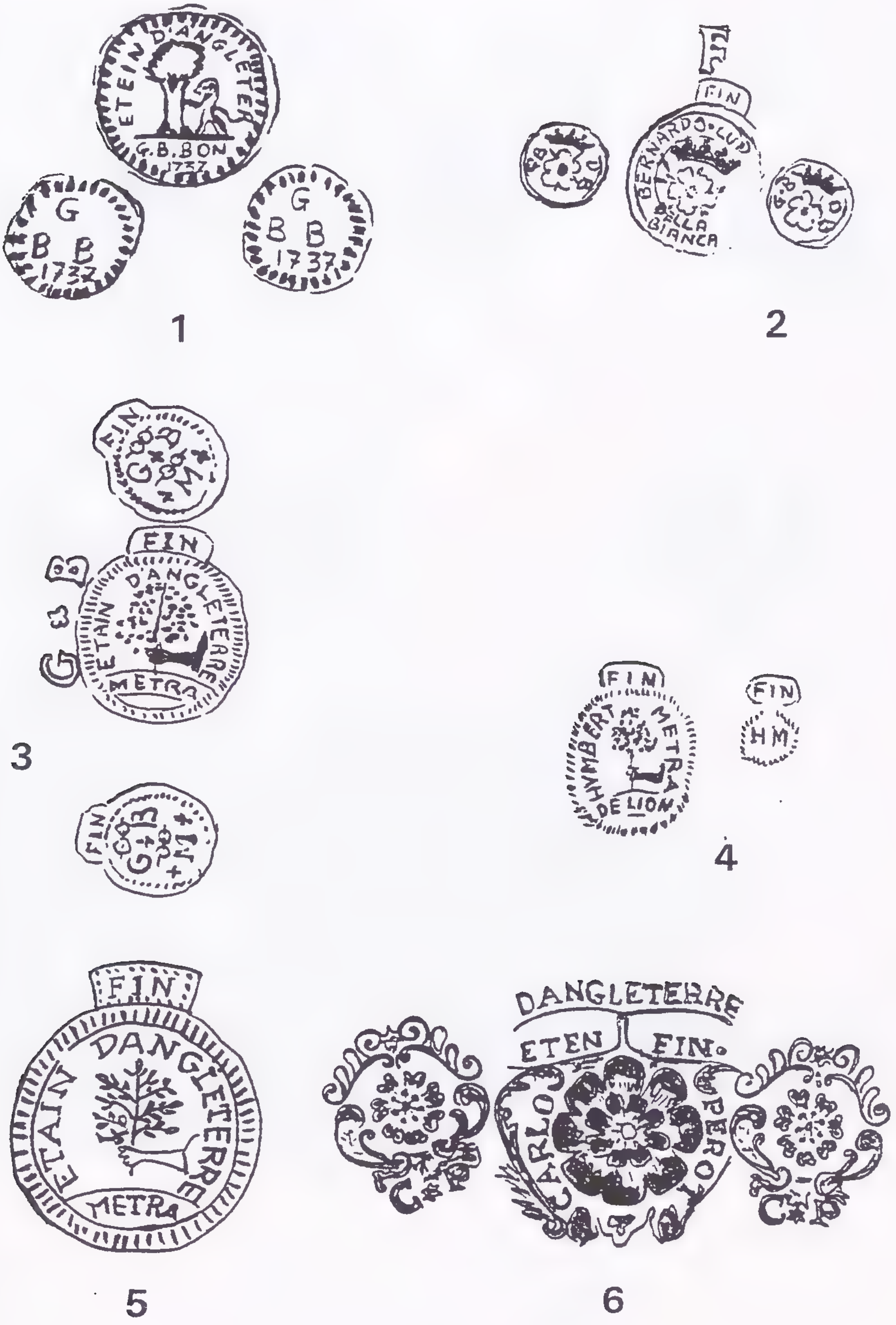


FIG. 1. Punzoni dei Mastri peltrai.

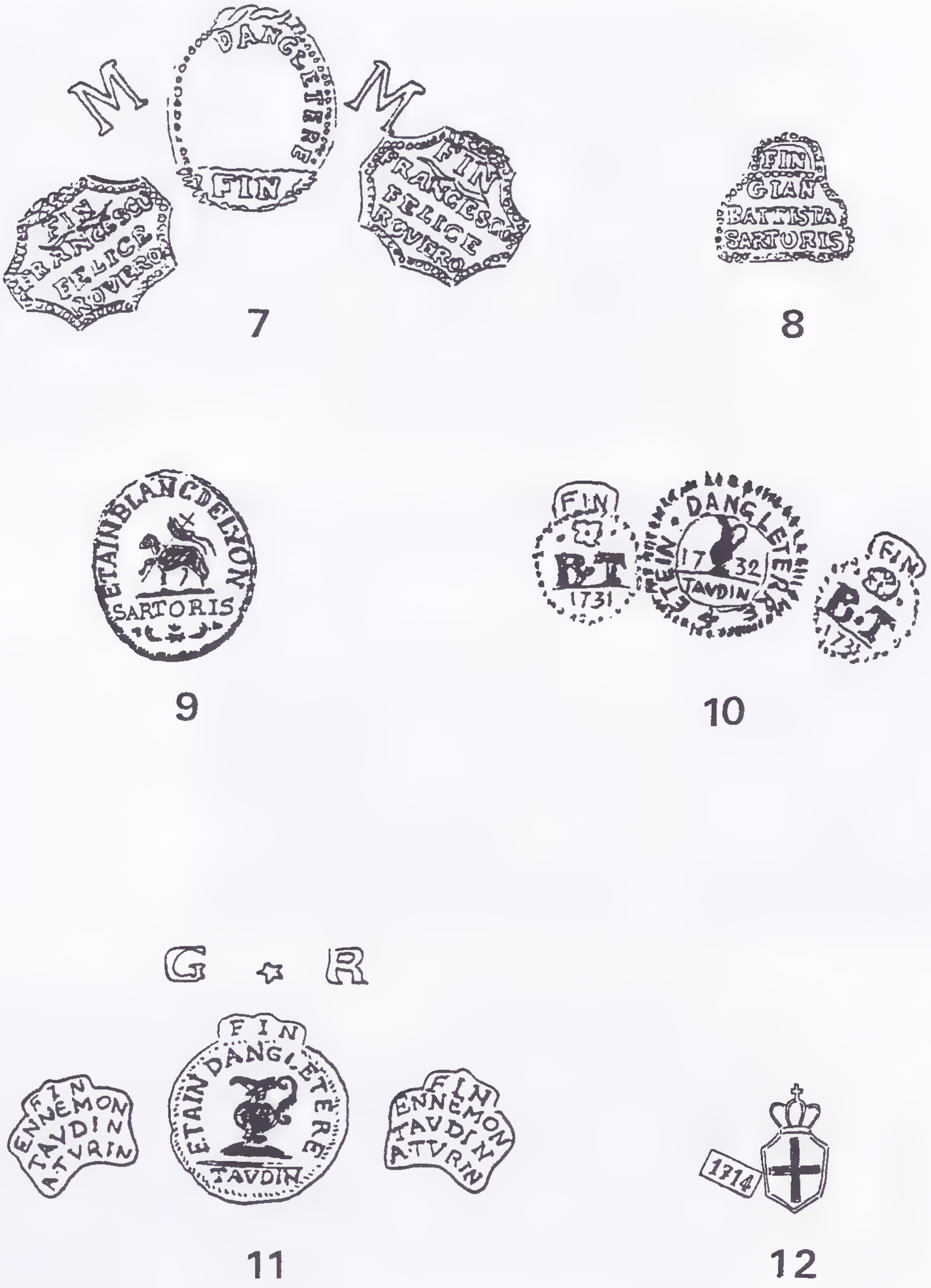


FIG. 2. Punzoni dei Mastri peltrai.

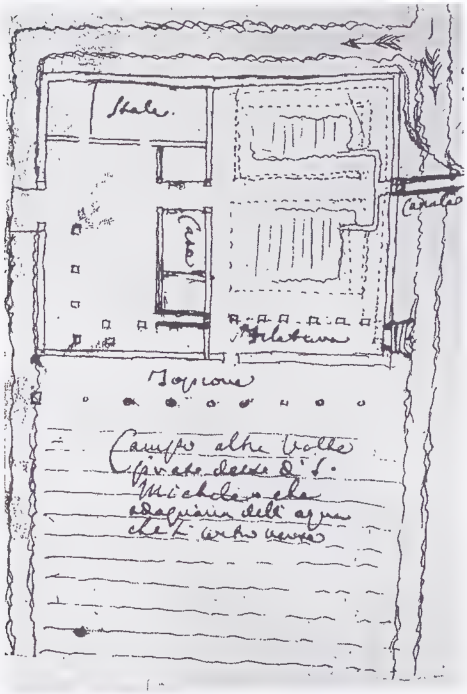


FIG. 1. Disegno della "cassina" dalla «Lettera di Citaz.ne; e menzione» datata 1 settembre 1718 (A.M.V.V.S.M.).

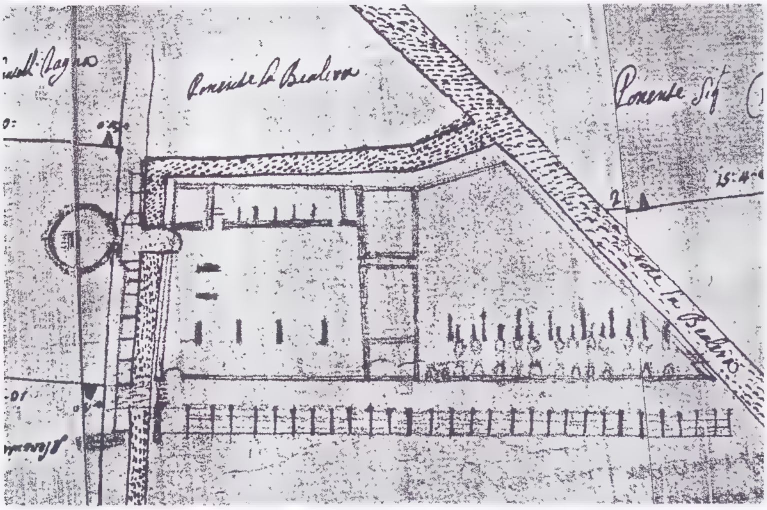


FIG. 2. Disegno della "cassina". Datato a tergo 1722 (A.M.V.V.S.M.).

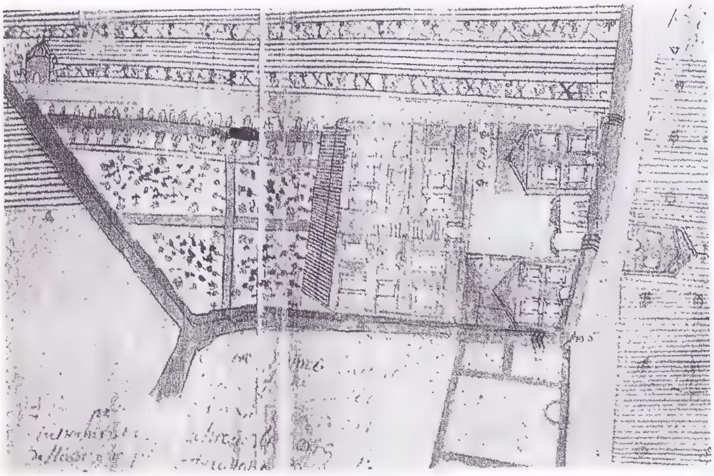


FIG. 3. Particolare dallo smembrato «Cabreo della casina e beni dè Molto Illtre Sig. Giuseppe Viarana a S. Moritio». Datato 21 dicembre 1734 (A.M.V.V.S.M.).

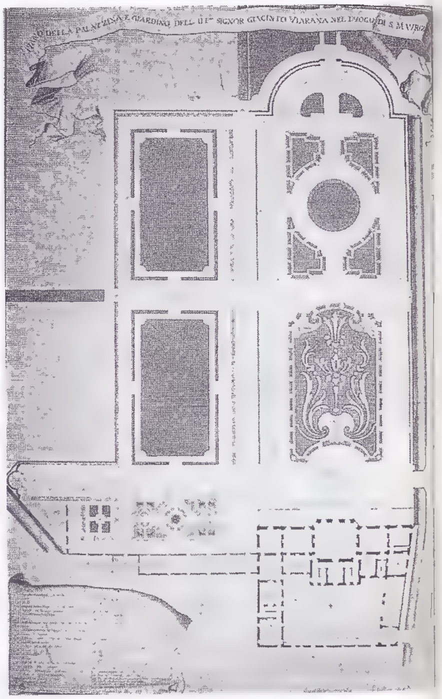


FIG. 4. «Piano della palazzina e giardino dell Ill^{mo} Signor Giacinto Viarana nel luogo di San Maurizio».

FIG. 5. «Faciata verso il giardino à Levante». Firmato «Luigi Barberis Arch.o» (A.M.V.V.S.M.).

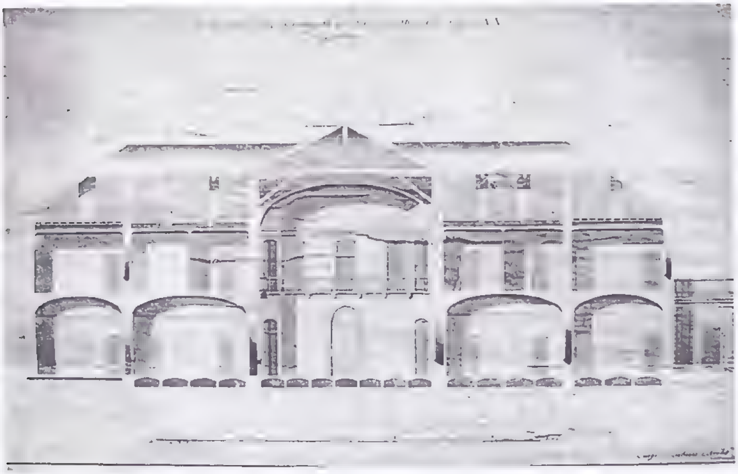


FIG. 6. «Taglio sulle Linee ponteggiate in rosso segnate nelle piante A.A.». Firmato «Luigi Barberis Arch.o» (A.M.V.V.S.M.).

FIG. 7. Villa Viarana, San Maurizio Canavese (To), Facciata verso il giardino.

FIG. 8. Villa Viarana, San Maurizio Canavese (To), Galleria.

FIG. 9. Villa Viarana, San Maurizio Canavese (To), Salone.

Fig. 10. Villa Viarana, San Maurizio Canavese (TO), «Vestibolo avanti il Salone».

Fig. 11. Villa Viarana, San Maurizio Canavese (TO), Cappella di San Michele.

FIG. 1. Chieri, villa Il Cipresso, prospetto principale.

FIG. 2. Chieri, villa Il Cipresso, la cappella.

FIG. 3. Chieri, villa Il Cipresso, il salotto turco (esterno).

FIG. 4. Chieri, villa Il Cipresso, la cappella (interno).

FIG. 5. Chieri, villa Il Cipresso, volta della cappella.

FIG. 6. Chieri, villa Il Cipresso, la cappella, il presbiterio.

FIG. 7. Chieri, villa Il Cipresso, il salotto turco (interno).

FIG. 8. Chieri, villa Il Cipresso, uno dei quattro cancelli.

FIG. 9. Chieri, villa Il Cipresso, particolare del prospetto.

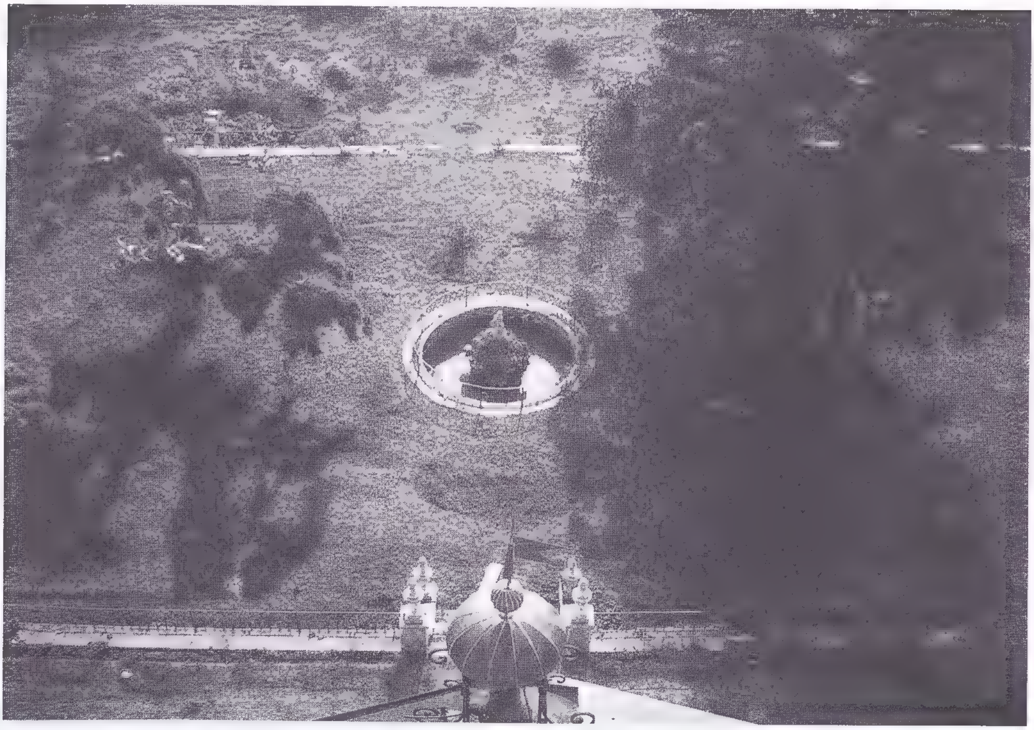


FIG. 10. Chieri, villa Il Cipresso, veduta del giardino.

FIG. 1. Vigna denominata *Il Palazzo* (Affresco, Villa Cimena, sala del biliardo, parete est).
Fig. 2. *Villa Cimena* (Affresco, Villa Cimena, sala del biliardo, parete ovest).
FIG. 3. Carlo Sada, *Ortografia anteriore a ponente* (Disegno a matita acquarellato, Collezione privata).
FIG. 4. Carlo Sada, *Ortografia laterale a mezzogiorno* (Disegno a matita acquarellato, Collezione privata).

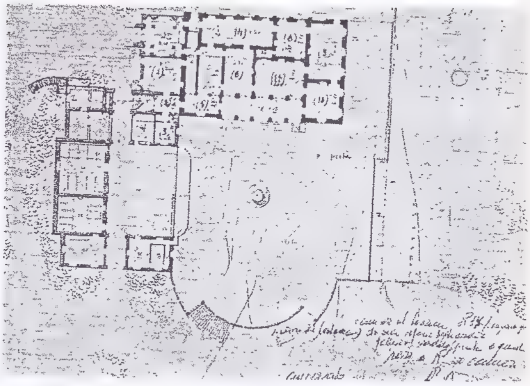
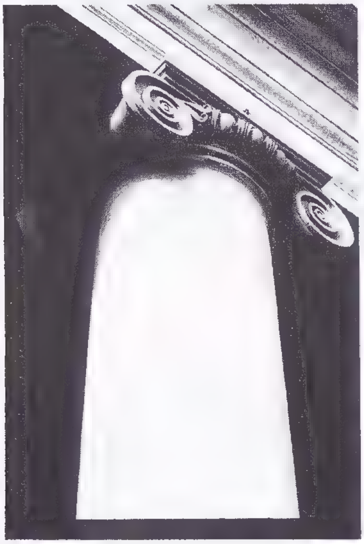


FIG. 5. Carlo Sada, *Ortografia posteriore a levante* (Disegno a matita acquarellato).
FIG. 6. Carlo Sada, *Planimetria generale di Villa Cimena* (Disegno a matita, Collezione privata).
FIG. 7. Villa Cimena, prospetto anteriore con scalea d'accesso al parterre.
FIG. 8. Villa Cimena, prospetto anteriore, particolare dell'androne carraio.



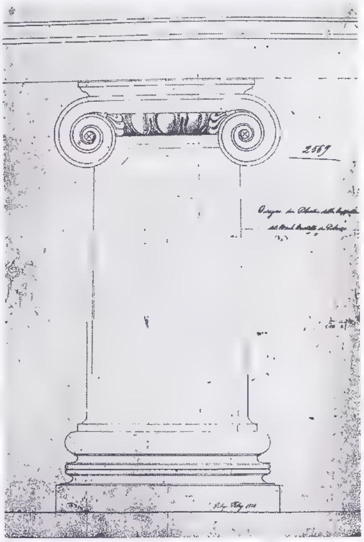


FIG. 9. Villa Cimena, prospetto posteriore.
FIG. 10. Villa Cimena, il timpano, decorato con Vittorie Alate atteggiate secondo il modello dell'arco di Settimio Severo a Roma.
FIG. 11. Villa Cimena, Colonna con capitello ionico che ricalca un modello palagiano, disegnato per Pollenzo.
FIG. 12. Pelagio Palagi, *Disegno dei Pilastri della Cappella del Real Castello di Pollenzo*, 1834, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio.

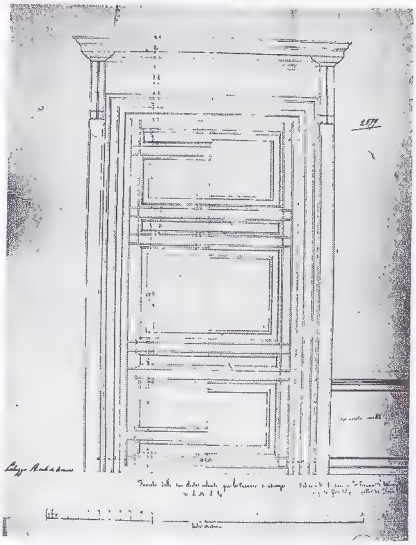


FIG. 13. Villa Cimena, serramento di comunicazione con il loggiato, riferibile ad un disegno dell'Archiginnasio di Bologna, attribuito a Sada.

FIG. 14. Disegno di porta, per camera d'udienza di Palazzo Reale di Torino, attribuito a Sada, 1847, Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio.

FIG. 15. Villa Cimena, particolare di pavimento alla veneziana, progettato da Sada in stretta aderenza ai modelli suggeriti da Palagi.

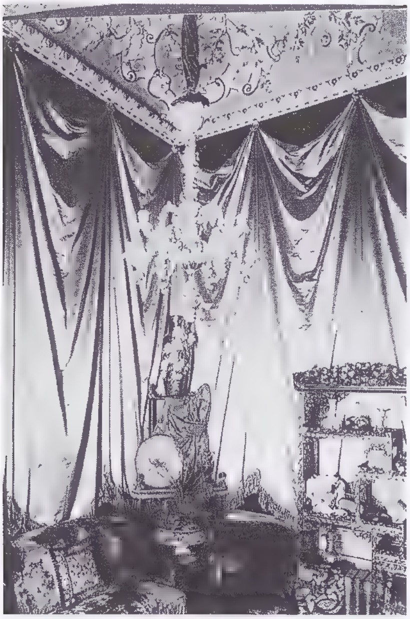


FIG. 1. Eugenio Mollino, documentazione di studio.

FIG. 2. Eugenio Mollino, macello comunale di Rivoli, 1905.

FIG. 3. Eugenio Mollino, schizzi di arredo per il villino Margherita, 1902.

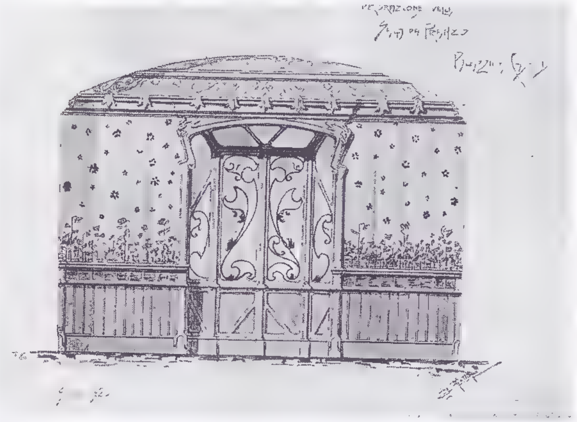


FIG. 4. Eugenio Mollino, decorazione per la palazzina Casalis, 1902.

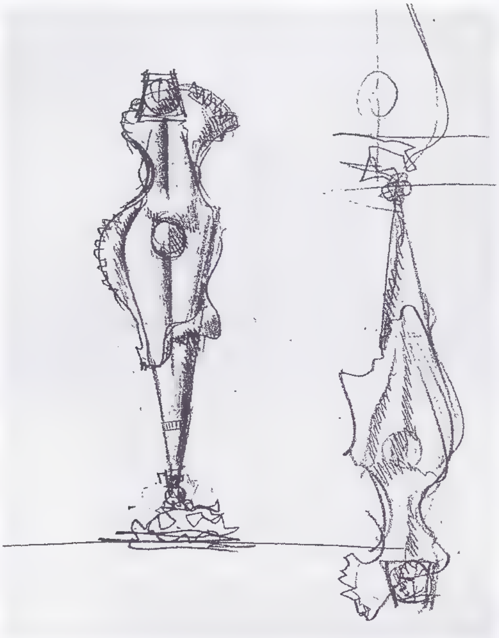
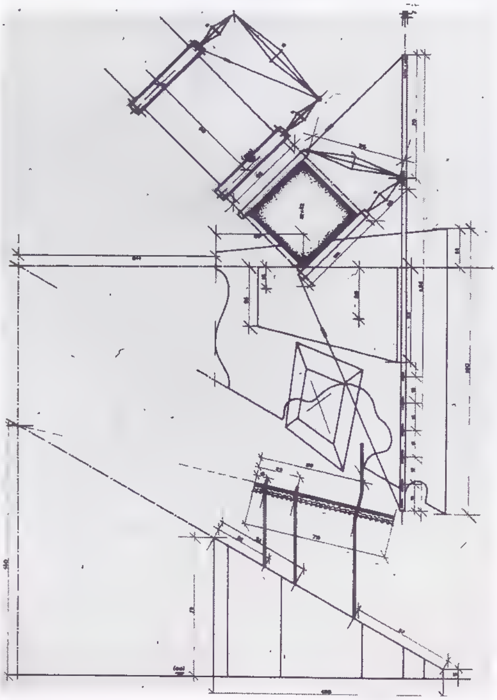


FIG. 5. Carlo Mollino, schizzo surrealista sul retro di un dattiloscritto paterno, anni Trenta.
FIG. 6. Carlo Mollino, attaccapanni in bandella di ferro ramato e cristallo per Italo e Danila Cremona, 1939.



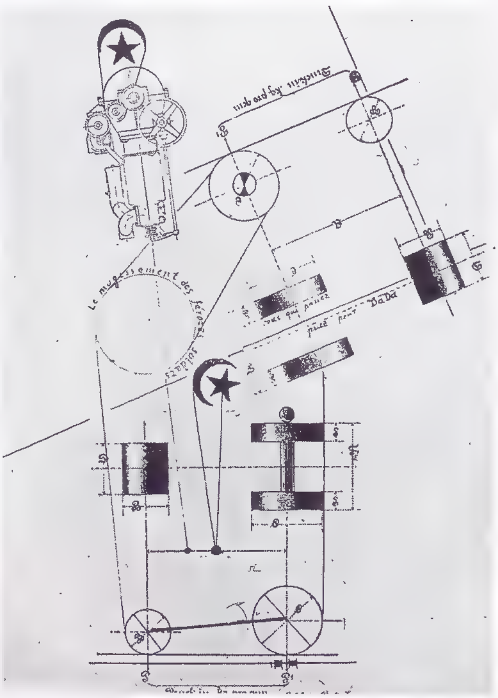


FIG. 7. Carlo Mollino, disegno per «Tè numero 2», 1935, con Italo Cremona.
FIG. 8. Max Ernst, *Le mugissement des féroces soldats*, 1919.

FIG. 9. Carlo Mollino, ripresa eseguita nella Casa Miller, circa 1933-38.
FIG. 10. Carlo Mollino, fotografia di "troupe" acrobatica a Torino, anni Trenta

LA RADIO
PER TUTTI

FIG. 11. Rivista di divulgazione radiotecnica conservata nel fondo Mollino, 1924.
FIG. 12. Carlo Mollino, disegno per *Vita di Oberon*, 1933.

FIG. 13. Carlo Mollino, ripresa eseguita nello studio di Italo Cremona in via Po 20, circa 1936-41.

FIG. 14. Italo Cremona, *Nudo rovesciato*, 1933.

FIG. 15. Italo Cremona, *Inverno*, 1939-40.

FIG. 16. Carlo Mollino fotografato da Italo Cremona nella casa Miller, circa 1938.

FIG. 17. Italo Cremona fotografato da Carlo Mollino nella casa Miller, circa 1938.

FIG. 18. Italo Cremona, *Composizione con il ritratto della madre*, 1938.

FIG. 19. Carlo Mollino, illustrazione per *L'Amante del Duca*, 1934-36.

FIG. 20. Lee Miller, *Femme: la main sur la tête*, Parigi, 1931.

FIG. 21. Carlo Mollino, documentazione di studio, anni '30.

FIG. 22. Pablo Picasso, tecnica mista, 1933.

FIG. 23. Carlo Mollino, cartoncino d'invito, anni '30.

FIG. 24. Carlo Mollino e Italo Cremona, capitello, circa 1938.

FIG. 25. Ernst Moritz Geyger, capitello, 1897.

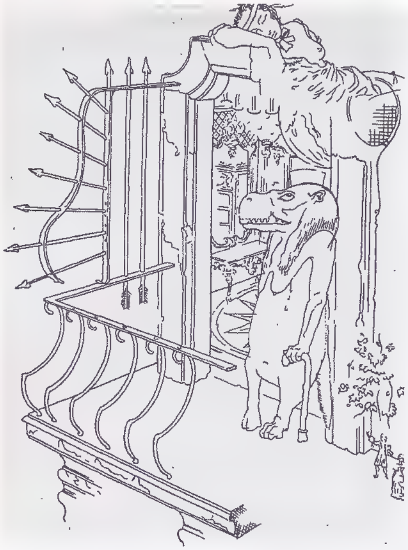


Fig. 26. Carlo Mollino, illustrazione per *L'amante del Duca*, 1934-36.

Fig. 27. Victorien Sardou, acquaforte, 1862.

Fig. 28. Gustave Moreau, particolare di *Giove e Semele*.

Fig. 29. Josephin Péladan, illustrazione per *Jugend*, n. 8, 1898.

FIG. 30. Carlo Mollino, drago da passeggio, 1964.
FIG. 31. Georges Hugnet, *La vie amoureuse des spumifères: le promidan cornu*, 1947.

FIG. 32. Carlo Mollino, *Ritratto allo specchio*, 1937-40.
FIG. 33. Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata*, 1873.

FIG. 34. Kurt Seligmann, *Le feu follet*, 1936.

FIG. 35. Italo Cremona, *La Trinacria* nella casa Devalle, 1939-40.

FIGG. 36-37. Carlo Mollino, casa Devalle, 1939-40.

Le immagini riprodotte sono tratte dal fondo Mollino, Biblioteca Centrale di Architettura, Politecnico di Torino, ad eccezione di

20, 31: Aa.Vv., *La femme et le Surréalisme*, cit.
8: Aa.Vv., *Max Ernst: a retrospective*, New York, The Salomon R. Guggenheim Museum, 1975.
29, 30: collezioni private.
14, 15, 17, 18: Danila Cremona.
25, 33: Italo Cremona, *Il tempo dell'Art Nouveau*, cit.
34: *Minotaure*.

Finito di stampare
per i tipi de «l'Artistica Savigliano»
nel giugno 1989

INDICE - SOMMARIO

ARTICOLI E SEGNALAZIONI:

I. FERRERO, *Due valli alpine nella protostoria (valle dell'Orco e valle d'Aosta* . . . . pag. 5

C.M. LEBOLE DI GANGI, *La necropoli altomedioevale di Carignano* . . . . » 15

A. ROSBOCH, *Indagine su di un affresco nella chiesa di S. Francesco d'Assisi a Torino* . . . . » 35

C. ROBOTTI, *Moda e costume al castello della Manta (Indicazioni per la datazione degli affreschi della sala baronale)* . . . » 39

M. DAVICO VIGLINO, *Le valli di Pont. Lettura di un territorio dalle relazioni di visita del XVI e del XVIII secolo* . . . » 57

E. MONGIANO, *Il segretario ducale Ubertino Marruchi* . . . » 73

M. DAVICO VIGLINO, *Testimonianze materiali dell'architettura nelle valli alpine dell'Orco e del Soana* . . . . . . » 103

A. ACTIS CAPORALE, *Iconografia del canale di Caluso. Appunti per uno studio sistematico* . . . . » 119

C. DEBIAGGI, *Carlo Bascapé come fonte per le opere di Gaudenzio al Sacro Monte di Varallo* . . . . » 139

F. MALAGUZZI, *Legature sabaude del XVI secolo* . . . . » 151

C. CARAMELLINO, *Aggiunte al catalogo della pittura del Seicento* . . . . » 167

A. COTTINO, *Una traccia per la pittura di paesaggio del seicento in Piemonte: ipotesi sul Pasero* . . . . » 177

A. CIFANI - F. MONETTI, *Presenze guerciniane a Torino* . . » 183

P. GRISOLI, *Due quadri inediti e una chiesa sconosciuta nella Torino del Seicento* . . . . » 195

B. SIGNORELLI, *Per la storia del paesaggio agrario* . . . . » 217

C. DEBIAGGI, *Due tele, un affresco e un disegno del Pianca* . . » 245

C. e P. CAPUSSOTTI, *Organi a S. Damiano* . . . . . » 257

A. BONCI, *Peltri torinesi del XVIII secolo* . . . . . . » 265

G. MARTINENGO, *Documenti inediti per la Villa Viarana e San Maurizio Canavese* . . . . » 281

G. GIORDANO, *Un'architettura per incontri sereni e convenzionali. La villa "Il Cipresso" a Chieri* . . . . » 317

M. LUPANO, *Villa Thaon di Revel a Cimena e l'esperienza neoclassica di Carlo Sada* . . . . » 331

E. MONCALVO, *Note per una lettura di alcuni riferimenti della cultura di Carlo Mollino* . . . . » 341

S. CURTO, *Commemorazione di Carlo Carducci* . . . . . » 375

VITA DELLA SOCIETÀ . . . . » 381

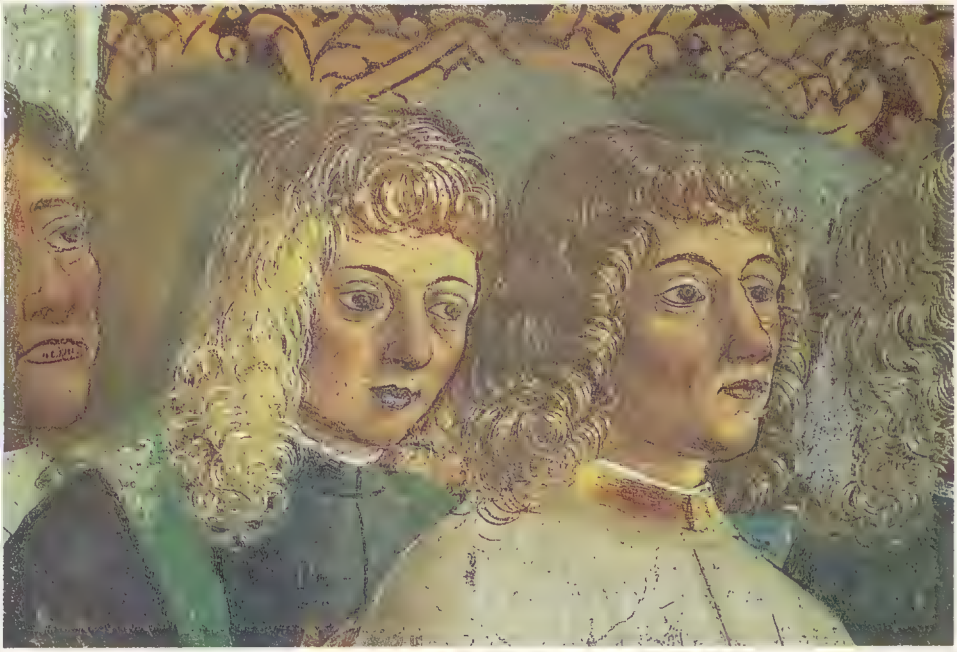
Elenco dei Soci . . . . » 392

BOLLETTINO

DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE
DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ANTICHITÀ ED ARTE NELL'ALESSANDRINO
Alessandria, 15 - 16 ottobre 1988



NUOVA SERIE - XLIII

1989

Maestro Antonio, *La Madonna della Misericordia*, particolare. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA
TORINO

BOLLETTINO
DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ANTICHITÀ ED ARTE NELL'ALESSANDRINO

Alessandria, 15-16 ottobre 1988

Atti del Convegno raccolti da Francesco Malaguzzi

NUOVA SERIE - XLIII

1989

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

La pubblicazione di questo Bollettino è stata resa possibile dai contributi per l'attività istituzionale della Società di: Banca CRT, Istituto Bancario S. Paolo di Torino, Mediocredito Piemontese, Banca Popolare di Novara, Consulta per la valorizzazione dei beni artistici e culturali di Torino, alcuni Consoci e da quello specifico dell'Amministr. Provinciale di Alessandria.

CARICHE SOCIALI PER IL TRIENNIO 1989-91

CONSIGLIO DIRETTIVO

Maria Maddalena Negro Ponzi, *presidente*
Francesco Malaguzzi, *vice presidente* - Carlo Robotti, *tesoriere*
Silvio Curto - Enrico Moncalvo - Gianni Carlo Sciolla - Carlo Caramellino, *segretario*

COMMISSIONE REDAZIONALE

Silvio Curto, *presidente*
Franco Carrata Thomes - Casimiro Debiaggi - Guido Gentile - Luciano Manino
Riccardo Nelva - Gianni Carlo Sciolla - Micaela Viglino Davico

Direttore responsabile: Silvio Curto
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto 1301

L'Artistica Savigliano - Via Togliatti, 44 - 12038 Savigliano

SOMMARIO

PRESENTAZIONE . . . . pag. 11

SESSIONE ARCHEOLOGIA

GIULIO PAVIA, *Il giacimento a pesci messiniani di Pecetto di Valenza (Alessandria)* . . . . pag. 15

MARICA VENTURINO GAMBARI, *Nuovi dati sull'origine del popolamento nell'agro alessandrino* . . . . » 23

MARINA GIARETTI, *Villa del Foro. Prospezioni di superficie in un sito all'aperto dell'Età del Ferro* . . . . » 41

SILVANA FINOCCHI, *Forum Fulvii. Primo contributo della ricerca archeologica alla conoscenza figurativa e storica della città romana* . . . . » 53

MARIA CRISTINA PREACCO ANCONA, *Osservazioni preliminari sulla ceramica rinvenuta a Forum Fulvii* . . . . . . » 89

LUCIANO MANINO, *Nuove osservazioni sul tesoro di Marengo e sul suo dedicante Marco Vindio Veriano* . . . . . . » 101

CLAUDIO DONZELLI, *Gli scavi di Pecetto di Valenza (Alessandria). Un cimitero altomedievale su un precedente insediamento romano* . . . . » 111

FRANCESCO CARRARO - LUIGI FOZZATI - LUIGI GRIVA, *Per un'archeologia fluviale nell'Alessandrino* . . . . » 125

INTERVENTO di LUCIANO MANINO . . . . » 135

SESSIONE FONTI PER LA STORIA DELL'ARTE E DELL'ARCHITETTURA

MARINA VALORI, *Le fonti dell'Archivio di Stato di Milano per la storia dell'Alessandrino: invito ad una ricerca* . . . pag. 139

GIULIO MASSOBRIO, *Volontà conservatrice e volontà ordinatrice nel processo di formazione degli archivi del territorio alessandrino* . . . . » 149

MAURILIO GUASCO - GIANCARLO SUBBRERO, *Le visite pastorali come fonti per la storia dell'arte* . . . . » 163

Marco Motta, *Le fonti della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici* . . . . pag. 177
Piera Grisoli, *Vecchio e nuovo Piemonte nelle carte degli archivi mauriziani* . . . . » 185
Bruno Signorelli, *La chiesa ed il Collegio dei Gesuiti di Alessandria* . . . . » 199
Claudio Coppo, *Lo spazio dell'*Ospedale dei Pazzarelli *in Alessandria (1773-1871)* . . . . » 223
Gian Maria Panizza, *Una famiglia di costruttori alessandrini: i Guerci. L'archivio dell'ingegner Venanzio* . . . . » 233
Mario Bruno, *Memoria del bene culturale attraverso i fondi bibliografici. Alcune considerazioni sul fondi dei libri dell'Avvocazia dei poveri nella Biblioteca Civica di Alessandria* » 251

Comunicazioni:

Gianna Pastorino, *Fonti per la storia dell'arte nel territorio alessandrino conservate nell'Archivio di Stato di Alessandria* » 265
Franco Monetti - Arabella Cifani, *Documenti per la storia del Palazzo Reale di Alessandria (1815-1870)* . . . » 271

SESSIONE STORIA DELL'ARTE

Carlenrica Spantigati, *Maestro Antonio pittore a Frugarolo: pittura nell'Alessandrino fra Quattro e Cinquecento* . . pag. 281
Silvana Pettenati, *Novità sui libri miniati per Pio V* . . » 297
Giovanni Romano, *Una ricerca per Andrea Pozzo ad Alessandria* . . . . » 307
Guido Gentile, *Il gruppo del « Sepolcro » in Santa Maria di Castello ad Alessandria e il teatro della Pietà tra il Quattro e il Cinquecento* . . . . » 311
Agata Barbèris, *Protagonisti della pittura ad Alessandria nel XVIII secolo* . . . . » 343
Maria Paola Soffiantino, *La campagna di catalogazione all'Ospedale Civile di Alessandria* . . . . » 361
Francesco Malaguzzi, *Legature di pregio ad Alessandria* . » 375

Comunicazione:

Carlo Caramellino, *Note su alcuni argenti del Duomo di Alessandria* . . . . » 383

SESSIONE ARCHITETTURA

Clara Palmas, *Tutela e monumenti ad Alessandria* . . . pag. 391

Maria Grazia Vinardi, *Santa Maria di Castello: progetti e restauri* . . . . pag. 397

Giulio Ieni, *Gli apparati trionfali per il passaggio in Alessandria di Margherita di Stiria regina di Spagna (7 febbraio 1599)* . . . . » 427

Alberto Carlo Scolari, *Il Seminario di Alessandria* . . » 455

Guido Amoretti, *La Cittadella di Alessandria* . . . . » 465

Laura Palmucci Quaglino, *I disegni del Quarini per il « museo » di Ambrogio Maria Ghilini nella villa presso Alessandria* . . . . » 479

Guido Montanari, *Razionalismo dimenticato ad Alessandria: il Sanatorio Teresio Borsalino e il Dispensario antitubercolare, opere prime di Ignazio Gardella* . . . . . . » 491

Franco Zampicinini, *Per una storia delle cascine della pianura alessandrina: stato attuale delle ricerche e individuazione delle possibili fonti documentarie* . . . . . . » 517

VITA DELLA SOCIETÀ

Attività Sociale 1989 . . . . pag. 543

Elenco dei Soci . . . . » 553

CONVEGNO
ANTICHITÀ ED ARTE NELL'ALESSANDRINO

ENTE PROMOTORE

Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti

ENTI PATROCINATORI

Provincia di Alessandria - Assessorato alla Cultura
Comune di Alessandria - Assessorato alla Cultura

ADERENTI

Archivio di Stato di Alessandria
Archivio di Stato di Milano
Biblioteca Civica di Alessandria
Politecnico di Torino - Facoltà di Architettura - Dipartimento Casa e Città
Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte
Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte
Sovrintendenza ai Beni Archivistici del Piemonte e della Valle d'Aosta
Università di Torino - Facoltà di Lettere e Filosofia - Dipartimento Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo - Dipartimento Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico-Territoriali
Università di Torino - Facoltà di Scienze - Dipartimento Scienze della Terra

PRESIDENTE DEL CONVEGNO

Casimiro Debiaggi

COMITATO SCIENTIFICO

Casimiro Debiaggi, *presidente*
Vera Comoli
Guido Gentile
Liliana Mercando
Clara Palmas
Sandra Pinto
Giovanni Romano
Francesco Malaguzzi, *segretario*

COORDINATORI SCIENTIFICI DI SETTORE

Guido Ieni
Carlenrica Spantigati
Marica Venturino

PRESIDENTI DI SESSIONE

Silvio Curto
Casimiro Debiaggi
Clara Palmas
Sandra Pinto

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO

Francesco Malaguzzi

PRESENTAZIONE

Fra i convegni che la Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti promuove dal 1932, particolare rilievo ebbe quello organizzato nel 1969 a Casale Monferrato da Noemi Gabrielli.

Ritornando nella stessa provincia dopo 19 anni, ad evitare sovrapposizioni territoriali fra i due convegni, abbiamo intenzionalmente limitato l'area studiata all'Alessandrino in senso stretto, coincidente approssimativamente all'antico « contado » o all'attuale diocesi.

Secondo le tradizioni della nostra Società, abbiamo invitato Enti ed Associazioni culturali locali a partecipare all'iniziativa; gli Assessorati alla Cultura della Provincia e del Comune di Alessandria hanno prontamente aderito, dando un consistente contributo per la realizzazione del Convegno.

La Provincia, inoltre, ha ospitato il Convegno in una sala di palazzo Guasco delle cui attrezzature abbiamo fruito.

Il Comitato Scientifico costituito ad hoc è risultato composto dai rappresentanti degli organi di tutela piemontesi e degli istituti universitari torinesi, avendo come presidente e segretario rispettivamente il presidente ff. e il tesoriere della S.P.A.B.A..

Decisiva importanza per la riuscita del convegno hanno avuto il coordinamento scientifico di settore e il coordinamento organizzativo.

La risposta all'invito della S.P.A.B.A. è stata tale da richiedere l'organizzazione di quattro sessioni (Archeologia, Fonti per la storia dell'arte e dell'architettura, Storia dell'Arte, Architettura) con un totale di una quarantina di relazioni; fra i relatori, docenti universitari e soprintendenti, ma anche molti giovani altamente qualificati, studiosi locali e « dilettanti »; metà dei relatori era socio della S.P.A.B.A..

Il Convegno si è svolto il 15 e il 16 ottobre 1988; all'apertura hanno presenziato il Prefetto, il Vice Presidente della Provincia, Asses-

sori della Provincia e del Comune, varie Autorità; dopo un breve indirizzo del presidente del Convegno e presidente ff. della Società, hanno portato il saluto delle loro amministrazioni gli assessori Pierangelo Taverna e Carlo Fenaroli in una sala che è stata costantemente affollata per tutta la durata della manifestazione; il che, considerando le scarse concessioni al contingente e l'assenza di spettatori comandati, è stata una consolante conferma dell'interesse suscitato.

Il sabato si sono tenute le prime due sessioni presiedute da Silvio Curto dell'Università di Torino e da Casimiro Debiaggi della S.P.A.B.A.; le seconde due si sono succedute la domenica sotto la presidenza di Sandra Pinto, Soprintendente ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, e Clara Palmas, Soprintendente ai Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte. Complessivamente sono state tenute 33 relazioni.

La pubblicazione degli Atti del Convegno avviene con un certo ritardo sui tempi previsti, non certo per nostra negligenza; purtroppo il rispetto della tempistica concordata è risultato problematico per diversi funzionari; in un caso è stato impossibile ricuperare il testo.

Gli Atti comprendono, dunque, tutte le relazioni presentate meno una; ad esse aggiungiamo tre comunicazioni che non avevano potuto essere presentate in convegno, certi che il lettore le apprezzerà come meritano.

Data l'importanza scientifica e la novità di molti degli argomenti trattati, la S.P.A.B.A. ha eccezionalmente accettato testi e documentazioni iconografiche che superano i normali standard, assumendosi un rilevante onere; il volume, infatti, ha raggiungo le 539 pagine di testo, più 144 pagine di illustrazioni, cui sono da aggiungere le 19 pagine dedicate alla « Vita della Società ».

Anche questa pubblicazione della S.P.A.B.A. è stata realizzata su base volontaristica; considerandone la complessità e le dimensioni sono inevitabili, malgrado ogni nostra cura, imperfezioni e sviste, di cui ci scusiamo con il lettore. Ci auguriamo, infine, che questi Atti costituiscano anche uno stimolo ad affrontare e risolvere i problemi emersi.

F. M.

SESSIONE ARCHEOLOGIA

GIULIO PAVIA

IL GIACIMENTO A PESCI MESSINIANI DI PECETTO DI VALENZA (ALESSANDRIA)

Premessa

La località Cascina Guarnera, in comune di Pecetto di Valenza, è nota nella letteratura scientifica per l'affioramento di strati diatomitici estremamente ricchi di resti di pesci datati al Messianiano (Miocene superiore, Era Genozoica). Già segnalato da Sacco (1889-90), il giacimento fossilifero fu oggetto, in tempi più recenti (Sturani & Sampò, 1973), di un'indagine stratigrafico-paleontologica accentrata sul significato paleoambientale di tale facies diatomitica (tripoli). La varietà e la completezza di conservazione dei reperti ittiolitici indussero il Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino ad avviare nel 1981, sotto l'egida della Soprintendenza Archeologica del Piemonte, la coltivazione dell'orizzonte a «tripoli» di Cascina Guarnera mediante scavi su grandi volumi. Scopo dell'intervento era la costituzione di una raccolta di dati che fornisse più precise informazioni sull'evoluzione paleoambientale e paleobiologica di questo settore nordoccidentale del territorio italiano.

La presente comunicazione vuole sia relazionare sulle modalità di intervento adottate durante questa ricerca paleontologica e sulle conseguenti informazioni scientifiche, sia sottolineare il valore culturale di un siffatto patrimonio fossilifero.

Modalità di intervento e recupero degli ittioliti

La località fossilifera di Cascina Guarnera è ubicata lungo le pendici occidentali del rilievo collinare Bric Fea, 1 Km a SSE di Pecetto

di Valenza. Le coordinate reticolari del sito sono: 2° 46′ 49″, 44° 58′ 49″ (F° 70, IV NE, tav. Pecetto di Valenza). Il punto di intervento è situato sul terreno agricolo di proprietà del signor G. Naclerio, a quota 200 m s.l.m.

L'intervento per il recupero dei reperti ittiologici si svolse nel periodo 5-12 ottobre 1981. Al termine del lavoro si provvide a richiudere lo scavo con materiale sterile, allo scopo di ripristinare l'originaria morfologia della superficie agricola interessata dallo scavo. Preliminarmente venne trasmessa la comunicazione di inizio lavori alle Autorità Comunali di Pecetto e al Comando Carabinieri di Valenza per gli eventuali controlli del caso.

L'équipe di lavoro, affiancata da due manovali per l'isolamento dei campioni fossiliferi e per la rimozione dello sterile, era costituita dallo scrivente in funzione di responsabile scientifico/direttore dello scavo, dal signor M. Macagno di Torino che si è occupato essenzialmente del recupero dei reperti fossili e dal dr. D. Ormezzano di Pinerolo che ha curato l'inventario e l'imballaggio dei campioni.

Dal punto di vista operativo una pala meccanica ha provveduto ad aprire una fossa di circa 30 m^2, mettendo a giorno la roccia fossilifera su un gradone di $7 \times 4 \times 2$ m di altezza (fig. 1). Nella fase di ricerca diretta dei fossili si è scartato tuttavia l'impiego di tale pala a causa dell'estrema sfogliabilità del sedimento laminato che non avrebbe sopportato le sollecitazioni impresse dal mezzo meccanico, sbriciolandosi in scaglie e danneggiando quindi i fossili.

La ricerca e l'isolamento dei reperti ittiolitici hanno comportato di regola il distacco di blocchi di roccia fossilifera di dimensioni variabili intorno a $50 \times 50 \times 20$ cm di spessore, mediante l'uso di picconi e di leve. Successivamente si è provveduto all'apertura di tali blocchi in posto, sfruttando la fitta laminazione del «tripoli» relativamente incoerente. Un'ulteriore tecnica applicata nella ricerca è costituita nella «slamatura» diretta in affioramento degli strati. Entrambe le tecniche hanno dato buoni risultati; tuttavia la prima ha permesso di esaminare una quantità di sedimento decisamente maggiore.

Sono stati nel complesso coltivati più di 15 metri cubici di roccia fossilifera, che hanno fornito alcuni frammenti di legno incrostati di piccole ostriche, rare filliti e più di duecento resti scheletrici di Teleostei, alcuni di grandi dimensioni, intorno al metro, spesso completi di impronta e contro-impronta (fig. 2). Oltre a ciò sono stati aspor-

tati otto blocchi (60×50×30 cm) dell'intervallo più fossilifero di sedimento per il recupero dei fossili in laboratorio, dopo «maturazione» della roccia.

Il «tripoli» di Pecetto di Valenza e le sue faune a pesci

Sulla Carta Geologica d'Italia (F° 70, Alessandria), l'orizzonte di «tripoli» di Cascina Guarnera è compreso nella parte alta della formazione delle «Marne di Sant'Agata» di età tortoniana. Più recenti studi (Sturani & Sampò, 1973; D'Onofrio et al., 1976) hanno invece attribuito l'orizzonte fossilifero al Messiniano inferiore (zona a *Globorotalia conomiozea*, sottozona a *Globigerina multiloba*). Le caratteristiche litologiche e paleontologiche dell'orizzonte diatomitico sono del tutto corrispondenti a quelle dei livelli a «tripoli» conosciute in diverse parti del bacino mediterraneo allo stesso livello stratigrafico (Toscana, Sicilia, Nord Africa).

Gli strati fossiliferi, affioranti per uno spessore di due metri, si presentano nello scavo immergenti verso Sud con un'inclinazione di 18°. Essi sono costituiti da diatomiti a laminazione da sottilissima a media, di colore bianco-giallo paglierino (fig. 3). Il sedimento, di facile lavorabilità per l'apertura in lame, è formato da una ridotta massa di fondo argillosa in cui sono contenuti abbondantissimi gusci di foraminiferi, spicole di spugna e frustoli di diatomee. Le diatomiti laminate sono comprese fra livelli pelitici grigio-verdastri di cui non è possibile precisare l'estensione verticale.

In dettaglio ho rilevato la seguente successione dal basso verso l'alto lungo le trincee aperte dalla pala meccanica (fig. 4); ciascun livello è stato campionato per eventuali successivi esami di laboratorio:

1 (minimo 60 cm) – Siltiti argillose grigio-verdastre omogenee; a 30 cm dal tetto sono presenti allineamenti di noduli calcarei forse legati a cementazione di strutture di bioturbazione. Le siltiti contengono flammule nerastre carboniose, in parte legate a frustoli vegetali. Sono presenti numerosi Pteropodi (*Clio*, *Vaginella*), rari Bivalvi, Echinoidi Spatangoidi, filliti (*Salix*) e abbondanti frustoli vegetali.

2 (90 cm) – Siltiti calcaree poco argillose, laminate, con colorazione dominante marrone. In dettaglio il livello è costituito da m-m

ritmiti di siltite ocracea con lamine «sapropelitiche» marroni oppure con flammule scure allineate. Alle m-m ritmiti alternano straterelli centimetrici di pelite grigio-verdastra omogenea. Alcuni orizzonti, costituiti in origine da una fitta alternanza dei due litotipi, presentano una densa bioturbazione ed una generale omogeneizzazione. Il limite inferiore del livello 2 è dato dalla comparsa delle prime laminazioni, mentre il limite superiore è sfumato; esso è posto arbitrariamente in corrispondenza ad una più evidente lamina rosso-marrone, al di sopra della quale le flammule scure si esauriscono rapidamente. Il livello è scarsamente fossilifero; contiene Bivalvi Nuculidi negli straterelli pelitici e rari resti di pesce nelle fasce laminate.

3 (195 cm) – Diatomiti laminate di colore bianco o giallo-paglierino con frequenti straterelli siltoso-arenacei omogenei grigio-verdastri. In dettaglio la colorazione bianca è data dalla concentrazione di frustoli di diatomee sulla superficie delle lamine per spessori anche superiori ad 1 mm; le lamine diatomitiche hanno un'estensione lenticolare e sfumano lateralmente in peliti laminate poco diatomitiche. A 75 cm dalla base si riconosce uno straterello centimetrico, indurito, di pelite calcarea grigio-bruna che costituisce un utile repère nel campionamento del livello fossilifero. Gli straterelli siltoso-arenacei corrispondono ad episodi di maggiore apporto detritico; essi presentano talora strutture da ripples ed hanno sempre una base netta ed un limite superiore sfumato verso le peliti diatomitiche. Gli straterelli siltoso-arenacei più continui sono indicati in fig. 4. Tutto il livello è interessato da gallerie verticali di bioturbazione (domichnia) terebrate a partire dagli straterelli siltoso-areanacei; tali gallerie risultano più frequenti nella parte alta del livello.

I fossili, soprattutto Pesci Teleostei e comunque sempre organismi nectonici o planctonici, mai bentonici, sono limitati alle peliti diatomitiche; gli straterelli siltoso-areanacei sono sterili. Tra i macrofossili, accanto a rari Crostacei Decapodi e a resti di vegetali, si rinvengono pesci ad habitat epi- e mesopelagico, tra i quali prevalgono i rappresentanti della famiglia Myctophidae. Tra le specie riconosciute ricordo le seguenti in ordine alfabetico per genere: *Alosa elongata*, *Capros aper*, *Lepidopus proargenteus*, *Maurolicus gregarius*, *Merluccius merluccius*, *Microchirus abropteryx*, *Mictophum edwardsii*, *M. microsoma*, *Syngnathus albyi*, *Trachurus trachurus*. I pesci sono

spesso fossilizzati in toto con pinne e squame conservate in posizione fisiologica e con elementi scheletrici in connessione. Altre volte i resti di pesce si rinvengono disorganizzati su una ridotta superficie di strato; in tal caso si devono supporre la decomposizione del corpo prima e durante la caduta sul fondo marino e la conseguente disorganizzazione della carcassa al momento della deposizione, eventualmente favorita da minime correnti di fondo. Ancora, sono frequenti tronconi di pesce (cranio o coda) dovuti a residui di predazione.

Nel complesso i resti di pesce, presenti in tutto lo spessore del livello diatomitico, con possibilità di rinvenimento in ogni lamina, sono concentrati nei 60 cm a cavallo del descritto straterello pelitico-calcareo indurito. Spesso i fossili di Teleostei sono affiancati da ossame riunito in boli o coproliti. Sono presenti anche frequenti noduli rosacei fosfatici; sul loro significato permangono molti dubbi, ma potrebbero essere dovuti a concentrazione di fosfati per dissoluzione di ossa di pesce.

4 (minimo 120 cm) – Siltiti marnose grigio-verdastre omogenee con tracce di stratificazione e densa bioturbazione. Il limite rispetto al sottostante livello 3 è contraddistinto dalla scomparsa delle laminazioni. Non sono stati rinvenuti macrofossili, ma sono comuni i foraminiferi bentonici.

Per quanto riguarda l'ambiente di deposizione delle diatomiti laminate, possiamo ricordare che Sturani & Sampò (1973) hanno ricondotto la sedimentazione del «tripoli» a fondali marini poco ossigenati di ambiente epibatiale. La perfetta conservazione dei reperti indica infatti la deposizione delle carcasse dei pesci su un fondale anaerobico, privo di organismi necrofagi e di batteri aerobi che, in condizioni normali, divorano e decompongono rapidamente le parti scheletriche meno ossificate dei pesci. D'altra parte la generale assenza di fossili di organismi bentonici è un dato significativo a conferma di un siffatto ambiente deposizionale. Tali condizioni anaerobiche di sedimentazione sono tuttavia limitate ai due metri di «tripoli» a pesci. I livelli incassanti 1 e 4 contengono invece associazioni faunistiche bentoniche di fondali normalmente ossigenati di probabile pertinenza batiale. Il livello 2 costituisce in tali condizioni la naturale transizione verso la sedimentazione ritmica.

Il significato del giacimento di Pecetto

I reperti fossili costituiscono una documentazione non riproducibile della storia terrestre dal lontano Archeozoico ai giorni nostri. Il loro studio e soprattutto la loro raccolta devono essere affrontati con le stesse cautele e il rispetto che siamo abituati a riservare, culturalmente e moralmente, ai documenti del nostro passato antropico. Questo e forse il dilagante e distruttivo commercio sviluppatosi sui fossili sono i motivi che ispirarono la ormai obsoleta legge n. 1089 del 1 giugno 1939, che ancora oggi riserva allo Stato, per il tramite delle Soprintendenze Archeologiche regionali e le istituzioni scientifiche pubbliche (Musei, ecc.), il controllo e la tutela del patrimonio paleontologico nazionale.

Se è vero che alcuni siti fossiliferi risultano scientificamente «banali», ripetitivi e diffusissimi tali da potersi forse rendere liberi ai fruitori della materia paleontologica, alcune località rappresentano invece caselle indispensabili per documentare e ricostruire il lungo cammino storico della Terra, vuoi per l'eccezionalità delle condizioni favorevoli alla fossilizzazione, vuoi per la completezza e la ricchezza dei resti conservati, vuoi ancora per le informazioni esclusive che essi forniscono. Il giacimento fossilifero di Bolca in Veneto è giustamente considerato la «perla della paleontologia italiana» per le univoche informazioni che fornisce sulla vita marina dell'Eocene, all'inizio dell'Era Cenozoica. Non ho timore nell'affermare che Pecetto, pur con fossili meno vistosi, sta al pari di Bolca per quanto riguarda l'intervallo cronologico medio-alto della stessa era. Simili località, come tante altre in Italia, vanno quindi intese come un patrimonio scientifico e culturale da salvaguardare contro tutte le alterazioni antropiche indotte sulla Natura.

In qualità di paleontologo auspico che per esse venga redatto uno schedario che raccolga tutti i dati necessari a valorizzarne il significato scientifico e vengano promosse campagne di ricerca per una più dettagliata e completa documentazione.

L'intervento sul giacimento a pesci di Pecetto di Valenza può costituire un esempio da seguire.

Riferimenti bibliografici

D'Onofrio S., Giannelli L., Iaccarino S., Morlotti E., Romeo M., Salvatorini G., Sampò M., Sprovieri R., 1976, *Planktonic Foraminifera of the Upper Miocene from some Italian sections and the problem of the lower boundary of the Messinian*, «Boll. Soc. Pal. It.», v. 14/2 (1975), pp. 177-196, 5 tavv.

Sacco F., 1889-90, *Il bacino terziario e quaternario del Piemonte*, Tip. Bernardoni, Milano, 634 pp.

Sturani C., Sampò M., 1973, *Il Messiniano inferiore in facies diatomitica nel bacino terziario piemontese*, «Mem. Soc. Geol. It.», v. 12/3, pp. 335-358, 2 tavv.

MARICA VENTURINO GAMBARI *

NUOVI DATI SULL'ORIGINE DEL POPOLAMENTO NELL'AGRO ALESSANDRINO

Premessa

Esaminando la storia delle ricerche preistoriche in Italia Settentrionale ed in particolare in Piemonte si nota che, se si escludono le ricerche più recenti, la provincia di Alessandria sembra caratterizzarsi per una singolare costante, lucidamente individuata da L. Pigorini già nel 1895, quando, nel segnalare sul Bullettino di Paletnologia Italiana la scoperta di una stazione preistorica in località Cristo di Alessandria, premetteva: «La provincia di Alessandria è una di quelle che, certo per mancanza di esploratori, sembrano assai povere di materiali paletnologici» (PIGORINI, 1895, pp. 193-194).

In effetti, a quasi un secolo di distanza, queste parole potrebbero sembrare ancora valide a chi non conosca i risultati degli ultimi anni, di cui peraltro sono state per ora date solo notizie preliminari ed in sedi specialistiche [1]. Consultando infatti il repertorio pubblicato in

* Soprintendenza Archeologica del Piemonte, Torino.

[1] Per una prima segnalazione dei siti si rimanda al *Notiziario* pubblicato annualmente nei *Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte* a partire dal 1982; in particolare per la preistoria e protostoria della provincia di Alessandria si segnalano: *Notiziario*, 1982 (Brignano Frascata, Acqui Terme, Momperone, Villa del Foro); 1983 (Conzano, Momperone, Cassine, Roccagrimalda, Serravalle Scrivia); 1984 (Villa del Foro, Brignano Frascata, Momperone, Cassine); 1985 (Castellazzo Bormida, Tortona); 1986 (Lu Monferrato, Solero); 1988 (Alessandria, Castelceriolo, Villa del Foro); 1989 (Viguzzolo), in stampa (Castellazzo Bormida). Brevi comunicazioni sui principali siti protostorici (Acqui Terme, Momperone, Vigana, Villa del Foro, Cassine) sono inoltre inserite nella rubrica *Scavi e Scoperte* di *Studi Etruschi* (1984; 1987).

Recentemente, infine, la revisione del materiale della sezione preromana del Museo di Alessandria ha costituito l'occasione per una prima analisi della dinamica storica del popolamento dell'Alessandrino, pur a partire da dati molto ridotti e frammentari (VENTURINO GAMBARI, 1986).

FEDELE, 1975, p. 49, risalta l'estrema scarsità di nuove scoperte e di pubblicazioni scientifiche sull'Alessandrino [2] da quella lontana data del 1895 in cui la scienza preistorica, pur già molto vivace, era ancora in Italia in un momento di formazione. Eppure la presenza di Musei Civici di pur antica istituzione, come quelli di Alessandria e di Tortona [3], avrebbe potuto costituire un consistente stimolo all'attività di ricerca e di tutela anche in ambito locale, come in altre province del Piemonte e, più in generale, in Italia [4]. In realtà l'assenza di una tradizione di professionalità in campo archeologico nella direzione dei Musei, con la conseguente prevalenza dell'aspetto della semplice conservazione dei reperti, e la scarsa vivacità e continuità di associazioni ed accademie locali impedirono un'efficace ed incisiva sinergia tra eruditi, appassionati ed istituzioni, lasciando un vuoto che costituisce una difficile eredità ed una sfida da superare anche nell'odierna situazione culturale dell'Alessandrino.

Nel corso degli ultimi dieci anni una presenza sul territorio ed un impegno sempre maggiori della Soprintendenza Archeologica del Pie-

[2] A prescindere dai pochi accenni in BAROCELLI, 1923 e 1926 (con la discussione della bibliografia precedente) e da quanto pubblicato in PEOLA, 1937; 1938; 1939 e 1940, prevalentemente ad illustrazione di reperti alessandrini conservati nel locale Museo Civico e rinvenuti nelle fasce di territorio vicine alla città, i più organici interventi in contesti pre- protostorici della provincia si devono all'attività di F. G. Lo Porto, che come funzionario della Soprintendenza alle Antichità condusse scavi sul castelliere del Guardamonte di Gremiasco (LO PORTO, 1954; 1957) e nella necropoli della seconda età del Ferro di Casal Cermelli (LO PORTO, 1952). In anni più recenti segnalazioni sommarie e, talora, superficiali di reperti preistorici provenienti dall'area alessandrino-tortonese sono state date in ANTICO GALLINA, 1979; 1983; 1984 ed infine nel repertorio pubblicato sulla *Rivista di Studi Liguri* (ANTICO GALLINA, 1987), non sempre con indicazioni topografiche ed inquadramenti cronologici corretti.

[3] È del 1885 l'istituzione, accanto alla già costituita Pinacoteca Viecha, del Museo Storico Archeologico Municipale di Alessandria, destinato a raccogliere testimonianza «di qualsiasi tempo e di qualsiasi genere» (SPANTIGATI, 1986, p. 22; PREACCO, 1986, pp. 65-84), mentre il primo nucleo del Museo Civico di Tortona risale al 1891, a seguito dell'acquisizione di parte della Collezione De Negri Carpani, spettante per lascito testamentario alla città (ROZZO, 1983; PREACCO, 1986).

[4] Una breve storia ed una riflessione sul ruolo del Museo Archeologico locale, con una sommaria bibliografia, in GAMBARI-SPAGNOLO, 1982. Per la funzione di stimolo svolta in ambito periferico un esempio rappresentativo in Piemonte è costituito dal rapporto determinatosi nel secolo scorso tra la Società Storica Novarese ed il nascente Civico Museo Archeologico di Novara (TOMEA GAVAZZOLI, 1983), in una situazione in cui, se appunto la creazione del museo dava un senso tangibile all'attività ed alle scoperte del sodalizio, d'altra parte proprio attraverso la Società Archeologica il Museo stesso diventava come struttura un punto di riferimento per tutti gli studiosi e gli appassionati a scala per lo meno provinciale, fino a costituirsi come soggetto attivo, dopo la nascita delle Soprintendenze nel 1907, per scavi condotti in collaborazione con gli enti statali di tutela, soprattutto nel periodo tra le due guerre.

monte, ampliata nei suoi organici anche con specialisti in campo preistorico e con finanziamenti ministeriali più consistenti, seppur sempre inadeguati, hanno di fatto in breve tempo evidenziato una insospettata ricchezza del patrimonio archeologico della nostra provincia anche per le fasi più antiche. Queste ultime, dalle ricerche in corso, sembrano assumere via via maggiore spessore e complessità, tanto che le numerose scoperte costituiscono premessa e stimolo ad un organico programma di interventi che renda possibile una sempre migliore definizione del quadro del popolamento pre-protostorico dell'Alessandrino, per una visione dell'evoluzione storica di questo territorio che abbia le necessarie caratteristiche di complessità e di continuità.

Questa azione istituzionale di tutela e di salvaguardia del patrimonio archeologico, a cui ha corrisposto un approfondimento in una prospettiva più ampia delle problematiche scientifiche emerse dai singoli scavi o interventi[5], non avrebbe certamente potuto realizzarsi con tale ampiezza e portare a così significativi risultati senza l'attiva disponibilità del volontariato locale con la pronta segnalazione dei siti minacciati da attività agricole o edili ed il recupero dei reperti sparsi sulla superficie o conservati presso privati[6]. È stato anche grazie a questa collaborazione che è oggi possibile tratteggiare a grandi linee un quadro sufficientemente ampio ed articolato del succedersi delle culture pre-protostoriche della zona; tale quadro è ancora preliminare, dato il carattere e le modalità della ricerca sul terreno, ma già fortemente complesso ed innovativo per l'individuazione, sulla base degli elementi di cultura materiale, di singole *facies* e aspetti culturali.

Del resto, proprio questo incrementato interesse in ambito locale per i problemi della ricerca e della tutela sul territorio rappresenta, oltre ad una importante novità, la prova di quanto potrebbe ottenere, in termini di stimolo culturale, un serio impegno di aggiornamento,

[5] Alcuni degli aspetti più interessanti evidenziati dalle indagini avviate in siti pre- protostorici della provincia di Alessandra sono stati presentati in occasione di convegni internazionali per un più ampio dibattito con ricercatori italiani e stranieri: cfr. in particolare GAMBARI, 1989; in stampa a; GAMBARI - VENTURINO GAMBARI, 1983; in stampa. Una prima sintesi sulla realtà archeologica dei Liguri della seconda età del Ferro è stata recentemente proposta in VENTURINO GAMBARI *et Al.*, 1988.

[6] Numerosi collaboratori hanno coadiuvato in questi anni l'operato della Soprintendenza nell'Alessandrino, determinando importanti scoperte e costituendo in molti casi un'avanguardia insostituibile sul fronte della tutela. Si vogliono ricordare in particolare R. Oberti, C. Torriani, G. Calorio; L. Moro, R. Rapetti, S. Arditi; A. Nebiacolombo.

adeguamento e rivalorizzazione delle strutture museali esistenti, che potrebbero rappresentare per studenti ed appassionati il necessario punto di riferimento oltre a diventare potenziali soggetti di ricerca, se forniti di un quadro organico professionalmente idoneo.

La consistente quantità dei dati raccolti nei siti individuati in questi anni, anche se in gran parte ancora in corso di esplorazione, la scelta della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, organizzatrice di questo Convegno, di limitare l'analisi della realtà storico-archeologica ed artistica al territorio della diocesi di Alessandria ed infine il limitato spazio a disposizione rendono possibile in questa sede soltanto l'evidenziazione di alcune delle problematiche pre-protostoriche più importanti, che saranno illustrate brevemente ed a titolo di esemplificazione, rimandando ad altre occasioni, che si sperano prossime, la pubblicazione globale dei siti ed una più ampia ed approfondita analisi della complessa realtà paletnologica della provincia di Alessandria.

Neolitico

Dal punto di vista geologico la vasta pianura alessandrina si è costituita come risultato dei depositi sedimentari pliocenici e quaternari all'interno di un ampio bacino compreso tra le Alpi Liguri e l'estremità occidentale dell'Appennino tortonese-vogherese, di cui si coglie ancora la continuità nelle colline di Alessandria e Casale, fino a quelle di Torino; quando i rilievi non molto accentuati compresi tra Tortona e Pavone, che delimitavano a Nord-Nord/Est questo bacino, furono colmati e coperti dai depositi alluvionali quaternari, si venne a creare quell'ampia piana, estesa in senso Est/Ovest per circa 30 Km, che viene oggi a costituire quasi un'appendice laterale della Pianura Padana (Boni-Casnedi, 1970; Grasso, 1969).

Sotto l'aspetto morfologico la superficie regolare delle coltri alluvionali postglaciali appare interrotta solo dalle incisioni, più o meno accentuate, del reticolo idrografico relativo al tratto del fiume Tanaro compreso tra Masio e la sua confluenza nel Po ad Est di Bassignana, le cui variazioni di corso, talvolta anche consistenti, sono ancora chiaramente leggibili sul terreno in termini di superfici terrazzate e di meandri abbandonati.

Se si pensa all'insostituibile funzione che soprattutto in età preromana hanno svolto le vie di comunicazione naturali nel rendere possibile ed agevolare contatti e scambi tra comunità preistoriche, anche a ragguardevoli distanze, risulta evidente l'importanza dell'andamento di tale reticolato fluviale in un tratto di pianura relativamente limitato, dove percorsi che utilizzano valli minori in direzione Sud/Nord (Belbo, Bormida, Orba, Scrivia) e Nord/Sud (Agogna) convergono su un'ideale direttrice Est/Ovest, costituita dall'asse Po-Tanaro, mettendo in comunicazione la costa ligure, la pianura emiliana e le aree transalpine francesi e svizzere attraverso le Alpi Marittime e la via del Ticino. Se l'importanza e la vitalità di tali vie è nota e ben attestata dai materiali archeologici durante l'età del Ferro, quando gli scambi ed il commercio assumono un ruolo fondamentale nello sviluppo delle comunità protostoriche piemontesi (GAMBARI, 1989), è verosimile che almeno alcune di esse siano state attive già dalla fine del V millennio a. C., come sembrano suggerire i risultati di indagini recenti svolte in siti neolitici dell'Alessandrino.

Che la pianura di Alessandria possa avere svolto un ruolo di collegamento tra la Padania e la costa ligure durante le prime fasi della neolitizzazione può sembrare implicito, data la collocazione geografica dell'area, dopo il riconoscimento di una «componente occidentale» di emanazione ligure nella Cultura di Fiorano che porta all'elaborazione di tipologie ceramiche composite (BAGOLINI-BIAGI, 1974, p. 156). Una conferma in tal senso potrebbe venire dai pur scarsi materiali del Cristo di Alessandria, inquadrabili nell'ambito dei Gruppi del Neolitico Antico Padano per la tipologia dell'industria litica, a carattere prevalentemente laminare con presenza di bulini a stacchi laterali su incavi (BAGOLINI-BIAGI, 1974, fig. 8; VENTURINO GAMBARI, 1986, p. 69, h-i), e della ceramica, dove gli unici elementi diagnostici conservati sono costituiti da frammenti di parete decorati con cordoni a sottili tacche impresse (BAGOLINI-BIAGI, 1974, fig. 7; VENTURINO GAMBARI, 1986, p. 69,1), di evidente tradizione della ceramica impressa ligure ma bene attestati anche ad Alba nella *facies* di Neolitico Antico recentemente individuata (VENTURINO GAMBARI, 1987a, tav. XI, 103.6).

Del resto in confronto ai dati disponibili fino a pochi anni fa, che parevano indicare per l'Italia Nord-Occidentale una neolitizzazione tardiva e legata ad aspetti «impoveriti» di emanazione ligure, le re-

centi scoperte di siti di Neolitico Antico in Val Trebbia (Bernabò Brea, 1986; 1987), dove la presenza di vasetti a pipa conferma l'esistenza di rapporti con la Liguria, in Valle Curone (Biagi, 1987, p. 210) e ad Alba (Venturino Gambari, 1987a), oltre al riconoscimento di elementi riferibili a questo orizzonte tra materiali di vecchi scavi a Rossiglione (Biagi-Isetti, 1984) e nel Tortonese[7], documentano un quadro assai più articolato e complesso in cui la localizzazione dei siti attesta la presenza di contatti tra la Padania e la costa ligure attraverso le vallate appenniniche. Anche se non si hanno al momento dati completi sulle attività economiche di tali gruppi, non è escluso che motore principale di questi contatti sia stata la necessità di approvvigionamento di materie prime, quali la selce o la pietra levigata, come parrebbe indiziare la presenza negli insediamenti di industrie su litotipi di diversa provenienza.

Un sito recentemente indagato, anche se solo in via preliminare mediante un breve sondaggio (*Notiziario*, 1988; Gambari - Venturino Gambari, in stampa), in località Cascina Chiappona di Alessandria fornisce invece ulteriori indicazioni sul popolamento dell'area tra la fine del IV e gli inizi del III millennio a.C.

Il materiale archeologico, recuperato all'interno di un'unità che per le sue caratteristiche stratigrafico-pedologiche parrebbe originatasi a seguito di fenomeni naturali ai margini di un abitato collocato nelle vicinanze ma non ancora esattamente localizzato, è costituito da frammenti ceramici e da elementi di industria litica e, pur limitato quantitativamente, rappresenta un interessante complesso per tipologia, qualità ed associazione dei reperti. La ceramica è rappresentata da vasi globulari, tazze carenate, talvolta con bugne perforate, scodelle troncoconiche e bicchieri con file di tubercoli sotto l'orlo (fig. 1). Puntuali i confronti istituibili con contesti chasseani della Francia Meridionale (*Notiziario*, 1988) mentre significativa e non casuale sembra, nel pur scarso campione esaminato, l'assenza sia di vasi a bocca quadrata sia di tipologie vascolari più strettamente riconducibili alla Cultura della Lagozza, come definibile sulla base dei materiali rinvenuti nella stazione eponima sul Lago di Varese.

[7] È con buona probabilità da riferirsi ad un momento iniziale del Neolitico il «vaso a fruttiera» con bugna bilobata conservato al Museo Civico di Tortona e proveniente dal circondario della città, già edito in Barocelli, 1923, fig. 20.

L'industria litica comprende scarti di lavorazione e strumenti in selce, tra cui una cuspide peduncolata, lamelle in ossidiana ed elementi in quarzo ialino, tra cui un nucleo per piccole lamelle (fig. 2). Particolarmente interessante appare l'associazione di differenti litologie, tutte di importazione, che prospettano modalità di approvvigionamento da fonti diverse nell'ambito di scambi a vasto raggio che sembrerebbero caratterizzare il quadro economico di questi gruppi di popolazione e che interessano l'ambiente mediterraneo per l'ossidiana e l'area alpina per il quarzo[8], mentre neppure la selce è di immediato reperimento locale.

Gli indizi forniti in via preliminare dal sito di Cascina Chiappona sembrano sorprendentemente concordare con quanto evidenziato negli insediamenti di Chiomonte in Valle di Susa (Bertone *et Al.*, 1986; *Notiziario*, 1988) e di Travo in Valle Trebbia (Bernabò Brea, 1987) che, più ampiamente indagati, hanno confermato l'esistenza nel medesimo ambito cronologico, di *facies* analoghe a quella alessandrina, strettamente imparentate ai gruppi dello Chasseano francese, di cui vengono confermate l'ampiezza e la vitalità dell'espansione nell'Italia Nord-Occidentale. In tale area, nonostante l'intensificarsi delle ricerche, appare ormai come un dato acquisito, almeno fino ad oggi, l'assenza di sicure attestazioni della Cultura della Lagozza, se si eccettua il comprensorio del Lago di Varese.

Caratteristica comune di questi gruppi sembra essere una notevole dinamicità negli scambi, percepibile in concreto nella compresenza negli insediamenti di materie prime di diversa provenienza, con le quali vengono confezionati manufatti ed elementi di industria litica; oltre al già citato caso della Cascina Chiappona, la presenza di ossidiana e di conchiglie di *Dentalium* (di origine mediterranea) e di selce transalpina a Chiomonte (*Notiziario*, 1988, p. 88), di ossidiana e di pietra verde a Travo (Bernabò Brea, 1987, pp. 569-571) dimostrano una maggiore circolazione delle materie prime ed un rapporto sempre più stretto tra pianura, costa ligure ed area alpina, lungo vie di comunicazione che possono aver trovato nella conca alessandrina un ideale punto di incontro.

[8] Per l'attestazione di manufatti in ossidiana e quarzo in siti piemontesi coevi cfr. Gambari - Venturino Gambari, in stampa.

Età del Bronzo

Con il II millennio a. C. ed in particolare a partire dalla media età del Bronzo (XV secolo a. C.), nell'Italia Nord-Occidentale si assiste ad un radicale mutamento del quadro archeologico con un consistente incremento demografico chiaramente percepibile dall'aumentata densità degli insediamenti.

Indizio evidente di tale mutamento è il preciso caratterizzarsi del quadro tipologico della ceramica che per forme e decorazioni si differenzia nettamente da quella dell'areale palafitticolo-terramaricolo; in particolare tra le sintassi decorative appare generalizzato l'uso del motivo abbinato, in varia composizione, di fasci di larghe solcature e di coppelle umbelicate al centro, mentre mancano totalmente le classiche anse soprelevate e «cornute», tipiche dell'Italia Nord-Orientale. Anche il resto della cultura materiale ed in particolare le tipologie metalliche evidenziano gli aspetti occidentali di questo ambito culturale e soprattutto i contatti con l'area rodaniana e l'altopiano elvetico, mentre non mancano sporadiche presenze che documentano la complessità degli elementi formativi di questa cultura, come la cuspide di lancia di produzione carpatica da Cuneo (GAMBARI - VENTURINO GAMBARI, 1989).

I siti finora individuati evidenziano l'esistenza di aspetti culturali omogenei che interessano l'estremità occidentale dell'Emilia (BERNABÒ BREA, 1986), la Lombardia Occidentale (DE MARINIS, 1981), la Liguria (DEL LUCCHESE - MAGGI, 1985) ed il Piemonte (GAMBARI - VENTURINO GAMBARI, 1983), dei quali è talvolta riconoscibile la continuità con le successive culture della fine dell'età del Bronzo e dell'età del Ferro ed in cui sembrerebbe possibile identificare l'inizio del processo di formazione dell'antico substrato etnico ligure (VENTURINO GAMBARI *et Al.*, 1988).

Nella nostra regione il complesso più noto riferibile alla media età del Bronzo è l'insieme dei villaggi palafitticoli del Lago di Viverone (FOZZATI, 1982), ma siti attribuibili al medesimo orizzonte sono ormai noti in varie località piemontesi, dalla Val di Susa alle colline novaresi, e i dati archeologici preliminari confermano la presenza per la prima volta di una cultura unica che interessa tutto il Piemonte, senza, dapprima, differenziazioni locali sostanziali. Solo con la successiva età del Bronzo recente (XIII secolo a. C.) il netto intensificarsi

degli scambi, legati in particolare alle cerchie metallurgiche terramaricole e transalpine, tende a determinare una più netta distinzione areale tra il Piemonte a Sud del Po, interessato da influenze mediterranee ed attraversato da traffici che univano le terramare emiliane alle zone minerarie delle Alpi Occidentali, il territorio della Cultura di Canegrate, ad Ovest della Sesia, indirizzato ai valichi del Canton Ticino, ed il Piemonte Nord-Occidentale, più direttamente legato all'area rodaniana ed ai valichi della Val di Susa e della Valle d'Aosta.

Numerosi sono i siti dell'età del Bronzo individuati in questi anni anche nella provincia di Alessandria ed in particolare nella piana alessandrina dove gli insediamenti sembrano concentrarsi (Solero, Felizzano, Masio, Castellazzo Bormida, Castelceriolo...), confermando il dato della frequentazione umana della zona, già indiziata dal rinvenimento del probabile ripostiglio di Pavone[9].

Singolare l'uniformità della collocazione geografica degli abitati, localizzati in contesti morfologici assai simili, su terrazzi fluviali di poco elevati rispetto all'alveo attivo del fiume e quindi periodicamente soggetti ad esondazioni, spesso alla confluenza con corsi d'acqua minori, oggi di assai modesta portata.

Le ricerche in questi siti sono per lo più ad uno stadio preliminare e principalmente ispirate alla necessità di prevedere idonee misure di tutela e di salvaguardia; a prescindere dalle raccolte sistematiche di superficie, che seguirono le prime segnalazioni, e da successivi, brevi sondaggi, effettuati per accertare natura e potenzialità dei depositi, l'unico insediamento parzialmente esplorato in estensione tra l'autunno 1987 e la primavera 1988 è quello di Castellazzo Bormida, località Cascina Regio (*Notiziario*, in stampa).

Il sito è ubicato in pianura, allo sbocco della Valle Bormida nella piana alessandrina, ad una quota di circa m 101 s.l.m. Al di sotto dello strato agrario sono state localizzate ed indagate alcune strutture, decapitate dalle arature, tra cui un focolare ed una grande fossa di forma ovale con riempimenti che attestano diversi momenti di apporto antropico, anche se il materiale archeologico recuperato appare,

[9] Notizie dettagliate sull'associazione dei reperti al momento del rinvenimento nel castello di Pavone, raccolte in occasione della loro recente consegna alla Soprintendenza da parte del rag. Sturla di Pietramarazzi, ed un esame approfondito degli stessi indurrebbero infatti a formulare un'ipotesi in tal senso rispetto a quanto pubblicato in ANTICO GALLINA, 1979; il complesso sarà oggetto di riedizione in un contributo sui ripostigli dell'età del Bronzo dell'Alessandrino di prossima pubblicazione.

ad una prima analisi, riferibile ad un'unica fase omogenea. Lo stadio preliminare dell'indagine e lo studio ancora in corso dei reperti non consentono di formulare ipotesi definitive sulla funzione originaria della struttura (fondo di capanna?, fossa per il prelievo di argilla, poi riutilizzata per lo scarico dei rifiuti?...), la quale presenta nei riempimenti numerosi frammenti ceramici, in parte ricongiungibili o con fratture in posto, collocati di piatto, pur non mancando elementi verticalizzati; è attestata la presenza del concotto, talvolta con resti di incannicciato (figg. 3-4).

Soltanto in parte è stato possibile individuare, sulla base di deboli tracce di materiale antropico sul terreno, i resti del paleosuolo, purtroppo quasi totalmente asportato dalle arature, quando non dilavato già dalle alluvioni del Bormida che hanno ricoperto ripetutamente il sito dopo il suo abbandono, come sembra indiziare la natura limo-argillosa dello strato agrario, nettamente distinguibile dal sottostante strato sabbioso e di colore giallastro, che costituisce il substrato sterile all'interno del quale sono state scavate le strutture.

Le prime analisi antracologiche effettuate documentano l'utilizzo esclusivo di *Quercus* come combustibile[10].

Oltre agli elementi provenienti dalla prima raccolta di superficie, già descritti (*Notiziario*, 1985), si conferma la netta predominanza nella ceramica degli impasti grossolani con grandi vasi con orlo piatto a tesa, del tipo attestato per esempio ad Alba (VENTURINO GAMBARI, 1985, fig. 5,43546) e Racconigi (*Notiziario*, 1984, tav. LXXXI), o ingrossato e decorato a profonde impressioni digitali, prese massicce sub-rettangolari o più piccole a linguetta, fondi piatti o a tacco; la ceramica in impasto più fine è assai scarsamente rappresentata e conta, tra i pochi elementi tipologici recuperati, frammenti di una scodella a doppia carena arrotondata e di vasi decorati con solcature e coppelle umbelicate. Una fusaiola biconica a spigolo arrotondato proviene infine da uno dei riempimenti della fossa.

La tipologia del materiale induce ad un inquadramento preliminare del sito tra il XV e gli inizi del XIII secolo a. C., anteriormente alla comparsa di tipologie, quali le pseudo-anse, che nel Piemonte Meridionale caratterizzano gli orizzonti dell'età del Bronzo recente (VENTURINO GAMBARI, 1985); la loro assenza, nel pur ridotto tratto

[10] Le determinazioni antracologiche sono del dott. S. P. Evans, Milano.

dell'insediamento indagato, sembra infatti avere soprattutto una valenza cronologica, dato che esse sono invece attestate in siti geograficamente assai vicini, come a Solero (*Notiziario*, 1986, tav. L, 17-18).

Età del Ferro

L'estrema scarsità del materiale disponibile per lo studio aveva finora reso difficile la comprensione del popolamento dell'Alessandrino durante l'età del Ferro, evidenziando la contraddizione tra il dato ricavabile dalle fonti storiche, che riferivano per antonomasia tutto il territorio a Sud del Po alle popolazioni dei Liguri, giustificandone un inserimento all'interno della *IX Regio* augustea, ed i pochi inquadramenti storico-archeologici, basati sull'analisi di reperti provenienti da scavi, che lo collocavano all'interno dell'areale della Cultura di Golasecca (Lo Porto, 1954; Rittatore Vonwiller, 1975).

Altrettanto evidente era la netta contrapposizione, ribadita ancora recentemente (De Marinis, 1988), tra la relativa ricchezza di citazioni sui Liguri nelle fonti e la documentazione archeologica ad essi relativa, apparentemente assai povera e frammentaria, solo in alcuni casi ricavabile da scavi condotti rigorosamente, più spesso frutto di rinvenimenti occasionali e di ricerche non sistematiche.

Anche in questo caso il progressivo intensificarsi ed organizzarsi della ricerca nella nostra regione ha portato in breve tempo ad un consistente ampliamento dei dati archeologici relativi al Piemonte meridionale, dimostrando la sua appartenenza al territorio dei Liguri storici già nella prima età del Ferro ed individuando solo in alcuni siti dell'area più orientale una maggiore apertura ad influenze della Cultura di Golasecca, a causa della loro collocazione geografica lungo vie di traffici, come la valle Scrivia, che collegavano l'emporio etrusco di Genova con le aree transalpine, attraverso la via del Ticino e, in alternativa, quella dell'Agogna (Venturino Gambari, 1987b; Gambari, in stampa b).

L'individuazione di nuovi siti, la revisione di importanti stazioni, quali il Guardamonte di Gremiasco (AL) ed il Bec Berciassa (CN), il cui significato nel contesto archeologico piemontese era limitato per l'impossibilità di un loro inserimento in un più ampio quadro di confronti cronologici e culturali, la pubblicazione di consistenti reper-

tori di forme ceramiche provenienti da scavi e da raccolte sistematiche di superficie sul territorio hanno reso possibile la formulazione di un quadro di ipotesi sul popolamento della Liguria interna durante l'età del Ferro (Venturino Gambari *et Al.*, 1988); tale area si rivela infatti campo privilegiato per l'analisi e lo studio della realtà archeologica dei Liguri, dal momento che i più noti centri della Liguria costiera (Chiavari, Genova, Ameglia...), per la loro stessa natura di scali marittimi ed empori commerciali, attestano realtà culturalmente composite, con un livello di ricchezza, documentato dalla frequenza delle importazioni, sconosciuto ai centri indigeni dell'interno, ai quali invece ben si adattano le descrizioni storiche che evidenziano, soprattutto per la seconda età del Ferro, condizioni economico-ambientali assai difficili.

In questo contesto la documentazione archeologica relativa all'Alessandrino evidenzia per la prima età del Ferro, in stretto accordo con quanto suggerito in sintesi recenti (De Marinis, 1988), un quadro di piccoli centri che si organizzano lungo vie fluviali anche, e forse soprattutto, per influenza del commercio etrusco, che, dopo la battaglia di Alalia (540 a. C.), sembra ricercare attivamente vie alternative a quella marittima, verso le Alpi Occidentali ed il Rodano, organizzando anche empori costieri, come Genova (fondata alla fine del VI secolo a. C.), e determinando intensi traffici lungo le vallate appenniniche. In questo quadro trova la sua spiegazione per esempio, Libarna, dove i pur sporadici materiali disponibili attestano la presenza di nuclei insediativi tra la fine del VI ed il V secolo a. C. a controllo della valle Scrivia, nel punto del suo sbocco in pianura, e della via commerciale che univa l'emporio genuate alla piana tortonese, dove convergevano anche gli interessi dei centri golasecchiani dell'area occidentale, nonché di tracciati appenninici trasversali che permettevano collegamenti con l'area emiliana occidentale (Venturino Gambari, 1987b).

Una situazione analoga deve essersi determinata per l'abitato protostorico di Villa del Foro, la cui collocazione geografica lungo il Tanaro, in direzione dell'Astigiano e verso i passi delle Alpi Marittime, ne suggerisce una caratterizzazione in termini di emporio commerciale fluviale e giustifica la ricchezza dei materiali nonché la presenza di prodotti di importazione, come il bucchero di produzione padana, la ceramica etrusco-corinzia o la coppa ionica, quest'ultima attestata in Italia Settentrionale solo nell'insediamento arcaico di San

Basilio sul Po di Goro (De Min, 1987).

Le indagini condotte negli ultimi anni, dopo le prospezioni di superficie avviate dalla Soprintendenza Archeologica del Piemonte a partire dal 1981 [11], hanno evidenziato, nei settori esaminati, la presenza di strutture, quali pozzi per la raccolta e la conservazione di acqua, basi di piccoli forni, aree di argilla rubefatta per azione del fuoco, buche di scarico con riempimenti costituiti da scarti di cottura, frammenti di piastre di fornello, sostegni anulari, macine per la frantumazione del degrassante ecc..., che sembrano riferibili ad un'area a carattere «artigianale», connessa prevalentemente alla lavorazione dell'argilla per la produzione di manufatti in ceramica ed a piccole attività metallurgiche (*Notiziario*, 1982; 1984; 1988) (figg. 5-6). La tipologia del materiale recuperato indica per l'abitato di Villa del Foro un arco cronologico compreso tra il VI e la prima metà del V secolo a. C. ed è interessante notare come la fine delle attività nell'area in esame si collochi proprio in coincidenza con le prime scorrerie di gruppi gallici, probabilmente dediti al saccheggio, nella pianura, attestati dalle fonti con accenni anche a scontri con gli Etruschi presso il Ticino, anteriormente alla storica invasione del 390 a. C. (Venturino Gambari *et Al.*, 1988) [12]. A questo proposito è singolare il rinvenimento tra i materiali delle ultime campagne di scavo ancora in corso di studio, di tipologie metalliche e ceramiche di chiara influenza gallica, quali le fibule tardohalstattiane, del tipo analogo a quello attestato a Bagnolo San Vito (MN) (De Marinis, 1986, fig. 146,6), tipiche dell'area transalpina occidentale, o la ceramica decorata a tubercoli [13].

[11] Le raccolte sistematiche di superficie e le prospezioni geofisiche condotte sul sito sono state oggetto di tesi di laurea presso la Cattedra di Etruscologia ed Antichità Italiche dell'Università degli Studi di Torino, a cura di M. Giaretti (A.A. 1985-86; relatore Prof. L. Manino). Per una prima presentazione dei dati cfr. il contributo di M. Giaretti in questo stesso volume.

[12] Molto illuminante per comprendere la situazione archeologica delle prime fasi delle invasioni galliche, prima dell'ondata del IV secolo, è il concetto proposto di recente da D. H. Frey di uno stadio con presenze di bande sparse di scarsa consistenza dedite al saccheggio (*Raubexistenz*) nelle zone di pianura meno difese e lontane dai principali centri protourbani della Padania (Frey, 1987).

[13] Questa ceramica, che presenta una caratteristica decorazione a file parallele di tubercoli, solitamente nella metà inferiore del vaso, si richiama strettamente ai cd. « vasi a protuberanze » documentati in contesti gallici a partire dall'Antico La Téne (V secolo a. C.), mentre finora è solo sporadicamente attestata in siti piemontesi, come per esempio a Vigana (AL) (Venturino Gambari *et Al.*, 1988, fig. 16,2).

È proprio con la fine del V secolo a. C. che, come conseguenza di questi primi movimenti verso Est, inizia una crisi generalizzata del mondo ligure che porta all'abbandono della pianura e ad un arroccamento nelle aree appenniniche più interne, determinando la fine della via fluviale Tanaro-Po che collegava Villa del Foro ai centri dell'Etruria padana, mentre solo Libarna sembra mantenere ancora una certa continuità di rapporti con l'emporio di Genova (VENTURINO GAMBARI, 1987b).

Le ricerche recenti indicano per la seconda età del Ferro la prevalente occupazione da parte dei Liguri dell'Appennino, con un utilizzo del suolo a scopo agricolo-pastorale; solo in alcuni casi, come al Guardamonte di Gremiasco, è attestata la costruzione di poderose strutture a carattere difensivo, certamente da connettersi al periodo traumatico delle guerre romano-liguri a partire dalla battaglia di *Clastidium* (222 a. C.), in un clima di forte crisi ed instabilità (VENTURINO GAMBARI *et Al.*, 1988).

Sono con tutta probabilità da riferirsi a questo periodo alcune necropoli ad incinerazione che si collocano geograficamente all'interno del bacino Orba-Bormida, in un'area attribuita dalle fonti ai Liguri Statielli; oltre alle già note sepolture di Casal Cermelli (LO PORTO, 1952), i recenti rinvenimenti di Roccagrimalda (*Notiziario*, 1983) e Morsasco[14], e la revisione dell'unica tomba conservata da Libarna, al Museo di Genova-Pegli (VENTURINO GAMBARI, 1987b) (figg. 7-8), attestano, con la ripetitività di alcuni elementi del corredo (bottoni conici ed a «scudetto», placca di cintura a forma di otto, piastrine circolari forate...), sicuramente riferibili ad una cintura o bandoliera in materiale deperibile, rinvenuti nella medesima associazione in più contesti funerari, la presenza di elementi di costume personale, caratteristico dei Liguri Statielli, che perdurano fino ad età romana (VENTURINO GAMBARI, 1987b).

Con la sottomissione definitiva degli Statielli, seguita alla presa ed alla distruzione di *Carystum* (173 a. C.), la costruzione di importanti arterie, quali la *Via Postumia* (148 a. C.), la *Via Fulvia* (forse 125 a. C.) e la *Via Aemilia Scauri* (109 a. C.), e l'organizzazione dei centri di *Libarna*, *Dertona* e *Forum Fulvi* segnano la graduale ma progres-

[14] Materiali inediti al Museo Civico di Acqui Terme. È in corso da parte della scrivente e di F. M. Gambari uno studio complessivo sulle necropoli liguri della seconda età del Ferro.

siva romanizzazione dei Liguri dell'Alessandrino. Il cambiamento delle tipologie insediative, ed in particolare l'abbandono dei centri arroccati su alture, l'organizzazione di vere strutture urbane e di una fitta rete stradale non modificano però sostanzialmente l'orientamento delle vie commerciali, che rappresentano l'elemento di maggiore continuità tra la Protostoria e l'Età Romana.

Bibliografia

Antico Gallina M. V., 1979, *Reperti della tarda età del Bronzo da Pavone di Alessandria*, in «Sibrium», XIV, 1978-1979, pp. 235-244.

Antico Gallina M. V., 1983, *Due brocche a becco cilindrico provenienti da Tortona al Museo Civico di Alessandria*, in «Rivista di Studi Liguri», XLV, 1-4, 1979 (1983), pp. 67-71.

Antico Gallina M. V., 1984, *Note di archeologia tortonese*, in «Iulia Dertona», XXXIII, pp. 64-89.

Antico Gallina M. V., 1987, *Repertorio dei ritrovamenti archeologici nella provincia di Alessandria*, in «Rivista di Studi Liguri», LII, 1-4, 1986 (1987), pp. 59-150.

Bogolini B. - Biagi P., 1974, *Rapporti tra la cultura di Fiorano e il Neolitico della Liguria ed aspetti occidentali tra Liguria e Padania*, in «Atti della XVI Riunione Scientifica I.I.P.P.», Firenze, pp. 151-158.

Barocelli P., 1923, *Di alcuni oggetti preromani e gallo-romani del Tortonese e dell'Alessandrino*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», VII, 3-4, pp. 51-76.

Barocelli P., 1926, *Repertorio dei ritrovamenti e scavi di antichità preromane avvenuti in Piemonte e Liguria*, in «Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», X, pp. 357-421.

Bernabò Brea M., 1986, *Ricerche sugli insediamenti neolitici della media Val Trebbia*, in «Dialoghi di Archeologia», 2, pp. 173-177.

Bernabò Brea M., 1987, *Il popolamento neolitico della Val Trebbia*, in «Atti della XXVI Riunione Scientifica I.I.P.P. *Il Neolitico in Italia*», Firenze 7-10/11/1986, Firenze, II, pp. 566-573.

Bertone A. - Carraro F. - Fedele F. - Fozzati L. - Perotto A., 1986, *Archeologia preistorica dell'alta Valle di Susa: Chiomonte - La Maddalena*, in «Segusium», 22, pp. 3-36.

Biagi P., 1987, *Il Neolitico della Liguria e del Piemonte*, in «Atti della XXVI Riunione Scientifica I.I.P.P. *Il Neolitico in Italia*», Firenze 7-10/11/1985, Firenze, I, pp. 203-215.

Biagi P. - Isetti E., 1984, *Nuove osservazioni sull'industria litica di Rossiglione*, in «Archeologia in Liguria II. Scavi e Scoperte 1976-1981», pp. 143-146.

Boni A. - Casnedi R., 1970, *Note illustrative della Carta Geologica d'Italia. Fogli 69-70*, Ercolano.

Del Lucchese A. - Maggi R., 1985, *Considerazioni sulla cronologia dell'età del Bronzo in Liguria*, in «Atti del Congresso *I Liguri dall'Arno all'Ebro*»,

Albenga 4-8/12/1982, «Rivista di Studi Liguri», XLVIII, 1982 (1985), pp. 75-90.

De Marinis R., 1981, *Appunti sul Bronzo medio, tardo e finale in Lombardia,* in «Atti del I Convegno Archeologico Regionale», Milano 29/2-2/3/1980, Milano, pp. 173-204.

De Marinis R., 1986, *Fibule tardohalstattiane occidentali,* in «Gli Etruschi a nord del Po», Catalogo della Mostra, Mantova, I, pp. 243-245.

De Marinis R., 1988, *Liguri e celto-liguri,* in «*Italia omnium terrarum alumna.* La civiltà dei Veneti, Reti, Liguri, Celti, Piceni, Umbri, Latini, Campani e Iapigi», Milano, pp. 159-259.

De Min M., 1987, *L'abitato arcaico di S. Basilio,* in «Gli Etruschi a nord del Po», Catalogo della Mostra, Mantova, II, pp. 84-91.

Fedele F., 1975, *Piemonte,* in «Guida della preistoria italiana» a cura di A. M. Radmilli, Firenze, pp. 47-56.

Fozzati L., 1982, *Viverone (Torino),* in «Palafitte: mito e realtà», Catalogo della Mostra, Verona, pp. 123-125.

Frey O. H., 1987, *Sui ganci di cintura celtici e sulla prima fase di La Téne nell'Italia del nord,* in «Atti del Colloquio Internazionale *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V secolo a. C. alla romanizzazione*», Bologna 12-14/4/1985, Bologna, pp. 9-22.

Gambari F. M., 1989, *Il ruolo del commercio etrusco nello sviluppo delle culture piemontesi della prima età del Ferro,* in «Atti del Convegno *Gli Etruschi a nord del Po*», Mantova 4-5/10/1986, Mantova, pp. 211-225.

Gambari F. M., in stampa a, *Commerce etrusque et rélations transalpines de l'Italie Nord-Occidentale au VI^e siècle avant notre ère,* in «Actes du Xème Colloque sur l'Age du Fer en France non méditerranéenne», Yenne-Chambery 8-11/5/1985.

Gambari F. M., in stampa b, *La cultura di Golasecca e la prima età del Ferro in Piemonte: aggiornamenti e revisione critica,* in «Mélanges Joffroy».

Gambari F. M. - Spagnolo G., 1982, *Il Museo Archeologico locale: quadro storico e prospettive,* in «Per l'attività didattica di un Museo locale: problemi di allestimento. Atti della giornata di studio», Oleggio, pp. 48-61.

Gambari F. M. - Venturino Gambari M., 1983, *Rapporti tra le culture preistoriche piemontesi e le aree transalpine: nuovi dati e proposte interpretative,* in «Actes du III^e Colloque sur les Alpes dans l'antiquité», «Bulletin d'Etudes Préhistoriques Alpines», XV, pp. 99-124.

Gambari F. M. - Venturino Gambari M., 1989, *Una cuspide di lancia di produzione carpatica da Cuneo al Museo di Artiglieria di Torino,* in «Preistoria Alpina», 22, 1986 (1989), pp. 163-167.

Gambari F. M. - Venturino Gambari M., in stampa, *Il periodo di transizione tra Neolitico ed Eneolitico in Piemonte: evoluzione e cambiamento degli aspetti culturali,* in «Actes du V Colloque sur les Alpes dans l'antiquité», Pila 11-13/9/1987.

Grasso F., 1969, *L'autostrada Torino-Piacenza alla confluenza tra i fiumi Tanaro e Bormida,* in «Memorie della Società Geografica Italiana», VIII, pp. 121-144.

Lo Porto F. G., 1952, *Una necropoli di età repubblicana nell'Alessandrino,* in «Rivista di Studi Liguri», XVIII, 1-2, pp. 46-66.

Lo Porto F. G., 1954, *Una stazione dell'età del Ferro nel Tortonese,* in «Rivista di Studi Liguri», XX, 3, pp. 163-204.

Lo Porto F. L., 1957, *Gremiasco (Tortona). Il castelliere ligure del Guardamonte*, in «Notizie Scavi», pp. 212-227.
Peola P., 1937, *Avanzi litici della stazione neolitica del Cristo di Alessandria*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia», XLVI, IV, pp. 1-24.
Peola P., 1938, *Forum Fulvi quod Valentinum*, in «Alexandria», XVI, pp. 280-291.
Peola P., 1939, *La stazione preistorica di Castelceriolo*, Alessandria.
Peola P., 1940, *Protostoria e romanità dell'agro alessandrino*, Alessandria.
Pigorini L., 1895, *Stazione neolitica presso Alessandria*, in «Bullettino di Paletnologia Italiana», XXI, pp. 193-194.
Preacco M. C., 1986, *Il fondo archeologico di epoca romana*, in «Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria» a cura di C. Spantigati e G. Romano, Alessandria, pp. 71-78.
Rittatore Vonwiller F., 1975, *La civiltà del Ferro in Lombardia, Piemonte e Liguria*, in «Popoli e Civiltà dell'Italia antica», IV, Roma, pp. 225-327.
Rozzo U., 1983, *Tortona. Museo Civico*, Alessandria.
Spantigati C., 1986, *Pinacoteca Viecha e Museo storico Archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in «Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria» a cura di C. Spantigati e G. Romano, Alessandria, pp. 13-32.
Tomea Gavazzoli M. L., 1983, *Origini e storia del Museo Civico Novarese*, in «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», XXIV, pp. 413-425.
Venturino Gambari M., 1985, *L'età dei Metalli ad Alba: considerazioni preliminari sui primi rinvenimenti*, in «Alba Pompeia», n.s. VI, I, pp. 5-40.
Venturino Gambari M., 1986, *La sezione preromana del Museo Civico di Alessandria. Contributo allo studio del popolamento preistorico e protostorico dell'Alessandrino*, in «Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria» a cura di C. Spantigati e G. Romano, Alessandria, pp. 67-70.
Venturino Gambari M., 1987a, *Scavo di strutture del neolitico antico ad Alba, località Borgo Moretta. Nota preliminare*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 6, pp. 23-61.
Venturino Gambari M., 1987b, *Alle origini di Libarna. Insediamenti protostorici e vie commerciali in valle Scrivia*, in «Libarna» a cura di S. Finocchi, Alessandria, pp. 16-26.
Venturino Gambari M. - Gambari F. M. - Arobba D. - Nisbet R., *Contributi per una definizione archeologica della seconda età del Ferro nella Liguria interna*, in «Rivista di Studi Liguri», LIII, 1-4, 1987 (1988), pp. 77-150.

MARINA GIARETTI

VILLA DEL FORO. PROSPEZIONI DI SUPERFICIE IN UN SITO ALL'APERTO DELL'ETÀ DEL FERRO [1]

La moderna ricerca archeologica si avvale di metodi e tecniche di indagine sempre più sofisticati. Le condizioni di ritrovamento, le caratteristiche dei giacimenti possono rendere insufficiente o comunque problematico l'intervento di scavo. I metodi di prospezione risultano efficaci in questi casi: per una raccolta preliminare dei dati archeologici e per una programmazione razionale dei successivi interventi.

Alcune tecniche e metodi provengono da ambiti non archeologici: la fotografia aerea, nata per scopi militari, iniziò ad essere praticata nei primi decenni del secolo. I metodi geofisici di prospezione provengono dalla ricerca geo-mineraria ed hanno avuto larga diffusione nel campo archeologico a partire dagli anni '60. Le prospezioni di tipo «analogico», consistenti nella raccolta dei resti archeologici superficiali, vengono largamente impiegate, ma la sperimentazione di un metodo sistematico è stata resa nota solo in pochi casi, soprattutto da studiosi anglosassoni [2].

Ciascun metodo ha un diverso grado di applicabilità in rapporto alle condizioni del sito da indagare ed alle caratteristiche delle strutture e dei depositi sepolti.

[1] Il testo di questo articolo è tratto dalla Tesi di Laurea in Etruscologia e Archeologia Italica, discussa dalla scrivente nell'a. acc. 1986-87, presso l'Università di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Ch.mo Prof. Luciano Manino.

[2] Si confronti, in special modo, l'esperienza condotta su due siti anatolici preistorici da: C. L. Redman, P. J. Watson, *Systematic, intensive surface collection*, «American Antiquity», 35, 3, 1970, pp. 279 sgg.; A. Invernizzi, *Excavations in the Yelchi Area (Hamrin Project, Iraq)*, «Mesopotamia», XV, 1980, pp. 25 sgg. Per gli aspetti metodologici: S. Plog et al., *Decision Making in Modern Survey*, in: *Advances in Archaeological Methods and Theory*, London, 1978, vol. I, pp. 383 sgg.

La fotografia aerea[3], zenitale o panoramica, permette di registrare sia le lievi ondulazioni del terreno, provocate dalle strutture in elevato, sia le diversificazioni nella crescita del manto vegetale, dovute alle componenti presenti nelle stesse strutture sepolte: concentrazioni di argilla o di ciottoli, conferendo un diverso grado di drenaggio del terreno, causeranno lo sviluppo maggiore o minore delle colture in quel punto. L'applicazione del metodo può essere limitata sia dalle condizioni ambientali del giacimento, sia per la natura stessa delle strutture archeologiche. Per queste ragioni, il sito di Villa del Foro non si presta a tale indagine, anche in considerazione del probabile grave stato di deterioramento dei depositi.

Le prospezioni geofisiche applicate alla ricerca archeologica possono essere di diversi tipi: fra le più utilizzate vi è quella basata sulla resistività elettrica e la magnetometria.

Il metodo elettrico o di resistività[4] consiste nella registrazione di anomalie nella trasmissione di energia elettrica propagantesi nel suolo attraverso due poli infissi. Questa tecnica viene largamente applicata nel campo archeologico: dà in genere buoni risultati, soprattutto in presenza di strutture di una certa consistenza, è realizzabile in tempi relativamente ristretti e con costi mediamente contenuti.

Anche il metodo magnetometrico[5] è attualmente assai praticato, soprattutto da quando, intorno agli anni '60, venne messo a punto un magnetometro a protoni in grado di rilevare elementi magnetici anche di bassa entità. La tecnica consiste nella misurazione delle anomalie generate all'interno del campo magnetico terrestre, da oggetti o strutture aventi una magnetizzazione diversa. Questa può essere originata da diversi fattori: presenza di minerali ferrosi (magnetite, ematite, ecc.) nella composizione dei terreni o negli oggetti sepolti; elementi che siano venuti in contatto col fuoco, come ceramica, argilla concotta, concentrazioni carboniose; strutture in negativo il cui riem-

[3] Per le problematiche tecnico-metodologiche e storia del metodo: L. SHERRY, *Fotografia aerea*, in: *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, vol. V, pp. 227 sgg; P. BARKER, *Tecniche dello scavo archeologico*, Milano, 1981, pp. 50 sgg.; M. HARARI, P. TOZZI, *Linee di fotointerpretazione dell'antico paesaggio mantovano*, in: *Gli Etruschi a nord del Po*, Udine, 1988, vol. I, pp. 131 sgg.

[4] M. J. AITKEN, *Physics and Archaeology*, Oxford, 1974, pp. 267 sgg.; A. HESSE, *Prospections geophysiques a faible profondeur*, Paris, 1966.

[5] A. HESSE, *op. cit.*, pp. 86 sgg.; M. J. AITKEN, *op. cit.*, pp. 207 sgg.; S. BREINER, *Applications manual for portable magnetometers*, Sunnyvale, California, 1973.

pimento abbia una magnetizzazione diversa da quella del deposito in cui sono scavate.

Il metodo restituisce in genere ottimi risultati in presenza di strutture murarie, fossati od elementi di una certa consistenza[6] ma la forte sensibilità degli strumenti moderni ne consente l'applicazione anche in contesti in cui i resti siano di minore entità.

La realizzazione pratica è relativamente veloce, con costi piuttosto contenuti.

L'alto grado di sensibilità del magnetometro a protoni causa, tuttavia, alcune limitazioni nell'applicabilità del metodo. La presenza sulla superficie, nel terreno o nell'ambiente circostante di strutture od oggetti con forte magnetizzazione può perturbare il campo magnetico fino a rendere impossibile il rilevamento. Quanto più gli elementi ricercati sono di modesta entità e di composizione simile a quella del contesto inglobante, tanto più l'anomalia corrispondente sarà poco rilevante e di difficile individuazione.

La raccolta sistematica dei reperti di superficie rappresenta un metodo nuovo per lo studio preliminare di un sito archeologico. Esso si basa sull'ipotesi che esista una connessione fra la distribuzione del materiale sulla superficie e le strutture sepolte[7].

Il recupero avviene seguendo una griglia topografica costituita da moduli areali di base; ciò consente l'elaborazione di mappe di distribuzione superficiale dei reperti, distinti per quantità e qualità. Tali mappe restituiscono un primo quadro delle caratteristiche del sito e forniscono elementi per una programmazione razionale degli interventi di scavo.

I criteri di attuazione vengono valutati caso per caso e devono rispecchiare diverse esigenze: in rapporto all'estensione dell'area interessata dall'affioramento del materiale ed alla densità in cui questo si presenta, viene decisa la metodica di raccolta. Sarà scelto un modulo areale di dimensioni e forma proporzionali alla vastità del sito, distri-

[6] G. Ratti, *Applicazione di metodi geofisici per ricerche archeologiche in Iraq*, «Bollettino dell'Associazione Mineraria Subalpina», VIII, 3-4, 1971, pp. 477 sgg.; R. Lanza, A. Mancini, G. Ratti, *Geophysical Survey at Seleucia*, «Mesopotamia», VII, 1972, pp. 27 sgg.; M. Colardelle, *Sepolture et traditions funeraires du V au XIII siècle ap. J. C. dans les campagnes des Alpes française du Nord*, Grenoble, 1983, fig. 11.

[7] C. L. Redman, P. J. Watson, *op. cit.*, p. 279; S. Plog et al., *op. cit.*, pp. 394 sgg.

buendolo secondo vari schemi: a scacchiera, per file alterne, casualmente, ecc. I materiali possono essere recuperati integralmente o scegliendo solo i frammenti diagnostici.

Il sito archeologico in esame, in comune di Alessandria, fraz. Villa del Foro, è posto in una piana alluvionale del bacino del torrente Belbo, poco lontano dalla confluenza di questo nel fiume Tanaro (I. G. M., F. 70 IV S. O.) (fig. 1).

L'area, estesa per circa 60.000 mq (Carta Catastale Alessandria, F. 76) (fig. 2), venne identificata tramite l'affioramento di cospicue quantità di materiale archeologico, prevalentemente ceramico, portato in superficie dalle arature (la zona è attualmente coltivata con rotazione prevalente di mais e frumento).

In considerazione dell'estensione del ritrovamento e del notevole numero di reperti, testimoni di una progressiva distruzione dei giacimenti antichi, la Soprintendenza Archeologica del Piemonte, sotto la direzione della dott. Marica Venturino Gambari, decise di organizzare una raccolta sistematica che venne articolata in tre campagne, nel 1980, 1982 e 1983 (fig. 3).

Venne preliminarmente impostata sull'intera area una quadrettatura che permettesse la localizzazione del modulo-base di raccolta (fig. 2). Sono stati tracciati due assi principali, perpendicolari tra loro, aventi origine in un punto 0 posto al centro dell'area; la superficie è quindi divisa in quattro settori: NE, NW, SE, SW. Ogni punto sulla superficie può essere localizzato all'interno del settore, tramite la distanza da ciascuno degli assi principali, cioè secondo longitudine e latitudine. Con questo sistema la quadrettatura può essere estesa all'infinito nella direzione dei punti cardinali e qualsiasi intervento ubicato esattamente nello spazio.

Il modulo-base, o «Unità di raccolta», è un'area quadrata di mt 10 di lato; ciascuna è denominata dalle lettere indicanti il settore e dal numero del quadrato progrediente dal centro della quadrettatura verso l'esterno. Le dimensioni dell'Unità sono state stabilite sulla base dell'ampia estensione del sito, in modo da indagare un'area vasta in tempi mediamente brevi, pur collezionando un numero di Unità sufficiente ad un'adeguata articolazione dei dati distributivi. Va inoltre ricordato che il sito è ad uso agricolo ed era perciò necessario che le operazioni di recupero fossero effettuate in tempi ristretti, nei periodi in cui i campi sono arati.

Mentre nella campagna del 1980 i moduli vennero distribuiti secondo una maglia a scacchiera per file alterne, nelle successive campagne si scelse una copertura totale dell'area, in modo da recuperare integralmente i dati superficiali. Tutti i reperti di interesse archeologico sono stati raccolti, tralasciando solo gli elementi di sicura origine moderna.

L'analisi dei dati è articolata sia sotto il profilo qualitativo (tipo dei manufatti, distinzione fra diverse classi ceramiche), sia sotto quello quantitativo: per ogni Unità è stato registrato il numero di frammenti ed il peso corrispondente. Il doppio parametro quantitativo è utile secondo diversi profili: dalla comparazione dei due dati è possibile risalire all'indice di frammentazione media dei reperti, permettendo così di ipotizzare, almeno in via preliminare, il grado di distruzione subito dai depositi antichi.

In secondo luogo, la registrazione del dato «peso» costituisce una novità metodologica: la sua elaborazione è realizzabile molto rapidamente e, come dimostrato dal presente studio, esso rispecchia con notevole precisione la realtà distributiva del materiale pari a quella ottenuta con il parametro « numero di frammenti».

Nelle seguenti mappe di distribuzione vengono prese in considerazione le campagne di raccolta del 1982 e 1983, per un totale di 470 Unità analizzate.

Un primo quadro può essere desunto dalle carte riferite al complesso dei materiali archeologici recuperati; le quantità sono rappresentate in percentuale rispetto al totale (figg. 4-5). Si rilevano con chiarezza tre aree principali di maggiore concentrazione di materiali.

Dal confronto fra i due parametri quantitativi si osserva che il peso pare maggiormente significativo per l'area settentrionale, riscontrando perciò una maggiore grandezza dei frammenti; assai meno rilevante risulta l'area centrale.

L'analisi differenziata dei reperti ha permesso di identificare alcune classi di materiali, tutti riferibili allo stesso arco cronologico, compreso tra la metà del VI secolo e i primi decenni del V secolo a.C.[8]. Il complesso è costituito in prevalenza da ceramica d'impasto

[8] Per un primo inquadramento cronologico del sito: F. M. Gambari, M. Venturino Gambari, *Alessandria, fraz. Villa del Foro. Abitato e necropoli dell'Età del Ferro*, «Quaderni della Soprint. Archeolog. del Piemonte», 1, *Notiziario*, 1982, pp. 144 sgg.; M. Venturino Gambari, *Alessandria, fraz. Villa del Foro. Abitato e necropoli dell'Età del Ferro*, «Quaderni della Soprint. Archeol. del Piemonte», 2, *Notiziario*, 1983,

grossolano, lavorata a mano, di colore variabile dal bruno al rosso. Fra le forme più frequenti, di cui si presenta un piccolo repertorio, si trovano grossi dolii ad orlo estroflesso; comuni i vasi situliformi, spesso decorati sul diametro massimo da semplici impressioni digitali o a stecca; presenti anche forme chiuse, olle ed ollette.

La seconda classe di reperti considerata è quella della ceramica d'impasto fine, modellata a mano, che si differenzia dalla precedente per le caratteristiche di lavorazione più accurate; il colore predominante è il bruno scuro, dovuto ad un'attenta cottura riducente, anche se non mancano frammenti di colore rosso-arancio. Questa classe fittile è rappresentata soprattutto da scodelle e ciotole di fogge varie, a parete distinta, carenate, con orlo gradiforme. Presenti anche i bicchieri per lo più carenati (fig. 6)[9].

Le relative mappe di distribuzione rispecchiano sostanzialmente le tavole precedenti: la classe dell'impasto grossolano (fig. 7) si riscontra diffusa praticamente in tutta l'area, con tre zone di maggiore concentrazione. Un maggiore indice di frammentazione si riscontra nella zona più settentrionale[10].

La distribuzione della ceramica d'impasto fine (fig. 8), meno diffusa rispetto a quella grossolana, ma comunque ben testimoniata, evidenzia ancora le stesse aree di maggiore concentrazione. Si può rilevare che in questo caso la densità di ciascuna delle tre aree coincide,

p. 146; Id., *Alessandria, fraz. Villa del Foro. Abitato e necropoli della Prima Età del Ferro*, «Quaderni della Soprin. Archeolog. del Piemonte», 3, *Notiziario*, 1984, p. 249; F. M. Gambari, M. Venturino Gambari, *Villa del Foro (Com. di Alessandria)*, «Studi Etruschi», LIII, 1985, *Scavi e scoperte* (1987), pp. 421 sgg.

9 La tipologia ceramica trova confronti con contesti di ambito ligure e padano della Prima e Media Età del Ferro, fra i quali si può citare: F. G. Lo Porto, *Una stazione dell'Età del Ferro nel Tortonese*, «Rivista di Studi Liguri», LXX, 1954, pp. 163 sgg.; Id., *Gremiasco (Tortona). Il castelliere ligure del Guardamonte*, «Atti dell'Accademia Naz. dei Lincei. Notizie degli Scavi di antichità», XI, 1957, pp. 212 sgg.; N. Lamboglia, *La necropoli di Chiavari, studio preliminare*, «Rivista di Studi Liguri», XXVI, 1960, pp. 91 sgg.; G. Vannacci Lunazzi, *L'abitato protostorico di Gropello Cairoli, località S. Spirito (Pavia)*, «Bullet. di Paletnologia Ital.», n. s., XXIV, vol. 82, 1975-80, pp. 307 sgg. Molto interessanti paiono pure confronti, soprattutto per il gusto decorativo semplice e ripetitivo, con alcuni siti francesi: C. Lagrand, J. P. Thalmann, *Les habitats protohistoriques du Pegue (Drome)*, Grenoble, 1973; M. Py, *L'oppidum des Castels a Nages (Gard)*, «Gallia», XXXV suppl., CNRS, 1978; Id., *La Liquiere (Calvisson, Gard), Village du Premier Age du Fer en Languedoc oriental*, Paris, 1984.

10 Per esigenze di spazio verranno presentate solo le carte di distribuzione riferite al numero di frammenti. Quelle inerenti al peso, omesse, confermano in ogni caso i dati ottenuti.

mentre nelle precedenti carte la zona centrale appariva decisamente più povera.

La terza categoria fittile («fittili di fattura non accurata») è costituita da frammenti di argilla impastata e compattata per azione del fuoco, senza una cottura vera e propria (fig. 11). La classe è generalmente nota come ««concotto». La cospicua presenza di questo genere di materiale risulta dalla sua diffusione, all'incirca pari a quella della ceramica d'impasto fine (fig. 9). Si nota come le zone settentrionale e meridionale di maggior densità coincidano con quelle già osservate, mentre, nella porzione centrale, si registra uno spostamento verso est.

Fra i tipi di manufatti prodotti con questo materiale particolare rilievo assumono i frammenti di piastre forate per forni o fornelli, spesso associate a grossi anelli definiti temporaneamente «sostegni anulari», sebbene la loro precisa funzione non sia del tutto chiarita (fig. 10)[11].

Significativa risulta poi la presenza di una certa quantità di ceramica lavorata al tornio, fra cui si distinguono due tipologie principali: frammenti di bucchero nero, di ottima qualità per grado di depurazione e cottura, e frammenti di grossi dolii per derrate, in un impasto grossolano ben amalgamato (fig. 11).

La diffusione di tali tipi risulta notevole e particolarmente concentrata nel settore NE del sito (fig. 12)[12].

Infine, si possono ricordare gli elementi fittili non vascolari, fra

[11] Per le piastre forate, legate alla presenza di forni o fornelli, si confrontano: A. Bocquet, J. P. Couren, *Le four de potier de Sevrier (Haute Savoie. Age du Bronze Final)*, «Etudes prehistoriques», 9, 1974, pp. 1 sgg.; C. E. Ostemberg, *Case etrusche di Acquarossa*, Bologna, 1975, pp. 132 sgg.; P. von Eles Masi (a cura di), *La Romagna tra il VI e il IV secolo a. C.*, Bologna, 1981, tav. 111; G. Camporeale (a cura di), *L'Etruria mineraria*, Milano, 1985, pp. 151, 180. I sostegni anulari, interpretati come accessori di forni per la cottura della ceramica, trovano confronti in: G. Isetti, *Un castellaro dell'Età del Ferro sopra Sestri Ponente*, «Studi Genuensi», 2, 1958-59, fig. 10; AA.VV., *Pozzuolo del Friuli 1980, relazione preliminare*, «Atti dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste», 12, 1, 1981, fig. 18:2; tuttavia non è escluso un loro utilizzo come pesi di telaio: I. Vay, *I pesi da telaio della casa R 18*, in *Gli Etruschi a nord del Po*, vol. I, Udine, 1988, pp. 170 sgg.

[12] Per quanto riguarda le forme in bucchero, si trovano esemplari simili sia in ambito etrusco proprio (G. Camporeale, *op. cit.*, p. 138, 10), sia in area etruscopadana, a Marzabotto (L. Malnati, G. Bermond Montanari, *Marzabotto: la fase arcaica*, in: *La formazione della città in Emilia Romagna*, II, Bologna, 1987, fig. 87:8, 10, 11). I dolii ad orlo fortemente espanso sono ben documentati nella ceramica d'impasto etrusca (B. Bouloumie, *La ceramique locale de Marzabotto*, «M.E.F.R.A.», 1976/1, 88, vol. VI, VIII; A. Bouloмie Marique, *La ceramique commune de Murlo (Poggio Civitate)*, «M.E.F.R.A.», 1978/1, 90, pl. XIV) o di area etruschizzata (P. von Eles Masi, *op. cit.*, 98.1, 103.1, 105.21-23).

i quali spicca la diffusione delle fusarole e dei rocchetti, insieme ad altri oggetti come piccoli dadi, vasi miniaturizzati e due frammenti probabilmente riferibili a pesi da telaio (fig. 13)[13].

Notevole risulta anche la diffusione di resti metallici (fig. 14)[14], soprattutto fibule bronzee, particolarmente concentrate nel settore NE. Circa i reperti in ferro, pure diffusi, resta comunque qualche dubbio sulla loro databilità al contesto dei materiali (fig. 15)[15].

Nell'ambito dei manufatti litici, risulta interessante la presenza di un discreto numero di resti di macine in arenaria grossolana, talora associate a pestelli in quarzite ed a lisciatoi in serpentinite (fig. 16)[16].

Fra il 1983 e il 1985 venne realizzata una prospezione magnetometrica allo scopo di sperimentare questo metodo in una situazione come quella del sito in esame, dove risultava particolarmente urgente verificare la presenza di strutture sepolte in un contesto gravemente minacciato dall'attività agricola moderna[17].

[13] Queste tipologie di materiali, sebbene non siano elementi datanti in senso stretto, appaiono piuttosto diffuse nei siti d'abitato precedentemente citati, nella Media Età del Ferro. Le fusarole, in numero rilevante, documentano un'attività tessile diffusa nel sito (anche se esiste un'interpretazione di questi oggtti come accessori dll'abbigliamento: M. ZUFFA, *La civiltà villanoviana*, in: *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, vol. V, Roma, 1976, pp. 252 sgg.). I vasetti miniaturizzati, eseguiti sempre molto rozzamente, potrebbero essere interpretati come giocattoli, e così i piccoli dadi.

[14] Le fibule bronzee, nei tipi prevalenti a sanguisuga (talora con anima in cotto) e ad arco serpeggiante (a sezione tonda ed a fettuccia) sono confrontabili con tipologie ben studiate in ambito golasecchiano e costituiscono gli elementi più strettamente datanti del complesso: A. RALLO, *Fibule*, in: *Studi sulla cronologia delle civiltà di Este e Golasecca*, Firenze, 1975, fig. 54, 4; R. DE MARINIS, *Le tombe di guerriero di Sesto Calende e le spade e i pugnali hallstattiani scoperti nell'Italia nord-occidentale*, in: *Archaeologica. Scritti in onore di A. Neppi Modona*, Firenze, 1975, pp. 253 sgg.

[15] Il gruppo dei manufatti in ferro è costituito soprattutto da chiodi a sezione quadrata, molto ossidati: la tipologia è troppo generica per attribuirli con precisione al contesto, anche se non è escludibile. I due esemplari di asce, provenienti dal settore NE, sono confrontabili con l'ambito etrusco e piceno: R. BARTOLONI, *Le tombe di Poggio Buco*, Firenze, 1972, fig. 29: 23; D. G. LOLLINI, *La civiltà picena*, in: *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, Roma, 1976, fig. 13.

[16] Macine e pestelli sono presenti in siti domestici dell'Età del Ferro: M. MILANESE, *Genova. S. Silvestro*, in: *Archeologia in Liguria*, II, 1982, fig. 4:5; R. SIMMONET, *Habitat et fonderie protohistoriques a Carbon, commune de Varilhes (Ariege)*, «Gallia Prehistorique», XIII, 1, 1970, figg. 23, 24. La tipologia piuttosto generica potrebbe però essere riferita a contesti più antichi. Gli sporadici ritrovamenti in selce scheggiata, fra cui uno strumento a dorso e troncatura ed un raschiatoio, e l'accetta in pietra levigata sono invece con certezza databili rispettivamente al Paleolitico Medio e Superiore ed al Neolitico.

[17] Si ringrazia la prof. M. M. Negro Ponzi Mancini, docente di Archeologia medievale presso l'Università di Torino, per aver messo a disposizione della scrivente il magnetometro a protoni del Dipartimento di Archeologia ed aver guidato, con la sua gentile collaborazione, la realizzazione e l'interpretazione dei dati.

Si scelse di privilegiare un rilevamento per lunghi profili, molto distanziati fra loro (mt 10) (fig. 17), nell'intento di identificare in breve tempo le anomalie più rilevanti, per poi approfondire l'indagine nei punti di maggiore interesse con rilevamenti più dettagliati. I profili sono graficamente rappresentati in forma di grafici, nei punti di maggiore dettaglio sono state eseguite delle mappe isomagnetiche.

Dall'esame dei dati emergono alcune considerazioni: si nota la presenza diffusa di anomalie magnetiche nel settore SW (fig. 19), generalmente d'intensità alta (15-20 gamma in media) ed ampiezza considerevole; il loro andamento, che appare piuttosto caotico, rende difficile una loro interpretazione. Si ricorda che il settore ha generalmente restituito scarse quantità di resti ceramici.

È possibile che i dati registrati in questa zona siano stati influenzati da elementi di disturbo presenti nel suolo, o da una «tempesta magnetica», fenomeno naturale piuttosto frequente, non rilevabile al momento della registrazione, ma che può distorcere i dati di rilevamento.

Nella serie di profili inerenti ai settori NW e NE (fig. 20) una lunga anomalia di grande intensità (alcune centinaia di gamma) ed ampiezza (mt 20 circa) è dovuta alla presenza di un metanodotto, posto attraverso l'area a circa 2 mt di profondità: essa cancella eventuali anomalie di minore entità dovute a strutture antiche. Si ricorda inoltre che un tratto del condotto coincide con la zona centrale di maggiore concentrazione di manufatti superficiali già osservata: in quel punto è quindi probabile che i depositi archeologici siano stati in gran parte distrutti.

Nei tratti non influenzati dalla presenza del metanodotto si osservano poche anomalie significative, per lo più di modesta entità e grande ampiezza: sebbene la maglia di rilevamento sia molto ampia e perciò qualsiasi interpretazione debba considerarsi largamente ipotetica, tali anomalie potrebbero essere dovute alla presenza di strutture o depositi sepolti, ma sempre incoerenti nella loro distribuzione ed a limitata profondità.

Il settore SE è stato indagato con profili più ravvicinati (fig. 21): anche in questo caso le anomalie registrate raramente risultano di chiara leggibilità, per l'intensità moderata e la distribuzione poco organica.

Fra le mappe magnetometriche realizzate, la più significativa

(fig. 18) presenta anomalie di una certa intensità (fino a 25 gamma), con alternanza di valori positivi e negativi che potrebbero indicare elementi sepolti di un certo interesse, ma l'ipotesi sarà verificabile solo con uno scavo in profondità, che per ora manca in quel punto.

La realizzazione dei due metodi di prospezione nel sito di Villa del Foro ha restituito una serie di dati significativi, sia per quanto riguarda il contesto archeologico in esame, sia sotto il profilo metodologico dell'indagine. Tali risultati inducono ad alcune considerazioni.

La prospezione magnetometrica, ancora poco applicata a contesti di età pre e protostorica, risulta, nel caso in esame, di difficile interpretazione: oltre alla mancanza di riscontri in siti coevi o confrontabili va ricordato che, al momento del rilevamento erano del tutto sconosciute le caratteristiche dei depositi e strutture in posto, a tutt'oggi parzialmente note.

Nessuna delle anomalie riscontrate pare tuttavia testimoniare la presenza di resti di strutture murarie o fossati od altri elementi di una certa consistenza. Gli interventi di scavo effettuati a partire dal 1985 [18] hanno messo in luce elementi che, almeno sul piano teorico, posseggono in sé proprietà magnetiche: strati antropici di origine alluvionale, ricchi di materiale ceramico, strutture in negativo utilizzate come scarico di manufatti fittili di scarto e resti di pasto, lacerti di piattaforme in argilla concotta probabilmente riferibili a forni. Tuttavia, risulta difficile una loro identificazione, anche a posteriori, sulla base dei grafici e delle mappe, pur considerando che il rilevamento non poté sempre essere condotto con un alto grado di dettaglio.

Va tenuto presente che lo strato agrario e ancora ricco di frammenti fittili e resti carboniosi, la cui diffusione, poco sotto il piano di campagna, può aver costituito un elemento di disturbo nel rilevamento. D'altra parte, le strutture in negativo portate in luce sono riempite da una matrice che non differisce troppo per composizione da quello dello strato in cui sono scavate: non si crea quindi un momento di contrasto fra la capacità magnetica del contesto esterno e quella dell'interno che, nel caso inverso, genererebbe un'anomalia magnetica.

[18] Si ringrazia la dott. M. Venturino Gambari, ispettrice della Soprintendenza Archeologica del Piemonte e direttrice dei lavori, per avermi cortesemente fornito notizie ed interpretazioni circa i risultati degli scavi effettuati, a cui la scrivente ha partecipato.

La raccolta sistematica di superficie ha invece permesso di raccogliere dati più significativi. Sono state identificate tre aree di intensa frequentazione all'interno del vasto sito. Le porzioni sottoposte allo scavo stratigrafico, localizzate finora nei settori SE e NE, hanno sostanzialmente confermato i dati della raccolta: in corrispondenza della zona di maggiore densità di reperti posta a sud si è messo in luce uno strato fortemente antropizzato in associazione con strutture a fossa e resti di strutture in elevato (piattaforme in argilla concotta).

Nelle adiacenti aree superficialmente più povere si è riscontrata l'assenza di stratificazioni in posto di una certa consistenza.

Il complesso dei materiali recuperati ha permesso l'inquadramento cronologico del sito nell'ambito della Media Età del Ferro; qualche sporadico elemento di industria litica ed un frammento ceramico, rispettivamente riferibili al Paleolitico Medio/Superiore ed al Neolitico Superiore, testimoniano una frequentazione antropica assai antica, anche se per ora non meglio precisabile.

La tipologia dei manufatti fittili, articolata per classi, diffuse in aree praticamente coincidenti, non evidenzia una particolare specializzazione areale.

La cospicua presenza di manufatti in concotto e soprattutto la frequenza di piastre forate e di sostegni anulari, permette di ipotizzare l'impianto di numerosi forni, forse destinati alla manifattura della ceramica. Si sottolinea inoltre l'associazione frequente di pestelli, lisciatoi e macine, queste ultime ricavate in un'arenaria a grana molto grossolana, apparentemente inadatta alla lavorazione di granaglie alimentari, quanto piuttosto alla triturazione di oggetti duri, come potrebbe essere il degrassante litico e la «chamotte» per l'impasto ceramico.

Nell'ambito di un centro manifatturiero, più che non abitativo, risulta interessante la diffusione piuttosto notevole di resti bronzei pertinenti a fibule, armille, pendaglietti. Avendo rinvenuto un frammento di matrice litica per fusione di oggetti metallici, appare suggestiva l'ipotesi di una lavorazione del bronzo operata sul sito, svolta insieme a quella della ceramica.

Di estremo interesse, dal punto di vista storico, è la presenza di ceramica tornita, cronologicamente coeva al complesso dei fittili locali. Ritenendo escludibile una sua produzione nel sito, essa andrebbe riferita, almeno al livello preliminare dello studio, ad un ambito etrusco-

padano e attesterebbe quindi contatti fra questo e la cultura indigena. La stessa compresenza di vasellame fine da mensa in bucchero e di dolii, probabilmente per trasporto di derrate alimentari, appare particolarmente significativo.

I dati di scavo finora raccolti hanno confermato nelle linee generali le ipotesi formulate: non sono stati ritrovati resti che attestino con certezza la presenza di abitazioni, mentre sono state rinvenute alcune fosse, anche di dimensioni rilevanti, in parte utilizzate come scarico di vasi inutilizzabili per imperfetta cottura.

Le considerazioni proposte permettono di affermare l'interesse e l'utilità di metodiche di prospezione applicate alla ricerca archeologica: sebbene l'efficacia specifica dei sistemi vada valutata relativamente al loro carattere sperimentale, sia dal punto di vista tecnico-applicativo, sia per il tipo di sito in esame, i dati ottenuti possono rappresentare un valido metodo di ricerca, come presupposto e supporto dello scavo stratigrafico.

SIVANA FINOCCHI

FORUM FULVII
Primo contributo della ricerca archeologica alla conoscenza figurativa e storica della città romana

La mancanza di esatte notizie locali esige si ritrovi a Villa del Foro una zona archeologica d'importanza analoga a quella di altre città romano-liguri meglio conosciute.
NINO LAMBOGLIA

Forum Fulvii quod Valentinum dicitur, così Plinio ricorda, tra i principali centri della *IX Regio* augustea, il Foro denominato di Fulvio[1].

La città, citata in un latercolo di pretoriani[2], compare anche in due titoli militari di Magonza, in uno dei quali con l'indicazione della tribù di appartenenza, la *Pollia*[3], e nella *Notitia Dignitaum Oc.* come sede di una guarnigione di Sarmati nel basso impero[4].

La *Tabula Peutingeriana* la menziona sulla rotta *Dertona-Hasta-Pollentia* alla distanza indicata di XXII miglia da *Hasta*[5] e nell'VIII sec. la cita ancora Paolo Diacono in un passo dell'*Historia Longobardorum*, cui accenna al luogo *iuxta flumen Tanarum, cui Forum nomen est*[6]. Riferimenti al Foro ricorrono anche in seguito nelle agiografie dei Santi Varena e Baudolino[7] e nel diploma imperiale del 1193, in

[1] N.H., 3, 49.

[2] Da S. Agnese sulla via Nomentana. FERRUA, 1939, p. 143.

[3] CIL XIII, 6994.

[4] 42, 51. Il passo cita un *Prefectus Sarmatorum gentilium Foro Fulviensi.*

[5] In seguito alla scoperta di cui si dirà della via Fulvia, la ricostruzione del suo percorso fino ad Asti restituisce una distanza quasi perfettamente rispondente alle 22 miglia romane dell'itinerario.

[6] Lbr. 6, cap. 48.

[7] Per il culto dei Santi Varena e Baudolino: BURGONZIO, 1741; CARACCIA, 1600; PORTA, 1670; CHENNA, 1792, pp. 71 sgg.

cui è ricordato tra le comunità chiamate a partecipare alla fondazione e al popolamento di Alessandria[7a].

L'identificazione del Foro con Valenza sulla base dell'interpretazione letterale della duplice denominazione pliniana è sostenuta dal Momsen in linea con la storiografia valenzana ad eccezione del Gasparolo[8], mentre i cultori di storia alessandrina fino al Lesne e al Peola concordano nel localizzare la città a Villa del Foro, piccola frazione a sud ovest di Alessandria sulla strada per Oviglio[9].

La distinzione fra i due centri, sostenuta dal Gabotto e dal Pais e accolta dal Barocelli[10], è stata in tempi più recenti autorevolmente accreditata dal Lamboglia e dal Fraccaro[11]. Ritiene il Lamboglia che il Foro, alle dipendenze iniziali di Valenza e perciò chiamato *Valentinum*, si sia in seguito emancipato *costituendosi a municipio o sostituendosi ad essa come centro circoscrizionale assai per tempo, forse già in età augustea, se dobbiamo credere che l'omissione di Valenza tra le città della Liguria augustea non sia stata involontaria.* Sembra questa la più convincente interpretazione del controverso passo pliniano nel riferimento a una comunità, da cui Villa del Foro ha derivato con la posizione geografica del sito, la continuità storica del nome.

L'attribuzione delle origini della città a Q. Fulvio Flacco al tempo delle prime vittorie sui Liguri nel 179 a.C. è ipotesi che assegna un carattere eminentemente strategico all'insediamento[12], mentre ad ispirarne il disegno sarebbe piuttosto una ragione di politica interna secondo il Fraccaro[13], che riportandone la fondazione all'ultimo quarto del II sec. a.C., ne attribuisce la paternità a M. Fulvio Flacco, nel quadro dell'organizzazione dell'occidente padano, da lui attuata al ri-

7a CHENNA, 1792, p. 75.

8 MOMSEN, CIL, V, 2, p. 850. Per la bibliografia valenzana si veda il PEOLA, 1939, pp. 280 sgg.

9 Fa eccezione il BOTAZZI (1908, pp. 162 sgg.), che a Villa del Foro colloca il *Forum Iulii Ierensium*. Per la bigliografia alessandrina si veda: LESNE, 1811 e PEOLA, 1940.

10 GABOTTO, 1908, pp. 265 sgg.; ID., pp. 270 sgg.; PAIS, 1918, p. 669; BAROCELLI, 1933, pp. 67 sgg.

11 LAMBOGLIA, 1938, pp. 191 sgg.; FRACCARO, 1953, pp. 884 sgg.

12 PAIS, 1918, p. 587, ma a p. 648 non esclude che *Forum Fulvii* possa essere sorto anche più tardi.

13 FRACCARO, 1953, pp. 884 sgg.

torno dalla spedizione vittoriosa contro i *Salluvii*, tra il 125 e il 123 a. C.

Di questo console, amico e seguace dei Gracchi, membro nel 30 della commissione agraria e presentatore di una legge per la concessione della cittadinanza agli alleati italici, sono state acutamente indagate la formazione e la militanza politica, le tendenze riformatrici, le realizzazioni attuate nel periodo che si suppone trascorso nell'Italia del Nord dall'apertura della via Fulvia alla fondazione di centri come *Hasta*, *Valentia*, *Industria*, *Potentia*, *Pollentia*.

Con l'occupazione delle fertili pianure e delle colline della Liguria interna trovava così applicazione il programma di riforme agrarie da lui sostenuto e mai prima attuato per mancanza di terre disponibili. A fornirne di nuove dovevano provvedere il Foro e gli altri insediamenti accogliendo gran numero di contadini proletari romani, come già avvenuto nelle colonie e nei fori a sud del Po tra Rimini e Piacenza.

Rispondevano a questo disegno le risorse di un ambiente naturale particolarmente adatto alle coltivazioni e alle comunicazioni, attraversato da una via navigabile, il Tanaro, e valorizzata dal passaggio di un'importante via commerciale come quella che da *Dertona* per *Hasta* raggiungeva *Pollentia*.

Nella sua funzione di collegamento tra le regioni orientali e l'occidente padano la Fulvia accoglieva il movimento di almeno cinque principali direttrici: a Tortona la *Postumia*[14], ad Alessandria la via di Valenza[15] e nel nodo del Foro le strade per Casale, Libarna, Acqui e quella che, per Carentino e Nizza M. conduceva ad Alba[16].

Non è difficile supporre che la forte vocazione agricola e mercan-

[14] Uno dei più validi argomenti addotti dal Fraccaro per spostare di circa 60 anni rispetto al Pais la data di apertura della via Fulvia è che la strada presuppone già avvenuta la costruzione della Postumia, condotta nel 148 a. C. da Aquileia per Verona, Cremona, Piacenza fino a Genova passando per *Dertona* non ancora colonia.

[15] Che ad Alessandria vi fosse un *vicus* o una *statio* è dimostrato dai ritrovamenti avvenuti in passato (Peola, 1940, p. 22) e dalla posizione geografica cui faceva capo la strada da Libarna per Pozzolo-Spinetta-Maregno e gli itinerari provenienti da nord, nord-est.

[16] Indizi della strada proveniente da Casale (*Vardagate*) emergono oggi dai primi risultati delle indagini che hanno portato a individuare il principale asse attraversante l'abitato in senso cardinale (vedi a p. 78). La via per Acqui che passava per Borgoratto, Cassine, Strevi e quella per Alba che toccava Carentino, Incisa Scapaccino e Nizza Monferrato sono segnalate dalla cartografia e dalle testimonianze archeologiche distribuite lungo i tracciati attuali (Archivio della Soprintendenza Archeologica del Piemonte).

tile del sito, sia stato un vivace richiamo per il popolamento assai prima della fondazione del Foro. Le testimonianze preromane e romane spesso sovrapposte sugli itinerari naturali di crinale e fondo valle documentano infatti l'aderenza al terreno e al preesistente contesto insediativo che caratterizza l'organizzazione territoriale, perennemente attuale, della Cisalpina, come di tutte le aree romanizzate.

Non lontano dall'attuale confluenza del Belbo nel Tanaro ai confini del Comune di Alessandria con quello di Oviglio, importanti scavi sistematici hanno individuato un abitato di grandi dimensioni la cui cronologia si estende dal VI alla metà del V sec. a. C. Stazione intermedia lungo una direttrice fluviale-terrestre che dalla pianura orientale portava ai passi delle Alpi occidentali, è ritenuta l'area da cui provengono alcuni reperti di Villa del Foro un tempo nel Museo Civico di Alessandria [17].

L'ipotesi è attendibile ma solo con l'estendersi di regolari ricerche si potrà provare o escludere la presenza anche nell'area del Foro di più antiche presenze insediative che potrebbero meglio chiarire altresì la genesi storica della rete viaria, organizzata intorno a un fulcro in cui era naturale si sviluppasse un mercato inteso come centro delle attività commerciali, dei rapporti e degli scambi, specchio di una realtà economica dinamica soggetta a evoluzione e mutamenti.

Proteso sul terrazzo inferiore il pianoro di Villa, che a occidente degrada dolcemente verso il Belbo, si estende ampio intorno all'anello che il fiume descrive. Attraversato in senso longitudinale dalla via principale, il piccolo borgo si addensa nel punto in cui più profondamente penetra il meandro, distribuendosi su una fascia di 300 m. di ampiezza in cui si riconosce, ristrutturato nel '600, il più antico nucleo abitato formatosi nel Medio Evo. A documentare questa fase restano all'estremità settentrionale verso il Tanaro le rovine di una chiesa romanica collegata a una sede conventuale oggi scomparsa.

Non sappiamo se si tratti della chiesa dedicata a S. Agostino di cui è ricordo nel breve di Alessandro III ancora esistente nel 1234, e nulla sappiamo anche della chiesa e del convento di S. Martino, menzionato fin dal 1116 e distrutta per guerra alla fine del XIV secolo [18].

[17] Si veda M. Venturino Gambari in questo volume; Id., 1986, p. 68.
[18] Chenna, 1792.

Scomparsa anche quella più recente di S. Sebastiano, rimane la sola parrocchiale di S. Varena, venuta a sostituire alla fine del '500 l'antica e più nota di S. Maria, legata alla devozione di S. Baudolino, che sorgeva presso il Foro[19].

Preceduto dal sagrato, l'edificio si colloca parallelamente al filo strada come le altre costruzioni che vi si allineano. Anticamente la strada comunicava direttamente con la via di Alessandria cui oggi è collegata da un raccordo a gomito.

Proiettato verso sud-ovest, questo contesto rappresenta la parte più organica dell'impianto attuale. Intorno raggruppamenti più recenti si organizzano lungo le strade per Oviglio e Cantalupo con andamento divergente verso nord e nord-ovest.

Ai margini di questi piccoli nuclei si estendono vasti campi coltivati a cereali, vigneti e pioppeti, attraversati da fossi e percorsi minori, di cui uno detto della Cavallerizza si distacca dalla strada per Oviglio e muove in direzione sud-ovest, un altro attraversa i campi più a nord distaccandosi da via della Rocca, e proseguendo in senso est-ovest, si interrompe poco oltre la chiesetta campestre di S. Damiano.

Delle circostanze e della localizzazione dei ritrovamenti avvenuti in passato a Villa del Foro nulla di preciso si conosce. Solo vaghi cenni sulla presenza di statue, sepolcri, pavimenti musivi si colgono negli scritti dello Schiavina, del Merula, del Botazzi[20] fino al Lesne che ha il merito di avere descritto un certo numero di reperti, di cui riproduce i disegni[21].

Il Lesne afferma anche di avere trovato gran numero di monete di bronzo e argento, alcune consolari, ma per lo più imperiali da Augusto a Valentiniano, e una raccolta di monete è conservata anche nel Mu-

[19] Chenna, 1792, p. 71.

[20] Così lo Schiavina in un passo del manoscritto riportato dal Peola (1958, p. 284): *In loco Villa Fori monumenta plura nummi aenei argentei et aurei passim inveniuntur, sepulcra antiqua, in quibus vasa testacea cineribus plena, vitrea ampulla olei, demum simulacra Jovis, Mercurii, Herculi et Veneris...* e il Merula (1704, p. 108): *... spectantur delubra diruta, tessellata pavimenta silicei antiqui operis lapides cum epigrammatis...*; e il Botazzi, 1808, p. 178 *... la copia e grandiosità dei monumenti trovati a Villa del Foro ...*) che evidentemente si rifà agli autori citati.

[21] Lesne, 1811, p. 39. L'autore afferma a proposito dei rinvenimenti: *Tous les champs qu'avoisinent les habitations actuelles, dans les longueur et largeur, que j'ai determinées, le sole même sur lequel posent tous les bâtiments, n'ont guères qu'une quarantaine de centimetres de profondeur; c'est a dire, qu'on n'a pas besoin de creuser d'avantage pour trouver des fondations, des décombres, de briques e de tuiles Romaines et de fragments de vases de toutes espèces...* Tutti i ritrovamenti fino ai più recenti (Ferrero, 1896, p. 53) sono riportati dal Peola (1940, pp. 38 sgg.).

seo Civico di Alessandria, dove sono confluiti da Villa del Foro i reperti donati in tempi diversi da raccoglitori occasionali, ricercatori e amatori di antichità[22].

Salvo rari cenni, nessun riferimento topografico utile deriva da queste testimonianze, nessun riferimento a emergenze tipologiche o indicazioni di dati con valore di prove materiali e obiettive capaci di orientare una ricerca storica[23].

Solo recentemente in seguito a scassi agricoli profondi, le prime raccolte di superficie[24] e gli accertamenti compiuti sui resti affioranti (frammenti ceramici, vitrei, spezzoni marmorei, lapidei, musivi), hanno restituito i primi elementi significativi e permesso di individuare a ovest dell'attuale abitato, un'area particolarmente densa di presenze insediative.

In questo contesto, esposto a un inarrestabile processo distruttivo, l'indagine conoscitiva ha assolto un preciso intento di tutela attiva. Volta a definire un primo cospicuo lotto da sottoporre a vincolo archeologico la ricerca si è avvalsa di apporti diversi, dai dati cartografici a quelli aereofotografici e d'archivio a quelli deducibili dalle ricognizioni topografiche e geologiche e dai rilevamenti sul terreno.

La prima verifica è stata effettuata all'estremità settentrionale del terrazzo superiore, muovendo dal taglio praticato per la costruzione di una tettoia della locale Cooperativa Agricola e proseguendo l'esame in sezione del terreno per una lunghezza di 60 metri circa.

L'operazione di rettifica della scarpata metteva in evidenza due ampie sacche, di cui una superficiale, l'altra assai più profonda di terra nera mista a detriti di muratura, spezzoni di intonaco e di marmo, frammenti di ceramica comune, terra sigillata e a vernice nera.

Lo stesso strato di colore scuro con frequenti inclusi laterizi mescolati a frammenti minuti di ceramica e vetro che ricopriva le due sacche, si estendeva con spessore e consistenza variabile su una serie

22 Peola, 1939, pp. 136 sgg.; Id., 1940, pp. 38 sgg.; Preacco, 1986, p. 72.

23 Nel 1811 il Lesne asseriva: *Quant aux monuments on ne voit plus qu'une pierre sépulcrale fort belle...* In quel tempo nessuna traccia di strutture affiorava a Villa del Foro, nemmeno il rudere, da cui è derivato il toponimo di Rocca all'area occidentale verso il Belbo.

24 Debbo al Dr. Roberto Oberti di Alessandria l'accurata raccolta e il rilevamento dei resti portati in superficie dall'aratro. A lui e ai suoi collaboratori il più vivo e grato apprezzamento per il contributo tanto appassionato, intelligente e produttivo alla conoscenza e alla difesa del patrimonio archeologico alessandrino.

di strati siltosi di colore giallo chiaro e otto successivi letti di argilla plastica, di intensità variabile e più scuri [25].

L'impressione che le sacche fossero resti di *ustrina*, manomessi e discesi per dilavamento, trovava conferma nella presenza di alcuni resti di pavimentazione (sottofondo in coccio pesto e frammenti di lastre marmoree di rivestimento), rinvenuti più a occidente, alla profondità di m. 1,20 dal piano di campagna.

Non è stato possibile individuare i muri perimetrali della costruzione, forse un'edicola funeraria, considerate le tracce di sepolture e le informazioni raccolte su ritrovamenti fortuiti di altre tombe avvenuti in passato. Spezzoni sparsi di intonaco dipinto facevano ritenere probabile la presenza di altri nuclei in muratura nel tratto compreso tra i resti accertati, ma più a ovest le tracce diradavano fino a scomparire sicché era possibile delimitare un'area sepolcrale ampia circa 50 m. che doveva continuare in senso cardinale. È quanto veniva accertato proiettando l'indagine a oriente lungo la strada che dai silos della Cooperativa Agricola porta al terrazzo inferiore. Anche qui il taglio in sezione del terreno ha restituito uno spaccato stratigrafico sufficientemente esteso.

Sotto due strati di terra mista a detriti moderni e un terzo strato con frammenti laterizi e ciottoli sparsi è stato individuato e isolato un antico fondo stradale di argilla e tritume laterizio dell'altezza di circa 30 cm. e della lunghezza accertata di 8 m., il cui andamento in salita seguiva la pendenza naturale del terreno [26].

Sopra questo fondo battuto su cui erano ancora resti sporadici di

[25] Le caratteristiche geo-morfologiche della zona di Villa del Foro sono frutto delle osservazioni di Guido Tomasi, assistente nella Soprintendenza Archeologica del Piemonte. L'area esaminata ha un'altitudine compresa tra gli 89 e i 100 m.s.l.m.m. Geologicamente è situata presso la parte centrale del Bacino Terziario Piemontese, dove i terreni terziari sono celati in superficie da quelli quaternari di copertura. Le principali unità morfologiche del territorio esaminato si possono ricondurre a tre forme morfostratigrafiche, posate su tre diversi livelli altimetrici raccordati da orli di terrazzo che individuano e delimitano: Terrazzo superiore (96-100 m.s.l.m.m.); Terrazzo inferiore (92-93 m.s.l.m.m.); Alvei attivi del T. Belbo e del T. Tanaro (89-90 m.l.s.m.m.). Un ulteriore aspetto geomorfologico è poi rappresentato dall'andamento meandriforme dei corsi d'acqua suddetti (molto evidente soprattutto per il Tanaro).

[26] La pavimentazione della strada appariva scalzata dai mezzi meccanici nel corso dei movimenti di terra effettuati al tempo della costruzione della strada d'accesso ai silos. Tra i ciottoli portati in superficie sono venuti in luce anche frammenti di embrici e un asse di Tiberio: D/ (TI CAE)SAR(DIVI AV)G F AVGVST(VS); testa laureata a sinistra; R/ PONTIF MAX TR POT (ES) XXXIX, timone di nave che reca alla base un piccolo globo tra S C, RIC (n. ed.) 64, 37-38 d. C.

acciottolato, il terreno turbato non forniva elementi attendibili di datazione, ma la rettifica della sezione nella fronte verso i silos metteva in evidenza uno strato di frammenti laterizi, spezzoni marmorei, ceramica comune romana che correva allo stesso livello delle tracce precedentemente rilevate, ma su una linea più arretrata e con carattere di maggiore continuità e densità come di rovine di edifici che fiancheggiavano la strada a ovest[27].

Procedendo nella stessa direzione era possibile accertare che indizi di strutture erano presenti anche a livello di affioramento fino all'estremità settentrionale del terrazzo superiore e a ovest fino alla chiesetta campestre di S. Damiano.

Qui nel terreno antistante all'edificio un sondaggio ha portato in evidenza tre spezzoni di muri approssimativamente paralleli costruiti con pietre, mattoni e embrici di reimpiego[28]. Dato il carattere della ricerca volta a provare la presenza di testimonianze insediative, lo scavo non è stato esteso ed è sceso poco al di sotto del livello di affioramento (m. 0,50 dal piano di campagna). L'indagine si è perciò limitata al posizionamento dei resti e all'attento esame del terreno che nell'area retrostante a S. Damiano ha portato a rilevare, tra i materiali affioranti, anche alcuni grossi conci squadrati di arenaria.

Detriti vari di muratura romane e alcune dalle divelte di selciato stradale sono state osservati anche a sud della stradina fiancheggiante l'edificio, e a queste testimonianze sull'estensione dell'area abitata si sono aggiunte quelle scaturite dall'indagine effettuata all'estremità occidentale del pianoro dove un sondaggio 30 m. a sud-ovest della chiesa ha rivelato, sotto uno strato di 40 cm. di terreno agricolo, la presenza di un battuto di argilla e frammenti laterizi dell'ampiezza accertata di 8 m. della lunghezza di 3, simile a quello rinvenuto nell'area dei silos[29].

Da ovest proseguendo nella ricerca sull'estensione dell'area abitata, il campo d'osservazione si è spostato a sud lungo il ramo di via della Rocca che si collega alla strada per Oviglio. È intuibile in questo riferimento al percorso, che al di là dell'incrocio prosegue per Canta-

27 Qui la rettifica della scarpata proseguita per 15 m., non è scesa oltre il metro.

28 I muri, di modesto spessore (30 e 42 cm.), erano quasi affioranti e presentavano un'inclinazione di 23 gradi rispetto al nord.

29 In terreno segnato in catasto col n. 48 del Fg. 70.

lupo e Borgoratto alla volta di Acqui, il significato di un rapporto tanto più indicativo in quanto avvalorato dalla presenza di tombe sullo stesso lato della strada, dove 100 m. più a nord lo scavo ha riportato in luce l'angolo di una robusta fondazione in conglomerato di ciottoli e frammenti laterizi legati con malta [30].

La struttura, quasi affiorante, appariva collegata a una base rettangolare di poco aggettante [31]. Il suo ripiegamento in angolo, la posizione periferica in relazione alle tombe e l'orientamento affine a quello dei muri rilevati a S. Damiano, le condizioni di rinvenimento e l'assenza di strati tardo antichi e medioevali in questo come negli altri saggi precedentemente effettuati, sono i dati più salienti restituiti dallo scavo.

Si trattava fin qui di prove materiali e obiettive dell'esistenza ed estensione dell'abitato romano. Occorrevano a questo punto i primi approfondimenti sul quadro urbano con verifiche più ampie, scavi estensivi e sequenze stratigrafiche capaci di rispondere ai primi quesiti di carattere storico, topografico, di organizzazione e morfologia urbanistica e il suo dinamico sviluppo nella dimensione del tempo.

Nel punto in cui via della Rocca, attraversante l'abitato da est a ovest piega muovendo verso nord, l'indagine ha interessato una fascia di 1200 mq. e il primo risultato interessante è stata la scoperta di una strada che correndo con diversa inclinazione ma nella stessa direzione verso nord di quella attuale, appare delimitata sui due lati dai superstiti muri d'ambito di due isolati.

Resti di *margines* disegnano una carreggiata dell'ampiezza di m. 9,25, da cui è scomparsa la pavimentazione a ciottoli [32]. A ovest in fregio all'area esplorata la strada è fiancheggiata da due segmenti murari, il più consistente dei quali è costituito da una robusta fondazione in ciottoli di fiume e spezzoni laterizi legati con argilla. Dal muro, su cui un allettamento di tegole segna il piano di spiccato, ag-

30 Indizi di tombe a cremazione e frammenti vascolari di corredo databili al I sec. d. C. sono venuti in luce casualmente nell'85 nello scavo per la costruzione di una recinzione a poche decine di metri da via della Rocca all'incontro con la strada per Oviglio.

31 Il muro era ampio m. 0,85 sul lato occidentale, 0,50 in quello meridionale. Lo scavo è stato effettuato nel lotto 239 del Fg. 70 dove erano stati notati nella parte retrostante a un fabbricato frammenti di tegole e mattoni romani e anche alcuni basoli di strada.

32 Come era possibile dedurre dai ciottoli sparsi nello strato di aratura.

getta la base a pianta quadrata di un pilastro che doveva delimitare un ingresso presumibilmente carraio [33].

Due urnette integre in terracotta e un collo d'anfora con decoro graffito databile tra la fine del I e la prima metà del II sec. d. C. raccolti accanto a una canaletta attraversante la fondazione, forniscono un utile termine *ante quem non* per la datazione dei resti [34]. Seguito nel suo percorso esterno, lo scarico che scende con sensibile pendenza da nord a sud, è stato trovato con le pareti ancora intatte ma privo di copertura e tranciato a poco più di 1 m. dal suo sbocco.

Nello scavo aperto sotto la carreggiata lo scavo ha rivelato uno strato sconvolto di terra scura mescolata a profonde sacche di riporto antico che intaccava un alto strato di argilla sabbiosa e scendeva anche sotto il piano di posa del condotto. Nessun indizio di collettore emergeva dall'indagine e nessun elemento di datazione attendibile all'infuori di quello indirettamente deducibile dalla presenza rilevata di un secondo condotto sottostante e simile al primo e come il primo apparso tranciato [35].

Lo scavo, che ha restituito lacerti di strutture tarde in margine alla carreggiata a est [35], ha riportato in luce su una linea di 2 m. più arretrata i resti di un muro d'ambito, di cui parte in elevato e parte in fondazione.

La base quadrata di un pilastro, analogo a quello descritto sul lato opposto a ovest, è quanto in questo tratto rimane a lato di un passaggio carraio [36], che introduceva in un cortile di pianta rettangolare oblunga, intorno al quale si distribuiva l'impianto.

Del settore che si estendeva a nord è oggi in luce la sola fascia

33 Le fondazioni, dell'ampiezza di m. 0,82, si riducono a m. 0,65 nel tratto dove impostava la soglia.

34 Le urnette e il collo troncoconico d'anfora decorato con motivo ad onde giacevano accanto alla copertura in spezzoni di marmo di recupero, della canaletta. Per l'anfora con decorazione graffita: Mercando, 1974, p. 206, n. 6, fig. 78 a. Associati ai reperti erano frammenti di coppe e patere di forma Drag 24/25 e 36 (I-II sec. d. C.).

35 Trovato 40 cm. al di sotto del primo, il condotto rappresenta una fase non ancora indagata, precedente a quella rappresentata dal muro perimetrale del fabbricato che può farsi risalire alla fine del I, inizi del II sec. d. C. Il punto di interruzione del condotto corrisponde all'inizio di una zona estremamente turbata. Si può supporre che il rivolgimento risalga al tempo in cui furono sradicati i gelsi, non sappiamo quando piantati lungo via della Rocca. Due delle piante erano ancora in posto all'inizio dei lavori.

36 Il pilastro a pianta quadrata, di m. 1,25 di lato, è costruito in muratura di pietrame e frammenti laterizi come il muro trovato mancante in corrispondenza del filare di gelsi, di cui è cenno alla nota precedente.

marginale, dove un passaggio collegante la corte alla parte restante dell'edificio. è stato liberato proprio al confine con via della Rocca [37].

Se ne conservano all'incontro con le fondazioni di un muro ortogonale, le due fiancate in muratura di pietrame e frammenti laterizi, che aggettando verso l'interno formano invito a lato dell'ingresso mentre una stretta apertura ricavata nel lato occidentale collegava il corridoio con un vano di cui non sono finora emerse consistenze murarie. Qui lo scavo ha restituito tre fasi di assetto dell'*aditus*, contestuali a tre interventi di riplasmazione del cortile.

Allo sbocco del passaggio infatti, dove una fila di embrici costituiva il piano di posa di una soglia, sono emersi i resti immediatamente adiacenti di una pavimentazione a ciottoli.

Il selciato, semidistrutto e sconvolto, posava su un terreno di riporto particolarmente ricco di frammenti vasoclari [38]. Lo strato, che scendeva a colmare un invaso formato da embrici posti di taglio e di piatto, intaccava un acciottolato preesistente e si abbassava fino a raggiungere un terzo piano di calpestio [39] lambendo la passata originaria alla profondità di m. 0,60 dal livello più recente.

La cronologia dei reperti che permette di assegnare ad epoca posteriore alla metà del II sec. d. C. l'ultima fase costruttiva documentata, trova riscontro nelle indicazioni emerse con l'ampliarsi delle indagini in buona parte dell'area centrale e orientale, dove i materiali in strato non superano i limiti compresi tra la metà del II e il III secolo nel riferimento al più recente periodo di vita.

Due grandi basi, appartenenti al lato settentrionale di un porti-

[37] È questa una delle strutture meglio conservate perché sottostante al passaggio d'accesso al lotto 81. Si deve alle lunghe vicende che hanno sovrapposto, trasformato, cancellato elementi costitutivi del contesto, lo stato discontinuo delle testimonianze, la parzialità e casualità della conservazione. Attraverso una lettura volta a individuare il maggior numero possibile di componenti, intenzionali e casuali, si potevano tuttavia cogliere elementi significativi e stabilire relazioni utili a ricostruire nel tempo le più salienti fasi costruttive.

[38] I materiali erano costituiti da frammenti di coppe a pareti sottili, ceramica comune (urne e olle decorate a onde o tacche incise o graffite) terra sigillata liscia, per lo più patere di forma Drag. 24/25, 31, 36 di produzione nord-italica, databili al I-II sec. d. C. e coppe. Per maggiori particolari sui reperti ceramici: M. C. Preacco, in questo volume.

[39] Anch'esso in ciottoli, più consistente del primo, ma di limitata estensione. Nello strato sottostante i frammenti rinvenuti erano per lo più di vasi comuni, patere di terra sigillata liscia e un frammento di lucerna a volute della prima metà del I sec. d. C.

cato[40], riportano all'ultima riplasmazione di questa fase, cui risalgono verosimilmente anche i resti rinvenuti nell'area di nord-ovest del cortile e costituiti da due spezzoni di muratura appartenenti a una struttura apparentemente isolata, forse un larario[41].

A questo stesso periodo risale il sistema di drenaggio realizzato con anfore segate all'estremità meridionale dell'area. Lo scavo ha rivelato che le anfore, mancanti quasi tutte della bocca e con il collo inserito nel foro ricavato asportando il fittone, erano accostate a un muretto costruito con frammenti laterizi legati con argilla[42].

Databili al I e II sec. d. C.[43], i reperti sottostavano al più recente dei tre documentati piani di calpestio, il terzo in ordine di tempo dopo la ristrutturazione attestata della pavimentazione[44] e dal tratto di fondazione, trovata scavalcata da una base quasi affiorante di colonna sul lato orientale del cortile[45].

Interrotta al passaggio di un canale che lo attraversava muovendo con ampia curva verso sud, la muratura corre arretrata di circa 1 m. da una fila di pilastri a pianta quadrata, di cui restano due spezzoni in elevato costruiti in mattoni e altri materiali di recupero su fondazioni in pietrame legato con argilla[46].

Lo strato che ricopriva i resti conteneva frammenti vascolari databili alla prima metà del I sec. d. C.[47], e posava su un letto di argilla giallastra, cui si alternavano lenti grigie di limo. Vi si mescolavano al primo livello ciottoli sparsi, spezzoni di embrici e scendendo si racco-

[40] Le basi sono nella solita muratura di pietrame e frammenti laterizi di m. 1,20 di lato, di consistenza estremamente precaria.

[41] Ne rimaneva un angolo delimitato da muretti in frammenti laterizi, senza fondazioni e quasi completamente disfatto.

[42] La struttura era quanto restava della protezione delle anfore. Il breve tratto scoperto e la sua interruzione non ha permesso di conoscere da dove lo scarico partisse.

[43] Con le anfore di forma Dressel 6 era presente un esemplare con collo troncoconico privo di labbro, anse ad orecchio e decorazione ad onde, di produzione dell'Italia centrale, databile tra la fine del I e la metà del II sec. d. C., come quello trovato nello strato di costruzione del muro d'ambito dell'isolato occidentale. Si veda alla nota 34.

[44] In posizione intermedia tra il più recente e il più antico dei documentati piani di calpestio della corte, contestuale a quello originario dell'*aditus*.

[45] Quasi affiorante, la base era all'atto del rinvenimento del tutto incoerente come quella che sullo stesso allineamento è venuta in luce più a sud. Impossibile per la frammentarietà dei dati strutturali e stratigrafici inquadrare anche cronologicamente questi elementi nel contesto.

[46] In uno dei pilastri si vede incorporato un frammento di colonna in cotto.

[47] Lo strato restituiva frammenti di terra sigillata liscia di forma Drag. 21, 37/32 e Ritt. 9.

glievano una lucerna mutila affine al tipo detto dell'Esquilino, frammenti di vasellame a vernice nera databili dal II al I sec. a. C.[48], un asse repubblicano databile agli inizi del II[49].

Il terreno è lo stesso in cui scendono le fondazioni dell'*aditus*, posteriore di poco forse alla costruzione del portico a pilastri[50]. L'impianto, di cui si conosce il solo lato esterno[51], rappresenta nel cortile la più antica fase edilizia documentata, ma il tipo della muratura con materiali di recupero fa supporre precedenti vicende di cui sfuggono ancora gli sviluppi.

Lo confermano i saggi effettuati per definire l'estensione del cortile su questo lato. L'indagine non rivelava presenze strutturali a fianco di un ambiente di cui resta parte della fascia esterna del pavimento musivo. Scendendo a fianco del mosaico, il cui sottofondo in conglomerato posa su uno strato di terra mista a detriti di demolizione tra cui numerosi elementi cilindrici di *suspensurae*, si osservavano più strati di riporto gettati a rialzare e livellare il suolo. Sotto cominciava una stratigrafia regolare che continuava con materiali del I sec. d. C. fino a contatto dell'argilla naturale[52], dove una sacca di terra scura restituiva uno scarico di frammenti d'anfora databili dalla metà del I sec. a. C. al II sec. dell'impero[53].

[48] Riconducibili alle forme 28 della Campana A e 3 della Campana B (Fiorentini, 1963, p. 22, fig. 15, n. 8 e p. 38, fig. 19, 3 e 4).

[49] D/ testa di Giano, sopra I, R/ Prora di nave sopra I, davanti ROMA . Il peso (gr. 35, 95) è quello standard dell'asse nei primi decenni del II sec. a. C. (Crawford, 1974, p. 51). L'usura del bronzo è indice di prolungata circolazione.

[50] I materiali restituiti dallo strato in cui scendono le fondazioni dell'*aditus* si collocano nei primi decenni del I sec. d. C., dalla ceramica a vernice nera (Fiorentini, 1963, fig. 22) alla terra sigillata liscia, come coppette di produzione aretina (Angera, 1980, pp. 233 e 288), le patere di forma Ritt. 1 e Drag. 17 B, alle coppette a pareti sottili (Lamboglia, 1943, p. 102) alla ceramica comune (Lamboglia, 1943, p. 184, Angera, 1980, pp. 22 sgg., Tav. 11, 1).

[51] Lo scavo non è stato del resto completato in questa come nella parte settentrionale del cortile.

[52] Sotto gli strati di riporto caratterizzati da detriti di calce, frammenti laterizi e lapidei, il terreno restituiva frammenti di ceramica a pareti sottili (Mayet, 1975, pl. XXXVII, forma XXXV), ceramica comune verniciata, invetriata (Donati, 1979, cat. 35-4), una lucerna Loeschcke tipo 1C, frammenti di anfora di forma Dressel 6, di terra sigillata liscia Drag. 37-32 e a vernice nera nell'ultimo livello dello strato (Fiorentini, 1963, p. 41, fig. 22), dove si raccoglievano due medi bronzi di Augusto e di Agrippa: D/CAESAR PONT MAX, testa laureata a destra, R/ l'ara di Lione con colonne sormontate da Vittoria e in esergo (ROM ET)AVG, Cohen, 240 var.; R/C, 230 (15-10 a. C.); D/ M. AGRIPPA (L)F CCOS(III), testa nuda di Agrippa a sinistra, R/ Nettuno stante tra SC con delfino e tridente, Cohen 3, non databile.

[53] Di forma Dressel 1 e 6; Baldacci II a e III.

Allo stesso livello della sacca, più a sud, il terreno si mostrava intatto, caratterizzato dalla presenza tra residui carboniosi sparsi e ossa di animali (cavallo, bue e pecora), del più consistente complesso di reperti risalenti alla prima fase di vita (tra il II e il I sec. a.C.) documentata dallo scavo [54].

Il rinvenimento è importante perché dà la misura del potenziale archeologico, conferma i dati emersi nel settore settentrionale dell'area, ma non consente di sapere, per la limitata estensione della fascia esplorata, se e come queste testimonianze siano in collegamento con strutture coeve. Né è possibile conoscere per la distruzione degli strati superficiali, i dati relativi all'estensione e alla consistenza del mosaico geometrico, di cui resta in margine al cortile un segmento costituito da una balza di tessere bianche oblique, da una cornice e una fila di losanghe in tessere nere. Parte sorpendentemente superstite di un ambiente che si estendeva a est del cortile [55], il pavimento documenta la più recente delle fasi costruttive dell'impianto [56].

Sparite ai lati del mosaico le tracce del più immediato contesto insediativo, la linea di demarcazione del settore residenziale è indicata a nord-est dello spazio a cielo aperto, dalla fondazione già descritta attraverso la quale passa un grande condotto di scarico diretto a sud-ovest. Il canale, che muove dall'interno e attraversa il cortile in senso longitudinale, ha una sezione di m. 0,40×0,41, misurata nel solo punto dove alle pareti in conglomerato aderisce ancora il rivestimento laterizio come in laterizio era anche il piano di scorrimento e la copertura [57].

[54] La ceramica a vernice nera è rappresentata da frammenti di patera (Fiorentini, 1963, p. 22, fig. 20; Id., p. 29, fig. 3 e pp. 38 sgg., fig. 21 bis; Morel, 1981, pp. 164 sgg., pl. 47-48 e tipo 1443 F, p. 114, pl. 18, forma 7/16 B). Lo strato ha anche restituito una lucerna figurata di tradizione ellenistica (Balley, 1975, pp. 61-62) e 3 lucerne del tipo dell'Esquilino (Cuomo di Caprio - A. Santorio Bianchi, 1983, pp. 89 sgg., n. 4, tavv. I-IX; Id., pp. 82 sgg., tav. I, nn. 6-11) e due assi repubblicani incompleti D/ Testa di Giano ?, R/ prora a destra sopra ** (gr. 9,47); D/ testa di Giano, R/ prora di nave sopra AP, davanti I incompleto (gr. 19,95), di cui è incerto se siano della riduzione onciale. I reperti animali sono stati identificati da Francesco d'Errico.

[55] Come si deduce dalla cornice terminale delimitante il tappeto musivo.

[56] Sulla base dei reperti rinvenuti, come si dirà, negli strati di riempimento del sottostante ipocausto. Riportano il pavimento ad epoca non anteriore al III sec. dell'impero anche il livello, corrispondente al più recente piano di calpestio dell'*aditus* e la stessa tipologia del mosaico per le dimensioni delle tessere e la loro irregolarità.

[57] Il mattone sesquipedale di copertura posa sugli ultimi mattoni in aggetto del rivestimento.

Al di là del canale la fondazione risulta interrotta e anche il condotto appare, nel punto di attraversamento, in gran parte distrutto [58]. I resti, databili sulla base dei dati forniti dal terreno alla fine del I sec. d. C. [59], non offrono, anche per la frammentarietà del contesto immediatamente adiacente, elementi per la comprensione del disegno planimetrico dell'impianto, meglio avvertibile nel settore di sud-est dell'area esplorata. Qui si sviluppa il più vasto degli ambienti riportati in luce dallo scavo. Dotato di ipocausto, è ricavato tra muri portanti preesistenti, di cui il tratto più breve a est, il più integro a sud, dove da un'apertura praticata in angolo, aggetta verso l'interno il vano di un passaggio.

A ovest non sono stati individuati resti di muri maestri mentre a nord l'ipocausto, che ha pianta quasi quadrata di m. 6,75×6 di lato, aderisce, disegnando una nicchia lunga circa 3 m., profonda poco più di 1 m.. alla parete che separa l'ambiente da quello contiguo, il muro, in conglomerato cementizio, con piano di spiccato in tegole piane, si interrompe a ridosso di una struttura semicircolare, di cui resta uno spezzone e qualche traccia del piano in mattoni sesquipedali su cui sbocca una canaletta in laterizi, presumibilmente collegata al sistema di adduzione di una vasca [60].

La presenza di una grossa fondazione che insiste sulla parte demolita dell'abside, è il solo indizio pervenuto dei rimaneggiamenti intervenuti, su questo lato, al tempo del nuovo assetto della sala in cui l'ipocausto, staccato dai muri portanti, appare delimitato da un perimetro di modesto spessore, costruito in mattoni e internamente intonacato. Non si sono trovati resti del *praefurnium*, ma solo tracce di combustione in corrispondenza della parte mancante del lato occidentale. L'altezza massima conservata dell'intercapedine è di circa 30 cm., misurata dal pavimento in *opus signinum* che ancora reca le impronte dei mattoni circolari (alcuni dei quali ancora in posto), su cui posava il supporto in sesquipedali del pavimento musivo [61].

Frammenti di mosaico geometrico sono stati trovati infatti tra il

[58] Solo qualche traccia del passaggio del canale si intravvede in prosecuzione verso est.

[59] Si veda alla nota 47.

[60] Delimitata da mezzi mattoni sesquipedali, la canaletta ha una luce di 13 cm.

[61] I mattoni circolari, collocati alla distanza di m. 0,30, hanno un diametro di 20 cm. Di dimensioni minori sono quelli rinvenuti in prossimità della nicchia di nord-est.

materiale di risulta gettato a riempire il vano al tempo della distruzione dell'impianto avvenuta, sulla base dei dati scaturiti dall'analisi del terreno di colmatura, alla fine del II - inizi del III sec. d. C. [62].

Lo spezzone meglio conservato del pavimento presenta, entro una cornice con motivo di triangoli in tessere bianche su fondo nero, uno schema a stelle di losanghe, tra i più diffusi in Italia a partire dalla metà del I sec. d. C. nella decorazione musiva [63]. E tra la metà e la fine del secolo sembrerebbe risalire la costruzione dell'ipocausto, a giudicare dal rinvenimento, alla base del muro orientale di un nominale di Augusto coniato sotto Tiberio e un asse di Claudio, datato tra il 41 e il 50 d. C. [64].

In quel tempo la ristrutturazione della sala ha comportato, con la demolizione dell'abside, la cancellazione di altre consistenze strutturali come il pavimento individuato sotto l'ipocausto in un taglio in sezione dello scavo sul lato orientale.

Presenze anteriori sono state documentate con la prosecuzione delle indagini anche più a est dove, quasi a ridosso di un sostegno della linea elettrica è venuto in luce un grosso pilastro in conglomerato, originariamente attraversato da un condotto di scarico, come attesta il passaggio voltato ricavato nella muratura.

L'interruzione delle indagini non ha consentito di approfondire l'esame delle altre strutture venute in luce nella fascia orientale e in quella che si estende a nord dell'ipocausto fino a via della Rocca, dove si intersecano e sovrappongono ad altre più antiche.

Costruiti in conglomerato con ricorsi in tegole piane, i muri delimitano solo parzialmente corridoi e ambienti, il più esteso dei quali conserva resti di *suspensurae* sul pavimento in signino dell'ipocausto [65].

[62] In mezzo all'accumulo disordinato di detriti di demolizione (calcinacci, spezzoni di cocciopesto, tessere musive ecc.) sono stati raccolti materiali databili al I-II sec. d. C. (frammenti di lucerna firmalampe a canale aperto con bollo CRESCE/S e di anfore di forma Dressel 6 e 20, di produzione istriana e betica rispettivamente e della solita ceramica comune databile dal I sec. in poi).

[63] Blake, 1930, 1, pp. 90, 94 e 111.

[64] D/ DIVVS AVGVSTVS PATER, testa radiata a sinistra; R/ Altare tra S C; in esergo PROVIDENT; asse restituito da Tiberio (22-23 30 d. C.). Cohen, 559. RIC 81); D/ (TI) CLAVDIVS CAESAR AVG PM TR P IMP, testa nuda a sinistra; R/ Atena con scudo rotondo e giavellotto in marcia a destra tra S C. Asse ? (Cohen, p.d. 84; RIC, 100) del 41-50 d. C.

[65] Non si conoscono le dimensioni del vano che prosegue sotto via della Rocca. Dimensioni e distribuzione delle *suspensurae* sono analoghe a quelle dell'ipocausto del vano A. Tra i detriti di demolizione si raccoglievano tessere nere di pavimento musivo.

Il calcolo della quota di calpestio, 40 cm. almeno sopra questo impiantito, è indicativo del rapporto di livello (circa 30 cm.) tra l'ambiente e i vani contigui [66]. Le murature, alcune preesistenti reimpiegate, sono state ricavate in un terreno argilloso molto compatto che ha restituito materiali e monete [67].

In C dove lo scavo è sceso a maggiore profondità, le più recenti presenze riscontrate sono quelle immediatamente successive alla riplasmazione della prima metà del I sec. d. C., rappresentata dal vano B e dall'abside demolita al tempo dell'assetto del vano A [68].

Lo sconvolgimento per manomissioni anche recenti del terreno spiegano le lacune stratigrafiche e l'incompletezza delle componenti planimetriche, come i muri perimetrali del vano B con l'assise di ciottoli sottostante al piano in mattoni su cui posava il pavimento, forse marmoreo [69]. Demolite in antico sono invece le strutture riportate in luce nei livelli inferiori raggiunti dallo scavo, con il pilastro in ciottoli di fiume legati con argilla, sottostante al vano B e la base in muratura di una vasca poligonale [70], scoperta per due lati.

A questa struttura, scavalcata da una grossa fondazione corrente da nord a sud [71], si sovrappone lateralmente quella che alla fine del

[66] Queste differenze di dislivello tra i vari piani di calpestio non erano infrequenti nei percorsi interni delle case romane, erano dovute a rifacimenti o richieste da ragioni funzionali.

[67] Nel settore a ovest del vano con ipocausto, il primo strato trovato intatto sotto il terreno sconvolto superficiale, è stato quello in cui scendono le fondazioni dei vani F e G. Nell'argilla molto compatta con inclusi detriti vari i reperti (ceramica comune, lucerne a canale aperto, un sesterzio di Massimino (: D/ C IVL VERVS MAXIMINVS CAES, busto a destra laureato? e ammantato; R/ (PIETAS AVG), lituo, patera, *guttus simpulum e aspergillum*, in esergo SC; Cohen 5, RIC 8; 236-37 d. C.) sembrano indicare una data non anteriore alla metà del III sec. per quest'ultimo intervento edilizio nel settore.

[68] Mancava infatti qui lo strato tardo-antico e le più recenti testimonianze risalivano dalla metà alla fine del I sec. d. C. (reperti ceramici e vitrei e due monete di Domiziano: D/ IMP. CAES DIVI) VESP F DOMITIAN AVG P m, testa laureata a destra, R/ (TR P) COS V(II DESIGN VIII). Atena gradiente a destra con scudo e giavellotto tra S. C. Cohen 562, RIC 237, 81 d. C.; D/ IMP. DOMITIAN DIVI VESP. F AVG PM TR PP COS VIII, testa laureata a destra; R/ (CERERES AVGVST), Cerere stante a sinistra con spiga e scettro tra SC. RIC, 451, 82 d. C.

[69] Disgregato e asportato al tempo in cui è stata sradicata la piantagione di gelsi.

[70] Si tratta dell'ultimo filare della fondazione su cui posava la vasca preesistente a quella ricavata nel vano absidato e contemporanea al grande pilastro quadrato.

[71] Trovata in parte asportata e coperta di detriti, è solo approssimativamente databile per le lacune della documentazione alla prima metà del I sec. dell'impero. Nel punto dell'interruzione è venuta in luce una spada a corta lama, in ferro, mancante della punta. Ha guardia piccola dalla parte del taglio e impugnatura di forma oblunga con borchie di bronzo che fissavano all'anima di ferro un rivestimento in osso o avorio, di cui rimangono tracce (per la ripulitura e il restauro: Carlone, 1986, p. 234).

I sec. d. C. è venuta a delimitare il lato orientale del cortile. Del canale che l'attraversava e passava sui resti murari preesistenti è rimasta solo qualche traccia nell'area esplorata[72], sicché resta senza risposta per ora l'interrogativo sull'installazione termale cui lo scarico era collegato, e che va in ogni caso ricercata a nord, in direzione opposta alla pendenza accertata del canale all'uscita nel cortile verso sud[73].

Qui il condotto, in cui confluivano diramazioni minori[74], procede rettilineo, interamente spogliato del rivestimento laterizio. Solo in un punto il canale è apparso intatto con il sesquipedale che lo ricopriva posato sugli sporti ricavati nei laterizi del paramento. La testimonianza è emersa con la prosecuzione dello scavo in direzione dello sbocco del condotto che ci si riprometteva di accertare.

Riducendo il raggio di osservazione alla sola sede del canale, l'indagine ha restituito un lungo segmento a tratti sinuoso del percorso su cui il terreno appariva, per circa 2 m., profondamente sconvolto[75].

Lo scavo non è stato purtroppo completato ma la lunghezza del tratto liberato del percorso fa supporre non lontano il punto di confluenza del canale nel collettore sottostante a una via decumana.

Il dato è significativo anche per altri due ordini di motivi che riguardano i rapporti dell'edificio col contesto urbano. Il primo attiene allo sviluppo dell'isolato, la cui estensione da nord a sud già sembra in buona misura superare la soglia dei 50 m.[76]; il secondo è rappresentato dalla pendenza del canale che muove in direzione di un asse decumano. Se ne deduce che gli scarichi fognari non erano diretti al Tanaro, ma al Belbo, come sembrano confermare anche l'andamento dei condotti sottostanti alla via cardinale[77].

Altre indicazioni, nello scavo di via della Rocca, scaturiscono dal rapporto tra l'edificio, presumibilmente privato, dotato di installazione

72 Queste e altre tracce potranno essere indagate con il completamento dello scavo nella fascia settentrionale dell'area.

73 Una pendenza calcolata di circa il 2,5%.

74 Di una diramazione si conservava, nel settore di nord-est del cortile, un breve tratto del piano di scorrimento in tegole piane. In tegole era anche il fondo del condotto che raggiungeva il canale da ovest e aveva copertura in coppi e tegole alla cappuccina.

75 Al tempo dello spoglio sistematico dei laterizi del rivestimento.

76 Calcolando la parte liberata del cortile e il tratto indagato del canale, che attraversava l'edificio nel senso della lunghezza e tenuto conto degli indizi sullo sviluppo dell'impianto verso nord.

77 Provenienti dall'isolato occidentale.

termale[78] e la ripartizione regolare dell'area urbana. Non sappiamo se esso coprisse tutto o in parte la superficie dell'isolato, ma la costante dell'orientamento dell'impianto dalla più antica fase strutturale documentata (I sec. a. C.) si estende anche alla pianificazione urbana.

Sebbene non siano stati finora rinvenute strutture coeve, i livelli che i materiali datano dal II sec. a. C. agli inizi di quello successivo, rappresentano la più antica fase insediativa e anche la prima prova tangibile a sostegno dell'ipotesi del Fraccaro sull'origine del Foro.

Nonostante l'incompletezza e frammentarietà della documentazione, lo scavo come metodo positivo e autonomo di indagine ha fornito in via della Rocca i primi significativi dati testimoniali sul piano storico, della comprensione topografica e della caratterizzazione formale.

Collegati agli altri elementi e indizi raccolti nei saggi precedenti e nei rilevamenti di superficie, questi risultati hanno creato le premesse per una verifica più ampia della razionalità del piano congetturale nei suoi termini storici e nelle sue componenti primarie.

Guardando ai rapporti tra le emergenze di scavo e l'ambiente naturale, tra le prime concrete testimonianze insediative e quelle apprezzabili attraverso il tempo, della sostanziale continuità delle persistenze storiche (posizione, configurazione, collegamenti viari), il processo conoscitivo ha percorso gli itinerari logici del confronto e del massimo rigore deduttivo, accompagnato dalla consapevolezza che ogni conoscenza acquisita e dedotta deve trovare la conferma di prove e deve essere sempre rivedibile.

Nelle ipotetiche schematizzazioni da verificare, la più interessante è parsa la proiezione del percorso che oggi costituisce il polo geometrico, visuale e formale del più antico nucleo di Villa[79]. Su questo ipotetico tracciato, prolungato fino all'area antistante a S. Damiano, a sud-ovest di via della Rocca, un primo saggio portava in luce nel settembre dell'86, un tratto discretamente conservato di pavimentazione

[78] Nonostante le dimensioni del canale di scarico, che presuppone un notevole volume di effluente trasportato, non si riconoscono nell'impianto le caratteristiche di un edificio termale di carattere pubblico.

[79] Non sono stati trascurati in questa fase delle ricerche i primi indispensabili interventi di manutenzione, protezione, conservazione delle strutture e quelli volti a facilitarne la lettura e la comprensione planimetrica con integrazioni di piccola entità chiaramente percepibili.

a ciottoli che foto aeree successivamente scattate inquadravano in una traccia scura, incisiva e continua [80].

Ripreso lo scavo in due tratti del percorso indiziato, ci si limitava nel primo ad asportare il terreno arato fino all'affiorare di quello archeologico [81], nel secondo più a est si estendeva il saggio iniziale liberando una fascia di 15 m. di ampiezza e 25 di lunghezza. In margine a quest'area a sud, l'indagine restituiva uno strato molto superficiale di distruzione scomposto dall'aratro e mescolato ai resti di un acciottolato quasi ovunque scalzato e sconvolto. Strappati agli strati inferiori i materiali (per lo più anfore) apparivano frammentati e schiacciati.

In due punti il selciato risultava conservato o addirittura intatto all'estremità orientale e occidentale dell'area esplorata. Più a nord questa pavimentazione spariva e subentrava sotto uno strato più o meno alto di aratura, un terreno argilloso di colore giallo chiaro di grande compattezza e durezza inglobante detriti e frammenti vascolari, tra cui numerosi spezzoni d'anfora [82]. Sotto questo strato lo scavo ha evidenziato un lastricato stradale continuo, formato da ciottoli inseriti nel senso della maggiore lunghezza in un letto d'argilla misto a minuti frammenti laterizi.

La pavimentazione, che ha spioventi molto accentuati, e un'ampiezza complessiva di 12 m., presenta bocchette ricavate da colli d'anfora piantati al centro della carreggiata, di cui assicuravano il drenaggio [83]. L'entità dell'interro, che qui era di 70-80 cm., superava il metro dove il selciato scende con forte caduta sui due lati. In queste fasce laterali che hanno restituito alcune sequenze stratigrafiche in-

[80] La documentazione è stata eseguita dall'Alifoto di Torino. Sulla base delle indicazioni scaturite dallo scavo, si è atteso il momento più favorevole per la comparsa in superficie delle tracce, mai evidenziate nelle foto prodotte in precedenza.

[81] A conferma della continuità delle presenze in direzione del Belbo.

[82] Tra i molti frammenti atipici, sono stati raccolti anche alcuni spezzoni di anfore del I sec. d. C. (Forme Dressel 6 A e Baldacci III a) gli stessi rinvenuti nella fascia a sud dell'area esplorata nello strato di aratura con un bronzo (asse?) indecifrabile di Augutso e in antoniniano di Probo, la più recente delle monete rinvenute nello scavo: D/ IMP C PROBVS F AVG, busto radiato e corazzato a s. con scettro sormontato da aquila; R/ Ercole con leontea sul braccio s., volto a s. e retrospiciente; in esergo: VXXT. Mistura; RIC, 273 (*TICINUM*).

Si potrebbe pensare, anche per la presenza di ciottoli sparsi superficiali a uno strato di livellamento e allettamento di una seconda pavimentazione stradale andata distrutta con rimescolio del livello superficiale.

[83] Un analogo sistema si riscontra nel vicino centro di Acqui, nella strada selciata di età romana venuta in luce nel 1983 in via Cassino (Finocchi, 1984, p. 36).

tatte, gli interventi documentati attestano più fasi di occupazione del suolo pubblico, di cui la prima risalente alla prima età imperiale. Sui resti sconnessi di una cunetta, sotto cui venivano in luce due assi repubblicani logori e un quinario forse della metà del II sec. a. C. [84], un primo strato di terra scura in cui si raccoglievano un denaro di *Cloulius* e 3 nominali di Augusto [85] sottostava a un secondo strato di argilla pressata che formava una crepidine delimitata da *margines* di grosse pietre poste di taglio. Sopra questo strato, che restituiva materiali del I sec. d..C. con monete di Tiberio Claudio Nerone e appariva caratterizzato dall'inserimento di numerosi colli d'anfora in funzione di drenaggio [86], il piano si mostrava livellato da due strati d'argilla misto a frammenti laterizi in cui si rinvenivano due bronzi di Nerva e Traiano e due assi di Adriano [87].

[84] Asse D/ testa di Giano... R/ Prora di nave a destra in alto I, in esergo ROMA, Bronzo logoro della riduzione sestdatale.
Altro: Testa di GIANO imberbe, R/ Incompleto e molto corroso.
Un quinario: D/ testa di Roma con elmo alato a d.; R/ i Dioscuri a cavallo a d., in esergo Roma ?, 150 a. C.?

[85] Un denaro di P. CLOVLIVS: D/ anepigrafo. Testa radiata del Sole a d..., R/ P. CLO(VL...), crescente lunare circondato da tre stelle (Crawford, 1974, p. 285) 128 a. C.
Asse di Augusto: (TRIB)VN(IC POTEST)CAES(AVGVSTVS), testa nuda a d., R/ (C. PLOTIVS RVFVS III5VIR AAAF) intorno a S C, Ae RIC, 388, Roma, 15 a. C.).
Altro: D/ CAES(AR) AVGVSTVS TRIB)VUIC P(OTEST), testa nuda a. d., R/ C. CASS(IVS C F CELER) IIIVIR AA(AFF) intorno a S C, Ae RIC 376, Roma 16 a. C.
Altro: D/ CAES(AR) AVGVSTVS TRIB)VUNIC P(OTEST), testa nuda a. d., R/ L. SVR(DINIVS IIIVIR)AA FF intorno a S C, Ae, RIC, 386, Roma 15 a. C.

[86] Con ceramica a vernice nera e invetriata lo strato restituiva un asse di Tiberio: D/ DIVVS AVGVSTVS PATER, testa radiata di Augusto a s.; R/ Aquila spiegata, con testa a s. su globo tra S C, RIC (Tiberio), 82, Roma 34, 37 d. C.; un denaro di Tiberio: D/ (TI CAESAR DIVI)AVG F AVGVS(TVS), testa laureata a d.; R/ PONT IF)MAXIM) Figura con asta capovolta nella d. e ramo nella s., seduta a destra su alto trono con piedi a fior di loto, Ar. con tracce di doratura, RIC, 26, Roma, 14-37 d. C.; un setserzio di Claudio: D/ TI CLAVDIVS CAESAR AVG PM IMP P P, testa nuda a s.; R/ Minerva elmata gradiente a d. con scudo rotondo nella s. in atto di scagliare il giavellotto, tra S C, RIC, 116, Roma 50-54 d. C.; un asse di Nerone: D/ IMP NERO CAESAR AVG P MAX TR PP., testa nuda a s.; R/ anepigrafo; Vittoria alata in moto verso s. con scudo tondo nella d. tra S C. Nel tipo RIC 542, non datato, lo scudo su cui è inscritto SPQR è retto dalla Vittoria con ambo le mani. Quanto ai colli d'anfora inseriti nel marciapiede per drenaggio, sono presenti le forme Dressel 6, Baldacci II e III a, databili al I sec. d. C.

[87] Due assi di Adriano: D/ (HADRIANVS) AVGVSTVS, testa laureata a d.; R/ COS III Va Salus a d. con patera e con la mano s. in atto di nutrire un serpente tra S C, RIC 669, Roma, 125-129. Altro: HADRIANVS (AVGVSTVS) testa a s.; R/ IN(DVLGENTIA) AVG(COS III P P) Indulgenza seduta a s. con scettro nella mano

Nel tratto evidenziato non sono stati riscontrati resti di strutture ad eccezione dell'ultimo filare di fondazione di un muro perimetrale cui va verosimilmente riferita l'ultima fase di riplasmazione del lato della strada.

Datato dai reperti ceramici e monetali ad epoca non anteriore alla fine del II sec. d. C., quest'ultima contrazione dell'ampiezza della carreggiata trova riscontro nel selciato superficiale che nel lato opposto a sud appare tranciato dall'aratro, staccato dal perimetro che lo delimitava e di cui restavano all'atto del rinvenimento soltanto scarsi indizi in margine alla strada.

Appartenente al cortile di un edificio, il selciato insiste su un terreno di riporto misto a detriti [88] e un sottostante strato di argilla in cui si ripropone lo stesso sistema di drenaggio con anfore segate riscontrato sul lato opposto della strada a nord [89]. L'avanzamento del fronte delle costruzioni è indicata più a ovest anche da altri segni come la pavimentazione in ciottoli venuta a coprire lo spiovente meridionale della strada o la fondazione di un muro di affacciamento, di cui resta un breve tratto a rappresentare la proiezione più avanzata degli impianti civili sulla carreggiata.

Le condizioni di rinvenimento, la frammentarietà dei resti e lo studio ancora in corso dei materiali non consentono di inquadrare cronologicamente queste trasformazioni anche nel rapporto con le testimonianze emerse sul lato meridionale della strada dove, in un saggio effettuato per individuare il limite originario della carreggiata, lo scavo

sinistra tra S C, RIC, 725, Roma, 132-134 d. C. Un sesterzio di Nerva: D/ ....PM TR P COS III(P P), testa laureata a d.; R/ Indecifrabile, RIC (incerto; 83) (FORTVNA AVG?), Roma, 97 d. C. Un sesterzio di Traiano: D/ IMP (CAES)NERVA TRAIAN AVG GERM DACIC(VS PM) testa laureata a d.; R/ TR P VII IMP IIII COS V PP, la Pace a s. con scettro nella s. e ramo nella d. tra S C, RIC, 455?, 103 d. C.

[88] Vi si raccoglievano frammenti di decorazione in stucco e una moneta di bronzo pressocché illeggibile di M. Aurelio (asse?): D/ Testa nuda a d.; R/ Figura a s. con la destra alzata e lunga cornucopia nella sinistra.

[89] Nello strato delle anfore è venuto in luce un dupondio di Nerone e Druso Cesari: D/ NERO ET DRVSVS CAESAR..., i due Cesari a cavallo a d.; R/ C. CAESAR AVG GERMANICVS PON M TR POT intorno a S C, oricalco, RIC (GAIUS) 34, Roma 37-38 d. C.

Sotto le anfore sui resti del selciato anche qui come nella fascia settentrionale si sono rinvenuti due assi di Augusto: D/ (CAESAR AV)GVS PONT MAX TRIBVNIC(POT), testa nuda a d.; R/ M SALVIVS OTHO IIIVIRA.A.A.F.F. intorno a S C. Altro: D/ (CAESAR) AVGVST PONT M(AX TRIBVNIC POTEST), testa nuda a d.; R/ P. LVRIVS AGRI(PPA IIIVIR A.A.A.F.F., intorno a S C, RIC, 427, Roma, 7 a. C.

ha rivelato a ridosso dello spiovente meridionale uno strato di scorie ferrose che continuava di lato sotto, uno strato sconvolto di crollo, sui resti di una pavimentazione a ciottoli [90].

Con la prosecuzione delle indagini si potrà chiarire la natura del riempimento e conoscere le caratteristiche e la destinazione dell'impianto, di cui va definito il rapporto con la strada. Non sono stati ancora individuati i muri o i marciapiedi che delimitavano originariamente la sede carraia [91]. Sembra invece provato che la sua prima riduzione con proiezione dei marciapiedi sugli spioventi laterali risale a poco più di un secolo dalla sua costruzione e va evidentemente correlata all'espansione dell'abitato nella prima età imperiale.

Proprio l'attenzione rivolta alla strada, di cui è proseguito l'accertamento del tracciato, ha portato intanto a riconoscerne andamento e direzione e anche la centralità e la continuità del ruolo. Scaturisce infatti dall'identificazione del percorso con la traccia rilevata nella foto aerea la preminenza funzionale dell'asse viario, il cui prolungamento in direzione del borgo cade sulla principale via di attraversamento dell'abitato da sud-est a nord-ovest.

Si rivela nella persistenza di questo tratto del percorso, che passa accanto ai resti di una chiesa romanica e lambisce il sagrato della chiesa di S. Varena, l'importanza determinante della strada all'inizio e per tutto il corso della vita dell'abitato.

Mutate le condizioni, mutata la sua utilizzazione, il segno della sua azione si riflette ancora nella modellazione del nucleo medioevale. Proiettata in linea retta, la strada raggiunge direttamente la via di Alessandria e in questo collegamento rivela l'originario rapporto con la viabilità esterna. Percorrendo l'itinerario attuale, l'antica via di *Dertona* passava infatti per Cristo e toccava Casalbagliano, perveniva da sud-est al Foro [92].

[90] Tra i resti di crollo si raccoglievano frammenti d'anfora, strumenti e chiavi in ferro e bronzo e sotto l'acciottolato un asse di Vespasiano: D/ IMP T CAES VESP AVG PM TR P COS(III), testa laureata a d.; R/ PAX........., la Pace a s. con ramo e caduceo appoggiato a un cippo?, RIC, 129, Roma 80-81 d. C.

[91] Nell'esplorazione effettuata più a ovest sotto le parti mancanti del selciato venivano in luce due assi repubblicani indecifrabili ed estremamente logori, e frammenti d'anfora di forma Dressel 1 A.

[92] Nell'ultimo tratto il percorso toccava la necropoli orientale. Ne sono testimonianza i reperti (tra i pochi di sicura provenienza del Museo Civico di Alessandria), rinvenuti alla cascina Parrasio e verosimilmente appartenenti a corredi tombali (PREACCO, 1986, p. 72).

L'attenzione rivolta a un contesto topografico più ampio ha dunque esteso i termini della ricerca e portato ad esiti in buona misura convergenti, sicché persistenze ed emergenze, elementi indiziari e obiettivi riscontri concorrono nell'indicare in località S. Damiano la prima tangibile testimonianza dell'attraversamento urbano della via Fulvia.

La posizione di questo tratto è periferica, non lontano dal ponte sul Belbo verso cui la strada puntava.

Proprio recentemente in seguito all'erosione della sponda destra del torrente sono emersi, sul prolungamento della strada romana, i resti di un'estesa palificata. Non è accertabile, almeno per ora la cronologia del reperto anche se la profondità di affioramento rispetto all'attuale piano di campagna sembra attestarne l'antichità [93]. Sfuggono anche gli aspetti tipologici e strutturali ma resta la coincidenza col passaggio indiziato della strada, che di qui proseguiva tagliando la campagna in direzione di Felizzano. Non sono emersi incroci con assi cardinali nel tratto individuato del percorso. Tracce ortogonali sono percepibili nelle foto aeree sicché è possibile ritenere che anche in quest'area periferica lo spazio fosse regolarmente organnizato e vi si inserissero, come di consueto lungo le grandi vie di comunicazione, aggregati di case e officine, di impianti artigianali e mercantili.

Con le prime testimonianze emerse si afferma intanto con chiarezza la complementarietà tra fondazione urbana e strada, parti inscindibili di un unico programma che dobbiamo supporre sostenuto da un adeguato potenziale economico e produttivo, come dimostra la stessa ampiezza rilevata della strada. Nell'occidente padano solo la via Postumia presenta, al passaggio per *Libarna*, analoghi valori dimensionali [94]. Analoga era anche la pavimentazione a ciottoli che subentrava al basolato all'uscita dal centro urbano in direzione di *Dertona*.

È presumibile che nell'attraversamento del centro città anche la via Fulvia fosse dotata di pavimentazione a dalle, più adeguata alla

[93] La palificata, rilevata per una lunghezza massima di 23 m., presenta alla profondità di 10, pali collocati alla distanza di 3 m. in senso longitudinale e di 1,30 in senso trasversale. La lunghezza massima conservata dei pali è di 3 m., la larghezza della palificata di 8.

[94] MORETTI, 1914, p. 126. La misura di 12 m. (40 piedi) è quella che i Gromatici attribuivano al decumano m. della città ideale contro i 20 piedi del cardine (LACHMANN, 1948). Un'ampiezza analoga aveva ad es. il decumano massimo di *Emona* (Lubiana). SCHMID, 1919, col. 155-164.

sua importanza di principale asse direzionale. Questo tratto del percorso che attraversa il borgo di Villa è oggi marginale, lambito dall'ansa che il Tanaro descrive con erosione profonda della sponda. Sulla base della presumibile estensione dell'area abitata verso nord rilevata a S. Damiano è oggi possibile calcolare con buona approssimazione la profondità del taglio operato dal percorso meandriforme del fiume.

Quale ne fosse il corso all'epoca romana è possibile ricostruire attraverso le tracce degli spostamenti percepibili nella cartografia IGM e osservando l'andamento del principale asse viario. Come volevano le regole della pianificazione regolare nella città fluviali[95], il tracciamento della via decumana implicitamente segna lo sviluppo approssimativamente parallelo dell'asse del Tanaro analogamente a quanto verificatosi in tempi anche recenti come documenta la cartografia dal XVI al XIX secolo[96] sul corso del fiume.

Nella parte separata del contesto, che si estende oggi in comune di Solero, la foto aerea rivela tracce più deboli ma non meno significative degli allineamenti ortogonali alla via Fulvia percepibili in sponda destra del fiume. Si coglie così con l'originaria unità del contesto urbano, la centralità topografica della strada e insieme l'entità e la potenza dell'azione erosiva che ha provocato il crollo di una parte cospicua dell'antico abitato[97].

È grave che la distruzione più devastante abbia interessato, nella sua dimensione longitudinale, proprio il centro vitale dell'organismo urbano, lo spazio che al convergere sulla via Fulvia del principale asse ortogonale aveva una sua collocazione intenzionalmente e preventivamente riservata.

Nei rilievi a posteriori su cui si basa l'indagine archeologica, risultano elementi in buona misura convergenti che consentono di individuare la posizione del foro, inteso come spazio con i suoi annessi nel punto dell'incrocio di via della Rocca con il tronco che la collega alla

[95] Parallela all'asse della Scrivia è *Libarna*, della Dora *Eporedia*, del Po Piacenza e Cremona, del Ticino Pavia, dell'Adige Verona, della Senna *Lutetia Parisiorum*.

[96] Dalla Carta degli Stati del Duca di Savoia del 1700 al progetto del Canale d'irrigazione derivato dalla Bormida del 1831, alla mappa delle Alluvioni Collettate del 1876 (conservati la prima nell'Archivio Fotografico dei Civici Musei di Milano, gli altri nell'Archivio di Stato di Alessandria). Per le variazioni correlate a quelle climatiche (peggioramento del clima con aumento della piovosità, avanzata dei ghiacciai e conseguenti sovralluvionamenti): VEGGIANI, 1982, pp. 199 sgg.

[97] Se ne vedono affiorare le rovine in regime di magra del fiume.

strada per Oviglio. L'inclinazione non è quella dell'antico asse cardinale, ma il suo prolungamento esterno, essenziale per l'origine della città, ne rivela la natura di antica via di transito.

Questa eredità di funzione ha trovato una tangibile conferma nel rinvenimento, avvenuto nell'86 sul lato occidentale della strada, di due gruppi di tombe [98] quasi tutte a cremazione indiretta, situate ai margini di un'antica via selciata di cui è emerso un breve tratto [99].

Solo due tombe presentavano corredi in anfore segate, nelle altre senza protezione laterizia la suppellettile giaceva accanto alla deposizione [100]. Non particolarmente fitte, le sepolture si distribuivano su un'area, che nella più ampia delle fasce esplorate si estendeva per oltre 100 m. a ovest della strada.

Entrando in città da sud-ovest, la strada raggiungeva il foro, da dove proseguiva e passando il Tanaro su un ponte, muoveva in direzione di Solero. Lo attesta, sulla sua prosecuzione, proprio la strada che a nord-est per S. Salvatore Monferrato e Occimiano (note per ritrovamenti romani), conduceva a Casale l'antica *Vardagate*) [101]. La restituzione trova conferma nella testimonianza che discende dal recente rinvenimento a Solero di quattro cippi funerari in arenaria, appartenenti con ogni verosimiglianza alla necropoli settentrionale di *Forum Fulvii*, che fiancheggiava la strada sul lato occidentale [102].

98 Dopo il primo rinvenimento casuale dell'85, l'intervento della Soprintendenza Archeologica (seguita alla scoperta di alcuni resti affioranti durante i lavori per l'apertura di una strada nel dicembre dell'86) portava al recupero di 14 sepolture. Lo scavo è stato effettuato da Roberto Oberti, Claudio Torriani, Elio Capra, Ezio Poli, Giovan Battista e Clementina Ravera. I rilievi sono stati curati dal Dr. Oberti e dall'Arch. Elio Tardito.

99 Il tracciato che prosegue nella campagna coincide con un segmento del percorso diretto a Carentino, passava accanto alla cascina Dossena. In questo tratto la strada continuava ad essere fiancheggiata da tombe come attesterebbero le notizie raccolte circa i ritrovamenti ad opera di clandestini nei campi intorno alla vicina cascina del Duomo. Da tombe presumibilmente esistenti anche alla cascina Dossena potrebbero almeno in parte provenire i reperti donati dal proprietario, avv. Giovanni al Museo Civico di Alessandria (si veda Preacco, 1986, p. 72). All'uscita dall'abitato si diramavano dal cardine m. le vie per Cantalupo, Castellazzo, Casalcermelli, Bosco Marengo, Libarna e quella che per Borgoratto, Cassine e Strevi conduceva ad Acqui.

100 Per i corredi: M. C. Preacco in questo volume.

101 Per l'identificazione di *Vardagate* con Casale: Finocchi, 1969, pp. 105 sgg.

102 I cippi recuperati nel giardino antistante a una palazzina all'uscita da Solero alla volta di Asti sono tutti pressappoco delle stesse dimensioni (cm. 70 x 30 x 35). Hanno caratteristiche simili (zoccolo poco rilevato, specchiatura centrale, fascia aggettante di coronamento) e superfici molto abrase con iscrizioni illeggibili allo stato attuale (sono in attesa di pulitura). Provenienti da unico scavo dovevano appartenere a uno stesso sepolcro gentilizio.

Non sembra esistesse diaframma all'uscita del cardine a sud tra la città e i sepolcreti, considerata la mancanza di indizi sull'eventuale presenza di una cinta muraria. Potrebbe accennarvi il toponimo, non sappiamo del resto quanto antico, di via della Rocca; lo escluderebbe, a meno di trasformazioni posteriori, l'incompatibilità del tipo di formazione con un'eventuale organizzazione in struttura chiusa dell'impianto.

Nata come centro di sfruttamento agricolo e mercato, la città ha avuto, come sembra fin dal tempo della fondazione, pianta regolare orientata nelle due direzioni dell'incrocio ma con sviluppo longitudinale prevalente.

In questa impostazione planimetrica sembra di potere rilevare che la correlazione tra viabilità urbana e viabilità del territorio non si limitava alle *viae publicae*, svolgenti funzioni di raccordo in senso lato, ma riguardava anche percorsi minori cardinali, la cui prosecuzione nella campagna [103] fa supporre una struttura urbanistica aperta con una particolare integrazione di mobilità e di penetrazione tra il nucleo urbano e lo spazio produttivo.

Concepito in funzione delle attività mercantili e di sfruttamento delle risorse del suolo, lo schema facilitava il movimento dei prodotti e delle merci attraverso percorsi ortogonali brevi che sfociavano sulla via Fulvia e di qui raggiungevano il Tanaro.

Elemento determinante per le origini del Foro e il suo sviluppo, il fattore idrografico come si è visto, ha avuto un'incidenza fondamentale sulla morfologia dell'insediamento, l'orientamento e le comunicazioni.

Il ruolo dei collegamenti fluviali nell'antichità è attestato con riferimenti a varie aree geografiche da Strabone e da Plinio ed è stato recentemente studiato anche in relazione ai problemi del popolamento, dell'occupazione della terra, delle relazioni commerciali, con riferimento a fatti economici e alle condizioni geografiche [104].

Nel quadro di una rete fluviale che sembra avesse uno sviluppo

[103] Una di queste strade cardinali è presumibile uscisse dal settore occidentale della città e proseguisse per Bergamasco Nizza alla volta di Alba, come sembrerebbe dimostrare il tratto da ovest a nord-est dell'attuale strada per Oviglio. Sia Bergamasco che Oviglio sono noti per rinvenimenti romani (Archivio Soprintendenza Archeologica del Piemonte).

[104] Per il ruolo delle comunicazioni fluviali: Le Lannou, Burnand, Le Glay, Larousse, 1977, pp. 29 sgg., 279 sgg., 304 sgg., 326 sgg.

di gran lunga superiore a quello attuale, anche il Tanaro, percorso da chiatte e battelli ma anche da natanti di più considerevole stazza [105], doveva integrare in buona misura il movimento degli scambi che avveniva per via terra.

La direzione della via Fulvia prova come anche a monte, in quel tempo il corso del fiume non fosse quello meandriforme attuale che ha profondamente modificato la fisionomia del paesaggio cancellando la strada nella prima tratta dell'itinerario per *Hasta* tra Villa del Foro e Felizzano. Come tutte le grandi vie di comunicazione non facili da ricostruire e non di rado più dirette e rapide di quelle attuali, attrezzate con opere, stazioni di posta e di ristoro e collegate a una fitta rete di percorsi minori, di porti e trasporti fluviali [106], la via Fulvia assicurava a medio e lungo raggio gli scambi accogliendo il movimento delle merci che affluivano in città alimentandone il mercato.

Al centro di una vasta area *divisa et adsignata* [107], il Foro era il punto di raccolta e di distribuzione dei prodotti che venivano dalla campagna mentre da lontano giungevano quelli importati, dalle materie prime ai manufatti, metalli, marmi, vetri, la ceramica fine da mensa [108] e anche generi di consumo che arrivavano con i loro contenitori da Aquileia, dall'Istria e dalla Spagna Betica, come dimostrano i materiali rinvenuti negli scavi.

Col movimento commerciale l'attività agricola aveva un posto centrale nell'economia locale. Lambita da una vasta zona boscosa naturale, nota da fonti medioevali [109], la pianura, con un tipo abbastanza frazionato di ripartizione aziendale risultante dalle assegnazioni viritane, era largamente cerealicola per condizioni naturali. Vi si produceva il grano ma presumibilmente anche il ferro, il miglio, l'avena,

105 Lo permettevano più di quanto non lo siano oggi il regime dei fiumi e la situazione dei fondali. I trasporti per via fluviale delle merci pesanti erano presumibilmente preferiti sia per i tempi che per i costi meno alti anche in antico di quelli per via terra.

106 Un piccolo porto fluviale poteva trovarsi in vicinanza del ponte cui passava il cardine massimo come recentemente attestato a Eporedia (Finocchi, 1980, pp. 89 sgg.).

107 Come ipotizzato dal Fraccaro e dimostrato dalle tracce che nella tavoletta I.G.M. n. 57 del Fg. 70 appaiono coerenti con i lineamenti della ripartizione urbana.

108 La ceramica fine arrivava da Arezzo, dal nord d'Italia e dal sud della Gallia; i marmi provenivano dalla Toscana (Cipollino, Bianco di Luni), dal Veneto (Rosso di Verona). È attestato anche l'Africano.

109 Paolo Diacono (Libr. VI, cap. 48) la cita a proposito dell'episodio di Re Liutprando, che a caccia nella selva avendo ferito un fanciullo che gli era sommamente caro inviò un servo al Foro per invocarne l'aiuto di S. Baudolino. Lo stesso autore ricorda anche Re Cuniberto venuto a cacciare *in sylvam quam Urbem appellant.*

considerato l'uso che se ne faceva per l'alimentazione e il foraggio e diffusa, perché particolarmente redditizia, doveva essere anche la coltivazione della vite [110].

Anche sull'artigianato industriale che integrava l'economia agricola, la documentazione archeologica fornisce i primi indizi, come sulla lavorazione, non sappiamo se più o meno specializzata del ferro [111] o dell'argilla, il cui sfruttamento era favorito dalla costituzione geologica del terreno [112]. Con i contenitori per derrate, vasellame comune e anfore, di cui testimoniano i numerosi frammenti rinvenuti negli scavi [113], si dovevano fabbricare i numerosi frammenti rinvenuti negli scapiegati tra il materiale da costruzione.

Anche di altre attività connesse con l'edilizia, come l'estrazione della pietra e la lavorazione del legno come materia prima per le più diverse destinazioni [114], del marmo, dei mosaici e dello stucco [115] affiorano i primi dati, mentre dell'artigianato artistico più colto e intellettualmente elevato, di cui testimoniano alcuni significativi esemplari di statuaria e coroplastica nel Civico Museo di Alessandria [116], possiamo solo supporre l'esistenza di officine locali.

Nessun riferimento a corporazioni o mestieri ricorre nell'epigrafia locale, rappresentata da titoli funerari sparsi tra Villa del Foro e altre località del territorio [117]. Vi compaiono gentilizi romani come BAEBIVS, PETRONIVS, CVRTIVS, SALVIVS, CALPVRNIA, quasi tutti nomi di ingenui discendenti dai primi coloni o immigrati da altri centri dell'Italia settentrionale e più particolarmente si può supporre dalle aree veneta e lombarda dove questi nomi risultano più diffusi [118].

110 Anche oggi la zona è altamente produttiva. Vi si coltivano grano, mais e non mancano i vigneti.

111 Come attestano gli indizi di fonderia emersi lungo la via Fulvia in località S. Damiano.

112 In molti centri della Cisalpina, favoriti dalle condizioni naturali si sviluppava l'industria laterizia e ceramica come attesta la documentazione archeologica.

113 Ne è testimonianza anche il reimpiego delle anfore largamente documentato a scopo di drenaggio.

114 Il legname non mancava, come si è ricordato, nella campagna intorno al Foro. Del legname ci si serviva largamente nell'edilizia (carpenterie fisse e mobili) e nella costruzione dei carri e delle botti per il trasporto del vino.

115 Si veda alla nota 88.

116 Si veda PREACCO, 1986, pp. 72 e 76.

117 Trovate a Villa del Foro, Castellazzo, Bergamasco. Si veda CIL, V, 2 7532 sgg. Per l'iscrizione di T. CALVENTIVS su un sarcofago recuperato di recente nella Cascina S. Cristoforo di Bergamasco: FINOCCHI, 1985, pp. 13 sg.

118 CIL V, 2 *passim*.

Uno solo tra i personaggi menzionati appare di origine libertina, e mostra di avere rivestito una carica pubblica come il sevirato [119] sicche manca, nelle fonti scritte ogni riferimento di carattere istituzionale e sociale.

Saranno le future ricerche a fornire risposte a questi e ai tanti interrogativi riguardanti, nei più diversi aspetti, la storia della città, la sua vita nel tempo, la relazione esistente con il territorio dipendente, di cui non si conoscono ancora i confini [120].

La scoperta di *una zona archeologica d'importanza analoga a quella di altri centri romano-liguri* [121] è intanto venuta a soddisfare l'esigenza che Nino Lamboglia riteneva primaria per superare l'incertezza della citazione pliniana. È il primo risultato ma non il solo di uno scavo non facile, la cui problematica è appena formulata, ma che ha portato a definire i primi coefficenti significativi per la comprensione del fenomeno urbanistico, dalla complementarietà tra forma urbana e tracciamento stradale al rapporto indagato tra la città e l'ambiente, tra la città e il fiume, dalle origini storiche dell'insediamento alla restituzione della sua presumibile estensione su un'area di 1500 m. circa di lunghezza per 400 m. di ampiezza [122].

119 CIL V, 2 7533.

120 Ai fini delle future ricerche è importante l'iniziativa in corso per l'acquisto da parte del Comune dei terreni su cui insistono, a S. Damiano, i resti dell'abitato di *Forum Fulvii*.

Importante non solo perché si tratta della salvaguardia di uno dei più antichi centri romani dell'Occidente Padano, ma perché la creazione, in un'area ancora intatta, di una vasta riserva archeologica protetta rappresenta un responsabile impegno della comunità locale nella tutela di un patrimonio che le appartiene, manifestazione tangibile, unitaria e continua dell'ambiente che lo ha espresso.

121 Lamboglia, 1938, p. 190.

122 Si dà il caso che lo scavo di *Forum Fulvii* coincida con la fine della mia attività sul campo. Nel ringraziare della fiducia accordatami il Soprintendente ai Beni Archeologici del Piemonte, Liliana Mercando, desidero esprimere il più vivo e grato apprezzamento all'Assessore alla Cultura della Provincia, Pierangelo Tavarna per l'appoggio e l'interessamento costante, agli Assessori all'Urbanistica e ai Lavori Pubblici del Comune, Giovanni Ghe e Carlo Massobrio, per il prezioso contributo in mezzi e attrezzature, al Capo dell'Ufficio Tecnico, Enrico Pelizzone e al Dirigente l'Enel di Alessandria, Carlo Vescovo.

Ricordo e ringrazio ancora i collaboratori esterni e in particolare Roberto Oberti, Elio Tardito, Roberto De Pascali (rilievi), Serena Fava (consulenza numismatica), e un caro pensiero rivolgo ai miei compagni di lavoro: gli Assistenti della Soprintendenza Ignazio Amato, Tommaso Gennaro, Guido Tomasi, il disegnatore Salvatore Lo Cascio, i componenti la squadra dell'Impresa Milanese di Tortona, e in particolare Agostino Cialotti, Gino Sangion, Calogero Seminatore, Antonio Pulli, che hanno scavato con me nelle principali città romane della provincia, da Acqui a Tortona, da Libarna a Villa del Foro.

Emerge a conclusione di questa prima fase dell'indagine conoscitiva un'ultima indicazione in negativo, tuttavia utile alla ricostruzione storica della realtà urbana. Non risulta documentata né in via della Rocca né a S. Damiano e nelle altre zone indagate del settore occidentale dell'abitato una continuità insediativa per il periodo dal III secolo a tutto l'alto Medioevo. *Floruit* sostiene il Merula, *dum Alexandria condetur*, ricordandone l'apporto alla fondazione di Alessandria [123], mentre il Chenna rileva l'importanza che i documenti assegnano alla chiesa di S. Varena [124]. Centro nella prima metà dell'VIII sec. dell'attività apostolica di S. Baudolino, la chiesa dove il Santo fu sepolto e rimase fino alla traslazione ad Alessandria nel 1189, è ricordata come *pollens religione* ma anche *ab hominibus quod in ea oppidi parte situm fuerat, in quo solitudo ab incolis erat* [125].

Se ne deduce che l'edificio, che anche il Lumelli definisce riccamente ornato [126], doveva sorgere in area suburbana come quella indiziata dalla presenza di una necropoli romana nei campi intorno alla cascina del Duomo [127], toponimo abbastanza scopertamente allusivo se collegato a un venerato santuario, ancora esistente intorno alla fine del '500, quando fu sostituito come Parrocchiale dalla chiesa intitolata a S. Varena.

Ovunque fosse situato l'edificio, il suo isolamento doveva essere la conseguenza di una contrazione insediativa, già da tempo avvenuta a giudicare dai dati raccolti nelle aree fin qui indagate.

Alla base di questo processo involutivo non può sfuggire l'influenza che la principale via di comunicazione ha continuato a esercitare sulla vita della città determinandone il destino [128]. In termini ro-

123 Merula, 1704, p. 11.

124 Chenna, 1792, p. 77.

125 Chenna, 1786, p. 77.

126 Lumelli trascritto dal Ghilini (Chenna, 1786, p. 73).

127 Si veda alla nota 95. Non infrequentemente chiese paleocristiane sorgevano in aree cimeteriali romane come quella di S. Massimo a Collegno alle porte di Torino (Carducci, 1952; De Bernardi, 1958) o la basilica cimiteriale rinvenuta fuori della Porta Decumana ad Aosta (Carducci, 1941)o la chiesa di S. Pietro a Pianezza (Finocchi, 1978).

128 La diminuita importanza, a causa delle variazioni idrografiche, della via Fulvia spiega lo spostamento della direttrice per Asti sulla sinistra del Tanaro e il conseguente ruolo primario assunto dal nodo di Alessandria.

Analogo destino ha avuto per le variazioni del letto dell'Adda il centro romano di *Laus* (Lodi), spostato e rifondato in riva destra del fiume (Veggiani, 1982; Harari-Tozzi, 1987).

vesciati nel declino del Foro si riflette la decaduta importanza della strada, forse già interrotta nel IV secolo dal Tanaro, non più trattenuto dalle opere che ne avevano un tempo arginato e regolamentato il corso.

Nel V sec. il passaggio del territorio nella diocesi di Acqui [129] sembra sancire una crisi economica e sociale in avanzata evoluzione da tempo. In questo quadro di generale depauperamento per il calo demografico e il decadere dell'organizzazione agricola, l'arrivo dei coloni sarmati appare più destinato a ripopolare la campagna che a presidiare un'area strategicamente importante. Considerato questo sappiamo della foresta denominata *Urbs* ricordata da Paolo Diacono [130] dobbiamo supporre che nei campi da tempo abbandonati, la boscaglia era giunta ormai a lambire le rovine del Foro.

[129] Gabotto, 1908, p. 266.
[130] Si veda alla nota 109.

Bibliografia

ANGERA, 1985, *Angera romana. Scavi nella necropoli 1970-1979*, Roma.

BALDACCI P., 1972a, *Importazioni cisalpine e produzione apula*, in *Recherches sur les amphores romaines*, Roma, pp. 7 sgg.
1972b, *Le principali correnti del commercio di anfore romane nella Cisalpina*, in *I problemi della ceramica romana di Ravenna della Valle Padana e dell'Alto Adriatico* (Ravenna, 1969), Bologna, pp. 103 sgg.

BALLEY D. M., 1975, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, Oxford, I.

BAROCELLI P., 1933, *Il Piemonte dalla capanna neolitica a Cesare Augusto*, in *Studi su Torino e il Piemonte*, Bibl. Storica Subalpina, XI.

BLAKE M. E., 1930, *Roman Mosaics of the Second Century in Italy*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, XIII.

BOTAZZI A., 1808, *Le antichità di Tortona e suo agro*, Alessandria.

BURGONZIO L., 1741, *Note storiche sulla Villa del Foro: in onore di S. Varena*, Alessandria.

BURNAND Y., 1977, *Le rôle des communications fluviales dans la genèse de developpement des villes antiques du sud-est de la Gaule*, in *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident, Strasbourg, 1-4 Octobre 1971*, Paris, pp. 279 sgg.

CARACCIA A., 1600, *Vita di San Baudolino*, Alessandria.

CARDUCCI C., 1941, *Necropoli fuori della Porta Decumana*, in *Notizie Scavi*, pp. 29 sgg.
1950, *S. Massimo di Collegno (Torino). Rinvenimenti vari*, in *Notizie Scavi*, pp. 203 sgg.

CARLONE A., 1986, *Restauro di un reperto in ferro proveniente da Villa del Foro*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 5, p. 234.

CHENNA G. A., 1792, *Del Vescovato, dei Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi di Alessandria*, Alessandria.

COHEN H., 1880-1892, *Description historique des monnaies communément appelées Medailles Imperiales*, Parigi-Londra (8 voll.).

CRAWFORD M. H., 1985, *Coinage and Money under the Roman Republic*, London.

CUISSIN P., 1962, *Les armes romaines*, Parigi.

CUOMO DI CAPRIO N. - SANTORO BIANCHI, 1983, *Lucerne fittili e bronzee del Museo di Lodi*, in Quaderni di Studi Lodigiani», 1.

De Bernardi Ferrero D., 1958, *La chiesetta di S. Massimo a Collegno e le sue memorie storiche*, in *Palladio*, pp. 121 sgg.

Ferrero E., 1896, *Alessandria. Antichità preistoriche e romane scoperte nella città e nel territorio del Comune*, in *Notizie Scavi*, pp. 55 sgg.

Finocchi S., 1974, *Casale Monferrato, sede di municipio; La questione di Vardagate*, in *Quarto Congresso S.P.A.B.A. di Antichità e d'Arte, 20-24 Aprile 1969*, Casale Monferrato, pp. 105 sgg., Casale Monferrato.

1978, *Indizi di insediamento romano a Pianezza*, in «Ad Quintum», 5, pp. 239 sgg.

1980, *Banchina romana su palificata trovata a Ivrea nell'alveo della Dora*, in *Studi di Archeologia dedicati a Piero Barocelli*, Torino, pp. 89 sgg.

1984, *Acqui Terme (AL): Contributo alla conoscenza della città romana*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 3, pp. 31 sgg.

1985, *Bergamasco. Recupero di sarcofago romano*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 4, pp. 13 sgg.

Fiorentini G., 1963, *Prime osservazioni sulla ceramica campana nella valle del Po*, in «Riv. Studi Liguri», XXIX, pp. 7 sgg.

Fraccaro P., 1953, *Un episodio delle agitazioni agrarie dei Gracchi*, in *Studies presented to David Moore Robinson*, II, Washington University, S. Louis, Missouri, pp. 884 sgg.

Gabotto F., 1908, *I municipi romani dell'Italia Occidentale alla morte di Teodosio il Grande*, in *Studi sulla storia del Piemonte avanti il mille*, Bibl. Società Storica Subalpina, vol. XXXII, 3, Pinerolo.

Gasparolo F., 1887, *Dissertazioni storico-critiche sopra Alessandria*, Alessandria.

Goudineau C., 1968, *La Céramique Arétine Lisse*, Paris.

Harari M. - Tozzi P., 1987, *Laus tra antichità e Medioevo*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza.

Lachmann E., 1948, *Gromatici veteres*, Berlin.

Lamboglia N., 1938, *Forum, Fulvii*, in «Alexandria», luglio, XVI.

1943, *Recensione* a C. Simonett, *Tessiner Graberfelder*, Basel, 1941, in « Riv. Studi Liguri », IX, pp. 163 sgg.

Larousse M., 1977, *Une ville, un fleuve: Toulouse et la Garonne*, in *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident, Strasbourg, 1-4 Octobre 1971*, Paris, pp. 326 sgg.

Le Lannou M., 1977, *Le rôle des communications fluviales et le développement des villes antiques*, in *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident, Strasbourg, 1-4 Octobre 1971*, Paris, pp. 29 sgg.

Le Glay M., 1977, *Le Rhône dans la genèse et le développement de Vienne*, in *Themes de recherches sur les villes antiques d'Occident, Strasbourg, 1-4 Octobre 1971*, Paris, pp. 304 sgg.

Lesne E., 1811, *Excursion a la Villa del Foro, ancien Forum appellé par qualques géographes Forum Statiellorum, situé a 3 milles du Piemont ou a 7-8 kilometres d'Alexandrie*, Alessandria.

Mayet F., 1975, *Les céramiques a parois fines dans la Peninsule iberique*, Talence.

MERCANDO L., 1974, *La necropoli di Portorecanati*, in *Notizie Scavi*, 99, s. 8, XXVIII, pp. 142 sgg.

MERULA G., 1741, *Antiquitatis Vicecomitum liber VI*, in *Theasaurus Antiquitatum et Historiarum Italiae*, Tom. III, Pars Prior, Lugd. Batav.

MOREL J. P., 1981, *Céramique campanienne, Les formes*, Rome.

MORETTI G., 1914, *Serravalle Scrivia. Scavi nell'area della città di Libarna*, in *Notizie Scavi*, pp. 113 sgg.

PAIS E., 1918, *Dalle guerre puniche a Cesare Augusto*, Roma, Parte, II, p. 669.

PEOLA P., 1939, *Forum Fulvii quod Valentinum*, in «Alexandria», Agosto-Settembre, pp. 280 sgg.

1940, *Protostoria e romanità dell'agro alessandrino*, R. Deputazione di Storia Patria – Sezione di Alessandria, Alessandria.

PORTA G., 1670, *Vita di S. Baudolino. L'Alessandrina Tetracty, ovvero la Quatternità d'Alessandria, descritta, analiggiata e celebrata*, Milano.

PREACCO M. C., 1986, *Il fondo archeologico di epoca romana*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Torino, pp. 71 sgg.

RIC, 1926-1981, *The Roman Imperial Coins* (Series), vol. I-IX.

SCHMID W., 1919, *Emona*, in « Jahreshelfte d. archeol. Inst. in Wien », XIX, XX, Beiblatt, col. 155-164 con planimetria.

SYDENHAM E. A., 1952, *The coinage of roman Republic*, London.

TABULA IMPERII ROMANI, 1966, Fg. L 32, *Mediolanum*, Roma.

VEGGIANI A., 1982, *Variazioni climatiche e dissesti idrogeologici nell'alto medioevo in Lombardia e la rifondazione di Lodi*, in «Sibrium», vol. Sedicesimo, pp. 199 sgg.

VENTURINO GAMBARI M., 1986, *La sezione preromana. Contributo allo studio del popolamento preistorico e protostorico nell'Alessandrino*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Torino, pp. 67 sgg.

MARIA CRISTINA PREACCO ANCONA *

OSSERVAZIONI PRELIMINARI SULLA CERAMICA RINVENUTA A FORUM FULVII

Dall'abitato di *Forum Fulvii*, recentemente individuato nella regione denominata Via della Rocca e in località San Damiano [1], e da una piccola porzione della necropoli esplorata al limite meridionale del sito, proviene una notevole quantità di materiale di vario genere che testimonia sia un certo grado di ricchezza che il Foro raggiunse, soprattutto nella prima età imperiale, sia la fitta rete di scambi e rapporti commerciali di cui fu al centro fin dal momento della fondazione [2].

Accanto infatti alla ceramica, presente in percentuale elevata in tutti i livelli indagati, è significativo il rinvenimento, negli strati più superficiali di Via della Rocca, di alcuni oggetti in bronzo quali due fibule dei tipi più comuni nei siti romani di ambito settentrionale tra la seconda metà del I sec. a.C. e il II d.C., alcune *appliques* configurate, anch'esse di un genere assai diffuso [3] e una corta spada in ferro,

* Alla dott.ssa Liliana Mercando, Soprintendente Archeologico del Piemonte, desidero esprimere un vivo ringraziamento per avermi affidato lo studio del materiale proveniente dagli scavi di Villa del Foro. Alla dott.ssa Silvana Finocchi va tutta la mia riconoscenza per la generosità con cui mi ha sempre chiamato a collaborare e per aver discusso con me molti dei problemi scientifici inerenti a questo studio.

La realizzazione grafica si deve a chi scrive e alla disegnatrice della Soprintendenza Susanna Salines. Le riprese fotografiche sono state curate da Angelo Carlone a cui va il mio più cordiale ringraziamento.

[1] Per la storia degli scavi con la bibliografia relativa si rimanda a S. Finocchi, *supra*.

[2] Già verso la fine del 1800 vennero raccolti da studiosi locali reperti di interesse archeologico rinvenuti durante lavori agricoli o scavi di case, poi conservati presso il Museo Civico di Alessandria.

Al proposito: M. C. Preacco, *Il fondo archeologico di epoca romana*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, Torino, 1986, p. 72.

[3] Rappresentano una testa di fanciullo e una maschera teatrale barbata, probabilmente tragica, per le quali v. F. D'Andria, *I bronzi di Veleia, Parma e del territorio parmense*, in «Contributi dell'Istituto di Archeologia», III, 1970, pp. 61-62, tav. XIX e p. 89, n. 126, tav. XXIX. Le fibule invece sono rispettivamente a cerniera con arco

eccezionale per lo stato di conservazione e per la decorazione dell'impugnatura[4]. Vi è documentata anche la piccola plastica da un'*applique* in terracotta con la rappresentazione di una testina di profilo, forse di infante[5].

Tuttavia il nucleo più consistente è senza dubbio costituito dai materiali ceramici, i quali, nonostante siano conservati allo stato frammentario soprattutto se provenienti dal nucleo abitativo, permettono un'individuazione abbastanza precisa delle forme di appartenenza e testimoniano la netta preponderanza della ceramica di uso comune rispetto alle altre classi di vasellame da mensa, documentate per lo più da forme di imitazione locale o regionale.

Dal contesto di Via della Rocca, la cui esplorazione ha raggiunto i livelli più profondi dell'abitato, proviene un consistente nucleo di frammenti di ceramica a vernice nera, inquadrabili con una certa precisione nella *facies* repubblicana della città tra la fine del II - inizi del I sec. a. C. e i primi decenni del I d. C. Si tratta di orli e fondi pertinenti a coppe, patere e pissidi (fig. 1, 2-9) che trovano precisa rispondenza nella classificazione Morel[6] e che sembrano richiamarsi a due aree di produzione, una di ambito etrusco e l'altra più propriamente padana[7].

appiattito, assimilabile al tipo 30 Ettlinger (E. Ettlinger, *Die Römischen Fibeln in der Schweitz*, Bern, 1973, pp. 95-96, tav. 9, n. 11), e a molla, della tipologia cosiddetta delle *Schüsselfibeln* (*ibid.*, pp. 48 sgg., tav. 4, n. 1).

[4] S. Finocchi, *Alessandria, fraz. Villa del Foro. Abitato romano di Forum Fulvii*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 4, 1986, *Notiziario*, p. 192; A. Carlone, *Torino, Museo di Antichità. Restauro di un reperto in ferro proveniente da Villa del Foro*, in *ibid.*, p. 234, tav. LXXII, d-e.

[5] C. Grandjouan, *Terracottas and Plastic Lamps of the Roman Period. The Athenian Agorà VI*, Princeton N.J., 1961, p. 20, pl. 10, n. 466. Cfr. M. Rouvier-Jeanlin, *Les figurines en terre cuite au Musée des Antiquités Nationales, XXIV suppl. à Gallia*, Paris, 1972, pp. 262-264, tipo I, Gruppo A, nn. 684-685.

[6] Sono soprattutto patere con orlo estroflesso, di forma 1443 (J. P. Morel, *Céramique campanienne. Les formes*, Rome, 1981, p. 115, pl. 18; G. Fiorentini, *Prime osservazioni sulla ceramica campana della Valle del Po*, in «RStLig», XXIX, 1963, p. 30, fig. 14,5, forma 6 Lamboglia), e con bordo obliquo (forme 2256 e 2821, in *ibid.*, pp. 155 e 229, pl. 41, 75) o verticale (forma 2283, in *ibid.*, p. 161, pl. 44; P. Piana Agostinetti, *La ceramica campana di S. Bernardo di Ornavasso*, in «RStLig», XXXV, 1969, pp. 124-126, fig. 1,7, forma 5 Lamboglia).

[7] Per una situazione analoga individuata recentemente a *Eporedia*, v. L. Brecciaroli Taborelli, *La ceramica a vernice nera da Eporedia (Ivrea)*, «Orco Anthropologica», 6, 1988, pp. 27 sgg. Cfr. J. P. Morel, *La céramique à vernis noir en Italie septentrionale*, in *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V sec. a. C. alla romanizzazione. Atti del colloquio Internazionale, Bologna 1985*, Bologna, 1987, pp. 111 sgg.

Proviene infatti da officine di Arezzo un fondo di patera (fig. 1,1) per la presenza di precisi elementi distintivi quali il tipo di vernice, il profilo del piede e soprattutto il marchio di fabbrica: un motivo con due C contrapposte e a rilievo chiuse entro un cartiglio depresso, che associato ad altri analoghi doveva decorare il fondo del vaso secondo una disposizione radiale[8]. La datazione alla prima metà del I sec. a. C. lo pone tra i rinvenimenti più antichi di Via della Rocca insieme a pochi altri frammenti (fig. 1,7-9) che per tipologia e vernice si possono ritenere legati alla cerchia d'influenza della cosiddetta campana B etrusca[9].

Significativa è anche la presenza di forme peculiari della Valle Padana dove è ormai accertato il permanere di una produzione «tardiva» di ceramica a vernice nera almeno fino ai primi decenni del I sec. d. C.[10]. Ad essa infatti sono riconducibili alcuni frammenti pertinenti alla forma Morel 2276[11], rinvenuti negli strati più recenti dell'abitato, sia in Via della Rocca che a S. Damiano; tra questi una patera in particolare (fig. 1,10) si distingue, oltre che per il buono stato di conservazione, per il bollo di fabbrica in *planta pedis* VE[T]TI databile ad epoca augusto-tiberiana e riconducibile ad officine padane di area nord-orientale[12].

Tuttavia non è da escludere l'esistenza nello stesso ambito alessandrino, se non proprio a *Forum Fulvii* almeno in un centro limi-

[8] J. P. Morel, *Notes sur la céramique étrusco-campanienne: vases à vernis noir de Sardaigne et d'Arezzo*, in «MEFRA», 75, 1963, p. 52, fig. 3,19-20. Per la presenza di questo bollo in Piemonte, sempre a Ivrea, v. L. Brecciaroli Taborelli, *La ceramica* cit., p. 52, tab. 1,2 (cat. 15) e p. 60. Per la tipologia del piede si rimanda a J. P. Morel, *Céramique* cit., p. 444, pl. 221, serie B.

[9] Sono fondi di coppe e di pissidi del tipo cosiddetto a calamaio (J. P. Morel, *Céramique* cit., p. 414, pl. 205, specie 7540; G. Fiorentini, *Prime osservazione* cit., p. 38, fig. 19, nn. 3-4). Per la cerchia d'influenza della campana B v. L. Brecciaroli Taborelli, *La ceramica* cit., pp. 27 sgg.

[10] Così si verifica anche in Piemonte, in ambito novarese (G. Fiorentini, *Prime osservazioni* cit., p. 43), a Carpignano (G. Spagnolo, *Alcune anticipazioni sullo scavo di un impianto rustico in località «S. Spirito» di Carpignano Sesia (Novara)*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 1, 1982, p. 91) e a Caselette, dove però l'uso di ceramica a vernice nera sembra continuare sino almeno alla fine del I sec. d. C. (G. Molli Boffa, *Ceramica fine*, in *La villa romana di Caselette*, Torino, 1977, p. 24).

[11] J. P. Morel, *Céramique* cit., p. 159, pl. 43. Cfr. G. Fiorentini, *Prime osservazioni* cit., p. 41, fig. 22, n. 8; P. Piana Agostinetti, *La ceramica* cit., p. 128, fig. 4, n. 5 (forma 7/16 Lamboglia).

[12] A. Oxè - H. Comfort, *Corpus Vasorum Arretinorum*, Bonn, 1968, nn. 2267 e 2277.

trofo, di una produzione locale o regionale di vernice nera, destinata a sopperire una richiesta più immediata di vasellame fine da mensa.

Ne sono infatti testimonianza significativa un gruppo di lucerne a vernice nera prodotte al tornio secondo la tradizione repubblicana, una delle quali presenta tracce di cattiva cottura. Tra queste il richiamo a modelli tardo ellenistici è ancora evidente soprattutto in due esemplari, l'uno (fig. 6) caratterizzato da un serbatoio di forma troncoconica e un beccuccio «a braccio d'ancora»[13], l'altro (fig. 4) con la parte superiore configurata a testa di satiro[14]. La datazione nel corso della seconda metà del II sec. a. C. li riconduce al momento insediativo più antico della città, e trova ulteriore conferma nel rinvenimento, sempre da Via della Rocca, di altre quattro lucerne con alto serbatoio cilindrico (fig. 5), pertinenti a un tipo cosiddetto norditalico il quale, pur ricordando nella morfologia gli esemplari romani dell'Esquilino, è attestato un po' ovunque nella Valle Padana dove viene prodotto localmente tra la metà del II e il I sec. a. C.[15]. Le lucerne di Villa del Foro, perlopiù in buono stato di conservazione[16], ricordano esemplari soprattutto di ambito lombardo[17] e recentemente anche alessandrino, in particolare tortonese[18].

Per quanto riguarda il vasellame fine di epoca imperiale il nucleo più consistente è costituito dalle produzioni in terra sigillata, dove è possibile individuare una presenza abbondante di ceramica nord-italica liscia. In particolare si tratta di piatti di forma Ritterling 1, Dragendorff 17 B e 15/17 (fig. 2,11-13) e coppette di forma Ritterling 5

[13] M. Cuomo di Caprio - S. Santoro Bianchi, *Lucerne fittili e bronzee del Museo Civico di Lodi*, Lodi, 1983, pp. 89-90, n. 4, tavv. I, IX. Un esemplare simile è conservato nella collezione De Negri Carpani con probabile provenienza della necropoli tortonese di p.ta Voghera. Al proposito: M. V. Antico Gallina, *Le lucerne fittili di Dertona*, in «Quaderni della Biblioteca Civica», n. 6, Tortona, 1985, pp. 28-29, n. 23, tav. III.

[14] D. M. Bailey, *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, vol. I, Oxford, 1975, pp. 61-62, Q 101 e 102, 18 e 19.

[15] N. Cuomo di Caprio - S. Santoro Bianchi, *Lucerne* cit., pp. 79-88.

[16] Dei quattro esemplari rinvenuti tre sono quasi integri, mentre del quarto si conserva solo il beccuccio.

[17] N. Cuomo di Caprio - S. Santoro Bianchi, *Lucerne* cit., pp. 82 sgg. nn. 6-11, tavv. I-IX.

[18] Tre esemplari si trovano nella collezione De Negri Carpani (M. V. Antico Gallina, *Le lucerne* cit., pp. 37-40, nn. 38, 39, 45, tav. V), mentre uno, inedito, proviene da scavi regolari.

e 9 (fig. 2,14-17)[19], decorate talora sul bordo esterno da rotellature o da piccoli delfini applicati *à la barbotine* (fig. 2,13-14). La loro produzione è da ricondurre, sulla base dei bolli conservati, a botteghe padane attive intorno ai primi decenni del I sec. d. C.[20], tra le quali quella di *Gellius* sembra essere stata tra le più attestate a Villa del Foro[21]; minore invece è la presenza di frammenti relativi a fabbriche arretine (fig. 2,17)[22].

Una patera di forma Dragendorff 37/32 (fig. 2,18) e pochi altri pezzi analoghi documentano invece una produzione di qualità decisamente più scadente, caratterizzata da una vernice opaca e spesso così poco consistente da essere quasi del tutto caduta, che si può ritenere un'imitazione locale o di ristretto ambito regionale della terra sigillata[23].

Delle officine d'oltralpe sono diffusi in prevalenza prodotti sudgallici e forse anche centrogallici: tra i primi in particolare è da ricordare una grande coppa di forma Dragendorff 37 (fig. 2,19), decorata in rilievo a matrice da scene di genere erotico[24], e due frammenti di ceramica «marmorizzata» delle botteghe di *La Graufesenque*[25].

19 Per una panoramica generale su queste forme in area nord-italica v. N. Lamboglia, *Recensione* a Ch. Simonett, *Tessiner Gräberfelder*, in «RStLig», IX, 1943, pp. 172 sgg., e più recentemente, M. P. Lavizzari Pedrazzini, *La terra sigillata*, in *Angera romana. Scavi nella necropoli 1970-79*, vol. II, Roma, 1985, pp. 341 sgg.

20 I marchi in *planta pedis* appartengono alle officine di C. SVLP(ICIUS), ALBANI e TURI, per le quali si rimanda a A. Oxè - H. Comfort, *Corpus* cit., rispettivamente nn. 1869/b; 35, o/c; 2159. Entro bolli di forma rettangolare sono invece attestate le firme di P. AT(T)I(US) o P. AT(E)I(US), L. SARI(US) e MURRI(US) (*ibid.*, nn. 205 e 209; 1655; 1040).

21 A. Oxè - H. Comfort, *Corpus* cit., nn. 736 e 737. Cfr. M. P. Lavizzari Pedrazzini, *Terra sigillata* cit., pp. 351 sgg.
A Villa del Foro ne rimangono tre marche, due in *planta pedis* (L. GEL e L. GELL), e una priva del *praenomen*, entro bollo rettangolare (GELL).

22 Sono le botteghe di M. PER(ENNIUS) SA(TURNINUS), L. TETTI(US) PAMP[H](ILUS) e ANNI(US), per le quali v. A. Oxè - H. Comfort, *Corpus* cit., nn. 1284; 1982; 77.

23 Una situazione analoga si verifica nella necropoli di Angera, dove la forma Drag. 37/32 è presente in contesti di età tiberiana (M. P. Lavizzari Pedrazzini, *Terra sigillata* cit., pp. 356 sgg., tav. 79), e anche in Piemonte, a Carpignano (C. Spagnolo, *Impianto rustico* cit., p. 92), a Caselette (G. Molli Boffa, *Ceramica fine* cit., p. 26), ad Alba (F. Filippi, *Necropoli di età romana in regione San Cassiano di Alba*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 1, 1982, p. 44).

24 F. Oswald, *Index of Figure – Types on Terra Sigillata («Samian Ware»)*, Liverpool, 1936-37, p. 152, pl. XC.

25 Si tratta di parte dell'orlo di una coppetta Drag. 24/25 e del fondo di una patera, caratterizzate da un'argilla di colore rosso intenso, dura, depurata e da una vernice giallo crema con venature rosse, di ottima qualità. Per la produzione di «mar-

Si deve infine considerare la classe delle *pareti sottili*, i cui frammenti sono da ascrivere quasi esclusivamente alla cosiddetta *terra nigra* per il colore nero o grigio degli impasti, tipica della Valle Padana e di tutta la regione alpina [26], mentre risulta molto scarsa quella arancio di produzione ligure [27]. Le forme, in prevalenza tazze biansate e coppe emisferiche o carenate [28], presentano la vasca quasi sempre decorata, o completamente a rilievo (fig. 2,23) o con picccoli punti e motivi vegetali o a conchiglia applicati *à la barbotine* nella parte superiore, associate a fasce di tacchette impresse a rotella in quella inferiore (fig. 2,21-22,24). Tali motivi compaiono intorno alla metà del I sec. d.C. mantenendosi fino al II d.C. [29], quando i prodotti diventano piuttosto grossolani con uno spessore maggiore della parete e un uso di vernice scadente.

I confronti rimandano al materiale di siti soprattutto di ambito piemontese e settentrionale in genere [30], ma anche dell'Italia centrale e della costa adriatica [31].

Preponderante e quantitativamente elevata è la presenza tra i materiali rinvenuti sia in Via della Rocca che a S. Damiano della ceramica di uso comune le cui forme, legate a requisiti di necessità e fun-

morizzata» cfr. F. OSWALD - T. D. PRYCE, *An Introduction to the Study of Terra Sigillata traeted from a Chronological Stadpoint*, London, 1920, pp. 318 sgg.; F. HERMET, *La Graufesengue (Condatomago) I: Vases sigillés, II: Graffites*, Paris, 1934, p. 225.

26 M. T. MARABINI MOEVS, *The Roman Thin Walled Pottery*, in «MAARome», XXXII, 1973, pp. 213 sgg. Cfr. G. SENA CHIESA, *Ceramica a pareti sottili*, in *Angera* cit., pp. 392 sgg.

27 Si tratta in particolare di una coppa emisferica, che ricorda esemplari di area spagnola (F. MAYET, *Les céramiques a parois fines dans la Peninsule Ibérique*, Talence, 1975, pp. 71 sgg., pl. XXXVII, forma XXXV). Per la presenza di ceramica a pareti sottili arancio nell'Italia settentrionale e centrale v. G. SENA CHIESA, *Pareti sottili* cit., pp. 406 sgg.

28 È attestata con numerose varianti soprattutto la forma Marabini XXXVI (M. T. MARABINI MOEVS, *The Roman Thin Walled* cit., pp. 220 sgg. e p. 304), mentre sono presenti in misura ridotta, almeno nell'abitato, i frammenti di bicchiere.

29 G. SENA CHIESA, *Pareti sottili* cit., pp. 400 sgg. e pp. 402 sgg. Cfr. G. MOLLI BOFFA, *Ceramina fine* cit., p. 29, nota 34.

30 Ad Alba (F. FILIPPI, *Necropoli di San Cassiano* cit., p. 44, tav. XXXVIII), a Craveggia (M. C. UGLIETTI, *Craveggia. Necropoli romana e altomedievale*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 1, 1982, *Notiziario*, p. 168) e a Caselette (G. MOLLI BOFFA, *Ceramica fine* cit., pp. 28-30).

31 Nella necropoli di Portorecanati (L. MERCANDO, *La necropoli romana di Portorecanati*, in «NSc», XXVIII, 1974, pp. 222, 226, 382) e nel Ravennate (M. G. MAIOLI, *Vasi a pareti sottili grige del Ravennate*, in «RCRFActa», XIV-XV, 1972-73, pp. 111 sgg.).

zionalità, perdurano a lungo nel tempo ponendo indubbie difficoltà di inquadramento morfologico e cronologico [32].

Molte e varie sono le classi, attestate anche in versione miniaturistica con tre vasetti a forma di orciuolo (fig. 2,25) [33]. Tra il vasellame da fuoco compaiono i tegami di grandi e piccole dimensioni, con orlo estroflesso (fig. 3,26) o, meno frequentemente, rientrante (fig. 3,27) [34]; più documentate invece le urnette con corpo di forma ovoide e fondo piatto, le cui numerose varianti di orlo – diritto (fig. 3,29,34), estroflesso e pendulo (fig. 3,30-32), ingrossato e arrotondato (fig. 3,33) o addirittura schiacciato – trovano confronti puntuali soprattutto nei contesti piemontesi [35].

Nell'ambito della suppellettile da cucina, mentre sono attestate in misura ridotta le forme chiuse (brocche, *olpai*, anforette) e altri tipi di contenitori quali mortai e bacini [36], prevalgono le olle (fig. 3,33, 35-37), di dimensioni grandi e piccole, caratterizzate da un impasto più fine e depurato e da un orlo ingrossato e articolato in listelli che ha riscontro in materiali analoghi del I e II sec. d. C. [37].

Frequente è la presenza di piccole prese applicate (fig. 3,37) e di decorazioni incise a pettine o impresse con la stecca, localizzate in

[32] Sui problemi relativi al conservatorismo di forme e funzioni della ceramica comune e le difficoltà che creano per l'elaborazione di una classificazione v. G. Rebaudo Greco, *La decorazione della ceramica comune di Caselette*, in *Studi di Archeologia dedicati a Pietro Barocelli*, Torino, 1980, p. 135, nota 2 con bibl. precedente.

[33] Cfr. P. A. Donati, *Locarno. La necropoli romana di Solduno*, in *Quaderni d'Informazione*, 3, Bellinzona, 1979, pp. 27 sgg., cat. 35-4. A Villa del Foro uno dei vasetti rinvenuti è in ceramica invetriata di uso comune, mentre gli altri due sono in un'argilla molto depurata, priva di rivestimento.

[34] Cfr. G. Rebaudo Greco, *Ceramica comune*, in *La villa romana di Caselette*, Torino, 1977, p. 33, classe E 1, tavv. X, 19. Per la variante ad orlo rientrante v. M. Vegas, *Ceramica comùn romana del Mediterràneo Occidental*, Barcelona, 1973, pp. 43 sgg., fig. 15,3, tipo 14. Cfr. M. P. Lavizzari Pedrazzini, *Ceramica comune*, in *Angera* cit., pp. 457 sgg., tav. 92, tipo A.

[35] Ad Alba (F. Filippi, *Necropoli di San Cassiano* cit., p. 43, tav. XXVII), a Carpignano (G. Spagnolo, *Impianto rustico* cit., pp. 95 sgg., tavv. XLV,6; XLVI, 8,10), nel Cuneese (G. Molli Boffa, *Rinvenimenti archeologici a Caraglio (CN): 1976-77*, in *Studi di Archeologia* cit., p. 244, tav. LXXIX,i) e soprattutto a Caselette (G. Rebaudo Greco, *Ceramica comune* cit., pp. 33 sgg. tav. X,18, classe B 3,4,5 e tav. XI,19, classe A 1).

[36] Cfr. M. Vegas, *Ceramica comùn* cit., pp. 11 sgg., tipo 1, fig. 2,10.

[37] Cfr. a Caselette (G. Rebaudo Greco, *Ceramica comune* cit., tav. X, 18, classe B4), a Caraglio (G. Molli Boffa, *Rinvenimenti* cit., p. 257, tavv. LXXX-LXXXI, h, i), ad Alba (F. Filippi, *Necropoli di San Cassiano* cit., p. 43, tav. XXXVII) e a Industria (G. Bacci Spigo, *Ceramiche romane da Industria*, in «BdA», LXIV, 1979, 2, p. 78, figg. 3-5, nn. 42-43).

genere sulla spalla di olle e urnette e caratterizzate da motivi assai semplici a fasci di linee, onde, festoni, zig-zag, tacche oblique, ecc. (fig. 3,31-32,34-37) o a spina di pesce (fig. 3,36), riconducibili a quel repertorio decorativo estremamente diffuso nei vari siti romani di area padana[38]. Ad essi si deve aggiungere un frammento di olla ad orlo distinto ed estroflesso (fig. 3,28), ancora modellata a mano in un impasto grossolano e poco depurato, decorata sulla spalla da linee oblique di lunghezza variabile che si intersecano a formare uno schema che risente di quella tradizione locale risalente alla seconda Età del Ferro[39].

Molto significativo tra i materiali dello scavo di Via della Rocca è il rinvenimento, fino ad ora isolato, di un frammento di ceramica di uso comune verniciata e con decorazione a matrice[40], la quale, secondo quanto documentano vari contesti di I e II sec. d. C.[41], doveva costituire una alternativa come suppellettile da mensa al vasellame più fine.

Si tratta del fondo di una forma non chiaramente identificabile (fig. 2,20), la cui rappresentazione – una figura maschile, forse un Erote o un satirello, di cui rimane la parte inferiore, intenta a pigiare l'uva – richiama scene della vita campestre che doveva animare il Foro[42].

Tra i contenitori si evidenziano per quantità e stato di conservazione le anfore, rinvenute anche in scarichi o riutilizzate con un'evidente funzione di drenaggio sia in Via della Rocca che a S. Damiano[43].

[38] Uno studio sui tipi di decorazione presenti sulla ceramica di uso comune è stato proposto recentemente per i materiali di Caselette (G. Rebaudo Greco, *La decorazione della ceramica comune di Caselette*, in *Studi di Archeologia* cit., pp. 139 sgg., tavv. XLIX, XL) al quale si rimanda anche per la bibliografia. Altri confronti sono possibili con la ceramica di Caraglio, di Alba, di Industria (*supra*, nota 39) e di Biandrate (G. Spagnolo Garzoli, *Biandrate, loc. «Le Pievi». Strutture di età romana*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 2, 1983, *Notiziario*, p. 168).

[39] Cfr. M. Venturino Gambari, *Cassine, loc. San Giorgio e loc. San Giovanni. Materiali di superficie da siti dell'età del Bronzo e dell'età del Ferro*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 3, 1984, *Notiziario*, p. 249, tav. LXXX.

[40] L'argilla, di colore rosa-arancio, è dura e ben depurata; la vernice invece, arancio, distribuita solo all'esterno del vaso, è diluita e facile a cadere.

[41] Al proposito cfr. G. Spagnolo, *Impianto rustico* cit., pp. 96 sgg., al quale si rimanda anche per una presentazione esauriente su questa classe ceramica.

[42] Anche a Carpignano infatti erano rappresentate scene di una certa complessità come quella relativa al culto delle *Deae Matres* (*ibid.*, p. 97, tav. XLVI, 1).

[43] V. S. Finocchi, *supra*.

Accanto a pochi esemplari più antichi riconducibili alla forma Dressel I di epoca repubblicana[44] (fig. 7), con il I sec. d. C. si dimostrano assai diffuse con numerose varianti le anfore di produzione veneta ed istriana, soprattutto le Dressel 6 e quelle che il Baldacci definisce di forma III[45] (fig. 9). In particolare è documentata a *Forum Fulvii* l'officina di Caio Lecanio Basso, console nel 64 d. C.[46], di cui si sono rinvenuti in Via della Rocca due esemplari con bollo: uno in cui il nome del proprietario della *figlina* compare da solo, l'altro (fig. 10) in cui si associa a quello del servo HERME(S)[47].

Tra i materiali più recenti compaiono alcuni frammenti di Dressel 20 di produzione ispanica[48], e soprattutto alcune anfore (fig. 8) di quel tipo con collo troncoconico espanso attestato per tutto il II sec. d. C. nell'Italia centrale[49].

Al medesimo periodo si datano anche i pochi esemplari recuperati nell'abitato di lucerne con marchio di fabbrica (*Firmalampen*)[50] (fig. 11), i cui bolli riconducono a una produzione nord-italica[51].

[44] N. Lamboglia, *Sulla cronologia delle anfore romane di età repubblicana (II-I secolo a. C.)*, in «RStLig», XXI, 1955, pp. 241 sgg. Cfr. con bibliografia precedente L. Brecciaroli Taborelli, *Per una ricerca sul commercio nella Transpadana occidentale in età romana: le anfore di «Vercellae»*, in *Atti del Convegno di Studi sul centenario della morte di Luigi Bruzza 1883-1983*, Vercelli, 1987, pp. 130 sgg.

[45] P. Baldacci, *Alcuni aspetti dei commerci nei territori cisalpini*, in «Atti CeSDIR», I, 1967-68, pp. 14 sgg. Cfr. L. Brecciaroli Taborelli, *Per una ricerca* cit., pp. 142 sgg., nota 122.

[46] P. Baldacci, *Alcuni aspetti* cit., n. 54, pp. 34 sgg.

[47] Per il primo [C]LAE[K]BA v. L. Brecciarelli Taborelli, *Per una ricerca* cit., p. 143, tav. VIII, 1-2; il secondo invece, in cui si firma C[L]AEKBASS insieme al suo *officinator* HERME(S), trova confronto in un esemplare tortonese (P. Baldacci, *Alcuni aspetti* cit., p. 36). Entrambe le marche si trovano sul labbro dell'anfora, con le lettere in rilievo entro cartiglio all'incirca rettangolare.

[48] Cfr. con bibliografia precedente L. Brecciaroli Taborelli, *Per una ricerca* cit., pp. 152-153. Sempre a Villa del Foro, ma nella necropoli, sono state rinvenute due anfore di tipo Dressel 20, una quasi integra, l'altra segata per contenere la sepoltura.

[49] Conservate talora quasi integralmente fino all'attacco del puntale, trovano confronti puntuali soprattutto nella necropoli di Portorecanati (L. Mercando, *Necropoli romana* cit., p. 206, n. 6, fig. 79,a e p. 247, n. 4, fig. 133,b).

[50] Sono tre lucerne a canale aperto riconducibili ai tipi Xb e X-forma corta del Buchi (E. Buchi, *Lucerne del Museo di Aquileia*, vol. I. *Lucerne romane con marchio di fabbrica*, Montebelluna, 1975). Per la diffusione delle *Firmalampen* in ambito piemontese e cisalpino v. G. Spagnolo, *Lucerne del Museo di Novara*, in *Studi di Archeologia* cit., pp. 210 sgg.

[51] Le firme sono QGC (E. Buchi, *Lucerne di Aquileia* cit., pp. 96-97, n. 733 a-b, tav. XXXV), ATIMETI (*ibid.*, pp. 9 sgg., nn. 34 a-b e 35 a-b, tav. III) e CRESCE/S (*ibid.*, pp. 33 sgg., n. 239 a-b, tav. XIII). Dalla necropoli invece provengono due lucerne, sempre a canale aperto (tipo Xa Buchi), con il marchio FORTIS per il quale v. E. Buchi, *Lucerne di Aquileia* cit., pp. 65-93 e p. 78, n. 470 a-b, tav. XXVII. Cfr. G. Spagnolo, *Lucerne di Novara* cit., pp. 212-213, n. 25 a-b, tav. LXIV.

Al fine di fornire un quadro il più completo possibile sul materiale ceramico diffuso a Villa del Foro in epoca romana si è dimostrato particolarmente utile il rinvenimento, lungo il limite meridionale della città, di un nucleo di sedici tombe individuate nel 1986 in seguito a lavori di sbancamento per la costruzione di una strada comunale[52].

Tra i corredi, che si distribuiscono lungo un arco cronologico compreso tra la prima metà del I sec. d. C. e il II d. C., si evidenziano quelli relativi alle tombe 7 e 13 (figg. 12-13) per la quantità e la fattura pregevole dei vasi che testimoniano la ricchezza del livello economico raggiunto dalla società romana imperiale di *Forum Fulvii*.

Accanto a classi documentate con abbondanza di frammenti già nell'abitato quali la terra sigillata liscia e la ceramica a pareti sottili grigia[53], compaiono nuovi tipi di vasellame, generalmente contenitori con specifica destinazione funeraria. Si tratta anzitutto dei vetri[54], attestati non solo con balsamari Isings 8, suppellettile tra le più frequenti nelle necropoli di area padana e ticinese durante il I sec. d. C.[55], ma anche con forme più rare e di maggiori dimensioni quali un'anforetta e un'olpe, rispettivamente di forma Isings 15 e 13[56], in vetro blu macchiettato di bianco (figg. 12, 14-15).

L'olpe a imboccatura stretta tuttavia è presente anche in terracotta (fig. 13) con un tipo a ventre ribassato e anse a nastro che ricorda esemplari del I d. C. dalla necropoli di Angera[57].

[52] V. S. Finocchi, *supra*.

[53] Anche nella necropoli è attestato, su una patera di forma Drag. 15/17 in terra sigillata liscia con motivi a doppia spirale applicati *à la barbotine* sul bordo, il bollo L.GEL, per il quale v. *supra*, nota 21. La ceramica a pareti sottili si caratterizza con varianti di coppe emisferiche e carenate analoghe a quelle presenti nell'abitato, ma in migliore stato di conservazione.

[54] Pochi i frammenti rinvenuti in Via della Rocca, riconducibili a due bicchieri di forma 4 e 31 Isings (C. Isings, *Roman Glass from Dated Finds*, Groningen, 1957, p. 21 e p. 45) e a una coppa costolata di forma 3a (*ibid.*, pp. 7 sgg.).

[55] C. Isings, *Roman Glass* cit., p. 24. Per la sua presenza con numerose varianti in area nord-italica e padana cfr. C. Maccabruni, *I vetri romani dei Musei Civici di Pavia*, Pavia, 1983, pp. 111-112 e pp. 125 sgg., a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

[56] C. Isings, *Roman Glass* cit., pp. 32-34 e pp. 30-31. Cfr. anche C. Maccabruni, *Vetri romani di Pavia* cit., pp. 46-47, nn. 18, 20 e pp. 54 sgg.

[57] Sono infatti riconducibili ai tipi 2c e 3 individuati ad Angera in contesti compresi tra età tiberiana e claudio-neroniana. V. al proposito G. Rovelli, *Ceramica comune: olpai*, in *Angera romana* cit., pp. 431-432, tavv. 85-86.

In Piemonte trovano un confronto recente nei materiali della necropoli di Cavour

Frequenti in quasi tutti i corredi le lucerne, quasi esclusivamente a volute e becco angolare (Loeschcke tipo I variante C)[58], con il disco decorato da un repertorio iconografico alquanto semplice, ma assai diffuso nel corso del I sec. d. C. in ambito nord-italico, imperniato su singole figure di animali – delfino, ariete, uccello su un ramo –, o su elementi vegetali quali il cratere caliciforme o il ramo di quercia con ghianda[59].

Si evidenzia invece per la sua eccezionalità il rinvenimento di due piccoli recipienti in ceramica invetriata (fig. 16), un boccaletto monoansato e una tazza biansata di delicata fattura, decorati con tralci vegetali applicati *à la barbotine* secondo una tradizione documentata soprattutto nelle necropoli di area ticinese[60].

(F. Filippi, *Un recupero di materiali archeologici da contesto funerario a Cavour (TO) (Forum Vibii Caburrum)*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte», 6, 1987, pp. 167 sgg., tavv. LV, LVI).

58 S. Loeschcke, *Lampen aus Vindonissa*, Zürich, 1919, pp. 215 sgg. Per un inquadramento generale di questa classe e la loro diffusione in Piemonte v. G. Spagnolo, *Lucerne di Novara* cit., pp. 200 sgg.

59 Per i vari soggetti si rimanda a M. C. Gualandi Genito, *Lucerne antiche del Trentino*, Trento, 1986, pp. 155 sgg., con bibliografia precedente.

60 C. Maccabruni, *Ceramica invetriata nelle necropoli romane del Canton Ticino*, «Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classica», 1981, pp. 68 sgg. e pp. 88-89, n. 6, tavv. IV, VIII.

Il motivo del tralcio vegetale con foglie peduncolate o «foglie d'acqua», di epoca flavia, presente sul boccaletto, richiama con precisione la tradizione decorativa della ceramica a pareti sottili grigia. Cfr. per esempio G. Maioli, *Vasi del Ravennate* cit., p. 111.

LUCIANO MANINO

NUOVE OSSERVAZIONI SUL TESORO DI MARENGO E SUL SUO DEDICANTE MARCO VINDIO VERIANO

Accade più di una volta che monumenti e documenti di notevole importanza, illustrati e studiati ampiamente in passato e considerati perciò come ormai definitivamente noti, perdano a poco a poco di interesse al confronto di altri di più recente scoperta e acquisizione, non senza il rischio di essere accantonati se non quasi dimenticati con la conseguenza, tutto sommato, di una effettiva svalutazione. Non è perciò inopportuno riprenderne in esame, di tanto in tanto, almeno qualche aspetto suscettibile di rivalutazione. È il caso (in questa sede alessandrina e con l'occasione di questo Convegno della S.P.A.B.A.) del Tesoro di Marengo che, dalla *editio princeps* dello Scamuzzi [1] e da quella *potior* del Bendinelli [2] in poi, ha richiamato l'attenzione di più di uno studioso, anche di primo piano [3].

Permane tuttavia l'impressione di una incompletezza (a suo tempo registrata, del resto, dal Bendinelli) di questo «complesso archeologico già depauperato rispetto a quello riportato alla luce» [4]. Di alcuni pezzi anche cospicui, infatti, esportati più o meno clandestinamente, è possibile individuare la destinazione, anche con l'aiuto di un carteggio

[1] E. Scamuzzi, *Gli argenti di Marengo*, in «Bollett. storico bibliografico subalpino», 1936.

[2] G. Bendinelli, *Il tesoro di argenteria di Marengo*, Torino, 1937.

[3] Essi sono elencati nella bibliografia allegata alla rapida e pur esauriente sintesi monografica di D. Ronchetta, *Il Tesoro di Marengo*, Alessandria, 1982.

[4] Bendinelli, *op. cit.*, 1937, p. 67. Il medesimo, anzi, non mancava di invitare chi di dovere ad «esperire tutte le possibili e necessarie ricerche per il recupero di quanto manca» nonché a «stabilire le responsabilità per la evidente manomissione del complesso archeologico».

d'ufficio[5]. Tra questi è ricordato un busto, che si appaia con il ritratto di Lucio Vero e che (pur difficile da identificare perché, a quanto risulta, mai sottoposto a restauro), essendo, comunque, riconoscibile come femminile, non è improponibile come ritratto di Lucilla Augusta, figlia di Marco Aurelio e consorte di Lucio Vero[6].

È il ritratto di Lucio Vero, infatti, il pezzo più cospicuo[7] del com-

[5] Ringrazio vivamente il collega e amico prof. Sivio Curto per la segnalazione di questo carteggio (lettera dalla Soprintendenza per le Antichità egizie di Torino in data 18-11-1976 alla prof. Carla Burri, Direttrice Sezione Archeologica dell'Istituto italiano di Cultura al Cairo e risposta relativa) che egli ebbe occasione di intrattenere in aggiunta alle molte e impegnative incombenze del suo ufficio. Egli ha inoltre fatto notare come, a seguito delle varie vicende politiche avvenute in Egitto, i pezzi in questione (che risultavano in una collezione privata in una villa patrizia presso il Cairo) sarebbero oggi di assai difficile ricupero perché forse trasferiti altrove. Cfr. C. Azzolina, *Il tesoro di Marengo non ha più segreti*, in «La Voce alessandrina», 8-11-1951.

[6] Sulle vicende di questo imperatore e sulla complicata successione dinastica che lo portò al trono imperiale a fianco del fratello adottivo Marco Aurelio, sarà sufficiente il riferimento alle rispettive voci di A. Momigliano e R. Paribeni nell'*Enciclop. Ital.*, vol. XXI, 1934, p. 588 e vol. XXII, 1934, pp. 256-58 e di G. Corradi, nell'*Enciclop. UTET* (III ediz.), vol. XI, 1969, pp. 511-12, e vol. XII, 1970, pp. 19-20, nonché a F. Carrata Thomes, *Il regno di Marco Aurelio*, Torino, 1953, pp. 64-65, 86-87 e 203. Sulla sua indole e sulla sua scialba figura di uomo e di regnante, forse rimasto in qualche modo in ombra al confronto della più robusta e spiccata personalità di Marco Aurelio, sembrano, comunque, illuminanti i giudizi del biografo della *Historia Augusta*, che lo colloca «*neque inter bonos neque inter malos... quem constat non inhorruisse vitiis, non abundasse virtutibus*» (*Julii Capitolini Verus*, V, 1, 3-4: «né tra i buoni né tra i cattivi... e risulta che non fu abominevole per i vizi, ma neppure abbondante di virtù»), anche sul piano culturale: «*melior quidem orator fuisse dicitur quam poeta, immo, ut verius dicam, peior poeta quam rhetor*» (*ibid.*, V, 2, 7: «si dice appunto che sia stato migliore come oratore che come poeta: anzi, a dire il vero, peggior poeta che oratore»). Ma non dovette essere insensibile alle arti, se è di mano sua e non di un segretario il programma per una storia delle sue campagne partiche, da lui inviato a Frontone con un'epistola datata al 165 (*Fronto*, II, 3, p. 131 Naber), in cui include, insieme con i *commentarii* ed altri documenti ufficiali quali *litterae* ed *orationes*, anche le *picturae* (S. Settis e A., *La colonna traiana*, Torino, 1988, pp. 104 sgg.; cfr. anche F. Portalupi, *Lucio Vero memorialista?*, in «Koinonia», IV, 1980, pp. 115 sgg.). Ma il giudizio più pungente nella sua pacatezza, che finisce per suonare ironica, è quello espresso proprio da Marco Aurelio nei suoi cosiddetti *Ricordi*, quando, nell'elenco delle cose per cui deve ringraziare gli dei, inserisce anche «τὸ ἀδελφοῦ τοιούτου τυχεῖν δυναμένου μὲν διὰ ἤθους ἐπεχεῖραί με πρὸς ἐπιμέλειαν ἐμαυτοῦ» (*Marcus Aurelius, Ad se ipsum libri XII*, I, 17, 6: «l'aver avuto in sorte un fratello tale che riesce con il suo comportamento a tenermi desto per quanto riguarda i miei compiti»). Dell'imperatrice Lucilla, poi, e dei suoi non propriamente idillici rapporti con il consorte, basterà ricordare la diceria per cui essa si trova compresa tra i possibili indiziati, se fosse stata violenta la morte dell'imperatore ad Altino nel 169 (*Julii Capitolini Verus*, V, 10, 3).

[7] L'identificazione del personaggio fu immediata appena il busto (alt. cm. 55,3: Bendinelli, *op. cit.*, pp. 11-16, figg. 5-8, tavv. II-V) fu uscito dalle mani del restauratore, l'orefice e argentiere Renato Brozzi di Parma (ma con studio a Roma) nel 1936: ne fu subito lodata «la fedeltà rigorosa con cui il restauro ha rispettato le caratteristiche originarie dell'opera» (Bendinelli, *op. cit.*, p. 12); infatti «particolarmente arduo si rivelò il lavoro dove era necessario riportare la sottile lamina d'argento (che aveva

plesso del quale si può riaffermare la sostanziale unitarietà cronologica[8], anche se varianti stilistiche hanno indotto qualche studioso, come l'Albizzati, a proporre la costituzione di alcuni raggruppamenti[9] sulla base delle differenze, appunto, di tecnica e di stile. Occorrerà tuttavia considerare che un insieme come quello del Tesoro di Marengo, di carattere votivo o, comunque, onorario, può anche essere stato costituito con pezzi svariati raccolti da più d'una bottega di artigiani o di mercanti di oggetti artistici, eseguiti perciò in luoghi e tempi non omogenei. D'altra parte, non sarà fuori luogo osservare come proprio il busto ritratto, che non si può negare sia un pezzo unico, presenti un'evidente disparità di tecnica: esecuzione più minuziosa, in senso pittorico e quasi coloristico, del tratteggio fitto nelle ciocche della chioma e della barba, in contrasto con le grosse linee pesantemente solcate che contornano, con soluzioni in un certo senso più disegnative, le superfici piane e uniformi delle squame sulla corazza (fig. 1). Si direbbe trattarsi di due diverse mani, senza che ciò implichi, tuttavia, sostanziali differenze di cronologia e neppure di bottega. Non dovrebbero perciò apparir dirimenti certe pur innegabili differenze quali, per esempio, tra le figure del fregio delle tredici divinità e le spighe sul frammento di un'altra fascia, assimilabili le prime piuttosto al volto e le altre alla corazza del busto imperiale: e così via. Non solo il busto, del resto, ma anche altri pezzi danno l'impressione di esser usciti da una bottega se non urbana, almeno appartenente ad un «filone colto di *fabri argentarii*»[10], al confronto

subito un'azione di schiacciamento) fino all'antico limite» (C. Carducci, *Marengo (tesoro di)*, in «Enciclop. dell'Arte antica», IV, 1961, p. 831). Risultò evidente la somiglianza fisionomica e stilistica con i più noti busti ritratto dell'imperatore quali, ad es., i due del Louvre 1094 e 1170 (M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, 1988, pp. 19 e 20, nn. C5 e C7).

[8] Bendinelli, *op. cit.*, p. 37; Id., *Una questione di cronologia a proposito del tesoro di Marengo*, in «Atti dell'Accad. delle Scienze di Torino», LXXV, 1939-40, pp. 143 sgg.: l'A. sostanzialmente concorda con quanto già proposto dallo Scamuzzi, *op. cit.*

[9] C. Albizzati, *Qualche osservazione sul tesoro di Marengo*, in «Athenaeum», XV, 1937, p. 201: tra i cinque raggruppamenti proposti da questo A., il busto è collocato nel terzo, con caratteristiche intermedie tra il primo, al quale apparterrebbe il fregio dei tredici dei (cfr. note 27 e 28) e il secondo, al quale apparterrebbe la *tabula ansata* con l'iscrizione (cfr. nota 14). Le soluzioni possono, dunque, essere diverse se si preferisce porre l'accento sulle affinità piuttosto che sulle differenze.

[10] Ronchetta, *op. cit.*, p. 12: per questa autrice si tratta di artisti padani. Cfr. G. A. Mansuelli, *Il ritratto romano nell'Italia settentrionale*, in «Roemische Mitteilungen», 65, 1958, pp. 85-86 e C. Saletti, *Argenterie e oreficerie*, in «Arte e civiltà

con l'aspetto più provinciale di opere iconograficamente simili, come lo *Juppiter Poeninus* del Museo di Aosta [11] o il Marco Aurelio aureo di Avenches [12].

Non vi dovrebbe esser motivo, dunque, per spostare la data proposta dai primi studiosi del Tesoro di Marengo [13] dagli anni in cui Lucio Vero fu associato al trono imperiale (161-169): al massimo si potrebbe scendere di qualche anno, pensando che il donatore M. Vindio Veriano, giunto ormai al termine dei suoi impegni militari e tornato in patria, avesse voluto consacrare un qualche ricordo dell'imperatore defunto e divinizzato, al quale si sentiva legato da particolare gratitudine per qualche beneficio da lui ottenuto durante la sua carriera: beneficio, del resto, da attribuire in solido anche alla protezione della dea Fortuna, come appunto recita l'iscrizione dedicatoria sulla piccola *tabula ansata* in lamina d'argento [14]: *Fortun(ae) Melior(i)/ M(arcus) Vindius/Verianus praef(ectus)/ clas(sis) Fl(aviae) Moes(iae)/et a militiis III/d(onum) d(edit)* (fig. 2).

Una datazione alquanto più tarda (più o meno di una trentina d'anni) quale proposta da alcuni [15] non mancherebbe tuttavia di apparire giustificata in base a un'epigrafe trovata lungo il corso inferiore

romana nell'Italia settentrionale (Catalogo della Mostra)», II, Bologna, 1963, pp. 409-410 (e scheda di F. Scafile, n. 604, tav. CXXV, 254).

[11] C. Carducci, *Un busto argenteo di Giove nel Museo di Aosta*, in «Bollett. d'Arte», 1937, pp. 73 sgg.; V. Viale e M. Viale Ferrero, *Aosta romana e medievale*, Torino, 1967, pp. 28-30, lo definiscono «di popolaresca fattura».

[12] Wegner, *op. cit.*, p. 165, tav. 27; P. Schatzmann, *Buste en or représentant l'empereur Marc-Aurèle*, in «Revue suisse d'art et d'archéologie», II, 1940, pp. 69 sgg., tavv. 25-36; Stemmer, *op. cit.*, p. 162, n. K 1.

[13] Cfr. nota 8.

[14] L'epigrafe (alt. cm. 8,5, lungh. 12,3: Bendinelli, *op. cit.*, 1937, p. 37, n. 23, fig. 32) dice: «Alla Fortuna Migliore, Marco Vindio Veriano, prefetto della flotta Flavia Mesia e (congedato) dal terzo grado militare, diede in dono». Il grado, corrispondente a quello di un generale (o, trattandosi di una flotta, di un ammiraglio) s'accorda con il notevole valore venale del donario d'argento (Bendinelli, *op. cit.*, 1937, p. 38). La flotta Flavia Mesia, costituita, com'è facile presumere, da battelli fluviali che incrociavano lungo il corso inferiore e il delta del Danubio, in corrispondenza della provincia omonima, si trova nominata in documenti epigrafici a partire da Domiziano, dal quale forse era stata istituita per le esigenze della guerra contro i Daci, onde l'appellativo Flavia conservato anche sotto Traiano, che ne aveva vittoriosamente concluso le operazioni (H. Nesselau, *Diplomata militaria*, Berlin, 1936, n. 37 del 14 giugno 92, n. 45 del 14 agosto 99, n. 50 del 13 maggio 105 e 83 del 28 febbraio 138).

[15] Albizzati, *op. cit.* (cfr. nota 9) accentuando in senso cronologico le differenze stilistiche tra gli oggetti del complesso. A. Degrassi, *La dedica alla Fortuna Melior del tesoro di Marengo*, in «Athenaeum», XV, 1939, pp. 227 sgg., sulla base delle considerazioni epigrafiche di cui alla successiva nota 16.

del Danubio nella quale si nomina un Vindio Veriano[16] *praefectus classis*, cui era stato assegnato il compito di dirimere una questione di confini proprio dal governatore della Mesia Ovinio Tertullo: egli risulta aver tenuta questa carica dal 198 al 201[17]. Sembra alquanto insolita, però, una così lunga permanenza di una persona nella carica di *praefectus classis*, anche se la durata del servizio militare era per gli antichi certamente superiore a quella dei moderni. D'altra parte la dedica alla dea Fortuna con il ritratto di Lucio Vero non può che esser messa in relazione con un ritorno in patria del *praefectus* in un momento non troppo lontano dalla morte dell'imperatore[18]. Ne ri-

[16] Bendinelli, *op. cit.*, p. 37; De Grassi, *op. cit.*, p. 228. In realtà si tratta di due epigrafi trovate nel territorio di Histria, in Dobrugia (Romania). Su una (B. Parvan, *Histria*, in «Annales de l'Académie Romaine», XXXVIII, 1916, p. 633, n. 15; Id., in «Revue archéologique (publications epigraphiques)», IX, 1919, p. 405, n. 14) si legge: *iussu et ex de/[c]reto v(iri) c(larissimi) Ovini/[T]ertulli co(n)s(ulis) ter/[mini] positi inter/[B]essi Ampudi/[vil]lam et vicanos/[Cut]eridavenses/[per] Vindium Ve/rianum praef(ectum)/cl(assis)* (= «Per ordine e decreto del chiarissimo Ovinio Tertullo console, i termini furono posti tra la villa di Besso Ampudio e i paesani di Cuteridava, ad opera di Vindio Veriano prefetto della flotta»). Sull'altra (C.I.L., vol. III, *supplementum* 1902, n. 14447) si legge un testo molto simile ma (forse per esser giunto incompleto) senza la menzione di Vindio Veriano: tuttavia non è improbabile che si tratti sempre della posa dei cippi confinari eseguita dal medesimo funzionario, intorno alla villa di Besso Ampudio, probabilmente a conclusione di una controversia con gli abitanti di uno o più *vici* limitrofi il cui nome, lacunoso su entrambe le epigrafi, è stato completato in maniera diversa: *Cuteridavenses* sulla prima, *Beridavenses* sulla seconda.

[17] De Grassi, *op. cit.*, p. 228: C. Ovinio Tertullo è indicato come governatore, con il titolo di *legatus Augusti pro praetore*, della Mesia Inferiore già in una dedica datata *Saturnino et Gallo cos* (ossia nel 198: C.I.L., III, n. 14428), e lo è ancora in un'epistola in greco del 201 (C.I.L., III, n. 781).

[18] Sembra che la maggior parte degli onori tributati a Lucio Vero siano da considerarsi in vita, e non alla memoria: nell'Italia settentrionale si potrà ricordare, per es., la dedica della nota Vittoria bronzea di Calvatone, oggi nel Museo di Pergamo a Berlino, sulla quale ricorrono i nomi di Antonino e Vero (per cui viene datata tra il 165 e il 169: A. Oettel, in Stemmer, *op. cit.*, p. 82, n. G 1). Lo stesso si può dire per i numerosi ritratti di Lucio Vero restituiti dal suolo di Ostia, primo fra tutti quello oggi nel Royal Ontario Museum di Toronto (R. Calza, *Scavi di Ostia*, IX, *I ritratti*, II, Roma, 1977, pp. 15-16, n. 10, tav. VI), assai vicino agli esemplari del Louvre (cfr. nota 7), come per le *imagines argenteae*, tra cui una di Lucio Vero, oggi scomparse (ma ne resta testimonianza epigrafica: G. Calza, *Un documento del culto imperiale in una nuova iscrizione ostiense*, in «Epigraphica», 1939, pp. 28 sgg.; De Grassi, *op. cit.*, p. 239), per le quali è quasi di prammatica il parallelo con il busto di Marengo. Resterebbe pur sempre irrisolto il problema dell'unitarietà o meno del nostro complesso: chi infatti si domandasse come mai nell'iscrizione non si legga il nome di Lucio Vero, sarebbe indotto ad escludere una connessione tra i due pezzi. D'altra parte la sua menzione poteva non essere indispensabile, quando la sua presenza era materialmente visibile nell'inconfondibile fisionomia del ritratto. Il volto dell'imperatore, tanto più se si pensa ad una data non molto posteriore alla sua scomparsa, era certamente noto a tutti, non foss'altro che per il tramite delle immagini monetarie: il che sarebbe stato ben più difficile una trentina d'anni più tardi.

sulta un'antinomia non facile da superare, a meno di supporre (ma la mancanza di dati al riguardo autorizzerebbe un'ipotesi del genere?) l'esistenza di due personaggi dallo stesso nome [19] che, a distanza di un trentennio l'uno dall'altro (lo spazio di una generazione) avrebbero rivestito la stessa carica.

Se così fosse, ne deriverebbe un'osservazione (del resto, la si potrebbe formulare anche se così non fosse): cioè che, per assegnare il grado di *praefectus classis* si tenesse conto di una competenza specifica in relazione ai compiti da svolgere. Poiché è già stato proposto di considerare M. Vindio Veriano quale oriundo di una regione padana [20], sarebbe suggestivo definirne più concretamente di quanto non si sia fatto fin qui la figura: quella di una persona che aveva potuto derivare le conoscenze e le competenze per cui era stato giudicato idoneo all'adempimento dei compiti connessi con il suo ufficio, dalla prima giovinezza trascorsa nella sua terra di origine, in un ambiente, come oggi si direbbe, ecologico fluviale, di acque interne, quale poteva essere sulle rive del Po e dei suoi affluenti nell'area tra Liguria e Transpadana, da Forum Fulvii a Pavia [12]. In tutto il territorio di queste regioni non manca, del resto, testimonianza di un'attività, anche organizzata, di barcaioli e pescatori, che si deduce pure dalla diffusione del culto di Nettuno, dio tutelare delle acque interne [22].

19 La mancanza in entrambe le iscrizioni, quella di Marengo (cfr. nota 14) e quella di Histria (cfr. n. 16) del patronimico e il fatto che non sia possibile accertare se fosse identico il prenome (che non è segnato sull'iscrizione di Histria) non permette di asserire con sicurezza se si tratta del medesimo personaggio. Comunque, non sarebbe da escludere una stretta parentela (magari, perché no? padre e figlio).

20 Due persone con il medesimo gentilizio (*Vindius*: il De Grassi, *op. cit.*, p. 228 ne afferma l'origine celtica, anche sulla scorta di W. Schulze, *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Göttingen, 1904, p. 22) risultano vissute a Verona (C.I.L., V, n. 3228: *C(aius) Vindius C(ai) f(ilius)/Priscus/Herculi/v(otum) s(olvit)* = «Caio Vindio Prisco, figlio di Caio, sciolse un voto ad Ercole» su un'ara nel teatro) e a Pavia (C.I.L., V, n. 6457: *Vindia Q(inti) f(ilia)/Secunda/ t(estamento) f(ieri) i(ussit)* = «Vindia Seconda figlia di Quinto fece costruire per testamento»: non è dato sapere di quale edificio si tratti, ma potrebbe essere una tomba). Appartenenti alla *gens Vindia* risultano numerosi nelle regioni danubiane (C.I.L., III, nn. 5503, 5575, 11744, 11778; De Grassi, *op. cit.*, p. 229), ma con diversi *cognomina*. Il più noto è poi Marcus Vindius Verus, giureconsulto e *consul suffectus* nel 138 (P.I.R. = *Prosopographia imperii Romani*, vol. V, cur. L. Petersen, Berlin, 1970, n. 441; De Grassi, *loc. cit.*): non è dato, comunque, ricostruire quali fossero gli eventuali vincoli di parentela con il Nostro.

21 È appunto Pavia la città più vicina a Marengo nella quale sia attestata la presenza di una persona della *gens Vindia* (cfr. nota precedente).

22 Sarà sufficiente citare il primo studio, ormai classico, sull'argomento (M. Lamboglia, *L'ara a Nettuno dei pescatori di Pedona*, in «Riv. di studi liguri», XVIII,

Da un altro punto di vista, il vedere affidata ad un *praefectus classis* l'incombenza di dirimere controversie di confini (un compito che sembrerebbe a tutta prima estraneo alla sua qualifica) non stona con la sua provenienza da una regione nella quale possiamo oggi configurare, specialmente dopo il riconoscimento definitivo della groma di Libarna [23], la presenza di una vera e propria tradizione di attività agrimensoria. La figura dunque di M. Vindio Veriano, che da quanto detto fin qui incomincia a delinearsi con contorni meno evanescenti, si colloca non solo nel quadro di una cultura che non sarebbe forse eccessivo definire come «padanità» [24], ma anche s'inserisce tra le testimonianze dei rapporti tra l'area oggi detta piemontese e quella pannonico-danubiana, non scarse nelle fonti epigrafiche come nel campo delle arti figurative [25].

All'infuori della generica affermazione sulla probabile collocazione del Tesoro di Marengo in un santuario della dea Fortuna sito, secondo il Degrassi, in Pavia [26], nessuno si è mai domandato quale rapporto potesse essere esistito in origine tra i vari pezzi che ad un primo esame sembrerebbero un coacervo di elementi eterogenei. Nel riesaminarli, tuttavia, sembrano evidenziarsi alcuni aspetti mai finora considerati. Per esempio: al fregio delle tredici divinità, indipendente-

1952, pp. 21 sgg.) ed il contributo più recente di F. CARRATA THOMES, *Una nuova pietra fluviale iscritta da Farigliano (CN)*, in «Bollett. S.P.A.B.A.», XXXVIII-XLI, 1984-1987, pp. 36-37 e nota 9, con cenni su alcuni fiumi e guadi.

23 L. MANINO, *Vita a Libarna in età imperiale*, in «Libarna», Torino, 1987, pp. 111-112 e note 37-49. Il merito dell'identificazione è della dott. G. OLCESE nell'ambito dell'attività scientifica nel Museo Naz. di Genova-Pegli (in corso di stampa una illustrazione completa nella 2ª ediz. del vol. «Libarna» testé cit.): se n'è già fatto cenno in più d'una seduta scientifica della S.P.A.B.A. (L. MANINO, *Il Piemonte nell'anno degli Etruschi*, in «Bollett. S.P.A.B.A.», XXXVIII-XLI, 1984-87, p. 32; ID., *Groma, gromàtici e agrònomi nella romanizzazione della Padania occidentale*, di prossima pubblicazione nel «Bollett. S.P.A.B.A.».

24 L. MANINO, *Alcuni elementi di origine etrusca nella regione padana occidentale*, in «Studi P. Barocelli», Torino, 1980, pp. 315-16, nota 11.

25 MANINO, *op. cit.*, 1980, p. 319, nota 43. Il nostro M. Vindio Veriano fu preceduto dal torinese Q. Glizio Agricola che fu, tra il I e il II sec. *propraetor provinciae Pannoniae* ed aveva militato nelle legioni di Traiano (C.I.L., V, n. 6974-6987; BENDINELLI, *op. cit.*, 1939-40, pp. 148-49; R. PARIBENI, *Optimus princeps*, Milano, 1937, I, p. 237). Non mancò chi dalle province danubiane venne a risiedere in Piemonte: ricorderemo soltanto P. Anneio Probo, nato a Poetovio (oggi Ptuj) in Pannonia, il cui diploma militare fu rinvenuto a Industria (NESSELHAUF, *op. cit.*, n. 155; L. MANINO, *Scavi nell'area dell'antica Industria (il materiale)*, in «Mem. Accad. delle Scienze di Torino», IV, 13, 1967, pp. 84 e 105, nota 1. Sulla possibilità di rapporti nel campo delle arti figurative: L. MANINO, *Ara funeraria con rilievi mitologici*, in «Bollet. S.P.A.B.A.», VI-VII, 1952-53, p. 50 e nota 67; ID., *op. cit.*, 1967, pp. 103 sgg.

26 Cfr. nota 21 e, per le *imagines argenteae* in un sacello, nota 18.

mente dall'identificazione di ciascuna figura proposta dal Bendinelli[27] o dall'Albizzati[28], si potrebbe, volendo, attribuire il significato di una sorta di allegoria o almeno di allusione al tema dei fratelli dei e sovrani. Così troverebbe giustificazione il posto centrale attribuito ai Dioscuri[29]. Giove e Nettuno, i due dei, fratelli e sovrani del mondo, l'uno del cielo, l'altro delle acque ed entrambi congiuntamente della terra[30], potrebbero essere immagine celeste della imperiale coppia fraterna di Marco Aurelio e Lucio Vero, come le loro consorti Giunone e Anfitrite delle due Auguste, Faustina Minore e Lucilla. Altrettanto trasparente il parallelismo accettando la presenza di Romolo e Remo[31]: il significato, del resto, non cambierebbe di molto mantenendo l'identificazione con Mercurio e Marte, pur sempre fratelli, figli di Giove.

Riesaminando i vari pezzi, l'attenzione viene richiamata da uno, quello definito finora da tutti come un vaso a forma di capitello, con le elegenti foglie di acanto alternate a non meno eleganti lunghe foglie lanceolate[32]. Il suo profilo (fig. 3) però trova difficilmente riscontro con forme vascolari, metalliche o fittili, conosciute. Inoltre è per lo meno curioso che esso sia privo di fondo e inadatto perciò a contenere alcunché: per ovviare a questo inconveniente si è detto[33] che esso

27 La serie di personaggi divini allineata lungo la fascia (alt. cm. 12,2, lungh. cm. 89: Bendinelli, *op. cit.*, 1937, pp. 19-28, n. 5, figg. 12-21, tavv. VII-VIII) proposta da questo autore è la seguente: Minerva, Giove, Giunone, Nettuno e Anfitrite con mostri marini, Mercurio, Marte, Venere, i due Dioscuri con i cavalli, Cerere e Proserpina, Fortuna presso una colonna.

28 Albizzati, *op. cit.*, p. 202: Oceano e Tetide in luogo di Nettuno e Anfitrite (la differenza non sarebbe essenziale, ma verrebbe a mancare l'allusione alla fratellanza di Giove e Nettuno); Rea Silvia e i figli Romolo e Remo in luogo di Mercurio, Marte e Venere (s'inserirebbe così una precisa allusione ad un mito romano; tuttavia Marte era pur sempre il padre di Romolo e Remo e Venere la Genitrice delle stirpi dei Cesari); Giuturna e le Ninfe che vanno ad incontrare i Dioscuri reduci dalla battaglia del Lago Regillo, in luogo di Cerere, Proserpina e Fortuna (in tal caso il fregio non sarebbe da porre in relazione con l'iscrizione).

29 Castore e Polluce, i fratelli per eccellenza, protettori dei militari e salvatori dei marinai cui apparivano in forma di stelle (*fratres Helenae, lucida sidera*: Hor., *Odi*, I, 3, v. 2) si addicevano ad un donario offerto da un *praefectus classis* (in tal caso verrebbe confermata la relazione con l'iscrizione e con altri pezzi del tesoro).

30 Ricorderemo l'epiteto omerico di Ἐνοσίγαιος (= lo «Scuotiterra»).

31 Ancor più trasparente il parallelismo se si potesse scorgere (ma sarebbe veramente una temeraria illazione!) nell'uccisione di Remo da parte del fratello quasi una prefigurazione della morte di Lucio Vero (cfr. nota 6).

32 Alt. cm. 16,5; diam. alla base cm. 11: Bendinelli, *op. cit.*, 1937, p. 32, figg. 28-29, tav. XII, lo denomina «craterisco».

33 Bendinelli, *op. cit.*, 1937, p. 32, riportando un'opinione del restauratore: non furono mai avanzate altre ipotesi al riguardo.

doveva essere soltanto l'involucro esterno di un vaso metallico o fittile o vitreo: cosa non inverosimile ancorché alquanto macchinosa. Ci si potrebbe domandare se non sarebbe più semplice considerarlo per quello che appare a prima vista: un capitello, insomma. Il bordo inferiore, del resto, ripiegato verso l'interno a spigolo vivo [34] viene a costituire una superficie anulare orizzontale adatta ad appoggiarsi su un piano circolare quale potrebbe essere l'orlo della sommità di un cilindro di ugual diametro (cm. 11, pari a poco più di un terzo di piede romano): sommità che, qualora fosse stata sagomata con una specie di scalino o risega emergente anche solo di poco dal piano stesso, avrebbe consentito un inserimento semplice ma insieme stabile e completo del capitello sul cilindro stesso (fig. 4), ossia su una colonnina di proporzioni adeguate [35].

Quale fosse la destinazione di una tale colonna si può discutere. Una proposta non inverosimile potrebbe esser quella di vederla come sostegno di una statuetta di Vittoria, magari quella stessa di cui si conservano un braccio con la mano che tiene una corona e, forse, anche la testa [36]. Oppure (ma in tal caso occorre pensare che in origine capitelli e colonnine fossero due) si tratta di quanto resta dell'architettura di un'edicola, destinata a contenere il busto stesso di Lucio Vero, magari affiancato da quello di Lucilla [37]. Ne risulterebbe un

[34] Bendinelli, *op. cit.*, 1937, fig. 28.

[35] Capitelli a foglie lanceolate, soprattutto di piccole dimensioni (per trapezofori e oggetti simili) si trovano illustrati da P. Pensabene, *Scavi di Ostia*, VII, *I capitelli*, Roma, 1972, n. 399, tav. XLI (con foglie alte e strette, quasi di palmizio; proviene dalla Sinagoga, per cui non è improbabile qualche suggestione orientale: IV sec.); n. 441, tav. XLIII (seconda metà del III sec.); n. 766, tav. LXXI (alt. cm. 17; con una grossa cavità alla base per inserirvi la sommità di una colonnina che serviva di gamba per un trapezoforo). Un capitello nel quale (ancorché non del tutto identico al nostro) si vedono tuttavia alternate foglie di acanto e foglie lanceolate è illustrato da A. Adriani, *Alessandria (d'Egitto)*, in «Enciclop. dell'arte antica», I, 1958, p. 215, fig. 314.

[36] Braccio (lungh. cm. 13,2) e testa (alt. cm. 10): Bendinelli, *op. cit.*, 1937, pp. 16-18, n. 2 (per entrambi), figg. 9-11, tav. VI.

[37] Un ritratto di Lucio Vero affiancato ad un altro (in questo caso, non di Lucilla, ma di Marco Aurelio: ma lo schema figurativo non muta) si vede in un rilievo, purtroppo dimezzato, di Ostia (R. Calza, *op. cit.*, pp. 14-15, n. 8, tav. V) con iscrizione entro *tabula ansata*, datato al 160, nel quale i due ritratti (per quello di Lucio Vero la A. non esita ad instaurare esplicitamente un parallelo con il busto di Marengo) si vedevano collocati come in un'edicola, affiancata non da colonnine, ma da Vittorie (fig. 6), con uno schema generale non identico, tuttavia dello stesso tipo di quello che qui si propone per il tesoro di Marengo. Non sarebbe da escludere, del resto, che il rilievo conservasse l'eco di una sistemazione in edicola delle *imagines argenteae* di cui G. Calza, *op. cit.* (cfr. nota 18).

complesso (fig. 5) non dissimile nell'aspetto ad un larario, oppure ad una di quelle raffigurazioni su stele funerarie in cui le teste ritratto di uno o più defunti si trovano inserite entro nicchie spesso incorniciate da una finta architettura: una tipologia abbastanza diffusa in età imperiale nelle regioni padane come nelle province [38], un prototipo della quale potrebbe, in conclusione, additarsi nel monumento (ancorché soltanto idealmente ricostruito) che faceva parte del Tesoro di Marengo o, per meglio dire, del donario di Vindio Veriano [39].

[38] G. A. Mansuelli, *Genesi e carattere della stele funeraria padana*, in «Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni», III, 1956, p. 371, fig. 4, p. 377 e nota 49 (busti entro cornice architettonica e forme di vero e proprio *naìskos*), p. 377, ecc. Id., *op. cit.*, 1958, p. 90, tav. 44, fig. 1; p. 98, tav. 46, fig. 1, ecc. (cfr. nota 10).

CLAUDIO DONZELLI

GLI SCAVI DI PECETTO DI VALENZA (ALESSANDRIA). UN CIMITERO ALTOMEDIEVALE SU UN PRECEDENTE INSEDIAMENTO ROMANO[1]

Tra l'aprile ed il giugno 1980, in seguito al rinvenimento casuale di tre sepolture d'inumati, durante lavori agricoli effettuati tra la Cascina Farina e le Cascine Gasparini, a NW della collina dove sorge il paese di Pecetto di Valenza (figg. 1-2), sono stati eseguiti otto saggi di scavo che hanno permesso d'individuare un insediamento d'età romana ed un successivo sepolcreto altomedievale[2].

L'insediamento rustico d'età romana

Il sito si trova alla confluenza tra Tanaro e Po, in una zona strategicamente importante, a soli 3 km da Valenza e 18 da Tortona, nei pressi della via Fulvia e della strada romana che collegava probabilmente questi due centri[3]. In zona sono da segnalare, per il passato, sporadici ritrovamenti d'età romana, tra cui i probabili resti di una strada lastricata a Pellizzari[4].

[1] Desidero ringraziare la Soprintendenza Archeologica del Piemonte, nelle persone del Soprintendente, dott. Liliana Mercando, e del direttore dei lavori, dott. Silvana Finocchi, per la fiducia accordatami nell'assegnarmi la conduzione dello scavo. In tale impresa sono stato validamente affiancato dalle dott. Domenica Lissia e Cristina Ronc, cui va la mia particolare riconoscenza per la collaborazione prestata.

[2] Cfr. C. Donzelli, *Pecetto di Valenza. Probabile villa romana e sepolcreto altomedievale*, in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 1, 1982, p. 147, n. 12, tv. LXXX.

[3] Per una sintesi aggiornata sul problema dell'identificazione del *Forum Fulvi* di cui parla Plinio (*N.H.*, III, 49), con Valenza o Villa del Foro, e del tracciato della via Fulvia cfr. *supra*, S. Finocchi, *«Forum Fulvi». Primi risultati di una ricerca*, pp. 00-00.

[4] F. Gasparolo, *Memorie storiche valenzane*, Casale, 1923, p. 17, nota 2; P. Peola, *Protostoria e romanità dell'agro alessandrino*, Alessandria, 1940, pp. 216 sgg.

L'insediamento romano è stato individuato a SW del sepolcreto: due strutture murarie in pezzame laterizio, larghe cm 60, conservate a livello di fondazione (fig. 3), numerosi frammenti d'intonaco dipinto in rosso ed un frammento di capitello tuscanico in cotto (fig. 4)[5], attestano la presenza di una probabile villa romana.

I materiali (fig. 5)

I reperti, associati alle strutture sopra citate, sono databili tra il I sec. a.C. ed il II sec. d.C., con maggiore prevalenza di materiale compreso tra l'età tiberiana e la metà del II sec. d.C.

Lucerne. Inv. 534. Frammento di lucerna di tradizione ellenistica, con presa laterale: I sec. a.C. - 25 d.C. (fig. 6)[6].

Vernice nera (0,29%). Pochi minuti frammenti, tra cui quello di una coppetta con le lettere *...MO* graffite all'esterno (inv. 539) (fig. 7).

Pareti sottili (0,96%). Alcuni ffr. di coppette emisferiche, a profilo carenato, di colore grigio, decorate con incisioni a stecca[7]; resti di un boccale in frammenti, con impasto ben depurato, di colore beige e vernice bruna (fine I d.C. - inizio II sec. d.C.)[8].

[5] Inv. 604. Nell'ambito delle architetture rustiche d'area piemontese, il pezzo trova un puntuale riscontro nei capitelli tuscanici in cotto che decoravano la sommità delle colonne, in laterizio, del portico della villa di Caselette (TO): G. Wataghin Cantino, *Risultati e problemi dello scavo*, in AA.VV., *La villa romana di Caselette. Risultati e problemi di uno scavo in corso nel territorio di Augusta Taurinorum*, Torino, 1977, p. 13, nota 26.

[6] La forma deriva ancora da tipi ellenistici; è tipica della tarda repubblica, ma è attestata ancora in età augustea. Il nostro pezzo ricorda un esemplare da Alessandria, II-I sec. a.C. (E. M. Cahn-Klaiber, *Die antiken Tonlampen des archäologischen Istituts der Universität Tübingen*, Tübingen, 1977, p. 318, n. 104, tv. 6) ed il tipo III della classificazione di A. M. Bisi Ingrassia, *Le lucerne fittili dei nuovi scavi di Ercolano*, in AA.VV., *L'instrumentum domesticum di Ercolano e Pompei nella prima età imperiale*, Roma, 1977, p. 77, note 27 sgg.

[7] In generale vedansi i lavori di F. Mayet, *Les céramiques a parois fines dans la péninsul ibérique*, Paris, 1975, *passim* e A. Ricci, *Ceramica a pareti sottili*, in *E.A.A., Atlante delle forme ceramiche*, II, 1985, pp. 231-357. Per i confronti segnaliamo, a titolo indicativo, le forme e le decorazioni presenti tra i materiali dei corredi delle necropoli di Nave (BS) [AA.VV., *Sub ascia. Una necropoli romana a Nave*, Modena, 1987, pp. 172-177, tav. 22.1-6] e di Angera (VA) [AA.VV., *Angera romana. Scavi nella necropoli 1970-79*, vol. II, Roma, 1985, pp. 389 sgg., tv. 82]. Vedansi anche i reperti provenienti dalla villa di Caselette: G. Molli Boffa, *Ceramica fine*, in AA.VV., *La villa romana di Caselette* cit., pp. 28-29.

[8] Si tratta di stoviglie che, tra la fine del I sec. d.C. e l'inizio del II, vanno a sostituire la funzione potoria delle coppette a «pareti sottili»; sono presenti tra i ma-

Ceramica tipo «Aco». Inv. 31; frammento di bicchiere, firmato *Aco*, con orlo liscio e corpo decorato a *Kommaregen* (fine I a.C. - inizio I sec. d.C.)[9].

Terra sigillata (6%). In questa classe di materiali, rappresentata per lo più da imitazioni locali, si segnalano: un frammento di patera aretina ed alcuni di coppe (forma Dragendorf 37) di produzione centro-gallica (inv. 1, 35-39, 87) (figg. 8-9)[10].

Ceramica comune (53%). È rappresentata da frammenti di olle e tegami d'impasto, dal biscotto nerastro o bruno-rossastro, con grossi inclusi; orlo e spalla sono spesso decorati a stecca o a pettine, con motivi geometrici. Tutta la produzione copre un arco cronologico che indichiamo come compreso tra l'età giulio-claudia ed il II sec. d.C.[11].

teriali di corredo nelle tombe della necropoli di Angera (VA): cfr. AA.VV., *Angera romana* cit., pp. 417-419, tv. 83.

[9] Su questa particolare produzione dell'Italia settentrionale vedansi: A. Oxè - H. Comfort, *Corpus Vasorum Arretinorum*, Bonn, 1968, pp. 3 sgg., nn. 14 sgg.; M. Vegas, *Aco-Becher*, in «R.C.R.F.», XI-XII, 1969-70, pp. 107-124; H. Comfort, in *E.A.A. Suppl.*, 1970, s.v. «Terra sigillata», pp. 808-809; M. T. Marabini Moevs, *The roman thin walled pottery from Cosa (1948-1954)*, in «M.A.A.R.», XXXII, 1973, p. 53, tv. 96.6; M. Beltran Lloris, *Ceramica romana: tipologia y classificacion*, Zaragosa, 1978, pp. 153 sgg.; P. Frontini, *La ceramica a vernice nera nei contesti tombali della Lombardia*, Como, 1985, p. 145, n. 36. Per la forma ed il tipo cfr. le recenti proposte di classificazione: L. Mazzeo Saracino, *Terra sigillata nord-italica*, in *E.A.A., Atlante delle forme ceramiche*, II, 1985, pp. 188-189 e 209, tv. LXIX.3; M. P. Lavizzari Pedrazzi, *Ceramica romana di tradizione ellenistica in Italia settentrionale. Il vasellame «tipo Aco»*, Firenze, 1987, pp. 30 sgg., tipo 2A, tv. 2, e p. 35 (*Kommaregen*).

[10] Un tipo di decorazione, ad animali disposti liberamente nella fascia superiore, rimanda al c.d. *free-style* delle industrie di Lezoux, attestato dal 110 d.C. fino a tutta l'età antonina (F. Oswald - T. D. Pryce, *An introduction to the study of terra sigillata*, London, 1920, p. 19); si riscontrano in particolare affinità con gli esemplari prodotti dalla fabbrica di *Paternus* (150-190 d.C.), già attestati in area piemontese (J. A. Stanfield - G. Simpson, *Central gaulish potter*, London, 1958, pp. 194-198, tv. 106, nn. 21-25). In un caso la disposizione di campi e specchiature ricorda lo stile della produzione sud-gallica di La Graufesenque (D. Paunier, *Céramique gallo-romaine de Genève*, Genève-Paris, 1981, p. 326, n. 107).

[11] I materiali trovano confronto, sia per forme che per decorazione, con la ceramica d'impasto rinvenuta a Caselette (TO) nell'ambito di una villa romana: cfr. G. Rebaudo Greco, *La decorazione della ceramica comune di Caselette*, in AA.VV., *Studi di Archeologia dedicati a Pietro Barocelli*, Torino, 1980, pp. 135-149, tvv. XLVII-L. Tali forme sono diffuse in tutta la Cisalpina occidentale: cfr. alcune olle dalla necropoli di Nave (BS) [AA.VV., *Sub ascia* cit., pp. 194 sgg., tv. 30.3-7]. Notevoli anche le affinità con alcune forme di ceramica comune dal nord della Francia: tegami, urne carenate e tronco coniche del c.d. II periodo, I-II sec. d.C.: cfr. M. Tuffreau-Libre, *La céramique commune gallo-romaine dans le Nord de la France*, Lille, 1980, pp. 95-98, figg. 78.7-8, 80.3 e 84.6. Per i coperchi cfr. M. H. - J. Santrot, *Céramiques Communes Gallo-Romaines d'Aquitaine*, Paris, 1979, pp. 45 sgg., nn. 1 sgg.

A titolo di curiosità, segnaliamo un piccolo frammento (inv. 1360) con le lettere *Γ R* graffite sulla superficie esterna (fig. 10).

Anfore (32%). L'esiguità dei frammenti spesso non ha permesso di risalire ai tipi; è stato comunque possibile identificare le forme Dressel 2/4[12], 6A[13], 6B(?)[14] e «*Camulodunum*» 184[15].

Vetri. Pochi i frammenti, tutti di colore verdognolo; le uniche forme intuibili sono la bocca di una bottiglietta (inv. 936) e l'orlo di una coppetta (inv. 84) (fig. 11).

Metallo. Molti i chiodi in ferro relativi alla copertura. Interessante è una stanghetta di serratura in bronzo, con rialzo perimetrico all'incastro per la barba della chiave (fig. 12)[16].

Monete. Inv. 1364. Asse molto consunto: D/ testa laureata (?) a sin. (Tiberio?), illeggibile; R/ figure stante, *SC* illegibile; età giulio-claudia (fig. 13)[17].

12 Inv. 827. Fine I a.C. - metà II d.C. Sulle problematiche del tipo cfr. C. Panella - M. Fano, *Le anfore con anse bifide conservate a Pompei: contributo ad una loro classificazione*, in *Méthodes classiques et méthodes formelles dans l'étude des amphores. Actes du Colloque de Rome, 27-28 Mai 1974*, «M.E.F.R.», Suppl. 32, Roma, 1977, pp. 133-177; L. Farinas del Cerro - W. Fernandez de la Vega - A. Hesnard, *Contribution à l'établissement d'une typologie des amphores dites «Dressel 2/4»*, in *Méthodes classiques...* cit., pp. 179-206; AA.VV., *Settefinestre. Una villa schiavistica nell'Etruria romana. La villa e i suoi reperti*, v. II, Modena, 1985, pp. 73-74; D. P. S. Peacock - D. F. Williams, *Amphorae and the Roman economy*, London - New York, 1986, pp. 105 sgg.

13 Inv. 643. Tale tipologia è attestata tra la metà del I sec. a.C. e gli inizi del II d.C. Per una sintesi del problema e relativa bibliografia cfr. AA.VV., *Settefinestre* cit., p. 74, tv. 20.13; Peacok-Williams, *Amphorae* cit., pp. 98 sgg.

14 I sec. d.C. Vedansi come confronto le anfore del Museo di Chieri (TO): AA.VV., *Museo archeologico di Chieri*, Torino, 1987, pp. 92 sgg., figg. 25-30. Per gli studi sul tipo si rimanda a E. Buchi, *Banchi di anfore romane a Verona. Note sui commerci transalpini*, in *Il territorio veronese in età romana. Convegno del 22-23-24 ottobre 1971. Atti*, Verona, 1973, pp. 550-553 e M. B. Carre, *Les amphores de la Cisalpine et de l'Adriatique au début de l'Empire*, in «M.E.F.R.», XCVII, 1985, pp. 219-225; Peacok-Williams, *Amphorae* cit., pp. 98 sgg.

15 Inv. 990. Fine I a.C. - II d.C. Anche per il tipo d'impasto si segnala un confronto con un pezzo del Museo di Chieri: cfr. AA.VV., *Mus. Arch. di Chieri* cit., pp. 102-103, n. 8.3.1, fig. 41. Per le considerazioni sul tipo cfr.: C. Panella, *Appunti su un gruppo di anfore della prima, media e tarda età imperiale*, in *Studi Miscellanei*, n. 21, *Ostia II*, Roma, 1973, pp. 556-558; D. P. S. Peacock, *Roman Amphorae: Typology, Fabric and Origins*, in *Méthodes classiques...* cit., pp. 266-270; Peacock-Williams, *Amphorae* cit., pp. 102 sgg.

16 Inv. 1330. Il nostro pezzo è simile in ogni particolare ad un reperto proveniente dalla villa di Settefinestre, ritrovato associato a materiale della prima metà del II sec. d.C.: AA.VV., *Settefinestre* cit., p. 52, n. 7.6.

17 Cfr. M. A. H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, v. I, London, 1965, pp. 120-145.

In relazione all'occupazione romana del territorio, è da segnalare la presenza di un grande capitello marmoreo corinzio, dal diametro inferiore di circa 77 cm, reimpiegato, in posizione capovolta, nelle cantine dell'Ospizio del paese di Pecetto.

La necropoli altomedievale

Il cimitero si trova a NE rispetto alle strutture romane. Al momento del primo sopralluogo le tombe 1, 2 e 3, tutte a cassa con bordi rialzati per accogliere la base della copertura a «cappuccina», apparivano sconvolte per l'azione di clandestini.

Non sono state identificate tracce di edifici religiosi riferibili alla necropoli [18], che risulta costituita da una serie di sepolture ad inumazione, tutte orientate con il cranio ad W, disposte per file orizzontali, con alcune sovrapposizioni (fig. 14). Ne sono state rinvenute diciannove in tutto, tra le quali sono distinguibili due tipi: uno a cassa, di forma perfettamente rettangolare, realizzato con mattoni e frammenti di tegole romane di reimpiego, legate da malta, con copertura alla «cappuccina»; l'altro a fossa, in un caso (T.19) con alcune pietre disposte attorno all'inumato. Le deposizioni sono state trovate tutte assolutamente prive di corredo [19].

Se per le sepolture a fossa, in assenza di corredo, l'inquadramento cronologico rimane evidentemente problematico, appare ancora oggi molto generico quello delle tombe a cassa rettangolare, con copertura in mattoni. Per gli esempi analoghi di Ticineto (AL) è stata avanzata dalla prof. Negro Ponzi Mancini un'ipotesi di datazione compresa tra il VI ed il VII secolo [20].

[18] Si ha notizia di ruderi, oggi non più visibili, di una chiesa dedicata a S. Siro in loc. Castellaro, 1 Km a SW dello scavo, lungo la strada che porta a Valle S. Bartolomeo: C. Sassi, *Cenni storici*, in AA.VV., *Centenario della nascita di G. Borsalino*, Pecetto di Valenza, 1934, p. 17.

[19] Solo la tomba 1, violata purtroppo da clandestini, sembra abbia avuto elementi di corredo; è stato possibile recuperare solo un anello bronzeo da dito (inv. 605) ed alcuni filamenti aurei di tessuto, di cui si dirà più avanti: cfr. *infra,* TOMBA 1, p. 000, figg. 15-16 e 22.

[20] M. M. Negro Ponzi Mancini, *Ticineto, insediamento tardo romano e medievale*, in «Notiziario di Archeologia Medievale», 18, novembre 1976, p. 46; Ead., *Villaro di Ticineto (AL) – Note per lo studio del popolamento rurale e della dinamica del territorio*, in AA.VV., *Studi Barocelli* cit., p. 178 e nota 109; Ead., *Una chiesa*

L'assenza di corredo, l'orientamento, la forma e soprattutto la tecnica costruttiva sono, di norma, gli unici appigli su cui tentare una proposta di datazione. Nel nostro caso tuttavia possediamo ulteriori elementi che, associati agli altri, possono essere di grande aiuto. Dalla tomba 1, sconvolta dai clandestini, provengono: un anello bronzeo da dito (inv. 605) (fig. 15), che trova un preciso confronto con un pezzo analogo del corredo di una tomba maschile, datata tra la seconda metà del VII e gli inizi dell'VIII sec., del cimitero alemanno di Kirchheim am Ries in Germania [21], ed alcuni filamenti aurei, riferibili al broccato della veste del defunto, ritrovati anche in diverse tombe longobarde in Italia (fig. 16) [22].

Anche se fuori giacitura, poiché provenienti da strati esterni alle tombe, sono comunque da segnalare una punta di freccia in ferro (inv. 86) (fig. 17), confrontabile con altre provenienti da diverse tombe della già citata vasta necropoli di Kirchheim am Ries, datate al VII sec. [23], ed una moneta argentea anonima longobarda, forse 1/8 di siliqua, appartenente al gruppo delle c.d. «silique di Pertarito», databile tra la fine del VII e gli inizi dell'VIII sec. (figg. 18-19) [24].

paleocristiana ed altomedievale a Ticineto (AL), in *Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Torino 22-29 settembre 1979*, v. I, Roma, 1982, p. 217; Ead., *La necropoli altomedievale del Villaro di Ticineto (AL)*, in «Quaderni della Soprintendenza archeologica del Piemonte», 2, 1983, pp. 80-96, tv. XXIV, figg. 1-2. Altri confronti tipologicamente molto stretti si possono indicare in due tombe d'età longobarda di Goito (MN) [A. Piccoli, *Notizie sul ritrovamento di una tomba longobarda a Goito (MN)*, in *Atti del VI Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Milano 1978*, Spoleto, 1980, tomo II, pp. 571 sgg.] e nella tomba 14 della necropoli di Comacchio, datata al VI sec. [S. Patitucci, *Comacchio (Valle Pega). Necropoli presso l'ecclesia Beatae Marie in Pado Vetere*, in «Not. Sc.», 1970, serie VIII, v. XXIV, p. 77, figg. 7-8].

21 C. Neuffer-Müller, *Der alamannische Adelsbestattungsplatz und Reihengräberfriedhofe von Kirchheim am Ries (Ostalbkreis)*, Stuttgart, 1983, p. 137, T. 113, tv. 18E. 2.

22 Cito, tra gli altri, gli esempi della Piazza dei Miracoli di Pisa, del secondo terzo del VII sec. (O. Von Hessen, *Secondo contributo all'archeologia longobarda in Toscana*, Firenze, 1975, p. 53, n. 3, tv. 14) e della necropoli di Trezzo sull'Adda, di poco posteriore alla metà del VII sec. [AA.VV., *La necropoli longobarda di Trezzo sull'Adda*, a cura di E. Roffia (Ricerche di Archeologia altomedievale e medievale 12/13), Firenze, 1986, p. 27, T. 2, pp. 248-249 e 268-272, figg. 54-58, con elenco dei ritrovamenti e relativa bibliografia alla nota 145].

23 Nuffer-Müller, *Der Alamannische* cit., pp. 134 e 190, T. 92 e T. 416, tvv. 15A, 6-7 e 87, 24-25. Cfr. O. Von Hessen, *Cultura materiale presso i Longobardi*, in AA.VV., *I Longobardi e la Lombardia*, Milano, 1978, p. 265, dove si avverte circa la difficoltà di datare le punte di freccia.

24 Inv. 632. Cfr. W. Wroth, *Cataloque of the Coins of Vandals. Ostrogoths and Lombards... in the British Museum*, London, 1911, p. 136, n. 16; G. Sambon, *Reper-*

Dagli strati di aratura superiori alle tombe, provengono anche diversi frammenti di vasi in pietra ollare, tra cui un orlo di urna con ancora inserito un chiodo in ferro, traccia di un'antica riparazione (fig. 20)[25].

Sulla base di tali indizi si può ragionevolmente proporre, per la nostra necropoli, il periodo compreso tra la metà del VII e la metà dell'VIII sec.

Vorrei accennare, per concludere, ai molti toponimi che, in tutta l'area, attestano insediamenti barbarici[26]: a Bassignana una porta gibida fa pensare ad una guarnigione di Gepidi, mentre all'occupazione longobarda, accertata per Tortona già con Ariovaldo (625-636), allude la denominazione del castello, chiamato ancora nel XV sec. *castrum Sancti Michaelis*; anche il castello di Piovera aveva una cappella dedicata a S. Michele, così come esiste tuttora una C.na S. Michele tra Pecetto e Mugarone; la chiesa di Mugarone è dedicata a S. Maria *ad perticas*, secondo la consuetudine tramandataci da Paolo Diacono (*Hist. Long.*, V, 5), come la chiesa di Pavia edificata da Rodlinda nel 673; la presenza dei Goti sembra attestata dal paese di Sale (associato nei documenti medievali ad un Goido, Goide o Gude) e dalla vicina C.na Goide; un'altra C.na Gota è presso Valenza. Rocca d'Aglio, nei dintorni di Valenza, e una C.na Doglia vicino Pecetto possono infine essere messi in relazione con il nome goto Dagila.

torio generale delle monete coniate in Italia... Periodo dal 476 al 1266, Parigi, 1912, n. 309; E. Bernareggi, *Problemi di numismatica Longobarda: le cosiddette «Silique di Pertarito»*, in *Annali Istituto Italiano di Numismatica*, 12-14, 1965-67, pp. 119-130; E. A. Arslan, *Le monete di Ostrogoti, Longobardi e Vandali. Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano*, Milano, 1978, pp. 14 e 58, n. L24; Id., *Le monete di Ostrogoti e Longobardi nei Musei Civici di Pavia e Bergamo*, in «Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore», 1981, fasc. XXVII-XXVIII, pp. 66-67, nn. 8-14, tv. XXXI; Id., *La monetazione*, in AA.VV., *Magistra Barbaritas*, Milano, 1984, p. 428.

[25] Inv. 1241. Sui complessi problemi di datazione ed inquadramento tipologico della pietra ollare cfr.: AA.VV., *2000 anni di pietra ollare. Quaderni d'informazione 11*, Bellinzona, aprile 1986; AA.VV., *La pietra ollare dalla preistoria all'età moderna. Atti del Convegno – Como, 16-17 ottobre 1982*, Como, 1987. In particolare, per un confronto tra i nostri pezzi e la produzione altomedievale in val padana, cfr. S. Lusuardi Siena, *La pietra ollare a Castelseprio*, in AA.VV., *La pietra ollare... Atti Conv. Como 1982* cit., pp. 123-134, tv. 11.1-2.

[26] Cfr. A. Cavanna, *Fara, sala, arimannia nella storia di un vico longobardo*, Milano, 1967, p. 262, nota 402 sgg. e pp. 475-482; C. A. Maestrelli, *La toponomastica lombarda d'origine longobarda*, in AA.VV., *I Longobardi e la Lombardia*, Milano, 1978, pp. 35-50; M. V. Antico Gallina, *Materiale goto e longobardo nei musei di Tortona e Alessandria*, in «Riv. Ist. Naz. d'Arch. e St. dell'Arte», serie III, anno III, 1980, pp. 139-140.

Catalogo delle tombe

TOMBA 1. Saggio III (fig. 21).

Orientamento: W-E, con cranio ad W.

Tipologia: rettangolare, a cassa, in muratura, con copertura alla cappuccina senza coppi sui giunti. Fondo in tegoloni romani di reimpiego. Pareti in frammenti laterizi legati da malta, conservati per 4 ricorsi, con bordi esterni rialzati. Copertura, rinvenuta purtroppo smontata, in sesquipedali romani di reimpiego, disposti a doppio spiovente, con uno spigolo del lato corto superiore scanalato per metà per facilitarne l'incastro; tale particolare lavorazione dei mattoni trova un puntuale raffronto in alcune tombe del vicino Villaro di Ticineto (AL).[27].

Scheletro: adulto, deposto supino. Cranio reclinato verso N; parte superiore sfondata. Arti superiori distesi in origine lungo il corpo. Per gli arti inferiori non è possibile specificarne la disposizione. Tronco arcuato verso S; bacino ed estremità fuori posto.

Corredo: dalla tomba sembrano provenire una falange con anellino anulare bronzeo, aperto, dalle estremità parzialmente sovrapposte e decorate con una piccola incisione, inv. 605 (figg. 15 e 22) ed alcuni filamenti d'oro, relativi ad un broccato, quest'ultimi ritrovati, a detta di testimoni oculari, attorno ai polsi dell'inumato (fig. 16)[28].

Note: la sepoltura è stata sconvolta da precedenti interventi di clandestini che hanno manomesso la disposizione delle ossa, soprattutto nella parte inferiore. Da fotografie di privati è stato possibile desumere in parte la collocazione originaria della salma.

Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 2. Saggio III (fig. 23).

Orientamento: W-E, con cranio ad W.

Tipologia: rettangolare, a cassa, in muratura, con copertura alla cappuccina senza coppi sui giunti. Fondo in sesquipedali romani di

[27] In particolare le tombe 108-109: cfr. *supra*, nota 8; per il discusso problema della datazione di tale tipologia tombale cfr. R. Perinetti, *Appunti per una tipologia delle tombe*, in *Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali della Valle d'Aosta*, Roma, 1981, pp. 47-92.

[28] Cfr. *supra*, note 19-20. Il suddetto materiale, dopo la fortuita scoperta, fu custodito dal Comune, venutone nel frattempo in possesso, e successivamente consegnato alla Soprintendenza Archeologica del Piemonte.

reimpiego. Pareti in frammenti laterizi legati da malta, conservati per 4 ricorsi, con bordi esterni rialzati. Copertura in sesquipedali romani di reimpiego, disposti a doppio spiovente, con uno spigolo del lato corto superiore scanalato per metà per facilitarne l'incastro.

Scheletro: adulto, deposto supino. Cranio reclinato verso S; arti superiori distesi in origine lungo il corpo. Arti inferiori distesi. Ossa del tronco e del bacino fuori posto. Estremità sconvolte ed in parte mancanti: *in situ* solo parte del piede sin.

Corredo: /

Note: la sepoltura è stata violata da precedenti interventi di clandestini che hanno alterato l'originaria disposizione delle ossa, specie del tronco e degli arti superiori. Da fotografie di privati si può dedurre la collocazione originaria della salma, anche se il tronco appare già manomesso.

Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 3. Saggio III (fig. 24).

Orientamento: W-E, con cranio ad W.

Tipologia: rettangolare, a cassa, in muratura, con copertura alla cappuccina senza coppi sui giunti. Fondo in terra. Pareti in frammenti laterizi legati da malta, conservati per 2 filari, con bordi esterni rialzati. Copertura in sesquipedali romani di reimpiego, disposti a doppio spiovente, con metà spigolo del lato corto superiore scanalato per facilitarne l'incastro.

Scheletro: adulto, deposto supino. Restano solo gli arti inferiori distesi: femori, tibie e peroni.

Corredo: /

Note: già manomessa da clandestini. Da una foto di privato se ne deduce che lo scheletro era completo; secondo la testimonianza orale dell'ex segretario comunale rag. Sturla pare che mancasse il cranio e, ad W, vi fosse la sepoltura di un bambino.

Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 4. Saggio II (fig. 25).

Orientamento: W-E.

Tipologia: rettangolare, a cassa, in muratura. Fondo in terra. Pareti in frammenti laterizi legati da malta.

Scheletro: adulto. Restano solo alcuni frammenti degli arti inferiori.

Corredo: /

Note: tomba sconvolta già in antico: restano solo il margine S e pochi frammenti ossei degli arti inferiori.

Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 5. Saggio I (figg. 26-27)[29].

Orientamento: W-E, con cranio ad W.

Tipologia: deposizione terragna d'inumato.

Scheletro: adulto, dall'età compresa tra i 18 ed i 22 anni, di sesso femminile, deposto supino. Cranio reclinato a N. Mancano la parte inferiore dell'omero dex., il radio e parte superiore dell'urna dex. Mani giunte sul ventre. Il tronco, ben conservato presenta una vertebra lombare in soprannumero. Il bacino è conservato interamente. I femori sono tagliati; mancano tibie, peroni ed estremità inferiori. La statura è stata calcolata tra i 155 ed i 161 cm.

Corredo: /

Note: tomba sconvolta già in antico da probabili lavori agricoli.

Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 6. Saggio III (figg. 28-29).

Orientamento: W-E, con cranio ad W.

Tipologia: rettangolare, a cassa, in muratura, con copertura alla cappuccina. Fondo in sesquipedali romani di reimpiego. Pareti in frammenti laterizi legati da malta, conservati per 7 ricorsi, con bordi esterni rialzati. Sul lato W la parete continua rastremandosi verso l'alto in modo da congiungersi con la copertura.

Scheletro: adulto, di sesso maschile, deposto supino. Cranio reclinato a N, su «cuscino» costituito da un frammento rettangolare di mattone. Arti superiori distesi lungo il corpo. Arti inferiori distesi, leggermente arcuati verso S. Ossa del tronco, del bacino ed estremità ben conservate: manca solo il piede dex.

Corredo: /

[29] I resti ossei delle tombe 5 e 7 sono stati sottoposti ad analisi antropometriche a cura delle dott. Tiziana Doro e Gabriella Vergano, dell'Istituto di Antropologia dell'Università di Torino, che qui ringraziamo.

Note: si è calcolato che l'individuo doveva avere altezza superiore a m 1,80.

Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 7. Saggio I (figg. 27, 30).

Tipologia: deposizione terragna d'inumato.

Orientamento: W/E, con cranio ad W.

Scheletro: adulto, dall'età compresa tra i 44 ed i 53 anni, di sesso maschile, deposto supino. Cranio reclinato a N. Manca la parte inferiore dell'ulna dex. Il braccio dex. è disteso lungo il corpo, il sinistro è piegato sull'addome. Sono conservate le estremità inferiori. Tronco e bacino sono conservati interamente. Mancano totalmente gli arti inferiori. La statura è stata calcolata tra i 164 ed i 171 cm. Il soggetto soffriva di una grave affezione artritica alla mano dex., di carie e piorrea.

Corredo: /

Note: tomba sconvolta già in antico da probabili lavori agricoli.

Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 8. Saggio III (fig. 31).

Tipologia: deposizione terragna d'inumato.

Orientamento: W/E, con cranio ad W.

Scheletro: bambino, dall'apparente età di 3-4 anni, deposto supino. Cranio mancante. Arti superiori reclinati sullo sterno. Arti inferiori distesi. Mancano le estremità. Tronco e bacino sono conservati interamente.

Corredo: /

Note: tomba violata già in antico, come fa supporre l'assenza del cranio.

Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 9. Saggio III (fig. 32).

Orientamento: W-E.

Tipologia: rettangolare, a cassa, in muratura, con probabile copertura alla cappuccina. Fondo in terra. Pareti in frammenti laterizi legati da malta, conservati per 4 ricorsi, con bordi esterni rialzati.

Scheletro: ossa fuori posto ed ammucchiate sul lato SE della sepoltura.

Corredo: /
Note: già violata in antico.
Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 10. Saggio III (fig. 33).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. Cranio reclinato in avanti. Il braccio sinistro è disteso lungo il corpo, il destro è piegato sul ventre. Arti ed estremità inferiori distesi. Ben conservato.
Corredo: /
Note: dalla posizione dello scheletro (piedi uniti, ginocchia vicine, mani giunte sull'addome, spalle incassate e capo inclinato in avanti) è ipotizzabile l'uso del sudario.
Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 11. Saggio III (fig. 34).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. Cranio mancante. Arti superiori ripiegati sul ventre. Manca l'omero destro. Degli arti inferiori, distesi, sono conservati solo i femori.
Corredo: /
Note: sepoltura sconvolta da lavori agricoli.
Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 12. Saggio III.
Orientamento: W-E.
Tipologia: rettangolare (?), a cassa, in muratura. Fondo in terra. Pareti in frammenti laterizi legati da malta, conservati per 1 ricorso, su un solo lato lungo.
Scheletro: non conservato.
Corredo: /
Note: già violata in antico e quasi totalmente distrutta.
Cronologia: metà VII - metà VIII sec.

TOMBA 13. Saggio I (fig. 35).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.

Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. È visibile solo la parte terminale degli arti inferiori.
Corredo: /
Note: la sepoltura si protrae al di là della sezione W del saggio I e risulta tagliata dalla tomba 15.
Cronologia: VII-VIII sec., anteriore alla tomba 15.

TOMBA 14. Saggio I (fig. 36).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. Del cranio, rivolto verso S, sono conservate solo le mascelle. Degli arti superiori restano solo le parti terminali, riunite sul bacino. Degli arti inferiori resta solo la parte superiore dei femori, distesi.
Corredo: /
Note: sepoltura sconvolta da lavori agricoli.
Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 15. Saggio I (fig. 35).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. È visibile solo la parte terminale dei femori. Mancano le estremità inferiori.
Corredo: /
Note: la sepoltura si protrae al di là della sezione W del saggio I e taglia la tomba 13.
Cronologia: VII-VIII sec., posteriore alla tomba 13.

TOMBA 16. Saggio I.
Vedi tomba 19.

TOMBA 17. Saggio III.
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: /
Corredo: /

Note: Sono visibili, nella sezione W del saggio, solo tibie e peroni.
Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 18. Saggio III.
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: /
Corredo: /
Note: sono visibili, nella sezione W del saggio, solo tibie e peroni.
Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 19. Saggio I (= T. 16) (fig. 37).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. È visibile solo la parte superiore (fino allo sterno) della sepoltura, che continua oltre la sezione E del saggio I. Il cranio è rivolto a S.
Corredo: /
Note: allineamento di laterizi e pietre a N del cranio.
Cronologia: VII-VIII sec.

TOMBA 20. Saggio I (fig. 37).
Tipologia: deposizione terragna d'inumato.
Orientamento: W/E, con cranio ad W.
Scheletro: adulto, deposto supino. È visibile solo la parte superiore (fino allo sterno) della sepoltura, che continua nella sezione E del saggio I. Il cranio è rivolto a N.
Corredo: /
Note: /
Cronologia: VII-VIII sec.

FRANCESCO CARRARO, LUIGI FOZZATI, LUIGI GRIVA

PER UN'ARCHEOLOGIA FLUVIALE NELL'ALESSANDRINO

1. *Introduzione*

L'archeologia fluviale costituisce uno dei settori di ricerca dell'archeologia subacquea; in particolare, essa comprende lo studio dei resti delle attività dell'uomo sui fiumi e lungo i fiumi (aree fluviali e perifluviali). Nel senso ecostorico e demografico che giustamente le compete, l'archeologia fluviale acquista quella prospettiva antropologica che oggi caratterizza la moderna archeologia (BUTZER, 1971, 1982; CARACCIOLO, 1988; PIEROTTI, 1982; VITA-FINZI, 1978). Detto in generale che l'archeologia fluviale è praticamente al suo esordio come ambito di ricerca specifico, dotato di strategie proprie, occorre procedere ad una serie di tre considerazioni che qui si espongono seppure in forma sintetica:

1) l'archeologia fluviale è ricerca scientifica interdisciplinare e diacronica: il rapporto Uomo-fiume viene analizzato e ricostruito in senso dinamico, laddove l'archeologia del paesaggio e la storia della tecnologia dei trasporti acquistano notevole importanza (BARKER, 1986; DUFOURNET, 1978; FINOCCHI, 1980; FOZZATI-NISBET, 1982; FUMAGALLI, 1988, 57-86; HÖCKMANN, 1988; RACINE, 1986);

2) l'archeologia fluviale proprio in quanto direttamente interessata alle vicende del territorio acquista connotati tecnici e metodologici differenti a seconda del paesaggio coinvolto: urbano o rurale. Il rapporto tra insediamento urbano e attività umane sul corso d'acqua arricchisce la ricerca dell'archeologia urbana di spazi nuovi, ma nello stesso tempo essenziali per la comprensione esatta delle vicende storiche (BURNAND, 1977; LABROUSSE, 1977; LE GALL, 1977; LE GLAY, 1977; LE LANNOU, 1977; LEPORE, 1977; RIETH, 1982);

3) l'archeologia fluviale è anche la storia della domesticazione delle acque da parte dell'Uomo: il controllo dell'acqua attraverso la navigazione e attraverso ponti, argini, bonifiche, canali di derivazione ecc. (AA.VV., 1983, 1985; Frenzel, 1979; Meyer, 1986; Re, 1983).

2. *Metodi e problemi*

Le strategie operative dell'archeologia subacquea si estendono ai luoghi d'indagine dell'archeologia fluviale, dove l'ambito della ricerca – zone fluviali e zone perifluviali – definisce il criterio di lavoro dell'archeologo. Non sempre infatti l'immersione in acqua costituisce la fase più importante. Qualunque intervento di archeologia fluviale necessita – alla luce di quanto esposto nel precedente paragrafo – di un'indagine preventiva: geomorfologica (ricostruzione delle variazioni d'alveo attraverso il tempo del corso d'acqua in esame) e archivistica (casistica delle eventuali singole o molteplici variazioni antropiche nel corso del tempo). I dati così conseguiti permettono di accedere ad un quadro sinottico della dinamica fluviale all'interno del paesaggio attraversato. Nel caso – peraltro di norma per gli studi su scala temporale lunga – di modifiche di forma e percorso, sarà compito dell'archeologo stabilire natura e portata dell'organizzazione territoriale in rapporto a quel preciso corso d'acqua in un dato momento. L'azione del fiume si manifesta attraverso l'erosione, il trasporto e la sedimentazione: fattori di modellamento o rimodellamento del paesaggio ovvero del paesaggio antropizzato. In presenza dell'uomo, sarà pertanto necessario stabilire quanto di queste tre azioni si deve al fattore antropico e quanto ad un processo naturale, quindi quanto della rottura dell'equilibrio dinamico ha trovato una sua evoluzione naturale. La situazione trova un grado di complicazione *n* in dipendenza della forma e della quantità di antropizzazione del o dei territori attraversati. Quest'ultima implicazione, che si manifesta nell'erosione, trasporto e successiva dispersione di sedimento archeologico, è quella che determina tempi e tecniche dell'intervento archeologico nelle acque dei fiumi. Il carattere torrentizio della quasi totalità dei corsi d'acqua italiani lascia agevolmente supporre quale sia il grado di distruzione di depositi archeologici di qualunque epoca sia in presenza di nuovi percorsi all'interno di aree già sede di attività umane sia in coincidenza con resti di insediamenti o strutture lungo l'asta attuale.

La continua evoluzione del profilo di equilibrio del fiume è pertanto responsabile dei reali problemi pratici di ogni intervento di archeologia fluviale. Il tempo che intercorre tra scoperta di livelli archeologici per erosione e successiva asportazione per il medesimo processo erosivo non è facilmente calcolabile, anche se la valutazione della curva di fondo fornisce perlomeno la scala dei possibili tempi d'intervento. Il problema, ovviamente, è poter disporre in tempi brevi della curva di fondo grazie ai rilievi geologici ed idrogeologici che possono indicare aree e velocità di erosione. L'intervento archeologico nelle acque dei fiumi si presenta pertanto come particolarmente complesso, rapido e costoso.

Può a questo punto essere significativo accennare ad un tipo di scoperta legato proprio all'erosione non spondale ma in alveo: l'abbassamento del letto del fiume scopre tutta una stratigrafia che spesso è evidenziata dalla presenza di abbondante materiale paleobotanico ancora allo stato subfossile. I casi del F. Ticino e del T. Stura di Lanzo si possono ripetere con frequenza proporzionale all'attenzione che si dedica al problema ancora troppo spesso trascurato (...) (Fozzati - Tropeano *et al.*, *in stampa*).

3. *Dati disponibili e prospettive di ricerca*

Il territorio alessandrino comprende un tratto del fiume Po, da Moncestino al confine con la Lombardia, un brevissimo tratto del fiume Sesia, i tratti terminali verso la confluenza del Po dei fiumi Tanaro e Bormida e del torrente Scrivia. Il confine nord-orientale della provincia di Alessandria coincide con l'asta fluviale del Po: la linea tormentata del confine amministrativo rivela gli spostamenti dell'alveo dall'anno di costituzione delle province di Alessandria e Pavia. La geografia delle acque, completata da un certo numero di corsi d'acqua minori, ha condizionato e tuttora condiziona l'antropizzazione del territorio alessandrino: il caso del fiume Tanaro è al proposito significativo. Il bacino del Tanaro costituisce con i suoi 8324 kmq il secondo complesso idrografico del Piemonte ed è nettamente differenziato da quello del Po: mentre al Po confluiscono fiumi e torrenti di tutte le vallate alpine, il Tanaro capta i principali corsi d'acqua delle valli appenniniche e meridionali, con la sola eccezione della Scrivia. Le ampie

volute dell'asta fluviale hanno favorito la creazione di lanche e mortizze, che determinano la sopravvivenza di zone umide con flora e fauna particolari. La disposizione stessa del Tanaro, su un asse NE-SW, corrispondente alla direzione prevalente dei movimenti migratori dell'avifauna, può avere svolto funzione selettiva a livello demografico fin dall'antichità.

A questo fine, per la corretta impostazione di un progetto di ricerca nell'ambito dell'archeologia fluviale dell'Alessandrino che superi la dimensione dell'intervento d'emergenza, può essere utile qualche breve anticipazione di carattere geomorfologico. È infatti dimostrato con assoluta precisione che il Tanaro tra Bra e la sua confluenza nel Po (Valenza) ha non più di 100.000 anni e non meno di 40.000. Mentre prima di 100.000 anni tra Bra ed Asti passava un altro corso d'acqua molto importante, che possiamo assimilare al Po, e meglio chiamare Paleo Po. Il corso attuale del Po è stato assunto dopo 100.000 anni. Il formidabile cambiamento di paesaggio si è verificato nei tempi preistorici, in presenza dell'uomo, il che rappresenta un fatto geologico abbastanza raro in alta pianura come quella qui considerata.

Gran parte della pianura alessandrina in superficie è di origine estremamente recente, per cui occorre ricercare i siti antropici antichi ad una certa profondità. Può essere significativo che ad 1 km dal F. Tanaro, a due metri di profondità, si è trovata una «gavetta» della I Guerra Mondiale. In conclusione, la pianura alessandrina possiede un paesaggio molto dinamico, in continua trasformazione, con tutto ciò che significa tale fenomeno per l'archeologia fluviale intesa anche come archeologia del paesaggio.

4. *La tradizione navale*

L'importanza dei corsi d'acqua come vie di comunicazione è un fatto acquisito anche nella ricerca archeologica (BAILLY, 1978; BONNAMOUR, 1972, 1975; JANNATTONI, 1979; LEVEQUE, 1984; ROSSI-OSMIDA, 1973; SEZIONE ARCHEOLOGICA CLUB SOMMOZZATORI PADOVA, 1979; VARASCHIN, 1982). Il F. Tanaro del resto ha già fornito importanti reperti nel tratto astigiano compreso tra Asti ed Antignano (due piroghe monossili di probabile età storica: FOZZATI-NISBET, 1982).

Il corso del fiume Tanaro, tra Langhe e Monferrato, ha costituito per secoli una linea di importanza strategica e commerciale rilevante: fin dall'epoca romana i traffici utilizzavano preferibilmente le vie d'acqua, peraltro già note fin dalla preistoria e valorizzate dai Celti (chiatte a carena piatta e senza chiglia) a nord delle Alpi (Höckmann, 1988, 211-221). Le testimonianze invece a sud della catena montana risultano ancora poche, prive di una sistematicità sia di studio sia di ricerca. Il F. Tanaro, anzitutto, possiede le caratteristiche per restituire tracce importanti di un'antica tradizione navale, che oggi è invece possibile ricostruire solo per le epoche più recenti. Centri abitati sono infatti sorti sui terrazzi alluvionali (Acqui, Asti), alla confluenza con gli altri fiumi e torrenti della regione (Cuneo, Bistagno), nei tratti più favorevoli per i guadi e le transumanze (Alba, Pollenzo), oppure a sentinella degli itinerari verso i passi alpini (Borgo S. Dalmazzo) e le principali arterie di traffico (Alessandria). Tuttora, per rapporto lunghezza di tragitto (244 km) e insediamenti abitativi, il Tanaro è il primo fiume in Italia. Via acqua veniva fluitato fino all'epoca moderna il legname da costruzione, di cui l'Appennino ligure-piemontese è ricco. Una certa importanza economica assumeva pure, in epoca tardomedievale, la produzione del carbone di legna, che veniva usato nelle fonderie e nei martinetti del ferro del Savonese e del Genovesato; questa attività era prerogativa di calizzanesi e bergamaschi. La vocazione commerciale del fiume Tanaro è la conferma dello sviluppo degli interessi mercantili e corporativi che sono alla base della Lega Lombarda: dall'Adriatico, via Po-Tanaro, giungono prodotti di tecnologia avanzata quali bronzi, marmi lavorati, vetri, tessuti, ceramiche di pregio e oreficerie. L'entroterra esporta in cambio i prodotti dell'artigianato e delle economie agricole e montane che convergono lungo il corso d'acqua: ceste di corteccia, lavori in legno, castagne, frumento, prodotti caseari e vino. Dove la risalita del fiume è tecnicamente impossibile o ardua, si sopperisce con la costruzione di ponti. Il ponte coperto di Alessandria assumerà importanza pari a quello di Pavia. Già in epoca romana le asperità dei monti venivano superate dai ponti, come riferisce nel 480 d.C. Sidonio Apollinare. L'utilizzo delle vie d'acqua come flussi di comunicazione privilegiata trovano la prima sistematicità proprio con l'epoca romana, alla quale si deve – come riferisce Cassiodoro – l'iniziativa promossa nel 519 d.C. da Teodorico: l'organizzazione di un servizio di posta e navigazione celere sul Po

ed i suoi principali affluenti come il Tanaro. Vengono per l'occasione utilizzate come imbarcazioni-corrieri i *Dramones*.

È tuttavia nel basso Medioevo che maggiormente si sviluppa l'arte del navigare sui fiumi: in un documento dell'Archivio Notarile Antico del Monferrato del 1493, Giovanni Vassallo si impegna per contratto a consegnare a Giovanni Maria Imolesi mille brente di vino e otto di aceto trasferendole da Nizza Monferrato al porto di Masio. Qui le botti dovevano essere caricate su barche e trasportate fino al porto di Ferrara. Alla fiera di Alessandria accorrevano mercanti dalla Francia, dalla Germania, dall'Inghilterra. Alcuni vi giungevano navigando sul Po e sul Tanaro con le loro mercanzie. Tra gli anni 1566 e 1568, quando è in costruzione il complesso conventuale di Santa Croce di Boscomarengo, voluto dall'alessandrino Michele Ghislieri, divenuto Papa Pio V, al cantiere dove viene realizzato il progetto del domenicano Ignazio Danti, giunge da Pavia, via Tanaro, «legname atto al lavoro anche più fino».

La ricerca archivistica, tuttora in corso, potrà fornire quei dati che l'archeologia e l'etnologia navale ancora non sono in grado di apportare. Le forme navali hanno verosimilmente dovuto seguire l'evoluzione che si è avuta per il bacino del Po (Bonino, 1967, 1969-70, 1978) e quindi è certa l'appartenenza – dal punto di vista delle tecniche di costruzione – alla regione alto-padana. Differenziazioni locali, che solo vent'anni fa era ancora possibile identificare – ad esempio nella «*colomba*» del *burcè* alessandrino – potrebbero indicare particolarità più marcate nei secoli XVI-XVIII, ma è evidentemente un settore ancora tutto da indagare.

La barca tradizionale del Tanaro è essenzialmente il *burcè*, una imbarcazione minore presente anche lungo l'intera asta del Po, con caratteristiche abbastanza omogenee. Il nome deriva probabilmente dal termine veneto «*burchio, burchiello*», e corrisponde ad uno scafo a fondo piatto di circa 7-10 m di lunghezza, senza chiglia e con murate oblique. L'essenza usata è la robinia, *gasia*, che presenta la caratteristica – dovuta alla ricchezza di sostanze tannanti – di essere imputrescibile. La tecnica di costruzione usata è quella definita nei manuali di arte navale «*a guscio*». Partendo dalle fiancate, si assemblano le tavole, tagliate a smusso; quindi viene formato l'assito, inserendo solo in un secondo tempo la nervatura. Questa è formata da tredici ordinate, detti «*gattelli*»; a sua volta il gattello è composto di una

barra di traverso e di una barra a ginocchio (curva), che sostiene le sponde e forma la divaricatura. Questo svaso appare evidente nella «*mazzetta*», il massello che forma lo specchio di poppa: qui le tavole vengono inserite nell'incasso a V. Le tavole delle sponde sono avvicinate di costa, ed è un particolare importante, che differenzia l'area padana dall'area celtica. La chiodatura viene effettuata con chiodi «*a barbetta*», forgiati e ribattuti. A prua lo scafo termina con un'asta, detta «*colomba*», che evidenzia la curvatura longitudinale del fondo, operata a fuoco. Dopo la costruzione, lo scafo abbisogna di una buona calafatura, che viene effettuata a caldo con stoppa e bitume. La propulsione è effettuata «*a punta*», facendo trazione con una pertica sul fondo sabbioso, oppure mediante remi con voga «*alla veneta*», che fanno fulcro su scalmi mobili, «*vogarella*», inseriti a poppa e prua in un incastro detto «*azermola*». Il remo – di circa 3 m – è rinforzato all'estremità con una forcella ferrata (*freja* o *frura*). La «*vogarella*» che fa da scalmo è scolpita nel gelso (*murun*), un legno elastico che sopporta bene la torsione. La prua è talvolta pontata, ricoperta cioè da tavole. Una versione più piccola del *burcè* è la *burceleina*, con solo 7-8 gattelli, e proporzionalmente più slanciata, impreziosita con qualche modanatura: a volte porta a prua una elegante crociera (*mancoli*) per legare i cavi d'attracco. Un ricordo di queste forme è rimasto nelle «*valenzane*», imbarcazioni usate da diporto, con una caratteristica poppa a coda di rondine, atta a manovrare nella corrente.

Burcè semplificati e modificati secondo le esigenze di lavorazione industriale vengono tuttora fabbricati e stanno come la Liberty al Clipper: piuttosto grossolani, con estremità squadrate, a volte con sponde in compensato marino, vengono essenzialmente usati per la pesca o come imbarcazioni di servizio alle cave. A differenza del Po, dove è più diffuso il canottaggio sportivo, non si ritrova ancora sul Tanaro – salvo eccezioni – il gusto per il restauro di imbarcazioni d'epoca. Per contro, è molto meno diffuso l'uso di imbarcazioni in plastica o alluminio, che snaturano l'omogeneità della situazione navale.

Il mestiere di carpentieri e calafati di barche era diffuso in tutta la zona fluviale, da Asti a Valenza, ma in particolare nel triangolo formato da Po, Tanaro e Scrivia, dove la gente di fiume e i contadini erano costretti ad usare imbarcazioni per gli spostamenti. A Bassignana alcune famiglie vivevano di questa attività: fabbricavano *burcè*

da pesca e da trasporto, ma anche le più importanti «*nau*», scafi per traghetti e porti natanti. La *nau* era un'imbarcazione tozza, a sponde alte, lunga circa 14 m, costruita con robuste tavole di quercia e larice. Di tutte le imbarcazioni sul Tanaro e sul Po era la meno elegante, giungendo talvolta ad assomigliare ad una vera e propria chiatta. Prua e poppa erano quasi uguali, con uno sbalzo netto. Per il trasporto di carri, venivano abbinati due scafi, ricoprendoli con larghe assi trasversali. Traghetti erano presenti sul Tanaro a Bastia, Castellino, Ceva, Codi Cigliè, Clavesana, Farigliano come pure a Cherasco, Alba, Barbaresco, Azzano, Rocca d'Arazzo, Rocchetta Tanaro, Masio, Villa del Foro, Alessandria, Rivarone, Montecastello alla confluenza col Bormida. Inoltre, diversi altri scafi, a volte soltanto *burcè*, assicuravano i collegamenti viari sugli affluenti: ad Acqui, Bistagno, Castelnuovo, Ponti, Rivalta, Strevi, Terzo, Visone sul Bormida; Bergamasco sul Belbo, Capriata e Silvano sull'Orba; addirittura sul Lemme, a Francavilla.

Un altro tipo di imbarcazione a doppio scafo, che utilizzava le *nau*, era il mulino natante, scomparso da più di cinquant'anni. Ancorato con pesanti catene alla riva, in prossimità di piarde, rilievi sabbiosi dove la corrente del fiume era particolarmente vivace, disponeva di ruote a pale, a volte esterne, a volte collocate all'interno dei due scafi, per sfruttare l'energia idraulica. Dagli antichi codici apprendiamo che una importante «*confreria de' molendinis*» era concessionaria dei diritti di tenere mulini natanti presso Asti. Nelle inondazioni del novembre 1576, un cronista riporta che «*andò l'acqua sopra i mulini di Montechiaro*».

Legata al trasporto di materiali da costruzione e sabbia era la *battella*, una imbarcazione robusta sui dodici metri, mossa da poppa con voga alla veneta, dalla forma più tondeggiante rispetto alla *nau*. La *battella*, ormeggiata lungo le rive, veniva a sua volta rifornita da *burcè* da sabbia che facevano la spola tra le rive ed il centro del fiume, dove *cavadori* e *ghiaiadori* estraevano i materiali inerti con particolari reti tonde. Il prodotto estratto veniva poi trasportato mediante alaggio, il traino effettuato lungo le alzate da animali (generalmente buoi). Le alzaie erano camminamenti predisposti sugli argini, per la cui manutenzione erano in vigore precise ordinanze.

Se la sabbia dei fiumi ha rappresentato per generazioni di cavatori una magra fonte di guadagno, per qualcuno ha riservato la ricchezza: è il caso dei cavatori di sabbie aurifere, ormai quasi del tutto esaurite,

e che tuttavia restituivano talvolta pagliuzze ed eccezionalmente pepite d'oro. Di oro ricavato dal Tanaro scrive Raphael Volterrani nel 1527, ma già nel 1294 le «*glaree Ticini, Padi et Tanagri*» venivano acquistate dal Collegio dei Mercanti di Pavia per lo sfruttamento delle sabbie aurifere. Ancora oggi il fiume potrebbe ritornare ad essere portatore di ricchezza, quella turistica, qualora la riscoperta dell'ambiente fluviale (permessa dalla aumentata disponibilità di tempo libero) avvenisse nel rispetto e nella memoria dei valori e dei mestieri di una civiltà padana che dall'organizzazione dell'economia fluviale seppe trarre la spinta verso il progresso.

Bibliografia

AA.VV., 1983, *La risorsa fiume*, Ancona, Il Lavoro Editoriale.

AA.VV., 1985, *La Terra tra i due fiumi*, Alessandria, Il Quadrante.

BAILLY A., 1978, *Des armes romaines dans le lit de la Saône*, «Archeologia», 122, 52-6.

BARKER G., 1986, *L'archeologia del paesaggio italiano: nuovi orientamenti e recenti esperienze*, «Archeologia medievale», XIII, 7-30.

BONINO M., 1967, *Argomenti di archeologia navale in Piemonte*, «Boll. Soc. Piem. Arch. Belle Arti», XXI, 16-28.

BONINO M., 1969-1970, *Argomenti di archeologia navale in Piemonte*. II: *La tradizione*, «Boll. Soc. Piem. Arch. Belle Arti», XXIII-XXIV, 50-69.

BONINO M., 1978, *Archeologia e tradizione navale tra la Romagna e il Po*, Ravenna, Longo.

BONNAMOUR L., 1972, *Un exemple d'archéologie fluviale: Pontoux*, «Mémoires Soc. Histoire et Archéologie de Chalon-sur-Saône», t. 41.

BONNAMOUR L., 1975, *Le port gaulois et gallo-romain de Chalon. Etat de la recherche*, «Mémoires Soc. Histoire et Archéologie de Chalon», t. 45.

BURNAND Y., 1977, *Le rôle des communications fluviales dans la genèse et le développement des villes antiques du Sud-Est de la Gaulle*, in: DUVAL P. M., Ed. FREZOULS, 1977, Eds., *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, CNRS, 279-305.

BUTZER K. W., 1971, *Environment and Archaeology*, Chicago, Aldine.

BUTZER K. W., 1982, *Archaeology as Human Ecology*, Cambridge, Cambridge University Press.

CARACCIOLO A., 1988, *L'ambiente come storia*, Bologna, Il Mulino.

DUFORNET P., 1978, *Pour une archéologie du paysage*, Paris, Picard.

FINOCCHI S., 1980, *Banchina romana su palificata trovata a Ivrea nell'alveo della Dora*, in: AA.VV., 1980, *Studi di Archeologia dedicati a P. Barocelli*, Torino, Soprintendenza Archeologica del Piemonte, 89-93.

Fozzati L. - Nisbet R., 1982, *Archeologia delle acque in Piemonte*, «Bollettino d'Arte», supplemento n. 3, Roma, Poligrafico dello Stato.

Fozzati L. - Tropeano D. *et al.*, *in stampa. Per un'archeologia forestale in Piemonte. Il giacimento « villafranchiano » della Stura di Lanzo (Villanova - Nole Canavese, Torino).* «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», VIII.

Frenzel B., 1979, *L'homme comme facteur géologique en Europe*, «Bulletin de l'Association Française pour l'Etude du Quaternaire», 1979-4, 191-199.

Fumagalli V., 1988, *La pietra viva*, Bologna, Il Mulino.

Hockmann O., 1988, *La navigazione nel mondo antico*, Milano, Garzanti.

Jannattoni L., 1979, *Il Tevere. Un «fiume» e la sua città*, Roma, I Dioscuri.

Labrousse M., 1977, *Une ville et un fleuve: Toulouse et la Garonne*, in: Duval P.-M., Ed. Frezouls Ed., 1977, *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, CNRS, 325-8.

Le Gall J., 1977, *Le Tibre et Rome pendant les siècles obscurs, esquisse d'une revision*, in: Duval P.-M. – Ed. Frezouls Eds., 1977, *Themes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, CNRS, 273-8.

Le Glay M., 1977, *Le Rhône dans la genèse et le développement de Vienne*, in: Duval P.-M. – Ed. Frezouls Ed., 1977, *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, CNRS, 307-317.

Le Lannou M., 1977, *Le rôle des communications fluviales dans la genèse et le développement des villes antiques*, in: Duval P.-M. – Ed. Frezouls Eds., 1977, *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, CNRS, 29-34.

Lepore E., 1977, *Fiumi e città nella colonizzazione greca di Occidente, con speciale riguardo alla Magna Grecia*, in: Duval P.-M. – Ed. Frezouls Eds., 1977, *Thèmes de recherches sur les villes antiques d'Occident*, Paris, CNRS, 267-272.

Leveque P., 1984, *Le tresor de Garonne. Dialogues d'Histoire Ancienne*, 10, 456-8.

Meyer L., 1986, *Archéologie des lacs et des rivières*, «Archeologia», 216, 34-38

Pierotti P., 1982, *Introduzione all'ecostoria*, Milano, Angeli.

Racine P., 1986, *Poteri medievali e percorsi fluviali nell'Italia padana*, «Quaderni storici», 61, 9-32.

Re L., 1983, *I ponti pensili dell'Ottocento piemontese*, «Rivista Finsider», XVII (2), 32-38.

Rieth E., 1982, *Une dimension nouvelle de l'archéologie urbaine: l'étude des atterrissements fluviaux et maritimes*, «Archeologie medievale», XII, 403-408.

Rossi-Osmida G., 1973, *Italia sommersa*, Milano, Longanesi.

Sezione Archeologica Club Sommozzatori Padova, 1978, in: *Atti II Simposio Nazionale CIRSS*, Padova, 98-105.

Varaschin A., 1982, *Le Rhône impossible voie de passage antique et medievale*, «Archeologia», 169, 48-56.

Vita-Finzi C., 1978, *Archaeological sites in their setting*, London, Thames and Hudson.

INTERVENTO

Al termine della sessione dedicata all'archeologia, il prof. Luciano Manino, allineandosi personalmente con molto piacere con gli oratori che hanno lodato l'interesse e la validità scientifica del lavoro svolto, aggiunge qualche parola di completamento su Villa del Foro, richiamandosi in particolare alle relazioni della dott. Finocchi e della dott. Giaretti.

A proposito del passo pliniano «*Forum Fulvii quod est Valentinum*» (*Nat. Hist.*, III, 5, 49) concorda nell'opinione che non si tratti di una pura e semplice identificazione con Valenza (pur sostenuta, nel secolo scorso, da studiosi insigni come il Mommsen). Anche a rigore di grammatica e di sintassi, *Valentinum* essendo un aggettivo, è perciò un attributo appellativo concordante con *quod*, il relativo che si riferisce a *Forum*. In sostanza, una versione corretta potrebbe essere: «il Foro di Fulvio, che è valentino», cioè «*di* Valenza», da intendere come «nelle vicinanze, nel circondario di Valenza», «in rapporto diretto con Valenza», «frequentato principalmente dai Valenzani» e simili. Ma non è Valenza.

Passando poi a lodare, nella valida e metodologicamente documentata esposizione della dott. Giaretti (del lavoro della quale ebbe già ad occuparsi a fondo quale relatore della sua tesi di laurea sul medesimo argomento nella Facoltà di Lettere di Torino), lo scrupolo e la prudenza nel non avanzare conclusioni che non siano punto per punto suffragate con il dato di scavo, vuole tuttavia farsi ardito di esporre, a completamento, un'ipotesi di lavoro che gli appare non improponibile né trascurabile. In sostanza, l'area scavata non è una necropoli ma un insediamento, tuttavia senza tracce di capanne o altre costruzioni comunque stabili. Si potrebbe, dunque, pensare ad una frequentazione saltuaria del sito, magari stagionale, quale si addice appunto ad un mercato. Il che, qualora potesse essere confermato nel proseguimento dello scavo, sarebbe di notevole importanza storica, in quanto risulterebbe che per il Foro (cioè il mercato) detto di Fulvio dal nome del fondatore e costruttore della via omonima, fu scelto un sito almeno prossimo a quello dove un mercato era già attivo fin dall'età proto-

storica preromana. Per usare, *una tantum*, un'espressione un po' più pittoresca e discorsiva, un mercato fu il più antico centro progenitore dell'attuale Alessandria.

Per finire, un'osservazione linguistica, forse un po' *extra-vagante*. Da più parti, anche e specialmente fuori del mondo degli studi, sembra si vada diffondendo l'uso (un... inquinamento anche linguistico?) di pronunciare il nome del fiume Bormida come di genere maschile. Occorrerebbe richiamare che gli idronimi in *-a*, sicuramente maschili quando siano di origine latino-italica (per es. il Nera = lat. *Nahar*), considerati maschili anche nell'area veneta (il Brenta), sono però femminili nella parte linguisticamente celtica (gallica) dell'Italia settentrionale. Come si dice *la* Senna, *la* Marna, *la* Garonna, e pure *la* Dora, *la* Stura, *la* Varaita ecc., così si dirà *la* Bormida, anche sull'autorità di un nostro massimo scrittore, quando recitò i ben noti e famosi versi (a simboleggiare con indovinata immagine i due poli dell'unità e dell'autonomia regionale italiana):

Chi potrà della gemina Dora,
della Bormida al Tanaro *sposa*[1],
del Ticino e dell'Orba selvosa
scerner l'onde confuse nel Po;
. . . .
quello ancora una gente risorta
potrà scindere in volghi spregiati
. . .

(A. Manzoni, *Marzo 1821*, vv. 17 sgg.)

[1] Il *corsivo* è dello scrivente.

SESSIONE FONTI PER LA STORIA DELL'ARTE E DELL'ARCHITETTURA

MARINA VALORI

LE FONTI DELL'ARCHIVIO DI STATO DI MILANO PER LA STORIA DELL'ALESSANDRINO: INVITO AD UNA RICERCA

Cospicua è la documentazione esistente presso l'archivio di stato di Milano riguardante Alessandria e il suo territorio, soprattutto, ed è ovvio, per quel che riguarda il periodo in cui l'Alessandrino fu sotto l'influenza o il diretto dominio del ducato di Milano (cosa che con circostanze e sfumature diverse accadde fin dal secolo XIII); non mancano tuttavia documenti dell'epoca successiva, anche se in numero non elevato. Purtroppo, data l'estensione del dominio milanese nei secoli che vanno dal XIV al XVIII, non è quasi mai possibile separare la documentazione relativa al territorio oggetto di questo convegno, da quella che comprende anche il territorio del Tortonese ai confini colla Liguria; quasi sempre infatti i documenti sono raggruppati genericamente sotto la denominazione «Alessandrino», denominazione alla quale anch'io per brevità mi rifarò spesso durante questo mio intervento.

Per quel che mi riguarda, ho condotto la ricerca studiando tutti gli inventari dei fondi attualmente in consultazione presso l'archivio di Milano, ed ho esaminato il materiale di ogni fondo talvolta per esteso, talvolta a campione, se la documentazione risultava troppo abbondante, affinché da questo intervento si possa avere un'idea abbastanza precisa di quanto e quale materiale esista relativo al territorio oggetto di questo convegno. Questo intervento è comunque solo uno spunto per eventuali future ricerche, spunto che tuttavia vuole essere un'indicazione per analisi più approfondite. Data la particolare natura dell'archivio di Milano, che ora cercherò di illustrare, devo precisare che la mia indicazione di fonti è piuttosto generale e non può riguardare che in parte il tema specificatamente artistico ed archeologico di

questo convegno; l'archivio di Milano ha infatti alcune particolarità che lo rendono diverso da quasi tutti gli archivi italiani e che meritano di essere chiarite prima di iniziare l'esposizione, almeno per quanto concerne i fondi che ci riguardano. La sezione denominata *Atti di Governo*, sezione che consta di 28.000 buste e in cui vi è una vastissima documentazione sull'Alessandrino, ad esempio, è ordinata secondo il metodo peroniano, metodo che prese appunto il nome da Luca Peroni archivista del primo '800, il quale, seguendo la scuola enciclopedista allora in voga, fuse in un unico complesso gli archivi delle magistrature, dei ministeri e degli uffici governativi dello stato di Milano, riducendo, «sotto voci dominanti gruppi e scritture di eterogenea provenienza archivistica, ma relativi a omogenea materia[1]. Il risultato di questi smembramenti fu una divisione per materie che talvolta può risultare comoda per lo studioso in sede di consultazione, ma che, dal punto di vista archivistico fu, ed è, una vera catastrofe. Un discorso simile si può fare per le serie che fanno parte dell'*Archivio Diplomatico*, complesso di fondi che obbedisce ad un criterio non più enciclopedistico, ma collezionistico: traendole da archivi vari furono create le serie di *Pergamene per fondi*, *Autografi*, *Comuni*, ecc., impoverendo così le serie cui legittimamente i documenti appartenevano: cioè Fondo di Religione, Archivio Ducale Visconteo-Sforzesco, Carteggi delle Cancellerie dello Stato, ecc.

Cominciamo dunque a trattare dell'*Archivio Diplomatico* che trae origine dall'omonimo archivio diplomatico costituito nel 1803 colla raccolta delle pergamene tratte dal Fondo di Religione, raccolta che continuò, purtroppo, durante il regno d'Italia e poi ancora coll'Osio, che diede inizio ad una sezione storico-diplomatica di cui l'archivio diplomatico era la parte più preziosa. Nella sezione furono concentrate anche pergamene provenienti dai fondi dell'archivio governativo camerale, dell'archivio giudiziario e della plenipotenza. Le serie che ne fanno parte sono le seguenti: *Bolle e Brevi*, *Diplomi e Dispacci Sovrani*, *Miniature*, *Museo Diplomatico*, *Pergamene per fondi*, *Autografi*, *Famiglie*, *Comuni*, *Sigilli*, *Statuti*, *Miscellanea Storica*.

Nelle buste relative a Milano dei *Diplomi e Dispacci sovrani* si trovano diplomi ducali riguardanti Alessandria. Ad esempio, nella

[1] Cfr. *Guida generale degli Archivi di Stato italiani*, alla voce «Archivio di Stato di Milano».

busta n. 1 c'è l'annuncio dato da Caterina e Giovanni Visconti della riconquista della città ad opera di Facino Cane (1403) e, successivamente (1410) la proclamazione dell'annessione di Alessandria al ducato di Milano. Nella busta n. 13 Francesco II Sforza nomina Francesco Maria Stampa referendario di Alessandria (1522).

I documenti presenti nel fondo vanno dal secolo XVI al XVII.

Nelle *Pergamene del fondo di Religione* si trovano documenti degli enti religiosi soppressi in Lombardia durante la Repubblica Cisalpina, la Repubblica italiana e il Regno d'Italia; ci sono tuttavia pervenute ugualmente piccole quantità di documenti relativi a province diverse da quelle lombarde, come accade nel caso di Alessandria, presente nel fondo con due pergamene riguardanti S. Francesco del 1295 e del 1355.

Il fondo *Autografi* non contiene solo documenti di mano dei personaggi oggetto della raccolta, ma anche documenti riguardanti detti personaggi o lettere a loro indirizzate. Nella busta n. 36, dedicata ai vescovi di Alessandria, troviamo documenti di, o relativi a, D'Angennes, Baglioni, De Capitani, Gallarati, Guasco, Trotto, Visconti, ecc. Nella busta n. 52 carte del vescovo di Valenza De Crusol.

La sezione dedicata alle piazzeforti contiene documentazione sulle fortezze di Valenza ed Alessandria; in particolare di quest'ultima città ci sono un piccolo disegno della piazzaforte situata tra i due fiumi Tanaro e Bormida, e una grande mappa di tutta Alessandria colle sue fortificazioni (il disegno è del 1651, la mappa non è datata, ma è probabilmente coeva).

Comuni è una raccolta miscellanea di documenti di varia provenienza (soprattutto dalle cancellerie del periodo ducale e spagnolo) e argomenti disparati, relativi a località del ducato milanese. Nel fondo è presente documentazione relativa a quasi tutti i comuni del territorio in esame, Alessandria, Bassignana, Castellazzo, Castelspina, Felizzano, Oviglio, Rivarone, Valenza, ecc.

Famiglie è una raccolta che ha origine e caratteristiche analoghe a quella di Comuni; si trovano nel fondo documenti riguardanti i personaggi che hanno avuto cariche nell'Alessandrino e loro familiari: Inviciati, Tacconi, Lanzavecchia, Guasco, ecc.

I documenti tanto di Famiglie quanto di Comuni vanno dal secolo XV al XVIII. Purtroppo, dato il tipo d'inventariazione molto sommaria di questi due fondi, non mi è possibile essere più precisa

in questa sede sui contenuti dei documenti, ma so per esperienza che essi possono essere molto utili, con uno studio sistematico e approfondito, anche allo studio dell'arte e dell'architettura del territorio.

Per la serie *Atti di Governo* ricordo quanto ho già detto nella premessa: qui sono stati artificiosamente riuniti secondo il metodo peroniano, atti provenienti dagli archivi delle magistrature, dei ministeri e degli uffici governativi dello stato, divisi per materie. La documentazione è suddivisa in parte antica, dal secolo XV al XVIII, e in parte moderna per il secolo XIX. Le carte riguardanti l'Alessandrino, considerata la cessione del territorio al Piemonte nei primi anni del '700, sono confluite quasi totalmente nella parte antica.

Particolarmente interessante per la storia dell'architettura è il fondo *Acque*, nel quale, oltre alla documentazione sui fiumi Bormida, Tanaro e Po, troviamo carte su ponti e mulini in tutto il territorio, e, in particolare per Alessandria, c'è il carteggio relativo alla costruzione di un ponte «su l'acqua nera» nel 1697; della chiusa del Betale, che convogliava le acque del fiume Bormida nella fossa intorno alla città, si comincia a parlare già in periodo sforzesco, per continuare poi per tutto il '500 e il '600.

Nel fondo *Agricoltura* ci sono alcune carte riguardanti la conservazione dei beni (boschi, campi, ecc.) in Alessandria; in *Annona* questioni di competenza tra i vari uffici in materia di biade, miglio, magazzini di provviste. Nel fondo *Censo* documenti sul mensuale nel contado di Alessandria, sulla riduzione dei censi a seguito delle guerre, sulla formazione dell'estimo mercimoniale, su crediti, debiti, tasse sui cavalli, colonica ecclesiastica, ecc.

In *Commercio* documentazione sui mercati dei grani e delle bestie in varie località, nel fondo *Confini* poche carte sullo sconfinamento dei sudditi del marchese di Bruno in Alessandria (1693) e una contesa tra Borgoratto e Carentino per l'arresto di un bandito (1667).

Notizie più inerenti al tema di questo convegno si trovano nel fondo *Culto* dove c'è abbondante documentazione sul territorio di Alessandria: si trovano infatti carte sulle chiese di molti dei comuni oggetto del convegno, su abbazie e commende in Alessandria. Valga come esempio la documentazione che ci testimonia la fondazione e la costruzione nella chiesa dell'Annunciata dell'abbazia detta Caira dal nome di colui che la volle erigere nel 1683, Cristoforo Cairo. Inoltre documenti sull'abbazia Barberini, la precettoria di S. Baulinio, altre

abbazie sempre in Alessandria, ordini religiosi tanto maschili che femminili (Agostiniani, Benedettini, Domenicani, Francescani, Gesuiti, Umiliati, ecc.), Vescovi e mense vescovili.

Il fondo *Finanze* contiene documenti su bolli, pesi e misure in Alessandria, sui pedaggi dei fiumi alessandrini, sulla posta a cavallo; i due fondi *Reddituari* e *Esenzioni*, strettamente legati al fondo *Finanze*, ci presentano documenti, il primo sui redditi derivanti dai luoghi pii e ospedali di Alessandria, il secondo sulle esenzioni dei beni ecclesiastici.

Altra documentazione interessante per il tema del convegno è quella contenuta nei due fondi *Feudi Camerali* e *Feudi Imperiali*, il primo riguardante i feudi nazionali della camera ducale, il secondo l'archivio della plenipotenza imperiale in Italia; trattando entrambi la materia feudi, è possibile trovare tra le carte, oltre ai documenti più frequenti quali richieste e concessioni di infeudazioni, dispute tra i pretendenti e investiture, anche notizie sulle proprietà immobiliari dei feudatari; ad esempio, in *Feudi Camerali*, leggendo la descrizione del feudo di Bassignana alla morte del conte Gasparo del Mayno, ci troviamo di fronte ad una suggestiva descrizione del paese colle sue due chiese, le botteghe di mercanzie, la bottega dello speziale. Allo stesso modo, ma in *Feudi Imperiali*, troviamo nel 1513 la notizia della devoluzione del feudo di Valenza e dell'annesso castello, a Ottaviano Maria Sforza, poi nel 1681 la relazione del questore al magistrato straordinario sulla consistenza del feudo e delle sue risorse.

Nel fondo *Feudi Camerali* le carte riguardano quasi tutti i comuni dell'Alessandrino oggetto del convegno (Alessandria, Bassignana, Bosco Marengo, Casalcermelli, Gamalero, Frugarolo, Felizzano, Oviglio, Pietra Marazzi, Pecetto, Predosa, Solera, ecc.); in *Feudi Imperiali* la documentazione, che tratta soprattutto di rinnovi feudali, prove dell'imperialità dei feudi e contese col fisco, è relativa ai comuni di Felizzano, Gamalero e Valenza.

Nel fondo *Luoghi Pii* troviamo documenti sull'ospedale degli Spagnoli e di S. Antonio e Biagio, delle pupille esposte, delle orfanelle di S. Marta, sulle controversie tra il vescovo e i governanti della città per la presunta usurpazione dei luoghi pii laici; maggiore attenzione merita il fondo *Militare* che può offrire materiale di ricerca soprattutto a chi si occupa di architettura urbana. Nel 1579 vengono descritte le riparazioni fatte alla cittadella di Alessandria colle relative

spese, nel 1589 si ripara il fossato intorno alla cittadella e si descrivono i terreni acquistati per allargarlo e nel 1675 assistiamo addirittura al collaudo fatto dall'impresario Angelo Canetta dell'opera di fortificazione; anche per la fortezza di Valenza viene fatto un collaudo nello stesso anno, mentre, per permettere la fortificazione dello stesso paese, già nel 1564 venivano abbattute le case tutt'intorno.

Il fondo *Sanità* fornisce documentazione sui cittadini nominati conservatori della sanità, sui bandi che proibiscono l'allevamento dei bachi da seta in città, sul bestiame infetto, su epidemie in genere, e in particolare sulle ricorrenti epidemie di peste. Nel fondo *Studi* pochi documenti riguardano Alessandria: l'elezione contrastata dal vescovo di un maestro di scuola e le lamentele contro gli eccessi degli scolari nel collegio dei Gesuiti.

Il fondo *Trattati* è particolarmente importante per la storia dell'Alessandrino, perché tratta della sua cessione ai Savoia, con documenti precedenti alla cessione in cui sono esposte le pretese dei Piemontesi su alcuni territori; ci sono controversie precedenti e seguenti al trattato di Torino, editti del duca di Savoia sul giuramento di fedeltà che i territori appena acquisiti devono prestargli, clausole e applicazione del trattato stesso.

Nel fondo *Uffici Giudiziari* troviamo documenti sull'elezione dei podestà ad Alessandria a partire dal 1457, nel fondo *Uffici Regi* carte sull'elezione dei referendari dal 1525 al 1714.

Esaurito il discorso sulla serie Atti di Governo, passiamo a trattare dell'*Archivio Ducale Visconteo-Sforzesco* che comprende le carte della cancelleria segreta e dell'auditore ducale, del consiglio segreto e del consiglio di giustizia, gli archivi del magistrato ordinario e straordinario, degli uffici centrali dell'amministrazione ducale, della tesoreria, del banco degli stipendiati, dell'ufficio della sanità. Questa unione avvenne per opera di Michele Daverio durante il periodo napoleonico; egli diede alle carte un ordinamento cronologico dopo che già Francesco Sforza aveva dato ordine a Cicco Simonetta di unire all'archivio sforzesco quello che era rimasto del visconteo dopo la distruzione del castello operata dai Milanesi nel 1447. Successivamente fu inglobato dal Peroni nel suo ordinamento per materie e l'Osio l'utilizzò per le collezioni di cui ho parlato poc'anzi (Autografi, Comuni, Famiglie, ecc.). La ricostituzione della serie fu iniziata dal Fumi ed ebbe infine un'inventariazione molto sommaria per opera del Natale in tempi re-

centi. Pochissimo rimane, per i motivi appena detti, dell'archivio del periodo visconteo. Il carteggio relativo ad Alessandria fa parte del carteggio interno, cioè della corrispondenza della cancelleria segreta coi funzionari distrettuali, i castellani, le comunità, i sudditi e i non sudditi (religiosi) dello stato. Vi sono frammisti documenti delle magistrature ducali. La corrispondenza proviene da Alessandria, Castellazzo, Frugarolo, Bosco, Bassignana, Pecetto, ecc. Gli argomenti sono i sopraindicati del carteggio, in particolare le lettere riguardano le fortificazioni delle rocche, il mantenimento dell'esercito ducale, fatti d'arme, tasse, epidemie di peste, ecc.

Altra documentazione si trova nei *Registri Ducali* e nei *Registri delle Missive*: nei primi sono contenuti i privilegi del ducato, le legittimazioni, i giuramenti di fedeltà al duca, gli ordini ai castellani, le concessioni di feudi, le concessioni di grazie, immunità, i salvacondotti. Le Missive sono invece i registri di spedizione della cancelleria segreta in cui sono trascritte le lettere relative all'amministrazione civile, camerale e militare spedite alle autorità centrali, distrettuali e alle comunità, agli oratori e messi fuori del dominio. Entrambi i fondi, come del resto lo stesso archivio sforzesco, hanno un inventario molto sommario, ragione per la quale è molto difficile portare degli esempi concreti di documenti che riguardino il tema del convegno, ma è tuttavia vero che documentazione utile, ad esempio per la storia dell'arte, può essere qui trovata da quegli studiosi che abbiano la pazienza di affrontare un'approfondita consultazione dei fondi sforzeschi, fondi che coprono un periodo di tempo che va dal 1447 al 1535, con documenti tanto anteriori che posteriori a queste date.

L'archivio ducale spagnolo-austriaco, il cui nucleo principale comprende le *Cancellerie dello Stato di Milano*, è formato dagli atti dell'archivio del governatore dello stato (cancelleria di stato, cancelleria di guerra e cifra) e dell'archivio del gran cancelliere. Il *Carteggio della Cancelleria dello Stato* comprende la corrispondenza delle due cancellerie suddette con le autorità centrali e periferiche dello stato e con le comunità. Anche questo fondo fu smembrato durante il periodo peroniano e poi ricostituito sotto la direzione dell'Osio prima e poi del Cantù. Il fondo è ordinato cronologicamente (per mese e anno) e in inventario non sono indicate le località oggetto delle lettere se non per le prime 23 buste. I documenti relatiiv all'Alessandrino sono numerosi, ma, data la natura del fondo, si possono fornire in questa

sede solo alcuni esempi: nella busta n. 1 possiamo trovare lettere al castellano di Alessandria Ludovico di Lonato, nella busta n. 2 carte sul feudo di Valenza, nella n. 5 lettere ai comandanti delle piazze di Felizzano e Solera.

I *Registri della Cancelleria dello Stato* sono divisi in 40 serie di argomento diverso (tra le quali si possono citare come esempio lettere patenti, paci, grazie, dispacci reali) e vale per essi il discorso fatto poc'anzi per i registri sforzeschi. La documentazione relativa all'Alessandrino è ovviamente compresa nelle carte del periodo spagnolo delle cancellerie dello stato e copre un arco di tempo che va dal XVI al XVIII secolo.

Pochissimi documenti relativi al territorio in oggetto, almeno ad un sondaggio non troppo approfondito per i motivi inizialmente esposti, si trovano nel fondo *Senato*, fondo che pur costituendo l'archivio di una delle più importanti magistrature milanesi, ben poco ci può ormai offrire dopo la distruzione bellica del '43. Nella serie *Deroghe giudiziarie per comunità e corpi* troviamo alcune dispense chieste al Senato con petizioni di cittadini di Alessandria.

L'*Archivio del Governatore degli Statuti*, detto comunemente *Archivio Panigarola* dal nome della famiglia che tenne l'ufficio per secoli, contiene le registrazioni dei provvedimenti del comune, le liste dei banditi, le tutele dei minori, gli atti pubblici. Di questo fondo fanno parte i *Registri degli Atti Sovrani* in cui sono registrati i decreti, le lettere patenti, i privilegi, gli ordini, i bandi, ecc., dal secolo XV al XVIII; proprio alcuni bandi di cui furono oggetto a causa delle epidemie di peste alcune città dell'Alessandrino, si possono portare come esempio della documentazione.

Per quel che concerne il periodo napoleonico (non facendo più parte da tempo l'Alessandrino del ducato di Milano), troviamo solo un fondo in cui ci sono carte relative al territorio oggetto di questo convegno, il fondo dei *Domaines nationaux de l'Italie*, che riguarda la vendita dei beni degli enti ecclesiastici soppressi negli anni rivoluzionari 1797-1799 in vari dipartimenti, tra i quali alcuni in parte piemontesi come l'Agogna e l'Oltrepo; in particolare sarebbe interessante osservare quali spunti di ricerca possa offrire una «tabella dei domini nazionali siti in Piemonte (province di Voghera, Alessandria e Oltrepo) provenienti dal clero italiano, cedute alla Repubblica Ita-

liana e vendute secondo il trattato del 26 termidoro anno VI»[2].

Per finire voglio ancora ricordare che documenti su Alessandria e il suo territorio si possono trovare nell'archivio familiare della famiglia Trivulzio, che fa parte del fondo *Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio*, nell'archivio della famiglia *Litta Modignani*, nel fondo *Miscellanea Lombarda*, e nel fondo di contenuto araldico *Riva Finolo*.

Certamente è possibile che documentazione relativa ad Alessandria e al suo territorio sia sfuggita alla mia indagine ed è possibile, anzi è probabile che molte notizie utili si possano trovare in fondi insondabili quali ad esempio l'*Archivio Notarile* (circa 70.000 filze divise per notaio): non è infatti improbabile che cittadini Alessandrini abbiano avuto proprietà a Milano in relazione alle quali notai milanesi abbiano rogato degli atti. Spero tuttavia che questa esposizione abbastanza vasta e generale delle fonti che si possono trovare nell'Archivio di Stato di Milano, se non vuole certamente essere esaustiva, costituisca una traccia utile ed un incoraggiamento per future ricerche, nella consapevolezza che, per la storia dell'Alessandrino, l'archivio milanese, specialmente dal 1400 ai primi anni del 1700, è una vera miniera di dati.

[2] Così nel testo.

GIULIO MASSOBRIO

VOLONTÀ CONSERVATRICE E VOLONTÀ ORDINATRICE NEL PROCESSO DI FORMAZIONE DEGLI ARCHIVI DEL TERRITORIO ALESSANDRINO

L'affermazione secondo cui la storia di un archivio, la singola e specifica storia di ciascun archivio cioè, interessi solamente a pochi addetti ai lavori [1] è indiscutibilmente confermata dai fatti e non di rado, perfino fra i più assidui frequentatori di questi luoghi della memoria, si trova chi, non tenendo conto del contesto entro cui effettua le sue ricerche, lamenta le difficoltà dell'impresa, l'inadeguatezza della struttura nel consentire il reperimento puntuale e rapido di quelle carte di cui abbisogna.

Ciò che molte volte colpisce sfavorevolmente il ricercatore è l'irrazionalità dell'ordinamento, il fatto che esso non sia a misura dei bisogni della ricerca, la constatazione che le carte, gli atti ed i documenti siano mantenuti in un ordine che non favorisce e non sveltisce il reperimento delle notizie, l'evidente dissonanza fra il complesso documentario e le aspettative di chi vi si avvicini con l'intento di cercare e di trovare.

I più avvertiti, i più seri fra i ricercatori sanno certamente che ogni archivio è un prodotto, cresciuto nel tempo, di un'attività posta in essere da un ente, da una persona e che solamente avendo come punto di partenza la storia del produttore, la coscienza dei mutamenti nelle sue attività e forme organizzative, si possono individuare quei modi di formazione del complesso documentario che gli sono propri e che individuano il settore, l'ambito entro il quale ricercare i singoli documenti, le informazioni volute.

[1] Cfr. Isabella Zanni Rosiello, *Archivi e memoria storica*, Società Editrice Il Mulino, Bologna, 1987, pp. 43 sgg.

Nemmeno l'uso di mezzi di corredo sofisticati, di indici e repertori e neppure l'utilizzo di memorie elettroniche possono ovviare a quanto abbiamo detto: la conoscenza dell'ente produttore, della sua storia e quindi dell'archivio e della sua propria storia resta tuttora l'unica seria ipotesi di partenza della ricerca.

Tutto questo è noto e gli archivisti lo vanno affermando da più di un secolo:

«entrando in un grande Archivio, l'uomo che già sa se non tutto quello che v'è, ma quanto può esservi, comincia a ricercare non le materie, ma le istituzioni»[2].

Meno noto è il contesto specifico entro il quale avvengono in una determinata area ed in un periodo storico definito i processi di formazione e di mutamento delle strutture ordinative dei vari complessi documentari.

Altro è infatti affermare in generale che il processo di formazione di un archivio è il prodotto dell'attività specifica dell'ente che lo ha posto in essere ed ha conservato la documentazione delle proprie attività ed altro è entrare nei singoli processi di formazione e di modificazione.

Purtuttavia è certamente possibile individuare un metodo scientificamente corretto atto ad effettuare analisi sui modi di formazione degli archivi e sui mutamenti dei loro ordinamenti.

Per quanto il metodo sia generalizzabile, resteremo per evidenti motivi nell'ambito territoriale definito da questo Convegno chiedendo fin d'ora la comprensione degli Organizzatori ogni qual volta saremo costretti, per completezza di informazione, ad uscirne sia pur di poco.

Percorreremo nella nostra analisi due strade diverse, quella della «volontà conservatrice» e l'altra della «volontà ordinatrice», intendendo con questi due termini due azioni distinte e non necessariamente convergenti del processo di formazione di un archivio.

Alle due azioni non corrispondono automaticamente soggetti identici, nel senso che la volontà ordinatrice può appartenere ad un soggetto diverso da quello che esplica la volontà conservatrice e può essere in contrasto con quest'ultima.

[2] Cfr. Isabella Zanni Rosiello, *op. cit.*, p. 43, la quale riporta una osservazione di F. Bonaini.

Data per scontata una produzione documentaria costituita sia da atti e documenti posti in essere da un ente, che da questi ricevuti per ragioni connesse con le sue attività ed i suoi interessi, ciò che si decide di conservare varia enormemente nel tempo e nello spazio.

Per ogni tipo di ente l'intersecazione delle coordinate spazio e tempo definisce le diversità nella volontà conservatrice, la prima che prenderemo in considerazione. Le vicende degli archivi comunali del nostro territorio nei tempi più antichi sono generalmente poco note e le dispersioni di cui sono stati oggetto rendono difficoltoso ogni approfondimento, ma si può in ogni caso affermare che la scarsa produzione documentaria del medio evo era comunque riservata all'attestazione ed alla documentazione di quegli atti di rilevanza giuridica e patrimoniale su cui si fondava il complesso equilibrio comunale, sempre in bilico fra le pressioni esterne dei Grandi Poteri e le spinte centrifughe dei vari gruppi di interesse interni alla comunità.

La volontà conservatrice si esplica allora necessariamente nella salvaguardia degli atti fondamentali intorno ai quali si articola e si regola il vivere comune e di quelli che regolamentano gli accordi con le comunità ed i poteri esterni: ecco allora arrivare fino a noi gli Statuti, magari in una redazione posteriore a quella originale[3], i Diplomatici entro cui conservare gli atti di politica «estera», di alleanza e di concordanza con altri soggetti giuridici pubblici, il cui nome evoca la sacralità dei patti come nel caso del «Liber Crucis» di Alessandria o la veste ricca e sontuosa, adeguata all'importanza del contenuto, come per il «Liber Rubeus» esistente in area ligure e certamente alessandrina.

Il valore della documentazione determina la sua conservazione e ne definisce i caratteri di sacralità e la ricca condizionatura; si tratta di una costante valida per molti secoli e non solo negli archivi comunali.

Questo stesso valore viene confermato dalla scelta del luogo preposto alla conservazione: la «turris chartularia» è sovente identificabile con il campanile della «ecclesia major», come nel caso di Alessandria. Nel cuore stesso della città, dunque, ed affidate alla protezione

[3] È il caso, ad esempio, degli *Statuta Communitatis Castrinovi*, codice membranaceo del 1470 posteriore alla redazione originale, conservato presso l'Archivio Storico del Comune di Castelnuovo Scrivia (ASCCS, Sez. 1, Statuti, 1) e della loro successiva edizione a stampa del 1588 (ASCCS, Sez. 1, Statuti, 2).

divina oltre che a quella umana, le carte comunali dei primi secoli costituiscono le preziose testimonianze di un'autonomia politica che è il presupposto stesso della vita sociale ed economica della comunità.

Con il passare del tempo la volontà conservatrice si amplia, si estende e si diversifica in parallelo con la crescita quantitativa e la differenziazione tipologica dei documenti scritti.

Pochissimo materiale dei secoli XIV e XV è giunto fino a noi in originale, ma in esso è comunque possibile individuare un altro particolare tipo di documento, l'atto notarile, conservato in quanto testimonianza di mutue obbligazioni fra pubblico e privato, di atti giuridici che regolano per lo più rapporti di diritto privato, essenzialmente di carattere patrimoniale.

Ma altri atti notarili testimoniano l'accresciuto potere economico e politico delle comunità nei confronti del potere feudale: il comune tratta con il Signore nell'ambito di un rapporto di formale rispetto verso il suo potere, ma ormai secondo le forme giuridiche che regolano il rapporto fra soggetti forniti di pari peso contrattuale.

Prevale comunque ancora, nella volontà conservatrice, la preminenza del valore di testimonianza attribuito alla documentazione così che la conservazione ha senso essenzialmente in quanto strumento di tutela degli interessi della comunità: le carte, insomma, sono conservate in quanto posseggono un preminente valore giuridico.

Questa caratteristica dell'archivio inteso nei termini di memoria-autodocumentazione[4] è tipica anche degli archivi ecclesiastici e se ne riscontrano le tracce evidenti in molti esempi, i più rilevanti dei quali sembrano essere costituiti, nell'area considerata, dall'archivio del Capitolo cattedrale di Alessandria e da quello della chiesa di Santa Maria di Castello[5].

In ambedue i casi la documentazione più antica giunta fino a noi è formata da atti e documenti che testimoniano diritti e privilegi o che costituiscono il fondamento giuridico di benefici e cappellanie.

In particolare, l'archivio del Capitolo della cattedrale di Alessandria presenta, all'origine, le caratteristiche tipologiche di quello che

[4] Cfr. ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *op. cit.*, pp. 43 sgg.

[5] Per quanto concerne l'archivio capitolare di Alessandria cfr. GIULIO MASSOBRIO, *Ipotesi su un archivio: l'archivio capitolare*, in AA.VV., *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di CARLENRICA SPANTIGATI, Cassa di Risparmio di Alessandria, Il Quadrante, Torino, 1988, pp. 147 sgg.

Brenneke definiva «archivio di ricezione», nel senso di un complesso di carte costituito principalmente da atti e documenti ricevuti da altri enti piuttosto che dalle copie degli atti spediti [6].

Questa caratteristica, tipica degli enti ecclesiastici del tempo, derivava dal non avere

> «altra risorsa, per la difesa dei loro diritti, che il materiale in arrivo, di cui essi erano debitori al favore dei sovrani secolari, dei proprietari terrieri e dei superiori ecclesiastici (documenti di fondazione, privilegi relativi ad immunità, esenzioni, donazioni, eccetera» [7].

Ben presto, però, la crescita di importanza del Capitolo della «ecclesia major» di Alessandria fece sì che esso stesso divenisse elargitore di diritti e di concessioni, soprattutto nel periodo della lunghissima sede vacante, dal 1213 al 1405 [8].

La stretta dipendenza della produzione documentaria dai compiti istituzionali dell'ente è dimostrata anche in questo caso: alla crescita di peso politico del Capitolo corrisponde l'aumento quantitativo del carteggio, sia ricevuto che spedito, e la progressiva differenziazione delle tipologie documentarie.

«Acta» e «retroacta» testimoniano quindi essenzialmente diritti e privilegi, interessi economici e politici e sono integrati, in molti casi, dai cosiddetti «selecta», carte, cioè, provenienti da fondi archivistici diversi e da questi estratti per ragioni connesse con la tutela dei propri diritti e privilegi [9].

Sarebbe però semplicistico ritenere che la volontà conservatrice avesse solamente il segno della salvaguardia degli atti aventi valenza e rilevanza giuridica o che, prima di ogni altra considerazione, si prestasse attenzione essenzialmente a ciò che riguardava l'attività amministrativa dell'ente. In realtà la volontà conservatrice è strettamente connessa con l'evoluzione del costume, dell'ambito culturale entro il quale ci si muove e si opera.

I «retroacta», per esempio, possono anche non presentare più alcuna rilevanza giuridica, ma la loro conservazione ha il significato

[6] Cfr. Giulio Massobrio, *Ipotesi su un archivio* cit., p. 148.

[7] Cfr. Arnold Brenneke, *Archivistica. Contributo alla teoria ed alla storia archivistica europea*, Milano, 1968, p. 154.

[8] Cfr. Giulio Massobrio, *Ipotesi su un archivio* cit., p. 148.

[9] Cfr. Giulio Massobrio, *Ipotesi su un archivio* cit., p. 148.

della testimonianza di un passato degno di essere ricordato e tramandato, come segno della grandezza dell'ente produttore.

Le carte allora possono anche diventare «monumenta historiae», degne di essere conservate e, in alcuni casi, mostrate come segno di potenza e di ricchezza, al pari degli arredi, delle opere d'arte che ornano i palazzi e le chiese. Il passato inteso anche come legittimazione di un potere antico, ma ancora vivo e vitale, capace di produrre effetti e di modificare situazioni.

Mentre ciò avviene, e siamo ormai a cavallo dei secoli XVI e XVII, altri fenomeni si verificano con intensità sempre maggiore.

Il passaggio delle nostre terre allo Stato di Milano prima e sotto il dominio spagnolo poi, innesca un meccanismo di profondi e radicali mutamenti sociali ed economici di cui gli archivi, in particolare quelli comunali, offrono uno spaccato di incredibile vivacità. Certamente la maggior quantità di carte giunte fino a noi a partire da questa epoca giustifica l'accresciuta vivezza del quadro offerto ai nostri occhi: laddove i documenti più antichi lasciavano ampie zone d'ombra sui vari aspetti del vivere sociale, ora le carte del periodo spagnolo rappresentano un ricco affresco quasi che improvvisamente l'universo rappresentato dalle memorie scritte si popoli di colpo di personaggi in movimento.

Siamo quindi in grado di incominciare a distinguere i singoli produttori di documentazione, a riconoscerli ed a osservarli in azione e questo migliorato punto di osservazione ci presenta non poche sorprese.

Ci rendiamo innanzitutto conto del fatto che la volontà conservatrice, da noi precedentemente attribuita con forse eccessiva semplicità all'interezza dell'ente produttore, appare ora variegata a spezzettata a seconda delle articolazioni dell'ente ed in molti casi secondo le singole volontà dei soggetti operanti al suo interno.

A partire dal XVI secolo gli archivi comunali lasciano trasparire un'articolazione di funzioni all'interno dell'ente non sempre perfettamente riconducibili ai suoi interessi istituzionali. Le figure del segretario della Comunità, dei Sindaci, del Tesoriere appaiono per quello che in realtà sono: una sintesi di poteri delegati sulla base del censo e del peso politico all'interno della Comunità, soggetti di una lotta sorda fra famiglie e gruppi rivali, di volta in volta alleati o nemici, ma sempre attenti custodi e difensori di interessi personali o di gruppo.

Persino nella secolare lotta fra le comunità del Contado ed il centro urbano, le alleanze e le rotture sono determinate da un complesso reticolato di interessi che sembra fondarsi non solamente sul tradizionale possesso della terra, ma anche sull'accaparramento di posizioni di potere all'interno del sistema amministrativo della Comunità.

L'antico potere feudale, arroccato sempre più rigidamente intorno alla difesa dei passati privilegi, ma incapace ormai di determinare realmente le condizioni del vivere sociale, partecipa al grande gioco scegliendo di volta in volta l'alleanza con i ceti dirigenti locali o con la comunità che con essi si scontra.

Lo Stato, presente quasi solamente in qualità di impositore fiscale, interviene nelle faccende locali solo quando la situazione si fa insostenibile e le soluzioni appaiono lontane. Così, quando Monte Castello si rifiuterà di pagare i dovuti tributi alla Città con il pretesto che il continuo spostarsi del letto del Tanaro rende impossibile la definizione esatta dell'estimo totale della Comunità, l'intervento dei Senatori e dei misuratori dello Stato di Milano si renderà inevitabile, ma non condurrà ad alcuna soluzione concreta [10] per oltre un secolo e mezzo.

Quando invece le lotte intestine alla comunità di Castelnuovo di Scrivia minacceranno fratture irreparabili in un'area di confine particolarmente sensibile, l'intervento di Milano avrà la funzione di garantire una situazione di equilibrio instabile fra i poteri contrapposti [11].

Sullo sfondo di una situazione generale segnata dal continuo passare delle truppe, dalla distruttiva ferocia della peste, dal susseguirsi di carestie e di alluvioni, la vita delle Comunità, come appare dalle carte d'archivio, sembra ruotare intorno al quotidiano problema del pagamento della incredibile quantità di imposte ordinarie e straordinarie che l'imperatore di Madrid riesce ad inventare quotidianamente.

Ecco allora che la maggior parte del carteggio d'archivio appare costituito dai mazzi e dalle filze dei conti e delle quittanze esattoriali,

[10] Le carte relative appartengono all'Archivio del Contado di Alessandria (CONAL, Contado, Cartelle, 26) conservato presso l'Archivio comunale di Castellazzo Bormida.

[11] Cfr. Anna Ronchi, *Reggenti e Separati: percorsi di ricerca*, in AA.VV., *La memoria nel labirinto. L'Archivio Storico di Castelnuovo Scrivia*, a cura di Antonello Brunetti, «Quaderni della Biblioteca Comunale "P. A. Soldini"», Castelnuovo Scrivia, 1988, pp. 35 sgg. Le carte relative sono conservate presso il suddetto archivio (ASCCS, Serie 1, Scritture riguardanti gli interessi della Comunità, 80).

dai carteggi di lite fra la comunità ed i privati e fra essa e le altre comunità.

Ma ecco anche apparire un fenomeno nuovo ed interessante: questo carteggio, ritenuto allora di fondamentale importanza, non viene se non saltuariamente conservato nel palazzo comunale. Il Tesoriere della Comunità tiene le carte contabili presso di sé, nella propria abitazione nonostante i saltuari richiami dei Sindaci.

A Castellazzo come a Solero, a Quattordio come a Castelnuovo di Scrivia questa pratica appare come una costante, motivata da ragioni di sicurezza da parte di un pubblico ufficiale che, prima di ogni altra cosa, sa con certezza di essere chiamato a rispondere in solido dei suoi atti, ma segno anche di un complesso reticolo di interessi, di favori, di complici acquiescenze che costituiscono il potere reale del Tesoriere.

La volontà conservatrice non è più solo dell'ente: il segretario conserva i convocati e le provisioni, i sindaci i propri conti personali, il tesoriere le sue filze di quittanze, il catastraro compila estimi per lo meno discutibili ed il tutto avviene in un regime fiscale in cui la Comunità paga estimi esorbitanti alla Città nella quale risiedono i grandi proprietari terrieri [12].

Tuttavia, benché i soggetti detentoi della volontà conservatrice siano differenziati ed agiscano non sempre nell'interesse della comunità, non si assiste ancora all'intervento di volontà esterne ad essa: lo Stato è assente anche su questo piano.

Il XVI secolo vede invece entrare prepotentemente in scena una diversa volontà conservatrice nell'ambito degli archivi ecclesiastici.

Il Concilio Tridentino statuirà l'obbligo dei registri parrocchiali dei battezzati, dei matrimoni, dei morti e l'opera moralizzatrice di Carlo Borromeo interverrà anche nel campo strettamente archivistico stabilendo canoni e principi, ordinando agli enti ecclesiastici dipendenti di porre fine ad una situazione di disordine nella conservazione delle carte.

Sottoposta alla giurisdizione della provincia ecclesiastica di Milano,

[12] Cfr. Giulio Massobrio, *L'archivio della Comunità fra legittimazione del potere ed imperio delle leggi*, in AA.VV., *La memoria ne llabirinto. L'Archivio Storico di Castelnuovo Scrivia*, a cura di Antonello Baunetti cit., pp. 21 sgg. e Maria Michela Capella, Antonella Ferrari, Giulio Massobrio, *Le possibili letture di un archivio*, *ibidem*, pp. 9 sgg. Cfr. inoltre Giulio Massobrio, *L'archivio dell'antico Contado di Alessandria*, in «Quaderno di storia contemporanea», n. 3, 1988, pp. 103 sgg.

la diocesi alessandrina sarà investita dalla volontà conservatrice dell'arcivescovo che nel corso di sei concili provinciali, dal 1565 al 1584, stabilirà norme e regole tendenti alla custodia, alla conservazione ed all'ordinamento degli archivi ecclesiastici [13].

Le visite pastorali confermarono questa nuova attenzione della Chiesa verso i propri archivi e benché non sempre ci si adeguasse alle disposizioni, certamente si iniziò in ogni parrocchia ed all'interno della maggior parte delle istituzioni ecclesiastiche a por mano alla conservazione ed all'ordinamento delle carte e dei documenti.

Gli archivi comunali, invece, dovranno attendere ancora due secoli. Con il passaggio allo stato sabaudo la volontà conservatrice dei comuni e dei loro ufficiali venne soverchiata da quella ben più rigida dello Stato [14].

A partire dall'Editto di Carlo Emanuele di Savoia del 29 aprile 1733 «pel buon reggimento delle città e comunità del Piemonte» e per mezzo di successive «Istruzioni» agli Intendenti, fino a giungere alle Regie Patenti di Vittorio Amedeo del 6 giugno 1775 «per l'amministrazione de' pubblici nelle città, terre e luoghi in terraferma di qua da' monti» l'attenzione di Torino fu sempre rivolta alla salvaguardia delle carte d'archivio, alla loro riunione nei locali comunali ed al loro ordinamento secondo principi di buon governo della cosa pubblica.

I risultati non furono quasi mai, sul nostro territorio, corrispondenti alle aspettative del Governo, ma almeno un principio venne affermato: che la conservazione delle carte non poteva più essere espressione di un potere discrezionale delle Comunità, ma che, anzi, andava inquadrato nell'ambito di un più generale interesse pubblico di cui lo Stato riformatore si rendeva garante. Comunque andassero le cose, la strada era ormai segnata e ciò avveniva parallelamente alla nascita di un nuovo interesse erudito e colto verso gli archivi che cessarono progressivamente di essere caratterizzati dalla segretezza garantita dal «custos armarij» per diventare anche strumenti del fare storia.

[13] Cfr. A. PALESTRA, *San Carlo e gli archivi ecclesiastici milanesi*, relazione svolta al XV Congresso degli Archivisti Ecclesiastici, Loreto 16-19 ottobre 1984, in «Archiva Ecclesiae», a. XXVIII-XXIX, 1985-1986, Città del Vaticano e GIULIO MASSOBRIO, *Ipotesi su un archivio* cit., pp. 148 sgg.

[14] Cfr. GIULIO MASSOBRIO, *L'archivio della Comunità fra legittimazione del potere ed imperio delle leggi*, in AA.VV., *La memoria nel labirinto. L'Archivio Storico di Castelnuovo Scrivia*, a cura di ANTONELLO BRUNETTI cit., pp. 21 sgg.

Il progresso fu lento ovunque ed in molti casi non è affermato neppure oggi, come è purtroppo testimoniato dallo stato disdicevole in cui molti dei nostri archivi pubblici versano ancora adesso.

Con l'unificazione nazionale il processo si accelerò e la volontà conservatrice divenne patrimonio prioritario dello Stato tanto da giungere sullo scorcio del secolo all'emanazione di norme precise per gli archivi comunali [15].

Ma a tanta attenzione verso le carte municipali non corrispose un analogo interesse dello Stato verso i complessi documentari degli altri enti pubblici e, ben presto, sembrò affievolirsi anche quella così che oggi si può affermare in tutta tranquillità che la volontà conservatrice, intesa purtroppo spesso nel suo senso deteriore, è ritornata di fatto ai singoli enti. Sul territorio alessandrino, salvo sporadici esempi di attenzione e cura verso la conservazione ed il riordinamento delle carte d'archivio, il panorama si presenta sconfortante e le previsioni, benché temperate dai pochi interventi in atto, non possono che essere negative [16].

La storia della volontà ordinatrice presenta caratteri simili a quelli analizzati in precedenza, perlomeno per quanto concerne i soggetti interessati. Le differenze, se mai, riguardano la scansione temporale dei processi di modificazione dei modi ordinativi, rallentati e non perfettamente coevi ai mutamenti nella volontà conservatrice delle carte.

Anche il bagaglio delle conoscenze relative ai sistemi di ordinamento utilizzati negli archivi ecclesiastici ed in quelli comunali del nostro territorio è ridotto, soprattutto per il periodo più antico, essendo fortemente condizionato dal susseguirsi di ordinamenti successivi, quasi sempre tali da cancellare le tracce dei precedenti, e dalle ripetute dispersioni di materiale dovute a fatti esterni.

In linea generale gli ordinamenti archivistici del periodo medievale sembrano non discostarsi dalla prassi corrente di ordinare il carteggio per serie, costituite per lo più sulla base della tipologia documentaria (lettere, privilegi, diplomi, eccetera).

15 Circolare del Ministero dell'Interno 17100/2 del 1° marzo 1897.

16 Pochissimi archivi del territorio sono riordinati e consultabili: lo stesso archivio storico del Capoluogo si trova in condizioni disastrose, ed è consultabile solo per quella parte che è stata depositata in Archivio di Stato.

Un esempio tipico di questo sistema è offerto ancora una volta dall'archivio capitolare di Alessandria[17], anche se le valutazioni che lo riguardano non sembrano allo stato attuale supportate da un completo apparato di prove fattuali, quanto piuttosto fondate su una serie sia pur consistente di indizi.

Possediamo invece prove certe di sistemi ordinativi ben precisi a partire dal secolo XVI per quanto riguarda gli archivi comunali. In linea di massima si può riconoscere come costante l'esistenza di serie riferite a tipologie documentarie precise: i libri dei convocati e delle provisioni, i libri del catasto e gli estimi, i mazzi e le filze dei conti e delle quittanze esattoriali, per citare solo alcune delle più frequenti.

Allo stesso modo sembrano già esistere in quel periodo serie documentarie precise nell'archivio della Curia: atti criminali, «matrimonialia» e quella miscellanea di atti ritenuti di maggior valore giuridico costituente il cosiddetto diplomatico.

La volontà ordinatrice è, in questo periodo, intrinseca all'ente ed è il segretario od il custos armarij che si occupa di ordinare quelle carte e quei volumi che sono conservati nella sede dell'ente.

Il criterio spesso attuato è quello della praticità della ricerca: non è infrequente il caso di inventari semplicemente riferiti agli armadi contenenti le carte che vengono quindi ritrovate essenzialmente sulla base di un criterio di ricerca topografica fondato sulla memoria dell'archivista e sulla sua conoscenza diretta del contenuto dell'archivio.

A partire dal secolo XVIII si avvertono i primi rilevanti mutamenti di indirizzo, sia per quanto concerne gli enti ecclesiastici che i comuni.

Gli influssi culturali esterni e, spesso, il cogente intervento di autorità superiori fanno sì che il problema dell'ordinamento delle carte d'archivio venga affrontato su una base più solida dell'empirismo precedente.

Mette conto di citare, nel caso degli archivi ecclesiastici, la costituzione apostolica «Maxima vigilantia» di Benedetto XIII che nel 1727 viene a sancire definitivamente un processo iniziato un secolo e mezzo prima da Carlo Borromeo[18]. Se il suo peso effettivo sulle sin-

[17] Cfr. Giulio Massobrio, *Ipotesi su un archivio* cit., pp. 149 sgg.
[18] Cfr. Giulio Massobrio, *Ipotesi su un archivio* cit., pp. 149 sgg.

gole situazioni archivistiche del territorio non sembra essere stato decisivo, certamente essa produsse progressivi mutamenti che portarono, alla fine del secolo, a tentativi di riordinamento di alcuni archivi ecclesiastici sotto la spinta, anche, della decisa volontà di monsignor De Rossi, vescovo di Alessandria.

Un analogo processo di intromissione dall'alto avviene per gli archivi comunali nello stesso periodo di tempo: l'intervento dello Stato sabaudo provoca in molti comuni l'inizio delle prime serie operazioni di inventariazione dei fondi documentari, condotte spesso con il rigore del notaio, se non con la mano dell'archivista [19].

Anche un altro importante complesso documentario entra nel generale processo di rinnovamento: negli anni Sessanta del XVIII secolo si provvede al riordinamento ed all'inventariazione dell'archivio del Contado di Alessandria. L'operazione, che avviene immediatamente prima del suo scioglimento, viene condotta sulla base del metodo dell'ordinamento per materie, ritenuto allora come il migliore e più razionale possibile [20].

Analoghi interventi avvengono a Castelnuovo di Scrivia e forse a Castellazzo [21].

I primi decenni del secolo scorso vedranno proseguire su questa strada gli archivisti comunali ed ecclesiastici: i primi a seguito delle numerose sollecitazioni provenienti dalle autorità di governo, come nel casi di Solero e Castelnuovo di Scrivia, i secondi, come nel caso dell'archivio capitolare, per una spontanea adesione culturale al nuovo modello di ordinamento [22].

La fine secolo segnerà per i comuni la perdita definitiva dell'autonomia ordinativa: lo Stato stabilirà infatti norme rigide di ordinamento chiudendo in tal modo un processo durato molti secoli.

Quali conseguenze allora trarre da questo lungo intersecarsi e sovrapporsi di volontà diverse, da questa ragnatela di motivazioni e di spinte, di innovazioni teoriche e dottrinali, di assunti giuridici resa

[19] Ne è un tipico esempio l'inventario redatto nel 1775 dal Segretaro della Comunità di Castelnuovo di Scrivia (ASCCS, Sezione 1, Archivio, 1).

[20] Cfr. *1764 Inventaro delle Scriture esistenti nell'Archivio del Contado d'Alessandria* (CONAL, Contado, Archivio, 1).

[21] Cfr. le intaroduzioni agli inventari degli archivi storici dei due Comuni reperibili in loco e, in copia, presso l'Archivio di Stato di Alessandria.

[22] Cfr. GIULIO MASSOBRIO, *Ipotesi su un archivio* cit., pp. 149 sgg.

ancora più complessa dagli innumerevoli insulti che la natura e gli uomini hanno inferto alle nostre strutture archivistiche?

Innanzitutto il riconoscimento di un processo generale di sovrapposizione di volontà generali alle singole e spesso contraddittorie volontà particolari nell'ambito di uno scenario che vede progressivamente nascere ed affermarsi la coscienza dell'archivio inteso non solamente nei termini di raccoglitore di memorie direttamente utilizzabili per fini amministrativi, ma anche luogo di trasmissione delle memorie per scopi culturali [23].

Ma soprattutto dal lungo processo che abbiamo appena abbozzato emerge la considerazione dello iato profondo esistente fra la volontà di chi conserva ed ordina e le aspettative di chi ricerca e studia.

Un principio generale della scelta conservatrice deve infatti apparire chiaro: essa si configura sempre come un'interpretazione ragionata dei fatti e la volontà di conservare una carta dipende sempre dalla volontà di mantenere traccia e memoria di un fatto. In questo senso lo iato fra grandi fatti e la relativa documentazione scritta può apparire davvero enorme; ne è un esempio la documentazione relativa alla battaglia di Marengo le cui pressoché uniche tracce archivistiche sono costituite dalle quittanze relative alle somministrazioni militari, alle forniture agli ospedali, alle requisizioni dei buoi.

Tracce quindi quasi sempre indirette, da cercare all'interno di serie archivistiche che apparentemente non sembrano avere connessione diretta con i fatti cercati.

Gli esempi, anche nell'ambito degli interessi di questo Convegno, sono numerosi.

La serie degli atti di primogenitura nell'archivio comunale di Castellazzo ci fornisce la descrizione, fra le altre cose, dei beni immobili e dei relativi arredi appartenenti ad alcune illustri famiglie: i Ghilini, i Mussa, i Calcamuggi, i Balbi, gli Zoppi per citarne solo alcune [24].

La storia della chiesa di Santo Stefano del Castellazzo è abbastanza ben documentata perché si tratta di una proprietà comunale mentre, sempre dello stesso luogo, non si hanno documenti scritti nell'archivio

[23] La citata circolare 17100/2 del 1897 stabilisce per i Comuni l'obbligo dell'ordinamento dell'archivio sulla base di un sistema classificatorio articolato in Categorie e Classi predeterminate ed in fascicoli creabili autonomamente a seconda delle esigenze.

[24] Cfr. ASCCB, Catasto, Carteggio, 1.

comunale relativi al convento dei cappuccini ed alla splendida chiesa della Trinità.

Del magnifico crocefisso di Santa Maria della Corte di Castellazzo possediamo in un convocato secentesco la storia del miracolo connessa con l'incendio della chiesa ad opera dei soldati francesi e solamente perché il Comune decide di far celebrare in perpetuo una messa il giorno di San Pietro a memoria del fatto prodigioso[25].

Nella eccezionale massa di carte dell'archivio comunale di Alessandria le notizie sugli orefici operanti in città si reperiscono frammiste al carteggio dedicato ai pesi ed alle misure in quanto essi erano tenuti a depositare i relativi marchi, così come alcuni dei disegni del palazzo municipale si trovano uniti al relativo carteggio allegato alle provisioni del Consiglio[26].

Si torna insomma al punto di partenza: la ricerca delle possibili fonti parte dalle carte poste in essere e conservate non in quanto fonti, ma in quanto testimonianza, memoria di atti e negozi, di decisioni e di spese, di privilegi e di obbligazioni secondo criteri propri dell'ente o delle singole persone che avevano il compito di conservare ed ordinare.

I dati di partenza, conservati e quindi già interpretati, si trasformano, all'atto del loro utilizzo da parte degli studiosi, in informazioni che sono altro dal documento originario e dalla volontà di chi lo pose in essere e lo conservò per il proprio uso particolare. Di qui la necessità dell'identificazione degli usi e delle normative, dei diversi piani intersecantisi fra loro, del complesso ed articolato intreccio storico che fa essere le carte quelle che noi, oggi, cerchiamo.

[25] Cfr. ASCCB, Sez. 1, Atti comunitativi, n. 2.

[26] Le condizioni di disordine dei fondi dell'archivio storico comunale di Alessandria non ci consentono di fornire – per adesso – l'esatta segnatura archivistica del carteggio corrispondente.

MAURILIO GUASCO - GIANCARLO SUBBRERO

LE VISITE PASTORALI COME FONTI PER LA STORIA DELL'ARTE *

Fino ad anni relativamente recenti, la visita pastorale non era considerata dagli storici come una fonte privilegiata per le loro ricerche; appariva piuttosto come una burocratica verifica della situazione materiale, morale e pastorale delle parrocchie della diocesi, fatta periodicamente dal vescovo, che doveva adempiere ad un compito assegnatogli dai decreti del Concilio Tridentino [1].

Il vescovo, prima di recarsi in visita, inviava ai parroci un questionario, la cui ampiezza era proporzionale al desiderio di conoscenza del pastore della diocesi. Il parroco era invitato a rispondere per offrire al suo vescovo un'immagine la più ampia possibile del territorio che era affidato alle sue cure. Il vescovo poteva così recarsi in quello stesso territorio avendo già un'idea non solo sommaria della situazione pastorale, dei problemi, del lavoro che vi si svolgeva.

Le risposte ai questionari, conservate negli archivi delle curie diocesane, rappresentano una miniera di dati, informazioni, osservazioni di ogni genere, che solo recentemente gli storici hanno scoperto e valorizzato: insieme con altri documenti, che permettono di ricostruire le vicende storiche di un periodo, la vita di una comunità religiosa, i suoi comportamenti, il suo modo di vivere quella fede a cui quasi

* La relazione è stata preparata sulla base di un progetto elaborato insieme dai due autori: per quanto concerne la stesura, M. Guasco ha scritto il primo paragrafo, G. Subbrero tutte le parti successive.

[1] Le disposizioni prevedono che il vescovo, ogni cinque anni, debba provvedere a visitare, o almeno prendere contatto, con le singole parrocchie della diocesi, se non personalmente, almeno tramite qualche vicario. Di tale visita si parla già fin dal secolo VI, ad esempio nel Concilio Tarragonese del 516. La regolamentazione verrà però fatta dal Concilio di Trento, nella sessione XXIV, 11 novembre 1563.

tutti ufficialmente aderiscono. Con le visite pastorali, vanno ricordati gli altri documenti dell'autorità religiosa, in particolare i decreti, le lettere pastorali o le circolari, le disposizioni di vario genere e i testi che vengono preparati dal vescovo per le periodiche visite ad *limina*, cioè il viaggio che ogni cinque anni ogni vescovo è tenuto a fare a Roma per riferirvi sulla situazione religiosa del territorio che gli è stato affidato [2].

Le visite pastorali rappresentano in genere uno dei documenti più ricchi e significativi: esse infatti riassumono in qualche modo osservazioni, riflessioni, suggerimenti di un numero relativamente grande di persone, i parroci, poste in situazione di contatto diretto e continuato col gruppo che si vuole descrivere. Le informazioni che se ne desumono interessano i demografi, gli storici delle mentalità, i cultori della storia della pietà, fino a quanti si occupano di storia dell'architettura, o di storia dell'arte.

Il questionario infatti è variegato, e spesso molto ampio [3]: non è raro che il parroco debba rispondere anche a quattrocento o più domande; e proprio quella parte che potrebbe apparire, per chi coltiva determinati interessi storiografici, meno utile e più arida, si rivela per altri di straordinario interesse. Ci riferiamo ad esempio a tutte le do-

[2] Si usa l'espressione *limina apostolorum* per indicare lo scopo primordiale della visita a Roma, quasi un ritorno alle fonti, le tombe degli apostoli Pietro e Paolo. Successivamente, rimase lo stesso termine per indicare le visite periodiche che i vescovi dovevano compiere a Roma, per incontrar il papa e varie congregazioni, a cui riferire sulla vita della diocesi. La prima regolamentazione venne pubblicata da papa Zaccaria nel 743. Nel 1585 Sisto V avrebbe chiesto che tali visite si effettuassero ogni tre anni; sarebbe stata la Congregazione Concistoriale, nel 1909, a portare la periodicità a cinque anni.

Una presentazione delle visite *ad limina* più recenti compiute dai vescovi di Alessandria, in M. GUASCO, *Per la storia religiosa di Alessandria: documenti (1911-1941)*, Istituto per la storia della Resistenza in provincia di Alessandria, «Quaderno», n. 6/7, 1980/81, pp. 37-64.

[3] È noto quale sia stato l'influsso di S. Carlo Borromeo negli anni della applicazione del Concilio di Trento, anche per quanto concerne lo svolgimento delle visite pastorali e la preparazione dei documenti relativi. Spesso i vescovi si ispirano a lui, anche per la preparazione del questionario, come appare evidente dagli studi che sono stati dedicati a tale soggetto.

Una riflessione di particolare interesse sui questionari, la loro evoluzione, i modelli ispiratori, è stata proposta in due seminari svoltisi a Vicenza presso l'Istituto per le ricerche di storia sociale e religiosa, i cui atti sono poi stati pubblicati: si veda *I questionari dei vescovi veneti ai parroci nel XIX secolo e il loro uso come fonte storica nello studio della vita religiosa locale*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», 9, gennaio-giugno 1976, pp. 5-170; e lo stesso per il secolo XX, *Ibid.*, 14, luglio-dicembre 1978, pp. 5-117.

mande concernenti la situazione materiale della parrocchia: stato della chiesa, situazione e conservazione di tutti i beni di ogni tipo, ma anche numero di abitanti divisi per categoria, per i quali è richiesta anche l'indicazione della pratica religiosa. Il vescovo poi chiede spesso di fornire lunghi elenchi dei beni non solo immobili: si va dalla elencazione di tutti gli arredi per gli altari, alle suppellettili necessarie per le sacre cerimonie: calici, pissidi, ostensori, teche, e poi casule, pianete, dalmatiche, tunicelle, camici; si chiede di indicare anche, nell'elenco, quali siano quegli arredi di particolare valore, e in quale stato di conservazione si trovino.

Vi sono poi i capitoli specificamente dedicati a quanto può essere considerato patrimonio artistico: oltre agli elementi già ricordati quindi, si devono aggiungere elenchi di quadri, pale o paliotti da altare, statue o gruppi marmorei. Quasi sempre poi, vi è un capitolo dedicato alla storia della chiesa parrocchiale: struttura dell'edificio, periodo a cui risale, indicazione sui tempi e i modi delle eventuali ristrutturazioni, valore artistico.

Riferendoci anche solo a questi sommari elenchi, ben più ricchi poi nella realtà, è chiaro che quando i parroci rispondono con esattezza a simili questionari, la massa delle risposte diventa preziosa; proprio anche per risalire o riscoprire l'esistenza di beni artistici dimenticati, per avere informazioni sulla evoluzione architettonica degli edifici, o per essere informati sulla ubicazione e valore di eventuali chiese o cappelle distrutte o convertite ad usi profani.

Proprio questo materiale ha incuriosito, soprattutto a partire dagli anni sessanta del nostro secolo, molti ricercatori; e sono così iniziate le ricerche, gli studi, condotti o da singoli studiosi, o anche da vere e proprie *équipes* che lavorano in modo programmatico e articolato. Basti qui ricordare, non potendo evidentemente dare notizie dettagliate dei metodi e dei risultati già acquisiti, il lavoro di grande interesse svolto ad esempio in Francia, proprio a partire dalle visite pastorali [4], da quella scuola che aveva avuto alle sue origini le straordinarie intuizioni e incoraggiamenti di Gabriel Le Bras [5]; e in Italia, la

[4] Diversi gli studi pubblicati dagli storici francesi in anni recenti, sulla base del programma che era stato enunciato nel 1969: *Pour un Répertoire des visites pastorales*, in «Revue d'Histoire de l'Eglise de France», janvier-juin 1969, pp. 49-67.

[5] Lo studioso francese aveva presentato le sue proposte negli stessi anni in cui prendeva inizio la cosiddetta scuola delle «Annales», i cui iniziatori d'altronde erano

lunga serie di volumi pubblicati dal gruppo di storici diretti o ispirati da Gabriele De Rosa, che hanno lavorato e lavorano soprattutto nel Veneto e in alcune regioni dell'Italia meridionale[6]. Quel materiale poi è anche la base, da anni, di numerosisissime tesi di laurea, nelle più svariate facoltà.

Tali premesse sono anche all'origine di questa comunicazione, che vuole offrire qualche esempio dell'utilizzazione del materiale ricordato. Anche i vescovi della diocesi di Alessandria, a partire dal secolo XVI, iniziano le visite periodiche della loro diocesi; anche loro si servono di questionari, di vario genere. Le risposte che i parroci mandano, molto varie non solo in rapporto al tipo di questionario che viene inviato, ma anche alla maggiore o minore vena di scrittori che i singoli parroci rivelano, sono conservate nell'archivio della curia vescovile[7]. Insieme con le risposte, vengono spesso conservati altri documenti: le osservazioni che il vescovo manda al parroco dopo la

colleghi dello stesso Le Bras, e condividevano molti dei suoi orientamenti. Il saggio di Le Bras era apparso nel 1931 nella «Revue d'Histoire de l'Eglise de France», con il titolo: *Pour une explication historique de l'état du catholicisme dans les diverses régions de France*. È stato poi ristampato nei due volumi di *Etudes de sociologie religieuse*, t. I, Paris, 1955, pp. 1-24. Dello stesso, si veda anche la *Introduction à l'histoire de la pratique religieuse en France*, 2 volumi, Paris, 1942-1945. Uno dei modelli più significativi di ricerca condotta con ampia utilizzazione di queste fonti, sono i lavori di C. Marcilhacy, *Le diocèse d'Orléans sous l'épiscopat de Mgr. Dupanloup. 1849-1878. Sociologie religieuse et mentalités collectives*, Paris, 1962; Id., *Le diocèse d'Orléans au milieu du XIX^e siècle. Les hommes et leurs mentalités*, Paris, 1964.

6 Le premesse erano state poste con la costituzione del «Centro studi per le fonti della storia della Chiesa nel Veneto da Campoformio alla prima guerra mondiale», con sede presso l'archivio di Stato di Padova (e in proposito si veda G. De Rosa, *Fonti per la storia della Chiesa nel Veneto*, in «Rassegna di politica e di storia», ottobre 1966, pp. 305-309). Veniva quindi programmata la pubblicazione sistematica dei materiali concernenti le visite pastorali, il cui primo volume conteneva anche un'ampia introduzione dello stesso De Rosa sui criteri e i programmi di lavoro: *La visita pastorale di Ludovico Flangini nella diocesi di Venezia (1803)*, a cura di B. Bertoli e S. Tramontin, Roma, 1969. Qualche tempo dopo, un lavoro analogo iniziava anche nel Meridione. Un primo saggio, ancora opera di G. De Rosa, era dedicato ai *Problemi religiosi della società meridionale nel Settecento attraverso le visite pastorali di Angelo Anzani*, in «Rivista di Studi Salernitani», luglio-dicembre 1968, pp. 19-89; ora in G. De Rosa, *Vescovi, popolo e magia nel Sud*, Napoli, 1971, pp. 5-92. Sui lavori successivi dei due centri e sulle loro numerose pubblicazioni, si trova regolarmente notizia nella citata «Rivista di Studi Salernitani», divenuta nel 1972 «Ricerche di storia sociale e religiosa».

7 Una presentazione sommaria del materiale conservato nell'archivio della curia di Alessandria in M. Guasco, *La struttura archivistica della Diocesi di Alessandria*, in *Archivi nell'alessandrino. Piccola storia, grande storia*, Atti del Convegno di Studi Storici e Archivistici, Alessandria 2-3 dicembre 1983, a cura di Guido Ratti, Alessandria, 1985, pp. 89-98.

visita, gli elenchi di quanto è conservato nella parrocchia, talvolta fornito a parte; qualche allegato, con materiale concernente la parrocchia stessa. È chiaro che i documenti vanno letti e interpretati con un pizzico di senso critico: non è sempre facile distinguere nelle risposte quanto vi sia di racconto, quanto di valutazione personale del parroco; quanto vi sia di reticente, quanto di timore reverenziale nei confronti del superiore, che è comunque sempre visto anche nella sua veste di supervisore ufficiale, e provvisto di autorità. Spesso, sono annotazioni di un vescovo, «osta quella falsa opinione che non solo si è posta nell'animo di tutti i laici, anche nell'anima degli stessi parroci e degli stessi sacerdoti che sia cioè senza dubbio e proprio dei delatori, o almeno che non convenga affatto agli uomini buoni, riferire al presule quali mali, quali scandali vi siano nei costumi, quali siano gli abusi, quali i turbamenti delle cose. E penso che questa opinione sia il frutto di quei tempi in cui i vescovi curavano particolarmente la trattazione delle cause, il carcere, le pene e simili cose» [8].

Il rischio della reticenza, della risposta o della informazione inesatta, non vale d'altronde soltanto per le informazioni sulle persone; i vescovi temono l'informazione falsa anche sui beni. Ancora nel 1897, Mons. Pietro Balestra, vescovo di Acqui, scrive in proposito: «Dichiariamo fin d'ora interdetti pel tempo posteriore alla visita le suppellettili, gli arredi e i vasi sacri che si fossero presi ad imprestito e quelli che venissero scientemente sottratti alla nostra ispezione» [9].

Tali osservazioni però non tolgono affatto valore ai documenti conservati: semplicemente vogliono ricordare che, come ogni documento, anche quelli relativi alle visite pastorali vanno letti con senso critico, vanno costantemente risituati nel loro contesto, per evitare di leggerli e interpretarli con gli occhi di chi dimentica di rendersi contemporaneo al testo che sta esaminando.

2. Le visite pastorali relative alla diocesi di Alessandria conservate presso l'Archivio della Curia iniziano da quella effettuata dal vescovo Gerolamo Gallarati nel 1565 e giungono, pur con vuoti e lacune, sino a quella compiuta dal vescovo Giuseppe Gagnor nel 1964 [10]. Conside-

[8] In G. De Rosa, *Problemi religiosi della società meridionale* cit., p. 50.

[9] Mons. P. Balestra, Lettera circolare al clero e al popolo per la prima visita pastorale, Acqui, 2 marzo 1897.

[10] M. Guasco, *La struttura archivistica* cit., pp. 89-98.

rando solo Alessandria città e fermandosi a D'Angennes (1825) dall'analisi quantitativa delle visite si evidenzia un elenco di più di 70 monumenti, tra chiese parrocchiali, oratori, ospedali e altri edifici (e l'elenco non è completo) per un totale complessivo di oltre 300 visite, alcune delle quali limitate a poche righe, altre lunghe parecchie pagine; alcuni monumenti appaiono soltanto in alcune visite, per esempio le chiese di Bergoglio, altri in quasi tutte, e in questo caso l'esempio classico potrebbe essere S. Maria di Castello; infine, a partire dal vescovo Giuseppe Tommaso De Rossi iniziano ad essere allegati alle visite anche i «questionari» inviati ai parroci delle diverse parrocchie e gli «atti», dove si ritrovano molti inventari di mobili ed arredi sacri. In sostanza, esiste un «reticolo» di visite pastorali all'interno del quale le possibilità di lettura sono parecchie, da quella nominativa diacronica monumento per monumento a quella di struttura per ogni visita pastorale effettuata da ogni vescovo: da una lettura incrociata dovrebbe emergere gran parte della storia dell'architettura sacra – ma non solo quella – di Alessandria [11].

Per esemplificare l'importanza delle visite pastorali come fonti per la storia dell'arte [12] – e non solo dell'arte – proponiamo due esempi, il primo relativo ad un monumento, la chiesa di S. Gerolamo, che oggi non esiste più, «inglobata» nell'ala sinistra del Seminario Vescovile, in un tentativo di ricostruzione, sia pure parzialissimo, di un edificio oggi scomparso, mentre il secondo esempio riguarda una visita pastorale completa e cioè quella compiuta dal vescovo Giuseppe Alfonso Miroglio tra il 1744 e il 1750 in Alessandria città.

Qualche cenno sulla storia della chiesa. La chiesa di S. Gerolamo – secondo il Chenna – «esisteva fin dalla fondazione della città» [13]. Successivamente, la chiesa fu dei Terziari di S. Francesco, almeno sino

[11] Per questi dati sulle visite pastorali di Alessandria M. Guasco, *Archivio della Curia Vescovile di Alessandria*, appendice *Visite pastorali della Città e Diocesi di Alessandria*, dattiloscritto.

[12] Esemplari in tal senso sono i saggi di G. Ieni e C. Bonardi, *Le carte degli archivi ecclesiastici come fonti integrative per la conoscenza del patrimonio storico-religioso*, in *Archivi nell'Alessandrino* cit., pp. 127-140 e 141-158.

[13] Il profilo riportato da G. A. Chenna, *Del Vescovato De Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi d'Alessandria*, tomo II, Alessandria, Nella Tipografia d'Ignazio Vimercati Stampatore, 1786, pp. 253-265 è il più completo; brevi cenni anche in F. Gasparolo, *La chiesa di S. Gerolamo in Alessandria*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la Provincia di Alessandria», XXIX, 1 luglio - 30 settembre 1920, fasc. XV, pp. 151-152.

al 1487. Nel 1490 – sempre secondo il Chenna che riprende il Ghilini e lo Schiavina – la chiesa e le case annesse furono concesse ai monaci Gesuati che, probabilmente, la fecero ingrandire attorno al 1643 [14]. Era comunque un edificio di piccole dimensioni: se i nostri calcoli sono esatti – i dati sono tratti dal Catasto Sabaudo Figurato del 1763 [15] – il sedime sul quale era costruita misurava poco più di 21 metri di lunghezza e poco meno di 6 di larghezza. Dopo la soppressione dei Gesuati avvenuta nel 1688, il 20 febbraio 1674 il vescovo Carlo Ciceri vi collocò, occupando la chiesa e le case annesse, il Seminario Vescovile, trasferendolo da S. Maria dell'Olmo [16].

Le notizie sulla chiesa di S. Gerolamo le abbiamo attinte proprio dalle visite pastorali dedicate al Seminario. Le visite ritrovate che riportano notizie sulla chiesa sono quattro: Carlo Ottaviano Guasco (1699), Mercurino Arborio Gattinara (1732), Giuseppe Tommaso De Rossi (1772), Alessandro D'Angennes (1825). Nella prima visita – 1699 – le informazioni sono scarse: si parla di un «sacellum» e si accenna alla visita delle «sacre suppellettili» [17]. Nella seconda – 1732 – le notizie sono più precise: nella chiesa vi era un altare maggiore dedicato, appunto, a S. Gerolamo, ma vi erano anche altri due altari, il

[14] G. A. Chenna, *Del Vescovato* cit., pp. 254-257; annota il Ghilini: «Quell'anno (1490) i monaci Gesuiti, li quali furono furono dal Beato Gioñani Colõbino istituiti, vennero ad abitare in questa Città, e li furono donate la Chiesa, e le case di San Girolamo dove prima stavano i Frati di San Francesco dell'Ordine de' Minori Osservanti, con codizione, che douessero dar sepoltura alli cadaueri, che in grandissimo numero si vedeuano in questa Città per causa della peste, e assistere a gli ammorbati, facendoli quella caritateuole serenità che richiede a simile occasione», 1490, n. 1; e più avanti: «... e nell'istesso giorno (3 maggio 1643) i Monaci Geronimiani di Alessandria fecero con le limosine così della Città, come de' proprij cittadini dar principio alla nuova fabrica della Chiesa sotto il titolo di San Girolamo, con intenzione di gettar a terra l'antica Chiesetta di esso Santo nel medesimo sito della nuova fabbrica, dopo che sarà perfezionata la Capella Maggiore di essa nuova Chiesa», 1643, n. 25; cfr. G. Ghilini, *Annali di Alessandria, overo le cose accadute in essa città nel suo, circonvicino territorio dall'anno dell'origine sua sino al MDCLIX*, Milano, Nella Stamperia di Gioffeffo Marelli nel segno della Fortuna, 1666, pp. 113 e 247.

[15] Archivio di Stato di Alessandria, Archivio Storico del Comune di Alessandria, Catasto Sabaudo 1763, Figurato, Gamondio, tomo III, Seminario di questa città sotto il titolo di St. Gerolamo, p. 1039; Chiesa sotto il titolo de Santi Gerolamo e Pio, p. 1241.

[16] Archivio del Seminario Vescovile di Alessandria (d'ora in poi ASVAL), Seminario. Istrumenti, Scritture e Quietanze formali antiche, Unione della Chiesa, e Beni de PP. Gesuati al V. Sem.o, 20 febbraio 1674, ff. 152-165; cfr. anche G. A. Chenna, *Del Vescovato* cit., p. 262.

[17] Archivio della Curia Vescovile di Alessandria (d'ora in poi ACVAL), *Visite Pastorali*, Visita del Vescovo Carlo Ottaviano Guasco 1699, VIII - L - 3, ff. 336-340.

primo dedicato alla Madonna di Loreto, S. Carlo, S. Bernardo, il secondo a S. Filippo Neri; parimenti, più precisi si fanno i riferimenti agli arredi sacri: si scrive sempre di «visitavit pissidem, ostensorium, sacra suppellettilia», ma si accenna anche a «visitavit duo reliquiaria, in quorum uno asservatur particula ossis S. Pij V, et in altero pars vestis coloris albi S. Philippi Neri» [18]. Della terza visita pastorale – 1772, De Rossi – non è tanto importante la descrizione della visita stessa, che riprende con poche varianti quanto scritto nella precedente, quanto gli «atti» dove è riportato un inventario estremamente dettagliato degli arredi sacri della chiesa, ma che è utile, di riflesso, anche per comprenderne la struttura architettonica. Si legge in questo inventario:

«*Della Chiesa* – Questa ha per icona un quadro dipinto, rappresentante S. Gerolamo con cornice di colore di bronzo, e fogliami dorati. Dalla parte dritta di d.a icona vi sono tre altri quadri fissi nel muro, che rappresentano S. Pio, San Baudolino, e S. Domenico: dalla sinistra altri tre rappresentanti S. Carlo, S. Ambrogio, e S. Francesco Xaverio.

L'altare maggiore ha la mensa in quadrato di mattoni cotti. Tre sono i gradini d'esso di legno di color di bronzo con fiorami d'oro. Il tabernacolo, crocifisso, con sei candellieri, che vi stanno quotidianamente, sono pure di legno imbronzati, e dorati. Per le messe basse servono due piccoli candellieri d'ottone, ha tre tavolette con cornici simili con carta Gloria, Evangelio di S. Giovanni, e del Lavabo, una scaletta di noce per il messale.

Il contraltare è di tela dipinta col ritratto di S. Gerolamo, con cornice. Dalla parte del Lavabo vi è un tavolino d'albera molto antico, con coperta di tela rigata, sopra un piccol tondo di majolica con due ampolline di vetro, un campanello di metallo. Tre sono le tovaglie, che coprono la mensa; una di lino co' pizzetti, le altre due di canepa, tutte tre usate» [19].

Successivamente la visita passa ad esaminare l'abside:

«*Nel Coro* – Invece de' stalli, gira all'intorno una serie di banche fisse nel muro. Dietro alli tre gradini dell'altare vi sono cinque scrigni per riporre calici, missali ed altre cose appartenenti al S. Sacrifizio.

Sotto a questi cinque scrigni evvi un grande banco di noce a forma di

[18] ACVAL, *Visite Pastorali*, Visita del Vescovo Mercurino Arborio Gattinara 1732, VIII - L - 4, ff. 308-311.

[19] ACVAL, *Visite Pastorali*, Visita del Vescovo Giuseppe Tommaso De Rossi 1772, VIII - L - 7, vol. 2°, pp. 399-408 e VIII - L - 12, vol. 5, ff. 1-52, Inventario di quanto si ritrova nella Chiesa del Venerando Seminario in occasione della Visita Pastorale di Monsigre Ill.mo, e Rev.mo Don Giuseppe Tommaso De Rossi Vescovo d'Alessandria a 21 maggio 1772.

cantara, ornato d'una bindella per le pianete, ed altre suppellettili sacre; sotto all'icona si trova una lunga tavola d'albera coperta di tela canepa col colore blu»[20].

Infine gli altari laterali:

«Altri due altari si ritrovano in questa Chiesa. Quello a cornu Evangelij ha per icona un quadro dipinto fisso nel muro con cornice dorata, che rappresenta la B. Vergine di Loreto, e più sotto S. Michele, S. Bernard.o, S. Carlo, e S. Giuseppe. La mensa è di figura quadrata, con un sol gradino di legno color di bronzo, e fogliami indorati, come pure sono quattro candellieri del medesimo lavoro, ed una croce d'ottone, che continuamente stanno sull'altare. Il suo contraltare con cornice è di tela dipinta.

L'altro a cornu Epistolae in tutto simile al sovrascritto altare della B. Vergine di Loreto, non differente in altro, che nell'icona, che ha un quadro dipinto, fisso nel muro rappresentante S. Filippo Neri. Dalla parte del Vangelo d'esso vi sono due quadri di grazie ricevute, da quella dell'Epistola uno stemma gentilizio (...).

Dalla parte del Vangelo dell'altare di S. Filippo Neri vi è il pulpito fisso nel muro di noce, tutto intagliato a fiorami. Dodeci sono i banchi che ornano il corpo della Chiesa, e questi sono d'albera senza colore. In fine della Chiesa, da una parte esiste un confessionale di noce, dall'altra un credenzone d'albera dipinto, per conservare i fiori, e candellieri.

Sopra la porta della chiesa evvi una cantoria od orchestra d'albera: vicino a questa sonvi altri due quadri fissi nel muro, l'uno rappresenta S. Orsola e l'altro (?).

Avanti d'entrare in Chiesa si ritrova un attrio, nel quale si trovano due vasi di marmo per l'acqua santa, e la porta per cui si passa in Chiesa, è una ferrata di ferro lavorata (...)».

L'inventario si chiude con un dettagliato elenco di tutti gli arredi sacri, dai crocifissi ai calici, dai piviali alle pianete, dai camici alle tovaglie[21].

Nella visita successiva – D'Angennes, 1825 – gli accenni alla chiesa tornano ad essere scarni e stereotipati; tuttavia negli «atti» si

[20] *Ibidem.*

[21] *Ibidem.* Potrebbe sorgere il dubbio che l'inventario si riferisca alla Cappella del Seminario, fatta costruire da De Rossi nel 1763. La questione rimane aperta; noi propendiamo per la Chiesa di S. Gerolamo sulla base di alcuni segnali: in primo luogo, già nella visita del vescovo Gattinara (1732) sono indicati gli altari laterali della Madonna di Loreto e di S. Filippo Neri e all'epoca la Cappella del Seminario non esisteva ancora; nella descrizione della Chiesa è indicato il «coro» che non pare emergere da planimetrie del Seminario disegnate attorno al 1820-25, dove la Cappella è disegnata a pianta rettangolare; infine, nell'inventario degli arredi e delle suppellettili si parla di «credenzone di fronte al campanile» e, sotto questo profilo, dai documenti considerati non risulta un campanile accanto alla Cappella del Seminario.

parla della Biblioteca del Seminario, un accenno che riveste particolare importanza anche per la chiesa di S. Gerolamo[22]. La Biblioteca del Seminario era stata fatta costruire dal vescovo De Rossi tra il 1783 e il 1785 su progetto dell'architetto Giuseppe Caselli per poter raccogliere i volumi dei soppressi Gesuiti ed era stata, con tutta probabilità, collocata a «monte» della chiesa di S. Gerolamo[23]. In questo caso, un'altra fonte – il verbale dei Convocati del Seminario del 17 luglio 1825 – chiarisce questo aspetto: «Stante la necessità di fare una nuova camerata sull'antica chiesa di S. Gerolamo e Biblioteca unita s'incontrerebbe l'inconveniente che i muri della Biblioteca che devono essere base della camerata non sono rettilinei a quelli della chiesa come si era supposto»[24]. Tuttavia, sarà proprio sulla chiesa di S. Gerolamo e sulla Biblioteca che il vescovo D'Angennes tra il 1825 e il 1830 farà edificare il braccio sinistro del Seminario con le nuove camere dei chierici[25].

3. Dopo un esempio di lettura per monumento proponiamo un esempio di analisi di «struttura», riportando alcuni passi della visita effettuata dal vescovo Giuseppe Alfonso Miroglio tra il 1744 e il 1750[26]. La visita è, tutto sommato, abbastanza breve: è composta infatti da un centinaio di fogli manoscritti e le visite effettuate sono complessivamente ventitrè (si veda elenco allegato).

Le visite si ripetono sostanzialmente con lo stesso schema: in

[22] ACVAL, *Visite Pastorali*, Acta e monumenta visitationis Ep. Alexandri D'Angennes, 13 febbraio 1825, VIII - L - 18, vol. 6, ff. 404-484.

[23] ASVAL, *Carte sparse*, Capitolato d'appalto e relazione di collaudo della Libreria del Seminario, 1785.

[24] ACVAL, Convocati della Congregazione del Seminario (1788-1831), Adunanza del 17 agosto 1825, ff. 148-150.

[25] La vicenda è confermata da G. T. Canestri, *La storia del Vescovato, de' Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi d'Alessandria di G. A. Chenna*, continuata e corretta, parte III, Alessandria, 1837, p. 31.

[26] ACVAL, *Visite Pastorali*, Visita del Vescovo Giuseppe Alfonso Miroglio 1744-1750, VIII - L - 1, fasc. 9, pp. non nn.; sulle chiese di Alessandria a metà Settecento rimandiamo a G. A. Chenna, *Del Vescovato* cit., *passim*; F. Gasparolo, *Notizie delle Confraternite di Alessandria e delle loro Chiese*, Casale Monferrato, Unione Tipografica Popolare, 1921, estratto dalla «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la Provincia di Alessandria», V (XXX), fasc. XIX, serie III; T. Santagostino, *Settecento in Alessandria. Storia – politica – letteratura – arte*, Alessandria, Tipografia Ferrari-Ocella e C., 1947, pp. 387-400; C. Moretti, *Antiche Chiese di Alessandria. Notizie storiche-critiche*, Alessandria, Casa Editrice G. Colombani e C., 1947; Id., *Le Confraternite di Alessandria*, parte I, Alessandria, Casa Editrice G. Colombani e C., 1948 e parte II, Alessandria, Casa Editrice G. Colombani e C., 1949.

primo luogo l'accoglienza del vescovo sulla porta della chiesa, in secondo luogo un breve elenco delle messe e dei legati, in terzo luogo la «visitatio rerum», particolarmente importante come fonte per la storia dell'arte. Sotto questo profilo proponiamo la «visitatio rerum» relativa alla chiesa della Collegiata di S. Pietro e Dalmazio, emblematica per tutta una serie di informazioni che si possono desumere:

«(...) Successive visitavit Sacras Reliquias videlicet Reliquiarium ex ebano confectum, ac argenteis operibus exornatum, in quo asservatur dimidium pellis armellini cappa magna S. Caroli Borromei una cum epistola subscripta ab eodem D. Carolo, qua asservatur in eodem Reliquiario ad formam capsale constructo, quod clauditur fera ferrea, ejusque clavis custoditur in Archivio Capitulari tribus clavibus clausa.

Insuper visitavit alterum Reliquiarium in qua reposita est Reliquia ex ossibus S. Dalmatij Martyris sigillatum qinque impressionibus sigilli Rmi D. Laurentij Burguntij Vicarij Geñlis.

Insuper visitavit alia duo Reliquiaria in quo uno adest maior pars capitis S. Innocentij Martiris, et in altero partem ossi S. Aurelij Martyris, et alterum S. Servij Martiris, quae fuerunt sigillata pro maiori illorum identitate sex sigillis (?) Rmi D. Vicarij Geñlis.

In dicto Altare Majori est beneficium sub titulo S. Catharina, quod dicitur jurispatronatus DD. de Mantellis, quod alias erat annexum Capella S. Catharina cum onere missa unius singulo sabbato.

Dictum altare majus est sub invocatione S. Petri, in medio presbyterij adest Sepulcrum pro DD. Capitularibus (...).

Visitavit fenestrellam in qua asservatur Sacrum Oleum Infirmorum et omnia bene ordinata invenit.

Visitavit Altare sub titolo B. M. V. de Rosario, in quo adest Tabernaculum, in eoque asservatur Sañctum Sacramentum (...).

Visitavit Altare SSmi Crucifixi (...).

Visitavit Altare sub titulo S. Philippi Nerij (...).

Visitavit Altare sub titulo S. Joseph (...).

In medio Ecclesia adest sepulchrum infantium a cornu Evangelij et alia duo sepulchra comunia (...).

Visitavit chorum et sacristiam in quibus adsunt quatuordecim scranna pro vesperis DD. Capitularibus.

Visitavit archivium quod clauditur tribus clavibus quarum una custoditur a D. Priore tamquam P.mo in ordine, altera ab antiquiore et DD. Capitularibus, et tertia a D. Cañco syndaco pro tempore, ordinatum fuit fieri inventarium scripturarum adest in dicta sacristia tabella legatorum, et ordinatum fuit tradi copiam in archivio Curiae Episcopalis ad effigiendam (...)»[22].

[27] ACVAL, *Visite Pastorali*, Visita del Vescovo Giuseppe Alfonso Miroglio 1744-1750, VIII - L - 1, fasc. 9, pp. non nn.

In altri casi la visita si estende anche ad altri edifici parrocchiali; per esempio, in riferimento a S. Maria della Corte la visita riporta:

«Visitavit denique Domum Parlem consistentem in quattuor cubiculis inferioribus, et tribus superioribus cum cortili, etiam visitavit libros Parochiales, et ex ordine Illmi fuerunt a D. praeposito Aulário Convisitatore subscripti»[28].

Alcune visite riportano anche lapidi affisse da privati cittadini, come nel caso della chiesa di S. Andrea:

«In plano Presbiterij adest sepulchrum familiare de jure familiae de Carmellis cum inscriptione tenoris sequentis videlicet D. O. M. Michael Cermellus vivens sibi posterique suis P. ab anno MDCXXXXIV die XXXVI Nbris AEt. sua LXXII»[29].

Infine, nelle visite alle chiese delle confraternite è premesso anche un breve profilo storico della confraternita stessa; in questa sede proponiamo il caso della confraternita della SS. Trinità:

«Nulla habetur notitia fundationis hujus Confraternitatis sed ex libris habetur extitisse usque de anno 1548. Ecclia fuit raedificata de anno 1618, fuit aggregata de anno 1609 Archiconfraternitatis SSmae Trinitatis Peregrinorum Urbis ut ex litteris patentibus deb.o modo expeditis ibidem exhibitis. Confrates sunt 500 (?) est defferunt habitum coloris rubri cum cingulo albo. Prior est D. Ambrosius Peretti, Subprior Joseph Vignoli, renovantur ufficiales quot'amnis in festo Pentecostes, et ordinatum fuit quod reddant quot'amnis rationes de redditibus qui administrantur a d.a Confraternitate in plena Congregatñe et quo observentur Regulae S. Caroli»[30].

In provvisoria conclusione, questi sono due piccoli esempi, due «frammenti», delle potenzialità offerte, se opportunamente interrogate, dalle visite pastorali come fonti per la storia dell'arte, anche se non debbono essere considerate come fonti esaustive ma piuttosto come «piattaforma», al limite come filo conduttore, dal quale partire e sulla quale innestare successive domande ed ulteriori piste di ricerca. Un'ultima considerazione, che riguarda proprio le ulteriori possibilità di informazioni fornite dalle visite pastorali. Le visite De Rossi e D'Angennes relative al Seminario prima utilizzate riportano, oltre

[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*

alla visita vera e propria, anche altre notizie: per esempio, lo stato dei beni del Seminario – indicando il numero di mappa, il tipo, se terreno o fabbricato, la qualità della coltura se terreno, i confini, la denominazione della località, la superficie e il reddito ricavato –; l'elenco delle opere pie annesse al Seminario con tutti i loro beni – Errera y Ardiles, Inviziati, De Rossi, ecc.; l'elenco di tutti i «libri contabili» del Seminario, quest'ultimo strumento importante per il riordino dell'archivio stesso. Sotto questo profilo, la visita pastorale diventa importante sia per ciò che dice ma anche per le domande e i riferimenti ad altre fonti che suscita e si propone come una «fotografia» dell'ente utile non solo per una storia dell'arte, ma per una ricostruzione a «n» dimensioni.

Visita pastorale del Vescovo Giuseppe Alfonso Miroglio 1744-1750.

Elenco delle chiese visitate

– 1744 Cattedrale
– 25 novembre 1747 Chiesa della Collegiata di S. Pietro e Dalmazio
– 22 giugno 1749 Chiesa della Collegiata e Parrocchiale di S. Maria della Corte
– 24 giugno 1749 Chiesa Parrocchiale di S. Maria dell'Olmo
– 2 luglio 1749 Chiesa Parrocchiale e Abbaziale di S. Maria di Castello
– 6 luglio 1749 Chiesa Parrocchiale di S. Siro
– 8 luglio 1749 Chiesa Parrocchiale di S. Martino
– 13 luglio 1749 Chiesa Parrocchiale di S. Maria dei Carmelitani
– 3 agosto 1749 Chiesa Parrocchiale di S. Andrea
– 24 agosto 1749 Chiesa Parrocchiale di S. Maria della Sanità degli Orti
– 22 febbraio 1750 Chiesa della Confraternita di S. Sebastiano
– 24 febbraio 1750 Chiesa della Confraternita di S. Maria Domus Magna
– 25 febbraio 1750 Chiesa della Confraternita della SS. Annunciata
– 1 marzo 1750 Chiesa della Confraternita di S. Maria di Loreto
– 2 marzo 1750 Chiesa della Confraternita del SS. Crocifisso
– 4 marzo 1750 Chiesa di S. Rocco
– 8 marzo 1750 Chiesa di S. Lucia
– 9 marzo 1750 Chiesa della Confraternita di S. Croce
– 12 marzo 1750 Chiesa della Confraternita della SS. Trinità
– 14 marzo 1750 Chiesa della Confraternita di S. Maria della Misericordia
– 21 marzo 1750 Chiesa della Confraternita dello Spirito Santo
– 23 marzo 1750 Chiesa della Confraternita di S. Giovanni Decollato
– 12 aprile 1750 Chiesa della Confraternita della SS. Trinità

MARCO MOTTA

LE FONTI DELLA SOPRINTENDENZA AI BENI AMBIENTALI E ARCHITETTONICI

Riferirò sinteticamente su di una prima, generale ricognizione delle fonti della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte (S.B.A.A.P.), relativamente all'area corrispondente alla diocesi di Alessandria.

La relazione, nata da una specifica necessità di aggiornamento per la quotidiana attività di tutela monumentale, non ha una forma compiuta e sistematica, né tantomeno intende invadere specifiche competenze archivistiche che si renderanno evidentemente necessarie in un successivo più puntuale riordino.

a) *Archivio dell'ufficio vincoli*

Esiste un primo elenco provvisorio di beni risalente al 1896 [1] fatto pubblicare per iniziativa personale del d'Andrade [2] sul «Foglio periodico della Prefettura di Alessandria», che considera di interesse monumentale non più di dieci edifici.

Al 1911, nell'elenco ufficiale [3] pubblicato dal Ministero, il numero

[1] Circolare n. 69 del 1° settembre 1896, XXXII (settembre 1986), pp. 519-523.

[2] I generali precedenti e risvolti operativi di questa prima fase costitutiva degli istituti di tutela sono stati approfonditamente indagati in *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*, Torino, 1981, catalogo della mostra a cura di M. G. Cerri, D. Biancolini Fea, L. Pittarello, Firenze. In particolare i testi di D. Biancolini, pp. 57-75 e C. Vitulo, pp. 77-84.

[3] Ministero della Pubblica Istruzione, *Elenco degli edifici monumentali*, Roma, 1911.

degli edifici sale a cinquantadue, rispettivamente undici per Alessandria città e quarantuno per i Comuni limitrofi; di questi ultimi, ben tredici sono case del nucleo medievale di Capriate d'Orba, ad indicare la filologia allora e per lungo tempo dominante negli indirizzi di tutela e conservazione culturale.

Un imponente lavoro fu comunque svolto tra il 1896 e il 1911, tra le persone che collaborarono intensamente ricordiamo il Bosio, Lorenzo Bordes (dal 1897) e poi l'ing. Giulio Leale, l'ing. Venanzio Guerci, il conte Zoppi, ma soprattutto il canonico Francesco Gasparolo, appassionata personalità della cultura alessandrina.

Tra le persone di fiducia del d'Andrade troviamo il presidente della sezione di architettura del Circolo degli Artisti di Torino, l'architetto Crescentino Caselli.

Gli edifici di proprietà pubblica e privata, direttamente vincolati ai sensi dell'art. 1 della legge di tutela n. 1089 dell'1-6-1939 sono attualmente novantasette, di cui quaranta per Alessandria città e cinquantasette per i venticinque Comuni della diocesi.

Questi elenchi non esauriscono naturalmente il patrimonio di immobili su cui la Soprintendenza esercita attualmente la sua attività di competenza. Occorre aggiungere tutti quelli di proprietà della Provincia, Comuni, Enti ed Istituti legalmente riconosciuti, di epoca superiore ai cinquanta anni e anche se privi di formale notifica di vincolo (art. 4, Legge n. 1089/39); di questi edifici non esiste attualmente un elenco completo[4].

La questione, interessando numedosi edifici anche molto pregevoli, è di notevole importanza e causa di non pochi disguidi nell'attività di tutela.

b) *L'archivio d'Andrade*

Questo archivio non è in realtà limitato alla documentazione del periodo in cui Alfredo d'Andrade operò[5], dal 1884 al 1915, prima

[4] La S.B.A.A.P. ha sollecitato in più occasioni gli Enti interessati a fornire tali elenchi; in ultimo con circolare indirizzata ai Prefetti, prot. n. 2849 del 28-5-1978, anche ai sensi dei disposti dell'art. 15 della legge 44 del 1975, rimasta per lo più disattesa.

[5] Alfredo d'Andrade (1839-1915) fu tra l'altro eletto socio della S.P.A.B.A. il 20-12-1894 e ne fu il presidente dal 1907 al 1912.

come Delegato regionale per il Piemonte e la Liguria, e dal 1891, a capo dell'Ufficio regionale di Conservazione, ma comprende anche l'attività della Soprintendenza ai Monumenti all'incirca fino al 1930.

Per chi si occupa di restauro in Piemonte, l'importanza di questa fonte è certamente notevolissima, sia per ricostruire la storia e le trasformazioni subite da singoli edifici, che per inquadrare criticamente le diverse fasi e tendenze di tutela susseguitesi localmente.

L'ordinamento dell'archivio è stato illustrato in occasione del catalogo per la mostra del 1981 [6], ma ancora oggi attende una sistemazione definitiva.

Per la città di Alessandria si tratta di ventotto incarti. Tre di questi riguardano il complesso di S. Maria di Castello:

– Il primo in ordine cronologico (n. 119), dal 1888 al 1897, documenta i primi interessamenti ai restauri del complesso [7].

– Il secondo (n. 160) è composto di quattro fascicoli; le vicende di tutela e manutenzione della chiesa (dal 1906) e i restauri (dal 1923 al 1927) sono inseriti nel primo fascicolo contrassegnato A. I restanti tre fascicoli documentano vertenze e controversie:

  – con il calzaturificio Caretti (contrassegnato B) [8];
  – con la Società Anonima di Elettricità (contrassegnato C) [9];
  – con l'Autorità Militare (contrassegnato D) [10].

– Il terzo incarto (n. 253 comprende la definizione della controversia con il Calzaturificio Caretti di cui al precedente incarto (n. 160/B).

[6] *Op. cit.*, *Alfredo d'Andrade...*, 1981, «Il riordinamento dell'Archivio della S.B.A.A.P.», C. Bartolozzi, C. Della Croce, F. Delmastro, A. M. Dondi, F. Lenzi, C. Roggero, M. C. Visconti, pp. 159-160.

[7] Il 27-4-1887 il Ministero incarica l'ing. Giulio Leale di redigere una prima perizia; la relazione di progetto, ventotto pagine di indagine storica, stime delle opere, preventivo dei costi, reca la data 31-3-1888. In merito e sugli ulteriori interventi di manutenzione e restauro vedi la relazione di Maria Grazia Vinardi in questi stessi Atti: *Chiese e restauri di S. Maria di castello*, pp. 000-000.

[8] La controversia di proprietà con il Calzaturificio Caretti che svolgeva la propria attività nelle adiacenze del complesso, riguardava una tettoia abusiva nel cortile, dietro all'ex convento.

[9] La vertenza riguardava tre mensole per la trasmissione dell'energia poste dalla Società sul prospetto della Chiesa verso la piazza. Le tre mensole saranno rimosse alla fine del 1919.

[10] Dal 1917 al 1921 i militari requisirono la chiesa e l'ex convento adibendoli a magazzini, una notevole quantità di sacchi di sale furono addossati ai muri della chiesa e causarono gravi danni agli intonaci e alle murature che assorbirono il salnitro (foto n. 2).

Altri quindici incarti si riferiscono ad altri edifici monumentali significativi e precisamente: le chiese di N.S. di Loreto, S. Stefano, S. Lorenzo, S. Giacomo delle Vittorie, S. Alessandro, S. Rocco, le Confraternite [11], la Cattedrale, ex di S. Francesco (ora Ospedale Militare); i palazzi Ghilini, Prati, del Pozzo, già Sambuy, Cuttica di Cassine, Vescovile. I restanti dieci incarti riguardano questioni varie e poco documentate [12].

Per i Comuni della diocesi gli incarti sono diciannove.

Quelli per il complesso di Bosco Marengo (tre) sono di gran lunga i più voluminosi e interessanti: il primo (n. 1372) è suddiviso in sei fascicoli; l'attività di tutela e manutenzione del complesso boschese dal 1891 al 1902, è contenuta nel 1°, 2°, 3° e 6° fascicolo [13], il 4° e 5° documentano le vicende connesse al trafugamento e ritrovamento delle sette casse di «corali, paramenti e suppellettili» nel 1893 [14]. Ulteriore carteggio riguardante tale vicenda è raccolto nel secondo incarto (n. 1255).

Il terzo incarto (n. 1373) è composto da due fascicoli: il primo, intitolato «regolamento edilizio a tutela della chiesa monumentale di S. Croce», contiene il carteggio dal 1909 al 1925 riguardante iniziative e controversie varie sulla definizione di una regolamentata area di rispetto del complesso; il secondo documenta i lavori di mantenzione dal 1902 al 1925.

Per gli altri incarti da segnalare un intervento, abbastanza ben documentato di C. Caselli, nel 1924/25, per la parrocchiale di So-

[11] S. Sebastiano, SS. Lucia e Paolo, Domus Magnae (SS. Trinità), S. Croce, SS. Ann. Misericordia.

[12] N. 1238 – *Varie* – Regolamento edilizia e piani regolatori (1924).
N. 564 – Palazzo della Banca d'Italia (1920).
N. 463 – Villa Spadonara (1920).
N. 251 – Fraz. Quattro Cascine (alienazione di vasca).
N. 115 – Museo Civico – tavola del Solers.
N. 113 – Scoperte Archeologiche in località Sobborgo Cristo.
N. 147 – Cimitero – Croce.
N. 148 – Fraz. Spinetta – Colonna commemorativa della Battaglia di Marengo.
N. 157 – Bassorilievo del Filiberti d'Alessandria.
N. 156 – Fraz. Spinetta Marengo – Chiesa parrocchiale (coro).

[13] Circa il contenuto di quetsi fascicoli rimando al saggio di Laura Moro, *L'ex complesso domenicano di Bosco Marengo: problemi del suo recupero culturale attraverso le fonti degli ultimi due secoli*, sul catologo della mostra *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, a cura di Carlenrica Spantigati e Giulio Ieni, Alessandria, 1985, pp. 371-390.

[14] Cfr. Silvana Pettenati, *I Corali di Pio V*, in *Pio V e Santa Croce*... cit., 1985, pp. 171-222.

lero[15], e l'apertura nel 1922 di due delle tre finestrelle sulla bella abside trecentesca della chiesa di SS. Trinità da Lungi a Castellazzo Bormida[16].

Sferzanti giudizi del d'Andrade sulla città e l'area alessandrina si ritrovano scorrendo queste carte e una certa riluttanza a rispondere alle sollecitazione, sia locali che Ministeriali, per interventi diretti dell'Ufficio.

Cesare Bertea, prima come funzionario di fiducia del d'Andrade e poi dal 1915, come titolare dell'Ufficio, si rivelò più burocratico ma forse anche più diplomatico nei, già allora, delicati rapporti con enti ed autorità locali.

In tutti gli incarti si ritrovano poi, numerosissimi, i biglietti informativi del Gasparolo; scritti in minuta ortografia e fitti di preziose informazioni sulla storia dell'architettura di Alessandria e il suo circondario.

In generale, si può notare come anche allora come oggi, molto del carteggio sia dedicato a problemi legislativi di tutela e nell'estenuante e direi anche sconfortante tentativo di evitare abusi e demolizioni, mentre il metodo di lavoro dell'Ufficio emerge negli interventi a risvolto operativo diretto.

c) *L'archivio corrente*

Per Alessandria città ho considerato gli incarti di cui è presente una documentazione anche nel fondo d'Andrade, mentre ho esaminato tutte le ottantasette pratiche di tutela riguardanti gli altri venticinque Comuni.

Nonostante che, dall'inizio del secolo, il numero degli edifici vincolati sia notevolmente aumentato, l'impressione ricavata da questa rapida indagine è di un progressivo e inesorabile depauperamento del patrimonio storico architettonico della zona. In particolare, la cosiddetta epoca della «ricostruzione» (anni '50 e '60) è stata probabilmente più distruttiva degli stessi danni bellici, e forse non meno della tanto citata in proposito età napoleonica.

15 Incarto n. 118.

16 Incarto n. 143, l'autorizzazione fu richiesta dal Gasparolo.

Fra le demolizioni degli anni cinquanta in Alessandria città ricordo: la chiesa Confraternita di S. Croce[17], il Foro Boario del Valizzone[18], una cappella nel Seminario Vescovile.

Restauri per danni bellici sono documentati, anche se non sempre preventivamente autorizzati[19], per la Cattedrale, le chiese di S. Lorenzo, SS. Lucia e Paolo, della Misericordia, S. Maria di Castello. Di diversi edifici anche pubblici, da anni non risultano notizie ufficiali.

Per gli altri Comuni della diocesi, sono documentate demolizioni di chiese a Oviglio (S. Pietro e Conf. Spirito Santo), Carentino (Madonna di Loreto), Solero (Assunta); crolli parziali a Bosco Marengo (S. Croce, S. Rocco), Valenza (S. Bartolomeo, S. Rocco), Frugarolo (S. Felice); furti e danneggiamenti a Castellazzo Bormida (SS. Trinità da Lungi).

Un impegnativo intervento, condotto direttamente dalla Soprintendenza, è ampiamente documentato per il prospetto principale di S. Croce di Bosco Marengo (1971-73)[20].

Naturalmente questi sono i dati più facilmente rilevabili. Non intendono in alcun modo costituire un bilancio, che risulterebbe altrimenti catastrofico e parziale; né in questa occasione è possibile approfondire tale riflessione.

Mi sembra nondimeno doveroso rammentarli e porli all'attenzione di chi ancora intende, su problemi di tutela, interrogarsi e argomentare seriamente; tanto più che anche le cronache recenti ripropongono in termini sostanzialmente analoghi e drastici, che parevano superati, questioni di compatibilità tra conservazione e valorizzazione del patrimonio architettonico esistente da una parte, e modificazioni urbane e territoriali dall'altra.

d) *L'archivio fotografico*

Conserva una documentazione abbastanza preziosa di immagini prima del 1933.

17 Situata sull'antica chiesa di S. Betlemme, a spina fra via Schiavina e via Guasco.

18 Edificato dal 1834 al 1841 sul sedime dell'ex chiesa di S. Martino, nell'attuale Piazza Carducci.

19 In una lettera al Ministero del settembre 1952 l'allora Soprintendente Mesturino così annota: «Purtroppo è evidente che la Soprintendenza è deliberatamente ignorata in quel di Alessandria», arch. corrente S.B.A.A.P., inc. SS. Lucia e Paolo.

20 Cfr. Laura Moro, *op. cit.*, 1985.

Questa data, siglata anche su fotografie databili alla fine del secolo scorso, segna probabilmente l'inizio di una classificazione più sistematica e completa, effettivamente riscontrabile per gli anni a seguire.

Purtroppo si tratta per lo più di stampe fotografiche e cartoline prive del negativo originale che porranno nel futuro precisi problemi di conservazione.

Più vicino nel tempo sono documentati i danni causati dai bombardamenti bellici nella chiesa della Misericordia, la Cattedrale (abside del Valizzone), S. Lorenzo, il Teatro.

I restauri degli anni cinquanta nella chiesa del Carmine e sul campanile di S. Rocco.

Diverse sequenze, dagli anni venti ai giorni nostri, di Palazzo Ghilini e S. Maria di Castello e singole immagini prospettiche per quasi tutti gli edifici vincolati della città.

Per quanto riguarda gli altri Comuni, il complesso di Bosco Marengo (principalmente dal 1971, epoca dei restauri di facciata della chiesa di S. Croce)[21], e la chiesetta romanica di SS. Trinità da Lungi (Castellazzo Bormida), sono i più documentati.

e) *L'archivio disegni*

Contiene circa settanta tavole, classificate dal n. 440 al n. 509 illustranti edifici della città di Alessandria; di queste, trenta riguardano i progetti di ricostruzione eseguiti negli anni '50 rispettivamente per la Chiesa della Misericordia (20) e la chiesa del Carmine (10).

Altre settantacinque tavole riguardano edifici dell'area di cui venticinque per la chiesa SS. Trinità da Lungi (Castellazzo Bormida) e dieci per la chiesa di S. Croce di Bosco Marengo.

f) *Il catalogo*[22]

Schede architettoniche (tipo A) sono redatte per:

– palazzo Ghilini, molto ampia e documentata (compilatore Carlo Invernizzi);

[21] Si tratta di 235 immagini scattate durante i lavori (1971-75) e altre 60 prima dei restauri.

[22] L'attività di catalogazione è svolta, con il contributo di compilatori esterni,

– L'ex chiesa di S. Francesco, ora Ospedale Militare (compilatore Carlo Invernizzi);

– le case del nucleo medievale di Capriate d'Orba (compilatore Giulio Ieni).

Esiste inoltre una precatalogazione dei 53 edifici più significativi di Alessandria [23], che permette di disporre agevolmente in schede sintetiche dei principali dati storici, stilistici e normativi per ogni singolo edificio; sono tra gli altri inseriti in questo elenco due degli edifici alessandrini dell'arch. Ignazio Gardella: il Dispensario Antitubercolare ed il Laboratorio di Igiene e Profilassi, ambedue degli anni trenta.

Ricordo, in ultimo, uno specifico comparto della biblioteca ordinato per le sei provincie piemontesi; nell'archivio, settanta schede registrano articoli e volumi riguardanti Alessandria e la sua diocesi; oltre ai fondamentali testi del Chenna, del Gasparolo, del Bima, una parziale raccolta dell'utilissima «Rivista di Storia Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria» [24].

Ad eccezione del fondo d'Andrade, si tratta quindi di archivi «vivi», in continua evoluzione; collocati in quattro settori logisticamente separati dell'Ufficio, vengono contemporaneamente consultati per la corretta istruzione delle pratiche correnti di tutela.

I tempi e le modalità non sempre veloci di attivazione di questo sistema, potrebbero evidentemente essere notevolmente migliorati attraverso una parziale informatizzazione dei dati. Tale risultato non appare tuttavia ottenibile a breve scadenza.

in base a dettagliate norme e criteri fissati dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (I.C.C.D.), riordinato nel 1975 al momento della creazione del Ministero per i Beni Culturali; per la S.B.A.A.P. è attualmente coordinata da Daniela Biancolini.

[23] Compilatore Carlo Invernizzi.

[24] 1920, N. XIV, XV, XVI; 1924, N. XXX; 1929, N. LI; 1930, N. LIV, LII; 1932, N. IV, I; 1933, N. II; 1934; N. I; 1936; N. ½; 1937, N. IV; 1938, N. 3/4, II; 1939, N. I; 1940, N. I, II; 1941, N. I, II; 4; 1942, n. III? IV; 1943, N. I/II, III/IV; 1944-45-46-47, N. unico; 1959-60, N. unico; 1962, N. unico; 1963, N. unico; 1970, N. unico.

PIERA GRISOLI

VECCHIO E NUOVO PIEMONTE NELLE CARTE DEGLI ARCHIVI MAURIZIANI

Il patrimonio documentario che riguarda l'area alessandrina all'interno degli archivi dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro si presenta né imponente sotto il profilo della quantità, né agevole da rintracciare; e questo vale a confermare un certo carattere di marginalità della zona alessandrina rispetto ai domini sabaudi, e ancor più rispetto alle istituzioni della dinastia. È un'area legata storicamente e politicamente al Monferrato e alla Lombardia sforzesca e spagnola, e converrà quindi rivolgersi ad altri istituti di conservazione per rintracciare le grandi serie documentarie capaci di illuminare la ricerca storica nelle sue linee portanti. Questo non significa tuttavia che gli archivi mauriziani restino del tutto muti a una interrogazione paziente che sappia operare dei tagli in orizzontale attraverso fondi diversi e a prima vista assai lontani; mi pare al contrario che quanto passa attraverso le maglie di una tale rete di domande riveli delle caratteristiche singolari e piuttosto pungenti, come non di rado accade quando si esaminano le zone di confine o di frontiera. La mia rassegna delle fonti mauriziane avrà un riferimento più puntuale alla zona che coincide con quella dell'antica diocesi, con qualche sconfinamento ai margini, sempre però all'interno della provincia antica di Alessandria (quando è in questione un discorso di territorio, com'è inevitabile nei fondi mauriziani, è quasi impossibile fissare a priori dei confini rigidi); un fuoco più esatto sarà poi posto sulle fonti squisitamente mauriziane delle commende dette «patronate» o di famiglia.

In ordine cronologico esamineremo il fondo dell'Ordine ospitaliero-militare di S. Lazzaro, premessa storica all'ordine sabaudo dei

Ss. Maurizio e Lazzaro; poi il fondo dei canonici francesi agostiniani di S. Antonio di Vienne, non lontano da Lione, i cui beni ricadenti nel regno sardo furono secolarizzati e uniti al Mauriziano nella seconda metà del Settecento. Da questi fondi potremo attingere notizie anche precedenti la fondazione dell'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, poiché essi sono pertinenti a enti già ricchi di vita plurisecolare quando Emanuele Filiberto diede vita alla «geminata milizia».

Dopo un breve cenno all'ospedale mauriziano di Valenza, di fondazione settecentesca e che meriterebbe una trattazione ben più esauriente che rinviamo ad altro momento anche per la specificità, toccheremo poi le testimonianze rimaste in possesso dell'Ordine delle commende di patronato tra Sei e Ottocento, e infine il fondo dei cabrei, che si è venuto strutturando nel tempo quasi fosse un fondo autonomo, ma che storicamente e giuridicamente fa parte integrante delle carte delle commende, dalle quali risulta separato per pure ragioni di convenienza di conservazione, perché i cabrei delle commende si presentano come dei volumi autonomi e apparentemente in sé compiuti.

I.1 *Ordine di S. Lazzaro*

È un ordine ospitaliero fondato dai baroni latini in Terrasanta, attestato diffusamente in Europa dopo la perdita dei luoghi santi[1]. Esso fu soppresso dalla Santa sede nel 1572, con unione dei beni delle commende lazzarite diffuse in tutta Italia, e segnatamente in quella meridionale, al nuovo Ordine sabaudo, per contribuire così alla sua dote. La zona alessandrina è rappresentata dalla commenda lazzarita di Tortona, fondata nel 1482 in quell'area che allora era detta Genovesato. Questa commenda ebbe un seguito nel Mauriziano sotto mentite spoglie, come verrebbe voglia di dire, perché la ritroviamo dopo la metà del Seicento trasformata in commenda di cui è investito un

[1] Le storie degli ordini religiosi non mancano di inserire una trattazione relativa a questo organismo; tra le più accessibili in Piemonte segnalo quella introdotta in Italia da Luigi Cibrario, *Descrizione storica degli ordini religiosi*, Fontana, Torino, 1844-49, che egli tradusse dal lavoro dell'abate René Tiron, *Histoire et costumes des ordres réligieux, civils et militaires*, Bruxelles, 1845², 2 voll. in 1; Cibrario stesso inoltre scrisse una *Breve storia dell'ordine di S. Lazzaro*, pubblicata a più riprese da Fontana e dal Gran magistero dell'ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro, talora unita alla *Breve storia dell'ordine di S. Maurizio*.

componente della famiglia Birago di Vische, Ottavio (strumento di erezione 13 aprile 1668), come se fosse una commenda di famiglia. Questa commenda si comporta talora come se fosse di patronato di una famiglia, talora invece come se fosse «di libera collazione», vale a dire a disposizione della volontà del Gran mastro per l'investitura a persona di suo gradimento. La collazione oscilla tra famiglie schiettamente piemontesi come i Birago e altre invece lombarde come quella del cavalier Bartolomeo Ayroldi milanese che risulta commendatore dal 1679 al 1702. Anche di qui si può evincere che non si frapponevano ostacoli giuridici per la collazione di una commenda a un personaggio che non fosse suddito ducale; gli ordini cavallereschi rientravano nel novero di quelle istituzioni della nobiltà che avevano fisionomia ampiamente sovranazionale, così come le alte cariche militari; l'ancien régime di tutta Europa si scambiava condottieri e generali di ogni provenienza, e allo stesso modo i personaggi in vista del mondo diplomatico, i militari stessi e così via usavano cumulare le onorificenze di ordini di differente nazionalità. Si può considerare a questo proposito che l'Ordine mauriziano istituì dei ruoli e dei registri separati per i cavalieri «esteri» (non sudditi sabaudi) soltanto con la Restaurazione; fino a quel momento il ruolo era unico e prescindeva dall'appartenenza alla nazione; sotto questo profilo, «nazione» si conferma un concetto legato al nuovo clima ottocentesco e indifferente al mondo *ci devant*[2].

Per tutto il Settecento la commenda rimase nella famiglia Ribrocchi, di cui il primo chiamato fu Giacinto; in ossequio alle disposizioni

[2] Poiché gli ordini cavallereschi e militari accoglievano membri di nazionalità diversa accomunati dall'ideologia della crociata, poi variamente trasformata nel corso dei secoli, allora per il solo fatto di militarvi gli esponenti delle diverse nobiltà assumevano in virtù del nome cristiano una caratteristica internazionale. È anche da notare per altro verso che l'appartenenza a un ordine uso da sempre a condurre prove accurate sulla nobiltà dell'aspirante, come faceva l'ordine di Malta, il più rigoroso di tutti, e come facevano in modi e misure diverse anche gli altri, costituiva attestato di autentica nobiltà; l'attestato aveva valore universale togliendo qualsiasi ombra di dubbio, e ponendo il cavaliere al riparo dalle revisioni intraprese dai sovrani: si ricorderà da noi la famosa Camera ardente di Vittorio Amedeo II, e in Francia la *Grande recherche* degli usurpatori intrapresa sotto il regno di Luigi XIV. Per questi aspetti, si può vedere JEAN PIERRE LABATUT, *Le nobiltà europee dal XV al XVIII sec.*, Il Mulino, Bologna, 1982 (PUF, Paris, 1978), pp. 173-183, al capitolo *Le istituzioni internazionali della nobiltà*. Per i nessi tra nobiltà e funzioni militari, utile risulta il lavoro di ANDRÉ CORVISIER, *Armées et societé en Europe de 1494 à 1789*, Paris, 1979, e oggi per gli stati sabaudi il recentissimo bel libro di WALTER BARBERIS, *Le armi del principe. La tradizione militare sabauda*, Einaudi, Torino, 1988.

più volte ripetute nel corso del secolo che obbligavano i commendatori a far eseguire le operazioni di cabreo, la famiglia lo fece eseguire e lo presentò nel 1783 (se ne conservano due esemplari). Da questo momento si perdono le tracce della commenda che alla Restaurazione non mostrò più vita e non appare più rieretta. Le carte coprono il periodo 1482-1783; da metà Seicento in poi rimangono gli inventari, in seguito alla dispersione delle carte delle commende di famiglia avvenuta nella seconda metà dell'Ottocento[3].

I.2 *Ordine dei canonici agostiniani di S. Antonio detti Antoniani o Antonini*

Gli Antoniani avevano in Piemonte una presenza consistente e ben consolidata nel tempo; la loro prima *domus* era stata nel medioevo quella di Ranverso, il cui precettore ricopriva la seconda dignità dopo il *dominus abbas* generale. In Alessandria gli Antoniani avevano una precettoria rappresentata da carte dal 1402 al 1701; un'altra a Valenza, dal 1391 al 1565. Avevano inoltre case meno importanti e dipendenze diverse a Pozzolo Formigaro e a Quattordio, che si possono studiare su carte conservate in miscellanee comprendenti anche altri istituti nei territori limitrofi, nel Genovesato, nel Monferrato, nel Pavese eccetera; risulta per esse ben documentato il periodo tra fine Trecento e metà Settecento.

I.3 *L'eredità del Carretto-Bellone e l'ospedale di Valenza*

L'ospedale mauriziano di Valenza mostra un legame doppio con la sua zona, uno perché è attivo a Valenza, l'altro perché è un istituto voluto dalla famiglia locale Del Carretto-Bellone e finanziato con un suo cospicuo lascito destinato a provvederlo di una sede e a costituire una dote per il funzionamento. Si vede anche di qui come fosse dif-

[3] Ho parlato della restituzione alle famiglie delle serie documentarie relative alle loro commende, avvenuta dopo il 1851, nel mio saggio *Presenze dell'ordine mauriziano tra Chivasso, Casale e Vercelli,* alle pp. 175-189 del volume *Da Quadrata alla Restaurazione: indagini sul territorio,* atti del convegno dello stesso nome indetto a Brusasco dalla S.P.A.B.A. e dall'Unione pro Brusasco nell'ottobre 1986, S.P.A.B.A., Torino, 1987.

fuso e costante l'intreccio fra Ordine mauriziano e famiglie nobili (astraendo per un attimo dalla zona), anche quando l'esito non era una commenda; certe matrici ritornano tenacemente anche nell'attività ospitaliera. Il testamento che legò all'Ordine il patrimonio Del Carretto è del 1777; sono conservate le carte delle pratiche per l'assestamento dell'eredità, per la vendita di quanto non interessava e per la liquidazione di ogni pendenza così da poter aprire un primo ospedale provvisorio nel 1782; esso proseguì l'attività fino al 1794 e la riprese a pieno titolo come mauriziano con la Restaurazione (nel periodo francese, mi risulta, funzionò come ospedale civile aggregato ad altri istituti cittadini, ma le carte non si trovano negli archivi mauriziani). L'ospedale è ancor oggi attivo nella sede nuova a cui si diede impulso a più riprese dal 1829 in poi.

Poiché il fondo è solo parzialmente inventariato, riporto la consistenza delle carte come essa risulta alle mie esplorazioni: eredità Del Carretto - Bellone, 45 mazzi; Ospedale di Valenza, 28 mazzi, 42 scatole, 27 volumi più oltre un centinaio di fascicoli sciolti. Queste carte coprono gli anni fino alla fine dell'Ottocento circa; gli inventari si fermano invece al 1846, e non sempre corrispondono al fondo come esso si trova oggi. A Valenza inoltre sono conservate con buona abbondanza carte ottocentesche, perché non si rispettò con costanza l'uso mauriziano dei versamenti agli archivi centrali torinesi; l'amministrazione mauriziana fu sempre fortemente centralizzata e gli archivi si costituivano là dove si prendevano le decisioni, presso il Gran magistero; gli istituti periferici potevano trattenere i documenti solo in copia, oppure limitarsi a prenderne visione[4].

I.4 *I cabrei delle commende*

Risultano tre soli volumi concernenti l'area alessandrina, cioè due esemplari del cabreo della commenda Ribrocchi eseguiti nel 1783; si tratta della commenda già Birago di Vische, già lazzarita, che abbiamo

[4] La struttura della conduzione degli ospedali da parte dell'Ordine è stata oggetto di un mio lavoro in corso di stampa, avente titolo *Vitto e «spese plateali» nelle istituzioni ospitaliere dipendenti dall'Ordine dei Ss. Maurizio e Lazzaro*; questo saggio fu presentato al convegno svoltosi a Potenza nel settembre 1988 per iniziativa del Ministero dei beni culturali e dell'Università della Basilicata, dedicato alle fonti di prima mano per una storia dell'alimentazione in Italia fino al 1861, e dovrà uscire insieme agli Atti a cura di quel Ministero.

visto nel fondo di S. Lazzaro. Un terzo cabreo è ottocentesco e reca la firma dell'ing. C. Mosca; esso fu eseguito quando la famiglia Caselli presentò nel 1823 il suo progetto di erigere una commenda con una cascina di ottanta giornate.

2. *Le commende di patronato familiare*

2.1 *Erette fino al 1798*

Le indicherò in ordine cronologico di fondazione perché così sarà possibile mettere in parallelo le date con gli eventi salienti sul piano militare e politico e con gli ampliamenti territoriali dei Savoia. Le commende patronate infatti, tranne una risalente al Seicento, si raggruppano intorno agli anni '40-50 del Settecento (così Roggeri, Chiroli, Guaita, Cattaneo, Grisella), e poi intorno all'ottavo e nono decennio: Tarsis 1780, Figarolo 1790, Merula 1793, Deconti 1795, De Salomoni 1796. Sembrano innegabili le connessioni con gli ampliamenti sabaudi avvenuti nelle zone di Vigevano, Bobbio e Voghera dopo il trattato di Aquisgrana, alla conclusione della guerra di successione austriaca (1748); per il vero, Alessandria e Valenza erano già state acquisite nel 1708, ma occorre ricordare che furono occupate dai Francesi e dagli Spagnoli nel 1745-46; si trattò dunque di una unione al regno sardo non solo «di frontiera» ma anche tutt'altro che pacifica e assestata; la nobiltà radicata nel paese, legata ad altri ambiti storico-politici, attese qualche anno prima di decidersi a un passo che vincolava le sue terre ai sovrani piemontesi. Le commende sono:

Pietra, Ss. Maurizio e Lazzaro, eretta nel 1623 dal cav. Muzio Pietra con dote costituita da una *cassina* e da beni diversi a Garlasco, con un reddito di lire antiche 400.

Roggeri, La natività della vergine e Santi Teresa e Francesco di Sales, coeretta da due fratelli della famiglia casalese Roggeri nel 1745, dotata di cassinamenti in Castagnole monferrato.

Chiroli, S. Antonio, eretta nel 1748 dal nobile Stefano Chiroli che vincolò stabili diversi in Frascarolo fissando un reddito di 1.000 lire.

Guaita, S. Giorgio, eretta nel 1749 dal capitano Giorgio, assegnando la cascina Il colombaro e beni annessi a Mirabello, Lu e Occimiano.

Cattaneo, S. Vittorio, 1748, coerettori Biagio e Giovanni Battista, con dote a Pontecurone costituita da 370 giornate di terreno.

Grisella, S. Maria del castello, eretta dal marchese Francesco Maria Grisella di Rosignano nel 1757; per dotarla si trasformò un beneficio semplice a cui si trovavano aggregati beni diversi siti in Montemagno, ai quali si unirono altri possessi.

Tarsis, S. Gaudenzio, eretta nel 1780 dal canonico Lorenzo, con cascina, pista da riso e beni a Robbio Lomellina.

Figarolo, S. Giovanni, eretta nel 1790 dal nobile Gio. Antonio con dote di una cascina a Valenza e una a Quargnento.

Merula, S. Giovanni Battista, 1793, eretta dall'avvocato e sacerdote Giovanni, con cascina La Portalupa in Vigevano e Cillavegna, tre case entrostanti le terre e ragioni d'acqua della fontana di Gravellona.

Deconti, S. Defendente, 1795, con cascina di 120 giornate a Cuccaro più diversi censi.

De Salomoni (una famiglia pavese), S. Pietro, eretta nel 1796 dal nobile Giovanni Pietro Francesco, con cascina a Pecetto di Valenza di un centinaio di giornate.

Si tratta in tutto di undici commende, undici famiglie che in due grosse ondate nel corso del XVIII secolo strinsero questo legame ufficiale e stabile con i sovrani nuovi.

2.2 *Erette dopo il 1814*

La cesura istituzionale rappresentata dal periodo francese non mancò di portare conseguenze gravi sulle commende mauriziane; l'Ordine infatti come è noto fu soppresso, e l'assetto giuridico delle commende fu radicalmente mutato.

Una prima legge della Consulta del Piemonte emessa in data 21 agosto 1800 provvedette a dichiarare nazionali i beni anche dell'Ordine (oltre che delle abbazie e dei benefici ecclesiastici, nonché delle chiese dipendenti), con esplicita eccezione però delle commende patronate, che di fatto provenivano dal patrimonio privato delle famiglie ed erano state vincolate in modo non tanto dissimile dal fidecommesso. Si venne così a creare una sorta di vuoto giuridico e di incertezza istituzionale intorno alle commende di un ordine che non

esisteva più; tale vuoto fu colmato dal disposto del decreto della Commissione esecutiva del Piemonte che dichiarava liberi dal vincolo i beni di quelle famiglie che avessero provveduto all'adempimento degli obblighi previsti, tra i quali spiccava il pagamento di una tassa di affrancamento (la legge, emessa il 13 nevoso, cioè il 3 gennaio, 1801, era in realtà più complessa, perché provvedeva al secondo e agli ulteriori geniti, e si iscriveva nel clima di desiderata uguaglianza dei figli all'interno dell'asse ereditario, tipico del nuovo regime; a noi basti ora questo accenno); non si ponevano alternative a ogni famiglia che volesse continuare a disporre del proprio patrimonio per amministrarlo.

La commenda mauriziana rinacque al ritorno dei sovrani, sicché si vennero a creare – semplificando all'estremo una casistica ricca di situazioni pregresse le più svariate e infinitamente sfumate – due categorie di commende, quelle già esistite ed ora rierette, e quelle create allora ex novo. Tralasciando le eredità del passato, ci occuperemo delle commende nuove.

Le famiglie che vincolarono beni nell'alessandrino furono quattro; in ordine cronologico, Pulciano e Ghislieri subito dopo il ritorno dei sovrani, nel 1815 (si trattava di famiglie di nobiltà provata); poi Caselli e Oddone nel 1823. Secondo la fonte che ho utilizzato maggiormente [5], integrandola con altre fonti documentarie diverse, le commende erette tra il 1815 e il 1851, quando fu emessa la legge che pose definitivamente termine all'istituto [6], furono in tutto circa un centinaio. Soltanto quattro, meno del due per cento, riguardarono l'alessandrino, e questo dato conferma ulteriormente la constatazione che le famiglie in vista non avvertivano un intenso legame con la dinastia.

Le commende di nuova fondazione furono:

Pulciano, Santi Giuseppe e Antonio da Padova, eretta dal senatore Pietro Paolo, mastro auditore presso la Regia camera dei conti,

[5] Si tratta del volume manoscritto di compilazione ottocentesca intitolato *Commende nuove*, così come per le commende sei-settecentesche ho usato l'analogo registro *Commende antiche*, integrando l'uno e l'altro con alcuni *Stati delle commende*, dotati o meno di frontespizio e di datazione, e soprattutto con i dati desunti dal volume che contiene una *Relazione generale* sulle commende, compilata dai due funzionari mauriziani Lucca e Capello, che ripresero in mano pazientemente in anni albertini la situazione delle commende erette fino al 1798. Rimane inoltre insostituibile il ricorso ai diversi volumi degli *Inventari* delle commende patronate.

[6] La legge di svincolo delle commende fu pubblicata il 18 febbraio 1851.

come il figlio Pietro Antonio che fu il primo chiamato; dote costituita da stabili per 110 giornate in Castellazzo.

Ghislieri, Ss. Lorenzo e Pio, eretta nel 1815 dal nobile Lorenzo nato a Valenza con una possessione detta di S. Stefano delle tavole in Sale, con fabbrica, del reddito di L. 2.523; primo chiamato risulta il nipote *ex fratre* Pio Lorenzo, nato in Alessandria, professo insieme all'erettore il 13 dicembre 1815.

Caselli, S. Carlo, eretta da Damiano Vittorio con una cascina di 80 giornate ad Alessandria; primo chiamato fu il primogenito maschio. La patente di abilitazione fu emessa il 21 settembre 1821, la commenda fu eretta nel 1823.

Oddone, S. Giorgio, erettore Paolo Carlo Maria, primo chiamato il primogenito; la dote era costituita da una casa rurale con terreni diversi in Valenza. La patente di abilitazione fu emessa il 3 settembre 1824, l'erettore fece la professione il 10 dicembre 1826.

Può essere interessante dare una veloce scorsa agli elenchi delle famiglie che in tutto il Piemonte eressero commende nuove, per capire il mix sociale di quegli anni; erano presenti famiglie di vecchia nobiltà come i Borea Ricci di Albenga, o i Faussone di Montaldo, o i de la Porte, o i Tarino Imperiale di Parma. A essi si mescolavano personaggi di rilievo nel mondo scientifico come Giovanni Gabriele Cossato dottore collegiato e chirurgo della Real persona di S.M., originario di Biella. Poi tutti o quasi gli intendenti delle province, come Giuseppe Mussi di Asti, Giuseppe Orsi di Mondovì, i fratelli Picco di Vercelli ma originari di Alessandria; e rappresentanti delle alte sfere della burocrazia e della magistratura.

3. *Commende mauriziane e nobiltà*

Fin qui sono i dati puri e semplici come si possono ricavare dalle serie documentarie mauriziane; credo tuttavia che possa non risultare superfluo aggiungere qualche considerazione sulla commenda come istituto mauriziano e sulla qualità di nobile necessaria per la cooptazione nell'Ordine; la commenda ha veduto il suo termine da neppure centocinquanta anni, quando aveva alle spalle una presenza imponente in tutto il mondo occidentale consolidata attraverso ben più di dieci secoli, eppure essa appare oggi ai nostri occhi come un istituto così remoto da risultare irrimediabilmente estraneo alla nostra pratica di

vita, e da essere recuperabile ormai soltanto attraverso la dimensione dello studio.

La commenda nel mondo occidentale deriva dal beneficio ecclesiastico secolarizzato; ancora nel corso del Sei e del Settecento non è infrequente che famiglie sabaude convertano un beneficio semplice nella tavola di fondazione di una commenda mauriziana, come avvenne per esempio per la commenda Grisella di Rosignano.

La commenda mauriziana era intesa come una somma di privilegi, di onori e di obblighi e pesi diversi che spettavano per concessione del Gran mastro a quelle famiglie che l'avessero eretta utilizzando beni e rendite proprie, vincolate per sempre secondo un preciso accordo che prevedeva anche la successione. Si avevano commende dotate soltanto di censi o di capitali investiti in vario modo, ma più sovente nella dote erano compresi anche o soltanto beni immobili, cascine, terreni, quasi sempre comprensivi di una chiesa o almeno di un altare con i suoi benefici e le sue cappellanie, o anche di qualche cappella campestre con i suoi pesi e i suoi obblighi sovente di origine assai remota nel tempo.

All'erettore mauriziano si richiedeva di essere nobile, e per di più di appartenere alla nobiltà dei gradi più elevati, come era quella richiesta dagli ordini cavallereschi che avevano «i gradi»; il Mauriziano richiedeva i quattro quarti, oltre a una serie di caratteristiche, di comportamenti e di convinzioni possedute stabilmente dalla famiglia, come l'appartenenza alla religione cattolica, le rendite non derivanti dalla mercatura o da altre attività considerate inferiori, e così via, come stabilito dagli *Statuti* dell'Ordine che in questo d'altro canto non differivano molto dagli statuti di altri ordini cavallereschi, anche perché tutti seguivano più o meno da vicino quelli dell'ordine di Malta.

Converrà ora rifarsi non solo ai provvedimenti mauriziani, estremamente specifici e che si muovono all'interno di una certa logica già data per acquisita, ma anche alle disposizioni generali e al quadro istituzionale sabaudo in materia di nobiltà, e particolarmente a quella splendida sintesi che ne delineò nel 1738 un Congresso (oggi diremmo una commissione di studio) appositamente convocato dal re e richiesto di esprimere il suo sentimento sulla capacità personale di acquistar feudi e sulle persone da reputarsi per nobili[7].

[7] Il *Parere* fu pubblicato in DUBOIN, t. XXIV, v. XXVI, pp. 450-454, in nota al Titolo *Dei feudi e degli appannaggi*; esso reca la data 20 luglio 1738.

Il parere fu richiesto dal re con l'intento di agevolare la vendita dei feudi a mano regia e soccorrere così le finanze col denaro che se ne sarebbe ricavato, soprattutto nelle circostanze di guerra, e si adeguò allo scopo di allargare il numero dei potenziali acquisitori; esso comprese infatti nella concessione ad acquistar feudi anche i semplici laureati e i militari del grado di capitani, e questo non avvenne – come commentava già il savio Duboin – per «il decoro delle scienze o del grado militare». Ciò non toglie tuttavia che nel parere si dipinga a chiare linee il sentire consolidato da secoli a proposito di nobiltà. Il parere comincia col distinguere due tipi di nobiltà, quella necessaria ad aspirare a feudi di giurisdizione e quella ricercata per gli ordini di cavalleria; due tipi che sono anche due gradi differenti e proporzionati al fine, quello minimo per semplicemente poter acquisire un feudo, quello massimo per aspirare a pieno titolo (non dirò diritto, perché si trattava pur sempre di una cooptazione in base a condizioni sufficienti) alla collazione dell'abito di un ordine. È un distinguo interessante perché mostra la stratificazione e le venature di un blocco che a prima vista e da lontano potrebbe apparire tutto compatto. Seguiamo ancora il parere: «Secondo li veri principii di questa materia, e considerando eziandio gli usi di tutte le nazioni, tre sono li generi di nobiltà, cioè per privilegio del prencipe, di sangue, e per uffizi di dignità», vale a dire per concessione del sovrano a chiunque gli piacesse, oppure per diritto antico di sangue (*iure sanguinis*), o infine per appartenenza a gradi elevati di magistrature o di cariche militari (*iure muneris*). Queste considerazioni hanno riflesso anche nei casi delle nostre famiglie; delle famiglie infatti che eressero commende mauriziane dopo la Restaurazione, due lo poterono fare in virtù di una concessione sovrana, vale a dire della abilitazione. Si trattava appunto di famiglie che non potevano provare il possesso della nobiltà del grado elevato necessario, cioè quella che derivava dai quattro quarti. Si noti che l'abilitazione a erigere commende era ben diversa, e appare assai più onorifica e insieme più gravosa, della semplice concessione di nobiltà per patente. La patente di nobilitazione comportava l'acquisizione del diritto a un titolo nobiliare come mero segno onorifico slegato dal possesso feudale.

L'abilitazione comportava invece un onere ben preciso e una prospettiva vincolante per il futuro vicino e lontano; chi otteneva l'abilitazione era poi tenuto all'erezione di una commenda che era comun-

que una procedura costosa e che bloccava a definite condizioni una parte del patrimonio familiare. Solo dopo il compimento della creazione della commenda, con il giuramento di fedeltà e con l'imposizione della croce, l'aspirante era cooptato nella milizia mauriziana e si creava in lui la nobiltà ereditaria.

In questo modo la famiglia compiva il primo passo, al quale però dovevano seguire necessariamente i successivi. Ai sensi dell'editto 21 aprile 1727 infatti, che integrava gli statuti dell'Ordine esplicitandone meglio le condizioni [8], chi non aveva nobiltà sufficiente doveva per prima cosa ottenere l'abilitazione, e impegnarsi poi a rendere capace la famiglia di ottenere l'abito «di giustizia» almeno entro tre generazioni. Era una strategia a cui la famiglia intera si doveva votare, obbligandosi così a comperare feudi o gradi civili o militari; oppure a pervenire allo stesso scopo per via di alleanze nobili, cioè di matrimoni altolocati con discendenti di famiglie di nobiltà ereditaria che passasse a sua volta nei discendenti. È la coesione del clan quella che assicura prosperità e gloria in una concezione che non conosce spazio per l'individuo; la psicologia e il dottor Freud sono molto di là da venire.

Se queste condizioni non fossero state soddisfatte, e se dopo tre generazioni il discendente del fondatore che aspirava a essere chiamato alla commenda non avesse potuto presentare le sue carte in regola, la famiglia avrebbe potuto decadere dalla «goldita» della commenda, con la conseguenza di perdere i suoi beni a vantaggio del Tesoro dell'Ordine e di vanificare tutti gli sforzi; la stessa evenienza avrebbe potuto verificarsi qualora si fosse estinta quella linea di discendenza che nelle tavole di fondazione era stata prevista per la successione, così come accadeva per i feudi quando i parenti superstiti fossero tutti «incapaci» alla successione.

La nobiltà necessaria per gli ordini di cavalleria poi, come l'altra e più dell'altra, doveva essere acquistata e conservata, ma più ancora radicata, come ricordava ancora il sovrano nel 1816, rinnovando e stampando gli statuti dell'Ordine [9]. Essa si acquistava «per quarti» e si radicava «per gradi», uno ogni generazione compreso il fonda-

[8] Lo si può leggere in Duboin, t. I, v. I, pp. 404-405, oltre naturalmente a diverse raccolte di provvedimenti riguardanti l'Ordine.

[9] Mi riferisco alle Regie magistrali patenti 27 dicembre 1816 che contengono le leggi e gli statuti dell'Ordine raccolti e stampati allora per la prima volta.

tore della commenda. Quattro generazioni coprono l'arco di un secolo; la famiglia si impegnava a costruire in quel lasso di tempo lo *status* nobiliare, non disgiunto s'intende dal lustro di vita, dalla condotta nobile e dagli altri requisiti.

Sotto un certo profilo, l'abilitazione veniva anche a trasformarsi in una sorta di tassa che poteva essere notevolmente pesante, perché comportava quasi sempre in un modo o nell'altro l'acquisto di cariche o di feudi a mano regia, il che fruttava all'erario e al fisco. La famiglia che si riprometteva una consistente promozione sociale mediante la cooptazione nell'Ordine doveva insomma prepararsi a non indifferenti sacrifici, a una strategia non scevra dai suoi rischi e comunque a una prospettiva molto univoca e precisa sia sul piano patrimoniale e finanziario che sul piano dei comportamenti, delle alleanze e dello stile di vita, per un secolo; dopo questa trafila il discendente dell'abilitato diveniva finalmente e pienamente nobile.

Questa era la via seguita di norma in antico; nei decenni successivi alla Restaurazione tuttavia anche all'interno di un mondo così tradizionalista dovevano aver peso elementi diversi, capaci di modificare a vantaggio di qualcuno procedure tanto gravose. Era la strada molto più rapida e meno onerosa dell'ammissione alla commenda per solo lustro[10]; così avvenne per esempio nel caso dell'avvocato Vittorio Bosco di Asti, che non possedeva titolo positivo di nobiltà e che ebbe abilitazione «atteso il lustro in che la di lui famiglia si sosteneva da più generazioni», una motivazione che non manca di ricordare le nobilitazioni inglesi della gentry. L'avvocato Bosco, nato nel 1748, professo «di grazia» nel 1815, fondò senza abilitazione la commenda sotto il titolo dei Santi Vittorio e Ottavio il primo di maggio del 1815; primo chiamato dopo di lui fu suo figlio avvocato Giuseppe, conte, uditore generale di corte e conservatore generale delle regie cacce, professo di grazia insieme a suo padre: personaggi del più alto *establishment* di corte. Si trattava in casi come questo del coronamento di ascese sociali assai rapide, facilitate in misura elevatissima dall'intervento sovrano.

Considerando i casi delle famiglie abilitate in anni ottocenteschi, e soprattutto l'onere non indifferente che erano pronte a sobbarcarsi, mi sono chiesta se si trattava di famiglie che alla fine del mondo *ci*

[10] La fonte è qui costituita dal volume *Commende patronate erette dopo il 1814.*

devant non possedevano ancora titolo positivo di nobiltà, ma che per censo elevato potevano considerarsi vicine a quel traguardo; si tratterebbe allora di famiglie che avrebbero soltanto visto ritardare l'ingresso nelle sfere nobiliari per ragioni storico-istituzionali legate alla cesura francese. Ora, una prima verifica del censo di appartenenza delle famiglie più facoltose del Piemonte può essere conseguita dall'esame di coloro che ai sensi della legge 2 frimaio anno 9, cioè 23 novembre 1800, furono tassati con l'obbligo dell'acquisto di beni nazionali; in queste liste figurano tutti i possidenti più in vista alla fine dell'ancien régime piemontese, nobili o non nobili che fossero, inclusi i professionisti, gli ebrei e così via. Ebbene, i nostri abilitati non compaiono in quelle liste, a conferma che la loro abilitazione fu il segno di una vera promozione sociale che ebbe inizio dopo il ritorno dei reali dall'esilio.

* * *

Mi pare in conclusione che a buon diritto si possa parlare di vecchio e di nuovo Piemonte nelle carte mauriziane. Vecchio, perché si ritrovano le tracce degli antichissimi ordini ospitalieri, religiosi come gli Antoniani, o laici come i cavalieri di S. Lazzaro, legati al clima e alla ideologia medievale delle crociate. Talvolta, come abbiamo visto, tenaci persistenze di queste antiche istituzioni permasero nell'Ordine mauriziano, trasformandosi in commende, contribuendo così a quello spessore di stratificazione storica e connotando quella forte vitalità della quale sembrano dotati gli istituti piemontesi, più di quanto avvenga in altre regioni.

Le vecchie famiglie inoltre della nobiltà di sangue, o comunque di nobiltà radicata da tempo, sabaude o legate ad altre dinastie, si vennero a mescolare specialmente dopo la Restaurazione con i nuovi ceti emergenti che compivano la loro ascesa sociale secondo le più tradizionali vie della nobilitazione, o secondo le più folgoranti procedure loro concesse dal volere sovrano.

BRUNO SIGNORELLI

LA CHIESA ED IL COLLEGIO DEI GESUITI DI ALESSANDRIA [1]

1. *Premessa*

La chiesa di Sant'Ignazio ed il Collegio dei Gesuiti in Alessandria, in seguito alla soppressione della Compagnia del 1773 vennero trasformati in chiesa alle dipendenze del Vescovo ed in convitto per gli ex gesuiti che desideravano vivere in comunità. Nel 1789, allontanati gli ultimi appartenenti, il complesso passò ai Somaschi; in epoca francese, dopo il 1802, divenne una caserma unitamente alla chiesa, adattata a questo scopo (cfr. Appendice 1). Dopo la seconda guerra mondiale venne acquisito dal comune di Alessandria che lo destinò ad abitazione per famiglie bisognose. Oggi è in fase di ristrutturazione, esternamente non esistono più tracce della facciata della chiesa, essendo essa un tutt'unico (cfr. fig. 1 e 2).

[1] Una pianta della chiesa è oggi inserita in A.S.Al., *Carte e disegni dell'architetto civico Leopoldo Valizzone*. Si tratta del disegno n. 289 intitolato «Pianta della Chiesa, e Collegio alias di Gesuiti in queste Commune di Alessandria», misura mm. 740 x 600. Non datato né quotato, ma dal contesto delle note 32 e 33 del disegno stesso eseguito in periodo francese; la scala dovrebbe essere 1 : 100 da raffronti con il disegno riportato nel volume del citato volume del BOSSOLA, *Il governo provvisorio piemontese*.

Cfr. A.St.Al., A.S.C.Al. serie III, nn. 2260, 2261, *Carte e Disegni dell'Architetto civico Leopoldo Valizzone* (Inventario a cura di G. M. Panizza). (Cfr. fig. 4, 5, 6).

Il disegno contiene un indice dall'1 al 34, mentre riporta nel corpo del disegno stesso solo i numeri dall'1 al 12 e i nn. 28 e 31. È probabile che una parte del disegno sia mancante o eseguito su altra tavola oggi non reperibile.

L'indice è il seguente:

1) Gradinata, Porta della Chiesa, Chiesa. Cappelle con comunicazione dall'una all'altra e con corretti e sito per il Pulpito superiormente.

2) Sancta Sanctorum ossia Presbitero.

2. *L'insediamento*

La venuta dei Gesuiti in Alessandria risalirebbe al 1591[2], inizialmente usarono della chiesa della Congregazione della SS. Annunziata, ai cui membri si doveva la loro chiamata[3]. Tra il 1593 ed il 1608 la Compagnia ricevette una prima serie di donazioni o eredità per la costruzione di una chiesa e per un collegio, da far sorgere in città[4].

3) Tribuna laterale con cantoria.
4) Coro.
5) Sagrestia.
6) Retrosagrestia.
7) Lavandino e ripostigli.
8) Porte e Porteria d'ingresso al detto Collegio, con simile sito superiormente.
9) Vaso altre volte congregazione de Mercanti con altro simile al piano superiore.
10) Scala grande pubblica.
11) Vestibolo, intorno con simile sito e detto piano superiore.
12) Altro vaso alias congregazione delli ex nobili con simile vaso superiore.
13) Chiostro o sia corridore d'interno con altri due corrispondenti alli piani superiori.
14) Stanze con altre simili alli detti due piani superiori.
15) Latrine ad ogni Piano.
16) Communicazione al Giardino e cortili.
17) Giardino.
18) Antirefettorio.
19) Refettorio con Libreria o sia vaso simile superiormente.
20) Scala grande interna.
21) Communicazione delle officine e Guardarobbe.
22) Cucine, retrocucine e vasi di servizio con altri consimili al piano superiore.
23) Scaletta di comunicazione al cortile rustico e piani superiori.
24) Cortile rustico.
25) Porta rustica.
26) Altro cortile.
27) Guardarobbe con simili vasi superiori.
28) Altro cortile rustico.
29) Strada publica a mezzanotte.
30) Simile a Levante.
31) Simile con Piazza a Ponente.
32) Ragioni del Cittadino Gio. Oddone alias di detto Soppresso Collegio.
33) Ragioni del Cittadino ex marchese dal Pozzo.
34) Ragioni d'altri particolari alias pure di detto Collegio.

Due disegni (cfr. A.S.To., *Corte Conventi Soppressi*, *Gesuiti*, Alessandria, mz. 5*r*) ci forniscono indicazioni grafiche sulla parte relativa al giardino, alle stalle ed al cortile rustico. Si tratta di un elaborato datato 14 agosto 1769 firmato B. Gianotti architetto «per parte del Collegio» e Giuseppe Caselli Architetto e Perito «per parte di detto Sig. Marchese» (pro Don Bonifacio del Pozzo). Nello stesso mazzo esistono documentazioni scritte di contratti del 1729 e di causa giudiziaria del 1771 fra il Collegio ed i marchesi Claudio e Bonifacio del Pozzo in cui figurano descrizioni delle coerenze fra li due proprietà.

Una installazione provvisoria per il collegio risale al 1608. In quell'anno i Gesuiti si accordarono con il Comune per iniziare l'istruzione della gioventù. L'anno seguente il vescovo Giorgio Odescalco così descriveva la situazione: i Gesuiti mantenevano le tre scuole ordinarie di lettere umane e una di casi di coscienza. Il collegio era oberato di debiti, carente di mobili e libri, senza «fabbrica sofficiente per abi-

Dall'inventario eseguito al momento della soppressione risulta che nella parte laterale, verso il mezzo del cortile civile, vi era una torretta con due campane ed orologio inferiore da cui venivano suonate le ore di Francia (cfr. A.S.TO., Corte, Conventi soppressi, mz. 475*r*).

[2] Il p. Monti, cfr. *op. cit.*, cita, per questa data, lo studio di A. FAGGIOTTO, *Cenni storici sul R. Liceo Ginnasio «Plana»*. Al mz. 1*r* del citato fondo dei Conventi Soppressi si legge al 19 Novembre 1594 dell'atto con cui la congregazione laica di Maria SS. Annunziata donava ai PP. Gesuiti la chiesa del Carmine e case vicine, affinché questi ultimi fornissero assistenza alla Congregazione stessa (la quale all'epoca era in forte crisi). I gesuiti si impegnavano a restituire il tutto qualora si fossero allontanati da Alessandria.

[3] Cfr. A. MONTI S.J., *op. cit.*, pp. 274-275. Sulla importanza di queste Congregazioni cfr. di L. CHÂTELIER, *L'Europe des devôts*, Paris, 1987, trad. it. Milano, 1988.

La Congregazione continuò nella sua attività. Nel mz. 1*r* de i Collegi Soppressi si legge che nel 1732, volendo i Padri «proseguire la fabbrica, e particolarmente di formare la Portaria interiore con due Congregazioni, l'una di Sig. Gentiluomini insigni benefattori, l'altra delli Mercanti ed Artigiani...» (*omissis*).

[4] Cfr. A.S.To., *Corte «Conventi Soppressi»*, Gesuiti Alessandria, mz. 22*r*. «Notta di Beni stabili del Collegio della Compagnia di Giesù d'Alessandria con la quantità del registro et gravezze annesse».

– Donazione del 15 luglio 1593 da parte di Don Opicio Arnolfi «al Collegio da errigersi» di terre e prati in Bergoglio i cui frutti dovevano servire «per parte del mantenimento di Padri, acciò servino alla Città ne ministery spirituali di dire Messe, predichare, confessare, administrare Sacramenti insegnare la dotrina Christiana, et altre opere spirituali secondo l'instituto della Compagnia di Giesù».

Olivero Panizzone Sauli aveva assegnato il 13 Aprile 1595 (al sudetto collegio futuro» casa, cascine e terre nella zona detta degli Aulari, «in virtù d'una donatione fatta l'istesso anno per dare principio al Collegio. Li frutti de quali debbano servire per mantenimento della Chiesa et alimento de Padri». Lo stesso Panizzone aveva disposto che a spese della sua eredità si «fabbrichi l'altare maggiore nella chiesa del Collegio» (codicillo 1 luglio 1593). Cfr. A.S.To., *Corte «Conventi Soppressi»*, Gesuiti Alessandria, mz. 473*r*, in altro codicillo del 28 aprile 1594 lasciava scritto che non intendeva obbligare i Gesuiti alla costruzione dell'altare maggiore «oltre quanto comportava il loro instituto».

Sempre da A.S.To., *Corte «Conventi Soppressi»*, Gesuiti Alessandria, mz. 22*r* «Notta.....», *ibid.* L'anno 1605 Don Marc'Antonio Pederana lasciò per testamento al Collegio l'osteria del Capello «per augumt. dell'erettione del colleggio con obligat. di legere i casi di conscienza».

L'anno 1606 il vescovo di Bobbio Camillo Aularo legava al Collegio «per augmentatione dell'erretione del Coleggio» terre e cascina della zona di Bergoglio beni poi cambiati con altri di Francesco Gratarola «et annessi alla possessione della Porcellana per gli istessi fini acennati». Il 4 settembre 1609 il Contado di Alessandria donò al Collegio 12 moggia di pascolo e 4 moggia di «acqua morta chiamata il Tanaro morto per augmentare dell'erettione del medesimo Colleggio».

tarvi» e proseguiva «se si aggiongessero soggetti, saria principalmente in comodo della Religione»[5].

Le donazioni continuarono[6] e nel 1647 i gesuiti acquistarono dai canonici di Santa Maria di Castello la chiesa di S. Bartolomeo, sita in piazza S. Stefano, detta dei Pozzo per la vicinanza al palazzo della famiglia patrizia omonima. Lo scopo era di demolire questa chiesa che risaliva al XIV secolo, vi fu una causa con la marchesa Barbara Guasco del Pozzo, quale tutrice del nipote Gaspare, che si opponeva alla demolizione dell'edificio dove erano i sepolcri di famiglia.

La causa fu favorevole alla Compagnia e nel 1653 si giunse alla posa della prima pietra del nuovo edificio.

3. *La chiesa*

La cerimonia ebbe luogo il 28 aprile, come narra in dettaglio il Ghilini[7]. Egli ci dà una misura di massima della chiesa stessa, dicendo che l'area venne delimitata da lenzuola, con misura di 80 passi di lunghezza per 40 di larghezza[8], una cappelletta provvisoria con ricco altare e ritratto di S. Ignazio era posta sul medesimo luogo. La costruzione dovette essere terminata, almeno come strutture entro il 1657, se nello stesso anno durante l'assedio della città vi fu l'esposizione continua del SS. Sacramento[9].

Il nome del progettista non ci è noto, non è stato reperito nei do-

[5] Cfr. lettera del 17 aprile 1609 Vescovo Alessandria in A.S.To., *Corte*, *Conventi Soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 22*r*.

[6] In A.S.To., *Corte «Conventi Soppressi»*, mz. 473*r* si rileva che:

– Alessandro Gamalero dona tutti i suoi beni al Collegio con l'obbligo di spendere i proventi nella fabbrica della chiesa e nella costruzione di un altare in onore di San Pietro (Instr. del 21 gennaio 1627);

– Anna Cattarina Lamborizia Guasca «lega al Collegio per la fabbrica d'una cappella ad onore della Trinità ducatoni 300 e sei sedie di veluto cremesi» (particella del 20 maggio 1664);

– il canonico Giorgio Boglione lega al collegio una casa coll'obbligo di venderla e del prezzo spendere ducatoni 500 da s. 6 nella «fabrica della Cappella di S. Francesco Zaverio (...)» (Testamento 1 febbraio 1661);

– Anna Margherita Marchisa lega scudi 100 da d. 6 cad. all'altare di San Francesco Saverio eretto nella chiesa del Collegio. Testamento del 7 giugno 1726.

[7] Cfr. Ghilini, *op. cit.*, p. 302.

[8] Corrispondono a 30 mt. × 16 mt. se si usavano passi milanesi di cm. 0,44 e 24 × 12 mt. se si usavano passi alessandrini di cm. 0,33. Cfr. «Tavola ragguaglio dei Pesi e delle misure», Roma, 1877.

[9] Cfr. Ghilini, *op. cit.*, p. 321.

cumenti relativi al Collegio esistenti nell'Archivio di Stato di Torino, è auspicabile che future indagini in altri archivi quali quello di Stato a Milano o quello romano della Compagnia conducano al ritrovamento di questo nominativo.

I lavori per il completamento durarono invece molti anni, l'altare maggiore venne terminato solo fra il 1742 ed il 1743.

Una testimonianza ce la forniscono testamenti successivi al 1657, che dispongono per ulteriori donazioni [10].

L'altare maggiore era dedicato a Sant'Ignazio ed era adorno dell'ancona del Sacro Cuore [10 bis]. Gli altari laterali erano dedicati: a San Francesco Saverio, al beato, poi San Pio V (la santificazione avvenne nel 1711), alla Beata Vergine, con quadro di San Giuseppe, al SS. Crocifisso ed a San Pietro [11].

Nel disegno di cui alla nota 1 gli altari indicati sono cinque, quello maggiore e quattro laterali. Ne risulta uno in meno rispetto a quanto citato, che avrebbe potuto essere o nella sala della Congregazione dei Nobili o in quella dei Mercanti, anche se in pianta non esiste una indicazione in tal senso.

Numerosi documenti segnalano la presenza nel Sancta Sanctorum di due quadri rappresentanti Sant'Onofrio e San Paolo Eremita. Si tratta di una disposizione testamentaria di Oliviero Panizzone Sacco del 13 aprile 1595, che il collegio e per esso «detta Cascina Aulara ha il peso di dover sempre tener affissi nel Sancta Sanctorum della chiesa di Sant'Ignazio (che era ancora da costruire) due quadri rappresentanti Sant'Onofrio e San Paolo Eremita», in uno stato dei carichi del collegio redatto nel 1789 si legge «come realmente esistono» [12].

[10] Si legge nel testamento del teologo Costantino Goretta, del 3 febbraio 1665: «Lascio, che avendo il fù signor Alessandro Gamalero lasciato intrate per le quali potesse restar fabricata una Chiesa nella presente città di RR. PP. della Compagnia di Giesù ressidenti in Alessandria in questo Colegio, per tanto volendo che detta opera resti quanto prima perfetionata ho disposto che da Capitali et partite descritte nella quì annessa lista debbino estrahersi et formarsi Capitali alla somma di lire 50 Mila quali sono come nella quì inclusa lista segnata».

[10 bis] Cfr. più oltre, sub capoverso l'altare maggiore per il problema del quadro del pittore Giovan Battista Chiappe.

[11] Il testamento del 4 gennaio 1696 dell'abate Ottobelli, vicario generale della diocesi e gran benefattore del collegio, indicava la volontà dello stesso di essere seppellito ai piedi dell'altare del Beato Pio V. Una testimonianza giurata del 1712 di Carlo Vespasiano Archino così dice: «Ho sentito dire che habbi fatto fare (l'Ottobelli) l'altare a San Pio V con avervi fatto un legato d'una messa quotidiana».

[12] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi Soppressi*, Gesuiti, mz. 473*r*. «Collegi di altre località».

4. *Il quadro della predicazione di San Francesco Saverio di Fr. A. Pozzo*

L'inventario della chiesa pubblicato nel 1915[13] segnala la presenza nella stessa di trentasei quadri. Di uno conosciamo la descrizione, esso si riferisce a San Francesco Saverio che predica, del pittore gesuita fr. Andrea Pozzo. Il 7 luglio 1681 da Milano il padre Ottaviano Inviziati scriveva al rettore del Collegio alessandrino per problemi relativi ad una ricevuta per un legato testamentario, al termine aggiungeva: «Al fratel Pozzo per il quadro di San Francesco sono forse troppo risoluto. Vi ha dato principio, e promette di far cossa degna, e dice, che manterrà la parola in tutto. Si fanno cose così così belle, pura volontà a Padri della Congregazione il passar per costà volentieri. Vostra Reverenza mi comandi spesso, e molto, e in tutto l'ossequio la riverisco.
Milano 7 luglio 1681
Indegno servo Ottaviano Inviziati

P.X. Post Scripta sono ritornato dal fratel Pozzo, a vedere il disegno del quadro di San Francesco quasi finito. Il disegno fatto tutto di sua mano è arcibellissimo, vi è architettura bellissima, un San Francesco che predica dal pulpito son forse 28 figure indiani in tenuissimi e finissimi atteggiamenti. Farà egli il volto di San Francesco. Gli ho detto, che non (parola illeggibile) ad oltremarino.

Vorrebbe il frello (pro fratello) la misura del circolo dell'altare e per ciò il Frisia mi darà in iscritto quello che desidera. Se Frisia farà la sua parte, il quadro sarà bellissimo»[14].

5. *L'altare maggiore*

Venne realizzato per ultimo, in sua vece ve ne era uno «assai povero, e quasi indecente»[15].

[13] Cfr. «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della provincia d'Alessandria», anno XXIII, fasc. 56, Alessandria, 1915.

[14] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi, op. cit.*, mz. 28*r*. Sta nella camicia «Forna Sig.ra Isabella Testamenti, Codicilli, et Quittanze per legati». Sui problemi connessi con la attività di A. Pozzo per la chiesa alessandrina rinvio a G. Romano, *Una ricerca per Padre Andrea Pozzo ad Alessandria*, presente in questo stesso volume. La lettera dell'Inviziati conferma, con un elemento puntuale, quanto sinora noto tramite la generica lettera del Pozzo del 14 aprile 1676, pubblicata dalle «Schede Vesme», vol. III, Torino, 1968, p. 866, sulla esistenza di una sua produzione di quadri in Milano.

[15] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 15*r*.

Nel 1726 il padre Giuseppe M. Spandonaro, gesuita, rinunziò ai suoi beni ed a quelli pervenutigli dal fratello Annibale, pure lui gesuita, a favore del collegio alessandrino. Quest'ultimo ottenne dal Generale della Compagnia che, passati 15 anni dalla rinuncia, i frutti ricavati dall'impiego di quei beni venissero usati «nel formare un vago e prezioso altare maggiore di Marmo nella Chiesa di detto Collegio» oltreché della balaustra «non avendo riguardo al risparmio»[16].

Quanto ricavato tra il 1725 ed il 1740 non fu però sufficiente per cui i rappresentanti del collegio chiesero l'autorizzazione alla vendita di una casa situata in Alessandria «per riformar più presto l'Altare»[17]. Essa venne concessa ed il 19 aprile 1740 il padre G. M. Spandonaro firmava un contratto (cfr. Appendice 2) con Bernardo Giudice «del luogo di Saltri stato di Milano pieve di Arcesati, marmorino»[18] con cui si affidava al Giudice di allestire un altare per la «chiesa nostra di Alessandria per quello riguardi i marmi finiti»[19]. L'opera doveva essere «secondo l'Altare della Chiesa nostra di Cremona»[20].

Per gli ornati in bronzo dell'altare di Sant'Ignazio abbiamo invece un secondo contratto stipulato con Carlo Domenico Pozzi (cfr. Appendice 3), con l'obbligo di darlo terminato entro il marzo 1742. Esso specifica che «Gli ornati di bronzo e calce di questa riferiti tutti indorati a fuocho, i qual devono servire per l'Altare Maggiore della Chiesa della compagnia di Gesù in Alessandria». Il costo totale dell'opera era previsto in 11.500 lire, di cui 6000 lire compenso per il Giudice, e 5500 lire per il Pozzi.

Quest'ultimo potrebbe essere quel Domenico «bildhauer und herzgieser» (scultore e fonditore come scrive il Thieme Becker), attivo in Novara nel 1747 per lo scurolo di San Gaudenzio, mentre un Giu-

[16] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 15*r* e 25*r*.

[17] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 15*r*.

[18] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 15*r*.

[19] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 15*r*.

[20] La Compagnia aveva in Cremona una chiesa, con relativo collegio, oggi sotto il titolo dei SS. Pietro e Marcellino, datata come costruzione tra il 1602 ed il 1620, eretta sul disegno di Francesco Bigallò incompiuta, a croce latina. Gli altari ancora oggi sono tutti ricchi di fregi e di stucchi, l'altare maggiore ha una grandiosa ancona barocca di Giuseppe Bertesi. Anche l'altare maggiore di Cremona era di recenti realizzazione, infatti il relativo contratto era stato steso il 9 ottobre 1734, in Cremona fra il padre G. B. Raimondi della Compagnia e Paolo Boffa marmorino «di questa stessa città», «per quello che riguarda i Marmi finiti, e la sua assistenza a porli in opera e non altro escluse le cornici intorno ai specchi, e l'opere di scoltura e intaglio» per queste ultime non esiste copia di contratto nelle carte dei gesuiti di Alessandria.

seppe Giudice, «bildhauer», proveniente dalla Valsolda risulta nato in Cremona ma nel 1794. Le schede Vesme parlano di Giudici scultori, ma nel 1703/4 e dopo il 1787, per i Pozzi si parla di un Carlo pittore quadraturista, ma nulla più [21].

Ho indicato in precedenza che l'altare era dedicato a Sant'Ignazio ed era adorno della ancona del S. Cuore, rilevo però dal primo volume delle Schede Vesme che dopo la costruzione del nuovo altare esso avrebbe avuto un nuovo quadro. Infatti alla voce Chiappe Giovan Battista, citando come fonte il volume di Soprani e Ratti «Pittore genovesi» II, 311, il Vesme indica come questo pittore, nato a Novi Ligure nel 1723 e morto nel 1765, venne chiamato in Alessandria dai gesuiti «vi compose un vasto quadro per l'altar maggiore della lor chiesa», con numerosi santi della Compagnia e «La Fede che discaccia l'Eresia, e vi sono non poche figure simboliche. Quest'opera ebbe colà buon incontro, e meritatamente sì per la soda invenzione, sì per la soave armonia de' colori». Il Chiappe potrebbe essere stato chiamato su segnalazione dei Gesuiti di Novi Ligure, nella cui chiesa era un dipinto di fr. A. Pozzo.

Per quanto concerne la sagrestia, dal testamento di Pietro Antonio Porcellana leggiamo che «quando non haveranno a spendere di frutti in fabricare si spendino ogni anno cinquanta scudi d'oro per riparare, et moltiplicare secondo il bisogno li parati, et ornamenti della sagrestia, et altri cinquanta per moltiplicar libri alla Libraria del medesimo collegio» [22].

6. *Il Collegio*

Nel 1712 la documentazione [23] di una causa che oppose il Collegio all'Ospedale Maggiore di Milano ci fa conoscere quale era la situazione dell'edificio. Dalla deposizione di Carlo Maggio, «stagnino» ossia produttore di peltri di Armeno novarese si legge: «Secondo – Io non so precisamente quanti Padri syno di presente nel collegio de

[21] Cfr. *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, 1968, *ad vocem*.

[22] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Torino, mz. 473*r*, cfr. sub. nota 28, 2° capoverso.

[23] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 6*r*.

PP. Gesuiti di questa città e bisogna dire che le stanze della nuova fabbrica non syno sufficienti per habitatione de Padri perché ve ne sono alcuni, che abitano nelle stanze della fabrica vecchia, e le chiamo incomode, perché si cala e si monta per andarvi fabricate in terra di suolo disuguale con tramezze di un mattone in costa, e nel passegiare tremano tutte, per altro non ho preso le misure sia della loro altezza longhezza e larghezza». La fabbrica vecchia era indubbiamente molto disagevole, così informa la deposizione, nella stessa causa, del libraio alessandrino Pietro Barosio: «Ho visto pochi giorni sono tutte le comodità della fabbrica nuova fatta del collegio di Padri Gesuiti; e non vi sono in tutto, che quindeci camere, una delle quali serve di libraria, e l'altra di dispensa, onde restano solo tredici camere habitabili» (in effetti i padri non dovettero mai superare la dozzina). Deriva da questa affermazione che il collegio ebbe due sedi, probabilmente contigue fra di loro, e solo la seconda era degna di tale nome.

È probabile che altri lavori siano stati effettuati, anche se nel 1729 le Costituzioni vittoriane avevano passato allo Stato l'istruzione superiore. Il Monti, sulla scorta del Chenna, scrive di lavori eseguiti nel 1724 e terminati nel 1747[24] (potrebbe trattarsi di quelli per la chiesa). Il collegio[25], era un edificio di tre piani f.t. e sotterraneo. In quest'ultimo era situata la cantina con grande torchio «provvisto di tutti i suoi ordigni in ottimo stato» con 17 tine e 6 botti.

Oltre ai trentasei quadri esistenti nella chiesa (indicati nel citato inventario pubblicato nel 1915) ne esistevano 219 nel collegio. Essi consentono di valutare quale fosse l'orientamento culturale ivi esistente. A differenza della quadreria Cayro (cfr. sub cap. 8) essi sono per due terzi di soggetto religioso e per un terzo dedicati a paesaggi, carte geografiche e nature morte, oltre al ritratto di un re di Spagna e di alcuni benefattori. L'atto di sequestro del 1773 ci fornisce la loro collocazione.

Al piano terreno vi era un corridoio con due grandi quadri di S. Ignazio e S. Francesco Saverio, esso terminava con un vestibolo che dava accesso alla sagrestia che conteneva dieci quadri rappresentanti diversi cardinali con cornice color cinerino, nel tratto di accesso

[24] Cfr. A. Monti S.J., *op. cit.*, vol. I, p. 294.
[25] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Torino, mz. 475*r*.

al refettorio vi erano una pendola, cinque quadri di santi diversi e tre con fiori.

Nel refettorio vi era un pulpito «lavorato a scolpello» e undici quadri («parte grandi e parte mezani con cornici diverse rapresentanti la Cena Domini, la Beata Vergine e Vari Santi»).

Sul primo ripiano dello scalone interno vi erano tre quadri con immagini sacre, nel corridoio del primo piano vi erano diciotto quadri dei generali gesuiti e sette di benefattori del collegio.

Nel corridoio del secondo piano vi erano ventisei quadri con cornice color grigia di santi e beati gesuiti, nel vestibolo che conduceva alla libreria esistevano quattro quadri: la Beata Vergine, Clemente X, Carlo VI, e un benefattore. Nel corridoio che tendeva alla sartoria i quadri esistenti rappresentavano la SS. Annunziata, quattro città, un Giudizio Universale e dieci carte geografiche. Uno scalone saliva al terzo piano, sul ripiano vi erano i quadri di San Stanislao Koska e S. Maria Maggiore. Nel corridoio che tendeva al terzo piano esistevano otto quadri di paesaggi, otto piccoli di santi gesuiti, undici di carte geografiche, quattro di santi ed una gran carta rappresentante la fede. Nelle stanze dei padri e dei fratelli vi erano settantadue quadri di santi, dieci carte geografiche, tredici quadri di città, un quadro di Roma, uno di Venezia, tre quadri di Sant'Ignazio, San Francesco Saverio e San Francesco Borgia. Nel collegio vi era una cappella privata con altare e quadro di San Giuseppe (cfr. Appendice 4: Elenco dei quadri venduti all'asta e consegnati ai Somaschi ed agli ex Gesuiti).

7. *La biblioteca*

La biblioteca del collegio ebbe una sua vicende particolare. Dalla citata pianta del Valizzone risulta che al n. 19 vi era un «Refettorio con Libreria o sia vaso simile superiormente». Questa affermazione è confermata dalla relazione del prefetto Pichiottini[26] sulle operazioni che accompagnarono la soppressione in Alessandria (cfr. Appendice 5).

[26] Il documento datato 3 novembre 1773 è in A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Torino, mz. 475 *r.* «Atti di riduzione al regio Patrimonio ed immissione d'esso nel possesso de beni già tenuti dal Collegio de S. Ignazio, e Padri della Compagnia detta di Gesù, della città di Alessandria» si tratta di un volume rilegato in cartone di 159 fogli *recto* e *verso* più 11 non numerati dove vengono minutamente descritti i singoli ambienti del Collegio, con i loro arredi e con la consitsenza dell'Archivio. Alla pagina 34*r* si legge a proposito della libreria: «Essere questa libreria una

La lettera datata 10 ottobre è indirizzata ad una «Eccellenza» che ritengo si possa identificare con il Primo Segretario degli Interni Conte Giuseppe Ignazio Corte. In essa si legge: «nella Libreria, la quale è d'un vaso assai grande, ben fornita di libri, collocati sovra di belle staggiere di noce, ho trovato un indice, non peraltro compito, né corrispondente ai Libri, che vi si ritrovano, onde per non impiegarvi un Longo tempo, ho dovuto prendere, come ho preso lo spediente di chiuderla, ritirarne la chiave e sigillarne l'uscio» (*omissis...*).

Più oltre, al momento della inventariazione, segnalava la presenza di un catalogo, ossia di un «libro in foglio di carta grande coperta di pergamena intitolato Indice della Libraria del Collegio d'Alessandria della Compagnia di Gesù 1751. Senza alcuna affogliazione, ma in ordine alfabetico, e principiante dal fol. secondo con *Abbas Cernomitense in decretales* e terminava con *Zunita Geronimo Annali della Corona d'Aragona* Tomo I». Ed inoltre «ondeci quinterni di carta ancor sciolti, in cui restano descritti vary libri di questa libreria essendosi peraltro da detti già Padri alleggato (*sic*), come si allega che in detto indice sieno descritti vary libri che più non si trovano in questa libraria perché se ne ritenessero molti nella camera del Padre Portalupi uno degli individui della Compagnia di Gesù e siano stati incendiati sette in otto anni sono»[27].

La questione della biblioteca si trascinò per anni, essa venne ce-

camera o un gran vaso posta al di sopra del Reffettorio formata in volta con tre finestre riguardanti il cortile civile di compettente altezza e quatro altre piccole superiori, esservi a mano destra, e a sinistra entrando gl'uscio della camera di detta libreria due altre staggere formate di noce a otto ordini o sieno piani caduna, tre altre in longo per caduna parte di detta camera pure a otto ordini o sieno piani, oltre che dalla parte opposta a dette tre finestre dove la muraglia è sfondata egualmente che dette tre finestre, vi sono anche delle stagere, che si uniscono alle tre prime, e rispettivamente a quella della parte destra entrando nell'uscio di detta camera, in cima alla quale vi si ritrova un altra stagera consimile a quella posta dalla parte verso l'uscio della camera essendovi però nel mezzo e a dirittura del detto uscio con altra stagera in forma semiovale, e tutte come sovra in otto ordini.

Nelle quali stagere si vedono esistere quantità di libri ed essere molti della medesima affatto ripiena di libri, ed altre poche da riempirsi intieramente di libri».

[27] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti, mz. 473*r*. Si legge nella «Ratificazione e obbligazione del Venerando Seminario» che il vescovo De Rossi aveva destinato 5000 lire da impiegarsi a nome del Seminario per corrispondere 200 lire «per trattamento d'un soggetto, che invigili, e faccia servire gli accorrenti alla libreria da tenersi in esso seminario aperta a pubblico uso e benefizio, giusto lo stabilimento dal prefato Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Vescovo proposto a Sua Sacra Real Maestà, ed in seguito al quale si è la stessa Sua Maestà degnata di benignamente accogliere le suppliche del prefato Monsignor Vescovo per l'ottenimento a favore del detto seminario della Libreria che era del soppresso Collegio dei Gesuiti» (*omissis*).

duta dal Re al Vescovo di Alessandria con l'impegno che la stessa fosse posta nel Seminario a disposizione del pubblico[28], in effetti la cosa non dovette avvenire[29], anche perché sin dall'inizio vennero avanzate delle riserve da parte del vescovo sulla qualità e quantità dei libri esistenti, come dimostra una lettera scritta dallo stesso all'Abate Ballard[30]. In altra del 1783 vennero rinnovate le richieste al Ballard per

[28] Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, mz. 473*r*, lettera del 9 ottobre 1776: «In occasione del trasporto sud. (pro della biblioteca dal collegio al seminario) essendosi fatta un'esatta e distinta nota di ciascun libro coll'assistenza d'alcuni di detti Sig.ri Deputati oltre l'averne ritrovato *un non picciolo numero di legno*, (la sottolineatura è nostra), che riempivano i vuoti, ho rilevato non senza mia sorpresa non avere la quantità e qualità de' libri eguagliata la mia aspettazione, il che già prima avevo cominciato a sospettare nello scorrere l'inventaro rimessomi di detta Libraria, e credo pure, che non altrimenti ne avrà pensato il Sig. Abate Berta, da cui fu prima visitato l'accennato inventaro.

Dissi non senza sorpresa, perché avendo allora scoperto esservi due legati perpetui lasciati per l'accrescimento e manutenzione di detta Libreria, oltre forse ad un terzo disposto da certi PP. Spandonari di cui non ho per anco potuto avere piena cognizione, mi lusingavo, che la medesima Libreria esser dovesse e per la quantità de libri più copiosa, e per la qualità più pregevole. Uno di detti legati fu disposto dal fu Sig. Pietro Antonio Porcellana in suo testamento delli 25 Aprile 1610 rog. Varzi ed è di Scudi 50 Alessandrini da impiegarsi alternativamente per la sagristia ed un anno per la Libreria del prefato Collegio. L'altro fù ordinato dal Sig. Alessandro Gamalero in istromento di donazione universale fatta dallo stesso Collegio li 21 Gennaio 1627 rog. Pupino, ed è di scudi 50 d'oro *da spendersi ogni anno*, dopo terminata la fabbrica, *per moltiplicare i libri alla libreria del medesimo Collegio*, oltre altri 50 scudi per riparare *e moltiplicare secondo il bisogno li parati ed ornamenti della Sagristia*.

In vista di tali disposizioni e legati io non avrei mai creduto, che dovesse l'anzidetta Libreria essere di così poco pregio, e tanti più ne rimasi stupito, in quanto che ho rilevato, che una buona parte de libri, che si sono trovati, pervennero al Collegio per donazione fattagli al principio di questo secolo da certo fu Signor Canonico Penitenziere di questa mia Cattedrale Giuseppe Maria Paez, come si riconosce dal cognome *Paez*, che si trova scritto in molti di essi, e come risulta dal di lui Testamento de 28 Dicembre 1718, in cui fa egli menzione di detta donazione della sua Libreria, ch'egli dimanda copiosa, e la stima alcune migliaia di lire di Milano». Richiesti i due legati per la libreria del Seminario, il Vescovo avanzava il sospetto che in passato non fossero stati impiegati per lo scopo istituzionale, e quindi «la destinazione diverrebbe al presente anche più lodevole, perché se prima era per giovare ad un solo, e picciol corpo composto di pochi individui, per l'avvenire cederà in vantaggio del pubblico, ad uso, e comodo del quale dee il Seminario tenere essa Libreria aperta; laddove rimanendo questa nello stato in cui si trova, né impinguandosi di libri, e nemmeno compiendosi le opere che vi si trovano imperfette, ben poca utilità potrebbe ritrovarsene».

[29] Il dottor F. Malaguzzi, che ha esaminato la vicenda di alcune biblioteche di ordini religiosi in Alessandria fra cui quella dei Gesuiti, ed al cui studio presente in questo libro rinvio, mi ha informato che la funzione pubblica della biblioteca del Seminario non si avverò mai, alcuni libri della stessa servirono quale primo nucleo per quella Civica alessandrina in epoca napoleonica. Cfr. anche A. Manno, *Bibliografia storica*, vol. II, Torino, MDCCCXCI, p. 150 e Carlo Novellis, nel *Torinese*, Torino, 1845, II, n. 24, «Notizie storiche sulla civica biblioteca di Alessandria».

[30] Cfr. lettera del 23 aprile 1783 in A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 473*r*.

la consegna dei denari relativi a due legati per la biblioteca dei gesuiti, frattanto si davano notizie sui lavori per quella nel seminario «li due piuttosto angusti vasi preparati assai prima a tutt'altro fine, ne' quali fu provisionalmente riposta detta Libreria, ed all'oggetto pure di dare nella presente penuria un sollievo a poveri operarj, ho nel mese di Marzo ora scaduto fatto dar cominciamento nello stesso Seminario, ed in sito meglio esposto, e libero da ogni disturbo, alla costruzione d'un altro più ampio, che si stà attualmente elevando, e sarà ciò come una disposizione a poter poi cogli annui sussidi già assegnati, e che spero tuttora, migliorare una Libreria trovata così sprovveduta di buoni libri contro ogni mia aspettazione». Si nota in queste lettere del De Rossi una nota critica relativa alla gestione della biblioteca da parte dei Gesuiti, a meno che egli non intendesse che il tipo di testi non fosse conforme ai suoi orientamenti.

8. *L'Opera degli Esercizi e la quadreria Cayro*

Con testamento del 12 agosto 1695 il «fisico» (pro medico) Cristoforo Cayro lasciava erede dei suoi beni il collegio alessandrino [31], con il ricavato della loro vendita si doveva costituire un'opera per gli esercizi spirituali. La stessa venne installata, ai confini con la città, in un edificio denominato la Porcellana [32]. Gli esercizi iniziarono il 30 marzo 1723 e nel 1766 il rettore del Collegio p. Calcamuggi vi fece edificare la «Cappella Nuova» [33].

Il Cayro istituì pure, con il suo testamento «una abbazia / o sia benefizio baziale (*sic*) nella chiesa delle monache dell'Annunziata nella città d'Alessandria». Essa era di juspatronato laico «e nissun superiore ecclesiastico o secolare possa intromettersi». Alla stessa pervenne una dotazione di quadri e mobili esistenti nell'abitazione del Cayro, di cui esiste inventario con valutazione (cfr. Appendice 5).

Nel 1735 il dottor Carlo Francesco Via, che aveva lo juspatronato sull'abbazia Cayra, chiese al vescovo di Alessandria di vendere

[31] Cfr. A.S.To., *Corte*, *Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 25*r* e Torino, Collegi di altre località, 1702-1800, mz. 473*r*.

[32] Si trattava di un tenimento lasciato alla Compagnia con testamento da Pietro Antonio Porcellana il 25 Aprile 1610.

[33] Cfr. A. Monti SJ., *op. cit.*, p. 294; cfr. A.S.To., *Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 1*r* memoria 15 xbre 1768.

i quadri «quali per vecchiaia sono in male stato, e sono per essere in peggiore col progresso del tempo perdendo sempre più valori e stima». La valutazione effettuata dal pittore Gio. Batta Morelli fu di lire milanesi 584, contro le 1962,7 del 1695, «attesa la qualità de' medemi (pro quadri), ritrovandosi molti d'essi per la vetustà rappezzati ed in mal essere»[34].

Il primo inventario del contenuto della abitazione del Cayro è utile a farci conoscere il modo di vivere di un alto borghese alessandrino, alla fine del XVII secolo, e quali fossero i suoi orientamenti culturali in fatto di pittura. I quadri presenti erano 150, con alcune presenze di elaborati di scuola genovese; suddivisi per soggetto risultano: nove biblici, cinque battaglie, otto nature morte, 4 «di pezzente», trentotto di paese, uno di imperatore romano, uno di incoronazione di re, tredici ritratti (fra cui di persone della famiglia Cayro), ventitre soggetto ignoto, diciassette di episodi evangelici, trentun santi. Il valore medio è sulle dieci lire milanesi, per contro una «Decollazione di San Giovanni Battista» è valutata 100 lire, non ci sono purtroppo noti i motivi di una valutazione molto più alta della media.

[34] Cfr. A.S.To., *Corte*, *Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 25*r*.

Bibliografia

Fonti manoscritte

Archivio di Stato di Alessandria (d'ora in poi A.S.Al.), Archivio Storico del Comune di Alessandria (A.S.CAL.), serie III, cat. XVIII, nn. 2260, 2261, «*Carte e Disegni dell'architetto civico Leopoldo Valizzone*» (a cura di G. M. Panizza), n. 2273/1 mappa anno 1620.
Carte Repubblicane mz. 494 Serie prima in A.S.AL.
Serie III Culto.
Catasto Sabaudo, mappa canton Rovereto, n 2/2 anno 1763.
Archivio di Stato di Torino, Sezione di Corte (d'ora in poi A.S.To., Corte), «*Conventi soppressi*», Gesuiti Alessandria Mazzi 1*r* in 31*r*.
Collegi d'altre località mz. 438*r*, 473*r*, 475*r*.

Fonti a stampa

Ghilini G., *Annali di Alessandria ovvero le cose accadute in essa città...*, Milano, 1666, pp. 302 e 321.
Chenna G. A., *Del Vescovato, de vescovi e delle chiese della diocesi di Alessandria*, Libri Quattro, Alessandria, MDCCLXXXVI, vol. II, p. 266 in 267.
Bossola C., *Il governo provvisorio piemontese e la Municipalità d'Alessandria*, Torino, Casanova, 1900, carta topografica al termine.
Monti A. S.J., *La Compagnia di Gesù nel territorio della Provincia Torinese*, voll. 4, Chieri, 1914-20, vol. 1: *Le fondazioni antiche*, pp. 270-297.
Bima F., *Storia degli Alessandrini*, Alessandria, 1965.
«Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria», anno XXIII, fasc. 56, Alessandria, 1915.

Appendice 1

La chiesa venne svuotata in epoca francese, prima del 1803 (anno in cui avvenne la vendita all'asta dei beni sequestrati), dalle carte qui di seguito presentate risulta che era stato smontato l'altare maggiore con l'ancona di cui vengono fornite le misure (sei metri per tre metri).

Fonte A.S.A. Arch. Storico Com. Aless. Carte Repubblicane Mz. 494 Serie Prima

«n. 46 opere d'arte, marmi, quadri esistenti nel magazzino della Comune.
Eglise de Jesuitti (*sic*)
1 Ancone ou massif elevé dans la Chapelle avec une miche
Une fasce autour Marbre de vielle tache
idem de verd de Varal
du Tableau
un corniche de jaune de Verone
una gausse de ça ditte corniche d'ochadin Valcamonica
Plusieurs corniches jaune de Verone

Entablement de vielle tache
Bas relief de Bardelle de Carrara
Une piedestal
compris de jaune de Verone
Bordille (*sic*) de Carrara
et Melange de France».

Al n. 53 è riportata un'altra descrizione di
«Opere in marmo esistenti nel Magazzino della Commissione (di Aless.) s.d.
Une ancone de la hauter de Six metres et de la large de trois metres avec un niche dans le milieu. Une fasce autour de vielle tache un autre de verd de Varallo, ed (*sic*) autour du tableau il y a une corniche de jaune de Verone avec une gaufle de la susdite corniche de Ochiadino Valcamonica plusieurs corniches autour du tableau de marbre jaune de Verone avec le finiment qui forme une cartelle de vielle tache et dans le milieu un bas relief de Bardiglio de Carrara au pied de la dite Ancona il y a une masse de Jaune de Verona, verd de Varallo, Bartillo (*sic*) de Carrara et melange de France».

La vendita all'asta avvenne il 4 ventoso anno 11 (25 febbraio 1803), eccetto i libri e quadri ritenuti preziosi «dans l'opinion publique».

Appendice 2

A.S.To., *Corte, Conventi soppressi*, Gesuiti Alessandria, mz. 15*r*.
Cremona 19 aprile 1740

In virtù della presente scrittura qual si vuole che abbia forza di pubblico e giurato Instromento resta accordato tra mé Giuseppe Maria Spandonaro della Compagnia di Gesù di consenso ancora del Padre Provinciale, e il Signor Bernardo Giudice del Luogo di Saltri Stato di Milano Pieve di Arcesati Marmorino di dargli l'Impresa di fare a tutte sue spese l'Altar Maggiore per la Chiesa nostra di Alessandria per quello riguarda i marmi finiti, e la sua assistenza a porli in opera compitamente con i patti e condizioni come segue:

Primo che detto Altare debba essere secondo l'Altare della Chiesa nostra di Cremona e secondo il Modello che gli sarà consegnato dal P. Giuseppe Maria Spandonaro

Secondo che sotto la Mensa di detto Altare debba farvi un Urna secondo il suo schizzo esibito e secondo la qualità de marmi segnati in esso.

3 Che detto Altare debba darsi lavorato perfettamente in tutte le sue parti e proporzioni, e insieme perfettamente lystrato (*sic*), e perfettamente Commesso, con tutta la perfezione dell'arte.

4 Che la qualità de Marmi debba essere eguale a Marmi che sono nell'Altar di Cremona, a riserva del verde antico in cambio del quale si metterà verde di Torino, con avvertenza però che sia del più bello.

5 Che debbansi inserire in prospettiva a scalini di detto Altare sei pietre di diaspro fiorito secondo quelle dell'Altare di Cremona.

6 Che in caso non possa trovarsi verde antico per le Lesene del Tabernacolo, si formino di Brocatello di Spagna con riguardo però che sia del più bello, e scielto.

7 Che ne scalini de' candelieri in tutti tre si metteranno li specchi di Mischio di Francia in vece del Brentonico.

8 Che si faccia l'apertura del Tabernacolo da due parti cio è davanti e di dietro.

9 Che li Scalini dell'Altare debbano essere più grandi di quelli dell'altare di Cremona, e dovranno essere piedi 6 2/4 milanesi di larghezza per maggior comodita de candelieri.

10 Che la maggior Larghezza dell'Altare debba essere Brazza 13.

11 Che la scalinata della Bradella debba essere composta di cinque scalini, il primo de quali dovrà essere Brazza 9 .6 milanesi, e secondo richiederà la proporzione e detti scalini dovranno essere di Brocadello. La Bardella poi dovrà esser di tre pezzi, cioè li due che vanno contro li Scalini di Brocantello con specchj di verde, l'ornato di nero con specchio di bianco e rosso.

12 Che debba farsi la Ballaustrata cioè Cimasa Bassa, e Pillastrini di marmo nero con un friggio nella cimasa di mischio di Francia, e nelli pillastrelli quadri vi sia un specchio di Mischio di Francia Collonetta di bianco e rosso con fesoni n. 3 per Collonetta di Nero e suo scalino di Brocatello, sulla stessa pianta della Ballaustra che si trova presentemente in opera.

13 Che debba farsi dietro all'altare una Scaletta doppia per commodo di apparecchiare l'Altare, qual dovrà essere formata di Scalini di Brocatello.

14 Che debbano mettersi dietro all'Altare tre marmi di Brocatello per formare un ripostiglio per collocare gli arredi della Sacrestia.

15 Che tutti li sudetti Marmi debbano essere condotti e posti alla ripa del Tanaro in vicinanza delle porte della Città di Alessandria tutti a sue spese, e quando si possa ottenere l'esenzione da dazy vada a vantaggio del suddetto Marmorino.

16 Che detti marmi debbano essere scaricati dalla Barca e condotti in Cass. a spese del Padre Spandonaro con che debba il detto Marmorino assystere e porli sui Carri.

17 Che nel tempo che detto Marmorino dovrà mettere in opera detto Altare, sia spesato e mantenuto per il vitto in Collegio con un Compagno.

18 Che il Padre G. M. Spandonaro sia tenuto a pagare al sudetto Signor Bernardo Giudice Lire Sei mille di Milano per dette opere, e darle perfettamente tutte compite e pienamente perfette in tutte le sue parti secondo l'Intelligenza.

19 Che detto Altare e Ballaustra, debba essere posta in opera dentro il mese di Maggio 1742, e più presto se sarà possibile.

20 Che detto operaio non abbia alcuna obbligazione né de Bronzi, né da Muratori, Calcina, né di scultura d'Angeli.

21 Che occorrendo di aggiongere, o sminuire nel Lavoro futturo si detrarrà o accrescerà a proporzione.

G. M. Spandonaro della Compagnia di Gesù
Io Bernardo Giudice afermo e prometo quanto sopra

Appendice 3

Contratto per i bronzi
Mazzo 15*r*.
Milano li 15 Marzo 1741

In virtù della presente che dovrà aver forza come se fosse un pubblico e giurato instromento si obliga il Signor Carlo Domenico Pozzi di dar terminati e posti in opera per il principio del mese di Marzo dell'anno mille e settecento quarantadue li ornati di bronzo e calce di questa riferiti tutti indorati a fuocho, i quali devono servire per l'Altare Maggiore della Chiesa della Compagnia di Gesù in Alessandria, adossandosi il detto Signor Pozzi ogni spesa perciò necessaria ecetto però la condotta e spese di dazio. Ed il M.R. Padre Don Giuseppe Maria Spandonari si obliga di dare per saldo di tutta quest'opera al detto Signor Pozzi lire cinque mille e cinquecento moneta di Milano dico lire 5500, delle quali si obliga pagarli lire mille nel prossimo Agosto, ed altre lire duemille per le feste del detto Natale del corrente anno 1741, et il rimanente alla fine di tal operazione, cioè posti che saranno in opera li sottoscritti bronzi. Si oblígha di più il sudetto M.R. Padre Spandonari di pagare i viaggi dell'andata e ritorno di Alessandria ed il mantenimento collà per il suddetto Signor Pozzi e suo figlio. In oltre lasciano ambedue le parti cioè tanto il M.R. Padre Spandonari, quanto il Signor Carlo Domenico Pozzi un biancho col quale resti al saggio arbitrio del M.R. Padre Don Francesco Ignazio Sorgho il regalo da farsi ad opera finita al sopra mentovato Signor Carlo Domenico Pozzi quando sarà il tutto esseguito a sodisfazione, ed anco a giudicio de periti: li ornati di bronzo sono li seguenti

Alla Custodia
n 2 capitelli con sue basi; due cascate di campanili su la cima della custodia due teste di cherubini, un cartello con due cascate d'uve e spighe di formento che restano sopra la portina della custodia
n 6 cartelli che vanno nelli Scalini de' candeglieri
n 2 fogliazze con sue cascate di campanili che vanno sopra li modiglioni
n 4 fogliazze per l'urna
n 1 Foglia nel mezzo dell'urna sopra il Cartello d'ociadino, con cascate di fiori che restano nelle due parti che venghino sino alla metà del cartello, ed anco se bisogna una foglia abbasso del detto Cartello
n 2 Cartelli di fiori o sia fogliazze che restano nelli due sfondati verso la mensa
La Portina della Custodia

n 2 Teste di Cherubini sotto il risalto del Scalino
n 2 Puttini
n 2 Cartelle o siano fogliazze sopra il risalto dello scalino di sopra,
Il tutto in misura secondo porta il modello, ivi attestato di che si son sottoscritte ambo le parti

Giuseppe Maria Spandonari della Compagnia di Gesù
Carlo Dom. Pozzi affermo come sopra

Appendice 4

Cfr. A.S.To., *Corte, Conventi soppressi,* Gesuiti Alessandria, mz. 25*r.*

Quadri esistenti nel Collegio di Alessandria al momento della vendita all'asta degli arredi, nell'Agosto-settembre 1789.
La prima cifra rappresenta la valutazione
la seconda il ricavato dalla vendita

n. inv	descrizione	valore
97	Due quadri grandi nel corridore della porteria rappresentanti St. Ignazio, e franc. Zaverio	L. 6
	1789, il 1 7bre, al Signor Abbate Avandero pp. Somaschi per Lire sei soldi uno per dico	L. 6.1
98	Due quadri in grande rappresentanti Miracoli di Santi Zaverio e Borge (pro Borgia)	L. 8
	1789 il 1 7br al Sr. Abb.te Avandero per Lire undici soldi uno per RR. PP. Somaschi	L. 11.1
99	Dieci quadri con cornice biggia rappresentanti Cardinali	L. 7.10
	1789 il 1 7bre ad Antonio Borgognone per Lire nove soldi dieci dico	L. 9.10
100	Dodici Quadri nel corridoio rappresentanti benefatori e Cardinali	L. 9
	1789 Li 31 Ag. a Carlo Chierico per lire Nove soldi due denari sei dico	L. 9.2.6
101	Tre detti nel Lavatoio con Cornice cioe fruttiere ed immagini	L. 1.10
	1789 li 31 Ag. Al Sr. Secondo Bianchi per lire due soldi sette	L. 2.7
102	Venti Sej Quadri con cornice biggia rappresentanti diversi Santi	L. 8
	1789 il 1 7bre a Felice Ratazzi per Lire Venti due soldi dodici denari sey	L. 22.12.6
103	Sette quadri al piano superiore vary Santi della Compagnia	L. 1

	1789 il 1 7bre al Signor Pietro Bogliano per Lire una den. sey	L. 1.0.66
104	Nove quadri rappresentanti Carte Geografiche	L. 4.10
	A RR. PP. Somaschi Lire quatr. sol. dodeci den. sey	L. 4.12.6
105	Otto detti bislonghi diversi Paesaggi con cornice	L. 8
	Alli sudetti (pro Somaschi) per Lire otto soldi dieci	L. 8.10
106	Un quadro in grande la Conceptione con cornice e canate adorate	L. 30
	1789 alli medemmi per lire trentadue	L. 32
107	Un quadro in grande senza cornice rappresentante la Santissima Annunciata	L. 1
	1789 Li 31 ago al Rev. Signor Don Carlo Robiglio per Lire tre soldi undici	L. 3.11
108	Un quadro senza cornice rappresentante la Conceptione invenduto	L. 10
109	Due detti grandi con cornice nera con il Re di Spagna ed un Cardinale	L. 3.10
	Il 1 7bre al Signor Abbate Vanderi per Lire Cinque soldi tre dico	L. 5.3
110	Altro Simile ritratto Goreta	L. 1.10
	1789 il 1 7bre al Sig. Abb. Vanderi lire una sol 17 d. sey	L. 1.17.6
111	Un quadro in grande con cornice biggia con St. Ignazio	L. 2.10
	1789 il 31 agosto a Francesco Berutti per Lire otto soldi dieci	L. 8.10
112	Sey carte rappresentanti Roma, ed altre citta con cornice	L. 6
	1789 il 1 7bre a Pietro Brunone per Lire sei sol. dieci	L. 6.10
113	Nove carte a fumo con cornice nera con immagini sacre	L. 7
	1789 Li 31 Agosto al Reverendo Padre dei Servi Ferrero per lire dodici	L. 12
114	Sette dette carte simili con cornice biggia	L. 5
	1789 Li 31 Agosto al Signor G.ppe Antonio Merlo per Lire dieci soldi due	L. 10.2
115	Otto Quadri con cornice biggia con diversi Santi	L. 4
	1789 Li 31 agosto a Francesco Berruti per Lire Nove soldi tredici	L. 9.13
116	Tre detti, due con cornice biggia ed una senza, Santi e ritratti	L. 1.10
	1789 Li 31 Agosto al R. Sig. Don Baudolino Mussa per Lire due Soldi due denari Sey	L. 2.2.6
117	Otto Quadri con cornice biggia diversi	L. 4
	189. (*sic*) li 1 7bre al R. S.D. Lorenzo per lire cinque soldi sey	L. 5.6
118	Sette Quadri piu piccoli con cornice biggia immagini sacre	L. 2

	1789 Li 31 Agosto a Felice Gabbia per lire tre dico	L. 3
119	Sey Carte geografiche parte con cornice e parte senza	L. 1
	1789 il 1 7bre al Sr. Carlo Barolo per Lire Una soldi sette	L. 1.7
120	Due quadri di Bolle	L. 2
	Non ostante l'esposizione venale niuno avendo offerto trattandosi di cose lacere si sono rilasciate a Giuseppe Manuelle e poi rilasciate	—
121	Dieci Carte con citta e Carte Geografiche	L. 10
	1789 Li 31 Agosto al Sr. Don Carlo Antonio Robiglio per lire tre soldi sette denari sey	L. 3.7.6
122	Tre dette (carte) a fumo con cornice, sotto e sopra con immagini sacre	L. 10
	1789 Li 31 Agosto a Giuseppe Carazza per lire due soldi dieci dico	L. 2.10
123	Otto quadri con cornici diverse	L. 1.5
	1789 Li 31 Agosto a Giuseppe Carazza p. lire tre	L. 3
143	Due quadri rappresentanti due Cardinali	L. 1.10
	1789 il 1 7bre a Tomaso Oddone per lire una soldi tre	L. 1.3

Quadri acquistati dai PP. Somaschi	
Dieciotto quadri con cornice cenerini, rappresentanti li Generali della Religione	L. 36
Un quadro rap.te la Cena Domini	L. 6
Due quadri con cornice in parte dorati rap.ti S. Luigi, e Gesù alla colonna	L. 12
Quatro detti rap.ti S. Francesco Zaverio, S. Ignazio, il Salvatore, la Samaritana con cornice cinerini	L. 12
Due quadri senza cornice rap.ti le SS. Annunciata e l'Assunta	L. 12
Due quadri in forma ovale, con cornice dorata rappresentanti S. Giuseppe ed il Sacro Cuore di Gesù	L. 4
Tre quadri in sala con cornice bigia rappresentanti diverse immagini	L. 2.10
Un quadro a meta scala del 2 piano rap.te S. Maria Maggiore	L. 0.10
Un quadro a meta scala del primo piano rap.te il Salvatore	L. 1.10
Un quadro nel repiano del terzo coridore con cornice bigia rap.te la B.V.	L. 6
Un quadro in grande con cornice dorata a scherzi e fiorami rap.te la Concessione (descritto in Inv. al n. 106)	L. 32
Due quadri in grande senza cornice rap.ti S. Fran.co Borgia e S. Franc. Zaverio (descritti in Inventario al n. 98)	L. 8.10

Due detti nella porteria rap.ti S. Ignazio e S. Fran.co Saverio (descritti in Inventario al n. 97) L. 5.10

Nota L'insieme di quadri e mobili che i Somaschi acquistarono costò lire 1260.19 più lire 2.13 per i due quadri in grande di cui al n. 98 di inventario per lire 2.11 e due quadri al n. 97 di inventario per soldi .11. Costo totale lire 1264.1.

Dalla nota di mobili, letti e biancheria distribuiti «alli Signori Individui del Convitto di S. Ignazio, ed alli servienti d'esso» [35]

All'abate Panicy diversi quadretti e carte

All'abate Avandero quatro quadri rappresentanti immagini sacre

Al Sig. Santambroggio, già coadiutore quatro quadri con cornice nera rappresentanti immagini sacre

Al Sig. Cattaneo già fratello coadiutore sei quadri con cornici diverse, rappresentanti immagini sacre.

Appendice 5

Cfr. A.S.To., *Corte*, *Conventi soppressi*, mz. 475*r*.

Eccellenza

Ieri l'altro primo di questo mese, si è da Monsignor Vescovo colla mia assistenza notificata a questi già Religiosi della Compagnia detta di Gesù la Bolla Pontificia della Soppressione della medesima delli 21 ora scorso luglio col Breve, che gli era unito, ed ha questo Prelato nell'atto, che ha formato di simil notificanza, ed intimazione, prescritto a quegli il termine di giorni dieci per vestire l'abito d'ecclesiastici secolari, ed altro simil termine, per risolvere, se vogliano eleggere altro Stato Religioso, o quanto meno, domandare una opportuna dilazione per questa risoluzione, avendo intanto deputato in loro superiore il Sig. Abate Don Carlo Colli arciprete di questa Chiesa Abbaziale de SS.ti Pietro et Dalmazio. Questa operazione non ha portato il menomo inconveniente, stanteché non fosse traspirata ad alcuno, e siasi avuta l'avvertenza di andare a questo Collegio gl'un dopo degli altri passando tutti per la Porta rustica che esiste in contrada poco frequentata. Si è poi il mentovato Prelato meco portato nella Sagristia unita alla Chiesa

[35] L'elenco dei quadri venduti all'asta presenta un problema: gli acquisti eseguiti a nome Avandero o Vanderi. A meno di una omonimia parrebbe che l'ex gesuita Don Paolo Avanderi (è questo il cognome esatto indicato nel Catalogo della Provincia Lombarda del 1773) avesse acquistato i quadri alle voci 97, 98, 109, 110, di cui i primi due per i Somaschi. Lo stesso Avanderi con l'abate Carlo Panicci, e gli ex coadiutori Carlo Cattaneo e Francesco Santambrogio ricevettero in regalo, al momento dell'uscita dall'ex Convitto, alcuni quadri.

di detto Collegio ed esistendo ivi l'inventario de vasi, ed arredi sacri, e d'ogni cosa destinata, e dedicata l culto di Dio, si è proceduto alla riccognizione, ed è risultato, che il tutto vi si ritrova alla riserva di qualche minuzia di poco, o niun riguardo, e dopo descrittosi detto Inventaro, è stato questo consegnato al suddetto Signor Abate Colli, eletto da Monsignor Vescovo per Prefetto di detta Sagristia.

In questi atti mi sono intieramente uniformato all'Instruzione, e Schizzo, che l'E.V. s'è degnata trasmettermi col Regio Biglietto delli 29 scaduto settembre. Indi assonto per il Regio Patrimonio questo Signor Avvocato fiscale Cavaliere Ratti, ho in nome della Maestà Sacra preso possesso di detto Collegio, e mi son fatte consegnare tutte le scritture, che già appartenevano al medesimo, e che quì si ritrovano, mentre una parte siano in codesta Capitale presso il Signor Causidico Gioanni Calleri e non essendovi alcun inventaro od indice non ho potuto procedere alla riccognizione dell'esistenti e delle mancanti, ma le ho chiuse, e sigillate in quell'istessa guardarobba, in cui già esistevano, avendone ritirata la chiave, ed anche quelle della Camera, in cui si trova la detta Guardarobba, (*omissis...*).

CLAUDIO COPPO

LO SPAZIO DELL'*OSPEDALE DEI PAZZARELLI* IN ALESSANDRIA (1773-1871)

I

Uno spazio denota sempre delle continuità e delle modificazioni nel tempo: gli innesti, gli accostamenti o gli scostamenti urbanistici, l'uso di questo spazio, i suoi effetti condizionanti, presentano perciò una storia, intrecciata alle mille e mille storie di coloro che l'hanno governato e retto, cambiato, spostato e soprattutto abitato.

In un luogo concentrazionario come l'ospedale dei pazzi in Alessandria, le storie degli internati, dei custodi, dei «reggenti», dei benefattori e autorità costituite, rappresentano un capitolo essenziale. Ci si potrebbe addentrare in questo posto per osservare quale ambiente sia stato preparato, conservato, mutato da questi ultimi per «ospitare» i primi, oppure cosa gli internati stessi abbiano strappato, concesso o più frequentemente subìto da «quegli altri». Avremmo allora i molteplici volti, le molteplici regole che afferrano gli uni e gli altri in uno spazio che ospita e segna la violenza quotidiana e una sequenza di spazii e di strumenti (catene, camicie di forza, arredi ecc.) che impongono un'altra vita a coloro che volenti – ma in realtà nolenti – vi sono rinchiusi col pretesto della «cura».

L'*Ospedale dei Pazzarelli* ha poi una storia precedente ed una parallela. La storia, cioè, dei luoghi d'internamento di *Pazzi*, *Pazzarelli*, *Fatui*, *Furiosi*, *Maniaci*, che vengono prima del vero e proprio ospedale dei pazzi (ospedali degli infermi, ospizi, cronicarii, carceri e tutta la schiera dei luoghi di ricovero, arresto e segregazione che va dalle barriere gabellarie o daziarie alle torri civiche) i quali non sono

soppressi dall'istituzione di un unico ricovero distrettuale. La storia dei luoghi d'internamento concorrenti o complementari: dall'*Ospedale dei Pazzarelli* di Torino, fondato nel 1723, agli *Ospedali* e *Ospedalini* sparsi nei borghi della provincia; dai nascenti reparti ospedalieri alle cliniche private che, a metà Ottocento, sono già fiorenti in città; dai monasteri e conventi ai santuari. Sia gli uni che gli altri (i precedenti e i paralleli) concorrono a riempire o svuotare, a imporre o ritardare la fondazione o l'ingrandimento dell'ospedale urbano dei pazzi.

Tuttavia, anche limitandosi alla storia delle localizzazioni che l'ospedale dei pazzi ha avuto nella città dalla fondazione (1773) al 1871 (trasferimento all'attuale sede), si può delineare qualche discorso relativo alla sua portata, alle logiche urbanistiche e agli apparati di potere che l'hanno manovrato.

II

Uno spazio particolare per l'*Ospedale dei Pazzarelli* in Alessandria si definisce ed organizza tra il 1769 e il 1773, col coinvolgimento d'una associazione laicale, la Confraternita della Santissima Trinità; prende una dimensione di lungo periodo dal 1780; viene statalizzato nel 1856 e finirà – si crede – con l'insediamento tuttora visibile[1] a partire dal 1871.

Sta di fatto che la sede iniziale consiste delle due stanze di ricovero dei pellegrini della Confraternita della Santissima Trinità la quale, dal 1668, amministrava una rendita derivata dalla Cascina omonima, destinata a «soccorrere viandanti dei Luoghi Santi», ricoverandoli nei pochi metri disponibili a ridosso della propria chiesa, sotto la parrocchia della Neve e Corte[2]. Convertito in ricovero per *pazzarelli* nel 1773 per il breve periodo di sette anni, viene abbandonato appunto nel 1780 poiché i pazzarelli vengono sistemati in un altro ospedale dei pellegrini, quello di S. Giacomo di Altopasso, di antica fondazione

[1] L'antico isolato di Santa Teresa, attualmente (privato dell'Arzola, demolita dall'Ing. Straneo verso gli anni Novanta dell'Ottocento – vedi nota 7 – e della chiesa omonima, demolita nel 1951) delimitato dalle vie Mazzini, Venezia e Santa Caterina da Siena, nonché dallo Spalto Marengo (vedi figura).

[2] Nell'antico isolato di Santa Marta, attualmente privo delle due chiese (quella dell'Orfanotrofio omonimo lasciò posto al primo Palazzo delle Poste nel 1902) e delimitato dalle vie Cavour, Alfieri, XXIV Maggio e Faà di Bruno) (vedi figura).

(1335) e amministrato come Rettoria con il patronato della famiglia Gamberini, già notabili alessandrini[3]. Qui, sotto la parrocchia dei SS. Pietro e Dalmazzo, lo spazio utilizzabile è nettamente superiore in quanto, oltre alle solite due stanze per i pellegrini e alla chiesa, vi sono compresi un caseggiato, un rustico, un cortile e un *prato moronato*[4].

Dopo un'esistenza di ben novanta anni in questa zona, l'ospedale, ormai *Regio Manicomio*, viene traslocato sotto la parrocchia di S. Maria di Castello, nel già Convento dei Carmelitani Scalzi con l'adiacente chiesa delle SS. Teresa ed Anna[5]. Questo, fondato nel 1668, dopo l'interruzione «napoleonica» (1802-1814)[6], tra il 1828 ed il 1830 era passato ai Cappuccini, che lo evacuarono nel 1866. Si tratta d'un vastissimo caseggiato, con orti e giardini, inghiottiti dai successivi ampliamenti. Si tratta altresì di un «luogo ameno», adiacente ad un casermaggio con la cappella della B.V. delle Grazie incastonata, confinante con il complesso orticolo ed insediativo dell'*Arzola*, anch'essi divorati dall'avanzata manicomiale, fino all'attuale, impropria forma[7]

Nell'arco storico della sua permanenza entro il concentrico urbano, l'ospedale destinato ai pazzi ha subito un continuo, ma non lineare, ingrandimento della capienza: dall'iniziale decina di posti che dura fino ai primi dell'Ottocento, al centinaio di ricoverati presenti a metà del secolo scorso, fino agli oltre millecinquecento della metà del nostro secolo, alla grottesca situazione attuale, con quattrocento *cronici* di un ospedale costruito per il migliaio e ufficialmente dichiarato decaduto[8]. Altrettanto evidente è la continuità nel riuso di «con-

[3] Nell'antico isolato di San Giacomo, attualmente (privato della chiesa, demolita nel 1933 per ingrandire la Casa di Riposo per anziani) delimitato dalle vie Savonarola, Ghilini, San Pio V e dal Corso Lamarmora (vedi figura).

[4] Archivio della Curia di Alessandria (ACAl), *De Hospitali Mentecaptorum*, L 4.

[5] Cfr. nota 1.

[6] Cfr. Gabriella Miano e Pierfranco Robotti, *Il ruolo dei grandi contenitori urbani nel processo storico di aggregazione della città – Le trasformazioni dei conventi e delle caserme ad Alessandria dal XVII al XX secolo*, tesi di Storia dell'Architettura, Politecnico di Torino, AA. 1981-82.

[7] Per quanto riguarda la demolizione di quell'antico quartiere, cfr. l'intervento di Panizza G. M., *Una famiglia di costruttori...*, in questo volume.

[8] Senza contare l'ulteriore ingrandimento della manicomialità che sarebbe derivato dall'entrata in funzione del complesso della Spandonara, costruito negli anni Sessanta e tuttora inutilizzato dopo innumerevoli progetti per diverse destinazioni.

tenitori urbani» preesistenti e di un accostamento: spazii sacri (le chiese della Trinità, S. Giacomo, SS. Teresa ed Anna) con spazii di ricovero (i pellegrini, la «mendicità vagabonda») e di «ritiro» (ordini monastici, in particolare i Cappuccini e, non molto discosti, i Francescani ed i Minori Osservanti, oltre ai Trinitari Scalzi).

Curiosamente, mentre gli spazii di ritiro sono assimilabili o adattabili all'internamento di «pazzi» – dal 1773 al 1802 se ne rendono effettivamente disponibili parecchi – e quelli di ricovero sono assai prossimi a «soccorrere pazzi vaganti» con pochi o nulli adattamenti, la chiesa della SS. Trinità rimane nella sua antica sede fino al 1835, allorché viene «accolta» nell'area dell'Ospedale dei Pazzarelli di San Giacomo, mentre quella delle SS. Teresa ed Anna è diventata molto precocemente un «reparto donne». Interessante dunque il modo con cui il *Manicomio* s'insedia ed articola nello spazio urbano: impiega congrui spazii vecchi, inglobandoli in ambienti e funzioni nuove – dove avvengono cose nuove o la riedizione di vecchie – fino a coprirne o cancellarne definitivamente i «resti».

III

Nella sua originaria e brevissima apparizione, l'Ospedale si trova in una «zona calda» della città, adiacente alla Piazza Garnde[9], dove s'affacciano i palazzi del potere e dove si esprimono gli scambi e lo spettacolo del «pubblico». Non è lontano dal Palazzo Comunale con le sue carceri, che proprio nel 1772-1775 viene rifatto da Giuseppe Caselli[10] mentre le carceri vengono trasferite nelle vicinanze del non lontano complesso conventuale di San Marco dei Domenicani e del S. Ufficio[11] con le relative segrete dell'Inquisizione, soppresse tra il

[9] Per una ricostruzione congetturale dell'attuale Piazza della Libertà (già Piazza V. Emanuele, Piazza Reale, Piazza Grande), cfr. la monografia (con mappe che mostrano le ricostruzioni della piazza e dei dintorni tra la seconda metà del Settecento e la seconda metà dell'Ottocento) di G. F. Calorio, *Piazza Reale in Alessandria*, Camera di Commercio di Alessandria, 1980.

[10] Per un primo bilancio dell'opera degli architetti Caselli in Alessandria (con documenti inediti) cfr. G. I. De Piaggia, *Domenico e Giuseppe, architetti Caselli in Alessandria*, in *Rassegna Economica* della Camera di Commercio di Alessandria, n. 3, 1986, pp. 17-30.

[11] Sull'antica cattedrale di San Pietro, sulla chiesa dei Domenicani di S. Marco e sulla trasformazione ad opera degli architetti Valizone di quest'ultima nel nuovo Duomo, cfr. *La Cattedrale di Alessandria*, edito dalla Cassa di Risparmio di Alessandria nel 1988 a cura di C. Spantigati.

1796 e il 1800 e poi riutilizzate come carceri criminali dal 1806 al 1814. Non è distante nemmeno il palazzo del Tribunale di Prefettura (poi *Consiglo di Giustizia* e Tribunale Provinciale) e del Governatore, che comprende il *Comando di Piazza* con il suo *Crottone* (una specie di carcere preventivo), collegato all'altra estremità della piazza al *Posto di Guardia* con le sue «sicure». Nei pressi si ergono il Duomo, i palazzi nobiliari dei Ghilini e dei Cuttica, il Ghetto, una schiera di botteghe e il ricorrente mercato. Insieme al Teatro, passato dal monopolio del Marchese Guasco alla gestione municipale nel 1775, il tutto configura una piazza d'affari, di ritrovo, di «divertimento» e di protesta.

A ridosso, inoltre, della Fiera e dell'omonima strada – che fino al 1798 hanno un *Capitano* e un Tribunale autonomi – l'Ospedale vede affollarsi in permanenza artigiani, osti stabili ed i mercanti due volte l'anno quando le vicine contrade si riempiono di compratori e venditori «forestieri», per le fiere di S. Giorgio (maggio) e S. Francesco (ottobre), sospese per un tratto dell'Ottocento e riprese (quella di S. Giorgio) nel 1842. Non lontano si trovano l'Ospedale degli Spagnoli (ex Convento dei Cappuccini di San Matteo) e l'Ospedale Militare (ex Convento di S. Francesco) che, dopo una parentesi iniziata nel 1782-1784, vi ricompare durante la Restaurazione, oltre all'Orfanotrofio femminile di S. Marta, dipendente dall'Ospedale degli Infermi dei SS. Antonio e Biagio, praticamente addossato all'Ospedale dei Pellegrini e Pazzarelli della SS Trinità.

Insieme alla vicina chiesa conventuale dei Carmelitani Calzati ed al poco discosto Palazzo Vescovile (con proprie carceri, in disuso nell'Ottocento), si riconosce così una rete urbanistica che non solo lascia pochissimo spazio ad un nuovo ospedale ed ai suoi «odori», ma è già satura di luoghi d'internamento carcerari e ospiziali, i quali, almeno *una tantum*, ricettano pazzarelli, oltre a trovarsi al centro di una montante sensibilità contraria allo «scandalo» dei pazzarelli, sia vaganti che rinchiusi. Il fatto infine che l'Ospedale dei Pellegrini ed ora dei Pazzarelli sia amministrato dalla Confraternita della SS. Trinità concorre non poco ad allontanare dagli «affari» e dal «giro» il nascente Ospedale per pazzi. Primeggiano infatti in essa mercanti, osti, finanzieri provenienti dall'alto novarese, intorno a cui ruotano, oltre ai «locali», un gran numero di artigiani, lavoranti, venditori ambulanti e «vagabondi» anch'essi provenienti dalle valli dell'alto novarese, for-

mando una complessa rete di potere che, quando non desta sospetti, viene sospinta ad esercitare le proprie arti e la propria assistenza in modo separato.

È una localizzazione provvisoria: qui non si prospettano né progetti di sistemazione vera e propria dei locali, né ingrandimenti, anzi gli stessi locali dell'Ospedale finiranno per essere ceduti all'Orfanotrofio di Santa Marta per i suoi ampliamenti ottocenteschi.

In ogni caso allo spostamento della sede nell'area del San Giacomo corrisponde un consolidamento della Confraternita nella gestione dell'Ospedale dei Pazzarelli fino al 1856, sebbene debba piegarsi a trasferirsi dal 1780 in una zona molto più «aperta» della città e a fondersi (nel 1790) con la Confraternita dello Spirito Santo. Vengono acquisiti il sito e le proprietà (oltre al caseggiato, la cascina «La Ministra») dell'ormai cadente Ospedale dei Pellegrini di San Giacomo d'Altopasso, per essere riuniti ai patrimoni della Confraternita della SS. Trinità.

L'area – un lato dell'edificio vi si affaccia – è quella della Cittadella Vecchia (con le sue carceri diroccate, ma non in disuso), abbandonata a partire dal 1728-30 quando, demolendo il borgo di Bergoglio, viene costruita oltre il Tanaro la Cittadella nuova, nella quale dal 1782 si stabilisce la *catena militare* con un annesso ospedale (mentre all'altra estremità del ponte sono oramai state soppiantate le vecchie carceri della Rocchetta). Il nuovo *Ospedale dei Pazzarelli* fiancheggia la piazza dell'ex Cittadella, che verrà alberata in parte dalla fine del Settecento e dai primi dell'Ottocento sarà definitivamente trasformata in Piazza d'Armi – e della Fiera dal 1842 – nonché in pubblico passeggio. Non è lontana Porta Marengo, da cui passa la Strada Maestra, fondamentale direttrice di traffico legale ed illegale tra il Nord e il Sud e l'Est ed Ovest della provincia e delle regioni confinanti. È inoltre l'area del Cimitero degli Ebrei, soprattutto dell'antico palazzo dei Ghilini – la principale, ma cadente famiglia nobiliare alessandrina tra Sette e Ottocento, che torna a risiedervi dopo il 1805-1806 [12]. Lì nei pressi hanno sede la Confraternita della Domus Magna (anche qui spiccano i mercanti dell'Alto Novarese), l'Opera Pia Scolia

[12] Su Palazzo Ghilini, i problemi attributivi, la storia della sua edificazione e dei cambi di destinazione fino all'attuale (sede della Prefettura), cfr. A. BELLINI, *Palazzo Ghilini di Alessandria*, nella collana *Beni Culturali in Provincia di Alessandria*, Alessandria, 1983.

che funziona come scuola per fanciulli poveri e la Confraternita, protetta dalla casata dei Ghilini, dello Spirito Santo.

È poi l'area del potente e aggressivo Canonicato dei SS. Pietro e Dalmazzo, che fino alla sua soppressione (1806) funge da parrocchia per lo stesso Ospedale dei Pazzarelli, in contesa storica con la Cattedrale, nonché del Convento di S. Bernardino (dei Minori Osservanti), su cui gli stessi Ghilini estendono il loro protettorato e che, dopo la soppressione del 1802, diviene magazzino militare e (dal 1841 al 1845) Carcere Penitenziario.

In un simile tessuto cangiante lo spazio dei *Pazzarelli* (e l'insensibilità per il loro spettacolo) lentamente e irregolarmente prende una forma, si organizza in modi non disgiunti da quanto avviene sia nelle adiacenze che nella rete di potere che li amministra. Dalla fine e dallo smembramento della famiglia Ghilini (dal 1831 in avanti) la protezione sull'Opera Pia passa lentamente nelle mani delle istituzioni municipali e provinciali e, mentre nei paraggi sorge la circonvallazione della città, figli e nipoti dei mercanti e osti confratelli entrano più strettamente nelle professioni liberali e nelle gerarchie sociali e politiche della città e dello Stato, nonché nelle carriere «nobilitanti», che accolgono parte della borghesia di primo Ottocento.

Intorno a questo spazio, oltre alle filande e ad una fabbrica di birra, si affastella poi tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento quell'intenso rinnovo urbanistico che porterà a concentrare qui gli istituti di isolamento e segregazione alessandrini: l'ospedale, il carcere, ed i due cimiteri (degli Ebrei e dei Gentili), senza però toccare significativamente l'edificio manicomiale. Sempre indefinita la sua destinazione reale a carcere o ad ospedale, perciò debitore di entrambe le istituzioni, l'ospedale dei pazzarelli si trova immobilizzato nei suoi limiti, lasciando un lungo tempo perché autorità politiche, religiose, di polizia, «Reggenti» e custodi si saldino e consolidino in una *routine* che, per i primi, dura senz'altro fino al 1856 – quando l'ospedale diventa *Regio Manicomio* e la congrega della Confraternita è sostituita da amministratori espressi dal Comune e dalla Provincia – mentre, per i secondi, va ben oltre questo «rinnovo».

Per questo posto i progetti di vera e propria riedificazione si sprecano, tanto da rimanere quasi tutti sulla carta[13].

[13] Si veda ad es. il progetto anonimo in ASAl, Archivio Storico del Comune di Alessandria (ASCAl), serie III cat. 17 (Disegni, piante, fotografie), *Raccolta Valizone*

Appena dopo il trasferimento è l'architetto Giuseppe Caselli che, mentre sta progettando e realizzando l'Ospedale degli infermi, s'impegna a disegnare un «moderno» *Ospedale dei Pazzi*. Le opposizioni della Confraternita, che sbandiera un contrapposto progetto dell'architetto Zani, le titubanze del Vescovo – che ne è il committente – finiscono col mandare all'aria tante buone intenzioni.

Adattamenti e rabberciamenti dell'edificio sono quanto vige per cinquanta-sessant'anni e quanto viene disposto e usato come contenitore dei pazzi. Col consenso delle Autorità ed il protagonismo dei Confratelli della SS. Trinità, il luogo destinato a «Ricovero e cura» dei pazzi, si presenta così per un lungo periodo (fino a metà Ottocento) come un irregolare e modesto complesso. Accanto ad un vasto cortile con porticati, fienile e gelsi, e ad un prato – affittato ad «estranei» fino al 1837, dopo essere stato ridotto ad orto nel 1819 e poi coltivato dal custode – s'innalzano su due piani prima uno, poi due bracci perpendicolari di camerate. Nelle loro adiacenze si prospettano i resti dell'abbattuta chiesa di San Giacomo mentre la nuova chiesa della SS. Trinità attende d'essere completata, da quando i relativi lavori (iniziati nel 1791) vengono sospesi nel 1797 e non più ripresi se non nel 1835, per essere completati circa un anno dopo.

Nel frattempo Leopoldo Valizone[14], architetto civico e membro della Congrega amministratrice dello stesso ospedale dei pazzarelli, dopo aver progettato la Chiesa della SS. Trinità, tenta di unificare il complesso insediativo. Le realizzazioni però, sebbene durate un ventennio, riescono ad ampliare di ben poco lo spazio dell'internamento e si riducono a rendere accessibile la chiesa agl'internati ed a dividere più rigorosamente i reparti maschili da quelli femminili ed i «pensionarii» dai «poveri». Il secondo braccio, infatti, iniziato appena dopo il completamento della chiesa, viene ultimato solo nel 1846, ma ancora un decennio dopo fervono i lavori per costruire nuove camere.

Siccome bassa capienza non equivale a mancanza d'affollamento e la gestione «attruppata» dei «maniaci poveri» (che sempre più ven-

n. 2260/34, *Tipo regolare di una parte del fabbricato del Regio Manicomio della Città d'Alessandria con progetto d'ampliazione.*

[14] Per un primo bilancio dell'attività dell'arch. civico L. Valizzone in Alessandria, cfr. G. M. Panizza, *Dal Macello architettonico alla mancanza di monumenti...*, in *Una città senza memoria. Avvio di un resoconto*, in «Quaderni di Storia Contemporanea», 1989, n. 6, Istituto per la Storia della Resistenza in Provincia d'Alessandria.

gono stipati nell'ospedale) passa facilmente in violenza omicida [15], sono ora le grida disperate degl'internati a cominciare a preoccupare amministratori e «pubblico».

Anche dopo il cambiamento d'amministrazione e l'introduzione della scienza alienistica nella guida dei trattamenti, le alternative per l'edificio restano fondamentalmente due: o abbattere la chiesa della SS. Trinità per acquisire nuovo spazio all'internamento manicomiale o trasferire il manicomio (o parti di esso) in altra sede. La prima ipotesi, prospettata da un progetto dell'architetto Della Torre [16], resta per ora impraticabile; avanza invece la seconda, della quale sarà incaricato l'architetto De Angelis nel 1871 [17].

Inizia allora il travaso di internati dal vecchio al nuovo manicomio: anche qui un'operazione molto a rilento, poiché sarà completata nel 1885, mentre la vecchia sede funziona da reparto femminile.

Nonostante la nuova sede presenti i requisiti per la costruzione di un «vero» manicomio secondo i dettami della scienza medica e progettuale dell'epoca, la logica di fondo nella sua costruzione resta pur sempre quella d'imporre il silenzio agl'internati, di soffocarne e isolarne le voci attraverso la massima «lontananza» dalla vita di fuori.

IV

A vederlo nel suo articolarsi, insediarsi e reinsediarsi, lo spazio dell'*Ospedale dei Pazzarelli*, tra il 1773 e il 1871-1885, non è certamente riconducibile né ad un alveare né ad una «stalla». Non è cioè pensato e orchestrato per catturare «selvaggi» e rinchiudere ed allevare «animali operosi», quegli animali cioè ai quali i pazzi sono oscuramente assimilati nella tradizione popolare ed ai quali mirano «positivamente» i saperi e le pratiche del nascente e trionfante alienismo.

Questo spazio è, nonostante tutti i tentativi e nonostante l'impianto da «serraglio», impedito a diventare completamente, integralmente una «manifattura» che introduce «bestie» e restituisce «omun-

[15] Episodi di ammazzamenti di ricoverati sono riportati da C. Coppo, A. Ferrari, P. Lanzavecchia e G. Massobrio, in *Il peso delle pareti. Amministrazione e trattamento della follia nella storia e negli archivi del S. Giacomo d'Alessandria*, Alessandria, s.d. (ma 1980), p. 55.

[16] Sul progetto, vedi *op. cit.* (nota 15), pp. 93-95.

[17] Sul progetto, vedi *op. cit.* (note 15 e 16), pp. 98-99.

coli». Preso come un edificio di produzione è senz'altro imperfetto: contiene sempre troppo pochi internati; lascia troppo spazio all'improvvisazione (dal custode al medico capo, dai Priori e Confratelli della SS. Trinità agli ormai emergenti «infermieri») ed è quasi sempre inadeguato agli scopi prefissati da progettisti e gestori: troppe aperture o troppe chiusure, troppa o troppo poca carità, internati «a passeggio« oppure «ai ferri».

Preso come edificio di cura è tutt'altro che adeguato: troppi internati e troppo diversi l'uno dall'altro, troppi rumori e troppo poco raccoglimento vi è possibile. Perciò le migliori intenzioni sono risucchiate nel vortice d'una specie di «formicaio», un «buco» nel quale si affannano «gerarchi» e soprattutto «operai», in una sorta di lavoro sottomesso senza sosta che, in quanto solo raramente «paga», cioè è liberatorio (l'edificio è labile ma pericoloso), certo non conduce ad una generalizzata guarigione di pazzarelli e maniaci attraverso l'*ora et labora* né tantomeno attraverso gli strumenti della contenzione o le farmacopee d'uso.

GIAN MARIA PANIZZA

UNA FAMIGLIA DI COSTRUTTORI ALESSANDRINI: I GUERCI. L'ARCHIVIO DELL'INGEGNER VENANZIO

Bellezza riposata dei solai
dove il rifiuto secolare dorme!
GUIDO GOZZANO

Nel 1891, mentre proseguono i lavori di demolizione della cinta fortificata che con i suoi fossati e terrapieni stringe Alessandria in un abbraccio «soffocante e malsano»[1] (fig. 1), mentre si intraprende la costruzione della «dignitosa e ben tagliata» Piazza Garibaldi[2] e si progetta il nuovo ponte sul Tanaro presso gli Orti, Francesco Guerci acquista dal marchese Alessandro Faà di Bruno parte di una casa situata di fronte alle Regie Scuole Normali Femminili (appena sistemate nell'edificio, ancora in via di completamento, che ha preso il posto dell'antico monastero di Santa Maria dell'Olmo), e si dedica a trasformarla, subalzarla ed ampliarla nella parte prospiciente il vasto giardino[3].

[1] «Rimasti così dopo la costruzione della nuova cerchia del Generale La Marmora definitivamente abbandonati gli avanzi della cinta Napoleonica piano piano se ne colmarono i malsani fossati, se ne spianarono i terrapieni che stringevano da vicino le ultime case, infondendo un senso di generale tristezza, se ne abbatterono le mura, e dove essi sorgevano se ne costrussero strade di circonvallazione facendo in esse sboccare tutte le vie della città». LUDOVICO STRANEO, *Alessandria nel mezzo secolo dal 1846 al 1896*, Milano, 1896, citato da V. GUERCI, in *L'Ing. Ludovico Straneo e l'edilizia Alessandrina di un cinquantennio*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per la Provincia di Alessandria», quad. I, 1935, p. 160.

[2] La metafora sartoriale è di FAUSTO BIMA, *Storia degli Alessandrini*, Alessandria, 1965, p. 132.

[3] Come si ricava da PASQUALE BARONE, VITTORIO DI LEO, ALESSANDRO GAZZINA, ROBERTA BOCCHINO, *Ricerca storica su Villa Guerci*, allegato al progetto di recupero per un complesso bibliotecario specializzato in funzione dell'Università, di 50 lettori per 25.000 libri. (Esame di restauro e arredo, proff. Bruno e Baudetti, Politecnico di Torino, A.A. 1987-1988).

L'edificio era stato comperato nel 1801, nel corso delle aste seguite alla soppressione degli ordini monastici da parte del governo imperiale francese, dalla marchesa Guasco Faà di Bruno. Si trattava di una parte della «Casa dell'Inquisizione», adiacente alle costruzioni che circondavano la duecentesca chiesa di San Marco, con il suo convento, e costituivano il vasto isolato appartenente ai Domenicani.

Primogenito dei 12 figli di Giovanni Antonio Vincenzo Guerci (fig. 2), il geometra Francesco si inseriva così nel canton Gamondio con un evidente simbolo d'ascesa sociale: un villino vicinissimo al centro (la piazza Vittorio Emanuele, recentemente sistemata e abbellita, con il Teatro Municipale ed i suoi chioschi e *déhors* ombreggiati dai platani) ma al tempo stesso prossimo alla zona verso la quale, nel nuovo secolo, si sarebbe espansa la borghesia cittadina[4] e lontano (anzi diametralmente opposto) dalla casa paterna di via Inviziati, situata nel cuore dell'antichissimo, ma degradato, canton Rovereto[5].

Alessandria iniziava allora a riprendersi dal trauma del colera del 1886. Aveva inizio un grande rinnovamento igienico e urbanistico progettato e diretto dall'ingegner Ludovico Straneo, già assessore ai lavori pubblici e dal 1883 capo dell'Ufficio d'Arte «nell'epoca in cui lo sviluppo delle comunicazioni ferroviarie e delle strade provinciali, i migliorati mezzi di trasporto, ed il forte accrescimento dei commerci e dei traffici, dovevano portare tanto incremento nel movimento di tutte le città»[6].

Da pochi anni funzionavano le prime linee di tram a vapore che collegavano la città con i sobborghi, con Asti e Casale; si iniziava a distribuire l'energia elettrica per l'illuminazione, comparivano i telefoni urbani. Tra i grandi lavori voluti da Straneo (oltre alla già ricordata demolizione dei bastioni per creare le strade ed i viali di circonvallazione), Venanzio Guerci ricorderà, nel profilo biografico pubblicato assieme al necrologio dell'ingegnere di Pontestura nel 1935, la costruzione delle fognature (a completamento, dopo mezzo secolo,

[4] Si veda, nella pianta riprodotta a fig. 1, la zona in rosso a sud della città, compresa tra la nuova circonvallazione e il «nuovo alveo del canale Carlo Alberto», al di là del quale il proseguimento di via Cavour diverrà una decina di anni dopo Corso XX Settembre, primo viale del nuovo quartiere Pista.

[5] Rimasta almeno fino al 1931 l'abitazione di parte della famiglia del cav. Giovanni.

[6] Venanzio Guerci, *L'Ing. Straneo e l'edilizia alessandrina* cit., pp. 157-158.

degli interventi di Leopoldo Valizone)[7], la pavimentazione stradale, la creazione di zone verdi (tra le quali i giardini lungo il fiume), la demolizione del quartiere dell'Arzola (accanto a Porta Ravanale e dietro i terreni appartenenti al Regio Manicomio), il trasporto del canale Carlo Alberto, l'arginatura del Tanaro presso gli Orti ed il primo viale del Cristo, quartiere popolare nato e sviluppatosi a sud della città con l'espansione delle linee ferroviarie[8].

La famiglia Guerci, da esecutrice materiale, tenta verso la fine del secolo di farsi *interprete* del rinnovamento urbanistico alessandrino. I primi membri di cui si conosca l'esistenza, un Giuseppe ed un Francesco (nati rispettivamente nel 1817 e nel 1808 da un Giovanni Battista) dal cui matrimonio nascerà Giovanni Antonio Vincenzo (d'ora in poi, per brevità, Giovanni), padre, fra i tanti altri, del geometra Francesco e dell'ingegner Venanzio, sono ambedue capimastri. Il cavalier Giovanni (morto nel 1908), proprietario di fornaci (delle quali una ancor oggi parzialmente superstite, presso il cimitero) e di case, è l'*impresaro* attivo tra gli anni sessanta e settanta per la Fabbriceria della Cattedrale[9], contitolare dell'impresa Giovanni Guerci e Giovanni Testa, che lavora in città almeno dal 1861 al 1879.

I soci, che hanno fornaci intestate alla ditta[10], si aggiudicano una parte rilevante degli appalti comunali. Ciò significa anzitutto la posa dei condotti per le nuove fognature e della pavimentazione delle strade ed ovviamente la loro manutenzione, la costruzione dei cimiteri

7 Per quanto concerne le fogne progettate e fatte costruire da Leopoldo Valizone (architetto civico dal 1814 al 1852) a partire dal 1822, si vedano le perizie e le stime in Archivio di Stato di Alessandria (d'ora in poi ASAL), *Archivio Storico del Comune di Alessandria* (d'ora in poi ASCAl), serie III, § 1 «Città e sua amministrazione», Convocati del Consiglio vol. 133, cc. 387-390 e 463, in data 26-VII-1822, e nel vol. 143 (unitamente alla Relazione dell'aiutante del Genio Civile Carbonazzi del 21-I-1832 e ad una mappa dei condotti antichi, di quelli già eseguiti e di quelli in progetto), cc. 208-209 e 212-216, in data 15-IV-1832.

8 Venanzio Guerci, *L'Ing. Straneo e l'edilizia Alessandrina* cit., p. 168.

9 ASAL, ASCAl serie III, § 5 «Opere Pubbliche», n. 1777 «Fabbriceria della Cattedrale», fascicolo «1862», pagamenti al 30-IV-1865.

10 ASAL, ASCAl serie III, § 18 «Catasto», n. 2491 «Catasto dei Fabbricati Comune di Alessandria» (1876), vol. IV (G-I), partita n. 928, *Guerci Giovanni fu Francesco e Testa Giovanni fu Guido*: vi compaiono tre fornaci, «fuori Porta Tanaro»; a Valmadonna; «Presso il Cimitero di Alessandria»: in una delle fornaci Guerci furono rinvenuti i resti della stazione neolitica del Cristo. Cfr. P. Peola, *Avanzi litici della stazione neolitica del Cristo presso Alessandria*, in R.S.A.A., a. XLVI, quad. IV, ott.-dic. 1937, p. 1. Vedi anche in ASAL, ASCAL s. III, § IV «*Istruzione e cultura pubblica*», n. 1464 «*Monumenti vari di Alessandria sec. XIX-XX. Memorie e pubblicazioni diverse di Arte, antichità, storia*».

suburbani, la sistemazione ed il mantenimento di importanti aree di servizi in città [11]. Alcuni esempi: Piazza Tanaro, il nuovo Foro Boario (che sostituirà quello «classicheggiante» [12] edificato cinquant'anni prima da Leopoldo Valizone) destinato ad ospitare sul volgere del secolo il primo mercato del bestiame in Italia, il completamento dei giardini pubblici davanti alla stazione ferroviaria, l'alberatura della Piazza d'Armi Vecchia (poi Piazza Genova), la trasformazione del già Collegio (ed ex Convento) di Sant'Alessandro per accogliere l'Istituto Tecnico, il riattamento dell'antica Fiera caselliana, i restauri delle botteghe comunali sotto i portici del Municipio.

[11] Le vicende dell'impresa Guerci e Testa (al padre, dall'inizio degli anni Ottanta, si affiancherà il geometra Francesco, che più avanti sarà titolare dell'impresa da solo) si possono seguire, per quanto riguarda il volume degli appalti per conto del Comune e la natura dei lavori eseguiti, con grande minuzia di dettagli descrittivi e precisissimi conti delle somme dovute agli (o dagli) impresari, nelle delibere della Giunta riguardanti l'Ufficio d'Arte e nella corrispondenza di quest'ultimo, nonché nei certificati di pagamento relativi alle opere eseguite. Questa documentazione è reperibile in ASAL, ASCAl serie III, § 5 «Opere Pubbliche», n. 1538 «Documenti vari relativi a lavori eseguiti in città e fuori - Appalti manutenzione - Fabbricati municipali - Gestione appalti 1861-1905», nonché nei «Registri delle Deliberazioni della Giunta Municipale riguardanti l'Ufficio d'Arte», purtroppo incompleti (soltanto per gli anni 1874, 1877, 1878, 1879), in ASAL, ASCAl serie III, § 5 «Opere Pubbliche», n. 1637 bis. A titolo di esempio significativo, citeremo dall'anno 1865: vengono liquidate a Giovanni Guerci (ancora gerente l'impresa con un Francesco Oddone) L. 8664,84 dall'Ingegnere e Architetto municipale Antonio Rossetti (il successore di Valizone) per lavori distribuiti nei seguenti lotti: 1. Palazzo Municipale, 2. Teatro Municipale, 3. Palazzo Cuttica-Ferraris, 4. Collegio-Convitto Nazionale, 5. Collegio Elementare Maschile, 6. Collegio Elementare Femminile, 7. Collegio Normale Femminile, 8. Asilo Infantile, 9. Regio Liceo e Chiesa di S. Maria di Loreto, 10. Dazii e Pesi Pubblici alle Porte, 11. Cattedrale, 12. Mercato Cereali, 13. Quartiere della Guardia Nazionale, 14. Ammazzatoio Pubblico, 15. Foro Boario e Magazzino del Dazio, 16. Località varie (Cimiteri, Magazzini Uffici e Trombe da incendio). Nell'anno 1877 vengono liquidate a Guerci e Testa, per lavori fatti in Piazza Tanaro e Piazza Garibaldi, all'Istituto Tecnico, a edicole dei dazii e pesi, a condotti e pisciatoi, a marciapiedi, al mercato del bestiame, ai cimiteri, ecc., più di L. 40.000.

Altra documentazione ovviamente è rinvenibile in Archivio Venanzio Guerci (d'ora in poi AVG), cartella «Guerci e Taverna», n. provv. 5 ed altre, ad es. n. 6 «Vecchi progetti del Papà, Francesco ed altri».

[12] Fausto Bima, in *Storia degli Alessandrini* cit., pp. 109, 116. Certamente chi volesse tentare un'indagine sulla *facies urbana* di Alessandria, tenendo conto dei preziosi suggerimenti di Mario Mantelli sul «decoro ottocentesco» (cfr. il suo lavoro *Alessandria e l'urbanistica della felicità*), dovrebbe prendere seriamente in considerazione le figure del perito Cristoforo Valizone e di suo figlio, l'architetto Leopoldo, il cui archivio (acquistato dal Municipio dietro suggerimento del Gasparolo nel 1890) è conservato presso l'ASAL, inserito nella III serie dell'ASCAl ai nn. d'ordine 2260 e 2261, e comprende più di 400 disegni, alcuni appartenenti anche ad altri architetti, tra i quali i Caselli, il Quarini, il Ferogio: quanto mai utile risulterebbe poi metterlo in relazione con altri archivi analoghi, quali il fondo Alberto Tappi (perito civico a Carignano dal 1849 al 1887) o il fondo Angelo Venturoli, presso l'omonimo collegio di Bologna.

La ditta, verso gli anni novanta, possiede case in via Vochieri; gli uffici e i magazzini sono situati sulla nuova «strada di circonvallazione». Altre case, ed altre fornaci, sono intestate ad altri membri della famiglia Guerci. Sicuro indizio di rispettabilità, un buon palco nel Teatro Municipale, ottavo in quarta fila[13].

Questa è la nuova Alessandria, borghese e commerciale, che nel 1892 inizierà a scrivere la propria storia sulle pagine della Rivista di Storia, Arte e Archeologia diretta dall'infaticabile teologo e paleografo Francesco Gasparolo. L'Alessandria dei disegni, solo in parte realizzati, dell'Ingegner Straneo: che l'ingegner Venanzio Guerci, quarant'anni dopo, si augurerà di veder esauditi, se non superati, dalla politica urbanistica del fascismo. Secondo quanto Guerci scrive nel già citato necrologio di Straneo, parte essenziale del programma di questi, del suo «veder grande e progettare grande», era l'attuazione, contemporanea allo sviluppo della città verso zone nuove oltre gli spalti finalmente demoliti (il quartiere Pista), di un piano di allargamenti e sventramenti destinati a ridurre il divario tra

la nuova città con ampie vie rettilinee fiancheggiate da case totalmente nuove, e... la città vecchia irregolare, con vie strette e difettose chiuse fra vetuste catapecchie, città insanabile ormai in tutti i suoi guai e difetti[14]

[13] Il palco, tassato nel 1870 per un imponibile di L. 30, risulta dalla partita catastale intestata agli impresari di cui alla nota 10. Quanto alle case, sempre nella documentazione prodotta dall'Ufficio d'Arte del Comune, stavolta nel faldone 1611 della già citata cat. 5 della serie III ASCAl («Fabbriche e Insegne private»), si rinvengono l'istanza, corredata da un piccolo lucido su carta telata, del cav. Giovanni Guerci per la regolarizzazione del prospetto della sua casa su Spalto Rovereto ang. via del Castello (il disegno riporta il timbro dello studio del geom. Francesco ed è senza data, ma attribuibile agli anni 1896-97) ed una minuta di Straneo relativa all'istanza di Giovanni Testa per la costruzione «di un piccolo edifizio con due prospetti: uno breve verso la via Lumelli (già via della Ghiacciaia) n. 11, l'altro lungo circa 20 metri verso i terreni demaniali...», nella quale l'Ingegnere capo rimanda all'Intendenza di Finanza la competenza su quest'ultimo prospetto. La data è del 7 luglio 1897.

[14] Venanzio Guerci, *L'Ing. Straneo e l'edilizia alessandrina* cit., p. 165.

[15] Fausto Bima, *Storia degli Alessandrini* cit., pp. 108-109: «Secondo l'illusione di Vittorio Emanuele I per decreto reale tutto torna come prima... ma in Alessandria la restaurazione si ferma alle cariche e alle istituzioni civili mentre i conventi e le chiese trasformati da Napoleone in caserme o servizi continuano a rimanere al dominio militare sabaudo. ... le fortificazioni... dovrebbero essere abbattute ma in realtà i militari piemontesi mentre fingono di smantellarne una piccola parte dedicano ogni attenzione a proseguire l'opera di potenziamento ideata ed in gran parte attuata da Napoleone contribuendo con le loro sempre maggiori esigenze logistico-strategiche alla rovina del volto cittadino... processo, forse unico nelle storie civiche, della rovina di edifici storici monumentali». La lettura del Bima è certo responsabile di un'interpretazione di Alessandria come una tela di Penelope edilizia, la cui perversa tessitura coin-

cioè a dare il via ad un irrefrenabile processo di perdita dell'identità attraverso la forma urbana, di cancellazione del passato, già sensibile nel «macello architettonico»[15] di mezzo secolo prima e forse avviato già dalla grande *rimozione* sabauda dell'antico Bergolio. Palese è, d'altra parte, nelle parole di Venanzio Guerci, la coazione a chiudere i conti con l'immagine di una città «vecchia» cioè imbarazzante, scomoda, evasiva, giudicata e condannata senza appello, nella quale vale forse la pena di dedicarsi soltanto a salvare qualche «monumento» (ricordiamo il suo impegno per salvare Santa Maria di Castello dal crollo e dal degrado[16], ma ricordiamo che l'ideologia dei «monumenti» non è certamente esente dal pericolo di clamorose contraddizioni, se è vero che al nostro si deve forse la sparizione del Teatro Guasco, magari non riconosciuto come *monumentale*)[17].

Tuttavia, una proposta di un certo rilievo per migliorare l'aspetto della città agli albori dell'era straneiana i Guerci l'avevano già fatta nel 1877. Il 24 novembre di quell'anno Francesco, il fratello maggiore di Venanzio che pochi anni dopo si affiancherà al vecchio Giovanni nella gestione dell'impresa, più tardi la erediterà e – come dicevamo più sopra – stabilirà una nuova casa in piazza Santa Maria del-

cide col disfacimento ed è gestita dall'onnipresente genio militare. Tuttavia è innegabile che, con i debiti aggiornamenti e in un'ottica meno unilaterale, l'analisi del fu Presidente della Compagnia degli Alberghi Siciliani nonché Ispettore onorario della Sovrintendenza per i Beni Architettonici sia tuttora valida.

[16] Si veda, per ciò che riguarda la vicenda di Santa Maria di Castello, la relazione di Mariagrazia Vinardi in questo volume.

[17] O di ciò che ne rimaneva: «I locali del Gruppo rionale, ridotti in passato ad uso di modestissime abitazioni o di magazzini, e perciò spogliati da ogni decorazione e malamente suddivisi e frazionati, si trovano tutti lungo la via dei Guasco e vennero adattati alla loro nuova destinazione, con largo dispendio, dal principe don Emilio Guasco col concorso dell'Amministrazione del Gruppo. ... Primeggia il salone delle adunate e delle feste, che è stato creato ex novo là ove sorgeva il vecchio teatro, ha la superficie di mq. 120 e si apre per due ampie arcate sulla sala del "bar"... seguono tre locali... la sala dei biliardi... vari locali da gioco, oltre a tutti i servizi. I locali sono arredati con sobrietà e proprietà». *Il Palazzo Guasco in Alessandria e il Gruppo Rionale Chiappino*, di Umberto Ferrari di Brignano, in «Alexandria», anno IV, n. 10 (ottobre 1936). Si legge nella nota 1: «Vivi ringraziamenti sono dovuti ai camerati principe don Emilio Guasco-Gallarati di Bisio, proprietario del palazzo, cavaliere geom. Giuseppe Benedetto, Preside della Provincia e Fiduciario del Gruppo Rionale Chiappino, dott. ing. Venanzio Guerci, progettista del *restauro*». (Corsivo mio). Si veda, per quanto riguarda i progetti dell'ingegnere, la cartella «Palazzo Guasco e Gruppo Rionale Chiappino», n. provv. 43, in AVE; vi è contenuta una cartellina intestata «Casa Guasco», nella quale sono conservati tanto i progetti della ristrutturazione, con i timbri «Amministrazione Marchese Guasco», quanto i rendiconti dell'imprenditore Garbarino per i lavori eseguiti ai canali, al tetto, al cortile, alla facciata, all'alloggio del portinaio, eseguiti nel 1934-1935 e rivisti da Guerci nel 1938.

l'Olmo, presenta assieme al geometra Antonio Gatti al Consiglio Comunale il progetto per una galleria, destinata a trasformare via Ferrara in un vero e proprio *passage* (fig. 3). Come si può vedere dalla planimetria, la galleria avrebbe dovuto proseguire oltre via San Lorenzo attraversando le case antistanti lo sbocco di via Ferrara (fig. 4) fino ad uscire in corso Roma.

Forse spaventata dalle proporzioni o dai costi dell'impresa, probabilmente gelosa di un'idea certamente d'attualità e *pensata in grande* e ancor più probabilmente riluttante davanti all'eventualità che due geometri realizzassero, per conto loro, un progetto qualificante per ridisegnare un nodo cruciale del centro cittadino, la commissione incaricata di esaminare la proposta si riunì almeno due volte tra il gennaio e il marzo 1878, venne raddoppiata nei suoi membri [18] e finì con il respingerlo: Alessandria non ebbe dunque (se non vent'anni dopo ed assai più limitato e modesto sia come collocazione che come impianto di arredo urbano [19]) il suo *passage* e alla famiglia Guerci mancò la conferma, certamente ambita, di un desiderato *passaggio* di condizione sociale: da esecutori di progetti a progettisti.

All'inizio degli anni Novanta i Guerci riceveranno la definitiva conferma che la loro misura dovrà rimanere quella di esecutori della pubblica volontà, o tutt'al più di autori di modifiche e ristrutturazioni nel privato. Prima di accennare a questo episodio significativo, soprattutto per un primo tentativo di indagare la figura dell'ingegner Venanzio, non sarà inopportuno citare le parole di Straneo nel 1887 [20], cioè nel pieno fervore del *remake* della città.

18 ASAL, ASCAl serie III, § 5 «Opere Pubbliche», «Registri delle deliberazioni della Giunta Municipale riguardanti l'Ufficio d'Arte» cit. (v. nota 11), anni 1877, 1878, rispettivamente alle date del 24 novembre (presentazione del progetto), 30 gennaio (Commissione Sola - De Angelis - Scazzola), 15 marzo (aggiunta alla Commissione di Chiodi e Visconti-Prasca). Inoltre, in AVG, cartelle nn. provv. 22, 25, 26, 28, 42.

19 AVG, cartella «Galleria Guerci», n. provv. 2. Si vedano anche le cartelle riguardanti il Cinema «Galleria», nn. provv. 3 e 4.

20 La minuta della relazione di Straneo si trova nel fascicolo *Progetto per sventramento d'Arzola*, in ASAL, ASCAl serie III § 5 «Opere Pubbliche», n. 1612, «Lavori con concorso del Comune». Interessanti le correzioni: ad esempio, gli «immondi quartieri», in prima stesura, risaltavano come «luridi collettori». Una fotografia dell'Arzola esiste presso l'ASAL, in ASCAl serie III § 17 «Disegni piante fotografie», n. 2263. Nel 1870 vi si trovavano due lampioni a gas, dei quali uno si spegneva a mezzanotte (compatibilmente con le fasi lunari, secondo il sistema dell'epoca) e l'altro rimaneva acceso tutta la notte. Cfr. *Stato indicativo dei numeri... apposti ai fanali... in rapporto alla località...* e *Effemeride della Illuminazione Stradale per l'anno 1887 compilato per cura del Rag. Luigi Tredici, Milano,* in ASAL, ASCAl, s. III, § 5 «Opere

L'opera rigeneratrice iniziata dalle nuove idee umanitarie or fa circa un secolo, e l'influenza delle nuove condizioni nazionali hanno lentamente sì, ma con moto progressivo, abbattuto quei tuguri, che mal si comprende come per tanti secoli abbiano potuto riguardarsi quali tollerabili abitazioni di esseri umani. Gli è in tal guisa che tutte indistintamente le grandi e le piccole città, e fino i più piccoli villaggi, hanno di molto migliorato e vanno tuttora migliorando il loro aspetto e le loro condizioni igieniche.

Se l'iniziativa privata ha potuto produrre di questi miracoli nei luoghi di maggior frequenza, riesce però poco efficace e quasi nulla in quelle porzioni degli abitati, ove non passa di sovente l'occhio curioso e censore dei viandanti, ove meno severa giunge l'autorità della legge, ove le migliorie non danno la promessa d'un lucro corrispondente ai sacrifizi, e dove la triste omogeneità degli abitanti e delle abitazioni rimuove perfino l'ultimo incentivo d'una debole emulazione.

....

A togliere il male dalla radice, ad eliminare questi immondi quartieri, rifugi della miseria e talor anche del vizio, occorre che l'Autorità pubblica intervenga coll'inesorabile rimedio del ferro e del fuoco: il ferro per abbattere, il fuoco per riformare.

Se l'occasione per fare sfoggio di un'eloquenza così tipicamente umbertina e altrettanto segnata da un'ideologia della *polizia urbanistica* prettamente piccolo borghese è fornita all'ingegnere capo del Comune dal progetto di sventramento dell'Arzola, è anche evidente che una tale visione della *triplice alleanza* tra iniziativa privata, intervento pubblico e sostegno da parte dello Stato (la «vagheggiata riforma» e «benefica legge» richiamata da Straneo poche righe dopo le parole citate) nella riforma e *purificazione* della città dovrà necessariamente estendersi a tutti gli interventi ed assegnare ad ognuna delle forze in campo compiti e limiti.

Ciò sarà evidente nel 1891, quando il cavalier Giovanni Guerci si farà carico di una proposta che mira

a conseguire il duplice scopo di aiutare la classe lavoratrice e dar esecuzione ad alcuni progetti di opere o di grande e utile necessità o di decoro per il nostro paese. E che queste opere utili e necessarie e decorose per la città nostra vi siano, e siano già state studiate e progettate, è pure cosa notoria [21].

Pubbliche» n. 1637 «Illuminazione nei sobborghi» e n. 1570 «Illuminazione pubblica», risp. il fasc. 1 «Capitolati» e il fasc. 1 «Contratti».

[21] La vicenda è documentata in ASAL, ASCAl serie III, § 12 «Agricoltura, Industria, Commercio», n. 1826 «Società Operaie ed altri sodalizi in città», fascicolo *Società dei Muratori - Falegnami ed altre - Operai disoccupati, Istanze per aver lavoro -*

E prosegue suggerendo l'ampliamento del nuovo cimitero urbano ed il completamento dell'edificio dell'Istruzione Normale Femminile, opere necessarie e significative, che darebbero lavoro agli «operai disoccupati... che si rivolgono giornalmente allo scrivente e ad altri industriali per avere una occupazione qualsiasi».

La proposta di Guerci è in sostanza un tentativo di accordarsi con il Municipio a monte della gara d'appalto che dovrebbe essere comunque bandita per quelle opere, per assicurarsi i lavori promettendo condizioni particolarmente favorevoli indipendentemente dai risultati della «pubblica gara»[22].

Presa visione di un'istanza degli impresari Grillo, Piccone e Ivaldi[23] che, venuti a sapere dell'offerta Guerci, offrono condizioni ancora migliori, e di una relazione di Straneo, la Giunta delibererà il solo proseguimento dei lavori all'edificio delle Scuole femminili (ricordiamo, di fronte alla casa acquistata nello stesso anno da Francesco Guerci), e non accetterà le offerte indicendo comunque la gara d'appalto[24].

La relazione dell'Ingegnere Capo, che non rinuncia a ricorrere a metafore tratte dalle scienze matematiche e fisiche[25] come a fare ap-

Proposte del Cav.re Gio. Guerci e di altri impresarii per dare occupazione ai sudd.i operai. La lettera di Guerci, in carta bollata da cent. 50 e indirizzata al Sindaco, è datata 15 aprile 1891.

22 «S'intende che lo scrivente non ha alcuna difficoltà che i lavori stessi, colle citate condizioni di pagamento, siano messi all'asta pubblica – ed esso si ritiene vincolato anche quando non abbia l'Amministrazione Municipale potuto ottenere colla pubblica gara un ribasso superiore a quello sopracitato». Lettera in ASAL, ASCAl cit., v. nota 24.

23 In data 16 maggio 1891. In ASAL, ASCAl cit., v. nota 21.

24 La delibera del Consiglio, che chiude il fascicolo, è datata 1 luglio 1891 e rimanda comunque la pratica ad altra seduta. In ASAL, ASCAl cit., v. nota 21.

25 «... per usare una espressione tratta dalla meccanica, non si farebbe che applicare al movimento cittadino un regolatore, tendente ad accelerare la velocità quando il moto tende a rallentare...» dice Straneo per tacciare di artificiosità le proposte di Guerci (vedi il passo citato più avanti). In ASAL, ASCAl cit., v. nota 21. Per un altro saggio delle capacità letterarie dell'Ingegnere Capo non si può omettere di citare, purtroppo brevemente, qualche sestina scelta dall'odicina che egli volle offrire ai colleghi del Collegio degl'Ingegneri della Provincia d'Alessandria il 15-XI-1914 in occasione del banchetto offertogli per il 50° della sua laurea. Si tratta di una specie di *Ballo Excelsior* in versi, nel quale il venerando nobiluomo tesse il panegirico dell'Ingegneria e ricusa veementemente ogni addebito di responsabilità nella guerra che sta per insanguinare il mondo: «D'odio feroce e di spietata insidia / Tanto l'umanità si mostra or pazza, / Da far oggetto di profonda invidia / Le fiere tutte. D'una istessa razza / Non si dilanian mai tra loro i bruti, / Anzi a vicenda scambiansi gli aiuti. ... Forse a noi, più di tanti altri mortali / Muovon ribrezzo metodi sì crudi; / Ed il mirar centuplicati i mali / Con quanto oggetto fu de' nostri studi, / Ci fa quasi doler di possedere /

pello a quel *mélange* di positivismo e idealismo caratteristicamente liberale e *fin de siècle*, smonta e boccia la proposta del potente impresario servendosi di varie argomentazioni: in tempi di crisi edilizia e di ribasso del costo dei laterizi (ed i Guerci sono proprietari di fornaci) l'asta si rivela più conveniente; le proposte del cav. Giovanni sono più fumo che arrosto, riducendosi in realtà, a ben guardare, a «corrispondere ai contratti precedenti»; non è poi tale l'urgenza di opere pubbliche (e la Giunta aggiungerà, nella delibera, che è anche «in gran parte cessata» quella di dar lavoro agli operai); se si tratta di contrarre un prestito (e le condizioni di Guerci a ciò si riducono secondo Straneo) la municipalità preferisce ricorrere all'aiuto governativo.

Ma particolarmente significativo si rivela questo passo della relazione:

... che questa mancanza di lavoro pesi realmente su quella parte della popolazione che non può fare assegnamento su altro che sul lavoro delle sue braccia, è cosa nota e che si osserva non solo nella nostra Alessandria, ma altresì e forse in più vasta misura in tutte le altre città italiane. In Alessandria poi la deficienza si fa ancor più vivamente sentire, perché la triste annata vien dietro ad una serie di altri anni, durante i quali i lavori di costruzione avevano preso uno sviluppo grandissimo e veramente eccezionale. Procurare con mezzi straordinari di far risorgere la vitalità esuberante degli ultimi anni sarebbe opera vana e nociva; poiché leggi superiori alle volontà degli uomini regolano i fatti economici, e tutti gli artifici non varrebbero a mantenere in Alessandria uno sviluppo edilizio non proporzionato alla modesta sua condizione rispetto alla contrada che la riconosce per suo centro d'alimentazione e di commercio [26]

il conquistato titol d'Ingegnere. E inver strade ferrate, urti e trazione; / A vapor ed elettrici motori, / A scoppio, a doppia o semplice espansione, / Luce elettrica, fasci e riflettori, / Equilibrio di corpi galleggianti, / Di corpi immersi e di corpi volanti, / Turbine, baricentri e forze vive, / Traiettorie, parabole, aeroplani, / Corazze, mine e sostanze esplosive, / Telegrafi con filo e marconiani, / Dirigibili e quanto or non rammento / Tutto dell'Ingegner, tutto è argomento. Sempre a progresso e mai a distruzioni / Dal Valentino e dall'Università / Miravan, o Insegnanti, le lezioni, / Che calmi ci davate in quell'età, / Per lo studente sempre la più aurea, / Che tramonta col giorno della laurea. / Allora appunto la Nazion risorta, / Fissa de' suoi destini al compimento, / Dal Po all'Arno la sede sua trasporta. / Oh! Memorandi giorni ,io vi rammento; / E m'è pur dolce fra gl'odierni orrori / Ricordare voi tutti, o Professori». Il componimento si trova incluso nel fascicolo *Collegio degli Ingegneri ed Architetti non che dei geometri misuratori e periti*, in ASAL, ASCAl serie III, cat. 12 «Agricoltura Industria Commercio», n. 1825 «Società Operaie ed altri sodalizi in Città».

[26] La relazione di Straneo è in data 19 aprile 1891. In ASAL, ASCAl cit., v. nota 21.

che, neppure troppo fra le righe, suona come una precisa definizione dei confini entro i quali deve mantenersi l'impresa privata, e come un ammonimento a Giovanni Guerci non tanto a serbare una decorosa correttezza ed a non mettere in imbarazzo l'amministrazione comunale, quanto a non pretendere di invadere gli spazi propri dell'intervento pubblico e della gestione economica e politica. Insomma, l'ingegnere dà lezione all'impresario; lo tratta, se vogliamo, da persona che celi interessi privati dietro un paternalismo demagogico e inconsistente, magari in odore di socialismo; infine, pare trapeli dalla relazione il fastidio che Straneo forse provava all'idea che l'area, abbastanza riservata per non dire esclusiva di un'élite intellettuale e sociale, della progettazione urbanistica, venisse contaminata dall'intrusione di un *parvenu*. In ogni caso il miracolo edilizio voluto da Straneo è ormai ben avviato ed anzi in via di esaurimento: inutile tentare di affiancarsi a chi lo ha voluto e diretto, meno che mai per dargli suggerimenti.

Forse non è ozioso chiedersi se le vicende dell'impresa Guerci, e dietro a queste la storia di due, o forse più, generazioni di costruttori alessandrini, abbiano in qualche modo influito sulla carriera di Venanzio Guerci. Certo è che alcuni elementi in nostro possesso potrebbero lasciar supporre che non si sia affatto trattato di una irriducibile vocazione alla progettazione, ma che abbia pesato molto sul sestogenito della numerosa famiglia la volontà paterna di dare un seguito, attraverso un figlio sicuramente dotato di una *bella mano*[27] di disegnatore (figg. 5, 6, 7) a quanto di irrisolto potesse risultare da un progetto familiare non compiuto. A tale proposito bisogna ricordare che nel 1891, anno degli avvenimenti sopra rievocati, Venanzio sta frequentando il Liceo a Torino: a metà degli anni Novanta si iscriverà all'Università. Tuttavia al diploma non seguiranno gli studii al Valentino: egli conseguirà la laurea in Ingegneria Civile nel 1899 presso l'ateneo padovano; gli inizi, a dire il vero, erano stati piuttosto faticosi[28].

27 Si vedano per esempio le cartelle «Cappellina di Spinetta Marengo» (n. provv. 18), «Chiese e Cappelle» (n. provv. 20), «Chiese e Cappelle» (n. provv. 22), «Piazztta della Lega» (n. provv. 28), che contengono acquerelli di mano dell'ing. Venanzio, in AVG.

28 Venanzio Guerci si licenziò nel 1897 in Scienze Matematiche e Fisiche. Come risulta dal «Registro della carriera scolastica», vol. II, fasc. 133 (Archivio Antico dell'Università degli Studi di Padova), con il minimo dei voti in tutti gli esami necessari

Nell'anno successivo alla laurea Venanzio Guerci sposa Maria Amalia Evelina Pastorino: un anno dopo nascerà Ernesto, il loro unico figlio. È probabile che la famiglia si rechi ad abitare nel villino ampliato ed abbellito da Francesco dopo la morte di costui, avvenuta nel 1905 (fig. 2), a meno che il primogenito non vi abbia mai abitato; l'acquisto ed il restauro, in tal caso, potrebbero essere stati già da tempo decisi in funzione del matrimonio del futuro ingegnere. In ogni caso, dopo la scomparsa di Venanzio nel 1959, Villa Guerci rimarrà vuota[29] ed abbandonata per più di vent'anni[30] e nelle sue stanze in progressivo degrado l'archivio e la biblioteca dell'ingegnere aspetteranno (fatti oggetto di numerosi saccheggi)[31] quasi trent'anni prima di essere finalmente trasferiti dall'Amministrazione Municipale nelle stanze a pianterreno della Biblioteca Civica, dove si trovano tuttora.

Non siamo purtroppo in grado di valutare le perdite subite dall'archivio così come, invece, crediamo con buone ragioni[32] che la ricca biblioteca abbia potuto, col trascorrere degli anni, ridursi alla metà della sua consistenza alla morte di Venanzio Guerci. Giocano a favore

per ottenere il passaggio al Corso di Applicazione per gli Ingegneri. All'inizio di quel secondo biennio, il Rettore spedì una lettera ai genitori di quegli studenti «negligenti» che, avendo «disertato ripetutamente le lezioni di Geometria descrittiva», si erano meritati «la seconda misura disciplinare, contemplata dal Regolamento "avviso alle famiglie"». Il 13 marzo 1897 il cavalier Giovanni rispose al Rettore ringraziandolo ed informandolo in questi termini: «... ho ragione di credere che egli (Venanzio), dopo così solenne avvertimento, vorrà rimettersi sulla buona via e corrisponder meglio ai non lievi sacrificî ed alle giuste aspettazioni del suo vecchio padre», ed aggiunge di essere «disposto, qualora il caso lo richieda, di recarmi a Padova personalmente». (Fascicolo allegato al «Registro» cit.).

[29] Nel 1934 il figlio Ernesto si era trasferito a Torino e la signora Guerci morì prima del marito. Cfr. fig. 2.

[30] Benché nel 1968, per «l'apertura della successione senza eredi» della vedova di Ernesto Guerci (Pasquale Barone ecc., *Ricerca Storica* cit., v. nota 3), la villa fosse passata allo Stato, fino al 1980 il Comune non l'acquisirà («al prezzo di L. 170.000.000 vincolandone per vent'anni la destinazione ad uso pubblico», Pasquale Barone ecc., *Ricerca storica* cit., v. sopra). La destinazione ad uso pubblico pare essere un concetto ad ampio spettro semantico. Vedi la nota successiva.

[31] Libri provenienti dalla biblioteca di Venanzio Guerci, trafugati dai *clochards* pernottanti nella villa (l'unico uso pubblico a cui l'edificio è stato destinato: ed occorre rilevare che, dei vent'anni, quasi la metà è trascorsa, con l'unica rilevante decisione di aver destinato nel 1984 l'immobile ad «attività culturali»), comparvero tempo fa sulle bancarelle e ne seguì fortunosamente il recupero: questo episodio fece capire quali pericoli corressero biblioteca ed archivio e ne accelerò il trasferimento, avvenuto solamente pochi anni fa.

[32] Ciò appare palese se si confrontano i resoconti di chi poté, trent'anni fa, frequentare casa Guerci negli ultimi anni di vita dell'ingegner Venanzio, con ciò che rimane dei libri che arredavano lo studio, nel quale egli leggeva ad alta voce i classici prima di dare inizio alla giornata.

della maggiore integrità delle cartelle contenenti la documentazione dell'attività professionale dell'ingegnere alessandrino un disinteresse ed una scarsa commerciabilità peraltro relativi, giacché almeno negli ultimi dieci-quindici anni si sono invece manifestati i segni di un disastrosamente emergente mercato semiclandestino di materiali d'archivio, sul quale hanno pregio e valore anche carte che in realtà hanno interesse specifico solo nell'ambito della ricerca storica e che – avulse dal contesto originario – rimangono nulla più che frammenti privi di senso in una circolazione impazzita di merce. A maggior ragione disegni, stampe, ritagli o numeri interi di riviste prestigiose d'arredamento, di giardinaggio, di moda, di architettura, tutti materiali di cui son gonfie le cartelle dell'archivio Guerci, possono essere state sottratte durante il lungo periodo di mancata custodia, ed appetibili proprio per le apparenze *decorative* o per i cultori di cose locali.

Comunque sia, la consistenza attuale del fondo Guerci (mi scuso dell'approssimazione ma, come chiarirò meglio, questa è solo una prima ricognizione) è di circa 700 cartelle e 150 lucidi, disegni, mappe arrotolati, ai quali vanno aggiunti circa 3000 libri superstiti nonché una decina tra fotografie incorniciate, olî, acquarelli e disegni che verosimilmente rimanevano, all'atto del trasporto in Biblioteca, ad ornare le pareti dello studio di Venanzio Guerci.

La ricognizione dell'archivio, che ha dato origine alla ricerca sui Guerci ed a queste note, è stata effettuata nell'estate scorsa da chi scrive grazie alla preziosa disponibilità di Mario Bruno, attuale direttore della Biblioteca e del complesso Museo-Pinacoteca alessandrini. Purtroppo, per molte ragioni, non ultime il poco tempo a disposizione e le disagiate condizioni in cui si è svolta la mia indagine, questa si è limitata ad approfondire l'esame di non più di 50 cartelle. Mentre queste, di cui fornisco l'elenco in nota [33], sono state esaminate una per

[33] Num. provv. 1: «Guerci Giovanni e Geom. Francesco – Progetto di Galleria in via Ferrara – 1878»; 2: «Galleria Guerci»; 3: «Cinematografo 3»; 4: «Facciata del Cinematografo 2»; 5: «Guerci e Taverna»; 6: «Vecchi progetti del papà, Francesco e varj»; 7: «Casa nostra»; 8: «Famiglia Guerci-Cappella»; 9: «Cinema – abbozzi»; 10: «Cav. Vittorio Guerci»; 11: «Casa nostra – Anno 1951 – Progetti superati»; 12: «Altare»; 13: «Santa Maria di Castello»; 14: «Santa Maria di Castello»; 15: «Santa Maria di Castello»; 16: «Santa Maria di Castello – Cappella della Santa»; 17: «Casa del Carmelo»; 18: «Cappellina di Spinetta Marengo»; 19: «Chiese e Cappelle – Acqui – Cimitero e varie»; 20: «Chiese e Cappelle»; 21: «Chiesa Castelferro»; 22: «Chiese e Cappelle»; 23: «Giardini»; 24: «Piani Regolatori»; 25: «Piani regolatori»; 26: «Piazzetta della Lega 1»; 27: «Piazzetta della Lega 2»; 28: «Piazzetta della Lega»; 29: «Edificio Postale 1932-33»; 30: «Porta Tanaro»; 31: «Cucine

una, aprendole e schedando – sia pur sommariamente – il contenuto, sulle restanti ci si è limitati a qualche assaggio. I lucidi e le mappe arrotolati, invece, non sono stati aperti affatto, in quanto lo stato di conservazione e la fragilità dei supporti, disseccatisi e screpolatisi nel tempo, ne rendono problematico lo svolgimento, richiedendo l'intervento preliminare se non di un restauro almeno del parere di un restauratore. I limiti della mia competenza e dello spazio che questa relazione può occupare mi impediscono di produrre, sia pure a titolo orientativo, la schedatura delle 50 cartelle esaminate: a questo proposito si auspica che, dopo un complessivo esame del fondo, questa venga intrapresa con l'ausilio di professionisti e studiosi qualificati nel settore specifico che le carte riguardano. Darò quindi qualche succinta informazione sulle condizioni dell'archivio, sulle sue caratteristiche e mi limiterò invece a qualche essenziale riferimento sull'opera di Venanzio Guerci, quale potrà e dovrà essere indagata attraverso la documentazione conservata.

Il materiale costituente l'archivio risulta sistemato dall'ingegnere (forse negli ultimi anni della sua vita) in cartelle ricavate da fogli di cartone pesante marroncino, che recano sui due piatti (e talvolta sul dorso) le indicazioni del contenuto, riassunte nel nome di un edificio (al quale prevalentemente si riferiscono le carte: *Asilo Notturno*, *S. M. di Castello*); in una denominazione apposta ad una tipologia di edifici (*Chiese*, *Cimiteri*...); nel toponimo di qualche luogo alessandrino o della provincia (*Porta Tanaro*, *Incisa Belbo*...). Sui tre lati aperti, fettucce nere assicurano la chiusura. Le cartelle misurano circa mm. 500×700: in molti casi, soprattutto quando – ad esempio – il progetto contenutovi fu, se non realizzato, almeno completato, i documenti sono cuciti in una sommaria rilegatura che trasforma di fatto la cartella in un album da sfogliare o, meglio, in un grande taccuino, le pagine del quale sono (raramente) numerate.

Popolari – Asilo Notturno»; 32: «Lungo-Canale Carlo Alberto»; 33: «Stabilimenti Industriali»; 34: «Cassa di Risparmio»; 35: «Teatro»; 36: «Edificio Scolastico di Novi Ligure»; 37: «Incisa Belbo»; 38: «Municipio di Tortona – 1° Pavimentazione di Via Emilia – 2° Collaudo del drenaggio al Cimitero – 3° Collaudo della Casermetta»; 39: «Comune di Acqui (Nuove Terme)»; 40: «Cassa di Risparmio di Asti – 1930-1931); 41: «Mercati ortofrutticoli Ingrosso»; 42: «Edifici pubblici – Piani Regolatori» (*Dorso*: «Lavori in corso»); 43: «Palazzo Guasco e Gruppi Rionali Chiappino»; 44: «Palazzo della Questura»; 45: «Liceo Scientifico»; 46: «Palazzo del Littorio – Alessandria»; 47: «Istituto Case Popolari»; 48: «Casa del Mutilato»; 49: «Villaggio Alpino Dux»; 50: «Monumento ai Caduti di Alessandria».

Un'ulteriore distinzione va fatta all'interno del complesso delle cartelle: di queste, circa un centinaio non contengono (nella grande maggioranza) disegni o progetti, ma gli allegati, la corrispondenza, il materiale di lavoro: minute, schizzi, appunti, conti, rendiconti degli impresari, calcoli di strutture e così via: ovviamente, è tutta da verificare una corrispondenza più o meno stretta con le cartelle (di maggiori dimensioni, poiché queste ultime non superano i mm. 300×400) dei progetti: un eventuale riordinamento dell'archivio potrebbe far corrispondere, ad ogni cartella contenente materiale iconografico, la minore con gli allegati. Di grande interesse risultano per noi queste tracce del *work in progress* di Venanzio Guerci: ed in modo particolare le lettere, o le minute delle lettere, spedite e ricevute dalle autorità locali nel periodo più rappresentato dalla documentazione, che del resto corrisponde al grosso dell'attività di Guerci: gli anni del fascismo. Delle cartelline resta da dire che sono più spesso rilegate, evidentemente allo scopo di farne delle specie di agende-promemoria o prontuari, sui quali spesso Venanzio Guerci ritornava, aggiungendovi magari note e appunti in margine. Anche nelle cartelle di maggiori dimensioni, tuttavia, sebbene con minor frequenza, si trovano inseriti materiali di questo tipo, evidentemente a giudizio dell'ingegnere inseparabili dall'iconografia del suo lavoro. Però abbondano, soprattutto, pagine o ritagli di giornali e riviste, come già accennato più sopra: contenenti, per lo più, illustrazioni che avessero particolare rilevanza in quella fase della progettazione o della documentazione: e così si possono rinvenire anche materiali prodotti dagli studî di altri architetti, geometri, ingegneri, ai quali dovrebbe porgere particolare attenzione una futura schedatura che si volesse proporre di gettare le premesse per un'utilizzazione di ricerca, volta magari a individuare filiazioni, modelli, riferimenti nel tassello di un *puzzle* urbanistico ancora tutto da ricomporre qual è la storia architettonica di Alessandria nell'ultimo secolo.

A questo scopo mi permetterei di aggiungere che, secondo le indicazioni di Mario Bruno[34], nella prospettiva di una ristrutturazione dell'istituto bibliotecario e museale alessandrino che si spera non tardi ulteriormente, un fondo come quello dell'ing. Guerci dovrebbe tro-

[34] Relazioni predisposte dalla Biblioteca Civica tra l'ottobre ed il dicembre del 1987 in funzione del progetto di ristrutturazione dell'edificio.

vare una collocazione particolare, sia come sistemazione che come fruizione da parte del pubblico, così come opportunamente si dovrebbe verificare per altre realtà dell'istituto.

Sarebbe troppo utopistico immaginare un centro di studi dove venissero radunati gli archivi e la documentazione d'interesse architettonico ed urbanistico per Alessandria e provincia facendone un punto di partenza per il lavoro conoscitivo ed eventualmente anche per l'elaborazione di modelli aggiornati di intervento edilizio?

Per ciò che riguarda la consistenza cronologica dell'archivio, la cui maggior parte ovviamente è occupata dalla documentazione del lavoro dell'ingegnere (e limitatamente a quanto ho potuto constatare dall'esame delle 50 cartelle-campione e dai saggi compiuti esaminando le restanti), vi si può rinvenire materiale relativo all'ultimo trentennio dell'Ottocento, riguardante l'attività di Giovanni e Francesco Guerci [35], mentre il periodo che va dal 1900 agli ultimi anni di vita di Venanzio, un cinquantennio di enorme importanza per l'urbanistica in generale ed in particolare per Alessandria, è rappresentato soprattutto per ciò che riguarda gli anni 1930-1940, periodo nel quale si situa la maggior parte dei progetti, realizzati e non, dell'ingegnere [30] (figg. 8, 9, 10).

[35] Tra cui un intervento di Francesco Guerci sui locali della Cassa di Risparmio di Alessandria, nel 1883, del quale esiste un'interessante documentazione anche presso l'Archivio di quell'Istituto.

[36] Venanzio Guerci si iscrisse al Partito Fascista nel 1936, come risulta dalla *Scheda Personale formulata dall'Alto Commissariato aggiunto per l'Epurazione* (contenuta nel fascicolo personale depositato presso l'archivio dell'Ordine degli Ingegneri di Alessandria), né ricoprì (come egli dichiara nella stessa scheda, compilata presumibilmente nel 1945) mai cariche di alcun tipo nel partito. Benché fin dal 1926 egli faccia parte delle Commissioni che cominciano a formarsi per il Piano Regolatore che sarà definitivo solo nel 1938 (cfr. l'annata 1926 de «Il Piccolo» e, sul Piano Regolatore, «L'Informatore Alessandrino», n. 36 del 24-IX-1932, nonché i numeri 6 (ottobre), 7 (novembre), 8 (dicembre) 1933 e 2/3 (febbraio-marzo), 5/6 (maggio-giugno), 7 (luglio) 1938 della rivista «Alexandria»), si ha la sensazione che l'ingegnere venga tenuto piuttosto ai margini delle grosse commende edilizie in città: non realizzerà il nuovo palazzo delle Poste né la Camera dei Fasci e delle Corporazioni, per esempio, né, forse, il villaggio semirurale di via Maggioli per il quale pure concorse con dei progetti (cfr. elenco nota 37), e che fu trionfalmente presentato al Duce durante la visita di costui alla città: vi era, all'ingresso, quel famoso busto di Mussolini che, dopo la Liberazione, fu prontamente abbattuto dagli abitanti del Cristo. Quanto poi al cavallo bronzeo che coronò via Arnaldo da Brescia, poi Gramsci, Venanzio Guerci fu solo presidente della commissione, che, il 25 luglio del 1935, dopo una visita allo scultore Orsolini al lavoro nel suo studio torinese, così si esprimeva a proposito del modello appena terminato: «Noi sottoscritti infatti abbiamo trovato bello ed imponente il cavallo, nel quale l'Artista ha potuto raggiungere un risultato degno dei suoi studi continui e sapienti; ma a noi parve un po' meno imponente la figura dell'Eroe, che inforca il rude destriero». AVG, cartella num. provv. 50.

In nota fornisco un elenco (approssimativo e sommario) dei principali materiali progettuali rinvenuti nelle cartelle prese in esame, in ordine cronologico, con i riferimenti alle cartelle in cui sono contenuti [37]. Di tutta la documentazione della quale non sono riuscito a rinvenire una datazione anche approssimativa ho preferito non fare menzione.

A conclusione di queste note credo che sia superfluo ribadire l'importanza dell'archivio dell'ingegner Venanzio Guerci. Con i materiali conservati presso l'Archivio di Stato e la documentazione ancora in corso di riordino, appartenente al Comune, nonché le carte prodotte dall'Amministrazione Provinciale, ora in gran parte accessibili, esso consentirà, non appena sistemato ed inventariato, di integrare le conoscenze sull'urbanistica alessandrina, campo di ricerche nel quale molto, o quasi tutto, è ancora da dire.

Nel corso di questa ricerca ho dovuto avvalermi della paziente disponibilità di tanti, tra i quali molti amici, che mi hanno facilitato il lavoro quando non mi hanno addirittura fornito preziose informazioni, e che desidero ringraziare. Pertanto eccone l'elenco, che è veramente consistente.

Mario Bruno, Biblioteca, Museo e Pinacoteca

Francesco Malaguzzi, S.P.A.B.A.

Carlenrica Spantigati, Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici per il Piemonte

Mariagrazia Vinardi, Giulio Ieni, Gianfranco Calorio, Guido Ratti, Università degli Studi di Torino

Pasquale Barone e Piergiacomo Guerci, Municipio di Alessandria

Gian Isidoro De Piaggia, Cassa di Risparmio di Alessandria

Luciana Rea, Università degli Studi di Padova

Ugo Gaia e Sandro Rota, Ordine degli Ingegneri della Provincia di Alessandria

Claudio Coppo, I.A.L. di Tortona

Cesare Manganelli, Istituto per la storia della Resistenza in Provincia di Alessandria

[37] 1877: *Passage*, nn. provv. 22, 25, 26, 28, 42; 1879: Lavori Guerci e Testa, n. 17; 1888: Case Private: Lotti Corso Roma - P.za Garibaldi, nn. 5, 6; 1891: Galleria Guerci, n. 2; 1893: Concorso Agrario, facciata, n. 2; 1911: Case private, n. 25; 1913-14: Chiesa Castelferro, n. 21; 1916-19: Incisa B.: Simitero, scuole, n. 37; 1924: Cimitero di Acqui. Modifiche Bagni Popolari, nn. 19, 42; dal 1826: Piano Regolatore, nn. 24, 25, 30, 32, 38; 1930-31: Case Private, Cassa Risparmio Asti, nn. 10, 40; 1932-33: Palazzo Poste, nn. 26, 27, 28, 29; 1934-35: Giardini Pubblici, Cavallo bronzo, n. 50; 1934-37: Tortona, collaudi: Via Emilia, Cimitero, Casermetta, n. 38; 1934-35: Palazzo Guasco, n. 43; 1936: Santa Maria di Castello, nn. 12, 13, 14, 32; 1937; Cappella Spinetta Marengo, Quartiere Semirurale Alessandria, nn. 20, 25; 1938-39: E.C.A., nn. 25, 31; Casa del Mutilato, n. 48; 1940: Mercati ortofrutticoli, n. 41; 1942; Cassa di Risparmio, Modifiche, n. 34; 1948: Cinema Galleria Guerci, nn. 3, 4, 9; 1950-54: Santa Maria di Castello, n. 15; 1951: Villa Guerci, n. 11.

MARIO BRUNO

MEMORIA DEL BENE CULTURALE ATTRAVERSO I FONDI BIBLIOGRAFICI

Alcune considerazioni sul fondo dei libri legali dell'Avvocazia dei poveri nella Biblioteca Civica di Alessandria

«Miracolo di amare ciò che muore»
ALBERT CAMUS

1. La biblioteca può essere definita, prendendo a prestito un'espressione assai cara al passato, come l'HORTUS CONCLUSUS, quindi TEMPLUM, ovvero spazio sacro e, come tale, inviolabile.

Come l'uomo primogenito riceve scienza dal contesto e questa lo nobilita e lo abilita ad apprendere i nomi di tutto ciò che lo circonda, a comandare su cose e animali, in quanto conoscere il nome delle cose significa esercitare potere su di esse, così la biblioteca offre *saggezza* e *perfezione* ai suoi fruitori.

Ma penetrare nell'HORTUS CONCLUSUS, nel sacrario del libro, è un atto di violenza e di profanazione insieme allo specifico atto iniziatico, è accesso alla conoscenza d'un mistero che può rendere potenti, sicuramente possibilità di porsi al di sopra degli altri.

Ancora, limitare uno spazio è atto sacrale, eminentemente magico e regale; per esercitarlo dunque bisogna possedere un potere e un diritto al potere nonché disporre di un sapere e di una tecnica di apprendimento.

Pertanto la biblioteca è LOCUS sia culturale che intellettuale, un nodo di enorme densità, formato da una psicologia d'attesa, da specifici comportamenti «rituali», da schemi nuovi da realizzare, da una SUMMA, uno SPECULUM, nel senso della cultura enciclopedica: in altri termini specchio dell'uomo e del mondo.

Di conseguenza LOCUS privilegiato dell'intelletto e della ragione,

epifania esemplare del superamento di contrassegni dei singoli poteri.

Nel 1500, Nicolò Martelli in una sua lettera a Maria da Prato, nel lodare la casa di lei luogo consueto di riunione di «bell'ingegni fiorentini», pone l'accento sulla presenza di «una fornita biblioteca composta di libri bellissimi antichi e moderni», quale indizio di eleganti opzioni culturali [1]:

A dire che tra fatti e misfatti delle culture, una precisa valutazione deve indirizzarsi alla realtà in continua trasformazione al fine di coglierne le dimensioni concrete della conservazione, mediante il massimo della condizione umana, attraverso una specifica tensione rivolta alla sistemazione del sapere.

Occorre tuttavia accettare l'opera del tempo e degli uomini con ampia cognizione di causa, per meglio apprendere e sperimentare, per mostrare nel LOCUS la verità tangibile da quella effimera delle apparenze, il fascino della natura dell'universo poiché proprio la conoscenza del LOCUS consente un modo differente di fruirlo insieme a modi e misure utili a cambiarlo e a trasformarlo arricchito.

Aggiungere e togliere, non episodicamente, leggerlo come momento che rende più complesse responsabilità e cultura.

Schopenhauer chiama la biblioteca *la memoria del genere umano* e Borges *l'universo* mentre Proust parla di *tempo nella percezione e nella fruizione*; di conseguenza ci si attende la presenza di nuovi contenuti a favore del superamento del concetto di bene culturale che è, purtroppo, un concetto limitato in quanto allude a una *riserva di caccia*, quindi un bene raro per pochi, rimandando a un concetto di valore e che tale non è, come bene, finché non vi sia qualcuno che lo riconosca.

Risorsa collettiva, risorsa diffusa, percepita come eredità materiale trasmessa da generazione a generazione, documenti dai quali non si possono strappare pagine *ad libitum*, documenti che sono strettamente correlati alla struttura che li ha realizzati, documenti da rispettare in tutte le proprie stratificazioni, appunto in tutti gli strati *archeologici*, in tutte le loro relazioni: in sintesi in tutti i loro valori economici, sociali, artistici.

Conoscere per usare correttamente, conoscere più a fondo e con

[1] Nicolò Martelli, *Dal primo al secondo libro delle lettere*, Lanciano, 1916, pp. 41-43, 47-49.

maggiore partecipazione per poter meglio conservare, apprezzarne l'eredità materiale giunta sino ai giorni nostri in quanto portatrice di enormi significati storici.

Il mettere insieme risorse bibliografiche e culturali fa sì che si ottenga la trainante possibilità di colmare condizioni di svantaggio, stati di inferiorità, nella consapevolezza del valore che il libro riveste da sempre nel processo di incivilimento quale essenziale veicolo di informazione e di cultura.

Una storia fatta di aspetti letterari, ma pure di «cultura materiale» e proprio la relazione di Gian Maria Panizza ne è stata una prima esemplificazione, in quanto il fondo dell'Ing. Venanzio Guerci, acquisito dall'Amministrazione comunale di Alessandria a conclusione della nota vicenda [2], è sicuramente uno dei fondi più prestigiosi nell'offrire una miniera di informazioni sugli interventi privati nell'urbanistica alessandrina, sull'arredo urbano confacente alle «belle arti» [3].

E ancora, la relazione di Francesco Malaguzzi, anch'essa presente in questo Convegno, e incentrata sulle legature librarie antiche esistenti nella Biblioteca civica e presso alcuni privati alessandrini, è una trattazione in grado di offrire un succoso panorama sulla foggia e produzione di veri e propri capolavori in fatto di legature [4].

Nei fondi bibliografici, negli annali in special modo, è dunque possibile perseguire il filone dell'arte e dell'archeologia portando un originale contributo alle procedure di «scavo» quale completamento informativo alla restituzione e conservazione dell'opera.

[2] Nel 1968 avviene una «successione senza eredi della signora Ronchino Virginia vedova di Guerci Ernesto – passaggio allo Stato» dei beni mobili e immobili. Si conclude con tale atto la dinastia di Guerci Venanzio, personaggio di rilievo nella vicenda alessandrina soprattutto per la sua consistente attività di progettista ed esecutore di interventi nel tessuto urbanistico locale. Di conseguenza, nel 1980 «lo Stato cede l'immobile (villa Guerci e annesso parco-giardino siti in via Faà di Bruno compresi gli arredi) al Comune di Alessandria al prezzo di 170 milioni accordando per 20 anni la destinazione ad uso pubblico» (Archivio Comune di Alessandria, atto n. 3293 del 9-7-1980). La consistente biblioteca e il corposo archivio tecnico, comprendenti la prima circa 3.000 volumi e numerosissimi progetti il secondo (circa 700 cartelle di disegni) unitamente a varie raccolte di documenti connessi (o meglio, quanto rimasto dopo vari «saccheggi»), vengono consegnati in uso alla Biblioteca Civica di Alessandria con l'impegno a consentire l'accesso a lettori e studiosi, in quanto si ritiene l'intero corpus una preziosa fonte per la cultura architettonica piemontese della prima metà del secolo ventesimo.

[3] Gian Maria Panizza, *Una famiglia di costruttori alessandrini: i Guerci. L'Archivio dell'ingegner Venanzio*, pp. 233-250.

[4] Francesco Malaguzzi, *Legature di pregio ad Alessandria*, pp. 375-380.

L'attribuzione d'origine di un'iscrizione o di un'opera d'arte passa necessariamente attraverso il contributo della testimonianza scritta – si pensi ad esempio allo splendido libro di Marguerite Yourcenar *Memorie di Adriano*, uno dei più originali esemplari di scavo archeologico letterario che fa gustare appieno storia e arte romana –, dove appunto il documento, redatto a futura memoria, diventa illuminante per l'uomo e per la sua vicenda [5].

2. Dopo questa doverosa premessa, ci si inoltrerà nei recessi della Biblioteca civica di Alessandria col tentativo di analizzare alcuni aspetti riferiti ai fondi, intendendo con ciò iniziare un discorso sulla memoria del bene culturale, con la convinzione che tra catalogazione, conservazione e identità delle opere sia possibile dar vita a un insieme di preziosi inediti, anzi ignoti.

È noto come le biblioteche si edifichino su fondi particolari e originari, di svariata provenienza e organizzazione storica. Ma mentre per alcuni il cammino è piano e agevole nella valorizzazione dei contesti, per altri buchi neri ne costellano la vicenda.

Anche la Civica di Alessandria poggia su notevoli fondi bibliografici, non ancora esplorati doverosamente, che celano veri tesori di conoscenza [6].

Ne prendiamo uno, quello che verrà d'ora innanzi denominato dell'*Avvocazia dei poveri*, la cui storia emblematica è in grado di evidenziare sapore e valore reale.

Circa 700 volumi nel 1936 vennero dati in deposito all'allora direttore Arturo Mensi da parte dell'ultimo avvocato dei poveri Felice Pittaluga.

Il Mensi ben lieto ne accettò la custodia, dopo le approvazioni amministrative, impegnandosi a «ordinarli, inventariarli e catalogarli

[5] Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Torino, Einaudi, 1981.

[6] Con decreto dell'Amministratore Generale Maresciallo Jourdan la nuova Biblioteca fu dichiarata dipartimentale e in essa furono raccolte, in aggiunta a quelle già esistenti dei Gesuiti e del Vescovo De Rossi, tutte le librerie dei conventi soppressi nel dipartimento di Marengo... La prima sede della Biblioteca di Alessandria fu l'ex Casa dei Barnabiti di S. Alessandro (l'attuale sede dell'Istituto Tecnico Commerciale di via Trotti). L'apertura al pubblico non avvenne che il 1° gennaio 1806 in seguito a decreto del Maire di Alessandria Giulio Baciocchi... Nello stesso anno la Biblioteca Dipartimentale diventava Civica (in «Alexandria», *La Biblioteca Civica di Alessandria*, di Arturo Mensi, aprile-maggio 1936, pp. 101-104).

per poi metterli a disposizione degli studiosi»[7].

Evidentemente l'entusiasmo e la sensibilità iniziali non furono assecondati se solo cinquant'anni dopo e in questo specifico ambito vi è l'opportunità di parlarne.

Ma partiamo dall'origine. È riportato da più parti che con testamento del 1669, rogato dal Notaio Carlo Fabrizio Alessio, il sacerdote Cesare Firuffini istituì l'Avvocazia dei Poveri «al fine di patrocinare gratuitamente i mendici e i carcerati»[8], destinando alla medesima la sua «copiosa libreria legale»[9].

Il fatto è pure sancito da una lapide conservata nella Sala del Consiglio a Palazzo Rosso, sede dell'Amministrazione comunale di Alessandria, e da un affresco che appare sulle pareti della Sala di Giunta nello stesso edificio[10].

[7] Cfr. lettera dell'Avvocato dei Poveri Felice Pittaluga in data 20-11-1936 al numero di protocollo della Biblioteca 872 e riscontri successivi.

[8] L'Avvocazia dei Poveri era un'antica istituzione e faceva parte del Senato piemontese, col compito di difendere i diseredati nelle cause civili e criminali. Creata dal Conte Aimone nel 1375 e limitata soltanto alla Savoia, solo nel 1560 fu applicata da Emanuele Filiberto al Senato Piemontese annoverando fra i suoi membri l'avvocato e il procuratore dei poveri con un segretario. Le principali attribuzioni consistevano pertanto ad ammettere i ricorrenti nelle cause civili e promuoverne i relativi giudizi in quelle città in cui avevano sede tali avvocazie. Particolare curioso, ma forse neppure tanto, è quello per cui gli ebrei erano esclusi dal beneficio della «gratuita clientela» come risulta dall'Ordinato del Senato in data 31 gennaio 1729. Gli avvocati dei poveri esercitavano il loro ufficio anche presso i tribunali ecclesiastici (Carlo Dionisotti, *Storia della magistratura piemontese*, vol. I, Torino, 1881, pp. 313-317).

[9] «Lodatissima fu la disposizione testamentaria che dè suoi beni fece alli 2 di marzo il dottor Collegiato, e sacerdote Cesare Firuffini, istituendo un Avvocato e un Procuratore dè poveri, veniva a questi assegnata sul fondo di quella eredità una competente rendita, *oltre una copiosa libreria legale* ad uso degli avvocati, che avrebbero successivamente esercitato simile impiego... patrocinare gratuitamente i mendici, e i carcerati... La nomina dei soggetti venne conferita dal benemerito Firuffini al nobil Collegio dè Giuriconsulti di questa città... sino al 1708 circa...» da Marchese Carlo Guasco accademico immobile, *Memorie storiche della città di Alessandria*, dal MDCLX al MDCCXCIV, f. 24. Cfr. Carlo A-Valle, *Storia di Alessandria dalle origini ai giorni nostri*, Torino, 1853-1855; Francesco Guasco, *Tavole genealogiche di famiglie nobili alessandrine e monferrine* dal sec. IX al secolo XX, vol. IV, tav. VII, Casale M.to, 1928; Giovanni Pittaluga, *L'avvocazia dei poveri in Alessandria*, Alessandria, 1889; Ami Angelo, *L'Avvocazia e la procuratoria dei poveri in Alessandria*, Alessandria, 1903.

[10] D.O.M. CAESARI FERRUFINO ICC SACERDOTI IN PRIMIS HONESTO ET ORNATO QUOD EX RELICTIS BONIS SUIS DOTATIS IN PERPETUUM ADVOCATO ET PROCURATORE PAUPERUM IUS ELIGENDI AC TUENDI PIUM OPUS IURISPERITORUM ET IUDICUM COLLEGIO PERPETUO LEGAVIT IIDEM COLLEGAE POS EX TAB. CAROLI FABRITII ALEXII SUB DIE II MARTII ANN. MDCLXIX – Iscrizione su lapide nella Sala del Consiglio di Palazzo Rosso in Alessandria.

In realtà questo testamento non fu mai trovato e solo una copia trascritta dal notaio Stefano Barberis nel 1758 e ricopiata nel 1843 da un altro notaio, il Viguet, quest'ultima conservata tra i reperti rari della Civica di Alessandria, figurava sino a ieri quale unica fonte ufficiale [11].

Ma indagando presso l'Archivio di Stato con la convinzione alquanto utopistica di rintracciare tale atto, è venuto invece alla luce un altro importantissimo documento e precisamente il primo atto testamentario del Firuffini, datato 1647 – ventidue anni prima – che è similare alla trascrizione del successivo e che elenca, tra l'altro, l'intero corpus dei libri legali [12].

Non solo, ma un ulteriore e sconosciuto preziosissimo documento si è trovato sempre all'Archivio di Stato. Trattasi di un «impegno» sottoscritto dal Firuffini davanti al Rettore della Compagnia del Gesù, al secolo Ludovico Ghiringhelli, contenente fra le altre cose, l'esplicito vincolo dell'Avvocazia a servire «al detto Collegio in tutte le sue cause, e liti... che il detto Collegio e ciascuno detti padri di esso possano avvalersi delli libri della libreria ordinata in detto testamento... e più, che ogni anno si debbano spendere numeri N.N. ... ducatoni in compra di quei libri di coscienza e teologia morale, che il Padre Rettore pro tempore dimanderà».

L'Avvocazia dunque inizia il suo cammino prima del 1669, Firuffini da buon gesuita obbedisce al suo ordine religioso mentre la Compagnia del Gesù cerca attraverso questa iniziativa di estendere la propria influenza [13].

Un'osservazione collaterale: negli annali del marchese Carlo Guasco vi è una lunga cronaca riferita ai Gesuiti in Alessandria contenente una minuziosa descrizione sul comportamento degli stessi i quali diedero motivo per essere ritenuti particolarmente litigiosi.

11 Nell'A.S.Al, Archivio Notarile di Alessandria, nella filza 15 del Notaio Carolus Fabricius Alexius, che avrebbe dovuto contenere gli atti dal 1669 al 1672, mancano gli atti del 1669 e l'etichetta originale è stata corretta in «1670-1672». Le filze degli anni precedenti e di quelli successivi non danno nessun risultato in merito. Pertanto rimane del testamento del 1669 solo quanto afferma il notaio Stefano Barberis che dell'atto ne fa una copia a sua volta ricopiata dal notaio Viguet.

12 Con testamento rogato in Alessandria nella Biblioteca del Convento di S. Matteo dei Cappuccini, vicino al Regio Ospedale degli spagnoli, Cesare Firuffini istituisce l'Avvocazia dei Poveri (A.S.Al, Archivio Notarile di Alessandria I versamento, notaio Bartolomeus Alexius, 1646-1647, filza n. 9; atto sigillato col sigillo dei Cappuccini).

13 A.S.Al, Archivio Notarile di Alessandria c.s.

Per quasi un sessantennio essi furono in duro contrasto con l'Amministrazione civica a causa di tributi che si ritenevano ingiusti e altre questioni; mai tralasciarono occasione per esercitare e soprattutto far esercitare pressioni di ogni genere al fine di non sottomettersi a quelle che si valutavano richieste indebite.

Ciò, non da solo, avvalora il vincolo richiesto al Firuffini e ai suoi «discendenti» nella gestione di certa giustizia mediante l'Avvocazia dei Poveri [14].

Come si può constatare dalla vicenda dell'Avvocazia dei Poveri, decisamente interessante, appare accertata la possibilità di aprire altri filoni d'analisi ovviamente da esercitare in altro momento; in questa particolarità, purtuttavia, alcune connotazioni di mistero sono destinate a perdere il loro carattere ambiguo proprio col dipanare questa intricata matassa.

3. Passiamo ora ad analizzare più in profondità il fondo oggetto di questa relazione. Innanzitutto va detto che i 400 volumi iniziali della biblioteca legale del Firuffini diventarono nel corso del tempo oltre 700, consultati doviziosamente come testimoniano le annotazioni a margine sugli stessi riportate, insieme ad alcuni registri di protocollo e copialettere contenenti fedelissime trascrizioni di ricorsi e sentenze.

Mediante una prima schedatura, ben 195 sono risultati delle cinquecentine, 371 prodotti nel corso del XVII secolo mentre la rimanente parte riporta date dei periodi successivi.

Questi primi numeri meglio di ogni altra connotazione pongono in evidenza come questa *libreria legale* sia il corpo di dottrina giuridica antica più consistente sul territorio alessandrino – e per ora non ci si spinge oltre – formato da testi di indubbio valore storico a metà strada ormai fra il vero e proprio reperto antico e l'insieme squisitamente scientifico.

Inoltre, è opportuno rilevare che ricercando le stesse cinquecentine fra quelle esistenti presso la Biblioteca Nazionale di Parigi e il British Museum di Londra, le due raccolte più importanti d'Europa,

[14] «Il collegio dè Juricolsulti eresse l'Ufficio dè Protettori dè Carcerati ad oggetto che attendessero alla spedizione delle cause di quegli infelici... Sin dal principio di questo secolo la città nostra, benché aliena da ogni contesa, dovette suo malgrado venire a lite co Gesuiti... Non facevano onore ai secondi (ovvero ai Gesuiti) tanto beneficati dagli alessandrini nel 1591 cioè allorché fu loro permesso di venire a stabilirsi ad Alessandria». Marchese Carlo Guasco, *Memorie storiche*... cit.

si può constatare che la stragrande maggioranza di esse non figurano nei loro cataloghi, come pure risultano mancanti nel catalogo delle cinquecentine piemontesi [15].

Al tempo stesso quelle che figurano nei citati cataloghi dimostrano la qualità e l'importanza rivestiti, e tutte insieme consentono di affermare che le cinquecentine della Biblioteca dell'Avvocazia dei poveri siano esemplari pressoché unici e di interesse straordinario.

Sempre in questa fase esplorativa, si è ricavato che i libri sono stati stampati nei più grandi centri di stampa del continente europeo, ma anche a Casale Monferrato, a Tortona, con la presenza di primi esempi in qualche modo classificabili come «cooperativa», quale la *Societas Typographiae* di Bologna, operante nel 1574 e l'*Unitorum Societas* di Venezia nel 1585, ad opera comunque dei più autorevoli autori di dottrina giuridica [16].

Queste opere rappresentano altresì il massimo della consultazione in fatto di diritto dell'epoca, e offrono una innumerevole quantità di riferimenti, di casi accaduti e di *consilia.*

Non solo validi però in quanto a contenuto, ma pure per l'intrinseca qualità artistica dovuta agli ornamenti, ai fregi e a elaborati capilettera, ai caratteri di stampa e all'impaginazione.

Le legature poi sono nella quasi totalità realizzate con fogli di pergamena: a volte, con fogli di recupero già utilizzati per altri scopi, tramandando così pagine di antifonari oppure contenenti scritte di vario genere, queste ultime forse delle rarità a loro volta [17].

È appena il caso di rammentare come nel 1500 la legatura dei libri fosse assai costosa sia per il materiale di pregio da usare sia per

[15] Ministère de l'Education Nationale, *Catalogue Générale des Livres imprimés de la Biblioteque Nazionale*, Paris, 1973; British Museum, *Catalogue of Italian Books 1465-1600*, Londra, 1958; Marina Bersano Begey, *Le cinquecentine piemontesi*, Torino, 1966.

[16] Oltre ai centri stampa di valore universale come Venezia, Lione, Torino, Milano, Roma, Parigi, sono presenti opere eseguite a Ginevra, Lucca, Anversa, Francoforte, Norimberga, Orléans, Basilea, Passau (Baviera), Saragoza, Lisbona.

[17] Verso la metà del secolo XIV divenne d'uso comune il termine «libro d'ore» che conteneva preghiere e salmi, a volte figure, destinati ad accompagnare la giornata. Con esso si organizzava il tempo mediante un ritmo di preghiera e di meditazione. Il primo «Spettacolo del libro d'ore» fu di Jean de Berry e conservato nel Museo Condè di Chantilly, un libro composto di 200 «folii» ove oltre al testo si vedono 66 miniature grandi e 65 piccole. «Les trés riches Heures» sono un universo di sensazioni in cui compare un mondo perduto. Questo richiamo per sottolineare il pregio e l'importanza di alcune copertine della libreria legale dell'Avvocazia, con scritture in latino, ebraico, con decorazioni dei capilettera, con affascinanti brani descrittivi.

la particolare lavorazione che si rendeva necessaria. Di conseguenza era prassi all'epoca acquistare il libro «sciolto» mentre la legatura veniva fatta direttamente dal compratore.

Un esempio in proposito è la splendida pagina de *La mia vita* dell'umanista svizzero Thomas Platter dove l'autore racconta: «preso un foglio per volta, e infilzato su una piccola forcella ficcata nella canapa, lo leggevo mentre intrecciavo» [18].

Altri aspetti di particolare pregio sono rappresentati dagli antiporta e dai frontespizi, riccamente ornati, dalle incisioni dell'effige degli autori ad opera di validi artisti del ritratto, dagli epigrammi, sonetti laudativi, dediche a personaggi insigni, tutti aspetti che completano il contenuto e ne esaltano il tono [19].

Quasi tutti questi libri portano la segnatura di collocazione originaria e anche l'appartenenza prima di affluire al fondo, per cui oltre agli ex libris del Firuffini si trovano quelli del Socini, dell'Ottobelli, dei Gesuiti e di altri ordini religiosi come ben determinato dalle varie scritte che figurano sui frontespizi.

Oltre a testi di dottrina legale vi sono pure trattati sulla formazione dell'avvocato, per giudicare il fenomeno del banditismo, per essere un vero avvocato e causidico cristiano, insieme a raccolte di sentenze della sacra rota, a minuziose trattazioni sull'imposizione delle gabelle, sulle istituzioni giustinianee, ancora trattati sulla peste e sui malefici, sulla descrizione delle unità di misura dei greci e dei romani (con splendide illustrazioni) e anche sulla filosofia magnetica [20].

Un inedito che si ritiene di una certa rilevanza e relativo a una nuova fonte di trattazione del ruolo della città di Alessandria si trova

18 THOMAS PLATTER, *La mia vita*, Basilea, 1572, trad. ital. a cura di GIULIO ORAZIO BRAVI, 1988, p. 87.

19 Non vi è testo che per qualche verso non si debba segnalare quanto a incisioni, forma particolare di composizione, tipologia di «acclamazione». Le incisioni, in particolare, che compaiono sugli antiporta, quale «monogramma» di tipografia, le effigi degli Autori o di importanti personaggi ai quali viene dedicata l'opera, risultano delle opere pregevolissime così come sono apprezzabilissimi i capilettera o i fregi d'inizio e fine libro. Realizzati in nero, alcuni si arricchiscono del colore rosso o seppia.

20 Trattati di indubbio valore sono: «Summa artis notarie» di Rolandino De Passeggieri (Bersano), Torino, 1523; «Decisionum Consultivarum...» di Rolandi Cavagnoli, Milano, 1616; «Consiliorum D. Guidonis Papae...» di Guy Pape, Francoforte, 1574; «In primam et secundam Pandectae digestum» di Alessandro Tartagna, Torino, 1575; «Tractatus de peste» di Gian Francesco Riva di San Nazzaro, Lione, 1564; «De mensuris, et ponderibus romanis et graecis» di Lucas Paetus, Venezia, 1573; «Tractatus vere aureus de Advocato et Causidico Christiano» di Ala Giovan-Pietro, Cremona, 1610.

nel libro di Giovan Battista Pigna l'*Historia dei Principi di Este*[21].

In questa poderosa opera del 1572, infatti, classificato «raro» ma pure importante sul piano storico, l'autore, nell'affrontare vicende e parentele dei principi d'Este, compila un vero e proprio trattato storico-politico sull'Italia e sull'Europa e viene anche a parlare di Alessandria titolando il paragrafo principale «Alessandria della paglia edificata».

A pagina 152 si legge: «... In tanto hauendo i milanesi ristorata la patria loro, e fabbricata una terra detta Alessandria da Papa Alessandro III, che li fauorì; la quale i cremonesi collegati con Federico, per vilipenderla chiamarono della paglia; questa terra prese polso e spirito...», e più oltre: «Federico disegnò d'estinguere totalmente i milanesi e di passare perciò questa quinta volta in Italia: il quale passaggio fu l'anno mille cento settantuno. Ma perché gli parea assai meno faticosa l'espugnazione di Alessandria, che nondimeno era ben munita, pensò prima di fare quella impresa: e poi con minore difficoltà volgersi contro Milano». Segue quindi la descrizione della tattica e della strategia poste in essere.

Come si vede un contributo originale e soprattutto ignoto.

Altro testo di valore per la storia locale è quello di Jacobo del Pozzo, una raccolta di documenti relativi alle controversie in materia di confini fra le città di Valenza e San Salvatore, apparso nel 1574[22].

4. Da questa prima sommaria esposizione risulta assai chiaro che ci si trovi di fronte a un insieme di testi di indubbio sapore, grandi nel formato – stampati in-folio per la quasi totalità – vera miniera per altre informazioni.

È stato prescelto questo fondo intanto per la curiosa storia che caratterizza la sua edificazione e poi perché sulla scia del medesimo è possibile tentare la ricostruzione omogenea dei vari fondi affluiti alla Biblioteca civica di Alessandria attraverso donazioni, a seguito delle leggi napoleoniche o a qualche raro acquisto, con l'intento di congegnare opportunamente i singoli corpi al fine di coglierne lo spirito

[21] Gio Battista Pigna, *Historia dei Principe di Este*, Venezia, 1572.

[22] Iacobo Del Pozzo - Luchini De Curte, *Allegationes pro communitate Terrae Valentiae, contra Communitatem Sancti Salvatoris in materia confinium...*, Venezia, 1574.

formativo, dove si è certi che il concetto di *inedito* lascia il passo a quello più significativo di *ignoto*[23].

In altre parole, considerare, a questo proposito, l'importanza delle grandi concentrazioni entro strutture pubbliche di antiche biblioteche private, concomitanti con la nascita di ansie sistematrici e classificatorie del sapere.

E di conseguenza una vera e propria ricostruzione del modello storiografico nell'ambito della vicenda locale, attraverso il passaggio da «una storia erudita» a una storia del luogo come fonte documentaria per rispondere a fabbisogni di informazione su nuovi problemi – collegamento con altre scienze sociali –, producendo conoscenze utilizzabili in campi più vasti con metodi comparativi.

Una corretta organizzazione delle fonti rapportate agli aspetti fondamentali delle tendenze di ricerca, e quindi la possibilità di conoscere il passato per meglio intendere il presente.

La «biblioteca» fondamentalmente quale *centro di informazione*.

5. Le grandi filosofie, le religioni rivelate o le notevoli scoperte per il genere umano che hanno guidato nonché sorretto l'uomo per migliaia di anni appartengono a un percorso dentro il quale la stragrande maggioranza della gente figurò come analfabeta, per cui un progresso tecnologico-scientifico con diverse accelerazioni, relativamente parlando, – ma forse è stato un bene poiché il ritmo riflessivo poté esercitare un influsso assai benefico sulla cultura umana – giocò un ruolo decisamente favorevole «all'élite del sapere» la quale concentrò proprio nei libri la *summa* delle sue esplorazioni e dei traguardi faticosamente raggiunti.

Si pensi alla *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, o agli straordinari libri di etimologia di Isidoro di Siviglia, un'enciclopedia di tutto lo scibile del tempo che influenzò in larga misura la cultura medievale;

[23] All'origine della Biblioteca Civica di Alessandria figurano i fondi della biblioteca dei Gesuiti e di quella voluta dal Vescovo De Rossi, ai quali si sono uniti, a seguito di soppressione, quelle dei conventi del dipartimento di Marengo e precisamente: la biblioteca dei Domenicani di S. Marco, della ex Inquisizione, dei Cappuccini di Alessandria e Castellazzo Bormida, dei Carmelitani di S. Teresa, dei chierici regolari Barnabiti, del monastero di S. Colombano di Bobbio, del convento della Trinità di Tortona e del convento di S. Croce di Boscomarengo. In seguito furono acquistate le librerie di Beldi e Botto, dell'avv. Mignone (12 mila volumi), del Magnacavallo, del Mathis, del bibliotecario Ferrari (direttore della Civica dal 1871 al 1905).

e ancora al vasto repertorio di libri di facile leggibilità su temi importanti contenuto nelle *Notti attiche* di Aulo Gellio.

È da queste «compilazioni» che si apre una vera propria porta d'ingresso nel panorama concettuale moderno, da qui prende corpo un concetto che si definisce rispetto a un sapere, a un'ideologia, a un modello di conoscenza.

Da qui si sviluppa l'orientamento culturale del XVIII secolo che con l'*Encyclopédie* di D'Alembert e Diderot, i philosophes si fanno guida delle rivendicazioni spirituali e materiali dei popoli e nella battaglia per la diffusione della cultura a tutti i livelli della società.

«La capacità di cambiare il comune modo di pensare» secondo i philosophes permise di comunicare in maniera comprensibile al maggior numero di persone. «Bisogna guardarsi soprattutto dall'oscurità – affermava Diderot – e ricordare ad ogni riga che un dizionario è fatto per tutti, e che la ripartizione delle parole, urtante in un'opera amena, assume un carattere di semplicità che non dispiacerà mai in un'opera assai estesa».

Pertanto, se è sempre valido il concetto che se si vuol conoscere il pensiero di un uomo occorre conoscere la sua biblioteca, ebbene per portare ulteriore luce alla vicenda di un territorio, di una collettività, dei suoi monumenti, può risultare efficace ricomporre i singoli pezzi archeologici esistenti anche nei fondi librari, ribadendo nel contempo che la memoria del bene culturale è sì esperienza e conoscenza, ma finalizzate alla conservazione e all'identità delle opere fruibili.

«Il quod visum placet»: per dirla con gli scolastici, *visum* non è riferito solo all'atto del senso della vista bensì specialmente all'atto dell'intelletto senza il quale il «bello» non sarebbe percepito come tale.

Un doveroso ringraziamento ai funzionari dell'Archivio di Stato di Alessandria e in special modo al dottor Gian Maria Panizza per la competente e determinante opera di facilitazione nel reperimento dei documenti notarili;
a Francesco Bosso, schedatore della Civica, per la concreta partecipazione all'analisi del fondo dell'Avvocazia dei Poveri;
al dottor Francesco Malaguzzi della S.P.A.B.A. per l'incoraggiamento e i preziosi consigli elargiti;
alla dottoressa Carla Enrica Spantigati della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte per lo stimolo dato alla nostra proposta di ricerca.

COMUNICAZIONI

GIANNINA PASTORINO

FONTI PER LA STORIA DELL'ARTE NEL TERRITORIO ALESSANDRINO CONSERVATE NELL'ARCHIVIO DI STATO DI ALESSANDRIA

In molti fondi, conservati nell'Archivio di Stato di Alessandria, sono reperibili documenti che danno notizie utili per la storia dell'arte nella città e nel territorio circostante.

Archivio storico del Comune. Il fondo senza dubbio più ricco di testimonianze è, per la città e suo territorio, quello dell'archivio storico del Comune, da molti decenni conservato presso l'Archivio di Stato. Più ordinamenti compiuti nei secc. XVIII-XIX [1] hanno conferito all'archivio un assetto che non rispecchia l'attività degli uffici comunali che produssero le carte. Allo stato attuale il fondo, di mole notevole (oltre 3000 unità), è consultabile solo attraverso inventari sommari. È suddiviso in tre serie; apparentemente manca una separazione netta tra i documenti inseriti nell'una o nell'altra serie, anzi talvolta i documenti dell'una si completano con quelli dell'altra.

Delle prime due serie, che più intensamente hanno sofferto dei diversi rimaneggiamenti dell'archivio, sono da ricordare cinque cartelle sulle fortificazioni e il cavo del Tanaro (con documenti dalla metà del '500); una cartella di «relazioni e calcoli degli architetti», 1771-1798; alcuni documenti sulla cappella della Madonna della Salve (sec. XVII); le patenti per l'apertura del teatro (1742); la serie dei «giudici delle strade»; quattro cartelle con descrizioni dei quartieri di Alessandria, 1728-1746; due cabrei rispettivamente dei Barnabiti (1763) e dei Carmelitani Scalzi (1778), quest'ultimo relativo a proprietà in Alessandria, Valenza, Pavone, Pecetto, Pietramarazzi. Infine segnaliamo quattro cartelle di documenti del sec. XIX in materia di belle arti e monumenti.

[1] Su di essi si diffonde Francesco Gasparolo, *L'archivio comunale di Alessandira.. (Appunti storici)*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria», 1906, pp. 5-68.

Il materiale utile per la ricerca si trova però prevalentemente nella terza serie dell'archivio storico comunale, la quale comprende atti dal sec. XV al XX. Essa si articola in 15 categorie, diverse da quelle prestabilite per gli archivi comunali nel 1897 [2]. Le categorie più interessanti per i ricercatori di storia dell'arte sono le seguenti:

Città e sua amministrazione. Troviamo qui gli ordinati dal 1566 al 1900, che, se esaminati con attenzione, consentiranno di rilevare, in sequenza cronologica, moltissimi provvedimenti dell'autorità comunale in tema di edilizia, urbanistica (strade, corsi d'acque, opere militari) e anche di committenze di opere minori affidate ad artisti e artigiani, come ad esempio in tema di arredo urbano.

Gestione patrimoniale. Segnaliamo in primo luogo gli *istrumenti*, 181 voll. dal 1512 al 1829, che proseguono con la serie *atti e contratti*, 61 voll. dal 1828 al 1900: lo studioso potrà trovare qui il contratto per la selciatura delle strade, come quello per l'adattamento dei palazzi municipali alle diverse funzioni (scuole, caserme, asili, ecc.), come quello per la manutenzione degli orologi comunali, e così via.

Nella stessa categoria della gestione patrimoniale si trova un profluvio di documentazione contabile che, com'è noto, riserva spesso bellissime sorprese: negli *atti dei tesorieri e di contabili vari* si trovano le pezze giustificative firmate da ingegneri, agrimensori, artigiani e artefici diversi, documenti che consentiranno di seguire, nell'arco di tre secoli, le minute opere che hanno modellato la città come appariva all'inizio di questo secolo.

Istruzione e cultura pubblica. Dal tardo Settecento si vede il crescere e diffondersi degli istituti scolastici e degli asili, con edifici di volta in volta trasformati. Sono da segnalare, in questa categoria, diversi disegni di edifici scolastici, carte sulla scuola d'ornato (1863-64), la storia dei libri corali e altri oggetti d'arte sottratti al convento dei Domenicani di Bosco Marengo dalle leggi napeloniche prima e da quelle eversive del governo italiano poi (1866-67) e consegnati in custodia alla Biblioteca civica.

Opere pubbliche. La trasformazione edilizia e urbanistica della città di Alessandria nell'800 è qui ampiamente documentata con una grande quantità di carte relative a tramvie, ferrovie, opere idrauliche, ponti, strade e piazze, cavalcavia e edifici comunali (teatro, foro boario, palazzo del governo, dock, macelli, corpi di guardia, caserme e cimiteri). Da segnalare, tra l'altro, documentazione sulle insegne di botteghe e negozi e le delibere della giunta relative all'ufficio d'arte.

Edilità. Categoria complementare alla precedente. Comprende carte sul-

[2] Cfr. circolare del Ministero dell'Interno 1° mar. 1897, «Istruzioni per la tenuta del protocollo e dell'archivio per gli uffici comunali».

l'illuminazione pubblica, su selciati e marciapiedi e anche una cartella con i piani regolatori dal 1808 al 1900.

In numerose altre categorie della serie terza esiste documentazione interessante. Ci limitiamo ad offrire queste poche ulteriori informazioni. Tenendo presenti le vicende militari della città, vanno segnalati documenti sulle fortificazioni e caserme. Nella categoria *spettacoli e cerimonie* ci sono ben nove cartelle sul teatro cittadino, 1729-1896. Nella categoria *culto* si possono segnalare documenti sugli edifici religiosi della città, in particolare sulla cattedrale, nonché i documenti del censimento delle case secondo i distretti parrocchiali (1704-1736). Segnaliamo ancora le opere della pubblica sanità (fognature, norme sulle filande). Infine va ricordata una splendida raccolta di cimeli e documenti iconografici, tra i quali la così detta «raccolta Valizzone». Leopoldo Valizzone fu ingegnere civico attivo nella prima metà dell'800; egli costruì una raccolta di materiali iconografici suoi e dei suoi contemporanei e predecessori, che infine cedette all'Amministrazione comunale. Quella raccolta è giunta fino a noi e ormai fa parte dell'archivio comunale. Essa è stata minuziosamente catalogata di recente e l'inventario è a disposizione degli studiosi. Sono circa 400 disegni (planimetrie, prospetti di edifici, piante della città) dei secc. XVIII e XIX. Nella stessa terza serie esistono ancora due cartelle di «stampe antiche di Alessandria» e «fotografie e incisioni relative alla città». Nella stessa terza serie si trova infine il catasto della città e dei sobborghi.

CATASTO. La documentazione catastale è utile non solo per le ricerche di storia economica, ma anche per quelle di storia dell'urbanistica, delle tecniche agrimensorie e del paesaggio agrario, più in generale della cartografia. Ci sono note quattro grosse operazioni catastali compiute nel territorio alessandrino: una prima, datata dal sec. XVI; la seconda realizzata nella seconda metà del '700 sotto il governo sabaudo; la terza propria dell'età napoleonica; l'ultima, alla metà del secolo scorso, realizzata da Antonio Rabbini. Mentre i documenti delle ultime due catastazioni sono ocnservati all'Archivio di Stato di Torino, presso il nostro Istituto si conservano documenti, ancora scarsamente studiati, delle prime due.

Della prima operazione si conserva una rilevante quantità di registri descrittivi dei corpisanti e dei sobborghi di Alessandria (Gamondio dal 1531; Rovereto dal 1580; Marengo dal 1585; Borgoglio dal 1625), nonché di libri figurati (dal 1674).

La seconda operazione catastale è conseguente alla perequazione censuaria realizzata nella seconda metà del '700 dal governo sabaudo. Di essa rimangono un'ottantina di mappe e una serie di «catastini» e «sommarioni» per i borghi di Rovereto, Valmadonna, San Bartolomeo, Gamondio, Borgoglio, Cantalupo, Spinetta Marengo, Castelceriolo e Lobbi, S. Giu-

liano e Cascinagrossa, Castelferro, Porta Nuova e Retorto.

Le operazioni catastali, soprattutto come aggiornamento di quelle settecentesche, proseguirono lungo tutto l'800: ci rimane così tutta la documentazione dei «trasporti» di fabbricati e terreni.

Sussistono anche alcuni pochi pezzi di copie del catasto napoleonico.

GHILINI. Nell'archivio comunale sono compresi documenti tratti da archivi di famiglie alessandrine e in particolare un notevole archivio privato, quello dei Ghilini, una delle maggiori casate cittadine. Come accade negli archivi privati, notevole è la documentazione relativa alle proprietà, case e terreni: ne troviamo relativamente a beni in Alessandria, Castelceriolo, Maranzana, Rivalta Bormida e altre località. Notevole, fra gli altri, è un disegno della seconda metà del '700 relativo alla casa di campagna detta Ghilina. È ancora da segnalare una ricca serie di pezze giustificative di pagamenti, datata dal 1763, il cui esame potrebbe forse far emergere notizie su committenze. Citiamo pure il cabreo della proprietà Ghilini in Castellazzo, estratto dalla catastazione generale fatta per il governo sabaudo nel 1763.

È noto come uno dei più ragguardevoli palazzi pubblici alessandrini sia quello costruito da Benedetto Alfieri per la famiglia Ghilini, oggi «palazzo del governo»: per esso non conserviamo disegni di Benedetto Alfieri, ma due planimetrie più tarde (Gianotti, 1755)[3].

NOTAI. Gli atti notarili di Alessandria e immediati dintorni anteriori agli ultimi cento anni sono conservati presso l'Archivio di Stato. Tra originali e copie si tratta di oltre 8.000 tra filze, registri e volumi: un materiale nel quale si possono trovare innumerevoli notizie sulla storia dell'arte, dalle committenze, alle perizie, fino alle notizie biografiche dei singoli artisti. Citiamo a questo proposito la recente ricerca sul complesso di Bosco Marengo, legato a Pio V, che nel fondo notarile trovò molte notizie utili[4].

In questo piccolo territorio si succedettero più sistemi notarili, da quello comunale, a quello milanese (periodo spagnolo), fino all'annessione sabauda dell'inizio del '700.

L'assetto attuale delle carte rispecchia l'organizzazione piemontese del notariato, fondata su quegli uffici di insinuazione che, costituiti nel 1610, vennero estesi al territorio alessandrino dopo l'annessione del 1707. Dal 1723 troviamo costituiti nella «provincia di Alessandria» uffici di insinuazione per le tappe di Alessandria, Cassine, Castellazzo, Bosco, Felizzano e

[3] I disegni sono confluiti nella raccolta Valizzone.

[4] Cfr. *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, a cura di CARLENRICA SPANTIGATI e GIULIO IENI, Alessandria, 1985.

Valenza[5]. Ogni tappa o distretto comprende più comuni, per ciascuno dei quali, salvo pochissime eccezioni, esistono carte notarili, che in taluni casi datano dal sec. XVI; per Alessandria i minutari risalgono addirittura al sec. XIV.

Va ricordato che, mentre per i notai più antichi si conservano solo i minutari o imbreviature, a partire dal 1723 conserviamo anche gli atti notarili nella serie delle copie raccolte dagli uffici di insinuazione; con questo vantaggio, che le ricerche possono essere condotte su piste diverse e quindi riuscire più fruttuose. È avviata la schedatura dei disegni allegati alle copie dell'insinuazione.

Intendenza generale e Prefettura. Dopo il 1717 viene insediata ad Alessandria una intendenza[6]. Ad essa subentra, in età napoleonica, la prefettura del dipartimento di Marengo. Con la restaurazione del 1814 rinasce l'intendenza generale, la quale, nel 1860, cede il posto alla prefettura. Intendenze e prefetture rappresentano l'organo massimo di governo a livello locale. Le carte prodotte da questi uffici sono diversamente interesasnti per le ricerche di storia dell'arte: relativamente scarse le competenze e le opere pubbliche fino alla metà del scolo scorso, via via crescenti a partire dall'Unità. Degli organismi citati ci sono pervenuti gli archivi; di essi esistono inventari sommari che gli studiosi potranno utilmente consultare come guida per rintracciare i documenti su strade, lavori idraulici, edifici pubblici in genere, chiese. Da un sommario esame degli inventari ci è possibile fornire alcune prime indicazioni.

Per l'intendenza generale settecentesca sono notevoli i *contratti e scritture concernenti i lavori delle fortificazioni di Alessandria*, 1727-1738. Carte analoghe troviamo anche nel fondo dell'intendenza ottocentesca, che contiene inoltre anche documenti iconografici su ponti e strade; nello stesso fondo sono da segnalare i contratti (atti sottoposti e non sottoposti all'insinuazione), 1814-1835; nella serie *affari speciali dei comuni* si potranno trovare notizie su chiese e edifici comunali.

[5] Cfr. il Manifesto della camera dei conti 13 ott. 1723 «per lo stabilimento dell'Insinuazione nel ducato del Monferrato e nelle provincie di Alessandria e Lumellina storto, Montecastello, Pavone. Tappa di Cassine: Cassine, Gamalero, Frascaro, Borgorato, Oviglio con Redabue, Masio. Tappa di Castellasso: Castellasso, Sessé, Castelspina, Castelcermelli, Castelferro, Predosa. Tappa del Bosco: Bosco, Fregarolo, Fresonara, Basaluzzo, Pasturana. Tappa di Felissano: Felissano, Annone, Quatordio, Refrancore, Solerio, Quarniento. Tappa di Valenza: Valenza, Basignana, Rivarone, Pietramarassi, Pecetto.

[6] L'intendenza di Alessandria diventa intendenza generale dopo il 1724: cfr. Henri Costamagna, *Pour une histoire de l'«Intendenza» dans les états de terre-ferme de la Maison de Savoie à l'époque moderne*, in «Bollettino Storico Bibliografico Subalpino», LXXXIII (1985), pp. 393-394; 409.

Nel fondo della prefettura del dipartimento di Marengo segnaliamo gli atti relativi a descrizioni di conventi e chiese nella serie *atti e istrumenti per la vendita dei beni nazionali*, 1800-1801 e le carte riguardanti strade e opere pubbliche, 1801-1814.

Tribunale di Alessandria. Esiste un'altra potenziale raccolta di materiale cartografico di un certo interesse in una serie del Tribunale di Alessandria [7], quella dei *verbali diversi*, già detti *atti non sottoposti all'insinuazione*: si tratta di disegni allegati ad atti giudiziari, redatti sempre per accertamento di proprietà e di confini. Vi si trovano moltissime planimetrie, in particolare di edifici della città e dei borghi di campagna, ma anche di terreni e corsi d'acua. La serie comprende 170 volumi, dal 1786 al 1936; i disegni sono ancora da schedare.

[7] Ossia l'organo giudiziario maggiore a livello locale, che dal 1786 mutò più volte nome (Consiglio di giustizia, Tribunale di prefettura ecc.).

Torino, dicembre 1988.

e fissazione delle tappe di insinuazione e del numero dei notai collegiati». Indichiamo qui di seguito i comuni inclusi in ciascuna tappa della provincia di Alessandria: Tappa di Alessandria: Alessandria, suoi corpi santi cioè Castelceriolo, Villa del Foro, Re-

FRANCO MONETTI - ARABELLA CIFANI

DOCUMENTI PER LA STORIA DEL PALAZZO REALE DI ALESSANDRIA (1815-1870)

1. È certamente notissimo il *Palazzo Ghilini* di Alessandria, progettato e costruito, a partire dal 1732, dall'architetto Benedetto Alfieri (1700-1761), divenuto poi ai primi dell'Ottocento *Palazzo Reale* ed in seguito (1868) ancora *Palazzo della Prefettura e/o della Provincia*. Senza dubbio, sottolinea Lorenzo Mina, che di esso fornì nel 1904 una prima monografia figurata, «*il migliore degli edifizii della Piazza* (Vittorio Emanuele II) *e della Città intera*». Dopo lo studio del Mina, che si proponeva di occuparsi «*specialmente della parte architettonica ed artistica*», e di accennare solo di necessità al sorgere del palazzo ed alla sua storia lungo i secoli, si è sovente ritornati sull'argomento; citiamo particolarmente le pagine, in ordine di tempo, di Gasparolo (1906), Telluccini (1911, 1912), Chevalley (1916), Brinckmann (1931), Camagna (1933), Rosci (1953), Chierici (1957), Mallè (1962), Carboneri (1963), Norberg Schulz (1972); fino ad Amedeo Bellini 978), che al Palazzo dedica pagine puntuali ed efficaci (pp. 96-106) nella sua bella opera su *Benedetto Alfieri* (Milano, Electa Editrice), elencando anche una nutrita serie di documenti ad esso attinenti; finora lo scritto più esaustivo e più persuasivo per ricchezza di fonti e per metodo di studio.

La storia di *Palazzo Ghilini* appare ancora scoperta, tuttavia, per il tempo che fece parte dei *Beni della Real Casa* di Savoia lungo l'Ottocento. E ciò anche per la mancanza di documentazione che possa in qualche modo chiarire gli interessi dei Savoia nei suoi confronti e l'ottica precisa con la quale venne gestito.

Un fortunato caso di escussione di documenti d'archivio viene ora a portare luce sulla storia della bella costruzione alfieriana di Alessandria che Norberg Schulz (1972) definisce, con il *Doria* di Roma, «*forse il più convincente palazzo cittadino dell'Italia del '700*».

L'esame di una grande raccolta di documenti dell'Archivio di Stato di Torino (Sez. Riunite), non ancora inventariata ed inedita come contenuto, permette di evidenziare un segmento significativo della vita dell'edificio. Gli anni interessanti corrono tra il 1815 e il 1870; oltre cinquant'anni di storia nell'Ottocento, che ci consentono anche di seguire la politica artistica dei Savoia per le loro maggiori e particolari residenze e fondazioni del Piemonte, del Genovesato e della Savoia. Sono infatti interessati, oltre al *Real Palazzo* alfieriano di Alessandria, anche Torino per ciò che concerne il Palazzo Reale, la Cappella della Sindone, Palazzo Carignano, Teatro Regio, Regie scuderie, il Valentino, la Vigna di Madama Reale, le più importanti piazze con i relativi monumenti, donazioni per diverse chiese torinesi (Cappuccini del Monte, S. Massimo, Reale Basilica di Superga, San Lorenzo, Cappella di S. Giuseppe in Santa Teresa), nonché l'Accademia Albertina. Ed inoltre i castelli di Chambery, Moncalieri, Nizza Marittima, Genova, Stupinigi, Racconigi, Venaria Reale, la Mandria e varie residenze di caccia in Valle d'Aosta. Per quanto riguarda le località cui abbiamo fatto riferimento, particolarmente significativi si presentano gli apporti documentari riguardanti Stupinigi, Racconigi, Genova e Torino: sono in stato di studio avanzato prima per la pubblicazione, tra non molto, degli *Indici* degli interventi segnalati lungo gli anni per le diverse residenze, e poi per studi ed approfondimenti specifici sugli operatori.

La somma dei documenti viene a chiarire minutamente gli interventi di carattere artistico, architettonico e pittorico, di scultura e decorazione in senso lato, occorsi alle residenze sabaude nei tempi prospettati; gli *Indici* permettono, inoltre, l'acquisizione precisa e parcellare dei nomi degli operatori (pittori, scultori, minusieri ed infinite maestranze artigianali) ruotanti attorno agli edifici e alle loro mille continue necessità manutentive. Possiamo segnalare qui alcuni nomi di assoluto rilievo, come quello di Giuseppe Bonzanigo (1820), di Giacomo Spalla (1820-1823), ed inoltre di Gabriele Capello (a partire dal 1833), Giovanni Battista Ferrero (1834-1836), Santo Varni (1853), Paolo Morgari, Enrico Gamba, Andrea Gastaldi, Giuseppe Bertini, Pietro Della Vedova, per non ricordarne che alcuni.

Un gruppo di questi importanti documenti riguarda pure il *Reale Palazzo* di Alessandria. Si tratta di ben 27 contratti scaglionati in un arco di tempo che va tra il 1815 e il 1862. Gli interventi iniziano con un pagamento del 1815 a Carlo Francesco Roveda per il «*trasporto di mobili da Torino ad Alessandria*», proseguono con un pagamento del 31 ottobre 1817 al capomastro Domenico Maffei per lavori vari «*a benefizio del Real Palazzo*», ed ancora il 3 agosto del 1818 con «*riparazioni*» e interventi di manutenzione dell'edificio. Tra 1819 e 1823 i lavori continuano, con

poca assiduità, ed abbiamo la registrazione di pagamenti per verniciature e riquadrature di alcuni ambienti, nel 1824 viene anche demolito un vecchio fabbricato attiguo al Palazzo. I lavori proseguono stancamente fino al 1835 con investimenti variabili di anno in anno fra le 1500 e 2500 lire circa.

Con il 1836 l'interesse per la dimora regia subisce un'impennata: il 14 giugno di quell'anno Domenico Migliara viene pagato la grossa somma di 3278 lire per l'«*adattamento di alloggi*». Per la fine dello stesso anno i grossi lavori sono terminati e nei «*tre alloggi tutti formati nel Reale Palazzo di Alessandria*» arrivano mobili e tappezzerie. Dell'ammobiliamento viene anzi incaricato il famoso regio ebanista e minusiere Gabriele Capello che il 20 settembre vi trasporta da Torino arredi per un valore di 816 lire. Dopo questo piccolo exploit l'interesse sabaudo per il palazzo rientra nei binari della ordinaria amministrazione, fino all'ultimo documento in nostro possesso che è del 13 maggio 1862. Fra i dati d'un certo interesse da ricordare, prima di questa data, il pagamento del 24 maggio 1861 per la verniciatura ed aggiustamento delle 324 persiane del palazzo, e, l'anno seguente, di restauri alla facciata dello stesso. I pagamenti vengono effetti generalmente a capomastri e maestranze per ora poco o nulla conosciute; fra i nomi di rilievo, oltre al già ricordato Capello, lo scultore e perito maestro piccapietre Pietro Giani e Giuseppe Fassa, volontario del Genio civile alessandrino, autore nel 1839 di un rilievo architettonico del palazzo e, negli anni '40, curatore di alcuni lavori di manutenzione.

I documenti nel loro complesso testimoniano di un tiepido interesse dei Savoia nei confronti dell'immobile; fra 1832 e 1862 la Casa Reale spese per esso una cifra di poco superiore alle 40.000 lire: decisamente poco a confronto dei lavori di grandissimo impegno economico ed artistico in cui si era impegnata, ad esempio, negli stessi anni per i castelli di Racconigi e Moncalieri.

2. Ai pagamenti ora notificati sono anche da aggiungere tre interessanti inventari eseguiti nel Palazzo il 12 luglio 1814, il 5-7 aprile 1815 (con aggiunte del 7 maggio 1816 e del 1819) e, infine, nei giorni 27 agosto - 2 ottobre 1835. Dal primo inventario, redatto in francese dal capitano del genio Stokar risulta che il palazzo era, al tramonto dell'epoca napoleonica, arredato ed agibile, fornito di mobili, letti da parata, appliches scolpite, camini paracamini dipinti, ecc., e che le stanze più importanti erano tutte tappezzate di damasco cremisi. In quei difficili frangenti storici tutto doveva essere stato comunque ben custodito; lo testimonia una lettera, annessa all'inventario, del 4 ottobre 1814, indirizzata a Torino al conte Richelmi, «*Gentiluomo di Camera di S.M.*» ove Leopoldo Gromo Losa

di Ternengo ricordava che il Palazzo non aveva subito furti che il custode (tale Boccaccio) vigilava attentamente, e che tutto era pulito ed ordinato. Dal secondo succinto inventario si deduce che negli anni della restaurazione l'edificio godette di una più che discreta comodità abitativa e che i Savoia lo utilizzarono, talvolta come tappa durante i loro trasferimenti verso Genova. Nel 1834 Carlo Felice Berroni, Ispettore del Regio Guardamobili, eseguì, in compagnia del signor Giuseppe Golzio di Chieri, custode del palazzo, l'ispezione più minuziosa e completa. Dal lungo elenco che i due redigono navigando in un oceano di stanze, si deduce che molte cose a quell'epoca non erano più in buone condizioni: accanto ad esse viene posta infatti la qualificazione di conservazione *mediocre*. Vi erano comunque ancora molti mobili ricchi ed antichi, piatti, cristallerie e suppellettili varie da cucina; non compaiono invece quadri, salvo che nella cappella ove ve ne era uno, piccolo su tela, rappresentante *S. Pio V papa*. La maggior parte delle glorie settecentesche del Palazzo Ghilini dovevano essere state però spedite nelle soffitte e nei sottotetti dove i due diligenti elencatori annotavano, fra il ciarpame, letti antichi scolpiti e malconci, vecchie cornici, mobili in disuso.

Dal complesso dei frammenti documentari da noi rinvenuti, destinati forse anche ad aumentare a mano a mano che il fondo della *Real Casa* depositato presso l'Archivio di Stato di Torino (Sez. Riunite) verrà analizzato, si comprende che il *Palazzo Ghilini* di Alessandria non era una delle residenze più seguite e curate dei Savoia; tuttavia nemmeno dimenticata, ed, anzi, tenuta in uno stato di conservazione decoroso; una residenza periferica e/o di passaggio, cioè, più che non una dimora ufficializzata.

Torino, dicembre 1988.

Documenti

Il nucleo di *Indici* di documenti che presentiamo, facente parte del *Fondo della Real Casa*, è conservato presso l'*Archivio di Stato di Torino (Sez. Riunite)*; il fondo è ancora in fase di inventariazione; e così la sistemazione archivistica, come ci è stato segnalato dalla dott. Caroli, che del fondo si sta attivamente occupando, e che ringraziamo qui per la gentilezza e disponibilità, potrà subire ancora variazioni; potranno financo essere evidenziati altri apporti documentari.

Per ora, dietro nostra ricerca, sono emersi gli *Indici* degli interventi dei Savoia nelle loro principali residenze, lungo il tempo che va dal 1814[1] al 1870, pur con alcuni ammanchi[2]; naturalmente gli *Indici* rinviano a tutta una serie rilevante di documentazione non ancora esplorata, che per quanto attiene la politica e la committenza artistica dei Savoia nel periodo ricordato è della massima importanza. Gli *Indici* sono costituiti da brevi fascicoli e quaderni di forma diversa e senza paginazione; in essi vengono elencati i pagamenti dei Savoia per opere alle singole residenze; di solito si indica la pagina del volume dove ricu-

perare i contratti; od ancora il tempo di esecuzione delle opere, l'esecutore e/o artista, l'importo, genericamente spesso le opere stesse, ecc.

Da ogni fascicolo e quaderno (1814-1870) abbiamo estrapolato ed elencato di seguito, in numero arabico progressivo, quanto riguarda il *Palazzo Ghilini* di Alessandria; ogni fascicolo e quaderno è citato in base alle parole che reca attualmente in copertina.

Nel *Fondo della Real Casa (art. 185)* sono anche stati ritrovati tre inventari che interessano *Palazzo Ghilini*, posti nella presente fase di inventariazione sotto la dicitura: *Real Palazzo di Alessandria*; li ricordiamo al fondo, insieme con poche note esplicative.

1.

1. *Minuta di contratti e scritture delli 28 maggio 1814 a tutto il 23 dicembre 1815, N° I. Dal 1 maggio 1816 alli 30 giugno 1831.*
Roveda Carlo Francesco Contratto per il trasporto di mobili da Torino in Alessandria . . . . (pag.) [3] 159

2. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato per atto delli 24 Marzo 1817, e terminato per altro delli 9 Decembre 1818. di fogli affogliati N° 325.*
1817 31 ottobre Maffei Domenico Capo Mastro. Lavori, e provviste a benefizio del Reale Palazzo . . . . pag. 80
1818 3 agosto Mattirolo Francesco Capo Mastro. Riparazioni, e provviste a benefizio del medesimo . . . . (pag.) 250

3. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato per atto delli 9 Gennaio 1819 e terminato per altro delli 4 Decembre 1820. di fogli affogliati N° 493.*
1819 22 Luglio Olivetti Gio. Battista Verniciatore. Opera da riquadratore a benefizio del Reale Palazzo . . . . pag. 116
1819 30 agosto Mattirolo Francesco Capo Mastro. Riparazioni, opere e provviste a beneficio del detto Palazzo . . . . (pag.) 172
1820 20 luglio Debernardi Giuseppe Capo Mastro: Idem . (pag.) 400

4. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto delli 15 Febbr.o 1821. e terminato con altro delli 29 Novembre 1822. di Fogli affogliati N° 440.*
1822 13 luglio Debernardi Fiuseppe Capomastro = Opere, e provviste a benefizio del Regio Palazzo . . . . pag. 333

6. *Indice de' contratti e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto delli 3 Febbraio 1823., e terminato con altro delli 23 Decembre 1824. Di fogli affogliati N° 485.*
1823 2 agosto Debernardi Giuseppe Capo Mastro = Riparazioni, ed opere a pro del Real Palazzo . . . . pag. 194
1824 13 aprile Il Medesimo: Idem . . . . . . (pag.) 345
1824 18 ottobre Debernardi Francesco capomastro = Demolizione della vecchia fabbrica attigua al Palazzo Reale . . . . . (pag.) 464

7. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto 5 Febbraio 1825., e terminato con altro delli 10. Decembre 1826. di fogli affogliati N° 504.*
1825 18 giugno Debernardi Giuseppe capomastro. Opere, e provviste a beneficio del Regio Palazzo . . . . pag. 114
1826 10 luglio Il Medesimo: Idem . . . . (pag.) 384

8. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto 8 Gennaio, e terminato con altro 10. Dec.e 1827. di fogli affogliati N° 458.*
1827 2 maggio Ravassi Bernardo impren. Demolizione, e successiva fondazione di muri al Reale Palazzo . . . . pag. 77
Detto Il medesimo. Riparazioni, ed opere a vantaggio del detto Reale Palazzo . . . . (pag.) 62
1827 6 agosto Il medesimo. Formazione di condotto sotterraneo e pozzo nero per lo scolo delle acque ivi . . . . (pag.) 253

9. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto 30. Gennaio, e terminato con altro 15 Decembre 1828. di fogli affogliati N° 574.*
1828 giugno 13. Cornaglia Giuseppe Antonio. Opere, e provviste a beneficio del Reale Palazzo . . . . pag. 245

10. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto 10 Gennaio, e terminato con altro 28. Decembre 1829. di fogli affogliati N° 532.*
1829 aprile 21. Ravassi Bernardo. Opere, e provviste a pro di quel Palazzo Reale . . . . pag. 100

11. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto delli 14 Gennaio 1830, e terminato con altro delli 28 Decembre stesso anno di fogli affogliati N° 560.*
1830 maggio 22. Ravassi Bernardo. Opere, e provviste a benecio di quel Reale Palazzo . . . . pag. 143

12. *Indice de' contratti, e sottomissioni contenuti nel presente Minutaro principiato con atto del 22 Gennaio 1831., e terminato con altro del 23 ottobre stesso anno di fogli affogliati N° 218.*
1831 agosto 19. Ravassi Bernardo Impr.o. Opeer a beneficio del Real Palazzo . . . . pag. 105

13. *Rubrica dei Contratti stipulati dal* E° *gennaio a tutto il 31 dicembre 1832 nell'interesse dell'Azienda Generale della Real Casa.*
Ravazzi Bernardo, 27 giugno, pag. 48, Riparazioni a benefizio del R. Palazzo di Alessandria . . . . L. 2,550,75

14. *Rubrica dei Contratti stipulati nell'interesse dell'Azienda Generale della Casa di S.M. dal 1° Gennaio 1833 a tutto il 24 Giugno dello stesso anno.*
Ravazzi Bernardo, 18 giugno, Lavori, e provviste a vantaggio del Reale Palazzo di Alessandria . . . . L. 1,539

15. *Elenco analitico dei Contratti stipulati nell'interesse dell'Azienda Generale della Real Casa dal 1° gennaio a tutto il giorno 3 settembre del 1834.*
p. 183, 1834 23 aprile, Oddone Pellegrino (sigurtù di Giroldi Francesco, approvatore Ravazzi Bernardo), Riparazioni in muratura a beneficio del Reale Palazzo in Alessandria . . . . L. 1,632

16. *Elenco analitico dei contratti stipulati nell'interesse dell'Azienda Generale della Real Casa dal 1° Gennaio a tutto il 30 Giugno 1835.*
p. 256, 23 aprile, Ravazzi Bernardo (Lucchino Pasquale sigurtà, Oddone Pellegrino, approbatore), Opere e provviste in muratura a vantaggio del Reale Palazzo in Alessandria . . . . L. 1558

17. *Elenco analitico dei contratti stipulati nell'interesse dell'Azienda Generale della casa di S.M. nel 1° Semestre dell'Anno 1836.*
p. 386, 14 giugno, Migliara Domenico (Ghisoli Giuseppe sigurtà, Ghiggi Giovanni, approvatore), Opere e provviste diverse per adattamento di alloggi nel Reale Palazzo di Alessandria . . . . . L. 3,278.72

18. *Elencò anaalitico dei contratti stipulati nell'interesse della Casa di S.M. nel mese di Settembre dell'Anno 1836.*
1 settembre, Cacciandra Domenico, Opere e provviste da Materassaio pei Reali Appartamenti nel Palazzo di Alessandria . . . L. 142
1 settembre, Bé Carlo, Lavori diversi da Tappezziere per i suddetti Reali Appartamenti d'Alessandria . . . . L. 339,25
20 settembre, Capello Gabriele, Provvista di diversi mobili per tre alloggi tutti formati nel Reale Palazzo di Alessandria . . . . L. 816

19. *Elenco analitico dei contratti stipulati nell'interesse della Casa di S.M. nel Primo semestre dell'anno 1837.*
29 aprile. Migliara Giuseppe. Opere diverse per la conservazione del Reale Palazzo di Alessandria occorrenti in quest'anno . . . L. 3980,50

20. *Elenco Analitico dei Contratti stipulatisi nell'interesse dell'Azienda Generale della Real Casa durante il Secondo Semestre 1839.*
p. 163, 3 agosto, Fassa Carlo Andrea, Esecuzione di opere e provviste diverse a conservazione del Real Palazzo in Alessandria (approvato il 23 dicembre, insinuato il 5 agosto) . . . . L. 4,693,52

21. *Azienda Generale della Real Casa. Elenco alfabetico dei contratti stipulati nel 1840.*
15 aprile Fassa Carlo Andrea. Opere e provviste diverse in riparazione ed manutenzione del Real Palazzo in Alessandria . . . . L. 1,568

22. *Elenco contratti 1842.*
p. 228, 4 luglio, Fassa Giuseppe, Lavori provviste e somministranze diverse a beneficio del Reale palazzo di Alessandria (sottomissione in cauzione, approvata l'8 agosto insinuata il 6 luglio) . . . L. 2,218,59

23. *Elenco contratti 1843.*
p. 504, 20 giugno, Guaita Giuseppe, Riparazioni al palazzo d'Alessandria (approvato il 22 agosto, 22 giugno insinuato) . . . . L. 2,864,76

24. *Elenco dei Contratti per l'anno 1845.*
14 giugno. Vescovo Pietro. Riparazioni attorno al Real Palazzo d'Alessandria . . . . L. 5665.87

25. *Elenco dei contratti 1846.*
6 Giugno. Vescovo Pietro. Lavori in riparazione del Reale Palazzo di Alessandria . . . . L. 6.969

26. *Elenco contratti stipulati nel 1861.*
24 maggio, Migliara Giuseppe, Perr l'aggiustamento tanto da Minusiere che da serragliere delle persiane chiassili etc. in n. di 324 esistenti nel Real Palazzo di Alessandria . . . . L. 415,51
25 maggio, Savina Giuseppe, Per la coloritura di verde rame ad olio da darsi alle persiane, chiassili, contro chiassili e serragli del R. Palazzo di Alessandria . . . . L. 1,379,90

27. *Indice dei contratti 1862. Primo quadrimestre.*
p. 322, 13 maggio, Giani Cav. Pietro, Per la provvista e posizione in opera di pietre da collocarsi nella fronte del Real Palazzo di Alessandria
L. 2355,94

2.

1. *Inventari diversi.*
Così il titolo, ma il contenuto riguarda soltanto il *Palazzo Ghilini* di Alessandria.
L'inventario è redatto il 12 luglio 1814 da Stokar, capitano del genio a servizio di Sua Maestà l'Imperatore d'Austria. Segue una lettera di Leopoldo Gromo Losa di Ternengo, spedita a Torino al conte Richelmi, datata 4 ottobre 1814 ed inerente lo stato di conservazione del palazzo.
L'inventario non reca paginazione.

2. *Inventario*: *Mobili spediti li 5-7 di aprile e 19 agosto del 1815* (sulla copertina). L'inventario della spedizione dei mobili non reca paginazione.

3. *Inventario*: *Alessandria 1834 26 settembre* (è il titolo che il fascicolo porta sulla copertina marmorizzata). È paginato in cifre arabiche da 1 a 82.

[1] In realtà i pagamenti iniziano soltanto con il 1815.

[2] Mancano gli *Indici seguenti*: secondo semestre 1838, 1841, 1848, 1857, 1870.

[3] Poniamo tra parentesi tonde l'annotazione della pagina, che rimanda al debito volume, quando essa manca.

SESSIONE STORIA DELL'ARTE

CARLENRICA SPANTIGATI

MAESTRO ANTONIO PITTORE A FRUGAROLO: PITTURA NELL'ALESSANDRINO FRA QUATTRO E CINQUECENTO

Nel 1925 l'allora arciprete di Frugarolo, don Carlo Cuttica, pubblicava un fascicoletto dedicato alla parrocchiale di San Felice papa con l'intento di suggellare gli onerosi lavori di restauro da lui promossi.

A proposito della cappella del Rosario egli scriveva: «Quando nell'agosto 1923, onde preparare i muri per la nuova decorazione, fu rimosso il timpano sovrastante l'attuale grande icona in legno che sta quale cornice alla statua della Madonna del S. Rosario, sotto un triplice strato di decorazione e di calce si scoprì il grande affresco rappresentante la Vergine che accoglie sotto il suo manto il popol cristiano... La posa, il manto, i costumi del popolo orante fanno risalire questa pittura all'epoca della seconda ricostruzione della Chiesa, circa il 1400»[1].

La scoperta dovette apparire straordinaria e si decise ovviamente di lasciare l'affresco a vista, restaurandone la grande lacuna in corrispondenza dell'angelo reggicortina di destra[2]. Ma al di là di una immediata risonanza locale dovuta al fortuito ritrovamento, il dipinto non poté godere di una corrispondente fortuna critica, certo ostacolata dalla sua collocazione – al di sopra di un complesso altare ligneo tardo-barocco – che ne impediva una piena e corretta visione. Così,

[1] Carlo Cuttica, *La Parrocchiale di Frugarolo, Cenni illustrativi*, Alessandria, 1925, p. 16.

[2] Del restauro non fa menzione il Cuttica, ma esso è evidente nella materia e nella tecnica; è probabile che l'intervento sia stato affidato alle maestranze all'opera per le nuove decorazioni della chiesa sotto la direzione del professor Vincenzo Peretti di Torino. Nell'attuale restauro si è scelto di conservare l'integrazione novecentesca per non decurtare inutilmente la composizione.

al di là di una fuggevole menzione da parte della Brizio[3], l'affresco rimase per lo più ignorato fino al 1980, quando un evento tragico per il resto dell'edificio favorì invece il completo recupero della pittura.

In quell'anno infatti, a seguito del crollo del campanile che si abbatté sulla parte terminale della chiesa distruggendola, si rimosse la carpenteria dell'altare ligneo del Rosario scoprendo che la Madonna della Misericordia costituiva il coronamento di una intera parete affrescata a più scomparti e di cui il centrale (una Natività) risultava quasi totalmente distrutto in epoca imprecisata con l'apertura di una nicchia[4].

Nel suo insieme la pittura – sulla cui analisi ci si soffermerà più avanti – risultava di elevata qualità e databile sullo scorcio del XV secolo, ma come reperire una documentazione storica esauriente?

Non è facile oggi ritessere la storia frugarolese per via documentaria, al di là dell'imponente lavoro svolto dal Buzzi sulla metà del secolo scorso e del testo del Patria che sullo scadere dell'Ottocento ne ricalca le orme[5].

L'archivio comunale, presumibilmente ricco di dati, è da riordinare con un serio lavoro da affidare ad esperti del settore, mentre l'archivio parrocchiale risulta di scarsa consistenza ai fini di una tale ricerca. D'altro canto sul fronte dell'ente ecclesiastico occorre inseguire le tracce archivistiche in sedi diverse, in connessione con le trascorse vicende storiche: Frugarolo infatti, come la vicina Bosco Marengo, appartenne alla diocesi di Tortona dalle origini fino al 1805 quando fu temporaneamente sottoposta alla diocesi casalese per essere poi definitivamente assegnata a quella alessandrina nel 1817[6]. I primi dati

[3] ANNA MARIA BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino, 1942, p. 166.

[4] Avevo già fornito notizie sul ritrovamento nel 1985: CARLENRICA SPANTIGATI, *Aggiornamenti a La «scoperta» ottocentesca dei Boxilio e qualche proposta di rinnovata lettura*, in *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte. Strumenti per la didattica e la ricerca*, 3, con il coordinamento di Giovanni Romano, Torino, 1985, pp. 103-127, in particolare pp. 124-127. In quel momento si stava ancora tentando di conservare in loco l'affresco, ma il protrarsi dei tempi necessari al recupero della chiesa ha imposto di procedere allo strappo per non compromettere definitivamente la pittura. Per il restauro e per la futura ricollocazione nella sede originaria si veda oltre nel testo ed alla nota 29.

[5] GIACOMO BUZZI, *Storia di Gamondio antico, or Castellazzo di Alessandria*, Alessandria-Asti, 1863-1865; GIOVANNI PATRIA, *Cenni storici su Frugarolo*, Alessandria, s.d., ma 1892.

[6] TOMMASO CANESTRI, *La storia del Vescovato e de' Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi d'Alessandria di Giuseppe Antonio Chenna continuata e accresciuta*,

rintracciati provengono dall'Archivio della Curia di Tortona con le Visite Pastorali e gli atti ad esse connessi[7]. Innanzi tutto l'intitolazione dell'altare: nelle norme emanate, in data 5 settembre 1594 l'altare del Rosario è definito «*del Santissimo Rosario della Conceptione*», titolo che ritorna nelle norme a seguito della Visita del 1602 con l'indicazione del patronato di Giuliano Cossina sulla cappella[8]; più esplicito un *Inventario* dei beni immobiliari datato 21 febbraio 1580 con il riferimento alla cappella della *Conceptione della ss.ma Vergine* il cui cappellano responsabile è all'epoca Gio Batta Riccio[9].

Altro elemento utile emerso è la data approssimativa dell'avvenuta trasformazione in chiave barocca della cappella, con il conseguente definitivo occultamento dell'affresco e la cancellazione della sua memoria: la visita compiuta da monsignor Ludovico Andujar il 6 giugno 1751 parla della cappella in tono elogiativo «*sacellum quod a sodalibus eleganter pie et magnifice custoditur*» e si sofferma sulla statua lignea della Madonna, riccamente dorata, e sui Misteri che la

Torino, 1835, Parte Terza, Torino, 1837, pp. 31-33. Presso l'Archivio della Curia alessandrina è interessante l'analisi della *Visita pastorale* compiuta il 30 agosto 1825 da monsignor Alessandro d'Angennes (ACVAl, *Acta et Monumenta Visitationis*, VIII-L-17) che, come per le altre sedi visitate all'epoca, risulta assai dettagliata nella volontà di fissare lo stato di fatto dell'avvenuto assestamento della Diocesi. Come sempre per le mie ricerche ho potuto contare sulla cortesia e sulla collaborazione dei responsabili della Curia alessandrina, in questa occasione particolarmente di don Ferruccio Butteri e di monsignor Giacomo Ravera.

[7] Desidero ringraziare per la collaborazione sempre preziosa l'Archivista don Erminio Garbieri e l'amico Giuseppe Decarlini. Ho potuto oggi integrare i dati da me reperiti nel 1985 con quanto emerso dalla ricerca sistematica condotta presso l'Archivio, sempre con l'aiuto di G. Decarlini, da Beppe Merlano e Anna Bellone, ricerca funzionale al progetto di recupero della parrocchiale frugarolese.

[8] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.180 (Maffeo Gambara). In realtà le norme del 1594 si conservano in più trascrizioni (si tratta forse di minute) una delle quali corredata della formula di ricevuta dell'allora arciprete di Frugarolo Marino Poggio. Lo stesso arciprete invia alla Curia in data 14 febbraio 1598 uno nota relativa allo stato degli adempimenti alle prescrizioni (*Ibidem*); qui è interessante notare che l'altare in questione è chiamato esclusivamente «*Altare della Concettione della Madonna*», segno, credo, di una troppo recente istituzione della Compagnia del Rosario con il conseguente automatico riferirsi all'intitolazione antecedente e più consueta. Le prescrizioni all'altare della Compagnia del Rosario sono di provvedere un baldacchino di cuoio dorato, due candelieri d'ottone, un lampadario decente e di ingrandire la predella; nel '98 la Compagnia risulta aver adempiuto solo all'acquisto del lampadario. Alcune norme assegnate precedentemente (1588, 6 ottobre *Ibidem*) sono di difficile interpretazione e parrebbero richiedere un arretramento dell'altare con la chiusura di un cancello eseguito in modo che «*non dia impedimento alcuno alla nave laterale*». Anche le norme del 1602 (Maffeo Gambara) sono in *Ibidem*.

[9] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.21 (Cesare Gambara).

circondano «*Circum hoc SS.mi Rosarij Mijsteria eleganter depicta, cornicibus auro fulgidis circumdata, optime distribuuntur*»[10].

Conoscendo per altre situazioni l'attenzione di monsignor Andujar ed il suo modo di analizzare le sedi visitate, non vi è dubbio che la cappella di Frugarolo risultasse al presule sistemata in anni recenti e del tutto consona al suo gusto in materia di arredo ecclesiastico. Dalla metà circa del XVIII secolo viene a mancare quindi la possibilità di seguire le tracce dei nostri affreschi, ma risalendo a ritroso nel tempo sono ancora le Visite pastorali a soccorrerci.

La più antica reperita risale al 2 ottobre 1564, visita condotta da Giovanni Maria Trovamala, pavese, delegato del vescovo Cesare Gambara: l'altare «*Beatissimae Virginis Conceptionis*» è sormontato da «*anchona una lignea picta deaurata*», risulta in condizioni soddisfacenti e ben dotato[11]. L'icona va identificata con la Natività con san Felice papa di Gandolfino da Roreto, successivamente trasferita nella sacrestia ed ora naturalmente rimossa ma conservata[12], mentre nessuna menzione è degli affreschi, fatto però abbastanza usuale nelle relazioni dell'epoca, non sempre interessate all'apparato decorativo murario.

La visita successiva, compiuta da monsignor Cesare Gambara il 22 dicembre 1586, fornisce preziosi elementi sullo stato generale della

[10] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.158.

[11] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.180 (Cesare Gambara). La visita, essendo estremamente circostanziata, risulta di notevole interesse e, per il ruolo sostenuto da Cesare Gambara nella diocesi tortonese, vale la pena notare che segue di poco meno di un anno la seduta del Concilio Tridentino che fissa le disposizioni in materia di Visite pastorali (XXIV sessione 11 novembre 1563). Sarà necessario tornare sulla descrizione dell'altar maggiore di Frugarolo «*super quo est Anchona latericia sculpta et deaurata antiqua*», un polittico in terracotta policroma che dobbiamo immaginare sul modello di Francesco Filiberti conservato nella parrocchiale di San Dalmazzo a Quargnento, anche perché un suo elemento superstite a Frugarolo dovrebbe essere la piccola formella raffigurante San Felice papa attualmente murata sopra la porta laterale della chiesa. Ad essa il trauma del crollo ha fatto cadere la testina fortunatamente ritrovata dal parroco, don Pierantonio Bellicardi, ed opportunamente ricoverata in casa parrocchiale in attesa di restauro.

[12] La bella tavola, per la quale si veda oltre ed alla nota 34, si trova attualmente ricoverata presso il Laboratorio Nicola di Aramengo in attesa di restauro. La sua collocazione in Sacrestia dovette essere relativamente recente, in quanto la Visita Pastorale di monsignor d'Angennes del 1825 (ASVAl, *Acta et Monumenta Visitationes*, VIII-L-17) descrive una «*Iconam qua primum locum in Sacrario tenet et eam tamquam proeccellentis penicillis opus recognovit*» da identificare con il dipinto in questione, probabilmente trasferito nel presbiterio al momento del riattamento barocco della cappella del Rosario.

chiesa[13]: colpisce l'alternanza tra condizioni ottimali e verifiche di parti degradate, così da suggerire che in quegli anni la sede fosse in fase di risistemazione per l'adeguamento alle nuove normative post-tridentine. «*...il choro... è in volta dipinta senza suolo et mal uguale, una sedie positiva, un letturino amovibile indecente, il restante di tutto il corpo della chiesa è assai in buon termine le volte imbiancate, il suolo commodo li tetti ben acconci eccetto la parte verso il cimitero, per la qual piove nella chiesa, le pareti imbiancate parte, et parte dipinte, le porte con sue serrature e chiavi...*».

Venendo ai singoli altari, quello maggiore ha un «*tabernacolo indecente il qual non è della chiesa, ma è stato impermutato*», l'altare di San Giacomo è «*molto indecentemente tenuto*», quello di San Bernardino è un «*mezzo altare rovinato*», i due di San Sebastiano e Sant'Antonio paiono in migliori condizioni, il secondo per di più dotato di icona, il battistero è «*di pietra di sarizo assai honorevole*» ma è mal tenuto.

In questo panorama, non certo esaltante, spicca l'altare del Santissimo Rosario «*ornato con duoi candelieri d'ottone et croce del medemo, duoi Angeli dorati, con una Icona con l'immagine della Vergine assai honorevole*». Ed a riprova di ciò le norme emanate dallo stesso vescovo in una visita successiva sanciscono «*Si perseveri per la Compagnia del santissimo Rosario in tener bene ornato il loro altare*»[14].

Sullo scadere del Cinquecento quindi l'altare del Rosario è il meglio tenuto ed il meglio dotato, come conferma anche un *Inventario* dei suoi beni mobili non datato ma inserito fra carte del 1593 e del 1594[15]. Certo tutto ciò non aiuta a far luce sulle origini della cappella, ma consente di riconoscerne il ruolo di particolare importanza all'interno della parrocchiale a distanza di un secolo circa dall'esecuzione degli affreschi.

Quando affrontai per la prima volta questo tema avevo sottoli-

[13] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.180.

[14] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.180; il documento non è datato ma contiene riferimenti ad atti del 1587.

[15] ACVTortona, *Visite pastorali*, B.180,*Lista delle robbe della compagnia della Madonna*; «Un baldacchino di raso cremisino... dui angeli... un calice, un palio turchino, et uno rosso di grograno, un palio di damasco nero, un palio di corame dorato, una pianeta bianca di damasco con stole e manipolo, una croce [d'ottone con due candelieri] una pietra sagrata, un camice di tela, Tonaghe n. 7, Tovagliole piccole n. 4».

neato come nei volti degli astanti raccolti sotto il manto della Vergine si dovessero individuare dei veri e propri ritratti [16]. Ed avevo allora richiamato l'attenzione sul fatto che dal 1456 Frugarolo, terra di confine del ducato milanese e per ciò strategicamente importante nelle vicende politiche e militari tra Quattro e Cinquecento, fosse stata infeudata ai Pusterla.

È questa una famiglia di spicco, i cui membri ricoprono cariche importanti alla corte milanese ma risultano altresì ben presenti nei territori a loro demandati.

Pietro Pusterla, primo feudatario, nel 1444 è governatore di Alessandria, Tortona e di tutta l'area di qua dal Po, nel 1452 è procuratore per trattare la pace col marchese di Monferrato, nel 1454 tratta con Lodi e con Ludovico di Savoia, nel 1461 è ambasciatore in Francia, nel 1465 è ambasciatore presso il re di Napoli. Alla sua morte, nel 1484 – una data che ancora precede l'esecuzione dei nostri affreschi – gli subentra il figlio Baldassarre, procuratore ducale in Germania, nel 1496 ambasciatore presso Alessandro VI e a Napoli, nel 1499 commissario generale dell'esercito contro i francesi e morto a Genova il 7 settembre dello stesso anno. Dal suo matrimonio con Orsina Stampa nacquero sei figli tra cui Giovanni Battista, anch'egli insignito di cariche ducali, Pietro – la cui moglie Chiara Visconti fu «amata perdutamente da Prospero Colonna» dal quale pare ottenesse favori per il marito – e Tommaso che intraprese la carriera ecclesiastica [17]. Non ho invece per ora dati sulla famiglia dal cui patronato dipende la cappella del Rosario agli inizi del Seicento, ma l'importanza dei Pusterla anche all'interno della parrocchiale di Frugarolo è attestata da altri elementi: l'altar maggiore risulta dotato nel 1586 di «*un palio di brocato d'oro con l'arme del P. Pietro Pusterla*» [18] e nel 1593 Floramonte Dardanona, vedova di Pietro Pusterla, fonda e dota nella parrocchiale di San Felice la cappella intitolata a San Pietro. Di questo intervento ci fornisce dettagliate notizie l'atto rogato dal notaio Giuliano Rodi in data 6 ottobre e redatto a seguito dell'assenso all'iniziativa dato dal vescovo Maffeo Gambara il 26 giugno precedente: la cappella sarà sita nella parte verso il cimitero e

[16] CARLENRICA SPANTIGATI, *Aggiornamenti*... cit., 1985, p. 126.
[17] GIOVANNI PATRIA, *op. cit.*, 1982, pp. 183 sgg.
[18] ACVTortona, *Visita pastorale* di monsignor Cesare Gambara, 1586, B.180.

prospicente la casa del fu Pietro Pusterla, se ne elenca la cospicua dote e si precisa che il cappellano «*teneat tenere et habere bonam curam diligentiam et custodiam de Capella ac de ancona in ea Capella fienda, et de calice, paramentis et de aliis rebus per dictam Floramontem donandis ad usum dictae cappellae*», mentre si specificano i provvedimenti da prendersi in caso di rovina[19].

Non ho purtroppo reperito altri dati su tale cappella, ma ritorniamo ora ai nostri affreschi per un loro esame più ravvicinato.

Occorre innanzi tutto rilevare che alcune mutilazioni da essi subite in epoca antica impediscono di interpretare con chiarezza il programma iconografico del complesso, costituito, come si è detto, dall'ampia lunetta con la Madonna della Misericordia a sormontare tre distinti scomparti. Quello di mezzo, nonostante l'ampia lacuna centrale, è comunque identificabile con certezza con una Natività: nel lacerto di sinistra sono chiaramente riconoscibili un angelo librato nel cielo e i resti del manto rosso di san Giuseppe, nella porzione di destra parte del manto blù della Vergine sul quale ricadono i lunghi capelli inanellati.

Più ardua risulta invece l'interpretazione delle due scene poste alle estremità. Sulla sinistra, entro una architettura aulica le cui decorazioni a monocromo restituiscono l'immagine di un apparato scultoreo[20], un anziano dalla lunga barba e dalla mano levata in segno benedicente (un sacerdote?) divide due gruppi di personaggi, maschili a sinistra – e di cui restano i volti e parte dei busti – e femminili a destra. Campeggiano su ciascun gruppo due protagonisti aureo-

19 L'atto non è stato rivisto nel corso delle recenti indagini ma era stato da me parzialmente trascritto nel 1985 avendolo reperito tra le *Visite Pastorali* cinquecentesche, ACVTortona, B.180, la donatrice è *Floramons Dardanona Pusterla filia q. Andree Civis Mediolanensis uxor q. D. Petri Pusterle* e l'atto recita «*Fundare et construere fecerit ad Dei omnipotentis, et Beate Mariae Virginis ac S.ti Petri honorem capellam unam... a parte versus cimiterium et versus domos d.q. Petri Pusterle eius mariti latitudinis et longitudinis et qualitatis iuxta formam seu tenorem praefate licentiae* [del vescovo Maffeo Gambara...] *quam capellam dotare intendit...*». La cappella doveva essere la penultima della navata sinistra e le norme emanate in data 5 settembre 1594 (cfr. nota 8) precisano che il patronato della signora Fioramonte Dardanona è in corso di conferma mentre prescrivono che «*si serri questa capella molto ben ornata con balaustri di pietra o di legno tornito e con cancelli di ferro*».

20 Non mi è stato possibile pervenire alla lettura dell'apparato scultoreo che con ogni probabilità nasconde significati allegorici da riconnettere alla scena sacra. Si tratta comunque di un apparato di chiara ripresa dall'antico, con i finti bassorilievi raffiguranti episodi di battaglia tra cavalieri, una statua di personaggio ricoperto da un ampio manto e alcune teste sui modelli dei ritratti di imperatori.

lati che si tendono la mano destra, mentre la fanciulla regge con la sinistra un drappo o una borsa in tessuto chiaro. A prima vista parrebbe trattarsi di uno Sposalizio della Vergine, ma tale lettura è contraddetta dalla troppo giovane età del personaggio maschile aureolato e dalla presenza di un fanciullo in primo piano che distende un piccolo, candido, lenzuolo. Pure siamo di fronte certamente ad una scena di matrimonio e, purtroppo, non ci può più soccorrere l'iscrizione posta alla base del riquadro – e che originariamente ne scioglieva il significato – stante la sua quasi totale cancellazione: se ne leggono solo i lacerti ...O SA...//...MEI...//...CAN...

Lo scomparto di destra, decurtato come il precedente della fascia esterna, sembrerebbe di più agevole interpretazione: all'interno di un edificio facilmente identificabile con un tempio[21] un personaggio in veste sacerdotale – e del cui capo resta solo il bordo di sinistra a evidenziare lunghi capelli sormontati da un copricapo in forma allungata – leva violentemente un braccio a colpire qualcuno alla sua sinistra. Tutto parrebbe indicare una Cacciata di Gioacchino dal Tempio ed anche in questo caso ci troviamo dinanzi ad una iscrizione frammentaria MALEDEO ER...// SPARGEA PER...// IL BON IO...[22].

Ma un'altra scritta è giunta a noi ancor più gravemente mutila: si tratta della firma che l'artista aveva apposto sulla base del pilastro di sinistra nella lunetta con la Madonna della Misericordia e quanto ne resta ci fornisce elementi per un avvincente rebus ...ONIUS//... DE//... E CIVIS//...PINXIT. Il nostro misterioso personaggio è quindi un Antonio o, più probabilmente, stando alle ipotizzabili dimensioni originali della scritta[23], un Gio Antonio, ma cittadino di dove?

È venuto spontaneo, per quella «e» finale della località ed in base a considerazioni sui centri che all'epoca potevano costituire lo-

[21] Che si tratti di un tempio è ancor più evidente dal disegno preparatorio recuperato al di sotto dell'affresco e sul quale mi soffermerò più avanti. Per quanto qui interessa è importante notare che il disegno propone soluzioni non adottate nella stesura definitiva, con la presenza al fondo dell'ambiente di un altare sormontato da una statua.

[22] L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, 2, Paris, 1957, pp. 156-157.

[23] La porzione rimasta misura 12 cm. di larghezza, ma in base alle proporzioni con la faccia del pilastro soprastante è probabile che la specchiatura originalmente si estendesse per circa 20 cm., così da consentire agevolmente la presenza delle lettere IO AT.

gico riferimento per la zona di Frugarolo, pensare a Pavia. Si tratta ovviamente di una semplice ipotesi ma vale la pena rilevare che il Codice diplomatico artistico edito dal Maiocchi registra negli anni per noi utili, e cioè l'ultimo decennio del Quattrocento, la presenza di quattro pittori con quel nome, Giovanni Antonio Vidolenghi, Giovanni Antonio da Vaprio, Antonio da Como e Giovanni Antonio da Vigevano [24].

Scarterei gli ultimi due, segnalati con un unico documento a testa nel 1499 ed escluderei il primo poiché i numerosissimi documenti che lo riguardano partono dal 1454 e inducono quindi ad immaginarlo artista di formazione sicuramente ancora tardogotica e per il quale è improponibile un linguaggio così moderno ed aggiornato sugli anni novanta come quello degli affreschi frugarolesi.

Resta invece il sospetto nei confronti di Giovanni Antonio da Vaprio, documentato a Pavia dal 1485 al 1501 ma con atti non tutti in strettissima successione così da consentire agevolmente di immaginare qualche sua temporanea assenza dalla città [25].

Ho già sottolineato nel 1985 la straordinaria cultura che il maestro attivo a Frugarolo propone, una cultura di radice bramantesca dai riscontri precisi. La scena di destra riprende nei due uomini sullo sfondo dalla ben nota incisione Prevedari del 1481, ma è curioso notare che il puntuale riferimento è frutto di un ripensamento dell'artista in quanto non compare nel disegno preparatorio recuperato

[24] ROBERTO MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia, I vol. 1937, II vol. 1949, ma per i riferimenti precisi alle pagine ed ai singoli documenti, RENATA CIPRIANI, *Indice del Codice diplomatico artistico di Pavia*, Milano, 1966: Giovanni Antonio Vidolenghi, notizie dal 3 settembre 1454 all'11 ottobre 1503; Giovanni Antonio da Vaprio, notizie dal 12 maggio 1485 al 13 dicembre 1501; Antonio da Como, documento dell'11 agosto 1488; Giovanni Antonio da Vigevano, documento del 16 novembre 1499. Per quest'ultimo artista si vedano però anche le note di ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Torino, vol. IV, 1982, p. 1536, voce Paolo da Vigevano. Scarne le aggiunte ricavate da FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902, e riferentesi al Vidolenghi, pp. 223-224 ed a Gio. Antonio da Como, p. 251. Troviamo nel Malaguzzi registrato anche un Antonio da Pandino, figlio di Stefano, attivo nel 1477 alla Certosa di Pavia, che promette nel 1483 agli scolari di S. Maria di S. Satiro di affrescare la volta della chiesa vecchia di S. Satiro. Antonio da Pandino redige però testamento il 29 luglio 1484 (p. 234) ed è noto oggi, come il padre Stefano, per l'attività nel campo delle vetrate.

[25] I documenti riguardano tutti affitti di case o testimonianze per atti analoghi; le interruzioni più rilevanti nella documentazione sono tra il 15 settembre 1486 ed il 13 ottobre 1489, tra il 23 febbraio 1492 ed il 3 marzo 1494, tra questa data e il 27 febbraio 1496 e, infine, tra il 28 marzo 1498 ed il 30 marzo 1500.

in occasione dello strappo degli affreschi[26].

In tale occasione furono infatti ritrovati – e strappati anch'essi – i disegni di entrambe le scene alle due estremità della fascia inferiore ma, mentre quello di sinistra è nel complesso rispondente alla esecuzione definitiva, quello di destra rivela alcune consistenti varianti rispetto alla redazione finale. Si è già fatta menzione alla nota 21 della presenza nel disegno di un altare sormontato da una statua sul fondo dell'ambiente, ma l'ambiente stesso è impostato nel disegno con una visione più di scorcio e al posto dei due personaggi a colloquio desunti dall'incisione Prevedari compare un solo individuo nell'atto di contemplare l'altare successivamente ridotto ad una semplice mensa[27]. Nella scena di sinistra le decorazioni dell'ambiente sono anch'esse di dichiarata ascendenza bramantesca, i due tondi a bassorilievo con le teste di profilo, le scene di battaglia tra cavalieri sull'architrave, le due erme alla sommità ad inquadrare la statuetta di un personaggio ammantato rimandano infatti sia all'incisione Prevedari, sia, e ancor più, agli affreschi di casa Panigorola[28]. Ma ancora sui pilastri che inquadrano la Madonna della Misericordia compare un ricco repertorio di grottesche dai motivi variati, dai bucrani sul pilastro superstite di destra, alle panoplie ed ai grifi sul primo pilastro di sinistra, alle figurette alate sul secondo.

E bramantesca è, più in generale, la stesura pittorica, particolarmente evidente nelle lumeggiature dei riccioli che inquadrano i volti di alcuni personaggi. Anzi sulla stesura pittorica conviene ancora soffermarsi per rilevare la straordinaria qualità esecutiva dei dipinti. Non solo infatti essa è riconoscibile nella capacità di invenzione e variazione rispetto al disegno preparatorio, ma è ancor più riscontra-

26 Si tratta di un vero e proprio disegno e non di una sinopia, essendo condotto a carboncino sullo strato di intonaco di preparazione. Un analogo disegno è stato recuperato al di sotto della scena di sinistra ed entrambi hanno presentato allo strappo alcune difficoltà tecniche – validamente superate dall'équipe Nicola incaricata del restauro – per la fragilità dei tratti a carboncino non compenetrati nell'intonaco e che hanno richiesto una particolare attenzione nel fissaggio.

27 La presenza di queste varianti tra disegno e affresco, nonché i caratteri esecutivi di entrambi rivelano qualità e capacità non indifferenti del nostro Maestro Antonio.

28 Per i riferimenti bibliografici rimando al mio testo del 1985 (p. 125) e in particolare, per la messa a fuoco della cultura milanese in rapporto alla presenza di Bramante, rinvio a Giovanni Romano, *La Pala Sforzesca*, in *Il Maestro della Pala Sforzesca*, Quaderni di Brera n. 4, Firenze, 1978, pp. 20-21. Al momento della stesura di questa relazione non erano ancora editi gli *Atti del Congresso Internazionale Bramante a Milano* (3-7 giugno 1986) per la parte relativa a problemi di pittura e scultura, ma si veda ora «Arte Lombarda», 1988/3-4.

bile in certe stesure, abbreviate ma d'effetto, nell'uso di lumeggiature a grassello che acquistano vigore anche dal loro rilievo, nelle tracce superstiti di decorazione a cera dorata[29].

Analoghi esiti e riscontri anche tecnici, pur con riferimenti a Bramantino oltre che a Bramante, sono riconoscibili nell'attività di Ludovico (Alvise) De Donati quale si configura dalle analisi di Giovanni Romano a proposito della piccola tavola con l'Adorazione del Bambino della Pinacoteca Malaspina di Pavia e del disegno di identico soggetto della Biblioteca Reale di Torino[30]. Ma per l'area geografica qui interessata non deve sfuggire anche la meditazione su Bramante che Ambrogio Bergognone compie in questi anni alla Certosa di Pavia con la collaborazione di frescanti di chiara matrice bramantesca nei tondi della volta della navata maggiore e del transetto[31].

Ma nel caso di Frugarolo, il nostro Maestro Antonio unisce all'aggiornatissimo bramantismo quella che Giovanni Romano ha definito luminosità mediterranea per la particolare sensibilità cromatica, una sensibilità che pare lontanamente richiamare il superbo esempio della tavola di collezione privata genovese con la Madonna in trono con il Bambino e due angeli da Mauro Natale lasciata ad Anonimo ligure, ma ben radicata nel dibattito sull'attività di Carlo Braccesco[32].

29 Va notato come lo strappo eseguito nell'estate 1986 dall'équipe di Guido Nicola con Gian Luigi, Anna Rosa, Nicola Pisano e i loro collaboratori ha conservato e recuperato tutti questi dati tecnici di esecuzione, così che ancor oggi sono rilevabili le giornate, le incisioni dei contorni e dei panneggi, le battute dei fili per l'impianto architettonico, le lumeggiature a grassello, le puntinature grasse sulle piastrelle a finto marmo della scena superiore. Originariamente, come si è detto alla nota 4, si era cercato di evitare lo strappo, ma il protrarsi della situazione di pericolo ha indotto a procedere nell'estate 1986, con fondi del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali assegnati alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte e la direzione dei lavori è stata assunta da chi scrive. Il restauro sarà ultimato nel corrente anno e si auspica di poter ricollocare l'opera nella sua sede originaria; tali speranze poggiano sul reperimento di fondi per il restauro dell'edificio e la sua parziale ricostruzione secondo un progetto ora in via di definizione, ed a tale proposito non si può non rilevare l'impegno prodigato dall'Amministrazione Comunale per risolvere un così oneroso problema.

30 Giovanni Romano, schede *Ludovico (Alvise) De Donati?* e *Bottega dei fratelli De Donati*, in *Zenale e Leonardo*, catalogo della mostra, Milano, 1982-1983, pp. 112-117.

31 Roberta Battaglia, *La Certosa*, in *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano, 1988, pp. 88-93 e schede pp. 228-229.

32 Giovanni Romano, *Premessa* a Elena Brezzi, *Percorsi figurativi in terra cuneese*, Alessandria, 1985, p. X; Mauro Natale, *Anonimo ligure 1480-1490 circa*, in *Nicolò Corso un pittore per gli Olivetani. Arte in Liguria alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, La Spezia - Genova,

Per l'insieme delle sue componenti il ciclo frugarolese costituisce quindi uno dei cardini della cultura pittorica della zona, svolta determinante in senso moderno poco prima dello schiudersi del nuovo secolo, ma ancor più significativo nel suo porsi proprio nel giro di anni in cui Gandolfino da Roreto abbandona la sua primitiva formazione di stampo ligure nizzardo per compiere il proprio rinnovamento in senso lombardo, in parallelo con gli esiti di Altobello Melone, come è ben evidenziato dal Trittico conservato nella Parrocchiale di San Dalmazzo a Quargnento, non lontano da Alessandria[33].

Alla maturazione di Gandolfino dunque dovette non essere estraneo l'esempio di Frugarolo e non è certo casuale il fatto che l'attività del maestro di Roreto in ambito alessandrino tocchi proprio la parrocchiale di Frugarolo, ma in anni più tardi, con la pala raffigurante la Natività con san Felice papa destinata, come si è visto, proprio alla nostra cappella e le sette tavolette, superstiti probabilmente di una serie di Misteri del Rosario[34].

Presenze bramantesche e, poco dopo, testimonianze dell'attività di Gandolfino da Roreto: dato assai significativo è fornito dal riproporsi di una medesima situazione in una sede geograficamente prossima sia a Frugarolo che a Quargnento. A Felizzano infatti, nella ca-

1986, pp. 121-124. Da rilevare negli affreschi di Frugarolo la presenza del manto di identica decorazione rispetto al dipinto genovese, una decorazione peraltro assai diffusa nei tessuti dell'epoca.

33 Anche per i riferimenti alla bibliografia precedente si veda Giovanni Romano, scheda *Gandolfino da Roreto*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di Giovanni Romano e Carlenrica Spantigati, Alessandria, 1986, pp. 104-105: vi si sottolineano i rapporti di Gandolfino con l'area lombarda cremonese anche per l'esecuzione delle cornici, ma sugli intrecci di cultura tra Lombardia, Piemonte e Liguria si veda la scheda *Bottega di Gandolfino da Roreto* sempre di Giovanni Romano, *Ibidem*, p. 105. Sui rapporti Cremona - area alessandrina casalese si veda inoltre Marco Tanzi, *Francesco Casella e le congiunture tra Cremona e Piemonte all'inizio del Cinquecento*, in «Itinerari», 1984, pp. 21-32.

34 Giovanni Romano, scheda *Gandolfino da Roreto*, in Franco Mazzini - Giovanni Romano, *Restauri in Piemonte, 1968/1971*, catalogo della mostra, Torino, 1971, pp. 45-46. Inutile sottolineare che se le tavolette facevano parte di una serie di Misteri del Rosario andavano anch'esse collocate nella cappella con i nostri affreschi. Per le presenze gandolfiniane in area alessandrina, oltre ai testi di Romano già citati, si veda Carlenrica Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico-archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in *Il Museo...* cit., pp. 16-20 con la riproduzione dei due dipinti già nella Cattedrale di Alessandria (ma di cui si ignora l'originaria collocazione) e della piccola Crocefissione tutt'ora ivi conservata. Questa ultima opera è stata recentemente restaurata da Anna Rosa Nicola Pisano con la direzione di chi scrive e grazie all'intervento economico dell'Amministrazione Provinciale di Alessandria, Assessorato alla Cultura.

nonica della Parrocchiale di San Michele sono custodite due tavole già in San Pietro e raffiguranti la Madonna col Bambino in trono e Santa Apollonia, probabili parti di un polittico smembrato, la cui attribuzione alla fase matura di Gandolfino nel primo decennio del Cinquecento è fatto da tempo acquisito [35].

Le due tavole sono però forse ancora poco presenti ai più e ciò probabilmente anche a causa del loro essere offuscate da pesanti ridipinture. Ma ciò che impressiona è la concomitante presenza a Felizzano di un ciclo di affreschi di cui è finora sfuggita l'importanza: si tratta del Cristo in mandorla con i simboli dei quattro Evangelisti e della Madonna col bambino tra i santi Michele, Rocco, Sebastiano, Pietro e Stefano affrescati nell'abside della chiesetta di San Rocco appena fuori dell'abitato [36].

La sfortuna critica di questo ciclo è forse in parte dovuta alle mutilazioni che esso ha subito nel tempo e, ancor più probabilmente, al fatto che la fascia con la Madonna e i santi, assai consunta, sembrerebbe oggi indicare la presenza di un artista dalle realizzazioni non tutte egualmente felici [37]. Al di sopra, inframmezzato da una cor-

[35] Schede di ANGELO DALERBA per l'ICCD, 1972, nn. 5424 e 5452 bis, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Ufficio Catalogo. L'attribuzione a Gandolfino era stata avanzata da NOEMI GABRIELLI, *La mostra dal Gotico al Rinascimento in Piemonte*, in «Rivista di Storia Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria», 1939 ed è stata ribadita da GIOVANNI ROMANO, scheda Gandolfino da Roreto in FRANCO MAZZINI e GIOVANNI ROMANO, *op. cit.*, p. 45. Prossimo a Gandolfino è anche l'affresco raffigurante la Madonna che allatta il bambino, pur pesantemente ridipinto, ed ora conservato, a seguito di un trasporto antico, nella terza cappella destra della stessa Parrocchiale di San Michele (ANGELO DALERBA, scheda per l'ICCD, 1972, n. 5373).

[36] Gli affreschi vennero restaurati da Gian Luigi Nicola nel 1977 a conclusione di un'impegnativa opera di ripristino dell'intero edificio promossa e, con fatica ma entusiasmo, portata a termine dal parroco, don Quinto Gho. Lo stesso don Gho, con la consapevolezza dell'importanza dei dipinti, avrebbe allora voluto che gli stendessi una breve relazione: con il rimpianto di non essere riuscita in tempo a rispondere alle sue aspettative, mi pare ora di riscattare almeno in parte il debito alla sua memoria di attento custode e valorizzatore dei beni storico-artistici a lui affidati.

[37] Le difformità nell'esecuzione sono sottolineate da GIANFRANCO CUTTICA DI REVIGLIASCO, *Per un repertorio della pittura murale fino al 1500*, in *La pittura delle pievi nel territorio di Alessandria dal XII al XV secolo*, Alessandria, 1983, p. 149. L'autore, che a giudicare dalla fotografia pubblicata sembrerebbe ancora riferirsi agli affreschi prima del restauro, rileva le componenti di cultura bramantesca e suggerisce confronti con gli altri affreschi conservati nell'abbazia di Rivalta Scrivia. Le differenze qualitative sono individuabili in talune ingenuità presenti nella fascia inferiore, come ad esempio nelle figurine di angeli col braccio levato ad indicare il cielo, ma per contro si vedano la bella realizzazione della mano in scorcio di santo Stefano, l'impianto spaziale di ampio respiro, la stesura del volto di Cristo, il repertorio di grottesche che incornicia il catino absidale. ANGELO DALERBA (schede per l'ICCD, 1972, nn. 5343-

nice con festoni di foglie e arpie e profilato da un'altra cornice con decorazioni a grottesche, è il catino absidale i cui affreschi ripropongono clamorosamente la stessa qualità e la stessa cultura del ciclo di Frugarolo. Lo si nota in particolare osservando la stesura del Cristo, purtroppo parzialmente lacunoso, o rilevando certi artifici prospettici come l'aureola sulla testa del leone di San Marco: stessa cultura se non addirittura stessa mano, a Felizzano però ad una data di poco più precoce.

Non è facile neppure per questa sede intraprendere la ricerca documentaria, essendo passata alle dipendenze della diocesi di Alessandria nel 1817 dalla precedente appartenenza alla diocesi di Casale[38]. La chiesa di San Rocco era ed è, per di più, chiesa campestre, e quindi totalmente priva di una propria amministrazione e di un proprio archivio ed occorrerà inseguirne i documenti sia presso l'archivio parrocchiale sia presso quello della Curia casalese[39]. Ma alcuni utili dati sono presenti all'interno dell'edificio che, per la sua collocazione esterna all'abitato, venne segnato dalle vicende storiche, particolarmente militari, che coinvolsero la zona. Così troviamo ora un vero e proprio palinsesto di scritte graffite su intonaci ed affreschi, a ricordo di reiterati passaggi e temporanee soste di milizie: Michael Girard di Cuneo li 22 maggio 1630; Oreste Runinger; 1553, Die decimoquarto majo il cap.o: via via si susseguono nomi, date, annotazioni e rileviamo che la data più antica presente è il 1507[40].

Occorrerà dunque procedere sulla via aperta dalla conoscenza di Frugarolo e Felizzano per chiarire ulteriormente questo delicato momento nodale per la cultura pittorica alessandrina e forse allargare il

5344, Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, Ufficio Catalogo) ha segnalato che da una fotografia scattata nel 1894 da Francesco Negri (Casale, Museo Civico) tali differenze qualitative non risultano evidenti e sembrano quindi da imputarsi ad un maggior degrado della fascia inferiore. I danni subiti nel tempo da questo bel ciclo hanno determinato la perdita totale di una sesta figura di santo all'estrema sinistra.

[38] Tommaso Canestri, *op. cit.*, pp. 50-54. Sulla storia di Felizzano in generale ed in particolare sulla Parrocchiale di San Michele e sui diversi oratori e cappelle si veda anche Giovanni Pastorino, *Felizzano. Appunti di Cronache*, in «Rivista di Storia Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria» ma consultato in estratto, Alessandria, 1908.

[39] Di chiesa campestre parla il Canestri (cfr. alla nota precedente) con riferimenti desunti dalla Visita pastorale di Monsignor Radicati del 1690 che sembrerebbe la prima a menzionare San Rocco.

[40] Le scritte sono rilevate, sia pure non integralmente, da Beatrice Boffito Serra in «L'Amico. Bollettino Parrocchiale di Felizzano», 1953, n. 6, agosto-settembre.

campo su quella fascia oggi poco nota che, comprendendo Valenza, Bassignana, Pecetto e le terre lungo il Po, si articolava nella diocesi di Pavia e con lo stato di Milano era in rapporto di stretta dipendenza. Chissà che non possiamo così incontrare nuovamente Maestro Gio Antonio e non ci sia possibile assegnargli qualcosa più di un nome e di pochi affreschi[41].

41 Sui rapporti tra la cultura pittorica pavese e l'area casalese utili dati sono in MARCO TANZI, *Da Vincenzo Foppa al Maestro delle Storie di Sant'Agnese* (1458-1527), in *Pittura a Pavia...* cit., pp. 74-86, particolarmente alle pp. 78-79, con la ripresa e lo sviluppo di indicazioni di Giovanni Romano soprattutto a proposito dell'attività di Bartolomeo Bonone. A questo artista, come mi suggeriva lo stesso Romano, sembrerebbero legati gli affreschi con Profeti recentemente riemersi sotto lo scialbo in Santa Maria dei Canali a Tortona e databili verso il terzo decennio del Cinquecento (CARLENRICA SPANTIGATI, *La pittura tra quattrocento e cinquecento sulla via tra Milano e Genova: precisazioni e aggiornamenti*, in *Manfredino Boxilio e la Pieve di Novi. Un restauro come tutela e come conoscenza.* Quaderni dell'Assessorato alla Cultura di Novi, n. 2 a cura di CARLENRICA SPANTIGATI e BEPPE MERLANO, Novi-Ovada, 1988, p. 9.

SILVANA PETTENATI

NOVITÀ SUI LIBRI MINIATI PER PIO V

Intendo esporre quanto di nuovo è emerso sull'argomento nell'arco di tempo di tre anni, dopo la mostra *Pio V e Santa Croce di Bosco*. Faccio riferimento a quanto ho già scritto in proposito[1]; è necessario però che io riprenda schematicamente alcuni argomenti per poter proseguire il discorso.

Per mezzo del controllo accurato della bibliografia e dei documenti d'archivio, seguendo le tracce della storiografia ottocentesca e constatandone la veridicità, si è arrivati a stabilire che i grandi libri da coro ordinati da Pio V per farne dono al convento di Bosco erano 34; furono iniziati nel settembre del 1567 a Roma, quando si acquistò la «carta pecorina», ivi scritti e miniati. Di questi 34 volumi 30 sono nel gruppo riunito tra il 1868 e il 1895 nel Museo Civico di Alessandria. Dei rimanenti, sempre nei lavori di ricerca per la mostra, ne sono stati individuati due presso l'Ordine dei Predicatori, uno presso una collezione privata di Milano, dove è pervenuto per eredità della marchesa Luisa Busca (famiglia alessandrina), sposata Serbelloni. Questi tre libri sono i capisaldi sia dell'illustrazione miniata sia del programma iconografico, eseguiti dietro impulso diretto del pontefice. È quasi certo che i due ancora presso i Domenicani furono posti in salvo all'epoca dell'occupazione francese; press'a poco nello stesso periodo fu trasferito alla collezione Busca il terzo, perché nel 1820 risulta già nella libreria Sola-Busca di Milano.

Manca all'appello un quarto volume, cioè il trentaquattresimo, che alla fine dell'Ottocento si trovava a Torino dove circolava sul

[1] SILVANA PETTENATI, *I Corali di Pio V*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, a cura di CARLENRICA SPANTIGATI e GIULIO IENI (catalogo della mostra), Alessandria, 1985, pp. 171-221.

mercato antiquariale. Inoltre l'asportazione di 25 miniature del Corale II, cioè praticamente la privazione della totalità della decorazione, era stata rilevata dalla commissione che prese in carico il gruppo destinato al Museo di Alessandria.

Già nel catalogo della mostra mi auguravo, anzi esprimevo la speranza che da qualche parte ricomparisse, se non l'intero volume almeno qualche singola miniatura ritagliata.

La previsione si è avverata in tempo breve, perché nel 1986 è comparso sul mercato un foglio di corale ornato di un'iniziale istoriata con l'immagine di due Santi Guerrieri (fig. 1)[2], senza ombra di dubbio proveniente da uno dei libri da coro di Bosco, non solo per l'evidente coincidenza della miniatura e della scrittura, ma anche per i dati fisici della pergamena (dimensioni, usura, danni, numerazione) (fig. 2). L'attribuzione del catalogo d'asta era al genovese Giovanni Battista Castello, allievo del Cambiaso, chiamato in Spagna da Filippo II per cui eseguì un *Antifonario* per l'Escorial nel 1584. Tornato in patria nel 1590 proseguì fino alla tarda età (morì nonagenario nel 1637) a produrre quadretti singoli su pergamena, di soggetto sacro, conservati per lo più in collezioni private genovesi. Le fonti ricordano però anche quadretti di paesaggio, fiori, frutta, animali, insetti.

L'expertise dell'asta non era del tutto fuori strada, nel senso che avendo evitato il riferimento di comodo a Giulio Clovio, cercava un personaggio plausibile e abbastanza noto nel campo del collezionismo. Il risultato però è stato quello di far aumentare il prezzo del foglio in modo sorprendente. Molto spesso miniature erratiche del tardo Cinquecento sono riferite a Giovanni Battista Castello anche sul mercato internazionale, con maggiore o minore ragione. A questo punto vorrei riproporre una miniatura raffigurante il *Calvario* del Museo Borgogna di Vercelli, attribuita a scuola romana della fine del '500[3] (fig. 3) perché mi pare fuor di dubbio si debba riferire a lui.

Oltre al ritrovamento della miniatura ritagliata, varie novità riguardano gli autori, cioè i miniatori attivi per i corali, di cui avevo delineato le varie matrici culturali e proposto una sola identità, cioè

[2] *Asta di importanti dipinti antichi e dell'Ottocento*, Franco Semenzato, Venezia, 14 dicembre 1986, n. 32.

[3] Vittorio Viale, *Civico Museo Borgogna. I dipinti*, Vercelli, 1969, p. 79, n. 123. Da confrontarsi con il *Calvario* ora alla City Art Gallery di Auckland, Nuova Zelanda, passato ad un'asta di Sotheby del 12-7-1927, n. 43, come Apollonio de' Bonfratelli.

quella di Don Benedetto da Bergamo, monaco di Vallombrosa, per cui avevo qualche incertezza se egli fosse solo il calligrafo o anche il miniatore. Ma di lui tratterò più avanti.

Il nome di un altro miniatore, certamente uno dei migliori di tutto il complesso decorativo, è stato svelato da una comunicazione di Federico Zeri[4]: in collezione privata italiana esiste un foglio ritagliato da un corale, firmato in basso «RAPHAEL DE CREMONA», senza dubbio da collegare ad uno dei maestri presenti nel corale R, ancora presso l'Ordine dei Domenicani. Il foglio è incorniciato da un ricco fregio a girali, figure grottesche, due medaglioni sulla metà dei lati raffiguranti la *Flagellazione* e la *Crocefissione*; altri due clipei in alto e in basso, sorretti rispettivamente da figure femminili e maschili recano imprese e stemmi scarsamente leggibili nella fotocopia che unicamente ho potuto consultare. In alto si può intravedere una nave nel mare in tempesta, sormontata da un cartiglio con motto, in basso uno stemma con un fascio di cinque spighe, sormontato da una stella. All'interno del fregio la metà superiore della pergamena reca la scena della *Deposizione nel sepolcro*, entro un'elaborata cornice a forte volumetria, sul genere delle inquadrature a stucco degli affre-

[4] La notizia sul miniatore Raffaello da Cremona, comunicata da Federico Zeri, che qui si ringrazia, è stata già inserita nella voce *Decio* del *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma, 1987, p. 547, a cura di SILVANA PETTENATI e nel volume *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di CARLENRICA SPANTIGATI e GIOVANNI ROMANO, nel capitolo *La sala di Pio V*, di C. SPANTIGATI, Alessandria, 1986, p. 114, edito per la Cassa di Risparmio di Alessandria. Nel periodo intercorso tra il Convegno e la pubblicazione degli Atti, ho avuto occasione di esaminare i corali provenienti dal monastero di San Benedetto in Polirone, ora presso l'Archivio Storico Diocesano di Mantova. Mentre tre di essi (cod. S1,6T,3), scritti tra il 1554 e il 1555 sono stati riferiti a Gerolamo dai Libri (cfr. *Miniatura veronese del Rinascimento*, a cura di G. CASTIGLIONI e S. MARINELLI, catalogo della mostra, Verona, 1986, pp. 274-276), un quarto, il codice A2, chiaramente più tardo è stato collegato ad un pagamento del 2 maggio 1562, per il pittore cremonese Giuseppe Rivelli, di affreschi e carte miniate per il coro della chiesa (cfr. R. BERZAGHI, *Committenze del Cinquecento; la pittura*, in *I secoli di Polirone*, a cura di P. PIVA, catalogo della mostra, S. Benedetto Po, 1981, vol. I, pp. 301-303). Del suddetto pittore, citato nelle memorie manoscritte di Antonio Campi, erano noti due dipinti su tavola con figure femminili, una del Museo Correr di Venezia, datata 1544, una in collezione privata (cfr. G. MARIACHER, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venezia, 1957, p. 199; W. SUIDA, *L'altra opera di Giuseppe Rivelli cremonese*, in «Arte lombarda», III, 1, 1958, pp. 99-100). Ambedue recano un cartiglio con il nome del pittore «Joseph Rivellus... cremonensis hoc faciebat 1544» oppure «Joseph ribellus... cremonensis...».

Il fatto notabile è che le miniature del codice A2 di Polirone presentano somiglianze con quelle di Bosco. In attesa della documentazione fotografica per fare confronti più diretti, mi preme qui richiamare l'attenzione sulla singolare assonanza tra il Joseph Rivellus cremonensis e il Raphael de Cremona dei fogli ritagliati, non altrimenti noto.

schi. Al di sotto un'iniziale *A* con la rappresentazione di *Tobiolo e l'Angelo*. Le note musicali e il testo sono stati abrasi, nel tentativo di trasformare la miniatura ritagliata in una pittura a sé stante. Sempre Zeri ha segnalato che il foglio faceva parte di un gruppo di tre presente ad un'asta dell'Hotel Drouot di Parigi nel gennaio 1908: anche gli altri due fogli erano firmati ed inoltre datati 1573. Sono riprodotti sul catalogo d'asta e recano le raffigurazioni di *Gesù nell'Orto degli Ulivi* e dei *Soldati a guardia del sepolcro*. Il catalogo avverte che: «Les lettres dorées et une frise ont été superposées pour cacher des notes de musique et des lettres noires, qui peut-être ne s'accordaient pas avec la finesse des miniatures». Quindi la presenza della matrice «lombarda» moderna che avevo rilevato tra le predominanti nei corali di Bosco, ha trovato conferma nella inedita personalità di Raffaello di Cremona su cui si potrà sapere di più sia con il reperimento di altre opere sia con dati documentari da cercarsi non solo a Cremona, ma a Roma e in Vaticano.

Il superamento di ogni incertezza sulla partecipazione e sul ruolo giocato da Benedetto da Bergamo nell'impresa dei corali di Bosco è venuto dall'approfondimento della ricerca sugli «scriptoria» musicali dei pontefici.

L'argomento è stato studiato sulla base dei documenti, specialmente quelli contabili, dell'Archivio Vaticano e dell'Archivio di Stato di Roma da Josè Marìa Llorens, che ha pubblicato il *Catalogo dei manoscritti musicali della Cappella Sistina* (1960), e *Le Opere musicali della Cappella Giulia* (1971). Llorens chiarisce che i libri liturgici avevano diverse destinazioni e appartenenze, e che da questo deriva la loro conservazione o dispersione. Bisogna distinguere tra i libri destinati alla Cappella Sistina e quelli destinati alla Sacrestia del Palazzo Apostolico. Mentre quelli della Cappella erano usati dai cantori, quelli della Sacrestia erano riservati al pontefice, ai cardinali, agli alti prelati della corte che officiavano nella Cappella papale ed erano i più riccamente decorati. Per questa ragione i libri della Sacrestia sono stati, in particolare all'epoca dell'occupazione napoleonica, trafugati, dispersi, ritagliati; quelli della Cappella sono tutt'ora custoditi nella Biblioteca Vaticana.

Per il culto della Basilica Vaticana fu fondata un'altra cappella musicale da Giulio II della Rovere dotata di dodici cantori ed altrettanti scolari (pueri cantores), denominata Cappella Giulia. Questa cap-

pella non ebbe mai uno scrittorio proprio, ma si servì per i libri musicali dei calligrafi e dei miniatori operosi per la Cappella e la Sacrestia Pontificia. Nomi di copisti, legatori, librai si ritrovano nelle note di pagamento e spesso risultano essere gli stessi della Cappella Pontificia. In quanto ai miniatori, non ve ne era nessuno fisso; ma anche qui è probabile accadesse un'osmosi con quelli della Sistina.

L'unico menzionato è per l'appunto Benedetto da Bergamo, frate di Santa Prassede autore del frontespizio miniato di un *Graduale romano*, terminato nel dicembre del 1567. Ed ecco qui la soluzione del quesito se il don Benedetto da Bergamo menzionato sia per i corali di Bosco sia per quelli di Pavia fosse solo l'amanuense o anche il miniatore. Padre Benedetto da Corterezzo, cittadino di Bergamo, monaco vallombrosano dopo essere stato liquidato il 7 maggio 1567 per i lavori «... scripturarum et litterarum ac ameniuturarum... factarum super nonnullis libris in carta pecorina et bombasina prefacti Monasteri Cartusie Papie...»[5] subito dopo si trasferisce a Roma, dove il 24 dicembre 1567 riceve il pagamento per la miniatura di un Graduale per la cappella Giulia: «Pagherete al latore della presente al chè il Padre Benedetto scrittore e miniatore di Sua Santità scudi 8 e b. 80 di moneta per avere esso scritto et miniato il primo foglio del Graduale... Jo Do Benedetto monaco da Bergamo ho ricevuto dal R. Gaspar Cencio scudi undici per una miniatura». Gio Rocco de Pasquali veneziano aveva iniziato a giugno la scrittura del volume. Si conoscono inoltre i nomi dei «cartolari», cioè dei fornitori della carta pecora, degli esecutori della legatura (per le parti metalliche, i piatti di legno, la copertura di vacchetta)[6].

Il foglio 1 del Graduale, dove inizia la parte musicale, reca quattro miniature figurate: un'iniziale D con l'immagine di *Sant'Andrea* (fig. 4-5) in alto a sinistra, tre medaglioni, sul margine inferiore con

[5] Sui corali di Pavia si cfr. S. PETTENATI, *I Corali di Pio V*, 1985, cit., pp. 173-174 e note 14, 15, 16, 17. Alla bibliografia ivi citata è da aggiungere: *Memorie storiche sulla Certosa di Pavia*, in «Archivio storico lombardo», 1879, 6, pp. 134-146, tratte dai manoscritti del certosino Matteo Valerio (1543-1645), priore a Pavia dal 1634 al 1637. Su questi manoscritti cfr. BARBARA FABIAN, *Le ancone quattrocentesche sugli altari della Certosa di Pavia*, in *Perugino, Lippi e la bottega di San Marco alla Certosa di Pavia, 1495-1511*, catalogo della mostra di Milano, Pinacoteca di Brera, a cura di B. FABIAN, Firenze, 1986, in particolare la nota 5, pp. 29-30.

[6] JOSÈ MARÌA LLORENS, *Le opere musicali della cappella Giulia*, Città del Vaticano, 1971, pp. 10-14; *Graduale romano delle Feste e del Comune dei Santi*, Cappella Giulia XII 7, Biblioteca Vaticana, ms. membr. di ff. 220 + 2, mm. 583 x 390.

lo stemma della Basilica di S. Pietro, l'arma del canonico di San Pietro e prefetto dei cantori, mons. Gaspare Cencio, lo stemma della cappella Giulia, cioè la Madonna con il Bambino e l'albero dei Della Rovere. La padronanza dei mezzi tecnici e stilistici da parte di Benedetto da Bergamo come miniatore è fuori discussione, i confronti con analoghe immagini dei corali di Bosco assai agevoli: si veda ad esempio l'immagine quasi coincidente del Sant'Andrea del corale XXIV, f. 1*r* del Museo Civico di Alessandria (fig. 6).

Il fatto che venga menzionato nel mandato di pagamento come *scrittore e miniatore di Sua Santità*, fa pensare che egli si sia trasferito a Roma per volontà dello stesso Pio V, in parallelo se non in alternativa ad Apollonio de' Bonfratelli da Capranica *Capellae et Sacristiae Apostolicae miniator* dal 1557 al 1573[7].

L'importanza dei corali di Bosco nell'ambito della miniatura del tardo '500 è ormai un dato di fatto: posso citare un recente articolo di Catherine Monbeig Goguel[8], la quale pubblicando disegni inediti del Clovio nel Museo del Louvre, cita più volte le miniature di Bosco, accettando la mia prima ipotesi che potessero riferirsi all'allievo prediletto di Giulio Clovio, Claudio Massarelli da Caravaggio, altro nome da me tratto dall'oblio in occasione della mostra di Alessandria.

A mio parere la presenza di Claudio Massarelli accanto al maestro si può piuttosto ipotizzare in alcuni fogli del cosiddetto Lezionario Towneley della Public Library di New York, realizzato tra il 1568 e il 1577. Il Lezionario Towneley apparteneva alla Sacrestia della Cappella Pontificale di dove fu sottratto dai Francesi, insieme a molti libri, che, come già detto, furono smembrati.

Una parte consistente di queste miniature ritagliate fu raccolta dall'abate Celotti; la collezione fu poi venduta ad un'asta di Christie a Londra nel 1825 e dopo vari passaggi di proprietà parecchie delle miniature pervennero alla British Library di Londra, mentre altre circolano tutt'ora sul mercato antiquario[9].

In una cartella miscellanea di miniature ritagliate da manoscritti

[7] J. M. Llorens, *Miniatures de Vincent Raymond en los manuscritos de la Capilla Sixtina*, in *Miscelanea Homenaje à Mons. Higinio Anglés*, Barcelona, 1958, pp. 481 e 493.

[8] Catherine Monbeig Goguel, *Giulio Clovio «nouveau petit Michel-Ange». À propos des dessins du Louvre*, in «Revue de l'Art», 1988, n. 80, pp. 37-47.

[9] *A catalogue of a highly valuable and extremely curious collection of illumined miniature paintings of the greatest beauty, and of exquisite finishing taken from the*

italiani (London, British Library, Add. 21412) è riunita la serie già della collezione Celotti ordinata secondo i Pontefici. Vi si ritrovano le più splendide opere di Apollonio de' Bonfratelli, eseguite per Pio IV (1559-1565) e Gregorio XIII (1572-1585), ma è certo che ne esistevano anche numerose eseguite per Pio V: nel catalogo d'asta Celotti ne sono descritte quattro, dal n. 81 al n. 85. La prima si trova ora a Cambridge[10]. Una *Deposizione di Cristo dalla Croce* di grande impegno compositivo, firmata da Apollonio e datata 1571, passata in una vendita di Sotheby nel 1925, che conosco solo in fotografia, reca la scritta «SEDENTE PIO V PONTIF. OPM. MAX. GHISLERIO ALEXANDRINO»: proviene certamente dalla Sagrestia Segreta pontificia come testimonia un inventario del 1714[11], *Inventario de Libri Manoscritti in Carta pecora che si ritrovano nella Sagrestia Pontificia p. servizio della Cappella Papale*, dove si elencano i libri «antichi che non servono più» collocati nell'«Armadio 3° nella 2ª Stanza sotto la lettera A». Molti dei Pontificali risultano miniati da Apollonio ed alcuni in particolare risultano appartenenti a Pio V.

Papa Ghislieri, mentre per i corali destinati a Bosco scelse artisti dell'Italia settentrionale, per altri libri liturgici della Cappella Pontificia continuò a servirsi del miniatore ufficiale Apollonio che era subentrato a Vincent Raymond in questo compito[12].

Un'ulteriore novità a proposito di codici miniati per Pio V conferma quest'osservazione: si tratta di un *Pontificale* della Biblioteca Laurenziana di Firenze (Ashb. 858), considerato finora per la legatura, che reca lo stemma di Michele Ghislieri come cardinale[13]: è da

Choral Books of the Papal Chapel in the Vatican, during the French Revolution; and subsequently collected and brought to this Country by the Abate Celotti... which will be sold by Auction by Mr. Christie... on Thursday, May 26th, 1825, a cura di W. Y. OTTLEY. Sul Celotti come collezionista cfr. FRANCIS HASKELL, *Mecenati e pittori*, Firenze, 1966, p. 571.

10 S. PETTENATI, *I Corali di Pio V*, 1985, cit., pp. 187 e 189, con bibliografia relativa.

11 L'inventario è segnalato, insieme ad un altro del 1728 da MIRELLA LEVI D'ANCONA, *Illuminations by Clovio Lost and Found*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1950, luglio-settembre, p. 76, nota 19. Roma, Archivio di Stato, Camerale I, vol. 1560.

12 J. M. LLORENS, *Miniaturas...*, 1958, cit., p. 5; fin dal 1554 Apollonio affiancava Vincent Raymond come si rileva dal documento: «Hoggi che siamo a li XVIII di novembre del 1554 e stato mandato da N. Sre. PP. Giulio III qui in sacrastia due Historie miniate, da ms. Appollonio Buonfratelli della Dioc'j de' Sutri, Coadiutore nell'ufficio del miniatore...».

13 TAMMARO DE MARINIS, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, Firenze, 1960, III, p. 98, n. 3007. *Mostra di legature della Biblioteca Medicea Lauren-*

datarsi quindi tra il 1557 (quando egli è nominato cardinale) e il gennaio del 1566 (quando è eletto al soglio pontificio) (fig. 7, 8, 9)).

Le cinque miniature figurate di ottima qualità sono da riferirsi ad Apollonio Bonfratelli, che opera con modi ancora affini a Vincent Raymond, quindi all'inizio della sua attività per la curia pontificia.

La struttura del codice che reca un quaternione all'inizio e alla fine scritto e decorato in modo diverso, fa pensare ad un'aggiunta al Messale originario, forse di Paolo IV Carafa, da cui Michele Ghislieri fu ordinato cardinale e di cui fu erede [14].

Da riferirsi dubitativamente ad Apollonio l'unica miniatura di un'opera di Lorenzo Belli, *Enchiridion Privilegiorum Pauperum*, dedicata a papa Pio V, datata 1568, nota anche questa solo per la legatura che reca le insegne pontificali sempre della Biblioteca Laurenziana (Ashb. 959) [15]. A f. *2r* si trova la *Presentazione* del libro al Pontefice (fig. 10) da parte di una donna inginocchiata raffigurante l'*Egestas*; assai interessante è la raffigurazione della sala dove avviene la consegna, con Pio V assiso sotto il baldacchino, che sembra la ripresa di un ambiente reale.

Si può concludere che partendo da un'indagine focalizzata sul territorio alessandrino e sul convento di Bosco è stato possibile arrivare a risultati di novità e di accrescimento insperati nel campo della cultura artistica del tardo '500 e in particolare nel campo della miniatura. Tale espressione artistica conosce un'ultima splendida stagione nel clima neofeudale delle corti dell'epoca: da annoverare tra le più emblematiche quella pontificia.

ziana, Firenze, 1978, n. 53; ANTONIETTA MORANDINI, GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, MARIO TESI, *La Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, 1986, p. 30. UGO ROZZO nel capitolo *Pio V e la biblioteca di Bosco Marengo*, catalogo della mostra 1985 cit., pp. 324-25 ricorda il codice per la legatura ma non fa parola delle miniature. Devo la segnalazione delle illustrazioni miniate all'amichevole sollecitudine di Angela Bussi Dillon che qui ringrazio.

14 *Praeparatio ad Missam pro Episcopo*, ms. membr. di ff. 44, mm. 352×652; contiene cinque miniature figurate oltre a numerose iniziali miniate e fregi. La scena del f. *5v* che rappresenta il Sacro Collegio riunito in attesa del Pontefice per celebrare la Messa è stata riprodotta da Grazia Vailati Schoenburg in una recensione alla mostra dei *Tesori dell'Annunziata di Firenze*, come testimonianza della politica accentratrice di papa Pio V, che volle la trasformazione dei Serviti in Ordine Mendicante, cfr. «Antichità viva», 1987, XXVI, 1, p. 58. L'esecuzione della miniatura spetta però al periodo in cui il Ghislieri era solo cardinale.

15 *Mostra di legature...*, 1978, cit., n. 54; U ROZZO, *Pio V e la biblioteca...*, 1985, cit., p. 325. Si tratta di un ms. membr. di ff. 45, mm. 222×157, con dedica datata 25 settembre 1569.

Non è da dimenticare che Pio V scelse come pittore ufficiale Bartholomeus Spranger, presente a Roma tra il 1566 e il 1575, di dove poi si allontanò per recarsi alla corte di Rodolfo II d'Asburgo. L'affinità con Spranger si avverte nelle miniature più belle dei corali di Bosco, come per altro era già stato notato da Carta, Cipolla, Frati nel 1898 [16]; è sorprendente ad esempio la vicinanza tra una piccola tempera del Musée Ingres di Montauban raffigurante il *Salvator mundi* attribuita a Spranger ed esposta alla mostra *Prag um 1600*, Vienna 1988 [17] e le miniature del corale H, ancora presso l'Ordine Domenicano.

Lo studio dei corali di Bosco ha rivelato due nuovi pittori-miniatori: Benedetto da Corterezzo e Raffaello da Cremona, ha riproposto un personaggio malnoto come Apollonio de' Bonfratelli, attorno a cui si infittiscono le opere; manca invece ancora qualsiasi attribuzione sicura per Claudio Massarelli da Caravaggio. Se si riuscisse a colmare questa lacuna, si potrebbe tracciare un profilo della miniatura «manierista» abbastanza completo, sulla base dei risultati dell'ultimo quindicennio di studi.

Nel contesto delle novità su Pio V, anche se non nel campo dei codici miniati, colgo l'occasione di segnalare uno splendido rilievo in cera policroma raffigurante *Santa Maria Maddalena che intercede presso la Madonna in favore del Cardinale Michele Bonelli per le preghiere di papa Pio V*, c. 1566-67, da attribuirsi allo scultore medaglista G. B. Capocaccia (fig. 11) donato da G. Gallino ed E. Benappi di Antichi Maestri Pittori al Museo Civico di Torino, nel novembre del 1989. Del citato scultore, il Vasari loda «un ritratto di Papa Pio V... e quello del cardinale Alessandrino», fatto «di stucchi di colore» [18].

16 Francesco Carta, Carlo Cipolla, Carlo Frati, *Monumenta paleographica sacra. Atlante paleografico artistico compilato sui manoscritti esposti a Torino alla mostra d'arte sacra del 1898*, Torino, 1899, p. 62.

17 *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolph II*, Austellung Kunsthistorisches Museum Wien 24-11-1988/26-2-1989, Luca Verlag, Freren-Emsland, 1988, 2 Band, p. 105, scheda n. 574 a cura di Konrad Oberhuber.

18 Rimando per notizie più ampie alla mia scheda pubblicata come opuscolo in occasione della presentazione del dono.

GIOVANNI ROMANO

UNA RICERCA PER ANDREA POZZO AD ALESSANDRIA

La ricerca, per ora sospesa, è stata suggerita dalle indicazioni di Francesco Bartoli sulla chiesa di Sant'Ignazio ad Alessandria, nel secondo volume dell'opera *Notizia delle pitture ecc.* (Venezia, 1777, p. 82): «In una cappella laterale a mano destra, il quadro di S. Francesco Saverio, è del Padre Andrea Pozzi gesuita, che fece anche l'altro colla Presentazione della B.V.». Proprio negli anni della verosimile esecuzione del dipinto da parte di Andrea Pozzo sono intensi i rapporti dei Gesuiti alessandrini con Genova, agevolati dal fatto che uno dei rettori del collegio fu Luigi Maria Spinola: è quindi logico pensare che il dipinto possa essere arrivato da Genova[1]. Un'ipotesi alternativa, quella della provenienza milanese, viene invece suggerita da un altro indizio: tra le argenterie passate dalla chiesa dei Gesuiti al Duomo di Alessandria, al momento della soppressione (1773), si riconosce un calice con l'immagine di San Francesco Saverio di produzione milanese del tardo Seicento.

Che l'ipotesi milanese sia quella preferibile risulta da due lettere del padre generale Giovanni Paolo Oliva inviate da Roma, il 29 agosto 1676, al padre Nicolò Soresina, rettore di Alessandria, e al padre Carlo Doria, provinciale di Milano. Nella prima padre Oliva precisa

[1] Una gran quantità di documenti sui Gesuiti di Alessandria si conserva presso l'Archivio di Stato di Torino, Sezione prima (*Conventi Soppressi*, Alessandria, Gesuiti, mazzi 1-31; per ora mi sono limitato a una consultazione molto sommaria). Sui Gesuiti di Alessandria vedi ovviamente A. Monti, *La Compagnia di Gesù nel territorio della Provincia Torinese*, vol. I, Chieri, 1914, pp. 270-297. Il padre gesuita Pietro Spinola è il committente della cappella di sant'Anna al Gesù di Genova, nel 1672 (B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlino e New York, 1971, p. 23, nota 65); andrà controllata l'eventuale parentela con Luigi Maria Spinola, rettore del collegio di Alessandria.

che «il f. Pozzo della Casa di S. Fedele, imprestato alla Chiesa di Mondovì, dov'ancora impiega la sua opera», dovrà tornare a Milano appena compiuta l'impresa monregalese, ma padre Oliva si impegnerà personalmente a favorire un eventuale prestito del pittore anche per la chiesa di Alessandria; nella seconda il padre generale dei Gesuiti mantiene fede alla promessa: «Il Rettore di Alessandria mostra desiderio di approfittare della virtù del f. Pozzo Pittore per qualche ornamento della nuova chiesa. Quando egli si sia sbrigato da quella di Mondovì pare che s'abbia da restituire a S. Fedele; dove tuttavia potrà tener nondimeno ella raccomandato il desiderio di p. Soresina». Una terza lettera di padre Oliva al nuovo provinciale di Milano, padre Giovan Maria Visconti, del 23 settembre 1680, sembra poter costituire un termine ante quem all'inizio dei lavori di Andrea Pozzo per Alessandria: «Non consenta V.R. che egli venga distratto in altri lavori o per esterni, o per servitio delle nostre case»[2].

Tanto il Bartoli che il *Codice Guasco* non precisano il soggetto del dipinto, che risulta invece dal Lanzi: «S. Saverio in atto di battezzare»[3]. Credo vada interpretato come integrazione del Bartoli l'appunto del viaggio piemontese, nel 1793, anche se Lanzi non precisa dove ha visto la pala di Andrea Pozzo, segnalata semplicemente ad Alessandria (il silenzio nelle *Notizie* del De Giorgi e nelle note relative di Cristoforo Montelli, già nel 1836, è un altro brutto segno). Per il momento nulla impedisce di immaginare il dipinto perduto in base al bozzetto del Kunstmuseum di Düsseldorf, che solo in parte coincide con la pala, di soggetto analogo, a Sansepolcro[4].

Nulla di più risulta a stampa sul dipinto, per quanto mi è noto,

[2] Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), *Med.*, vol. 33, foll. 431*v* e 434*r*; vol. 34/II, fol. 334*r* (attingo le trascrizioni di queste lettere inedite dal dossier *Andrea Pozzo* di padre Pietro Pirri, depositato presso lo stesso ARSI). Per il calice lombardo cfr. C. Spantigati, *'Staziella carità sorger lo feo': dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede*, in AA.VV., *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, Alessandria, 1988, pp. 120-121 e nota 76 a p. 135.

[3] F. Gasparolo, *Quadri anticamente esistenti in Alessandria*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Provincia di Alessandria», ottobre-dicembre 1910, pp. 600-601; L. Lanzi, *Viaggio del 1793 pel Genovesato e il Piemontese*, a cura di G. C. Sciolla, Treviso, 1984, pp. 69-70 (gli appunti piemontesi del Lanzi su Andrea Pozzo sono assai felici e integrano le belle pagine riservate al pittore gesuita nella *Storia pittorica*).

[4] B. Kerber, *Ein Bozzetto des Andrea Pozzo im Düsseldorfer Kunstmuseum und verwandte Altäre*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz», dicembre 1965, pp. 145-150; Id., *Andrea Pozzo* cit., pp. 20-22, figura 10; il tema di San Francesco Saverio che amministra il battesimo è lo stesso che domina l'abside della chiesa della Missione a Mondovì. Sulla fortuna iconografica del santo gesuita è oppor-

e la fine della tela con San Francesco Saverio, come del quadro compagno con la Presentazione della Vergine al tempio, rimane oscura. L'indicazione pur reticente del Lanzi, a venti anni dalla soppressione dell'ordine, lascerebbe però intendere che il dipinto rimase ancora per qualche tempo in Sant'Ignazio ad Alessandria, tanto più che non passò in Duomo al momento della consegna delle «sacre suppellettili» della chiesa tramite l'arciprete Carlo Colli dei marchesi di Felizzano [5]. Resta ancora aperto uno spiraglio alla ricerca sulla migrazione del dipinto, perché una lettura sistematica della visita pastorale dell'attentissimo monsignor Alessandro d'Angennes (1826) potrebbe far emergere la pala in una collocazione a noi per il momento sconosciuta.

Con questa serie di informazioni, per quanto insoddisfacenti, siamo in grado di escludere una direzione di ricerca che, per qualche tempo, mi ha molto tentato; quella di verificare se il «quadro di S. Francesco Saverio» già ad Alessandria non fosse, per nostra fortuna, da identificare con la Morte di San Francesco Saverio (fig. 1) conservata sul terzo altare a destra della chiesa dei Santi Vittore e Corona a Grazzano d'Asti; un bellissimo dipinto che identificai agli inizi degli anni sessanta, quando esploravo le chiese astigiane e casalesi alla ricerca di opere del Moncalvo [6]. L'ipotesi era peraltro già di per sé poco sostenibile perché quel capolavoro di Andrea Pozzo si trova al centro di un complesso altare in muratura e stucchi del tardo Seicento con ai lati le immagini in stucco di due giovani santi gesuiti

tuno citare una lettera inedita, ancora di padre Oliva, diretta al gesuita genovese Marco Gentile il 15 novembre 1678: «... godo poi che la divozione di S. Francesco Saverio si vada tanto propagando in coteste parti: e per conferma ancor'io a tali suoi avanzamenti concederò volentieri l'opera del f. Pozzo, quando però habbia egli soddisfatto agli impegni antecedenti» (ARSI, *Med.*, vol. 34/I, fol. 81*r;* anche questa trascrizione è attinta al dossier *Andrea Pozzo* di padre Pietro Pirri). Non escludo che la lettera alluda alla decorazione della cappella di San Francesco Saverio al Gesù di Genova da cui proviene la Predica del santo ora a Novi Ligure (fig. 2), su un altare datato 1679 (S. Cavazza, *Il secolo di Novi barocca*, Tortona, 1970, p. 158; la datazione della pala di Novi al 1672, proposta dal Kerber, anche dal punto di vista stilistico sembra troppo precoce: B. Kerber, *Andrea Pozzo* cit., pp. 15-16).

5 G. A. Chenna, *Del vescovado, de' vescovi e delle chiese della città e diocesi d'Alessandria*, tomo II, Alessandria, 1786, p. 272; per la soppressione della chiesa di Sant'Ignazio, al momento dell'occupazione francese, cfr. A. Monti, *La Compagnia ecc.* cit., vol. I, Chieri, 1914, p. 296.

6 Tela, cm. 210 x 150 c.: restaurata in anni ormai lontani da Guido Nicola (Aramengo d'Asti) sotto la mia direzione, come giovane ispettore della Soprintendenza alle Gallerie (1972-1974); un particolare del dipinto e una breve citazione in C. Bertolotto, *Asti*, in AA.VV., *Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi*, Torino, 1977, p. 31.

(Luigi Gonzaga e Stanislao Kostka?). È da credere quindi che sia stato richiesto al pittore direttamente, al momento di un riarredo generale della chiesa (stucchi analoghi si riconoscono nella cappella vicina, dedicata alla Madonna del Rosario). Emerge di conseguenza la necessità di un'ulteriore ricerca intorno a questa presenza piemontese di fratel Pozzo, orientata sulla data, sulla provenienza e sul committente della pala di Grazzano. Molti indizi inviterebbero a riconoscere quest'ultimo nell'abate commendatario Mario Callori dei signori di Montemagno [7], ma l'ipotesi andrà meglio confortata attraverso due possibili strade: le carte Callori, presso l'Archivio di Stato di Alessandria (per quanto si tratti dei Callori di Vignale) e le visite pastorali, anche se questa via consente poche speranze. L'attuale Parrocchiale di Grazzano fu per secoli sede abbaziale, poi concessa in commenda, e la sua autonomia fu strenuamente difesa dai titolari e dai loro agenti in loco. Dei frequenti scontri di competenza resta traccia nelle carte approdate, attraverso l'Economato Benefici Vacanti, all'Archivio di Stato di Torino. In particolare fu drammatica l'invasione della chiesa e dell'edificio abbaziale da parte di monsignor Radicati di Cocconato, vescovo di Casale, e dei suoi assistenti nell'ottobre 1725 [8]. Non è credibile che, tra abbattimenti di porte inchiavardate e disinvolte appropriazioni di granaglie, monsignor di Cocconato abbia avuto tempo di cedere al fascino, cupo e fiammante al tempo stesso, della pala di Andrea Pozzo.

[7] A. MANNO, *Patriziato subalpino*, vol. III, p. 170 (le schede del Manno sono state consultate nella copia dattiloscritta conservata presso l'Archivio di Stato di Torino). Sugli stretti rapporti tra Mario Callori e la Compagnia del Gesù, in particolare per l'opera pia degli Esercizi di S. Ignazio da Loyola da lui fondata in Grazzano stessa, cfr. A. MONTI, *La Compagnia ecc.* cit., vol. II, Chieri, 1915, pp. 12-14.

[8] Il fondo archivistico dell'abbazia di Grazzano è ora diviso tra le due sedi dell'Archivio di Stato di Torino (Economato Benefici Vacanti: Abbazie): 21 mazzi alle Sezioni riunite (di particolare interesse i primi tre) e 3 mazzi presso la Sezione prima (nel mazzo 1 sono raccolte le carte sulla burrascosa visita pastorale del 1725).

GUIDO GENTILE

IL GRUPPO DEL « SEPOLCRO » IN SANTA MARIA DI CASTELLO AD ALESSANDRIA E IL TEATRO DELLA PIETÀ TRA IL QUATTRO E IL CINQUECENTO

Le fonti che solitamente giovano ad illuminare l'assetto e il corredo degli ambienti chiesastici, almeno dall'età della Riforma cattolica in poi, segnatamente gli atti di visita pastorale, nel caso di Santa Maria di Castello, ad Alessandria, salvo mia svista nella consultazione [1], non paiono offrire un qualche ragguaglio sull'originaria collocazione del

[1] Mi riferisco agli atti di visita pastorale conservati presso l'Archivio della Curia Vescovile di Alessandria, serie VIII, L: 1593-1594, visita di Gerolamo Confalonieri, delegato dal vescovo Ottavio Paravicini (VIII.L.1 bis); 1612, visita del vescovo Erasmo Paravicini (VIII.L.1 fasc. 4); 1616, visita dello stesso vescovo (ibid. fasc. 5); 1624, visita dello stesso vescovo (ibid. fasc. 6); 1627, visita del vicario generale Lanzavecchia (VIII.L.2); 1698, visita del vescovo Carlo Ottaviano Guasco (VIII.L.3); 1731, visita del vescovo Mercurino Arborio di Gattinara (VIII.L.4, vol. I); 1768, visita del vescovo Giuseppe Tomaso de Rossi (VIII.L.7, vol. II); 1749, visita del vescovo Alfonso Miroglio (VIII.L.1 fasc. 9). Gli atti della visita del vescovo Alessandro d'Angennes, 28 novembre 1824 (VIII.L.18, cc. 167 segg.), elencano gli altari della SS. Trinità, della Madonna della Salve (con le immagini della Madonna e di San Giovanni e varie altre, bisognose di restauro), di San Francesco di Sales, di Santa Teresa, di Gesù Cristo deposto dalla Croce (di patronato dei dal Pozzo, con lastra tombale scolpita con antica figura di guerriero), di Sant'Onofrio, della Natività, dei SS. Antonio e Agostino, di San Bartolomeo, del Santo Rosario, di San Giovanni Nepomuceno, del SS. Crocifisso. Altre notizie sugli altari presenti in Santa Maria di Castello sono fornite, oltre che dallo « Stato della parrocchia », 1837, da altra « Relazione dello stato della parrocchia », parimenti redatta, per la visita pastorale, dal parroco Carlo Giuseppe Orta, il 12 febbraio 1847 (Acta et Monumenta Visitationis, X.L.3 vol. I), cortesemente segnalatami da Maria Grazia Vinardi: « Nella parrocchiale chiesa vi sono altari in numero di 14, cioè: l'altare maggiore, uno nella sagrestia, quello della SS.ma Trinità, del Sacro Cuore di Gesù, del SS.mo Rosario, di S. Bartolomeo, di Sant'Ubaldo, quali sette altari sono provvisti di arredi e di ornamenti dall'amministrazione della parrocchia. Due poi, cioè quello del SS.mo Crocifisso e di Sant'Onofrio, si dissero sempre essere del cavaliere don Carlo Inviziati, innanzi a cui eravi il sepolcro di sua famiglia. Altri due, cioè quello della Natività di Maria Vergine, e di Cristo morto, si dissero sempre della famiglia del marchese Dalpozzo, co' sepolcri di famiglia. L'altare poi di San Francesco di Sales si disse appartenere alla famiglia Melazzi, ma da 40 anni circa non si fece alcuna spesa intorno a detti altari [...]. Il solo che venne mantenuto è quello dei SS. Antonio ed Agostino di spettanza della famiglia Grattarola, ora però estinta, e forse per l'avvenire correrà la sorte degli altri ».

gruppo plastico della *Deposizione nel Sepolcro* che ora appare arrangiato in un esiguo vano di risulta, accanto a una cappella della navata destra [2]. Non oso qui affrontare un'indagine sulla primitiva ubicazione del gruppo in parola e sulle sue migrazioni: indagine che avrebbe valido fondamento solo entro una sistematica ricognizione delle vicende costruttive e delle successive modificazioni dell'edificio, e che quindi potrà essere ben più convenientemente svolta da chi sta ora conducendo rilievi e ricerche di tale intendimento per i restauri in corso in Santa Maria di Castello. Cercherò tuttavia di esaminare altre testimonianze documentarie, oltre a quelle cui prima accennavo, per cogliere qualche indizio sulla storia del gruppo della *Deposizione nel Sepolcro*, sulla sua funzione rappresentativa e cultuale.

Francesco Gasparolo nella sua edizione delle carte di Santa Maria di Castello illustrò il contenuto di due fascicoli, compilati nel 1726, sulla base di documenti allora conservati nell'archivio della chiesa, al fine di ottenere la riduzione o l'abolizione degli obblighi di anniversari e messe private gravanti sui vari altari [3]. Con riferimento ad un « Altare del Sepolcro, degli Inviziati », secondo il redattore di uno dei detti fascicoli, a quanto pare il notaio Gerolamo Antonio Cermelli (che insieme con l'abate Paolo Maria de Merlani aveva effettuato lo spoglio della documentazione), « in un foglio di annotazioni antiche si legge la seguente: Cappella del Sepolcro. Il signor Damiano Invitiati diede a messer Iacobo Pusterla florini cento con obligo che dovesse dare ogn'anno per la lampada libre venti d'oglio [...]. Il Monastero ha avuto da messer Alessandro Monga per detto obligo scuti 20 semel tantum. Item Simon Invitiati ha lasciato al Monastero scuti 40 ». Il Gasparolo aggiunge: « Pare che i due legati risalgano al 1503 ed al 1552 » [4]. Da una tal notazione risulterebbe dunque come già all'inizio

[2] Dalla cronistoria degli interventi edilizi e decorativi nella chiesa di Santa Maria di Castello, redatta sulle fonti documentarie da Maria Grazia Vinardi (*S. Maria di Castello*, novembre 1988, pp. 33 segg.) e gentilmente comunicatami dall'autrice, risulta che negli anni 1887 e seguenti l'edificio subì estese riparazioni, integrazioni e rimaneggiamenti esterni ed interni: a quell'epoca dovrebbe risalire una risistemazione (non saprei se l'ultima) del gruppo del Sepolcro.

[3] F. Gasparolo, *Archivio di S. Maria di Castello*, Roma 1896; sull'archivio in questione, conservato presso la parrocchia e bisognoso di un'adeguata revisione, cfr. R. Livraghi, *S. Maria di Castello crocevia della storia religiosa e civile di Alessandriaa*, in « Rassegna economica della provincia di Alessandria », 1988, 3, pp. 11-30.

[4] Gasparolo, *Archivio* cit., pp. 158-159.

del '500 esistesse in Santa Maria di Castello una « Cappella del Sepolcro » di patronato della famiglia Inviziati, i cui rappresentanti appaiono presenti con analoghi lasciti, donazioni, interventi di committenza, anche in altre cappelle e variamente legati alla comunità dei canonici lateranensi che officia la chiesa. Peraltro qualche perplessità riguardo al contenuto e al riferimento dell'atto del 1503 mi è suggerita da un regesto che il Gasparolo trascrive da un « Indice dei documenti esistenti nell'Archivio di Santa Maria di Castello ad Alessandria », redatto all'inizio dell'800: « 1503, 1 luglio. Investitura enfiteutica fatta da P. Damiano Inviziati in Giacomo de Persica di una parte di casa vendutagli da detto Giacomo [...] con obbligo di cento libbre olio d'oliva ogni anno, delle quali 20 a Santa Maria per consumarsi nella lampada al sepolcro dell'altare di S. Maddalena, proprio di detto Damiano [...] » [5]. E che si trattasse della stessa obbligazione di cui alla notazione più sopra citata, e che tale obbligazione facesse parte di una operazione complessa, sembra confermato da un altro regesto dello stesso inventario ora ricordato, nel quale, alla data del 30 gennaio 1545, si parla di « atti vertiti tra il monastero di S. M. di Castello e Battista Valsecca e Alessandro Monga per libre 20 olio ogni anno legate a detta chiesa sopra una casa presa ad enfiteusi da Giacomo Persica » [6]. In realtà, quindi, Damiano Inviziati nel 1503 avrebbe provveduto per l'alimentazione non di una lampada posta ad un « Altare del Sepolcro », intitolato cioè al Santo Sepolcro di Cristo, il « Sepolcro » per antonomasia, ma bensì d'una lampada che doveva ardere sopra la sepoltura (o « sepolcro ») di propria spettanza all'altare della Maddalena (la cappella della Maddalena era stata costruita da Caracossa Gambarino, vedova di Antonio Inviziati, la quale con testamento del 1489 ne aveva imposto il compimento agli eredi) [7].

Che tuttavia, tra i diversi altari di Santa Maria di Castello se ne annoverasse uno dedicato al Santo Sepolcro, onerato ab antiquo di suffragi per gli Inviziati, sembra fosse attestato anche da certi foglietti

[5] Ibid., p. 180.

[6] Ibid., p. 184.

[7] Ibid., p. 95. Seguì, il 26 gennaio 1489 (ibid., p. 96), una transazione tra il monastero e i familiari di Caracossa Inviziati, i quali si impegnarono a versare duecento fiorini, compresi in tal conto la somma già spesa « in construi et depingi faciendo capellam unam in dicta ecclesia, sub vocabulo beate Marie Magdalene » e anche il prezzo di una pezza di terra, costituita in fondo dotale della detta cappella.

sciolti nei quali il Gasparolo lesse, fra l'altro, che tale altare era stato dotato di legati dal 1503 (ancora la data della disposizione di Damiano Inviziati già considerata) e che messe ed anniversari si celebravano « al S. Sepolcro per Simone, Margherita moglie di Antonio e Tristano Inviziati (che lasciò la Motta ed era procuratore del Monastero) » [8]. Quanto a Simone Inviziati s'è già visto che lasciò ai canonici regolari di Santa Maria 40 scudi nel 1552 [9], mentre di Margherita Cavallera, vedova del cavaliere Antonio Inviziati, si sa che nel 1551 depositò 25 scudi d'oro perché entro quattro mesi dalla sua morte fossero dati a Santa Maria di Castello per la celebrazione di messe (peraltro ricordate dallo spoglio settecentesco in relazione all'altare della Pietà, spettante anche ai dal Pozzo) [10]. Ma ben più interessante appare la figura di Tristano Inviziati, che nel 1489 donava alla detta chiesa una casa con sedime ed edifici annessi nella villa forte di Monte Castello [11]; poi nel 1496, anziano e valetudinario, « ductus devocione et pro anime sue salute », cedeva ai canonici regolari un usufrutto che s'era riservato, ricevendo da quelli, per gratitudine, un'assegnazione vitalizia in natura e denaro [12]; infine lasciava a Santa Maria di Castello un cospicuo patrimonio immobiliare, oltre che a Monte Castello e alla Motta anche in Alessandria. Il 6 aprile 1486 dettando il suo testamento Tristano aveva eletto la sua sepoltura nella chiesa di San Marco dei frati predicatori, nella cappella di San Pietro Martire costruita dall'avo paterno Agostino, ma, da buon parrocchiano di Santa Maria di Castello ed amico dei canonici, aveva istituito sua erede universale questa chiesa (sempreché non fossero sopraggiunti figli maschi) [13]; in seguito, il 28 settembre 1492, rinnovando il testamento, confermava senza condizioni l'istituzione di Santa Maria di Castello quale erede universale e la onerava di tre messe quotidiane (i canonici regolari l'avrebbero reso partecipe « meritis trium missarum ex missis celebrandis et que celebrantur omni die ») nonché di una messa anniversaria per la mo-

8 Ibid., p. 161.

9 Cfr. ibid., p. 159.

10 Ibid., pp. 155 e 185.

11 Ibid., p. 221.

12 Ibid., pp. 105-106: 1496, 1 e 2 settembre, il luogotenente generale citra Padum, su ordine ricevuto dal duca di Milano, conferma la donazione.

13 Ibid., pp. 89-92.

glie defunta Isabeta [14]. Il capitolo generale della Congregazione Lateranense riunito a Padova, sin dal maggio 1492 aveva approvato per preventiva accettazione gli intendimenti manifestati da Tristano, confortandolo cordialmente a perseverare nella sua « innata [...] bonitate ac devocione acceptaque erga monasterium nostrum Alexandrinum largitate » ed assicurando che gli oneri di messe da lui disposti sarebbero stati annotati « in kalendario breviarij seu manualis » tenuto nel coro per il puntuale adempimento [15]. Tristano Inviziati morì verso il 1498 [16]. Non so attraverso quali particolari provvedimenti le messe, o parte delle messe, da lui disposte a carico di Santa Maria di Castello venissero stabilite all'altare o cappella del Santo Sepolcro: i testamenti editi in sunto dal Gasparolo non parlano, a quanto pare, di tale cappella. Mi pare tuttavia probabile che, proprio mentre nella complessiva ristrutturazione della chiesa, vari esponenti di cospicue famiglie alessandrine acquisivano e dotavano cappelle, costituendovi obblighi di messe a beneficio proprio o di congiunti, i canonici regolari, in considerazione dei loro impegni e dei debiti di gratitudine verso un così importante benefattore quale Tristano Inviziati, non dovessero tardare a localizzare il suo ricordo e la celebrazione delle messe destinate al suffragio dell'anima sua in un sito liturgico particolare, soddisfacendo forse propensioni devozionali da lui manifestate, o accordi con altri rappresentanti del suo gruppo famigliare. Queste induzioni (anche se nel silenzio delle fonti note non bastano ad escludere una vicenda più complessa, quale per esempio il trasferimento dell'onere delle messe da un primo altare ad un altro) mi paiono compatibili con quanto le testimonianze, pur mediate e laconiche, riferite dal Gasparolo, asseriscono riguardo all'esistenza di un altare del Santo Sepolcro, pertinente alla famiglia Inviziati nel Cinquecento. Un altare che, pur non ancor fornito della rappresentazione plastica della sepoltura di Cristo, valeva ad evocare, col suo titolo, il tòpos del Sepolcro, coi misteri a questo inerenti.

A questa evocazione, ricorrente con tipica insistenza nella pietà tardomedievale e del primo '500, anche in area padana, gli Inviziati

[14] Ibid., pp. 99-101.

[15] Ibid., p. 100.

[16] Ibid., p. 179: 1498, 3 e 5 ottobre, sanzioni canoniche contro « perturbatori ed inquietatori dell'eredità di Tristano Inviziati ».

potevano rispondere con inclinazioni famigliari ed esperienze non indifferenti. Casimiro Debiaggi, attento a cogliere, attorno alla tematica dei Luoghi Santi rappresentati nei Sacri Monti, riferimenti culturali al pellegrinaggio gerosolimitano, mi ricorda che il milanese Santo Brasca, nella sua relazione di viaggio in Terrasanta (1480) parla di un Inviziati incontrato in quell'itinerario. Si tratta in effetti di « uno misèr Nicolò Invitiato d'Alexandria di Lombardia, richo mercadante » che a Cipro presenta il Brasca, di ritorno dalla Palestina, a Caterina Cornaro; a costoro si associa in quell'occasione un altro alessandrino, « Manfredo del Boscho de Lombardia, homo de optima fama et bon mercadante in Cipro [...] el quale miser miser Manfredo era venuto de compagnia in Terra Santa » [17]. Il Ghilini ricorda gli splendidi costumi e la generosità di questo cavaliere Nicolò Inviziati: « fu egli molto desideroso di veder lontani paesi et acquistare per questa via la prudenza et esperienza delle cose; andò egli dunque nella sua gioventù in Cipri dove fece acquisto di grandissime ricchezze » per poi tornare in patria e costruirvi il palazzo che fu in seguito vescovado e una cappella in San Marco, dedicata dai domenicani al Rosario della Vergine [18]. Anche Nicolò Inviziati compare tra le carte di Santa Maria di Castello, alla quale legò 25 ducati con testamento del 24 ottobre 1504 [19]. Possiamo ben presumere che la diretta esperienza della Terrasanta non restasse estranea alle avventure dell'aristocratico mercante alessandrino. Prima di lui, in famiglia, il richiamo di quell'orizzonte era stato trasmesso da fra Giovanni Inviziati, precettore di Santa Margherita del Tempio, dell'ordine di San Giovanni di Gerusalemme [20]: si pensi alla funzione svolta dagli ospitalieri gerosolimitani (così come dai canonici regolari del Santo Sepolcro e dalle confraternite a questo intitolate) nel tener viva, nella mentalità e nell'immaginario religioso, l'aspirazione alla Terrasanta, custodendo, sin dal XII secolo (come ad Asti), chiese dedicate ed a volte in qualche modo conformate alla basilica dell'Anastasis,

[17] S. Brasca, *Viaggio in Terrasanta, 1480, con l'itinerario di G. Capodilista*, a c. di A. L. Momigliano Lepschy, Milano 1966, p. 118.

[18] G. Ghilini, *Annali di Alessandria*, Milano 1666, p. 113 (cit. da Momigliano Lepschy, op. cit., p. 272, n. 281).

[19] Gasparolo, *Archivio* cit., p. 180.

[20] Ibid., p. 56: 1454, 13 marzo, lodo arbitrale in una controversia tra Giovanni e Girardo Inviziati per una locazione.

assistendo i pellegrini, perpetuando lo spirito della crociata con la resistenza opposta ai Turchi [21].

Il tema del Sepolcro di Cristo — cangiante tra riferimento spirituale o liturgico e materializzazione suggestiva — aveva conosciuto, specialmente dal '300 in poi, sviluppi complessi e persistenti, che, a servizio della devozione, variamente articolata, per i misteri della passione, della morte e della risurrezione del Salvatore, s'erano risolti (non senza reciproche integrazioni) sia nella riproduzione architettonica dell'edicola del Sepolcro gerosolimitano, sia nella raffigurazione plastica del momento della sepoltura di Gesù, come sintesi, più o men esplicita, degli eventi conclusivi della Passione [22]. Siffatti sviluppi ed esiti rappresentativi si associavano spesso ad un altare intitolato al Santo Sepolcro. Si è osservato come in Francia i gruppi plastici della *Mise au tombeau* si trovino, a volte, in chiese nelle quali è documentata l'antica presenza di reliquie del Sepolcro di Gerusalemme; gruppi di tal fatta si collocano spesso in cappelle o presso altari appartenenti

[21] Cfr. E. Delaruelle, *Templiers et hospitaliers en Languedoc pendant la croisade des Albigeois*, in « Cahiers de Fanjeaux », IV, Toulouse 1969, p. 139, ora in Id., *L'idéé de croisade au Moyen Age*, Torino 1980, p. 259; R. Pardi, *L'architettura sacra degli ordini militari*, in *Templari e Ospitalieri in Italia. La chiesa di San Bevignate a Perugia*, a c. di M. Roncetti, P. Scarpellini, F. Tommasi, Milano 1987, pp. 27-37.

[22] Sul tema della riproduzione dei luoghi santi e in particolare del Santo Sepolcro cfr.: G. Dalman, *Das Grab Christi in Deutschland*, Leipzig 1922; R. Krautheimer, *Introduction to an « iconography of mediaeval architecture »*, in « Journal of the Warburg and Courtauld Institutes », V (1942), pp. 12 segg. (ora in Id., *Studies in early christian and renaissance art*, London, New York 1971, pp. 127 segg.); D. Neri, *Il Santo Sepolcro riprodotto in Occidente*, Jerusalem 1971; G. Bresc Bautier, *Les imitations du Saint Sépulcre de Jérusalem (IX^e-XIV^e siècles)*, in « Revue d'histoire de la spiritualité », L (1974), pp. 318-341; C. Debiaggi, *La cappella « subtus crucem » al Sacro Monte di Varallo*, in « Bollettino Storico per la provincia di Novara », XVI (1975), 1, pp. 72-80; F. Cardini, G. Vannini, *San Vivaldo in Valdelsa: problemi topografici ed interpretazioni simboliche in una « Gerusalemme » cinquecentesca in Toscana*, in *Religiosità e società in Valdelsa nel basso Medioevo*, Atti del Convegno di S. Vivaldo 1979, Società Storica della Valdelsa 1980, pp. 13-74; R. Rusconi, *Gerusalemme nella predicazione popolare quattrocentesca tra millennio, ricordo di viaggio e luogo sacro*, in *Toscana e Terrasanta nel Medioevo*, a c. di F. Cardini, Firenze 1982, pp. 285-298; P. G. Longo, *Alle origini del Sacro Monte di Varallo. La proposta religiosa in Bernardino Caimi*, in « Novarien », XIV (1984), pp. 19-98.

Sui gruppi plastici del *Compianto* e del *Santo Sepolcro* cfr. E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1969, pp. 122-140; W. H. Forsyth, *The Entombment of Christ. French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge (Mass.) 1970; *Niccolò dell'Arca. Il Compianto sul Cristo di Santa Maria della Vita*, a c. di G. Agostini e L. Ciammitti, in *Tre artisti nella Bologna dei Bentivoglio*, Bologna 1985, pp. 225-362, con altri riferimenti; S. Bandera Bistoletti, *La « Pietà » di Agostino de' Fonduli in S. Satiro nell'occasione del suo restauro*, in « Arte lombarda », LXXXVI-LXXXVII (1988), 3-4, pp. 71-82.

a privati o a confraternite [23]. Per non dire del caso in cui la rappresentazione plastica si sovrappone ad un'evocazione già strutturata del Santo Sepolcro: come a Crema dove, nel 1510, i provveditori del Comune e i deputati dell'Ospedale incaricano Agostino Fondulo di fornire per l'Oratorio di Santa Maria Maddalena un gruppo in terracotta per il « locum [...] Sepulchri Domini nostri illic siti ad similitudinem Sepulchri Domini nostri in civitate Jerusalem » [24]. Dunque, sovente, la realizzazione figurativa della scena del seppellimento di Cristo non inaugura la devozione o il riferimento liturgico al Sepolcro, ma li presuppone, se mai li correda e li intensifica. E questo mi pare sia stato anche il caso del gruppo del *Santo Sepolcro* che dovette trovare luogo in Santa Maria di Castello là dove, probabilmente, già sorgeva un altare di tale titolo, spettante, secondo le fonti sopra esaminate, agli Inviziati, e poi per secoli restò associato a quell'altare, non saprei se accanto o sopra di esso: così come a Milano, in San Satiro, la *Pietà* di Agostino Fondulo appare tradizionalmente collocata in una nicchia sopra un altare [25], nel duomo di Saluzzo, il gruppo plastico della *Deposizione* è ambientato, in analoga situazione, entro uno sfondato cinquecentesco ed il sito è qualificato dalle fonti coeve come cappella del Santo Sepolcro [26].

Di là dal presupposto di una cappella analogamente denominata, i documenti illustrati dal Gasparolo non paiono lasciar scorgere più precisi riferimenti circa l'origine del gruppo in questione, la cui committenza peraltro andrebbe ricercata tra i patroni della cappella, gli Inviziati (e quindi più facilmente in documenti estranei al fondo della chiesa di Santa Maria di Castello). Ad una datazione alquanto tardiva dell'opera plastica inclinò chi volle ricondurla alla cerchia degli scultori Wespin, attivi alla fine del '500 per i Sacri Monti di Varallo e di

[23] FORSYTH, *The Entombment* cit., p. 10; BRESC BAUTIER, *Les imitations* cit., pp. 322-323.

[24] Cfr. documento di allogazione, 27 novembre 1510, edito in: M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, p. 196.

[25] Cfr. BANDERA BISTOLETTI, *La « Pietà » di Agostino de' Fonduli* cit., pp. 75 e 82 n. 10.

[26] Cfr. in Archivio del Capitolo della Cattedrale di Saluzzo, Pergamene, mazzo 2, n. 23, Assegnazione della cappella « sub vocabulo Sancti Sepulcri », fatta dal Capitolo al canonico Raimondino Bonelli, 9 aprile 1507; ibid. n. 29, testamento di Raimondino Bonelli, 9 aprile 1513, con disposizioni a favore della stessa cappella.

Crea. Ma le figure del nostro *Sepolcro*, pur presentando una vitalità scenica genericamente affine a quella dei personaggi che compongono i « tableaux vivants » di quei santuari, non rispecchiano la concitata teatralità e il naturalismo d'ascendenza settentrionale dei fiamminghi « Tabacchetti » ed anzi denunciano una cultura e un gusto evidentemente anteriori alla produzione controriformistica. Non accogliendo la vecchia attribuzione a Nicola Wespin, il Mallè vide nel gruppo di Santa Maria di Castello un fatto connesso con la *Deposizione* del duomo di Saluzzo, da lui situata « nell'ordine mentale e sentimentale sbocciato e maturato dalla regìa delle scene plastiche del Sacro Monte di Varallo » e pensò, per le statue del *Sepolcro*, segnate da assonanze gaudenziane e riflessi emiliani, mazzoniani, all'opera di un artista formatosi in Valsesia e attivo nella seconda metà del '500 [27]. Noemi Gabrielli, riprendendo il confronto dal punto di vista della *Deposizione* di Saluzzo, vi notò elementi stilistici e iconografici comuni col gruppo di Santa Maria di Castello ed implicitamente anticipò la datazione di questo assegnando la *Deposizione* di Saluzzo ad uno « scultore emiliano dell'inizio del XVI secolo » [28]. In effetti testimonianze documentarie offerte dall'archivio del Capitolo della Cattedrale di Saluzzo ci informano che una cappella intitolata al Santo Sepolcro nella navata meridionale della chiesa collegiata di Santa Maria (poi cattedrale) fu concessa dai canonici, il 9 aprile 1507, al loro confratello Raimondino Bonelli, colla facoltà « fabricandi intus et foras dictam capellam »: questi provvide a costruirla (cioè ad erigerla in struttura distinta dal preesistente involucro murario della chiesa) prima del 9 aprile 1513, allorché dettando il proprio testamento elesse in tale cappella la sua sepoltura, stabilì una congrua dotazione per l'officiatura e funzioni di suffragio, dispose che i suoi eredi la fornissero di una campanella nell'oculo sovrastante, qualora egli non l'avesse già procurata [29]. La struttura allora realizzata è sicuramente identificabile nello sfondato che contiene il gruppo della *Deposizione* e, poiché tale sfondato è strettamente funzionale alla sistemazione delle statue, possiamo credere che

[27] L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino s.a. (1962), pp. 150 e 230.

[28] N. Gabrielli, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino 1973, p. 148. Per una datazione del gruppo di Alessandria, alquanto più antica di quella che è implicita alla vecchia attribuzione a uno dei fratelli Tabacchetti, si è espresso anche G. Ieni, *L'oratorio di S. Maria Maddalena di Novi Ligure*, Alessandria 1983, p. 13.

[29] Cfr. supra, documenti citati a nota 26.

anche queste fossero state eseguite in quel torno di tempo. Talché, le affinità culturali, non superficiali, che avvicinano la *Deposizione* del duomo di Saluzzo al *Santo Sepolcro* di Alessandria (pur non disgiunte dalle sensibili differenze notate dalla Gabrielli nella modellazione delle figure) possono deporre ancora più puntualmente per una comune datazione delle due opere verso il secondo decennio del '500.

Invero, la cultura figurativa che si palesa nel gruppo del *Sepolcro* in Santa Maria di Castello appare ben databile a quell'epoca, intrisa com'è di un classicismo lombardo di tradizione bramantesca, in modi che si riscontrano nel Bramantino, nel Luini e in altri artisti coevi, nel primo terzo del '500: un classicismo, nella fattispecie, particolarmente ambiguo, che assimila (come vedremo nella composizione e in singole figure) ricordi della grafica del Mantegna sulla traccia delle desunzioni operate da Agostino Fondulo e dai Mantegazza, da questi (forse ancor più che da esempi emiliani) deriva l'impulso ad esasperazioni espressive, conosce affettuose commozioni, in comunanza di sentimenti col Luini più intimo e con il Ferrari che, in quegli anni, a Varallo lavora in Santa Maria delle Grazie alle *Storie di Cristo*, sul Monte alla cappella della *Natività* e poi, più tardi, alle statue della *Crocifissione*.

Certo in inclinazioni di tal carattere è difficile non cercare consonanze col mondo del Sacro Monte — o, come allora si diceva, « il Sepolcro di Varallo » —, coi motivi e il linguaggio del racconto figurativo che cresceva sopra e oltre l'impianto topografico stabilito dal Caìmi, si faceva sempre più animato teatro della vita e della passione di Gesù e della « compassio » di Maria, diveniva istituzione tipica della pietà lombardo-piemontese. L'anonima guida in versi ai « Misteri che sono sopra el Monte de Varalle », stampata a Milano nel 1514 [30] e rispecchiante i tratti di una devozione di matrice francescana, insieme con altri documenti letterari dei minori osservanti lombardi, quali i sermoni del Caìmi, i sermoni e i componimenti poetici di Bernardino

[30] Cfr. A. Durio, *Il Santuario di Varallo secondo uno sconosciuto cimelio bibliografico del 1514*, Novara 1926; e inoltre i contributi di S. Stefani Perrone e P. G. Longo, in *Questi sono li misteri che sono sopra el Monte de Varalle (in una guida poetica del 1514)*, a c. di S. Stefani Perrone, (Varallo) 1987, nonché i vari studi di C. Debiaggi, apparsi dal 1964 in poi sul « Bollettino Storico per la provincia di Novara », per il riscontro tra i dati della guida cinquecentesca e l'assetto dei « misteri » di Varallo.

de' Busti [31] — ricchi di precisazioni narrative, di coloriture psicologiche, di sviluppi dialogici e teatrali —, può giovare ad intendere anche il clima spirituale nel quale lo scultore del *Sepolcro* alessandrino compose il suo « mistero », il suo « capitulo de passione » in figure. Questo, tuttavia, al pari dei diversi gruppi plastici di analogo soggetto ricorrenti in àmbito padano tra il Quattro e il Cinquecento, si fonda su esperienze e propensioni di ben più vasta portata, su processi di visualizzazione dell'immaginario religioso, su consuetudini ed esercizi di devozione meditativa che influiscono sulla strutturazione del Sacro Monte come itinerario evocativo dei luoghi e degli eventi della vita di Cristo (così come sui surrogati mentali del pellegrinaggio in Terrasanta, sui devoti itinerari interiori, sulle devozioni articolate in misteri o stazioni, specie nel mondo nordico) [32], ma sostengono anche altri apparati rappresentativi e sviluppano modalità di racconto diffuse entro uno scenario assai vasto e complesso. Mi riferisco al tipico e vario impegno posto dalla pietà individuale e collettiva, dei religiosi ma anche dei laici, tra gli ultimi secoli del Medioevo e la prima età moderna nell'attualizzare i fatti evangelici in spettacoli interiori, ma anche nell'estrinsecarne la rappresentazione in figure e composizioni di forte evidenza suggestiva, atte a provocare altri processi meditativi, altri impulsi alla « sequela Christi » [33]. Immagini o sistemi d'immagini con-

[31] Sul Caìmi predicatore cfr. C. Piana, *Il beato Bernardino Caimi da Milano. Un epigono della predicazione bernardiniana nell'ultimo Quattrocento*, in « Archivum Franciscanum Historicum », 1971, pp. 303-336; inoltre, per i rapporti col Sacro Monte, Rusconi, *Gerusalemme nella predicazione* cit., pp. 294 segg.; Longo, *Alle origini del Sacro Monte* cit., pp. 43 segg. e 90 segg. Sul Busti, E. Cattaneo, *Maria SS. nella storia della spiritualità milanese*, in « Ambrosius », 1954; A. Alecci, *Busti, Bernardino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XV, Roma 1972, pp. 593-595. Inoltre, per più ampi riferimenti, R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana*, Torino 1981, pp. 114 segg., *Gli ordini mendicanti e la pastorale ecclesiastica nel basso medioevo.*

[32] Cfr. H. Turston, *Étude historique sur le chemin de la croix*, Paris 1907, pp. 17 segg.; Amédée de Zedelgem, *Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la croix*, in « Collectanea franciscana », 19 (1949), pp. 45-142; M. J. Picard, *Croix (Chemin de)*, in *Dictionnaire de spiritualité*, II, 2, 1953, coll. 2576-2606; A. Storme, *La voie douloureuse*, Jerusalem 1973; G. Dalman, *Das Grab Christi in Deutschland*, Leipzig 1922; G. Bresc Bautier, *Les imitations du Saint Sépulcre de Jérusalem (IX-XV siècles). Archéologie d'une dévotion*, in « Revue d'histoire de la spiritualité », 50 (1974), pp. 319-342; E. Delaruelle, *Le pèlegrinage intérieur au XV siècle*, in Id., *La piété populaire au Moyen Age*, Torino 1975, pp. 555-561.

[33] Sui rapporti tra trattati di meditazione e visualizzazione figurativa, M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978, pp. 56 segg. Sulle fonti e sui modi della meditazione cfr. le voci del *Dictionnaire de spiritualité* (Paris 1937...): E. v. Severus, A. Solignac, e altri, *Méditation*, X, 1980, coll. 906 segg.; J. Leclercq, A. Rayez, P. Debongnie, *Exercices spirituels*, IV, 1961, coll. 1902

cepite in tale funzione surrogavano vere e proprie azioni teatrali, ed anche quando non si articolavano in successione di atti, di momenti, valevano a compendiare un'intera storia, a riepilogarne i precedenti e l'esito.

Ricordiamo, nell'area alpina, in valle d'Aosta (Gressan) e nell'Ossola [34], in diretta dipendenza da modelli svizzero-germanici, le testimonianze trecentesche della diffusione di un « Andachtbild » plastico, il Cristo nel sepolcro, esposto nelle liturgie del triduo pasquale, che in esemplari svizzeri e tirolesi appare corredato di un sarcofago con figure alludenti ai misteri della morte e della risurrezione del Redentore [35]. Pensiamo ancora alla fortuna che lungo il Quattrocento e nella prima metà del Cinquecento ebbero i gruppi lignei della Pietà, dal « Vesperbild » che è venerato nella chiesa del Sacro Monte d'Orta [36], alle sculture lignee che in valle d'Aosta e in valle di Susa rispecchiano tipologie di cultura germanica o francese, ai pezzi del Piemonte sud-occidentale (Dronero, Ceva) che lasciano intendere altri apporti e sviluppi [37].

segg.; H. J. Sieben, *Mystères de la vie du Christ*, X, 1980, coll. 1874 segg.; I. Noye, J. Hourlier, A. Rayez, e altri, *Humanité du Christ, dévotion et contemplation*, VII, 1969, coll. 1034 segg. Inoltre: C. Dumont, *Introduction* a Aerled de Rievaulx, *La vie de recluse* [...], (Sources chrétiennes, 76), Paris 1961, pp. 17 segg.; H. Watrigant, *Quelques promoteurs de la méditation méthodique au quinzième siècle*, Collection de la Bibliothèque des exercices de St. Ignace, 59), Enghien 1919.

34 Cfr. H. Reiners, *Il Santo Sepolcro di Moncalieri*, in « Bollettino del Centro di Studi Archeologici ed Artistici del Piemonte » (estratto da « Bollettino Storico Bibliogr. Subalpino », XLIII, 4), 1941, p. 82; G. Gentile, *Scultore della Val d'Ossola (prima metà del XIV secolo), Testa di Cristo morto* (dal Museo Silva di Domodossola), in *Musei del Piemonte. Opere d'arte restaurate*, catalogo della Mostra a c. di G. Romano, Torino 1978, p. 45.

35 I. Futterer, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz 1220-1440*, Augsburg 1930, pp. 80-83; N. Möller, *Wie das Heilige Grab von Jerusalem nach Tirol kam*; Id., *Das Heilige Grab in der pastoralen und liturgischen Praxis*, in *Heilige Gräber in Tirol*, Innsbruck 1987, pp. 11-38.

36 G. A. Dell'Acqua, M. Di Giovanni Madruzza, G. Melzi d'Eril, *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta*, Torino 1977, pp. 106-107.

37 Cfr. G. Brocherel, *Valle d'Aosta*, Novara 1943, fig. 104, *Pietà*, rilievo ligneo (Jean de Chetro?, 1460-1470 c.); E. Brunod, *Arte sacra in Valle d'Aosta*, IV, *Bassa Valle e valli laterali*, I, Aosta 1985, p. 209, *Pietà*, Gressoney; II, Aosta 1987, p. 56, *Pietà* (dalla capp. dell'Addolorata di Verrès); p. 124, *Pietà*, Brusson; p. 233, *Pietà*, St.-Jacques d'Ayas: tutte opere di carattere svizzero-germanico databili all'inizio del XVI secolo. *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo* (catalogo della mostra), Torino 1977, a c. di G. Romano, p. 92, scheda SC 12, Ancona della Madonna della Losa (prima metà del '400); p. 113, scheda SC 33, Scultore dell'alta valle, *Pietà* (Savoulx, 1540); L. Mallè, *Museo Civico d'Arte Antica di Torino, Le sculture*, Torino 1965, p. 155, tav. 111, Scultore del Piemonte sud-occidentale, 1499, *Pietà*, da Dronero; A. Martini, *Guida alla visita del duomo di Ceva*, (Ceva) 1988, p. 55, statua lignea dell'« Addolorata », c. 1500.

Un gruppo proveniente dalla valle di Susa (ora al Museo Civico di Torino), databile all'inizio del '500, esemplifica, con caratteri iconografico-stilistici piuttosto compositi (in un problematico incrocio di cultura franco-tedesca), l'amplificazione della Pietà in un Compianto, comprendente, ai lati della Madonna, San Giovanni Evangelista e la Maddalena dolenti [38]. La fortuna dei gruppi plastici di cospicue dimensioni e d'impianto scenico, rappresentanti gli atti conclusivi della storia della passione e morte di Cristo, dalla deposizione alla sepoltura, investe i territori (attualmente) piemontesi da frontiere diverse. In area occidentale, a Saluzzo, il marchese Tommaso III reca da Parigi nel 1401 « ly imaginy de legno dy Christo steso sopra il monumento cum quely qui el guardaveno [...] e le Marie, tuty imaginy de la grandeza de una persona humana » [39]: assai precoce comparsa di un insieme che si può credere rispondesse alle più antiche «mises au tombeau» d'oltralpe. Schemi di provenienza in senso lato borgognona si riconoscono, verso la metà del '400, nel gruppo della collegiata di Moncalieri (dove compaiono anche angeli recanti gli strumenti-simboli della Passione e il riscontro tipologico conduce ad alcuni esempi francesi nonché al *Santo Sepolcro* di Fribourg) [40] e, più avanti, nel gruppo parimenti in terracotta, del duomo di Chivasso [41]: in entrambi il corpo di Cristo è deposto da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo sulla superficie di un banco la cui forma richiama lo « scamnum » del Sepolcro di Gerusalemme, mentre a tergo di questo si allineano i ploranti, la Madonna sostenuta da Giovanni e le tre Marie. I resti di un altro *Sepolcro* fittile, quattrocentesco, già figurante nella collegiata di Chieri, denunciano, nell'atteggiamento di una delle Marie, rimasta sul luogo, una derivazione dal gruppo di Moncalieri, mentre, tra i pezzi pervenuti al Museo Civico di Torino, il san Giovanni Evangelista appare come un'integrazione dell'inizio del '500 e di carattere evidentemente padano [42]. Agli inizi del

[38] *Valle di Susa arte e storia* cit., p. 102, scheda SC 20, Scultore della Germania meridionale (?), inizi del XVI secolo, *Compianto sul Cristo morto.*

[39] Gioffredo Della Chiesa, *Cronaca di Saluzzo,* in *Historiae patriae monumenta, Scriptores,* III, Torino 1848, col. 1038.

[40] Reiners, *Il Santo Sepolcro di Moncalieri* cit.; G. Repaci Courtois, *Problemi di scultura quattrocentesca nel Piemonte occidentale,* in « La critica d'arte », XII (1965), 74, pp. 40-49.

[41] A. Cavallari Murat, *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po,* Torino 1976, pp. 18 segg.

[42] Mallè, *Le sculture* cit., p. 165, tavv. 146 e 147.

'500, nel duomo di Asti [43] il gruppo del *Compianto sul Cristo morto*, affine ad altro di uguale soggetto che si conserva a Vinovo e proveniente dal locale scomparso convento dei carmelitani, presenta una caratterizzazione mimica ed espressiva analoga a quella dei gruppi iconograficamente consimili che ricorrono tra il XV e il XVI secolo in Lombardia e in Emilia; la collocazione del Cristo giacente sul suolo e l'atteggiamento di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, genuflessi, lasciano intendere come in entrambi i casi la scena rappresentata preceda la sepoltura vera e propria e corrisponda alla « pietra dell'unzione », secondo la topografia dei « misteri » gerosolimitani.

Nel Piemonte orientale, più direttamente compreso nella circolazione di modelli, d'opere e di artisti d'estrazione lombarda, il tema iconografico della sepoltura di Cristo è documentato, oltre che dal gruppo alessandrino qui considerato, da quello, d'epoca più avanzata (ma entro la prima metà del '500), che figura rimaneggiato entro una complessa scenografia della fine del XVI secolo, nella chiesa della confraternita della Maddalena a Novi; l'incipiente compianto sul Cristo, appena deposto dalla croce al suolo e ancor sorretto per le ascelle da Giuseppe, è invece raffigurato all'inizio del '500 nell'insolito gruppo ligneo dei Battuti Bianchi a Serravalle Scrivia, peraltro scompaginato [44].

Tra il Ticino, l'Ossola e la Valsesia, l'iconografia del Compianto è rappresentata da gruppi plastici intagliati, in parte dovuti, secondo gli studi del Venturoli, ai milanesi de Donati o a scultori della loro cerchia. In tale àmbito si notano due distinte tipologie. Il gruppo della chiesa di San Francesco a Locarno [45] — recentemente trasferito al santuario della Madonna del Sasso e alterato nella collocazione del corpo di Cristo, al suolo anziché in grembo alla Madonna, come appare in vecchie fotografie — insieme con l'arcaizzante, artigianale *Compianto* del Museo Civico di Novara (da Casalbeltrame) [46], procede da uno sche-

[43] Secondo N. Gabiani, *La cattedrale di Asti nella storia e nell'arte*, Asti 1920, pp. 186 e 406, il gruppo fu eseguito per la cappella dell'Ascensione, di patronato di Alessandro Malabaila conte di Bassignana, verso il 1502.

[44] Ieni, *L'oratorio di S. Maria Maddalena* cit., pp. 11-13; R. Benso, *Serravalle Scrivia storia e arte*, Arquata Scrivia, [1984].

[45] Cfr. V. Gilardoni, *Locarno e il suo circolo (I monumenti d'arte e di storia del Canton Ticino, I)*, Basel 1972, pp. 230-234; P. Venturoli, *De Donati*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, p. 653.

[46] G. Romano, *Scultore valsesiano (c. 1475). Compianto sul Cristo morto*, in *Musei del Piemonte, opere d'arte restaurate* cit., p. 63; P. Venturoli, scheda 243 in *Museo novarese*, a c. di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara 1987, pp. 244-245.

ma proposto, all'inizio del '400, da Giovanni di Fernach nel rilievo sovrastante la porta della sacrestia meridionale del duomo di Milano e poi ripreso dall'Amadeo in uno dei rilievi della tomba del Colleoni a Bergamo [47]: i personaggi di rito si dispongono simmetricamente attorno alla Madonna che, assisa, come nel « Vesperbild », regge sulle ginocchia il corpo irrigidito del Figlio. Nel gruppo della *Pietra dell'unzione*, già al Sacro Monte di Varallo [48], e nel *Compianto*, proveniente da Santa Maria Maggiore in Val Vigezzo ed ora conservato al Museo Civico di Torino [49], il Cristo appare invece deposto al suolo: più precisamente, a Varallo, in origine, su di un simulacro della « pietra » che nella basilica di Gerusalemme è situata a mezza via tra il Calvario e il Sepolcro [50]: allo stesso tòpos, già ben presente nell'iconografia, d'origine bizantina, in uso sino al XIII secolo, e poi ricuperato, in Francia e in Italia, nel '400, ritengo si rifacciano in buona misura i gruppi emiliani e lombardi del *Compianto*, a cominciare da quello di Niccolò dell'Arca a Bologna, in Santa Maria della Vita. A Varallo, peraltro, il momento drammatico, ispirato ad un passo delle *Meditationes vitae Christi* dello pseudo Bonaventura [51] e a testi da queste derivati, già volge verso l'azione finale del seppellimento, come doveva apparire suggestivamente evidente nella regìa originaria del Sacro Monte, per la vicinanza della cappella dell'*Unzione* a quella del *Sepolcro*. Meno facilmente intuibile è, allo stato attuale dell'opera, l'originaria situazione del *Cristo morto*, ligneo, conservato ad Arona e parimenti riferito dal Venturoli ai de Donati [52]: il pezzo a quanto pare proviene da un gruppo

[47] J. Pope Hennessy, *Le scultura italiana, Il Quattrocento*, Milano 1964, p. 95.

[48] G. Repaci Courtois, *La Pietra dell'Unzione di Martino Spanzotti*, in « Critica d'arte », n.s., XV (1968), 99, pp. 27-42; G. Romano, scheda 33, *Ludovico (Alvise) de Donati?, Adorazione del Bambino*, in M. Natale e altri, *Zenale e Leonardo*, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 155; Venturoli, *De Donati*, voce cit., p. 652; Id., *Scultura lignea a Orta*, in *Archeologia ed arte nel Cusio*, Atti del Convegno S.P.A.B.A., Orta 1987, Torino 1989, pp. 53-54.

[49] Mallè, *Museo Civico d'Arte Antica, Le sculture* cit., p. 156, tavv. 126-129; Venturoli, *De Donati*, voce cit., p. 653.

[50] D. Baldi, *Enchiridion locorum sanctorum*, Jerusalem 1982, pp. 675, 678, 680, 683; H. Vincent, F. M. Abel, *Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, Paris 1912-1926, II, *Jérusalem nouvelle*, p. 267.

[51] *Meditaciones de passione Christi olim sancto Bonaventurae attributae*, ed. M. J. Stallings, Washington 1965, pp. 119-124.

[52] P. Astrua, *Scultore piemontese prossimo a G. M. Spanzotti, c. 1490-1500, Cristo morto*, scheda I, in *Arona sacra. L'epoca dei Borromeo*, catalogo della mostra, a c. di G. Romano, Arona 1977, p. 107; Venturoli, *De Donati*, voce cit., p. 652; Id., *Scultura lignea* cit., p. 49.

di statue che, negli atti della visita pastorale effettuata da Carlo Borromeo nel 1567, sono menzionate come « figurae Sepulchri », presenti in capo alla navata destra, in corrispondenza con un altro gruppo del Presepio, sito nell'altra navata [53]. La figura superstite del Cristo fu rozzamente rimaneggiata quando, nel Sei o nel Settecento, fu adibita agli apparati devozionali della Settimana Santa; il braccio destro, che venne allora accostato al corpo, doveva in origine cadere alquanto discosto, in una positura che, insieme col sollevamento della spalla, poteva convenire sia alla dinamica di una « deposizione », sia all'abbandono del Cristo deposto sul grembo della Madre. Nel quale secondo caso, il Cristo di Arona avrebbe testimoniato della diffusione di un altro schema iconografico, attualmente ispirato alla pseudobonaventuriana « Meditacio passionis Christi hora vesperarum», là dove questa racconta che, schiodato il cadavere dalla croce, « omnes accipiunt corpus Domini et ponunt in terram. Domina suscipit caput cum scapulis in gremio suo; Magdalena vero pedes, apud quos tantam graciam olim invenerat. Alii circumstant et omnes faciunt planctum magnum super eum » [54]. A questa fonte o a una sua derivazione, letta attraverso gli sviluppi del « Vesperbild » d'importazione germanica e combinata con un ricordo dal *Seppellimento di Cristo* Hind V, 10, 2, incisione del Mantegna (lo svenimento della Madonna), si rifà la composizione centrale del gruppo della *Pietà* di Agostino Fondulo in S. Satiro a Milano; alla stessa tradizione iconografica, pur con diversi atteggiamenti della Madonna e degli altri personaggi, dimostrano di adeguarsi al *Compianto* del Foppa, già a Berlino, e il gruppo ligneo della chiesa di San Bartolomeo a Caspano (Sondrio), di recente attribuito ad Alvise de Donati [55], nonché le analoghe scene comprese nei cicli dello Spanzotti ad Ivrea e di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle Grazie a Varallo.

È poi da notare, nell'ambito di questa circolazione d'immagini connesse in vario modo con una tematica narrativo-devozionale d'uso comune, come, sia nella *Pietà* milanese del Fondulo, sia nei gruppi lignei

[53] Cfr. G. Gentile, *Documenti per la storia delle chiese d'Arona*, in *Arona Sacra* cit., p. 27. Un recente intervento di restauro ha rivelato e ricuperato il fondale ad affresco del gruppo del *Presepio*, riferibile al primo '500.

[54] *Meditaciones de Passione* cit., p. 121. Per la lezione « cum scapulis », preferibile a « cum discipulis », cfr. ibid., n. 50.

[55] P. Venturoli, *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Miracolo di San Domenico*, scheda 32, in *Zenale e Leonardo* cit., p. 111.

di Locarno, di Santa Maria Maggiore, di Caspano, la figura della Maddalena appaia costantemente inginocchiata ai piedi del Cristo e a questo si rivolga con un tipico atteggiamento di desolata esclamazione, protendendo le mani come a sostenere i piedi trafitti e a commentare lo strazio delle membra. Il ricorso della collocazione scenica, della mimica, della caratterizzazione di questo come d'altri personaggi, le costanti che anche di là dalla serie d'opere ora citate, pur tra svolgimenti e variazioni di varia portata, si ravvisano, a volte su scala più che regionale, nella formulazione di uguali soggetti ed elementi, lasciano intendere come il consolidarsi di certe tipologie figurative e la fortuna di certi modelli dipendessero dalla loro attitudine a restituire allo spettatore situazioni psicologiche, gesti, caratteri di un canovaccio largamente noto non solo attraverso le fonti figurative, ma anche attraverso i racconti letti o verbalmente trasmessi, predicati e messi in scena, di determinate « storie » e dei loro episodi o « capitoli ». Analoghe considerazioni giovano a spiegare l'ampia circolazione di maestri specializzati e di cultura alquanto omogenea, cui si devono i gruppi in terracotta, più sopra ricordati, di Vinovo, d'Asti, di Novi: gruppi che si connettono, pur con varianti particolari, al repertorio testimoniato tra la fine del '400 e i primi decenni del '500, in area lombarda, dai « compianti » della chiesa di San Sepolcro a Milano, del Carmine di Brescia, della parrocchiale di Palazzo Pignano, della parrocchiale di Medole (dal locale distrutto convento agostiniano dell'Annunciata) [56], nonché in Emilia dai consimili prodotti del Mazzoni e della corrente da questi dominata.

A meglio cogliere le relazioni specifiche che legano il Sepolcro di Santa Maria di Castello al contesto culturale cui ho accennato, alle istanze spirituali, alle attitudini mentali, agli sviluppi iconografici che emergono dalla produzione figurativa affine per tematica e destinazione, tra Lombardia e Piemonte, nel tardo '400 e all'inizio del '500, un sussidio non indifferente può essere ritrovato nell'ambiente in cui il gruppo plastico venne a collocarsi, almeno nella misura in cui tale ambiente è ancora ricuperabile. I riflessi documentari e i relitti che di questo sus-

[56] Cfr. A. Morassi, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità, Brescia,* Roma 1939, pp. 306-307; G. Verga, *Una pietà di Guido Mazzoni nella parrocchiale di Palazzo Pignano,* in « Bollettino d'arte », s. III, XVII (1933); G. Matthiae, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia,* VI, *Provincia di Mantova,* Roma 1935, pp. 117-119.

sistono lasciano scorgere un sistema di immagini incentrate in buona misura sui misteri della passione e della morte di Cristo come eventi nodali dell'« historia salutis » e come riferimenti, cristologici ma anche mariologici, di una « devotio » cui doveva tendere la pietà dei religiosi che officiavano la chiesa e dei laici che a vario titolo la frequentavano. Mi riferisco innanzitutto alla presenza di un notevole crocifisso quattrocentesco, di alta qualità espressiva, che è stato accostato al prototipo pavese di Baldino di Surso del 1464 [57]. Il gruppo ligneo della Vergine sorretta da San Giovanni, detto della *Madonna della Salve*, che emigrò secondo la tradizione da Santa Maria di Castello in Cattedrale dopo i prodigi del 1489, doveva originariamente situarsi ai piedi di un Crocifisso ad integrare un Calvario, che possiamo immaginare collocato, come d'uso, sul tramezzo dividente il coro dei canonici dall'area aperta ai fedeli, oppure su di un altare. Nell'antico simulacro, sotto il rimaneggiamento del 1876, Carlenrica Spantigati ha ravvisato connotati stilistici databili tra il 1470 e l'80, epoca nella quale in Santa Maria di Castello si sviluppavano importanti interventi edilizi e decorativi. Alla fine del '400 risale il gruppo in terracotta che sostituì la *Madonna della Salve* e che una fonte settecentesca dice fosse collocato in una cappella di patronato degli Inviziati [58]. Sappiamo inoltre di una cappella della Pietà che appartenne ai dal Pozzo e alla quale fu annesso un obbligo di messe a favore di Margherita Cavallera Inviziati, come da questa disposto nel 1551 [59]. Non mancarono probabilmente riferimenti a fatti evangelici nell'apparato decorativo della cappella di Santa Maria Maddalena, costruita da Caracossa Gambarini vedova di Antonio Inviziati e da questa ricordata con disposizioni testamentarie, nel 1489, per il compimento delle pitture e la dotazione a cura degli eredi: ad ogni modo, nell'iconografia della leggenda della Santa si potevano rispecchiare motivi di devozione popolare e richiami ad una risoluzione ascetica ben accetti ad un ambiente monastico [60].

Tante immagini convergenti attorno ai temi della passione di Cri-

[57] C. SPANTIGATI, « *Staziella carità sorger lo feo* »: *dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede*, in *La cattedrale di Alessandria*, Alessandria 1988, pp. 104 e 132, n. 16.

[58] Ibid., p. 106.

[59] La stessa cappella è detta di « Gesù Cristo deposto dalla Croce », o « di Cristo morto », in atti dell'800. Cfr. note 1 e 10.

[60] Cfr. supra n. 7.

sto e della sua sequela non erano certo estranee alla spiritualità dei canonici regolari di Santa Maria di Castello. Costoro, già dipendenti dalla Congregazione di Santa Croce di Mortara, sin dal 1449 erano stati con questa incorporati nella Congregazione Lateranense del SS. Salvatore, stabilita nel 1445 come esito del moto di riforma dei canonici regolari: alla stessa Congregazione appartennero anche le case di Santa Maria di Casoretto a Milano, di S. Andrea di Vercelli (1472), di San Pietro in Ciel d'Oro di Pavia (1503), di San Sebastiano di Biella, di Santa Maria delle Grazie di Novara [61]. La spiritualità della Congregazione Lateranense risentiva della « devotio moderna » di matrice veneta; fortemente cristocentrica, volta all'« imitazione di Cristo », basata sulla meditazione e sulla preghiera affettiva (con richiami alla tradizione mistica e a San Bonaventura), ebbe rappresentanti quali il veronese Paolo Maffei (morto nel 1453 a Venezia), il cui *Libellus vulgaris de sacra Communione Corporis Christi* (stampato a Venezia nel 1498) è stato considerato fonte fondamentale per il rifiorire della pietas eucaristica ed anche per le origini della riforma cattolica in Italia [62], o, più avanti, Pietro da Lucca, autore dell'*Arte del ben pensare e contemplare la passione del Nostro Signor Giesu Christo, con uno singular trattato dello imitar di Christo* (Venezia, 1532) [63]. Esperienze di tal fatta non mancavano di riversarsi sulla cultura e sulla sensibilità degli ambienti nei quali i canonici regolari svolgevano il ministero della predicazione e della cura d'anime, come appunto ad Alessandria. La presenza in Santa Maria di Castello di religiosi di varia provenienza

[61] Cfr. C. Egger, *Canonici regolari della Congregazione del SS. Salvatore Lateranense*, in *Dizionario degli istituti di perfezione*, II, coll. 101-107; sulle case milanesi, di Santa Maria di Casoretto (che aderì sin dal 1406 al movimento d'osservanza che diede luogo alla Congregazione detta di Santa Maria di Fregionaia e poi dal 1445 del Salvatore Lateranense), Santa Maria della Passione (costituita nel 1485), Crescenzago (annessa nel 1502), cfr. E. Cattaneo, *Istituzioni ecclesiastiche milanesi*, III, *Conventi e monasteri*, in *Storia di Milano*, IX, *L'epoca di Carlo V*, Milano 1961, pp. 653-655. È interessante, in relazione alla spiritualità della Congregazione, la presenza in Santa Maria della Passione della pala, attribuita al Luini giovane, col *Compianto sul Cristo morto* (cfr. G. Bora, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in G. Bora e altri, *Santa Maria della Passione*, Milano 1981, pp. 105 segg.). Su San Sebastiano a Biella, fondata nel 1500 per iniziativa di Sebastiano Ferrero, cfr. P. Torrione, *La basilica di S. Sebastiano di Biella*, Biella 1949; D. Lebole, *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, Biella 1962, pp. 165-168; G. C. Sciolla, *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino 1980, pp. 99 segg.

[62] Cfr. C. Egger, *Canonici regolari*, in *Dizionario degli istituti* cit., II, coll. 62-63; M. Petrocchi, *Storia della spiritualità italiana*, Roma 1978, I, pp. 129 segg.

[63] Petrocchi, *Storia della spiritualità* cit., I, p. 132.

(che compaiono negli atti del Monastero) avvezzi a comunicare con altre comunità della Congregazione, anche in occasione dei capitoli generali, doveva recare nella comunità canonicale riflessi d'una cultura di non breve portata. Ora, sia la spiritualità dei religiosi, sia la pietà dei laici inclini alla riflessione devota e alla preghiera individuale, usavano diffusamente testi di meditazione basati sulla rappresentazione mentale, vivacemente immaginativa, della vita e della passione di Cristo: le *Meditationes* dello pseudo Bonaventura, presenti nel testo latino o in volgarizzamenti anche presso privati e in biblioteche signorili e diffuse a stampa dal 1470 [64], raccomandavano di rendersi presenti, di partecipare al mistero evocato: « ita te praesentem exhibeas, his quae per Dominum Iesum dicta et facta narrantur, ac si tuis auribus audires et oculis ea videres, toto mentis affectu, diligenter, delectabiliter et morose », « inspice omnia », « attende »... Le edizioni milanesi di un volgarizzamento amplificato delle pseudobonaventuriane *Meditationes passionis*, dal 1480 in poi, alle quali si aggiunse nel 1488 quella che appare la prima edizione italiana della *Vita Christi* di Ludolfo il Certosino (Milano, presso il tipografo Giovanni Antonio d'Onate) [65], dovettero contribuire non poco a diffondere nella cultura lombarda la consuetudine coi procedimenti e le scene di questa sorta di teatro immaginario. Procedimenti analoghi erano d'altra parte prescritti, per i « non doctis, non exercitatis, sed simplicibus et inexpertis et parvulis in Domino », da Ludovico Barbo nella *Forma orationis et meditationis*, data ai monaci benedettini della Congregazione di Santa Giustina (alla quale apparteneva in Milano il monastero di San Pietro in Gessate) [66]: « imagina te esse presentem et finge videre »...; ed anche dal *Zardino de oratione* [67], composto nel 1454 nell'ambiente della « devotio moderna » veneta e pubblicato a Venezia nel 1493: « habbi come uno spechio davanti de li occhi de la mente tua la vita

[64] Cfr. G. Vaccari, *Le « Meditazioni della vita di Cristo » in volgare*, in Id., *Scritti di erudizione e di filologia*, Roma 1952, I, pp. 341-378; sull'uso di volgarizzamenti delle *Meditationes* in testi destinati alla devozione dei laici cfr. A. Vitale Brovarone, *Il codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino*, Torino 1987, pp. 22 segg. e G. Gentile, *L'apparato iconografico*, ibid., pp. 43 segg.

[65] I.G.I., nn. 5875 segg.

[66] I. Tassi, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, Roma 1962, pp. 130-131, 143-146.

[67] A. Frattini, *La Congregazione di Santa Giustina in S. Pietro in Gessate a Milano: la cappella di S. Antonio Abate*, in « Arte lombarda », n.s., LXXII (1985), I, pp. 68-79.

sua di Cristo et singularmente havere ne la mente la forma e l'habito del suo corpo sacratissimo [...]. Anchora ti serà utile formarti ne la mente li lochi e le terre e le stantie dove lui conversava, et le persone che singularmente erano in sua compagnia, come era la nostra Madonna, sancta Maria Magdalena, Martha, Lazaro e li dodece apostoli » [68]. Jean Leclerq ha ravvisato nella *Forma orationis* del Barbo uno degli strumenti che contribuirono a trasfondere l'esperienza meditativa degli spirituali nella pietà dei « fedeli ordinari » e nel loro immaginario religioso [69]; Michael Baxandall ha colto nel *Zardino de oratione* un'esemplare testimonianza delle consuetudini e dei processi di visualizzazione interiore che predisponevano e condizionavano il pubblico quattrocentesco nella fruizione delle rappresentazioni pittoriche delle sacre storie [70]. E che simili attitudini mentali facessero parte dell'esperienza del buon cristiano lo conferma l'eremitano Giovanni Bernardo da Savona nella *Fonte di charità* (Milano 1497) dove afferma « ch'el tu proximo ama Dio se comprehendi che egli mediti et repensi le suave parole per tutti li gesti de Christo Jesu, se lo tene de continuo in la memoria, se il visita spesso cum dolceza di cose » [71]. Il « cristiano medio » poteva assimilare una siffatta memoria immaginativa attraverso la predicazione, che non di rado, specie nei cicli quaresimali, attingeva alle *Meditationes vitae Christi* le modalità narrative ed espressive occorrenti per rendere le scene della Passione e vi aggiungeva declamazioni patetiche tratte dal repertorio laudistico. I frequentatori degli uffizi confraternali ben conoscevano le « lectiones » della Passione inserite nei loro libri, che narravano con drammatica evidenza le pene di Gesù e della Madonna secondo le ore canoniche: si pensi, per luoghi culturalmente non lontani dall'ambiente considerato, al *Mistero della passione di nostro Signore Jesù Christo*, nell'*Offitium disciplinantium aut batutorum di San Defendente di Lodi*, del 1454, o alle cinque « lectiones » del *Liber per la compagnia* dei disciplinanti di San Giuliano e

[68] Cfr. *Zardino de oratione*, Bernardino Benali, Venezia 1494, cc. 3v-4r; Stanislao da Campagnola, *Il Giardino di orazione e altri scritti di un anonimo del Quattrocento*, in « Collectanea franciscana », 41 (1971), pp. 5-59; C. Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, I, *I caratteri generali*, Torino 1972, pp. 631 segg.

[69] J. Leclerc, *Ludovico Barbo e storia dell'immaginario*, in *Riforma della Chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento veneto* (Atti del convegno per il VI centenario della nascita di L. Barbo, Padova, Venezia, Treviso 1982), Cesena 1984, pp. 385-399.

[70] Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali* cit., pp. 57 segg.

[71] Petrocchi, *Storia della spiritualità* cit., I, p. 142.

San Giovanni di Novara, del tardo '400 [72]. Inoltre, tra le laudi che corredavano tali libri, figuravano talora componimenti poetici quali la *Passione* del senese Niccolò di Mino Cicerchia (sviluppata sul filo delle *Meditationes* dello pseudo Bonaventura, con dovizia di parlate drammatiche) o il *Pianto della Vergine* di Enselmino di Montebelluna (presente nei codici dei battuti di Lodi e di Novara): della diffusione del *Pianto* anche in territorio piemontese trovo una testimonianza in un foglio di manoscritto quattrocentesco utilizzato nella legatura di un documento rogato dal notaio Giovanni Raineri di Rubiana per la comunità di Villar Pellice nel 1557 [73]. Le sacre rappresentazioni, poi, fornivano ad un pubblico ancor più ampio e più vario memorabili sviluppi di motivi analoghi ed esplicitavano in mimiche e caratterizzazioni teatrali le movenze e le coloriture psicologiche dei racconti e dei testi poetici prima accennati. La circolazione di materiali letterari di non limitato consumo tra composizioni e assortimenti di varia destinazione — letture confraternali, sermoni di carattere più o meno estesamente drammatico — si palesa in maniera esemplare in una *Passio Domini nostri Iesu Christi* proveniente da un convento domenicano della Lomellina e pubblicata da Luigi Banfi con datazione al tardo '400 [74]: brani narrativi affini ai passi corrispondenti delle *Meditationes vitae Christi* volgarizzate e più ancora alle « lectiones » contenute nei libri delle confraternite di Como, di Lodi, di Novara, si alternano con parti parlate, desunte dal repertorio delle laudi ed anche da una fonte che si può identificare con la *Passione* di Revello, come propone il Banfi stesso, oppure con altra fonte a questa prossima e come questa, a quanto risulta, nota, se non prodotta, in ambiente domenicano [75]. Il

[72] G. Agnelli, *Il libro dei battuti di S. Defendente di Lodi*, in « Archivio storico lodigiano », XXI (1903); P. G. Longo, *Letteratura e Pietà a Novara tra XV e XVI secolo*, Novara 1986, pp. 346 segg.

[73] Archivio Comunale di Villar Pellice, 1557, novembre 12, *Instrumentum transactionis inter comunitates Villarii et Bobii ex una et magnificum dominum Guglielmum de Bigliatoribus ex comittibus et dominis Lucerne, Bobii et Villaris vallis ex altera.* Sono grato al Sindaco, sig. Paolo Frache, che me ne ha favorito la consultazione.

[74] L. Banfi, *Una « Passio » drammatica lombarda della fine del Quattrocento*, in « Archivio storico lombardo », s. IX, X (1971-1973), 1-3, pp. 401 segg.

[75] Per le fonti della Passione di Revello cfr. *La Passione di Revello. Sacra rappresentazione quattrocentesca di ignoto piemontese*, a c. di A. Cornagliotti, Torino 1976, pp. XXXV-XLVII; per la collocazione storica, pp. XIII-XXVI. Nuovi elementi documentari in M. Piccat, *Rappresentazioni popolari e feste in Revello nella metà del XV secolo*, Torino 1986, con riferimenti al domenicano Michele de Madeis, e ad altri frati predicatori, per l'allestimento della Passione nel 1481 (pp. 77 segg.).

Banfi ha ravvisato, in via di congettura interpretativa, nella *Passio* in questione, a motivo della cospicua componente drammatica, un testo preparato per una rappresentazione devozionale del venerdì santo, ovvero per essere inserito nel corpo di una predica. Ad ogni modo, fosse un componimento di tal fatta recitato, magari a più voci, o trasfuso in un sermone ad opera di un predicatore di adeguate risorse espressive, è comprensibile, oltre l'immediata commozione prodotta nella comunità confraternale o nell'uditorio dei fedeli, il permanere delle immagini, agenti e parlanti, da esso proiettate nelle menti dei destinatari: immagini pronte a ridestarsi al confronto con altre rappresentazioni, anche figurative, degli stessi misteri e fors'anche, all'occorrenza, a integrarsi con altre immagini mentali d'analoga origine, e colle formule di una parallela cultura visiva, in una qualche produzione plastica o pittorica.

Ora, tra le fonti letterarie sopra considerate, segnatamente le *Meditationes* dello pseudo Bonaventura ed i loro più fedeli volgarizzamenti sviluppano con sobrietà di effetti la scena del seppellimento di Cristo, come diretta prosecuzione delle precedenti, della deposizione dalla croce e del compianto sul corpo deposto. Gli essenziali raccordi narrativi e la contiguità degli episodi inducono peraltro quanti svolgono ulteriormente il racconto in amplificazioni, trasposizioni teatrali ed apparati iconografici ad evidenziare e sfruttare puntualmente i riflessi impliciti che la dinamica anche psicologica di quelle precedenti scene proietta sugli ultimi momenti della sequenza: in tal modo, nell'isolata rappresentazione della sepoltura non solo gli atteggiamenti e qualche accessorio caratterizzante, ma la stessa distribuzione e la correlazione dei personaggi richiamano e ricapitolano, per così dire, l'intera vicenda [76].

Le *Meditationes vitae* (o *passionis*) *Christi*, nell'« hora vesperarum », raccontano come durante la deposizione dalla croce, mentre Nicodemo estraeva il chiodo della mano sinistra e quindi scendeva a estrarre quello dei piedi « Ioseph vero sustentabat corpus Domini », quindi « evulso autem clavo pedum, paulisper descendit Ioseph, et omnes accipunt corpus Domini et ponunt in terram ». Segue la scena del compianto, già ricordata [77]. Nell'« hora completorii », alla richiesta

[76] Una ricapitolazione simbolica della Passione è costituita in certe « mises au tombeau » della Lorena, così come a Fribourg e a Moncalieri, dagli strumenti (« arma Christi ») recati da angeli. Il tema è ripreso nella *Pietà* amplificata del Fondulo.

[77] Cfr. *Meditaciones de passione*, ed. STALLINGS cit., pp. 120-121.

di Giuseppe d'Arimatea di poter procedere alla sepoltura, la Madonna dapprima cerca di resistere, indugiando nel lamento e nella contemplazione del figlio martoriato; poi, mentre avanza la notte Giovanni insiste: « Domina, condescendamus Ioseph et Nichodemo, et permittatis aptari et sepeliri corpus Domini nostri ». Allora Maria, ricordando di essere stata affidata a Giovanni dal Figlio morente, « tamquam grata et discreta [...] noluit amplius contendere. [...] Tunc Iohannes et Nichodemus et alii ceperunt involvere corpus et aptare cum lintheaminibus ». La Madonna, durante tali operazioni, tiene il capo del Figlio in grembo, mentre la Maddalena prega gli astanti: « Rogo vos ut permittatis me aptare pedes, apud quos sum misericordiam consecuta » (la tradizione esegetica e leggendaria identificava Maria sorella di Lazzaro, che a Betania aveva unto di nardo i piedi di Gesù provocando la disapprovazione di Giuda e la risposta del Signore: « Sinite illam ut in diem sepulturae meae servet illud » (Giovanni 12, 3-8), con la peccatrice che in casa di Simone, secondo Luca 7, 37-50, aveva ottenuto il perdono di Gesù bagnando i suoi piedi di lacrime e cospargendoli di unguento). Lo pseudo Bonaventura aggiunge: « Et quos alias lacrimis compunctionis rigavit, nunc multo magis undis lacrimarum doloris et compassionis largiter lavit. Aspiciebat pedes sic vulneratos, perforatos, desiccatos et sanguinatos; amarissime multum flebat [...] non videbat remedium doloris ». Dopo l'ultimo lamento: « Sepeliam igitur te ego mater tua mestissima; sed postea quo ibo? [...] Quomodo sine te vivere possum? », la Madonna benedice il Figlio preparato per la sepoltura: « Et tunc omnes adorantes eum flexis genibus, [...] accipiunt et portant ad monumentum. Domina tenebat caput et Magdalena pedes: reliqui vero stabant in medio. Erat quippe ibi prope locum crucifixionis sepulchrum ipsum [...] in quo sepelierunt eum reverenter flexis genibus et cum fletibus magnis et singultibus et suspiriis crebris et multis » [78]. I volgarizzamenti e le derivazioni dalle *Meditationes* trasferiscono nella scena del trasporto parte della « pietosa tenzon » con cui Maria cerca di trattenere i seppellitori e dei lamenti da lei pronunciati durante il compianto. Così Niccolò Cicerchia nella sua *Passione*: « Essendo 'l corpo di Iesù condutto / al monumento, sì 'l posaro 'n terra. / La madre l'abracciava, e a sé tutto / con dolenti sospir lo stringe e serra. / Magdalena con doloroso lutto / e' santi piè forte stridendo

[78] Ibid., pp. 121-124.

aferra: / con dolorose lagrime li 'nfonde / e lava e bagia e copr' e li nasconde ». Infine i discepoli « con cortese forza e con gran pena » riescono a levare il cadavere: « Ioseppe e altri di Iesù divoti / a Niccodemo dolorosi tanto, / con più altri lor dimestichi e noti / misser nel monumento 'l corpo santo. / La donna pasma e cadde... » [79]. A differenza dunque da quanto è raccontato dallo pseudo Bonaventura, il trasporto del corpo al sepolcro è tutta fatica dei discepoli, in contrasto con le donne che quasi li intralciano: il motivo, peraltro, è già presente nel *Dialogus beatae Mariae et Anselmi de passione Domini*, dello pseudo Anselmo, in cui la Madonna così evoca la scena: « Et cum eum sepelire vellent, cum magno moerore corpus fortissime tenui et sepeliri vix permisi [...] et cum in sepulcrum positus fuisset, ad eum intrare volui, et super sepulcrum me proieci, et adeo miserabiliter egi, quod omnes fleverunt » [80]. Un volgarizzamento delle *Meditationes* edito a Milano negli anni '80 del '400 ed oltre ricalca dal testo pseudobonaventuriano lo sviluppo dell'azione e però già modifica il gruppo dei seppellitori: « Metuto quelo pretioso corpo che hebeno nel lenziolo tutti insiema lo levono per portarlo via, la madre prendendo el capo, la Magdalena li piedi e tutti li altri stando in cercho con grande reverentia, e così tuti adoperandose el portarno al sepulcro [...] » [81]. La *Passio* lombarda del codice Ambrosiano Trotti 502 sembra riprendere alcuni tratti del Cicerchia: « E volendo piglare Nicodemo Christo per meterlo in la sepultura, la Verzene Maria pianzendo lo teniva, no podentese saciare de vider lo suo figlolo [...]. La Verzene Maria lo abrazava strito e Nicodemo lo teniva con grande reverencia; e con gran lacrime, pianti e suspiri lo sepelireno in un monumento novo [...]. E vedendo la Verzene Maria sepelito lo suo caro figlolo remase come morta [...] » [82].

Vediamo ora come la regìa del gruppo di Santa Maria di Castello tenga conto dei dati narrativi, psicologici, gestuali che testi di tal genere possono offrire e li combini con formule iconografiche di varia

[79] Cfr. *Cantari religiosi senesi del Trecento*, a c. di G. Varanini, Bari 1965, pp. 371-372.

[80] Cfr. *Meditaciones*, ed. Stallings cit., p. 21.

[81] Cito da *Incominciano le devote meditationi sopra la passione del nostro Signore* [...], Antonio Zaroto, Milano 1484, cc. 7v-8r.

[82] Banfi, *Una « Passio » drammatica* cit., p. 433.

estrazione. Il gruppo, pur manipolato nella sistemazione tardo ottocentesca con l'inserimento di un sarcofago di gusto lombardo rinascimentale (fatto di elementi decorativi a stampo) e di alcune integrazioni in gesso (tra le altre, una delle due matasse di capelli che scendono dal capo della Maddalena) non sembra aver subito sostanziali mutamenti nella sua disposizione, come è rilevabile dal confronto con un altro gruppo consimile, di men robusta fattura, ma certo dovuto alla bottega dell'autore del *Sepolcro* alessandrino, gruppo che si conserva nella chiesa di San Pietro a Melegnano, connessa ad un antico ospedale, ed è designato in documenti del 1570 come le « immagini dil sepulcro » [83]. Al più, il gruppo di Melegnano può suggerire qualche dubbio riguardo all'originaria posizione del personaggio che, a destra del Sepolcro di Santa Maria di Castello, girato di tre quarti verso lo spettatore, sostiene il capo di Gesù con le mani coperte da un rigonfiamento del lenzuolo, mentre a Melegnano l'analoga figura, posta di profilo, regge l'estremità del lino sul quale il Cristo giace in positura simile a quella dell'esemplare di Alessandria. L'atteso restauro del nostro gruppo varrà a chiarire se l'assetto del personaggio in questione abbia subito qualche adattamento, vuoi per favorire, con effetto più commovente, la visibilità del suo volto, vuoi semplicemente per la ristrettezza del vano nel quale l'insieme trovò l'ultima collocazione.

La composizione risponde nel suo insieme ad uno schema iconografico tradizionale, già consolidato nel '300 italiano, in certa misura autonomo (anche se non estraneo) rispetto alla scena che le fonti letterarie prima considerate prospettano riguardo al trasporto del corpo di Cristo al sepolcro: Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo (vedremo come li si possa rispettivamente identificare) adagiano il cadavere nel sepolcro, rappresentato a guisa di un sarcofago, tramite il lenzuolo di cui trattengono i capi, mentre, a tergo del sepolcro, gli altri personaggi si allineano negli atteggiamenti dell'ultimo compianto. L'esasperata agitazione delle ploranti che quasi contendono coi seppellitori, se prolunga sino al momento della deposizione del Cristo nel sepolcro un motivo che nelle fonti letterarie si sviluppa, in particolare, tra il compianto vero e proprio e la sepoltura, rispecchia altresì le rielaborazioni

[83] G. B. Sannazzaro, *Per dimenticate terrecotte nel melegnanese: la palazzina di Gardino e i « Caragnon di San Peder »*, in *La scultura decorativa del primo Rinascimento* (Atti del I Convegno Internazionale di studi, Pavia, settembre 1980), Roma 1983, pp. 147-148; Bandera Bistoletti, *La « Pietà » di Agostino de' Fonduli* cit., p. 75.

che i temi del « threnos » e del seppellimento avevano subito per influenza dei prototipi classici della « conclamatio » funeraria, desunti da rilievi di sarcofagi antichi rappresentanti le esequie di Meleagro e di Atteone [84]. Tali paradigmi giungono alla cultura del nostro plasticatore attraverso una qualche più o men diretta conoscenza d'opere di ambiente padovano, di Donatello o dei seguaci, ma più evidentemente dalla grafica del Mantegna, in particolare dal *Seppellimento di Cristo* Hind V, 10, 2. Da questa stessa stampa Agostino Fondulo trae il motivo della Madonna accasciata, sorretta da una delle pie donne e l'atteggiamento del san Giovanni che si lamenta levando le mani serrate in angosciosa invocazione (replicato da Antonio Mantegazza nel rilievo di uguale soggetto alla Certosa di Pavia); dalla stessa incisione un plasticatore da taluno identificato col Fondulo deriva per il rilievo fittile del *Seppellimento* in Santa Maria di Castello a Viadana lo spunto compositivo del gruppo dei seppellitori e della Maddalena scarmigliata, urlante a braccia aperte, mentre per il san Giovanni plorante, che porta al volto una falda del mantello, si rifà letteralmente alla stampa del *Seppellimento* Hind V, 20, 11 [85]. Nelle due stampe mantegnesche ora citate — così come, con diversa soluzione, nel rilievo di Viadana — la Madonna fa gruppo con le due pie donne, che la soccorrono e insieme rispondono al suo lamento. Il notevole intagliatore lombardo che, negli anni '90 del '400, scolpisce i rilievi con la *Flagellazione* e la *Crocefissione*, al Sacro Monte di Varese, e i due con l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione nel Sepolcro*, depositati dalla Pinacoteca di Brera presso i Musei del Castello, a Milano, pur ricorrendo, per quest'ultima scena, al modello offerto dal *Seppellimento* Hind V, 10, 2 del Mantegna, chiude l'intera composizione tra le figure di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo, distribuendo dinanzi al Cristo morto la Madonna, che si piega a baciarlo, e di là dal corpo adagiato nel lenzuolo, le pie donne e Giovanni [86].

[84] Cfr. K. Weitzmann, *The origin of the Threnos*, in *De artibus opuscula XL, Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, pp. 476-490; M. Barasch, *Gestures of despair in medieval and early Renaissance art*, New York 1976, pp. 21 segg.; H. Belting, *Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt 1985, pp. 33 segg.

[85] Cfr. G. Paccagnini, *Andrea Mantegna* (catalogo della mostra, Mantova 1961), Venezia 1961, pp. 195 e 204; E. Marassi, C. Perina, *Le arti*, in *Mantova, la storia, le lettere, le arti*, II, p. 522.

[86] Paccagnini, *Andrea Mantegna* cit., p. 155.

Il nostro plasticatore, seguendo un analogo sviluppo dello schema mantegnesco, rovescia la positura del Cristo rispetto ai due personaggi che lo sostengono e già lo stanno calando entro il sarcofago; questo è collocato parallelamente al fronte della composizione, e non perpendicolarmente o obliquamente come nelle citate incisioni. Di là dal sepolcro il gruppo dei dolenti fa corona alla Vergine che si protende verso il figlio. In tal modo viene immediatamente proposto alla commossa contemplazione dei fedeli — come nei gruppi d'impianto più tradizionale — il mistero ormai compiuto della morte del Redentore mentre il lamento di Maria esplode come in un ultimo grido quasi riassumendo il « threnos » precedente il seppellimento.

Consideriamo ora come in questa elaborazione iconografico-compositiva si definiscano tipi e ruoli dei singoli personaggi. La consuetudine rappresentativa, codificata nelle *Meditationes vitae Christi*, ma già illustrata, nell'iconografia della *Deposizione*, da miniature e dipinti d'epoca alquanto anteriore (e accolta, proprio in ambiente francescano, nella basilica inferiore d'Assisi nel ciclo affrescato verso il 1260 dal « Maestro di San Francesco »), vuole che Nicodemo attenda alla schiodatura del corpo di Cristo dalla Croce mentre Giuseppe d'Arimatea sorregge il cadavere: Nicodemo resta così contrassegnato (anche nelle prescrizioni iconografiche del libro dei pittori del Monthe Athos) dagli strumenti usati in tale operazione[87]. La tradizione, non solo bizantina, tende poi a rovesciare le rispettive posizioni nella scena del seppellimento, in cui sovente Nicodemo regge il corpo di Cristo dalla parte del capo, mentre Giuseppe lo sostiene dalla parte dei piedi. A Varallo, dove il gruppo della *Pietra dell'unzione* raffigura il momento in cui Nicodemo e Giuseppe stanno per avvolgere il Cristo giacente nel lenzuolo funebre, i nomi scritti sulle vesti dei rispettivi personaggi rispecchiano tale regola. La stessa stampa del Mantegna cui si ispira il plasticatore di Santa Maria di Castello (il *Seppellimento di Cristo* Hind V, 10, 2) presenta il personaggio che sostiene i capi del lenzuolo dalla parte dei piedi del Cristo in vesti di antica solennità quali si addicono a Giuseppe d'Arimatea, che i Vangeli designano come « homo dives » (Matteo 27, 57), « nobilis decurio, qui et ipse erat exspectans regnum Dei » (Marco 15, 43). Non mancano però esempi differenti: nel codice

[87] W. Stechow, *Joseph of Arimathea or Nicodemus?*, in *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für Ludwig H. Heydenreich*, München 1964, pp. 289-302.

Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino, miniato da Cristoforo de Predis negli anni '70 del '400, a c. 123v, Giuseppe e Nicodemo, ben identificati attraverso le scene precedenti, al momento della sepoltura appaiono situati, rispettivamente, al capo e ai piedi di Cristo.

Il gruppo del *Sepolcro* di Alessandria, così come la replica di Melegnano, ma con maggior attenzione, si rifà all'incisione del Mantegna per caratterizzare i due personaggi. L'uomo a destra reca, infatti, calzari « alla romana » ed un manto, come il prototipo incisorio; peraltro la benda che nella stampa ne cinge il capo è sostituita da un piccolo turbante, appoggiato sulla nuca, d'intenzione orientaleggiante, mentre la veste e la camicia assumono fogge moderne, cinquecentesche, sì da ravvicinare il personaggio all'attualità. Di contro, l'uomo in corta tunica serba gli stivali flosci del rispettivo prototipo, mentre i panni appaiono più semplici, quasi rudi; le tenaglie appese al fianco lo qualificano evidentemente come Nicodemo e l'ampio cappello rustico appoggiato sul dorso concorre a suggerire una tenuta di fatica, se non un travestimento, quale potrebbe convenire alla circospezione di colui che, « homo ex farisaeis [...], princeps Iudaeorum », « venerat ad Iesum nocte primum » (Giovanni 3, 1-2 e 19, 39) e s'era esposto poi a qualche rischio nel cercare di difendere Gesù dinanzi ai sommi sacerdoti e ai farisei (Giovanni 7, 50-52). La fisionomia di Nicodemo, ossuto, adusto, con un prognatismo accentuato dall'età, si rifà ad un modello di tradizione bramantesco-leonardesca, d'uso corrente nella cultura figurativa lombarda dei primi decenni del '500 e ben noto anche a Gaudenzio Ferrari che vi si ispira per alcuni personaggi negli affreschi della Madonna delle Grazie a Varallo e poi per uno degli astanti, a sinistra, nella *Crocifissione* al Sacro Monte. Il nostro plasticatore ricorre a quella maschera, intensamente caratterizzata, per caricarla di un'acerba, virile tristezza, a riscontro dell'espressione tenera e compassionevole di Giuseppe d'Arimatea. Entrambi i personaggi godevano nella sensibilità religiosa d'una simpatia che, sulla traccia degli accenni evangelici, s'era arricchita attraverso la divulgazione dello pseudo evangelo di Nicodemo, recepito nello *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais ed anche volgarizzato [88]. Giuseppe e Nicodemo, impegnati nella loro pietosa

[88] Cfr. A. Cornagliotti, *I volgarizzamenti italiani degli apocrifi neo-testamentari*, in *Actes du XIII^{e} Congrès international de linguistique et philologie romanes* (Québec 1971), Québec 1976, pp. 677-678.

fatica e insieme disposti a guisa di taciti commentatori del consumato sacrificio di Cristo dovevano esercitare sui devoti spettatori una sorta di coinvolgimento, proponendosi come tipi ideali d'un'esemplare partecipazione al mistero rappresentato; specchiandosi e quasi immedesimandosi in essi — secondo i dettami dei trattati di meditazione: « fac te praesentem », « finge te esse praesentem » [89] — i devoti contemplatori potevano partecipare con viva illusione all'evento evocato, accanto ai protagonisti.

Il Cristo composto nel lenzuolo, pur serbando nel volto una traccia addolcita del suo patimento, palesa una classica prestanza, una pacata maestà che richiama tipologie del Luini e della scultura rinascimentale lombarda, segnatamente di Cristoforo Solari; vi si avverte un riflesso degli archetipi antichi delle esequie degli eroi, più sopra considerati, ma fors'anche dei ragguagli che un apocrifo di grande fortuna, la « Lettera di Lentulo » (riportato anche in un trattato di meditazione quale il *Zardino de oratione*) [90], forniva attorno alla figura fisica del Salvatore. Il motivo della sua bellezza, rifulgente anche attraverso la morte, ritorna ad esempio nella *Passione di Revello*, dove Nicodemo, durante la deposizione del corpo di Gesù dalla croce, esclama: « un sì bel corpo non vidi gyamay » [91].

Il moto della Vergine, che, sostenuta da due compagne, si protende sul figlio, sembra svolgere anch'esso un tòpos proveniente dalle antiche raffigurazioni della « conclamatio » funeraria, ripensato magari attraverso quel tanto di classico espressionismo, di esasperazione tragica che le invenzioni del Mantegna potevano esemplificare (si vedano le teste della Madonna, di Giovanni e della Maddalena nel *Cristo morto* di Brera). Il trio delle ploranti, la Madonna, Maria di Cleofa e Maria Salome, campeggia in vero, con punte di sfrenata veemenza, al centro di vari « mortori » emiliani e lombardi; singolare, tuttavia, nel *Sepolcro* di Santa Maria di Castello è lo slancio della Vergine, come bloccato nel grido e nello sguardo sconsolato: un èmpito patetico che va oltre le crudezze espressive delle *Pietà* di Agostino Fondulo e del Mantegazza e già s'approssima, a suo modo, a quello della Madonna

[89] Cfr. supra n. 66.

[90] Cfr. M. Erbetta, *Gli apocrifi del nuovo testamento*, III, *Lettere e Apocalissi*, Casale Monferrato 1969, pp. 137-138; *Zardino de oratione* cit., cc. 4r e v.

[91] *Passione di Revello* cit., p. 173, v. 1427.

che trattenuta da due pie donne si protende verso il Figlio crocifisso nella Cappella XXXVIII del Sacro Monte di Varallo.

Uno sviluppo, non meno singolare, di « pathosformeln » ricorrenti nella plastica emiliana e lombarda tra il Quattro e il Cinquecento (si pensi, ovviamente, alle Maddalene urlanti ed irruenti di Niccolò dell'Arca e del Mazzoni) si manifesta nella giovane donna scarmigliata che si china ad abbracciare i piedi di Cristo. L'atteggiamento della Maddalena che « stridendo ai piè di Cristo viene » [92] e ripetutamente, durante la scena del compianto, li lava colle sue lacrime, appare qui reiterato al momento della deposizione nel sepolcro, in attenta coerenza col racconto delle *Meditationes*, là dove precisa che, durante il trasporto del corpo di Gesù alla sepoltura, la Maddalena ne reggeva i piedi. In tal modo il pianto sfinito della Maddalena, insieme con il grido della Madonna, riassume la dinamica psicologica della precedente, implicita sequenza.

L'apostolo Giovanni, al quale la regìa dei « mortori » emiliani e lombardi, in assonanza coi testi di meditazione e colle sacre rappresentazioni, riserva una collocazione scenica e una caratterizzazione espressiva di particolare rilievo, a fianco della Madonna, in atto di soccorrerla, o a parte, in raccolto tormento, appare invece sullo sfondo del nostro gruppo, alle spalle delle donne ploranti (come in un polifonico contrappunto) e, rivolto, verso lo spettatore, accenna enfaticamente al Cristo morto e alla « Virgo dolorosa », svolgendo la parte del personaggio che, fra gli altri, come piaceva a Leon Battista Alberti, « admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere [...] o te inviti ad piagnere con loro insieme [...] » [93].

La donna che col bambino in collo assiste alla sepoltura di Gesù, a sinistra, dietro Nicodemo, appartiene tipicamente all'iconografia lombarda delle ultime scene della Passione. Compare nelle *Pietà*, già considerate, del Fondulo e di Antonio Mantegazza, nei compianti di Asti e di Vinovo, e ritorna, duplicata, nel *Sepolcro* di Melegnano. L'inserimento di simili comparse in tali scene fu probabilmente suggerito dall'episodio evangelico delle « filiae Ierusalem » che seguono Gesù sulla via del Calvario e alle quali egli dice « nolite flere super me, sed super

[92] Cfr. la *Passione* del Cicerchia, in *Cantari religiosi* cit., p. 366.

[93] Cfr. L. B. ALBERTI, *Della pittura*, a c. di L. MALLÈ, Firenze 1950, p. 94; BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali* cit., p. 75.

vos ipsas flete et super filios vestros » (Luca 23, 28). Il motivo è già presente nella *Crocifissione* di Altichiero nella cappella Lupi al Santo di Padova, è diffusamente ripreso nel codice Varia 124 della Biblioteca Reale di Torino da Cristoforo de Predis, ritorna nell'*Andata al Calvario* di scultore lombardo della fine del '400, ora a Milano, proveniente dal Sacro Monte di Varese. Sia in questo rilievo, sia nelle miniature del de Predis (e possiamo ricordare anche l'analogo particolare nell'*Andata al Calvario* del Boccaccino, a Londra, National Gallery) le donne di Gerusalemme appaiono fornite di acconciature orientaleggianti, a guisa di turbanti. Agostino Fondulo recepisce nella *Pietà* di San Satiro questo motivo e, a quanto pare, accentua il carattere esotico della donna col bambino conferendole una carnagione scura, quale si addice ad una saracena: così caratterizzata la stessa comparsa ricorre nei gruppi del *Compianto* ad Asti e a Vinovo, e, più avanti, tra i personaggi plastici del *Calvario* di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo (Dionigi Bussola nel suo *Calvario* al Sacro Monte di Varese finirà per farne una zingara). La tematica orientale doveva suscitare intensa curiosità nell'epoca in cui Carpaccio introduceva nelle sue storie personaggi in costume levantino e donne vestite alla turca, tratte dalle illustrazioni xilografiche della *Peregrinatio in Terram Sanctam* del Breidenbach (Magonza 1486) [94]; ma nel contesto delle scene della Passione, come nel nostro caso, evocava fors'anche più profonde riflessioni sull'universalità della redenzione operata da Cristo col suo sacrificio. Infine, con riguardo alle fonti letterarie e devote di questo sacro teatro plastico, giova ricordare le indicazioni fornite da Ludolfo il Certosino [95] per la rappresentazione mentale della folla che accompagna Gesù condotto al Calvario: molteplice turba, in cui si avvicendano coloro che lo irridono e incalzano, i curiosi attratti dallo spettacolo della crocifissione, gli amici piangenti e angosciati. Tra questi il meditante ben poteva ravvisare, insieme con Maria e Giovanni, le « mulieres multae [...] quae secutae erant Iesum a Galilaea ministrantes ei » (Matteo 27, 55-56), alle quali, ovviamente, era facile associare le « filiae Ierusalem », coi loro bambini condotti per mano o in braccio.

[94] G. Ludwig e P. Molmenti, *Vittore Carpaccio*, Milano 1906, pp. 58-59.

[95] *Vita Christi Domini Salvatoris nostri a patre Ludolpho Saxone cartusiano* [...] *contexta*, Venezia 1581, p. 635.

AGATA BARBERIS

PROTAGONISTI DELLA PITTURA AD ALESSANDRIA NEL XVIII SECOLO

Nel XVIII secolo si affermò ad Alessandria un'intensa attività edilizia in campo religioso e civile, nel pubblico come nel privato: l'agglomerato, ancora prevalentemente caratterizzato da modeste abitazioni semirurali, andava rapidamente assumendo un volto più spiccatamente urbano con il sorgere ed il ristrutturarsi di molti palazzi per iniziativa del patriziato locale; inoltre la demolizione del quartiere di Bergoglio sulla riva sinistra del Tanaro, avviata nel 1728 per dar luogo all'edificazione della Cittadella, indusse le numerose congregazioni religiose che colà avevano dimora al trasferimento forzato all'interno del nucleo cittadino, dove eressero nuove sedi o unitesi ad altre confraternite e parrocchie promossero per conseguenza interventi di ampliamento quando non di totale riedificazione.

Tale fervore edilizio dovette verosimilmente comportare la venuta in città di pittori attivi alla decorazione degli interni – unitamente a maestranze varie di stuccatori, intagliatori, indoratori – e certo arrivi numerosi di quadri per gli altari delle chiese. Ma buona parte della produzione pittorica e scultorea settecentesca subì le sfortunate vicende di distruzione e dispersione comuni a molto del patrimonio artistico alessandrino; in questo senso fu determinante la conversione di chiese e conventi ad uso militare e in molti casi la loro successiva demolizione, nell'ottica di una politica inaugurata in età napoleonica e riaffermata dai Savoia nel corso del XIX secolo. Pertanto, ove si verifica l'impossibilità di accostarci alle opere nella loro esistenza concreta, uno studio del Settecento pittorico ad Alessandria si risolve in un tentativo di ricostruzione teorica, integrando la testi-

monianza dei documenti figurativi giunti sino a noi con notizie estratte da fonti coeve o di poco successive e col supporto di qualche dato documentario.

Preziosi si rivelano gli Atti delle Visite Pastorali (presso l'Archivio della Curia Vescovile), che permettono di valutare l'entità del disperso patrimonio artistico delle chiese alessandrine, ed in particolare per il XVIII secolo la Visita di monsignor Giuseppe Tommaso De Rossi (1760 ed anni successivi), contenente inventari dettagliatissimi di mobili e suppellettili [1]. Sul fronte bibliografico notizie utili si trovano nella storia del vescovato redatta da G. A. Chenna negli anni 1785-1786 (qualche esempio: in San Siro «nel 1748 fu dipinto il coro», i PP. Minori Conventuali di San Francesco «nel 1782 hanno ristorato il coro della chiesa con l'aggiunta di un quadro del Santo di buon pennello» e ancora «fu ornata con molto dispendio a nostri giorni dalla generosa pietà del marchese Vittorio Ghilini» la cappella di Sant'Antonio nella chiesa di San Bernardino dei PP. Minori Osservanti) [2]; fonte imprescindibile è poi F. Bartoli (1776-1777), che nel secondo tomo delle sue Notizie, contenente «il proseguimento ed il fine del ducato di Milano», dedica alcune pagine ad «Alessandria della Paglia» [3]; altri indizi si ricavano dalle Notizie sui pittori alessandrini compilate da G. A. De Giorgi e pubblicate nel 1836 con l'aggiunta di note ed appendice dell'editore C. Mantelli [4].

Uno sguardo al Seicento rivela varie ed importanti presenze di cultura lombarda. Dalla sacrestia della chiesa di Santa Maria di Castello proviene il dipinto del Vermiglio raffigurante la Samaritana al pozzo, acquistato dalla Pinacoteca Sabauda nel 1839 [5]. Le fonti atte-

[1] *Visitatio Pastoralis Civitatis et Diocesis alexandrinae peracta ab Ill.mo et Rev.mo DD. Josepho Thoma De Rossi Episcopo alexandrino, caepta anno 1760*, in ACVAL, *Visite Pastorali*, VIII.L.6-12.

[2] G. A. Chenna, *Del Vescovato, de' Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi di Alessandria*, tomo II, Alessandria, 1786 (citazioni dalle pp. 150, 225 e 231).

[3] F. Bartoli, *Notizie delle pitture, sculture ed architetture che ornano le Chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le rinomate Città d'Italia. Opera che contiene il Piemonte, il Monferrato e parte del ducato di Milano*, tomo II, Venezia, 1777, pp. 81-84.

[4] G. A. De Giorgi, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini*, con note ed appendice di C. Mantelli, Alessandria, 1836.

[5] Cfr. F. Bartoli, II, 1777, p. 82 e C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, p. 82. Sulla vendita del quadro del Vermiglio alla Pinacoteca Sabauda, cfr. la testimonianza in ACVAL, V.L.8: *De Paroeciis – S. Maria di Castello*, vol. XVII.

stano inoltre l'esistenza di tele del Genovesino e di Carlo Francesco Nuvolone sugli altari alessandrini. Il Bartoli riferisce al Genovesino un San Domenico in San Marco e un Sant'Andrea Avellino nella chiesa «dello Spedale degli Infermi» intitolata a Sant'Antonio ed al Nuvolone una Maddalena penitente sull'altar maggiore della chiesa omonima delle Clarisse. Di quest'ultima si ha notizia anche dal Chenna, con una datazione al 1655. A detta del Mantelli, in San Marco era una seconda tela del Genovesino raffigurante San Tommaso ed altre opere dello stesso si trovavano in quadrerie private: presso il marchese Carlo Guasco «due Madonne col Divino Infante, che dorme, di due diverse invenzioni» e presso la contessa Mathis Ghilini «il Gesù orante nell'orto» (già citato in un elenco manoscritto dei principali quadri di casa Ghilini redatto dal pittore alessandrino Ugo Felice Andrietti e datato 1752)[6]. Al presente non sussiste traccia di alcuno di questi dipinti, ad eccezione della Maddalena penitente del Nuvolone, recentemente riapparsa in collezione privata[7].

Una fase più avanzata, sia cronologicamente che stilisticamente, trova espressione nelle sei grandi tele ottagonali con Storie della Vergine attualmente collocate alle pareti del presbiterio e delle absidi laterali in Santa Maria di Castello. La tradizionale attribuzione al Vermiglio (dovuta probabilmente all'esistenza nello stesso luogo del noto dipinto con la Samaritana) cadde definitivamente quando, in occasione del restaro del 1966, affiorò la firma «Lanza-ni» sul libro aperto tra le mani di Sant'Andrea nella Morte della Vergine[8].

Con Andrea Lanzani (1639-1712) ci troviamo di fronte ad una delle prime personalità del Settecento lombardo, autentico anticipatore del nuovo linguaggio barocchetto: inizialmente legato a reminiscenze protosecentesche (luminismo contrastato ed accenti di marcato naturalismo), pervenne infatti nella maturità artistica a risultati di

[6] F. Bartoli, II, 1777, pp. 81-83; G. A. Chenna, II, 1786, p. 284; C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, pp. 80-82; ASAL, ASCAL, s. I, *Archivio Ghilini*, m. 545: *Nota di diversi Quadri esistenti nella Casa dell'Ill.mo Sig.re Marchese Ghilini riconosciuti fra gli altri molti i più migliori col nome dei Loro Autori dal Pittore Sig.r Felice Andreietti detto il Pittorino d'Alessandria li 22 Marzo 1752* (pubblicata in F. Gasparolo, *Vittorio Amedeo Ghilini*, in RSAA, fasc. XXI, 1898, pp. 93-170, a p. 107).

[7] Cfr. C. Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo Storico Archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di C. Spantigati e G. Romano, Alessandria, 1986, pp. 13-32, a p. 24.

[8] *Storie della Vergine di Andrea Lanzani*, catalogo della mostra a cura di F. Mazzini e G. Amato, Alessandria, 1968.

grande scioltezza compositiva unita a brillante levità cromatica. Non è estranea a quest'evoluzione stilistica l'esperienza romana (presumibilmente dopo il 1691) alla scuola del Maratta, che significò per il Nostro un contatto diretto con la cultura emiliana del Reni e del Lanfranco ed in particolare col grande affresco del Gaulli nella chiesa del Gesù. Ma fu decisivo il lungo soggiorno a Vienna (1700-1708), nel corso del quale il Lanzani ebbe modo di accostarsi all'opera di artisti italiani colà attivi, soprattutto Andrea Pozzo e Sebastiano Ricci, quest'ultimo certo precedentemente visto e studiato negli affreschi milanesi di San Bernardino dei Morti[9].

Le tele alessandrine (caratterizzate da una vaga tendenza al sottinsù e da un'esecuzione non perfettamente compiuta, in relazione all'originaria collocazione in luogo elevato e distante, sopra gli archi della navata centrale e in prossimità dell'imposta della volta) appartengono a mio avviso alla produzione matura del pittore, che culmina nell'affresco nel coro della chiesa dell'Incoronata a Lodi, firmato e datato 1699. Si tratta di composizioni affollate e pervase da gran dinamismo, esaltato da un disegno che si snoda per linee ampie e sinuose e dalla rapidità della pennellata. Colpisce inoltre l'uso particolarissimo della luce, qua e là rappresa in bianche chiazze su mani, volti, panneggi: lumeggiare tipico dell'ultimo Lanzani, che appare con speciale evidenza in un San Francesco in estasi del periodo viennese (oggi alla Schlöss- Galerie di Pommersfelden) e nell'Assunzione della Vergine affrescata sul soffitto della chiesetta di Santa Maria delle Cacce in Pavia.

Meritano un cenno in questa sede un San Gerolamo e una Santa Maria Maddalena di ottima fattura, custoditi in San Lorenzo nel coretto che si apre sulla sinistra del presbiterio e verosimilmente provenienti dalla chiesa già intitolata allo stesso santo ed atterrata nel 1765 per dare luogo alla realizzazione del nuovo edificio: da una descrizione di codesta chiesa contenuta nel verbale della visita del vescovo Mercurino Gattinara (1734) risulta infatti che, oltre alle ancone degli

[9] Per una bibliografia essenziale su Andrea Lanzani cfr. S. Latuada, *Descrizione di Milano*, Milano, 1737-1738; L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia*, Bassano, 1795-1796; L. Malvezzi, *La gloria dell'arte lombarda*, Milano, 1882; A. M. Romanini, *La pittura milanese del XVIII secolo*, in *Storia di Milano*, XII, Milano, 1959, pp. 713-772; G. M. Turchi, *Andrea Lanzani*, in «L'Arte», 1960, pp. 99-120; *Disegni del Settecento lombardo*, catalogo della mostra a cura di A. Barigozzi Brini e R. Bossaglia, Vicenza, 1973.

altari, ornavano le pareti quattro quadri, due dei quali raffiguranti appunto i santi suddetti [10]. S'impone con evidenza immediata l'appartenenza di entrambi i dipinti ad ambito lombardo e una datazione agli ultimi decenni del XVII secolo. Le figure elegantemente allungate, il panneggio ampio e ridondante, il tocco della luce, i volti soprattutto parrebbero anzi suggerire un riferimento diretto ancora al Lanzani. In particolare si rivela convincente il confronto con una tela raffigurante San Gerolamo penitente da questi realizzata intorno al 1670 e conservata nella basilica di San Nazaro Maggiore a Milano, in cui, oltre ai caratteri stilistici sopra elencati, identica è l'idea compositiva: nell'alto spazio rettangolare del quadro il santo in basso in primo piano volge lo sguardo ad un angelo che scende in volo da destra soffiando in una lunga tromba [11].

Il secondo e il terzo decennio del XVIII secolo videro attuarsi le grandi imprese decorative nella Cattedrale antica. In assenza dei documenti pittorici, scomparsi con l'atterramento della stessa decretato dal governo napoleonico nel 1803, soccorrono le fonti. Aprono la serie gli affreschi nella cappella di San Giuseppe, per dimensioni imponente. Ecco quanto s'apprende dalla Visita di monsignor De Rossi (1760): «Hoc Sacellum praesefert speciem alterius formosissimae Ecclesiae; constat quippe ex Choro, Presbyterio, Platea et proprio Sacrario (...) estque quaquaversus admodum eleganter, et grafice depictum a DD. Johanne Antonio Joannini, et Carolo Aliberti insignibus Pictoribus» [12]. Similmente pochi anni dopo scriveva il Chenna: «Si dipinse tutta la cappella nel 1713: il pittore delle parti d'architettura fu il menzionato Gioannini, allievo di Ferdinando Galli, detto il Bibbiena, Bolognese, e per le figure Carlo Aliberti d'Asti»; ed indicava negli stessi Giovannini e Aliberti gli autori della decorazione della cappella di Sant'Andrea (1723), sul cui altare era collocata una «Imago S. Andreae Ap. in tela expressa» la quale «dicitur opus D. Johannis Caroli Aliberti» (così la Visita del De Rossi; la tela è ora dispersa). Gli affreschi infine nella cappella della Beata Vergine della Salve, «affabre depicta a solo», erano dal Chenna ancora ascritti a

[10] ACVAL, *Visite Pastorali*, VIII.L.5; la descrizione è riportata in G. Amato, *La Chiesa di S. Lorenzo in Alessandria*, in RSAA, 1964, pp. 31-44, a p. 32.

[11] Cfr. M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '600*, Milano, 1985, fig. 344.

[12] ACVAL, *Visite Pastorali*, VIII.L.6, cc. 31*r*, 39*r* e 24*r*.

«Gian Antonio Gioannini per l'architettura, e Giuseppe Bianchi da Como per le figure» e datati al 1724 [13]. Alquanto avaro di notizie è in questo caso il Bartoli, il quale fa il nome del solo Aliberti, e limitatamente alla cappella di San Giuseppe, con «i vari fatti di M. V. e del Santo Patriarca all'intorno sulle pareti» [14].

Gian Antonio Giovannini s'identifica verosimilmente con Giacomo Antonio, sempre operante in coppia col fratello Antonio Francesco, fuorché per la realizzazione di alcune scene per il Teatro Carignano a lui solo riferite e datate 1719. I pittori d'architettura «fratelli Giovannini» (questa la formula ricorrente nelle fonti) sono documentati in Piemonte in anni diversi: a Torino dipinsero la volta nella chiesa di San Tommaso (affreschi non più esistenti), furono inoltre attivi con prospettive ed ornati a Vercelli in San Cristoforo (firmati e datati 1752) e a Carignano nella chiesa dello Spirito Santo (1719-20), ma soprattutto è rilevante la loro produzione astigiana (nel Duomo e nelle chiese dell'Annunziata, di San Martino e della Trinità), puntualmente registrata dal Bartoli, che non fa parola invece degli affreschi alessandrini. Essi furono però prevalentemente operosi nel Varesotto; fatto che, ribadito con insistenza dalle fonti, fu interpretato dal Vesme come prova certa della loro origine («Erano fratelli e nati a Varese»). Ma è ormai comunemente accolta l'ipotesi d'una loro provenienza emiliana, sebbene, alla luce delle conoscenze attuali, cada la proposta d'individuarne il padre nel pittore Carlo Cesare Giovannini (attivo tra Parma e Bologna), poiché questi nacque nel 1695 ed affreschi dei Nostri sono documentati già nell'anno 1719. Importa comunque sottolineare che la formazione dei Giovannini fu senz'altro bolognese («allievo di Ferdinando Galli, detto il Bibbiena», così il Chenna a proposito di Gian Antonio): rientrano nella schiera di scenografi e quadraturisti, emiliani per nascita o scuola, approdati in Lombardia nel periodo barocco, preludio agli sviluppi autonomi del barocchetto lombardo che si affermerà verso la metà del XVIII secolo [15].

[13] G. A. Chenna, II, 1786, pp. 38-39 e 36.

[14] F. Bartoli, II, 1777, p. 81. Per questi affreschi e la documentazione relativa cfr. G. Ieni, *Dall'Ecclesia Maior al rifacimento del S. Marco*, in *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, Alessandria, 1988, pp. 7-48, alle pp. 23-32.

[15] Sui fratelli Giovannini cfr. F. Bartoli, I, 1776; Id., II, 1777; voce *Giovannini Carlo Cesare*, in U. Thieme - F. Becker, *Künstlerlexikon*, XIV, Leipzig, 1921; R. Bossaglia, *Riflessioni sui quadraturisti del Settecento lombardo*, in «Critica d'Arte», 41,

Per quanto concerne il figurista Giuseppe Bianchi il discorso si complica: i dati in nostro possesso non permettono d'identificarlo in alcuno dei molti Bianchi attivi tra Sei e Settecento sul territorio lombardo, se non supponendo che il nome riferito dal Chenna sia parzialmente errato. Nei correnti repertori biografici non compare infatti alcun Giuseppe Bianchi cronologicamente proponibile[16], ma si ha notizia di un Francesco Maria Bianchi che operò spesso a fianco dei fratelli Giovannini (a Varese nel 1723 nella chiesa di San Martino e negli anni 1726-29 in quella di Santa Teresa, distrutta; a Vercelli in San Cristoforo tra il 1752 e il 1756). Non sarebbe inoltre troppo azzardato ipotizzare un passaggio per Alessandria di Federico Bianchi, largamente attivo ad Asti nei primi decenni del XVIII secolo con affreschi nel Duomo e nella distrutta chiesa di Sant'Anastasio (frammenti sono ora in San Pietro in Consavia e nella Pinacoteca) ed a Casale Monferrato con alcune tele nel Duomo e in San Filippo, se non vi fosse contrasto tra la cronologia del pittore, la cui morte si fa tradizionalmente risalire al 1719, e quella degli affreschi alessandrini, a detta del Chenna realizzati nel 1724[17].

Nota è infine la personalità artistica di Giovanni Carlo Aliberti (1662-1727), pittore nativo di Canelli ed operoso, con buon successo, quasi esclusivamente in ambito piemontese. Egli eseguì una nutrita serie di affreschi per chiese di Asti: in parte distrutti, alcuni visibili in loco, altri staccati e conservati presso la locale Pinacoteca; fu inoltre presente a Cuneo, Canelli, Cherasco e Casale[18]. Ad attestare l'attività alessandrina dell'Aliberti è oggi in Cattedrale un dipinto raffigurante la Madonna del Rosario con San Domenico e Santa Caterina: esso pervenne alla sede attuale nel 1849, proveniente dall'antica chiesa

1960, pp. 377-398; A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, II, Torino, 1966; M. Viale Ferrero, *La scenografia dalle origini al 1936*, Torino, 1980, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, 4 voll., Torino, 1976-1983.

[16] Un Giuseppe Bianchi attivo in Milano intorno al 1720 è registrato in U. Thieme - F. Becker, III, 1909, s.v., è però ignorato da tutti i repertori successivi.

[17] R. Bossaglia, voce *Bianchi Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma, 1968; Id., voce *Bianchi Federico*, *Ibidem*.

[18] Per Giovanni Carlo Aliberti fonte primaria è F. Bartoli (I, 1776; II, 1777) e successivamente G. Della Valle, *Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architetti scritte da M. Giorgio Vasari ... arricchita di giunte e di correzioni ... del p. m. G. D. V.*, XI, Siena, 1794. Cfr. inoltre R. Amerio, voce *Aliberti Giovanni Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, 1960; A. Baudi di Vesme, I, 1963; G. V. Boido, *Note sugli Aliberti*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XXV-XXVI, 1971-1972, pp. 176-188.

di San Siro dei PP. Somaschi demolita nel 1831 [19].

A proposito della cappella di San Giuseppe nella Cattedrale antica scrive il Chenna: «fu fabbricata nel 1679 per comodo di essa una particolare sagrestia, ornata poi nel 1681 di stucchi da Gian Maria Aliprandi, e di pitture da Pietro Bianchi ambi di Como» [20]. Sebbene la demolizione napoleonica abbia estinto ogni traccia di questi interventi decorativi, esiste in zona un saggio qualitativamente elevato della produzione dello stuccatore Aliprandi, costituito dalla bellissima ancona dell'altare nella chiesa di Santo Stefano a Castellazzo Bormida, firmata e datata 1686 [21]. Costui si rivela artefice abilissimo, tuttavia è personaggio oscuro, ignorato dai principali contributi sull'attività degli stuccatori comaschi e luganesi. La grandiosa realizzazione, che occupa l'intera parete di fondo della chiesa ad aula, è coronata da affreschi alquanto sbiaditi rappresentanti episodi della vita del santo titolare, per i quali non è remota l'ipotesi d'un rinnovarsi qui della collaborazione dell'Aliprandi col pittore Pietro Bianchi. La poco nota figura del Bianchi ha ottenuto una prima parziale ma efficace definizione in un recente intervento sul Settecento pittorico in Valtellina, che lo vide tra i protagonisti nel ruolo di anticipatore dei modi barocchetti [22].

Già si è detto del silenzio del Bartoli, solitamente ben informato, circa la presenza alessandrina del Giovannini; fatto peraltro ancor più singolare se si considera che tale presenza fu invero alquanto significativa e non si esaurì con gli affreschi nella Cattedrale. Ecco quanto si legge in un Inventario dell'arredo del Palazzo Vescovile redatto nel 1726 al tempo di monsignor Francesco Arboreo Gattinara (pastore della diocesi di Alessandria dal 1706 al 1727): «un palio dipinto, che finge urna di fino marmo per accompagnare l'ornato della

[19] Cfr. G. AMATO, *La Cattedrale di Alessandria. Storia e descrizione*, Alessandria, 1986, p. 43: Amato registra l'attribuzione ad Aliberti, senza tuttavia specificarne la fonte.

[20] G. A. CHENNA, II, 1786, p. 38.

[21] Cfr. G. IENI, *Due fondazioni monastiche di epoca romanica nell'agro di Gamondio*, in *Itinerario artistico nell'Alessandrino*, a cura di G. IENI, Alessandria, 1984, pp. 31-67, a p. 43.

[22] Cfr. S. COPPA, *Prospettive di studio per la pittura del Settecento in Valtellina*, in *Disegni dei Ligari dalle collezioni del Museo Valtellinese di Storia e d'Arte di Sondrio*, catalogo della mostra, Sondrio, 1982, pp. 15-21, a p. 17.

Capella dipinta ad architettura dal famoso Gioannini»[23]. Dal canto suo il Chenna asserisce che codesto vescovo «Migliorò anche il suo palazzo vescovile, ornando di pitture la galleria e la cappella»[24]. Ma dall'inventario suddetto l'impresa decorativa voluta e finanziata dal Gattinara risulta essere stata ben più imponente, estesa a diversi locali: oltre alla cappella e alla galleria («ornata di pitture a spese di Monsig.re») la scala grande («fatta dipingere alla chinese da Mons. Gattinara»), la sala degli staffieri, l'anticamera, la sala d'udienza e tre gabinetti. Unico pittore citato dunque il Giovannini, e con esclusivo riguardo alla cappella; ma il suo apporto fu con ogni probabilità più consistente, e d'altro canto egli dovette essere affiancato almeno da un collaboratore responsabile della parte di figura.

Gli affreschi che in antico ornavano le stanze del Palazzo Vescovile sono oggi distrutti o celati da nuovo intonaco, inclusa la decorazione della cappella, che più a lungo ha resistito all'incalzare di successivi interventi[25]. Di questa, scomparsa in tempi recentissimi (in seguito a lavori di rimodernamento avvenuti nel 1960), si conserva tuttavia documentazione fotografica: la quadratura della volta (negli angoli quattro nicchioni con vasi colmi di fiori poggianti su mensole dalle grosse volute, al centro uno sfondato ovale aperto su un cielo popolato di putti in volo) si sviluppava secondo un modulo di sapore ancora barocco, caratterizzata da un'aspirazione al monumentale e da un solido impianto prospettico di marca emiliana; lungo le pareti correvano grandi figure racchiuse entro cornici mistilinee, delle quali due – un San Giovanni Battista e un San Giovanni Evangelista – appaiono ora isolate a guisa di quadri, unica sopravvivenza della decorazione a fresco del palazzo. Il nome del figurista non è noto: le settecentesche imprese pittoriche in Cattedrale parrebbero suggerire un facile ed immediato riferimento all'Aliberti o al non ben identificato

[23] *Inventario Generale di tutti gli Mobili, Supellettili, Argenti proprj di Monsig.r Ill.mo e Rev.mo D. Francesco Gattinara Vescovo d'Alessandria rinovato l'anno 1726...*, in ACVAL, privo di segnatura.

[24] G. A. Chenna, I, 1785, p. 335.

[25] Il complesso pittorico esisteva ancora nel 1897, come risulta da una descrizione del palazzo contenente riferimenti ad affreschi anneriti in sette sale (in ACVAL, *Mensa Vescovile*: *Testimoniali di Stato*, 1897), ma gli interventi che ne determinarono la scomparsa dovettero seguire di lì a poco; cfr. infatti F. Gasparolo, *L'antico palazzo Inviziati poi sede vescovile di Alessandria*, Casale Monf., 1920, p. 33, in cui si afferma la perdita totale della decorazione della galleria (Gasparolo, rifacendosi al Chenna, ignorava che erano esistite pitture in altri locali).

Giuseppe Bianchi, colà attivi a fianco del quadraturista Giovannini; tale coincidenza va tuttavia accolta con riserva, poiché il confronto stilistico non pare escludere differenti soluzioni.

Un capitolo significativo del Settecento pittorico alessandrino, fortunatamente pervenuto a noi nella sua integrità, è costituito dalle architetture illusionistiche che ornano volta e pareti in San Lorenzo. L'attribuzione ai fratelli Giovan Pietro e Pietro Antonio Pozzo, risalente al Bartoli e successivamente ribadita da fonti ottocentesche[26], ha ottenuto definitiva conferma nel 1960 con la scoperta della documentazione completa relativa all'edificazione e decorazione della chiesa[27]. Il contratto, datato «Alessandria li 9 aprile 1770», fu stipulato tra il vescovo Giuseppe Tommaso De Rossi (1757-1786), che assunse intero l'onere della spesa per la realizzazione degli affreschi, e «il sig. Pietro Antonio Pozzo del fu Giov. Batt. del luogo di Loggio nella Valsolda stato di Milano abitante in Torino». Questi è dunque da ritenersi con ogni probabilità unico artefice; è possibile tuttavia che il documento sia stato firmato da lui in qualità di capobottega, in quanto era il più anziano, senza peraltro escludere la partecipazione del fratello Giovan Pietro all'impresa. Da detto contratto si ha notizia inoltre della presenza di un figurista, del quale non è purtroppo specificato il nome, autore della bellissima Vergine in gloria sulla volta del presbiterio. I lavori non si protrassero oltre il 26 luglio 1772, data della consacrazione della nuova chiesa.

Attivi dal terzo decennio allo scadere del XVIII secolo, i quadraturisti e ornatisti Giovan Pietro e Pietro Antonio Pozzo rientrano nella folta schiera dei Pozzo pittori e decoratori che operarono in Piemonte dalla metà circa del secolo precedente: tutti oriundi luganesi, in parte con vincoli di parentela, ma verosimilmente discendenti tutti da un medesimo ceppo. Omonimie frequenti hanno talvolta indotto a scambi attributivi: è questo il caso del nostro Pietro Antonio, a lungo confuso con Pietro Antonio Pozzo senior; il quale ultimo, ugual-

[26] F. Bartoli, II, 1777, p. 82; G. Casalis, *Dizionrio geografico, storico, statistico, commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, I, Torino, 1833, p. 184; C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, p. 84; C. Avalle, *Storia di Alessandria dall'origine ai nostri giorni*, IV, Torino, 1855, p. 55.

[27] In ACVAL, *Parrocchie*, II serie, V.I.11. Cfr. G. Amato, *La Chiesa di S. Lorenzo in Alessandria*, in RSAA, 1964, pp. 31-44.

mente nativo della Valsolda ed attivo per la corte torinese, fu lo sfortunato autore della decorazione nella cupola del santuario di Vicoforte (1736-1739), fatta cancellare nel 1741 da Giuseppe Galli Bibiena e Sebastiano Galeotti e successivamente sostituita dall'affresco di Mattia Bortoloni: costui nel 1747 era quasi cieco, mentre Pietro Antonio junior era nel pieno dell'attività [28]. Ai due fratelli sono riferite pitture in chiese di svariate località del Piemonte (Mondovì, Savigliano, Fossano, Saluzzo, Racconigi, Asti ed altre ancora), ma parte di queste attribuzioni (fonte principale il Bartoli) è tuttora discussa. Documentata invece è la loro produzione di corte, con un susseguirsi ininterrotto di interventi decorativi nelle varie residenze reali, in coppia o separatamente [29].

Gli affreschi alessandrini, nonostante la cronologia avanzata, conservano ad evidenza un andamento saldamente barocco. Se i Pozzo si rivelano altrove aggiornatissimi autori di composizioni all'avanguardia per fresco spirito barocchetto (si vedano ad esempio i soffitti di Stupinigi realizzati nel 1733 in piena fase juvarriana e successivamente a più riprese dal 1753 al 1765, nei quali ultimi soprattutto la decorazione assume i caratteri della «rocaille» e della cineseria), in San Lorenzo, in accordo con lo sviluppo architettonico della chiesa, privilegiano un composto illusionismo prospettico e un ostentato «trompe-l'œil» neosecentesco, come appare dalle finte colonne in marmo policromo coronate da capitelli dorati che inquadrano le tele degli altari laterali e dai finti cupolini fortemente scorciati che si aprono nella volta.

Ancora in San Lorenzo è degno di nota un quadro raffigurante San Francesco di Sales in gloria venerato da Santa Giovanna Francesca di Chantal, collocato sull'altare di sinistra. Esempio notevole di maturo barocchetto lombardo, codesto dipinto, offerto da monsignor De Rossi ed eseguito in Milano, pervenne ad Alessandria nel 1775: è quanto s'apprende da una lettera di quietanza attestante l'avvenuto

[28] Per i numerosi pittori Pozzo attivi in Piemonte nei secoli XVII e XVIII cfr. A. Baudi di Vesme, III, 1968, pp. 859-865.

[29] Per una bibliografia essenziale sui fratelli Pozzo cfr. F. Bartoli, I, 1776; Id., II, 1777; N. Carboneri, *L'architetto Francesco Gallo*, Torino, 1954; L. Mallè, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino, 1961; M. Bernardi, *Tre palazzi a Torino*, Torino, 1963; N. Gabrielli, M. Tagliapietra Rasi, L. Tamburini, *Museo dell'arredamento, Stupinigi, La palazzina di Caccia*, Torino, 1966; L. Mallè, *Stupinigi*, Torino, 1968.

pagamento per il trasporto da Milano ad Alessandria, la quale non contiene però alcun riferimento al pittore responsabile dell'opera[30].

Scrive il Mantelli: «Veniamo accertati che li fratelli Pozzi sono gli stessi che hanno dipinto a fresco la cappella esistente nel Palazzo Vescovile»[31]. Tale attribuzione è però invalidata da evidenti ragioni cronologiche, essendo il 1726 termine «ante quem» per la realizzazione di codesti affreschi, mentre l'attività congiunta dei due fratelli ebbe inizio nel 1727; per contro si rivela anche stilisticamente attendibile il riferimento al Giovannini. Volendo comunque interpretare l'asserzione del Mantelli quale indizio d'una più consistente presenza dei Pozzo ad Alessandria, ritengo che il loro intervento avrebbe potuto estendersi al Palazzo del Seminario, in cui tuttora esiste un affresco pesantemente ridipinto. Riferisce infatti il Chenna che «il vescovo De Rossi nel 1758, indi nel 1763, e ne' seguenti anni lo fece con egreggia spesa ampliare con la giunta di nuovi edifici, in cui, oltre un decente comodo appartamento per i vescovi, fu costrutto un ampio capace refettorio, ed una vaga cappella con sua onorevole scala»[32]: l'impresa si colloca dunque negli stessi anni in cui fu eretta e decorata la chiesa di San Lorenzo, ed ancora per iniziativa di monsignor De Rossi. L'affresco superstite si trova nella cappella: quadrature architettoniche su pareti e volta, al centro della quale è un cielo popolato di figure. La parte di figura appare ad evidenza rifatta in tempi recenti, ma le architetture sono state a mio avviso ridipinte su un originale, senza alterare il disegno primitivo; in tal caso la decorazione dovrebbe con ogni probabilità risalire al tempo in cui fu realizzata la cappella, cioè alla seconda metà del XVIII secolo.

L'annessione al regno sabaudo come «provincia di nuovo acquisto», sancita dalla pace di Utrecht del 1713, comportò per Alessandria lo smembramento dalla Lombardia, a cui la legavano tradizioni storiche plurisecolari. Il nuovo corso politico ebbe un riscontro anche in campo pittorico, con la presenza di artisti quali Aliberti, Giovannini e Pozzo, che godevano una sicura e consolidata reputazione in Pie-

[30] Cfr. G. Amato, 1964, alle pp. 41-42.
[31] C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, p. 84.
[32] G. A. Chenna, II, 1786, p. 264.

monte e vantavano contatti con la corte. Tuttavia l'antica vocazione milanese di Alessandria tornò ad affermarsi e trovò nuova espressione negli affreschi del Cucchi in palazzo Ghilini. La dimora gentilizia dei Ghilini fu realizzata a partire dal 1732 su progetto di Benedetto Alfieri – che certo ebbe parte importante anche nell'ideare la decorazione degli interni – e l'edificazione si protrasse ben oltre la sua nomina ad architetto regio del 1739; committente fu il marchese Tommaso, Gentiluomo di Camera di Vittorio Amedeo II ed in tale dimestichezza col re che questi accettò di tenere a battesimo il suo primogenito, che ebbe nome appunto Vittorio Amedeo. In simili circostanze facilmente si pensa ad una conseguente soluzione torinese pure per gli affreschi, ma il confronto stilistico ha rivelato analogie tanto stringenti da garantire invece la loro appartenenza al Cucchi anche in assenza d'una conferma documentaria (la lunga ricerca condotta sulle carte dell'archivio privato della famiglia alessandrina, ora presso il locale Archivio di Stato, non ha sortito purtroppo alcun esito) e a dispetto del silenzio delle fonti bibliografiche (unica voce il Mantelli, che ammette esplicitamente: «Ci spiace per mancanza di opportuni dati, non esser noi in grado di discorrere delle antiche pitture a fresco esistenti in vari palazzi di questa Città» [33]).

Giovanni Antonio Cucchi (1690-1771, originario del Biellese ma stabilitosi giovanissimo a Milano, dove ebbe luogo la sua formazione artistica) trovò nell'affresco profano la soluzione più congeniale e partecipò, richiestissimo, alla decorazione dei palazzi della miglior aristocrazia milanese. Ma la fortuna che gli arrise ai tempi suoi, senz'altro eccessiva rispetto all'effettivo valore delle sue opere, ebbe un seguito di totale ed altrettanto immeritato oblio. La riscoperta infatti della vasta attività di frescante profano del Cucchi – a lungo noto esclusivamente quale autore delle pitture sulle pareti di coro e presbiterio della basilica dell'Assunta di Varallo e di alcune tele in chiese del Biellese – è storia relativamente recente: ebbe avvio nel 1966 con l'attribuzione per via documentaria, da parte di Rossana Bossaglia, di un soffitto in palazzo Carones Brentano a Corbetta (Milano), alla quale seguì una serie di attribuzioni a catena, agevolate dalla estrema riconoscibilità del maestro biellese per certa povertà d'inventiva, da cui la consuetudine di riproporre brani pressoché identici in cicli d'affre-

[33] C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, p. 88.

schi diversi e distanti negli anni, mediante l'evidente reimpiego dei medesimi cartoni[34].

Gli affreschi alessandrini ornano le volte di sei sale al piano nobile del corpo di fabbrica principale e la volta della scala alfieriana all'estremità nord-ovest dello stesso con iconografie mitologiche (Storie di Ercole e Giudizio di Paride) entro cornici mistilinee e tra eleganti stucchi in monocromo. Anche qui ritroviamo la composizione allentata tipica del Cucchi, definita da un esiguo numero di personaggi disposti in raggruppamenti collegati tra loro secondo schemi convenzionali; le scene, tutte giocate nei primi piani, sono popolate di figure rese con notevole evidenza plastica e caratterizzate, nelle pose talvolta un po' impacciate, da un'apparenza lenta e pesante. Ci troviamo pertanto di fronte ad un pittore indubbiamente modesto; che seppe comunque elaborare un linguaggio tutto sommato gradevole e serenamente decorativo – ben viva la memoria del Legnanino, modello indiscusso per la pittura ad affresco a Milano e in Lombardia nella prima metà del XVIII secolo ed oltre –, mediante una buona padronanza del disegno e l'acquisizione di una raffinata armonia cromatica.

La totale assenza di qualsiasi riferimento documentario rende alquanto problematica la datazione di codesti affreschi, solo consentendo caute ipotesi per via indiretta. Agli anni dal 1739 al 1743 appartiene un voluminoso mazzo di lettere, da Tommaso Ghilini inviate a Torino al figlio ultimogenito Tommaso Maria[35], dalle quali il marchese appare intento ad arredare l'appartamento nobile del corpo centrale su piazza («Andate a vostro comodo dal pichapietra Caselli per sapere se facci li sette tavolini di verde di susa...», 8 maggio 1740; «Ho poi parlato con il Sig.r C.e Alfieri tocante alli lambrici che si dispongano per l'anticamera verso il Duomo...», 3 aprile 1743;

[34] Per una bibliografia essenziale su Giovanni Antonio Cucchi cfr. S. Latuada, 1737-1738; G. Bordiga, *Storia e guida del Sacro Monte di Varallo*, Varallo, 1830; L. Malvezzi, 1882; E. Manuello Pugno, *Giovanni Antonio Cucchi pittore biellese*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XIX, 1965, pp. 135-141; R. Bossaglia, *Aggiunte, rettifiche, novità per il Settecento lombardo*, in «Arte antica e moderna», 34-36, 1966, pp. 250-257; *Disegni del Settecento lombardo*, 1973; R. Bossaglia, *La pittura del Settecento a Milano: protagonisti e comprimari*, in «Studi di Storia delle arti», 1977, pp. 137-148; V. Caprara, voce *Cucchi Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXI, Roma, 1985; M. L. Barberis, *Di Giovanni Antonio Cuocchi gli affreschi di Palazzo Ghilini*, in «La Provincia di Alessandria», 285/4, 1987, pp. 27-34.

[35] In ASAL, ASCAL, s. I, *Archivio Ghilini*, m. 509.

«Il Marocho potrebbe principiare a disegnare li tremò per li spechi ne quali non voglio confusione ma solo qualche intaglio minuto per unire le giacce...», 10 aprile 1743): tale fatto potrebbe forse costituire un indizio dell'avvenuto compimento della decorazione pittorica. Si deve inoltre rilevare l'esistenza di una carta, datata 13 dicembre 1735, nella quale l'artista nomina suo procuratore il sacerdote Pietro Paolo Cucchi, fratello del padre, allo scopo di essere rappresentato in Piemonte; va anche detto però che essa non contiene alcun cenno ad attività pittoriche [36]. Da una considerazione di ordine iconografico può d'altro canto scaturire l'ipotesi di una datazione più avanzata: nella raffigurazione delle Nozze di Ercole ed Ebe – soggetto che non ricorre altre volte negli affreschi del Cucchi, per di più infrequente tra le iconografie in uso nei soffitti del Settecento lombardo – si potrebbe scorgere un'allegoria nuziale riconducibile al matrimonio del 1745 tra Vittorio Amedeo, primogenito del marchese Tommaso e futuro erede del titolo, e Gabriella Dal Pozzo della Cisterna. Meno probabile, tuttavia possibile, è l'allusione alle nozze della figlia Isabella col conte Felice Roero Trotti di Revello avvenute nel 1735, che confermerebbe la cronologia emersa dalla precedente lettura documentaria.

Non vi ha oggi traccia alcuna dell'attività alessandrina del veneto tiepolesco Francesco Lorenzi, benché attestata da fonti ottocentesche: D. Zannandreis (1891), biografo dei pittori veronesi, lo ricorda frescante in alcune case di «Alessandria detta della Paglia», e un'indiretta conferma si ricava da un'asserzione del Mantelli, il quale, nel riferire del nobile alessandrino Carlo Guasco di Solero, pittore dilettante della seconda metà del XVIII secolo, sostiene che fu «amico e discepolo di Francesco Lorenzi di Verona» [37].

Il Lorenzi fu incaricato inoltre della realizzazione di tre quadri per l'abside della chiesa di Sant'Alessandro dei PP. Barnabiti: nel 1786 egli si accinse ad eseguire la tela raffigurante il Redentore – tuttora collocata nel centro della parete sovrastante il coro – ma non poté proseguire l'opera, condotta a compimento in vece sua da Saverio De Rosa – pure veronese – che nello stesso anno dipinse anche la tela

[36] Presso l'Archivio di Stato di Milano: cfr. V. Caprara, 1985, p. 298.

[37] D. Zannandreis ,*Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, Verona, 1891, p. 430; C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, p. 60.

di sinistra con Sant'Alessandro papa, ultimando nel successivo 1787 quella di destra con San Carlo Borromeo[38].

Francesco Lorenzi (1723-1787), formatosi in Venezia alla scuola di Giovan Battista Tiepolo, è noto in Piemonte soprattutto per la sua attività casalese: affrescò nei palazzi San Giorgio e Treville nella seconda metà del XVIII secolo, quando il clima artistico e culturale a Casale era ormai trascorso dal rococò brillante che aveva caratterizzato il primo Settecento ad un classicismo d'impronta internazionale, il quale trova espressione nella pittura del maestro veronese unitamente ai motivi tiepoleschi derivanti dalla sua formazione[39].

La sera del 17 ottobre 1775 s'inaugurava ad Alessandria il nuovo Teatro Municipale, con la partecipazione di «attori valenti» e di «una numerosa compagnia di Ballerini i più rinomati d'Italia», il tutto corredato di «ottimo vestiario» e di «magnifico scenario dipinto da famosi Fratelli Galliari»: è quanto s'apprende dalla narrazione dell'evento contenuta nel manoscritto delle Memorie storiche riguardanti la Città d'Alessandria, compilate sullo scorcio del XVIII secolo dal marchese Carlo Guasco di Castelletto; questi si diffonde inoltre in un'attenta descrizione del nuovo edificio teatrale, dalla quale risulta che i Galliari non operarono esclusivamente in qualità di scenografi, bensì dipinsero «vagamente» il soffitto della platea[40]. Un'ulteriore testimonianza è costituita dal sonetto dell'abate Alessandro Sappa (1787) dedicato «all'insigne professore di pittura Bernardino Galliari» e così annotato dall'autore: «Ne' teatri di Torino, di Milano, di Roma, di Napoli, di Berlino, d'Alessandria, e d'altri de' più rinomati, ha egli dimostrato più volte il valore del suo pennello»[41]. La replicata atti-

[38] Cfr. G. Amato, *L'arte in S. Alessandro*, in «La Provincia di Alessandria», 5, 1958, pp. 24-26. Amato formula l'attribuzione al Lorenzi ad evidenza col conforto di documenti che tuttavia omette di citare.

[39] Per l'attività casalese del Lorenzi cfr. N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato*, Torino, 1935 e M. Viale Ferrero, *Ritratto di Casale*, Torino, 1966. Cfr. inoltre A. Griseri, voce *Lorenzi Francesco*, in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, VII, Torino, 1958 e R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma, 1960.

[40] *Notizia del nuovo Teatro fabbricato in Alessand.a, e perfezionato nel 1775*, in *Memorie storiche, Documenti, e Notizie riguardanti la Città d'Alessandria, e sua Provincia, qui fedelmente registrate, ma senza verun ordine cronologico, ne seguito delle materie, sparsamente trascritte dal marchese Carlo Guasco, e compilate, a misura, che al med.o riusciva di rinvenirle*, MDCCLXXI, BCAL, ms.

[41] A. Sappa, *Rime*, I, Alessandria, 1787, sonetto CCLXXI, p. 303.

vità degli scenografi di Andorno per il Teatro Municipale è ribadita dal Mantelli, che ascrive loro inoltre l'ideazione ed esecuzione del «celebre sipario rappresentante Orfeo nel punto, che ottenuta la restituzione della perduta Euridice stando per uscire dall'Averno infrange il fatal divieto» [42].

Le fonti riferiscono genericamente di «fratelli Galliari» o «pittori Galliari», ad eccezione del Sappa, che specifica il nome di Bernardino. Si può trattare dunque di questi con il fratello Fabrizio, all'epoca settantenni tuttavia ancora attivissimi tra il Teatro Regio di Torino e il Regio Ducal Teatro di Milano, ed il minore Giovanni Antonio, che curò soprattutto gli allestimenti milanesi; senza tuttavia escludere i loro discendenti: Giovannino e Giuseppino, figli di Fabrizio, scenografi in Torino negli ultimi decenni del secolo, e Gaspare, figlio di Giovanni Antonio, attivo prima in provincia (Novara, Vercelli e Casale) e quindi in area milanese [43].

Di tanto significativa presenza non s'è tramandata alcuna concreta testimonianza pittorica: è del tutto scomparso l'edificio tardosettecentesco – distrutto dai bombardamenti dell'ultimo conflitto, aveva peraltro già subito un restauro decisivo negli anni 1853-54, con il rifacimento di volta e sipario ad opera di Francesco Gonin (è sua la pittura raffigurante il Trionfo di Bacco e Arianna sul soffitto di una sala al piano terreno del Palazzo Municipale, antico foyer) –, né si conoscono bozzetti riconducibili alla produzione dei Galliari per il Teatro alessandrino.

Parallelamente a codesta attività scenica, i pittori di Andorno realizzarono il gruppo di tele con cui si soleva allestire uno scenografico Sepolcro in Cattedrale in occasione della Settimana Santa. L'insieme, oggi disperso, è oggetto di una dettagliata descrizione da parte di G. B. Rossi (1877): questi ricorda l'entusiastico consenso suscitato da quest'opera, che peraltro non fu l'unica impresa pittorica compiuta dai Galliari per la Cattedrale, avendo essi lavorato colà «intorno a vari soggetti» [44]. Talune carte relative ad una questione

[42] C. Mantelli in G. A. De Giorgi, 1836, pp. 84-85.

[43] Per i Galliari scenografi teatrali cfr. M. Viale Ferrero, *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliari*, Torino, 1963 e Id., 1980, in *Storia del Teatro Regio di Torino*, 1976-1983; per i Galliari pittori decoratori cfr. R. Bossaglia, *I fratelli Galliari pittori*, Milano, 1962.

[44] G. B. Rossi, *Cenni storici-critici illustrativi sulle varie vicende della Cattedrale di Alessandria dalla sua fondazione sino ai presenti restauri*, Alessandria, 1877,

insorta circa la rinnovazione della «machina dipinta che serve per il S. Sepolcro» – che vide in competizione i «Pittori di questo Teatro» con i modesti «Parruchetti, e Siliprandi Pittori in questa città abitanti» – consentono inoltre una datazione dell'opera al 1780[45]. In un recente intervento infine G. Amato sostiene l'esistenza di una relazione tra la bella tela raffigurante Daniele nella fossa dei leoni mentre riceve cibo da Abacuc – nel coretto a sinistra della cappella di San Giuseppe in Cattedrale – e l'apparato ad opera dei Galliari, senza specificare tuttavia quali dati l'hanno indotto a tale affermazione[46].

A conclusione di codesto breve contributo su protagonisti ed eventi del Settecento pittorico alessandrino, desidero precisare che esso, lungi dal pretendere ad uno studio esauriente, essenzialmente si propone quale sistemazione organica dei numerosi dati emersi dalla lettura di fonti coeve ed ottocentesche e di documenti rinvenuti nel corso di una prima ricerca d'archivio; con la sola speranza di offrire spunti per future più approfondite indagini.

pp. 89-92. Va qui rilevata l'esistenza, segnalatami da C. Spantigati, di un analogo apparato di tele atto ad allestire il Santo Sepolcro nella chiesa della Consolata in Torino, sempre ad opera di Bernardino Galliari ed ugualmente disperso (per cui cfr. A. Baudi di Vesme, II, 1966, p. 499).

[45] In ACVAL, VII.I.9: *De Cathedrali et Collegiatis (1780-1800)*, tomo III, cc. 7*r*-12*r*.

[46] G. Amato, 1986, p. 46. Cfr. inoltre C. Spantigati, *«Staziella carità sorger lo feo»: dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede*, in *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, Alessandria, 1988, pp. 101-137, a p. 118, che, a conferma di quanto asserito da Amato, riscontra in codesto dipinto evidenti analogie con la pittura dei Galliari.

MARIA PAOLA SOFFIANTINO

LA CAMPAGNA DI CATALOGAZIONE ALL'OSPEDALE CIVILE DI ALESSANDRIA

La campagna di catalogazione promossa nell'Ospedale Civile di Alessandria dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, iniziata nel 1981 ed ancora in atto, mi ha consentito di schedare e studiare, in questi anni, una serie notevole di oggetti conservati all'interno dell'edificio alessandrino. Intendo qui comunicare alcuni dei risultati di tale campagna, relativi al corredo di vasi della farmacia e ad alcuni ritratti dell'Ottocento.

I vasi in maiolica dell'antica farmacia dell'Ospedale

Il corredo è composto da 132 vasi di varie forme e da un coperchio; sono in maiolica, con decorazione su fondo bianco, privi di marca[1]. Una serie è composta da albarelli, brocche, bocce e grandi vasi con un decoro, a racemi azzurri e fiori dal centro giallo, distribuito su due fasce; nella fascia centrale compare una scritta a caratteri gotici, in nero o in manganese, indicante il nome del medicamento e, sulle due fasce decorate, sono effigiati i Santi Antonio Abate e Biagio (fig. 1, 4). Un'altra serie ha un decoro molto simile ma i racemi sono più fitti e, al posto delle figure dei due Santi, compaiono le iniziali dei nomi (fig. 2). Una terza serie presenta un decoro a baccellature azzurre su fondo bianco (fig. 3).

I vasi, che infatti recano le effigi dei Santi titolari, furono fabbri-

[1] ICCD., schede OA, Maria Paola Soffiantino, 1981, nn. dal 01/00027356 al 27365; 1982, nn. dal 01/00030969 al 30981.

cati per la farmacia dell'Ospedale alessandrino dei Santi Antonio e Biagio[2] e ne fu ordinato l'acquisto nel 1675: «Hanno anche ordinato che il maj.r domo Romero compri li bocali et vasi et altri utensili ad uso della speciaria»[3].

Vasi da mostarda, vasi rotondi, baratti, burattini, amole e boccali compaiono in un inventario del 1710, riferito al 1707, e in un altro del 1718[4]; nel primo ad esempio si legge: «N° cinque vasi di Maiolica grandi per la mostra con loro coperchi buoni eccetto uno poco rotto nell'orlo, e vi manca il bottone nel coperchio ed un altro ha l'orlo del piede saldato con cola e tutti cinque con l'impronto de SS. Antonio e Biaggio»[5]. Vengono dunque fornite notizie sullo stato di conservazione dei vasi dimostrando che, a quella data, erano già in uso da qualche tempo. Sono perciò databili tra l'ultimo quarto del XVII secolo – data degli ordini d'acquisto dei vari arredi della farmacia – e l'inizio del XVIII secolo.

Questi oggetti, usati quotidianamente nella farmacia, erano soggetti a rotture e perciò a sostituzioni, o comunque ad integrazioni, per altro confermate da annotazioni negli inventari: «N° Centotrentasei boccali simili con suoi impronti tutti boni per siroppi ed ogli e di più soldi quaranta di Milano per comprare altri doi boccali simili che si dovranno all'occasione consegnare e dare gli istessi soldi quaranta»[6]. È ovviamente difficile individuare queste sostituzioni o aggiunte proprio perché sono integrazioni di un corredo preesistente, perciò probabilmente commissionate alla stessa manifattura con la richiesta di forme e decori simili a quelli dei vasi superstiti.

Appartengono al corredo della farmacia di Alessandria anche due grandi vasi, probabilmente decorativi, cioè i «vasi grandi per la mostra», conservati al Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 1358; 3284/C, 3288/C) (fig. 5). Questi ultimi furono acquistati dal Museo

[2] La farmacia venne istituita nel 1673 con le donazioni del Canonico Giacomo Francesco Pomesano (Archivio Ospedale, *Rogiti Tommaso Varzi*, Tit. II, Rub. 4, Cat. 1, Busta 1, Fasc. 5; Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 3, Fasc. 119, 120, 121, 122).

[3] Archivio Ospedale, *Ordine d'acquisto, 1675*, 4° Libro Ordinati della Congregazione particolare dall'anno 1656 all'anno 1680, p. 107.

[4] Archivio Ospedale, *Inventario, 1710*, Tit. II, Rub. 1, Cat. 1, Busta 2, Fasc. 26; *Inventario, 1718*, Tit. II, Rub. 1, Cat. 1, Busta 2, Fasc. 29.

[5] Archivio Ospedale, *Inventario, 1710* cit., foglio 455.

[6] *Idem.*

nel 1874, con un'attribuzione a manifattura savonese[7], e presentano notevoli affinità stilistiche, soprattutto per la forma e per il tipo di manici ad ansa, serpentiformi, con un grande vaso in maiolica di manifattura savonese della seconda metà del XVII secolo (inv. 688), conservato al Museo del Castello Sforzesco di Milano[8]. A conforto di questa ipotesi attributiva si tenga presente anche il tipo di impasto che denota l'uso delle stesse terre impiegate per vasi sicuramente liguri[9].

Gli albarelli, le brocche e le bocce con decorazione a baccellature (fig. 3) in monocromo azzurro, appartengono ad una tipologia assai diffusa nel XVII e nel XVIII secolo; si conoscono infatti molti esemplari sia di manifatture liguri[10] che di manifatture venete[11] e altri ancora si trovano in farmacie piemontesi[12]. Un tipo di decorazione dunque piuttosto comune in tutta l'Italia settentrionale, che non è caratteristica di una specifica manifattura; infatti si trova nella fascia inferiore di un grande vaso (inv. 3144/C) del Museo Civico di Torino che risulta attribuito a manifattura veneta ma che ha anche un'attribuzione a manifattura savonese[13]. Inoltre tale vaso presenta, nella fascia superiore, un decoro a fiorami non troppo dissimile da quello dei

[7] ARCHIVIO MUSEI CIVICI DI TORINO, *Verbali delle adunanze dal 1862 a tutto il 1874*, 5 marzo 1874, foglio 51. L'attribuzione a manifattura savonese è sostenuta anche da LAURA CAMPANILE, *Vasi da farmacia*, Milano, 1973, tav. 5.

[8] GIORGIO LISE, *Ceramica del Seicento e farmacia*, Milano, 1974, p. 18. MIRELLA BENINI, *Documenti d'Antiquariato. Ceramica del Seicento*, Novara, 1985, p. 52. Per quanto riguarda l'ampia bibliografia sull'argomento mi limiterò a citare i riferimenti specifici, rimandando per quelli più generali a: GIOVANNI PESCE, *Maioliche liguri da Farmacia*, Milano, 1960; AA.VV., *Otto secoli di ceramica ligure nelle collezioni pubbliche del Savonese*, catalogo della mostra a cura di ARRIGO CAMEIRANA, Savona, 1986; FEDERICO MARZINOT, *Ceramica e ceramisti di Liguria*, Genova, 1988.

[9] Ringrazio Federico Marzinot per questo suggerimento.

[10] GIOVANNI CARBONELLI, *Farmacie e Farmacisti in Italia nel XVI secolo*, Roma, 1912, tav. XIII; LORENZO LUCATTINI, *Arte e ceramiche nel Museo dell'Ospedale di San Martino di Genova*, Genova, 1975, p. 176, nn. 891, 892; RUDOLF E. A. DREY, *Apothecary Jars*, London & Boston, 1978, pp. 72, 73, tav. 32/C.

[11] ANGELO SCHWARZ (a cura di), *Per una storia della farmacia e del farmacitsa in Italia. Venezia e il Veneto*, Bologna, 1981, pp. 56, 57, figg. 105, 108; AA.VV., *Ceramiche. Dalle Collezioni del Museo Nazionale – Ravenna*, Bologna, 1982, pp. 87, 88, figg. 71-73, tav. XXIV.

[12] Nella farmacia Masino, a Torino, si trovano albarelli, bocce e brocche con lo stesso decoro. Altri esempi si trovano al Museo Civico d'Arte Antica di Torino (inv. 504/C), o pubblicati in CARLO PEDRAZZINI, *La farmacia storica e artistica italiana*, Milano, 1934. Il Pedrazzini inoltre riproduce i vasi del corredo alessandrino (pp. 93, 95, 113) con una generica attribuzione a manifatture liguri, piemontesi e venete.

[13] LAURA CAMPANILE, *op. cit.*, 1973, tav. 6.

vasi alessandrini, ma soprattutto ha lo stesso tipo di manici serpentiformi che sormontano mascheroni in rilievo.

Attraverso i documenti d'archivio è ancora possibile ricostruire una parte della storia recente dei vasi di Alessandria: nel 1869 si trovavano in un magazzino della farmacia [14] e nel 1906 rischiavano di essere venduti alla Società Ceramica Richard Ginori, vendita che per fortuna non avvenne [15]. Nel 1925 l'antico corredo era composto da 230 vasi, depositati presso la Pinacoteca di Alessandria [16]; nel 1933 i vasi in Museo erano 191, mentre 39 di essi decoravano la farmacia ristrutturata [17]. Seguì un lungo carteggio tra la Pinacoteca e l'Amministrazione dell'Ospedale che portò alla restituzione, nel 1955, di 112 vasi – ne sparirono perciò 79 [18]. Di quel corredo oggi sono rimasti 132 vasi ed un coperchio, altri 19 quindi sono andati perduti.

I ritratti dei benefattori dell'Ospedale

Molti dipinti, dal XVII al XX secolo, che raffigurano i benefattori del Pio Istituto decorano le sale di rappresentanza, gli uffici, i corridoi del primo piano dell'Ospedale Civile di Alessandria; il salone delle adunanze, ove sono visibili anche nove busti marmorei del XIX secolo, presenta le pareti interamente tappezzate di ritratti, disposti su un triplice registro. Tra gli altri compaiono 18 ritratti dipinti da Francesco Mensi [19], il pittore nato ad Alluvioni di Cambiò nel 1800 e

[14] ARCHIVIO OSPEDALE, *Inventario, 1869*, Tit. II, Rub. 1, Cat. 1, Busta 2, Fasc. 51.

[15] ARCHIVIO OSPEDALE, *Lettere e Delibere, 1906*, Tit. II, Rub. 23, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 31.

[16] LUIGI MADARO, *La Biblioteca Civica, la Pinacoteca e il Museo di Alessandria*, estratto dalla *Guida generale della Provincia di Alessandria*, Alessandria, 1925, pp. 9, 10; CARLENRICA SPANTIGATI, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico: origini e vicende delle istituzioni museali alessandrine*, in AA.VV. *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di CARLENRICA SPANTIGATI e GIOVANNI ROMANO, Alessandria, 1986, p. 30, figg. a pp. 28, 29.

[17] ARCHIVIO OSPEDALE, *Lettere, 1933*, Tit. II, Rub. 30, Cat. unica, Busta 2, Fasc. 96; AGAPITI, *L'Ospedale civile di Alessandria*, in «Alexandria», 1934, a. II, fasc. 41, p. 122.

[18] ARCHIVIO OSPEDALE, *Lettere, 1923-1955*, Tit. II, Rub. 30, cat. unica, Busta 1, Fasc. 80.

[19] ICCD, schede OA, Maria Paola SOFFIANTINO, 1982, nn. dal 01/00030982 al 30985; 1983, nn. dal 01/00031308 al 31313; 1984, nn. dal 01/00034236 al 34241, n. 01/00034243, n. 01/00034255. Dodici ritratti sono firmati: «F. Mensi» e datati,

morto ad Alessandria nel 1888 [20]. Questi ritratti appartengono agli ultimi quattordici anni della sua attività e purtroppo non permettono di scrivere la pagina più felice né della sua opera pittorica né della sua vita: sono la testimonianza dell'ultima produzione di un pittore che, anziano e stanco, assillato da continui problemi, anche di natura economica [21], aveva ormai abbandonato da tempo i grandi lavori a soggetto storico, sacro o allegorico.

raffigurano: *Luigia Melazzi di S. Bartolomeo* (1874), *Eugenio Proli* (1876-1877), *Elia Levi Deveali* (1878), *Bartolomeo Traverso* (1878), *Giacinta Molini* (1878), *Emilio Zani del Fra* (1878), *Giuseppe Angiolini* (1879), *Matteo Bianchi* (1881), *Giuseppe Gnone* (1881), *Francesco Franzini* (1882), *Giovanni Battista Varesini* (1884), *Costanza Ceppi di Barolo vedova Deporzelli* (1886). Un ritratto, raffigurante *Giuseppina Proli* (1886-1888), ha una firma inconsueta: «Francesco Mensi fecit» ed una data molto tarda, presenta inoltre notevoli ridipinture che fanno pensare al successivo intervento di un'altra mano. Altri cinque dipinti non sono firmati ma sono attribuibili a Francesco Mensi, e raffigurano: *Giovanni Figarolo di Gropello* (tra il 1874 e il 1881), *Alessandro Sticca* (dopo il 1876), *Carlo Inviziati Bagliani* (tra il 1878 e il 1881), *Luigia Viecha* (dopo il 1879), *Teresa Garga* (1885).

[20] G. A. De Giorgi, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti Alessandrini con note dell'editore* (Cristoforo Mantelli), Alessandria, 1836, pp. 48-52; *Dipinti del Cavalier Prof. Francesco Mensi conservatore della Civica Pinacoteca Viecha, fotografati nello stabilimento Castellani per cura del Municipio di Alessandria*, Alessandria, 1883; Francesco Gasparolo, *Cenni biografici del pittore Mensi*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria», 1907, fasc. XXVIII, ottobre-dicembre, p. 593; Ettore Filippelli, *Notizie storiche sulla Pinacoteca Viecha e Civico Museo di Alessandria*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria», 1912, fasc. XLV, gennaio-marzo, pp. 12-13; Ettore Filippelli, *Catalogo della Pinacoteca Viecha in Alessandria con brevi notizie sulle sue origini, sugli artisti e sulle opere che possiede*, Alessandria, 1915, pp. 23-24; Francesco Gasparolo, *Il pittore Francesco Mensi*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria», 1924, fasc. XXXI-XXXII, luglio-dicembre, pp. 210-217; Francesco Gasparolo, *Il pittore Francesco Mensi*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria», 1926, fasc. XXXVII, gennaio-marzo, pp. 126-128; Umberto Carmarino, *Il 1° Centenario della Chiesa di Loreto in Alessandria (20 ottobre 1833-1933)*, in «Alexandria», 1933, dicembre, pp. 253-256; *Mostra degli Artisti Alessandrini dell'Ottocento*, catalogo a cura di Arturo Mensi e Riccardo Scaglia, Alessandria, 1940, p. X; Fausto Bima, *Storia degli Alessandrini*, Alessandria, 1965, tavv. 102, 107; Fernando Mazzocca, in AA.VV., *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, catalogo della mostra a cura di Enrico Castelnuovo e Marco Rosci, Torino, 1980, vol. I, scheda n. 403, pp. 430-431; vol. III, p. 1464; Clementina Bongiorni, Gian Franco Cairo, *Un pittore romantico alessandrino. Francesco Mensi nei disegni della Pinacoteca Civica*, catologo della mostra, Alessandria, 1986; Carlenrica Spantigati, *Pinacoteca Viecha e Museo storico archeologico* cit., in AA.VV., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria* cit., 1986, pp. 13-32; Sandra Pinto, *L'Ottocento*, in AA.VV., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria* cit., 1986, pp. 148-154; Dino Molinari, *L'Allegoria della Pace di Francesco Mensi*, in «Quaderni dell'Istituto per la Storia della Resistenza in provincia di Alessandria», 1986, a. IX, n. 18, pp. 135-143, con note di C. Manganelli; Carlenrica Spantigati, *«Staziella carità sorger lo feo»: dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede*, in AA.VV., *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di Carlenrica Spantigati, Alessandria, 1988, pp. 122, 124, nota 85 a p. 136.

[21] Francesco Gasparolo, *op. cit.*, 1924, p. 211.

Francesco Mensi, dopo un periodo di apprendistato presso il pittore vogherese Paolo Borroni, fu allievo di Pietro Benvenuti, nel 1826, all'Accademia di Firenze. Dal 1829 al 1836 visse a Roma, perfezionandosi grazie ad un assegno del Municipio di Alessandria. Prestigiosi, in questi anni, furono i suoi committenti e molto apprezzate e celebrate le sue opere.

L'attività di ritrattista, documentata sin dal 1832[22], è presente in tutta la sua produzione ma si intensifica, assumendo un carattere molto più legato alla vita alessandrina dell'epoca, nel settimo decennio dell'Ottocento, dopo il suo definitivo ritorno in città. Nel 1870 dipinse l'autoritratto con barba e lo donò alla Pinacoteca di Alessandria in sostituzione di uno precedente, senza barba, che egli giudicava non più somigliante. Quel dipinto, come scrive Sandra Pinto, ci restituisce «(...) l'immagine di un pittore anziano, ai cui successi cosmopoliti della giovinezza e della prima maturità è subentrato ormai da molti anni, per avvicendamento, un abbondante, onesto e diligente curriculum di lavoro locale (...)»[23]. Nel 1874 Francesco Mensi riceve l'incarico di riordinare la Pinacoteca della quale viene nominato curatore nel 1875[24]. Parallelamente a questa attività, che svolge con cura e passione, egli dipinge quasi esclusivamente ritratti per l'Ospedale della sua città[25]. I dipinti gli venivano commissionati direttamente dalla Congregazione di Carità, secondo le norme relative alle onoranze ai benefattori[26], ed in alcuni casi questa ipotesi è confermata dal documento di pagamento. Infatti per il dipinto raffigurante la *Contessa*

[22] Si vedano: Fernando Mazzocca, in AA.VV., *Cultura figurativa* cit., 1980, p. 1464; e, per il catalogo delle opere, Clementina Bongiorni, Gian Franco Cairo, *op. cit.*, 1986.

[23] Sandra Pinto, *op. cit.*, in AA.VV., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria* cit., 1986, p. 152. Mensi dipinse altri due autoritratti conservati agli Uffizi, il primo è del 1862, il secondo, con barba, è del 1878 (Sandra Pinto, in AA.VV., *Gli Uffizi. Catalogo Generale*, Firenze, 1979, scheda A 596-597, p. 933).

[24] Carlenrica Spantigati, *op. cit.*, in AA.VV., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria* cit., 1986, pp. 19-20.

[25] Senza dimenticare comunque opere come: il *Ritratto di Urbano Rattazzi* del 1873 (Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Firenze), il *S. Isidoro* del 1875 (S. Giovanni Battista di Sale, Alessandria), i ritocchi del 1874 alla pala di *S. Pio V* del 1828 (Duomo di Alessandria), il *S. Pio V* del 1878 (Cappella dell'Ospedale di Alessandria) ed una *Madonna* del 1880 (Collezione privata, Alessandria).

[26] Come si può dedurre dal *Mutamento delle norme delle Onoranze ai benefattori* del 1922 (Archivio Ospedale, Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 1).

Luigia Melazzi di S. Bartolomeo (fig. 6), firmato e datato 1874[27], furono corrisposte «Al Cavaliere Pittore Mensi pel ritratto Lire 290»[28]. Il grande ritratto a figura intera presenta notevoli affinità con una tela del 1878 raffigurante il *Cavalier Geometra Emilio Zani del Fra* (fig. 7)[29]. Entrambi i dipinti sono caratterizzati da un'impostazione severa, rigida ed equilibrata, dove anche i contorni molto definiti ed il netto chiaroscuro sembrano accogliere i suggerimenti forniti dal ritratto fotografico, che in quegli anni si andava affermando[30], mentre è ormai lontana l'eco del classicismo toscano presso il quale Mensi si era formato. L'impostazione di tipo fotografico è ancora più evidente nei ritratti a mezza figura tra i quali è necessario citare: il dipinto raffigurante il *Teologo Canonico Eugenio Proli*[31], firmato e datato 1876-77, poiché costituisce un'aggiunta al catalogo di Francesco Mensi; il ritratto di *Elia Levi Devedi* (fig. 8) fu Moise Zecut, Rabbino maggiore[32], dove il pittore ritrova il tratto felice delle sue prece-

[27] Archivio Ospedale, *Lasciti e Donazioni, 1874,* Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 6, Fasc. 207; *Elenco lasciti – donazioni – elargizioni a favore dell'Ospedale,* Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, fasc. 40; *Inventario, 1960,* Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 39, n. 45.

[28] Archivio Ospedale, *Delibera del 12 aprile 1874,* Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 6, Fasc. 207.

[29] Archivio Ospedale, *Lasciti e Donazioni, 1878,* Tit. II, Rub. 3, Cat. 3, Fasc. 18; *Inventario, 1960* cit., n. 48.

[30] Per i ritratti fotografici si vedano: AA.VV., *Fotografi del Piemonte. 1852-1889,* catalogo della mostra, Torino, 1977; Piero Becchetti, *Fotografi e fotografie in Italia. 1839-1880,* Roma, 1977; AA.VV., *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'Ottocento,* a cura di Claudia Cassio, Aosta, 1980. Inoltre numerosi ritratti di benefattori, conservati nell'Ospedale di Alessandria, sono firmati dallo Stabilimento Fotografico Federico Castellani (ICCD., schede OA, Maria Paola Soffiantino, 1984, dal n. 01/00034244 al n. 34253) che, nell'ultimo ventennio del secolo, aveva raggiunto una notevole fama sia per le vedute che per i ritratti fotografici.

[31] Archivio Ospedale, *Donazioni all'Opera Pia Incurabili, 1877,* Tit. II, Rub. 3, Cat. 3, Busta 1, Fasc. 17; *Elenco benefattori a favore dell'Istituto Geriatrico «Luigi Patria»,* Tit. I, Rub. 10, Cat. 1, Busta 1, Fasc. 36; *Inventari speciali e pratiche varie, 1933,* Tit. II, Rub. 1, Cat. 1, Busta 4, Fasc. 77 (i due ritratti di *Eugenio Proli* e di *Elia Levi Deveali* sono riconoscibili in una fotografia di una delle sale della galleria dei quadri-ricordo, istituita all'interno dell'Ospedale nel 1933); *Inventario, 1960* cit., n. 64.

[32] Elia Levi Deveali, appartenente ad una delle più antiche famiglie israelitiche stabilitesi in Alessandria, fu benefattore dell'Ospedale oltre che dell'Orfanotrofio di Santa Marta e del Tempio Israelitico (Francesco Gasparolo, Francesco Guasco di Bisio, Carlo Parnisetti, *Raccolta di iscrizioni alessandrine,* Alessandria, 1935, pp. 328, 356, 369, 523). Fu anche autore di un lascito al Museo di Alessandria (Francesco Gasparolo, *Doni Elia Levi Deveali al Museo di Alessandria,* in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia per la Provincia di Alessandria», 1923, fasc. XXVIII, ottobre-dicembre, pp. 382-383; Carlenrica Spantigati, *op. cit.,* in AA.VV., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria* cit., 1986, p. 31). Il suo ritratto compare nel già citato inventario del 1960 al n. 10.

denti opere ed il ritratto di *Matteo Bianchi*[33], dipinto da Mensi ottantunenne. Questa tela venne prestata, nel 1889, all'artista modellatore Sig. Cavallero, di Alessandria, al quale il Consiglio di Amministrazione del Ricovero di Mendicità aveva commissionato un busto in gesso raffigurante appunto Don Matteo Bianchi[34].

L'esistenza di una stretta relazione tra ritratti scultorei e ritratti pittorici e l'ipotesi della derivazione degli uni dagli altri sono confermate dalla presenza di due ritratti del Canonico *Francesco Franzini*: una tela (fig. 9) del Mensi, datata 1882[35], ed un busto marmoreo di Giuseppe Dini (fig. 10). Certamente non è provato che questa scultura[36] sia tratta dal dipinto di Mensi ma è un'ipotesi accettabile se si pensa che, sulla rivista «L'Arte in Italia» del 1869, in occasione dell'inaugurazione del busto in marmo di *Antonio Giobert di Morgandino*, si legge: «Il busto eseguito dall'egregio cav. Dini colla scorta di un ritratto ad olio fu riconosciuto somigliantissimo e va lodato per la singolare squisitezza del lavoro»[37].

Il busto raffigurante il Canonico *Franzini* è firmato e datato 1882[38], si colloca quindi nell'ultimo decennio di attività di Giuseppe Dini. Lo scultore, nato a Novara nel 1820 e morto a Torino nel 1890, fu allievo dell'Accademia Albertina, fedele alla scuola romana di Pietro Tenerani, soggiornò infatti a Roma dal 1844 al 1849, fu assiduo espositore alla Promotrice dal 1845[39]. La sua produzione, in particolare quella per le esposizioni, non si discostò da un linguaggio

33 ARCHIVIO OSPEDALE, *Testamento, 1871*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 6, Fasc. 206; *Inventario, 1960* cit., n. 35.

34 ARCHIVIO OSPEDALE, *Lettera, 1889*, Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 6.

35 ARCHIVIO OSPEDALE, *Delibera del 23 febbraio 1882*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 3, Busta 2, Fasc. 25; *Elenco benefattori Istituto Geriatrico «Luigi Patria»* cit.; *Inventari speciali e pratiche varie, 1933* cit.; *Inventario, 1960* cit., n. 47; AGAPITI, *op. cit.*, 1934, p. 4.

36 ICCD., scheda OA, Maria Paola SOFFIANTINO, 1985, n. 01/00038133.

37 In «L'Arte in Italia», 1869, a. I, fasc. 12, p. 180.

38 Per i documenti su Francesco Franzini si veda la nota n. 35. ARCHIVIO OSPEDALE, *Lettera, 1883*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 7, Fasc. 224; *Inventario, 1960* cit., n. 7; FRANCESCO GASPAROLO, FRANCESCO GUASCO DI BISIO, CARLO PARNISETTI, *op. cit.*, 1935, p. 333.

39 *Necrologio*, in «Archivio Storico dell'Arte», 1890, III, pp. 341-342; ALESSANDRO STELLA, *Pittura e Scultura in Piemonte 1842-1891*, Torino, 1893, pp. 144-149; ULRICH THIEME, FELIX BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1913, vol. IX, p. 309; ANTONIETTA MARIA BESSONE-AURELJ, *Dizionario degli Scultori ed Architetti italiani*, Genova, 1947, p. 194.

piacevolmente accademico[40], con iterate presentazioni di baccanti, fiore e amorini, tra i quali si può citare un *Amorino dormiente* del 1853, esposto alla Promotrice, acquistato dal Re e conservato in Palazzo Reale a Torino[41]. Sul versante delle opere monumentali, oltre a ricordare la presenza del Dini ad Asti con il monumento a *Vittorio Alfieri* del 1862, a Novara con il monumento a *Cavour* dell'anno seguente, a Savona con il monumento a *Pietro Giuria* terminato nel 1879[42] e a Cuneo con il monumento a *Barbaroux* inaugurato nello stesso anno, non si può tralasciare la statua raffigurante il *Duca di Genova*, Ferdinando di Savoia, firmata e datata 1857, collocata sul lato destro del portale del Palazzo del Municipio di Torino[43]. Di dieci anni dopo sono i bassorilievi in bronzo sul piedistallo del monumento ad *Alessandro Lamarmora*, a Torino, che raffigurano la *Battaglia di Goito* e la *Morte di Lamarmora in Crimea*[44]; in essi Dini coglie alcuni aspetti più descrittivi che celebrativi, quali la carta geografica con un angolo arricciato, la crepa sul muro o la pelle di animale sul pavimento, testimonianze dello stesso gusto per il particolare minuto che si ritrova nel busto alessandrino (fig. 10), dove l'abito talare del Canonico ha un'asola negligentemente sbottonata.

Giuseppe Dini si cimenta, in quegli stessi anni, anche in opere colossali come la monumentale statua raffigurante la *Scienza*, sulla facciata ottocentesca di Palazzo Carignano a Torino[45], ma la presenza

40 Barbara Cinelli, in AA.VV., *Cultura figurativa* cit., 1980, vol. II, scheda 781, pp. 710-711, vol. III, pp. 1435-1436.

41 *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla pubblica esposizione procurata dalla Società Promotrice delle Belle Arti in Torino l'anno 1853*, Torino, 1853, n. 135; *Album della pubblica esposizione del 1853*, Torino, 1853, p. 71.

42 Cecilia Chilosi, *Scultura celebrativa e ornamentale nella Savona dell'Ottocento*, in «La Casana», 1987, a. XXIX, n. 4, ottobre-dicembre, p. 26.

43 AA.VV., *Fantasmi di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Torino, 1978, p. 58.

44 AA.VV., *Fantasmi di bronzo* cit., 1978, pp. 82-85. Il concorso, promosso nel 1862, per questo monumento, ebbe sorti tormentate e al Dini, dopo un primo rifiuto, vennero affidati i bassorilievi del basamento, mentre la statua bronzea del generale fu commissionata a Giuseppe Cassano.

45 Luigi Rocca, in «L'Arte in Italia», 1869, a. I, p. 132; Luigi Rocca, in «L'Arte in Italia», 1871, a. III, pp. 133-134; Costantino Coda, *Torino artistica e le Belle Arti all'esposizione nazionale*, Torino, 1884, p. 26; Carlo Merlini, *Palazzi e curiosità storiche torinesi*, Torino, 1933, p. 92. La facciata ottocentesca del Palazzo Carignano a Torino, ideata da Domenico Ferri e Giuseppe Bollati, è decorata da sei statue colossali: due sul registro superiore raffiguranti la *Legge*, di Silvestro Simonetta, e la *Giustizia*, di Vincenzo Giani; quattro sul registro inferiore, da sinistra, l'*Arte* di Simonetta, la *Scienza* di Dini, l'*Industria* di Pietro Della Vedova e l'*Agricoltura* di Giuseppe Albertoni.

nell'Ospedale di Alessandria è quella di Giuseppe Dini ritrattista ormai affermato. Questo tipo di produzione, documentata anche all'Ospedale Maggiore di Novara [46], caratterizza lo scultore novarese sin dal suo esordio, infatti egli espose nel 1846 alla Promotrice tre ritratti in «iscagliola» e continuò presentando molti altri ritratti e busti, in gesso e in marmo, negli anni seguenti [47]. Notevole è il ritratto di *Plana* del 1864, collocato nella Regia Università di Torino, in via Po: «un busto somigliantissimo regalato dal Dini» [48] che viene ricordato e lodato in occasione dell'inaugurazione, all'Accademia delle Scienze, della statua raffigurante lo stesso personaggio, opera di Giuseppe Albertoni. Negli stessi anni Dini scolpisce alcuni ritratti, databili 1865, per il Regio Ospizio di Carità di via Po a Torino, trasferiti nel 1888 all'Istituto di Riposo per la Vecchiaia [49], tra questi vi sono due busti, che raffigurano *Ignazio Adriani* e *Giuseppe Francesco Frola*, molto affini a quelli di Alessandria ma che appaiono più convenzionali e meno curati: l'abito è ripetuto identico, poche sono le varianti adottate per connotare le fisionomie, scarsa, a differenza degli esempi precedenti, è l'attenzione ai particolari.

Di qualità è invece il ritratto del benefattore *Francesco Pozzi* [50] (fig. 11), firmato e datato 1884, per il quale Dini accettò, con una lettera del 7 dicembre 1883, «l'onorevole incarico di eseguire il busto del nuovo benefattore alle condizioni stesse del Canonico Francesco Franzini» [51]. Terminò l'opera nel maggio 1884 [52] insieme ad un altro

[46] Moranti, Ferrara, *L'Ospedale Maggiore della Carità di Novara. Memorie Storiche*, Novara, 1907, p. 103.

[47] *Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla pubblica esposizione procurato dalla Società Promotrice delle Belle Arti in Torino l'anno 1847*, Torino, 1847, nn. 149, 150, 151; *Catalogo* cit., 1851, n. 142; *Catalogo* cit., 1852, nn. 154, 155, 156; *Catalogo* cit., 1853, nn. 136, 137, 138; *Catalogo* cit., 1855, n. 5; *Catalogo* cit., 1856, nn. 418-423; *Catalogo* cit., 1857, n. 403; *Catalogo* cit., 1858, n. 358; *Catalogo* cit., 1859, n. 358.

[48] Luigi Rocca, in «L'Arte in Italia», 1870, a. II, p. 183.

[49] ICCD., Schede OA, G Bertarello, A. Dellarocca, P. Filippi, F. Lenzi, P. Pianarosa, G. Mariotti, C. Romei, E. Saretto, 1979, nn. 01/00025189, 01/00025192, 01/00025259, 01/00025266, busti raffiguranti: *Stanislao Marchisio, Ignazio Adriani, Francesco Giuseppe Frola, Luigi Rossi.*

[50] ICCD., scheda OA, Maria Paola Soffiantind, 1985, n. 01/00038134; Archivio Ospedale, *Testamento, 9 maggio 1883*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 7, Fasc. 224; *Elenco benefattori*, Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 40. Inoltre nell'inventario del 1960, già citato, compare al n. 115 un ritratto ad olio del benefattore *F. Pozzi* che, per ora, non è stato individuato.

[51] Archivio Ospedale, *Lettere, 1883-1884*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 7, Fasc. 224.

[52] La delibera per il pagamento di Lire 750 allo scultore Dini è datata 14 mag-

busto dello stesso benefattore, commissionatogli dalla Signora Marietta Monti vedova Pozzi.

Sono presenti in Alessandria, o per lo meno documentate, altre opere di Giuseppe Dini quali: un busto in gesso raffigurante *Francesco Mensi*, donato al pittore nel 1868 e da questi alla Pinacoteca[53], il busto marmoreo di *Ambrogio Damasio* sullo scalone della Biblioteca, eseguito nel 1872, e quello di *Giuseppe Garibaldi*, commissionato nel 1882[54]. Tali opere si inseriscono in diffuse attività ad Alessandria, nel corso dell'Ottocento, di scultori, architetti e artisti provenienti dall'Accademia torinese, che fanno eco a prestigiose collaborazioni torinesi quali quelle di Francesco Gonin e Carlo Sada nell'Aula del Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano o nella chiesa di San Massimo[55], un sodalizio che si trova anche nel Teatro Municipale di Alessandria[56].

La formazione e l'opera di Giuseppe Dini si intrecciano spesso con quelle di Silvestro Simonetta. Anche il Simonetta infatti frequenta l'Accademia Albertina, viene premiato in diversi concorsi semestrali ed è a Roma nel 1847, pensionato del Collegio Caccia; anch'egli espone assiduamente alla Promotrice di Belle Arti, dal 1844, scolpisce statue per il Camposanto di Torino e Vercelli e lavora alla decorazione della chiesa di San Massimo a Torino. Tra le grandi opere,

gio 1884 (Archivio Ospedale, *Estratto deliberazione, 1884*, Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 5). Cronologicamente attigue a quest'opera sono: il ritratto di *Paolo Catone* del 1880 (Istituto di Riposo per la Vecchiaia, Torino: ICCD., scheda OA, G. Bertarello, A. Dellarocca, P. Filippi, F. Lenzi, P. Pianarossa, G. Bariotti, C. Romei, E. Saretto, 1979, n. 01/00025310) ed il monumento al *Generale De Sonnaz* nei giardini della Cittadella a Torino (AA.VV., *Fantasmi di bronzo* cit., 1978, pp. 118-119).

53 Ettore Filippelli, *op. cit.*, 1915, p. 25, n. 36; Ersilio Michel, *Il Museo Civico di Alessandria*, estratto dalla «Rassegna Storica del Risorgimento», 1917, a. IV, fasc. 1, p. 5.

54 Carlenrica Spantigati, *op. cit.*, in AA.VV., *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria* cit., 1986, pp. 18, 19, nota 29 a p. 31. Inoltre due busti, uno maschile ed uno femminile, firmati e datati 1872, ed un terzo busto raffigurante *Cavour*, sono stati presentati ad un'asta alla Villa Abbadia di Sezzadio - Abbazia di S. Giustina (dal 29 settembre all'8 ottobre 1979).

55 Nella chiesa di San Massimo a Torino operano, tra gli altri, gli scultori Giuseppe Dini e Silvestro Simonetta. Dini compare anche nell'aula del Parlamento Subalpino, con un bassorilievo in gesso raffigurante *Carlo Alberto che consegna lo Statuto*, recentemente restaurato (AA.VV., *Il Parlamento Subalpino in Palazzo Carignano – strutture e restauro*, Torino, 1988, fig. 23 a p. 44, p. 67, fig. 17 a p. 85, p. 86).

56 Per la bibliografia di riferimento si veda: Carlenrica Spantigati, *Un apparato per un regime parlamentare: nascita, fruizione, restauro*, in AA.VV., *Il parlamento* cit., 1988, p. 60.

senza dimenticare le statue di *Andrea Provana* e del *Conte Verde* nel Palazzo Reale, si devono ricordare: la *Legge* e l'*Arte* sulla facciata di Palazzo Carignano, il *San Maurizio* su quella della Basilica Mauriziana di Torino, a fianco del *San Lazzaro* di Giuseppe Albertoni, e la statua raffigurante *Eugenio di Savoia Soissons*, firmata e datata 1858, a fianco dell'opera già citata del Dini, sulla facciata del Municipio di Torino[57]. La sua attività come ritrattista è considerevole ed è egregiamente rappresentata dal busto del benefattore dell'Ospedale *Ambrogio Bolla* (fig. 12), datato 1861 e firmato[58]. Nel salone delle adunanze dell'Ospedale, insieme ai tre busti citati, sono conservati altri ritratti scultorei in marmo raffiguranti *Domenico Dameri*, scolpito nel 1831 da Ignazio Peschiera[59], e *Giuseppe Franzini*, opera di Fernando Brusaglino[60] del 1895, oltre a quattro busti ottocenteschi raffiguranti an-

[57] Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, 1858, p. 131; A. Covino, *Torino. Descrizione illustrata*, Torino, 1873, pp. 58, 62, 118; Alessandro Stella, *op. cit.*, 1893, pp. 143-144; Ulrich Thieme, Felix Becker, *op. cit.*, 1937, vol. XXXI, pp. 71-72; AA.VV., *Fantasmi di bronzo* cit., 1978, pp. 60, 90, 91; Barbara Cinelli, in AA.VV., *Cultura figurativa* cit., 1980, vol. II, pp. 691, 692, 705, 708, schede nn. 762, 773, 777, vol. III, p. 1487.

[58] ICCD., scheda OA, Maria Paola Soffiantino, 1985, n. 01/00038131; Archivio Ospedale, *Inventario, 1960* cit., n. 6; *Testamento, 1861*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 3, Busta 1, Fasc. 10; Francesco Gasparolo, Francesco Guasco di Bisio, C. Parnisetti, *op. cit.*, 1935, pp. 354-355.

[59] Per Ignazio Peschiera, scultore genovese (1777-1839), allievo di Nicola Traverso e di Francesco Ravaschio, membro dell'Accademia Ligustica, si vedano: Federico Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova, 1875, pp. 10, 51, 82, 177, 284, 426, 428, 565, 650; Ulrich Thieme, Felix Becker, *op. cit.*, 1932, vol. XXVI, p. 462; Antonio Cappellini, *Dizionario Biografico di Genovesi Illustri e Notabili*, Genova, 1932, *ad vocem*. Lo scultore inviò all'Ospedale di Alessandria, il 7 settembre 1831, un modello del busto di Domenico Dameri (ICCD, scheda OA, Maria Paola Soffiantino, 1985, n. 01/00038135); il 13 settembre 1831 ricevette un acconto di Lire 300 di Genova e, il 10 dicembre 1831, a consegna effettuata, ricevette il saldo delle lire quattrocentocinquanta pattuite nel contratto (Archivio Ospedale, *Obblighi reciproci tra l'ospedale e il Sig. Ignazio Peschiera, 1831*, Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 3). Nell'Inventario, già citato, del 1960, il busto compare al n. 1 e, al n. 14, è segnato anche un grande quadro ad olio – 1829 (data del testamento, Tit. II, Rub. 3, Cat. 1, Busta 4, Fasc. 166) di cui, per ora, non è stata rinvenuta la collocazione. Si veda inoltre: Francesco Gasparolo, Francesco Guasco di Bisio, Carlo Parnisetti, *op. cit.*, 1935, pp. 320-321.

[60] Dello scultore Fernando Brusaglio (vercellese, morto nel 1903), si conservano in Alessandria anche un busto del garibaldino *L. Testore* e una statua raffigurante *Emilio Faà di Bruno* del 1893. Per il ritratto a *Giuseppe Franzini* (ICCD., Scheda OA, Maria Paola Soffiantino, 1985, n. 01/00038132) si vedano: Archivio Ospedale, *Testamento, 1894*; *Lettera del Cav. Brusaglino*; *Delibera, 1895*, Tit. II, Rub. 3, Cat. 3, Busta 3, Fasc. 38; *Inventario, 1960* cit., n. 6; Francesco Gasparolo, Francesco Guasco di Bisio, Carlo Parnisetti, *op. cit.*, p. 363.

tichi benefattori delle Opere Ospedaliere [61]. I busti decorarono fino al 1893 l'atrio dell'Ospedale, a quella data, in seguito alle ristrutturazioni, vennero spostati nella nuova entrata dell'edificio. Dal 1933 [62] arredano, insieme ai dipinti di Francesco Mensi e ad altri numerosi ritratti, la grande sala delle adunanze al primo piano.

[61] ICCD., schede OA, Maria Paola Soffiantino, 1985, nn. 01/00038127-38130. I quattro busti raffigurano antichi benefattori dell'Ospedale: *Lorenzo Sappa* (Testamento del 1602 e 1603), *Antonio Firuffino* (testamento del 1655), *Biagio Arnuzzi* (testamento del 1569), *Biagio Moizi* (testamento del 1597). Negli inventari sei e settecenteschi compaiono anche grandi tele, oggi scomparse, con i ritratti di tali benefattori, a figura intera (Archivio Ospedale, Tit. II, Rub. 1, Cat. 1, Busta 8, fascicoli 2, 12, 23, 25, 31, 35, 36, 37). Soltanto dell'Arciprete Biagio Arnuzzi esiste ancora un ritratto: in realtà è a mezza figura e, probabilmente, settecentesco (ICCD., scheda OA, Maria Paola Soffiantino, 1984, n. 01/00034260). Si vedano inoltre: C. A. Valle, *Storia di Alessandria dalle origini ai giorni nostri*, Torino, 1853-1855, libro VI, pp. 188, 460, 521; Francesco Gasparolo, Francesco Guasco di Bisio, Carlo Parnisetti, *op. cit.*, 1935,p p. 304-309.

[62] Archivio Ospedale, *Delibera della congregazione del 1891*, Tit. I, Rub. 10, Cat. unica, Busta 1, Fasc. 11; *Inventari speciali e pratiche varie, 1933*, Tit. II, Rub. 1, Cat. 1, Busta 4, Fasc. 77.

FRANCESCO MALAGUZZI

LEGATURE DI PREGIO AD ALESSANDRIA

L'aumento vertiginoso dei prezzi delle legature, la rarefazione dei legatori di qualità e l'inattualità della legatura di pregio come status symbol hanno determinato nel nostro paese, a differenza di altri, la scomparsa della c.d. «legatura originale»[1]. Questo stato di cose ha tolto alla legatura l'interesse dell'attualità, confinandola praticamente fra le arti del libro di tipo «archeologico», non diversamente dalla miniatura.

Conseguenze anche più negative per la comprensione delle motivazioni e degli obiettivi di questa espressione artistica derivano dalla perdita del significato sacrale del libro, cui, in quanto sacro, si addiceva una veste preziosa.

Qual'era il ruolo del libro e la conseguente importanza della legatura si potrebbe intuire anche solo affacciandosi alla pinacoteca alessandrina. Si guardi, ad esempio, il polittico di Gandolfino da Roreto nella prima sala: l'oggetto simbolico che accompagna tutti i personaggi che circondano la tavola centrale è il libro; se nella predella la legatura è ridotta ad anonima macchia di colore, il codice miniato retto da S. Bernardino è chiaramente legato in rosso (marocchino o velluto su tavola) con evidenti legacci e taglio dorato; il volume nelle mani del santo vescovo, invece, è legato in pelle scura (probabilmente scrofa) con borchie in ottone e taglio dorato (fig. 1 e 2).

[1] «Originale» è una denominazione ampiamente usata per i manufatti artistici; v. ad es. «stampa originale» nell'accezione di stampa realizzata in toto dall'autore; nel campo della legatura, è ben nota la «Societé de la reliure originale» che promuove esposizioni e premi per legatori che non si limitino a banali imitazioni di modelli tradizionali o ai «pastiche» diventati di moda con l'eclettismo.

Poco oltre la Santa in lettura di Orsola Caccia è rappresentata con fra le mani un libro di cui si apprezza la cuffia, i segnalibro, il taglio dorato, il disegno geometrico dei piatti, i legacci (fig. 3).

Ancora: il S. Baudolino di Callisto Piazza regge un libro legato in rosso con taglio dorato, e così via.

L'attenzione con cui sono resi i particolari di queste legature, ci riconduce al valore che loro si attribuiva; esso si modifica nei secoli successivi, ma rimane altissimo sia nei libri liturgici, sia in quelli che vanno ad arricchire le grandi biblioteche occidentali; nel secolo borghese esso progressivamente si riduce sino a raggiungere i minimi attuali [2].

Oltre alle legature della Biblioteca del Bosco studiate dal Rozzo [3] e alla legatura dei corali del museo alessandrino illustrata dalla Pettenati [4], altre sono state rintracciate che riteniamo utile segnalare.

Prima di illustrarle, accenneremo solo ad un problema; per inquadrare criticamente un esemplare sarebbe necessario conoscerne la storia; se non l'autore della legatura, la data, il prezzo, almeno quando e come è pervenuto nella biblioteca in cui si trova.

Sfortunatamente i registri d'ingresso sono solitamente tardi e incompleti; la Biblioteca Civica di Alessandria non costituisce un'eccezione.

Può verificarsi, allora, che sia lo studioso di legature a contribuire alla ricostruzione della storia della biblioteca; ne diamo qualche esempio.

Già il Rozzo aveva trovato volumi provenienti da S. Croce di Bosco identificati da note di possesso; a conferma di questa provenienza, segnaliamo le armi di Pio V miniate nella prima pagina dell'epistola dedicatoria di una cinquecentina [5] (fig. 4).

Altri ex libris testimoniano la provenienza di fondi particolari: quello alle armi di Franc. Ottavio Magnocavalli architetto e scrit-

[2] Un esempio dell'attenzione della pittura al ruolo della legatura in un recente articolo di Piero Scapecchi, *Libri dipinti. Osservazioni sulle legature in Pietro della Francesca*, in «Miniatura», Firenze, 1988, anno I, n. 1, pp. 137-141.

[3] U. Rozzo, *Pio V e la biblioteca di Bosco Marengo*, in *Pio V e Santa Croce di Bosco – Aspetti di una committenza papale*, a cura di C. E. Spantigati e G. Ieni, Alessandria, 1985, pp. 315-340.

[4] *Ibidem*; S. Pettenati, *I corali di Pio V*, p. 196.

[5] G. Malinaeus Gaudensis, *Decretum D. Ivonis episcopi carnutensis septem decem tomis*, Lovanio, 1561, Biblioteca Civica Alessandria, am.4.a.10.

tore[6], quello del co Giuseppe Cacherano rettore dell'università torinese[7], le note di possesso di Giuseppe Antonio Chenna, del collegio gesuitico, dei cappuccini di Castellazzo, delle missioni di Casale[8].

Fra i super libros, citiamo l'etichetta che compare su una cinquecentina legata in pelle marrone su tavola decorata a secco con motivi fitomorfici[9] (fig. 5): da essa apprendiamo essere appartenuto l'esemplare ad un padre domenicano del convento di S. Marco, Camillo Bagliani inquisitore, secondo il Chenna nel 1603[10] ad Alessandria.

Del percorso di questo esemplare conosciamo, dunque, le seguenti tappe: stampa in Portogallo nel 1564, presenza nel convento di S. Marco nel 1603, probabile passaggio con i libri del convento al Bibliotecario Nazionale Duchi all'inizio dell'800[11], conferimento alla biblioteca pubblica alessandrina, poi civica.

Ultimo elemento di identificazione con note di possesso, ex libris e super libros sono le armi da alcuni bibliofili, principi, prelati, gran signori, fatte apporre ai piatti delle legature.

È questo il caso di un volume conservato nella Biblioteca Civica di Alessandria in marocchino rosso alle armi del Colbert, il grande ministro di Luigi XIV, grandissimo bibliofilo e personaggio fondamentale nella storia della legatura francese per la parte avuta nella costituzione della biblioteca del re e nell'approvvigionamento di marocchino d'eccezionale qualità dal Levante[12] (fig. 6).

[6] J. Gelli, *Gli ex libris italiani*, Milano, 1930, n. 613, p. 271, verso il 1750; devo a G. Ieni, che ringrazio, la precisazione della desinenza del cognome del nostro, invece della comune Magnocavallo.

[7] *Ibidem*, n. 199, p. 90, verso il 1790.

[8] Cenni sulla provenienza dei fondi della Biblioteca Civica di Alessandria si trovano nell'articolo di A. Mensi, *La Biblioteca Civica di Alessandria*, in «Alexandria», aprile-maggio 1936, pp. 101-104 con riferimenti parziali anche a causa del tipo di pubblicazione.

[9] Francisco à Christo, *Praelectionum sive enarrationum admirabilis divini verbi incarnationis libri sex*, Coimbra, 1564.

[10] G. A. Chenna, *Del vescovato, de' vescovi e delle chiese della Città e Diocesi di Alessandria*, Alessandria, 1786, I. terzo, t. II, pp. 190 sgg.

[11] Archivio di Stato di Alessandria (ASCAL), serie prima, m 497/3. «Questo giorno ventiquattro di vendemmiajo anno undecimo Repubblicano in Alessandria / Si dichiara essersi quest'oggi trasportati alla Biblioteca di S. Ignazio e consegnati al Bibliotecario Nazionale Cittad. Sacerdote Duchi tutti i libri esistenti nella Biblioteca di S. Marco e descritti in oltre nell'Elenco che si ritiene dal d° Bibliotecario Nazionale.

Copia del processo verbale formatosi da parte della Mairie di questa Comune sotto il giorno d'oggi.

In fede / p. la Mairie d'Alessandria Silvestro Porta Deleg».

[12] Per maggiori informazioni v. Denise Bloch, *La Colbertine*, in «Colbert 1619-1683», Parigi, 1983, cat. della mostra pp. 401-425.

Stampato in due tomi a Liegi nel 1661-1670, questo libro entrò nella Biblioteca Colbertina di cui conserva la nota di possesso; alla morte del Colbert (1683) passò verosimilmente ai suoi eredi e venne definitivamente disperso intorno al 1728 [13].

Nel corso del XVIII secolo pervenne alla Congregazione delle Missioni di Casale, di cui conserva un timbro; nel periodo francese dovette seguire la sorte dei libri degli ordini religiosi del dipartimento di Marengo, raggiungendo infine la biblioteca di Alessandria.

La ricostruzione delle vicende di un libro che appartiene ad una biblioteca ricostituita relativamente di recente è impresa disperata; ci si deve allora limitare all'esame della legatura, svincolata da un qualsiasi contesto.

Un esemplare della *Repubblica* di Platone stampato a Venezia dai trinesi G. Giolito de Ferrari et fratelli nel 1554 è conservato nella biblioteca dei RR.PP. Cappuccini di Alessandria in una elegante legatura in pelle marrone; un nastro in doppio filetto dorato rinforzato da filetti a secco disegna un semplice motivo geometrico rettilineo che racchiude uno scudo al piatto superiore con bande, all'inferiore con il monogramma FC; trattasi di legatura coeva veneziana; lo conferma lo scudo presente in altre legature veneziane conservate al Museo Correr, alla Biblioteca Vaticana etc. [14] (fig. 7).

Un volume legato in pelle marrone su tavola con decorazione a freddo, è rappresentativo di un gruppo di cinquecentine legate in modo analogo, e quindi verosimilmente provenienti dalla stessa biblioteca o almeno dalla stessa bottega, che si trovano alla Biblioteca Civica di Alessandria; tutte riportano titolo e autore in oro al piatto (in figura 8 riportiamo le Confessioni di S. Agostino) e a penna sul taglio; purtroppo rimangono solo più le tracce di borchie e fermagli metallici; il motivo impresso è arricchito da medaglioni virili [15].

[13] F. Mathias Chefueux, *Ecclesiae Catholicae speculum chronographicum*, Liegi, 1661-1670, Biblioteca Civica di Alessandria III.23.E.7.

[14] Platone, *La repubblica*, Ve 1561, Biblioteca RR.PP. Cappuccini, Alessandria; al museo Correr di Venezia è conservato un esemplare con stesso scudo con le armi della famiglia dogale dei Dolfin dipinte in argento in campo azzurro (v. T. De Marinis, *Rilegature veneziane del XV e XVI secolo*, Venezia, 1955, n. 66; T. De Marinis, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*, Firenze, 1960, n. 2299 alla Biblioteca Vaticana, n. 2300 alla Biblioteca Capitolare di Verona, n. 1864 al Museo Civico di Padova per stesso scudo vuoto su edizioni veneziane del '500).

[15] *Confessio Augustiniana in libros quatuor distributa*, Dilingae, 1569, Biblioteca Civica Alessandria, am 9.B.11.

Passando al Seicento, sempre alla Civica di Alessandria troviamo un'edizione tarda di un'opera dell'umanista alessandrino Giorgio Merula legata in marocchino rosso e decoro in oro con una di Paolo Giovio; entrambe sono dedicate ai fasti dei Visconti e sono edite a Milano (fig. 9) [16].

Con il XVIII secolo fanno la loro comparsa anche le legature «piemontesi»; nella biblioteca cappuccina di Alessandria è conservato un esemplare alle armi sabaude da attribuire alla bottega del legatore dei Regi Archivi Sattler caratterizzato da un fregio «à la dentelle» e fiorone accantonato; la pelle utilizzata è il solito marocchino rosso di questo tipo di legatura (fig. 10) [17].

Il confronto con la precedente legatura di una altrettanto piemontese, ma eseguita pochi anni dopo, rintracciata in una collezione privata, permette di comprendere l'evoluzione decisiva che avviene nella bottega dei Regi Archivi alla morte del Sattler cui succede l'allievo Vipfli; da una parte, uno schema compositivo rigido, dall'altra uno schema elastico, anche se nella prima fase evolutiva; i ferri del Vipfli sono rococò, quelli del Sattler conservano le forme affermatesi nel secolo precedente. Siamo praticamente alla vigilia del periodo più alto della legatoria piemontese (fig. 11) [18].

In una collezione privata alessandrina è conservato un esemplare di legatura francese doublée; all'esterno marocchino rosso con ricca decorazione «à la dentelle» e fiordalisi incoronati accantonati; all'interno, marocchino verde, dentelle, monogramma di Luigi XV dipinto in un ovale incorniciato a mosaico da marocchino rosso. Si tratta certamente, anche se non rientra a rigori fra le legature regie, di esem-

[16] G. Merula, *Antiquitatis Vicecomitum libri X*, Milano, 1629; P. Giovio, *Duodecim Vicecomitum mediolani principum vitae*, Milano, 1625, Biblioteca Civica Alessandria, IV.24.B.2.

[17] *La religione*, Torino, 1746, dedicato all'«altezza reale di Eleonora Maria Teresa principessa di Savoia» figlia di Carlo Emanuele III le cui armi compaiono al piatto e di Polissena d'Assia Reinfels-Rottembourg; nota di possesso «applicato alla libreria de' RRPP Cappuccini di Castellazzo da ...»; Biblioteca dei RRPP Cappuccini di Alessandria.

[18] s.a., *Libro che appartiene alla Compagnia della Beata Vergine Maria Addolorata*, ms cartaceo, s.d. (ma 1750 ca), Collezione privata, Alessandria. Marocchino bruno; mm 200 × 155; al piatto: ricco fregio con rotelle e piccoli ferri; campo gremito con motivi rococò; al centro, medaglione ai piccoli ferri. Dorso liscio decorato con fregio longitudinale.

plare di grande finezza, opera certamente di bottega di vaglia (figure 12, 13)[19].

Concludiamo citando una legatura alle armi sabaude in marocchino rosso nella Biblioteca Civica, esempio di legatura standard di alto livello (fig. 14)[20].

19 s.a., *Etat abregé de la marine du Roy au 1er Janvier 1752*, ms pergamenaceo, Collezione privata Alessandria. Marocchino rosso, mm 185 × 116. Al piatto: ricco fregio con denti di topo, filetto, dentelle con palmette; giglio di Francia coronato accantonato; dorso con cinque nervi rilevati; titolo abbreviato nel secondo tassello, gli altri decorati ai piccoli ferri. Risguardi in marocchino verde, fregio a dentelle, fiordaliso accantonato; al centro, medaglione con monogramma regio, corona e fiordaliso dipinti su inserti di pelle bianca con cornice in pelle rossa e decoro sovrimpresso.

20 M. Freret, *Lettres a Eugenie*, Londra, 1787, marocchino rosso, mm 126 × 86. Al piatto: leggero fregio con festoni e archetti; motivo floreale ai piccoli ferri accantonato; al centro, armi sabaude. Dorso liscio muto.

Successivamente al Convegno, ma prima della pubblicazione dei presenti Atti, abbiamo inserito alcune legature proposte in questa relazione nel volume *Legatori e legature del Settecento in Piemonte*, Torino, 1989, con la seguente corrispondenza:

fig. 6	a p. 138,
fig. 9	p. 78,
fig. 10	pp. 104, 105; *fig. 13*,
fig. 11	p. 153; *fig. 61*,
fig. 12 e *13*	p. 137; *fig. 52* e *53*.

COMUNICAZIONE

CARLO CARAMELLINO

NOTE SU ALCUNI ARGENTI DEL DUOMO DI ALESSANDRIA *

Per quanto nella fattura generale il calice, donato alla cattedrale Alessandrina dal vescovo Marco de Capitaneis, possa sembrare comune ad altri analoghi manufatti quattrocenteschi, una più attenta osservazione porta a rilevarne alcune singolarità.

La base ottagonale, desueta per i lati assai inflessi e l'impugnatura dal nodo ornato di sole quattro escrescenze circolari recanti gli stemmi alternati della Città e del Vescovo, presenta una certa affinità compositiva con il calice del duomo di Alba[1] (fig. 1).

* Era inizialmente mia intenzione svolgere un inventario ragionato della suppellettile argentea in uso sacro di proprietà della Cattedrale di Alessandria. La pubblicazione promossa dalla locale benemerita Cassa di Risparmio mi ha fatto desistere dall'iniziativa parendomi lavoro superfluo insistere sullo stesso argomento in un Piemonte in cui molto ancora risulta inedito o da studiarsi più seriamente e a volte anche di grande interesse.

Mi riservo quindi di segnalare soltanto quelle osservazioni che avrei fatte e che trovo mancanti nella citata pubblicazione: AA.VV., *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, Alessandria, 1988. Pubblicazione alla quale rimando per tutte le vicende storiche riguardanti i singoli pezzi come pure al prezioso lavoro del can. G. Amato, *La Cattedrale di Alessandria – storia e descrizione*, Alessandria, 1986.

È con un sentimento di profonda gratitudine che intendo qui ricordare Noemi Gabrielli e Cesare Brandi, entrambi per me validissimi maestri che mi hanno educato a «*vedere*».

Il mio grazie più sentito, inoltre, a don Ferruccio Butteri, per avermi ampiamente favorito in questa mia ricognizione.

1 Per il calice del duomo di Alba, ornato per altro sulla base da clipei con smalti traslucidi, come lo erano anche gli stemmi nel nodo del calice alessandrino, si veda la scheda n. 111 p. 259 di V. Viale, in *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Catalogo, Torino, 1939, e la riproduzione a tav. 285. Altro esemplare, con base esagonale però e in rame dorato, è conservato nella parrocchiale della Novalesa, cfr. V. Viale, *op. cit.*, p. 250, n. 78. Entrambi i calici sono considerati prodotti di oreficeria piemontese, attribuzione ripresa in AA.VV., *Valle di Susa arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1977, p. 153, n. 13.

Alquanto originale è invece il sottocoppa composto da soli quattro grandi lobi, veri e proprii sepali d'infiorescenza. Ma certo l'interesse maggiore per l'oggetto è particolarmente accentrato sulla decorazione a niello realizzata in maniera del tutto singolare, stando alle mie limitate conoscenze.

I dodici apostoli, disegnati su lamina d'argento, risultano debitamente ritagliati nei contorni e successivamente applicati «*a giorno*» sugli spicchi dorati della base e del sottocoppa. Risalta pertanto, per effetto di contrasto di colore, l'eleganza formale delle figure inserite in un sommario, ma ben definito, spazio prospettico di paesaggio. Ad ottenere un simile esito mirava certamente anche l'artefice esecutore dei clipei a niello inseriti alla base del reliquiario della Santa Croce, ora in duomo a Casale Monferrato[2]. Le figure del san Pietro martire e di Giobbe campeggiano infatti su di un fondo che è stato altrettanto fittamente tratteggiato (fig. 2). Ma le maggiori affinità però sono riscontrabili nella maniera della conduzione grafica dei contorni, nell'interpretazione delle ombreggiature, nell'accenno a certi costoni dei colli sul fondo.

La ricercata fluidità delle figure, che risente ancora di stilemi del gotico internazionale, ben si adatta alla produzione delle botteghe lombarde. Bottega però ben diversa da quella che ha realizzato gli smalti nella croce del cardinale Paleologo per lo stesso duomo di Casale[3]. Le fonti d'ispirazione qui non sono certo gli Zavattari ma semmai quella serie di miniatori non ancora pienamente identificati – quali il Maestro di Ippolita – operanti in Lombardia nei primi decenni della seconda metà del Quattrocento e che risentono influenze dell'arte dei Bembo e di Belbello da Pavia (fig. 3).

Mentre rientra nella più comune tipologia ambrosiana la teca reliquiario della Santa Spina[4] è invece di rimarchevole interesse la stauroteca con la reliquia della Santa Croce (fig. 4).

[2] I clipei a niello su argento, di produzione italiana, molto verosimilmente lombarda, sono inseriti sulla base del reliquiario che ritengo invece realizzato in ambiente fiammingo. Cfr. C. Caramellino, *Il tesoro della Cattedrale*, Torino, 1979, p. 8. Anche Giovanni Romano, in *Casalesi del Cinquecento*, Torino, 1970, p. 6, ritiene il reliquiario prodotto da un orefice «di linguaggio concitato e straniero».

[3] Sorprende infatti il confronto, recentemente proposto – C. Spantigati, *Staziella Carità sorger lo feo: dipinti, sculture e arredi tra antica e nuova sede*, in *La Cattedrale*... cit., Alessandria, 1988 – sia con gli smalti della croce donata dal cardinale Teodoro Paleologo alla Cattedrale Casalese che con i reliquiari della certosa di Garegnano. A parte la considerevole diversità facilmente riscontrabile fra i due manufatti non si comprende poi quali relazioni si possano rilevare tra le fluenze delle figure sul calice e le forme alquanto tondeggianti degli smalti casalesi giustamente già accostati dalla Gabrielli alla bottega degli Zavattari. Cfr. N. Gabrielli, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1935, p. 150. Una buona riproduzione a colori è nel mio lavoro *Il tesoro*... cit., p. 4.

[4] Particolarmente a Casale Monferrato e in tutta l'area diocesana rimangono larga-

Sontuosa e imponente come una solenne pala d'altare la grande cornice argentea ha un aspetto architettonico che parrebbe derivare da un pensiero dell'Alessi.

Non vi sono confronti diretti, nell'insieme, con gli analoghi reliquiari lombardi del Seicento, in alcuni dei quali prevale l'asciutto impianto architettonico mentre in altri la decorazione cede luogo solo allo spazio per le teche. Nel perfetto equilibrio degli elementi compositivi, nella nostra cornice i riferimenti si limitano infatti ad alcuni particolari soltanto.

Se il timpano spezzato è un luogo comune, in altre parti si nota una certa analogia con il reliquiario del tesoro di San Celso a Milano, il quale reca pure il motivo della testa di cherubino fra doppie volute nella struttura dei piedi d'appoggio. Anche le due slanciate cariatidi richiamano gli intagli del coro e della cattedra presbiterale nella stessa chiesa [5].

Il reliquiario alessandrino inoltre è arricchito sui plinti della base delle statue, eseguite in fusione, di due angioletti recanti la croce e la colonna. Particolarmente belle nel modellato, le due figurine, di sapore ancora cinquecentesco, parrebbero realizzate su disegno di Annibale Fontana [6].

Entro la grande cornice, la stauroteca in lamina d'argento, lascia intravedere, attraverso ad una spessa lastra di vetro verdognolo, ricoperta in parte da un fitto motivo ornamentale *a giorno*, la reliquia della Croce (fig. 5). Il motivo decorativo con angeli, nubi e volute eseguite a sbalzo, si addensa con pienezza veramente barocca attorno al vano della croce polilobata, come quelle grate, con visuale obbligata, poste a chiusura delle cappelle nei sacri monti.

La reliquia del Santo Legno, composta a forma di croce, è fissata su un supporto ligneo più grande, ora non chiaramente leggibile nella sua

mente in uso nel Seicento, e oltre ancora, gli ostensori cilindrici di rito ambrosiano, derivanti da prototipi cinquecenteschi, in gran parte smontabili per essere utilizzati anche come pissidi. Sono pressoché identici e nelle forme generali e nella decorazione, a volte meno curata, specie nel manufatto in ottone, come nell'ostensorio di Pozzo Sant'Evasio; cfr. C. Caramellino, *Argenti e tessuti inediti delle chiese casalesi*, in «Quarto Congresso di Antichità e d'Arte», Casale Monferrato, 1969, p. 511, n. 11 che presenta analogie con il reliquiario alessandrino.

Non riesco a rilevare i riscontri proposti sia con la pisside della chiesa dei Santi Martiri ad Arona, di ben diversa fattura ed esecuzione, sia con i reliquiari di San Baudolino, totalmente dissimili nel piede e nell'impugnatura.

5 Mentre gli stalli del coro di San Celso a Milano sono stati realizzati da Paolo Gaza fra il 1510 e il 1578, su disegno dell'Alessi, la cattedra presbiteriale venne intagliata da Giacomo Taurino agli inizi del Seicento forse su disegno di Giuseppe Meda con forti influenze alessiane. Cfr. F. Reggiori, *Il Santuario di Santa Maria presso San Celso*, Milano, 1968. Pubblicazione nella quale è riprodotto anche il reliquiario sopracitato.

6 Si vedano per confronto gli angioletti dei candelabri realizzati da Annibale Fontana per l'altare maggiore del Santuario di Santa Maria presso San Celso in Milano.

interezza[7]. Sulle parti terminali del supporto sono fissati quattro clipei in ottone recanti a niello delle scritte incrociate in greco[8]. I caratteri, in onciale liturgica diritta, mescolano lettere minuscole alle maiuscole e presentano, nella loro composizione più stretta e allungata, notevoli affinità con le iscrizioni di alcuni tondi della pala d'oro in San Marco a Venezia, databili al secolo XI[9].

[7] Sembra infatti di poter intuire una forma capitata almeno per il puntale superiore.

[8] La difficoltà attuale di lettura delle scritte incrociate – di cui non conosco altri esempi – non permette che di avanzare soltanto alcune ipotesi interpretative circa anche il loro contenuto.

La trascrizione che si propone risulta, per ora, in parte ipotetica in attesa di una possibile ricognizione più diretta del manufatto.

H
P
I
Nel clipeo di capocroce: C Φ E N A λ Ó N I
ΔI
K?
N?

I
ω
A
nel clipeo laterale di sinistra: K E N N O I C H ?
N
H

β
E
nel clipeo di destra: Θ V' P T H N
P
OI'
A

C
O
nel clipeo a piè di croce: K E' H T I N
O
I

La lettura più incerta è nel clipeo capocroce. Si direbbe comunque la scritta verticale il vocativo di un nome proprio come lo sono i nomi nei clipei del transetto. La scritta orizzontale si comporrebbe invece di due parole separate dai vocaboli verticali.

Fornisce la chiave per tale ipotesi il clipeo sul braccio a sinistra con una proposta di traduzione: *O Giovanni che tu ci protegga*, mentre in quello di destra risulta per ora certo il solo nome *BEREA* che potrebbe anche essere riferito all'antica città macedone Beroia oggi VEROIA (luogo di provenienza della reliquia?).

Nel clipeo in basso la scritta verticale potrebbe significare: *che ci salverai, che tu ci salvi*. Devo le preziose informazioni interpretative ai professori Maria Luisa Genta e Ivano Grande che ringrazio sentitamente.

[9] Strette analogie si riscontrano particolarmente nel gruppo XIX della classifica proposta da A. Pertusi, *Le iscrizioni greche*, in AA.VV., *Il tesoro di San Marco – la Pala d'oro*, Firenze, 1965, pp. 75-77. A proposito del tondo di sinistra le lettere della scritta in verticale IωANNH sono identiche a quelle del n. III nel catalogo di W. F. Volbach, *Gli smalti della Pala d'oro*, in AA.VV., *op. cit.*, p. 53.

La vera reliquia parrebbe formata da due sole asticciole congiunte ad incastro e fermate al centro da una piccola borchia d'oro quadrilobata. Le quattro estremità dei bracci sono incapsulate da fascette d'oro ornate con un motivo a losanga realizzato in smalto cloisonné. È il motivo delle crocette a scala che trova puntuale riferimento – anche nell'uso dei colori rosso al centro, azzurro e bianco – con il disegno della cornice nell'icona con il busto dell'Arcangelo Michele nel tesoro di San Marco databile alla prima metà del secolo XI [10] e nella stauroteca di Monopoli [11]. La stessa composizione della reliquia si presenta assai simile a quella ora conservata nella basilica di Santa Barbara a Mantova ma proveniente dalla cappella di San Nicolò, già di proprietà dei Paleologi nel duomo di Casale Monferrato [12]. Reliquia che i Paleologi si erano portati da Bisanzio al loro giungere in Monferrato.

Analogie di montatura sono pure riscontrabili nella croce reliquiario di Maria Commena, opera anch'essa di bottega Costantinopolitana, datata agli inizi del XII secolo e nella stauroteca dell'imperatrice Irene Dukas nel tesoro di San Marco a Venezia con analoga attribuzione [13].

I calici e le pissidi del periodo barocco, a giudicare dalle fotografie [14], non sarei affatto del parere di attribuirli in blocco all'artigianato lombardo.

Già in passato [15] avevo avanzato ipotesi dell'attività di un artigianato monferrino, ipotesi su cui ritornerò prossimamente.

Ritengo invece meriti più attenzione che non una nota documentari-

[10] In merito all'icona di san Michele Arcangelo si veda la scheda 17 di A. Grabar, *L'oreficeria e le altre arti suntuarie bizantine*, in AA.VV., *Il tesoro di San Marco*, Firenze, 1971, pp. 25-27.

[11] Sul motivo «a scalette» dei due frammenti di cornice della stauroteca di Monopoli e sulla sua diffusione si veda A. Lipinsky, *Oreficerie bizantine dimenticate in Italia*, in «Atti del I Congresso Nazionale di Studi Bizantini», Ravenna, 1966, p. 82 e nota 14. Il Lipinsky non fa però alcun cenno ai colori.

[12] Sulla stauroteca di Mantova e le sue vicende si veda la scheda di I. Toesca, in *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, Milano, 1974, pp. 57-59 con relative fotografie e l'attribuzione ad arte bizantina databile al X secolo. Altro esemplare con quattro tondi a smalto, se non mi tradisce la memoria visiva, è conservato nell'Archivio Diocesano di Ravenna.

[13] Per la croce-reliquiario di Maria Commena si veda la scheda 0.21 di J. Lafontaine-Dosogne, in *Splendeur de Byzance*, Bruxelles, 1982, p. 152. La croce si trova attualmente nel tesoro della Collegiata di Sant'Eligio a Eine.

Sul reliquiario dell'Imperatrice Irene cfr. A. Forlow, *Reliquie orientali e reliquiari bizantini*, in *Il tesoro di San Marco* cit., 1971, p. 35, n. 25.

[14] Nell'impossibilità di poter esaminare con tutta la dovuta attenzione gli argenti, sono costretto a far riferimento alle riproduzioni fotografiche, non sempre di chiara lettura forse anche a causa della impaginazione a volte davvero poco felice.

[15] Nella mia relazione del 1969 avevo già supposta l'attività di un atelier locale (cfr. C. Caramellino, *Argenti e tessuti inediti* cit., p. 506). In seguito ad un lungo spoglio di documenti sono ora in grado di confermare l'attendibilità di tale mia proposta che verrà resa nota in un prossimo intervento a cui sto lavorando.

stica affrettata, il braccio reliquiario di san Sebastiano (fig. 6).

A dire il vero, se non avessi scorto il marchio della «*Torretta*» – ben sistemato come un'asola nel polsino della manica di broccato, tanto da far sospettare sulla vera natura del marchio – l'attribuzione del pezzo sarebbe inequivocabilmente toccata all'ambiente lombardo. Non pochi infatti risultano i richiami alla produzione orafa dell'epoca del cardinale Federico Borromeo. La stessa composizione del piede con le volute angolari, la decorazione a rilievo del motivo del tessuto denunciano un'aria lombarda più che non ligure. Ma certo l'ignoto, per ora, argentiere [16] ha realizzato l'oggetto con un risultato di qualità che va ben oltre a semplice funzione di teca preziosa, come molti oggetti di tal genere presentano.

Raramente infatti nelle opere eseguite per questi usi si rinviene una simile sensibilità plastica nel modellato della mano. Non solo sono morbide le articolazioni delle dita – con le relative annotazioni delle pieghe dell'epidermide anche nel cavo del palmo – ma appare alquanto naturale la stessa posizione, senza cioè quella rigidità frequentemente riscontrata o quella teatralità recitante di molti manufatti barocchi [17].

Oltre la mano, eseguita in fusione, sorprende la singolare interpretazione della manica. Con grande naturalezza sono descritte le pieghe del tessuto, leggermente in torsione nel braccio ma con un curioso andamento circonflesso sul dorso (fig. 7). Nella lamina d'argento non solo è resa, con estrema scioltezza, la natura leggera della seta, in contrasto con la rigidità del polsino inamidato, ma è altrettanto curato il motivo del tronchetto broccato, tipico disegno che compare ancora nei tessuti tardo-cinquecenteschi.

Rientra inoltre nell'attenzione di questa parte anche l'abbottonatura della manica in cui il maestro si è compiaciuto di descrivere pure la struttura globulare e operata dei bottoni. Attenzione questa che ho riscontrato soltanto, per ora almeno, in tre esemplari conservati nel tesoro della basilica di San Nicola a Bari, in particolare con il braccio reliquiario di san Lorenzo. Realizzazioni, si direbbe, derivanti tutte da una comune fonte d'ispirazione [18].

16 Sulla base è alquanto leggibile un punzone con la figura di un pellegrino, o forse di san Giuseppe, punzone per ora non identificato. La matrice lombarda potrebbe essere pienamente giustificata dalla presenza attiva di un tal argentiere in territorio ligure.

17 Ricordo, ad esempio, il braccio argenteo nudo di San Bartolomeo nella omonima chiesa di Bologna, vero arto di un culturista in atteggiamento alquanto recitante come pure lo sono i bracci di san Valerio nella Collegiata di Lu Monferrato.

18 Per i bracci-reliquiario – ce ne sono ben nove – conservati nel tesoro della basilica di San Nicola, si veda G. Dotoli - F. Fiorino, *Storia e leggenda della Basilica di San Nicola a Bari*, Fasano di Puglia, 1987, pp. 266-271. L'autore, che non si occupa dell'aspetto artistico dei manufatti, attribuisce però il braccio di San Lorenzo ad argentiere Napoletano del XVII secolo.

SESSIONE ARCHITETTURA

CLARA PALMAS

TUTELA E MONUMENTI AD ALESSANDRIA

Il compito dei funzionari che devono svolgere opera di tutela in territorio Alessandrino è delicato e difficile. Gli strumenti operativi sono ancora quelli predisposti nel '39 ai quali poco aiuto hanno portato leggi più recenti di natura finanziaria, ma è innegabile che la tutela deve nascere nell'ordinamento cittadino non come imposizione dall'alto, con provvedimenti della Soprintendenza o del Ministero, ma come esigenza di cultura a livello locale; mai come in questo caso tale esigenza può nascere da una migliore e più approfondita conoscenza dei contenuti storici e architettonici del territorio del capoluogo [1].

«Città del Piemonte nel tavoliere compreso tra le colline delle Langhe e del Monferrato sul Tanaro, poco a monte della confluenza con la Bormida. È il più popoloso centro abitato del Piemonte dopo Torino, grazie alla sua posizione nel luogo ove si incrociano parecchie strade di comunicazione tra la Liguria e la Valle Padana, tra l'Emilia, la Lombardia e il Piemonte meridionale...» [2]. Questa la collocazione geografica della città di Alessandria che per tutto l'Ottocento e in parte ancora nel nostro secolo è stata per importanza il secondo centro

[1] Confronta la trattatistica recente in materia di tutela e valorizzazione dei Beni Culturali e in proposito gli esiti della Commissione Franceschini in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, atti e documenti della Commissione di indagine per la tutela e valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Roma, 1967 ripresi in alcune parti del dibattito promosso dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali nel testo *Memorabilia: il futuro della memoria*, Roma, 1988, a cura di Francesco Perego.

[2] Gli studi e le analisi relativi alle peculiarità geografiche e geomorfologiche del territorio sono in Piemonte ancora prevalentemente affidate ai testi ottocenteschi; più puntualmente la descrizione riportata è quella ormai classica del Touring Club Italiano, *Illustrazioni delle regioni italiane*, Milano, 1934.

del Piemonte, non solo per il numero degli abitanti ma per la posizione strategicamente significativa e punto di incrocio di molte vie di comunicazione. A questa vocazione, che è in parte ancora valida, non corrisponde oggi per la città un ruolo adeguato che la stessa svolga o cerchi di svolgere a livello regionale sul piano culturale, quasi che proiettata verso un futuro, i cui contorni nelle peculiarità di vita sociale di relazione tra i suoi abitanti sono tuttavia incerti, rifiuti la propria storia. Nel campo della difesa e valorizzazione del proprio passato Alessandria è superata da Acqui e Tortona, nella stessa sua provincia, da Alba e Asti, Novara e Vercelli ma anche da Cuneo e dalla stessa Biella, città per vocazione anch'essa più interessata al futuro. Eppure oggi è sempre più evidente per ogni città l'importanza di tutelare e valorizzare il proprio patrimonio storico artistico, la connotazione storica della propria struttura urbana, garanzia di immagine e di possibilità di comprensione da parte di chi nella città è necessariamente di passaggio, ma anche per chi la abita. Alessandria aveva conservato fino agli anni '40 la sua immagine storica con il carattere prevalente di città militare, perfettamente corrispondente e rappresentativo del suo ruolo geografico e storico, ma negli ultimi quarant'anni il tessuto abitativo ha subito tali violente trasformazioni da perdere gran parte dei connotati originari. Tra le rovine del demolito-ricostruito e il costruito ex novo rimangono tuttavia testimonianze ancora importanti. Non tutti i cittadini di Alessandria risultano così indifferenti rispetto alle esigenze della conservazione e tutela; tuttavia accadono ancora episodi clamorosi, evidentemente accettati, forse come conseguenza di un atteggiamento di rassegnazione da parte del cittadino di fronte a scelte sulle quali pensa di non poter incidere perché fatte dagli amministratori. Purtroppo invece le scelte non sono neppure fatte consapevolmente dalle amministrazioni locali che sembrano talvolta ispirarsi a un criterio di «lasciar fare» o di ritenere che comunque l'innovazione sostitutiva è bella e funzionale; atteggiamento questo in realtà da tempo smentito da tutti gli architetti o urbanisti chiamati in Europa a occuparsi dei centri minori[3]. Elemento essen-

[3] Il dibattito sui centri storici, molto attivo negli anni del dopo guerra (da ricordare per esempio le posizioni di R. Lugli, *Storia e Cultura della città italiana*, Bari, 1967; Benevolo, *Storia della città*, Bari, 1975), si è spento in epoca più recente; tuttavia è ormai cosa acquisita dalla cultura urbana la delicatezza degli interventi sostitutivi nei centri minori quando non siano giustificati da reali esigenze di sopravvivenza.

ziale di una attenzione più corretta verso il patrimonio architettonico è la conoscenza storica. Sotto questo profilo, può essere utile ricordare che la città era nata come fusione di 4 borghi: Rovereto, Bergoglio, Marengo, Gadolla. Essa rappresentò sin dal Medioevo, tra il 1164 e il 1167, un forte baluardo contro le prevaricazioni imperiali. La sua storia scorre legata ora a Genova, talvolta, più saldamente a Milano nel periodo del fulgore Visconteo. Solo dopo il 1707 ceduta al Duca Vittorio Amedeo II, la sua storia e la sua cultura si connotano in termini sabaudi avvicinandosi al clima culturale della Corte torinese[4].

La storia di questa città è dunque storia militare e lo testimonia l'impianto urbanistico, oltre alla presenza della fortezza tutt'ora operativa. I nomi di Luchino Vesme e degli ingegneri Giovanni Maria Olgiati e Martino Bossi restano legati alla storia di un sistema difensivo eccezionale, ciò spiega l'impegno con cui Vittorio Amedeo II, fatto demolire il *Borgo Bergoglio* vi fece costruire la grandiosa Cittadella opera di Ignazio Bertola e dell'Ing. Pinto[5]. Da quel momento la storia architettonica e urbanistica della città resta legata alla Cittadella più volte modificata in epoca napoleonica e poi, ampliata in periodo carloalbertino.

Questo complesso è uno dei monumenti di architettura militare settecentesca meglio conservati, e tra i più interessanti e significativi. È auspicabile che il piano regolatore generale della città sia rivisto in funzione di questa eccezionale presenza che nulla ha da invidiare ad altre testimonianze più note di architettura militare come la Fortezza da Basso a Firenze, il Sarzanello, o Palmanova.

Anche la Cittadella è tuttavia insidiata dal genio demolitore alessandrino, d'altra parte la storia urbana di Alessandria è soprattutto storia di demolizioni. Per restare alle epoche più recenti si deve ricordare la demolizione nel 1805 dell'antica Cattedrale di S. Pietro, per far spazio alla Piazza Vittorio Emanuele II (e sotto la piazza esistono ancora i resti) per la gioia degli archeologi[6].

[4] FAUTO BIMA, *Storia degli Alessandrini*, Alessandria, 1965.

[5] Ignazio Bertola (1676-1755) figlio adottivo di Antonio Bertola ingegnere di S.M. (BRAYDA, COLI, SESIA), Torino, 1963; FAUSTO BIMA, *op. cit.*, p. 85.

[6] CASALIS, *Dizionario Storico geografico degli Stati Sardi*, vol. 27, appendice, Torino, 1855.

La stessa S. Maria di Castello sorge sui resti della Chiesa del borgo Rovereto.

La Cattedrale fu costruita sui resti dell'antica Chiesa di S. Marco e dell'antico convento domenicano. La Chiesa di S. Rocco occupa l'area del S. Giovanni (sec. XII)[7].

Tra le poche testimonianze anteriori al 1700 rimaste è il Palazzo Vescovile, pur pesantemente ristrutturato.

La città è anche caratterizzata da una edilizia civile di alta qualità corrispondente al mutamento politico verificatosi nel '700. Palazzo Cuttica, Palazzo Ghilini, il Palazzo Municipale restano legati ai nomi dei migliori architetti in quegli anni attivi in Piemonte, da Benedetto Alfieri e Andrea Caselli. Il tessuto edilizio diffuso della città testimonia una qualità architettonica alla quale concorrono diverse aree culturali, Parma e Milano da un lato, Genova e Torino dall'altro[8]. Anche le testimonianze ottocentesche corrispondono a quella politica di immagine che la capitale volentieri esportava nel periodo della restaurazione e perciò sono ricche di interesse. Forse è questa la ragione della presenza attiva nella città di Ferdinando Bonsignore che era nel 1° quarto dell'Ottocento il miglior rappresentante delle nuove tendenze in architettura, in diretto collegamento con la Corte torinese[9].

La lettura storico-architettonica o urbanistica di questa città non può peraltro prescindere dalle straordinarie testimonianze dei secoli precedenti che, cancellate nella città, rimangono nel territorio. Dal complesso di Bosco ai resti della cittadella di Marengo, al Castello di Tagliolo.

Ritengo quindi molto importante una attenta valutazione delle architetture di quest'area, luogo di interscambi, come si è detto complessi, con le regioni limitrofe e che conserva alcuni episodi salienti, punti di riferimento e capisaldi per una storia dell'architettura in area padana.

Se di Bosco molto si è già scritto e detto, meno nota è l'importanza della cittadella di Ignazio Bertola e del Palazzo Ghilini.

[7] Tale situazione è in parte documentabile attraverso gli atti dell'archivio corrente della Soprintendenza beni Ambientali e Architettonici del Piemonte.

[8] Come si è visto Alessandria giunge tardi (1706) a far parte dei territori del ducato Sabaudo nella diretta sfera di influenza culturale della corte Torinese. Cfr. FAUSTO BIMA, *op. cit.*

[9] Ferdinando Bonsignore (1760-1843), BRAYDA, COLI, SESIA, *op. cit.*, p. 19.

In Palazzo Ghilini l'Alfieri giovane su indicazione dello stesso Juvarra, che per il palazzo risulta avere dato un disegno, lascia la prima e più convincente testimonianza della qualità del suo modo di progettare, sottraendosi alle eccessive suggestioni juvarriane, che pure riprende arricchite da assonanze romane e di citazioni «a ricordo» dei fascinosi modelli del Guarini [10].

Nella cittadella, Ignazio Bertola lega il suo nome a una operazione che fu a un tempo di organizzazione e di difesa dello Stato, così come l'aveva voluto Vittorio Amedeo II e di ridisegno del territorio in funzione di questo fine. Al contrario di altre operazioni similari, l'opera del Bertola non può essere valutata solo negli episodi singoli e puntuali e va vista nel suo insieme a livello territoriale: un disegno che dalle fortificazioni alpine di Exilles e Fenestrelle e della Brunetta, dai tracciati stradali tra il Maira e la Varaita scende alla pianura alessandrina con una organizzazione non solo attenta alla macchina militare ma calata nella realtà territoriale con mano particolarmente felice, emblematica più di ogni altra delle peculiarità dello Stato Sabaudo in quella prima metà del '700 e rappresentativa, forse più di una immagine iconografica, della personalità di Vittorio Amedeo II.

L'opera di questo grande ingegnere militare è anche opera di straordinaria architettura in relazione al senso dello spazio, alla misura e al disegno con cui si è realizzata.

Tutto questo è Alessandria. Nei fascicoli della Soprintendenza torinese molte sono le traccie del difficile esercizio della tutela monumentale in quest'area del Piemonte, storia di restauri e di vincoli ma anche talvolta di difficile colloquio. Sono personalmente convinta che tali difficoltà sono in parte dovute alla scarsa attenzione che gli abitanti di un territorio di confine, hanno sempre avuto per la propria storia e che da una attenta analisi e da una miglior conoscenza delle peculiarità di questo patrimonio, si possa trarre occasione per una miglior difesa e velorizzazione in futuro da parte degli stessi alessandrini.

[10] AMEDEO BELLINI, *Benedetto Alfieri*, Milano, 1978, p. 97, disegno di Filippo Juvarra probabilmente per palazzo Ghilini B.N.T., riserva 59/4 tav. 29 e scheda I.C.C.D. a cura di Invernizzi Carlo, S.B.A.A.P.

MARIA GRAZIA VINARDI

SANTA MARIA DI CASTELLO: PROGETTI E RESTAURI

I restauri avviati nella Chiesa di Santa Maria di Castello negli anni Settanta[1] del nostro secolo non si sono ad ora conclusi. Un grande ed affascinante palinsesto di storia non solo individuale del monumento, ma di una più generale vicenda urbana alessandrina a partire dalla fondazione stessa della città, rimane ancora in parte da interpretare attraverso le recenti acquisizioni. In realtà le membrature dell'edificio, apparenti e sbucciate da sondaggi troppo generalizzati, continuano a lasciarci degli interrogativi filologici a cui sino ad oggi le fonti documentarie non hanno dato soluzione. L'area sistemata al di sotto dell'attuale pavimento della chiesa – denominata zona archeologica – è da rileggere[2] anche alla luce di un rilievo critico dei vari manufatti che sono stati portati alla luce.

Un attento esame delle fonti bibliografiche e documentarie confrontate con l'impianto e le forme architettoniche della chiesa ci permette solamente alcune ipotesi, che sono ancora in fase di confronto. Data la vastità dell'arco cronologico che interessa le fasi di impianto e di trasformazione del complesso, in questo studio limiteremo l'indagine al solo edificio di culto (parti superiori alla zona archeologica) e all'arco temporale tra la fine del Settecento e la seconda guerra mondiale. Riporteremo per i periodi precedenti solamente alcuni dati inediti emersi dalle fonti archivistiche sin ad ora consultate.

Il più autorevole tra gli studiosi di S. Maria di Castello fu senza

[1] Santino Langè, *Cenni sui ritrovamenti di elementi tardo antichi e medioevali in Santa Maria di Castello*, in «Arte Lombarda», a. XVL, Milano, 1971.

[2] La dottoressa Sardo della Soprintendenza Archeologica del Piemonte dalla primavera del 1988 si sta occupando della sistematizzazione di questo repertorio.

dubbio il Gasparolo[3], che raccolse un vasto repertorio documentario relativo alla chiesa; tutti gli altri storici, dal Leale[4] al Mina[5], propongono una cronologia degli edifici riconoscendone tre fasi fondamentali di impianto: nel secolo XI (le navate), nel secolo XIII (il transetto ed il coro) e nel XV le cappelle. All'ingegnere Venanzio Guerci[6], che aveva diretto i restauri a partire dal 1923, si deve un interessante tentativo di sistematizzare parte dei documenti pubblicati dal Gasparolo sui vari corpi di fabbrica della Chiesa. Solamente dopo i recenti scavi[7] comunque si è potuto riportare l'impianto dell'edificio all'alto medioevo: Santino Langè[8], autore dei restauri del 1970, distingue le fasi storiche d'impianto sottostante la chiesa da quelle superiori. La relazione dell'ingegnere Leale, su alcuni sondaggi eseguiti sia nella Chiesa Chiesa che nel Chiostro, su specifica richiesta del Ministero, aveva già che nel Chiostro, su specifica richiesta del Ministero, aveva già evidenziato alla fine Ottocento alcune strutture preesistenti, ma la scarsità

[3] FRANCESCO GASPAROLO, *Archivio di Santa Maria di Castello*, Forzani, Roma, 1896. Sulla Chiesa cfr. *Chronicon Civitatis Alecsandrie, / Ab anno 1168 usque ad 1499, Auctore Johanne Antonio de Claris / Gerardi filio, et / Patricio Alescadrino / e Mortuo anno 1516, ac / Aloisij de Claris, Mediolanensis lentoris / Germano / qui mortalitatem escoleis anno 1537.* (Manoscritti, BRT, Sp. 176); *Memorie storiche / della Città / di Alessandria con un breve trattato / d'alcune Famiglie nobili / d'essa città opera di Guglielmo Chiavina, Figliolo di Antonio, Canonico della Cattedrale d'essa Città / che cessò di vivere nell'anno 1613* (Manoscritti, BRT, s.p. 176); «in un Castello antico de popoli Stattelesi, chiamato Rouereto». Si cita inoltre che nel 1290 (f. 11*v*) vi erano Preti secolari, che sono in «S. Maria in Corte con tre canonici e tre Regolari». A Santa Maria di Castello sono inoltre presenti i Canonici Regolari di S. Agostino. Sono ricordate le famiglie Inviziati e Panizzone (ff. 16, 22); GIROLAMO GHILINI,, *Annali di Alessandria*, Milano, 1666; «Il Provinciale», *Almanacco Storico-statico-Letterario della Provincia di Alessandria*, Tipografia Sociale, anni 1855 e 56; GIUSEPPE ANTONIO CHENNA, *Del Vescovado, dei Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi di Alessandria*, Vimercati, Alessandria, 1785 (in realtà 1795).

[4] GIULIO LEALE, *Della Chiesa di Santa Maria di Castello in Alessandria*, Jacquemod, Alessandria, 1887. ALFREDO D'ANDRADE, *Relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria*, Parte Prima, 1883-1891, Vincenzo Bona, Torino, 1899, pp. 67, 68.

[5] LORENZO MINA, *Santa Maria di Castello in Alessandria*, Piccone, Alessandria, 1904.

[6] VENANZIO GUERCI, *La Chiesa di Santa Maria di Castello in Alessandria ed i suoi restauri*, in «Rivista di Storia Arte ed Archeologia per la Provincia di Alessandria», Alessandria, 1927.

[7] SANTINO LANGÈ, *op. cit.*, e il repertorio di disegni rilievi e documenti conservati presso l'Archivio Parrocchia S. Maria di Castello (APSMAL), *Documentazione Varia*, da inventariare, tra cui il diario degli scavi; inoltre PIETRO ANGIOLINI, *Chiesa di S. Maria di Castello*, «Vecchia Alessandria», Tip. Ferrari-Occella e C., Alessandria, 1960; ANNA MARIA ROMANINI, *L'Architettura Gotica in Lombardia*, vol. 1, Milano, 1964.

[8] SANTINO LANGÈ, *op. cit.*

di risorse economiche allora non aveva permesso esplorazioni generalizzate, e ci si era rivolti solamente alla verifica di alcune ipotesi storiche relative alla sequenza delle fasi edilizie proposte dallo stesso Leale. Inoltre la mancata trasmissione della documentazione non poteva certo fare prefigurare le future scoperte.

I restauri iniziati nel 1970 e conclusisi nel 1973 avevano messo in luce in una prima fase la collocazione (nella chiesa superiore) di un precedente altare quindi eliminata la pavimentazione e scavate le navate, la chiesa monoabsidata e solo in seguito quella triabsidata. L'appartenenza di ciascun edificio e fasi storiche anche distanti tra di loro, che forzatamente nella pubblicistica precedente si era cercato di calare sulle strutture apparenti, trovavano quindi una loro più esatta rispondenza, ed in definitiva schematizzavano una vicenda storica e costruttiva tra le più complesse[9].

Il costruirsi della preesistenza

In questa fase di rilettura delle fonti non si sono reperiti documenti antecedenti al Mille che possano oggi avere riscontro con la fase della chiesa monoabsidata. La prima fonte inedita si riferisce infatti all'anno 1117, data nella quale il Marchese Ruperti di Roboreto[10] erigeva una costruzione. Questa dovrebbe riferirsi all'impianto triabsidato, ma la genericità della fonte non permette che delle ipotesi. Bisogna attendere un documento del 1282[11], che attesta la presenza nella

[9] Il 2 aprile 712 Liutprando re dei Longobardi, donava Rovereto, «Corte Regia», al Monastero di S. Pietro in Cel d'Oro di Pavia. (Documento citato come un falso). Nel 1083 si ha la probabile fondazione dell'Ordine Mortariense. Il 14 aprile 1107 viene redatto l'Atto di donazione di Ottone Canefri alla Chiesa di S. Maria di Castello di ogni sua sostanza (APSMAL, cfr. 1798).

[10] Il 7 febbraio 1117 viene fatta la donazione alla Chiesa di S. Maria del Luogo di Roboreto (APSMAL, cfr. 1798). Il 17 agosto da Ruperti, allora Marchese di Roboreto, viene eretta una costruzione. (APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare). I documenti relativi alle donazioni si susseguono ininterrottamente: si cfr. FRANCESCO GASPAROLO, *op. cit.* Nel 1127 la chiesa è officiata dai Canonici Secolari e nel 1129 (13 maggio) il complesso è ricordato come Prevostura (Leale). Il 3 dicembre 1208 avviene il trasporto della Statua della Madonna della Salve, già in S. Maria di Castello, in Duomo (Leale). Il 7 marzo 1215 avviene l'acquisto del Castello di Roboreto da parte dei Canonici (Ghilini, Leale). Nel 1242 (28 dicembre) si ha il primo documento che attesta la presenza dell'Ordine dei Mortariensi a S. Maria di Castello.

[11] Risale al 19 marzo 1798 la relazione di Maria Antonio Mossi priore della Compagnia del Sacramento che indica che a seguito della vendita dei beni la Compagnia

chiesa della Confraternita del Sacramento, per avere dei riferimenti precisi all'edificio. La Confraternita infatti si era insediata nella costruzione per volere del popolo ed era tenuta alla manutenzione della fabbrica.

Tramite il Guerci si ha notizia di una fase edilizia tra la metà del XIII ed e gli inizi del XIV, nella quale avvenne l'edificazione del transetto e delle navate. Tale affermazione pare attendibile solo per quanto riguarda il transetto e l'abside mentre per le navate bisogna riferirsi all'epoca relativa al passaggio della proprietà della chiesa e dell'annesso convento dall'ordine dei Mortariensi agli Agostiniani Lateranensi tra il 1449 e il 1476. Sempre da notizie bibliografiche [12] risulta che nel 1470 la Chiesa presentava condizioni di degrado generalizzate, in tale epoca si registra appunto il crollo del campanile e la sua ricostruzione. Una grande fase edilizia coinvolse quindi il precedente impianto riplasmandolo completamente. Lo stesso monumento testimonia espressamente questi interventi con la registrazione della data «1486» ben visibile ancora oggi sulla prima lesena a sinistra della zona absidale. Ancora prima del 1482 era avvenuta l'edificazione della Sacrestia nuova [13] ed a partire dal 1470 la ricostruzione della cappella maggiore e della parte posteriore della Chiesa. Nel 1485 è citata la cappella di Sant'Agostino costruita da Pietro Inviziati, nel 1489 la Cappella della Maddalena. Nel 1491 Agnesetta de Inviziati legava per testamento la costruzione di una nuova cappella. Tra il 1482 ed il 1510 veniva edificato o ricostruito il Chiostro e nel 1502 si dipingeva la cappella di Sant'Agostino. Quattordici anni più tardi si menzio-

non procura più l'olio, la cera, le suppellettili e la manutenzione alla chiesa. Si documenta inoltre che è comproprietaria di questa Chiesa per «cessione fattogliene da questo popolo il 9 Settembre 1269 con ogni onore, possesso, e pertinenza tiene oltre alla manutenzione; Cessione fatta dal Priorato di S. Andrea in questi fini nella regione Airale. Allegato alla canonica con Bolla del Paja Sisto IV del 1476 co li stessi pesi e prerogative» (Archivio di Stato di Torino (AST), II Archiviazione, cap. 75). Inoltre il 30 gennaio 1408 viene data una «Promessa» da Gerolamo per fare alcune riparazioni nella Cappella Maggiore di d. Chiesa», e nel 1430 viene fatto un «Lascito» da Bonifacio Inviziati «*pro laborerio fiendo in dicta ecclesia*» (APSMAL, e Gasparolo). Tra il 1449 e il 1476 avviene il passaggio della Chiesa e del convento dai Mortariensi ai Lateranensi.

[12] Del 1450 è il lascito di Clementina moglie di Filiberto Inviziati «*in rettificatione dicte eclesiae*». A partire da tale data negli atti si accenna al degrado degli edifici ed a parziali interventi di ripristino. Si menziona il campanile ed al suo crollo con successiva ricostruzione (Gasparolo).

[13] Tra il 1470 ed il 1485 avviene la costruzione della cappella maggiore e della parte posteriore della Chiesa. Ante 1482 la costruzione della Sacrestia nuova dentro il Chiostro.

nava la cappella di San Giovanni Battista e nel 1538 si costruiva la cappella di Sant'Ubaldo[14]. Supponendo che l'anno della costruzione della prima cappella possa essere slittato rispetto a quello di donazione sino agli anni Settanta del Quattrocento, si osserva che per realizzare la «riforma» del complesso, il cantiere durò moltissimo: circa sessanta anni.

Si può quindi ipotizzare che l'edificio dei Regolari di S. Croce di Mortara fosse a tre navate suddivise in tre campate sostenute da splendidi pilastri con capitelli in pietra, e fosse coperto da un semplice tetto a capriate lignee. Presumibilmente vennero costruite le volte solo dopo il 1470, e per realizzarle si dovette bipartire le campate delle navate. Di conseguenza gli originari pilastri cilindrici furono riplasmati ed inglobati in un nuovo sistema di pilastrate a fascio intervallato dai pilastri isolati dell'ordine minore. Non si può però escludere che le volte siano state costruite addirittura all'inizio del Seicento, come d'altra parte quelle di un gran numero di chiese piemontesi. Per il presbiterio e coro e lo pseudo-transetto si conservò l'impianto precedente, semplicemente inserendo la scansione dell'ordine e mantenendo verso l'abside la struttura polilobata dei due grandi pilastri a fascioni. Questa diversità di impianto tra abside e navate si legge ancora oggi osservando la sezione. Unica contraddizione che si può notare è la presenza degli occhi circolari, già raffigurati nel 1547 al disotto dell'imposta dei grandi arconi a sesto leggermente rialzato

[14] Il 5 gennaio. «Testamento Panizzone Franco qual lega alla Chiesa Fiorini 200 per costrurre una Cappella. Più lega a detta Cappella cinque luoghi in Genova per una Messa in perpetuo» (APSMAL, da inventariare e Gasparolo). Questo documento viene attribuito dall'Angiolini alla costruzione della Cappella maggiore. Nel 1471 si dipinge la cappella di S. Onofrio (Angiolini). Nel 1473 si ha il «lascito» di Zanino Inviziati «*pro adiutorio reparandi Ipsam ecclesiam*» (APSMAL e Gasparolo). Del 1476 (29 marzo) è la minuta di bolla di Sisto IV per l'unione di S. Andrea di Castelletto con S. M. di Castello. (Archivio dei Canonici Regolari Lateranensi Roma S. Pietro in Vincoli (ASPVRO), *Canonici Regolari Lateranensi*, Atti n. 1). Il 30 marzo dello stesso anno la Bolla di Sisto IV indica anche che la Chiesa necessita di riparazioni ed insufficienti i redditi del Priorato di S. Maria di Castello («...) *ad reparationem structurarum ed edificiorum Ecclesie dicti Prioratus de Castello, qui in suis structuris et edificijs huiusmodi omnimoda reparatione indiget faciendum*» (APSMAL e Gasparolo). Ancora il 20 maggio 1476 una lettera del padre Celso Veronese sollecita la famiglia Panizzone di ultimare la costruzione della cappella Maggiore: «dalle lagnanze del tuo Convento apprendiamo «*quod ex ruina campanilis et partis ecclesie non sine magno periculo et modico incomodo possunt in predicta ecclesia celebrari missae et divina audiri officia*». Si tratta inoltre che se fosse ultimata la cappella si potrebbe procedere alla costruzione di tutta la chiesa antistante (APSMAL, Gasparolo). Nel 1481 viene redatta la minuta di Bolla di Sisto IV che annulla l'unione di S. Andrea «Montiferrati» col priorato di S. Maria di Castello (ASPVRO, Atti .2.2).

che indicherebbero una scompartizione già in sei campate.

Le date delle donazioni e dei testamenti per la costruzione delle cappelle a partire dal 1457 [15] e quelle successive fino al 1540 sono suffragate da una fonte indiretta, la relazione del 1765 in occasione della Visita Pastorale che indica la consacrazione della Chiesa e del suo cimitero da parte dell'arcivescovo Monsignore di Gattinara, avvenuta nell'anno 1545 [16]. Comunque le matrici di riferimento appaiono chiaramente di ambito lombardo con altrettanti chiari riscontri a modelli bramanteschi [17]. Di particolare interesse è il confronto con la chiesa lateranense di S. Sebastiano a Biella costruita a partire dal 1499 ed inaugurata dal Nunzio Apostolico Guglielmo di Gattinara nel 1540 [18], cinque anni prima della Chiesa di S. Maria di Castello. Puntuali riferimenti si osservano nella spartizione della zona absidale con le due profonde cappelle laterali all'abside. Per la chiesa alessandrina il vin-

[15] Francesco Panizzone elegge la sua sepultura nel cimitero di S. Maria di Castello e lega 200 fiorini «pro capella una construenda». Al 6 aprile 1486 risale il «Testamento di Tristano Inviziato in cui si instituisce erede universale la Chiesa di S. Maria di Castello» (APSMAL, *Documentazione Varia*, 1798). Il 9 settembre 1482 viene redatta la «Copia di convenzione di una cappella, quale sii in comune tra i Panizzoni e Canonici» (*Ibidem*). Nel 1483 si ha notizie della Cappella Maggiore e nel 1485 (13 aprile) la «Licenza data accio si faccia un Ancona nella Cappella di S. Agostino stata construtta per Pietro Inviziati» (*Ibidem*). Il 9 gennaio 1489 il Testamento di Carracossa del fu Lorenzo Gambarino, lega alla Cappella di S. M. Maddalena nella Chiesa di S. Maria di Castello «Fiorini 20 ed un Moggio di Terra alla grossa per il fondo dotale di d.a Cappella» (*Ibidem*). Nel 1491 (18 agosto) viene redatto il «Test.o della Sig. Agnesetta de Inviziati in cui lega / con l'obbligo di edificare un Cappella nella Chiesa di S. M. / Castello con la celebrazione di una Messa Quotidiana F. (fiorini) 34» (*Ibidem*, 1798). Tra il 1482 ed il 1540 avviene la ricostruzione o completamento del Chiostro e costruzione di diversi ambienti al piano terreno. Nel 1502 si dipinge la cappella di S. Agostino e nel 1516 si menziona la cappella di S. Giovanni Battista. Nel 1538 (20 febbraio) viene redatta la «Convenzione con il Sig. Giuliano Prederana per la costruzione della Cappella di S. Ubaldo con assegnazione» (*Ibidem*).

[16] Il 14 gennaio 1545 avviene la consacrazione della Chiesa e del Cimitero da parte del Mon. Guglielmo Gattinara Vescovo di Nicodemia. La notizia riportata nel documento del 1765 e si specifica che «(...) è della Religione, ed alla Medesima appartiene la ristorazione» (APSMAL, *Documentazione varia*, n. 1, da inventariare).

[17] LUCIANO PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Clup, Milano, 1987. Si confrontino i capitelli delle parastre del portico della canonica di S. Ambrogio di Milano del tutto simili a quelli presenti in S. Maria di Castello. Nel volume sono inoltre riportate notizie sulla chiesa di S. Maria Bianca di Casoretto officiata a partire dal 1404 dai Canonici Lateranensi di Lucca. Anche la facciata di questa chiesa fu restaurata dall'Annoni nel 1927 con l'invenzione del tondo centrale, pp. 70, 74.

[18] GIANNI CARLO SCIOLLA, *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Istituto S. Paolo di Torino, Torino, 1980, pp. 99, 106; DARIA DEBERNARDI FERRERO, *L'architettura piemontese all'inizio del '500: L'Assunta di S. Giorgio Canavese e il S. Sebastiano di Biella*, in *Arte in Europa*, Scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan, Milano, 1966, pp. 511-516.

colo era determinato dalla preesistenza del transetto, ma l'intervento tra Quattrocento e Cinquecento relativo alla parte anteriore dell'edificio si assimila perfettamente nella struttura a quello di S. Sebastiano sia nelle volte a crociera delle navate laterali sia nella volta a botte della navata centrale, la cui imposta è notevolmente rialzata sul livello della cornice. Il confronto deve essere operato non tanto nella corrispondenza delle dimensioni di impianto quanto nel modello formale che trova riscontro in S. Sisto a Piacenza (opera di Alessio Tramello)[19] e così pure ulteriori riferimenti diretti alla produzione bramantesca in ambito milanese[20]. Un approfondimento dei confronti in tale senso darà sicuramente degli interessanti risultati.

Nella sua prima fonte iconografica, un'incisione del 1547[21], la chiesa di S. Maria di Castello risulta raffigurata nella zona destra dell'immagine (prospetto a sinistra) con dalla parte del chiostro un sistema di aperture circolari (ora emerse al disotto delle tele del Lanzani restaurate e ricollocate nell'abside).

Bisogna attendere i primi anni del Seicento[22] per avere notizie più specifiche circa le opere di arredo, i lavori al convento e la costruzione della Casa del Torchio nella corte rustica. Nel 1612 si menziona per la prima volta la cappella del Crocefisso e nel 1625 l'altare di Sant'Antonio. Anche la data 1640 incisa sul lato dell'altare maggiore documenta una importante fase di riallestimento interno e in tale occasione veniva rifatta anche una parte degli arredi.

[19] *Ibidem.*

[20] GIUSEPPE ROCCHI, *La diffusione dei modi rinascimentali a Milano: esemplificazioni*, in «Arte Lombarda», nuova serie, 1888/1989, pp. 83, 93.

[21] *CODEX STATU / TORUM MAGNI / FICE COMMUNITATIS. / ATQUE DIOECAESI ALEXAN/driae ad Reipublicae utilitatem / nouiter excusi*, Alessandria, 1547.

[22] Il 30 ottobre 1612 viene effettuata una «Vendita (...) da Barnabò Inviziati della Cappella del Crocefisso in d.a Chiesa, e sepoltura, con obbligo di pagare scudi 15 per dote di d.a Cappella, intrumento dal Notaio Tadeo Viziato 1 gennaio 1621» (APSMAL, *Documentazione varia*, n. 1, da inventariare). Nel 1625 (9 agosto) si effettua la «Cessione» tra il «Sig.r D. Ales.o Grattarola d'un anno censo di doppie due di Spagna capitale di Doppie 25 con obbligo e ciò per dote dell'Altare de S.ti Antonio ed (....)? proprio di detta Famiglia» (*Ibidem*). L'11 febbraio 1637 vengono redatti i «Legati dal Sig. Franco Grattarola a S. M. di C. di Ducatoni due ogni anno alla Cappella di S. Antonio nella Festa di d.o Santo» (*Ibidem*). Nel 1649 si ricorda il baldacchino «cremesito sopra l'altare maggiore» inoltre un baldacchino di «damasco broccato spolinato d'oro cò quattro colonne dorate p. uso et servitio del S. Sacramento et fatto dalla compagnia del Santissimo, come da lista» (APSMAL, *Ibidem*). Il 18 gennaio 1668 viene compilata la «Copia di Convenzione del Sig.r Grattarola per il loro Altare (...)» (*Ibidem*).

Solo nel secondo quarto della seconda metà del Seicento si attuavano importanti lavori al convento legati a due personaggi di particolare rilievo: Diego Pozzi e Giuseppe Maria Pozzi padre e figlio, quest'ultimo poi Abate di S. Maria di Castello[23]. Il primo beneficiava la chiesa di molti arredi ed in particolare commissionava la costruzione degli «antiportici alla porta grande della Chiesa per l'inverno (...) e tutto lo stucco dorato alla cappella della Madonna del Parto, che resta sul muro attiguo alla cappella di S. Ubaldo». L'Abate, oltre a sostanziali interventi di riarredo aveva risistemato completamente il convento, con la chiusura tra l'altro di una parte della loggia superiore

[23] Il 30 novembre del 1689 viene redatta una relazione sulle numerose opere eseguite da Diego de Pozzi padre di Giuseppe Maria de Pozzi poi Abate di S. Maria di Castello. Il documento riporta l'elenco degli interventi voluti da Diego de Pozzi: tra questi si ricordano una serie di baldacchini, ornamenti agli altari, opere di arredo «et anche tutto l'ornamento di stucco dorato alla Madonna / del parto, che resta sul muro contiguo alla Cappella di S. Ubaldo. (...)». La relazione continua con le donazioni e specifica i lavori poi eseguiti da Giuseppe Maria de Pozzi «(...) ha donato alla / d.a Chiesa due suoi quadri del Sig.re assai grandi posti sotto li capitelli dell'Architraue dell'Altare. / Ha fatto accomodare l'organo, quale era più di 21 anni, che non era stato accomodato e (...) di messo non suonava, e si è disfatto tutto e rifatto alcune canne, ruose de sorci. (...) colorire di noce dentro, e fuori con vernice diversi Confessionarij, la sedia Abbatiale, diverse / banche da Huomo, e banconi per le Donne, vari Oratorij, et il Portone della Chiesa verso (...). / Ha fatto un antiporto nuovo alla porta del choro. (...) Ha comprato sei rame de fiori bellissime un vermiglie all'uso di Roma, per l'Altare della / Madonna, e fatto spianate tutta la piazza della Chiesa, che per l'acqua era ridotta / a fossi. (...) e fatto fare diversi pagliazzi nuovi (...) con colonne ritorte sei lettere di noce con sue testiere nuove simili, e fattone colorire / con gesso, e pittura, hora assai vaghe per le Camere dei Padri, e fatto fare sei banche. / Ha fatto riboccare, e sbiancare diverse stanze, e foresterie, accomodar lastrighi, messe (...) ramate alle foresterie, e prospetti di pittura alli camini, (...), fatto lastricare di nuovo tutta la stanza avanti il Refettorio, che era / tutta a fosse, e fatto accomodare li muretti attorno al Claustro, che erano assai guasti, / e fatto colorire di noce tutti gli Antiporte, et uscij tanto delle foresterie, quanto del dor/mitorio, (...) / Ha fatto fare circa 400 asse d'albera, e molte altre di rovere, 100; e più canteri, circa / mille codeghette, e diversi travi grossi per fabricare, e riparare il monastero, e per fare nuovamente / zotti, arbi, e casse da uve, e due vasselle di 25 brente l'una, e pre fare altri vassellotti. / Ha fatto accomodare il camerone, e la cucina, che erano affatto guasti, fatto tirar su di pianta / una murata verso la Chiesa, con un portone nuovo per comodità delle condotte, e de fora/stieri per li calessi, e fatto fare un portico longo 80, e più passi, e largo 12, con 11 pila/stri chiuso per riporvi le tine, il torchio, e per comodità di fare li vini, e per riporvi / legnami, il volantino, et il caretto, con la comodità di un posto fatto fare di nuovo in capo / a d.o portico, come pure ha fatto fare una stanza dall'altro capo del portico vicino / alla porta del Monastero (...) tutta stabilitta con lastrico, soffitto, ferrata telaro, e porte e fatto / radrizzare, e riparare diverse mura del cimiterio, della corte rustica verso le stalle, e / verso il terrazzo che stavano per cadere, e rifatto un muro della stalla grande e las/tricato la stalla piccola, e fatto un condotto longo da acqua per portar fuori l'acqua / del claustro, et in somma havuto in casa quasi continuamente il mastro da muro, il Falegname, / et il Ferraro, come è noto».

al chiostro per inserirvi la «libreria»[24]. Nel 1710 veniva costruito il pulpito e nella metà del Settecento veniva realizzata la massima parte delle opere lignee conservatesi ancora oggi (le guardarobe della sagrestia, i confessionali e la bussola).

Un importante documento del 1765[25], relativo alle risposte date dal Canonico Giuseppe Grillezoni nella visita Pastorale del Vescovo De Rossi, riporta appunto oltre le date di consacrazione della Chiesa e del cimitero, sopra citate, anche la sistemazione della Cappella della Salve, definita come «ottava Cappella».

Nel 1774-75-76 le fonti bibliografiche riportano il restauro del tetto della Chiesa, dei Sepolcri e del Campanile.

24 Risulta che l'Abate per riparare tutto il monastero spese «schudi Mille di milano che sono lire 6000». Inoltre per far «chiudere la loggia concessagli ad uso preg...? dall Ill.mo Deffin.io per farvi una libreria tra mattoni, coppi, calcina, gesso, ferramenta, maestranze et altre (...) lire 720?». Le sepolture del cimitero sono raccolte in una cappelletta fatta edificare per l'occasione ed ornata di pitture. Si eseguirono lavori alle camere dello stesso abate, dove fu aperta una scala, «in far incavare, / e rifare il luogo comune, in rifare le fondamento verso il terrazzo, in dare il colore / di noce a tutte le ante delle finestre, uscij, in colorire di verde due antiporte, / et accomodare vari lastrighi, e vetriate rotte, (...), in far il guardino, in dar la calcina la muro di esso, e fare il lastricho della / gronda, (...)». Il documento redatto in occasione del passaggio dall'amministrazione Pozzi al nuovo Abate Zucchi assolve l'abate Pozzi per non avere presentato i discarichi dei conti al suo successore, anzi viene ordinato che l'Abate Zucchi deve sborsare a nome del monastero lire trecentocinquanta in corrispettivo ad «altrettante robbe somministrate nel bisogno della fabbrica al monastero». (APSMAL, *Documentazione varia*, 1689, da inventariare). Ai primi anni del Settecento risalgono delle opere di arredo in particolare il pulpito che porta la data 1710 scritta nell'interno. Nel 1732 (23 maggio) l'Abate Don Agostino M.a Cermelli? concede in affitto «semplice, e / temporale, le Case nuove poste nella Corte del Torchio, contigue / à detto venerando Monastero, Consistenti in sei stanze, cioè tre a piano / Terra, con dispensino sotto scala, che và di sopra, et altre tre, / superiori, con altro dispensino pure sopra la scala con Crotino, e / pozzo Contigui; e più una stalla per Cantina con due Cassi di / Portici di sopra aperti d'auanti, Con.te la stalla grande, con rag.ne di Corte auanti d.e Case, e queste per una locazione di Anni Sei di tre in tre Anni (...») (APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare). Nel 1750 circa si ha l'esecuzione di alcune opere in legno, Costruzione degli arredi della sagrestia, confessionali, Banchi, plpito e bussola di ingresso.

25 Al 1765 (17 luglio) risale la *Risposta agl'Interrogatorij / dati nella visita Pastorale fatta / Li 17 Luglio 1765 da Monsg.re Ill.mo e E.mo Vescovo / De Rossi d'Alessandria*. Viene scritto che il monastero è tenuto alla manutenzione degli altari, possiede un Archivio. Si riporta che il Titolare della Parrocchia è la Vergine ed è stata consacrata nell'anno 1545 il «14 Gennaio dal Monsignore Gulielmo (*sic!*) Vescovo di Nicodemio» ed «è della Religione, ed alla Medesima appartiene la ristauratione». Vi è istituita la compagnia del Santissimo. Il cimitero fu benedetto l'anno 1545 da Monsignor Vescovo di Gattinara. Si menziona la cappella della S. Croce e l'ottava della Madonna della Salve. Sono presenti 31 Canonici e 8 chierici. (APSMAL, *Documentazione varia*, n. 1, da inventariare). Negli anni 1774/1775/1776, 28 luglio, 17 maggio, 28 marzo, vengono redatti i calcoli per «ristorare» il tetto della Chiesa, i sepolcri e il campanile di S. M. di Castello (*Ibidem*).

Alla seconda metà del Settecento risale una serie di disegni del complesso, che sino a tale epoca è testimoniato solamente attraverso i documenti scritti. Una *Pianta regolare del Sito gerbido pascolivo con Moroni, posseduto dalla Canonica, e Canonici Lateranensi dell'Abbaziale di / Santa Maria Castello*, (...), datato 4 Febbraio 1768 e firmato Giuseppe Antonio Carretto, Architetto Misuratore[26], specifica l'assetto della piazza a lato della Chiesa, rilevando con molta precisione i proprietari confinanti. Essa fu compilata in occasione di una annosa vertenza per l'esercizio di proprietà ed uso di questo sito e conferma l'importanza del Convento all'interno della Città.

A questa fase si può anche assegnare un inedito e importante disegno[27] non firmato e non datato e sino ad ora riferito al Duomo. La tavola, purtroppo mancante di una parte, riporta al centro la pianta dell'edificio ed ai lati le sezioni diverse con soluzioni rispecchianti due proposte di progetto segnate in ciascuna delle due metà della pianta con un colore rosa. A destra si prevedeva la demolizione dei pilastri minori e la costruzione a supporto delle pilastrate a fascio di un sistema di colonne binate; a sinistra la completa eliminazione dell'intero impianto sostituito da un nuovo sistema di pilastri binati. Anche la zona del transetto e del coro dovevano assumere un'immagine sostanzialmente diversa: a destra si prevedeva di sfondare parte del presbiterio creando un passaggio sostenuto da colonne; a sinistra una uguale operazione veniva realizzata con robusti pilastri. Le aperture su questo lato dovevano essere semplicemente rettangolari mentre dalla parte opposta nella parte absidale ovate. Il progetto rimase inattuato ma appare importante – oltreché nelle sue proposte innovative, che trovano importanti riscontri nella cultura architettonica del tempo – anche come documento di rilievo della pianta del preesi-

[26] *Pianta regolare del Sito gerbido pascolativo con Moroni, posseduto dalla Canonica, e Canonici Lateranensi dell'Abbaziale di / Santa Maria di Castello. Colle Case al Medesimo coerenti, con le loro rispettive aperture corrispondenti a detto Gerbido, situato nella presente Città, e nell'Isola di S. Croce*, Alessandria 4 Febbraio 1763, Giuseppe Antonio Ceretto, Architetto, Misuratore, ed Estimatore pubblico e Giurato, Scala Trabucchi 29 di Piemonte, disegno a penna acquerellato (Archivio di Stato di Torino (AST), Camerale, *Tipi del Senato*, III, m. II, n. 11). A lato esiste una lunga legenda che descrive le varie proprietà. In particolare la chiesa, solo segnata come ingombro a margine del foglio, è indicata con la porta laterale verso la piazza.

[27] (Progetti per la Chiesa di S. Maria di Castello), s.f., s.d., scala trabucchi, (Archivio di Stato di Alessandria, Serie III, cat. 18 «Piante disegni e fotografie», «Carte e disegni dell'Archivio Civiço Leopoldo Valizzone», «Edifici incerti» (ASCAL, *Disegni Valizzone*) «Disegni Incerti», cartella II, n. 322).

stente edificio (disegnato in nero), che risulta uguale a quella attuale fatta eccezione per le due cappelle del transetto verso la piazza, che scomparvero nella fase dei restauri del 1843. La grafica e le soluzioni architettoniche paiono suggerire una datazione alla seconda metà del Settecento ed una attribuzione o a Giuseppe Caselli o Cristofaro Valizzone [28]. L'ipotesi per il Caselli [29] parrebbe più probabile in quanto l'architetto ci lascia nel 1760 un disegno di progetto per un altare interno alla chiesa (sottoscritto dalle maestranze) ed allestisce una interessante pianta per la sistemazione delle attigue tre «isole» della città di Alessandria, datata 1780 [30]: quella di S. Ubaldo a cui apparteneva la chiesa, quella di S. Croce e quella di S. Bartolomeo.

I restauri

Alla fine del Settecento il convento veniva soppresso e rimaneva solamente la Chiesa con funzione di Parrocchiale [31]. La Patente Regia del 13 Marzo 1798 ordinava la vendita dei beni, ed il ritiro di tutte le carte, pergamene e libri. Il materiale risultava comunque già gravemente mutilo, poiché disperso in «diversi luoghi» a causa dell'utilizzo

[28] Per Cristofaro Valizzone, cfr. GIULIO JENI, *La vicenda delle Cattedrali alessandrine fra l'ultimo terzo del XII e la prima metà del XIX secolo*, in *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di CARLENRICO SPANTIGAT), Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria, 1988, in particolare pp. 33, 48.

[29] Giuseppe Castelli firma un disegno per un altare il 9 settembre 1760. Sulla tavola al centro la scritta «1760 2.8 bre . A . Supp.a? / Disegno da me accordato D.o Guis. At.o Lambo/vizzi? Abate di S. M.a di Castello / Giacomo Pelleghatta aceto qaunto sopra«. Purtroppo la posizione di tale altare oggi non è più individuabile, disegno a penna acquerellato (ASCAL, *Disegni Valizzone*, Catella I, n. 273).

[30] *Pianta della Strada Pubblica intermediante le Isole di S. Ubaldo, S. Bartolomeo, e S. Croce / dimostrante la Chiesa, e fabbriche co nil Magazzino che ha sin ora inservito di Caserme proprie de R.R.P.P. di S.ta M.a di Castello: della presente Città*, Alessandria li 20 8bre 1780, Arch.to Giuseppe Caselli (ASCAL, serie I, «Convocati di Ragioneria», 1780, n. 95, cc. 104*v* e 105*r*). Tale carta con un altro interessante disegno che rileva il convento (ASCAL, *Disegni Valizzone*, «Disegni incerti», cartella II, n. 2260) sono stati pubblicati per la prima volta in ROBERTO LIVRAGHI, *S. Maria di Castello. Crocevia della storia religiosa e civile di Alessandria*, in «Rassegna Economica», n. 3/88 della Provincia di Alessandria, pp. 11 sgg.

[31] Nel 1789 (20 novembre) viene compilata la relazione sulle chiese di Alesasndria tra cui S. Maria di Castello dei Canonici regolari Lateranensi (Archivio Curia Vescovile Alessandria – ACVAL), *Miscellanea Episcopi*, Carte Joseph Pistoni, Tomo 1, ff. 42 sgg.). Un documento del 25 marzo riporta la Patente Regia del 13 dove si ordina la vendita dei beni dei conventi soppressi da eseguirsi dagli intendenti già incaricati dalla riduzione dei medesimi in essa cadono il Convento e la Canonica dei Canonici Lateranensi detti Rocchettini sotto il Titolo di S. Maria di Castello di Alessandria, «(...) ritratti tutti i libri, manoscritti, carte e pergamene d'ogni genere (...) come pure i pochi libri ritrovati, avendo dovuto raccogliere da diversi luoghi, peché essendosi dovuta

del Convento ad Ospedale militare. In tale occasione venivano redatti degli inventari dei Beni mobili [32], e tra questi si ricorda un fondamentale regesto di documenti trasmessi al Monsignore Vincenzo Maria Mossi, per ora non reperito, ma anche così risultato essenziale nel redigere la cronologia delle fasi edilizie. Il ritrovare tali documenti integrerebbe il repertorio già pubblicato dal Gasparolo e potrebbe quindi chiarire gran parte dei dubbi ancora presenti sul complesso.

abbandonare la Canonica con lasciarla ad uso dell'Ospedale Militare Francese (...)». Rimane comunque funzionante la Chiesa come parrocchia. (AST, II Archiviazione, Cap. 75). L'11 aprile. *Suppressio domus Canicorum Requilarium / Congregationis Lateranensis Ord. S. Augustini / S.a Mariae De-Castello in Civitate Alexandriae.* Nel documento in latino, si ricorda inoltre che gli Abati «privilegiati» avevano a loro disposizione tre stanze compresa quella del cameriere e gli altri religiosi due camere. (AST, II Archiviazione, cap. 75, n. 3). Il 28 luglio *Stato de Beni ed Effetti già spettanti all'ora soppressa / Canonica Lateranense sotto il Titolo di S.ta Maria di Castello / d'Alessandria ancor da alienarsi col rispettivo loro / quantitavo, estimo, e situazione* e *Stato / de beni ed effetti della sopp.a / Canonica Lateranense / d'Alessandria / gia Venduti / 1789 a 28 luglio.* (AST, II Archiviazione, cap. 75). Viene indicato che la Canonica insieme a tutto il recinto è occupata dalle Truppe francesi che vi avevano stabilito il loro Ospedale militare. Il 3 dicembre. *Nota di Instrumenti, Testamenti, Scritture, ed altri documenti relativamente / alla Chiesa, Parrocho, e Parrochia di S. Maria di Castello, quali cose / tutte desiderarebbe l'Ill.mo, e Revd.mo Monsignore D. Vincenzo / Maria Mossi Le venissero communicate dal Sig / Giuseppe Antonio Cortemiglia Economo Reg. della sopressa Canonica / di S. Maria di Castello, per cui si manda il Sig.r Prevosto Giuseppe / Maria Buffa Vicario Parrocchiale di S. Maria di Castello, per riceverle* (APSMAL, Carte da inventariare). Il documento riporta cronologicamente tutti gli atti trasmesi. Importante per la serie cronologica che parte dal 1117 sino al 1792. (APSMAL, *Documentazione varia*, n. 1, da inventariare).

32 Del 23 agosto 1798 si ricorda la *Nota de Vasi Vinari già di ragione della / soppressa Canonica Lateranense sotto il Titolo di S. Maria / di Castello della Città d'Alessandria col rispettivo / loro estimo e prodotto della vendita seguita / al pubblico Incanto li 23 agosto 1798* (AST, II Archiviazione, cap. 75). Del 1792 circa. *Inventaro / de Mobili, e Suppellettili spettanti alla Fabbrica di S. Maria di Castello, / e primieramente / di quelli provenienti da soppressi / Can.ci Lateranesi detti Rochettini.* Si ricordano, oltre ai paramenti il celebre quadro della Samaritana al Pozzo, una Sacrestia di noce con diverse guardarobe, una «cantara» con quattro cassetti, due «genufessori», due tavolini a quattro gambe, un guardaroba di legni incassato dietro l'altare maggiore, una statua della Maria Vergine dell'Assunta dorata con sua vetriata, due quadri grandi, «che si distendono dal coro fino alla balaustrata, con altri due sopra li suddetti rappresentanti la Concessione, ed Assunzione di Maria. Altri sei quadri sessagonali al lungo della Navata di mezzo poco distanti dal volto della Chiesa rappresentanti le altre festività di M.V. Un pulpito con suo baldachino tutto travagliato, (...) Confessionali n. 7, tre dei quali di noce, ed altri quattro di albera neri», un organo con sua cantoria con quattro mantici, un battistero di marmo coperto di noce. Prosegue con la descrizione di «Un crocefisso grande nella Cappella a mano dritta entrando in Chiesa» (APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare). Il 17 giugno 1798 con una lettera si trasmette l'elenco dell'Argenteria alla Regia Tesoreria e *Nota degli Ori e degli Argenti, già spettanti alla sopressa / Canonica Lateranense sotto il titolo di S.a Maria di / Castello in Alessandria che si rimettono alla Regia Tesoreria d'essa Città per conto delle Regie Finanze* (AST, II Archiviazione, cap. 75).

La storia del Convento si separa da questa epoca da quella della Parrocchiale, che anche in periodo francese è soggetta a manutenzioni. Si ricordano i lavori del 1808 relativi alla sostituzione delle coperture [33].

È documentata l'esistenza di una «Fabbriceria» della chiesa, che nomina Giovanni Antonio Migliara misuratore per la «visita alle riparazioni necessarie alla Chiesa» [34].

Con la Restaurazione, la chiesa si presentava in condizioni migliori rispetto al convento, tanto che quest'ultimo, compresa la canonica, per il suo degrado veniva ceduto in affitto [35].

Solo a partire dal 1834 sono menzionati lavori di manutenzione alle cappelle [36] e nel 1837 la relazione sullo stato dell'edificio di culto redatta dal Prevosto Buffa ci restituisce l'immagine di una costruzione che «non patisce umidità», «sufficientemente provvista di sup-

[33] Nel 1807 circa una lettera o promemoria del parroco Buffa descrive l'edificio bisognoso di riparazioni urgentissime: il campanile è quasi scoperto ed il cimitero ha un muro che minaccia rovina e necessita di un ampliamento. (APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare, s.d.).

[34] Nel 1808 (23 luglio) Giovanni Antonin Migliara Misuratore e perito nominato dai Fabriceri della chiesa Parrocchiale di S. Maria di Castello procede alla visita delle coperture.

[35] Nel 1814 viene redatta una copia dell'Ordine di Vittorio Emanuele II da Stupinigi del 16 novembre in cui si stabilisce una commissione che si occupi di tutti i Beni Ecclesiastici e dei Conventi soppressi nel precedente governo (*Ibidem*). Nella stessa data viene compilata una relazione sulla canonica in cui oltre ad indicare che i fabbricati erano in grado di accogliere dodici o quindici religiosi si specifica che «(...) La Chiesa / è grande, ed in Buono stato, ma la / fabbrica della Canonica è guasta, e bisognosa di molte riparazioni, per esservi stato assai lungo tempo i forni / e i Magazzini delle Truppe Austriache, e per esservi ancora presentemente / l'Ospedale dei Feriti, ed ammalati dei / Francesi, cosiché prima che sia capace di alloggiare dei Religiosi: si dovranno fare molte spese» (AST, II Archiavazione, Capo 75). Nel 1816 viene stesa una relazione al Consiglio delle Finanze sul convento di S. Maria di Castello. In essa si denuncia il grave stato di fatiscenza delle coperture e delle murature. *Stato di alcune fabbriche di Regia spettanza delle quali il Sig.r Intendente Generale / d'Alessandria propone la vendita essendo / di enormi spese per le riguardevolissime / riparazioni, che si dovrebbero fare; / dandole in affitto*. (AST, Archivio Sistemato, *Fondi Nazionali*, m. 1206). Nel 1817 (11 agosto) viene affittata la Canonica (*Ibidem*) e il 5 ottobre 1820 l'orto (*Ibidem*).

[36] Il 6 ottobre 1834 l'organaro Felice Paolo Laijolo aggiusta l'organo (APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare) e il 14 ottobre il fabbro Mantelli ripara il Castello delle Campane e sono realizzate per lo stesso lavoro opere di falegnameria (*Ibidem*). Il 14 dicembre viene riparato il pavimento «et alzare il piccolo muro nanti le rotte statue del Sepolcro nella Cappella de S. Cuore di Gesù» (muratore Guerci Francesco). Nel 1835 vengono saldate le pietre di «Mierola» al «Cappello della Porta Maggiore» e si eseguono una serie di manutenzioni, in particolare al castello delle campane (*Ibidem*). Il 30 marzo del 1836 sono pagati otto busti di rame argentato rappresentanti 8 Vescovi 4 più alti e le usse per coprirli e il falegname Bobbio ripara le Bussole e la porta. (APSMAL, Carte da inventariare).

pellettili». Sono descritti 14 altari: l'altare Maggiore, l'altare nella Sacrestia, quello della Ss. Trinità, l'altare del Sacro Cuore di Gesù, del SS.mo Rosario, di S. Bartolomeo, di S. Ubaldo. Quello del Crocefisso e di Sant'Onofrio sono ricordati come di patronato della famiglia Inviziati, quelli della Natività e di Cristo Morto della Famiglia del Marchese Dalmazzo, quello di San Francesco della famiglia Melazzi. Sono ancora menzionati gli altari di Sant'Antonio e di Sant'Agostino della famiglia Grattarola[37].

In pratica sino al 1843 si intervenne con una manutenzione continua con integrazioni e sostituzioni di arredi sacri; solo in tale data è registrato un importante restauro, il primo da considerarsi come tale, sia pure nell'accezione allora corrente del termine. «Fu eseguita la riforma della chiesa» e per dare ingresso dalla parte laterale e furono soppressi due altari sistemati in tale zona[38], quello della Trinità e quello di San Francesco. In particolare l'edificio veniva reintonacato completamente e decorato con nuove pitture opera dell'imbianchino

[37] *Stato della Parrocchia / di S.ta Maria di Castello / Per la visita Pastorale* redatta dal Prevosto Buffa il primo settembre 1837. Si ricorda il Titolo della Chiesa alla «B.a V. dell'Assunta», la sua annessione al «Convento alias de Rocchettini». In particolare si scrive che «non patisce umidità; è sufficientemente provvista di suppellettili; ed occorrendosi riparazioni si fanno con i redditi della medesima». Segue la descrizione della Chiesa: «(...) vi sono Altari in numero / di 14, cioè: l'Altare Maggiore, / uno nella Sagristia, quello della SS.ma / Trinità, del Sacro Cuore di Gesù, del / SS.mo Rosario, di S. Bartolomeo, di / S.t Ubaldo; quali sette altari sono prov/visti di Arredi, e di Ornamenti, dall'am/ministrazione della Parrocchia: Due / poi cioè quello della SS.mo Crocefisso, e / di S.t Onofrio, si dissero sempre opere / del Caval. D.a Carlo Inviziati, innanzi / ai quali eravi il sepolcro della sua famiglia. / Altri due, cioè quello della Natività / di Maria Vergine, e di Cristo morto / si dissero sempre della famiglia del / Marchese Dalmazzo, co sepolcri di fami/glia. L'Altare poi di S. Francesco di / Sales, si disse appartenere alla famiglia / Melazzi; ma da 40 anni circa non / si fece alcuna spesa intorno a detti / Altari: e volendosi talvolta per / compiacere a qualcuno celebrare in / essi, si adorna con ornamenti della / Parrocchiale Chiesa. / Il solo che venne mantenuto e / quello de SS.ti Antonio, ed Agostino di / spettanza della famiglia Grattarola / ora però estinta, e forse / per l'avvenire correrà la sorte degli altri. / Il Tabernacolo è decentissimo in ogni / sua parte (...). / Nella Parrocchiale Chiesa vi essistono / sei Confessionali (...). / (...) Il Campanile con tre campane (...). Il Cimitero (...). / Nella Parrocchiale Chiesa sono / erette tre Compagnie, cioè del / SS.mo Sacramento, del SS.mo Cuore di / Gesù, e della Dottrina Cristiana (...» (ACVAL, *Acta et Monumenta Visitationis*, Vol. 1 X/L/3). Il 15 giugno del 1840 sono fatte delle spese per trasportare il Quadro della Samaritana al pozzo offerto a S. M. per la «Regia Galleria, alto piedi 6, largo piedi 8» e per fornire tovaglie e pizzi nuovi alle cappelle (APSMAL, carte da inventariare).

[38] Il 23 novembre del 1842 il falegname Ferrari viene pagato per il ripristino delle predelle del Rosario e si attua l'intero rifacimento della copertura. Il 10 dicembre viene pagato Pietro Signorino muratore per la riparazione della facciata e del «coperto» delle cappelle e l'11 dicembre il Sig. Fassa veine saldato per la provvista di

Gonella e del Pittore Gambetta di Milano. Nella volta venivano realizzati lavori dall'indoratore Frova con la raffigurazione di emblemi. La facciata veniva ridipinta in stile neogotico e si interveniva anche sulle coperture della navata minore verso la piazza. Queste opere, giudicate in seguito negative per l'immagine esteriore della chiesa, si allineavano perfettamente alle iniziative della corrente romantica promosse dal re Carlo Alberto. La facciata, di cui ci rimane una fotografia, si presentava intonacata e riccamente decorata in stile neogotico con archetti pensili, tondi con girali a fianco del portale. In particolare l'immagine documenta l'antico livello della piazza e la confermata finestra centrale a serliana al disopra di un interessante portale a colonne con cuspide.

Negli anni seguenti veniva realizzata una serie di manutenzioni ed in particolare l'esecuzione nel 1866 di una volta e di un muro «sopra le statue» [39]. Nel 1886 la chiesa [40] cominciava a destare alcune

«Pozzolana, Calcina forte di Casale e rosso macinato». Il 12 dicembre viene pagato l'imbianchino Calanzoni per M .240 di colore rosso delineato di Bianco e per le due cornici e Giuseppe Ghisoli per canali di Tolla e per altre spese minute. (APSMAL, Carte da inventariare). Al 1843 risalgono le *Annotazioni alle Risposte / date dal fu Sig. Parroco Buffa nell'anno 1837/ per la Visita Pastorale di Santa Maria di Castello* ed al «Capo I.5.I. delle Chiese» viene scritto «si noti, che nell'anno 1843 si fecero molte operazioni nella / Chiesa Parr.le di S. Maria di Castello, che per essere stata a calcina nuova totalmente intonacata (...). / Dopo la seguita riforma della Chiesa per dar l'ingresso / dalla porta laterale, rimasero sopressi due altari cioè / quello della Trinità, e quello di S. Francesco (...)» (ACVAL, *Acta et Monumenta Visitationis*, Vol. 1, X/L/3). Nella *Nota distinta delle spese fatte per le riparazioni / dell'interno, e facciata della Chiesa di / S. Maria di Castello* redatta dal Prevosto Carlo Giuseppe Orta il 5 aprile risulta pagata la prima rata al Pittore Gambetta come da convenzione del 29 gennaio, il 27 maggio l'indoratore Demaria di Casale per l'indoratura dell'Icona, il 14 giugno l'impresario Majno ed il socio Boveris per la loro quietanza, il 15 giugno il falegname Costanzo Bobbio per fatture nel coro, il 26 luglio il falegname Giovanni Battista Nani per il saldo della metà dei suoi lavori, il 30 luglio l'imbianchino Gonella per la vernice ad olio per i «tellaroni», il 21 agosto l'indoratore Frova per gli emblemi della volta della Chiesa, il 6 settembre il falegname Nani a conto per il coro, il 7 ottobre l'impresario Majno ed il capo muratore Pallavidini per il saldo del lavoro della facciata. Si esegue anche il selciato. (APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare). Al 1847 (12 febbraio) risalgono le *Annotazioni alle Risposte* (...) redatte dal Prevosto Carlo Giuseppe Orta con le notizie relative ai restauri sopra citati del 1843. (ACVAL, *Acta et* (...) cit.).

[39] Il 23 gennaio 1866 è pagato il Muratore Tribio detto Paria per l'apertura dell'uscio e per «scoprire le statue» e il Sig. Borelli per un «rigone» messo nel muro dietro le statue. Il 18 marzo è saldato il muratore Baluardi per avere rifatto il muro e volta sopra le statue. 12 aprile. Lettera che indica che tutti i lavori di restauro indicati nella perizia del 28 maggio 1865 dall'ing. Architetto Antonio Possetto (o Rossetto) sono stati eseguiti (APSMAL, Carte da inventariare).

[40] Si sigillano le crepe e il 19 aprile si posizionano quattro chiavi. Infatti il 26 febbraio 1886 (una lettera denuncia il progressivo distacco della facciata (ASCAL,

preoccupazioni dal punto di vista statico e si denunciava il distacco della facciata, ma l'intervento si limitava all'inserimento di quattro chiavi.

A partire dal 1887 veniva rialzato il campanile[41] per sistemarvi il nuovo orologio pubblico. Esiste un elaborato grafico che precisamente annota il livello di quello precedente, semplicemente coperto a quattro falde con finestre serliane sui quattro lati, simili a quella che era sulla facciata. Il progetto redatto dall'ingegnere Straneo[42] comportava lo spostamento del castello delle campane tra le arcate e la costruzione di un nuovo livello superiore di circa cinque metri. Dopo la demolizione della antica copertura si edificavano le nuove murature «di parametro a vista», la volta «di quarto» al di sopra delle campane, il cornicione di intonaco di cemento. Si allestiva con mattoni appositi il quadrante dell'orologio e le cornici. La Giunta municipale decideva di affidare l'esecuzione del meccanismo alla ditta Siemens di Dresda, rappresentata a Milano dalla Welke e Vigo[43]. I lavori dura-

Categoria XI, 3-3). Al 5 aprile risale la lettera di collaudo per i lavori deliberati all'impresario Carlo Guasco secondo l'ordinato del 26 febbraio (ASCAL, Categoria XI, 3-3).

41 Il rialzamento del Campanile, con la costruzione dell'orologio è contemporaneo all'abbassamento del livello della piazza. I restauri sono diretti dall'Ingegnere Giulio Leale (Segnalato dal Guerci). Nelle opere computate per il *Sub-alzamento del Campanile di S.ta Maria di Castello* «Lavori fuori contratto in economia» risulta la posa in opera del quadrante dell'orologio, delle ciottole, la spianatura alla martellina dei cordoni in rilievo retti e curvi preesistenti sopra gli archi, lavori da muratore per inserire le chiavi, ripassamento del tetto sopra la camerata dei soldati, tinta al cornicione. Segue il *Computo dei lavori* (...) nel quale sono analizzate le demolizioni della copertura antica e del cornicione, le nuove murature a «paramento visto» e la costruzione della volta di quarto al piano delle campane, costruzione del cornicione sempre a «paramento visto» con bordura intonacata in cemento, cornice con mattoni appositi e le due cornici del quadrante, le opere in ferro comprendenti travi a doppio «T» per formare l'impalcatura al piano del quadrante, chiavi di ferro e copertura. Allegato esiste un disegno a matita che illustra il campanile prima del restauro con una serliana (ASCAL, serie III, *Pratiche vecchie relative a strade piazze e campanili*, m. 1543).

42 Chiesa Parrocchiale di S. M. di Castello / Progetto di alzamento del campanile per collocamento di un orologio, Scala 1:100., Alessandria, 17 Marzo 1887, Ing. Capo S. Straneo, disegno a penna acquerellato (*Ibidem*). Nello stesso fondo esiste un altro disegno di rilievo del campanile prima dei restauri.

43 Il 26 aprile viene inviato da parte dell'ingegnere capo di Alessandria un disegno del quadrante dell'orologio da eseguirsi in tre copie in vetro ai Sig. Welche e Vigo di Milano rappresentanti della ditta Siemens di Dresda (*Ibidem*, m. 1543). Nel marzo è redatto «Obbligo di Astuti di provveder un orologio da torre di forma orizzontale, scappamento a Chevilles, ruote in bronzo ed ottone, rocchetti in acciaio, pendolo pesante con sospensione in metallo (...)». Esiste inoltre la *Perizia delle opere provviste e riparazioni occorrenti pel subalzamento del campanile della chiesa parrocchiale di S.a Maria di Castello e posa in opera dell'orologio per un totale di L. 5000*. Ancora del mese di marzo è la provvista delle lastre di vetro per i quattro quadranti del campanile)*Ibidem*, m. 1543). Il 23 aprile viene inviato al parroco di S. Maria di Castello

rono un anno compresa la provvista della ciotole invetriate sistemate come ornamento della parte superiore[44]. Interessanti disegni sia di rilievo che di progetto documentano in modo completo questo intervento[45]. In questo periodo si realizzava anche l'abbassamento del piano della piazza proposa da alcuni proprietari delle case che vi si affacciavano. Contemporaneamente si avviava la «coloritura a fresco a finto paramento» di tutta la chiesa nel suo interno, comprese le cappelle[46]. I lavori si conclusero nel 1888 e nel marzo l'ingegnere Giulio Leale presentava al Prefetto di Alessandria una relazione sui sondaggi da lui eseguiti all'interno della chiesa e nel chiostro per ordine del Ministero. Altri fenomeni di dissesto statico si manifestavano nel 1891, quando veniva consolidato uno dei pilastri minori della chiesa, ma il

il progetto redatto dall'Ufficio d'Arte e nella lettera si sollecita il Parroco a sistemare le campane, allora sostenute da un castello molto degradato, «in ognuno dei vani centrali del prospetto del campanile», tra gli archi. Si pensa anche di «ristorare la parte inferiore del Campanile. L'elenco riporta l'esecuzione delle lesene e mezze lesene, dei capitelli e delle basi in cemento. Viene rimossa la cornice al piano delle campane e se ne costruisce una nuova con archetti in cemento. Infine si realizza lo scrostamento delle pareti e la riduzione a finto paramento dell'intera superficie. La spesa prevista è di L. 941.50 (*Ibidem*, m. 1543) 20 maggio. Il 17 giugno la lettera di Straneo denuncia il degrado del primo pilastro a sinistra della navata centrale (ACAL, Categoria XI, 3-3).

[44] Il 17 luglio si sollecita il sig. Privini di Milano per la spedizione delle ciotole verdi da porre nel campanile (*Ibidem*, m. 1543). Il 22 luglio la ditta Privini risponde che si è fatto il modello per le 16 ciotole e quando saranno asciutte si potranno verniciare e cuocere (*Ibidem*, m. 1543). Il 30 ottobre viene rifatto il tetto della navata a Nord. Il tutto ha comportato la spesa di L. 602, a cui il Municipio come stabilito concorre per L. 202 (1/3) (*Ibidem*, m. 1543). Il 2 novembre 1887 viene pagato Giovanni Gatti per la costruzione dei due quadranti (*Ibidem*, m. 1543). Nel 1888 (8 marzo) viene liquidata la parcella della oreficeria A. Astuti per lavori di ferramenta per collocare l'orologio. L'ingegnere Capo relaziona alla Giunta sulle maggiori spese che si sono effettuate per il rialzamento del Campanile imputandole al costo elevato dei quadranti e al contributo dato al Parroco (*Ibidem*, m. 1543).

[45] Oltre al disegno sopra citato esistono altri quattro disegni tutti senza firma né data: (*Prospetto e sezione del nuovo campanile*) con a lato il particolare dei capitelli della serliana; (*Prospetto e pianta dell'antico campanile*); (*Disegno preparatorio del nuovo campanile*), con annotazioni relative al cornicione ed alcuni elementi strutturali tipo le putrelle a doppio «T»; infine il disegno del (*Quadrante dell'orologio*) (*Ibidem*, m. 1543).

[46] Il *Computo metrico dei lavori da eseguirsi per ristaurare la chiesa parrocchiale di S. Maria di Castello* del 1887 prevede la demolizione dell'intonaco sulle pareti e pilastri ed applicazione di un nuovo intonaco con coloritura a fresco ed a finto paramento. I lavori interni interessano in pratica la decorazione completa della chiesa comprese le cappelle. I lavori esterni consistono nella demolizione di alcuni fabbricati «onde ridare alla parte posteriore del fabbricato simmetria». Viene demolita della muratura per realizzare una finestra ed una nicchia per porvi la Madonna. Si restaura il muro contro la parete posteriore della Chiesa riducendo dove non lo era a finto paramento. Vengono anche ripresi i muri delle cappelle verso la piazza sempre a finto paramento e costruito il cornicione con archetti. Il totale della spesa è di L. 12300 (*Ibidem*, m. 1543). Nel 1891 si rifonde una campana.

movimento non risultava completamente bloccato. Nel 1894[47] si riproponeva il problema in tutta la sua gravità e si riconosce come causa di tali lesioni un movimento della facciata. Si eseguì quindi una «robusta fasciatura» in ferro dei pilastri dell'ordine minore. Sempre nello stesso anno si procedeva ad una serie di riparazioni alle coperture ed al rifacimento del pavimento del coro[48]. L'anno successivo si interveniva sulla scala del campanile sostituendo alcune travi[49].

La prima notizia riguardante un interessamento da parte dell'Ufficio per la Conservazione dei Monumenti del Piemonte e della Liguria risale al 1906, quando viene annunciata la visita di un funzionario[50]. Il sopralluogo era rivolto alla verifica della situazione delle coperture, che negli anni seguenti vennero rifatte[51]. Del 1911 è una lettera del-

[47] Nella lettera del 27 settembre del 1894 dell'ingegnere Straneo sono riportati i compiuti per il consolidamento di uno dei pilastri minori della Chiesa. Si conservano inoltre i disegni in scala 1:20 del pilastro dove sono indicate le lesioni. L'ingegnere precisa che gli schizzi dimostrano la gravità del dissesto la cui causa si riconosce nel movimento della facciata, che era stato «arrestato già in passato con un intervento del Municipio» (ASCAL, Categoria XI, 3-3).

[48] Nel 1895 (4 gennaio) la lettera dell'Ufficio D'Arte segnala che nell'agosto scorso si erano manifestate delle gravissime fenditure nel pilastro secondario «che suddivide la prima grande arcata fra la navata centrale e la navata laterale destra presso la facciata». Il Municipio eseguì prontamente la riparazione con una spesa di L. 200,23. I lavori consistono in una «robusta fasciatura in ferro che si applicò al pilastro e all'impostamento degli archi» (ASCAL, Categoria XI, 3-3, Sezione I, Casella 13, Fascicolo I). L'11 agosto 1897 nella lettera dell'Ufficio d'Arte si segnala che il Parroco ha richiesto un contributo per la riparazione del tetto dell'«ala bassa di mezzogiorno e dei canali». Tali riparazioni si indicano indispensabili per salvaguardare le cappelle. (ASCAL, Categoria IX, 3-3, Sezione I, Casella 13, fasc. I). Viene pagato da bere ai muratori che fecero il pavimento del coro (APSCAL, carte da inventariare).

[49] Lettera del 29 Agosto del 1899 del Comune in cui si indica la visita della scala del campanile. Le scale risultavano sconnesse, mancanti di gradini ed i legnami in cattive condizioni (un trave, una mensola e due porzioni di impalcatura). I restauri alla scala, sono delibera dal Municipio per il «tiro ed infissione di un trave e di una mensola per la spesa di L. 129,98» (Mignore Giovanni) (*Ibidem*).

[50] Il 17 ottobre 1906 una lettera inviata al parroco dal d'Andrade annuncia la visita di un funzionario. (ACAL, Cat. XI, 3-3). Per Alfredo d'Andrade, cfr. *Alfredo d'Andrade Tutela e Restauro* (a cura di Maria Grazia Cerri, Daniela Biancolini Fea, Lilana Pittarello), Catalogo della Mostra, Palazzo Reale - Palazzo Madama, Torino 27 giugno - 27 settembre 1981, Vallecchi, Firenze, 1981.

[51] La lettera (8 dicembre 1908) del Regio Subeconomato dei Benefici vacanti suggerisce al parroco di richiedere un contributo al Comune. Una lettera del parroco chiede contributi al Comune per li rifacimento del tetto. Il Comune il 21 dicembre invia il calcolo preventivo per tali lavori (*Ibidem*). Il 28 dicembre si richiede una relazione tecnica da sottoporre al Ministero della Pubblica Istruzione. Viene quindi eseguita una perizia del Capo mastro Manera Biagio per la riparazione del tetto della Chiesa ed il rifacimento di un soffitto nella casa parrocchiale. Il 17 novembre 1910 viene redatta la *Relazione di Collaudo dei lavori di riparazione della Chiesa Parrocchiale / di Santa Maria di Castello in Alessandria, e della Casa / Parrocchiale annessa alla medesima,*

l'ingegnere Bertea relativa alla ricostruzione di una falda del tetto[52]. Del 25 maggio 1913 è il primo progetto generale di restauro della Chiesa su perizia dello stesso Bertea, sottoscritta da Alfredo de Andrade allora direttore. Tale intervento comportava il sostanziale rifacimento della facciata con lo scrostamento completo dell'intonaco dipinto applicato a metà Ottocento, il ripristino del paramento murario, la creazione del grande occhio centrale in sostituzione della serliana, il rifacimento della cornice a dentelli, l'allestimento di nuovi dipinti[53]. Si predisponevano mattoni speciali per il rifacimento delle cornici sia

compilata da Pietro Massobrio da trasmettere al Regio Economato Generale dei Benefici Vacanti, allo scopo di ottenere il sussidio. Le opere, eseguite nell'anno precedente, comprendono la ripassatura generale del tetto della chiesa e del coro e le riparazioni nella Casa parrocchiale (Archivio Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte (SPBAAP), *Archivio d'Andrade*, n. 160). Inoltre (ASCAL, Categoria XI, 3-3).

[52] Il 5 novembre 1911 Cesare Bertea scrive che necessitano lavori urgenti alle falde del tetto ed il restauro della facciata (ASPAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160).

[53] Al 25 maggio 1913 risale il *Preventivo di spesa per i lavori di Restauro della Chiesa di S. Maria di Castello* redatto da Cesare Bertea. Il computo indica una spesa di undicimilacinquecentolire, ed è vistato da A. d'Andrade allora Direttore. Il calcolo prevede lo scrostamento della facciata e il ripassamento dell'originale paramento a mattoni con la sostituzione dei mattoni degradati. Il rifacimento di parti di muratura con mattoni di forma e dimensioni speciali, l'esecuzione dell'arco e lunetta della porta, dell'occhio centrale e degli archi delle spalle delle finestre. È compresa la manodopera per la demolizione dei tratti di muro recenti, per gli sbattacchi e per i puntelli occorrenti. Inoltre il rifacimento delle cornici terminali, sostituendo i materiali scalpellati e rovinati con altri mattoni stampati in perfetta riproduzione di quelli antichi, compreso il rifacimento della muratura intorno al muro alle quali cornici sono collegate. La provvista di inferriate per le finestre composte da bacchette di ferro a sezione rettangolare. L'intonaco è fissato a calce lisciato per dipinti a fresco nel timpano della facciata, sui pinnacoli, sugli stipiti delle finestre e negli spazi delle cornici che devono essere dipinti e nelle lunette della porta. Si prevede il ripristino della decorazione della porta in arenaria e la provvista e posa in opera di pezzi nuovi contornati e di sagomature. Viene computato il trasporto di pezzi antichi ora murati sul fianco della Chiesa e il rifacimento della gradinata della soglia della porta. Le pitture nella lunetta con figure dipinte e la decorazione sono valutate a calcolo. Si calcolano le vetrate (in appositi telai con vetri a piombi e con vetri colorati a fuoco nella parte centrale), la porta in noce (con specchiatura e modanatura con la ferramenta), le riparazioni varie alla muratura (all'intonaco ed alla decorazione della parete intorno al muro di facciata). Segue l'*Elenco dei mattoni da Provvedere per il restauro della facciata: / Mattoni sagomati con la sabbia per cornici della / parte centrale. / Per le cornici delle parti laterali. / Per l'occhio le finestre ed il para/mento*. In basso la nota riporta la necessità di operare dei calchi (ASPBAAP, *Archivio de Andrade*, Cart. 160 e APSMAL, *Lavori Chiesa restauri facciata*, n. 67, carte da inventariare). La lettera di Alfredo de Andrade del 2 giugno riferisce del progetto completo compilato dalla Soprintendenza per il restauro della Facciata e quindi si richiede di preparare i mattoni (ASPAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). Il 14 marzo del 1915 si ha la lettera del direttore delle fornaci a Cesare Bertea relativa ai mattoni occorrenti per il restauro. Esistono presso l'archivio della Parrocchia e presso la Soprintendenza i disegni relativi a tutti mattoni impiegati. (APSMAL, *Lavori Chiesa, Restauri facciata*; ASPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160).

della facciata che dei fianchi dell'edificio. Lorenzo Mina, architetto alessandrino che si era occupato di alcuni studi sulla chiesa, è l'unico che esplicitamente dissente dal progetto di restauro. Nella sua lettera aperta all'«egregio ispettore generale per i monumenti del Piemonte» pubblicata nell'«Avvisatore della Provincia» il 13 Maggio 1916 egli ci documenta che fino dal 1914 si era esposto un progetto per la facciata della Chiesa «(...) (progetto erroneamente, in una nostra guida commerciale, attribuito ad un geometra cittadino); ma invece (in una circolare (...), fatta girare per raccogliere denari) giustamente assegnato al predetto ingegnere di Torino»[54]. L'architetto Mina si scagliava con una certa veemenza contro la Commissione locale che aveva dimenticato di citare l'ingegnere Leale e quindi passa al progetto giudicandolo «bello per una facciata di una *chiesa nuova di stile antico*; ma (...) come restauro non lo stimerei veramente *ad hoc*». L'articolista ricorda che suoi Maestri gli avevano insegnato «che si può in un edificio costrurre varie parti anche di stile differente, in epoche diverse susseguitesi» ma è curioso di sentire il «loro autorevole parere sulla proposta di strappare una portina laterale di stile più recente e trasportarla al posto di un portale nel mezzo di una facciata (...). Ed al posto della portina si potrebbe sapere quanto si verrà a sostituire? E la portina stessa di pietra fragile, nel trasporto non si potrà sfasciare. E questa nuova facciata scintillante di quei bianchi vivi e fiori a colori sgargianti ed altre coloriture ed appiccicature; che figura farà poi mai? Io non lo saprei immaginare e temo che il progettista, artista provato, geniale e serio e specialista nella fretta, non se lo abbia voluto immaginare del pari. Perché non si riconosce come si è sempre usato ad un *concorso* (...). Ma già, come per il passato era invalso il pregiudizio che le chiese dovessero essere edificate tutte in stile *cristiano* o più specialmente *gotico*; oggi si vuole un cristiano apostolico

54 «Avvisatore della Provincia» del 13 maggio del 1916. In relazione al dibattito sulle teorie del restauro. cfr. AMEDEO BELLINI, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in *Tecniche della Conservazione* (a cura di AMEDEO BELLINI), ex fabrica / Franco Angeli, Milano, 1986, pp. 9, 56; MARCO DEZZI BARDESCHI, *«Lettor mio, hai tu spasimato?» per una storia del ritorno al «gotico»*, in *Gotico, Neogotico, Ipergotico, Architettura e arti decorative a Piacenza, 1856-1915* (a cura di MARCO DEZZI BARDESCHI, Catalogo della Mostra, Piacenza 23 dicembre 1984 - 3 marzo 1985, Grafis, Bologna, 1984, pp. 5, 26); MARCO DEZZI BARDESCHI, *Un medioevo al chiaro di luna. La grande illusione di Alfonso Rubbiani: la scena, la cultura, la critica*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)* (a cura di LIVIA BERTELLI e OTELLO MAZZEI), ex fabrica / Franco Angeli, Milano, 1986, pp. 9, 13.

romano (...)». La lettera aperta proseguiva indicando che tanto varrebbe asportare anche le cappelle laterali se si volesse ricercare un'unità stilistica, ricordando che anche la presenza del nuovo campanile risulta non congruente alla *silhouette* della chiesa ed a questo si unirebbe anche la facciata nuova [55]. Il giudizio del Mina oggi appare particolarmente interessante soprattutto per quanto si riferisce al trasporto del portale, che distrusse l'apertura preesistente e lasciò la grave lacuna ancora rilevabile nel fianco della Chiesa. L'intervento si allinea comunque completamente alla prassi del restauro praticato in quel periodo. Alfredo d'Andrade muore nel 1915 lasciando la direzione dell'Ufficio Regionale a Cesare Bertea. Quest'ultimo continuò ad operare in ambito piemontese aderendo alla corrente del restauro stilistico supportata da una solida cultura storico artistica. Il giudizio di valore operato sulle architetture presenti, coerente alle impostazioni teoriche sostenute da Camillo Boito a fine Ottocento, determinò nell'operatività dell'intervento la selezione degli elementi stilistici ritenuti preminenti nell'immagine dell'edificio, come era avvenuto in molti altri restauri realizzati o impostati dallo stesso d'Andrade. Non più quindi una scelta neogotica rivolta all'unità stilistica dell'edizio, ma una proposta intesa alla ricerca di quei caratteri originali degni di essere conservati: nel caso di S. Maria di Castello le architetture del secolo XIV e del Rinascimento. Veniva quindi fatto salvo il concetto di stratificazione storica, ma solo in relazione ad alcune fasi dello strutturarsi del complesso.

A questo periodo si può fare risalire appunto una serie di interessanti disegni di rilievo e di progetto per la facciata della Chiesa (presso la Soprintendenza per i Beni ambientali ed architettonici del Piemonte) [56]. Tali elaborati grafici potrebbero però riferirsi anche al 1913,

[55] Nel 1916 (7 ottobre) una lettera segnala il tetto molto rovinato ed il crollo della parte soprastante la scala che porta al campanile. (ACAL, Categoria XI, 3-3).

[56] *S. Maria di Castello Alessandria / Finestra nel fianco delle / navate minori*, s.f., s.d., Schizzo a matita quotato (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, Disegni A/4); (*Disegno delle finestre delle navate laterali*), s.t., s.f., s.d., disegno su carta a quadretti a matita acquerellato (*Ibidem*); *S. Maria di Castello / Capitelli pilastri interni*, s,f., s.d., Schizzo su carta a quadretti quotato (*Ibidem*); *Alessandria S. Maria di Castello / finestra facciata*, s.f., s.d., schizzo quotato su carta quadretti stesso foglio precedente; (*Finestra della facciata prima dei restauri*), s.t., s.f., s.d., schizzo su carta a quadretti sul retro di un altro disegno (*Ibidem*); ALESSANDRIA S. MARIA DI CASTELLO, (Rilievo del cornicione), s.f., s.d., Schizzo a penna su carta a quadretti. Il rilievo annota i tipi dei mattoni (*Ibidem*); (*Schizzo con la decorazione delle finestre*), s.t., s.f., s.d., schizzo a matita su carta a quadretti. Sono annotati i colori (grigi rossi, gialli) (*Ibidem*);

data della prima perizia. Si tratta di schizzi su carta a quadretti e disegni a penna e matita di cui alcuni acquerellati relativi a particolari e a rilievi della facciata, «chahier de notes» probabilmente di mano del Bertea, ma nel gusto della ricca e qualificata produzione di d'Andrade. Sono anche conservati tutti i disegni relativi alla serie dei vari mattoni da impiegarsi nelle cornici.

Bisogna comunque attendere il 1924 affinché si cominci a concretare il progetto già predisposto nei primi anni del Novecento. Infatti dalla lettera dello storico Don Francesco Gasparolo [57], allora ispettore onorario dei Monumenti di Alessandria, si hanno precise notizie rispetto all'utilizzo della parrocchiale a partire dal 1917. L'edificio religioso era stato requisito ad uso militare e si menziona l'incontro con il direttore generale della Dogana, venuto espressamente da Roma dove si erano pattuite le porzioni di fabbrica da destinarsi a magazzino. Gasparolo otteneva che rimanesse libero metà del transetto dove il parroco avrebbe potuto celebrare la messa e conservare il gruppo di terracotta ed il bassorilievo della Beata Vergine della Salve «ambedue composti nello spazio riservato al parroco». Venivano anche rispettate le prime due cappelle di destra, dove si trovano le pietre tombali di Federico dal Pozzo, «l'artistico affresco» ed una lapide storica secentesca, la terza (sempre da questa parte) e la prima cappella nella navata opposta occupata dal battistero. Nelle altre cappelle veniva pur-

S. Maria di Castello Alessandria. Dettagli della porta / del 500, ora porta di fianco / Cornice Terminale e / Sagoma della trabeazione / Sagoma del piedestallo della lesena / Chiave dell'arco, s.f., s.d., schizzo quotato (*Ibidem*); *S. Maria di Castello – Alessandria, porta del 500 posta esteriormente / in una parte di fabbrica aggiunta alla navata minore*, s.f., s.d., schizzo quotato a matita (*Ibidem*); Schizzi quotati riferiti alla facciata, s,f., s.d., Disegni a matita su carta a quadretti. In particolare si segnala la facciata rilevata prima dell'intervento con la grande serliana centrale. La serie di disegni in parte risultano di rilievo in parte già come studi di possibile soluzione per il restauro (*Ibidem*); *Alessandria Santa Maria di Castello / Progetto di restauro schizzo*, s.f., s.d., disegno a matita, *Progetto per la facciata con la nuova sistemazione delle finestre, dell'occhio e del portale* (*Ibidem*).

[57] Nel 1917 (3 febbraio) il Gasparolo relaziona sull'incarico avuto dalla Soprintendenza circa le «provvidenze da prendersi nella chiesa di S. Maria di Castello, «stata requisita ad uso militare». Egli scrive che nell'incontro con il Comm. Corner, venuto espressamente da Roma per curare l'allestimento del magazzino, si otteneva che rimanesse libero metà del transetto. La divisione degli spazi fu realizzata con uno steccato in legno ed il pubblico entrava dalla parte posteriore. Il Gasparolo comunica che il parroco ottiene che fosse rispettata la terza cappella a destra per non creare «dispiacere ad una signora che l'aveva fatta frescare l'ottobre scorso». A sinistra veniva lasciata libera la prima cappella del Battistero. Per il pulpito si convenne di coprirlo con «copertoni». Venivano anche eliminate le due acque santiere collocate provvisoriamente nella cappella del battistero (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160).

troppo operata una completa asportazione degli arredi, dove peraltro si osserva non vi fosse ormai più «nulla di veramente importante».

L'epistolario del Gasparolo[58], interessante anche per i minuti rendiconti sulla situazione dei monumenti alessandrini, ci restituisce comunque la costante sorveglianza del complesso da parte degli allora organi di tutela. Infatti ancora nel 1919 si segnalava al Direttore dell'Ufficio Regionale dei Monumenti che la chiesa è ormai sgombra dal magazzino e che il parroco intende riaprirla. L'edificio quindi ricuperava la sua unitarietà e si predisponevano parziali interventi di risanamento dalla grande umidità arrecata ad alcune pareti per presenza delle grandi casse di sale che vi erano state appoggiate[59]. Il cantiere per la facciata veniva aperto il 10 ottobre del 1923 e veniva controllato dall'ingegnere Venanzio Guerci. I lavori, sospesi il 10 novembre, riprendevano il 24 marzo del 1924. Nella prima fase si ripassava il tetto, si allestivano i ponteggi e rifaceva il cornicione con materiali «appositamente confezionati dalla fornace Taverna». La perizia e la relazione[60]

[58] Il 5 febbraio 1919 la lettera del Gasparolo segnala che la chiesa di S. Maria di Castello è chiusa benché sgombra. Il parroco comunica che non ha intenzione di riaprirla a causa del sale ivi depositato che ha creato grande umidità (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). Il 6 agosto del 1919 la lettera dell'ispettore onorario al Direttore Bertea segnala che la chiesa sarà sgombrata in occasione della festa dell'Assunta e si sta predisponendo una perizia per valutare i danni arrecati (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160).

[59] Il 29 agosto 1920 un'altra lettera del Gasparolo comunica che il parroco di S. Maria di Castello intende sostituire la «calce che per l'umidità, derivata dall'occupazione delle R. Gabelle di Sale e tabacco, cade da due pilastri dove erano appoggiate le pile dell'acqua santa. Lo sconcio da riparare riguarda detti pilastri fino ad una certa altezza». Si annuncia che sulle pareti riparate verrà stesa la solita decorazione della Chiesa. Si scrive anche che si parlò di tale intervento con l'ing. Guerci. Nel 1921 (22 giugno) sempre da una lettera del Gasparolo apprendiamo che l'antico Chiostro della chiesa è stato affidato alle Suore Salesiane che raccolgono gli orfani. In particolare durante i lavori nel locale «posto dopo la parete di fondo della sagrestia, si sono scoperte traccie di affreschi relativamente antichi (...)». Le pitture risultano danneggiatissime ma compare nella parte scrostata una figura di S. Ubaldo con al disotto un'iscrizione. Il padre Salesiano che si occupa dei lavori si dimostrò seccatissimo. La lettera continua ricordando che dai documenti risulta che sul finire del «500 e principio del 600» esisteva internamente nel chiostro una cappella con sepoltura di un ramo degli Inviziati (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). L'8 ottobre sempre il Gasparolo suggerisce di fare ripulire l'affresco da Luigi Gambini già impegnato nel restauro del catino della Chiesa di S. Lorenzo, «riportando gli affreschi del Pozzi» (SPAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). Al 12 aprile del 1922 risale il permesso del Bertea per lo scrostamento della facciata (*Ibidem*) ed il 21 aprile dello stesso anno si ha notizie dell'incendio del Calzaturificio insediatosi nel Chiostro. Il 10 ottobre 1923 iniziano i lavori (perizia e rendiconto) sul fabbricato occupato dagli orfani (APSMAL, *Lavori Chiesa per restauri della facciata*, n. 2).

[60] L'11 ottobre 1924 è redatta dall'ingegnere Venanzio Guerci la perizia per ottenere il sussidio dal R. Economato Generale dei Benefici Vacanti. Nel preventivo si

redatta dall'ingegnere Guerci per ottenere il contributo dall'Economato dei Benefici Vacanti iniziava la sua perizia con una interessante relazione storica. L'edificio si fa risalire alla fondazione dell'antico «recinto di Rovereto», il transetto ed il coro sono datati XII secolo e il resto dell'edificio dubitativamente al XV. Veniva ricordato il tipo di muratura a sacco con cui è stata costruita, le proporzioni ridotte

analizzano le lesioni, che interessano sia le volte sia i muri, esse sono indicate di larghezza di sette ed otto centimetri e di lunghezza di parecchi metri. Le volte si presentano deformate e ciò è imputato all'«insufficienza dell'appoggio ai muri perimetrali e al tetto che concorre a divaricare i muri laterali con la spinta dei suoi puntoni e delle incavallature ed appoggia le sue catene sull'estradosso delle volte». Si comunica che ad ovviare a questo inconveniente aveva provvisto circa trent'anni prima l'ingegnere Giulio Leale con una serie di tiranti di ferro che avevano collegato anche la facciata. Si annota inoltre che le condizioni sono peggiorate anche per la presenza di un fatto «unico e speciale» presente nella chiesa: «alla linea di imposta della volta maggiore sono stati incastrati dei puntoni di legno distanti l'uno dall'altro circa quattro metri, inclinati parallelamente alla inclinazione del tetto che avevano la funzione di riportare la spinta della detta volta maggiore sul muro esterno della chiesa a guisa di speronatura od archi rampanti, ma questi sono infraciditi». La perizia prosegue indicando che l'Ufficio Regionale ha privilegiato le opere di consolidamento: «radicamento di ferro e travi in cemento armato, occultati nella muratura e nascosti nel sottotetto, con lo scopo di legare la facciata strapiombata ai muri normali» (proseguendo «il programma dell'ingegnere Leale»); scaricare gli archi dall'eccessivo peso dei muri; scaricare la spinta delle volte dei muri laterali e di collegamento di tutto il perimetro; si prevede inoltre il rifacimento del cornicione verso la piazza ed il ripassamento di buona parte del tetto. Il rendiconto economico alla fine di agosto è di L. 34476 e si preventiva per completare le opere di radicamento di ricostruzione (muri, tetto, cornicioni, apposite travature e mattoni speciali), di costruzione (serramenti, portale e occhio della facciata) e di opere di finitura compresi gli imprevisti una cifra di L. 72177 (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160; APSMAL, *Lavori Chiesa* (...), n. 2). Esiste l'elenco degli acconti per i restauri al Sig. Verzetti, al Falegname Colli, al Vetraio ed all'ingegnere Guerci per un totale di lire 90435. La decorazione viene eseguita da Giovanni Patrone (*Ibidem*). Inoltre nella nota *Lavori di restauro alla Facciata, al Cornicione ed al Tetto. Stato di Avanzamento lavori eseguiti a tutto il 30 Agosto 1924.* Il 25 luglio viene redatto il (...) *Secondo Stato di avanzamento dei lavori dal 30 agosto 1924 a tutta il 30 giugno 1925* si segnala la costruzione di travi in cemento armato nel sottotetto, di una trave di cemento armato per fasciamento dei muri (sotto il cornicione dei fianchi e per tutta la lunghezza della navata), e di travi in cemento armato a rinforzo delle volte e delle armature, trave in ferro ad uso architrave per le aperture delle finestre che dalla chiesa immettono nel corridoio di passaggio alla canonica. Segue l'elenco dei lavori di carpenterie per il ponteggio della facciata dell'ex convento, riparazioni di parte del cornicione dei fianchi della chiesa e la ricostruzione completa del cornicione della nave minore verso la piazza e verso il chiostro. Infine si ricorda la demolizione della grande finestra della facciata e la costruzione del grande occhio, dei cinque pinnacoli porta croce della facciata con relative croci di ferro e l'inserimento delle putrelle «per fasciatura della facciata sopra l'occhio stessa provvista per collocamento di ferro per bolzoni e tiranti onde legare la facciata strapiombante (...)» (APSMAL, *Lavori Chiesa* (...), n. 2 e SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). Una lettera del parroco comunica i lavori del pittore e in relazione a questi si attende una visita del Bertea del 5 ottobre (*Ibidem*). La Perizia dell'11 ottobre prevede il «radicamento in ferro e travi di cemento armato occultati nella muratura o nascosti nel sottotetto». Si osserva che è necessario legare la facciata che è strapiombata di 40 cm. ri-

delle volte e degli archi in rapporto alla loro ampiezza. Quindi si passava ad analizzare le lesioni (di sette ed otto centimetri) che interessano l'intero complesso. Le volte si presentavano deformate per insufficienza degli appoggi. Si segnalava che circa trenta anni prima l'ingegnere Leale aveva provveduto a contenere la spinta del tetto, inserendo una serie di tiranti in ferro che avevano collegato anche la facciata. Si parla inoltre di una serie di scosse telluriche che avevano contribuito a disancorare i capi chiave dei tiranti posizionati già in antico. Si riconoscono come elementi di concorso al degrado l'infradicimento di alcuni puntoni di legno disposti a speroni rispetto alla spinta della volta maggiore, e l'opera dell'uomo, che in passato aveva indebolito i muri perimetrali tagliando le cappelle. Si precisa che l'Ufficio Regionale aveva privilegiato le opere di consolidamento, tra cui il «radicamento di ferro e travi di cemento armato, occultati nella muratura e nascosti nel sottotetto, con lo scopo di legare la facciata strapiombata con i muri normali. Venivano anche previsti il rifacimento di gran parte del cornicione verso la piazza ed il ribassamento del tetto, e la ricostruzione dell'occhio della facciata. Nell'intervento, come era stato negli stessi anni per la facciata di S. Andrea di Vercelli ad opera del-

spetto ai muri. Inoltre si indica la necessità di scaricare con altri travi gli archi dall'eccessivo sovraccarico sovrastante (peso dei muri) con «apposite semi capriate in cemento armato poste sulle navate minori» e costruire «puntoni destinati a scaricare la spinta delle volte e portarle sui muri laterali esterni». Infine si sono collegate tutte le murature «per l'intero perimetro della Chiesa» (SPBAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). Il 5 dicembre viene anche ordinato di ritoccare le decorazioni delle due navate laterali; tale opera viene eseguita da Patrone. Si menzionano i lavori di decorazione alla facciata e quelli interni dettagliatamente specificati: «Fatto mantovana sotto la volta e contro le pareti a chiaro scuro con bugnatura alle pareti in pieno fino alla bussola, fino allo zoccolo». Nella navata centrale «mantovano e tortiglione (...) i due lati di fianco colorito in pieno le volte a bugnatura, fino sogli archi delle cappelle a destra fatto il ripasso di Chiari» (APSMAL, *Lavori Chiesa* (...), n. 2. Il 21 luglio avviene la vendita del Chiostro all'Istituto Orfani. Nel 1926 vengono liquidate le spese per una somma di L. 28596 (SPAAP, *Archivio d'Andrade*, n. 160). Il 9 gennaio il rendiconto di Venanzio Guerci che riferisce dei lavori alla facciata, alla canonica, al tetto ed al consolidamento delle volte (APSMAL, *Lavori Chiesa* (...), n. 67). Al 28 gennaio risale lo (...) *Stato di avanzamento dei lavori eseguiti a tutto il 25 gennaio 1926*. Rimangono ancora da saldare lire 14312 e si segnala rispetto agli avanzamenti precedenti la riapertura delle finestre laterali e dell'occhio, il rifacimento della parte mancante di decorazione interna ed esterna (decoratore Sig. Patrone). Si dichiara inoltre che l'impresario Francesco Verzetti ha eseguito regolarmente i lavori. Lo stato di avanzamento è firmato da Venanzio Guerci direttore dei lavori (APSMAL, *Lavori Chiesa* (...), n. 2). Il 6 giugno viene trasmessa una lettera alla Direzione Antichità e Belle Arti di Roma in cui si chiede un sussidio aggiuntivo per le opere. Allegato vi è il bilancio con l'elenco delle entrate, tra questi il sussidio del Ministero di L. 22000, dell'Economato dei Benefici Vacanti di L. 5000, e del Municipio di L. 2000 (*Ibidem*).

l'ingegnere Antonio Giberti chiamato dallo stesso Bertea[61], si realizzavano delle travi di c.a. per fasciare i muri perimetrali e si costruivano apposite semicapriate sempre in c.a. predisposte per convogliare la spinta della navata centrale sui muri perimetrali esterni.

Parallelamente si eseguiva il restauro del prospetto principale della chiesa e nonostante il bel «Disegno della Facciata» nel suo nuovo allestimento sia conservato nelle carte e nei disegni dell'archivio Guerci[62], il timbro e l'epistolario citato e già datato al 1911 inducono ad attribuire l'idea di questo intervento compresa la realizzazione dell'apparato decorativo che ornava le nuove aperture al Bertea o al d'Andrade stesso. Sempre nel fondo Guerci sono conservati alcuni interessanti disegni: tra questi quello di confronto o di modello riferito appunto al rosone della Collegiata di Vignale[63]. Ancora nel 1926 venivano saldati alcuni lavori in particolare quelli eseguiti dal decoratore Patrone. Le opere venivano in parte finanziate dal Ministero. Nello stesso anno si ha notizia del completo scrostamento del fianco verso la piazza, ma solo nel 1929 si ha il rendiconto del trasporto del portale (sistemato sul fianco) nella facciata principale. Rilievi e progetti, unitamente ai preventivi della ditta Catella[64], testimoniano non solo la sostituzione

[61] Per i restauri della Facciata di Sant'Andrea di Vercelli cfr. DONATELLA ALOTTO, *Ingegnere Antonio Gigerti. 1883-1963. Consolidamenti e Restauri*, Tesi di Laurea a.a. 1985-1986, relatori V. Nasce, V. Comoli, correlatori R. Roccati, M. G. Vinardi.

[62] PROGETTO DI RESTAURO / DELLA FACCIATA DI SANTA MARIA DI CASTELLO / ALESSANDRIA, s.f., s.d., disegno a penna acquerellato con un timbro in basso (Museo Civico di Alessandria (MCAL), *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare).

Il restante repertorio di progetto è conservato presso il Museo Civico di Alessandria nel *Fondo Guerci*, cartella 13. Per i disegni di consolidamento si confronti: VENANZIO GUERCI, (*Sezione verso la facciata e pianta*), s.d., disegno su carta trasparente a penna (MCAL, *Fondo Guerci*, da inventariare, cartella 13).

[63] (*Progetto dell'occhio centrale della facciata*), Venanzio Guerci, scala 1:20, s.d., disegno a penna (MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare). Collegata a questa tavola esiste un rilievo dell'occhio centrale della facciata della chiesa di Vignale, disegno a matita su lucido (*Ibidem*). La lettera dell'ingegnere Guerci del 24 ottobre avvisa che si sta togliendo l'intonato al fianco della Chiesa verso la piazza (SPBAAP, *Archivio de Andrade*, n. 160).

[64] Al 1° febbraio 1929 risale l'elenco delle opere per realizzare il trasporto del Portale laterale nella facciata della chiesa (APSMAL, Carte da inventariare). I disegni di progetto per il portale di Venanzio Guerci sono conservati presso il citato Museo Civico di Alessandria, Cartella 13: S. MARIA DI CASTELLO / ALESSANDRIA, (Portale), Venanzio Guerci, s.s., s.d., copia eliografica (MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare); *S. Maria di Castello / Alessandria / Portale Laterale*, Venanzio Guerci, scala 1:20, s.d., disegno a penna e matita. Si tratta di un disegno di rilievo preparatorio per una susseguente tavola di rilievo definitivo (*Ibidem*). Preventivo del 29 marzo della ditta Catella per il trasloco del Portale in pietra, per numerose sostituzioni delle parti degradate e per i gradini della chiesa (APSMAL, Carte da inventariare). 3 aprile. Lettera indirizzata ad Oreste Catella per le pietre del portale. Il 13 aprile si trasmet-

di molte parti ma anche altri interventi di restauro tra cui l'esecuzione della gradinata da porre di fronte all'ingresso principale della Chiesa. Tutti i lavori risultano approvati dal Bertea. Le opere quindi dal 1927 al 1932 consistettero nella collocazione in facciata del portale, nella sostituzione dei canali di gronda. Al 1931 risale una curiosa notizia che indica la sostituzione del portale, all'epoca in cattive condizioni, ad opera della ditta Garlando e Spinetta. Questa indicazione pare comunque riferirsi solo ad alcune sue parti, infatti è da escludersi la sostituzione dei due splendidi tondi, mentre le condizioni di grave degrado attuale delle parti raffigurante i dottori della Chiesa non permettono una valutazione completamente certa. Le vicende seguenti, a parte alcuni interventi all'orologio della torre campanaria, non rivestono i caratteri di veri e propri restauri. Bisogno attendere il 1940 per ritrovare i progetti per la liberazione della zona absidale, sempre progettata dal Guerci, e i consolidamenti della zona superiore al porticato del chiostro «appoggiato al corpo della Chiesa» [65]. A parte alcuni interventi sugli altari [66] la chiesa manteneva la fisionomia as-

tono al Sig. Catella i disegni del portale vidimati da Bertea per alcuni rifacimenti tra cui le cornicette di coronamento e lo zoccolo, si ricorda che le statue che erano a lato sono molto degradate tanto che prima di porle in opera si prevede il loro restauro. Il 2 settembre 1930 una lettera della ditta Catella (Cave e marmi) al Prevosto Biagio Boidi annuncia l'ultimazione della gradinata da porre di fronte alla porta principale della chiesa. Al 1932 (18 agosto) risale lo *Stato di avanzamento dei lavori eseguiti dal Gennaio 1926 al 1932*. La relazione redatta dal Guerci spiega che rimanevano da pagare l'impresario Verzetti per calce, gesso, giornaliere degli operai ed altre forniture ed il decoratore Patrone complessivamente per L. 12488. Quindi sono elencati i lavori dal 1926 al 1932. Nel 1927 avviene la demolizione e la posa in opera del portale e la sostituzione di tutti i canali di gronda (ditta Barberis e Fino di Alessandria). Nel 1930 e 1931 si provvede alla costruzione della gradinata e del portale in pietra. Le pietre furono fornite dalla ditta Catella e dalla impresa Anileri. Nel 1931 fu sostituito il portale già esistente all'ingresso ed ormai in cattive condizioni con altro nuovo costruito dalla ditta Garlando di Spinetta. La cifra da saldare ammonta a 49.559 che con quella saldata risulta L. 143.059 (ASCAL, Categoria XI, 3-3).

[65] Per i progetti di Venanzio Guerci per l'isolamento dell'abside, cfr. MCAL, *Fondo Guerci*, cartella 15, da inventariare. Il 2 luglio 1840 l'Ufficio Tecnico del Comune comunica che in relazione alle disponibilità dell'Ufficio si provvederà ai restauri del porticato del «piano terreno e soprastante corridoio che si appoggia al corpo della chiesa (...) al momento impediti per la scarsità di manodopera» (ASCAL, Categoria XI, 3-3).

[66] S. Maria di Castello / Cappella di S. Giovanni Bosco / Sezione AB / Progetto, Venanzio Guerci, scala 1:20, s.d. (MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 32, da inventariare) e (*Progetto del portone della porta in facciata*), Venanzio Guerci, scala 1:10, 1940, eliografia (MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare). Inoltre Pianta delle Cappelle, *Chiesa di S. Maria di Castello*, Venanzio Guerci, 1950, disegno su lucido; Prospetto verso la piazza, Venanzio Guerci, 1950, scala 1:50 (AMAL, *Fondo Guerci*, Cartella 14, da inventariare).

sunta attraverso il sostanziale restauro «stilistico» a cui fu soggetta all'inizio del Novecento. L'unica voce contraria come si è detto era stata quella del Leale che si scagliò violentemente contro il progetto da lui attribuito all'Ufficio per i Monumenti [67].

I restauri recenti, come descritto all'inizio, si avviarono nel 1970 [68] e furono progettati dagli architetti Santino Langè e Bruno Scaglione. Questi lavori, rimasti interrotti per le limitate risorse economiche, hanno permesso, e sia pure praticati senza specifici contributi archeologici, di riscoprire almeno tre fondamentali fasi edilizie della storia della Chiesa di S. Maria di Castello. Questo intervento ha lasciato l'immagine attuale dell'edificio e un diario degli scavi, che illustra la sequenza dei ritrovamenti.

La Chiesa, a tre navate con cappelle laterali, transetto e coro, esprime chiaramente nel suo impianto le stratificazioni storiche del suo costituirsi. Per gli alzati invece la definizione delle fasi edilizie e dei susseguenti restauri risulta complessa, anche alla luce di stratificazioni di apparati decorativi che solo in parte si riescono a sistematizzare nei restauri dell'Ottocento e del Novecento.

Il recente interesse verso l'edificio, ormai da troppi anni in questo stato di precarietà, promosso da tutti gli organi di tutela e sostenuto per i presenti studi dalla Provincia di Alessandria ha avviato una – si spera – conclusiva fase di analisi e di conservazione del monumento. La storia dei restauri passati, come d'altra parte il riconoscimento delle fasi di stratificazione storica e di autenticità di alcune testimonianze sono apparsi indispensabili per redigere oggi un progetto di intervento anche dal punto di vista statico [69]. Pare comunque indispensabile poter riconnettere ad una definitiva dignità formale la

[67] Cfr. nota n. 54.

[68] I restauri sono affidati agli Architetti Santino Langè e Bruno Scaglioni ed appaltati alla ditta I.P.M. di Bocchio e Lombardi. Il Parroco è Luigi Martinengo. Al 1971 risale il Diario degli Scavi. Nel Maggio si devono sospendere i lavori per mancanza di fondi ed è richiesto un mutuo del S. Paolo. Il 17 settembre 1973 si riprendono le funzioni religiose dopo il getto della grande soletta che separa le zone dello scavo da quelle superiori. Il 1° febbraio 1974 una lettera di Crema comunica la sua disponibilità a seguire i restauri.

[69] Dal settembre del 1989 si sono avviati dei rilevamenti statici onde stabilire all'assetto attuale dell'edificio. Dall'ingegnere Giuseppe Pistone sono state posizionate una serie di basi estensimetriche ed a scadenze programmate si procederà alle letture. Solo a conclusione di questo ciclo si potrà prospettare una soluzione definitiva per il consolidamento della chiesa.

chiesa ora mutila e tristemente espoliata e saccheggiata attraverso le sue continue vicissitudini passate e recenti. La sua immagine non pare comunque da reintegrare in tutte le sue parti ma da ricondurre ad una dignitosa e rispettosa lettura didattica. Si prospetta come programma il ricomporre e il ricollocare nella sua corretta posizione tutto ciò che è variamente posizionato e smembrato. Inoltre si prospetta una riqualificazione del complesso sotto tre aspetti: quello urbano, quello di monumento testimone di stratificazioni che è raro ritrovare se non nei più celebri esempi della storia dell'arte e dell'architettura, ed infine un suo definitivo e qualificato adeguamento dal punto di vista delle funzioni liturgiche. Proiettare in una dimensione futura il complesso di S. Maria di Castello, dove la sua funzione storica si riconnette a quella di «documento» di storia alessandrina, ci pare la volontà di oggi [70].

[70] La Provincia ha affidato alla sottoscritta gli studi storici nel 1987. Si ringraziano tutti coloro che mi hanno aiutata nelle mie ricerche: Carlenrica Spantigati, Giulio Jeni, Pier Maria Panizza, Mario Bruno, Don Ezio Bruno, in particolare per i rilievi Stefano Mantelli, Albino Neri, Marcella Olearo, Gabriele Quaglia, Patrizia Robotti.

GIULIO IENI

GLI APPARATI TRIONFALI PER IL PASSAGGIO IN ALESSANDRIA DI MARGHERITA DI STIRIA REGINA DI SPAGNA (7 febbraio 1599)

La questione degli apparati effimeri realizzati in passato per particolari circostanze festive è tornata, da oltre un decennio, di grande attualità presso gli studiosi, che ne stanno investigando minutamente sia le implicazioni ideologiche prevalenti, sia gli aspetti scenografici precipui della vasta casistica di varianti tipologiche conosciute: 'macchine' per nascite, matrimoni ed esequie, nonché per entrate o passaggi principeschi, e poi – limitatamente alla sfera ecclesiastica – per canonizzazioni, quarantaro,e sepolcri del Giovedì Santo, ecc.

È già stato osservato come la duttilità dei materiali impiegati in tali occasioni – legno, tela, gesso, cartapesta – potesse consentire ai diversi artefici 'invenzioni' certamente più libere, fantasiose e aggiornate di quanto non si solesse ottenere con le più rigide tecnologie delle strutture stabili e solide, oltretutto notevolmente più dispendiose [1].

Del resto, se tutto ciò vale evidentemente per i più vivaci ambiti di Corte, a maggior ragione doveva valere in una situazione periferica come quella di Alessandria – che si esaminerà in questa sede – ove, per di più, gli apparati innalzati per i passaggi principeschi sarebbero risultati, lungo tutto il Cinquecento, gli unici modelli di architetture auliche che la città, e segnatamente alcune generazioni di suoi capomastri, videro sperimentati localmente, esaurendosi infatti la restante

[1] M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco – Strutture della festa nella Roma del '600*, vol. II, Roma, 1978, p. 5; K. Noehles, *Apparati berniniani per canonizzazioni*, in *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma - Reggio C., 1985, p. 100.

attività edilizia in modesti interventi di restauro e di manutenzione delle fabbriche comunali più illustri, dalla Cattedrale al Palazzo di Città, dal Palazzo del Governatore al Ponte Coperto sul Tanaro.

Il solenne ingresso in Alessandria della regina Margherita e del suo corteggio appare ben noto agli storici alessandrini contemporanei, che non potevano certo mancare di rilevarne la straordinaria pompa, nonché lo stupore incredulo e l'aggradimento compiaciuto degl'illustri ospiti di fronte alla magnificenza degli apparati predisposti, giunto a coronare oltre sei mesi di sforzi finanziari e organizzativi davvero ragguardevoli da parte di tutta la Comunità.

Soltanto Raffaele Lunelli non ne fa cenno – interrompendosi di fatto la sua cronaca latina all'anno 1582 [2] – pur avendovi partecipato di persona, compreso nel gruppo di giureconsulti («*dottori legisti di collegio*») che aveva accolto, in «*toga di damasco con mostre di velutto solio, saglio del istesso veluto et di damasco...*», la Serenissima alle porte della città per la cerimonia di prammatica della consegna delle chiavi, espletata dal governatore, il 'mastro di Campo generale' don Antonio d'Olivera [3].

Il canonico Guglielmo Schiavina (1541-1616), invece – anch'egli testimone oculare e presumibilmente schierato insieme al vescovo neoinsediato Pietro Giorgio Odescalchi e l'intero Capitolo dinanzi alla Cattedrale per ricevere gli augusti personaggi – ne fornisce nei suoi annali un resoconto preciso [4], per quanto necessariamente sintetico; mentre assai articolata, per contro, è la descrizione dàtane da Giro-

[2] Raphaelis Lumelli, *De Civitate Alexandriae, ab anno suae fundationis MCLXVIII et successive usque ad annum MDLXXXVI Chronologica descriptio*, in J. B. Moriondus, *Monumenta Aquensia*, pars I, Taurini, ex Typographia Regia, 1789, coll. 545-626.

[3] ASAl, *Archivio Storico Comunale di Alessandria* (d'ora in avanti abbreviato in ASCAl), s. III, cat. 1, *Città e sua amministrazione*, vol. 15: *Ordinationi*, tomo 3 (1598-1600), fol. 117*r*.

[4] Guillelmini Schiavinae, *Annales Alexandrini*, ed. Vincentius Ferrerus Ponzilionus, in «Historiae Patriae Monumenta», edita iussu Regis Caroli Alberti, tomus XI: *Scriptores*, tomus IV, Augustae Taurinorum 1853, *ad annum* 1599, coll. 624d-625a: «*Hac itaque laeta, et festiva, ac prope instructa pompa ducta est Margarita per viam regiam a porta Alexia, qua in urbem aditum habuit, recta ad Basilicam, praefectorum civitatis domicilium in foro maximo consistentem* (...) *qua in via erectae erant portae triumphales numero quinque, superba plane, atque mirabili structura locis opportunis dispositae, super quas statuae, et collocatae visebantur omnium Imperatorum Austriacorum statuae, et multorum Deorum gentilium imagines, simbolicaque signa plura cum doctis, et argutis inscriptionibus, et emblematis, quibus S.P.Q.A. novis nuptis felicitatem, fortunataque in primis connubia, et conjugale foedus praecabantur* (...)».

lamo Ghilini (1589-1668) [5] – all'epoca troppo giovane per conservare ricordi diretti tanto particolareggiati – che avrà dunque attinto abbondantemente dalle relazioni e dalle memorie compilate, secondo l'uso, per commemorare la fausta circostanza.

E in effetti, di siffatto materiale documentario e celebrativo abbiamo ampie testimonianze dalle fonti del tempo, anche se soltanto una sua modesta parte si è potuto ritrovare finora, a dispetto di ricerche appositamente mirate presso i diversi fondi archivistici comunali.

La prima relazione manoscritta conosciuta – *L'entrata di S.M. la Regina Nostra Signora in questa Città* – si deve al cancelliere comunale Battista Ottello e si trova inserita nel tomo 3° del *Libro delle Ordinationi*, sotto la data stessa del solenne ingresso, cioè il 7 febbraio [6]. Si tratta di un resoconto relativamente accurato delle singole fasi del cerimoniale, che riferisce inoltre, in merito ai vari apparati, come questi fossero «*anco minutamente descritti in diverse scritture della Città et dalle persone che il tutto hanno dato alla stampa*». Tuttavia, fra gli scritti allora pubblicati che ci siano pervenuti, l'unico a riferirsi all'argomento specifico è un opuscolo rarissimo del «*professore di grammatica et humanità*» Vittorio Muzio intitolato *Emblemata*, in cui l'autore si dilungava soprattutto nel commento dei motti e delle imprese che avevano accompagnato le varie 'invenzioni' [7].

[5] Girolamo Ghilini, *Annali di Alessandria, ovvero le cose accadute in essa Città, nel suo e circonvicino territorio dall'anno dell'origine sua sino al MDCLIX (...)*, in Milano, nella Stamperia di Gioseffo Marelli, 1666, *s.a. 1599*, pp. 179-180; Id., *Annali di Alessandria*, annotati e documentati da A. Bossola, vol. II, Alessandria, 1903, pp. 359-367.

[6] ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 15: *Ordinationi*, tomo cit., ff. 117*r*-119*v*: «*Memoria come Domenica alli sette di febraro 1599 a hore 22 incirca giornata serena et bella è entrata in questa Città la ser.ma D. Margarita d'Austria Regina di Spagna venendo di Milano et andando in Spagna con occasione del sposalitio fatto con la Maestà del Re Cattolico Philippo 3° N.S. alla quale si sono fatti gli trionfi et recevimenti infrascritti in nome di essa Città*». Buona parte di questa relazione è stata pubblicata da A. Bossola, *La venuta di Margherita d'Austria Regina di Spagna in Alessandria*, in «L'Avvisatore della Provincia», a. XLIX (1901), n. 27, 6-7 luglio, pp. 1-2, mentre altre parti stralciate dalla medesima sono state impiegate ancora dal Bossola a commento del testo relativo nell'edizione moderna di G. Ghilini, *Annali di Alessandria* cit., da lui curata.

[7] Delle due copie segnalate dal Dondi in M. Bersano Begey, G. Dondi, *Le Cinquecentine Piemontesi*, Torino, 1966, vol. II, n. 852, p. 206, quella conservata presso l'ASAl non è più reperibile. Entrambi gli esemplari noti, in ogni caso, si riferivano a una seconda edizione corretta e accresciuta: *Emblemata ad Apparatum exornandum in adventu Margaritae Austriacae Hispaniarum maximarumque Provinciarum utriusque Emispherij Reginae potentissimae* per Victorium Mutium *decreto Decurionum Alexandriae excogitata atque dilucide declarata: Iterum per eundem recognita & à multis*

Di un'altra relazione abbiamo poi notizia grazie al verbale di Consiglio del 17 febbraio seguente, in cui fra i diversi memoriali letti nella seduta veniva menzionato anche quello di un celebrato letterato alessandrino [8] – eletto di lì a poco 'principe' della locale Accademia degli Immobili – il «*Sig.r Annibal Guasco circa la descrittione de gl'archi trionfali per la venuta della Regina Nostra Signora*» [9]: manoscritto, questo, non allegato sfortunatamente agli atti e rimasto ancora irriperibile nella congerie di carte mal inventariate dell'Archivio Storico del Comune.

Un'ulteriore testimonianza circa l'esistenza, in origine, di adeguate descrizioni degli addobbi effimeri si ricava inoltre implicitamente dalla risposta [10] che il priore Agostino Domenico Squarciafico e i Deputati di Provvisione avevano data il 12 marzo a un memoriale del già citato Muzio, che nell'occasione si riprooneva, fra l'altro, «*di descrivere tutto questo apparato, che sarà con grandissimo honore della Città in generale, et di lode particolare di ciascuno, che poco, o assai s'è adoperato à honorare la venuta della felicissima Regina*» e ne offriva il testo alla Città perché fosse impresso con pubblico contributo [11]: all'iniziativa peraltro non corrispose la sperata adesione dei notabili alessandrini, ché questi invitarono l'erudito a non darsi in proposito «*altra cura poiché con le descrittioni, et rellationi sin'hora riuscite resta soddisfatta a questa parte...*» e preferirono invece pagargli la pubblicazione di un'ampollosa orazione composta per la circostanza [12].

A un ultimo parto poetico, infine, che avrebbe «*servito et honorato l'inventioni nostre nella venuta della ser.ma Regina*», alludeva ancora il già richiamato Consiglio del 17 febbraio, quando si era sta-

mendis purgata, Versibus, & aliis rebus priori impressione praetermissis aucta, Alexandriae, ex Officina Typographica Herculis Quinctiani, 1599².

[8] Sulla figura e sull'opera di Annibale Guasco, v. T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, Torino, 1841, vol. I, pp. 204-206; C. A-Valle, *Storia di Alessandria dall'origine ai nostri giorni*, Libro VI: *Biografie*, vol. 4°, Torino, 1855, pp. 383-384; inoltre, *Memorie Storiche dell'Accademia degli Immobili d'Alessandria raccolte, e disposte* dal Tranquillo, pubblicate da F. Gasparolo, *Per l'Accademia degl'Immobili di Alessandria*, in «Rivista di Storia, Arte e Archeologia della Provincia di Alessandria» (d'ora in avanti RSAA), a. XXIII (1914), serie II, fasc. LIV, pp. 107-113.

[9] ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 84: *Consegli*, tomo 19 (1598-1604), f. 76*v*.

[10] ASAl, ASCAl, s. I, *Atti municipali*, vol. 45: *Ceremoniale*, tomo 2, cc. 2*r*-2*v*.

[11] *Ibidem*, c. 2*r*.

[12] *Ibidem*, cc. 2*r*-3*r*: si trattava dell'operetta intitolata *Ad Margaritam Austriacam Reginam feliciss.* Victorii Mutii *De Laetitia Civitatis Alexandriae ex Connubio eius Oratio*, Alexandriae, ex Officina Typographica Herculis Quinctiani, 1599, in-4°.

bilito di gratificarne l'autore – tale padre Marcellino di Sant'Antonio, residente a Milano, ma di probabile origine alessandrina – con un presente di confetti [13]. E dalla lettera di accompagnamento inviatagli allora dal Priore e dai Deputati traspare ampiamente la gratitudine per il tenore del componimento, all'evidenza elogiativo nei confronti dell'impegno profuso dalla Città nei festeggiamenti, oltre che per il lustro derivatole di riflesso in virtù del generale apprezzamento dei suoi versi: «*veniamo noi a lei* (...) *a renderle infinite gratie dell'honore, che ha fatto alla Città con la sua Musa sopra le inventioni, e spese fatte per sua Maestà. Et tanto più siamo tenuti a ringratiarnela per le lodi, che hanno i suoi componimenti havuto da que' Principi, et Sig.ri che sono quì stati in questa occasione, oltre a quelle, che gliene sono date, et da Cittadini, et da forestieri generalmente* (...)» [14].

A compensare tuttavia la relativa scarsità delle descrizioni ritrovate e la mancanza di illustrazioni grafiche, che ci restituiscano in qualche maniera la fisionomia delle strutture posticce innalzate per l'occasione, possiamo disporre di una documentazione archivistica più che sufficiente sulla dinamica dei preliminari e dei preparativi, ma soprattutto sulle spese sopportate per gli apparati festivi – queste ultime registrate minutamente nella *Notta delli denari spesi nelli Archi et Apparati per la venuta della Chatolica Maestà della Regina*, a partire dal 3 agosto 1598 e fino al 12 marzo 1599 [15] – che ci consente di ricostruire credibilmente tutta la vicenda, con gli affanni degli amministratori e dei rappresentanti a Milano, le angustie dei preposti, l'impegno di progettisti e soprastanti, l'afflusso di artigiani e artisti delle

[13] ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 84: *Consegli* cit., ff. 78*v*-79*r*: «*Recognitione al P.re Don Marcellino per certi scritti fatti alla venuta di S. Maestà*», come da rubrica in margine.

[14] Lettera del 26 febbraio 1599, in ASAl, ASCAl, s. II, *Lettere di Oratori*, vol. 31 (1599, orat. Bonifacio Pozzi), c. 81*r*.

[15] ASAl, ASCAl, s. III, cat. 10, *Feste, Cerimonie, Onorificenze*, m. 1748: *Passaggio dei Sovrani e Principi e altri personaggi illustri*, busta 20 (*Venuta in Alessandria di S.M. la Regina di Spagna*, etc.). Si tratta di un fascicolo di 40 cc. comprendente la lista particolareggiata dei pagamenti effettuati da Giovan Angelo Monga e, in sua assenza – per malattia (c. 13*r*) e per un viaggio a Milano (c. 16*v*) – da Ascanio Inviziati, entrambi delegati a seguire i preparativi per i festeggiamenti. Il conto finale, relativo ai soli apparati, era indirizzato al tesoriere Gerolamo Peracchiolo e ammontava a lire 32643:4 in moneta di Alessandria (= 2332 ducatoni ovvero 990 doppie d'Italia). La medesima spesa si trova annotata in ASAl, ASCAl, s. III, cat. 2, *Patrimonio del Comune*, reg. 486: *Debiti e Crediti della Città (1597-1507)*, f. 37*r*: «*Il Contrascritto* [S.r Mongha] *de' Libre 32643 s. 4, et sono per tanti spesi nelli Archi Trionfalli alla venuta di sua Maesta come per il libro nel Archivio sig.° n° 671. et ord. sig.° 671* (...)».

varie specializzazioni, le giornate lavorative, la dislocazione dei cantieri, l'approvvigionamento dei materiali necessari e, per induzione, perfino la qualità e la consistenza di molte opere.

D'altra parte, siffatte circostanze celebrative offrono poi allo studioso moderno un'effettiva possibilità di valutare attendibilmente anche la temperie culturale di una società urbana – in questo caso malnota e di ambito 'provinciale' come quella alessandrina di fine Cinquecento – per gli aspetti interdisciplinari che caratterizzavano l'approntamento degli apparati effimeri, con tutte le svariate implicazioni connesse di ordine urbanistico, scenografico, architettonico, tecnologico, artistico, letterario ed erudito confluenti in una progettazione totale: dall'individuazione del percorso preferenziale alla distribuzione degli archi al suo interno; dalla qualificazione formale delle strutture al loro corredo scultoreo e pittorico; dalla scelta dei programmi iconologici delle rappresentazioni e delle allegorie da celebrarsi al relativo commento poetico espresso nei motti e nelle iscrizioni dedicatorie.

Risale al 18 luglio 1598 la lettera [16] di don Juan Fernandez de Velasco 'Contestabile di Castiglia e Governatore per sua Cattolica Maestà nello Stato di Milano, e suo Capitano Generale in Italia' circa il prossimo passaggio per Alessandria – previsto entro qualche mese – dell'arciduchessa Margherita di Stiria che, dopo il matrimonio per procura con l'infante Filippo da celebrarsi a Ferrara, intendeva raggiungere Genova per imbarcarsi alla volta della Spagna, accompagnata dalla madre e dall'arciduca Alberto d'Austria. L'avviso aveva lo scopo d'informare per tempo la Città affinché potesse «*con commodità andar facendo le provisioni, et apparecchi necessarij, sì di vittovaglie d'ogni sorte, et abbondantemente, come d'alloggiamenti, et altre cose che in tal occasione possano esser di bisogno, presupponendo d'haverla à ricevere in cotesta Città con ogni sorte d'honore*» e raccomandava, in particolare, che «*le strade tutte, et dentro, et fuori durante il vostro territorio per dove haverà da passare siano nette, et acconcie, in modo che commodamente si possano usare...*» [17].

[16] ASAl, ASCAl, s. II, *Lettere di Oratori*, vol. 30 (1598, orat. Bonifacio Pozzi), cc. 234*r*-234*v*.

[17] Ciò che venne fatto senz'altro sia per il tratto extraurbano da Pavone a Borgoglio, in cui fu raccomandata la strada e si costruirono due ponti di legno sopra i rii al Crocifisso e alla Trinità, sia nel tratto da *Porta Marenga* a Frugarolo, ove vennero fabbricati un ponte in muratura sul rio Cagnolo, un altro ponte sul Bormida, ecc. In proposito, cfr. nell'ordine la *Notta delli denari spesi per me Gio. Batta Arroba eletto*

In realtà, l'avvio dei preparativi fu immediato e quanto mai concitato per i molti gravosi problemi di carattere economico e organizzativo che la pompa degli ingressi trionfali – come precedenti esperienze avevano ormai specificamente insegnato nel caso dei passaggi in Alessandria di Carlo V o degli arciduchi d'Austria Rodolfo ed Ernesto ovvero dell'imperatrice Maria d'Austria – comportava per una città di mediocri risorse[18]. Di fatto, già il 25 luglio venne stabilita l'imposizione straordinaria di una taglia in ragione di 20 lire in moneta di Alessandria per ciascuna lira di registro, da destinarsi esclusivamente «*per il servitio, et uso della venuta d'essa Ser.ma Signora*»[19] – e dunque nelle costruzioni posticce, negli abbellimenti del percorso urbano, nella riparazione delle strade e dei ponti del contado, etc. – e furono eletti nelle persone di Ascanio Inviziati e Giovan Angelo Monga, gentiluomini con qualche pratica in proposito, gli 'spenditori' per ogni sorta di pagamento o acquisto che siffatti preparativi dovessero richiedere[20]. Inoltre, sempre il Monga era stato incaricato dai Deputati al Governo di procurare i progetti opportuni per gli apparati: «(...) *già elletto alle spese degli archi et altri ornamenti, che faccia far dissegni a questo idonei et poi il tutto partecipi et rifferisca*»[21].

Le decisioni circa il tipo degli addobbi da distribuire lungo il tragitto del corteo, il numero degli archi o porte da innalzare e il sito ove disporli furono prontamente prese in occasione di un sopralluogo, che vide impegnati – a prescegliere il tracciato del percorso – il Go-

dal S.r Gio. Batta Lanzavechia giudice delle strade per far fare doi Ponti di legname, et rempire delli sapelli di legne et terra il fosso, accomodar et spianar la strada per dove havea da passare et è passatto la M.tà della Regina N.ra Sig.ra, cioè verso Bergolio, dell'8 febbraio 1599, in ASAl, ASCAl, s. II, *Documenti vari, in maggioranza di spese e pagamenti*, m. 151, n. 480; e i *Conti della spesa fatta per me Hieronimo Peragiolo alla venutta della sereniss.a Regina D. Margaritta in far fare gli lavori come qui a basso è annotatto*, in ACAl, ASCAl, s. III, cat. 10, m. 1748 cit., fasc. s.n. Inoltre, sempre sui ponti allestiti per l'occasione, v. ancora i documenti citati da F. Gasparolo, *Carte Alessandrine dell'Archivio di Stato di Milano*, Alessandria, 1903, n. 1962 di p. 283, nn. 1964 e 1967 di p. 284.

[18] Sulla situazione economico-sociale della città nel tardo XVI secolo, si veda C. Lodovici, *Alessandria sotto la dominazione spagnola (1535-1707): Vita politica, economica, sociale, culturale*, in RSAA, aa. LXVI-LXVII (1957-1958), 1959, *passim* (pp. 5-139).

[19] ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 15: *Ordinationi* cit., f. 54*v*.

[20] *Ibidem*, f. 55*r*: «*Di piu hanno elletto li sig.ri Ascanio Inviciato et Gio. Angelo Monga quali havranno carricha di far fare tutte le spese necessarie che gli saranno imposte da detti sig.ri Prior, Deputati et Rezinatori come sopra, quali havranno poi da dar conto di quello che di mano in mano anderanno spendendo a finche si conosca et si possi vedere in che uso si saranno spesi detti denari* (...)».

[21] *Ibidem*, ff. 56*v*-57*r*: seduta del 26 luglio.

vernatore in persona, alcuni tecnici e gli 'eletti' testé nominati, che qualche giorno dopo potevano riferire ai Deputati di «*esser statti dal Ill.mo Sig.r Governatore nostro insieme con Steffano Todesco et Sebastiano Olivero Architettori et Pittori et missier Jacomo Antonio Scaccavello Ingegnero et tutti insieme haver discorso con detto Sig.r Governatore di quanto si possi fare per honore et servitù della sudetta Ser.ma Arciduchessa et visitata la strada dalla porta d'Alessio sino al Palazzo di detto Sig.r Governatore dove hà a smontare la detta Signora Ser.ma esser venuti in parere che si faccino li archi et imbiancature contenute nella lista et rellatione lasciatta nelli atti...*»[22].

A quanto pare, dunque, i due progettisti degli archi trionfali dovevano essere quello Stefano Tedesco 'architettore' e presumibilmente esperto in strutture lignee[23] – che perciò avrà la cura del cantiere in cui si andavano lavorando, in essenza di pioppo, tutte le membrature ornamentali delle porte – e Giacomo Antonio Scaccavello, noto matematico locale[24] – all'evidenza non digiuno di precettistica architettonica e qui chiamato perciò 'ingegnere' – cui sarebbe stata affidata infatti la fabbrica degli archi di Borgoglio[25].

Secondo la relazione concertata allora, gli apparati da realizzare erano stati così individuati e distribuiti sul percorso prescelto, almeno in via preliminare e in una proposta di massima[26]:

22 *Ibidem*, ff. 57*r*-57*v*: seduta del 29 luglio.

23 Sembra alquanto probabile che si tratti di un maestro attivo localmente, considerato che P. GUGLIELMO DELLA VALLE, *Istoria del Convento di S.ta Croce, e Tutti i Santi della Terra del Bosco* (ms. del 1783 presso la Biblioteca di Bosco Marengo), menzionava esplicitamente l'opera di artigiani con quel cognome impegnati due secoli addietro nei manufatti lignei del convento domenicano di S. Croce: «*Alli quadri della Chiesa, dicesi nel giornale del primo Settembre 1589 farsi le cornici da maestri Tedeschi in Alessandria...*» (f. 102). Anzi, uno d'essi si chiamava proprio Stefano, anche se possiamo solo supporre – in mancanza d'ulteriori riscontri probanti – trattarsi della medesima persona: «*Per li tellari delle finestre, e cornici, e simili lavorano maestro Stefano Tedesco e Gasparo Molla, cioè tutti questi sono i capi...*» (g. 50); «(...) *li 4 Genaro 1604 erasi fatta la spesa di Lire 100 pagate a maestro Stefano Tedesco marangone per le rote ai detti pozzi...*» (f. 79).

24 Non v'è alcun dubbio che si tratti di quel medesimo accademico degli Immobili che nel 1597 aveva pubblicato nove risoluzioni di quesiti matematici, stampate per i tipi di Ercole Quinziano, come testimoniano il TRANQUILLO, *Memorie storiche...* cit., p. 109, e GIUSEPPE ANTONIO CHENNA, *Del Vescovato, de' Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi d'Alessandria*, tomo I, Alessandria, nella Tipografia d'Ignazio Vimercati, 1785, p. 307.

25 Cfr. il consuntivo dei pagamenti registrato nella già citata *Notta delli denari spesi...*, sotto il giorno 6 marzo 1599 (c. 18*v*): «*Datto al Sig.r Jacobo Antonio Scachavello deputatto dalla Città a far fabricare l'Archi a Borgolio* (...) *libre 2348:4*».

26 ASAl, ASCAl, s. I, vol. 45: *Ceremoniale* cit., c. 31*r*: «*Rellatione delli Sig.ri Ascanio Inviciato et Gio. Angelo Monga circa li archi trionfali*».

Alla porta d'Alessio vi andera un arco semplice d'ordine Toscano con soi ornamenti
Alla chiesa di S.ta Maria in Bergolio un'arco doppio d'ordine Dorico
Una prospettiva sù la Rocha del ponte verso Bergolio sopra la tella per poterla poi levare
Jmbianchire et ornare la porta del ponte verso Bergolio
Jmbianchire et ornare due le porte et guardia in capo al ponte gionto alla macina
Alla crocetta in capo del ponte nel imbocare la strada maestra uno arco doppio d'ordine Jonico con architravi
Alla piacetta del Pozzo un'arco doppio d'ordine corinto
Al cantone della piazza un arco doppio d'ordine composito
Sopra la strada della Cittadella uno arco doppio corrinto.

Prima però di soffermarci in particolare sulle caratteristiche di siffatti apparati, occorre menzionare ancora un'ulteriore proposta, certo più ambiziosa, emersa di lì a qualche giorno e prontamente accantonata per l'eccessivo aggravio finanziario che avrebbe comportato: essa prevedeva infatti la costruzione di una nuova porta urbica nel tratto occidentale della cinta di Borgoglio, da realizzare interamente in muratura perché fosse conservata a perenne ricordo del fausto avvenimento[27]; e inoltre, l'erezione di altri due archi posticci[28], uno a lato del Convento di S. Chiara lungo la *Strada Maestra* e il secondo alle

[27] Giova ricordare, a questo punto, come in occasione dell'ingresso in Milano della medesima Margherita di Stiria, avvenuto il 30 novembre 1598 – accanto ai vari splendidi apparati effimeri – venisse realmente innalzato un arco in muratura a Porta Romana, tuttora esistente, su progetto di Aurelio Trezzi. Si veda in proposito, A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. XI: *Architettura del Cinquecento*, parte III, Milano, 1940, pp. 848-850, fig. 782, che dimostra tuttavia una sconcertante incomprensione delle peculiarità del monumento; P. Mezzanotte, G. C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano...*, Milano, 1948, pp. 455, 510; P. Mezzanotte, *L'architettura milanese dalla fine della Signoria Sforzesca alla metà del Seicento*, in *Storia di Milano*, vol. X: *L'età della Riforma cattolica (1559-1630)*, Milano, 1957, p. 621; L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Milano, 1968, p. 433.

[28] ASAl, ASCAl, s. I, vol. 45: *Ceremoniale* cit., «*Preparamenti alla venuta della ser.ma Principessa*», cc. 153*v*-154*r*: «(...) *Gli è parso anchora conveniente che oltre detti cinque archi da errigersi nelli lochi destinati in detta lista, si faci una porta nova con un ponte novo sopra il fosso di Borgoglio per qual si possi intrare al dritto della Strada maestra di Borgoglio detta la Contrata di S.to Georgio, qual porta sia fatta di matoni, calcina et sarizzi, con statue et mutti che aludino al senso che parera alle SS.rie Vostre, et resti a perpetua memoria di detta venuta et si tenghi poi serrata et murata. Di più si faci una prospettiva nella rocha del Tanaro che resta di rimpetto a detta porta per alegrare l'intrata. Di piu che si facci un altro archo di legname et tela dipinto et historiato come sopra al Cantone di S.ta Clara. Piu che se ne facia un altro simile alle beccarie grandi acioche nel partirsi da l'uno resti in vista a l'altro*».

'Beccarie Grandi'[29], «*aciochè nel partirsi da l'uno resti in vista a l'altro*», in un *continuum* di esiti scenografici mutevoli – convogliati dalle cortine viarie appositamente imbiancate di fresco, con fondali dipinti in corrispondenza degli edifici attestati in capo alle strade, con squarci prospettici orientati sulle poche emergenze monumentali, con capisaldi visivi negli archi stessi – che escludessero comunque allo sguardo e all'olfatto la malandata edilizia di talune aree degradate e i rigagnoli derivati dal 'Betale'[30], lasciati scorrere a cielo aperto lutulenti e graveolenti nel bel mezzo di molte contrade cittadine.

Rispetto agli addobbi effimeri impiegati in Alessandria nelle passate occasioni di ingressi principeschi, dobbiamo constatare ora alcune novità sostanziali sia nell'organizzazione di questo rinnovato percorso trionfale, scandito da numerose 'stazioni' celebrative, sia nella tipologia delle 'macchine' degli apparati, questa volta generalmente isolate, nonché nei corredi decorativi degli archi, non più di carattere vegetale e carpologico, bensì connotati da ricorrenti inserti figurativi a soggetto, scultorei e pittorici.

In precedenza, durante il secondo passaggio in città di Carlo V, avvenuto il 1° ottobre 1541, pare che l'accoglienza solenne venisse tributata soprattutto nell'ambito della *Piazza Maggiore* e, conseguentemente, fosse la facciata della Cattedrale a presentare l'addobbo più ricco, con un vestibolo colonnato posticcio addossato al fronte e un magnifico dispiego di coperte e tappeti intessuti d'oro[31].

[29] Non poteva trattarsi certo delle 'beccarie' situate presso la *Gambarina vecchia*, perché troppo lontane dall'itinerario previsto. Piuttosto, essendovi altri macelli in via del Vescovado, non è da escludere che si volesse alludere a un'area prossima o coincidente con l'odierna piazzetta di S. Lucia, occupata allora dalla chiesa di S. Giovanni *delle Rane*. Cfr. a questo proposito [L. Bordes], *Le vie di Alessandria colle rispettive case*, a cura di F. Gasparolo, in «RSAA», a. XXXVII (1928), serie III, fasc. XLVII, pp. 211, 238.

[30] Il canale, alimentato dal Tanaro e ramificato nel suo tratto urbano, forniva l'acqua al fossato della cinta muraria, serviva alcuni mulini interni e veniva sfruttato *ab antiquo* dalle manifatture tessili locali. Sottoposto a continue manutenzioni, ancora nel 1591-1592 era stato oggetto di vari interventi per allargarne le sponde e abbassarne il letto, progettati da Martino Bassi, Giuseppe Meda, Francesco Pirovano e Giovanni Battista Clarici. A questo riguardo si vedano i documenti registrati da F. Gasparolo, *Carte Alessandrine* cit., n. 1935 di p. 279, n. 1938 di p. 280, n. 1947 di p. 281, oltre ad altre carte contenute in volumi miscellanei dell'ASAl, ASCAl, s. I, voll. 163-167: *Fortificazioni e cavo del Tanaro, passim.*

[31] Cfr. G. Schiavina, *op. cit.*, *ad annum*, col. 545b-c: «(...) *Carolus Imperator, dum ex Germania in Italiam venit, ut in Numidiam ad expugnandam Juliam Caesaream, nunc Algerium vulgo dictam, trajiceret, Alexandriam, kal. octobris, divertit, ubi*

In seguito, nel 1563, per la venuta degli arciduchi Rodolfo ed Ernesto d'Austria, gli apparati furono senz'altro più estesi[32] e comportarono un rivestimento in superficie della *Porta delle Vigne*[33] – aperta nel tratto nord-orientale della cinta di Borgoglio – decorata allora da pannelli e vasi sagomati in legno, colorati vivacemente nelle combinazioni di «*minio, verde ramo et terra gialda*»; quindi, un solo arco isolato disposto lungo la *Strada Maestra* in prossimità della *Piazza dal Pozzo*[34]; poi, alcune porte posticce addossate all'ingresso del Ponte sul Tanaro e ai prospetti del Palazzo del Governatore e della Cattedrale, tutte di legno e teli dipinti[35], con uno scarsissimo corredo scultoreo[36], ma ornate di festoni di edera e di ginepro con grappoli di «*pome ranze*»; infine, un gran palco eretto in Cittadella per lo svolgimento del torneo.

Solo a partire dal percorso urbano dell'imperatrice Maria d'Austria, entrata in città il 9 ottobre 1581, sappiamo invece come venisse

magnifice (...) *susceptus est in Basilica, quam Rodoricus Davalos, praefectus urbis, variis tapetibus, et peristromatis, onchiliatis auro, et serico intextis, apposite exornaverat, ac novis peristyliis auxerat cum hac inscriptione*, etc.».

32 Come si deduce ancora dall'accenno di G. Schiavina, *op. cit.*, *ad annum*, col. 577c: «*Per eos dies Rodulphus, et Ernestus, Maximiliani Caesaris filii, ex Austria in Hispaniam ad Philippum Avunculum proficiscentes, Alexandriam diverterunt, ubi summo cum honore, et maximo apparatu, arcubus passim, qua iter habituri erant, dispositis, cum variis pulcris, et argutis elogiis illis felix iter, et fausta cuncta praecantibus, viisque festa fronde, tapetibus, et superbi operis tabulis exornatis, accepti sunt*».

33 Cfr. le *Spese fatte in la porta delle Vigne qual sono denari usitti de mia borsa*, nota sottoscritta da Alberto Bozzolino il 10 gennaio 1564, in ASAl, ASCAl, s. II, m. 157: *Carte varie e pagamenti del XVI secolo*, n. 700.

34 Le caratteristiche dell'apparato e la sua collocazione si ricavano direttamente dal fascicolo intitolato *La spesa qual à fatto la Comunita de Alessandria per la venuta delli sereniss.mi principi et spese per mane de ms Adriano Gambaruto et ms Florio Conzano*, lista annotata a partire dal 29 dicembre 1563, in ASAl, ASCAl, s. II, m. 151: *Documenti vari, in maggioranza di spese e pagamenti*, n. 24.

35 Fra i pittori pagati in quell'occasione figurava un *maestro Georgio* – l'unico registrato col solo nome di battesimo per un'evidente rinomanza locale – che aveva dipinto, fra l'altro, «*le arme che si sono posti al domo*» (*La spesa* cit., c. 3*v*). È assai probabile che si trattasse di quel Giorgio Soleri alessandrino (prima metà XVI sec. - 1587), celebrato dal Ghilini e ben noto al Lomazzo e al Lanzi, per il resto ancora scarsamente esplorato, il cui catalogo oltre tutto tende ad assottigliarsi con gli studi più recenti (cfr. G. Romano, *I dipinti antichi della Pinacoteca tra museografia e storia dell'arte*, in *Il Museo e la Pinacoteca di Alessandria*, a cura di C. Spantigati e G. Romano, Alessandria, 1986, schede nn. 7-8, p. 106). Per un profilo del Soleri si veda ancora A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme, L'Arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, vol. III, Torino, 1968, pp. 993-995.

36 L'unico accenno a un'opera statuaria è contenuto nel pagamento (*La spesa* cit., c. 4*r*) «*a uno maestro Pedro legnamaro qual ha fatto la dona intagliatta et altri lavori avanti la porta del Ill. S.r governator...*».

accresciuto sensibilmente il numero degli archi isolati lungo il passaggio[37], mentre la *Porta Alessia* – l'unica per la quale sia stata ritrovata finora la nota particolareggiata delle spese – era stata decorata di strutture effimere in legno, tornite e dipinte, con fronde di ginepro e trofei di limoni[38]. Anche in questo caso, comunque, non troviamo notizia presso le fonti coeve di un'eventuale ornamentazione scultorea.

Ma per tornare agli apparati ideati in onore di Margherita di Stiria, dunque, la sfilata del corteo sarebbe cominciata dalla *Porta Alessia* (detta anche d'Asti), ricavata nel tratto nord-occidentale della cinta murata di Borgoglio, dal momento che l'Arciduchessa sarebbe giunta da Pavone, proveniente per via fluviale da Pavia; quindi, il tragitto interno prescelto avrebbe attraversato il Borgo oltretanaro lungo la *Contrada di S. Giorgio*, o una sua parallela, e avrebbe superato il fiume sul Ponte Coperto sforzesco; di qui, avrebbe poi ripiegato verso settentrione per immettersi nella *Strada Maestra* (odierna via Milano) che avrebbe seguito quasi per intero, svoltando infine nella *Rugata campsariorum*[39] (odierna via Migliara) – trascurando perciò stranamente la *Via Larga* (oggi via dei Martiri), da poco bonificata[40] –

[37] Cfr. G. Shiavina, *op. cit.*, *ad annum*, col. 595c: «*VII. id. octobris, hora ferme vigesima secunda, Maria Austriaca* (...) *Alexandriam accessit, ubi tribus diebus* (...) *permansit omni honoris genere culta est. Civitas tota venienti obviam progressa, viae universae, quocumque iter ea factura erat, tapetibus, et festa fronde convestitae, et exornatae, arcusque praeterea plurimi varia, admirabilique factura cum elogiis eidem praecantibus erecti*». In particolare, G. Ghilini, *op.* cit., *s.a.* 1581, pp. 166-167, riferisce di ben sette archi trionfali che, come sappiamo da altra fonte – ASAl, ASCAl, s. II, *Lettere di Oratori*, vol. 10 (1579-1582, orat. Antonio M. Gamalero e Francesco Bellone), c. 460 – erano stati innalzati con la consulenza del Pellegrini, giunto in Alessandria «*à servire intorno alla fattura de detti archi di tutto quello, che tocca alla professione sua...*».

[38] Si tratta di un fascicolo contenente il *Numero delli Danari che hano habutto gli Maestri che hano fatto l'arco alla porta d'Alessio con il numero delle giornate. 1581* e la lista dei *Denari spesi in diverse cose per la eretione del Arco d'Allessio dal s.r Otavio Baratta*, in ASAl, ASCAl, s. II, m. 157 cit., n. 145. I *capi mastri* impegnati nell'opera sono conosciuti per altri lavori edilizi svolti localmente: Giorgio Casella e Antonio Saracco (c. 2*v*); non così i pittori «*mastro Michel angelo pitor milanese, Giovan Paulo Napis, Batista Mulone, Batista Mulone il giovane, Daniel Gatto, il Scamengo*» (c. 8*v*).

[39] Si preferisce usare qui questa denominazione – sulla cui origine cfr. [L. Bordes], *op. cit.*, p. 232 – attestata ancora negli Statuti cinquecenteschi, in luogo di quella di *Contrada dei Sarti*, evidentemente più tarda.

[40] Le opere – consistite nel tamponamento dei portici vecchi, nell'interramento del rigagnolo che la percorreva e nella lastricatura del suolo – erano state volute dal governatore Rodrigo di Toledo, come ricordava G. Schiavina, *op. cit.*, *s.a.* 1592, coll. 604d-605a. L'intervento era stato discusso dal Consiglio nella seduta del 24 giugno 1589, come da verbale in ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 82: *Consegli*, tomo 17 (1589-1594), c. 27*r*: «(...) *per conservatione della policia di questa città si è ordinato*

per raggiungere il Palazzo del Governatore, situato all'angolo con la Piazza. La partenza, poi, sarebbe avvenuta costeggiando la *Piazza Maggiore* (oggi piazza della Libertà) e proseguendo in linea retta lungo la *Contrada della Cittadella* (odierna via Dante) fino a ragigungere la *Porta Marenga*, ricavata nella cortina orientale della cinta fortificata e contigua alla Cittadella stessa, donde la cavalcata si sarebbe diretta verso Novi alla volta di Genova.

Giusta la testimonianza fornita dalle fonti descrittive, oltre che dal riscontro dei pagamenti ai facchini che avrebbero trasportato le diverse parti delle strutture effimere per assemblarle sui luoghi prescelti, lungo codesto percorso – e segnatamente nel suo primo tratto di circa due chilometri, compreso fra la *Porta Alessia* e la *Piazza Maggiore* – si era deciso infine di disporre cinque soli archi trionfali, realizzati «*di legnami et tele historiate, con statue et motti che aludino al senso della rappresentatione che si farà in ciascuno di detti Archi...*» [41]. La scelta di questi materiali struttivi era ovviamente dettata dalla necessità di contenere la spesa, ma soprattutto condizionata da alcune valutazioni di ordine squisitamente tecnico. Nel caso di costruzioni provvisorie in muratura, infatti, si temeva da un lato che le maestranze locali non sapessero riprodurre fedelmente i disegni progettuali e dall'altro che le opere così realizzate non potessero sopportare le vibrazioni derivate dalle scariche a salve e rovinassero per effetto delle onde d'urto, come si deduce inequivocabilmente da un verbale dei Deputati di Provvisione: «*et discorso della materia et forma di detti archi diccano per comune parer de periti essersi concluso anchor per minor spesa che si faccino d'asse et non di pietra poiche di pietra oltre la difficoltà a fargli fabricar et riuscir in forma appropriata et corrispondente ai dissegni si correrebbe grandissimo pericolo che per il rumore del artilaria et archibugeria che sparerà che non andassero in ruina le pitture et la fabrica istessa con pericolo delle persone circumstanti*» [42].

che si chiudano li portici Vecchj (...), con che sia di presente lastrigata la strada piu vicina che riesse molto comoda sì al publico como alli particulari et con questa opera viene provisto di locho per riponer li lettami di soa stalla che per il passato non havendo altro locho si getavano in strada con molta deturpatione et danno alla città...».

[41] ASAl, ASCAl, s. I, vol. 45: *Ceremoniale* cit., «*Preparamenti alla venuta...*», c. 153*v*.

[42] Cfr. il verbale del 29 luglio, in ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 15: *Ordinationi* cit., ff. 57*v*-58*r*.

Inoltre, secondo quanto si era già sperimentato altrove in varie occasioni del genere[43], ogni arco sarebbe stato eretto secondo un ordine architettonico differente, a cominciare dal primo della *Porta Alessia*, stagliato contro le mura e dunque necessariamente tuscanico, come più grave e rustico[44], per finire con quello all'angolo della Piazza, composito e fra tutti ornatissimo, rispettando rigorosamente in tale avvicendamento la successione canonica prevista dai trattati onde conseguire, nelle tappe progressive, una sempre più accentuata esuberanza dei corredi decorativi.

Frattanto, per dar luogo all'esecuzione degli apparati, già alla fine di luglio erano stati attivati due laboratori, allogati evidentemente nei rustici di due conventi cittadini: uno presso quello di S. Francesco dei PP. Minori Conventuali, l'altro presso quello di S. Maria del Carmine dei PP. Carmelitani Calzati. Ciascuna officina, quindi, era stata affidata alla responsabilità di un *architettore* – per la prima il già ricordato Stefano Tedesco (*Todesco*), per la seconda un non meglio identificato *misser* Lamberto – e ospitava un'impresa guidata da un 'soprastante', rispettivamente i maestri Aurelio Alessio e Boniforte Genovese. Per rendersi conto dell'entità dei lavori di carpenteria e falegnameria svolti allora nella fabbricazione degli archi, basti richiamare qui alcuni dati generali deducibili dai pagamenti alle maestranze: ad esempio, in S. Francesco il cantiere fu operante per 17 settimane consecutive, periodo in cui vennero effettuate ben 825 giornate lavorative complessive, con punte di 16 operai giornalieri nei momenti di maggior impegno; seppure più ridotto, il cantiere del Carmine fu comunque attivo per 14 settimane, con 393 giornate lavorative effetuate e punte massime di 10 operai al giorno.

Se dunque, in qualche modo, non erano mancati allora i *marangoni* e gli altri maestri di legname indispensabili al compimento delle varie strutture previste, pare invece che scarseggiassero gli artigiani

[43] Cfr. M. Fagiolo, *Effimero e giardino: il teatro della città e il teatro della natura*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il potere e lo spazio, La scena del principe*, Firenze, 1980, pp. 33-34, con riferimento particolare agli apparati bolognesi per uno dei passaggi di Carlo V (1541) e a quelli fiorentini per l'entrata di Cristina di Lorena che andava in sposa al granduca Ferdinando I.

[44] Sulle prerogative attribuite a quest'ordine dalla trattatistica del Cinquecento, v. in particolare G. Morolli, *«A quegli idei selvestri»: interpretazione naturalistica, primato e dissoluzione dell'ordine architettonico nella teoria cinquecentesca*, in M. Fagiolo, *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Roma, 1979, pp. 55-97.

e gli artisti qualificati di altre specializzazioni, tant'è vero che gli 'eletti' ai festeggiamenti, l'Inviziati e il Monga, si vedevano costretti a sollecitare il Priore e i Deputati affinché ne venissero cercati prontamente altrove: «*acciò non resti per questa causa l'oppera imperfetta al tempo destinato, et massime non trovandosi nella Città scultori, pittori et altri opperari necessarij al oppera, onde è bisogno che le Sig.rie Vostre faciano condurre forastieri quanto prima, puoiche Sua Eccellenza avisa che detta venuta sarà circa a megio il mese di settembre*»[45].

A ogni buon conto, l'arrivo degli statuari e dei vari pittori, contattati per vie che ci restano tuttora sconosciute, era stato certamente preceduto dalla fase di selezione ed elaborazione, affidata agli spiriti eruditi, delle rappresentazioni allusive – allegoriche e laudative – e delle 'imprese' simboliche, che ciascun arco avrebbe illustrato monograficamente e che i maestri appena reclutati avevano il compito di riprodurre mediante gruppi plastici e ampie tele dipinte. Come egli stesso doveva dichiarare per iscritto[46], un ruolo preponderante a questo specifico riguardo era stato svolto allora dal già ricordato Vittorio Muzio, «*per esser egli stato principal' inventore dell'imprese e misterij che si sono fatti, come pure ogn'uno sà, e per haver messo in luce molte altre cose oltre a quelle, che si sono messe in essecutione da molti dotti approvate, et alcune giudicate migliori, di quelle che si sono fatte...*». Ciò non toglie – giacché, anzi, l'ultima espressione sembra proprio avvalorare tale eventualità – che anche altri vi abbiano contribuito in qualche misura, e nella fattispecie quel Giovanni Maria Maccio (Mazzio), un bresciano trapiantato in città, che non solo si era cimentato precedentemente in analoghe esperienze, seppure con alterna fortuna, come in occasione dell'ingresso in Asti di Carlo Ema-

45 «*Preparamenti alla venuta...*», in ASAl, ASCAl, s. I, vol. 45: *Ceremoniale* cit., c. 154*v*. Questa affermazione circostanziata vale senz'altro a ridimensionare alquanto il giudizio compiaciuto espresso dagli storici dell'Ottocento circa la cultura artistica alessandrina di quegli anni. Cfr. G. A. De Giorgi, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini* (...), con note dell'editore [C. Mantelli], Alessandria, 1836 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1977), pp. 77-80; C. A-Valle, *op. cit.*, Libro IV, vol. 3°, Torino, 1854, p. 251.

46 Cfr. la lettera richiamata più sopra, alla nota (11), e inoltre l'*incipit* della dedica degli *Emblemata*, p. 3: «*Emblemata per me Alexandriae in optatissimo adventu tuo excogitata, Regina felicissima...*», oltre naturalmente ai riferimenti nel testo, frequentemente ribaditi: «*excogitaveram* (...) *& designaveram*», «*statueramus*», «*apposuimus*», «*demonstrare voluimus*», «*ordo meae dispositionis is erat...*».

nuele I di Savoia e di Caterina d'Austria (1587)[47], ma che anche nel caso in esame avrebbe fornito per gli apparati alcuni motti e iscrizioni nelle lingue latina e greca ispirati alle 'invenzioni' e all'evento festivo, poi accantonati in parte per presumibili contrasti col Muzio e nonostante il favore accordatogli dagli intelligenti, secondo quanto il Maccio stesso rendeva noto ai Deputati di Città: «*Fui più giorni sonno ricercato dal s.r Monga a scrivere alcuna cosa da mettere alle porte, et Archi, et altrove, dove fosse indicato opportuno, per honorare nella venuta et partita Sua la M.ta della sereniss.a Regina (...) Così havendo ubedito hò composto in prosa et versi Latini et Greci alcuno numero de Motti. Di grande parte de quali lo molto Ill.re s.r Annibale Guascho ne ebbe copia, et furono visti et accompagnati dal savio iudicio del molto Ill.re e R.do Don Girolamo Giesuita*»[48].

E mentre il Priore di Provvisione si preoccupava ancora di conoscere tramite l'oratore Pozzi accreditato a Milano[49] e un informatore,

[47] Ne abbiamo notizia dal fascicolo impresso nell'occasione *Avvertimenti sopra l'imprese dipinte alle porte della molto Mag. Città di Aste*, del Mag. Sig. Gio. Maria Maccio Cittadino Bresciano, in Alessandria, appresso Ercole Quinciano, 1587, oltre che dall'opuscolo – dato alle stampe dai suoi allievi nel prosieguo della polemica suscitata da quello scritto – intitolato *Risposta ad una lettera maledica* (...) *Dove si vituperano alcune openioni del Sig. Gio. Maria Maccio, intorno all'imprese poste sovra le porte della ill. Città d'Asti, nella entrata della Sereniss. di Savoia, Composta* dall'Accademia del sudetto Sig. Maccio *in difensione del'honor del suo maestro, & del vero insieme*, in Alessandria, appresso Ercole Quinciano, 1588.

[48] Lettera del 18 novembre 1598, in ASAl, ASCAl, s. I, vol. 45: *Ceremoniale* cit., c. 342*r*. Del resto, la collaborazione del Maccio è testimoniata esplicitamente anche da G. Shiavina, *op. cit.*, col. 626b: «*Nec immerito quidem, cum eorum* [inscriptionum] *inventio, et excogitatio maxima ex parte de divite penu ingeniorum Joannis Marii Mattii, et Victorii Muttii, virorum citra controversiam in omni doctrinarum facultate excellentium et singularium, prompta sunt*».

[49] La risposta da Milano, datata 24 agosto, è in ASAl, ASCAl, s. II, *Lettere di Oratori*, vol. 30 cit.: «*S'entrerà per porta Romana, qual ad perpetuam rej memoriam si fabrica hora di pietra viva, con grandissima spesa, et intendo che si debba lastregar quel borgo, dalla qual parte sino al Duomo si mettono da quattro a cinque archi trionfali di grandissima spesa et di gran machina* (...) *Si rappresentera una bellissima comedia Si farano donativj di queste gentilezze di Milano, come di Cristalli, et altre cose simili, al valore de migliara de Ducatoni* (...) *In corte si fà un grandissimo Salone a terra per far le feste, et trionfi, che sarà di spesa de molte migliara de scuti, e si rasettano molte parti del palazzo, dove doveranno alloggiar questi prencipi...*» (cc. 282*r*-283*r*). Com'è noto, di quegli apparati effimeri abbiamo una bella descrizione coeva nell'opera di [Guido Mazenta], *Apparato fatto dalla Città di Milano per ricevere la Serenissima Regina D. Margarita d'Austria* (...), in Milano, nella Stampa del quon. Pacifico Pontio, 1598, nonché un resoconto accompagnato dai disegni dei cinque archi trionfali nel ms. 2908 della Biblioteca Nacional di Madrid: *Arcos triunfales con que fué recibida en Milán la Princesa Gregoria de Austria, año 1597* (*sic*), sul quale si veda F. Chca, R. Diez del Corral, *Arquitectura, iconologia y simbolismo político: la entrada de Margarita de Austria, mujer de Felipe III de España, en Milán el año 1598*, in «Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte», vol. 5: *La scenografia barocca*, a cura di A. Schnapper, Bologna, 1982, pp. 73-83.

rimastoci ignoto, da Pavia[50] quali fossero i preparativi posti in atto in quelle due città, affinché Alessandria – compatibilmente con i propri mezzi – non sfigurasse al confronto e potesse regolarsi di conseguenza, la *Notta delle spese* tenuta dal Monga cominciava ormai a registrare settimanalmente i primi salari, gli acconti e i saldi corrisposti agli scultori e ai pittori incaricati della decorazione degli archi trionfali e degli addobbi delle rocche del Ponte Coperto. A scorrerne i nomi, troviamo svariati artisti e artigiani – fatte salve pochissime eccezioni – del tutto sconosciuti ai principali repertori correnti e dunque difficili da inquadrare quanto a produzione e formazione tecnico-culturale; nondimeno, a giudicare dall'entità delle rispettive retribuzioni, doveva certamente trattarsi, in taluni casi, di maestri di qualche considerazione – attivi, come sembra, nell'Alessandrino, nel Casalese, nel Tortonese e nel Novese – dei quali varrà la pena di segnalare qui almeno la presenza in funzione di future e più approfondite indagini su quegli ambiti artistici locali.

I primi a giungere in città furono senz'altro i plasticatori, come dimostra un pagamento – ancora in data del 15 agosto – a tale Sebastiano, «*qual è andato a tor li statuarij con doij Cavalli per giorni doij*»[51]: a prenderli, cioè, da una località non troppo lontana, situata credibilmente entro un raggio di una trentina di miglia. Quindi, sotto il 22 seguente troviamo il primo acconto corrisposto a uno di essi: «*Datto per caparra delle statue a Gio. Tabachin due doble di Spagna a bon conto*»[52]. Supporre ora che questo statuario – accompagnato in Alessandria dal collaboratore maestro Gerardo – possa essere identificato con quel Jean de Wespin detto comunemente Giovanni Tabacchetti,[53], rinomato già allora per le statue in terracotta realizzate nei

[50] Il resoconto da Pavia – cioè la «*Nota di quello si prepara a Pavia per l'intrada della Principessa di Spagna*» – non datato, ma presumibilmente spedito entro la fine di agosto, si trova in ASAl, ASCAl, s. I, vol. 45: *Ceremoniale* cit., cc. 161*r*-161*v*: «(...) *Apparacchia la Città a detta Sig.ra un presente di due milla scuti, et saranno a quel che si intende Cristalli* (...) *Si fabricheranno sette archi, ma infino a quest'hora non si sa quanto possa essere il costo d'essi, et si faranno sopra essi archi varie inscrittioni con motti et versi. Si copriranno le strade*».

[51] *Notta delle spese*... cit., c. 1*v*.

[52] *Ibidem*, c. 2*r*.

[53] Sul fiammingo Giovanni Tabacchetti († 1615), originario di Dinant presso Liegi, ma noto esclusivamente per la sua attività in Italia, v. in particolare F. Negri, *Il santuario di Crea in Monferrato*, in «RSAA», a. XI (1902), serie II, fasc. VI, pp. 56-72 (rist. anast.: Casale M.to, Ed. Il Portico, s.a., pp. 64-80); U. Thieme, F. Becker,

Sacri Monti di Crea[54] e di Varallo, non ci sembra oltremodo azzardato: un po' perché la responsabilità dell'impegno richiedeva un maestro veramente esperto, un po' perché il pagamento forfettario concordato appare di tutto rispetto; d'altro canto, sia ch'egli fosse occupato a Crea, sia che oziasse nella sua casa di Forneglio presso Serralunga, sia infine che curasse le sue proprietà sparse nei dintorni, era certamente raggiungibile a cavallo nello spazio di una giornata. Quando poi l'11 ottobre egli doveva abbandonare l'opera ancora imperfetta – forse per rientrare temporaneamente a Forneglio, ove a fine mese avrebbe stipulato un contratto di affittamento, e poi proseguire per Varallo, ove il Tabacchetti si sarebbe obbligato qualche tempo dopo a fornire le statue per la «*Capella nova dove N. S. porta la Croce al Calvario*»[55] – la nostra *Notta delle spese* registrava il «*Conto con miser Giohanni et miser Gerardo delle statue quali per finirsi sono in tutto dieci nove et mezza...*»[56], ammontante a quella data a lire 1307:4 in moneta di Alessandria[57], cui si sarebbero aggiunte ancora, entro il 31 di quello stesso mese, altre lire 358:6 per saldo «*con miser Gerardo statuario, et li ho pagato due stattue fatte di novo* (...) *et per haver acontiatto tre statue...*»[58]: in altre parole, ogni statua modellata nel gesso per l'occasione era venuta a costare ducatoni 5.1/2 circa.

Oltre a questi due statuari, nella lista delle spese veniva registrata anche la presenza di uno 'scultore', Giovanni Maria Mantello[59], im-

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, XXXV, 1942, s.v. *Wespin Jean*, pp. 434-435; A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, vol. IV, 1982, pp. 1615-1616.

54 Non va dimenticato che proprio allora il Tabacchetti avrebbe eseguito a Crea i gruppi scultorei con l'*Eterno* e con la *Giuditta* per la Cappella dell'Annunziata di patronato della città di Alessandria, la cui decorazione risultava completata nel 1599, come da epigrafe votiva. Sicché la sua chiamata per gli apparati alessandrini può essere spiegata anche sulla scorta dei precedenti impegni assunti per la medesima committenza. Sulla cronologia della Cappella, v. F. Negri, *op. cit.*, pp. 38-42 (46-50).

55 Cfr. lo strumento rogato il 27 aprile 1599 dal notaio Albertini di Varallo, in F. Negri, *op. cit.*, p. 60 (p. 68).

56 Nei pagamenti, l'espressione stava a indicare convenzionalmente la statua piccola o la figura in altorilievo. Cfr. ad esempio il rogito ricordato alla nota precedente: «(...) *Et per sua mercede detti fabriceri gli promettono dare e pagare a ragione di ducatoni dodici per ogni statua, con questo che le statue piccole e quelle di mezzo rilievo s'abbino a contare ogni due per una sola, et gli uomini a cavallo con il cavallo per tre statue per ogni cavallo et huomo a cavallo...*».

57 *Notta delle spese...* cit., c. 6*r*.

58 *Ibidem*, c. 8*r*.

59 Nel 1613 il medesimo artista avrebbe ricevuto l'incarico di realizzare una nuova ancona e le statue «*a tutto rilievo*» della Madonna e dell'Arcangelo Gabriele, di due

piegato per una dozzina di giorni nel mese di settembre: si trattava verosimilmente di un intagliatore, che troviamo impegnato a lavorare il «*legno di sarbora*»[60], nella fattispecie usato prevalentemente, a quanto risulta, «*per far le volute*»[61] e fors'anche i caulicoli dei capitelli.

Quanto ai 'pittori' – così chiamati indiscriminatamente nei documenti dell'epoca – in mancanza di dati più precisi sul loro *status* sociale e sulla qualità delle rispettive prestazioni, possiamo fare una distinzione di massima tra semplici imbianchini e decoratori, da un lato, e gli artigiani qualificati (se non vogliamo considerare propriamente artisti i pittori di insegne gentilizie e di altri emblemi), dall'altro, solo in base alle modalità dei pagamenti e all'entità delle retribuzioni: i primi risultavano infatti tutti salariati, con paghe oscillanti attorno alle 2-4 lire giornaliere secondo il caso, mentre gli altri lavoravano generalmente a cottimo.

Nel novero di questi ultimi, Sebastiano Olivero fu senza dubbio il più lungamente impegnato: dapprima, come s'è visto, in qualità di consulente nella scelta degli apparati[62] e in seguito, a opere avviate, in veste professionale fino al compimento dei lavori. Questi, frattanto, si erano protratti sino alla fine di gennaio del 1599 – dunque per diversi mesi oltre il termine precedentemente stabilito della metà di settembre – a causa del rinvio delle nozze e del viaggio di Margherita di Stiria, conseguente al periodo di lutto imposto dalla morte dell'augusto suocero Filippo II, mancato ai vivi il 13 settembre 1598[63]. Nella circostanza, oltre a varie altre opere che ci restano sconosciute, l'Olivero aveva eseguito «*l'Arme fatta sopra il Pallazzo dell'Ill.e s.r Governator* (...) *l'Arme del Archo di Piazza* (...) *la pittura della porta d'Asti*»[64].

Angeli, due Profeti e della Madonna del Pianto, destinate all'oratorio dell'Annunziata di Borgoglio. Cfr. C. Moretti, *Le Confraternite di Alessandria*, Alessandria, 1948, parte II, pp. 50-52.

60 *Notta delle spese*... cit., c. 4*v*.

61 *Ibidem*, c. 3*r*.

62 ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 15: *Ordinationi* cit., ff. 57*r*-57*v*.

63 Cfr. l'avviso spedito da Milano al Priore e ai Deputati dal contestabile Juan Fernandez de Velasco, in ASAl, ASCAl, s. II, *Lettere di Oratori*, vol. 30 cit., cc. 83*r*-83*v*.

64 *Notta delle spese* cit., c. 18*r*; cfr. ancora *Ibidem*, c. 16*v*: «*Datto a Sebastiano Olivero Pittor a bon conto per la porta d'Allessio*...» (30 gennaio 1599), e c. 15*v*: «*Datto a ms Sebastiano Olivero a conto delle Arme dell'Archo di Piazza et le Arme del Pallazzo del Ill.e s.r Governatore*...» (2 marzo).

A quanto pare, seppure per un periodo più limitato, mansioni analoghe avrebbe ricoperto anche *miser* Ludovico Lemuggio [65], probabilmente alessandrino, cui si dovevano, fra le altre cose, «*la pittura della Porta del Ponte verso Borgoglio et l'arma fatta sopra la tella a ollio che fu messa alla Rocha et hor si trova alla Cittadella*» [66]. Né molto diverso doveva essere stato allora il compito di Vespasiano Longo «*Pittor di Fubini*» – per quel poco che sappiamo di lui [67], pratico nella realizzazione di siffatte insegne araldiche – che qui risultava ben retribuito in ragione di un crosone (= 11:4 lire in moneta di Alessandria) al giorno, la stessa cifra corrisposta del resto ai due *architettori*, Stefano Tedesco e *miser* Lamberto. E sempre in questo gruppo dobbiamo ricordare certamente lo spagnolo Giovanni Figaroa, impegnato saltuariamente, un «*Pittor Casalascho*» non meglio identificato, un «*Cesare Pittor*» che lavorava accompagnato dal suo aiutante e, forse ancora, maestro Battista Cassero e il «*Pittor Serralonga*».

Impiegati verosimilmente in occupazioni più umili – chi a stemperare pigmenti, chi a stendere imprimiture sulle superfici lignee e tessili, chi a dipingere le ampie campiture a finti marmi policromi, chi infine a preparare gli spolveri per le armi principesche – restavano gli altri: tale Marco Antonio Quaglia, che troviamo impegnato per alcuni mesi, gli spagnoli Giovanni Vitado e Giovanni Lortado – il primo dei quali, all'inizio, avrebbe continuato a macinare colori [68] – quindi i 'pittori' Sebastiano Ortado (?) e Sebastiano Ortolano, e poi ancora

[65] Qualche anno dopo, il medesimo pittore avrebbe presentato un preventivo – non datato, ma dei primi di novembre del 1604 – per il restauro di una *Vittoria*, affrescata sul prospetto interno della porta del Ponte Coperto a Borgoglio per commemorare il successo ottenuto «*dalla gioventù Alessandrina contra il Conte d'Armignach*» oltre due secoli prima (1391): la relativa 'memoria' autografa è in ASAl, ASCAl, s. I, vol. 468: *Spese fatte dalla Città* (1532-1673), c. 300*r*. Sulla questione, v. il verbale della seduta del 27 ottobre 1604, in ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 16: *Ordinationi*, tomo 4, f. 246*v*, e inoltre s.a., *La pittura commemorativa della rotta D'Armagnac*, in «RSAA», a. IV (1895), fasc. 12, p. 308.

[66] *Notta delle spese* cit., c. 19*r*: *Notta delli Debiti fatti che non sono pagatti* (12 marzo 1599); cfr. ancora *Ibidem*, c. 16*v*: «*Alli 31* [Genaro] *Datto a ms Ludovico Lemuggio a bon conto per la porta di Borgolio et Arma della rocha...*», e c. 15*v*: «*Datto a ms Ludovico Lemuggio Pittor a conto della Pittura della porta del Ponte verso Bergoglio et l'Arma della Rochetta fatto sopra la tella a olio...*» (2 marzo).

[67] Se ne veda la scheda biografica, invero alquanto confusa, in A. Baudi di Vesme, *op. cit.*, vol. II, 1966, s.v. *Longo Vespasiano e Raffaele*, p. 631, da cui risulta ancora ignota la provenienza del pittore, né le opere ascrittegli (tutte pinerolesi?) appaiono del tutto chiare.

[68] *Notta delle spese* cit., c. 4*r*: «*Datto a Gio. Vitado per compito pagamento de giornate dieci a macinar colori...*» (19 settembre 1598).

«*il filiolo di miser Rafael Angelo*» [69] – garzone, questo, facilmente riconoscibile per i suoi più illustri natali [70] – fino agli ultimi maestri anonimi, arrivati dopo il 30 novembre, quando – giusta la lista dei pagamenti [71] – si era «*speso in mandar a Novi et Serravalle a cercar pittori*» [72].

Alla fine di settembre, gran parte dei membri lignei pertinenti agli archi trionfali – lavorati separatamente, come s'è detto, nelle due officine di S. Francesco e del Carmine – poteva dirsi ormai compiuta: le colonne con i relativi piedistalli, le trabeazioni, i frontespizi, i fastigi di aperture e nicchie, tutti ricavati dalle 1348 braccia (= 802 m. ca.) di «*asse d'albera biancha*» e dalle 189 braccia (= 112,50 m. ca.) di «*mazenghe*», acquistate da vari fornitori a partire dai primi di agosto. Tant'è vero che proprio in quei giorni – e per tutto il mese seguente – un gruppetto di facchini sarebbe stato impegnato a trasportare i singoli pezzi sui cinque luoghi deputati per l'erezione delle strutture, ove, dal canto suo, uno stuolo di mastri e capomastri [73] stava già gettando i basamenti in muratura per l'ancoraggio delle porte, innalzava i pali per le ossature e predisponeva la griglia dei controventi. Fra dicembre e gennaio, gli archi risultavano ormai pressoché allestiti, debitamente foderati con i teli di «*terlizone*» [74], comprati a Milano in due tornate [75] per la bellezza di 506 braccia da panno complessive

[69] *Ibidem*, c. 12*r*.

[70] Si tratta infatti del nipote di Giorgio Soleri, il cui padre Raffaele Angelo fu anch'egli pittore, seppure di modeste risorse. Cfr. F. Gasparolo, *Due quadri acquesi del cinquecento*, in «RSAA», a. XXXIV (1925), serie III, fasc. XXXVI, pp. 361-365; G. Romano, *op. cit.*, scheda n. 9, pp. 106-107.

[71] *Notta delle spese* cit., c. 11*v*.

[72] A giudicare dal quadro complessivo delle attività e professioni, che S. Cavazza, *Il secolo di Novi barocca*, Tortona, 1970, pp. 27 sgg., ricava dagli 'stati delle anime' delle parrocchie novesi del 1592, uno solo è il pittore menzionato, tale Filippo Lomellino, che tuttavia non figurava tra i nostri. Quanto a Serravalle, mancano dati specifici al riguardo nello studio di R. Allegri, *Serravalle nella storia*, Alessandria, 1972.

[73] Secondo la *Notta delle spese...* cit., *passim*, i mastri maggiormente impegnati a «*tirar in piedi l'archo*» oppure «*per giornate (...) fatte al'archo di Piazza*», etc., sarebbero stati Andrea Della Giovanna col figlio Domenico e i fratelli Gio. Domenico e Antonio Comuzio (*de Comutiis*). Inoltre, occupati in mansioni verosimilmente analoghe, per quanto non meglio specificate, figurano ancora i salariati Giacomo Reido, Lorenzo Collo, Francesco Nizza (*Nitia*), Stefano Zanardo, Giacomo e Francesco da Lugano, oltre a diversi altri.

[74] Doveva trattarsi evidentemente di un panno di canapa. Cfr. Ch. Dufresne du Cange, *Glossarium ad Scriptores mediae et infimae Latinitatis*, VIII, 1954 (Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1883-1887), p. 68, s.v. *Terlis*: «canevas».

[75] *Notta delle spese...* cit., c. 1*r*: «*Alli 8* [agosto] *si è mandatto a Millano per acomprar pezze 9 di terlizone* (...)»; *Ibidem*, c. 10*r*: «[Alli 15 novembre] *Speso in*

(= 338 m. ca.), cui si sarebbe dovuto aggiungere all'ultimo momento – per un imprevisto esaurimento del materiale – anche «*l'apparato della Comedia cioè li telari et tele* (...) *per fabricar li Archi*»[76], fornito addirittura dagli Accademici Immobili, costretti a svendere la propria scenografia per soccorrere la Città in angustie.

Nel frattempo, Margherita di Stiria aveva ormai intrapreso il suo viaggio di avvicinamento alla volta della Spagna, facendo tappa a Ferrara ove, accolta con straordinaria pompa[77], aveva trovato ad attenderla papa Clemente VIII, che il 15 novembre doveva benedirne le nozze per procura con Filippo III[78], unitamente a quelle dell'arciduca Alberto d'Austria – neoeletto sovrano dei Paesi Bassi (6 maggio 1598), dopo la sua rinunzia alla porpora cardinalizia – con l'infanta Isabella. Da qui, ella avrebbe proseguito per Milano, dove fece il suo ingresso il 30 novembre e si trattenne festeggiatissima[79] oltre due mesi, per ripartire finalmente verso l'imbarco stabilito a Genova.

La Regina, con il suo corteggio, si presentò alle porte di Alessandria, proveniente da Bassignana, domenica 7 febbraio 1599, «*a hore 22 incirca* [= le 5 pomeridiane], *giornata serena et bella*»[80]. Fu ricevuta dapprima entro un padiglione allestito fuori di *Porta Alessia* da otto 'Dottori del Collegio' incaricati di portare il baldacchino in tela d'argento e frangia d'oro[81], dal Governatore che doveva porgerle le chiavi della città e dalle autorità comunali; quindi, lungo il percorso

brazza 236 terlizone per li archi del ponte et Bergolio a ragione di soldi 25 di Millano il brazo (...)».

76 *Ibidem*, c. 12*v*.

77 Cfr. *La Felicissima Entrata della Sereniss. Regina di Spagna D. Margarita d'Austria nella Città di Ferrara*, in Ferrara, 1598; *Relazione* di Paolo Mucante *dell'Entrata solenne fatta in Ferrara per la ser. D. Margherita d'Austria Regina di Spagna* (...), in Roma, 1598.

78 Si veda in proposito L. von Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, vol. XI: *Clemente VIII (1592-1605)*, Roma 1929, pp. 612-613.

79 Sugli apparati milanesi, v. in particolare [Guido Mazenga], *op. cit.*, *passim*; inoltre, cfr. P. Mezzanotte, G. C. Bascapè, *op. cit.*, p. 455; M. Bendiscioli, *Politica, amministrazione e religione nell'età dei Borromei*, in *Storia di Milano*, vol. X cit., p. 322; Id., *Vita sociale e culturale*, *Ibidem*, p. 445; G. Nicodemi, *La scultura milanese dal 1530 al 1630*, *Ibidem*, p. 824.

80 Cfr. la *Memoria*... dell'Ottello, di cui alla nota 6.

81 Il baldacchino, realizzato finalmente a Milano dopo serie titubanze per l'eccessivo aggravio di spesa, era costato – giusta una nota dell'oratore Pozzi – la somma di lire 1242:11 in moneta di Milano. Secondo gli accordi presi, alla partenza della Regina, esso sarebbe stato ceduto alla Cattedrale per uso del Santissimo, come di fatto avvenne: «*Qual balduchino à richiesta della Città fù da Sua Maestà à lei donato per dar al duomo per servitio del Sant.mo Sacramento*» (*Ibidem*, f. 119*r*).

urbano decorato di tapezzerie, fu accompagnata da ventidue giovani gentiluomini in qualità di staffieri, venne servita da undici paggi (il dodicesimo si era inopinatamente ammalato) e scortata da ventisei mercanti in veste di alabardieri, tutti splendidamente abbigliati, seppure riluttanti, a proprie spese[82].

«*Passò sua Maestà sotto cinque archi trionfali fabricati à spese publiche ornati di varie statue, arme et inscritioni, cioè uno alla porta d'Asti dove entrò, l'altro nell'entrar del ponte del Tanaro, il terzo alla crocetta di strata maestra, il quarto alla piazetta del Pozzo, et l'ultimo al cantone della detta strada maestra entrando in piazza* (...)».

Così riferiva allora, a proposito degli apparati trionfali, il già ricordato cancelliere Battista Ottello nella sua relazione circa *L'entrata di S.M. la Regina*[83], mentre – sulla base dei materiali d'archivio e delle fonti bibliografiche sin qui scandagliate – è certamente possibile aggiungere ora, a quei pochi cenni, diversi particolari significativi che ne completino la descrizione[84].

Dunque, l'arco innalzato a *Porta Alessia* presentava un solo fornice, stretto tra due enormi colonne di ordine tuscanico, ed era dipinto in maniera da simulare un paramento rustico di pietra grezza. Il tema sviluppato dal suo corredo scultoreo e dalle 'imprese' era all'evidenza

[82] I gentiluomini erano «*vestiti con calzoni alla Ciciliana fodrati di tela d'argento et oro con taglij di lavor d'oro, giuppone di tela d'argento et oro, colletto bianco guarnito d'oro, spada et pugnale dorati con cintura et pendoni ricamati, scarpa bianca, calza intiera di seta paiatta et beretta di veluto ornata di molte gioie et molti con belissimi mazzi di arioni et con grosse collane attraverso...*» (*Memoria...* cit., f. 117*v*). I paggi erano «*vestiti* (...) *parimente di raso bianco guarnito d'oro, cioè calza alla Siviliana et ropiglia con manica, centura di veluto bianco, maniche del giuppone di raso bianco, calzetta di seta bianca con le sue rose, scarpa bianca, beretta di veluto con gioie et colana...*» (*Ibidem*, f. 118*r*). Gli alabardieri indossavano «*una veste di panno morello sino a mezza gamba con le maniche longhe all'Ungarescha, cinta con tova d'oro et guarnita di allamari et lavori d'argento e seta morella con collana a traverso, maniche di seta bianca, calzetta bianca di stame, scarpa bianca, capello di feltro nero con piume morelle et bianche, cimitarra argentata con fodro di veluto morello, et alabarda dorata fodrata l'hasta di veluto et chiodata*» (*Ibidem*, f. 118*v*).

[83] *Memoria...* cit., f. 119*v*.

[84] Per non appesantire ulteriormente i rimandi critici, i particolari descrittivi che seguono – ove non specificato altrimenti – s'intendono derivati dagli *Emblemata* del Muzio, di cui alla nota 7, oltre che dagli *Annali* del Ghilini, nella fattispecie in debito palese da quel medesimo opuscolo. Naturalmente, per mancanza di sufficienti indizi, non si potrà invece fare alcun riferimento sicuro allo 'stile' delle architetture effimere, anche se appare probabile – stanti la località e l'epoca – dovesse trattarsi ancora di variazioni o parafrasi sul tema delle porte esemplate con dovizia nel IV libro di SEBASTIANO SERLIO «*nel quale si tratta in disegno delle maniere de' cinque ordini...*», allora assai diffuso grazie alle frequenti ristampe veneziane.

fatti, sul coronamento erano collocate la statua della Regina, quella della Fama e la personificazione di Alessandria, mentre dipinte sul quello del benvenuto augurale alla sovrana da parte della Città. In frontespizio figuravano, su un lato, ancora Alessandria tra l'Allegrezza e la Fedeltà, sull'altro, le armi della Casa imperiale d'Austria, di Filippo III e di Margherita: quest'ultima salutata da un'epigrafe in cui, per l'appunto, «*Alexandria Civitas fidelissima*» dichiarava l'accoglierla «*hilarissimo animo*».

Il secondo arco di Borgoglio era situato davanti alla porta che dava accesso al Ponte Coperto[85]: di ordine dorico, la struttura fungeva da cornice architettonica per due rappresentazioni allegoriche sul tema della letizia indotta dagli augusti sponsali. La prima di esse, infatti, era 'recitata' dalle statue[86] di Giovanni Tabachin, con Imeneo al centro, fra la Pace vittrice e Marte discacciato (queste due in luogo delle effigi, precedentemente previste, di Filippo III e di Margherita): allusione implicita, di fatto, alla pacificazione delle Fiandre e alla concordia instaurata in quegli anni tra Francia e Spagna. La seconda, invece, era raffigurata su una gran tela – probabile opera del Lemuggio – forse appesa direttamente alla Porta del Ponte, con una bizzarra 'invenzione' desunta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che mostrava Alessandria inondata dal Tanaro effondente vino e dal Bormida versante latte; e alla Città che, stupefatta e intimorita, gli domandava conto di siffatto allagamento, il Tanaro manifestava tutta la sua allegrezza con un elegante distico: LAETVS LAETA FERO, HAVD LETHVM CVM CONIVGE DIRVS: / HOSCE DIES MANDAT FVNDERE NOS LATICES.

[85] Per una cronologia di questa notevole struttura di età sforzesca, fondata il 25 ottobre 1455, compiuta tre anni dopo e parzialmente rinnovata già negli anni 1487-1492, v. in particolare [CARLO GUASCO], *Memorie riguardanti le Fiere di S. Giorgio, e di S. Francesco...*, ms. del 1781, in Biblioteca Civica di Alessandria (s.n. inv.), all'articolo «*Ponte sul Fiume Tanaro in Alessandria*», s.i.p. Al restauro più recente, degli anni 1578-1585 aveva collaborato fra gli altri anche Pellegrino Pellegrini: cfr. F. GASPAROLO, *Carte Alessandrine* cit., nn. 1883-1887 di p. 272, 1897-1898 di p. 274, 1904 di p. 275, etc.

[86] Le figure non dovevano essere affatto dipinte, come vuole G. GHILINI, *op. cit.*, p. 179/4, cui era evidentemente sfuggita la specificazione di V. MUTIUS, *Emblemata*, p. 11: «*Signum* [termine usato nel testo per indicare la statua] *Hymenaei*». Si veda inoltre a questo riguardo la *Nota della spesa* (...) *per far disfar li archi trionfali alla porta d'Aste et al ponte...*, in ASAl, ASCAl, s. II, m. 189: *Documenti diversi su svariati argomenti*, n. 612, c. 2*v*, in cui troviamo annotata, senza possibilità di equivoci, una «*Spesa fatta alla porta trionfale al ponte. Primo speso alli 13 di Agosto* [1599] *per far portar in palatio le tre statue quali erano sopra la porta al ponte à fachini 8 per ogni statua* (...)».

Al di qua del fiume, poi, il terzo arco era stato eretto alla *Crocetta*, cioè all'imbocco della *Strada Maestra* (più o meno al termine dell'odierna via Dossena): si trattava di una porta a tre fornici su quattro colonne ioniche «*di colore di marmo alabastrino*»[87], sormontata da un frontone ornato di guglie e statue: in questo caso, le raffigurazioni concorrevano a rappresentare la glorificazione di Filippo II, con la sua effigie insignita degli attributi regali – l'asta in una mano, lo scettro desinente in una testa d'Argo nell'altra, e un grande scudo ai piedi, su cui campeggiava un'aquila protesa a fissare il sole – e fiancheggiata dalle statue della Giustizia e della Fortezza. Al pari delle altre, anche queste statue di scagliola dovevano essere colorate[88] – non sappiamo però se al naturale oppure parzialmente indorate – con l'aggiunta di qualche tocco realistico: qui, le corone «*in lottone*» o il «*fillo di ferro per far le balanze* (...) *alla Giustizia*», altrove il «*vello per Imeneo*»[89], etc. Sul timpano, quindi, era stato dipinto l'adolescente Filippo, quasi un novello Alessandro Magno, che alla vista del padre Carlo V – onusto della corona trionfale, nonché di quelle di palma e d'alloro, alle quali era in atto di aggiungere anche un serto di spighe – domandava in un moto di onesta emulazione e anelante di pari gloria: ECQVID MIHI?, ricevendone la risposta: VTINAM TV NIHIL POSTERIS.

Il quarto arco sorgeva sulla *Strada Maestra*, all'altezza della *Piazzetta dal Pozzo* (odierna piazza S. Stefano): era una struttura di ordine corinzio, con quattro colonne – giusta il Muzio, «*porfidi marmoris speciem ostendentes*» e dai relativi capitelli a fogliame in cartapesta[90] – che inquadravano verosimilmente sempre tre fornici. Sul-

[87] Così G. GHILINI, *op. cit.*, p. 179/5 – che traduce ancora dagli *Emblemata*, p. 14: «(...) *super quatuor columnas Onichino lapidi*» – frainteso tuttavia da C. A-VALLE, *op. cit.*, Libro IV, vol. 3°, Torino, 1854, p. 249, quando ne riprende la descrizione e così riferisce a proposito di questa porta: «*colonne di marmo alabastrino*», come del resto per le successive: «*colonne di porfido*» e «*colonne di marmo serpentino*».

[88] Cfr. la solita *Notta della spese*... cit., c. 14*v*: «*Datto per acomprar carbone per dar la vernice alle statue di Piazza*...».

[89] *Ibidem*, cc. 10*v*, 17*r*-17*v*.

[90] La prova indiziaria è fornita dall'acquisto in più riprese di «*carta da strazze per far le folie alli Capitelli*» per l'ordine corinzio e composito. Cfr. la *Notta delle spese*... cit., c. 4*r* e, ancora, cc. 3*v*, 4*v*, 5*r*, etc. I rosoni dei cassettoni ricavati nel gocciolatio delle cornici erano invece lavorati in legno. Cfr. *Ibidem*: «*Datto al tornidor per rose 34*...» (c. 4*v*); «*Datto al tornidor per rosette 36 per il Cornison del Carmen*...» (c. 5*v*).

l'attico si andava sviluppando, tra guglie e statue [91], il tema dell'esaltazione di Filippo III, come del resto era chiarito dai vari motti e distici appostivi. Il Re era rappresentato tra una Cibele stante sul cocchio nel gesto di cedergli la propria corona turrita, e Nettuno, che gli offriva il proprio tridente, ciascuno rinunciando così in suo favore al dominio sulla terra e a quello sul mare: TERRESTRE IMPERIVM CYBELE, NEPTVNE MARINVM / CEDITO, QVI MELIVS TEMPERET ISTA, VENIT.

L'ultimo arco, infine, era stato innalzato all'angolo nord-occidentale della *Piazza Maggiore*, probabilmente nella medesima posizione della porta trionfale in muratura [92], eretta più tardi (1649) a ricordo delle nozze di Filippo IV con Maria Anna di Francia: dunque, tra il Palazzo del Governatore e l'edificio diagonalmente opposto [93]. Si trattava di un apparato particolarmente grandioso, ricco ed elaborato – a quanto risulta, provvisto di una coppia di fornici – di ordine composito, con colonne« *quae marmoreae apparent eleganter depictae ex marmore, quod vulgo serpentinum dicunt*». L'arco era ornato (sull'attico?) da ben otto statue – quattro rivolte verso strada e quattro sulla piazza – di imperatori della dinastia d'Asburgo, dal capostipite Rodolfo I al felicemente regnante Rodolfo II, ciascuna corredata dalla relativa iscrizione encomiastica che ne esaltava le imprese principali.

Celebrati così lungo il tragitto i 'trionfi' dinastici, la Regina entrò nella *Piazza Maggiore* e si recò a pregare nella Cattedrale, da qualche anno parzialmente ammodernata all'interno per volontà del vescovo Ottavio Parravicini [94]. Da qui tornò poi verso il Palazzo del

[91] *Ibidem*, c. 16*v*: «*Alli 29 Genaro 1599* (...) *Datto alli fachini per saldo delle portature delle stattue et piramidi della Piacetta et del Ponte...*».

[92] Si tratta dell'arco trionfale distrutto in periodo napoleonico, cui accenna [L. BORDES], *op. cit.*, in «RSAA», a. XXXVII (1928), serie III, fasc. XLV-XLVI, p. 156, che lo vuole però costruito proprio per Margherita di Stiria, ciò che invece è contraddetto anche dalle iscrizioni dedicatorie pubblicate da F. GASPAROLO, F. GUASCO DI BISIO, C. PARNISETTI, *Raccolta di iscrizioni alessandrine* (Biblioteca della Soc. di SAA per la Prov. di Alessandria, 10), Alessandria, 1933, pp. 74-75, i quali nondimeno ne attribuiscono erroneamente la costruzione al 1615. È corretta invece la notizia riferita da [CARLO GUASCO], *Memorie...* cit., s.i.p.: «*Nell'arco della Porta Trionfale riguardante la Piazza del Duomo, si legge l'Iscrizione postavi nel 1649:* SERENISSIMAE MARIAE ANNAE, etc.».

[93] L'ubicazione della porta appare in netta evidenza su una planimetria settecentesca – «(...) *la piazza di Alessandria con le Fabriche atorno essa*» (ASAl, ASCAl, cart. 2273) – ove è individuata in legenda dalla lettera I: *Porta Trionfale*.

[94] Si veda in proposito G. IENI, *Dall'Ecclesia maior al rifacimento del S. Marco: La vicenda delle cattedrali alessandrine fra l'ultimo terzo del XII e la prima metà del*

Governatore – fresco di restauri e «*superbamente preparato*»[95] – in cui avrebbe pernottato e dove le venne offerto il famigerato «*donativo*», costato alla Città la rispettabile cifra di 600 ducatoni (= 8400 lire in moneta di Alessandria), oltre a innumerevoli dibattimenti consiliari, missioni a Milano alla ricerca degli orefici[96], consultazioni fra gli 'intelligenti', corse al risparmio e ripensamenti:

«*La sera istessa dell'arrivo di Sua Maestà à un hora di notte gli fu fatto il presente ò sia donativo infrascritto in nome della Città et a sue spese, cioè*
Due bacile grandi d'argento con li soi boccali il tutto lavorato d'oro
Due tazze d'argento lavorato d'oro
Due cavagnole forate d'argento et lavorate d'oro
Due fruttere d'argento forate et lavorate d'oro
Un sidello d'argento
Un Vaso d'argento più grande da acqua con le sue manecchie, che in tutto sono pezzi dodeci (...)».

L'indomani mattina Margherita di Spagna ritornò nuovamente in chiesa per assistere a due messe, quindi fece colazione con tutta la corte e ripartì per Genova, salutata alla *Porta Marenga* dalle salve dei bombardieri di guarnigione alla Cittadella.

XIX secolo, in *La Cattedrale di Alessandria*, a cura di C. Spantigati, Alessandria, 1988, pp. 12-14.

[95] Si tratta, com'è noto, del *Palatium Vetus* (oggi sede del Comando del Presidio Militare) – sul quale v. F. Bima, *Il Palatium Vetus di Alessandria*, in «RSAA», aa. LXVIII-LXIX (1959-1960), pp. 202-208; Id., *Il Palatium Vetus del Comune di Alessandria*, *Ibidem*, a. LXXII (1963), pp. 127-137 – rimasto anche allora di proprietà comunale. Dalla documentazione d'archivio risultano, per quegli anni, frequenti riattamenti e limitate riplasmazioni, coincidenti spesso col passaggio degli ospiti illustri che vi avrebbero alloggiato. Sui lavori del 1580-1581, consigliati dall'ingegnere Lattanzio Bianchi, v. ASAl, ASCAl, s. I, vol. 468: *Spese fatte dalla Città in tempi diversi (1532-1724)*, c. 40*r*; sulle riparazioni del 1584-1585, cfr. *Ibidem*, vol. 469, cc. 33*r*-34*r*; sui nuovi interventi del 1598, v. i pagamenti contenuti nella *Nota della spesa fatta per me Paulo Scipione Peragiolo a nome della Comunità nel palatio dil s.r Governatore*, a partire dal 18 agosto 1598, e nella *Nota della spesa fatta* (...) *in far lavorar in casa dil S.r Governatore*, entrambe in ASAl, ASCAl, s. II, m. 189 cit., fasc. s.n. e fasc. n. 612. Inoltre, per gli anni addietro, v. anche ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 14: *Ordinationi*, tomo 2 (1592-1597), f. 323*v*: «*Palazzo del Governo riparato*».

[96] Cfr. in proposito la lettera da Milano dell'incaricato Ascanio Inviziati in data del 13 novembre 1598, in ASAl, ASCAl, s. II, *Lettere di Oratori*, vol. 30 cit., cc. 440*r*-441*v*. Gli orefici da lui visitati allora, in compagnia dell'oratore Pozzi, del «*sig.r Olivero*» (il pittore Sebastiano?) e del giureconsulto Raffaele Lumelli erano stati i seguenti: Gio. Domenico Borcatio (Borgazzo) al segno dell'Annunziata, Gio. Ambrosio Salario al segno della Corona, Eliseo Margovia (?) al segno del Tamburo, Gio. Antonio Scada, Gio. Ambrosio Saracco a Santa Maria Secreta, Giuseppe Mantegazza al segno della Civetta. Gl'innumerevoli pezzi visionati nell'occasione erano parsi tuttavia «*o cose ordinarie, o cose di gran prezzo*».

Gli apparati festivi avevano dunque esaurita la loro funzione – letteralmente effimera – durata ancor meno dello spazio di una giornata. I superbi archi, che il governatore di Milano Juan Fernandez de Velasco aveva giudicato addirittura superiori per nobiltà e magnificenza a quanti mai visti in passato[97], restarono abbandonati per mesi, esposti alle intemperie, senza che qualcuno si preoccupasse di ritirare almeno quelle parti, colonne, trabeazioni, fastigi e statue, passibili di eventuali reimpieghi in altre circostanze consimili, oppure – perché no? – adattabili, per la palese compatibilità formale, a qualche ricca 'macchina' d'altare nel gusto del tempo. Soltanto a partire dal 23 luglio 1599 – previ i dovuti accordi con le imprese di Domenico de Prina e Umberto Tempo[98] – si presero a smantellare le strutture con tutta calma e i diversi materiali vennero immagazzinati nelle cantine del Palazzo di Città, finché nell'ottobre di quell'anno assi e teli non finirono venduti al pubblico incanto[99].

[97] Cfr. G. SCHIAVINA, *op. cit.*, col. 625-a-b: «*Quae plane ornamenta tanto artificio confecta fuerunt, ut universi aulae optimates, et praesertim Joannes Ferdinandus Vellascus, Mediolani Prorex, cujus judicium longe plurimi facio, quam caeterorum, utpote quod ab viro Principe, auctoritate, doctrina et rerum omnium usu praestantissimo, prodierit, aperte cum maxima admiratione testati sint, non modo ea non cedere, sed quaecumque alia ejusmodi laudis monimenta alibi antea ipsi viderint, nobilitate, ac magnificentia operis, et inscriptionum acumine grandi intervallo excedere, et superare*».

[98] Si veda il verbale in quella data, in ASAl, ASCAl, s. III, cat. 1, vol. 15: *Ordinationi*, tomo cit., cc. 147*r*-147*v*; cfr. ancora la *Nota della spesa fatta* (...) *per far disfar li archi trionfali...*, in *Nota della spesa fatta per me Paulo Scipione Perachiolo...* cit., in ASAl, ASCAl, s. II, m. 189 cit., fasc. n. 612, cc. 2*v*-3*r*.

[99] Cfr. varie carte sulla questione, in ASAl, ASCAl, s. I, vol. 467: *Spese fatte dalla Città in tempi diversi (1532-1724)*, cc. 67*r*-73*r*.

ALBERTO CARLO SCOLARI

IL SEMINARIO DI ALESSANDRIA

In genere i dizionari definiscono il Seminario come un istituto il quale, secondo gli ordinamenti della Chiesa, è destinato alla formazione spirituale e culturale degli aspiranti allo stato ecclesiastico [1].

Nei primi secoli della chiesa non si riscontra alcun esempio di seminari clericali; gli aspiranti al sacerdozio erano educati e preparati direttamente dal Vescovo e sotto la sua dipendenza. Benché non si abbiano delle specifiche testimonianze architettoniche, tuttavia fin dalla metà del secolo II sorsero vere e proprie scuole ecclesiastiche nei principali centri della cristianità come Roma, Antiochia, Alessandria d'Egitto, ecc. [2].

Ricordiamo che S. Agostino nella fine del IV secolo istituì un collegio di chierici diverso dagli antichi cenobi e volle che insieme alla vita quotidiana condotta in comunità l'occupazione principale fosse lo studio [3].

L'esempio di S. Agostino fu seguito ben presto in molte diocesi, dove accanto alle cattedrali, ai monasteri e alle stesse chiese parrocchiali, sorsero sempre più numerose le scuole per la preparazione dei giovani al sacerdozio.

Di questo fenomeno si occuparono alcuni Concili. Nel VI secolo il concilio Vasense II (529) parla di scuole presbiterali diffuse in tutta

[1] *Novissimo Digesto Italiano*, Torino, 1957, *ad vocem*; *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, 1969, *ad vocem*.

[2] Salvatore Priocco, *ad vocem* scuola, in «Dizionario patristico e di antichità cristiane», Casale Monferrato, 1983.

[3] Possidio, *Vita Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi*, in «*P.L.*», ed. Migne, Parigi, 1841, vol. 32, tomo I; cc. 33-66.41.

Italia[4]. Nel VII secolo il V Concilio di Toledo (633) distingue la casa dove venivano educati i chierici più giovani da quella detta conclave dove viveva il Vescovo con i sacerdoti e i diaconi[5].

Durante il governo dei sovrani carolingi si riprendono una particolare sollecitudine e preoccupazione per il funzionamento regolare delle scuole, come ci viene testimoniato nei capitolari[6].

Il Concilio Romano dell'826 stabilisce che tutti i vescovi fondino delle scuole presso i loro episcopi, dove i chierici vivevano in comune «ut iuxta ecclesiam claustra constituantur... omnibus unum sit refectorium ac dormitorium, seu ceterae officinae ad usus clericorum necessariae» e attendano alle discipline ecclesiastiche[7].

Il Concilio Lateranense III (1179) dispone che in ogni chiesa cattedrale si assegni un adeguato beneficio ai maestri dei chierici[8].

I monasteri, particolarmente i maggiori, si trovarono dinanzi alla medesima necessità di costituire scuole monastiche per i loro monaci; ma tutto dipendeva dalla sollecitudine e dallo zelo dei vescovi e degli abati e procedeva senza programmi stabiliti e definiti ma secondo le particolari propensioni e capacità dei maestri e dei discepoli.

Nel secolo XIII il progressivo rifiorire degli «studi generali» e delle pubbliche università assorbì molti aspiranti al sacerdozio e i grandi Ordini mendicanti nei loro conventi aprirono scuole per i loro frati e per gli ecclesiastici che volessero frequentarle i quali perciò disertarono le scuole dei monasteri e degli episcopi.

Ma se nelle università i chierici poterono acquistare una conveniente preparazione scientifica non sempre ne uscirono con una formazione spirituale e morale del tutto rispondente alle esigenze del loro ministero[9].

È ben noto come nel tardo Medioevo fossero aperti dei contrasti

[4] Giovanni Domenico Mansi, *Sacrorum Conciliorum Nova, et amplissima collectio*, Firenze, 1759-1902, voll. 35, VIII (a. 492-536), c. 726.

[5] *Ibidem*, X (590-653), c. 626.

[6] *M.G.H.*, *Capitularia regum francorum*, Hannover, 1883-1897, voll. 2, I, pp. 60, 304, 327, 346, 357, 369, 376; II, pp. 35, 37.

[7] Mansi, *op. cit.*, XIV (814-856), c. 1003.

[8] *Ibidem*, XXII (1165-1225), c. 227-228.

[9] Alessandro Pastore, *Strutture assistenziali fra chiesa e stati nell'Italia della Controriforma*, in «Storia d'Italia. Annali, 9. La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea», Torino, 1986, pp. 433-465; p. 460. Maurilio Guasco, *La formazione del Clero: i Seminari*, *ibidem*, pp. 631-715.

fra ecclesiastici e laici in materia di istruzioni. Infatti nel Tre e Quattrocento si erano moltiplicati scuole e insegnanti laici per supplire la crescente domanda di istruzione che la chiesa da sola non era in grado di sostenere. Pertanto la Chiesa avvia la fondazione di nuove strutture scolastiche con un controllo rigoroso della fede e della vita morale che devono caratterizzare gli insegnanti.

Pertanto i Vescovi cominciarono a preocuparsi seriamente dell'educazione del clero e a pensare ad una profonda e sostanziale riforma.

Nel 1457 il Card. Capranica aveva istituito a Roma nelle sue stesse case un collegio emulato anche dal Card. Nardini che fondò un altro collegio nel 1480.

Da questi istituti presero ispirazione i Gesuiti i quali ampliandone i programmi nel fondare i loro collegi destinati a costituire comunità di insegnanti, come il Collegio Romano, o comunità di studenti, come il Collegio Germanico, o entrambe le cose insieme, ponendo come fondamento che l'istruzione fosse per tutti gratuita [10].

Queste esperienze furono poi adattate secondo le più recenti esigenze nel Concilio tridentino. Nella sess. XXIII, cap. XVIII, *De Reformatione* del 15 luglio 1563 si volle che in tutte le diocesi si fondasse un *perpetuum seminarium*, in cui il vescovo potesse *alere et religiose educare et in sacris disciplinis instituere* un certo numero di giovani destinati a soddisfare le esigenze del ministero ecclesiastico.

Si dovevano preferire i poveri senza escludere gli abbienti. Tutti dovevano convivere nella medesima casa sotto un rettore nominato dal vescovo; divisi in classi secondo il numero, l'età e il progresso nelle materie ecclesiastiche e dovevano vivere nell'edificio come in un Collegio.

Due speciali commissioni dovevano sorvegliarne la disciplina e l'amministrazione [11].

Per finanziare le nuove fondazioni il Concilio imponeva i contributi di tutti gli enti ecclesiastici anche esenti e concedeva l'unione di

[10] ANDREA REICHLIN, *ad vocem* collegio, in «D.E.A.U.» cit.

[11] GUGLIELMO CASELLI, *I seminari come istituti di istruzione*, in «Rivista di diritto ecclesiastico», I, 1980, pp. 441-461; pp. 441-443. ANTOINE DEGERT, *La question des séminaires au concile de Trente*, in «Etudes», 1911, pp. 617-637. *Concilium Tridentinum diariorum, actorum, epistularum, tractatuum, nova collectio*, Friburgi Brisgoviae, 1901-1938, voll. 13; IX (1924), pp. 598, 630, 1141.

benefici ecclesiastici anche esenti sino a raggiungere i redditi necessari.

Per i maestri si doveva ricorrere a coloro che già possedevano benefici con annessi obblighi di insegnamento; per gli altri doveva provvedere il Vescovo [12].

Allora non si pensava agli sviluppi che avrebbero preso i seminari sia quanto al numero degli alunni sia quanto all'ordinamento degli studi; infatti le prime fondazioni furono piuttosto modeste, perché il contributo finanziario incontrò molte difficoltà.

Papa Pio IV (1499-1565), che ne era stato vivamente sollecitato dal Concilio aprì il suo Seminario nel 1565 affidandolo ai Gesuiti; era stato già preceduto a Milano dal nipote Carlo Borromeo nel 1564 e da qualche fondazione più modesta. Camerino, Larino, Montepulciano, Rieti.

Le regole redatte a Roma e a Milano furono le prime a reggere le funzioni dei Seminari, che sorsero poi dappertutto dove si applicarono le riforme tridentine [13].

Ad Alessandria l'edificio costruito su un lotto rettangolare in un isolato non lontano dalla chiesa cattedrale, secondo le disposizioni tridentine, è formato da tre corpi di fabbrica disposti attorno ad un cortile rettangolare, con dimensioni di larghezza e di altezza diverse che variano da tre a quattro piani, a causa delle varie fasi costruttive e dei vari interventi susseguitesi durante oltre due secoli a partire dalla metà del XVII secolo.

Esaminando il complesso architettonico notiamo che la manica tangente alla via pubblica ha la facciata esposta a nord.

L'ingresso principale non è in posizione simmetrica, ma spostato verso est; immette in un atrio disposto trasversalmente a due navate con tre campate costruite con archi ellittici, coperte da volte a vela sostenute da una serie di colonne binate di granito di ordine dorico.

Naturalmente l'atrio è disposto simmetricamente all'asse dell'ingresso. Ai suoi estremi si dispongono i due porticati appartenenti alle maniche laterali, quello a est composto da tredici campate divise da archi a tutto sesto e coperto da volte a vela, sostenute da pilastri,

12 Gaetano Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Venezia, 1840-1861, voll. 103; vol. 63 (1853), *ad vocem* Seminario.

13 Carlo Borromeo, *Institutiones ad universum seminarii regimen pertinentes a Sancto Carolo confectae iussu Federici Borromaei editae anno MDIC usu mediolanensis seminarii iterum eduntur*, Milano, 1884.

mentre l'altro, a ovest, di uguale struttura, è costituito soltanto da sei campate.

Due campate di questi porticati sono sul prolungamento delle navate dell'atrio, mentre le altre rimanenti quattro per il lato ovest, undici per il lato est si affacciano sul cortile con archi a tutto sesto sostenuti da pilastri.

I tre archi dell'atrio che si affacciano sul cortile sono ellittici. Il porticato a ovest, a fianco dell'atrio, immette in un ambiente diviso in due navate con la volta sostenuta da tre colonne isolate. In questa manica il porticato si interrompe dopo la sesta campata e la costruzione che prosegue presenta al piano terreno una serie di finestre che illuminano ambienti che occupano tutta la larghezza della manica.

Il porticato est dà la possibilità di accesso ad una serie di ambienti e ad un passaggio di servizio.

Questi porticati, che secondo le consuetudini tipologiche degli edifici di questo tipo dovrebbero continuare anche nei piani superiori dalla parte del cortile, qui non si ripetono, neppure parzialmente, ai piani superiori.

Al primo piano, raggiungibile per mezzo di due scale, una sistemata nella manica occidentale, l'altra all'angolo fra la manica nord e la manica est, vi sono le camere dei chierici disposte ad entrambi i lati rispetto a corridoi continui che girano su tutte tre le maniche.

Al secondo piano nelle maniche nord e ovest vi sono altre stanze disposte come nel piano sottostante; mentre la manica est è costituita da una grande camerata che occupa tutto il piano.

L'edificio continua in altezza con un terzo piano solo per maniche nord e ovest dove i locali adibiti a dormitorio sono ancora distribuiti da entrambi i lati lungo corridoi.

La manica a ovest non ha una distribuzione uniforme.

Nella parte verso sud, per metà circa della sua lunghezza e della sua superficie presenta caratteristiche distributive diverse, come abbiamo già notato per il piano terreno.

È costituito da ambienti piuttosto ampi che si sovrappongono per tre piani, raggiungibili mediante la scala della manica ovest e da un'altra scala di servizio, e collegati orizzontalmente da un corridoio finestrato sulla parete ovest.

All'angolo sud ovest di questa parte dell'edificio verso il cortile si erge una torre di sei piani della quale la parte inferiore appartiene

al corpo di fabbrica, mentre gli ultimi due piani sono completamente isolati, palese inserimento di epoca successiva.

All'esterno l'edificio assume un aspetto piuttosto severo privo di elementi e decorazioni particolarmente significativi.

La muratura è in mattoni a vista.

La facciata sulla via è divisa orizzontalmente da una cornice in mattoni a due risalti senza modanature all'altezza del secondo piano e da un cornicione sottolineato da semplici modanature all'altezza di gronda.

Questi elementi sono presenti anche nei prospetti che si affacciano sul cortile.

Solo nella facciata sud e parte della facciata della manica ovest fino alla interruzione del portico vi sono delle semplici paraste senza base e senza capitello su due ordini sovrapposti determinati dalla cornice che corre orizzontalmente all'altezza del secondo piano.

Paraste angolari sottolineano gli spigoli di tutte le parti dell'edificio.

A parte le zone porticate del piano terreno, le facciate sono forate da finestre a piatta banda di larghezza uniforme ma di diversa altezza: più alte, cioè delle dimensioni abituali, al piano terreno e al terzo piano, più basse, pressoché di forma quadrata, al secondo e all'ultimo piano.

Alle testate dei corridoi vi sono delle ampie finestre arcuate. Solo il portale d'ingresso del prospetto principale sulla via è evidenziato da due lesene in pietra con basamento e capitelli dorici che sorreggono una trabeazione anche essa dorica con architrave liscio, fregio con la successione di triglifi e metope alternati e termina con una cornice alla quale è sovrapposto un timpano curvilineo, entrambi sorretti da mutuli. L'apertura è incorniciata da una modanatura che al centro della piatta banda viene interrotta da un concio che diventa mensola per la trabeazione soprastante.

Le finestre sono incorniciate da una semplice fascia in mattoni poco aggettante rispetto alla superficie della parete.

Solo le finestre del terzo piano hanno la piattabanda con una decorazione di tre conci sporgenti gradualmente, verso il centro.

Malgrado la parsimonia decorativa che caratterizza tutto l'edificio spicca la finestra sovrapposta assialmente al portale, col piattabanda sovrastata da una cornice in mattoni sostenuta al centro dal motivo

della mensola formata da tre conci sporgenti gradualmente come nelle altre finestre di questo piano, e da due mensole laterali.

Inoltre la finestra è sottolineata da un riquadro ricavato nella muratura del davanzale.

Riteniamo che un tentativo di lettura dell'edificio in base alle notizie storiche possa farci comprendere le varie fasi costruttive.

Anche il Seminario della diocesi di Alessandria ha una storia simile a quella degli altri collegi e seminari dal secolo XVI in poi.

Viene istituito nel 1566 da Mons. Girolamo Gallarati il quale trasferito ad Alessandria il 3 giugno 1565, fu solerte a dare esecuzione al decreto del Concilio tridentino riguardo l'erezione dei Seminari per i Chierici. Aveva partecipato al Concilio come Vescovo di Sutri e di Nepi. Con le sue lettere del 21 di maggio del 1566 il Gallarati ordinò lo stanziamento di 500 scudi d'oro per l'istituzione del Seminario per 24 giovani [14].

Notizie certe della sede si hanno solo dal 1601: in questa data il seminario ha sede nelle case di S. Maria dell'Olmo [15].

Nel 1669 il Vescovo Mons. Carlo Ciceri trasferisce il Seminario nelle case di S. Girolamo (ora Via Vochieri) coll'autorizzazione di un decreto di Clemente X del 20 febbraio dello stesso anno [16].

Già nel 1726 l'edificio risulta ampliato dal Vescovo Francesco Arborio di Gattinara con la realizzazione del porticato e con l'aumento del numero delle camere. Inoltre dona un fondo di trecento scudi come scorta. Una sua lettera testimonia, benché in modo sintetico, l'aspetto dell'edificio: «*...In primis seminarii aedificium in claustralem formam lata magis ac sublimiori structum redegi... Funditus deinde adaucto cubiculorum numero... consului...*» [17].

Quindi il Seminario avrebbe dovuto avere la consueta tipologia dei noti collegi gesuitici come il Romano e il Germanico a Roma, Brera a Milano, Ghislieri a Pavia, al cui modello sembra si siano

[14] Carlo A-Valle, *Storia di Alessandria dall'origine ai nostri giorni*, Torino, 1853-1855; voll. 4; IV, libro sesto, p. 25; 124. Giuseppe Antonio Chenna, *Del Vescovato, de' Vescovi e delle Chiese della Città e Diocesi di Alessandria*, Alessandria, 1785-1786, voll. 2; II, p. 257. Girolamo Ghilini, *Annali di Alessandria, ovvero le cose accadute in essa città, nel suo circonvicino territorio dall'anno dell'origine sua sino al MDCLIX*, Milano, 1666; voll. 2; I, pp. 283 sgg.

[15] Chenna, *op. cit.*, II, p. 258.

[16] A-Valle, *op. cit.*, IV, p. 132.

[17] Chenna, *op. cit.*, II, p. 263.

ispirati gli edifici di molti seminari vescovili fra i quali anche, per esempio, quelli di Milano e di Pavia[18].

Invero nell'edificio di Alessandria ne possiamo riscontrare un esempio nella struttura architettonica dell'atrio, la parte più aulica dell'edificio, che si ispira ad una cultura architettonica di influenza classicista, come anche nel portale d'ingresso.

Notiamo che nell'area lombarda e nelle aree soggette alla sua influenza culturale operarono, tra la seconda metà del XVI secolo e i primi decenni del secolo successivo, architetti di chiara fama come Pellegrino Tibaldi, Francesco Maria Richino, Aurelio Trezzi, per edifici destinati a collegi e seminari. Pensiamo quindi che il progettista del Seminario di Alessandria, per ora ignoto, si sia confrontato con gli esempi di questi maestri.

Nel 1738 il Vescovo Gian Mercurino Arborio Gattinara, fratello di Francesco, amplia ulteriormente il seminario soprelevando la manica orientale con la costruzione di trenta camere ed un camerone per altri otto alunni[19].

[18] Le norme del Concilio tridentino e le conseguenti istruzioni e decreti non danno indicazioni circa la tipologia strutturale degli edifici destinati a ospitare i seminari; in genere la loro conformazione si adegua in massima parte a quella dei collegi costruiti dai Gesuiti, non solo per l'ordinamento giuridico e amministrativo (cfr. A. Steinhuber, *Geschichte des Kollegium Germanicum Ungaricum in Rom*, Freiburg im Breslau, 1906 (2ª ed.), I, pp. 20-23) ma anche come modello tipologico (cfr. Mazzino Fossi, *Di un trattato di architettura di Bartolomeo Ammannati*, in «Rinascimento», anno XV, dicembre 1964; Liliana Grassi, *Provincie del Barocco e del Rococo*, Milano, 1966, pp. 289 sgg., 403 sgg., 433). Molto spesso gli edifici destinati ai seminari vescovili furono costruiti in tempi successivi alla loro fondazione e con tempi di esecuzione intervallati talvolta da decenni. A titolo di esempio citiamo l'edificio del Seminario di Giaveno (Torino). Fondato dal Cardinale Guido Ferrero di Casalvallone nel 1571 quando era commendatario dell'abbazia di San Michele della Chiusa di cui il territorio di Giaveno era feudo (cfr. Carlo Tenivelli, *Biografia Piemontese*, Torino, 1792, decade IV, parte II; Gaudenzio Claretta, *Di Giaveno, Coazze e Valgioie cenni storici con annotazioni e documenti inediti*, Torino, 1859, p. 114). La sede originaria era nel palazzo degli abati commendatari di San Michele in Giaveno. Nella metà del XVIII secolo venne costruito un nuovo edificio, quello che si vede presso il Rivo Ollasio, che ha subito notevoli ampliamenti durante il XIX secolo e nei primi anni del nostro secolo. Un disegno inedito non firmato e senza data, ma ascrivibile agli inizi del XIX secolo, intitolato «Pianta dimostrativa della fabrica, corte e giardino dell'ex seminario di Giaveno» dimostra come l'edificio, benché solo parzialmente costruito, ancora esistente, dovesse svilupparsi attorno ad un cortile quadrangolare, pertanto secondo i consueti modelli gesuitici, sul quale si affacciano i porticati che disimpegnano i vari ambienti su due piani, come si legge nell'«Indice» scritto sul disegno stesso. Da quanto indicato sul disegno possiamo dedurre che mentre il lato più corto del cortile è definito nelle sue proporzioni con i pilastri angolari, il lato più lungo invece risulta interrotto (disegno su carta pesante, china nera e acquerello giallo, alla riquadratura mm 553 × 814. Archivio di Stato di Torino, Tipi sezione II, n. 119).

[19] A-Valle, *op. cit.*, IV, libro sesto, pp. 25, 138.

Fra il 1746 e il 1747 l'edificio è occupato dai padri Minimi di S. Francesco da Paola (Paolotti) essendo stato trasformato in ospedale militare il loro convento durante la guerra per la successione dell'Austria.

Nel 1764 Mons. Giuseppe Tommaso De Rossi amplia il Seminario costruendo un ampio refettorio, una cappella, una scala e l'appartamento vescovile. Qualche anno dopo seguendo le istruzioni di Carlo Borromeo[20] attiva una biblioteca sborsando 500 lire di Piemonte per lo stipendio di un custode.

La prima idea di erigere una biblioteca in Seminario si ebbe nel 1706 quando Mons. Francesco Arborio di Gattinara ordinò l'ampliamento e l'abbellimento del Seminario, ma rimase inattuata per molti anni ancora. Finalmente Mons. Giuseppe Tommaso De Rossi (1757-1786), con ordinamenti speciali in date 9 novembre e 22 dicembre 1775, riuscì a dare vita ad una vera e propria biblioteca in Seminario. Formò egli stesso una sufficiente dotazione ed inoltre, a valido incremento della Biblioteca, ottenne, in quello stesso anno, da Sua Maestà il Re Vittorio Amedeo III, la libreria già esistente nel soppresso collegio di Sant'Ignazio in Alessandria.

È l'edificio posto alla testata della manica ovest dove si interrompe il portico[21].

Dal 1798 al 1818 il Seminario subì l'occupazione militare. I chierici sono ospitati nell'ospedale dei SS. Antonio e Biagio poi vengono inviati al Seminario di Casale quando Napoleone, avendo ridotto a 9 le 18 diocesi del Piemonte unì le due diocesi di Alessandria e Casale[22].

Nel 1822 Mons. Alessandro d'Angennes inizia la costruzione del braccio a levante a due piani destinato a dormitorio; dal 1830 si susseguono vari interventi di sistemazione e ristrutturazione dell'edificio.

Nel 1856 per consentire ai Chierici di compiere i loro studi di fisica, su progetto dell'Ing. Garbarino si costruisce l'osservatorio meteorologico. Invero negli istituti per l'istruzione soprattutto in epoca moderna, venivano costruite torri per lo studio e l'osservazione dei

[20] Borromeo, *Institutiones*, p. 93. Carlo Borromeo precisa che in tutti i Seminari sia destinato un luogo che ospiti la biblioteca, ... *Certus constituatur in Seminario Bibliothecae locus, ubi volumina librique omnes asserventur...*

[21] A. Valle, *op. cit.*, IV, libro sesto pp. 25, 35, 139.

[22] *Ibidem*, p. 141.

fenomeni astronomici e meteorologici. Al Collegio Romano di Roma ne venne costruito uno nel 1572[23].

La specola è innalzata di oltre 10 metri, con tre vani sovrastanti l'uno all'altro: il primo adibito a sala dei barometri e dei barografi, il secondo per l'orologio a torre, l'ultimo, coperto da un terrazzo, adibito a sala degli strumenti di osservazione. L'importanza dell'osservatorio, già notevole per le attrezzature moderne di cui era dotato, fu avvalorata dalla direzione del Can. Prof. Pietro Parnisetti (1823-1879), «illustre cultore e maestro di scienze meteorologiche, nonché Rettore del Seminario stesso dal 1857 al 1879», come riferisce una lapide nell'atrio al pianterreno.

Sostanzialmente la struttura architettonica da questo periodo in poi ha la configurazione quale la vediamo oggi in cui sono in corso progetti per lavori di ristrutturazione per committenza del nuovo proprietario: la Camera di Commercio di Alessandria[24].

[23] Cfr. I. Rösch, G. Courtés, J. Dommanget, *Le choix des sites d'observatoires astronomiques*, Gouthier-Villars, Paris, 1965.

[24] Ringrazio il dott. Livraghi per la cortesia, i suggerimenti, le preziose indicazioni. Queste note sul Seminario di Alessandria sono parte di una ricerca sulla storia e sul riuso dell'architettura degli edifici per l'istruzione dopo la Controriforma.

GUIDO AMORETTI

LA CITTADELLA DI ALESSANDRIA

La nascita della fortezza di Alessandria è diretta conseguenza del Trattato di alleanza sottoscritto l'8 novembre 1703 tra l'Imperatore d'Austria Leopoldo I ed il Duca di Savoia Vittorio Amedeo II, durante la guerra di successione di Spagna.

In virtù di quel trattato Leopoldo cedeva al Duca di Savoia ed ai suoi successori le province del Ducato milanese di Alessandria e di Valenza, la Lomellina, la Val Sesia e le sue dipendenze.

Occorre tener presente che al momento della firma di quel Trattato le terre sopracitate erano in buona parte in mano alle truppe francesi del Maresciallo di Vendôme, che altre porzioni erano presidiate da milizie spagnole (il Ducato di Milano era infatti, fino a quell'epoca, una ricca gemma della Corona di Spagna). La cessione (sulla carta) di quei territori era stata seguita nel 1705 dall'«investitura» accordata al Duca di Savoia dal nuovo Imperatore di Germania, Giuseppe I, succeduto al padre Leopoldo. A tale «investitura» era stato consenziente il fratello di Giuseppe, Carlo, pretendente al trono di Spagna per parte austriaca e che nell'ambito della «Grande Alleanza» contro la Francia veniva già chiamato Carlo III di Spagna.

La cessione di quei territori rappresentava la ricompensa che l'Impero asburgico concedeva al giovane Vittorio Amedeo II per aver questi preso la decisione di schierarsi al suo fianco, dopo il triste episodio del «disarmo di San Benedetto Po», per battersi contro le armate di Francia e di Spagna.

Ricordiamo che nella giornata del 29 settembre 1703 il contingente sabaudo (circa 4000 uomini), che agli ordini del Conte di Castellamonte si trovava inserito tra le truppe delle due Corone al citato campo militare di San Benedetto Po, era stato proditoriamente cir-

condato, disarmato e fatto prigioniero dalle milizie degli alleati, per ordine del maresciallo Louis de Vendôme, comandante in capo dell'armata collegata d'Italia contro gli Imperiali.

I tristissimi eventi che seguirono quel Trattato di alleanza, l'invasione delle terre subalpine e poi transalpine del Ducato sabaudo da eserciti francesi, i rovesci militari sofferti quasi senza interruzione sino all'estate del 1706 da Vittorio Amedeo II, impedirono a questi di prendere possesso delle nuove terre prima della grande vittoria di Torino del 7 settembre 1706. In quanto alla costruzione di nuove opere fortificate nei territori annessi, occorse attendere la firma della pace generale, avvenuta come è noto ad Utrecht nell'aprile del 1713.

Desideriamo tuttavia sottolineare che la nuova bellissima fortezza di Alessandria fu concepita subito dopo la vittoria di Torino nella mente di un giovane architetto (o ingegnere) militare, Ignazio Roveda Bertola; questi aveva infatti vagheggiato da tempo una cittadella moderna immune da quei difetti e da quelle manchevolezze di strutture e di tracciato che caratterizzavano la gloriosa Cittadella di Torino, investita per ben 118 giorni da preponderanti forze gallo-ispane durante l'assedio.

Il giovane ingegnere tortonese, che era stato adottato dal suo patrigno Antonio Bertola, insigne costruttore ed ammodernatore di fortificazioni nello stato sabaudo, aveva ricevuto una durissima esperienza di guerra durante l'assedio franco-ispano a Torino: stava notte e giorno in cittadella tra gli uomini laceri e sfiniti dalla lotta, sui parapetti dei bastioni, talvolta nel buio delle gallerie sotterranee. Ignazio osservava le azioni delle batterie di breccia avversarie che tuonando senza posa contro le vecchie muraglie della fortezza, aprivano brecce paurose nei muri di scarpa e le macerie colmavano i fossati... Egli faceva dovunque misurazioni, disponeva per le riparazioni ed il colmaggio delle brecce, controllava la resistenza delle muraglie e delle volte delle casematte, studiava ogni minimo dettaglio di quel vecchio corpo della fortezza di Torino che, pur così colpito e logorato, continuava ad assolvere il suo compito difensivo.

Sotto la guida del suo grande padre putativo, al quale andava attribuito proprio quell'immenso e febbrile lavoro di rammodernamento e di potenziamento della Cittadella di Torino nei mesi che precedettero l'assedio del 1706, Ignazio Roveda apprese l'arte di rafforzare e di costruire piazzeforti. Diverrà anch'egli celebre, superando il suo

illustre maestro, Ingegnere militare del Re di Sardegna, fondatore e primo comandante del Corpo Reale del Genio, primo ordinatore delle Regie Scuole Teoriche e Pratiche d'Artiglieria e Fortificazione.

Il nome di Ignazio Roveda Bertola è legato alle grandi opere fortificate che negli anni successivi alla pace del 1713 si alzarono alle frontiere del nuovo Regno di Sardegna:

– Fenestrelle: il Forte di San Carlo e quello dei Tre Denti;
– Susa: la celeberrima fortezza della «Brunetta»;
– Exilles: la nuova fortezza in sostituzione del forte francese;
– Alessandria: la nuova Cittadella.

Quest'ultimo suo capolavoro, a differenza degli altri che sorsero in zone montagnose, poggiantisi su aspri speroni di roccia, era la materializzazione di un'ideale fortezza poligonale di pianura, perfezionata ed ingrandita rispetto al glorioso modello torinese.

Dalla vittoria di Torino del settembre 1706 Vittorio Amedeo II aveva attinto nuove e grandi energie; le sue truppe avevano affiancato quelle cesaree del Principe Eugenio, volte alla conquista o alla riconquista di importanti piazzeforti in Lombardia, nel Monferrato, in Lomellina, nell'Alessandrino e altrove. Il Castello di Milano era stato investito con forze numerose ed a dirigere quell'assedio era stato inviato il Feldzeugmeister Conte Virico di Daun, il bravo governatore di Torino per tutto il corso del recente assedio.

I presidi franco-spagnoli si arrendevano uno dopo l'altro, offrendo generalmente scarsa resistenza, taluni al solo apparire delle bandiere delle truppe nemiche vittoriose. In tal modo la città di Alessandria era venuta in mano degli alleati Austro Sabaudi; il Principe Eugenio vi aveva fatto ingresso per primo, accolto dai notabili e dal popolo con vivissimo entusiasmo. Poi il Duca di Savoia ne aveva preso possesso, in forza del Trattato del novembre del 1703, come già prima accennato.

La piazza di Alessandria era a quell'epoca cinta da una modesta fascia muraria ed una piccola cittadella quadrangolare sorgeva a nord est dell'abitato, presso la confluenza della Bormida nel Tanaro. Alla sinistra del Tanaro sorgeva allora un popoloso sobborgo, detto il «Borgoglio», densamente abitato e fornito di un elevato numero di chiese. I due blocchi urbani di Alessandria, quello antico ed il «Borgoglio», erano uniti attraverso il Tanaro da un robusto ponte, fornito di copertura.

In questa sede non è possibile diffondersi sulla personalità del principe sabaudo che per primo cinse la corona regia: Vittorio Amedeo II. Al pari del suo antenato, Emanuele Filiberto, egli toccò il fondo della massima sventura che potesse colpire un sovrano: la perdita pressoché integrale del territorio dei suoi Stati. Entrambi furono forniti di ammirevole energia e di formidabile audacia e perseveranza. Fidando nell'obbedienza e nella fiducia dei sudditi, essi seppero far risorgere le fortune del Paese ed operarono una complessa attività di ricostruzione e di rafforzamento dello Stato sabaudo. Ancor oggi sono additati ad esempio di splendida abilità politica.

Attualmente sarebbe quasi inconcepibile che uno Stato così prostrato da una lunghissima guerra, con l'erario dissestato, le principali città rovinate dagli assedi, con le mura smantellate, le campagne devastate ed incolte, le popolazioni spogliate d'ogni risorsa dagli eserciti nemici e, spesso, anche da quelli degli alleati, fosse in grado di costruire a pochi anni dal trattato di pace fortezze efficientissime, che oggi costerebbero centinaia di miliardi...

Nel settembre del 1564 Emanuele Filiberto incaricava Francesco Pacciotto, architetto urbinate, di erigere a Torino (città appena riavuta dai Francesi dopo circa 27 anni di occupazione) un'opera per allora colossale come la Cittadella.

Nel maggio del 1728 Vittorio Amedeo, re di Sardegna, commetteva all'ingegnere militare Ignazio Bertola l'incarico di costruire la Cittadella di Alessandria; l'opera si realizzerà in pochi anni, sotto la direzione dell'architetto Luigi Villiencourt.

Le altre fortezze, prima accennate, erano rivolte verso la Francia; per molti decenni esse furono le solenni guardie della frontiera alpina, ispirando fiducia nelle popolazioni delle valli, troneggianti cupe sui picchi, spesso avvolte dalle nebbie, bianche di neve d'inverno, segnate sulla linea di difesa dalle gole nere delle cannoniere.

Ma ad Alessandria la situazione era completamente diversa: Vittorio Amedeo, primo re di Sardegna, fece erigere la fortezza in pianura, sulla sponda sinistra del Tanaro e l'opera occupò il sedime del borgo «Borgoglio» che venne completamente demolito. Era la prima fortificazione permanente di rilievo che difendesse il Piemonte da Oriente, dalla parte della Lombardia e del Tortonese.

Va notato che la cittadella alessandrina con la sua pianta esagonale a sei baluardi (come accenneremo più sotto) era l'unico esempio

di fortificazione a sei punte esistente nella pianura occidentale del Po; la nuova costruzione prendeva il posto – se così ci si può esprimere – della poderosa fortezza esagona di Casale, capitale del Monferrato di Mantova, un'opera completata nel 1595 su progetto dell'architetto veneto Germanico Savorgnan e distrutta con le mine nel settembre del 1695 dai Francesi che in quell'anno la presidiavano (vedansi le vicende casalesi del 1695 con la capitolazione del presidio francese della Cittadella al Duca Vittorio Amedeo II, comandante delle forze collegate della «Grande Alleanza», ed il conseguente atto di demolizione integrale dei bastioni).

La differenza tra le due cittadelle di Casale e di Alessandria consisteva nel fatto che la prima era stata eretta dai Duchi di Mantova in funzione chiaramente antisabauda, con enorme dispendio di denaro e di mezzi; i sei bastioni del propugnacolo casalese avevano significato, infatti, una sfida lanciata dai Gonzaga ai Duchi di Savoia i quali, in campo di fortezze regolari di pianura al di qua dei monti, non possedevano altro che la più modesta cittadella pentagonale filibertiana, a cui abbiamo accennato poco sopra.

Sfoggio quindi di potenza difensiva, nel quale i Duchi di Mantova erano emersi, al momento; ma quel vantaggio era stato più che effimero, dato che i Gonzaga non avevano poi avuto né i mezzi, né il denaro, né soprattutto la volontà politica di munire la loro cittadella di un presidio militare adeguato ed animato da elevato spirito combattivo, quale si sarebbe richiesto.

La più immediata conseguenza di tale modo di «gestire» una fortezza furono i vari assedi di Casale nel XVII secolo, nei quali gli eserciti delle Grandi Potenze dell'epoca (Francia, Spagna, Impero) furono protagonisti di lotte e di assalti sanguinosi attorno alle mura della cittadella. Questa, a datare dal 1681, fu addirittura «venduta» a Luigi XIV dall'ultimo duca di Mantova, Ferdinando Carlo Gonzaga.

La seconda fortezza, capolavoro di Ignazio Bertola, fu invece una evidente sentinella nei confronti dell'Impero asburgico, che dopo il 1713 si era annesso il ricco territorio del Ducato milanese, già sotto sovranità spagnola. Ricordiamo che proprio le province di Alessandria e di Valenza, a sud del Po, la provincia di Lomellina a settentrione del fiume, nonché la più lontana Valsesia, a mente del citato Trattato di Utrecht che riconfermava i capitoli del precedente Trattato del novembre del 1703 stipulato tra Vienna e Torino, erano state annesse

al dominio dei Savoia, scorporandole dal Ducato milanese. È controverso il fatto che Vittorio Amedeo si fosse realmente impegnato con l'Impero a non fortificare le nuove terre acquisite; si sarebbe trattato, ovviamente, di opere difensive in funzione antiasburgica, cioè rivolte contro quella Potenza europea a quei tempi in rapida e fortunata evoluzione grazie, per lo più, alla brillante azione politica e diplomatica del Principe Eugenio di Savoia, unita alle sue travolgenti vittorie.

Il Ducato sabaudo era stato uno dei primi beneficiari delle fortune dell'Impero asburgico; aveva ottenuto ad Utrecht consistenti aumenti territoriali sia ad Occidente (a spese della Francia) sia ad Oriente; aveva acquistato la ricca porzione di territori facenti parte del Monferrato di Mantova, con Casale; aveva infine acquisito l'isola di Sicilia con il titolo regio.

Quali che fossero state le cause contingenti che portarono ad un raffreddamento di rapporti con l'Impero asburgico, quindici anni dopo la firma del trattato di Utrecht, Vittorio Amedeo II prese la decisione di erigere la cittadella di Alessandria; abbattuto il borgo «Borgoglio» venne fuori al suo posto, quasi di sorpresa, una poderosa fortezza, appena affiorante sulla pianura che portava verso Asti e Casale, appena distinguibile dalla sponde del Tanaro. Essa fu elevata ad occidente di Alessandria, dalla parte opposta, quindi, a quella della quale ci si poteva logicamente attendere una minaccia delle truppe imperiali.

Il poligono regolare che caratterizzava le piazze di pianura, ad Alessandria si presentò come schiacciato, serrato contro la sponda sinistra del Tanaro; si trattava di una figura esagona che si richiamava ad un rettangolo vastissimo, portante agli angoli quattro bastioni uguali; ogni lato lungo, sensibilmente convesso, portava nel suo centro un altro bastione. I primi quattro bastioni con funzioni prevalentemente angolari erano opere poderose, dotate di immensi sotterranei, di due spaziosissime casematte per le artiglierie dei fianchi ritirati, di una galleria perimetrale fornita di camere da mina per l'eventuale distruzione dell'opera.

Sulla piattaforma del baluardo troneggiava un'altra struttura triangolare, il «cavaliere», contenente una amplissima camera di combattimento continua provvista di due ordini di «moschiettere» (feritoie per armi da fuoco portatili). Il tutto coperto di volta in muratura sopra la quale si alzava uno spesso strato di terra e di zolle, con funzione anti-bomba.

I due bastioni intermedi, più massicci di quelli «angolari», erano sprovvisti di sotterranei, salvo una maestosa galleria parallela, all'interno, alle due facce del baluardo. Essi sostenevano sulla piattaforma un «cavaliere», analogo a quelli precedentemente descritti.

L'intera struttura della cittadella si identificava così con la caratteristica corona di sei bastioni, alternati da sei cortine (o baluardi lineari). Ogni «cortina» era difesa, alle brevissime distanze, da una poderosa «tenaglia» avente la pianta ad «u».

Oltre il fossato principale, sempre in corrispondenza delle «cortine», erano state erette le «mezzelune», grossi rivellini a pianta triangolare con il compito di difesa frontale della retrostante cortina e di azione di fuoco attiva, d'infilata e d'incrocio lungo i fossati laterali e antistanti. La cittadella fu così arricchita di sei «mezzelune» di cui quattro, più spaziose, volte verso la campagna e fornite all'interno di un «ridotto» (o «bonnet»), le ultime due, protese verso la sponda del Tanaro, alquanto più piccole e prive del raddoppio del «bonnet».

I dodici «saglienti« formati dai bastioni e dalle «mezzelune» rappresentavano già una formidabile disposizione difensiva che, tuttavia, il Bertola volle ancora rafforzare: sul davanti di cinque bastioni e di quattro «mezzelune» (escludendo quindi il solo bastione e le due «mezzelune» affacciantisi al Tanaro) egli fece erigere delle imponenti opere con pianta a «V», dette le «controguardie», il cui valore difensivo era assai importante per l'azione frenante e di logoramento che tali strutture avrebbero effettuato sull'attaccante. I fossati, di diverso livello, collegati l'uno all'altro, costituivano su tutto il perimetro un sistema coordinato di difesa passiva che, in caso di emergenza, poteva anche essere rafforzato con l'allargamento. Attraverso apposite paratoie, infatti, le acque del Tanaro potevano essere immesse in quei fossati; il livello dell'allagamento poteva essere regolato a seconda delle necessità e costituiva per l'avversario una più ardua fatica per superarli.

La «strada coperta» (o «cammino coperto») avvolgeva in ultimo tutte le predette opere in un'immensa linea «magistrale» (o d'inviluppo); era questa la linea estrema, fornita di banchina di tiro per moschettieri, predisposta anche per fare agire cannoni leggeri; migliaia di pali aguzzi (la palizzata, o palificata) bordavano oltre la banchina la «strada coperta» e ne rappresentavano l'estremo bordo difensivo. Da tale «strada» scendeva poi, irradiandosi con linee geometri-

che, il pendio artificiale dello spalto, che protendendosi per centinaia di metri all'esterno, costituiva il terreno obbligato, sapientemente predisposto, sul quale l'attaccante doveva procedere per avvicinarsi alle prime linee difensive della cittadella. Altre opere fortificate esterne, come le «capponiere» erette nelle «piazze d'armi rientranti», le «frecce» sui prolungamenti dei saglienti, le interruzioni dei fossati a mezzo delle «tagliate», rendevano talmente complicato e formidabile l'intero complesso difensivo che esso esercitava un forte potere dissuasivo e deprimente sull'assediante più baldanzoso.

Sulla bisettrice delle «cortine» l'attaccante avrebbe dovuto superare ben cinque fossati (principali o secondari), mentre sulla bisettrice dei bastioni si sarebbe trovato di fronte due soli fossi, di cui il secondo (quello principale) razionalmente battuto dalle artiglierie dei fianchi dei bastioni adiacenti.

Nella fortezza di Alessandria non troviamo, peraltro, quell'importantissimo complemento difensivo che era l'organizzazione sotterranea di gallerie di contromina, il reticolo di più piani sovrapposti che nella fortezza di Torino contribuì così validamente alla salvezza del propugnacolo. Non fu certo omissione da parte del Bertola, ma reale impossibilità di scendere sotto le fondamenta delle opere anche di pochi metri, a causa della falda acquea molto superficiale ed inoltre per la già citata predisposizione di allagamento dei fossati mediante le acque del Tanaro. Solo poche gallerie si aprono tuttora al livello del fondo dei fossati sotto le «controguardie» e, qua e là, sotto la «strada coperta». Esse venivano utilizzate per effettuare parziali brillamenti delle opere superiori, ma non avevano alcun collegamento con l'interno della piazza. In taluni casi tali modesti cunicoli sembrano studiati per favorire il travaso delle acque di allagamento da un fossato all'altro del sistema difensivo.

Valgano questi pochi dati a presentare l'imponenza della cittadella di Alessandria:

– perimetro della piazza interna (cioè della linea dei bastioni) m. 2900 c.;

– «apoteme» massime del poligono fortificato m. 1100 per 850.

Desideriamo aggiungere un'ulteriore notizia circa la forma esagona «allungata» della cittadella stessa. Si ricava infatti dall'opera: *Histoire des campagnes de M. le Maréchal de Maillebois en Italie pen-*

dant les années 1745 et 1746[1] che a uno dei lati della cittadella esisteva un «Tanaro morto», impraticabile per quattro/cinquecento tese di lunghezza; ciò meritava un'attenzione particolare per la collocazione delle truppe, se si fosse dovuto passare ad una azione offensiva verso la fortezza. Tale braccio del fiume si serrava parzialmente contro il fronte occidentale della cittadella; essa beneficiava così di tale ostacolo passivo naturale, come, dal fronte opposto, si avvaleva del corso del Tanaro vivo per migliorare la sua difesa.

Il primo episodio bellico che ebbe a protagonista la cittadella di Alessandria fu durante la guerra di Successione d'Austria. In tale conflitto la Spagna, alleata della Francia, cercava di ricostituire nella valle del Po l'antico dominio del Ducato di Milano, per offrirlo all'Infante Don Filippo, secondogenito del sovrano Filippo V.

Dopo varie ed alterne vicende, nell'autunno del 1745 le forze riunite del maresciallo francese de Maillebois e del generale spagnolo conte di Gages, nonché della Repubblica di Genova, sconfissero presso Valenza Po, a Bassignana, le truppe del Re di Sardegna Carlo Emanuele III, scarsamente sostenuto dagli alleati Imperiali. Era il 27 settembre di quell'anno. Da quella data il Monferrato e la provincia di Alessandria furono direttamente minacciati dalle forze dei franco-spagnoli.

L'ottuagenario Isnardi del Castello, marchese di Caraglio, governatore di Alessandria per conto del sovrano sabaudo, vide avvicinarsi alla città un numeroso corpo di truppe nemiche. Egli aveva una guarnigione di soli tremila uomini, forza del tutto insufficiente per condurre una valida difesa lungo l'estesissima cinta delle mura urbane. La notte tra il 6 ed il 7 ottobre 1745 gli assedianti aprirono la trincea contro le difese di Alessandria e l'8 fu iniziato il fuoco con le batterie di breccia. Tre giorni dopo, apertesi delle brecce nelle mura presso porta Genova, il Caraglio si rese conto dell'impossibilità di resistere lungo la muraglia urbana; decise quindi di ritirarsi con tutte le sue forze, artiglierie e munizioni oltre il Tanaro, nella nuova cittadella del Bertola. Al termine dell'operazione egli fece rompere due

[1] *Histoire des campagne de M. le Maréchal de Maillebois en Italie, pendant les années 1745 et 1746*, dediée au Roi, par M. le Marquis de Pezay, Mestre de camp des Dragons, Aide-maréchal général de logis des armées du Roi et chevalier de l'Ordre royal et militaire de Saint Louis – a Paris – de l'Imprimerie royale – 1775 (Tome seconde – index géographique – pp. VI et VII): Alexandrie de la Paille.

archi del ponte sul fiume che collegava la città con la cittadella.

Alessandria fu così abbandonata alle truppe dei collegati franco-spagnoli e la mattina del 12 ottobre il Vescovo della città fece aprire le porte urbane donde i vincitori entrarono, prendendo possesso della piazza in nome del re di Spagna, quale parte dell'antico Ducato di Milano.

Da quel momento ebbe inizio l'assedio della cittadella: ventidue battaglioni e due reggimenti di dragoni, con artiglierie, al comando del generale spagnolo Carvajal, diedero corso all'investimento della fortezza. Per quanto le forze assedianti superassero i ventimila uomini, l'impresa della conquista di quel poderoso propugnacolo apparve subito di estrema difficoltà. In tal modo pochi giorni dopo, su ordine del maresciallo de Maillebois, l'assedio fu trasformato in blocco, cioè nella costituzione di una impenetrabile cintura di truppe a piedi ed a cavallo, con il compito di non lasciar trafilare né rifornimenti né aiuti verso la cittadella. Il generale spagnolo Lacy, comandante di tutte le truppe spagnole in Alessandria, ebbe la responsabilità della conduzione del blocco.

Sorvoliamo sulle strettezze, sempre più gravi e dolorose, a cui fu sottoposta la guarnigione della fortezza per lunghi mesi... Esse causarono perdite dolorose tra le truppe, provocarono l'insorgere di malattie e di sofferenze d'ogni genere. La scarsità di vettovaglie costrinse il governatore a permettere la macellazione di tutti i quadrupedi, a consentire che venissero perfino bolliti i finimenti di cuoio e di pelle per saziare i soldati affamati... Solamente dopo cinque mesi il soccorso, tante volte invocato dalla guarnigione, giunse sotto la fortezza; si trattava di un grosso corpo al comando del conte Federico von Leutrum, generale di Carlo Emanuele III, valoroso ed ardito condottiero.

Leutrum si era avvicinato ad Asti, città tenuta da forze francesi, proveniente da San Damiano e da Canale; egli si era impadronito di quella piazza con inattesa facilità ed aveva ottenuto la capitolazione del numeroso presidio nemico. Si era all'inizio della campagna del 1746. Dopo quel successo iniziale, il generale alemanno aveva proseguito con rapidità verso Alessandria. Aveva occupato Solero e Quargnento e con trenta battaglioni e trenta squadroni si avvicinò finalmente alla grandiosa fortezza la cui guarnigione era agli estremi... Fu un momento di indescrivibile gioia per quel presidio vedere avvici-

narsi il soccorso e contemporaneamente scorgere l'agitazione ed il disordire scoppiati nel campo nemico: i battaglioni allontanarsi precipitosamente, lasciando sul posto tutte le munizioni da bocca e da guerra, moltissimo bagaglio ed un gran numero di soldati ammalati o feriti.

Lo storico ottocentesco Carlo Botta ci ha lasciato una toccante descrizione di quel momento:

«Leutrum arrivò sotto le mura della salvata fortezza agli 11 di marzo. Vide spettacolo pietoso e forte, i soldati del presidio ridotti all'estremo più compassionevole, nutriti, già da parecchi giorni, di cavalli, di cani e di gatti, di cinque once di pane per giorno, e queste ancora essere per mancare affatto fra tre; tanta essere stata la disperazione, che la fame poté più dell'amore, del dolore e dell'orrore, perché alcuni soldati avevano mangiato la carne dei loro compagni estinti. Glorioso esempio di soldati fedelissimi a cui il marchese di Caraglio, governatore, e pel suo coraggio e per tollerare in sé medesimo tutti i disagi della fame, delle fatiche e dei pericoli che gli tormentavano, spirato aveva animo eroico. Ma il puzzo ed il sudiciume erano orribili; moribondi per fame o per malattia, qua e là giacevano coi cadaveri commisti, le compagnie diradate da tante morti. Si attese a purgare ed a sanare l'immonda ma gloriosa stanza, soldati freschi scambiarono gli stanchi ed infermi, nuove provvisioni si ammassarono e la fortezza fu messa in stato di poter reggere ad un altro assedio»[2].

Così ebbe termine il primo episodio bellico della cittadella di Alessandria che aveva dimostrato l'efficacia delle difese (per altro non ancora completate integralmente) ed aveva insegnato che un qualsiasi attaccante, anche agguerrito, non poteva iniziare l'investimento di tale cittadella senza disporre di mezzi d'assedio adeguati e poderosi.

Il secondo investimento della cittadella di Alessandria avvenne, in stretto parallelo con quello della fortezza di Torino, nell'anno 1799, allorché le forze austro-russe serrarono in varie fortezze della penisola le guarnigioni repubblicane, sino a provocarne la resa.

In quell'anno la fortuna aveva volto le spalle alla Repubblica francese e mentre Napoleone si era impegnato nella discussa spedizione in Egitto, tutta l'Italia occupata dalle armi francesi negli anni precedenti stava cadendo in mano agli Austro-Russi. Tra le poche località

[2] Carlo Botta, *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini sino al 1789*, Cugini Pompa e Compagnia, Torino, 1852, Tomo VII, p. 205.

dove la bandiera tricolore sventolava ancora vi era la cittadella di Alessandria, dove nel maggio 1799 si era rinchiuso il generale Gardanne con circa tremila uomini. Nulle erano le speranze di soccorso, ma il presidio pareva risoluto a difendersi sino all'estremo; più di cento cannoni e dieci mortai armavano le mura; numerose le provvigioni da guerra e da bocca che garantivano una lunga autonomia.

Il generale austriaco Bellegarde pose l'assedio alla cittadella con ventimila uomini tra austriaci e russi; aveva raccolto per il bombardamento più di centotrenta cannoni, di cui una parte provenienti dalla fortezza di Torino, dopo la resa dei repubblicani. Carlo Botta scrisse[3]: «essendo la fortezza nuova, edificata secondo l'arte ed abbondante di caserme e di casematte costruite a pruova di bomba, si bramava conoscere quanto potesse, nel contrastare alla forza di chi l'assaltava». Tra i due contendenti fu stipulata, sin dall'inizio dell'investimento, una convenzione in cui essi si impegnavano reciprocamente a non effettuare tiri dalla parte della città, per non arrecare inutilmente danni alla popolazione.

Gli Austro Russi, ai quali si erano uniti distaccamenti piemontesi e soprattutto cannonieri «tornati al servizio del Re», aprirono la trincea e la prima parallela e, dopo un inutile tentativo di parlamentare, sottoposero la fortezza ad un tremendo, violentissimo bombardamento, impiegando, oltre ai cannoni già ricordati, anche quarantacinque obici e cinquantaquattro mortai. Tutto il lato occidentale della cittadella divenne in breve un inferno, mentre le artiglierie della piazza rispondevano con vigore alle offese dei confederati. Una gran parte degli affusti dei cannoni della cittadella fu rovinata, altre artiglierie furono rese inefficienti, sì che in pochissimo tempo il fuoco della difesa perdette la sua vivacità. Una caserma fu incendiata, esplose un magazzino di polvere; parecchi cannonieri furono uccisi. Gli Austro Russi, approfittando della diminuita reazione della fortezza, si spinsero avanti con i lavori di zappa, circondarono il «cammino coperto» e si diedero a costruire la seconda parallela. Malgrado l'opposizione della guarnigione, gli assedianti completarono quella linea, vi trasportarono numerose artiglierie con le quali ripresero a battere le difese della cittadella. I Francesi si erano ritirati nel «corpo

[3] CARLO BOTTA, *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*, Tomo IV, Capolago, presso Mendrisio; tipografia Elvetica, 1833, Libro decimosettimo, p. 341.

di piazza», abbandonando gran parte delle opere esteriori.

Sia in cittadella, sia nelle linee d'assedio le perdite furono severe; gli attaccanti si sistemarono sul «cammino coperto» ed iniziarono gli approcci ai bastioni; si allestirono le scale per l'assalto e si costituirono i reparti destinati alla fase iniziale dell'azione offensiva.

È da notare che in quell'occasione l'artiglieria austro-russa-piemontese fu impiegata più alla distruzione o neutralizzazione dei cannoni della fortezza, che all'apertura delle brecce. La situazione divenne così tragica per la guarnigione che il generale Gardanne, malgrado che buona parte delle mura di scarpa non fosse ancora agibile alla scalata, decise di non attendere l'assalto nemico. Egli chiese ed ottenne di parlamentare ed ebbe così una capitolazione abbastanza onorevole. La guarnigione fu condotta prigioniera in Austria; Gardanne fu lasciato libero di ritornare in Francia, prigioniero sulla parola, con l'impegno solenne di non prendere le armi contro chi lo aveva catturato, sino agli accordi o allo scambio dei prigionieri.

Il generale francese, per quansto stimato soldato, fu criticato in Francia per aver ceduto la fortezza prima che la breccia fosse praticata dal nemico contro le mura; tale antica convenzione (la breccia aperta e praticabile) permetteva infatti ad un governatore o comandante di fortezza o piazza di chiedere la capitolazione senza macchiarsi d'infamia o disonore per aver cessato la lotta.

Il massiccio bombardamento degli assedianti sulla fortezza aveva causato l'uccisione di circa seicento francesi e di duecento «cisalpini», cioè di coloro che – specie in Lombardia e in Emilia – si erano schierati, sin dal 1797, con gli invasori d'oltr'alpe, che essi chiamavano liberatori. Sui bastioni furono trovati solo quattro cannoni efficienti, ma molti pezzi smontati o danneggiati caddero comunque nelle mani dei vincitori. Questi recuperarono circa settemila fucili, materiale da guerra e polvere in abbondanza, ingenti quantità di vettovaglie.

L'anno dopo il generale Gardanne, trascurando, forse per motivi ideologici, la parola data all'avversario, era al comando di una delle divisioni del corpo di spedizione che Napoleone, primo Console della Repubblica francese, condusse in Italia attraverso il passo del Gran San Bernardo.

L'assedio del 1799 fu l'ultimo episodio bellico della cittadella; il frastuono della battaglia di Marengo, l'anno successivo, giunse ancor vivo tra le sue mura, dove ripararono le truppe del Melas, battuto

dal giovane generale francese. Poi, per vari anni, la fortezza fu oggetto degli attenti studi e dei lavori di miglioramento del generale del genio Chasseloup, forse il migliore ufficiale della Repubblica francese nel campo delle fortificazioni, unitamente al Carnot.

Le forze austriache che liberarono il Piemonte nel 1814 fecero spianare tutte le opere di miglioria attuate dai Francesi in Alessandria, sia nella cittadella, sia nella «cinta magistrale» della città, ivi comprese le ridotte distaccate.

Esse pretesero che la fortezza fosse restituita al Re di Sardegna nelle condizioni in cui si trovava prima dell'occupazione straniera.

Dopo la conclusione della infelice breve campagna nel 1849, le truppe imperiali, vincitrici a Novara, giunsero a presidiare la bella fortezza sul Tanaro, in coabitazione con le truppe di Vittorio Emanuele II.

Fu il generale Alfonso della Marmora che nel 1856, alla vigilia di un nuovo conflitto con l'Impero austriaco, fece conoscere la Cittadella di Alessandria in tutta l'Italia e all'estero. Parallelamente ad un intenso programma di rammodernamento e di riparazioni della piazzaforte, si diffuse per la penisola, allora divisa nei vari Stati, la calda parola della «Gazzetta del Popolo» il giornale di Torino dalle cui colonne Norberto Rose, collaboratore del quotidiano, propugnò l'offerta di 100 cannoni per la fortezza, uno per ogni grande città italiana!

Alcuni di quei cannoni, o le targhe bronzee che li identificavano, si trovano oggi esposti presso il Museo Storico Nazionale d'Artiglieria, di Torino; nella città di Alessandria un lungo corso alberato si intitola ai «Cento Cannoni» che gli Italiani d'ogni regione e Stato offersero per armare la fortezza di quei pezzi poderosi.

Oggi la fortezza, tuttora sotto la autorità militare, rappresenta una significativa testimonianza della fortificazione permanente piemontese del XVIII secolo, un raro saggio dell'ingegno di Ignazio Bertola, primo Ingegnere del Re di Sardegna.

LAURA PALMUCCI QUAGLINO

I DISEGNI DEL QUARINI PER IL «MUSEO» DI AMBROGIO MARIA GHILINI NELLA VILLA PRESSO ALESSANDRIA

Nel fondo di disegni lasciato dall'architetto civico Leopoldo Vallizzone e conservato all'Archivio di Stato di Alessandria, tra i progetti ascrivibili a lui e a suo padre Cristoforo, sono confluiti per cause diverse anche altri documenti sull'attività di architetti della generazione precedente [1].

Fra essi sono stati ritrovati quattro fogli, a firma Mario Ludovico Quarini, per un progetto di trasformazione della tenuta Ghilina Grossa, la possessione rustica più importante fra quelle della famiglia Ghilini, situata presso San Giuliano Nuovo. Il progetto è firmato ma non datato [2] e comprende una *pianta*, una *facciata* e due disegni del *plafone* e dello *sternito* per la chiusura della «loggia» d'ingresso nella parte padronale della villa (figg. 1-2-3-4).

L'ambiente era aperto con colonne sulla fronte interna e conduceva alla «sala» frontalmente ed all'ampio «scalone» ad una delle due estremità; cól progetto se ne propone la chiusura per ricavare un lo-

[1] Si tratta di un fondo cospicuo ed utilissimo, conservato all'Archivio di Stato di Alessandria, *Archivio Leopoldo Vallizzone*, Serie III, Cat. XVII (d'ora in avanti ASA, *A.V.*). Sono particolarmente grata al personale dell'Archivio ed in particolare al dott. Panizza per la disponibilità e l'aiuto costante.

[2] ASA, *A.V.*, Edifici Privati, Cart. 1, n. 2260/124, «Pianta della nuova Galleria da farsi alla Villa dell'Ill.mo Sig. Marchese Ghilini colla riduzione della Scala in tre rampanti»; n. 2260/126 «Facciata principale della Villa dell'Illustrissimo Signor Marchese Ghilini»; n. 2260/127 «Plafone per la nuova Galleria da farsi alla Villa dell'Illus.mo Sig. Marchese Ghilini»; n. 2260/128 «Sternito per la Galleria della Villa dell'Illustrissimo Signor Marchese Ghilini». Tutti sono firmati Arch. Mario Quarini.

Una copia non firmata e non datata (delle sole pianta e facciata) è conservata all'Archivio Storico della Città di Torino, *Collezione Simeom*, Disegni di Architetti sec. XVIII, n. 1585 «Galleria del Sig. Marchese Ghilini/Servendosi del portico attuale»; n. 1586 «Facciata della Galleria della Ghilina».

cale da destinare a «galleria». La legenda specifica che le quattro nicchie sulle pareti brevi accoglieranno altrettante statue, nelle quattro sulla parete lunga saranno posti «vasi etruschi» e che la grossa nicchia centrale nella parete di fondo verrà destinata a «museo»; evidentemente tutto l'insieme doveva subire, dietro suggerimento del committente, una trasformazione per renderlo più adatto ad accogliere ed esporre una – seppure piccola – collezione di oggetti.

Questa osservazione ci permette di datare il progetto, che l'esame delle carte nel fondo Ghilini non hanno fin'ora illuminato[3], all'ultimo trentennio del Settecento (i limiti temporali ragionevoli dell'attività del Quarini: 1770-1808), restringendo il campo agli anni tra il 1776 e 1785 poiché il committente dovrebbe essere con probabilità il marchese Ambrogio Maria, figlio di Vittorio Amedeo, nato nel 1756, investito dei feudi nel 1767, il quale ebbe fama di conoscitore e collezionista di rilievo in campo numismatico ed antiquario, oltre che studioso di botanica[4].

Un suo diario, tenuto nell'anno 1786[5], ci rivela frequenti contatti tra Alessandria, Torino, Casale e Pavia, località quest'ultima dove egli si reca per acquistare libri, prevalentemente di botanica ma anche di arte dei giardini, geografia, storia, oltre che un telescopio ed essenze da piantare nella sua tenuta. Il diario ci informa dei contatti con un professore di botanica di Pavia, al quale Ambrogio invia una pianta di caffé, ci fa seguire la costruzione di un «credenzone con tiretti... e ante vetrate... che deve servire per botanica» da sistemare proprio alla Ghilina, dove sta anche facendo installare una «stufa botanica» su disegno dell'architetto Giuseppe Zani.

Ma oltre a fare della Ghilina lo scenario per la sua passione scientifica, il marchese vi andava raccogliendo – come ricordano il De

[3] ASA, Archivio Civico, Serie I, *Archivio Privato Ghilini* (d'ora in avanti ASA, *A.G.*), m. 554 (Ghilina), m. 654 (Libri spese), m.m. 613, 614, 115 (Testamenti, Inventari, donazioni), m. 617 (Divisioni).

[4] F. GASPAROLO, *Vittorio Amedeo Ghilini*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della Prov. di Alessandria», a. VII, fasc. 21, Alessandria, 1898, pp. 91-170, qui alle pp. 114-117. G. A. DE GIORGI, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini*, Alessandria, 1836 (rist. anast. Forni, Sala, 1977), pp. 57-58. T. SANTAGOSTINO, *Settecento in Alessandria*, Alessandria, 1947, pp. 281-285. C. SPANTIGATI, *Nota sull'arredo*, in A. BELLINI, *Palazzo Ghilini di Alessandria*, Beni Culturali in provincia di Alessandria, Alessandria, 1983, pp. 44-45.

[5] ASA, *A.G.*, m. 654, «Libro di spese del Marchese Ghilini e memorie diverse dell'anno 1786».

Giorgi e il Gasparolo – «gran quantità di rare e pregiate produzioni (d'arte) che la contessa Cristina Mathis (sua figlia)... fece poi disporre e collocare a foggia di Museo» [6], attuando la volontà del padre che si era tuttavia già espressa in tal senso con la richiesta manifestata al Quarini, come possiamo ricavare dal progetto ritrovato.

La sostanza di questa collezione ci viene precisata da un inventario della villa risalente alla metà dell'Ottocento [7] dove, nella stanza indicata come *museo*, si contavano una «raccolta di vasi etruschi, un vaso di vetro bleu che pare romano, (alcuni) idoletti egizi, un medagliere» ma soprattutto una sorta di wunderkammer dove «madrepore, conchiglie, cristallizzazioni minerali, agate e diaspri, marmi levigati» si accompagnavano a uccelli impagliati e ad altre testimonianze di storia naturale quali anfore con incrostazioni marine e quadri di lava fusa; un tratto questo caratteristico del collezionismo settecentesco, aperto ad ogni aspetto della conoscenza del mondo e ricettivo ad ogni sorta di sua traccia e memoria, dove i reperti di storia naturale e le curiosità esotiche, insieme a diverse vestigia dell'antichità e a opere d'arte contemporanee, andavano ad arricchire e via via a sostituire i pezzi da collezione per eccellenza in uso fino ad allora, cioè le monete antiche [8].

Questi fatti accrescono la considerazione per la figura e gli interessi dell'ultimo discendente della nota famiglia alessandrina, quando si pensi che accanto ad una brillante carriera militare (luogotenente, poi capitano, poi maggiore di Battaglione e infine di Reggimento) egli coltiverà sempre vivaci interessi scientifici, tanto da essere nominato socio corrispondente dell'Accademia delle Scienze di Torino nel 1784 su proposta del conte di Saluzzo, per la classe Fisico-Matematica, dopo avere sperimentato la costruzione e il funzionamento di un pallone ereostatico liberato dal suo palazzo di Alessandria [9].

Ed appunto, proprio alla sistemazione di questa «collezione» si dovrebbe riferire il progetto commesso al Quarini, sulla scìa di una moda che andava affermandosi dovunque nell'Europa del tardo Sette-

[6] G. A. De Giorgi, *op. cit.*, p. 57.

[7] s.a., *Memorie e notizie: Inventario della Villa Ghilina*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia della prov. di Alessandria», a. XXI, fasc. XLV, Alessandria, 1912, pp. 183-186.

[8] K. Pomian, voce *collezione*, in «Enciclopedia», Einaudi, Torino, 1978, vol. 3, pp. 330-364, qui p. 355.

[9] F. Gasparolo, *op. cit.*, pp. 116-117.

cento, seguendo un programma edilizio i cui precedenti più illustri sono indubbiamente quelli romani, a partire dalla cinquecentesca «galleria per statue» che si protende sul giardino di Villa Medici, per giungere nel pieno Settecento agli ampi porticati aperti sul giardino della villa Albani-Torlonia, e, a fine secolo, ad un episodio molto simile al nostro e di poco precedente, la chiusura della «loggia» per ricavare una «galleria» nella ristrutturazione pensata da Antonio Asprucci per sistemare la ricchissima collezione Borghese nella villa fuori le mura aureliane [10].

A proposito di questo ambiente, già il Wölfflin aveva notato che la grande innovazione barocca nei palazzi romani era stata l'introduzione di una nuova stanza, la «galleria», che trasformava la dimensione ampia e quadrata della «sala» in un formato più contrastato, stretto e lungo [11]; questo ambiente era nato dalla fusione di due esperienze elaborate nel secolo precedente: la «loggia» italiana e la «galerie» francese, luoghi entrambi di connessione fra appartamenti diversi del palazzo, dedicati al passeggio, alla pausa, alla sosta, alla tranquilla contemplazione, aiutati in ciò dalla decorazione delle pareti o dal paesaggio, ampiamente visibile al di là di esse. Dall'ambiente cittadino, la «galleria» era stata ben presto trasferita in quello suburbano della villa; lungo il corso del Settecento non mancano esempi a noi certamente più vicini: dalla «galleria grande» terminata a Venaria dallo Juvarra fra gli anni '16 e '18, alle più modeste realizzazioni successive nelle ville Cantalupa a Carignano, Viarana a San Maurizio, San Lorenzo a Racconigi [12].

[10] I. Belli Barsali, *Ville di Roma*, Milano, 1970, in particolare alle pp. 185 sgg., 253 sgg., 313 sgg. Per la villa Medici inoltre si veda B. Toulier, *La Villa Médicis*, in «Monuments Historiques», n. 123, Paris, 1982, pp. 25-48.

[11] H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco* (1928 1ª ed.), Firenze, 1988, pp. 236-237. Ricorda gli esempi della galleria di palazzo Farnese e dei palazzi Doria e Colonna. Per questi ultimi si consulti: C. L. Frommel, *Der römische palastbau der hochrenaissance*, Tübinghen, 1973, 3 voll.; in particolare vol. 2, pp. 88-102, 103-148.

[12] La galleria del palazzo di Venaria era già stata pensata da Michelangelo Garove tra 1699 e 1700, ma viene ripresa e completata da Filippo Juvarra nel 1718; cfr. M. G. Vinardi, *La Venaria Reale: l'evolversi di un progetto dalle incisioni del Castellamonte alle sue attuali prospettive* (e bibliografia ivi segnalata), in AA.VV., *I rami incisi dell'Archivio di Corte: sovrani, battaglie, architetture, topografia*, Torino, 1981, pp. 302-316, qui pp. 310-11; V. De Fabiani - C. Roggero Bardelli - M. G. Vinardi, *Ville sabaude* (in corso di stampa). Per le altre ville citate cfr. C. Brayda, *L'attribuzione della Cantalupa*, in AA.VV., *Carignano. Appunti per una lettura della città*, Savigliano, 1978, vol. IV, pp. 58-66; A. Cavallari Murat, *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino, 1972, pp. 288-299; A. Boidi Sassone, *Ville Piemontesi*, Cuneo, 1980, pp. 23

Nel caso alessandrino la trasformazione richiesta all'architetto, dietro suggerimento del marchese Ambrogio, ci sembra più importante per il brano di vita che lascia intravedere, che per il reale valore architettonico che riveste. Si tratta infatti di un'opera non molto impegnativa e, se vista nei confronti di altre idee del Quarini sullo stesso soggetto, appare certo meno interessante della brillante soluzione per la vigna Dotta di San Mauro torinese, nella quale l'architetto raddoppia le ali arretrate per trasformare l'elemento di disequilibrio nel perno centrale della nuova composizione simmetrica, legando il nuovo corpo col vecchio mediante un colonnato ionico che è riproposto nelle più leggere lesene del corpo avanzato, ed ottenendo una più chiara distribuzione degli ambienti. Ci sembra infine più modesto del rifacimento attuato nella villa Rey – il Prié, dove il Quarini opera la giunzione tra civile e rurale mediante un nuovo corpo contenente un ampio scalone con «sala» al piano superiore [13].

Ad Alessandria egli si limita ad inglobare le sei colonne della loggia del piano terra in sei maschi di muro ed a chiudere semplicemente l'accesso diretto al nuovo scalone con un «atrio», anteponendovi un piccolo «vestibolo per disgagio della galleria» in aggetto rispetto al filo della facciata; aggetto ripetuto, per volontà di simmetria, all'altra estremità della stessa. Lo scalone acquista così maggiore importanza, accresciuta dal nuovo disegno «a tre rampanti».

L'intervento leggero ed il tocco felice sono rivelati in facciata nella trattazione a bugnato liscio del basamento nel piano terreno, animato dalla sequenza di lesene nel superiore. Ancora più semplificato – e protoneoclassicheggiante – è il disegno del pavimento: una semplice fascia di decori geometrici di gusto «greco» e del plafone a stucco, un poco più legato al mondo settecentesco sebbene risolto da un'intelaiatura di sapore vagamente «pompeiano» racchiudente ovali decorati da amorini.

sgg. Per l'architettura delle ville tra Seicento e Settecento si veda A. Griseri, *Le metamorfosi del barocco*, Torino, 1967.

[13] Sulle ville e vigne della collina torinese, comprese la Dotta e il Prié si veda: C. Roggero, *'Maisons de plaisance' e nobiltà di corte*, in AA.VV., *Beni culturali e ambientali del comune di Torino*, Torino, 1984, vol. I, pp. 771-776; M. G. Vinardi, *Le vigne della collina di Torino: problemi di trasformazione storica e restauro*, in AA.VV., *Esperienze di Storia dell'Architettura e di Restauro* (a cura di G. F. Spagnesi), Roma, 1987, vol. 2, pp. 469-481, qui p. 471; V. De Fabiani - C. Roggero Bardelli - M. G. Vinardi, *Ville torinesi* (in corso di stampa). Il progetto della cascina Dotta è conservato in ASCT, *Collezione Simeom*, Disegni sec. XVIII, n. 1466-1468.

In questa vicenda restano misteriosi fin'ora i legami che l'architetto, attivo per lo più a Torino e dintorni – Chieri, San Benigno, Balangero, Buttigliera – o nel cuneese – Bra, Cuneo, Savigliano, Fossano – ha potuto avere con Alessandria e la famiglia Ghilini [14]. L'unico legame potrebbe essere la frequentazione della corte – a Torino – dove Ambrogio si recava costantemente (tra l'altro era stato nominato nel '78 «gentiluomo di bocca di Sua Maestà») e dove il Quarini sarà particolarmente attivo per le fabbriche della corte e del suo entourage dopo il 1785, con la nomina a Regio Architetto. Li legava inoltre la comune frequenza all'Accademia delle Scienze, il Ghilini in qualità di socio e il Quarini come architetto incaricato nel 1784 di preparare il progetto per l'arredo del salone delle adunanze, attuato nel 1785 benché poi non realizzato [15].

Queste circostanze permettono di ipotizzare con più precisione la cronologia dei disegni quariniani per la famiglia Ghilini tra il 1776 e il 1785, poiché dopo questo periodo il Quarini si firma in genere con l'attributo di «Regio Architetto» (cosa che non appare nei disegni alessandrini) e prima termina il grosso impegno al complesso abaziale di San Benigno. D'altro lato un'ulteriore contrazione agli anni 1778-1785 può essere avanzata da un particolare decorativo presente al centro dei medaglioni sul soffitto: il cappello cardinalizio, che sarà concesso allo zio di Ambrogio, Monsignore Tommaso Ghilini, nel 1778.

Il progetto del Quarini non è tuttavia che un intervento di entità limitata, applicato, come i disegni lasciano vedere, su un edificio già dotato di un suo denso passato e di una qualità architettonica non comune.

Di esso possediamo una descrizione antecedente di un ventennio alla risistemazione quariniana, pervenuta in occasione di un inventario

[14] La bibliografia su Quarini si basa essenzialmente su un lungo articolo di V. Moccagatta, *L'architetto Mario Ludovico Quarini e le sue opere*, in «Atti e Rassegna Tecnica della Soc. Ingegneri ed Architetti», a. XII, 1958, pp. 153-194 e su studi di N. Carboneri, *Prodromi di neoclassicismo nell'architettura piemontese del Settecento (G. B. Borra e M. L. Quarini)*, in «Boll. Soc. Studi Storici Archeologici, Artistici per la Prov. di Cuneo», N.S. 26, 1949, pp. 41-62; Id., *Note quariniane*, in «Boll. Soc. Studi Storici Archeologici Artistici per la Provincia di Cuneo», N.S. 42, 1959, pp. 50-53; Id., *Architettura*, in «Mostra del Barocco piemontese», Torino, 1963, pp. 81-83.

[15] A. Bruno, *Da collegio dei nobili a tempio della scienza*, in AA.VV., *Tra Società e Scienza: 200 anni di storia dell'Accademia delle Scienze di Torino*, Torino, 1988, pp. 34-47.

nel 1767 [16]. In tale documento la zona civile dell'edificio appare come una struttura «a blocco», aperta con la loggia al piano di terra, dalla quale si diparte lo scalone; una sala più grande è posta al centro e due-tre ambienti l'affiancano sui due lati. Il salone centrale al piano terra e quello al piano superiore sono arredati con «cadregoni... tanboretti... tavolini... una pendola... quadri» e fungono da soggiorno-disimpegno; le altre stanze servono tutte da camere da letto e contengono un arredamento molto sobrio (letto a baldacchino, sedia, tavolo, acquasantiera, specchio; talvolta compaiono scansie, scrigni, armadi, quadri). A lato, nel piano terreno, sono disposti i servizi (cucina, guardaroba, dispensa, stanza del bucato, cantine), seguono appartate la Cappella e la casa dell'agente, completano la grande corte le cinque case coloniche con i porticati.

Il complesso della Ghilina Grossa, con le sue cinque cascine annesse alla fabbrica civile ed altre cinque nei dintorni (Stortigliona, due nella Filippona e due nella Cassinola) era il centro della vasta proprietà, della quale era anche il nucleo più antico. Il Catasto del 1763 [17] precisava che essa ammontava a 1650 giornate circa nel solo comune di Alessandria, ma si estendeva anche in quelli limitrofi. Tale possessione si era venuta formando a partire dal XV secolo con i beni delle due masserie Filippona e Ghilina, nel territorio della Fraschetta e delle cascine Vecchia e Inviziati a Castelceriolo; a queste si erano aggiunte ben presto la Cassinola sempre alla Fraschetta e, nella seconda metà del Seicento, la Pellacagna e la Stortigliona nell'alessandrino e la San Leonardo presso Castellazzo. I possessi si erano ampliati sempre più alla fine del Seicento con la gestione di Giacomo Ottaviano che acquisiva la Bagliona, la Boida e la Balosta presso Alessandria e la Cravina Vecchia presso Tortona; ed ancora con Vittorio Amedeo ed Ambrogio nel Settecento inoltrato con la Cantalupa, per

[16] ASA, *F.G.*, m. 614, n. 59. Già riportato in F. Gasparolo, *Vittorio Amedeo Ghilini*... cit., pp. 144-158: «... cassina denominata Ghilina Grossa posta sulle fini della Città di Alessandria, regione detta in Fraschetta nel di cui recinto, oltre le case rustiche, stalle e portici... esiste principalmente una fabbrica civile». Segue la descrizione delle cinque masserie complessivamente dotate di moggia 488 «fra terra coltiva, prativa ed avitata», composte da «casa da brazzante, casa per il tamparo, casaro, marzolaro, giardiniere, casa e bottega del ferraio... casa e cantina per osteria», chiude infine l'elenco delle attrezzature, fra le quali «due carri, sei aratri, un erpice» e del bestiame composto da «dodici buoi da tiro, dieci manzi, ventisei vacche da latte, vitelle e vitelli».

[17] ASA, Serie III, *Catasti*, Catasto sabaudo (1763), mappa, f.6.6.

contare a fine secolo su un imponente possesso di 37 masserie distribuite tra Alessandria, Castelceriolo, Tortona, Quargnento, Maranzana e Castellazzo[18].

I documenti della famiglia attestano alla Ghilina, fino dal 1563 l'esistenza di edifici oltre che di terre arative, prative e terreni vitati; ma il Gasparolo ne ipotizza la presenza fino dal tardo Quattrocento, avanzando l'idea che li avesse fatti costruire il nobile Giovanni Giacomo de Ghiglinis, segretario ducale alla corte milanese[19].

Non sappiamo tuttavia se già l'edificio quattrocentesco fosse strutturato, oltre che da rustici per la cura delle terre, anche da un civile, una «casa da nobile» per il soggiorno della famiglia. Tutto fa ritenere di no perché solo nel 1755 i documenti menzionano esplicitamente un «palazzo» mentre prima si citano «case da massaro» (1532), «case e cassine» (1567, 1571, 1587), «case da brazzante» (1604), e nel documento figurato – il Catasto del 1604 – compaiono solamente una «casa da massaro» e due «da brazzante» con un forno[20]. Va notato che altre cascine appaiono già dotate, a quella data, di «case da nobile» o «palazzo» come viene citato alla cascina San Leonardo nel 1588 o rivelato dall'iconografia della Stortigliona nel 1712[21] (fig. 5).

Ci sembra più verosimile dunque pensare che il «palazzo» sia da fare risalire alla definitiva ristrutturazione avvenuta tra la fine del Seicento ed il primo Settecento, sotto la cura di Giovanni Ambrogio, o meglio, del figlio Giacomo Ottaviano.

Possiamo però ricordare che il nuovo tipo di residenza civile

[18] F. Gasparolo, *Vittorio Amedeo Ghilini...* cit., pp. 95 sgg.; T. Santagostino, *Settecento in Alessandria*, Alessandria, 1947, pp. 268, 271, 281-285.

[19] F. Gasparolo, *Vittorio Amedeo Ghilini...* cit., pp. 101-104, 144-147. Riferisce di un documento del 1489 che riporta: «... fecerunt et aedificavi... habitationem in frascheta» (p. 103).

[20] ASA, *F.G.*, m. 554, n. 4 (anno 1532), n. 6 (anno 1567), n. 14 (anno 1604), n. 37 (anno 1630), s.n. (anno 1587), n. 74 (anno 1755); m. 613, n. 58 (anno 1571), n. 40 (anno 1624); Serie III, *Catasti*, n. 2344, Catasto del 1604, p. 126*v*; n. 2362, Catasto del 1712, p. 735.

[21] La cascina San Leonardo sita a Castellazzo faceva parte dei possessi della famiglia Trotti fino dal 1393; distrutta nel 1404 viene ricostruita entro il 1588 quando, passata in proprietà ai Ghilini, viene descritta con un «palazzo» poi rimaneggiato a fine Settecento, cfr. D. Malaspina, *Castellazzo: le grandi aziende rurali nel XVIII secolo* (tesi di laurea, Facoltà di Architettura), Torino, a.a. 1979-80. La cascina Stortigliona, che prende il nome dal proprietario quattrocentesco Filippo Stortiglione, viene acquistata dai Ghilini intorno agli anni '30 del Seicento e viene raffigurata in forme auliche, unica in tutto il Catasto, cfr. ASA, Serie III, *Catasti*, n. 2362, Catasto del 1712, pp. 361, 495, 555.

annesso al fondo rustico, non era ignoto all'ambiente milanese tardo-quattrocentesco del quale il nobile Giò Giacomo Ghilini faceva parte come segretario ducale. Infatti esso si andava diffondendo nell'ambito lombardo dopo i primi e più illustri esempi romani[22], grazie ai legami instaurati fra la Milano del tardo Quattrocento e i centri di elaborazione del nuovo linguaggio rinascimentale. Tali valenze non tardarono a raggiungere anche le zone in margine all'influenza lombarda come è l'alessandrino, e si possono cogliere ad esempio nella cascina Torre d'Orba presso Frugarolo, il cui ingrandimento risale alla fine del Quattrocento e riporta un arioso porticato a tutto sesto[23]. Questo «tipo» verrà riproposto diffusamente per tutto il Cinquecento ed il Seicento nell'ambiente milanese, sia nelle nuove edificazioni sia nei più frequenti riadattamenti[24] e così pensiamo sia avvenuto nella risistemazione definitiva che si darà all'insieme delle costruzioni nella Ghilina Grossa alla fine del Seicento.

Le notizie relative alla fabbrica desunte dall'archivio familiare non ci illuminano sulle vicende seicentesche, salvo per ricordare la costruzione, tra 1612 e 1620, di un oratorio sotto il titolo della Beata Vergine Maria[25], fino al 1712 quando il *Catasto* figurato[26] ci riporta il

[22] Il più illustre riferimento è rappresentato dalla Farnesina di Baldassarre Peruzzi (1509-11) che vi aveva trasferito un tema già espresso nella villa Le Volte presso Siena. Cfr.: C. L. Frommel, *Die Farnesina und Peruzzis Architektonisches Frühwerk*, Berlin, 1961; I. Belli Barsali, *Baldassarre Peruzzi e le ville senesi del Cinquecento*, S. Quirico d'Orcia, 1977; P. Fiore, *Il rilievo della villa Chigi a «Le Volte» presso Siena*, in «Ricerche di storia dell'Arte», n. 16, 1982, pp. 75-82.

[23] P. Chierici, *Le 'cassine' del convento di S. Croce: all'origine delle dimore 'a corte chiusa' nel territorio boschese*, in: *Pio V e Santa Croce di Bosco: aspetti di una committenza papale* (a cura di C. Spantigati e G. Ieni), Alessandria, 1985, pp. 148-167.

[24] In ambiente lombardo il tipo dotato di ariosa loggia al piano terreno si era affermato precocemente nella 'Bicocca' degli Arcimboldi presso Milano e nel Castello di Buccinasco (seconda metà del XV sec.); sarà riproposto nel corso del Cinquecento (Villa Arconati ad Abbiategrasso) e più diffusamente nel Seicento (Villa Arconati a Busto Garolfo, e più tardi: Villa Ghirlanda-Silva a Cinisello Balsamo, Villa Villoresi ad Arconate, Villa Ferrari-Casati Stampa a Cinisello Balsamo, Palazzo Visconti a Bareggio); cfr.: C. Perogalli - C. Bascapè, *Castelli della pianura lombarda*, Milano, 1960; S. Langê, *Ville della provincia di Milano*, Milano, 1972; P. Carpeggiani, *Luca Fancelli architetto civile nel contado gonzaghesco*, in «Arte Lombarda», a. XVI, 1971, pp. 37-44.

[25] ASA, *F.G.*, m. 554, n. 18: Nel 1612 si è «nuovamente fabbricato et construtto... un oratorio sotto il titolo della Beata Maria Vergine», oratorio che viene descritto più tardi, nel 1620 all'atto del completamento o rifacimento della volta, «conforme alla sacrestia dei Padri del Carmine di Alessandria» e con una «facciata con due colonne sopra li cantoni... con capitelli... e cornisoni». Più tardi, a fine '700, vi si progetterà di inserire una «*Via Crucis*... a vantaggio spirituale» (Id., n. 74).

[26] ASA, Serie III, *Catasti*, n. 2362, Catasto del 1712.

disegno del complesso, ma riduttivamente raffigurato dal solo perimetro, un rettangolo regolare con torri agli spignoli, evidentemente un recinto fortificato entro il quale erano disposte le abitazioni ed i rurali come si è già visto nel Catasto seicentesco. Tale perimetro verrà conservato ancora a metà Settecento, quando il *Catasto sabaudo* figurato [27] ci offre la nuova conformazione del complesso assunta dopo la definitiva riplasmazione voluta dal marchese Tommaso (fig. 6).

Egli aveva provveduto, verosimilmente tra il tardo Seicento ed i primi anni del Settecento, a «ridurre detta fabbrica in un solo corpo di cassina... dove altre volte erano più corpi di case separate» [28] mediante la regolarizzazione del perimetro e la continuità dei corpi di fabbrica attorno alla corte chiusa. Seguiva in tal modo un atteggiamento che si era andato facendo strada fra la maggior parte dei possessori di fondi rustici e che risulterà largamente diffuso nella prima metà del Settecento. Si trattava di far fronte alla crisi economica degli anni centrali del Seicento mediante una sostanziale ristrutturazione gestionale dell'azienda nel suo complesso, potenziando il lavoro e quindi aumentando la capienza per personale e bestiame, ma anche organizzando più razionalmente l'insieme delle costruzioni. Non ultima ragione, nel clima di risparmio e controllo instaurato dalla «perquazione generale» dei tributi tra gli anni 1698 e 1730, la «riduzione della fabbrica... in un sol corpo... dove altre volte erano più corpi di case separate» permetteva, benché fossero «corpi di fabbrica considerevoli» di considerarli, agli effetti fiscali, come un fabbricato unico e perciò pagare per esso «un soldo e mezzo di registro» [29].

Durante tale riplasmazione, o immediatamente dopo, comunque entro il 1720, si ridisegnò verosimilmente anche la parte 'civile', come un corpo unito volumetricamente alle ali rustiche, ma separato da esse come ingresso, dotato di giardino proprio e molto più curato nelle linee compositive e decorative. Tutto ciò trova conferma nella numerosa casistica di comportamenti analoghi denunciati nella pianura lombarda e piemontese [30] oltre che dall'esame compositivo e sti-

27 ASA, Serie III, *Catasti*, mappa del Catasto sabaudo, San Giuliano, f.6.6. (anno 1763).

28 ASA, *F.G.*, m. 554, n. 56.

29 *Ibidem.*

30 Si vedano per il Piemonte gli studi aperti da R. Davico, *Baux, exploitations, techniques agricoles en Piémont dans la deuxième moitié du XVIII^e^ siècle*, in «Etudes Rurales», n. 46, 1972, pp. 76-101 e proseguiti da P. Sereno, *La maison «à cour*

listico degli esiti architettonici nella Ghilina, si veda in particolare l'ingresso monumentale alla zona civile (figg. 7-8).

Non siamo fin'ora venuti a conoscenza dell'autore di tale progetto, ed anche se sappiamo attivo per la famiglia Ghilini l'architetto Benedetto Alfieri al palazzo in città tra gli anni 1730 e 1732, possiamo sicuramente escludere anche solo la possiblità di una sua partecipazione al ripristino della villa, stante l'età troppo giovanile.

Comunque il grosso intervento che conferisce il volto definitivo all'insieme è già avvenuto quando viene commessa al Quarini sul finire degli anni '80 la chiusura della loggia per ricavare una galleria ad uso di «museo» per la piccola collezione botanica ed antiquaria del marchese Ambrogio. Tale idea non varrà tuttavia realizzata poiché la loggia appare ancora aperta nel 1819[31], quando si richiederanno all'architetto Vallizzone, per lo stesso locale, modeste opere di manutenzione (fig. 9).

fermée» en Piémont: quelques rémarques morphogénétiques, in: AA.VV., *Actes de la conférence permanente Européenne pour l'étude du Paysage Rural*, IX Session (Rennes-Quimper, 1977), Rennes, 1979, pp. 91-111; Id., *Una trasformazione dell'insediamento rurale in età moderna: l'origine della dimora «a corte» in Piemonte*, in: AA.VV., *Per una storia delle dimore rurali*, Atti del Convegno (Cuneo, 1979), in «Archeologia Medioevale», VII, 1980, pp. 271-300; L. Palmucci Quaglino, *Indagine storica. Il problema del recupero della cascina Fossata*, in «Atti e Rassegna Tecnica...», n. 4-5, 1982, pp. 17-39; V. Comoli Mandracci (a cura di), *L'architettura popolare in Italia. Piemonte*, Bari, 1988. Per la Lombardia si veda: A. Salvini Cavazzana - C. Tegami Porcari, *Il Settecento nelle campagne del milanese: le case rurali tra rivoluzione e tradizione*, in «Storia della Città», n. 22, 1982, pp. 23-48.

[31] ASA, *A.V.*, Edifici Privati, Cart. 1, n. 2260/125 «Progetto di Riffondazione dell'Atrio del fabbricato civile della Ghilina Villa dell'Ill. Sig. Marchese Ambroggio Maria Ghilini», Alessandria, 5 febbraio 1819, Cristoffaro Vallizzone.

GUIDO MONTANARI

RAZIONALISMO DIMENTICATO AD ALESSANDRIA: IL SANATORIO TERESIO BORSALINO E IL DISPENSARIO ANTITUBERCOLARE, OPERE PRIME DI IGNAZIO GARDELLA

Il «razionalismo dimenticato» di Alessandria

Mentre il linguaggio dell'architettura razionalista si diffonde in Europa, la situazione politica italiana è caratterizzata dall'affermarsi della dittatura fascista. Il rapporto contraddittorio dei tecnici intellettuali e degli artisti con il potere si traduce nell'architettura tra le due guerre in alcuni brani di grande interesse che emergono da un panorama di monumentalismo, citazioni retoriche e vernacolari, frutto di compromessi culturali e politici [1]. Ad Alessandria in questo periodo vengono realizzati importanti interventi edilizi ed urbanistici, in gran parte poco studiati, ma ricchi di stimoli per la storia dell'architettura e della città.

La crisi economica internazionale che prende avvio dal «grande crollo» di Wall Street del 1929 si ripercuote violentemente nei primi anni Trenta in un'Italia non ancora ripresasi dalla politica deflazionista di «quota novanta». Il regime, alla ricerca di un consenso e nel tentativo di condurre politiche anticongiunturali, realizza una serie di opere pubbliche volte all'assorbimento della disoccupazione ed alla trasformazione della città in modo consono all'immagine del nuovo ordine.

A partire dagli anni Trenta vengono avviate anche ad Alessandria una serie di «opere del regime» [2] che segnano profondamente il tes-

[1] Sul rapporto tra arte, architettura e fascismo negli anni tra le due guerre rimando all'ampia bibliografia riportata in AA.VV., *Annitrenta*, catalogo della mostra, Milano, 27 gennaio - 30 aprile 1982, Mazzotta, Milano, 1982. Cfr. inoltre il recente volume Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino, 1989.

suto urbano e testimoniano una decisiva trasformazione del modo di pensare l'architettura e di realizzare il progetto. Si tratta di strutture pubbliche con rilevante intento celebrativo del regime come il Monumento ai caduti, la Casa littoria, la Casa della G.I.L., il Palazzo delle Poste e Telegrafi e di edifici per servizi sociali quali il Sanatorio, il Dispensario antitubercolare, il Laboratorio di igiene, la Casa della madre e del fanciullo, la Casa del mutilato, la nuova stazione ferroviaria e le case popolari[3].

Sempre di questi anni è il bando di concorso per il nuovo piano regolatore che apre un dibattito la cui risonanza travalica i confini della piccola città sia per la statura dei professionisti che vi partecipano, sia perché sarà oggetto di riflessione ed analisi su «Urbanistica», giovane rivista dedicata alla nascente disciplina di studio della città[4].

Il segno dei nuovi interventi edilizi ed urbanistici degli anni Trenta tende oggi a sfumare, confuso nella «modernità» generalizzata: questo fatto è forse uno dei motivi per cui le opere del periodo, ad eccezione del Dispensario antitubercolare di Gardella, sono pressocché sconosciute alla critica tradizionale ed anche a studi locali.

È un peccato: proprio la sua collocazione in provincia, lontano dai grossi centri di potere, fa sì che questa architettura esprima generalmente un tono misurato, mai sopra le righe, quando non diventa vera poesia come nel caso dell'opera di Gardella.

[2] Così sono generalmente denominate le opere pubbliche nella propaganda del fascismo. Il termine è ripreso da Roberto Gabetti in R. Gabetti e G. Avigdor, *Architettura, industria, Piemonte negli ultimi cinquant'anni*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1977, pp. 141 sgg.

[3] Oltre ai due edifici di cui parlo nel testo le «opere del regime» in Alessandria che ho identificato come più significative sono le seguenti:

Casa Littoria, arch. Vittorio Tornielli	1932-1934
Casa della Madre e del Fanciullo, ing. Venanzio Guerci	1937-1938
Laboratorio Igiene e Profilassi, ing. Ignazio Gardella	1937-1939
Casa del Mutilato, ing. V. Guerci	1938-1939
Case popolari, Istituto Autonomo Fascista Case Popolari, ing. V. Guerci	1938-1939
Casa della G.I.L., ing. Giuseppe Abbiati	1938-1939
Nuova stazione ferroviaria, uffici tecnici FF.SS.	1938-1940
Palazzo della Posta e Telegrafi, arch. Franco Petrucci	1939-1943

Cfr. G. Montanari, *Razionalismo in Alessandria. Città e architettura del «regime»*, Ed. Dell'Orso, Alessandria, 1989.

[4] Cfr. AA.VV., *Il concorso per il progetto del piano regolatore di Alessandria*, in «Urbanistica», n. 1, gennaio-febbraio 1939, pp. 22-38. Vincitori risultano Armando Melis, Giorgio Rigotti e Aldo Rondelli. Partecipano inoltre: La Grassa, Morbelli, Morozzo della Rocca, Schennach, Guerci, Perelli, Ressa, Moretto, Barberi, Giordano, Pellegrini, Vairano, Bardelli, De Rege, Molli, Soldiero Morelli, Putelli, Cerutti, Forti, Della Rocca, Guidi e Bonini.

Una ricerca più approfondita, potrebbe far emergere qualche interessante figura di progettista, magari tecnico del Comune, inquadrata nel momento delle trasformazioni urbane e delle nuove realizzazioni di architetture che travolgono il tradizionale aspetto ottocentesco della città.

Mi limiterò qui a focalizzare l'attenzione su due opere di Ignazio Gardella [5], emblematiche per la diversità della loro storia. La prima, il Sanatorio Teresio Borsalino (già Vittorio Emanuele III), frutto di una precocissima collaborazione dell'autore con il socio paterno, è ancora oggi esclusa dal regesto delle opere di Gardella e praticamente sconosciuta ai più, mentre la seconda, il Dispensario antitubercolare, è ben nota alla critica coeva e contemporanea, ma non per questo è oggetto di quelle attenzioni alla fruizione ed alla conservazione che meriterebbe.

La ricerca è stata condotta prevalentemente su materiali documentari provenienti dai diversi archivi cittadini, attraverso la consultazione della pubblicistica locale e avvalendosi della bibliografia specifica reperibile [6].

Caratteristica comune delle due opere è quella di essere entrambe destinate alla lotta alla tubercolosi, inquadrandosi dunque in una precisa politica sociale del regime. Infatti tra Otto e Novecento in seguito all'industrializzazione della produzione ed al rapido inurbamento di vaste masse di popolazione, l'affollamento delle abitazioni e le insalubri condizioni di lavoro sono tra le cause principali della larga diffusione della tubercolosi che provoca numerosissime vittime soprattutto tra le classi povere.

Le statistiche ufficiali registrano nel 1924 più di sessantamila

[5] Per quanto riguarda la vita e le opere di Ignazio Gardella cfr. AA.VV., *L'architettura di Ignazio Gardella* (a cura di Marco Porta), presentazione di Giulio Carlo Argan, saggio introduttivo di Roberto Gabetti, Misura Emme/Etas Libri, Milano, 1985.

[6] Sono stati esaminati i seguenti fondi archivistici: Archivio del Comune di Alessandria (ACA), *Deliberazioni del Podestà*, anni 1930-1940; Categoria VIII a, Faldone 30 A B, *Istituto Antitubercolare / Consorzio Provinviale antitubercolare / Dispensario antitubercolare / Lotta contro la tubercolosi*; Archivio della Provincia di Alessandria (APA), *Atti del Consiglio Provinciale: relazioni previsionali dei presidi* anni 1930-1940 (il resto dell'archivio non è attualmente agibile); Archivio di Stato di Alessandria (ASA), Categoria 16, *Gabinetto della Prefettura*, nn. 16, 52, 56. Alla Biblioteca civica è stata consultata la rivista mensile della Provincia «Alexandria» per gli anni 1933-1939 e il bisettimanale «Il Piccolo» per gli anni 1930-1939. I testi consultati inerenti le singole opere sono citati in bibliografia.

morti per tubercolosi, con una media di 151 ogni 100.000 abitanti: in relazione ai morti il numero dei malati è valutato dagli studiosi in oltre 600.000 [7]. A fronte di una situazione così grave i mezzi di difesa socialmente disponibili sono estremamente esigui: per un lungo periodo la lotta contro la malattia è demandata agli interventi sporadici e paternalistici di privati ed enti religiosi.

Solo a partire dal primo dopoguerra una serie di provvedimenti legislativi rende conto della rilevanza sociale del fenomeno. Nel 1919 sono istituiti i Consorzi Provinciali Antitubercolari con compiti di coordinamento e razionalizzazione degli interventi e durante il regime fascista la lotta alla tubercolosi viene affrontata con interventi massivi da parte dello Stato, diventando uno dei vessilli della campagna in «difesa della razza» [8].

Nel 1923 la Federazione Nazionale Fascista per la Lotta contro la Tubercolosi conduce un censimento delle opere antitubercolari esistenti segnalandone le gravi carenze. Nel 1927 è introdotta l'assicurazione obbligatoria contro la malattia presso l'Istituto Nazionale di Previdenza sociale e nello stesso anno sono definite le attribuzioni ed i finanziamenti ai Consorzi Antitubercolari che iniziano a svolgere un effettivo ruolo di assistenza e prevenzione. Si spiega quindi il generale interesse al problema e la quantità di edifici che sorgono in relazione alla prevenzione e alla cura dei vari momenti della malattia.

Il Sanatorio Teresio Borsalino (1930-1934)

Alla periferia di Alessandria, sulla strada comunale per Valmadonna, poco oltre il fiume Tanaro, sorge, immerso in una fitta pineta, un complesso ospedaliero noto agli alessandrini come «il sanatorio». Originariamente intitolato a Vittorio Emanuele III, ora a Teresio

[7] Cfr. Aldo Lusignoli, *Federazione nazionale per lotta contro la tubercolosi*, in AA.VV., *Panorami di realizzazioni del fascismo*, Roma, 1938, vol. VIII, pp. 173-182.

[8] Cfr. a questo proposito il discorso al Parlamento di Mussolini nel maggio del 1927 (discorso dell'Ascensione) e il messaggio in occasione della IV Conferenza Internazionale contro la tubercolosi, 25-9-1928, Roma: «Lo spirito pubblico che comprende la estrema importanza e la vastità del problema, segue con interesse e con fiducia l'opera del governo fascista che ha posto la lotta contro la tubercolosi fra gli obiettivi fondamentali della sua attività. Occorre che scienziati, legislatori e filantropi costituiscano una specie di "fronte unico" per condurre a vittoriosa fine la grande battaglia» (cit. in A. Lusiglioli, *op. cit.*, p. 173).

Borsalino, il sanatorio aprì i battenti agli ammalati il 15 luglio 1935[9] ed è ancora in parte destinato alla cura dei malati di tubercolosi per cui fu progettato oltre cinquanta anni or sono.

I tetti piani, le ampie vetrate, i volumi geometrizzanti, i caratteri distributivi e costruttivi degli edifici esprimono una avanzata cultura menzione bibliografica che riguardi questo edificio, né appare nei regesti delle opere dell'autore, un giovane ingegnere ancora fresco di laurea che nel volgere di pochi anni diventerà noto per il progetto del Dispensario antitubercolare.

Il dibattito sulla necessità della costruzione di un sanatorio antitubercolare in Alessandria risale agli anni precedenti la «grande guerra». Già nel 1914 l'industriale Teresio Borsalino[10] dona un milione di lire all'Ospedale civile per la costruzione di un reparto antitubercolare, ma l'iniziativa non avrà alcun seguito, anche a causa degli avvenimenti bellici.

Nel dopoguerra appare sempre più preoccupante la diffusione della terribile malattia, ancora inaspritasi durante il conflitto, ma solo con delibera del 21 febbraio 1925 la Deputazione Provinciale decide di costruire il sanatorio e stanzia la somma di cinquecentomila lire a cui se ne aggiungono altre quattrocentomila raccolte con sottoscrizione tra la popolazione. Viene anche stabilito di intitolarlo a Vittorio Emanuele III in onore del venticinquesimo anniversario di regno[11].

Il 10 luglio 1929 Teresio Borsalino compie una donazione di nove milioni (o undici, a seconda della fonte) che rende possibile l'acquisto dell'area, la costruzione e l'arredo dell'opera, mentre i soldi raccolti dalla pubblica amministrazione costituiranno il primo fondo di gestione dell'ospedale. Nello stesso anno il Consorzio Provinciale Antitubercolare approva il progetto, per la redazione del quale è «scelto lo stile funzionale» e incaricati gli ingegneri Gardella e Martini di

[9] Cfr. *Il sanatorio «Vittorio Emanuele III» del Consorzio Provinciale Antitubercolare di Alessandria*, in «Alexandria», n. 7, luglio 1938, pp. 127-208.

[10] Per un breve cenno sull'industria dei cappelli Borsalino, cfr. Gianna Sesia, *Milioni di cappelli per le strade del mondo*, in «Piemonte vivo», n. 1, febbraio 1985. Nonostante il carattere dichiaratamente agiografico, risulta inoltre interessante, soprattutto per le immagini d'epoca, il volume di AA.VV., *Giuseppe Borsalino 1834-1934*, Istituto Bertieri, Milano, 1934.

[11] Cfr. *Il sanatorio provinciale «Vittorio Emanuele III» opera del tempo mussoliniano*, in «Alexandria», n. 10, ottobre 1934, p. 302.

Milano «particolarmente versati in costruzioni ospedaliere» [12]. Questo incarico si spiega per il fatto che Arnaldo Gardella, padre di Ignazio ed il suo socio Luigi Martini, entrambi ingegneri, sono conosciuti nella città dove hanno già portato a termine vari incarichi professionali tra cui l'ospedale psichiatrico, il complesso assistenziale Maria Teresa Michel per l'Istituto della Divina Provvidenza ed alcune ville ed abitazioni private.

Ignazio Gardella, studente di ingegneria a Milano, è già impegnato nei lavori dello studio del padre e alla morte di questi, che avviene nel 1928, prosegue l'attività continuando a collaborare con il socio paterno anche dopo aver ottenuto, non senza qualche difficoltà, completa libertà progettuale [13].

Quando inizia a lavorare al sanatorio il giovane progettista trova un'impostazione planimetrica già in parte definita: egli vorrebbe apportare alcune modifiche alla tradizionale impostazione ad H della pianta per proporre un modello a T, più funzionale, ma non può farlo. Riesce però ad imprimere al progetto un taglio decisamente razionalista, elabora autonomamente l'edificio della chiesa ed inoltre, in collaborazione con il Martini, sviluppa il progetto esecutivo e dirige i lavori del complesso per circa quattro anni. Quando, nel novembre del 1930, firma il progetto per la presentazione in Comune, Ignazio Gardella si è appena laureato ed ha soltanto venticinque anni.

I disegni, consegnati alla Commissione edilizia del Comune il 27 aprile 1931, recano, oltre alla firma dei progettisti, quella del Presidente del Consorzio Provinciale Antitubercolare Luigi Franzini e quella del Perito edile Giuseppe Uslenghi, titolare dell'impresa costruttrice che realizzerà pure il Dispensario antitubercolare pochi anni dopo [14].

L'approvazione da parte della Commissione edilizia è del 29 aprile 1931 ed il verbale è firmato dal segretario Gatti, dall'Ingegnere Capo Cuneghi e dal Vice Podestà Bocca [15].

[12] Cfr. *Il sanatorio «Vittorio Emanuele III» del Consorzio Provinciale Antitubercolare di Alessandria*, in «Alexandria», n. 7, luglio 1938, p. 128.

[13] Cfr. M. Porta (a cura di), *op. cit.*, p. 231.

[14] I disegni sono conservati presso l'ACA, si tratta di 11 tavv. in doppia copia, dim. cm. (41 × 57), riproduzioni eliografiche di disegni a inchiostro di china su carta da lucido comprendenti: planimetria generale in scala 1 : 250, piante, prospetti e sezioni in scala 1 : 100.

[15] Cfr. ACA, busta 30 A.

Alla progettazione partecipa inoltre come consulente tecnico sanitario il dottor Ferruccio Ravazzoni, già medico del sanatorio S. Luigi di Torino (progettato dall'ingegner Eugenio Mollino) e che diventerà in seguito direttore del sanatorio di Alessandria.

Nella relazione previsionale della Provincia per il 1932 sono citati i lavori di costruzione del sanatorio che «procedono alacremente» e si prevede la copertura dei padiglioni entro l'anno. Il progetto è così descritto:

«Redatto da quegli specialisti in materia che sono gli ingegneri Martini e Gardella di Milano, è quanto di meglio sia dal lato tecnico, sia dal lato igienico, sia dal lato assistenziale, possa trovarsi oggi in Italia. Come tale sarà meta di visitatori, medici e profani, essendovi in esso realizzati tutti i più moderni ritrovati della scienza»[16].

Nell'ottobre del 1934 i lavori sono quasi terminati, ma i padiglioni verranno aperti ai malati solo nel luglio dell'anno successivo. L'inaugurazione ufficiale avviene il 4 ottobre del 1936 durante una visita del sovrano a cui è intitolato. Per l'occasione sulla rivista mensile della Provincia, «Alexandria», appare un lungo articolo celebrativo corredato da numerose illustrazioni[17].

Dai documenti d'archivio e dalla analisi dell'esistente è possibile ricostruire l'iter progettuale: l'area a disposizione è di 96.000 metri quadri, di cui 5.325 sono destinati ai fabbricati, 22.000 alle strade e 67.675 al verde. Sono previste quattro sezioni (due maschili e due femminili) per un totale di duecentosedici letti. Il personale impiegato nell'assistenza è di sessantotto unità: un medico direttore, tre assistenti, sedici suore e quarantotto infermiere[18].

Sono progettati e realizzati il complesso principale e sette fabbricati sussidiari: la chiesa, l'abitazione del direttore, il forno inceneritore, l'alloggio infermiere, la portineria esterna, l'autorimessa e la lavanderia.

La struttura è in cemento armato con tamponamenti in laterizio e rivestimenti ad intonaco liscio, uniformemente tinteggiato di bianco.

[16] Cfr. APA, Luigi Franzini, *Relazione previsionale per il 1932*, Alessandria, 14 ottobre 1931.

[17] Cfr. *Il sanatorio provinciale «Vittorio Emanuele III»*, in «Alexandria», n. 10, ottobre 1936, pp. 258-261.

[18] Cfr. *Il sanatorio «Vittorio Emanuele III» del Consorzio Provinciale Antitubercolare di Alessandria*, in «Alexandria», n. 7, luglio 1938, p. 197.

La copertura piana è costituita da ampie terrazze accessibili, secondo gli stilemi della cultura razionalista internazionale.

Il complesso principale, di due piani fuori terra, è distribuito su una pianta ad H con due bracci destinati ai reparti degenti ed il braccio di collegamento centrale ai servizi comuni. L'orientamento sull'asse nord/sud, con una inclinazione di 18 gradi verso ovest, permette di disporre i padiglioni di degenza con affaccio a sud/est.

L'edificio di collegamento da cui si distacca un corpo avanzato e disassato ospita al piano rialzato gli ingressi principali, gli atrii di attesa, le sale per le nebulizzazioni, per le inalazioni e per le visite radiologiche, nonché gli uffici dell'amministrazione, della direzione ed i refettori con i relativi servizi. Al piano superiore è previsto il dormitorio per le infermiere e l'abitazione del custode.

I padiglioni di degenza sono composti da camere per quattordici, sei, quattro, due letti e uno per l'isolamento, tutte hanno accesso alle vaste terrazze orientate a sud, destinate al riposo ed all'elioterapia. Sul lato opposto vi sono una sala operatoria, due sale di soggiorno ed i vari locali per i servizi.

I due padiglioni, maschile e femminile, sono uguali, ma sfuggono ad una possibile simmetria grazie ad un assemblaggio variato di identici elementi modulari distribuiti in funzione dei diversi collegamenti e dell'orientamento eliotermico. La distribuzione verticale, oltre che da un ascensore, è assicurata per ciascun padiglione da una scala che al piano superiore è ricavata in un avancorpo a pianta semicircolare, secondo una originale interpretazione di un «codice» formale tipicamente razionalista.

Nella parte terminale del parco, dal lato opposto all'ingresso, è realizzata la piccola chiesa, brano schietto e garbato di un razionalismo non retorico. La sua pianta inusuale è determinata dalla necessità di mantenere rigidamente separati gli uomini e le donne in virtù delle considerazioni «moralistiche» di cui si ammanta la teoria dell'assistenza ai tubercolotici. Sono dunque realizzate due piccole navate separate e non comunicanti dalle quali si può vedere soltanto l'altare ed accedervi. Superiormente, le navate sono in parte sormontate dalle balconate per i cori illuminate dai «rosoni» visibili in facciata. Al di sopra dell'altare un'apertura circolare diffonde una luce resa suggestiva dall'uso di vetri colorati. L'edificio è estremamente sobrio: la facciata si incurva leggermente verso l'esterno ed è sormontata da un

piccolo campanile realizzato con una struttura svuotata di soli pilastri e travi che sembra anticipare il polemico progetto presentato da Gardella al concorso per una torre in piazza del Duomo a Milano nel 1934[19]. Tutto intorno all'abside semicircolare segnato da due aperture strette e alte, corre una leggera pensilina su pilastrini tondi che collega i due bassi fabbricati adiacenti destinati a sagrestia e ad obitorio.

Tra gli altri edifici del complesso sanatoriale meritano di essere citate la casa del direttore, in prossimità dell'ingresso, realizzata su alti pilastri squadrati come una sorta di palafitta e la portineria, che con le sue semplici e pure forme geometriche costituisce anche l'antiretorico ingresso all'ospedale, caratterizzato dalla pensilina a sbalzo.

La zona verde, fittamente piantumata con pini e divisa in settore maschile e femminile, costituisce per gli ammalati il luogo del riposo e delle passeggiate all'aria aperta e balsamica.

Il sanatorio antitubercolare è una architettura che deriva da una precisa istanza funzionale al pari di quegli edifici definibili «utilitari» che costituiscono il banco di prova dei giovani architetti del movimento moderno. A partire infatti dalle sperimentazioni di edifici industriali, padiglioni espositivi e contenitori sociali, si forma il nuovo linguaggio polemico verso la tradizione che sarà definito razionalista.

Quando mette mano al progetto Gardella è già entrato in contatto con questa nuova cultura progettuale europea attraverso la lettura delle riviste (soprattutto la tedesca «Moderne Bauformen»). Nel 1930 compie inoltre un viaggio in Germania dove visita Düsseldorf, Monaco, Norimberga e Francoforte. Qui conosce alcuni degli architetti della cerchia di Ernst May (a quel tempo già emigrato in U.R.S.S.) tra i più attivi nella battaglia per un rinnovamento formale e per un impegno sociale dell'architettura. È quindi a conoscenza delle recenti realizzazioni compiute sia nel campo delle tecniche costruttive,

[19] Il concorso del 1934 per la «Torre» in piazza del Duomo a Milano è un classico tema magniloquente del regime che si vuole rappresentare demagogicamente. Gardella lo sviluppa in modo del tutto contrario alla retorica dominante con una torre scheletrica ed aperta accessibile liberamente ai visitatori, nell'intento di metterli in diretto rapporto visivo con la piazza ed il panorama circostante. Naturalmente il suo progetto non risulterà neppure classificato. Cfr. ALBERTO SAMONÀ, *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*, ed. Officina, Roma, 1981, pp. 44-47 e 74-77.

sia in quello della pianificazione urbanistica e delle ricerche tipologiche per l'edilizia popolare e per i servizi collettivi [20].

Queste esperienze possono spiegare la deliberata scelta progettuale di adesione al razionalismo che si manifesta nel sanatorio col rifiuto della simmetria e della decorazione, con l'utilizzo dei puri volumi geometrici, dei tetti piani, delle ampie finestrature e terrazze. Altrettanto netto è il rifiuto di qualsiasi riferimento monumentale o simbolico (proprio invece di alcuni esponenti del primo razionalismo: basti pensare alla *Hufeisen Siedlung* berlinese di Bruno Taut o agli *Höfe* viennesi). Il sanatorio è determinato da una adesione e interpretazione funzionale delle conoscenze mediche finalizzata esclusivamente alla guarigione dei malati. Non vi sono concessioni ad una simbologia paternalistica o agiografica: il complesso è spoglio, quasi dimesso, sicuramente a misura d'uomo; per lo meno di quell'uomo che la trattatistica medica del tempo pensava di poter guarire con una vita sana e regolata, fatta di orari rigidi e prescrizioni igieniche ferree.

Nella pianta dei padiglioni si riscontra l'uso di una certa modularità per la presenza di alcuni elementi tipo ripetuti, ma non si può parlare di una vera griglia modulare che determini ed armonizzi tutto il progetto, come avverrà invece successivamente per il Dispensario.

Alcuni particolari costruttivi – la finestratura d'angolo con il pilastro arretrato, i corpi semicilindrici delle scale, i dettagli dei serramenti, dei mancorrenti e delle ringhiere – fanno pensare ad una influenza della scuola di Francoforte. Penso per esempio alle *Siedlungen* di May: ai corpi geometrici delle scale, o a certe superfici curve e finestrate in lunghezza della *Romerstadt* di Francoforte. Non va dimenticato però che in Italia erano già realizzati il *palazzo Gualino* di Pagano e Levi Montalcini e il *Novocomum* di Terragni, mentre da qualche tempo era viva l'opera di critica e di informazione della rivista «Casa Bella» di Persico e Pagano.

La scelta dello «stile funzionale» che sta alla base delle decisioni progettuali degli autori è fatta propria anche dai committenti, forse in ordine a considerazioni di carattere economico e di razionalizzazione del servizio. Stupisce infatti l'assenza di polemiche per le forme

[20] Cfr. M. PORTA (a cura di), *op. cit.*, p. 231. Inoltre alcune notizie inerenti la formazione dell'Autore ed il suo intervento nel progetto del sanatorio, sono state da me raccolte durante un colloquio gentilmente concessomi dall'architetto Gardella nell'ottobre 1988 a Milano.

del sanatorio, polemiche invece che – violentissime – saranno originate dalla costruzione del Dispensario pochi anni dopo. Al contrario il Sanatorio antitubercolare è frequentemente celebrato nelle pubblicazioni locali e diventa tappa d'obbligo di tutte le visite ufficiali delle alte gerarchie: dopo la presenza del re sarà la volta, nell'ottobre del 1938, del maresciallo Badoglio e il 17 maggio dell'anno seguente del duce [21].

In questa opera asciutta e scarna dove nulla è concesso ad un vuoto formalismo, non è presente una schematica applicazione di regole, magari apprese acriticamente, anzi spesso l'invenzione costituisce momento centrale del progetto. Basti pensare alla chiesa: alle sue forme inusuali e geometricamente pure, generate dalle due navate che dividono, ma al tempo stesso uniscono i due gruppi di fedeli nell'unica comunione possibile, quella della percezione dell'altare, rischiarato dalla luce che scende dall'alto. Anche all'esterno la sensazione di semplicità e originalità del progetto è confermata dall'immagine delle superfici curve e lisce dell'abside e dal campanile svuotato che si oppone al pieno della facciata e accenna ad uno slancio verticale, subito trattenuto dalle equilibrate proporzioni dell'insieme.

In questo edificio è già coglibile quell'anelito poetico e indipendente dell'autore che si affermerà nelle opere successive, a partire dal Dispensario, dove i limiti di uno stretto funzionalismo saranno serenamente oltrepassati.

Il sanatorio antitubercolare di Alessandria costituisce quindi il primo tentativo per il giovane Gardella di sperimentare, anche se non ancora in piena autonomia, un nuovo modo di pensare e progettare l'architettura che, sviluppato in un continuo approfondimento ed in una personale ricerca, caratterizzerà tutta la sua opera fino ai nostri giorni.

L'imponente complesso ospedaliero del sanatorio versa attualmente in uno stato di conservazione critico: alcune surfetazioni per elementi tecnici e la copertura a doppia falda in cemento amianto realizzata successivamente, rendono incompleta la lettura dei caratteri architettonici originali, ma soprattutto uno stato di generalizzata grave carenza manutentiva rende sempre più problematica la conservazione

[21] Cfr. *Il maresciallo Badoglio ha inaugurato la II Mostra delle attività provinciali*, in «Il Piccolo», 29 ottobre 1938, p. 1.

degli elementi originali quali serramenti, rivestimenti e ringhiere. In particolare i reparti attualmente non utilizzati sono completamente abbandonati al degrado e presentano distacchi degli intonaci, danni agli infissi ed agli arredi.

Ancora più grave è lo stato di abbandono in cui è lasciata la chiesa che oltre al deterioramento dei rivestimenti esterni e dei serramenti, ha riportato il crollo della controsoffittatura e alcune lesioni dei pilastri del campanile in cemento armato, con fuoriuscita dei ferri.

Infine l'insieme degli edifici del complesso ha perso l'originale «intelligente colorazione a tinta unita»[22] basata sull'uso del solo bianco che ne faceva risaltare le forme geometriche e quasi surreali nel contrasto con il verde della natura circostante: l'effetto è ancora coglibile nelle foto d'epoca, soprattutto nelle vedute dall'aereo, spesso fonti interessanti per l'interpretazione dell'architettura del movimento moderno.

Il Dispensario Antitubercolare (1936-1938)

Con la realizzazione del sanatorio Alessandria si dota di un efficace strumento per la cura degli ammalati di tubercolosi, manca però una struttura di diagnosi per le persone che presentano i probabili sintomi della malattia, per chi necessita di informazioni e cure ambulatoriali o di un breve periodo di degenza per osservazioni diagnostiche.

Il Consorzio Provinciale Antitubercolare incarica quindi gli ingegneri Ignazio Gardella e Luigi Martini, ormai ben noti agli amministratori pubblici per l'apprezzato progetto del sanatorio, della realizzazione di un dispensario antitubercolare. Nel 1934 il Consorzio acquista il terreno, in prossimità dell'ospedale civile, dove verrà realizzato dagli stessi progettisti anche il nuovo Laboratorio provinciale di igiene e profilassi[23].

L'area a disposizione è di 2.250 metri quadri, sita alla periferia della città, tra il carcere ottocentesco e la circonvallazione. È richiesta ai progettisti la realizzazione di un edificio che presenti uno spazio di

[22] Cfr. *Il sanatorio «Vittorio Emanuele III» opera del tempo mussoliniano*, in «Alexandria», n. 10, ottobre 1934, p. 208.

[23] Cfr. APA, Luigi Franzini, *Relazione previsionale per il 1935*, Alessandria, 14 ottobre 1934.

attesa, delle sale per le visite mediche, per gli esami radiologici ed i relativi servizi, nonché un repartino di degenza per quattro malati, gli uffici del Consorzio e l'abitazione del custode.

La tubercolosi è ancora vista in questi anni da molti medici e filantropi in modo moralistico al punto da identificare nel malato una sorta di peccatore portatore di una malattia di tipo venereo. Per questa ragione i dispensari sono generalmente progettati sulla scorta di norme ministeriali raccolte in un libretto che prevede una pianta tipo con distribuzione assurdamente simmetrica e rigida separazione tra uomini e donne.

Il giovane progettista milanese non tiene conto delle indicazioni ministeriali e ragiona sul problema in piena indipendenza[24]. Indagando l'immagine sociale dell'ammalato di tubercolosi, scopre le difficoltà che questi incontra nel riconoscere la propria malattia e nell'affrontarne la cura. Il dispensario deve quindi essere una struttura aperta, leggera, che dia una sensazione di cordialità ed ospitalità senza presentare barriere fisiche e percettive: nulla deve essere monumentale o retorico. Tutto il progetto è informato a questi principi.

L'edificio, disposto su una semplice pianta rettangolare orientata sull'asse eliotermico, è di due piani fuori terra con tetto piano ed un'ampia terrazza al piano superiore chiusa da una griglia di mattoni a vista. L'uso della struttura in cemento armato con pilastri arretrati, unito ai tamponamenti in vetro cemento e alle finestrature in lunghezza tende a svuotare il volume dell'insieme. Inoltre la variazione compositiva di ciascun prospetto e la totale mancanza di simmetrie moderano l'effetto rigidamente geometrizzante. Le pareti in muratura sono rivestite con intonaco liscio, originariamente tinteggiate in giallo chiaro nelle parti esterne e in azzurro nelle parti arretrate e nei giunti del vetro cemento.

L'impressione complessiva è quella di un insieme dove interno ed esterno si compenetrano, in un continuo variare di scorci visuali che annullano ogni percezione di pesantezza o uniformità.

L'ingresso, semplicemente segnalato da una breve scalinata, si apre sul fronte sud disassato sulla destra per dare accesso alla sala

[24] Cfr. IGNAZIO GARDELLA, *Il Dispensario Antitubercolare*, in AA.VV., *1933-1938 B.B.P.R. Gardella Albini Figini e Pollini. Quattro opere del razionalismo italiano*, a cura di L. FERRARIO e D. PASTORE, presentazione di A. SARTORIS, Istituto Mides, Roma, 1985, p. 55.

d'aspetto, spazio dove luce ed aria fluiscono ampiamente: all'attesa ed allo smistamento provvede un unico salone, invece del consueto succedersi di sale, salette e corridoi.

«L'assistente sanitaria è "immersa" in questo ambiente, in una zona limitata dagli stessi mobili-schedari, e può sorvegliare chi entra e chi attende e può regolare tutto il movimento interno. Il suo posto è collegato telefonicamente con le varie sale di visita e, a seconda delle indicazioni dei dottori, essa regola, con un altoparlante, il movimento di chi attende, indirizzandolo verso le varie destinazioni, indicate da porte numerate e da segnalazioni luminose» [25].

Oltre a queso locale sono previsti, sempre al piano rialzato, due sale di visita, la sala di radioscopia, di radiografia, il pneumotorace, un piccolo laboratorio, l'ufficio del direttore e dell'assistente sanitaria con i relativi servizi.

Da una scala indipendente che si apre sul fronte est, si accede al piano superiore dove sono previsti gli uffici del Consorzio, il repartino di degenza e l'alloggio del custode. Gli uffici sono disposti lungo il lato a nord e illuminati dalle finestre a nastro: oltre al salone per gli impiegati, vi sono l'archivio, la sala d'attesa e l'ufficio del direttore. Sul fronte opposto si affaccia il piccolo alloggio del custode, composto di tre locali. Un'altra scala con accesso dal lato ovest porta al reparto per i degenti che si apre sull'ampia terrazza adibita a solarium disposta a sud.

Il piano seminterrato è destinato ai servizi tecnici, ai magazzini e all'impianto termico che è centralizzato e con pannelli radianti annegati nelle solette. I serramenti esterni sono in profilati di ferro appositamente disegnati e verniciati di nero, così come gli infissi interni in legno.

Il progetto sin qui descritto è quello che verrà effettivamente realizzato, ma già nel 1935 su «Casabella» viene pubblicato con una breve relazione ed un buon corredo di illustrazioni, il primo progetto redatto da Gardella e Martini nel 1933 [26]. La pianta rettangolare è già quella della versione definitiva e vi si anticipano alcune delle soluzioni che origineranno furiose polemiche: l'accesso disassato, l'asim-

[25] Cfr. Raffaello Giolli, *Il Dispensario Antitubercolare di Alessandria*, in «Casabella», n. 129, agosto 1939, p. 5.

[26] Cfr. *Dispensario Antitubercolare*, in «Casabella», n. 88, aprile 1935, pp. 30-33.

metria del complesso e la sala d'attesa unica. La sezione dispensariale è però posta al primo piano per motivazioni di ordine igienico, contrariamente alle consuetudini nazionali. Tale disposizione verrà in seguito modificata riportando la sezione al piano terreno e destinando il primo piano agli uffici, alla casa del custode ed al repartino, in un primo tempo non previsto. Il progetto non viene presentato alla Commissione edilizia: negli archivi comunali è conservata la versione successiva dell'agosto 1936 (con una variante del febbraio 1937). Versione, poco nota, in gran parte modificata in sede di progetto esecutivo e approvata dalla Commissione edilizia del Comune in data 24 novembre 1936, con verbale a firma dell'ingegnere Giulio Paris [27].

A quest'ultimo progetto si riferisce lo stesso Gardella quando in una intervista da poco pubblicata ed in un recente colloquio [28] spiega che per superare il vaglio del Preside della Provincia, Luigi Franzini, presenta dei disegni schematici e poco comprensibili, fidando in un esame non troppo approfondito: così avviene ed li dispensario verrà costruito in base ad un progetto ben diverso dai dettami del regolamento ministeriale.

Il progetto effettivamente realizzato viene pubblicato, a costruzione terminata, su «Casabella» a corredo del noto articolo di Raffaello Giolli, nell'agosto del 1938 [29].

Dei lavori di costruzione (impresa edile Giuseppe Uslenghi) resta traccia in un articolo del giornale locale «Il Piccolo» che nel luglio del 1937 cita il dispensario tra le opere pubbliche in via di compimento nell'anno e definisce in lire seicentomila il costo complessivo dell'opera [30].

Nel giugno dell'anno seguente l'edificio è completato, ma il giornale dedica soltanto un breve trafiletto a questo fatto ed omette i nomi dei progettisti. L'edificio è descritto come «in perfetto stile fascista» e se ne sottolinea la novità costituita dall'unica sala d'attesa. Maggiore spazio è dedicato invece alla nuova Casa della madre e del fanciullo

[27] I disegni del progetto sono pubblicati soltanto in L. FERRARIO e D. PASTORE (a cura di), *op. cit.*, pp. 60-72. Sono conservate copie in ACA, busta VIII 30 a.

[28] Cfr. I. GARDELLA, *op. cit.*, p. 54. Le informazioni sono state ulteriormente precisate dall'Autore stesso nell'incontro citato (cfr. nota 20).

[29] Cfr. R. GIOLLI, *op. cit.*, pp. 3-4.

[30] Cfr. *Importanti opere pubbliche in via di risoluzione iniziate e da iniziare nell'anno XV*, in «Il Piccolo», 17 luglio 1937, p. 1.

realizzata poco lontano dall'ingegnere Venanzio Guerci: vero esempio di retorica fascista nell'architettura [31].

Questa scarna presentazione è forse sintomatica della sfavorevole accoglienza che l'opera trova presso gli amministratori ed i gerarchi cittadini: non appena l'edificio è completato Gardella viene convocato in Prefettura dove, durante un'accesa discussione, viene minacciato di confino da parte del professor Petragnani, direttore generale della Sanità, irritato per le differenze riscontrate tra la realizzazione e le norme del modello ministeriale [32].

Gli aspetti giudicati più scandalosi sono l'ingresso disassato, l'asimmetricità del fronte principale, la sala d'attesa unica, ritenuta luogo di pericolosa promiscuità per i malati ed infine la parete a griglia in mattoni che ricorda troppo i fienili della circostante campagna e quindi appare inadatta per l'aulicità di un'«opera del regime».

Nonostante le polemiche l'edificio non può non essere annoverato dalla stampa locale tra le «grandiose opere fasciste» di Alessandria presentate in occasione delle celebrazioni, ormai rituali, del 28 ottobre (anniversario della marcia su Roma) nel 1938. Viene infatti visitato assieme al sanatorio provinciale ed alla Casa della madre e del fanciullo dal maresciallo Pietro Badoglio che esprime «ammirazione e compiacimento» [33]. Nel dicembre dello stesso anno appare finalmente su «Il Piccolo» una grande foto del dispensario con i nomi dei progettisti, ma senza alcun commento [34].

L'inaugurazione ufficiale avviene l'anno seguente, il 17 maggio, quando, ormai già entrato in funzione, si presenta l'occasione dell'attesa visita del duce alla città. Per quella data Alessandria presenta un ragguardevole numero di opere pubbliche progettate e realizzate negli ultimi quattro, cinque anni o in corso di realizzazione; il giornale locale ne fornisce un elenco: il Sanatorio, il Dispensario, la Casa della Madre e del Fanciullo, la Casa del Mutilato, la Casa della Gioventù Italiana del Littorio, il Laboratorio chimico batteriologico e, in co-

[31] Cfr. *Realizzazioni del Regime*, in «Il Piccolo», 4 giugno 1938, p. 1.

[32] Cfr. I. Gardella, *op. cit.*, p. 55.

[33] Oltre all'articolo cit. in «Il Piccolo» del 29 ottobre 1938, cfr. anche *La Provincia di Alessandria effettua il compimento di grandiose opere fasciste di prossima inaugurazione*, in «Il Piccolo», 17 settembre 1938, p. 1.

[34] Cfr. *Il Dispensario Antitubercolare*, in «Il Piccolo», 17 dicembre 1938, p. 2, foto Sartorio.

struzione, la nuova stazione ferroviaria, il Palazzo delle Poste e Telegrafi, i due insediamenti di case popolari [35].

Nel numero successivo il giornale descrive la giornata del duce ad Alessandria e per quanto riguarda la visita al Dispensario ed al Laboratorio d'igiene, entrambi realizzati da Gardella, scrive: «i due edifici, costruiti con il medesimo stile schiettamente moderno, stanno l'uno di fronte all'altro. Il duce esamina con molta attenzione alcuni reparti, soprattutto apprezzando l'attrezzatura tecnico-scientifica». Poco oltre nello stesso articolo la Casa della Madre e del Fanciullo è definita come «altro schietto edificio costruito secondo le linee di un rinascimento accortamente modernizzante» [36].

Anche la rivista «Alexandria» dedica poche righe alla visita del Dispensario, mentre l'anno precedente aveva dedicato all'edificio un breve articolo con cinque illustrazioni in cui è sottolineata la novità dell'unico ambiente di attesa per i malati [37].

Le polemiche però nel frattempo non erano restate senza conseguenza: prima della inaugurazione ufficiale alla presenza del duce, la scala di accesso era stata demolita e ricostruita al centro dell'edificio dove era stato aperto il nuovo ingresso e realizzate finalmente le due sale d'attesa separate. Curiosamente nella pubblicistica del tempo e poi ancora in seguito l'edificio continuerà ad essere pubblicato nella versione originale.

L'impostazione progettuale del Dispensario deriva da una adesione a precise istanze funzionali sostenute da attente osservazioni psicologiche. La sala d'attesa unica, per esempio, è motivata dalla convinzione che un malato avrebbe più facilità a farsi visitare se accompagnato da una persona di fiducia o da un parente che potrebbe essere di sesso opposto. Dalla posizione della sala deriva necessariamente quella dell'ingresso. Così come la griglia dei mattoni superiormente può essere spiegabile con la preoccupazione di evitare la vista della terrazza di degenza dall'edificio di fronte. Tutto ciò però non basta

[35] Cfr. *Il Duce verrà mercoledì* e *Le opere nuove che saranno visitate dal Duce*, in «Il Piccolo», 13 maggio 1939, pp. 1-2.

[36] Cfr. *Alessandria ha accolto il Duce con manifestazioni di divampante entusiasmo*, in «Il Piccolo», 20 maggio 1939, p. 1.

[37] Cfr. *Il Dispensario Antitubercolare di Alessandria*, in «Alexandria», nn. 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1938, pp. 262-263 e il numero dedicato alla visita del duce, «Alexandria», n. 5, maggio 1939, p. 149.

a giustificare completamente le scelte formali e compositive del progetto: Gardella rifiuta di sottostare ai soli dettami della funzionalità. A partire dall'originalità stereometrica dell'edificio fino all'utilizzo del vetrocemento e del mattone a vista con i loro diversi effetti tonali e chiaroscurali, è evidente una ricerca espressiva che travalica il dato puramente funzionale e che l'autore riconosce:

«In effetti la funzione ha un suo campo di possibilità come la forma ha un suo campo autonomo di possibilità. L'architetto nella sua soggettività, che non può essere sostituita deterministicamente da un computer, deve trovare quel punto d'incontro che fa diventare l'opera edilizia un'opera architettonica» [38].

Anche l'esperimento di una rigida modulazione – tutto il progetto è impostato su maglie quadrate di 35 cm. di lato in pianta e 25 cm. in alzato – verrà in parte sconfessato dall'autore che lo riterrà, se applicato estremisticamente, un limite alla libertà progettuale.

Una riflessione approfondita sul significato della ricerca indipendente che Gardella inizia con il Dispensario di Alessandria, si produrrà soltanto nel dopoguerra, in fase di revisione dei miti razionalisti.

Mentre la stampa del regime e le riviste legate agli ambienti più conservatori passano sotto silenzio o dedicano poco spazio all'edificio al tempo della sua realizzazione, sarà soltanto «Casabella» a dedicare, come abbiamo visto, ampio spazio al primo e soprattutto al secondo progetto, definitivo. Non stupisce infatti che Persico e Pagano, critici estremamente attenti a quanto di nuovo e vitale si sperimenta nell'architettura in Italia e all'estero, si schierino dalla parte di quest'opera sincera e del suo autore. Sulla loro rivista è Raffaello Giolli, coraggioso critico d'arte di natali alessandrini, a prendere per primo e con forza le difese dell'architettura di Gardella contro chi vorrebbe «normalizzarla». Oltre ad evidenziarne la perfetta rispondenza alle necessità funzionali, Giolli ne sottolinea anche gli aspetti tonali e formali anticipando la più approfondita critica successiva:

«Da davanti al dispensario ci sono case e allora l'architetto ha chiuso la terrazza con una parete necessaria, ma con una parete aperta che toglie lo sguardo e lascia passare l'aria e la luce. Questa parete si incastra nel gusto di questa architettura proprio come fosse stata pensata solo per

[38] Cfr. I. Gardella, *op. cit.*, p. 54.

creare una grigliatura più sottile al di sopra della gigliatura della parete di vetro cemento: è proprio il mezzo tono prezioso che risolve in un altro tratteggio tutto il chiaroscuro di questo vasto disegno: e pure è nata per la più precisa funzione. Ma la gente non è ancora abituata a guardar un'architettura come strumento di vita e neppure come un disegno lirico» [39].

Durante il regime l'edificio viene ancora citato su alcune riviste specialistiche italiane e sulla francese «Architecture d'Aujourd'hui» [40]. È inoltre pubblicato da Alberto Sartoris nel suo regesto delle opere più significative dell'architettura «funzionale» [41].

A partire dal dopoguerra viene rilevata interamente l'importanza di quest'opera nella nostra cultura architettonica: Mario Labò per primo nel 1950, su «Comunità», in un articolo sulla resistenza degli architetti italiani alla retorica fascista, cita il Dispensario tra le (poche) architetture che si salvano dalla corruzione e dalla volgarità, evidenziandone «il ricco polimaterismo, sempre motivato, [...] usato in funzione di espressione architettonica» [42].

Nel 1958 Giuseppe Mazzariol in «Zodiac» sottolinea «quanto personale ed eterodossa» sia l'opera di Gardella «in anni di stretta osservanza razionalista» [43]. Nello stesso anno Renato Pedio in «L'Architettura. Cronache e storia» parla del Dispensario come di «una nuova pagina nella storia dell'architettura moderna italiana: l'età dell'umanizzazione del linguaggio [...]» [44].

L'anno successivo Giulio Carlo Argan approfondisce in un lungo e penetrante saggio gli aspetti dell'opera di Gardella che nel frattempo si è arricchita di nuovi capitoli, non pochi dei quali realizzati ad Alessandria (Laboratorio Provinciale di igiene e profilassi, 1938.

[39] Cfr. R. Giolli, *op. cit.*, p. 5.

[40] Cfr. la bibliografia delle opere allegata, in particolare *Dispensaire pour tuberculeux à Alexandrie*, in «Architecture d'Aujourd'hui», nn. 9-10, settembre-ottobre 1939, p. 46. Curiosamente il breve articolo corredato di foto, disegni delle piante e nomi dei progettisti, colloca il Dispensario in Alessandria... d'Egitto. Sarebbe interessante sapere se questo refuso è dovuto ad una banale svista o, più probabilmente, alle difficoltà politiche tra Francia ed Italia che consigliano gli autori a mascherare un'opera del «nemico» pur di pubblicarla.

[41] Cfr. Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, 3ª ed., Hoepli, Milano, 1941, pp. 498-502.

[42] Cfr. Mario Labò, *L'architettura e la resistenza*, in «Comunità», n. 9, settembre-ottobre 1950, pp. 46-49.

[43] Cfr. Giuseppe Mazzariol, *Umanesimo di Gardella*, in «Zodiac», n. 2, maggio 1958, pp. 91-110.

[44] Cfr. Renato Pedio, *Due nuove opere di Ignazio Gardella*, in «L'architettura. Cronache e storia», n. 29, 1958.

Concorso per il mercato del bestiame: I premio, 1938. Casa per impiegati, 1951. Taglieria pelo Borsalino, 1951. Ospedaletto pediatrico, 1955). A proposito del Dispensario scrive: «nell'ormai lontano 1938, parve il segno di un quasi secessionistico individualismo» e poi ancora: «rappresentò un fatto nuovo, l'inizio di una direzione inattesa nell'ancor breve storia dell'architettura moderna italiana»[45].

Da questo momento l'elenco dei critici e degli storici che riconoscono nel Dispensario di Gardella una ricchezza di stimoli che travalica il suo tempo, si dilata fino ai giorni nostri comprendendo tutta la migliore cultura architettonica italiana, anche con un taglio intergenerazionale: Zevi, Samonà, De Seta, Tafuri, Rossi, Ciucci, Gabetti, Vitale ed altri.

Le due opere prime di Ignazio Gardella possono essere viste come «laboratorio» della sua produzione successiva. Nella prima, il Sanatorio Teresio Borsalino, appare evidente l'influenza della cultura razionalista europea, espressa in modo originale soprattutto con la chiesa del complesso ospedaliero. Nella seconda, il Dispensario Antitubercolare, una interpretazione del progetto assolutamente individuale tenta di andare oltre il «codice» razionalista ed anticipa le ricerche progettuali del dopoguerra. Questa posizione di autonomia che Gardella ritaglia nel panorama della storia dell'architettura è stata recentemente sottolineata da Gabetti avvicinandola a quella di Carlo Mollino: vera figura di eretico del razionalismo[46].

I problemi della tutela dell'architettura contemporanea

È nota la gravità del problema della tutela dei beni culturali nel nostro Paese, dove un immenso patrimonio di opere d'arte e di documenti storici è frequentemente in balia di speculatori, di vandali e di ladri. Le cause di questa situazione sono principalmente di natura politica ed economica, ma se ne aggiungono altre di ordine culturale, legate alla scarsa conoscenza critica e storica degli stessi beni che talvolta favorisce il loro abbandono e la progressiva distruzione.

[45] Cfr. Giulio Carlo Argan, *Ignazio Gardella*, Edizioni di Comunità, Milano, 1959, p. 12.

[46] Cfr. Roberto Gabetti, *Attualità di Ignazio Gardella*, in Marco Porta (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

Questa sorte è spesso riservata alle architetture del periodo razionalista, sia per la loro relativa contemporaneità, sia per il loro legame con un periodo storico tragico del nostro recente passato e forse anche per aver fornito inconsapevolmente elementi e prototipi che, astratti dal loro contesto, sono diventati strumenti di una edilizia senza qualità e di speculazione marcante ormai ovunque violentemente il paesaggio.

Anche le opere del «razionalismo dimenticato» di Alessandria costituiscono un patrimonio di cultura che deve essere salvaguardato: tra le altre le due architetture di Gardella sono le più significative, ma il loro stato di conservazione è preoccupante. Attualmente il Dispensario Antitubercolare è utilizzato prevalentemente come sede degli uffici dell'Unità Sanitaria, anche se è ancora presente una sezione dispensariale e radiologica al piano rialzato. L'originale disposizione dei locali ha subito delle variazioni sia a questo piano, sia superiormente, ma le parti strutturali sono conservate. Esternamente l'edificio appare in buon stato di conservazione per il recente ripristino del rivestimento ad intonaco con ripresa della tinteggiatura originale, salvo per le parti arretrate ed i giunti del vetro cemento ora bianchi, un tempo azzurri. La copertura è invece gravemente degradata, soprattutto sulla terrazza solarium che presenta vegetazione tra i giunti del rivestimento con infiltrazioni d'acqua inferiormente. Sul fronte nord inoltre è stata addossata una tettoia deturpante a copertura dei contenitori di scorie radioattive delle apparecchiature radiodiagnostiche. Una generalizzata mancanza di manutenzione si riscontra all'interno dell'edificio dove è ridotta l'originale fruibilità: gran parte dei serramenti non sono più apribili con peggioramento delle condizioni di lavoro e di abitabilità, soprattutto nella stagione calda.

Non è da dimenticare, infine, che lo spostamento dell'ingresso originario attuato dall'autorità locale commettendo un arbitrio perseguibile a termini di legge, continua a perturbare la percezione del progetto redatto da Gardella ed approvato dalla Commissione edilizia. Questa osservazione, già espressa da Mazzariol su «Zodiac» nel 1958, era accompagnata da una denuncia del carente stato di manutenzione:

«l'aspetto esterno dell'edificio è oggi fatiscente. Se la Provincia di Alessandria si rendesse conto dell'importanza di questa fabbrica nella storia cul-

turale del nostro tempo, troverebbe certamente il modo di rimediare a tutto ciò, doverosamente spendendo qualche milione» [47].

È auspicabile che in occasione della prevista ristrutturazione e cambio di destinazione dell'edificio, esso possa essere riportato alla sua forma originaria e restaurato con il rigore e l'attenzione filologica che un qualsiasi manufatto storico ed artistico richiede, pur nel comprensibile adattamento al «riuso».

Condivido l'opinione di parte della critica attuale [48] che sostiene la necessità di riscoprire, valorizzare e restaurare anche l'architettura contemporanea. Si tratta di proporre un restauro che non potrà consistere né in una ricostruzione alla Viollet Le Duc, né in un culto della memoria di sapore ruskiniano, ma in una tutela attiva che riproponga questi edifici nella loro integrità tipologica e compositiva, anche attraverso ripristini da attuarsi sulla base dei progetti originali e della documentazione storica esistente.

Le due opere prime di Gardella hanno ormai più di cinquanta anni e sono proprietà di Pubbliche Amministrazioni: questo presuppone una tutela di legge, finora in parte disattesa. La consapevolezza del valore che esse rappresentano per la storia della città e per la cultura architettonica contemporanea potrebbe costituire stimolo per una loro piena salvaguardia e valorizzazione, insieme con le altre opere d'arte dell'alessandrino.

[47] Cfr. G. Mazzariol, *op. cit.*, p. 110.

[48] Cfr., fra gli altri, L. Ferrario, *Riscoperta dell'architettura moderna*, in L. Ferrario e D. Pastore (a cura di), *op. cit.*, pp. 13-14.

Bibliografia inerente le opere trattate

Sanatorio Teresio Borsalino (già Vittorio Emanuele III)

AA.VV., *Giuseppe Borsalino 1834-1934*, Istituto Bertieri, Milano, 1934.

Il Sanatorio Provinciale «Vittorio Emanuele III» opera del tempo mussoliniano, in «Alexandria», n. 10, ottobre 1934, pp. 308-310.

Il Sanatorio Provinciale «Vittorio Emanuele III», in «Alexandria», n. 10, ottobre 1936, pp. 258-261.

Ravazzoni Ferruccio, *Il Sanatorio «Vittorio Emanuele III» del Consorzio Provinciale Antitubercolare di Alessandria*, in «Alexandria», n. 7, luglio 1938, pp. 197-208.

Il maresciallo Pietro Badoglio ha inaugurato la II Mostra delle attività provinciali, in «Il Piccolo», 29 ottobre 1938, p. 1.

Montanari Guido, *Razionalismo in Alessandria. Città e architettura del «Regime»*, Ed. Dell'Orso, Alessandria, 1989, pp. 10-16.

Dispensario Antitubercolare

Dispensario antitubercolare, in «Casa Bella», n. 88, aprile 1935, pp. 30-37 (I progetto non eseguito).

«Sinkentiku», n. 10, aprile 1938, p. 474.

Giolli Raffaello, *Il Dispensario antitubercolare di Alessandria*, in «Casa bella Costruzioni», n. 128, agosto 1938, pp. 4-9 e copertina.

«Ceramiche e laterizi», n. 10, ottobre 1938, p. 72.

Il Dispensario Antitubercolare di Alessandria, in «Alexandria», n. 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1938, pp. 262-263.

AA.VV., *Enciclopedia Italiana Treccani*, appendice II, 1938-1948, p. 240.

«Plus», n. 2, 1938, pp. 30-32.

Dispensaire pour tuberculeux a Alexandrie, in «Architecture d'Aujourd'hui», nn. 9-10, settembre-ottobre 1939, p. 36.

Moretti Bruno e Franco, *Ospedali*, Hoepli, Milano, 1940, pp. 451-453.

Il vetro e l'architettura assistenziale, in «Stile», n. 5-6, maggio-giugno 1941, p. 14.

Sartoris Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hoepli, Milano, 1941 (III ed.), pp. 498-502.

«Costruzioni Casabella», n. 172, aprile 1942, p. 4.

Sartoris Alberto, *Introduzione all'architettura moderna*, Hoepli, Milano, 1948, p. 140.

Sartoris Alberto, *Encyclopedie de l'architecture nouvelle*, tomo I, Hoepli, Milano, 1948, pp. 290-293.

Dispensario Antitubercolare di Alessandria, in «AZ», n. 3, dicembre 1949, p. 1.

Zevi Bruno, *Storia dell'Architettura Moderna*, Einaudi, Torino, 1950, 1975, p. 218.

Buzzi Ceriani Franco, *Architetti italiani. Ignazio Gardella*, in «Comunità», n. 21, novembre 1953, pp. 49-52.

Ino Yuchi e Koike Shinji, *World's Contemporary Architecture Antitubercolar clinic Alessandria*, Shokokusha Pubblishing Co., Tokio, 1953, vol. IX, p. 38.

Presentazione delle opere di Gardella in occasione del Primo Premio Nazionale Olivetti, in «Casa e Turismo», n. 6, settembre-ottobre 1955, p. 18.

«Werk», n. 7, settembre 1955, p. 5.

Pagani Carlo, *Architettura Italiana Oggi*, Hoepli, Milano, 1955, p. 21.

Kidder Smith G. E., *Italy Builds*, Architectural Press, London, 1956, pp. 168-169.

Argan Giulio Carlo, *Gardella*, in «Architects Year Book», n. 7, London, 1956, pp. 55-56.

Diotallevi Irenio e Marescotti Franco, *Particolari costruttivi di architettura*, Domus, Milano, p. 22, tav. 221.

Mazzariol Giuseppe, *Umanesimo di Gardella*, in «Zodiac», n. 2, 1958, pp. 91-110.

Vegas L., *Storia dell'architettura moderna in Lombardia*, in «Sapere», luglio 1958, p. 351.

Argan Giulio Carlo, *Ignazio Gardella*, Ed. Comunità, Milano, 1959, pp. 63-66.

Sartoris Alberto, *Luci nella scuola moderna*, Cavalieri, Como, p. 59.

Tafuri Manfredo, *Les «Muses inquietantes» ou le destin d'une generation de «Maitres»*, in «L'Architecture d'aujourd'hui», n. 181, settembre-ottobre 1975, pp. 30-33.

Rossi Aldo, *Ignazio Gardella*, in «A+U», n. 12, luglio 1976, pp. 94-95.

Baroni D., *Per una linea dell'architettura italiana*, in «Ottagono», n. 53, giugno 1979, pp. 90-97.

Carpani Roberto, *Il Dispensario antitubercolare*, in «Il Piccolo», 27 ottobre 1979.

Farina Paolo, *Il Fascino del presente*, in AA.VV., *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1980, pp. 50-58.

De Seta Cesare, *L'architettura* del Novecento, UTET, Torino, 1981, p. 80.

Samonà Alberto, *Ignazio Gardella ed il professionismo italiano*, Officina, Roma, 1981, pp. 66-69 e 85-92.

AA.VV., *Annitrenta. Arte e cultura in Italia,* catalogo della mostra omonima, Mazzotta, Milano, 1982, p. 227.

Ciucci Giorgio, *Il dibattito sull'architettura italiana e la città fasciste*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, 1982, parte II, vol. III, p. 377.

AA.VV., *1933-1938. B.B.P.R. Gardella Albini Figini e Pollini*, a cura di Luigi Ferrario e Daniela Pastore, presentazione di Alberto Sartoris, Istituto Mides, Roma, 1985.

AA.VV., *L'architettura di Ignazio Gardella*, a cura di Marco Porta, presentazione di Giulio Carlo Argan e saggio introduttivo di Roberto Gabetti, Misura Emme/Etas Libri, Milano, 1985.

Ciucci Giorgio, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Einaudi, Torino, 1989, p. 199.

Montanari Guido, *op. cit.*, pp. 24-27.

FRANCO ZAMPICININI

PER UNA STORIA DELLE CASCINE DELLA PIANURA ALESSANDRINA: STATO ATTUALE DELLE RICERCHE E INDIVIDUAZIONE DELLE POSSIBILI FONTI DOCUMENTARIE

1. *Introduzione*

Le cascine della pianura piemontese hanno origini molto antiche, risalenti alle «due ondate di popolamento delle campagne, alla fine del XII secolo e nel tardo XV»[1], quando si verificarono rispettivamente la trasformazione di ampie superfici boschive e paludose in coltivi e la suddivisione delle grandi proprietà terriere – di appartenenza ai signori o ad enti ecclesiali – con la conseguente nascita di aziende agricole più piccole, quasi sempre condotte a mezzadria[2]. Nel XVII e XVIII secolo, con il passaggio progressivo dalla mezzadria all'affittanza e con il contemporaneo sviluppo di nuove tecniche colturali – quali il prato stabile nelle zone irrigabili – e dell'allevamento, gli insediamenti rurali di pianura assunsero l'aspetto e le caratteristiche in parte ancora visibili attualmente[3].

Agli inizi dell'Ottocento, con il nuovo capitalismo agrario, vi fu una riorganizzazione del territorio e dei sistemi produttivi, che com-

[1] L. Palmucci-Quaglino, *Continuità ed innovazione nella casa rurale di pianura fra Cinquecento e Ottocento*, in *L'architettura popolare in Italia. Piemonte*, a cura di V. Comoli-Mandracci, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 63-88. Il testo citato è a p. 64.

[2] Sull'agricoltura piemontese nel Medioevo si veda C. Rotelli, *Una campagna medievale. Storia agraria del Piemonte fra il 1250 e il 1450*, Einaudi, Torino, 1973.

[3] Per notizie e dati statistici sull'agricoltura piemontese nel Seicento e Settecento si vedano: A. Bosticco, *L'agricoltura piemontese fra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo*, in «Studi Piemontesi», vol. VI (1977), fasc. 2, pp. 292-300; L. Bulferetti, *Agricoltura, industria e commercio in Piemonte nel secolo XVIII*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Torino, 1963; G. Prato, *La vita economica in Piemonte a mezzo il secolo XVIII*, Sten, Torino, 1908.

portò anche una razionalizzazione dell'edilizia rurale[4], proseguita nel Novecento, parallelamente allo sviluppo della meccanizzazione agricola.

Le problematiche connesse alle cascine hanno sempre suscitato l'interesse di studiosi di vari campi, la cui attenzione verso l'edilizia rurale si è accentuata in questi ultimi anni, contemporaneamente alla scomparsa o trasformazione di molti complessi, che hanno perso la loro individualità originale.

Queste note espongono i risultati ottenuti nell'ambito di una ricerca bibliografica orientativa sulle pubblicazioni e sulle altre possibili fonti documentarie, riguardanti tutti gli aspetti dell'edilizia rurale della pianura alessandrina, dai problemi di inserimento territoriale alle caratteristiche edilizie (tipologie, tecniche costruttive, tipi di materiali utilizzati, ecc.).

2. *Fonti documentarie*

Fin dall'antichità importanti uomini di cultura si sono occupati dei problemi connessi agli edifici rurali: si ricordano, ad esempio, Catone il Vecchio in *De agricoltura* (II sec. a.C.), Vitruvio in *De architectura* (I sec. a.C.), Varrone in *De re rustica* (37 a.C.).

Alla fine del 1200 Pier Crescenzi, dopo aver soggiornato – per la sua attività di giudice dei podestà – in diverse località del nord Italia, nel suo trattato di agronomia *Liber ruralium commodorum* si soffermò in particolare sulla sistemazione della corte, dando inoltre alcuni suggerimenti costruttivi e per la scelta dei materiali, frutto più che altro dell'esperienza popolare, e facendo riferimento ai classici[5].

Prendendo a modello l'opera di Vitruvio, a metà del 1400 l'architetto e trattatista Leon Battista Alberti scrisse *De re aedificatoria*, dove affrontò ampiamente anche gli aspetti dell'architettura rurale,

[4] Per un quadro della situazione dell'agricoltura piemontese nel XIX secolo si vedano: A. Bogge, *Aspetti e prospettive di sviluppo dell'agricoltura piemontese alla metà del secolo XIX*, in Atti del Convegno *Giovanni Lanza e i problemi dell'agricoltura piemontese nel secolo XIX*, Casale Monferrato, 23-25 ottobre 1982, Città di Casale, Assessorato per la Cultura, Casale Monferrato, 1983, pp. 104-140; P. L. Ghisleni, *La tecnica agricola in Piemonte dal 1831 al 1861*, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Torino, 1961.

[5] Citato in F. Bocchi, *L'architettura popolare in Italia. Emilia-Romagna*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pp. 31-39.

disquisendo sulla disposizione dei locali nelle case di campagna e sui requisiti dei ricoveri per animali [6].

Anche Diderot e D'Alembert nella loro *Encyclopédie*, stampata nella seconda metà del XVIII secolo, trattarono i problemi connessi alle costruzioni rurali, descrivendo fra l'altro le caratteristiche di mulini, laboratori per la lavorazione del latte, sili per grano, serre e di altri edifici ausiliari [7].

Nell'ambito di pubblicazioni tecniche e divulgative destinate sia a professionisti (ingegneri, agronomi, ecc.), sia agli stessi agricoltori – in passato all'occorrenza spesso anche autocostruttori dei propri edifici – oppure aventi finalità didattica, sono sempre stati trattati, in maniera più o meno approfondita, i problemi connessi alla progettazione dei fabbricati rurali.

In questo settore si ricordano i moltissimi manuali e trattati pubblicati all'estero e in Italia, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo [8]. Ad esempio Francesco Milizia (1725-1798) nel suo volume *Principj di architettura civile*, uscito in edizioni successive dal 1781 al 1847, descrisse dettagliatamente quali dovevano essere i requisiti delle case di campagna, da lui suddivise in «case di delizia», destinate alla villeggiatura, e in «case rustiche», per la residenza degli agricoltori [9].

Il primo trattato specifico sulle costruzioni rurali realizzato in Italia può essere considerato *Delle case de' contadini* di Ferdinando Morozzi, stampato a Firenze nel 1770 [10]; fra quelli successivi si ricordano il *Nuovo dizionario universale e ragionato di agricoltura...* di Francesco Gera, uscito fra 1834 e 1845 e comprendente un ampio capitolo sull'architettura rurale, il *Compendio delle costruzioni rurali*

[6] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Nicolò di Lorenzo Alemanno, Firenze, 1485, *editio princeps*, libro V, capp. XIV-XVI (edizione con testo latino e traduzione italiana a cura di G. Orlandi, Il Polifilo, Milano, 1966, vol. I, pp. 398-414).

[7] D. Diderot, J. B. D'Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751-1772, volume *Agriculture et economie rustique* (ristampa anastatica Inter-Livres, Grimbergen, s.d.).

[8] Sulla storia della manualistica e per l'elencazione delle principali pubblicazioni si vedano C. Genzi (a cura di), *L'arte di edificare. Manuali in Italia 1750-1950*, Be-Ma, Milano, 1981, pp. 225-239; L. Ramazzotti, *Lo spazio del progetto nell'edilizia rurale*, in *Edilizia rurale*, Ancona, 1984, pp. 13-40.

[9] F. Milizia, *Principj di architettura civile*, Stamperia Jacopo de Rossi, Finale, 1781, tomo II.

[10] La terza edizione, del 1807, è stata ristampata, con aggiunta di alcune tavole di un cabreo del 1816, dalla Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze, 1967.

più usate di Andrea Scala, del 1864 [11], il trattato *Particolari di costruzioni murali* dei costruttori Giuseppe Musso e Giuseppe Copperi uscito nel 1881-87, con una parte specifica sulle costruzioni rurali [12], e il manuale *Norme pratiche di architettura rurale* di Rosario Tirrito, del 1881 [13]. Sono tutte pubblicazioni che furono diffuse anche in Piemonte.

Nella famosa e ricchissima collana di manuali formato tascabile dell'editore milanese Ulrico Hoepli [14], iniziata nel 1875, figurarono a lungo in catalogo il *Prontuario dell'agricoltore e dell'ingegnere agrario* e il manuale *Costruzioni ed economia dei fabbricati rurali* [15], entrambi curati da Vittorio Niccoli, usciti in molteplici edizioni successive, le ultime delle quali rivedute ed ampliate da Arnaldo Fanti. Tali manuali dedicano ampio spazio ai fabbricati rurali e in particolare alla posizione e ampiezza dei fabbricati, ai costi di realizzazione e manutenzione, alle caratteristiche dei materiali edili; vengono pure fatti brevi cenni alle costruzioni enotecniche, a quelle per l'industria olearia e casearia, ecc.

Oltre ai prontuari del Niccoli, fra fine Ottocento e metà Novecento se ne trovavano in commercio moltissimi altri, strutturati in maniera similare [16]: anche il notissimo *Manuale dell'ingegnere civile e industriale* di Giuseppe Colombo, uscito dal 1887 fino a oggi in ottanta edizioni, comprende un capitolo specifico sulle costruzioni rurali [17]. Invece il *Manuale dell'architetto* di Daniele Donghi, opera molto vasta e articolata sulla progettazione edilizia, pubblicata nei primi decenni del Novecento, pur non considerando esplicitamente i fabbricati rurali, contiene nozioni generali sulle tecniche costruttive (di carpenteria, muratura, sulle coperture, sui materiali, ecc.) utilizzate anche per tali edifici e inoltre descrive in modo dettagliato le caratteri-

[11] Stampato presso Trombetti-Murero, Udine.

[12] Edito da Paravia, Torino; la parte terza riguarda le costruzioni rurali.

[13] Stampato a Palermo.

[14] Per maggiori notizie sui manuali Hoepli si veda M. SCHERILLO, *Hoepli, mezzo secolo di vita editoriale, 1872-1922*, Hoepli, Milano, 1922.

[15] La prima edizione del manuale *Costruzioni ed economia dei fabbricati rurali* è uscita nel 1891, l'ultima nel 1924.

[16] Si veda la nota 6.

[17] Presso l'editore Hoepli, Milano. Nella 1ª edizione del 1877-78 (ristampata anastaticamente dallo stesso editore nel 1985) la voce «case coloniche» occupava solamente due pagine, mentre nelle edizioni successive la parte sui fabbricati rurali è stata progressivamente ampliata.

stiche tipologiche di alcuni fabbricati rustici annessi alle abitazioni civili, quali le scuderie e le serre[18].

Si ricordano inoltre i numerosi testi scolastici, destinati agli studenti di istituti per geometri o delle facoltà universitarie, aventi per argomento la topografia e le costruzioni rurali.

Un importante impulso agli studi scientifici sulle cascine si ebbe con un'ampia ricerca promossa dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, iniziatasi negli anni Trenta, coordinata da Renato Biasutti, e protrattasi fino ai giorni nostri, sotto la guida di Giuseppe Barbieri e Lucio Gambi; finora sono stati pubblicati 29 volumi riportanti i risultati dello studio, relativi alle varie regioni d'Italia[19], nessuno dei quali purtroppo riguardante il Piemonte, nonostante le ricerche svolte anche in questa regione da Francesco Adamo, Dino Gribaudi e altri[20]. Oltre a questi volumi monografici, sulle problematiche generali delle cascine di pianura esistono numerosi saggi, firmati da studiosi di differenti campi (archeologi, storici, geografi, architetti, ecc.), i quali hanno trattato in special modo gli aspetti storico-architettonici dei manufatti ed hanno analizzato la loro evoluzione nel corso dei secoli, in funzione sia di fattori sociali, sia del cambiamento delle tecniche colturali.

Valide informazioni sugli edifici di pianura si possono trarre anche dalle fonti archivistiche, ove sono reperibili cabrei, mappe catastali (in alcuni casi figurate) ed altri documenti (atti di visita, amministrazione, consegne di beni, ecc.). Occorre però notare che purtroppo le fonti storiche risultano in alcuni casi lacunose, per la sparizione del materiale, e che in altri casi la ricerca può risultare estremamente com-

[18] D. Donghi, *Manuale dell'architetto*, UTET, Torino, 1906-1935, 10 voll. Si vedano in particolare il Vol. I, parte I, *Materiali, elementi costruttivi e finimenti esterni delle fabbriche* e nel Vol. II, parte I, la voce *Scuderie di lusso*, sez. I, pp. 79-97, e il capitolo R. Fabbrichesi, *Giardini, parchi e serre*, sez. V, pp. 209-360.

[19] Fra i volumi della collana «Ricerche sulle dimore rurali in Italia», si segnalano i seguenti, tutti editi da Olschki, Firenze. Per confronti fra edilizia rurale della pianura piemontese con quella di altre zone d'Italia: Vol. XII – M. Ortolani, *La casa rurale nella pianura emiliana*, 1953; Vol. XV – F. Saibene, *La casa rurale nella pianura e nella collina lombarda*, 1955; Vol. XX – L. Candida, *La casa rurale nella pianura e nella collina veneta*, 1959. Per una sintesi generale: Vol. XXIX – G. Barbieri, L. Gambi, *La casa rurale in Italia*, 1970. Per i riferimenti bibliografici: Vol. VII - T. Storai-Rocchi, *Guida bibliografica allo studio dell'abitazione rurale in Italia*, 1950; Vol. XXV – T. Storai-Rocchi, *Bibliografia degli studi sulla casa rurale italiana*, 1968.

[20] Alcune note relative alla ricerca del Consiglio Nazionale delle Ricerche in Piemonte sono state riportate in F. Adamo, *Per una tipologia geografico-sociale della casa rurale nella pianura piemontese*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», serie X, vol. VII (1970), pp. 479-515.

plessa, specie nel caso di un argomento come le cascine, la cui documentazione risulta dispersa in fondi di varia natura.

Per la zona di Alessandria interessante materiale, ancora in buona parte da studiare, può essere reperito presso l'Archivio di Stato di Alessandria. In tale archivio è depositato l'Archivio Storico del Comune di Alessandria, ove, nella categoria *Catasto*, figura una serie di libri dei misuratori – realizzati nel 1650-1700, quando era in atto l'integrazione del catasto milanese – alcuni dei quali figurati, altri contenenti semplici dichiarazioni di proprietà: i primi presentano disegni di differente fattura, a seconda dell'importanza degli edifici (elaborati per tenute e ville, con simbologia convenzionale per edifici rurali), da cui si possono desumere la localizzazione e la planimetria degli insediamenti rurali [21].

Vi sono poi, nello stesso Archivio, fonti meno dirette, da cui si possono acquisire notizie sulle cascine. Ad esempio nel fondo *Notai di Alessandria* è possibile reperire atti notarili relativi a contratti di mezzadria, passaggi di proprietà, ecc., mentre nella serie *Atti municipali*, alle voci *Alloggiamenti* e *Bonificazioni di Alloggiamenti* sono citate diverse cascine addette alla fornitura di alimenti per i cavalli dell'esercito [22]. Fra i fondi delle famiglie nobili riveste particolare importanza l'*Archivio Ghilini*, in cui compare la documentazione relativa alle molte cascine appartenenti alla famiglia, alcune delle quali tuttora esistenti [23]: fra le tenute della famiglia Ghilini, site per la maggior parte nei territori di S. Giuliano, Castelcerioli e Lobbi si ricordano «La Ghilina», a S. Giuliano Vecchio, di origine quattrocentesca e donata dagli Sforza, e la «San Leonardo» a Castellazzo, sorta fra Settecento e Ottocento, di notevole estensione.

Anche l'*Archivio Mantelli*, donato dalla famiglia all'Archivio di Stato di Alessandria, comprende diversi volumi in cui sono raccolti

21 Archivio di Stato di Alessandria, Archivio Storico del Comune di Alessandria (AS Al, ASC Al), serie III, cat. 18, *Catasto*, Libri figurati degli agrimensori (catasto milanese), nn. 2344, 2358, 2359, 2360, 2362, 2368, 2376. Ringrazio il prof. G. M. Panizza, direttore dell'Archivio di Stato di Alessandria, per le informazioni fornitemi.

22 AS Al, ASC Al, serie I, *Atti municipali*, voci Alloggiamenti (nn. 6-28) e *Bonificazioni di alloggiamenti* (n. 32).

23 AS Al, ASC Al, serie I, *Archivio Ghilini*, nn. 498-674. Le principali cascine di cui è ivi raccolta la documentazione sono: Ghilina, Cassinola, Stortigliona (n. 554); Maranzana (nn. 555-558); Filippona (n. 561); Cassinone (n. 562); Bagliona (n. 564); Balosta (n. 565); Villa Nova... Voltolina (n. 567); S. Leonardo (nn. 568-571); La Boida (n. 576).

gli atti amministrativi delle cascine che questa famiglia possedeva sulla riva sinistra del Tanaro, da Valenza a Quattordio, fra cui la più importante era la tenuta «Le Mantelle», vicinissima ad Alessandria.

Per quanto riguarda l'Archivio di Stato di Torino si possono attingere notizie, per lo più riguardanti la localizzazione e dimensione delle cascine, esaminando nel fondo *Catasti* la documentazione relativa al catasto settecentesco e a quello successivo francese [24].

Sempre nell'Archivio torinese si può acquisire qualche notizia frammentaria in vari altri fondi (*Economato dei benefici vacanti, Paesi per A e B*, ecc.) e nei vari archivi privati delle famiglie nobili. Più interessante è l'Archivio dell'Ordine di Malta, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino, dove sono raccolti i documenti relativi a 27 commende e comprendenti anche descrizioni di fabbricati e disegni, dalla seconda metà del XVI secolo fino all'inizio del XIX secolo: per la zona di Alessandria compaiono le commende di S. Giovanni di Castellazzo (1595-1782), di S. Croce di Tortona (1606-1791) e di S. Margherita di Alessandria (1597-1808) [25]: in quest'ultima fa spicco la descrizione della «Cassina Massone», tipico esempio di cascina della piccola proprietà contadina.

Anche negli archivi di altre istituzioni sono conservati preziosi documenti, utili per conoscere l'evoluzione degli edifici rurali nei secoli scorsi: ad esempio presso gli Archivi antichi dell'Ordine Mauriziano di Torino, nel fondo *Cabrei, atlanti e volumi diversi* sono raccolti un centinaio di cabrei, per lo più settecenteschi, solo tre dei quali però riguardanti insediamenti rurali in provincia di Alessandria [26]:

[24] Archivio di Stato di Torino, Sezioni Riunite (AS To, SR), *Finanze, Catasti*, alle singole voci comunali. Parte della documentazione è costituita dai cosiddetti «sommarioni», con l'elencazione dei beni (prettamente terreni), e parte da mappe catastali (geometrico-parcellari, perimetrali o per masse di coltura); purtroppo alcune di queste mappe – utili per individuare la localizzazione e in alcuni casi la planimetria delle cascine – non sono attualmente consultabili a causa del loro cattivo stato di conservazione.

[25] AS To, SR, *Ordine di Malta*, Commenda S. Giovanni del Mortuzzo di Castellazzo, cartelle 79-80 e voll. 81-83 (nel vol. 86 figura un cabreo dei beni con figure e mappe del 1792); Commenda S. Croce di Tortona, cartella 240, voll. 241-242 (con cabrei del 1687); Commenda di S. Margherita, detta Margaritotta, d'Alessandria (La Strappona), cartelle 18-20 e voll. 21-24 (interessanti, nel vol. 20, i fasc. 2 e 6/7, contenenti i cabrei figurati rispettivamente del 1621 e del 1715).

[26] Archivi Antichi dell'Ordine Mauriziano, Torino, *Cabrei, atlanti e volumi diversi*, Cabrei Alessandria: n. 1 – Cabrei delle case e dei beni affetti alla commenda sotto il titolo dei SS. Maurizio e Lazzaro di Tortona, patrocinata Ribrocchi, 1783; n. 2 – Tipi e piano figure dei beni della commenda Ribrocchi; n. 3 – Cabrei della commenda pro-

oltre alla rappresentazione dei terreni coltivati e dei prati, due di tali cabrei comprendono anche planimetrie, prospetti e sezioni di alcuni edifici (figg. 1, 2).

Da esplorare anche gli archivi di enti ecclesiastici, proprietari un tempo di molti beni rurali, ricevuti per lo più attraverso lasciti, quelli dei comuni e di alcune società private (imprese di costruzione, studi professionali, ecc.).

3. *Individuazione delle caratteristiche originarie delle cascine e trasformazioni subite negli ultimi secoli*

Relativamente alle caratteristiche delle cascine di pianura e alle trasformazioni da queste subite nel corso degli ultimi secoli esistono, come già accennato, numerosi saggi contenenti notizie generali, relative all'intera penisola o limitate alla sola Padania e dove sono presenti, anche se in numero limitato, precisi riferimenti ad insediamenti della zona di Alessandria.

Riguardo la disposizione planimetrica e i tipi di edifici presenti nelle aziende agricole della pianura piemontese, l'Adamo[27], riportando i primi risultati della ricerca del Consiglio Nazionale delle Ricerche, prima menzionata, osserva che si hanno tre soluzioni tipiche, a seconda delle dimensioni delle aziende agricole. Le piccole cascine (fig. 3) presentano solitamente un corpo abitazione a due piani, con stalla-fienile annessa, ed un portico o tettoia; le aziende di media dimensione (fig. 4) hanno in genere un corpo-stalla, con fienile sovrapposto, ed abitazione a fianco (giustapposti, in linea o ad L, oppure disposti separati ai due lati del cortile); infine nei grandi complessi, ove sono presenti diversi edifici con specifiche destinazioni, prevale la corte chiusa, di origine medievale o – ipotesi oggi ritenuta dagli studiosi poco plausibile – discendente dalla villa rustica romana[28], e apparsa nella pia-

posta erigersi dal sig. Damiano Caselli sotto il titolo di S. Carlo sulle fini di Alessandria e Castellazzo [sec. XIX].

[27] Adamo, *op. cit.*

[28] L'ipotesi sull'origine medievale della dimora a corte è sostenuta da Saibene, *op. cit.*, p. 201 e confermata da P. Sereno, *Una trasformazione dell'insediamento rurale in età moderna. L'origine della dimora a corte in Piemonte*, in «Archeologia Medievale», a. VII (1980), pp. 271-299. L'origine romana è stata invece supposta da G. Caraci, *Le corti lombarde e l'origine della corte*, in *Scritti vari sulla geografia fisica e antropica dell'Italia*, «Memorie della Società Geografica Italiana», vol. XVII (1932), pp. 26-72.

nura orientale piemontese (annessa agli stati sabaudi solamente nel XVIII secolo) in epoca rinascimentale, come in Lombardia, e un secolo prima della zona occidentale del Piemonte [29].

Patrizia Chierici cita un esempio di insediamento rurale a corte chiusa già esistente nel 1590: è la cascina S. Michele del Bosco, acquistata dal convento di S. Croce nel 1566 e specializzata nell'allevamento del bestiame, che costituiva un complesso «già strutturato secondo un impianto congruente alle diverse destinazioni funzionali dei corpi di fabbrica, attestati lungo il perimetro del cortile» [30].

Nelle aziende agricole di pianura di una certa dimensione, in base alle esemplificazioni riportate nei saggi esaminati, si individuano edifici sempre presenti, quali l'abitazione del fittavolo o del mezzadro, la stalla, le tettoie, mentre altre costruzioni sono presenti solo in alcuni casi, come l'abitazione padronale, i dormitori per i lavoratori avventizi (abbastanza rari nell'Alessandrino, al contrario del Vercellese, dove la coltura risicola richiedeva molta manodopera stagionale), la cappella.

Per il Piemonte, in un esauriente studio di Laura Palmucci-Quaglino [31], vengono evidenziate in particolare le trasformazioni subite nel corso del XVI e XVII secolo dagli edifici fortificati isolati, sorti a scopo difensivo nel Medioevo, che divengono aziende rurali; anche Rinaldo Comba evidenzia l'importanza delle torri, talvolta circondate da un fossato «cui non di rado spettava il compito di controllare e difendere un esteso patrimonio terriero e i prodotti della terra e dell'allevamento che esso forniva» [32]. Un esempio tipico di cascina con torre, relativo alla zona di Alessandria è riportato dalla Palmucci-Quaglino: si tratta della Cascina Torre d'Orba, sita nei pressi di Bosco Marengo, che il convento di Santa Croce acquistò nel 1568 dai cava-

29 Sereno, *op. cit.*, pp. 282-284.

30 P. Chierici, *Le Cassine del convento di Santa Croce: all'origine delle dimore a corte chiusa nel territorio boschese*, in catalogo della Mostra *Pio V e Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, a cura di C. Spelagati, G. Ieni, Alessandria - Bosco Marengo 12 aprile - 26 maggio 1985, Dell'Orso, Alessandria, 1985, pp. 148-168. Il testo citato è a p. 152.

31 Palmucci-Quaglino, *op. cit.*

32 R. Comba, *Rappresentazioni mentali, realtà e aspetti di cultura materiale nella storia delle dimore rurali: le campagne del Piemonte sud-occidentale fra XII e XVI secolo*, in «Archeologia Medievale», a. V (1978), pp. 375-414. Il testo citato è a p. 410.

lieri gerosolimitani, facendo poi eseguire numerosi lavori di ammodernamento che portarono, fra l'altro, alla trasformazione della torre da mezzo difensivo a belvedere [33].

L'autrice mette anche in risalto la similitudine fra cascine lombarde e piemontesi, giustificata dal legame storico che, fino alla metà del XVIII secolo, l'Alessandrino e altre zone nord piemontesi avevano con la Lombardia [34]; elementi caratterizzanti delle cascine lombarde, che è possibile individuare anche in molti complessi della pianura alessandrina, sono la copertura alla «lombarda», i larghi porticati, l'arco del passo carraio, ecc. [35].

Tutti gli autori concordano sulla particolare cura che era posta nella realizzazione delle aie, destinate un tempo a funzioni estremamente importanti quali lo stendimento dei prodotti ad essiccare e la trebbiatura, mediante correggiati o, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, con trebbiatrici meccaniche.

Alla fine del Seicento si verificò la chiusura dell'aia con siepi, staccionate o muri [36], mentre agli inizi del 1700, nell'ambito della riorganizzazione edilizia delle aziende si affermò la corte chiusa, delimitata perimetralmente da una cinta di mattoni o pietrame; in molti casi sono gli stessi edifici a formare la cinta. La Palmucci-Quaglino ipotizza, in base a documenti d'epoca, che la diffusione della corte chiusa e l'accorpamento degli edifici siano stati dovuti anche a motivi di ordine fiscale [37].

Le cascine a corte possono raggiungere notevoli dimensioni, con lati anche di 100-150 m [38] e in alcuni casi si riscontrano due corti, una civile ed una rustica [39]. A volte l'aia era racchiusa da una specie di bordatura con paracarri e assumeva l'«aspetto di una piazza sulla quale si svolgeva l'intera vita della comunità contadina» [40].

33 PALMUCCI-QUAGLINO, *op. cit.*, pp. 66-67.

34 *Ibidem*, p. 81.

35 Per le caratteristiche delle cascine lombarde si vedano SAIBENE, *op. cit.*; G. BASSI, *Tradizione agricola nel Lodigiano*, VAMI, Milano, 1985, pp. 87-94; AA.VV., *La cascina cremonese*, Silvana, Milano, 1980.

36 PALMUCCI-QUAGLINO, *op. cit.*, p. 78.

37 Si veda il contributo di Laura Palmucci-Quaglino, in questo volume.

38 G. CORNA-PELLEGRINI, *La casa della pianura padana*, in AA.VV., *Case contadine*, Touring Club Italiano, Milano, 1979, pp. 50-91. Il dato citato è a p. 56.

39 V. FACCA, G. DONNA, *Nuove costruzioni rurali in Piemonte e in Liguria*, Edizioni Agricole, Bologna, 1943, p. 72.

40 E. SANTORO, *Elementi storici della cascina cremonese*, in AA.VV., *La cascina cremonese* cit., pp. 7-14. Il testo citato è a p. 11.

Mentre nelle piccole aziende, come già accennato, si hanno solo la stalla con fienile e l'annessa abitazione del proprietario-conducente, nei complessi più grandi l'insieme degli edifici forma una specie di villaggio autosufficiente, dove non mancano, oltre alle abitazioni dei salariati, la cappella – in cui viene officiata saltuariamente o in tutte le festività la messa –, un negozio-osteria, per le necessità alimentari dei braccianti e come luogo di ritrovo serale, ed anche una scuola elementare [41]. Nelle vicinanze della cascina di S. Michele del Bosco, ad esempio, fra tardo Cinquecento e primo Seicento sorsero una chiesa, un mulino, una segheria, un torchio da olio ed una fornace [42].

Nel XIX secolo l'evoluzione dei complessi aziendali porta alla realizzazione di laboratori per la lavorazione del latte, di locali per la preparazione dei mangimi, di essiccatoi, ecc.

Infine negli ultimi decenni, come si può notare dai recenti trattati di costruzioni rurali [43], con il grande sviluppo della meccanizzazione, anche le aziende subiscono una serie di modificazioni, miranti a consentire l'automatizzazione di determinate operazioni, lo stoccaggio dei prodotti secondo nuove tecnologie, la possibilità di ricoverare grossi macchinari (mietitrebbiatrici, rimorchi, ecc.); occorre constatare, per inciso, che tali modifiche hanno causato un deturpamento nell'aspetto ambientale e a livello architettonico di molti complessi rurali.

In alcuni casi si è «passati dalla corte chiusa alla cascina aperta» [44] con l'abbattimento di ali di fabbricati per realizzare paddocks per l'allevamento del bestiame a stabulazione libera.

4. *Individuazione delle tipologie edilizie, delle modulazioni, ecc.*

Come già accennato, elemento caratterizzante degli insediamenti rurali della pianura piemontese è la presenza di edifici di diversa destinazione e con diversa tipologia. A questo proposito Francesco La Regina ricorda che in Piemonte le case rurali più diffuse sono formate dall'abitazione con granaio nel sottotetto e dalla stalla con fienile so-

[41] L. Gambi, *La casa contadina*, in *Storia d'Italia*, vol. VII – *Atlante*, Einaudi, Torino, pp. 479-505. Il testo citato è a p. 483.

[42] Chierici, *op. cit.*, pp. 158-159.

[43] Si veda ad esempio E. Mandolesi, A. Cau, *Edilizia per l'agricoltura*, UTET, Torino, 1965, 2 voll., e la ricca bibliografia ivi riportata.

[44] S. Bottoni, *Evoluzione della struttura produttiva della cascina cremonese*, in AA.VV., *La cascina cremonese* cit., pp. 33-36. Il testo citato è a p. 33.

vrastante[45]. Anche Umberto Facca e Gianni Donna, riferendosi all'Alessandrino, segnalano l'uso tipico dei piani superiori delle case per il deposito del grano e di altri prodotti, onde salvaguardarli dall'umidità[46].

In molti casi l'accesso ai piani superiori avveniva tramite una scala esterna in legno, completata da un ballatoio, che serviva anche per far essiccare le pannocchie di granturco[47].

Esaminando i locali presenti nelle dimore rurali, l'Adamo osserva che la cucina è lo spazio più importante delle abitazioni e che la stalla è comune alla quasi totalità delle dimore rurali[48]; quest'ultimo locale svolgeva anche in passato la funzione di ritrovo serale della famiglia e dei vicini, durante il periodo invernale.

Si nota anche la netta separazione fra locali abitativi per gli uomini e quelli per il ricovero degli animali, avvenuta alla fine del secolo scorso nelle aziende di pianura, dove prima solo l'abitazione padronale era nettamente separata dai locali rurali[49].

L'importanza di una razionale sistemazione dei locali nella casa rurale veniva già sottolineata da Francesco Milizia, il quale alla fine del 1700 scriveva: «la casa sarà da un lato provvista di una spaziosa cucina col focolare in mezzo e con camere da letto intorno e dall'altro lato saranno altre stanze o magazzini per riporvi gli strumenti rurali, i prodotti dell'agricoltura. Al di sopra vi si possono praticare alcune camere per il servizio del padrone o del sopraintendente. E ne' sotterranei usar delle cantine e degli oleari [...]. Al di sopra si possono ancora disporre i granai quando i muri siano ben grossi, smaltati e con colte ben difese»[50].

In merito all'organizzazione planimetrica della cascina di pianura Luigi Cappa Bava nota «come la disposizione e l'orientamento dei fabbricati sia logico e tuttora valido e come lo schema distributivo sia pressocché costante in ogni cascina»[51].

[45] F. La Regina, *Architettura rurale. Problemi di storia e conservazione della civiltà edilizia contadina in Italia*, Calderini, Bologna, 1980, p. 28.

[46] Facca, Donna, *op. cit.*, p. 61.

[47] A. Castellano, *La casa rurale in Italia*, Electa, Milano, 1986, p. 158.

[48] Adamo, *op. cit.*, p. 491.

[49] *Ibidem*, pp. 499-500.

[50] F. Milizia, *op. cit.*, Bassano, 1813, tomo II, pp. 149-153.

[51] L. Cappa Bava, *Tessiture del patrimonio agricolo-forestale del territorio torinese e la localizzazione degli impianti di sfruttamento*, in Istituto di Architettura

Negli anni Venti e Trenta di questo secolo anche nelle costruzioni rurali di pianura vennero adottati quei criteri di igienicità, già presenti da tempo nelle case di città: numero di locali adeguato ai bisogni della famiglia, con cucina di 25-30 m^2 per una famiglia di 3-4 persone, camere da letto di 15-20 m^2 per due persone, locali con altezza compresa fra 2,80 e 3,40 m, finestre con ampiezza proporzionale alla cubatura delle stanze, idonei servizi igienici (in genere posti all'esterno dell'abitazione), ecc. [52]

Nelle piccole aziende invece le dimensioni delle camere continuarono ad essere più contenute: per la cucina le misure più ricorrenti erano di 4×3 m, 4×4 m e 4×5 m [53].

Il numero e la destinazione dei vani nelle abitazioni variava in funzione della categoria sociale degli occupanti. Per la casa del direttore, Carlo Manaresi indica l'ubicazione al piano terreno di cucina, camera da pranzo, 2-3 uffici e un ampio magazzino, con ingresso separato, ed al piano superiore delle camere da letto e dei servizi [54]. I salariati fissi disponevano invece di abitazioni formate da un unico locale al piano terreno – la cucina – e da una o due stanze da letto al piano superiore [55]. A partire dagli anni Venti nelle nuove realizzazioni venne anche curato l'orientamento delle abitazioni, predisponendo l'apertura principale a sud, sud-est o sud-ovest e destinando i locali a nord di preferenza a depositi [56]. Pure le stalle venivano di preferenza orientate a sud: tale disposizione era già segnalata, a metà del XVI secolo, per la Cascina S. Michele del Bosco [57].

La localizzazione della casa del proprietario o dell'affittavolo era studiata in modo che fosse facilmente raggiungibile con strade percorribili in qualsiasi stagione e che da essa si potesse controllare tutta l'azienda, ma lontano da stalle e concimaie [58].

Significativi esempi di tipologie rurali dell'Alessandrino, relativi

Tecnica, Politecnico di Torino, *Forma urbana e architettura nella Torino barocca (dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche)*, Vol. I, tomo II, pp. 575-615. Il testo citato è a p. 588.

52 Facca, Donna, *op. cit.*, pp. 67-68.

53 Adamo, *op. cit.*, p. 502.

54 C. Manaresi, *Edilizia poderale*, Görlich, Milano, 1950, p. 59.

55 Gambi, *op. cit.*, p. 482.

56 Facca, Donna, *op. cit.*, p. 67.

57 Chierici, *op. cit.*, p. 155.

58 Manaresi, *op. cit.*, p. 59.

agli anni Trenta di questo secolo, sono presentati da Donna-Facca[59] e riguardano la «Tenuta Agostina», sita nel comune di Alessandria (fig. 5), la «Cascina Rosa», a Casalcermelli (fig. 6), la «Cascina Toscana», nel comune di Alessandria, e la «Tenuta Aimonetta», a Bergamasco. Quest'ultima costituisce un tipico esempio di cascina a corte chiusa: a fianco dell'ingresso, sul lato minore, sono poste l'abitazione del padrone e quella del fattore (sotto le quali è ricavata un'ampia cantina); lungo i lati maggiori si trovano le abitazioni dei salariati, con alloggi per 14 famiglie, le stalle, la scuderia e un'ampia tettoia. Sull'altro lato minore vi sono l'officina e il deposito delle macchine agricole. Altri edifici minori trovano posto invece fuori dalla corte: si tratta dei sili per foraggio, della concimaia, del porcile, del lavatoio e del forno.

Per quanto riguarda i ricoveri per animali questi risultano di costruzione semplice, secondo tecniche tradizionali, quasi sempre a pianta rettangolare; a partire dagli anni Venti-Trenta in molti casi venne prevista in fase di progetto la possibilità di futuri ampliamenti[60] e le grandi stalle bovine vennero spesso suddivise in settori riservati ad animali da lavoro, vacche da latte, vitelli, ecc.[61]. Le poste risultano a semplici file nelle piccole aziende ed a file doppie in quelle grandi, con animali disposti testa a testa o groppa a groppa[62].

Con l'avvento delle trattrici in sostituzione degli animali da lavoro taluni edifici cambiarono destinazione: i locali dove un tempo maniscalchi ed artigiani svolgevano le loro attività sono diventati «officina per le macchine e deposito di carburanti»[63].

Anche il cambio di attività di buona parte della popolazione agricola, passata negli ultimi decenni all'industria e al terziario, ha fatto sì, come rileva Giacomo Corna-Pellegrini, che «la casa rurale deve porsi al servizio di un'economia agricola profondamente diversa da quella per la quale era stata costruita e, addirittura, da una popolazione extra-agricola del tutto imprevista fino a ieri»; da ciò derivano «mutamenti vistosi nello stesso aspetto delle sedi rurali, abbastanza simili in tutte le zone della Padania»[64].

[59] Facca, Donna, *op. cit.*, pp. 74-85.
[60] *Ibidem*, p. 69.
[61] Corna-Pellegrini, *op. cit.*, p. 64.
[62] Facca, Donna, *op. cit.*, p. 69.
[63] Gambi, *op. cit.*, p. 482.
[64] Corna-Pellegrini, *op. cit.*, p. 50.

Da ricordare infine l'occasionale uso di locali degli edifici per scopi particolari: ad esempio in Piemonte nel XVIII e XIX secolo, quando assunse notevole importanza, come attività collaterale, l'allevamento del baco da seta, poiché il periodo d'uso di locali appositi sarebbe stato troppo breve, si impiegavano frequentemente come bigattiere camere aventi normalmente altra destinazione (cucina, camere da letto, depositi, ecc.) ove venivano allestiti gli appositi cannocci montati sui castelli [65].

Anche per i dormitori dei lavoratori avventizi si ricorreva spesso a locali, generalmente in edifici a un piano, destinati nel resto dell'anno a magazzini [66].

5. *Aspetti ambientali e architettonici*

A livello ambientale la cascina risulta interessante quale complesso di edifici architettonicamente omogenei, inseriti nel territorio agreste circostante, spesso costituito da un'ordinata alternanza di campi e prati, intercalati da file alberate e canali d'irrigazione.

Relativamente all'aspetto architettonico, Eugenio Bettinelli osserva che le «cascine contengono pochissimi elementi costruttivi originali caratterizzanti», rilevando altresì «una sicura parentela nelle coeve costruzioni per il culto» [67]. Anche la Palmucci-Quaglino mette in risalto che «talvolta le scelte progettuali trasferiscono nella palazzina civile o nella cappella o nel solo portale d'ingresso modi e scelte formali in uso nelle abitazioni auliche» e che nel tardo Settecento si ricostruiscono le tettoie nello stesso luogo, ma «secondo un disegno più razionale e con l'attenzione rivolta alla soluzione formale complessiva» [68].

L'Adamo ricorda che «è necessario anche cercare di distinguere quelle modificazioni e quei tipi della casa rurale che non risultano da un adeguamento delle esigenze di produzione e alle esigenze della fa-

[65] G. Stefanelli, *Lezioni di costruzioni rurali e topografia per gli studenti d'agraria*, Vallerini, Pisa-Roma, 1945, pp. 703-704.

[66] Manaresi, *op. cit.*, p. 62.

[67] E. Bettinelli, *L'oggetto cascina. Ipotesi per un approfondimento sull'architettura della cascina cremonese*, in AA.VV., *La cascina cremonese* cit., pp. 15-18. Il testo citato è a p. 15.

[68] Palmucci-Quaglino, *op. cit.*, p. 81.

miglia contadina»[69]: tali modificazioni possono derivare da adattamenti ai modelli della cultura dominante (ad esempio l'influenza urbana), dalla resistenza alle tradizioni, dal diverso sviluppo storico delle tecniche di produzione. ecc.

Il Cappa Bava osserva invece che «la stabulazione del bestiame rivoluzionò l'aspetto edilizio del cascinale» e che la sovrapposizione del fienile alla stalla «caratterizzò l'aspetto architettonico di tutta l'edilizia rurale dell'epoca moderna»[70]. Sull'individualità degli edifici il Gambi osserva che «la sagoma costruttiva di dimora – in vari casi di villetta borghese» fa distinguere la casa padronale del proprietario-conducente o dell'affittuario dagli altri edifici e che le case dei salariati stabili formano invece «una o più schiere uniformi»[71].

Nel caso di presenza della cappella, tutti gli studiosi che la citano concordano nel rilevare che questa era sempre realizzata con notevole cura, con grado di finitura analogo a quello delle case padronali e provvedendo con solerzia ai lavori di restauro quando necessari. È il caso, ad esempio della «Cascina Moisa», in Alessandria, dotata di una chiesetta con campanile, tuttora in ottimo stato di conservazione (fig. 7).

6. *Analisi delle tecniche costruttive e dei materiali*

«La cura costruttiva e la qualità edilizia – come osserva la Palmucci-Quaglino – sottolinea la differenza di importanza fra i singoli corpi, in ordine decrescente di interesse la cappella, l'abitazione dell'agente, quelle dei massai, fino ai rustici rurali e protoindustriali per giungere alle abitazioni dei braccianti»[72]. Queste ultime infatti in genere risultarono, fino al XVI secolo, in condizioni precarie per sicurezza statica ed igiene. Solo in tale epoca anche le abitazioni dei lavoratori divennero più confortevoli, pur restando a far parte della zona rustica del complesso aziendale: ai tetti di paglia si sostituirono coperture in coppi o lose, vennero aperte finestre, ecc.[73].

[69] Adamo, *op. cit.*, p. 490.
[70] Cappa Bava, *op. cit.*, p. 583.
[71] Gambi, *op. cit.*, p. 482.
[72] Palmucci-Quaglino, *op. cit.*, p. 70.
[73] *Ibidem*, p. 73.

Fino al 1500 i materiali impiegati nelle costruzioni rurali erano prevalentemente il mattone crudo, il legno, la paglia, ecc., sostituiti poi da altri prodotti più durevoli: mattoni cotti, coppi, pietre, ecc.[74] A seconda della disponibilità si aveva un uso promiscuo di materiali vecchi e nuovi: tale fenomeno si protrasse fino agli anni Trenta di questo secolo.

Una tecnica costruttiva originale probabilmente dell'alto Medioevo, tipica della zona della Frascheta nella pianura alessandrina[75], segnalata da più autori[76] è l'uso della terra argillosa allo stato naturale, senza aggiunta di altri materiali, per la realizzazione di parti edilizie delle abitazioni rurali e di altri edifici[77]. Tale sistema costruttivo costituisce «un *unicum* almeno in ambito italiano»[78]: infatti, ad esempio le abitazioni della Val di Chiana, in Toscana, sono di modesta fattura

74 *Ibidem*, p. 73.

75 La zona della Frascheta è «il vasto triangolo che ha come vertice meridionale Novi Ligure e si apre fra i corsi dello Scrivia a levante e dell'Orba-Bormida a ponente, fino a una linea ideale che unisce lo sprone collinare di Tortona alla confluenza Bormida-Tanaro» (BAROZZI, *Le trunere della Frascheta nella piana di Alessandria*, in «L'Universo», a. LX (1975), n. 3, pp. 561-691. Il testo citato è a p. 563). Interessa la zona orientale dei sobborghi di Alessandria, la parte sud-occidentale di Tortona e quella settentrionale di Pozzo Formigaro e, in misura minore parte dei comuni di Bosco Marengo, Frugarolo e Novi Ligure, per un'area complessiva di circa 112 km² (BAROZZI, *op. cit.*, p. 578).

76 Sulle costruzioni in terra battuta dell'Alessandrino si vedano: AA.VV., *Marengo*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria, 1980, pp. 19-24; O. BALDACCI, *L'ambiente geografico delle case di terra in Italia*, in *Studi geografici pubblicati in onore del prof. Renato Biasutti*, «Rivista Geografica Italiana», suppl. al vol. LXV (1958), pp. 13-43; P. BAROZZI, *op. cit.*; M. BERTAGNIN, *Technologie et typologie de la maison en terre crue en Italie (nord-centre)*, Minutes du CEAA-Terre, École d'Architecture de Grenoble, 1987, pp. 1-30; ID., *L'architecture de terre en Italie: connaissance et rehabilitation d'un patrimoine typologique et technologique meconnu*, in *Le patrimoine européen construit en terre et sa rehabilitation*, Colloque international, 18-20 marzo 1987, ENTPE, Varoulx en Yelin, pp. 219-253; A. COPPA-PATRINI, *Costruzioni edilizie in terra battuta nel territorio della Frascheta (Alessandria)*, in «Annuario scolastico del R. Liceo-ginnasio Giovanni Plana di Alessandria», serie III (1935), n. 7-11, pp. 247-256; A. MAROTTA-CARBONI, *Tecniche e materiali poveri del cantiere edilizio*, in *L'architettura popolare in Italia. Piemonte* cit., pp. 165-180; L. PITTARELLO, *Appunti per l'individuazione di aree di diversa esperienza tecnico-costruttiva in territorio piemontese*, in «Rivista di Storia dell'Arte», n. 9, 1979, pp. 51-59. Relativamente all'uso della terra cruda per le costruzioni nel mondo si vedano: E. GALDIERI, *Le meraviglie dell'architettura in terra cruda*, Laterza, Roma-Bari, 1982; *Le patrimoine européen construit en terre et sa rehabilitation* cit.; J. DETHIER, *Architectures de terre*, Centre Pompidou, Paris, 1986.

77 Con la terra battuta furono realizzate anche ville, chiese, scuole, ecc. (BAROZZI, *op. cit.*, p. 581). Si ricordano, ad esempio, la villa Mandrino e il palazzo Pollastri a Frugarolo, la scuola elementare di Quattro Cascine, frazione di Bosco Marengo, e la chiesa di Santa Maria delle Ghiare a Pozzolo Formigaro.

78 BAROZZI, *op. cit.*, p. 10, nota 1a.

(alte poco più di 3 m e senza finestre) ed hanno una durata massima di 67-70 anni [79], mentre quelle sarde risultano costruite con mattoni crudi, spesso di notevoli dimensioni [80]. Tecniche similari a quelle in uso nell'Alessandrino sono invece segnalate in Francia, nelle aree alluvionali della Provenza, ed in Portogallo [81].

Il procedimento per la costruzione delle case della Frascheta, dette *trunere* (dal termine dialettale *trun*, impasto di fango), era molto semplice: l'argilla prelevata dal fondo di chi doveva costruire, veniva impastata con acqua e versata in appositi casseri (fig. 8); dopo ogni gettata l'impasto era accuratamente pestato con mazzeranghe per espellere l'acqua e «assumeva la consistenza di una sorta di calcestruzzo naturale» [82]. I muri portanti, larghi circa 60 cm alla base della costruzione e 40 cm alla cima, erano spesso collocati su un basamento perimetrale in mattoni crudi o ciottoli [83]; in alcuni casi – sempre limitatamente alla parte di abitazione civile – i muri venivano intonacati, in altri erano lasciati completamente grezzi. Nelle case più antiche, sempre esposte a sud, il tetto presentava due falde di eguale pendenza, ma con quella rivolta a nord assai più lunga, mentre nelle abitazioni realizzate a partire da circa il 1870 fino ai primi anni del secondo dopoguerra – epoca in cui cessò l'impiego di questo materiale – il tetto risulta invece simmetrico; il soffitto delle case in terra battuta era armato con travi lignee (solitamente robinia) e lastricato in mattonelle, mentre la copertura in coppi era sostenuta da capriate e travi [84].

Un altro materiale povero largamente impiegato in passato in edilizia era la paglia. Ne segnala il suo uso Anna Marotta Carboni, affermando che «il tetto di paglia era diffusissimo nel passato in tutta la

[79] E. Piccirillo, *Le case di terra del Cortonese*, in «Rivista di Etnografia», a. IV (1950), n. 1-2, pp. 32-35.

[80] V. Mossa, *Architettura domestica in Sardegna*, La Zattera, Cagliari, 1957, *passim*; Galdieri, *op. cit.*, pp. 197-199.

[81] Sulle costruzioni in terra battuta in Francia si vedano R. Livert, *Habitat rural et structures agraires en Basse Provence*, in «Annales de la Faculté des Lettres», Aix-en-Provence, nuova serie, n. 32, 1962, pp. 174-176; J. Rondolet, *Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, traduzione italiana della 6ª ed. francese, a cura di G. Soresana, Negretti, Mantova, 1832, tomo 1, libro I, cap. II (la prima edizione originale del manuale è del 1802-17). Per gli edifici in terra del Portogallo si veda O. Ribeiro, *Geografia e civilizaçao*, Lisboa, 1961, pp. 49 sgg.

[82] Barozzi, *op. cit.*, p. 169.

[83] Il basamento serviva principalmente per proteggere la costruzione dagli allagamenti, assai frequenti in quella zona dell'Alessandrino.

[84] Barozzi, *op. cit.*, pp. 568-574.

pianura» e sottolineando che, in base ad atti dell'VIII e IX secolo, «è verosimile supporre che l'impiego di questa struttura fosse generalizzato in Piemonte lungo tutto l'alto Medioevo, quando anche Alessandria, Vercelli e Novara erano interamente coperte di paglia[85].

I pregi della copertura in paglia erano costituiti dalla leggerezza del materiale, che consentiva l'uso di un'orditura di piccole dimensioni, e dalle qualità coibenti e idrorepellenti, mentre il principale aspetto negativo era rappresentato dall'attaccabilità del fuoco; quest'ultimo fatto determinò la cessazione dell'uso della paglia per le coperture, in molte zone espressamente vietato dalle autorità[86].

Nel XVIII secolo si verificarono ulteriori miglioramenti costruttivi, fra cui l'introduzione delle mattonelle in cotto per i pavimenti; questi, per evitare problemi di umidità, se non cantinati, venivano sopraelevati su vespaio. Nel secolo successivo apparvero le voltine in mattoni a sostituire i tavolati poggianti su travi. Come osserva l'Adamo, nei fabbricati rurali della pianura piemontese «si ha una netta prevalenza di pilastri anziché di muri portanti»[87], soluzione che consente una maggiore adattabilità alla evoluzione sociale e alle espansioni.

Nella realizzazione delle stalle nel XVII e XVIII secolo si hanno prevalentemente locali con volte sostenute da travi in legno e, talvolta, con pilastri intermedi. A fine Settecento si affermarono le ampie volte in muratura a botte ribassata e lunettata in corrispondenza delle finestre[88]: tale sistema costruttivo venne introdotto, per le stalle, dall'architetto Tommaso Prunotto nel 1737 a Stupinigi e si diffuse abbastanza rapidamente in tutto il Piemonte.

Le prime opere in calcestruzzo armato, per quanto riguarda i ricoveri per animali ed i magazzini, apparvero abbastanza presto, fra gli ultimi anni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento[89]: la società G. A.

[85] MAROTTA-CARBONI, *op. cit.*, pp. 163-166.

[86] *Ibidem*, pp. 163-164.

[87] ADAMO, *op. cit.*, p. 507.

[88] PALMUCCI-QUAGLINO, *op. cit.*, p. 82.

[89] Sullo sviluppo delle costruzioni in calcestruzzo armato si vedano: AA.VV., *Cent ans de béton armé*, Chambre Syndacale des Constructeurs en ciment armé de France, Science et Industrie, Paris, 1949; R. NELVA, *Evoluzione delle tecniche e dei linguaggi architettonici del cemento armato sistema Hennebique in Alta Italia tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento*, in Atti del Convegno *Metodi e risultati di ricerche svolte nelle Facoltà di Ingegneria nell'ambito delle discipline architettoniche*, Trieste, 20-30 ottobre 1982, Università degli Studi di Trieste, Istituto di Architettura

Porcheddu di Torino, rappresentante per l'Italia del «sistema Hennebique»[90] costruì, utilizzando questa tecnica innovativa, nel 1903-04, in provincia di Alessandria, quattro solai di stalle[91] (fig. 9); nello stesso periodo effettuò anche un intervento più articolato nella tenuta del Marchese Spinola ad Ovada, dove costruì alcuni solai in edifici rurali e anche delle grosse tine da vino, completamente in calcestruzzo armato[92] e realizzò la copertura di una cisterna nella tenuta «Lomellina» del Conte Raggio a Novi Ligure[93]. Più tardi, nel 1930, la società torinese intervenne anche nella costruzione di una tettoia per bovini nel mercato bestiame di Alessandria[94] (fig. 10). Da notare che nell'ambito delle costruzioni rurali l'uso del calcestruzzo armato si è diffuso prima per le stalle, mentre le abitazioni hanno continuato ad

e Urbanistica, Trieste, 1982, pp. 1-28; R. Nelva, B. Signorelli, *Avvento ed evoluzione del cemento armato in Italia: il sistema Hennebique*, in corso di pubblicazione. Sull'impiego del calcestruzzo armato nelle costruzioni rurali si veda F. Zampicinini, *Note sulle prime utilizzazioni del calcestruzzo armato in Piemonte nell'edilizia rurale (1895-1930)*, «Studi piemontesi», vol. XVIII (1989), fasc. 1, pp. 179-182.

[90] L'ingegner Giovanni Antonio Porcheddu (1860-1937) attraverso il suo studio e la sua impresa di costruzioni può essere considerato il maggior artefice della diffusione in Italia delle strutture in calcestruzzo armato «sistema Hennebique», di cui era rappresentante; fra il 1895 e il 1933 realizzò circa 2600 opere di varia entità, fra cui alcune da ritenersi eccezionali per l'epoca, come i silos granari del porto di Genova (1898-1901), il ponte Risorgimento sul Tevere a Roma (1911) e lo stabilimento Fiat Lingotto a Torino (1916-22). La società fu molto attiva anche nell'Alessandrino, dove fra l'altro realizzò le seguenti opere: stabilimento Soc. Borsalino, Alessandria (1898-1924); Ospedale dei Cronici, Valenza (1900); Cappelleria Reghezza, Alessandria (1902); Banca Commerciale, Alessandria (1903); rimessa ferroviaria Soc. An. Elettricità Alessandria, Alessandria (1912); casa Bava, Alessandria (1920); stabilimento Mino, Alessandria (1923); Istituto professionale, Alessandria (1927); Centro Automobilistico militare, Alessandria (1928); campo polisportivo, Alessandria (1928). Per l'elenco completo delle opere della Soc. Porcheddu si veda R. Nelva, *Evoluzione delle tecniche e dei linguaggi architettonici del cemento armato in Italia tra la fine dell'Ottocento e il 1930*, relazione scientifica ricerca CNR, contributo n. CT 79.016.01, allegato 3, *Inventario ragionato dell'Archivio della Soc. G. A. Porcheddu. Zona Piemonte*, Politecnico di Torino, Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali, Torino, 1986.

[91] Archivio Soc. Ing. G. A. Porcheddu, Torino, in deposito presso il Politecnico di Torino, Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali: *Dossier Piemonte 1903*, Cascina Abbiati, Valenza (prat. 1175/17863); *Dossier Piemonte 1903*, Stalla Colombo, Borgoratto (prat. 1376/19848); *Dossier Piemonte 1904-05*, Stalla Colombo, Borgoratto (prat. 1616/–); *Dossier Piemonte 1904-05*, Cascina Peloso, Novi Ligure (prat. 1506/21381).

[92] Archivio Porcheddu, *Dossier Liguria 1902-03*, Tenuta Marchesa Spinola, Ovada (prat. 1155/17515).

[93] Archivio Porcheddu, *Dossier Liguria 1904*, Tenuta Raggio, Novi Ligure (prat. 1648/–).

[94] Archivio Porcheddu, *Dossier Piemonte 1930*, Mercato del bestiame, Alessandria (prat. 7063/–).

essere prevalentemente realizzate in muratura, secondo tecniche tradizionali.

Nell'Alessandrino si adottarono in alcuni casi, nelle nuove costruzioni, particolari soluzioni tecniche, con uso di blocchi in cemento forati, armati con tondini in acciaio [95], che offrivano anche migliori garanzie statiche ai sismi [96].

Negli anni Trenta si hanno nelle grandi aziende della pianura alessandrina non pochi esempi di ricoveri per bestiame di tipo razionale: Facca-Donna ricordano ad esempio la stalla della «Tenuta Agostina», costruita nel 1935, capace di 60 capi adulti e con sovrastante fienile, con «muratura di mattoni, con pavimentazione di cemento e solaio di volte su travi a doppio T, incastrate agli estremi e appoggiate su due file di colonne di ghisa» [97]; il tetto della costruzione è a due falde, una delle quali si protende a formare una tettoia, sostenuta da nove pilastri in mattoni.

A partire dagli anni Trenta un elemento caratterizzante delle cascine di pianura diventa il silo per la conservazione del foraggio fresco o parzialmente essiccato. Nella zona di Alessandria i sili più diffusi sono quelli di tipo cremasco (Sarasani), in calcestruzzo armato, di forma cilindrica, con diametro compreso fra 3,50 e 5,50 m ed altezza proporzionale a 3-4 volte il diametro, chiusi superiormente da un coperchio caricato di pesi [98].

Rispetto alle abitazioni, i depositi per fieno, paglia, macchinari, ecc. rimasero più a lungo costruiti in modo precario e solo in tempi successivi si pensò a una loro ristrutturazione. Le tettoie vennero elevate in altezza, con doppie file di pilastri reggenti capriate affiancate, con coperture alla lombarda [99]. Fra le caratteristiche costruttive dei fienili il La Regina segnala l'uso del cotto per realizzare grate in mattoni, atte a favorire la ventilazione dei locali [100].

[95] V. Niccoli, A. Fanti, *Prontuario dell'agricoltura e dell'ingegnere agrario*, 11ª ed., Hoepli, Milano, 1936, pp. 216-220.

[96] Nella zona di Alessandria violente scosse di terremoto si registrarono nel 1510, 1541, 1780, 1845, 1867, 1945 (D. Gribaudi, *L'agro alessandrino nella storia*, in «Rivista di Storia, Arte, Archeologia per le Provincie di Alessandria e Asti», a. LXXVIII-LXXIX (1969-1970), pp. 81-95. I dati citati sono a p. 85).

[97] Facca, Donna, *op. cit.*, p. 75.

[98] Stefanelli, *op. cit.*, p. 721.

[99] Palmucci-Quaglino, *op. cit.*, p. 82.

[100] La Regina, *op. cit.*, p. 28.

Nelle corti la pavimentazione poteva essere in semplice terra battuta oppure in lastre di pietra o mattoni [101]; solo in epoca recente si cementarono tali superfici. Si aveva cura di realizzare la superficie dell'aia leggermente inclinata, onde convogliare l'acqua secondo due o quattro direzioni e in modo che fosse soleggiata nell'arco dell'intera giornata [102].

Per quanto riguarda le costruzioni minori, Giuseppe Stefanelli indica le modalità realizzative del forno per la cottura del pane, di cui erano provviste quasi tutte le cascine di pianura isolate: il fabbricato era costituito da una platea di cottura in laterizi o in pietra, con sovrastante volta a bacino, in mattoni refrattari, sottostante cinerario e camino con cappa; vicino al forno si trovava spesso una piccola tettoia per il deposito del fasciname [103]. In molti casi anche il pollaio era ubicato nei pressi del forno, affinché non si verificassero in tale costruzione temperature troppo rigide in inverno [104].

7. *Conclusioni*

In base alla documentazione esaminata, si constata che le problematiche sull'edilizia rurale della pianura sono state affrontate a livello generale da numerosi studiosi, sotto diverse angolature, mentre risultano ancora carenti ricerche approfondite e sistematiche relativamente alle tecniche costruttive ed ai tipi di materiali impiegati, in funzione della zona e dell'epoca.

Un altro argomento meritevole di approfondimenti è l'individuazione dell'esistenza, come suppone la Sereno, di moduli edili di valore standardizzato, quali il *casso* e la *travata*, per il dimensionamento degli edifici [105].

Per quanto riguarda il Piemonte, si ha, come osserva il Comba, una carenza di studi di archeologia medievale [106], mentre vi sono più lavori, relativamente agli ultimi secoli, riguardanti la zona del Cu-

[101] Stefanelli, *op. cit.*, p. 705.
[102] Santoro, *op. cit.*, p. 11.
[103] Stefanelli, *op. cit.*, pp. 707-708.
[104] *Ibidem*, p. 700.
[105] Sereno, *op. cit.*, p. 276.
[106] Comba, *op. cit.*, p. 377.

neese e, in misura leggermente minore, il Vercellese-Novarese e il Torinese. Piuttosto scarsi invece i dati sull'Alessandrino, dove peraltro si hanno tuttora alcuni esempi di cascine di estremo interesse dal punto di vista storico-architettonico, per le quali sarebbe auspicabile un intervento di salvaguardia e tutela. Solo le *trunere*, per la loro originalità tecnico costruttiva, sono state studiate in più occasioni.

Non si conoscono infine studi specifici sulle cascine basati sulle fonti archivistiche, relativi alla zona di Alessandria [107], dal cui esame è presumibile si possano trarre interessanti spunti per una storia delle cascine della pianura alessandrina.

L'autore ringrazia il prof. ing. Riccardo Nelva, straordinario di Architettura tecnica presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università di Udine, per i preziosi suggerimenti ricevuti nell'impostazione e stesura di questo saggio.

[107] Fra le pubblicazioni esaminate per questa relazione solo il saggio di Patrizia Chierici, sulle cascine del convento di S. Croce, utilizza, in parte, documentazione archivistica (CHIERICI, *op. cit.*).

VITA DELLA SOCIETÀ

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 28 GENNAIO

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una riunione nel corso della quale sono stati presentati ai Soci gli Atti del Convegno Antichità ed Arte nel Cusio. Successivamente il consocio Guido Gentile ha presentato una comunicazione dal titolo «Il teatro in immagini delle storie sacre miniate da Cristoforo de Predis in un codice della Biblioteca Reale di Torino».

VISITA GUIDATA A PALAZZO CISTERNA IN TORINO

Il 10 febbraio il consocio Casimiro Debiaggi ha accompagnato un numeroso gruppo di Soci nella visita del Palazzo Cisterna sede della Amministrazione Provinciale di Torino.

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 25 FEBBRAIO

Presso la sede sociale di via Napione 2 si è svolta una riunione su «Problemi di catalogazione delle chiese e delle edicole sacre. Appunti su una ricerca in corso nel territorio di Cocconato» illustrati dal consocio F. Zampicinini. W. Canavesio ha successivamente riferito di «Un altare di Filippo Juvarra ritrovato».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 18 MARZO

In seconda convocazione si è tenuta nella sede sociale una riunione amministrativa alla presenza di 22 Soci. Il v. presidente Casimiro Debiaggi ha aggiornato i presenti sulle iniziative in corso e sullo stato d'avanzamento dei progetti di restauro cui la Società partecipa. Vengono quindi accettate le nuove Socie Franca Bacchetta e Paola Bossi.

Nella successiva riunione scientifica, la consocia Piera Grisoli ha parlato di «Iconografie mauriziane» e il consocio Bruno Signorelli sul tema «L'altare della parrocchiale di Lagnasco, opera di F. Gallo o di A. Falletti?».

VISITA GUIDATA NEL BORGOMANERESE E AD ORTA DELL'8 APRILE

Accompagnati dal consocio Andrea Zanetta un gruppo di Soci ha potuto apprezzare i risultati d'interventi di restauro a Fontaneto d'Agogna, Cureggio e Borgomanero. Nel pomeriggio il consocio Gianni Carlo Sciolla ha presentato nell'antica chiesa di S. Bernardino ad Orta gli Atti del convegno «Antichità ed Arte nel Cusio».

SEDUTA SCIENTIFICA DEL 15 APRILE

Aldo Actis Caporale, Vittorio De Fabiani, Anna Gilibert e Gian Luca Martinengo hanno trattato nella sede sociale di «Architettura dei giardini e parchi monumentali in Piemonte».

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DEL 6 MAGGIO

In seconda convocazione si è tenuta nella sede sociale una riunione amministrativa alla presenza di 20 Soci. Sotto la presidenza del v. presidente Casimiro Debiaggi l'assemblea accetta i nuovi Soci: Politecnico di Torino – Facoltà di Architettura – Dipartimento Casa e Città, Museo Leone di Vercelli, Renata Piccaluga ved. Germano, Maria Grazia Vinardi, Giuliana Bertea, Piera Giovanna Tordella.

Nella successiva riunione scientifica sono state presentate le seguenti comunicazioni: «La pintadera della Burcina» da Maria Ciocchetti, «Un edificio inedito di B. A. Vittone, ultimo episodio della mancata realizzazione del collegio e chiesa dei Gesuiti in piazza Carignano a Torino» dal consocio Bruno Signorelli e infine «Un progetto di Luigi Canina per la piazza del Duomo di Torino, uno scampato pericolo» dal consocio Luciano Manino.

SEDUTA AMMINISTRATIVA DEL 27 MAGGIO

Alla presenza di 53 Soci si è tenuta in sede l'assemblea annuale. Il v. presidente Casimiro Debiaggi legge, quindi, la relazione annuale.

Nel 1988 sono state tenute tredici riunioni scientifiche con 28 relazioni; nei primi 5 mesi del 1989, 5 sedute con 12 relazioni.

Nel 1988 sono state effettuate otto visite culturali; due nei primi cinque mesi del 1989.

Il 15 e 16 ottobre si è tenuto ad Alessandria il convegno «Antichità ed Arte nell'Alessandrino» con 35 relazioni.

«Nel maggio/giugno 1988 venne distribuito a tutti i Soci il volume sui restauri della Aula del Parlamento Subalpino inaugurato il 10 maggio dal Presidente del Senato prof. senatore Giovanni Spadolini.

Nel mese di gennaio e di febbraio di quest'anno è stato inviato ai Soci il volume "Atti del Convegno di Orta" ricco di sedici comunicazioni.

Sarebbe stato nostro vivo desiderio presentare oggi il bollettino 1988. Ragioni tipografiche, non dipendenti da noi hanno fatto ritardare di qualche settimana l'uscita del volume, più ponderoso dei precedenti, perché comprende tutte le comunicazioni tenute lo scorso anno e quelle degli ultimi mesi del 1987. (...) ... altre tre sono le pubblicazioni in cantiere che usciranno dei prossimi mesi:

1) il volume degli indici di tutte le pubblicazioni sociali con prefazione del prof. G. C. Sciolla,

2) il già ricordato volume degli Atti del convegno di Alessandria,

3) il volume su «Legatori e legature del Settecento in Piemonte» opera del nostro tesoriere dott. Malaguzzi, edito dal Centro Studi Piemontesi, ma sotto gli auspici della nostra Società.

Collaborazione a manifestazioni artistiche e di restauro – La società, dopo il suo apporto al restauro della cappella delle Grazie in S. Domenico e alla messa a norma dei sistemi di sicurezza dell'Armeria Reale attivato nel 1986/87, ha contribuito in modo determinante a varie importanti iniziative patrocinate e finanziate dal Comune di Torino, dalla Consulta, da vari enti finanziari, dalle Soprintendenze e da privati, grazie all'opera appassionata ed infaticabile del nostro tesoriere. Esse sono:

1) aula del Parlamento Subalpino, in Palazzo Carignano, con l'apporto tecnico del nostro socio arch. Aimar, inaugurato nel maggio 1988;

2) trittico di Defendente Ferrari alla Sacra di S. Michele restaurato dal laboratorio Nicola;

3) due tavole di Defendente Ferrari pure alla Sacra, sempre restaurate da Nicola;

4) all'abbazia di Vezzolano, "mostra permanente delle Architetture romaniche del Monferrato"...;

5) facciata juvarriana dell'Archivio di Stato di Torino in piazzetta Mollino e mostra "Il tesoro del principe" nello stesso Archivio, inaugurata lo scorso maggio;

6) mostra di "Diana trionfatrice o delle Madame Reali" realizzata dal comune di Torino e dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici al Palazzo della Promotrice, inaugurata ieri pomeriggio.

Sono poi in fase di realizzazione in quest'anno:

1) restauro del Monumento a Carlo Alberto del Marocchetti in piazza Carlo Alberto;

2) altare della Immacolata in S. Francesco d'Assisi;

3) mostra per il centenario di Francesco Gonin, che slitterà al prossimo anno, al cui comitato scientifico è stato chiamato a far parte il sottoscritto in rappresentanza della Società;

4) restauro del monumento a Cavour del Dupré in piazza Carlina.

Si devono aggiungere: il patrocinio per le celebrazioni del millennio di Scarnafigi del cui comitato d'onore la S.P.A.B.A. è stata chiamata a far

parte; la Mostra delle Architetture Barocche in Piemonte organizzata dall'arch. Dr. Prola, Soprintendente unico per la Valle d'Aosta, tenutasi dal 14 ottobre al 14 novembre nel cortile di Palazzo Reale, corredata dal monumentale volume, opera dello stesso arch. Prola ed uscito parallelamente alla mostra sotto gli auspici della nostra Società ed alla cui presentazione con conferenza stampa ha preso la parola a nome della S.P.A.B.A. il nostro segretario arch. Signorelli.

Passiamo ad un altro aspetto della vita della Società, le ammissioni di nuovi Soci.

Durante il 1988 hanno fatto domanda per essere ammessi a far parte della S.P.A.B.A. 43 persone, regolarmente presentate da 3 soci e che sono state accettate con la consueta approvazione da parte dell'Assemblea come vuole lo statuto sociale; a queste vanno aggiunti nel 1989 sino ad oggi altri 41 nuovi soci.

Soci benemeriti – Nel 1989 è stata proclamata Socia Benemerita la prof. Vittoria Moccagatta che in passato con i suoi studi aveva contribuito notevolmente a dare lustro ai nostri bollettini, e che all'inizio del 1988 ha lasciato alla S.P.A.B.A. il suo archivio di non trascurabile valore per l'arte piemontese.

In quest'anno è stato proclamato Socio Benemerito il prof. Enrico Filippi presidente della Cassa di Risparmio di Torino per il notevolissimo contributo dato all'opera di restauro del patrimonio artistico regionale ed agli studi sull'arte piemontese.

Nel 1988, mentre ci rallegriamo per la nutrita schiera di nuovi soci, purtroppo dall'altra dobbiamo rattristarci ricordando coloro che ci hanno lasciati: l'architetto Cesare Filippi, deceduto quasi novantenne, figura caratteristica per la sua barbetta, arguto vivace, socio affezionatissimo alla S.P.A.B.A., appassionato difensore del patrimonio artistico del nostro Piemonte. Di lui ricordo in particolare uno studio "Compare o scompare un antico chiostro in Torino?" pubblicato sul nostro bollettino 1981/83, oltre ai numerosi e vivaci interventi durante le sedute.

Il professore Alberto Bossi di Varallo, deceduto nel mese di marzo del 1988, appassionato di storia e di arte valsesiana su cui ha scritto in volumi e in articoli apparsi sui Bollettini Storici di Novara e di Vercelli, in periodici e quotidiani. Ricordo che aveva accompagnato, anni or sono, una visita sociale al Sacro Monte di Varallo, con grande soddisfazione dei partecipanti.

La contessa Maria Teresa Balbiano d'Aramengo assidua alle nostre adunanze, studiosa ben nota nell'ambiente torinese per i suoi interessi letterari e per studi sull'ambiente sabaudo.

Il numero dei Soci al 31 dicembre '88 è di 1 onorario, 4 vitalizi, 7 benemeriti, 457 ordinari; al 27 maggio 1989: 1 onorario, 4 vitalizi, 8 benemeriti, 462 ordinari.

Ufficio di segreteria – Alla signorina Maria Antonietta Mé che per due anni ci ha offerto la sua apprezzata collaborazione e che per motivi di fami-

glia ha dovuto trasferirsi da Torino è subentrata la signora Giuliana Bertea a cui porgiamo i migliori auguri di buon lavoro.

Sede sociale – Si è raccolto e sistemato già fino dal gennaio 1988 l'archivio che la nostra socia prof. Moccagatta ha voluto consegnare alla S.P.A.B.A., allontanandosi da Torino, archivio consistente in numerose cartelle e scatole contenenti materiale fotografico, schede, appunti, abbozzi di pubblicazioni ed estratti riguardanti l'arte piemontese, oltre a numerose annate della rivista "Paragone".

Si sono effettuati lavori di restauro e deumidificazione della cantina con il rifacimento del pavimento e dell'intonaco sotto la direzione del socio arch. Aimar; si è provveduto all'acquisto di una serie di scaffali metallici ed alla sistemazione di buona parte delle pubblicazioni sociali nei locali restaurati.

Si è effettuata la revisione ed il consolidamento del muro e del parapetto del giardino, resosi necessario per crepe e sgretolamento della muratura con pericolo di caduta per i passanti.

Questa in sintesi l'attività svolta dal Consiglio Direttivo nell'anno sociale 1988 e nei primi cinque mesi dell'anno sociale 1989, di cui per altro avevo già dato brevi resoconti di volta in volta nelle singole sedute scientifiche ed amministrative.

Un grazie vivissimo voglio esprimere a tutti i membri del Consiglio per la loro collaborazione ed in particolare modo al Segretario ed al Tesoriere per il loro encomiabile e disinteressato impegno. Grazie anche ai singoli relatori ed agli studiosi che hanno guidato le nostre visite culturali».

Il v. presidente ha quindi dato la parola al tesoriere dr Francesco Malaguzzi che ha letto e commentato il conto consuntivo per il 1988 e l'andamento contabile del primo quadrimestre 1989. Il dr Robotti, anche a nome dell'altro revisore dei conti rag. Dotta, ha letto la relazione dei revisori dei conti per il 1988, che approva l'operato del tesoriere, raccomandando l'adeguamento delle quote sociali.

Il vice presidente mette quindi ai voti la relazione del tesoriere che viene approvata all'unanimità.

Il prof. Debiaggi ha così proseguito: «Nell'atto di rassegnare il mandato all'assemblea, dopo 3 anni di gestione della Società, sento il dovere di rivolgere innanzitutto un pensiero memore, un saluto cordiale, un augurio vivissimo alla D.ssa Lange che dopo aver retto con tanto prestigio la S.P.A.B.A. nel passato triennio, aveva iniziato con identico slancio giovanile a guidarla per il triennio successivo. Gli interventi chirurgici subiti ed i gravi lutti che l'hanno colpita, le hanno impedito di poter proseguire la sua generosa ed appassionata attività. A lei il nostro ricordo più cordiale.

Ringrazio con animo veramente riconoscente tutti i membri del consiglio Direttivo per la loro collaborazione preziosa, costante e disinteressata, anche a costo tante volte di notevoli sacrifici.

Non potrò mai dimenticare il sostegno che mi hanno dato in questo triennio. Ma un grazie particolarissimo va soprattutto ai più stretti collabo-

ratori, al Segretario ed al Tesoriere che sono state le due colonne della Società. All'arch. Signorelli che con la sua lunga esperienza di segretario e vera passione ha dato alla S.P.A.B.A. tutto quello che poteva nonostante i suoi assillanti impegni di lavoro ed al dottor Malaguzzi che ha quasi incarnato la S.P.A.B.A. in questo triennio, come abbiamo potuto constatare nelle due recenti inaugurazioni delle Mostre dell'Archivio di Stato e di Diana Trionfatrice.

Se tante cose si sono potute fare, se si è potuto collaborare in modo tanto positivo e tanto prestigioso per la Società con la Consulta e le Soprintendenze per i restauri e le altre validissime iniziative culturali, lo devo confessare, è stato tutto merito suo. È lui che con instancabile attività, quotidianamente ha con estrema generosità messo a disposizione il suo tempo e la sua esperienza imprenditoriale. È a lui che si deve tutta l'organizzazione del convegno di Alessandria ed è a lui pure che si deve quella in atto per il prossimo convegno di Biella.

Sono certo di non sbagliarmi, ma da quando sono socio della S.P.A.B.A., e sono ormai 33 anni, posso affermare che nessuno ha dato alla Società quanto ha dato lui. Un grazie quindi tutto speciale.

Ma un ringraziamento commosso e doveroso va a tutti i Soci che ci hanno seguito con tanta simpatia, con la loro partecipazione attiva alla vita della Società, sia intervenendo numerosi alle sedute ed alle visite culturali, sia prendendo parte alle discussioni con apprezzati suggerimenti e consigli. Grazie in particolare a quelli che hanno dato il loro prezioso contributo scientifico con comunicazioni di alto livello e ricche di interesse.

Grazie anche per la comprensione dimostrata.

Un saluto cordiale infine a tutti gli enti culturali e finanziari con cui nel triennio la S.P.A.B.A. ha potuto fattivamente collaborare.

Ripensando a questo triennio trascorso sento però anche il dovere di chiedere scusa per tutto quello che non ho fatto, o che non ho saputo fare, o che ho fatto male, deludendo le loro aspettative. Lo chiedo prima di tutto ai membri del Consiglio che certo si aspettavano molto di più da me, e poi a tutta l'assemblea. Assicuro però di non averlo fatto per cattiva volontà. Formulo quindi di gran cuore l'augurio più sentito di prosperità e di prestigio sempre maggiore per la S.P.A.B.A., assicurando di essere sempre disponibile per darle il mio piccolo contributo.

Sono certo che il nuovo Consiglio Direttivo che ci accingiamo ad eleggere (e ricordo che del Consiglio che oggi scade solo il sottoscritto ed il segretario per statuto non possono più essere rieletti) sarà quanto mai qualificato per poter guidare in modo validissimo le sorti della nostra ultra secolare Istituzione. Grazie».

Si è passati quindi al punto seguente dell'ordine del giorno relativo all'elezione del nuovo consiglio direttivo. Si è formata la commissione elettorale, composta dai consoci dr Actis Caporale, dr.ssa Malerba, ing. Ravera che hanno proceduto alle necessarie operazioni.

Hanno votato 51 Soci portatori di 49 deleghe; la votazione ha dato il

seguente risultato: votanti 100, voti validi 100. Hanno ottenuto voti: Curto Silvio 96, Malaguzzi Francesco 93, Negro Ponzi Maria Maddalena 82, Robotti Carlo 77, Lupano Alberto 68, Moncalvo Enrico 59, Caramellino Carlo 56, Sciolla Gianni Carlo 47, Manino Luciano 15, Grisoli Piera 11, Aimar Bartolomeo 5, Ravera Giuseppe 2, Malerba Albina 2, Roccavilla Vittorio 2; seguono con 1 voto Finocchi Silvana, Galante Garrone Giovanna, Monetti Franco, De Rege Guido, Debiaggi Casimiro.

L'ing. Ravera ha letto i risultati e ha proclamato eletti i consoci: Curto, Malaguzzi, Negro Ponzi, Robotti, Lupano, Moncalvo, Caramellino che formeranno il nuovo Consiglio Direttivo della S.P.A.B.A. per il triennio 1989/1991.

Il prof. De Biaggi ha posto in votazione l'ultimo punto all'ordine del giorno relativo all'elezione dei revisori dei conti. In sostituzione del dottor Robotti, eletto nel Consiglio Direttivo, l'arch. Signorelli propone il consocio dr Soletti. L'assemblea all'unanimità ha riconfermato il rag. Luigi Dotta ed ha cooptato il dr Gianni Soletti.

VISITA GUIDATA ALLA MOSTRA IL TESORO DEL PRINCIPE

Il 1° giugno un gruppo di Soci accompagnato da una funzionaria dell'Archivio di Stato ha visitato la mostra allestita nei locali dell'Archivio in occasione del restauro della facciata juvarriana cui la Società ha partecipato.

SEDUTA AMMINISTRATIVA E SCIENTIFICA DELL'8 LUGLIO

In seconda convocazione ha luogo la prima seduta amministrativa del nuovo consiglio; la presiede la prof. Maria Maddalena Negro Ponzi che i consiglieri eletti hanno nominato presidente della Società; le altre cariche sono state così affidate: vice presidenza a Francesco Malaguzzi, tesoreria a Carlo Robotti, segreteria ad Alberto Lupano. Alla presenza di 21 Soci, il tesoriere illustra il bilancio preventivo per il 1989 che viene approvato all'unanimità dopo ampia discussione. Sono quindi proposti ed approvati secondo la regolare procedura statutaria i seguenti nuovi Soci: Carlo Piloto, Alessandra Galli-Orsi, Mario Coda, Aldo Sola, Bruno Pasteris.

Il presidente presenta ufficialmente ai Soci il Bollettino della Società per il 1988, curato con la consueta diligenza dal segretario uscente arch. Signorelli a cui va la riconoscenza e l'apprezzamento dei Soci.

Successivamente il consigliere Carlo Caramellino e il consocio Giovanni Crivelli hanno presentato una relazione sul tema «Affreschi secenteschi a Poirino». Ne è seguita la discussione cui hanno partecipato il presidente, Curto, Robotti e Signorelli.

VISITA ALLA MOSTRA «DIANA TRIONFATRICE» 21 SETTEMBRE

La dott. Michela Di Macco ha accompagnato un gruppo di Soci alla visita della mostra allestita alla Promotrice e cui la Società ha collaborato con l'Ufficio Mostre del Comune e con la Cassa di Risparmio di Torino che ha finanziato gli imponenti restauri che la dr. Di Macco, curatrice della mostra con Gianni Romano, ha diretto nella sua qualità di direttore della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte.

VISITA ALLA MOSTRA «ALESSANDRO ANTONELLI» 8 OTTOBRE

L'arch. Bruno Signorelli ha accompagnato i Soci nella visita alla mostra realizzata nella Mole Antonelliana.

CONVEGNO «ANTICHITÀ ED ARTE NEL BIELLESE» 14/15 OTTOBRE

Seguendo lo schema che tanto successo aveva raccolto nel 1988 ad Alessandria, Francesco Malaguzzi ha organizzato per delega del precedente consiglio direttivo, analogo convegno a Palazzo Cisterna al Piazzo di Biella. Sotto la presidenza di Maddalena Negro Ponzi si sono succeduti i seguenti oratori: F. Gambari, M. Ciocchetti, L. Manino, G. Pantò, M. Cardosa, C. Morra, L. Varetto, S. P. Evans, D. Lebole, C. Roggero, M. Cassetti, M. Coda, G. Bolengo, F. Malaguzzi, M. Vercellotti, P. A. Cavanna, P. Bellardone, S. Pinto, G. Romano, A. Sola, P. Astrua, P. Pivotto, C. Debiaggi, G. Gentile, U. Gulmini, F. Quaccia, A. Quazza, C. Caramellino, C. Palmas, V. Corino, A. Sistri, A. Scolari, V. De Fabiani, F. Zampicinini, M. G. Vinardi, B. Signorelli, G. Lupo, R. Nelva. Parallelamente al Convegno, si sono svolte alcune visite guidate all'area archeologica del Battistero, ai restauri di S. Sebastiano, a S. Giacomo. I convegnisti sono stati ospitati per il break domenicale nel palazzo La Marmora gentilmente concesso.

VISITA ALLA MOSTRA «FORTEZZE SULLE ALPI – DIFESE DEI SAVOIA NELLA VALLE STURA DI DEMONTE» – 29 OTTOBRE

La consocia Micaela Viglino Davico, curatrice della mostra, ha guidato un gruppo di soci nella visita alla mostra allocata nella fortezza di Vinadio. Successivamente si è visitata una piccola mostra di interessanti «ex-voto».

Nel pomeriggio la presidente ha guidato il gruppo nella visita del nuovo museo di Cuneo accompagnati dal conservatore dello stesso.

VISITA ALLA MOSTRA «I PIAZZA DA LODI – UNA TRADIZIONE DI PITTORI NEL CINQUECENTO PADANO» – 12 NOVEMBRE

Il consocio Gianni Carlo Sciolla, curatore della mostra, ha guidato i Soci nella visita delle opere raccolte in diversi monumenti cittadini.

VISITA CULTURALE AL MUSEO ARCHEOLOGICO DI TORINO 9 DICEMBRE

La dottoressa Molli Boffa della Soprintendenza Archeologica del Piemonte ha illustrato la nuova sistemazione delle collezioni archeologiche del museo; la presidente, facendosi interprete del sentimento dei Soci, ha successivamente espresso alla Soprintendenza il vivo augurio che il museo venga sollecitamente completato e che si eviti il rischio della chiusura per carenza di personale.

SEDUTA SCIENTIFICA – 16 DICEMBRE

Per vizio di forma la seduta amministrativa in programma è stata rinviata a data da destinarsi. Nella riunione scientifica Maria Maddalena Negro Ponzi ha parlato su «Il castello di Casotto» illustrando i risultati degli scavi condotti sotto la sua direzione. Comunicato ai Soci che, a seguito delle dimissioni del consgliere Alberto Lupano, la carica di Segretario era stata affidata a Carlo Caramellino e che il consigliere dimissionario era stato surrogato dal primo dei non eletti, Gianni Carlo Sciolla, il presidente ha augurato ai Soci ed alla Società un felice 1990.

ELENCO DEI SOCI

SOCI BENEMERITI

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI TORINO.

BANCA POPOLARE DI NOVARA.

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO.

CASSA DI RISPARMIO DI TORINO.

CITTÀ DI CUNEO.

CITTÀ DI NOVARA.

CITTÀ DI TORINO.

CONSULTA PER LA VALORIZZAZIONE DEI BENI ARTISTICI E CULTURALI DI TORINO.

FILIPPI Prof. Enrico.

ISTITUTO BANCARIO S. PAOLO DI TORINO.

MARTINI & ROSSI.

MOCCAGATTA Prof. Vittoria.

RIGOTTI Dott. Prof. Giorgio.

UNIONE INDUSTRIALE DELLA PROVINCIA DI TORINO.

SOCI EFFETTIVI

ACTIS CAPORALE Dott. Aldo, Via Michelangelo 18, 10126 Torino.

ACUTI Dott. Paola, Via Palmieri 4, 10143 Torino.

AIMAR Arch. Lino, Via Sant'Anselmo 27, 10125 Torino.

AIMETTI Bianca, Via Tiziano 37 bis, 10126 Torino.

ALBERIONI ANTONIELLI D'OULX Isabella, Via Pontida 8, 15100 Alessandria.

ALESSIO Dott. Maria Luisa, Via Morgari 11, 10125 Torino.

ALLARA Anny, Strada San Vincenzo 48, 10131 Torino.

AMBROSIONE Gabriella, Via Lamarmora 6, 10128 Torino.

AMERIO Avv. Cesare, Via Perrone 16, 10123 Torino.

AMERIO Rag. Mario, Vicolo Fornaciai 7, 14100 Asti.

AMPRIMO Dott. Claudio, Corso Unione Sovietica 415, 10135 Torino.

ANDREONI D'OVIDIO Dott. Maria Antonietta, Corso Matteotti 29, 10121 Torino.

ANTICO GALLINA Dott. Maria Vittoria, Via Giason del Maino 19/A, 20146 Milano.

ARCHIVIO DI STATO, Palazzo Cisterna al Piazzo, 13051 Biella (Vercelli).

ARCHIVIO DI STATO, Corso Re Umberto I 69, 13019 Varallo (Vercelli).

ARCHIVIO DI STATO, Via A. Manzoni 7, 13100 Vercelli.

ARENA Rosanna, Via San Donato 78, 10144 Torino.

ARTINO Enrica, Via Rieti 15, 10142 Torino.

ASSOGNA Tiziana, Via Caluso 21, 10034 Chivasso (Torino).

AVATANEO Giuseppe, Via Roma 186, 10030 Vische (Torino).

BACCHETTA Franca, Via Roma 16, 28013 Gattico (Novara).

BALBIANO D'ARAMENGO Gabriella, Via Cesare Balbo 44, 10124 Torino.

BALBO DI VINADIO C.ssa Graziella, Corso Galileo Ferraris 63, 10128 Torino.

BARBERO Dott. Giovanna, Viale della Grande Muraglia 548, 00144 Roma - Eur.

BARBERO ROBOTTI Lucia, Strada Alberoni 18/5, 10133 Torino.

BARGONI Arch. Anna, Strada Antica di San Vito 12, 10133 Torino.

BARONIO Prof. Alessandro, Via Sabadelli 6, 13051 Biella (Vercelli).

BARRA BAGNASCO Prof. Marcella, Via Juvarra 16 bis, 10122 Torino.

BAUDI DI VESME Prof. Carlo, Via A. Avogadro 11, 10121 Torino.

BELLINI Arch. Amedeo, Via Cesare de Sesto 43, 20099 Sesto San Giovanni (Milano).

BELTRAMINO Luca, Via Manzoni 29, 18038 Sanremo (Imperia).

BENOFFI OLIVERO Olga, Via Bagetti 28, 10138 Torino.

BERGAMINI Dott. Giovanni, Via Matteo Pescatore 17, 10124 Torino.

BERNACHINI ARTALE Dott. Prof. Maria Vittoria, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

BERRUTI Dott. Paolo, Via Giotto 1, 10126 Torino.

BERTEA CONTARDO Giuliana, Via Nizza 97, 10126 Torino.

BERTOLA Egle, Via Pigafetta 48, 10129 Torino.

BERTOLOTTI Avv. Angelo, Corso Principe Eugenio 10, 10122 Torino.

BERTOLOTTO Dott. Claudio, Via della Ressia 3, 10060 S. Secondo Pinerolo (Torino).

BERTOLOTTO Geom. Matteo, Fraz. S. Giovanni 16, 10068 Villafranca (Torino).

BERTONE Arch. Giulio, Via Bianzè 25, 10143 Torino.

BERTONE Dolly, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

BESOSTRI Avv. Erasmo, Via XX Settembre 58, 10121 Torino.

BIBLIOTECA CENTRALE DI ARCHITETTURA - POLITECNICO, Viale Mattioli 39, 10125 Torino.

BIBLIOTECA CIVICA, Via della Cittadella 5, 10122 Torino.

BIBLIOTECA CIVICA, Via Tripoli 8, 15100 Alessandria.

BIBLIOTECA CIVICA, Via Pietro Micca 36, 13051 Biella (Vercelli).

BIBLIOTECA CIVICA, Via Giolitti 1, 12084 Mondovì (Cuneo).

BIBLIOTECA CIVICA, Via Savoia 19, 10041 Carignano (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA, Palazzo Audifredi, 12100 Cuneo.

BIBLIOTECA CIVICA, Piazza Arimondi 15, 12038 Savigliano (Cuneo).

BIBLIOTECA CIVICA, Palazzo Mathis, Piazza Caduti, 12042 Bra (Cuneo).

BIBLIOTECA CIVICA « E. Arduino », Corso Palestro 9, 10024 Moncalieri (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA « E. de' Bartolomei », Via al Castello 16, 10059 Susa (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA « Giovanni Canna », Via Corte d'Appello, 15033 Casale Monferrato (Alessandria).

BIBLIOTECA CIVICA « G. Monticone », Via Roma 11, 14053 Canelli (Asti).

BIBLIOTECA CIVICA « M. Farinone Centa », Via Umberto I 69, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).

BIBLIOTECA COMUNALE, Piazza Vittorio Emanuele II 2, 21052 Busto Arsizio (Varese).

BIBLIOTECA DEL MUSEO CIVICO, Via Avellino 6, 10128 Torino.

BIBLIOTECA PUBBLICA FONDAZIONE MARAZZA, Viale Marazza 5, 28021 Borgomanero (Novara).

BIBLIOTECHE RIUNITE « Civica » e « Negroni », Corso Cavallotti 4, 28100 Novara.

BIGLIANI Caterina, Via Po 39, 10124 Torino.

BIGONI MITTONI Prof. Isabella, Via Casalis 24, Torino.

BIMA Dott. Alessandro, Via Fiorito 13, 10098 Rivoli (Torino).

BIRAGHI Dott. Giuliana, Via Cialdini 18, 10138 Torino.

BLANC Avv. Augusto, Via Bligny 11, 10122 Torino.

BO Prof. Antonella, Via Vico 25, 10128 Torino.

BOGLIONE Anna Maria, Via XX Settembre 16, 10121 Torino.

BOLLA Prof. Margherita, Via Mogadiscio 8, 10146 Torino.

BONA Maria, Via Pastrengo 16, 10128 Torino.

BONCI Attilio, Via Vittorio Emanuele 4, 10074 Lanzo Torinese (Torino).

BONELLO Malvina, Via Rossini 28, 10124 Torino.

BOSCHETTI Dott. Giampiero, Via Oldoni 14, 13100 Vercelli.

BOSIO Prof. Virginia, Via Magenta 13, 10128 Torino.

BOSSI Prof. Alberto, Via Morgiazzi 27, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).

BOUQUET Dott. Marie Therèse, Cascina Pivia, 10090 Sciolze (Torino).

BOVERO Prof. Anna, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

BOVIO Marco e Emma, Via Chiabrera 42, 10126 Torino.

BRAGGIO Prof. Eugenia, Via Lamarmora 30, 10128 Torino.

BROCCARDO Maria Antonietta, Corso Giovanni Pascoli 7, 10134 Torino.

BRUGO Ing. Antonio, Strada Guido Volante 2, 10133 Torino.

BRUNETTA Dott. Delfina, Via Maria Bricca 6, 10131 Torino.

BUBBIO Dott. Aldo, Via Aosta 60, 10152 Torino.

BUFFA DI PERRERO GUIDETTI C.ssa Mariola, Via Consolata 8, 10122 Torino.

BURIN Avv. Paola, Largo Moncalvo 18, 10131 Torino.

BUZZETTI Prof. Flavia, Via Servais 200 E 19, 10146 Torino.

CACCIA FERRARI Carla, Via Sommacampagna 9, 10131 Torino.

CAFASSO Chiarina, Via Foligno 66, 10149 Torino.

CALDERINI Vanna, Corso Quintino Sella 7, 10131 Torino.

CALIGARA Prof. Giulio, Corso Quintino Sella 71, 10132 Torino.

CALÌ Dott. Leonardo, Largo Re Umberto 182 bis, 10128 Torino.

CALVI PARISETTI Clotilde, Via Giolitti 49, 10123 Torino.

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA E AGRICOLTURA DI TORINO, Via S. Francesco da Paola 24, 10123 Torino.

CAMPRA Prof. Rosanna, Via Grassi 7, 10138 Torino.

CANONICO Teresa, Corso Siccardi 11, 10122 Torino.

CANSACCHI D'AMELIA GNAVI Maria, Via Filangieri 14, 10128 Torino.

CAPELLETTO PINNA Giulia, Corso Rosselli 91 bis int. 18, 10129 Torino.

CAPUSSOTTI Pietro, Via Tirreno 145, 10136 Torino.

CARAMELLINO Prof. Carlo, Via Martiri della Libertà 49, 10020 Brusasco (Torino).

CARBONE Dott. Arch. Cesare, Corso Vinzaglio 16, 10129 Torino.

CARDINO BOCCA Lidia, Strada al Traforo del Pino 39/25, 10132 Torino.

CARITÀ Dott. Arch. Giuseppe, Via Vassalli Eandi 5, 10128 Torino.

CARITÀ Dott. Roberto, Via Chianesi 189, 00128 Roma.

CARMAGNOLA Dott. Carlo, Corso Massimo d'Azeglio 2, 10125 Torino.

CARONNO Patrizia, Corso Montegrappa 35, 10146 Torino.

CARPANO Ing. Cesare, Via Bengasi 5, 13050 Biella (Vercelli).

CARRATA THOMES Prof. Dott. Franco, Corso Stati Uniti 35, 10129 Torino.

CASALEGNO ANDREIS Adele, Corso Re Umberto 25, 10128 Torino.

CASSANO Don Gianpaolo, Corso Massimo d'Azeglio 1, 15040 Occimiano (Alessandria).

CASTIGLIA Dott. Nino, Corso Trapani 115, 10139 Torino.

CASTIGLIA Prof. Ing. Cesare, Corso Massimo d'Azeglio 21, 10126 Torino.

CATELLA Ing. Mario, Via Cristoforo Colombo 1, 10128 Torino.

CAZZOLA Prof. Avv. Piero, Via Alberto Nota 7, 10122 Torino.

CELLERINO Dott. Angelo, Via Maria Bricca 4, 10131 Torino.

CELONA Dott. Fortunata, Via Bertola 39, 10122 Torino.

CERIANA Mimy, Corso Vittorio Emanuele 88, 10121 Torino.

CERRUTI Carlo, Corso Peschiera 122, 10138 Torino.

CHEVALLEY DI SANTA BRIGIDA Conte Gian Andrea, Via Mazzini 40, 10123 Torino.

CHIAVEGATTI DE GASPERI Teresa, Via Principi d'Acaja 27, 10138 Torino.

CIFANI Prof. Arabella, Via Coppino 65, 10147 Torino.

CIRCOLO CULTURALE E RICREATIVO ISTITUTO BANCARIO S. PAOLO, SEZ. ARCHEOLOGIA, Corso Ferrucci 3, 10138 Torino.

CLARA Ing. Emilio, Corso Lecce 88, 10143 Torino.

CLIVIO Dott. Franco, Via Cibrario 6, 10144 Torino.

CODA Rag. Mario, Via Don Cabrio 31, 13051 Biella (Vercelli).

COLOMBO Arch. Corrado, Via Po 43, 10124 Torino.

COLOMBO Carlo, Viale Cortina d'Ampezzo 176, 00135 Roma.

COLOMBO Dott. Ugo, Viale Cortina d'Ampezzo 176, 00135 Roma.

CONDULMER C.ssa Piera, Piazza Statuto 2, 10122 Torino.

CONTARDI Francesco, Corso Tassoni 45, 10143 Torino.

COPPI Maria Luisa, Corso Rosselli 48, 10128 Torino.

COPPO Roberta, Piazza Carlo Felice 7, 10123 Torino.

CORNAGLIA BELTRAMINO Prof. Luciana, Via Manzoni 29, 18038 Sanremo (Imperia).

COTTA Conte Filippo Maria, Via Caboto 4, 10128 Torino.

COTTINO Dott. Alberto, Via Capriolo 5/6, 10139 Torino.

CREMO Ing. Stefano, Via San Felice 57, 10025 Pino Torinese (Torino).

CRESCI MARRONE Prof. Giovannella, Corso Pascoli 7, 10134 Torino.

CRIVELLO Giovanni, Corso Fiume 59 B, 10046 Poirino (Torino).

CRUDO POLI Prof. Elena, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

CULASSO GASTALDI Enrica, Corso Galileo Galilei 6/D, 10126 Torino.

CUMINO Maria Teresa, Via Planto 7, 10024 Moncalieri (Torino).

CUONZO Mario, Via Mombarcaro 101, 10136 Torino.

CURTO Prof. Dott. Silvio, Via Ormea 82, 10125 Torino.

DALERBA Ing. Angelo, Via F.lli Cervi 1, 20068 Bussero (Milano).

DARDANELLI TOSETTI Laura, Corso Galileo Ferraris 110, 10129 Torino.

DAVICO VIGLINO Prof. Arch. Micaela, Corso Francia 300, 10146 Torino.

DAVIDE Don Domenico, Piazza Mazzini 4, 10023 Chieri (Torino).

DAVISO DI CHARVENSOD Dott. Bruno, Via Maria Vittoria 48, 10123 Torino.

DE FILIPPIS Dott. Elena, Riserva Naturale S. Monte Orta, Strada Sacro Monte, 28016 Orta (Novara).

DE FRANCISCO Prof. Sergio, Via Napione 49, 10124 Torino.

DE GASPERIS Maide, Corso Moncalieri 64, 10133 Torino.

DE GRAZIA Maria, Via Cibrario 11, 10023 Chieri (Torino).

DE MAGISTRIS Giuliana, Via Napione 21, 10124 Torino.

DE MARTINI Dott. Gianfranco, Via Oropa 118, 13051 Biella (Vercelli).

DE PIAGGIA Gian Isidoro, Piazza D'Azeglio 9, 15100 Alessandria.

DE REGE DI DONATO Guido, Corso Galileo Ferraris 112, 10128 Torino.

DEBIAGGI Prof. Casimiro, Corso Palestro 13, 10122 Torino.

DELLA MORA Feliciano, Viale Lombardia 3/4, 10048 Vinovo (Torino)

DEL SORBO Ing. Giuseppe, Via Monte Asolone 7, 10141 Torino.

DEMARCHI TRICERRI Maria, Via Piffetti 47, 10143 Torino.

Demorra Prof. Angiolina, Via Baretti 45, 10125 Torino.

Destefanis Anna Maria, Via Camerana 28, 10128 Torino.

Destefanis Prof. Francesco, Corso Unione Sovietica 252, 10134 Torino.

Di Gangi Lebole Dott. Chiara Maria, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.

Di Suni Arch. Luigi, Piazza Vittorio Veneto 23, 10124 Torino.

Di Suni della Planargia M.sa Maria Teresa, Piazza Vittorio Veneto 23, 10124 Torino.

Diegoli Renée, Corso Agnelli 89, 10137 Torino.

Dipartimento Disc. Art. Fac. Lettere Università di Torino, Via Sant'Ottavio 20, 10124 Torino.

Dipartimento Casa e Città - Politecnico, Viale Mattioli 39, 10125 Torino.

Dogliani Dott. Antonio, Via La Madonna dei Fiori 24, 12042 Bra (Cuneo).

Donati Ugo, Via Bazzi 14, 13100 Vercelli.

Donna d'Oldenico, Bar.ssa Anna Maria, Via Tenivelli 11, 10144 Torino.

Doriguzzi Carla, Corso Massimo d'Azeglio 108, 10126 Torino.

Dotta Rag. Luigi, Corso Sebastopoli 295 int. 3, 10136 Torino.

Dragone Dott. Angelo, Via San Pio V 31, 10125 Torino.

Drammi Dott. Giuseppe, Via San Francesco d'Assisi 35, 10121 Torino.

Dulio Olimpia, Via Cardinal Maurizio 4, 10131 Torino.

Durando Arch. Maria Luisa, Via Trossarelli 3, 12038 Savigliano (Cuneo).

Enrico Prof. Leonardo, Corso Duca degli Abruzzi 8, 10128 Torino.

Facchini Prof. Maris, Via Passalacqua 10, 10122 Torino.

Faletto Dott. Lorenzo, Via Cristoforo Colombo 14, 10129 Torino.

Fasano Bruni Dott. Grazia, Piazza Solferino 3, 10121 Torino.

Fassio Prof. Anna Maria, Via Marco Polo 29, 10129 Torino.

Fazio Dott. Annetta, Via Luciano Couvert 16, 10059 Susa (Torino).

Fernandez Alvaro Lidia, Via G. Pascoli 7, 10134 Torino.

Ferraris Dott. Giancarlo, Via Vela 7, 10128 Torino.

Ferraris di Celle Angelica, Via delle Rosine 10, 10123 Torino.

Ferrero Dott. Ivo, Via Aldisio 6, 10015 Ivrea (Torino).

Ferrero Fernanda, Corso Agnelli 115, 10134 Torino

Ferrero Prof. Elisabetta, Via Cavezzale 8, 10124 Torino.

Ferrero Prof. Maria, Corso Duca degli Abruzzi 81, 10129 Torino.

Ferrero Corio Lidia, Corso Re Umberto 92, 10128 Torino.

Ferrero Debernardi Prof. Dott. Daria, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

Ferro Dott. Filippo Maria, Via dei Cattaneo 17, 28100 Novara.

Filippi Avv. Piercarlo, Via San Massimo 41, 10123 Torino.

Finocchi Dott. Silvana, Via Donizetti 2, 10126 Torino.

Fiorindo Massimo, Via Genevrea 38, 10028 Cavagnolo (Torino).

Fiorio Mauro, Pres. Assoc. Amici S. Maurizio, Via Olivari 21, 10077 S. Maurizio Canavese (Torino).

Fondazione Umberto II e Maria José di Savoja, Archives Cantonales Vaudoises, Lausanne (Svizzera).

Forno Dott. Cav. Giuseppe, Corso Moncalieri 363/4 A, 10133 Torino.

Fragalà Dott. Giuseppe, Corso Vinzaglio 16, 10121 Torino.

Franchino Prof. Anna, Via Gropello 11, 10138 Torino.

Francia Giordana Vanna, Corso Filippo Turati 22, 10128 Torino.

Frigerio Ing. Pier Angelo, Via Rossini 97, 21016 Luino (Varese).

Frignocca Paola, Via Bezzecca 9, 10131 Torino.

Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, Via del Poggio 18, 12080 Vicoforte Mondovì (Cuneo).

Fumasuoli Romano Lucia, Via Fabro 8, 10122 Torino.

Gabetti Giuseppina, Via Monte Albergian 2 bis, 10139 Torino.

Gabetti Prof. Arch. Roberto, Via Sacchi 22, 10128 Torino.

Gaia Celeste, Via Ormea 69, 10125 Torino.

Galante Garrone Dott. Giovanna, Corso Lecce 52, 10143 Torino.

Gallesio Uberti Bona Arch. Mara, St. San Vincenzo 40 int. 2/B, 10131 Torino.

Gallina Geom. Cleto, Via Santa Teresa 3, 10121 Torino.

Gallina Prof. Mario, Via Carlo Alberto 18, 10123 Torino.

Gallo Orsi Arch. Alessandra, Strada del Nobile 91/9, 10131 Torino.

Gamalero Prof. Enzo, Via A. Moro 6, 10028 Brusasco (Torino).

Gambetta Antonio, Via delle Lame 17, 10060 None (Torino).

Garavelli Colonna Giancarla, Via M. Cerrone 13, 13100 Vercelli.

Garelli Geom. Felice, Via Napione 22, 10124 Torino.

Garino Giuseppe, Piazza Galimberti 12, 12100 Cuneo.

Gasca Queirazza Anna, Strada Val Pattonera 158/7C, 10133 Torino.

Gasca Queirazza S.J. Prof. Giuliano, Via Barbaroux 30, 10122 Torino.

Gasco Dott. Glauco, Via E. Bava 25, 10122 Torino.

Gasco Chirico Beatrice, Via Forze Armate 260/9, 20152 Milano.

Gay di Quarti Roggeri Mermet C.ssa Camilla, Via della Rocca 2, 10123 Torino.

Gennari Curlo Mar. Paolo, Corso Re Umberto 6, 10121 Torino.

Gentile Dott. Guido, Via Massena 81, 10128 Torino.

Germano Piccaluga Renata, Via G. Medici 22, 10143 Torino.

Germano Tabucchi Matilde, Via Saluzzo 56, 10125 Torino.

Giaccaria Dott. Angelo, Corso Vercelli 420/9a, 10156 Torino.

Gilibert Volterrani Arch. Anna, Via Napione 9, 10124 Torino.

Gillio Giovanni, Via Arnaldo da Brescia 49, 10134 Torino.

Giorcelli Dott. Silvia, Via G. Servais 176/6, 10146 Torino.

Giordana Dott. Ing. Ettore, Corso Govone 6, 10129 Torino.

Giordana Romano Jole, Via Sagliano Micca 4, 10121 Torino.

Giordano Arch. Giacinto, Via Cernaia 16, 10122 Torino.

Gonnella Dott. Arch. Lodovico, Corso Galileo Ferraris 94, 10128 Torino.

Gouthier Delfina, Corso Tassoni 66, 10144 Torino.

Grande Prof. Ivano, Preside Liceo Scientifico « C. Cattaneo », Via Asinari di Bernezzo 19, 10145 Torino.

Grassi Avv. Carlo, Corso Stati Uniti 37, 10139 Torino.

Grasso Cav. Mario, Via Palmieri 26, 10138 Torino.

Grazzi Dott. Riccardo, Via Arnaldo da Brescia 49, 10134 Torino.

Gribaudi Rossi Dott. Elisa, Corso Vittorio Emanuele 27, 10125 Torino.

Griseri Prof. Angela, Via Torricelli 48, 10129 Torino.

Grisoli Dott. Piera, Via Saluzzo 83, 10126 Torino.

Griva Arch. Gianfranco, Via Papacino 3, 10121 Torino.

Grosso Dott. Mario, Strada P. del Gallo 55, 10025 Pino Torinese (Torino).

Gutermann Leumann Annalisa, Via Massena 87, 10128 Torino.

Innaurato Prof. Arch. Ennio, Via Manzoni 4, 10122 Torino.

Invrea Avv. Fabrizio, Corso Arimondi 11, 10129 Torino.

Invrea Dott. Raffaele, Corso Arimondi 11, 10129 Torino.

Invrea Liliana, Corso Arimondi 11, 10129 Torino.

Kanceff Prof. Emanuele, Strada Revigliasco 6, 10024 Moncalieri (Torino).

Lamberti Nerina, Via Lombroso 21, 10125 Torino.

Lange Dott. Augusta, Corso Palestro 7, 10122 Torino.

Lanza Ing. Guglielmo, Corso Vittorio Emanuele 2, 10123 Torino.

Lasi Pieri Franca, Corso Monte Grappa 102, 10145 Torino.

LEBOLE Arch. Franco, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.

LEBOLE GIROTTI Augusta, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.

LENTI Dott. Alberto, Corso Garibaldi 143, 15048 Valenza (Alessandria).

Leonesi Dott. Ermanno, Viale Vittorio Veneto 5, 10034 Chivasso (Torino).

LEOSPO Dott. Enrichetta, Via S. Quintino 10, 10121 Torino.

LEVI Dott. Ing. Davide, Corso Duca degli Abruzzi 98, 10128 Torino.

LIRONI Prof. Dott. Zena, Via Valgioie 24, 10146 Torino.

LIVRAGHI Dott. Roberto, Spalto Gamondio 28, 15100 Alessandria.

LODI Prof. Dott. Giuseppe A., Via G. Casalis 42, 10143 Torino.

LOMBARDI Elena, Via Madama Cristina 98, 10126 Torino.

LOMBARDI Prof. Avv. Giorgio, Res. Le Betulle, Strada Rebaude 180, 10024 Moncalieri (Torino).

LOMBARDI SELLA Anna Maria, Corso Galileo Ferraris 82, 10129 Torino.

LOMBARDI SERTORIO Cristiana, Corso Galileo Ferraris 77, 10128 Torino.

LOVERA Prof. Giuseppe, Corso Vittorio Emanuele 70, 10121 Torino.

LUPANO Dott. Alberto, Via Po 14, 10034 Chivasso (Torino).

LUPANO Arch. Marina, Via S. Maria 2, 10122 Torino.

LUPO Prof. Arch. Giovanni Maria, Corso San Maurizio 7, 10124 Torino.

MAERO Dott. Felice Paolo, Via Sperino 14, 12030 Scarnafigi (Cuneo).

MAGGIO SERRA Dott. Rosanna, Via G. Bove 8, 10129 Torino.

MAGNONI Alessandro, Via S. Giulia 15, 10124 Torino.

MALAGUZZI Dott. Francesco, Via Boucheron 16, 10122 Torino.

MALAGUZZI TUA Dott. Flavia, Via Palmieri 40, 10138 Torino.

MALERBA Dott. Albina, Via Maiole 9/12, 10027 Testona (Torino).

MANA FONTANA Dott. Maria Maddalena, Via Jerusalem 9, 12038 Savigliano (Cuneo).

MANETTI Dott. Libero, Corso Sebastopoli 297, 10136 Torino.

MANINO Dott. Prof. Luciano, Corso Rosselli 105/7, 10129 Torino.

MANTELLI Prof. Bruno, Corso De Gasperi 43, 12100 Cuneo.

MANTOAN Riccardo, Via Provinciale 31, 10010 Palazzo Canavese (Torino).

MARCHETTI Dott. Maria Rosa, Via San Secondo 74, 10128 Torino.

MARCONE TERZAGO Dott. Giuseppina, Corso Fiume 11, 10131 Torino.

MARIANO Giovanna, Via Assarotti 1, 10122 Torino.

MARINO Dott. Enrica, Via Montebello 9, 10064 Pinerolo (Torino).

MAROCCO Notaio Antonio Maria, Piazza Principe Eugenio 4, 10098 Rivoli (Torino).

MARTINENGO Geom. Vittorio, Via Bertola 11, 10121 Torino.

MARTINENGO Gian Luca, Via Vallino 13, 10040 Leinì (Torino).

MASSA Dott. Giuseppe, Strada Santa Brigida 7, 10024 Moncalieri.

MASSARA Dott. Prof. Giovanni, Via Balbis 1, 10144 Torino.

MASSINI Dott. Anna Maria, Corso Matteotti 19, 10121 Torino.

MASTROPIETRO Antonella, Via Santa Giulia 1, 10124 Torino.

MAZZINI Dott. Prof. Franco, Via Novi 2, 20144 Milano.

MAZZOLA Anna, Corso Giambone 7, 10134 Torino.

MELICA Liliana, Via Cavezzale 8, 10124 Torino.

MERLO BASILE Matilde, Via Lombarda 19, 10060 S. Secondo Pinerolo (Torino).

MÈ Maria Antonietta, Via Settembrini 8, 07029 Tempio Pausania (Sassari).

MESSINA Dott. Paolo, Via Pinchia 12, 10137 Torino.

MICOZZI Marino, Via Capolo 21, 10040 Almese (Torino).

MIDANA Prof. Dott. Alberto, Lungo Po Armando Diaz 6, 10123 Torino.

MIGNONE Sergio, Corso Dante 76, 10126 Torino.

MINIOTTI Mario, Strada del Morozzo 14/26, 10131 Torino.

Modonese Arch. Cinzia, Via Salvemini 3/c, 10098 Rivoli.

Moglia P. I. Lando, Corso Torino 11, 10098 Rivoli.

Mola di Momaglio Dott. Gustavo, Corso De Gasperi 46, 10129 Torino.

Molli Boffa Dott. Giulia, Corso San Maurizio 81, 10124 Torino.

Moncalvo Arch. Enrico, Corso Matteotti 23, 10121 Torino.

Monetti Prof. Franco, Via Bava 24, 10124 Torino.

Monge Luciana, Via Consolata 8, 10122 Torino.

Montalenti Prof. Giorgio, Via Torricelli 4, 10128 Torino.

Monti Ing. Pietro, Via Pietro Micca 34, 13100 Vercelli.

Monzini Carla, Via Po 39, 10124 Torino.

Mosti Prof. Enrica, Via P. Giuria 6 bis, 10125 Torino.

Muhlmann Gutermann Dott. Franca, Via Montevecchio 29, 10128 Torino.

Munari Dott. Sirio Bruno, Corso Regina Margherita 68, 10153 Torino.

Museo Leone, Via Verdi 32, 13100 Vercelli.

Museo del Paesaggio, Via Ruga 44, 28048 Verbania Pallanza (Novara).

Museo Martini di Storia dell'Enologia, Corso Vittorio Emanuele 42, 10123 Torino.

Muttini Chiara, Via Giordana 5, 10128 Torino.

Negro Ponzi Dott. Prof. Maria Maddalena, Lungo Po Diaz 8, 10123 Torino.

Nelva Prof. Ing. Riccardo, Corso Orbassano 86, 10136 Torino.

Nesta Dott. Paolo, Via Sagra di S. Michele 45, 10141 Torino.

Nicola Guido, Via Santa Giulia 65, 10124 Torino.

Nobili Dott. Luciana, Via Cassini 91, 10129 Torino.

Novarese di Moransengo Arch. Umberto, Via della Rocca 29, 10123 Torino.

Nuvoli Ing. Anna, Corso Re Umberto 17, 10121 Torino.

Ogliaro Mario, Via S. Giuseppe 34, 13844 Crescentino (Vercelli).

Oppesso Giuseppino, Via Pannunzio 32, 10124 Moncalieri (Torino).

Ostellino Ezio Claudio, Via Piave 2, 10144 Pianezza (Torino).

Palumbo Antonina, Largo Re Umberto 98 bis, 10128 Torino.

Panizza Dott. Gian Maria, Corso XX Settembre 29, 15100 Alessandria.

Paolino Dott. Anna, Via Lamarmora 48, 10128 Torino.

Paparella Dott. Giuseppe, Via Thonon 10, 10126 Torino.

Pari Geom. Ferruccio, Piazza A. Peyron 9, 10143 Torino.

Parma Giuseppina, Via G. Casalis 58, 10138 Torino.

Pasero Prof. Dario, Via Belfiore 35, 10125 Torino.

Pasqualini Arch. Chiara, Via L. Vanvitelli 4, 10131 Torino.

Paulucci delle Roncole Prof. Enrico, Via Cavour 21, 10123 Torino.

Pecorini Ing. Dario, Corso Ferrucci 94, 10138 Torino.

Pejrone Prof. Giovanni, Via Bezzecca 22, 10131 Torino.

Pellegrino Dott. Enzo, Via Lomellina 31, 20133 Milano.

Pellissier Nelly, Via Buenos Aires 77, 10137 Torino.

Pene Vidari Dott. Prof. Gian Savino, Via Montevecchio 29, 10128 Torino.

Pepe Arch. Salvatore, Corso Maroncelli 61, 10127 Torino.

Perazzone Mazzarino Dott. Delia, Via Cordero di Pamparato 25, 10143 Torino.

Peretti Piero, Via Cerretta 8, 13040 Palazzolo Vercellese (Vercelli).

Perinetti Arch. Renato, Via Monte Emilius 13, 11100 Aosta.

Perosino Ing. Augusto, Via Lamarmora 82, 10128 Torino.

Piccio Ing. Marco, Via Romagnasco 16, 13018 Valduggia (Vercelli).

Pinna Pintor Nicoletta, Corso Duca degli Abruzzi 60, 10129 Torino.

Pipino Cav. Dott. Piero, Via alle Porte 14, 13010 Roccapietra Varallo (Vercelli).

Pizzetta Arch. Silvia, Via Morgiazzi 15, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).

Polliotti Annamaria, Corso Duca degli Abruzzi 38, 10129 Torino.

Pollovio Ing. Aldo, Corso Inghilterra 19, 10138 Torino.

Portalupi Dott. Felicita, Lungo Po Antonelli 41, 10153 Torino.

Preacco Dott. Maria Cristina, Via Condove 23, 10129 Torino.

Pregliasco Arturo, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

Prelz Oltramonti Liliana, Via Assarotti 1, 10122 Torino.

Provera Rag. Dario, Corso B. Telesio 39, 10146 Torino.

Quaccia Franco, Via Cascinette 102, 10015 Ivrea (Torino).

Quaglino Geom. Fiorenzo, Via Marco Polo 26, 10129 Torino.

Quarà Dott. Riccardo, Via P. del Gallo 15, 10025 Pino Torinese (Torino).

Raballo Benso Dott. Valentina, Corso Matteotti 36, 10121 Torino.

Rapicavoli Dott. Aldo, Corso Duca degli Abruzzi 35, 10129 Torino.

Ravera Dott. Ing. Giuseppe, Corso Massimo d'Azeglio 10, 10015 Ivrea (Torino).

Raviola Dott. Flavio, Corso Adriatico 22, 10129 Torino.

Re Dott. Alfredo, Via Musso 8, 15033 Casale Monferrato (Alessandria).

Re Remmert Lydia, Via E. De Sonnaz 21, 10121 Torino.

Regis Vera, Corso G. Ferraris 158, 10134 Torino.

Repetti Dott. Giangiacomo, Corso Moncalieri 485, 10133 Torino.

Reviglio della Veneria Dott. Giuseppe, Via S. Quintino 18, 10121 Torino.

Rey Prof. Laura, Via Palestro 68, 10015 Ivrea (Torino).

Rigaldo Viretti Dott. Gianni Carlo, Via Rossellini 8, 20124 Milano.

Robotti Dott. Carlo, Strada Alberoni 18/5, 10133 Torino.

Roccavilla Ing. Vittorio, Via Vela 6, 10128 Torino.

Roggero Prof. Arch. Mario Federico, Via Cesare Battisti 5, 10124 Torino.

Rosboch Avv. Alessandro, Corso Re Umberto 85, 10128 Torino.

Rossetto Dott. Eladia, Lungo Po Antonelli 41, 10153 Torino.

Rossi Dott. Ing. Pasquale, Corso Ferrucci 56, 10138 Torino.

Saglietto Arch. Ing. Maurizio, Corso Giolitti 36, 12100 Cuneo.

Salvestrini Ing. Arch. Gino, Via Maria Vittoria 49, 10123 Torino.

Santacroce Dott. Alberto, Via Dante Di Nanni 29, 10138 Torino.

Santanera Ing. Oreste, Via Mont Cervet 38, 10025 Pino Torinese (Torino).

Savi Prof. Don Severino, Curia Vescovile, 10059 Susa (Torino).

Savoia S.A.R. Gabriella di, 135 Route de Florissant, 1231 Conches (Svizzera).

Scolari Arch. Alberto, Via Legnano 13, 10128 Torino.

Scafile Dott. Fausta, Corso Agnelli 118, 10137 Torino.

Sciolla Prof. Dott. Gianni Carlo, Via San Marino 119/2, 10135 Torino.

Sella Ing. Giuseppe, Corso Trieste 27, 10129 Torino.

Serio Prof. Giuseppina, Via Stelvio 12, 10141 Torino.

Serratrice Uberti Bona Ebe, Calle Gran Via 26, Castellon d.l. Plana (Spagna).

Seyssel d'Aix C.ssa Elena Maria, Via Castello 1, 12060 Ciglié (Cuneo).

Sibille Avv. Giuseppe Maria, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

Signorelli Andrea, Via Massena 31, 10128 Torino.

Signorelli Arch. Bruno, Via Massena 31, 10128 Torino.

Silvestro Pier Giorgio, Strada Picona 25, Fraz. S. Rocco Castagnaretta, 12010 Cuneo.

Sincero Vittoria, Via Induno 20 C, 10137 Torino.

Sinigaglia Avv. Guido, Via Giusti 4, 10121 Torino.

Società Valsesiana di Cultura, Via Dott. Ferro 57, 13011 Borgoseria (Vercelli).

Sola Dott. Aldo, Via Costa 14, 13069 Vigliano Biellese (Vercelli).

Soleri Borgna Adele, Via Gaeta 19, 10133 Torino.

Solerio Luisa, Str. S. Vito P.te Isabella 116/5, 10133 Torino.

Soletti Dott. Giovanni, Via Sacchi 18, 10128 Torino.

Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, Via Accademia delle Scienze 5, 10100 Torino.

Soprintendenza ai Beni Culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta, Piazza Narbonne 3, 11100 Aosta.

Spadoni Dott. Enrico, Via Cassini 61, 10129 Torino.

Spegis Prof. Fabrizio, Via Siccardi 19, 10034 Chivasso (Torino).

Spineto Dott. Maria Luisa, Via Libarna 282, 15061 Arquata Scrivia (Alessandria).

Spreafico Prof. Franca, Corso Galileo Ferraris 143, 10129 Torino.

Suardo Bruna, Via Sacchi 30, 10128 Torino.

Tabasso Marina, Via Rosario di S. Fè 35, 10134 Torino.

Tallone Romano, Via Pigafetta 64, 10100 Torino.

Tamagno Prof. Elena, via Cosmo 19, 10131 Torino.

Taricco Collesi Arch. Margherita, Corso Sebastopoli 194, 10137 Torino.

Tesio Enrica, Via Bertola 51, 10122 Torino.

Toniolo Geom. Giovanni, Via Bardonecchia 48, 10139 Torino.

Tordella Dott. Piera Giovanna, Via Palmieri 59, 10138 Torino.

Tos Visconti Franca, Via Assarotti 18, 10121 Torino.

Triveri Ing. Luigi, Viale Roma 25, 10023 Chieri.

Uberti Bona Prof. Germana, Via Vinadio 27, 10139 Torino.

Ugona Dott. Vittorio, Via Palmieri 40, 10138 Torino.

Unione Industriale, Via Fanti 17, 10128 Torino.

Vandoni Dott. Ing. Aldo, Via Napione 2, 10124 Torino.

Vanetti Prof. Guido, Strada Rosero 17, 10020 Pecetto Torinese (Torino).

Varaldo Arch. Giuseppe, Via Cravero 12, 10154 Torino.

Varetto Anna, Corso Agnelli 54, 10137 Torino.

Vergnano Dott. Alfonso Maria, Strada Cambiano 3, 10023 Chieri (Torino).

Vialardi Dott. Tommaso, Via Bligny 5, 10122 Torino.

Viale Ferrero Dott. Mercedes, Corso Matteotti 55, 10121 Torino.

Viarisio Luigia, Via Crimea 8, 10133 Torino.

Vigliano Prof. Arch. Giampiero, Corso Marconi 31 bis, 10125 Torino.

Viglieno Cossalino Prof. Ferdinando, Via della Basilica 5, 10122 Torino.

Vignono Can. Don Ilio, Via A. Varmondo 13, 10015 Ivrea (Torino).

Viora Arch. Ivana, Via Carlo Alberto 42, 10098 Bardassano Gassino (Torino).

Vironda Dott. Piero, Via Servais 194, 10146 Torino.

Visetti Vincenzo, Str. Ponte Isabella S. Vito 67, 10133 Torino.

Weigman Romagnoli Eleonora, Corso Moncalieri 70, 10133 Torino.

Wolkober Selma, Piazza Amedeo Peyron 5, 10143 Torino.

Zampicinini Ing. Franco, Via Piazzi 26, 10129 Torino.

Zanetta Ing. Andrea, Corso Cavour 5, 28021 Borgomanero (Novara).

Zanone Prof. Andreina, Corso XI Febbraio 13, 10152 Torino.

Zanone Prof. Piera, Corso XI Febbraio 13, 10152 Torino.

Zerbola Renzo, Via Delleani 37, 13051 Biella (Vercelli).

ILLUSTRAZIONI
RELATIVE AGLI ARTICOLI

FIG. 1. Il livello a «tripoli» durante una fase avanzata di sfruttamento del gradone di coltivazione.

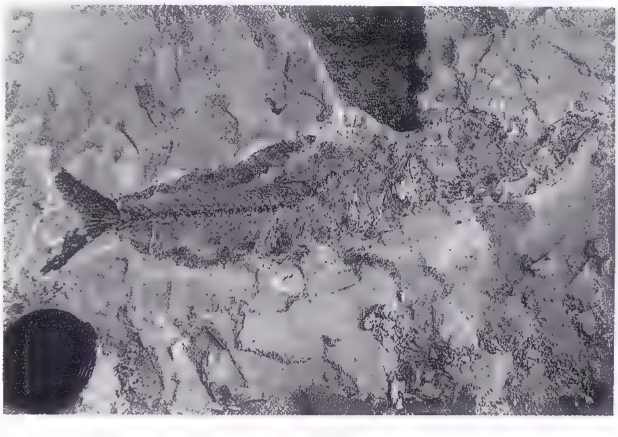


FIG. 2. Esemplare di *Alosa elongata* Agassiz. Il copriobiettivo fotografico misura 55 mm di diametro. La preparazione dell'ittiolite, di cui si riconoscono la colonna vertebrale e la struttura craniale, comporta una minuziosa opera di isolamento degli elementi scheletrici ed il consolidamento della matrice a «tripoli».

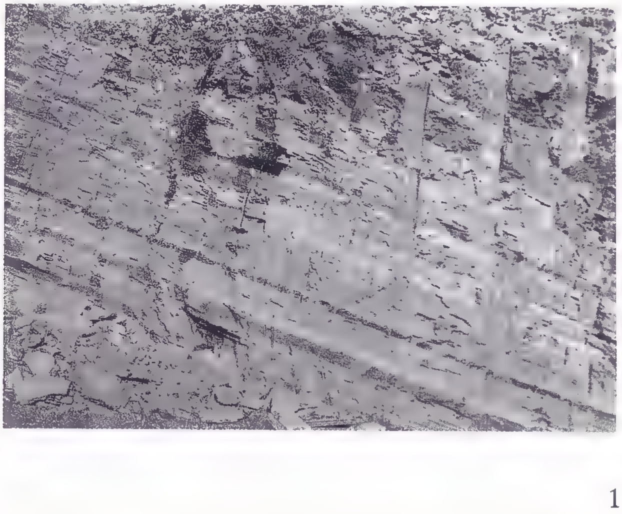


FIG. 3. La parte medio-superiore del «tripoli». Si notino la fitta laminazione delle diatomiti ed i livelletti arenaceo-argillosi più scuri.

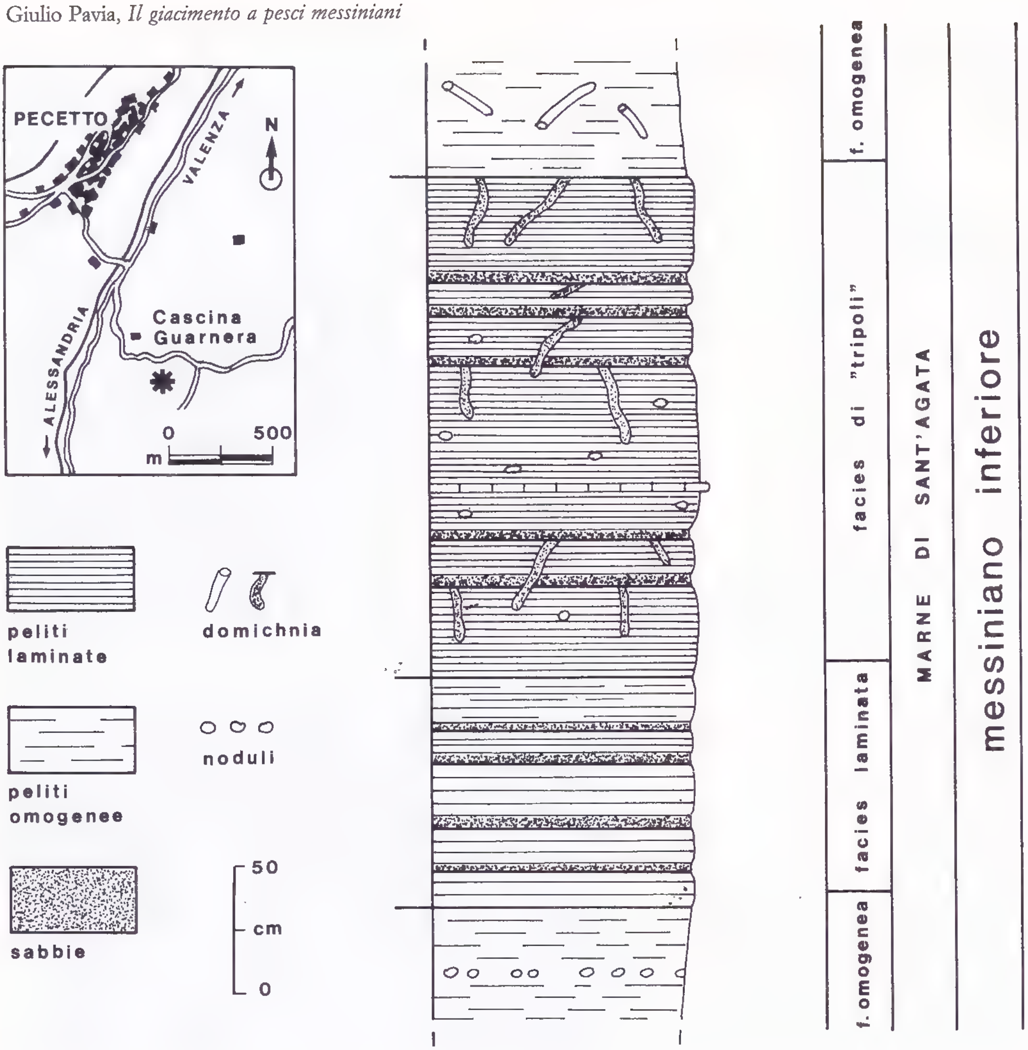
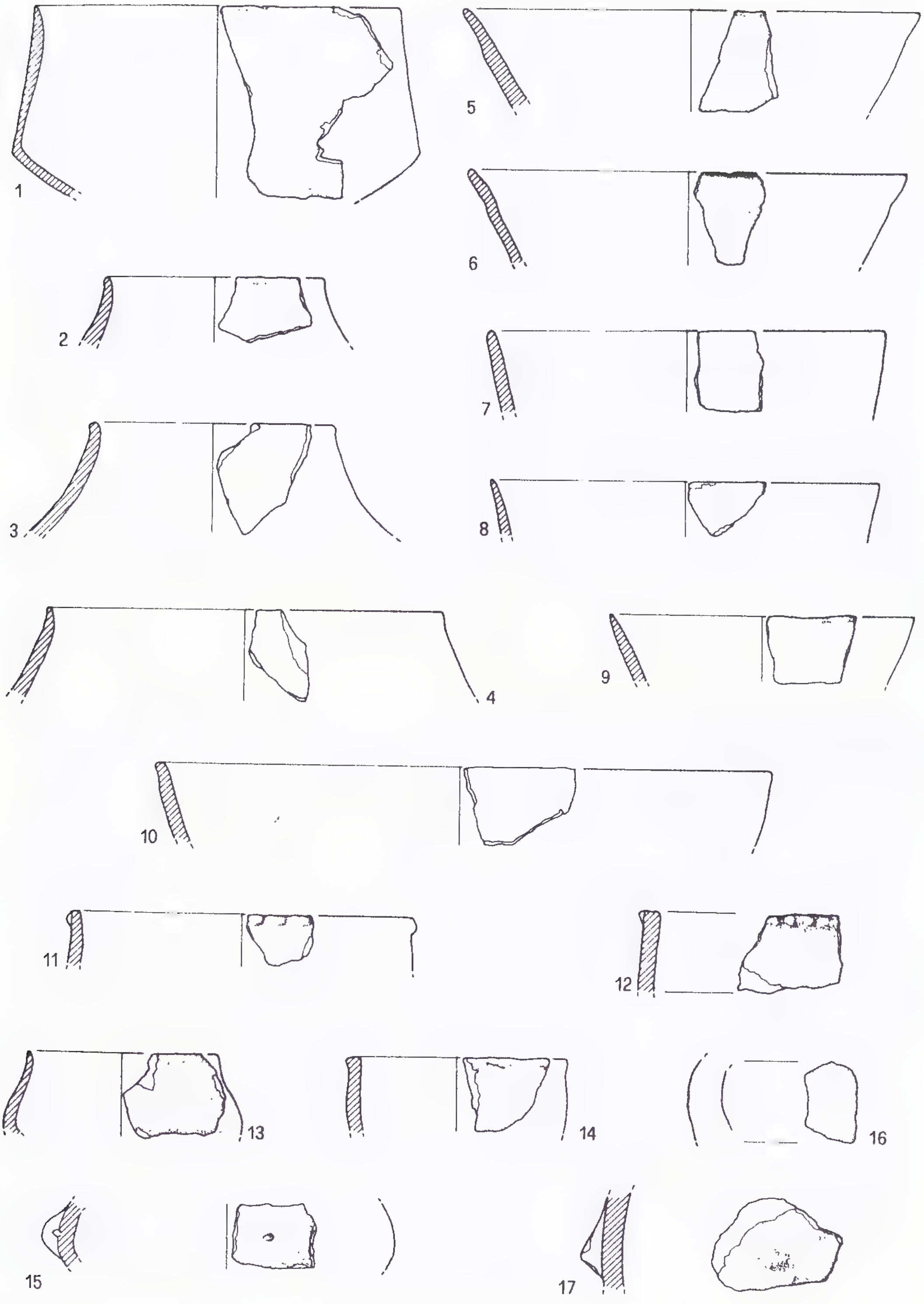


FIG. 4. La successione stratigrafica rilevabile nella sezione di Cascina Guarnera di Pecetto di Valenza.


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17

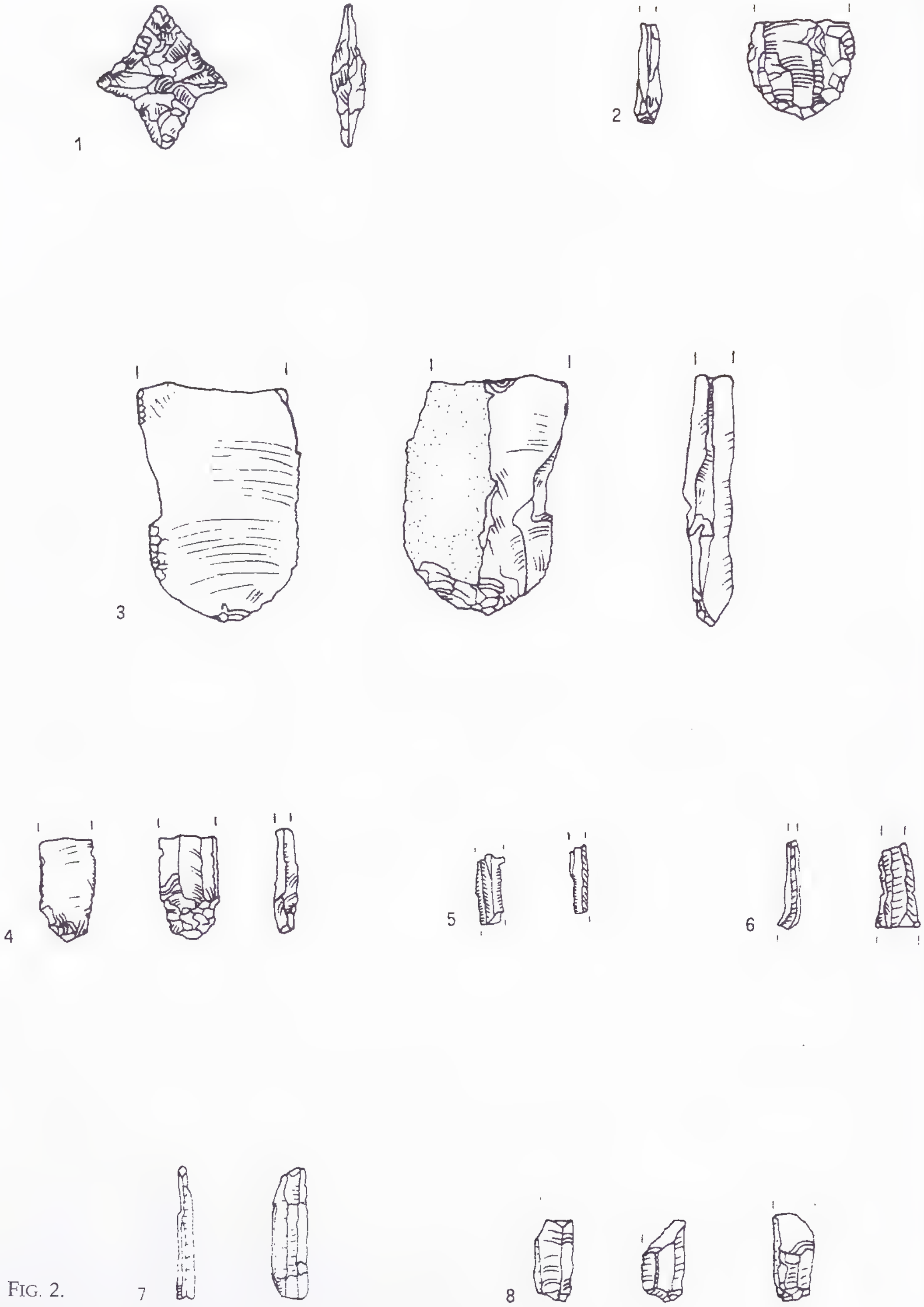


FIG. 2.

FIG. 3. Castellazzo Bormida, loc. Cascina Regio. Saggio A. Panoramica generale dello scavo (Foto Archivio S.A.P.).

FIG. 4. Castellazzo Bormida, loc. Cascina Regio. Saggio A. Particolare della struttura a fossa prima dello scavo (Foto Archivio S.A.P.).

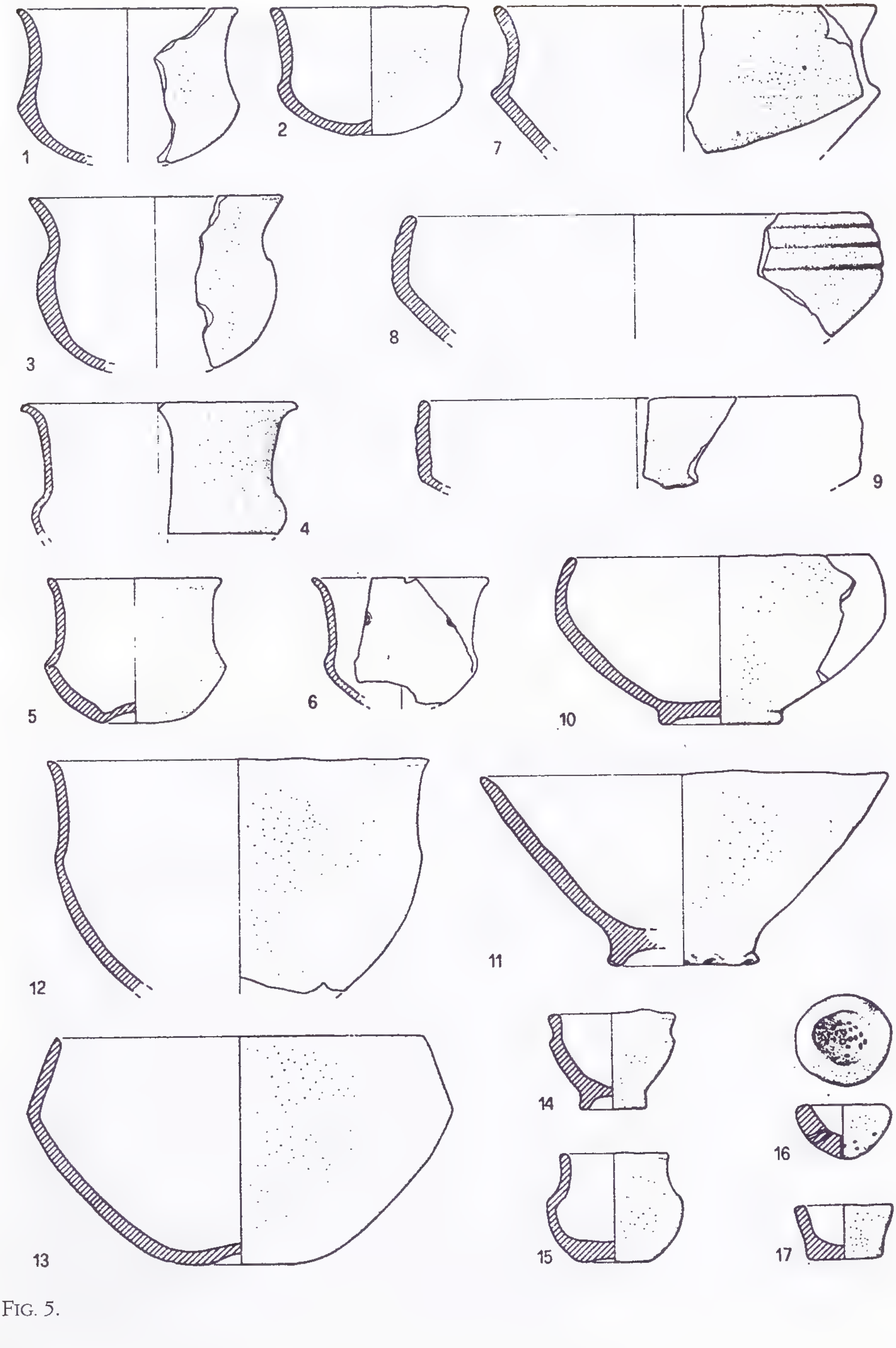


FIG. 5.

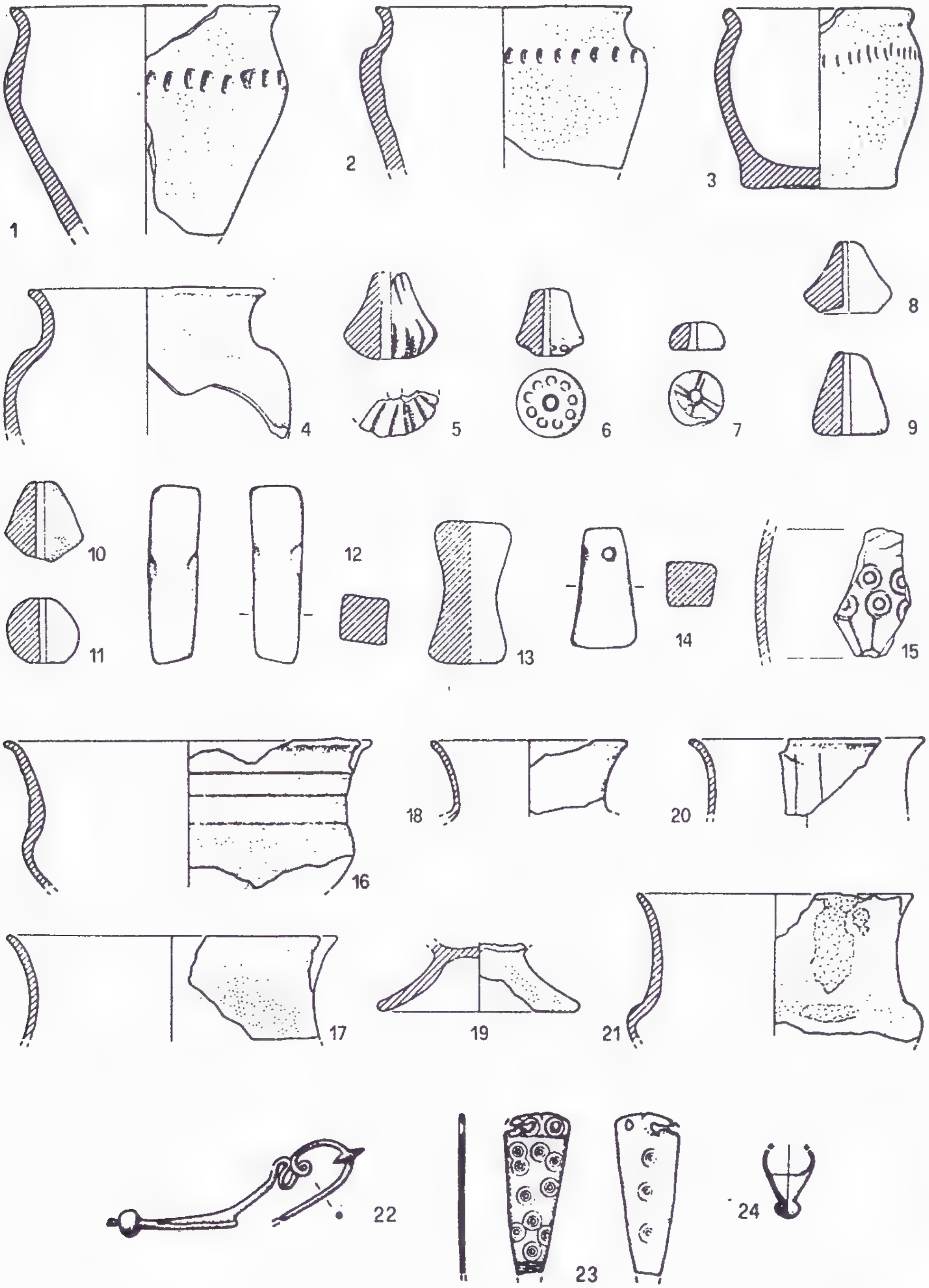


FIG. 6.

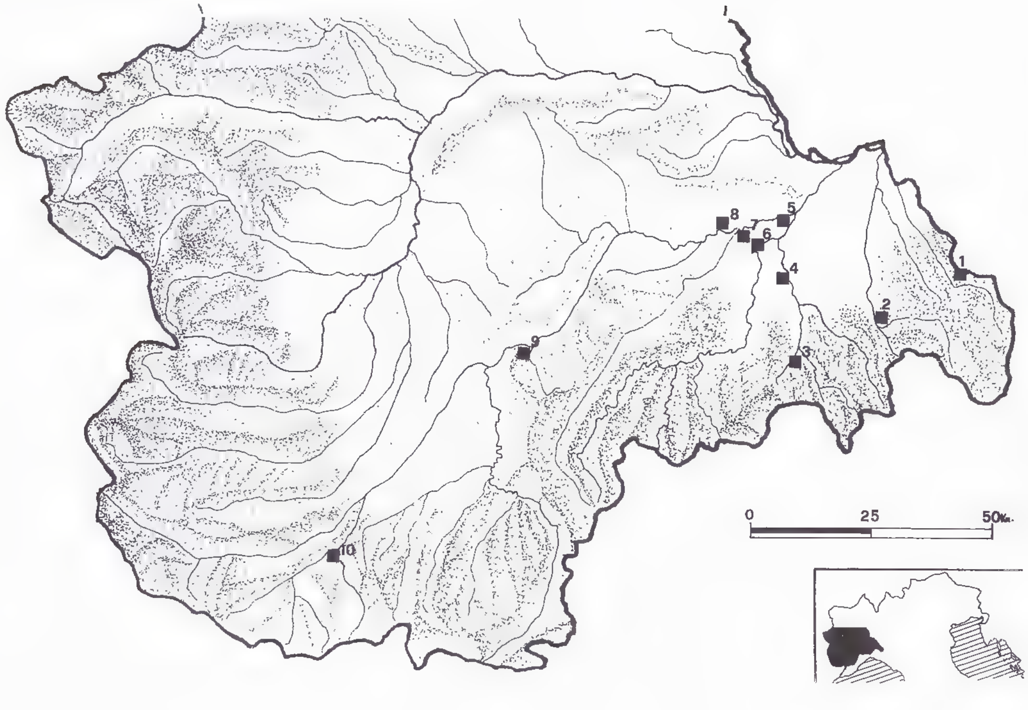


FIG. 7. Localizzazione dei principali siti citati nel testo: 1. Guardamonte di Gremiasco; 2. Libarna; 3. Roccagrimalda; 4. Casalcermelli; 5. Alessandria, loc. Cristo e loc. Cascina Chiappona; 6. Castellazzo Bormida; 7. Villa del Foro; 8. Solero; 9. Alba (Cn); 10. Roccavione, loc. Bec Berciassa (Cn).

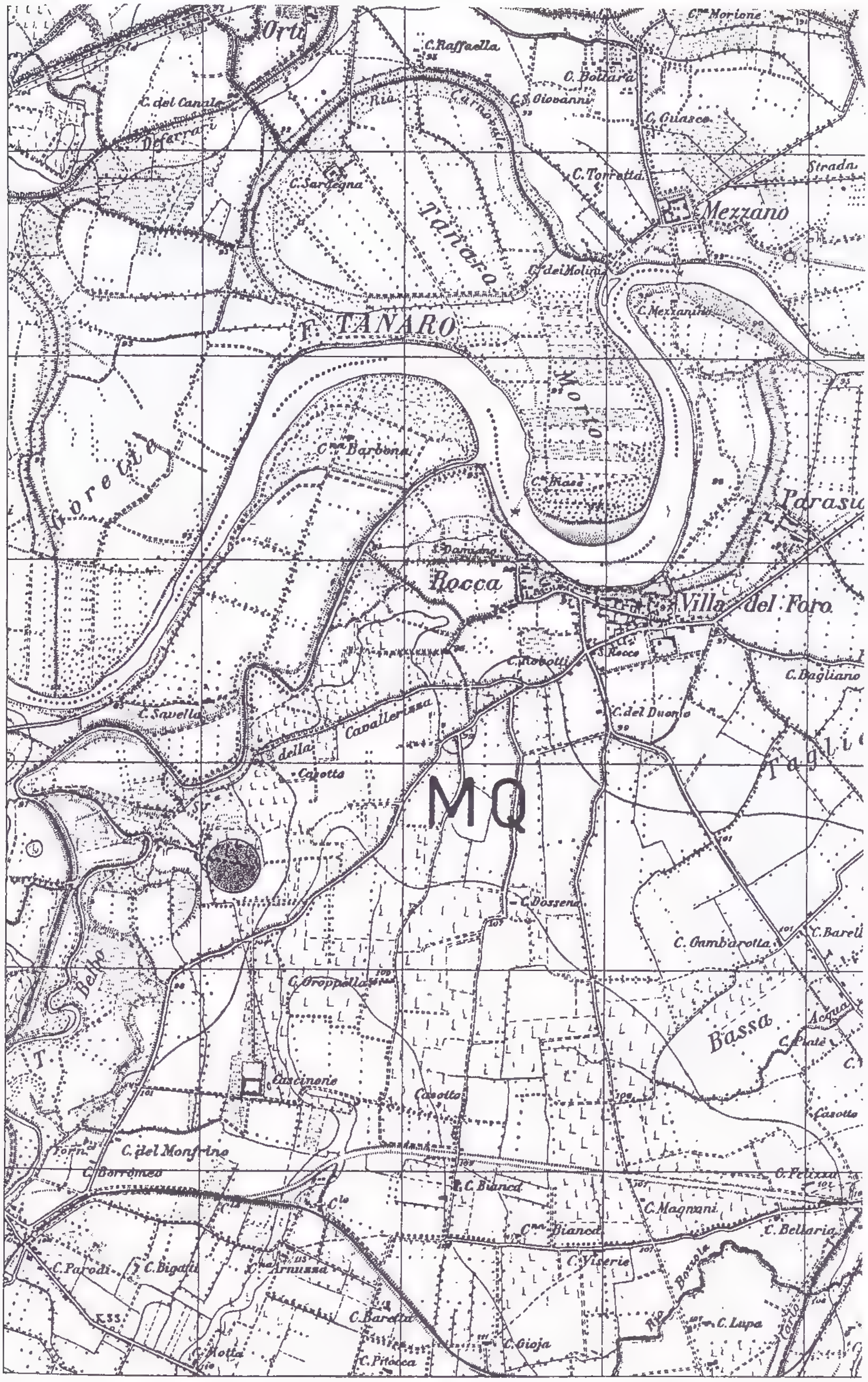


FIG. 1. Localizzazione del sito archeologico protostorico di Alessandria, fraz. Villa del Foro. Da Carta I.G.M., scala 1:25000, F.o IV S.O.

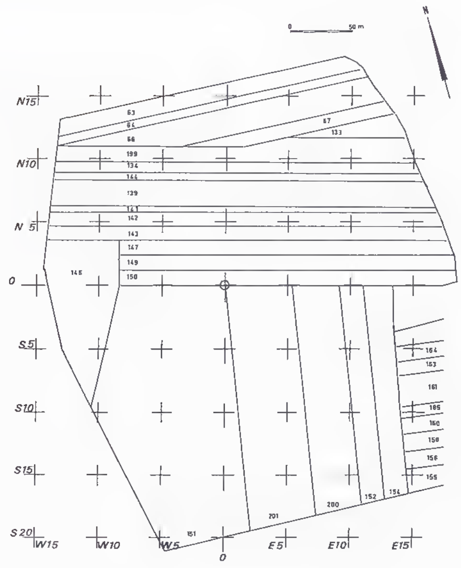


FIG. 2. Schema della quadrettatura. Da Carta Catastale, scala 1:2000, AL. F.o 76.

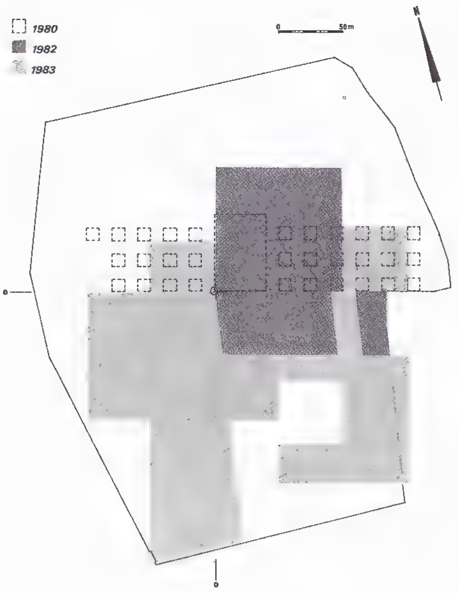


FIG. 3. Raccolta di superficie: campagne 1980, 1982, 1983.

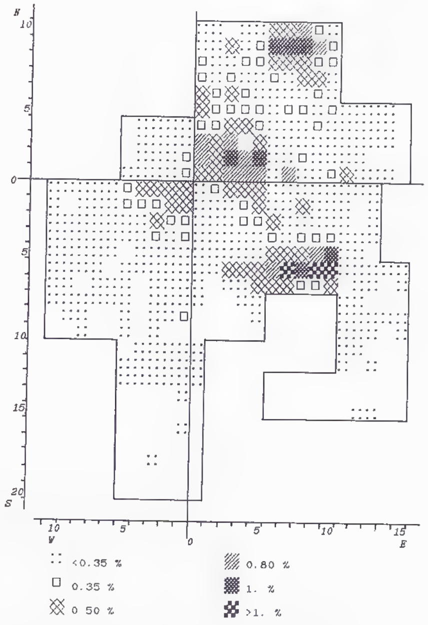


FIG. 4. Distribuzione del materiale (numero di frammenti).

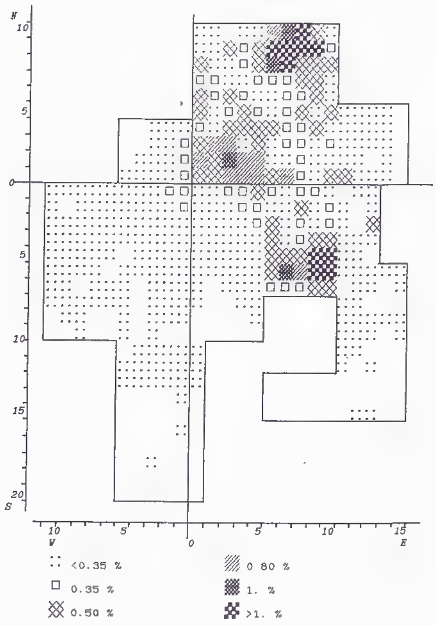


FIG. 5. Distribuzione del materiale (peso).

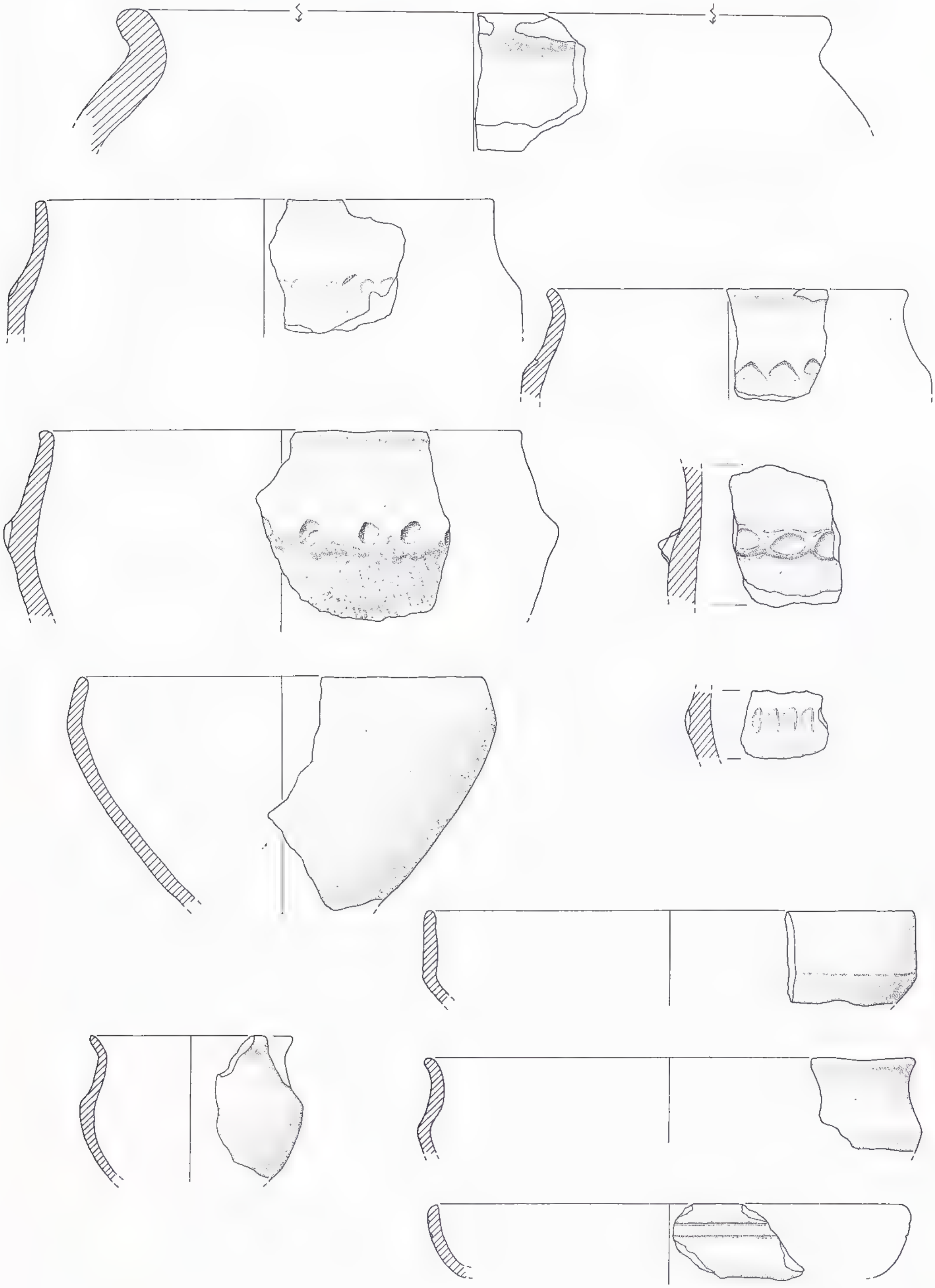


FIG. 6. Repertorio della ceramica d'impasto grossolano e fine (riduzione 1:3).

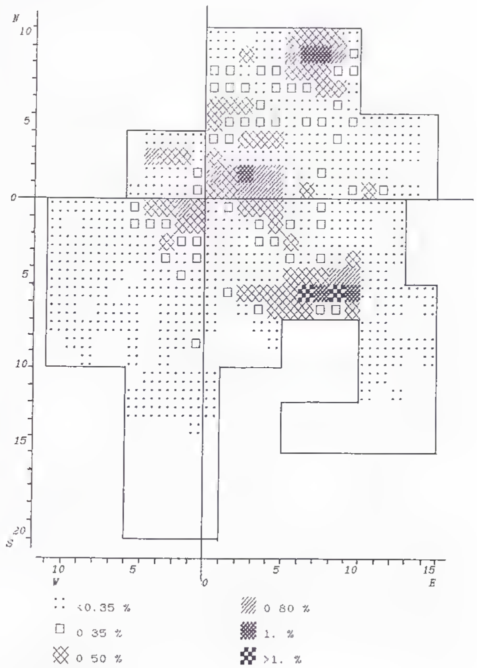


FIG. 7. Ceramica d'impasto grossolano (numero di frammenti).

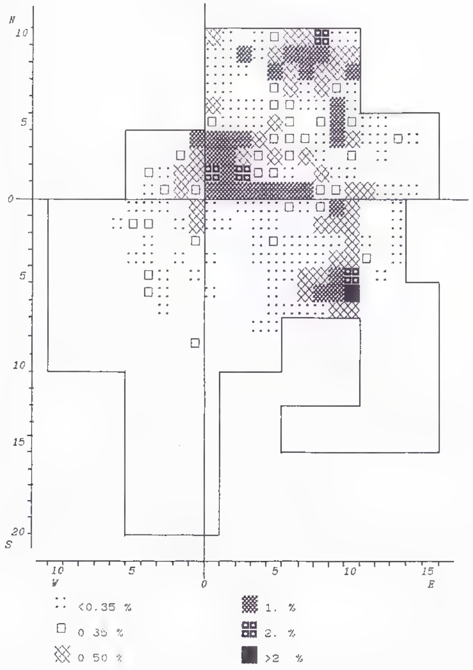


FIG. 8. Ceramica d'impasto fine (numero di frammenti).

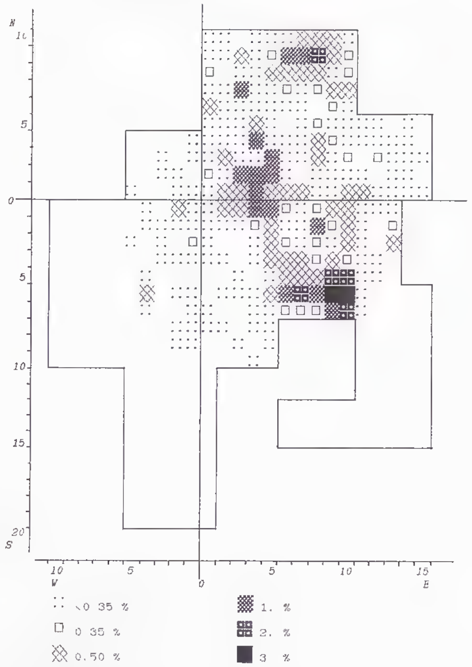


FIG. 9. Fittili di fattura non accurata (numero di frammenti).

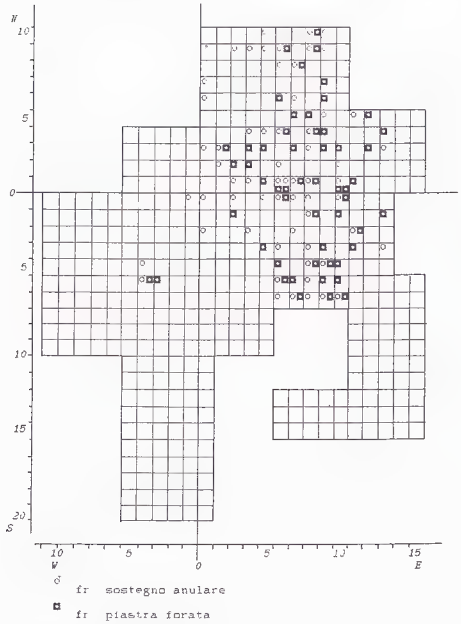


FIG. 10. Distribuzione dei sostegni anulari e delle piastre forate.

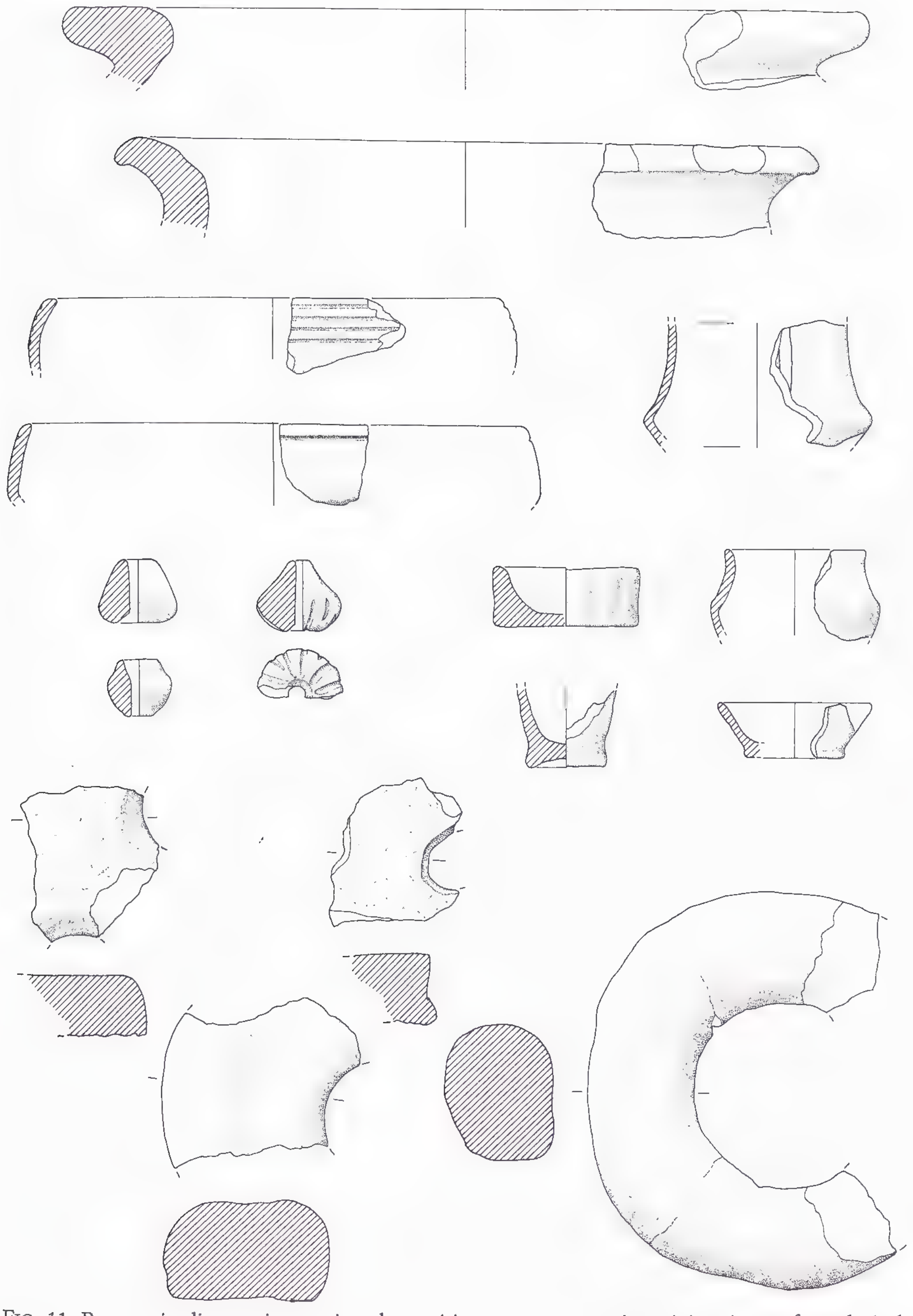


FIG. 11. Repertorio di ceramica tornita, elementi in concotto, ceramica miniaturizzata, fusarole (riduzione 1:3).

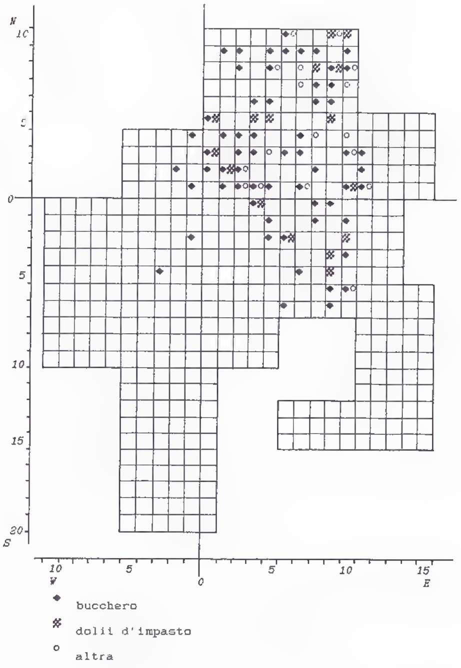


FIG. 12. Distribuzione della ceramica tornita.

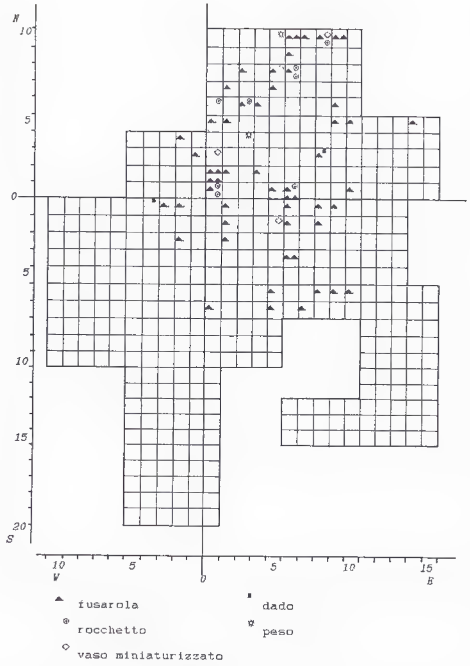


FIG. 13. Distribuzione degli elementi fittili vari.

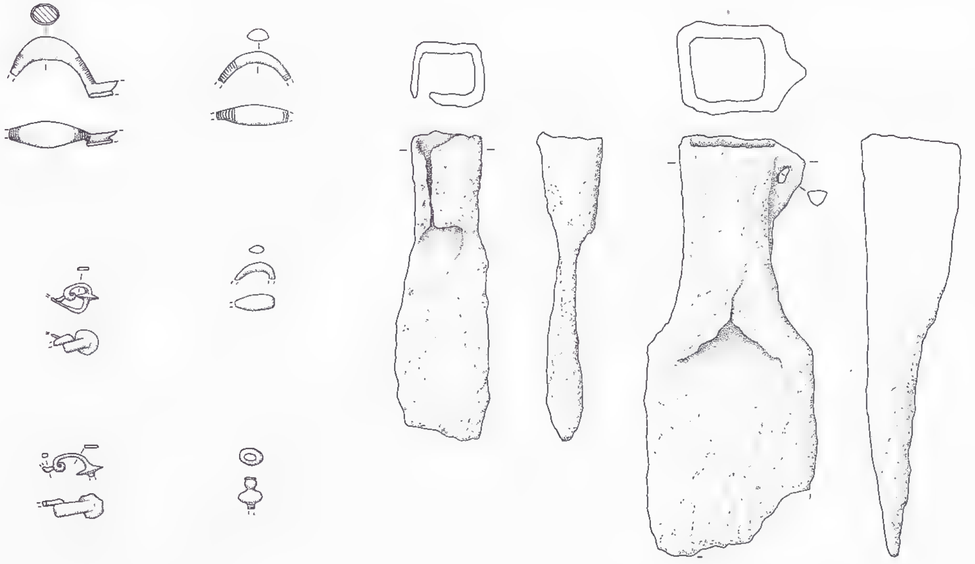


FIG. 14. Repertorio dei manufatti in bronzo e in ferro (riduzione 1:3).

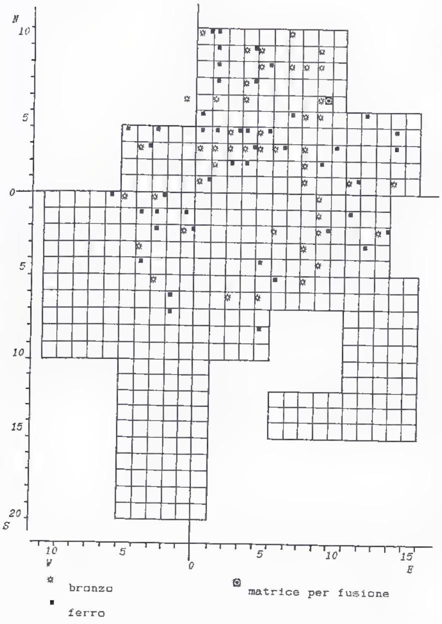


FIG. 15. Distribuzione dei manufatti metallici.

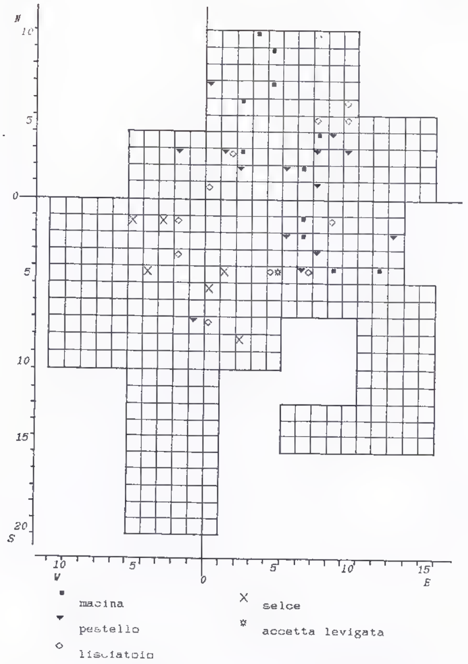


FIG. 16. Distribuzione dei manufatti litici.

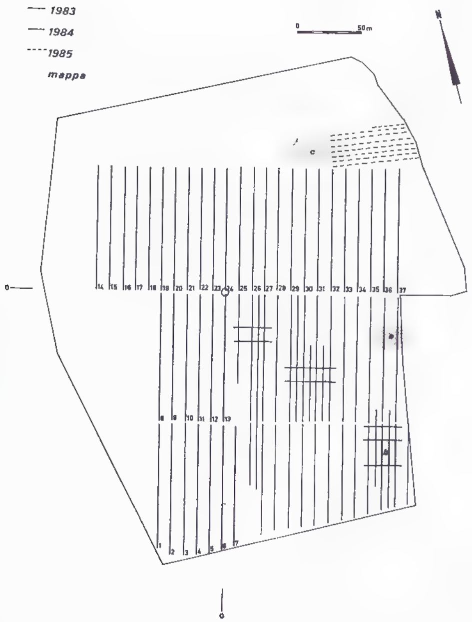


FIG. 17. Prospezioni magnetometriche: campagne 1983, 1984, 1985.

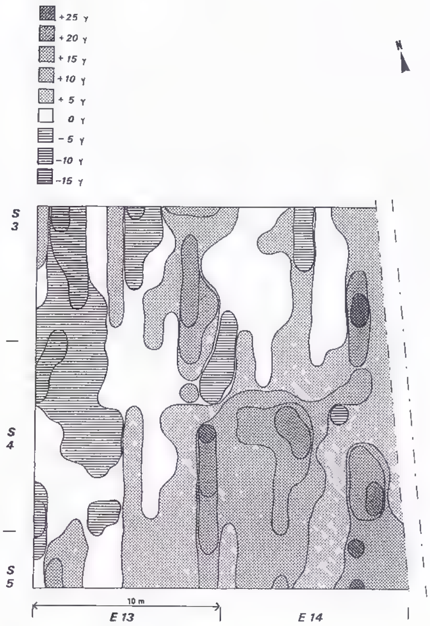


FIG. 18. Mappa magnetometrica «a».

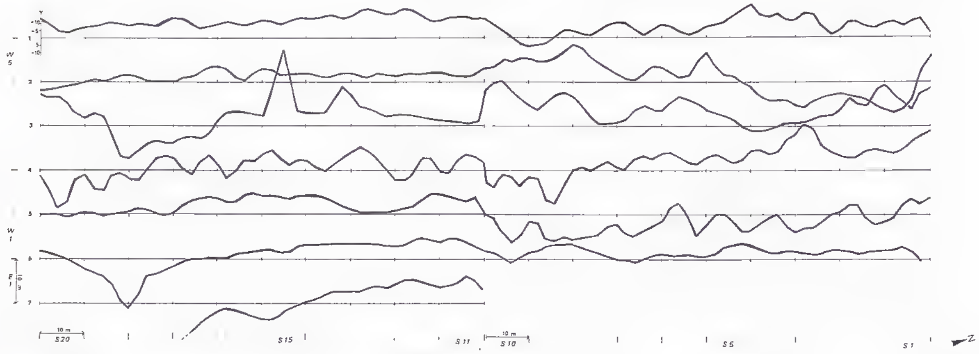


FIG. 19. Profili magnetometrici, settore SW.

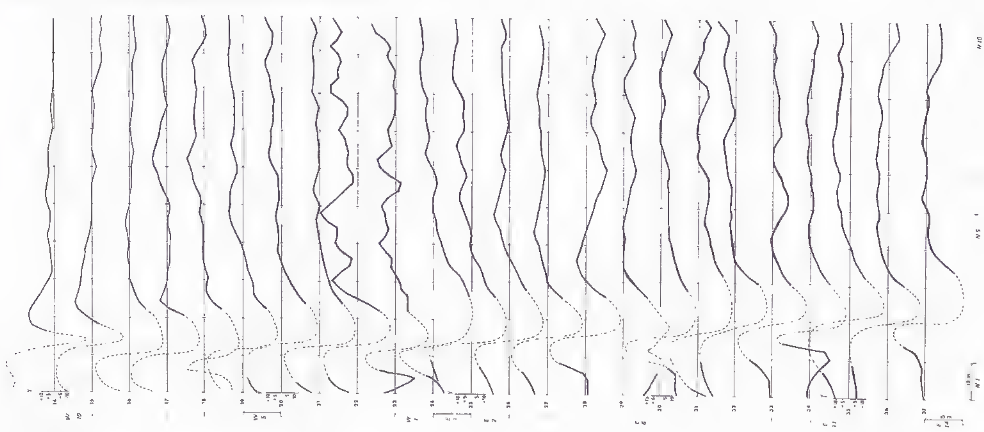


FIG. 20. Profili magnetometrici, settore NW e NE.

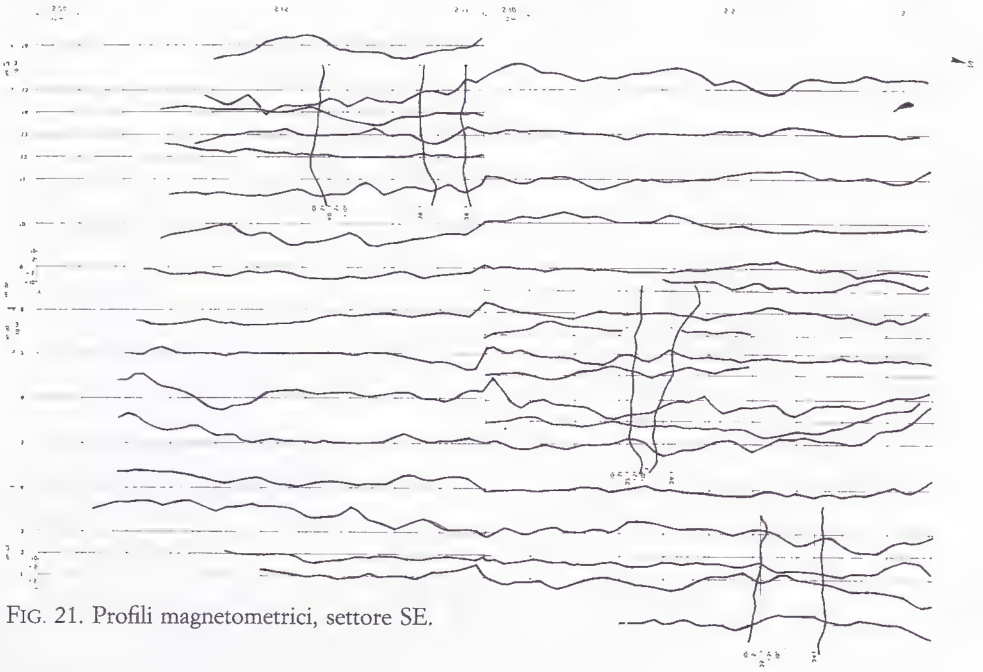


FIG. 21. Profili magnetometrici, settore SE.

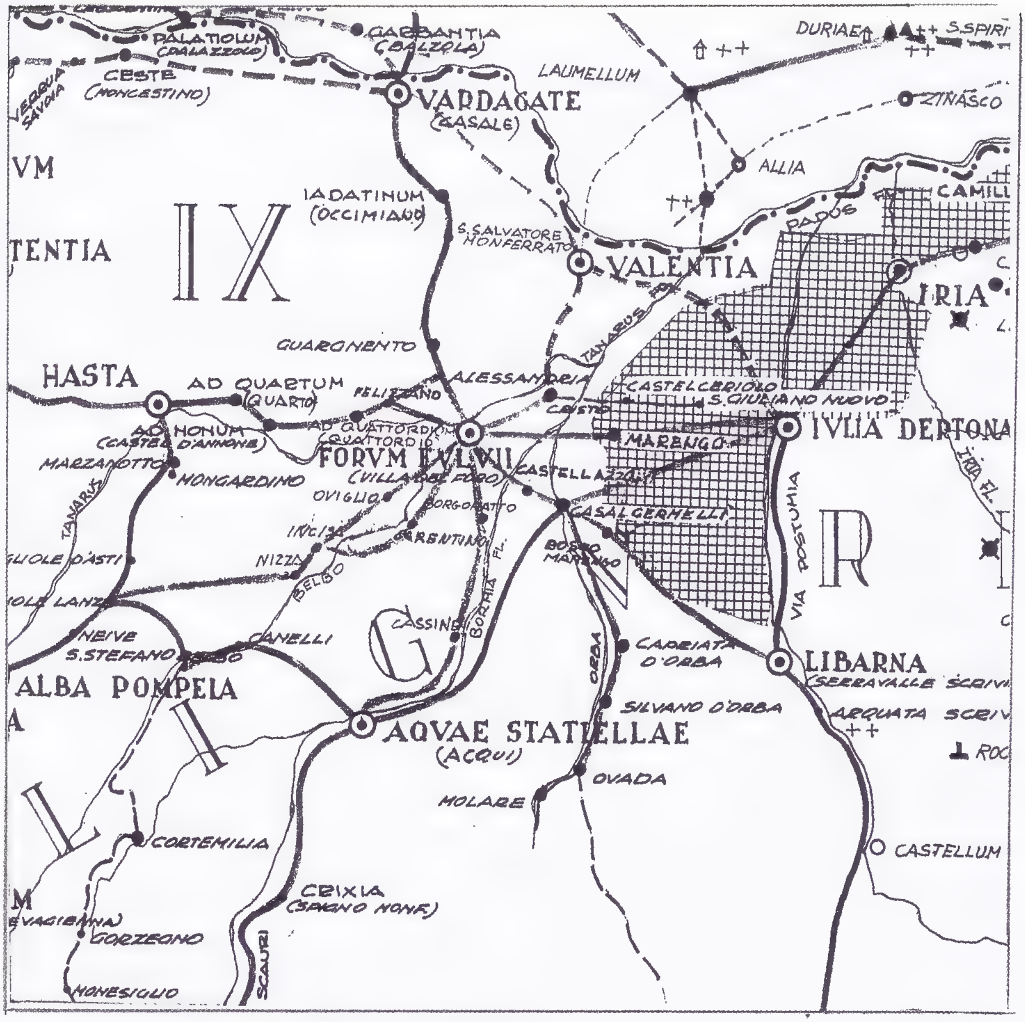


FIG. 1. Posizione di *Forum Fulvii* con restituzione delle strade afferenti. DALLA TABULA *Imperii Romani* con aggiornamenti.

FIG. 2. Villa del Foro. Foto aerea dell'abitato con indicazione dei saggi di scavo. *1-2:* Area cooperativa agricola. *3:* Area antistante a S. Damiano. *4:* Terreno segnato in Catasto con il n. 48 del Fg. 70. *5:* Lotto 239 del Fg. 70. *6:* Scavo di via della Rocca. *7:* Località S. Damiano, scavo strada. *8:* Tombe all'uscita del cardine massimo.

FIG. 2. Villa del Foro. Foto aerea dell'abitato con indicazione dei saggi di scavo. *1-2:* Area cooperativa agricola. *3:* Area antistante a S. Damiano. *4:* Terreno segnato in Catasto con il n. 48 del Fg. 70. *5:* Lotto 239 del Fg. 70. *6:* Scavo di via della Rocca. *7:* Località S. Damiano, scavo strada. *8:* Tombe all'uscita del cardine massimo.

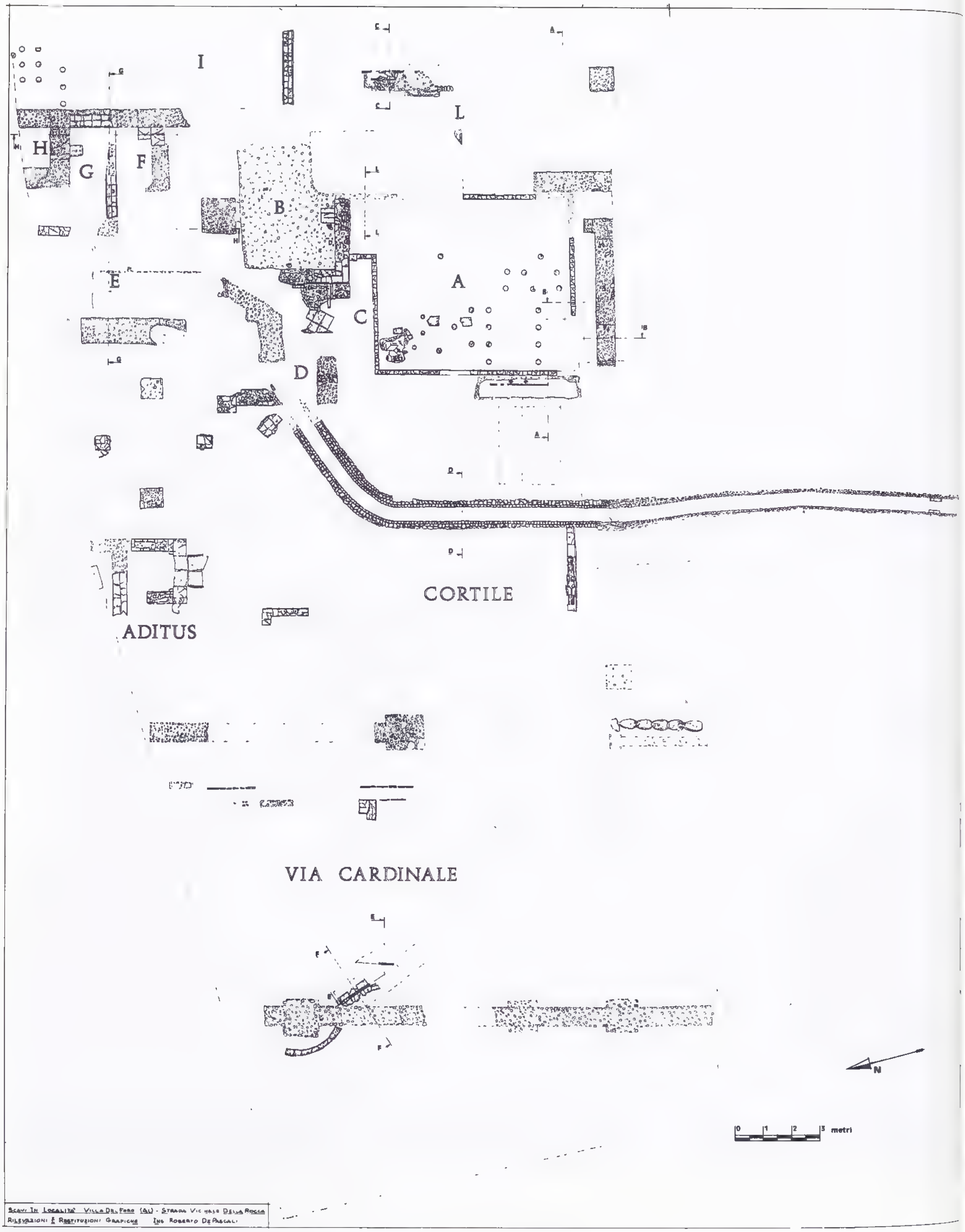


FIG. 3. Via della Rocca: planimetria dello scavo.

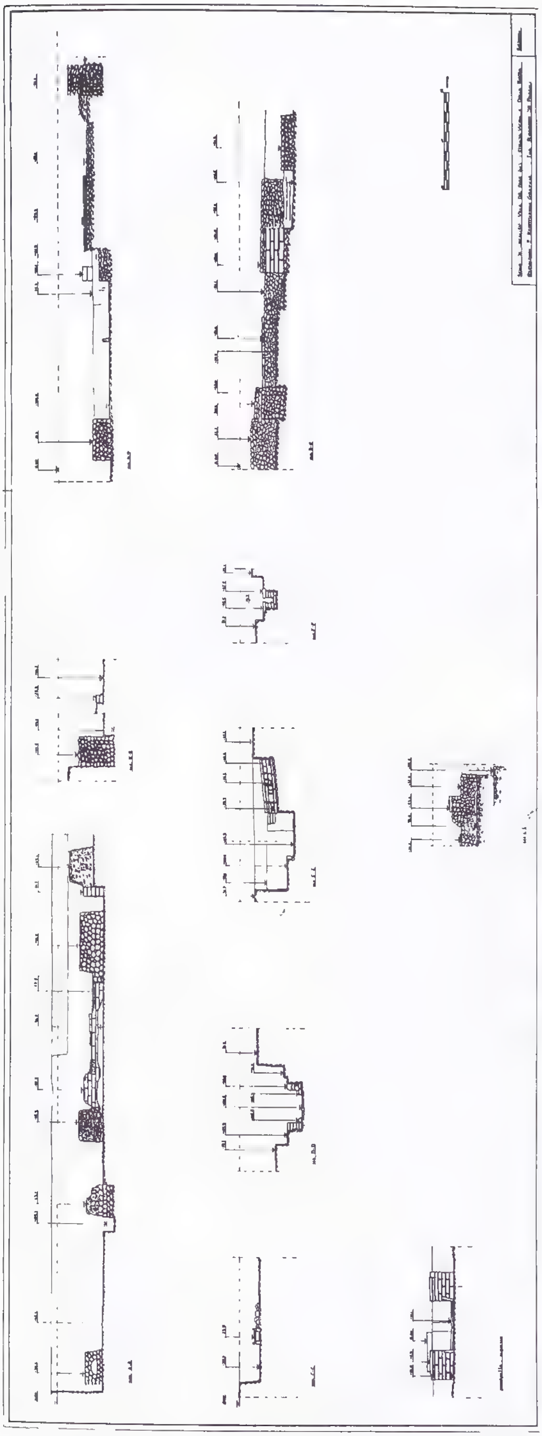


FIG. 4. Via della Rocca. Sezioni dello scavo.

FIG. 5. Ingresso al cortile da nord.

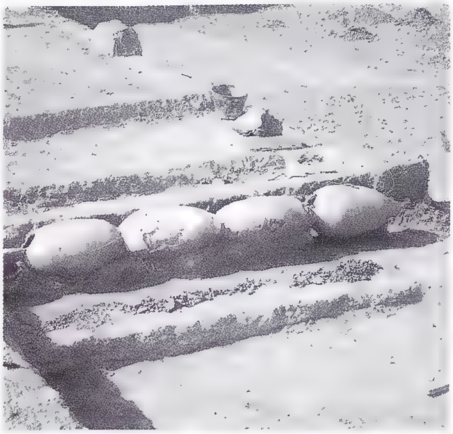


FIG. 6. Sistema di drenaggio con anfore segate.

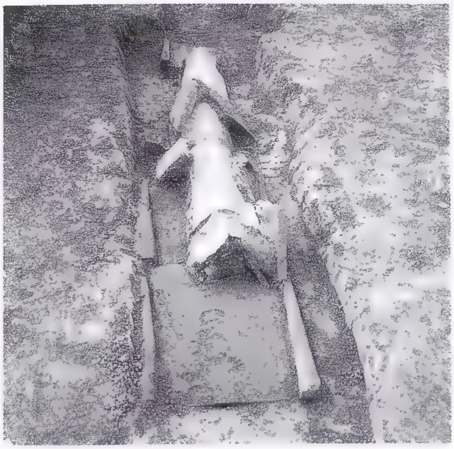


FIG. 7. Canaletta di scarico.

Fig. 8. Via della Rocca. Il vano A: veduta dell'ipocausto da sud.

Fig. 9. Settore di nord-est dello scavo. In secondo piano il vano I con ipocausto.

FIG. 10. Via della Rocca. Canale, particolare.

FIG. 11. Sezione dello scavo del lato sud del cortile.

FIG. 12. Scavo lato sud del cortile. Lucerna del primo livello repubblicano.

FIG. 13. Assi repubblicani. Scavi a nord-est e a sud del cortile.

FIG. 14. Applique di vaso in bronzo.

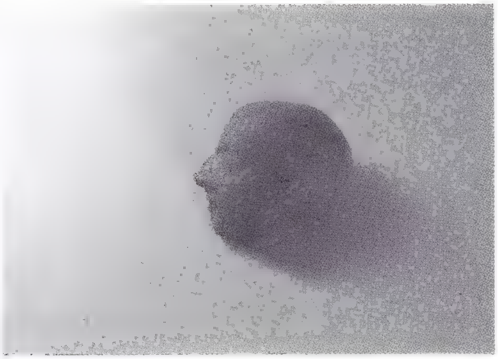


FIG. 15. Testina miniaturistica in terracotta.

FIG. 16. Spada in ferro.

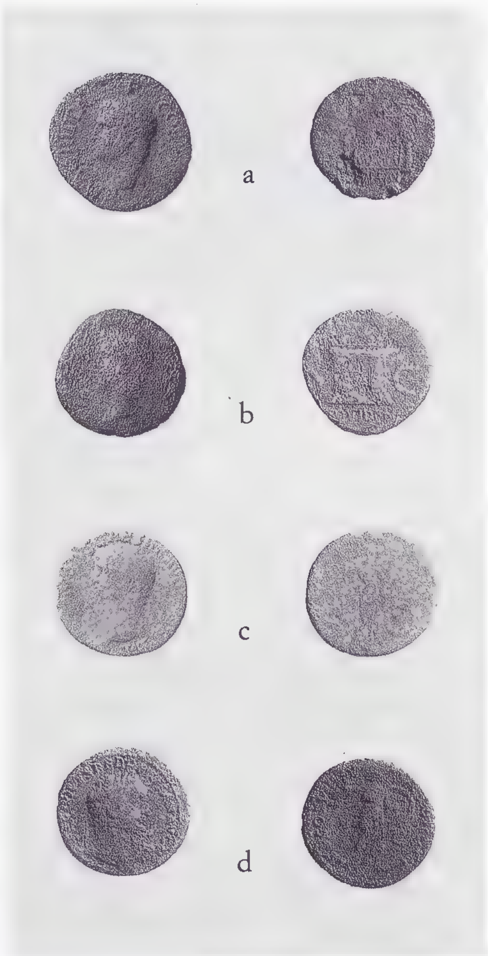


FIG. 17. Nominali in bronzo: a) Agrippa; b) Augusto coniato sotto Tiberio; c) Claudio; d) Domiziano.

FIG. 18. S. Damiano. La via Fulvia: scavo della carreggiata.

FIG. 19. Scavo della crepidine settentrionale.

Fig. 20. S. Damiano. Crepidine della strada (lato nord). Drenaggio con anfore segate.

Fig. 21. Scavo della strada. Utensile in ferrro.

FIG. 22. S. Damiano: a) Asse della serie sestantale e nominali in bronzo; b) Augusto; c) Tiberio; d) Nerone e Druso Cesari; e) Nerone; f) Traiano.

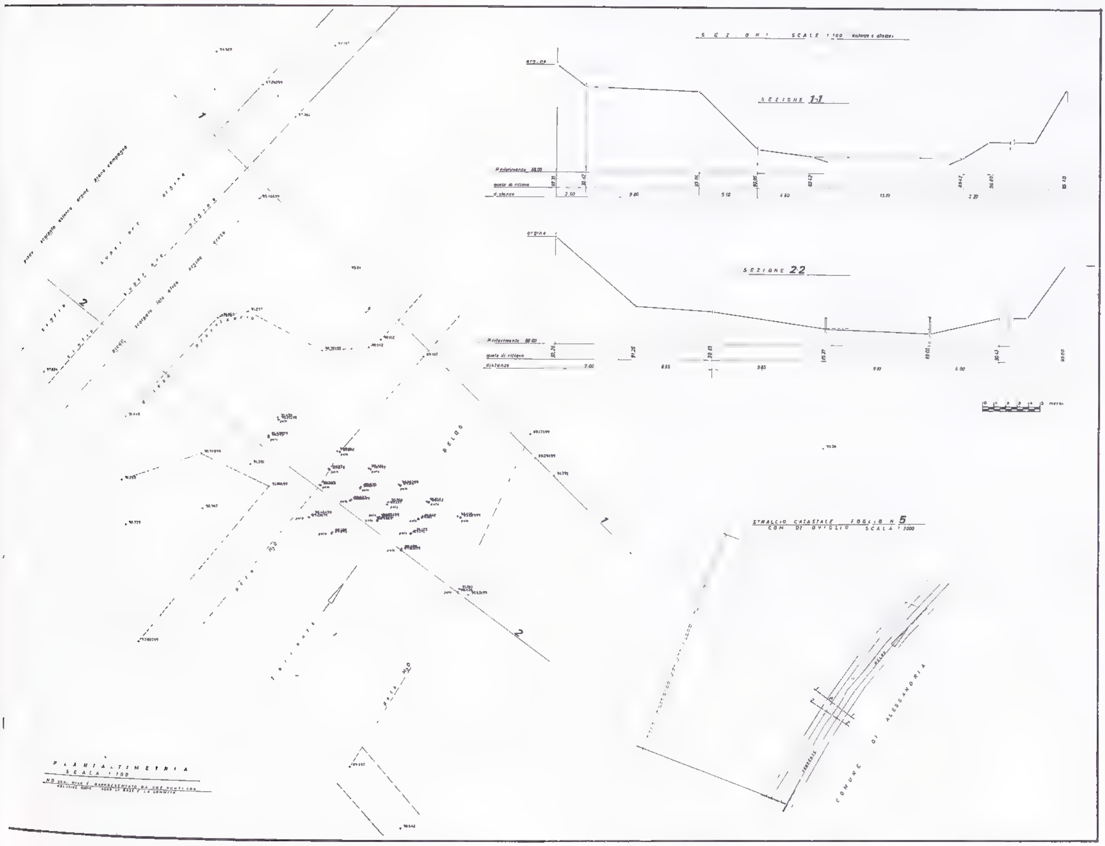


FIG. 23. Palificata nel letto del Belbo. Planimetria e sezioni.

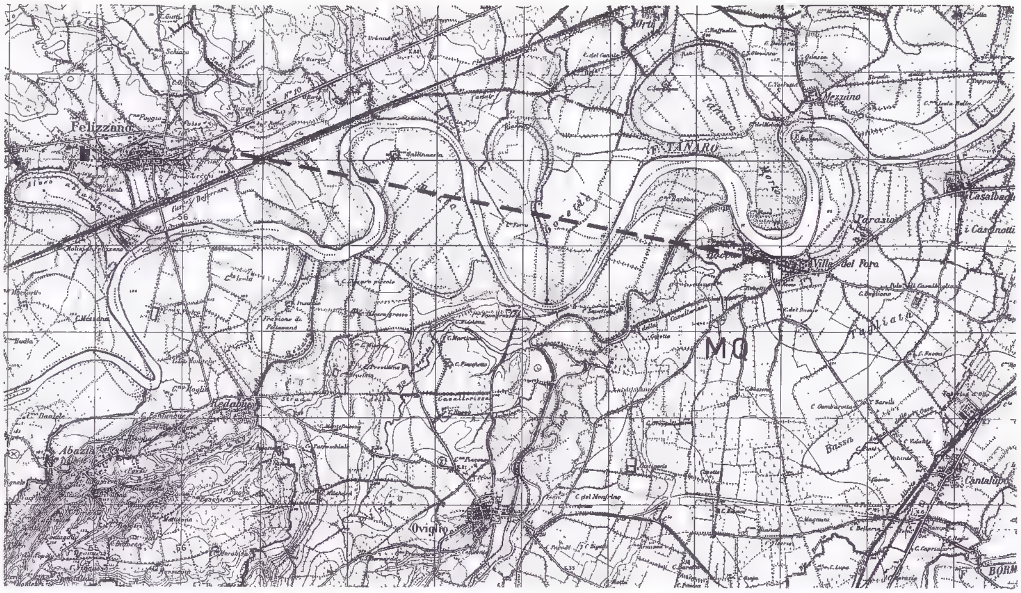


FIG. 24. Proiezione della via Fulvia nella campagna in direzione di Felizzano, oggi solcata dai meandri del Tanaro. Stralcio dalle tavolette I.G.M., nn. 69 e 70.

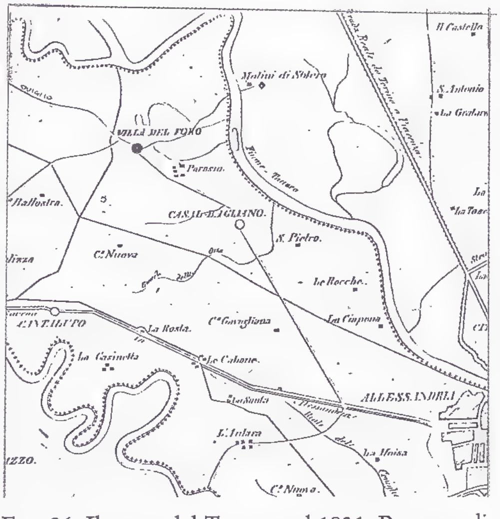


FIG. 25. Il corso del Tanaro nel 1700. Mappa del Ducato di Savoia (Arch. Fot. Musei Civici, Milano).

FIG. 26. Il corso del Tanaro nel 1831. Progetto di Canale d'irrigazione. Stralcio (Biblioteca Civica, Alessandria).

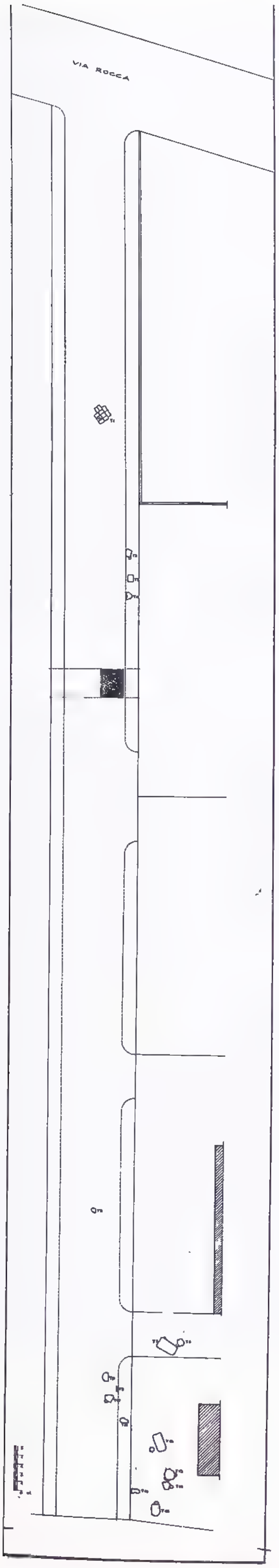


FIG. 28. Tomba 2.

FIG. 29. Tomba 15.

FIG. 27. Planimetria dello scavo.

Silvana Finocchi, *Forum Fulvii*

FIG. 30. Foto aerea con posizionamento dei rinvenimenti e restituzione delle tracce che appaiono coerenti con i lineamenti individuati della viabilità urbana. Sulla sinistra del fiume è riportata anche la traccia elissoidale percepibile in una precedente foto a raggi infrarossi.

FIG. 30. Foto aerea con posizionamento dei rinvenimenti e restituzione delle tracce che appaiono coerenti con i lineamenti individuati della viabilità urbana. Sulla sinistra del fiume è riportata anche la traccia elissoidale percepibile in una precedente foto a raggi infrarossi.

FIG. 31. Stralcio dalla tavoletta I.G.M., Fg. 70 con indicazione delle tracce che nella campagna intorno a Villa sono orientati con gli assi della ripartizione urbana.

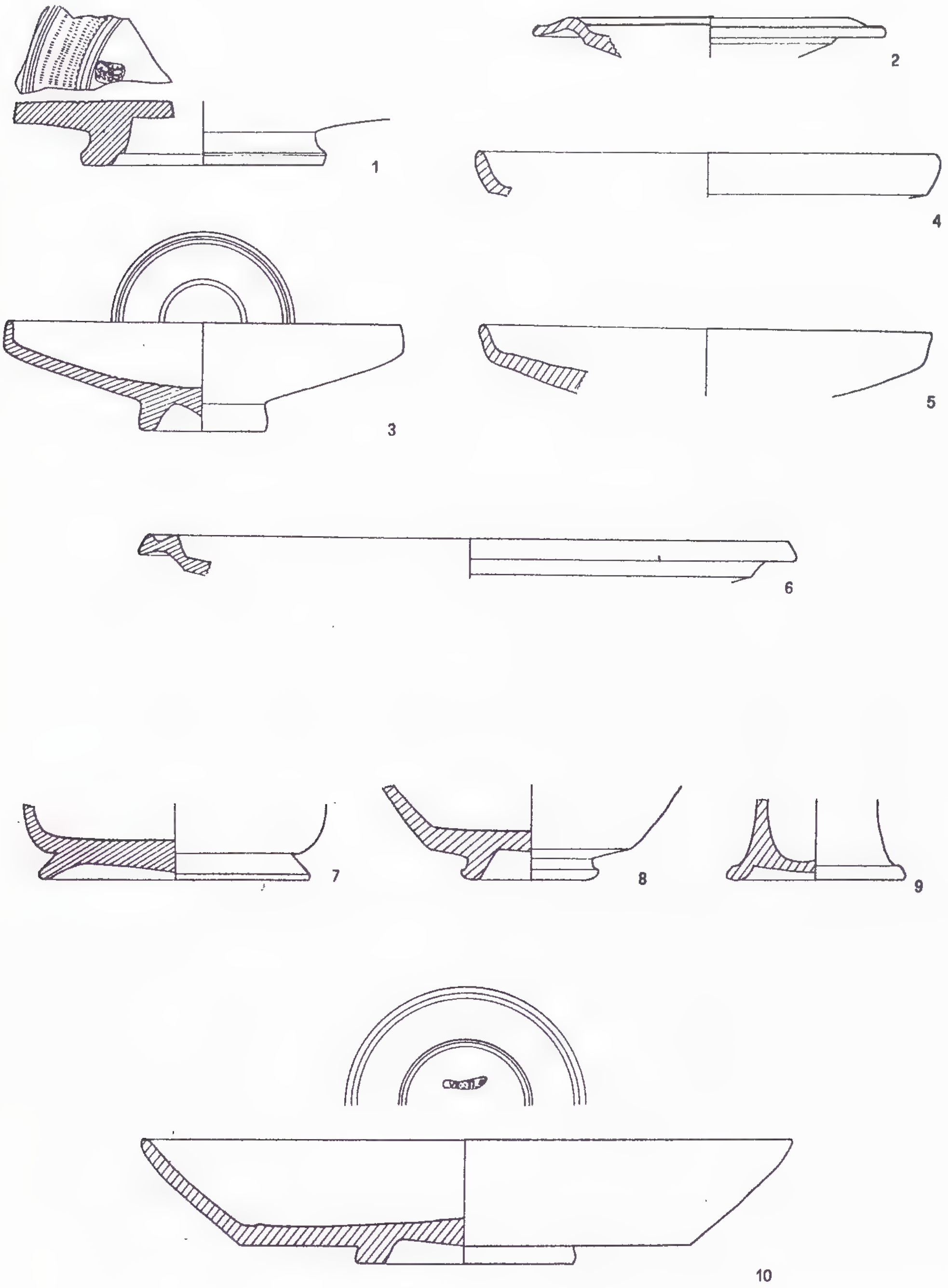


FIG. 1. Villa del Foro (Alessandria). 1-10: Ceramica a vernice nera (scala 1:3).

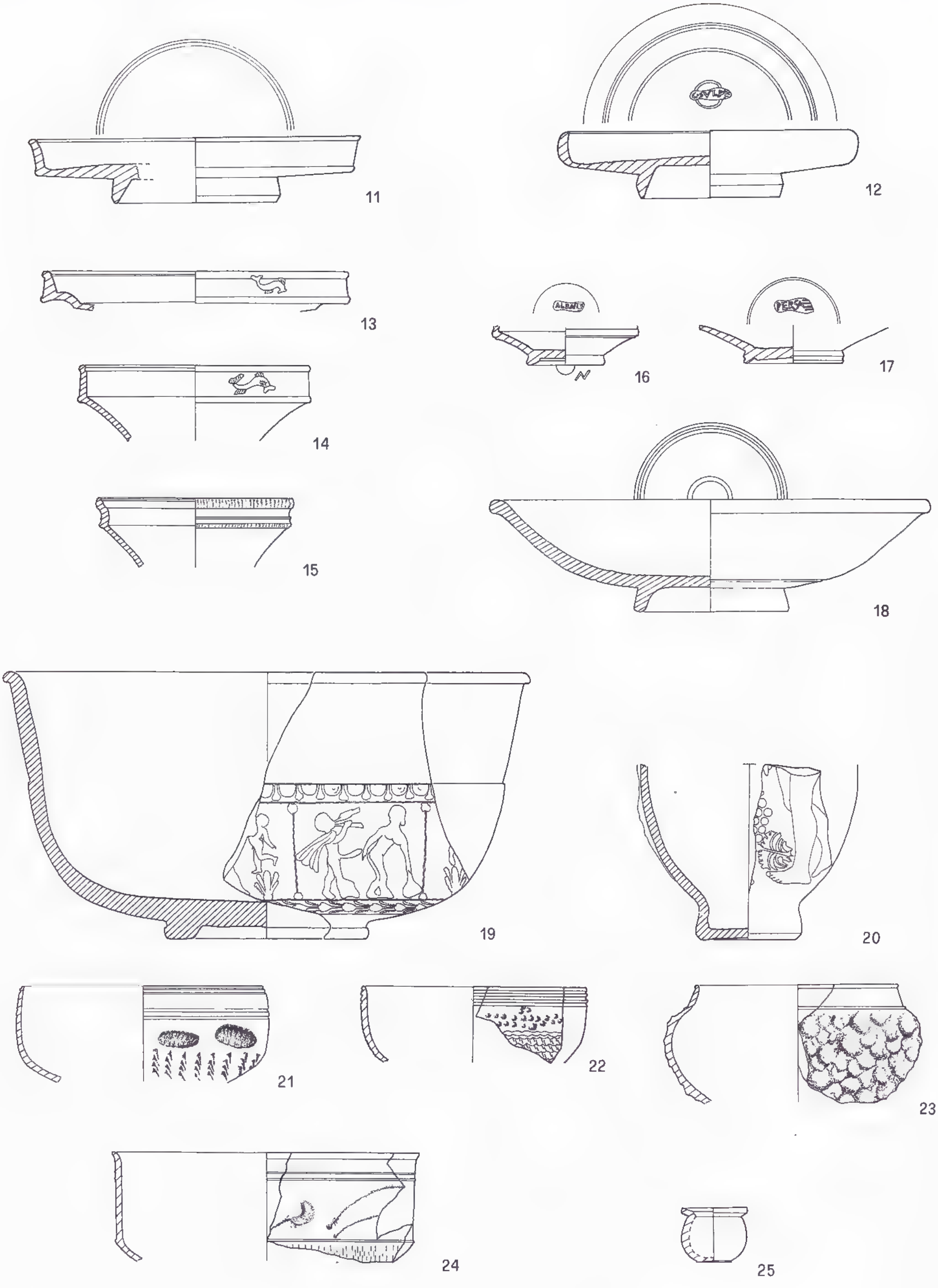


FIG. 2. Villa del Foro (Alessandria). 11-19: Terra sigillata. 20: Ceramica comune verniciata. 21-24: Ceramica a pareti sottili. 25: Ceramica comune invetriata (scala 1:3).

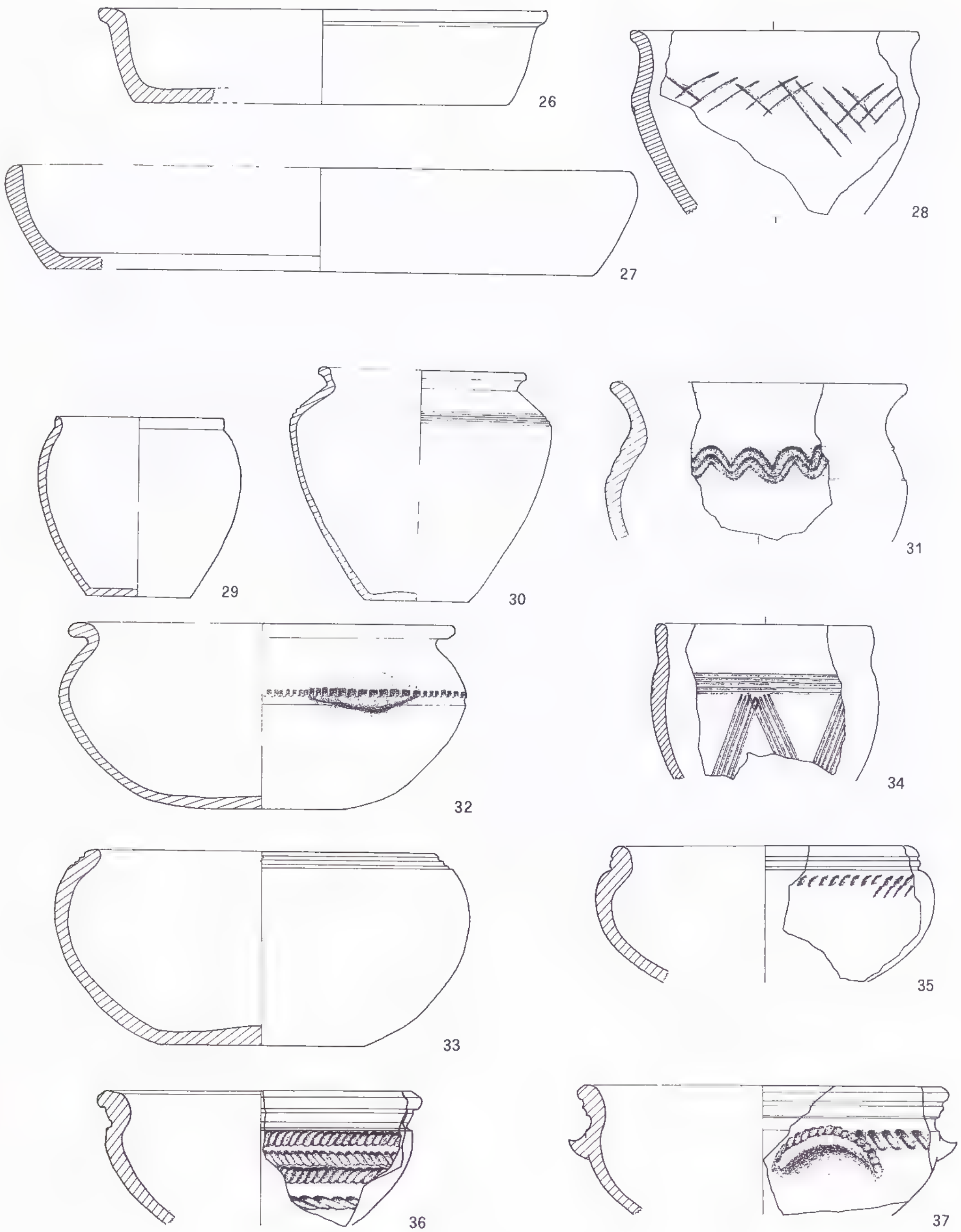


FIG. 3. Villa del Foro (Alessandria). 26-37: Ceramica comune (scala 1:3).

4

5

6

FIG. 4. Villa del Foro (Alessandria). Disco figurato di lucerna a vernice nera (scala 1:1,5).

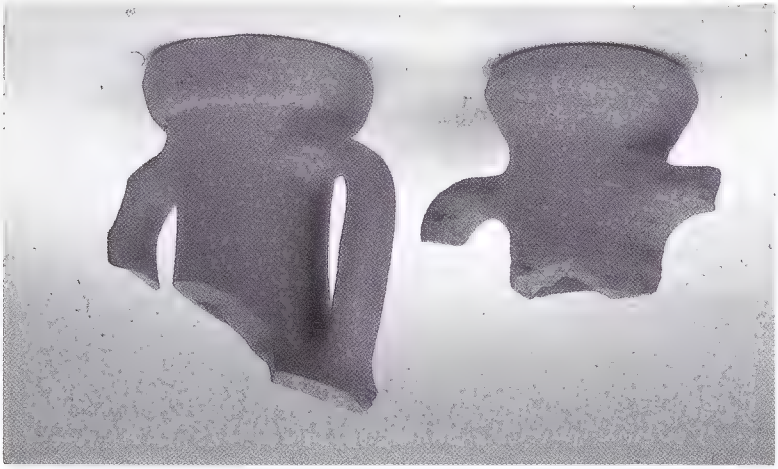
FIG. 5. Villa del Foro (Alessandria). Lucerna a vernice nera (scala 1:2).

FIG. 6. Villa del Foro (Alessandria). Lucerna a vernice nera (scala 1:2).

7

8

FIG. 7. Villa del Foro (Alessandria). Anfora frammentaria (scala 1:9).
FIG. 8. Villa del Foro (Alessandria). Anfora frammentaria (scala 1:8).



9

10

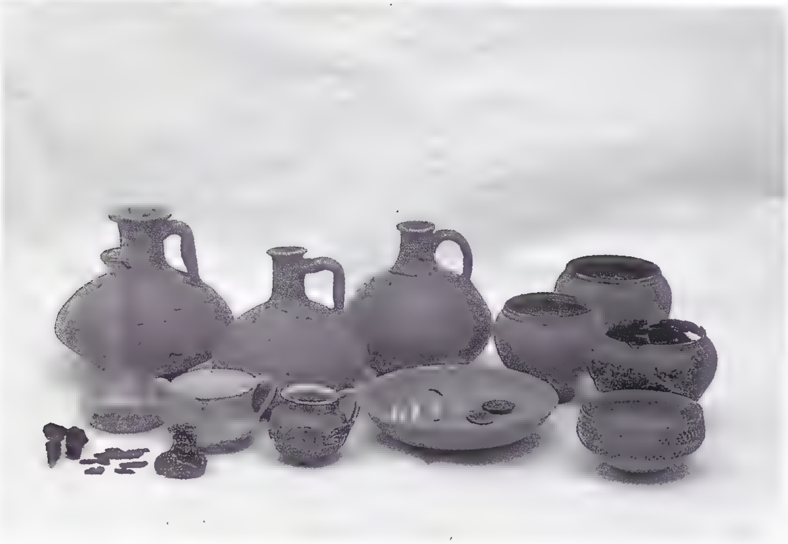
11

FIG. 9. Villa del Foro (Alessandria). Colli di anfore (scala 1:5).

FIG. 10. Villa del Foro (Alessandria). Collo di anfora con bollo C[L]AEKBASS (scala 1:2).

FIG. 11. Villa del Foro (Alessandria). Lucerne con marchio di fabbrica (*Firmalampen*).

12



13

FIG. 12. Villa del Foro (Alessandria). Necropoli sud. Corredo della tomba n. 7.
FIG. 13. Villa del Foro (Alessandria). Necropoli sud. Corredo della tomba n. 13.

14

15

16

FIG. 14. Villa del Foro (Alessandria). Necropoli sud. Corredo della tomba n. 7. Anforetta vitrea (scala 1:3).

FIG. 15. Villa del Foro (Alessandria). Necropoli sud. Corredo della tomba n. 7. Olpe vitrea (scala 1:3).

FIG. 16. Villa del Foro (Alessandria). Necropoli sud. Corredo della tomba n. 13. Ceramica invetriata romana (scala 1:2).

FIG. 1. Busto ritratto di Lucio Vero, in lamina d'argento (alt. cm 55,3). Torino, Museo di Antichità.

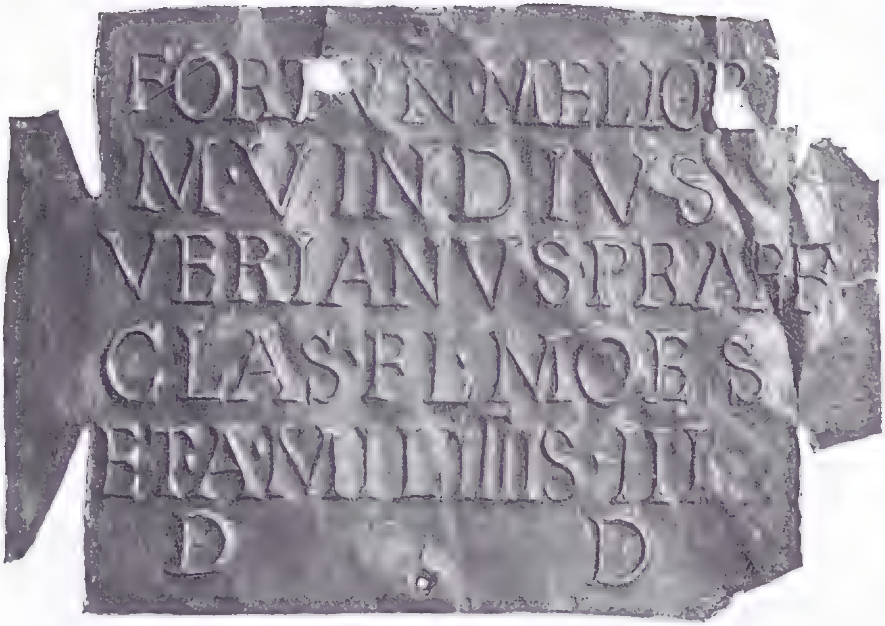


FIG. 2. Tabula ansata con iscrizione, in lamina d'argento (alt. cm 8,5). Torino, Museo di Antichità.

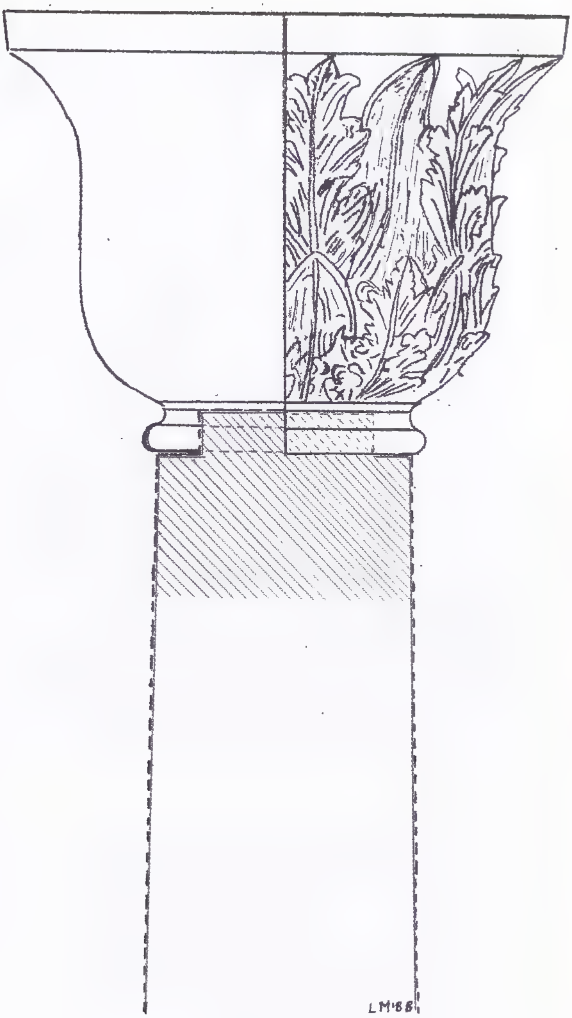


FIG. 3. Capitello di tipo corinzio, in lamina d'argento con dorature (alt. cm 16,5). Torino, Museo di Antichità.

FIG. 4. Profilo e sezione del capitello di tipo corinzio, per mostrare l'inserzione sulla sommità della colonna.

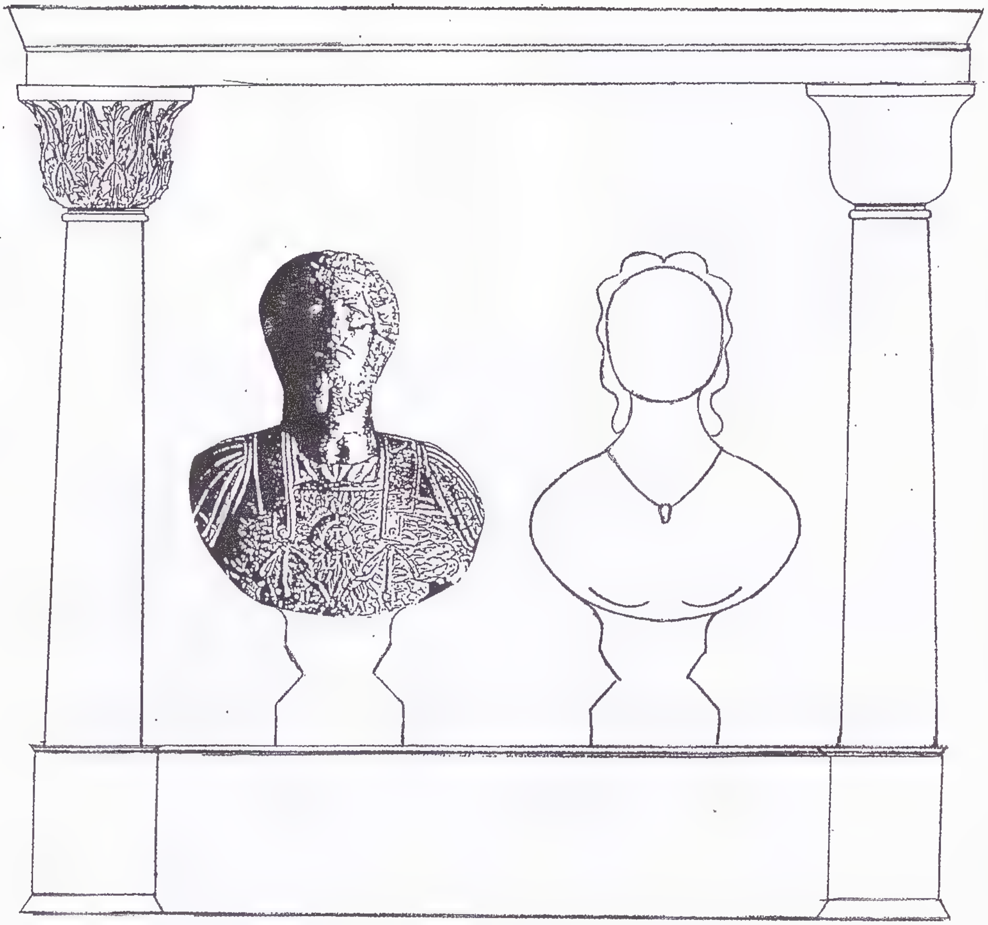


FIG. 5. Ricostruzione ideale dell'edicola con i busti ritratto di Lucio Vero e Lucilla (le proporzioni sono approssimative).

FIG. 6. Rilievo con ritratto di Lucio Vero (e Marco Aurelio) in edicola affiancata da Vittorie. Ostia, Museo.

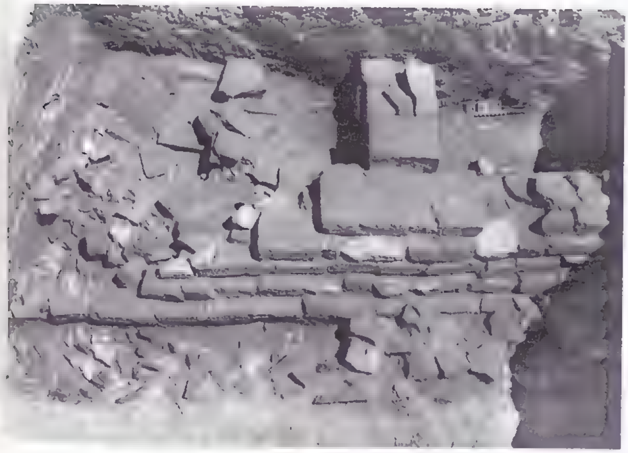


FIG. 1. Carta d'Italia I.G.M., foglio 70, IV NE.
FIG. 2. Veduta dell'area di scavo dalla collina di Pecetto.
FIG. 3. Saggio VIII, uu.ss. 3 e 7: strutture murarie in laterizio.
FIG. 4. Saggio VIII, u.s. 2: capitello tuscanico in cotto.

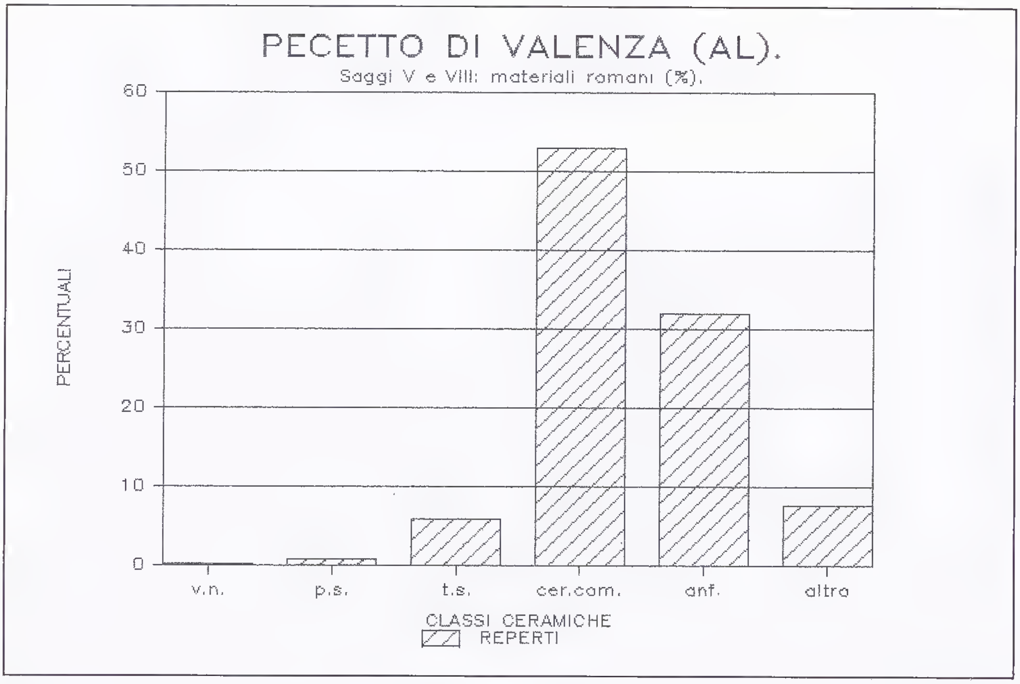
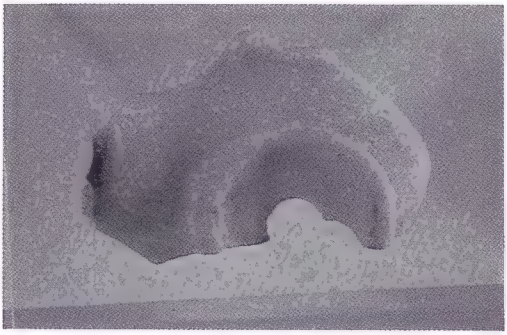


FIG. 5. Diagramma delle percentuali relative ai reperti d'età romana provenienti dai saggi V e VIII.



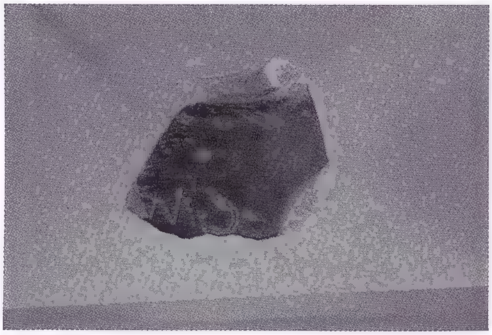
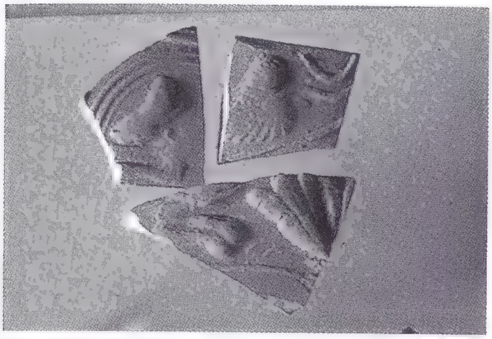
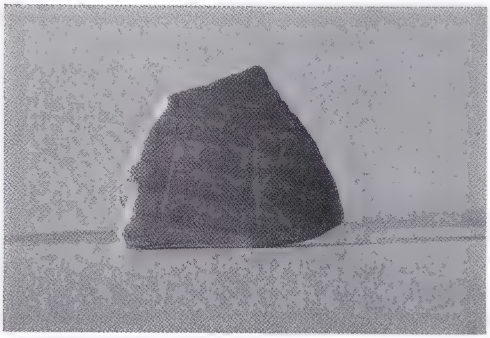


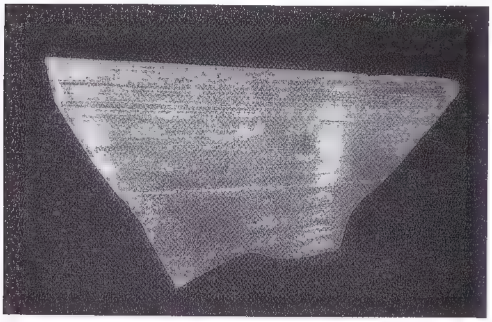
FIG. 6. Saggio V, u.s. 5: lucerna di tradizione ellenistica, con presa laterale.

FIG. 7. Saggio V, u.s. 5: frammento di coppetta a «vernice nera», con iscrizione.

FIG. 8. Saggio V, u.s. 5: frammento di coppa in «terra sigillata» centro-gallica.







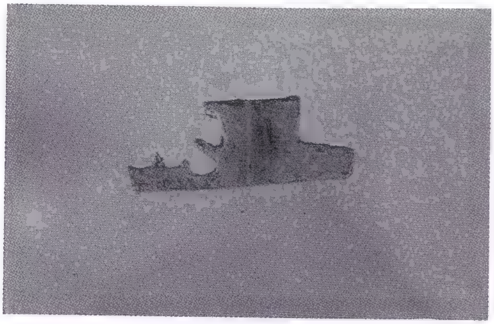
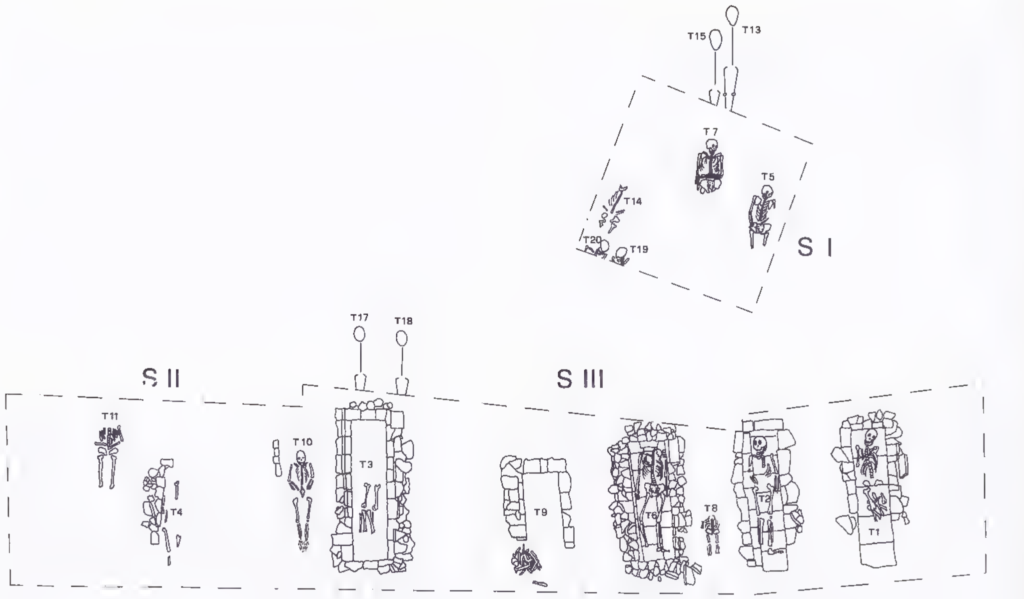
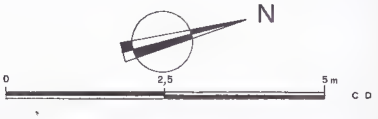


FIG. 9. Saggio V, u.s. 5: frammenti di coppa in «terra sigillata» centro gallica.
FIG. 10. Provenienza sporadica: frammento di ceramica comune con iscrizione.
FIG. 11. Saggio V, u.s. 4: frammento di orlo di coppetta di vetro.
FIG. 12. Provenienza sporadica: elemento bronzeo di serratura.



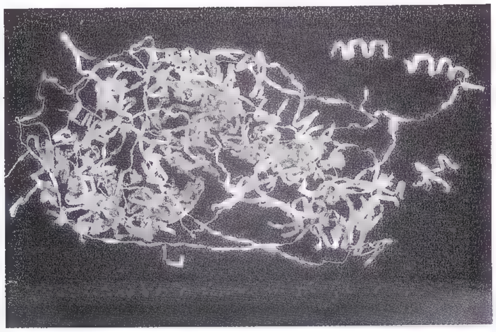
14

Pecetto di Valenza (AL).



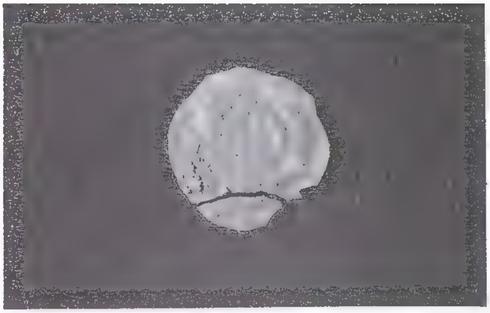
15

13

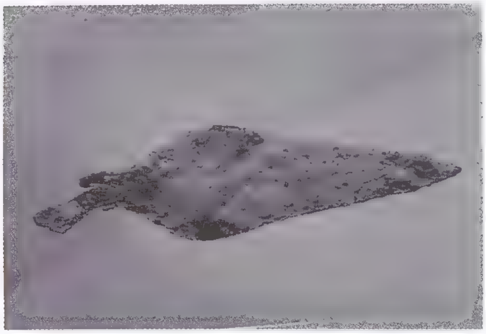


16

18

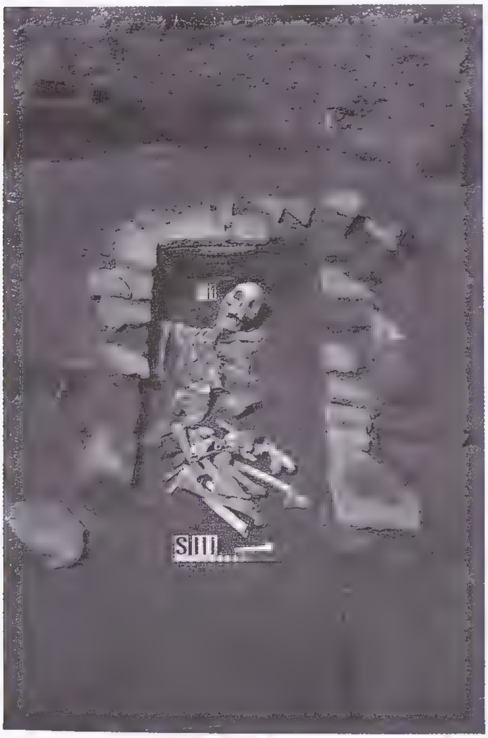


19



17

20



21

FIG. 13. Saggio V, u.s. 5: asse d'età giulio-claudia (Tiberio?).

FIG. 14. Rilievo in pianta della necropoli alto-medievale.

FIG. 15. Tomba 1: anello bronzeo da dito.

FIG. 16. Tomba 1: filamenti aurei di broccato.

FIG. 17. Saggio V, u.s. 3: punta di freccia in ferro.

FIG. 18. Saggio III, u.s. 2: siliqua argentea di Pertarito; dritto.

FIG. 19. Saggio III, u.s. 2: siliqua argentea di pertarito; rovescio.

FIG. 20. Saggio III, u.s. 2: orlo di urna in pietra ollare, con antico restauro in ferro.

FIG. 21. Tomba 1.

23

22

24

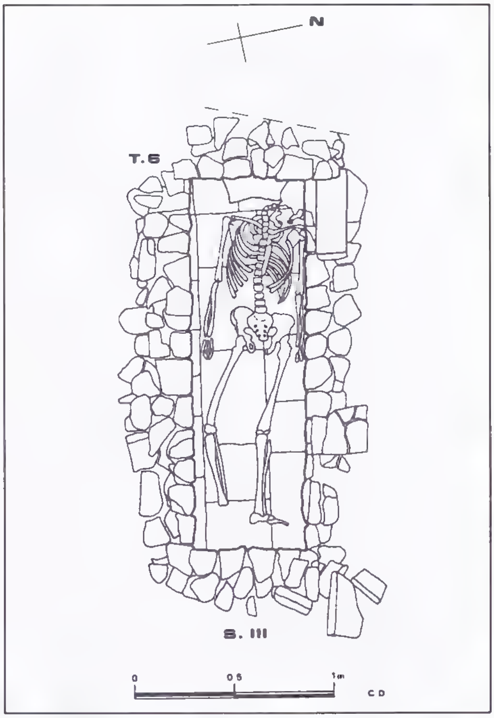
FIG. 22. Tomba 1: falange con anello bronzeo.
FIG. 23. Tomba 2.
FIG. 24. Tomba 3.
FIG. 25. Tomba 4.
FIG. 26. Tomba 5.
FIG. 27. Saggio I: rilievo delle tombe 5 e 7.
FIG. 28. Tomba 6.

25

26

27

28



29

30

31

32

33

34

36

FIG. 29. Saggio III: rilievo della tomba 6.

FIG. 30. Tomba 7.

FIG. 31. Tomba 8.

FIG. 32. Tomba 9.

FIG. 33. Tomba 10.

FIG. 34. Tomba 11.

FIG. 36. Tomba 14.

FIG. 35. Saggio I: tombe 13 e 15, con indicazione della sequenza stratigrafica nella sezione ovest.

FIG. 37. Tombe 19-20.

FIG. 1. Niella Tanaro, 1943: il «porto».

FIG. 2. L. Delleani, *Alaggio sul Tanaro*, 1891.

FIG. 3. Bassignana (Alessandria). Confluenza Tanaro-Po: a sinistra *Barcelèina*, a destra *Barcé*.

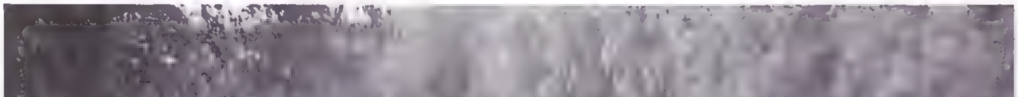


FIG. 4. Villa del Foro (Alessandria): *Barcé*.

FIG. 1. Chiesa della SS. Trinità da Lungi (Castellazzo Bormida), parte absidale, rilievo di L. Prigione prima del 1929, archivio SBAAP.

FIG. 2. S. Maria di Castello prima del 1928. Archivio fotografico SBAAP.

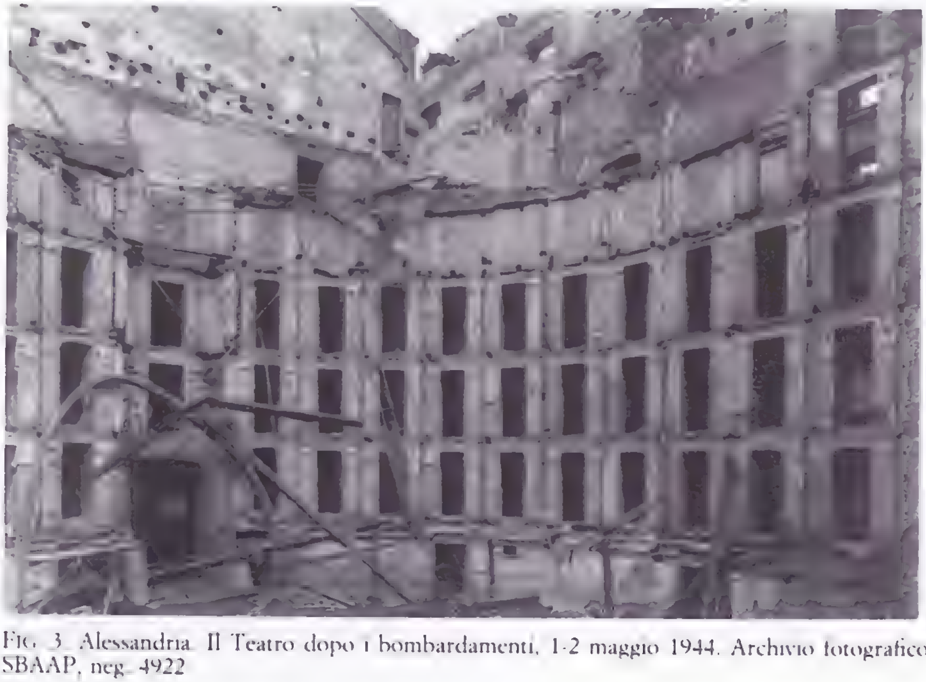


FIG. 3. Alessandria. Il Teatro dopo i bombardamenti, 1-2 maggio 1944. Archivio fotografico SBAAP, neg. 4922

FIG. 4. Chiesa Confraternita di S. Croce prima della demolizione del 1956. Archivio fotografico SBAAP, neg. 10431.

FIG. 5. Chiesa di S. Bartolomeo a Valenza, parte absidale dopo il crollo, novembre 1973.

FIG. 6. Chiesa parrocchiale di S. Felice a Frugarolo, dopo il crollo del 1981.

FIG. 7. Chiesetta di S. Rocco a Bosco Marengo nel maggio 1950. Archivio fotografico SBAAP, neg. 6492.

FIG. 8. San Rocco di Bosco Marengo nel febbraio 1975. Archivio fotografico SBAAP, neg. 11307.

FIG. 1. Facciata dell'ex Collegio in piazza S. Stefano. La chiesa era situata a sinistra.

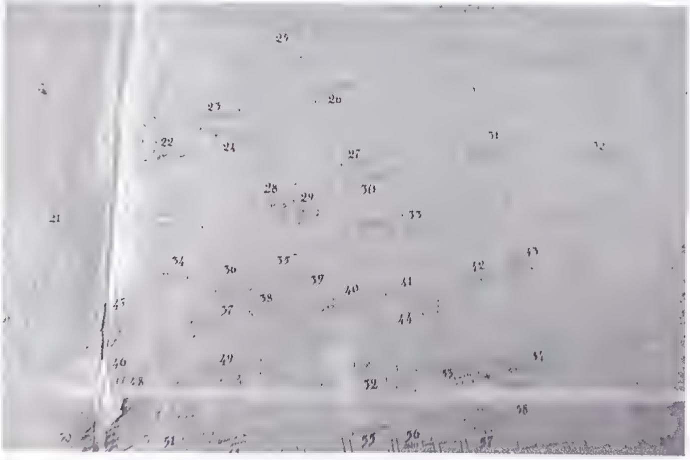


FIG. 2. Pianta della città d'Alessandria nel 1620. Esiste ancora la vecchia chiesa dei Dal Pozzo (A.S.AL., ASCAL serie III, cat. XVII, n. 2273/1, anno 1620).

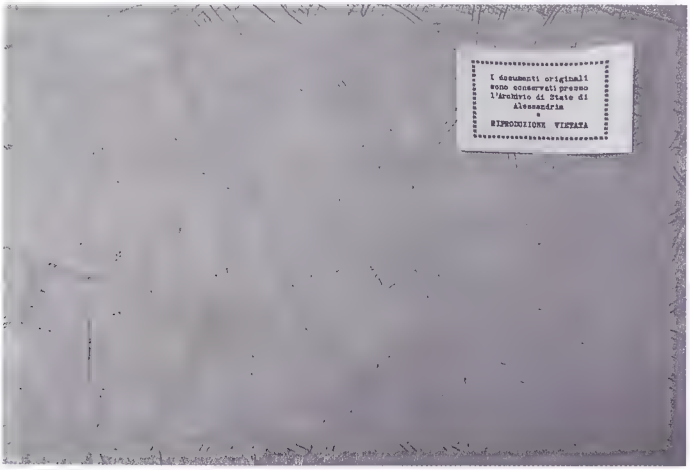


FIG. 3. Mappa catastale del 1764.(A.S.AL., Catasto Sabaudo, mappa Canton Rovereto, n. 2/2, anno 1763).

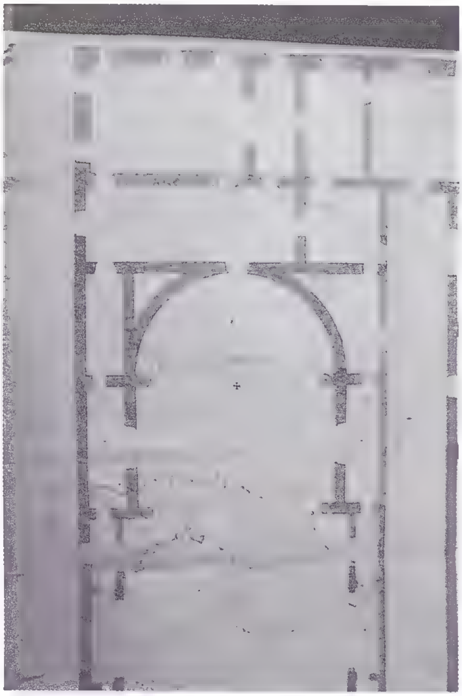


FIG. 4. Abside della Chiesa di S. Ignazio nel rilievo Valizzone. (A.S.AL., ASCAL, serie III, cat. XVII, «Raccolta Valizzone», n. 2261/289).

FIG. 5. Parte centrale della Chiesa di S. Ignazio nel rilievo Valizzone (A.S.AL., ASCAL, serie III, cat. XVII, «Raccolta Valizzone», n. 2261/289).

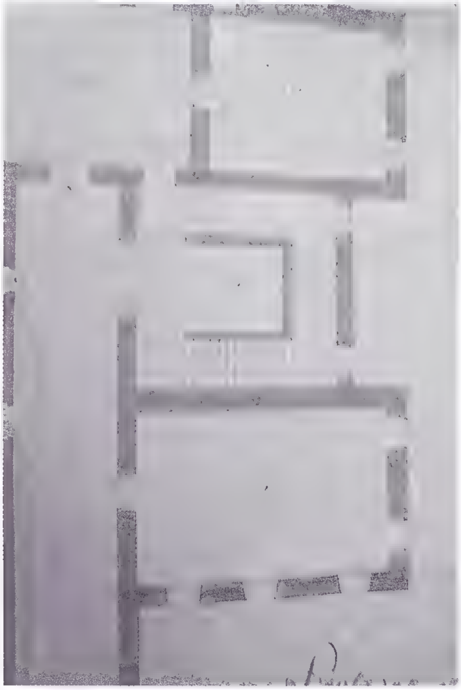
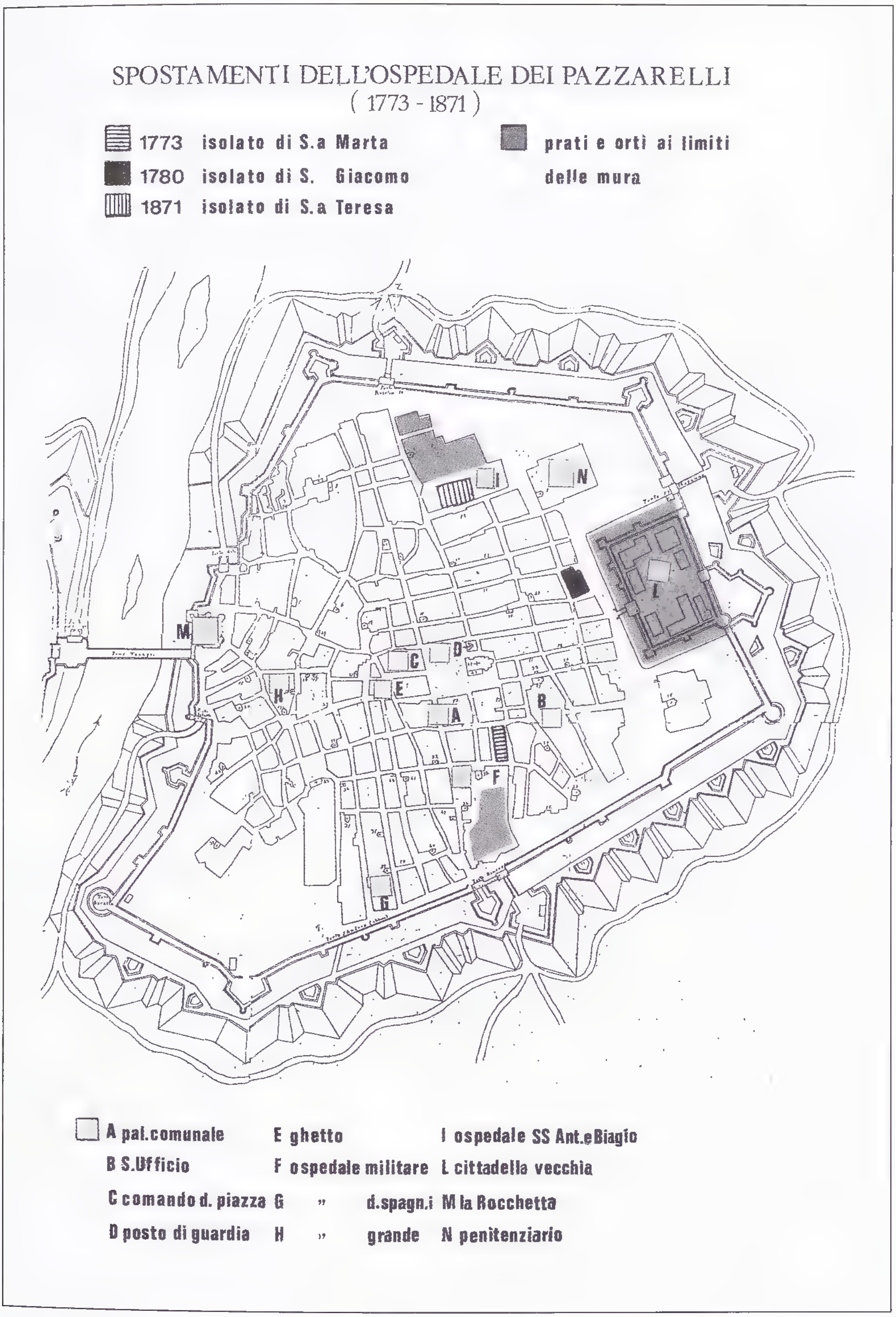


FIG. 6. Scalone del Collegio nel rilievo Valizzone (A.S.AL., ASCAL, serie III, cat. XVII, «Raccolta Valizzone», n. 2261/289).


SPOSTAMENTI DELL'OSPEDALE DEI PAZZARELLI
(1773 - 1871)
1773 isolato di S.a Marta
1780 isolato di S. Giacomo
1871 isolato di S.a Teresa
prati e orti ai limiti delle mura
A pal.comunale
B S.Ufficio
C comando d. piazza
D posto di guardia
E ghetto
F ospedale militare
G " d.spagn.i
H " grande
I ospedale SS Ant.eBiagio
L cittadella vecchia
M la Rocchetta
N penitenziario

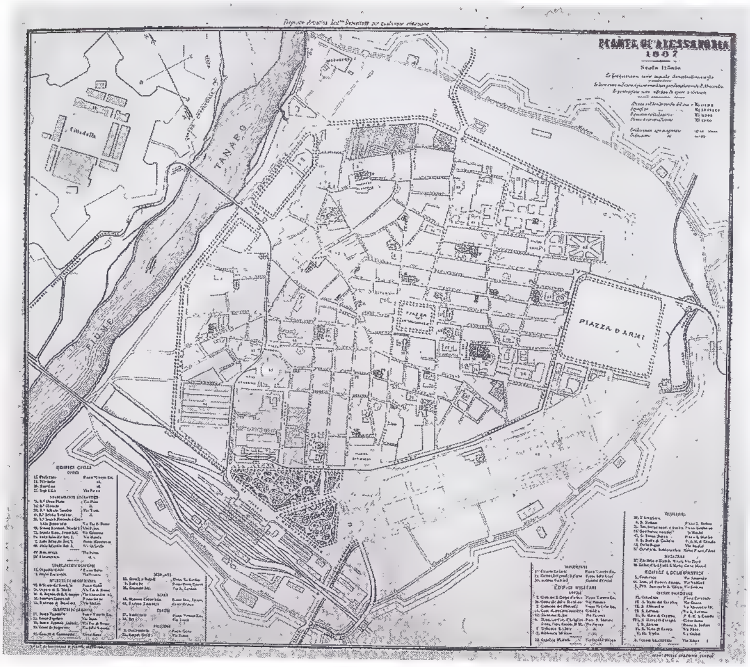


FIG. 1. Pianta di Alessandria con l'indicazione degli edifici più notevoli. Sovrimpressi i nomi dei *cantoni*. Evidenti le zone di espansione e gli interventi urbanistici previsti, 1887. (ASAL, ASCAl serie III, Cat. 17 «Disegni Piante Fotografie», n. 2273/19).

FAMIGLIA GUERCI

GIOVANNI BATTISTA

- FRANCESCO
  capomastro
  n. 12-5-1808 - m. 2-10-1880
  sposa Antonia Verzetti
  - CAV. GIOVANNI ANTONIO VINCENZO[1]
    n. 17-1-1832 - m. 1908
    sposa in prime nozze Francesca Vignale; in seconde
    Barbara Vignale
    - FRANCESCO[1]
      n. 26-2-1857
      m. 1905 (TO)
    - ANTONIA
      n. 7-7-1858
      sposa
      Michele Gabri
    - GIOVANNI VINCENZO VITTORIO[3]
      n. 7-2-1864,
      m. 28-8-1926
      sposa Erminia Ivaldi
      il 18-2-1890
    - GIOVANNINA
      n. 1867
      sposa dr. Ernesto
      Berretta
    - VITTORIO
      n. 1870
    - FRANCESCO VENANZIO
      n. 11-8-1872,
      m. 27-10-1959
      sposa
      Maria Amalia
      Evelina Pastorino
      - ERNESTO
        n. 3-12-1901
        (trasf.
        Torino 1934)
        sposa il
        24-4-1937
        Virginia
        Ronchino
    - GIUSEPPE FRANCESCO[5]
      n. 12-12-1874
      m. 11-3-1928
      sposa
      Rosa Giuseppina
      Malva
      il 30-12-1915
    - LORENZO[6]
      19-9-1876
    - CARMELINO CARLO GIOV.[7]
      n. 17-7-1878
    - LUIGIA
      n. il 17-6-1882
      sposa
      Carlo Montanaro
    - ANGELA MARIA
      n. 13-8-1885
      m. 12-12-1886
    - LETIZIA
      n. 27-10-1888
- GIUSEPPE
  capomastro
  n. 1817 - m. 1882
  sposa Luigia Pistarini

1) Proprietario di fornaci. - 2) Proprietario. Geometra. - 3) Proprietario. Commerciante. - 4) Ingegnere. - 5) Proprietario. Commerciante. Poi, impiegato in Provincia. - 6) Benestante. Farmacista. - 7) Benestante.
N.B. - Le stesse fonti anagrafiche danno, per le figlie, la dicitura «agiata».

FIG. 2. Albero genealogico della famiglia Guerci lungo la linea Giovanni Battista-Francesco-Giovanni Antonio Vincenzo-Francesco Venanzio-Ernesto. In nota le definizioni anagrafiche di professione e stato sociale.

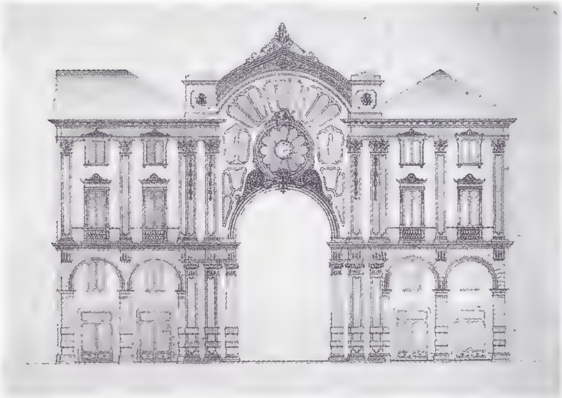


FIG. 3. Prospetto su Via San Giacomo-Piazza Vittorio Emanuele (e Via Roma) del *Passage* progettato da Francesco Guerci e Antonio Gatti nel 1877. AVG, cartella n. provv. 25.

FIG. 4. Edifici di Via S. Lorenzo fronteggianti lo sbocco di via Ferrara (*La Crosa*), presumibilmente all'epoca del progetto del *Passage*. AVG, cartella n. provv. 28.

FIG. 5. Disegno acquerellato per il progetto di una cappella. AVG, cartella n. provv. 22.

FIG. 6. Disegno a pastello per il progetto di ristrutturazione di un forno e laboratorio di pasticceria con bar e negozio. Prospetto della vetrina del negozio e dell'ingresso. AVG, cartella n. provv. 43.

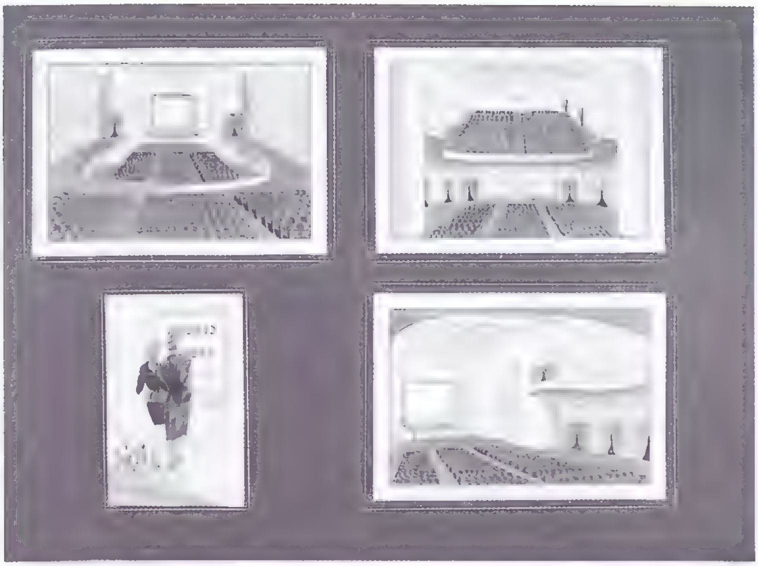


FIG. 7. Pagina di *brochure* con acquerelli per il progetto del cinema Galleria, circa 1948. AVG, cartella n. provv. 3.

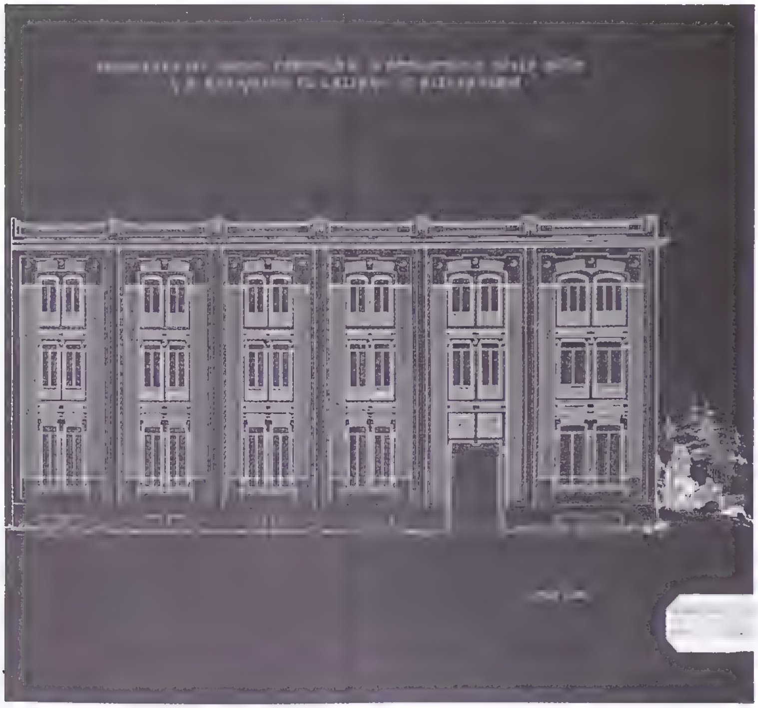


FIG. 8. Cianografia del «Prospetto del nuovo fabbricato d'ampliamento della Ditta G.B. Borsalino fu Lazzaro in Alessandria» (Impresa Fonio e Lucchesi, Costruzioni in cemento, Milano). AVG, cart. n. provv. 33).

FIG 9. Venanzio Guerci: progetto del Palazzo delle Poste, 1932-1933. Veduta dall'alto su Piazzetta della Lega. (Non realizzato). Disegno a matita. AVG, cartella n. provv. 26.

FIG. 10. Venanzio Guerci: progetto del Palazzo dei Fasci e delle Corporazioni. Veduta di scorcio su Via S. Lorenzo - Via Piacenza. (Non realizzato). Disegno a matita. AVG, cartella n. provv. 46.

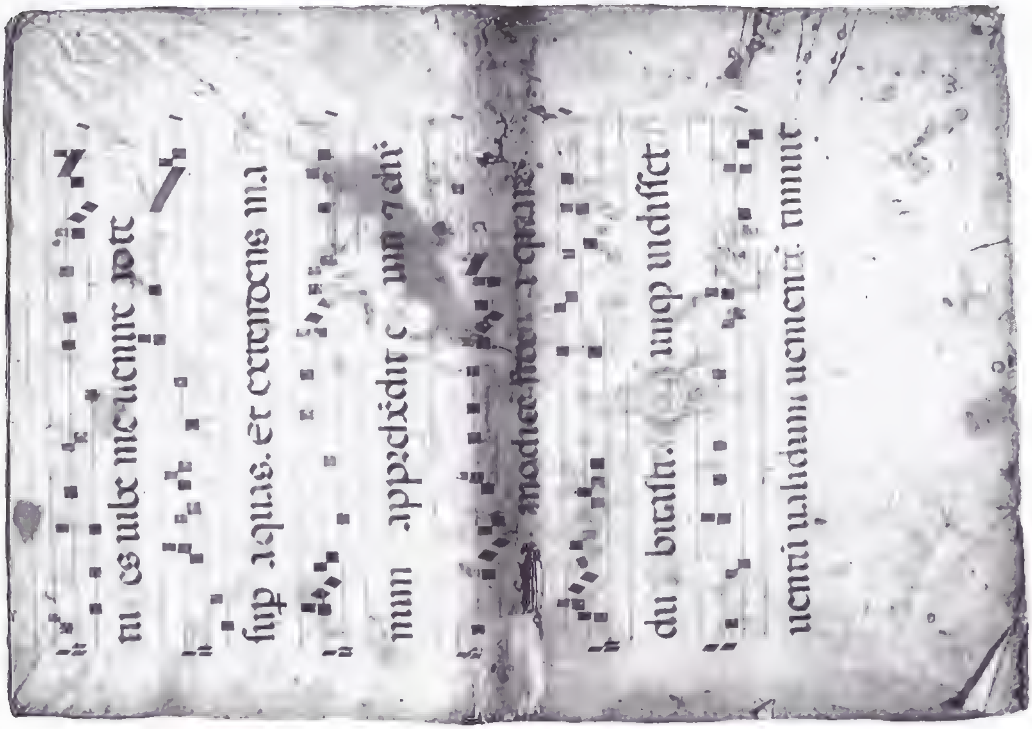
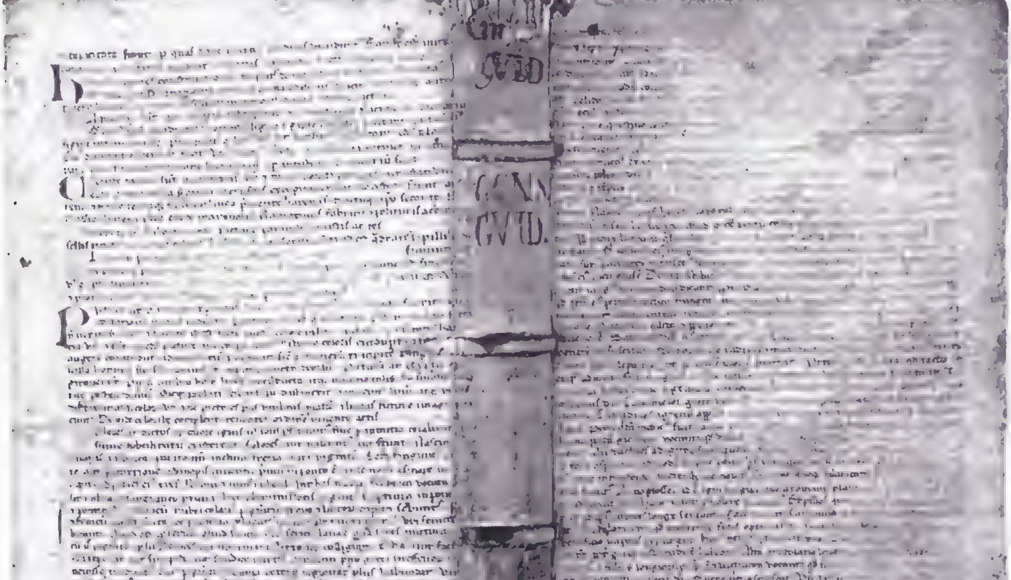
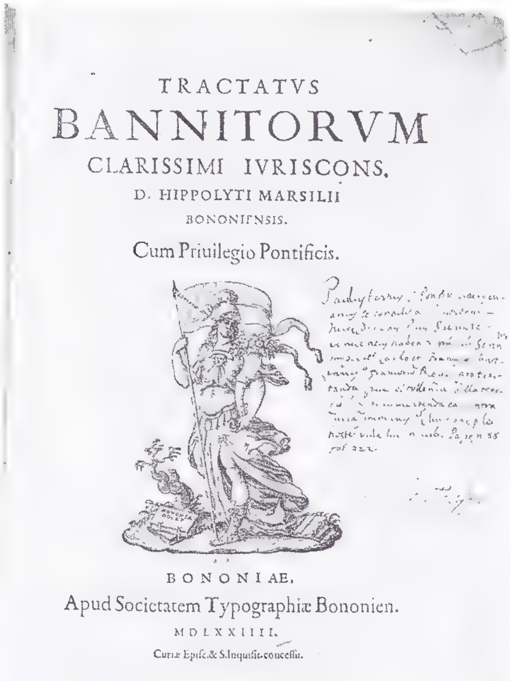
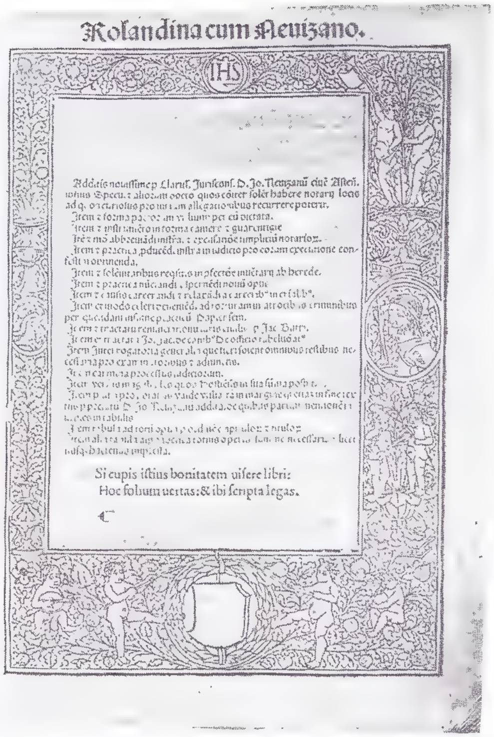


FIG. 1-2. Esempi di legatura mediante l'utilizzo di pergamene già usate per altri scopi. Nella fattispecie figurano una pagina di antifonario e una di scrittura con capilettera decorati.

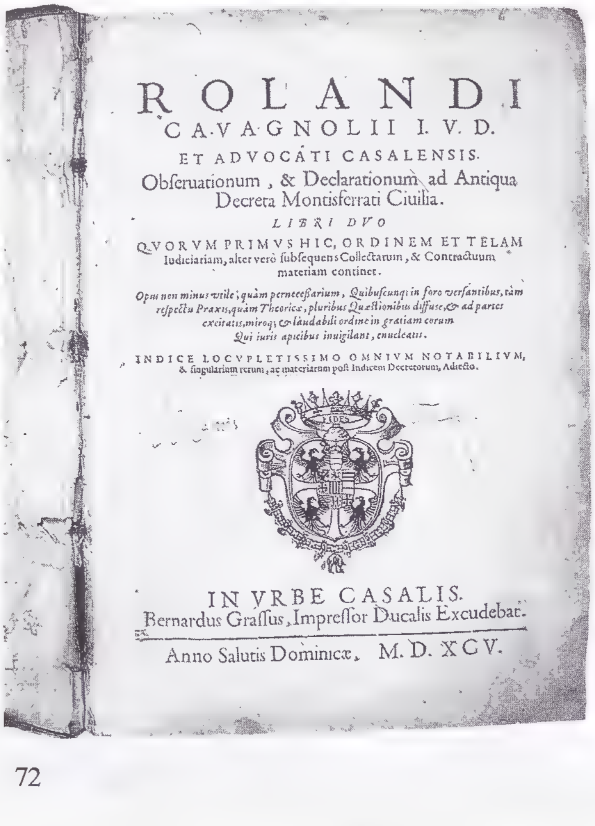



TRACTATVS
BANNITORVM
CLARISSIMI IVRISCONS.
D. HIPPOLYTI MARSILII
BONONIENSIS.
Cum Priuilegio Pontificis.

BONONIAE,
Apud Societatem Typographiæ Bononien.
MDLXXIIII.
Curiæ Episc. & S. Inquisit. concessu.


Rolandina cum Neuizano.

Si cupis istius bonitatem uisere libri:
Hoc solum uertas: & ibi scripta legas.

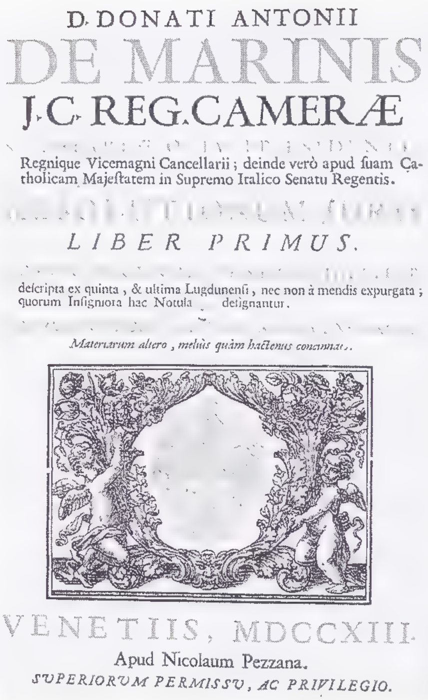

ROLANDI
CAVAGNOLII I. V. D.
ET ADVOCATI CASALENSIS.
Obseruationum, & Declarationum ad Antiqua
Decreta Montisferrati Ciuilia.
LIBRI DVO
QVORVM PRIMVS HIC, ORDINEM ET TELAM
Iudiciariam, alter verò subsequens Collectarum, & Contractuum
materiam continet.
Opus non minus vtile, quàm pernecessarium, Quibuscunq; in foro versantibus, tàm respectu Praxis, quàm Theoricæ, pluribus Quæstionibus diffuse, & ad partes excitatis, miroq; & laudabili ordine in gratiam eorum Qui iuris apicibus inuigilant, enucleatis.
INDICE LOCVPLETISSIMO OMNIVM NOTABILIVM, & singularium rerum, ac materiarum post Indicem Decretorum, Adiecto.

IN VRBE CASALIS.
Bernardus Grassus, Impressor Ducalis Excudebat.
Anno Salutis Dominicæ, M. D. XCV.

FIG. 3. Frontespizio del *Tractatus Bannitorum*, stampato a Bologna nel 1573, arricchito da un manoscritto a lato del fregio della tipografia. Ex Libris di C. Firuffini.

FIG. 4. Frontespizio dell'importante trattato del Rolandino de' Passeggeri *Summa Rolandina dell'arte del Notariato...* stampato a Torino nel 1580.

FIG. 5. Frontespizio della cinquecentina *Observationibus Declaratiorum...* dell'avvocato Rolandi Cavagnolo, stampata a Casale Monferrato nel 1595.


D. DONATI ANTONII
DE MARINIS
J.C. REG. CAMERÆ
Regnique Vicemagni Cancellarii; deinde verò apud suam Catholicam Majestatem in Supremo Italico Senatu Regentis.
LIBER PRIMUS.
descripta ex quinta, & ultima Lugdunensi, nec non à mendis expurgata; quorum Insigniora hac Notula designantur.
Materiarum altero, meliùs quàm hactenus concinnat...
VENETIIS, MDCCXIII.
Apud Nicolaum Pezzana.
SVPERIORVM PERMISSV, AC PRIVILEGIO.

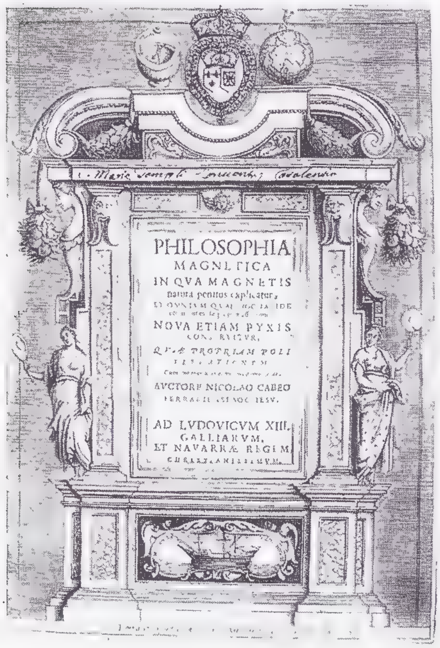


FIG. 6. Antiporta dell'*Opera Legalia Postuma* di Marcello Marciano, Napoli 1680, ex libris di Ambrogio Stortiglione.

FIG. 7. Il *Resolutionum Iuris* di Antonio Donati, Venezia, 1713.

FIG. 8. Antiporta del trattato *Philosophia Magnetica...* di Nicolò Cabeo, stampato a Ferrara nel 1629; ex libris del Convento S. Maria del Tempio di Casale M.to.

D.O.M.A

ALCHYMIA ANDREÆ LIBAVII, RECOGNITA, EMENDATA, ET aucta, cum dogmatibus & experimentis nonnullis;

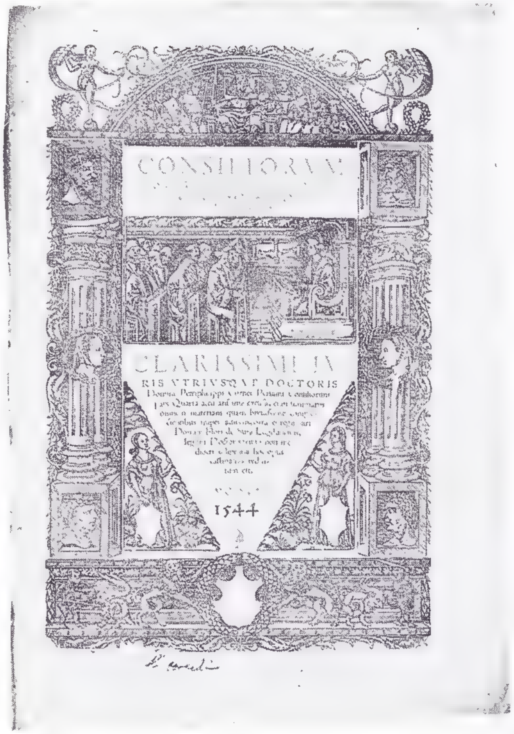
TVM COMMENTARIO Medico Physico Chymico:

GALENVS ARISTOTELES

FRANCOFVRTI,

Excudebat Joannes Saurius, impensis Petri Kopffii.

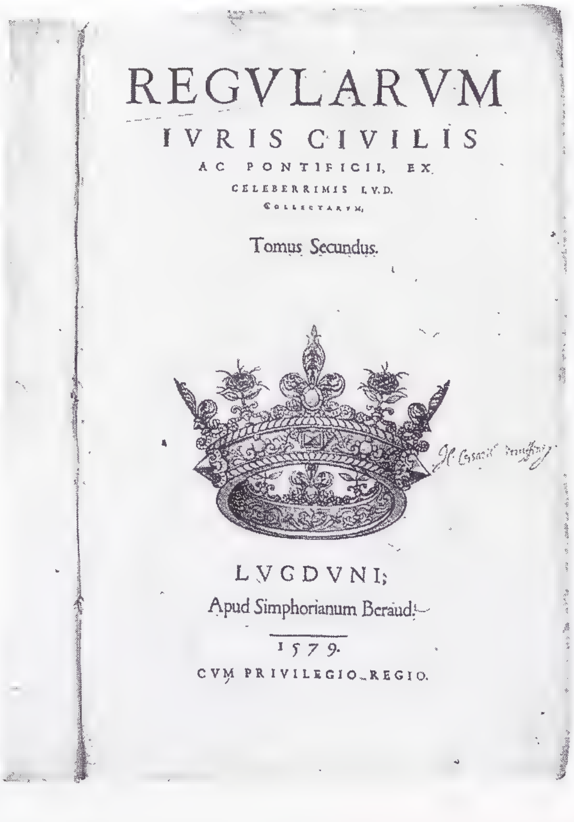
Anno clɔ. Iɔ. VI.



CONSILIORVM

CLARISSIMI IV RIS VTRIVSQVE DOCTORIS

1544



REGVLARVM IVRIS CIVILIS AC PONTIFICII, EX CELEBERRIMIS I.V.D. COLLECTARVM,

Tomus Secundus.

LVGDVNI;

Apud Simphorianum Beraud.

1579.

CVM PRIVILEGIO REGIO.

FIG. 9. Di Andreas Libau il libro secondo *Alchymia* pubblicato a Francoforte nel 1606.

FIG. 10. *Consiliorum D. Petri Philippi Cornei in quatuor partes digestorum volumen quartum*, stampato a Lione nel 1544, ex libris di Ottobelli.

FIG. 11. Il tomo secondo del *Reguliarum Iuris Civilis*, impresso a Lione nel 1579; ex libris di C. Firuffini.

FIG. 1. La Cappella della Concezione dopo il crollo del 1980. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 2. Maestro Antonio, particolare della firma lacunosa, durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

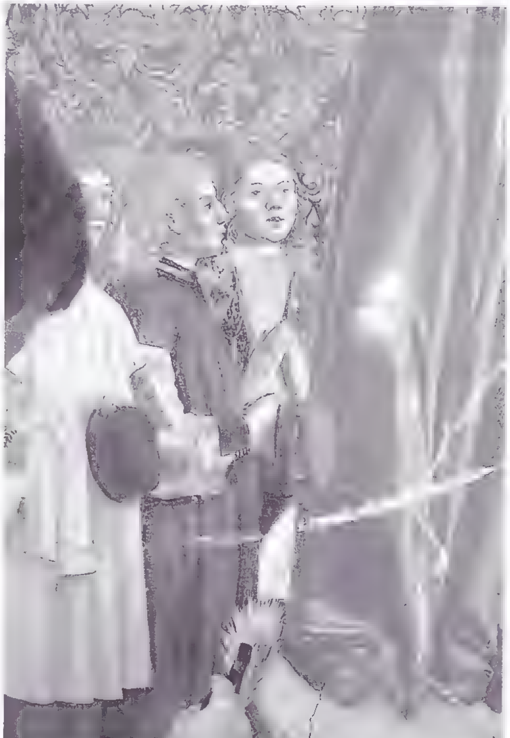


FIG. 3. Maestro Antonio, *La Madonna della Misericorda,* durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 4. Maestro Antonio, *La Madonna della Misericordia,* particolare dei devoti, durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG 5. Maestro Antonio, *La Madonna della Misericordia*, particolare delle devote, durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 6. Maestro Antonio, *Sposalizio*, durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 7. Maestro Antonio, *Sposalizio,* particolare, durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 8. Maestro Antonio, *Sposalizio,* particolare, durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 9. Maestro Antonio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio* (?), durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 10. Maestro Antonio, *Cacciata di Gioacchino dal tempio* (?), durante il restauro. Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 11. Gandolfino da Roreto, *Natività con san Felice Papa.* Frugarolo, Parrocchiale di San Felice.

FIG. 12. Gandolfino da Roreto, *Madonna col Bambino in trono.* Felizzano, Parrocchiale di San Michele (già in San Pietro).

FIG. 13. Gandolfino da Roreto, *Sant'Apollonia.* Felizzano, Parrocchiale di San Michele (già in San Pietro).

FIG. 14. Maestro lombardo (Maestro Antonio?), Affreschi dell'abside. Felizzano, San Rocco.

FIG. 15. Maestro lombardo (Maestro Antonio?), *Madonna col Bambino in trono tra i santi Michele, Rocco, Sebastiano, Pietro e Stefano.* Felizzano, San Rocco.

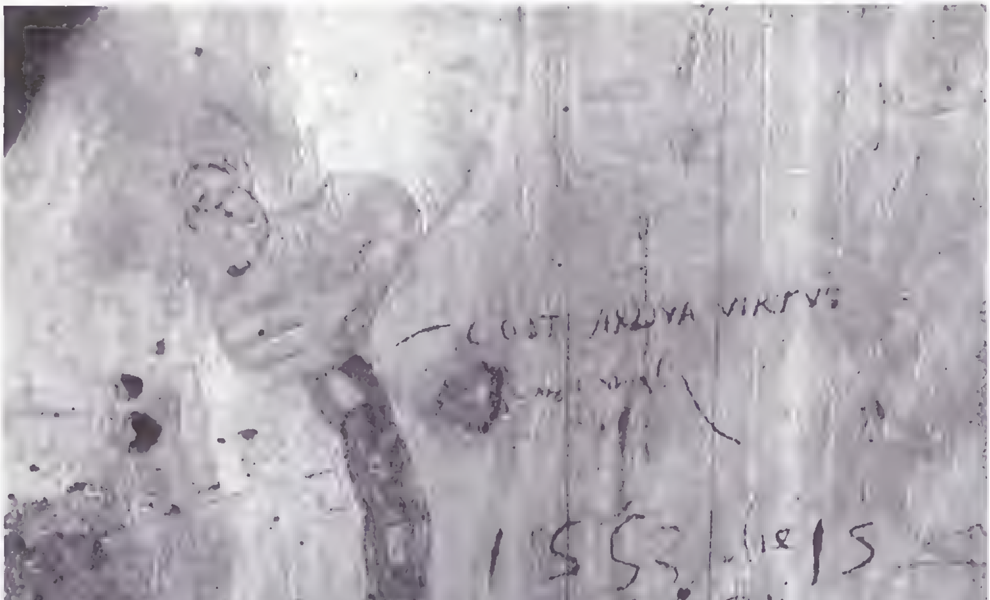
FIG. 16. Maestro lombardo (Maestro Antonio?), *San Sebastiano.* Felizzano, San Rocco.

FIG. 17. Maestro lombardo (Maestro Antonio?), *Cristo nella mandorla*, particolare. Felizzano, San Rocco.

FIG. 18. Maestro lombardo (Maestro Antonio?), *Il leone di San Marco.* Felizzano, San Rocco.

FIG. 19. Felizzano, San Rocco, particolare delle scritte graffite sugli affreschi.

FIG. 20. Felizzano, San Rocco, particolare delle scritte graffite sugli affreschi.



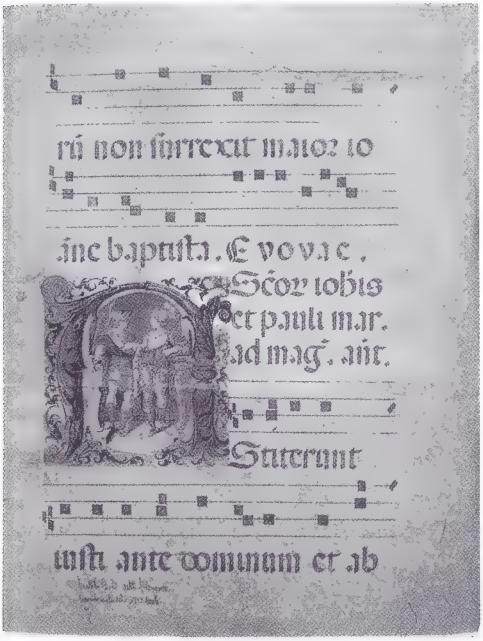


FIG. 1. *Due Santi guerrieri*, miniatura ritagliata, mercato antiquario.

FIG. 2. *Corale n. 33*, f. 1r part. Alessandria, Museo Civico.

FIG. 3. Giovanni Battista Castello, *Calvario*. Vercelli, Museo Borgogna.

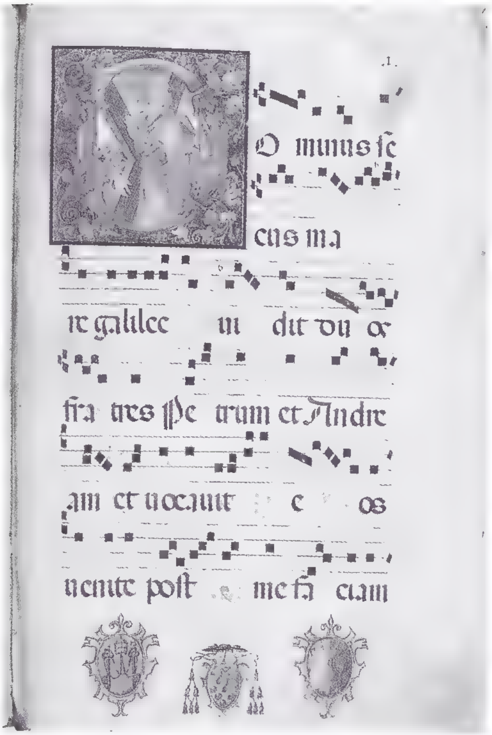


FIG. 4. Benedetto da Bergamo, *Sant'Andrea, Graduale XII 7 della Cappella Giulia*, f. 1r part. Biblioteca Vaticana.

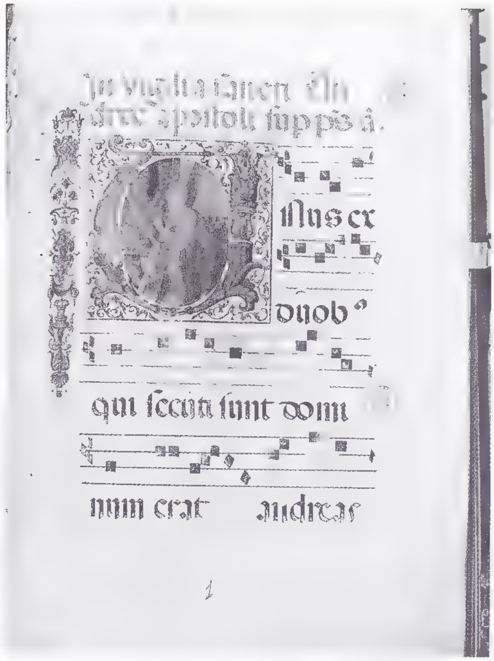


FIG. 6. Benedetto da Bergamo, *Corale n. 24*, f. 1r part. Alessandria, Museo Civico.

FIG. 5. Benedetto da Bergamo, *Sant'Andrea, Graduale XII 7 della Cappella Giulia*, f. 1r part. Biblioteca Vaticana.

FIG. 7. Apollonio de' Bonfratelli, *Pontificale*, ms. Ashb. 858, f. 5v. Firenze, Biblioteca Laurenziana.

FIG. 8. Apollonio de' Bonfratelli, *Pontificale*, ms. Ashb. 858, f. 5v part. Firenze, Biblioteca Laurenziana.

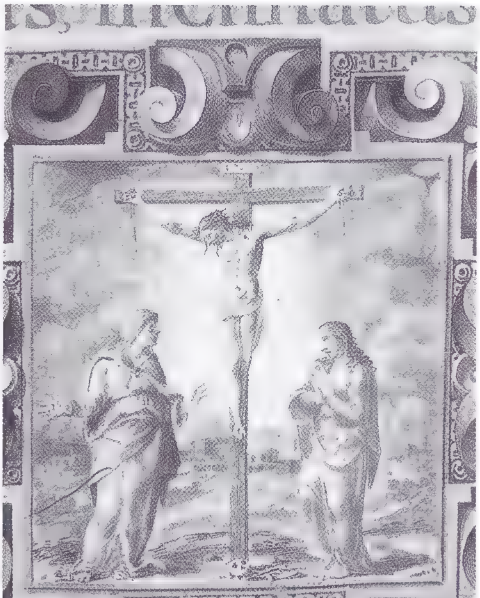


FIG. 9. Apollonio de' Bonfratelli, *Pontificale*, ms. Ashb. 858, f. 24r part. Firenze, Biblioteca Laurenziana.

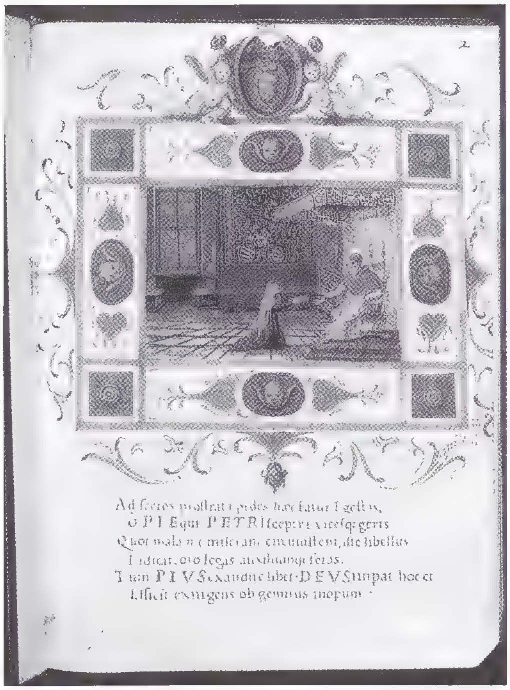


FIG. 10. *Enchiridion Privilegiorum Pauperum*, ms. Ashb. 959, f. 2r. Firenze, Biblioteca Laurenziana.

FIG. 11. G.B. Capocaccia, *Santa Maria Maddalena intercede in favore del card. Michele Bonelli, per le preghiere di papa Pio V*, c. 1566-1567, cera policroma. Torino, Museo Civico.

FIG. 1. Andrea Pozzo, *Morte di san Francesco Saverio*, 1670-1675. Grazzano Badoglio, Parrocchiale.

FIG. 2. Andrea Pozzo, *Predica di san Francesco Saverio*, 1678-1679 (?). Novi Ligure, Collegiata.

FIG. 1. Alessandria, Santa Maria di Castello. Gruppo del *Santo Sepolcro.*

FIG. 2. Andrea Mantegna, *Seppellimento di Cristo*. Incisione (Hind V, 10,2).

FIG. 3. Alessandria, Santa Maria di Castello. Gruppo del *Santo Sepolcro*, particolare.

FIG. 4. Alessandria, Santa Maria di Castello. Gruppo del *Santo Sepolcro*, Giuseppe d'Arimatea e la Madonna.

FIG. 5. Alessandria, Santa Maria di Castello. Gruppo del *Santo Sepolcro*, Nicodemo.

FIG. 6. Alessandria, Santa Maria di Castello. Gruppo del *Santo Sepolcro*, la Madonna tra Maria di Cleofa e Maria Salome.

FIG. 7. Alessandria, Santa Maria di Castello. Gruppo del *Santo Sepolcro*, Maria Maddalena.

FIG. 1. Andrea Lanzani, *Nascita della Vergine*. Santa Maria di Castello.

FIG. 2. Andrea Lanzani (?), *San Gerolamo penitente*. San Lorenzo.

FIG. 3. Andrea Lanzani (?), *Santa Maria Maddalena*. San Lorenzo.

FIG. 4. Giacomo Antonio Giovannini e Figurista (Giovanni Carlo Aliberti?), Affreschi nella cappella del Palazzo Vescovile (distrutti).

FIG. 5. Giovanni Carlo Aliberti (?), *San Giovanni Battista*. Ex cappella del Palazzo Vescovile.

FIG. 6. Pietro Antonio Pozzo, Affreschi in San Lorenzo.

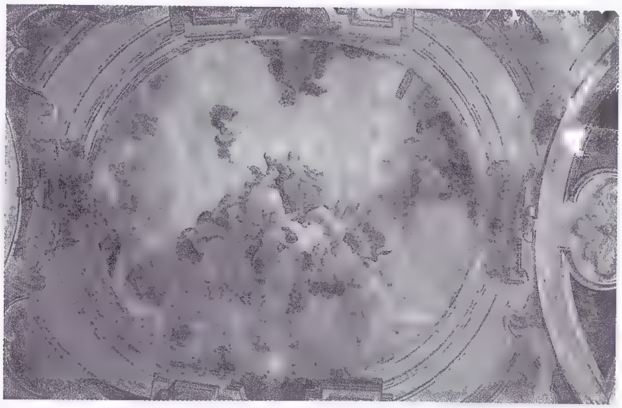


FIG. 7. Ignoto Figurista, *Vergine in gloria.* San Lorenzo, volta del presbiterio.

FIG. 8. Pittore lombardo, seconda metà del XVIII secolo, *San Francesco di Sales in gloria venerato da Santa Giovanna Francesca di Chantal.* San Lorenzo.

FIG. 9. Giovanni Antonio Cucchi, *Nozze di Ercole ed Ebe.* Palazzo Ghilini.

FIG. 10. Giovanni Antonio Cucchi. *Nascita di Ercole.* Palazzo Ghilini.

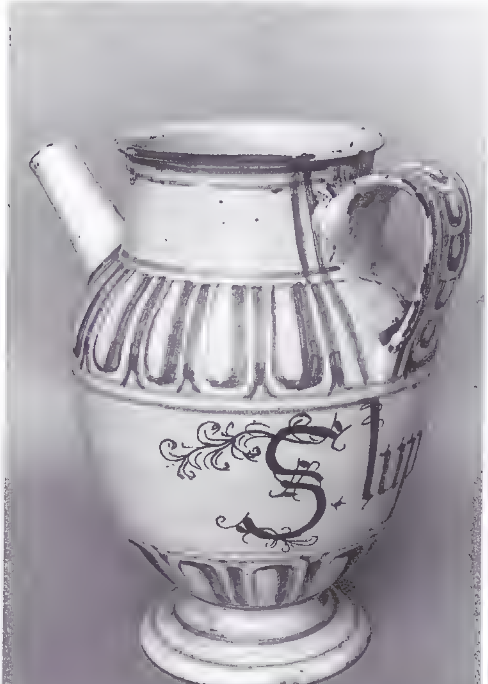
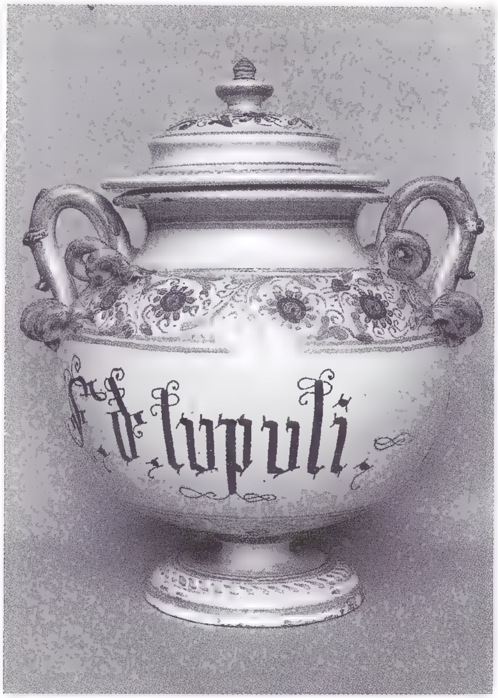


FIG. 1. Manifattura savonese, *Albarello*, fine XVII secolo. Maiolica. Iscrizione: «EMP. DIAPH. FRIGI. D» (Emplastrum Diaphoeni con Frigidans), alt. cm 18, largh. max. cm 12, diam. bocca cm 10, diam. piede cm 8,5. Alessandria, ospedale Civile, Farmacia, scheda ICCD. 01/00027636.

FIG. 2. Manifattura savonese, *Albarello*, fine XVII secolo. Maiolica. Iscrizioni: «A», «B» «CONF. CASS. D.» (Confectio Cassiae Dulcis), alt. cm 16,5, largh. max. cm 11, diam. bocca cm 9,5, diam. piede cm 8,5. Alessandria, Ospedale Civile, Farmacia, scheda ICCD. 01/00030972.

FIG. 3. Manifattura ligure?, *Brocca*, XVII-XVIII secolo. Maiolica. Iscrizione: «S. LUPULORU» (Syrupus Lupulorum), alt. cm 21, largh. max cm 21, diam. bocca cm 10,5, diam. piede cm 10. Alessandria, Ospedale Civile, Farmacia, scheda ICCD. 01/00030979.



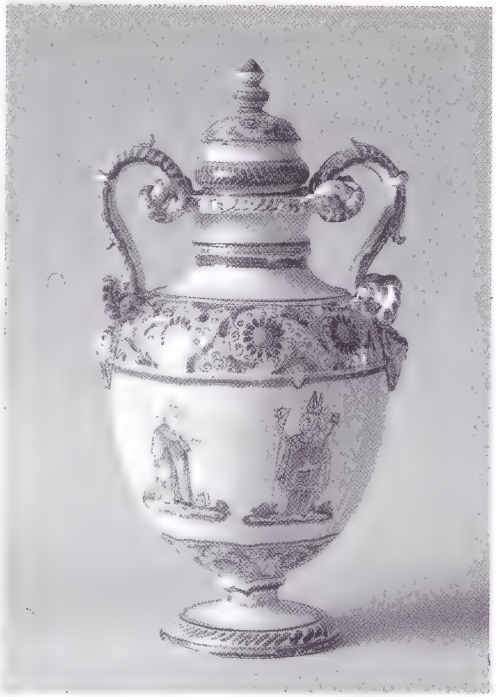


FIG. 4. Manifattura savonese, *Grande vaso con coperchio*, fine XVII secolo. Maiolica. Iscrizione: «S.D. LUPULI» (Syrupus de Lupulis), alt. tot. cm 41, largh. max cm 32, diam. bocca cm 20, diam. piede cm 15. Alessandria, Ospedale Civile, Farmacia, scheda ICCD. 01/00030969.

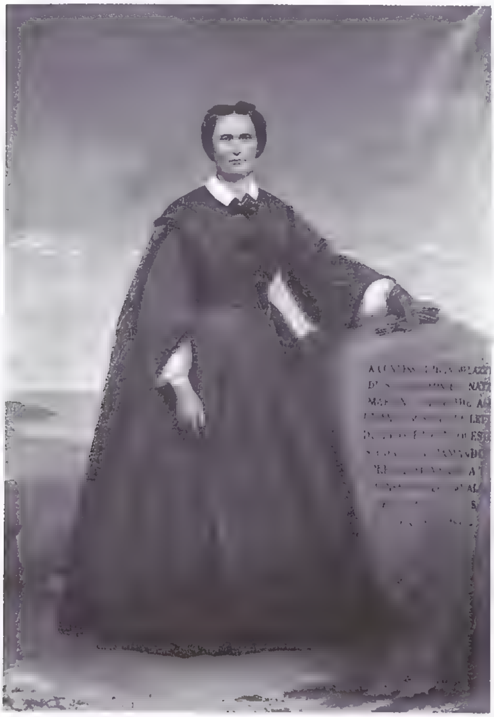
FIG. 5. Manifattura savonese, *Grande vaso con coperchio*, fine XVII secolo. Maiolica. Iscrizione: «S. ROSATI. SOLL.», alt. cm 59, largh. max. cm 32, diam. piede cm 19. Torino, Museo Civico d'Arte Antica, inv. 1358, 3284/C.

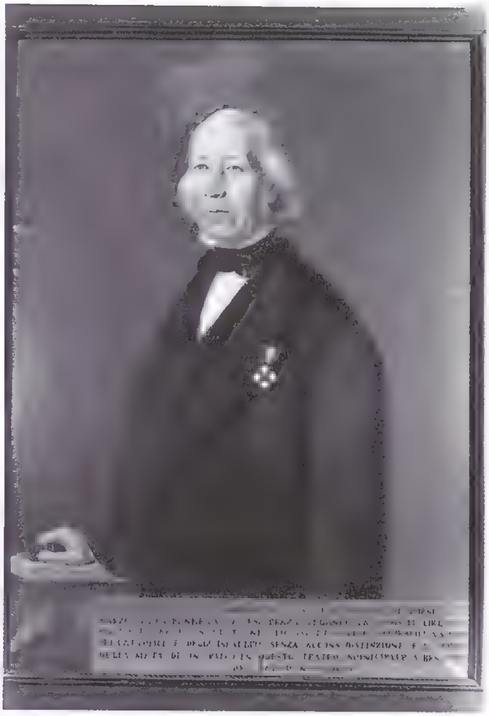
FIG. 6. Francesco Mensi, *Ritratto di Luigia Melazzi di S. Bartolomeo*, 1874, olio su tela, cm 200 x 138. Alessandria, Ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00031308.

FIG. 7. Francesco Mensi, *Ritratto di Emilio Zani del.Fra*, 1878, olio su tela, cm 203 x 137. Alessandria, Ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00030985.

FIG. 8. Francesco Mensi, *Ritratto di Elia Levi Deveali*, 1878, olio su tela, cm 100 x 74. Alessandria, Ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00030982.

FIG. 9. Francesco Mensi, *Ritratto di Francesco Franzini*, 1882, olio su tela, cm 193 x 138. Alessandria, ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00034237.





A PERENNE MEMORIA DEL CANONICO FRANZINI FRANCESCO

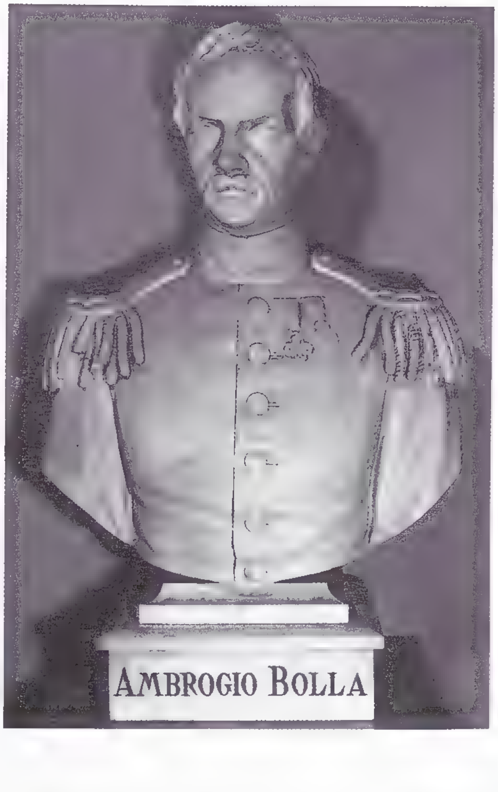
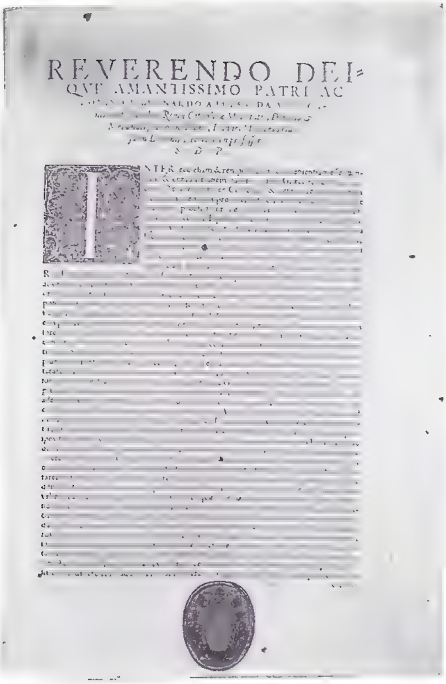


FIG. 10. Giuseppe Dini, *Busto raffigurante Francesco Franzini*, 1882, marmo, cm 81 x 57 x 38. Alessandria, Ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00038133.

FIG. 11. Giuseppe Dini, *Busto raffigurante Francesco Pozzi*, 1884, marmo, cm 60 x 47 x 27. Alessandria, Ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00038134.

FIG. 12. Silvestro Simonetta, *Busto raffigurante Ambrogio Bolla*, 1861, marmo, cm 80 x 52 x 27. Alessandria, Ospedale Civile, salone delle adunanze, scheda ICCD. 01/00038131.



REVERENDO DEI-
QVE AMANTISSIMO PATRI AC

FIG. 1. Gandolfino da Roreto, *Polittico.* Particolare (Museo Civico di Alessandria).

FIG. 2. Gandolfino da Roreto, *Polittico.* Particolare (Museo Civico di Alessandria).

FIG. 3. Orsola Caccia, *Santa in lettura.* Particolare (Museo Civico di Alessandria).

FIG. 4. *Decretum D. Ivonis* (Bibl. Civica di Alessandria).

FIG. 5. Legatura impressa a freddo con superlibros (Bibl. Civica di Alessandria).

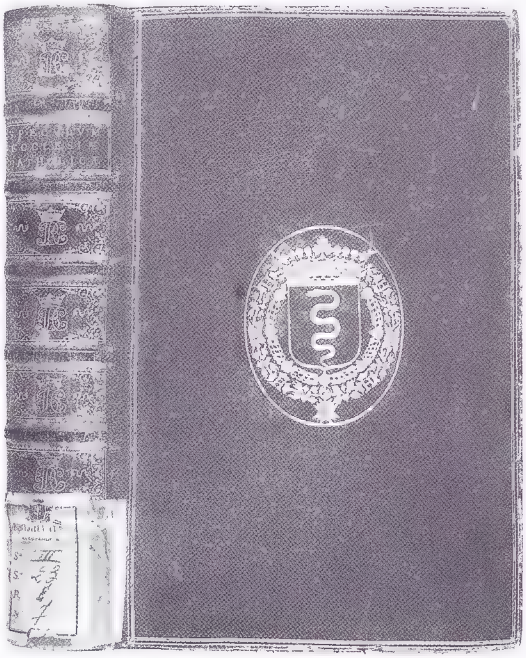


FIG. 6. Legatura alle armi del Colbert. (Bibl. Civica di Alessandria).

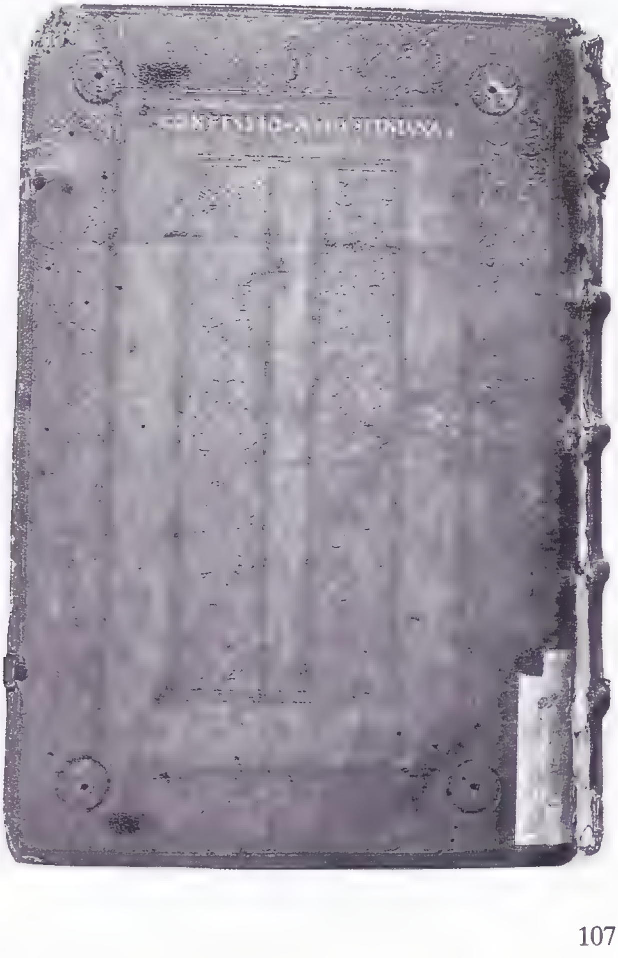


FIG. 7. Legatura veneziana. (Bibl. RR.PP. Cappuccini, Alessandria).

FIG. 8. Legatura impressa a freddo con superlibros. (Bibl. Civica di Alessandria).

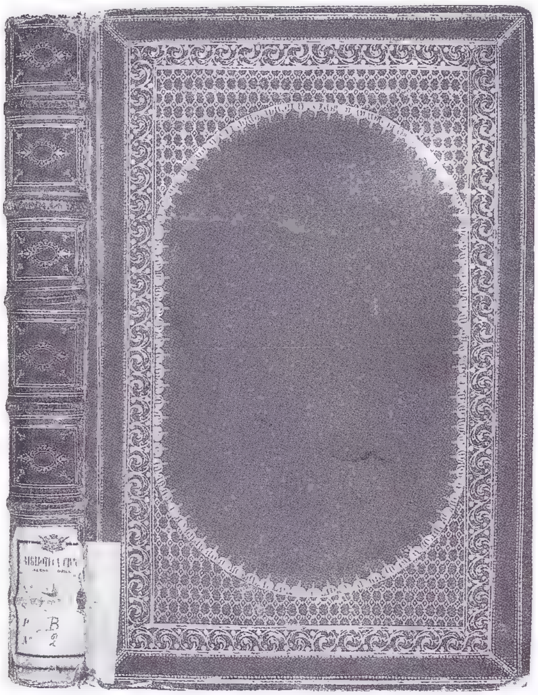


FIG. 9. Legatura dell'Italia settentrionale.
(Bibl. Civica di Alessandria).

FIG. 10. Legatura torinese (Giacomo Daniele Sattler).
(Bibl. RR.PP. Cappuccini, Alessandria).

FIG. 12. Legatura francese doublée. (Coll. privata, Alessandria).

FIG. 13. Idem. Risguardo.

FIG. 11. Legatura torinese (Giovanni Gaspare Vipfli). (Coll. privata, Alessandria).

FIG. 14. Legatura alle armi sabaude. (Bibl. Civica, Alessandria).

FIG. 1. Alessandria, Cattedrale, Calice del vescovo *de Capitaneis*.

FIG. 3. Alessandria, Cattedrale, particolare della base del calice de Capitaneis.

FIG. 2. Casale Monferrato, Cattedrale, Reliquiario della S. Croce: niello con San Pietro martire.

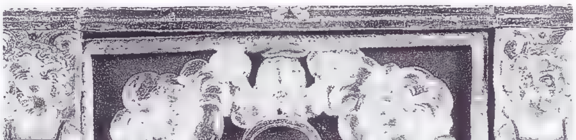


FIG. 5. Alessandria, Cattedrale, particolare della stauroteca.

FIG. 4. Alessandria, Cattedrale, Reliquiario della Santa Croce

FIG. 6. Alessandria, Cattedrale, Braccio reliquiario di san Sebastiano.

FIG. 7. Alessandria, Cattedrale, particolare del braccio reliquiario.

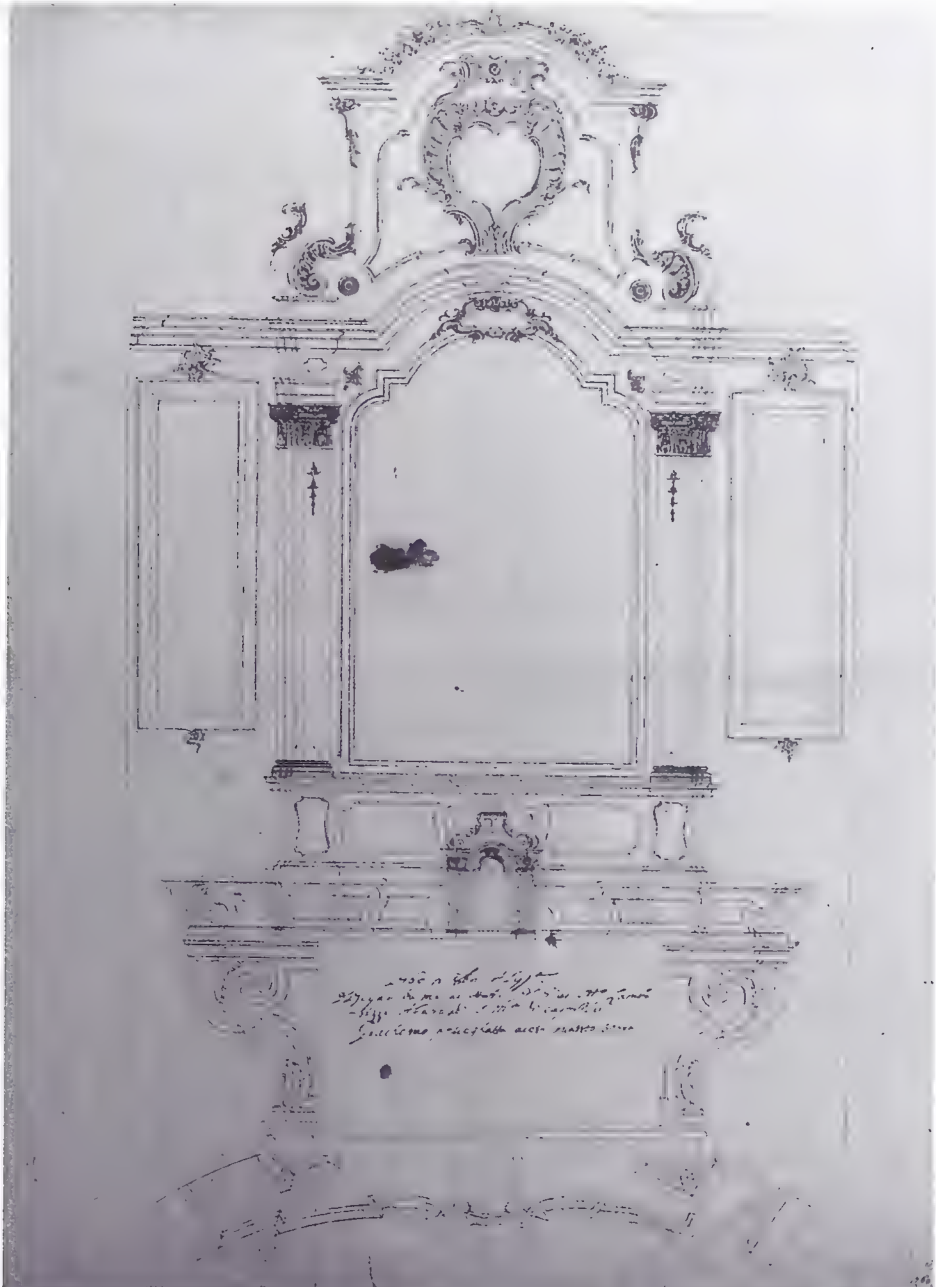


FIG. 1. Alessandria, Santa Maria di Castello, Giuseppe Castelli, (*Progetto per un altare*), 1760, scala trabucchi, disegno a penna acquerellato. ASCAL, *Disegni Valizzone*, Cartella I, n. 273.

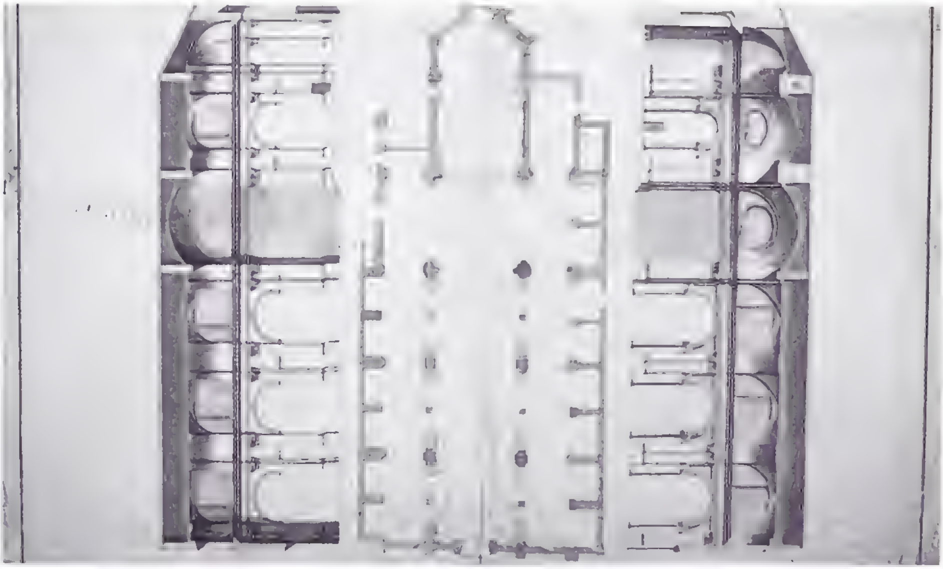


FIG. 2. Alessandria, Santa Maria di Castello, Anonimo, (*Progetti di ristrutturazione dell'edificio*), s.d. (ma seconda metà del XVIII secolo), scala trabucchi, disegno a penna acquerellato. ASCAL, *Disegni Valizzone*, Cartella II, n. 322.

FIG. 3. Alessandria, Giuseppe Antonio Ceretto, *Pianta regolare del sito gerbido pascolativo con Moroni, posseduto dalla Canonica, e Canonici Lateranensi dell'Abbaziale di Santa Maria di Castello, colle Case al Medesimo coerenti, con le loro rispettive aperture corrispondenti a detto Gerbido, situato nella presente Città, e nell'isola di S. Croce.* Alessandria, 4 febbraio 1763, Scala trabucchi 20 di Piemonte, disegno a penna acquerellato. AST, Camerale, *Tipi del Senato*, sez. III, m. II, n. 11.

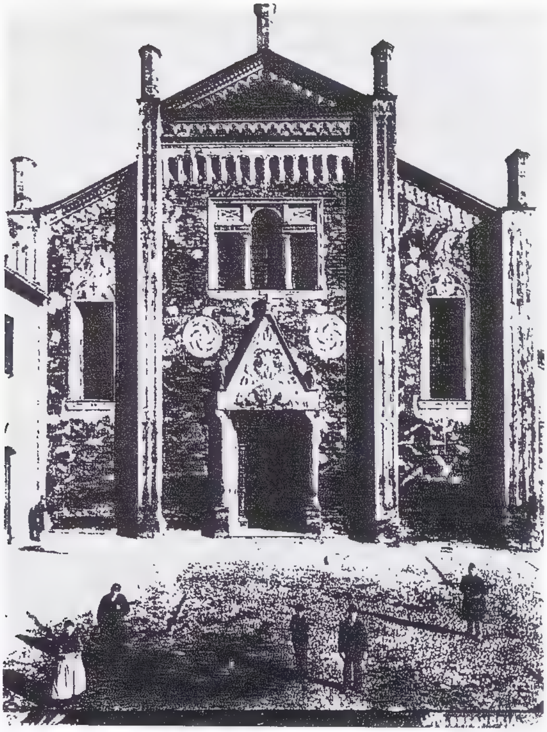
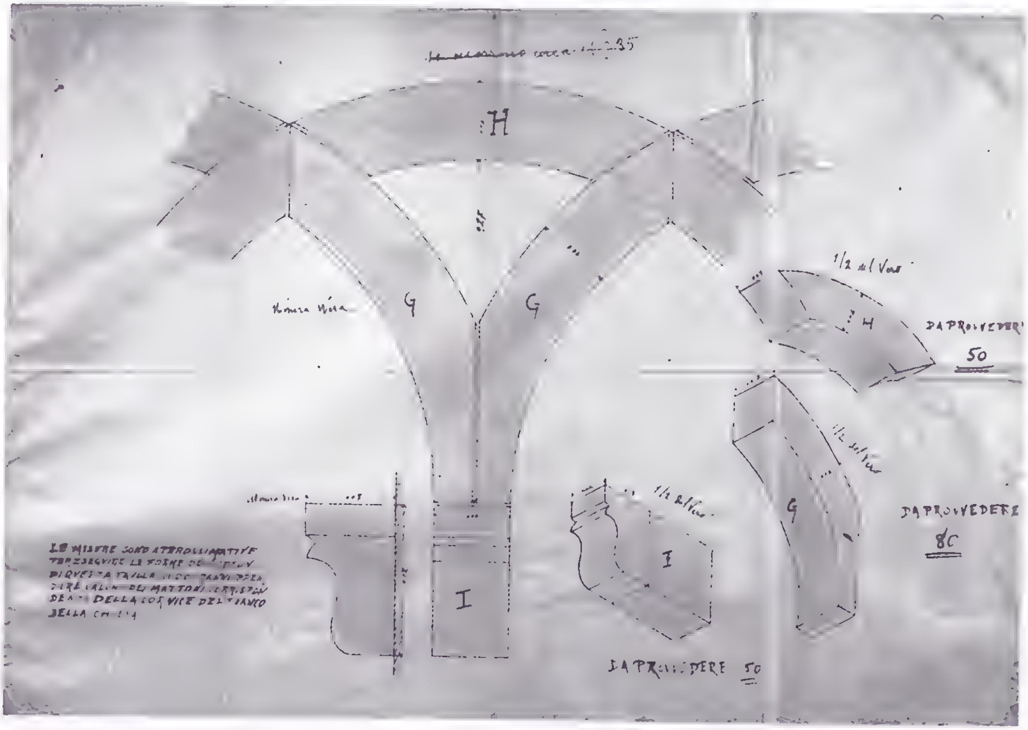


FIG. 4. Alessandria, Santa Maria di Castello, Visione della facciata della chiesa prima degli interventi di restauro e di abbassamento della piazza, fotografia Castellani.

FIG. 6. Alessandria, Santa Maria di Castello, Anonimo (ma Cesare Bertea), *Progetto di restauro / della Chiesa di Santa Maria di Castello / di Alessandria*, s.d. (ma tra il 1911 ed il 1816), s.s., disegno a penna acquerellato. MCAL, *Fondo Guerci*, cartella 13, da inventariare.

FIG. 5. Alessandria, S. Straneo, *Chiesa Parrocchiale di S.M. di Castello / Progetto di alzamento del campanile per collocamento di un orologio*, Alessandria, 17 marzo 1887, Scala 1:100, disegno a penna acquerellato. ASCAL, serie III, *Pratiche vecchie relative a strade piazze e campanili*, m. 1543.

FIG. 7. Alessandria, Santa Maria di Castello, Anonimo, *(Particolare del coronamento ad archetti pensili del cornicione)*, s.d., s.s., disegno a penna acquerellato. MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare.



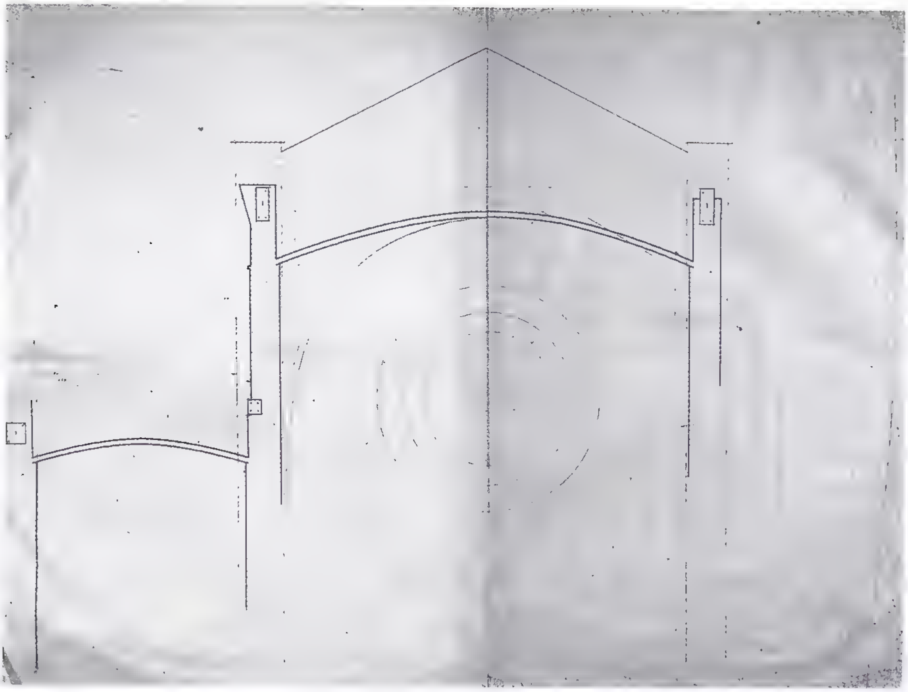
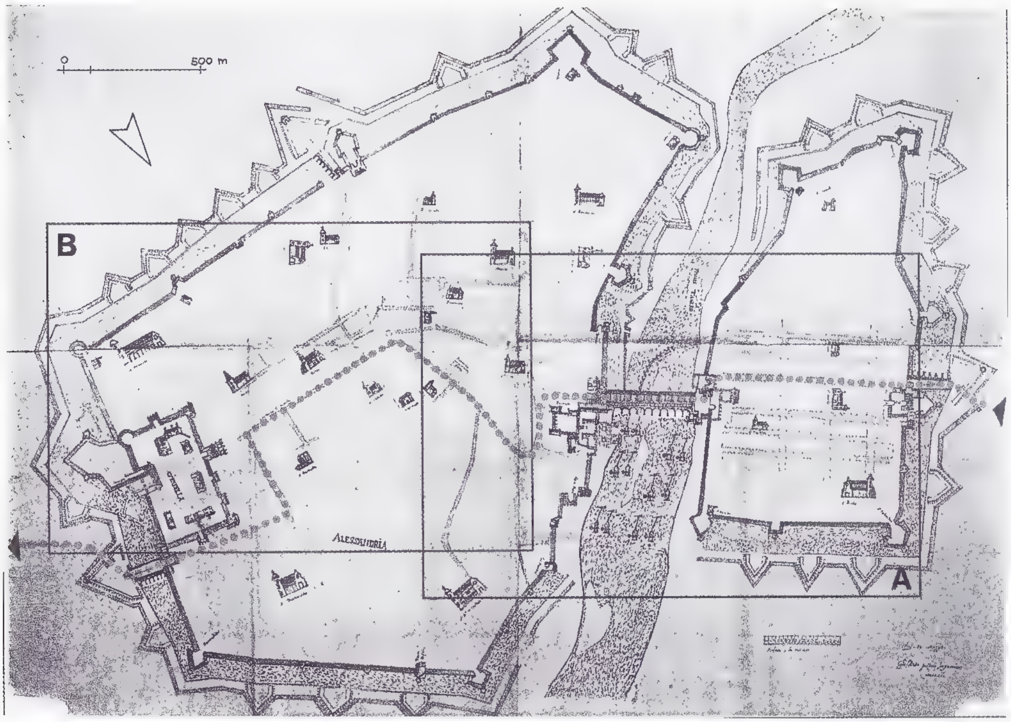


FIG. 8. Alessandria, Santa Maria di Castello, Venanzio Guerci, (*Progetto di consolidamento*), s.d. (ma tra il 1923 ed il 1924), s.s. (scala metrica), disegno a penna rossa e nera su carta trasparente. MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare.

FIG. 9. Alessandria, Santa Maria di Castello, Visione del Sottotetto della navata laterale destra con i consolidamenti eseguiti. Sono raffigurati l'ingegnere e le maestranze, fotografia anonima. APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare.

FIG. 10. Alessandria, Santa Maria di Castello, Visione dell'antico portale, fotografia anonima. APSMAL, *Documentazione varia*, da inventariare.

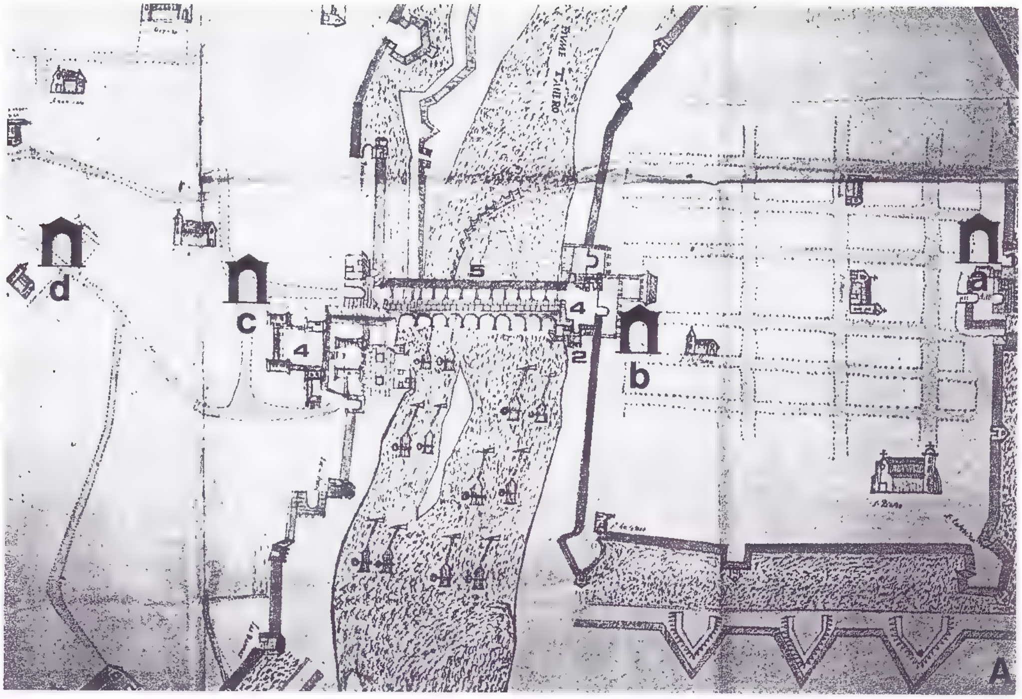
FIG. 11. Alessandria, Santa Maria di Castello, (Venanzio Guerci), (*Rilievo del portale con il progetto del nuovo timpano superiore*). Sul disegno il titolo: *Chiesa di / S. Maria di Castello / Alessandria*, s.d. (ma 1926 circa), scala 1:20, eliografia. MCAL, *Fondo Guerci*, Cartella 13, da inventariare.



Elaborazione grafica della più antica planimetria urbana conosciuta di Alessandria, provvista – seppure parzialmente – dell'indicazione del tracciato viario: *Alessandria*, disegno a penna acquarellato (638 x 85 mm), sottoscritto da «*Gio. Pietro Pelluco Ingeniero Camerale*» e datato 12 maggio 1625 (Archivio di Stato di Torino, Corte, *Feudi del Monferrato*, m. 5: Alessandria, n. 2).
Con il tratto a puntini si è indicato il percorso interno del corteggio in occasione del passaggio in Alessandria della regina Margherita di Spagna (7 febbraio 1599).

Archi trionfali posticci:
a) Arco di Porta Alessia (avv. Porta d'Asti).
b) Arco della Porta del Ponte.
c) Arco della *Crocetta.*
d) Arco di Piazzetta dal Pozzo
e) Arco di Piazza Maggiore.

Fabbriche menzionate nel testo:
1) Porta Alessia.
2) Porta delle Vigne.
3) Porta Marenga.
4) Rocchette della testa del Ponte.
5) Ponte coperto.
6) Convento di S. Francesco.
7) Convento di S. Maria del Carmine.
8) Cattedrale di S. Pietro.
9) Palazzo del Governatore.
10) Palazzo di Città.


a
b
c
d
1
2
4
4
5
A

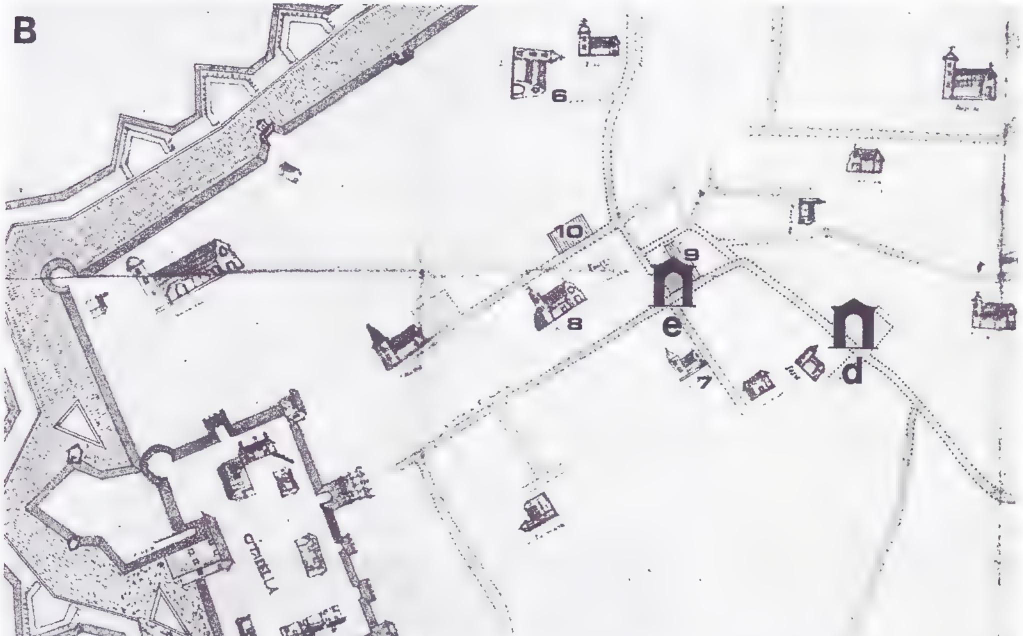

B
6
7
8
9
10
d
e
ALESSANDRIA

FIG. 1. A. Tardieu, *Plan de la ville et de la citadelle d'Alexandrie*, Parigi, 1822. Particolare. È indicato il sito del Seminario. (Da Pierluigi Portinaro, Anna Bianchi, *Alessandria nelle antiche stampe*, Vercelli 1984, p. 118).

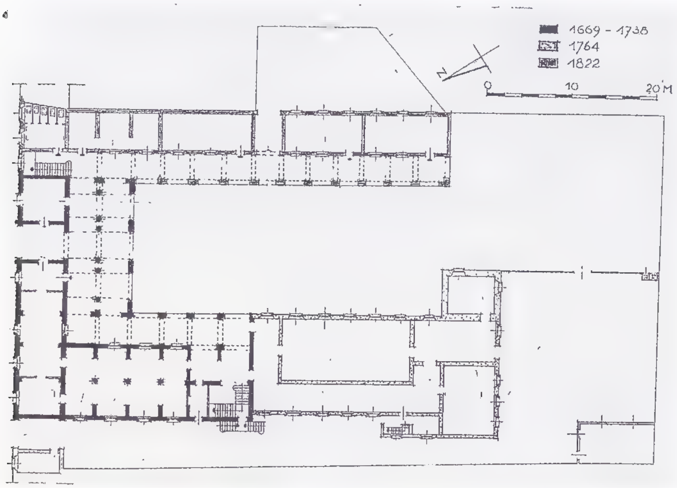


FIG. 2. Alessandria. Seminario. Pianta del piano terreno.

FIG. 3. Alessandria. Seminario. Vista del cortile.

FIG. 4. Alessandria. Seminario. Il portale dell'ingresso principale sulla Via Vochieri.

FIG. 5. Alessandria. Seminario. Particolare dell'atrio.

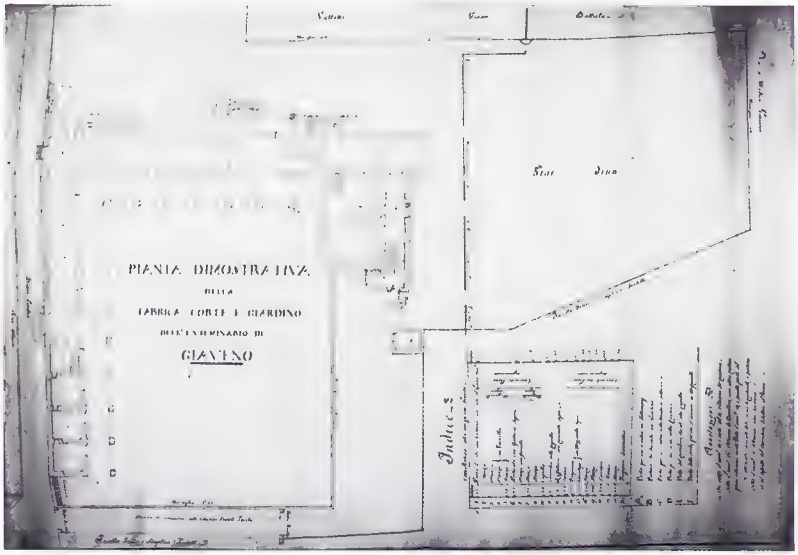


FIG. 6. *Pianta dimostrativa della fabbrica, corte e giardino dell'ex Seminario di Giaveno.* (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 1. Bellissima veduta aerea della Cittadella di Alessandria, presa nell'anno 1937. La fortezza bertoliana si distingue nella sua intiera forma geometrica, priva della vegetazione occasionale che oggi invade fossati ed opere esterne. In basso il corso del Tanaro con il ponte in muratura e l'inizio delle strade per Asti (a sinistra) e per Casale (a destra). Sono ben visibili le costruzioni quadrate delle due porte «Reale» e di «Soccorso» e le relative strade e ponti di accesso. Sull'alto della veduta, oltre il ciglio della «strada coperta» si scorge una vasta parte dello «spalto» della fortezza, trasformato in terreno coltivato, nonché dell'«avanspalto». A distanza di secoli, permane il formidabile aspetto di possanza e di elaborata tecnica fortificatoria che fece della Cittadella uno dei più validi caposaldi orientali del Regno di Sardegna.

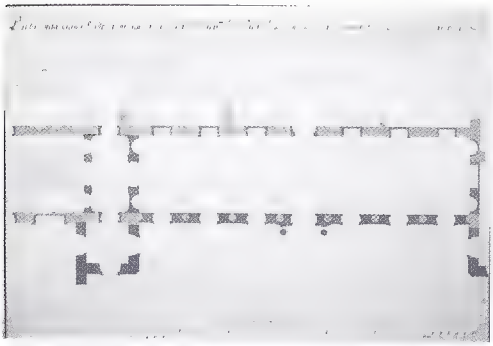


FIG. 1. Progetto di Mario Ludovico Quarini, planimetria. (ASA, *A.V.*, Edifici Privati, Cart. 1, n. 2260/ 124).

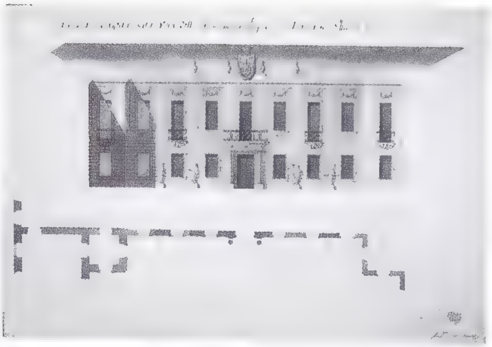


FIG. 2. Facciata principale (ASA, *A.V.*, cit., n. 2260/126).

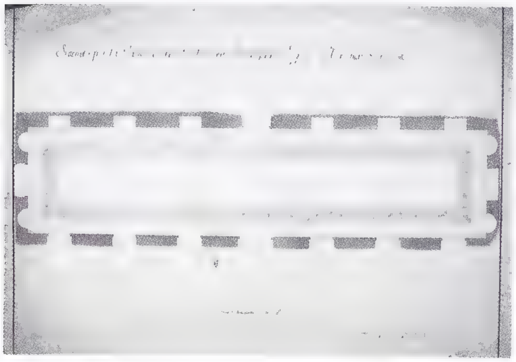


FIG. 3. Disegno dello «sternito» (ASA, *A.V.*, cit., n. 2260/128).

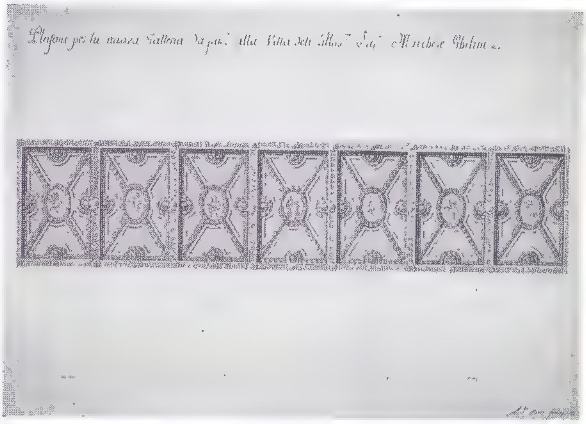


FIG. 4. Disegno del «plafone» (ASA, *A.V.*, cit., n. 2260/127).

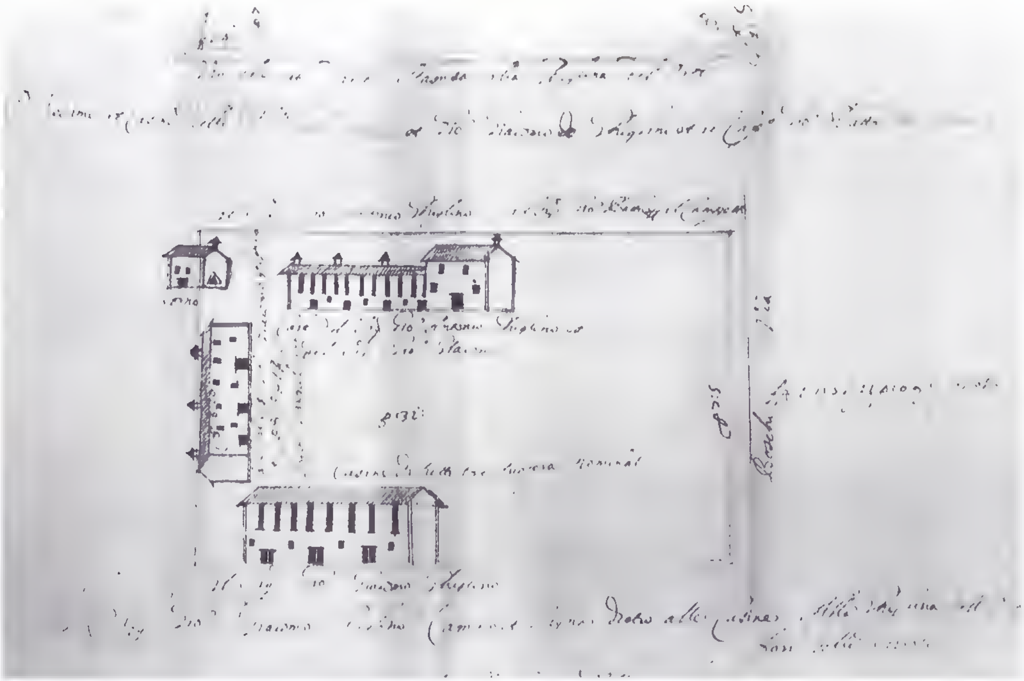


FIG. 5. Raffigurazione della Ghilina nel catasto del 1607 (ASA, Serie III, *Catasti*, n. 2344, p. 123 v.).

FIG. 6. Planimetria della Ghilina nel catasto del 1763 (ASA, Serie III, *Catasti*, Catasto sabaudo, mappa, F. 6.6).

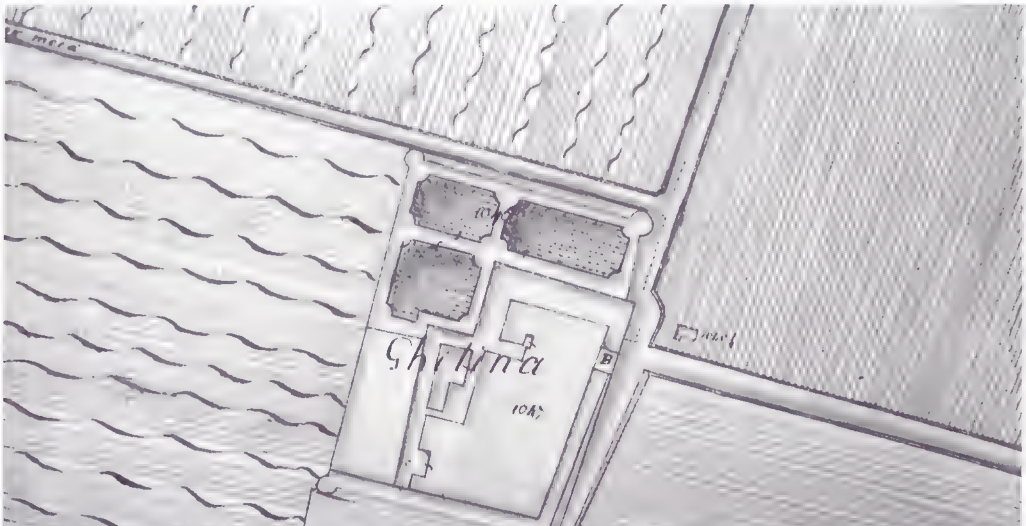


FIG. 7. Veduta della Ghilina Grossa dalla parte rurale.

FIG. 8. Veduta della Ghilina Grossa dall'ingresso padronale.

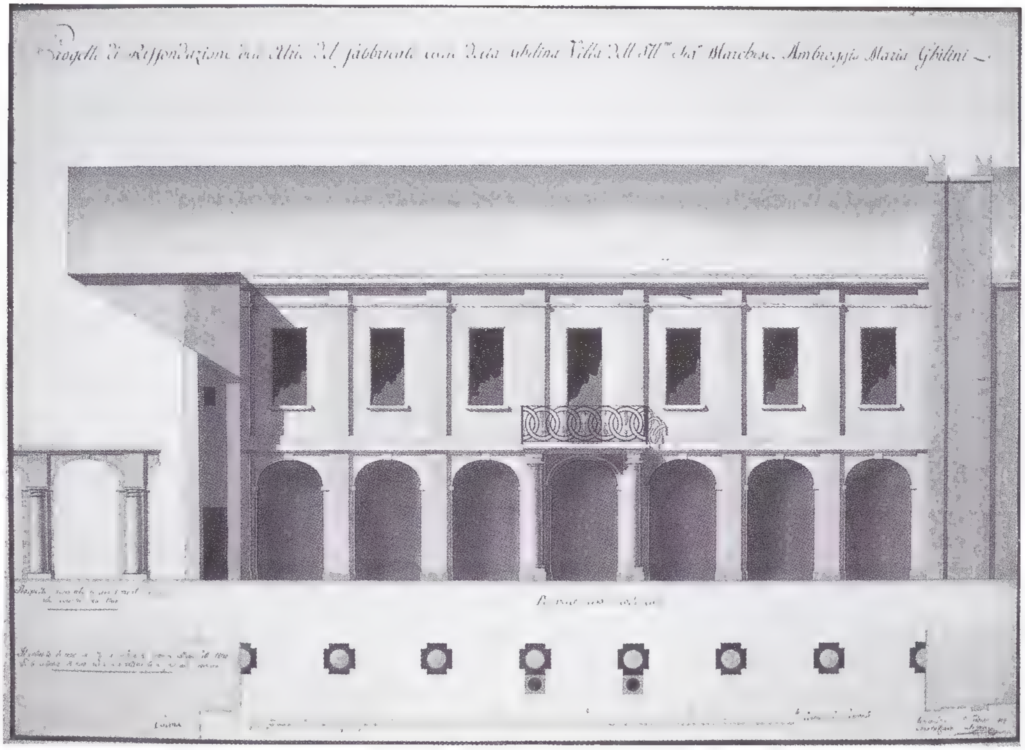
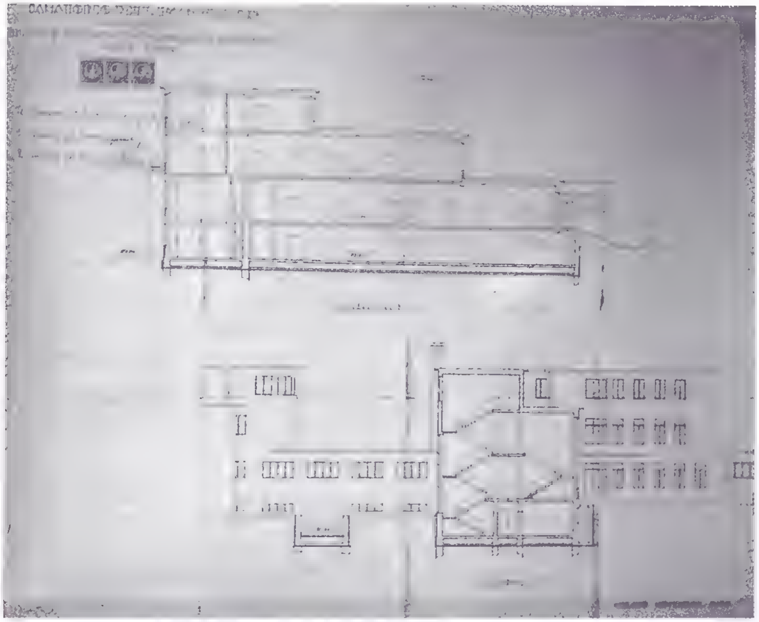
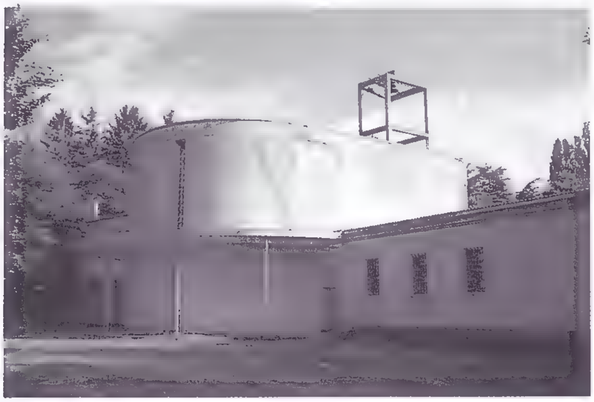


FIG. 9. Progetto di Cristoforo Vallizzone, schema planimetrico e facciata (ASA, *A.V.*, Edifici Privati, Cart. 1, n. 2260/125).

FIG. 1. Il complesso sanatoriale ora «Teresio Borsalino» al tempo della realizzazione (1934).
FIG. 2. Sanatorio «Teresio Borsalino», stato attuale, ingresso principale.
FIG. 3. Sanatorio «Teresio Borsalino», interni.





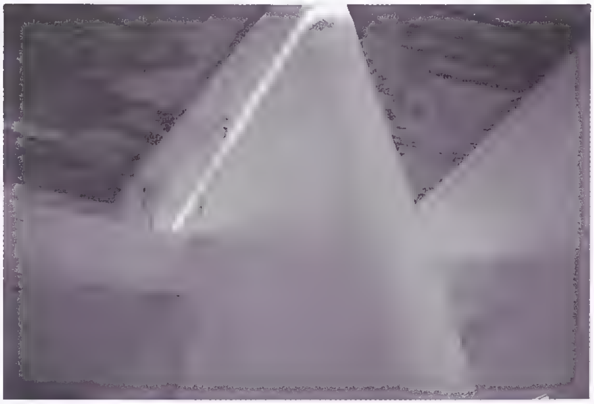


FIG. 4. Sanatorio «Teresio Borsalino», disegni di progetto (ACA).

FIG. 5. Sanatorio «Teresio Borsalino», cappella.

FIG 6. Sanatorio «Teresio Borsalino», interno della cappella.

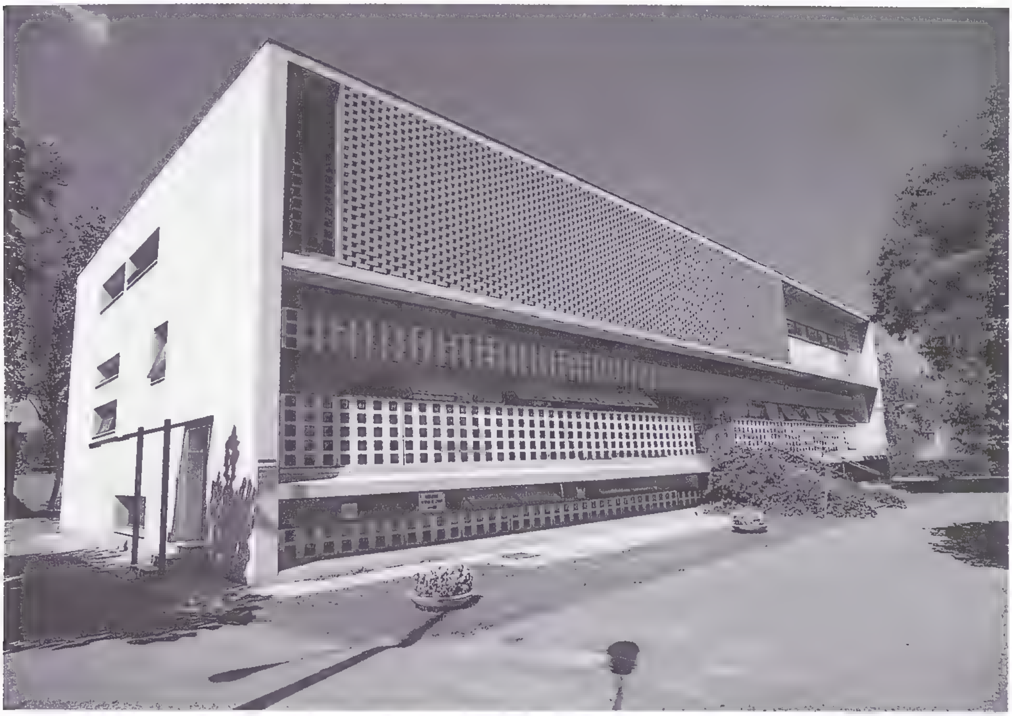


FIG. 7. Dispensario antitubercolare, stato attuale.

FIG. 8. Dispensario antitubercolare, fronte nord.

FIG. 9. Dispensario antitubercolare, interni.

FIG. 10. Dispensario antitubercolare, sala d'attesa.

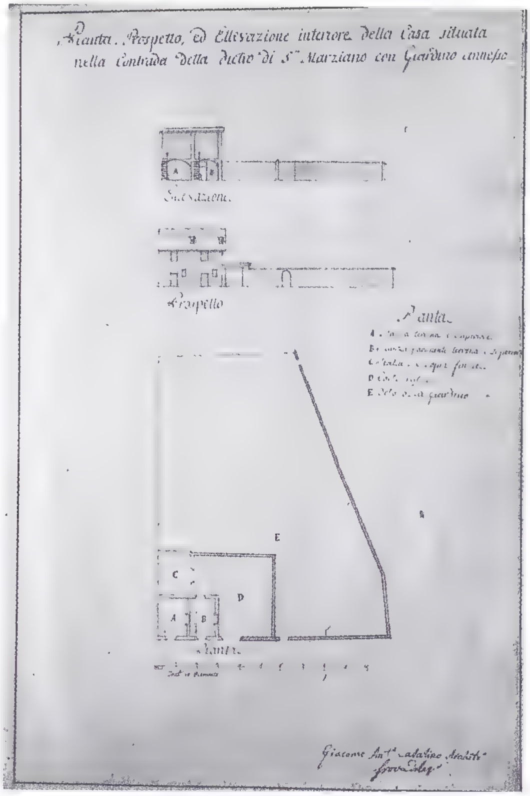


FIG. 1. Pagina di un cabreo con pianta, prospetto e sezione di una casa rurale situata a Tortona, nella contrada Dietro S. Maurizio (Archivi Ordine Mauriziano, *Cabrei, atlanti e volumi diversi*, Cabrei Alessandria 1, Commenda Ribrocchi, 1783).

FIG. 2. Pagina di un cabreo con planimetria di una cascina situata fra Castellazzo ed Alessandria (Archivi Ordine Mauriziano, *Cabrei, atlanti e volumi diversi*, Cabrei Alessandria 3, Commenda Caselli, XIX secolo). I disegni sono firmati dal cap. ing. Carlo Mosca.

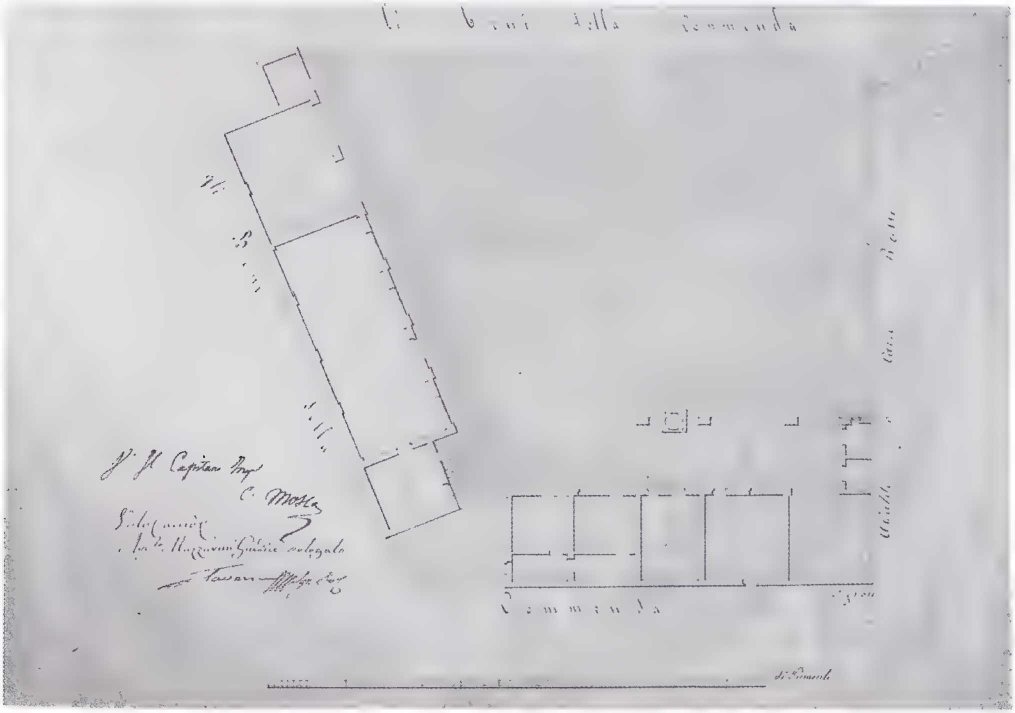


FIG. 3. Esempio di cascina di piccole dimensioni (Alessandria, via della Moisa): l'edificio appare oggi adibito ad abitazione civile (foto R. Nelva, 1988).

FIG. 4. Esempio di cascina di medie dimensioni (Alessandria, nei pressi di via della Moisa), con casa colonica a due piani più sottotetto ed ampie tettoie (foto R. Nelva, 1988).

FIG 5. Pianta e prospetto della stalla della «Tenuta Agostina» ad Alessandria, zona Cristo (da Facca-Donna, *Nuove costruzioni rurali in Piemonte e in Liguria*).

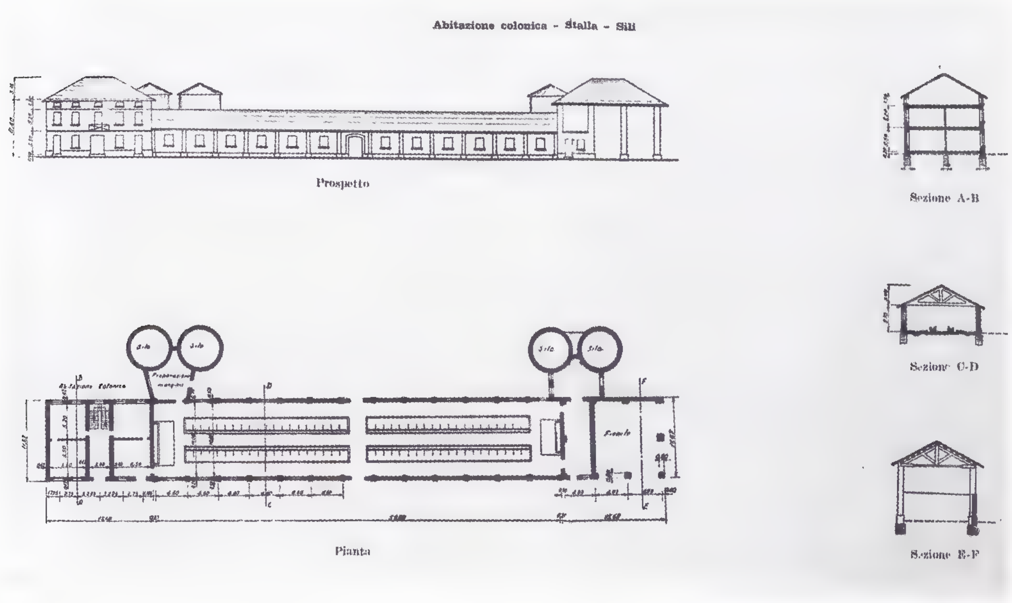
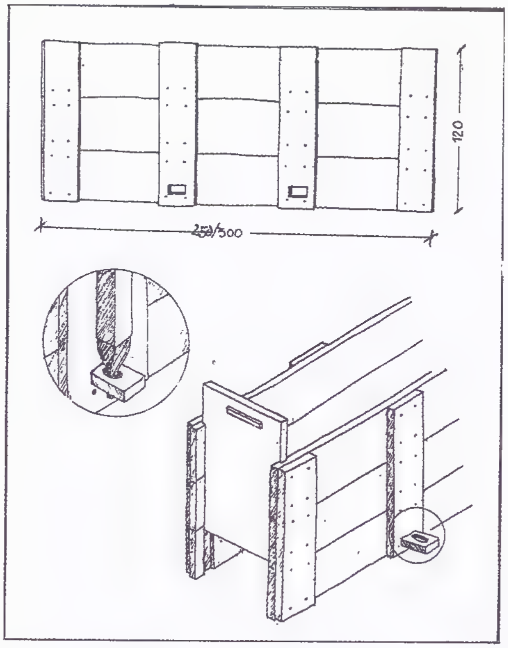


FIG. 6. Pianta, prospetto e sezioni della casa colonica e della stalla della «Cascina Rosa» a Casacermelli (da Facca-Donna, *Nuove costruzioni rurali in Piemonte e in Liguria*).

FIG. 7. Cappella della «Cascina Moisa» (Alessandria, via della Moisa); gli elementi architettonici della facciata denotano interventi di ristrutturazione avvenuti in epoche successive (foto R. Nelva, 1988).



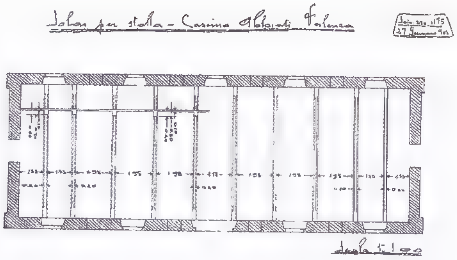


FIG. 8. Esempio di casseri in legno utilizzati, nella zona della Frascheta, per la realizzazione dei muri in terra battuta (disegno di C. Scevola, da M. Bertagnin, *Technologie et typologie de la maison en terre crue en Italie, nord-centre*).

FIG. 9. Pianta di solaio con strutture in calcestruzzo armato della «Cascina Abbiati» a Valenza, realizzato dalla Soc. Porcheddu nel 1903. (Archivio Porcheddu, *Dossier Piemonte 1903-04*, prat. 1175).

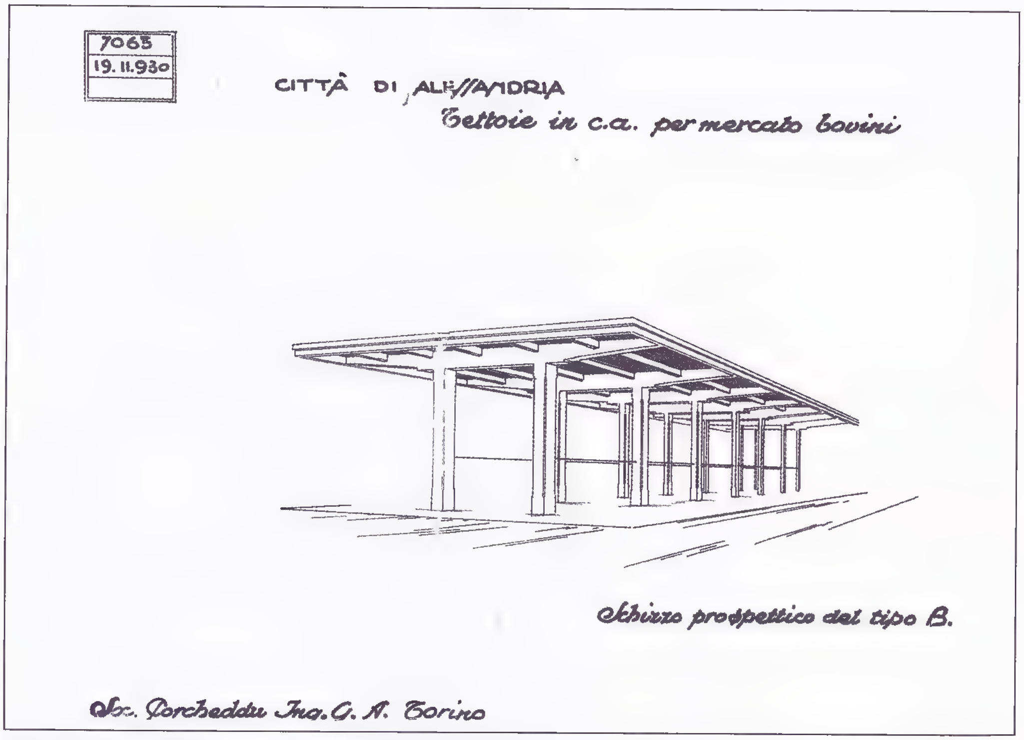


FIG. 10. Disegno prospettico della tettoia in calcestruzzo armato del mercato del bestiame di Alessandria, realizzata dalla Soc. Porcheddu nel 1930 (Archivio Porcheddu, *Dossier Piemonte 1930*, prat. 7063).

Finito di stampare
per i tipi de «l'Artistica Savigliano»
nell'aprile 1990

BOLLETTINO
DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ANTICHITÀ ED ARTE NELL'ALESSANDRINO

Alessandria, 15-16 ottobre 1988

Atti del Convegno raccolti da Francesco Malaguzzi

BOLLETTINO DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ANTICHITÀ ED ARTE NEL BIELLESE
Biella, 14-15 ottobre 1989

NUOVA SERIE - XLIV
1991/92

Legatura in marocchino
su manoscritto cinquecentesco
dell'Archivio di Stato di Biella.

TORINO

BOLLETTINO
DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ANTICHITÀ ED ARTE NEL BIELLESE

Biella, 14-15 ottobre 1989

Atti del Convegno a cura di Cinzia Ottino

NUOVA SERIE - XLIV
1990/1991

Il Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, ospitando liberalmente comunicazioni e saggi di consoci e studiosi, non intende assumere in alcun modo la responsabilità scientifica delle affermazioni e conclusioni di tali scritti. La proprietà letteraria è riservata a termini di legge in favore della Società e degli Autori.

La pubblicazione di questo Bollettino è stata resa possibile dai contributi per l'attività istituzionale della Società di: Banca CRT, Istituto Bancario S. Paolo di Torino, Mediocredito Piemontese, Banca Popolare di Novara, Consulta per la valorizzazione dei beni artistici e culturali di Torino, alcuni Consoci e da quello specifico dell'Amministrazione Comunale di Biella.

CARICHE SOCIALI PER IL TRIENNIO 1989-91

CONSIGLIO DIRETTIVO

Maria Maddalena Negro Ponzi, *presidente*
Francesco Malaguzzi, *vice presidente*
Silvio Curto - Enrico Moncalvo - Gianni Carlo Sciolla, *consiglieri*
Carlo Robotti, *tesoriere* - Carlo Caramellino, *segretario*

COMMISSIONE REDAZIONALE

Silvio Curto, *presidente*
Franco Carrata Thomes - Casimiro Debiaggi - Guido Gentile - Luciano Manino
Riccardo Nelva - Gianni Carlo Sciolla - Micaela Viglino Davico

Direttore responsabile: Silvio Curto
Autorizzazione del Tribunale di Torino 12 marzo 1959, Decreto 1301

L'Artistica Savigliano - Via Togliatti, 44 - 12038 Savigliano

SOMMARIO

Presentazione . . . . pag. 11

I Sessione - ARCHEOLOGIA

Filippo Maria Gambari, *La preistoria e la protostoria nel Biellese: breve aggiornamento sulle ricerche nel territorio* . . » 15

Mariola Ciocchetti, *L'abitato preistorico della Burcina. Nota preliminare* . . . . » 33

Luciano Manino, *Il ponderario di Ponderano* . . . . » 47

Gabriella Pantò, *Il Biellese tra cristianizzazione e migrazioni barbariche* . . . . » 59

Massimo Cardosa, *Sondaggi nel castello del Torrione di Sandigliano* . . . . » 91

Cristina Morra, *La chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Brusnengo* » 99

Lorenzo Varetto, *Esame dei resti scheletrici dalla chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Brusnengo* . . . . » 107

Luigi Fozzati - Samuel P. Evans, *L'area archeologica del lago di Viverone. Tutela e valorizzazione di un'area umida di notevole interesse archeologico* . . . . » 111

Enrichetta Leospo, *La collezione egizia del Museo Civico di Biella* . . . . » 119

II Sessione - FONTI PER LA STORIA DELL'ARCHEOLOGIA E DELL'ARTE

Delmo Lebole, *Villaggi medioevali scomparsi* . . . . » 125

Costanza Roggero Bardelli, *Architettura e territorio nell'archivio Ferrero Fieschi di Masserano* . . . . . » 137

Maurizio Cassetti, *Tipi e piante dei Frichignono di Castellengo* . . . . » 155

Mario Coda, *Un altare di patronato gentilizio in S. Giacomo a Biella* . . . . » 159

Graziana Bolengo, *Una raccolta biellese di disegni, tipi e piante* . . . . » 169

SOMMARIO

FRANCESCO MALAGUZZI, *Legature preziose negli archivi e nelle biblioteche biellesi* . . . . pag. 175

MAURO VERCELLOTTI, *Dati di lettura storica del complesso di San Sebastiano nel secolo scorso* . . . . » 183

PIERANGELO CAVANNA, *Un territorio fotografico: tracce per una storia della fotografia di documentazione del Biellese* . . » 199

PATRIZIA BELLARDONE, *Suggerimenti di ricerca storico-artistica della Biblioteca Civica di Biella* . . . . » 217

III SESSIONE - STORIA DELL'ARTE

SANDRA PINTO, *Indirizzi e obiettivi di tutela territoriale per il Biellese* . . . . » 225

GIOVANNI ROMANO, *L'Adorazione dei Magi nel Santuario di Nostra Signora di Babilone a Cavaglià* . . . . . . » 229

ALDO SOLA, *Vestigia dei maestri comacini nel Biellese* . . . » 241

PATRIZIA PIVOTTO, *La committenza artistica a Biella nella prima metà del Cinquecento* . . . . » 247

CASIMIRO DEBIAGGI, *L'attività di Giovanni d'Enrico ad Oropa* » 261

GUIDO GENTILE, *Attorno all'altare di S. Teonesto a Masserano* » 275

ULTIMO GULMINI - FRANCO QUACCIA - ADA QUAZZA, *Le Confraternite biellesi come committenti d'arte: un primo approccio attraverso l'opera di D. Lebole* . . . . . . » 293

CARLO CARAMELLINO, *Paliotti in scagliola nel territorio biellese* » 313

IV SESSIONE - ARCHITETTURA

CLARA PALMAS, *Problemi di tutela in relazione all'abbandono delle aree montane* . . . . » 327

VALERIO CORINO, *L'intervento della Soprintendenza ai Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte al Santuario di Oropa: problematiche di cantiere* . . . . » 333

AUGUSTO SISTRI, *Cultura locale e cultura internazionale nel progetto di Luigi Canina per la chiesa nuova del Santuario di Oropa* . . . . » 339

FRANCO ZAMPICININI, *Osservazioni sulle edicole sacre nel Biellese: cappelle, piloni votivi, dipinti murali* . . . . . » 363

VITTORIO DEFABIANI, *Ville e residenze di campagna tra Sei e Ottocento in Biellese: una esemplificazione tipologica tra reperto materiale e progetti* . . . . » 379

SOMMARIO

MARIA GRAZIA VINARDI, *I restauri del duomo di Biella* . . pag. 393
BRUNO SIGNORELLI, *Note sullo sviluppo urbanistico e architettonico di Biella (1800-1914)* . . . . » 419
GIOVANNI MARIA LUPO - PAOLA PASCHETTO, *Biella: caratteri urbani ed edilizi di una zona foranea fra Otto e Novecento* » 437
RICCARDO NELVA, *Tecniche costruttive e magisteri edili nella valle del Cervo* . . . . » 459

VITA DELLA SOCIETÀ

RELAZIONE DELLE ATTIVITÀ 1990 DELLA S.P.A.B.A. . . . . » 477

ELENCO DEI SOCI . . . . » 481

CONVEGNO
ANTICHITÀ ED ARTE NEL BIELLESE

ENTE PROMOTORE

Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti

ENTE PATROCINATORE

Comune di Biella - Assessorato alla Cultura

ADERENTI

Archivio di Stato di Vercelli - Sezione di Archivio di Stato di Biella
Biblioteca Civica di Biella
Fondazione Sella di Biella
Politecnico di Torino - Facoltà di Architettura - Dipartimento Casa e Città
Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte
Soprintendenza ai Beni Archeologici del Piemonte
Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte
Sovrintendenza ai Beni Archivistici del Piemonte e della Valle d'Aosta
Università di Torino - Facoltà di Lettere e Filosofia - Dipartimento Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo - Dipartimento Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico-Territoriali

PRESIDENTE DEL CONVEGNO

Maria Maddalena Negro Ponzi

COMITATO SCIENTIFICO

Casimiro Debiaggi, *presidente*
Guido Gentile
Liliana Mercando
Clara Palmas
Sandra Pinto
Giovanni Romano
Micaela Viglino Davico
Francesco Malaguzzi, *segretario*

COORDINATORI SCIENTIFICI DI SETTORE

Filippo Gambari
Micaela Viglino Davico

PRESIDENTI DI SESSIONE

Silvio Curto
Lodovico Sella
Gianni Carlo Sciolla
Micaela Viglino Davico

COORDINAMENTO ORGANIZZATIVO

Francesco Malaguzzi

LOGISTICA

Patrizia Bellardone

SEGRETERIA

Giuliana Bertea
Carla Barbero

PRESENTAZIONE

Dato il notevole successo scientifico e di pubblico del Convegno Antichità ed Arte nell'Alessandrino svoltosi il 15 e 16 ottobre 1988 ad Alessandria, il Consiglio Direttivo presieduto da Casimiro Debiaggi, malgrado fosse in scadenza, affidava nuovamente a Francesco Malaguzzi l'incarico di organizzare un Convegno che conservasse la struttura del precedente; l'area prescelta era il Biellese.

Tante furono le suggestioni esaminate dal Comitato Scientifico da costringerlo a rinunciare ad un tema fondamentale per il Biellese quale l'archeologia industriale, in ciò incoraggiato dal desiderio di non interferire con iniziative precedenti.

La presenza tra i relatori dei Soprintendenti e degli esperti delle Soprintendenze e dell'Archivio di Stato, accanto ad illustri esponenti del mondo universitario e degli studi avanzati di diverse aree disciplinari e di numerosi cultori locali di archeologia ed arte, ha confermato la validità di scelta di una valorizzazione delle competenze ufficiali a fianco degli interessi culturali privati ed ha trovato sostegno negli Enti locali e nelle forze produttive più aperte alle esigenze di valorizzazione e tutela del patrimonio comune, che sembrano trovare affermazione anche nella politica culturale più moderna.

I numerosi interventi, oltre quaranta, hanno così potuto offrire ancora una volta ai partecipanti un ampio e aggiornato panorama della situazione dei beni archeologici, architettonici, artistici, archivistici e librari della provincia.

Il Convegno si è svolto nei giorni 14 e 15 ottobre 1989 in Palazzo Cisterna al Piazzo messo a disposizione dell'Amministrazione Comunale, che si è assunta l'onere logistico del Convegno su proposta dell'Assessore alla Cultura Giuliano Ramella.

In occasione del Convegno è stato possibile visitare i restauri del chiostro di S. Sebastiano guidati da Mauro Vercellotti, i restauri degli

affreschi della stessa chiesa con Paola Astrua, in S. Giacomo gli affreschi dell'altare già dell'Assunta (poi di S. Carlo) con Mario Coda.

Nei locali di Palazzo Cisterna che ospitano la Sezione di Archivio di Stato di Biella, per iniziativa di Maurizio Cassetti e Graziana Bolengo è stata presentata una interessante mostra documentaria.

I convegnisti sono stati ospitati al Circolo Sociale e a Palazzo Lamarmora al Piazzo; in quest'ultima occasione, il conte Degli Alberti Lamarmora ha amabilmente concesso la visita del palazzo avito.

L'attuale pubblicazione vede la luce con più di un anno di ritardo rispetto alle previsioni non, come talvolta succede per gli atti dei convegni, per ragioni finanziarie, bensì, malgrado ogni diligenza, per l'impossibilità di ottenere nei tempi previsti le relazioni di alcuni autori. Si è tuttavia ritenuto di dover fare ogni sforzo per mantenere agli Atti il carattere di ampiezza tematica e di aggiornamento dello stato dei lavori che aveva caratterizzato il Convegno, nonostante le difficoltà nei piani di pubblicazione e nella gestione finanziaria derivate alla Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti dai ritardi eccessivi. Ci scusiamo, con i convegnisti e con quella maggioranza di relatori che avevano mantenuto con correttezza i propri impegni, del ritardo che è stato in parte ridotto solo dall'impegno particolare dei curatori. Nel volume compare anche una relazione a suo tempo programmata, ma che non aveva potuto essere presentata al Convegno.

Caratteristica dei Convegni della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti vuole essere anche l'allargamento del dibattito ai temi moderni e contemporanei, che ha portato anche ad osservazioni fortemente polemiche contestate da alcuni presenti. Anche in questo caso si è voluto mantenere negli Atti il carattere dei Convegni come tribuna aperta a tutte le opinioni civilmente espresse, fermo restando, naturalmente, il principio che ogni autore è responsabile delle proprie affermazioni.

Per ottimizzare la redazione degli Atti, il Consiglio Direttivo ha formalizzato le norme redazionali e affidato la raccolta e la revisione dei testi a Cinzia Ottino.

I Sessione

ARCHEOLOGIA

FILIPPO MARIA GAMBARI

LA PREISTORIA E LA PROTOSTORIA NEL BIELLESE: BREVE AGGIORNAMENTO SULLE RICERCHE NEL TERRITORIO

Alla luce delle pur ridotte evidenze finora a disposizione, fin dalla Preistoria il Biellese (inteso genericamente come territorio compreso tra la Serra ed il Lago di Viverone, la Valsesia e la pianura vercellese) assume un suo preciso ruolo e carattere di area di confine, vero avamposto verso Est dell'area subalpina occidentale, proteso verso una pianura che si collega senza interruzione al territorio lombardo ma in qualche modo legato al comprensorio del Verbano e dei laghi varesini.

Il progetto, impegnativo e stimolante, di un Museo del Territorio a Biella potrà essere un'occasione estremamente opportuna per dare concretezza espositiva e verifiche critiche ai modelli che si possono tratteggiare delle dinamiche di evoluzione del popolamento, di incontro e scontro dei diversi influssi culturali che hanno caratterizzato il Biellese nei diversi momenti della Preistoria, ma soprattutto fornirà preziosi spunti per un rilancio della ricerca su un territorio ancora caratterizzato purtroppo da una notevole disattenzione alle problematiche della tutela archeologica, confermata dal duplice fenomeno della scarsità delle segnalazioni e dal dilagare dell'attività clandestina.

Un bilancio – più che mai provvisorio – della ricerca preistorica nell'area deve così scontrarsi con diversi indici negativi: pur in assenza di sconvolgimenti agricoli così radicali ed estesi come quelli riscontrabili nella pianura vercellese per l'ormai storica diffusione delle risaie, sono mancate infatti nel Biellese occasioni per scavi preistorici in estensione con metodi scientifici. Ricerche anche abbastanza recenti, come gli interventi degli anni '50 e '60 alla Burcina, non sono uscite, a dispetto dell'impegno profuso dagli appassionati locali, dai limiti della

casualità e della mancanza di metodicità, creando spesso in modo inconsapevole notevoli confusioni nella stessa diffusione dei dati [1].

Il momento attuale rappresenta forse l'ultima occasione per un vero rilancio della ricerca e della tutela sui siti preistorici del Biellese. Gli scarsi e disaggregati dati che si presentano in questa sede non possono essere una vera sintesi ma solo una elencazione di spunti per una ripresa degli studi preistorici in quest'area così cruciale nel quadro piemontese. Lo sforzo condotto dalla Soprintendenza Archeologica del Piemonte, partito dalla riorganizzazione delle vecchie raccolte anche attraverso la promozione, l'impostazione e l'assistenza di tesi di laurea sui siti del territorio, mira alla realizzazione di progetti di ampio respiro [2] ma rischia di vanificarsi in assenza di un forte riscontro tra gli appassionati e le amministrazioni locali. Il determinare una simile risposta è certo tra gli scopi del presente convegno, ma solo con strutture specifiche stabili, in particolare sul piano museale, si potrà far crescere quella sensibilità, quella cultura della tutela, quell'impegno senza i quali è impossibile un'attività di conservazione e ricerca, in particolare per l'ambito preistorico e protostorico, in cui l'azione sul territorio non può appoggiarsi neanche ad informazioni paleotopografiche sui principali centri, sulla rete delle comunicazioni, sulla densità del popolamento, desunte da fonti scritte.

È già possibile comunque evidenziare, soprattutto per la protostoria, indirizzi di ricerca originali e di grande interesse, come i riscontri archeologici di una presenza commerciale etrusca e le considerazioni relative al ruolo economico già nella protostoria delle risorse minerarie del Biellese, ma è indispensabile arrivare nei prossimi anni alla individuazione ed allo scavo in estensione di siti complessi, anche al fine di una valida raccolta di informazioni sui contesti paleoambientali.

[1] In particolare, per esempio, per la Burcina si possono ricordare l'errata definizione come « castelliere gallico » e la mancata separazione come corredo tombale del complesso con *schnabelkanne* dovuto all'incompleta registrazione dei dati di rinvenimento, solo in parte ricostruiti di recente. Gli interventi di alcuni appassionati seguiti da F. Rittatore sul « castelliere » di Mongrando, se hanno avuto l'indiscutibile merito di determinare il vincolo archeologico dell'area, di recente sottoposta ad esproprio per la fruizione pubblica, non hanno però contribuito alla chiarezza metodologica, terminologica e cronologica sui problemi della protostoria, anche per l'uso improprio di termini come « castelliere », « tradizioni golasecchiane », ecc.

[2] Cfr. per esempio la proposta di un progetto speciale di interventi di ricerca e valorizzazione archeologica nella Bessa nell'ambito della campagna « Memorabilia », promossa dal Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali.

Paleolitico

La relativa abbondanza nel Biellese di suoli antichi esposti è ben documentata dai numerosi ritrovamenti di fossili nell'area [3]. È questa una eccezionale possibilità per la ricerca di siti paleolitici all'aperto. Infatti la quasi totale assenza di cavità [4] obbliga nel Biellese ad una ricerca basata su ampie prospezioni di superficie a partire da un'analisi della geologia quaternaria del territorio. L'assenza finora di un approccio di questo tipo nel Biellese, da realizzarsi soprattutto attraverso una struttura universitaria, è la causa della rarità di siti conosciuti, ma è evidente che, se ricerche occasionali hanno trovato riscontro in ritrovamenti fortunati, prospezioni metodiche potrebbero risultare molto fruttuose.

Una limitata ma significativa raccolta di strumenti e schegge d'industria musteriana (Paleolitico Medio, circa 100.000-40.000 anni da oggi) è stata trovata da G. Giacobini e F. Strobino in livelli di formazione alluvionale recente a Masserano [5]. Non è stato purtroppo ancora possibile concentrare prospezioni e raccolte di superficie per individuare il giacimento primario. Gli strumenti, realizzati su selce bruna, raccolta localmente in ciottoletti di ridotte dimensioni, comprendono un'*encoche* e sei raschiatoi: è spesso attestata la tecnica di predeterminazione della forma della scheggia nota come tecnica Levallois, ben riconoscibile dal tallone sfaccettato di alcuni raschiatoi. L'interesse della pur limitata industria di Masserano è legato alla buona qualità dei supporti, che consentono un netto inquadramento tipologico anche in confronto alla più abbondante industria su quarzite rinvenuta nelle grotte del Monte Fenera. Dal punto di vista archeologico, i reperti di Masserano sono comunque sufficienti ad attestare la non casualità della giacitura, e quindi a dimostrare la presenza di accampamenti

[3] Non mancano ritrovamenti eccezionali non solo di mammiferi marini, dai depositi del Cenozoico, ma anche, pare, di pachidermi (pleistocenici?). Purtroppo il materiale è spesso disperso in collezioni private, anche se meritorie iniziative di alcuni ricercatori stanno gettando le basi per un recupero dei reperti ed una loro valorizzazione scientifica e museale.

[4] Costituiscono eccezione le grotte di Bergovei, in cui le ricerche di M. Scarzella avrebbero forse localizzato strati antropici antichi, pur in virtuale assenza di reperti; per il resto non sono note nel Biellese grotte con depositi preistorici.

[5] Per l'esame tecnico dei manufatti e la bibliografia relativa, cfr. D'Errico - Gambari, 1983.

all'aperto, probabilmente stagionali e legati all'attività venatoria di piccoli gruppi nomadi di *Homo Sapiens Neandertalensis*. Peraltro, resti ossei di questa specie sono stati recentemente riconosciuti al Monte Fenera [6] e comunque i materiali di Masserano si possono ben confrontare con altri reperti analoghi, anche se meno numerosi, rinvenuti in superficie in altri siti piemontesi (D'Errico - Gambari, 1983).

Resta di difficile comprensione il fenomeno, del resto comune a tutto il territorio piemontese, della quasi totale assenza di ritrovamenti di industrie del Paleolitico Superiore. L'eccezionale ritrovamento da parte di C. Giraudi di un bel bulino carenato su frattura ad uno stacco multiplo laterale a Buronzo [7] resta finora purtroppo isolato. Il reperto, molto significativo ed attribuibile probabilmente al Gravettiano, proviene dall'erosione da parte del Rio Ottina di depositi wurmiani ed è realizzato in selce bruno-opaca di ottima qualità. Anche in questo caso non si è riusciti finora a localizzare il sito di giacitura primaria ed inoltre l'unicità del reperto consiglia la massima cautela nelle valutazioni, ma è comunque probabile che anche nel Biellese il mancato riconoscimento di reperti litici del Paleolitico Superiore e Mesolitico sia dovuto principalmente alla scarsa attitudine degli appassionati e dei segnalatori a riconoscere nel terreno schegge e strumenti in selce di dimensioni molto ridotte. Infatti la pur limitata disponibilità di selce in piccoli ciottoli costituisce comunque un fattore che induce a prevedere presenze analoghe a quelle rinvenute con ricerche mirate sulle colline novaresi; non bisogna comunque escludere un consistente utilizzo di supporti in quarzo, come riscontrato in periodi diversi nelle Alpi nord-occidentali, dalla Val d'Aosta all'Alpe Veglia.

Neolitico-Eneolitico

A partire dal VI millennio a.C. si diffondono anche in Piemonte gli insediamenti stabili, l'agricoltura, l'allevamento, la ceramica. Rispetto alla rarità dei siti sul territorio biellese si possono ripetere le

[6] Mottura, 1980. Nel 1989 F. Strobino e G. Giacobini hanno riconosciuto ancora tra materiali di superficie della Ciota Ciara alcuni denti di *Homo Sapiens Neandertalensis.*

[7] Gambari, 1982. Materiali di superficie forse del Paleolitico superiore sarebbero stati ritrovati nel 1911 anche a Crevacuore (Viale, 1971, p. 24).

considerazioni già fatte, e certamente molti dei suoli loessici della fascia pedemontana si prestarono molto bene, come altrove, alle prime tecniche agricole ed al dissodamento a zappa.

Si possono ricavare scarse informazioni da una presenza diffusa di sporadici ritrovamenti di punte di freccia in selce e di accette litiche levigate [8]; tali reperti, isolati da un contesto più organico di industria litica e ceramica, possono essere molto difficilmente inquadrati in ambiti cronologici e tanto meno forniscono indicazioni su eventuali gruppi culturali.

Qualche elemento in più può emergere dalla notizia del ritrovamento nel Lago di Viverone di un grosso frammento di scodellone a bocca quadrata, nella forma larga e bassa tipica dell'areale varesino [9]. È questo il primo indizio dell'estensione della «*facies* dell'Isolino» della cultura del Vaso a Bocca Quadrata (Neolitico Medio, IV millennio a.C.) dalla Lombardia Occidentale fino ai laghi del Canavese. Pur nella sporadicità del dato, possono formularsi fin d'ora due importanti ipotesi di lavoro. In primo luogo, è probabile che anche nel Biellese con il Neolitico Medio si sia iniziata quella tendenza alla concentrazione del popolamento nelle aree umide che poi potrà essere constatata con più abbondante documentazione nell'età del Bronzo. Inoltre risulta coerente con i dati forniti dai siti di Bellinzago, Ghemme e del Monte Fenera (Venturino Gambari, 1987) che la «*facies* dell'Isolino» caratterizzi l'intero areale dei laghi prealpini tra Piemonte e Lombardia occidentale, mentre il riscontro di una *facies* più centro-padana in Valle Orco ed a S. Martino Canavese (Cima, 1987) potrebbe documentare l'importanza della via fluviale del Po e comunque definire i precisi confini della *facies* varesina. In questa fase delle conoscenze del territorio biellese sarebbe dunque ragionevole concentrare le ricerche dei siti neolitici nelle aree umide, da una parte, e, soprattutto per le fasi più avanzate, nei pianori alti collinari a copertura loessica.

Nell'insieme di reperti sporadici che documentano in modo così la-

[8] Notizie di ritrovamenti di questo tipo, nel Biellese come in tutto il Piemonte, sono sparse già a partire dalla letteratura ottocentesca (cfr. per esempio per il Biellese Maffei, 1885, p. 2). Bisogna comunque ricordare che fenomeni accertati di raccolta e conservazione di simili reperti in età storica tolgono validità documentaria ai ritrovamenti singoli ed isolati.

[9] Materiale inedito al Museo di Antichità di Torino. Si ringrazia il Dott. L. Fozzati, direttore dei cantieri subacquei sul lago, per la cortese informazione.

cunoso il neolitico del territorio biellese spicca per singolarità il frammento di incisione rupestre da Castelletto Cervo, trovato in giacitura secondaria ma originalmente facente parte di una grande roccia levigata dai ghiacciai dell'alta Valle Cervo (GAMBARI, 1982). Il caratteristico blocco di cava in «sienite della Balma», roccia molto dura ancora sfruttata nella zona di Quittengo, riporta, dall'alto verso il basso, un antropomorfo a braccia alzate, un «mascheriforme» ed un canide, secondo uno stile tipico in area alpina dell'avanzato neolitico e riferibile dunque verosimilmente alla cultura del Vaso a Bocca Quadrata. Distaccandosi nettamente dalle numerose manifestazioni aniconiche di arte rupestre, per lo più coppelle, diffuse nel territorio biellese ma ancora mal databili e classificabili, questa roccia documenta non solo l'avvenuta neolitizzazione nel IV millennio delle alte valli biellesi ma anche la continuità, laddove i supporti rocciosi lo permettano, dell'arte rupestre tra le Alpi orientali (e soprattutto la Valcamonica) e le Alpi occidentali, fino alla Val d'Aosta, al Pinerolese ed alle Alpi Marittime. Anche in questo caso risulta urgente l'organizzazione di campagne di ricerca e documentazione prima che le attività di cava o altri lavori distruggano eventuali rocce superstiti.

Età del Bronzo

A partire dall'antica età del Bronzo emerge in modo ormai netto e ben documentato la concentrazione degli insediamenti nella fascia intermorenica, nei pressi dei bacini lacustri. Il comprensorio del Lago di Viverone ha restituito finora molti reperti ceramici e metallici, per lo più inediti, riferibili a diversi villaggi di cui è in corso di studio l'organizzazione strutturale [10]. Anche se quest'area si trova al limite del territorio oggetto di questo studio, essa è comunque un punto di riferimento non solo per l'ovvia continuità geografica ma anche per l'abbondanza e la qualità della documentazione. Se gran parte della ceramica finora presentata è riferibile alla media età del Bronzo (DEL LUCCHESE - DE MARINIS - GAMBARI, in stampa), tra i reperti metallici rinvenuti con le prime prospezioni non mancano importanti reperti dell'antica età del Bronzo (XX-XVI sec. a.C.) [11], finora privi di riscon-

[10] Per una sintesi recente, con la bibliografia, cfr. FOZZATI, 1985.

[11] Materiali inediti, parzialmente esposti, al Museo di Antichità di Torino.

tri nelle ceramiche rinvenute. Il contesto metallurgico mostra comunque un forte legame con la cerchia delle officine dell'altopiano elvetico, distaccandosi dal quadro noto per la Padania centro-orientale.

Del resto, già l'ascia tipo Neyruz di Chiaverano (RAMELLA, 1985, p. 95) attesta la penetrazione in Piemonte fin dagli inizi dell'età del Bronzo di prodotti delle officine metallurgiche elvetiche centro-occidentali, che rappresentano uno dei più importanti poli di diffusione dell'Europa occidentale. La via del Gran S. Bernardo e della Valle d'Aosta rappresentò in effetti, a partire dall'Eneolitico, il collegamento primario tra l'area dell'alto Rodano e l'Italia: che questa sia stata la direttrice principale della diffusione in Italia nord-occidentale dei manufatti rodaniani a partire dall'antica età del Bronzo è dimostrato soprattutto dalla carta di diffusione dei tipi più caratteristici, come le asce cucchiaio (DE MARINIS, 1976, fig. 7), cui vanno aggiunte documentazioni indirette come le incisioni rupestri di Valtournenche (AA. VV., 1981, pp. 51-53).

In queste prime fasi dell'età del Bronzo il Biellese risulta quindi ben inserito in quel quadro culturale che gradualmente si determina in tutta l'Italia nord-occidentale, con una netta differenziazione rispetto al resto dell'Italia settentrionale. Fin da questo momento il rinvenimento di piccoli oggetti d'oro tra i materiali raccolti dai subacquei nel Lago di Viverone pone il problema del probabile inizio dello sfruttamento dei metalli raccolti dal lavaggio, determinato anche naturalmente dai corsi d'acqua, dei depositi auriferi di origine glaciale. È questa una risorsa molto importante, che caratterizzerà l'economia protostorica del Biellese fino all'età romana. Piccole pepite d'oro furono rinvenute nell'800 anche a S. Germano di Salussola in apparente associazione con punte di freccia in selce, ragionevolmente da attribuire all'Eneolitico o all'antica età del Bronzo (MAFFEI, 1885, p. 2).

Da un deposito fluviale o lacustre proviene, per il tipo caratteristico di patina, anche lo splendido esemplare di pugnale di tipo «italico» proveniente da una località imprecisata del territorio e consegnato a P. Torrione forse subito prima della sua scomparsa, tanto che egli non ne tenne alcuna registrazione [12] (GAMBARI, 1988). Questo

[12] Il pugnale era collocato senza apparente importanza sulla scrivania del direttore del Museo fin dal momento dell'entrata in carica di Giuseppe Cavallo nel 1971 per la morte di Pietro Torrione. Nel 1980 lo scrivente lo vide appunto sulla scrivania del Dott.

eccezionale reperto, il più importante tra le collezioni protostoriche del Museo di Biella, è ben databile al XVIII-XVII sec. a.C. e trova riscontro nel tipo Montemerano di Peroni (Peroni, 1971, p. 46). Prodotto probabilmente da officine dell'Italia centrale, forse toscane, si inserisce come importante attestazione che colma una lacuna nella serie di trovamenti che vanno dall'areale rodaniano all'Italia peninsulare, dimostrando che il territorio biellese era a pieno titolo inserito nelle più importanti vie commerciali dell'epoca.

Difettano ancora informazioni di qualsiasi tipo su localizzazione e caratteristiche degli abitati nell'antica età del Bronzo, ma pochi frammenti ceramici provenienti dal complesso dei reperti della Burcina (cfr. *infra*) e databili ai momenti avanzati di questa fase (XVIII-XVII sec. a.C.) documentano che è questo il momento in cui si determina l'inizio del popolamento delle aree cacuminali, con scopi verosimilmente, più che di difesa, legati al controllo del territorio.

Nella successiva fase della media età del Bronzo l'insediamento della Burcina sembra accusare un abbandono o quanto meno uno *hiatus*: mancano ancora sufficienti dati paleoambientali, ma la collocazione degli insediamenti della media età del Bronzo nel Lago di Viverone, ben al di sotto dell'attuale livello delle acque, denuncia in modo esplicito fasi di notevole secchezza, forse legate ad un irrigidimento del clima. Queste peculiarità climatiche favorirono probabilmente la scelta insediativa di aree umide, ma è un fatto che a partire dalla fine della media età del Bronzo si riscontrano precisi indizi di una notevole crescita del popolamento e del graduale abbandono delle aree perilacustri a favore di collocazioni su altura, che per lo più dimostrano una continuità insediativa nelle fasi successive.

Il caso più rappresentativo è certamente quello della collina della Burcina, oggi parco naturale, tra Pollone e Biella. La tradizionale definizione di «castelliere gallico» è risultata infatti incoerente con la documentazione archeologica, alla luce di una recente revisione di tutti i materiali del sito, provenienti da scavi occasionali, culminata nell'affidamento di una tesi di laurea [13], curata direttamente dallo scrivente. A parte i pochi frammenti citati dell'antica età del Bronzo, i più anti-

Cavallo e lo fece collocare in vetrina ed inventariare, tra la stupefazione del direttore che l'aveva fino a quel momento utilizzato come fermacarte, da G. Calleri.

[13] Ciocchetti, 1986.

chi materiali ceramici del sito possono essere identificati in alcuni elementi coevi alla *facies* Monza-Scamozzina-Garlasco della Lombardia occidentale (De Marinis, 1981), databili quindi tra la fine della media e gli inizi della tarda età del Bronzo (XIV-XIII sec. a.C.). La Burcina sembra dunque insediata in coincidenza con il declino degli abitati sul Lago di Viverone, in una situazione in cui ritorna a quanto pare preminente l'esigenza del controllo del territorio, da un poggio che, ben staccato sulla pianura, guarda alle non lontane risorse aurifere della Bessa. È importante questa acquisizione cronologica perché consente di spiegare un ritrovamento isolato altrimenti privo di ogni contesto: la spada rinvenuta in regione Serre di Cossila nel 1880 e confluita nella collezione Ancona, in seguito dispersa sul mercato antiquario, è ben riconoscibile come appartenente al tipo Monza degli inizi della tarda età del Bronzo (inizi XIII sec.), come del resto la famosa spada dalla torbiera Moregna di Viverone della collezione Gastaldi al Museo di Antichità di Torino [14]. Poiché la spada di Cossila risulta, a differenza di quella di Viverone, frammentata secondo il rituale connesso alla deposizione della spada nell'urna cineraria, si deve probabilmente riconoscere nel ritrovamento di Cossila l'unico elemento superstite del corredo di una tomba a cremazione, verosimilmente inserita in una piccola necropoli a «campo d'urne»; l'estrema vicinanza con la Burcina rende agevole l'ipotesi del collegamento del sepolcreto all'abitato.

I ritrovamenti di bronzi isolati (asce) a Formigliana, Santhià, Casa del Bosco [15], riferibili ormai all'età del Bronzo finale (XII-X sec. a.C.), sono facilmente anch'essi da spiegarsi come resti di corredi funerari, se non di veri e propri ripostigli. I pochi frammenti ceramici disponibili alla Burcina e l'assenza di contesti funerari integri non consentono comunque di valutare in termini culturali questa fase nel Biellese. Se molti elementi della ceramica della tarda età del Bronzo della Burcina fanno propendere per un'attribuzione dell'insediamento alla cultura di Canegrate, qui in singolare continuità con la *facies* Monza-Scamozzina-Garlasco, sarebbe del tutto prematuro riconoscere nei reperti successivi una *facies* Proto-Golasecca. Poiché è ormai acquisito

[14] Sulla problematica delle spade tipo Monza, cfr. Bianco Peroni, 1970; De Marinis, 1970; De Marinis, 1972.

[15] Viale, 1971, p. 25. Materiali al Museo di Biella ed al Museo Leone di Vercelli.

che nell'età del Bronzo finale il fenomeno di differenziazione areale dei gruppi protostorici arriva a compimento prefigurando le divisioni etniche di età storica dell'Italia, bisogna utilizzare molta cautela nell'estendere il termine Proto-Golasecca a tutta l'Italia nord-occidentale in assenza di riscontri precisi [16]. Comunque i ritrovamenti di spade ai margini del territorio biellese, dalla forma di fusione di Piverone alla spada della grotticella funeraria di Vintebbio, tra Gattinara e Serravalle Sesia (Bianco Peroni, 1970), attestano il rinnovato influsso dei centri metallurgici elvetici e renani, comunque insufficiente a rendere accettabili facili conclusioni invasionistiche.

Il periodo dell'età del Bronzo si presenta dunque anche nel Biellese come la vera fase di formazione del substrato culturale (ed etnico?) di età storica: la ripresa degli scavi alla Burcina, ma soprattutto l'individuazione di nuovi siti, risulteranno fattori cruciali per una corretta valutazione di questo momento, in cui sono riconoscibili anche le basi economiche degli sviluppi successivi fino alla romanizzazione. D'altra parte non si può non richiamare come l'accurato censimento e studio di molti reperti ceramici e metallici certamente dispersi in collezioni private potrebbe contribuire enormemente ad un avanzamento delle conoscenze.

Età del Ferro

Ci si può accostare alle problematiche della prima età del Ferro del Biellese anche con una questione territoriale, che in modo semplicistico è riassumibile nella domanda: l'areale della cultura di Golasecca (IX-V sec. a.C.) comprende anche il Biellese? Il problema ha in effetti risvolti di notevole importanza e spessore, se si ammette che è ormai riconosciuta una certa corrispondenza tra le culture dell'età del Ferro ed i gruppi etnici di età storica (De Marinis, 1989), ed è ormai acquisita l'identificazione dei «Golasecchiani» con una popolazione parlante una lingua protoceltica, che precorre direttamente gli *Insubres* di età storica (De Marinis, 1988) [17].

[16] Cfr. in questo senso Negroni Càtacchio - Nava - Chiaravalle, 1979.

[17] Va distinto il riconoscimento di una lingua protoceltica dall'identificazione di una invasione gallica anteriore al IV secolo. Resta ancora problematico il rapporto con le fonti che identificano gruppi importanti facenti parte della cultura di Golasecca come liguri.

Pur nella scarsezza scoraggiante dei dati a disposizione, convergono nel suggerire una risposta negativa gli indizi provenienti da tre classi di dati: dalla cultura materiale, dagli aspetti del rito, dalle fonti storiche.

Per quanto concerne la cultura materiale, finora reperti tipicamente golasecchiani si ritrovano ad ovest della Sesia solo nel Vercellese, ed in particolare nella necropoli di Pezzana [18]. Di controversa interpretazione risultano altri oggetti sporadici in bronzo come lo «scettro-tintinnabulo» di Santhià ed il corredo di toeletta da Quinto Vercellese-Caresanablot [19]. È d'altra parte di interesse notevole che la più occidentale delle epigrafi «leponzie», discendenti in linea diretta dalle più antiche attestazioni epigrafiche della cultura di Golasecca, risulti la bilingue di Acisio a Vercelli [20], a conferma di una continuità di gravitazione del Vercellese nella sfera culturale e, probabilmente, politica insubre. In questo contesto la ceramica domestica della Burcina, in particolare quella dei sondaggi anni '60, fornisce un limitato campionato di tipologie della primissima ed avanzata età del Ferro, in cui sono riconoscibili tipi diffusi anche in insediamenti più occidentali, come Belmonte (Cima, 1986), in assenza di ceramiche caratteristiche della cultura di Golasecca. Il dato però è troppo limitato e risulta insufficiente in assenza di altre conferme.

Il dichiarato riconoscimento di tradizioni golasecchiane nella ceramica d'impasto proveniente dall'insediamento di Mongrando, da riferirsi alla grandiosa area mineraria della Bessa (Clemente - Schrämli - Donna d'Oldenico - Rittatore Vonwiller, 1971), è invece privo di reale fondamento e deriva da una equivoca collocazione cronologica del sito del Bec Berciassa, presso Cuneo, considerato il complesso di

[18] Viale, 1971, p. 26. Il materiale ritrovato a Pezzana tra la fine dell'800 ed i primi del '900 fu sicuramente più numeroso di quello descritto da C. Leone. Resta incerta, ma probabile, la provenienza da Pezzana di una tipica urna golasecchiana occidentale del VII sec. conservata al Museo Leone. Sempre al Museo Leone, un bicchiere a risega inedito dalle collezioni di P. Bruzza, di ignota provenienza vercellese, confermerebbe la presenza di tipici materiali golasecchiani.

[19] Viale, 1971, p. 26: lo scettro si ricollega a modelli d'oltralpe. Il corredo di toeletta, al Museo di Antichità di Torino, è probabilmente il prodotto di qualche centro golasecchiano o dell'Emilia occidentale e potrebbe essere solo indizio di commercio.

[20] Lejeune, 1977. Diversi elementi, anche di lettura, portano ad una classificazione unitaria « leponzia » delle epigrafi del Piemonte sconsigliando una divisione tra epigrafi « galliche » di pianura ed epigrafi « leponzie » alpine e prealpine, come in Tibiletti Bruno, 1978.

riferimento per la ceramica comune dell'età del Ferro. La ceramica d'impasto di Mongrando, databile per lo più al II sec. a.C., è ormai cronologicamente e tipologicamente molto lontana dalle produzioni golasecchiane e i confronti già proposti con insediamenti come il Bec Berciassa sono oggi ormai inquadrabili in una comune tradizione «ligure» (VENTURINO GAMBARI - GAMBARI - AROBBA - NISBET, 1988).

Pur prematuramente, si è dunque tentati di riconoscere nel limitato materiale ceramico della prima età del Ferro del Biellese la pertinenza ad un ambito ancora mal caratterizzato, comprendente anche il Canavese e forse la Valle d'Aosta, comunque non definibile per ora golasecchiano. In questo contesto locale risaltano sporadici elementi d'influenza o d'importazione etrusca o centro-italica. Se l'oggetto più citato e di maggior pregio è certamente la brocca a becco (*Schnabelkanne*) in bronzo della Burcina (BOULOUMIÉ, 1973, p. 12), la sua datazione (V sec. a.C.) e la sua collocazione in un ricco corredo tombale sono sufficienti a ridurne l'importanza come prova di dirette influenze culturali. Più sorprendente è invece l'ansa bifora in argilla figulina, dall'abitato della Burcina, indizio di collegamenti con le più antiche influenze etrusco-italiche in Piemonte [21], mentre qualche sospetto è legittimo per il grande vaso biansato di tipo sabino tradizionalmente proveniente da Cossato [22] come per una cospicua quantità di frammenti di bucchero di dichiarata provenienza dalla Bessa di Vermogno [23]. Comunque l'accertata presenza di frammenti di bucchero, più propriamente etrusco o «padano», a Quinto Vercellese, in un insediamento originariamente su un terrazzo del Cervo [24], chiaramente rivolto a rac-

[21] Cfr. CIOCCHETTI, in questo stesso volume. Anse bifore coeve sono documentate in Piemonte finora solo dall'insediamento della Briccola di Castelletto Ticino, attualmente oggetto di tesi di laurea da parte di P. Martignetti. Per le influenze etrusche nell'età del Ferro piemontese, cfr. più in generale GAMBARI, 1989.

[22] Cfr. CIOCCHETTI, in questo stesso volume.

[23] Il materiale è stato consegnato dal Sig. Dante Chiarletti alla Soprintendenza Archeologica e proverrebbe dalle raccolte fatte dallo scomparso Ing. Christillin di Ivrea in occasione di prospezioni e sondaggi a scopo minerario. Non è forse impossibile che, fatta salva la buona fede del Chiarletti, l'Ing. Christillin abbia mescolato reperti raccolti in altre aree minerarie. Solo accertate scoperte analoghe fornirebbero dunque una inequivocabile conferma. Estremamente suggestiva, anche se incontrollabile, risulta a questo riguardo la notizia ottocentesca (MAFFEI, 1885, p. 7) della scoperta di due tombe « etrusche » a Salussola.

[24] Il sito è stato individuato, su segnalazione dei F.lli Gaviglio, solo con raccolte di superficie; una breve notizia in GAMBARI, 1985.

cordo di vie di traffico verso la Valsesia ed il Biellese, costituisce una prima indicazione certa, in attesa di più organici dati, sull'interesse del commercio etrusco per l'area in esame, verosimilmente connesso alle risorse minerarie e soprattutto aurifere della zona [25].

Valutazioni degli elementi rituali documentati dall'archeologia biellese sono possibili, in modo parziale, solo per gli aspetti del rito funerario. È un dato senz'altro sorprendente la quasi totale assenza di sepolture della prima età del Ferro nel Piemonte occidentale; sembra probabile che presenze di campi d'urne, come quelli golasecchiani, sarebbero state in qualche modo individuate, anche solo a livello di memoria. In questo contesto la scoperta di una ricca tomba ad inumazione nel 1959 alla Burcina assume una particolare importanza, e non solo per la già citata presenza di una brocca a becco bronzea di produzione etrusca nel corredo. I dati di rinvenimento, solo parzialmente noti nei rapporti fatti alla Soprintendenza all'epoca della scoperta, sono stati chiariti di recente dal responsabile dei lavori di spianamento che misero in luce la tomba [26]. La sepoltura conservava labili tracce dello scheletro, in una fossa rivestita con muretto a secco di ciottoli; il corredo comprendeva un elmo in materiale deperibile (cuoio?) con borchie di ferro, andato disperso, la brocca a becco in bronzo, elementi di cintura in bronzo a doppia capocchia ed un eccezionale armamentario di oggetti in ferro, tra cui alcune asce, spiedi ed una catena per la sospensione del calderone: notevole l'assenza della ceramica e della spada, in una tomba che per rito e consistenza del corredo si distacca totalmente dalle tombe golasecchiane del V sec. a.C., tanto da rappresentare un indizio di netta dicotomia culturale o piuttosto di precoci arrivi di gruppi allogeni, verosimilmente celtici o celtizzati. Considerando che la necropoli di Via Nigra a Vercelli costituisce una evidente testimonianza della continuità della cremazione come rito funerario dalla prima alla seconda età del Ferro, come nella vicina Lomellina (Vannacci Lunazzi, 1981), è possibile cogliere in questo aspetto un altro segnale della separazione già nella media età del Ferro, a livello

[25] Se non si posseggono prove di uno sfruttamento aurifero, peraltro molto probabile, della Bessa nella prima età del Ferro, è comunque ovvio che l'area biellese-canavesana era sul necessario itinerario di accesso alla Val d'Aosta, dove pepite d'oro sono documentate in tumuli principeschi della prima età del Ferro (AA.VV., 1981, pp. 57-58).

[26] La preziosa testimonianza del Geom. Bacco è stata raccolta da M. Ciocchetti nel corso della sua tesi di laurea.

culturale se non etnico, delle popolazioni che in età storica verranno definite Salassi. Che la tomba della Burcina non fosse isolata è desumibile dalla struttura consimile da sempre esposta in superficie nei pressi, erroneamente interpretata al momento degli scavi dell'abitato come «silos» [27]: si spera con ricerche e sondaggi, in programma in collaborazione con la direzione del Parco, di potere presto accertare eventuali presenze ulteriori. La piccola necropoli dovrebbe collocarsi nel V sec. a stretto contatto con l'area abitata fino ad almeno il VI secolo: è questo un buon indizio dello spostamento definitivo dell'insediamento, che con la seconda età del Ferro quasi certamente verrà a coincidere con una delle alture dell'attuale area urbana, probabilmente il Piazzo [28], nell'area in cui poi sorgerà il *vicus* di età romana, desumibile dalla localizzazione della necropoli.

Anche i dati storici, nei limiti di quanto ricavabile dalle fonti, concorrono a disegnare per la seconda età del Ferro, in modo ragionevolmente derivato da un'organizzazione territoriale precedente, una linea di confine tra Insubri e Salassi che conferma il ruolo del Biellese come area di cerniera. In modo molto chiaro è stata sottolineata la cautela della politica romana verso gli Insubri, che erano il più consistente gruppo gallico della Cisalpina (Pol., II, 17), tanto da determinare una serie di *foedera aequa* fino all'istituzione giuridicamente anomala delle colonie dell'89 a.C. sulla base della *Lex Pompeia* (Gabba, 1986). È significativo che Vercelli godette quasi certamente della *Lex Pompeia* mentre nel Biellese avvennero spostamenti di popolazione ed espropri di territori: si può qui forse riconoscere il diverso trattamento attribuito ai Libui, aderenti probabilmente alla lega insubre, ed ai Salassi, rispetto ai quali una fonte autorevole (Strab., IV, 6-7) attribuisce addirittura ai Romani, probabilmente esagerando, propositi di genocidio. D'altra parte la notizia polibiana e liviana (Pol., III, 60; Liv., XXI, 39) secondo cui al momento dell'arrivo di Annibale (218 a.C.) i Taurini erano in guerra con gli Insubri, non si comprende se non alla luce delle note contese tra Libui e Salassi che daranno nel 143

[27] La struttura, sottoposta di recente a risistemazione dopo gli ennesimi atti vandalici, è quasi tutta oramai di restauro. Le caratteristiche del muro e l'assenza di travi portanti escludono qualsiasi copertura a falsa volta, mentre l'inesistenza di un qualsiasi piano pavimentale rende improbabile l'interpretazione come unità insediativa.

[28] Il toponimo di Biella (*Bugella*) è di origine preromana e specificamente celtica; cfr. Pellegrini, 1981, p. 54.

a.C. occasione di intervento ai Romani e dell'accentuata parentela proclamata da Catone (in Plin., *Nat. Hist.*, III, 20, 134) tra Salassi e Taurini.

I materiali ritrovati nei cumuli di ciottoli prodotti dal lavaggio delle *Aurifodinae* della Bessa, connessi cioè all'impianto in grande scala dell'attività mineraria, comprendono anche ceramica comune d'impasto non tornita (Calleri, 1985), databile intorno alla fine del II sec. a.C., a conferma che fu questa l'area mineraria espropriata ai Salassi nel 140 a.C. dopo la vittoria di Appio Claudio. Anteriormente alla fondazione di Ivrea, in un momento in cui il principale punto di appoggio romano era la città di *Vercellae*, centro degli alleati Libui, fu dunque avviato questo grandioso impianto che rappresentò così una spaventosa concentrazione di mano d'opera, nei primi tempi verosimilmente non servile ma costituita dai *dediticii* Salassi sconfitti, con conseguente decremento demografico delle campagne circostanti e drastica modificazione dell'organizzazione sociale, politica ed economica precedente. Non è casuale dunque che risulti localizzato presso queste aree, sostanzialmente «libere», lo spargimento dei gruppi arrivati con l'ondata dei Cimbri, divisi per svernare nel 101 a.C. e segnalati dai noti ripostigli di stateri aurei del Norico e della Vindelicia («*Regengobenschüsselchen*») già studiati dal Promis (Viale, 1971, pp. 29-30). L'invasione dei Cimbri e delle popolazioni a questi collegate fu sotto molti aspetti l'ultima delle invasioni galliche in Cisalpina e le stesse fonti ricordano che lo scopo del passaggio in Italia era, quanto meno per la maggior parte, l'occupazione di terre. Calati probabilmente dall'Ossola, secondo l'accreditata opinione del De Vit (De Vit, 1881), i Cimbri diedero verosimilmente il colpo di grazia ai *pagi* salassi del Biellese e causarono la successiva accelerazione da parte dei Romani, a pericolo scampato, della sistemazione del territorio sotto il profilo organizzativo e militare, ma anche demografico, con la fondazione della colonia di *Eporedia*, che diventerà il centro di controllo degli impianti minerari espropriati ai Vittimuli. È in questo contesto che diventa comprensibile la notizia, spesso trascurata, della distribuzione da parte di Saturnino e Glaucia con lotti di 100 iugeri a testa dell'*Ager Gallicus* tolto ai Cimbri (De Martino, 1980, p. 117; *De Vir. Ill.*, LXXIII, 1; App., *B. C.*, I, 29, 130). Questo esproprio finale delle campagne della pianura biellese, collegato idealmente all'ampia centu-

riazione eporediese, segna in modo traumatico la definitiva romanizzazione del territorio condizionando pesantemente l'economia anche nei secoli successivi.

Bibliografia

AA.VV. in *Archeologia in Valle d'Aosta.* Catalogo della Mostra, Aosta, 1981.

V. Bianco Peroni, 1970. *Die Schwerter in Italien. Le spade nell'Italia continentale,* (Prähistorische Bronzefunde IV, 1) München.

B. Bouloumié, 1973. *Les oenochoés en bronze du type « Schnabelkanne » en Italie,* (Collection de l'Ecole Française de Rome, 15) Rome.

G. Calleri, 1985. *La Bessa. Documentazioni sulle aurifodinae romane nel territorio biellese,* Biella.

A. Clemente - P. Schrämli - G. Donna d'Oldenico - F. Rittatore Vonwiller, 1971. *Un castelliere della Bessa nel Biellese occidentale* in « Rendiconti Istituto Lombardo. Cl. di Lettere, Sc. Morali e Storiche », 105, pp. 681-750.

M. Cima, 1986. *Belmonte alle radici della storia. Ricerca su una comunità preistorica nelle Alpi occidentali,* (Orco Anthropologica, 5) Cuorgnè.

M. Cima, 1987. *Il Neolitico in Canavese* in « Il Neolitico in Italia. Atti XXVI Riunione Scientifica Istituto Ital. di Preistoria e Protostoria, Firenze 7-10 novembre 1985 », Firenze, vol. II, pp. 495-509.

M. Ciocchetti, 1986. *Materiali protostorici da un centro transpadano di altura nei Musei di Biella e di Torino.* Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Torino, Rel. prof. L. Manino, a.a. 1985-1986.

A. Del Lucchese - R. De Marinis - F. M. Gambari, in stampa. *La media età del Bronzo in Piemonte, Lombardia occidentale e Liguria* in « L'età del Bronzo in Italia nei secoli dal XVI al XIV. Atti del Congresso, Viareggio 26-30 ottobre 1989 ».

R. De Marinis, 1970. *Le spade di Monza della tarda età del Bonzo* in « Sibrium », X, pp. 99-107.

R. De Marinis, 1972. *Nuovi dati sulle spade della tarda età del Bronzo nell'Italia settentrionale* in « Preistoria Alpina », 8, pp. 73-105.

R. De Marinis, 1981. *Appunti sul Bronzo medio, tardo e finale in Lombardia* in « Atti del Convegno Archeologico Regionale, Milano 29 febbraio-2 marzo 1980 », Milano, pp. 173-204.

R. De Marinis, 1988. *Liguri e celto-liguri* in « *Italia omnium terrarum alumna* », a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, pp. 159-259.

R. De Marinis, 1989. *Culture archeologiche e realtà storiche nell'età dei metalli* in « Dottrina e metodologia della ricerca preistorica. Atti XXVII Riunione Scientifica Istituto Ital. di Preistoria e Protostoria, Ferrara 17-20 novembre 1987 », Ferrara, pp. 47-63.

F. De Martino, 1980. *Storia economica di Roma antica*, vol. I, Firenze.

F. D'Errico - F. M. Gambari, 1983. *Nuovi contributi per la conoscenza del paleolitico piemontese* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », II, pp. 1-20.

V. De Vit, 1881. *Dissertazioni sui Britanni e sui Cimbri*, Milano.

L. Fozzati, 1985. *I primi abitanti del lago* in « Viverone. Aspetti storico-sociali di una comunità e del suo lago », Ivrea, pp. 315-354.

E. Gabba, 1986. *I Romani nell'Insubria: trasformazione, adeguamento e sopravvivenza delle strutture socio-economiche galliche* in « La Lombardia tra protostoria e romanità. Atti del 2° Convegno Archeologico Regionale, Como 13-15 aprile 1984 », Como, pp. 31-41.

F. M. Gambari, 1982. *Buronzo. Castelletto Cervo* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 1, Notiziario, pp. 186-188.

F. M. Gambari, 1985. *Quinto Vercellese* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 4, Notiziario, p. 65.

F. M. Gambari, 1988. *Biella, Museo Civico. Pugnale a manico pieno in bronzo* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 8, Notiziario, p. 240.

F. M. Gambari, 1989. *Il ruolo del commercio etrusco nello sviluppo delle culture piemontesi della prima età del Ferro* in « Gli Etruschi a nord del Po. Atti del Convegno, Mantova 4-5 ottobre 1986 », Mantova, pp. 211-225.

M. Lejeune, 1977. *Une bilingue gauloise-latine à Verceil* in « Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres », pp. 581-610.

G. Maffei, 1885. *Antichità Biellesi*, Biella.

A. Mottura, 1980. *Un frammento di osso temporale di tipo neandertaliano dalla grotta Ciota Ciara* in « Antropologia Contemporanea », 3, pp. 373-379.

N. Negroni Catacchio - M. L. Nava - M. Chiaravalle, 1979. *Il Bronzo Finale nell'Italia nord-occidentale* in « Il Bronzo Finale in Italia. Atti della XXI Riunione Scientifica Istituto Ital. di Preistoria e Protostoria, Firenze 21-23 ottobre 1977 », Firenze, pp. 47-113.

G. B. Pellegrini, 1981. *Toponomastica celtica nell'Italia settentrionale* in « I Celti d'Italia », a cura di E. Campanile, Pisa, pp. 35-69.

R. Peroni, 1971. *L'età del Bronzo nella penisola italiana*, Firenze.

P. Ramella, 1985. *Archeologia in Piemonte e Valle d'Aosta*, Ivrea.

M. G. Tibiletti Bruno, 1978. *Ligure, Leponzio e Gallico* in « Popoli e Civiltà dell'Italia antica », vol. VI, Roma, pp. 129-208.

G. Vannacci Lunazzi, 1981. *Note di protostoria vercellese* in « Sibrium », XV, 1980-81, pp. 77-88.

M. Venturino Gambari, 1987. *Il neolitico di Ghemme (Novara). Rapporti tra Lombardia e Piemonte nella cultura dei Vasi a Bocca Quadrata* in « Il Neolitico in Italia. Atti della XXVI Riunione Scientifica dell'Istituto Ital. di Preistoria e Protostoria, Firenze 7-10 novembre 1985 », Firenze, vol. II, pp. 479-494.

M. Venturino Gambari - F. M. Gambari - D. Arobba - R. Nisbet, 1987. *Contributi per una definizione archeologica della seconda età del Ferro nella Liguria interna* in « Rivista di Studi Liguri », LIII, 1-4, pp. 77-150.

V. Viale, 1971. *Vercelli e il Vercellese nell'Antichità*, Vercelli.

MARIOLA CIOCCHETTI

L'ABITATO PREISTORICO DELLA BURCINA NOTA PRELIMINARE *

Nel 1959, sul colle della Burcina [1], a seguito del rinvenimento fortuito di materiale protostorico comprendente una brocca a becco etrusca in lamina di bronzo [2], vennero effettuati alcuni sondaggi e raccolti numerosi frammenti ceramici, testimonianza di un antico abitato. Fu inoltre messa in luce una struttura in pietra, l'unico resto ancora visibile sul colle, purtroppo ora molto deteriorato [3]. Altri rinvenimenti ceramici di minor entità si ebbero nel 1967 e nel 1969 (fig. 1) [4].

* Queste note sono in parte tratte dal lavoro svolto come argomento della mia tesi di laurea (*Materiali protostorici da un centro transpadano di altura dai Musei di Biella e di Torino*, discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino, a.a. 1985-86): al relatore, prof. Luciano Manino, esprimo la mia viva riconoscenza per i preziosi consigli e l'incoraggiamento. È mio gradito dovere inoltre ringraziare il Soprintendente Archeologo per il Piemonte dr.ssa Liliana Mercando, che cortesemente mi ha concesso di esaminare e di disegnare il materiale ceramico della Burcina, il dr. Filippo M. Gambari della Soprintendenza Archeologica per la disponibilità, l'appoggio costante e le utilissime informazioni ed il geom. Guido Tomasi per l'analisi dell'ansa; tutto il personale della Biblioteca e del Museo Civico di Biella per l'assistenza e la collaborazione; tutti coloro che gentilmente mi hanno fornito notizie.

1 Il colle della Burcina, situato a N-W di Biella da cui dista quattro chilometri circa in linea d'aria, è dal 1938 parco comunale della città, noto per le pregiate piantagioni arboree, e dal 1980 Riserva Naturale Speciale a cura della Regione Piemonte: la trasformazione del sito, descritto come del tutto incolto nel secolo scorso, in parco-giardino aveva avuto inizio nel 1855 ad opera dell'industriale laniero Giovanni Piacenza, seguito dal figlio Felice. L'altura (m 826 s.l.m.) è ricca di sorgenti, ben soleggiata, riparata dai venti. Dotata di ampia visione panoramica, è posta a guardia di una via di comunicazione con la valle d'Aosta, all'imboccatura della valle d'Oropa; l'antico sentiero è tuttora percorso da periodiche processioni religiose (Casalis, 1847, p. 557; Torrione - Crovella, 1963, pp. 110, 357, 360-62).

2 Il materiale rinvenuto comprendeva elementi in ferro (asce, spiedi, catena, ganci) e in bronzo (oltre alla *Schnabelkanne* etrusca, una serie di borchiette passanti «a otto») (cfr. la comunicazione di P. Torrione, allora direttore del Museo Civico di Biella, del 6 marzo 1959 - Archivio Soprintendenza).

3 La posizione del sito, facilmente difendibile, con la struttura in pietra interpretata come « silos », aveva indotto ad ipotizzare l'esistenza di un castelliere gallico la cui datazione, in base alla *Schnabelkanne* etrusca, veniva fissata attorno alla fine del V-principio del IV sec. a.C. (Boulomié, 1973, pp. 12, 280; Carducci, 1962, 1966).

4 Nel 1967 veniva alla luce un fondo di capanna ed erano recuperati elementi ceramici (cfr. la relazione di G. Calleri del 20 maggio 1986 - Archivio Soprintendenza); altri

Il recente riesame delle modalità della scoperta e la revisione del materiale ceramico hanno permesso di raccogliere notizie utili alla definizione del contesto del primo ritrovamento e di formulare, sia pure in via provvisoria, alcune ipotesi sulla datazione e sulla durata dello stanziamento.

La mancanza di dati stratigrafici ha limitato lo studio all'analisi tipologica dei reperti [5]. Le forme vascolari, modellate a mano, possono essere divise in quattro gruppi. Un esiguo numero di reperti sembra indicare una frequentazione del sito già nell'antica età del Bronzo (XX-XVIII secolo a.C.). Si tratta di uno scodellone ad orlo rientrante percorso da solcature orizzontali e di un bicchiere (o probabile boccale monoansato), che trovano confronti nella fascia alpina e transalpina ed in particolare nel Mittelland e Giura svizzero (fig. 2, 1 e 2); alcune scodelle a carena alta (fig. 2, 3) hanno ampi riferimenti anche nella media età del Bronzo (XVII-XIV secolo) [6]. Più consistente e vario per forme e motivi è il secondo gruppo in cui sono rappresentati, oltre ad un elemento che sembra riferibile alla cultura della Scamozzina, a cavallo fra il XIV e il XIII secolo a.C. (fig. 2, 5), diversi esemplari che chiaramente rientrano nell'ambito della successiva cultura di Canegrate (tarda età del Bronzo, XIII secolo) [7]. Si tratta di frammenti di biconici a superficie nera lucida, percorsi sulla fascia di diametro massimo da leggere solcature parallele (fig. 2, 6-8) e di forme di impasto grossolano segnate da grosse solcature digitali ed unghiate (fig. 2, 9-10) [8]. Si collo-

elementi emergevano nel 1979: consegnate in museo, due « asce » ed una « paletta » in cotto andavano ben presto disperse.

[5] Il materiale ceramico, chiaramente selezionato al momento della raccolta, è composto in prevalenza da elementi di impasto grossolano segnati da impronte digitali o da tacche strumentali, ma non mancano esemplari di impasto depurato levigati o lucidati in superficie ed accuratamente decorati: mentre per la ceramica comune si impongono, come è noto, termini molto ampi di datazione, più preciso valore diagnostico può essere attribuito alla ceramica fine.

[6] A questo proposito ringrazio il dr. F. M. Gambari che, con le sue recenti informazioni, mi ha permesso di rivedere la datazione di tali reperti e la cronologia del sito. Per lo scodellone ed il boccale cfr. Strahm, 1971, p. 12, fig. 15 e p. 17, fig. 11; per le tazze carenate si trovano confronti sulle sponde dei laghi varesini (Banchieri, 1986, fig. 24, 1 e 3) e in Lomellina (Vannacci Lunazzi, 1980, tav. XCIII, 4 e 5).

[7] Sul repertorio decorativo della Scamozzina ed in particolare sui motivi a file di punti cfr. De Marinis, 1981, tavv. IX-XI; Simone, in corso di stampa; Vannacci Lunazzi, 1987, tav. VII.

[8] Confronti puntuali si hanno, oltre che nella necropoli di Canegrate, a Glisente di Castelletto sopra Ticino, Premeno e Vicolungo (Novara) (Rittatore Vonwiller, 1953-54, 1956-57; Rittatore Vonwiller - Schramli, 1970). Per i problemi relativi alle cul-

cano cronologicamente in questo gruppo altre tazze carenate (fig. 2, 4) ed olle decorate a polpastrello sull'orlo, sulla spalla, sul cordone plastico applicato (fig. 2, 11-13)[9].

Un altro gruppo di frammenti può essere ascritto all'età del Bronzo finale (XII-X secolo), che vede lo sviluppo del Protogolasecca: essi si distinguono per le decorazioni a larghe solcature elicoidali (tipo Ascona, XII-XI secolo) ed a falsa cordicella (tipo Ca' Morta, X secolo) (fig. 3, 1-2 e 3-4)[10].

Tale tecnica si trasmette alla fase iniziale della cultura di Golasecca (G.I A, IX-VIII secolo), a cui può essere attribuito un esemplare con motivo a triangoli (fig. 3, 5)[11]: siamo così nell'ultimo gruppo (IX-VI secolo), che rientra nella prima età del Ferro. Due frammenti appartengono a bicchieri di cui uno, a corpo globulare e labbro distinto, può inserirsi fra G.I A e G.I B (fine VIII-inizio VII secolo), mentre appare anteriore l'altro, di forma più larga e schiacciata, decorato a profonde solcature orizzontali (fig. 3, 7 e 6)[12]. L'ultimo gruppo comprende ancora scodelle con orlo rientrante, forme comunissime in tutta l'Italia settentrionale, e vasi decorati con file di tacche più marcate verso l'alto, motivo noto nel territorio nord-occidentale in questo periodo (fig. 3, 8-12)[13]; un caso a parte è costituito da un'ansa bifora

ture che si sono succedute nell'Italia nord-occidentale dall'età del Bronzo alla prima età del Ferro e per il quadro bibliografico generale cfr. De Marinis, 1988 e Peroni, 1989.

9 Per le tazze con tacche sulla carena si trovano esempi ad Alba (Venturino Gambari, 1985, figg. 3, 81, 95), a Garlasco (Pavia) (Vannacci Lunazzi, 1980, tav. LXXXIX, n. 22). Le olle con decorazioni digitali sono molto comuni in tutta l'Italia settentrionale ed anche oltralpe (AA.VV., 1976, tav. 12 C, n. 7; Rageth, 1982, fig. 38; Venturino Gambari, 1985, fig. 8).

10 La decorazione a solcature elicoidali è ben documentata, ad esempio, nella necropoli di Ascona (Canton Ticino) (Crivelli, 1954); motivi lineari o a zig-zag a falsa cordicella sono noti nelle necropoli della Ca' Morta (Como), della Malpensa (Varese), del Novarese. I vasi tendono a passare dalla forma biconica (bassa dapprima, poi alta e slanciata) a quella a profilo arrotondato (De Marinis, 1972, p. 61, tav. IV c; Pauli, 1971, tav. 10; Mira Bonomi, 1976, tavv. VIII, XIII).

11 La decorazione a falsa cordicella con motivi di triangoli campiti da segmenti paralleli ad un lato trova ampi confronti nelle fasi G.I A1 (Ameno F) e G.I A2: tale tecnica verrà abbandonata a partire dalla fase G.I B (De Marinis, 1975, tav. 13 B; 1982, pp. 22-25; Gambari - Malnati, 1980, tav. VII, A1; Mira Bonomi, 1969, tav. 23).

12 La sequenza tipologica dei bicchieri del primo periodo golasecchiano è illustrata in De Marinis, 1982, tav. III. Un bicchiere a solcature orizzontali piuttosto profonde dell'Isolino di Varese è ascritto al Bronzo finale (Guerreschi, 1977, tav. I, liv. 025, n. 3036).

13 Le scodelle d'impasto con orlo rientrante sono ampiamente documentate a Chiavari fra l'VIII e il VI sec. a.C. (Lamboglia, 1960, 1966, 1972). La decorazione a file

che, contrariamente agli esemplari finora esaminati, non sembra riconducibile allo stesso mondo culturale: di questa si tratterà più avanti.

Fra le forme non vascolari sono presenti diverse fusaiole, un anellone fittile e due pesi tronco-conici, testimonianza di diverse attività domestiche (tav. IV, 2-15) [14], che facilmente rientrano nei margini cronologici già evidenziati; a queste si aggiunge una «pintadera» (fig. 4, 16), elemento di più ardua valutazione, il cui problema è stato affrontato in altra sede [15].

Non risultano infine presenti elementi attribuibili in modo univoco al V secolo ed oltre, né è emersa ceramica gallica [16]. Alla fine del V-principio del IV secolo è datato il materiale metallico relativo al primo ritrovamento, da attribuirsi ad una tomba ad inumazione, di cui abbiamo ora una descrizione precisa e dettagliata [17]: esso ci fornisce anche il *terminus ante quem* dell'abitato.

di tacche strumentali, di forma triangolare, rettangolare, semicircolare ecc., con apice superiore impresso più profondamente ricorre a Castelletto Ticino (Novara) (MIRA BONOMI, 1969, tav. 17 a, d, f, g), ad Arona (GALLI - MANNI, 1978, p. 123), a Belmonte (Torino) (CIMA, 1986, figg. 63, 73, 132, 178, 230, 231).

14 Fra le fusaiole sono rappresentate quelle di tipo cilindrico, biconico e troncoconico, con spigoli più o meno arrotondati, che trovano confronti dalla tarda età del Bronzo a quella del Ferro; decorazioni a leggere solcature radiali ricorrono a Peschiera, costolature verticali a Chiavari (ASPES - BUONOPANE, 1982, fig. 36, 6; LAMBOGLIA, 1960, fig. 88, t. 39, fig. 89, t. 2 B; VANNACCI LUNAZZI, 1980, tav. XC). Per l'anellone fittile (appoggio per vasi in cottura o peso) e per gli altri pesi i confronti spaziano dall'età del Bronzo fino alla romanizzazione (CIMA, 1986, p. 104; GUERRESCHI, 1982, fig. 55; VAY, 1986, figg. 88-89).

15 Cfr. CIOCCHETTI, in corso di stampa.

16 Sembrano infatti assenti forme eseguite con il tornio veloce, il cui uso si diffonde a partire dal G.III (V-VI sec.) (DE MARINIS, 1981, pp. 208-210); mancano elementi tipicamente gallici come i recipienti ricoperti di bugnette « ad alveare » o decorati con incisioni sovrapposte ad angolo e, infine, i vasi a trottola (NEGRONI CATACCHIO, 1975).

17 Di particolare interesse si rivela la testimonianza dello scopritore della tomba, geom. Giorgio Bacco (allora alle dipendenze del Comune di Biella), che per cause contingenti solo recentemente (20-8-1986) ha potuto fornirne una descrizione (cfr. pp. 16-20 della citata tesi), di cui riportiamo quanto segue:

« Durante i lavori per il livellamento del terreno ... fui avvertito da un operaio che erano venuti alla luce reperti antichi: accorsi subito e vidi la tomba già manomessa ma perfettamente riconoscibile. Raccolsi in fretta i pezzi, recuperando la brocca in bronzo che era già stata nascosta in un cespuglio ... I resti presumibili di una salma giacevano a circa 50 cm di profondità nel terreno, in posizione supina, con lieve inclinazione del capo verso destra. I ciottoli, disposti piuttosto irregolarmente, formavano un semicerchio attorno al capo (h. muretto circa 60 ÷ 80 cm) ... Erano ancora visibili:

– frammenti di ossa disposti ancora nella loro giusta posizione
– il copricapo in cuoio con parti metalliche, forse borchie ...
– i "bottoni" perfettamente allineati all'altezza del torace ...
– altri oggetti disposti ordinatamente intorno al corpo ... (asce, spiedi ecc.) ... ».

La lettura degli elementi ceramici raccolti sul colle sembra rivelare, a parte il periodo più antico per ora poco documentato, l'esistenza di un insediamento di notevole durata, che non sembra presentare apprezzabili soluzioni di continuità tra la fine del XIV e la fine del VI secolo a.C. o poco oltre. La fase iniziale di questo periodo, sullo scorcio della media età del Bronzo, coincide con un momento che vede la fioritura di molti centri d'altura sorti a controllo del territorio circostante, quando ancora sono in pieno sviluppo le stazioni di pianura e perilacustri di cui forse talvolta sono emanazione [18]: nel nostro caso non sembra impossibile ipotizzare un rapporto con gli stanziamenti palafitticoli di Viverone [19]. A questo proposito è opportuno ricordare che nel secolo scorso era stata recuperata, nella regione Serre di Cossila, sulle pendici orientali della Burcina, una spada tipo Monza (ora dispersa), simile a quella rinvenuta nella torbiera Moregna di Viverone (Torino, Museo di Antichità). Spezzata in due punti (in accordo con il rituale funerario della Scamozzina), essa potrebbe anche costituire un riferimento circa la localizzazione della necropoli corrispondente a tale fase dell'abitato [20].

Emergono in seguito con evidenza i rapporti fra il nostro centro e i territori della cultura di Canegrate e del Protogolasecca, mentre appare meno intenso il collegamento con il mondo golasecchiano: ancora documentato nel primo periodo, sembra in seguito allentarsi se non esaurirsi del tutto, in favore forse di un prevalere dei rapporti con zone più meridionali. Mancano infatti gli elementi golasecchiani più rappresentativi a partire dalla fase G.I B, con decorazioni incise e a stralucido ed i vasi cordonati [21]: non dimentichiamo tuttavia che la limitatezza dei saggi di scavo non permette considerazioni sicure.

L'insediamento sul colle si sarebbe infine esaurito, forse anche in concomitanza con l'arrivo di gruppi gallici, quando condizioni più fa-

18 Cfr. Cardarelli, 1989.

19 Questa fase sarebbe coeva con gli ultimi momenti di massima fioritura degli abitati palafitticoli di Viverone, alla fine della media età del Bronzo. Ricchissimo è il materiale finora emerso dal lago (Fozzati, 1982, 1985; Fozzati - Fedele, 1984, 1985; Fozzati - Giolitto, 1982, 1983; Fozzati - Giolitto - Allason, 1984; Fozzati - Nisbet, 1982; Giolitto, 1983).

20 Cfr. Bianco Peroni, 1970, tav. 8; De Marinis, 1970, tav. II; 1981, p. 179; Gastaldi, 1862, p. 87, tav. II.

21 Le decorazioni incise iniziano in G.I B (fine VIII-principio VII sec.); lo stralucido comincia ad apparire all'inizio del VI sec., in G.II A, e così i vasi cordonati (De Marinis, 1982, p. 25; 1988, pp. 192-93).

vorevoli e più progredite tecniche di sfruttamento del suolo avrebbero nuovamente richiamato gli abitanti verso il piano [22]. La cima avrebbe quindi ospitato una tomba ad inumazione e, con qualche probabilità, più di una [23].

Prendiamo ora in esame l'elemento che si distingue dall'insieme del materiale ceramico considerato, in quanto non riconducibile a modelli locali: due frammenti ricomposti di ansa a nastro bifora, a profilo quasi rettilineo. L'impasto molto depurato (sostanzialmente argilla figulina) è di colore grigio rosato, la superficie piuttosto abrasa presenta tracce di leggera ingubbiatura rosso brunastra. L'altezza conservata è di cm 13, la larghezza media cm 3,2, lo spessore medio cm 1. Il ponte è situato appena al di sotto della metà dell'altezza (fig. 1).

Le anse bifore, pressoché inesistenti nell'Italia settentrionale [24], trovano abbondanti esempi, principalmente fra la fine dell'VIII e la fine del VII-inizio del VI secolo a.C., nell'Etruria tirrenica e meridionale interna, da Populonia a Tarquinia a Cerveteri, oltre che nel Lazio tiberino, dove i confronti con il nostro caso si fanno forse meno generici. Infatti, mentre in area etrusca il nastro tende ad assottigliarsi verso la sommità e a trasformarsi in bastone (e solitamente a bastoncello è pure il ponte), la cosa è meno evidente in area laziale. Anse di questo tipo appartengono soprattutto a tazze-attingitoio, tazze-cratere, più raramente ad orci e boccali, *kántharoi* e *karchésia*, che si rinvengono in argilla figulina o bucchero, oltre che in impasto rosso, bruno o nerastro [25]. L'appartenenza dell'ansa della Burcina ad un esemplare

[22] È un periodo in cui molti centri d'altura vengono abbandonati, mentre sorgono nuovi stanziamenti nella bassa pianura (Gambari, 1987, pp. 24-26; Vannacci Lunazzi, 1981, pp. 54-57). L'abbandono del sito potrebbe anche collegarsi ad infiltrazioni galliche: si tratterebbe in questo caso di incursioni precedenti la grande calata del 390-387 a.C.

[23] Se emergeranno nuovi dati in futuri auspicabili sondaggi e se potrà essere interpretata come tomba la struttura in pietra già definita "silos", dato che non si discosta molto, per la forma da quella descritta per la tomba, pur risultando probabilmente di dimensioni maggiori (h. muro « silos » m 1,25, contro m 0,60 ÷ 0,70 riferiti alla tomba); entrambe inoltre presentano lo stesso orientamento.

[24] Un esemplare da Castelletto Ticino si presenta assai diverso dal nostro (Mira Bonomi, 1969, tav. 25 e).

[25] Anse bifore ricorrono a Populonia (Minto, 1917, p. 78, fig. 10), a Tarquinia (AA.VV., 1986, p. 213), a Cerveteri (AA.VV., 1980, p. 208); sono frequentissime nel Lazio (sepolcreti dell'Esquilino, La Rustica, Osteria dell'Osa, Castel di Decima, abitato di Ficana) (AA.VV., 1976, tavv. XVIII, XXVII, XXXI, LX; Rathje, 1983, fig. 51).

di importazione dall'Italia centrale non pare tuttavia confermata dall'analisi microscopica, che non ha rivelato elementi tali da dimostrare una sostanziale estraneità del materiale all'ambito locale o più genericamente padano occidentale [26]. Si tratterebbe quindi di una forma ceramica di imitazione, cosa che peraltro non sposterebbe di molto il problema. L'impiego dell'argilla figulina, che presuppone una produzione semi-professionale [27], renderebbe peraltro poco probabile l'ipotesi della fabbricazione *in situ* dell'oggetto: tracce di piccoli inclusi di selce chiara ne potrebbero indicare la provenienza da un territorio che dal bacino del Ticino si estende verso Est. In quest'ottica si potrebbe pensare ad un centro golasecchiano interessato dal commercio etrusco, quale, ad esempio, Castelletto Ticino [28]; ma soltanto analisi più complete dell'argilla potranno offrirci dati più sicuri.

Il problema dell'ansa induce ad aprire una parentesi e a prendere in considerazione quello che potrebbe configurarsi come un altro caso di ritrovamento nel Biellese di un elemento ceramico riferibile ad un ambito culturale non molto distante da quello chiamato in causa, sia pure indirettamente, per l'ansa stessa. Ci si riferisce alla pubblicazione, nel 1883, della notizia della presenza, in una collezione biellese, di un «vaso etrusco» scoperto in un campo del territorio di Cossato. Nel 1937 la notizia viene ripresa e corredata da una fotografia (fig. 5, 1). Da allora non sembra che si sia tornati sull'argomento con nuovi contributi [29].

26 L'analisi autoptica al microscopio, eseguita dal geom. Guido Tomasi della Soprintendenza Archeologica del Piemonte (che ringrazio sentitamente), ha rivelato, per quel che riguarda l'impasto locale: pietre verdi, probabilmente serpentiniti; quarzo ialino; quarzite; muscovite o più probabilmente pirosseni; sabbione quarzifero sfatto. Per l'ansa: argilla depurata con piccoli inclusi, forse serpentiniti, forse selce chiara; chamotte, cristalli di quarzo arrotondati; poca quarzite, forse apparentemente diversa da quella locale; muscovite. Se fosse sicura la selce chiara, l'ansa potrebbe provenire da altra località, ma in apparenza sembra da ascrivere all'Italia settentrionale.

27 L'argilla figulina, priva di degrassante aggiunto, necessita per la cottura di temperature molto più alte di quanto non esiga la ceramica di impasto, e quindi di forni veri e propri.

28 Ricordiamo, in particolare, il bacile bronzeo orientalizzante decorato con figure a sbalzo (Gambari, 1986, pp. 81-84), oltre a frammenti di ceramica etrusco-corinzia (De Marinis, 1988, p. 200) e all'iscrizione su bicchiere (cfr. nota 36).

29 Cfr. Maffei, 1883, p. 137; Orengo, 1937, pp. 57-58. Il vaso non è citato sotto la voce Cossato né in Torrione - Crovella, 1963, né in Viale, 1971. Il Maffei, architetto e pittore, aveva lavorato per il collezionista. Com'è noto, nel suo volume *Antichità Biellesi...*, 1883, in molti casi non è attendibile.

Manca una documentazione sulla formazione della raccolta [30]; purtroppo, essendo questa passata al mercato antiquario una quindicina di anni fa, il vaso in questione non è al momento reperibile. Nell'inventario della vendita esso è elencato con una ventina di altri vasi antichi: di un gruppo di sei esiste la fotografia, in cui è riconoscibile quello citato (fig. 5, 2) [31].

Le riproduzioni appaiono sufficientemente chiare da permettere un accostamento a tipi noti nel Lazio tiberino, in territorio extra-etrusco ma di forte influenza etrusca (soprattutto volsinese e chiusina) oltre che falisco-capenate. In particolare la necropoli di Poggio Sommavilla (Rieti) in Sabina ha restituito numerose anfore che nell'abbondante decorazione uniscono motivi ad incisione, a stampiglia e a cilindretto; caratteristico è il tema del cavallo, contraddistinto da un pronunciato allungamento del muso, mentre le zampe sono piuttosto corte e tozze. Di tali anfore, situate nella seconda metà del VI secolo a.C., sia la forma sia gli schemi ornamentali sembrano puntualmente riproposti nel «vaso di Cossato» [32]: non si possono tuttavia tacere seri dubbi su una emigrazione antica dell'anfora sabina nelle nostre terre [33].

Al momento, in attesa di raccogliere eventuali nuovi dati, sembra quindi superfluo indagare per quale via abbia potuto risalire fino a noi

[30] Il collezionista risulta essere stato vice-prefetto e poi prefetto in varie città d'Italia (fra cui Rieti, anteriormente al 1879) e quindi deputato a Roma dove aveva vissuto per cinque anni: questi spostamenti avevano dato impulso ai suoi acquisti, orientati peraltro in massima parte su epoche più recenti. Colgo l'occasione per ringraziare eredi e parenti del collezionista per la cortesia dimostratami nel fornirmi le informazioni in loro possesso.

[31] La scheda di accompagnamento porta la seguente definizione: « Urna biansata in bucchero con decoro a stampo. Restauri. Arte etrusca del VII secolo a.C. - h. cm 29 ». Gli altri vasi antichi vengono definiti come romani, greci, italioti, etrusco-campani, etruschi.

[32] Si tratta di anfore in bucchero pesante o in ceramica buccheroide, a collo cilindrico o tronco-conico, anse a nastro, corpo ovoide segnato inferiormente da un listello rilevato, piede a tromba (Colonna, 1988, p. 517, fig. 503; Santoro, 1985, figg. 12-14). Sulla spalla del nostro esemplare è molto chiaro il motivo del cavallo eseguito a cilindretto.

[33] Sono inoppugnabili la scarsa attendibilità del Maffei e la permanenza a Rieti del collezionista; resta tuttavia lecito domandarsi come una persona seria e stimata, che ricopriva cariche pubbliche, potesse tollerare la pubblicazione di una notizia falsa su un pezzo della sua collezione: un pezzo considerato in famiglia, ancora in anni recenti, come il « vaso etrusco di Cossato ». Non è peraltro da escludere, in passato, uno scambio di reperti. Notizie sulle attività pubbliche del collezionista si hanno in Mongilardi, 1946, pp. 45-48; 1947, pp. 46-48.

un prodotto ceramico proveniente dalla valle del Tevere [34]; d'altra parte, come si è visto, anche l'ansa, pur con tutte le riserve del caso e tenuto conto di tutte le possibili mediazioni, sembra suggerire un'analoga direzione [35]. È inoltre opportuno tener conto dei riferimenti all'area falisco-capenate-sabina autorevolmente proposti nei riguardi dell'iscrizione arcaica su un bicchiere di Castelletto Ticino [36].

Numerosi restano gli interrogativi senza risposta concernenti il territorio biellese, fino a non molti anni addietro ritenuto un angolo isolato e scarsamente frequentato in antico e che rivela invece, con Viverone e con la Burcina, un popolamento cospicuo già nell'età del Bronzo [37]. Mentre per il primo sito le campagne subacquee in corso forniscono risultati notevolissimi, per il secondo il quadro abbozzato è necessariamente approssimativo e provvisorio: non resta quindi che auspicare l'apertura di scavi scientifici sul nostro colle.

[34] Tra le « due componenti del commercio etrusco verso il nord, una vetuloniese più antica, l'altra orvietana e vulcente più recente, si inserisce, a cavallo tra il VII e VI secolo a.C., una componente etrusco-meridionale, in particolare ceretana ... componente non avvertibile a Bologna o a Este, (che) deve porci il problema se una parte dei contatti tra Etruria e Golasecca non sia avvenuta seguendo una rotta diversa da quella che passava dalla valle del Reno e Bologna. Alcuni ritrovamenti ... suggeriscono concretamente la possibilità che dalla via dei traffici marittimi Etruria meridionale - Liguria - Linguadoca si staccasse una diramazione terrestre in direzione dell'area di Golasecca e forse anche del valico del San Bernardo. Questo spiegherebbe innanzitutto i notevoli contatti tra Chiavari e la cultura di Golasecca e la distribuzione esclusivamente occidentale dei ritrovamenti di bucchero etrusco a nord degli Appennini » (De Marinis, 1988, pp. 200-201). E nulla vieterebbe di pensare che, attraverso il commercio etrusco, potessero risalire materiali dalla valle del Tevere, già nel corso dell'VIII secolo uno dei nodi più importanti del commercio internazionale.

[35] Un *karchésion* con anse bifore ornate superiormente con disco sporgente proviene da Otricoli (Rieti). Presenta il tipo d'ansa che più si avvicina alla nostra per misure e forma. Il particolare tipo di frattura sull'ansa della Burcina, all'altezza della curvatura, non escluderebbe del tutto un'appendice superiore (Stefani, 1909, pp. 285-86, figg. 5-5 a).

[36] Cfr. Gambari - Colonna, 1988.

[37] Cfr. Gambari e Fozzati - Evans, in questo stesso volume.

Bibliografia

AA.VV. in *Civiltà del Lazio Primitivo*. Catalogo della Mostra, a cura dell'Istituto di Studi Etruschi ed Italici e del Comitato per l'Archeologia Laziale, Roma, 1975.

AA.VV. in *Gli Etruschi e Cerveteri. Nuove acquisizioni delle Civiche Raccolte Archeologiche. La prospezione archeologica nell'attività della Fondazione Lerici*. Catalogo della Mostra, Milano, 1980.

AA.VV. in *Gli Etruschi di Tarquinia*. Catalogo della Mostra, a cura di M. Bonghi Jovino, Modena, 1986.

A. Aspes - A. Buonopane, *Peschiera (Verona)* in *Palafitte: mito e realtà*. Catalogo della Mostra, Verona, 1982, pp. 172 sgg.

D. G. Banchieri, 1986. *Preistoria dei laghi varesini. Revisione dei materiali inediti provenienti dai laghi varesini e dal loro circondario*, Pisa.

V. Bianco Peroni, 1970. *Die Schwerter in Italien*, München.

B. Bouloumié, 1973. *Les Oenochoes in bronze du type « Schnabelkanne » en Italie*, Roma.

A. Cardarelli, Viareggio 26-30 ottobre 1989. In « L'età del Bronzo in Italia nei secoli dal XVI al XIV a.C. Atti del Congresso Nazionale ».

C. Carducci, 1962. *Vestigia di età gallica in Piemonte* in « Atti del III Congresso Piemontese di Antichità e Belle Arti, Varallo Sesia 1960 », Torino, pp. 213 sgg.

C. Carducci, 1966. *Insediamenti celto-gallici e gallo-romani in Piemonte* in « Boll. S.P.A.B.A. », XX, pp. 38 sgg.

C. Casalis, 1847. *Dizionario Geografico degli Stati Sardi*, Bologna.

M. Cima (a cura di), 1986. *Belmonte alle radici della storia. Ricerca su una comunità preistorica nelle Alpi Occidentali*, Cuorgnè.

M. Ciocchetti, in corso di pubblicazione. *La pintadera della Burcina* in « Boll. S.P.A.B.A. ».

G. Colonna, 1988. *I Latini e gli altri popoli del Lazio* in « *Italia omnium terrarum alumna* », a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, pp. 409 sgg.

A. Crivelli, 1954. *La necropoli di Ascona* in « Sibrium », I, pp. 49 sgg.

R. De Marinis, 1970. *Le spade tipo Monza della tarda età del Bronzo* in « Sibrium », X, pp. 99 sgg.

R. De Marinis, 1972. *Ritrovamenti dell'età del Bronzo Finale in Lombardia. Contributo alla suddivisione in periodi del Protogolasecca* in « Sibrium », XI, pp. 53 sgg.

R. De Marinis, 1975. *Le tombe di guerriero di Sesto Calende e le spade e i pugnali hallstattiani scoperti nell'Italia Nord-Occidentale* in « Archeologica. Scritti in onore di A. Neppi Modona », a cura di N. Caffarello, Firenze, pp. 213 sgg.

R. De Marinis, 1981. *Appunti sul Bronzo Medio, Tardo e Finale in Lombardia (1600-900); La prima età del Ferro nella Lombardia occidentale* in « Atti del I Convegno Archeologico Regionale, Milano 1980 », Brescia, pp. 173 sgg.

R. De Marinis, 1982. *La ceramica della prima tomba di guerriero di Sesto Calende e nuove osservazioni sulla cronologia del Golasecca I* in « Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como », fasc. 163, pp. 5 sgg.

R. De Marinis, 1988. *Liguri e Celto-Liguri* in « *Italia omnium terrarum alumna* », a cura di G. Pugliese Carratelli, Milano, pp. 157 sgg.

L. Fozzati, *Viverone (Torino)* in *Palafitte: mito e realtà*. Catalogo della Mostra, Verona, 1982, pp. 53 sgg.

L. Fozzati, 1985. *I primi abitanti del lago* in « Viverone, aspetti storico-sociali di una comunità e del suo lago », pp. 315 sgg.

L. Fozzati - F. Fedele, 1984. *Le « palafitte » del territorio piemontese: risultati e prospettive della ricerca* in « Sibrium », XVII, pp. 17 sgg.

L. Fozzati - F. Fedele, 1985. *Azeglio - Viverone, lago. Ricerche subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 4, Notiziario, pp. 38 sgg.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1982. *Viverone. Ricerche di archeologia subacquea* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 1, Notiziario, pp. 176 sgg.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1983. *Viverone. Ricerche di archeologia subacquea* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 2, Notiziario, pp. 173 sgg.

L. Fozzati - G. Giolitto - B. Allason, 1984. *Azeglio - Viverone, lago. Ricerche subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 3, Notiziario, pp. 272 sgg.

L. Fozzati - R. Nisbet, 1982. *Archeologia delle acque in Piemonte* in « Archeologia subacquea », Suppl. Boll. d'Arte, 4, pp. 101 sgg.

L. Galli - C. Manni, 1978. *Arona preistorica* in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LXIX, fasc. 1, pp. 105 sgg.

F. M. Gambari, *Castelletto Ticino (NO): tomba del bacile* in *Gli Etruschi a nord del Po*. Catalogo della Mostra, a cura di R. De Marinis, vol. I, Mantova, 1986, pp. 81 sgg.

F. M. Gambari, *Preistoria e Protostoria* in *Museo Novarese. Documenti studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*. Catalogo della Mostra, a cura di M. L. Tomea Gavazzoli, Novara, 1987, pp. 23 sgg.

F. M. Gambari - G. Colonna, 1988. *Il bicchiere con iscrizione arcaica da Castelletto Ticino e l'adozione della scrittura nell'Italia nord-occidentale* in « SE », s. III, LIV, pp. 119 sgg., tavv. XLIV-XLIX.

F. M. Gambari - L. Malnati, 1980. *Corredi della prima età del Ferro da Castelletto Ticino al Museo Civico di Novara* in « Studi di Archeologia dedicati a P. Barocelli », a cura della Soprintendenza Archeologica del Piemonte, Torino, pp. 27 sgg., tavv. VII-XVIII.

B. Gastaldi, 1862. *Nuovi cenni sugli oggetti d'alta antichità trovati nelle torbiere*, Torino.

G. Giolitto, 1983. *Viverone, Archeologia di un lago. Storia di una scoperta*, Torino.

G. Guerreschi, 1977. *La stratigrafia dell'Isolino di Varese dedotta dall'analisi della ceramica (Scavi Bertolone 1955-59)* in « Sibrium », XIII, pp. 29 sgg.

G. Guerreschi, *Isolone del Mincio o della Prevaldesca (Mantova)* in *Palafitte: Mito e realtà*. Catalogo della Mostra, Verona, 1982, pp. 201 sgg.

N. Lamboglia, 1960. *La necropoli ligure di Chiavari. Studio preliminare* in « RStLig », XXVI, n. 1-4, pp. 91 sgg.

N. Lamboglia, 1966. *La terza campagna di scavo nella necropoli ligure di Chiavari (1966). Relazione preliminare* in « RStLig », XXXII, n. 1-2, pp. 251 sgg.

N. Lamboglia, 1972. *La quarta campagna di scavo nella necropoli ligure di Chiavari (1967-68). Relazione preliminare* in « RStLig », XXXVIII, n. 2, pp. 103 sgg.

G. Maffei, 1883. *Antichità biellesi con una appendice sopra gl'illustri uomini della città e del circondario*, Biella.

A. Minto, 1917. *Regione VII (Etruria). I Populonia. Relazione intorno agli scavi governativi eseguiti nel 1915* in « NSc », pp. 69-93.

A. Mira Bonomi, 1969. *Ricerche nel territorio della cultura di Golasecca. Scoperta dell'abitato e scavo di fondi di capanna* in « Sibrium », IX, pp. 149 sgg.

A. Mira Bonomi, 1976. *I rinvenimenti protogolasecchiani della Malpensa* in « SE », s. III, XLIV, pp. 3 sgg., tavv. I-XIII.

B. Mongilardi, 1946. *Vicende parlamentari biellesi nel secolo scorso*, Biella.

B. Mongilardi, 1947. *La « Costituente » nel quadro delle vicende parlamentari biellesi* in « Rivista Biellese », a. I, n. 1, pp. 46 sgg.

N. Negroni Catacchio, 1975. *Le fasi finali della civiltà di Golasecca nell'ambito degli aspetti culturali della Valpadana fino alla romanizzazione* in « Popoli e Civiltà dell'Italia Antica », vol. IV, Roma, pp. 329 sgg.

N. Orengo, 1937. *Storia di Cossato*, Biella.

L. Pauli, 1971. *Studien zur Golasecca-Kultur*, Heidelberg.

R. Peroni, 1989. *Protostoria dell'Italia continentale. La penisola italiana nelle età del Bronzo e del Ferro* in « Popoli e Civiltà dell'Italia Antica », vol. IX, Roma.

J. RAGETH, 1982. *Die Bronzezeitliche Siedlung auf dem Padnal bei Savognin (Oberhalbstein GR)* in « Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Ur- und Frügeschichte », Frauenfeld, 64, pp. 27 sgg.

A. RATHJE, 1983. *A banquet Service from the Latin City of Ficana* in « Analecta Romana Instituti Danici », XXII, pp. 7 sgg.

F. RITTATORE VONWILLER, 1953-54. *La necropoli di Canegrate*; *Nuovi sepolcreti nel Novarese* in « Sibrium », I, pp. 7 sgg. e 158 sgg.

F. RITTATORE VONWILLER, 1956-57. *La necropoli di Canegrate (Scavi 1955-56)* in « Sibrium », III, pp. 21 sgg.

F. RITTATORE VONWILLER, 1966. *La necropoli preromana della Ca' Morta (Scavi 1955-56)*, Como.

F. RITTATORE VONWILLER, 1975. *La Civiltà del Ferro in Lombardia, Piemonte e Liguria* in «Popoli e Civiltà dell'Italia Antica», vol. IV, Roma, pp. 223 sgg.

F. RITTATORE VONWILLER - P. SCHRAMLI, 1970. *La cultura di « Canegrate » nel Novarese alla luce di recenti scoperte a Premeno e Vicolungo* in « Bollettino Storico per la Provincia di Novara », LXI, n. 2, pp. 57 sgg.

P. SANTORO, 1985. *La necropoli della Sabina tiberina da Colle del Forno a Otricoli* in « Dialoghi di Archeologia », II, pp. 67 sgg.

L. SIMONE, in corso di stampa. *La necropoli della cultura della Scamozzina a Gambolò (PV)* in « Sibrium ».

E. STEFANI, 1909. *Regione VI (Umbria). XIX Otricoli* in « NSc », pp. 278 sgg.

C. STRAHM, 1971. *Die frühe Bronzezeit im Mittelland und Jura* in *Ur-und Frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, Band. III. Die Bronzezeit, Basel, pp. 5 sgg.

P. TORRIONE - V. CROVELLA, 1963. *Il Biellese. Ambiente, Uomini, Opere*, Biella.

G. VANNACCI LUNAZZI, 1980. *Nuovi ritrovamenti dell'età del Bronzo in Lomellina (Garlasco, Zinasco Nuovo, Scaldasole)* in « Studi di archeologia dedicati a P. Barocelli », a cura della Soprintendenza Archeologica del Piemonte, Torino, pp. 281 sgg., tavv. LXXXVIII-XCV.

G. VANNACCI LUNAZZI, 1981. *Tombe della civiltà di Golasecca a Garlasco - Madonna delle Bozzole* in « Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como », fasc. 163, pp. 49 sgg.

G. VANNACCI LUNAZZI, 1987. *Le tombe a cremazione di Cilavegna (Pavia): nuovi dati sull'Età del Bronzo in Lomellina* in « Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como », fasc. 169, pp. 5 sgg.

I. VAY, *I pesi da telaio della casa R 18* in *Gli Etruschi a nord del Po*. Catalogo della Mostra, a cura di R. DE MARINIS, vol. I, Mantova, 1986, pp. 170 sgg.

M. VENTURINO GAMBARI, 1985. *L'età dei metalli ad Alba: considerazioni preliminari sui primi rinvenimenti* in « Alba Pompeia », n.s. VI, I, pp. 5 sgg.

V. VIALE, 1971. *Vercelli e il Vercellese nell'antichità. Profilo storico, ritrovamenti e notizie*, Vercelli.

LUCIANO MANINO

IL PONDERARIO DI PONDERANO

Nota ormai da centosettant'anni (fu scoperta infatti nel 1819) e ripetutamente pubblicata [1], l'epigrafe con il nome di Tito Sestio Secondo, detta pure del ponderario [2], non sembra tuttavia da accantonare quasi fosse definitivamente conosciuta e perciò non più suscettibile di studio ulteriore, con il rischio di rimanere (come spesso avviene) quasi dimenticata a fronte di scoperte più recenti. Il luogo del ritrovamento, presso la strada vecchia da Salussola a Dorzano [3], a norma di topografia è nel Biellese, il territorio che il Mommsen aveva definito *inter Vercellas et Eporediam* [4].

Se non è il caso di discorrere ancora sull'appartenenza di T. Sestio Secondo alla tribù Voltinia [5], o sull'esatta qualifica delle cariche da lui

[1] C.I.L., V, 2, 6771. Tra le pubblicazioni precedenti ivi citate sono utili Gazzera, 1854, p. 38, n. 34, tav. III, fig. 3; Bruzza, 1874, p. 55, n. 29. Pubblicazioni più recenti sono in Viale, 1971, p. 59, n. I b), tav. 18 e Roda, 1985, pp. 68-69, n. 100. Ampi riferimenti anche in Promis, 1869, p. 473 e, recentemente, in Brecciaroli, 1988, p. 135.

[2] *T(itus) Sextius T(iti) F(ilius) Vol(tinia tribu) Secund[us ...] / Eporediae et omnibus hono[ribus ...] / Ponderarium cum omn[i ...]*: h. cm 55, L. m 1,67 (fig. 1). Le integrazioni proposte nel secolo scorso dal Gazzera, loc. cit. e dal Bruzza, loc. cit., pressoché identiche fra di loro, benché non prive di buon fondamento storico ed antiquario, rimangono tuttavia ipotetiche: con esse, la lunghezza originaria dell'epigrafe sarebbe stata non meno di m 3,16. Comunque, oggi è meglio seguire il Roda, loc. cit., nel limitare le integrazioni al minimo. Tuttavia, il significato complessivo del testo, può essere ricostruito così: « Tito Sestio Secondo, figlio di Tito, della tribù Voltinia (...) ad Ivrea, e (avendo sostenuto) tutte le cariche (..., fece costruire) il ponderario con tutto (l'arredo ...) ». Cfr. nota 6 (fig. 2).

[3] Fu scoperta « il 14 gennaio 1819 in un piccolo campo detto "Le Porte" sulla sinistra della vecchia strada che da Salussola monta a Dorzano e più vicino a questo »: Bruzza, 1874, p. 55. Il tracciato di questa « vecchia strada » è chiaramente indicato nel foglio di Vercelli della Gran Carta, 1852 (fig. 3). Il marmo, portato nella farmacia di Dorzano (Gazzera, 1854, p. 38), fu trasferito, intorno alla metà del secolo scorso, nel Museo di Antichità di Torino, dove si trova tuttora.

[4] C.I.L., V, 2, p. 748. La locuzione è stata ripresa nel titolo della relazione che la dott. Brecciaroli aveva inserito nel programma del presente Convegno della S.P.A.B.A.

[5] Benché la lettera iniziale del nome della tribù appaia quasi illeggibile per una rottura del marmo (onde si potrebbe dubitare tra VOL(tinia) e POL(lia), la tribù de-

ricoperte e in quali città [6] e neppure sulla collocazione del documento tra le epigrafi di Ivrea, con il Gazzera [7] o, con il Bruzza [8], di Vercelli, si può tuttavia ripetere che s'inserisce tra le testimonianze dell'esistenza di un centro antico, forse preromano ma certamente romano, che non si vede perché non sia da identificare con *Victimulae* [9]. Non

gli Eporediesi) tuttavia rimane ancora ben visibile il vertice appuntito inferiore della lettera, inequivocabilmente da restituire come V. Tale, del resto, era già stata riconosciuta dal GAZZERA, 1854, tav. III, fig. 3 e dal BRUZZA, 1874, p. 55, n. 29.

[6] Certamente a Ivrea, il cui nome si legge, in tutte lettere, sul marmo, ma non si può escludere che, nella parte mancante dell'epigrafe, si citasse qualche altra città, o della Narbonese, tra le molte che risultano iscritte alla tribù Voltinia in quella provincia, da Nîmes e Tolosa ad Avignone e Grenoble e altrove, anche in terre più lontane, come a Filippi (HABICHT, 1965, col. 1120; cfr. pure ARANGIO RUIZ, 1937). Del resto, discutere anche dei nomi delle cariche che si sarebbero potute leggere nella parte perduta del marmo può sembrare un esercizio tanto ingegnoso quanto superfluo, ricordando che rimane sconosciuta la lunghezza stessa dell'epigrafe. Al massimo, considerando che la collocazione più verisimile per essa fosse, come si usava in genere, sull'epistilio o, meglio, sull'architrave dell'edificio per il ponderario; che, avendo l'epigrafe h. cm 55, se si lascia un sia pur breve intervallo sopra e sotto la sua incorniciatura, si raggiungerebbe per l'intero architrave una h. di cm 60 circa (pressoché pari a 2 piedi romani); che l'edificio, per la sua stessa destinazione più utilitaria che di rappresentanza, fosse stato progettato secondo i canoni e le proporzioni di un'edicola *in antis* di ordine dorico o tuscanico-romano (BORSI, 1985, pp. 44 sgg. e 52 sgg.); che, secondo le proporzioni che si ricavano da PALLADIO, 1570, lib. I, pp. 17-18 (anche seguendo le indicazioni di VITRUVIO, IV, 7) l'architrave dovrebbe corrispondere a 3/4 del modulo, pari al d. medio della colonna, e pertanto, nel caso specifico del ponderario, potrebbe calcolarsi per una h. di cm 80; che, sempre seguendo il PALLADIO, loc. cit., l'altezza complessiva dell'edicola risulterebbe di 10 moduli, ossia circa m 8 (escluso un eventuale timpano di coronamento); che, facendo riferimento a quegli edifici che si potrebbero indicare quali archétipi, ossia i *thęsauròi* dei grandi santuari panellenici (BERVE-GRUBEN, 1962, p. 143, figg. 26-27), si potrebbe presumere una larghezza della facciata pari, grosso modo, all'altezza: sulla base, dunque, delle suesposte considerazioni, si potrebbe giungere a proporre uno schema di ipotetica ricostruzione ideale, ovviamente provvisoria, del ponderario (fig. 4). Ne consegue, in primo luogo, che la lunghezza disponibile per l'epigrafe poteva anche essere superiore ai m 3,16 calcolati con le integrazioni del GAZZERA, loc. cit. e del BRUZZA, loc. cit., e il testo poteva aver contenuto molte più parole rispetto a quelle ipotizzate dai suddetti studiosi (cfr. nota 9).

[7] GAZZERA, loc. cit.: come egli dichiara fin dal titolo del suo scritto, indotto, a quanto pare, dal nome di questa città scritto a tutte lettere nella seconda linea del testo.

[8] BRUZZA, loc. cit.: mosso, si direbbe, da considerazioni di carattere topografico.

[9] C.I.L., V, 2, p. 748: *reliquiae eruderatae Dorzani ad Salussolam ita comparatae sunt ut hic aut respublica fuisse videatur aut certe pagus celeber et insignis* (« i ruderi scavati a Dorzano presso Salussola sono disposti in modo da sembrare che qui ci fosse o una comunità o almeno un borgo popoloso e importante »). Tralasciando le discussioni, di solito sterili, sull'esatta grafia del centro (Vittimule, Victimule, Ictimuli), la sua esistenza è pure affermata da CORRADI, 1922, p. 2138. L'abbondanza dei reperti archeologici è evidenziata dal VIALE, 1971, p. 59: ancorché difficili da collegare in un contesto unitario, essi coprono un'area non certo ristretta, dal Campo alle Porte, al Terreno Murassi, alla Zona San Giuseppe (proprietà Ravera), Zona Mercato. Importante la testimonianza, ivi citata, di una « lettera del parroco Ferrero (26-8-1831, Archivio di

è difficile, perciò, seguire i molti che hanno riconosciuto nel *pondera-rium* di cui si legge nell'epigrafe, un edificio per custodire non solo i campioni ufficiali di pesi e misure, ma anche per eseguire operazioni di pesatura [10], tanto (si può pensare) dell'oro ricavato dalle non lontane *aurifodinae* della Bessa [11], quanto delle derrate per la sussistenza

Stato di Torino, Jb VIII-2 mazzo Biella) », da cui « risulta che con l'iscrizione scoperta il 14-1-1819, si trovarono diversi marmi di "*figura quadrata, sexangula et ottangula*": un pavimento? ». Se questa testimonianza si potesse collegare con quanto detto sull'aspetto dell'edicola del ponderario (cfr. nota 6), ne potrebbe conseguire una localizzazione della medesima sul luogo preciso del rinvenimento dell'epigrafe. Infine, anche se si tratterebbe soltanto di una curiosità, piacerebbe non tralasciare la coincidenza dello stabilirsi del topònimo di San Secondo a non grande distanza da un edificio, non proprio monumentale, tuttavia ragguardevole in un borgo di campagna, sull'alto del quale campeggiava pure il nome di un *Secundus*, magari accompagnato (nello spazio che per noi oggi rimane vuoto, destinato all'elenco delle cariche e degli onori) anche da un titolo di *patronus*, se non della colonia eporediese, almeno del *pagus*: è noto che al patrono competeva sostenere spese per abbellimenti, lavori pubblici, giochi e simili, avendone in cambio doni, statue, iscrizioni onorifiche (Lecrivain, 1904, p. 359). Non dimenticheremo tuttavia che, allo stato attuale delle nostre conoscenze, un'ipotesi del genere, non ancora suffragata da dati documentari, non può che rimanere tra quelle per ora improponibili.

10 Secondo la definizione del Forcellini, 1940, vol. III, s.v., un *ponderarium* è un *locus in quo pondera et mensurae et staterae publica auctoritate exiguntur et res publice ponderantur* (« un luogo nel quale si controllano dalla pubblica autorità pesi, misure e bilance e si pesano le cose pubblicamente »): in sostanza, un ufficio pubblico di pesi e misure. Il Bruzza, 1874, p. 57, sottolinea che impianti del genere esistevano non solo nelle città, ma anche in molti *pagi*, e ricorda in modo particolare le cosiddette *mensae ponderariae* di Pompei e di Minturno. Michon, 1904, pp. 547-548 e Schneider, 1952, coll. 2425-2426, fanno riferimento soprattutto a documenti epigrafici, quali C.I.L., V, 2, 6839 di Aosta, in cui si dice che il promotore *p(ecunia) s(ua) posuit* (« costruì a spese proprie »): una sigla (P.S.) inserita tanto dal Gazzera, loc. cit., quanto dal Bruzza, loc. cit., nelle loro restituzioni della parte mancante sul marmo di Dorzano - San Secondo. Sull'aspetto e sul pregio, anche estetico, dell'arredo, indicato da Bruzza, loc. cit., con *ornatus* nell'integrazione proposta alla terza linea: *cum omn(i ornatu)*, si ricavano indizi da altre fonti epigrafiche, quali C.I.L., XI, 2, 1, 5695 dalla città umbra di *Tuficum*, dove sono nominati *statera, pondera, mensurae liquariae* (« una bilancia, i pesi, le misure per i liquidi ») e perfino *charistionem aureum*: il quale « caristione » (che, se era d'oro, non era certo un pezzo trascurabile) viene rapportato al greco σταθμικὸν ὄργανον, che in latino suonerebbe *ponderarium instrumentum* (forse un'altra bilancia, di precisione?). A *Falerii* il ponderario è descritto *cum ponderibus et mensuris et statuis*: cioè non solo « con pesi e misure », ma anche « con statue »: segno che, a questi edifici s'intendeva conferire un aspetto, come oggi si direbbe, di rappresentanza. Sulle indicazioni, infine, ricavabili da un'epigrafe di Teano Apulo: cfr. nota 22.

11 Oltre alla pagina descrittiva di Durandi, 1804, p. 108, riportata al termine del presente studio (cfr. Viale, 1971, p. 53), una sintesi esauriente dei vari problemi ampiamente dibattuti da più parti su questa importante area archeologica, si legge in Calleri, 1985. Altre non trascurabili considerazioni in Donna, 1971, pp. 731 sgg., soprattutto su problemi di etimologia toponomastica. Secondo una recente proposta (Mercando e A., 1987, p. 16) si assicurerebbe la sistemazione archeologica della Bessa con una spesa prevedibile in 4 miliardi (per rilievi, prospezioni, scavi, restauri e consolidamenti), mentre 2 miliardi e 700 milioni occorrerebbero per la fascia morenica compren-

degli abitanti e, in particolare, degli addetti alle *aurifodinae* stesse [12].

Alcuni autori del secolo scorso, però, il Gazzera, il Bruzza, il Promis e altri [13], non avevano esitato a porre questo ponderario in relazione con Ponderano, quasi l'edificio fosse esistito in questo borgo a 3 km a sud di Biella, non troppo lontano, anche se non proprio vicinissimo, al luogo di rinvenimento della lapide [14]. Scritti successivi [15] tacciono di ciò, specie dopo che l'Olivieri [16] ebbe a rifiutare la corrispondenza toponomastica da quelli proposta. Ma se non soddisfa appieno derivare Ponderano direttamente da *ponderarium* (per quella certa differenza abbastanza accentuata specie nelle sillabe finali), altrettanto insicura appare l'ipotesi alternativa di un *pons Aerianus* [17]. Tra i

dente Dorzano e San Secondo. Inoltre 300 milioni annui garantirebbero la manutenzione delle aree archeologiche dalla Serra d'Ivrea al lago di Viverone.

12 Indipendentemente dalle risposte che ciascuno possa di volta in volta preferire alle svariate domande proposte sulle aurifodine della Bessa e sui Victimuli (quando se ne sia iniziata e quando interrotta l'attività, se le persone impiegate fossero indigene o forestiere, di condizione libera o servile; se sia esistita o meno affinità etnica tra Victimuli e Salassi, e così via) (Calleri, 1985, pp. 63 sgg., 157 sgg. e altrove), l'evidenza topografica indica la zona S. Secondo - Dorzano come quella ove appunto sembrerebbe da localizzare il centro abitato in cui poteva sorgere il ponderario. Essendo il più vicino alle aurifodine, coloro che vi lavoravano lo dovevano trovare più comodo da frequentare.

13 Oltre ai citati (cfr. nota 1), riprendono la notizia riguardante Ponderano il Casalis, 1847, p. 563 e lo Strafforello, 1896, p. 82.

14 L'argomento principale addotto, oltre all'assonanza del topònimo, consiste nel fatto che nello stemma di quel Comune campeggia per l'appunto una stadera: cosa questa però non probante di per sé, perché potrebbe l'emblema esser stato suggerito dal nome del borgo, e non viceversa.

15 Viale, 1971 e Roda, 1985 (cfr. nota 1). Il loro silenzio potrebbe anche non suonare come totale adesione al parere negativo dell'Olivieri, 1965, p. 273 (di cui alla nota seguente).

16 Olivieri, loc. cit.: occorre osservare tuttavia come questo autore non neghi in modo reciso tale etimologia. Non dice, infatti, che essa sia errata e da respingere, ma si limita ad espressioni come « *può essere* un'etimologia semierudita ». D'altra parte, anche l'etimologia alternativa da lui proposta non è presentata come incontrovertibile, ma come ipotesi: « *se si esclude* questa derivazione, si *può vedere* in Ponderano un nome composto, ecc. »: cfr. suppl., n. 3.

17 Rimane infatti oscuro chi potesse essere questo ipotetico *Aerius*, un gentilizio che, pur registrato dallo Schulze, 1904, p. 111, tuttavia non risulta negli indici del C.I.L., vol. V. Allo stesso modo resta difficile indicare un fiume, sul quale il ponte stesso potrebbe esser stato gettato, tanto più che Ponderano non è sulla riva di un fiume. È ben vero che non è mancata la proposta (Micheletti, 1975, p. 87, tav. I, fig. B) di un ponte in travi di legno, sul torrente Olobbia, affluente di destra dell'Elvo, con funzione di acquedotto per il trasporto delle acque contenenti le sabbie aurifere, oppure anche soltanto da usare per il lavaggio delle sabbie medesime: ponte già definito da Calleri, 1985, p. 88 come « fantastico ». Comunque, questo ponte, che sembra voler riprodurre, sia pure in legname invece che in muratura lapidea, la funzione del Pondel in Val d'Aosta, è lontanissimo da Ponderano. Per raggiungerlo da qui, inoltre, occorre

toponimi, infatti, con l'indicazione di un ponte (del resto, non frequenti nel mondo antico) pochi prendono nome da una persona [18]: gli altri ripetono il nome del fiume [19] sulla sponda del quale il centro abitato si collocava. Ma qui non è facile suggerire un corso d'acqua vicino a Ponderano il cui nome possa ricollegarsi in qualche modo con un *Aerius* o *Aerianus*. Talché non resterebbe che ripiegare ancora sulla proposta degli Ottocenteschi (studiosi tutti, com'è noto, di robusta formazione culturale e di acuto ingegno, capaci di supplire con l'intuizione alla mancanza di quegli strumenti che oggidì sono di così valido ausilio alle ricerche), cercando di vedere in che senso ed entro quali limiti se ne possa mantenere la validità.

Soccorre, al riguardo, quanto è documentato in un'epigrafe di *Teanum Apulum* [20], il cui testo suggerisce qualche considerazione non tanto, come il nostro, sulla costruzione di un ponderario, quanto piuttosto sulla sua gestione: la quale appare affidata a *ponder(arii)* o *ponder(atores)* [21] di condizione servile, non privi, però, di risorse, mate-

valicare prima l'Orema, affluente di sinistra dell'Elvo e, quindi, l'Elvo medesimo. Nessuno di questi fiumi, infine, mostra nel suo nome un rapporto, sia pure lontanissimo, con *Aerianus*.

[18] Nei brevi elenchi di topònimi contenenti il nome *Pons* elencati sia in FORCELLINI, 1940/2, pp. 517-518, sia in BESNIER, 1914, p. 618, tra quelli che prendono nome da persona, solo quelli di *Pons Aelii* e di *Pons Traiani*, entrambi riferibili a personaggi di altissimo rango, ossia imperatori. Il primo, l'attuale Newcastle upon Tyne, fu costruito infatti da Elio Adriano all'estremità orientale del suo famoso *vallum*; il secondo, oggi Turnu Severin sul Danubio, è il ponte costruito dal famoso architetto Apollodoro di Damasco per Traiano, all'inizio delle guerre daciche e raffigurato sulla stessa Colonna traiana in Roma. Nulla di paragonabile, dunque, con i ponticelli che potevano valicare i torrenti del Biellese.

[19] Tra i topònimi composti dal nome *Pons* con quello di un fiume, elencati in FORCELLINI e BESNIER (cfr. nota precedente), si tratta, di solito, di fiumi di notevole importanza, come l'Inn (*Pons Aeni*, oggi Pfunzen, in Austria) o come la Saar (*Pons Saravi*, oggi Saarbrücken, in Germania), ecc.

[20] C.I.L., IX, 706. *Georgiae / conservae / v(ivus) Marsua ponder(ator) / v(iva) Epaphra Saltuar(ia) / coniuges fecer(unt) / v(ivo) Epaphrioni ponder(atori) / v(ivae) Orin(a)e v(ivae) Delphidi / filiis / v(ivae) Claud(iae) Ariadin(a)e Claud(iae) / v(ivae) Helpidi filiae.* (« A Georgia, compagna di servitù, da vivo Marsua ponderatore, e da viva Epafra Saltuaria, coniugi, fecero (sottint. questa tomba, e così pure) per i figli, il vivente Epafrione ponderatore, la vivente Orine (e) la vivente Delfide, (nonché) per la vivente Claudia Ariadine e per la (di lei) figlia vivente Claudia Elpide »): la lapide fu trovata a Lèsina (Foggia).

[21] Già il FORCELLINI, 1940, vol. III, p. 753 rimaneva incerto sul completamento dell'abbreviazione *ponder*: sembra tuttavia più razionale il neutro *ponderarium* per indicare l'ufficio (e l'edificio corrispondente), il masch. *ponderator* per indicare il preposto all'ufficio stesso.

riali e non, atte a permetter loro comportamenti non troppo diversi da quelli degli uomini liberi [22]. Le quali risorse, se non propriamente cospicue, dovevano pur essere di una certa consistenza e fondarsi, ovviamente, sui proventi del ponderario stesso. Tra i quali primario e fondamentale doveva essere quello derivante dalla riscossione dei diritti che gli utenti del servizio certamente avranno dovuto corrispondere al gestore: ma esso poteva non essere l'unico né, forse, il più remunerativo [23]. Del resto, la gestione di questo ufficio di pesi e misure non è detto richiedesse di necessità un impegno (come oggi si direbbe) a tempo pieno: il *ponderator* stesso e la sua famiglia potevano occuparsi di altre attività integrative. Tra queste, in un'area agricola come quella di cui si tratta [24] la conduzione di un podere più o meno ampio e redditizio sembrerebbe la più adatta a garantire introiti di una certa continuità, uniformità e, tutto sommato, sicurezza.

[22] Pur essendo di condizione servile tanto il Marsua dedicante quanto la Georgia cui è dedicata la lapide sepolcrale di Lèsina (scoperta nella prima metà dell'Ottocento, in data imprecisata, durante la demolizione di un'antica chiesa), e di presumibile condizione servile possano essere considerati tutti i personaggi nominati nel testo (molti, se non tutti, facenti parte di una medesima famiglia), tuttavia il monumento non presenta differenze apprezzabili, nell'aspetto esteriore e nella struttura del testo, con altri coevi riferibili ad uomini liberi. Era ornato, infatti, di rilievi (due delfini e una corona) non solo, ma Marsua ed Epafra Saltuaria si definiscono « coniugi », usurpando, per così dire, un titolo a rigore non spettante a persone del loro livello sociale, cui sarebbe stato più appropriato quello di *contubernales* o, per la donna, di *concubina*. Tale possibilità di assumere, quasi si potrebbe dire impunemente, atteggiamenti propri di un rango superiore, fino ad avere una vera e propria tomba di famiglia, fino a trasmettere l'incarico di *ponderator* dal padre (Marsua) al figlio (Epafrione), configurano la presenza di una famiglia *de facto*, in una condizione almeno pari a quella dei liberti: del resto, anche i nomi greci o grecizzanti con cui sono chiamati tutti i personaggi ne sono una conferma. Gli studiosi che, anche recentemente, si sono interessati del lavoro servile nel mondo antico, hanno rivolto la loro attenzione piuttosto alla situazione nelle campagne e nel latifondo (Pucci, 1985, pp. 15 sgg.), ma già da tempo si sottolineava la condizione privilegiata dei *servi publici* (Beauchet, 1909, p. 1268) i quali potevano avere un patrimonio personale e far testamento, almeno per una metà dei beni. A tale categoria possiamo ascrivere appunto i gestori dei ponderari, la cui figura non deve essere confusa, ovviamente, con quella dei promotori della loro costruzione, titolari di magistrature e *patroni* di più alto livello sociale, come T. Sestio Secondo.

[23] Non sappiamo, ovviamente, a quanto ammontassero questi proventi: al massimo possiamo sottolineare come i ponderari fossero collocati (almeno per quanto riguarda il nostro e quello pugliese) in corrispondenza con impianti di estrazione di minerali: l'oro ai margini della Bessa, il sale presso le lagune del Gargano, a Lèsina. È presumibile, comunque, che l'attività del ponderario non fosse continuativa ed uniforme, ma soggetta anche a periodi di stasi, per esempio secondo le stagioni e simili, per cui rimanesse la possibilità di occuparsi anche di altre attività.

[24] Come tali possono essere considerate tanto l'area biellese, quanto la pugliese.

Considerando allora che il suffisso terminale del topònimo Ponderano è del tutto simile a quello che caratterizza le intitolazioni fondiarie [25] e ribaltando, per così dire, la formulazione del titolo del presente studio, piacerebbe parlare non tanto di un ponderario di Ponderano per collocarne in questo borgo la sede, quando di un Ponderano del ponderario. Non farebbe più difficoltà, quindi, la collocazione dell'uno ad una certa distanza dall'altro. Il podere, che non possiamo sapere se fosse una dipendenza, per così dire, del ponderario [26] o una proprietà privata del suo gestore, poteva ben essere situato là dove si fosse potuto trovare un terreno disponibile. Anche perché non può che rimanere senza risposta un ulteriore quesito: se cioè il podere stesso fosse stato costituito all'atto della fondazione del ponderario (e in tal caso sarebbe da attribuire ancora alla munificenza o, almeno, all'iniziativa di T. Sestio Secondo) oppure in seguito. Comunque, esso poté assicurare la vita del ponderario per un tempo abbastanza lungo, anche e soprattutto quando la cessazione dell'esercizio delle aurifodine ebbe a limitarne in misura non trascurabile l'attività e, quindi, le risorse.

Supplemento: Pagine d'autore

Essendo sembrato utile fornire al lettore qualche notizia sulle aurifodine della Bessa e su *Victimulae*, si è tuttavia ritenuto non opportuno inserire nel testo rielaborazioni, certamente di minore perspicuità, di quanto già magistralmente esposto in alcune pagine di Jacopo Durandi (1739-1817) e di Vittorio Viale (1891-1977: dal 1948 al 1954 presidente della S.P.A. B.A.: cfr. «Boll. S.P.A.B.A.», XXXII-XXXIV, 1978-80, pp. 155-156 e 172). Si è preferito perciò riprodurre integralmente le pagine medesime, aggiungendo, sempre per intero, il lemma di Dante Olivieri (1877-1964) relativo a Ponderano, indispensabile per seguire meglio lo svolgimento di taluni concetti nel testo del presente studio.

[25] Il suffisso *-anus*, caratteristico delle denominazioni fondiarie romane (Olivieri, 1965, p. 32) si applicava, secondo quanto indicato in Thesaurus, 1912-26, col. 1580, a nomi diversi, sia personali, come quelli dei proprietari, sia topografici, sia, si può pensare, di altra natura.

[26] Il nome fondiario alla base del toponimo Ponderano potrebbe connettersi tanto con il neutro *ponderarium* quanto con il masch. *ponderarius* (e, comunque, è sempre costituito in base *ponder-*, come anche *ponderator*: cfr. nota 21). Non sarà inutile, per finire, osservare ancora che la topografia dell'area intorno a Ponderano potrebbe tuttora suggerire l'idea di qualche superstite traccia di centuriazione o, almeno, di regolare divisione del suolo.

1) J. Durandi, 1804. *Alpi Graie e Pennine, ovvero lato settentrionale della Marca d'Ivrea*, Torino:
pp. 108-110 = *Rimontando da Biella a ponente, e declinando mano a mano a mezzodì si sale ai mentovati luoghi delle vallette dell'Orema, poi dell'Elvo ... all'estremo termine della contea di Sant'Agata ... insin a riscontro della longitudinal collina della Serra, che si stacca dal monte di Andrate, chiude a cotesto lato il contado d'Ivrea, e vien ad accostarsi all'elevata ed inegual regione della Bessa posta tra quella, e i confini dell'antico distretto del Biellese.*

Il nome della regione detta di Bessa è antichissimo: dapprima era proprio dei dintorni boscherecci e agresti, dove nell'undecimo secolo fondossi il monistero de' Benedettini di S. Salvatore e San Jacopo di Bessa, di cui pur v'esiste la chiesa. La fama del monistero fece poco a poco estendere quel nome stesso a tutta la contigua deserta campagna, che giace tra il tener di Zubiena, di Mongrando e di Cerrione. Ma donde mai ci venne egli quel nome? Strabone lib. IX *rammenta nella Locride ulteriore* la campagna di Bessa (δὲ Βῆσσά τι πεδίον) *avvisandoci che appunto volea dire* un luogo salvatico e boschivo, *e doveasi scrivere con doppia* s. *La qualità di campagna ricoperta d'alberi conveniva principalmente al sito del monistero, e delle sue vicinanze; il restante della regione, cui dappoi si accomunò il nome di Bessa, è un aggregamento di poggetti, che attorniano e intersecano un piano elevato, e molto ineguale per le pieghe e ripieghe, che a così dire l'increspano, e non produce se non qua e là degli sterpi, e stentatamente degli arbusti radi e meschini. Quest'ampio terreno condannato alla sterilità era altre volte ricco di miniere. Irrefragabile e perenne testimonio ne sono ancora tanti cumuli di selci durissime che l'ingombrano, e succedonsi pressoché paralleli, e tramezzati da stretti interstizi e viottoli, lasciando lunghe strisce di terreno scoperto. Altrove essi mucchj si confondono più ammonticchiati gli uni cogli altri, il che addivenne nello stesso gittare e posar delle pietre, e parecchi quando in siti più elevati, quando giacciono nei più bassi. L'altezza accomunata di siffatti maravigliosi ammassamenti di pietre o selci di un grigio chiaro è poco più di quattro piedi liprandi*[27]*, alcuni l'eccedono, in pochissimi è minore. Le profonde escavazioni, e gli avanzi di gallerie e pozzi, ch'ogni dì più vanno colmandosi, appalesano le cave delle miniere, donde le pietre furon tratte, e, dopo la lavatura, rigettate, e ammonticchiate nella foggia che ancora veggiamo.*

2) V. Viale, 1971. *Vercelli e il Vercellese nell'antichità*, Vercelli:
p. 59 = Dorzano. San Secondo. *L'esistenza di un importante e popoloso*

[27] Qualche cm in più di m 2: il piede liprando (l'unità di lunghezza in uso nel Piemonte prima della rivoluzione francese) corrispondeva infatti a cm 51,4.

pagus *da identificare con* Victimulae *che, in relazione alle vicine miniere d'oro e ad avvenimenti storici, è menzionata dagli autori antichi e di cui si hanno ancora precise indicazioni in documenti medievali, è corroborato dai ritrovamenti, purtroppo quasi tutti occasionali, avvenuti nelle località sottoindicate* [28]. *Ne scriveva già il vescovo* J. St. Ferrero *a p. 23 della sua* Vita sancti Eusebii *del 1609:* «in valle S. Secundi reperiunt passim incolae inter arandum fundamenta multa antiqua aedificiorum ingentium, quorum frequentia etiam supra terram eminent vestigia» [29].

p. 66 = Victimulae. *Ad integrazione delle notizie del profilo storico si elencano i passi di antichi autori e documenti relativi a* Victimulae *sia per quel che riguarda i rapporti che questo* pagus *ebbe con le vicine miniere della Bessa, sia per la sua localizzazione nelle località di Dorzano e San Secondo.*

Nei riguardi delle miniere, fondamentale anche come indicazione della vastità dei campi auriferi e del loro intenso sfruttamento da tempi antichi è il passo di Plinio, Nat. Hist., *XXXIII, 21, 12:* «Extat lex censoria Ictimulorum aurifodinae Vercellensi agro, qua cavebatur ne plus quinque milibus hominum in opere publicani haberent» [30]. *Non è nota l'età di questa* lex*; ma con* E. Pais (Dalle guerre puniche a Cesare Augusto, *1918, p. 602) si può pensare che sia stata promulgata verso la fine del II sec. a.C.; o, io direi anche, al principio del I a.C., subito dopo la fondazione della colonia di Eporedia. A sua volta* Strabone, Geogr., *V, p. 218c dopo di aver accennato al maggiore rendimento che, ai suoi tempi, davano le miniere d'oro della Gallia transalpina e della Spagna, così scrive di quella di* Victimulae: «πρότερον δὲ ἐσπουδάζετο, ἐπεὶ ἐν Οὐερκέλλοις χρυσωρυχεῖον ἦν. κώμη δ'ἐστὶ πλησίον Ἰκτουμούλων, καὶ ταύτης κώμης» [31] *a cui, nel testo greco, segue evidentemente una lacuna, perché si parla poi di due villaggi nei pressi di Piacenza. Al principio del I secolo d.C. dunque lo sfruttamento delle miniere era, se non cessato, diminuito di molto; eppure l'importanza e l'estensione di* Victimulae *si mantenne, se nella sua descrizione delle città ai piedi delle Alpi, fra Ivrea e Chiavenna, l'Anonimo Ravennate,*

28 Campo Le Porte; Terreno Murassi; Zona San Giuseppe (proprietà Ravera); Zona Mercato (cfr. nota 9).

29 « Nella valle di San Secondo gli abitanti trovano qua e là mentre arano molte fondazioni antiche di grandi edifici, dei quali frequenti tracce emergono anche sul terreno ».

30 « Esiste una legge censoria dell'aurifodina degli Ictimuli nell'agro vercellese, con la quale ci si cautelava che i pubblicani non avessero al lavoro più di cinquemila uomini ».

31 « prima si curava, poiché c'era un'aurofodina nel Vercellese; c'era un villaggio presso gli Ictimuli e questo villaggio ... ».

che compose il suo itinerario nel VII sec. d.C., scriveva: «Juxta Eporeiam non longe ab Alpe est civitas quae dicitur Victimula»[32]. *E ancora nel documento più antico che si abbia riguardante il Biellese, la donazione degli imperatori Ludovico il Pio e Lotario al conte Bosone dell'826 d.C., si parla di beni* «in pago Victimulensi quod pertinet ad comitatum Vercellensem idest in villa quae dicitur Bugella...»[33], *dove, come ha ben opinato* L. Schiaparelli (Origini del Comune di Biella, *in Mem. Acc. Scienze di Torino, XLVI, 1896, p. 248), il* pagus *appare, ancora di questi tempi, preminente sulla* villa. *È gran merito dello stesso Schiaparelli di aver, sulla base di altri documenti del X e XI secolo che nominano un* castellum *e un* mons Victimuli, *e quindi di una più tarda storia della traslazione da* Victimulae *alla vicina Salussola delle spoglie di San Pietro Levita, stabilita la localizzazione di* Victimulae *con le località di Dorzano e San Secondo, dove di fatto i ritrovamenti, che da oltre un secolo e mezzo, sia pure occasionalmente, si fanno, confermano l'esistenza di un grande centro abitato dell'*ager Vercellensis.

3) D. Olivieri, 1965. *Dizionario di toponomastica piemontese*, Brescia:
p. 273 = *Ponderano. com. Biella, Vercelli, m. 336. Può essere solo un'avventata etimologia semierudita, la tradizione (convalidata dallo stemma del comune, che reca una stadera) che il nome derivi da un lat.* *Ponderarium, *che avrebbe designato il luogo dove si pesava l'oro di una aurifodina ivi esistente (v. Casalis XV, 363 e Strafforello, V, 82) - Se si esclude questa derivazione, si può vedere in Ponderàno un nome composto: un Ponte di Erano, dove Eràno sarebbe da riportare ad un aggettivo lat.* *Aerianus, *od* Herianus (Aerius, Herius *Schulze).*

Riferimenti bibliografici

V. Arangio Ruiz, 1937. *Tribù* in « Enc. It. », vol. XXXIV, Roma, pp. 301-304.

L. Beauchet, 1909. *Servi* in « Daremberg - Saglio, *Dictionnaire des antiq. gr. et rom.* », vol. IV, Paris, p. 1268.

E. Berve - G. Gruben, 1962. *I templi greci*, trad. M. Bacci - G. Cacciapaglia, Firenze.

M. Besnier, 1914. *Lexique de géographie ancienne*, Paris.

[32] « Presso Ivrea non lungi dall'Alpe c'è una città che si chiama Victimula ».

[33] « nel borgo Vittimulese che appartiene alla contea vercellese cioè nella città che si chiama Biella ».

G. F. Borsi, *La fortuna del toscanico* e *L'itinerario europeo dell'ordine toscanico* in *Fortuna degli Etruschi*. Catalogo della Mostra, a cura di G. F. Borsi, Firenze 1985, Milano 1985, pp. 44 e 49.

L. Brecciaroli Taborelli, 1988. *Nuovi documenti epigrafici dal circondario di Victumulae* « inter Vercellas et Eporediam » in « Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik », 74, p. 133.

L. Bruzza, 1874. *Iscrizioni antiche vercellesi*, Roma.

G. Calleri, 1985. *La Bessa: documentazione sulle aurifodinae romane nel territorio biellese* (con presentazione di F. M. Gambari), Biella.

G. Casalis, 1847. *Dizionario geografico, storico, statistico e commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. XV, Torino.

C.I.L., 1877. *Corpus inscriptionum latinarum*: vol. V, 2: *inscriptiones Galliae Cisalpinae Latinae*, ed. Th. Mommsen, Berolini.

C.I.L., 1883. *Corpus inscriptionum latinarum*: vol. IX: *inscriptiones Calabriae Apuliae Samnii Sabinorum Piceni Latinae*, ed. Th. Mommsen, Berolini.

C.I.L., 1901. *Corpus inscriptionum latinarum*: vol. XI, 2/1: *inscriptiones Aemiliae Etruriae Umbriae Latinae*, ed. E. Bormann, Berolini.

G. Corradi, 1922. *Eporedia* in « G. De Ruggiero, *Dizionario epigrafico di antichità romane*, vol. II, Roma, p. 2136.

G. Donna d'Oldenico, 1971. *Testimonianze linguistiche* in A. Clemente - P. Schrämli - G. Donna - F. Rittatore Wonwiller, *Un castelliere della Bessa nel Biellese occidentale* in « Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere », 105, p. 681.

J. Durandi, 1804. *Alpi Graie e Pennine, ovvero lato settentrionale della Marca d'Ivrea*, Torino.

E. Forcellini, 1940. *Lexicon totius Latinitatis*, a cura di F. Corradini - G. Perin, voll. III e V, Padova.

C. Gazzera, 1854. *Del ponderario e delle antiche lapidi eporediesi* in « Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino », s. II, XIV, p. 1.

Gran Carta *degli Stati Sardi in Terraferma pubblicata dal Corpo Reale di Stato Maggiore*, 1852, Torino, fogli 31 (Biella) e 39 (Vercelli).

Ch. Habicht, 1965. *Voltinia* in « Pauly - Wissowa, *Real-Encyclopädie* », suppl. vol. X, Stuttgart, col. 1120.

C. Lecrivain, 1904. *Patronus* in « Daremberg - Saglio, *Dictionnaire des antiq. gr. et rom.* », vol. IV, Paris, p. 359.

L. Mercando e A., 1987. *Ivrea: area mineraria della Serra* in « *Memorabilia*, il futuro della memoria », coord. F. Perego, vol. III, Bari, p. 11.

T. Micheletti, 1975. *L'immensa miniera d'oro dei Salassi*, Torino.

E. Michon, 1904. *Ponderarium* in « Daremberg - Saglio, *Dictionnaire des antiq. gr. et rom.* », vol. IV, Paris, p. 547.

A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura* (Venezia 1570), riproduzione in fac-simile a cura di O. Cabiati, Milano 1945.

D. Olivieri, 1965. *Dizionario di toponomastica piemontese*, Brescia.

C. Promis, 1869. *Storia dell'antica Torino*, Torino.

G. Pucci, 1985. *Schiavitù romana nelle campagne* in « A. Carandini, *Settefinestre, una villa schiavistica nell'Etruria romana* », Modena, p. 15.

S. Roda, 1985. *Iscrizioni latine di Vercelli*, Torino.

K. Schneider, 1952. *Ponderarium* in « Pauly - Wissowa, *Real-Encyclopädie* », vol. XXI, Stuttgart, col. 2425.

W. Schulze, 1904. *Zur Geschichte lateinischer Eigennamen*, Göttingen.

G. Strafforello, 1891. *La Patria, Geografia dell'Italia*, vol. V, Torino.

Thesaurus *Linguae Latinae*, 1912-26, vol. VI, Lipsia.

V. Viale, 1971. *Vercelli e il Vercellese nell'antichità*, Vercelli.

Vitruvio, *De architectura*, ed. S. Ferri, Roma 1960.

GABRIELLA PANTÒ

IL BIELLESE TRA CRISTIANIZZAZIONE E MIGRAZIONI BARBARICHE

Le prime tracce della cristianizzazione del *pago [I]ctimol[um]*, la fascia pedemontana occidentale dell'attuale biellese [1], si leggono in maniera estremamente imperfetta attraverso la documentazione superstite, costituita da scarsi ritrovamenti archeologici e da frammenti epigrafici, che vengono ad assumere un importante ruolo di integrazione dei dati disponibili. Per quest'area la documentazione archeologica difetta di studi specifici e si basa essenzialmente su vecchie notizie di ritrovamenti presentate con interpretazioni talvolta arbitrarie e prive di elementi di verifica.

Sono i dati documentari ad offrire maggiori spunti per tracciare, almeno secondo linee generali, la storia della chiesa biellese. Per i periodi più antichi lo spunto per attribuire la diffusione del cristianesimo e la fondazione di chiese battesimali ad età eusebiana, o di poco successiva, è suggerita, come vedremo, dalla ricca tradizione di studi patristici ed agiografici che però non trovano ancora supporto o conferme archeologiche per l'assenza di analisi sistematiche.

L'apporto evangelizzatore con la diffusione delle comunità cristiane non ha, per la regione piemontese, attestazioni precedenti la metà del IV secolo. È poco prima del 350 che ha origine, gemmata dalla chiesa milanese, con la venuta del Vescovo Eusebio, la diocesi di Vercelli, la prima cronologicamente delle diocesi piemontesi [2]. Con il ritorno dall'esilio, successivo alla morte di Costanzo (361), Eusebio riorganizzò

[1] Il pago vittimulense doveva avere confine tra la fascia pedemontana segnata dal versante orientale della Serra d'Ivrea, la piana vercellese ed il torrente Cervo. Brecciaroli Taborelli, 1988, pp. 134-135 e bibliografia precedente ivi citata.

[2] Savio, 1898, pp. 403 sgg. La sede episcopale milanese conserva un ruolo di preminenza: Cacitti, 1990, p. 88. Sulla diocesi di Vercelli cfr. Crovella, 1968, pp. 79 sgg.; Bolgiani, 1982, pp. 41 sgg. Sulla supposta origine pre eusebiana della diocesi di Vercelli cfr. Crovella, 1968, pp. 46 sgg.

la diocesi istituendo chiese battesimali sul territorio e favorendo la diffusione del monachesimo come forma di evangelizzazione sistematica [3]. Ma è soltanto con la maggiore diffusione del cristianesimo nelle campagne che si abbozza l'organizzazione dei territori facenti capo alle chiese battesimali, materializzata nella costruzione di edifici liturgici, in adeguamento alle nuove e crescenti esigenze pastorali [4].

In ragione della tradizione agiografica viene indicata come eusebiana, dalla storiografia anche recente, la fondazione della chiesa di S. Secondo di Salussola sulla base dei dati relativi al martirio di San Secondo ed alla diffusione del culto delle sue reliquie al tempo del vescovo Eusebio [5]. La stessa posizione critica che vede la precoce diffusione del cristianesimo nel vercellese afferma la presenza eusebiana ad Oropa con la costruzione, da parte del Vescovo, di un *sacello* o *templum* consacrato alla Vergine [6]. Sarebbero di poco successive l'edificazione della chiesa battesimale a Biella, la cui dedica liturgica al protomartire Stefano riporta alla prima metà del V secolo, e quella di S. Pellegrino a Puliaco, il cui culto si vuole introdotto da S. Germano, vescovo di Auxerre, intorno alla metà del V secolo [7].

I documenti epigrafici più antichi rinvenuti nell'area dell'attuale comune di Salussola, parte dell'importante *pagus Victimulae*, sono due frammenti di iscrizione pertinenti a lapidi funerarie in marmo, attribuite al V secolo tardo o all'inizio del VI, utilizzate come materiale di reimpiego nell'oratorio del Beatro Pietro Levita nell'abitato del Piano. Murato nella facciata si trovava il frammento, oggi perduto, che ri-

[3] Bolgiani, 1982, p. 56.

[4] Il CV 4322 riporta l'elenco di 36 pievi inserite nel manoscritto della prima metà del X secolo che contiene le opere del vescovo Attone, in un primo momento ritenute eusebiane: per l'interpretazione Ferraris, 1938, pp. 92-93; 1984, p. 42. In generale per il problema dell'organizzazione dei distretti plebani cfr. Testini, 1986, pp. 42 sgg.

[5] Cfr. Lebole, 1979, pp. 24 sgg.; Ferraris, 1986, p. 16 al quale si rimanda anche per il problema dell'assenza della citazione della chiesa di San Secondo nella *Epistula* II di Eusebio ai *dilectissimis fratribus et satis desideratissimis presbyteris, sed et sanctis in fide consistentibus plebibus* di Vercelli e delle altre località indicate. Si veda Bulhart, 1967, pp. 104-109. Per l'attendibilità delle aggiunte alla *Epistula* ad opera di Giovanni Stefano Ferrero, vescovo di Vercelli dal 1599 al 1610, cfr. Bolgiani, 1982, p. 42.

[6] Pozzo, 1881, p. 10; E. Sella, 1935, pp. 10 sgg.; 1938, pp. 143 sgg.

[7] Per la storia della chiesa biellese, ben focalizzata dagli studi di Ferraris e Lebole, si rimanda, oltre agli studi sotto citati, in particolare a Ferraris, 1976, pp. 184 sgg.; Lebole, 1979 e 1980.

corda Anastasio [8], mentre una lapide, in memoria di Vitale, morto all'età di un anno e mezzo, fu ritrovata nel 1782 nel coro dietro l'altar maggiore dell'*Ecclesia seu Oratorium*, forse a copertura del sepolcro del Beato [9]. È stato ipotizzato che i due frammenti in origine si trovassero nell'area della primitiva chiesa battesimale di S. Secondo di Salussola della quale, come vedremo, non è neppure certa l'identificazione, e trasportati al Piano in occasione della traslazione della salma del Beato avvenuta nel X secolo [10].

Una epigrafe funeraria non più reperita, attribuita alla seconda metà del VI secolo, fu rinvenuta nel corso dei lavori di demolizione della chiesa di S. Stefano di Biella. Il frammento costituisce un documento di alto valore archeologico poiché attesta la presenza del clero ricordando il prete di nome Albino [11].

L'ipotesi di trama che si formula nell'analizzare la diffusione del culto cristiano nel Biellese attraverso i resti archeologici, appare assai meno policentrica che in altre aree del territorio piemontese meglio note. La stessa lettura delle dinamiche insediative e delle trasformazioni del paesaggio che si compiono in età tardo antica, attraverso diversi fattori economici o sociali che avevano suggerito migrazioni o scambi, non è che marginalmente desumibile dai dati archeologici. Non disponiamo di alcun elemento concreto, come vedremo, che possa supportare, per l'età tardo antica, i fenomeni generalmente riconosciuti, ma anche oggetto di accesi dibattiti, relativi al calo demografico e allo spopolamento delle campagne conseguente lo sfaldamento dello Stato con la fine del mondo antico [12].

Non disponendo, per i periodi più antichi, di fonti scritte, una fondamentale, ma ancora poco sfruttata, possibilità per ricostruire la sto-

[8] Conservataci nella trascrizione della fine del XVIII secolo: Schiaparelli, 1894, p. 197; Ferrero, 1895, p. 3; Lebole, 1979, p. 40.

[9] Attualmente al Museo di Biella. Reimpiegata anche come tombino, presenta cinque fori nella parte centrale. Schiaparelli, 1894, p. 198; Rugo, 1980, p. 127, n. 156, tav. p. 237; Roda, 1985, p. 176, n. 104.

[10] Lebole, 1979, p. 40. Per l'ubicazione della chiesa di S. Secondo cfr. oltre p. 62.

[11] C.I.L., V, 2, 6776 a, non datata. Cfr. Bruzza, 1974, p. 345, CXLV; Rugo, 1980, p. 126, n. 155, tav. p. 237.

[12] La tesi dello spopolamento è sostenuta da molti studiosi. Sul dibattito in corso cfr. Wickham, 1988, pp. 107 sgg.; Hodges - Whitehouse, 1983, pp. 38 sgg. Cfr. anche Cracco - Ruggini, 1986, pp. 7 sgg.

ria del popolamento nell'area biellese è offerta anche dalla toponomastica [13].

Con la tradizione toponomastica medievale possono essere messi in relazione importanti ritrovamenti archeologici avvenuti tra gli attuali abitati di Dorzano e di San Secondo di Salussola che attestano la presenza di un insediamento di notevole estensione [14] (fig. 1). Quest'area si trova in prossimità dell'altopiano morenico della Bessa, che deve la sua attuale conformazione all'attività mineraria di sfruttamento dei depositi auriferi dei torrenti Elvo e Olobbia. Le miniere, che si estendono su una superficie di circa 7 chilometri quadri, sono identificabili con le *Victumularum aurifodinae* che Plinio situa in *Vercellense agro* [15].

L'esistenza dell'importante *pagus Victimulae*, cresciuto in relazione alle attività estrattive dell'oro, è testimoniata dai cospicui ritrovamenti archeologici, i più importanti dei quali avvenuti nel XIX secolo in un campo denominato «le Porte» [16], e dalla tradizione medievale raccolta all'inizio del XVII secolo [17]. Molti i ritrovamenti, anche di carattere monumentale, nella zona Mercato, dove sono ancora conservati parzialmente in elevato i ruderi di una costruzione medievale a pianta rettangolare in muratura in ciottoli e laterizi, che sfrutta preesistenze di età romana, il cui toponimo di *Gesiùna*, se correttamente riferito, risulterebbe evocativo di una struttura ecclesiastica [18].

Nonostante i consistenti indizi archeologici non è ancora stata possibile la certa identificazione del sito in cui sorgeva la chiesa paleocristiana di S. Secondo. Neppure in seguito agli scavi condotti negli anni

[13] Tra i primi studi sul Biellese si veda Massia, 1911, pp. 81 sgg.; 1912, pp. 49 sgg.; 1914, pp. 26 sgg. Cfr. Settia, 1980, pp. 35 sgg.; Panero, 1985, pp. 5 sgg. e p. 25 nota 9 con bibliografia specifica sul Biellese.

[14] Calleri, 1985, pp. 21 sgg.

[15] Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIII, 21, 12; Calleri, 1985, pp. 21 sgg. e bibliografia citata.

[16] Sono il sarcofago di *Aurelia Campana* e la lastra di marmo di *T. Sextius Secun[dus]*. Cfr. per tutti Viale, 1971, pp. 59 sgg.; Roda, 1985, nn. 99, 100. Per i vari ritrovamenti nel territorio: Lebole, 1951, pp. 26 sgg.; 1979, pp. 19 sgg. Per un gruppo di lapidi funerarie iscritte recuperate nel 1985 nel sito tra le cascine Vignassa e San Michele: Brecciaroli Taborelli, 1988, pp. 133 sgg.

[17] *In valle S. Secundi reperiunt passim incole inter arandum fundamenta multa antiqua aedificiorum ingentium, quorum frequentia etiam supra terram eminent vestigia*: Ferrero, 1609, p. 23.

[18] Viale, 1971, p. 59; Lange, 1969-70, pp. 28 sgg.; Scarzella, 1975, p. 88, fig. p. 53. Per il toponimo cfr. Settia, 1982, pp. 138 sgg.

'53 e '72 di questo secolo fu possibile raccogliere elementi utili in tal senso [19]. Qualche informazione si desume dall'analisi della documentazione raccolta nel corso della prima campagna di scavi – quella relativa alla seconda non è disponibile – anche se precise risposte potranno venire solo dopo la ripresa di indagini sistematiche.

L'area scelta per le indagini era già stata oggetto di interesse fin dal secolo scorso per l'abbondanza dei ritrovamenti, soprattutto con sepolture, che avvenivano sistematicamente in tutta la zona durante le lavorazioni agricole. L'ubicazione del fondo è in prossimità della strada regia che congiungeva Biella a Torino, lungo il cui asse, nella zona tra Dorzano e Salussola, erano noti ritrovamenti di necropoli e sepolture [20].

Gli scavi furono condotti nel settembre del 1953 [21] ed iniziarono «con lo sgombero delle macerie e l'isolamento dei muri perimetrali» di un edificio le cui murature si presentavano quasi affioranti. Fu così possibile portare parzialmente in luce una struttura di modeste dimensioni, con luce interna sul lato breve di m 4,37 (lunghezza non accertata), muri spessi m 1,20 in fondazione e m 1,10 in elevato, perfettamente orientata (fig. 2). Si rinvennero in esterno all'edificio, sul lato ovest, un gradino in pietra non più *in situ* e la soglia, asportati poi nel 1972 [22].

19 L'allora Soprintendente alle Antichità Carlo Carducci avviò la prima campagna di scavo valendosi della collaborazione del cav. Pietro Torrione, ispettore onorario, di Giacomo Calleri e di Pietro Cerrato, geometra della Soprintendenza. Attività non controllate nell'area erano note da tempo: « Pochi forse in Piemonte sanno che da oltre vent'anni un gruppo di studiosi e di appassionati sta operando scavi nei pressi di Salussola per portare alla luce i resti di una città romana »... « Gli scavi furono purtroppo sospesi durante gli anni di guerra ma si parla di riprenderli » (Tarchetti, 1953). Cfr. anche Rondolino, 1882, p. 29. Della seconda non è conservata alcuna documentazione negli archivi della Soprintendenza Archeologica del Piemonte. Per i lavori: Scarzella, 1975a, pp. 80 sgg.

20 Lebole, 1953. Una sepoltura con copertura « alla cappuccina » fu rinvenuta a Salussola Piano presso le case Fanfani. Ancora nelle frazioni Arro, Vigellio, Piano, Chiappora si rinvennero tombe « coperte di lastre in pietra o di embrici in terracotta » ma il più delle volte non è data ulteriore precisazione topografica e tipologica: Donna, 1936, p. 87. Cfr. anche Lebole, 1963; Scarzella, 1978, p. 159. Per la necropoli individuata nel 1788 nel corso di lavori lungo la strada tra Dorzano e Cavaglià, nel sito detto « Montasso », cfr. Lebole, 1951, p. 26.

21 Gli scavi furono condotti sotto la responsabilità di Giacomo Calleri, poco più che ventenne, che annotò quotidianamente sul giornale dei lavori le osservazioni ed i ritrovamenti, accompagnate da schizzi che sono in molti casi l'unica testimonianza conservata. Archivio Soprintendenza Archeologica del Piemonte.

22 Sicuramente di reimpiego con delle scanalature, non compatibili con la nuova funzione. Attualmente conservati al Museo Civico di Biella. Lebole, 1979, fig. p. 43.

Un sondaggio condotto nell'area ipotizzata come occupata dal giro absidale risultò negativo. Lo scavo proseguì fino al raggiungimento del terreno vergine ed oltre per circa cm 10 al di sotto della quota di imposta fondale [23].

Anche se non è conservata la documentazione fotografica dell'edificio, per cui non è possibile alcuna interpretazione sulla tecnica edilizia, dai rilievi grafici di scavo si notano evidenti difformità nelle murature, indice di più riprese o rifacimenti avvenuti in tempi diversi.

Nel corso dello scavo non venne registrata l'esistenza di piani pavimentali o di livelli di frequentazione, comunque suggeriti dalla quota della soglia d'accesso all'edificio. Nel sondaggio condotto all'interno si rinvennero scarsi reperti, tra i quali frammenti di pietra ollare, e molte ossa umane non più in connessione anatomica ma riferibili a tombe terragne non riconosciute o disturbate dalle attività agricole [24].

L'interpretazione che venne data dagli scavatori fu prudenzialmente generica: poteva trattarsi dell'edificio religioso di S. Secondo, più probabilmente, date le modeste dimensioni, del battistero. Nella pubblicazione che seguì lo scavo ancora nello stesso anno, curata da don Lebole, le muratore vennero descritte come in *opus incertum*, realizzato con l'impiego di molto materiale romano. Lo stesso autore in seguito ipotizzò che potesse trattarsi non della primitiva chiesa distrutta, come informano le fonti documentarie, nei secoli VIII-IX, ma di una costruzione successiva a questi eventi [25].

Che possa trattarsi di un edificio religioso pare verosimile, tuttavia se fosse identificabile con un battistero ci troveremmo in presenza di una tipologia ad aula piuttosto insolita [26]. Inoltre ad escluderne la funzione battesimale è la presenza di sepolture nel suo interno. Un altro

[23] « Scavo fossa di sonda all'esterno del supposto perimetro absidale a E fino al terreno vergine. Gli strati si susseguono dal piano di campagna: cm 10 *humus*, cm 50 macerie, cm 40 argilla al di sotto del terreno vergine di *diluvium* ». Archivio Soprintendenza Archeologica del Piemonte.

[24] Nel giornale è indicato il ritrovamento di ossa umane. Nel suo interno si rinvennero tre crani, ossa lunghe ed un bacino a cm 70 dal piano di campagna e, conseguentemente, stando ai dati stratigrafici, pertinenti a sepolture scavate nel terreno vergine.

[25] Lebole, 1953, pp. 20 sgg.; 1979, pp. 45 sgg.

[26] L'esempio più vicino per tale tipologia sarebbe il battistero del complesso risalente al V secolo del San Giovanni in Montorfano a Mergozzo (Novara), anche questo di modeste dimensioni. Pejrani Baricco, 1990, p. 295.

elemento anomalo, che contrasta fortemente con l'ipotesi dell'eventuale fondazione in età paleocristiana, è costituito dall'elevato spessore delle murature, mai caratteristica delle costruzioni di questo periodo, che più facilmente riporta alle architetture romaniche.

Sembra comunque accettabile l'ipotesi che nell'edificio sia da riconoscervi una cappella sorta successivamente ai menzionati eventi distruttivi. Anche l'identificazione con un edificio liturgico intitolato a Santo Stefano è plausibile e suffragata dalla documentazione d'archivio del XIV e XV secolo dove compare la definizione di cappella campestre [27]. L'ipotesi che questo sia il luogo in cui sorgeva la fondazione paleocristiana non trova invece alcun fondamento oggettivo.

Gli scavi condotti nello stesso periodo a qualche centinaio di metri di distanza, nel campo di fronte alla cascina San Giuseppe, presentarono una situazione più complessa e di notevole interesse per il ritrovamento di tombe che attestavano la presenza di una estesa area cimiteriale con sepolture ad inumazione ed una a incinerazione.

Nel corso dei diversi sondaggi praticati vennero portate in luce tratti di strutture murarie delle quali è possibile una lettura incerta e forzatamente acritica dalle fotografie e dai rilievi di cui disponiamo. In questi si riconoscono resti murari di fabbricati orientati in senso SE-NW, NE-SW. Sono evidenti delle riprese nelle murature e variazioni negli orientamenti che indicano più fasi edilizie con imposta fondale a quote diverse (fig. 3). Tali strutture, difficilmente ricollegabili planimetricamente, vennero interpretate come non pertinenti «a modeste costruzioni isolate, ma ad un vero e proprio nucleo urbano» [28]. Tra i materiali raccolti si registrarono frammenti ceramici di età romana, monete, e numerose testimonianze delle originali e ricche decorazioni de-

[27] In un documento del 1350 la chiesa è definita *campestris* e nel 1463 cappella. La Visita Pastorale del 1606 la descrive in rovina e ne ordina la demolizione: LEBOLE, 1979, pp. 44-45.

[28] CARDUCCI, 1952-53, p. 29. « La stratificazione poi del terreno attorno a questi muri è quanto mai curiosa, perché ad un certo punto si presenta per lo spessore di 20 cm di colore nero bruciato. Questo fa pensare che tali edifici siano andati distrutti da un incendio ... »: LEBOLE, 1953. Più a settentrione, a circa 25 metri di distanza, si rinvenne un condotto a m 1,20 dal piano di campagna, realizzato in muratura con paramento regolare in ciottoli e pietre legate da abbondante malta, di m 0,70 di larghezza per m 1,60 di altezza, interpretato come cloaca a servizio dell'abitato: CARDUCCI, 1955, pp. 4 sgg.; oppure come acquedotto: LEBOLE, 1953, p. 23. Fu in seguito messo in luce per una lunghezza totale di m 140: SCARZELLA, 1975 a, p. 90.

gli edifici con intonaci dipinti, tessere e frammenti di mosaico in bianco e nero a disegni geometrici e policromi.

Anche in quest'area vennero individuate numerose sepolture. Già all'inizio del secolo veniva descritto il ritrovamento di una tomba con cassa in muratura a pianta rettangolare con fondo e pareti di pietre legate da malta con, nel suo interno, «colonnine» a sostegno della copertura che era realizzata mediante «embrici e mattoni sigillati tra loro e con le pareti con della calce» (fig. 5)[29]. È questa una tipologia inconsueta che, per la presenza delle *suspensurae*, verosimilmente di reimpiego, impilate e poste a reggere la copertura, non ha riscontro altrove ma ricorre in un'altra sepoltura locale[30].

Le tombe ad inumazione rinvenute nello scavo vennero descritte con deposizioni entro cassa di muratura laterizia, fondo e forse copertura costituito da lastre di pietra. In due casi venne indicata (e documentata con schizzi) la copertura della cassa costituita da una volta in mattoni[31].

Una sola tomba, ritenuta più significativa, fu disegnata e topografata. Anche in questo caso la muratura era in laterizi con fondo e copertura in lastre di pietra, forma trapezoidale ed orientamento NW-SE con capo a NW, perfettamente allineata con le strutture murarie poste in luce (fig. 6).

La tipologia trapezoidale ed i dati costruttivi orientano, per confronto, ad un momento prossimo al VII-VIII secolo[32] mentre non è possibile avanzare ferme ipotesi cronologiche per le sepolture non documentate anche se la presenza di casse con copertura a voltino non

[29] DONNA, 1936, p. 84.

[30] Cfr. oltre p. 67.

[31] Archivio Soprintendenza Archeologica del Piemonte. In una relazione del 15-9-1953 redatta dal sig. Pierino Cerrato, geometra presso la Soprintendenza, si legge: « In seguito ad informazioni avute da alcune persone del luogo si stanno eseguendo operazioni in un campo coltivato a frumento di proprietà del sig. Ravera dove precedentemente erano venute alla luce tombe a forma di loculo ».

[32] La tipologia della cassa trapezoidale in muratura, con numerose varianti, ha confronti tra il VII e l'VIII secolo nella chiesa di San Lorenzo in Aosta: PERINETTI, 1981, pp. 55 sgg.; con il territorio di Torino da via Nizza: FERRERO, 1901, pp. 507-510 e Madonna di Campagna: FERRERO, 1905, pp. 403-404, entrambe di età longobarda. Con fondo in lastre di pietra e muratura in pietre a secco è attestata nella prima metà del VII secolo in prossimità di Acqui Terme: CROSETTO, 1987, pp. 203-4.

è certo indice di antichità e riporta ad un momento non anteriore alla fine del XIII secolo [33].

È interessante osservare come non possa essere casuale che l'unica sepoltura messa in pianta segua perfettamente, rispettandolo, l'orientamento delle murature riferite dagli scavatori all'abitato. In ragione di questo significativo dato e per la presenza del cimitero, in uso evidentemente per più secoli, come indicano le tipologie funerarie, sorge legittimo il sospetto che anche in quest'area vi sia da riconoscere la presenza di un edificio di culto cristiano [34]. L'attestazione di una sepoltura ad incinerazione assume un notevole significato poiché potrebbe indicare la continuità d'uso di una necropoli pagana poi sfruttata come cimitero cristiano. Questa ipotesi, se confermata, verrebbe a proporre per il luogo un significato di sacralità fino ad ora insospettato e perfettamente compatibile con la presenza di un successivo edificio di culto cristiano.

Poco distante nel corso dei successivi scavi del 1972 vennero indagate tre sepolture a cassa in muratura [35]. Due avevano dimensioni di m 1,70 × 60 e presentavano la cassa realizzata con «pietrame e calce». La copertura «in mattonelle e grossi embrici» era sorretta da colonnette laterizie circolari poste secondo un modo costruttivo già documentato nell'area di San Secondo [36].

La terza, perfettamente conservata, era realizzata in mattoni non cementati infissi verticalmente nel terreno con fondo e copertura piana sempre in mattoni (fig. 7). La determinazione cronologica al radiocarbonio C14 eseguita a cura degli scavatori su alcune parti dello scheletro di quest'ultima indicò la data 540 ± 100 [37].

Questa cronologia concorda con i pochi confronti noti della regione piemontese che si inquadrano tra il V ed il VI secolo ma che nella costruzione della cassa impiegano prevalentemente tegole [38].

[33] Cfr. oltre p. 77, nota 83.

[34] Da osservare che nel manoscritto della vita del Beato Pietro Levita si parla di chiese al plurale: LEBOLE, 1979, p. 42.

[35] SCARZELLA, 1975a, p. 85.

[36] Cfr. *supra*, p. 66.

[37] Il cadavere era di un soggetto femminile di circa 18-20 anni. Le analisi per il C14 sono state effettuate presso l'istituto di fisica dell'Università di Berna: SCARZELLA, 1975a, pp. 85-86, nota 66, fig. 6. 65.

[38] La tipologia è attestata nella pieve di Lenta: GARERI CANIATI, 1986, p. 233, a Libarna presso la cascina « La Pieve »: CARDUCCI, 1950, p. 224, fig. 4, a Verolengo

Anche al castello di Salussola, la cui fondazione è ipotizzata su preesistenze di età romana, si rinvennero due tombe a cassa in muratura e copertura con embrici [39].

Una ulteriore area cimiteriale, sempre nel comune di Salussola ma distante dalle precedenti attestazioni, fu identificata con il parziale spianamento di un dosso in regione Brianco-Fraschea, per la sistemazione di un campo da adibire a coltura risicola. In quell'occasione furono portate in luce delle tombe ad inumazione che vennero manomesse prima dell'intervento della Soprintendenza. Due di queste, ancora conservate nella loro struttura, erano dislocate lungo il pendio meridionale, mentre sul versante opposto del rilievo la superficie sbancata si presentava ricca di frammenti laterizi, essenzialmente tegole a risvolto di modulo romano.

Entrambe le tombe erano orientate secondo l'asse NE-SW. Quella meglio conservata presentava cassa in muratura di forma trapezoidale realizzata a secco con alternanza di mattoni e ciottoli, mentre il lato breve sud-occidentale era delimitato da una lastra in pietra infissa nel terreno. La copertura era costituita da più lastre di pietra poste di piano (fig. 8). Nella seconda, pur essendo quasi completamente sconvolta, erano evidenti le medesime caratteristiche tipologiche.

Non risulta che siano stati rinvenuti elementi di corredo ed i frammenti ceramici recuperati nell'arativo risultarono scarsamente diagnostici al fine della corretta attribuzione cronologica delle sepolture. Una indicazione per il periodo d'uso del cimitero è offerta dalla tipologia funeraria con cassa in muratura di forma trapezoidale, realizzata con tecnica mista in ciottoli con laterizi e copertura in lastre di pietra, che riporta ad un momento prossimo al VII-VIII secolo [40].

L'impostazione di un programma di indagine delle aree cimiteriali individuate nei territori San Secondo e Salussola, in ragione della loro articolata dislocazione geografica, potrebbe offrire un supporto determinante per la definizione degli stanziamenti e dell'evoluzione cronotipologica delle sepolture anche se, l'assenza di elementi di vestiario e parti di corredo, difficilmente potrebbe consentire sicure distinzioni

(in tegole) con vasellame a corredo: inedita, Archivio Soprintendenza Archeologica del Piemonte, 7 settembre 1959.

[39] Donna, 1936, p. 86.

[40] Cfr. *supra*, nota 32.

etniche fondamentali per la comprensione delle dinamiche insediative tra l'età tardo antica e l'alto medioevo [41].

Un insediamento tardo antico è stato recentemente individuato, ma non ancora indagato, nel territorio di Masserano, nella zona baragiva di San Giacomo al Bosco, situato sulla sinistra orografica del torrente Ostola. L'interesse archeologico del territorio era già noto per i cospicui ritrovamenti con necropoli di età romana localizzati lungo il corso del torrente nella valletta Secchia [42].

Quale sia stata la reale portata dell'occupazione longobarda del Biellese non è noto. La distribuzione dei ritrovamenti lungo l'importante asse viario che congiungeva *Vercellae* ad *Eporedia* ed *Augusta Praetoria* e quindi ai valichi dell'*Alpis Poenina* e dell'*Alpis Graia* [43] ne conferma la maggiore concentrazione nelle terre di pianura. È infatti ad Alice Castello e a Borgo d'Ale il ritrovamento di tre tombe con sepolture di personaggi d'alto lignaggio, con armamento e corredo di notevole pregio, collocabili cronologicamente nell'ambito del secondo quarto-metà del VII secolo [44]. Non sono state individuate tracce di un insediamento ma la presenza longobarda ritorna nella titolatura a San Michele della chiesa di Clivolo [45]. Anche nella non lontana località di Borgomasino vi era sicuramente uno stanziamento, come conferma il ritrovamento di numerose sepolture, relative a più cimiteri, forse cronologicamente collocabili tra il VI ed il VII secolo [46].

Le cronache ottocentesche non menzionano la località del Biellese luogo del ritrovamento di un tesoretto [47] di monete longobarde, com-

[41] A proposito del problema etnico cfr. la sintesi degli studi in Bierbrauer, 1988, p. 504. Cfr. anche Hudson - La Rocca Hudson, 1985, pp. 225 sgg.; Durand, 1988, pp. 194 sgg.

[42] Il sito è stato individuato nel corso di una prospezione di superficie condotta preventivamente agli scavi per la posa del metanodotto Albano Vercellese-Cossato. Inedito. Archivio Soprintendenza Archeologica del Piemonte. Per i ritrovamenti precedenti cfr. Viale, 1975, pp. 60 sgg.

[43] Corradi, 1968, pp. 60 sgg.; Viale, 1971, p. 51.

[44] Per Alice Castello e Borgo d'Ale cfr. Arborio Mella, 1893, pp. 395 sgg.; von Hessen, 1962-1963, pp. 23 sgg.; Viale, 1971, pp. 68 sgg.; Brecciaroli Taborelli, 1982, pp. 103 sgg.

[45] Gasparri, 1983, pp. 155 sgg.

[46] Cfr. Ferrero, 1893, p. 259; Peroni, 1967, pp. 139 sgg.

[47] Non è raro il ritrovamento di ripostigli con monete ed oggetti preziosi occultati in tempi di gravi minacce esterne ed eventi drammatici. Per il Biellese si ha notizia del

posto da 28 tremissi d'oro del re Liutprando (712-744) e da 1600 silique scifate e bratteate dei re Pertarito (672-688), Cuniperto (688-700) e Liutperto (700) [48].

Sempre ad età longobarda è stato riferito, da buona parte della critica, il sistema difensivo che costeggia il lago di Viverone snodandosi in un percorso di 32 chilometri. Questo è formato da agglomerati di pietre poste in opera a secco secondo una direttrice che si estende con interruzioni e cadute lungo i crinali delle colline, in alcuni punti raggiungendo i 4 metri di altezza. Segue la linea dell'anfiteatro morenico sul lago di Viverone, partendo a nord di Borgomasino fino ad incontrare la Serra e proseguendo oltre Zimone [49] (fig. 9).

Della *maxima clausura de lapiydidus congregatis in maxima quantitate inter Doyram et costam que dicitur Calamaz* parla fra Jacopo d'Acqui nella cronaca datata tra il 1296 ed il 1335-65 narrando dello scontro avvenuto tra le truppe di Carlo Magno e quelle longobarde di Desiderio [50]. Dall'episodio, ritenuto dagli storici verosimile [51] o privo di fondamento [52], è stato tratto spunto per indicare le strutture come pertinenti alle chiuse di età longobarda [53] trascurando di considerare che il territorio che queste avrebbero dovuto difendere da aggressioni aveva in quell'epoca importanza strategica limitatamente locale [54]. La narrazione di fra Jacopo d'Acqui avrebbe dunque tratto spunto dal

ritrovamento di un tesoretto con monete del II-III secolo (da Traiano a Claudio il Gotico) e monili a Valle Mosso in frazione Campore: VIALE, 1971, p. 66 ed a Coggiola di un modesto gruzzolo con sei monete di bronzo della seconda metà del IV secolo conservate in un recipiente di terracotta: BASSOTTO, 1986, pp. 39 sgg.

48 Le monete furono ritrovate nel 1833, « tutte nel medesimo recipiente dei tremisse 1600 monete piccolissime, leggerissime, tutte di basso argento, così poco fra loro diverse che in sulle prime furono tutte credute opera del medesimo punzone »: CORDERO DI SAN QUINTINO, 1834, p. 226; VIALE, 1971, p. 69. Per gli aspetti numismatici cfr. BERNAREGGI, 1967-68, pp. 122 sgg. e ARSLAN, 1978, p. 14.

49 MASSERANO, 1867, p. 61; RONDOLINO, 1897, pp. 243 sgg.; 1882, p. 250; RAMASCO, 1973, pp. 53 sgg.; RAMASCO - GIOLITTO - SCARZELLA, 1975, p. 14; SCARZELLA, 1978, pp. 237 sgg.

50 IACOBI AB AQUIS, *Cronicon imaginis mundi*. BIANCHI, 1923, pp. 138 sgg.; GASCA QUEIRAZZA, 1968-1969; 1969, pp. 12 sgg. Un accenno a queste chiuse si trova anche in Galvano Fiamma, contemporaneo di fra Jacopo: MOLLO, 1986, p. 378, nota 173.

51 GASCA QUEIRAZZA, 1968-69, pp. 81 sgg.

52 MOLLO, 1986, pp. 383-389.

53 RONDOLINO, 1897, pp. 248 sgg. L'autore aveva prima ipotizzato che fossero state erette dagli abitanti della piana vercellese in lotta con i Salassi: RONDOLINO, 1882, p. 273.

54 MOLLO, 1986, p. 383.

patrimonio epico carolingio o dalle *chansons de geste* [55]. È un'interpretazione sulla quale ci sarebbe da discutere lungamente. Tuttavia che le muraglie descritte da fra Jacopo come *de lapidibus grossis et minutis in modum macerie congregatis* siano effettivamente da vedersi come una linea di difesa, realizzata sfruttando la conformazione naturale del terreno, è fuori dubbio, in considerazione anche della presenza di basamenti di torri circolari dislocate lungo il tracciato che ne legittimano la funzione strategica [56].

La fitta vegetazione ostacola oggi l'identificazione di elementi riferibili con certezza alla tecnica militare o di controllo con fossati, aggeri, strade di arroccamento o ad aggregati stanziali che sicuramente erano ubicati lungo l'intera linea difensiva.

Resta l'impressione che quest'opera poderosa sia stata approntata in una condizione di emergenza e con mezzi di fortuna tanto da non consentire la costruzione di solide murature legate da calce ma soltanto di ammucchiare pietre perlopiù in maniera incoerente forse coronandole con palizzate.

Resta irrisolvibile, in assenza di sistematiche indagini archeologiche, il problema del movente alla costruzione, ragionevolmente connesso alla difesa delle zone aurifere, e conseguentemente dell'inquadramento cronologico dell'imponente struttura [57]. Da non trascurare a questo proposito l'interessante contributo offerto alla questione dalla recente identificazione di Ivrea come *castrum* bizantino, dato questo che contribuisce a chiarire gli aspetti del potenziamento delle difese e dell'assetto del territorio in quest'epoca [58].

[55] MOLLO, 1986, p. 380.

[56] RONDOLINO, 1882, p. 250. RAMASCO - GIOLITTO - SCARZELLA, 1975, p. 14: gli autori ipotizzano che su « basamento in pietra a secco o su cumuli di pietrame a forma circolare » fossero impostati elevati in legno. Lungo le cime delle palizzate proteggevano il cammino di ronda.

[57] Per una sintesi sul problema cronologico cfr. MOLLO, 1986, pp. 338 sgg. Si veda anche RAMASCO - GIOLITTO - SCARZELLA, 1975, pp. 14 sgg.: sondaggi di scavo effettuati dagli autori hanno consentito di raccogliere numerosi frammenti ceramici. Dalle illustrazioni pubblicate si riconoscono perlopiù tipologie ceramiche di epoca basso medievale, segno evidente di una lunga anche se sporadica frequentazione, con invetriate, ingubbiate e graffite, forse un frammento di maiolica arcaica o sua imitazione. In mancanza di un esame dei materiali che non risultano accessibili nulla si può dire sulle tipologie più antiche prive di rivestimento né gli autori fanno cenno a sicure attribuzioni cronologiche.

[58] LA REGINA, 1988, p. 59. Secondo l'autore il presidio ad Ivrea si giustifica con il controllo delle zone aurifere.

L'identificazione delle postazioni a difesa delle vie di transito e dei valichi è possibile sulla base delle fonti letterarie o degli itinerari tardo antichi ed altomedievali che però trascurano i passi minori ugualmente percorribili da unità mobili militari. Del cosiddetto *limes* bizantino del VI secolo descritto da Giorgio Ciprio e dei *castra* friulani ricordati da Paolo Diacono esistono consistenti resti [59]. In entrambi i casi un sistema di controllo e di segnalazione a vista tra la rete dei *castra* posti a scacchiera permetteva a quelli in posizione più arretrata di fronteggiare gli attacchi [60].

Le indagini sistematiche nell'Italia Settentrionale sono ancora scarse, ma nei casi oggetto di recenti interventi archeologici, è stato possibile dimostrare che nel corso dell'alto medioevo erano state riutilizzate delle strutture fortificate o dei recinti nati in precedenza come accampamenti militari o come *castra* [61]. La continuità di vita di questo tipo di strutture ha alcune attestazioni, soprattutto documentarie, anche nel Piemonte nord-orientale [62].

Se i dati sugli insediamenti d'altura e sulle campagne scarseggiano [63] non meglio definibile è il profilo dell'abitato di *Bugella* della quale conosciamo unicamente l'ubicazione delle necropoli pagane [64] e del centro battesimale paleocristiano (fig. 10).

59 Paolo Diacono, *Hist. Lang.*, IV, 37 e VI, 2. Per la *descriptio orbis Romani* di Giorgio Ciprio, preziosa fonte di informazione sugli stanziamenti bizantini nella seconda metà del VII secolo, cfr. Conti, 1975. In generale sulle fortificazioni cfr. Duparc, 1951, pp. 5 sgg.; von Petrikovits, 1971, pp. 178 sgg.; Schmiedt, 1968, p. 898, note 90, 91; e le considerazioni più recenti in Bierbrauer, 1988, pp. 508 sgg.

60 Schmiedt, 1968, p. 917.

61 Schmiedt, 1968, pp. 893 sgg.; Bierbrauer, 1986, pp. 509 sgg.; 1988, pp. 508 sgg.; Lusuardi Siena, 1989, pp. 195 sgg. Il caso friulano di Ibligo Invillino dimostra che le fortificazioni sono di epoca anteriore alla venuta dei Longobardi.

62 Ad esempio i casi, identificati su basi documentarie, di San Giulio d'Orta e di Pombia: Lusuardi Siena, 1989, p. 196. Per Pombia anche Venturino, 1988, pp. 414 sgg. Per il *castrum* di Belmonte, sorto all'imbocco della valle Orco, attualmente in corso di scavo, cfr. Pejrani Baricco, 1988, p. 104 e Pantò - Pejrani Baricco, in stampa.

63 Per una sintesi sul problema cfr. Bierbrauer, 1988, pp. 508 sgg. Cfr. anche Fumagalli, 1990, pp. 21 sgg.

64 Dalla necropoli di via Cavour, nota come villa Bertrand, risultano circa 500 nuclei di sepolture a cremazione attualmente in corso di catalogazione e restauro a cura della Soprintendenza Archeologica del Piemonte. Carducci, 1950-51, pp. 23-26; Viale, 1971, pp. 53-54. Delle poche tombe scoperte al Vernato, indicate come uguali al più grande sepolcreto di villa Bertrand, non è rimasta alcuna documentazione: Viale, 1971, p. 54.

La chiesa plebana di S. Stefano nel medioevo sorgeva a lato della chiesa di S. Maria, attuale duomo, e del battistero di S. Giovanni. Un documento del 1027 ci informa che era *infra castro [...] bugelle* e nei successivi è indicata come *prope castrum*[65] attestando in esso la presenza di una residenza vescovile del presule di Vercelli prima che, dal 1160, venisse trasferita al Piazzo dal vescovo Uguccione[66].

La doppia titolatura accanto all'edificio battesimale, normalmente dedicato a S. Giovanni, è propria dei centri episcopali a basilica doppia dove gli edifici assolvevano, in maniera complementare, alle funzioni della chiesa episcopale. Anche se la chiesa di S. Maria ha la prima attestazione documentaria nel XIII secolo la fondazione è da porre almeno in età romanica. Potrebbe quindi rappresentare un caso ben più antico di chiesa doppia sorta non in un centro episcopale dal momento che Biella divenne diocesi solo nel 1772[67].

Dalla tradizione storiografica locale, soprattutto ottocentesca, venne ipotizzata in quest'area la presenza di edifici monumentali di età romana sulla base di ritrovamenti avvenuti nel corso degli sterri del Duomo e del battistero. Dalle cronache dell'epoca risulta infatti che importanti reperti lapidei furono rinvenuti nei lavori condotti ancora nel 1791 all'interno del battistero per la realizzazione di una cripta sepolcrale[68]. Si rinvennero materiali d'età romana anche nel corso dei

Un cippo funerario, una lastra in marmo e un coperchio di sarcofago reimpiegato come stele furono recuperati nel corso dei lavori effettuati nel 1921 presso i magazzini generali, in area non lontana dalla distrutta chiesa di S. Eusebio: Barocelli, 1922, pp. 198-199; Roda, 1985, p. 158, n. 93, p. 159, n. 94, p. 160, n. 95. Per la localizzazione della chiesa si veda *Theatrum Sabaudiae*, 1682, vol. II, n. 132 *Bugella Civitas*, n. 40 *Sacellum S.ti Eusebii.*

[65] Delle mura del centro fortificato di Biella si parla ancora in un ordinato del Capitolo del 27 maggio 1757. Lebole, 1984, pp. 219 sgg.

[66] Mullatera, 1902, p. 28; Pantò, in stampa b.

[67] Per il problema delle basiliche doppie e dei centri episcopali cfr. Cantino Wataghin, 1989, pp. 50 sgg.; Hubert, 1951, pp. 87 sgg. Cfr. anche le osservazioni espresse a proposito dei casi accertati precedenti l'istituzione della diocesi: Cantino Wataghin, 1990, p. 173. Per i documenti relativi alla chiesa di Santa Maria cfr. Lebole, 1984, pp. 409 sgg.

[68] Una lastra in marmo era utilizzata a copertura di una tomba: Bruzza, 1874, p. 113, n. LXV; C.I.L., V, 2, 6776; Roda, 1985, p. 162, n. 96. Il canonico Gromo ci informa che nella stessa occasione (come elementi costitutivi della tomba ?) venne rinvenuto anche il bassorilievo in marmo con la rappresentazione di Ercole bambino che abbatte una colonna, ora murato sulla porta che immette al battistero. Parla inoltre di frammenti di « pietre corniciate » e di una vasca in marmo poi utilizzata come acquasantiera. Egli trae spunto dai ritrovamenti per affermare l'esistenza di un mausoleo

lavori di demolizione della chiesa di S. Stefano, avvenuta nel 1872 [69], e negli scavi di fondazione per l'edificazione della casa parrocchiale, dopo che coro e presbiterio erano già stati venduti per far posto al palazzo comunale.

Nel corso della demolizione fu recuperato il già ricordato documento epigrafico della metà del VI secolo del prete Albino, testimonianza assai preziosa perché conferma la certa presenza del clero [70]. Negli scavi di fondazione per la casa parrocchiale si rinvenne anche un tremisse d'oro dell'imperatore Giovanni Pio (423-425) [71].

Sempre dall'area del duomo, ma non ne è nota la modalità di ritrovamento, provengono due oggetti di epoca longobarda [72], una fiasca da

pagano nel quale avrebbero trovato posto le tombe di Sesto Melio, del figlio e della consorte: Gromo, 1804, ann. 5. Cfr. anche Masserano, 1867, pp. 86-87; Mella, 1873; Pozzo, 1881, p. 4; Lebole, 1984, p. 373.

[69] Oltre alla lapide cristiana del prete Albino (*supra*, p. 61) furono rinvenute due are votive in pietra calcarea locale: C.I.L., V, 2, 6774, 8942; Bruzza, 1874, pp. 367-369, nn. CLVI-CLVII; Roda, 1985, pp. 154-157, nn. 91-92. Un frammento epigrafico fu trovato « in un ipogeo » presso la cattedrale: « è in marmo cavato in un sotterraneo vicino alla chiesa cattedrale di Santa Maria Maggiore e Santo Stefano. Nell'estrarla ve ne rimase buona porzione della sommità unita con macerie [...] ed è tutt'ora sepolta »: Mullatera, 1778, p. 7. Cfr. anche Bruzza, 1874, p. 77; C.I.L., V, 2, 6775. Non è possibile ipotizzare cosa fosse il sotterraneo luogo del ritrovamento. Da non escludere la possibilità che potesse trattarsi di un ossario a camera con reimpiegata la lastra nella muratura.

[70] Cfr. *supra*, p. 61.

[71] Nel 1874 nel corso degli scavi di fondazione della casa parrocchiale fu trovata una « piccola moneta d'oro », un tremisse dell'imperatore Giovanni, del diametro di mm 12, peso gr 1,47. Cfr. Q. Sella, 1882. Erroneamente l'autore deduce che la moneta doveva essere stata posta al momento della fondazione e su questo si basa per datare la costruzione della chiesa. La descrizione della moneta è particolareggiata e consente la seguente lettura: D / DNIOHAN / NESPFAVC, Busto a d., con diadema, corona e *paludamentum*. R / VICTORIA / AVGVSTORUM, Vittoria in moto a d., con corona e globo sormontato da croce. $\frac{\text{R} \mid \text{V}}{\text{COMOB}}$. Zecca di Ravenna. Per un confronto cfr. Ercolani Cocchi, 1983, p. 67. Per il ritrovamento cfr. anche E. Sella, 1938, p. 166, nota 2.

[72] Entrambi custoditi al Museo Civico di Biella. Cfr. von Hessen, 1968, p. 9, nn. 44, 45, 46, tav. 4, 25. L'autore cita la presenza di tre vasi al museo di Biella, due dei quali provenienti dalla cattedrale ma, erroneamente, scambia l'indicazione della provenienza assegnando il n. 44 a questo ritrovamento. Da una verifica risulta che il n. 45 (inv. 5614) proviene dagli scavi della cattedrale mentre l'altro, il n. 44, proviene da Testona ed era stato dato in cessione al museo di Biella dall'allora Soprintendenza alle Antichità del Piemonte con verbale del 17 settembre 1951 e successivamente ritirato in data 31 marzo 1980. L'indicazione del ritrovamento di tre vasi è ripresa in Viale, 1971, p. 69 e Scarzella, 1978, pp. 232-233. Cfr. anche La Rocca, 1985, p. 85; Pantò, in stampa a.

pellegrino decorata da motivi punzonati [73] ed un bicchiere a sacchetto decorato a stralucido [74] (fig. 17, nn. 23, 24). I due oggetti dovevano essere posti a corredo di almeno una sepoltura ubicata all'interno od in prossimità della chiesa di S. Stefano, fatto questo che non contrasta con i dati acquisiti per l'area lombarda, dove sono attestati casi di sepolture longobarde in luogo di un edificio di culto preesistente [75].

La fiasca da pellegrino è un oggetto molto raro ed ha un unico confronto, neppure troppo stringente, con la fiasca invetriata rinvenuta in una tomba della necropoli di Testona. Sono gli unici oggetti di questo tipo noti in Italia mentre alcune fiasche provengono da tombe alamanne o franche [76]. La cronologia proposta per questi due oggetti, sulla base dei confronti, è tra la fine del VI e la fine del secolo successivo [77].

Un sondaggio di scavo archeologico di circa 60 mq, condotto nell'inverno del 1989 in adiacenza al campanile, sul lato orientale, è stato occasionato da lavori di sistemazione del piano stradale in via Duomo e via Battistero. L'intervento ha consentito di attuare un'indagine stra-

[73] (inv. 534) È realizzata a matrice con giunzioni sui fianchi non ben rifinite al collo per la presenza degli attacchi delle due anse. La decorazione impressa con l'impiego di quattro differenti punzoni occupa interamente i due lati secondo schemi decorativi diversi scanditi entrambi da un motivo cruciforme centrale impresso con il punzone circolare. L'impasto è duro, micaceo con scisti cristallini emergenti dalla superficie nella parte inferiore, di colore 7.5 YR 6/4 *light brown* (MUNSELL SOIL COLOR CHART, Baltimore 1975). La vetrina è sottile, addensata nelle decorazioni, di colore non uniforme giallo bruno con puntinature brune 10 YR 6/8 *brownish yellow*. L'impasto non è ben leggibile in frattura per la presenza di un restauro che lega internamente, mediante una colata di gesso, i sei frammenti che ricompongono la borraccia.

[74] (inv. 533) Un cartellino incollato alla base reca la scritta « vaso antico dagli scavi della Cattedrale. Dono del sig. Martini D. Gennaro ». Presenta massimo diametro nella metà inferiore, restringimento graduale in direzione del collo, ed orlo arrotondato estroflesso. La decorazione sulla spalla è compresa entro una fascia delimitata da linee parallele costituita da tratti diagonali incisi a distanze non regolari opposti ed intersecati a formare rombi realizzati con steccature a punta non uniforme. Superficie translucida di colore da 5 YR 4/1 a 5 YR 3/1 *very dark gray* (MUNSELL SOIL COLOR CHART, Baltimore 1975). Impasto tenero mediamente depurato con piccoli inclusi e *chamotte* di colore 2.5 YR 5/6 *red*. Lavorazione al tornio, abrasione delle superfici.

[75] LUSUARDI SIENA, 1989, pp. 215 sgg. Cfr. il caso vercellese di Lenta: GARERI CANIATI, 1986, p. 233.

[76] VON HESSEN, 1968, pp. 24-25. La fiasca proviene dalla necropoli di Testona. È realizzata in argilla grigia ricoperta da vetrina giallognola. La forma è lenticolare con un lato appiattito e l'altro ricurvo ornato da una girandola realizzata a stecca. Cfr. PEJRANI BARICCO, 1980-1981, p. 39. Anche per il bicchiere vi sono confronti con i materiali di Testona: VON HESSEN, 1968, tav. 43.

[77] La datazione della fiaschetta, in assenza di confronti da contesti databili, non è meglio precisabile. Anche per il bicchiere vi sono confronti con i materiali da Testona: VON HESSEN, 1971, p. 116, tav. 62, 706; e da Borgovercelli: ROTILI, 1978, p. 141, 67.

tigrafica i cui risultati sono stati però gravemente limitati e condizionati dalla distruzione di buona parte del deposito archeologico, causata da opere condotte nel sottosuolo per il passaggio di servizi urbani (fognatura, acquedotto, linee Enel, Stipel, Sip)[78] (figg. 11-14).

È stato individuato su tutta l'area un livello cimiteriale le cui sepolture risultavano compromesse e disturbate a causa della loro giacitura superficiale, appena al di sotto del piano di posa del sottofondo stradale, dovuta all'asportazione della parte superiore del deposito archeologico e dei pavimenti avvenuta al momento della demolizione del fabbricato della sacrestia. Da una fotografia del 1872 si deduce che la quota pavimentale interna della chiesa doveva essere sensibilmente più alta dal momento che gli accessi in facciata e sul lato meridionale avvenivano mediante scale[79]. Per questa ragione e per gli innumerevoli tagli praticati nel terreno per la posa di servizi urbani lo scavo ha restituito una notevole quantità di resti osteologici umani, non in giacitura primaria, ributtati in strati di riempimento recenti.

Le tombe individuate, sovrapposte a diverse quote, erano prevalentemente orientate W-E. Delle quattordici sepolture con resti ancora in connessione anatomica otto presentavano tipologia assai semplice a fossa con deposizione in piena terra. Cinque avevano cassa laterizia rettangolare o trapezoidale con mattoni di cm 30 × 11 × 6 legati da malta, forse con copertura a voltino come sembra suggerire l'impronta dell'imposta. Una sola presentava tipologia a cassa rettangolare di laterizi realizzata con mattoni frammentari di reimpiego di modulo romano. Le attestazioni documentarie indicano l'ubicazione del cimitero nella piazza antistante le chiese di S. Stefano e di S. Maria, delimitato dalla collegiata, dal Battistero, e dal *claustrum* dei canonici[80] ma sicuramente si estendeva agli spazi tra e dietro gli edifici.

Il momento di formazione del cimitero non è esattamente defini-

[78] La campagna di scavi, interamente finanziata dall'amministrazione comunale della città di Biella, si è svolta dal 23 ottobre all'11 dicembre 1989 diretta da chi scrive con la collaborazione delle archeologhe Antonella Gabutti, Cristina Morra, Roberta Schenal, che hanno curato la documentazione di cantiere, e di due operai. Le fotografie generali sono state realizzate da Giacomo Gallarate, la documentazione grafica da Gianni Abrardi, i disegni dei materiali da Susanna Salines della SAP. Lo studio dello scavo è ancora in corso ed i risultati delle analisi in elaborazione.

[79] LEBOLE, 1984, p. 217.

[80] La prima descrizione del cimitero esterno è nella Visita Pastorale del 1318: LEBOLE, 1984, pp. 345 sgg.

bile anche se l'orientamento delle sepolture ed il rapporto stratigrafico con il campanile, tradizionalmente datato alla seconda metà dell'XI secolo [81], indicano un'epoca successiva all'ultimazione di questo nel XII secolo ed oltre. Forse è di poco precedente la sepoltura a cassa realizzata con l'impiego di laterizi romani anche se non mancano confronti per la tipologia in piena età romanica o successiva anche in ambito vercellese [82] (fig. 13 a). Seguono cronologicamente le tombe a cassa in muratura di laterizi a forma trapezoidale o più comunemente rettangolare (fig. 13 b) che nelle aree meglio note del Piemonte non sembrano essere anteriori alla fine del XIII secolo con grande sviluppo della forma rettangolare soprattutto nei secoli successivi [83], mentre in Lombardia non sono per il momento documentate in contesti anteriori al XV secolo [84].

Le tombe terragne senza cassa lignea od altra protezione del defunto risultano comuni e diffuse in un vasto arco cronologico senza che sia possibile giungere ad esatte definizioni cronologiche neppure per confronto [85].

Il cimitero cessò la sua funzione in epoca precedente ai lavori di edificazione della sacrestia avvenuti nell'ultimo trentennio del XVI secolo come ordinato nella Visita Pastorale di mons. Guido Ferrero nel 1571 [86]. Nel corso dello scavo sono state messe in luce le strutture murarie del nuovo fabbricato e, nel settore meridionale dell'area, di un'ampia fossa per calce.

Le sepolture interferivano con un deposito di formazione prece-

81 La datazione proposta per l'edificazione è nella seconda metà dell'XI secolo: De Bernardi Ferrero, 1959, p. 32; Sciolla, 1980, p. 18.

82 Nella distrutta chiesa di San Bartolomeo in Vercelli si è riscontrata la presenza di tombe a cassa realizzate con l'impiego di laterizi romani poste in posizione privilegiata in esterno alle absidi della chiesa edificata nel terzo quarto del XII secolo: Pantò, 1985, p. 67.

83 Nel Cuneese, nella chiesa di San Domenico ad Alba, quelle trapezoidali sono precedenti al XIV-XV secolo mentre quelle rettangolari sono attestate dal XV secolo: Micheletto, 1984 b, p. 90. A Cassine (Alessandria) si ha una contemporaneità nella realizzazione di casse trapezoidali e rettangolari tutte successive alla fine del Cinquecento: Pantò, 1983, p. 153, invv. XXXIV-XXXV.

84 Brogiolo, 1986, p. 511.

85 Colardelle, 1983, pp. 346 sgg.; Micheletto, 1984 a, pp. 71 sgg.; Crosetto, 1988, pp. 91 sgg.; Lambert, 1989, pp. 342 sgg.

86 « ... *et novam sacrestiam construi et edificarj facere retro et prope campanile...* ». Per il testo completo cfr. Lebole, 1984, p. 265.

dente alla costruzione del campanile romanico, ricco di materiali ceramici e pietra ollare (fig. 15, nn. 1-9).

La ceramica è rappresentata essenzialmente da vasellame da fuoco con impasti perlopiù leggermente micacei con modesta percentuale di dimagrante e *chamotte*. La tornitura è approssimativa e le superfici esterne presentano tracce di lisciatura. Le forme sono relative a pentolame da fuoco, molti coperchi e vasellame di tipologia inconsueta come il recipiente con bordo verticale appiattito e listello esterno che presenta ampie tracce di combustione per l'uso al fuoco.

I recipienti in pietra ollare sono attestati con forme per uso al fuoco cilindriche od a parete leggermente troncoconica, bordo superiormente appiattito, cordonature esterne aggettanti, fondi fortemente ispessiti. Queste forme trovano precisi confronti con i recipienti di produzione valdostana riferibili al gruppo G IVa [87] ampiamente diffusi e ben datati a partire dall'età tardo antica dagli scavi di Aosta [88] e liguri [89]. In particolare a Luni è attestata l'introduzione sul mercato di questi recipienti per uso quotidiano con l'età bizantina ed un incremento dall'età longobarda in poi con l'80% di importazioni aostane tra la fine del VI-metà VII secolo [90]. Nel Vercellese lo scavo dell'insediamento esterno all'area della chiesa di S. Michele *in insula* a Trino ha restituito recipienti analoghi databili stratigraficamente tra il VII e l'XI secolo [91].

È presente anche un fondo pertinente ad una brocca in ceramica invetriata con rivestimento esterno non uniforme con vistosi assorbimenti e campi risparmiati, di colore verde o giallo a seconda dello spessore [92].

Questo deposito sigillava gli strati a riempimento di un'ampia trincea contenente, tra la terra, materiali edilizi di demolizione quali fram-

[87] Secondo la classificazione MANNONI - MESSIGA, 1978. Cfr. anche MANNONI - MESSIGA, 1986, pp. 155 sgg.

[88] Nel corso del IV-V secolo si hanno recipienti a pareti ispessite e cordonature esterne e nel V e VI secolo prevale la forma troncoconica: MOLLO MEZZENA, 1987, p. 71.

[89] In particolare cfr. i contesti stratigrafici di Luni: LUSUARDI SIENA - SANNAZZARO, 1986, pp. 173 sgg.; S. Antonino di Perti: MURIALDO - FOSSATI - FALCETTI - BONORA, 1986, p. 230 e fig. 7; Albenga: GROSSO PAGLIERI - PAOLI MAINERI, 1986, p. 260.

[90] LUSUARDI SIENA - SANNAZZARO, 1987, pp. 173 sgg. e 184 sgg.

[91] CORTELAZZO, 1989, p. 120.

[92] Sottoposta ad analisi mineralogico-petrografica in sezione sottile risulta di produzione della bassa piana piemontese. PANTÒ, in stampa a.

menti di laterizi romani, ciottoli e pietre tagliate. Sono stati raccolti anche resti antracologici e faunistici con ceramica e pietra ollare, il cui orizzonte cronologico non supera il V secolo, anche se, trattandosi di strati in giacitura secondaria, l'incidenza dei materiali più antichi deve essere valutata (figg. 16-17, nn. 10-22).

Sono presenti pochi minuti frammenti di ceramica fine da mensa con imitazioni di Terra Sigillata. La ceramica comune è attestata essenzialmente da impasti grezzi sempre di colore chiaro dal rosa arancio al giallino, talvolta con superfici annerite o fiammate, riferibili a due tipi: micacei con inclusi di medie dimensioni (mm 2-3); non micacei con macro inclusi emergenti dalle superfici (mm 5-8). Sono rappresentate soprattutto pentole da fuoco con orlo leggermente ispessito ed estroflesso, in un caso con decorazione a fasci di linee realizzate a pettine sulla spalla, ciotole coperchio e coperchi. Il n. 13 trova confronto con i frammenti provenienti dagli scavi di Industria in uno strato con materiali datati al IV-V secolo [93].

In questo caso la percentuale della pietra ollare è decisamente più bassa e si registra, in uguale proporzione, la presenza di ceramica invetriata. Gli impasti sono realizzati con argille metamorfiche grossolane con molte miche e scisti cristallini, massa di fondo carbonatica, di colore arancio. Analisi mineralogico-petrografiche condotte in sezione sottile su alcuni campioni indicano come area di produzione la bassa pianura piemontese [94]. L'invetriatura è poco coprente o assorbita con viraggi di colore, anche nello stesso frammento, dal verde oliva al giallo a seconda dello spessore.

Sono attestate olle con orlo esternamente ingrossato e corpo ovoide, con decorazioni costituite da linee orizzontali a marcare la spalla, vasi a listello con orlo verticale superiormente appiattito e breve listello inclinato verso l'alto. Il vaso a listello trova confronto con un recipiente rinvenuto negli scavi al Villaro di Ticineto (Alessandria) di età tardo romana [95].

La trincea era scavata direttamente nel terreno vergine. Anche in un modesto sondaggio praticato in piazza Duomo, in area antistante

93 Alessio, 1988, p. 100, tav. LVII, n. 3.

94 Cfr. nota 92.

95 Gareri Caniati, 1985, p. 82, tav. I, n. 5.

all'antica facciata della chiesa di S. Stefano, non si sono individuate stratificazioni di epoca precedente [96].

L'assenza di depositi o strutture riferibili ad età romana registrata negli scavi è un dato significativo.

È pertanto verosimile supporre che l'obliterazione della trincea (o canale, o fossato) sia contestuale alla sistemazione di un'area marginale o periferica all'abitato per la costruzione dell'edificio di culto cristiano [97].

Che la zona sia stata oggetto di trasformazioni si evince anche dalla cronaca di lavori eseguiti nel 1882 nel «Prato della Fiera» ubicato verso occidente presso il Seminario, non lontano dal complesso battesimale. In quell'occasione fu osservata la presenza di strati di riporto con molti materiali di età romana, anche ceramici e vitrei, ed un vasetto intero definito «del basso impero» [98].

L'ipotizzata presenza di edifici di età romana non trova per il momento conferma per l'assenza di stratificazioni di questo periodo e parrebbe, come in molti altri casi, dovuta ad una parziale e distorta interpretazione dei dati [99]. Si può ritenere che i resti di età romana recuperati nei diversi interventi fossero utilizzati come materiali da edili-

[96] Lo scavo di una trincea per la posa in opera di cavi Enel ha permesso di indagare una sepoltura a cassa in muratura e di individuare un tratto di muratura in ciottoli legati da malta (struttura pertinente al Santo Stefano ?) entrambi fondati nel terreno vergine.

[97] La modesta estensione dello scavo non consente di formulare più precise ipotesi ma si può escludere lo scorrimento di acque al suo interno. Tale trincea potrebbe anche essere funzionale ad attività produttive artigianali impiantate nell'area e delle quali resta testimonianza dalle scorie metalliche e da colaticci di vetro recuperati nella terra di riporto.

[98] Q. Sella, 1882 (datato 27 ottobre): « nel materiale, con argille, sabbia e pietruzze e sassi diversi, erano dispersi pezzetti di vasi in terra cotta, i quali non tanto per la loro rozza ornamentazione alla superficie esterna, quanto per la loro tinta nera che colora le pareti di alcuni sembrano di una certa antichità. Trovasi anche qualche frammento di vetro. Si scoprì anche un vasetto intero di terracotta che pure comunicai all'on. senatore Fiorelli. Egli lo giudica "di una fattura assai grossolana del basso impero, che potrebbe attribuirsi, senza andare errati, al quarto o quinto secolo dell'era volgare" ». Da segnalare inoltre il ritrovamento di una moneta d'argento di Traiano. Secondo l'autore la zona interessata dal riporto, che doveva colmare una depressione, si estende tra il Piano e il Piazzo ed in parte del Prato della Fiera fino al S. Sebastiano. Per la localizzazione del Prato della Fiera cfr. Roccavilla, 1900, pianta dell'arch. Beltramo e fig. 10.

[99] Mullatera, 1902, p. 8; Lebole, 1984, pp. 223 e 373 che pur non condividendo la tesi del Mullatera ammette l'esistenza di strutture romane.

zia di reimpiego [100], anche per la costruzione di tombe in muratura, secondo quanto avveniva comunemente nella tarda antichità [101]. È infatti probabile che i reperti lapidei rinvenuti nel 1791 in seguito ai lavori di sterro nel battistero, come informano le cronache, a copertura di una tomba, fossero pertinenti ad una o più sepolture precedenti l'edificio attuale e quindi parte di una più antica area cimiteriale collegata alla chiesa plebana. Difficilmente si potrebbe altrimenti giustificare la presenza di tombe nell'edificio battesimale se non per situazioni di alto privilegio difficilmente sostenibili.

I pochi dati raccolti sono soltanto indizi che sembrano tratteggiare una situazione non diversa da quella di molte altre città nella tarda antichità dove, per le nuove costruzioni, si reperiscono materiali in edifici in disuso o già crollati ma non necessariamente orientano verso variazioni consistenti nel tessuto sociale, né possono essere considerati indicativi per delineare la fisiònomia della città nella sua lenta progressione verso le forme urbanistiche del Medioevo.

Bibliografia

M. Alessio, 1988 in E. Zanda - M. Alessio, *Monteu da Po. Industria. Area a S dell'Iseion*, *Notiziario* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 7, pp. 98-103.

F. Arborio Mella, 1893. *Alice Castello. Tomba di età barbarica scoperta nel territorio del Comune* in « NSc », pp. 395-396.

E. A. Arslan, 1978. *Le monete di Ostrogoti Longobardi e Vandali*, Catalogo delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano, Milano.

P. Barocelli, 1922. *Biella. Epigrafi romane* in « NSc », pp. 198-199.

P. Bassotto, 1986. *La Valsessera tra preistoria e medioevo* in « DocBi », pp. 39-42.

Bernareggi, 1967-68. *Problemi di numismatica longobarda: le cosiddette « silique di Pertarito »* in « Annali Ist. It. di Numismatica », XII-XIV, pp. 119-130.

[100] « Sotto il tetto di S. Stefano si conservano tegole romane e alcuni rottami che sentono molta antichità »: Mullatera, 1902, p. 14.

[101] Per il dibattito sulle città dell'Italia settentrionale cfr. Brogiolo, 1984, pp. 48 sgg.; La Rocca Hudson, 1986 a, pp. 31 sgg.; 1986 b, p. 725; Brogiolo, 1987, pp. 27 sgg. e bibliografia riportata dagli autori. Sull'argomento si veda anche Bierbrauer, 1988, pp. 512-515; Lusuardi Siena, 1989, pp. 205 sgg.

D. Bianchi, 1932. *Jacopo d'Acqui* in « Nuovi Studi medievali », I.

V. Bierbrauer, 1985. *Frühmittelalterliche Castra im östlichen und mittleren Alpengebiet: Germanische Wehrangen oder romanische Siedlungen? Ein Beitrag zur Kontinuitäts forschung* in « Archäologisches Korrespondenzblatt », 15, pp. 497-513; ed. it. in V. Bierbrauer - G. C. Mor, 1986. *Romani e Germani nell'arco alpino (secoli VI-VIII)* in « Quaderni dell'Istituto storico italo-germanico », 19, pp. 239-255.

V. Bierbrauer, 1988. *Situazione della ricerca sugli insediamenti nell'Italia settentrionale in epoca tardo antica e nell'alto medioevo (V-VII sec.). Fonti, metodo, prospettive* in « Archeologia Medievale », XV, pp. 501-515.

F. Bolgiani, 1982. *La penetrazione del cristianesimo in Piemonte* in « Atti del V Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana. Torino, Valle di Susa, Cuneo, Asti, Valle d'Aosta, Novara 22-29 settembre 1979 », Roma, pp. 37-61.

E. Bonora - C. Falcetti - F. Ferretti - A. Fossati - G. Imperiale - T. Mannoni - G. Murialdo - G. Vicino, 1988. *Il castrum tardo antico di S. Antonino di Perti, Finale Ligure (Savona): fasi, stratigrafie e reperti dall'area D. Seconde notizie preliminari sulle campagne di scavo 1982-1987* in « Archeologia Medievale », XV, pp. 335-396.

Ch. Bonnet - R. Perinetti, 1986. *Aoste aux premiers temps chrétiens*, Aosta.

L. Brecciaroli Taborelli, 1982. *Tomba longobarda da Borgo d'Ale* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 1, pp. 103-123.

L. Brecciaroli Taborelli, 1988. *Nuovi documenti epigrafici dal circondario di Victimulae « inter Vercellas et Eporediam »* in « Zeitschrift für Papirologie und Epigraphik », 74, pp. 133-144.

G. P. Brogiolo, 1984. *La città tra tarda-antichità e medioevo* in « AA.VV., *Archeologia urbana in Lombardia* », Modena, pp. 48-55.

G. P. Brogiolo, 1986. *Archeologia delle chiese e delle necropoli* in « Atti del 2° Convegno Archeologico Regionale, Como 1984 », Como, pp. 507-526.

G. P. Brogiolo, 1987. *A proposito dell'organizzazione urbana nell'altomedioevo* in « Archeologia Medievale », XIV, pp. 27-46.

L. Bruzza, 1874. *Iscrizioni antiche vercellesi*, Roma.

Eusebius, *Eusebii Vercellensis Episcopi quae supersunt opera* in « Corpus Christianorum. Series latina IX », cur. V. Bulhart, Turnolti, 1957.

R. Cacitti, *Le circoscrizioni ecclesiastiche* in *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d.C.*. Catalogo della mostra, Milano, 1990, p. 88.

G. Calleri, 1985. *La Bessa. Documentazione sulle aurifodinae romane nel territorio biellese*, Biella.

G. Cantino Wataghin, *Mantova. La topografia cristiana* in *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d.C.*. Catalogo della mostra, Milano, 1990, p. 172.

G. Cantino Wataghin, 1989. In P. Testini - G. Cantino Wataghin - L. Pani Ermini, *La cattedrale in Italia* in « Actes du XI Congrès International d'Archéologie Chrétienne, Lyon, Vienne, Grenoble, Genève et Aoste, 21-28 septembre 1986 », Roma, pp. 5-229.

C. Carducci, 1950. *Libarna (Serravalle Scrivia). Ipocausto e tombe romane del tardo impero* in « NSc », pp. 221-226.

C. Carducci, 1950-51. *La necropoli romana di Biella* in « Boll. S.P.A.B.A. », IV-V, pp. 23-39.

C. Carducci, 1952-53. *Notiziario delle scoperte e dei ritrovamenti archeologici del Piemonte* in « Boll. S.P.A.B.A. », VI-VII, pp. 11-32.

C. Carducci, 1955. *La cloaca romana a Salussola* in « Rivista Biellese », 4, pp. 4-5.

C.I.L., 1877. *Corpus Inscriptionum Latinarum*: vol. V, 2: *inscriptiones Galliae Cisalpinae Latinae*, ed. Th. Mommsen, Paris.

M. Colardelle, 1983. *Sépultures et traditions funéraires du Vème siècle ap. J.C. dans les champagnes des Alpes françaises du Nord*, Grenoble.

P. M. Conti, 1975. *L'Italia bizantina della « descriptio orbis Romani di Giorgio Ciprio »*, La Spezia.

G. Cordero di San Quintino, 1834. *Un tesoro longobardo a Biella. Lezione detta il 27 aprile 1834 nella R. Accademia Pontoniana*, (s.nt.), pp. 216-235.

G. Corradi, 1968. *Le strade romane dell'Italia occidentale*, Torino.

M. Cortelazzo, 1989. *La ceramica tardo antica e medievale* in « AA.VV., *S. Michele di Trino* (« Studi Trinesi », 8) », Trino, pp. 104-133.

L. Cracco Ruggini, 1986. *La fine dell'impero e la trasmigrazione dei popoli* in « AA.VV., *La storia. I grandi problemi dal medioevo all'età contemporanea. Popoli e strutture politiche* », vol. 2, Torino.

A. Crosetto, 1987. *Una necropoli longobarda presso Acqui Terme* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 6, pp. 191-209.

A. Crosetto, 1988. *L'antica « Ecclesia Sancti Stephani de Paterno » (scavi 1980-1982)* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 8, pp. 85-110.

E. Crovella, 1968. *La chiesa eusebiana dalle origini alla fine del secolo VIII*, (Quaderni dell'Istituto di Belle Arti di Vercelli, 10), Vercelli.

D. De Bernardi Ferrero, 1959. *L'architettura romanica nella diocesi di Biella*, Torino.

G. Donna, 1936. *Gli Ictimuli e la Bessa*, Torino.

C. Donzelli, 1989. *Gli scavi di Pecetto di Valenza (Alessandria). Un cimitero altomedievale su precedente insediamento romano* in « Antichità ed arte nell'alessandrino. Atti del Convegno, Alessandria 15-16 ottobre 1988 = Boll. S.P.A.B.A. », n.s. XLIII, pp. 111-124.

P. Duparc, 1951. *Les cluses et la frontière des Alpes* in « Bibliothèque de l'Ecole des Chartes », CIX, pp. 5-31.

D. Durand, 1988. *Archéologie du cimitière médiévale au sud-est de l'Oise. Relations avec l'abitat et évolutions des rites et des pratiques funéraires du VIème au XVIème siècle* in « Revue Archeologique de Picardie », n.s., Chevrières.

E. Ercolani Cocchi in *Imperi romano e bizantino regni barbarici in Italia attraverso le monete del Museo Nazionale di Ravenna.* Catalogo della Mostra, Ravenna, 1983.

G. Ferraris, 1938. *La romanità e i primordi del Cristianesimo nel Biellese* in « Il Biellese e le sue massime glorie », Biella, pp. 71-112.

G. Ferraris, 1974-1976. *Le chiese « stazionali » delle Rogazioni minori a Vercelli dal secolo X al secolo XIV* in « Bollettino Storico Vercellese », 4, pp. 5-58; 5-6, pp. 9-92; 8, pp. 5-88.

G. Ferraris, 1984. *La pieve di S. Maria di Biandrate*, Vercelli.

G. Ferraris, 1986. *La pieve di S. Stefano di Lenta nel contesto delle pievi eusebiane* in « Arte e storia di Lenta. Atti del Convegno, aprile 1981 », Vercelli, pp. 1-181.

J. S. Ferrero, *Vita Sancti Eusebii*, Vercelli 1609.

E. Ferrero, 1893. *Borgomasino. Sepolcreto barbarico scoperto presso l'abitato* in « NSc », p. 259.

E. Ferrero, 1895. *Borgomasino. Nuove scoperte di antichità barbariche* in « NSc », p. 451.

E. Ferrero, 1897. *Croce d'oro barbarica scoperta ad Alice Castello* in « Atti S.P.A.B.A. », VII, pp. 276-277.

E. Ferrero, 1901. *Torino. Antichità barbariche scoperte presso la città* in « NSc », pp. 507-510.

E. Ferrero, 1905. *Torino. Tomba barbarica scoperta fuori dalla città* in « NSc », pp. 403-404.

V. Fumagalli, 1990. *Il paesaggio delle campagne nei primi secoli del medioevo* in « L'ambiente vegetale nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo », XXXVII, Spoleto, pp. 21-53.

E. Gareri Caniati, 1985. *Ceramiche invetriate dal Villaro di Ticineto (AL)* in « La ceramica invetriata tardo romana e alto medievale. Atti del Convegno, Como 1981 », Como, pp. 78-83.

E. Gareri Caniati, 1986. *La pieve di S. Stefano di Lenta: nota preliminare sui risultati dello scavo* in « Arte e storia di Lenta. Atti del Convegno, aprile 1981 », Vercelli, pp. 229-242.

G. Gasca Queirazza, 1968-69. *Storia e leggenda carolingia della « Cronica Imaginis Mundi » di frate Jacopo d'Acqui*, Corso di Filologia romanza, Torino.

G. Gasca Queirazza, 1969. *Gesta Karoli Magni Imperatoris, storia e leggenda carolingia nella « Cronica Imaginis Mundi » di frate Jacopo d'Acqui*, Torino.

S. Gasparri, 1983. *La cultura tradizionale dei longobardi*, Spoleto.

W. Gerber, 1912. *Altchristlische Kultbauten Istrien und Dalmatiens*, Dresden.

G. GROMO, 1804. *Componimenti poetici in occasione della consacrazione della chiesa Maggiore di Biella*, Biella.

G. GROSSO PAGLIERI - MC. PAOLI MAINERI, 1986. *Osservazioni sulla pietra ollare trovata ad Albenga* in « Atti della giornata di studio in onore di Lella Massari, Finale Ligure 22 giugno 1985 = RivStLig », VII, 1-4 (1987), pp. 253-268.

O. VON HESSEN, 1962-63. *Una tomba di guerriero longobardo proveniente dalla Cappella di S. Germano di Borgo d'Ale* in « Boll. S.P.A.B.A. », n.s. XVI-XVII, pp. 23-31.

O. VON HESSEN, 1968. *Die langobardische Keramic aus Italien*, Wiesbaden.

O. VON HESSEN, 1971. *Die langobardischen funde aus dem Graberfeld von Testona (Moncalieri - Piemont)* in « Mem. dell'Acc. delle Scienze di Torino », s. IV, n. 23, pp. 1-117.

R. HODGES - D. WHITEHOUSE, 1983. *Mohammed, Gharlemagne and the origins of Europe, Archaeology and the Pirenne thesis*, London.

J. HUBERT, 1951. *Les « Cathédrales doubles » et l'histoire de la liturgie* in « Atti del I Congresso Internazionale di studi Longobardi, Spoleto 27-30 settembre 1951 », Spoleto, pp. 167-176.

P. HUDSON - M. C. LA ROCCA HUDSON, 1985. *Lombard immigration and its effects on the Nord Italian rural and urban settlement* in « C. MALONE - S. STODDART, *Papers in Italian Archaeology* », IV, 4 (British Arch. Reports, Internat. Series, 246), pp. 225-246.

C. LAMBERT, 1989. In R. GRILLETTO - C. LAMBERT, *Le sepolture e il cimitero della chiesa abbaziale della Novalesa* in « Archeologia Medievale », XVI, pp. 329-356.

G. LANGE, 1969-1970. *Note di archeologia piemontese* in « Boll. S.P.A.B.A. », XXIII-XXIV, pp. 19-34.

A. LA REGINA, 1988. *Ivrea bizantina* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 8, pp. 59-64.

M. C. LA ROCCA, 1985. *La ceramica invetriata in Piemonte fra il IV ed il VII secolo. Prime notizie* in « La ceramica invetriata tardo romana e alto medievale. Atti del Convegno, Como 1981 », Como, pp. 84-89.

M. C. LA ROCCA HUDSON, 1986 a. *« Dark ages » a Verona. Edilizia privata, aree aperte e strutture pubbliche in una città dell'Italia settentrionale* in « Archeologia Medievale », XI, pp. 31-78.

M. C. LA ROCCA HUDSON, 1986 b. *Città altomedievali, storia e archeologia* in « Studi Storici », 27, n. 3, pp. 725-735.

D. LEBOLE, 1951. *Dorzano* in « Rivista Biellese », V, 2, pp. 26-32.

D. LEBOLE, 1953. *Gli scavi archeologici di Salussola San Secondo* in « Rivista Biellese », 6, novembre-dicembre, pp. 18-25.

D. LEBOLE, 1953. *Conclusi i sondaggi a S. Secondo* in « Il Biellese », 17 ottobre.

D. LEBOLE, 1963. *Ricordo di una necropoli romana a Dorzano*, Biella.

D. Lebole, 1979. *Storia della chiesa biellese. Le pievi di Vittimulo e Puliaco I*, Biella.

D. Lebole, 1980. *Le pievi di Puliaco II - Gifflenga - Santhià - Ivrea - Naula*, Biella.

D. Lebole, 1984. *Storia della chiesa biellese. La pieve di Biella*, vol. I, Biella.

S. Lusuardi Siena, 1989. *Insediamenti Goti e Longobardi in Italia settentrionale, Ravenna e l'Italia fra Goti e Longobardi* in « XXXVI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina, Ravenna 14-22 aprile 1989 », Ravenna, pp. 191-226.

S. Lusuardi Siena - M. Sannazzaro, 1986. *Pietra ollare di Luni* in « Atti della giornata di studio in onore di Lella Massari, Finale Ligure 22 giugno 1985 = RivStLig », LII, 1-4 (1987), pp. 165-198.

T. Mannoti - B. Messiga, 1978. *La produzione e la diffusione dei recipienti di pietra ollare nell'alto medioevo* in « Atti del 6° Congresso di studi sull'alto medioevo », Milano, pp. 501-522.

T. Mannoni - B. Messiga, 1986. *Materia prima e scarti di produzione dei recipienti in pietra ollare* in « Atti della giornata di studio in onore di Lella Massari, Finale Ligure 22 giugno 1985 = RivStLig », LII, 1-4 (1987), pp. 155-164.

G. Masserano, 1867. *Biella ed i Dal Pozzo*, Biella.

P. Massia, 1911, 1912, 1914. *Il nome personale Romano nei nomi locali biellesi* in « Bollettino Storico per la provincia di Novara », II, pp. 81-95, I, pp. 49-57, I, pp. 26-42.

E. Micheletto, 1984 a. *Indagine archeologica nel priorato di San Pietro di Cavallermaggiore (CN)* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 3, pp. 67-76.

E. Micheletto, 1984 b. *La chiesa di San Domenico di Alba: note sullo scavo* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 3, pp. 77-106.

E. Mollo, 1986. *Le chiuse. Realtà e rappresentazioni mentali del confine alpino nel medioevo* in « B.S.B.S. », LXXXIV, pp. 333-390.

R. Mollo Mezzena, 1982. *Augusta Praetoria. Aggiornamento sulle conoscenze archeologiche della città e del suo territorio* in « Atti del Congresso sul bimillenario della città di Aosta. 5-20 ottobre 1975 », Cuneo, pp. 205-315.

R. Mollo Mezzena, 1987. *Primi elementi per lo studio della pietra ollare in Valle d'Aosta* in « La pietra ollare dalla preistoria all'età moderna. Atti del convegno, Como 1982 », Como, pp. 59-114.

T. Mullatera, *Memorie cronologiche e corografiche della città di Biella* (Biella 1778), Edizione critica condotta sulla Originale e ripetuta sul Manoscritto Torinese a cura di E. Sella - M. Mosca, Biella 1902.

G. Murialdo - A. Fossati - C. Falcetti - E. Bonora, 1986. *La pietra ollare nel finalese* in « Atti della giornata di studio in onore di Lella Massari, Finale Ligure 22 giugno 1985 = RivStLig », LII, 1-4 (1987), pp. 217-242.

F. Panero, 1985. *Primo elenco di insediamenti umani e sedi abbandonate nel vercellese, nel biellese e nella Valsesia (secoli X-XIII)* in « Bollettino Storico Vercellese », 24, pp. 5-28.

G. Pantò, 1983. *Cassine. Chiesa di S. Maria dei Servi* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 2, Notiziario, pp. 151-153.

G. Pantò, 1985. *Vercelli, reg. San Bartolomeo* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 4, Notiziario, pp. 66-67.

G. Pantò, in stampa a. *Il Vercellese* in « La Ceramica invetriata tardoantica ed altomedievale in Italia, Pontignano (Siena) 23-24 febbraio 1990 = Archeologia Medievale ».

G. Pantò, in stampa b. *Biella, Piazzo, ex convento di S. Domenico. Strutture del « palacium » del XII secolo e della chiesa del XV secolo* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 10, Notiziario.

G. Pantò - L. Pejrani, in stampa. *Il castrum di Belmonte* in « La ceramica invetriata tardoantica ed altomedievale in Italia, Pontignano (Siena) 23-24 febbraio 1990 = Archeologia Medievale ».

L. Pejrani Baricco, 1980-1981. *La collezione Calandra* in « Ricerche a Testona, per una storia della Comunità, 20 dicembre 1980-18 gennaio 1981 », Testona, pp. 12-39.

L. Pejrani Baricco, 1988. *Pertusio - Prascorsano - Valperga (TO), loc. Belmonte. Insediamento di età longobarda* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 7, Notiziario, p. 104.

L. Pejrani Baricco, *Mergozzo: complesso battesimale di San Giovanni in Montorfano* in *Milano capitale dell'impero romano. 286-402 d.C.*. Catalogo della Mostra, Milano, 1990, pp. 295-297.

R. Perinetti, 1981. *La chiesa di San Lorenzo. Appunti per una tipologia delle tombe* in « AA.VV., *La chiesa di San Lorenzo in Aosta, Scavi Archeologici* », Roma, pp. 47-92.

A. Peroni, 1967. *Oreficerie e metalli lavorati tardo-antichi e alto-medievali nel territorio di Pavia*, Catalogo, Spoleto.

H. von Petrikovits, 1971. *Fortifications in the north western roman empire from the third to the fifth centuries aD.* in « JRS », LXI, pp. 178-218.

S. Pozzo, 1881. *Memorie storiche ed industriali*, Biella.

C. Ramasco, 1973. *Le chiuse longobarde tra Dora Baltea e Serra ed il castelliere di monte Orsetto* in « L'Universo », n. 1, pp. 53-70.

C. Ramasco - G. Giolitto - M. e P. Scarzella, 1975. *Le chiuse longobardiche tra Dora Baltea e Serra* in « Le armi antiche. Bollettino Accademia di S. Marciano », n. unico, Torino, pp. 3-21 (estr.).

A. Roccavilla, 1900. *Biella cent'anni fa*, Biella.

S. RODA, 1981. *Religiosità popolare nell'Italia nord-occidentale attraverso le epigrafi cristiane nei secoli IV-VI* in « Atti del IX incontro di studiosi dell'antichità cristiana: Religiosità popolare nel cristianesimo antico = Augustinianum », XXI, 1, pp. 243-257.

S. RODA, 1985. *Iscrizioni latine di Vercelli*, Vercelli.

F. RONDOLINO, 1882. *Cronistoria di Cavaglià*, Torino.

F. RONDOLINO, 1897. *Le chiuse longobardiche fra Ivrea e Vercelli* in « Atti S.P. A.B.A. », VII, pp. 243-249.

M. ROTILI, 1978. *Necropoli di Borgovercelli* in « Museo Novarese » a cura di M. L. TOMEA GAVAZZOLI, Novara, pp. 123-141.

P. RUGO, 1980. *Le iscrizioni dei secoli VI-VII-VIII esistenti in Italia, V, La Neustria*, Cittadella.

F. SAVIO, 1898. *Gli antichi Vescovi d'Italia. Il Piemonte*, Torino.

M. e P. SCARZELLA, 1975 a. *Gli antichi castellieri ed il castrum cesareum di S. Secondo di Salussola (Victimula)* in « Scritti Storici in memoria di Pietro Torrione », Biella, pp. 37-107.

M. e P. SCARZELLA, 1975 b. *Il castelliere di Monte Orsetto e le chiuse longobardiche di Viverone* in « Scritti Storici in memoria di Pietro Torrione », Biella, pp. 11-33.

M. e P. SCARZELLA, 1978. *La storia del Biellese dalle origini ai Longobardi*, Biella.

G. C. SCIOLLA, 1980. *Il biellese dal medioevo all'ottocento*, Torino.

L. SCHIAPARELLI, 1894. *Tre iscrizioni antiche nel biellese* in « Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino », XXX, pp. 194-196.

L. SCHIAPARELLI, 1896. *Origini del Comune di Biella* in « Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino », s. II, XLVI, pp. 203-258.

G. SCHMIEDT, 1968. *Le fortificazioni altomedievali in Italia viste dall'aereo* in « Ordinamenti militari in occidente nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo », XV, 2, Spoleto, pp. 859-927.

E. SELLA, 1935. *Oropa e le origini della Nazione Biellese, Oropa storica, preistorica e protocristiana* in « Illustrazione biellese », XIII, V, VII-VIII-IX, pp. 5-92.

E. SELLA, 1938. *L'acropoli sacra d'Oropa ed i Poeti latini* in « Il Biellese e le sue massime glorie », Biella, pp. 113-171.

Q. SELLA, 1882. *Antichità romane in Biella* in « Eco dell'Industria », Biella, 2 novembre.

A. A. SETTIA, 1980. *La toponomastica come fonte per la storia del popolamento rurale* in « AA.VV., *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina* », edd. V. FUMAGALLI - G. ROSSETTI, Bologna, pp. 35-36.

A .A. SETTIA, 1982. *Pievi e cappelle nella dinamica del popolamento rurale* in « Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo: espansioni e resistenze. Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo », XXIX, Spoleto, pp. 445-489.

A. TARCHETTI, 1953. *Ripresi gli scavi per scoprire i resti di una città romana* in « Gazzetta Sera », 3-4 settembre.

THEATRUM SABAUDIAE, *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis*, voll. I-II, Amsterdam 1682.

P. TESTINI, 1986. *« Spazio cristiano » nella tarda antichità e nell'alto medioevo* in « Atti del VI Congresso Nazionale di Archeologia Cristiana, Pesaro-Ancona 19-23 settembre », Ancona, pp. 31-48.

C. VENTURINO, 1988. *Da capoluogo di « Iudiciaria » a Castello Signorile: il « Castrum Plumbia » tra storia e archeologia* in « B.S.B.S. », LXXXVI, 2, pp. 405-468.

V. VIALE, 1971. *Vercelli e il Vercellese nell'antichità*, Vercelli.

C. WICKHAM, 1988. *L'Italia e l'alto Medioevo* in « Archeologia Medievale », XV, pp. 105-124.

MASSIMO CARDOSA

SONDAGGI NEL CASTELLO DEL TORRIONE DI SANDIGLIANO

1. *Il quadro generale*

Sandigliano sorge a circa 3 chilometri a sud di Biella, in direzione di Santhià. Il moderno aggiornamento urbano, nonostante l'impronta della recente industrializzazione, conserva ancora interessanti testimonianze del suo passato medioevale, risultato dell'espansione di due incastellamenti distinti: il castello della Rocchetta e del Torrione.

Del ricetto intorno alla Rocchetta, dato da molte fonti come scomparso [1], in realtà permangono buona parte del circuito murario, parzialmente inglobato in strutture successive, due dei fabbricati interni, e la torre centrale [2], forse la parte più antica di tutto il complesso fortificato. Il castello « della Rocchetta », che, nella forma attuale, risale al XV secolo, sembra aver inglobato nuclei preesistenti del ricetto [3]; tuttavia, sulla base di documenti d'archivio, sembra ne preesistesse l'impianto. Infatti il ricetto sarebbe sorto a ridosso del castello, fra XIII e XIV secolo, per iniziativa dei guelfi biellesi [4].

Non molto lontano dal ricetto e dalla Rocchetta, ai margini dell'odierno centro abitato, sorge l'altro castello, « il Torrione ». Così come lo vediamo oggi è frutto di una « rilettura » e un radicale restauro diretto da C. Nigra negli anni '20, che intervenne sull'edificio, ormai divenuto semplice palazzo signorile, restituendo le strutture medioevali e la bella merlatura ghibellina, inglobata nelle murature dei successivi ampliamenti. L'edificio, nella sua storia secolare, ha subito profonde ristrutturazioni, prima per esigenze difensive, poi, quando queste vennero meno, di rappresentanza. Il complesso castellare si pre-

[1] Vedi, per esempio, Avonto, 1980, p. 421.

[2] Per una descrizione più puntuale e un inquadramento nella problematica più ampia dei ricetti in Piemonte vedi Viglino Davico, 1979.

[3] Viglino Davico, 1979, p. 74.

[4] Vialardi, 1988, p. 10.

senta suddiviso in due nuclei. Il primo, il Torrione propriamente detto, che si articola su una piccola corte interna, è costituito dalla torre, il dongione originario del complesso, e da un nucleo fortificato che è anche quello che ha subito le maggiori trasformazioni, adibito già in antico a parte residenziale dei signori del castello. Il secondo, il castello della Bertesca, comprende i corpi laterali del complesso fortificato che, trasformati successivamente in cascina, ospitarono, nel secolo scorso, il primo istituto agrario del Piemonte [5].

2. *Lo scavo*

La parte del complesso castellare del Torrione oggetto degli interventi di scavo, è quella residenziale. Nell'ambito dei lavori di riadattamento, dovendosi procedere alla realizzazione di intercapedini al di sotto dei pavimenti, si è dovuta rimuovere la pavimentazione attuale ed effettuare uno scasso nel terreno sottostante profondo circa 50-60 cm. Dato il prevedibile interesse archeologico di tale scavo, che avrebbe potuto fornire dati sulle fasi più antiche dell'edificio, è stato affidato allo scrivente l'incarico di documentare scientificamente la stratigrafia e i rinvenimenti che sarebbero stati messi in luce in seguito a tali lavori. Gli interventi di scavo archeologico sono stati condotti sotto la direzione scientifica della dott.ssa Gabriella Pantò della Soprintendenza Archeologica del Piemonte, e finanziati dalla Fondazione Vialardi, che qui si ringrazia per la cortesia [6].

A livello generale è necessario precisare che la limitata profondità dello scavo ha fatto sì che l'intervento riguardasse solo marginalmente strutture o livelli di frequentazione antichi, che, per lo più, cominciavano ad affiorare proprio in prossimità del piano di posa delle traversine. Lo sterro ha interessato, estesamente, solo lo strato di macerie, di spessore variabile, che si trovava in tutti gli ambienti, immediatamente sotto i pavimenti, probabilmente con funzione isolante. Tuttavia due saggi limitati e l'uso di una trivella da pedologo hanno permesso di acquisire alcuni dati anche sugli strati più profondi, delineando così una piccola storia del complesso.

Alcuni degli ambienti, quelli della parte orientale del complesso,

[5] Sola, 1988, pp. 22-24; Avonto, 1980, p. 425.

[6] L'esecuzione dei rilievi di scavo e dei materiali ceramici è stata realizzata da Susanna Salines della Soprintendenza Archeologica del Piemonte.

erano già stati oggetto di scavo in occasione degli interventi di restauro del Nigra. Tali lavori, che interessarono anche l'esterno, pare che non portassero ad alcun rinvenimento di rilievo.

Di quelli scavati modernamente, solo due sono gli ambienti che hanno restituito una stratificazione significativa, posti rispettivamente nell'angolo sud- e nord-occidentale dell'attuale complesso abitativo padronale, denominati convenzionalmente A2 e A11.

L'esposizione si articolerà quindi in tre parti: dapprima sarà descritta la stratigrafia dei due vani, quindi ne sarà proposta un'interpretazione, cercando di delineare gli eventi che essa rappresenta, concludendo poi, nella terza parte, con un inquadramento storico-cronologico.

3. *La stratificazione*

Ambiente A1. L'indagine si è limitata all'asportazione di uno strato di macerie (US 4) dalle caratteristiche analoghe a quelle delle US 1 e 12 (v. *infra*), che copriva un battuto sabbioso relativo ad una precedente pavimentazione dell'ambiente.

Ambiente A2 (tav. 3). Come è già stato anticipato, subito sotto il pavimento moderno si stendeva uno spesso strato (US 1) [7] costituito da terreno sabbioso particolarmente ricco di frammenti di coppi e mattoni, con ciottoli e nuclei di argilla isolati. Rimosso questo interro, nell'angolo N della stanza sono affiorati i resti di un acciottolato (US 2 - tav. 3), realizzato con ciottoli di piccole e medie dimensioni e inserti di mattoni, posti di taglio a delineare dei rombi. Purtroppo tale pavimentazione era stata danneggiata dalla costruzione del muro orientale della stanza, e ampiamente distrutta in antico. Al centro dell'ambiente, invece, è stata messa in luce la cresta di un muro rasato, con andamento N-S (US 3 - tav. 3), realizzato in ciottoli allineati in due paramenti, con inzeppatura di ciottoli più piccoli e frammenti di mattoni. Il legante utilizzato si presentava come un terreno grigio molto sabbioso, uniforme, compatto, ma facilmente sbriciolabile. A est di questa struttura muraria, al di sotto dell'acciottolato US 2 [8], si stendeva un sottile strato argilloso (US 6), con piccole schegge di mat-

[7] Si dà più avanti l'elenco dei materiali rinvenuti nello strato.

[8] I dati sulla stratificazione al di sotto dell'acciottolato sono stati raccolti grazie all'uso di una trivella da pedologo.

toni e ossa sparse, che, a sua volta, ricopriva una pavimentazione precedente (US 7 - tav. 3), costituita da ciottoli di medie dimensioni accuratamente giustapposti, e messa in luce solo per breve tratto. Questa poggiava su uno spesso strato argilloso con componenti sabbiose (US 9) di origine naturale, posto a diretto contatto con un bancone di marna, in corrispondenza del quale, a soli m 2 di profondità, è stata individuata la falda acquifera. A W del muro US 3, invece, la stratificazione era molto diversa, presentando un fitto riempimento di ciottoli di varie dimensioni (US 8)[9], in un terreno scuro con piccoli frammenti di carbone. Il fatto che, a parità di quota, a W del muro si abbia una stratificazione antropizzata, e a E una naturale, fa pensare di essere di fronte ad un canale, o fossato, tagliato (US 10) nel terreno argilloso originario, di cui il muro US 3 rappresenta il limite occidentale. Purtroppo non è stato possibile appurare quanto fosse stato profondo in origine; superava, comunque, sicuramente il metro[10]. Tale fossato deve essere stato poi colmato successivamente, in una fase di ristrutturazione ed ampliamento del complesso.

Ambiente A11 (tav. 2B). Anche in questo vano sotto il pavimento si stendeva uno spesso strato di macerie (US 12), di natura assolutamente analoga a quella della US 1 nell'altro ambiente. Al di sotto di questo interro è stato individuato un breve muretto rasato (US 13 - tav. 2B) con andamento E-W, in ciottoli, con legante argilloso. All'estremità di esso era stata realizzata in mattoni e calce una base di forma quadrata. Tale struttura, pertinente probabilmente ad un elemento relativo all'esterno di una precedente fase del castello, era fondato in uno strato argilloso (US 14)[11], con numerosi ciottoli sparsi, coppi, mattoni e piccoli carboni, quasi sicuramente rimaneggiato. Al di sotto di esso si è individuato un accumulo di terreno argilloso, di colore bruno (US 15), di natura profondamente diversa da quella di tutti gli altri, e quindi forse da interpretare come terreno di riporto. Esso copriva uno strato piuttosto spesso (US 16), ancora argilloso, costituito da diverse lenti di cenere. Tale interro poggiava su un piano orizzontale, evidentemente di origine artificiale (US 17), realizzato con

[9] Lo strato ha restituito un unico frammento ceramico; *infra* p. 98.

[10] Anche in questo caso l'informazione è dovuta all'uso della trivella.

[11] I dati sulla stratificazione successiva si devono ad un piccolo saggio a ridosso del muretto US 13; la sua estensione al resto della stanza è stata confermata dalla trivella.

scaglie di pietra, più precisamente uno scisto ricco di componenti micacee.

4. *L'interpretazione dei dati di scavo*

I dati di scavo possono essere quindi così tradotti in una sequenza di eventi:

1. La struttura più antica individuata è da considerarsi la pavimentazione in pietre di piccole dimensioni US 17, relativa ad un esterno. A questo proposito è interessante mettere in rilievo che il pavimento del piano più basso del dongione, la parte più antica di tutto il complesso castellare, è, attualmente, ad una quota notevolmente più bassa di quella del terreno circostante, ma grossomodo corrispondente a quella del piano individuato nello scavo. Si può quindi ipotizzare di trovarsi in presenza del battuto dell'antica lizza, che, con il dongione, costituiva il centro originario.

2. La prima fase sembra aver avuto una fine violenta, come dimostrerebbe l'abbondante presenza di cenere e carboni nello spesso strato che ricopre la pavimentazione.

3. Deve essere quindi seguita una profonda ristrutturazione dell'area, con un livellamento artificiale testimoniato dagli strati 14 e 15. Sulla cortina, nell'originario spazio aperto, vengono quindi costruite le prime murature, che costituiscono il nucleo centrale dell'attuale corpo orientale del complesso, e scavato il fosso US 10 e 3. Il cortile viene pavimentato in un primo momento molto semplicemente, con una serie di grossi ciottoli (US 7), poi in modo molto più raffinato, con ciottoli più piccoli e inserti di cotto, posti a delineare disegni geometrici (US 2).

4. La fase si conclude con una nuova ristrutturazione, che vede la colmata del fossato (US 8), e l'addossarsi di un nuovo corpo di fabbrica a quello originario, portando l'edificio alla pianta attuale.

5. *Inquadramento storico e cronologico*

Molto più difficile è dare un inquadramento cronologico a questa sequenza di avvenimenti, dal momento che lo scavo non ha restituito materiale ceramico datante, se non pochi frammenti nello strato più superficiale; le datazioni che qui seguono sono perciò ipotetiche, basate

sui documenti e sulla ricostruzione delle fasi del castello proposta dal dott. Vialardi sulla base delle strutture ancora in vista [12].

La fondazione del castello del Torrione è da collocarsi tra il 1150 e il 1170 [13], secondo le citazioni più antiche che troviamo nei documenti, a tale data deve essere da riportare la pavimentazione più antica (fase 1). Tale edificazione ben si inquadra nell'opera di ristrutturazione e ampliamento dei propri incastellamenti portata avanti dai Vialardi verso la fine del XII sec., in un momento che vede accrescersi progressivamente la loro importanza.

Nella metà del secolo XIII [14] sembra da collocarsi invece l'edificazione del primo nucleo abitativo separato dal dongione (fase 3). L'ultimo intervento relativo a questa fase, ossia la realizzazione dell'acciottolato con inserti in cotto, può essere interpretato come la spia che, lentamente, nel castello alle esigenze puramente militari vanno affiancandosi quelle di residenza e di rappresentanza: la fortezza è avviata a diventare palazzo patrizio. Nello stesso quadro può essere inserito l'ultimo ampliamento (fase 4), realizzato per volere di Guglielmo di Sandigliano in occasione della sua investitura del 1446 [15]. Entrato forzosamente a far parte, con altri possedimenti Vialardi, dei domini Savoia, le esigenze belliche fanno sentire molto meno il loro influsso sulle architetture del castello del Torrione, ormai avviato a diventare fondamentalmente solo una residenza nobiliare.

6. *Catalogo dei materiali*

Vengono presentati qui di seguito la maggioranza dei materiali ceramici provenienti dallo scavo, in ordine di ambiente e di US, corredati delle rispettive sagome nelle tavole 2C e 4. Ad essi si sono aggiunti due pezzi provenienti da scavi collegati all'opera di restauro del Nigra e conservati dal proprietario del castello, che, sulla base delle testimonianze orali, si sono potuti attribuire con un buon margine di probabilità alla US 12. Si sono esclusi dall'elenco i pezzi più minuti e meno significativi.

[12] Vialardi, 1988.
[13] Vialardi, 1988, p. 13, nota 6.
[14] Vialardi, 1988, p. 12, fase 1.
[15] Vialardi, 1988, p. 12, fase 2.

Ambiente A1. US 4

4.1 Fr. di parete di forma chiusa di *slip ware* (sec. XVIII)
4.2 Due fr. di parete di forma chiusa, probabilmente un orciolo o una pentola, simili al precedente
4.3 Fr. di probabile catino di ceramica invetriata
4.4 Orlo di scodella di ceramica graffita tarda decorata in giallo ramina e verde ferraccia (sec. XVI)
4.5 Fr. ciotola di ceramica graffita tarda decorata in giallo ramina e verde ferraccia (sec. XVI)
4.6 Fondo di boccale di ceramica graffita tarda decorata in giallo ramina e verde ferraccia (sec. XVI)
4.7 Parete di forma aperta di ceramica graffita tarda decorata in giallo ramina e verde ferraccia (sec. XVI)
4.8 Fondo di forma aperta di ceramica graffita tarda decorata in giallo ramina e verde ferraccia
4.9 Orlo di albarello in ceramica ingubbiata monocroma verde (sec. XVI-XVII)

Ambiente A2. US 1

1.1 Fondo di catino di ceramica graffita decorata in giallo ramina e verde ferraccia
1.2 Parete di olla in *slip ware* (3 fr.)
1.3 Fr. di tesa di piattino di ceramica graffita decorata in giallo ramina e verde ferraccia
1.4 Fr. di ciotola in maiolica con rivestimento interno ed esterno; all'interno decorazione distinta da cerchi concentrici dipinta in blu con campiture in giallo e azzurrro, all'esterno cerchi concentrici in giallo (inizi del XVI sec.)
1.5 Fr. di ciotola in ceramica ingubbiata monocroma giallo chiaro
1.6 Fr. di forma aperta in ceramica ingubbiata monocroma giallo chiaro
1.7 Fondo di contenitore per derrate a vetrina rossiccia molto brillante
1.8 Fr. di pentola invetriata marrone

Ambiente A2. US 8

8.1 Orlo di pentola ansata in ceramica invetriata a vetrina rossiccia (XIV-XVI sec.)

Ambiente A11. US 12

12.1 Piatto di ceramica maculata tarda (sec. XVII)

12.2 Fondo di forma aperta in ceramica graffita decorata in giallo ramina e verde ferraccia (sec. XV-XVI) [16]

12.3 Fondo di forma aperta in ceramica graffita decorata in giallo ramina e verde ferraccia (sec. XV-XVI) [16].

Bibliografia

L. Avonto, 1980. *Andar per castelli. Da Vercelli da Biella tutto intorno*, Torino, p. 421.

F. Conti, 1975. *Castelli nel Piemonte*, Milano, p. 185.

C. Gavazzi - P. Merlo, 1980. *Architettura gotica nel Biellese*, Biella.

A. Roccavilla, 1905. *L'arte nel Biellese*, Biella.

A. Sola, 1988. *Viaggiatori italiani e stranieri attraverso il biellese* in « Rivista Storica Biellese », 5, pp. 15-24.

P. Torrione - V. Crovella, 1963. *Il Biellese*, Biella.

T. Vialardi, 1988. *Il castello del Torrione a Sandigliano* in « Rivista Storica Biellese », 5, pp. 5-14.

E. Viglino Davico, 1979. *I ricetti del Piemonte*, Torino.

[16] Sono questi i materiali recuperati negli anni '20.

CRISTINA MORRA

LA CHIESA DEI SS. PIETRO E PAOLO DI BRUSNENGO

Nel mese di maggio 1988 si sono svolti i lavori per l'esecuzione di un drenaggio in corrispondenza del portico in facciata della chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Brusnengo (VC). Un intervento preliminare condotto nell'autunno precedente aveva accertato la presenza di tombe a cassa in laterizi a ridosso della chiesa stessa e aveva richiesto uno scavo archeologico volto al recupero delle tombe e di altre eventuali strutture *.

Lo scavo ha interessato una trincea larga m 2,50 e lunga quanto la facciata della chiesa, cioè m 17,50.

Notizie storiche

La *ecclesia de bruxniengo* compare nell'estimo delle chiese della diocesi di Vercelli dell'anno 1298 (o 1299) come chiesa non dipendente da pieve [1], è citata in un documento del 1348, come « *ecclesia sancti petri de bruxinango* » e nel 1440 compare con lo stesso titolo in un elenco dei benefici ecclesiastici della diocesi di Vercelli, fatto compilare dal vescovo Guglielmo Didier [2]; in questo elenco la chiesa è tassata come le altre parrocchie ed è quindi da considerarsi tale, anche se non si sa con certezza quando lo divenne [3].

La visita pastorale di Mons. Bonomi del 27 luglio 1573 descrive accuratamente la chiesa: a tre navate, di cui la centrale senza volta e

* Desidero ringraziare la Dott.ssa Liliana Mercando, Soprintendente ai Beni Archeologici del Piemonte per avermi permesso la seguente ricerca. Lo scavo, interamente finanziato dalla Comunità parrocchiale di Brusnengo e controllato da chi scrive, è stato diretto dalla Dott.ssa Gabriella Pantò della Soprintendenza Archeologica del Piemonte, a cui va la mia riconoscenza per aver seguito il presente lavoro.

[1] *Acta Reginae Montis Oropae*, 1945, p. 31.

[2] *Acta Reginae Montis Oropae*, 1945, p. 230.

[3] Cfr. Barale, 1983, pp. 82 sg.

con tetto sorretto da otto colonne di mattoni [4] e l'altare maggiore collocato come di consueto a oriente, nell'abside centrale.

Fino al 1668 dai documenti risulta solo il titolo di S. Pietro e mai quello di S. Paolo; solo nel 1770 nella relazione di don Cova viene menzionata l'erezione avvenuta nel 1767 di un nuovo altare maggiore in marmo dedicato ai SS. Pietro e Paolo [5].

Attualmente la chiesa presenta facciata a E e abside a W, ma non esistono documenti che menzionino questa inversione di orientamento, i lavori per la quale dovettero iniziare tra la fine del XVI e i primi decenni del sec. XVII e terminare nella seconda metà del secolo [6]. Le visite pastorali del 1567 e 1573 non accennano all'incendio appiccato al paese dai soldati spagnoli nel 1556, che non dovrebbe aver coinvolto la chiesa, data la sua posizione periferica rispetto al paese [7].

La presenza del cimitero accanto alla chiesa è testimoniata nelle visite pastorali a partire dal 1567, in area in origine non recintata, progressivamente circondato da un muro [8].

Gli ultimi interventi edilizi si ebbero nel 1834 in concomitanza di lavori di riparazione della facciata che venne dotata di porticato [9].

Lo scavo

Lo scavo archeologico ha messo in luce alcune strutture murarie che si possono ricondurre alla chiesa precedente l'inversione di orientamento ed una serie di tombe e di sepolture pertinenti all'area cimiteriale nota dai documenti.

Al di sotto del manto stradale in asfalto (US 1) si è rinvenuto un precedente livello di calpestio costituito da ciottoli di fiume (US 2) di

[4] A.C.A.V., "Visita Pastorale", 27 luglio 1576, nn. 165 e sgg.

[5] A.C.A.V., *Relazione dello stato della Parrocchia SS. Apostoli Pietro e Paolo del luogo di Brusnengo Principato di Masserano retta dall'anno 1761 addì 11 Genajo da me sacerdote Paolo Domenico Cova nativo cittadino di Vercelli in età ora di anni 36 col titolo di Preposto.*

[6] Barale, 1983, pp. 86 sg.

[7] Barale, 1983, pp. 39-41, 86.

[8] A.C.A.V., "Visita Pastorale", 1567: « ... *habet cemeterium apertum...* »; A.C.A.V., "Visita Pastorale", 1573: « *Cimiterium partim muro clauditur reliquus patet...* »; A.C.A.V., "Visita Pastorale", 1661, f. 268: « *cemeterium est muro multis in partibus sepiendo cum pateat...* »; A.C.A.V., *Relazione di don Cova*, cit.: « ... *il cemeterio è cinto d'ogni intorno di muro...* ».

[9] Barale, 1983, p. 90.

media grossezza allettati su un piano di argilla sabbiosa di colore bruno chiaro (US 3). Le tombe e le strutture murarie dalla parte S della trincea di scavo sono venute alla luce subito sotto US 3 mentre il tratto N presentava, sotto l'US 3, un sottile strato di laterizi polverizzati e malta (US 20), derivato dalla distruzione della copertura di alcune tombe al momento della posa in opera dell'acciottolato US 2.

Le strutture murarie consistono in un tratto di muro ad andamento poligonale (US 5) in ciottoli di fiume di grosse dimensioni e pietre squadrate, legati da abbondante malta bianca friabile, fondato nell'argilla giallastra US 18 e con i primi due corsi privi di legante; nella tessitura sono inoltre presenti alcuni mattoni pieni (che non recano tracce di reimpiego) posti per formare l'angolo: forma un angolo ottuso di circa 125° con un tratto a direzione N/S ed un tratto E/W con un'inclinazione di 40° verso W: da questo lato si appoggia ad una fondazione in ciottoli (US 17), su cui si fonda a sua volta, sfruttando la preesistenza, il pilastro del portico antistante l'attuale facciata; l'US 17 scende in profondità per circa m 2 nell'argilla sterile grigio-verde US 26. La struttura poligonale US 5 sembrerebbe essere il muro absidale della primitiva chiesa, pertinente alla navata destra (Sud), in un secondo tempo rasato e parzialmente asportato forse per lavori di ampliamento della chiesa.

In corrispondenza della navata centrale si sono rinvenuti due pilastri quadrati (US 8, 9), di cui si è individuata la risega di fondazione e il primo corso di elevato che si trova alla quota di – m 0,33 sotto l'attuale soglia del portico; la tessitura è in mattoni pieni con alcuni ciottoli di fiume legati da malta e le dimensioni sono di circa m 0,60 per lato in fondazione e di m 0,44 in elevato: indicano verosimilmente la presenza dell'arco trionfale (più difficilmente si tratta di una delle otto coppie di colonne in laterizi di cui si parla nella Visita Pastorale del 1573): poiché non sono in fase con il tratto di muro US 5 sono da riferire ad una fase costruttiva diversa, verosimilmente posteriore, corrispondente ad uno sviluppo presbiteriale con notevole estensione verso E.

Inoltre si sono ritrovati due brevi tratti di muro in ciottoli legati da malta (US 13, 14) ai lati dei pilastri US 8, 9 e a E di questi, conservati per circa due corsi e fondati ad una quota nettamente superiore rispetto a US 5, 8, 9: non sono allineati con US 5 e non presen-

tano collegamenti di sorta fra loro né con US 5, 8, 9. Hanno entrambi le stesse caratteristiche di tessitura muraria, ma larghezze diverse e la quota di imposta varia di circa m 0,20. L'esiguità dei tratti ritrovati e la mancanza di collegamenti non permettono di ipotizzarne con certezza la funzione, né di stabilire se, come sembra, siano da riferire a due momenti costruttivi diversi: non sono da considerare muri dell'abside centrale della chiesa, dal momento che non sono in fase con le strutture descritte; difficilmente possono essere due tratti del muro di cinta del cimitero, che sappiamo costruito in periodi differenti [10]; in questo caso infatti l'area cimiteriale risulterebbe molto limitata e addossata alla chiesa. Solo uno scavo in estensione sotto l'attuale sagrato potrà chiarire le diverse fasi costruttive intuite.

Area cimiteriale

La conferma dell'esistenza del cimitero nella zona immediatamente circostante la chiesa, nota dalle fonti documentarie, è testimoniata da una serie di tombe a cassa laterizia e di sepolture terragne, la cui quota di imposta è di circa m 0,90 sotto la soglia del portico. Alcune delle tombe a cassa si collocano in modo da sovrapporsi alle strutture murarie: T 1 copre alcuni ciottoli del muro US 5 e T 2 è situata contro il lato S del pilastrino US 8, in modo tale che la sua copertura occulta la risega di fondazione del pilastro. Tutte presentano cassa in laterizi legati da malta bianca (mattoni pieni nuovi di cm 25 × 12 × 5 circa) e hanno disposizione N/S; la posizione del cranio è a N, tranne che per T 1 e T 3 con cranio a S. La copertura della cassa è realizzata con mattoni disposti di coltello in modo da formare un basso voltino, talora rinvenuto parzialmente sfondato. In tutti i casi si sono trovati, all'interno della cassa in mattoni, numerosi chiodi in corrispondenza del cranio, dei piedi e a lato del bacino che indicano la presenza della cassa lignea, della quale il terreno argilloso ha conservato labili tracce. T 6 e T 11, le due tombe contenenti le sepolture più danneggiate dalle infiltrazioni di acqua, conservavano un crocefisso in bronzo fra le mani del defunto; nel caso di T 6 si sono individuati resti di perle appartenenti alla corona del rosario. Le uniche tombe che si presentavano di-

[10] Cfr. nota 8.

sturbate, T 4 e T 5, mancavano di copertura, la cui esistenza è testimoniata da US 20, strato di terreno ghiaioso con vistose tracce di laterizi frantumati e malta, localizzato intorno alle tombe suddette. US 20 si è quindi formato in seguito alla distruzione delle coperture delle tombe, al momento della posa dell'acciottolato US 2 nel 1837 [11].

I lavori di costruzione del portico nel 1834 [12] comportarono interventi di scavo molto modesti: i pilastri del portico furono fondati a circa m 0,50 sotto la soglia ed il secondo pilastro da N fu poggiato direttamente sulla sepoltura terragna T 7, della quale si conservavano le braccia sporgenti dai mattoni del pilastro.

Le tombe, realizzate tutte con mattoni pieni delle medesime dimensioni e con cassa di uguale struttura, sono attribuibili ad un periodo compreso fra la seconda metà o fine del XVII secolo, quando la facciata della chiesa era già rivolta a E, dato che si sovrappongono in parte alle strutture murarie pertinenti alla zona absidale e presbiteriale ed il momento in cui l'area cessò le funzioni cimiteriali sicuramente prima del 1834, anno della costruzione del porticato.

Le tombe terragne, T 7, T 8, T 9, avevano anch'esse disposizione N/S, con cranio a S solo nel caso di T 9.

Catalogo delle tombe

T 1 - Direzione N/S, cranio a S. Cassa in mattoni pieni legati da malta bianca e copertura con mattoni disposti di coltello e legati da abbondante malta bianca; fondo in terra. Restringimento della cassa a N. Sepoltura sconvolta a N, probabilmente dalla costruzione di T 10. La posizione dello scheletro doveva essere supina, a giudicare dalle ossa del lato sinistro e da quelle della gamba destra rimaste *in situ*, con le braccia diritte lungo il tronco. Il bacino e il femore destro sono fuori sede, il cranio poggia sul lato destro.
Chiodi della cassa lignea visibili in corrispondenza del cranio, dell'omero sinistro, delle tibie e dei piedi. Riempimento con terriccio sabbioso.

[11] Barale, 1983, p. 91.
[12] Cfr. *supra*, testo corrispondente alla nota 9.

T 2 - Direzione N/S, cranio a S. Cassa come T 1 con fondo realizzato con mattoni pieni poggiati di piatto. Sepoltura in connessione, ma parzialmente intaccata dallo sfondamento del voltino, con abbondanti tracce lignee e chiodi visibili agli angoli e lungo i lati lunghi. Lo scheletro era disposto supino, con le braccia lungo il tronco. La cassa lignea è stata poggiata su tre mattoni in corrispondenza del cranio, dei piedi e del bacino. Priva di terreno di riempimento.

T 3 - Direzione N/S, cranio a N. Cassa come T 2, di cui sfrutta il lato lungo E e di cui è posteriore. Scheletro in connessione, posizione supina, con le braccia incrociate sul bacino. Le ossa sono rese fragili dalle infiltrazioni dell'acqua piovana; il cranio è parzialmente sconvolto. Agli angoli e a metà circa dei lati lunghi sono presenti chiodi della cassa lignea. Terreno di riempimento costituito da terriccio argilloso.

T 4 - Direzione N/S, cranio a N. Cassa come T 1, ma priva dei lati brevi e della copertura. Scheletro in connessione con ossa fragili per le infiltrazioni d'acqua. Posizione supina con braccia incrociate sul bacino (radio e ulna destri sono parzialmente spostati dalla posizione originaria). Terreno di riempimento come T 3.

T 5 - Direzione N/S. Cassa come T 4, priva di sepoltura; disturbata dalla costruzione del portico.

T 6 - Direzione N/S, cranio a N. Cassa come T 1, con copertura parzialmente sfondata; restringimento della cassa a S. Scheletro in connessione, ma con ossa disciolte nell'argilla verdastra di riempimento; posizione supina, braccia incrociate sul bacino. In corrispondenza della mano destra un crocefisso in bronzo con tracce di rosario. Agli angoli chiodi della cassa lignea.

T 7 - Direzione N/S, cranio a S. Terragna. Visibili solo il bacino, le gambe e parte del radio e ulna di entrambe le braccia al di sotto della fondazione del secondo pilastro S del portico. Posizione supina. Contenuta in US 7.

T 8 - Direzione N/S, cranio a S. Scheletro in connessione; deboli tracce della cassa lignea, di cui rimangono alcuni chiodi dei lati lunghi. Posizione supina; braccio destro piegato sul bacino,

braccio sinistro disteso lungo il tronco. Cranio scheggiato e piegato sul lato destro. Contenuta in US 7.

T 9 - Direzione N/S, cranio a N. Terragna. Scheletro in connessione, ma con ossa quasi completamente disfatte per le infiltrazioni d'acqua. Posizione supina; braccia distese lungo il tronco. Contenuta in US 18.

T 10 - Direzione E/W. Cassa in laterizi, distrutta quasi completamente.

T 11 - Direzione N/S, cranio a N. Cassa come T 6, con copertura parzialmente sfondata. Scheletro in connessione con ossa disfatte dall'argilla sabbiosa di contenimento; posizione supina con gamba sinistra distesa e gamba destra piegata; braccia incrociate sul bacino. In corrispondenza della mano destra crocefisso in bronzo. Chiodi della cassa lignea agli angoli e lungo i lati lunghi.

A.C.A.V. = Archivio della Curia Arcivescovile di Vercelli.

Bibliografia

Acta Reginae Montis Oropae, 1945, vol. I, Biella.

V. Barale, 1983. *Brusnengo - Dalle origini ai nostri giorni*, Biella.

LORENZO VARETTO

ESAME DEI RESTI SCHELETRICI DALLA CHIESA DEI SS. PIETRO E PAOLO DI BRUSNENGO

Un intervento di risanamento condotto in corrispondenza del portico di facciata della chiesa ha dato modo di indagare archeologicamente un'area di m 2,50 × 17,50. Le sepolture rinvenute, con cassa lignea o cassa in muratura di laterizi, riconducono ad un periodo compreso tra la seconda metà o fine del XVII secolo ed il 1834, anno in cui fu edificato il porticato in facciata (MORRA, in stampa).

Un primo esame degli scheletri è stato effettuato *in situ*, durante lo scavo, per rilevarne la posizione e per misurare le ossa lunghe prima della rimozione, che avrebbe potuto danneggiarle. Il terreno infatti non aveva consentito una buona conservazione del materiale; le ossa, inoltre, erano fradice d'acqua e fragili per le persistenti piogge primaverili.

Delle sette sepolture esaminate, sei (T1, T2, T3, T4, T7, T8) contenevano ciascuna uno scheletro con buona, o almeno discreta, connessione dei vari segmenti. Una (T1) conteneva invece frammenti d'osso di piccole dimensioni, non meglio identificabili ed inutilizzabili per l'indagine.

La posizione dei sei scheletri corrispondeva a quella di cadaveri adagiati supini; non erano evidenti reciproche posizioni abnormi delle varie ossa.

Successivamente, è stato effettuato l'esame di ciascuno scheletro, rilevando gli elementi utili alla determinazione dell'età, del sesso, della statura e degli altri principali caratteri antropometrici, ricercando nel contempo segni di lesioni traumatiche e di processi patologici d'altra natura.

Descrizione dei resti

T 1 – è, insieme con T 8, lo scheletro meglio conservato. Tuttavia il cranio è in frantumi. Sono presenti ossa lunghe, corpi vertebrali con

netta impronta della zona di accrescimento, frammenti di coste, le ossa dell'anca (molto incomplete) e quelle della mano e del piede. Tutte le suture apprezzabili sulle ossa della volta del cranio sono, sul versante esterno, ben ingranate ma non sinostosate. Nella norma il processo alveolare della mandibola; gli elementi dentari rinvenuti sono assai poco usurati, senza tracce di carie. Sulle ossa dell'anca è conservata la grande incisura ischiatica, che è di tipo femminile.

Si tratta di soggetto di sesso femminile, al termine dell'accrescimento (una ventina di anni), alto circa 145 centimetri.

T 2 – scheletro assai incompleto, rappresentato essenzialmente da frammenti di cranio e da ossa lunghe per lo più rotte. La mandibola presenta angolo molto aperto, con riassorbimento dei processi alveolari a livello dei molari; le suture della volta del cranio sono, per quanto apprezzabile, sinostosate.

Si tratta di soggetto verosimilmente di sesso maschile (in base alla statura, che è pari a cm 180 circa), adulto, probabilmente anziano.

T 3 – scheletro incompleto: frammenti di ossa del neurocranio; un frammento di mascellare con elementi dentari poco usurati e senza carie; poche ossa lunghe, per la più prive di epifisi per rotture.

Soggetto adulto, della statura di cm 160 circa; non valutabile il sesso.

T 4 – scheletro incompleto: frammenti del cranio, con suture sinostosate; ossa lunghe ed altre ossa della mano e del piede.

Soggetto adulto, alto circa cm 170, probabilmente maschio.

T 7 – ossa lunghe con epifisi distaccate ed evidente impronta metafisaria.

Adolescente, della statura di cm 130 circa; non definibile il sesso.

T 8 – scheletro quasi completo (fig. 1), ma molto frantumato. Sono presenti frammenti del cranio, con suture della volta ben ingranate e non sinostosate; un frammento di mandibola con un elemento (secondo premolare sinistro) piuttosto usurato. Ossa dell'anca con grande incisura ischiatica di tipo maschile; vertebre, frammenti di coste, ossa lunghe per lo più complete.

L'omero sinistro è lungo cm 30,5; il destro cm 34 (fig. 2); sono entrambi normoconformati; i diametri trasversali sono, ai vari livelli, simmetrici.

Soggetto di sesso maschile ,alto cm 160 circa, adulto (verosimilmente trentenne).

T 9 – alcune ossa lunghe rotte; pochi frammenti di cranio, con suture ben evidenti. Le ossa lunghe sono massicce, ciò che depone per il sesso maschile; soggetto verosimilmente adulto, non anziano.

T 11 – pochi frammenti ossei non identificabili.

A parte sono state esaminate le ossa non in connessione recuperate nell'US3 ed US7.

US3 – tibia destra e sinistra lunghe cm 34 (statura del soggetto = cm 160 circa); frammento di osso dell'anca con grande incisura ischiatica di tipo femminile; un corpo vertebrale lombare con voluminosi osteofiti; altri frammenti ossei non identificabili.

US7 – si tratta di ossa per lo più frantumate; sono riconoscibili due frammenti di bacino (con grande incisura ischiatica di tipo maschile nel primo e femminile nel secondo), vertebre con evidenti osteofiti marginali somatici, frammenti di omero e di femore con marcata impronta della zona di accrescimento metafisario, altri frammenti di omero di diverse dimensioni.

Indagini radiologiche

Sono stati radiografati gli omeri del soggetto T8. A carico dell'omero sinistro si apprezza duplicatura della corticale al terzo medio (fig. 2).

Discussione

I resti scheletrici esaminati si riferiscono a non meno di dieci soggetti, di età compresa tra l'adolescenza (T7) e quella adulta avanzata (T1, T3, T8).

Si tratta di popolazione eterogenea ed assai ristretta; per di più, lo stato di conservazione delle ossa non era eccellente, ciò che ha condizionato negativamente l'indagine, rendendo impossibili in alcuni casi anche i più banali rilievi antropometrici.

Per quanto riguarda le alterazioni patologiche osservate, vi sono innanzitutto segni di artrosi, presenti su vertebre non in connessione anatomica; essi non possono perciò essere attribuiti ad un determinato soggetto. Si tratta comunque di alterazioni di comune riscontro nelle indagini paleopatologiche (Giacobini - Torre, 1978) e di importanza modesta.

Per quanto riguarda il soggetto denominato T8, è stata osservata una marcata disparità della lunghezza dei due omeri (cm 30,5 il sinistro, cm 34 il destro); radiologicamente, è stata osservata una duplicatura della corticale dell'omero sinistro, in accordo con l'ipotesi di una frattura consolidata.

Il reperto morfologico sarebbe compatibile con l'ipotesi di danno neurologico periferico a sinistra (per esempio, per esiti di poliomielite), con conseguente alterazione della crescita, e reperti analoghi sono stati interpretati in tal senso nel passato (BOLLESTON, 1878; WELLS, 1955), o di fistola arterovenosa a destra (con crescita esagerata dell'osso); contro queste due possibilità sta però la parità di tutte le altre dimensioni osservata sulle due ossa. Il dato radiologico della presenza di una frattura consolidata è invece in accordo con un'altra ipotesi, quella cioè di una frattura intervenuta durante l'accrescimento, in età infantile o durante l'adolescenza, che abbia comportato, come talora accade, arresto o rallentamento della crescita dell'osso.

Non sono stati osservati segni di lesioni traumatiche sofferte in vita, né di altre malattie che avrebbero potuto essere causa di morte, mentre la popolazione esaminata (si tratta di una parte di una più vasta area cimiteriale) è eterogenea ma troppo ristretta per attribuirle valore statistico.

BIBLIOGRAFIA

G. BOLLESTON, 1978. *Notes on skeleton found at Gissbury, April 1978* in « J. R. Anthrop. Inst. of Gr. Britain », 8, pp. 377-88.

G. GIACOBINI - C. TORRE, *1978. Paleopathology - Methods and Perspectives* in « Giornale dell'Accademia di Medicina di Torino », CXLI, pp. 143-155.

C. MORRA, Biella 14-15 ottobre 1989. *La chiesa dei SS. Pietro e Paolo di Brusnengo* in « Antichità ed Arte nel Biellese. Atti del Convegno della S.P.A. B.A. ».

C. WELLES, 1955. *Early bronze age burials at Barton Bendish, Norfolk II. The human skeletal remains* in « Norfolk Archaeology », 31, pp. 225 sg.

LUIGI FOZZATI * - SAMUEL P. EVANS **

L'AREA ARCHEOLOGICA DEL LAGO DI VIVERONE TUTELA E VALORIZZAZIONE DI UN'AREA UMIDA DI NOTEVOLE INTERESSE ARCHEOLOGICO

1. *Introduzione*

I progressi compiuti dall'archeologia subacquea italiana da un lato [1] e l'estensione (o crescita culturale?) del concetto di tutela dall'altro lato [2], si coniugano oggi per il bacino lacustre viveronese ponendo in rilievo un'esigenza nuova: la tutela integrale di un paesaggio umido come parte integrante di un'area archeologica intesa in senso tradizionale. La stessa storia della ricerca nell'arco di quattordici anni (1977-1990) ha dimostrato l'inefficacia di qualunque altro provvedimento [3]. In questo contributo si vuole pertanto mettere in evidenza gli stretti legami esistenti tra storia dell'uomo e storia dell'ambiente, ovvero tra archeologia ed ecologia [4]. Le finalità del breve saggio sono illustrate nel capitolo relativo alle conclusioni.

2. *Storia delle ricerche*

I villaggi palafitticoli sommersi del Lago di Viverone costituiscono una delle realtà più importanti dell'archeologia lacustre italiana mo-

* Ministero per i Beni Culturali e Ambientali - Soprintendenza Archeologica del Piemonte e Servizio Tecnico per l'Archeologia Subacquea.

** Università Cattolica del Sacro Cuore, Istituto di Chimica Vegetale, Piacenza.

[1] Si possono consultare in proposito le cinque opere finora disponibili che tracciano seppure in modo non esaustivo e con stili differenti una sorta di bilancio dell'archeologia subacquea italiana: AA.VV., 1982a, 1982b, 1985, 1986; Battaglia, 1975; Gianfrotta-Pomey, 1981; Mocchegiani, 1986; Rossi-Osmida, 1973; di particolare utilità gli articoli pubblicati sui supplementi del Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (*Archeologia subacquea 1*, *Archeologia subacquea 2*, *Archeologia subacquea 3*).

[2] Cfr. in generale Sisinni, 1990 e Fozzati, 1982a in particolare.

[3] Giolitto, 1983; Fozzati, 1982b, 1988; Fozzati - Giolitto, 1980, 1981, 1982, 1983, 1985, 1986, 1988; Fozzati - Giolitto - Allason, 1984; Fozzati - Fedele, 1985; Fozzati - Nisbet, 1982.

[4] Cfr. Butzer, 1982; Vita-Finzi, 1978.

derna. Scoperti da Guido Giolitto, Ispettore Onorario per l'Archeologia Subacquea del Lago di Viverone, nell'ambito di ricerche sistematiche avviate nel 1965 [5], questi insediamenti, genericamente riferibili all'età del Bronzo, hanno goduto – se così si può dire – della mancata pubblicità che caratterizzò le palafitte della seconda metà dell'800. L'aver saltato il primo periodo delle ricerche costituisce oggi un evidente vantaggio: la moderna archeologia subacquea possiede tecniche e metodi sconosciuti un secolo fa e in grado di aggredire con sempre nuove strategie scientifiche i depositi archeologici sommersi. L'unico elemento a sfavore è costituito dalla diffusione della pratica subacquea: numerosi sono stati i clandestini che hanno cercato di depredare – e in parte ci sono riusciti – il maggiore dei sette siti lacustri/perilacustri finora individuati. A partire dal 1976 il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (Soprintendenza Archeologica del Piemonte) ha avviato una serie di campagne di ricerca e di tutela tuttora in corso; questo sforzo organizzativo rappresenta un doppio primato: il Lago di Viverone ha ospitato il primo cantiere archeologico subacqueo ufficiale del Ministero, che oggi è anche il più vecchio, ininterrottamente aperto per quattordici anni (i lavori proseguono). Il bilancio di ventiquattro anni di ricerca è positivo; ne diamo qui una sintesi che comprende il lavoro svolto da G. Giolitto (1965-1976) e dalla Soprintendenza (1976-1989), annotando la continua collaborazione di G. Giolitto fino al presente.

Il primo interesse per il Lago di Viverone nasce in G. Giolitto nel 1965, ma solo nel 1966 hanno inizio le sue ricerche che ben presto assumono le caratteristiche della prospezione subacquea sistematica. I risultati non tardano: un primo campo di pali viene notato in località *Cascina Nuova* (1966). Successivamente, nel 1971, la ricerca si completa con il rinvenimento dei siti *S. Antonio*, *Emissario* e *Riva dei Clerico*. La collaborazione con il Soprintendente, Carlo Carducci, salva il patrimonio archeologico del principale insediamento, quello anche più esposto alle razzie dei clandestini (*Emissario*). Si deve infatti a G. Giolitto la raccolta sistematica e topograficamente orientata del materiale di superficie. Non del tutto ortodossa l'esperienza maturata durante il periodo 1973-76, con l'allestimento di un cantiere ad opera di subacquei volontari autorizzati dal Soprintendente P. Pelagatti. Nel

[5] Giolitto, 1976, 1979, 1983; Maffiotto, 1972.

1976, il nuovo Soprintendente, C. Laviosa, decide di aprire un cantiere ufficiale in acqua: un sopralluogo effettuato nell'autunno dello stesso anno determina il programma dell'anno successivo ed individua inevitabilmente nel sito VI.1 - *Emissario* l'area privilegiata per l'inizio delle operazioni. Nel 1977 si provvede alla ripulitura della superficie del sito dalle ingombranti attrezzature, dovute all'inesperienza di pur volenterosi sommozzatori abbandonati a se stessi, ed alla costruzione del nuovo cantiere, operazione completata nel corso del 1978 grazie a nuove prospezioni che ampliano ulteriormente l'area archeologica sommersa. Dal 1979 al 1988 si provvede a repertoriare e topografare le strutture lignee verticali dei siti VI.1 - *Emissario*, VI.2 - *S. Antonio*, VI.3 - *Cascina Nuova* e VI.6 - *Riva dei Clerico*. Le prospezioni in acqua forniscono le dimensioni spaziali degli abitati e consentono di scoprire un sito nuovo in località *Masseria* (VI.4), mentre analoghe ricerche nelle zone umide retrostanti rivelano due nuovi siti, VI.5 - *Roggia Violana* e VI.7 - *Moregna*. Le piante di VI.2 e VI.1 documentano la costruzione di abitati estremamente razionali per i quali è autorizzato parlare di forme protourbane [6]. Si decide a livello strategico di optare per la continuazione dei lavori nel solo villaggio *Emissario*, dove a partire dal 1989 si avvia una fase di raccolta dati esaustiva sui pali stessi e a mezzo di scavi stratigrafici di una delle abitazioni a perimetro rettangolare individuate. Il lavoro di scavo vede impegnati fianco a fianco archeologo preistorico e archeologo ambientale. Per il 1993 si prevede la conclusione della seconda fase di ricerca nel Lago di Viverone con la pubblicazione dei risultati conseguiti nell'arco di questi ventiquattro anni [7].

3. *Archeologia lacustre ed ecologia*

L'esperienza sul campo ha dimostrato in pieno la validità dell'approccio interdisciplinare: l'archeologia lacustre mette a disposizione dell'ecologia, intesa come strumento conoscitivo per la comprensione dell'ambiente attuale, un vasto spettro di informazioni utili a delineare

[6] Cfr. la citazione peraltro *casual* in PERONI, 1989.

[7] La pubblicazione finale dei risultati della ricerca sul Lago di Viverone (1965-1992) è prevista per la primavera del 1993.

l'evoluzione di un particolare ecosistema nel tempo. L'ambiente lacustre, che include sia lo spettro d'acqua sia il suo immediato comprensorio, permette la conservazione di una ricca gamma di testimonianze archeo-ecologiche usualmente non riscontrabili in scavi di terra, ed i dati riscontrati nelle numerose aree archeologiche del Lago di Viverone ne sono un esempio. L'acqua ed i sedimenti di tipo torboso possono talvolta sospendere i normali processi di decomposizione delle sostanze organiche, garantendo una sopravvivenza nel tempo di manufatti ricavati da materiali deperibili come il legno, e di ecofatti, quali detriti vegetali di varia composizione (pollini, semi di specie coltivate e non, rami secondari, foglie ecc.), riferibili anche al periodo di occupazione preistorica delle sponde di un lago. Ciò si è verificato nel caso di Viverone. Nel corso delle numerose indagini svoltesi sulle testimonianze archeologiche del lago, sono state attuate quattro importanti linee di ricerca finalizzate all'acquisizione dei dati archeo-ecologici, che si innestano integralmente con le indagini archeologiche finora realizzate:

a) *indagini geosedimentologiche*: una fitta serie di carotaggi sul fondale del lago in prossimità delle aree archeologiche ha permesso di delineare l'evoluzione post-glaciale del bacino lacustre;

b) *indagini palinologiche*: l'analisi ed identificazione dei pollini derivanti dalla vegetazione arborea ed erbacea nel periodo post-glaciale ha consentito di descriverne la fisionomia, individuandone anche le principali tappe evolutive;

c) *indagini archeo-botaniche*: c1) l'analisi e l'identificazione delle strutture lignee verticali che costituiscono le strutture portanti dei villaggi palafitticoli hanno migliorato la comprensione dell'impatto umano sulla vegetazione nel periodo preistorico; c2) l'analisi dei macroresti vegetali presenti negli strati archeologici ha consentito di descrivere la vegetazione spontanea delle rive lacustri, e di identificare le colture utilizzate dall'uomo durante la preistoria;

d) *indagini archeo-ecologiche delle aree torbose*: una fitta serie di carotaggi nelle torbiere perilacustri (torbiera Maresco di Piverone), attualmente in corso, consentirà di descrivere le oscillazioni del livello del lago nel periodo post-glaciale, nonché la fisionomia vegetale di questo particolare ecosistema.

Da una prima valutazione delle numerose informazioni fino ad oggi acquisite, si profila per l'area delle torbiere perilacustri, un quadro vegetale sostanzialmente immutato dal periodo post-glaciale sino a periodi assai recenti. I periodi di occupazione umana, a partire dal Neolitico sino al tardo medioevo, hanno comportato delle variazioni minori alla fisionomia della vegetazione di queste, senza tuttavia apportare cambiamenti strutturali di rilevanza [8]. Queste aree sono state infatti, con l'introduzione di massa dei mezzi meccanici nell'agricoltura, sottoposte a drenaggio, e sul terreno fertile in un primo momento sono stati messi a dimora i pioppi, e successivamente, sui suoli più asciutti, il mais.

Nelle torbiere, in alcune aree circoscritte, si possono ancora osservare tratti della vegetazione naturale (GERDOL, 1987), tracce, talvolta anche consistenti, delle originali fasce di vegetazione che circondavano il lago, verosimilmente un panorama immutato nella sostanza da millenni.

5. *Conclusioni: per un parco archeologico lacustre*

L'importanza dei risultati conseguiti giustifica e determina oggi l'improcrastinabile decisione di attivare una riserva integrale nella zona umida situata nel settore occidentale del Lago di Viverone. Compresa tra le sponde del lago, la bretella autostradale Ivrea-Santhià, la SS n. 228 o «del Lago di Viverone» e la SP Castellamonte-Piverone, l'area così determinata presenta oggi i frutti di numerose bonifiche effettuate nel tempo e caratterizzate a livello visivo nel paesaggio da campi di mais e pioppeti. Sopravvivono specchi d'acqua e torbiere, querceti e boschi di ontano, flora tipica dell'ambiente umido e polmone naturale dell'intero bacino. Gli studi programmati su questa zona a partire dal 1990 e che si concluderanno entro il 1992 dovranno restituire la paleofitogeografia direttamente collegata con la dinamica ambientale lacustre e antropica. In questo modo sarà possibile disegnare la mappa di una zona di rispetto che include le aree palafitticole sommerse e perilacustri

[8] Due sono i sostanziali mutamenti che hanno interessato le aree collinari circostanti lo specchio lacustre: a) l'introduzione del castagno da frutto (*Castanea sativa Gaertn.*) e l'impiego di tecniche di manutenzione e coltivazione del bosco, conoscenze che vanno anch'esse scomparendo; b) l'invasione della *Robinia pseudacacia* L. nel Settecento.

finora scoperte garantendone la sopravvivenza nel tempo. La riserva integrale non occuperà tuttavia l'intera zona umida; un settore verrà appositamente attrezzato per le visite didattiche del pubblico come diretta estensione del locale museo in corso di progettazione.

Bibliografia

AA.VV., 1982a. *Palafitte: mito e realtà*, Verona.

AA.VV., 1982b. *Archeologia subacquea 1*, suppl. Boll. d'Arte, 4.

AA.VV., 1985. *Archeologia subacquea 2*, suppl. Boll. d'Arte, 29.

AA.VV., 1986. *Archeologia subacquea 3*, suppl. Boll. d'Arte, 37-38.

R. Battaglia, 1975. *Archeologia subacquea*, Torino.

K. W. Butzer, 1982. *Archaeology as human ecology*, Cambridge.

L. Fozzati, 1982a. *Archeologia subacquea* in « Grande Dizionario Enciclopedico », Torino.

L. Fozzati, 1982b. *Storia della ricerca archeologica nelle zone umide del Piemonte: le « palafitte »* in « AA.VV., *Palafitte: mito e realtà* », Verona, pp. 53-70.

L. Fozzati, 1988. *Azeglio-Viverone (TO-VC), lago. Ricerche subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 8, pp. 217-19.

L. Fozzati - F. Fedele, 1985. *Azeglio-Viverone, lago. Ricerche subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 4, pp. 38-40.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1980. *Notiziario extraregionale* in « Preist. Alp. », 16, pp. 157-59.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1981. *Archeologia* in « AA.VV., *Conservazione e valorizzazione naturalistica del lago di Viverone* », Biella, pp. 38-41.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1982. *Viverone. Ricerche di archeologia subacquea* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 1, pp. 176-78.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1983. *Viverone, ricerche di archeologia subacquea* in «Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte», 2, pp. 173-74.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1985. *I primi abitanti del lago* in « AA.VV., *Viverone. Aspetti storico-sociali di una comunità e del suo lago* », Ivrea, pp. 315-54.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1986. *Azeglio-Viverone (TO-VC), lago. Ricerche subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 5, pp. 185-87.

L. Fozzati - G. Giolitto, 1988. *Azeglio-Borgo d'Ale-Viverone, bacino lacustre. Ricerche di superficie e subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 7, pp. 93-4.

L. Fozzati - G. Giolitto - B. Allason, 1984. *Azeglio-Viverone, lago. Ricerche subacquee sui villaggi palafitticoli* in « Quaderni della Soprintendenza Archeologica del Piemonte », 3, pp. 272-74.

L. Fozzati - R. Nisbet, 1982. *Archeologia delle acque in Piemonte* in « Archeologia subacquea », suppl. del Boll. d'Arte, 4, pp. 101-22.

R. Gerdol, 1987. *Geobotanical investigations in the small lakes of Lombardy* in « Atti Ist. Bot. e Lab. Critt. dell'Univ. di Pavia », s. 7, vol. 6, pp. 5-49.

P. A. Gianfrotta - P. Pomey, 1981. *Archeologia subacquea. Storia, tecniche, scoperte e rettili*, Milano.

G. Giolitto, 1976. *Ritrovamenti di materiale preistorico nel lago di Viverone* in « Annali Benacensi », 3, pp. 55-64.

G. Giolitto, 1979. *I villaggi « palafitticoli » dell'Età del Bronzo sommersi nel lago di Viverone* in « Bull. Et. Préhist. Alp. », X, pp. 31-35.

G. Giolitto, 1983. *Viverone. Archeologia di un lago. Storia di una scoperta*, Torino.

S. Maffiotto, 1972. *Esplorazioni subacquee a Viverone* in « Ad Quintum », 3, pp. 57-60.

C. Mocchegiani Carpano, 1986. *Archeologia subacquea. Note di viaggio nell'Italia sommersa*, Roma.

R. Peroni, 1988. *Comunità e insediamenti in Italia fra Età del bronzo e prima Età del ferro* in « Storia di Roma. 1. Roma in Italia », a cura di A. Momigliano - A. Schiavone, Bari-Roma, pp. 3-37.

G. Rossi-Osmida, 1983. *Italia sommersa*, Milano.

F. Sisinni, 1990. *I miei beni*, Roma.

C. Vita-Finzi, 1978. *Archaeological Sites in their Setting*, Londra.

ENRICHETTA LEOSPO

LA COLLEZIONE EGIZIA DEL MUSEO CIVICO DI BIELLA

Per le caratteristiche del suo nucleo originario anche questa raccolta, come altre cui si accennerà, ben si inserisce nel quadro del collezionismo privato della seconda metà dell'Ottocento, i cui materiali confluirono poi quasi sempre in pubblici musei e da cui proviene gran parte della copiosa documentazione egittologica presente in varia entità in moltissime collezioni. In parte essa è frutto di scavi condotti sul territorio nazionale, dove la presenza di reperti egizi ed egittizzanti – imitati nelle botteghe locali – si spiega con l'espansione dei culti egizi, che orientarono in tale direzione il mercato e determinarono collateralmente un vasto fenomeno di moda e di gusto; in parte costituiva un aspetto delle raccolte che viaggiatori, diplomatici e mercanti avevano formato durante la loro permanenza in Egitto.

Prevale, soprattutto nelle piccole collezioni di oggetti provenienti dal mercato antiquario o acquistati da viaggiatori verso la fine dell'Ottocento in Egitto, l'elemento religioso-funerario, da un lato perché consono a certa cultura ottocentesca, dall'altro perché il più rappresentato quantitativamente per certe categorie di oggetti (scarabei, amuleti, statuine funerarie e di divinità) di produzione, per così dire, quasi seriale, al servizio di un larghissimo uso (centinaia di statuine funerarie, migliaia di bronzetti ex voto, di amuleti) e quindi tuttora reperibili in numero considerevole.

L'inconveniente maggiore di questo tipo di acquisizione è la mancanza di notizie sulla provenienza originaria, che aiuterebbero a collocarli in un contesto archeologico e storico e ad avvalorare quindi anche i più modesti.

A tali caratteristiche risponde la prima raccolta egizia del Museo Civico di Biella, acquisita nel 1908 attraverso la donazione della raccolta Sella, donazione fatta da Corradino Sella, figlio di Quintino [1].

[1] Per i dati sulla raccolta Sella, v. Ciocchetti, 1990, pp. 41 sgg.

Essa è costituita essenzialmente da statuine funerarie o *ushabti*, amuleti di maiolica raffiguranti divinità (Thot a testa di ibis o come babbuino, Horo come falco, Iside allattante Arpocrate, Bastet, Sekhmet, Tueret, Bes, Anubi, Shu) o simboli, come il pilastro *ded*, bronzetti raffiguranti Osiride, Arpocrate, la gatta di Bastet, il torello Api. In tutto un centinaio di oggetti (95 per la precisione), di scarso valore sia storico sia antiquario [2].

Ad altri principi risponde la scelta dei 32 reperti che, a titolo di « deposito temporaneo » vennero a completare questa collezione (verbale del 22 ottobre 1951, con allegata relazione dell'allora Soprintendente Prof. Ernesto Scamuzzi) [3].

Le raccolte egizie dovevano formare la « sala di egittologia » del costituendo Museo civico locale (fig. 1), sala dedicata dai biellesi alla memoria dell'illustre loro conterraneo Ernesto Schiaparelli, nativo di Occhieppo Inferiore [4].

Tali reperti, provenienti dagli scavi dello stesso Schiaparelli in varie località dell'Egitto, furono scelti secondo criteri cronologici e topografici, ad esemplificazione di aspetti della civiltà egizia non sufficientemente documentati dalla prima raccolta.

Tra questi, di particolare rilevanza è il sarcofago di Shepsittaesi [5] (fig. 2) da Asiut (scavi 1908), con la mummia della donna, databile al periodo tolemaico; esso è in legno stuccato e dipinto, con il volto accuratamente scolpito e sul corpo crisaliforme una decorazione policroma con raffigurazioni tratte dal repertorio religioso-funerario tradizionale; sul fondo della cassa è l'immagine della dea dell'Occidente. All'interno contiene la mummia, ben conservata, avvolta in bende e rivestita di un lenzuolo tinto di rosso. La radiografia esposta in Museo fu fatta intorno al 1955 [6].

Per il resto, è ben documentata la preistoria egizia attraverso strumenti litici (percussori, coltelli, lame, punteruoli) e ceramica (in par-

2 La schedatura degli oggetti della raccolta Sella è stata effettuata nel 1980 a cura della Soprintendenza Archeologica del Piemonte, con la collaborazione della Soprintendenza alle Antichità Egizie di Torino.

3 Scamuzzi, 1951, pp. 13-16.

4 Sulla figura e l'attività di Ernesto Schiaparelli, v. Curto, 1990, pp. 40, 53-54 e 86 (con bibliografia relativa); inoltre, Barocelli, 1928; Paribeni, 1931; Farina, 1936.

5 Scamuzzi, 1951, pp. 16 e 13, fig. a.

6 Benassi, 1955, pp. 11-14.

ticolare alcuni pregevoli esemplari di vasi rossi a bocca nera Naqada I (IV millennio). Coppe, vasi globulari, ovoidi, biconici offrono una significativa panoramica della produzione vascolare, specie nei suoi aspetti maggiormente legati alla vita quotidiana. Statuette lignee e parti di esse documentano un settore della statuaria che, pur in ambito provinciale e in materiali meno pregiati, ha per modello i grandi esempi della statuaria ufficiale: notevole in particolare una maschera funeraria di qualità assai elevata [7].

Tra le collezioni minori dei musei piemontesi [8], dove sono disseminati gruppi numerosi anche se talora assai esigui di antichità egizie (oltre alle principali torinesi [9], si ricordano le raccolte di Susa, Asti [10], Casale Monferrato [11], Cherasco, Domodossola, Novara, Vercelli [12], Varallo Sesia), quella biellese assume un certo significato per la storia antica a causa dei reperti schiaparelliani e per la storia della città in quanto la raccolta Sella documenta di un preciso gusto antiquario di cultori dell'arte e di collezionisti; manifestazione dello stesso gusto ampiamente diffuso nell'Ottocento per le espressioni esotiche e in particolare per le egizianerie di cui anche in Piemonte [13] si colgono a tutti i livelli espressioni dalle più importanti a quelle anche solo curiose.

7 Scamuzzi, 1951, p. 15 (XVII) con fig.

8 Pellati, 1922, pp. 1-28, che segnala anche le antichità egizie presenti nelle raccolte museali. Alcune sono state schedate ed anche catalogate (oltre alla raccolta di Biella, quelle di Susa, Asti e Casale Monferrato), di altre si ha solo la segnalazione; v. inoltre *Musei Piemontesi*, 1984.

9 Oltre che nel Museo Egizio e nel Museo Archeologico (che conserva esempi di statuaria del periodo ellenistico-romano in stile egizio, appartenenti alla collezione Drovetti), reperti egizi si trovano nel Museo di Antropologia ed Etnografia (collezione osteologica Marro), nel Museo Etnografico e di Scienze Naturali dell'Istituto delle Missioni della Consolata e nel Museo di Storia Naturale Don Bosco, nel Museo Civico d'arte antica di Palazzo Madama (una situla) e nella Galleria Sabauda (donazione Gualino: un gruppo di coniugi dell'Antico Regno: v. Scamuzzi, 1948; Curto, 1984, p. 63, tav. 63; tra gli ori, un anello di Amenhotep II: v. D'Amicone, 1982). Da ricordare inoltre, nel Cimitero di Torino, il sarcofago Parvis, di granito rosa, risalente alla IV dinastia: v. Curto, 1969-70, pp. 5 sgg.

10 Leospo, 1986, con precedente bibliografia.

11 Leospo, 1987, pp. 35-45.

12 Viale, 1934, p. 30.

13 Leospo, 1990.

Bibliografia

P. Barocelli, 1928. *Ernesto Schiaparelli* in « Historia », II/2, pp. 242-269.

E. Benassi, 1955. *I raggi X al servizio dell'archeologia* in « Rivista Biellese », a. IX, n. 3, pp. 11-14.

M. Ciocchetti, 1990. *Le raccolte archeologiche del Museo Civico di Biella* in « Museo del territorio biellese. Ricerche e proposte », vol. I, a cura di G. Romano, Biella, pp. 41-52.

S. Curto, 1969-70. *All'ombra dei cipressi...* in « Boll. S.P.A.B.A. », n.s. XXIII-XXIV, pp. 5 sgg.

S. Curto, 1984. *L'antico Egitto nel Museo Egizio di Torino*, Torino.

S. Curto, 1990. *Soria del Museo Egizio di Torino*, Torino.

E. D'Amicone in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*. Catalogo della Mostra a Torino, Milano, 1982.

G. Farina, 1936. *Schiaparelli Ernesto* in « Enc. It. », XXXI, p. 77.

E. Leospo, 1986. *Museo Archeologico di Asti. La collezione egizia*, Torino.

E. Leospo, 1987. *La raccolta egizia del Vidua* (con schede degli oggetti) in « Carlo Vidua viaggiatore e collezionista (1785-1830) », a cura di G. P. Romagnani, Casale Monferrato, pp. 35-45.

E. Leospo, 1990. *La moda delle egizianerie in Piemonte* in « Gazzetta Antiquaria », n.s. 8, pp. 26-35.

Musei Piemontesi, 1984, a cura del Servizio Musei della Regione Piemonte, Torino.

R. Paribeni, 1931. *Commemorazione del Senatore Ernesto Schiaparelli in occasione dello scoprimento del busto che lo ricorda in una sala del R. Museo di Antichità in Torino, 4 giugno 1931*, Torino.

F. Pellati, 1922. *I Musei e le Gallerie d'Italia. Notizie storiche e descrittive*, Roma.

E. Scamuzzi, 1948. *Un gruppo statuario dell'Antico Regno nel Museo Egizio di Torino* in « Boll. S.P.A.B.A. », II, pp. 3-9.

E. Scamuzzi, 1951. *Antichi oggetti egizi al Civico Museo di Biella* in « Rivista Biellese », a. V, n. 5, pp. 13-16.

V. Viale, 1934. *Guida ai Musei di Vercelli*, Vercelli.

II Sessione

FONTI PER LA STORIA DELL'ARCHEOLOGIA E DELL'ARTE

DELMO LEBOLE

VILLAGGI MEDIOEVALI SCOMPARSI

La recente scoperta del documento riguardante la distruzione di Ysengarda, se da una parte spinge la ricerca per rintracciare altre fonti archivistiche o archeologiche, che permettano di meglio conoscere le vicende di questa antica fortezza, dall'altra invoglia ad allargare le indagini anche su tanti altri centri abitati, che col tempo scomparvero dalla mappa territoriale biellese. Purtroppo le ricerche tra le antiche carte finora non sono state troppo fruttuose, ma non bisogna mai disperare, perché le sorprese in questo campo possono arrivare quando e dove meno le si aspetta.

Il nostro medioevo è ancora avvolto nel buio, anche perché assai rari sono i documenti anteriori al mille giunti fino a noi. Bisogna seguire altre piste, finora poco sfruttate: le fonti archeologiche, rappresentate da resti di antiche chiese, ridotte sovente ad ammassi di macerie, e i toponimi dei terreni, conservati inalterati per secoli e secoli nei catasti comunali e nel gergo dei nostri contadini. Per Ysengarda, si riscontra ancora nel catasto del 1956 il nome di Sangarda e di strada della Sangarda in una regione, posta parte in pianura e parte sulla baraggia del comune di Candelo, che ci permette di determinare con una certa sicurezza la sua ubicazione. Di diversi villaggi sono rimasti solo i ruderi delle chiese, muti testimoni di un passato, che guerre o pestilenze hanno cercato di far scomparire. Nel Biellese la presenza di una chiesa nel medioevo equivale a quella di un paese, perché in quei tempi non esisteva la *ecclesia campestris et sine cura*, cioè la chiesa campestre, priva di carattere parrocchiale. E quando anche questi resti non esistono più, il Santo titolare ha lasciato sovente il suo nome al terreno (come S. Lorenzo a Pavarano, S. Pellegrino a Puliaco, S. Secondo a Vittimulo, ecc.) a perpetuare la memoria di una chiesa e di un paese inesorabilmente scomparsi.

Sono questi gli elementi che ci permettono di ricostruire la mappa dei paesi biellesi scomparsi. Si tenga presente che la maggior parte di essi si trovava in pianura e nella parte terminale della Serra, lungo le grandi vie di comunicazione. Maggiormente esposti al passaggio degli eserciti e alle invasioni, la loro fine fu sovente provocata da eventi bellici. Altre volte fu causata dalla creazione dei borgofranchi, come a Cavaglià, Magnano, Piverone e Mongrando. Gli abitanti dei piccoli centri dei dintorni, rimasti isolati e indifesi, preferirono abbandonare le proprie case per trasferirsi nei borghi fortificati. In tal modo diversi paesi scomparvero per abbandono da parte degli abitanti. In altri casi si fu costretti, per maggior sicurezza, a spostare il paese in località più sicure, lasciando isolata l'antica chiesa, come a Netro, a Massazza e a Borriana: in questi paesi si costruì, ma solo molti secoli dopo, un'altra chiesa parrocchiale tra le case del nuovo centro abitato. Il villaggio abbandonato diventava una cava per la costruzione dei nuovi centri.

* * *

Si potrebbe ricostruire una mappa cronologica dei paesi scomparsi, seguendo i seguenti avvenimenti in cui furono coinvolti e travolti:

1) Le guerre dei secc. VIII-IX, di cui si ha memoria nella *Vita del B. Pietro Levita,* portarono alla distruzione di Vittimulo e di numerose altre chiese (centri di villaggi), che dopo il Mille compaiono ancora nei documenti, ma prive di ogni giurisdizione parrocchiale.

2) La formazione dei borgofranchi nel sec. XIII determinò l'abbandono di diversi altri piccoli paesi.

3) Le guerre tra Guelfi e Ghibellini all'inizio del sec. XIV furono causa della distruzione di alcuni paesi della piana di Salussola.

4) La distruzione di Ysengarda nel 1404 (c.) ad opera degli Avogadro di Quaregna. In questo tempo (fine del sec. XIV-inizio del sec. XV) numerosi paesi biellesi, come Sandigliano, Occhieppo Superiore, Benna, Mottalciata, Carisio, ecc., furono saccheggiati e bruciati dalle bande di Facino Cane e di altri avventurieri. Gli abitanti di questi paesi riuscirono però a risanare le ferite e a riprendere la propria vita. Nel 1402 Ponderano andò distrutto da un incendio: poté però ricostruire le proprie case e impedire che i suoi abitanti, che in parte l'avevano già abbandonato, potessero maggiormente disperdersi.

5) Le guerre del sec. XVI tra Spagnoli e Francesi, per opera di un altro avventuriero, Ludovico Birago, comandante di soldatesche francesi, rasero al suolo la chiesa di S. Maria del Brianco, ultima testimonianza della presenza di un antico villaggio di origine romana, famoso per il suo mercato e il suo priorato.

Allo spopolamento della pianura si contrappone il popolamento delle vallate. L'alpe stagionale incomincia ad essere abitata tutto l'anno, grazie ai «ronchi», cioè al dissodamento dei terreni incolti, che permettono di ricavare cibo non solo per il bestiame, ma anche per i mandriani. Dall'alpe si passa al cantone, che soprattutto nei secc. XV-XVI-XVII, prepara e realizza la configurazione del Biellese attuale. Ogni cantone viene dotato di oratorio, dedicato ad un Santo, che gode di particolare devozione tra i frazionisti. Diversi di questi oratori diventano poi chiese parrocchiali e successivamente le frazioni si trasformano in comuni autonomi. Si tenga presente che nelle nostre terre la parrocchia precede quasi sempre e prepara la formazione del comune.

* * *

In base a questi elementi riportiamo un elenco dei centri scomparsi, seguendo un ordine geografico e storico. Il primo fu quello di *Vittimulo*, città romana, luogo di smistamento dell'oro delle aurifodine della Bessa, ricordato da autori latini e sede della più antica pieve biellese (seconda metà del sec. IV), sorta sulla memoria del martire S. Secondo. Fu il centro antico più importante della nostra regione, che, come si riscontra nel diploma di Lotario e Ludovico Pio dell'826, diede il nome a tutto il Biellese («... *in pago victimolum*»). Andò distrutto durante le guerre dei secc. VIII-IX, che non risparmiarono neppure le chiese («... *post longam menium et ecclesiarum eversionem*»). La pieve venne trasportata a Cavaglià e col tempo il nome del Santo, S. Secondo, soppiantò quello di Vittimulo.

La fondazione del borgofranco di Cavaglià, nel 1257, determinò l'abbandono di tre villaggi, che gravavano attorno a questo borgo: *Calliano*, *Babilone* e *Piozzano*. Calliano risorse più tardi per opera di alcune famiglie, che si stabilirono in cascinali attorno all'antica chiesa di S. Pietro. Di Babilone si conservò la chiesa, rifatta all'inizio del sec. XVII nelle maestose forme attuali, perché trasformata in piccolo santuario mariano. Di Piozzano è rimasto solo più il toponimo nei catasti.

A Cavaglià l'erezione del borgofranco portò all'abbandono anche dell'antica chiesa plebana di S. Pietro, che era rimasta fuori delle mura.

Sulle colline di Roppolo, verso Salussola, sorgeva *Pavarano*, con la rettoria di S. Lorenzo, ricordata in numerosi documenti. Verso il 1300 si costruì, ad un migliaio di metri di distanza, un ricetto, che portò all'abbandono delle antiche abitazioni e della stessa chiesa. Anche di questo villaggio è rimasto solo il toponimo nei catasti. Ancora sul territorio di Roppolo, poco distante dal lago di Viverone, si trovava il villaggio di *S. Martino al Lago*. Il titolo della chiesa ci porta ai tempi dei Franchi, se non addirittura dei Longobardi. La sua posizione lungo la strada per Ivrea contribuì alla sua fine, quasi sicuramente per opera di qualche esercito, forse insieme alla fortezza di *Castronovo*, che sorgeva sul colle di S. Giacomo, tra Roppolo e Cavaglià. Non doveva già più esistere nel sec. XV, poiché in questo tempo la sua rettoria aveva perso ogni funzionalità parrocchiale e i beni della sua chiesa nel 1469 erano passati alle monache di S. Margherita di Vercelli.

Ai confini col Canavese troviamo quanto rimane del villaggio di *Sugliaco* o *Suglaco*, cioè i resti della sua singolare chiesa romanica, dedicata a S. Pietro. Il nome è rimasto nei catasti di Piverone e la sua morte fu determinata dall'abbandono da parte degli abitanti in seguito all'erezione, nel 1210, del borgofranco di Piverone. Nel sec. XV i beni del beneficio della sua chiesa passarono alla collegiata di S. Stefano di Biella.

Magnano nacque con due centri abitati: uno attorno alla chiesa di S. Secondo e l'altro attorno alla chiesa di S. Maria di Villaveri (il nome indica chiaramente la sua remota antichità: villa veteri = paese antico). L'erezione del borgofranco, nel 1204, determinò l'abbandono dei due abitati, lasciando come testimoni della loro esistenza le due chiese, che, con alterne vicende, sono giunte fino a noi. Il nuovo paese, l'attuale, si sviluppò poi attorno al ricetto, ancora in parte esistente, ma fino all'inizio del sec. XVI i suoi abitanti continuarono a partecipare alle funzioni parrocchiali nella chiesa di S. Secondo, anche se scomoda e distante. Pure questa chiesa si salvò perché nel sec. XVI divenne un piccolo santuario mariano e quella di S. Maria di Villaveri (rovinata durante la seconda guerra mondiale) perché nel sec. XVI fu ampliata e dedicata a S. Grato, per ottenere protezione contro le tempeste.

I villaggi di *Puliaco*, di *Private* e di *Arro*, che sorgevano nella pia-

na di Salussola, furono invece distrutti durante la guerra di Salussola tra Guelfi e Ghibellini nel 1312. Puliaco aveva due centri: uno faceva capo alla chiesa plebana di S. Pellegrino (sec. V) e l'altro a quella di S. Lorenzo. Private si trovava tra la ferrovia e Arro e la sua rettoria era dedicata a S. Giovanni Battista. Di Private è rimasto solo il ricordo nei catasti, mentre di Puliaco si notano ancora i resti delle due chiese. Arro venne invece ricostruito dal sec. XVI in avanti in una località poco distante da quella originale. Abbandonate dagli abitanti, nel 1413 il Vescovo di Vercelli, Matteo Gisalberti, trasportava la sede della pieve dalla distrutta Puliaco nella chiesa di S. Maria di Salussola e riuniva i titolari delle tre rettorie di S. Lorenzo di Puliaco, di S. Giovanni di Private e di S. Maria di Arro in una collegiata di canonici, fondata nella stessa chiesa di Salussola. I parroci sono sempre gli ultimi ad abbandonare i paesi distrutti e la loro partenza sta ad indicare l'abbandono da parte dell'intera popolazione.

A *Mottalciata*, oltre i due centri di S. Vincenzo e di S. Maria, se ne trovava un terzo sulla collina, attorno alla chiesa di S. Giovanni de Monte (diventata poi oratorio di S. Rocco). La fine di questo villaggio può essere stata determinata dalle guerre che nel sec. XIV tormentarono queste località, che portarono persino al cambiamento del nome originario del paese da Montebeluardo in Monte degli Alciati (odierno Mottalciata). In questa stessa epoca potrebbe essere andato distrutto anche il non lontano abitato di *Pratocelso* (che si trovava presso la cascina Faino di Cossato). A testimoniare la sua esistenza è rimasta la piccola chiesa, dedicata a S. Lorenzo, ora trasformata in edificio profano. Uguale sorte toccò al paese di *Torto*, in quel di Lessona, di cui è rimasta la sola chiesa romanica, dedicata a S. Gaudenzio. Può determinare l'epoca della sua distruzione e abbandono, il silenzio nei riguardi di questa chiesa negli elenchi delle chiese vercellesi del sec. XIV. Questo villaggio potrebbe essere andato distrutto con S. Giovanni de Monte e Pratocelso durante le lotte dei Biandrate di Mottalciata contro i Visconti di Milano del 1334. Un documento attesta che costoro, per non cedere i propri diritti, *sassinagia et alios morti tradiderunt ac incenderunt castrum et villam seu domos et sedimina eiusdem de Monte sive Monte Bruardo et in villa Salizzolie, Jnsangarde et Lexone...*

A *Sandigliano*, oltre il centro che faceva capo alla chiesa di S. Ma-

ria, si trovava un altro paese, che nel sec. XIV si reggeva ancora a comune autonomo, *Casaleto* (attuale frazione Casale), di cui si tratterà nell'appendice del presente lavoro. Sul territorio di *Vergnasco* si trovava il villaggio di *S. Pietro* la cui chiesa nel 1298 era già unita a quella di Sandigliano, di cui pure si tratta nell'appendice. Il più antico centro di *Candelo* si sviluppò attorno alla chiesa di S. Maria Maggiore e nel 1300 si trasportò attorno a quella di S. Pietro, da poco edificata. Non molto distante sorgeva l'abitato di *Arbengo* con la chiesa di S. Lorenzo, località che più tardi si fuse con Candelo in un solo comune. Verso la baraggia si trovava *Ysengarda*, di origini longobarde, distrutta, come si è detto, nel 1404.

Altri due centri si trovavano a *Chiavazza*, sempre ubicati accanto a due chiese, quelle di S. Maria e di S. Quirico. Quest'ultimo abitato, che sorgeva sui confini con Vigliano, andò distrutto prima del sec. XIV, perché nel 1300 la chiesa è già qualificata *sine cura et campestris*. È rimasto il nome alla località e i resti della chiesa vennero demoliti solo nella prima metà di questo nostro secolo.

* * *

Altro antichissimo centro abitato era *Blatino* (Riviera S. Cassiano). Numerosi documenti ricordano il suo *castrum* e i suoi feudatari. La sua decadenza iniziò nel 1341, quando gente armata di Biella lo saccheggiò con la vicina Borriana. Nel 1440 la sua chiesa aveva già perso ogni carattere parrocchiale e risultava unita a quella di Zubiena. Più tardi ritornò in vita col nome di Riviera S. Cassiano. I saccheggi da parte di gente armata di Biella nel 1341 non portarono invece alla distruzione di *Borriana*, ma lo spopolamento del suo centro abitato, che si trovava attorno alla chiesa e al castello, lungo la sponda sinistra del torrente Oremo. Nella seconda metà del '700, quando si trattò di ricostruire la chiesa parrocchiale, si dovette scegliere un'altra località, assai distante da quella antica, tra le case del nuovo paese. La vecchia chiesa era rimasta isolata ed era diventata scomoda per la popolazione.

A *Occhieppo Inferiore*, oltre il centro attuale, se ne trovava un secondo accanto alla chiesa di S. Clemente. Si ignora l'epoca della sua distruzione o dell'abbandono da parte dei suoi abitanti. Anche in questa località è rimasta la chiesa, ricostruita nelle forme attuali alla fine del sec. XVI per conservare una devozione popolare ad un'immagine

della Madonna venerata sotto il titolo della Madonna del Mondoni.

Rarissimi sono i casi di villaggi scomparsi nelle vallate. L'*alta valle del Cervo* si affaccia al secondo millennio con due rettorie, equivalenti a due centri abitati, dette di *S. Maria di Pediclosso,* che la tradizione, non infondata, vuole la più antica chiesa della valle, e di *S. Martino a Campiglia.* Ma ben presto queste due rettorie vengono declassate a semplici oratori, indice della scomparsa dei fedeli e tutti i villaggi dell'alta valle, allora assai poco popolati, vengono uniti alla parrocchia di S. Lorenzo di Andorno. Pediclosso come centro abitato non risorgerà più e la sua chiesa si conserverà fino ai giorni nostri, grazie ad una immagine prodigiosa della Madonna, che la trasformò in santuario mariano. Campiglia invece nel sec. XVI otterrà di nuovo i diritti parrocchiali e poi il comune autonomo e diventerà madre di numerose altre parrocchie (in buona parte diventate poi anche comuni), sorte in seguito al progressivo popolamento della valle.

Nella *Valsessera* si riscontra solo lo spostamento dell'abitato di *Coggiola* dalla chiesa di S. Maria (ora sul territorio di Pray) a quella, situata più a monte, di S. Giorgio. Questo spostamento coincide con le distruzioni dei tempi di fra Dolcino, all'inizio del sec. XIV. Nel medioevo *Cossato* era formato da diversi piccoli villaggi, oltre il centro principale, in cui si trovava la pieve di S. Maria. Questi villaggi avevano la loro chiesa-rettoria, dedicata rispettivamente a *S. Pietro (Chiesa)*, a *S. Ippolito (Broglio)*, a *S. Margherita (Margherita)* e a *S. Anastasia (Spinei).* Per il fatto che tutte queste chiese nei secc. XIV-XV erano già ridotte a semplici oratori, si deve pensare che gli abitati, di cui facevano parte, fossero già scomparsi, anche se nei secoli successivi ritornarono a ripopolarsi.

La stessa situazione si trova a *Biella*, centro di sicura origine romana e sede della seconda pieve (sec. V) del Biellese. Attorno al suo *castrum*, si stendeva una vasta zona pianeggiante, popolata da piccoli villaggi, che assai prima del Mille ebbero la loro chiesa-rettoria. Alcuni di questi abitati sono di origine sicuramente romana, come lasciano supporre diversi ritrovamenti archeologici, ma i Santi delle loro chiese soppiantarono il nome originale pagano, tanto che erano conosciuti come villaggi e chiese di *S. Maurizio*, di *S. Eusebio*, di *S. Pietro*, di *S. Paolo*, di *S. Michele* e di *S. Cassiano*. Gli stessi abitanti si qualificavano con cognome toponimico: *de S. Eusebio*, *de S. Cassiano*... Nella pianura

del *Vernato* si trovano altri tre centri, facenti capo alle chiese di *S. Biagio*, di *S. Agata* e di *S. Maria di Campagnate*. Intorno o appena dopo il Mille i villaggi della cintura di Biella scomparvero e i benefici delle loro chiese furono uniti alla collegiata di S. Stefano. Scomparve anche l'abitato di S. Biagio, tanto che fino al sec. XVI funzionò da parrocchia la chiesa di S. Agata, per risorgere poi dopo il concilio di Trento, quando riottenne i diritti parrocchiali. La stessa fine seguirono l'abitato e la chiesa di Campagnate.

Ricompensò la perdita di tutti questi villaggi la fondazione del *Piazzo*, avvenuta nel 1160 per opera del Vescovo Uguccione. Il Piazzo è l'unico borgo dell'intero Biellese di cui si conosca la data e l'atto di fondazione. Al Piazzo il Vescovo trasportò il suo castello, che anteriormente si trovava nel *castrum*, trovarono sede gli uffici civili, il comune e buona parte della nobiltà di Biella. Non si spostò il centro religioso, cioè la pieve di S. Stefano con la collegiata dei canonici, che si trovava nel *claustrum S. Stephani*. Biella ebbe quindi due centri: quello civile al Piazzo e quello religioso al Piano. E dobbiamo essere grati al capitolo di S. Stefano per questo rifiuto di spostarsi al Piazzo e la tenacia nel voler rimanere nell'antica sede, perché io sono convinto che se anche i canonici si fossero trasportati sulla collina (luogo più sicuro e maggiormente difendibile) la Biella romana e medioevale sarebbe stata completamente abbandonata e sarebbe caduta in rovina.

* * *

Da tutti questi dati possiamo concludere affermando che in questo nostro millennio il Biellese ha mutato più volte fisionomia, perdendo non pochi centri abitati, perdita controbilanciata dal popolamento delle vallate, che portò alla formazione di altri paesi. Si spopola la pianura e si popola la montagna. I centri più importanti divenuti borgofranchi, aumentano di popolazione a scapito dei piccoli villaggi viciniori. Le guerre distruggono e più nessuno pensa a ricostruire, perché ormai le popolazioni sono emigrate in altri paesi più sicuri. Intorno a qualche centro scomparso nascono persino delle leggende, come quella che vuole l'abitato di S. Martino al Lago sommerso dalle acque del lago di Viverone. Gli archivi hanno conservato poche memorie sulla loro esistenza e sulla loro distruzione o abbandono, troppo esigue e incomplete per la ricostruzione di avvenimenti così lontani nel tempo.

Da questa breve carrellata appare chiaro come la storia religiosa del nostro passato non va mai disgiunta da quella civile e viceversa. L'una aiuta l'altra, l'una completa l'altra, perché chiesa e comune hanno camminato per tanti secoli insieme, a braccetto, come marito e moglie, vivendo e scrivendo insieme le proprie vicende, liete e tristi. La storia del Biellese è una storia con la «s» minuscola, perché fatta di piccoli avvenimenti, che raramente passarono i confini del suo territorio, ma per noi è una grande storia, perché è la storia della nostra gente, della nostra casa. Chi pretendesse di trovare nel Biellese i bronzi di Riace o la tomba di Giulio Cesare è un pazzo, che non conosce la propria terra.

Questa mappa di distruzioni, che abbiamo formato, vuole essere un invito a quanti amano e studiano la nostra terra a voler approfondire studi e ricerche al fine di portare nuovi contributi alla ricostruzione della storia di questi nostri paesi scomparsi. E come si è stati fortunati nella scoperta dell'atto di morte di Ysengarda, così mi auguro che la dea bendata aiuti gli studiosi in altri simili importanti ritrovamenti, sia archivistici che archeologici, coi quali poter ricomporre le piccole tessere che formano il grande mosaico della storia del nostro passato.

Aggiunta

Tutte le notizie che compongono questo studio sono desunte dall'opera del sottoscritto *Storia della Chiesa Biellese* (Biella, 1971-1990), di cui sono già stati pubblicati dodici volumi. Per questo non l'abbiamo corredato di note.

In questi ultimi tempi ho potuto localizzare due altri centri biellesi scomparsi, *Casaleto*, sul territorio di Sandigliano, e *S. Pietro*, su quello di Vergnasco. Restano ancora due da identificare e poi la mappa del Biellese medioevale è completa. Credo di far opera utile riportare, come aggiunta, i dati riguardanti queste recenti scoperte.

Per quanto riguarda *Casaleto* si hanno documenti che risalgono al 1150, riguardanti il consegnamento di terre da parte di Alberto de Albergo di Sandigliano, situate in questa località: *Ad Casaletum closum... - Le* (sic) *de Casaleto a Cogna campum - ... coherent illi de Cogna et le* (sic) *de Casaleto - Desuper Casaletum pratum I. coheret Nicollinus Bosus et le* (sic) *de Casaleto...* (Arch. Civ. Biella). L'Archivio

Capitolare di Biella conserva alcuni documenti riguardanti l'abitato e la famiglia de Prato di Casaleto. Una pergamena, senza data, che si ritiene del sec. XI, contenente una nota di censi e di fitti, probabilmente dovuti al capitolo di S. Stefano, colloca Casaleto accanto a Sandigliano e Ponderano come località a se stante. Il 24 giugno 1212 si nominano Nicola Divite e Giulio de Girardi *de Casaleto*. L'8 maggio 1216 Giulio fu Uberto de Prato di Casaleto e suo fratello Gualdo consegnano le terre che tengono dal capitolo di S. Stefano, esistenti a Sandigliano e a Casaleto, tra cui *duas partes unius sediminis jn casaleto*. In questo documento Casaleto figura come località distinta da Sandigliano. Il 23 gennaio 1226 Sibilia, moglie del fu Girardo de Prato di Casaleto, rilascia quittanza a Giulio di Casaleto per sé e per i figli di quanto poteva pretendere per ragione di dote: nell'atto la nostra località è detta *Casaleto di Sandigliano* (... *Sibilia uxor quondam girardi de prato de cassaleto de sandiliano*...).

La famiglia de Prato di Casaleto figura ancora in diversi documenti del 1231 e del 1232 dell'Archivio Capitolare, un Andrea de Casaleto *de loco Sandiliani* è nominato in una pergamena del 1227 dell'Archivio Torrione, in un'altra dell'Arch. Civico di Biella del 1232 e in una terza del 1250 dell'Archivio Capitolare.

Quest'abitato va identificato con l'attuale «Casale», attuale centro abitato di Sandigliano. Nel sec. XIV si reggeva ancora a comune autonomo, distinto da quello di Sandigliano. Lo si ricava dal *Libellus feudorum Ecclesie Vercellensis*, redatto probabilmente dal Vescovo Emanuele Fieschi (1343-1348), dove si legge: CASALETUM. *Comune Caleti de fodro libr. V. Item de ficto sol. XXXIIJ. den. IIIJ. Item caponos IJ.* Inoltre in un consegnamento dei beni della parrocchia di Sandigliano del 1466 sono elencati diversi terreni siti *ubi dicitur ad clausum cassaleti - ubi dicitur in cassaleto - sedimen unum ubi dicitur ad cassaletum*. Sono gli ultimi documenti che si riferiscono a questo paese e a questa località, scomparsa in questo secolo per motivi che restano ancora ignoti.

Nell'elenco delle chiese della diocesi di Vercelli del 1298 si parla di una chiesa dedicata a *S. Pietro*, unita a quella di S. Maria di Sandigliano. Lo stesso si riscontra in quello del 1440: *Ecclesia Sandiliani cum ecclesia S. Petri et cum capellanis*. Quest'unione ha sempre fatto pensare alla presenza di un altro centro abitato sul territorio dell'at-

tuale comune di Sandigliano, sorto attorno alla chiesa di S. Pietro, poiché nel medioevo non esisteva la *ecclesia campestris et sine cura* e quando si trova una *ecclesia*, si tratta sempre di un'antica rettoria, cioè parrocchia. L'unione dei beni di una chiesa ad un'altra avveniva generalmente quando il paese era abbandonato dagli abitanti. Dopo lunghe e laboriose ricerche, siamo riusciti ad ubicare questa rettoria, non sul territorio di Sandigliano, ma su quello di Vergnasco, in una località ancor oggi chiamata «San Pietro», lungo l'antica strada che portava a Sandigliano. Da alcuni documenti dell'Archivio Morra di Sandigliano risulta che i terreni, che nel sec. XIV i nobili Sandigliano possedevano *ad Sanctum Petrum*, si trovavano *super territorio Vergnasci*. Nella divisione tra i fratelli Simone e Giovanni del fu Filippo di Sandigliano del 1333 si parla di *pecia una plantata... ubi dicitur ad Sanctum Petrum*, confinante a sera con la chiesa e a monte con una roggia. In altro documento del 20 gennaio 1347 sono riportati diversi terreni dei Sandigliano, esistenti nella regione S. Pietro, tutti sul territorio di Vergnasco.

Si accenna alla regione S. Pietro anche in un Inventario della parrocchia di Vergnasco del 1442, che ricorda un terreno situato *super finibus loco ubi dicitur ad sanctum petrum*. La chiesa non venne mai demolita. Col tempo fu però declassata a semplice oratorio, ricordato nelle Visite Pastorali dal sec. XVI al sec. XIX. Scomparve nella prima metà del secolo scorso e la tradizione popolare ha conservato la memoria della sua esistenza e quella del suo villaggio nella località ancor oggi chiamata nei catasti «S. Pietro» e in una fontana che continua a chiamarsi «fontana di S. Pietro», sui confini di Vergnasco verso Sandigliano.

Ancora una volta la storia e il titolo di una chiesa ci hanno permesso di scoprire un antico villaggio, di cui non conosciamo neppure il nome civile, che probabilmente, per la sua posizione, dovette andar distrutto durante qualche guerra. Privo di abitanti, nel 1298 la sua chiesa era già unita a quella di Sandigliano. L'unione a questa rettoria, invece che a quella più vicina di Vergnasco, non presenta difficoltà se si tien conto che a quei tempi non esistevano ancora i comuni e le divisioni territoriali odierne. Ogni villaggio, anche se piccolo e ubicato a pochissima distanza da un altro, formava una comunità indipendente e la chiesa e il castello erano i due poli su cui ruotava tutta la vita e la

storia della sua gente. Era il Vescovo e non l'autorità civile che determinava l'unione di un beneficio parrocchiale ad un altro. L'antica rettoria di S. Pietro fu unita a quella di Sandigliano perché faceva parte del distretto plebano di Biella, mentre quella, anche se più vicina, di Vergnasco apparteneva a quello di S. Pellegrino di Puliaco. Allo stato attuale delle ricerche, possiamo quindi affermare che la chiesa di S. Pietro, anche se unita a quella di S. Maria di Sandigliano, non va cercata in un villaggio un tempo esistente sul territorio di quest'ultimo paese, ma appena oltre i confini, sul territorio di Vergnasco. Saremmo anche tentati di supporre che la scomparsa della borgata di S. Pietro abbia determinato più tardi l'erezione della frazione Boscazzo, sorta poco dopo a non molta distanza, sulla stessa strada.

COSTANZA ROGGERO BARDELLI

ARCHITETTURA E TERRITORIO NELL'ARCHIVIO FERRERO FIESCHI DI MASSERANO

In una breve memoria datata 15 novembre 1895, posta a premessa del fascicolo manoscritto dell'*Inventario [...]* generale delle carte che costituivano l'archivio privato della nobile famiglia dei principi Ferrero Fieschi di Masserano – dal 1833 ormai estinta –, l'archivista Prospero Succio forniva alcune essenziali indicazioni per la comprensione dei criteri di ordinamento da lui adottati e delineava un quadro complessivo sulla consistenza del *corpus* documentario, tuttora conservato presso l'Archivio di Stato di Torino [1].

Rivolgendosi agli «... indagatori di Storia Patria che vorranno servirsi di questa mia opera» [2] il Succio, nel ricordare che l'incarico di redigere tale *Inventario* gli era stato affidato dal conte Filippo Saraceno «... uno de' miei precettori nella scienza paleografica» [3] che tosto era morto privandolo della sua preziosa e collaborativa opera di consulenza, precisava di aver adempiuto al proprio compito «... per disposizione ed a spese dell'Ill.ma Signora Marchesa Enrichetta Rafelix di St. Sauveur residente a Parigi, coerede delle sostanze degli Ill.mi Principi di Masserano, l'ultimo dei quali fu Ludovico morto senza prole nel 1833» [4].

[1] L'Archivio privato Ferrero Fieschi di Masserano (d'ora in poi "Archivio Masserano"), conservato presso la Sezione di Corte dell'Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi A.S.T.) consta di centotrentotto cartelle – suddivise in trenta capi – e di un'Appendice (in cartella unica) che raccoglie le « Carte della nobile famiglia Arborio Gattinara ».

[2] Nota introduttiva al volume manoscritto dell'*Inventario delle Carte esistenti nell'Archivio degli Eccell.mi Principi di Masserano Ferrero Fiesco compilato da Prospero Succio 1381-1880*, in data « Torino 15 novembre 1895 » (A.S.T., Corte, "Inventari", n. 143). Citazione da p. 1 r.

[3] Ivi.

[4] *Ibidem*, p. 1 v. Nello stesso anno 1895 Prospero Succio, incaricato anche dell'ordinamento dell'Archivio privato Fontanella di Baldissero, firmò il volume manoscritto dell'*Inventario delle Carte esistenti nell'Archivio della Nobile Famiglia Fontanella di Baldissero compilato da Prospero Succio* (A.S.T., Corte, "Inventari", n. 144).

Nella sua relazione il Succio precisava inoltre di non aver sempre potuto rispettare l'ordine cronologico delle carte – criterio metodologicamente considerato come «cosa tanto necessaria anzi dovuta» [5] –, giacché esistevano precedenti classificazioni e numerazioni ch'egli non ritenne opportuno variare. Diversi inventari erano stati infatti compilati in periodi antecedenti, tra cui dovevano essere menzionati quello eseguito da «... cotale Sig. Lucca, agente del Principe di Masserano a Gaglianico in data 8 maggio 1753, altro nel 1810, ed altro ultimamente in data 25 maggio 1833» [6]. Prima del 1753 non esisteva un archivio ordinato e, a tale proposito, egli riferiva quanto contenuto in un biglietto conservato tra i documenti Masserano, sottolineandone l'importanza non solo ai fini della classificazione, quanto per chiarire l'ambito cronologico della stessa consistenza del fondo documentario pervenuto. Tale notazione specificava che «... le Carte di Casa Masserano furono abbruciate per il fulmine a Crevacuore nel 1628. Erano in quattro Bauli di Pergamani, altre Scritture portate da Milano e Parma» [7]. La restante documentazione risultava infine organizzata in molteplici serie di atti raccolti con riferimento geografico ai diversi luoghi (Crevacuore, Gaglianico, Biella, Asti, Torino ...), in stato – nelle parole del Succio – di grave «disordine», anche perché nel primo Ottocento l'archivio era stato trasferito da Torino a Gaglianico, e quindi nuovamente a Torino.

Era stata soprattutto la controversia giudiziaria apertasi alla morte di Carlo Ludovico Ferrero Fieschi (avvenuta a Parigi il 6 marzo 1833), privo di eredi diretti, in merito all'assegnazione del titolo e dei privilegi connessi, a richiedere la consultazione insistita delle carte del casato e a decidere in seguito – con ogni probabilità – la necessità di sistematizzare l'ingente *corpus* documentale che riguardava non solo il ramo principale della famiglia, ma anche i rami collaterali (tra cui i Ferrero della Viola), e i coeredi marchesi Ferrero della Marmora. A questi, per legato testamentario [8], era stato lasciato il castello di Masse-

[5] *Ibidem*, p. 1 r.

[6] *Ibidem*, p. 1 v.

[7] Ivi.

[8] Il testamento del 28 settembre 1831 di Carlo Ludovico Ferrero Fieschi (morto a Parigi il 6 marzo 1833), riportato anche nel *Sommario nella causa vertente tra l'Ill.mo Sign. Marchese Carlo Emanuele Ferrero della Marmora ... contro l'Ill. Sign. Marchesa Carlotta Rafelis di Saint Sauveur*, Torino 1834, pp. 49 sgg., è anche parzialmente pub-

rano, con le sue pertinenze di giardino e di coltivi, dotato di tutto l'arredo mobile, ivi compresi i quadri, nonché la casa di Biella, nella «... città alta, anch'essa con mobili ed arredi, con la preghiera di non demolire la torre» [9]. Il castello di Gaglianico invece divenne allora proprietà della nipote Caterina contessa di Baldissero, figlia della marchesa Carlotta di Saint Sauveur che ottenne, oltre all'usufrutto dei beni e castello di Gaglianico, anche la casa in Torino, detta «*Bonne Femme*».

È sufficiente ripercorrere con attenzione l'*Indice delle Cartelle e delle Carte contenutosi per Capi ed Articoli* [10] che costituiscono l'archivio privato Ferrero Fieschi di Masserano (fonti da correlare, in ogni caso, ai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Biella e di Vercelli, nonché presso l'Archivio di Stato di Torino in altre sezioni, oltre che negli Archivi Comunali delle diverse località), per comprendere l'importanza che questo fondo riveste rispetto ad ambiti assai diversificati di ricerca.

All'interno del rigoroso ordinamento ottocentesco «per materie» – che si integra, come accennato, alla precedente classificazione «per località» – si possono individuare con chiarezza fonti inerenti il filone di ricerca più strettamente interrelato alla storia politica e dinastica della famiglia, espresse da voci inventariali, quali «Investiture, Bolle, Concessioni, Contratti e Convenzioni con Casa Savoia» (cartelle 1-12), «Feudi. Investiture e scritture diverse», con riferimento ai luoghi di Benna, Borriana, Candelo, Gaglianico, Roasio, Sandigliano (cartelle 13-19), «Atti politici» (cartelle 93-113), «Instromenti e titoli antichi» (cartelle 114-115).

Altro settore è quello rappresentato dalle voci «Testamenti», «Genealogie», «Matrimoni» e «Doti» (cartelle 20-23), in cui risultano, ad esempio, anche i legami di parentela acquisiti dal casato nel Sei-Settecento con le più importanti famiglie dell'aristocrazia del Piemonte. Vale ricordare, a titolo esemplificativo, la serie degli atti relativi (1618) ad Isabella di Savoia di Grillet, signora di Racconigi, a Giovanna Gat-

blicato in: Barale, 1966, 1987 II ed. consultata, pp. 650 sgg. A detto volume si rimanda come ad essenziale riferimento storico-bibliografico.

[9] Dal testamento citato del 1833, pubblicato anche in Barale, 1966, 1987, p. 650.

[10] Cfr.: *Indice delle Cartelle e delle Carte contenutosi per Capi ed Articoli* in «*Inventario delle Carte esistenti nell'Archivio degli Eccell.mi Principi di Masserano* ...», cit., pp. I-VII.

tinara Arborio marchesa di Pianezza (1646), a Paola Vittoria Sforza Avogadro di Zubiena (1691).

Un ulteriore nucleo documentario importante, anche per i riscontri con l'architettura religiosa, è quello che riguarda i privilegi di tipo ecclesiastico, relativo al patronato della Collegiata di Masserano, con le «Bolle di fondazione» e «Nomine dei Canonicati» (cartelle 24-26); alle chiese «Parrocchiali di Patronato della Casa» (cartelle 24-26), nei luoghi di Gaglianico, Benna, Boriana, Romagnasco, Brusnengo e Caprile. Tra i «Benefici semplici, Cappelle e Patronati» (cartelle 30-31) sono annoverate le chiese della Beata Vergine della Fontana vicino al borgo di Crevacuore, oltre alla Collegiata di Masserano ed alle Parrocchiali di Crevacuore e di Gaglianico, anche la cappella della Beata Vergine e di San Leone nella Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma o il patronato del Monastero di San Sebastiano in Biella.

Un settore diverso ancora è dato dalla raccolta degli «Atti civili e prodotti relativi» connessi anche alle vicende giudiziarie (cartelle 69-90), ivi compresi quelli riguardanti la questione della «Successione Masserano, apertasi nel 1833» (cartelle 130-132). Così come esistono nuclei documentari in certo modo isolati, come quello che riguarda il «Collegio di Bologna Ferrero della Viola» (cartella 91) e le «Scritture sui beni di Poirino, Villanova e la famiglia Avogadro» (cartelle 128-129), oppure quelli inerenti l'esercizio dei diritti, come attestano le «Scritture sui Tribunali di giurisdizione» (cartella 92) o sulle «Miniere, Minerali, Zecca e Sale» (cartella 66).

Più strettamente connessi alla storia dell'architettura e del territorio, con diretto riferimento all'area geografica del Biellese, sono alcuni settori documentari, oltre quello già citato degli edifici religiosi. Si tratta prevalentemente di fonti relative alle proprietà terriere acquisite nel tempo dai Ferrero Fieschi – e quindi dai Ferrero della Marmora –, nonché ai diritti esercitati sui corsi d'acqua, anche in rapporto all'assetto agricolo-produttivo dei luoghi. A questo si aggiunge la documentazione che afferisce direttamente ai beni immobiliari o complessi edilizi di proprietà della famiglia.

Qui si appunta in particolare il nostro interesse, in adesione ad un filone di ricerca da tempo consolidato che vede nello studio degli archivi privati la preziosa testimonianza dei criteri con cui la grande aristocrazia gestì, dalla fine del Seicento e in forme più legate alla rendita

fondiaria nel secondo Settecento, il proprio patrimonio terriero ed immobiliare, in adesione anche ai presupposti del riformismo economico di tipo imprenditoriale, promosso dalla politica di Vittorio Amedeo II di Savoia.

Secondo quanto si è potuto verificare in studi coordinati [11] condotti su alcuni archivi privati di importanti famiglie nobiliari del Piemonte sabaudo – quali ad esempio i conti Carron di San Tommaso [12], i marchesi Turinetti di Priero e di Pertengo, i conti Provana di Druento e i marchesi Falletti di Barolo –, anche nel caso dei Ferrero Fieschi di Masserano si riconoscono alcune linee di tendenza prevalenti nella complessiva gestione dei beni dinastici.

Una copiosa documentazione che dalla scala regionale e territoriale si focalizza talora anche sulla dimensione edilizia puntiforme e diffusa sull'intera area piemontese, ed oltre, dei complessi architettonici già di proprietà del casato, è raccolta sotto voci diverse nell'ordinamento archivistico ottocentesco.

Alla «radiografia» del territorio produttivo – in particolare delle zone del Biellese – rimanda la semplice dizione di «Acque» (cartelle 36-42), in cui sono confluite tutte le carte che riguardano ogni questione inerente gli aspetti giuridico-istituzionali dei diritti sui corsi d'acqua, come pure il complesso delle opere di tipo strutturale e costruttivo progettate per la «Roggia Marchesa», che si dirama dal fiume Cervo nei pressi di Candelo. La voce «Molini, piste edifici» (cartella 58) rimanda invece ai fabbricati produttivi presenti nei luoghi di Benna, Borriana, Gaglianico e Crevacuore.

Tutta la documentazione che ha per oggetto l'ampio settore della architettura, sul livello edilizio dei fabbricati posseduti – che riflettono nel loro insieme una casistica «tipologica» e funzionale assai diversificata, pur entro una medesima sezione storica compresa nell'arco di oltre un secolo –, è individuabile in voci inventariali per lo più generiche, quali «Affari diversi» (cartelle 43-48), in cui si conservano atti relativi, ad esempio, ad edifici del centro antico di Biella, case «da reddito» in

[11] Si rimanda ad alcune recenti tesi di laurea discusse presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, cattedra di « Storia della città e del territorio » (relatore prof. Vera Comoli Mandracci, correlatore dott. Costanza Roggero Bardelli). In particolare cfr.: ROGGERO, 1988-1989 e FOCO, 1989-1990.

[12] COMOLI MANDRACCI - ROGGERO BARDELLI, 1979, pp. 9-23.

Torino, cascine a Caselle e Castelnuovo d'Asti, o agli affitti delle case in Roma (cartella 49).

Se ulteriori riscontri, soprattutto a proposito delle delimitazioni di proprietà, possono derivare dalla consultazione dei già citati documenti raccolti sotto il titolo di «Atti civili o prodotti relativi», un riferimento basilare in campo architettonico e territoriale è dato dal settore dei «Testimoniali di Stato. Consegne. Note de' beni e redditi» (cartelle 54-57). La breve nota dell'archivista, a margine dell'*Indice* generale, in cui sta scritto: «... Si omette di dettagliare le carte contenute ... non essendovi cosa utile» [13] può forse trarre in inganno.

Le attente descrizioni dello stato di fatto dei beni, periodicamente redatte per incarico della committenza, si configurano infatti come fonte primaria – ed oggettiva – di conoscenza nell'ambito della ricerca storica, anche se al momento della successione ereditaria Ferrero Fieschi o dello stesso ordinamento archivistico voluto dalla marchesa di Saint Sauveur i detti «Testimoniali di Stato» potevano non rivestire particolare interesse in senso legale, come pure nella gestione diretta delle proprietà.

A conclusione di queste brevi note, che intendono principalmente riproporre quasi per «suggestioni» l'attenzione all'archivio privato dei Ferrero Fieschi come ad ambito privilegiato di ricerca, anche nel campo della storia dell'architettura e del territorio del Piemonte – e non solo del Biellese –, vale ancora menzionare la considerevole consistenza della raccolta dei disegni e delle carte che sono conservate sotto la dicitura complessiva di «Tipi» (cartella 138).

Sfogliare in sequenza il copioso materiale iconografico, riunito come «categoria» archivistica, senza un preciso ordine interno, consente di verificare come, dal primo Settecento – e in forme sempre più definite e puntuali nella seconda metà del secolo –, fosse avvertita anche l'esigenza di restituire graficamente l'oggettiva consistenza dei possedimenti, fino a visualizzare in mappa i diritti che la proprietà poteva esercitare. L'obiettivo era quello di operare (ed è la fase cronologicamente successiva individuabile in questo settore cartografico), interventi diretti sul territorio o sui singoli complessi edilizi, onde provvedere al loro miglioramento ed alla loro riqualificazione sia in senso pro-

[13] Cfr.: *Indice delle Cartelle e delle Carte* ..., cit., p. IV.

duttivo, sia in funzione del reddito derivante dalla cessione in affitto.

Si evidenzia con immediatezza, proprio nel *corpus* disomogeneo dei disegni, quel filo sottile che – come accennato – accomuna l'atteggiamento della grande aristocrazia nei confronti dei possedimenti terrieri e fondiari. Risulta innanzitutto che vivo si mantenne – tra Sei e Settecento, e nel periodo della prima Restaurazione – l'interesse per le sedi dinastiche e feudali – i «castelli» – interessati talora da processi di rifunzionalizzazione in senso aulico e residenziale.

Al castello di Masserano si riferiscono, in particolare, disegni di epoca diversa. Il più antico [14], privo di indicazione di data e di autore, pare ascrivibile al secondo Seicento, ossia ad una fase successiva alla ricostruzione promossa da Paolo Besso Ferrero Fieschi, dopo i gravi danni subiti dall'edificio durante la rivolta popolare del 1624 [15]. Intervento iniziato nel 1632 e conclusosi nel 1634, come attestava l'antica iscrizione (ora scomparsa) posta sullo scalone [16].

Il progetto – non realizzato – per la creazione di un «nuovo palazzo», integrato alla struttura preesistente, potrebbe ragionevolmente collocarsi, in assenza di ulteriori dati, nel periodo segnato dal matrimonio (2 agosto 1660) tra Francesco Ludovico Ferrero Fieschi con Cristina Francesca Simiana di Pianezza, vedova di Ludovico Valperga di Masino. Anni in cui (fino al 1667) è stata ancora di recente confermata la cronologia della campagna decorativa [17] negli appartamenti nobili ad opera delle maestranze lombarde, ora riferita da Giovanni Ro-

[14] [*Pianta del castello di Masserano, con progetto di ampliamento*], disegno acquarellato in rosa e giallo, privo d'indicazione di titolo, d'autore e di data [attr., seconda metà secolo XVII], scala di trabucchi 20 = cm 13,7 (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 2, n. 14), da confrontare con il rilievo planimetrico dell'edificio già ampliamente analizzato in De Bernardi Ferrero, 1958-1959, pp. 123-137 e fig. 107.

[15] Barale, 1966, 1987, pp. 367 sgg.

[16] Tale il testo dell'iscrizione – non più esistente – posta nello scalone e pubblicata da De Bernardi Ferrero, 1958-1959, p. 136 e da Barale, 1966, 1987, p. 368: « *PAULUS BESSUS FERRERIUS FLISCUS / PRINCEPS MESSERANI MARCHIO CREVACORII / LAUVANIAE COMES / DOMUM HANC FUNDITUS DIRUTAM CONSTRUXIT / ANNO 1634 / AETATIS SUAE 25 / PRINCIPATUS VERO ANNO SEXTO* ».

[17] L'inventario manoscritto delle pitture, del 1766, con la *Descrizione dei quadri del castello di Masserano*, conservato alla Biblioteca Reale di Torino (Ms. *Storia Patria*, 295), fu pubblicato in Claretta, 1893, pp. 198-201 e ancora in De Bernardi Ferrero, 1958-1959, pp. 126-129, cui si rimanda anche per la discussione sulle attribuzioni, oltre che a Debiaggi, 1963, pagine non numerate. Sul problema decorativo, essenziale è la recente sintesi critica di Romano, 1988, pp. 361 sgg.

mano all'attività ed alla bottega di Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone [18].

L'ipotesi progettuale aderiva ai principi compositivi seicenteschi nella ricerca di nuove soluzioni per il fabbricato ed i giardini, secondo le ragioni dettate dall'applicazione di un modello tendente alla disposizione simmetrica degli spazi.

L'impianto architettonico «a nastro» della struttura preesistente, definito – a livello planimetrico – secondo un andamento «a linea spezzata» segnato dalla posizione della scala incardinata al centro delle due maniche principali, era superato dall'ipotesi di creare *ex novo* un corpo di fabbrica. Tale palazzo aulico, collocato a mezzo tra una grande corte rettangolare ed un nuovo giardino terrazzato previsto sulla testata di levante della proprietà, risultava caratterizzato dalla presenza di un vasto atrio «passante» di collegamento con gli spazi esterni. Il cortile d'onore era pensato come il fulcro compositivo del complesso, elemento di tramite tra la nuova residenza e il lungo giardino esistente, disposto in senso longitudinale e conforme all'andamento della manica dell'antico fabbricato. Evidente, nella ridefinizione formale e strutturale del complesso, il tentativo di tendere ad una globale geometrizzazione d'insieme, sostenuta da una inedita assialità trasversale, che superava la matrice derivante dall'originario impianto fortificato.

Il condizionamento dato dall'orografia del luogo, culminante nel sito più elevato con la struttura difensiva della Rocca – ora demolita – era stata la ragione del persistere di un disegno d'impianto dell'edificio in forme aderenti alla situazione del terreno. Detto carattere si era peraltro mantenuto anche nel più remoto intervento di sistemazione del complesso, promosso alla fine del Cinquecento dalla marchesa Claudia di Savoia, seconda moglie di Besso Ferrero Fieschi (morto nel 1584), che per il figlio Francesco Filiberto decise la realizzazione di un «novo palazzo a' quale presto daremo principio di far in questo castello» [19]. Tale rapporto tra il disegno architettonico del complesso e l'assetto orografico del luogo è chiaramente leggibile ancora in due disegni planimetrici del 1834, eseguiti dall'architetto Pietro Ballocco [20].

[18] Cfr. ROMANO, 1988, pp. 361 sgg.

[19] « Scrittura » di Francesco Filiberto Ferrero Fieschi del 4 marzo 1597, pubblicata in: BARALE, 1966, 1987, p. 248.

[20] *Piano del Castello di Masserano, colle sue Adjacenze*, con (in alto nel disegno):

Il castello di Gaglianico è documentato invece da un rilevamento di tipo catastale vidimato nel 1847 dall'architetto «civile ed idraulico» G. M. Gallinate [21], ma eseguito in anni precedenti (1840) dall'architetto G. Maggia. Al medesimo complesso si riferisce anche un interessante progetto settecentesco, con la proposta per la realizzazione di una nuova strada di collegamento aulico e diretto con la chiesa Parrocchiale del borgo, firmata (1741) dall'architetto Giovanni Stefano Pistono [22]. Nel disegno viene affrontata una tematica propria del pieno Settecento (vale, ad esempio, il confronto con la discussione aperta dell'architetto Birago di Borgaro per il borgo di Agliè), ossia il problema della razionalizzazione geometrica dei percorsi bipolari nei centri urbani anche minori.

Nel caso di Gaglianico si prevedeva, nel rimando allo stesso titolo del disegno, la destrutturazione funzionale della strada centrale del borgo, giudicata «... molto tortuosa, fangosa ed angusta», e la crea-

Veduta prospettica del Castello e sue adjacenze dalla parte di levante, sottoscritto dall'architetto Pietro Ballocco, in « Nusnengo, li 3 gennaio 1834 »; disegno acquarellato in nero, verde, seppia e rosa, scala di trabucchi 30 = cm 12,2. Sulla stessa tavola sono riportate ampie note esplicative sotto il titolo di « Osservazioni » (in alto a destra) e di « Indice » (in basso a sinistra) (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 9). A questo è allegato un secondo disegno analogo eseguito « Per copia conforme » dallo stesso architetto, in data « Marzo 1834 ». Entrambe sono da collegare alla tavola del *Piano regolare del Castello di Masserano, spettante all'Ill.mo Sig.r Marchese Don Carlo Ferrero della Marmora. Estratto dalla Mappa Territoriale dell'Insigne Borgo di Messerano*, copia conforme all'originale mappa del catasto, vidimata in data 26 aprile 1834 dal notaio Federico Filipponi (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 10).

[21] Disegno planimetrico vidimato « Per copia conforme all'originale, Torino li 13 luglio 1847 » dall'architetto « civile ed idraulico G. M. Gallinate », del rilevamento « *Fait a Bielle le 24 Août 1840* », firmato dall'architetto G. Maggia. Ossia: *Plan à l'échelle de 1 a 1000 du Château de Gaglianico avec ses adixeants levé sur le lieu à la réserve des Bastiments et des Jardins qui ont été rapportés sur un plan ancien et sur la mappa moyennant préalable reconnaissance appartenant le ci-dessus dit Château a la tres Illustre Comtesse Fontanella de Baldissero, née Rafelis de St. Sauveur par Testament de feu son Ex le Prince Ferrero Fieschi de Masserano du 28 7mbre 1831 recu par Monsieur Tourin Notajre à Paris*, disegno a penna acquarellato in verde, rosa, seppia e azzurro; scala metrica di 1:1000, ampia *legenda* (a sinistra) con « *Indications* » e « *Observations* » (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, cap. 23, art. 4, n. 6).

[22] Cfr. *Pianta della Strada presentanea dalla Porta del Castello di Galianico sin alla Parochia d'esso Luogo passando per la Villa e Luongo delle Case che per esser molto tortuosa, fangosa et angusta se ne progietta altra più Decorosa, Dritta, è sana con l'unione in quella di Ponderano, valendosi per una parte della Lea, Indi per un angolo retto et dritto si entra direttam.te alla detta Parochia senza offender Le Case de Particolari*, disegno firmato da Giovanni Stefano Pistono, in « Biella li 23 8bre 1741 »; scala di trabucchi 25 = cm 16; acquarellato in seppia e rosso (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 5, n. 1).

zione di una nuova allea. Il viale progettato a semplice filare d'alberi laterali, aperto ad esedra nello spazio antistante il castello, proseguiva con tracciato rettilineo ed assiato dalla zona d'ingresso fino a piegarsi – fuori dall'abitato, e sui terreni di proprietà del Principe – «ad angolo retto et diritto» [23], creando un percorso che conduceva «... direttamente alla detta Parrocchia, senza offender le Case de Particolari» [24].

Alla situazione agricolo-produttiva del territorio biellese del secondo Settecento, segnata dal progetto economico per le nuove risaie, si riferiscono numerosi disegni raffiguranti, in un quadro complessivo o di dettaglio, l'andamento dell'alveo dei torrenti o dei corsi d'acqua che da quelli erano derivati per uso agricolo.

Ci si limita, al proposito, a segnalare tra i documenti iconografici – leggibili anche come espressioni delle differenti tecniche di rappresentazione cartografica – il *Tipo per la raggion delle acque*, a firma di Antonio Bertola [25], in cui è descritto l'intero territorio compreso tra i fiumi Elvo e Cervo, fino a Biella, con indicazione delle «bealere» esistenti e quelle da realizzarsi nei pressi di Candelo. Un tema affrontato, con analoga tecnica rappresentativa, per la zona di Crevacuore, Masserano e Rovasenda, nel *Piano dimostrativo per la derivazione delle acque del Torrente Sessera* [...], dell'ingegnere G. M. Belletti, del 1766 [26].

Al percorso della «Roggia Marchesa», derivata dal corso del Cervo fino a Benna, è dedicata tutta una serie di disegni, a minore scala e ad alta definizione di particolare, che costituisce un attento rilievo non solo dell'andamento delle sponde fluviali in rapporto ai nuclei abitati, ma soprattutto dell'esatta posizione di tutte le opere tecnologiche (chiuse, ponti, bocchetti ...) di cui la proprietà doveva curare la manutenzione [27].

23 Cfr. *Pianta della Strada* ..., citata alla nota precedente.

24 Ivi.

25 *Tipo per la raggion delle acque* (scritta sul verso del foglio), disegno non datato [fine secolo XVII, attr.], firmato da Antonio Bertola; a matita e penna, acquarellato in seppia, azzurro, rosa e bruno, senza indicazione di scala (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 2).

26 *Piano dimostrativo per la derivazione delle acque dal Torrente Sessera sopra le Baraggie di Messerano, Rovasenda e Territtorj circonvicini*, firmato dall'ingegner G. M.a Belletti, in « Torino, 2 Febrajo 1766 », acquarellato in seppia, verde, azzurro e rosa; senza indicazione di scala (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 8 bis).

27 *Roggia Marchesa, dal suo imbocco sino a Benna con tutti li bocchetti*, lungo di-

La rettifica dell'alveo della «Roggia Marchesa», volta a ridurre la curvatura delle anse al fine di consentire la realizzazione di un nuovo ponte nella regione Ariorde vicino a Candelo, era stata progettata già nel 1739 da Pietro Giuseppe Beltramo, il quale, sullo stesso foglio del disegno [28], dettava le «Istruzioni» per l'esecuzione della nuova struttura.

Ad anni successivi (1783-1784) appartiene invece la discussione sui metodi da adottare per il contenimento e la regolamentazione del regime delle acque, onde controllare le piene del torrente Cervo. Ad una prima soluzione già avanzata dall'architetto Beltramo, seguirono due progetti diversi – corredati dalle motivazioni tecniche e relative «Istruzioni» – per la costruzione di una nuova «ficca» o sbarramento all'imbocco della Roggia Marchesa. La prima proposta fu quella di Ignazio Giulio [29], il quale sosteneva la validità di un sistema costruttivo costituito da una fila di «gabbioni», in «ramaglia verde di rovere», di forma ellittica ossia ovale, tra loro collegati mediante chiavi e radici pure in legno di rovere e totalmente riempiti di grosse pietre. In alternativa l'architetto idraulico Nepomuceno Perini presentava il proprio progetto – e relativa relazione di «Calcolo istruttivo» con disegno in

segno di oltre due metri, senza indicazione d'autore e di data [attr. fine sec. XVIII], acquarellato in seppia, bruno, rosso e azzurro; scala di trabucchi 100 = cm 12,7 (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 11). Detto disegno è correlato a una serie di tavole tecniche, tutte con la stessa collocazione (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 12). Tra queste, si menzionano due disegni redatti dallo stesso architetto Contini « Diret. per S.M. », in data 27 gennaio 1781, ossia: *Profilo della Platea della Bealera Marchesa dal suo imbocco sino ai molini di Benna, relativo al qui unito piano regolare*, nonché il *Piano regolare di parte del corso della Bealera detta la Marchesa che si deriva dal Torrente Cervo sulle fini di Candelo e apartinente a S.E. il Signor Prencipe di Masserano con progetto per ristabilirsi dal imbocco sino agli Edifizij nel luogo di Benna,* lungo disegno di quasi tre metri, in scala di trabucchi 100 = cm 12,8, acquarellato in rosa, seppia, bruno, azzurro e verde. Cfr. infine il *Tipo regolare della Bealera Marchesa,* eseguito dal misuratore Francesco Massara in « Bianzé, li 17 Decembre 1781 », ed « Estratto per copia. Torino li 5 7mbre 1783 » dall'architetto Paolo Francesco Rocca (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 13).

28 *Pianta del Ponte da farsi sopra la Roggia Marchesa in vicinanza del Luogo di Candelo et nella Reggione denominata Ariorde, propria di S.E.za il Sig.r Prencipe di Messerano*, firmato « Beltramo », in « Biella li 10 agosto 1739 », disegno acquarellato, scala di trabucchi 3 = cm 7,4. Detta tavola è legata ad una analoga con titolo *Ponte a Candelo* (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 3).

29 Cfr.: « Dissegni, ed instruzione del Sig.r Arch.o Giulio circa la formazione della ficca della Marchesa con gabbioni » (nota sul verso del foglio). Disegno a penna, firmato da Ignazio Giulio in data « Torino li 19 Xbre 1783 » corredato dalle istruzioni di progetto (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 20).

pianta e sezione della struttura [30] – per uno sbarramento secondo il sistema «a palificate», con orditura lignea a maglia regolare, formata da seicentoquarantotto pilastri in rovere, riempita in ghiaia di fiume.

All'interesse per le opere di tipo strutturale e tecnologico, utili per il miglioramento complessivo della produttività agraria dei possedimenti agricoli, si collega anche l'iniziativa rivolta all'ampliamento e trasformazione delle cascine rurali, con l'introduzione, ad esempio, di nuove «piste da riso». È questo il caso della Cascina detta «La Grangia», nei pressi della Roggia Marchesa, secondo il progetto (1796) di Carlo Giachino [31].

Rispetto invece alle proprietà urbane, di cui elemento emergente era il palazzo Ferrero Fieschi in Biella Piazzo, la documentazione conservata in questo fondo d'archivio risulta assai carente ed eterogenea, e non è da escludere che una parte consistente delle carte sia stata estrapolata al momento della successione ereditaria del 1833, allorché gli edifici nel centro antico della città passarono in proprietà ai cugini Ferrero della Marmora.

Al nucleo del Piazzo si riferisce tuttavia un disegno, privo di indicazione di data e di autore [32], che rinvia ad un contenzioso aperto con la Città in merito all'avvenuta demolizione di un tratto di portici di fronte al palazzo detto «di Casalvallone», e descritto in una lettera inviata da Londra il 6 agosto 1765 dal Principe di Masserano al suo Procuratore [33].

Tardo settecentesco è pure il rilievo della casa contigua alla Chiesa del Santo Sudario ed al palazzo Ferrero della Marmora, di proprietà

[30] « Calcolo istruttivo del Sig. Archit.o Idraulico Nepomuceno Perini p. la formazione d'una ficca nel fiume Cervo da servire p. l'imbocco della Roggia Marchesa. 1784 » (titolo della relazione allegata). Disegno a penna acquarellato in seppia, bruno, azzurro; scala trabucchi 6 = cm 11,8 (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 3, n. 20).

[31] *Pianta, e Prospetto Della Cassina Nominata La Grangia, Dove si hà da fare la Pista Nuova da Riso*, disegno firmato da Carlo Giachino, in data 24 giugno 1796; acquarellato in grigio, verde, rosso e seppia; scala di trabucchi 5 = cm 9,8 (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 2, n. 13).

[32] *Pianta del Palazzo in Biella, e casa di S. Ecc., co' rispettivi portici davanti* (sul verso), disegno a penna e matita, senza indicazione di autore, di data e di scala, ma databile al 1765 (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 11). Esso va collegato infatti alla documentazione conservata, degli anni 1765-1773 (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 48, capo 14, art. 7, n. 14).

[33] A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 48, capo 14, art. 7, n. 14. « Copia di lettera del Principe di Masserano da Londra al suo Procuratore », del 6 agosto 1765.

dello stesso Marchese, eseguito dall'architetto Carlo Felice Mussa nel 1774 [34], da confrontarsi con quello immediatamente successivo del 1775, corredato da una relazione descrittiva ed estimo, a firma del misuratore Giovanni Giuseppe Danese [35].

A Torino, ed al fenomeno della ristrutturazione urbanistica settecentesca dell'antico nucleo centrale della città, segnato dagli interventi di «dirizzamento» delle contrade che collegavano la piazza del Castello e la cosiddetta «zona del comando» con le porte urbane [36], rimanda invece la copiosa documentazione relativa ai due fabbricati situati rispettivamente nella contrada di Doragrossa (attuale via Garibaldi) e in quella «dei Guardinfanti» (via Barbaroux), appartenenti al Principe di Masserano.

Nel primo caso le fonti conservate si rivelano di raro interesse, anche per la peculiare localizzazione dell'edificio, situato nell'isolato detto di «San Pancrazio». Questo settore microurbano infatti fu coinvolto da un duplice processo di modifica dell'allineamento viario: quello decretato per la via Doragrossa nel 1736, sulla base dei presupposti creati dalla precedente pianificazione juvarriana [37], e quello deciso in seguito (1756) per la parallela via e piazza Palazzo di Città, su progetto di Benedetto Alfieri [38].

[34] *Casa di S. Ecc.a il Sig.r Marchese della Marmora, posta sul Piazzo di questa Città, Contrada di S. Domenico*, disegno firmato dall'architetto Carlo Felice Mussa, in « Biella li 26 7mbre 1774 », acquarellato in grigio, seppia e azzurro, scala di trabucchi 6 = cm 21,7. A detta planimetria del piano terreno dell'edificio è legata la corrispondente tavola del *Piano Superiore*, nonché il [*Progetto di ampliazione del muro di cinta*] firmato « Gio. Andrea Cerutti », in cui si legge la notazione « 1791. Li 21 marzo si è concordata l'estensione del muro di cinta, e del caso da terra secondo le linee d'inchiostro [...] » (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 8, 1-3).

[35] *Piano d'una Casa propria di S.E. il Sig.r Marchese Ferrero della Marmora, situata nel Piazzo di questa Città, Quartiere di S. Sudario; formato regolarmente ad istanza del Sig.r Prencipe di Messerano estimata essa casa in L. 1857.2.10 come da fede gia rimessa al predetto Sig.r Economo*, firmato da Giovanni Giuseppe Danese « Misuratore, ed Estim.re della Città », in « Biella, li 12 Gennaio 1775 », scala di trabucchi 8 = cm 33,4; disegno acquarellato in giallo, rosa, grigio e azzurro (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 5).

[36] Cfr.: Comoli Mandracci, 1983, in particolare pp. 68-92; 1987, pp. 86-163. Si rimanda inoltre a Roggero Bardelli, 1977, pp. 3-14.

[37] Cfr.: Roggero Bardelli, 1989, pp. 120 sgg. Sul problema delle ristrutturazioni urbanistiche settecentesche in Torino, vale come essenziale riferimento, anche in senso iconografico-documentario, l'opera *Forma urbana e architettura nella Torino barocca ...* pubblicata a Torino nel 1968, dell'Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino.

[38] Comoli Mandracci, 1987, pp. 108 sgg.

È possibile, anche per la casa detta «Lombardi», venduta dal principe Dal Pozzo della Cisterna nel 1772 [39], verificare con precisione il fenomeno dell'accorpamento di diverse proprietà, nonché datare agli anni 1772-1773 l'opera di complessiva ricostruzione dei fabbricati, su progetto attribuito all'architetto Dellala di Beinasco. Una situazione confermata e descritta in forma puntuale, nell'estimo redatto dall'architetto Tommaso Beria in data 2 gennaio 1776 [40].

Un contenzioso aperto nel 1786 tra la Città di Torino e tutti i proprietari di case situate nell'Isola di San Pancrazio, in merito all'operazione di sfruttamento edilizio dell'intero isolato – giudicata eccessivamente intensiva e fitta, pertanto poco salubre per gli affittuari –, consente di verificare, nel riscontro con i materiali iconografici [41], i risultati oggettivi di una politica di intervento indirizzata alla riqualificazione del tessuto urbano. Vennero allora favoriti i grossi imprenditori economici interessati, anche per la situazione di crisi dell'«affittamento», ad investire ingenti capitali per la realizzazione di nuove «case da reddito» in città.

Nell'isolato denominato di «San Gregorio», compreso tra le contrade «dei Guardinfanti» (ora via Barbaroux), «della Palma» (via Viotti), dei «due Buoi» (via Monte di Pietà), della «Rosa Rossa» (via XX Settembre), ed attestato con lo spigolo di levante sulla piazza Ca-

[39] Sotto la dicitura « Tipi riguardanti la Casa in Doragrossa detta Lombardi » sono legati cinque disegni (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 4), cui corrisponde parte della documentazione conservata nella cartella 43. Si tratta del *Tipo regolare del Portone, Vieta, Corte, e siti in vicinanza della Casa, e d'altri Particolari ricavato dal Tipo generale dell'Isola di St. Pancrazio esistente negli Uffici del Vicariato. Sendosi quanto alla Corte, e siti a Levante della medesima ratificate le misure con intervento del Sr. Arch.o Barberis Perito del Sig.r Lombardi, aquisitore di diverse case in detta isola di St. Pancrazio*, disegno « Sottoscritto all'originale », firmato dall'architetto Sebastiano Riccati, in « Torino, li 6 maggio 1773 », scala di trabucchi 5 = cm 13,4. Il secondo è il [*Rilievo planimetrico della casa comprata dal Sig. Lombardi*], firmato dall'architetto Luigi Barberis, in « Torino li 12 febr.o 1773 », scala di trabucchi 5 = cm 13,8. Altre due tavole riguardano il particolare della *Pianta per il zoccolo di Sariccio di Cumiana*, da realizzare nella casa del signor Lombardi, senza data, firmati « L.B. » (Luigi Barberis). L'ultimo della serie dei disegni è la *Copia della pianta di Casa Lombardi in Doragrossa*, senza indicazione d'autore e di data (ma 1774), scala di trabucchi 6 = cm 16,7, acquarellato in bigio.

[40] « Estimo della Casa Lombardi » del 2 gennaio 1776, redatto dall'architetto estimatore Tommaso Beria (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 43, capo 14, art. 1, n. 18).

[41] I disegni citati alla nota 39 si possono utilmente confrontare con l'iconografia conservata presso l'Archivio Storico della Città di Torino; in particolare con il *Progetto di Riedificazione dell'Isola di S.t Pancrazio*, firmato da Francesco Valeriano Dellala di Beinasco, in « Torino li 15 Luglio 1774 » (A.S.C.T., "Tipi e Disegni", 39-1-45).

stello, era situato il secondo fabbricato di proprietà del Principe di Masserano, la casa detta «*Bonne Femme*».

Un cabreo, completo di piante, prospetti e sezioni, raccoglie le tavole del rilevamento eseguito nel 1765 dall'architetto Marco Tommaso Bertolio [42] integrato, per i nuovi corpi di fabbrica successivamente costruiti, dal misuratore Gallo nell'aprile del 1788.

Sono qui documentati i caratteri costruttivi – di impianto e di trasformazione – di un complesso edilizio oggi non più esistente. L'intero isolato, parte integrante nella struttura della «maglia» ortogonale del centro urbano, fu radicalmente modificato in seguito al «taglio» urbanistico della «diagonale» della via Pietro Micca, attuato in applicazione della *Legge per il risanamento della Città di Napoli*, del 1885.

Vale infine richiamare, come emblematico esempio di rappresentazione iconografica contestuale ad una fase progettuale definita, di cui si conservano i disegni nell'archivio privato dei Ferrero Fieschi, la serie di progetti (1779-1781) per un nuovo «Casino» da costruire sul luogo di una casa colonica, all'interno del complesso del Collegio Ferrero della Viola, situato nella città di Bologna [43].

[42] Il cabreo della casa detta *Bonne Femme* in Torino, eseguito e firmato dall'architetto Marco Tommaso Bertolio in data 10 aprile 1765, è inserito in un gruppo di disegni diversi legati tra loro in un fascicolo unico, sotto il titolo di « Figure regolari della Casa *Bonne Femme*, in Torino propria di S.E. il Sig.r Prencipe di Messerano [...] » (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 1, n. 1-11). Tale cabreo è composto dalle tavole relative alla: *Facciata verso la Contrada a mezza Notte*; al *Taglio in longo dalla Lettera A in B come Resta segnato in Pianta*, ossia sezione; al *Piano della Corte*; al *Piano di Terra*; al *Piano de Mezanelli*; al *Piano Nobile*; al *Secondo Piano*; al *Terzo Piano*; al *Piano delle Soffiette e Torrione*. Per capire l'esatta collocazione dell'edificio all'interno dell'isolato, è utile il rimando ad un più tardo disegno, ossia *Figura Superf.le Della Casa Appartenente a S.E. Il Sig.r Principe di Masserano Situata verso la Contr.da de' Guardinfanti*, firmata dall'architetto del catasto Vincenzo Detoma, in « Torino, il 27 luglio 1819 », cucito insieme allo stesso cabreo.

[43] Al Collegio Ferrero della Viola in Bologna, oltre ai documenti conservati nella cartella 91, si riferiscono alcuni disegni di anni diversi. Il più antico, non firmato, reca nel cartiglio (a destra) l'indicazione del titolo: *Anno 1723. Pianta ragionevole di un Orto denominato del Collegio della Viola, il qual parte Prativo, e per la maggior parte Ortivo e fruttifero posto nella Città di Bologna nella via chiamata la Braina [...]*; senza indicazione di scala, è acquarellato in seppia e rosso (A.S.T., Corte, "Archivio Masserano", cart. 138, capo 23, art. 6, n. 3). Più tardo è il disegno con il *Prospetto della Casa Nuova fatta rifare dall'Ill.mo r.e Teol.o Giambatta Campacci moderno Rettore del Collegio Ferrero della Viola sopra la Possessione Argelata di ragione del Collegio med.o. Nell'anno 1779* (in alto) e *Prospetto della Casa Vecchia* (in basso), firmato dal capomastro Giuseppe Brilli (*Ibidem*, n. 3). Al mese di luglio dell'anno 1781, risale (come si legge nel cartiglio, a sinistra) la *Pianta in giusta misura dell'Orto spettante al Collegio Ferrero detto La Viola posto in Bologna di Ius Patronato dell'Ecc.mo Sig.r Prin-*

Abbreviazioni

Archivio Masserano = Archivio privato Ferrero Fieschi di Masserano.
A.S.T. = Archivio di Stato di Torino.

Bibliografia

V. Barale, 1966, 1987 II edizione consultata. *Il Principato di Masserano e il Marchesato di Crevacuore, con una nota introduttiva di P. Torrione sulla protostoria del Biellese orientale,* Biella.

G. Claretta, 1893. *I reali di Savoia munifici fautori delle arti* in « Miscellanea di Storia Italiana », t. XXX, Torino, nota alle pp. 198-201.

V. Comoli Mandracci, 1983. *Torino,* (« Le città nella storia d'Italia »), Bari-Roma.

V. Comoli Mandracci, 1987. *Il Palazzo di Città per una capitale* in « Il Palazzo di Città a Torino », a cura dell'Archivio Storico della Città di Torino, vol. I, Torino, pp. 59-188.

V. Comoli Mandracci - C. Roggero Bardelli, 1979. *L'architettura nella città* in « Palazzo Lascaris. Analisi e metodo di un restauro », a cura di F. Helg - A. Piva, Venezia, pp. 9-23 e 40-55.

C. Debiaggi, 1963. *I dipinti di Pier Francesco Gianoli nel palazzo Ferrero Fieschi di Masserano* in « Biella », a. I, gennaio, pagine non numerate.

D. De Bernardi Ferrero, 1958-1959. *Il castello dei principi Ferrero-Fieschi di Masserano* in « Boll. S.P.A.B.A. », XII-XIII, pp. 123-137.

G. Foco, *Committenza nobiliare nel territorio storico di Torino nel primo Settecento. La villa il « Casino » del conte Provana di Druent nella regione detta della Madonna di Campagna.* Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, rel. prof. V. Comoli Mandracci - dott. C. Roggero Bardelli, a.a. 1989-1990.

AA.VV., 1968. *Forma urbana e architettura nella Torino barocca. Dalle premesse classiche alle conclusioni neoclassiche,* Istituto di Architettura Tecnica del Politecnico di Torino (direzione scientifica di A. Cavallari Murat), 2 voll. in 3 tomi, Torino.

cipe di Misserano, firmato da « Giuseppe M.a Ghelli Pubblico Perito Aff.mo »; duplice scala in pertiche e piedi di Bologna, acquarellata in verde, rosso, giallo e seppia (*Ibidem,* n. 4). Si veda infine la *Pianta del Collegio di Bologna con Palazzina, Case, orto e giardini annessi portato da Gaglianico il 24 8bre 1786* (scritta sul verso), disegno planimetrico del complesso, senza indicazione di autore e data [1781, attr.], acquarellato in verde, seppia, rosso; scala di « Piedi ducento misura di Bologna » (*Ibidem,* n. 6).

C. Roggero Bardelli, 1977. *Risanamento urbanistico nella Torino del '700* in « Cronache Economiche », n. 9-10, pp. 3-14.

C. Roggero Bardelli, 1989. *Da Garove a Juvarra: progetti per la città* in « Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città », a cura di A. Griseri - G. Romano, Torino, pp. 75-130.

R. Roggero, *Le proprietà edilizie di una nobile famiglia piemontese nel Seicento sabaudo: i Turinetti di Priero e di Pertengo*. Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, rel. prof. V. Comoli Mandracci - dott. C. Roggero Bardelli, a.a. 1988-1989.

G. Romano, 1988. *Resistenze locali alla dominazione torinese* in « Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province », a cura di G. Romano, Torino, pp. 301-379.

MAURIZIO CASSETTI

TIPI E PIANTE DEI FRICHIGNONO DI CASTELLENGO

Nel 1971 l'amministrazione degli Archivi di Stato acquistò l'archivio della famiglia Frichignono di Castellengo da lungo tempo accatastato in un antico armadio di una sala del castello di Castellengo. Per una somma esigua (lire 450.000) fu possibile salvaguardare un importante patrimonio archivistico, che, anche se non privo di lacune, costituisce una fonte importante per la storia biellese [1].

L'archivio, conservato presso la sezione di Archivio di Stato di Biella, è cospicuo. Comprende 88 mazzi di documenti relativi anche alle famiglie Mestiatis e Ugliengo (1494-1878, con documenti in copia dal 1155) e 11 pergamene (1443-1591) [2].

Particolarmente importante è la serie delle piante e dei tipi. Si tratta di 138 unità dal 1681 al 1833 [3]. Sono da segnalare in particolare i disegni concernenti il castello di Castellengo (una quarantina circa), quelli relativi alle opere di difesa e di arginatura del torrente Cervo (circa una ventina) e altri concernenti le cascine, i boschi, la baraggia e i beni dei Frichignono in Castellengo. Alcuni disegni concernono Mottalciata. Parte dei tipi e delle piante non sono sottoscritti e datati [4].

[1] Su Castellengo e i Frichignono cfr. Orengo, 1937; Avonto, 1980, pp. 350-354; soprattutto Avogadro di Vigliano, 1990, pp. 213-250 e 329-349.

[2] Molte pergamene Frichignono (una cinquantina circa) sono conservate a Vercelli, presso il Museo Leone. Sono state utilizzate per l'antologia degli scritti di Avogadro di Vigliano, 1990, pp. 329-345. Altri documenti Frichignono sono conservati nell'archivio della famiglia S. Martino di Parella (a partire dal 1382) presso l'Archivio di Stato di Torino.

[3] Presso la Fondazione Sella di Biella sono conservati vari tipi e piante provenienti dai Frichignono. Si segnalano in particolare: Pianta del castello di Castellengo dell'arch. G. P. Marazio (sec. XVIII); pianta del primo cortile del castello dell'arch. P. F. Beltramo (1776); progetto di nuova roggia in Mottalciata dell'ing. F. Castelli (1744).

[4] Una parte dei disegni fu menzionata e pubblicata, limitatamente al castello, da Sciolla, 1980, pp. 248-250. Altri disegni, sempre sul castello, sono stati utilizzati da

Sono da segnalare:

– cabreo dei beni dei Frichignono in Castellengo e Mottalciata disegnato dal misuratore C. F. Gamba (9-29 settembre 1748) e formato da 34 tavole con splendida rilegatura coeva (con impresso nei due piatti lo stemma della famiglia);

– mappa di Castellengo (24 giugno 1779) dell'arch. G. P. Marazio;

– mappa di Mottalciata (15 febbraio 1797) del misuratore G. P. Galliano;

– mappa perimetrale di Castellengo (1° ottobre 1801) del misuratore G. P. Galliano.

Il disegno più antico risale al 1681 e rappresenta il corso del Cervo verso Castellengo e Cossato. Autore è il capitano e ingegnere G. A. Garabello [5].

Numerosi sono gli architetti e gli ingegneri autori dei tipi e delle piante conservate nell'archivio Frichignono. Si tratta di: Giovanni Pietro Marazio, Paolo Marenco, Pietro Ludovico De Jeronymis, Ignazio Giulio, Giovanni Battista Feroggio, Carlo Giorgio Antonio Faldella, Giovanni Antonio Paracca, Giovanni Battista Pagano, Pietro Francesco Beltramo, Giovanni Antonio Rambaudi, Ludovico Bernardo Maria Nepomuceno Perini, Sebastiano Riccati, Gian Andrea Garabello, Ignazio Mazzone, Carlo Gerolamo Re, Antonio Bertola, Giovanni Antonio Sevalle, Alessandro Luigi Emanuelis e Pietro Felice Bruschetti.

I disegni Frichignono permettono di conoscere dati nuovi su figure di architetti e ingegneri, di cui è stato scritto [6].

Resta ancora tutto da esplorare e da studiare in modo organico il vastissimo settore dei misuratori, agrimensori e geometri. Parecchi disegni dei Frichignono sono di queste interessanti figure di professio-

Bottini - Marzorati, 1988. Un'altra tesi di laurea in Architettura (Politecnico di Torino) basata sui disegni Frichignono è in corso di completamento da parte di M. Zenoglio.

5 Sono da segnalare anche tre disegni (senza indicazione dell'autore) del 1694 concernenti il palazzo Frichignono dell'attuale via S. Dalmazzo in Torino, confinante con il celebre palazzo Scaglia avente l'entrata principale in via Stampatori. Riguardo alle case che i Frichignono ebbero in Torino occorre sottolineare che nell'archivio conservato presso la Sezione di Archivio di Stato di Biella vi sono documenti concernenti in particolare: a) Palazzo nella contrada di Po, isolato di S. Bonifacio, parrocchia di S. Giovanni; b) Palazzo in contrada degli orefici; c) Palazzo nella contrada che da S. Dalmazzo va alla cittadella, di cui sono conservati anche i tre disegni prima menzionati.

6 Sui vari architetti e ingegneri dati interessanti sono in Brayda - Coli - Sesia, 1963, pp. 82-173.

nisti. Si segnalano: Pietro Antonio Vineis, Francesco Carpano Macia, Giovanni Antonio Orso, Giovanni Bartolomeo Ferraris (che era anche notaio), Pietro Giuseppe Beltramo, Giovanni Pietro Galliano, Felice Castellanis, Eusebio Tamiatti, Carlo Francesco Gamba. Alcuni disegni sono del capomastro Zenone.

La serie dei tipi e delle piante della famiglia Frichignono è uno degli innumerevoli esempi di quante nuove conoscenze siano venute fuori dalle ricerche degli ultimi venticinque anni. L'apertura di nuovi Archivi di Stato, la riscoperta di molti archivi nobiliari, la valorizzazione di tanti archivi di enti e di opere pie hanno permesso di censire e di schedare migliaia e migliaia di disegni prima sconosciuti [7].

Penso proprio che sia giunto il tempo propizio per concepire un razionale progetto di aggiornamento e completamento d'un grande repertorio sugli ingegneri e architetti operosi in Piemonte dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento. La benemerita Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti non potrebbe farsi promotrice dell'iniziativa? [8].

Bibliografia

F. Avogadro di Vigliano, 1990. *Pagine di storia vercellese e biellese*, antologia a cura di M. Cassetti, Vercelli.

L. Avonto, 1980. *Andar per castelli. Da Vercelli, da Biella tutto intorno*, Torino.

G. Bottini - D. Marzorati, 1988. *Castelli biellesi. Atlante storico-architettonico*. Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, a.a. 1987-1988.

C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, 1963. *Catalogo degli ingegneri ed architetti operosi in Piemonte nel Sei e Settecento* in « Atti e Rassegna Tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino », n.s., a. XVII, 3, pp. 82-173.

M. Cassetti, 1991. *I disegni dell'Archivio di Stato di Vercelli* in « Il disegno di architettura », n. 3, pp. 26-29.

N. Orengo, 1937. *Storia di Cossato*, Biella.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

[7] È sufficiente dire che solo presso l'Archivio di Stato di Vercelli sono conservati oltre 8.000 disegni; oltre 3.600 disegni sono conservati presso la sezione di Biella e oltre 2.000 presso la sezione di Varallo (cfr. Cassetti, 1991, pp. 26-29).

[8] Il repertorio dei Brayda - Coli - Sesia, 1963 è ancora utilissimo, ma va aggiornato, precisato e completato, dato che non rispecchia più la situazione attuale degli archivi e delle fonti in materia.

MARIO CODA

UN ALTARE DI PATRONATO GENTILIZIO IN S. GIACOMO A BIELLA

Nella chiesa parrocchiale di S. Giacomo, al Piazzo di Biella, alcune famiglie nobili o notabili, nei secoli passati sono state titolari di benefici ecclesiastici legati a cappelle o a semplici altari eretti nella chiesa medesima. Se scorriamo il verbale della visita pastorale dell'anno 1602, tra i tanti conservati in archivio parrocchiale e pubblicati per larghi stralci da Don Delmo Lebole nella sua monumentale opera storica sulla chiesa biellese [1], scopriamo che a quel tempo vi erano otto altari laterali e precisamente:

– in *cornu Evangelij* (cioè nella navata di sinistra): quello dell'Assunzione, della famiglia *Scaglia*; quello dei Ss. Gerolamo e Dorotea, della famiglia *Spina*; quello di S. Caterina, della famiglia *Lessona*; quello di S. Nicola, della famiglia *Mongrando*; e quello dei Ss. Giacomo e Gottardo, della famiglia *Dal Pozzo*;

– in *cornu Epistole* (cioè nella navata di destra): quello della Natività di Maria, della famiglia *Villani*; quello di S. Giovanni Battista, della famiglia *Ferraris*; e quello della Pietà, della famiglia *Gromo*.

In tempi successivi si verificarono alcuni cambiamenti: aumentò il numero degli altari; alcuni dei vecchi altari cambiarono titolo; alcune delle antiche famiglie patrone uscirono di scena perché estinte o perché, in occasione di interventi di ristrutturazione del tempio, l'oggetto del beneficio scomparve, senza che da parte di esse si registrasse alcuna opposizione; entrarono in scena nuove famiglie, che rispondono ai nomi: *Coda*, *Vercellone*, *Cortella*, *Aventura* e altri.

All'inizio del secolo XIX si ha un'ultima vasta ristrutturazione del tempio: gli altari, da dodici sono ridotti a quattro, oltre naturalmente l'altare maggiore e il prezioso Battistero ligneo del 1724 (opera dello scultore Pietro Giuseppe Auregio, 1667-1740), che prese il posto del-

[1] Cfr. Lebole, 1985, pp. 449 sgg.

l'altare della famiglia dei principi Dal Pozzo della Cisterna [2]. I quattro altari rimasti sono: nella navata di sinistra, quello di S. Carlo (già dell'Assunta), un tempo della famiglia *Scaglia* e poi della famiglia *Coda*, del quale tratterò più avanti, e quello del SS. Rosario, già della famiglia *Cortella* (estintasi verso la metà del XVIII secolo con il notaio Carlo Giuseppe di Antonino); nella navata di destra, quello della Madonna d'Oropa (già della Natività di Maria), della famiglia *Villani* (estintasi nel 1846 con il cav. Cipriano, munifico benefattore cittadino), sul quale altare ancora oggi campeggia l'arma gentilizia propria, che è: *troncato d'oro e d'azzurro, al bastone noderoso di verde, scorciato e posto in banda, sul tutto*; ed infine quello del S. Sudario (già di S. Orsola), della famiglia *Aventura* (anch'essa estinta). In più oggi c'è l'altare del Beato Agostino De Fango, costruito soltanto nel 1877.

Fatta questa premessa, mi soffermo ora sull'altare di S. Carlo, già dedicato alla Vergine Assunta.

Questo altare e relativa cappella sono molto antichi: lo attesta l'affresco murale venuto casualmente alla luce nel luglio 1989 e sul quale ritornerò più avanti. Fondato dalla nobilissima famiglia dei conti *Scaglia di Verrua*, nel 1628 l'altare passò in patronato alla nobile famiglia *Coda*, che ne mutò il titolo dedicatorio dalla Vergine Assunta a S. Carlo Borromeo (1538-1584), il grande vescovo milanese canonizzato soltanto qualche anno prima, per la precisione nel 1610, da papa Paolo V. Benché abbondi la documentazione al riguardo di questo patronato gentilizio, stranamente esso non venne mai registrato nei verbali delle visite pastorali degli anni successivi alla sua fondazione, nei quali l'altare continua ad essere indicato come altare della famiglia Scaglia. Unica spiegazione che si può dare a questo fatto è che probabilmente il sacerdote verbalizzante impostava l'atto sulla traccia di quello redatto nella precedente visita pastorale, senza preoccuparsi degli eventuali cambiamenti intervenuti nel frattempo.

Ma quale fu la ragione del passaggio di patronato tra le due anzidette nobili famiglie? A mio avviso, essa va ricercata nel fatto fin troppo evidente di una prolungata trascuranza dei doveri di iuspatronato

[2] I Dal Pozzo nel 1771 avevano già cambiato il loro antico altare, non più intitolato ai Ss. Giacomo e Gottardo, bensì alla Madonna delle Grazie, con quello di S. Lucia; nel 1808 cedettero anche quest'ultimo, ottenendo di poter anch'essi utilizzare quello di S. Carlo. Cfr. Lebole, 1985, p. 612.

da parte della antica famiglia patrona, forse perché, per via degli incarichi presso la Corte torinese o comunque in altre sedi, i suoi membri vivevano ormai da tempo, per lunghi periodi dell'anno, lontani da Biella. Ed infatti nel già citato verbale di visita pastorale del 1602 leggiamo che detto altare *nullos habet redditus, caret bradella, cruce et candelabris et est omnibus destitutum et propterea est suspensum donec*. Nella visita pastorale del 1606 viene ancora detto: *nudum et omnibus destitutum absque Jcone*. In quella del 1609 è detto: *sine redditu et in omnibus nudum ac sine bradella*, mentre in quella del 1619 è detto che *in quo* (altare) *non cellebratur quia non habet necessaria.*

Così, si fanno avanti i Coda e con atto in data 4 settembre 1628, redatto nella canonica di S. Stefano in Biella Piano, alla presenza del canonico Giovanni Angelo Quaregna, vicario episcopale di Biella, e rogato dal notaio Bartolomeo Trivero, il nobile Simone del fu Agostino Coda fonda un beneficio ecclesiastico semplice di iuspatronato gentilizio intitolato a S. Carlo e legato alla omonima cappella esistente nella chiesa parrocchiale di S. Giacomo del Piazzo, in capo alla navata di sinistra. Da tale atto apprendiamo che il Coda *dottavit dottat et illi donat cedit et transfert de bonis suis proprij patrimonialibus* detta cappella. La dotò di *petiam unam terrae prati tabularum tercentum cum dimidia sitam et positam super finibus Bugellae loco dicto in Luceia...*; *item petiam unam terrae campi cum vitibus existentibus in finibus Oclepi inferioris, loco appellato al zerro mensure tabullarum sexaginta...*; *item dotavit dictam capellam de censu sive annuo redditu scutorum undecim ad florennorum novem pro uno quoque debito...* In tal modo ottenne di erigere la detta cappella di S. Carlo *in clericatura et in beneficium simplex ecclesiasticum pro uno clerico qui a semine masculo familiae suae agnationis masculinae...* e la concessione che il *ius patronatus dictae capellae semper et in infinitum insolidum remaneat penes dictum seniorem masculum...*

Il fondatore, nel citare alcuni rami collaterali interessati al patronato (e cioè quelli dei *quondam D. Nicolini, quondam D. Jo. Baptistae, et D. Jo. Antonij viventis*), indica espressamente anche il ramo derivato da Alessandro Cauda o Coda di Asti (... *quondam D. Alexandri Caudae Astensis*), che pure apparteneva alla stessa agnazione dei Coda biellesi, tant'è vero che anche ad esso, in un atto del 14 novembre 1611, era esplicitamente riconosciuto il diritto di sepoltura (anche

se poi non fu mai esercitato) nell'antica tomba di famiglia che gli stessi possedevano nella chiesa di S. Domenico, nel Piazzo di Biella, fin dal 1434. Detto ramo astense era diventato il più importante e illustre della famiglia: acquistò infatti prima l'infeudazione di Balangero e Mathi, con titolo comitale (Patenti ducali del 13 gennaio 1633 per Lelio figlio di Alessandro Cauda), e successivamente l'infeudazione, sempre con titolo comitale, di Caselette, Brione e Val della Torre (Patenti ducali del 25 maggio 1636 per Giovanni Francesco figlio di Giovanni Battista Cauda). Questo ramo si estinse in maschi con la morte del conte Francesco Ignazio Cauda, detto il barone di Brione, avvenuta in Torino il 6 agosto 1786.

Con altro atto in data 20 marzo 1631, rogato dal già citato notaio Trivero, il fondatore del nuovo patronato aumenta ulteriormente la dotazione della cappella con altri beni immobili in località *alle Frasche*, in località *al Galliano*, *in finibus Ponderani*, e in località *al Nosei.*

Il nobile Simone Coda, divenuto chierico dopo la scomparsa della moglie Anna di Giovanni Francesco Bertodano di Miagliano, morì l'8 agosto 1633 e fu sepolto con i suoi antenati nell'antica tomba di famiglia in S. Domenico [3].

[3] In questa chiesa avevano le loro tombe quasi tutte le famiglie nobili biellesi. Ne danno una descrizione precisa lo storico Carlo Antonio Coda, nella sua *Storia del convento e della chiesa di S. Domenico del Piazzo e delle nobili famiglie che ivi hanno sepoltura*, scritta nel 1649 e pubblicata postuma soltanto nel 1971 da Pietro Torrione (Sandro Maria Rosso editore, Biella); e Padre G. G. Trivero, nei suoi *Commentarii ai Fasti della Provincia di S. Pietro Martire, già della Lombardia Superiore, del Sacro Ordine dei Frati Predicatori...*, scritti nel 1751 e di cui la parte relativa al convento di Biella fu pubblicata nel 1909 da Cesare Poma sotto il titolo: *L'antico Convento di S. Domenico di Biella-Piazzo secondo una descrizione del 1751...* (Tip. S. Giuseppe del Collegio degli Artigianelli, Torino). Nel primo decennio dell'800, dopo la soppressione degli Ordini religiosi, il convento domenicano finì in altre mani, la chiesa fu demolita e l'area su cui sorgeva fu trasformata in giardino. Ma cosa avvenne delle tombe che essa custodiva? Il sig. Andrea Coda Bertetto, studioso di storia locale, mi ha segnalato un documento del quale però non ricordo i dati precisi (ma forse risalente agli anni 1806-07), da lui visto tra le carte dell'Archivio storico della città di Biella e dal quale risulterebbe che il parroco di S. Giacomo dell'epoca, all'uopo interpellato, si sarebbe rifiutato di ritirare nella cripta sotterranea della sua chiesa le ossa delle sepolture di quella di S. Domenico. Dal momento che il cimitero urbano venne costruito soltanto nel 1832, molto probabilmente quindi le tombe della demolita chiesa dei domenicani furono semplicemente riempite di terra e calcinacci. Ed infatti il già citato Cesare Poma, in una sua nota giovanile pubblicata alle pp. 47 e 48 della Guida Vallino, 1882, scrive che « nel 1863, piantandosi le fondamenta di un nuovo edificio, si smosse il terreno che ricopriva le ossa neglette. Fu ritrovato uno scheletro, rivestito di ricchi abiti femminili e con anella alle dita, che al primo contatto andò in isfacelo. Carra di ossa furono portate al cimitero... Ne uscirono molte lapidi, di cui la più parte, preziose forse per dati relativi

Sull'altare di S. Carlo, dopo il fondatore, esercitarono il iuspatronato: prima il cugino Francesco Coda (1589-1642), figlio di Giovanni Battista e rettore di Biella nel 1630; poi il cugino Carlo Antonio, lo storico (1614-1670), figlio di Giovanni Antonio (1572-1638), assessore del Tribunale del S. Uffizio, consigliere, senatore e avvocato fiscale *di qua della Dora per S.A.S.* Gli immediati rettori e cappellani di S. Carlo furono invece: il chierico Antonio Barberio o Barbero, nominato dallo stesso Simone Coda nell'atto di fondazione; quindi, dopo la di lui morte, il chierico Agostino Coda (1626-1664), nominato dal padre suo Francesco con atto in data 7 febbraio 1639; e dopo di lui (che morì assassinato il 18 maggio 1664), il fratello chierico Giovanni Battista (1633-1709), nominato dal cugino Carlo Antonio con atto in data 21 maggio 1664. Nel 1700 però Don Giovanni Battista Coda fu privato dall'autorità ecclesiastica del Beneficio perché macchiatosi di omicidio (uccise infatti l'avv. Carlo Felice Paglino di Roasio [4]), per questioni di interessi patrimoniali. Da Quaregna, dove si era rifugiato presso i cugini Avogadro, signori di quel feudo, il suddetto tentò di farsi riammettere nel godimento del Beneficio, ma inutilmente. E, dopo la sua morte, avvenuta in Quaregna il 18 aprile 1709, con la quale si estinse il ramo primogenito della Casata, il patronato cadde nell'oblio, essendo stato tacitamente abbandonato dagli eredi o aventi causa, che per altro non fecero mai una formale rinuncia. Da notare poi che, in caso di estinzione di tutti i rami della Casata del fondatore, per esplicita volontà di quest'ultimo, l'esercizio del iuspatronato sarebbe venuto a spettare alle nobili famiglie Ricardi e Malpenga in ragione dei legami matrimoniali stretti con esse dalle di lui due sorelle Luchina e Beiletta.

Il vecchio *Codex Iuris Canonici* del 1917, al canone 1449, paragrafo 3°, sanciva che il iuspatronato gentilizio *transit ad eredes, vel ad eos qui de familia aut gente sunt fondatoris...*, il che, secondo alcuni

alle vicende biellesi del Medio-Evo, andarono disperse, o, destinate ad altri usi... ». Ciò malgrado, io sono convinto che, in caso di scavi in tale sito, qualcosa di interesse archeologico, come resti delle fondamenta della chiesa, se non addirittura del preesistente castello vescovile, frammenti lapidari e magari ossa di persone ivi sepolte, potrebbe ancora venire alla luce. Voglio quindi sperare che i competenti organi di tutela prestino la massima attenzione sull'area in parola, onde evitare il ripetersi di spiacevoli inconvenienti come quelli accaduti in occasione degli scavi di via Battistero, del 1989.

4 Questi era il genero di Carlo Antonio Coda, avendone sposata la figlia Giulia Caterina (1660-1702).

studiosi di diritto canonico, per via del preciso riferimento anche alla *gens*, va addirittura inteso nel senso che il iuspatronato è trasmissibile, non solo nell'ambito stretto del ramo del fondatore, ma anche negli altri rami collaterali, appartenenti alla stessa agnazione del fondatore [5].

Il nuovo Codice di diritto canonico promulgato da papa Giovanni Paolo II il 25 gennaio 1983 poi, al canone 78, paragrafo 1°, sancisce che «il privilegio si presume perpetuo, se non si prova il contrario», e al paragrafo 3° dello stesso articolo, che esso privilegio «cessa (solo) con la distruzione della cosa o del luogo (oggetto del privilegio)».

Proprio per questo stato di cose, a chi scrive, appartenendo alla stessa agnazione del fondatore del Beneficio [6], con atto in data 26 marzo 1988, approvato dal Vescovo di Biella mons. Massimo Giustetti il 9 aprile successivo, è stato consentito di collocare sull'ancona dell'altare di S. Carlo, tuttora esistente nella chiesa parrocchiale di S. Giacomo, lo stemma della nobile famiglia Coda, che è: *troncato: il 1° d'oro all'aquila coronata, di nero; il 2° d'azzurro, a tre code di cavallo d'oro, una accanto all'altra.* Consuetudine antica questa, ancora contemplata, tra i *privilegia patronum*, nel *Codex Iuris Canonici* del 1917, laddove (canone 1455, paragrafo 3°) consentiva *habendi, si ita ferant legitimae locorum consuetudines, in sui patronatus ecclesia stemma gentis vel familiae...*

Della collocazione dello stemma, che è stato eseguito su tavola lignea della misura di cm 47 × 37,5 dal pittore Francesco De Pasquale e inserito in una cornice ovale, che non disturba affatto il contesto ligneo dell'altare barocco, è stata data regolare comunicazione alla Soprintendenza per i beni artistici e storici del Piemonte, la quale ne ha preso atto, senza nulla osservare, con lettera in data 25 luglio 1989, prot. n. 6523.IX.4/B.

In antico a cura dello stesso fondatore, detto altare era stato dotato di tutte le cose necessarie (pedana, crocifisso, candelabri, tovaglie e paramenti liturgici vari) per la celebrazione della Messa, e forse sempre a lui o al massimo ai suoi immediati successori si deve la stupenda ancona lignea barocca dorata, con il dipinto (olio su tela) raffigurante S. Carlo Borromeo inginocchiato davanti al Crocifisso e circondato da

[5] Cfr. Mola di Nomaglio, 1987, p. 153, n. 29.

[6] Cfr. Coda, 1964; *Libro d'oro della nobiltà italiana*, 1986-89 [19], pp. 442-443.

angeli. Tale ancona era decorata, nella parte superiore, da due deliziosi e slanciati puttini, che purtroppo vennero trafugati, verso la fine del 1987, da ladri sacrileghi rimasti ignoti.

La tela, che misura cm 130 × 180 e che è di buona fattura, anche se di autore sconosciuto, ma che forse potrebbe essere identificato in un artista locale [7], versava in cattivo stato: uno spesso strato di sporco accumulatosi nei secoli ne aveva oscurato la brillantezza dei colori, e uno strappo, non sappiamo se casuale o doloso, che l'attraversava verticalmente in corrispondenza del volto del Santo, la deturpava gravemente. Recentemente, con il consenso del Sig. Arciprete *pro tempore* della chiesa parrocchiale di S. Giacomo, rev. don Albino Pizzato, e l'autorizzazione della competente Soprintendenza, la mia famiglia ha preso l'iniziativa, assumendosene ovviamente l'onere finanziario relativo (che non è indifferente), di sottoporre ad un completo restauro la tela; il lavoro è stato affidato ad una valente ed esperta restauratrice, quale è la Signorina Viviana Cavallo [8].

Ma, a questo punto, mi siano consentite due parole sulla casuale e importante scoperta fatta in occasione del distacco della tela seicentesca: un bellissimo affresco della fine del '400 e in ottimo stato di conservazione è venuto alla luce sul muro retrostante. Si tratta né più né meno che dell'affresco dell'Assunta che decorava l'antica cappella di patronato Scaglia. Purtroppo, esso non è più integro e la parte conservatasi non è neppure tutta visibile. La Vergine Maria è sorretta da

[7] Qualcuno riscontra una identica maniera espressiva e altri particolari tra il dipinto di S. Giacomo e alcune tele del pittore Giovanni Francesco Chiamorra, conservate nella chiesa della Confraternita della SS. Trinità e specialmente quella raffigurante le Sante Cecilia, Barbara, Caterina d'Alessandria e alcuni putti, eseguita nel 1679. Ma attivi nel Biellese, nella seconda metà del '600, troviamo anche altri pittori portanti lo stesso cognome (forse fratelli?): un Pier Francesco Chiamorra, che dipinse il ritratto del chierico Annibale Battiani, conservato nella sacrestia della chiesa della Confraternita di S. Anna al Piazzo; e un Carlo Francesco Chiamorra da Cocconato d'Asti, dimorante al Piazzo, dove prese moglie nel 1654 e dove nacquero dieci suoi figli (anni estremi risultanti dagli atti di battesimo: 1655-1678). Uno di questi è l'autore della nostra tela?

[8] In data 19 febbraio 1990, il dipinto restaurato è stato riconsegnato alla chiesa parrocchiale di S. Giacomo. Della circostanza è stato redatto un verbale, che in data 22 febbraio 1990 è stato visto ed approvato dal Vescovo di Biella. Il 20 marzo successivo la tela è stata ricollocata nella sua sede storica, facendo in modo che il telaio sul quale essa è fissata possa aprirsi, onde consentire, in qualche particolare circostanza, la visione diretta del retrostante affresco murale quattrocentesco. Il telaio è stato cioè fissato all'ancona lignea dorata con cardini adeguati. La maggior spesa per tale soluzione è stata assunta dalla parrocchia.

quattro angeli e altri due angeli, dalle leggere ali iridate, posti come gli altri in campo simmetrico, danno fiato alle trombe. Sopra la testa della Madonna s'intravvedono i resti di una nube sulla quale forse troneggiava la SS. Trinità, ma distrutta dall'apertura nel XVI secolo di una finestra rotonda, poi nuovamente otturata in occasione della costruzione della nuova sacrestia. L'affresco continua lateralmente dietro l'ancona e anche sotto la semicolonna che regge l'ultima arcata della navata sinistra della chiesa, e forse anche in basso, dietro la mensa, dove potrebbe esserci il gruppo degli Apostoli [9].

A giudizio della dottoressa Paola Astrua, della Soprintendenza per i beni artistici e storici, che compì un sopralluogo nei giorni immediatamente successivi al rinvenimento, esso rappresenta una testimonianza di particolare importanza per la cultura figurativa biellese allo scadere del XV secolo, legata a quella lombarda, con presenza di riferimenti alla tradizione figurativa ferrarese di radice cossesca [10]; anche certe analogie con la tradizione figurativa del maestro casalese Martino Spanzotti, la cui attività pittorica si svolse tra il 1480 e il 1528, non sono casuali. Secondo Don Delmo Lebole, storico della chiesa biellese, la finezza delle figure, in modo particolare il volto della Madonna, fa pensare ad un pittore di non comune talento, della schiera di pittori piemontesi legati alla pittura figurativa lombarda, operanti alla fine del secolo XV o al massimo all'inizio del secolo successivo. A suo parere e anche a parere di altri studiosi si sarebbe fortemente tentati di pensare a Martino Spanzotti o a qualcuno della sua scuola. L'affresco ha infatti molta rassomiglianza con il ciclo di pitture eseguito dallo Spanzotti nella chiesa di S. Bernardino d'Ivrea. Non voglio addentrarmi in altri particolari e neppure azzardare altre ipotesi, ma preferisco lasciare il compito a persone certamente più qualificate e competenti di me. Aggiungo solo l'auspicio che anche questo affresco possa trovare uno *sponsor* che ne consenta il restauro.

[9] Un successivo controllo ha poi confermato tale ipotesi. Infatti, dietro la mensa, sul lato destro si notano proprio alcune figure di personaggi che hanno nettamente le sembianze degli apostoli, mentre sul lato sinistro la parete è in gran parte scrostata (come sopra) e si nota soltanto qualche residuo della pittura molto in basso. Va tenuto presente che l'antico pavimento della chiesa era di circa due metri più sotto dell'attuale.

[10] Cioè del pittore Francesco del Cossa (n. 1436 circa, m. 1478).

Bibliografia

C. A. Coda, *Storia del convento e della chiesa di S. Domenico del Piazzo e delle nobili famiglie che ivi hanno sepoltura*, (ms. 1649), ed. cr. P. Torrione, Biella 1971.

M. Coda, 1964. *La famiglia Coda nella sua genealogia dal XIV secolo ai giorni nostri*, Biella.

D. Lebole, 1985. *La parrocchia di S. Giacomo del Piazzo* in « Storia della chiesa biellese. La Pieve di Biella », vol. II, Biella, pp. 449 sgg.

Libro d'oro della nobiltà italiana, 1986-1989 [19], vol. XX, Roma.

G. Mola di Nomaglio, 1987. *Giuspatronato e Ragion di Stato* in « Bollettino della Società Accademica di Storia ed Arte Canavesana », n. 13, pp. 127 sgg.

G. G. Trivero, *Commentarii ai Fasti della Provincia di S. Pietro Martire, già nella Lombardia Superiore, del Sacro Ordine dei Frati Predicatori...*, (ms. lat. 1751), ed. cr. C. Poma, Torino 1909.

D. Vallino, 1882. *Guida per le gite alpine nel Biellese*, Biella.

GRAZIANA BOLENGO

UNA RACCOLTA BIELLESE DI DISEGNI, TIPI E PIANTE

Con queste brevi note ci si propone, molto semplicemente, di far conoscere, in modo più ampio, una fonte di indubbio valore storico che viene considerata essenzialmente come *documento* da offrire a chi abbia gli strumenti e l'interesse per svolgere su di esso un'analisi approfondita.

Si tratta di una raccolta di circa quattrocentocinquanta piante, tipi e disegni, segnalata alla Sezione di Archivio di Stato di Biella, alcuni anni or sono, da studenti che occasionalmente ne erano venuti a conoscenza e che oggi è conservata presso la Fondazione Sella di Biella come deposito ing. Federico Maggia [1].

È un insieme eterogeneo sedimentatosi nel corso degli anni, a partire da metà Settecento, intorno ad un nucleo centrale costituito dai prodotti dell'attività dei Beltramo [2] e di Gaspare Maggia [3], al quale si

[1] Si ringraziano l'ing. Federico Maggia e la Fondazione Sella per la fattiva collaborazione prestata.

[2] Su Pietro Giuseppe Beltramo misuratore ed architetto, e suo figlio Pietro Francesco architetto, sarebbe necessario uno studio approfondito e chiarificatore. Molto spesso, infatti, si crea tra di loro confusione essendo difficile delimitare il loro percorso artistico. Per questo molte tavole appartenenti alla raccolta qui considerata necessitano di una più chiara attribuzione. Gli stessi Brayda - Coli - Sesia, 1963, p. 87, considerano un solo Beltramo, il figlio, a cui attribuiscono il nome di Pietro Giuseppe Francesco. Risulta approvato dalla Regia Università di Torino come architetto civile il 16 giugno 1764. Un atto di convenzione tra la chiesa parrocchiale di Andorno e la congregazione di Oropa del 3 aprile 1783 riporta, tra l'altro, « ... ed alla presenza delli signori architetto Pietro Francesco Beltrami fu signor architetto Pietro Giuseppe ... » dando un contributo archivistico alla distinzione per lo meno dei nomi (Trompetto, 1978 [2], p. 322, nota 17). Pietro Francesco collaborò, tra l'altro, negli ultimi trent'anni del '700 ai lavori di ampliamento della Cattedrale di Biella progettati dall'architetto Ignazio Giulio (Trompetto, 1963; Lebole, 1984-1987, vol. I, pp. 481 sgg.) e diresse nel 1758-59 la costruzione del nuovo fabbricato della sezione femminile dell'Ospizio di Carità di Biella progettata da Bernardo Vittone (Trompetto, 1978 [2], p. 323, nota 19; Lebole, 1984-1987, vol. III, pp. 207-210). Il Sormano, 1927, p. 259, aveva ritenuto i lavori all'Ospizio opera di Pietro Giuseppe. Dai disegni della raccolta Maggia si può presupporre l'intervento dei Beltramo in altre strutture sorte a Biella nel corso del '700, prima fra tutte il nuovo convento di S. Caterina poi Orfanotrofio Ravetti, dove, come nella maggior parte dei casi, i lavori furono proseguiti da Gaspare Maggia.

[3] Anche sulla famiglia Maggia esistono poche notizie sparse. Trompetto risale a Giovanni Battista, misuratore, il cui figlio Andrea, con testamento del 10 settembre 1892,

affiancano lavori di architetti la cui attività si è probabilmente intersecata con quella dei precedenti. Non si ha infatti motivo di credere che la raccolta sia sorta in base ad una precisa volontà di collezione.

Per dare un'idea più precisa dell'insieme è necessario scendere, seppur a grandi linee, nel particolare.

Emerge subito un buon numero di progetti relativi all'architettura religiosa e agli arredi sacri [4]. Non sono tavole completamente inedite essendo già state viste ed in parte utilizzate da Delmo Lebole nella sua opera sulla Chiesa Biellese [5], ma possono senza dubbio offrire spunti originali e interessanti. Innanzitutto la serie di piante, prospetti e vedute relativa al Santuario di Oropa dove i Beltramo prima e il Maggia poi furono attivi per più di un secolo [6]; poi i progetti per Biella a partire dai lavori per il convento di S. Caterina, poi Orfanotrofio Ravetti, in cui sono ancora impegnati il Beltramo a metà '700 (1759 ca.) e il Maggia agli inizi dell'800 (1826 ca.).

I Beltramo firmano inoltre:

a) chiesa di S. Stefano con porticato della città, battistero, piazza, case canonicali... - 1755 (P. G. Beltramo);

lasciò una forte dotazione al Santuario di Oropa. L'altro figlio fu Gaspare la cui vicenda umana ed artistica è tutta da approfondire. Architetto, fu autore di varie opere in Biella proseguendo in molti casi l'attività di P. F. Beltramo. Tra i suoi lavori: la facciata di S. Cassiano, nel quartiere di Riva, che pensò inquadrata in una piazza porticata appena iniziata; il campanile della chiesa di S. Filippo, gli ampliamenti del seminario (Lebole, 1984-1987, vol. III, pp. 88 sgg.), i progetti per la Cattedrale (Trompetto, 1963). Ebbe due figli: Salvatore, padre di Federico, e Carlo che ereditò lo studio del padre e fu a lungo presidente dell'amministrazione del Santuario di Oropa (Trompetto, 1978 [2], p. 355, nota 55 e p. 450, nota 3). A quest'ultimo si debbono tra l'altro la tomba Petiva e la piramide per Q. Sella ad Oropa.

[4] Di un certo rilievo risultano i disegni di alcuni altari, candelieri ed altri arredi per lo più senza indicazioni, ma sicuramente individuabili da chi come il Lebole risulti esperto del settore. Spicca il nome di Pietro Antonio Serpentiero scultore biellese del '700 appartenente ad una famiglia di « legnamari » di antica tradizione (Lebole, 1962, vol. I, pp. 85-88; Forzini, 1964).

[5] La notevole opera di ricerca sulla storia della Chiesa biellese non è ancora completata. Tra il 1979 e il 1989 sono stati pubblicati i primi 11 volumi relativi alle Confraternite e alle pievi di Puliaco, Gifflenga, Santhià, Naula, di Cossato e di Biella.

[6] Gaspare Maggia fu nominato architetto del Santuario con specifiche mansioni e lo stipendio annuo di L. 300 nel 1838. Il contratto era triennale; in seguito gli furono affidati ulteriori incarichi fino a quando fu sostituito dall'ing. Tomaso Gavosto nel 1852 (Trompetto, 1978 [2], p. 355, nota 35 e p. 450, nota 3).

I Beltramo furono ingegneri di fiducia del Santuario di Oropa dove Pietro Giuseppe risultò attivo fin oltre la metà del '700 e Pietro Francesco, promotore di varie modifiche ai progetti Gallo-Vittone, fu presente fino agli inizi del secolo XIX (Trompetto, 1978 [2], p. 323, nota 19).

b) facciata per il restauro della chiesa della confraternita di S. Paolo - 1757;

c) pianta della chiesa di S. Cassiano, case laterali e piazza - 1761, 5 dicembre [7];

d) presbiterio e parte della chiesa di S. Nicola - 1771;

e) campanile della confraternita di S. Giovanni in Cossila - 1773, 15 maggio [8];

f) pianta del rustico del monastero di S. Sebastiano - 1787, 17 gennaio (P. F. Beltramo) [9].

Limitandoci alle tavole di certa attribuzione possiamo ancora citare dell'architetto Ignazio Giulio un progetto per la casa parrocchiale di S. Biagio del 1780 e il piano per una nuova sacrestia da costruire nella Cattedrale di Biella, datato Torino 4 maggio 1787 [10]; uno schizzo a china relativo alla pianta del convento di S. Domenico, senza alcuna indicazione di data e firma e, uscendo dal territorio biellese, la facciata della chiesa di S. Teresa in Torino, una bussola per la porta grande della chiesa di S. Lorenzo in Carisio, firmata il 4 maggio 1813 da Nicola Tarino [11] e un disegno in due pezzi recante la dicitura «Pianta stabilita per la chiesa parrocchiale di Foglizzo e concordata sul luogo dal sig. regio delegato avv. Forneri viceintendente il 28 ottobre 1471 fatta dal sig. ing. Bernardo Vittone».

[7] Si ha pure un progetto di « Pianta e facciata del peristilio che la Confraternita di S. Cassiano intende costruire avanti la propria chiesa » datato Biella 1849, 24 luglio e firmato geom. A. Piazza. Per ulteriori notizie sulla nuova chiesa di S. Cassiano cfr. LEBOLE, 1971, pp. 119-130.

[8] Un altro progetto dell'architetto Maggia risulta datato 7 gennaio 1785 (LEBOLE, 1984-1987, vol. IV, p. 111).

[9] Nella raccolta si trovano diverse tavole relative al complesso di S. Sebastiano; tra le altre, un progetto per la facciata non realizzato.

[10] Ignazio Antonio Giulio, torinese, è architetto civile e idraulico (BRAYDA - COLI - SESIA, 1963, pp. 113). Partecipa ai lavori di ampliamento della Cattedrale (LEBOLE, 1984-1987, vol. I, pp. 481 sgg.; TROMPETTO, 1963) ed è attivo ad Oropa nella seconda metà del '700 (TROMPETTO, 1978 [2], p. 329, nota 37).

[11] Nicola Martiniano Tarino fu architetto civile ed ingegnere della provincia di Biella. Attivo in S. Sebastiano e nei lavori per l'ampliamento della Cattedrale di Biella (TROMPETTO, 1963) è anche autore del campanile della parrocchiale di S. Nicolò di Zubiena, 1817 (BRAYDA - COLI - SESIA, 1963, p. 137). Di lui troviamo anche: due progetti per porte per l'appartamento del conte Bertodano e un piano regolatore per la strada Biella-Gattinara, quest'ultimo datato 15 aprile 1818. Come ingegnere della provincia sottoscrive il progetto per il cimitero di Candelo firmato da Maggia nel 1823.

Nel settore civile la tipologia si fa varia passando dai tipi con misurazioni di terreni inclusi cabrei e mappe – citiamo quelle dei territori di Villanova (1766), Ternengo (sec. XVIII), Roppolo, Sandigliano, Mottalciata, Benna – ai progetti per ponti, strade, cavi per le acque [12], giardini, fontane, arredi, per arrivare ai veri e propri progetti di architettura civile come il «Tipo regolare dimostrativo di parte delle case delli signori Stefano e Giovanni Battista Marochetti, situate nel piano della città di Biella fuori dalla porta detta di Riva, isola di S. Gabriele», disegno a penna, colorato, firmato dall'architetto Carlo Felice Mussa e datato con buona probabilità Biella, 22 dicembre 1794 [13].

A titolo di curiosità possiamo ancora evidenziare uno schizzo della porta di Torino in Biella e una pianta delle carceri di Biella datata 9 marzo 1799.

Purtroppo nell'uno e nell'altro campo solo pochi lavori sono firmati e datati; alcuni risultano completamente senza indicazioni seppure se ne notino di ottima mano. In ogni caso un occhio esperto riuscirà sicuramente a cogliere i necessari rimandi e collegamenti. È inoltre probabile che il completamento del deposito metta a disposizione del ricercatore i carteggi della famiglia Maggia, che approfonditi in correlazione a quanto conservato nella raccolta potrebbero contribuire al chiarimento dei punti lacunosi.

Per finire pare opportuno segnalare un gruppo di disegni a penna di fattura minuziosa che meriterebbero un serio approfondimento. Non recano segnalazioni particolari oltre la dicitura «disegni a penna di fornelli, carrozze, cadregoni, tavolini ed altri ornati fattisi la maggior parte interiormente al Real Palazzo».

In origine nella stessa cartella erano contenuti anche un modiglione a penna con scritta «Modiglione accettato P. Virle» e una serie di figure e particolari architettonici a matita che si sono poi identificati come esercitazioni dell'ing. Salvatore Maggia padre del depositante.

[12] Come esempio si indicano i due progetti di G. Maggia in data 3 novembre 1838 per un cavo per il trasporto dell'acqua della roggia Marchesa dalla cascina Grangia alla cascina Catella in Villanova.

[13] Carlo Felice Mussa è architetto civile approvato dalla Regia Università di Torino il 9 dicembre 1771 (Brayda - Coli - Sesia, 1963, p. 123). La data risulta in parte illeggibile. Sul verso, a matita, è però riportato « dicembre 1794 ».

Bibliografia

C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, 1963. *Catalogo degli Ingegneri e Architetti operosi in Piemonte nel Sei e Settecento* in « Atti e rassegna tecnica della società ingegneri e architetti in Torino », n.s., a. 17, n. 3, pp. 82-173.

P. Forzini, 1964. *I Serpentiero maestri lignamari di Sagliano Micca* in « Biella », a. II, n. 5, pp. 181-185.

D. Lebole, 1962. *La Chiesa Biellese nella storia e nell'arte*, vol. I-II, Biella.

D. Lebole, 1971. *Storia della Chiesa Biellese - Le Confraternite*, vol. I, Biella.

D. Lebole, 1984-1987. *Storia della Chiesa Biellese - La pieve di Biella*, voll. I, III-IV, Biella.

C. Sormano, 1927. *Oropa*, Biella.

M. Trompetto, 1963. *S. Maria in Piano*, Torino.

M. Trompetto, 1978 [2]. *Storia del Santuario d'Oropa*, Biella.

FRANCESCO MALAGUZZI

LEGATURE PREZIOSE NEGLI ARCHIVI E NELLE BIBLIOTECHE BIELLESI

Legature come *fonti*, titolo della sessione in cui è stata presentata questa memoria, è un concetto scontato solo per il chierico; non sarà inutile, quindi, ricordare che, in un certo numero di casi, dalla legatura è possibile risalire alla committenza, all'appartenenza, alle vicende attraverso le quali il libro è passato.

Dal nostro punto di vista il Biellese presenta caratteristiche anomale; mentre solitamente sono le biblioteche degli antichi ordini monastici, dei capitoli, dei seminari, dei collegi gesuitici a riservare, con quelle delle grandi famiglie aristocratiche, le scoperte più interessanti, nel nostro caso i fondi religiosi sono andati dispersi; nel corso della nostra indagine, infatti, non abbiamo avuto la fortuna di esaminare esemplari provenienti dalle antiche biblioteche della collegiata di S. Stefano o dei canonici lateranensi di S. Sebastiano o da quella, più recente, dell'Oratorio di S. Filippo.

Se si aggiunge che nella mostra dedicata alla locale Biblioteca Civica nel 1980 per celebrarne il centenario [1], fra i molti esemplari esposti *rari e di pregio* nessuno lo fu per meriti di legatura, si sarebbe potuto temere che le biblioteche biellesi ne fossero particolarmente avare; gli esempi che porteremo dimostrano che tale timore era infondato. Con esemplari provenienti dal fondo Cridis della Biblioteca Civica, abbiamo rintracciato legature di pregio in fondi dell'Archivio di Stato sezione di Biella, nel Centro dedicato alla memoria di Pietro Torrione dove si conservano carte e libri donati dagli eredi all'Archivio di Stato, in alcune collezioni private; descriviamo di seguito un campione di tali legature tutte riprodotte in figura.

Appartiene alla Biblioteca Civica una legatura in vitello marrone scuro con doppio riquadro a secco e aldi dorati pieni accantonati e al

[1] Calleri (a cura di), 1980.

centro dei piatti; sul dorso, sei nervi doppi, caselle di filetti a secco con rosellina dorata. Essa copre una cinquecentina lionese [2] con nota di possesso di Vittorio Amedeo Platzaert (fig. 1).

La successiva legatura, in marocchino aranciato, si trova nell'Archivio di Stato su un manoscritto cartaceo (1547-1577) del fondo Dal Pozzo della Cisterna [3]. Lo schema compositivo è analogo a quello della precedente, ma, oltre ai filetti a freddo ne compare uno dorato, mentre l'aldo centrale è sostituito da un medaglione con motivo mistilineo riservato su fondo oro. Da notare il *superlibros* «:IURA:REDITUM: A.COMUNITATE.TRONZANI». Tracce di legacci. Dorso con sette nervi; nelle caselle, piccolo motivo. Fattura di bottega presumibilmente «lombarda» (fig. 2).

Ancora nel fondo Dal Pozzo della Cisterna [4] un manoscritto pergamenaceo relativo ai «Redditi della mercanzia di Milano» dal maggio al luglio del 1603, legato in vitello marrone. Rispetto alle precedenti, il decoro si è ulteriormente arricchito, conservando i filetti a freddo, ma aggiungendo due belle cornici e il medaglione centrale con le armi dei Dal Pozzo dipinte e dorate. Fioroni accantonati esterni ed interni; la cartella è ottenuta con lo stesso ferro accantonato e motivo azzurrato. Legacci rosa. Il dorso è decorato con motivi dorati trasversali e roselline in cornice a secco (fig. 3).

Più semplice, ma con schema simile, una legatura su «Instromenti» relativi al marchesato di Voghera acquistato dai Dal Pozzo verso il

[2] Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, Lione 1546, mm 178 × 108, Biblioteca Civica Biella (B.C.B.), Cridis 3.E.15. Nella mostra del 1980 fu esposto dello stesso testo un'edizione veneziana.

V. A. Platzaert (1716-1799) dal 1775 fu sovraintendente del Regio Archivio; secondo il Manno, 1895-1906, vol. XIII, pp. 568-569, *ad vocem*, « raccolse una doviziosa libreria e molti documenti e memorie. Alle sue raccolte, ora in Biblioteca di S.M. prepose l'epigrafe *Ex multorum Enniorum stercoribus Margaritae* ».

[3] s.a., *Atti contenenti l'acquisto di Daciti e redditi del sig. Lodovico Dal Pozzo Sig. di Viverone del comune di Tronzano*, ms cartaceo, 1545-1572, mm 275 × 190, Archivio di Stato di Vercelli, Sezione di Biella (A.S.B.), Archivio Dal Pozzo della Cisterna, Tenimenti vercellesi, m. 26.

[4] s.a., *Redditi della mercanzia di Milano*, ms pergamenaceo, 1603, mm 383 × 220, A.S.B., Archivio Dal Pozzo della Cisterna, Milano, m. 3.

1611, nello stesso fondo [5]. La coperta, in pelle marrone, presenta un fregio con fronde incorniciate con semplice filetto e fasci di filetti a secco. Fioroni accantonati esterni ed interni. Nello specchio medaglione ai piccoli ferri. Tracce di legacci rosa e verde; etichetta coeva. Dorso liscio con decoro trasversale e roselline. Cordone tricolore con resti di sigillo (fig. 4).

In condizioni assai mediocri una legatura con l'emblema con cinque frecce e motto *SANS DES PARTIR* dei S. Martino d'Agliè e nota di possesso del marchese di Rivarolo conservato al Centro Torrione, in bazana marezzata, semplice filetto dorato al piatto, titolo impresso longitudinalmente sul dorso liscio (fig. 5). In base alla filigrana con croce greca iscritta in linea curva, i fogli di guardia sarebbero di produzione di cartiera italiana [6]. Di notevole interesse locale, il testo anonimo del Seicento relativo alla famiglia Dal Pozzo [7].

Ancora al Centro Torrione una legatura secentesca in pergamena con doppio riquadro alla *Du Seuil* in doppio filetto, fioroni a losanga accantonati interni e armi vescovili con le armi dei Borghese nello specchio (fig. 6). La legatura è stata utilizzata in tempi recenti per coprire un'opera sui vescovi di Vercelli proveniente dalla biblioteca di S. Bernardino a Saluzzo [8].

Molto elaborata la legatura di un volume genovese del Seicento nella Biblioteca Civica, dedicato al cardinale Mazzarino [9], in marocchino marrone chiaro e inserti in pelle scura. Al piatto fregio stampato a secco, doppia cornice di filetti, l'esterna a secco e l'interna dorata, fioroni dorati accantonati. Nello specchio abbiamo un ricchissimo

[5] s.a., *Instromenti riguardanti il marchesato di Voghera*, ms pergamenaceo, 1611-1614, mm 303 × 210, A.S.B., Archivio Dal Pozzo della Cisterna, marchesato di Voghera, m. 3.

[6] Briquet, 1907, tomo II, p. 324.

[7] s.a., *Dell'antichità della Famiglia del Pozzo in universale, & de personaggi illustri da quella usciti, massime da quei rami che furono e sono in Piemonte*, s.l.s.d. (XVII sec.), mm 267 × 190, A.S.B., Centro Torrione.

[8] Aurelio Corbellini, *Vite de vescovi di Vercelli*, Milano 1643, più miscellanea manoscritta e a stampa dell'epoca, mm 220 × 160, A.S.B., Centro Torrione.

[9] Pier Giovanni Calenzani, *Il Ciro politico*, Genova 1647, mm 191 × 140, B.C.B., Cridis 1.E.15.

fregio con motivo mistilineo, punti e fiori, un inserto in pelle scura e cuore a giorno. Al centro ritornano i piccoli ferri del fregio, in particolare un curioso uccello. Il taglio dorato è cesellato con una doppia fila di punti (fig. 7).

I risguardi sono decorati con carta dorata e goffrata con motivi floreali bianchi [10] (fig. 8).

Legatura simile posteriore al 1748 è conservata alla Biblioteca Reale di Torino [11]; la nostra legatura, quindi, sarebbe più giovane di un secolo circa del testo e attribuibile a bottega dell'Italia settentrionale.

Una splendida legatura in marocchino rosso della Biblioteca Civica con doppio riquadro di fasci di tre filetti dorati alla *Du Seuil*, fioroni a losanga accantonati e armi dei Le Tellier (si potrebbe trattare di Michel (1603-1685), cancelliere di Francia – ma ne mancano le insegne – oppure del figlio François-Michel (1641-1691), ministro di stato), copre un testo dedicato al Delfino [12] (fig. 9).

Il dorso ha cinque nervi; in una casella l'autore; nelle altre un fiorone *pointillé* e piccoli ferri in cornice di denti di topo e due filetti. Il taglio è dorato; i risguardi in carta pettinata *à l'allemande*.

Ancora alla Biblioteca Civica sono conservate tre legature olandesi in pergamena rigida con decoro semplicissimo di motivi a rotella e fioroni accantonati; nel piatto armi di città o nobiliari [13] (fig. 10, 11, 12).

[10] Quilici, 1988, pp. 26-32, fig. 55.

[11] Guidonis Ferrarius, *De rebus gestis Eugenii Principis a Sabaudia Bello Pannonico libri III*, Roma e Milano 1748, Biblioteca Reale Torino, L. 15-18. Questo esemplare presenta una legatura più ricca di quella del volume biellese in questione in quanto, cosa assai rara in Italia, ha i risguardi in pelle lussuosamente decorati (legatura *doublée*). Riteniamo le due legature prodotte dalla stessa bottega perché presentano profilo simile dell'inserto e lo stesso piccolo ferro con uccello ad ali allargate.

[12] Justinus, *De historiis Philippicis et totius mundi originibus*, Parigi 1677, mm 264 × 183, B.C.B., Cridis 1.B.12.

[13] Sulpicio Severo, *Opera omnia*, Àdam 1665, mm 98 × 117, B.C.B., Cridis 18.E. 25. Legatura in pergamena avoriata. Il piatto è decorato con due filetti dorati, roselline agli incroci e tulipani accantonati; nello specchio le armi della città di Àdam in cartella arricchita con gigli; tracce di due legacci verdi. Il dorso è liscio; doppi filetti trasversali delimitano caselle con fiorone.

Paolo Orosio, *Adversus paganos historiarum libri septem*, Liegi 1738, mm 255 × 195, B.C.B., Cridis 2.B.23. Legatura in pergamena avoriata. Il piatto è decorato con due

Le armi dei Turinetti nelle varianti dei Priero e dei Ternengo sono le più frequenti fra i pochi tipi di legature alle armi di famiglie piemontesi [14]; particolarmente interessante l'esemplare della Biblioteca Civica [15] (fig. 13) per il raro decoro della singola casella del dorso; il formato del libro, infatti, permette di inserirvi alternativamente l'aquila bicipite concessa dall'Imperatore Giuseppe II nel 1707 al marchese di Prié, sia la torre di rosso. Si tratta, evidentemente, di un esemplare comperato sciolto e fatto legare per i Turinetti di Priero. Il piatto, decorato con due filetti più roselline agli incroci e dalle armi, reca freschissime le tracce della spugnatura, normalmente impiegata per mascherare difetti della pelle, comuni sui formati maggiori.

Come frontespizio, un Cabreo risalente al 1748 e conservato nell'Archivio di Stato [16] riporta una lunga dicitura esplicativa sovrastampata su una *Guirlande de Fleurs* di squisita fattura parigina. L'attenzione e il gusto che già l'adozione di detto frontespizio testimoniano, sono confermati dalla splendida legatura in marocchino rosso del volume (fig. 14). Lo specchio, delimitato da triplice, ricchissimo fregio,

riquadri di doppi filetti con fioroni accantonati esterni all'interno. Nel piatto armi con cartiglio « NOVIO MAGUM »; delle molte località il cui nome attuale corrisponde a *Noviomagum*, in base al cognome del *puer, ingenuus, optimaeque spei*, W. van Rees, cui il volume fu donato in premio nel 1763, dovrebbe corrispondere al centro olandese di Nijmegen o a Nijon o Espierre nelle Fiandre. Tracce di legacci. Taglio picchiettato.

Lucio Anneo Florus, *Epitome rerum romanarum*, Liegi 1744, mm 217 × 130, B.C.B., Cridis 18.E.1. Legatura in pergamena avoriata. Piatto decorato con cornice a nastro, armi accantonate con fronde; nello specchio, le stesse in ricca cartella con due leoni di supporto. Tracce di legacci. Il dorso liscio ha sei rosoni distanziati dallo stesso nastro usato in cornice al piatto.

[14] Malaguzzi, 1989, pp. 93-4, 111-14.

[15] Socratis Scolasticus et Hennia Sozomerus, *Historia Ecclesiastica*, Torino 1747. In folio grande. B.C.B., Cridis 18.A.14-15. Arma tipo 2, fig. 11, Malaguzzi, 1989. Legatura in bazana marezzata; al piatto, detta arma, doppio filetto con rosellina all'incrocio. Sul dorso, sei nervi rilevati; tassello rosso con titolo; nelle caselle, incorniciate con doppio filetto orizzontale e da filetto più linea ondulata verticali, in una numero del tomo, nelle altre simboli araldici affiancati da rami fioriti.

[16] s.a., Cabreo, A.S.B., Frichignono di Castellengo, Disegni. Sul frontespizio è sovrastampato: « Cabreo contemporaneo, ed allo stato degli Atti di misura, estimo, ed aggiudicazione 1748, delle Cassine, e Beni posti parte nelle fini di Motta Alciata già spettati alla fu Signora Contessa Clara Rosa Benedetta Frichignona Moglie in prime Nozze del fu Sig. Conte, e Maestro Auditore nella Reggia Camera Marco Francesco Ballestreri di Montalenghe, ed in seconde col Sig. Cavaliere Felice Maurizio Peirani, il tutto, mandante il R. Senato, stato aggiudicato in odio di detta fu Signora Contessa a favore del Signor Conte Gio: Ettore Bonifacio de fu Signor Conte e Senatore Gio: Antonio Frichignono di Castellengo, Cerretto, e Quaregna ».

è suddiviso in scompartimenti decorati con reticolato e rosette; nel cuore sono riportate le armi dei Frichignono su un tassello inserito in un trionfo floreale ai piccoli ferri; sul dorso, decorazione con fioroni e motivi ai piccoli ferri.

Due opere in diversi tomi della Biblioteca Civica [17] presentano una semplice, ma perfetta legatura inglese di metà Settecento, interessante per il singolare effetto cromatico ottenuto con la marezzatura del vitello in avana, granata e nero. I piatti sono convenzionalmente decorati con triplo filetto e rosetta agli incroci più cardo accantonato. Il dorso è a sei nervi rilevati, con due tasselli per autore, titolo e numero tomo; le caselle, incorniciate con doppio filetto, sono decorate con ghianda e piccoli ferri (fig. 15).

Una legatura di fattura probabilmente piemontese in marocchino rosso con motivi di gusto rococò al Centro Torrione, è stata utilizzata per ricavarne una scatola di splendido aspetto [18] (fig. 16). Le volute si alternano ai serti floreali e agli intrecci caratteristici dello stile c.d. *Pompadour* con un effetto complessivo piuttosto carico.

Fra le ultime legature che proponiamo, due sono alle armi papali; entrambe, fatto singolare, coprono testi relativi ad un personaggio come Fra Dolcino.

La prima, nella raffinata biblioteca di Aldo Sola, è una ricca legatura mosaicata in vitello marrone di gusto rococò alle armi di Pio VI (fig. 17) impresse su un inserto in marocchino rosso [19].

17 Publio Virgilio Marone, *Bucolica, Georgica et Aeneis*, Londra 1750, mm 232 × 150, B.C.B., Cridis 8.C.3-4. Dedica ad Edoardo principe di Galles. Vitello marmorizzato. Al piatto semplice decoro con triplo filetto, rosellina all'incrocio; cardo accantonato. Dorso con cinque nervi; due tasselli con autore e numero tomo; caselle in doppio filetto con ghianda e piccoli ferri.

Analogo decoro su Publio Terenzio Afro, *Comoediae*, Londra 1751. *Ibidem*, mm 232 × 150.

18 Scatola in legno coperto con marocchino rosso, mm 322 × 230, A.S.B., Centro Torrione.

19 Filippo di Rimella, *Orazione sopra la sacra lega de' valsesiani contro l'eretico Dolcino e seguaci*, Vercelli 1793, con Filippo di Rimella, *Il parallelo delle due religioni ossia la differenza tra l'antica religione della Francia e quella che oggidì professano i Pastori Costituzionali e i loro aderenti*, Vercelli 1793, Collezione Aldo Sola, Vigliano Biellese. Legatura in vitello marrone su cartone, mm 203 × 126. Sul piatto leggera cornice di segmenti alternati a tre punti, filetti e nastro avvolto su filetto. Fregio di foglie stilizzate, punti e fiori; accantonato graticcio, stella a otto punte, doppio ovale con roselline o stelle, cartella con insegne papali nello specchio con armi di Pio VI su

Al Centro Torrione sono conservati tre testi [20] riuniti in una legatura riutilizzata in tempi recenti (dopo il 1907) alle armi di Gregorio XVI; la pelle usata è il marocchino rosso; al piatto, cornice ottenuta con una placca e l'arma papale; sul dorso liscio, decoro da placca e tassello posteriore con il titolo (fig. 18).

Appartiene alla Biblioteca di Niccolò Sella di Monteluce, una legatura in pelle verde con fregio e *superlibros* CECILIA AMOSSO, tassello con titolo sul dorso liscio, decoro trasversale e fioroni [21] (fig. 19).

Chiudiamo la nostra carrellata con una legatura per molti aspetti suggestiva: il testo (primo di una serie fondamentale per la storia economica del Piemonte [22]), l'autore (Luigi Einaudi), la dedica («all'amico carissimo Emanuele Sella / nel lieto giorno di sue nozze / Luigi Einaudi»), la legatura. Come risulta dalla scritta impressa al piede del volume, essa è opera di quel Pacchiotti, legatore torinese, che fu tra i massimi italiani fra Otto e Novecento, rappresentato degnamente nella fondamentale collezione *Weil Weiss* della Trivulziana. In vitello marrone con fiamma viola, è decorata al piatto e al dorso con semplici filetti e, quasi un richiamo alla prima legatura che abbiamo presentato, con aldi pieni, naturalmente di fattura moderna [23] (fig. 20).

inserto in marocchino. Sul dorso, cinque nervi in rilievo, un tassello con autore e titolo parziale; nelle caselle in filetto e denti di topo, fiorone e decoro ai piccoli ferri. Risguardi in carta xilografata ottenuta con l'impressione di due matrici simili nei colori rosa e azzurro su fondo bianco.

20 Nino Belli e Giuseppe Ubertini, *Fra Dolcino*, Biella 1907, con Gioacchino Volpe, *Eretici e moti ereticali dall'XI al XIV secolo*, Milano 1907, con G.S.A.C., *Fra Dolcino memorie storiche*, Milano 1889, e ritagli vari. A.S.B., Centro Torrione, marocchino rosso, mm 235 × 150. Al piatto, cornice di due filetti, uno grasso e uno magro, più fregio, il tutto alla placca; nello specchio, armi papali. Dorso liscio con tassello e decoro alla placca.

21 Gio. Battista Pagani, *L'anima divota della S. Eucaristia*, Vigevano 1841, Collezione Niccolò Sella di Monteluce, Vallemosso, mm 150 × 100. Pelle zigrinata verde; al piatto, fregio con tre motivi alla rotella; *superlibros*. Dorso liscio, tassello, decori vari.

22 Luigi Einaudi, *La finanza sabauda all'aprirsi del secolo XVIII e durante la guerra di successione spagnola*, Torino 1908. È questo il primo dei « Documenti Finanziari degli Stati della Monarchia Piemontese (secolo XVIII), Serie I, Illustrazioni storiche e documenti », cui seguì l'altrettanto famoso volume di Giuseppe Prato, *La vita economica in Piemonte a mezzo il secolo XVIII*, Torino, 1908.

23 Luigi Einaudi, *La finanza sabauda...*, Torino 1908, Collezione Niccolò Sella di Monteluce, Vallemosso, mm 317 × 227. Legatura in marocchino marrone con fiamma viola; fasci di filetti a costituire due riquadri; accantonato esterno all'interno aldo moderno. Dorso con cinque nervi; autore e titolo nella seconda casella; nelle altre, fiorone in doppio filetto. Al piede: Lab. Pacchiotti, Torino. Unghia e labbro decorati con filetti.

Abbreviazioni

B.C.B. = Biblioteca Civica Biella.

A.S.B. = Archivio di Stato di Vercelli, Sezione di Biella.

Bibliografia

C. M. Briquet, 1907. *Les filigranes*, Amsterdam.

G. Calleri (a cura di), 1980. *Mostra di libri rari e di pregio nella Biblioteca Civica di Biella*, Biella.

F. Malaguzzi, 1989. *Legatori e legature del Settecento in Piemonte*, Torino.

A. Manno, 1895-1906. *Il patriziato subalpino. Notizie di fatto, storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, Firenze.

P. Quilici, 1988. *Carte decorate nella legatoria del '700*, Roma.

MAURO VERCELLOTTI

DATI DI LETTURA STORICA DEL COMPLESSO DI SAN SEBASTIANO NEL SECOLO SCORSO

Il presente contributo, analisi parziale delle varianti e sovrapposizioni apportate nel tempo al complesso di San Sebastiano in Biella, pone specifica attenzione esclusivamente al periodo ottocentesco, momento decisivo per l'immagine esterna ed interna del chiostro, sottoposto in quegli anni a ponderosi interventi, che tradirono pesantemente l'assetto originario.

Le tavole di progetto ed i vari documenti allegati, l'atto di acquisto dell'immobile da parte del Comune di Biella e la documentazione fotografica (conservata nel fondo fotografico del Museo Civico di Biella) [1] furono materiali assai preziosi in un panorama di estrema carenza di fonti, indispensabili per procedere alla stesura del PROGETTO DI RECUPERO E RESTAURO DEL CHIOSTRO DI SAN SEBASTIANO, con destinazione futura a MUSEO DEL TERRITORIO BIELLESE, affidato dalla Amministrazione Comunale della Città di Biella all'Ing. G. C. Delsignore ed all'Arch. Mauro Vercellotti con lettera di incarico prot. n. 1700 del 10-03-1979.

La collocazione geografica periferica dello stabile, fuori dai circuiti culturali e di ricerca scientifica ed il precario stato di conservazione non costituirono elementi di stimolo per studi specifici sul chiostro, così come per la Basilica si deve registrare una ben scarna bibliografia.

[1] Il fondo fotografico del Museo Civico di Biella è costituito da circa 4000 lastre, sottratte all'abbandono alla fine degli anni '70 dalla Commissione di Sorveglianza del Museo stesso, della quale chi scrive faceva parte.

Ancora da catalogare e sistemare, è materiale preziosissimo, dal quale aveva già tratto molte immagini per le sue opere ROCCAVILLA, 1923, pp. 1-6.

Il ritrovamento dei negativi originali, coincidente con l'inizio delle ricerche storiche per il progetto del restaurando Chiostro di San Sebastiano portò alla possibilità di documentare non solo l'aspetto esteriore dell'edificio prima della costruzione della palazzina Piacenza, ma anche l'allestimento ottocentesco di un'esposizione, lungo le pareti del portico interno, di materiali ora trasferiti nella sistemazione museale di via P. Micca.

Le innumerevoli varianti portate al taglio ed alla destinazione dei singoli locali, le modifiche arbitrarie e devastanti alle aperture ed alle tipologie dei serramenti, l'accanimento quasi metodico contro ogni minima parte ad intonaco consegnarono un edificio che aveva quasi completamente smarrita l'originaria immagine cinquecentesca.

Le poche informazioni conoscitive, già illuminanti sulla portata testimoniale del complesso, portarono in tempi relativamente recenti a varie proposte estemporanee di riuso, non certo approfondite né tantomeno supportate da studi storico/critici, fortunatamente mai giunte a minime soglie di fattibilità realizzativa.

Dall'intervento di restauro, ora in atto, vennero indicazioni più circostanziate, comprovanti l'avvenuta realizzazione dei progetti di seguito descritti, purtroppo non ultimi nella tormentata successione che ha condotto ai nostri giorni.

Tralasciando il lungo volgere degli eventi, dalla fondazione, legata alla figura del mecenate Sebastiano Ferrero [2], alle vicende del primo cantiere, solo ora leggibili attraverso le varie stratificazioni edilizie (dalle quali è emersa pure una costruzione precedente alla struttura claustrale) [3], viene scelto come oggetto di una verifica più approfondita sulle fonti acquisite il progetto per il « Deposito di Mendicità », in quanto momento fruttuoso di indagine comparativa nell'evolversi delle proposte progettuali.

* * *

Della complessa tematica riguardante il restauro del Chiostro dedicato a San Sebastiano, un solo elemento sembra aver colpito l'immaginario collettivo: l'inderogabile esigenza di ripristinare un'ipotetica unità del loggiato al primo piano, nata da una ricostruzione gra-

[2] Sebastiano Ferrero, figlio di Besso e di Camina di Bartolomeo Scaglia, nacque a Biella nel 1438 e morì a Gaglianico il 2 ottobre 1519.

Con i figli Cardinali Giovanni Sefano e Bonifacio, e Agostino, Vescovo di Vercelli, fece innalzare a Biella il Complesso dedicato a San Sebastiano; la prima pietra venne posata nell'anno 1500 da Giovanni Stefano, futuro Cardinale di Bologna.

[3] Il Tenivelli, 1792, pubblica una lettera di Sebastiano Ferrero, anteriore al 1499, che dice: « ... *obtuli domum meam, & sedimen quod habeo scitum in Glaria pro ecclesia, & monasterio ipsius religionis construendo* ».

Tale documento era già stato utilizzato in precedenza dallo stesso Tenivelli, 1785, p. 157 e così pure viene ripreso dal Roccavilla, 1923, p. 1, e dal Torrione, 1949.

fica idealizzata del complesso, più volte pubblicizzata acriticamente.

A restauri ultimati, in conseguenza anche delle parziali documentazioni qui presentate, risulterà un prodotto finale probabilmente distante dalle aspettative precedenti, ad ulteriore riprova dell'estrema discrezione da tenersi anche solo nella fase di approccio al restauro di un manufatto di tale interesse.

È forse questo il risultato di maggior evidenza, derivato direttamente da un 'approfondita analisi del progetto dell'Arch. Nicola Martiniano Tarino, rinvenuto nella fase di ricerca storica preliminare precedente la stesura delle prime ipotesi progettuali, grazie alla preziosissima collaborazione del dott. Maurizio Cassetti, Direttore dell'Archivio di Stato di Vercelli, che segnalò ai progettisti incaricati del restauro il manoscritto inedito [4].

Gianni Carlo Sciolla pubblicò in seguito le tavole del progetto del Tarino [5], ed al suo inquadramento storico/critico si rimanda per le notazioni di dettaglio, utili per una più puntuale comprensione del periodo storico in esame.

* * *

All'inizio del XIX secolo l'allora già probabile stato di degrado dell'edificio conventuale aveva propiziato notevoli trasformazioni e mutazioni di destinazione d'uso, agevolate anche dalle concrete possibilità concesse a seguito del calo di presenze di religiosi [6]: nel chiostro si insediarono un alloggiamento e le scuderie per uno squadrone di cavalleria, poi la Compagnia degli Invalidi ottenne altre camere.

La decisione dei radicali mutamenti ebbe origine da un decreto « ... *pour l'établissement de Depôt de mendicité* », promulgato il 5 luglio 1808, come risulta da una lettera del 14 settembre dello stesso anno, spedita dal Capo della 3ª Divisione del Ministero dell'Interno al Prefetto del Dipartimento della Sesia [7].

[4] Archivio di Stato di Vercelli, Dipartimento della Sesia, Mazzi 168 e 169, Disegni nn. 141, 142, 143, 144, 145, 146, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 170.

[5] SCIOLLA, 1980.

[6] Già in una bolla del 9 febbraio 1798 Pio VI concedeva al Re di Sardegna di impadronirsi dei beni dei conventi nei quali vivessero meno di 8 religiosi.

[7] Anche tutta la corrispondenza citata nello studio è conservata nei succitati mazzi del Dipartimento della Sesia, all'Archivio di Stato di Vercelli.

Il 10 ottobre 1808, da Pavia, lo stesso Ministro dell'interno comunica al Prefetto del Dipartimento della Sesia di aver ricevuto la proposta di designare « ... *l'ancien couvent des Chanoins du Laterano, à Bielle, comme l'édifice le plus propre à servir de dépôt de mendicité pour votre Département* »; richiede pure, nel più breve tempo possibile, l'invio della pianta dell'edificio e delle sue dipendenze, così come pure le sezioni, i prospetti ed i differenti piani dello stabile.

Verrà precisato che:

« ... *Les Mendians valides et invalides doivent étre ainsi que les malades, couchés seule dans un lit de 2 piecs à 2 piecs et demi; la proposition d'un coucher plusieurs ensemble ne peut étre admise.*

Les Couchers des hommes valides doivent étre placés de manière à n'avoir aucune éspèce de communication avec les femmes valides; les garçons au dessous de 16 ans doivent ètre également placés dans des Dortoirs distincts de ceux des valides de l'un et de l'autre sex et séparés des dortoirs des jeunes filles ce qui établit la nécéssité de quatre départemens principaux ».

Paiono pure necessarie due infermerie, un reparto speciale per i malati di mente, due sale isolate « ... *pour les vénériens et les galeux* », bagni e depositi per il vestiario.

Gli ambienti pensati per una vita monastica verranno quindi sottoposti ad un radicale riordino, nell'ottica che ormai veniva consolidandosi anche in altre realtà, in un periodo di così numerose e particolari trasformazioni.

* * *

In data 18 dicembre 1808, dunque con rapidità stupefacente, l'architetto Nicola Martiniano Tarino [8] presenta un:

[8] Nicola Martiniano Tarino, architetto civile e idraulico approvato dalla Regia Università di Torino il 10 aprile 1787, fu personaggio di particolare rilevanza nell'area biellese. Legato a forme classiche, non si lascia coinvolgere in eccessi decorativi, realizzando opere composte e di sicuro impianto geometrico.

Di lui si conoscono numerosi progetti, tra i quali uno studio preliminare per lavori in S. Biagio a Biella (1776), poi realizzato; il progetto (1791) per la cripta sotto il Battistero del Duomo di Biella, del quale diverrà Architetto della Fabbrica, prestando gratuitamente la sua opera in varie realizzazioni, tra le quali la Cappella della Madonna delle Grazie (1813).

Nel 1808 progetta il campanile per la parrocchiale di Zubiena, nel 1816 opera a Candelo per il nuovo Palazzo Comunale mentre nel 1820 realizza l'apparato per la terza incoronazione della Madonna d'Oropa. Qui è già presente sin dal 1788, con il

DEVIS ESTIMATIF des ouvrages de Réparation et de Construction pour approprier la Maison ci-devant Abbaye de S. Sébastien de Bielle à la nouvelle Déstination de dépôt de Mendicité du Départément de la Sesia.

ARTICLE PREMIER
Réparations, Réconstructions

Pour la réparation du toit de l'étendue de huit mille, huit cent métres quarrés, Ampliation du méme toit du côté de la grande rue [attuale via Q. Sella], *exhaussement des murs existants de ce méme côté pour la totale longueur actuelle, exclusivament au Bâtiment rustique désigné dans le plan pour les salles des attaqués de folie. Pour les autres ouvrages de maçonnerie menuiserie, serrurerie relatifs et dépendants de l'accomplissement et perfection de cette partie suivant le projét annexe; pour la reparation des planchers défectueux, et réconstruction de ceux qui manquent; pour la construction enfin des ouvrages à faire suivant le projet susdit dans l'intérieur de ces Bàtiments pour les approprier à leur nouvelle déstination, calcul fait, ces ouvrages montent à la somme de huit mille six cent cinquante francs*
F. 8650.–

ARTICLE 2^e^
Ouvrage de nouvelle construction

Pour la construction des ouvrages en maçonnerie, menuiserie, serrurerie y compris la fourniture des materiaux nécéssaires pour la formation complette des parties destinées aux infirmeries des attaqués de folie, des galeux, pour la Salle des morts, pour la pharmacie, pour les femmes en couche, pour les veneriens... avec ses accessoires, calcul fait, ces auvrages montent à la somme de Quatorze mille cinq cent dixsept francs F. 14.517.–

Pour la construction des ouvrages en maçonnerie, menuiserie, serrurerie, compris comme dessus la fourniture des materiaux nécéssaires pour la formation des differentes piéces, savoir, Lieux, Boulangerie,

disegno per un piccolo ciborio; nel 1827 progetterà il nuovo Cimitero di Biella.
Fu pure uomo di lettere e attivo protagonista della vita culturale locale; è sua opera anche la nuova Mazza Comunale.
Cfr. Lebole, 1984-1986.

Écuries, Logement du Jardinier, Lavanderie, Buanderie, ses accessoires et dépendances suivant le Projét désigné dans les Plans annexés, vingt deux mille cent francs F. 22.100.–

Pour la construction des murs de clòture et séparation des promenoirs, et jardin potager, sept mille cent dix francs F. 7.110.–

Total montant des ouvrages de nouvelle construction
Quarante trois mille sept cent vingt sept francs F. 43.727.–

Bielle le 18. Decembre 1808.
Nicolas Martinien Tarin Arch.te

* * *

Allegate al preventivo, a corredo del progetto, vengono presentate sei tavole riguardanti:

P. ... - Plan de la Maison ci devant Abbaye de S. Sebastien de la Ville de Bielle désignée pour l'Etablissement du dépôt de Mendicité du Département de la Sésia contenannt le Projet des Travaux á faire pour l'approprier á sa nouvelle Déstination.
Firmato: *Nicolas Martinien arch.*
Datato: *18 décembre 1808*
Dimensioni: cm 59 × 95
Collocaz. Archivio di Stato di Vercelli,
Dipartimento Sesia (A. S. Vc., Dip. Sesia), Disegno n. 141

Pl. III - Projet de la Facade principale de la Maison désignée pour l'Etablissement du Dépôt de Mendicité à Bielle.
Firmato: *Tarin arch.*
Datato: *Bielle le 18 décembre 1808*
Dimensioni: cm 43,4 × 26
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 143

Pl. V - Facade des Bàtiments designés pour l'Etablissement du Dépôt de Mendicité à Bielle du coté du Levant, ainsi que des Bàtiments rustiques projétés.
Firmato: *Tarin arch.*
Datato: *Bielle le 18 décembre 1808*
Dimensioni: cm 43,5 × 25,7
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 145

Pl. VI - Coupe sur le lignes CD. EF. EH. JH. MN. OP.
Firmato: *Tarin arch.*
Datato: *Bielle le 18 décembre 1808*
Dimensioni: cm 43,5 × 26,2
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 144

Pl. ... - Coupe sur la ligne A.B. du plan de la Maison designée pour l'établissement du Dépôt de mendicité à Bielle.
Firmato: *Tarin arch.*
Datato: *le 18 décembre 1808*
Dimensioni: cm 43,5 × 25,9
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 146

Pl. ... - Plan du premier étage de la maison ci-devant Abbaye de S. Sebastien de Bielle...
Firmato: *Tarin arch.*
Datato: *Bielle le 18 décembre 1808*
Dimensioni: cm 63,4 × 43
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 142
Ogni tavola (*Planche*) è eseguita a penna aquerellata con ancora evidenti tracce del disegno a matita.

Altro documento di estremo interesse, testimone dei brevissimi tempi intercorsi tra i vari momenti decisionali, è la parcella professionale del Tarino, che recita così:

En execusion des ordres de Monsieur le Sous-Prefet au nom de Monsieur le Préfét de ce Département de la Sesia ayant le sousigné procedé aux operations de lever les plans de la ci-devant Abbaye de S. Sebastien de Bielle, et de rédiger le projet des travaux à faire pour l'établissement du Dépôt de Mendicité du Departement tout en plans, coupes et facades, il déclare d'avoir émploié le nombre des vacations suivant. Pour les operations de lever le plan de l'ancienne Abbaye susdit dans le mois d'octobre mille huit cent huit, douze vacations
vacaz 12

Pour la redaction du projet en plans coupes et facades le tout en date du dixhuit Décembre an..., ainsi que l'éxtrait du cinquante huit vacations vacaz 58

Nombre total des vacations 70

Les quelles... des vacations à six francs chez suivant le tarife Imperial donnent le montant total des drs vacations en quatrecent vingt francs F. 420

Bielle le 18 Décembre 1808

Tarin Arch.te

* * *

Nella prima stesura, il progetto di intervento proposto dal Tarino riporta già sensibili innovazioni rispetto all'assetto originario: le modifiche più pesanti toccano la facciata verso l'attuale via Q. Sella.

Tutta la composizione architettonica viene riletta in funzione di un nuovo ingresso principale, cardine di una simmetria che non ha rispondenze nel chiostro retrostante; l'affaccio prosegue verso nord, scavalcando l'attuale via Arnulfo con un passaggio ad arco per realizzare, in zona appartata, i locali destinati ai malati di mente.

L'intento è di superare la struttura chiusa dello spazio conventuale, ornandola di una nuova monumentalità « di facciata ».

La disinvoltura con la quale viene trattata questa consistente parte del chiostro, sia nella prima stesura che in quelle successive, confermerebbe la particolare precarietà dello stato di conservazione dell'edificio, sul quale si ritiene di intervenire non solo distributivamente e dal punto di vista estetico, ma anche staticamente.

A pochi anni dall'inizio dei lavori del primo cantiere, secondo precise testimonianze [9], si era già dovuti intervenire in questa zona.

In particolare, il radicale cambiamento di destinazione d'uso dei locali porta, al piano terreno, al tamponamento del portico a levante, sull'affaccio verso l'attuale via Pietro Micca, lungo la quale è ancor visibile, in indicazione grafica sulla tavola di progetto, l'andamento a cielo aperto della roggia medioevale.

Si propone pure di tamponare due interi lati del chiostro ed anche il portico verso l'attuale via Arnulfo: prevale l'assillo della ricerca di

[9] In una lettera di Pier Francesco Ferrero, datata 5 aprile 1548, si richiede l'esenzione dal pagamento di tasse per imprevisti lavori « ... trovando nel mettere le chiavi tutti li pillastri delle loggie rotti sopra li capitelli et hanno giudicato esser bisogno di maggior remedio; cioè di rifondere le mura de sotto e di fare novi guarnimenti ne le travature di sopra ».

Cfr. Torrione, 1949.

nuovi spazi, per aumentare la capienza di un edificio che, in città, è già tra quelli di maggiori dimensioni.

La destinazione a cucina dell'ambiente sito nell'angolo nord/est del chiostro sembra riferirsi all'originario uso dell'ampio vano, di fronte al quale è proposto « *l'Atelier* delle ragazze », con il posizionamento della sala da pranzo negli spazi risultanti dal tamponamento del portico verso est.

Le profonde alterazioni dei prospetti, nel loro modularsi volumetrico di pieni e vuoti, sono ripetute ancor più pesantemente al primo piano, nel quale si prevede la totale chiusura dei loggiati, onde ricavare negli spazi recuperati oltre 250 posti letto.

Tale tamponamento comporta però il quasi totale oscuramento dei saloni centrali delle maniche nord ed est, che potranno nuovamente aver luce da una ulteriore, pesante modifica, interna ed esterna, che muterà pure notevolmente l'andamento della copertura.

Nuovi abbaini, con funzione di lucernario, porteranno all'interno dei saloni coni di luce di notevole impatto formale, meglio sposantisi con l'andamento della volta a botte dell'ala nord, probabilmente non originale (come dimostrerebbero gli affreschi sulle testate dei saloni dell'ala est).

Un attento esame della tavola di sezione aiuta poi la ricognizione delle originali specchiature dei finestroni rinascimentali del salone al primo piano, ala est, negli affacci verso nord e sud, malamente sostituiti da aperture uniche, ad arco a pieno centro, ripetentesi in modo simile anche nell'interno, in corrispondenza del nuovo scalone d'accesso al primo piano dell'ala est.

* * *

Il 28 ottobre 1809, da Biella, « *Le Sous-Préfet De l'Arrondissement de Bielle* » comunica « *A Monsieur G. Giulio Préfet du Département Chevalier de l'Empire...*

Monsieur le Préfet

J'ai l'honneur de vous adresser le nouveau travail que M. l'Architecte Tarino vient d'achever rélativement à l'Etablissement du Dépot de Méndicité dans la ci-devant Abbaje de S. Sebastien de Bielle. Ce travail consiste en cinq planches contenant

Pme Le plan général

2ᵉ Le Plan du premier étage

3ᵉ Le Plan des souterrains avec une coupe sur la ligne A.B du plan général

4ᵉ Deux coupes sur les lignes CD. EF

5ᵉ Facades[10].

Est égualement annexé le dévis extimatif rédigé par le même Architecte, précédé de quelques observations qu'il a jugé convenable de joindre, ainsi que la note en papier libre des vacations employées par l'Expert soit pour ce dernier travail soit aussi pour les plans coupes et devis qui vous avaient été adressés au mois de Décembre dernier, et qui sont pareillement ci joints.

[10] *P.me - Plan de batiments et jardins de la ci devant Abbaye de Saint Sebastien de Bielle, désignée pour l'établissement du dépôt de mendicité du Département de la Sesia, contenant un nouveau projet des travaux à faire pour l'approprier à sa nouvelle destination.*
Firmato: *Nicolas Tarin architecte*
Datato: *Bielle le seize octobre 1809*
Dimensioni: cm 63,5 x 88
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 163

2ᵉ - *Plan du premier étage de la ci-devant Abbaye de S. Sebastien de Bielle designée pour l'établissement du Dépôt de Mendicité du Département de la Sesie, contenant un nouveau projet...*
Firmato: *N. Tarin architecte*
Datato: *Bielle le seize octobre 1809*
Dimensioni: cm 63 x 42,4
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 161

3ᵉ - *Plan des souterrains de l'ancienne Abbaye de S. Sebastien de Bielle, designée en dépôt de Mendicité du Département de la Sesia, et coupe sur la ligne du même et des autres plans de la premiere et secondieme planche.*
Firmato: *N. Tarin architecte*
Datato: *Bielle le seize octobre 1809*
Dimensioni: cm 63,4 x 43,2
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 159

4ᵉ - *Coupe du couchant au levant et du nord ou sud suivant les lignes, en rouge FE.CD. des plans de l'ancienne Abbaye de Bielle designée pour l'établissement du Dépôt de mendicité du Département de la Sesia.*
Firmato: *N. Tarin architecte.*
Datato: *Bielle le seize octobre 1809*
Dimensioni: cm 63 x 43,2
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 160

5ᵉ - *Façades principales de l'ancienne abbaye de S. Sebastien designée pour l'établissement du dépôt de mendicité du département de la Sesia d'après le projet des travaux à faire pour l'approprier à sa nouvelle destination*
Firmato: *N. Tarin architecte*
Datato: *Bielle le seize octobre 1809*
Dimensioni: cm 63 x 43,5
Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 162

Vous observerez Monsieur le Préfet, que le S.é Tarino partage en trois articles les ouvrages qu'il propose pour approprier ces batiments à leur nouvelle déstination.

L'art. Per. contient les travaux considerés d'une necessité absolue, évalués à 7174,50.–

L'art. 2e comprend des travaux que l'Architecte appele de la plus grande convenence et qui peuvent, à mon avis être régardés comme presque indispensables évalués à 9307,75.–

Dans l'art. 3e sont compris des ouvrages que l'Architecte propose pour perfectionner ce dépôt en conformité des instructions Ministérielles évalués 14496,75.–

Total 30979,00.–

Sullo stesso foglio compare pure la parcella del Tarino:

Le soussigné chargé par Monsieur le Préfet de Biella au nom de Monsieur le Préfet du Département de la Sésia de rediger un nouveau Projet des travaux à faire dans la ci-devant Abbaye de S. Sebastien de cette ville pour l'établissement du Dépôt de Méndicité du Département susdit en conformité des instructions Ministérielles et d'aprés l'avis du Conseil des Bàtiments civils, avec le Devis extimatif des travaux projétés, il déclare d'avoir émplojés dans la redactions des Plans, coupes et facades de la susdite ancienne Abbeye contenant le nouveau projet demandé, et du Devis estimatif susdit le tout en date du seize courant octobre mille huit cent neuf, le nombre de soixante vacations, qui suivant le tarif Impérial à six francs chaque, donnent le montant total de trois cent soixsante francs F. 360

Pour droit de timbre et papier timbrés 9.75.–

Somme totale F. 369.75.–

Biella le 17 Octobre 1809.

Nicolas Tarin Arch.te

Vu par Nous Sous-Préfet de
l'Arrondissement de Bielle
le 18 octobre 1809
R. Linati

Mentre le previsioni di spesa appaiono più meditate ed articolate, nella seconda stesura del progetto le modifiche non presentano considerevoli varianti: viene ridimensionata l'ipotesi dell'affaccio su via Q. Sella, mentre il raccordo tra chiostro e facciata della Basilica avviene tramite un basso muro di cinta delimitante uno spazio trapezoidale, tra l'andamento stradale e l'edificio monastico.

Al piano terreno, ala est, viene cambiata la destinazione d'uso del locale di fronte alla cucina: da *Atelier* ritorna, secondo il probabile uso originario, Refettorio.

Sotto i porticati del cortile e quelli esterni vengono confermati i tamponamenti ove insediare i laboratori per le donne e le ragazze e quelli per gli uomini e ragazzi.

È di particolare interesse l'appunto a nota 5 della tavola del sotterraneo, che recita: « *Souterrain point practiquable par l'humidité, par la privation du jour, par des tas de terre amonnetée* »; tale situazione venne riscontrata ancora durante l'intervento di restauro in atto, che ha comportato notevoli accorgimenti per ovviare ai problemi legati pur sempre alle qualità poco affidabili del terreno.

* * *

Ma non è ancor questa la versione definitiva del progetto. In data 24 marzo 1810 altre due tavole portano un elemento propositivo di estrema novità: l'ipotesi, poi integralmente realizzata, della formazione di due nuove scale d'accesso al primo piano, costituente l'elemento di maggior peso tra le varianti all'assetto iniziale [11].

Nell'angolo nord/ovest del chiostro ed in corrispondenza della parete di fondo a sud del salone adibito a Refettorio, al piano terreno dell'ala est, i nuovi collegamenti verticali si sommano a precedenti

[11] Del tutto simili alle precedenti, le ultime due tavole, datate 24 marzo 1810 e firmate dal Tarino, portano la nuova intestazione:

Plan du prémier étage de la ci-devant Abbaye de S. Sebastien de Bielle désignée pour l'établissement du Dépôt de Mendicité du Departement de la Sesia contenent un nouveau projet des travaux à faire pour l'approprier à sa nouvelle destination.

Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 169

Plan de la ci-devant abbaye de S. Sebastien de la ville de Bielle designée pour l'établissement du Dépot de Mendicité du Département de la Sesia contenant le projet des travaux à faire pour l'approprier à sa nouvelle destination.

Collocaz. A. S. Vc., Dip. Sesia, Disegno n. 170.

traumi statici, fors'anche per porvi rimedio, divenendo situazione irreversibile e fortemente compromissoria.

Ovviamente non si porta alcuna attenzione alla pur ricca decorazione parietale, sulla quale sono ancor oggi leggibili i tracciamenti ottocenteschi per la realizzazione della scala.

Per dar luce alle nuove vie di accesso verticali vengono progettati i due grandi abbaini, sovrastanti i vani delle nuove scale, come testimonia il preziosissimo « *Devis* » che accompagna le due tavole di progetto.

Nonostante la scelta ormai definitiva, stupisce che, al di là di qualche schizzo, non vi siano tavole di particolari costruttivi, certamente prodotte in fase esecutiva se non dal Tarino, dalla successiva Direzione dei lavori.

* * *

L'*iter* burocratico ed i notevoli ripensamenti che sono intercorsi nei vari momenti progettuali trovano finalmente conclusione, il 5 settembre 1811, colla fase di appalto dei lavori.

Così come per i precedenti documenti, si ritiene di particolare interesse riportare integralmente il testo originale, falsariga ancor oggi in uso nella pratica edilizia corrente.

PRÉFECTURE
DU DÉPARTEMENT DE LA SÉSIA
TRAVAUX PUBLICS - DÉPÔT DE MENDICITÉ
AFFICHE UNIQUE

LE PRÉFET
Du Département de la Sésia
Baron de l'Empire, membre de la Légion d'honneur ,etc.

Prévient le Public que le 28 du mois courant, à onze heures du matin il sera procéde par lui, séant en Conseil de Préfecture, à l'adjudication définitive, sauf approbation de S. E. le Ministre de l'Intérieur, des ouvrages à exécuter en maçonnerie, enduits, pavés, cailloutage, pierre de tail, charpente, menuiserie, ferrures, fer blanc, vitrerie et autres objets, dans la maison ci-devant conventuelle de St. Sébastien de Bielle, pour l'établissement du Dépôt de mendicité.

Le devis porte ces travaux
à la somme de ci 74,010 fr. 54. c.

L'adjudication aura lieu par soumissions cachetées, au rabais de centième en centième, sur le prix total de l'estimation.

Les ouvrages devront être exécutés conformément aux régles de l'art et d'apres les instructions de M. l'Ingénieur civil, chargé de leur direction. Les ouvrages défectueux seront rétablis au frais de l'adjudicataire.

Les soumissions seront recues à la Préfecture tous les jours, jusqu'à onze heures du matin du 27 septembre, les dimanches et fétes exeptées.

Chaque soumission portera sur l'enveloppe le nom du soummissionaire; elle sera écrite en francais et sur papier timbré; et devra être signée par le soumissionaire et par le consentant caution qui est tenu de s'obliger solidairement pour l'exécution des travaux et des conditions imposées à l'adjudicataire.

Les soumissionnaires jondront à leur soumission,

1e Un certificat de moralité délivré par le Maire du domicile.

2e Un certificat de capacité délivré par l'un de MM. les Ingénieurs en chefs des ponts et chaussées employés dans les onze Départemens les plus voisins, ou par un Ingénieur civil d'une réputation établie.

3e Un certificat du Maire du domicile du consentant caution constatant sa moralité et sa solvabilité.

4e Un extrait du rôle de la contribution foncière assise sur les biens affectés au cautionnement, qui seront désignés par nature, situation, tenans et aboutissans; cet extrait délivré par le percepteur des contributions directes doit être visé et certifié par le Maire de la situation des biens.

5e Un certificat du Conservateur des hypothèques de l'arrondissement dans le quel sont situés les biens, constatant qu'ils ne sont grévés d'aucune hypothèque, ou désignant les sommes pour lesquelles ils sont hypothèqués.

Toutes ces pièces devront être légalisées par les autorités compétentes.

Ne seront admises que les soumissions rédigées de la manière cidessus indiquée, et contenant les pièces dont il est parlé ci-dessus.

Les plans, devis et détail sont déposées à la Préfecture où l'on peut prendre connaissance, sans déplacer, jusqu'à la veille de l'adjudication, les jour de fête exceptés, dépuis 9 heures du matin jusqu'à 5 du soir.

La présente affiche sera publiée, et restera apposée aux lieux accoutumés, jusqu'au jour de l'adjudication dans toutes les communes du Département, à la diligence de MM. les Maires, qui en justifieront à MM. les Sous-Préfets, et ces derniers au Préfet.

Des exemplaires en seront adressés à MM. les Préfets des Départements voisins, en les priant de leur donner toute la publicité convenable.

Verceil, au Palais de la Préfecture, ce 5 septembre 1811.

CH. GIULIO

* * *

Nel novembre del 1811 i lavori avranno inizio sotto la direzione dell'Arch. Vincenzo Sassi e presumibilmente si concluderanno sette anni dopo, come appare da una lettera del 9 giugno 1818 [12].

Nonostante la mano felice del Tarino in alcune soluzioni, solo con l'ottica di una rilettura storicizzata si può assolvere un intervento che, nella sua distruttività, ha permesso notevole disinvoltura alle realizzazioni successive: se la semplicità cinquecentesca si poteva sublimare nell'eleganza delle proporzioni, sottolineate dall'essenzialità dei particolari decorativi, il taglio dei locali in funzione di ulteriori e frammentarie destinazioni d'uso e la modestia della decorazione e delle finiture portò l'edificio ad uno stato di degrado tale da umiliare anche l'intervento ottocentesco.

Se il chiostro fu totalmente cancellato nella considerazione comune, grande responsabilità è da attribuirsi ad un riuso non sempre consono alle strutture ed alla loro storia: ci si augura che le intenzioni dell'ultimo progetto trovino piena rispondenza nella futura conduzione, onde evitare un nuovo, triste periodo di indifferenza che potrebbe portare al definitivo degrado del complesso dedicato a San Sebastiano.

[12] SCIOLLA, 1980, p. 261, nota 50.

Bibliografia

C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, 1963. *Ingegneri e Architetti del Seicento e Settecento in Piemonte* in « Atti e rassegna della società degli Ingegneri e Architetti in Torino », n.s. a. XVII, n. 3, Torino, pp. 73 sgg.

P. Cagna, 1990. *L'architettura civile a Candelo* in « Candelo e il Ricetto - X.XIX secolo », Milano, pp. 139 sgg.

V. Crovella - P. Torrione, 1963. *Il Biellese*, Biella.

D. Lebole, 1962. *La chiesa Biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1984-1986. *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, voll. I, III, Biella.

A. Roccavilla, 1923. *Il convento e la chiesa di S. Sebastiano di Biella* in « Rivista Biellese », a. III ,n. 2, pp. 1-6.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

C. Tenivelli, 1785. *Biografia Piemontese*, Decade seconda, Torino.

C. Tenivelli, 1792. *Biografia Piemontese*, Decade quarta, Parte seconda, Torino.

P. Torrione, 1949. *La Basilica di S. Sebastiano*, Biella.

M. Trompetto, 1974. *Storia del Santuario d'Oropa*, Biella.

PIERANGELO CAVANNA

UN TERRITORIO FOTOGRAFICO: TRACCE PER UNA STORIA DELLA FOTOGRAFIA DI DOCUMENTAZIONE DEL BIELLESE

Immagini biellesi

Una bella veduta di Cerreto Castello, con le ossidazioni ed i grigi argentei della lamina dagherrotipica ad evocare impossibili effetti di colore, costituisce sino ad ora la più precoce testimonianza a noi nota di immagine fotografica del territorio biellese [1]. Il soggetto inconsueto a quella data ed i modi del suo trattamento depongono a favore di un autore certamente non professionista sebbene alla data di esecuzione (1849) forse pochissimi avrebbero potuto essere definiti tali, nati a questo mestiere senza essere stati prima ed ancora pittori, incisori, litografi, ottici e falegnami; ma insomma, crediamo, l'anonimo autore della veduta non esercita la dagherrotipia per mestiere né tantomeno appartiene alla categoria dei fotografi itineranti, la cui presenza in area biellese è documentata da alcuni noti ritratti [2]; il suo interesse per la nuova tecnica è forse più vicino all'attenzione prestata, circa negli stessi anni, da Giuseppe Venanzio Sella che passa ben presto ai processi negativo-positivo in cui «l'immagine, che nella camera oscura si produce, è rovesciata per causa dello incrocicchiamento dei raggi luminosi riflessi dagli oggetti esterni, quindi anche nell'immagine ottenuta col suo mezzo le parti sono rovesciate, cioè da destra sono portate a sinistra, ed inversamente. Questi apparenti svantaggi formano il merito principale del Calotipo, perché essi sono quelli che rendono quest'immagine su carta, non già un disegno comune, ma un *tipo* paragonabile alla forma dello scultore, al rame dell'incisore, capace di produrre una quantità innumerevole di altre più perfette immagini, le quali non lasciano più nulla a desiderare sotto il rapporto della verità e della naturalezza, poiché

[1] Costantini e altri, 1989, tav. 263.

[2] Falzone Del Barbarò, 1980, pp. 1385 sgg.

gli oggetti vi sono riprodotti con effetti naturali di luce e di ombra, e vi conservano la loro giusta posizione relativa» (SELLA, 1863, p. 11). Il doppio specifico della veridicità (obiettività) e della riproducibilità dell'immagine fotografica non potrebbe essere espresso meglio che da queste parole tratte dal *Plico* sebbene forse non sia poi stata la produzione di immagini ciò che lo attraeva particolarmente della nuova tecnica poiché scarsa è la sua produzione di fotografo, iniziata ufficialmente a Parigi dove realizza nel 1851 alcune immagini al collodio umido, e poi «tra il 1852 ed il 1853 una serie di stampe da negativi all'albumina, in cui ritrasse vedute di monumenti e di piazze di Torino, e, tra il 1859 ed il 1863, scene di figure di ambiente familiare, paesaggi»[3]. La poca rilevanza dell'attività fotografica di Giuseppe Venanzio Sella, certamente non confrontabile col ruolo di rigoroso studioso e divulgatore svolto con la redazione del *Plico*, ci consente di guardare ad essa – secondo quelli che sono gli scopi di questo studio – come assolutamente paradigmatica dell'immagine del territorio propria dei primi fotografi attivi nel Biellese: l'episodicità delle riprese rende significativi i soggetti prescelti, alla cui individuazione non si applica la lucidità critica di un progetto di documentazione, presentandosi questi come ovvii e ineluttabili, specchio di una concezione sedimentata delle emergenze che caratterizzano il territorio.

Una stampa all'albumina apre il carnet di appunti acquistato da Giuseppe Venanzio a Parigi ma compilato in Italia, dedicato alla registrazione di «Fatti rimarchevoli»; si tratta di una ripresa frontale del ponte sul Cervo, effettuata dal greto del torrente, datata a penna in basso a sinistra «1853», a cui fa seguito una formula di preparazione della emulsione su base albuminata («Fotografia: albumina»), che il Sella giudicherà nel suo trattato «inarrivabile per prendere delle vedute, per copiare la natura immobile»[4]. Altre immagini di poco suc-

[3] RACANICCHI, 1981, pp. 8-9. La vasta eco prodotta dalla pubblicazione del *Plico* è documentata in FONTANA, 1982, p. 351, nota 36.

[4] G. V. SELLA, *Fatti rimarchevoli*, Biella San Girolamo, Fondazione Sella, Fondo Maurizio. Ringrazio il Dott. Lodovico Sella, Presidente della Fondazione, Maria Vittoria Bianchino e Vittoria Sella per i preziosi suggerimenti e per le segnalazioni; per la citazione cfr. SELLA, 1863, p. 13. La pratica dell'annotazione scrupolosa dei procedimenti, delle varianti e delle esemplificazioni basate sull'esperienza corrente non è un caso eccezionale specialmente tra i fotografi ottocenteschi, ciò che distingue G. V. Sella è il prevalere dell'attenzione tecnologica sulla produzione di immagini, la volontà di sistematizzazione che porterà alla redazione del *Plico*, entrambe strettamente legate alla sua attività imprenditoriale.

cessive, non comprese nello stesso quaderno, riguardano invece il castello di Gaglianico, il Battistero ed il Duomo di Biella e la stazione della ferrovia Biella-Santhià, tutte vedute stereoscopiche databili circa il 1856, in cui ancora una volta sembra prevalere soprattutto la curiosità per una tecnica nuova, di cui poco vengono riconosciute ed utilizzate le potenzialità espressive: i soggetti sono sottoposti ad una visione strettamente frontale che nega i diversi piani del loro sviluppo spaziale né alcun elemento con funzioni di quinta viene frapposto tra questi e la camera, annullando di fatto le possibilità di una simulazione della visione tridimensionale proprie della stereoscopia.

Interessante è la scelta dei soggetti: accanto alla presenza di luoghi canonici quali il Battistero, il Duomo ed il castello di Gaglianico, e volendo escludere la veduta del ponte sul Cervo come contingente, per certi versi assimilabile alla veduta dalla finestra di Gras di Niépce, compare la stazione ferroviaria, altro luogo canonico dell'urbanistica e della fotografia ottocentesche, ma che assume in questa piccola serie un significato particolare, che le è dato soprattutto dalla figura dell'autore, dal suo ruolo di imprenditore, «fabbricante di panni» come si firma nelle *Note sopra l'industria della lana* del 1873.

Il Catalogo

Con Giuseppe Venanzio Sella si apre tradizionalmente la storia della fotografia biellese che comporta quale apparizione successiva quella di Vittorio Besso, suo allievo e sempre molto legato alla famiglia: quando nel settembre del 1864 si riunisce a Biella la Società Italiana di Scienze Naturali, Besso documenta l'evento e, firmandosi «pittore e fotografo», ci lascia una bella immagine di gruppo dei partecipanti, ciascuno anagraficamente individuato *in legenda* [5].

[5] *Album Fotografico*, 1864, Biella, Biblioteca Civica. L'immagine è stata pubblicata per la prima volta in FALZONE DEL BARBARÒ, 1979, p. 145 ed ora riedita in ROMANO, 1990, s.n.

Per la biografia di Besso cfr. FALZONE DEL BARBARÒ, 1980, p. 1404. Poco definita risulta tuttora l'attività precedente l'apertura dello studio fotografico nel 1859: secondo TORRIONE, 1965 egli realizza nel 1842 una veduta in litografia, stampata a Torino nello stabilimento Doyen, della « Casa di campagna del Sig. Cavaliere Cipriano Villani a Lessona (Biella) » ed ancora, nello stesso anno, una veduta del castello di Sandigliano su incarico dell'Istituto Agrario del Regno Sardo; della stessa immagine esiste una versione incisa, in collezione privata, descritta come « rara incisione del pittore Besso, tratta da

Non è per ora dato sapere se la presenza di Besso quale fotografo ufficiale sia dovuta semplicemente all'assenza in quegli anni (ancora da verificare) di altri studi professionali attivi in città ma certamente la sua fama doveva già allora essere notevole, almeno localmente, se la «Gazzetta Biellese» del 1865 ricorda tra i meriti di questo stabilimento fotografico «quello di usare di questa divina arte ... anche al nobile scopo di farci ammirare i capolavori di pittura e d'architettura (che sebbene rari, tuttavia si trovano qua e là sparsi nel nostro circondario); e le grandiose bellezze profuse largamente nei nostri monti e nelle nostre valli dalla mano onnipotente dell'essere creatore» (citato in Becchetti, 1978, p. 55), a conferma di un'attenzione precoce per i temi del paesaggio e del patrimonio artistico ed architettonico, probabilmente influenzata dal buon successo di stabilimenti famosi quali Alinari e Brogi ma certo non lontana dalle suggestioni di Quintino Sella, il solo in quegli anni e per alcuni decenni ancora ad occuparsi di tutela del patrimonio biellese «pur se in misura più circoscritta e quasi privata» (Astrua, 1979, p. 111). Besso pare raccogliere il messaggio costituito dalla raccolta di quadri riuniti nell'aula in cui si tiene la prima seduta della Società di Scienze Naturali e lo coniuga con possibili sbocchi professionali, commerciali anche, a loro volta legati ad un tipo diverso di frequentazioni, alla sua formazione di pittore e litografo, e la sua produzione si orienta verso la documentazione del territorio, rappresentato nelle sue emergenze più note, ma anche verso un genere particolare di riproduzione d'arte, geograficamente non connotato, destinato ad «essere di sommo aiuto ai pittori, sia in figura che in ornato ed in scenografia ed agli ingegneri, architetti, plasticatori» (Besso, 1881, p. 39) che assume nel 1868 la forma di un *Al-*

una china di autore ignoto» (Vialardi di Sandigliano, 1989, p. 8). Da segnalare infine che nessuno di questi soggetti figura nei cataloghi fotografici, mentre ancora nel 1881 viene offerto un «Piccolo ricordo in litografia contenente n. 20 vedute comprendenti i tre Santuari di Oropa, San Giovanni e Graglia» (Besso, 1881, p. 11). Non essendo sinora stato reperito alcun esemplare di questa raccolta non resta altro che sottolineare la particolarità costituita dalla offerta di una serie di vedute in litografia a questa data ed all'interno di un catalogo fotografico.

Per quanto riguarda la denominazione dello studio si ritrova dapprima la dicitura «Besso Vittorio / Pittore e fotografo / cantone Riva / Casa Cavaliere Marandono / Biella», utilizzata almeno fino al 1864 e poi sostituita, forse intorno al 1873-75, da «Premiata Fotografia Vittorio Besso ...». La denominazione «Fotografia Reale Alpina» è registrata dal Catalogo del 1881 mentre al 1893 (Besso, 1893) si avrà «Reale Stabilimento Fotografico Alpino».

bum Artistico / ossia / raccolta di 326 disegni autografi / di valenti artisti italiani / Galliari - Vacca - Sevesi - Barelli - Salvator Rosa - Apiani - Perego - Morgari - Bibiena - Vinca - Cineroli - Tiepoli - Rapus - Harthmann ecc. / Questi autografi vennero raccolti e fotografati / per cura del fotografo / Besso Vittorio / da Biella / ... / Album primo / ...[6]. A poco meno di un decennio dall'apertura dello studio fotografico (1859) l'attività di Besso è quindi precisamente orientata secondo queste due direzioni, scarsamente integrate tra loro. Nulla conosciamo sino ad ora di Besso al di là delle (scarse) testimonianze della sua produzione fotografica ma due dati vanno rilevati ed immediatamente trasformati in problemi: l'*Album Artistico* nasce da una raccolta condotta in prima persona; l'interesse per pittori e scenografi di area prevalentemente piemontese non si traduce in attenzione per il patrimonio artistico della regione in cui vive. Quale sia l'immagine del territorio che Besso esprime risulta chiaramente dal catalogo del 1881, che vede accanto al Biellese assumere grande rilevanza anche la documentazione relativa ad altre zone quali il Canavese ma soprattutto la Valle d'Aosta e altre valli alpine e prealpine (Valle Po, Valsesia, Valtellina) per estendersi sino a Lucca e le Apuane ed alle isole Maddalena e Caprera.

Che il Club Alpino Italiano sia l'ispiratore ed i suoi membri i destinatari di tale produzione risulta implicitamente fin dalle prime

[6] Besso, 1868. L'album, conservato presso la Biblioteca Civica di Biella, costituisce a tutt'oggi la testimonianza più importante della produzione del Besso nel campo della riproduzione d'arte ma certo una migliore conoscenza dei Fondi Fotografici di Istituti ed Accademie d'Arte potrebbe portare a non poche sorprese; basti ricordare a titolo di esempio che presso l'Istituto di Belle Arti di Vercelli sono conservate una trentina di stampe sciolte, montate su cartone. La riproduzione di disegni autografi prosegue per tutto il corso dell'attività di Besso: se al 1868 l'album contiene 326 esempi essi divengono « mille e più » (Besso, 1881) circa venti anni più tardi e risultano oltre duemila negli ultimi anni di attività (Besso, 1893).

Di tali disegni, collezionati dallo stesso fotografo, « si ignora la collocazione attuale ... (né, d'altronde, è certo che esistano tuttora) » (Viale Ferrero, 1980, p. 1487).

Tra le tavole riprodotte nell'*Album* segnaliamo una rappresentazione allegorica de «La Fotografia» dovuta a Paolo Morgari (n. 306), che richiama la litografia dello stesso autore realizzata nel 1839 su iniziativa degli ottici torinesi Jest e Rasetti per celebrare Daguerre e Della Porta (Prolo - Carluccio, 1978, p. 136); ancora a Morgari si deve la decorazione con stucchi e pitture dello studio di H. Le Lieure a Torino (Falzone Del Barbarò, 1987, p. 17). Il tema iconografico dei putti fotografi è ampiamente diffuso intorno alla metà del secolo come mostrano gli esempi di Bertini (Lucca), Casarico e Tomaso Pozzi (Milano) pubblicati in Becchetti, 1978, *passim* e la « Fotografia Svizzera di Fumasoli », Aosta (Maccaferri, 1986, p. 30).

pagine del *Catalogo* (BESSO, 1881) che prevedono facilitazioni e sconti: le vedute, i panorami, le riproduzioni di monumenti sono destinate ad un pubblico di turisti colti ed amanti della montagna.

Il *Catalogo* si apre con le «Vedute nel Biellese» suddivise in «Biella (città)» che comprende una piccola parte destinata alla documentazione dei monumenti più noti accanto ad una più ampia sezione dedicata agli edifici industriali a cui si aggiunge una serie di panorami composti di più immagini; completa la sezione dedicata a Biella la piccola serie «Circondario» con i castelli di Castellengo e Gaglianico ed il Cotonificio Poma, mentre le serie successive si riferiscono alla «Valle d'Andorno» con sessantuno immagini complessive, tra le quali si segnala un nucleo di ben trentaquattro fotografie dedicate a Rosazza che comprende anche immagini della chiesa e casa parrocchiale inaugurate l'anno precedente, all'«Ospizio di Oropa» (ventitre immagini) ed infine all'«Ospizio di Graglia» (due immagini) che chiude la parte relativa al Biellese, complessivamente costituita da 126 immagini, caratterizzata da una eterogeneità che conferma la funzione di guida e ricordo turistico che questa produzione doveva avere, segnata da una interpretazione carducciana delle caratteristiche del luogo biellese; siamo lontani quindi da una precisa intenzione documentaria in senso analitico e questa produzione di Besso si avvicina nell'impostazione al lavoro di Federico Castellani che nel giugno del 1873 presenta un *Album delle principali vedute edifizi e monumenti della città di Vercelli* in cui fin dalle distinzioni introdotte nel titolo si riconosce l'intento di fornire complessivamente una immagine dei luoghi senza pretendere o presumere alcun rigore disciplinare. Se a Vercelli, dove pure si poteva contare su di una ricca tradizione e pratica di studi storico-artistici, si giungerà con molta fatica, e solo dopo il 1886, a produrre importanti campagne di ricognizione fotografica del patrimonio artistico ed architettonico locale, a Biella, dove la percezione stessa di tale patrimonio risulta essere inadeguata (quei «capolavori che sebbene rari, tuttavia si trovano qua e là sparsi» per ritornare ai termini usati nel 1865) ed i problemi della tutela sembrano affidati alle sole attenzioni di Quintino Sella, un preciso progetto fotografico in tal senso non vedrà forse mai la luce assumendo più facilmente come vedremo l'aspetto della raccolta di produzioni eterogenee dovute ad autori diversi.

La spinta essenziale e prevalente che guida l'operare degli studi fotografici è quella della pura commercializzazione e questo spiega credo la rilevante presenza nei Fondi sino ad ora consultati di immagini di Oropa [7], tra le quali si segnala una vista del cortile superiore ripresa da Besso che sembra essere stata il modello per la veduta corrispondente compresa in *Alps and sanctuaries* (BUTLER, 1913, p. 174) [8].

L'iconografia di Oropa e, in misura minore, quella degli altri san-

[7] Anonimo, *Ospizio di Oropa*, 1865 c., Anonimo, *Nuovo cimitero del Santuario di Oropa*, 1874 c., Oropa, Santuario, Fondo Fotografico; da questo fondo provengono tutte le immagini di Oropa presentate in questa occasione. Ringrazio l'Amministrazione del Santuario per aver autorizzato l'accesso al Fondo; devo alla grande cortesia del sig. Golzio la concreta possibilità di accedere alla ricchissima documentazione in questo conservata, solo parzialmente analizzata in questa occasione non essendo stato possibile studiare il fondo di negativi su lastra. Sia per le stampe che per i negativi sarebbe inoltre della massima urgenza provvedere ad una accurata sistemazione e conservazione al fine di frenare i processi avanzati di deterioramento determinati dalle preculiari condizioni ambientali, termoigrometriche, che caratterizzano i locali del Santuario.

Da segnalare inoltre la presenza, in altro contesto, di numerose testimonianze fotografiche tra gli ex-voto il cui significato non può essere affrontato in questa sede.

Negli anni Settanta risultano operosi anche gli studi di P. O. Borro e Capellaro e Masserano (CASSIO, 1980, p. 197; BIANCHINO, 1987): Paolo Onorato Borro ha studio in via Umberto 59, dirimpetto alla piazza San Cassiano dove risulta associato con Rossetti dal 1880 al 1885, quando si trasferisce a Torino in via Cernaia 20 dove apre la « Fotografia Cernaia »; allo stesso indirizzo risulta, qualche anno più tardi, la « Platinotipia Giuseppe Paggiaro » poi trasferita a Trino verso il 1892, dove avrà come successore, a partire dal 1908, Enrico Toccafondi.

Dello studio Capellaro-Masserano (altre volte indicato come Capellaro-Massarano) non è nota l'ubicazione; operatore dello studio era il fotografo G. Garaffi mentre un Giuseppe Masserano è ricordato quale chimico e fotografo ed un Lorenzo Masserano è citato quale litografo-tipografo nel 1881-82. Il motto da loro scelto, *Artis Amica Nostrae*, risulta ampiamente utilizzato dagli studi fotografici coevi: si vedano ad esempio i cartoni di Fumasoli, Aosta, 1880 c. (MACCAFERRI, 1986, p. 31) e dei F.lli Ajello di Catanzaro (BECCHETTI, 1978, p. 61) in cui anche l'iconografia risulta derivata da un modello comune.

[8] Nella prefazione alla prima edizione (riedita in BUTLER, 1913, p. 11) l'autore ricorda che « *the two larger views of Oropa are chiefly taken from photographs. The rest are all from studies taken upon the spot* ». Sebbene per queste immagini non possa essere esclusa la paternità di Butler, che alcuni ricordano anche come fotografo (paternità che sarebbe però stata scrupolosamente segnalata nella stessa prefazione), la relazione con la citata fotografia di Besso è molto stretta e pare verosimile che lo studioso inglese abbia fatto ricorso alla produzione di uno studio fotografico locale. Va qui almeno ricordata l'amicizia di Samuel Butler e di Francesco Negri, legata alla redazione del volume dello studioso inglese dedicato agli *Ex voto* (1888). Nel Fondo Fotografico Negri della Biblioteca Civica di Casale Monferrato è conservata una lastra stereoscopica (BCC, FN, sc. E13) in cui compaiono S. Butler, H. Jones e C. Coppo ripresi a Camino, ed un altro negativo, non stereoscopico, datato 1898 c. (BCC, FN, sc. B20) in cui ancora Butler e Jones, che sarà il curatore dell'edizione postuma dei *Notebooks* dello studioso, sono ripresi nel giardino di casa Negri a Casale.

tuari biellesi è anche in quegli anni un prodotto di grande diffusione, destinato ad un pubblico vasto e composito, per il quale sono realizzate gamme differenziate di prodotti che vanno dalle grandi stampe 24/30 cm sino alle ridotte dimensioni del formato «biglietto visita» (cm 6/10 c.), alle stereoscopie, agli album fotografici e litografici. Le Guide per il Biellese dei primi anni Ottanta (Pozzo, 1881; Vallino, 1882) confermano la presenza di studi fotografici nella sola città di Biella (solo Rossetti, per quanto è dato conoscere sino ad ora, aprirà una propria succursale a Vallemosso nel 1887) e riportano i nomi già noti di Besso, Borro, Capellaro e Masserano e appunto Rossetti, ma tra le stampe conservate nel Fondo Fotografico del Santuario di Oropa non risultano immagini delle cappelle riferibili ad alcuno di questi; sappiamo però che Besso – a cui si devono quasi tutte le stampe di certa attribuzione presenti nell'Archivio e databili in questo intorno di anni – aveva in catalogo sette immagini di cappelle chiaramente identificate con la propria denominazione (della Presentazione, dell'Assunzione, della Concezione, della Purificazione, del Paradiso, della Natività della Vergine e della Dimora nel Tempio) più due altre minori, ciascuna indicata genericamente come «una cappella» (nn. 64, 65) (Besso, 1881, p. 10).

Non si può escludere che altri studi fotografici avessero una produzione simile ma ci sembra probabile che il catalogo di Besso, per quanto riguarda Oropa, fosse realizzato in condizioni di monopolio, strettamente connesse anche alla riscossione sui diritti di vendita da parte dell'Amministrazione del Santuario; quali poi fossero le ragioni di tale scelta di affidamento sembra, per quanto ne sappiamo oggi, relativamente facile dire: quello di Besso era il più antico studio fotografico biellese, fin dai primi anni particolarmente interessato alla documentazione del patrimonio artistico ed architettonico, il solo noto in ambito extralocale ed infine, come sappiamo, ancora molto legato alla famiglia Sella. Il ruolo di assoluta prevalenza commerciale è tale che alla *Esposizione Generale dei Prodotti del Circondario di Biella del 1882* Besso risulta essere il solo fotografo presente, premiato con medaglia d'oro dalla Commissione esecutiva per essere «l'unico in Italia che presenti i panorami delle nostre Alpi accuratamente e nitidamente fotografati, ed uno dei pochi artisti che abbiano sì gran copia dei nostri monumenti architettonici, la perfetta riproduzione dei quali richie-

de molto gusto e molta conoscenza della prospettiva e degli effetti di chiaroscuro. Al Besso vanno eziandio tributate molte lodi per la premura dimostrata in ogni circostanza nel riprodurre oggetti o avvenimenti che solo a pochi era dato di poter ammirare e a portarli così a conoscenza di tutti coloro ai quali possono porgere interesse» (*Esposizione*, 1882, p. 213).

Il testo della motivazione mostra una compresenza di affermazioni appartenenti alla ormai consolidata retorica ottocentesca sulla fotografia accanto a più precisi riferimenti alla produzione specifica di Besso e ad improbabili affermazioni che lo dipingono quale campione assoluto della fotografia di montagna proprio nella stessa occasione in cui Vittorio Sella presenta le proprie vedute, ma inserite nella sezione del C.A.I., accanto a due quadri ad olio e ad un disegno a carboncino [9].

Un riconoscimento alla carriera quindi, ormai più che ventennale, ed anche alla sua preminenza professionale e commerciale di cui nulla sappiamo per ora ma che sembra sufficientemente intuibile dalle clamorose assenze che si registrano in questa Esposizione.

Gli anni '80 sono, almeno virtualmente, i meglio documentati dell'attività di Besso, scanditi dai cataloghi editi nel 1881 e nel 1893 che testimoniano anche di una notevole modificazione della produzione: rimangono inalterate le caratteristiche generali di eterogeneità, accentuate dalla presenza di nuovi soggetti quali la serie dedicata ai manufatti più significativi (ponti, viadotti, muri di sostegno, stazioni) delle Ferrovie Economiche Biellesi ed alle miniere e stabilimenti sardi (che possono essere letti come una celebrazione dell'operato di Quintino Sella) mentre risulta particolarmente accresciuto il repertorio di immagini della Valle d'Aosta, di cui entra a far parte una sezione dedicata ai castelli costituita da 17 immagini, forse influenzata dalla realizzazione del Borgo Medievale del 1884, e – per il Biellese – la serie

[9] Come si ricava dalla serie cronologica delle opere (L. Sella, 1982, pp. 29-33), alla data dell'Esposizione, in cui presenta tra le altre cose una « veduta panoramica dipinta ad olio » (*Esposizione*, 1882), Vittorio Sella ha già realizzato i panorami dal Monte Mars (1879), dalla Testa Grigia (1880), le immagini del Bianco (1881) ed il panorama di 360° dal Cervino. Le immagini di Besso, in particolare quelle relative alla Valle d'Aosta, vennero presentate ancora all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884, valendogli una medaglia d'argento (Barbiera, 1884, p. 350). Il fotografo non risulta invece presente nell'« Appendice alla Sezione Architettura - Fotografie Architettoniche » della stessa Esposizione in cui compaiono tra gli altri Berra, Castellani, Maggi ed Ecclesia, quest'ultimo con temi e soggetti simili a Besso (*Esposizione*, 1884).

dedicata al castello di Gaglianico che passa da tre a quindici fotografie. Altrettanto significative sono le serie mancanti: nessuna immagine di Rosazza, del castello di Castellengo o della chiesa di Tavigliano. Per Oropa infine la diminuzione della quantità complessiva (20 contro 23) si accompagna ad una sostanziale novità dei soggetti che ora non comprendono più alcuna cappella. Questo dato, per ora privo di una spiegazione documentata, potrebbe essere messo in relazione con l'apertura del nuovo studio «Fotografia Artistica / Dossena e Scanzio / via Umberto, 40, casa Galoppo / Dirimpetto alla chiesa della SS. Trinità» che affianca alla produzione corrente una documentazione esaustiva di tutte le cappelle del Sacro Monte, per un totale di diciannove soggetti diversi, venduti ad Oropa da G. Regis, risultato probabile di una nuova privativa concessa dall'Amministrazione del Santuario. Anche in questo caso le immagini, relative ai soli interni, sembrano collocarsi in un'area di produzione devozionale mirata prevalentemente ad offrire una storia figurata della vita della Vergine piuttosto che porsi l'obiettivo di una documentazione dell'opera d'arte, sebbene siano noti alcuni esempi della produzione successiva dello studio più precisamente orientati in tal senso [10].

Il Progetto

Nell'anno 1891 Emilio Gallo, imprenditore e amico di Vittorio Sella, realizza un *Album del Biellese* (AVIGDOR - CASSIO - MAGGIO SERRA, 1977, pp. 33-34) composto di 39 stampe, tra paesaggio e ar-

[10] Il *corpus* di immagini relative alle cappelle del Sacro Monte, conservato presso il Fondo Fotografico del Santuario di Oropa, è costituito da 19 stampe montate su cartone e 14 negativi di formato non immediatamente corrispondente alle stampe. A Dossena e Scanzio si deve anche una bella immagine dell'altare di San Teonesto a Masserano forse legata ancora ad un mercato « devozionale » (bella stampa montata su cartone, destinata alla vendita) ma forse non estranea al rifiorire di studi intorno al primo decennio del Novecento.

Allo stesso Studio si deve la riproduzione de « La sciabola del Canonico Moretta » pubblicata in CARANDINI, 1914, p. 77, conservata nella collezione dello stesso autore. Non risultano per ora altre informazioni relative all'attività di questi fotografi che sembrano porsi, non solo cronologicamente, tra il modo di operare di Besso e quello dello Studio Rossetti.

Per comprendere quale differenza intercorra tra rappresentazione devozionale e documentazione del patrimonio artistico dei Sacri Monti può essere sufficiente confrontare le immagini di Dossena e Scanzio con quelle, sostanzialmente coeve, di Pizzetta e Masoero per Varallo e di Francesco Negri per Crea.

chitettura, con un'attenzione prevalente per le immagini di montagna, secondo gli intendimenti di quella che è stata definita come «scuola di Biella» (MIRAGLIA, 1981, p. 475), ma con presenze significative di edifici o siti minori quali la Trappa di Sordevolo o Cerrione col proprio castello, che si accompagnano a temi canonici e consolidati: la tomba di Quintino Sella, il Santuario di Oropa con la nuova chiesa in costruzione ed il castello di Gaglianico. Se a questi soggetti aggiungiamo le immagini di un ponte ferroviario in valle di Andorno, uno stabilimento industriale e le cave della Balma avremo, come era forse nelle intenzioni dell'autore, una sintesi panoramica della regione biellese condotta per brani antologici, esemplificativi, secondo un progetto che prenderà forma alcuni anni più tardi nella *Illustrated Guide to the valleys of the Biellese Region* (PADOVANI - GALLO, 1900) destinata, secondo le parole introduttive di VALLINO, a quegli «*untiring travellers (who) will at last know that the fine Biellese region exists and will visit it*» [11].

Gli elementi del paesaggio biellese sono nuovamente indagati nel volume che il C.A.I. dedica a questa regione nel 1898, con ampio apparato fotografico, dovuto a numerosi autori, da cui emergono le belle tavole fuori testo dovute a Vittorio Sella ma soprattutto ad Emilio Gallo, dove lo sforzo maggiore sembra dedicato ad occultare la presenza diffusa, territorialmente caratterizzante, delle strutture industriali, al fine di fornire una visione ancora romantica di regione incontaminata che ben si adatta alla committenza ma risulta meno immediatamente comprensibile quando si ricordi la quasi perfetta corrispon-

[11] PADOVANI - GALLO, 1900, p. VI. D. Vallino va ricordato, seppur per brevi cenni, anche come fotografo: già nell'*Album di un alpinista* (VALLINO, 1878) alcuni degli schizzi dal vero sembrano tratti da fotografie e sue fotografie compaiono sia nel volume realizzato in collaborazione con V. Sella (SELLA - VALLINO, 1890) sia in quello collettivo del 1898 dedicato al Biellese (C.A.I., 1898); altre ancora saranno infine utilizzate da ROCCAVILLA, 1905. Un'attenta verifica delle immagini comprese nel Fondo Fotografico della Biblioteca Civica di Biella porterà certamente alla individuazione di numerose stampe e lastre originali, alcune delle quali sono state pubblicate in ROMANO, 1990.

Il volume di PADOVANI - GALLO, 1900 ha un precedente nel testo dedicato ad Andorno pubblicato da Amosso nel 1887, corredato di una stampa all'albumina e di vedute in litografia (LYNN LINTON, 1887). Anche le Guide di PERTUSI e RATTI sono dotate di un corredo illustrativo che nella edizione del 1892 comprende 16 fotografie, prevalentemente dovute a F. Casanova, che risulta essere l'autore della maggior parte delle immagini utilizzate nei volumi da lui editi, ma anche a C. Ratti ed E. Gallo, da confrontarsi queste ultime con l'*Album* dell'anno precedente.

denza tra membri del C.A.I. e rappresentanti dell'imprenditoria biellese.

Anche la documentazione del patrimonio artistico ed architettonico non va oltre la consuetudine e del resto il Biellese non pare ancora in questi anni essere riconosciuto quale territorio ricco di tesori d'arte, se anche gli operatori Alinari, che proprio nel 1898 realizzano un'ampia campagna di documentazione del Piemonte con una permanenza quasi ininterrotta di ben cinque mesi, non si addentrano nella regione, di cui invece percorrono con assiduità i confini, dalla Valle d'Aosta al Vercellese alla Valsesia (Sansoni, 1987).

La prima ricognizione del patrimonio artistico ed architettonico di queste terre si deve, ormai all'inizio del secolo, alle campagne fotografiche di Secondo Pia: «Ill.mo Signore – scrive in una lettera a V. Sella del 2 luglio 1890 – Quale modesto dilettante in fotografia in arte antica recandomi a Biella avrei vivo desiderio poter ritrarre colla mia macchina i preziosi saggi di arte antica che mi si dice esistervi nella sua splendida villa già convento ... Appassionato anch'io per la fotografia ho ammirato le splendide vedute alpine della S.V. con rara abilità eseguite, e benché modesti accolga anche i miei sinceri rallegramenti ...» [12].

Non sappiamo per quali ragioni tale progetto venisse temporaneamente accantonato, ma il regesto autografo delle campagne di Pia (Tamburini - Falzone, 1981, pp. 55-58) mostra come il primo viaggio a Biella ed Oropa avvenga solo nel 1898 e che si debba attendere addirittura il 1902 per una vera e propria campagna di documentazione, preceduta da una significativa anticipazione, questa sì nel 1890, a Roasio dove Pia fotografa gli affreschi al cimitero di Curavecchia e Santa Maria dei Cerniori. Basta questo dato a mostrare come gli interessi del fotografo si discostino in modo radicale dagli esempi precedenti: se analizziamo anche sommariamente la sua produzione vediamo

[12] Biella San Girolamo, Fondazione Sella, Fondo Vittorio, "Lettere". Il « modesto dilettante » Pia riceverà pochi mesi dopo, durante la Prima Esposizione Italiana di Architettura, una medaglia d'oro « Per la numerosissima collezione di fotografie di monumenti e particolari di essi, in gran parte non conosciuti o non riprodotti » (*Esposizione*, 1891, p. 49). Le riproduzioni dei dipinti a cui si fa cenno nel testo della lettera sono oggi conservate nel Fondo Pia della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, scatola C/II. Tale Fondo è costituito dalle stampe originali donate dallo stesso fotografo a partire dal 1891.

come accanto a luoghi canonici quali il Duomo e San Sebastiano, però indagati nei loro cicli pittorici e negli arredi, si trovino gli archivolti in cotto di piazza Cisterna (quegli stessi che aveva ricordato Q. Sella nella sua prolusione del 1864) e ben dodici siti biellesi poco o nulla frequentati come San Quirico a Cossato, Magnano, Masazza e così via, seguendo una rete di segnalazioni e di contatti che andrebbe ricostruita e studiata, disegnando una diversa geografia dei luoghi notevoli del territorio.

Sono questi gli anni in cui Roccavilla porta avanti i propri studi e ricerche, che sfoceranno nella pubblicazione del volume del 1905 dedicato a *L'arte nel Biellese*, dotato di un apparato fotografico ricco, dovuto all'opera di numerosi studi professionali (Besso, Ariello, Dossena e Scanzio, Rossetti), di ben più numerosi studiosi locali che praticano la fotografia (D. Vallino, L. Pozzo, E. Cappa, V. Olivetti, V. Maglioli, E. Protto, E. Negro) ma prevalentemente realizzato con immagini scattate dallo stesso autore. Sorprendente risulta l'assenza di immagini di Secondo Pia al quale pur si doveva la migliore documentazione sul patrimonio biellese sino ad allora disponibile e nome certamente non ignoto ad uno studioso quale Roccavilla che certo doveva almeno conoscere il breve testo di Brayda dedicato a Candelo e Gaglianico, illustrato con fotografie di Pia e del Di Sambuy (BRAYDA, 1904).

Tale assenza potrebbe forse corrispondere ad una scelta precisa, di coinvolgimento di forze strettamente locali nel primo progetto organico di studio del patrimonio artistico ed architettonico biellese, affidato prevalentemente anzi alle forze dell'autore, che si colloca nella breve tradizione costituita dall'operare di Masoero per il Vercellese e di Negri per il Monferrato, sebbene in Roccavilla si registri un atteggiamento differente sia nei confronti dell'uso della documentazione fotografica (per cui il momento della realizzazione sembra essere importante ma non essenziale, quasi una necessità dovuta alla scarsità di fonti disponibili, come già era accaduto per d'Andrade) sia nei confronti del tema che risulta essere, complessivamente, piuttosto il Biellese quale entità storico-geografica, etnica, che non la storia dell'arte nel proprio specifico. Con Roccavilla si passa infatti dalla documentazione del patrimonio architettonico ed artistico (ma con significative attenzioni già nel 1905 per temi minori quali l'oreficeria) a quella di impronta nettamente etnografica connessa alla preparazione del padi-

glione piemontese per l'Esposizione romana del 1911 (Albera - Ottaviano, 1989), in parte utilizzata due anni più tardi nel numero monografico della rivista «The Studio» dedicato a *L'art rustique en Italie* [13].

Il Registro

Nel 1880-81 Simone Rossetti entra in società con P. O. Borro, di cui rileva lo studio nel 1885 per trasferirsi quindi nei nuovi locali nei primi mesi del 1899 (Bianchino, 1987); fin dall'inizio, proseguendo una consuetudine che era già di Borro, i dati di ripresa sono registrati in volumi, denominati sino al 1911 «Libri Mastri», in cui al numero progressivo ed al formato della lastra è affiancato il nome del committente, essendo strettamente in funzione di questo che lo Studio Rossetti opera, al di fuori di ogni progettualità sua propria che non sia quella di sempre meglio soddisfare le richieste del mercato [14]; per questo nello scorrere i registri è più frequente incontrare indicazioni di genere (Interno chiesa, Acque, Condotte, Dighe, Pitture, ecc.) piuttosto che denominazioni precise dell'opera, essendo questo un dato per

13 Devo a Chiara Ottaviano, che ringrazio, la segnalazione di questa pubblicazione, già discussa in Albera - Ottaviano, 1989, Appendice I, in cui si affronta per la prima volta il problema di una corretta attribuzione del Fondo Fotografico della Biblioteca Civica di Biella. Se non si può non concordare nel riconoscere a Roccavilla la responsabilità della raccolta di immagini che lo costituiscono si deve anche rilevare come esse non siano riferibili ad un solo autore, come è dimostrato – anche solo per la porzione già riprodotta – dalla presenza di immagini cronologicamente e stilisticamente molto distanti, a volte di attribuzione certa (Vallino, Besso), in larga parte utilizzate per illustrare il primo volume che il Club Alpino Italiano dedica al Biellese (C.A.I., 1898). Il Fondo comprende anche alcune stampe originali tra le quali si segnalano « Sulla porta del molino di canapa », che una scritta sul verso attribuisce a Roccavilla, pubblicata nel volume del 1913 (« The Studio », 1913, tav. 18) senza indicazione d'autore, mentre sono attribuite a Roccavilla due immagini di oreficerie vercellesi e biellesi (« The Studio », 1913, tavv. 283, 284) riedite recentemente (Romano, 1990, s.n., negg. 446, 430). Si segnala infine, ad esemplificazione dei problemi posti dalla identificazione degli autori delle immagini presenti nel Fondo, come la fotografia intitolata « Peasant carriers, Valle del Cervo, Biella, Piedmont » sia attribuita nel 1913 a Roccavilla (« The Studio », 1913, tav. 25), che risulta tra i collaboratori del volume, mentre è assegnata a D.V. (Domenico Vallino) nel già citato volume del C.A.I., 1898, p. 178.

14 Non è certo il caso di sottolineare l'importanza fondamentale del Fondo Rossetti, conservato presso la Fondazione Sella di Biella San Girolamo, per la storia della città e del territorio tra Otto e Novecento, non semplicemente legata all'abbondanza del materiale iconografico ma anche alla presenza dei registri di commissione che consentono di datare esattamente e di studiare i modi dell'utilizzazione dell'immagine fotografica da parte di utenti estremamente diversificati (Bianchino, 1987).

così dire di secondaria importanza per il fotografo, per il quale risulta fondamentale il solo sistema di rimandi che consente di risalire eventualmente alla lastra necessaria per la ristampa, secondo il motto comune a tutti i fotografi del secolo scorso, ma forse non sempre realizzato in modo così scrupoloso, «Si conservano le negative». È questo di Rossetti un mondo professionale ormai completamente diverso dai pionierismi di Besso ed opposto per intendimenti alle campagne di Pia, segnato da una delimitazione netta del proprio ruolo professionale che risulta qui privo di volontà propositiva, puro servizio, in cui ciò che conta non è più la scelta del soggetto ma il bagaglio di esperienze e tecnologie che il fotografo è in grado di offrire e che si traduce, per noi che guardiamo alla sua produzione anche quale fonte, in ulteriori e sempre più indispensabili elementi di documentazione. Si consolida nel primo decennio del secolo la separazione netta, iniziata circa il 1880 con la prima produzione industriale dei materiali sensibili, tra impegno professionale e produzione amatoriale a cui sfuggono forse, ma la loro vicenda è ancora poco nota, personaggi con storie diverse alle spalle quali Mario Garlanda di Biella o Franco Bogge di Occhieppo, che dopo una stagione di buon dilettantismo pittorialista passa alla professione realizzando campagne di documentazione per lungo tempo utilizzate a corredo di volumi dedicati al territorio biellese [15].

[15] Fotografie di Bogge sono pubblicate ne « Il Progresso Fotografico » nelle annate del primo decennio del secolo, mentre allo stesso autore, che intorno al 1926 ha studio in Biella in via Umberto 43, si devono le belle illustrazioni del volume dedicato alla IV Incoronazione della Vergine di Oropa (Cucco - Varale, 1920). Ancora di Bogge sono le illustrazioni di soggetto biellese comprese in Marangoni, 1931, riprese nel contemporaneo volume dedicato al Piemonte dal Touring Club Italiano (T.C.I., 1931, pp. 231-234).

Con Rossetti e Bogge vanno ricordati gli autori-editori di cartoline quali Giovanni Bonda e Mario Garlanda, che all'inizio secolo edita una serie di paesaggi dovuti a Cesare Schiapparelli. Accanto a questi pochi nomi ed agli altri ormai noti dei fratelli Piacenza, di De Agostini, di Roberto Mosca, vanno almeno segnalati, quale labile traccia per ricerche future, Gabutti di Mosso S. Maria, Brilla di Biella, l'ing. P. Ponti di Andorno (segnalati in varie annate de « Il Progresso Fotografico » tra 1894 e 1909), e la numerosa schiera di autori, forse prevalentemente dilettanti, che collaborano in vario modo nei primi decenni del secolo con Touring Club e Club Alpino Italiano (Serpieri, 1910; C.A.I., 1928) quali L. Borsetti ed Erminio Sella di Biella, U. Sella di Cossato, A. Ramella di Pollone, E. Gaja, O. Silvestri, G. Varale, F. Maggia ed E. Cablé.

Bibliografia

D. Albera - C. Ottaviano, 1989. *Un percorso biografico e un itinerario di ricerca: a proposito di Alessandro Roccavilla e dell'Esposizione romana del 1911*, Torino, Regione Piemonte.

P. Astrua - G. Romano, 1979. *Vercelli* in « AA.VV., *Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi* », Torino, pp. 93-112.

G. Avigdor - C. Cassio - R. Maggio Serra in *Fotografi del Piemonte 1852-1899*. Catalogo della Mostra, Torino, 1977.

R. Barbiera, 1884. *Le Fotografie* in « Torino e l'Esposizione Generale », n. 44, Torino.

P. Becchetti, 1978. *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar.

V. Besso, 1881. *Catalogo delle vedute, panorami, ritratti ecc. coi prezzi correnti*, Roma, Elzeviriana.

V. Besso, 1893. *Catalogo delle vedute e panorami*, Biella, Amosso.

M. V. Bianchino, 1987. *Studio fotografico Rossetti. Cento anni di immagini biellesi* in « Bollettino DocBi », pp. 56-71.

R. Brayda, 1904. *Visita artistica a Candelo, Gaglianico e Biella* in « L'Escursionista », estratto.

S. Butler, 1913. *Alps and Sanctuaries*, London, Fifield.

C.A.I., 1898. *Il Biellese*, Milano, Turati.

C.A.I., 1928. *Il Biellese*, Ivrea, Viassone.

F. Carandini, 1914. *Vecchia Ivrea*, Ivrea, Viassone.

C. Cassio, 1980. *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'800*, Aosta, Musumeci.

A. Coiz, 1873. *Guida storico-artistico-industriale di Biella e del circondario*, Biella, A. Chiorino.

P. Costantini e altri, 1989. *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, Firenze, Alinari.

C. Cucco - G. Varale, 1920. *Regina Montis Oropae*, Biella, Tip. Ospizio di Carità.

Esposizione generale dei prodotti del circondario di Biella del 1882. Catalogo Ufficiale e Pianta, Biella, 1882, Amosso.

Esposizione Generale Italiana. Torino 1884. Arte Contemporanea. Catalogo Ufficiale, Torino, 1884, Unione Tipografica Torinese.

Prima Esposizione Italiana di Architettura, Torino, 1891, Roux & C.

M. Falzone Del Barbarò in *Fotografia italiana dell'Ottocento*. Catalogo della Mostra, a cura di D. Palazzoli - M. Miraglia - I. Zannier, Milano-Firenze, 1979, Electa-Alinari, pp. 145-146.

M. Falzone Del Barbarò in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna - 1773-1861*. Catalogo della Mostra, a cura di E. Castelnuovo - M. Rosci, Torino, 1980, pp. 1385 sgg.

M. Falzone Del Barbarò (a cura di), 1987. *Henri Le Lieure maestro fotografo dell'Ottocento. Turin ancien et moderne*, Milano, Fabbri.

C. Fontana (a cura di), *Vittorio Sella. Fotografia e montagna nell'Ottocento*. Catalogo della Mostra, Torino, 1982.

E. Lynn Linton, 1887. *Andorno, with photographs and a map of the neighbourhood*, Biella, Amosso.

G. Maccaferri (a cura di), *1870-1940. I fotografi della Valle d'Aosta*. Catalogo della Mostra, Aosta, 1986.

G. Marangoni, 1931. *Vercelli il Biellese e la Valsesia*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche.

M. Miraglia, 1981. *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)* in « Storia dell'arte italiana », 9**, Torino, Einaudi, pp. 423-543.

P. Padovani - E. Gallo, 1900. *Illustrated guide to the valleys of the Biellese region*, Torino, Casanova.

L. Pertusi - C. Ratti, 1892. *Guida pel villeggiante nel Biellese*, Torino, Casanova.

S. Pozzo, 1881. *Biella. Memorie storiche e industriali*, Biella, Amosso.

« Il Progresso Fotografico », I (1894), XVI (1909).

M. A. Prolo - L. Carluccio, 1978. *Il Museo Nazionale del Cinema*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino.

P. Racanicchi, 1981. *Vittorio Sella fotografo, alpinista, esploratore* in « Dal Caucaso all'Himalaya 1889-1909. Vittorio Sella fotografo alpinista esploratore », a cura di M. R. Fiory Ceccopieri, Milano, T.C.I., pp. 7-33.

A. Roccavilla, 1905. *L'arte nel Biellese*, Biella, Allara.

G. Romano (a cura di), 1990. *Museo del territorio biellese*, Biella, Gariazzo.

M. Sansoni, 1987. *Diario di un fotografo* in « Archivio Fotografico Toscano », III, n. 5, pp. 46-53.

G. V. Sella, 1863. *Plico del Fotografo*, Torino, Paravia.

L. Sella in *Vittorio Sella. Fotografia e montagna nell'Ottocento*. Catalogo della Mostra, a cura di C. Fontana, Torino, 1982, Museo Nazionale della Montagna, pp. 29-33.

V. Sella in *Vittorio Sella. Fotografia e montagna nell'Ottocento*. Catalogo della Mostra, a cura di C. Fontana, Torino, 1982, Museo Nazionale della Montagna, pp. 15-21.

V. Sella - D. Vallino, 1890. *Monte Rosa e Gressoney*, Biella, Amosso.

A. Serpieri e altri, 1910. *Il bosco. Il pascolo. Il monte*, Milano, T.C.I.

L'Art rustique en Italie in « The Studio », 1913, Numero d'automne, monografico.

L. Tamburini - M. Falzone Del Barbarò, 1981. *Il Piemonte fotografato da Secondo Pia*, Torino, Piazza.

T.C.I., 1930. *Piemonte*, Milano, T.C.I.

P. Torrione (a cura di), 1965. *Castelli biellesi*, Biella, S. M. Rosso.

D. Vallino, 1878. *Album di un alpinista*, Biella, s.e.

D. Vallino, 1882. *Guida per gite alpine nel Biellese e indicazioni sulle industrie del circondario*, Biella, C.A.I.

T. Vialardi di Sandigliano, 1988. *Il castello del Torrione a Sandigliano* in « Rivista storica biellese », a. V, n. 5, pp. 5-14.

M. Viale Ferrero in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna - 1773-1861*. Catalogo della Mostra, a cura di E. Castelnuovo - M. Rosci, Torino, 1980, p. 1487.

PATRIZIA BELLARDONE

SUGGERIMENTI DI RICERCA STORICO-ARTISTICA DELLA BIBLIOTECA CIVICA DI BIELLA

Sono contenta che il mio intervento sia stato preceduto dalle relazioni di Malaguzzi e di Cavanna che ci hanno offerto l'opportunità di conoscere alcune particolari dotazioni della Biblioteca Civica di Biella: legature e cataloghi di fotografie.

La Biblioteca Civica di Biella è stata la fonte delle ricerche storiche alla quale per decenni hanno attinto gli studiosi, utilizzando sia i documenti dell'Archivio storico, sia le oltre 3000 pubblicazioni della Sala Biella. Ma sino ad oggi non si è pensato ad una valorizzazione del patrimonio della Biblioteca partendo dallo studio dei suoi fondi, così come avviene di norma presso molte istituzioni. La Biblioteca di Biella che sta oggi vivendo una grossa crisi di crescita per il continuo aumento di utenza che ha trasformato la sua costituzione originaria di biblioteca di conservazione in biblioteca di pubblica lettura, nasce nel 1873 con la donazione di 2355 volumi alla città di Biella da parte di Quintino Sella. La prima sede era nel convento di S. Sebastiano, come disposto dall'atto del Consiglio Comunale dell'11 febbraio 1874, ed oggi a distanza di oltre cento anni la biblioteca ritornerà presso la sua prima sede: nella palazzina dell'ex lanificio scuola Piacenza adiacente a S. Sebastiano per far parte integrante della « cittadella della cultura ».

Alla donazione di Quintino ne fecero seguito molte altre: 12239 volumi di Venanzio Sella, i testi della Congregazione dei Filippini, la fusione con la biblioteca del Liceo Civico, le donazioni Minero, Regis, De Marchi, ecc.

Fra tutte le donazioni vorrei segnalarne tre che consentono possibili percorsi di ricerca storico-artistica: la Miscellanea Quintino Sella, il fondo Avv. Cridis, la biblioteca di Piero Bora.

La Miscellanea Quintino Sella è costituita da oltre 600 volumi, ciascuno dei quali contiene almeno una ventina di opuscoli. Le cifre danno già la dimensione della quantità dei materiali: oltre 12000 opuscoli (foto 1).

Quintino Sella, genio quale era, possedeva una ampia collezione di testi su temi disparati che riflettono la poliedricità dei suoi interessi. Fra le centinaia di volumi ne troviamo dodici che raccolgono opuscoli sull'archeologia, quattro sulle Belle Arti, uno sull'arte nella provincia di Novara, che all'epoca comprendeva anche il Biellese.

Gli opuscoli dei diciassette volumi ricompongono l'insieme di interessi su temi ricorrenti, quali le urgenze del patrimonio storico-artistico di un'Italia giovane con una capitale neonata che si dibatte fra la difesa dell'immenso patrimonio archeologico e la speculazione edilizia. Compaiono interventi di Edoardo Mella, del Vayra, di Angelucci, di Ernesto Schiaparelli: quasi tutti gli opuscoli sono stati inviati in dono allo statista con dediche di pugno degli autori. La rete di amicizie e di conoscenze che Sella aveva in un settore a prima vista avulso dalle sue normali attività e dalle sue passioni (la montagna, la geologia, ecc.) sono veramente sorprendenti. Sono relazioni intrecciate con realtà geograficamente vicine (Società Promotrice delle belle arti di Torino) e lontane come il *Metropolitan Museum of art* di New York, di cui possediamo relazioni annuali sull'attività espositiva.

Nel volume dedicato all'archeologia e belle arti della Provincia di Novara troviamo il « Rapporto della Commissione Conservatrice di monumenti e oggetti d'arte » redatto dall'Avvocato Rusconi nella quale si citano i tre monumenti degni d'interesse dell'area biellese: chiesa di S. Gerolamo, battistero e basilica di S. Sebastiano.

La passione di Quintino Sella per l'arte è oggetto di uno studio di Alessandro Roccavilla in *L'arte nel Biellese*, dove l'autore sottolinea i gusti squisiti dello statista, che riconosce nell'arte non solo un beneficio per l'arricchimento intellettuale dell'uomo, ma anche un alto valore economico [1].

Nel discorso al Parlamento del 10 giugno 1878 afferma: « Quando Raffaello faceva delle Madonne, alcuno avrà potuto credere che egli non facesse nulla che interessasse l'economia del paese, ma credete voi che l'arte non abbia un immenso valore economico? La poesia stessa, le speculazioni filosofiche, tutto ciò che muove, che fa vivere, ha un valore immenso sotto tutti i punti di vista ».

E per l'arte, in specie quella locale, Quintino Sella si impegnò an-

[1] Roccavilla, 1905.

che in prima persona: pensiamo al suo intervento per impedire l'abbattimento del Battistero.

Il secondo fondo che mi auguro sia presto oggetto di studio è il fondo Cridis, costituito da circa 4500 volumi.

La donazione avvenuta negli anni '20 da parte di Basilio Cridis è formata dalla biblioteca dell'avv. Giuseppe Cridis, magistrato e professore nel 1814 di istituzioni canoniche presso la facoltà di legge di Torino e nel 1817 di diritto pubblico ed economia politica. Per ora sono stati studiati solo i circa 300 volumi in lingua francese, di cui fanno parte dodici cinquecentine [2].

Come esempio significativo del fondo vorrei segnalare un libro d'ore: *Heures a Lusaige de Romne*, stampata a Parigi nel 1526 da Germain Hardouyn. L'opera in ottavo, composta da 110 carte con caratteri gotici, presenta cornici molto interessanti: morte e fortuna come temi ricorrenti, l'uomo anatomico, un calendario valido per dodici anni a partire dal 1526, decorazioni in rosso, blu e oro dei capilettera. L'esemplare è su pergamena con tredici figure a piena pagina (foto 2-3-4).

La bellezza di questa pubblicazione mi stimola a ipotizzare un altro percorso storico-artistico che sinora è stato battuto solo per piccole tappe e non sequenziali: la storia del libro e della stampa a Biella. Gli interventi sinora sono stati isolati (Poma, Dondi, Begey) e non si sono mai analizzati per periodi le figure e i prodotti delle tipografie locali. Eppure non mancherebbe il materiale: dal Mondella ai tipografi biellesi che operarono a Venezia come Tommaso da Ternengo detto il Balarino o il Bernardino de Viano de Lexona sino ad Antonio Cajani e al nostro passato più recente (foto 5).

Se volessimo poi cimentarci in una ricostruzione affascinante ed intrigante della storia del libro biellese prima della stampa, dovremmo fare ampio ricorso alle fonti, quali l'*Acta Reginae Montis Oropae*, e ai documenti dell'Archivio Comunale e dell'Archivio Capitolare.

Dalla lettura del *Liber anniversariorum* risulta che nel 1423 vi erano a Biella 80 codici, con un elenco dei donatori. Si trovavano passionari, vite di santi piemontesi, alcuni codici già definiti « antichi ». L'unico codice oggi esistente che faceva parte dell'elenco ora citato è

[2] BELLINI, 1979.

un evangelario eusebiano pergamenaceo donato al Capitolo della città di Biella nel 1574 da Giovanni Battista Bruno, canonico di S. Eusebio di Vercelli. Un secondo codice è finito negli Stati Uniti d'America presso la biblioteca di Princeton nel 1939. Era il codice scritto per la cappella di S. Giorgio nella chiesa di S. Stefano, fondato dalle famiglie De Avolis e Gambarova. È un manoscritto di 145 fogli di cui sarebbe auspicabile avere un'edizione microfilmata a colori per procedere ad una eventuale edizione anastatica da offrire agli studi dei bibliofili locali.

Ultimo suggerimento di ricerca: la biblioteca di Piero Bora, che è entrata da breve tempo a far parte del patrimonio della Biblioteca. Bora, allievo dell'Accademia Albertina, vicino a Casorati e alla scuola pittorica torinese degli anni '30 ci trasmette un *unicum* omogeneo di testi, di cataloghi d'arte, di cataloghi di esposizioni che consentono agli studiosi di ricostruire le tappe della formazione artistica di un giovane dell'epoca fascista, affascinato come quasi tutta la sua generazione da un'ideologia che si è rivelata debole e perdente.

In conclusione del mio intervento vorrei riflettere su di una questione che personalmente ritengo vitale per la ricerca storica nel Biellese. È mancata sino ad oggi una riflessione critica sul modo di fare ricerca nella nostra area, non abbiamo studi sul modo di operare di un Mullatera, di un Roccavilla o di un Torrione. Oggi nel convegno la massiccia presenza numerica di relatori provenienti *extra moenia*, le difficoltà in cui si dibattono le riviste storiche locali devono farci comprendere l'utilità di un dialogo paritario fra la ricerca locale e la cultura accademica, universitaria. Anzi ritengo che quanto più questo dialogo risulterà intenso e continuo senza attendere occasioni come il convegno di questo fine settimana, tanto più si potrà evitare quel tipo di ricerche nostalgiche e consolatrici dell'erudito che indaga su di un passato mitizzato, ma si creeranno delle circolazioni reciproche di informazioni che garantiscano alla ricerca la qualità e l'organicità.

Il mio augurio è che anche a seguito del convegno le forze culturali e amministrative cittadine vogliano affrontare i temi della storiografia locale che meritano di essere valorizzate non solo per i temi da dibattere, ma anche per far accendere l'attenzione su figure ancora troppo in ombra nel mondo piemontese, e per tutti cito Alessandro Roccavilla, che è stato l'anima del Museo e della Biblioteca Civica di Biella.

Bibliografia generale

E. Bellini, 1979. *I libri francesi della Biblioteca Civica di Biella.* Tesi di laurea discussa presso l'Università di Torino.

M. Bersano Begey - G. Dondi, 1961-1966. *Le cinquecentine piemontesi*, Torino.

G. Calleri (a cura di), 1980. *Mostra dei libri rari e di pregio della Biblioteca Civica*, Biella.

P. Bellardone (a cura di), 1984. *Miscellanea Quintino Sella*, Biella.

C. Poma, 1912. *La stampa a Biella dal 1541 al 1814* in « Bollettino storico per la provincia di Novara », fasc. 6°.

A. Roccavilla, 1905. *L'arte nel Biellese*, Biella.

III Sessione

STORIA DELL'ARTE

SANDRA PINTO

INDIRIZZI E OBIETTIVI DI TUTELA TERRITORIALE PER IL BIELLESE

Seguire un filo conduttore che si tenga vicino al tema del «Museo del territorio» di Biella mi sembra il modo più semplice di redigere un *briefing* attendibile sugli obiettivi che la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte si prefigge al momento attuale per la tutela e la valorizzazione di quest'area. Senza ripercorrere in dettaglio l'attività dell'ufficio nel Biellese durante l'ultimo mezzo secolo, va tenuto presente ad ogni modo come la Soprintendenza abbia dedicato all'area una serie relativamente continua di interventi di spicco e di carattere programmatico, vale a dire non semplici operazioni di supervisione ordinaria ma interventi legittimati a rappresentare in qualche misura i fondamenti dei progetti museali che si intendono oggi realizzare. Non c'è soluzione di continuità insomma tra l'inizio della vicenda, poco meno di mezzo secolo fa, quando Noemi Gabrielli partecipava al primo serio tentativo di allestimento del Museo civico biellese e realizzava la musealizzazione degli affreschi strappati, e gli odierni cantieri dell'ufficio (con direzione di Paola Astrua) in San Sebastiano, in San Gerolamo, alla Santissima Trinità, nel sacello del Santuario e nella Cappella dell'Incoronazione della Vergine di Oropa.

Oggi come allora la ricognizione dei materiali storici presenti sul territorio ha il fine di combinarsi con il progetto di presentazione e di didattica museale e si realizza in prima istanza attraverso il recupero fisico dei massimi documenti figurativi locali per ricostruire senza lacune il tessuto della cultura artistica biellese, esaltandone il culmine rinascimentale. Il nostro ufficio ha inteso raccogliere così il binomio di valori che presiedette alla lunga gestazione del Museo dall'epoca di Quintino Sella a quella di Alessandro Roccavilla: l'istituzione, *primo*, sarebbe stata lo specchio del mondo figurativo biellese e in particolare del suo maggior momento, il Rinascimento; *secondo*, avrebbe do-

vuto svilupparsi come funzione specificatamente didattica non solo per le arti figurative ma per le scienze naturali, l'antiquaria, l'etnografia, in quanto elementi altrettanto essenziali per la storia e la cultura locali, poste a confronto anche con esempi di culture extraeuropee. Sappiamo bene che nei più che cento anni che ci separano dalle volontà del promotore Quintino Sella, quel modello di museo non si è realizzato che in parte: ovvero i materiali sono stati raccolti, ma l'ordinamento e l'uso secondo criteri didattici non sono mai diventati realtà, malgrado l'agevolezza con cui avrebbero potuto essere attuati da un'amministrazione che si fosse trovata convinta e concorde nell'identificare bilancio adeguato e personale idoneo. Il complesso conventuale di San Sebastiano è stato destinato a nuova sede del Museo ed è in corso di restauro. Il Museo dovrebbe inoltre essere ribattezzato in ordine alla sua vera vocazione, confermata anche dagli esiti della ricerca condotta nel frattempo, sotto la guida di Giovanni Romano, da una *équipe* di studiosi individuati dalle Soprintendenze: «Museo del territorio», vale a dire Museo-polo di sistema territoriale. Su questo progetto le tre Soprintendenze e la Regione stanno al momento attuale fornendo la propria consulenza istituzionale al Comune di Biella per condurre a buon fine l'operazione iniziata con il recupero del complesso di San Sebastiano.

Contenitore e contenuto vincolano, così come nello stesso tempo suggeriscono, soluzioni. Non si può pensare di forzare i ritmi classici della partitura muraria e decorativa di San Sebastiano in nome delle esigenze funzionali indispensabili ad un museo del nuovo millennio. I diversi temi museali, da quello primario della presentazione delle collezioni agli uffici di conservatoria, ai laboratori di restauro, alle attività temporanee o sussidiarie, ai servizi di ogni genere, devono perciò essere verificati uno per uno nella loro compatibilità o meno con l'architettura rinascimentale dell'edificio, che dovrà essere presentata nell'unico modo corretto, vale a dire come materiale a sua volta musealizzato.

Lo spazio disponibile e le caratteristiche ambientali sembrano idonei per la presentazione delle collezioni in ordine alla storia del territorio, in tutti i suoi aspetti incluso il versante geologico e naturalistico, come alla storia della formazione delle stesse collezioni in età moderna.

Anche gli uffici e parte dei laboratori, che non richiedono modificazioni funzionali dei locali, potrebbero trovar luogo nelle parti monumentali conservate; altri laboratori di fisionomia più tecnologica potrebbero trovar sistemazione come i magazzini al piano interrato.

Sembra invece necessario sin d'ora prevedere un annesso da progettarsi *ex novo*, per le attività ricettive e promozionali (esposizioni e conferenze, servizi di accoglienza, bar, libreria, assistenza alle scuole e ai gruppi) analogamente a quanto è stato già fatto per il volume parzialmente interrato destinato agli impianti, alle attrezzature tecnologiche e ai magazzini.

L'elemento nuovo e caratterizzante, vale a dire il tema del rimando dei materiali musealizzati al territorio d'origine e dei materiali ancora presenti nel territorio richiamati in immagine, per essere a loro volta valorizzati, all'interno del museo, dovrebbe essere in ordine di tempo il primo ad essere studiato, se si vuole che la griglia storico-geografica presieda in ogni momento all'ordinamento museale e trovi anche in un punto centrale dell'edificio una sua chiave spettacolare e simbolica. Alla ricerca già in buona parte esperita sui materiali in collezione si dovrà così aggiungere quella necessaria per disporre di un inventario panoramico dei materiali esterni del territorio biellese, un compito al quale la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici si accinge ora per la parte di competenza nell'ambito delle attività di precatalogazione *ex-lege* 84/1990.

GIOVANNI ROMANO

L'ADORAZIONE DEI MAGI NEL SANTUARIO DI NOSTRA SIGNORA DI BABILONE A CAVAGLIÀ

La fortuna critica dell'Adorazione dei Magi di Cavaglià (figg. 1, 3-6) negli ultimi cento anni si riduce a pochi accenni dispersi, in prevalenza caratterizzati da giudizi approssimativi, quando non casuali. Già Ferdinando Rondolino, nella monografia dedicata al suo paese natale, la ricorda con poche parole imprecise, ma ugualmente importanti: «Cinque sono gli altari [nella chiesa di Babilone]. Il maggiore, edificato già dal conte D'Arcourt marchese di Cavaglià e poi trasportato nel coro, è munito di trittico in legno rappresentante la Natività» [1]; oggi è difficile riconoscere in questa descrizione il gruppo unitario dei Magi, ma le vecchie fotografie, quando era ancora intatta la bella cornice tripartita, in legno scolpito e vetro, dimostrano come fosse possibile ingannarsi [2]. Importa segnalare come il Rondolino, basandosi su una tradizione locale ancora viva, non avesse dubbi sulla titolarità nobiliare dell'altare maggiore nel Santuario di Babilone; si era invece perduto ogni ricordo di una eventuale festa patronale al 6 gennaio e prevaleva la festa della Natività di Maria, all'8 settembre [3]. Purtroppo il volume del Roccavilla sull'*Arte nel Biellese* (1905) non riserva neppure un accenno di sfuggita ai nostri Magi che, per il suo silenzio, saranno relegati sui margini della storia dell'arte piemontese, fin quasi

[1] Rondolino, 1887, p. 315; nessun accenno ai Magi risulta invece nel breve saggio in AA.VV., 1928, pp. 78-83. Per la fortuna dei Magi di Cavaglià nelle visite pastorali biellesi cfr. Lebole, 1979, pp. 111-122.

[2] Una fotografia anteriore ai restauri dell'architetto Betta è stata pubblicata sul locale bollettino parrocchiale « Vita nostra », gennaio 1984, p. 2; l'immagine è importante anche perché documenta una serie di arredi della chiesa ora irreperibili. Fotografie dell'Adorazione dei Magi anteriori a una recente manomissione vandalica della cornice (di Giovanni Battista Serpentiero e databile al 1683) compaiono in Lebole, 1979, pp. 117-119. In queste fotografie il braccio destro di san Giuseppe non pende ancora tristemente spezzato, come appare oggi, a stento sostenuto da un provvidenziale spago dovuto alla sollecitudine dell'attuale Parroco, don Adriano Bregolin.

[3] Tonella, 1887, p. 324.

ai nostri giorni. Non si esaurì invece la devozione locale alle immagini dell'altare maggiore del Santuario così che, alla fine degli anni Venti, persino i radicali restauri promossi dal parroco, don Giovanni Cantono, e diretti dall'architetto Pietro Betta (anche lui di Cavaglià, come il Rondolino), risparmiarono l'antica edicola – allora al centro del coro – e la incastrarono con qualche brutalità nel nuovo muro d'ambito della chiesa [4]. Dopo il salvataggio operato dal Betta le sculture di Nostra Signora di Babilone continueranno a sopravvivere con stento nei manuali e nelle pubblicazioni locali, magari come esempio «di plastica d'indirizzo popolare ... prettamente rustico» del XV secolo [5], o come «gruppo ligneo policromo barocco», di interesse secondario in una regione generosa di capolavori della scultura in legno sei e settecentesca [6].

Improvvisamente negli anni 1979-1981 l'Adorazione dei Magi di Cavaglià si vede riconosciuto un interesse sovralocale e finalmente riceve proposte di datazione più pertinenti: Delmo Lebole la giudica opera di «artista locale dei secc. XIII-XIV», mentre, per parte mia, comincio a sospettarne una datazione ancora più alta, accostandola al Crocefisso ligneo duecentesco conservato a Mongrando San Lorenzo [7]. Sull'onda di questa nuova attenzione l'Adorazione di Cavaglià viene illustrata nel volume dello Sciolla sul *Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, ma priva di commento specifico, fatta salva una didascalia che ricalca le indicazioni del Lebole: «Maestro biellese fine sec. XIII-inizi XIV»; in base a questa illustrazione Massimo Ferretti rileverà l'importanza dell'opera e avanzerà una datazione verso la metà del XIV secolo [8]. Sui Magi di Cavaglià sono ritornato nel 1987, all'interno di

[4] Ricavo queste notizie dai brevi articoli di F. Bardelli e di C. Olivieri di Vernier pubblicati nel numero unico *Quinto Congresso Eucaristico Diocesano Biellese*, 1933, pp. 11-21. Per il Bardelli, p. 21, il gruppo dei Magi è scolpito in legno.

[5] Lebole, 1962, p. 143 (« una rappresentazione in legno dell'Adorazione dei Magi » di cui non si propone una data neppure orientativa); Mallè, (1962), p. 98 (si devono al Mallè le parole riportate tra virgolette nel testo; esse ricompaiono inalterate nella seconda edizione ampliata del suo manuale, (1973), vol. II, p. 83: dal contesto sembra di capire che Mallè giudicasse i Magi di Cavaglià eseguiti in terracotta).

[6] Fontanella, 1969, p. 220; in Giovannacci Amodeo, s.d., p. 103, si parla del gruppo come opera dell'« antico artigianato biellese ».

[7] Lebole, 1979, p. 114; Astrua - Romano, 1979, p. 95.

[8] Sciolla, 1980, p. 49 (la didascalia con la data si trova alla pagina successiva; manca di commento nel testo anche il Crocefisso duecentesco di Mongrando San Lorenzo, riprodotto a p. 95, ma con una didascalia che lo data al secolo XV). Ferretti,

un primo tentativo di ricostruzione della produzione figurativa duecentesca tra Ivrea, Biella e Vercelli, ma ancora con un «minimo di dubbio residuo», che mi propongo di sciogliere in questa occasione [9].

La collocazione del santuario di Babilone al di fuori dell'abitato attuale e il patrocinio dei signori di Cavaglià per l'altare che ospita i Magi rendono poco probabile una loro realizzazione dopo la rifondazione di Cavaglià stessa, come borgofranco, e il declino del potere politico ed economico dei conti locali, che coincide con la fine di Federico II e dei suoi eredi. Dopo aver parteggiato per il partito ghibellino, a fianco della grande famiglia dei Bicchieri di Vercelli, e dopo i solenni riconoscimenti da parte dello stesso Federico II, i conti di Cavaglià si rassegnano a diventare cittadini «estrinseci» del Comune di Vercelli, con la pace del 1254, e ne riconoscono l'autorità. Nel 1257 Cavaglià si costituisce in borgofranco e inizia la ricostruzione dell'abitato nella sede attuale, idonea a un insediamento più compatto; i conti di Cavaglià non sono in grado di opporsi a questa sottrazione di potere e il loro gruppo familiare si disperderà col passare degli anni [10]. Per la seconda metà del secolo non si è conservata nessuna notizia di lasciti da parte dei Cavaglià in favore di Nostra Signora di Babilone simili a quello del 25 agosto 1224 su iniziativa del conte Enrico, *pro remedio animae*: il fatto che il podere donato fosse attiguo alla chiesa contribuisce a far sospettare la gravitazione familiare della chiesa stessa [11].

Esiste dunque una plausibilità storica per la datazione dei Magi di Cavaglià nella prima metà del Duecento, ma per passare dal possibile al probabile occorre riconsiderare, in via preventiva, la data tarda proposta da una fonte autorevole come Massimo Ferretti e, contestualmente, avanzare confronti stilistici con opere del primo Duecento che appaiano adeguati. Procederemo di necessità con cautela per le con-

1981, pp. 23 e 50, nota 12: Ferretti confessa di conoscere i Magi di Cavaglià solo in riproduzione. Già le vistose divergenze di abbigliamento mi sembra che escludano una data dei Magi piemontesi prossima a quella del gruppo ligneo conservato in Santo Stefano a Bologna.

[9] Romano, 1987, pp. 7-8; Astrua, 1987, p. 44, accenna ai Magi di Cavaglià come opera duecentesca.

[10] Rondolino, 1887, pp. 70-84; Gabotto, 1902; Fonseca, 1968a, pp. 224-228.

[11] Rondolino, 1887, pp. 68 e 314.

dizioni di conservazione veramente disastrose del complesso scultoreo; abbondano fratture nelle parti che sporgono libere e nella zona in basso, più esposta all'umidità di risalita, ma la caratterizzazione stilistica del manufatto è mascherata in modo ben più radicale da pesanti rigessature di rattoppo e dalla sfacciata riverniciatura novecentesca, che potrebbe però ricalcare tracce sopravvissute di una policromia originale: non è così ovvio, per la tradizione piemontese, che la Vergine e il Bambino indossino panni aurei, e potrebbe quindi non trattarsi di una pura invenzione [12].

L'area propriamente biellese appare attualmente sguarnita di sculture trecentesche adatte a un confronto convincente e del resto già la Madonna di Oropa (fig. 11), con il suo raffinato accenno di *hanchement*, indica che, a una data non lontana dal 1295, il gotico francese maturo aveva raggiunto Aosta e si avviava a conquistare tanta parte dei territori confinanti con opere di pronta divugazione: come appunto la Madonna di Oropa (dono del vescovo Aimone di Challant) o il paliotto di Carema [13]. L'Adorazione dei Magi di Cavaglià al confronto manifesta dettagli di evidente richiamo classico (nella coppia regale di Madre e Bambino (fig. 4), nei ripetuti meandri dei panneggi), che fanno sospettare non del tutto esaurito il momento stilistico antichizzante che si è convenuto di battezzare «stile 1200» [14]. Questa inconfondibile stagione dello stile è documentata, per la Valle d'Aosta, dal paliotto di Courmayeur (ora al Museo Civico di Torino) e da opere affini come il grande e bellissimo Crocefisso della Parrocchiale di Gres-

[12] La frattura del braccio destro del san Giuseppe ha provato definitivamente che il gruppo di Cavaglià è realizzato in stucco forte. L'attuale accessibilità dei Magi, in assenza dell'antica protezione con ante di vetro, li rende tanto più esposti ai vandalismi, purtroppo non inconsueti nella chiesa di Babilone, isolata presso il cimitero di Cavaglià.

[13] Per la datazione al 1295 della Madonna di Oropa cfr. ASTRUA - ROMANO, 1979, p. 96; per il paliotto di Carema, ora al Museo Civico di Torino, cfr. MALLÈ, 1965, pp. 90-91. I problemi posti dalla scultura gotica aostana sono in corso di revisione da parte di Elena Rossetti Brezzi. Lo scambio tra Valle d'Aosta e pianura poteva avvenire anche in senso inverso; lo dimostra la presenza in San Lorenzo a Settimo Vittone di un ciclo di affreschi, di primo Trecento, dovuto allo stesso Guglielmo da Orta che si firma nell'oratorio della Natività di Maria a Oleggio (il ciclo è stato recentemente restaurato dall'*équipe* Nicola sotto la direzione di Michela di Macco, della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte).

[14] La mostra *The Year 1200*, New York 1970, e il convegno tenuto in quell'occasione hanno formalmente riconosciuto quanto da più parti era stato avvertito studiando casi particolari di opere databili al passaggio dal XII al XIII secolo: nell'intero territorio europeo è individuabile una fase stilistica autonoma, tra il tardo fiorire romanico

soney-Saint-Jean, che sospetto della stessa mano [15]. Nella più vicina area eporediese un collegamento significativo si può ancora istituire con la poco nota Madonna di Anzasco, che ho già avvicinato al drammatico Crocefisso di Santa Maria degli Angeli in Chivasso. Il Maestro della Madonna di Anzasco irrigidisce in nobile retorica la scioltezza naturalistica che traspare appena nel paliotto di Courmayeur e si impone a Cavaglià, pertanto sospetto che, al di là delle apparenze (e fatta la tara delle ridipinture), la Madonna di Anzasco possa essere datata poco dopo i Magi del santuario di Babilone [16].

Se ci spostiamo a Vercelli gli indizi di sfasamento stilistico tra i Magi di Cavaglià e le opere di Trecento avanzato si fanno ancora più

e l'affermazione del gotico vero e proprio; tale momento è ovunque caratterizzato da un vigoroso e intelligente richiamo al mondo antico, non solo come modello da ricalcare, bensì come battistrada sulla via di un nuovo naturalismo (AA.VV., 1975); i risultati di questo assestamento della ricerca si sono fatti immediatamente sentire in due grandi mostre europee: *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400 / Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bruxelles e poi Colonia, 1972; *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, 1977; i problemi della rinascita dell'antico intorno al 1200 sono stati riproposti, sotto diversa angolatura, nel congresso tenuto ad Harvard, nel novembre 1977, per celebrare il cinquantesimo anniversario della pubblicazione del volume *The Renaissance of the twelfth Century* di Charles Homer Haskins (cfr. AA.VV., 1982; il settore specificamente artistico occupa le pp. 613-762, con interventi di H. Bloch, E. Kitzinger, W. Sauerländer e W. Horn). È riservato allo « stile 1200 » un intero settore della raccolta postuma degli scritti di GRODECKI, 1986, pp. 383-591.

15 Una pallida traccia dello « stile 1200 » si riconosce ancora nel più antico ciclo di affreschi del castello di Sarriod (in particolare nell'Adorazione dei Magi); non mi risulta che questo ciclo sia stato mai pubblicato. Sul paliotto di Courmayeur vedi MALLÈ, 1965, pp. 85-86 (con rinvio alla precoce datazione proposta dal TOESCA, 1965, p. 808); resta in sospeso il problema della festosa decorazione pittorica del paliotto, che potrebbe essere il segno di un più tardo intervento di manutenzione.

16 Per la Madonna del santuario di Anzasco, presso Piverone, cfr. CAVALLARI MURAT, 1976, pp. 192-193 (a p. 193 il Cavallari Murat riferisce la mia opinione, allora inedita, sul Crocefisso di Santa Maria degli Angeli a Chivasso sfalsando di un secolo la data; per la versione corretta e per il collegamento con la Madonna di Anzasco vedi ROMANO, 1987, p. 8). Nel maggio 1926 fu venduto, presso la casa d'aste Glückselig di Vienna, un Crocefisso molto simile a quello di Chivasso: lo si veda riprodotto in « Der Kunstwanderer », aprile 1926, p. 332 (Norditalien, um 1310). Il tema dei crocefissi piemontesi del Duecento si è arricchito di un elemento extraregionale che apre promettenti prospettive di ricerca; intendo il sicuro collegamento di un altro Crocefisso ligneo, documentato a Sestri Levante dal 1336, alle Croci di Agliano d'Asti e di Mongrando San Lorenzo (DE FLORIANI, 1981-1982, pp. 63-76). Questo indizio di possibili scambi tra la scultura lignea piemontese e quella ligure si rafforza considerando le vistose affinità fra la Madonna di Anzasco e la Madonna del Santuario delle Grazie al Molo di Genova, capolavoro della scultura duecentesca genovese trascurato dagli studi recenti (ma sul Duecento a Genova spero di tornare in una prossima occasione). Per un allargamento del problema verso la Lombardia segnalo che un Crocefisso quasi identico a quello di Agliano si conserva nella Parrocchiale di Garlasco, adattato in un altare settecentesco.

evidenti. Non si rilevano appropriati elementi di confronto nelle sculture della tomba dell'abate Gallo in Sant'Andrea o nel sarcofago già in San Paolo e ora nel locale Museo Leone [17]; risultano invece impressionanti i parallelismi tra il re mago inginocchiato di Cavaglià (fig. 4) e l'unico mago sopravvissuto (fig. 7) dello sfortunato pergamo dell'antico Sant'Eusebio (anch'esso ora al Museo Leone), o tra la Madonna di Cavaglià e la Madonna dello schiaffo ora in Cattedrale. Affiancare la flagranza stilistica dei frammenti vercellesi alla qualità contraffatta delle sculture di Cavaglià è ovviamente rischioso, ma è importante rilevare come queste ultime non ne risultino immediatamente surclassate: proviamo ad immagine il re mago di Babilone liberato dagli imbratti, con la cintura ben stretta intorno alla vita, a fermare un mazzo di pieghe affilate come punte d'agave [18]. Se da ultimo ci rivolgiamo all'area torinese i sacri personaggi di Cavaglià si rivelano in qualche sintonia con il Crocefisso di San Giovanni a Ciriè, comunque

[17] Per la cosidetta tomba dell'abate Tommaso Gallo in Sant'Andrea a Vercelli cfr. ASTRUA, 1987, pp. 42-45; per il sarcofago del Museo Leone, collegabile a un altro sarcofago della Cattedrale di Casale Monferrato, cfr. ASTRUA - ROMANO, 1979, p. 95.

[18] Il gruppo delle sculture del pergamo vercellese è stato in parte esposto alla recente mostra antelamica di Parma, dopo un esemplare restauro di Christine Doneux, diretto da Paola Astrua della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, e vi appariva del tutto spaesato: si confermava così il sospetto più volte espresso che tali sculture non abbiano alcun rapporto con l'Antelami, salvo aver rappresentato per lui la prima rivelazione delle sconvolgenti novità in atto sui cantieri francesi all'inizio del XIII secolo. Le schede in catalogo, di CALZONA, 1990, pp. 376-377, riferiscono il dibattito critico con qualche lacuna bibliografica: si aggiungano almeno NICCO FASOLA, 1954, p. 58 (di ceppo antelamico); SAUERLAENDER, 1956, p. 34, nota 93 (rapporti con Laon e Chartres Nord); JULLIAN, 1960, p. 298 (ancora rapporti con Antelami); ASTRUA - ROMANO, 1979, p. 95 (francesi e non italiane); SAUERLAENDER, 1987, pp. 7-8 (così vicini al portale Ovest di Notre-Dame a Parigi da dover pensare a qualche scultore francese, « *in Norditalien sind diese Stücke völlig isoliert, haben m. W. auch keine Nachfolge* »). Il bellissimo angelo acefalo, riprodotto anche da Sauerländer, mostra in effetti una evidente familiarità con le sculture del portale occidentale di Notre-Dame, ma non fino a coincidere; in particolar modo la persistenza dello « stile 1200 » mi sembra più avvertibile che non a Parigi, con richiami diretti ai panneggi elastici e avvolgenti, quasi a fibra muscolare, dei grandi bronzisti mosani (o del misterioso autore, più mosano che francese, della cassa marmorea del Battista nella Cattedrale di Genova). Si potrebbe quindi ipotizzare un riferimento anche a cantieri francesi leggermente più arcaici che non il portale dell'Incoronazione della Vergine a Notre-Dame (Sens, Laon, la fase iniziale dei transetti di Chartres). Il problema del pergamo di Vercelli andrà comunque ripreso nella sua integrità quanto prima. Per il problema di un eventuale seguito (o di un precedente?) mi sembra utile segnalare una nuova direzione di ricerca: don Angelo Stoppa, dell'Archivio storico della Curia di Novara, mi segnala cortesemente che le visite pastorali cinquecentesche ricordano, in San Giuliano a Gozzano Novarese, un antico ambone in marmo bianco il cui leggio era costituito da un'aquila ad ali spiegate.

più vicino che non la troppo trascurata Madonna delle Grazie nella chiesa di San Rocco a Torino o la deliziosa Madonna dell'Arcivescovado torinese (fig. 12) (in qualche modo erede della Madonna di Oropa) [19].

Cavaglià si trova su un incrocio viario che unisce Vercelli ad Aosta (via Ivrea) e Biella a Torino (via Chivasso), in prossimità della regione dove si svolgevano annualmente le fiere internazionali del Brianco; non si tratta dunque di un punto isolato o periferico del territorio piemontese, e un'opera d'arte ivi conservata può esigere confronti a distanza, anche in direzioni non prevedibili [20]. La stessa realizzazione in stucco forte rende i Magi di Cavaglià un *unicum* nella Valle Padana, quale che sia la data che vogliamo proporre nel XIII o nel XIV secolo. Si rischia di dover evocare, per un primo avvicinamento a livello di tecnica, le decorazioni in stucco nei recinti dei cori di San Michele a Hildesheim e della Liebfrauenkirche ad Halberstadt, a figure grandiose e solennemente paludate, ma dove anche i protagonisti maggiori non si staccano ancora dal fondo con accusati sottosquadri come i Magi di Cavaglià [21]. Il rinvio a due tardivi capolavori ispirati dallo «stile 1200» nella Germania settentrionale può suonare provocatorio, ma la sorpresa rientra velocemente se pensiamo alle numerose testimonianze di radice oltrealpina che costellano il panorama della scultura padana nel primo Duecento, compreso il pergamo di Vercelli [22], e se teniamo in conto l'itinerario biografico e le iniziative

[19] Per lo straordinario Crocefisso di Ciriè, che è verosimilmente della stessa mano del Crocefisso di Santa Maria degli Angeli a Chivasso, cfr. CAVALLARI MURAT, 1973, pp. 66-68 (ma come di « maniera ritardataria e dura »). Per la Madonna dell'Arcivescovado di Torino cfr. ASTRUA, 1979, pp. 229-230: la Madonnina vi è ancora riprodotta nelle condizioni anteriori alla pulitura, che ne ha meglio rivelato la squisita qualità.

[20] RONDOLINO, 1887, pp. 68-69. Ho già segnalato, in un'altra occasione, il caso sopraregionale della Madonna lignea nel santuario di Rado, ma si potrebbe continuare con esempi novaresi non giustificabili con la sola cultura locale, a partire dagli affreschi dell'oratorio di San Siro e proseguendo con il Cristo in pietra del Castello e con gli affreschi sulla facciata del Broletto: su questi ultimi cfr. TOMEA GAVAZZOLI, 1979, pp. 31-52, da integrare ora con EAD., 1990, pp. 55-70; mi auguro di poter intervenire presto sulla situazione novarese intorno al 1200. Per la Madonna di Rado cfr. ROMANO, 1978-1979, pp. 85-86.

[21] SAUERLAENDER, 1978, pp. 181-216; ottime fotografie di A. ed I. Hirmer dagli stucchi di Hildesheim e di Halberstadt in LEGNER, 1982, tavv. 238-245.

[22] Il rinvio più immediato è a SAUERLAENDER, 1987, dove sono però trascurati il complesso scultoreo di San Lorenzo a Genova, dominato dal Maestro della cassa mar-

vercellesi del cardinal Guala Bicchieri (prestigioso rappresentante della famiglia alleata con i conti di Cavaglià)[23]. Il tesoro di oreficerie in «opere lemovicensi» ritrovato nel suo appartamento alla morte, nel 1227, non consente incertezze sulle possibili vie di informazione intorno alle realizzazioni artistiche più moderne del momento; la stessa chiesa di Sant'Andrea a Vercelli, da lui voluta per ospitarvi i canonici Vittorini chiamati da Parigi, si dichiara un fenomeno architettonico unico in tutta Europa, dove elementi caratteristici di una precisa linea dell'architettura gotica oltrealpina si mescolano con indubbi apporti dalle grandi cattedrali padane[24]. Per il pergamo di Sant'Eusebio a Vercelli, ora conservato per frammenti nel Museo Leone, ancora di recente Sauerländer ha proposto un collegamento diretto con il portale dell'Incoronazione della Vergine sulla facciata occidentale di Notre-Dame a Parigi, riconoscendovi uno straordinario maestro francese, di levatura assai superiore al troppo famoso maestro del pontile di Vezzolano (fig. 10)[25]. Il problema è forse ancora più complicato di

morea del Battista, e la superba e ancora discussa base di acquasantiera del Museo Civico di Bologna; su quest'ultima vedi, ma con datazione troppo tarda, Grandi, 1982, pp. 105-106; per le sculture genovesi si ricorre ora ad AA.VV., 1987, in particolare pp. 87-129 (dovute a Clario Di Fabio). Rimangono provocatoriamente irrisolti i quesiti posti dalla effettiva sede di produzione del candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano e dalla data del suo arrivo in Italia: cfr. la nuova edizione di Homburger, 1988, pp. 250-273 (con aggiornamenti di F. Deuchler).

[23] Su Guala Bicchieri cfr. Fonseca, 1968b, pp. 314-324. Per gli smalti limosini legati tradizionalmente al nome del Bicchieri vedi Mallè, 1950-1951, pp. 80-122. Sul tesoro del cardinale Guala Bicchieri ha condotto ultimamente un'accurata ricerca Castronovo, 1989-1990, cap. III.

[24] Ferraris, 1984, p. 156 (rapporti di Sant'Andrea con Babilone). Sulla chiesa di Sant'Andrea di Vercelli manca un contributo critico aggiornato (la monografia divulgativa di Chierici, 1968, vale per le belle tavole). Il lavoro futuro dovrà quindi riprendere sulla base di Verzone, 1936, pp. 403-426, e di Wagner Rieger, 1956-1957, pp. 157-165. Le indicazioni della Wagner Rieger diventano particolarmente illuminanti se collegate con le osservazioni generali sulle diverse opzioni gotiche disponibili all'inizio del Duecento di Bony, 1957-1958, pp. 35-52; si vedano ora le limpide pagine, dello stesso Bony, 1983, nello studio di insieme (in particolare i capitoli V e VIII: rapporti di derivazione Laon-Braine-Lione-Canterbury-Losanna-Ginevra-Besançon, con aperture verso l'Italia). Curiosamente Bony non cita mai Vercelli e trascura anche il caso di Abondance, pur registrato nella cartina di p. 350. Sull'inserimento di Vercelli in questo particolare contesto anglo-franco-borgognone si sono pronunciati di recente Castelnuovo, 1983, pp. 176-177; Sauerlaender, 1987, p. 7. Sulle cattedrali padane si veda ora la messa a punto di Peroni, 1984, pp. 195-237. Un interessante riferimento alla originaria decorazione pittorica dell'interno di Sant'Andrea a Vercelli in Michler, 1990, pp. 265-266.

[25] Vedi alla nota 18. Il giudizio assai severo di Sauerlaender, 1987, p. 7, sulle sculture di Vezzolano vale forse per il pontile più che per le sculture della facciata; tutto il complesso andrà riesaminato avvertendone i non trascurabili scarti di qualità e

quanto abbiamo immaginato finora perché al pergamo vercellese sembrano aver messo mano almeno due maestranze: accanto allo scultore francese se ne può infatti isolare un altro, più dichiaratamente padano, a cui riferire almeno la Madonna dello schiaffo, ora nel Duomo di Vercelli, e la bellissima statua di sant'Eusebio recentemente recuperata (fig. 9)[26].

È meglio lasciare i delicati e cruciali problemi del pergamo di Sant'Eusebio ad un'altra occasione; oggi è sufficiente notare come l'andamento bilanciato delle anse dei panneggi nel san Michele acefalo di Vercelli (fig. 8) richiami da vicino alcuni passaggi meglio leggibili dei Magi di Cavaglià (sotto al braccio sinistro del giovane mago sbarbato (fig. 5), nel manto di san Giuseppe pizzicato dallo scranno (fig. 3), nella morbida scivolata del mantello dal braccio destro della Vergine). Anche la caduta a piombo delle pieghe degli abiti, con solo una leggera svasatura in basso, si ripete nel san Michele di Vercelli (fig. 8) e nei Magi in piedi di Cavaglià (fig. 5), ed ho già detto dei rapporti più che fisiognomici tra le due figure di Mago in atto di inginocchiarsi. Solo un restauro accurato potrà confermare o smentire il sospetto che gli stucchi di Cavaglià si debbano alla maestranza filofrancese attiva a Vercelli per il pergamo di Sant'Eusebio o ne siano invece una felice conseguenza locale, credo però che d'ora innanzi potremo essere meno dubbiosi sulla datazione alta (nella prima metà del Duecento) e sulla loro qualità assolutamente sopraregionale[27]. Sarei tentato di scommettere sin da ora sul naturalismo quotidiano del volto intento di san Giuseppe (fig. 3) e sulla incantevole grazia giovanile dei due Magi stanti (fig. 5), quasi una traccia federiciana in Piemonte[28], come non

il comune rapporto con problemi analoghi a quelli proposti dalle sculture della *porta picta* di Losanna e dai frammenti scultorei della Madeleine di Besançon.

26 Per il ritrovamento della statua di sant'Eusebio cfr. Avonto, 1980, pp. 3-30.

27 È noto che il pergamo del Duomo di Vercelli fu commesso da una nobildonna parmense in segno di gratitudine per la sua miracolosa liberazione da spiriti maligni avvenuta l'8 agosto 1189; il termine *ante quem* è fornito dalla morte della committente, in data 28 ottobre 1237: Ferraris, 1974-1976, parte III, p. 21.

28 Non mancò l'opportunità di conoscere la cultura figurativa prevalente alla corte di Federico II quando questi sostò in Piemonte e in particolare a Vercelli, ma, indipendentemente dai suoi movimentati itinerari, i grandi sigilli della cancelleria si fecero carico di diffondere in modo stabile le novità stilistiche maturate nelle terre dell'impero. Per un esempio ancora oggi conservato in Piemonte si veda il sigillo in cera appeso al diploma con cui Federico II nomina Tommaso di Savoia legato generale in Lombardia, dal fiume Lambro alle Alpi, il 26 giugno 1249 (Archivio di Stato di Torino, Museo Sto-

ho dubbi che nelle figure della Madonna e del Bambino (fig. 4) riemergerà con maggiore trasparenza il riferimento al mondo classico già avvertibile oggi, quasi una presentazione neoimperiale della Madonna in maestà [29].

La campagna fotografica a Cavaglià, di Giacomino Gallarate, è stata resa possibile dai fondi di ricerca del Ministero per la ricerca universitaria (60%).

Bibliografia

AA.VV., 1975. « The Year 1200. A Symposium. Atti del Convegno, New York 1970 », New York.

AA.VV., 1982. « Renaissance and Renewal in the twelfth Century. Atti del Congresso, Harvard 1977 », a cura di R. L. Benson - G. Constable - C. L. Lanham, Cambridge.

AA.VV., 1987. *La scultura a Genova e in Liguria. I: Dalle origini al Cinquecento*, Genova.

P. Astrua in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*. Catalogo della Mostra, a cura di E. Castelnuovo - G. Romano, Torino, 1979, pp. 229-230.

P. Astrua - G. Romano, 1979. *Vercelli* in « AA.VV., *Guida breve al patrimonio artistico delle provincie piemontesi* », Torino, pp. 93-112.

P. Astrua, 1987. *La rettoria di Santa Maria Assunta di Netro. Vicende storiche, committenze e documenti figurativi* in « La chiesa di Santa Maria di Netro. Storia e restauro », a cura di P. Astrua - D. Biancolini, Torino.

L. Avonto, 1980. *Due antichi mulini stroppianesi: note storiche in margine al ritrovamento di una statua antelamica* in « Bollettino Storico Vercellese », 15, pp. 3-30.

J. Bony, 1957-1958. *The Resistance to Chartres in early thirteenth Century Architecture* in « Journal of the British Archaeological Association », pp. 35-52.

J. Bony, 1983. *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley-Los Angeles-Londra.

A. Calzona in *Benedetto Antelami*. Catalogo della Mostra, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, 1990.

E. Castelnuovo, 1983. *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo* in « Storia dell'Arte italiana », parte II, vol. I, Torino, pp. 165-227.

rico: cfr. *Il tesoro del principe. Titoli, carte, memorie per il governo dello Stato*. Catalogo della Mostra, Torino, 1989, pp. 67-68). Nonostante la consunzione il sigillo oggi a Torino mi sembra derivare dalla stessa matrice che ha improntato un esempio esposto alla mostra di Stoccarda: cfr. *Die Zeit der Staufer*, 1977, vol. I, scheda 50; vol. III, tav. 20 (la matrice sarebbe stata realizzata da una bottega di Strasburgo intorno al 1220).

[29] Haering Forsyth, 1968, pp. 215-222.

S. CASTRONOVO, *Smalti del XIII secolo in Piemonte: fonti documentarie e oggetti superstiti*. Tesi di Laurea in Storia dell'arte medioevale discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino, a.a. 1989-1990, rel. G. Romano.

A. CAVALLARI MURAT, 1973. *Lungo la Stura di Lanzo*, Torino.

A. CAVALLARI MURAT, 1976. *Tra Serra d'Ivrea, Orco e Po*, Torino.

U. CHIERICI, 1968. *L'abbazia di S. Andrea in Vercelli*, Vercelli.

M. A. CUSANO, *Discorsi historiali concernenti la vita et attioni de' Vescovi di Vercelli espressi da Marc'Antonio Cusano, canonico di Vercelli*, Vercelli, 1676.

A. DE FLORIANI, 1981-1982. *Il Crocefisso ligneo di Santa Maria di Nazareth a Sestri Levante* in « Quaderni del Centro Studi Lunensi », n. 6-7, pp. 63-76.

G. FERRARIS, 1974-1976. *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV* in « Bollettino Storico Vercellese », 4, pp. 5-58; 5-6, pp. 9-92; 8, pp. 5-88.

G. FERRARIS, 1984. *Borghi e borghi franchi quali elementi perturbatori delle pievi* in « Vercelli nel secolo XIII. Atti del primo Congresso Storico Vercellese, Vercelli 2-3 ottobre 1982 », Vercelli, pp. 139-168.

C. D. FONSECA, 1968 a. *Ricerche sulla famiglia Bicchieri e la società vercellese dei secoli XII e XIII* in « Contributi dell'Istituto di Storia Medievale (Raccolta di studi in memoria di Giovanni Soranzo) », vol. I, Milano, pp. 207-264.

C. D. FONSECA, 1968 b. *Guala Bicchieri* in «Dizionario biografico degli italiani», vol. 10, Roma, pp. 314-324.

G. FONTANELLA, 1969. *Biella e il Biellese nel turismo e nell'industria*, Biella.

F. GABOTTO, 1902. *Le origini e le prime generazioni dei conti di Cavaglià* in « Atti della R. Università di Genova », vol. XVII, Genova, pp. 171-207.

G. GIOVANNACCI AMODEO, s.d. *Guida di Biella e del Biellese*, Biella.

R. GRANDI, 1982. *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna.

L. GRODECKI, 1986. *Le Moyen Age retrouvé*, Parigi.

I. HAERING FORSYTH, 1968. *Magi and Majesty: a Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama* in « The Art Bulletin », L, pp. 215-222.

O. HOMBURGER, 1988. *Il candelabro Trivulzio* in « Il Millennio ambrosiano. La città del Vescovo dai Carolingi al Barbarossa », a cura di C. BERTELLI (con aggiornamenti di F. DEUCHLER), pp. 250-273.

R. JULLIAN, 1960. *Les persistances romanes dans la sculpture gothique italienne* in « Cahiers de Civilisation Médiévale », III, pp. 295-305.

D. LEBOLE, 1962. *La Chiesa biellese nella storia e nell'arte*, vol. II, Biella.

D. LEBOLE, 1979. *Storia della Chiesa biellese. Le Pievi di Vittimulo e di Puliaco*, vol. I, Biella.

A. LEGNER, 1982. *Deutsche Kunst der Romanik*, Monaco di Baviera.

L. MALLÈ, 1950-1951. *Antichi smalti cloisonnés e champlevés dei secoli XI-XIII in raccolte e musei del Piemonte* in « Boll. S.P.A.B.A. », IV-V, pp. 54-136.

L. Mallè, s.d. (1962) e s.d. (1973). *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, Torino.

L. Mallè, 1965. *Le sculture del Museo d'Arte Antica*, Catalogo, Torino.

J. Michler, 1990. *Die Domenikanerkirche zu Konstanz und die Farbe in der Bettelordensarchitektur um 1300* in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 43, pp. 253-276.

G. Nicco Fasola, 1954. *L'antico portale di Santa Giustina di Padova* in « Arte Veneta », VIII, pp. 49-60.

A. Peroni, 1984. *I cantieri delle cattedrali* in « AA.VV., *Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna* vol. II: *L'età comunale* », Milano, pp. 195-237.

Quinto Congresso Eucaristico Diocesano Biellese (Cavaglià, 30 luglio-6 agosto 1933), Biella 1933.

A. Roccavilla, 1905. *L'arte nel biellese*, Biella.

G. Romano, 1978-1979. *Novara* in « Ricerche di Storia dell'Arte », n. 9, pp. 85-92.

G. Romano, 1987. *Una storia per immagini* in « La chiesa di San Maria di Netro. Storia e restauro », a cura di P. Astrua - D. Biancolini, Torino.

F. Rondolino, 1887. *Cronistoria di Cavaglià e dei suoi antichi conti*, Torino.

F. Rondolino, 1928. *Cavaglià. Il paese dell'Imitazione inimitabile* in « AA.VV., *Il Biellese* », Ivrea, pp. 78-83.

W. Sauerlaender, 1956. *Beiträge zur Geschichte der frühgotischen Skulptur* in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 19, pp. 1-34.

W. Sauerlaender, 1978. *Spätstaufische Skulpturen in Sachsen und Thüringen* in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », 41, pp. 181-216.

W. Sauerlaender, 1987. *Von Wiligelmo zu Giotto. Mediävistische Aphorismen zum Thema Frankreich und Italien* in « AA.VV., *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel* », Roma-Parigi.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento. Artisti, committenti, cantieri*, Torino.

Toesca, 1962 [2]. *Il Medioevo*, Torino.

M. L. Tomea Gavazzoli, 1979. *Villard de Honnecourt e Novara. I topoi iconografici delle pitture profane nel Broletto* in « Arte Lombarda », n. 52, pp. 31-52.

M. L. Tomea Gavazzoli, 1990. *Le pitture duecentesche ritrovate nel Broletto di Milano* in « Arte medievale », n. 1, pp. 55-70.

G. B. Tonella, 1887. *Santa Maria delle Alpi Pennine*, Genova.

P. Verzone, 1936. *Sant'Andrea di Vercelli e l'arte emiliana* in « B.S.B.S. », n.s. II (XXXVIII), pp. 403-426.

R. Wagner Rieger, 1956-1957. *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, Graz-Colonia.

ALDO SOLA

VESTIGIA DEI MAESTRI COMACINI NEL BIELLESE

Affrontare anche marginalmente la tematica comacina in termini generali, entro i confini temporali e contenutistici concessi dalla economia del convegno, è opera oltre modo ardua, per la complessità che l'argomento comporta nella sua dimensione.

Affrontarla in termini riferibili alla storia biellese è ancora più arduo, per gli interrogativi che ne conseguono a causa della assenza, allo stato attuale, di riferimenti documentali che permettano un'analisi sia pur essa semplificata.

Questa premessa non soltanto giustificatoria risulta indispensabile affinché non ci si attendano rivelazioni eclatanti e di una certa completezza sul piano dell'inedito locale. La mia più che una relazione vuol essere una segnalazione schematica.

Quando ricevetti l'invito a partecipare a questa assise, mi sono chiesto se non era mera presunzione comunicare elementi così frammentari, di un aspetto del settore dell'arte locale avvolto da uno sfuggente alone sepolto nei meandri del passato ed emerso soltanto materialmente con una presenza che richiederebbe esami approfonditi tanto appare originale e non facilmente collocabile.

La mia segnalazione va pertanto considerata soltanto sotto il profilo problematico e i collegamenti ipotetici vanno tenuti in conto di riflessione personale con l'obbiettivo di stimolazione culturale.

Sarà indispensabile primariamente completare l'indagine in termini geografici collegando e coordinando la interpretazione di presenze tipicizzanti in un areale che comprenda il Piemonte in generale, la Valsesia, il Biellese, il lago d'Orta in particolare.

E ciò al fine di individuare un percorso ampio di manufatti e di presenze operative comacine accertate.

È comune acquisizione che i Comacini avevano struttura corporativa e che si spostavano con interi gruppi famigliari operanti di ma-

stri da muro, di decoratori, di lapicidi, di manovali, dove la committenza li chiamava.

La loro opera in Italia ed in Europa perdurò più di un millennio da quando iniziarono a farsi conoscere fino al 1800, quando le ultime maestranze agirono in Russia.

Nella regione che comprendeva all'incirca l'antica diocesi di Como ebbe inizio fin dall'alto medioevo una fioritura di imprese edili che gli editti di Rotari del 634 e quello di Liutprando del 713 disciplinarono in collegi e corporazioni evidenziando il titolo di « maestri comacini » che sia pur senza precisi confini classificatori perdura tuttora nel nostro linguaggio storiografico.

Fin dal loro apparire queste maestranze ebbero caratteristiche migratorie con direzioni in varie parti d'Europa, contribuendo con i loro percorsi alla diffusione della architettura romanica. È possibile rintracciare tali percorsi dalle origini.

La loro opera da comacina in senso stretto divenne lombarda poi italiana ed europea: dalle chiese del lago di Como e della valle d'Intelvi, a Pavia (S. Pietro in Ciel d'Oro 1132) si diffusero a Milano (S. Ambrogio sec. XII) e altrove.

In seguito dei nostri maestri si trova la presenza a Modena, ad Ancona, a Verona (S. Zeno), ad Assisi e via-via in un crescendo in moltissime località.

Nel Trecento per queste maestranze in fase migratoria si comincia anche ad usare l'appellativo di « maestri campionesi », dalla loro terra natale nel lago di Lugano e come tali alla fine del Trecento sono individuabili a Monza, a Verona (tombe Scaligere), al Duomo di Milano.

Questi due appellativi nei testi si incrociano e talora si sovrappongono per designare i collegi edili e le maestranze, che avendo avuto storia intrinseca non dissimile, operarono in modo assai diffuso in tutta Europa.

In prosieguo di tempo la dizione di maestri campionesi si va perdendo, anche se la regione dei laghi di Como e di Lugano continua la tradizione di operatori edili e di artisti egregi.

Nella Roma papale non sono rari gli architetti comacini di rilievo: tra essi viene indicato il Borromini.

Non credo di fare affermazione azzardata dicendo che propositi di ricerca approfondita, multidisciplinare, potranno fornire riferimenti

chiarificatori in futuro per conoscere altre attribuzioni comacine precise documentabili nelle strutture religiose dell'area biellese e viciniore.

Tale argomento merita attenzione non soltanto per stabilire un tragitto topografico di operatori nella nostra terra, ma per togliere dall'anonimato del passato produzioni artistiche dando loro una specifica paternità e identità di rilevante interesse storiografico.

E veniamo pertanto alla considerazione delle vestigia che oggi possiamo precipuamente considerare segno del loro passaggio nel nostro territorio: perché di passaggio vero e proprio, di presenza locale si tratta, come vedremo e non di importazione di loro manufatti.

Nel 1969 frequentando casa Ferrettini nella borgata di S. Lucia a Vigliano Biellese ebbi casualmente modo di osservare – scoprire è verbo presuntuoso inadatto – una testa un po' mostruosa di leone in pietra affiorante tra il fogliame di un cespuglio che circondava una fontanella addossata ad un muro nell'antico palazzo del « Torrione ».

L'aspetto di quella testa digrignante faceva riemergere in me l'immagine grottesca e un po' surreale di certe *grimaces* delle sculture ornanti la facciata di palazzi che avevo visto in Italia e all'estero.

Dopo aver scostato la vegetazione mi trovai di fronte a due leoncini in pietra, dall'aspetto apparentemente rozzo, che sostenevano il bacile di una fontana.

Il loro inusuale aspetto, decisamente arcaico, attirò la mia attenzione e segnalai immediatamente all'amico Pietro Torrione, direttore del Museo di Biella, quella presenza che mi pareva degna di analisi. Torrione a sua volta fece la segnalazione alla Soprintendenza regionale competente.

Gli elementi scolastici riemergenti nella mia memoria a proposito dei così detti maestri comacini o campionesi erano estremamente fragili per sostenermi in una prima sia pure esangue interpretazione conoscitiva che riguardasse le due sculture. Interessato a chiarirmi le ragioni di tale presenza e soprattutto la provenienza, soltanto in un secondo tempo potei trovare un riferimento omologo nei leoni stilofori del portale della Chiesa di Nonio, paesino sulla sponda occidentale del lago d'Orta. Questi, a quanto consta, di sicura attribuzione comacina, sono scolpiti nella nera pietra della cava locale, la stessa

usata per lo splendido ambone della Chiesa di San Giulio nell'isola omonima del lago d'Orta.

L'analogia formale delle sculture di Nonio e di Vigliano Biellese, sovrapponendosi compiutamente, mi parve escludere dubbi sulla attribuzione delle presenze viglianesi.

Non solo la posizione accucciata dei due animali, comune a molti leoni stilofori ovunque, ma la loro digrignante grinta leonina, così peculiare, un po' *näif* e un po' surreale, si univa a un dettaglio d'interesse tipico: la posizione e la rappresentazione della coda appoggiata al dorso dell'animale in una caratteristica schematizzazione a giglio di Francia, portavano elementi di interpretazione probante per una comune originale fattura ed inserimento epocale.

Acquisita da parte mia la rilevanza delle sculture, dato il mio sodalizio di rapporti amichevoli con la famiglia Ferrettini proprietaria del « Torrione » a Vigliano Biellese, promossi l'intento di farne dono al Museo di Biella, dove ora istituzionalmente si trovano e dove, a dir vero hanno una ubicazione assai discutibile, in attesa di adeguata sistemazione.

La donazione venne sancita da documenti nel 1970, nei quali si fa cenno erroneamente alla appartenenza dei due leoni stilofori a una distrutta chiesa degli Avogadro al «Torrione» di Vigliano, poi sostituita dalla attualmente esistente Chiesa della borgata Santa Lucia.

Tale valutazione a mio avviso va esaminata criticamente.

Il primo interrogativo che ci si deve porre riguarda la ubicazione originaria funzionale dei due leoni. La Chiesa di San Pietro nella borgata Santa Lucia, che si trova in stretta vicinanza con l'antica dimora patrizia, fu costruita negli anni 1501-1502 per intervento degli Avogadro che ne ebbero il patronato, molto tempo dopo la presumibile datazione dei due leoni, che va ipotizzata intorno al Trecento.

Don Lebole nella sua monumentale *Storia della Chiesa biellese* nel volume V nel quale parla della Parrocchia S. M. Assunta di Vigliano ci dice: « La cristianizzazione dei villaggi della Pieve di Santo Stefano di Biella » di cui faceva parte la comunità di Vigliano « dovette avvenire in epoca assai antica. Come rettoria è sicuramente anteriore al Mille. Il primo documento di carattere religioso risale al 1207 quando Papa Innocenzo III prese sotto la sua protezione la Chiesa e il Capitolo di Santo Stefano di Biella ».

Tra le chiese ivi elencate c'è quella di Vigliano, che secondo Don Lebole, presenta « una organizzazione ecclesiale già adulta ».

La parrocchiale in oggetto « ha conservato una piccola parte della costruzione romanica del secolo XII. Nel sottotetto sono ancora ben visibili la decorazione ad archetti che correva lungo lo spiovente della navata centrale e i resti della facciata primitiva costruita in pietre di torrente disposte a lisca di pesce. La chiesa antica era però più piccola dell'attuale ».

Tali elementi strutturali e il documento della visita pastorale del 1606 nel quale viene ricordato il piccolo portico della facciata dell'antica parrocchiale (demolito nella successiva ristrutturazione) ci permettono con buona approssimazione di ubicare nel protiro di quella chiesetta la primaria posizione dei due leoni stilofori, sia per la dimensione sia per la sussistenza nella villa Ferrettini degli elementi di secondo impiego di un portale alla cui sommità si trova scolpita una croce potenziata, che verosimilmente doveva appartenere alla Chiesa originaria della comunità di Vigliano.

Il portale ricorda nella sua tipologia strutturale alcuni esemplari analoghi, databili, esistenti nel Ricetto di Candelo. I due leoni della nostra casistica erano stati verosimilmente portati nella dimora degli Avogadro, che hanno diritto di jus patronato, dove sono stati reperiti, dopo la ristrutturazione della Parrocchiale ed utilizzati come materiale di secondo impiego in epoca recente dai nuovi proprietari del « Torrione ».

Al secondo interrogativo riguardante la consistenza dei leoni si può dare certa risposta: essi sono stati scolpiti nel sarizzo verde locale o pietra d'Oropa, come comunemente viene designata, è pertanto accettabile l'ipotesi che siano stati scolpiti *in loco*, fatto che accerta il passaggio dei lapicidi comacini attraverso il nostro territorio. Va aggiunto a conferma di ciò la presenza di un leoncino, in parte incastrato in muratura, scolpito in pietra verde locale, addossato alla base di una colonna nella diruta chiesa romanica di San Germano a Tollegno nel Biellese, scultura che ha le stesse caratteristiche tipologiche formali dei leoni considerati.

Forse gli scalpellini Biellesi divenuti famosi nel mondo, possono aver avuto il loro apprendistato primario dai maestri che abbiamo testé ricordato e può essere altresì opinabile che i primi artefici della

pietra di casa nostra abbiano avuto non solo contatto collaborativo con qualche gruppo delle maestranze comacine presenti, ma che addirittura in quell'epoca lontana abbiano iniziato con essi spostamenti, che per i nostri artigiani hanno lunghissima tradizione migratoria.

Bibliografia

N. Bazzetta di Vemenia, *1911. Storia del lago d'Orta*, Gozzano.

S. Chierici - D. Citi, 1985. *Italia romanica. Il Piemonte, la Val d'Aosta, la Liguria*, Milano.

D. Lebole, 1962. *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1984-1985. *Storia della chiesa biellese. La Pieve di Biella*, voll. I-II, Biella.

F. Maffei, 1958. *Campionesi* in « Enciclopedia Universale dell'Arte », vol. III, Venezia-Roma, coll. 81-87.

G. Merzario, 1893. *I maestri comacini*, Milano.

G. Sinibaldi, 1934. *La scultura italiana del Trecento*, Firenze.

A. Sola, 1989. *Il terrtorio di Vigliano Biellese attraverso la toponomastica*, Comune di Vigliano.

PATRIZIA PIVOTTO

LA COMMITTENZA ARTISTICA A BIELLA NELLA PRIMA METÀ DEL CINQUECENTO *

Il panorama storico-artistico dell'area biellese si presenta nei secoli XV e XVI ricco di sfaccettature e segnato da interrogativi e problematiche ancora aperte.

La presenza in zona di un pittore come lo pseudo-Giovenone, di raggio «nazionale» come lo definiva il Mallè [1], l'avvicendarsi di artisti e maestranze provenienti dall'area centro-padana fino al monopolio a pieno '500 della bottega vercellese dei Giovenone e di Bernardino Lanino attendono una chiarificazione e sono nel contempo sintomi di un tessuto culturale aperto e vivace, non isolato. Nuovi elementi di valutazione e indicazioni in merito possono essere raccolti esplorando il campo della committenza artistica locale, tentando così di superare l'*impasse* legato ad un patrimonio in gran parte disperso, non più connesso ai luoghi originari, specie dopo le soppressioni ottocentesche di alcune importanti chiese conventuali biellesi.

Nel corso del '500, le possibilità di un intervento attivo nell'ambito della committenza da parte di un ampio ventaglio di classi sociali paiono piuttosto ristrette: solo a tratti e sporadicamente le commissioni d'arte fanno capo ad alcune comunità urbane biellesi, mentre le confraternite sembrano diventare operanti in special modo sul finire del '500 e nei secoli successivi. L'attenzione va concentrata pertanto, entro la 1ª metà del '500, su una particolare categoria di promotori delle arti, che risulta per altro la più attiva e ricca di mezzi: mi rife-

* Il presente contributo è tratto dalla tesi di laurea *Aspetti della committenza artistica in Biella nella prima metà del '500*, da me discussa nel 1987 presso la Facoltà di Magistero dell'Università degli studi di Torino, relatori G. Romano e P. Astrua. Ringrazio sentitamente, per la loro disponibilità durante le mie ricerche: la dott.ssa Graziana Bolengo e il dott. Maurizio Cassetti; Don Delmo Lebole; la Sig.ra Maria Teresa Baietto; i Sigg. Ada e Alfonso Sella.

[1] MALLÈ, 1954-1957, pp. 63-64, apriva così gli interrogativi sulla figura di un anonimo collaboratore di Defendente Ferrari, colto e aggiornato.

risco agli esponenti della nobiltà colta locale, ad alcuni grandi casati, in particolar modo, il cui prestigio e la cui influenza in area biellese sono notevoli.

I Gromo, i Dal Pozzo, gli Avogadro, i Frichignono e gli Scaglia ne sono esempi [2]. I titoli nobiliari, le grandi risorse economiche, i legami con la Casa sabauda ne fanno delle vere e proprie dinastie locali: potere e prestigio trovano espressione e amplificazione anche nelle commissioni d'arte sia a Biella, sia nel contado [3]. Condurre un'indagine in questa direzione, potrebbe significare anche giungere lentamente a ricostruire la fisionomia di alcune chiese biellesi tra '400 e '500: nella 1ª metà del '500, senza dubbio, è la costruzione e l'abbellimento dei grandi edifici religiosi a movimentare la vita artistica biellese (già per altro in grande fermento da fine '400) e a coinvolgere e stimolare i nobili committenti locali. Se i progetti più grandiosi del '500 biellese saranno il complesso di S. Sebastiano, varato dai Ferrero, e la chiesa e il convento di S. Gerolamo, promossi dai Gromo, è possibile d'altra parte precisare come non siano eventi isolati, ma l'espressione più vistosa di una diffusa vitalità dell'ambiente artistico e della committenza locali [4].

Verifiche e conferme in tal senso sono giunte da una documentazione in gran parte inedita. Se i documenti di committenza veri e propri sono di rado reperibili, preziosi si sono rivelati i testamenti dei nobili biellesi, testimonianze che tra l'altro ci indicano come la vitalità di alcuni committenti trovi modo di esprimersi anche nelle ultime volontà, lasciando incarico ai figli ed eredi di proseguire opere da loro iniziate o di realizzarle *ex novo*.

Attraverso nuove acquisizioni documentarie è stato così possibile individuare precise figure di committenti e scoprire una serie di lavori in campo architettonico e pittorico commissionati nella 1ª metà del '500.

[2] Per alcune notizie storico-genealogiche sui casati, vedi Borello - Zucchi, 1929; Angius, 1841-57.

[3] Il quadro storico-economico del tempo è complesso ed offuscato da alcuni lati bui: epidemie, conflitti locali e incursioni armate nel corso del '500 determineranno spesso un procedere a rilento delle committenze, ma non un loro arresto. Sul '500 biellese: Pozzo, 1881; Donati, 1979.

[4] Sulla committenza dei Ferrero e il loro ruolo, cfr.: Sciolla, 1980, pp. 99-118; Astrua, 1986, pp. 103-120.

Già allo scadere del '400, le fabbriche delle due chiese conventuali di S. Domenico e di S. Francesco, oltre alle riparazioni nelle chiese cittadine di antica costruzione, vengono sovvenzionate dagli Scaglia, Dal Pozzo e Gromo.

Come si apprende dal testamento di Pietro Gromo, legato alla Corte sabauda e consignore di Ternengo, in data 27 ottobre 1496 tre sono le cappelle di famiglia fondate, sintomo della già notevole influenza del casato[5]. Le ritroviamo rispettivamente nelle chiese di S. Giacomo al Piazzo, di S. Maria del Piano dove la cappella è intitolata a S. Silvestro, di S. Agostino[6], dove la costruzione della cappella in onore di S. Nicola da Tolentino, viene promossa proprio dal nobile stesso, che stabilisce anche tra le sue volontà l'esecuzione della pala d'altare, *una tabula ubi sint depicti sanctus Nicola de Tolentino sanctus Joes Battista et sancta Maria Magdalena*: il tutto da ultimare entro 8 mesi dalla sua morte[7].

Nel documento viene ulteriormente precisato che il nobile era stato il fondatore della cappella in S. Giacomo, mentre aveva fatto edificare il monumento sepolcrale per sé nella cappella di S. Silvestro, accanto a quello dei suoi precedessori[8].

Tra i figli di Pietro Gromo, Giacomo segue le orme paterne: le sue ultime volontà, espresse nel 1514, ci permettono di identificare in lui il committente della cappella grande già eretta in S. Domenico *ad*

[5] Archivio di Stato di Biella, Archivio Gromo di Ternengo, mazzo 91, testamento di Pietro Gromo, 27 ottobre 1496, in pergamena e una copia. L'atto fu rogato dal notaio Andrea de Villanis.

[6] La chiesa di S. Pietro, o di S. Agostino in quanto officiata dagli Eremitani di S. Agostino, doveva già ospitare una preesistente cappella dei Gromo ornata di un'ancona. Uno dei figli di Pietro Gromo, Bartolomeo, aveva commissionato il dipinto, probabilmente a Daniele De Bosis, come si deduce indirettamente dal contratto del 1496 tra Giacomo Dal Pozzo e lo stesso pittore. Cfr. in merito: LEBOLE, 1984, vol. II, pp. 539 sgg.; AA.VV., 1985, pp. 154-160 e pp. 169-174.

[7] Si segnala l'attuale presenza a Biella, nella chiesa di S. Maria Maggiore, di una tavola di soggetto analogo e di elevata qualità, raffigurante il Battista, S. Gerolamo e S. Lucia, databile tra il 1530 e il 1540. L'opera è stata attribuita allo pseudo-Giovenone, attivo tra l'altro per i Gromo in S. Gerolamo (1520 ca.): ROMANO, 1970, p. 24, n. 1. Sulla tavola vedi anche: BRIZIO, 1942, p. 243; LEBOLE, 1984, vol. I, p. 453 e fig. p. 465.

[8] Nel testamento venivano beneficiate anche le due chiese di S. Domenico e di S. Francesco. Alla prima chiesa, gli eredi dovevano consegnare *unum librum vocatum antefonarium et aliud librum vocatum graduale in quibus cantant hore Canonice*. Quanto alla seconda, erano tenuti a far completare a sue spese *librum unum graduale in Bergomino per ipsum dominum testatorem inceptum fieri.*

honorem Dei et Sancte eius matris ac Sancti Dominici, nonché della cappella di S. Bernardino fatta edificare nella chiesa di S. Francesco [9].

Si ha notizia, inoltre, di alcuni interventi effettuati a spese del testatore all'interno della chiesa di S. Stefano e in via di completamento: si trattava con ogni probabilità della volta maggiore (si può pensare la navata centrale) della chiesa, la cui ultimazione viene ora affidata agli eredi [10]. Altri documenti superstiti confermerebbero una serie di rifacimenti avvenuti in S. Stefano proprio attorno al 1513-14: le colonne in muratura all'interno della chiesa furono sostituite con altre in pietra e subirono rimaneggiamenti anche le due cappelle terminali [11].

Tra le altre disposizioni, Giacomo Gromo, sottolineando la già avvenuta fondazione, per suo volere, della Cappella di S. Marta, posta fuori della Porta del Vernato, dà indicazione precisa della Pietà che gli eredi avrebbero dovuto farvi dipingere *bene et munifice*: ... *cum ... Sancto Lazaro, Sancta Martha Sancta Maria Maddalena e aliis sanctis qui erant in Passione Domini nostris Jesu Christi*. Una predilezione particolare doveva legare il nobile al tema sacro della Pietà: certa è la presenza nella chiesa di S. Gerolamo, il progetto più ambizioso dei Gromo, di un altare «sotto il titolo ed invocazione della Pietà o delle tre Marie» da lui fondato [12]. È utile evidenziare, in proposito, una tavola del Museo Civico di Biella che per soggetto e probabile datazione sembrerebbe ben accordarsi all'altare in questione: si tratta della Deposizione di Gerolamo Giovenone, dove il gruppo centrale della

[9] Il testamento è datato 7 settembre 1514, Archivio di Stato di Biella, Archivio Gromo di Ternengo, mazzo 91. La cappella maggiore in S. Domenico, dove era il sepolcro di famiglia, risulta già esistente nel 1496 come denota un lascito contenuto nel testamento del padre di Giacomo.

[10] Nel documento si cita *truina magna iam cepta per ipsum testatorem... in Ecclesia Sancti Stefani Plani Bugelle*. Ricordo inoltre che C. A. Coda, segnalando le opere commissionate dai Gromo, indica per S. Stefano la realizzazione della « nave grande » (cfr. Coda, *Piccola storia della famiglia Groma Ternenga* (1670), Archivio di Stato di Biella, Archivio Gromo di Ternengo, mazzo 115, pp. 170-171).

[11] Lo indicano le note di spese del Capitolo riguardanti la fabbrica di S. Stefano negli anni 1513-14 e sgg., come pure il libro dei conti del canonico Carrarino. Tali documenti appartengono all'Archivio Capitolare di S. Stefano, cfr. in merito: Lebole, 1984, vol. I, pp. 249-250.

[12] Ritengo che la cappella in questione possa identificarsi con la prima a sinistra entrando in S. Gerolamo, visto il tema degli affreschi con angeli recanti i simboli della Passione di Cristo. Della sua esistenza fa fede l'atto di donazione alla chiesa sottoscritto da Giovanni Gromo il 13 luglio 1519, Archivio di Stato di Biella, Archivio Gromo di Ternengo, mazzo 39.

Madonna, S. Giovanni, S. Maria Maddalena e Cristo, è fiancheggiato a sinistra da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, e a destra dalle tre Marie [13]. Seguendo la tesi di Anna Gallino che situava l'opera nel periodo prossimo al trittico di Bergamo del 1527, ci sembra di poter collocare il dipinto non lontano dal periodo di esecuzione degli stalli del coro (1523) e degli affreschi in S. Gerolamo [14].

Di estremo interesse, ancora all'interno del testamento, è l'accenno ad un'altra Pietà da far eseguire *de bonis coloribus* nella Cappella di S. Nicola *sita in Castro Quarti Vallis Augustae*, alla maniera di una Pietà dipinta nella camera dello stesso testatore.

Sono cenni che lasciano intuire il raggio d'azione della committenza Gromo: anche l'area milanese non era loro estranea se nel contratto stipulato nel 1496 tra il pittore Daniele De Bosis e il nobile Giacomo Dal Pozzo, questi indicava l'impiego di un colore portato da Milano e donatogli da Bartolomeo Gromo [15]. Notizia, tra l'altro, che autorizza a presupporre l'esistenza di relazioni tra i committenti del periodo, di scambi di opinioni riguardo ai pittori e ai materiali da impiegare.

Quanto agli artisti contattati dai Gromo, non senza importanza è il loro rivolgersi, già nel 2° decennio del '500, ad un pittore come Defendente Ferrari, dopo che il tardo '400 biellese aveva visto all'opera artisti in gran parte novaresi: è un segno del mutarsi dei tempi, del desiderio di aggiornamento che va segnando il clima artistico locale. Di Defendente sarà l'ancona dell'altar maggiore nella chiesa di S. Do-

13 Sulla Deposizione: VIALE, 1939, p. 159, n. 17; GALLINO, 1964, p. 72; MALLÈ, (1973), p. 168. La tavola era nella raccolta dell'Istituto Q. Sella e proveniva dal fondo Masserano. TORRIONE, 1949, p. 120, la diceva collocata in S. Sebastiano.

14 Mentre il VIALE, 1939, *loc. cit.*, assegnava la tavola al periodo giovanile di Gerolamo, proponevano una collocazione più tarda: GALLINO, 1964, p. 72 e MALLÈ, (1973), p. 168 che la datava dopo il 1520 e prima del 1527. Sono evidenti i debiti di Gerolamo verso Defendente (si veda in special modo lo sfondo paesistico e certi tratti nordici del dipinto), presente nella stessa chiesa come autore degli stalli del coro.

15 Sul documento datato 19 ottobre 1496, cfr. nota 5. Frequenti viaggi portarono un altro membro del casato, Giovanni Gromo, a Vercelli, Torino e Milano. Due sue lettere (con sola data di mese, 22 luglio e 26 novembre) testimoniano i contatti mantenuti a Biella con *Dominus* Antonio, suo consanguineo e procuratore: accennano ai lavori di completamento di una chiesa (forse S. Gerolamo), delle colonne e del chiostro; agli approvvigionamenti di calce e legnami; al pagamento di otto testoni allo scalpellino Genesio (Bonacio?, autore delle colonne nel chiostro di S. Gerolamo) (Archivio Storico di Biella, cart. 51, serie 2, cat. 9, trascritte dagli originali da C. Joseph de Gromis nel 1773).

menico, fondato come si è visto da Giacomo Gromo, e con tutta probabilità terminata poco dopo la morte del nobile. L'opera è infatti databile al 1515 ca. e grazie a una descrizione secentesca, può essere identificata con il dipinto raffigurante l'Adorazione, ora all'Albertina di Torino, risultando così confermata la provenienza dalla chiesa biellese prospettata da Romano [16].

Defendente lavorerà ancora per i Gromo, eseguendo nel 1523 le pitture sugli stalli del coro nella chiesa di S. Gerolamo, una nuova e importante fondazione che segna una tappa ulteriore nell'orientarsi del casato verso nuove aree in cui reclutare gli artisti. A Biella affluiranno infatti maestranze e artefici lombardi grazie al mecenatismo di Giovanni Gromo, personaggio autorevole e committente di grande sensibilità oltre che di profonda cultura [17].

L'impegno e l'intraprendenza manifestati dai Gromo nel campo della committenza contraddistinguono anche le altre ricche famiglie biellesi, rivolte in particolar modo, tra il 1510 e il 1550, ad abbellire le cappelle private con arredi e pale d'altare.

I Dal Pozzo, da cui discenderanno i principi della Cisterna, già nel 1479 avevano fissato la sepoltura di famiglia nella chiesa di S. Domenico [18]: la cappella gentilizia, qui fondata da Giacomo Dal Pozzo qualche anno dopo, era nota come cappella dell'Epifania [19] e doveva con ogni probabilità ospitare un'ancona raffigurante l'Adorazione dei Magi, come si può desumere indirettamente da un documento secentesco che rileva la demolizione e la ricostruzione dell'altare, fornito anche di un'ancona «nuova» [20].

[16] Vedi Romano, 1975, pp. 16-18; Griseri, 1958, pp. 73-74. Per la descrizione nel '600: Coda, 1971, pp. 208-210.

[17] Sulla fondazione della chiesa e del convento di S. Gerolamo: Roccavilla, 1924, n. 9, pp. 7-10; n. 10, pp. 6-11; Torrione, 1950, n. 2, pp. 18-22; n. 3, pp. 17-24; n. 5, pp. 25-32; Sciolla, 1980, pp. 118-148; Pivotto, 1987, pp. 75-145.

[18] Lo si desume dal testamento di Simone Dal Pozzo (10 maggio 1479), che contemplava anche legati per le « fabbriche » delle chiese di S. Francesco e di S. Giacomo (Archivio di Stato di Biella, Archivio Dal Pozzo, « testamenti e successioni », mazzo 1).

[19] Nell'atto di divisione del patrimonio paterno (18 gennaio 1491), Giacomo e i fratelli la dotavano di due pezze di terreno « site nel territorio di Gallianico reg. Barazia ». La fondazione della cappella *sub vocabulo Virginis Mariae et trium regum ac Sancti Gotardi*, da parte di Giacomo, trova ulteriore conferma nel suo testamento (4 giugno 1508), Archivio di Stato di Biella, Archivio Dal Pozzo, « testamenti e successioni », mazzo 1.

[20] Si tratta di un documento del 27 maggio 1606 (Archivio di Stato di Biella, Archivio Dal Pozzo, « fondazioni », mazzo 1), e viene specificata anche la spesa: 1300

Ancora l'influente Giacomo Dal Pozzo, committente di rilievo del casato, definiva nel 1508 la fondazione delle cappelle di famiglia nelle chiese di S. Pietro degli Agostiniani e di S. Francesco, mentre il fratello, Nicolao, destinava nel 1515 alle due chiese conventuali la somma di 500 fiorini, preoccupandosi della costruzione dei dormitori per i frati [21]. L'interesse e la protezione della famiglia verso le congregazioni religiose biellesi avrà ancora modo di esprimersi tra '500 e '600, quando Francesco Dal Pozzo, consigliere di Stato dei Savoia e governatore di Chivasso (1533) e Santhià (1542), curerà insieme con i figli la costruzione della chiesa dei SS. Gottardo e Battista per i Cappuccini. Nel testamento di Francesco del 1563, i figli vengono tra l'altro vincolati ad ultimare i lavori della chiesa, con una bella ancona [22].

Ma l'attenzione dei nobili biellesi non è rivolta solo verso le grandi chiese cittadine: non è avvenimento infrequente infatti l'edificazione di cappelle e oratori, situati presso le porte della città o nei territori limitrofi.

Ne costituisce un esempio, ai primi del '500 (1501-1502), la fondazione a Vigliano dell'oratorio di S. Pietro (oggi di S. Lucia) promossa dalla famiglia Avogadro.

La piccola chiesa venne portata a compimento per volere di Antonio Avogadro di Valdengo, dottore in leggi civili e canoniche, già con molta probabilità suo fondatore, così come emerge dal suo testamento [23].

scudi per l'ancona con l'Adorazione dei Magi; 975 per la pittura di Dio Padre sopra l'ancona e 325 per le restanti. L'opera, di Aurelio Lomi, è ora alla Pinacoteca Reale di Torino e fu commissionata dal Conte Amedeo Dal Pozzo, che già aveva voluto il rinnovamento dell'altare, e non da Carlo Antonio come proponeva Torrione in Coda, 1971, p. 307, n. 6.

[21] Sulle committenze di Giacomo Dal Pozzo, cfr. Pivotto, 1989, pp. 189-193. Nicolao Dal Pozzo, testando il 2 maggio 1515, stabiliva di essere sepolto nella *capella magna* della chiesa di S. Maria del Piano e definiva altri lasciti in denaro e terre a chiese biellesi, Archivio di Stato di Biella, Archivio Dal Pozzo, « testamenti e successioni », mazzo 2.

[22] Nel documento (21 agosto 1563) si precisa che la chiesa « al presente si fà nelli fini di Biella fori della porta Torrazza di detto luogo » (Archivio di Stato di Biella, Archivio Dal Pozzo, « testamenti e successioni », mazzo 2). La costruzione sorse sul luogo dove già era la Cappella dedicata a S. Maria delle Grazie e ai SS. Giuseppe e Nicola da Tolentino, voluta da Giacomo Dal Pozzo nel 1503.

[23] Copia dell'atto che definisce la chiesa *de iure patronatus* del nobile in Archivio di Stato di Biella, Archivio Avogadro di Valdengo, serie II, mazzo 46. Il testatore sceglieva comunque di essere sepolto nella chiesa di S. Marco, a Vercelli, accanto ai suoi avi, destinando minori somme di denaro ad alcuni monasteri vercellesi.

La scrittura rogata da *Marchus de Advocatis Olcenengi notario vercellese* porta la data del 25 agosto 1508 e sancisce l'esecuzione di una serie di opere: prima di tutto la volta superiore della chiesa; in secondo luogo *unum antitectum seu antiporticum* dinanzi alla facciata *ita quod tempore pluviali et quando Ecclesia est plena illi qui stant ad audiendum Missam possint stare ad copertum*. Infine, viene definita la realizzazione del campanile che, secondo il desiderio del testatore, dovrà recare due campane: una era già esistente e sulle dimensioni di quella dovevano basarsi gli eredi [24].

L'ubicazione della chiesetta nel contado biellese rispecchia del resto, la particolare area d'influenza degli Avogadro che, strettamente legati per origini e ruolo politico a Vercelli, ebbero comunque modo di insediarsi a date precoci in alcuni centri biellesi quali Cerrione, Cerreto, Vigliano e Valdengo, feudi che distinsero con il loro nome i numerosi rami del casato e che videro il sorgere della maggior parte dei castelli e delle rocche biellesi, sicuramente questa una delle prime manifestazioni del mecenatismo dell'antica casata.

Se gli interessi politici ed artistici degli Avogadro orbitano al di fuori di Biella, nei centri limitrofi, e a Vercelli, nondimeno occorre evidenziare l'importanza del loro ruolo nei primi decenni del '500 [25]. La tavola con lo Sposalizio di S. Caterina assegnata ad Eusebio Ferrari (1520-30), per la cappella del loro castello di Valdengo, così come la pala con la Vergine e Santi nella parrocchiale dello stesso luogo, eseguita con ogni probabilità da Bernardino Lanino nel 1570 ca., restano tracce di preferenze (non dimenticando i contatti vercellesi con Gaudenzio Ferrari e i Giovenone) che in qualche misura influirono

[24] Altri lavori voluti dagli Avogadro tra il 1580 e il 1600 testimoniano lo stato di degrado della Cappella in quel periodo, si veda il testamento di Gio. Tommaso Avogadro (14 aprile 1580) (Archivio di Stato di Biella, Archivio Avogadro di Valdengo, serie II, mazzo 46). Il portico attuale è ritenuto del 1° decennio del '600 e affrescato da Vincenzo Costantino: Avogadro di Vigliano, 1952, pp. 29-31.

[25] A Biella il nome degli Avogadro si legò, a quanto risulta, ad una sola ma stupenda cappella, il Battistero: altare e cappellania venivano istituiti nell'edificio, già esistente, da Giorgio Avogadro di Valdengo nel 1297. Sul documento di fondazione, cfr. Lebole, 1984, vol. I, pp. 379 sgg.; Archivio di Stato di Biella, Archivio Avogadro di Valdengo, serie II, mazzo 38, copia dell'atto. È interessante segnalare che la Cappella venne restaurata dopo il 1571, da Agostino Avogadro, in quanto era « discoperta et per l'antiquità vi erano cresciute alcune piante di sopra »: Atti (8-8-1587), Archivio di Stato di Biella, Archivio Avogadro di Valdengo, serie II, mazzo 26.

sulla committenza locale, costituendo un «veicolo» di avvicinamento all'ambiente pittorico vercellese [26].

Quanto a importanza e a raffinatezza di scelte, non è da sottovalutare neppure il peso, questa volta tutto cittadino, di una famiglia come gli Scaglia, oriunda di Biella, la cui influenza è rilevabile già a date precoci (Bartolomeo Scaglia, notaio, è chiavaro di Biella nel 1379).

Sono alcuni esponenti del ramo di Verrua ad essere collegabili a una serie di committenze effettuate nell'area biellese. A questo proposito, momento privilegiato può essere considerata la richiesta testamentaria di Bernardo Scaglia, capostipite della linea dei Conti di Verrua, datata al 22 febbraio 1519 [27].

Nel documento, il testatore esprime il desiderio di essere sepolto in S. Domenico, nel monumento dei suoi predecessori, e dona 100 fiorini per la fabbrica della chiesa. Quanto alla cappella di famiglia, intitolata a S. Andrea, la sua esistenza trova sicura prova documentaria già a partire dal 1482 [28].

Più complesso ricostruire la storia della pala d'altare: unica e tarda traccia in merito è il legato di Gerardo Scaglia di Bernardo (4 aprile 1542) che vincolava la somma di 300 fiorini di Savoia per l'esecuzione di un'ancona [29].

Secondo le disposizioni testamentarie di Bernardo Scaglia del 1519, un'altra cappella risulta già costruita e di sua fondazione: situata nella

[26] Sulla tavola dello Sposalizio, cfr. ROCCAVILLA, 1905, pp. 138-9; ROMANO, 1983-84, pp. 138-9, fig. 12. La pala della parrocchiale è ritenuta da Romano di B. Lanino in base ad un suo disegno alla Biblioteca Reale di Torino (n. 14642); resta a livello di ipotesi la commissione da parte degli Avogadro per la chiesa valdenghese, di loro patronato. Sulla pala: ROMANO, 1964, p. 82, n. 14; BERTINI, 1958, p. 34, n. 202; AA.VV., 1986, pp. 268-269.

[27] Il testamento è conservato (una pergamena e una copia) in Archivio di Stato di Biella, Archivio Scaglia, mazzo XCV.

[28] Lo prova il testamento di Gerardo Scaglia (21 settembre 1482), padre di Bernardo, dove è specificato *in sacristia seu capella predicta sub vocabulo sancti andree* (Archivio di Stato di Biella, Archivio Scaglia, mazzo XCV).

[29] Archivio di Stato di Biella, Archivio Scaglia, mazzo XCV, testamento di Gerardo Scaglia (4-4-1542). Utili indicazioni per la possibile identificazione dell'ancona si traggono da CODA, 1971, pp. 200-4, che accenna all'arte di Lanino e al soggetto: l'apostolo Andrea era « dimesso ai piedi del nascente Gesù, sotto chioma canuta ». Nel 1567, uno dei figli di Gerardo, Alessandro, dispose per la moglie Ginevra Ferrero Fieschi un monumento sepolcrale nella cappella: indizio ulteriore che sembra rimandare alla Natività con S. Andrea del *Ringling Museum* di Sarasota di B. Lanino (firmata e datata 1567), vedi AA.VV., 1986, p. 263.

chiesa di S. Francesco di Biella e dedicata a S. Bonaventura viene ora beneficiata dal committente, che lascia ai propri eredi, i figli Gerardo e Stefano, l'incarico di adornare l'altare con un'ancona del valore di 30 scudi d'oro (e quindi di una certa importanza)[30]. Anno del lascito (1519) e titolo della cappella potrebbero fornirci interessanti indicazioni. Alla *National Gallery* di Londra, è conservata una pala raffigurante la Vergine in trono con il Bambino, affiancata dai santi Bonaventura e Francesco in atto di presentare i due donatori: il soggetto e la probabile datazione sembrerebbero indicarla come l'ancona commissionata dallo Scaglia e fatta eseguire dai due figli, ritratti presumibilmente nel dipinto stesso[31].

La pala, già assegnata da Romano allo pseudo-Giovenone, rientrerebbe così tra le opere biellesi del pittore, che è da ritenersi un'importante presenza a Biella e che proprio attorno al 1520 attendeva ai lavori di affresco nella chiesa di S. Gerolamo per i Gromo[32]. Affreschi che tra l'altro rivelano analogie stilistiche con il dipinto londinese: i raffronti più calzanti e convincenti coinvolgono in special modo le due cappelle iniziali, a sinistra e a destra, con figure di Santi, angeli e putti[33].

Facendo ancora riferimento alla figura di questo artista, è interessante annotare nuovi possibili dettagli relativi ad un'altra rilevante committenza che lo vedrà coinvolto, sottolineando nel contempo il rapido aggiornarsi del discorso figurativo entro l'area biellese, favorito dai nobili locali.

30 Non casuale è la scelta della chiesa francescana, che è da considerarsi unitamente all'importante complesso di S. Domenico, uno dei poli di interesse artistico più vitali tra fine '400 e 1ª metà del '500 in area biellese. Sulle vicende costruttive delle due chiese: Lebole, 1962, vol. I, pp. 169-170 e pp. 176-180.

31 I due fratelli Scaglia rivestirono ruoli importanti: Gerardo ricoprì cariche nel Biellese ed era Ciambellano del duca sabaudo Carlo III, mentre Stefano era suo Collaterale. Nel 1534, acquistarono dai Savoia-Tenda il feudo di Verrua, cfr. Borello - Zucchi, 1929, pp. 103-104.

32 Sulla pala londinese, segnalatami da G. Romano, cfr.: Zeri, 1979, pp. 55-57, che ha individuato in un gruppo di quattro tavolette con momenti della vita di S. Bonaventura, ora a Bergamo, la possibile predella della pala; Romano, 1970, p. 24, n. 1, fig. 23.

33 Per l'attribuzione degli affreschi allo pseudo-Giovenone e un breve profilo del pittore: Romano, 1970, p. 24, n. 1. Si può ipotizzare l'arrivo a Biella del pittore al seguito del maestro Defendente Ferrari, contattato dai Gromo, e il suo ingaggio successivo da parte dei nobili locali per lavori in proprio.

Si può presumere infatti, che proprio la distrutta chiesa di S. Francesco dovesse ospitare un'altra opera di rilievo dello pseudo-Giovenone, realizzata con tutta probabilità in coppia con un altro anonimo maestro. Mi riferisco al polittico dell'Incoronazione della Vergine, conservato oggi nel Museo Civico di Biella e fino ad ora collegato alla committenza dei Dal Pozzo [34]. Documenti d'archivio, mi spingono a supporre che la sua originaria collocazione fosse l'altar maggiore della chiesa francescana di Biella, e che il donatore ritratto nel polittico stesso possa essere identificato con frate Bartolomeo Mosca.

A seguito di altri interventi operati dalla sua famiglia, il frate aveva fatto realizzare il coro e l'ancona dell'altar maggiore, che risultano già ultimati nel 1545.

Tali notizie si traggono dal *Liber Anniversariorum* della chiesa di S. Francesco, dove i frati registravano le messe da celebrare per i benefattori [35]. In data 15 gennaio 1491, sono annotati i generosi lasciti offerti dal nobile Simone Mosca per la costruzione della chiesa, nonché il contributo dato al convento, in occasione dell'ingresso nella religione del figlio Bartolomeo, di 100 fiorini con i quali fu edificata la cappella grande sopra il coro.

Un'annotazione più tarda ricorda come il coro e l'ancona dell'altar maggiore fossero stati commissionati proprio da frate Bartolomeo, di cui si registra mestamente la morte avvenuta il 9 gennaio 1545 [36].

Il titolo dell'altar maggiore si desume da un appunto dell'anno successivo (1546) secondo cui l'altare era stato dedicato da frate Bartolomeo e dal fratello Giacomino alla maggior gloria di Dio e della Beatissima Vergine degli Angeli [37].

[34] Cfr. Acuti, 1966-67, pp. 127-132 e p. 213, legava l'opera ai Dal Pozzo e alla chiesa dei Cappuccini a date tarde (1558). Roccavilla, 1905, pp. 44-46 e fig. 52, la diceva di proprietà dei principi della Cisterna. Il polittico passò dall'Istituto Q. Sella all'Ospizio di Carità e infine al Museo Civico di Biella.

[35] Il *Liber Anniversariorum* è datato dal 1469 al 1649, con lacune nelle annotazioni (Archivio di Stato di Biella, « Corporazioni religiose », mazzo 27).

[36] Ricordo che il coro della chiesa di S. Francesco era stato eseguito da Gerolamo De Mellis da Vespolate, artefice nel 1546-47 del coro ligneo per la chiesa di S. Sebastiano, coro che come si desume dal documento di committenza ebbe a modello proprio quello della chiesa francescana: per il contratto del febbraio del 1546, vedi Torrione, 1949, pp. 122-123.

[37] Il documento testimonia come la festività della Beata Maria degli Angeli venne sempre fatta celebrare solennemente a spese dei vari membri della famiglia Mosca. Sull'antica famiglia, oriunda di Biella, cfr. Borello - Zucchi, 1929, pp. 73-74.

Oltre a questi dati, il polittico stesso sembra confermare per le grandi dimensioni e per il soggetto la sua primitiva destinazione [38]. L'opera raffigura al centro l'Incoronazione della Vergine tra angeli, negli scomparti laterali santi appartenenti all'ordine francescano, e presenta forti legami con una tipologia facilmente reperibile nell'Italia nord-occidentale, con esempi a S. Pietro di Savigliano, a Ciriè e a S. Antonio di Ranverso, senza contare le indubbie analogie con un polittico, sempre dello pseudo-Giovenone, conservato nell'abbazia di Saint-Claude nell'Alto Giura (datato 1533) [39].

Tali legami stilistici, già evidenziati dagli storici, e il nuovo punto di riferimento riguardante la committenza consentono ora di datare l'opera tra il 1531 e il 1544 ca.

Ulteriori studi potranno far luce migliore sul preciso articolarsi dei rapporti tra committenti locali e artisti, in un'area in cui tali rapporti paiono offrire elementi particolari di analisi: la mancanza di botteghe *in loco*, all'altezza delle esigenze e delle ambizioni della committenza, viene sopperita «importando» opere e artefici (e conseguentemente gli indirizzi culturali proposti) dalle zone limitrofe. Intanto, la nuova possibile identità storica del polittico e l'individuazione della famiglia Mosca tra i committenti del periodo, unitamente ai dati sopra esposti, sembrerebbero confermare la notevole vitalità del '500 biellese, che si rivela sempre più un momento artistico di grande interesse.

Bibliografia

AA.VV., 1985. *Ricerche sulla pittura del Quattrocento in Piemonte*, a cura di P. Astrua - C. Bertolotto e al., Torino.

AA.VV., 1986. *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino.

P. Acuti, *Boniforte Oldoni.* Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Torino, a.a. 1966-1967.

[38] Sul polittico e la sua importanza nell'ambito delle opere biellesi del secolo XVI: Romano, 1976, pp. 22-23 e pp. 72-73, con datazione al 1530 ca. e parziale ricostruzione della predella.

[39] Il gruppo di polittici è citato in Chastel - Lecoq, 1977, pp. 189-196 e figg. 18-23. Resta aperta la questione sulla probabile collaborazione nel polittico biellese come in quello di Saint-Claude, di due diversi artisti, l'uno più aggiornato e sensibile dell'altro.

V. Angius, 1841-1857. *Sulle famiglie nobili della monarchia di Savoia. Narrazioni*, Torino.

P. Astrua, 1986. *Il patrocinio della famiglia Ferrero in San Sebastiano a Biella* in « AA.VV., *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli* », a cura di G. Romano, Torino, pp. 103-120.

F. Avogadro di Vigliano, 1952. *La chiesa parrocchiale di Vigliano* in « Rivista Biellese », a. VI, n. 4, pp. 17-32.

A. Bertini, 1958. *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Torino.

L. Borello - M. Zucchi, 1929. *Blasonario biellese*, Torino.

A. M. Brizio, 1942. *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Torino.

A. Chastel - A. M. Lecoq, 1977. *Le retable de Pierre de la Baume à Saint-Claude* in « Fondation E. Piot. Monuments et Memoires », LXI, pp. 165-204.

C. A. Coda, *Storia del convento e della chiesa di San Domenico del Piazzo e delle famiglie celebri che ivi hanno sepoltura* in « Il Ristretto e altre opere inedite di storia biellese (Biella 1649) », ed. cr. P. Torrione, Biella 1971, pp. 157-308.

V. Donati, 1979. *Biellese nei secoli. Atlante di storia biellese*, Biella.

A. Gallino, 1964. *Gerolamo Giovenone. Precisazioni critiche e nuove attribuzioni* in « Boll. S.P.A.B.A. », XVIII, pp. 57-75.

A. Griseri, 1958. *Una revisione nella Galleria dell'Accademia Albertina di Torino* in « Boll. d'Arte », s. IV, XLIII, fasc. 1, pp. 69-88.

D. Lebole, 1962. *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, vol. I, Biella.

D. Lebole, 1984. *Storia della chiesa biellese. La Pieve di Biella*, voll. I-II, Biella.

L. Mallè, 1954-1957. *Fucina piemontese: Sodoma giovane, Gaudenzio, Defendente Ferrari, Gerolamo Giovenone* in « Boll. S.P.A.B.A. », n.s. VIII-XI, pp. 51-64.

L. Mallè, (1973). *Le arti figurative in Piemonte. Dalla Preistoria al Cinquecento*, Torino.

P. Pivotto, 1989. *Testimonianze d'archivio e committenza artistica biellese di primo '500: il testamento del nobile Giacomo Dal Pozzo* in « Archivi e Storia », n. 2, dicembre, pp. 189-193.

S. Pozzo, 1881. *Biella. Memorie storiche e industriali*, Biella.

A. Roccavilla, 1905. *L'arte nel Biellese*, Biella.

A. Roccavilla, 1924. *Il monastero di S. Gerolamo e il suo fondatore* in « Rivista Biellese », a. IV, n. 9, pp. 7-10; n. 10, pp. 6-11.

G. Romano, 1964. *La tradizione gaudenziana nella seconda metà del '500* in « Boll. S.P.A.B.A. », XVIII, pp. 76-94.

G. Romano, 1970. *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del Manierismo in una città padana*, Torino.

G. Romano in *Recuperi e nuove acquisizioni*. Catalogo della Mostra, Torino, 1975.

G. Romano, *Maestro Biellese* in *Opere d'arte a Vercelli e nella sua provincia. Recuperi e restauri 1968-1976*. Catalogo della Mostra.

G. Romano, 1983-1984. *Eusebio Ferrari e gli affreschi cinquecenteschi a Palazzo Verga a Vercelli* in « Prospettiva - Studi in onore di L. Grassi », nn. 33-36, pp. 135-144.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

P. Torrione, 1949. *La Basilica di San Sebastiano in Biella*, Biella.

P. Torrione, 1950. *L'abbazia di S. Gerolamo* in « Rivista Biellese », a. IV, n. 2, pp. 18-22; n. 3, pp. 17-24; n. 5, pp. 25-32.

V. Viale in *Gotico e Rinascimento in Piemonte*. Catalogo della 2ª Mostra d'arte a Palazzo Carignano, Torino, 1939.

F. Zeri, 1979. *Aggiunte allo Pseudo-Giovenone* in « Antologia di Belle Arti », nn. 9-12, pp. 55-57.

CASIMIRO DEBIAGGI

L'ATTIVITÀ DI GIOVANNI D'ENRICO AD OROPA

Il primo autore che abbia trattato di Giovanni D'Enrico, scultore valsesiano di eccezionale talento, fratello del più celebre Tanzio da Varallo, dandocene una breve, ma fondamentale scheda biografica, è stato lo storico Lazzaro Agostino Cotta nel 1701, nel suo ben noto *Museo Novarese.*

Egli, dopo aver ricordato la vasta attività svolta dal maestro come statuario al Sacro Monte di Varallo ed in quello di Montrigone presso Borgosesia, prosegue affermando: «Lasciò di sé il nome anco sui monti di Orta, Varese, Oropa, ed in Luzzonio in vicinanza di Masserano» [1]. E siamo a neppure sessant'anni dalla morte dell'artista, avvenuta nel 1644 [2].

Eppure, per più di due secoli e mezzo si è sempre ritenuto che il D'Enrico fosse stato attivo solo a Varallo [3].

La prima conferma alle affermazioni del Cotta veniva da monsignor Trompetto, che pubblicava la documentazione riguardante buona parte dell'attività oropea del maestro [4]. Più recentemente io riuscivo ad identificare le opere compiute al Sacro Monte di Orta dal D'Enrico, fino a poco fa assegnate a due fantomatici fratelli Righi, ma non si trattava che di un grossolano equivoco sul cognome erroneamente alterato in «Righi» al posto di D'Enrico [5].

Potevo così tentare una prima ricostruzione cronologica di tutto il

[1] Cotta, 1701, p. 285.

[2] Debiaggi, 1978-1980, pp. 129-132.

[3] Ancora non molti anni or sono c'è stato chi ha osato affermare che Giovanni D'Enrico non aveva lavorato che sul Monte di Varallo (Stefani Perrone, 1973, p. 58).

[4] Trompetto, 1974, pp. 263-64, 266, 271, 276, 282-83, 287. Nello stesso anno il Mallè, già a conoscenza dei documenti che venivano pubblicati dal Trompetto, accennava all'attività oropea del D'Enrico (Mallè, 1974, p. 29).

[5] Debiaggi, 1982, pp. 4-9.

contesto dell'intensa e vasta produzione (almeno quattro volte decennale) dello scultore, aggiungendovi i suoi ampi contributi di Oropa e di Orta, che ne costituiscono due capitoli tutt'altro che trascurabili [6].

Restano quindi ancora da chiarire i due minori interventi citati dal Cotta: quello di Varese e l'altro del misterioso Luzzonio presso Masserano.

Si tratta ora soprattutto di inquadrare più puntualmente nello sviluppo complessivo dell'opera del D'Enrico, la sua fattiva presenza per il Sacro Monte di Oropa, ma anche di vedere fino dove si spinge la sua autografia, e dove invece compare la mano dei suoi collaboratori, ossia del fratello Melchiorre, pittore e scultore spesso attivo al suo fianco, e del fedelissimo discepolo e poi socio, Giacomo Ferro della Balma di Alagna [7], nonostante le volgari e pedestri ridipinture di cui i gruppi statuari oropei sono stati vittime. Ma si tratta anche di cercar di capire quali opere siano state eseguite direttamente *in loco* e quali possano esser state trasferite dal laboratorio di Varallo da cui il maestro più di una volta, soprattutto negli anni tardi, inviò in altri luoghi delle sue sculture, come è testimoniato dal documento di liquidazione dei conti per i lavori compiuti dopo il 1628 dal D'Enrico al Sacro Monte di Varallo [8].

Le datazioni proposte dal Trompetto sulle basi documentarie sono ovviamente il supporto fondamentale per questa ricerca. Bisogna però premettere che la presenza di Giovanni D'Enrico ad Oropa non costituisce una novità in senso assoluto, non è cioè il primo intervento di artisti valsesiani per quel Sacro Monte. Già negli ultimi decenni del secolo precedente aveva lavorato per la vecchia cappella dell'*Annunciazione* il pittore Gian Giacomo Testa, o De Testis, di Varallo, attivo anche in altre località del Biellese, ma noto in particolare per i suoi affreschi in alcune cappelle di Varallo e per varie pale e vari trittici in non poche chiese della Valsesia [9].

[6] Debiaggi, 1983, pp. 229-30.

[7] Su Giacomo Ferro si vedano soprattutto: Galloni, 1914, pp. 346-53, 356-57, 361, 364, 374-75, 381-82; Debiaggi, 1968, pp. 62-63; Melzi d'Eril, 1977, pp. 182, 226, 253; Bodo - Viazzo, 1984, pp. 228-34; Cimmino Gibellini, (1985), pp. 95-107, 118-19; Stoppa, 1985, pp. 25-26.

[8] L'elenco delle statue ancora da pagare al D'Enrico reca la data del 12 maggio 1640 (Galloni, 1914, pp. 353-55).

[9] Sul Testa si veda: Debiaggi, 1960-61, pp. 152-55; 1968, pp. 166-67; 1985, pp. 151, 161. Per il Biellese Gian Giacomo Testa dipinge nel 1586 il gonfalone per la cappella

Con la chiamata ad Oropa di Giovanni D'Enrico si va dunque costituendo una tradizione. Gli «Statuari di Varale» [10] si potevano ormai considerare a ragione tra gli artisti più esperti e qualificati per realizzare i «Misteri» dei vari Sacri Monti [11].

Quando con l'ordinato del 22 maggio 1621 si chiamano ad Oropa «messer Henrico» ed i suoi collaboratori [12], egli ha già una ricca esperienza ed una vasta ed affermata carriera alle spalle, fino a quel momento quasi tutta svolta sul Monte di Varallo.

Infatti prima del 1605 Giovanni aveva già collaborato col Tabacchetti alla cappella della *Salita al Calvario*, nell'8 aveva ormai modellato le statue dell'*Orazione nell'orto*, dei *Discepoli dormienti* e della *Coronazione di spine* e stava lavorando alle oltre quaranta figure dell'*Ecce Homo*. Tra il 9 ed il 10 compiva la cappella di *Gesù condannato a morte*; seguono prima del 17 le cinque statue della *Flagellazione*, quelle della cappella di *Gesù presentato a Pilato*, le tre commoventi figure del *Primo sogno di S. Giuseppe* ed il completamento della *Cattura* (1615-16 circa). In lavorazione nel 17 è la cappella di *Pilato che si lava le mani*; attorno al 20 è quella del *Paralitico* [13].

Si tratta dunque di ben undici cappelle, spesso molto grandiose e di rilevante impegno, che hanno largamente divulgato la fama dell'artista grazie soprattutto ai tanti pellegrini.

A questo punto si inserisce il primo periodo oropeo, che dura circa

del SS. Nome di Gesù nell'antica pieve di S. Stefano a Biella (Lebole, 1984, pp. 269, 357). Nel 1588-90 esegue le figure per la primitiva cappella dell'*Annunciazione* ad Oropa (Bessone, 1970, p. 59; Trompetto, 1974, pp. 95, 263). Nel 1595 esegue un Crocifisso per la confraternita di S. Pietro e S. Anna di Andorno (Lebole, 1972, p. 48).

10 Trompetto, 1974, p. 263.

11 Oltre che a Varallo, Oropa, Orta, il D'Enrico ha pure lavorato per il complesso del Calvario nel Battistero paleocristiano di Novara. Suo fratello Melchiorre ha operato per il Sacro Monte di S. Carlo ad Arona. Altri artisti valsesiani hanno poi ancora operato come architetti, scultori e pittori fino alla prima metà dell'Ottocento per i Sacri Monti di Orta, Battistero di Novara, Domodossola, Varallino di Galliate, Madonna del Cavallero presso Coggiola ed all'appena iniziato Sacro Monte di Masserano. Per tutta questa attività rimando alla mia relazione su *La diocesi di Novara, terra di Sacri Monti*, di prossima pubblicazione, tenuta il 13 maggio 1990 a Varese al Convegno internazionale sui Sacri Monti.

12 Trompetto, 1974, p. 263.

13 Debiaggi, 1983, pp. 229-30. Rimando poi agli studi sulle singole cappelle che sistematicamente vado pubblicando sul « Bollettino del Sacro Monte di Varallo », dal 1983.

un quadriennio: dal 21 al 25. Lo statuario passa così ad operare al di là del confine, nel ducato sabaudo.

Forse la prima realizzazione è quella della *Concezione immacolata di Maria*[14], in cui il D'Enrico deve adattare, come poi sempre ad Oropa, il suo intervento scultoreo ad un edificio già costruito, mentre a Varallo la maggior parte delle cappelle da lui popolate era anche sua creazione come architettura, quindi di risultato felicissimo per unità di ideazione.

Qui dunque (fig. 1) il maestro deve occupare uno spazio non suo, deve adattarsi ad un ambiente a lui non del tutto congeniale, concepito, si direbbe, non per contenere una sacra rappresentazione, data l'eccessiva ampiezza verso l'alto e la presenza di nicchie lungo il perimetro. Il D'Enrico è costretto a distribuire varie figure di valore allegorico e simbolico nelle nicchie laterali e deve cercar di riempire ed animare il troppo ampio vuoto della zona superiore. Ne deriva così una composizione che si sviluppa su due piani, come aveva già assai più felicemente potuto sperimentare a Varallo con l'*Ecce Homo*, e proprio poco prima, con una regia molto avvincente nella *Guarigione del paralitico*.

Il risultato ad Oropa è di conseguenza meno unitario, con gruppi e figure molto distanziati, un po' dispersi ed autonomi in uno spazio troppo vasto.

Il gran drago verde, vero protagonista della scena, con la sua spettacolare ed un po' ingenua mostruosità, collocato proprio nel bel mezzo dell'aula, è un'evidente derivazione ingigantita dagli animali ruggenti e ringhianti dei due serragli del *Peccato originale* e della *Tentazione* di Varallo, memori dei bestiari medioevali, risalenti all'ultimo decennio del Cinquecento.

Ma il maestro si riscatta con le due intense figure di S. Anna (fig. 2) e di S. Gioacchino (fig. 3), certo autografe per l'alta interiorità espressiva e la modellazione energica, contrastata nelle insistite e vibranti pieghe dei panneggi. Per la S. Anna appare evidente il legame all'ambiente figurativo del Sacro Monte di Varallo per il ricordo assai puntuale della figura genuflessa ed implorante della vedova di Naim mo-

[14] TROMPETTO, 1974, pp. 265-66; SCIOLLA, 1980, p. 190 (sostiene che non si conosce il nome degli autori); BIANCO, 1982, p. 156; FONTANA - SORRENTI, s.d., p. 148; CARESIO, 1989, p. 210.

dellata dal Badarello di Campertogno attorno al 1587-89 nella cappella della *Resurrezione del figlio della vedova.*

Molto meno scavate interiormente e più convenzionali si rivelano le altre statue, distribuite nelle varie nicchie, per il loro carattere simbolico poco congeniale alla sensibilità dello scultore, così fortemente calata nella realtà fisica e psicologica, e viene da pensare che siano dovute in larga parte ai collaboratori e che forse anche siano state restaurate e ritoccate più tardi.

Qualche anno dopo, verso il 27, il Tanzio avrebbe dipinto con pari interiorità ed intensità affettiva un analogo soggetto con *Giacobbe e Rachele*, già a lungo ritenuto appunto la *Concezione di S. Anna*, nella ben nota tela della Sabauda di Torino.

Nella parte alta poi della cappella (fig. 4), sul cornicione, tutto il gruppo della Trinità, ed in specie la figura del Cristo, preannuncia con notevole evidenza quello del quadro di *Ognissanti*, o della *Trinità adorata dai Santi*, dipinta circa un decennio dopo dal Tanzio per la chiesa di Fontaneto d'Agogna nel Novarese.

Segue attorno al 24-25 la cappella del *Trasporto* [15], finanziata dalla Compagnia della Dottrina Cristiana del Piano di Biella (fig. 5).

Come il mistero precedente aveva quale elemento centrale e polo d'attrazione il grosso drago, così qui il perno di tutta la scena è il baldacchino-portantina con la statua della Vergine Bruna, retto dai canonici, entro uno spazio architettonico per nulla legato al contesto figurativo.

La totale assenza di astanti, sia in scultura che in pittura sulle pareti, cioè della folla palpitante e piena di partecipazione al fatto, tanto cara al D'Enrico e molto spesso presente a Varallo, che qui sarebbe stata necessaria, costringe il maestro a giocare tutta la regia sullo scarno gruppo processionale nel suo incedere lento e solenne.

La composizione si addensa al centro e si interiorizza nei gesti misurati, nei volti pensosi e assorti dei sacerdoti salmodianti, quasi acuti ritratti (fig. 6), che subito richiamano alla mente la testa di gentiluomo della Pinacoteca di Varallo ed i busti di Gianfrancesco e Gianbattista Gibellino al santuario di Montrigone.

[15] Le statue della cappella vengono attribuite al D'Enrico ed ai suoi collaboratori dal Trompetto e dallo Sciolla (TROMPETTO, 1974, p. 288; SCIOLLA, 1980, p. 193); meno espliciti sono i FONTANA - SORRENTI, s.d., p. 147; le assegna con certezza al D'Enrico il CARESIO, 1989, p. 211.

Il gruppo del clero avanza frontalmente, secondo un'impostazione a prima vista elementare, ma è come se fosse preceduto da una lunga processione che viene idealmente sostituita dalla folla vera, quella dei pellegrini, dei devoti che si affacciano alla cappella per osservare la scena e quasi prendervi parte. Ed i due chierichetti, dilatando in primo piano l'esiguo numero di personaggi, vengono con la loro spontaneità così fresca ed immediata, a far da vero collegamento tra le statue ed i riguardanti.

Su tutti però campeggia la maestosa figura del Vescovo col suo gesto ampio e solenne, vero, venerando protagonista di tutta l'azione.

Purtroppo le ridipinture sviliscono irrimediabilmente il complesso che, basandosi su quanto si può giudicare oggi, mi pare si debba ritenere in larga parte autografo.

Molto probabilmente viene subito dopo in ordine cronologico, attorno al 25 appunto, la statua della *Maddalena penitente* nella omonima, piccola cappella [16].

Non è un caso isolato per il D'Enrico che una sola statua trovi collocazione in una cappella e sostenga tutto il ruolo dell'azione scenica. Per ben due volte ciò si verificherà anche a Varallo con il *S. Gerolamo nella grotta*, anteriore al 1628, lungo l'antica strada di accesso al Sacro Monte, ed il *S. Pietro penitente* nella Piazza dei Tribunali, databile agli anni tardi, attorno al 1638-39.

Ad Oropa abbiamo dunque probabilmente il primo esemplare in ordine di tempo.

La statua della Maddalena, inginocchiata di fronte, anticipando le due figure di Adamo ed Eva nella più tarda cappella del *Paradiso*, rivela *ad evidentiam* i caratteri stilistici del D'Enrico nel modo di accavallare il panneggio, sempre mosso e quasi partecipe al dramma interiore dei personaggi, nell'impostazione delle mani giunte e rivolte verso destra, mentre la testa si gira nella direzione opposta, come in tante altre delle più tipiche figure del maestro.

Inutile aggiungere che la statua è svilita da una grossolana ridipintura e dal rifacimento delle dita intrecciate [17].

[16] La statua viene attribuita al D'Enrico dal TROMPETTO, 1974, p. 383; lo SCIOLLA, 1980, pp. 192-93, non avanza attribuzioni; riportano l'assegnazione al D'Enrico i FONTANA - SORRENTI, s.d., p. 160; l'assegna con certezza al maestro il CARESIO, 1989, p. 216.

[17] Veramente infelici risultano i due pollici rivolti verso l'alto.

Posteriori ed assai scadenti mi paiono i tre angioletti appesi alla parete di sinistra.

Si chiude qui il primo capitolo dell'attività del D'Enrico ad Oropa; nel 26 infatti lo ritroviamo a Varallo ad eseguire, oltre al già ricordato *S. Gerolamo*, le statue della cappella di *Caifas*, a cui farà seguito, verso il 28, quella di *Gesù davanti ad Erode.*

Nel 1630, l'anno della tremenda peste manzoniana, il D'Enrico è chiamato al Sacro Monte di Orta con i suoi collaboratori per modellare le statue della VII cappella, della *Conferma della regola*, con le tre nobilissime figure di due Cardinali e del Pontefice, solenne e paterno come il Vescovo del *Trasporto* ad Oropa, tanto da apparire quasi lo stesso personaggio, mutati solo i paramenti e l'atteggiamento: identica la maestà, identica la pacata profondità espressiva del volto, identica la barba bianca, modellata in terracotta in ambedue le figure, a differenza di quelle vere abituali a Varallo.

Tra il 33 ed il 40 nell'attività del D'Enrico si intrecciano ed alternano i lavori ad Oropa ed a Varallo, a cui nel 37 s'aggiunge la ripresa per quelli di Orta.

Fra tanti impegni e con l'età ormai avanzata (nel 33 ha infatti ormai settantaquattro anni), Giovanni D'Enrico sarà sempre intervenuto sul posto, o non si sarà spesso limitato a dirigere le imprese e ad inviare alcuni gruppi statuari da Varallo? [18].

Inestricabile è per ora l'accavallarsi di tutti questi impegni in tre diverse direzioni per poter definire un'ordinata successione cronologica. Anzi, è assai probabile che le tre imprese procedessero contemporaneamente per soddisfare le richieste dei vari committenti.

A Varallo a questi anni risalgono le cappelle di *Gesù per la seconda volta da Pilato*, dell'*Inchiodazione alla croce*, della *Deposizione*, la statua del *Beato Bernardino Caimi* sotto il portico del Santo Sepolcro, ed ultimo il *S. Pietro penitente*.

Ad Orta tra il 37 ed il 40 viene compiuta la cappella della *Visione del carro di fuoco*, composta con evidente larga partecipazione del Ferro, e forse sistemata direttamente dallo stesso [19].

Ad Oropa nel 39 è già terminata la cappella di *S. Luca*, che il

[18] Galloni, 1914, pp. 352, 356.

[19] Debiaggi, 1982, pp. 4-9; 1983, pp. 229-30.

Trompetto tende ad attribuire al D'Enrico [20]. La datazione in vero potrebbe essere un elemento a favore. Ma le statue per le loro cattive condizioni nel 1715 vennero ampiamente restaurate da Giuseppe Pietro Auregio, alterandone certo il carattere originario. Tuttavia, nonostante anche la scadente situazione attuale e le ridipinture, per le dimensioni molto diverse tra le varie statue, l'esecuzione che si rivela assai artigianale e popolaresca, il disorganico rapporto tra le singole figure, la mancanza di un valore compositivo unitario, non mi pare di poter scorgere traccia della mano, non solo del D'Enrico, ma neanche della sua bottega, per cui mi pare di dover escludere la cappella dall'elenco delle opere oropee degli «Statuari di Varale».

Intanto tra il 33 ed il 39 viene realizzata la cappella del *Paradiso* (fig. 7), vero coronamento e punto conclusivo di tutto il Sacro Monte oropeo, con ben 156 personaggi; forse in assoluto la più popolata fra tutte le cappelle di tutti i Sacri Monti [21].

Qui, come pure nei due successivi misteri delle *Nozze di Cana* e dello *Sposalizio della Vergine*, che formano il secondo capitolo dell'attività del D'Enrico ad Oropa, a differenza di quanto era avvenuto nel primo periodo e di quanto si andava ancora facendo ad Orta, le statue non presentano più (almeno la maggior parte) capelli, barbe e baffi modellati in terracotta con tutta la figura, ma rifacendosi alla consuetudine varallese, vengono più veristicamente dotate di capigliature di crine.

Anche qui però il D'Enrico, architetto, scultore e grande regista scenico, deve adattarsi ad uno spazio, ad un ambiente architettonico precedentemente eretto dal Padre Conti.

Pare evidente che la distribuzione delle varie categorie di figure: patriarchi, profeti, santi, angeli ecc..., sia stata suggerita e concordata con qualche teologo. E veramente l'artista riesce a rendere la presenza di una folla immensa «*turbam magnam, quam dinumerare nemo poterat*», come si legge nell'Apocalisse (fig. 8).

Ma nonostante l'alto valore di molte figure singole (fig. 9), create

[20] L'attribuzione al D'Enrico avanzata dal TROMPETTO, 1974, p. 287, viene ripresa dai FONTANA - SORRENTI, s.d., p. 193 e dal CARESIO, 1989, p. 210, mentre lo SCIOLLA, 1980, p. 193, non vi accenna.

[21] Documentata è l'attività del D'Enrico e dei suoi collaboratori (TROMPETTO, 1974, p. 282; SCIOLLA, 1980, p. 192; BIANCO, 1982, p. 158; FONTANA - SORRENTI, s.d., p. 159; CARESIO, 1989, p. 216).

con la solita energia e con acuto senso psicologico, mettendone a nudo l'animo, con dovizia di intensi e tormentati giochi di panneggi che accentuano il tono animato e mosso della grande scena, non si raggiunge la potenza corale della maggior parte delle cappelle varallesi.

Se nella *Concezione immacolata di Maria* il perno era il mastodontico drago e nella cappella del *Trasporto* il baldacchino con la statua della Vergine Bruna, qui, dopo una troppo vasta zona vuota in primo piano che annulla un immediato rapporto diretto dei riguardanti con la scena, lo è l'albero (fig. 10), quasi un trapianto da quelli varallesi delle cinquecentesche cappelle del *Peccato originale* e della *Fuga in Egitto*, ma soprattutto di quello dell'*Entrata di Gesù a Gerusalemme*, dovuto verosimilmente allo stesso Giovanni D'Enrico ed alla sua bottega.

Attorno le figure si distribuiscono in registri piuttosto schematici, in file alquanto rigorose e simmetriche, o sono disposte isolate, prive di uno spontaneo e reale nesso tra di loro.

Evidente è la graduatoria per dimensioni, ma anche per qualità esecutive. Le figure in primo piano, potentemente caratterizzate, scrutate nei loro più riposti sentimenti, cariche di intensa tensione, che rivelano tutta l'energia creativa del D'Enrico, sono di dimensioni maggiori del naturale.

Poi vanno rapidamente rimpicciolendosi fino alla cupola, ma risultano anche spesso più modeste per qualità, più statiche e convenzionali, denunziando una sempre più evidente presenza dei collaboratori.

Avulsa dal resto è la scena conclusiva dell'*Incoronazione della Vergine* (fig. 11) sull'alto della cupola, briosa nell'insieme, ma troppo piccola di dimensioni e di conseguenza troppo lontana dai fedeli per assolvere il ruolo trionfale che le spetta. Essa costituisce però quasi una premessa per l'analogo soggetto che Giacomo Ferro raffigurerà pochi anni dopo a Montrigone, presso Borgosesia, con meno figure, ma di dimensioni maggiori, e preannunzia la spettacolare e clamorosa grandiosità della cupola che incorona la Basilica del Sacro Monte a Varallo.

Si sente che qui ad Oropa si è affievolita la mano felice del grande orchestratore, la sua scioltezza, la capacità di creare una sintesi unitaria che tutto leghi ed armonizzi in un unico coro.

Si ha l'impressione che la presenza del maestro non sia stata con-

tinua e che spesso il Ferro abbia tradotto in pratica le sue indicazioni.

Purtroppo le condizioni di degrado in cui in questi ultimi decenni è stata abbandonata la cappella contribuiscono in modo notevole a sminuirne l'effetto. È certo che i lavori di restauro proprio ora iniziati, ci permetteranno nel prossimo futuro di poter leggere con maggior esattezza quest'opera così impegnativa del D'Enrico e della sua scuola.

Uno stato di conservazione assai migliore presenta oggi la cappella delle *Nozze di Cana* (fig. 12), mistero che a Varallo, per quanto previsto, non venne mai realizzato. La raffigurazione, compiuta tra il 1638 ed il 40, mi pare anche la più felice ed ispirata e la più alta come risultato; certo dovette venir eseguita sotto la diretta ed attenta regia del maestro [22].

Entro l'austero edificio realizzato dall'architetto Francesco Conti, il D'Enrico padroneggia lo spazio eccessivamente alto dell'aula. La sua sensibilità di architetto si rivela immediatamente nello sfruttare la zona superiore, che altrimenti avrebbe costituito un vuoto privo di senso, occupandola ed animandola con la geniale soluzione della balconata-cantoria per l'orchestra, che subito imprime un tono festoso all'atmosfera. Immediato il richiamo al più complesso e monumentale balcone dell'*Ecce Homo* a Varallo.

Certo doveva esser sottinteso che la parete avrebbe dovuto adeguarsi con una decorazione in sintonia per non lasciare la loggetta quasi sospesa a mezz'aria, come purtroppo ci appare oggi. Ma l'animazione dei suonatori è già sufficiente a legare il gruppo con la sottostante folla chiassosa e pulsante di vita dei commensali.

Sebbene le figure risultino un po' compresse, anche sul balconcino non molto aggettante, il risultato è quanto mai felice.

D'un'immediatezza impressionante sono i gesti dei personaggi in primo piano che si volgono indietro (fig. 13), evitando così di presentare le spalle ai riguardanti nascondendo buona parte della scena, che avrebbe perso molto della sua efficacia. Spiccano fra questi la dama sulla destra, che si gira con estrema naturalezza verso un servitore, l'uomo barbato con ricco copricapo, forse il maestro di tavola, colto in un'istantanea indimenticabile (fig. 14), tanto da emergere come il

[22] Documentata è l'attività del D'Enrico per la cappella (Trompetto, 1974, p. 276; Sciolla, 1980, p. 192; Bianco, 1982, p. 158; Fontana - Sorrenti, s.d., p. 157; Caresio, 1989, pp. 214-15).

più caratterizzato e vivo tra tutti gli astanti, e ancora Gesù, così pacato ed eloquente nel suo cenno rivolto alla Vergine.

Questo schieramento di figure, certo modellate da Giovanni per l'eccezionale calore umano, dà tono a tutto l'episodio, attirando su di loro tutta l'attenzione e schermando in parte le altre statue in secondo piano, dovute in larga misura ai collaboratori; ma oggi serve anche a neutralizzare almeno in parte l'elemento negativo delle ridipinture.

La cappella, che raffigura il miracolo della trasformazione dell'acqua in vino, venne eretta, vien da pensare, con intenzione ben precisa con apposita scelta, dalla comunità di Lessona, paese ben noto già in quel secolo come produttore di ottimo vino, il più apprezzato di tutto il Biellese.

Ho ricordato all'inizio che il Cotta cita tra i luoghi in cui lavorò il D'Enrico anche «Luzzonio in vicinanza di Masserano». Ho tentato, anni or sono, di trovare una soluzione a questo enigma formulando l'ipotesi che si potesse trattare di Lozzolo, vicino a Gattinara, o appunto di Lessona (latinamente Lexona). Ma in nessuno di questi due paesi esistono, o si ricorda che siano esistiti, dei complessi dotati di cappelle con gruppi statuari seicenteschi [23].

Ora mi si affaccia alla mente un'altra ipotesi, forse più convincente, e cioè che il Cotta si sia veramente riferito a Lessona, ma abbia equivocato credendo che lì avesse lavorato il D'Enrico, mentre si trattava invece di una cappella realizzata dal D'Enrico per ordine degli abitanti di Lessona, non però nel loro paese, ma sul Monte di Oropa.

Del 1640 è l'ultima fatica oropea del maestro, la cappella dello *Sposalizio della Vergine* (fig. 15), dotata di ventitré statue [24]. In essa la presenza degli aiuti è evidentissima; in più vi è l'inserzione posteriore di un secolo, per opera degli Auregio, del gruppo in primo piano a sinistra.

La scena è in prevalenza statica, come in un'umile sacra rappresentazione paesana, con ingenui attori dilettanti sul palcoscenico. E veramente l'azione primaria si svolge in cima alla scalea, come su un

[23] DEBIAGGI, 1982, p. 9.

[24] Anche per questa cappella è documentata l'attività del D'Enrico (TROMPETTO, 1974, p. 271; SCIOLLA, 1980, p. 190; BIANCO, 1982, p. 157; FONTANA - SORRENTI, s.d., p. 152; CARESIO, 1989, p. 213).

piccolo podio, con figure più piccole del naturale, impacciate nei gesti, con abiti che cadono a pieghe elementari, lineari, inerti.

Il risultato è assai più modesto che a Montrigone, dove l'identico soggetto è dovuto a Giacomo Ferro, tanto da far credere che qui non Giovanni D'Enrico si sia fatto aiutare dal Ferro, ma che quest'ultimo sia l'artefice principale e si sia in larga misura valso della collaborazione dei suoi fratelli Antonio e Giovanni [25]. La mano di questi due modesti artefici, presenti anche a Montrigone, soprattutto nelle figure più povere della *Presentazione di Gesù al Tempio*, individuabile per la linearità statica dei panneggi e le figure legnose, mi pare sia da riconoscere qui ad Oropa nel gruppo situato sul fondo.

La presenza di Giacomo Ferro viene anzi ad alzare il tono con alcune statue, particolarmente con quelle delle dame lungo la scalea a sinistra, parenti strette di tante altre impettite figure femminili che compaiono a Montrigone, o col gruppo affettuoso della madre col bambino in braccio (fig. 16), che sarà presente con qualche variante poco dopo anche ad Orta nella *Vestizione di S. Chiara*, calato nel più puro spirito del D'Enrico, ma non di sua mano.

Il maestro qui pare intervenire una sola volta a dare il tono decisivo, a riscattare il complesso con la comparsa felice ed improvvisa in primo piano a destra dei quattro giovani in gran parte autografi, che spezzano le verghe e prorompono nella scena di viva prepotenza, occupando festosamente buona parte dello spazio centrale, collegando l'azione sacra con la folla vera dei devoti, quasi fossero essi stessi dei pellegrini che, forzato l'ingresso, sono penetrati nel recinto sacro per partecipare più direttamente al mistero.

Acutissimo e quanto mai espressivo ed arguto il volto sbarazzino del giovane al centro (fig. 17), un po' esibizionista, punto primario d'attrazione, a bella posta lì collocato per distrarre gli sguardi dal troppo modesto gruppo principale.

Qui si conchiude la presenza del D'Enrico ad Oropa. Per più di tre anni sarà ancora attivo a Montrigone e ad Orta per dirigere i lavori della cappella della *Vestizione di S. Chiara*, in cui lascierà il suo estremo capolavoro con la superba statua dell'*Assunta* (1642).

[25] DEBIAGGI, 1968, p. 63; BODO - VIAZZO, 1984, pp. 228-34; CIMMINO GIBELLINI, (1985), pp. 95-107.

Si spegnerà a Montrigone nel febbraio del 1644 [26].

Per Oropa spero di aver suggerito almeno una prima traccia per chiarire il percorso e la portata, certo determinante, della sua attività.

La presenza degli «Scultori di Varale» è dunque da riconoscere in due periodi ed in sei cappelle: 1621-25, *Concezione immacolata di Maria*, *Trasporto*, *Maddalena penitente*; 1633-40, *Paradiso*, *Nozze di Cana*, *Sposalizio della Vergine*.

Certo una maggiore puntualizzazione non si potrà avere che in seguito a dei sistematici ed attenti restauri che eliminino soprattutto le deturpazioni dovute alle troppo generose e volgari ridipinture, permettendo così una lettura più approfondita e convincente.

L'iniziativa presa per la cappella del *Paradiso* fa ben sperare che questo urgente e doveroso intervento non tardi ad essere esteso a tutto il complesso.

Bibliografia

A. S. Bessone, 1970. *Storia di Oropa dal XIII al XIX secolo*, Biella.

D. Bianco, 1982. *Schede* in « P. Merisio - G. Testori - G. Frangi, *Sacri Monti delle Alpi* », Bergamo.

M. Bodo - P. P. Viazzo, 1984. *Notizie biografiche su Giacomo Ferro, Giovanni D'Enrico e altri artisti valsesiani* in « Novarien », 14, pp. 228-234.

F. Caresio, 1980. *I Sacri Monti del Piemonte*, Torino.

F. Cimmino Gibellini, (1985). *Il Sacro Monte di Sant'Anna a Montrigone di Borgosesia*, Borgosesia.

L. A. Cotta, 1701. *Museo Novarese*, Novara.

C. Debiaggi, 1960-1961. *Il pittore Gian Giacomo Testa* in « Boll. S.P.A.B.A. », n.s. XIV-XV, pp. 152-155.

C. Debiaggi, 1968. *Dizionario degli artisti valsesiani*, Varallo.

C. Debiaggi, 1978-1980. *Sulle date di nascita e di morte di Giovanni D'Enrico* in « Boll. S.P.A.B.A. », n.s. XXXII-XXXIII-XXXIV, pp. 129-132.

C. Debiaggi, 1982. *Giovanni D'Enrico al Sacro Monte d'Orta* in « Lo Strona », 4, pp. 4-9.

C. Debiaggi, 1983. *Gli artisti di Alagna* in « AA.VV., *Alagna Valsesia, una comunità walser* », Borgosesia, pp. 225-246.

[26] Debiaggi, 1978-80, pp. 229-32.

C. DEBIAGGI, 1985. *Il contributo degli artisti valsesiani al Sacro Monte di Orta* in « Il Sacro Monte d'Orta e San Francesco nella storia e nell'arte della controriforma. Atti del Convegno, Orta San Giulio 4-6 giugno 1982 », Torino, pp. 149-162.

C. DEBIAGGI, 10-13 maggio 1990. *La diocesi di Novara, terra di Sacri Monti* in « Sacri Monti: devozione, arte e cultura della controriforma. Atti del Convegno internazionale, Villa Cagnola, Gazzada (Varese) ».

F. FONTANA - P. SORRENTI, s.d. ma dopo il 1984. *Oropa, Sacro Monte*, Borgosesia.

P. GALLONI, 1914. *Sacro Monte di Varallo - Origine e svolgimento delle opere d'arte*. Varallo.

D. LEBOLE, 1972. *Storia della Chiesa Biellese - Le Confraternite*, vol. II, Biella.

D. LEBOLE, 1984. *Storia della Chiesa Biellese - La Pieve di Biella*, vol. I, Biella.

L. MALLÈ, 1974. *Le arti figurative in Piemonte*, vol. II, Torino.

G. MELZI D'ERIL, 1977. *Sacro Monte d'Orta* in « AA.VV., *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta* », Torino, pp. 103-227.

G. C. SCIOLLA, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

S. STEFANI PERRONE, *Giovanni D'Enrico* in « Il Seicento Lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture », vol. II, Milano 1973, pp. 58-60.

A. L. STOPPA, (1985). *Premessa alla storia* in « F. CIMMINO GIBELLINI, *Il Sacro Monte di Sant'Anna, ecc...* », Borgosesia, pp. 11-28.

M. TROMPETTO, 1974. *Storia del Santuario di Oropa*, Biella.

GUIDO GENTILE

L'ALTARE INTAGLIATO DA BARTOLOMEO TIBERINO PER LA COLLEGIATA DI MASSERANO E LA TIPOLOGIA DEI TABERNACOLI PIRAMIDALI

Un manoscritto del tardo '700, conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, menzionando i corredi artistici della chiesa collegiata della Santissima Annunziata di Masserano, annovera, accanto ad un ricco e attraente apparato figurativo e liturgico, un oggetto di singolare evidenza:

«Avvi anche di scultura un'incona dello scultore Tiribinto d'Arona, terminata nel 1654, rappresentante un gran tabernacolo, adorno di molte statue, il tutto ottimamente lavorato ed intieramente dorato, fatto a piramide, nel cui piedestallo viene rappresentata in piccolo la Passione di nostro Signor Gesù Christo ed alla cima Gesù risorto, esistente presentemente in questa sagristia essendosi levato dall'altar maggiore in occasione che si pose l'altare di marmo nel 1778» [1].

Il prezioso «gran tabernacolo», già dominante l'altar maggiore della Collegiata, è riconoscibile nella piramidale macchina lignea che, trasferita nel secolo scorso nella chiesa di San Teonesto (ed ivi ripetutamente depredata delle sue statuette), è stata recentemente restaurata [2] ed ora figura in una sala del palazzo Ferrero Fieschi, sede municipale di Masserano. La struttura, alta quattro metri e mezzo, si configura

[1] Biblioteca Reale Torino, Miscellanea Storia Patria, 136, « Notizie di Masserano », c. 12. Cfr. Barale, 1987, pp. 112-114, 117, 120 n. 12 e 122 n. 27. La relazione precisa altresì che « alla volta del coro vi sono pitture di buona mano, che diconsi essere del Gaudenzio, e vi sono anche sedici quadri di buona mano, tre de' quali sono assai particolari e dipinti su legno: uno rappresenta il Cenacolo, l'altro la Madonna del Carmine con diverse figure e l'altro la Madonna del Rosario co' suoi Misteri all'intorno ed in questo vi è scritto *Raphael Juvenonis Vercellensis 1584*, e credonsi questi tre tutti del medesimo autore ».

[2] Il restauro è stato effettuato negli anni 1988-1989 da Cristina Rapa, sotto la direzione di Paola Astrua per la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, col sostegno di DocBi e con finanziamento del Rotary Club Ponzone, del Comune e della Pro Loco di Masserano.

come un torreggiante edificio a tre ordini (nel corpo centrale), sopportato da figure di angioletti accoccolati su di un adorno basamento rettangolare. Il nucleo centrale prominente, d'impianto quadrangolare smussato agli angoli sì da simulare nella veduta principale quasi un ottagono, si apre anteriormente in uno sfondato, a guisa di atrio solenne con scalinata, fianchi svasati, scavati da nicchie, copertura a lacunari in prospettiva, cui sovrasta un altro sfondato, a guisa di loggia; tale nucleo, coronato da cupola e lanterna, si espande ai lati in ali assai meno elevate (circa la metà) terminanti in torrette traforate. La funzione di tabernacolo si palesa non solo nella custodia inserita nella base ma anche e più solennemente nella custodia superiore, sita sopra la scalinata e fornita di portelle avanti e a tergo [3].

Se confrontiamo l'opera quale appare dopo il recente ricupero con immagini fotografiche risalenti al tempo della Mostra del Barocco Piemontese tenuta a Torino nel 1937, dove fu esposta insieme con altri arredi tratti da chiese del Biellese a rappresentare la tradizione artistica dell'intaglio nel Piemonte orientale, notiamo come i furti successivamente intervenuti abbiano quasi completamente spogliato la complessa architettura della schiera di statuette che la popolava ai vari livelli entro nicchie, su plinti e cupolette [4]. Sussistono, al culmine, con un'evidente eccedenza della base della figura rispetto al supporto, un Santo guerriero (forse Teonesto, titolare dell'antica parrocchiale di Masserano, cui subentrò nella cura d'anime la Collegiata terminata e consacrata

[3] La presenza di un tabernacolo di piccole dimensioni a livello dell'altare, oltre alla custodia eucaristica inclusa più in alto nel corpo centrale della struttura sovrastante ricorre in altri tabernacoli o altari piramidali e anche nell'altare a baldacchino della parrocchiale di Borgomanero. Per es. a Rimella il grande « santuario » o tabernacolo descritto in un inventario seicentesco (cfr. oltre nota 18) era fornito anche di « un tabernacolino separato per la santa Comunione », cioè presumibilmente per la pisside; il tabernacolo superiore, più solenne, in casi siffatti, era forse riservato all'ostensorio. È peraltro probabile che in vari casi il tabernacolo inferiore sia stato aggiunto per agevolare l'estrazione e la ricollocazione della pisside da parte del sacerdote. A Zuccaro, nel 1696, il vescovo Visconti dispone di accomodare l'« arca del santuario al piano dell'altare tagliandone però i gradini sovra dei quali sta hora collocata rimettendo poscia sovra dessa alcun fregio conveniente »; cfr. Borlandelli - Paglioli, 1989, p. 26. Anche nell'altare di Masserano si può supporre che il tabernacolo a basso sia stato inserito in un secondo momento a complemento della struttura originaria, come parrebbe lasciare intendere il lieve spostamento dei due angioletti-telamoni, che lo fiancheggiano, rispetto ai ritti sovrastanti.

[4] Cfr. Sereno, 1937, p. 22. L'altare appare altresì riprodotto, senza le statuette della cupola e con varianti nella disposizione di altre statuette, in Roccavilla, 1905, p. 84, fig. 102. Cfr. anche Mallé, (1961), p. 205.

nel 1486); poco sotto, un Cristo Risorto; più sotto, collocato nella loggia che un tempo ospitava un'Assunta, un Santo Vescovo.

Quasi integra, e restituita a piena vivida nettezza dal recente restauro, è la serie dei rilievi che sui quattro lati del basamento e nei due prospetti principali del corpo centrale svolge la tematica iconografica dell'insieme. A basso, tutto attorno alla base, si distribuiscono diversi «misteri» della vita di Gesù e di Maria: la Nascita della Madonna, l'Annunciazione, il Matrimonio di Maria e Giuseppe, la Visitazione, la Natività di Gesù, la Presentazione al Tempio, il Sogno di Giuseppe, la Fuga in Egitto, la Disputa coi Dottori, le Nozze di Cana, la Salita al Calvario, la Crocifissione, la Discesa dello Spirito Santo, l'Incoronazione della Vergine. Nel prospetto frontale, sull'asse centrale della struttura, il tabernacolo inserito nella base presenta nella portella l'*Imago Pietatis,* cioè il Cristo Morto ritto nel sepolcro e sorretto da due angeli; nella portella della custodia superiore il tema del sacrificio del Redentore è ripreso dal gruppo della Pietà, sullo sfondo del Calvario, mentre, a tergo, sulla corrispondente portella, è raffigurato il Cristo colla croce, che ostenta la piaga del costato. Nel terzo ordine del corpo centrale, sulla fronte, sopra la loggia ora vuota in cui si vedeva il gruppo della Madonna Assunta portata dagli angeli, figura (replicata rispetto all'analogo rilievo del basamento) l'Incoronazione della Vergine, cui corrisponde, a tergo, un rilievo coll'Immacolata, sulla falce di luna, circondata dalla sfera solare. All'apice della sequenza, dinanzi alla cupola del corpo centrale si libra il Cristo risorto che, probabilmente, svettava in origine sopra il lanternino, come d'uso nei tabernacoli barocchi.

La data fornita dal manoscritto settecentesco, 1654, situa l'altare-tabernacolo di Masserano in una stagione che vede, nell'area dei laghi, su territori appartenenti alle diocesi di Milano, Como e Novara, con riflessi periferici, il pieno sviluppo di siffatte strutture a corredo degli altari principali. Esempi cospicui di tale fioritura si ritrovano, in particolare, in Valsesia, dove si conservano tabernacoli piramidali di grandi dimensioni a Campertogno (opera di Gaudenzio Sceti, 1656-1660), Roccapietra (dello stesso, 1668), Valpiana (della bottega di Antonio Pino, 1679), Piane Sesia, Agnona (di Bartolomeo Orecchio, 1691); tabernacoli di meno imponenti dimensioni, ma di analoga fattura, a Rima (attribuito a Giovanni Battista e Gaudenzio Sceti, c. 1660-1670),

a Fervento (prossimo per epoca e formulazione all'esemplare di Masserano), ed altri, di tipologia composita, a Rimasco ed a Pila [5].

Due esempi sono noti, fuori della zona in questione, nel Piemonte occidentale. In San Giovanni a Saluzzo la macchina lignea, finemente intagliata e dorata, che figura sull'altar maggiore, si differenzia nell'articolazione da quella di Masserano per una maggior compattezza e per la mancanza (non so se originaria) del supporto degli angioletti-telamoni; il linguaggio architettonico-decorativo, alquanto lombardeggiante, ha caratteri un po' più antichi, quali convengono a una datazione dell'opera d'intaglio verso il 1633 [6]. A Cascine Vica, presso Rivoli, l'altare ora conservato nella chiesa di San Paolo dimostra affinità compositive con gli esempi valsesiani della seconda metà del '600 e risulta peraltro importato in epoca relativamente recente da una provenienza non nota [7].

La tipologia del tabernacolo monumentale conosce evoluzioni e metamorfosi. Antonio Pino, nella parrocchiale di Borgomanero (1678-1680), su commissione della compagnia del *Corpus Domini*, elabora una struttura a baldacchino, quasi un ciborio d'impianto esagonale, sorretta da angeli cariatidi, entro la quale il tabernacolo, in forma di edicola ottagonale, è sollevato da angioletti genuflessi. Tale soluzione, fortemente innovatrice in una vasta area alpina, è ripresa da Giovanni Maria Guala Molino nell'altar maggiore della parrocchiale di Alagna (1690) ed è poi combinata con il tipo dell'ancona monumentale a sviluppo frontale da altri artisti valsesiani, quali Giacomo Todesco e Giovan Battista Guala Molino nella parrocchiale di Peisey in Tarantasia (1699) e Francesco Antonio d'Alberto in quella di Boccioleto (1702-1708) [8].

5 Per gli altari ora citati e per la tipologia dei tabernacoli piramidali ed altari « a tribuna » cfr. Debiaggi, 1960, pp. 123-142; Testori - Stefani Perrone, 1985; Borlandelli - Paglioli, 1989, con altri riferimenti bibliografici.

6 L'altare di Saluzzo reca un'iscrizione, riportata in Vacchetta, 1931, p. 171, secondo la quale il gran tabernacolo (« *Christi Salvatoris aerarium* »), ornato d'oro, fu fatto costruire dalla Compagnia del Santissimo Rosario e il monregalese Giovanni Antonio Gazzerio lo decorò con oro e colori. La data, 26 ottobre 1633, viene riferita dal Vacchetta alla doratura; l'opera di scultura sarebbe dunque anteriore ad essa, anche se la datazione proposta dall'A., alla fine del XVI secolo, appare troppo anticipata. Non avendo potuto esaminare di persona l'iscrizione non so in qual misura la trascrizione data dal Vacchetta possa aver influito sulla sua interpretazione.

7 Cfr. Mallé, 1963, p. 25 e figg. 1-3.

8 Sugli altari eseguiti da artisti valsesiani in Savoia cfr. Michel, 1960; Plassiard -

L'invenzione adottata dal Pino nell'altare di Borgomanero supera vistosamente gli schemi compositivi del tabernacolo piramidale e però sembra riprendere ed esplicitare, in una rielaborazione di gusto decisamente barocco, un tema più antico, un prototipo illustre e persistente, ancorché lontano nella sua originaria configurazione plastico-architettonica: il tabernacolo-ciborio del Duomo di Milano, il cui nucleo centrale, donato a Carlo Borromeo da Pio IV, era stato integrato tra il 1581 e il '90 colle figure degli angeli genuflessi di supporto e l'apparato del tempietto esteriore [9]. In sostanza gli altari-tabernacoli a baldacchino, sviluppano a modo loro una suggestione che promana pur sempre da un modello carliano, dal quale la tipologia dei tabernacoli piramidali aveva già derivato, con attenzione in parte diversa, alcuni spunti tematici ed iconografici.

La torre eucaristica inclusa nel ciborio milanese, colle sue ascendenze sepolcrali, l'ornamento plastico comprendente scene della Passione e gli angeli genuflessi che la sostengono, rispecchiava in effetti, di là dalla specificità della formulazione, un complesso modello ideale codificato da Carlo Borromeo nel capitolo «*De tabernaculo sanctissimae Eucharistiae*» delle *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*. Il primo concilio provinciale convocato nel 1565 da Carlo Borromeo in quanto metropolita della provincia ecclesiastica lombarda, con effetto quindi anche per le diocesi suffraganee comprese nei territori piemontesi, tra cui quella di Vercelli, aveva stabilito:

> «il vescovo procuri con somma diligenza che nella chiesa cattedrale, nelle collegiate, nelle parrochiali e in tutte le altre nelle quali si usa, o si deve, custodire la santissima Eucaristia, questa sia collocata sull'altar maggiore (tranne che diversamente ritenga per motivo necessario e grave). Dinanzi vi risplenda una lampada sempre accesa. Il tabernacolo, in cui si conserva [l'Eucaristia], sia adorno, ben chiuso e sicuro» [10].

Ragozza, 1979. Per gli altari di Borgomanero, Alagna e Boccioleto, cfr. Borlandelli - Paglioli, 1989, pp. 30-41, con altri riferimenti.

[9] Cfr. Scotti, 1972, pp. 55-90; Benedetti, 1978, pp. 45-64; Cattaneo, 1985, pp. 105-106.

[10] Cfr. Ratti, 1892, col. 46: «*Episcopus diligentissime curet in Cathedrali, Collegiatis, Parochialibus et aliis quibusvis ecclesiis, ubi sacrosancta Eucharistia custodiri solet, vel debet, in maiori altari collocetur; nisi necessaria, vel gravi de causa aliud ei videatur. Ante ipsam semper lampas accensa colluceat. Tabernaculum quo asservatur, ornatum, et bene septum, ac munitum sit*».

Le *Instructiones* (1577) definirono poi i connotati normativi del tabernacolo eucaristico, proponendo, a complemento dei requisiti essenziali, un repertorio di forme e di accessori variabili secondo le preferenze e le circostanze concrete:

« [...] Per prima cosa, nelle chiese più importanti, dove si può, conviene che lo si faccia di lamine, d'argento o di bronzo, dorate o di marmo di particolar pregio. L'opera del tabernacolo, elegantemente lavorata e saldamente costruita, scolpita con devote immagini dei misteri della passione del Signore e decorata in alcune parti con dorature, secondo il giudizio d'un esperto, presenti la bellezza di un ornamento religioso e venerando [...]. Dove non si possa fare un tabernacolo di tal genere, allora lo si costruisca con tavole che non siano di noce o d'altro legno che favorisca l'umidità, ma di pioppo o simile, lavorate con eleganza, ornate a rilievo con immagini religiose, come sopra, e dorate. Sia grande secondo la dignità, l'ampiezza e il genere della chiesa, sul cui altar maggiore va collocato. La sua forma sia ottagonale o rotonda, come parrà più adatta, per convenienza e devozione, alla forma della chiesa. Sulla sommità del tabernacolo vi sia l'immagine del Cristo che risorge gloriosamente o mostra le sue sante piaghe [...]. Oltre a ciò, il tabernacolo sia saldamente fissato, ben sorretto sopra l'altare da una base adorna e robusta, oppure sostenuto da stabili gradini, foggiati con garbo, ovvero da statue di angeli e altri sostegni, ornati con sacre decorazioni, e sia anche ben serrato a chiave. Sia collocato distante dalla sommità del fronte dell'altare non meno di un cubito e sedici once, in modo che il corporale possa essere allargato e disteso e la pisside, quando la si usa, possa essere comodamente posata sull'altare; e per altro non disti dal fronte tanto che il sacerdote, per estrarre la sacra Eucaristia abbia bisogno di un gradino, anche se [mobile] di legno, a meno che lo richiedano necessariamente il sito e le proporzioni della sua struttura. D'altra parte, nelle chiese più importanti, specialmente dove a tergo dell'altare vi è il coro e in ragione della loro struttura l'altare è assai profondo, può esser più arretrato, giacché la sacra Eucaristia può essere tratta convenientemente dal tabernacolo da tergo, dalla parte del coro; ed allora si faccia dalla stessa parte del coro un altro sportello, nella forma stabilita [...]. Abbia dalla parte anteriore uno sportello tanto largo che si possa introdurre ed estrarre comodamente l'altro piccolo tabernacolo che vi si colloca all'interno; ed inoltre così acconcio ad aprirsi che quand'è tutto spalancato sul prospetto non dia impaccio al braccio o alla mano del sacerdote che di là estrae la sacra Eucaristia. E sia ornato della figura di Cristo Signore crocifisso, o risorgente, o mostrante la ferita del costato, ovvero d'altra pia immagine» [11].

[11] Cfr. Borromeo in Barocchi, 1962, pp. 22-24:
« De tabernaculo sanctissimae Eucharistiae
Quoniam vero ex decreto provinciali tabernaculum sanctissimae Eucharistiae in al-

Le prescrizioni del primo concilio provinciale e quelle delle *Instructiones*, destinate a non minor efficacia e risonanza [12], di là da quanto concerne la dignità, la solidità, la sicurezza e la comodità del tabernacolo, investono appieno la sua funzione e il suo valore rappresentativo. La collocazione del tabernacolo sull'altar maggiore, innovando deliberatamente rispetto ad antiche tradizioni che comportavano la conservazione del Santissimo Sacramento in custodie separate dall'altare, esprime ad un tempo, in aderenza alle definizioni dottrinali del Concilio tridentino, i significati complementari della Messa, in quanto vero sacrificio del corpo e del sangue di Cristo, e dell'Eucaristia, sacramento

tari maiori collocari oportet, de eo instructionem aliquam hoc loco fieri convenit.

Primo illud in ecclesiis insignioribus, ubi potest, e laminis argenteis aut aeneis, iisdemque inauratis, aut e marmore pretiosiori, fieri decens est. Quod tabernaculi opus, polite elaboratum et apte beneque inter se compactum, piis item mysteriorum passionis Christi Domini imaginibus exculptum, et inaurato artificio certis locis, periti viri iudicio, decoratum, religiosi et venerandi ornatus formam exhibeat. [...] *Ubi tabernaculum eiusmodi non fiat, tunc e tabulis non nuceis, vel aliis, quae humiditatem gignunt, sed populeis aut similibus polite elaboratis, et religiosarum, ut supra, imaginum sculptura ornatis iisdemque inauratis, extruatur.*

Amplum pro dignitate et magnitudine rationeve ecclesiae, in cuius altari maiori collocandum est. Forma, vel octangula, vel rotunda, prout decentius et religiosius accommodata videbitur ad ecclesiae formam. In summo tabernaculo sit imago Christi, gloriose resurgentis vel sacra vulnera exhibentis [...].

Bene praeterea idem tabernaculum, super altari basis ornata firmitudine suffultum, aut firmis altaris gradibus, decore confectis, aut angelorum statuis aliisve suffulcimentis, religiosum ornatum exhibentibus, sustentatum, firmiter fixum haereat; tum bene etiam clave munitum sit. A summo fronte altaris procul collocatum extet, non minus cubito uno et unciis sexdecim, ita ut corporale late expandi, et pixis, cum aliquando usu venit, commode in altari poni possit; neque rursus a fronte sic distet, ut ad sacram Eucharistiam depromendam, sacerdoti gradu etiam ligneo opus sit; nisi situs et illius structurae ratio aliud necessario postulet. In insignioribus porro ecclesiis, ubi praesertim a tergo altaris chorus est, proque illarum structurae ratione eius altaris latitudo ampla admodum est, remotius esse potest: quoniam ab illa chori parte posteriori commode et decenter ipsa sacra Eucharistia e tabernaculo sumi potest; tuncque ab eadem chori parte ostiolum alterum praescripta forma fiat. Atque sub tabernaculo armariolum nullum sit; ac ne asservandis quidem libris suppellectilive ecclesiae locus sit. [...]

Ostiolum habeat ab anteriori parte ita patens, ut parvulum alterum tabernaculum, quod intus in eo includitur, facile commodeque introducatur et expromatur; ita praeterea ad aperiendum accommodatum, ut totum in frontispicio a latere plane haerens, sacerdotis, inde sacram Eucharistiam depromentis, brachium manumve non impediat. Sit vero ornatum sacra Christi Domini crucifixi, aut resurgentis, aut vulneratum pectus exhibentis, imagine, aut alia pia effigie ».

[12] Cfr. BAROCCHI, 1962, pp. 385-388, 405-406. Ampi brani delle *Instructiones* di Carlo Borromeo sono riportati (comprese le prescrizioni relative al tabernacolo) da uno dei più fortunati manuali liturgici del '600, il *Thesaurus sacrorum rituum seu commentaria in rubricas Missalis et Breviarii romani*, del barnabita Bartolomeo Gavanto (1627), che conobbe diverse edizioni (*Pars Quinta, De mensuris propriis sacrae supellectilis ad Missam congruentibus*).

della sua reale presenza che, rinnovato nella Messa, permane, anche oltre la celebrazione liturgica, nella sacra riserva e viene proposto all'adorazione eucaristica.

Situato sull'asse centrale dello spazio liturgico, il tabernacolo, quale è contemplato nelle *Instructiones* carliane, e quale si sviluppa, non senza relazioni col prototipo milanese (non certo unico ma influente nella struttura tematica), sino alle macchine seicentesche qui considerate, si raccorda all'ambiente architettonico della chiesa nelle dimensioni e nell'impianto. La preferenza esplicita per strutture ottagonali o rotonde risponde forse alla tipologia sepolcrale, d'ispirazione archeologica, che si è ravvisata nella torre eucaristica del Duomo di Milano, ma di certo mira ad assicurare una piena, costante evidenza sotto le diverse visuali che convergono sull'altar maggiore. L'apparato iconologico palesa e propone alla pietà dei fedeli i temi teologici dell'Eucaristia come sacrificio e sacramento: in particolare la figura del Cristo della passione, che ostenta le sue piaghe, ripresa dalla tradizione quattrocentesca per la portella del tabernacolo, riconnette l'Eucaristia all'originario sacrificio della croce, che si rinnova in forma incruenta nella Messa. Sul tabernacolo, divenuto elemento dominante della scena liturgica, simbolo e quasi icona dell'Eucaristia nel luogo della Messa, si riverberano motivi propri della liturgia dell'*Ordo Missae* consacrato nel Messale di Pio V. Tali le figure che evocano la morte, la risurrezione, l'ascensione gloriosa di Cristo a riscontro dell'«anamnesi» che degli stessi misteri è fatta nell'Offertorio colla preghiera *Suscipe, sancta Trinitas* e poi nel Canone, in certe feste, colle variazioni della preghiera *Communicantes* (per non dire della serie dei misteri proclamati negli articoli del Credo ed esposti nelle letture secondo il ciclo liturgico): figure che rendono anche esplicita la simbolica significazione dei misteri cristologici che un'antica tradizione, non obliata dalla cultura liturgica della Controriforma [13], indicava nei vari momenti della Messa e nelle sue singole suppellettili. La ricapitolazione dell'*historia salutis* svolta dalle preghiere e dalle letture durante la celebrazione si rispecchia in alcuni casi (per esempio nei rilievi dei gradini che sostengono gli apparati intagliati da Antonio Pino per le parrocchiali di Zuccaro e di Borgomanero) nella rappresentazione di eventi biblici prefiguranti il sacri-

[13] Cfr., per es., GAVANTO, 1690, « *Mystica expositio Missae, secundum ordinem totius Vitae Christi...* », pp. 137-141.

ficio del Redentore e l'Eucaristia. Nell'economia dell'*historia salutis* si inseriscono altresì i temi mariani che ricorrono nei tabernacoli monumentali qui considerati, ed anche le figure dei Santi che li popolano: gli uni e gli altri rispondendo, in particolare, alla commemorazione della Vergine Maria e di tutti i santi pronunciata dal celebrante nella preghiera d'offerta *Suscipe, sancta Trinitas* (che allude anche ai Santi le cui reliquie sono racchiuse nell'altare), poi nelle preghiere d'intercessione *Communicantes* e *Nobis quoque*.

Naturalmente lo stesso sistema d'immagini conserva una pertinente relazione con il culto eucaristico anche fuori della celebrazione della Messa, quando il tabernacolo funge da visivo riferimento per la devozione dei fedeli o da sfondo per forme organizzate di adorazione del Santissimo Sacramento. Tuttavia l'intensificazione del valore iconico dei grandi tabernacoli piramidali quali corredi dominanti degli altari può giungere a trasformarli in vere e proprie ancone, dalla cui struttura la custodia eucaristica è ormai estratta per figurare, in forma di tabernacolo di moderate dimensioni sopra la mensa, così come dinanzi alle ancone d'altro tipo ed impianto. È quanto avviene nella parrocchiale di Zuccaro, dove nella macchina piramidale commissionata ad Antonio Pino nel 1663 il nucleo altrove occupato dalla custodia eucaristica è scavato a modo di loggia per ospitare una rappresentazione plastica dell'Ultima Cena a guisa di sacro teatrino; ovvero ancora nella parrocchiale di Issime dove l'imponente, dilatata struttura, allogata nel 1698 a Giovanni e Giuseppe Gilardi di Campertogno, accoglie nell'edicola centrale una statua della Madonna [14].

Le *Instructiones* carliane contengono dunque, come *in nuce*, le virtualità di uno sviluppo della tipologia del tabernacolo che possiamo riconoscere, in una derivazione particolare ma alquanto significativa, nella serie dei tabernacoli lignei piramidali, di cui quello di Masserano costituisce uno tra gli esemplari superstiti di data più antica: lo precede (per quanto mi consta) soltanto quello di San Giovanni a Saluzzo, eseguito verso il 1633. Ma quale itinerario morfologico e cronologico possiamo scorgere a monte di questi esempi? Attraverso quali prototipi, variazioni e trasformazioni dal tabernacolo foggiato a edicola o a torre, più o meno articolato nella struttura e nella decorazione, si

[14] Cfr. Brunod, 1985, p. 146.

giunge agli altari lignei «a tribuna», nei quali la torre centrale, contenente la custodia eucaristica, sovrasta ali di minore altezza componendo insieme con queste una sorta di edificio ideale, di apparato trionfale, quasi una reviviscenza delle fantasie architettoniche del Filarete e del Cesariano, reinterpretate con perizia modellistica, nel linguaggio del tardo manierismo e del primo barocco lombardo?

Il tardo Cinquecento conosce tabernacoli di struttura alquanto elaborata, in varia scala: si pensi a quello grandioso, in marmi policromi con alta cupola, eseguito da Ambrogio Volpi (1567) per la Certosa di Pavia; al tabernacolo sorretto da figure di angeli stanti progettato da Giovanni Battista Ricci da Novara per la Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore a Roma [15]; ai tabernacoli disegnati da Galeazzo Alessi per Perugia e Assisi; e poi alle invenzioni dell'intagliatore Giovan Battista Montano, milanese, attivo a Roma tra gli anni '60 del Cinquecento e il 1621, del quale un libro di *Tabernacoli* fu pubblicato postumo nel 1628 da Giovan Battista Soria [16]. Riflessi di quei pensieri possono aver raggiunto coloro che elaborarono i nostri tabernacoli piramidali, coniugandosi magari col ricordo delle grandi ancone cinquecentesche a più ordini, folte di statuette e di rilievi, preziose per policromie e dorature minutamente operate (esempio illustre, l'ancona di Giovanni Angelo del Maino per Morbegno, 1516).

La Val Sesia, non lontana da Masserano, con la ricchezza dei corredi conservati nelle sue chiese e l'abbondanza delle testimonianze documentarie offerte dagli atti di visita e dagli inventari conservati presso l'Archivio Storico Diocesano di Novara, si presta indubbiamente a indagini sistematiche e ravvicinate, dalle quali lo sviluppo dei tabernacoli controriformistici e degli altari-tabernacoli «a tribuna» può riuscire meglio illuminata; tanto più in un'area che si può assumere non solo come campione altamente rappresentativo della diffusione di siffatte tipologie, ma come vivaio fertilissimo per l'elaborazione e la mediazione di formule destinate a largo successo. L'incontro di una tradizione artistica alimentata, anche tramite le consuetudini migratorie, da intensi rapporti con le regioni contermini, segnatamente con la cultura

[15] Per un richiamo del tabernacolo della Cappella Sistina in S.ta Maria Maggiore a Roma quale esempio non estraneo allo sviluppo dei grandi altari-tabernacoli valsesiani, cfr. Debiaggi, 1960, p. 128.

[16] Bedon, 1983, pp. 111-126.

milanese, e di una prassi pastorale particolarmente vigile e sollecita, di scuola borromaica, come quella che fu svolta anche sul fronte dei corredi cultuali, dai vescovi novaresi tra Cinque e Seicento, determinò le concrete ragioni di tale significanza [17]. Peraltro, malgrado tali condizioni di favore, il riscontro tra oggetti superstiti e notizie documentarie resta assai rischioso e problematico, nella fattispecie, almeno sino al primo decennio del '600: le descrizioni di arredi fornite dalle fonti (pur redatte con impegno meticoloso come gli atti delle visite del vescovo Carlo Bascapè) sono spesso sintetiche ed esigono, ad ogni modo, una lettura molto causa. Sulla base dei pochi sondaggi da me tentati (salvo miei fraintendimenti) non ritengo sia facile asserire una precoce diffusione dei grandi tabernacoli piramidali [18]. In sostanza, ho l'impressione che alla fine del '500, nell'area valsesiana, i tabernacoli di più ricercata fattura non superassero, nell'articolazione d'impianto ed alzato il pur notevole tempietto ottagonale con cupola loricata, colonnine composite e ornamenti di gusto ancora quasi alessiano che si conserva in San Marco a Varallo [19]. Diversa e più varia è la serie delle testimonianze fornite dagli inventari delle chiese della diocesi di Novara, redatti da parroci e notai per disposizione del vescovo Ferdinando Taverna [20]. Dagli inventari relativi alle chiese valsesiane, compilati tra il 1617 e il '18, emergono dati dimensionali ed accenni morfologici piuttosto precisi, sebbene non sufficienti a definire, in assenza di pezzi di riscontro, sicure ed evidenti ricostruzioni tipologiche. Sappiamo così che mediamente i tabernacoli delle chiese parrocchiali misurano da due

[17] Cfr. in particolare Borlandelli, 1987, con un'importante esegesi dei documenti, relativi alla Val Sesia, a confronto con le *Instructiones* di San Carlo e coi decreti vescovili.

[18] L'altare ligneo cinquecentesco che figurava, secondo fonti antiche, nella chiesa di Fobello, come chiaramente risulta da un inventario del 1617, in Archivio Storico Diocesano, Novara, Inventari, Relazione III 3 5, era in realtà un'ancona dipinta a più scomparti. Il grande tabernacolo ligneo della parrocchiale di Rimella (*ibid.*, III 3 64), parimenti inventariato nel 1617, sembra trovare un interessante, ma non decisivo riscontro negli atti della visita del vescovo Carlo Bascapè, del 21 settembre 1594, conservati presso lo stesso Archivio Storico Diocesano: ivi (vol. 19, c. 301 v.) l'altare risulta fornito di icona e di un tabernacolo, sostenuto da legni non decenti, che il visitatore (*ibid.*, c. 311) ordina siano sostituiti con altri sostegni i quali corrispondano « alla grandezza e alla bellezza del detto tabernacolo »: termini che pur esprimendo le qualità di un arredo non comune, non implicano peraltro, di per sé, necessariamente, una sua singolare grandiosità. Per un diverso ragguaglio cfr. Manni, 1976, pp. 225-227.

[19] Cfr. Ferrari, s.d., parte III, tav. XXXIX; Debiaggi, 1960, p. 12.

[20] Cfr. G. B. Ferro - F. M. Ferro, 1979.

a quattro braccia o cubiti di altezza (da uno a due metri all'incirca)[21]: a Breia, nella chiesa di San Giovanni Battista, sull'altar maggiore, c'è «un santuario di legno sopradorato quasi novo di altezza braccia numero 3 e mezzo»; ad Agnona, nella chiesa dell'Annunciata, «vi è il tabernacolo dorato alto brazza quattro, con le sue collonnette che lo sostentano et largho brazza duoi et mezzo»; a Foresto, nella chiesa di San Giovanni Evangelista, «un tabernacolo di legno ben fatto con molte figure alto brazza 4 et largo brazza 3 non dorrato né dipinto per esser nuovo...»[22]. Ma non mancano strutture più elevate e di più complessa apparenza. A Cellio, in San Lorenzo, «il tabernacolo è di legno sopra adorato, di altezza braccia numero 6, largo braccia numero 3 et mezzo, con dodeci statuette di legno adorato»; più ricco è quello della chiesa di San Silano a Romagnano: «un tabernacolo grande de legno sopradorato et intagliato da ogni parte, tiene sopra figure de rilevo numero 32 et de pittura numero cinque, è di altezza brazza numero 6 e di larghezza brazza 4 et è fatto a spese della Comunità di Romagnano». E s'incontra un'imponente macchina lignea a torre nella chiesa di San Michele Arcangelo a Rimella, dove sull'altar maggiore «è collocato il santuario o vogliasi tabernacolo di altezza di brazza undeci [circa quattro metri e 80 cm] alla misura de brazza espresse da Concili provinciali[23] et il tondo nel piede [cioè la circonferenza di base] quatordeci e mezo [circa m 6,40], con un tabernacolino separato per la santa Comunione sopradorati col suo padiglione di seda...»[24]. I tipici angioletti-telamoni, posti a sorreggere tabernacoli che forse avevano già uno sviluppo strutturale affine o preludente a quello dei grandi e men grandi tabernacoli piramidali del più maturo Seicento valsesiano, compaiono a Cervarolo, nella chiesa di San Michele Arcangelo, dove «una ancona piccola» include «il tabernacolo di legno dorato... con sei cherubini di sotto, che lo sostengono, et con l'immagine del Signor Glo-

[21] I termini braccio e cubito sono usati come equivalenti, e con riferimento alle *Instructiones* di Carlo Borromeo, inserite nelle *Constitutiones et decreta sex provincialium synodorum Mediolanensium*. Dal modello del cubito allegato all'edizione curata dal prete novarese Domenico Zucchinetto (Venezia 1595), si desume che tale misura era pari a cm 44 circa. Cfr. anche GRASSI, 1966, p. XX, n. 2.

[22] Salvo diversa indicazione riporto le citazioni da G. B. FERRO - F. M. FERRO, 1979, *passim*.

[23] Cfr. sopra, n. 21.

[24] Cfr. Archivio Storico Diocesano, Novara, Inventari cit., III 3 63.

rioso in cima...». Nella chiesa dell'Assunta a Cravagliana, «al altar maggiore vi è il tabernaculo di legno dorato novo et di bella fattura et moderna, con molte figurine o statue de santi a torno, qual è alto brazza cinque et una quarta et è largo brazza tre et una quarta et è sostentato da sei angelini dorati et depinti», dove il rapporto dimensionale di metri 2,30 circa di altezza per 1,40 di larghezza potrebbe già convenire a un tabernacolo di tipo piramidale [25].

L'indagine, naturalmente, andrebbe estesa ad altre parti dell'ampia area in cui i tabernacoli di foggia piramidale o «a tribuna» paiono aver avuto origine e particolare fortuna, di qua e di là dal Lago Maggiore. Dai dintorni di Varese proviene Antonio Pino, che abbiamo visto operoso nella bassa Val Sesia e a Borgomanero. Da Arona, dove nel corso del '600 risultano attivi diversi pregevoli scultori ed intagliatori, è chiamato l'autore dell'altare di Masserano. Lo scultore «Tiribinto d'Arona», cui accenna il manoscritto settecentesco sopra citato, va infatti identificato in Bartolomeo Tiberino, la cui presenza nella patria di San Carlo è ben documentata non solo in relazione ad opere d'intaglio ma anche per interventi di vario impegno in imprese edificatorie promosse dai Borromeo e da vari committenti: dal tabernacolo dell'altar maggiore della collegiata di Santa Maria (1633...); a un'ancona commissionatagli da Giovan Battista Fantoni abitante a Torino per l'altare di San Sebastiano nella stessa chiesa (1639); all'ancona della confraternita di Santa Marta, già avviata nel 1641 e poi trasferita, incompiuta, nella chiesa di Santa Maria di Loreto; sino al coinvolgimento nell'opera del Sacro Monte e del Colosso di San Carlo, quale fiduciario dei Borromeo e (almeno dal 1654) membro della commissione di sette deputati incaricata della conduzione, sempre più critica, della fabbrica [26]. Fuori di Arona, il Tiberino compare a Domodossola, tra il 1630 e il '32, con un prezioso altare di gusto manieristico, collocato a cornice di un'ancona del 1516 nel santuario della Madonna della Neve [27]; e poi nella cappella VIII del Sacro Monte di Orta col gruppo impegnativo, ma d'esito non felice, dell'apparizione di San Francesco sul carro

[25] *Ibid.*, III 3 50.

[26] Cfr. GENTILE, 1977, pp. 31 sgg., 46, 52.

[27] Cfr. BERTAMINI, s.d., pp. 37-39. Sono grato a Paolo Venturoli della cortese segnalazione.

di fuoco (1640)[28]. L'elegante, rilucente ornamentazione plastica e cromatica dell'altare di Domodossola e l'ampio eloquio del rilievo colla Santissima Trinità in Gloria, superstite dell'ancona aronese per Santa Marta, costituiscono sicuri elementi di raffronto per intendere le peculiari risorse tecniche ed espressive che valsero al Tiberino la commissione del tabernacolo piramidale di Masserano, e i caratteri del suo stile, legato alla cultura artistica milanese del primo '600. Ma probabilmente altre più specifiche opportunità motivarono la sua chiamata a Masserano per un incarico di tal natura. L'intervento nell'opera del tabernacolo per la collegiata di Arona, in particolare, insieme con la fornitura d'altri arredi per la stessa chiesa, doveva aver qualificato il Tiberino come prestigioso collaboratore alla realizzazione di ambienti liturgici di gusto aggiornato e ricercato. La regìa della sistemazione della cappella principale della parrocchiale di Arona (per cui San Carlo aveva già dato alcune essenziali e funzionali disposizioni in occasione delle sue visite pastorali del 1567 e del 1579) era stata rinnovata e perfezionata con personale partecipazione dal cardinal Federico Borromeo sin dalle *ordinazioni* impartite nella sua visita del 1602. Le pareti e la volta del vano erano state rivestite di pitture (in parte dovute al Morazzone) rappresentanti la vita della Vergine e legate da ornamenti dorati; per la chiusura del coro, a tergo dell'altar maggiore, era stato disposto un tramezzo con pannelli di noce dorati, che doveva far da sfondo al nuovo altare, sollevato su gradini marmorei: il cardinale aveva poi voluto che un bel tabernacolo, già eseguito a seguito delle istruzioni di San Carlo, fosse dipinto e dorato, così come i candelieri e gli angeli che lo accompagnavano e il trave dell'arco trionfale, che reggeva il Crocifisso. Poi, nel 1626, s'era intrapresa la costruzione di un nuovo e più ricco tabernacolo, condotto coi lasciti e le offerte di molti (il cardinal Federico aveva promesso 600 lire per certi «simulacri» da collocarsi all'intorno): l'opera, peraltro, affidata dapprima all'orefice Ludovico Farina per la progettazione e ad esperti marmorari per le colonnine che dovevano ornarla, era passata nel 1633 ad altri incaricati; il Tiberino, quindi, forniva un suo disegno, preparava un modello, ed eseguiva certe figure d'angeli per i piedestalli ed ancora, nel 1647, un cornicione dorato. Tra le nuove vicissitudini (concernenti

[28] Melzi D'Eril, 1977, p. 181.

anche l'esecuzione e la rifinitura di angeli di rame da parte di altri artigiani) il tabernacolo giungeva a compimento non prima del 1656 [29]. Alcune descrizioni, redatte prima che nel 1812 l'antico altare e il suo corredo sparissero per una ricostruzione neoclassica condotta dall'architetto Giuseppe Zanoia, lasciano scorgere non pochi tratti di quel prezioso e polimaterico manufatto. Gli atti di visita del cardinal Pozzobonelli (maggio 1749) lo dicono di forma rotonda, coronato alla sommità dalla figura del Redentore gloriosamente risorto, e fornito di due porticine, avanti e a tergo, in conformità ai decreti di San Carlo. L'arciprete Tirinnanzi a fine secolo riprende e perfeziona la descrizione con altri elementi:

> «Il tabernacolo della Santissima Eucaristia è composto in parte di bronzo, in parte di legno ingegnosamente lavorato, con otto preziose colonnine; tra queste vi sono quattro piccole cavità con sacre statuette ed altrettante finestrelle, rispondenti tra di loro su assi perpendicolari, attraverso le quali si scorge l'interno. È laccato di color nero, intarsiato d'oro e adorno di lamine di bronzo e di facce d'angeli dorate. È di forma rotonda e sulla sua sommità s'alza una croce [...]. Vi sono due porticine a fronte e a tergo e all'esterno dei due sportelli si vede scolpita una testa d'angelo» [30].

Sebbene siffatti ragguagli lascino sostanzialmente incerta l'articolazione in pianta ed alzato del tabernacolo di Arona, si può supporre che il prezioso sacello, di non modeste dimensioni come esigeva l'apparato plastico decorativo e la complessità delle membrature e degli sfondati, si rifacesse ancora in qualche modo, nella sua configurazione a guisa di tempietto circolare, a una colta tipologia d'ascendenza tardomanieristica, ben diversa ad ogni modo da quella della macchina lignea di Masserano e degli altri tabernacoli piramidali di cui qui ci occupiamo. Tuttavia, pur nella diversità delle specifiche situazioni, delle sollecitazioni provenienti dalla committenza e dall'ambiente culturale, l'esperienza

[29] Per la vicenda cfr. GENTILE, 1977, pp. 30-32.

[30] Cfr. in Archivio Parrocchiale, Arona, Relazione dell'arciprete Tirinnanzi (1784-1825), pp. 6 sgg.: « *Tabernaculum sanctissimae Eucharistiae ex aere partim, et partim ex ligno affabre elaborato, cum octo praetiosis columellis, quas inter quatuor sunt exigua loculamenta cum sacris sigillis et totidem fenestellae sibi invicem respondentes in modum crucis, per quas introspicitur, nigro colore linitum est, auroque intersectum, aeneisque laminis et angelorum faciebus inauratis ornatum, formam habet rotundam, et in eius summitate crux exsurgit* [...] *binae adsunt fenestellae, in anteriori scilicet et posteriori parte, binisque ostiolis insculpta cernitur exterius facies angeli inaurata* ».

dello scultore Bartolomeo Tiberino, tra Arona, Masserano e gli altri luoghi della sua operosità, ancora in parte malnoti, sembra rispecchiare in modo esemplare lo spirito e le istanze che presiedettero all'evoluzione, lungo il '600, dello scenario liturgico e, in particolare, del suo più essenziale e vistoso arredo. Nella collegiata di Arona ,dominata dalla presenza esigente, dai gusti sontuosi del cardinal Federico Borromeo e degli ecclesiastici formati alla sua scuola, così come, con altri toni, nelle chiese e nei santuari d'altri centri, anche periferici, tra i laghi e le Alpi, eran maturati e si sviluppavano rispetto alle severe, funzionali riforme prescritte da San Carlo, in omaggio ai suoi stessi dettami ma con spiriti nuovi, i modi di una festiva spettacolarità, di una catechesi e di una pietà più nutrite di suggestioni visive, più inclini ad associare stupore, diletto, commozione e partecipazione sensitiva nell'esperienza comunitaria della celebrazione rituale, e della devozione predicata e organizzata [31].

Bibliografia

V. Barale, 1987. *Il principato di Masserano e il marchesato di Crevacuore*, Biella.

A. Bedon, 1983. *Architettura e archeologia nella Roma del Cinquecento: Giovan Battista Montano* in « Arte Lombarda », 65, pp. 111-126.

S. Benedetti, 1978. *Un'aggiunta a Pirro Ligorio, il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano* in « Palladio », 25, pp. 45-65.

T. Bertamini, s.d. *Il santuario della Madonna della Neve di Domodossola*, Domodossola.

S. Borlandelli, 1987. *De tabernaculo sanctissimae Eucharistiae. Dalle Instructiones del Borromeo alle indicazioni dei vescovi novaresi* in « Novarien », 17, pp. 129-139.

S. Borlandelli - P. Paglioli, 1989. *O sacrum convivium. Mostra sugli altari lignei piramidali*, Novara.

C. Borromeo. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* (Milano 1577), ed. cr. P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, III, Bari 1962, pp. 3-113.

E. Brunod, 1985. *Arte Sacra in Valle d'Aosta. IV. Bassa Valle e valli laterali*, Aosta.

[31] Per motivi affini in ambiente milanese cfr. Gatti Perer, 1975, pp. 11-66.

E. CATTANEO, 1985. *Il Duomo nella vita civile e religiosa di Milano*, Milano.

C. DEBIAGGI, s.d. *Gli altari lignei valsesiani* in « Atti e memorie del Congresso di Varallo Sesia, 1960 », Torino, pp. 123-142.

G. FERRARI, s.d. *Il legno nell'arte italiana*, Milano.

G. B. FERRO - F. M. FERRO, 1979. *Pittura e scultura della Valsesia gaudenziana negli inventari del 1617 e 1618* in « Bollettino storico per la provincia di Novara », LXX, 1, pp. 72-100; 2, pp. 94-122.

M. L. GATTI PERER, 1975. *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano* in « Arte Lombarda », 42-43, pp. 11-66.

B. GAVANTO, *Thesaurus sacrorum rituum seu commentaria in rubricas Missalis et Breviarii romani*, Venezia 1690.

G. GENTILE. *Documenti per la storia delle chiese d'Arona* in *Arona sacra. L'epoca dei Borromeo*. Catalogo della Mostra, a cura di G. ROMANO, Torino 1977, pp. 25-60.

L. GRASSI, 1966. *Province del Barocco e del Rococò*, Milano.

L. MALLÉ (1961). *Le arti figurative in Piemonte dalle origini al periodo romantico*, Torino.

L. MALLÉ, 1963. *Scultura* in « Mostra del Barocco piemontese », II, Torino.

P. E. MANNI, 1976. *I campanili della Valsesia, note di storia locale. III. La Val Mastellone*, Varallo.

G. MELZI D'ERIL, 1977. *Sacro Monte d'Orta* in « G. A. DELL'ACQUA - M. DI GIOVANNI MADRUZZA - G. MELZI D'ERIL, *Isola San Giulio e Sacro Monte d'Orta* », Torino, pp. 101-227.

CH. MICHEL, 1960. *Les retables des XVII*[e] *et XVIII*[e] *siècles dans les églises et chapelles de la Haute Tarentaise* in « Actes du LXXXV[e] Congrès national des Sociétés savantes. Section d'Archéologie, Chambéry », Parigi 1960, pp. 201-226.

J. L. PLASSIARD - E. RAGOZZA, 1979. *Artisti valsesiani in Tarentaise*, Novara.

A. RATTI (a cura di), 1892. *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, II, Milano.

A. ROCCAVILLA, 1905. *L'arte nel Biellese*, Biella.

A. SCOTTI, 1972. *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo* in « L'Arte », 18-20, pp. 55-90.

L. M. SERENO, 1937. *Arte biellese alla Mostra del Barocco in Torino* in « Illustrazione biellese », a. VII, nn. 7-8, pp. 19-26.

G. TESTORI - S. STEFANI PERRONE, 1985. *Artisti valsesiani. Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia.

G. VACCHETTA, 1931. *La chiesa di San Giovanni di Saluzzo*, Torino.

ULTIMO GULMINI - FRANCO QUACCIA - ADA QUAZZA *

LE CONFRATERNITE BIELLESI COME COMMITTENTI D'ARTE: UN PRIMO APPROCCIO ATTRAVERSO L'OPERA DI D. LEBOLE

Per studiare le Confraternite biellesi come committenti d'arte testi base sono i due volumi di Delmo Lebole, *Storia della Chiesa biellese. Le Confraternite*, Biella 1971 e 1972, e da questi siamo partiti per un primo tentativo di orientarci nella complessità e varietà dei problemi.

Lebole ha censito 93 sodalizi devozionali laici [1] ed ha compiuto uno spoglio sistematico dei documenti d'archivio che li riguardano. Il numero e la varietà delle fonti documentarie viste e trascritte è tale da permettere diversi livelli e diversi percorsi di lettura. A noi che cerchiamo di leggere la stratificazione e la distribuzione della produzione artistica in rapporto alla cultura del luogo, forniscono ampia materia d'indagine e permettono di formulare ipotesi e domande e di abbozzare una traccia di risposta o almeno un percorso di ricerca. Possiamo perciò considerare i volumi di Lebole una fonte per la storia e l'arte biellese, allo stesso modo, e assai meglio, dei corografi e degli storici passati.

In questa sede isoliamo la parte relativa a Biella, Piazzo e Piano, e concentriamo l'attenzione sui secoli XVI, XVII e XVIII, che corrispondono alla maggiore vitalità sia politica, sia religiosa, sia culturale delle confraternite [2].

* Ringraziamo vivamente il fotografo Vincenzo Manfredi per averci gentilmente prestato la sua collaborazione.

[1] I due volumi comprendono una premessa generale ed una inchiesta caso per caso a partire dalle sedi cittadine, seguendo un ordine sostanzialmente cronologico.

[2] Le confraternite non richiamano direttamente alcuno dei gruppi nei quali l'individuo è di solito inserito, i confratelli non ricalcano comportamenti che, all'esterno del sodalizio, li possano distinguere, volta a volta, nel ruolo di parenti e di vicini; lo stesso sodalizio ha inoltre nell'adesione volontaria la sua principale caratteristica. Sulle problematiche inerenti i sodalizi devozionali laici si confrontino: Le Bras, 1969; Agulhon, 1968. Riguardo alla realtà piemontese significativi sono i seguenti testi: Monti, 1927; Martini, 1935. Sulla vita sociale delle confraternite rimandiamo inoltre a: Rusconi, 1968; Grendi, 1965, 1982; Torre, 1978, 1985, 1987; Ramella - Torre, 1981.

F. Quaccia si è occupato specificamente di leggere il senso della organizzazione delle confraternite in quanto organizzazione di laici in un tessuto sociale preciso, con rapporti definiti sia nei confronti delle autorità civili sia nei confronti delle autorità religiose.

U. Gulmini e A. Quazza si sono fermati sulla proiezione pubblica dell'organizzazione, che è costituita dagli edifici di culto e dall'apparato che li arreda, sui quali si definisce gran parte del loro prestigio agli occhi dei contemporanei e – soprattutto – ai nostri, cui manca l'apporto visivo e sociale delle processioni, dei pellegrinaggi, delle scadenze liturgiche, in cui le confraternite si mostravano collettivamente a sé e agli altri.

Dei sette sodalizi (S. Anna, S. Cassiano, S. Marta, SS. Paolo ed Elisabetta, SS. Trinità, S. Nicola al Vernato e S. Sudario) sorti sul territorio di Biella, tutti hanno una origine presunta entro il XVI secolo e ben sei una istituzione canonica riconosciuta entro quel secolo stesso. Solo quello del S. Sudario fu formalmente eretto più tardi, nel 1640.

* * *

Le prime e più significative tracce della vita sociale delle confraternite biellesi rimangono gli statuti di S. Cassiano e dei SS. Paolo ed Elisabetta, risalenti l'uno al 1524, l'altro al 1539 [3]. I densi capitoli, di cui erano composti, regolavano minuziosamente la vita dei confratelli: vi si trova elencato ciò che gli iscritti dovevano compiere, devozionalmente, in ciascun giorno, in ciascuna settimana ed in ciascun mese. Sfilano, in tal modo, i rigorosi obblighi delle preghiere giornaliere, dell'osservanza delle domeniche e delle feste di precetto, della confessione mensile, e, infine, dell'accostarsi al sacramento della Comunione quattro volte all'anno (Natale, Pasqua, Pentecoste e la festa dell'Assunta) [4].

Fortemente ritualizzato era, in tal contesto, il comportamento che gli affiliati erano chiamati a tenere nello spazio privato della loro chie-

[3] Statuti della Confraternita di S. Cassiano del 1524; « Stabilimenti della confraternita de' SS. Paolo ed Elisabetta di Biella estratti dal manoscritto di Fra Simone Mussa de' Minori di S. Francesco d'essa città in data de' V genn. MDXXXIX in occasione della restituzione della Chiesa di essa confraternita sotto e per opera specialmente dell'allora Priore l'Ill.mo Sig. Can.co Ignazio Marochetti alli XXIX giugno 1819 » (copia composta dal sac. Luigi Ubertalli di Castagnea). In Lebole, 1971, pp. 87-93, 154-157.

[4] Lebole, 1971, pp. 87, 88, 154.

sa [5]. Tale codificazione dei comportamenti, spinta a tratti sino al parossismo, aveva una probabile funzione di contenimento nel possibile insorgere di conflittualità all'interno del sodalizio. D'altronde, gli estensori delle regole si lasciano, forse involontariamente, sfuggire come l'obbligare i confratelli a comportarsi in un certo modo sia dettato dall'esperienza passata; ovvero dal comportamento di quegli iscritti i quali, «come avveniva più volte», giunti nell'Oratorio si trattenevano «in vani discorsi perniciosi a noi e scandalosi agli altri» [6]. Ordine e buona armonia, ecco quanto doveva regnare, o meglio sarebbe dire si auspicava regnasse, nel ristretto gruppo dei fratelli. Di fronte al sociale è, dunque, soprattutto il ruolo di pacificazione a farsi strada [7]: nelle controversie tra gli iscritti, ad esempio, era prassi comune il nominare alcuni saggi che, intese le ragioni dei contendenti, stabilissero i termini dell'accordo [8]. A questi principi si ispiravano sia i riti d'ingresso [9], sia diversi altri rituali appartenenti prevalentemente al ciclo della Settimana Santa [10]. Pacificarsi con il prossimo, ovvero «umiliarsi»

[5] « E intrando in lo oratorio faciano reverentia a lo altare ingienogiandose e basando la terra e poi ogniuno vada al suo loco. E infra questo mezzo che veneno li fratelli per dire lo officio debeno tenire stretto scilentio orando ... E chi non venisse al principio de lo officio debia stare ingienogione insino che gli sia fatto el segno che se leva. Lo ultimo vada a lusso e li staga fin che gli vegnerà l'altro fratello ... ». Al pari ritualizzato il momento della « disciplina », compiuta in memoria della flagellazione di Cristo, « per lo spacio de uno miserere e de uno deprofundis ». LEBOLE, 1971, pp. 88-89.

[6] « Stabilimenti della confraternita de' SS. Paolo ed Elisabetta di Biella ... », cap. VII. LEBOLE, 1971, p. 154.

[7] Come recita il nono capitolo degli Statuti di S. Cassiano, i Confratelli debbono « dare bono exemplo »: non scandalizzare il prossimo, non offendere in parole o fatti, mantenere le promesse, rispettare i vicini di casa, ecc.. LEBOLE, 1971, p. 89.

[8] Assai dure erano le conseguenze per chi non accettava tale sentenza arbitrale: « E colui per lo quale restarà de fare lo acordio: e vorrà più presto piadezo che pace e anchora perdere la carità che la roba sia senza misericordia descaciato da la compagnia como inimico de pace e de caritade », Statuti di S. Cassiano, cap. XII, « De non piadezare ». LEBOLE, 1971, p. 89.

[9] D'altronde, prima di essere ammessi nella confraternita, occorreva che l'aspirante facesse « pace con tutti », e perdonasse le « ingiurie », e lasciasse « li vitij e cativj costumi e li officij e li trafegi de infamua o de periculo o de scandalo e anchora le male compagnie ». E lo stesso rituale di pre-accoglienza prevedeva degli atti assai simbolici in tal senso: vedi Statuti di S. Cassiano, cap. XX, « De recevere alcuno in questa compagnia ». LEBOLE, 1971, pp. 91, 92.

[10] I rituali di pacificazione trovavano il loro punto culminante nella cerimonia della lavanda dei piedi, la sera del giovedì santo; i rettori della compagnia dovevano dare « bono exemplo de humilita », in virtù di quanto compiuto da Gesù prima dell'Ultima Cena: vedi Statuti di S. Cassiano, cap. XXII, « De dare bono exemplo de humilita ». LEBOLE, 1971, p. 92.

di fronte al prossimo, è perciò, in ultima analisi, l'essenziale filo conduttore che sembra legare fra loro i vari capitoli di questi statuti cinquecenteschi. Rimane, comunque, il sospetto che l'assillante preoccupazione di pacificare il sodalizio nasconda la volontà di costruire una sorta di circolo chiuso, compatto nella sua monoliticità verso l'esterno, capace in altri termini di autoamministrare la giustizia, senza che i fratelli «vadano a palazzo [per] deporre l'uno contro l'altro» [11]. A mettere ancora più in luce tale estrema chiusura era d'altro canto la rigidità della struttura piramidale che governava il sodalizio medesimo [12], rigidità che il rituale della periodica verifica dei poteri serviva a consolidare [13].

Nella lettura di questi capitoli rimane, infine, da sottolineare l'impronta datavi dalla cultura francescana degli estensori. L'estrema rigidità delle regole devozionali, infatti, si può ipotizzare come un aspetto di quella spiritualità francescana da cui è scaturita la devozione dei Sacri Monti. Il dato importante è che, comunque, queste norme sono rivolte verso l'interno del sodalizio.

11 « Stabilimenti della confraternita de' SS. Paolo ed Elisabetta di Biella ... », cap. XII, « Del non piatire ». LEBOLE, 1971, p. 155.

12 La struttura piramidale del sodalizio prevedeva, al di sotto del « governatore », sette consiglieri ed un vice « ordinario». Le altre cariche, previste con elezioni, erano quelle del cantore, del sottocantore, di due sacrestani, dell'« infirmario » e del massaro. Riguardo a tale organismo dirigente, due capitoli degli Statuti sono dedicati rispettivamente alle modalità di elezione dell'« ordinario », ovvero governatore, ed ai compiti che venivano assegnati a quest'ultimo: vedi Statuti di S. Cassiano, cap. XV, « De elegere lo ordinario »; cap. XVI, « De lo officio de lo ordinario ». LEBOLE, 1971, pp. 90, 91.

13 Interessante, tra i rituali della confraternita, è senza dubbio quello della « pubblica dimostrazione » delle « colpe ». Qui l'autorità dell'« ordinario », ed in definitiva la stessa struttura gerarchica del sodalizio, viene messa in gioco. Una interruzione di potere, comunque, momentanea, ovvero una sorta di rito di passaggio che porta ad una rigenerazione del potere medesimo. La cerimonia a cui ci riferiamo avveniva tre volte l'anno, nelle feste del Natale di Cristo, della Pasqua di Resurrezione e nella festa degli Angeli. Congregati i consiglieri nell'oratorio, il governatore era accompagnato fuori dal medesimo. Quindi, di fronte al « padre spirituale », il sotto-governatore, alzatosi in piedi, pronunciava « li defecti de lo ordinario e se glie pare de tenerlo per ordinario o casarlo da lo officio o vero de la compagnia ». A loro volta tutti gli altri confratelli erano tenuti a dire il loro « parere » su colui che nel precedente quadrimestre aveva retto il sodalizio. Compiuta tale « examinatione », il governatore veniva richiamato all'interno dell'oratorio, e qui il padre spirituale lo ammoniva « de li soj defecti, stando esso ordinario in zenogione e dicendo soa colpa de li soj manchamenti ». Rimproverato delle colpe commesse il governatore tornava al suo posto, ed il rituale si ripeteva tal quale per il sotto-governatore e per tutti gli altri consiglieri. Statuti di S. Cassiano, cap. XVII, « De dire la colpa e de la mortificazione e de fare lo scrutinio ». LEBOLE, 1971, p. 91.

Ben diversi si presentano, invece, i modelli confraternitali di fine secolo XVI e di tutto il XVII.

Ad ergersi quali spartiacque fra i due momenti troviamo l'opera postconciliare di Carlo Borromeo; alle regole dettate da quest'ultimo si ispireranno difatti gli statuti confraternitali del '600 [14]. I nuovi obblighi a cui dovranno sottostare gli affiliati sono decisamente meno rigidi e meno minuziosi. Si riducono sensibilmente gli assillanti richiami al comportamento devozionale che gli iscritti dovevano tenere all'interno dell'Oratorio. In compenso, si allarga a dismisura la parte riguardante i rituali processionali: moltissimi sono i momenti della pubblica uscita in corteo del sodalizio, specialmente nella seconda metà del XVII secolo [15]. Dal lungo elenco di interventi processionali, segnalati dalle regole, si vede come i medesimi si possano dividere essenzialmente in due gruppi. Al primo appartengono le uscite dei sodalizi in forma privata, per raggiungere una qualche chiesa o cappella, al fine di intervenire a determinate cerimonie religiose [16]. Al secondo gruppo vanno ascritte quelle che la confraternita effettuava unitamente a tutti gli altri sodalizi della città. Si tratta delle processioni generali compiute in occasione di particolari solennità: il *Corpus Domini*, o l'anniversario della solenne Incoronazione della Vergine d'Oropa, per citare i due casi più significativi [17]. In tale ultimo contesto subentra il momento della competizione rituale fra le varie compagnie: cosicché diveniva fondamentale, ad esempio, il posto occupato dalle singole confraternite nel corteo. La precedenza era di solito assegnata rispettando l'anzianità dei singoli gruppi: al primo posto si aveva così la Confraternita di S. Anna, seguita da quelle di S. Cassiano e di S. Marta [18]. L'ordine as-

[14] Cfr. ALBERIGO, 1958, pp. 239-298; LOPEZ, 1969, pp. 153-238; ROSA, 1970, pp. 673-758.

[15] Esemplare, a tal proposito, risulta quanto recita la « Tavola degli obblighi corali annui e perpetui della M.V. Compagnia di S. Anna », risalente al 1658. LEBOLE, 1971, p. 47.

[16] Tali uscite processionali avvenivano solitamente: « per lucrare l'indulgenza plenaria », « per pregare Iddio per la conservazione dei frutti », o anche soltanto « per compire le devozioni solite », come avveniva al Santuario di Oropa, la domenica successiva alla festa titolare del sodalizio; « Tavola degli obblighi ... Comp. di Sant'Anna ». LEBOLE, 1971, p. 48.

[17] LEBOLE, 1971, p. 48.

[18] LEBOLE, 1971, pp. 39, 85, 133.

segnato aveva l'indubbia funzione di contenere la conflittualità fra i vari sodalizi [19].

L'importanza della proiezione pubblica delle confraternite appare anche dai testi delle Visite Pastorali seicentesche e dai relativi decreti, in cui i presuli tentano una regolamentazione di tale immagine pubblica. Essenziali sono alcune richieste vescovili che ricorrono con maggiore insistenza, e che si concentrano innanzitutto sulla necessità che i gruppi devozionali laici abbiano una propria chiesa. Il luogo di culto della Confraternita, con le sue devozioni peculiari, diviene, secondo il medesimo disegno episcopale, il primo e più importante degli strumenti attraverso cui viene filtrata verso l'esterno l'immagine del sodalizio. Accanto a questo, i presuli, stigmatizzando con ostinazione i comportamenti pubblici dei confratelli, lasciano intuire la pregnanza simbolica che gli stessi comportamenti avevano ormai assunto. A far da fulcro a tale immagine esterna era «l'abito» degli affiliati. Tant'è che la divisa diverrà il principale punto di attrito tra gli iscritti ed il non possederla comporterà di per sé una emarginazione dal gruppo [20]. Ciò che poteva assumere anche i connotati di una vera e propria espulsione dal complesso delle confraternite urbane [21].

[19] È stato posto in evidenza, studiando gli aspetti simbolici delle forme del potere politico e religioso del passato, come particolari momenti, quali le processioni, possano sancire « la quantità di onore detenuta da ciascun gruppo di partecipanti, finendo coll'essere una sequenza dinamica ed una rappresentazione *drammatica* dell'organizzazione e della gerarchia sociale ». La processione tende così a strutturarsi « secondo una collocazione dei gruppi, corrispondente alla conferma dei loro privilegi, che faceva del cerimoniale processionale un complesso comportamentale ad alto contenuto simbolico ». Viene con ciò in luce un meccanismo comunicativo, legittimato dalla tradizione, che « era comprensibile dai partecipanti nei suoi valori di gerarchia, e che ne risentiva immediatamente se veniva mutata la disposizione del corteo o il tragitto della processione ». Cfr. TORRE, 1982-83; BARBERO, 1981, pp. 183, 184; ZEMON DAVIS, 1981, pp. 41-70; TREXLER, 1980; WEISSMAN, 1982; JAMES, 1983, pp. 1-29.

[20] Tale emarginazione veniva ufficializzata tramite l'intervento dell'autorità ecclesiastica. Un caso esemplare lo ritroviamo per la Confraternita dei SS. Paolo ed Elisabetta. I decreti della Visita Pastorale del 1686, infatti, stabilivano: « ordiniamo anco a quei Confratelli che sono sprovisti d'habito di provederlo fra sei mesi prossimi doppo la pubblicatione di questi Decreti altrimenti quelli cancellarsi dalla Compagnia ». Simili decreti compaiono nel 1664, per le confraternite di S. Nicola del Vernato e del S. Sudario: il presule, al termine della sua ricognizione, stabiliva « d'hor avanti non si accetti alcuno che prima non sia provisto d'habito ». Al pari indicativo della situazione che si era andata creando è quanto documentato da un registro presente nell'Archivio di S. Cassiano, che riporta le pene via via inflitte ai confratelli che trascuravano di partecipare alle processioni muniti dell'« abito » regolamentare. LEBOLE, 1971, pp. 97, 160, 226, 243.

[21] In tal senso significativo rimane quanto stabilì un presule di fine Seicento, nella

L'estrema vivacità della vita sociale dei gruppi devozionali laici, quale scaturisce dal materiale documentario seicentesco, trova un corrispondente nel notevole incremento del numero dei confratelli rispetto al secolo precedente [22]. Una evoluzione che costringerà alcuni sodalizi a costruire una nuova e più ampia chiesa – si veda il caso del vecchio oratorio di S. Cassiano abbandonato dalla omonima Confraternita nella prima metà del XVII secolo, in quanto non più sufficiente a contenere gli iscritti [23].

A tale aumento di affiliati si accompagna una maggiore disponibilità di risorse economiche provenienti in gran parte da donazioni, lasciti testamentari, ecc. [24].

Queste condizioni si manterranno almeno per i primi decenni del XVIII secolo. A quest'epoca si sono d'altronde ormai pienamente consolidate alcune delle grandi istituzioni civili a cui la pietà dei confratelli aveva in precedenza dato vita. Basti pensare all'ospedale della SS. Trinità, il cui reddito, secondo la Visita Pastorale del 1731, «si aggirava sulle 3.000 lire» e che salì ad oltre 4.000 nel 1744, anno in

sua Visita all'Oratorio di S. Marta: « Essendovi una somma trascuragine nei fratelli di questa Compagnia nell'intervento a recitare le lodi Divine ne giorni di festa et quello che più si duole, ch'essendo alcuni spesse volte avisati per ritrovarsi alle Processioni, e Fontioni Publiche non se ne curano in modo alcuno, perciò doppo l'amorevole aviso del Priore, fatto tre o quatro volte, sia lecito alla medesima Compagnia, conosciuta la luor contumacia che non sijno statti da causa ragionevole impediti, il licentiargli, et canzellargli dalla lista de Confratelli jnhibendo all'altre Confraternite di ricevergli sotto la pena di scudi quatro d'oro ». Lebole, 1971, p. 139.

22 Ad esempio la Confraternita di S. Anna passa dagli 80 membri della seconda metà del Cinquecento, agli oltre 200 degli inizi del Seicento. Sempre seguendo i dati desunti dalle visite pastorali possiamo constatare l'ampliarsi a dismisura degli affiliati a S. Cassiano. Nel 1576 i confratelli erano una settantina, nel 1606 il numero dei medesimi è salito a 100, per raggiungere, infine, nel 1690, la cifra di 540 iscritti: 295 confratelli e 245 consorelle. Lebole, 1971, pp. 42, 43, 93, 95, 99.

23 Lebole, 1971, p. 98.

24 In questo quadro vanno inserite le vicende del « Monte di Pietà », sorto nel 1586 per merito della Confraternita di S. Cassiano. La visita pastorale del 22 agosto 1600 ci fa sapere « che i funzionari del Monte offrivano la loro opera gratuitamente, che i pegni dovevano essere riscattati entro sei mesi, si accettavano pure gratuitamente e se venivano messi in vendita e si ricavava di più del valore stimato, questo di più andava a beneficio del proprietario del pegno ». Verso la metà del XVII secolo il Monte assunse, al contrario, sempre più le dimensioni di una impresa economica. A tale istituzione erano pervenute, nei primi decenni del '600, cospicue eredità da parte di famiglie benestanti, come i Ferrero, i Piazza, i Coda di Biella e i Visconti di Salussola; il nobile Annibale Battiani lasciò addirittura erede universale il Monte. Lebole, 1971, pp. 104, 112.

cui, nel medesimo ospedale, «i letti erano 12 nel piano terreno per gli uomini e 11 al primo piano per le donne» [25].

Affrontando quest'ultimo periodo, che possiamo definire di crescita delle Confraternite, prima dell'inizio del loro lento, ma incessante declino, rimangono comunque aperti alcuni interessanti interrogativi. Interrogativi che possono raccogliersi attorno alla fondamentale domanda su cosa significhi essere un confratello nel Settecento, ovvero in un momento di laicizzazione della società non indifferente. Si pensi soltanto all'emblematicità di un personaggio quale Tommaso Mullatera, esponente di punta di un ambiente socio-culturale che fu in Biella fervida fucina di giacobinismo [26]. Ebbene, come spiegare il contemporaneo fervore di confratello che fu proprio del Mullatera? E si badi che quest'ultimo, iscritto al sodalizio di S. Cassiano, cercò in tutti i modi, nelle *Memorie di Biella*, di far primeggiare la propria compagnia sulle altre della città [27]. Segno indubbio dell'orgogliosa fierezza mullateriana di appartenere a tale società devozionale laica – e siamo ormai nella seconda metà del XVIII secolo.

Per andare alle origini di un siffatto comportamento varrebbe la pena di effettuare ulteriori ricerche sulla composizione sociale delle confraternite, quale si è andata stratificando fra Sei e Settecento. L'eventuale susseguirsi da padre in figlio dell'iscrizione presso un dato sodalizio, potrebbe significare una identificazione con il medesimo da parte del gruppo familiare. La Confraternita diviene, in tal modo, un veicolo attraverso cui la famiglia riconferma il proprio *status* sociale; una tradizione il cui peso e la cui pregnanza finiscono dunque con il dimostrarsi talmente forti da vincere, per lo meno in quegli anni, l'avanzare del fenomeno di laicizzazione della società. Accanto a questo, infine, l'indagine potrebbe darci utili informazioni circa il ruolo della Confraternita come luogo di identità di quartiere. Si pensi solo al caso di S. Anna, che raggruppa le grandi famiglie del Piazzo, una zona urbana dalle caratteristiche ben marcate. Un ulteriore elemento, quest'ultimo, in grado di non essere scalfito tanto facilmente.

[25] Lebole, 1971, p. 194.
[26] Torrione, 1968, pp. 9-32.
[27] Mullatera, 1778, p. 122; Lebole, 1971, p. 85.

* * *

Tuttavia il XVIII secolo segna il declino delle confraternite e al declino corrisponde anche la dispersione delle testimonianze.

Due di esse furono soppresse con decreto vescovile nel 1807 (S. Marta e S. Sudario): i loro beni passarono, rispettivamente, al Duomo e alla parrocchia di S. Giacomo; gli oggetti, dispersi o trasferiti, sono solo in parte individuabili [28]. Due altre, SS. Paolo ed Elisabetta e S. Cassiano, videro la loro chiesa destinata ad altri usi o trasformata in parrocchia e rimaneggiata: oggi possiamo percorrere la chiesa di S. Cassiano e ritrovarvi parte dell'antico arredo, ma non le due chiese dei SS. Paolo ed Elisabetta che non esistono più [29]. La chiesa di S. Paolo attuale conserva il quadro donato prima del 1654 all'altar maggiore della vecchia chiesa omonima e poco altro [30]. La chiesa di S. Nicola, infine, è chiusa da molti anni perché pericolante e speriamo che possa essere presto recuperata [31]. Soltanto due, S. Anna del Piazzo e la SS. Trinità, conservano chiesa propria e arredo corrispondente ai tempi dell'antico regime.

Nonostante ciò attraverso il testo di Lebole è possibile ricostruire una serie di comportamenti e di scelte operative di committenza, che riconosciamo comuni a tutte e sette le confraternite e articolare secondo una traccia comune la lettura di quanto ancora rimane *in loco* o è riconducibile ai luoghi perduti. Il filo conduttore è costituito dai docu-

[28] LEBOLE, 1971: per S. Marta, pp. 141-142 e 150; per il S. Sudario, pp. 255-256. Per le notizie sui beni in Duomo provenienti da S. Marta, vedi anche TROMPETTO, 1963, pp. 146 e 89, e LEBOLE, 1984-1986, vol. I, pp. 512 e 552.

[29] LEBOLE, 1971: per S. Cassiano, pp. 83-130 (in particolare la chiesa, pp. 112 sgg.); per i SS. Paolo ed Elisabetta, pp. 150-180 (per la chiesa, pp. 167 sgg.). Tra le pp. 160 e 161 Lebole pubblica un disegno di Clemente Rovere, del 1847, raffigurante le due chiese vicine e un secondo disegno ottocentesco raffigurante la facciata di S. Paolo.

[30] LEBOLE, 1971, p. 172 e ill. dopo p. 160. La tela si trova all'inizio della parete destra della chiesa, ed è ancora nella cornice originale; fu fatta fare, come attesta un documento notarile del 19-12-1654 in parte trascritto dal Lebole, dal biellese Bernardo Clerico, abitante a Torino, figlio di un defunto confratello di S. Paolo. Tra gli altri arredi e documenti provenienti dalla vecchia chiesa, LEBOLE, 1971, tra le pp. 160 e 161, riproduce anche un Crocifisso. Per la storia della chiesa, cfr. anche LEBOLE, 1984-1986, vol. III, pp. 301-317.

[31] LEBOLE, 1971, pp. 220-238 (per la chiesa, pp. 231 sgg.). Alcuni elementi dell'ancona seicentesca di S. Nicola attribuibile a Bartolomeo Termine, demolita nel 1770, furono riutilizzati nella parrocchiale di S. Biagio al Vernato, cfr. LEBOLE, 1984-1986, vol. III, p. 434 e didascalia a p. 399.

menti delle confraternite, Ordinati e libri di conti, dalle relazioni di visita e dalle visite pastorali.

Un dato comune è che tra la fine del XVI e la metà del XVII secolo (o poco oltre) tutte le confraternite ricostruiscono o costruiscono *ex novo* la propria chiesa: quella in uso o è troppo piccola per l'accresciuto numero dei confratelli, o è in pessime condizioni, in ogni caso non corrisponde più alle esigenze, non solo di devozione, ma soprattutto di prestigio, dei confratelli. Anche il luogo della nuova costruzione cambia, in alcuni casi, e, talora, l'edificio viene rifatto più volte nell'arco di pochi decenni. La Confraternita di S. Anna, per esempio, officia dal 1553 nella chiesa degli Antoniani al Piazzo; nel 1576 l'edificio, a una navata, è detto in ampliamento; nel 1597 viene demolito per costruirne uno immediatamente dopo, ma nel 1643 la volta cede ed è necessario rifare la chiesa, che verrà compiuta nelle parti essenziali entro il 1653. Questa è, seppure con modifiche e qualche aggiunta, la chiesa che conosciamo [32].

S. Marta viene rifatta a tre navate a partire dal 1580, ma vent'anni dopo non è ancora ultimata [33].

L'antica chiesa di S. Cassiano si trovava sulla riva destra del Cervo, di fronte a Chiavazza; restaurata più volte, viene abbandonata intorno al 1620 per costruire la sede nuova in rione Riva e viene aperta al culto nel 1627 [34].

Nel 1626 anche i confratelli della SS. Trinità rinnovano le loro sedi secondo quanto attestano un documento della Confraternita e un'iscrizione un tempo all'interno della chiesa; l'ospedale già funziona, la chiesa verrà compiuta molto più tardi, negli anni '40 [35].

Tra il 1640 e il 1661 viene costruita una chiesa nuova anche dai confratelli di S. Nicola da Tolentino al Vernato [36]; nel 1664 deliberano la costruzione di una nuova chiesa quelli dei SS. Paolo ed Elisabetta [37];

[32] Lebole, 1971: sulla Confraternita di S. Anna, pp. 37-82; sulla chiesa cinque-seicentesca, pp. 58 sgg.; sull'ultima costruzione, pp. 68 sgg.

[33] Lebole, 1971, p. 143.

[34] Lebole, 1971, pp. 116 sgg.

[35] Lebole, 1971, pp. 205 sgg.

[36] Lebole, 1971, pp. 233-235.

[37] Lebole, 1971, pp. 170 sgg.

tra il 1666 e l'81 costruiscono una chiesa propria i confratelli del SS. Sudario [38].

L'attività è in questo periodo intensa e corrisponde ad una vivacità anche politica e culturale della città, riconosciuta nel 1619-1622 dalla erezione a Provincia da parte di Carlo Emanuele I ed illustrata con orgoglio dall'intellettuale più noto di quegli anni. Carlo Antonio Coda elenca infatti nel *Ristretto*, che è del 1657, le chiese delle Confraternite come tutte recenti, e sottolinea la presenza corale e pubblica dei confratelli nelle processioni, segnalando in particolare quella del *Corpus Domini*, che «levato Torino con altre due Città, non ha senza dubbio in Piemonte altre che la trapassa» [39].

I documenti citati da Lebole mettono in evidenza il ruolo esercitato dalla Confraternita come organismo decisionale nelle scelte relative a demolizioni, spostamenti, costruzione delle chiese e nella scelta delle maestranze da impiegare. Gli Ordinati dei Consigli affidano la costruzione a maestranze locali, che hanno una solida tradizione di costruttori e mastri da muro, e vengono da Vandorno, da Cossila, da Pralungo, da Graglia; anche i nomi ricorrono nelle diverse imprese e talora sono, significativamente, gli stessi che operano nei cantieri di Oropa [40]. Solo in alcuni casi i Consigli dibattono l'opportunità di cercare modelli e disegni altrove, e si rivolgono a Torino e agli ingegneri e architetti ducali. La Confraternita di S. Paolo nel 1641 commissiona un disegno per la chiesa nuova all'ing. Carlo Morello e nel 1644 manda a Torino il mastro e futuro ingegnere Giovanni Andrea Garabello, biellese, perché copi la chiesa dei PP. Cappuccini al Monte insieme a qualche altra interessante e poco più tardi discute i disegni ricevuti (sceglierà il disegno del Morello) [41]. La Confraternita di S. Anna chiede un disegno per la facciata della chiesa nuova all'ing. Pietro Arduzzi

[38] Lebole, 1971, pp. 252-253: la chiesa non era ancora iniziata nel 1666 e non ancora ultimata nel 1676, benché fosse officiata. La visita pastorale del 1681 dà il coro ornato e la chiesa non finita.

[39] Coda, 1971, p. 122.

[40] Tra questi si incontrano i fratelli Antonio e Giovanni Battista Negro di Pralungo: il primo lavorò per S. Anna dal 1648; il secondo, « capomastro per le fabbriche di Oropa » dal 1668, attese con Gio. Antonio Azario alla ricostruzione di S. Paolo dal 1679. Lebole, 1971, pp. 68 e 173-174. Su G. B. Negro, vedi Trompetto, 1973 = 1985, pp. 235 sgg., e Lebole, 1984-1986, vol. III, pp. 31 sgg.

[41] Lebole, 1971, pp. 170-171.

(in quegli anni impegnato a Oropa) e fa costruire gli altari laterali secondo i disegni degli ing. Carlo e Michelangelo Morello [42]. I costruttori, tuttavia, sono sempre come si è detto impresari biellesi. Contemporaneamente, ogni Confraternita si preoccupa di garantire e definire rapidamente lo spazio destinato ai propri uffizi, cioè l'Oratorio propriamente detto, talora (per es. a S. Anna) allestendolo compiutamente quando il resto della chiesa è ancora in fase di costruzione [43]. A queste necessità sono legate le commissioni dell'altare-ancona e del coro, i due elementi che definiscono l'Oratorio come «luogo proprio dei confratelli» (con i sedili, la cattedra per il priore e il sottopriore, il leggio grande per i cantori) separato dall'uso pubblico della chiesa (l'altare-ancona come diaframma che chiude l'oratorio, ma permette di seguire la messa) [44].

Tuttavia l'iniziativa collettiva della confraternita non esaurisce tutte le esigenze degli affiliati: ad essa si affiancano le iniziative individuali e familiari, che intrecciano in modo complesso espressioni di devozione e politica di prestigio. Queste si esplicano in donazioni, lasciti vincolati a culti, messe, cappelle e chiedono come contropartita la titolarità di una cappella e il diritto di porvi l'arma di famiglia, oppure di siglare con l'arma l'opera donata, come nella cornice della pala Battiani in S. Anna dipinta nel 1617 da V. Costantino [45], o nelle due acquasantiere di S. Cassiano donate da Nicolao Agilio (fig. 1) [46]. In

[42] Lebole, 1971, pp. 69-70. Si tratta tuttavia, anche in questi casi, di nomi ricorrenti nell'impresa di Oropa: cfr. Trompetto, 1973 = 1985, pp. 230 sgg.; Sciolla, 1980, p. 176 e p. 216, nota 17.

[43] Lebole, 1971, pp. 71-72. La costruzione dello spazio dell'Oratorio di S. Anna – ossia del coro, dove si riuniscono i confratelli – fu compiuta tra il 1658 e il 1660.

[44] Lebole, 1971, p. 28. Dell'« oratorio » come sede di riunione, oltre che di preghiera collettiva, parlano i documenti di tutte le confraternite, non solo biellesi, poiché in esso si svolgono anche i rituali relativi all'elezione degli ufficiali della confraternita e al controllo del loro comportamento (vedi nota 13).

[45] Lebole, 1971, pp. 53 e 65. L'arma Battiani-Avogadro, espressamente richiesta nel testamento del 1611 dalla committente Isabella Battiani, moglie di Filiberto Avogadro, è ancora al suo posto.

[46] Furono donate nel 1702 ed eseguite secondo la capitolazione datata 14 settembre 1702, dagli scultori Guglielminotti di Cossila-Favaro; si trovano ai lati della bussola d'ingresso in S. Cassiano e l'arma è perfettamente leggibile. Lebole, 1971, p. 126. Alla famiglia Agilio si deve anche l'iniziativa della grande ancona lignea costruita intorno al 1690 e « completata con colorazione e doratura » tra il 1693 e il 1694 a spese del cap. Nicolao. In riconoscimento del dono la famiglia chiede di porre l'arma sull'altare e di avere un proprio sepolcro nella chiesa. Cfr. Lebole, 1971, pp. 124-125.

questo ambito sono più frequenti gli intrecci con l'esterno: commissioni ad artisti non locali, o meglio acquisti fatti lontano e inviati alla propria chiesa. Ne sono esempio, oltre alla citata Caduta di S. Paolo (vedi nota 30) destinata all'omonima confraternita, due tele in S. Anna, di diversa qualità ma entrambe di notevole interesse: la Natività dell'altare Vercellis, già *in loco* nel 1692 [47], e l'Apparizione del Bambino Gesù a Sant'Antonio da Padova, di carattere vandyckiano, ora nel coro, ma inviata nel 1656 per la prima cappella a sinistra dal Capitano Francesco Aventura (fig. 2) [48].

La ricchezza degli intrecci tra documenti e materiale ancora esistente ci costringe, in questa sede, a selezionare solo alcuni esempi che illustrino il quadro generale che abbiamo individuato. Dello schema di chiesa divisa tra oratorio e parte pubblica restano ancora due esempi completi: l'altare di Giovanni Antonio Vaglio nella chiesa della Trinità (1682-84) e l'altar maggiore di S. Cassiano. Quest'ultimo non solo rappresenta un caso in cui una necessità collegiale è resa praticabile da un finanziamento privato (vedi nota 46). Si tratta anche di un'opera di straordinaria qualità, nell'invenzione architettonica su così ampio spazio, nella complessità del soggetto, nella coinvolgente commistione di asprezza e fragilità delle singole statue. Non è stato ritrovato finora il nome dello scultore, ma c'è, pubblicato dal Lebole, il capitolato tra

47 L'arma dei Vercellis troneggia alle spalle del S. Giuseppe come parte del paesaggio, ad attestare che il dipinto fu fatto fare dagli stessi. La seconda cappella a sinistra apparteneva già ai Vercellis nel 1656, ma l'altare è citato come *sine titulo* nella visita pastorale del 1661, come *sub titulo Nativitatis Dni n.ri Jesu Xpi* in quella del 1681 e soltanto nel 1692 compare con chiarezza l'indicazione *cum Jccone*. Lebole, 1971, pp. 71, 72, 74-75.

48 Lebole, 1971, p. 71. L'arma Aventura è dipinta in basso a destra e pare aggiunta a dipinto finito. Il cap. Francesco Aventura, già rettore del Comune di Biella nel 1623 e nel 1637 (Torrione - Crovella, 1963, p. 130), fu incaricato dalla confraternita, insieme a Giorgio Garabello, di recarsi presso Madama Reale a chiederne un intervento presso il papa per l'istituzione di un vescovato a Biella, una prima volta nel 1648, una seconda nel maggio 1656. È quindi sicuramente in rapporto diretto con gli ambienti torinesi ed è interessante che proprio il 16 agosto 1656 il fratello comunichi alla confraternita che egli ha mandato (da Torino?) un « quadro di S. Antonio da Padova » per la cappella chiesta nel 1651. Il soggetto, l'iconografia e anche la cultura che il dipinto manifesta riconducono infatti ad altri esempi analoghi prodotti entro i primi anni '50 a Torino: dall'Apparizione a S. Antonio da Padova della Madonna col Bambino e sante di Jan Miel (Chieri, S. Maria della Scala), del 1651, a quella del Dauphin (Carmagnola, Sant'Antonio, 1650-55), a quella, databile intorno al 1653, di Bartolomeo Caravoglia in S. Maria degli Angeli a Torino, iconograficamente vicinissima a questa biellese. Cfr. Di Macco, 1988, pp. 54, 58, 64; Id., in AA.VV., 1989, schede nn. 222, pp. 196-197; 223, p. 198; 241, p. 218.

l'Agilio e il doratore, che è un bell'esempio, articolato e minuzioso, di come fosse controllata da vicino l'opera degli artisti da parte della committenza [49]. Da questo punto di vista sono molto interessanti anche i documenti della Confraternita di S. Anna relativi all'altare-ancona, rimosso e sostituito con l'attuale altare a metà '700. Sono ben due nell'arco di vent'anni gli altari-ancona commissionati dalla Confraternita agli scultori Martino e Giovanni Giacomo Garabello, prima (1609), e a Martino Garabello poi (1629-30). Liti per i pagamenti, divergenze sull'esecuzione, i soggetti, le dorature accompagnano il primo, mai finito; il secondo arriva a essere messo in opera nel 1635, ed è completato da un quadro di Vincenzo Costantino, la Sacra Famiglia con S. Anna (fig. 3), che ora campeggia in alto tra volta e parete del coro, entro una cornice settecentesca [50]. Della parte lignea non è segnalata traccia; resta da vedere se non possa riconoscersi in parte nel bell'altare ligneo seicentesco conservato nella sacrestia della chiesa e bisognoso di cure urgenti (fig. 4).

Il costo di queste imprese era molto alto e non stupisce che i lavori venissero scalati nel corso di decenni, anche quando gli Ordinati ne segnalano l'urgenza; non troviamo mai contemporaneamente spese per l'altare e per il coro, per esempio. Talora viene commissionata separatamente la cattedra del priore, talora i singoli confratelli si pagano le sedie dell'Oratorio. Il coro, con gli stalli omogenei e organicamente progettati, resta tuttavia impresa necessaria. Nel 1673 è in via di compimento alla Trinità, ad opera di Carlo Giuseppe Giannone. Nel 1675 viene iniziato a S. Cassiano, a spese dei singoli confratelli, ad opera di Giuseppe Moglia, anch'egli confratello [51]; nel 1679 la Confraternita di S. Anna firma il capitolato con Giovanni Marchisio (che nell'85 compare fra i confratelli). Quest'ultimo contratto fu attuato solo in

[49] Lebole, 1971, p. 125.

[50] Lebole, 1971, pp. 63-64. Pagamenti ripetuti al Costantino per il dipinto destinato all'altar maggiore sono segnalati nel Libro I dei conti tra il 1630 e il 1636. Il termine *ante quem* è ovviamente il 1635. Nella produzione del pittore quest'opera appare di qualità inconsueta e suggerisce una rivisitazione più attenta e vivace dei modelli cinquecenteschi lombardi e leonardeschi.

[51] Lebole, 1971, p. 123. Giuseppe Moglia, iscritto dal 3 maggio 1676, è citato come priore della Confraternita di S. Cassiano nella visita pastorale del 1692 (ivi, pp. 87 e 99). Per il coro della Trinità, cfr. Lebole, 1971, p. 210.

parte, poiché prevedeva un dipinto per ogni stallo, entro la cornice intagliata sullo schienale, progetto mai compiuto [52].

I documenti sottolineano ripetutamente l'intreccio tra assegnazione di commissioni ed appartenenza alla Confraternita: numerosi sono infatti gli artisti confratelli e distribuiti in tutte le confraternite. Possiamo anche notare che le citazioni di Lebole riguardano più frequentemente i nomi dei mastri costruttori, degli intagliatori, degli scultori: di coloro, cioè, la cui professione risponde in modo diretto alle esigenze primarie della Confraternita. Così in S. Anna troviamo dal 1599 lo scultore Martino Garabello, negli stessi anni il costruttore G. B. Boglietti, nel 1685 l'autore del coro, Giovanni Marchisio. A S. Cassiano appartiene dal 13 agosto 1665 Bartolomeo Termine da Zumaglia, «habitante in q.ta città» secondo i documenti della Confraternita che lo indicano autore dei dodici Apostoli in terra cotta fatti nel 1667 per le nicchie delle pareti laterali della chiesa [53]; e più tardi incontriamo il Moglia, e poi Carlo Francesco e Pietro Giuseppe Auregio (priore nel 1713-14). Tuttavia non siamo in grado finora di capire quale fosse il meccanismo di adesione, se per scelta di culto o più banalmente per questioni di residenza o tradizione familiare. Per esempio, Vincenzo Costantino, come già il padre Cesare pittore e la numerosa famiglia, fa parte della Confraternita di S. Anna al Piazzo, ma sappiamo che qui abita, in regione Campile [54]. Nulla ci dice invece perché sia iscritto fin dall'aprile 1605 a S. Cassiano il varallese Anselmo Tognetti detto Allasina, presenza singolare e di insolita levatura nel panorama artistico biellese della prima metà del secolo XVII [55]. Per di più, a differenza degli altri artisti, nessun documento finora noto collega opere dell'Allasina alla Confraternita d'appartenenza. Le tormentate vicende delle chiese di S. Cassiano rendono certo più difficile il compito di ricostruire eventuali presenze pittoriche, tuttavia è inconsueto che i documenti non segnalino commissioni ad un iscritto e ne indichino invece

[52] LEBOLE, 1971, p. 73.

[53] Distrutti nei rimaneggiamenti del 1939-40, cfr. LEBOLE, 1971, pp. 122-123. Sul Termine e sugli scultori e intagliatori che abbiamo citato, cfr. anche LEBOLE, 1987, pp. 57-80, in cui sono raccolte utili notizie biografiche d'archivio.

[54] ROCCAVILLA, 1905, p. 54.

[55] LEBOLE, 1971, pp. 87 e 98. Accolto come confratello l'11 aprile 1605, ne viene registrata la sepoltura il 9 luglio 1650. Sull'Allasina, oltre alle citazioni sparse nei volumi del Lebole, cfr. AA.VV., 1988, p. 360; GULMINI, 1990, p. 169 e note.

una a «m. Costantino», pagato nel 1627 «per fattura di Santo Cassiano» [56], dipinto riconoscibile nell'affresco staccato ora sulla parete sinistra del presbiterio [57].

Questa carenza di indicazioni è particolarmente spiacevole perché nella Parrocchia è invece conservata una tela appartenente alla Confraternita, raffigurante la Madonna col Bambino, S. Giovanni Battista e un santo vescovo identificabile con S. Cassiano (figg. 5, 6). Vista dal Roccavilla presso il Monte di Pietà, poi non più rintracciata e dimenticata, ci è stata segnalata dal parroco don Federico Durante, che ringraziamo vivamente. Guasto e impoverito in più punti, il dipinto è di qualità notevole e si offre come un problema critico di non facile soluzione. Lo schema iconografico complessivo è infatti omogeneo alla produzione vercellese post-tridentina [58], le due figure dei santi parrebbero avere una caratterizzazione meno patetica, che evoca reminiscenze varallesi; la grazia sorridente e per nulla malinconica della Vergine e il Bambino che incede benedicendo, infine, paiono ricordare modelli ancora diversi e assai più antichi, tanto da indurre il sospetto che ripetano un'immagine di devozione forse quattrocentesca [59].

È evidente che intrecci e scambi erano assai più articolati e fitti di quanto la lettura dei documenti scritti e figurativi finora condotta faccia supporre. Inoltre, se proviamo a seguire le vicende parallele della costruzione e della decorazione degli edifici appartenenti alle diverse confraternite, gli intrecci si moltiplicano anche dal punto di vista del tessuto di committenze e «fraternitates». Citiamo rapidamente alcuni esempi che suggeriscono piani diversi di lettura: nel 1639 troviamo Francesco Allasina figlio di Anselmo, nella «lista di quelli che si hanno cotizzato per il cornisone del coro» della Trinità, promettendo «di penger doi profeti». Lo scultore Pietro Giuseppe Auregio agli inizi del

56 Lebole, 1971, p. 120.

57 Le caratteristiche del dipinto, restaurato, corrispondono bene alle opere certe del Costantino. Lebole (1984-1986, vol. III, p. 299) pubblica l'affresco senza collegarlo al documento del 1627. È da verificare invece l'ipotesi (Lebole, 1971, p. 120), che al Costantino siano da assegnare i profeti negli estradossi degli archi delle cappelle laterali, sia pure « molto più tardi »: Lebole li collega agli analoghi dipinti della Trinità, la cui paternità è ancora da chiarire alla luce dei restauri in corso nel coro della chiesa stessa.

58 AA.VV., 1986. Roccavilla, 1922, pp. 11-12, fig. 6, la attribuì a B. Lanino.

59 Un esempio simile e ugualmente raro, anche se di cultura totalmente diversa, è, intorno al 1600 e forse un poco prima, la pala del Nome di Gesù (Madonna col Bambino, santi e committente) vicina ad Antonino Parentani nella parrocchiale dell'Assunta a Torre nel Monregalese. Cfr. Dardanello, 1985, pp. 133-134 e figg. 101, 102.

sec. XVIII dona un Crocifisso alla Confraternita di S. Paolo e nel 1720 «alcuni pezzi di statue» che vengono portati a Oropa a cura della medesima [60].

Alla confraternita committente l'artista offre talora la sua opera gratuitamente: è devozione, è attestazione di un prestigio raggiunto, oppure accettazione di condizioni imposte dalla concorrenza? Quest'ultima ipotesi può essere suggerita da un altro caso di opere di iconografia e qualità inconsuete. Il pittore Carlo Agostino Zamorra, nel 1685, concorda infatti con la Confraternita di S. Anna l'esecuzione di due quadri da collocare ai lati del presbiterio, accettando di essere pagato per uno solo e facendo dono dell'altro. Le tele sono tuttora *in loco* e raffigurano Melchisedech (figg. 7, 8) che benedice i pani e il vino e l'Arca dell'Alleanza e la morte di Oza (figg. 9, 10), due soggetti dell'Antico Testamento interpretati come prefigurazione dell'Eucarestia, adatti al luogo cui erano destinati, ma poco usuali e il secondo decisamente raro [61]. I documenti precisano che «il disegno fu fatto dal Sig. D. Guglielmo Fecia», che sappiamo poeta e intellettuale tra i più in vista della città [62]. Nonostante le presumibili precise indicazioni del modello, Carlo Agostino Zamorra dimostra una certa scioltezza di tratto e una dimestichezza con la cultura dei grandi centri, che gli permettono di muoversi senza impaccio nella complessa composizione, nella quale compaiono infatti diretti riferimenti alle opere torinesi del Dauphin [63].

* * *

Questi documenti, insieme alla Sacra Famiglia con S. Giovannino (fig. 11) commissionata dai confratelli di S. Anna nel 1678 al padre di

[60] Lebole, 1971, rispettivamente pp. 206 e 180.

[61] Reau, 1956, pp. 128-129 e 268.

[62] Lebole, 1971, p. 74: la notizia è desunta dal Rapporto della confraternita dopo i conti del 1685. D. Guglielmo Fecia possedeva, con il padre Gio Antonio e il fratello Gio Battista, la cappella della SS. Annunziata in S. Domenico, secondo quanto afferma il Coda, 1649, p. 220 e p. 308, nota 8; fu autore di un sonetto pubblicato nel Ristretto (Coda, 1657, p. 103) e lasciò (testamento del 21-1-1697) al futuro collegio dei Gesuiti in Biella una casa nel quartiere Bellone al Piazzo (Lebole, 1963, vol. I, p. 190). Alla confraternita di S. Anna lasciò, già nel 1691, « una cascina con terreni alla Burcina, località Pianezza ... » (Lebole, 1971, p. 53).

[63] Cfr., ad esempio, in AA.VV., 1988, tavv. 48 e 49. L'identificazione culturale di Carlo Agostino Zamorra, e di tutti i numerosi Zamorra citati dalle fonti, è problema ancora da affrontare, e non semplice. Una prima traccia è proposta da Gulmini, 1990, pp. 169 e sgg., con bibliografia precedente.

Carlo Agostino, Carlo Francesco Zamorra [64], attestano il fascino esercitato dalla capitale su artisti e committenti. Il fenomeno si accentua visibilmente nel corso del XVIII secolo, e in parte può essere collegato alla migrazione delle maestranze biellesi verso i cantieri della corte [65]. Tuttavia la realtà del secolo resta in massima parte da studiare. Possiamo qui accennare, come esempio estremo, quello della stessa Confraternita di S. Anna: quando nel 1759, per adeguarsi ad un costume assai diffuso dagli anni '20-'30 del secolo nelle confraternite di altre zone (per esempio nel vicino Canavese), decide di dotarsi di una macchina processionale per il giovedì santo, si rivolge ad un artista torinese. I confratelli, infatti, vogliono un disegno di Stefano Maria Clemente, conforme a quello della macchina della chiesa di S. Martiniano a Torino. Il lavoro, «rappresentante i Spasmi e le Agonie di Gesù nel Getsemani», fu poi eseguito da Ignazio Perucca, che con il Clemente è uno degli scultori in legno più richiesti dell'ambiente torinese e altrettanto gradito alle Confraternite di molte città [66].

Bibliografia

AA.VV., 1986. *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, a cura di G. Romano, Torino.

AA.VV., 1988. *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, a cura di G. Romano, Torino.

AA.VV. in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento.* Catalogo della mostra, a cura di M. Di Macco - G. Romano, Torino, 1989.

M. Agulhon, 1968. *Pénitents et Franc-Maçons de l'ancienne Provence*, Paris.

G. Alberigo, 1958. *Studi e problemi relativi all'applicazione del Concilio di Trento in Italia* in « Rivista Storica Italiana », LXX, pp. 239-298.

[64] Lebole, 1971, p. 73. Il dipinto, ora nel coro, era destinato alla cappella Vercellone (prima a sinistra), in ottemperanza ad un legato del colonnello G. B. Vercellone. Per i problemi culturali che suggerisce, cfr. anche Romano, 1987, pp. 11-12. Uno Zamorra dipinse anche nel 1684 il ritratto del sacerdote Annibale Battiani (Borello, 1934, pp. 10, 11, nota 21 e riproduzione tav. f.t.), che si trovava nella sacrestia di S. Anna prima del 1971 (Lebole, 1971, p. 73) e non abbiamo più individuato, nonostante l'aiuto cortese del parroco di S. Giacomo, don Pizzato.

[65] Gentile, 1986, p. 48, note relative e p. 87. Gulmini, 1990, p. 172, nota 27.

[66] Lebole, 1971, p. 78. La decisione compare nell'Ordinato del 17 aprile 1759; la macchina fu esposta il 5 aprile 1760; fu pagata con denaro raccolto fra confratelli e consorelle. Per la coincidenza della diffusione di tali macchine nel Canavese, cfr. Quaccia, 1983, pp. 106 sgg.

A. Barbero, 1981. *Apparati e strumenti liturgici* in «A. Barbero - F. Ramella - A. Torre, *Materiali sulla religiosità dei laici* », Torino, pp. 139 sgg.

L. Borello, 1934. *Annibale Battiani*, Torino.

C. A. Coda, *Storia del Convento e della Chiesa di San Domenico del Piazzo*, (Biella 1649), ed. cr. P. Torrione, Biella 1971.

C. A. Coda, *Ristretto del sito e qualità della città di Biella e sua provincia*, (Biella 1657), ed. cr. P. Torrione, Biella 1971.

P. Dardanello, *Spazio religioso e paesaggio devozionale: i casi di Villanova e di Torre* in *Valli monregalesi: arte, società, devozioni*. Catalogo della mostra, a cura di G. Galante Garrone - S. Lombardini - A. Torre, Vicoforte, 1985, pp. 107-147.

M. Di Macco, 1988. *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684* in « AA.VV., *Figure del Barocco in Piemonte* », Torino, pp. 41-138.

G. Gentile, *La Compagnia di San Giuseppe e Sant'Anna. L'apparato cultuale, ambienti ed immagini* in *Antica Università dei Minusieri di Torino. Documenti per la storia delle arti del legno*. Catalogo della mostra, a cura di C. Laurora - I. Massabò Ricci - F. Paglieri, Torino, 1986, pp. 47-57.

E. Grendi, 1965. *Morfologia e dinamica della vita associativa urbana* in « Atti della Società Ligure di Storia Patria », n.s. V (LXXIX), pp. 241-311.

E. Grendi, 1982. *Le Confraternite liguri in età moderna* in « AA.VV., *La Liguria delle Casacce. Devozione, arte, storia delle Confraternite liguri* », Genova, pp. 19-42.

U. Gulmini, 1990. *Appunti di lavoro sulla pittura del secolo XVII nel Biellese* in « AA.VV., *Museo del territorio biellese. Ricerche e proposte* », vol. I, a cura di G. Romano, Biella, pp. 167-172.

M. James, 1983. *Ritual Drama and social body in the late medieval English towns* in « Past & Present », 98, pp. 1-29.

D. Lebole, 1963. *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1971. *Storia della chiesa biellese. Le Confraternite*, vol. I, Biella.

D. Lebole, 1984-1986. *Storia della chiesa biellese. La pieve di Biella*, voll. I, III, Biella.

D. Lebole, *Scultura lignea barocca nel Biellese* in *Storia di minusieri biellesi e di cadregàt di Cossila*. Catalogo della mostra, a cura di P. Bellardone, Biella, 1987, pp. 57-80.

G. Le Bras, 1969. *Contributo a una storia delle confraternite* in « Studi di sociologia religiosa », Milano, pp. 179 sgg.

P. Lopez, 1969. *Le Confraternite laicali in Italia e la Riforma Cattolica* in « Rivista di Studi Salernitani », pp. 153-238.

G. Martini, 1935. *Storia delle confraternite italiane con speciale riguardo al Piemonte*, Torino.

G. M. MONTI, 1927. *Le confraternite medievali dell'Alta e Media Italia*, voll. I-II, Firenze.

T. MULLATERA, 1778. *Le memorie di Biella*, Biella.

F. QUACCIA, 1983. *Manifestazioni religiose a Ivrea nei secoli XVIII e XIX. L'ingresso di un vescovo, la festa di San Savino, l'Interro* in « Bollettino della Società Accademica di Storia e Arte Canavesana », n. 9, pp. 91-120.

F. RAMELLA - A. TORRE, 1981. *Le associazioni devozionali* in « A. BARBERO - F. RAMELLA - A. TORRE, *Materiali sulla religiosità dei laici* », Torino, pp. 43-138.

L. REAU, 1956. *Iconographie de l'art chrétien*, tomo II, I, Paris.

A. ROCCAVILLA, 1922. *Le opere di B. Lanino nel Biellese* in « La rivista biellese », n. 15, pp. 8-12.

G. ROMANO, 1987. *Una storia per immagini* in « La chiesa di Santa Maria di Netro. Storia e restauro », a cura di P. ASTRUA - D. BIANCOLINI, Torino.

G. ROMANO, 1989. *Resistenze locali alla dominazione torinese* in « AA.VV., *Figure del Barocco in Piemonte* », Torino, pp. 301-379.

M. ROSA, 1970. *Per la storia della vita religiosa e della Chiesa in Italia tra il Cinquecento e il Seicento. Studi recenti e questioni di metodo* in « Quaderni Storici », XV, pp. 673-758.

R. RUSCONI, 1986. *Confraternite, Compagnie e devozioni* in « Annali Storia d'Italia », 9, Torino, pp. 469-506.

G. C. SCIOLLA, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

A. TORRE, 1978. *Luoghi di culto e religiosità dei laici a Canale (secoli XVI-XVIII)* in « La vita religiosa a Canale. Documenti e testimonianze », Torino, pp. 9-29.

A. TORRE, 1982-83. *Le forme di vita religiosa dei laici* in « Storia economica, problemi di storia urbana », Dispense, Dipartimento di Storia, Università di Torino, Torino.

A. TORRE, 1985. *Il consumo di devozioni: rituali e potere nelle campagne piemontesi nella prima metà del Settecento* in « Quaderni Storici », n.s. 58, pp. 181-223.

A. TORRE, 1987. *La religiosità dei laici nel Piemonte di antico regime* in « Piemonte vivo », 3, pp. 2-13.

P. TORRIONE - V. CROVELLA, 1963. *Il Biellese. Ambiente, uomini, opere*, Biella.

P. TORRIONE, 1968. *Il Mullatera e le sue opere* in « G. T. MULLATERA, *Le memorie di Biella* », Biella, pp. 9-32.

R. TREXLER, 1980. *Public Life in Renaissance Florence*, New York.

M. TROMPETTO, 1963. *Santa Maria in Piano*, Biella.

M. TROMPETTO, 1973 = 1985. *Storia del Santuario d'Oropa*, Biella.

R. WEISSMANN, 1982. *Ritual Brotherhood in Renaissance Florence*, New York.

N. ZEMON DAVIS, 1981. *The sacred and the body social in the sixteenth Century Lyon* in « Past & Present », 90, February, pp. 41-70.

CARLO CARAMELLINO

PALIOTTI IN SCAGLIOLA NEL TERRITORIO BIELLESE

Limitate inizialmente ad una striscia di territorio ai margini del Monferrato con il Vercellese, le mie ricerche riguardanti la realizzazione dei paliotti in scagliola, da parte di maestranze Intelvesi in Piemonte [1], si sono spinte ora nella zona del Biellese riportando notevoli risultati.

In quella prima indagine avevo potuto ricostruire, in parte, l'attività dei figli del grande caposcuola di Verna e, principalmente, la produzione di Cristoforo Solari, il figlio più giovane, che poco aveva lasciato di sé nella sua terra d'origine dalla quale si era allontanato senza farvi più ritorno [2]. La massiccia presenza delle sue opere in Piemonte mi ha fatto ipotizzare un suo stanziamento nella nostra regione forse per tutto il perdurare della sua attività.

Le indagini condotte in territorio biellese sono risultate, invece, particolarmente preziose in merito proprio al caposcuola Pietro Solari. I paliotti firmati e datati a Cerrione nella parrocchiale 1723, nell'oratorio dell'Annunziata a Guardabosone 1725, e nella parrocchiale di Rovasenda 1730, confermando per oltre un decennio la reiterata presenza del maestro in Piemonte ne completano, almeno in parte [3], la cronologia della sua attività negli anni centrali della sua esistenza. È infatti probabile che dopo il paliotto di Castelnovetto [4] il quarantacin-

[1] Caramellino, 1986, pp. 139-174.

[2] Cetti, 1979, p. 256: « Francesco Solari muore a Verna (Como) il 4 settembre 1769 mentre Cristoforo, dopo aver passato 44 anni nel suo paese natale, si stabilisce altrove e di lui non abbiamo più tracce ».

[3] Non è infatti assolutamente certo che siano pervenuti a noi tutti i manufatti di Pietro Solari, come pure degli altri intelvesi. Molti paliotti sono andati distrutti per svariati motivi, non ultimo anche quello di una cattiva conservazione. Molti poi sono stati alienati e recentemente anche soggetti a furto per un mercato di arredamento a volte anche discutibile.

[4] Con i dati a tutt'oggi in mio possesso l'attività di Pietro Solari (1687-1762) presenta la seguente cronologia: 1708 Lugano, Madonna degli Angeli; 1709 Verna, oratorio della Madonna; 1717 Casale Monferrato, San Domenico (11 paliotti); 1721 Busto Arsizio, Madonna delle Grazie; 1722 Busto Arsizio, parrocchiale - altare di San Carlo;

quenne Maestro abbia operato massimamente nell'area alpina delle sue valli scendendo ad intervalli nella Svizzera dipendente in quel tempo dalla diocesi di Como.

In Piemonte, infatti, oltre la data del 1732, troviamo documentata solamente la presenza dei figli Francesco e Cristoforo. Quest'ultimo, dopo un periodo di collaborazione con il fratello, continua poi per decenni ancora la sua personale attività.

In territorio biellese rimangono a testimoniare la loro operosità i paliotti della parrocchiale di Valle San Nicolao e del vicino oratorio di San Sebastiano in frazione Ferrere. Il paliotto dell'altare maggiore, datato 1745, segue di soli tre anni quello eseguito per la parrocchiale di Robella d'Asti [5] al quale si ispira anche nell'impostazione generale dell'ornato.

È sicuramente ascrivibile al solo Cristoforo il paliotto posto all'altare laterale, *in cornu evangeli*, nel santuario della Madonna a Borgo d'Ale. Il cartone usato per realizzare i motivi ornamentali risulta, infatti, un compromesso fra quello impiegato per l'oratorio dei Gerbidi di Livorno Ferraris, firmato e datato 1756, e l'altro, dell'anno successivo, nella parrocchiale di Sant'Antonino di Saluggia [6].

Tutti i paliotti esaminati sono realizzati su tre tavole anziché in un piano unico. Nasce pertanto il sospetto che una tale composizione non sia stata casuale ma frutto di una scelta ben determinata, attuata per facilitare il trasporto del manufatto dal luogo di esecuzione a quello per cui era destinato.

Queste ulteriori documentazioni sull'attività dei Solari in territorio piemontese rendono possibile una migliore conoscenza della loro arte anche in rapporto all'operato delle altre maestranze intelvesi.

Una decorazione, la loro, che si snoda con grande scioltezza sulla superficie e relativamente libera da motivi ornamentali classici. Sono presenti, invece, nel tessuto disegnativo, composto principalmente da nastri intrecciati, soggetti desunti dal quotidiano. Sono i fiori dei nostri

1722 Isola Comacina, oratorio della Maddalena; 1723 Cerrione, parrocchiale - altare maggiore; 1724 Montorfano, San Giovanni; 1725 Guardabosone, oratorio della Annunziata; 1725 Pettinengo, parrocchiale - altare Rosario; 1728 Ciriè, oratorio SS. Sudario; Livorno Ferraris, Misericordia; 1730 Castelnovetto, Madonna delle Grazie; 1736 Verna, sua abitazione - camino; 1740 Pecetto, parrocchiale - altare Rosario; 1741 Porlezza, parrocchiale; 1745 Cerano, parrocchiale; 1759 Verna, sua abitazione - portale.

[5] CARAMELLINO, 1986, p. 150, fig. 23.

[6] CARAMELLINO, 1986, p. 152, figg. 31, 32.

orti, composti anche in vasi o canestri, come pure mele, pere e limoni. In questo giardino domestico non mancano gli uccelli, specialmente i cardellini, particolarmente attratti da frequenti e accattivanti ciliegie.

L'opera dei Solari poi, sia pure con qualche difficoltà per discernere l'operosità fra i vari componenti della famiglia, risulta assolutamente inconfondibile con l'attività dei maestri carpigiani non solo per la diversità del disegno ma anche per il processo esecutivo. Mentre i Solari preparato il fondo ne intagliavano poi i motivi decorativi che riempivano con i vari colori, i carpigiani, invece, dalla preparazione attuata per il disegno di base scavano gli alveoli per inserirvi quindi il tono del fondo.

Un caso a parte presenta il paliotto nell'oratorio di San Francesco in frazione Robiola di Sordevolo, datato 1691.

Gli elementi che compongono il fitto disegno ornamentale, attorno al medaglione centrale, ad un attento esame risultano ripetitivi di alcuni modelli base. Gli uccelli, ad esempio, sono tutti appartenenti ad un unico cartone che è stato variamente posizionato sul piano. Scarsa anche la gamma cromatica impiegata senza alcuna ricerca di imitazione di marmi o pietre dure. La decorazione, inoltre, fitta su tutta la tavola, rispecchiando i temi di disegno barocco, denuncia un certo impaccio esecutivo.

A queste osservazioni di carattere stilistico si aggiungono le note del « *Libro terzo della Chiesa di S. Francesco* ». Alle pagine 54-56 sono annotati pagamenti « *per contraltare di gisso* » a « *Gio Batta Olivetto* » « *d'Occchieppo* ». Artefice o più semplicemente incaricato alla realizzazione del paliotto?

Non ho rinvenuto per ora altre notizie né altre opere attribuibili all'Olivetto che, se fosse stato l'autore del manufatto, avrebbe verosimilmente eseguito anche qualche altro lavoro. Il paliotto, del resto, differisce da quelli dei maestri intelvesi nei temi decorativi e nel colore, più vicini alla produzione carpigiana e, inoltre, denuncia anche incertezze nell'esecuzione. Potrebbe quindi essere l'Olivetto il reale autore dell'opera, tanto più che per tradizione famigliare molti mastri e capo cantieri, attivi in epoca barocca in Piemonte, erano oriundi di Occhieppo[7]. Non è però necessario ipotizzare un viaggio dell'Olivetto in

[7] Cito ad esempio l'architetto Giovanni Maria Molino nato ad Occhieppo Superiore nel 1710 (CARAMELLINO, 1982, p. 274, nota 52).

Devo le segnalazioni di paliotti in diocesi di Biella alla cortesia di d. Delmo Lebole

Emilia per ricavare notizie su questo genere di realizzazioni. Paliotti in scagliola carpigiani erano presenti in Piemonte già dalla seconda metà del Seicento [8] e l'artigiano biellese potrebbe anche averli visti realizzare *in loco*.

Il manufatto di Robiola resta, per ora, nello scarno numero dei più antichi paliotti documentati nella nostra terra e forse l'unico di vera produzione locale.

che ringrazio; segnalazioni in parte pubblicate nella sua colossale opera sulla chiesa Biellese.

Intendo estendere inoltre il mio sentito ringraziamento anche ai singoli parroci che mi hanno cortesemente favorito e a monsignor Giuseppe Ferraris per le preziose indicazioni fornitemi.

Devo infine un grazie del tutto particolare al dott. Giovanni Crivello che ha reso possibili e ha validamente coadiuvato alle mie ricerche.

[8] Di fattura sicuramente carpigiana sono, ad esempio, i due paliotti nella parrocchiale di Tigliole d'Asti datati 1682-1683.

Nella stesura di questo inventario continuo a fare riferimento, in merito alla tipologia ornamentale, alla classificazione di Floriana Spalla nella pubblicazione « La scagliola intelvese » (1985). *La successione delle località segue, per quanto possibile, l'ordine cronologico dei manufatti raggruppati per botteghe.*

Nelle misure, espresse in centimetri, precede l'altezza.

PIETRO SOLARI

Cerrione - Chiesa parrocchiale

1 - *Altare maggiore*

Paliotto in tre scomparti del tipo C tripartito, fondo nero con cornici a gemme incastonate. Nel pannello centrale, bordato solo sui lati lunghi, è disegnata una targa entro la quale è raffigurato il Battista, seminudo e seduto su di un tronco d'albero presso il quale è l'agnello. Nelle tavole laterali vi è il motivo di due volute ad S affrontate e un uccellino.

Il paliotto prosegue a ricoprire anche i fianchi della mensa in massoneria dell'altare. Su questi pannelli, con cornice a castoni colorati su fondo bianco, entro il riquadro centrale, a fondo nero, è ricavato un ovale contenente un ramoscello sul quale è posato un uccello dal piumaggio variopinto.

Nel pannello centrale, in basso a destra, la scritta: *Pietro Solari Comascho di Val, Dintelui, Verna fecce Ano, 1723.*
98,7 × 240,7 (78,7 + 83,3 + 78,1)
i pannelli laterali: 98,5 × 66,5 *in cornu evangeli*
98,4 × 65,6 *in cornu epistulae*

GUARDABOSONE - Oratorio della Madonna del Carretto

2 - *Altare maggiore*

Paliotto in tre elementi, fondo nero con motivo del tipo C tripartito, cornice a gemme incastonate.
Nel pannello centrale, bordato soltanto sui lati lunghi, entro tabella è raffigurata al tratto la scena dell'Annunciazione. Il disegno, se pure ispirato a qualche incisione per certa ricercatezza d'impianto prospettico, rivela nel complesso una interpretazione di respiro domestico. Nei pannelli laterali è presente un ricco motivo di volute alquanto desueto nel linguaggio disegnativo e ornamentale dei Solari.
Sul nastro bianco del pannello centrale, in basso sulla destra, la scritta: *Pietro, Solari, F. ano, 1725 Chomascho di Val d'Intelvi*
88,7 × 62 il pannello di sinistra
88,5 × 87 il pannello centrale
89 × 62 il pannello di destra
le variate dimensioni dei pannelli sono dovute alla sistemazione attuale del paliotto adattato alla mensa secondo la liturgia post-conciliare.

PETTINENGO - Chiesa Parrocchiale

3 - *Altare del Rosario*

Paliotto in tre elementi del tipo C tripartito con cornice a gemme incastonate, fondo nero.
Nel pannello centrale, bordato soltanto sui lati lunghi, entro targa è raffigurato San Giacomo titolare della Chiesa. I pannelli laterali riprendono il motivo ornamentale del paliotto di Guardabosone.
Una ricevuta, in data 13 luglio 1725 – riportata dal Lebole, 1981 – attesta la paternità del lavoro a Pietro Solari.
Il paliotto realizzato per l'altare maggiore della parrocchia venne traslato nella cappella del Rosario dopo la sostituzione, effettuata nel 1889, con l'attuale altare marmoreo. La presente disposizione a trapezio concavo del manufatto è dovuta ad una ulteriore rimozione per combinare la mensa secondo le richieste liturgiche post-conciliari.
90,5 × 66,5 + 75 + 65.

4 - *Altare nella seconda cappella in cornu evangeli*

Paliotto in tre elementi del tipo C tripartito con cornice a motivo di gemme incastonate, fondo nero.
Nel pannello centrale, bordato solamente sui lati lunghi, entro targa è raffigurato un rametto fiorito, libera interpretazione della rosa canina. Nei due pannelli laterali appare il motivo ornamentale di una grande S arricchita di fiori e volute.
Attualmente la mensa è composta in forma trapezoidale convessa.
87,5 × 65 + 80 + 64

ROVASENDA - Chiesa Parrocchiale

5 - *Altare maggiore*

Paliotto in tre elementi, del tipo D, con insolito fondo grigio-perlaceo. Se pure non monolitico il disegno si estende sulla superficie in un grande motivo unitario racchiuso da una cornice marmorizzata in parte mistilinea. Campeggia al centro una targa recante la scritta EXALTATA EST, chiaro riferimento alla Vergine. Ai lati di questa, su mensole, sono posti due canestri con fiori e spighe di grano.
In basso, a destra nel pannello centrale, la scritta:
Pietro, Solari f. A. 1730.
92 × 221 (68,2 + 84 + 68,5)
Il paliotto, inserito in cornice lignea, è attualmente adattato a mensa di altare secondo l'usanza post-conciliare.

bottega di PIETRO SOLARI

ROASIO SANT'EUSEBIO - Chiesa Parrocchiale

6 - *Altare di San Giuseppe*

Paliotto monolitico, ma forse originariamente in tre elementi, decorazione del tipo E su fondo nero.

Nel pannello centrale, entro losanga polilobata con volute e fiori, è raffigurato San Giuseppe, identificabile dal bastone fiorito. Nei pannelli laterali è ripreso il motivo della losanga, di dimensioni minori, entro la quale è posto un giglio di Francia.
102 × 204
Discreta risulta la parte centrale mentre si presentano abbondantemente ripresi, dipingendoli, i motivi dei pannelli laterali. Operazione eseguita forse in seguito al ricongiungimento dei tre pannelli.

7 - *Altare del Rosario*

Paliotto ora monolitico a fondo nero, decorazione del tipo B con cornice a incastonatura di pietre.
Nella parte centrale entro una targa, dal contorno mistilineo nastriforme sul quale si avvolgono esili volute con fiori ed uccelli, vi è la figura della Vergine Immacolata, con la tipica corona di dodici stelle.
102 × 202
Il paliotto, forse appartenente ad altro altare, data l'immagine raffigurata nel medaglione, era originariamente composto di tre elementi. Il solo pannello centrale (75,5) è ora conservato quasi integralmente, essendo dipinta soltanto la parte inferiore. I due pannelli laterali, forse al momento della saldatura con il centrale, sono stati totalmente dipinti in nero cancellando pertanto la decorazione originaria.

CREVACUORE - Chiesa Parrocchiale

8 - *Altare del Rosario*

Paliotto monolitico a fondo bianco. Le cornici a semplici riquadrature, che fingono incastonati marmi policromi e pietre dure, sono realizzate in nero e suddividono idealmente la superficie in tre pannelli. In questi sono raffigurate delle specchiature dal contorno nero mistilineo contenenti lastre di marmo colorato.
La particolare decorazione, priva di ogni elemento naturalistico, trova qualche riscontro sia in alcuni paliotti della cattedrale di Passau sia in altri nel San Domenico di Casale Monferrato databili al 1717.
83 × 207,2
Rovinata tutta la zona superiore che è stata ripresa in pittura.

ROASIO frazione CAMINO - Oratorio della Madonna di Oropa

9 - Paliotto monolitico con decorazione simile al paliotto precedente di Crevacuore.
Non sono possibili altre osservazioni per non essere riuscito ad entrare nel piccolo oratorio di proprietà privata.

FRANCESCO e CRISTOFORO SOLARI

VALLE SAN NICOLAO - Chiesa Parrocchiale

10 - *Altare maggiore*

Paliotto composto di tre elementi con decorazione del tipo D su fondo nero.

Nel pannello centrale, entro cornice mistilinea, sotto un baldacchino con *lambrequin*, sono rappresentate le insegne della dignità vescovile (mitra, pastorale e croce astile). Nei pannelli laterali sono raffigurati due vasi a calice con fiori. Il motivo decorativo è pressoché identico a quello del paliotto in San Vincenzo a Claino e nella parrocchiale di Robella d'Asti del 1742 (Caramellino, 1986, p. 150, fig. 23).
Nel pannello centrale, in basso a destra, la scritta *Franco e Fratello Solari Di Verna Comasco Fece 1745.*
Non solo il paliotto ma tutto l'altare è opera dei Solari.
94,2 × 219 (66,6 + 85,5 + 66,6)

11 - già *Altare di San Tiburzio*

Paliotto in tre elementi con decorazione del tipo E tripartita su fondo nero.
Nel riquadro centrale, entro medaglione mistilineo arricchito di fiori e uccelli, sono figurate le simboliche palme del martirio inserite in una corona principesca. Nei pannelli laterali canestri di fiori sono retti da grandi volute che fanno da cornice ad una targa marmorea posta in basso.
95 × 213,5 (64,7 + 83,2 + 64,4)
Il paliotto è ora posto nel presbiterio.

12 - già *Altare della Madonna*

Paliotto in tre elementi con decorazione del tipo E tripartita su fondo nero.
Nel pannello centrale entro medaglione ovale, con ricca cornice sormontata da cesto con fiori, sono figurate tre rose legate da un nastro rosso. Nei pannelli laterali una grande varietà di fiori è posta in vasi a calice inseriti su un piedestallo di ricche volute.
94,7 × 60,4 × 83 + 60,7.
Il paliotto è ora disposto in forma trapezoidale concava e posto sul retro del paliotto di San Tiburzio, nel presbiterio, a formare il nuovo altare secondo le richieste post-conciliari.

Ferrere frazione di Valle San Nicolao

13 - *Oratorio di San Sebastiano*

Paliotto in tre elementi con decorazione del tipo D su fondo nero. Una cornice a finti contorni riquadra per tre lati i motivi ornamentali

che presentano nei due pannelli laterali il soggetto di un vaso a calice con fiori sormontato da un motivo a rocaille. Nel pannello centrale, entro targa mistilinea inserita fra volute ed uccelli, la raffigurazione della freccia incrociata alla palma è un evidente riferimento al martire Sebastiano.
Il paliotto collocato ora sotto la mensa dell'altare potrebbe anche essere stato decurtato in altezza.
Pur non recando attualmente, pertanto, alcuna firma è sicuramente attribuibile alla produzione di Francesco Solari come pure gli altri paliotti nella parrocchiale del capoluogo.
91 × 193 (60 + 73 + 60)

Castelletto Monastero - Chiesa Parrocchiale

14 - Il paliotto, rimosso per lavori di restauro alla cappella nella quale era ubicato, è attualmente non visibile perché rinchiuso in un imballaggio. Da una segnalazione inviatami da monsignor Giuseppe Ferraris si è a conoscenza della scritta « *Humilitas* » nella zona centrale. Potrebbe quindi trattarsi di un manufatto affine a quello nella chiesa di San Tommaso a Cerano Intelvi databile al 1750 con schema del tipo E.

Roppolo Castello - Chiesa Parrocchiale

15 - *Presbiterio*

Paliotto in tre elementi con decorazione del tipo E tripartito, fondo nero.
Nello scudo, dalla larga cornice ornata di volute ed elementi vegetali, posto nel pannello centrale è raffigurata una corona di spine. La decorazione dei pannelli laterali è dominata da due grandi vasi piriformi, con la pancia ornata da foglie d'acanto, ricolmi di fiori.
In basso a destra, nel pannello laterale di sinistra, la scritta, in parte abrasa, *Solari F.c(o?) 1751.*
Se la *F* può sciogliersi in *Francesco*, e non in *fece*, risulterebbe questo il primo paliotto il cui motivo decorativo, con varianti, è poi ripreso per i manufatti e nell'Oratorio di San Rocco e nel santuario della Madonna delle Grazie a San Grisante (Caramellino, 1986, p. 153, figg. 34-35).
95,5 × 191 (59,5 + 71 + 61)
Il paliotto ,forse proveniente da altro ambiente, è ora murato sulla parete destra del presbiterio con funzione di schienale al pancone dei ministranti.

CRISTOFORO SOLARI

Borgo d'Ale - Santuario della Madonna

16 - *Altare del Crocifisso*

Paliotto in tre elementi con decorazione del tipo E su fondo nero. Nella targa, posta nel pannello centrale e composta da larga cornice in graniglia con rametti di ciliegie, è raffigurato il Cristo deposto sulla sindone. Nei pannelli laterali due vasi a calice, ricolmi di fiori, sono sorretti da esile piedestallo a nastri intrecciati. Il paliotto presenta un tema decorativo che compare, pressoché analogo, nel paliotto dell'oratorio di San Michele ai Gerbidi di Livorno Ferraris firmato da Cristoforo Solari e datato 1756. Motivo decorativo che si riscontra anche nei paliotti dell'altare di San Giuseppe nella parrocchiale di Sant'Antonino di Saluggia e all'altare del Rosario nella parrocchiale di San Grisante. Inoltre la raffigurazione del Cristo deposto è quasi identica a quella sul paliotto nell'oratorio di San Bonaventura a Saluggia, firmato e datato 1749 (Caramellino, 1986, p. 152, figg. 29, 31, 32, 33). Per tutte le affinità riscontrate il lavoro è pertanto da ritenersi opera di Cristoforo, ed eseguito poco dopo la metà del Settecento.
100 × 195 (60 + 74 + 61)
Una rottura trasversale nel pannello di sinistra.

GIOVANNI BATTISTA OLIVETTO (?)

Robiola frazione di Sordevolo - Oratorio di San Francesco

17 - *Altare maggiore*

Paliotto monolitico a fondo nero.
Una ricca cornice, con motivi ornamentali di fiori e uccelli, racchiude il tema decorativo della tavola che mostra al centro un medaglione fra una fitta trama di volute. Alle volute si intrecciano fiori ed uccelli simili a quelli della cornice, realizzati tutti con un unico spolvero. Nel medaglione vi è la figura di San Francesco, eseguita con un disegno alquanto impacciato. Il colore inoltre è limitato a tocchi di rosso e di terra giallo-bruna sul bianco dominante.
94,5 × 201,5
Una sbrecciatura nell'angòlo superiore di sinistra.

Bibliografia

C. Caramellino, 1987. *Attività di maestranze Intelvesi nel territorio: i paliotti in scagliola* in « Da Quadrata alla Restaurazione - indagini sul territorio. Atti della giornata di studi - Brusasco 1986 », Verolengo, pp. 139-174.

B. Cetti, 1973. *Artisti Vallintelvesi*, Como.

B. Cetti, 1979. *L'arte minore della scagliola nell'Italia Settentrionale* in « Arte Cristiana », n. 662, pp. 253-258.

B. Cetti, 1987. *Pietro Solari scaglionista comacino (1687-1762)*, ciclostilato.

D. Lebole, 1962. *La Chiesa biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1972. *Le Confraternite*, vol. II, Biella, pp. 239,536-537.

D. Lebole, 1981. *Storia della chiesa biellese. La Pieve di Cossato*, vol. I, Biella, pp. 257, 348, 358.

F. Spalla - B. Gandola, 1985. *La scagliola intelvese*, Como.

IV Sessione

ARCHITETTURA

CLARA PALMAS

PROBLEMI DI TUTELA IN RELAZIONE ALL'ABBANDONO DELLE AREE MONTANE

In questa sede ho sentito la necessità, nel particolare momento di evoluzione del tema della tutela dei beni culturali che attraversiamo, di esporvi alcune mie riflessioni lasciando all'architetto Corino il compito di illustrare i lavori in corso al complesso monumentale biellese a voi più vicino, il Santuario di Oropa. Questo non perché io non ritenga importante, anzi lo ritengo fondamentale, che la Soprintendenza illustri i lavori che conduce e le relative ricerche; ma perché ritengo ancor più necessario che ognuno di noi comune cittadino: studioso, ricercatore o addetto ai lavori chiarisca in primo luogo a se stesso e poi alla società le ragioni dei suoi particolari comportamenti nei confronti del patrimonio di cultura del territorio in cui opera e vive.

I primi anni di attività delle Soprintendenze e la cultura della prima metà del nostro secolo erano stati rivolti allo studio del passato nelle sue manifestazioni monumentali con riguardo all'episodio singolo o al fenomeno storico artistico in sé, come ambito di ricerca e analisi: le chiese romaniche, le chiese gotiche, l'importante testimonianza architettonica barocca. Nel periodo tanto vilipeso, sotto il profilo della tutela e degli interventi restaurativi, tra gli anni quaranta e gli anni settanta era stato invece avvertito in modo consistente lo stretto legame che connette l'edificio al territorio, il fenomeno culturale al territorio e aveva preso corpo, forse più come istanza politica in alcuni casi, meno come esigenza culturale collettiva non politica la percezione dell'esistenza di differenti culture nel territorio legate a diverse matrici: etniche, storiche e di habitat. Nell'ambito delle Soprintendenze tutto ciò si era tradotto in una più consapevole azione di tutela dei territori, attuata attraverso la legge 1497/39 e a un orientamento della programmazione della propria attività di ricerca e di restauro verso il restauro in particolare in Piemonte delle chiese romaniche minori e, come catalogo, ad una impostazione dello stesso a carattere territoriale con cam-

pagne di rilevamento a tappeto e spesso dirette al tessuto connettivo: cascine, chiesette minori, architetture minori.

La delega alle Regioni, avvenuta agli inizi degli anni settanta, della tutela *ex lege* 1497 ha bruscamente interrotto questo lavoro riportando da un lato le Soprintendenze a occuparsi più intensamente del patrimonio storico artistico costruito, dall'altro le Regioni a cercare propri indirizzi di tutela senza aver ricevuto, per impossibilità di organici, almeno in parte l'eredità culturale del lavoro fino a quel momento condotto. A tale discrasia ha sopperito solo in parte la cultura Universitaria e di ricerca in ambito universitario e la attenzione maturata in modo diffuso nella società della importanza della conoscenza, conservazione e valorizzazione del proprio patrimonio storico artistico non come campo di studi e di ricerche, bensì come bene collettivo, fonte di valori e di risorse per la collettività. Questo cambiamento di direzione nelle istanze della collettività ha prodotto alcuni effetti a livello governativo: il consolidamento del Ministero per i Beni Culturali, l'adozione della legge 512/82, la legge 431/85; da ultimo la circolare ministeriale del 10 maggio 1989 ha assunto, al di là delle intenzioni di un riordino dell'attività amministrativa e di facilitazione dell'*iter* burocratico delle pratiche, l'aspetto di un vero e proprio ripensamento sull'importanza della tutela del territorio, riconducendo tale tutela, a livello di analisi dei fenomeni territoriali e quindi dei problemi più delicati e significativi, nell'ambito delle Soprintendenze.

È probabile che si tratti di un momento di transizione, cui forse faranno seguito provvedimenti volti a trasferire definitivamente la materia della tutela di cui alle leggi 1497/39 e 431/85 nell'ambito di attività di pura tutela ambientale. È questa dunque la ragione del mio particolare intervento oggi, per ricordare, a chi avrà la responsabilità di attuare la definizione dello spazio amministrativo della tutela territoriale, lo stretto legame tra testimonianze culturali, patrimonio di cultura e di arte e uso del territorio; operazione di tutela da farsi quindi avendo presente la necessità di creare momenti di coordinamento tra la tutela amministrativa territoriale e l'azione di tutela e valorizzazione del patrimonio storico artistico; coordinamento appunto che sarà fattibile solo se si doteranno i Ministeri da cui dipendono o dipenderanno tali compiti di strutture e di personale umano adeguati.

Il primo problema è dunque la dotazione di personale sia sotto

il profilo numerico, nel senso di perequare le disparità di presenze che rendono attualmente storta, sbilenca e asfittica la struttura operativa dei Ministeri sia nello stesso tempo sotto il profilo della qualità, qualità che non può essere affidata a corsi di formazione più o meno efficaci ma dovrebbe invece tener conto del lavoro pur fatto dalle Università e dagli istituti in sede periferica, andando quindi a ricercare questo personale nel gran numero di giovani che, talvolta dotati di ottima preparazione, oggi premono per ottenere, non un posto di lavoro qualunque, ma un posto di lavoro in questo campo specifico; operazione che potrebbe anche essere affrontata favorendo le iniziative e le attività di tipo cooperativo e professionistico in questo ambito di specializzazione.

I segnali che vengono non sono molto positivi almeno visti dal posto di osservazione privilegiato della Soprintendenza. Né per quanto riguarda gli orientamenti del Ministero e quindi politico-governativi, né per quanto riguarda la società. Emergono alla luce infatti le conseguenze negative di una legge, di per sé ampiamente valida e positiva, quale la legge 512; conseguenze negative forse non avvertite in fase di formazione di quella legge, ma anche non prevedibili perché legate alla reazione del collettivo. La legge 512 ha infatti reso disponibile al campo delle sponsorizzazioni e quindi del mercato economico pubblicitario il delicato campo della tutela dei beni culturali. Anche in questo caso ci si è mossi sottovalutando, a mio avviso, la qualità delle strutture statali sotto il profilo tecnico e della conoscenza e ipotizzando che fosse sufficiente l'apporto del denaro degli *sponsor* o la capacità del privato, per maggior snellezza operativa ed efficienza, per risolvere i problemi della tutela e conservazione di beni che sono in termini patrimoniali e culturali della collettività. Non ci si è posti il problema di porre sullo stesso piano operativo due realtà così diverse, che avrebbero dovuto e devono lavorare insieme, migliorando in parallelo la dotazione di personale delle strutture amministrative e tecniche dello Stato.

Tutto ciò si è tradotto in una programmazione a livello ministeriale che tiene poco conto degli indirizzi delle Soprintendenze pur derivati da una precisa conoscenza delle situazioni territoriali; in tal modo se in qualche caso ne è derivato l'aspetto positivo di una relativa maggiore disponibilità di risorse finanziarie tuttavia soggette per esempio nel caso degli *sponsor* alla scelta di temi specifici e non delle reali urgenze o necessità di ricerca, per conto ne è derivato un generale affa-

ticamento della struttura statale del tutto insufficiente numericamente ad affrontare tali problemi.

Tutto ciò che vi ho detto fin qui era la necessaria premessa al tema specifico indicato nel calendario del Convegno. La situazione del patrimonio storico artistico e culturale delle aree montane è infatti a mio avviso uno dei problemi più delicati che si presenterà a chi si troverà a svolgere compiti di tutela a partire dal 1992. L'inserimento dell'Italia nel sistema Europeo se pone, e ciò è già stato ampiamente rilevato dallo stesso Ministero, problemi urgenti sul piano della catalogazione, pone problemi non meno urgenti sul piano della tutela puntuale e della definizione delle culture; questo non per incoraggiare tendenze particolaristiche, sempre negative, ma per andare a un confronto con quanto hanno fatto altri paesi europei nel campo specifico della tutela e conservazione dei patrimoni culturali delle comunità montane. L'area delle Alpi è tra quelle più soggette al confronto e anche alla diaspora culturale, anche perché costituiva in origine una realtà che, al di là dei confini politici storicamente mobili, era nei due versanti spesso una unità di cultura dovuta alle particolari condizioni di habitat. Mi pare importante suggerire che, come mi risulta stiano facendo altri paesi quali la Svizzera e la Francia, si cominci a studiare meglio e a meglio definire il significato storico e culturale di molte realtà dei nostri territori. Se alcuni di questi problemi legati ai percorsi e alle consuetudini di vita sono in generale riconducibili all'habitat, altri fenomeni, più legati alle vicende politiche delle diverse aree, sono invece strettamente legati ad ambiti culturali la cui matrice è da ricercarsi in luoghi situati al di fuori dell'area montana, propriamente detta: a Torino, a Milano per es. e viceversa. Le nostre montagne saranno soggette a partire da quel preciso momento a rischi rilevanti; se già oggi i furti nelle cappelle e nelle località sparse sono innumerevoli, l'apertura del mercato antiquario favorirà sicuramente l'aumento dei furti stessi e non solo di oggetti mobili ma anche come spesso si è visto di parti decorate e scolpite (i recenti avvenimenti di Castelletto Cervo insegnano); può essere che si accentui il fenomeno dell'abbandono con la conseguente desertificazione dei villaggi in alta quota e il graduale decadimento di queste preziose testimonianze di architettura popolare, ma può essere che le nostre bellissime valli proprio perché particolarmente ricche sia di testimonianze di vita che di sole, siano soggette a nuove aggressioni edilizie,

anche favorite dalle maggiori difese che altri paesi hanno in essere in questo campo; può essere che la necessità di sviluppo economico porti ad incrementare ulteriormente operazioni di derivazione o di utilizzo delle acque in bacino, con le relative conseguenze di impoverimento delle aree montane.

Da sempre la Montagna è uno spazio ostile difficile, che ripaga solo per la qualità del paesaggio e per l'atmosfera di particolare civiltà.

Qualunque siano le soluzioni ai problemi che ho accennato tutti sappiamo che per tener vivo un territorio occorre la presenza dell'uomo e l'uomo del duemila ha particolari esigenze, perché la montagna resti viva occorre soddisfare queste esigenze. Tra le aspirazioni dell'uomo del duemila c'è certamente la cultura, intesa come habitat di possibili relazioni umane non inquinate, quale l'aria pulita, ma anche come servizi e strutture intese quale spazio di ricerca di identità e origini culturali in cui ritrovare valori che riguardino anche il singolo, la sua necessità di identificazione e differenziazione. Ma quale è oggi la situazione di questo nostro patrimonio? Certo non si tratta di un patrimonio in buone condizioni. Gli abitati soffrono di lunghi anni di abbandono in cui sono mancate, e il futuro non indica risoluzioni positive, le necessarie ed elementari opere di manutenzione. Gli edifici religiosi di conseguenza non stanno meglio, la recente legge regionale sulle chiese costituisce tuttavia una prima importante risposta e io credo che il numero delle richieste che pervengono in Regione a questo fine debba essere materia di riflessione, oltreché per la Regione per lo Stato. Il patrimonio monumentale significativo ha beneficiato in modesta misura delle scarse disponibilità di fondi in dotazione del Ministero, penalizzato anche dalla esiguità delle strutture operative piemontesi; ma ha avuto nell'87 e nell'88 un cospicuo incremento attraverso la legge finanziaria 449 e 67; l'enorme numero di richieste pervenuto al Ministero ha però spinto l'amministrazione centrale a considerarsi come un provveditorato agli edifici monumentali, dimenticando il ruolo specifico delle Soprintendenze e la necessità che gli interventi relativi al patrimonio storico artistico e architettonico abbiano carattere restaurativo, anche quando si tratti di manutenzioni ordinarie o straordinarie; proprio perché le risorse sono reperibili *una tantum* e non esiste un canale di risorse per le manutenzioni a livello locale, se l'intervento non si presenta con il carattere di una presa di conoscenza delle pecu-

liarità costruttive, e ciò richiede anche accurate ricerche storiche, e se non è tecnicamente risolto in modo da garantire almeno sei, sette anni di durata senza manutenzione, si traduce in una dispersione di risorse. Per risolvere questi problemi la Soprintendenza ha dovuto indicare al Ministero delle priorità, né le risorse ministeriali erano tali da coprire tutte le esigenze.

Si sono dunque aperti nuovi cantieri anche nelle aree delle montagne vercellesi privilegiando luoghi per i quali un intervento della Soprintendenza poteva trasformarsi in occasione per far convergere su quell'edificio altre risorse come ad Oropa o essere risolutive per problemi da tempo in attesa come nel Palazzo Racchetti di Varallo, in un caso o nell'altro avendo presente l'importanza di individuare una rete di poli culturali che facciano da supporto ad una azione di tutela diffusa o come nel novarese la chiesetta di Seppiana, importante testimonianza romanica nel cuore di una vallata tormentata e aspra. Oropa scelta anche per il suo legame con il progetto delle residenze Sabaude e per la possibilità di vederla anche come riferimento di quel progetto in area biellese.

Una rapida scorsa ai cantieri avviati non demaniali o non museali dice molto del problema delle nostre montagne; non è un caso se si tratta in genere di chiese situate nelle vallate con una prevalenza per le testimonianze romaniche, ma con attenzione anche al barocco come nella bella parrocchiale di Tavigliano, in modo che tutti o quasi tutti gli interventi uscissero dalla logica dell'eccezionalità per incanalarsi nei programmi di studio e di ricerca in atto.

VALERIO CORINO

L'INTERVENTO DELLA SOPRINTENDENZA AI BENI AMBIENTALI ED ARCHITETTONICI DEL PIEMONTE AL SANTUARIO DI OROPA: PROBLEMATICHE DI CANTIERE

Il Santuario della Madonna di Oropa si stende in una magnifica conca montana a circa 1200 metri di altezza e costituisce uno dei più celebri luoghi di pellegrinaggio del Piemonte e uno dei maggiori d'Italia [1].

Circa un milione di turisti all'anno visitano il santuario con punte massime nei giorni festivi di 15-20.000 persone.

L'Amministrazione del santuario composta da circa trenta dipendenti fissi, gestisce un fatturato annuo che si aggira sui due miliardi di lire, per un totale di 40-50.000 pernottamenti all'anno che si distribuiscono nei 2.000 posti letto a disposizione.

Inquadramento storico

La tradizione storiografica corrente seppure non avvalorata da nessun documento, vuole che il vescovo Eusebio nel IV secolo portasse una statua della Vergine Maria ad Oropa, dalla quale si sviluppò il relativo sito mariano, ma la prima testimonianza certa relativa alla costruzione di una chiesa è solo del 1295, anno in cui si parla della sua consacrazione [2].

Si tratta dell'ampliamento verso ovest del sacello precedente, verso l'attuale « prato della Madonna » [3] al quale seguirà nel 1599 una radicale ricostruzione con disegno della facciata di Pier Francesco Conti, torinese, primo architetto proveniente da fuori zona [4].

[1] *Guida d'Italia del T.C.I.*, 1976, p. 497.
[2] *Acta Reginae Montis Oropae*, 1945-1948, voll. I-II.
[3] Trompetto, 1983, p. 48.
[4] Trompetto, 1983, pp. 131, 136.

Dopo il rito dell'incoronazione della Vergine Maria del 1620 si decise l'ampliamento della seconda parte della chiesa, oltre l'attuale balaustra, su disegno dell'architetto ducale Marcantonio Toscanella [5] che conclude il ciclo dei lavori alla « chiesa vecchia ».

Fin qui si tratta di lavori di importanza modesta, ma l'interessamento e i finanziamenti dei Savoia [6] danno ad Oropa una veste monumentale e grandiosa, incaricando l'Ingegnere militare Pietro Arduzzi, già al servizio della corte sabauda per lavori difensivi realizzati a Vercelli, Trino, Cuneo, Cherasco, Asti, Ventimiglia e Nizza tra il 1628 e il 1650 [7], di redigere un progetto per il chiostro grande, come è ricordato in un'ordinato del 1668 [8].

Qui abbiamo la maggiore caratterizzazione architettonica di tutto il complesso del Santuario, con lunghi porticati aperti verso il chiostro, scanditi da colonne doriche binate in serizzo, reggenti una trabeazione appoggiata su capitelli, anch'essi realizzati nel severo stile dorico.

Gli interventi successivi effettuati fino alla fine del '900 e anche oltre, saranno condizionati dall'impostazione architettonica dell'Arduzzi, tantopiù che si sceglierà di proseguire il porticato verso sud, utilizzando il motivo della colonna binata del chiostro grande.

All'Arduzzi si deve inoltre la costruzione del primo ordine della porta regia iniziata nel 1654 [9], ubicata sulla manica sud del chiostro. Il completamento del secondo ordine è dovuto all'opera di Filippo Juvarra [10] che nel 1725 fornisce un disegno per la sistemazione della stessa.

La manica sud del chiostro grande era stata concepita ad un piano sopra quello del portico, ma per ricavare appartamenti per i collegiali l'Architetto Ignazio Giulio progetta nel 1780 [11] un'innalzamento della manica a livello delle mansarde, ma solo verso sud, per cui attualmente abbiamo le finestre su questo lato più alte, mentre la facciata verso il chiostro mantiene l'aspetto originario.

[5] Sciolla, 1980, p. 176.

[6] Sadler, 1942, n. 1-6.

[7] Sadler, 1942, p. 230.

[8] Archivio Santuario di Oropa, Verbali dell'amministrazione di Oropa, «Ordinati e Libri dei Conti», secc. XVII-XX.

[9] Cfr. nota 8.

[10] Viale Ferrero, 1970.

[11] Cfr. nota 8.

L'intervento effettuato dalla Soprintendenza

Il cantiere avviato dalla Soprintendenza ai Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte per l'importo di un miliardo di lire, si occupa appunto del recupero di questa manica, a partire dalla copertura in beole, proseguendo nella sistemazione dello sternito a livello del porticato, nonché sostituendo tutti i serramenti verso sud con altri di disegno, forma, materiale e colore ricavati dagli antichi.

Subito è apparso impossibile il reperimento della pietra originale impiegata nel santuario, uno gneiss lastroide con un colore tendente al verde, in quanto la cava di Oropa risultava da tempo chiusa; vi era la possibilità di ottenere quantità limitate di materiale ma lavorato con le tecniche moderne e comunque non più a spacco naturale di cava, caratteristica quest'ultima irrinunciabile se si voleva mantenere una configurazione delle beole del tetto identiche alle esistenti.

Sulle indicazioni e suggerimenti della Prof.ssa Angelica Frisa Morandini del Politecnico di Torino, la ricerca si è orientata allora verso quelle cave della Val Pellice in provincia di Cuneo, dove dopo un'attenta selezione dei campioni disponibili, si è reperito uno gneiss lastroide a spacco naturale che per tessitura, granulometria e colore ricordava quello originale della copertura e della pavimentazione del porticato.

Montati i ponteggi per accedere al tetto si notava che questo non possedeva più l'orditura lignea originale, configurandosi l'attuale situazione come un'insieme di interventi eterogenei che non giovavano alla stabilità e sicurezza della costruzione.

Il manto di copertura invece era realizzato con pietre di diversa provenienza fra le quali la pietra di Morgeaux e il porfiroide nero di Bergamo, mescolate alla rinfusa con il serizzo d'Oropa autentico.

Per la costruzione del manto di copertura si è preso a modello la tipologia costruttiva della manica di S. Eusebio in quanto presentava il tipico andamento delle beole a « squame di pesce » usato anche nella vicina Valle d'Aosta. L'orditura principale originale della manica di S. Eusebio è composta da terzere di diametro ∅ 20 correnti parallele al filo di gronda, poste ad un interasse variabile da 110 a 140 cm sopra dei muri trasversali in pietra. Su questa sono poggiati degli arcarecci e dei listelli grossolanamente squadrati che sostengono le beole in pietra.

A differenza del tetto tipico della casa Valsesiana che non possiede impluvi e displuvi composti da canali o coppi in pietra appositamente sagomati per lo scopo e sovrapposti gli uni agli altri, il tetto originale del Santuario di Oropa possiede tali elementi di collegamento nei punti dove si incontrano le falde del tetto e pertanto se ne è rispettata la configurazione.

Considerato che alla manica Juvarriana, oggetto dell'intervento della Soprintendenza, mancavano i muri trasversali riscontrati nella manica di S. Eusebio su cui poggiare le terzere, fatto questo forse dovuto alla sopraelevazione avvenuta nel 1780 a cura dell'arch. Ignazio Giulio come si è già detto, si sono dovute realizzare delle capriate lignee in legno di rovere a quattro fili poste ad un interasse fra di loro di circa 5,00-5,50 metri. Sopra la breve catena, ubicata molto vicino alle teste superiori dei due puntoni delle capriate, si è fissata una trave lignea onde costituire il colmo del tetto, sulla quale si sono poggiati gli altri puntoni ad interasse di 60 cm con andamento parallelo a quello delle capriate. Su di questi si è inchiodato il tavolato in legno di larice, poi impermeabilizzato con guaine bituminose, e si sono inchiodati dapprima dei listelli perpendicolari al filo di gronda e poi dei listelli orizzontali onde costituire un valido appoggio per le beole che, per ragioni di tenuta e sicurezza sono state chiodate al supporto sottostante.

La pavimentazione sotto porticato della manica Juvarriana presentava una parte costituita da pietre originali, in parte dissestate e crepate, e un'altra rifinita con una semplice rasatura a cemento quadrettato.

Prima di rimuovere le lastre di pietra si è effettuato un casellario esatto numerando tutti i pezzi sia su disegno, sia in sito direttamente per avere un riscontro in opera al momento della posa. Messe a nudo le volte a livello dell'estradosso estraendo tutti i materiali di riempimento costituiti da pietre e terra, si è preferito ricostruire i rinfianchi delle volte e poi il manto di posa con argilla espansa miscelata a sabbia e cemento magro, per avere caratteristiche di leggerezza e stabilità del supporto, quest'ultimo opportunamente impermeabilizzato con guaine bituminose armate con supporto di poliestere. Su di un piano di posa realizzato a schiena d'asino, e quindi con le adeguate pendenze atte a smaltire verso la periferia le acque meteoriche, si sono posate le lastre originali come da casellario con le necessarie integrazioni di

materiale nuovo proveniente da Luserna S. Giovanni (CN), nonché le lastre per il nuovo sternito sempre dello stesso materiale, ma posate con un disegno che riproducesse l'antica conformazione. Tali lastre sono state inoltre invecchiate artificialmente con la fiamma ossidrica e sporcate con ossido di ferro, che si è rivelato il trattamento più corretto rispetto alle altre due campionature effettuate con tannino, che ha scurito la pietra più di quanto previsto, e con il tè e fondi di caffè che non hanno dato i risultati aspettati soprattutto per quanto riguardava la tonalità di colore.

I giunti fra le lastre di pietra sono stati stilati con una malta composta da calce aerea di Piasco (CN), sabbia proveniente dalla macinazione della pietra di Oropa e una resina sintetica a base di copolimeri, onde assicurare la necessaria impermeabilità alla pioggia.

Il terzo e ultimo intervento ha riguardato la totale sostituzione di tutti i serramenti prospettanti sul fronte sud della manica principale.

Infatti la situazione precedente all'intervento contemplava un'insieme eterogeneo di elementi con apposizione di doppi serramenti, ovvero di due ante che si aprivano all'interno del fabbricato e di altre due all'esterno con la funzione di proteggere, con il sistema della camera d'aria, gli ambienti interni dai rigori del clima invernale.

Si è scelto un campione di serramento che a giudizio della direzione lavori corrispondeva al modello più antico installato, si pensa comunque non prima dell'800, e se ne sono riprodotte esattamente le fattezze riproducendo in particolare le tre e quattro specchiature per anta (a seconda del tipo), la battuta con chiusura a gola di lupo, la ferramenta tipo « cremonese ».

Per riprodurre le modanature originali si è dovuto ordinare in Germania un modello di fresa non esistente in commercio e se a questo si aggiunge l'uso del materiale in legno rovere nazionale che ha uno sfrido di più del 50% e la necessità di costruire i serramenti adattandoli ad ogni apertura esistente in quanto le misure di queste ultime differivano sostanzialmente le une dalle altre, si può comprendere come il costo finale non sia risultato del tutto contenuto.

I vetri installati sono stati del tipo a camera d'aria, montati su ogni specchiatura dei serramenti.

Per quanto riguarda infine la tinta a smalto finale si è optato per un colore satinato bianco antico tendente al grigio, così come è risul-

tato dalle stratigrafie effettuate su pellicole pittoriche di edifici costruiti in periodi analoghi, in quanto le stratigrafie realizzate sui serramenti attuali non avevano dato risultati soddisfacenti per quanto atteneva la ricerca dei colori originali.

Bibliografia

Acta Reginae Montis Oropae, 1945-1948, voll. I-II, Biella.

Guida d'Italia del T.C.I. Piemonte, 1976, Milano.

A. Sadler, 1942. *Oropa e Casa Savoia* in « Le glorie di Biella », n. 1-6, p. 230.

G. C. Sciolla, 1980. *Sacri Monti biellesi. Oropa* in « Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento », Torino, pp. 171-198.

M. Trompetto, 1983. *Storia del Santuario di Oropa*, (Biella 1973), Biella.

M. Viale Ferrero, 1970. *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino.

AUGUSTO SISTRI

CULTURA LOCALE E CULTURA INTERNAZIONALE NEL PROGETTO DI LUIGI CANINA PER LA CHIESA NUOVA DEL SANTUARIO DI OROPA

Il 17 agosto 1844, come risulta dagli Ordinati dell'Amministrazione del Santuario di Oropa e dall'archivio dello stesso Canina [1], la Congregazione Amministratrice sunnominata si rivolgeva al Vescovo di Biella, manifestando le proprie intenzioni in primo luogo di far demolire parte dell'unica chiesa allora esistente, la Chiesa Antica, conservando la cappella, «[...] risolvendo l'esteriore all'ordine simmetrico che già vi esiste [...]», utilizzandola quindi per le funzioni con poca folla; in secondo ma non certo secondario proposito deliberando di «[...] costruire un nuovo tempio, in capo alla seconda piazza, in prospetto del principale ingresso del Santuario dietro un disegno che alla grandiosità ed eleganza che naturalmente esigge un così maestoso e celebrato santuario accoppi l'armonia e sodezza di stile colle fabbriche antistanti, e ne possa formare col tempo il precipuo di lui esteriore ornamento. Su del che siccome già si conservano negli archivi dello Stabilimento alcuni disegni, di sottoporli al giudicio di qualche architetto

[1] All'Archivio di Stato di Torino (A.S.T.) si conserva una parte dell'archivio di Luigi Canina, consistente in documenti, corrispondenza, disegni. Tale fondo proviene da lasciti della famiglia a fine Ottocento, e costituisce un lacerto di quel che doveva essere il ricchissimo archivio di Canina, che venne disperso e manomesso alla sua morte. Lo scrivente, insieme al dott. Giampiero Viviano dell'Archivio di Stato ed all'arch. Laura Guardamagna, responsabile del Laboratorio di Storia dell'Architettura del Dipartimento Casa-Città del Politecnico, sta procedendo all'ordinamento ed allo studio di tale fondo. Pertanto le indicazioni archivistiche al riguardo del presente scritto sono da ritenere provvisorie. Altri documenti del Canina sono conservati in un fondo presso la Biblioteca Civica di Casale Monferrato (B.C.C.), ma non sono ordinati. Gli splendidi disegni a colori della Chiesa Nuova del Canina sono ad Oropa, presso il Santuario; il « Libro degli Ordinati della Congregazione di Oropa » (L.O.C.O.) contiene le vicende amministrative relative all'edificio. Disegni di Canina, in parte pubblicati e parzialmente studiati (cfr. bibliografia allegata) sono a Roma alla Biblioteca Casanatense. È recentissima la notizia dell'acquisto da parte dello Stato dei disegni dell'anfiteatro Flavio, elaborati da Canina come dissertazione finale all'Accademia di San Luca. Per altre indicazioni documentarie, cfr. BENDINELLI, 1953, *passim*.

d'Italia d'insigne rinomanza, perché gli esamini, e recandosi a visitare il locale, dia il suo avviso se taluno d'essi egli possa ravvisare meritevole di preferenza, proponendo quelle aggiunte, variazioni, riduzioni e modificazioni che gli parranno migliori, riservandosi, sentito il suo parere, di ulteriormente deliberare» [2].

La deliberazione citata merita alcune osservazioni, giacché la Congregazione non indicava il nome dell'architetto di chiara fama cui affidarsi, facendo pensare che altri volesse disporre di tale libertà; inoltre chiedeva solo una consulenza, riservandosi poi di scegliere un eventuale progettista. Due altre cose però, meno evidenti ma non secondarie possiamo notare: l'ambito cioè della scelta del consulente, l'Italia che allora non esisteva al posto degli stati di S.M. il Re di Sardegna; poi ancora, l'esigenza della prudente Congregazione di riferirsi ai disegni già posseduti, e ciò, anche se in parte per non gettare pregiudizialmente quel che già si possedeva, sopratutto per garantire la coerenza stilistica del nuovo tempio con l'esistente complesso sei e settecentesco, giacché i disegni menzionati dovevano essere quelli del Vittone e del Galletti [3]. Tale esigenza appare singolare, in un periodo in cui il giudizio degli «intendenti», come allora si diceva, su quella architettura era pressoché unanimemente negativo (basti ricordare i ben noti asserti del Milizia [4], confermati per buona parte del secolo successivo [5]) e legata alla considerazione e conservazione dello specifico carattere architettonico del sito, piuttosto che a universali ma esterne ragioni di alta cultura.

In un successivo Ordinato sempre dello stesso anno, le osservazioni suesposte paiono trovar conferma: «[...] persuaso Monsignor Vescovo che in nissuna altra parte d'Italia meglio che in Roma antico ed illustre domicilio di tutte le arti belle sarebbe dato di rinvenire un professore di esimia capacità e di genio singolare, segnatamente per l'erezione di Monumenti religiosi, rivolse il pensiero al celebre Cava-

[2] L.O.C.O., vol. VII, Ordinato del 17 agosto 1844; A.S.T., Archivio Canina, busta 2, fasc. 16.

[3] Per quel che riguarda le vicende del Santuario prima dell'intervento di Canina, cfr. Zago, 1988-89; contiene stringata ma esauriente documentazione e completa bibliografia.

[4] Come il giudizio sul Guarini e i guariniani, da rinchiudere coi « pazzerelli »; cfr. Milizia, 1827, tomo V, p. 294.

[5] Selvatico Estense, 1859, pp. 318 sgg.

liere Canina, di rinomanza europea e da lui già conosciuto per le illustrazioni del Tuscolo e per la Storia dei Templi Cristiani, opere sue commendatissime [...] » [6]. Monsignor Vescovo era il conte e commendatore Giovanni Pietro Losana, «prelato domestico di Sua Santità, assistente al Soglio Pontificio, colto, aperto e fanatico dell'unità italiana», come venne descritto, in una lettera indirizzata proprio al Canina, dall'architetto Luigi Zeloni, che fu assistente ed aiuto alle opere di Oropa [7].

A Luigi Canina (1795-1856), architetto, erudito, storico e teorico dell'architettura, archeologo, incisore, editore, è toccato da un punto di vista critico un destino piuttosto singolare, per così dire capovolto rispetto a quello che la storiografia ha assegnato a molte opere e a molti protagonisti dell'architettura dello scorso secolo, che hanno visto studi, riscoperte, rivalutazioni. Gli scritti sul Canina infatti, a parte una serie di elogi e di biografie uscite immediatamente dopo la di lui morte o in occasione dello scoprimento del monumento funebre in Santa Croce, consistono essenzialmente nella fondamentale biografia di Goffredo Bendinelli, in alcune altre memorie dello stesso sullo stesso argomento, che sono in fondo stralci o anticipazioni dell'opera maggiore, in accenni più o meno estesi in saggi più recenti non specificatamente rivolti al Canina, in qualche saggio su aspetti o progetti particolari del Nostro e nelle voci delle enciclopedie.

L'opera di Bendinelli tuttavia conta ormai quasi quarant'anni e risente di alcune convinzioni critiche un po' sommarie sull'architettura europea della prima metà del secolo scorso, considerata in blocco come sterile e accademica, riducibile a «[...] porticati, vestiboli e propilei, ai quali, nella mente infatuata di committenti ed esecutori, bisognava far ricorso, per illudersi di rivedere qua un angolo della Roma di Augusto, là uno scorcio dell'Atene di Pericle [...] era questo un feticismo che doveva alla lunga tarpar le ali a qualsiasi più geniale immaginazione artistica» [8]. Inoltre l'esser stato il biografo archeologo, ha comportato una maggior attenzione al consimile aspetto dell'attività di

[6] L.O.C.O., vol. VII, Ordinato del 13 settembre 1845.

[7] A.S.T., Archivio Canina, busta 2, fasc. 16, lettera di L. Zeloni a L. Canina in data 11-9-1846. Le lettere citate da qui in poi sono tutte inedite; inoltre la trascrizione è fedele, anche per quelle in lingua straniera.

[8] Bendinelli, 1953, p. 7.

Canina, a scapito della sua non vastissima ma non irrilevante opera architettonica, e soprattutto ha portato a trascurarne il ruolo di teorico dell'architettura e di interlocutore, quasi *trait-d'union*, con molti tra i protagonisti europei della cultura e dei dibattiti di allora sull'architettura.

Questo aspetto invece emerge chiaramente sia dalle pubblicazioni, allora famosissime, del nostro autore, sia dai documenti d'archivio, già in parte ma disorganicamente percorsi ed ora in via di ordinamento e studio [9]; è forse il più rilevante per la parte che Canina ebbe ad Oropa, poiché le opere ivi previste ed iniziate vennero prima dilungate per polemiche e mancanza di fondi, poi interrotte per la morte del Canina stesso ed in seguito, nel 1877, definitivamente abbandonate.

Tornando alle circostanze che portarono all'intervento del cavaliere architetto di Casale Monferrato (ma già dal 1818 romano di residenza e di elezione; scriveva infatti al fratello Vincenzo, che ripetutamente lo invitava a ristabilirsi in Piemonte, di non poter lasciare Roma per non «[...] perdere ciò che ho acquistato in lungo tempo. D'altronde la mia andata in Piemonte non avrebbe altro di interessante che di abbracciare te e la sorella, giacché null'altro più mi lega a codesto paese [...]» [10]) nella progettazione della chiesa nuova del Santuario, il Vescovo Losana diede incarico di avvicinarlo per la consulenza richiesta al conte Filiberto Avogadro di Collobiano.

Questi era tra gli altri incarichi Gran Maestro della casa di Maria Cristina, Regina vedova di Carlo Felice, ed era da tempo amico e protettore del nostro architetto: sin da quando Canina aveva organizzato e amministrato a Roma l'esecuzione delle opere di scultura occorrenti al tempio della Gran Madre di Dio [11]. Proprio per mezzo del conte di Collobiano e del marchese Luigi Biondi, intendente generale degli affari di Maria Cristina e dilettante di archeologia, Canina all'incirca nel 1840 interveniva nell'amministrazione delle proprietà, nella direzione delle «Commissioni artistiche» (cioè delle commesse di opere d'arte) della Regina vedova, nella direzione degli scavi a Tuscolo presso la

[9] L'archivio venne consultato, utilizzato ed in parte pubblicato dal Bendinelli per la biografia citata.

[10] A.S.T., Archivio Canina, busta 20, lettera di L. Canina a V. Canina in data 24-6-1841.

[11] A.S.T., Archivio Canina, busta 20, lettera di L. Canina a V. Canina in data 9-8-1828; cfr. Pescarmona, 1984, p. 87.

villa «la Ruffinella», che ne era appunto la residenza estiva, assumendo quindi le mansioni di architetto di corte. Proprio Maria Cristina fu, dell'impresa di Oropa, la promotrice e per un certo periodo, fino a quando non antepose l'impegno verso Altacomba, il principale sostegno finanziario.

Il 19 agosto 1845 l'architetto ed il conte, accompagnati dal giovane aiuto Luigi Zeloni, giunsero ad Oropa proveniendo da Agliè. Qui, secondo l'Ordinato del 13 settembre 1845, Canina approva il luogo scelto per l'ubicazione del nuovo tempio, ma ritiene che i disegni esistenti non siano adeguati allo scopo ed accetta di fornire il progetto e succesivamente il modello del nuovo edificio, e, mentre «[...] questa Congregazione non cessava di ammirare le vaste cognizioni di così illustre scienziato ed il modesto suo contegno» [12], procede con Zeloni al rilievo completo del piano del Santuario.

Tornato a Roma, Canina si applicò al nuovo incarico su due fronti, secondo un suo modo pressoché costante sin dai tempi del progetto dell'ampliamento di villa Borghese, sia attendendo allo sviluppo del progetto per la sistemazione del Santuario e per la Chiesa Nuova, sia sviluppando i principi ispiratori di questa in un'opera contemporaneamente teorica, critica e storica sulla generale questione dell'edilizia religiosa (Canina, 1846), la quale non è che la riedizione rimaneggiata ed ampliata (con l'aggiunta del progetto per Oropa oltre a quello per il San Giovanni di Torino e di numerose altre tavole) di una precedente (Canina, 1843-1844) dedicata a Carlo Alberto.

L'occasione che aveva originato la prima stesura fu un viaggio a Torino nel 1842, al seguito della Regina Maria Cristina, durante il quale si ammalò; durante l'infermità (era di salute assai cagionevole, che però non pregiudicava una sbalorditiva capacità di lavoro), come egli stesso ci informa, «[...] mi tornava alla mente quanto già diversi anni prima aveva tracciato in grandi fogli, che rividi nello stesso mio soggiorno in una sala della reale accademia Albertina delle belle Arti [...]» [13]. Bendinelli avanza l'ipotesi che questo progetto, su cui non dà altre notizie, fosse la tesi di laurea del Canina stesso. In diverse lettere dei primi tempi del soggiorno a Roma il Nostro informa di star atten-

[12] L.O.C.O., vol. VII, Ordinato del 13 settembre 1845, cit.

[13] Canina, 1843-1844, pref., p. 11.

dendo ad un importante lavoro da inviare a Torino, al fine di agevolare il rinnovo della pensione.

Tale giovanile lavoro venne presentato al Gran Ciambellano dal conte Pio Vidua, amico di Canina, nel 1819 e, tramite un conoscente, al conte Balbo ministro degli interni nel novembre del 1820, senza ottenere né gratificazioni né pubblicazione [14]. Potrebbe essere il primo progetto per la Cattedrale di Torino, del quale si sono ritrovati all'Archivio di Stato alcuni disegni preparatori. Comunque sia, qui interessa il confronto tra il progetto giovanile e la revisione del 1843, al fine di comprendere l'evoluzione delle concezioni e dei riferimenti architettonici del Canina.

La più evidente differenza sta nel fatto che il primo progetto prevedeva la demolizione completa e la sostituzione del Duomo rinascimentale (e per questo fatto era stato criticato dall'Antonelli [15]) con un tempio sì a pianta basilicale, ma del tutto derivata dagli allora recentissimi studi di archeologia romana, come quelli di Lesueur sulla basilica Ulpia, mentre il prospetto della chiesa e tutto l'impianto della piazza rettangolare antistante, con le due grandi colonne votive, erano vicini al classicismo dei maestri torinese e romano, Bonsignore e Valadier. Il progetto di vent'anni dopo conservava invece l'antico monumento, inserendolo in una nuova piazza quadrata: la nuova chiesa invece, prevedendo la demolizione del Bastion Verde raggiunto dall'abside, avrebbe dovuto situarsi sul lato nord di questa piazza porticata, nuovo centro religioso della città con le risistemazioni del Seminario e dell'Arcivescovado.

Brevemente nell'opera del 1846 Canina, dopo aver notato di passaggio che la riprogettazione del nuovo Duomo non era nata da spontanea iniziativa, ma che invece gli era stata richiesta, espone i motivi

14 A.S.T., busta 18, lettera di P. Vidua a L. Canina in data 10 marzo 1819; busta 20, lettera di V. Canina a L. Canina in data 16 novembre 1820.

15 Le strade di Antonelli e di Canina si incrociarono diverse volte, e mai amichevolmente, come osserva Rosso, 1989, p. 31. In varie lettere (A.S.T., busta 18) degli anni successivi al 1826 G. B. Biscarra chiede appunto al Canina informazioni sull'operato di Antonelli a Roma; poi le critiche non esplicite di Antonelli al primo progetto di Canina per il Duomo di Torino; la citata questione della cattedra di architettura all'Università di Torino; poi ancora le critiche alla chiesa di Oropa (per la quale Antonelli redasse, appena morto Canina (1856), un progetto alternativo successivamente ripreso (1876), cfr. Rosso, 1989, p. 114). Per parte sua, Canina aveva bloccato le proposte di Antonelli per il Duomo di Casale Monferrato.

di questa diversa scelta, altri da quelli sui quali si era più diffuso nella prima edizione: infatti «La enunciata chiesa cattedrale di s. Giovanni in Torino viene giustamente considerata per uno dei più cospiqui monumenti che esistono in detta città; poiché serve di documento per contestare il metodo tenuto nell'arte dell'edificare nella prima epoca del risorgimento delle arti, e nel tempo stesso la grande cura che si diede il cardinale Domenico della Rovere nel procurare alla sua sede vescovile una chiesa conveniente al decoro della città anzidetta» [16]; sono argomenti di natura storica e non estetica, che dimostrano lo spostarsi dell'universo di riferimento dal classico all'antico, dalla «forma ideal purissima» alla testimonianza del passato dell'architettura. Questa evoluzione era stata già chiaramente enunciata dal Canina nella illustrazione delle convinzioni che avevano sorretto il suo progetto per Villa Borghese; qui tuttavia è ulteriormente estesa ad altre epoche e fonti oltre al percorso canonico Oriente-Egitto-Grecia-Roma che a Villa Borghese era stato anche materialmente indicato [17].

Il modello proposto da Canina per la chiesa è la basilica dei primi tempi del cristianesimo; presentato con gran raccolta di esempi, fatto che testimonia, come osserva Bendinelli [18], un interesse già da tempo maturato, dato il breve lasso di tempo intercorso tra l'ideazione e la prima edizione dell'opera.

In essa l'autore, come in ogni altra occasione, persegue un ideale di totale coerenza tra documentazione archeologica e storica, significato ideologico e teoria dell'architettura, concreta pratica del progetto: ideale che non risolve le contraddizioni, come avviene nel caso del san Giovanni del 1843, dove l'interno, secondo i principi enunciati basilicali, non ha coerenza col complesso archeologismo grecizzante della facciata, a due ordini jonico e corinzio, dei quali l'inferiore si richiama ai prediletti modelli della Jonia (ma con la base attica) ed il superiore si conclude con una articolata intersecazione di timpani ed attico, di ascendenza palladiana.

[16] Canina, 1846, p. 171.

[17] Canina, 1828, p. 22: « Dopo molti disegni che feci per la decorazione di questo grande ingresso, composti più da proprie idee che da imitazione delle cose degli antichi maestri, mi convinsi che non avrei fatto mai niente che fosse generalmente approvato se mi allontanavo dalle belle cose degli antichi ».

[18] Bendinelli, 1953, p. 147.

Anche nel porticato dorico che avrebbe dovuto circondare la piazza quadrata Canina pratica la stessa erudita coniugazione di modelli archeologici, questa volta romani: la colonna infatti è la riproduzione dell'ordine inferiore del teatro di Marcello, mentre la trabeazione si rifà al meno consueto modello della cosidetta basilica di Caio e Lucio. Il Duomo esistente viene, come ho detto, conservato, ma in certo senso emendato, giacché viene inglobato in una palazzata (indicata sommariamente nei prospetti e nelle sezioni, ma non in pianta) per cui scompaiono le volute sul fronte delle navi laterali, troppo rinascimentali, per riportare il tutto alla maggior unità stilistica possibile.

Il rifacimento maturo del progetto giovanile infatti cade nel momento in cui in tutta l'Europa dell'architettura il principale argomento di discussione è lo stile: in Francia la polemica tra «goticisti» e «classicisti», tra Viollet le Duc ed il segretario perpetuo dopo Quatremère della *Accadémie Royale des Beaux-Arts*, Raoul-Rochette; proprio quest'ultimo, comunicandogli l'elezione a socio straniero, scriveva a Canina: «*J'ai recu votre lettre du 11 avril en réponse a la mienne du 24 mars [...] y'ai vu, avec une grande satisfaction, que vous ne cessés d'ajouter à vos titres scientifiques par de nouveaux travaux. Cet ouvrage* sulle chiese primitive *dont vous me parlé, m'intéresse au plus haut degrée, ca je me suis beaucop occupée des monuments du christianisme primitif, et j'attend avec le plus vif interet cette ouvrage que vous me promettez*» [19].

L'attenzione per l'architettura basilicale cristiana era infatti viva da tempo nell'ambiente romano ove Canina operava [20]: l'incendio della basilica di san Paolo nel 1823 ed il problema della ricostruzione avevano provocato un acceso dibattito, con i progetti di Valadier in forzata collaborazione col Salvi e l'opposizione del Belli e dell'abate Uggeri (quest'ultimo era grande amico del giovane Canina), del Fea (che lo aveva introdotto sin dalla fondazione nell'Istituto di Corrispondenza Archeologica). D'altra parte Canina stesso manifesta l'opinione che: «[...] non saranno mai bastantemente lodate le disposizioni, stabilite sotto il pontificato di Leone XII, per conservare quanto più fu possibile l'architettura primitiva, nel ristabilimento impreso sin d'al-

[19] B.C.C., Fondo Canina, lettera di Raul-Rochette a L. Canina del 2 maggio 1843; cfr. PATETTA, 1974.

[20] CANINA, 1846, pref., p. 12.

lora ad eseguirsi e che fu di molto inoltrato dal pontefice Gregorio XVI»[21].

L'appartenenza di Canina al partito di «quanti zelano lodevolmente la conservazione degli antichi monumenti nello stato in cui sursero per opera dei loro fondatori», come dice il Chirografo di Leone XII del 1825[22], deve esser stata una delle cause che portarono al raffreddamento nei rapporti tra il vecchio maestro Valadier e l'allievo. Quest'ultimo aveva già direttamente lavorato a restauri nella basilica di santa Prassede, l'entità dei quali non è nota, e si occuperà in seguito di ulteriori restauri e completamenti[23].

Oltre a queste concrete operazioni, l'interesse per l'architettura paleocristiana aveva dimensione tanto conoscitiva che progettuale europea, e di ciò proprio la corrispondenza del Canina è importante documento; l'opera di Bunsen e Knapp del 1819, ripubblicata nel 1843[24], è una delle fonti del lavoro di Canina, che del Bunsen era divenuto amico tramite August Kestner[25], figlio del poeta Kestner e della Lotte di Goethe, cittadino di spicco di quella *freie Kunstrepublik in Rom* dei tempi di Overbeck e di Ludovico di Baviera, che era ormai morta ma non completamente trascorsa, la «[...] mai dimenticata, amatissima nostra Roma», come scriveva nel 1844 il Bunsen[26], proprio inviando al Nostro, tramite Kestner ed Emil Braun, la sua «operetta sulle basiliche».

Da quei tempi pittura e poesia avevan ceduto il luogo all'archeologia e alla filologia, ma le motivazioni religiose verso i tempi del primo cristianesimo non erano cadute, tantoché lo stesso re Federico Guglielmo IV per il progetto del Duomo di Berlino eseguito da August Friedrich Stüler (allievo di Schinkel), «*[...] unter dem Eifluß des Historikers und Diplomaten Christian Karl Josias von Bunsen, und angerecht durch seine Italienreise (1827), aber auch aus kirchenpolitischen Erwagungen, hatte er sich schon als Kronprinz für die basili-*

21 Canina, 1846, p. 108.

22 Cit. in Marconi, 1964, p. 232.

23 A.S.T., Archivio Canina, busta 18, lettera di V. Sassi a L. Canina in data 4 luglio 1822. Krautheimer, C. B. Chr., III, p. 240, riporta restauri di portata ignota citati in una iscrizione del 1819 (Fontana, *Iscrizioni*, II, p. 522).

24 Bunsen - Knapp, 1819, 1843.

25 Cfr. Assunto, 1978, pp. 89 sgg.; e prima Noack, 1904, *ad indicem*.

26 B.C.C., Fondo Canina, lettera di C. von Bunsen a L. Canina in data ottobre 1844.

kale Gestalt und die Bauformen der frühchristlichen Kirchen entschieden» [27], ciò confermato dallo stesso Stüler a Canina il primo agosto 1847: «[...] per altero sono fortunatissimo per il giudizio favorevole dato d'un corifeo in nostra bella arte [il Canina] sovra il Duomo nuovo, benché la plurima parte è l'idea del nostro Sovrano Architetto [...]» [28]. Il Duomo iniziato non venne terminato, ma la forma basilicale venne usata ancora da Stüler nella Hlg. Jakobus Kirche (1844-1845) [29].

In Francia già dal 1823 Hippolyte Lebas (o le Bas) [30] aveva costruito nel quartiere Chaussée d'Antin la molto ammirata chiesa di Nostra Signora di Loreto; al Canina che lo omaggiava del suo volume (la seconda edizione, col progetto di Oropa), assicurava che «[...] io entro totalmente a parte di un'opinione appoggiata sopra fatti storici incontestabili. Nel suo proemio perfettamente bene inteso espone principi che avendo per fondamento la ragione, possono essere considerati come il guida più sicuro a seguitarsi, guida, al parer mio, molto preferabile a tante esclamazioni dubbiose, a tanta finta ammirazione per uno stile, che certo, avrà il suo merito ma che Lei definisce tanto bene. Mi sia dunque lecito il felicitarmi di pensare accordatamente con Lei, con l'artista, coll'archeologo infaticabile che ha reso e rende tutt'ora tanti segnalati servizi all'arte Architettonica [...]» [31].

Tra tutte le chiese di impianto ispirato alle antiche basiliche, lo stesso Canina ricorda come una delle principali e meglio riuscite quella di san Vincenzo de' Paoli a Parigi costruita da Hittorff e dal suocero Lepère; questo edificio celeberrimo ha impianto a doppio ordine e le capriate in vista sulla nave centrale; tuttavia, come tutti gli altri qui citati, la facciata non si riferisce allo stesso modello storico, perché è composta da un pronao jonico greco in cui, memore dei suoi studi,

[27] « Sotto l'influenza dello storico e diplomatico Christian Karl Josias von Nunsen e stimolato dal suo viaggio in Italia (1827), ma anche per considerazioni di politica ecclesiastica, aveva già fermamente deciso per la forma basilicale e per il modo architettonico delle chiese cristiane primitive »; *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841. Ausstellungkatalog*, Berlin, Staatliche Museum, 1980, F 111.

[28] A.S.T., Archivio Canina, busta 19, lettera di A. Stüler a L. Canina in data 1 agosto 1847.

[29] Su Stüler cfr. Börsch-Supan, 1977.

[30] Non come letto da Bendinelli « A. De Bar ».

[31] A.S.T., Archivio Canina, busta 18, lettera di H. Lebas a L. Canina in data 21 febbraio 1839.

Hittorff applica la policromia [32]. Il pronao si accosta ad un corpo con due campanili simmetrici, e tutto ciò risulta molto simile alla Hanover Chapel londinese di Charles Robert Cockerell [33] e, come osserva Gerald L. Carr [34], ad un disegno di Neufforge.

Anche in Piemonte simili considerazioni avevano ampio spazio; come ricorda il Castellazzi, Carlo Promis aveva ricevuto l'incarico da re Carlo Alberto del progetto di una basilica cristiana da costruirsi presso il castello del Valentino, e le motivazioni enunciate dal Promis sono riportate dall'allievo: «Riassumendo si deve concludere: che ogni Chiesa veramente cristiana non deve allontanarsi nella sua architettura da ciò che è stato stabilito dai santi Padri al tempo più glorioso della Religione, e che si deve per conseguenza togliere tutto ciò che tiene al paganesimo nella forma, di capriccioso e d'incomodo nelle piante, che si deve ritenere delle antiche basiliche quanto è possibile [...] ma per ciò che riguarda lo stile, gli ornati, le sagome, si deve indubitamente dedurlo dai monumenti di un'epoca migliore nelle arti, purché tale epoca sia stata ispirata dal genio del Cristianesimo» [35]. Il pensiero di Promis era, come vedremo, vicinissimo a quello di Canina, del quale era grande amico. Antonelli, che invece lo era assai meno, per sua parte aveva previsto due varianti basilicali «costantiniane» per il progetto di piazza Castello del 1831.

D'altra parte Ernest Melano, ringraziando il Canina «*du nouveau cadeaux*», cioè del dono della prima edizione delle *Ricerche...*, gli scriveva che «*la nouvelle ouvrage que vous m'avez adressée est pour moi comme pour bien d'autres tres interessant pour la collection des diverses Basiliques connues. L'application que vous en avez faut pour une nouvelle Cathedrale de Cette Ville est à mon avis tres heureuse, et je partage entierement votre avis sur la necessité, que nous avons d'élever un édifice semblable, et la convenance qu'il il y auvait de Choisir de préference la forme indiquée. Mais helas? Deux projets on été fait, l'un gothique, l'autre bysantin – dit on – mais l'un et l'autre entrainant une forte dépense s'on ne desiste de les ésécuter. A mon avis c'est à propos que les projets sus énoncés n'ayent pas de suite puisque*

32 Cfr. Hammer, 1968, pp. 153 sgg.

33 Cfr. Watkin, 1974, pp. 135 sgg.

34 Carr, 1980, p. 265.

35 *Fabbriche moderne*, 1871, tav. CXVI-CXX.

il me paraitrait peu convenable d'adopter l'un ou l'autre des genres sus indiqués, puisque nous reculerions de plusieur siecles peut etre sans avantage» [36].

È a mio avviso molto probabile che i due progetti, l'uno gotico e l'altro bizantino, cui il Melano allude fossero quelli elaborati dal Palagi per la nuova chiesa di san Massimo[37]; ciò è indicato dalla corrispondenza di Canina col fratello Vincenzo, là dove egli lamenta di non aver cavato alcun utile durante il soggiorno torinese del 1842 e poi dall'opera sulle «Chiese Cristiane», ma che questa tuttavia «servirà forse ad impedire che venisse fatta una cattiva fabbrica»[38], argomento su cui ritorna in seguito quando, sempre al fratello, scrive: «Mi vennero comunicate molte cose cortesissime rispetto a quella opera sulla Architettura più propria dei Tempj Cristiani da tutti coloro che l'ebbero e in particolare dal Gran Duca di Toscana una grande medaglia in oro col mio nome; ma nulla ebbi da chi è stata dedicata e credo che invece di esser compensato finirò per avere qualche dispiacere per aver distolti alcuni progetti impropri» [39]. Ciò porterebbe a ritenere che a Torino il Canina avesse espresso determinanti pareri sui progetti del Palagi: fatto che concorda sia con la loro datazione, avanzata dal Tamburini [40], a data precedente il 1842 e con il successivo concorso per la stessa chiesa nel 1843.

Che Carlo Alberto avesse molta stima per Canina è mostrato dall'offerta a quest'ultimo della cattedra di Architettura già del Bonsignore alla Regia Università, tenuta *ad interim* dall'Antonelli [41]; cattedra che Canina rifiutò, interponendo i propri buoni uffici affinché andasse a Carlo Promis, secondo quanto questi stesso scrive all'architetto ormai completamente radicato altrove: «Come V.S. sa già, io

36 B.C.C., Fondo Canina, lettera di E. Melano a L. Canina del 12 ottobre 1843.

37 Cfr. MATTEUCCI, 1976, pp. 148 sgg., schede 148, 149, 150, 151.

38 A.S.T., Archivio Canina, busta 20, lettera di L. Canina a V. Canina in data 9 agosto 1843.

39 A.S.T., Archivio Canina, busta 20, lettera di L. Canina a V. Canina in data 30 settembre 1843.

40 TAMBURINI, 1969, nn. 4, 5.

41 BENDINELLI, 1953, p. 373, lettera di L. Canina a V. Canina in data 22 giugno 1843: « Né per interesse, né per salute mi converrebbe optare per la cattedra lasciata vacante all'Università di Torino dal Bonsignore [...] perocché per interesse andrei a pregiudicarmi ragguardevolmente nell'aver meno di ciò che qui lavorando posso ottenere; per onore sarei pure pregiudicato nel passare da maestro degli architetti delle principali nazioni d'Europa, che si compiacciono di consultarmi, a maestro di giovani torinesi ».

sono stato eletto professore di Architettura in questa Università: io so che il Re aveva pensato a Lei, e mi si dice pure che Ella abbia in tal circostanza fatto motto favorevole per me, della qual cosa io la ringrazio assai, e non ne dubitava» [42].

Il rifiuto di Canina dovette certamente alienargli molto del favore del Re, tanto che, come ho accennato, per le *Ricerche*... del 1843, benché fossero espressamente a lui dedicate, Carlo Alberto non concesse alcuna ricompensa, e il progetto del nuovo duomo per Torino, che molto probabilmente era stato dal Re stesso collecitato, come mostra anche la epigrafe dedicatoria sul frontone, venne lasciato cadere. La nuova chiesa per Oropa costituì quindi l'occasione per riverificare ed ampliare quanto allora era stato formulato, sia sul piano teorico (le *Ricerche*... del 1846) che su quello del progetto.

Il punto di partenza di Canina è l'esame delle tendenze coeve nell'architettura religiosa: «mi è d'uopo far conoscere che mentre vi sono architetti insigni, i quali sostengono la opinione di doversi dare la preferenza a quel genere di architettura derivato dall'Oriente denominato comunemente bizantino, altri a quello sistematosi in Italia precipuamente nel medio evo e cognito col titolo di romano, altri alle diverse specie dell'architettura gotica, ed altri a quella del risorgimento delle arti; e mentre ad essi tengono dietro molti eruditi scrittori di arte parteggiando ora per l'una ora per l'altra opinione, e similmente alcuni semplici amatori che basano la loro scelta unicamente sul proprio gusto tra i medesimi diversi generi di architettura introdotti nei secoli di mezzo» [43].

Due osservazioni sono qui necessarie: la prima, che fra le «maniere» possibili non è citata quella rigorosamente dedotta dai templi greci e romani, fatto confermato dal non entusiastico giudizio sulla Madeleine; la seconda, il rifiuto della ripresa del gotico perché ritenuta cosa da dilettanti e fondata sul puro e semplice «gusto» e non su profonda dottrina. Quest'ultima opinione non vedeva il Canina isolato, se l'autorevolissimo professor Thomas Leverton Donaldson, vicepresidente del RIBA, gli scriveva da Londra nel 1846: «*[...] j'ai peu à vous dire au fait d'art dans ce pays ci. Vous savez bien qu'il faut*

[42] A.S.T., Archivio Canina, busta 18, lettera di C. Promis a L. Canina in data 22 gennaio 1843.

[43] Canina, 1846, pref., p. 5.

beaucoup de temps pour instruire tout un peuple à estimer et à intendre les beaux-arts. Il est difficile à détruire l'effet produit pour les mauvais exemples, qui sont toujours devant les yeux de tout le monde [...] On ne publie plus des livres d'architecture, si non sur les monuments du moyen age (gotique) [...] C'est un style d'architecture facilment acquisible. Que nos poetes, et nos jeunes gents aiment avec toutes leures énergies. Il ont horreur des principes et de la pureté des styles Classiques. Il y a peu de gents qui sont à meme de critiquer les monuments de notre époque, de sorte que tout le monde croit pouvoir juger» [44].

Due esigenze tra loro antitetiche, l'adesione alla purezza non arbitraria, metastorica, dell'architettura classica e la necessità di un riferimento specifico al momento storico più idoneo a rappresentare i valori significati dall'edificio, costrinsero, nel progetto di Oropa, il Canina ad una mediazione ideologica di grande complessità, che egli stesso enuncia per esteso.

La scelta del modello basilicale paleocristiano infatti non è incondizionata, non conduce alla ripresa formale integrale: «[...] non intendo di approvare tutto ciò che fu eseguito nell'anzidetta epoca di primo decadimento per le arti: ma è mio proponimento di dimostrare doversi presciegliere nelle stesse opere solo quanto si trova conveniente con le pratiche tenute nei più prosperi tempi per le arti ed allorché si prescrissero le prime istituzioni ecclesiastiche, e così ridurre le stesse osservazioni a servire come di scala per salire a più alta antichità [...] concordando quanto si deduce dalle due accennate specie di monumenti, si può giungere a determinare con molta probabilità in qual modo si sarebbe edificato un tempio per celebrare il vero culto nella indicata prima epoca cristiana, se le grandi persecuzioni, che in allora ebbero luogo contro lo stesso culto, non ne avessero impedita la esecuzione» [45].

La soluzione della contraddizione sta quindi nell'immaginare addirittura una storia alternativa, possibile, cui riferirsi quando quella accaduta davvero risulti insoddisfacente: così, ipotizzando come avrebbe potuto essere l'architettura se Traiano e Adriano e Apollodoro si fos-

[44] A.S.T., Archivio Canina, busta 18, lettera di T. L. Donaldson a L. Canina in data 1 settembre 1846.

[45] CANINA, 1846, pref., p. 6.

sero fatti cristiani, il Canina cerca di sfuggire alla contaminazione, all'architettura «di vario genere», come quelle di Monaco di Baviera, in virtù dell'assunto che «ogni età si distinse per alcun proprio genere di architettura, né mai alcuna per diverse specie nel tempo stesso, come sembra essere vana pretensione dell'età nostra» [47].

Pertanto il progettato tempio non avrebbe dovuto essere un edificio eclettico, nelle intenzioni e secondo il giudizio dello stesso progettista, ma lo sviluppo di un modello ideale dedotto dall'immaginario esempio aureo di una storia immaginaria; tale *tour de force* ideologico ricade pienamente sul concreto disegno della chiesa.

La facciata infatti appare, dall'esame dei disegni, nettamente tripartita in verticale: ad un rigoroso portico jonico dodecastilo (in cui, tema caro al Canina, come a Cockerell ed a Schinkel, il capitello delle paraste è diverso da quello delle colonne) concluso da una terrazza si sovrappone un corpo centrale che abbandona la sovrapposizione degli ordini per adottare un grande rosone centrale, derivato dalla ricostruzione dello stesso Canina della facciata di S. Maria in Aracoeli [47], fiancheggiato da mosaici su fondo oro. Questo corpo centrale, corrispondente in pianta alla nave maggiore della basilica ma di essa molto più alto, è a sua volta concluso non dal grande sguscio delle basiliche paleocristiane ma da un timpano classico. Ai lati due piccoli campanili serrano la facciata e ad essi si attestano i muri che a destra e sinistra celano in prospetto il profilo inclinato delle falde sulle navate laterali.

Anche l'impianto generale mostra complesse commistioni di modelli diversi, che contraddicono la semplicità del riferimento basilicale: Canina stesso infatti avverte di esser stato «costretto di allontanarmi un poco dalle forme prescritte per le comuni basiliche, onde poter sostituire al soffitto in piano una volta di tutto sesto» [48], per via della rigidezza del clima montano di Oropa e delle grandi nevicate, quindi per esclusive ragioni funzionali; cercando inoltre giustificazione per questa trasgressione al modello basilicale (trasgressione non piccola, se si considera che il soffitto piano delle antiche basiliche, come indicò il

[46] *Ibidem*, p. 10.

[47] CANINA, 1846, tavole.

[47] *Instructionum fabricae et supellectilis acclesiasticae libri duo*, I, V, 6.

[48] CANINA, 1846, pref., p. 14.

Borromeo, era investito di significati mistici e simbolici [49]) nell'esempio precedente di S. Costanza, esempio assai poco calzante per essere quest'ultimo un edificio a pianta centrale.

Il progetto definitivo di Oropa prevede quindi un edificio a tre navate, individuate da doppia fila di colonne ioniche, con transetto ed abside, coperto a botte sulla nave centrale; nella versione finale, anche il transetto era coperto a botte, con una cupola emisferica su grandi pilastri cruciformi all'incrocio con la nave centrale. Alcuni schizzi preparatori mostrano notevoli differenze, con una indicazione di finestroni in alto sulla navata centrale che rivelano forse una ipotetica copertura piana, e con il proseguimento dei doppi colonnati laterali a rompere la continuità della nave trasversa ed infine con una volta molto tesa al posto della cupola successivamente prevista.

La prima impostazione della chiesa quindi era molto più aderente all'impianto longitudinale basilicale: successivamente la liberazione del transetto, le volte a botte lacunate, la cupola, i grandi pilastri a croce introdussero un ulteriore riferimento storico all'architettura del «rinascimento delle arti», sul quale tuttavia Canina tace, avanzando come ho accennato soltanto motivazioni di carattere funzionale e liturgico (le nevicate, la necessità di illuminare la zona centrale, il poter usare solo parte dell'edificio per i riti con minor concorso di fedeli). Singolarmente tra i modelli di riferimento l'architetto non cita Sant'Andrea a Mantova, Santa Maria presso S. Satiro: una ulteriore stratificazione programmatica avrebbe reso manifesto il latente soggettivismo eclettico della nuova chiesa, esorcizzato invece per mezzo del connubio tra basilica cristiana e perfezione classica.

Una ultima contraddizione sta poi nella aggiunta della cupola, che lo stesso Canina disapprova in un passo a proposito del Santo Spirito di Brunelleschi: «Se con la introduzione di siffatta struttura [il soffitto piano] si venne a riprodurre la maniera impiegata nelle primitive chiese, per la lodevole forma basilicale applicata alla parte anteriore ed il sempre buon uso delle colonne isolate per comporre i portici delle navi minori, si continuò poi ad impiegare la non troppo approvata pratica della protrazione dei bracci laterali che toglie molto all'unità di ambiente; [...] le stesse cupole, adattandosi bene su una chiesa ordinata

[49] Canina, 1846, p. 157.

su di una base circolare o poligona che poco si discosti dalla stessa figura circolare, nell'esterno quanto nell'interno, si trovano poi assai poco convenire alle chiese ordinate in forma di croce latina; perciocché nell'esterno non possono scuoprirsi solo che da assai lontano in tutta la loro elevazione, e nell'interno solamente da assai vicino e con grande incomodo. Onde è che nell'ammirare l'artifizio di sì ardite opere, non può approvarsi il loro uso nell'indicata struttura di fabbriche» [50].

La disapprovazione dell'uso di cupole senza tamburo (che non poteva impiegarsi senza ulteriormente contraddire l'assunto fondamentale) in chiese a pianta non centrale, perfettamente conforme ai principi del purismo razionalista del Milizia[51], trova nel progetto per Oropa un parziale seguito per quanto riguarda gli esterni della nuova chiesa, ed ha molto probabile influenza nel determinarne la singolarissima sezione, in cui la orditura lignea del tetto sulla navata centrale è portata da enormi arcate in muratura a sesto acuto, molto più alte della chiave della volta a botte sottostante. Le grandi nevicate sono anche qui addotte dall'architetto per giustificare un così grande sperpero di volume costruito; tuttavia appare determinante lo scopo di nascondere completamente alla vista dall'esterno la cupola, estranea al modello basilicale.

Per questa inusuale soluzione è stato addotto come modello il progetto definitivo del Valadier per la chiesa collegiata di Montesampietrangeli [52], la cui originale tensione «rivoluzionaria» però sarebbe stata raggelata e imbalsamata dall'allievo erudito. A mio avviso se qualche riferimento ci fu, e pare infatti che negli schizzi iniziali per Oropa Canina avesse previsto al posto della cupola una volta piuttosto tesa, che potrebbe ricordare la vela della chiesa marchigiana dell'antico maestro, non se ne tenne più conto nella versione definitiva, nella quale appunto la cupola c'è; si potrebbe parlare di comune osservanza dei due progetti alle critiche del Milizia più che di filiazione, essendo le due chiese completamente diverse come impianto e carattere.

Per quel che riguarda invece l'inserimento del nuovo edificio nel

[50] Milizia, 1827, tomo VII, pp. 474-476.

[51] Marconi, 1964, pp. 114 sgg.

[52] A.S.T., Archivio Canina, busta 2, fasc. 16, lettera di L. Zeloni a L. Canina in data settembre 1847.

contesto del santuario incompleto, il progetto prevedeva la regolarizzazione di tutte le fabbriche esistenti, con la demolizione di gran parte della chiesa antica, della quale veniva conservato il sacello del simulacro famoso; una nuova facciata colonnata avrebbe dovuto garantire la continuità dei porticati della corte interna, simmetrica ad un'altra prevista in corrispondenza dell'antico ingresso. La chiesa nuova avrebbe dovuto essere affiancata da due maniche porticate, destinate a servizi ed alloggi, individuando così ai lati due strette corti. La più clamorosa e poi controversa risoluzione del Canina stette tuttavia nell'innalzare, profittando dell'andamento naturale del terreno, il piano della chiesa rispetto a quello della corte più interna, collegando i due livelli con una gigantesca scalinata larga quanto tutta là facciata: questa scalinata unita al portico dodecastilo aggiunge alla nostra chiesa un ulteriore carattere di *architecture terrible*, un innalzamento verso il sublime, verso i modi del classicimo eroico.

Da tutto ciò potremmo ricavare l'opinione che, con il raggelato progetto per Oropa, Canina avesse voluto più o meno esplicitamente conseguire la sintesi tra le più rilevanti ed anche contrastanti tendenze per lui vive nell'architettura europea dei tempi suoi: le vicende successive per cui l'opera non venne compiuta risentirono non solo in primo luogo delle difficoltà economiche e politiche, ma anche in secondo del contrasto tra le tematiche affrontate dall'architetto accademico, insigne ma venuto da fuori, e l'ambiente locale; infine per le contraddizioni interne al progetto stesso, che sul piano concreto si traducevano in grandi previsioni di spesa, in gravi difetti funzionali.

Non è qui possibile ripercorrere minutamente le vicende per cui i suddetti fattori portarono all'abbandono della costruzione: mi limiterò ad accennare per mezzo dei documenti d'archivio ai fatti a mio avviso più significativi.

Per la metà del 1847 Canina aveva approntato disegni e modello della nuova chiesa; il modello (che oggi è conservato nel museo del Santuario) fu benedetto da Pio IX addì 8 giugno 1847, e poi inviato a Torino con la scorta del giovane architetto Zeloni per la presentazione a Carlo Alberto, mentre i disegni vengono esaminati a Biella dal Vescovo e dalla Congregazione del Santuario, con unanime approvazione, tanto che si appaltarono ed iniziarono subito i lavori di spianamento

dell'area [53]. Zeloni stesso ragguagliò poi Canina sulla visita reale: «Giovedì 16 del corrente anno venne il Re a vedere il modello, presente il Conte Collobiano, il Marchese della Marmora, Monsignor Vescovo di Biella e due deputati della detta Città, il signor Baron Bella sindaco della medesima ed il Canonico [Andorno]. Il Re subito che vidde il modello disse è tutto in stile delle antiche Basiliche facendone grandi eloggi [...] confermò a Monsignore ed ai suddetti deputati di gettare la prima pietra fondamentale [...] Il Cavalier Melano, il Prof. Promis ed il Cav. Ravera mi incaricano di riverirlo, e parteciparle i loro rallegramenti con l'arch. Leone» [54].

Tutto sembrava dunque avviato, ma emersero immediatamente delle difficoltà: «il Re non si impegna a collaborare alle spese della chiesa, sorridendo chiede quanti milioni sarebbe costata [...] non si sa chi pagherà il modello [...] Collobiano dice che d'ora in poi [fin qui ha pagato lui] deve pagare il Santuario» [55].

Nonostante il consenso generale, il modello piacque infatti al Melano, al Mosca che andarono ripetutamente a vederlo [56], oltre alle questioni economiche affiorarono subito le critiche: «[...] il modello piace ma solo a taluni pare che possa mancar di luce nella parte superiore [...]» [57]; «[...] mi permetta che mi rallegri con V.S. Ill.ma pel stupendo e magnifico modello della Chiesa di Oropa, posso assicurarle di averne uditi i più grandi elogi, per niente ha sorpreso la critica dell'Antonelli, anzi si era persuasi che ciò sarebbe avvenuto [...]» [58]. Particolari censure toccarono alla grande scalinata, ritenuta vertiginosa e pericolosa col gelo dell'inverno; inoltre la chiesa aveva capienza insufficente, non si sarebbe potuto scaldarla, le costosissime colonne ostacolavano la luce ed il culto.

L'anno 1848 vide i lavori iniziati proseguire sino alle fondazioni della facciata e dei campanili, pur tra incertezze economiche, dato che l'Amministrazione del Santuario scriveva di sperare sia nel «potente

[53] *Ibidem*, lettera di L. Zeloni a L. Canina in data 20 settembre 1847.

[54] *Ibidem*, lettera di L. Zeloni a L. Canina in data 28 settembre 1847.

[55] *Ibidem*.

[56] *Ibidem*, lettera del Conte di Collobiano a L. Canina in data 26 ottobre 1847.

[57] *Ibidem*, lettera di M. Cusa a L. Canina del 25 novembre 1847.

[58] *Ibidem*, lettera dell'Amministrazione del Santuario a L. Canina in data 25 maggio 1848.

soccorso» del conte di Collobiano e della Regina vedova che nella «pazienza» di Canina (cui non erano ancora state rimborsate neppure le spese assai ingenti sostenute per il famoso modello)[59]. Poi la situazione politica divenne dominante: «Che magnifico dramma non si svolge in questi momenti nella nostra Italia! Iddio ci conservi a tempi lieti e pacifici [...]»[60] scriveva il Vescovo di Biella; infine la guerra, la sconfitta, le vicende della repubblica romana, la contemporanea morte della protettrice Maria Cristina (12 marzo 1849, a Savona) e quella prematura del giovane architetto Zeloni che seguiva i lavori in sito fermarono tutto.

Negli anni successivi al 1850 i lavori languivano, si cercava un architetto torinese in grado di sostituire Zeloni; ma il Dupuy interpellato finì per non accettare[61]; l'opposizione locale alla realizzazione del progetto si fa manifesta, impersonata dall'architetto Maggia, membro dell'Amministrazione del Santuario[62]. Il conte di Collobiano più volte prega per scritto Canina di voler salire ad Oropa per prendere in mano l'impresa che minacciava di naufragare giacché «[...] incontra ostacoli ad ogni istante, perché da un lato scarsità ed incostanza di mezzi, da un'altro contrasto di opinioni, insomma difficoltà a dir tutto. Capisco come più gravi occupazioni – forse più geniali archeologiche ricerche tengono incappata la decisione della mossa verso la sterile montagna nostra, ma faccia buon animo, venga»[63].

Nel 1855 Canina incaricò un altro suo collaboratore, l'architetto Giovanni Montiroli, di seguire *in loco* i lavori stiracchiati; questi infatti relazionò in modo sconfortante, anche se il conte di Collobiano continuava, sempre sollecitando Canina ad intervenire di persona, a mostrarsi ottimista[64]. Canina forse si era disamorato, o lucidamente

59 A.S.T., Archivio Canina, busta 19, il Vescovo Losana a L. Canina in data 28 marzo 1848.

60 *Ibidem*, il Conte di Collobiano a L. Canina in data 15 giugno 1852.

61 A.S.T., Archivio Canina, busta 2, fasc. 16, lettera del can. G. Coda-Canat a L. Canina in data 1 marzo 1852.

62 A.S.T., Archivio Canina, busta 19, lettera del Conte di Collobiano a L. Canina in data 27 maggio 1852.

63 *Ibidem*, lettera di G. Montiroli a L. Canina in data 7 novembre 1855; lettera del Conte di Collobiano a L. Canina in data 8 novembre 1855.

64 Cfr. la corrispondenza con Pasquale Poccianti in B.C.C., Fondo Canina. Scriveva Poccianti da Firenze il 3 luglio 1856: « Qui si ebbe occasione di deplorare la decadenza della bella architettura e di dover lamentare come nella produzione di questa Arte siasi

vedeva il destino dell'opera: inoltre pare di intuire che si andasse sempre più staccando dalla pratica dell'architettura per motivi concreti e per l'avversione al soggettivismo eclettico, ritenuto di poca dottrina [65], proprio la dottrina che anche col progetto di Oropa aveva cercato di ristabilire, con un tentativo «eroico», anche forzato e certamente incomprensibile di rendere l'architettura ideologicamente coerente, una specie di grammatica universale dopo Babele. Sempre più, come aveva intuito finemente il conte amico, le ricerche archeologiche, la via Appia, il Foro Romano, l'antica architettura restituita prendevano per Canina il posto del progetto.

Nel 1856, al ritorno dall'Inghilterra, dopo tante insistenze l'architetto si recò a Biella ed Oropa per un rapido sopralluogo; nel corso del viaggio morì a Firenze in casa dell'amico Pasquale Poccianti. Il cantiene venne trascurato e i lavori sospesi, sino a quando nel 1887 una commissione composta dal Boito, dal Ceppi, dal Franco nominata dalla Congregazione si pronunciava per l'abbandono del progetto e sceglieva invece con qualche modifica quello della chiesa attuale, adducendo tutte le critiche funzionali cui ho accennato, e soprattutto per l'estraneità di esso al carattere specifico del luogo e dell'architettura preesistente.

Abbreviazioni

A.S.T. = Archivio di Stato di Torino.
B.C.C. = Biblioteca Civica di Casale Monferrato.
L.O.C.O. = Libro degli Ordinati della Congregazione di Oropa.

Bibliografia

G. Acasto - V. Fraticelli - R. Nicolini, 1974. *L'architettura di Roma capitale*, Roma.

tornati alle abominevoli e contorte forme usate nei secoli decimosesto e decimosettimo, al che per di più si è aggiunto il barocchismo Francese, ed un accozzamento di forma barbarica di questo col rozzo gotico primitivo [...] i Signori dei nostri tempi più non sanno esser grandi; poveri di idee elevate, e di nobili sentimenti, istupiditi dalla turpe mollezza del tempo che scorre, non sanno discernere il vero dal falso, il buono dal cattivo, il bello dal brutto ».

C. Albani, 1873. *Di Luigi Canina da Casale Monferrato*, Casale Monferrato.

R. Assunto, 1976. *Specchio vivente del mondo*, Roma.

I. Belli Barsali, 1970. *Ville di Roma*, Milano.

I. Belli Barsali - M. G. Branchetti, 1975. *Ville della campagna romana*, Milano.

G. Bendinelli, 1953. *Luigi Canina (1795-1856). Le opere e i tempi* in « Rivista di storia arte archeologia per le provincie di Alessandria e Asti », XIV, pp. 1-429.

G. Bendinelli, 1955. *Luigi Canina architetto neoclassico* in « Atti del V Convegno nazionale di Storia dell'Architettura, Perugia 23 settembre 1948 », Roma, pp. 427-435.

E. Börsch-Supan, 1977. *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München.

Ch. K. Bunsen - I. M. Knapp, 1819. *Die Basiliken des Christliken Roms, nach ihrem Zusammenhange mit idee und Geschichte der Kirchbaukunst*, Monaco.

A. Busiri Vici, 1963. *La casina Vagnuzzi sulla via Flaminia* in « Palatino », Roma.

L. Canina, 1828. *Le nuove fabbriche della Villa Borghese denominata Pinciana*, Roma.

L. Canina, 1843-1844. *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani ed applicazione della medesima ad una idea di sostituzione della Chiesa Cattedrale di S. Giovanni in Torino*, Roma, dai tipi dello stesso Canina.

L. Canina, 1846. *Ricerche sull'architettura più propria dei tempi cristiani basata sulle primitive istituzioni ecclesiastiche e dimostrate tanto con i più vetusti sacri edifizi quanto con alcuni esempi di applicazione*, Roma, per i tipi dello stesso Canina.

G. Carr, 1980. *C. R. Cockerell's Hanover Chapel* in « Journal of the Society of Architectural Historians », XXXIX, n. 4, pp. 265-285.

A. Coppi, 1856. *Cenni biografici del Comm. L. Canina* in « Giornale di Roma », 20 dicembre.

B. Di Gaddo, 1985. *Villa Borghese: il giardino e le architetture*, Roma.

Th. L. Donaldson, 1956. *A brief Memory of the late Commendatore Canina Architect* in « The Builder ».

Fabbriche moderne inventate da Carlo Promis [...] *pubblicate con note ed aggiunte dal suo allievo Castellazzi Giovanni* [...], 1971, Torino.

M. Fagiolo - L. Madonna, 1979. *Il culto e l'interpretazione dell'antico* in « AA. VV., *Arte a Roma dal Neoclassico al Romanticismo* », a cura di F. Borsi, Roma.

C. Folchi, 1860. *Discorso archeologico-artistico in encomio del defunto comm. Luigi Canina* in « Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia », t. XIV, pp. 105 sgg.

A. GENNARELLI, 1857. *Luigi Canina* in « Archivio Storico Italiano », n.s. V, pp. 110-119.

A. GENNARELLI, 1973. *Luigi Canina* in « Rivista Europea », giugno, pp. 54 sgg. (Discorso pronunciato il 29 aprile 1873, giorno della inaugurazione del suo monumento in S. Croce di Firenze).

K. HAMMER, 1968. *Jakob Ignaz Hittorf, ein parisier Baumeister 1792-1867*, Stuttgart.

P. HOFFMANN, 1965. *La casina Vagnuzzi sulla via Flaminia* in « Quaderni di Storia dell'Arte », n. 15.

A. JACOBINI, 1984. *Concetto e progetto di villa in Luigi Canina* in « L'Urbe », n.s. XLVII, n. 1-2, pp. 3-26.

M. LIZZANI, 1941. *Su alcuni rami del Canina* in « L'Urbe », VI, n. 4, pp. 9-16.

G. LUGLI, 1957-1958. *Luigi Canina* in « Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca », III.

P. MARCONI, 1964. *Giuseppe Valadier*, Roma.

A. M. MATTEUCCI in *Pelagio Palagi artista e collezionista.* Catalogo della Mostra, a cura di G. C. CAVALLI, Bologna, 1976 (schede).

F. MILIZIA, 1827. *Memorie degli Architetti antichi e moderni* in « Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le belle arti », t. V, Bologna (Stamperia Cardinali e Frulli).

F. MILIZIA, 1827. *Principi di Architettura Civile* in « Opere complete di Francesco Milizia riguardanti le belle arti », t. VII, Bologna (Stamperia Cardinali e Frulli).

B. MOLAJOLI, 1971. *L'architettura neoclassica a Roma e nell'Italia centrale* in « Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio », XIII, pp. 208-222.

F. NOACK, 1904. *Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900*, Stuttgart-Berlin.

W. OECHSLIN, 1975. *Canina* in « Dizionario biografico degli Italiani », XVIII, Roma, pp. 96-101.

L. PATETTA, 1974. *La polemica tra i Goticisti e i Classicisti dell'Accademia des Beaux-Arts*, Torino.

D. PESCARMONA, 1984. *Sculture della Gran Madre di Dio* in « AA.VV., *Il tempio della Gran Madre di Dio* », Torino, pp. 87-92.

O. RAGGI, 1857. *Della vita e delle opere di Luigi Canina architetto e archeologo di Casal Monferrato*, Casale Monferrato.

C. RAVIOLI, 1857. *In morte di Luigi Canina*, Roma.

A. VON REUMONT, 1857. *Luigi Canina* in « Beitrage zur italienische Geschichte », VI, Lipsia.

F. ROSSO, 1989. *Antonelli architetto civile* in « Alessandro Antonelli », Milano.

M. Rovigatti, 1984. *I progetti di Luigi Canina per l'ampliamento di Villa Borghese a Roma* in « Ricerche di Storia dell'Arte », n. 22, pp. 55-64.

P. Selvatico Estense, 1859. *Scritti d'arte*, Firenze.

G. Spagnesi, 1976. *L'architettura a Roma al tempo di Pio IX*, Roma.

D. Watkin, 1974. *The Life and Work of C. R. Cockerell*, Londra.

D. Zago, *Il Santuario di Oropa. Ricostruzione storico-iconografica, indicazioni di restauro*, tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, rel. prof. L. Re, arch. M. Vinardi, a.a. 1988-1989.

FRANCO ZAMPICININI

OSSERVAZIONI SULLE EDICOLE SACRE NEL BIELLESE: CAPPELLE, PILONI VOTIVI, DIPINTI MURALI

1. *Premessa*

Nel paesaggio biellese è ben evidenziato il «reticolo sacralizzato» [1], che dai tre santuari maggiori di Oropa, S. Giovanni d'Andorno e Graglia si estende alle parrocchie dei singoli comuni o frazioni, e quindi alle chiese minori e ai numerosi oratori e cappelle, sparsi in tutto il territorio, ai piloni votivi, fino alle nicchie e ai dipinti murali presenti sulle facciate delle abitazioni.

I tre santuari – e in modo particolare quello di Oropa – sono già stati oggetto di pubblicazioni a carattere divulgativo e di approfondite ricerche, riguardanti sia gli aspetti storico-devozionali, sia quelli artistico-architettonici. Pure le chiese ed i numerosissimi oratori di cui è ricco il Biellese hanno destato l'interesse di diversi studiosi, fra cui don Delmo Lebole, che ha pubblicato nel 1962 i noti ponderosi volumi sulla *Chiesa biellese nella storia e nell'arte* [2], e successivamente, fra 1971 e 1989, la monumentale collana *Storia della chiesa biellese*, in più volumi, relativi alle diverse pievi della zona e alle confraternite, con lo studio di parrocchie, chiese, oratori [3].

Per quanto riguarda gli oratori, in questa sede si riportano alcune osservazioni, considerato il loro stretto legame con le più piccole edicole sacre, qui trattate, mentre per gli aspetti artistico-architettonici si rimanda, per una più ampia trattazione, alla bibliografia esistente [4].

[1] Per la definizione di « reticolo sacralizzato » si veda ONETO, 1984, pp. 29-30.

[2] LEBOLE, 1962.

[3] LEBOLE, 1971-72, 1979, 1980, 1981-82, 1984-89.

[4] Oltre a LEBOLE, opere citate, si vedano DE BERNARDI - FERRERO, 1959; GAVAZZI - MERLO, 1980; ROCCAVILLA, 1905 = 1982; SCIOLLA, 1980; TORRIONE - CROVELLA, 1963; GIOVANNACCI - AMODEO, 1988.

Anche le cappelle dei Sacri Monti biellesi, che costituiscono una realtà ben delineata, con una propria individualità, poiché sono già state sufficientemente studiate [5], non verranno prese in esame, se non per i legami di influenza territoriale e devozionale.

Relativamente ai manufatti sacri minori, espressione della religiosità popolare (piloni votivi, nicchie, dipinti murali, croci, ecc.) a differenza di altre aree piemontesi, per il Biellese si hanno attualmente solo sporadiche ed occasionali segnalazioni nel contesto di saggi o articoli di più ampio respiro e un numero molto limitato di studi specifici [6].

Nell'ambito di queste note, non essendo stato possibile un censimento a tappeto delle edicole sacre, presenti in tutto il Biellese, anche in zone sperdute, sono state soprattutto analizzate le caratteristiche architettonico-costruttive e di inserimento ambientale di significative testimonianze site nella valle Cervo, nel Triverese, nelle zone di Pettinengo e Candelo e nell'area limitrofa a Biella, cercando di evidenziare differenze ed analogie con altre realtà territoriali in Piemonte.

2. *Cenni sugli oratori e sulle cappelle private*

Il territorio biellese è, come precedentemente accennato, ricco di oratori di dimensioni estremamente variabili, dalle semplici cappelle, ad aula unica, alle vere e proprie chiese, a tre navate, con campanile. Nella maggior parte sorti o ricostruiti in epoca barocca, questi oratori furono eretti come luogo di culto per le frazioni in cui si era verificato un forte incremento della popolazione e che erano prive di chiese, oppure come sede per le numerosissime confraternite (in quest'ultimo caso spesso ubicati nello stesso piazzale della parrocchia). In taluni

[5] Fra le numerose opere sui Sacri Monti del Biellese, le cappelle sono state particolarmente trattate in: FONTANA - SORRENTI, (1981), parti 7 e 9; FONTANA - SORRENTI, s.d.; SCIOLLA, 1980, pp. 171-223; TROMPETTO, 1978 [3], pp. 259-295. Per il progetto del Sacro Monte di Graglia si veda (VELOTTI), 1623.

[6] Fra gli studi specifici di edicole sacre del Biellese si segnalano il catalogo della mostra sui dipinti religiosi del Triverese (NOVELLO - VACHINO (1983)), e un saggio sugli artisti minori e le correnti figurative nella pittura murale (LEVA PISTOI, 1974). Relativamente ai piloni votivi il Lebole si limita a citarne alcuni al cui posto sorsero oratori o chiese, e pochi altri, fra cui uno di Carisio, restaurato nel 1866 e portante i dipinti della Madonna, dei santi Cristina, Rocco, Sebastiano, e del Beato Cesare (LEBOLE, 1962, vol. II, p. 204) e tre scomparsi nella frazione Casapinta di Mezzana Mortigliengo (*Ibidem*, p. 308).

casi, a seguito dell'aumento di popolazione, gli oratori furono elevati a parrocchia: si ricordano, a questo proposito, le chiese di S. Biagio a Biella Vernato, di S. Giuseppe e di S. Giovanni Battista a Cossila S. Grato, di S. Bernardo a Vandorno, della SS. Trinità a Tavigliano, di S. Bartolomeo a Vigellio (frazione di Salussola).

Dalle caratteristiche costruttive e di ubicazione di alcuni edifici sacri si desume che questi avrebbero dovuto formare un percorso devozionale tipo Sacro Monte [7], non realizzato, forse per problemi economici: a questo proposito si può ricordare, come esempio, una cappella nei pressi di Quittengo, che presenta inserimento ambientale ed alcune particolarità costruttive similari agli edifici dei percorsi sacri piemontesi.

Un altro aspetto da sottolineare riguarda i ripetuti interventi subiti da molti oratori nel corso degli anni, che ne hanno profondamente modificato l'aspetto architettonico originario: a titolo d'esempio si ricorda l'antico oratorio di S. Quirico (fig. 1), a Campiglia Cervo, ricostruito nel 1661 di maggiori dimensioni e poi nuovamente nel 1854, questa volta assai più piccolo [8] e che per un certo periodo, data la vicinanza alla chiesa parrocchiale, servì anche come camera mortuaria. Generalmente le cappelle costruite direttamente dalla chiesa appaiono più ricche, da un punto di vista di elementi architettonici e di decorazioni interne ed esterne, rispetto a quelle opera di privati [9].

Accanto a molti edifici di tipo tradizionale fanno spicco per la loro singolarità i due oratori posti sulla strada che congiunge Campiglia Cervo a Piedicavallo, entrambi costituiti dalla cappella, un'ampia copertura, che attraversa la sede stradale, e un portico. Il primo, in località Riterto, intitolato a S. Rocco e all'Addolorata (fig. 2), risale al XVII secolo, ma fu riedificato nel Settecento; il secondo, dedicato alla Madonna del Carmine, fu invece fatto costruire nel 1796 da Giovanni Battista Rosazza [10]. Questi oratori costituiscono un elemento essenziale della strada ed avevano anche la funzione di luogo per il riposo e la protezione dei viandanti dalle intemperie. La presenza del porticato è infatti tipica degli edifici sacri posti in zone isolate, lungo le strade di

7 Fontana - Sorrenti, s.d., p. 26.
8 Lebole, 1962, vol. II, pp. 107-108.
9 Scolari, 1988, p. 219.

montagna, e si riscontra anche in altre chiese e cappelle del Biellese; ad esempio nella piccola chiesa di S. Maria di Pediclosso, nella frazione Oretto di Campiglia, in occasione dei lavori di restauro del 1787 venne ricavato un portico, destinato anche ad accogliere i pellegrini che si recavano al vicino santuario di S. Giovanni d'Andorno.

Particolarmente originale, da un punto di vista architettonico, è anche un oratorio barocco, sito all'ingresso di Guardaboscone, nei pressi del santuario della Madonna del Carretto. La costruzione, più volte ristrutturata nei secoli scorsi, presenta pianta quadrata, con angoli smussati, tetto a padiglione e facciate caratterizzate da colonne, archi e motivi decorativi in stucco, opera di Carlo Rocco Gilardi di Campertogno; per evitare infiltrazioni d'acqua gli archi inferiori vennero in parte chiusi e ciò ne ha profondamente alterato l'armonia.

Sempre per quanto concerne gli oratori, da notare ancora che alcuni di questi sono stati trasformati in edifici civili: ad esempio a Mottalciata l'oratorio di fine Seicento, intitolato a S. Filippo Neri ed alla S. Sindone, nel XVIII secolo fu destinato ad altri usi, mentre quello secentesco di S. Carlo divenne, intorno al 1800, abitazione e così pure quello di S. Antonio Abate, che dal 1830 fu adibito a cantina e successivamente ristrutturato per uso residenziale [11]. Fra gli altri oratori sconsacrati si ricordano quello di S. Antonio a Cavaglià, in località Dosso, diventato legnaia [12], e quello di S. Antonio Abate a Nebbione (frazione di Carisio), annesso alla cascina Mesina, trasformato in magazzino [13].

Infine da notare la presenza di oratori non solo in zone di campagna o nei centri abitati, ma anche all'interno degli edifici fortificati, di cui era particolarmente ricco il Biellese: cappelle di proprietà delle famiglie nobili sorgevano, ad esempio, nei castelli di Camburzano, Moncavallo a Vigliano, Valdengo, Zumaglia, Colle S. Giacomo (fra Cavaglià e Roppolo), Viverone, Cerrione, Verrone, Massazza, ecc. Anche alcuni complessi rurali comprendevano una cappella privata, come la cascina «La rossa» del principe della Cisterna, a Camburzano [14], le

[10] Lebole, 1962, vol. II, pp. 108 e 122.
[11] Lebole, 1962, vol. II, pp. 208, 210-211.
[12] Lebole, 1962, vol. II, p. 141.
[13] Lebole, 1962, vol. II, p. 232.
[14] Lebole, 1962, vol. I, p. 319.

cascine Chiappei e Talucco a Valdengo [15], la cascina Fontana a Cavaglià [16]. Pure palazzi e ville disponevano, in alcuni casi, di una propria cappella privata, consistente in un locale dell'edificio, come nel palazzo dei conti Olivieri a Cavaglià, o in un vero e proprio oratorio, come nella residenza dei Ferrero-Lamarmora a Borriana.

3. *Piloni votivi*

Per quanto riguarda i piloni votivi – presenti nell'area biellese in misura minore rispetto ad altre zone del Piemonte, quali il Monferrato – si nota una diversità nella tipologia costruttiva ed architettonica, a seconda che questi siano posti in zone di pianura oppure nella parte collinare e pedemontana del Biellese.

Nell'area di pianura le edicole hanno in genere struttura in muratura di mattoni (a vista o con intonaco) e presentano pianta rettangolare o quadrata, a volte con la parte posteriore semicircolare, formante quasi un'abside, come in un pilone sulla statale Biella-Vercelli, in località Massazza (fig. 3); in genere hanno una sola nicchia, contenente l'immagine sacra (dipinto e/o statua); la copertura, a due falde, può essere in tegole, lastre di pietra o calcestruzzo. Nella zona collinare i piloni diventano in molti casi più elaborati, con presenza di elementi decorativi sulla facciata (lesene, archi, putti), come in un pilone sulla strada Biella-Oropa (fig. 4) e in un altro, posto nell'abitato di Pettinengo, al bivio per Azario di Sotto; a seconda della disponibilità locale di materiale si possono avere murature in mattoni o lapidee, oppure miste, solitamente con pietre nella parte inferiore e mattoni in quella superiore, come in un pilone sulla strada che da Pettinengo scende verso Biella, in prossimità del bivio per le frazioni S. Francesco e Trivero (fig. 5). Le nicchie, con volta a botte o semicatino, possono avere il piano inferiore posto a circa 1 m da terra oppure quasi a livello stradale: in quest'ultimo caso le persone possono accedere direttamente all'interno dell'edicola, dove può esservi un piccolo altare, su cui poggiano statuette sacre e ornamenti, come ad esempio in un'edicola di Pettinengo, dedicata alla Madonna (fig. 6).

[15] LEBOLE, 1962, vol. II, pp. 57-58.
[16] LEBOLE, 1962, vol. II, p. 141.

Nella zona pedemontana diventa molto frequente l'uso del materiale lapideo, limitatamente alle strutture, nelle edicole più vecchie, come in un pilone nei pressi di Rosazza (fig. 7), sulla strada per Piedicavallo, o anche come rivestimento in quelle di costruzione o restauro più recenti, come nel pilone posto a fianco dell'asilo di Campiglia Cervo. Occorre evidenziare che nella costruzione delle edicole sacre in Valle Cervo la sienite, tipico materiale della zona, non è stata solitamente utilizzata per le sue peculiarità estetiche, ma solo occasionalmente, come normale materiale per murature.

Come conformazione architettonica si nota una notevole somiglianza con le edicole di altre zone della montagna piemontese (ad esempio la Valle di Susa), con presenza nei piloni di nicchia frontale e riquadri laterali, con dipinti di santi e Madonne, come quella di Rosazza, prima ricordata, ove sono raffigurati S. Giovanni Battista e S. Giorgio nelle due fiancate, mentre il dipinto frontale è ormai del tutto illeggibile.

Accanto a piloni di forma che si può definire essenziale (pianta rettangolare o quadrata, copertura a due falde, ecc.), se ne trovano alcuni che presentano una maggiore elaborazione architettonica. È il caso di un singolare pilone, posto nell'abitato di Candelo (fig. 8), a forma di piccolo obelisco, costituito da una colonna a sezione quadrata, sulla quale poggiano quattro colonnine, fra cui è inserita la teca con una statuetta della Madonna d'Oropa, sorreggenti la cornice superiore e la copertura a quattro falde in coppi.

Di forma particolare è anche una recente edicola, posta a ricordo dei caduti, sul dosso del Pandinale, formata da una specie di cappella aperta frontalmente, dal tetto a due falde molto inclinate, e da una colonna, a sezione rettangolare, in blocchi di pietra, con una scanalatura interna a forma di croce, alla cui base poggia una statua della Madonna.

Un altro pilone di forma complessa è quello posto al di là del ponte nuovo sul torrente Cervo, a Campiglia (fig. 9); databile, nella sua forma attuale, al secondo dopoguerra, è costituito da una base a sezione rettangolare, fungente anche da fioriera, con le facce esterne in pietre a vista, una colonna laterale in blocchi di sienite, e un corpo, con pareti intonacate, nel quale è ricavata la nicchia, contenente una statua della Madonna d'Oropa; la costruzione è protetta da un tetto a due falde asimmetriche in lastre di pietra.

Per quanto riguarda l'inserimento ambientale si nota che in molti casi i piloni sorgono in punti pericolosi dei percorsi: in prossimità dei ponti, come quello di Campiglia ricordato precedentemente, nelle curve, negli incroci stradali. Quando lo spazio ai bordi della strada non è sufficiente, i piloni sono arroccati sulla ripa, a 1-2 m di altezza dalla sede stradale, come uno di fine Ottocento ubicato a fianco della strada per il santuario di S. Giovanni d'Andorno, in frazione Jondini (fig. 10). Altra tipica collocazione dei piloni è lungo le strade che conducono ai santuari, come quello del 1883, eretto da un certo Carlo Coda Nigozio, che si affaccia sulla salita per Oropa.

Nella pianura biellese i piloni erano spesso collocati lungo i bordi dei canali, a testimoniare l'importanza dell'acqua nelle attività agricole [17], oppure lungo le carrarecce che conducevano ai campi e lungo i percorsi delle processioni.

Alcuni piloni furono in seguito ingranditi e trasformati in oratori: è il caso del pilone della Madonna d'Oropa del 1722 a Dorzano, ricostruito come chiesa campestre nel 1744 [18], e del pilone della Madonna col Bambino, inglobato nell'oratorio dedicato alla Madonna delle Grazie e ai santi Grato ed Eurasia, eretto a Verrone per la vittoria di Vittorio Amedeo contro i Francesi nel 1706 [19]. Altri edifici sacri sorsero nei luoghi ove già esisteva un pilone votivo, come la chiesa ottocentesca dei santi Martino e Bernardo, a Trivero, la cappella Madonna delle Grazie a Camburzano, il santuario della Madonnina a Sala, sulla mulattiera che, attraverso la Serra, congiunge Biella ad Ivrea. A Bioglio, il Santuario di Banchette fu edificato, secondo la tradizione, dalla popolazione, come riparazione per il lancio di sassi da parte di alcune persone, contro un pilone, dedicato alla Madonna che sorgeva in quell'area [20].

4. *Croci*

Nell'area biellese la presenza di croci lungo le strade di campagna risulta abbastanza scarsa: è probabile che, a causa della deperibilità

[17] Anche in altre realtà territoriali è segnalato un legame fra acqua e religiosità popolare (cfr. Bassi, 1985, p. 104; Barocelli, 1984, pp. 181-185).

[18] Lebole, 1962, vol. II, pp. 145-146.

[19] Lebole, 1962, vol. II, p. 198.

[20] Lebole, 1962, vol. II, pp. 253-254.

24

del legno con cui erano solitamente realizzate le croci campestri, queste siano nella maggior parte scomparse nell'ultimo secolo, senza lasciare traccia. In genere erano collocate nei bivi e nei punti di transito delle processioni.

Analogamente ad altre zone di montagna del Piemonte e più in generale nel nord Italia, si registra invece la presenza di croci poste sulle cime dei monti. Al pian della Ceva furono innalzate cinque croci in ferro, a ricordo di quattro fontanamoresi, morti sotto una valanga nel dicembre 1788, mentre tornavano da un pellegrinaggio, e di una quinta persona, pure morta tragicamente in quella zona [21].

Altre croci si possono trovare nei piazzali antistanti le chiese, come quella in ferro, di fine XVIII secolo, a Poglia.

5. *Nicchie votive*

Nelle abitazioni risulta più rara, rispetto ad altre zone del Piemonte, la presenza di nicchie votive: queste sono per lo più di modeste dimensioni, con parte superiore semicircolare o a timpano triangolare; quasi sempre sono collocate in modo che siano facilmente visibili dalla strada. Possono essere chiuse con un cancelletto in ferro o da un'anta in legno vetrata, oppure essere prive di protezione. Molte volte, se nel rifacimento di una facciata veniva cancellato un dipinto religioso, questi era sostituito da una nicchia, contenente all'interno una statua in gesso [22].

Alcune nicchie, di differente tipologia ed epoca, sono presenti nel territorio di Trivero: nella frazione Barbato si possono ricordare una nicchia contornata da una cornice barocca con colonne e timpano e contenente un dipinto di epoca successiva, datato 1899, raffigurante la Madonna delle Grazie, fra S. Giovanni Battista e S. Francesco [23], e un'altra di grosse dimensioni, chiusa da un massiccio cancelletto in ferro battuto, con all'interno un dipinto della Madonna di Oropa ed esternamente, sopra la lunetta, una raffigurazione del Padre Eterno, opera del pittore Celso Tempia [24]. In una cascina della borgata Zoc-

[21] CHRISTILLIN, 1901 = 1963, p. 74; TROMPETTO, 1978³, pp. 522-523.
[22] NOVELLO - VACHINO, (1983), p. 7.
[23] NOVELLO - VACHINO, (1983), p. 19.
[24] NOVELLO - VACHINO, (1983), p. 48.

colo vi è una nicchia del XVIII secolo con un affresco di inizio Settecento, attribuito a Pietro Lace, raffigurante la Deposizione, soggetto abbastanza inusuale nelle pitture murali [25]; in località Lora in una casa abbattuta nel 1978 vi era una nicchia tardo ottocentesca, contornata da un'originale cornice in cotto, terminante superiormente a forma di timpano, e contenente all'interno un dipinto, di autore ignoto, che rappresenta la Madonna d'Oropa fra S. Bernardo e S. Giovanni Battista [26].

Da segnalare anche, nel parco di fronte al santuario di S. Giovanni d'Andorno, la presenza di una nicchia incavata in un albero [27] e contenente una piccola statua lignea di S. Giovanni Battista, ormai in precario stato di conservazione (fig. 11).

6. *Dipinti murali*

Assai numerosi sono in tutto il territorio biellese i dipinti a soggetto religioso, diversi dei quali risalenti al periodo fra XV e XVIII secolo e in alcuni casi anche di epoca precedente [28], presenti un tempo sia negli insediamenti rurali sparsi, sia nei centri abitati del Biellese. In molti casi i dipinti erano realizzati come ex-voto: infatti, pur senza rappresentare l'evento, come avviene solitamente nelle tavolette conservate nei santuari, frequentemente appare la scritta «VFGR» (Voto Fatto Grazia Ricevuta). Altra funzione attribuita al dipinto religioso era quella di proteggere l'abitazione, quando questa nella stagione invernale rimaneva disabitata per molti mesi: ad esempio gli edifici rurali della frazione Barbato di Trivero erano quasi tutti adornati con una pittura murale. Una considerevole parte di questi dipinti religiosi sono da tempo scomparsi [29], altri – per il loro valore artistico – sono

[25] Novello - Vachino, (1983), p. 62.

[26] Novello - Vachino, (1983), p. 25.

[27] La presenza di edicole sacre negli alberi risulta abbastanza rara in Piemonte, mentre è diffusa in altre regioni, quali l'Emilia Romagna, dove esiste « un culto degli alberi che si intreccia con la religiosità popolare (...) tanto che alcuni esemplari diventano supporto di immagini sacre, altri, particolarmente curati e potati, diventarono e sono dei tabernacoli avvolgenti l'immagine sacra » (Bocchi, 1984, p. 226).

[28] A Quittengo è segnalato ad esempio un affresco dell'XI secolo, in una abitazione in via Maestra (Giovannacci - Amodeo, 1988, p. 328).

[29] Nell'ambito di una ricerca preliminare alla mostra sui dipinti popolari triveresi, nella fascia alpina compresa fra i comuni di Camandona e Guardabosono sono stati censiti alcune centinaia di dipinti murali; a Trivero sono ancora conservati una cinquantina

stati strappati, restaurati e sono oggi conservati in chiese, musei e presso privati [30]: è il caso degli affreschi fatti eseguire a fine XVI secolo su una casa di Massazza, come voto per la liberazione dalla peste, che furono strappati e trasferiti nella basilica di S. Sebastiano a Biella [31]. Particolarmente ricche di affreschi sono ancor oggi, ad esempio, le abitazioni di Trivero, Andorno, Sostegno e Tavigliano: per parte di questi dipinti lo stato di conservazione è preoccupante (molti dipinti erano eseguiti con pitture ad acqua senza collante) e occorrerebbero urgenti opere di restauro conservativo per evitarne la perdita totale.

I dipinti murali erano, in molti casi, opera di pittori girovaghi, che, analogamente ad altri artigiani ambulanti, si spostavano di paese in paese a ritinteggiare abitazioni e negozi e ai quali nell'occasione veniva commissionata anche la realizzazione o il restauro di un dipinto murale oppure la decorazione di una nicchia [32]. Talora i dipinti risultano invece realizzati da artisti abbastanza noti: a Candelo, nelle facciate delle abitazioni, vi sono alcuni affreschi del novarese Daniele De Bosis, datati fra il 1494 e il 1528, fra cui una Madonna col Bambino e un polittico raffigurante la Madonna col Bambino, il Crocifisso e i santi Cristoforo, Rocco, Fabiano, Sebastiano. A Biella, in via Cadorna, si trova un affresco raffigurante S. Antonio, opera dello stesso pittore; a Sostegno ve ne sono alcuni del XV e XVI secolo opera della scuola di Gaudenzio Ferrari, fra cui uno del 1494, attribuito a Gaspare da Ponderano; si ricordano inoltre a Postua un dipinto della Madonna col Bambino e S. Alò, datato 1563, della stessa scuola, e a Quittengo uno di Vincenzo Costantino del 1622. A Biella Vernato, nella cosiddetta casa della Sindone, è affrescata sopra al portone la sacra reliquia, sostenuta da quattro santi e con al centro la Madonna d'Oropa [33], mentre nella casa dei Masserano, già sede dell'Ospedale dei Pellegrini, nella facciata vi sono una Pietà, attribuita a Gaspare da Ponderano, e una Madonna Regina, quest'ultima ormai molto sbiadita [34]. A Trivero

di dipinti ed è stimabile in oltre 200 il numero di quelli presenti all'inizio di questo secolo (NOVELLO - VACHINO, (1983), p. 6).

[30] M. SCARZELLA - P. SCARZELLA, 1985, p. 441.

[31] TORRIONE - CROVELLA, 1963, p. 291.

[32] NOVELLO - VACHINO, (1983), pp. 9-14.

[33] TORRIONE - CROVELLA, 1963, p. 138.

[34] M. SCARZELLA - P. SCARZELLA, 1985, p. 356; TORRIONE - CROVELLA, 1963, pp. 138-139.

e nei paesi vicini sono numerosi i dipinti dei Mazzietti, appartenenti a una famiglia originaria di Caprile di pittori attivi nella seconda metà del secolo scorso e specializzati nella decorazione di chiese e nella produzione di ex-voto, di Antonio Ciancia, professore di disegno e decoratore di chiese, e di Celso Tempia.

I dipinti possono essere a filo muro, oppure leggermente incassati, spesso con cornice semplicemente dipinta e più raramente in rilievo, in pietra, stucco o legno, dal contorno semplice od elaborato; prevalentemente sono di forma rettangolare o quadrata, con lato superiore diritto o ad arco. Al fine di proteggere il dipinto dalla pioggia, spesso questi veniva realizzato sotto un balcone. In molti casi nei dipinti sono rappresentati contemporaneamente la Madonna e più santi: a significare l'importanza della figura della Vergine, questa risulta solitamente posta al centro del quadro e in posizione più alta rispetto a quella dei santi.

Come curiosità si segnala la presenza di dipinti murari a soggetto religioso, attribuiti a Giuseppe Maffei, nel castello, di costruzione ottocentesca, di Rosazza, e una copia di un famoso quadro di Raffaello, raffigurante la Madonna della Seggiola, in una casa di Piedicavallo.

Oltre ai dipinti, nelle facciate delle abitazioni si notano tondi in gesso quasi tutti con l'immagine della Madonna d'Oropa; a volte sono addirittura i piatti da cucina, con dipinta l'effige della stessa Madonna, ad essere incassati nei muri: è il caso, ad esempio, di un'abitazione di Rosazza, che presenta tale decorazione a fianco della porta di ingresso.

7. *Altri manufatti sacri minori*

Oltre a questi tipi di manufatti, diffusi capillarmente in tutto il Piemonte, nel Biellese si sono riscontrati anche altri elementi sacri di tipo particolare: si possono ricordare, a questo proposito, la fontana ottocentesca, opera di Giuseppe Antonini, dedicata alla Fede, a Rosazza; la grotta-fontana di fronte al cimitero dello stesso comune, nella quale si trovano due altorilievi scolpiti su pietra, raffiguranti la Madonna d'Oropa e S. Giovanni Battista; la grotta-fontana di Piedicavallo, all'inizio della strada per la valle di Gressoney, con una statua dell'Immacolata; la fontana in piazza del Duomo a Biella, con la statua di Mosè del 1885, opera di Giuseppe Bottinelli; la guglia con statua

del Redentore, costruita dall'ing. Alessandro Bianco nel 1900 e distrutta da un fulmine nel 1948 [35].

Tipici della zona fra la Valle Cervo e Oropa, sono alcuni tempietti-rifugio (fig. 12), per la protezione dei viandanti e dei pellegrini, che si trovano lungo la strada che da Campiglia collega i santuari di S. Giovanni d'Andorno e d'Oropa: in questi piccoli edifici l'elemento religioso si limita, in genere, a una croce posta sull'ingresso, e a qualche affresco interno (diventati ormai quasi del tutto illeggibili, per l'incuria ed il vandalismo); questi singolari edifici furono progettati, per conto del senatore Rosazza, da Giuseppe Maffei di Graglia [36] e realizzati in sienite, sia per la struttura muraria, sia per gli ornamenti (capitelli, colonne, mensole, ecc.).

8. *Aspetti devozionali*

Infine, per quanto riguarda l'aspetto devozionale, nei manufatti dovuti alla religiosità popolare predomina l'iperdulia della Madonna, nelle sue varie raffigurazioni, fra cui la Madonna d'Oropa, oggetto da sempre di particolare venerazione in tutta l'area biellese, l'Ausiliatrice e la Madonna delle Grazie. In alcuni casi, unitamente alla Vergine, sono raffigurati anche i santi corrispondenti al nome di battesimo della persona che fece realizzare il dipinto, oppure quelli di culto locale (quali i patroni del paese, i titolari di chiese ed oratori del luogo, ecc.). Negli oratori, eretti frequentemente sotto gli auspici della chiesa (molti erano sede di confraternite), appare diffuso il culto per quei santi considerati protettori contro gli eventi atmosferici negativi, le malattie, gli incidenti nelle attività lavorative, ecc., mentre sono pochi quelli di intitolazione mariana. A seguito della peste del 1599 furono eretti in quasi tutti i paesi del Biellese oratori dedicati a S. Rocco, invocato a

35 Lebole, 1962, vol. I, p. 328.

36 Giuseppe Maffei (1821-1901), progettò fra l'altro la chiesa parrocchiale, il cimitero, il palazzo comunale e il castello costruito nell'Ottocento, in stile medievale, di Rosazza, la strada e la galleria collegante i santuari di S. Giovanni d'Andorno e d'Oropa, la cappella di S. Eusebio ad Oropa, il monumento a Pietro Micca di Sagliano Micca. Sull'attività di questo eclettico personaggio (architetto, ingegnere, pittore, scultore) si dispone di scarsa documentazione, in quanto il suo archivio andò disperso durante la seconda guerra mondiale: alcune notizie sono pubblicate in Faldella, 1903; Nebbia, 1905, pp. 572-588; Bionda, 1935. Si veda inoltre Gattardi - Zublena, 1989-90.

protezione contro la terribile malattia [37] e la cui devozione è molto radicata in tutto il Piemonte: nella sola città di Biella ne furono costruiti cinque, posti quasi tutti sulle vie di accesso all'abitato [38]; tre furono invece eretti a Pralungo, lungo le strade per Tollegno, Biella ed i monti. Numerosi anche gli oratori intitolati ai santi Fabiano e Sebastiano, anch'essi considerati protettori dalla peste, e a S. Grato e S. Bernardo, invocati contro la tempesta [39], in molti casi posti sulle alture, quasi come dovessero fungere da parafulmini, come quelli di Sordevolo, sul colle S. Grato, di Zimone, ormai completamente in rovina, e di Rialmosso, sul monte Telva.

Alcuni oratori furono costruiti per motivazioni particolari; ad esempio quello di S. Bernardo, sul monte Rubello, nel comune di Trivero, fu eretto come ringraziamento per la vittoria, nel 1307, contro l'eretico fra Dolcino [40], quello di S. Antonio da Padova, a Callabiana, per la cessazione da un'invasione di animali che rodevano i germogli dei castagni [41], e il santuario della Madonna d'Oropa a Novesis, nel comune di Coggiola, sorse nel 1911, sui ruderi dell'oratorio di S. Agostino, come voto della popolazione per la cessazione di una malattia infettiva dei bambini [42].

9. *Considerazioni conclusive*

Da queste brevi note appare evidente la ricchezza nel territorio biellese del patrimonio sacro, formato non solo dai noti santuari e

[37] Anche a seguito della successiva peste del 1629-30 vi fu la erezione di oratori intitolati a S. Rocco, come a Bioglio e Mottalciata; da notare che già in epoca precedente alle epidemie, vi erano nel Biellese, come altrove, cappelle dedicate a S. Rocco, fra cui quelle di Sordevolo (intitolata anche a S. Maria), del 1525 e di Gaglianico di inizio XVI secolo. Pure in occasione di una malattia contagiosa del bestiame, nel 1714, furono costruiti nel Biellese oratori dedicati a S. Rocco, come a Verrone, Gifflenga, Benna.

[38] A questi cinque oratori del concentrico (tre dei quali oggi scomparsi) si devono aggiungere i due nella frazione Cossila S. Grato e quello in frazione Pavignano, poi diventato parrocchia, sotto il titolo di S. Carlo (LEBOLE, 1962, vol. I, p. 273).

[39] Contro la peste erano anche invocati occasionalmente S. Pantaleone, sotto l'influenza della confinante regione valdostana, ove sorgono molte chiese intitolate a questo santo (LEBOLE, 1962, vol. II, p. 119), e S. Alessio, eletto patrono di Miagliano, per aver liberato il paese dall'epidemia (LEBOLE, 1962, vol. II, p. 360).

[40] LEBOLE, 1962, vol. II, pp. 314-315.

[41] LEBOLE, 1962, vol. II, pp. 88-89.

[42] LEBOLE, 1962, vol. II, p. 345.

dalle chiese, ma dall'insieme degli edifici minori e dei semplici manufatti, espressione della religiosità popolare. Una così capillare diffusione di edicole sacre è stata senza dubbio influenzata dalla presenza del santuario d'Oropa e degli altri santuari minori e dalla richiesta di aiuto divino da parte delle classi sociali più povere della popolazione del Biellese, più volte raddoppiata fra XIII e XVI secolo. Si tratta di un patrimonio di notevole valore storico-sociale ed artistico, formato da cappelle, piloni votivi, dipinti murali, ecc., purtroppo in parte andato perduto, da un lato per il naturale degrado dei piccoli edifici e delle opere pittoriche, dall'altro a seguito della costruzione o allargamento di strade, comportante l'abbattimento di piloni ubicati nell'area dell'intervento, e alla demolizione o ristrutturazione di case aventi sulle facciate dipinti religiosi.

La presenza in tutto il territorio di edifici di modeste dimensioni (oratori, cappelle), sorti per volere delle congregazioni religiose e degli ordini monastici, evidenzia quanto fosse intensa nella zona l'opera della Chiesa, a seguito della Controriforma.

Occorre infine rilevare come le microarchitetture sacre, opera di privati, sorte a partire dall'immediato dopoguerra, a volte ristrutturando o ricostruendo totalmente delle preesistenze, pur conservando il loro significato religioso, risultino, da un punto di vista architettonico, meno spontanee e pregevoli di quelle più antiche, sia per il gusto artistico delle maestranze, sia per l'uso di materiali più pregiati (marmi, piastrelle, rivestimenti lapidei, ecc.), l'eccesso di ornamenti e, in alcuni casi, la ricerca di forme complesse, che hanno fatto perdere a molte edicole sacre quel fascino di ingenua ma chiara semplicità, tipico dei manufatti dovuti alla religiosità popolare.

Bibliografia

G. Bassi, 1985. *Tradizione agricola del Lodigiano*, Milano.

F. Barocelli, 1984. *I luoghi del sacro nell'Appennino parmense* in « F. Bocchi, *L'architettura popolare in Italia. Emilia-Romagna*», Roma-Bari, pp. 181-185.

F. Bocchi, 1984. *L'architettura popolare in Italia. Emilia-Romagna*, Roma-Bari.

G. M. Bionda, 1935. *Giuseppe Maffei da Graglia* in « L'Illustrazione Biellese », n. 1.

J. J. CHRISTILLIN, 1901=1963. *Dans la Vallaise: légendes et récits recueillis sur les bords du Lys*, Aosta.

V. COMOLI-MANDRACCI, 1975. *Sacri monti e territorio in ambito piemontese e lombardo* in « Cronache economiche », n. 5-6, pp. 3-19, n. 11-12, pp. 3-20.

D. DE BERNARDI-FERRERO, 1959. *L'architettura romanica nella diocesi di Biella*, Torino.

L. DE MATTEIS, 1984. *Case contadine nel Biellese montano e in Valsesia*, Ivrea.

G. FALDELLA, 1903. *Un artista francescano*, Firenze.

F. FONTANA - P. SORRENTI, (1981). *Sacri Monti. Itinerari di devozione fra architettura figurativa e paesaggio*, s.l.

F. FONTANA - P. SORRENTI, s.d. *Oropa Sacro Monte*, s.l.

L. GATTARDI - G. ZUBLENA, 1989-90. *Giuseppe Maffei di Graglia*, ricerca per corso di Documentazione architettonica, docente R. Nelva, Politecnico di Torino, manoscritto presso Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali.

(B. GATTI), *Breve relatione dell'antichissima et mirabilissima divotione... della gloriosissima Madre di Dio del monte di Oropa e Biella*, (Torino 1621), ed. cr. P. TORRIONE, Biella 1970.

C. GAVAZZI - P. MERLO, 1980. *L'architettura gotica nella diocesi di Biella*, Biella.

G. GIOVANNACCI-AMODEO, 1988. *Nuova guida di Biella e del Biellese*, Biella.

D. LEBOLE, 1962. *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. LEBOLE, 1971-72. *Storia della chiesa biellese: Le Confraternite*, voll. I-II, Biella.

D. LEBOLE, 1978. *Il santuario di S. Giovanni d'Andorno*, Biella.

D. LEBOLE, 1979. *Storia della chiesa biellese: Le pievi di Vittimulo e Puliaco I*, Biella.

D. LEBOLE, 1980. *Storia della chiesa biellese: Le pievi di Puliaco II, Gifflenga, Santhià, Ivrea, Nuala*, Biella.

D. LEBOLE, 1981-82. *Storia della chiesa biellese: La pieve di Cossato*, voll. I-II, Biella.

D. LEBOLE, 1984-89. *Storia della chiesa biellese: La pieve di Biella*, voll. I-V, Biella.

M. LEVA PISTOI, 1974. *La pittura murale nelle vallate biellesi* in « Piemonte Vivo », a. VIII, n. 1, pp. 19-27.

P. NEBBIA, 1905. *Vallombrosa alpina. La Valle d'Andorno* in « Il Secolo XX », n. 7, pp. 572-588.

I. NOVELLO - G. VACHINO, (1983). *Dipinti popolari religiosi del Triverese*, Trivero.

G. ONETO, 1984. *Il paesaggio sacralizzato*, Milano.

A. ROCCAVILLA, 1905=1982. *L'arte nel Biellese*, Biella.

M. Scarzella - P. Scarzella, 1985. *Immagini del vecchio Biellese. Castelli, ricetti, torri*, Biella.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

A. C. Scolari, 1988. *Un aspetto della religiosità popolare: i percorsi devozionali* in « Architettura popolare in Italia. Piemonte », a cura di V. Comoli Mandracci, Roma-Bari, pp. 219-236.

P. Torrione - V. Crovella, 1963. *Il Biellese*, Biella.

M. Trompetto, 1978 [3]. *Storia del santuario d'Oropa*, (Milano 1949), Biella.

R. Valz Blin, 1959. *Memorie sull'alta valle d'Andorno*, Biella.

R. Valz Blin, 1966. *La comunità di Biella e Andorno*, Biella.

(A. Velotti), *Trentatré umili dedicatorie. Della Novella Gerusalemme osia Palestina del Piemonte detta di S. Carlo a Graglia, ad honore delli trentatré anni di Cristo, Signor Nostro, undeci celesti, undeci ecclesiastiche et undeci temporali*, Milano 1623.

F. Zampicinini, in corso di pubblicazione. *La catalogazione degli edifici sacri nelle campagne piemontesi: appunti su una ricerca in corso nel territorio di Cocconato* in « Boll. S.P.A.B.A. ».

F. Zampicinini, 1990. *La catalogazione delle edicole sacre: cenni su una metodologia di ricerca, applicata al territorio di Cocconato* in « Studi di Museologia agraria », n. 14, pp. 5-11.

VITTORIO DEFABIANI

VILLE E RESIDENZE DI CAMPAGNA TRA SEI E OTTOCENTO IN BIELLESE: UNA ESEMPLIFICAZIONE TIPOLOGICA TRA REPERTO MATERIALE E PROGETTI

Sul nodo importante dell'analisi delle ville e delle residenze di campagna in Biellese, tra Sei e Ottocento, s'impone subito una precisa nota d'intenti. La vastità del tema ed il conseguente impegno conoscitivo (che dovrebbe essere esteso su un più ampio campione di edifici per un più diretto approfondimento stilistico e tipologico) risultano, in questo contesto, come riduttivi per una mediata e più significativa comprensione dei fenomeni [1].

L'esperienza, maturata negli anni Ottanta dallo scrivente, per il riconoscimento di una realtà complessa come il sistema di ville e vigne della collina di Torino [2] ha reso consapevoli della difficoltà della ricerca e attenti alla pregnanza di indicazioni nella lettura storica dei luoghi, come sedimento di memoria e di cultura materiale [3].

[1] In una serie diramata di contributi scientifici, tesi – nell'analisi del territorio – ad individuare le singolari valenze espressive e storiche, valgono come esperienze maturate e significative gli studi fatti dall'*équipe* del Politecnico di Torino, coordinata da Vera Comoli, nella convenzione per la revisione del Piano Regolatore Generale di Torino, tesa ad evincere su tutto l'ambito comunale costanti storiche, permanenze e disegno del territorio. AA.VV., 1984.

[2] Defabiani - Roggero - Scarzella - Vinardi, 1984, pp. 168-196. Defabiani, 1984, pp. 777-784. Si veda anche Defabiani - Roggero, 1987, pp. 455-467.

[3] La ricerca risulta complessa: si pone, qui ed ora, il problema di quanta e quale testimonianza possano far valere i sedimenti di una cultura, che ha espresso e modellato uno specifico territorio. Non si attivano più le condizioni storiche che hanno stabilito le complesse coordinate di un sistema di ville, attualmente rivissuto come reperto materiale disgiunto di certo dalla realtà politica ed economica che l'aveva prodotto e inteso ora quale sintesi diacronica delle varianti indotte. Solo una coerente attivazione di un progetto segnalatore d'identità, prima, e poi di tutela e di qualifica dell'oggetto sarà tale da garantire il mantenimento globale del sistema, quale quello delle ville in oggetto. « Tale obiettivo di riqualificazione attiva – scrive Vera Comoli nella introduzione a AA.VV., 1984, p. 17 – implicava che i valori storico-culturali del territorio – nella sua intierezza – potessero essere riguardati come requisito essenziale e fondativo entro un disegno complessivo di trasformazione, precisando meglio l'ancora ambigua terminologia del bene culturale inteso come risorsa. L'inserimento del problema all'interno della pianificazione del territorio sembra del resto la sola strada possibile perché la tutela esca

La dislocazione delle residenze in villa, definita in un complesso insieme territoriale, media la preminenza dei nodi polari dei centri urbici, delle infrastrutture con il regime di proprietà. Tale concetto metodologico viene sottolineato proprio nell'intento che solo una programmata ricerca nel regime delle proprietà fondiarie scontorni e precisi le relazioni tra cellula e lotto, tra lotto e pertinenze agricole e quindi le ragioni dei siti [4].

Il Biellese – una realtà sedimentata tra l'arco delle Prealpi e la pianura vercellese – propone l'interrogativo della definizione della sua identità. Il suo stato non è colto immediatamente, quanto per una valle alpina o una *enclave* di complessa struttura. Il Casalis, nella sua asettica descrizione geografica [5]: «provincia che confina a levante e a ostro con quella di Vercelli, a ponente col Canavese e con la Valle d'Aosta, a borea con la Valsesia», sembra non cogliere una certificata identità, tra la piana attestata sulle colline, quali segnate preminenze, e la cima dei monti, percepiti quali privi di boschi. Risulta significativa al 1834 la notazione «non vi passano strade reali» che emargina la provincia dalle grandi infrastrutture dello stato sabaudo. E ancora lo stesso rileva lo stato di «angustia dei terreni» rilevando la realtà dell'emigrazione stagionale, nel riscontro di un'agricoltura povera e la differenziazione dei regimi di proprietà e la risultante emergente della capacità imprenditoriale di una borghesia che, nell'Ottocento, sarà atta a costruire ville e sistemi di ville, quale elemento dicotomico e fortemente differenziato nel rispetto degli insediamenti castellani prima e di ville con pertinenze rustiche, nel Sei e Settecento.

Tra i confini del Sessera e del Sesia ad est e della Serra a ovest, si colloca un percorso culturale che si media tra reminescenze lombarde e connotazioni piemontesi, nella ipotesi di una zona di frangia [6].

dalla separatezza e prenda parte alle decisioni che realmente incidono sul nostro patrimonio culturale ».

[4] Vale nell'adesione a questa linea di intenti, la lettura metodologica attuata da Vigliano, 1990, p. 17, nei termini di un « rilevamento sistematico integrale globale e interdisciplinare di tutto ciò che può presumersi rappresenti un bene con funzione culturale considerato nella continuità e interrelazione con il tessuto storico ambientale che ne ha permesso l'esistenza attraverso il tempo ».

[5] Casalis, 1834, pp. 297-327, s.v. *Biella*.

[6] Risultano estremamente significativi i disegni e i rilevamenti fatti da Clemente Rovere, quale compresente registrazione del reale. Le visioni della collina, l'impatto della città di Biella, l'emergenze delle ville sono annotate, pur nel segno veloce dell'appunto, a restituire ora una pregnante dimensione storica. Rovere, 1978.

È affermato il dominio sabaudo già dal quattordicesimo secolo, ma con preminente l'inserto fino al Settecento del principato di Masserano e del Marchesato di Crevacuore [7].

Al di là dei punti di nodo delle emergenze castellane deve esser verificato l'assetto delle residenze in Villa, delle aree di *loisir* e di conduzione agricola a queste connesse. La lettura morfologica e storico-ambientale deve esser riportata a precisare i limiti delle proprietà. Per una corretta storicizzazione infatti si dovrebbero rilevare mantenimento e differenze tra i regimi dei beni fondiari, in epoca moderna, delle grandi famiglie nobili (dai Ferrero della Marmora, Ferrero-Fieschi, ai Gromo, agli Scaglia, ai Del Pozzo) di contro al forte insediarsi di un nuovo ceto imprenditoriale che definisce nell'Ottocento il discrimine selettivo nell'organizzazione del territorio.

Emergono per il XVI e XVII secolo difficoltà obiettive, per delimitare matrici architettoniche quanto per distinguere regimi di proprietà. Per il secolo XVIII una serie di Catasti figurati e descritti agevola la ricerca, ma la poca disponibilità di tipi o rilievi coevi dell'oggetto architettonico rende sempre problematica l'individuazione e la datazione. Nell'Ottocento il confronto con i dati d'archivio ci consente un esame più agevole tra progetto architettonico e costituirsi della villa.

Le principali zone di riconoscimento si collocano nella fascia precollinare tra la pianura e le Prealpi, in vicinanza o comprese dentro i paesi principali e nella zona del lago di Viverone.

Il tema in sé è molto ampio: l'esigenza di definizione tipologica e di un primo bilancio si scontra comunque con il campione ridotto [8]. Solo un'analisi estesa a tutto il territorio potrà verificare lo stato di consistenza, di intensità e localizzazione del fenomeno Villa – come si è attuato nella ricerca condotta sulle ville e vigne della collina torinese.

Qui si daranno solo delle esemplificazioni di larga massima, tese a scontornare le punte emergenti del fenomeno; si possono così definire alcuni settori caratterizzati quali: ville di complessa trasformazione su

[7] Barale, 1966, 1987.

[8] Di notevole approfondimento conoscitivo la Tesi di Laurea di Rivetti Badone - Vignazia, 1987-88. La ricerca – quale studio dell'organizzazione storica e territoriale del Biellese con particolare riferimento alla residenza in villa – condotta anche su inedite fonti documentarie di archivi privati, consegna un primo significativo risultato metodologico e di rilevamento.

aggregato di preesistenze rustiche tra Cinque e Seicento; ville di impianto secentesco che mantengono inalterati i loro caratteri; residenze di nuovo impianto settecentesche e di trasformazione; residenze di antico impianto con trasformazione ottocentesca; ville di nuovo impianto dell'Ottocento tra neoclassico ed eclettismo.

Tralasciando l'analisi di impianti di più complessa sedimentazione, che necessitano di un investimento analitico più approfondito, si può evincere comunque che per i secoli anteriori al Settecento e all'Ottocento non permangono complessi di netta, chiara connotazione tipologica, strutturale e architettonica. Solo alcune ville di impianto secentesco sono impostate da una forte coerenza progettuale, che si traduce in un chiaro assetto di struttura e di funzioni.

Le matrici architettoniche di area lombarda e di derivazione bramantesca, sono recepite come assunto progettuale che, nell'uso di un linguaggio colto, si fa componente aulica e selettiva, fortemente peculiare.

Tale linguaggio, nella ripresa di un modello stilistico, viene tradotto in una prassi esecutiva, che travalica – nella vicina Valsesia di area storica lombarda – l'origine aulica per assurgere a significativo linguaggio autoctono, accomunante le nuove architetture e caratterizzante fortemente il territorio.

Le due ville, la villa Simiana (per la principessa Maria Cristina Simiana Ferrero-Fieschi) a Lessona e la villa Polto di Valle S. Nicolao si legano per espressività formale al palazzo dell'abate Riccio a Flecchia. Questo di corposa architettura esemplifica il forte segno della simmetria, data dalla preminenza delle triplici arcate del loggiato centrale, individuato quale zona di disimpegno funzionale, ma anche tenuto quale singolare espressione figurativa di progetto.

Il palazzo è ascrivibile come impianto al tardo Cinquecento [9].

Le due ville che si propongono come esemplificative di un'analisi tipologica, sono a due piani fuori terra e correlate da una forte assialità e simmetria. Al volume contenuto della villa a Lessona, definito dal portico aperto (parte tamponato), in asse alla scala, fa riscontro per la Villa Polto il disporsi del corpo di alloggi su manica semplice, servito da due scale laterali, aggregate al portico antistante, che di-

[9] La datazione al tardo Cinquecento è ipotizzata da Comoli, 1988, p. 116.

viene elemento distributivo per piano e assume forza d'architettura quale elemento centrale visivo racchiuso tra due corpi laterali e conchiuso dal tema ricorrente del portico superiore ad archi binati, quale elegante connotazione espressiva.

Di contro alla regolarità d'impianto abbiamo una serie di residenze che uniscono il *loisir* all'uso rustico della tenuta, e vigna essenzialmente e a coltivi, dove un più variegato intreccio d'ambienti, con stilemi tardo cinquecenteschi pone il problema delle aggiunte successive. Tale è l'impianto di villa il Pizzo a Viverone, di proprietà dal secolo XVI della famiglia Volpe, passata poi nell'Ottocento ai marchesi Arborio di Gattinara, ove la presenza di volte tardo cinquecentesche conferma la tipologia di aggregazione del nuovo civile a preesistenze rustiche [10].

Le ville di impianto settecentesco sono caratterizzate – a parte Villa Mossa a Occhieppo Superiore – da netto ritaglio volumetrico: un blocco chiuso a più piani, staccato dai rustici di servizio s'impone per la preminenza del suo volume netto nel paesaggio, come si ipotizza per la villa il «Castellone» di Cossato con una distribuzione planimetrica non coerente ad un modo tipologico di assoluta assialità, quale invece si evince dalle condizioni canoniche dell'impianto di villa Camilla Lachenal di Cerreto, con il grande salone al centro dell'insieme. Alterazioni successive o non perfette assialità sono azzerate dalla corposità della massa imponente per altezza e dal gioco delle addizioni di belvederi, torri (anche fuori scala) fatte nell'Ottocento, di grande impatto connotativo, quale si verifica per la Villa Cantono di Ceva, a Ronco Biellese.

Un discorso a parte deve essere fatto per la Villa Mossa a Occhieppo Superiore che si qualifica per un articolato ordinamento a cortile chiuso, abbastanza inedito, cogliendo valenze centripete, sottolineata dalla forte assialità longitudinale che innerva la preesistenza antica con le nuove scuderie, il casino con torre belvedere nel viale al giardino e al nuovo ingresso sull'antica via tra Biella e Sordevolo.

Il nuovo disegno d'impianto, certamente di polso, lega in una sequenza fortemente progettata preesistenze connesse alla parte antica

[10] Si veda la Tesi di Laurea di Lamberti, 1985-86, per la individuazione dei disegni di Federico Arborio Mella relativi alla villa della signora Marchesa di Gattinara. Archivio di Stato di Vercelli, Archivio disegni Arborio Mella, nn. 104, 244, 245, 247.

del borgo e direttamente collegate con accessi secondari ad altri rustici della famiglia Mossa, per integrarle in un discorso architettonico, che, se pur differenziato nei fili di gronda, tenta una saldatura spaziale come integrazione concettuale. Le prospettive di Fabrizio Galliari su due parti concate delle ali di servizio, di fronte al palazzo principale, segnano maggiormente l'assialità e la veduta verso il *loisir* del giardino.

Le realizzazioni ottocentesche s'impongono in Biellese come elemento tipizzante e di qualificazione ambientale, nel legato che si definisce nel rapporto villa o giardino, o meglio parco. Sia che si tratti di ristrutturazioni, *restyling* di antiche preesistenze sia di costruzioni *ex novo*, si sottolinea l'interesse per una lettura di matrici colte e di variate tipologie. Una nuova borghesia imprenditoriale promuove nell'uso di un nuovo tipo la sua acquisita identità sociale. Gli interventi a varia scala si dipanano nell'arco del secolo e oltre, su matrici neoclassiche o eclettiche, con risultati di felice assonanza stilistica.

Gli interventi di modifica investono tutto il patrimonio residenziale di emergenze sia di impianto antico come nelle aggregazioni di Villa Sella a Mosso, sia nell'aggiunta di moduli neogotici o neoromanici a preesistenze settecentesche. Questi interventi segnano comunque, nella loro necessità esibita nei moduli ottocenteschi, la dicotomia tra due concezioni architettoniche e stilistiche, in cui la componente «romantica» diventa preminente, quasi necessaria alla nuova immagine più che l'impianto originario. A Quittengo la villa Jacazio misura la nuova identificazione in un adattamento che innerva una torre merlata neogotica contrapposta all'altana belvedere quanto il tramutare di Villa Trompeo a Quaregna in una nuova determinazione aulica.

L'addizione di stilemi neogotici sulle facciate, rinnova, quanto l'aggiunta laterale del «Castello», merlato e con torretta Belvedere, l'immagine della Villa Colongo a Valle San Nicolao, di impianto settecentesco, in una prefigurata visione romantica.

Il restauro e le trasformazioni di villa Lachenal a Cerreto disegnano una facciata di tranquilla coerenza formale nella espressività iterata della paraste e del coronamento.

Sul preesistente aggregato rurale (non ancora segnato come edificato nelle mappe catastali del 1741) si interviene con un progetto che

riquadra nella scansione delle finestre una elegante balconata, in simmetria di facciata, che si sovrappone al *berceau* antistante di leggera e raffinata modellazione.

O nel progetto inventivo di Villa Parnenga a Cerreto, che imposta nei grandi terrazzi a emicircolo una tipologia a T di notevole taglio volumetrico. L'approfondimento tematico di una ripetizione modulare – definita sul quadrato – imposta al centro gli accessi e riorganizza il gioco delle viste sulle diagonali, segnate dalle torrette emergenti e inquadrate sulle doppie colonne che tengono e legano la curva balaustrata dei terrazzi. La composta impaginatura delle facciate a timpano, legate tra loro dalla continuità del cornicione profilato, ripropone, nella scansione delle triplici arcate ripetute anche nelle torrette diagonali, la nota che segna, oltre il notevole impianto tettonico, la marcatura progettuale del complesso.

La villa Cridis a Cossato o la villa Sella a Lessona sono individuate dal tipo a blocco, compiuto ed isolato al centro del giardino, nel gusto caratterizzante le ville ottocentesche. Entrambe, costituite su un netto impianto in simmetria, anche nella disposizione planimetrica rilevano modi funzionali ordinati secondo una logica di chiarezza compositiva. La villa Cridis esibisce la sua immagine nel gioco degli avancorpi e nella misurata scansione delle partiture architettoniche, mentre il volume netto della seconda coniuga misura ed essenzialità compositiva.

Villa Maciotta, a San Paolo Cervo, invece si impone come *revival* stilistico di notevole impatto. Il grande, e pur greve, corpo di fabbrica, a doppia manica, assolve necessità funzionali e di decoro, legando la massa con portico alle costruzioni che segnano il digradare delle varie terrazzate. La definizione stilistica, nel gioco del decoro a fasce e a sfondati dipinti, riscatta il volume edilizio, tenuto agli angoli da grandi paraste, tra loro connesse dal cornicione ritmato dalla densa iterazione di archetti pensili.

Pare conseguente proporre e analizzare – nella segnalazione delle componenti interpretative dell'Architettura nell'Ottocento, differenziate e diverse tra riprese neoclassiche e reinterpretazioni neogotiche nel trascorrere segnato dell'ideologia dell'Eclettismo – i progetti per Villa Maggia a Sordevolo dell'ingegnere Camillo Riccio di Torino (tra il 1886 e 1887) e quelli per Villa Vercellone a Sordevolo del 1866

dell'ingegnere Ernesto Camusso di Torino, che meglio illustrano il definirsi e il comporsi in un disegno esecutivo di un *iter* progettuale [11].

Pur nel limitato esame del campione, risulta importante evincere quelle condizioni di gusto e di progettualità, esibite e intese dalla cultura coeva e recepite quale immagine di rango di una classe emergente.

Il progetto per la villa Vercellone a Sordevolo, di cui si presentano gli esecutivi, definisce un impianto di calibrata architettura, giocata su un tipo edilizio a forte simmetria denunciata nel portico a cinque arcate contenuto tra due ali, che tengono il cortile d'ingresso. Le assialità costituite nell'asse principale e nel trasversale, che sottendono anche le funzioni di ingresso primario e secondario dalla via e dalla piazza, esprimono la ricerca di una forte simmetria su tutto l'impianto modulato quale sistema di villa neo-rinascimentale. Le sezioni illustrano l'impianto tettonico e strutturale, consentendoci una visione analitica di progettualità coeva. L'edificio, a tre piani fuori terra, è innestato sullo snodo viario della piazzetta, nella ricerca di una identità aulica nel rispetto del borgo: esso risulta anche mediatore tra la parte urbica e i retrostanti giardini. Il progetto è condotto con saldezza, che differenzia – pur nella tenuta della forte assialità – dislocazioni funzionali e divisioni interne, espresse però nelle facciate quali forti coincidenze di simmetria compositiva.

La facciata verso il giardino nella proposta del doppio portico a cinque arcate, rinserrato tra le ali prominenti, alleggerisce l'impatto delle masse laterali in una scansione di intenso chiaroscuro.

La sezione che si propone, nel concreto definirsi dell'ambito murario con volte – nel segno del grande scalone che porta al piano primo o nella scala di servizio al secondo – individua un coerente impianto tettonico, consentendoci una analitica percezione di progettualità coeva, quanto l'esempio particolareggiato della struttura lignea del tetto.

Anche i disegni di progetto per Villa Maggia, sempre a Sordevolo, di vent'anni più tardi, esprimono con coerenza stilistica le vicende di una villa contenuta, ma singolarmente circoscritta nei suoi particolari architettonici. Mancano purtroppo in questa serie di disegni gli esecu-

[11] I progetti di Villa Maggia e di Villa Vercellone a Sordevolo sono stati reperiti in archivi privati. Documentazione fotografica presso Laboratorio di Storia e Beni Culturali del Dipartimento Casa-Città. Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino.

tivi di pianta, salvo la planimetria del giardino non conseguente alla serie di progetto, forse uno studio antecedente.

La villa è posta come preminenza visiva sul pendio, che contiene il giardino, e collegata all'ingresso con un grande viale.

A due piani fuori terra, poggia su una base terrazzata.

Lo schema compositivo in simmetria sottolinea e adegua forse le preesistenze di una massa edilizia, ma reinventa – con l'aggiunta del porticato principale e con il bovindo a emicircolo laterale – elementi connotanti e sporgenti dell'inviluppo murario, tesato ed ornato dal motivo stilistico neo-manierista.

I disegni comunque – dal punto di vista di un architetto – sono singolarmente pregnanti, sia per l'accurata sensibilizzazione stilistica acquisita dal progettista, sia nella esibita mediazione tra ogni apparato architettonico, balaustra, prospetto, porte interne o portico, espresse in una tematica neo-manierista, il cui grande fastigio del coronamento terminale segna – nel gioco dei putti e delle volute – la preminenza stilistica di chiusura. È da rilevare di contro il raffinato disegno per le rimesse, di controllatissima marcatura nel richiamo ai padiglioni di giardino dell'Alphand o dell'André, decorati (si suppone) a finto legno.

Il rapporto inscindibile tra villa e pertinenze agricole è sempre segnato dal giardino. Segni residuali di giardino sono di difficile riscontro per il XVII e XVIII secolo: sono da segnalare invece i giardini dell'Ottocento e i parchi come componenti formali e organizzative del verde in consonanza al progetto architettonico.

L'impianto nell'Ottocento di una serie importante di parchi, nel gusto del giardino romantico o più liberamente tradotti in una estensione tematica naturalistica nel vario uso delle essenze, risulta significativa testimonianza, tutt'ora permanente, quale sedimento e ragione ludica, ma anche fattiva immagine di stato delle grandi famiglie.

Il giardino di Villa Mosca a Chiavazza esemplifica nel suo aspetto attuale una condizione di gusto romantica: dal viale di bossi di metà Ottocento lavorato alla maniera classica che segnava l'asse di ingresso (e una connotazione culturale) si passa ora ad una varia disposizione d'essenze e di luoghi deputati. Le foto di fine secolo fissano quale momento epigrammatico la poesia della vita in Villa.

La permanenza nel giardino di Villa Mosca a Chiavazza di prospettive dipinte settecentesche su edicole murarie, disposte nell'ambito del precinto, è indicativa di un gusto coevo, di preciso arredo. Sui nodi focali – si ipotizza – di un impianto a verde le dilatazioni prospettiche di Bernardino Galliari a metà Settecento, sono tese a marcare nell'assetto aulico della dipinta architettura porticata, a fuga centrale, o nella fontana, ove l'affresco genera una vista trasversale di altri portici aperti, la proposta di un'architettura di invenzione e di completamento, surrogatoria, che assevera – al di là dell'impianto edilizio – l'esistenza di una generatrice di assialità geometriche del giardino. Le trasformazioni romantiche dell'Ottocento, operano un sereno adeguamento stilistico: i percorsi sinuosi, tenuti sui punti cardine del precoce impianto di essenze (platano, cedro) piantate all'inizio del secolo, sedimentano l'acquisizione di una tematica inventiva che ha sempre nel lago o specchio d'acqua il suo riferimento sensivo.

Si segnala di contro il rilievo esecutivo del giardino di Villa Maggia, richiamando in questo disegno la coerenza del progetto che pervade l'organizzarsi dell'intorno, con un impianto fortemente segnato dall'assialità della costruenda palazzina. Sull'asse della villa, in pendio, le involute partizioni a ovali – segnate dai vialetti che connettono, oltre la strada principale, il percorso secondario che lega la villa alle pertinenze-rimesse – oggettivano uno spazio giardino proposto quasi non come invenzione naturalistica, ma come riparto geometrico e architettonico dell'intorno, tanto forte risulta il segno per simmetriche partizioni, che connette, sempre sull'asse generatore, la vasca a conchiglia ed il *berceau* centrale, in un gioco di scale in connessione al terrazzo della villa.

Nel disegno sono evidenziati la grande conca d'acqua e il *berceau*, cui farà riferimento un anno dopo il progetto di una grotta con fontana, una riproposizione delle grotte manieristiche, segnato dalla statua delle bagnanti.

L'assunto di una nuova temperie culturale si precisa anche in opere minori: il senso e la poesia del *loisir* possono esser intesi nel chiosco da giardino per i fratelli Sormano a Sordevolo, un *berceau* in ferro, una piccola ma significativa componente di arredo, quasi il traslato dei «pinacoli» aulici settecenteschi o nell'affermazione della serra, co-

me acquisizione necessaria di componente d'*elite*, non disgiunta dall'affermarsi di un gusto delle essenze esotiche.

Si presentano i disegni per l'aggiunta di due ali a serra per la Villa «Il Pizzo» a Viverone, su disegno di Federico Arborio Mella. Essa è impostata su due maniche, snodate su due eleganti padiglioni. Doveva nascondere il tinaggio e comunicare con una nuova cappella. Una serie di arcate a sesto ribassato ritmano e contengono le grandi finestrate. L'edificio intonacato si proponeva quale asciutta architettura, squadrata e profilata nel tetto in pietra, a evidenziare l'emergere dei due padiglioni, segnati dalle doppie finestre terminali. L'attuale terrazzo snatura con la serie di ringhiere il progetto, anche con la mancata costruzione del padiglione angolare.

Il *Progetto per Serra e Cappella, nella Villa della Ill.ma Sig. Marchesa di Gattinara*, firmato da Ferdinando Arborio Mella, deve essere associato al disegno di rilievo del geometra Barello, datato in Roppolo il 22 novembre 1868, che dà lo stato dei luoghi della villa (casa civile), identificando le pertinenze rustiche e scuderie, attestate sulla strada pubblica e separate dalla tinaia dal grande androne di accesso. Il nuovo intento è nella costruzione di due elementi di per sé antitetici, la Cappella e la Serra, quali elementi funzionali ma anche qualitativi della proprietà in villa. La Cappella si attesta, con l'ingresso sulla via, la serra, che comprende all'interno anche il nuovo tinaggio, sulla parte soleggiata. Il progetto (cui afferisce anche una soluzione di trapasso, più contenuta, una serra più piccola a tre archi a bugnato e coronata da un terrazzo nei termini di un'architettura classica) propone invece, per la soluzione in parte realizzata, una differente espressività stilistica.

Nei termini di un articolato padiglione da giardino, la serra viene ora interpretata in una cifra semantica eclettica; come l'aggettare delle paraste, ritagliate e profilate sui bordi, il modellarsi degli archi ribassati, in un condizionamento operativo nella proposta di differenti coperture. Anche i particolari delle finestre della Cappella sono indicativi, nella modanatura «gotica» e nel disegno geometrico delle piombature, dell'uso maturo di un linguaggio eclettico, riflessivo nell'evocazione di uno stato d'animo.

A conclusione, si presenta un edificio atipico, ma significativo di una stagione stilistica: si tratta del progetto e della realizzazione del

Castello Nuovo di Rovasenda. Al vecchio Castello, nodo di controllo tra Vercelli e Gattinara e Biella, si contrappone ora, nella divisione della proprietà, una nuova invenzione. L'antica dimora risultava – da un documento del 1715 – già ingentilita dei consueti elementi del *loisir*, per cui una «Palazzina» di piccolo impianto si affaccia su un giardino, ricavato nel vecchio fossato. La dizione al Trincotto rimanda – per un sito coerente al giardino – ad una definizione ludica dell'area [12].

Il progetto dell'ingegnere Carlo Nigra, anche se datato 1902, rientra in quella temperie di gusto di uno stile neomedievale assunto quale emergente simbolico di condizione sociale e anche di stato emotivo. La nuova «magione» è reinventata e proposta in un distacco temporale, quasi che lo stilema classico avesse ormai esaurito ogni carica di connotazione. Molto disegnato, con una *verve* che assume la materia muraria a esplicitare i nessi formali delle masse emergenti, la torre, la cinta, sottolineate da particolari estremamente rifiniti quali finestre bifore o merli. L'*enclave* della corte dai muri alti, assieme al fossato (nel progetto), proietta una immagine di separazione, quanto il particolare del ponte levatoio.

I disegni *Castello di Rovasenda (nuovo)* esistenti all'Archivio di Stato di Vercelli, quanto i disegni esecutivi che si propongono, di collocazione privata, sono elementi restitutivi di una singolare tematica del progetto, che acquisisce dall'Ottocento e protrae fino all'inizio del XX secolo costanti stilistiche medievali, ma fortemente riespresse come invenzione. L'idea del Castello, come connotante simbolico, è qui ripresa in ogni elemento compositivo. Nel progetto circondata dal fosso, la massa edilizia s'impone sul cortile murato: la parte abitativa, a tre piani fuori terra più le addizioni profilate delle torri, ricerca un modo dell'abitare quale adeguamento legato alla psicologia del committente, che qui si fa personaggio. Il progetto è tenuto per episodi secondo una poetica inventiva, capace di ricreare suggestioni e memorie, proprio nella maestria dell'architetto che supera l'impaginatura per moduli del modello «classico» per assumere, nella diversificazione del linguaggio, una matura visione spaziale. Nel contrapporsi delle

[12] I disegni relativi ai castelli di Rovasenda, quello antico e quello di nuovo impianto, sono depositati all'Archivio di Stato di Vercelli, Castelli di Rovasenda. La documentazione pubblicata è di proprietà privata.

masse, i *corps de logis* sono contenuti tra le due torri su impianto quadrato; una torre circolare con scala esplica funzioni e modo nell'innesto al corpo centrale, segnato dal portico al piano terreno o dalle altane panoramiche al terzo, nel calcolato ritaglio volumetrico.

Il nuovo Castello non è più erto su un colle, ma annesso ad un parco dell'architetto-costruttore di giardini Giuseppe Roda che riporta gli stilemi semantici dei giardini francesi dell'Ottocento in una programmata scansione di vedute tese a inquadrare il Castello dall'ingresso e dalla vicina ferrovia [13].

Il progetto del Roda, di un decennio più tardo dell'impianto del Castello, prefigura in una vista planimetrica il Parco come chiusura di uno spazio privato, sottolineato però anche dalle viste dall'esterno: la massa castellana deve dominare sia dall'ingresso che dalla ferrovia, che rade la proprietà. Si coniugano, in alternativa, i temi canonici dell'impianto romantico: la scoperta in calcolate *promenades* visive in avvicinamento di contro ad una regia che imposta punti di vista diretti su elementi architettonici di nodo, il ponte levatoio o la massa turrita. L'inserimento di un laghetto con capanna è l'episodio saliente; le masse d'alberi denunciano le varietà arboree, più giocate sui pini e abeti (quali si evincono dalle sagome in progetto): una densa foresta nordica come segnato contrappunto.

Bibliografia

AA.VV., 1984. *Beni culturali e ambientali nel Comune di Torino*, (Politecnico di Torino. Dipartimento Casa-Città), voll. I-II, Torino.

V. Barale, 1966, 1987. *Il Principato di Masserano e il Marchesato di Crevacuore con una nota introduttiva di P. Torrione sulla protostoria del Biellese Orientale*, Biella.

[13] Giuseppe Roda, architetto costruttore di giardini, Torino. Si ricorda l'intervento del Roda, professore d'arboricoltura, nel Castello di Racconigi: la nuova ristrutturazione del parco « per stabilire diverse visuali » è indicativa di un condizionamento stilistico e interpretativo, quale anche si evince dal progetto di parco per il nuovo Castello di Rovasenda. Archivio di Stato di Torino, Azienda Real Casa, sala U, scaff. 297, cas. 1, p. 2 (1880). Risulta inoltre del Roda il « Progetto di assestamento del R. Giardino » nell'intorno delle Margherie del Parco di Racconigi (1889).

G. Casalis, 1834. *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna compilato per cura del professore Goffredo Casalis dottore di Belle Arti. Opera molto utile agli impiegati e privati Uffizi a tutte le persone applicate al Foro alla Milizia al Commercio e singolamemente di cose patrie*, vol. II, Torino.

V. Comoli, 1988. *L'architettura della casa nella montagna. La casa a loggiato nella zona prealpina orientale* in « L'architettura popolare in Italia. Piemonte », a cura di V. Comoli, Roma-Bari, pp. 116-128.

V. Defabiani, 1984. *Strada e struttura nel territorio collinare torinese* in « AA. VV., *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino* », (Politecnico di Torino. Dipartimento Casa-Città), vol. I, Torino, pp. 777-784.

V. Defabiani - C. Roggero - P. Scarzella - M. G. Vinardi, 1984. *Complessi ambientali collinari* in « AA.VV., *Beni culturali ambientali nel Comune di Torino* », (Politecnico di Torino. Dipartimento Casa-Città), vol. I, pp. 168-195.

V. Defabiani - C. Roggero Bardelli, 1987. *Lettura storica delle ville e vigne della collina torinese* in « Esperienze di Storia dell'Architettura e di Restauro », a cura di G. Spagnesi, vol. II, Firenze, pp. 455-467.

P. Lamberti, *Ville nobiliari auliche sulla collina di Viverone.* Tesi di laurea in Storia dell'Urbanistica discussa presso il Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, rel. V. Comoli Mandracci, correl. M. Cassetti, a.a. 1985-1986.

E. Rivetti Badone - E. Vignazia, *La residenza in Villa nel Biellese nei secoli XVII-XIX.* Tesi di laurea in Storia della città e del territorio discussa presso il Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, a.a. 1987-1988, rel. V. Comoli Mandracci, correl. V. Defabiani.

C. Rovere, *Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere,* (ms. presso la Deputazione Subalpina di Storia Patria illustrato con disegni a matita, Torino 1826-1858), ed. cr. C. Sertorio Lombardi, Torino 1978.

G. P. Vigliano, 1990. *Carta delle aree ambientali antropizzate e dei beni architettonici e urbanistici*, Torino.

MARIA GRAZIA VINARDI

I RESTAURI DEL DUOMO DI BIELLA

La complessità dei segni architettonici soprascritti che si legge nell'attuale Cattedrale di Biella, dimostra esemplarmente il processo di riutilizzazione dell'antica chiesa. In tale processo la decorazione pittorica assume un fondamentale ruolo di mediazione rispetto all'unità dell'immagine.

Il Neogotico dell'apparato decorativo dei fratelli Galliari a fine Settecento, il portico del Marandono a inizi Ottocento, il completamento pittorico del Sevesi nel 1836 conferiscono all'edificio qualità formali uniche ed esemplari. La ripresa di alcuni elementi dello stile Gotico nelle architetture dipinte dal Galliari nell'abside e nella cupola, testimonia l'anticipazione e l'interpretazione di questo gusto da parte di uno dei più attivi artisti di fine Settecento.

La vicenda della trasformazione della Chiesa di S. Maria Maggiore al Piano in Cattedrale di Biella si avvia a partire dal 1772 dopo la tanta sospirata istituzione della nuova Diocesi [1] con il suo autonomo vescovado rispetto alla storica dipendenza da quello di Vercelli.

Gli studi di Don Lebole, di Sciolla e di Mons. Trompetto [2] ne sviluppano esaustivamente la vicenda storica ed in parte quella edilizia, che si desume altresì da fonti meno note.

Pare invece ancora in parte da sondare il fenomeno generale di quello stupefacente processo di trasformazione a partire da metà Settecento, che vide coinvolte tutte le sedi vescovili del Piemonte.

L'intervento di Vittone nel Duomo di Asti (1764-1769) risulta impostato nella continuità stilistica rispetto al preesistente edificio.

[1] Archivio di Stato di Torino (A.S.T.), Corte, « Materie Ecclesiastiche », Vescovadi, Biella, m. 1, n. 1. In particolare per la nuova « Quadratura della Diocesi, per l'Erezione dei due Vescovadi di Susa e di Biella [...] ». Regia patente del 29 gennaio 1772. Mulattera, 1778; Lebole, 1962, pp. 63 sgg.

[2] Lebole, 1984, vol. I; Sciolla, 1980, pp. 11 e sgg.; Trompetto, 1963; Roccavilla, 1905; Lebole, 1962; Maffei, 1885, cap. III; De Bernardi Ferrero, 1959.

Dieci anni prima, nel caso del Duomo di Novara, Benedetto Alfieri riprogettò l'intera chiesa con una nuova architettura barocca classicista, solo in parte attuata da Ignazio Melchioni tra Settecento ed Ottocento [3].

Lo stesso Alfieri forniva il parere per la chiesa cattedrale di Mondovì riedificata nel 1744 su progetto di Francesco Gallo [4], e realizzava anche la cappella di S. Evasio nel Duomo di Casale e la facciata della Cattedrale di Vercelli [5].

L'istituzione nel 1772 dei Vescovadi di Susa e di Biella comportarono il riutilizzo di due preesistenti edifici [6]. Nel primo caso fu utilizzata la chiesa già del Convento di S. Giusto [7], dove non venivano variate le strutture romaniche della costruzione. Nel secondo caso si avviavano grandi lavori di riqualificazione di Santa Maria Maggiore al Piano per essere allestita a Cattedrale. Esempi emblematici, sebbene più tardi, sono i «restauri» per le nuove Cattedrali di Alessandria [8] e di Novara [9], in entrambi i casi con la demolizione dell'antico Duomo.

[3] CARBONERI, 1962, pp. 94-104; CARBONERI, 1969, 1972, p. 117; PERCOPO, 1988-1989: la tesi raccoglie il repertorio completo delle fonti d'archivio.

[4] CARBONERI, 1971, pp. 72, 73; BELLINI, 1970, pp. 170, 171.

[5] Per il progetto alfieriano cfr. BELLINI, 1970, pp. 267, 271 - 241, 244.

[6] Il vescovo sceglieva come sua abitazione il Seminario e il progetto veniva affidato a Ignazio Giulio con la spesa di lire 11.519.81. La bella relazione di Ignazio Giulio è del 29 settembre 1772 dopo l'invio dei progetti a Torino (A.S.T., Corte, «Materie Ecclesiastiche», Vescovadi, Biella, m. 1 da inventariare). Venivano sottoposti a giudizio quattro progetti. Il primo prevedeva lo spostamento del Seminario presso il Convento dei Canonici Lateranensi attiguo alla Chiesa di San Sebastiano. Il secondo proponeva il trasferimento dei Padri Minori Riformati nella chiesa e convento lateranense e l'inserimento del Seminario nella loro chiesa e convento vicini alla cattedrale. Il terzo indicava il trasporto dell'« ospedale degli infermi il quale è collocato attiguo alla Cattedrale » e suggeriva quindi di utilizzare il predetto ospedale e la chiesa della Santissima Trinità. Il quarto progetto prescriveva di lasciare ad uso Seminario il fabbricato esistente e di acquistare la casa dei Sig. Sapellani (che era stata posta all'incanto pubblico). Si osservava che tale edificio era stato costruito solo « quarant'anni prima », su una contrada trasversale alla contrada maestra, « ma diritta e spaziosa », confinante con il giardino con la Cattedrale. Infine si scelse di scorporare una parte del fabbricato del Seminario per inserirvi la residenza del Vescovo. Durante l'esecuzione dei lavori fu affittata ed utilizzata la casa del Sig. Conte Bertodano.

[7] BARTOLOMASI, 1985; SAVI, 1964, pp. 27 e sgg. Già nel 1746 era stato aggiunto un corridoio semicircolare intorno all'abside dell'antica chiesa.

[8] Anche in questo caso avveniva il trasporto di parte degli arredi della distrutta Cattedrale di Alessandria (1801) nell'ex convento di S. Francesco riallestito a Duomo. Cfr. JENI, 1988, pp. 7-48.

[9] Ignazio Melchioni riprese il progetto alfieriano limitatamente alle zone del Presbiterio e Coro. La proposta dell'Alfieri cancellava completamente l'antica chiesa paleocri-

Per Biella si trattò di costruire [10] una sede degna della cattedra vescovile, riutilizzando un edificio già esistente, definendo una nuova e grandiosa immagine architettonica, indispensabile per qualificare la sede della giurisdizione religiosa all'interno della città. La scelta, voluta direttamente dal Sovrano, era rivolta ad un edificio già di impianto abbastanza capace da poter svolgere degnamente questo ruolo. La Chiesa di S. Maria Maggiore venne perciò preferita [11] alla contigua Collegiata di S. Stefano, giudicata di esigue dimensioni.

L'immagine dell'ambiente urbano dove insistevano i due edifici al 1668 ci viene presentata dall'incisione del *Theatrum Sabaudiae* [12]. Entrambe le chiese sono raffigurate dalla parte absidale, con l'alto campanile ed il battistero.

Nella planimetria [13] di Pietro Francesco Beltramo del 1773 veniva già indicata la nuova destinazione d'uso a «Cattedrale» della Chiesa di S. Maria e al n. 27 «un'apertura di un uscio, che dalla piazza della cattedrale si ha l'accesso nel Giardino, e Palazzo del Sig. Conte Sapellani». Sarà questo palazzo la sede definitiva del Vescovado, già nel Seminario. Dello stesso anno è il secondo «Piano regolare della nuova

stiana a tre navate con cappelle laterali, proponendo un edificio in forme barocche classiciste. Cfr. Dell'Omo, 1988, pp. 191-202; Vinardi, 1988, pp. 208, 231.

[10] Si scriveva: « Accadde inoltre, che la suddetta chiesa ceduta in Cattedrale della Città trovasi senza campanile, senza sacrestia, perloché sebbene in essa non senza difformità siansi ad uso chiusi due archi per parte delle navate laterali, tuttora resta indispensabile sospendere qualsivoglia progetto sopra la chiesa soppressa di Santo Stefano sino a che siansi fabbricate di nuovo una o due Sacrestie, ed un Archivio Capitolare ». La scelta di Santa Maria Maggiore rispetto a quella di S. Stefano veniva decisa in quanto la prima risultava più « decorosa » (A.S.T., Corte, « Materie Ecclesiastiche », Vescovadi, Biella, m. 1, n. 2. Inoltre *Ibidem*, m. 1 da inventariare).

[11] *Ibidem*.

[12] *Theatrum Statuum Regiae Celsitudinis Sabaudiae Ducis Pedemontii Principis, Cipri Regis [...]*, « Apud Haeredes Joannis Blaeu, Amsterdami 1682 », 2 voll.; inoltre AA.VV., 1984, vol. I e vol. II; 1985, pp. 239, 243. La « Chiesa di Santa Maria Maggiore, edificata a pubbliche spese per assolvere il voto cui i cittadini si impegnarono nel 1402 durante una pestilenza: è una costruzione così vasta ed elegante, molto frequentata dai fedeli, che la vista può appagare sia la curiosità che la devozione », p. 242. Tav. 54, Bugella Civitas, incisione anonima su disegno di T. Borgonio, 1668, al n. 4 « *Templus S.a Maria Majoris* ».

[13] Pietro Francesco Beltramo, *Perimetro regolare delle fabbriche del Seminario, Giardini, Prati e Piazze, Chiese, Strade simultenenti al medesimo / situate nel Piano della Presente Città di Biella e meglio come dall'infrascritto indice*, Biella li 23 ottobre 1773, scala 10 trabucchi, disegno a penna acquerellato (96 × 94 cm) (A.S.T., Camerale; cfr. Sciolla, 1980, p. 12). Al n. 16, prospettavano la Chiesa le case Canonicali con i giardini, a lato il Battistero e contrassegnato con la lettera « J » il « Seminario e Chiesa Ivi ».

fabbrica dell'ospedale» [14]. L'area interessata dall'intervento è la Chiesa della Trinità confinante il nuovo Duomo. Nel progetto risulta segnato il passaggio tra il battistero e la cappella di S. Rocco con denominazione di «contrada della Cattedrale» ed il portico che affiancava la chiesa da questo lato.

La prima sede per il nuovo Vescovo fu il Seminario, ed all'architetto Ignazio Giulio si deve il progetto di questa sistemazione provvisoria. Il disegno [15] del 1772 illustra in rosso le nuove opere da realizzarsi: lo scalone, la cucina, le stanze al primo piano, la chiusura di parte dei portici e due ingressi separati per il Vescovo e i Seminaristi. Le «istruzioni» complete per tali opere chiariscono non solo le motivazioni della nuova distribuzione, ma anche le tecniche della realizzazione.

Il progetto di Ignazio Giulio per la Cattedrale

Un programma molto oculato muove le istruzioni di Ignazio Giulio, architetto al servizio della Corte, scelto poiché personaggio che «conosce la città e le cose riguardanti la Cattedrale» [16].

[14] Pietro Francesco Beltramo, *Piano regolare della nostra / Fabrica dell'Ospedale degl'/Infermi, della Chiesa della SS.a / Trinità, delle Fabbriche vecchie di / detto Ospedale, ed altre Case di Diversi Particolari, poste nel Piano / della Città di Biella*, Biella 7 dicembre 1773, scala in trabucchi 18 di Piemonte, disegno a penna acquerellato (64,5 × 44,6 cm) (A.S.T., Tipi e Disegni [...], sez. II; cfr. Sciolla, 1980, p. 13).

[15] Ignazio Giulio, *Piano Regolare del Seminario di Biella*, Torino 18 settembre 1772. Indice: «1 L'ingresso principale del Seminario / 2 Cortile / 3 Ingresso all'Abitazione del Mon.re / 4 Cappella / 5 Pozzo comune tra Vescovo e / Seminario / 6 Curia / 7 Officio per domestici di Mons.re / 8 Cucina / 9 Sala Grande, che conduce all'/appartamento di Monsignore / quale consiste in una sala n. 10, / anticamera n. 11, / camera n. 12, e camerini n. 13, 14, 15, il n. 6 al / medesimo piano nobile viene diviso con uno stibbio di quarto, che col / n. 7 costituiscono la foresteria, al piano delle soffitte il n. 11 e 12 / sono camere per i Domestici di Monsignore / 14* Ingresso per i Seminaristi / 15* Andito e latrine a tutti piani / 16 Dispensa / 17 Cucina / 18 Refettorio / 19 Scala che conduce ai Dormitori / de' Seminaristi, che consistono ne' membri 18, 19, 20, 21, e lo / stesso al piano delle soffitte. / I membri al piano di Terra 11 e 12 / servono per camere di studio a' / seminaristi / 22 Giardino del Seminario / 23 Giardino della Prevostura / 24 Casa del Sig. Don Cesale / 26, 27 Casa Canonicale / 22* Boschera». Scala trabucchi 10, disegno a penna acquerellato (37,5 × 53,5 cm) (A.S.T., Corte, « Materie Ecclesiastiche », Vescovado, Biella, m. 1 da inventariare). Trompetto, 1963, p. 106.

[16] Lettera del 27 novembre 1773. Cfr. A.S.T., «Materie Ecclesiastiche», Vescovado, Biella, m. 1, n. 1.

Le fonti ci riferiscono anche dell'esecuzione di tre disegni proposti da tecnici biellesi (per ora non ritrovati) tra cui il Sovrano selezionò il più adatto Don Lebole riporta le «istruzioni» dell'ingegnere che risultano precise ed analitiche. Nel Fondo Maggia è stato ritrovato un progetto della Chiesa [17] con la specificazione dei lavori da realizzarsi. Potrebbe trattarsi del disegno definitivo di Ignazio Giulio affidato al Beltramo per la sua esecuzione oppure il progetto non approvato dello stesso Beltramo. L'elaborato grafico è comunque di rilevante interesse in quanto specifica l'antico impianto e con colori indica le trasformazioni: in giallo le strutture da demolirsi, in rosso quelle da conservarsi e in colore scuro le nuove trasformazioni. Vi si riconosce un edificio a tre navate diviso da pilastri polilobati. Verso il battistero è disegnato il portico su colonne ed in prossimità dell'abside due cappelle, dalla parte opposta, in corrispondenza della facciata, tre cappelle. La fronte risulta non allineata all'asse interno della Chiesa e presenta tre ingressi e un piccolo portico su colonne disegnato a matita. Il progetto non firmato e non datato indica anche le opere da eseguirsi: lo spostamento del muro perimetrale della navata sinistra, la chiusura laterale del Presbiterio e Coro, la riduzione dei pilastri polilobati a forma rettangolare, la costruzione di due cappelle simmetriche in asse con la cupola e l'ampliamento delle sagrestie.

Le murature vengono indicate rifoderate, altrettanto i pilastri, e le nuove chiusure sono realizzate con una spessa muratura e ciò contraddirebbe le istruzioni di Ignazio Giulio che indicano sottili i muri per i setti divisori del Presbiterio e Coro. La quota di livello del *Sancta Sanctorum* viene abbassata a tre gradini come prescritto. Il rifodero dell'abside invece pare confermare le indicazioni dell'ingegnere torinese, mentre l'ampliamento della zona a sud con due grandi locali per la sagrestia e sala capitolare trovano difficile corrispondenza con l'istruzione. Questi ambienti non furono peraltro realizzati subito e si dovette attendere il 1787 [18].

[17] *Pianta del Duomo*, s.f., s.d., scala trabucchi 6, disegno a penna acquerellato (57 × 42 cm). Indice: « Il colorito di rosso indica il vecchio servibile / Il colorito nero il nuovo da farsi / il giallo quanto devesi demolire » (Biella, Archivio Fondazione Sella, Fondo Federico Maggia da inventariare. Ringrazio la dott.ssa Balegno che mi ha segnalato i disegni e i sig.ri Ludovico Sella e Renzo Becchio Galoppo per avermi permesso la consultazione di tale fondo).

[18] Sistemazione della sacrestia, cfr. nota 23.

Il progetto di Ignazio Giulio testimonia la ormai consolidata immagine del tecnico di prestigio sempre presente nei cantieri di committenza sabauda. Le sue grandi capacità scientifiche l'avevano visto impegnato tra l'altro in interessanti perizie di carattere statico ed idraulico per la Real Casa (si ricordano i suoi interventi al Castello di Agliè per la sistemazione delle coperture e per la canalizzazione del pozzo del cortile di S. Massimo). La sua opera si muove attraverso una serie di prassi sperimentate già nella maggior parte delle procedure del cantiere Sabaudo del Settecento [19].

La trasformazione del Presbiterio e Coro ed una serie di interventi legati al miglioramento dell'illuminazione della chiesa seguirono precisamente le prescrizioni. L'ingegnere si sofferma sulla risoluzione di alcuni temi relativi all'igiene, problematiche costantemente presenti in tutta la normativa sei-settecentesca, precisando alcune soluzioni relative alle sepolture e all'umidità presente nell'edificio.

Della preesistente chiesa, di impianto medioevale e quattrocentesco, l'«ingegnere idraulico» nel 1772 scriveva:

« [...] si è riconosciuto necessario d'ampliarvi il Presbiterio e la Sagrestia attigua, li quali siti sono di presente troppo angusti ed inoltre correggere in parte lo Stile assai barbaro del gottico di detta Chiesa la quale tuttavia ha dell'augusto e del grandioso in sé».

« [...] Non credersi spediente di pensare per ora, nè a illuminare, nè adornare la gran Cupola, od i pilastri e gli archi, che gli servono di sostegno e rinforzo, molto meno poi di atterrarla e rinnovarla [...]. Nemmeno si dovranno torre e sopire le mostre de' pilastrini, che adornano gli angoli del Coro e ne dividono il volto, poiché ligano essi troppo con il vero gusto gottico [...]. Anzi nemmeno dovransi questi imbiancare o dipingere, ma lasciarli quali sono, come altresì tutti gli altri ornati Pillasti, Archi, Romanetti e simili, che di presente in rustico o sia in lavoro di mattoni scoperti formano un semplice ornamento tutta la Chiesa e ritengono in sé un certo preggio, sinché con altra grave spesa per ora affatto inuttile, non si possano

[19] Ignazio Giulio, del casato dei Giulio di S. Giorgio Canavese, fu approvato Architetto civile alla Regia Università a Torino il 16 luglio 1763 ed Architetto idraulico il 6 aprile 1778. Morì nel 1810. Si ricordano tra le sue opere il convento dei Padri di San Giuseppe a Torino (1779), la chiesa parrocchiale di San Michele a Borgo d'Ale (direzione dei lavori 1771-1780), e la sistemazione di alcune stanze del Canonico Gromo di Biella (1769). Al Santuario di Oropa i progetti per le facciate sud, per gli alloggi dei Collegiali, a Biella per la Chiesa di Santo Stefano nuovo (1772-1780), a Torino per la planimetria della Bealera del Martinetto (1797). Ad Agliè lavorò alla sistemazione statica ed idraulica del Castello. Numerose sono le sue consulenze e pareri ad esempio circa una chiesetta di Stura.

prima far levigare con sottile intonacamento di calcina almeno tutti i Pillasti e stabilirli, con levar loro così l'aspro e l'ineguale, e questo abellimento vuol esser fatto poi tutto ad un tempo stesso per simetria [...] » [20].

Egli definiva le architetture gotiche di stile «barbaro», ma vi riconosceva dei caratteri «di augusto e del grandioso», quindi sia per motivi di economia, sia per una certa considerazione per alcune architetture stabiliva di conservare alcuni elementi.

In fase di progetto l'ingegnere prefigurava anche l'apparato decorativo del Coro, come d'altra parte era già stato fatto altrove da molti suoi precedessori e colleghi. Da Filippo Juvarra a Benedetto Alfieri la regia del cantiere era assolutamente definita dal progettista, che sempre puntualizzava l'apparato degli stucchi e degli arredi. Nel caso specifico Ignazio Giulio per il Duomo indicava: «rispetto alle due finestre se ne dipingeranno tre consimili per simmetria sull'opposto muro». Infine veniva scritto che «se avanza denaro, si potranno imbiancare di nuovo tutti i muri della Chiesa, a riserva degli ornati suddetti» [21]. Ancora in relazione all'umidità si prospettava di abbassare il piano esterno del porticato attiguo alla chiesa di modo che risultasse ad una quota inferiore rispetto alla pavimentazione dell'edificio per evitare di rialzare il pavimento «[...] che è costrutto di antico perfettissimo bitume». Questo materiale, già in uso a metà Seicento come particolarmente adatto per l'impermeabilizzazione delle terrazze e delle cisterne, veniva anche impiegato nelle pavimentazioni. La sua ricetta era formata da un impasto di «calcina forte», «maciaferro» (scorie della fusione) e coccio pesto con sabbia di cava o di fiume «ben granita».

Il vecchio altare della chiesa veniva demolito e venduto ed al posto veniva collocato l'altare proveniente dal Santuario di Crea e già utilizzato in Santo Stefano. Il 18 maggio del 1772 il «piccapietre» Giuseppe Piodi di Viggiù dello Stato di Milano attendeva allo smontaggio ed al rimontaggio dell'altare secondo le indicazioni dell'ing. Beltramo. Venivano rifatte varie modanature, zoccoli, cimase, e l'altare veniva rialzato di un gradino rispetto alla zona absidale. Si lavorava ad ingrandire il coro ed il presbiterio, a chiudere le due Sacrestie e ad una serie di interventi di consolidamento degli «archi vecchi» dei pi-

[20] Lebole, 1962, pp. 483, 484.
[21] Cfr. nota 20.

lastri della cupola. Si rifacevano le murature e le finestre della cappella del Carmine, e si aprivano i finestroni. La direzione veniva affidata agli ingegneri Beltramo, padre e figlio, che da questo momento diventavano figure preminenti nella realizzazione del progetto. Per l'esecuzione delle pavimentazioni in legno del coro venivano impiegate assi di rovere e per il presbiterio «comuni quadretti bianchi e rossi della fornace di Vausera». In contemporanea all'«imbiancamento» eseguito da Domenico Pedrotti, Giovanni Battista Lance di Andorno decorava l'altare maggiore e la finestra grande sopra l'uscio della sacrestia. Si costruiva un nuovo organo e gli affreschi dell'antica chiesa venivano in parte ricoperti e distrutti [22].

Nel 1778 (12 giugno) si dava ordine «di abbassare la solia ed il lastricato» e di costruire la bussola. Il 29 agosto del 1783, in prosieguo al progetto avviatosi nel 1772, si realizzava l'ampliamento della finestra del coro (mastro Francesco Bertinaria) e si decideva la decorazione delle finte finestre. Le pitture delle pareti e della volta del coro venivano commesse nel 1784 a Giovanni Galliari e Carlo Cogrossi eseguiva il quadro dell'Assunzione della Madonna.

La proposta di Ignazio Giulio era stata indicata come la «migliore», e quindi l'abile tecnico rimase responsabile della Fabbrica anche in seguito per gli ampliamenti della chiesa e per la realizzazione della sala capitolare e delle sacrestie. Questi ambienti sino al 1786 erano collocati in fondo alle navate (nella cappella di Sant'Eligio e l'altra dalla parte opposta a nord nell'ex cappella di San Rocco). Nel dicembre dello stesso anno Ignazio Giulio lasciava uno schizzo della nuova sacrestia da sistemarsi nell'orto a nord.

Nel 1787 infatti si menzionava l'acquisizione di tale sito vicino alla chiesa per la costruzione delle nuove zone di servizio. Anche in questo caso sono testimoniati tre progetti tra cui si scelse quello con la sacrestia a pianta ottagona. Questo documento è stato oggi ritrovato [23] nel

[22] Per i lavori cfr. TROMPETTO, 1963, pp. 65, 66.

[23] Ignazio GIULIO, *Fianco d'una nuova Sacrestia da Costruirsi lateralmente alla Cattedrale della Città di Biella per uso de S.ri Canonici*, « Siglato in originale / Torino 11 Marzo 1787 ». « Il sito ripreso colli N° 1, 2, 3, 4, 5, 6, è proprio del Capitolo / in coerenza a mezza notte e levante / e a mezzo Giorno dell'[...] (?) dell'Ospedale / delineato con linea gialla ed a / Ponente con linea fuschia (?) che delimitano i siti del circondato (?). C. Progetto della nova Sacrestia / D. Retro Sacrestia in aula / Capitolare. F. Scaletta che sale all'Orchestra e quindi All'Archivio Sopra la parte nuova Sacrestia. Il sito che occupa detta nuova Sacrestia C ed Aula / Capitolare D si è Tavole / di piedi

Fondo Maggia presso la Fondazione Sella. Il disegno con titolo: *Fianco d'una nuova Sacrestia da Costruirsi lateralmente alla Cattedrale della Città di Biella per / uso dei S.ri Canonici*, riporta una precisa legenda ed è firmato e datato 11 marzo 1787. Sono rappresentati con la lettera «C» la sacrestia poligonale e con la lettera «D» la sala capitolare di forma ovata.

Durante i lavori la volta della sacrestia cedeva e veniva rifatta, inoltre si reimpiegava l'altare della cappella di S. Gregorio esistente nella Chiesa di S. Stefano. Nel 1787 veniva innalzato il piccolo campanile e si ripassavano i tetti su perizia dell'architetto Pietro Beltramo. Il «mastro da bosco» Antonio Serafino di Trento «rinnovò» le coperture, rifacendo travi, listelli e cantonali e lo «rialzò» mediante nuove banchine. Nella zona sopraelevata venivano ricavate le finestre ovate.

Nel 1791 e 1792 si sistemavano le sepolture sotto la chiesetta di San Rocco e San Sebastiano e quelle dei Vescovi sotto il Battistero. Quest'ultimo intervento era realizzato su disegno di Nicola Martiniano Tarino [24]. In questa occasione veniva distrutta l'antica vasca battisteriale. Il presbiterio e il coro trasformati trovarono connessione con le architetture precedenti mediante l'opera pittorica. Gli splendidi affreschi di Fabrizio e Giovan Antonio (detto Giovannino) Galliari (la stessa famiglia veniva suggerita dal Vittone per il Duomo di Asti e poi non chiamata) del 1784-1795 ricucirono con la decorazione la zona absidale alle navate [25]. Nell'attività europea dei fratelli Galliari è stata

sei e oncie 9 ». Scala trabucchi 6, disegno a penna acquerellato (Biella, Archivio Fondazione Sella, Fondo Federico Maggia da inventariare).

[24] Nicola Martiriano Tarino progettò il nuovo cimitero e la Cappella delle Grazie in Duomo nel 1818, cfr. TROMPETTO, 1963, p. 83 e LEBOLE, 1962, pp. 500, 503. Da Santo Stefano veniva trasportato, oltre alla balaustrata, il coro ligneo scolpito da Argentero di Andorno. Assistente ai lavori veniva nominato Giovanni Battista Maggia e nel 1788 il pittore Lace aveva già eseguito la decorazione e il « piccapietre » Antonio Guglielminotto « il travaglio di quadretti per lo sternito » della nuova Sacrestia. Il marmo broccadello fu acquistato dalle Monache di Andorno. Deceduto il vecchio capomastro i lavori dei cenotafi venivano appaltati a Antonio Boglietti e Paolo Mosca, su disegno di Giovanni Battista Maggia.

[25] CASTELNUOVO, 1980, vol. I, pp. 319-327. Giovanni Galliari di Andorno ebbe tre figli: Bernardino, Fabrizio e Giovanni Antonio, da Fabrizio nasce Giovanni che viene soprannominato Giovannino. Quest'ultimo nel 1746 lavorò a Berlino per Federico di Prussia con lo zio Bernardino. Cfr. inoltre PAGELLA, 1987, pp. 322-348; SCHEDE VESME, pp. 499. Fabrizio e Giuseppino Galliari ed il loro allievo Pietro Gonzaga avevano introdotto molti motivi gotici nelle loro pitture.

riconosciuta da studi recenti una anticipazione del gusto neogotico in continuità ai paesaggi di fondo di quadri e alle scenografie teatrali [26] realizzati a metà Settecento.

La presenza di Giovanni Galliari di Andorno è testimoniata a partire dal 1794 in concomitanza alla continuazione delle opere nella fabbrica tra cui la sistemazione degli stalli del coro.

Al pittore per poter allestire l'apparato decorativo previsto stilisticamente di «ordine gotico» in continuità a quello presente «dentro e fuori tutto il Tempio» venivano trasmesse «le varie Carte dal Sig.r Architetto Ignazio Giulio».

Si prefigurava anche la costruzione di un nuovo portico in continuazione di quello antico verso il battistero, impiegando le colonne, le mezze colonne, le basi, e i capitelli della Chiesa di Santo Stefano. In realtà l'intervento fu sospeso.

I lavori – costruzione della cappella del Sacramento (1797) su progetto di Ignazio Giulio –, specialmente quelli di decorazione, proseguivano sotto il Vescovado di Giovanni Battista Canaveri ed il cantiere continuava fino al 1803, quando con il decreto del 30 settembre la Diocesi di Biella veniva soppressa e nuovamente legata a quella di Vercelli [27].

Il Prevosto Gromo, grande animatore dell'intervento, nel 1804 scriveva in occasione della consacrazione della nuova Cattedrale:

> «Venne sotto la direzione del celebre architetto Giulio tratto tratto ampliata e corretta l'asprezza dell'antico Gotico stile, ornato interamente e fregiato [...] » [28].

[26] Si ricorda di Gioacchino Galliari il « grande colonnato nel cortile della reggia » per le scene della Teodolinda del 1789 al Teatro Regio e la decorazione dello scalone del Palazzo Radicati di Brozzolo a Riva di Chieri ora Municipio. In particolare, cfr. Biblioteca Nazionale di Torino, Manoscritti e Rari, Riserva 59/1. Inoltre S. Giovanni in Laterano (3), cfr. *idem*, m. 15, f. 19; Carceri Neogotiche del Galliari al n. 28, f. 29. Nel settore dei giardini si ricorda il Progetto del Pregliasco con il casino gotico per il parco di Racconigi 1787, cfr. Griseri, s.d., pp. 143 e sgg.; Patetta, 1975. In questa produzione si è riconosciuta più una mentalità di tipo archeologico che una visione romantica nordica. A fine Settecento prima Scolopis Del Borgo e poi G. B. De Gubernatis inserivano nei loro paesaggi, conventi, chiese e monasteri romanici e gotici (Sant'Antonio di Ranverso, la Sacra di S. Michele). Cfr. Passoni, 1969. Per l'Inghilterra, cfr. Carthy, 1987, pp. 166, 179.

[27] Inoltre per il Seicento cfr. Trompetto, 1963, pp. 76, 78.

[28] Trompetto, 1963, p. 63.

Il «peristillio»

Per il ripristino della diocesi biellese si doveva attendere sino al 1818 e il nuovo Vescovo Bernardino Bollati, nominato da Pio VII, faceva il suo ingresso in città il 25 aprile 1819.

La costruzione del portico, prefigurata già a fine Settecento, veniva riproposta a seguito di alcune controversie insorte tra il Capitolo della Cattedrale ed il Vescovo. Questioni di rito imponevano ai Canonici di accompagnare il Vescovo sino alla sede del Vescovado, ma tale prassi non era mai stata seguita [29]. Il Capitolo nel 1820 stabiliva la necessità di un portico antistante la chiesa, che comunicasse al coperto con il giardino della sede vescovile. Però solo nel 1824 si iniziavano le trattative e i lavori. Negli Atti Capitolari del 1824 il 2 giugno si menzionava l'«ingrandimento di detta Chiesa, ed il vuabolo da creare in facciata» [30].

Il progetto veniva affidato a Felice Marandono, avvocato e architetto fratello del Canonico Francesco [31]. In concomitanza a questa realizzazione veniva anche deciso il prolungamento della chiesa e i lavori per gli elementi lapidei della facciata venivano appaltati il 29 dicembre 1824 a Stefano Catella di Viggiù (provincia di Milano):

> «Capitelli, cornicione, balaustra, gulie, tempietti, stipiti, statue, ornati ed secondo il disegno di d.o peristillo del Sig. Architetto av. Felice Marandono».

Le opere dovevano essere eseguite come dalla nota di progetto e consegnate entro il 1825 per una cifra di «undici mila Franchi» da pagarsi in cinque anni [32]. Si trattava di abbellire la facciata e di realizzare il tanto sospirato collegamento con il Vescovado. La vicenda proseguiva nel 1824 e i lavori venivano appaltati dal «mastro» Carlo Mo-

[29] Cfr. A.S.T., Corte «Materie Ecclesiastiche», Vescovadi, Biella, m. 1 da inventariare. Per il porticato da costruirsi nella corte rustica e di fronte alla porta grande cfr. lettera del Canonico Canova del 19 marzo 1920.

[30] Archivio del Capitolo di S. Stefano di Biella (A.C.S.S.B.), «Atti Capitolari» 1823-1832, 2 giugno, f. 74, 17 agosto 1824, f. 76; del 29 dicembre f. 83.

[31] Marandono Felice fratello del Canonico Francesco nacque nel 1786 e morì l'11 marzo 1829.

[32] A.C.S.S.B., « Atti Capitolari » 1825, f. 83.

sca. I calcoli per l'esecuzione delle opere erano affidati agli architetti Pietro Beltramo [33] e Gaspare Maggia [34] ed il loro controllo all'architetto Luigi Gromo [35], all'avvocato Marandono e all'ing. Beltramo, già capitano del «genio» di Torino. Nel 1828 il portico veniva ultimato.

Stefano Catella di Viggiù coadiuvato dallo stuccatore Antonio Cattaneo eseguiva le statue, i capitelli, il cornicione con le guglie ed il pavimento di marmo poi completato nel 1828. Le grandi statue nei nicchioni raffigurano le quattro virtù cardinali (prudenza, giustizia, fortezza, temperanza), le statue più piccole nei timpani, in numero di tre per ciascuna delle quattro porte, i dodici apostoli [36].

I giudizi sia in fase di progetto sia dopo la realizzazione sino alla metà dell'Ottocento furono in gran parte favorevoli.

L'architetto Ferdinando Bonsignore, siglando il progetto per «approvazione», indicava il suo consenso «non tanto per la decorazione analoga quanto per la dimensione proporzionale alla grandezza della suddetta chiesa» [37].

Il Paroletti nel 1832 descriveva la fronte del Duomo:

«bellissima [...] onde si pensa negli ultimi anni di abbellire il vetusto tempio [...]. Ammirasi nel nuovo ordinamento la squisitezza del lavoro perforato

[33] Beltramo Pietro Giuseppe, architetto civile approvato a Torino il 16 giugno 1764, lavorò ad Oropa e gli vengono attribuite le realizzazioni della porta regia e delle fabbriche del secondo piazzale. A Biella costruì il nuovo Ospizio di Carità (1758-1759), sezione femminile. Fu coadiuvato dal figlio Pietro Francesco che proseguì i lavori ad Oropa ed al Duomo biellese.

[34] Gaspare Maggia figlio del misuratore Gian Battista Maggia nacque nel 1797 e morì nel 1891. L'architetto rilevò lo studio dell'architetto Beltramo. Il Maggia fece la facciata di S. Cassiano a Biella, il campanile di San Filippo, gli ampliamenti del Seminario di Biella, la facciata del medesimo e il Cimitero di Biella. Lavorò al Santuario di Oropa: cancelli della Porta Regia, cancello del primo piazzale, progetto del padiglione Savoia. In particolare si ricorda la sua collaborazione al progetto Canina.

[35] Luigi Gromo architetto civile approvato il 31 marzo nella Regia Università di Torino, nipote del prevosto collaborò al progetto della Cappella delle Grazie nel 1818.

[36] Sempre nel 1828 venivano mutate da Giuseppe ed Antonio Guglielminotti le basi del loggiato (eseguite in precedenza da Luigi Simonetta e Francesco Ranzone) e il pavimento da Giacomo Catella successore di Stefano. Le calci provenivano da Roasio (Micheletti e Parolaro), la sabbia era fornita da Pietro Gremmo, i mattoni da Marcellino Ametis, le lastre di piombo per la copertura del cornicione da Bartolomeo Lossa e la parte in gesso da Bartolomeo Barbisini. Gli operatori attivi nel cantiere erano Fornaro Vincenzo « serragliere », Costa Francesco « chiodaiolo » e Francesco Fiamma carpentiere.

[37] Per il progetto del Marandono siglato dal Bonsignore cfr. CASTELNUOVO, 1980, p. 326.

e merlettato di un gotico scelto condotto con tale maestria a rendere onorati non tanto l'architetto che i mastri d'arte che l'hanno eseguita [...] »[38].

Il Casalis riferiva del «magnifico atrio di recente costruzione», fatto su disegno del Marandono, «cittadino biellese»[39].

Il giudizio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento si fa più severo. L. Pertusi e L. Ratti nella loro *Guida*[40] del 1886 definivano la facciata:

« [...] di poco buon gusto sebbene siasi cercato di uniformarla all'interno di stile gotico».

Cesare Bertea nel 1925, riferendosi al progetto di sopraelevazione dell'atrio, indicava:

«Vedo in ultimo ventilata nel progetto la possibilità di una sopraelevazione dell'atrio per coprire la parte alta dell'antica facciata del duomo. E su questo punto debbo recisamente oppormi. La costruzione ottocentesca del Marandono è infatti cosa così infelice sotto ogni aspetto che non solo essa non dovrebbe ancora contribuire a togliere la vista di quanto resta di notevole dell'antica facciata, ma meriterebbe un audace, ma necessario lavoro di demolizione»[41].

Melani nel 1929 definiva questa fronte:

«indubbiamente assai singolare; addossata alla chiesa gotica, del gotico ne ha la linea: pilastri, archi, volte, guglie. Nata in clima neoclassico, secondo i canoni di questo stile mutua da Roma e da Atene statue, ghirlande, dall'Egitto i capitelli e così via»[42].

In definitiva la facciata veniva giudicata di «gotico neoclassico»[43].

La fronte del Duomo biellese con il suo porticato ebbe comunque una notevole divulgazione attraverso una serie di incisioni[44] e testi-

[38] PAROLETTI, 1830, p. 190, citato la prima volta in CASTELNUOVO, 1980, p. 326.

[39] CASALIS, 1833, p. 309, s.v. Biella.

[40] PERTUSI - RATTI, 1886, p. 33.

[41] Cesare Bertea, cfr. Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte (A.S.B.A.A.P.), Archivio Corrente, Biella Duomo.

[42] MELANI, 1929 [3], p. 170, cit. da TROMPETTO, 1963, p. 87.

[43] Cfr. nota 42.

[44] ROVERE, 1978, n. 3009, 3010. *Vestibule de l'Eglise Cathedrale de la Ville de Biella*, « Inventé et dessiné par l'Architecte et Avvocat Felix Marandono ».

monia emblematicamente un'architettura «ecclettica» nell'impiego disinvolto di elementi tratti indifferentemente dallo stile gotico e da quello egizio.

La diffusione nella pubblicistica inglese dell'architettura gotica a partire dalla metà del Settecento (Langley e J. Halfpenny sino alle opere di Auguste Charles Pugin e Auguste Welby Northmore Pugin, padre e figlio, 1816-1837[45]) aveva contribuito certamente ad accrescere in Piemonte l'interesse e il reimpiego di questo stile. Ma come avverte Enrico Castelnuovo[46] forme di confronto non sono chiarificatrici ed esaustive di quel complesso fenomeno di ripresa dello stile gotico e medioevale nelle opere d'arte di pittura, scultura ed architettura che si registra in Piemonte tra il secondo ed il terzo decennio dell'Ottocento. L'evento è complesso e si inquadra nel più generale *revival* stilistico dove trova posto anche un variegato repertorio di forme architettoniche attinte in ambiti culturali tra i più diversificati. Nei progetti di fine Settecento del Pregliasco per Racconigi la chiesa gotica si accompagna con il padiglione cinese. L'intervento del Marandono inoltre si colloca precocemente rispetto ai restauri del 1827 di Ernest Melano ad Hautecombe[47]. Per gli Stati Sardi sarà appunto l'esperienza del rifacimento e ripristino di questa abbazia a promuovere una politica culturale poi ampiamente sviluppata in periodo carloalbertino a partire dal 1831. Pollenzo e Racconigi ed in seguito la Mandria della Venaria verranno arricchite con varie strutture sia nell'impianto principale sia in quelle del giardino mediante elementi tratti dal medioevo e dal gotico, quando Pelagio Palagi affiancato dallo stesso Melano impostò per tali residenze reali la sua ideazione decorativa ed architettonica in termini non localistici ma da protago-

45 Benché non si abbiano dirette testimonianze circa la preparazione culturale del Marandono appare comunque una probabile conoscenza da parte dell'architetto del neogotico inglese, in particolar modo dell'opera di James Essex relativa alla realizzazione della King's College Chapel a Cambridge. Per quanto riguarda l'apparato decorativo si possono fare riferimenti alle realizzazioni di Horace Walpole a Strawberry Hill intorno agli anni cinquanta del Settecento. Forti richiami per la ripresa di elementi decorativi si rintracciano anche nella produzione di Roger Newdigate tra il 1765 ed il 1788 relativa a Arbury Hall a Warwicks. PATETTA, 1989, pp. 309, 322. Inoltre PUGIN, 1816, 1821-1823, 1837. Ancora per gli ornamenti delle cattedrali cfr. HALFPENNY, 1795.

46 CASTELNUOVO, 1980, p. 320.

47 CIBRARIO, 1843-1844. Per Ernest Milano (1792-1867), cfr. PITTARELLO, 1980, pp. 332, 347.

nista dell'arte italiana del primo Ottocento [48]. Rappresentativa era la soluzione della facciata del Duomo di Torino per il tributo funebre del Re Carlo Alberto (12-13-14 ottobre 1849 [49]) proposta dagli stessi Melano e Palagi con un apparato effimero in stile gotico.

Nell'architettura dell'atrio della Cattedrale biellese si riconosce l'influenza dell'opera decorativa del Galliari che attraverso le forme ogivali dipinte suggestionò le scelte compositive per la facciata. Questo richiamo risulta evidente non tanto negli elementi che hanno linguaggi propri e diversificati, ma nella unità stilistica e nella ricerca di «armonizzare» le varie parti.

Nelle realizzazioni successive (1820-1832 lavori nelle cappelle tra le quali quella simmetrica a quella del Sacramento) il tema costante fu l'unificazione dell'immagine [50].

La stessa politica cittadina, era indirizzata ad uniformare le prospettive e sistemare il «decoro» dei vari ambienti urbani, da ciò il riallestimento della piazza antistante la cattedrale, che veniva formata tra il 1832 e il 1844 [51].

48 Cfr. Matteucci, 1976. Per il Castello di Pollenzo cfr. Vinardi, 1990, pp. 479, 499.

49 Midana, 1929, p. 410.

50 Ancora su progetto di Ignazio Giulio si era costruita nel 1797 la Cappella del Sacramento (direzione Pietro Beltramo). Nel 1818 veniva costruita la Cappella della Madonna delle Grazie su progetto di Nicola Martiriano Tarino. Nel 1823 si abbatteva l'antica cappella della Dottrina Cristiana e si elevava un nuovo ambiente su progetto di Luigi Gromo con altare di Stefano Catella (oggi Cappella del Sacro Cuore). Nello stesso anno veniva edificata la grande Cappella dell'Epifania (su disegno dell'arch. Giulio e altare di Pietro Gallo). Nel 1826 venivano innalzate le due grandi cappelle dell'Annunciazione (ora del Carmine) e dell'Immacolata (ora del Beato Agostino de Fangi) in fondo alla chiesa (progetti di Pietro Beltramo e Gaspare Maggia). Nel 1831 veniva trasformata la Cappella delle Grazie (ora della Madonna di Oropa) « secondo il disegno delle tre cappelle minori ». Nel 1837 veniva innalzato l'altare del Sacramento (Stefano Catella). Esiste un repertorio di disegni del primo Novecento in stile gotico della Cappella del Sacramento: Anonimo, *Duomo di Biella. Cappella del Sacramento*, s.f., s.d., scala 1:10; *Fianco e Sezione verticale*, s.f., s.d., scala 1:10; *Prospetto*, s.f., s.d., scala 1:10, copie su carta azzurra (A.C.S.S.B.). Tra il 1956 e 1959 venivano eseguiti gli altari nelle cappelle di S. Agostino de Fangi e del Carmine. In particolare nel 1957 veniva trasformata la Cappella del Suffragio in sacello di S. Stefano. Cfr. Trompetto, 1963, pp. 221, 223.

51 La sistemazione della Piazza era attuata secondo il progetto di Gaspare Maggia, veniva abbassato il terreno e dal 1835 al 1840 si sgombravano i materiali restanti. Solamente nel 1905 veniva attuato il selciato. In particolare si demoliva la Casa dei Canonici di fronte al Duomo ed al Seminario, cfr. Trompetto, 1963, pp. 108, 109. Esiste una bella serie di disegni di progetto sulla casa dei Canonici di S. Stefano in stile neogotico. Due *Prospetti* di Amosso e Barbera geometri, la *Sezione* della stessa serie, la *Pianta*. Un altro *Prospetto* appena abbozzato e colorato (A.C.S.S.B.). Tre disegni

Un'altra fase sostanziale per il Duomo si avviava a partire dal 1836, quando si pensò di terminare l'apparato decorativo.

Il tema dell'utilizzo dello stile gotico veniva sviluppato con valenze diverse rispetto a quelle settecentesche. A questo proposito appare illuminante il giudizio del pittore professore Fabrizio Sevesi interpellato circa il completamento della decorazione interna nel 1836:

«Vi assicuro esser una cosa molto difficile ad unire lo stile di un gotico barocco intrapreso da un fu mio zio e maestro, bello in quei tempi, ed insensibilmente portarlo ad uno stile più purgato e più spiegato di carattere, senza che l'uno faccia troppo contrasto con l'altro. Mi guardi il Cielo che io voglia Correggere il mio Maestro, ma le mode cambiano e se fosse vissuto a questi giorni avrebbe Esso pure fatte delle variazioni àl Suo stile» [52].

Il nipote del Galliari in sostanza dichiarava di non poter imitare l'apparato settecentesco e la necessità di riferirsi maggiormente allo stile gotico interpretato nelle sue forme più pure.

Concordi risultavano anche i giudizi dei Professori di Pittura di Milano Sanquirico, Pestagali e Gabetta, interpellati separatamente dal Vescovo. Essi giudicavano difficile la continuazione dell'opera del Galliari e suggerivano di continuare la decorazione seguendo il disegno del

simili a quelli citati esistono nell'Archivio Sella, Fondo Federico Maggia. Inoltre nel 1853 G. Maggia compilava un progetto per ridurre i locali della Collegiata antistanti il Duomo in Canoniche. Cfr. G. Maggia, *Pianta regolare in scala da 1 a 200 del locale già antica Collegiata di S. Stefano, appartenente alla Cattedrale di questa Città, con progetto di riduzione del medesimo in Canoniche a partire dal lato di sera verso la piazza grande all'allineamento della Cattedrale istessa, con Peristillio di lunghezza e longhezza uguale a quello di quest'ultima; come si ha dalla stessa medesima pianta in cui il tinto in Giallo indica li muri à demolirsi, in Rosso quelli a ricostruirsi e in Nero i tratti degli attuali che essendo di buona costruzione possono servire*, Biella 25 febbraio 1853, disegno a penna acquerellato (A.C.S.S.B.). Inoltre Id., *Ortografia esterna verso la contrada a notte delle nuove Canoniche*, Biella 25 febbraio 1853 (*Ibidem*); Id., *Ortografia delle nuove Canoniche, riguardante a sera sulla Piazza*, Biella 25 febbraio 1853; Id., *Pianta regolare in Scala da 1 a 200 del secondo piano nobile delle nuove Canoniche che si propongono costrurre nel locale già antica Collegiata di S. Stefano a tenore del progetto 25 febbraio ultimo*, Biella 22 marzo 1853 (*Ibidem*).

52 Lebole, 1984, pp. 557 e sgg. Il prof. Sevesi nel 1835 aveva declinato l'invito di recarsi a Biella per esaminare la Chiesa e quindi fornire il progetto per il completamento della decorazione a causa dei molti impegni. Nella lettera di diniego sono riportate le considerazioni trascritte. Nel 1836 a settembre il pittore era a Biella e forniva i disegni con il calcolo della spesa. I disegni furono sottoposti al Capitolo e da questi trasmessi a Milano ai pittori Sanquirico, Pastagalli (Pestagalli) e Gabetta. Essi confermarono la difficoltà di imitare le pitture del Galliari ed indicarono la possibilità di accostare l'antica decorazione con quella proposta dal Sevesi. La decorazione interna di questa cattedrale sarà completata da Luigi Vacca, da Francesco Gonin, da Fea, da Zerbino e da Zelmini tra il 1836 ed il 1840.

Sevesi in quanto «il suo genere» risultava «più adatto allo stile moderno» e poteva «benissimo stare in confronto col lavoro eseguito dal di lui zio Galliari»; si approvava anche l'equità del prezzo [53].

Il Sevesi, attivo per la Corte Sabauda nella decorazione della Chiesa di Chambéry, quando fu interpellato per proseguire i lavori scrisse che le «mode cambiano col cambiar dei tempi e così i gusti della gente».

La decorazione del Duomo veniva completata in parte tra il 1835 ed il 1840 con gli interventi di Fabrizio Sevesi, Luigi Vacca, Francesco Gonin, del prof. Pietro Fea, di Matteo Zerbino e di Vittore Zelmini (1836) [54].

Già il Buscaglia [55] nel 1937 esprimeva un giudizio di estremo interesse, definendo il Duomo di Biella singolare ed originale senza altri confronti «per l'unità di concezione a cui fu ispirata» ed infine perché «grandiosa produzione di una scuola e quasi di una dinastia di Maestri Valentissimi. Il Bernardino Galliari [...]», Carlo Cogrosso, Galliari e Fea. La decorazione veniva definita «signorilmente e aristocraticamente sacra». I medaglioni di Fea erano paragonati a «altorilievi marmorei», la decorazione gotica giudicata «numerosa e diversa», ma «sempre nobile ed interessante». L'immagine del Duomo era considerata in alcuni punti come l'esaltazione dell'architettura, in altri come strumento per confondere le insufficienze, ma nel complesso come «frastornante».

L'aggregarsi di nuove forme architettoniche e apparati decorativi si riunificavano in un'immagine complessa e stratificata.

La variazione di giudizio sul Duomo biellese e la perdita di considerazione sulle qualità architettoniche e decorative a partire dalla seconda metà dell'Ottocento rispecchiano il dibattito tra i fautori di nuove architetture e i promotori del restauro degli anni Cinquanta [56].

53 *Ibidem.*

54 Il prof. Fea (1771-1843) dipingeva nel Duomo di Biella i bassorilievi. Si dovrebbe trattare di Pietro che dopo avere incontrato Giovanni Galliari che lo consociò nel 1798 al Teatro Regio veniva nominato durante il periodo francese sino al 1815 professore alla scuola di disegno di Chieri. Lavorava nel 1823 nel Palazzo della Regina Maria Teresa a Genova e nel 1829 nella Chiesa di San Lorenzo a Torino. Nello stesso anno diventava professore alla Regia Accademia. La sua attività è documentata anche ai Castelli di Venaria, di Moncalieri e di Govone. Cfr. Lebole, 1962, pp. 522 e sgg.

55 Buscaglia, 1937, pp. 19-24.

56 Tra il partito dei sostenitori delle nuove architetture Antonelli e quelli che intendevano conservare le testimonianze del passato: Mella e Canina.

Da questi ultimi infatti veniva sostenuta quale motivo principale per il riconoscimento del valore delle architetture e per il loro restauro l'asserita unità stilistica del medioevo. In nome di questo assunto, si darà una nuova immagine alla maggior parte delle chiese e dei castelli, che verranno ricomposti secondo un'ideale identità originaria. Il Duomo biellese non rappresentava sicuramente tale unità.

Il Tempio biellese, come d'altra parte tutte le grandi «fabbriche», non vide mai interrotta la sua vicenda edilizia. Ancora nel 1852 veniva realizzata una nuova pavimentazione in marmo nel presbiterio su progetti dell'ing. Gavosto, di Cesare Giacosa e dell'arch. Maggia, gli esecutori furono i fratelli Giacomo e Paolo Bottinelli. Quattro anni dopo veniva realizzata (1856 [57]) la pavimentazione a mosaico della Chiesa (mosaicista il G. Batt. Avon e l'impresa Mosca). Di questa serie di lavori esistono altrettanti disegni inediti di indubbio pregio che testimoniano il graduale evolversi delle varie proposte [58]. Gli stessi Giacomo e Paolo Bottinelli apportarono alcune modifiche, rifacendo lo zoccolo alla balaustrata del presbiterio.

Nel 1887 veniva rifatta la gradinata del portico in granito di Balma ad opera dell'impresa del cavalier Giovanni Bianco.

Ancora in continuità con lo stile della Chiesa si prevedeva la realizzazione della chiusura del portico. Tale proposta veniva esposta al Capitolo dal canonico Basilio Buscaglia nel 1905. Nello stesso anno veniva incaricato di giudicare vari progetti l'architetto Ceppi [59] di To-

[57] GAVOSTO ingegnere, *Progetto del pavimento del Duomo di Biella di pietre e marmi di due colori*, Biella li 10 aprile 1852, scala metrica 1:100, disegno a penna acquerellato (A.C.S.S.B.).

[58] *Abbozzo d'un pavimento ideato sulle dimensioni del presbiterio della città di Biella*, s.f., s.d., s.s., disegno a matita (A.C.S.S.B.). Esistono altri tre disegni non firmati e non datati con varie proposte abbozzate (A.C.S.S.B.).

Stefano Vigna scultore nel 1890 eseguiva una statua del Sacro Cuore nella Cappella della Dottrina Cristiana, si inserivano « due finestre istoriate » e si rinnovava il pavimento a mosaico. Si sostituiva la statua appena realizzata con quella eseguita dall'ing. G. Battista Ferroggio. Nel 1899 lo scultore Bottinelli eseguiva un altare nella Cappella delle Grazie. Per il disegno dei Confessionali, cfr. Archivio Fondazione Sella, Fondo Federico Maggia da inventariare. *Prospetto dei Confessionali*, s.f., s.d., scala trabucchi, disegno a penna acquerellato (51 × 27 cm), e TROMPETTO, 1963, pp. 138, 139. Il vescovo Tadini ordinò tra il 1835-39 i nuovi confessionali in stile gotico opera dello scultore Lorenzo Vigliani.

[59] Il Conte Carlo Ceppi, professore di architettura all'Università di Torino, realizzò numerosi interventi nelle chiese torinesi: S. Carlo, S. Tommaso, il Sacro Cuore, San Giovannino, ai S. Angeli. Abbellì il Santuario della Consolata e collaborò alla realizzazione delle Esposizioni di Torino del 1880, del 1889, a quella di Parigi del 1900 e a

rino, che non reputò idonea nessuna proposta pur segnalando quelle di Mosca, Fogliano Micheletti e Deambrogio Cagna. Infine egli stesso fornì un elaborato [60] che fu realizzato nel 1905-1906 dalle officine Mosca-Fogliano Micheletti.

I restauri del primo Novecento

L'ultima fase di sovrascrittura nell'edificio si realizzò col programma dei restauri della Cattedrale e del campanile di Santo Stefano avviato a partire dal 1926. Il cavalier Giuseppe Rivetti, sindaco del Duomo, proponeva una serie di interventi controllati direttamente dalla Soprintendenza ed eseguiti dall'impresa Delleani di Biella [61].

Il materiale conservato presso l'Archivio corrente della Soprintendenza per i Beni Ambientali ed Architettonici del Piemonte documenta il carteggio e la sintesi delle opere realizzate nella Chiesa. L'ingegnere Cesare Bertea, allora Soprintendente [62], rispondendo ad una perizia del geometra Aragnetti, indicava alcune variazioni nelle procedure: per quanto riguardava il rifacimento dei tetti della Chiesa e della cupola suggeriva di limitarsi ad alcuni rifacimenti ed alla ripassatura e riguardo alla ripulitura della decorazione scriveva:

«Ora non credo consigliabile una spesa tale per decorazioni, che chiamerei di un gotico scismatico, e certo artisticamente affatto interessanti. Certo è lodevole l'idea di provvedere anche sotto questo aspetto al decoro

quella romana del 1911. Lavorò alla Chiesa della Madonna della Neve alla Spezia, al Palazzo Ceriana, alle case Lanza, Alessandrini e Giacolini in corso Vittorio Emanuele a Torino. Realizzò il restauro del Castello di Murisengo. Vinse la prima fase del concorso per la facciata del Duomo fiorentino.

60 C. Ceppi, *Prospetto delle inferriate*, s.d. (ma 1905), scala 1:85, disegno a penna su carta trasparente (A.C.S.S.B.), e *Cancellata a chiusura dell'Atrio del Duomo di Biella. Progetto di una Campata*, s.f., s.d., scala 1:10, disegno su carta velina (A.C.S.S.B.). Questo elaborato pare il definitivo del Conte Ceppi. Inoltre per le proposte precedenti, cfr. Mosca, Fogliano e Miglietti, *Duomo di Biella / Cancello del Porticato*, s.d. (1905), rapporto 1:10, disegno a penna (A.C.S.S.B.). Esistono altre soluzioni con medesimo titolo degli stessi architetti. Inoltre G. Ferroggio, *Schizzo all'1:10 di cancellata proposta per la chiusura dell'atrio del Duomo di Biella. (Campata a cancello apribile)*, s.d., disegno a penna acquerellato (A.C.S.S.B.).

61 Cfr. Roccavilla, 1929.

62 A.S.B.A.A.P., Pratiche correnti, Biella, Duomo. Lettera inviata dalla Soprintendenza al Rev. Can. G. Bitta arciprete del Duomo di Biella del 21 ottobre 1926.

ed alla dignità del Tempio, ma in questo caso "*le jeu ne vont pas le chandelle*" ed un semplice lavoro limitato alla spazzatura della polvere, addensata oggi nella parte decorativa, mi sembra sufficiente» [63].

Per quanto riguarda la sostituzione dei vetri colorati richiedeva che la scelta fosse vagliata attentamente dalla Soprintendenza stessa. Non veniva dato il benestare all'allargamento delle cantorie e riguardo al nuovo organo si richiedeva un progetto. Si indicava come indispensabile la conservazione delle volte del XIV e XV secolo ancora presenti in quel locale. La proposta di sopraelevazione del portico del Marandono veniva bocciata.

Infine per quanto riguarda il campanile i restauri erano definiti:

«di indole così delicata e richiedono studi tali da rendere necessario un progetto definitivo, ponderato nei particolari, da redigersi da codesto on. comitato d'accordo con questa Soprintendenza, che naturalmente, si riserva sin d'ora, per questo lavoro come per i lavori del Duomo un ufficio di sorveglianza».

La relazione del 15 aprile 1927 [64], inviata al Soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna del Piemonte e della Liguria, sintetizzava le opere eseguite a partire dall'ottobre del 1926 e durate dopo la pausa invernale solo sei mesi. Venivano eseguiti solo i primi quattro lotti di lavoro rispetto ai quattordici progettati. I restauri interessavano: la cupola, il campaniletto, il tetto, il sottotetto, il muro a nord e la facciata.

La copertura della cupola veniva realizzata con

«triplice corazza: anzitutto un denso strato di cemento sopra di questo, una copertura di ferro zincato: centonovanta metri quadrati di lamiera, che la ricoprono tutta; e, sopra la lamiera, le "tavelle" o tegole piane di materiale laterizio, cotte due volte al forno e verniciate a fuoco vivo. Vennero utilizzate le tavelle antiche che erano in buono stato, e quelle deteriorate furono sostituite con 4860 nuove, fabbricate appositamente in Ronco Biellese, dalla pregiata ditta Cantono Luigi e figli. Ciascuna tavella fu fermata con vite [...] alla sottostante intelaiatura in legno, completamente rinnovata. I costoloni dell'ottagano vennero coperti con grosse tegole, legate con

[63] Cfr. nota 62.

[64] Relazione inviata all'ingegnere Bertea il 15 aprile 1927 (A.B.S.A.A.P., Pratiche correnti).

169 staffe di ferro piatto piegato a sagoma, e fermate con cemento. La cornice poi, di lastre di pietra, che gira intorno alla Cupola, [...] fu coperta da lastre di rame saldate diligentemente tra di loro e connesse alla sottostante lamiera zincata»[65].

Venivano inoltre sostituite le otto colonnine in legno che sostenevano il «tempietto» con altrettante in acciaio (tubi Mannesmann) e la parte a piramide pure in legno con una in rame rinforzata da nervature di ferro. In sostanza l'intervento faceva salva la forma, ma non la sostanza strutturale dei vari elementi.

«Ma ci preoccupammo anche dell'arte e di ridare alla cupola l'aspetto antico, [...] ed ecco il 31 dicembre del 1926 ricomparire sulla sommità della Cupola la Croce e la banderuola, che vi mancavano da 139 anni; poiché state abbattute dal fulmine nell'anno 1787 [...]: Croce e banderuola approvate nella forma e nella dimensione dal valente e cortese Architetto Vittorio Mesturino nella visita fatta ai lavori il giorno 20 stesso mese di dicembre»[66].

Il tetto del piccolo campanile veniva rifatto con la sola aggiunta di una cerchiatura in ferro. I lavori alle coperture comportarono un onere finanziario maggiore di quello previsto in quanto dovettero essere ripristinate 50.000 tegole, 929 travicelli di legno forte e 1.570 listelli. Si poterono comunque mantenere le magnifiche travi principali giudicate ancora in buone condizioni. Inoltre venivano cambiate le lattonerie. Nel sottotetto venivano sistemati i sei tubi scaricatori dell'acqua, e si aprivano tre nuovi abbaini. Veniva anche ripristinata in rame la copertura del cornicione del muro a nord (in precedenza in lastre di piombo). Nell'atrio si rifacevano alcune parti di cornice sopra la porta centrale e sul frontone dell'atrio e veniva rifatta l'arricciatura di tutte le arcate. Infine venivano incassati nei muri dei tasselli per permettere l'aggancio fisso agli ornamenti. Si realizzavano anche le tende da sole alle finestre. Questa precisa relazione veniva firmata congiuntamente da Giuseppe Aragnetti e dal canonico Giuseppe Rivetti, Sindaco del Duomo.

La dettagliata relazione della Commissione esecutiva pubblicata sul

[65] *Ibidem*, p. 2.
[66] Ivi, p. 4.

giornale «Il Biellese»[67] sintetizza le opere realizzate come da perizia. Si poneva comunque l'accento sul maggior costo delle opere causato dalle impreviste condizioni di degrado del tetto e le opere di consolidamento.

L'ingegnere Bertea il 14 aprile 1927[68] collaudava il primo lotto dei restauri eseguiti in Duomo ed ultimati la settimana precedente. Tutti i lavori venivano giudicati con parole di elogio. Il Soprintendente, l'ingegnere Quintino, il geometra Aragnetti ed il Sindaco del Duomo eseguivano un sopralluogo al campanile approvando i restauri proposti.

Il 14 aprile del 1927 veniva redatto il preventivo[69] per il consolidamento ed il restauro del campanile. Esso prevedeva il consolidamento dello spiccato con la sostituzione delle chiavi di legno con chiavi di ferro, il restauro statico della cuspide, la chiusura di numerosi buchi, il ripristino dei ripiani e la riparazione delle scale di legno, e sotto l'aspetto artistico il «ripristino della linea architettonica primitiva» mediante la sostituzione delle colonnine delle bifore deteriorate, il rifacimento di quelle mancanti e il restauro del quadrante dell'orologio.

Ormai il campanile della demolita Chiesa di Santo Stefano (1872) era considerato il campanile della Cattedrale, tanto che la cronaca del suo restauro porta il titolo *I restauri al campanile del Duomo di Biella*[70]. Si ragionava sulla stabilità e sull'incolumità dei cittadini e sulle ragioni dell'arte ed a questo proposito venivano interpellati i fratelli Aragnetti, l'ing. Quintino ed il geometra Giuseppe per i «rinforzi validissimi».

L'ingegnere Bertea ordinava che, «affinché non capitasse la medesima sciagura occorsa al campanile di S. Marco di Venezia», si dovesse subito intervenire. Il restauro comportò il riempimento dei cavi lasciati dalle radici di legno ai vari piani con cemento ad alta resistenza, l'inse-

[67] Per i restauri del 1927 cfr. *Il Collaudo del 1° lotto di Restauri al Duomo di Biella* in « Il Biellese », 15 aprile 1927. Inoltre la prima parte della relazione del 15 aprile del 1927 inviata all'ingegnere Bertea dai progettisti e dal Sindaco del Duomo.

[68] *Primo gruppo di restauri eseguiti al Duomo di Biella* in « Il Biellese », 5 maggio 1927. Viene anche riportata la spesa complessiva di L. 157.678.

[69] *Preventivo per i lavori di Consolidamento e restauro del Campanile del Duomo di Biella*, dell'Ingegnere Giuseppe Quintino e Fratelli Aragnetti, 14 aprile del 1927 (A.S.B.A.A.P., Archivio corrente).

[70] Rivetti, 1930.

rimento di altre 41 catene distribuite ai vari piani, la sottomurazione di tutta la struttura per una profondità di circa m 2,50 ed un ampliamento. Agli ultimi livelli si inserirono putrelle a «testa di chiave» [71].

Tra il 1929-30 sotto la direzione dell'architetto Mesturino venivano sostituiti i pinnacoli con altri di «stile più appropriati» e di disegno dello stesso Mesturino. Veniva collocata una scala di servizio alla cuspide e venivano riaperte tutte le bifore e le monofore, reintegrando tutte le colonnine in pietra mancanti. Veniva anche attuata una minima liberazione della parte sottostante il campanile [72].

Sul campanile si operò con criteri di ripristino stilistico: la prassi dell'architetto Mesturino [73] si colloca in un filone che oggi definiamo di ricomposizione stilistica perseguito peraltro con la competenza tecnica che contraddistingue l'opera di tutti i Funzionari e Soprintendenti operanti a partire dal D'Andrade. Scompariva il quadrante dell'orologio per far posto alla serie di bifore di cui era rimasta traccia nella muratura e venivano eliminati tutti gli intonaci. Inoltre l'intervento fu sostanziale dal punto di vista del consolidamento.

Nel 1936 si restaurava la decorazione della cappella della Madonna d'Oropa (ex cappella delle Grazie) opera dei pittori Davide Bonom e Giovanni Crida. Durante questi lavori si consolidava anche lo strapiombo del muro superiore alle colonne dell'atrio con una catena in cemento armato. Nel 1956 nel corso dei lavori di pulizia della sacrestia riaffioravano gli antichi affreschi nella cappella dell'ex Suffragio. Nel 1958 si restaurano le guglie del cornicione dell'atrio e si realizzò una nuova copertura in rame. Nel 1960 si rifece il castello delle campane, acquistando una nuova campana e la suoneria elettrica (Cav. Paolo Capanni di Castelnuovo).

Il Duomo di Biella attraverso il recupero e l'immagine ideale del gotico, avviato già nel Settecento, testimonia le origini della fortuna di questo stile nell'Ottocento piemontese; così come le tendenze più generali di programmatico rinnovo, legato alle consistenze delle sedi isti-

[71] *Preventivo* cit. (A.S.B.A.A.P.).

[72] Rivetti, 1937.

[73] L'architetto Mesturino succedette all'ingegnere Bertea nella direzione della Soprintendenza. Inoltre per il nuovo Castello delle Campane, cfr. *Montatura delle Campane nel Campanile della Diocesi di Biella da Sguando Gius.ppe Cost.re nuovo qui*, scala 1:30, disegno a penna acquerellato, nella tavola sono indicate due proposte differenti (A.C.S.S.B.).

tuzionali e perseguito mediante la successione dei restauri come un continuo procedere di volontà e di idee, analogamente a ciò che avveniva nelle grandi fabbriche sabaude. Questi interventi, sviluppati nell'arco di più di un secolo, hanno conferito al Duomo biellese la sua caratterizzata identità; così che la vicenda del Duomo di Biella appare paradigmatica di una storia della disciplina «restauro», da quando era intesa come richiamo ideale ad un preciso ambito stilistico e culturale, agli obbiettivi della sua analisi filologica, infine alla conservazione dell'esistente e del rapporto del costruito tra edificio e città.

Abbreviazioni

A.S.T. = Archivio di Stato di Torino.

A.C.S.S.B. = Archivio del Capitolo di S. Stefano di Biella.

A.S.B.A.A.P. = Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte.

Bibliografia

AA.VV., 1984-1985. *Theatrum Sabaudiae. Teatro degli Stati del Duca di Savoia*, voll. I-II, a cura di L. Firpo, Torino.

N. Bartolomasi, 1985. *Valsusa antica*, vol. II, Pinerolo.

A. Bellini, 1970. *Benedetto Alfieri*, Milano.

B. Buscaglia, 1937. *La decorazione pittorica del Duomo di Biella* in « L'Illustrazione Biellese », a. VII, n. 5, pp. 19-24.

N. Carboneri, 1962. *Filippo Juvarra e il problema delle facciate « alla gotica » del Duomo di Milano* in « Arte Lombarda », VII, 2, pp. 94-104.

N. Carboneri, 1969. *L'alternativa « Romana » alla fabbrica gotica del Duomo di Milano* in « Il Duomo di Milano. Atti del Congresso Internazionale, Milano 8-12 settembre 1968 », Milano, pp. 149-158.

N. Carboneri, 1970. *Riflessioni sul Barocco. Antologia di saggi critici*, a cura dell'Istituto di Storia dell'Architettura dell'Università di Genova.

N. Carboneri, 1971. *Antologia artistica del Monregalese*, Torino.

N. Carboneri, 1972. *Il dibattito sul Gotico* in « Bernardo Vittone e la disputa tra classicismo e barocco nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale promosso dall'Accademia delle Scienze di Torino, Torino 21-24 settembre 1970 », vol. I, Torino, pp. 111-152.

M. Mc Carthy, 1987. *The Origins of the Gothic Revival*, Londra.

G. CASALIS, 1833. *Dizionario geografico storico statistico commerciale degli Stati di S.M. il Re di Sardegna*, vol. II, Torino.

E. CASTELNUOVO, *Il gusto neogotico* in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861)*. Catalogo della Mostra, a cura di E. CASTELNUOVO - M. ROSCI, vol. I, Torino, 1980, pp. 319 sgg.

L. CIBRARIO, 1843-1844. *Istoria e descrizione della R. Badia d'Altacomba antico sepolcro dei Reali di Savoia fondata da Amedeo III rinnovata da Carlo Felice e Maria Cristina. Con documenti*, voll. I-II, Torino.

D. DE BERNARDI FERRERO, 1959. *L'architettura romanica nella Diocesi di Biella*, Torino.

M. DELL'OMO, 1988. *L'antico Duomo di Novara prima dell'intervento di Antonelli. Appunti per una indagine* in « Il secolo di Antonelli. Novara 1798-1888 », a cura di D. BIANCOLINI, Novara, pp. 191-202.

A. GRISERI, s.d. *Giardini del neogotico: Chiusa Pesio; Racconigi e Pollenzo; Envie, Novello, Busca* in «Itinerario di una provincia», Cuneo, pp. 143-146.

J. HALFPENNY, 1795. *Gothic Ornaments in the Cathedral Church of York*, Londra.

G. JENI, 1988. *Dall'ecclesia Maior al rifacimento del San Marco* in « La Cattedrale di Alessandria », a cura di C. SPANTIGATI, Torino, pp. 7-48.

D. LEBOLE, 1962. *La Chiesa Biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. LEBOLE, 1984. *Storia della Chiesa Biellese. La Pieve di Biella*, vol. I, Biella.

G. MAFFEI, 1885. *Antichità Biellesi*, Biella.

A. M. MATTEUCCI, *Scenografia e architettura nell'opera di Pelagio Palagi* in *Pelagio Palagi artista e collezionista*. Catalogo della Mostra, Bologna 1976, pp. 105 sgg.

A. MELANI, 1929 [3]. *L'arte di distinguere gli stili in architettura, scultura*, Milano.

A. MIDANA, 1929. *Il Duomo di Torino e la Real Cappella della SS. Sindone*, Torino.

G. T. MULLATERA, 1778. *Memorie cronologiche e corografiche della città di Biella*, Biella.

E. PAGELLA, 1987. *Neogotico Sabaudo* in « L'arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice », a cura di S. PINTO, Torino, pp. 331-348.

M. PAROLETTI, 1830. *Viaggio romantico-pittorico delle Provincie occidentali dell'antica e moderna Italia dell'avv. M. Paroletti*, vol. II, Torino.

A. PASSONI, 1969. *La collezione Giovanni Battista De Gubernatis*, Torino.

L. PATETTA, 1975. *L'architettura dell'eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1790*, Milano.

L. PATETTA, 1989. *Il gotico dei goticisti come laboratorio e cantiere di avanguardia* in « Il neogotico nel XIX e XX secolo. Atti del Convegno, Pavia 25-28 settembre 1985 », a cura di R. BOSSAGLIA - V. TERRAROLI, Milano.

F. Percopo, *Architetti e architettura religiosa ad Asti nei secoli del Barocco (XVII e XVIII secolo). Bernardo Vittone ad Asti e l'intervento del 1764 nella Cattedrale.* Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Torino, a.a. 1988-1989, rel. Prof. A. Griseri.

L. Pertusi - L. Ratti, 1886. *Guida pel villeggiante Biellese*, Torino.

L. Pittarello, *Hautecombe, sacrario della dinastia sabauda* in *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna (1773-1861).* Catalogo della Mostra, a cura di E. Castelnuovo - M. Rosci, vol. I, Torino, 1980, pp. 332 sgg.

A. C. Pugin, 1821. *Specimenes of Gothic Architecture, Seled from Various Ancient Edifices in England*, Londra.

A. C. Pugin, 1816. *Specimenes of Gothic Architecture. Consisting of Doors, Windows, Buttresses, Pinnacles etc. with the Measurements selected from Ancient Buildings at Oxford*, Londra.

A. W. N. Pugin, 1837. *Details of Ancient Timber Houses of the 15th Centuries selected from those Existing at Roven Caen, Beauvais etc.*, Londra.

G. Rivetti, 1930. *I restauri al campanile del Duomo*, Biella.

G. Rivetti, 1937. *I restauri del Duomo nel 1936 e i lavori in progetto per il 1937* in « Il Biellese », 5 marzo.

A. Roccavilla, 1905. *L'arte nel Biellese*, Biella.

A. Roccavilla, 1926. *I restauri alla Cattedrale di Biella ed al Campanile* in « Rivista Biellese », a. VI, n. 10, pp. 18-21.

C. Rovere, *Biella - Piazza del Duomo* in « Il Piemonte antico e moderno delineato e descritto da Clemente Rovere, (1847) », ed. cr. C. Sertorio Lombardi, Torino 1978.

S. Savi, 1964. *Alcune recenti scoperte nella Cattedrale di Susa* in « Segusium », I, pp. 27-33.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

M. Trompetto, 1963. *Santa Maria in Piano*, Biella.

M. G. Vinardi, 1988. *Il dibattito sulla demolizione e ricostruzione dell'antico Duomo* in « Il secolo di Antonelli. Novara 1798-1888 », a cura di D. Biancolini, Novara.

M. G. Vinardi, 1990. *Pollenzo* in « C. Roggero Bardelli - M. G. Vinardi - V. Defabiani, *Ville sabaude* », Milano.

BRUNO SIGNORELLI

NOTE SULLO SVILUPPO URBANISTICO ARCHITETTONICO DI BIELLA (1800-1914)

1. *Il sito interessato*

La carta topografica pubblicata dal Roccavilla al termine della sua opera sullo sviluppo urbanistico biellese [1], intitolata « Pianta della Città di Biella nell'anno 1800 fatta dall'Architetto P. Beltramo » (cfr. fig. 1) indica come all'inizio del secolo XIX Biella fosse connotata da tre nuclei fra loro distinti:

– il Piazzo situato in posizione elevata, con i suoi palazzi signorili e le funzioni di comando che però proprio in quel periodo erano in corso di trasferimento nella parte bassa della città,

– il Piano, situato a valle, circondato dalla via del Fossale (oggi C. Battisti) che correva parallela al demolito circuito delle mura. Le sue vie principali erano la Maestra, di San Filippo e del Monastero,

– il Vernato, posto in posizione eccentrica, con l'emergenza dell'edificio del Ricovero.

La seconda carta, intitolata « Piano dimostrativo della città di Biella » relativa alla situazione del 1900 (cfr. fig. 2) segnalava come, durante il secolo XIX fosse avvenuta una parziale saturazione, dal punto di vista edilizio, dell'area storica, e risultasse già tracciato l'ampliamento proposto dal piano regolatore del 1891, su isolati tra di loro ortogonali e tendenti a Sud.

2. *Dati economici*

La popolazione di Biella ebbe nel periodo che consideriamo un incremento elevato, a cui si deve aggiungere quello dei comuni adia-

Ringrazio tutti coloro che mi hanno fornito informazioni, segnalazioni e consigli: il personale della Biblioteca Civica di Biella, i dottori M. Cassetti e G. Bolengo ed i loro collaboratori dell'Archivio di Stato di Biella, i proff. R. Nelva e C. Debiaggi, l'arch. E. Moncalvo ed il dott. A. Actis Caporale autore delle fotografie.

[1] Cfr. Roccavilla, 1900, le mappe si trovano al termine del libro.

centi: Cossila, Chiavazza e Gaglianico. Si passò da 6840 abitanti del 1800 a 12000 nel 1872 ed a 28000 nel 1931, effetto della forte espansione industriale. Già nel 1800 le industrie censite erano una quarantina [2], la vocazione industriale [3] si accentuò dopo l'Unità d'Italia, facilitata anche dalla presenza dei trasporti ferroviari, avviati nel 1856 con l'apertura del tronco Biella-Santhià. Un elemento che potrebbe aver giocato a favore dell'incremento edilizio [4] è l'apporto in valuta pregiata dato dalla emigrazione biellese, di tipo specializzato soprattutto nel campo delle costruzioni edili, stradali e ferroviarie, che si è risolto in disponibilità di denaro da impiegare. Un impulso alla crescita industriale venne fornito a Biella dalla installazione dell'energia elettrica, che consentì il trasferimento di industrie poste in zone attigue a corsi d'acqua, ma penalizzate dalla difficoltà dei trasporti e di accesso della manodopera. Questa fonte energetica divenne disponibile a Biella nel 1897, e non è senza significato che tra il 1902 ed il 1903 vi sia stato un forte incremento edilizio [5] dovuto alla necessità di abitazioni per coloro che si erano trasferiti nelle aziende poste in città. Il problema della carenza di abitazioni venne in parte risolto con il trasporto di massa attuato delle ferrovie e tramvie secondarie, di lavoratori residenti nel concentrico biellese [6].

Le fasi dello sviluppo edilizio biellese tra il 1800 ed il 1914, ed i professionisti operosi durante quegli anni

3. *Il periodo francese*

Durante il periodo francese (1800-1814), a seguito delle leggi eversive, vi furono in Biella chiusure di edifici religiosi. Ricordiamo quelle

[2] Cfr. s.a., 1927, p. 23 dove sono indicati 38 impianti funzionanti e più precisamente: sette fabbriche per stoffe in lana, tre cartiere, nove cappellifici, cinque di mezze lane, tre di cera, sei manifatture di cuoi, un filatoio (presso l'Ospizio di Oropa), due filatoi di tela, due fucine.

[3] Cfr. Berruti, 1871, p. 6, dove si legge per Biella la definizione di « Manchester italiana ». Si veda inoltre la tesi di Ceccon, 1988, dove è analizzato lo sviluppo edile delle industrie biellesi per la durata di un secolo.

[4] Penso che le ricerche intraprese dalla Fondazione Sella potranno fornire, in futuro, elementi utili al riguardo.

[5] Cfr. A.R., 1926, pp. 11-18.

[6] Cfr. I.M., 1923, p. 7.

del convento di San Domenico, di San Francesco, dei Minori Riformati di Sant'Antonio, degli Agostiniani Scalzi di San Carlo.

La chiesa di San Domenico al Piazzo venne demolita, l'annesso convento passò ad un privato [7], oggi è inserito nella proprietà Poma. Con la chiesa venne distrutto il sepolcro dei Principi di Masserano che si trovava nella cappella di San Tommaso [8]. Ne venne ricavato uno schizzo dell'iscrizione esistente sul tumulo (cfr. illustr. 3).

I locali del convento degli Agostiniani di San Pietro vennero trasformati in Ospedale degli Infermi, su richiesta della municipalità biellese nel 1799 [9].

Durante questi anni operarono gli architetti Pietro Beltramo [10] e Martiniano Tarino [11] ed il misuratore Giovanni Battista Maggia [12]. Quest'ultimo il 29 giugno 1810 approntò una planimetria della città avente funzione di piano regolatore della « Contrada della Costa tendente al piano » con inizio dalla via San Filippo (oggi Cerino Zegna), recante l'indicazione dei singoli proprietari [13].

[7] Cfr. ROCCAVILLA, 1900, p. 7.

[8] Cfr. Archivio di Stato di Biella (A.S. Biella), « Archivio Lamarmora », cassetta 72, n. 80 « Disegno del tumulo sepolcrale della casa Ferrero nella cappella di San Tommaso in San Domenico in Biella. Questa cappella fu distrutta nella chiesa di san Domenico circa il 1800 ».

[9] Cfr. A.S. Biella, « Ospedale degli Infermi », Cartella 35, con ampia documentazione sull'argomento.

[10] Pietro Beltramo venne coinvolto nei fatti del 1821. Cfr. Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte (A.S.TO., Corte), « Rubrica Carte Alta Polizia » dove è descritto come « Beltramo Pietro fu Pietro Francesco (Biella 1773 - Torino 5 maggio 1839), già architetto arrestato nel 1821, rilasciato il 20 ottobre 1821, mediante sottomissione e vigilanza per due anni »; cfr. MARSENGO - PARLATO, 1986, p. 51, *ad vocem* e per l'attività professionale SCIOLLA, 1980, pp. 230, 258.

[11] Nicola Martiniano Tarino risulta approvato quale architetto il 10 aprile 1787 presso l'Università di Torino, è indicato autore del campanile della parrocchia di Zubiena, nel 1817. Cfr. BRAYDA - COLI - SESIA, 1963, p. 65, *ad vocem*. Effettuò numerosi altri interventi, cfr. SCIOLLA, 1980, pp. 236, 240 e 260 che lo indica autore della cappella della Madonna delle Grazie in Duomo nel 1818. Un Nicola Tarino è segnalato nel « Calendario Generale pe' Regi Stati del 1825 » Torino quale Capitano del Genio Civile di Prima Classe in Biella, sostituito nel 1826 dall'ing. Capello.
Parallelamente al presente Convegno « *Antichità ed Arte nel Biellese* », è stata organizzata presso la locale sezione dell'Archivio di Stato una esposizione di disegni del castello di Castellengo, alcuni dei quali firmati dal Tarino.

[12] G. B. Maggia (1760-1819) operoso in Antico Regime e in quello francese, fu il primo di una famiglia di professionisti attivi in campo edile, oggi rappresentata dall'ing. Federico Maggia, del cui archivio ha trattato in questo convegno la dott.ssa Graziana Bolengo dell'Archivio di Stato di Biella con la comunicazione *Una raccolta biellese di disegni, tipi e piante.*

[13] Cfr. VALZ BLIN, 1966, p. 80.

Per la più importante operazione edilizia di quegli anni, gli interventi di trasformazione del Duomo, rinvio allo studio *Restauri ottocenteschi: la cattedrale di Biella* dell'arch. Maria Grazia Vinardi, presentato in questo Convegno.

3.1 *Gli anni fra la Restaurazione e la costituzione del Consiglio d'Ornato (1814-1835)*

Le informazioni relative a questo periodo sono carenti, essendo avvenuta la perdita delle carte della Intendenza di Biella unitamente a quelle della Sottoprefettura, nel secondo dopoguerra. Alcune notizie aggiuntive si possono ricavare dal copialettère della corrispondenza intrattenuta dalla Segreteria Interni con l'Intendenza biellese, per il periodo fra gli anni 1817 e 1835 [14].

Nel 1820 venne decretata la demolizione della Fucina del Martinetto (1817-1820), situata lungo la strada provinciale per Torino, il ché consentì il suo allargamento [15].

Nel 1826 l'ing. Luigi Gromo progettò l'edificio del Macello [16], e il teatro Villani unitamente al pittore Fabrizio Sevesi, nipote dei pittori Galliari [17].

La realizzazione del Macello diede luogo a varie contestazioni, risulta da lettera del consigliere comunale Olivetti del 25 novembre 1826 [18] che il progetto era stato riconosciuto « dall'Architetto di Città sig. Gaspare Maggia » mancante di « indispensabili requisiti ». Due anni dopo nel 1828 il Gromo in lettera diretta al Segretario degli In-

[14] Cfr. A.S.TO., Corte, « Segreteria Interni Corrispondenza con l'Intendenza di Biella », mz. 20 e 21.

[15] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », mz. B 17, n. 1, 1820 maggio « Demolizione della fucina del Martinetto ».

[16] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 30, in cui è la relazione del Gromo che allegava il progetto. Per Ludovico Luigi Giacinto Gromo-Rolando cfr. Brayda - Coli - Sesia, 1963, p. 41, *ad vocem* che lo indica architetto civile approvato dalla R. Università di Torino nel 1787, elencato nel Palmaverde nel 1800-1801 e 1820-1825. Fu autore del progetto per il nuovo braccio del fabbricato degli Esercizi Spirituali ad Oropa (1827) (cfr. Pozzo, 1889, p. 311). Morì nel 1839 e lasciò parte del suo avere all'Ospizio di Mendicità, la propria biblioteca e gli strumenti della professione alla scuola istituita dalla « Società per l'avanzamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura » (cfr. « Relazione della Società... » per l'anno 1839).

[17] L'indicazione del Gromo quale coautore del Teatro Villani (la grafia è incerta, altre volte è indicato come Villanis) è di Pralavorio, 1967, pp. 23-27.

[18] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 30 cit.

terni informava come l'edificio dei Macelli fosse stato realizzato solo in parte, e risultasse tuttora mancante delle ghiacciaie [19].

Il teatro Villanis era situato nella contrada Maestra, e la sua costruzione fu occasione per una serie di osservazioni da parte dell'Intendente De Maria, che il 3 Aprile 1828 [20] segnalava come: « Li fratelli cavalieri Villani spinti da patrio interessamento si determinarono al sacrifizio di ingente somma allo scopo di procurare alla loro patria uno di quegli edifizi nei quali correggendosi in leggiadro modo le sociali anomalie si procura agli abitanti, con un onesto passatempo, il mezzo di ingentilirsi i costumi, fecero essi edificare un Teatro, di cui S. M. si è degnato di accordarli la privativa ». L'interno dello stesso era costruito « con bello e prudente disegno, eseguito da valenti artefici, abbellito con ornamenti ben conbinati ».

Aggiungeva, con evidente iperbole, che ora la città possedeva di che « fermare l'attenzione dello Straniero, cosa di cui andava affatto priva, e di cui senza il teatro mancherebbe ancora oggidì ». Sottolineava come il teatro fosse sito su pubblica via e la casa in cui era contenuto era « costrutta all'esterno con quella meschina e maleavventurata architettura, che caratterizza pressoché tutti li fabbricati Biellesi ». Tutta questa descrizione serviva a chiedere l'autorizzazione ad inserire due colonne all'esterno in facciata. L'Intendente Generale Maggiore [21] obiettò [22] al Segretario degli Interni Roget de Cholex [23] che se si fosse voluto ampliare la Contrada Maggiore, su cui prospettava il Teatro, l'inserimento delle colonne lo avrebbe impedito. Ricordava che il ministro aveva « prescritto che in tutte le Città Capi luogo di Provincia fosse formato un piano d'abbellimento regolatore delle nuove costruzioni » e siccome per Biella questo già esisteva, l'allinea-

[19] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 30 cit.

[20] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 28 « Villani Fratelli facciata della loro casa ».

[21] Giovanni Maggiore, quale Intendente Generale, fu il propositore della politica di Ponti e Strade con idee innovatrici in questo campo, nel decennio 1820-1830. Figura singolare di *grand-commis* della Restaurazione, meritevole di uno studio approfondito. Cfr. A.S.TO., Riunite, « Patenti Controllo Finanze », 1814 in 1826.

[22] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 28 cit.

[23] Gaspard Jerôme Roget de Cholex Segretario degli Interni dal 1821 al 1828, diede – tra l'altro – grande impulso alle opere edili e stradali del Regno sardo. Cfr. Ricci Massabò, 1981, pp. 73-75, *ad vocem*.

mento del teatro doveva restare nei limiti prescritti dal piano stesso [24].

L'Intendente replicava [25] il 6 giugno « Non esistervi tuttora piano regolatore d'abbellimento in questa Città né determinato, e neanco compilato, un aspirante del Genio Civile procedette è vero son due anni alla redazione del piano topografico dell'abitato, ma questa operazione ebbe più per scopo di procurare sussidio ad un bisognevole anziché stabilire le basi di interna costituzione, ed è perciò che non venne esaminato nel triplicato Consiglio discusso e stabilito com'avrebbe dovuto esserlo a norma delle disposizioni dell'E.V. rammemorate dalla generale Azienda dell'Interno con circolare 24 aprile 1824, ove ad un vero piano d'abbellimento si dovesse assimilare. Quand'anche vogliasi supporre che il futuro abbellimento dovesse avere per base l'atterramento di tutti i portici della Contrada ov'è situato il Teatro, ritrovandosi questo nella posizione nella quale vale abbellimento al quartiere più popolato della Città » [26]. Il De Maria proseguiva che i Villanis avevano provvisto il necessario per la costruzione della facciata « forti dell'annuenza di V.E. » con spesa di oltre 3 mila lire. Se fossero stati fermati i lavori in corso i danni sarebbero stati gravi, il seguito non è noto.

Questo teatro ebbe vita relativamente breve. Il 3 marzo 1877 il geometra E. Regis (della cui figura professionale tratteremo più avanti) ne segnalava, in una perizia diretta all'Ospizio di Carità (che lo aveva ereditato dal Villanis), lo stato di precarietà strutturale [27].

Nel 1826 l'arch. Gaspare Maggia iniziava i lavori di trasformazione dell'antico convento degli Agostiniani di San Pietro, destinato sin dal 1799 ad Ospedale degli Infermi [28].

[24] L'affermazione del Maggiore si inserisce nel dibattito in corso in quegli anni per la costituzione dei Consigli di Ornato e la formazione dei piani di sviluppo ed abbellimento delle città del regno sardo.

[25] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 29 1828 « Facciata del teatro di Biella ».

[26] Sulla vicenda del piano regolatore di Biella preparato dall'allievo del Genio Civile Bona Defabianis e la soprintendenza dell'ing. Capello cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B », Biella mz. B 17 n. 45 e n. 50.

[27] Cfr. A.S. Biella, Ospizio di Carità, « Fabbricati diversi, progetti, disegni, deconti », cat. 6 n. 207/7.

[28] Cfr. Fontanella, 1969, p. 416 dove si legge « Nel 1824, l'amministrazione affida all'ingegner Gaspare Maggia l'incarico di rimaneggiare ed ampliare l'edificio. Seguì una serie di ampliamenti su progetto dell'arch. Dupuy tra il 1839 ed il 1870, anno in cui venne portata a termine la facciata ».

Nel 1832 avvenne la costruzione del cimitero, in area esterna al Vernato, in sostituzione di quello di San Cassiano [29].

3.2 *Il Consiglio d'Ornato*

La nascita dei Consigli d'Ornato, negli Stati Sardi di terraferma, risale al 1824. Il 13 aprile di quell'anno l'Intendente Maggiora scriveva al Segretario degli Interni G. J. Roget de Cholex che, sulla scorta di quanto avveniva in Torino (dove dal 1773 funzionava il Consiglio degli Edili che aveva coordinato la politica edile della capitale nell'ultimo quarto di secolo, quando era ancora chiusa dalla cerchia delle mura) si doveva operare per l'abbellimento esterno delle « città più cospicue dei Regi Stati, dove non erano stabilite norme, per cui i privati potevano costruire e demolire senza curarsi della regolarità interna ed esterna delle stesse ». Sarebbe stato utile ordinare agli ingegneri del Genio Civile – ne esisteva uno per provincia – di « formare un piano esatto delle Città Capoluogo di Provincia per progettare sopra il medesimo gli abbellimenti che si potrebbero a mano a mano introdursi ». In questo modo le città avrebbero potuto acquistare « il grado di regolarità e di perfezione che le medesime possino compartire ». Il 17 aprile il Ministro approvava la proposta, ed il primo settembre 1825 il Maggiora segnalava che gli Ingegneri del Genio Civile erano all'opera. Occorreva però che in ogni città capoluogo di provincia fosse istituito un Consiglio degli Edili ed un apposito regolamento con funzione di controllo degli stessi ingegneri. Al fine di accelerare l'*iter* allegava la proposta di regolamento in bozza [30].

[29] Cfr. LEBOLE, 1984, pp. 353-354, che attribuisce la progettazione a Martiniano Tarino che nel 1827 ebbe l'incarico dal sindaco dell'epoca, ma la realizzazione non si ebbe che nel 1832. In A.S.TO., Corte, « Segreteria Interni Corrispondenza con l'Intendenza di Biella », mz. 20 (1818-1830) e mz. 21 (1831-1835) si ricava che l'11 agosto 1824 era avvenuta la proposta di trasferire il cimitero presso una cappella posta in un sito denominato di Campagna. Il 21 luglio 1827 risultava che il Comune di Biella fosse poco disposto alla realizzazione del cimitero, il 6 agosto 1831 il comandante di città (forse in seguito alle minacce del colera) aveva avanzato « rinnovate istanze » per la realizzazione dell'opera, il 27 agosto la Segreteria Interni ordinava di « por mano senza dilazione alla costruzione del cimitero ». Il 16 giugno 1832 la confraternita di San Cassiano, proprietaria dell'antico sito del cimitero, chiedeva di poterlo usare dopo la costruzione del nuovo. In effetti, tra il 1835 ed il 1840, con il sindaco conte Giovanni Battista Riccardi si attuò l'ampliamento della piazza San Cassiano, divenuta di proprietà comunale (cfr. VALZ BLIN, 1966 p. 80).

[30] Cfr. A.S.TO., Corte, « Paesi in genere in generale », mz. 12, n. 4 « Regolamento per l'esecuzione dei piani di abbellimento »; mz. 13, n. 35 « Piani regolari e di abbelli-

Tra il 1825 ed il 1831 vennero elaborati e sottoposti ad approvazione ministeriale i progetti relativi a diverse città [31]. Nel luglio del 1832 le città capoluogo vennero invitate ad accelerare la formazione dei piani e nel 1835 anche per Biella si giungeva all'emanazione della patente istitutiva del Consiglio d'Ornato, anche se in precedenza vi furono – come indicato nel paragrafo precedente – dei tentativi, di cui non è nota la validità [32].

Vale la pena di esaminare questo documento, firmato da Carlo Alberto, che così iniziava: « La civica amministrazione di Biella bramosa di far acquistare alla Città quel maggior decoro e dellizia, di cui è suscettibile, ci ha supplicati di concederle l'istituzione di una commissione d'Ornato destinata a vegliare alla conservazione del pubblico aspetto della città, e di approvare l'apposito regolamento stato presentato per cui si approva ». Più oltre si leggeva: « È istituita per la città di Biella una commissione di pubblico Ornato, la quale è incaricata di vegliare sulla conservazione, e sull'abbellimento esteriore dei fabbricati così sacri come profani, delle Piazze, strade, e di tutti li luoghi publici (*sic*) sulla medesima città ». La commissione era formata da sette membri, il sindaco, il giudice del mandamento, l'ingegnere della Provincia, l'architetto o perito civico, un consigliere e due possidenti nominati dal consiglio e scelti « nel suo Corpo, come fuor di esso fra le persone più notoriamente fornite di cognizioni in materia di belle arti ». Come si può notare le intenzioni erano buone, la realtà fu in Biella, come in altre città, diversa.

L'attività della Commissione d'Ornato ebbe inizio il 7 agosto 1835. Dopo alcuni anni il 30 marzo 1844 Carlo Alberto emanava il seguente regio brevetto: « Ci è stato riferito che richiedendosi pell'eseguimento del Piano Regolatore della Contrada Maestra di Biella, approvato col Brevetto nostro delli 11 marzo 1837, un enorme dispendio a cui li ristretti mezzi di essa città potrebbero difficilmente sopperire, quel

mento delle città capoluogo di provincia »; mz. 14, n. 22 « Provvedimenti relativi ai piani di abbellimento delle città Capi di Provincia ».

[31] Esse erano: Oneglia, Rivarolo C., Alessandria, Saluzzo, Pinerolo, Ivrea, Chiavari, L'Hôpital, Asti, Aosta, Moutiers, Annecy, Acqui, Alba, Nizza Marittima, Bonneville, Mortara, Susa. Cfr. in A.S.TO., Corte, « Paesi per A e B » alle voci delle diverse località. Il primo Regolamento d'Ornato venne attivato a Novara nel 1826.

[32] Cfr. nota 26.

Civico Consiglio sarebbe ricorso al fine di ottenerne l'abolizione ». Carlo Alberto approvava e sostituiva la Commissione d'Ornato con il Comitato d'Ornato composto dal Sindaco, quattro consiglieri ordinari, due dei principali proprietari di ciascuno dei quattro quartieri in cui era divisa la città e dall'ingegnere della provincia, quest'ultimo dotato solo di voto consultivo. Il comitato avrebbe dovuto discutere, in sedute distinte i progetti relativi a ciascun quartiere della città, con presenza dei soli proprietari dei quartieri interessati. Si eliminavano in questo modo numerosi controlli esistenti, mentre inizialmente la Commissione era stata interessata anche alla soluzione di problemi minimi[33].

3.3 *La Scuola per l'incoraggiamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura*[34]

Parallelamente allo sviluppo della città merita una citazione a parte la notizia della fondazione e gestione della « Scuola per l'incoraggiamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura ». Questa istituzione, che formò numerosi tecnici anche in campo edile, venne fondata nel 1839 per trasformarsi nel 1869 in scuola professionale, la prima d'Italia. Incontriamo tra i nomi dei soci fondatori quello di Carlo Mosca, ingegnere autore dell'omonimo ponte torinese, di Ignazio Michela, autore della facciata del Palazzo di Giustizia torinese ed ingegnere dei regi canali. Dal rendiconto del 1839 apprendiamo che era direttore e docente di disegno lineare e geometria tecnologica l'ingegner Severino Grattoni, che si sarebbe poi reso celebre con Grandi e Sommeiller per il traforo del Frejus. Assistente di disegno lineare era il geometra Eugenio Regis che troveremo operoso sino agli anni 80[35].

[33] La documentazione del « Consiglio d'Ornato » di Biella si trova in Arch. Storico Comune di Biella (A.S.C.B.), in deposito presso l'Arch. di Stato di Biella. Essa è stata studiata da Ceccon, 1988, dal punto di vista dell'edilizia industriale. La mia analisi è stata invece volta a verificare quali siano state le presenze professionali, di che tipo, quali gli elementi locali e quali gli esterni presenti, ecc.

[34] Cfr. 1838 « Regolamento fondamentale della Società per l'avanzamento... » cit.

[35] Si ricorda inoltre la particolare attenzione riservata alla Società dal vescovo Giovanni Losana, una figura fondamentale per la storia di Biella degli anni 1830-1880. Nel discorso tenuto il 3 gennaio 1839 agli allievi citava con proprietà le novità della tecnica e la « North American Review » di Boston di cui era lettore, in quello del 1842 indicava la novità dell'arte fotografica e dei dagherrotipi.

3.4 *I professionisti*

La costituzione del Consiglio, poi Comitato d'Ornato diede maggior spazio all'attività dei professionisti, mentre è probabile che sia il Genio Civile che le Intendenze siano state private di parte delle loro competenze. Infatti sia dalla schedatura dei documenti di « Ponti e strade » che da quelli dei « Paesi per A e B » presso l'A.S.TO., Corte si nota una diminuzione di attività dopo l'inizio degli anni '30, che corrispondono alla creazione dei Consigli d'Ornato.

Inizialmente si discussero problemi anche minimi [36], nel contempo si nota come una serie di richieste presentate all'esame della Commissione biellese non recano il nome del progettista. In alcuni casi si trattava anche di operazioni di una certa entità, come quella proposta nel maggio 1836 dalla Congregazione amministrativa dei Seminari, firmata dal canonico Paolo Marocchetti, che richiedeva l'autorizzazione a demolire il vecchio edificio esistente nella contrada del Seminario « in prospetto della Chiesa Cattedrale » per « costruire il braccio tuttora mancante ». La Congregazione domandava di essere esentata dalla presentazione dei disegni, perché il progetto si sarebbe uniformato « alla corrispondente ». La richiesta venne approvata con la condizione che si seguisse il vincolo della costruzione esistente. Si richiamava inoltre l'attenzione sulla figura del capomastro assuntore dei lavori definito « avvezzo ad usare somma trascuratezza nella formazione dei ponti » motivo per cui quattro muratori avevano perso la vita in incidenti. La Congregazione doveva invitare il capomastro ad adeguarsi, in caso contrario quest'ultimo sarebbe stato multato [37].

Vi sono operazioni che non hanno formato oggetto di richiesta di approvazione, e di cui si ha traccia in documenti esistenti in altre collocazioni d'archivio. Si cita il caso del palazzo Gromo di Ternengo, oggetto tra il 1844 ed il 1853 di una serie di interventi dell'architetto

[36] Si vedano le discussioni sul problema della colorazione delle tende dei negozi sollevato in una delle prime riunioni e dell'esposizione dei tappeti per la processione del *Corpus Domini*, da parte del vescovo Losana nel 1836.

[37] Cfr. A.S.C.B., « Archivio di Ornato », seduta del 2 maggio 1836 (in deposito presso l'Archivio di Stato di Biella). È evidente che la legislazione relativa agli infortuni sul lavoro era inesistente se si multavano imprenditori che non rispettando le norme generavano infortuni mortali.

Gaspare Maggia, di cui è notizia nell'archivio Gromo ma non in quello dell'Ornato [38].

Durante la mia ricerca ho cercato di verificare se si configurasse in Biella, soprattutto in concomitanza con la creazione del Consiglio d'Ornato, una figura emergente in campo architettonico ed urbanistico così come avvenne in Alessandria con Lepoldo Valizzone [39], in Savigliano con Maurizio Eula [40], in Alba con Giorgio Busca [41], o se era esistita la presenza di un progetto particolarmente qualificante, che avesse connotato la sistemazione edilizia della città. Si ricorda il caso di Cuneo in cui la formazione della piazza, attualmente dedicata a D. Galimberti, progetto di Benedetto Brunati focalizzò l'attività edilizia cittadina per mezzo secolo. Per Biella non accadde nulla che possa configurarsi con quest'ultimo caso, esistono figure emergenti, anche se non qualificanti nel panorama architettonico piemontese dell'epoca [42]. Possediamo, datato 1840 [43] l'elenco dei professionisti della provincia di Biella, abilitati a redarre perizie per espropri per pubblica utilità. Sono in tutto quattordici, un architetto idraulico, due architetti civili, e undici misuratori (oggi li definiremmo geometri). In Biella operavano l'architetto idraulico Giovanni Magliolo, l'architetto civile Gaspare Maggia ed il misuratore Eugenio Regis. Sono questi ultimi due personaggi che spiccano nella vicenda edile billese tra il 1825 ed il 1880. Il primo nasce nel 1797 e muore nel 1891, figlio del misuratore Giovanni Battista (cfr. nota 12) lo troviamo fra i compromessi del 1821, con l'architetto Pietro Beltramo, subisce alcuni mesi di prigione. Il Valz Blin [44] gli attribuisce la costruzione della casa di abitazione propria e del fratello in via Cerino Zegna, oltre agli incarichi per il progetto del campanile di San Filippo e per la facciata di San Cassiano. Con l'archi-

38 Cfr. LAVARINO - PERAZZONE, 1988. Sono citati alcuni disegni in Archivio Gromo, « Famiglia Gromo », cart. 15 e cart. 18 (in deposito presso A.S. Biella).

39 Per la figura di Leopoldo Valizzone cfr. PANIZZA, 1989 e PANIZZA (a cura di), « *Carte e disegni dell'Arch. civico L. Valizzone* » in Arch. Stato Alessandria.

40 Per la figura di Maurizio Eula cfr. SIGNORELLI, in corso di stampa, *ad vocem*. Fu autore in Savigliano del teatro Milanollo, dell'Ala e del piano regolatore del 1842-43.

41 Per la figura di Giorgio Busca cfr. VIGLINO DAVICO - PARUSSO, 1989. Busca fu, tra l'altro, l'autore del piano regolatore di Alba.

42 Cfr. LUPO, 1975, pp. 685-732.

43 Cfr. A.S.TO., Corte, « Strade e Ponti », anno 1840 (da ordinare) « Elenco dei professionisti abilitati ad effettuare gli esproprii per pubblica utilità ».

44 Cfr. VALZ BLIN, 1966, p. 151.

tetto Beltramo, lavorò alle cappelle della Annunciazione e dell'Immacolata in Duomo, lavori pure segnalati dallo Sciolla [45]. Quest'ultimo cita anche due disegni firmati dal Maggia, esistenti nell'Archivio Masserano, relativi alla carta topografica del territorio di Masazza e Villanova (1835) ed al Castello e giardino di Gaglianico (1840). Il Fontanella [46], come indicato al punto 3.1, attribuisce al Maggia i primi lavori per la trasformazione del convento di San Pietro degli Agostiniani in Ospedale (1824). Egli fu pure autore della perizia del Palazzo coll'attiguo giardino di proprietà di Carlo Ludovico Ferrero Fieschi, principe di Masserano, situato nel Piazzo di Biella [47].

Ritroviamo il Maggia presente alle sedute della Commissione poi Comitato Edilizio negli anni tra il 1835 ed il 1861, con alcuni intervalli. Oltre a partecipare all'esame dei progetti presentati venne incaricato fra il 1835 ed il 1843 del controllo di numerose proposte presentate. Si trattava normalmente di operazioni di piccola entità, che però indicano come egli fosse il coordinatore della politica edile locale [48]. La riforma del 1844 eliminò la figura del perito civico, ma il Maggia rimane attivo, ritroviamo la sua presenza in Comitato sino alla seduta del 27 maggio 1861, quando venne sostituito dall'ing. Tommaso Gavosto [49].

Quest'ultimo lavorò anche per i Lamarmora e preparò un progetto di restauro della facciata della chiesa del S. Sudario (26 luglio 1866), oltre che di interventi per l'Ospizio di Carità [50].

Il misuratore o geometra E. Regis, nato intorno al 1811, fu il firmatario della maggior parte dei progetti presentati tra il 1840 ed il 1865 (lo sappiamo da altre fonti attivo sino alla fine degli anni 70).

[45] Cfr. Sciolla, 1980, p. 236.

[46] Cfr. nota 25.

[47] Cfr. A.S. Biella, « Archivio Lamarmora », cassetta n. 75 fasc. 244/3 ter, 21 dicembre 1827.

[48] Cfr. in Arch. Storico Comune Biella, « Verbali Consiglio d'Ornato », anni 1835 in 1861 e Coda Bertetto, 1967 in cui è ricordata la proposta del Maggia per trasferire nel collegio di San Francesco la sede del comune.

[49] Questo ingegnere durante la riunione straordinaria del 1864 della Società Italiana di Scienze Naturali in Biella, presieduta da Quintino Sella, presentò un progetto di derivazione delle acque del Lys per irrigare l'altopiano biellese. Cfr. Pozzo, 1889, p. 359.

[50] Cfr. Archivio di Stato Biella, « Archivio Lamarmora », cassetta 27, fasc. 83, e Arch. Storico Biella, « Verbali Consiglio di Ornato », 25 agosto 1863, piano per l'Ospedale del Vernato (in deposito presso l'Archivio di Stato di Biella).

Partecipò anche alla attività del Comitato d'Ornato in una ambigua posizione di controllore-controllato, simile a quella esercitata dall'ing. Gaetano Lombardi nella Torino della Restaurazione [51]. Il Regis fu pure perito dell'Ospizio e docente presso la citata « Scuola per l'incoraggiamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura » [52].

Nella vicenda architettonica di Biella troviamo alcune presenze di professionisti « esterni », è il caso dell'arch. Giuseppe Bollati [53], autore in Torino dell'ultima progettazione urbanistica a carattere unitario: la piazza Statuto; criticato da Alfonso Lamarmora in alcune lettere per i costi di progettazione del palazzo torinese sorto nei pressi della Cittadella [54] ed in Biella progettista del Teatro Sociale [55], terminato da Camillo Riccio.

Un intervento di cui non ho potuto trovare traccia diretta, ma solo citazioni indirette, è quello relativo ad opere per l'edificio ed al rifacimento della facciata dell'Ospedale degli Infermi, che il Pozzo ed il Fontanella [56] attribuiscono ad Alphonse Dupuy, avvenuto in anni che vanno tra il 1839 ed il 1870. Il frontone neoclassico si attaglia bene alla personalità di quest'ultimo [57].

Nel 1874 veniva istituito dal Comune di Biella l'Ufficio d'Arte, a capo venne posto l'ing. Danese, il 29 aprile 1877 un Regio Decreto approvava il P.R.G. di cui è relazione stilata nel 1874 dall'ing. Beruto [58]. Il piano per Biella dovette essere oggetto di un lungo dibattito

[51] Cfr. Rosso, 1980, p. 148.

[52] Cfr. nota 16 e punto 3.3 di questo studio.

[53] Vissuto fra il 1819 ed il 1869, cfr. Tamburini, 1969, pp. 294-295, *ad vocem*, e Leva Pistoi, 1969, p. 57.

[54] Cfr. Cassetti, 1979, *ad ind.*

[55] Cfr. Tamburini, 1969, pp. 294-295, *ad vocem*. Per il completamento effettuato dal Riccio cfr. Caselli, 1899.

[56] Cfr. Pozzo, 1889, p. 249 e Fontanella, 1969, p. 416.

[57] Queste notizie, che debbo alla cortesia di C. Debiaggi consentono di migliorare le conoscenze di un architetto di cui manca una biografia completa, forse per il breve arco di vita professionale che ha portato Camillo Boggio a scrivere che era scomparso in giovane età, mentre invece morì a 84 anni (1811-1895). Sono così tre le opere note nell'area biellese valsesiana, la facciata dell'Ospedale, il castello di Montecavallo ed il progetto di facciata della « Scuola d'incoraggiamento per lo studio del disegno » di Varallo poi realizzata su progetto dell'Antonelli. Cfr. per il Dupuy Signorelli, in corso di stampa, *ad vocem*.

[58] Angelo Beruto, o Berruto (1835-1915), ingegnere noto per il piano Regolatore di Milano del 1884. Cfr. Favale, 1967, pp. 655-656, *ad vocem*, che però ignora l'intervento biellese.

se il Pozzo scriveva che il Berruto « avea presentato nel 1874 una relazione intorno al piano regolatore e di ampliamento della città che da quanto pare, ora nella esecuzione incontra non poche varianti sensibilissime » [59], infatti esso fu oggetto di modifiche ad opera dell'ing. municipale Giovanni Feroggio. Quest'ultimo è uno dei professionisti attivi fra la fine dell'800 e l'inizio di questo secolo in qualità sia di tecnico municipale che di progettista per conto dell'Ospizio di carità ed anche per committenza privata. Suoi sono gli interventi sia per l'Ospedale degli Infermi che per il Ricovero di Mendicità. Fu autore di diversi progetti in stile *Art Nouveau* nelle aree di nuova urbanizzazione biellese, per edifici di abitazione e di servizio [60]. Alle realizzazioni in questo stile, si dedica solo un cenno, ricordando che esso è proprio della borghesia in evoluzione, e Biella è città industriale che si espande fortemente proprio negli anni del successo dell'*Art Nouveau*.

Sulla ricca documentazione dell'Ospedale e dell'Ospizio viene dato qualche cenno. Per il primo complesso sono disponibili molti documenti dopo il 1914, mentre poco esiste per il periodo antecedente. Da quanto ho potuto rilevare questa istituzione ha giocato un ruolo non secondario nella formazione urbanistica di alcune zone di Biella, quale proprietario di ampie aree. Tramite cessioni ed espropri contribuì alla formazione delle zone su cui sorsero il Palazzo di Giustizia e la Sottoprefettura, oltre che di parte di via Lamarmora e di piazza di Porta Torino [61]. Nelle carte dell'Ospedale esiste anche una dettagliata documentazione dell'attività professionale dell'Ing. Quinto Grupallo, uno dei professionisti più attivi tra il 1900 ed il 1930 in Biella [62]. Le carte che ho visionato sono relative al progetto di ampliamento dell'Ospedale del 1914 [63]. Esso venne eseguito impiegando il brevetto *Henne-*

[59] Cfr. Pozzo, 1889, p. 363.

[60] Cfr. di A.R., 1926, pp. 11-18 che cita del Ferroggio le ville Guido e Severino Cappio in via Galileo, la casa Barbisio in via XX Settembre; un altro articolo a firma I.M., 1923, p. 7 presenta il progetto per la sottostazione di trasformazione di Biella da 3000 HP, tutti edifici concepiti in stile *Art Nouveau*, anche se molto tardo.

[61] Cfr. A.S. Biella, « Ospedale degli Infermi », Cart. 35, 1881 esproprio di terreni per la nuova strada Lamarmora, 1899 luglio cessione di terreni per l'apertura dei viali di porta Torino, 1901 vendita dei terreni per costruire il Palazzo di Giustizia in via dell'Ospedale.

[62] Cfr. A.S. Biella, « Ospedale degli Infermi ». Ceccon ha censito nella sua tesi 52 progetti del Grupallo per edifici industriali.

[63] Già nel 1910 il Grupallo avea periziato la vendita dei terreni di proprietà dell'Ospedale per la costruzione delle Scuole tra via XX Settembre e viale Milano. Per i

bique per il calcestruzzo armato della soc. G. A. Porcheddu [64]. Il progetto Grupallo venne preferito a quello presentato nel 1911 dall'ing. Antonio Vandone di Cortemiglia [65]. Per quanto concerne l'Ospizio di Carità (oggi sede staccata di uffici della Regione Piemonte) vorrei ricordare che sono disponibili numerosi documenti fra cui un progetto degli ingg. Cesare Valerio e Angelo Reycend [66] di Torino per ampliamento dell'Ospizio, elaborato tra il 1872 ed il 1877, poi bloccato dal consiglio di Amministrazione dell'Ospizio ed affidato in seguito all'ingegner E. Manfredi, il ché scatenò una violenta polemica protagonista il Reycend stesso [67]. Sempre per l'Ospizio del Vernato esistono i progetti del citato ing. G. Feroggio, oltre ché dell'onnipresente geom. Regis ed una serie di cartelle relative a quanto progettato dall'ing. Eugenio Mollino. Mi faceva notare l'arch. R. Moncalvo, che ha ordinato l'archivio Eugenio e Carlo Mollino, e che ha studiato l'opera del secondo [68], la novità di questo ritrovamento che consente di ampliare l'area di conoscenza della attività progettuale dell'ing. Eugenio, che fu come è noto specialista in progettazioni ospedaliere [69].

progetti di ampliamento dell'Ospedale cfr. A.S. Biella, « Ospedale degli Infermi », cart 21 « Ampliamento fabbricati destinati al ricovero o cura degli ammalati ». Il progetto è datato agosto 1914. Per la struttura in cls. armato cfr. Archivio Porcheddu, « Piemonte », 1914.

[64] Cfr. Nelva - Signorelli (in corso di stampa): per le singole progettazioni si rinvia alle pratiche in « Archivio Porcheddu », Piemonte, anni 1898-1899, 1904-1905, 1906, 1908, 1910, 1911, 1912, 1914.

Il primo impiego di questa nuova tecnologia in area biellese risale al 1899 con il salone del Grand'Hotel di Andorno progetto dell'ing. Lace (cfr. Valz Blin, 1966, p. 272), nel 1904-5 si costruì il primo ponte sul rivo Marchiana a Collobiano, in Biella città la prima realizzazione avvenne con la villa Colombino, progetto del geom. G. Gurgo (un altro professionista molto attivo in quell'epoca), il quale ultimo usò due anni dopo il cls. armato per lo stabilimento industriale Aglietta e nel 1908 per l'edificio della Banca d'Italia.

[65] Cfr. Nelva - Signorelli, 1981, p. 77 « Progetto di ristrutturazione dell'Ospedale di Biella » (1911).

[66] Cfr. A.S. Biella, « Ospedale degli Infermi ». Per la figura di Giovanni Angelo Reycend (1843-1925) cfr. Leva Pistoi, 1969, pp. 160-161.

[67] Cfr. A.S. Biella, « Ospizio », Cat. 6, n. 207/3 « Fabbricati diversi, progetti, di segni, deconti ».

[68] Cfr. Moncalvo, 1988, p. 342.

[69] Cfr. AA.VV., 1989, p. 303 la biografia di Eugenio Mollino. Si ricordano fra le sue progettazioni ospedaliere, in Torino, il Sanatorio San Luigi, numerosi padiglioni dell'Ospedale Maria Vittoria ed il complesso dell'Ospedale delle Molinette (quest'ultimo in collaborazione con l'ing. Bongiovanni). Gli interventi di E. Mollino per l'Ospizio di Biella sono in A.S. Biella, « Ospizio », Cat. 6, cit.

Negli anni Dieci si ebbero due interventi di professionisti « esterni » per edifici destinati all'insegnamento, la Scuola Lanificio Piacenza, in stile mediovaleggiante, opera di Carlo Nigra (1911) e l'Istituto Commerciale E. Bona di Stefano Molli (1912), quest'ultimo con parti in cls. armato [70].

4. *Conclusione*

Quanto è stato sopra esposto ha avuto la funzione di raccolta omogenea di una serie di dati presenti in archivi e pubblicazioni diverse. Mi auguro che in futuro si possa giungere ad una storia urbanistico-architettonica di Biella, tassello di una più ampia relativa al Piemonte [71].

Abbreviazioni

A.S. Biella = ARCHIVIO DI STATO DI BIELLA

Archivio Lamarmora

Ospedale degli Infermi

Archivio Storico Comunale Biella (A.S.C.B.) in deposito presso l'Archivio di Stato di Biella

A.S.TO., Corte = ARCHIVIO DI STATO TORINO, Sezione di CORTE

Rubrica carte Alta Polizia

Paesi per A e B Biella

Segreteria Interni Corrispondenza con Intendenza di Biella mz. 20 e 21 (anni 1817-1835)

ARCHIVIO PORCHEDDU (in deposito), presso il Dipartimento di Ingegneria dei Sistemi Edilizi e Territoriali, Facoltà di Ingegneria del Politecnico di Torino, Dossier « Piemonte »

Bibliografia

Regolamento fondamentale della Società per l'avanzamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura approvato da S. M. il 2 giugno 1838, Biella.

[70] Per la figura di Stefano Molli (1858-1916) cfr. PAPALE, 1986, p. 15.

[71] Indispensabile sarebbe l'effettuazione del rilievo filologico congetturale, secondo il metodo messo a punto da CAVALLARI MURAT, 1968, pp. 5 sgg.

Relazioni della *Società per l'avanzamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura*, anni 1839 in 1842 (visionati in copia presso la Biblioteca Reale di Torino).

S.a., 1927. *Le fabbriche di Biella nel 1802* in « Rivista Biellese », a. VII, n. 3, pp. 21-23.

AA.VV., 1989. *Carlo Mollino 1905-1973*, Milano.

G. Berruti, 1871. *Gli ospizi marini per i poveri ragazzi scrofolosi della città di Torino*, Torino.

C. Boggio, 1917. *Lo sviluppo edilizio di Torino dalla Rivoluzione Francese alla metà del secolo XIX* in « Atti della Soc. Ingegneri ed Architetti in Torino », LI, p. 4.

C. Brayda - L. Coli - D. Sesia, 1963. *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Torino.

C. Caselli, *Commemorazione di Camillo Riccio 1899* in « Atti della Soc. Ingegneri ed Architetti in Torino », Torino, pp. 96-97.

M. Cassetti, 1979. *Le carte di Alfonso Ferrero della Marmora. Spunti per una biografia ed un epistolario*, Torino.

A. Cavallari Murat, 1968. In « Forma urbana e architettura della Torino barocca », Torino, pp. 5 sgg.

M. Ceccon, *Contributo alla storia dell'industria a Biella, analisi dei verbali della commissione edilizia dal 1835 al 1930.* Tesi di Laurea discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, Relatore prof. arch. G. M. Lupo. Luglio 1988.

A. Coda Bertetto, 1967. *Dal 1300 ad oggi le vicende delle sedi municipali in Biella* in « Biella », V, n. 6, pp. 58-61.

A. Coiz, 1870. *Guida Storico-Artistico Industriale di Biella e circondario*, Biella.

P. Favale, 1967. *Berruto Angelo* in « Dizionario biografico degli Italiani », vol. 9, Roma, pp. 655-656.

G. Fontanella, 1969. *Biella e il Biellese nel turismo e nell'industria*, Biella.

M. Lavarino - D. Perazzone, *Biella Piazzo - Palazzo Gromo di Ternengo. Lettura delle fasi costruttive. Ipotesi di restauro e recupero funzionale.* Tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino, Relatore prof. arch. M. G. Cerri. Marzo 1988.

D. Lebole, 1984. *Storia della Chiesa biellese. La Pieve di Biella*, vol. I, Biella.

M. Leva Pistoi, 1969. *Torino mezzo secolo d'architettura*, Torino.

G. M. Lupo, 1975. *Cuneo appunti sull'architettura tra Otto e Novecento (1800-1940)* in « Civiltà del Piemonte. Studi in onore di Renzo Gandolfo », a cura di G. P. Clivio - R. Massano, vol. II, Torino, pp. 685-732.

I. M., 1923. *La elettrificazione delle ferrovie Biella Balma e Biella Valle Mosso* in « Rivista Biellese », a. III, n. 12, pp. 5-7.

G. Marsengo - G. Parlato, 1986. *Dizionario dei Piemontesi compromessi nei moti del 1821*, Torino.

E. Moncalvo, 1988. *Nota per una lettura di alcuni riferimenti della cultura di Carlo Mollino* in « Boll. S.P.A.B.A. », n.s. XLII, pp. 341-373.

R. Nelva - B. Signorelli, 1981. *L'Archivio Vandone di Cortemiglia*, Politecnico di Torino Facoltà di Ingegneria, Istituto di Architettura Tecnica Quaderno di Istituto, edd. Levrotto e Bella, Torino.

R. Nelva - B. Signorelli, in corso di stampa. *Avvento ed evoluzione del calcestruzzo armato in Italia: Il sistema Hennebique*, A.I.T.E.C., Roma.

G. M. Panizza, 1989. *Una famiglia di costruttori. I Guerci* in «Boll. S.P.A.B.A.», n.s. XLIII, pp. 233-249.

G. M. Panizza (a cura di), *Carte e disegni dell'architetto civico Leopoldo Valizzone* in Arch. Stato Alessandria, A.S.A.L.

A. Papale, 1986. *I Molli quattro generazioni della cultura borgomanerese* in « C. A. Molli, *San Bartolomeo Parrocchiale di Borgomanero* », Fondazione Achille Marazza, Borgomanero.

S. Pozzo, 1889. *Biella. Memorie storiche ed industriali*, Biella.

L. Pralavorio, 1967. *Vicende storiche del teatro Villani* in « Biella », V, n. 4, pp. 23-27.

I. Ricci Massabò, 1981. *Cholex Gaspard Jerôme-Roget* in « Dizionario biografico degli Italiani », vol. 25, Roma, pp. 73-75.

A. Roccavilla, 1900. *Biella cent'anni fa. Notizie statistiche colla pianta della città nell'anno 1800 e 1900*, Biella.

A. R. (A. Roccavilla?), 1926. *Biella che si amplia e che si rinnova* in « Rivista Biellese », a. VI, n. 6, pp. 11-18.

G. Romerio, 1925. *La Società d'Incoraggiamento allo studio del disegno in Valsesia*, Varallo.

F. Rosso, *Torino, architettura e urbanistica, 1773-1831* in « AA.VV., *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861* », Torino 1980, vol. III, pp. 1015-1187.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

B. Signorelli, in corso di stampa. *Dupuy Alphonse* in « Dizionario biografico degli Italiani », Roma.

B. Signorelli, in corso di stampa. *Eula Maurizio* in « Dizionario biografico degli Italiani », Roma.

L. Tamburini, 1969. *Bollati Giuseppe* in « Dizionario biografico degli Italiani », vol. 11, Roma, pp. 294-295.

R. Valz Blin, 1966. *Le Comunità di Biella e Andorno. La loro evoluzione negli ultimi tre secoli (1600-1915)*, Biella.

M. Viglino Davico - Giulio Parusso, 1989. *Giorgio Busca architetto e la città d'Alba nell'Ottocento*, Cuneo.

GIOVANNI MARIA LUPO - PAOLA PASCHETTO

BIELLA: CARATTERI URBANI ED EDILIZI DI UNA ZONA FORANEA FRA OTTO E NOVECENTO *

Storia e tutela della città per parti

Gli studi storici relativi ad aree urbane che fra Otto e Novecento risultano in posizione marginale rispetto al centro della città paiono richiedere non tanto la conoscenza di strumenti normativi disegnati e scritti (piani regolatori, regolamenti edilizi, ...), quanto la comprensione e l'interpretazione nell'analisi storica di alcuni fatti fisici, urbani ed edilizi, visti come risultanze materiali di una cultura diffusa e di una stratificazione concreta della storia.

L'interesse per l'intreccio dei caratteri fisici di un luogo e dei suoi criteri di tutela sembra indirizzare l'attenzione lungo una linea che confluisce in problemi di metodo e di merito.

Nel metodo, l'intersezione di fatti urbani e di fenomeni edilizi pare imporsi per studiare l'architettura della città come costruzione; in tal senso, per la scala d'intervento sulla dimensione della città e sulla di-

* Il lavoro è nato da una serie di discussioni fra gli autori, nella convinzione che i contributi sulla città fra Otto e Novecento, sulla *banlieue proche*, non siano scindibili in una parte urbanistica e in una parte edilizia, redatte separatamente. Tale connessione pare delinearsi per i motivi seguenti: sia a causa della difficoltà di studiare gli edifici come parti a se stanti – per il carattere non sistematico della documentazione, ma anche per la necessità di capire la morfologia come fenomeno filtrato da un decoro che indica tipi nei quali i progettisti e la committenza devono misurarsi con le trame infrastrutturali coeve e con le stratificate esigenze di trasformazione –, sia a causa delle relazioni diramate che legano la tipologia edilizia alla morfologia urbana.

Questo contributo comprende un testo relativo alle trasformazioni urbane di Biella nella seconda metà dell'Ottocento, con particolare attenzione alla zona foranea a sud dell'ex scalo ferroviario, e un *corpus* di schede relative ad alcuni edifici di interesse architettonico, demoliti o ancora da demolirsi, situati in quell'area.

Si ringraziano, per la loro cortese disponibilità, la Dottoressa Patrizia Bellardone, Direttore della Biblioteca Civica di Biella, con il Signor Sergio Trivero e il personale della Biblioteca; la Dottoressa Graziana Bolengo dell'Archivio di Stato, Sezione di Biella; il Geometra Piergiuseppe Piacentino, Capo Sezione Urbanistica del Comune di Biella. E ancora, l'Ingegner Diego Bonifacino e il Geometra Giuseppe Schiara delle Ferrovie dello Stato.

mensione dell'edificio, l'unità del lavoro storico si configura come categoria d'indagine selettiva in un periodo di trasformazione cruciale e in aree urbane non centrali, nell'ambito dei quali gli schemi di pianificazione si concretano attraverso gli episodi edilizi della città per parti.

Nel merito, bisogna dire che per la tutela del patrimonio edilizio esistente di una città non si tratta soltanto di invocare vincoli; non si può, né si deve vincolare tutto: si può e si deve avere un'attenzione differenziata per i fenomeni del territorio.

Si tratta di richiedere una specifica attenzione da parte delle amministrazioni locali. Biella, sotto questo aspetto, ha scelto di percorrere una strada che ci riporta indietro nel tempo: cioè, negli Anni Cinquanta e Sessanta, all'epoca delle trasformazioni puramente quantitative, nell'assenza di ogni ricerca di qualità del contesto urbano storico; demolire le case per aprire nuove strade pare oggi una scelta retrograda, che manifesta interessi sia per un'oscura mobilità, sia per la rendita "d'attesa".

La distinzione tra salvaguardia dei monumenti e di alcuni brani storici di città, e distruzione di altre parti di città è stata invece recepita e attuata dall'Amministrazione municipale di Biella ancora negli Anni Ottanta. Oggi, gli aspetti più attenti dei cicli della cultura urbana tendono a comprendere – come è stato osservato – non soltanto la struttura della città storica, ma la struttura storica della città. I criteri di tutela della città richiedono dunque un'attenzione competente e allargata a vari strati della cultura, e non il barricarsi nell'*hortus conclusus* di ristrette culture localistiche.

Soltanto le ricostruzioni, fra Otto e Novecento, delle zone centrali delle città europee, rase al suolo per sventramenti e "risanamenti", hanno elaborato soluzioni abbastanza accettabili, quanto meno sotto l'aspetto morfologico, sul piano delle tipologie edilizie e della maglia strutturale alternativa della città (salvi, beninteso, quelle riserve e quei guardinghi atteggiamenti di storicizzazione nei confronti delle motivazioni "strutturali" che hanno indotto interventi di tale scala).

Attenzione per gli aspetti non monumentali della città

L'attenzione per le parti centrali della città, di stratificazione storica emblematica e aulica, si è estesa ai quartieri dell'Ottocento e del

primo Novecento che la classe borghese richiede in forma di edilizia intensiva ed estensiva. La complessità della città contemporanea consta di varie parti che riflettono diversi caratteri di produzione e di organizzazione fisica: ad alcune fenomenologie dell'economia si connettono, per esempio, le fabbriche e le barriere.

Il concetto di quantità – come nozione alla quale si possono ricondurre gli aspetti della realtà in relazione all'entità o alla dimensione – è entrato oggi nelle categorie dell'analisi storica e critica; ed è appunto con un certo tipo di quantità – quale concatenamento diffuso di fatti urbani ed edilizi, che presenta anche aspetti di qualità – che l'indagine storica contemporanea deve misurarsi.

Fra Otto e Novecento, gli aggregati edilizi suburbani confluiscono puntualmente in tale aspetto d'incrocio di quantità e qualità; l'interesse e la bellezza come caratteri autonomi di certe parti "fuori le mura" devono interpretarsi in questa visione d'indagine.

Aspetti della banlieue proche

Nell'ambito del territorio suburbano sono localizzati aggregati edilizi stratificati, che con un'icastica locuzione della lingua francese vengon chiamati *banlieue proche*: quale certa estensione di territorio edificato, che è contiguo a una città e che da essa dipende.

In generale, i sobborghi – dove si trovano officine, case d'abitazione, orti e frutteti – sono uniti al centro da cui dipendono in un unico organismo urbano, e costituiscono le "porte" del nucleo centrale della città; di là dal significato storico di vano fisico aperto nella cortina muraria della città, le porte o barriere assumono in epoca contemporanea anche il significato più ampio di ambito rispetto al quale si precisano o si sottendono i rapporti con l'esterno. Il carattere che la "porta" ha rispetto al nucleo centrale urbano muta nella storia, e fra Otto e Novecento si assiste a una organizzazione fisica e funzionale dell'accesso alla città; da parte del nucleo centrale urbano, la volontà di appropriarsi del territorio fuori città, da urbanizzare, induce la formazione – pianificata o non con progetti – di parti di suburbio che nell'aggregarsi lungo le strade foranee principali tendono a erodere per pezzi l'immagine storica della città intesa come polo delimitato nel territorio.

Estensione e qualità del piano generale di Beruto, sua variante successiva, e ambito e carattere del piano regolatore firmato da Feroggio

Per Biella, il piano regolatore e di ampliamento della città, opera di Cesare Beruto (Milano, 1835-1915), appare pensato come un piano generale, e – verosimilmente – come primo schema di pianificazione relativo all'assetto urbano esistente e ai nuovi, possibili ingrandimenti, in linea con il dettato della legge sull'espropriazione per pubblica utilità [1].

Tale piano regolatore interessa un territorio delimitato dai quartieri Vernato, Piazzo e Riva, dal ciglione del Cervo e dall'area dello scalo ferroviario. La nuova intelaiatura viaria del piano è tendenzialmente ortogonale ed è collegata alla rete stradale preesistente secondo i principi dichiarati del tracciamento di vie e della sistemazione e modificazione delle infrastrutture viarie; il riferimento culturale di piano sembra raccordarsi a esperienze europee, e si concreta in forti segni di denotazione formale, che – pur in un contesto di ricercato collegamento viario – tendono ad assumere una spiccata autonomia morfologica [2].

Alla citata delimitazione del piano pensato da Cesare Beruto, nelle sue varianti successive firmate da Alfonso Danese [3], e nella parte a sud

[1] In una minuta di lettera all'Ingegnere Capo della Città di Biella (14 aprile 1898), è scritto: « Sino al 1874 non risulta siansi fatti piani regolatori generali, ma solo forse qualche rettilineamento di poca importanza; in quest'anno venne compilato all'ing.[e] Cesare Beruto di Milano un generale piano regolatore e d'ingrandimento per tutta la Città che si estendeva a Nord della ferrovia. Grandioso piano, da cui ne venne con semplificazioni stralciato altro nel 1876. Questo, approvato con R. decreto del 29 aprile 1877, servì e serve [1898: *N.d.R.*] a regolare ed ampliare la Città nella parte a nord delle Ferrovie, salvo qualche variante per ragione d'economia ». Da: Verbali del Consiglio Edilizio, 1898-1900, Archivio Storico del Comune di Biella (A.S.C.B.), fasc. sciolto.

La « Legge sulle espropriazioni per causa di utilità pubblica » (25 giugno 1865, n. 2359) distingue le categorie dei « piani regolatori edilizi » e dei « piani di ampliamento ». La prima categoria di piano riguarda alcune sistemazioni dei comparti edificati della città, quasi una sorta di derivazione dai piani di allineamento, ma con maggior attenzione al contesto urbano e all'*iter* di attuazione; la seconda categoria di piano interessa sia la necessità, sia la volontà di ampliare il nucleo abitato di un comune, nel raccordo delle parti nuove con le parti esistenti.

[2] Per i criteri informatori del piano, Beruto, 1874, p. 6, nota « di aver presenti e di soddisfare i tre grandi principî, che mai debbonsi pretermettere né dissociare in qualsiasi opera, segnatamente se pubblica, dell'utilità, dell'economia e del bello ».

[3] Nel R. Decreto del 29 aprile 1877, relativo all'approvazione delle varianti al piano regolatore e di ampliamento pensato da Cesare Beruto, è scritto: « Vista l'istanza 5 no-

dello scalo ferroviario, si accosta un piano regolatore, approvato dal Consiglio comunale di Biella il 2 luglio 1892 e rappresentato in un successivo progetto firmato dall'ingegner Giovanni Feroggio (Camburzano, 1850-1924)[4]. Tale piano consta di due parti: una, interna all'area interessata dai progetti di Beruto e di Danese, con «strade tinteggiate in azurro [*sic*] [...] già precedentemente deliberate»[5]; e l'altra, di ampliamento, che «segnata in tinta rossa, venne approvata con

vembre 1875 della Giunta municipale di Biella, tendente ad ottenere l'approvazione del piano regolatore e d'ingrandimento della città stessa, secondo il progetto 28 aprile 1875 firmato dall'ingegnere municipale A. Danese, con assegnazione del termine di anni venticinque;

« Vista l'altra istanza della Giunta stessa 11 marzo scorso, colla quale in esecuzione della deliberazione 14 novembre 1876, si chiede nuovamente l'approvazione del piano suddetto, modificato in base ai voti 10 giugno e 30 settembre 1876 del Consiglio superiore dei Lavori pubblici e del Consiglio di Stato;

« [...]

« Che il Consiglio comunale di Biella, colla premenzionata deliberazione 14 novembre 1876, ha rinunciato all'espropriazione dell'orto della Mensa vescovile ed all'apertura in esso della strada orientale siccome risulta anche dal nuovo piano 3 febbraio 1877, il quale riproduce esattamente il precedente 28 aprile 1875, colla soppressione della nuova strada orientale dell'orto suddetto, mentre non vi è più stata segnata in color rosso l'area dell'orto stesso in segno di chiesta occupazione;

« [...]

« Considerando che non può essere posta in dubbio la pubblica utilità dell'attuazione del piano nell'interesse dell'igiene e della viabilità nell'interno di una città eminentemente industriale; e che il termine di anni 25 richiesto per l'attuazione del medesimo è consentito dalla legge e non vi ha argomento preponderande per restringerlo;

« Visto l'art. 87 della legge 25 giugno 1865 sulle espropriazioni;

« Sentito il Consiglio di Stato;

« Sulla proposta del nostro Ministro Segretario di Stato pei Lavori pubblici;

« Abbiamo decretato e decretiamo

« È approvato per causa di pubblica utilità il piano regolatore e d'ingrandimento della città di Biella, secondo il progetto d'arte 3 febbraio 1877, firmato dall'ingegnere civico A. Danese [...]

« È assegnato il termine di anni 25 per l'esecuzione del piano stesso, a decorrere dalla data di questo nostro Decreto.

« Il predetto Ministro dei Lavori pubblici è incaricato dell'esecuzione del presente Decreto.

« Dato a Roma, addì 29 aprile 1877.

« [...] ». Da: R. Decreto del 29 aprile 1877, Archivio del Settore Urbanistica della Divisione Tecnica del Comune, Biella (A.S.U.D.T.C.B.).

[4] Cfr.: *Approvazione Piano Regolatore d'ingrandimento*, *Verbale del Consiglio Comunale nella sua quinta adunanza della sessione straordinaria dopo quella ordinaria di Primavera*, 2 luglio 1892, A.S.C.B., in Città di Biella, Deliberazioni del Consiglio, 1892.

[5] *Annotazioni, Piano regolatore della Città di Biella, a giorno di Porta Torino e della Stazione ferroviaria Santhià Biella. Colle modificazioni deliberate dal Consiglio Comunale in seduta 2 luglio 1892. Progetto di Massima,* firmato « Ing. Gio Feroggio », Biella, 17 settembre 1892, A.S.C.B., in Città di Biella, Deliberazioni del Consiglio, 1892.

R. decreto del 13 ottobre 1894» [6]. La parte di quel piano che è prevista come ingrandimento risulta compresa tra i confini fisici della strada per Ponderano, dello scalo ferroviario e del ciglione del Cervo, e il suo limite meridionale si interseca con il tratto terminale curvilineo del tracciato della ferrovia Santhià-Biella.

In tale piano regolatore, l'asse rettore dell'ampliamento è determi-

[6] Da: Verbali del Consiglio Edilizio, 1898-1900, A.S.C.B.

Nel R. Decreto del 13 ottobre 1894, relativo all'approvazione del piano regolatore di ampliamento firmato da Giovanni Feroggio, è scritto: « Vista la domanda con la quale il Comune di Biella, in Provincia di Novara, chiede l'approvazione di un Piano di ampliamento della Città, e di alcune variazioni ed aggiunte al piano Regolatore Edilizio approvato con R. Decreto del 29 aprile 1877, designando il termine di anni 25 per l'esecuzione delle progettate opere;

« Visto che la relativa planimetria in data 17 settembre 1892 a firma dell'Ingegnere Giovanni Feroggio, comprende un vasto piano di ampliamento, del quale però adesso si domanda l'approvazione limitatamente alla parte segnata in rosso, riserbandosi il Comune di provvedere in prosieguo all'attuazione dell'altra parte che è segnata in giallo;

« Ritenuto che nel procedimento si osservarono le prescrizioni di legge, e che la prodotta domanda non diede luogo ad opposizioni che sieno di ostacolo all'invocato provvedimento;

« Che il progetto riveste i caratteri della pubblica utilità avendo per iscopo di regolare nell'interesse dell'igiene, della viabilità e dell'ornato lo sviluppo edilizio manifestatosi nella parte sud della Città, a valle delle linee ferroviarie; e di meglio coordinare alcune comunicazioni nell'interno dell'abitato;

« Che nulla osta alla concessione del termine di anni 25, da oggi, per l'attuazione del suindicato Piano di ampliamento;

« Che invece per l'esecuzione delle accennate varianti al vecchio Piano Edilizio il termine non si può protrarre al di là del 29 aprile 1902, epoca in cui spirano i 25 anni dall'approvazione del piano medesimo, giacché secondo il disposto dell'art. 87 della Legge sulla espropriazione a causa di pubblica utilità il periodo di tempo per l'attuazione dei piani regolatori non può essere maggiore di anni 25;

« Sentito il parere del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici e del Consiglio di Stato;

« Vista la legge 25 giugno 1865, N. 2359;

« Sulla proposta del nostro Ministro Segretario di Stato pei Lavori pubblici;

« Abbiamo decretato e decretiamo:

« È approvato per causa di pubblica utilità il Piano Regolatore di ampliamento riguardante la località a valle delle linee ferroviarie, al sud della Città di Biella, in Provincia di Novara, limitatamente alla parte del medesimo segnata in rosso nella relativa planimetria in data 17 settembre 1892, a firma dell'ingegnere Giovanni Feroggio, visto d'ordine nostro dal Ministro predetto;

« Sono anche approvate le variazioni ed aggiunte che secondo la planimetria istessa trovansi apportate al Piano Regolatore Edilizio approvato con R. Decreto del 29 aprile 1877;

« È assegnato il termine di anni 25, decorrenti da oggi, per l'attuazione del detto Piano di ampliamento e per le accennate varianti al vecchio Piano Edilizio si osserverà il termine fissato pel piano medesimo, che scadrà col 29 aprile del 1902;

« Il Ministro proponente è incaricato della esecuzione del presente Decreto.

« Dato a Monza, addì 13 ottobre 1894.

« [...] ». Da: R. Decreto del 13 ottobre 1894, A.S.U.D.T.C.B.

nato dalla strada provinciale per Torino; l'area prevista per l'ingrandimento supera quella delimitata dal piano firmato da Danese, con il quale il nuovo progetto propone una parziale continuità viaria, segnatamente intorno all'ambito della strada per Torino [7]. Il carattere del piano, che tende a indicare soluzioni di pura viabilità, è in linea con alcuni parametri di progetto in gioco per la pianificazione fisica e funzionale suburbana, attuata fra Otto e Novecento, parametri che alimentano gli aspetti seguenti: grande maglia strutturale urbana, che costituisce il reticolo di riferimento, all'interno della quale si ipotizzano localizzazioni industriali o residenziali; isolati di grandi dimensioni che se destinati poi per la residenza accolgono distribuzioni viarie minute, con precedenti pezzi di aggregati discontinui; alcuni accenni morfologici stradali, connessi anche ai tipi eventuali delle vie private, e al carattere "nodale" di qualche piazza, sia come aree geometriche interne al reticolo, sia come rondò all'incontro di linee perimetrali di traffico.

Contesto urbano come espressione concreta che è strutturata per parti edilizie ed è articolata in forme diverse

Fra Otto e Novecento, i caratteri del suburbio appaiono legati sia a un'intersezione di infrastrutture – stradali, idriche, ferroviarie, tran-

[7] Cfr. la relazione dell'ing. Feroggio, datata 24 luglio 1891 e relativa al « progetto di massima per un piano regolatore della Città a Sud di Porta Torino e della Stazione Ferroviaria », nella quale si toccano alcuni problemi inerenti alla viabilità. Scrive Feroggio: « [...]. Per comodo di chi esaminerà il disegno, si sono contrassegnate le nuove vie con numeri progressivi ed i piazzali con lettere dell'alfabeto.

« Nel compilare il progetto si è cercato di evitare ogni demolizione di fabbricati esistenti attualmente. [...].

« Le nuove vie sono o parallele, o perpendicolari alla strada provinciale per Torino ad eccezione:

« 1.° della N.° 14 e della N.° 10 che sono rispettivamente sul prolungamento della via Garibaldi e della via Vittorio Emanuele [oggi, via della Repubblica: *N.d.R.*];

« 2.° del primo tratto della via N.° 1 in grazia dei fabbricati ivi presso già esistenti;

« 3.° del primo tratto della N.° 12 a cagione del terreno rilevato in cui è costrutto l'antico Oratorio di San Eusebio;

« 4.° dei viali vie e strade Est e Ovest di circonvallazione;

« [...]

« A parere del sottoscritto le vie che avrebbero maggior urgenza di essere definitivamente stabilite sarebbero quelle prossime alla strada provinciale per Torino, in quantoché vi ha ivi maggior frequenza di fabbricazione: esse sarebbero le vie N.° 10, 11, 12 ed i tratti prossimi alla provinciale delle vie 1, 2, 3, 4, 5 e 6.

viarie, ... –, sia a tipi di insediamento intorno ad attrezzature di servizio – con funzioni polarizzatrici, civili o religiose –, sia ad alcuni tipi di lottizzazione d'impianto più o meno estese.

I coevi schemi di pianificazione indicano generali linee di riferimento normativo che confluiscono in una sorta di armatura urbana; sulla scorta di tali strumenti urbanistici, la costruzione si realizza come intreccio di processi normativi deboli, di presenze infrastrutturali forti, di politiche fondiarie – pubbliche o private –, di pezzi edilizi con autonomia morfologica; alcune denotazioni edilizie sono costruite come parti di città negli interstizi degli schemi di pianificazione sia per la debolezza delle indicazioni normative, sia per la vischiosità strutturale di qualche organizzazione edilizia foranea preesistente.

Alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento, per il piano di viabilità paiono emergere i caratteri seguenti: è uno dei principali strumenti normativi, e tende a razionalizzare l'ampliamento della città esteso a grandi aree; il reticolo urbano si impone come elemento razionale per il progetto di nuove parti di città; la maglia viaria progettata, nei casi delle città piccole e medie, entra in un rapporto di adeguamento con l'antecedente struttura urbana fisica.

La specificità dei luoghi, come carattere di declinazione della storia contemporanea, induce ad affermare che la tutela di edifici, anche se di grande valore intrinseco, non deve coesistere con la distruzione dei contesti urbani cui tali edifici sono connessi; scindere la tutela del pezzo edilizio dalla parte urbana che lo contiene significa non aver capito la cultura interattiva del *town design* fra Otto e Novecento. E ancora, l'interese di certi edifici non monumentali – per la residenza o per la produzione – si manifesta nell'adesione delle scelte tipologiche interne alle strutture formali che interagiscono con l'impianto viario della complessa città ottocentesca.

Per Biella, pare interessante notare come il distrutto settore di città che è oggetto di questo studio fosse organizzato e costruito per pezzi e parti, in assenza di rigide regole di piano, e secondo diffusi criteri storici e morfologici che ne hanno espresso il carattere di luogo specifico. La costruzione stratificata di tale luogo – luogo definito di

« Firmato G. Feroggio ». Da: *Piano regolatore della Città fuori Porta Torino*, *Verbale del Consiglio Comunale nella sua sesta adunanza della Sessione*, 26 novembre 1891, A.S.C.B., in Città di Biella, Deliberazioni del Consiglio, 1891.

"serie B" da alcuni biellesi – si raccorda alla cultura dell'Eclettismo che, in senso lato, produce edifici seguendo uno stile di rappresentazione omogenea, e tessuti urbani di tipo connettivo che concretano parti di città come concatenamento di pezzi edilizi. L'attenzione particolare per quel settore di città che è situato a sud del vecchio scalo ferroviario della linea Santhià-Biella – settore dapprima marginale al suo impianto, e poi centrale in seguito alla soppressione della barriera ferroviaria –, si innesca nella trasformazione radicale in atto sull'area per motivi economici e funzionali.

In linea generale, la riqualificazione economica dei beni immobili in Italia si perfeziona in periodo postunitario quando sono definiti e istituzionalizzati gli strumenti dell'esproprio e del risanamento, e la rendita fondiaria acquisisce un ruolo primario in tutte le trasformazioni urbane. Il processo di "haussmannizzazione" dei nuclei centrali delle principali città – europee e italiane –, che si realizza nella seconda metà dell'Ottocento con massicci interventi demolitori, da un punto di vita morfologico aveva sempre proposto un'edilizia sostitutiva di qualità.

L'Amministrazione municipale di Biella ha deciso una riqualificazione economica dell'area urbana che è oggetto di questo studio, e, nonostante la notorietà dei dibattiti culturali degli ultimi anni sul tema del riuso del patrimonio edilizio esistente, ha totalmente eliminato i documenti della storia da un'area il cui degrado – che giudichiamo voluto e incentivato – è servito per giustificare il ricorso indiscriminato al piccone demolitore.

In tale settore di città, caratterizzato dalla presenza di edifici prevalentemente per la produzione – localizzati fra Otto e Novecento in prossimità di un nodo urbano, costituito dallo scalo ferroviario, da alcune linee tranviarie e da un asse viario rilevante per le strutture produttive locali –, l'intersezione di strutture produttive e infrastrutture di comunicazione era molto stretta; si può dire che quei tipi di infrastrutture abbiano determinato un rapporto fisico e funzionale tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia: gli oggetti edilizi e il loro concatenamento dichiaravano specifiche matrici di costruzione, legate a esigenze viarie per il trasporto e a denotazioni edilizie per la produzione.

L'obbiettivo di questo studio non è quello dell'archeologia industriale, ma è mirato a investigare la connessione che esiste tra la costru-

zione dell'urbanistica e dell'architettura. Pur se di tipo non aulico, gli edifici localizzati nella zona che si analizza a Porta Torino possono essere qualificati come significativi grandi contenitori, paragonabili per valore architettonico agli edifici del Piazzo; se i fenomeni sono confrontabili, li differenzia il contesto storico cui appartengono, in quanto gli edifici di Porta Torino sono espressione organica dell'industrializzazione che si è prodotta fra Otto e Novecento, e gli edifici del Piazzo sono simbolo prevalente della politica culturale che le classi dominanti hanno voluto.

A quegli edifici per la produzione è stata attribuita l'erronea qualifica di opere senza alcun valore architettonico; è, invece, di un certo interesse notare che se tali edifici sono stati pensati dai più noti progettisti di Biella (p. es.: gli ingegneri Danese e Grupallo e i geometri Anderi e Gurgo), essi hanno rappresentato anche nell'insieme un significativo pezzo di città caratterizzato dalla morfologia della cultura del lavoro: dove la bellezza è da ricercarsi in modi formali essenziali e la forma è legata alla funzione.

Riteniamo pertanto del tutto fuori strada chi ha espresso quei giudizi negativi, perché ha dimostrato un'incompetenza critica, relativa sia all'incapacità di valutare il valore intrinseco di quelle opere, sia all'incomprensione di una produzione di tipo quantitativo che deve essere colta nelle punte di qualità che ha saputo esprimere. L'architettura di una città rappresenta un patrimonio comune della collettività, alla cui gestione e salvaguardia è delegata l'Amministrazione municipale, che ha il dovere di anteporre l'azione generale di tutela agli interessi privatistici di pochi. È una questione di cultura, nel senso che la fruizione architettonica di parti della città è un diritto del cittadino – residente e non –, anche se tali beni culturali sono vincolati dalla proprietà privata.

* * *

In un'area coltivata a viti, la stazione ferroviaria (1856), l'officina del gas (1862) e la casa Florio (1864) sono state le prime realizzazioni che hanno svolto un ruolo di traino rispetto allo sviluppo edilizio circostante [8]; a quegli edifici facevano seguito alcune tettoie, qualche casa

[8] In un periodo compreso fra Otto e Novecento e in uno spazio localizzato a sud della città costruita – un'area del quale è oggetto di questo studio storico – prende forma

e la recinzione di un grande appezzamento di terreno; l'accesso a tali proprietà – come indicano documenti coevi – avveniva mediante un «esito consortile ad uso di campagna», che era stato regolarizzato nel tratto prospiciente le costruzioni.

un incrocio di vari fatti: trasformazione della rete stradale, insediamento di edifici utilitari, dissidio tra alcuni proprietari fondiari per la definizione della gestione e dell'urbanizzazione del sito.

All'inizio dell'Ottocento, la porta detta di Rossigliasco o di Torino – all'incontro della via Maestra (poi via Italia) e della via dei Fossi (poi via Mazzini) – era attestata sulla via Regia di Torino (poi strada provinciale di Torino, infine via Torino), importante arteria di comunicazione con il territorio a sud della città, che costeggiava la Piazza d'Armi, fronteggiava la chiesa di San Rocco e si dirigeva verso Gaglianico.

Roccavilla, 1900, p. 4, scrive che la via di Torino, dissestata per il grande transito di carri, « veniva finalmente rettilineata nel 1817, quando se ne fece un tratto tutto nuovo, con altra sede, e con posteriori allargamenti e rabberciature ». La vecchia sede, denominata via di Sant'Eusebio, aveva perso il ruolo di strada primaria e serviva soltanto per accedere a fondi rustici, campi e prati; tale strada, quindi, non era classificata né tra le strade comunali, né tra quelle vicinali.

Nel 1856, la localizzazione dello scalo ferroviario aveva determinato la soppressione del tratto iniziale della via Sant'Eusebio, e il conseguente spostamento dell'accesso alla città in un luogo definito dall'incontro della via per Torino e della strada di circonvallazione Lamarmora (poi via Lamarmora).

Per poter accedere ai fondi rustici situati a sud dello scalo ferroviario si era pensato di aprire un nuovo tratto di strada, che iniziava dalla via Torino, incontrava perpendicolarmente la via Sant'Eusebio e fiancheggiava sia la proprietà Florio, sia la ferrovia e l'area su cui sarebbe poi stata costruita l'Officina del Gas.

Negli Anni Sessanta dell'Ottocento, la posizione e l'uso di tale nuovo tratto di strada e di un pezzo di via Sant'Eusebio erano oggetto di controversia tra alcuni proprietari fondiari: Matteo e Secondo Florio e Luigi Badino (concessionario dell'illuminazione pubblica a gas). Questioni relative alla localizzazione del terreno di Badino e alla sua accessibilità erano viste dall'Amministrazione municipale come elementi favorevoli di scelta, che portarono a una convenzione stipulata fra il Comune di Biella e Luigi Badino: questi avrebbe realizzato a sue spese l'apertura del nuovo tratto di strada, della larghezza di cinque metri – secondo il progetto redatto dal perito civico Filiberto Bagnasano –, in cambio della cessione da parte dell'Amministrazione municipale di un pezzo di via Sant'Eusebio. Ma la convenzione non aveva avuto seguito per l'opposizione dei Florio.

Negli Anni Settanta dell'Ottocento, alcuni proprietari di terreni e l'Ospizio di Carità chiedevano al Comune di aprire quel nuovo tratto di strada per favorire l'accesso alle loro proprietà; un altro progetto – redatto dall'ingegnere municipale Alfonso Danese – era limitato al tratto compreso fra via Torino e via Sant'Eusebio, con una larghezza di sette metri. L'Amministrazione municipale sospendeva ogni deliberazione in merito a causa di un'ulteriore controversia fra i Florio e Francesco Bodrè, succeduto a Badino nella gestione dell'officina del gas.

Per dirimere tale annosa questione viaria, si nominava una commissione, formata dai consiglieri comunali Canepa, Guelpa e Soto; nella relazione presentata al Consiglio comunale dell'11 dicembre 1876 erano puntualizzati i doveri e i diritti dell'Amministrazione municipale nei confronti delle vie di accesso alle proprietà interessate all'apertura del nuovo tratto di strada: « [...] niun obbligo spetta al Municipio per rapporto alla manutenzione e conservazione della strada medesima: ella è una strada abbandonata, inserviente solo per l'accesso ai fondi latistanti, e che volendosi classificare, tutto al più si potrebbe dire strada vicinale, la manutenzione della quale è per legge a carico

In assenza di specifici strumenti normativi, sono state le tracce delle strade foranee, e non le divisioni di proprietà come è avvenuto per altre parti della città, a determinare l'organizzazione tipologica dei primi fabbricati. Tali costruzioni, pur essendo sorte in mancanza di specifici piani parziali e in assenza di una visione d'insieme relativa al generale uso pubblico, non sono state disposte in modo disordinato come ha scritto Beruto nella citata relazione di piano [9]; quindi, in modo non casuale, la prima urbanizzazione di quella zona è stata determinata dal rapporto tra infrastrutture foranee esistenti e nuovi edifici.

Biella, città molto commerciale e polo di attrazione nei confronti del circondario, aveva bisogno di trasporti, di grandi depositi, di strade di disimpegno e di servizio.

Nel piano regolatore e di ampliamento di Beruto, l'ingrandimento della città verso sud è previsto con uno schema viario relativo al proseguimento di alcune strade e all'intersezione di nuove strade, secondo un reticolo di riferimento che potesse consentire un ambito guidato per l'ampliamento. In particolare, la strada estrema a sud – definita come termine dell'ampliamento –, con l'andamento di una leggera spezzata delimitava il perimetro della città; questa strada trasversale (oggi via Delleani) – prevista della larghezza di nove metri e tangente alla chiesa di San Biagio – era vicina allo scalo ferroviario e tagliava aree suburbane a basso costo; al riguardo, Beruto scrive [10]: «Come trasversale e perimetrale affatto, non può essere destinata a grandi scopi: ma per lo stabilimento di magazzeni, di mostre, di depositi, di fabbricazioni ed industrie rumorose od incomode».

degli utenti, non avendo dalla medesima gli altri particolari alcun vantaggio, ed essendo in stato migliore di tutte le altre strade di uguale natura e destinazione. » (*Nuova strada a Sant'Eusebio: provvedimenti*, *Verbale di sesta adunanza del Consiglio Comunale nella sessione straordinaria dopo quella ordinaria di autunno*, 11 dicembre 1876, A.S.C.B., in Città di Biella, Deliberazioni del Consiglio, 1876).

Ottenute le adesioni necessarie e sufficienti si dava inizio alle pratiche occorrenti per far dichiarare l'apertura del nuovo tratto di strada opera di pubblica utilità, e iniziavano i lavori di costruzione.

[9] Cfr. Beruto, 1874, p. 38.

[10] *Ibidem*.

Schede ragionate di alcuni fatti edilizi di Biella

La scelta con obbiettivi diramati, relativa ad alcuni edifici che hanno destinazioni prevalentemente di servizio e produttive e che sono caratterizzati da una cultura edilizia di tipo quantitativo induce a individuare qualche criterio di selezione; tali criteri si raccordano a una scaletta di problemi che per gli edifici è inerente sia al rapporto con le infrastrutture (tipi edilizi e taglio infrastrutturale del territorio), sia al carattere di supporto per il concatenamento di pezzi di città (serialità tipologica, destinazione d'uso, morfologia urbana), sia al tipo particolare di qualità di cultura edilizia (produzione quantitativa in edilizia con interessi qualitativi).

Le date e i nomi di autori riportati fra parentesi quadre sono da intendersi come attributivi; gli altri riferimenti cronologici sono dedotti dagli atti d'archivio.

Abbreviazioni contenute nelle schede:

A.S.C.B.: Archivio Storico del Comune di Biella.

d.p.: data di progetto.

s.a.: senza autore.

s.d.: senza data.

Scheda ragionata dello scalo ferroviario

Savino Realis, ingegnere del Genio Civile,

«Piano generale» e fabbricati – stazione ed edifici di servizio – dello scalo ferroviario

(richiesta di Celestino Feroggio, imprenditore, rappresentante della Società Anonima della Strada Ferrata da Biella a Santhià),

Via Lamarmora (già circonvallazione Lamarmora), ang. via Torino (già strada nazionale o provinciale per Torino),

1855, 15 agosto (d.p.) (presumibile riferimento al «piano generale» dello scalo ferroviario),

1856, 29 febbraio (d.p.) (presumibile riferimento ai fabbricati dello scalo ferroviario).

1856, 25 aprile: il Ministro dei Lavori Pubblici approva, con decreto, il progetto dei fabbricati e sostituisce il « piano generale » con quello redatto il 23 marzo 1856 dall'ingegnere capo [S.] Grandis, « Direttore della Locomozione delle Ferrovie dello Stato » (il progetto, che era conservato presso l'archivio storico della stazione ferroviaria di Torino Porta Nuova, non è più reperibile).

Documenti d'archivio

Archivio di Stato di Torino, « Strade Ferrate », serie II, mazzo n. 35, cart. H [decreto del Ministro dei Lavori Pubblici che approva il « piano generale » e il progetto della stazione ferroviaria di Biella], 25 aprile 1856.

Il criterio di localizzazione degli scali ferroviari nelle aree urbane centrali e prossime ai nuclei abitati, che è adottato in Europa e negli stati italiani preunitari, rappresenta un esempio di riferimento cui la città ottocentesca si uniformava.

Per Biella, la località scelta – più conveniente per gli interessi della città e della provincia – era situata a sud dell'abitato, attigua a Porta Torino e alla via Torino, e di facile accesso da Porta Vernato. Il complesso dello scalo ferroviario, costituito dalla stazione e da edifici di servizio, occupava una estesa area per consentire il carico e lo scarico delle merci. Le economie sul numero delle piattaforme, sui materiali e sui fabbricati – che erano state imposte dal piano planimetrico dell'ingegner Grandis – avevano reso possibile la costruzione di una tettoia di copertura dei binari principali. La tipologia edilizia del fabbricato per i viaggiatori, il più rappresentativo del complesso, era quella ricorrente nelle stazioni ferroviarie di uguale importanza, costruite lungo la coeva linea Torino-Novara e le altre linee del Regno di Sardegna.

Nei primi decenni del Novecento, con l'ingrandimento a sud della città, che era stato delineato dal Piano Regolatore e di Ampliamento del 1894, la linea ferroviaria proveniente da Candelo, dopo aver intersecato con un'ampia curva le principali strade di accesso alla città, penetrava nel centro dell'aggregato urbano. Tale tratto terminale curvilineo di tracciato era considerato d'intralcio allo sviluppo urbanistico della città, ed essendo l'area della stazione molto appetibile dal punto di vista fondiario, si era cercato di dare una sistemazione a quel luogo centrale con il concorso per il piano regolatore del 1939, che come obbiettivi principali aveva lo spostamento della stazione della Biella-Santhià, la sua riunione con la stazione della ferrovia Biella-Novara e la localizzazione sull'area resa libera di un «nuovo centro cittadino». Il piano non era stato approvato a causa della guerra.

I criteri informatori del Piano Regolatore approvato nel 1955 erano gli stessi. Il trasferimento della stazione ferroviaria costituiva un presupposto fondamentale per l'attuazione del piano; sull'area resa libera si sarebbe dovuto localizzare un «nuovo centro amministrativo».

La stazione ferroviaria è disattivata all'inizio del 1958, e demolita successivamente. Alla fine degli Anni Settanta, sono state confermate le scelte urbanistiche previste dal Piano Regolatore del 1955. Su tale area resa libera dalle demolizioni si sarebbe dovuto localizzare il «centro direzionale amministrativo», nonostante le inversioni di tendenza in atto, desumibili dai dibattiti culturali. Oggi, non visibile perché cintato, esiste un grande scavo

che si riempie di acqua e di melma, in attesa di tempi e fortune migliori: esso è la testimonianza della pessima gestione di un patrimonio edilizio di interesse architettonico e urbanistico.

Scheda ragionata dell'opificio del gas

[...] DEBERNARDI, ARCHITETTO, INGEGNERE,
Opificio
(richiesta della Ditta N. B. Accini – o Acini – e Compagnia, concessionaria per l'illuminazione a gas),
Via Sant'Eusebio (già strada comunale di Sant'Eusebio),
[1862] (d.p.).

1862, 25 marzo: il Consiglio Edilizio approva il « Piano contenente la pianta e i disegni » dell'edificio (tali documenti non sono allegati alla pratica edilizia).

AGOSTINO BARBERA, GEOMETRA,
Facciata dell'opificio
(richiesta della Ditta Accini),
Via Sant'Eusebio,
1862 (d.p.).

1862, 19 luglio, 19 agosto: rispettivamente, date di esecuzione e di approvazione del progetto.

A. PICCHIO, INGEGNERE,
Sopraelevazione di parte dell'opificio
(richiesta della Società Anonima Gas e Acqua),
Via Sant'Eusebio,
[1904] (d.p.).

Documenti d'archivio

Verbali del Consiglio Edilizio, 1861-1865, sedute del 25 marzo 1862 e del 19 agosto 1862; Licenze Edilizie, 1904, fasc. S (A.S.C.B.).

L'opificio (demolito) – luogo di produzione del gas per l'illuminazione della città –, è stato il primo intervento edilizio su un'area non ancora urbanizzata, a sud dello scalo ferroviario; tale edificio ha costituito una sorta di polo di attrazione per le costruzioni successive. In assenza di norme urbane ed edilizie, la sua localizzazione si radicava nella struttura fisica e funzionale

del contesto foraneo, e la sua morfologia appariva sia delineata dalla via Sant'Eusebio, sia raccordata alla tipologia delle case rurali, diffuse nelle aree vicine al nucleo abitato.

Scheda ragionata degli edifici Florio

S.A.,

Edificio, uso laboratorio con abitazione al piano superiore, casa rurale retrostante e tettoia

(richiesta di Matteo e Secondo Florio),

Via Torino (già strada nazionale o provinciale per Torino), ang. via del Gasometro (già strada comunale di Sant'Eusebio), ang. via Delleani (già via Sant'Eusebio),

[1864] (d.p.).

1864, 4 maggio: il Consiglio Edilizio approva il piano di fabbricazione presentato (tale documento non è allegato alla pratica edilizia).

Giovanni Gurgo, geometra,

Ampliamento, uso serra da fiori con galleria superiore, della testata a est del primo braccio di fabbrica esistente

(richiesta dell'ingegner Giuseppe Florio),

Via Torino, ang. via del Gasometro, ang. sede della linea Biella-Mongrando,

1895 (d.p.).

1895, 7 settembre: il Consiglio Edilizio approva il progetto.

S.A. (progetto firmato dal committente, ingegner Giuseppe Florio),

Portico a pianterreno con veranda superiore, addossati alla testata a sud del primo braccio di fabbrica esistente

(richiesta dell'ingegner Giuseppe Florio),

Via del Gasometro,

1908 (d.p.).

1908, 17 ottobre: la Commissione Edilizia approva il progetto.

Quinto Grupallo, ingegnere,

Riforma e ampliamento della testata a sud-ovest del secondo braccio di fabbrica esistente, analogo a quello della testata a est

(richiesta dell'ingegner Giuseppe Florio),

Strada privata (già strada comunale di Sant'Eusebio), ang. sede della linea Biella-Mongrando,

1910 (d.p.).

1910, 24 novembre: la Commissione Edilizia approva il progetto.

S.A.,

Sostituzione di finestre con porte di botteghe, negli archi ciechi della facciata verso via Torino

(richiesta di Guido Florio),

Via Torino, ang. via Delleani, ang. sede della linea Biella-Mongrando,

[1914] (d.p.).

1914, 19 febbraio: il Commissario Prefettizio concede l'autorizzazione.

S.A.,

Sostituzione di finestra con porta di bottega, nell'arco cieco della facciata verso via Torino

(richiesta di Emilio Florio),

Via Torino, ang. via Delleani, ang. sede della linea Biella-Mongrando,

[1914] (d.p.).

1914, 21 marzo: il Commissario Prefettizio concede l'autorizzazione.

Documenti d'archivio

Verbali del Consiglio Edilizio: 1861-1865, seduta del 4 maggio 1864; 1894-1897, seduta del 7 settembre 1895; Licenze Edilizie: 1908, fasc. F, seduta del 17 ottobre; 1910, fasc. F, seduta del 24 novembre; 1914, fasc. F, sedute del 19 febbraio e del 21 marzo (A.S.C.B.).

Il complesso di edifici – formato da laboratorio con abitazione civile al piano superiore e casa rurale retrostante – è localizzato vicino all'opificio del gas, secondo una connessione morfologica che – nella struttura fisica e funzionale del contesto foraneo, e in assenza di norme urbane ed edilizie – sembrava delineare un accostamento non casuale. L'opificio del gas e gli edifici di proprietà Florio hanno costituito il primo nucleo di insediamento, a sud dello scalo ferroviario; la via Sant'Eusebio e la sede della ferrovia economica Biella-Mongrando, che tagliava la proprietà Florio in due parti, hanno determinato la morfologia di aggregazione per quel complesso di edifici.

Il fabbricato a nord della ferrovia economica (demolito) – pensato per una destinazione rurale –, si completava poi fra Otto e Novecento in fasi successive, mediante addizioni integrate con il nucleo edilizio originario, che trasformavano l'edificio in una casa di abitazione di tipo signorile, con alcuni caratteri tipici della cultura architettonica coeva; in particolare, il portico con la veranda superiore connetteva l'edificio secondo modi tecnologici e artistici, per la presenza di colonne di ghisa esterne e di policrome decorazioni interne di ascendente pompeiano.

Il fabbricato a sud della ferrovia economica (in parte ancora esistente) – pensato per una destinazione di laboratorio e di abitazione –, presentava i caratteri tipici degli edifici per la produzione, nei quali i modi formali essenziali sono legati alle funzioni.

Scheda ragionata dell'opificio Trossi (poi, della Ditta Fratelli Uberti)

S.A.,
Opificio
(richiesta di Carlo Trossi),
Area delimitata da: via Delleani (già via Nuova n. 2 del Piano Regolatore e di Ampliamento della Città), sede della roggia del Terzo del Principe, sede della linea Biella-Mongrando, strada consortile, strada privata,
[1905] (d.p.).

S.A.,
Tettoia per sfilacciatura, nel cortile dell'opificio
(richiesta di Carlo Trossi),
Via Delleani,
[1906] (d.p.).

1906, 1° dicembre: la Commissione Edilizia approva il progetto. La condizione era che la tettoia, dovendo essere costruita su un terreno vincolato dal Piano Regolatore e di Ampliamento, si demolisse qualora fossero aperte altre vie previste dal Piano.

S.A.,
Salone a *shed*, di quattro campate, in aggiunta ai capannoni esistenti dell'opificio
(richiesta della Ditta Fratelli Uberti),
Via Delleani,
[1912] (d.p.).

1912, 2 febbraio: il sindaco approva il progetto.

Documenti d'archivio

Licenze Edilizie: 1905, fasc. T; 1906, fasc. T, seduta del 1° dicembre; 1912, fasc. U, seduta del 2 febbraio (A.S.C.B.).

L'opificio (demolito), situato a sud dello scalo ferroviario – in un'area già destinata a edifici industriali e magazzini –, rappresentava con il complesso degli edifici Florio uno degli esempi più significativi di quell'area, in cui si manifestava una stretta connessione tra le infrastrutture, viarie e ferroviarie, e le tipologie edilizie. Sono, infatti, le strade foranee, la ferrovia economica Biella-Mongrando e la roggia del Terzo del Principe a determinare l'organizzazione morfologica dell'opificio.

Scheda ragionata dell'opificio della Società per la Condizionatura della Lana

S.A.,

Opificio

(richiesta del Presidente della Società per la Condizionatura della Lana),

Via Delleani (già via Nuova n. 2 del Piano Regolatore e di Ampliamento della Città),

[1906] (d.p.).

1906, 9 maggio: il Consiglio Edilizio approva il progetto (tale documento non è allegato alla pratica edilizia).

S.A.,

Ampliamento di tettoia dell'opificio, nel lato ovest

(richiesta di Giuseppe Ottolenghi, presidente della Società Anonima per la Condizionatura della Lana e affini – d'ora in poi, S.A.C.L.A. –),

Via Delleani,

[1908] (d.p.).

1908, 17 ottobre: il Consiglio Edilizio approva il progetto.

S.A.,

Ampliamento di «magazzeno» dell'opificio, con due campate di tettoie chiuse, analoghe a quelle esistenti, nel cortile centrale

(richiesta di Giuseppe Ottolenghi, presidente S.A.C.L.A.),

Via Delleani,

1912 (d.p.).

1912, 28 settembre: il sindaco approva il progetto.

S.A.,

Ampliamento di «magazzeno» dell'opificio, con tettoie analoghe a quelle esistenti, nel lato ovest

(richiesta di Giuseppe Ottolenghi, presidente S.A.C.L.A.),

Via Delleani,

[1915] (d.p.).

1915, 9 marzo: il sindaco approva il progetto.

Documenti d'archivio

Licenze Edilizie: 1906, fasc. S, seduta del 9 maggio; 1908, fasc. M-N-O-P-Q, seduta del 17 ottobre; 1912, fasc. S, seduta del 28 settembre; 1915, fasc S, seduta del 9 marzo (A.S.C.B.).

L'opificio (oggi ancora esistente), situato a sud dell'ex scalo ferroviario – in un'area già destinata a edifici industriali e magazzini, e contigua ad alcune linee delle ferrovie economiche che facevano capo a Biella –, manifesta alcuni aspetti tipologici, morfologici, tecnologici, determinati anche dalla presenza di un'infrastruttura ferroviaria: la linea Biella-Mongrando (nel 1920, parte del tracciato di tale linea è stato traslato in via Lamarmora); il raccordo con le ferrovie economiche, visibile fino a pochi anni fa, penetrava come binario tronco nell'opificio, e ne condizionava quale elemento rigido l'organizzazione funzionale. L'opificio si è formato per aggregazione di parti, realizzate in tempi successivi, ma integrate con il nucleo primitivo al fine di costituire un complesso unitario; all'esterno la struttura formale è di tipo tradizionale, e all'interno la struttura portante è in colonne di ghisa che sostengono capriate di larice d'America, per consentire con quella tipologia tecnologica la costruzione di grandi ambienti di lavoro.

Scheda ragionata degli edifici della Società Anonima Magazzini Alta Italia

S.A.,

Complesso di edifici

(richiesta della Società Anonima Magazzini Alta Italia),

Area delimitata da: via Delleani (già via Nuova n. 2 del Piano Regolatore e di Ampliamento della Città), corso De Gasperi (già via Nuova n. 14 del Piano Regolatore e di Ampliamento della Città), via Tripoli (già via Nuova n. 3 del Piano Regolatore e di Ampliamento della Città), via Sant'Eusebio,

S.d. (allo stato attuale delle ricerche, non si è trovato il progetto).

Il complesso di edifici della Società Anonima Magazzini Alta Italia (demolito), situato a sud dello scalo ferroviario e della via Delleani – in un'area già destinata a edifici industriali e magazzini –, occupava un'estesa superficie; la ferrovia economica Biella-Mongrando e le strade foranee determinavano la morfologia degli edifici che fronteggiavano la via Delleani. La sequenza dei capannoni, tutti uguali eccetto quello centrale d'accesso al complesso, definiva una quinta di notevole estensione e specifica qualità, con caratteri tipologici tardo-ottocenteschi.

Abbreviazioni

A.S.C.B. = Archivio Storico del Comune, Biella.

A.S.U.D.T.C.B. = Archivio del Settore Urbanistica della Divisione Tecnica del Comune, Biella.

Bibliografia

C. Beruto, 1874. *Relazione intorno al Piano regolatore e di Ampliamento della Città di Biella*, Biella (Biella, Biblioteca Civica).

A. Roccavilla, 1900. *Biella cento anni fa*, Biella.

RICCARDO NELVA

TECNICHE COSTRUTTIVE E MAGISTERI EDILI TRADIZIONALI NELLA VALLE CERVO

Introduzione

Nell'ambito dell'architettura e dell'edilizia tradizionale è spesso possibile trovare un legame tra la tecnica realizzativa e i materiali costruttivi disponibili sul luogo, la realizzazione delle opere anche dal punto di vista architettonico assume molte volte connotazioni locali specifiche.

Così nelle valli montane ove affiorano formazioni litoidi o vi sono depositi detritici sono presenti edifici con muri in pietra, con manti di copertura in pietre scistose e con volumetrie tendenzialmente compatte, dove è abbondante il legno da opera le costruzioni hanno gran parte della struttura in elevazione in tavole e travature e presentano aggetti e balconi, in zone di pianura dove è abbondante l'argilla l'elemento costruttivo è il mattone o la stessa argilla, vicino ai greti dei torrenti sono spesso state utilizzate pietre di fiume legate con malte di calce ottenendo tessiture murarie particolari.

In queste note viene esaminata una produzione edilizia che è nata ed è stata legata nella sua evoluzione alla possibilità di utilizzazione di un materiale da costruzione locale, la sienite [1], che ha dato luogo ad un fenomeno edilizio localizzato in un'area territoriale ben definita, la Valle Cervo nell'Alto Biellese, e che si è successivamente diffuso oltre i confini della valle, lasciando testimonianze di opere edilizie ed architettoniche rimarchevoli.

[1] La sienite è una roccia intrusiva a struttura cristallina granitoide, priva o poverissima di quarzo e caratterizzata dalla prevalenza di un feldspato alcalino (di solito l'ortoclasio). Il tipo comunemente estratto, chiamato Sienite della Balma, è costituito prevalentemente da ortoclasio roseo violetto, plagioclasio (andesina) bianco e orneblenda verde-scura (con subordinati biotite nera e altri minerali). Frequenti chiazze scure di pochi centimetri quadrati sono dovute a biotite, orneblenda e augite. Relativamente alla Sienite si citano quali studi storici: JACAZIO, 1923; PERETTI, 1937 e 1938. Tra gli studi recenti si citano: *Marmi italiani - Guida Tecnica*, 1982; BIGIOGGERO - TUNESI, 1987.

Alla base di questo fenomeno è una tecnica costruttiva ben individuata, consolidatasi nel tempo, generalizzata nella zona in oggetto, evolutasi e diffusasi parallelamente alla progressiva trasformazione a livello industriale delle attività di estrazione della pietra.

Questo fenomeno è strettamente legato anche agli aspetti socio-economici della valle che è sempre stata caratterizzata dalla presenza di maestranze specializzate (scalpellini, muratori), soggette a migrazioni periodiche, la cui abilità è stata ovunque apprezzata ed il cui numero giustificò la nascita, nell'Ottocento, di scuole tecniche-professionali che divennero assai conosciute. I molti impresari, attivi in Italia e all'estero, confermano inoltre la vocazione costruttiva delle forze lavoro di questa valle.

La Valle Cervo

Occorre ricordare che la Valle del torrente Cervo ha costituito nei secoli una entità territoriale, etnica, sociale, culturale ed economica che si è sempre ben distinta nell'ambito ed in rapporto con il Biellese e le valli limitrofe. La valle di circa un centinaio di chilometri quadrati di superficie è costituita attualmente, a nord di Biella, da dodici comuni (in bassa valle Andorno, Sagliano, Tavigliano, Selve Marcore, Callabiana, Tollegno, Miagliano; in alta valle Campiglia, Quittengo, San Paolo, Rosazza, Piedicavallo) e nei secoli ha subito diversi mutamenti amministrativi prima di giungere all'attuale assetto.

Un'ampia bibliografia [2] ha per oggetto le vicende storiche e sociali interessanti la Valle Cervo e l'Antica Comunità di Andorno, dipendente da Vercelli, suddivisa in cantoni e regolata dai suoi Statuti già a partire dal XIII sec. [3].

La comunità si scisse dalle dipendenze di Biella a partire dal XV sec., approntò il nuovo Catasto della proprietà (alla fine del Cinquecento) e assunse maggior importanza economica anche con il proprio mercato. Alla fine del Seicento l'Antica Comunità iniziò a scindersi a più riprese e nei primi decenni del Settecento risulta costituita da una decina di comuni; è di questo periodo la formazione dei nuovi Ca-

[2] Quali testi base relativamente al Biellese e alla Valle Cervo cfr.: Valz Blin, 1959 e 1966; Torrione - Crovella, 1963; Calleri, 1966; Sciolla, 1980; Lebole, 1971-72, 1981-82, 1984-85.

[3] Gli Statuti di Andorno sono dei seguenti anni: 1263, 1290, 1474, 1613, 1623. Cfr. Valz Blin, 1966, pp. 29 sg.

tasti geometrico particellari. Variazioni successive di assetto si hanno ancora nel Novecento, tra queste la formazione del Comune di Rosazza, resosi autonomo da Piedicavallo (1906).

La popolazione della valle, corrispondente all'antica comunità di Andorno [4], nel 1606 è di 8380 abitanti e subisce un continuo incremento sino agli ultimi due decenni dell'Ottocetno (nel 1800 è di 8894, nel 1861 di 13136, nel 1881 di 15202), periodo successivamente al quale inizia a decrescere (nel 1961 è di 10228).

Mentre nella bassa valle si ha certezza della presenza di insediamenti umani di epoca medioevale, nell'alta valle le abitazioni stabili probabilmente compaiono a partire dal XII sec. [5] sussistendo precedentemente per lo più insediamenti di sosta stagionale. Le risorse e le occupazioni furono da sempre legate all'agricoltura (foraggio, segale e canapa, ortaggi, ecc.) nelle zone basse, boschi con prevalenza di faggi sino a circa 1300 m di quota, pascoli comunali nelle zone di maggiore altitudine; solo dopo il XVI-XVII sec. [6] si sviluppò l'artigianato che specialmente nell'alta valle era legato all'edilizia. Nell'Ottocento parallelamente alla diffusione ancora di ulteriori insediamenti montani in alta quota, per il capillare sfruttamento degli alpeggi, iniziò lo sviluppo nella bassa valle delle conosciute attività industriali, con l'impianto di concerie, tessiture, produzioni di cappelli.

La sienite, un particolare materiale da costruzione

Ai due lati della media Valle Cervo è presente, affiorante su circa 35 kmq una formazione intrusa nei micascisti della zona Sesia-Lanzo, la sua composizione litologica è rappresentata da graniti (bianco-rosa), sieniti (violette), monzoniti (grige) che vengono generalmente chiamate, nell'ambito delle utilizzazioni edilizie, sieniti o graniti di Balma o di Biella.

La sienite è una roccia intrusiva a struttura cristallina granitoide priva o poverissima di quarzo, il tipo comunemente estratto, la Sie-

[4] Ci si riferisce ai comuni citati in precedenza con esclusione di Tollegno e Miagliano, limitrofi a Biella.

[5] Cfr. Valz Blin, 1966, pp. 188 sg.

[6] Nel XVI e XVII sec. l'Alta Valle Cervo costituisce area regionale di reclutamento di manodopera esperta. Tale flusso è prevalentemente verso lo Stato e la Città di Milano sino agli inizi del XVIII sec., cfr. Calderini - Curto - Sirchia, 1985, pp. 31-32. Sulle migrazioni delle maestranze cfr. Audenino, 1986.

nite violetta della Balma, possiede caratteristiche molto interessanti: una notevole resistenza alle sollecitazioni meccaniche [7], lavorabilità, lucidabilità, durabilità agli agenti atmosferici (superiore a molti graniti), una tinta complessiva tipica grigio-violetta.

Queste caratteristiche ne hanno fatto un materiale ricercato per costruzione e ornamentazione.

Le tecniche di estrazione si basano sul ricavare grandi massi, poi ridotti in lastroni e successivamente in blocchi. Lo spacco si effettua con colpi di mazza dopo aver inciso o forato su allineamenti voluti.

La sienite è stata oggetto di studi scientifici a partire dall'Ottocento [8] e si ha notizia dello sfruttamento industriale delle cave dal 1830 [9]. Dopo la prima guerra mondiale erano in funzione una decina di cave alla Balma, a Quittengo, a San Paolo Cervo, a Rosazza, in valle di Oropa. La sienite, oltre che localmente, nel Biellese, è stata utilizzata in diverse realizzazioni in Italia: per i blocchi del ponte sul Po a Casale e sul Sesia a Vercelli, per colonne di edifici residenziali a Torino, per monumenti funerari, in edifici per il terziario. All'estero, tra le prime notevoli applicazioni, si ricordano le colonne, provenienti dalla Valle Cervo, utilizzate nella facciata della grande basilica di N. D. de Fourvière (1887) a Lione [10].

Attualmente l'uso della sienite si è molto ridotto ed è prevalentemente impiegata per rivestimenti decorativi, recentemente è stata utilizzata per opere di contenimento e protezione geoidrologica; il materiale compare comunque con una propria scheda illustrata nella recente *Guida Tecnica dei Marmi Italiani*, a cura dell'Istituto del Commercio Estero.

[7] Nelle prove di compressione supera i 2400 daN/cmq, a flessione i 160 daN/cmq. Cfr. *Marmi italiani - Guida Tecnica*, 1982.

[8] Cossa, 1876; Jacazio, 1923.

[9] Jacazio, 1923. La relazione dell'Intendente della Provincia di Biella del 30-12-1776 sulla situazione economica e produttiva non cita la presenza di cave nelle località in oggetto; cfr. Valz Blin, 1966, p. 246.

[10] Si citano le colonne per edifici in via Roma, in via P. Micca, in c.so S. Maurizio a Torino. Le dodici colonne monolitiche dell'edificio in via Roma angolo piazza Castello e via C. Battisti, su progetto dell'ing. G. Momo, hanno diametro medio 0,60 m e altezza 3,50 m. Impiegate in edifici per uffici si citano le colonne del Palazzo della Borsa a Napoli, del Palazzo delle Assicurazioni Venezia a Milano. Cfr. Peretti, 1937 e 1938; Sacco, 1907.

Le colonne della basilica di N.D. de Fourvière a Lione spiccano per le dimensioni: sono monolitiche alte 8,45 m, hanno un diametro massimo di 1 m e una massa di circa 15.000 kg ognuna. Cfr. Hardouin-Fugier, 1983; Jacazio, 1923.

Le maestranze e gli imprenditori locali, le scuole tecniche

L'alta valle Cervo è stata nel passato caratterizzata dalla presenza di maestranze esperte nel campo edilizio che emigravano stagionalmente [11]. Ad esempio a Campiglia Cervo dai censimenti risulta che nel 1713 i « maestri da muro » sono l'80% degli uomini abili e molti sono i « piccapietre e minatori »; nel 1801 su 234 uomini 164 sono muratori, 11 carpentieri, 17 scalpellini [12].

Nel 1861, nel periodo di massimo incremento demografico, nascono su iniziativa di un gruppo di notabili locali, tra cui spicca l'ing. Alessandro Mazzucchetti [13], e con finanziamento di Cristiano Vanni, le « Scuole Tecniche professionali di costruzioni edili e stradali » a Campiglia Cervo, presto seguite da quelle di Rosazza (1869) e di Piedicavallo (1874) [14]. Esse intendevano dare quel supporto didattico tecnico ai giovani che si avviavano o già lavoravano nel settore edile per divenire assistenti, periti ecc.

I corsi quinquennali (dopo il 1879) si svolgevano in un periodo dell'anno in cui i lavori edilizi erano in stasi (da metà novembre a metà marzo) in modo da permettere la frequenza a studenti-lavoratori che nel periodo estivo si spostavano nei luoghi di attività, in Piemonte, Liguria, Valle d'Aosta, ecc. Le materie di insegnamento ver-

[11] Si legge nei privilegi concessi nel 1585 agli abitanti della valle dai duchi di Savoia: « che gli uomini et habitanti d'esso luoco per la maggior parte vanno per li luoghi d'Italia a costruire et a murare case per lo spazio di nove mesi ogni anno, lasciando alle case luoro le mogli et figlioli », Valz Blin, 1959, p. 409.

[12] A Quittengo nel 1806 i muratori sono il 70% degli uomini abili, cfr. Valz Blin, 1966, p. 258.

[13] Alessandro Mazzucchetti (1824-1894), tecnico di valore, laureato a Torino in Ingegneria idraulica ed in Architettura civile, è stato ingegnere nel Corpo Reale del Genio Civile. Ha progettato tra l'altro le stazioni ferroviarie di Torino Porta Nuova, Genova Principe, Alessandria, e numerosi edifici e strutture di servizio in ambito ferroviario. Si ricorda, a titolo di curiosità, che ha disegnato nel 1848 la sistemazione della facciata della Parrocchiale di Campiglia Cervo. Cfr. Lebole, 1984-89, vol. V, p. 11. Si segnala inoltre che nel maggio 1990 è stata organizzata a Sella di Mosso (Mosso S. Maria) una giornata di studio su Mazzucchetti, con organizzazione di una mostra e di un catalogo a cui si rimanda per approfondimenti, cfr. Zorgno, 1990.

[14] Il Regolamento della Società per l'istituzione di una Scuola di aritmetica, geometria e disegno a Campiglia porta la data 4 settembre 1862. I corsi in via sperimentale si erano svolti già a partire dal dicembre 1861. Cfr. Audenino, 1986, pp. 84 sg. e p. 151, nota 51; Calderini - Curto - Sirchia, 1985, p. 40. Occorre ricordare che nel 1838 la Società per l'avanzamento delle arti, dei mestieri e dell'agricoltura di Biella fonda una scuola alla cui direzione è l'ing. S. Grattoni. Tale scuola diviene nel 1869 una scuola di avviamento tecnico professionale. Cfr. Pozzo, 1889, p. 262.

tevano sul progetto e costruzione di strade, gallerie, edifici e comprendevano quindi anche nozioni di geometria descrittiva, di voltimetria, di disegno architettonico, utili anche per i lavori in pietra (archi, ecc.).

La vocazione delle forze lavoro della valle per le attività legate all'edilizia [15] è testimoniata anche dal numero di imprenditori edili che nei secoli si sono distinti nella realizzazione di opere anche notevoli, non solo nel Biellese e nel Piemonte, ma anche in Italia e all'estero. Rinviando alle pubblicazioni in argomento [16], qui si citano come esempio gli imprenditori Tommaso Romano e Giò Battista Romano che tra il 1720 e il 1727 realizzarono fortificazioni per Vittorio Amedeo II e Carlo Emanuele III, oppure si ricorda l'attività delle grandi imprese delle famiglie Rosazza Pistolet e Mosca Riatel. Tra le notevoli opere realizzate nell'Ottocento da queste imprese si citano a titolo indicativo: il ponte sul Taro (1818) di 640 m di lunghezza, il completamento della strada Parma-Spezia (1818), fortificazioni e navigli ad Alessandria, Vercelli, Venaria Reale, Chivasso, Aosta, Gap (1803-1813), gran parte della strada del Moncenisio (dal 1803), parte della strada del Sempione (1811), la strada Parma-Spezia per il passo della Cisa (1810), le fortificazioni di Piacenza (1818), il nuovo porto di Genova (per ordine di Vittorio Emanuele I), via Carlo Alberto e Strada di Palazzo Reale a Genova, strada del Bisagno, strada delle Dogane (1815-1837) sempre a Genova.

La tecnica costruttiva, le strutture murarie

L'utilizzazione della sienite nella Valle Cervo come materiale da costruzione è certamente molto antico ed è ragionevole presumere che in epoca medievale, quando comparvero le prime abitazioni stabili nell'alta valle questo materiale, anche abbinato ad altri litotipi (gneiss, micascisti) venisse utilizzato, ricavato sul posto, o dal greto dei torrenti, o comunque nei pressi della costruzione da realizzare, come avvenuto per la maggior parte degli edifici stabili o stagionali di sosta delle nostre Alpi.

15 MULLATERA scrive nel 1778: « È grande il numero nel Biellese di muratori e periti nelle costruzioni di edifici, ponti e strade ».

16 VALZ BLIN, 1959 e 1967.

È certo che esempi quali la chiesa di S. Lorenzo ad Andorno del XV secolo, con pareti in blocchi di sienite e gneiss e finestre archiacute in cotto, la facciata dell'inizio del Seicento del santuario di S. Giovanni, in blocchi squadrati di sienite e fasce di marmo, gli alti campanili di Andorno (iniziato nel 1524) e di Campiglia (1653) dimostrano non solo l'uso diffuso ma anche l'alto livello tecnologico-edilizio raggiunto nell'impiego della sienite e della pietra in generale sia nell'ambito decorativo (portali, ecc.) che in quello statico costruttivo nei secoli citati [17].

La realizzazione delle prime vie carrozzabili nella valle, a partire dai primi anni del Settecento, il loro miglioramento nel secolo successivo, con la costruzione di ponti e di muri di sostegno, permise anche lo sfruttamento, a livello industriale, di cave di sienite consentendo il trasporto più agevole del materiale estratto anche lontano.

La caratteristica della sienite di poter essere riducibile con relativa facilità in blocchi prismatici abbastanza regolari e la possibilità di utilizzare scapoli di cava, residui dai lavori di approntamento di elementi lapidei di pregio (colonne, architravi) è alla base della tecnica muraria.

Le murature per costruzioni minori e di altezza ridotta potevano essere realizzate con blocchi, pietre di fiume spaccate e con pezzi irregolari posati a secco o con l'impiego di fango.

Per costruzioni di maggiore impegno, edifici a più piani, si utilizzavano murature con blocchi più regolari legati con sottili strati di malta di calce, la quale aveva la prevalente funzione di fermare le scaglie e gli scapoli più piccoli, lasciando però alle pietre le funzioni statiche di resistenza alla compressione, con un comportamento quindi molto diverso da quello di un muro di mattoni (ove la portanza del muro è direttamente legata alla resistenza dei giunti di malta).

Solo in costruzioni più recenti si usava la muratura di pietre con giunti di malta, intercalata con ricorsi di mattoni (ogni 70-90 cm), con funzioni di legamento e ripartizione.

[17] È interessante notare che chiese e campanili romanici nella diocesi di Biella sono realizzati per la quasi totalità con tecniche lapidee che si evolvono nel tempo; partendo da murature in pietra impiegata in forma di scapoli disposti irregolarmente, legati con malta abbondante (sec. XI) si perfezionano così da giungere a paramenti regolari collegati da sottilissimi strati di malta di calce nel sec. XII. Cfr. De Bernardi Ferrero, 1959, pp. 173 sg.

Per ottenere un maggior effetto di legamento reciproco fra gli elementi lapidei gli spigoli e le testate dei muri erano realizzati con blocchi cantonali di forma regolare, disposti con molta cura a coste alterne; nelle strutture impegnative i cantonali erano realizzati da abili scalpellini [18].

Nei muri di maggior spessore (per chiese, campanili) generalmente è stata privilegiata la realizzazione dei paramenti di facciata (interna ed esterna) mediante l'uso di blocchi più regolari o disposti con la faccia più regolare a vista; sono poi presenti elementi di collegamento fra i due paramenti che alternativamente si legano nel corpo del muro dove vi sono gli elementi più piccoli di riempimento riprendendo tecniche costruttive remote.

L'uso di elementi regolari di grossa dimensione nei punti staticamente più critici, incuneati con elementi più piccoli, permetteva di utilizzare anche sfridi di cava e si traduceva in un uso equilibrato di tutte le risorse disponibili in un clima di massimo risparmio.

La tecnica consentiva di non dover prevedere ulteriori finiture protettive e decorative ad intonaco [19].

La sienite, lavorata, permetteva inoltre la realizzazione di archi a conci regolari, di architravi, di stipiti, di colonne, di capitelli, di modiglioni, ecc., che la maestria e la fantasia degli scalpellini sapeva creare.

L'impiego della sienite in edifici residenziali, pubblici e religiosi

Nell'edilizia civile per abitazione si può rilevare l'uso della sienite, da sola o con altre pietre, nelle murature portanti, anche in edifici di rilevante altezza per la zona montana (5-6 piani f.t.). Dal punto di vista della tipologia architettonico distributiva sono rilevabili tipi edilizi particolari; tra questi quelli caratteristici dell'alta valle impostati con un loggiato scala che occupa tutta la facciata. Rinviando alle pub-

[18] Per il campanile di Candelo viene sottoscritto nel 1757 un accordo con i « piccapietre » Carlo e Giuseppe Guglielminotti di Cossila di preparare i blocchi ricavando le pietre dal torrente Cervo. Cfr. Lebole, 1971-72, vol. I, p. 348. Per il campanile di Pettinengo nel 1729 si richiedono agli scalpellini Carlo e Antonio Guglielminotti di Cossila la provvista di « cantoni pichiati ». Cfr. Lebole, 1981-82, vol. I, p. 270.

[19] Generalmente lo spessore minimo per case di civile abitazione è di circa 50 cm, i giunti in facciata possono essere lasciati a secco oppure rifiniti con malta.

blicazioni in argomento [20] si ricorda comunque che questi edifici sono tutti caratterizzati da soluzioni tecniche che oltre a dimostrare parsimonia costruttiva presentano soluzioni decorative, specie negli edifici dall'Ottocento in poi, che denunciano anche una grande cura formale.

Così la tecnica realizzativa adottata non preclude la possibilità ai costruttori di seguire il gusto architettonico dell'epoca; spiccano realizzazioni eclettiche degli ultimi decenni dell'Ottocento, ricche di decorazioni e di virtuosismi « dello scalpello ». Oppure sono rilevabili edifici novecenteschi di impostazione tipicamente liberty. Ancora a metà degli anni Trenta di questo secolo, a testimonianza di un legame con la tradizione, ma anche di una parziale economia realizzativa (in un'epoca in cui si tendeva alle strutture intelaiate in calcestruzzo armato) vi sono realizzazioni di edifici residenziali uni o plurifamigliari con strutture verticali, balconi, architravi, mensole totalmente in sienite.

È comunque nella seconda metà dell'Ottocento, periodo di maggior sviluppo economico della valle, che gli edifici civili presentano elementi edilizi e decorazioni che vanno ben oltre quelli strettamente necessari, sino a giungere ad un vero e proprio « trionfo della sienite » in alcuni edifici pubblici.

Ad esempio, rappresentative son alcune realizzazioni a Rosazza, insediamento divenuto comune autonomo (1906) che si è arricchito di opere e costruzioni anche disposte in lascito da benefattori.

Tra queste si cita la palazzina, di gusto eclettico, ora sede comunale, edificata nel 1881-83, dove il porticato con colonne e capitelli, scolpiti in litotipi differenti e tutti in diversa foggia, dimostra inequivocabilmente la maestria degli scalpellini locali [21], oppure la nuova Chiesa Parrocchiale (1875-81), su progetto del pittore architetto Giuseppe Maffei di Graglia (personalità poco nota che meriterebbe uno studio specifico) [22], di gusto neomedievale che presenta una individua-

[20] De Matteis, 1984; Calleri, 1966.

[21] Edificio lasciato da F. Rosazza in previsione che divenisse sede del nuovo Comune autonomo, cfr. Valz Blin, 1959.

[22] Giuseppe Maffei di Graglia (25-08-1821 - 04-05-1901), pittore e architetto, è una figura locale molto interessante, la cui attività è stata legata per diversi aspetti alla personalità del senatore Federico Rosazza, suo committente e mecenate. Oltre alla produzione artistica nel campo pittorico-decorativo a Maffei sono attribuiti diversi progetti di opere monumentali, architettoniche ed edilizie. Si ricordano a Sagliano il monumento a Pietro Micca (1880); a Rosazza il nuovo Camposanto (iniziato nel 1875),

lità architettonica che gli deriva proprio dai particolari costruttivi che attirano l'attenzione dell'osservatore in una continua alternanza di interessi fra la visione complessiva e quella dei dettagli. Sulla piazza del sagrato gli espressionistici pilastrini, nati dalla fantasia dei maestri scalpellini in una continua variazione sul tema, fanno da contrasto al selciato anch'esso disegnato con elementi in pietra.

Anche molti elementi di arredo urbano, dalle panchine alle fontane, sono realizzati con uno studio e una cura estetica che va ben oltre alla loro mera funzionalità e che infonde ad essi una dignità estetica tale da farli diventare componenti caratterizzanti l'ambiente. Così la sistemazione della sponda lungo il torrente Pragnetta, sempre a Rosazza, fornisce il pretesto per realizzare sporti geometrici protesi sul greto e forniti di sedili, così come il parapetto del vicino ponte diviene un unico lungo sedile per la sosta dei viandanti, o, ancora, i pilastri dei cancelli, muniti di teste scolpite o i muretti di recinzione che denunciano una notevole cura costruttiva.

Tutti questi elementi, pur con un disegno di differente ispirazione, ora più geometrico, ora più plastico e fantastico, ora più legato agli stili classici, sono accomunati in una complessiva congruenza costruttiva proprio dal materiale che con la sua tessitura superficiale, con il suo colore, con il modo di essere scolpito li rende testimoni di una unica matrice tecnico culturale.

Le opere stradali, i ponti

Oltre che per edifici civili la sienite è stata ampiamente utilizzata in opere stradali per la realizzazione di muri di sostegno, ponti, opere accessorie, pavimentazioni, ecc.

Ancora sono presenti lungo le strade della Valle Cervo e del Biellese molte di queste opere che risalgono spesso al secolo scorso o ai primi decenni di questo secolo. Nell'Ottocento sono state infatti mi-

la Chiesa e la Casa Parrocchiale (1875-81), il Palazzo Comunale, il « Castello medioevale ». Si citano inoltre la strada e la galleria (iniziata nel 1890) che unisce il Santuario di S. Giovanni con quello di Oropa, con le opere relative lungo il percorso: l'albergo rifugio Galleria e i tre tempietti di ricovero; la cappella di S. Eusebio (ultimata nel 1896) e il « Delubro » a Oropa (1895). Cfr. NEBBIA, 1905; FALDELLA, 1903; PUGNO, 1970; TORRIONE - CROVELLA, 1963; inoltre la ricerca di L. GATTARDI - G. ZUBLENA, *Giuseppe Maffei di Graglia*, svolta per il corso di Documentazione Architettonica (1989-90), Politecnico di Torino, manoscritto presso il Dipartimento I.S.E.T.

gliorate e ampliate, a più riprese, le strade carrozzabili della valle, risalenti agli inizi del Settecento.

Lo spazio in queste note non permette un'analisi specifica, comunque nell'ambito dei muri di sostegno ad esempio è possibile individuare tutta una casistica: vi sono muri a paramento continuo, realizzati a secco o con giunti di malta, un secondo tipo è costituito da muri a paramento continuo presentanti archi di scarico nella muratura; un altro tipo ancora è realizzato con archi e pozzi di fondazione, con la parte muraria di tamponamento dei vani degli archi a filo muro o in arretramento. In quest'ultimo caso vengono a crearsi delle tipiche nicchie tra i pilastri che possono essere realizzate con vere e proprie volte a botte e permettono di disporre di spazi coperti utilizzabili per ricovero, per accogliere fontane, ecc.

Quasi sempre i muri dispongono di una protezione superiore contro l'infiltrazione dell'acqua, inoltre la cura con cui sono realizzate le tessiture murarie li rende elementi « costruiti » dell'immagine urbana o extraurbana.

Le strade sono spesso completate da scalinate, selciati in blocchetti, parapetti, caditoie per la raccolta delle acque, tutti elementi congruentemente realizzati.

Un cenno meritano anche le mulattiere tracciate nell'Ottocento o risultato del miglioramento di precedenti sentieri: anche esse dispongono di muretti di sostegno e canaletti di scolo delle acque.

Opere d'arte stradali di pregio sono i ponti, in essi è leggibile il livello tecnico-costruttivo raggiunto. La maggioranza degli attuali manufatti lungo la valle Cervo risale all'Ottocento (ponte Concresio 1829, ponte del Pinchiolo 1881, ponte sul Concabbia 1829, ponte delle fontane 1880)[23]; alcuni di essi sono stati allargati successivamente affiancando nuove strutture alle preesistenti.

Questi ponti ad arco, a tutto sesto o a sesto ribassato, sono realizzati generalmente con conci regolari in pietra di grande dimensione in corrispondenza delle due armille di facciata, mentre la volta interna (compresa tra i due archi di facciata) è realizzata con blocchi più piccoli e meno regolari, ottimizzando l'uso del materiale nelle diverse pezzature.

Significativo dell'attaccamento alla tecnica lapidea è il nuovo ponte

[23] Valz Blin, 1959, pp. 259 sg.

di Campiglia a cinque archi realizzato in sienite nel 1935, in un'epoca in cui la tecnica del conglomerato cementizio armato era consolidata. Sembra che la scelta della pietra in questo caso sia stata legata proprio alle tradizioni costruttive della valle. Il ponte affianca un precedente manufatto, anch'esso in pietra, si tratta di una delle più antiche costruzioni di questo genere nella valle (1753) in una continuità di tradizione certamente significativa. Nel ponte « nuovo » evidentemente la realizzazione dei particolari, quali i conci in chiave degli archi in aggetto, le nicchie nelle pile-spalle dell'arco centrale ornate da semisfere, i parapetti a pilastrini e ringhiera metallica, denunciano il gusto degli anni Trenta del Novecento.

Particolari edifici sviluppati in altezza: i campanili

Non si può tralasciare in questa breve esemplificazione gli alti campanili della valle che possono essere considerati rappresentativi dell'abilità tecnico-costruttiva raggiunta all'epoca. È possibile citare una serie di edifici di grande altezza (fra i 45 e i 65 m) che sono presenti nella valle Cervo e nel Biellese, tutti realizzati completamente in pietra (prevalentemente in sienite) presentanti evidenti analogie di impostazione e di tecnica costruttiva.

Nella valle sono notevoli i campanili di Andorno e di Campiglia, e nel Biellese, non lontano, quelli di Pettinengo e di Candelo (S. Lorenzo). Il primo (Andorno) denuncia il lungo arco di tempo impiegato per la realizzazione (a partire dal 1525 con una prima elevazione, poi ripreso nel 1724, concluso nel 1748) [24], per i progressivi innalzamenti ha subito la chiusura delle finestre originarie. Il secondo (Campiglia) realizzato a metà del Seicento (1653-1660) [25] è di aspetto imponente, semplice nelle sue linee geometriche ed essenziali, di disegno unitario.

I campanili di Pettinengo e di Candelo [26] sono successivi, del XVIII secolo, ma seguono l'idea base dei precedenti. L'impostazione di queste quattro costruzioni presenta delle analogie e delle particolarità costruttive: innanzitutto si tratta di strutture molto alte, circa

[24] Lebole, 1984-89, vol. IV, p. 398.
[25] Lebole, 1984-89, vol. V, p. 51 e nota 137.
[26] Lebole, 1981-82, vol. I, p. 270; Giovannacci Amodeo, 1988, p. 192.

45 m a Campiglia, circa 55 m ad Andorno, circa 62 m a Pettinengo e almeno altrettanto a Candelo. Tutti presentano un sistema di salita con scala abbastanza particolare e non usualmente ritrovabile in analoghe tipologie [27]: invece del tipico castello ligneo con orizzontamenti e rampe all'interno del vano centrale del campanile, le scale in pietra sono ricavate in un'intercapedine compresa fra una doppia struttura muraria portante [28].

Il vano centrale dei campanili non presenta riseghe ed è piuttosto ampio, tanto che è stato utilizzato con ambienti appositi; le scale salgono con rampe rettilinee nei quattro lati della struttura, interrotte da piccoli pianerottoli, in corrispondenza degli spigoli dei campanili, illuminate da strette feritoie. I campanili dispongono complessivamente di sette o nove rampe di scale, più una semirampa iniziale ed una terminale. Il numero di gradini è in funzione della dimensione del lato del campanile (a Pettinengo sono 17 gradini per rampa).

Altra particolarità interessante è la tecnica realizzativa: gli spigoli della struttura sono realizzati con grosse pietre cantonali ben squadrate (che a Campiglia sono di granito), mentre la muratura di parete è in blocchi più o meno regolari. I blocchi cantonali venivano approntati dagli scalpellini prima dell'elevazione della costruzione in modo da averne un'abbondante scorta (ciò si traduceva in diversi anni di lavoro).

Interessante sarebbe approfondire l'aspetto prettamente statico di questi edifici, ad esempio conoscere il comportamento di tali solidi che prevedibilmente presentano rigidità differenti in zone differenti (spigoli e pareti). Si tenga conto inoltre che il rapporto base/altezza

[27] Con analogie di impostazione vengono alla mente: il campanile di Aquileia (1031) che è costituito da una struttura che inviluppa un precedente campanile, posto però in posizione non centrata, con scale ricavate in alcune parti dell'intercapedine tra i due edifici; il crollato campanile di S. Marco a Venezia (sec. IX-X) che disponeva di gradini incastrati con pianerottoli posizionati agli angoli, illuminati da finestrelle, ma non con doppia struttura (attualmente il ricostruito campanile, del 1911, dispone di scale in struttura di calcestruzzo armato); la torre di Pisa, che su pianta circolare dispone di una scala a spirale contenuta all'interno dei muri; la torre, recentemente crollata, a lato del Duomo, a Pavia; il « Torrazzo » di Cremona (sec. XIII).

[28] Lo spessore totale del muro dei campanili citati è decrescente da circa 2,00 m alla base a circa 1,80 m nella parte mediano alta, e in tali spessori si sviluppano le scale: vi sono un muro esterno di circa 60-70 cm, lo spazio scala di circa 55-60 cm, un muro interno di circa 60 cm. Le dimensioni del lato di base sono di 9,30 m ad Andorno (9,60 compreso lo zoccolo di base), 7,85 m a Campiglia (8,15 compreso lo zoccolo), 7,10 m a Pettinengo.

del solido prismatico (sino sotto alla copertura) è più snello ma comunque ispirato e ritrovabile in alcuni notevoli campanili in mattoni di epoca romanica [29].

Altrettanto importante sarebbe indagare circa il comportamento di queste strutture in doppio muro collegate dai gradini in massello della scala e della copertura superiore della stessa, anche nell'ipotesi che nelle parti non percorse dalla scala le due strutture si fondano o siano collegate in modo diversamente collaborante.

Conclusioni

In conclusione, da quanto esposto emerge come la possibilità di disporre abbondantemente di un materiale da costruzione, la capacità acquisita nel tempo di saperlo utilizzare, sfruttandone le peculiarità, ha portato a tutta una produzione edilizia ed architettonica, dai più semplici elementi costruttivi di case civili o di arredo urbano a grandiose opere sviluppate in altezza, a costruzioni di rilevanza statica e di eleganza formale, tutte realizzazioni accomunate dalla caratteristica tonalità di colore dei paramenti, dalla risposta luminosa sotto il sole della finitura superficiale granosa e microcristallina della pietra utilizzata, dal sapiente modo di lavorare e giustapporre gli elementi.

Dalle esemplificazioni viste si evidenzia anche come indagini tra tecnica e storia acquistano fondamentale importanza e divengono indispensabile componente sia per l'individuazione dei beni che per la loro natura meritano di essere conosciuti e conservati, sia per la scelta corretta degli interventi sull'esistente, dalle semplici opere di manutenzione al restauro.

Bibliografia

P. Audenino, 1986. *Tradizione e mestiere nelle migrazioni dalla Valle Cervo* in « AA.VV., *L'emigrazione biellese fra Ottocento e Novecento* », Milano, pp. 77-159.

B. Bigioggero - A. Tunesi, 1987. *The « Valle del Cervo » plutonic body* in « AA.VV., *Granites and their surroundings* », Università di Milano, Dip. di Scienza della Terra - Soc. Italiana di Mineralogia, Congresso Verbania 28/9-

[29] Ad Andorno tale rapporto è 9,33 m / 53 m (circa 1/5,2), il campanile romanico di S. Andrea a Torino ha un rapporto 8,40 m / 40 m.

3/10 1987 in « Ricerca scientifica ed educazione permanente », suppl. 59 b, pp. 7-17, 96-100.

E. Calderini - R. Curto - G. Sirchia, 1985. *Hirondelles 1860-1914, storia e vicende dei lavoratori dell'edilizia in Piemonte*, Torino.

G. Calleri, 1966. *Alpeggi biellesi*, Biella.

A. Cossa, 1876. *Ricerche di chimica mineralogica sulla Sienite del Biellese* in « Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino. Cl. scienze fisiche e matematiche », s. II, XXVIII, pp. 309-337.

D. De Bernardi Ferrero, 1959. *Architettura romanica nella diocesi di Biella*, Torino.

L. De Matteis, 1984. *Case contadine nel Biellese montano e in Valsesia*, Ivrea.

G. Faldella, 1903. *Un artista francescano*, Ufficio della «Rassegna Nazionale», Firenze.

G. Giovannacci Amodeo, 1988. *Nuova Guida di Biella e del Biellese*, Biella.

E. Hardouin-Fugier, 1983. *Miniguide de Fourvière*, Lyon.

D. Lebole, 1962. *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1971-72. *Storia della Chiesa biellese - Le Confraternite*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1981-82. *Storia della Chiesa biellese - La Pieve di Cossato*, voll. I-II, Biella.

D. Lebole, 1984-1989. *Storia della chiesa biellese - La Pieve di Biella*, voll. I-V, Biella.

L. Jacazio, 1923. *La Sienite della Balma* in « La Rivista Biellese », a. III, n. 4, pp. 11-15.

Marmi Italiani - Guida Tecnica, 1982, (Istituto per il Commercio Estero), Milano.

T. Mullatera, 1778. *Memorie cronologiche e corografiche della città di Biella*, Biella.

P. Nebbia, 1905. *Vallombrosa Alpina, la Valle di Andorno* in « Il Secolo XX », n. 7, pp. 572-588.

L. Peretti, 1937. *Pietre da costruzione e da ornamentazione nel primo tratto della nuova via Roma in Torino* in « Marmi Pietre Graniti », pp. 19-33.

L. Peretti, 1938. *Rocce del Piemone usate come pietre da taglio e da decorazione* in « Marmi Pietre Graniti », n. 2, pp. 3-43.

S. Pozzo, 1889. *Biella - Memorie storiche ed industriali*, Biella.

G. M. Pugno, 1970. *Il santuario di S. Giovanni Battista d'Andorno*, Torino.

F. Sacco, 1907. *Geologia applicata alla città di Torino* in « Giornale di Geologia Pratica », vol. V, Bologna.

G. C. Sciolla, 1980. *Il Biellese dal Medioevo all'Ottocento*, Torino.

P. Torrione, V. Crovella, 1963. *Il Biellese*, Biella.

R. Valz Blin, 1959. *Memorie sull'alta valle di Andorno*, Biella.

R. Valz Blin, 1966. *La comunità di Biella e Andorno*, Biella.

R. Valz Blin, 1967. *Famosi impresari del sec. XIX* in « Biella », a. V, n. 2, pp. 35-40.

A. M. Zorgno (a cura di), 1990. *Alessandro Mazzucchetti, materiali, tecniche, progetti*, Sella di Mosso - Mosso S. Maria.

VITA DELLA SOCIETÀ

RELAZIONE DELLE ATTIVITÀ 1990 DELLA S.P.A.B.A.

Soci – Al 31-12-1990 la Società aveva 479 soci e 14 soci benemeriti: Amministrazione Provinciale di Torino; Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino; Cassa di Risparmio di Torino; Istituto Bancario S. Paolo di Torino; Consulta per la Valorizzazione dei Beni Artistici e Culturali di Torino; Città di Torino; Città di Novara; Banca Popolare di Novara; Città di Cuneo; prof. Enrico Filippi; Martini e Rossi; prof. Vittoria Moccagatta; dott. prof. Giorgio Rigotti; Unione Industriali della Provincia di Torino.

Nel 1990 sono stati accolti 36 nuovi soci e sono state registrate 8 dimissioni; nei mesi gennaio-maggio 1991 sono stati accolti 14 nuovi soci.

La Società ha preso atto con rammarico della perdita di 3 soci: il dott. Augusto Bargoni, socio dal '60, docente nella Facoltà di Economia e Commercio; il sig. Alessandro Magnoni; l'arch. Alberto Scolari, docente della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.

Attività – Nel 1990 sono state tenute 13 sedute scientifiche con 20 relazioni o presentazioni di opere. Sono inoltre state effettuate 10 visite culturali nel 1990 e 6 visite nel 1991.

Pubblicazioni – Nel maggio 1990 è stato presentato ai soci il Bollettino n. 43 relativo al 1989 e dedicato agli Atti del Convegno «Antichità ed Arte nell'Alessandrino», realizzato con il contributo della Provincia di Alessandria e presentato ad Alessandria, presenti Autorità e relatori della S.P.A.B.A., il 27 aprile 1990. È stata iniziata nel 1990 l'edizione degli Atti del Convegno di Biella e del Bollettino 1990 con le relazioni scientifiche delle sedute 1989-1990. È proseguito inoltre il lavoro per l'edizione degli Indici delle pubblicazioni realizzate nei 115 anni di attività della S.P.A.B.A.

Restauri – La Società ha collaborato nel 1990 al restauro: della facciata di S. Carlo in Torino, realizzato con il contributo della Consulta per la Valorizzazione dei Beni Artistici e Culturali di Torino; del Castello del Valentino, realizzato con il contributo della Cassa di Risparmio di Torino.

È in corso la collaborazione al restauro della facciata di S. Cristina, in Torino, con il contributo della Consulta e il restauro al monumento a Cavour del Dupré, con il contributo del Mediocredito Piemontese, che saranno completati nel 1991.

Mostre – La Società ha collaborato alla organizzazione della: Mostra dedicata a F. Gonin, in Torino, realizzata con i contributi del Comune di Torino per l'allestimento e del Mediocredito Piemontese per il Catalogo; Mostra sulle Residenze Sabaude, in Roma, realizzata con il contributo FIAT, Banca Cassa di Risparmio di Torino, Borini, Zoppoli e Pulcher, Guerrini per l'audiovisivo; Mostra «I tesori dei Kurgani», in Torino, con il contributo della Regione Piemonte; Mostra «Le grandi strade consolari romane», in Roma.

Convegni – La Società ha partecipato, con proprie relazioni, al Convegno in ricordo della dott. Noemi Gabrielli, che fu anche Presidente della S.P.A.B.A.; il 22 aprile 1991 il dott. F. Malaguzzi ha brillantemente ricordato, su invito dell'Associazione Amici della Galleria Sabauda e della Soprintendenza ai Beni Artistici per il Piemonte, la storia e le vicende delle Associazioni torinesi.

Come Presidente della Società ho il dovere e il piacere di rivolgere un ringraziamento sincero ai membri del Consiglio per la loro attiva e disinteressata partecipazione, che ha permesso di attuare, in tempi di crescenti difficoltà per molte Società culturali, un programma vario e che ci auguriamo di piena soddisfazione dei Soci.

Un ringraziamento speciale è dovuto alla socia Uberti Bona Germana per il grazioso invito e la signorilità dell'accoglienza riservata ai Soci che si sono recati a Bioglio nell'agosto 1990 per l'inaugurazione dei restauri, da Lei patrocinati, al pulpito della Parrocchiale. Restauro che era stato patrocinato anche dalla S.P.A.B.A.

Un ringraziamento particolare, inoltre, è dovuto a tutti i relatori che hanno contribuito con il loro impegno a rendere le comunicazioni delle sedute scientifiche e dei Convegni di livello degno delle antiche tradizioni culturali della S.P.A.B.A.

Un ringraziamento è infine dovuto agli studiosi che hanno accettato numerosi di guidare le nostre visite culturali, con disinteresse ed amicizia. È stato un impegno costante della Società richiedere per ciascuna visita la guida, particolarmente competente, di un membro del comitato scientifico od organizzativo e teniamo particolarmente a questo aspetto che qualifica la S.P.A.B.A. come interlocutore valido e riconosciuto delle iniziative culturali piemontesi.

IL PRESIDENTE
Maria Maddalena Negro Ponzi

Terminata la relazione del Presidente si è passati al 2° punto dell'ordine del giorno: Relazione del Tesoriere: lettura del consuntivo per l'anno 1990 e preventivo per il 1991. Ha quindi seguito la Relazione dei Revisori dei Conti che conferma l'esattezza del resoconto riferito dal Tesoriere. Il socio

dott. Signorelli chiede ulteriori spiegazioni in merito, e poi si passa alla votazione di quanto sopra con approvazione all'unanimità della relazione del Tesoriere.

Per scaduto mandato si deve procedere alla nomina dei Revisori dei Conti. Il dott. Malaguzzi propone di rinnovare l'incarico al dott. Gasco e la Presidente propone in aggiunta il dott. De Rege. Alla votazione i due revisori vengono approvati all'unanimità.

Il dott. Malaguzzi propone un adeguamento dello Statuto della Società alle esigenze gestionali attuali. Il Consiglio propone quindi all'assemblea la costituzione di un gruppo di lavoro per l'aggiornamento dello Statuto, chiedendo inoltre la segnalazione di eventuali persone che potrebbero interessarsi al caso.

ELENCO DEI SOCI

SOCI BENEMERITI

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI TORINO.

BANCA POPOLARE DI NOVARA.

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO.

CASSA DI RISPARMIO DI TORINO.

CITTÀ DI CUNEO.

CITTÀ DI NOVARA.

CITTÀ DI TORINO.

CONSULTA PER LA VALORIZZAZIONE DEI BENI ARTISTICI E CULTURALI DI TORINO.

FILIPPI Prof. Enrico.

ISTITUTO BANCARIO S. PAOLO DI TORINO.

MARTINI & ROSSI.

MOCCAGATTA Prof. Vittoria.

RIGOTTI Dott. Prof. Giorgio.

UNIONE INDUSTRIALE DELLA PROVINCIA DI TORINO.

SOCI EFFETTIVI

ACTIS CAPORALE Dott. Aldo, Via Michelangelo 10, 10126 Torino.

ACUTI Dott. Paola, Via Palmieri 4, 10131 Torino.

AIMAR Arch. Lino, Via Sant'Anselmo 27, 10125 Torino.

AIMETTI Bianca, Via Tiziano 37 bis, 10126 Torino.

ALESSIO Dott. Maria Luisa, Via Morgari 11, 10125 Torino.

ALETTO Dott. Carlo, Via Castello D'Uviglie 73, 15030 Rosignano Monferrato (Alessandria).

ALLARA Anny, Strada San Vincenzo 40, 10131 Torino.

ALLOLIO Federico, Via O. Vigliani 15/4, 10135 Torino.

ALVAZZI DELFRATE ved. BRACCO Antonietta, Via XX Settembre 12, 10121 Torino.

AMBROSIONE Gabriella, Via Lamarmora 6, 10128 Torino.

AMERIO Avv. Cesare, Via Perrone 16, 10123 Torino.

AMERIO Rag. Mario, Vicolo Fornaciai 7, 14100 Asti.

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI TORINO, Via Maria Vittoria 12, 10123 Torino.

AMORETTI Gen. Guido, Via Piffetti 24, 10143 Torino.

AMPRIMO Dott. Claudio, Corso Unione Sovietica 415, 10135 Torino.

ANDREONI D'OVIDIO Dott. Maria Antonietta, Corso Matteotti 29, 10121 Torino.

ANTIQUA S.r.l., Viale Garibaldi 73, 13100 Vercelli.

ARCHIVIO DI STATO, Palazzo Cisterna al Piazzo, 13051 Biella (Vercelli).

ARCHIVIO DI STATO, Corso Re Umberto I 69, 13019 Varallo (Vercelli).

ARCHIVIO DI STATO, Via A. Manzoni 7, 13100 Vercelli.

ARENA Rosanna, Via San Donato 78, 10144 Torino.

ARTINO Enrica, Via Rieti 15, 10142 Torino.

ARTUSIO Caterina, Via Carlo Capelli 98, 10146 Torino.

ASSOGNA Tiziana, Via Caluso 21, 10034 Chivasso (Torino).

AVATANEO Giuseppe, Via Roma 106, 10030 Vische (Torino).

BACCHETTA Franca, Via Roma 16, 28013 Gattico (Novara).

BALBIANO D'ARAMENGO Gabriella, Via Cesare Balbo 44, 10124 Torino.

BALLOR Dott. Cristina, Via Gradisca 50/6, 10136 Torino.

BARBERO Dott. Giovanna, Viale della Grande Muraglia 540, 00144 Roma - Eur.

BARBERO PICCIONE Carla, Via G. Paisiello 76/D, 10154 Torino.

BARBERO ROBOTTI Lucia, Strada Alberoni 18/5, 10133 Torino.

BARBIERI Geom. Carlo, Via IV Novembre 19, 13060 Miagliano (Vercelli).

BARGONI Arch. Anna, Strada Antica di San Vito 12, 10133 Torino.

BARONIO Prof. Alessandro, Via Sabadelli 6, 13051 Biella (Vercelli).

BARRA BAGNASCO Prof. Marcella, Via Juvarra 16 bis, 10122 Torino.

BAUDI DI VESME Prof. Carlo, Via A. Avogadro 11, 10121 Torino.

BELLINI Arch. Amedeo, Via Cesare de Sesto 43, 20099 Sesto San Giovanni (Milano).

BELTRAMINO Luca, Via Manzoni 29, 18038 Sanremo (Imperia).

BENOFFI OLIVERO Olga, Via Bagetti 20, 10138 Torino.

BERGAMINI Dott. Giovanni, Via Matteo Pescatore 17, 10124 Torino.

BERNACHINI ARTALE Dott. Prof. Maria Vittoria, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

BERRUTI Dott. Paolo, Via Giotto 1, 10126 Torino.

BERTEA CONTARDO Giuliana, Via Nizza 97, 10126 Torino.

BERTOLA Egle, Via Pigafetta 40, 10129 Torino.

BERTOLOTTI Avv. Angelo, Corso Principe Eugenio 10, 10122 Torino.

BERTOLOTTO Dott. Claudio, Via della Ressia 3, 10060 S. Secondo Pinerolo (Torino).

BERTOLOTTO Geom. Matteo, Fraz. S. Giovanni 16, 10068 Villafranca (Torino).

BERTONE Arch. Giulio, Via Bianzè 25, 10143 Torino.

BESOSTRI Avv. Erasmo, Via XX Settembre 58, 10121 Torino.

BIBLIOTECA CENTRALE DI ARCHITETTURA - POLITECNICO, Viale Mattioli 39, 10125 Torino.

BIBLIOTECA CIVICA, Via della Cittadella 5, 10122 Torino.

BIBLIOTECA CIVICA, Via Tripoli 8, 15100 Alessandria.

BIBLIOTECA CIVICA, Via Pietro Micca 36, 13051 Biella (Vercelli).

BIBLIOTECA CIVICA, Via F. Gallo 12, 12084 Mondovì (Cuneo).

BIBLIOTECA CIVICA, Via Savoia 1, 10041 Carignano (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA, Palazzo Audifredi, Via Cacciatori delle Alpi 9, 12100 Cuneo.

BIBLIOTECA CIVICA, Piazza Arimondi 15, 12038 Savigliano (Cuneo).

BIBLIOTECA CIVICA, Palazzo Mathis, Piazza Caduti, 12042 Bra (Cuneo).

BIBLIOTECA CIVICA « C. Nigra », Piazza Ottinetti 30, 10015 Ivrea (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA « A. Arduino », Corso Palestro 9, 10024 Moncalieri (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA « E. de' Bartolomei », Via al Castello 16, 10059 Susa (Torino).

BIBLIOTECA CIVICA « Giovanni Canna », Via Corte d'Appello, 15033 Casale Monferrato (Alessandria).

BIBLIOTECA CIVICA « G. Monticone », Via Roma 37, 14053 Canelli (Asti).

BIBLIOTECA CIVICA « M. Farinone Centa », Via Umberto I 69, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).

Biblioteca Comunale, Piazza Vittorio Emanuele II 2, 21052 Busto Arsizio (Varese).

Biblioteca del Museo Civico, Via Avellino 6, 10128 Torino.

Biblioteca Pubblica Fondazione Marazza, Viale Marazza 5, 28021 Borgomanero (Novara).

Biblioteche Riunite « Civica » e « Negroni », Corso Cavallotti 4, 28100 Novara.

Bigliani Caterina, Via Po 39, 10124 Torino.

Bigoni Mittoni Prof. Isabella, Via Casalis 24, 10142 Torino.

Bima Dott. Alessandro, Via Fiorito 13, 10098 Rivoli (Torino).

Biraghi Dott. Giuliana, Via Cialdini 18, 10138 Torino.

Blanc Avv. Augusto, Via della Consolata 4, 10122 Torino.

Bo Prof. Antonella, Via Vico 25, 10128 Torino.

Boglione Anna Maria, Via XX Settembre 16, 10121 Torino.

Boidi Sassone Dott. Adriana, Corso Brunet 25, 12100 Cuneo.

Bolla Prof. Margherita, Via Mogadiscio 8, 10146 Torino.

Bonci Attilio, Via Vittorio Emanuele 4, 10074 Lanzo Torinese (Torino).

Bonello Malvina, Via Rossini 28, 10124 Torino.

Boschetti Dott. Giampiero, Via Oldoni 14, 13100 Vercelli.

Boschetti Enedina, Via Nizza 187, 10126 Torino.

Bosio Geom. Carlo Alberto, Corso Montevecchio 50, 10129 Torino.

Bosio Prof. Virginia, Via Magenta 13, 10128 Torino.

Bossi Dott. Paola, Via Bellardi 43, 10146 Torino.

Bottero Angela, Via R. Sineo 7/4, 10124 Torino.

Bouquet Dott. Marie Therèse, Cascina Pivia, 10090 Sciolze (Torino).

Bovero Prof. Anna, Corso Tassoni 25, 10143 Torino.

Bovio Marco e Emma, Via Chiabrera 42, 10126 Torino.

Braggio Prof. Eugenia, Via Lamarmora 30, 10128 Torino.

Broccardo Maria Antonietta, Corso Giovanni Pascoli 7, 10134 Torino.

Brugo Ing. Antonio, Strada Guido Volante 2, 10133 Torino.

Brunetta Dott. Delfina, Via Maria Bricca 6, 10131 Torino.

Bruno Sacchetti Adriana, Via Bioletto 5, 10098 Rivoli (Torino).

Bubbio Dott. Aldo, Via Mattie 23, 10152 Torino.

Buffa di Perrero Guidetti C.ssa Mariola, Via Consolata 8, 10122 Torino.

Burin Avv. Paola, Largo Moncalvo 18, 10131 Torino.

Buzzetti Prof. Flavia, Via Servais 200 E 19, 10146 Torino.

Caccia Ferrari Carla, Via Sommacampagna 9, 10131 Torino.

Calderini Vanna, Corso Quintino Sella 7/A, 10131 Torino.

Caligara Prof. Giulio, Corso Quintino Sella 71, 10132 Torino.

Calì Dott. Leonardo, Largo Re Umberto 102 bis, 10128 Torino.

Camera di Commercio Industria e Agricoltura di Torino, Via S. Francesco da Paola 24, 10123 Torino.

Campra Prof. Rosanna, Via Grassi 7, 10138 Torino.

Canali Avv. Cesare, Via Giovine Italia 16, 13100 Vercelli.

Canavesio Walter, Via IV Novembre 20, 10041 Carignano (Torino).

Cansacchi d'Amelia Gnavi Maria, Via Filangieri 14, 10128 Torino.

Capelletto Pinna Giulia, Corso Rosselli 91 bis int. 10, 10129 Torino.

Capussotti Pietro, Via Tirreno 145, 10136 Torino.

Caramellino Prof. Carlo, Via Martiri della Libertà 49, 10020 Brusasco (Torino).

Carbone Dott. Arch. Cesare, Corso Vinzaglio 16, 10129 Torino.

Cardino Bocca Lidia, Strada al Traforo del Pino 39/25, 10132 Torino.

Carità Dott. Arch. Giuseppe, Via Vassalli Eandi 5, 10128 Torino.

Carità Dott. Roberto, Via Chianesi 109, 00128 Roma.

Carmagnola Dott. Carlo, Corso Massimo d'Azeglio 2, 10125 Torino.

Caronno Patrizia, Corso Monte Grappa 35, 10146 Torino.

Carpano Ing. Cesare, Via Bengasi 5, 13050 Biella (Vercelli).

Carrata Thomes Prof. Dott. Franco, Corso Stati Uniti 35, 10129 Torino.

Carrera Monaco Jole, Via Cavour 47, 10123 Torino.

Cassa di Risparmio di Torino, Via XX Settembre 31, 10131 Torino.

Cassano Don Gianpaolo, Corso Massimo d'Azeglio 1, 15040 Occimiano (Alessandria).

Cassetti Dott. Maurizio, Via Artisti 26, 10124 Torino.

Castiglia Dott. Nino, Corso Trapani 115, 10139 Torino.

Castiglia Prof. Ing. Cesare, Corso Galileo Ferraris 16, 10121 Torino.

Catella Ing. Mario, Via Cristoforo Colombo 1, 10128 Torino.

Cazzola Prof. Avv. Piero, Via Alberto Nota 7, 10122 Torino.

Cellerino Dott. Angelo, Via Maria Bricca 4, 10131 Torino.

Celona Dott. Fortunata, Via Bertola 39, 10122 Torino.

Ceriana Mimy, Corso Vittorio Emanuele 88, 10121 Torino.

Cerruti Carlo, Corso Peschiera 122, 10138 Torino.

Chevalley di Santa Brigida Conte Gian Andrea, Strada Santa Brigida 64/1, 10124 Moncalieri (Torino).

Chiavegatti De Gasperi Teresa, Via Principi d'Acaja 27, 10138 Torino.

Chierici Prof. Patrizia, Corso Govone 4, 10129 Torino.

Cifani Prof. Arabella, Via Coppino 75, 10147 Torino.

Ciocchetti Dott. Maria, Piazza S. Giacomo 3, 13051 Biella (Vercelli).

Ciravegna Rag. Pier Luigi, Corso Vercelli 126, 10015 Ivrea (Torino).

Circolo Culturale e Ricreativo Istituto Bancario S. Paolo, Sez. Archeologia, Corso Ferrucci 3, 10138 Torino.

Clara Ing. Emilio, Via M. Lessona 20, 10143 Torino.

Coda Rag. Mario, Via Don Cabrio 31, 13051 Biella (Vercelli).

Coggiola Dott. Piercarla, Corso Verna 27, 10038 Verolengo (Torino).

Colombo Arch. Corrado, Via Po 43, 10124 Torino.

Colombo Carlo, Viale Cortina d'Ampezzo 176, 00135 Roma.

Colombo Dott. Ugo, Viale Cortina d'Ampezzo 176, 00135 Roma.

Colombo Federico, Via Quintino Sella 14, 13060 Valdengo (Vercelli).

Comunità Montana delle Valli, Piazza Roma, 15056 San Sebastiano Curone (Alessandria).

Condulmer C.ssa Piera, Piazza Statuto 2, 10122 Torino.

Contardi Francesco, Corso Tassoni 45, 10143 Torino.

Coppi Maria Luisa, Corso Rosselli 48, 10128 Torino.

Coppo Roberta, Piazza Carlo Felice 7, 10123 Torino.

Cornaglia Beltramino Prof. Luciana, Via Manzoni 29, 18038 Sanremo (Imperia).

Costa Marcella, Corso Trapani 26, 10139 Torino.

Cotta Conte Filippo Maria, Via Caboto 4, 10128 Torino.

Cottino Dott. Alberto, Via Capriolo 5/6, 10139 Torino.

Crema Giacomasso Margherita, Strada Val Pattonera 184/A, 10133 Torino.

Cremo Ing. Stefano, Via San Felice 57, 10025 Pino Torinese (Torino).

Cresci Marrone Prof. Giovannella, Corso Pascoli 7, 10134 Torino.

Crivello Dott. Giovanni, Corso Fiume 59 B, 10046 Poirino (Torino).

Culasso Gastaldi Enrica, Corso Galileo Galilei 6/D, 10126 Torino.

Cumino Maria Teresa, Via Planto 7, 10024 Moncalieri (Torino).

Cuonzo Mario, Via Mombarcaro 101, 10136 Torino.

Curto Prof. Dott. Silvio, Via Ormea 82, 10125 Torino.

Dalerba Ing. Angelo, Via F.lli Cervi 1, 20060 Bussero (Milano).

Dardanelli Tosetti Laura, Via Pomba 24, 10123 Torino.

Darra Zanini Dott. Vera, Corso Regina Margherita 3, 10124 Torino.

Davico Viglino Prof. Arch. Micaela, Corso Francia 300, 10146 Torino.

Davide Don Domenico, Piazza Mazzini 4, 10023 Chieri (Torino).

Daviso di Charvensod Dott. Bruno, Via Maria Vittoria 48, 10123 Torino.

De Filippis Dott. Elena, Riserva Naturale S. Monte Orta, Strada Sacro Monte, 28016 Orta (Novara).

De Francisco Prof. Sergio, Via Napione 49, 10124 Torino.

De Gasperis Maide, Corso Moncalieri 64, 10133 Torino.

De Grazia Maria, Via Cibrario 11, 10023 Chieri (Torino).

De Magistris Giuliana, Via Napione 21, 10124 Torino.

De Martini Gianfranco, Via Oropa 118, 13051 Biella (Vercelli).

De Piaggia Gian Isidoro, Piazza D'Azeglio 9, 15100 Alessandria.

De Rege di Donato Guido, Corso Galileo Ferraris 112, 10128 Torino.

Debiaggi Prof. Casimiro, Corso Palestro 13, 10122 Torino.

Della Mora Feliciano, Viale Lombardia 3/4, 10048 Vinovo (Torino)

Demarchi Tricerri Maria, Via Piffetti 47, 10143 Torino.

Demorra Prof. Angiolina, Via Baretti 45, 10125 Torino.

Destefanis Anna Maria, Via Camerana 28, 10128 Torino.

Destefanis Prof. Francesco, Corso Unione Sovietica 252, 10134 Torino.

Di Gangi Lebole Dott. Chiara Maria, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.

Di Suni Arch. Luigi, Piazza Vittorio Veneto 23, 10124 Torino.

Di Suni della Planargia M.sa Maria Teresa, Piazza Vittorio Veneto 23, 10124 Torino.

Dipartimento Casa e Città, Politecnico, Viale Mattioli 39, 10125 Torino.

Dipartimento Disc. Art. Fac. Lettere Università di Torino, Dott.ssa Marabotto, Via Sant'Ottavio 20, 10124 Torino.

Dogliani Dott. Antonio, Via La Madonna dei Fiori 24, 12042 Bra (Cuneo).

Donati Ugo, Via Bazzi 14, 13100 Vercelli.

Donna d'Oldenico, Bar.ssa Anna Maria, Via Tenivelli 11, 10144 Torino.

Doriguzzi Carla, Corso Massimo d'Azeglio 108, 10126 Torino.

Dotta Rag. Luigi, Corso Sebastopoli 295 int. 3, 10136 Torino.

Dragone Dott. Angelo, Via San Pio V 31, 10125 Torino.

Dulio Olimpia, Via Cardinal Maurizio 4, 10131 Torino.

Durando Arch. Maria Luisa, Via Trossarelli 3, 12038 Savigliano (Cuneo).

Dutto Davide, Via Monte Ortigara 99, 10141 Torino.

Enrico Prof. Leonardo, Corso Duca degli Abruzzi 8, 10128 Torino.

Eula Dott. Alberto, Largo Re Umberto 114, 10128 Torino.

Facchini Prof. Maris, Via Passalacqua 10, 10122 Torino.

Faletto Dott. Lorenzo, Via Cristoforo Colombo 14, 10129 Torino.

Fasano Bruni Dott. Grazia, Piazza Solferino 3, 10121 Torino.

Fassio Prof. Anna Maria, Via Marco Polo 29, 10129 Torino.

Fazio Dott. Annetta, Via Luciano Couvert 16, 10059 Susa (Torino).

Fera Tiziana, Corso Montecucco 29, 10139 Torino.

Fernandez Alvaro Lidia, Via G. Pascoli 7, 10134 Torino.

Ferraris Dott. Giancarlo, Via Vela 7, 10128 Torino.

Ferraris di Celle Angelica, Via delle Rosine 10, 10123 Torino.

Ferrero Dott. Antonio, Corso Monte Grappa 30, 10145 Torino.

Ferrero Dott. Ivo, Via Ivrea 59, 10016 Montalto Dora (Torino).

Ferrero Fernanda, Corso Agnelli 115, 10134 Torino

Ferrero Prof. Elisabetta, Via Cavezzale 8, 10124 Torino.

Ferrero Prof. Maria, Corso Duca degli Abruzzi 81, 10129 Torino.

Ferrero Corio Lidia, Corso Re Umberto 92, 10128 Torino.

Ferrero Debernardi Prof. Dott. Daria, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

Ferro Dott. Filippo Maria, Via dei Cattaneo 17, 28100 Novara.

Filippi Avv. Piercarlo, Via San Massimo 41, 10123 Torino.

Filippi Prof. Enrico, Corso Stati Uniti 40, 10121 Torino.

Finocchi Dott. Silvana, Via Donizetti 2, 10126 Torino.

Fiorindo Massimo, Via Genevrea 38, 10020 Cavagnolo (Torino).

Fiorio Mauro, Pres. Assoc. Amici S. Maurizio, Via Olivari 21, 10077 S. Maurizio Canavese (Torino).

Fondazione Umberto II e Maria José di Savoja, Archives Cantonales Vaudoises, Lausanne (Svizzera).

Forno Dott. Cav. Giuseppe, Corso Moncalieri 363/4 A, 10133 Torino.

Fragalà Dott. Giuseppe, Corso Vinzaglio 16, 10121 Torino.

Franchino Prof. Anna, Via Gropello 11, 10138 Torino.

Francia Giordana Vanna, Corso Filippo Turati 22, 10128 Torino.

Frigerio Ing. Pier Angelo, Via Rossini 97, 21016 Luino (Varese).

Frignocca Paola, Via Bezzecca 9, 10131 Torino.

Fulcheri Dott. Ing. Giuseppe, Via del Poggio 18, 12080 Vicoforte Mondovì (Cuneo).

Fumasuoli Romano Lucia, Via Fabro 8, 10122 Torino.

Gabetti Giuseppina, Via Monte Albergian 2 bis, 10139 Torino.

Gabetti Prof. Arch. Roberto, Via Sacchi 22, 10128 Torino.

Gaia Celeste, Via Ormea 69, 10125 Torino.

Galante Garrone Dott. Giovanna, Corso Lecce 52, 10143 Torino.

Gallesio Uberti Bona Arch. Mara, St. San Vincenzo 40 int. 2/B, 10131 Torino.

Gallina Geom. Cleto, Via Santa Teresa 3, 10121 Torino.

Gallo Orsi Arch. Alessandra, Strada del Nobile 91/9, 10131 Torino.

Gambetta Antonio, Via delle Lame 17, 10060 None (Torino).

Garavelli Colonna Giancarla, Via M. Cerrone 13, 13100 Vercelli.

Garelli Geom. Felice, Via Napione 22, 10124 Torino.

Garino Giuseppe, Piazza Galimberti 12, 12100 Cuneo.

Gasca Queirazza Anna, Strada Val Pattonera 198/7C, 10133 Torino.

Gasca Queirazza Prof. Giuliano S.J., Via Barbaroux 30, 10122 Torino.

Gasco Dott. Glauco, Via E. Bava 25, 10122 Torino.

Gavinelli Prof. Gabriella, Via S. Pio V 20, 10125 Torino.

Gay di Quarti Roggeri Mermet C.ssa Camilla, Via della Rocca 2, 10123 Torino.

Gennari Curlo Mar. Paolo, Corso Re Umberto 6, 10121 Torino.

Gentile Dott. Guido, Via Massena 81, 10128 Torino.

Germano Piccaluga Renata, Via G. Medici 22, 10143 Torino.

Germano Tabucchi Matilde, Via Saluzzo 56, 10125 Torino.

Giaccaria Dott. Angelo, Corso Vercelli 420/9A, 10156 Torino.

Gilibert Volterrani Arch. Anna, Via Napione 9, 10124 Torino.

Gillio Giovanni, Via Arnaldo da Brescia 49, 10134 Torino.

Giorcelli Dott. Silvia, Via G. Servais 176/6, 10146 Torino.

Giordana Dott. Ing. Ettore, Corso Govone 6, 10129 Torino.

Giordana Romana Jole, Via Sagliano Micca 4, 10121 Torino.

Giordano Arch. Giacinto, Via Cernaia 16, 10122 Torino.

Gonnella Dott. Arch. Lodovico, Corso Galileo Ferraris 94, 10128 Torino.

GOUTHIER Delfina, Corso Tassoni 66, 10144 Torino.

GRANDE Prof. Ivano, Preside Liceo Scientifico « C. Cattaneo », Via Asinari di Bernezzo 19, 10145 Torino.

GRASSO Cav. Mario, Via Palmieri 26, 10138 Torino.

GRAZZI Dott. Riccardo, Via Arnaldo da Brescia 49, 10134 Torino.

GRIBAUDI ROSSI Dott. Elisa, Corso Vittorio Emanuele 27, 10125 Torino.

GRISERI Prof. Angela, Via Torricelli 48, 10129 Torino.

GRISOLI Dott. Piera, Via Saluzzo 83, 10126 Torino.

GRIVA Arch. Gianfranco, Via Papacino 3, 10121 Torino.

GROSSO Dott. Mario, Strada P. del Gallo 55, 10025 Pino Torinese (Torino).

GRUPPO ARCHEOLOGICO VERCELLESE, Abbazia Sant'Andrea, Piazza Roma, 13100 Vercelli.

INNAURATO Prof. Arch. Ennio, Via Manzoni 4, 10122 Torino.

INVREA Dott. Raffaele, Via Arimondi 11, 10129 Torino.

INVREA Liliana, Via Arimondi 11, 10129 Torino.

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO, Piazza San Carlo 156, 10121 Torino.

KANCEFF Prof. Emanuele, Strada Revigliasco 6, 10024 Moncalieri (Torino).

LANGE Dott. Augusta, Corso Palestro 7, 10122 Torino.

LASI PIERI Franca, Corso Monte Grappa 102, 10145 Torino.

LEBOLE Arch. Franco, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.

LEBOLE GIROTTI Augusta, Via Vassalli Eandi 27, 10138 Torino.

LENTI Dott. Alberto, Corso Garibaldi 143, 15048 Valenza (Alessandria).

LEONESI Dott. Ermanno, Viale Vittorio Veneto 5, 10034 Chivasso (Torino).

LEOSPO Dott. Enrichetta, Via S. Quintino 10, 10121 Torino.

LIRONI Prof. Dott. Zena, Via Valgioie 24, 10146 Torino.

LIVRAGHI Dott. Roberto, Spalto Gamondio 20, 15100 Alessandria.

LODI Prof. Dott. Giuseppe A., Via G. Casalis 42, 10143 Torino.

LOMBARDI Elena, Via Madama Cristina 98, 10126 Torino.

LOMBARDI Prof. Avv. Giorgio, Res. Le Betulle, Strada Rebaude 180, 10024 Moncalieri (Torino).

LOMBARDI SELLA Anna Maria, Corso Galileo Ferraris 82, 10129 Torino.

LOMBARDI SARTORIO Cristiana, Corso Galileo Ferraris 77, 10128 Torino.

LOVERA Prof. Giuseppe, Corso Vittorio Emanuele 70, 10121 Torino.

LUPANO Arch. Marina, Via Pigafetta 35, 10129 Torino.

LUPANO Dott. Alberto, Via Po 14, 10034 Chivasso (Torino).

LUPO Prof. Arch. Giovanni Maria, Corso San Maurizio 7, 10124 Torino.

MAERO Dott. Felice Paolo, Via Sperino 14, 12030 Scarnafigi (Cuneo).

MAGGIO SERRA Dott. Rosanna, Via G. Bove 8, 10129 Torino.

MALAGUZZI Dott. Francesco, Via Boucheron 16, 10122 Torino.

MALAGUZZI TUA Dott. Flavia, Via Palmieri 40, 10138 Torino.

MALERBA Dott. Albina, Via Maiole 9/12, 10027 Testona (Torino).

MANA FONTANA Dott. Maria Maddalena, Via Jerusalem 9, 12038 Savigliano (Cuneo).

MANETTI Dott. Libero, Corso Sebastopoli 297/2, 10136 Torino.

MANINO Dott. Prof. Luciano, Corso Rosselli 105/7, 10129 Torino.

MANTELLI Prof. Bruno, Corso De Gasperi 43, 12100 Cuneo.

MANTOAN Riccardo, Via Provinciale 31, 10010 Palazzo Canavese (Torino).

MARCHETTI Dott. Maria Rosa, Via San Secondo 74, 10128 Torino.

MARCONE TERZAGO Dott. Giuseppina, Corso Fiume 11, 10131 Torino.

MARINO Dott. Enrica, Via Montebello 9, 10064 Pinerolo (Torino).

MARINO Laura, Via Pragelato 9, 10139 Torino.

Marocco Notaio Antonio Maria, Corso Re Umberto 8, 10121 Torino.

Martinengo Geom. Vittorio, Via Bertola 11, 10121 Torino.

Martinengo Prof. Gian Luca, Via Vallino 13, 10040 Leinì (Torino).

Martini e Rossi, Corso Vittorio Emanuele II 42, 10123 Torino.

Massa Dott. Giuseppe, Strada Santa Brigida 7, 10024 Moncalieri.

Massabò Ricci Dott. Isabella, Via A. Doria 12, 10123 Torino.

Massara Dott. Prof. Giovanni, Via Balbis 1, 10144 Torino.

Massini Dott. Anna Maria, Corso Matteotti 19, 10121 Torino.

Mastropietro Antonella, Via Santa Giulia 1, 10124 Torino.

Mautino Formento Anna, Via Beaumont 16, 10138 Torino.

Mazzini Dott. Prof. Franco, Via Novi 2, 20144 Milano.

Mazzola Anna, Corso Giambone 7, 10134 Torino.

Melica Liliana, Via Cavezzale 8, 10124 Torino.

Merlo Basile Matilde, Via Lombarda 19, 10060 S. Secondo Pinerolo (Torino).

Messina Dott. Paolo, Via Pinchia 12, 10137 Torino.

Mè Maria Antonietta, Via Settembrini 8, 07029 Tempio Pausania (Sassari).

Micozzi Marino, Via Capolo 21, 10040 Almese (Torino).

Midana Prof. Dott. Alberto, Lungo Po Armando Diaz 6, 10123 Torino.

Mignone Sergio, Corso Dante 76, 10126 Torino.

Miniotti Mario, Strada del Morozzo 14/23, 10131 Torino.

Moccagatta Dott. Prof. Vittoria, Pensionato Don Orione, Via Garibaldi 77, 15053 Castelnuovo Scrivia (Alessandria).

Modonese Arch. Cinzia, Via Salvemini 3/C, 10098 Rivoli.

Moglia P. I. Lando, Corso Torino 11, 10098 Rivoli.

Mola di Nomaglio Dott. Gustavo, Via Pastrengo 28, 10128 Torino.

Molli Boffa Dott. Giulia, Corso San Maurizio 81, 10124 Torino.

Moncalvo Arch. Enrico, Corso Matteotti 23, 10121 Torino.

Monetti Prof. Franco, Via Bava 24, 10124 Torino.

Monge Luciana, Via Consolata 8, 10122 Torino.

Montalenti Prof. Giorgio, Via Torricelli 4, 10128 Torino.

Montanaro Arch. Elena, Corso Trapani 109, 10141 Torino.

Monti Ing. Pietro, Via Pietro Micca 34, 13100 Vercelli.

Monzini Carla, Via Po 39, 10124 Torino.

Mosti Prof. Enrica, Via P. Giuria 6 bis, 10125 Torino.

Munari Dott. Sirio Bruno, Corso Regina Margherita 68, 10153 Torino.

Museo Leone, Via Verdi 32, 13100 Vercelli.

Museo del Paesaggio, Via Ruga 44, 28048 Verbania Pallanza (Novara).

Museo Martini di Storia dell'Enologia, Corso Vittorio Emanuele 42, 10123 Torino.

Muttini Chiara, Via Giordana 5, 10128 Torino.

Negro Ponzi Dott. Prof. Maria Maddalena, Lungo Po Diaz 8, 10123 Torino.

Nelva Prof. Ing. Riccardo, Corso Orbassano 86, 10136 Torino.

Nesta Dott. Paolo, Via Sagra di S. Michele 45, 10141 Torino.

Nicola Guido, Via Santa Giulia 65, 10124 Torino.

Nobili Dott. Luciana, Via Cassini 91, 10129 Torino.

Novarese di Moransengo Arch. Umberto, Via della Rocca 29, 10123 Torino.

Nuvoli Ing. Anna, Corso Re Umberto 17, 10121 Torino.

Ogliaro Mario, Via S. Giuseppe 34, 13044 Crescentino (Vercelli).

Oppesso Giuseppino, Via Ada Negri 52, 10124 Moncalieri (Torino).

Ostellino Ezio Claudio, Via Piave 2, 10144 Pianezza (Torino).

Ottino Dott. Cinzia, Via Monginevro 242/18, 10142 Torino.

PALMUCCI QUAGLINO Prof. Arch. Laura, c/o Dipartimento Casa e Città, Viale Mattioli 39, 10125 Torino.

PANIZZA Dott. Gian Maria, Corso XX Settembre 29, 15100 Alessandria.

PAPARELLA Dott. Giuseppe, Via Thonon 10, 10126 Torino.

PARI Geom. Ferruccio, Piazza A. Peyron 9, 10143 Torino.

PARMA Giuseppina, Via G. Casalis 58, 10138 Torino.

PASERO Prof. Dario, Via Belfiore 35, 10125 Torino.

PASQUALINI Arch. Chiara, Via L. Vanvitelli 4, 10131 Torino.

PAULUCCI DELLE RONCOLE Prof. Enrico, Via Cavour 21, 10123 Torino.

PECORINI Ing. Dario, Corso Ferrucci 94, 10138 Torino.

PEJRONE Prof. Giovanni, Via Bezzecca 22, 10131 Torino.

PELLEGRINO Dott. Enzo, Via Lomellina 31, 20133 Milano.

PENE VIDARI Dott. Prof. Gian Savino, Via Montevecchio 29, 10128 Torino.

PEPE Arch. Salvatore, Corso Maroncelli 61, 10127 Torino.

PERAZZONE MAZZARINO Dott. Delia, Via Cordero di Pamparato 25, 10143 Torino.

PERETTI Piero, Via Cerretta 8, 13040 Palazzolo Vercellese (Vercelli).

PERINETTI Arch. Renato, Via Monte Emilius 13, 11100 Aosta.

PEROSINO Ing. Augusto, Via Lamarmora 82, 10128 Torino.

PESTALOZZA Dott. Uberto, Via di Tor Fiorenza 28, 00199 Roma.

PICCIO Ing. Marco, Via Romagnasco 16, 13018 Valduggia (Vercelli).

PINNA PINTOR Nicoletta, Corso Duca degli Abruzzi 60, 10129 Torino.

PIPINO Cav. Dott. Piero, Via alle Porte 1, 13010 Roccapietra Varallo (Vercelli).

PIZZETTA Arch. Silvia, Via Morgiazzi 15, 13019 Varallo Sesia (Vercelli).

POLLIOTTI Annamaria, Corso Duca degli Abruzzi 38, 10129 Torino.

POLLOVIO Ing. Aldo, Corso Inghilterra 19, 10138 Torino.

PORTALUPI Dott. Felicita, Lungo Po Antonelli 41, 10153 Torino.

PREACCO Dott. Maria Cristina, Via Condove 23, 10129 Torino.

PREGLIASCO Arturo, Via Accademia Albertina 3 bis, 10123 Torino.

PRELZ OLTRAMONTI Liliana, Via Assarotti 1, 10122 Torino.

PRIOTTO Ing. Maurizio, Via Digione 9, 10143 Torino.

PRON Gianni, Piazza Cavour 3, 10123 Torino.

PROVERA Rag. Dario, Corso B. Telesio 39, 10146 Torino.

QUACCIA Franco, Via Cascinette 102, 10015 Ivrea (Torino).

QUAGLINO Geom. Fiorenzo, Via Marco Polo 26, 10129 Torino.

QUARÀ Dott. Riccardo, Via P. del Gallo 15, 10025 Pino Torinese (Torino).

RABAGLIO Prof. Riccardo, Via E. Carando 3, 13051 Biella (Vercelli).

RABALLO BENSO Dott. Valentina, Corso Matteotti 36, 10121 Torino.

RAPICAVOLI Dott. Aldo, Corso Duca degli Abruzzi 35, 10129 Torino.

RAVA Antonio, Via Maria Vittoria 18, 10123 Torino.

RAVERA Dott. Ing. Giuseppe, Corso Massimo d'Azeglio 10, 10015 Ivrea (Torino).

RAVIOLA Dott. Flavio, Corso Adriatico 22, 10129 Torino.

RE Dott. Alfredo, Via Musso 8, 15033 Casale Monferrato (Alessandria).

RE REMMERT Lydia, Via E. De Sonnaz 21, 10121 Torino.

REGIS Vera, Corso Galileo Ferraris 158, 10134 Torino.

REPETTI Dott. Giangiacomo, Corso Moncalieri 405, 10133 Torino.

REVIGLIO DELLA VENERIA Dott. Giuseppe, Via S. Quintino 18, 10121 Torino.

REY Prof. Laura, Via Palestro 68, 10015 Ivrea (Torino).

RIGALDO VIRETTI Dott. Gianni Carlo, Via I. Rossellini 8, 20124 Milano.

Rigotti Dott. Prof. Giorgio, Via Cernaia 16, 10122 Torino.

Robotti Dott. Carlo, Strada Alberoni 18/5, 10123 Torino.

Roccavilla Ing. Vittorio, Via Vela 6, 10128 Torino.

Roggero Prof. Arch. Mario Federico, Via Cesare Battisti 5, 10124 Torino.

Roggero Bardelli Dott. Costanza, Via Bogino 2, 10123 Torino.

Rosboch Avv. Alessandro, Corso Re Umberto 85, 10128 Torino.

Rosboch Gavassa Luisella, Via A. Volta 3, 10121 Torino.

Rossetto Dott. Eladia, Lungo Po Antonelli 41, 10153 Torino.

Rossi Dott. Ing. Pasquale, Corso Ferrucci 56, 10138 Torino.

Saglietto Arch. Ing. Maurizio, Corso Giolitti 36, 12100 Cuneo.

Salvestrini Ing. Arch. Gino, Via Maria Vittoria 49, 10123 Torino.

Santacroce Dott. Alberto, Via Dante Di Nanni 29, 10138 Torino.

Santanera Ing. Oreste, Via Mont Cervet 38, 10025 Pino Torinese (Torino).

Santini Piercarlo, Via Genova 100, 10126 Torino.

Sasso Arch. Gabriella, Via Provinciale 58, 13053 Mongrando (Vercelli).

Savi Prof. Don Severino, Curia Vescovile, 10059 Susa (Torino).

Savoia S.A.R. Gabriella, 135 Route de Florissant, 1231 Conches (Svizzera).

Scafile Dott. Fausta, Corso Agnelli 118, 10137 Torino.

Sciolla Prof. Dott. Gianni Carlo, Via San Marino 119/2, 10135 Torino.

Segreteria Comunale Città di Cuneo, 12100 Cuneo.

Segreteria Comunale Città di Novara, 28100 Novara.

Segreteria Comunale Città di Torino, 10100 Torino.

Sella Fabrizio, San Gerolamo, 13051 Biella (Vercelli).

Sella Ing. Giuseppe, Corso Trieste 27, 10129 Torino.

Serratrice Uberti Bona Ebe, Calle Gran Via 26, Castellon d.l. Plana (Spagna).

Seyssel d'Aix C.ssa Elena Maria, Via Castello 1, 12060 Cigliè (Cuneo).

Sibille Avv. Giuseppe Maria, Via Accademia Albertina 1 bis, 10123 Torino.

Signorelli Andrea, Via Massena 31, 10128 Torino.

Signorelli Arch. Bruno, Via Massena 31, 10128 Torino.

Silvestro Pier Giorgio, Via Vernante 39, 12100 Cuneo.

Sincero Vittoria, Via Induno 20 C, 10137 Torino.

Sinigaglia Avv. Guido, Via Giusti 4, 10121 Torino.

Soave Dott. Emilio, Via Po 48, 10123 Torino.

Società Valsesiana di Cultura, Via Dott. Ferro 57, 13011 Borgosesia (Vercelli).

Sola Dott. Aldo, Via Costa 14, 13069 Vigliano Biellese (Vercelli).

Soleri Borgna Adele, Via Gaeta 19, 10133 Torino.

Solerio Luisa, Str. S. Vito P.te Isabella 116/5, 10133 Torino.

Soletti Giovanni, Via Sacchi 18, 10128 Torino.

Soprintendenza ai Beni Culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta, Piazza Narbonne 3, 11100 Aosta.

Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, Via Accademia delle Scienze 5, 10100 Torino.

Spadoni Dott. Enrico, Via Cassini 61, 10129 Torino.

Spegis Prof. Fabrizio, Via Siccardi 19, 10034 Chivasso (Torino).

Spreafico Prof. Franca, Corso Galileo Ferraris 143, 10129 Torino.

Stirpe Lauritzi Dott. Nerina, Via Tirreno 23, 10134 Torino.

Suardo Bruna, Via Sacchi 30, 10128 Torino.

Tabasso Marina, Via Rosario di S. Fè 35, 10134 Torino.

Tallone Romano, Via Pigafetta 64, 10129 Torino.

Tamagno Prof. Elena, via Cosmo 19, 10131 Torino.

TARICCO COLLESI Arch. Margherita, Corso Sebastopoli 194, 10137 Torino.

TERRANDO Dott. Lorenzo, Via Boccardi 6/4, 10025 Pino Torinese (Torino).

TESIO Enrica, Via Bertola 51, 10122 Torino.

TONIOLO Geom. Giovanni, Via Bardonecchia 48, 10139 Torino.

TONTI Luca, Via Spano 35, 10134 Torino.

TORDELLA Dott. Piera Giovanna, Via Palmieri 59, 10138 Torino.

TOS VISCONTI Franca, Via Assarotti 10, 10121 Torino.

TOSELLO Dott. Loretta, Via Valle T. Torrazzo 161/A, 14030 Asti.

TRIVERI Ing. Luigi, Viale Roma 25, 10023 Chieri.

UBERTI BONA Prof. Germana, Via Vinadio 27, 10139 Torino.

UGONA Dott. Vittorio, Via Donati 5, 10121 Torino.

UNIONE INDUSTRIALE, Via Fanti 17, 10128 Torino.

USCELLO Pietro, Via A. Guglielmi, 13046 Livorno Ferraris (Vercelli).

VANDONI Dott. Ing. Aldo, Via Napione 2, 10124 Torino.

VANETTI Prof. Guido, Strada Rosero 17, 10020 Pecetto Torinese (Torino).

VARALDO Arch. Giuseppe, Via Cravero 12, 10154 Torino.

VARETTO Anna, Corso Agnelli 54, 10137 Torino.

VERGNANO Dott. Alfonso Maria, Strada Cambiano 3, 10023 Chieri (Torino).

VIALARDI Dott. Tommaso, Via Bligny 5, 10122 Torino.

VIALE FERRERO Dott. Mercedes, Corso Matteotti 55, 10121 Torino.

VIARISIO Luigia, Via Crimea 8, 10133 Torino.

VIGLIANO Prof. Arch. Giampiero, Corso Marconi 31 bis, 10125 Torino.

VIGLIENO COSSALINO Prof. Ferdinando, Via della Basilica 5, 10122 Torino.

VIGNONO Can. Don Ilio, Via A. Varmondo 13, 10015 Ivrea (Torino).

VINARDI Dott. Arch. Maria Grazia, Strada Moncalvo 113 bis, 10024 Moncalieri (Torino).

VIORA Arch. Ivana, Via Carlo Alberto 42, 10090 Bardassano Gassino (Torino).

VIRONDA Dott. Piero, Via Servais 194, 10146 Torino.

VISETTI Vincenzo, Str. S. Vito P.te Isabella 67, 10133 Torino.

WEIGMAN ROMAGNOLI Eleonora, Corso Moncalieri 70, 10133 Torino.

WOLKOBER Selma, Piazza Amedeo Peyron 5, 10143 Torino.

ZAMPICININI Ing. Franco, Via Piazzi 26, 10129 Torino.

ZANETTA Ing. Andrea, Corso Cavour 5, 28021 Borgomanero (Novara).

ZANONE Prof. Andreina, Corso XI Febbraio 13, 10152 Torino.

ZANONE Prof. Piera, Corso XI Febbraio 13, 10152 Torino.

ZERBOLA Renzo, Via Delleani 37, 13051 Biella (Vercelli).

ILLUSTRAZIONI
RELATIVE AGLI ARTICOLI

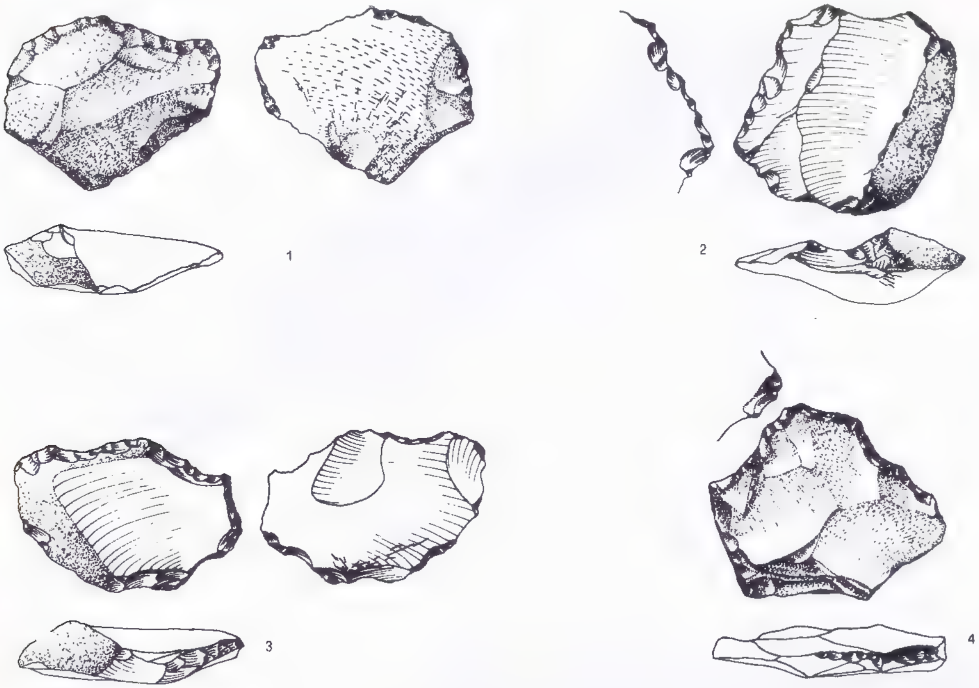


FIG. 1. Masserano (VC): reperti litici (scala 1:1) (dis. F. d'Errico, da d'Errico - Gambari 1983).

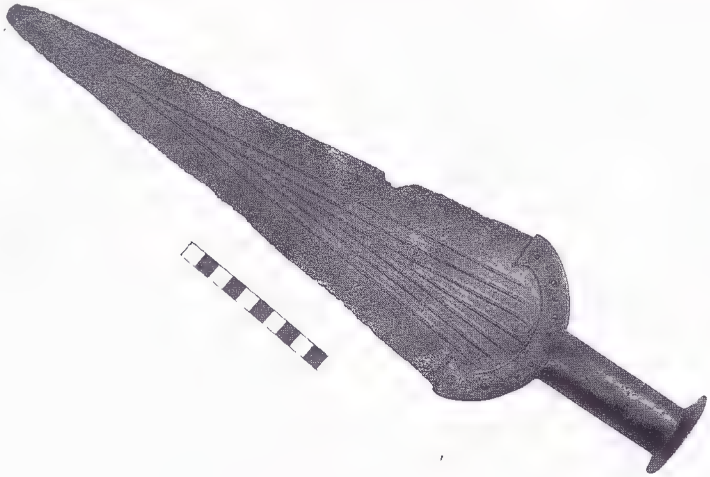


FIG. 2. Biella, Museo Civico. Pugnale tipo Montemerano dell'antica età del Bronzo dal territorio. (foto Museo di Biella).

FIG. 3. Parco della Burcina. Tomba della media età del Ferro (erroneamente definita «silos») nel corso della recente risistemazione.

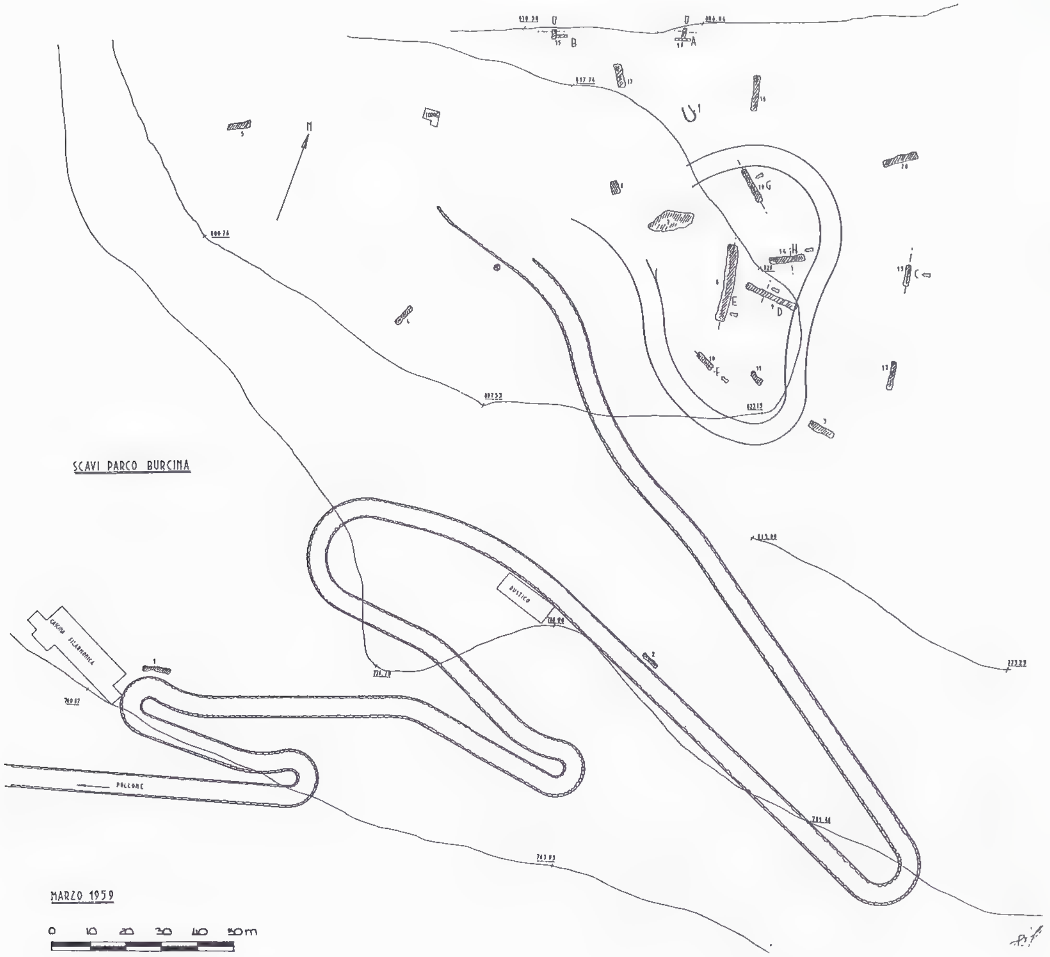


FIG. 1. Parco della Burcina.
1-5, 7-21 saggi di scavo (1959) - 6 tomba - 21 struttura in pietra - 22 fondo di capanna (rinvenimento 1967) (dal rilievo A. Baronio).

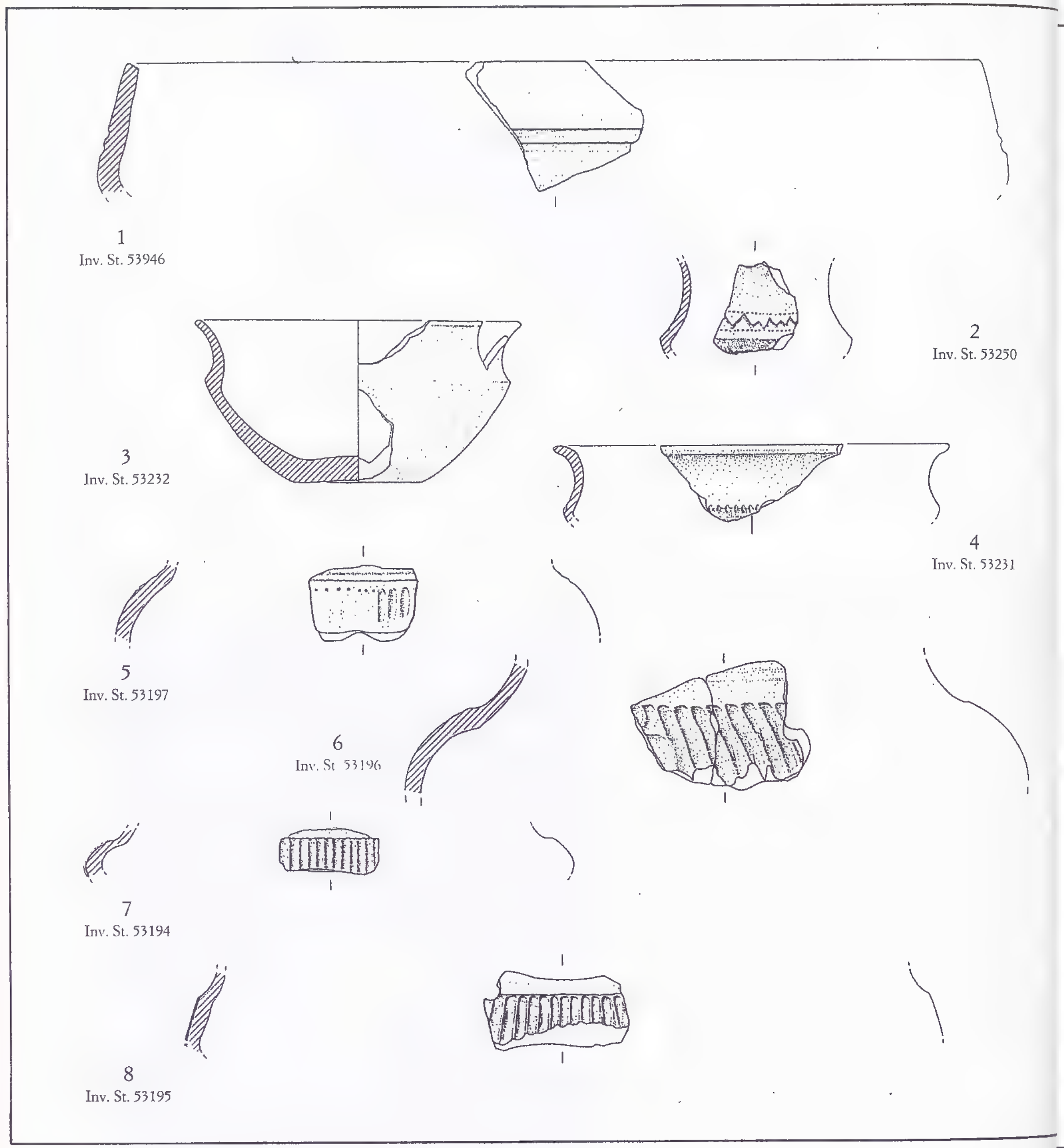
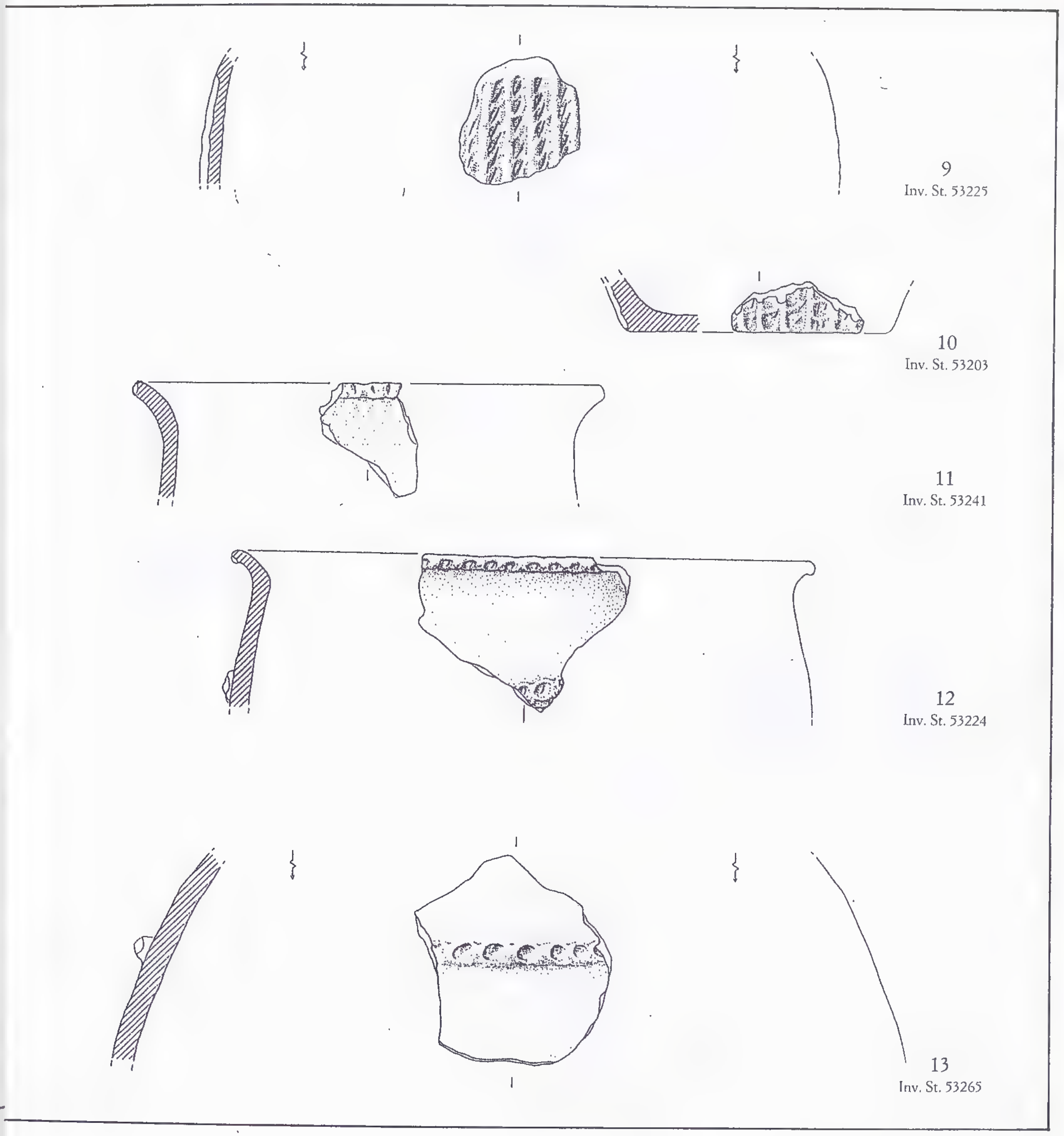


FIG. 2. Parco della Burcina.
Ceramica dai saggi di scavo 1959. (antica età del Bronzo/tarda età del Bronzo).

Maria Ciocchetti, *L'abitato preistorico della Burcina . Nota preliminare*



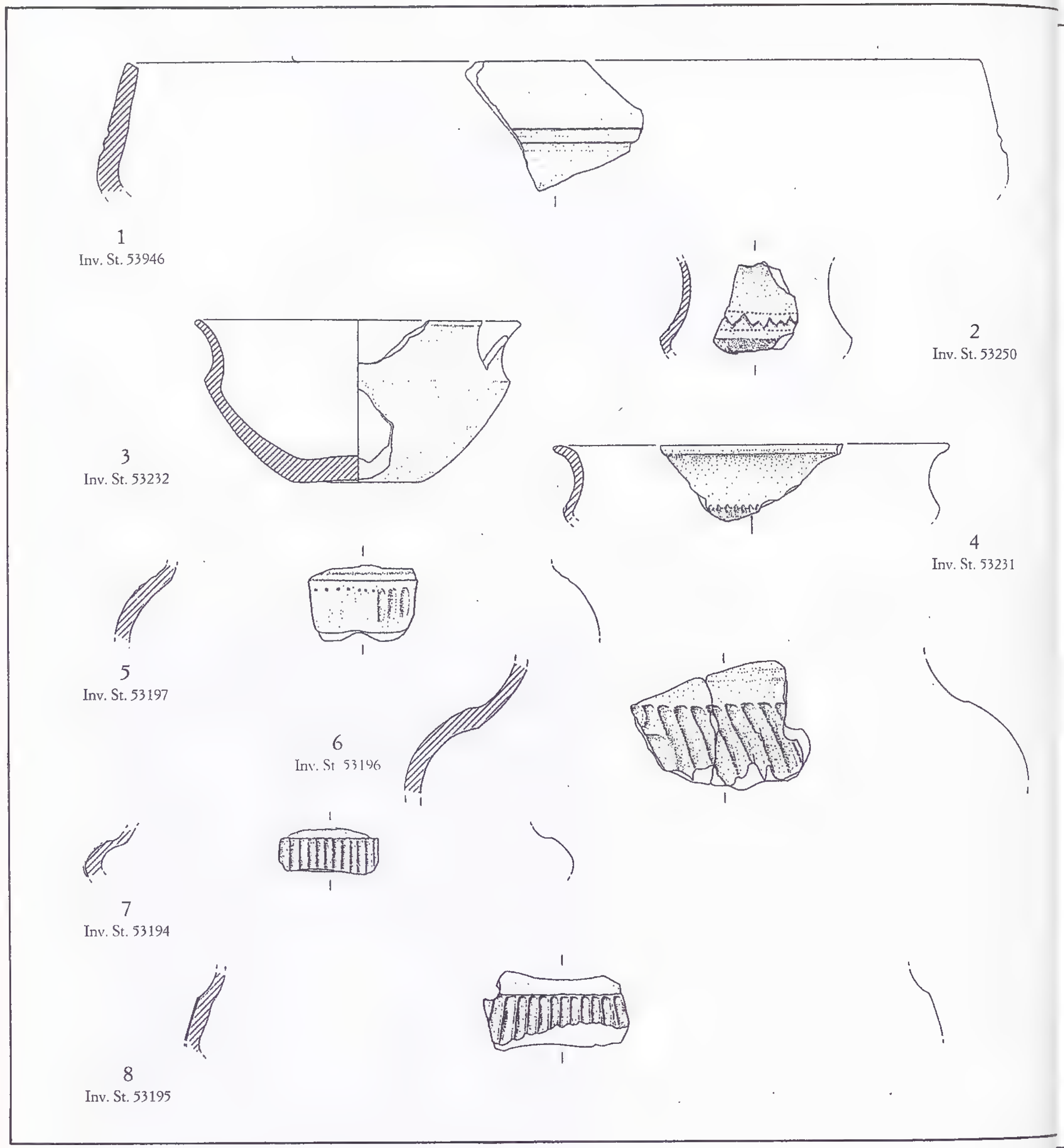
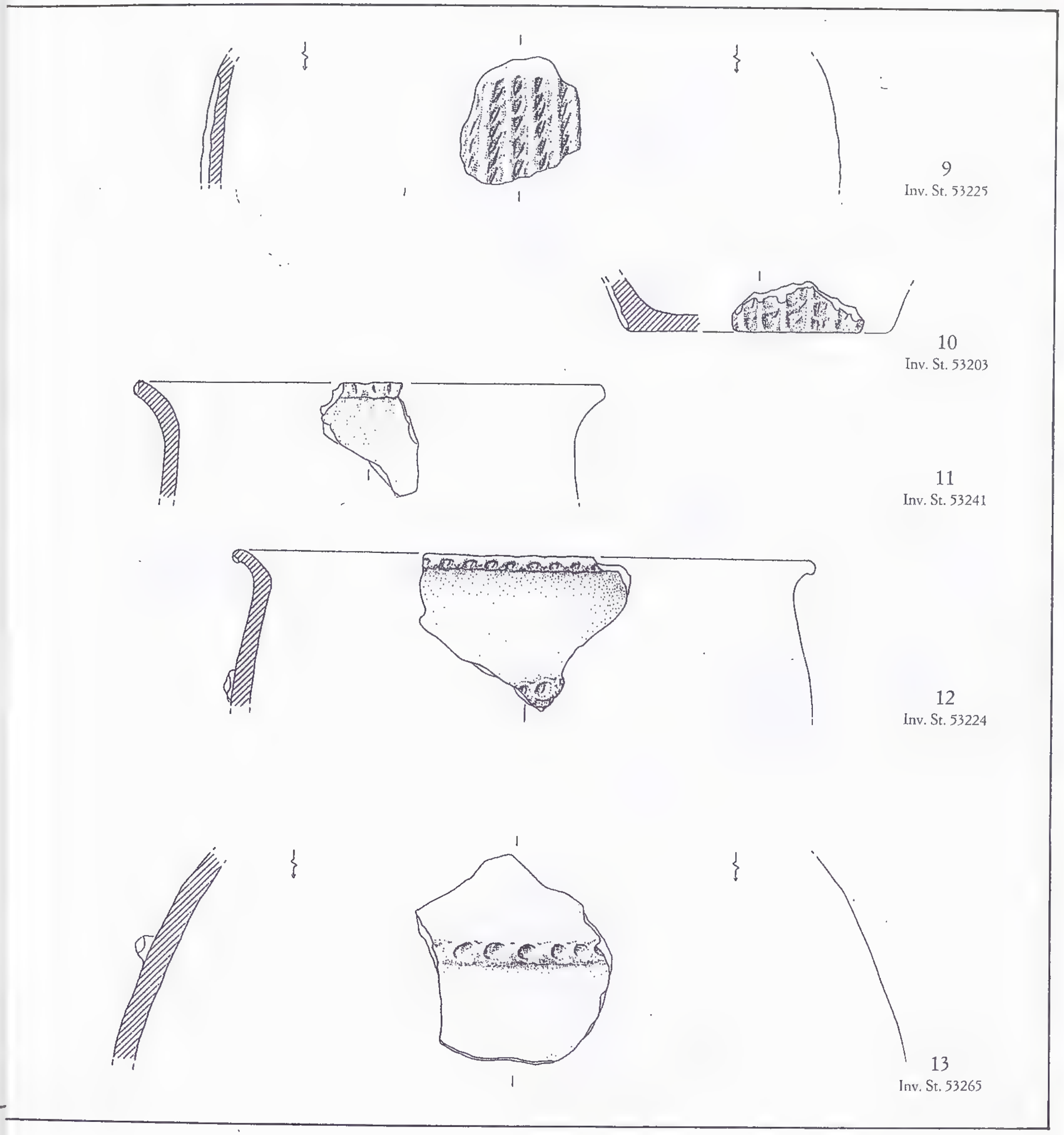


FIG. 2. Parco della Burcina.
Ceramica dai saggi di scavo 1959. (antica età del Bronzo/tarda età del Bronzo).

Maria Ciocchetti, *L'abitato preistorico della Burcina . Nota preliminare*



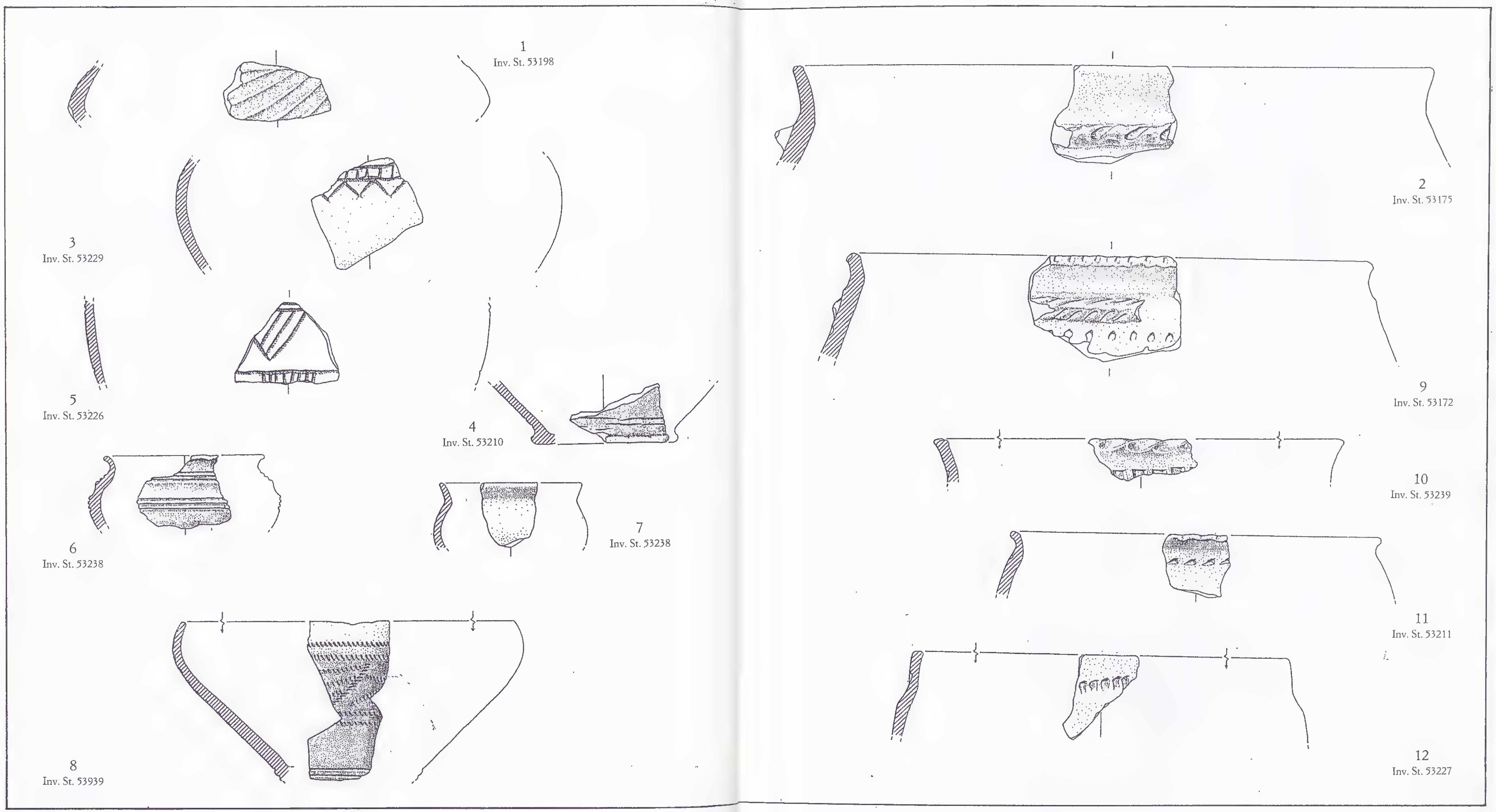


FIG. 3. Parco della Burcina.
Ceramica dai saggi di scavo 1959. (età del Bronzo finale/prima età del Ferro).

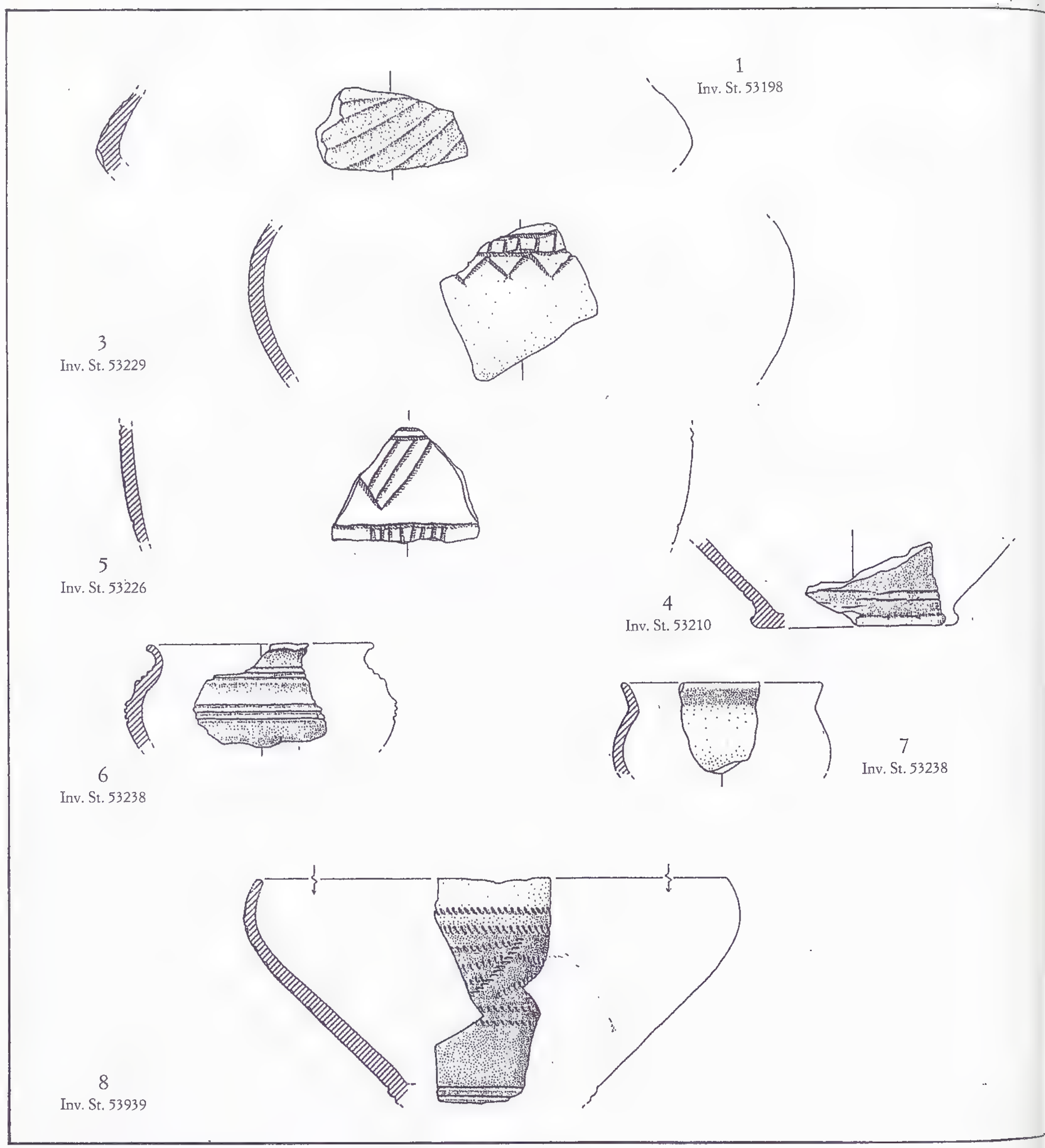
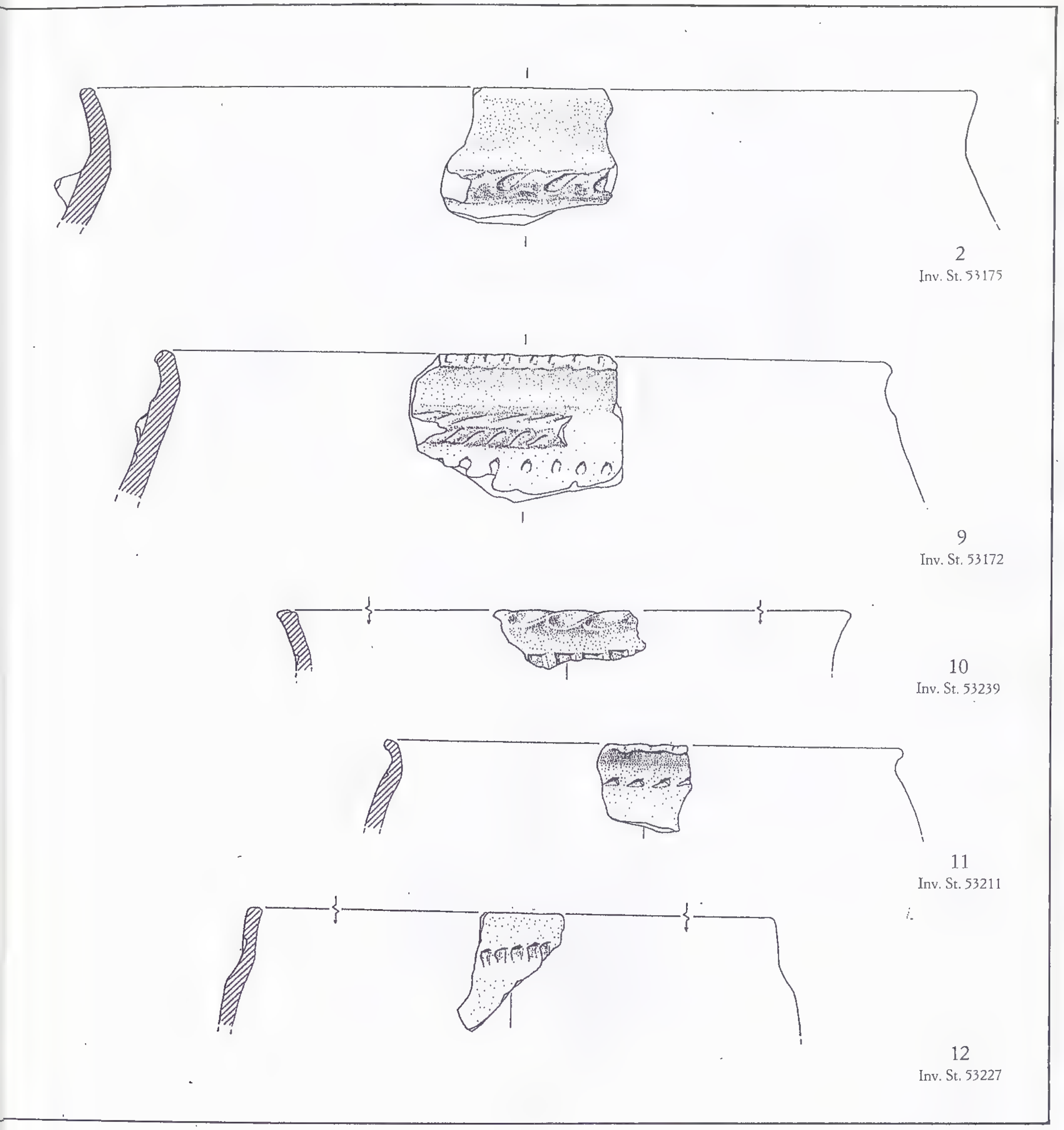


FIG. 3. Parco della Burcina.
Ceramica dai saggi di scavo 1959. (età del Bronzo finale/prima età del Ferro).

Maria Ciocchetti, *L'abitato preistorico della Burcina . Nota preliminare*



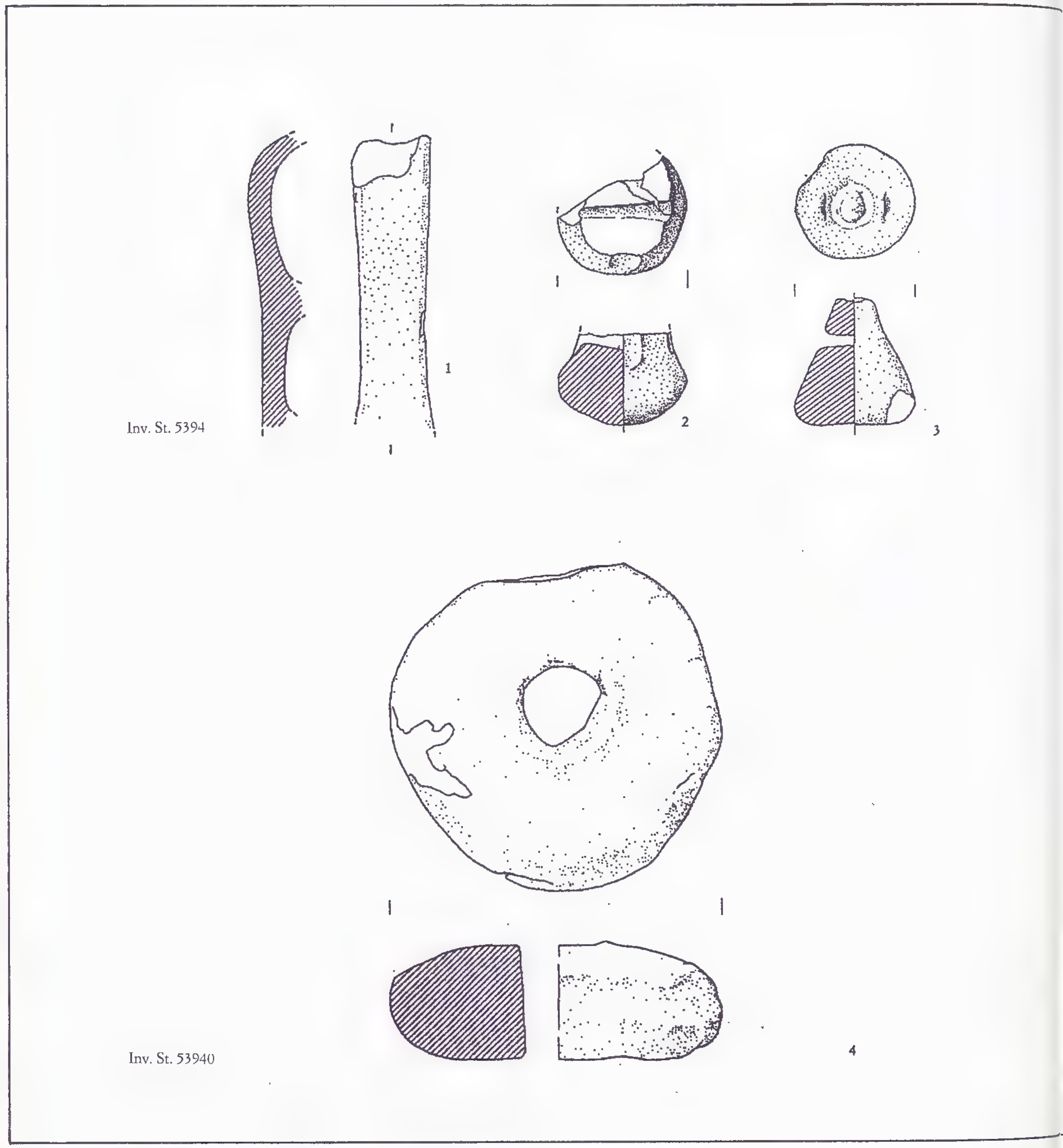
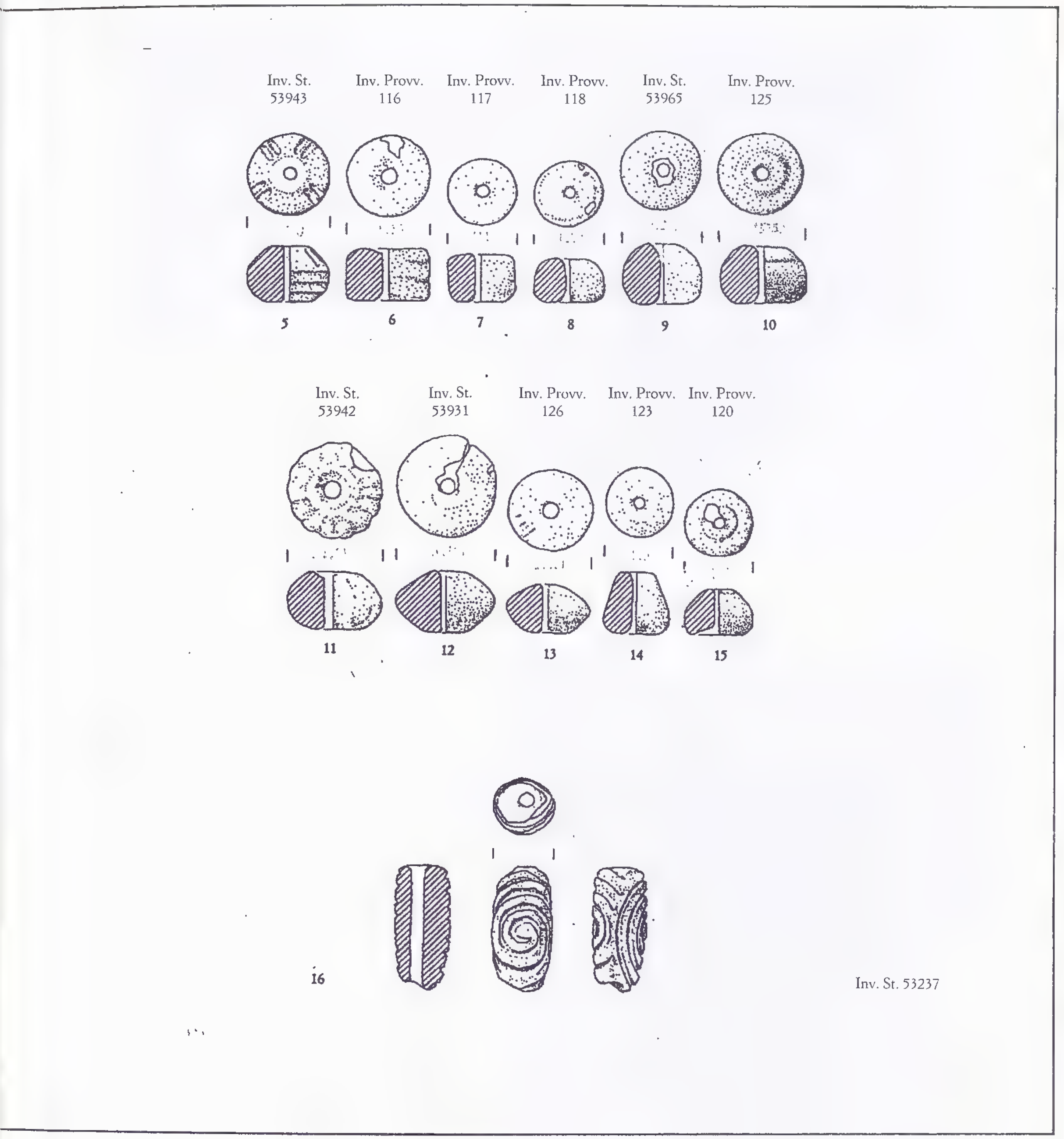
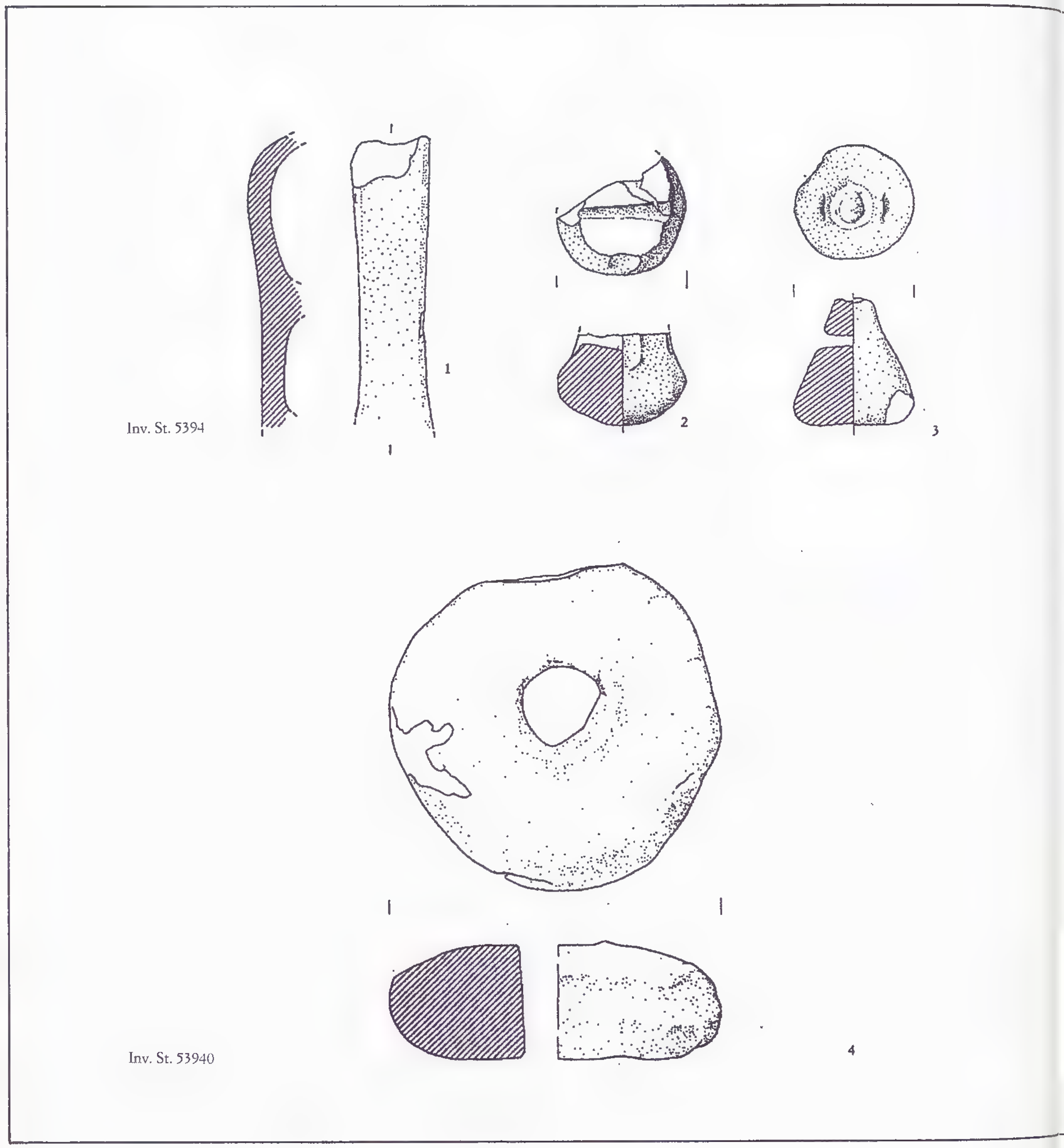


FIG. 4. Parco della Burcina.
Ceramica dai saggi di scavo 1959. 1) ansa bifora – 2-3) pesi – 4) anellone fittile
5-15) fusaiole – 16) pintadera.

Maria Ciocchetti, *L'abitato preistorico della Burcina . Nota preliminare*





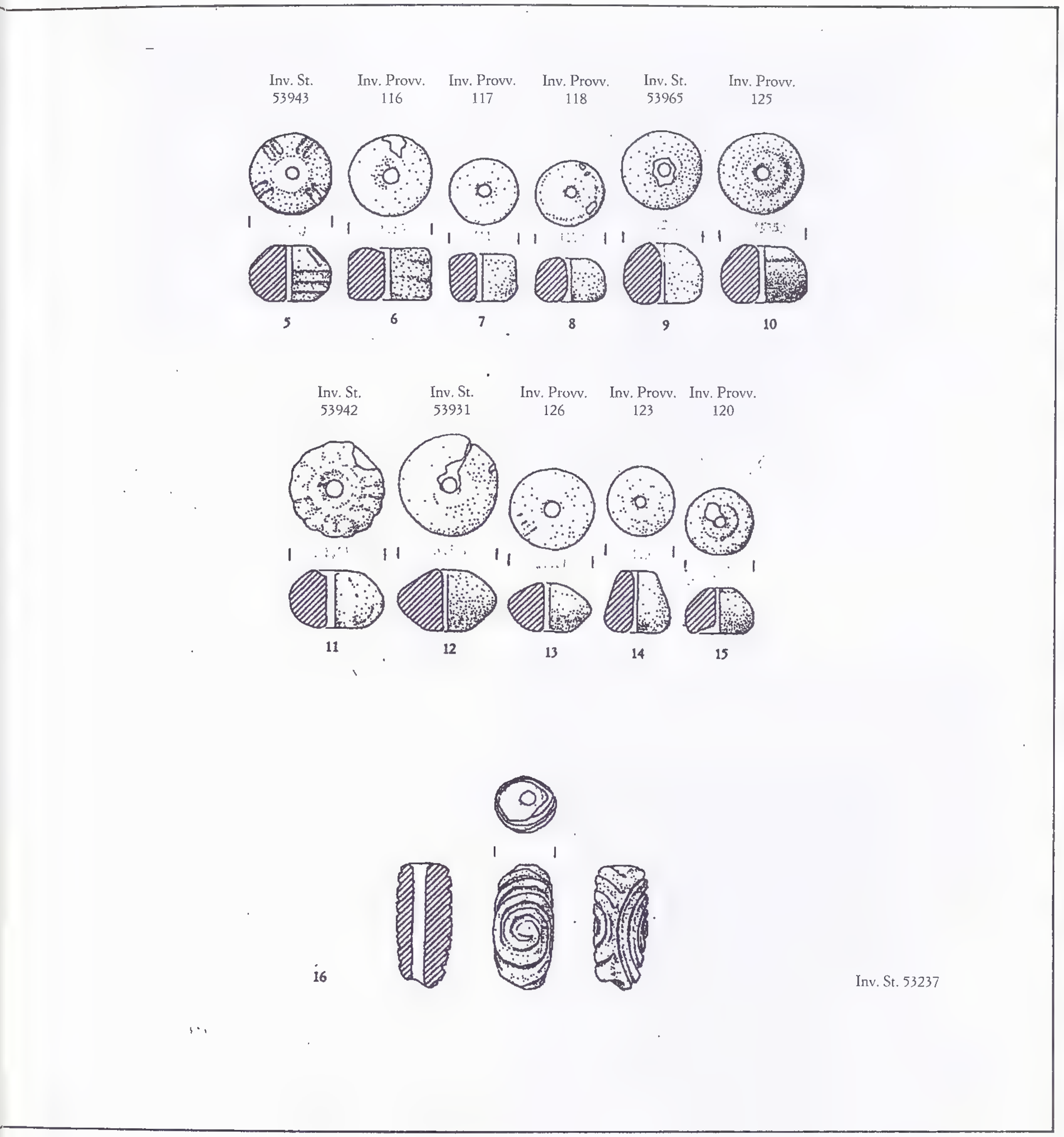


FIG. 4. Parco della Burcina.
Ceramica dai saggi di scavo 1959. 1) ansa bifora – 2-3) pesi – 4) anellone fittile
5-15) fusaiole – 16) pintadera.

FIG. 5. Il «vaso di Cossato». (Archivio fotografico Fondazione Sella - Foto Rossetti).

FIG. 6. «Vaso etrusco» (Catalogo vendita).

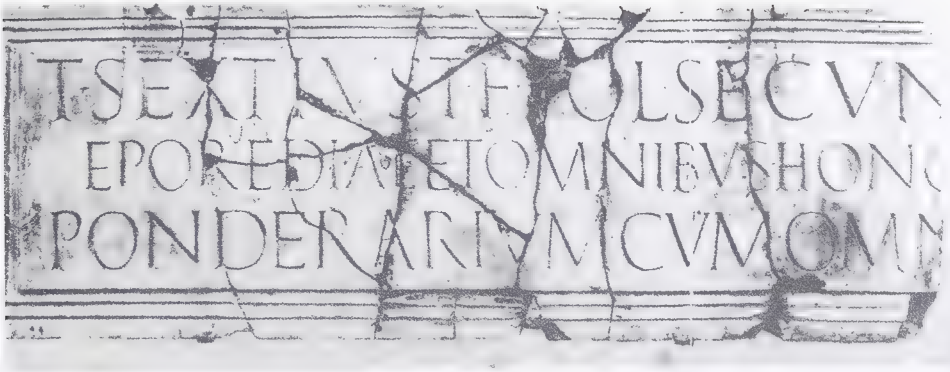


FIG. 1. Epigrafe di T. Sestio Secondo, detta del Ponderario (Torino, Museo Nazionale di Antichità).

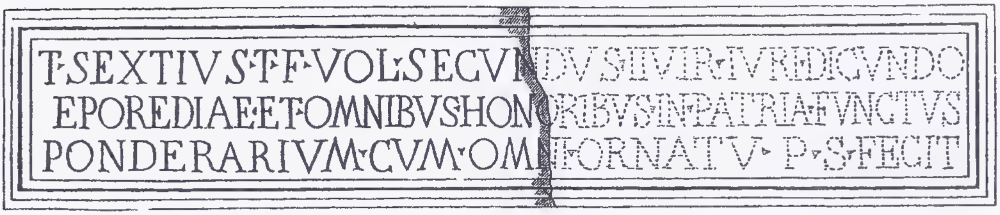


FIG. 2. L'epigrafe del Ponderario, nella restituzione del BRUZZA, rielaborata su quella del GAZZERA.

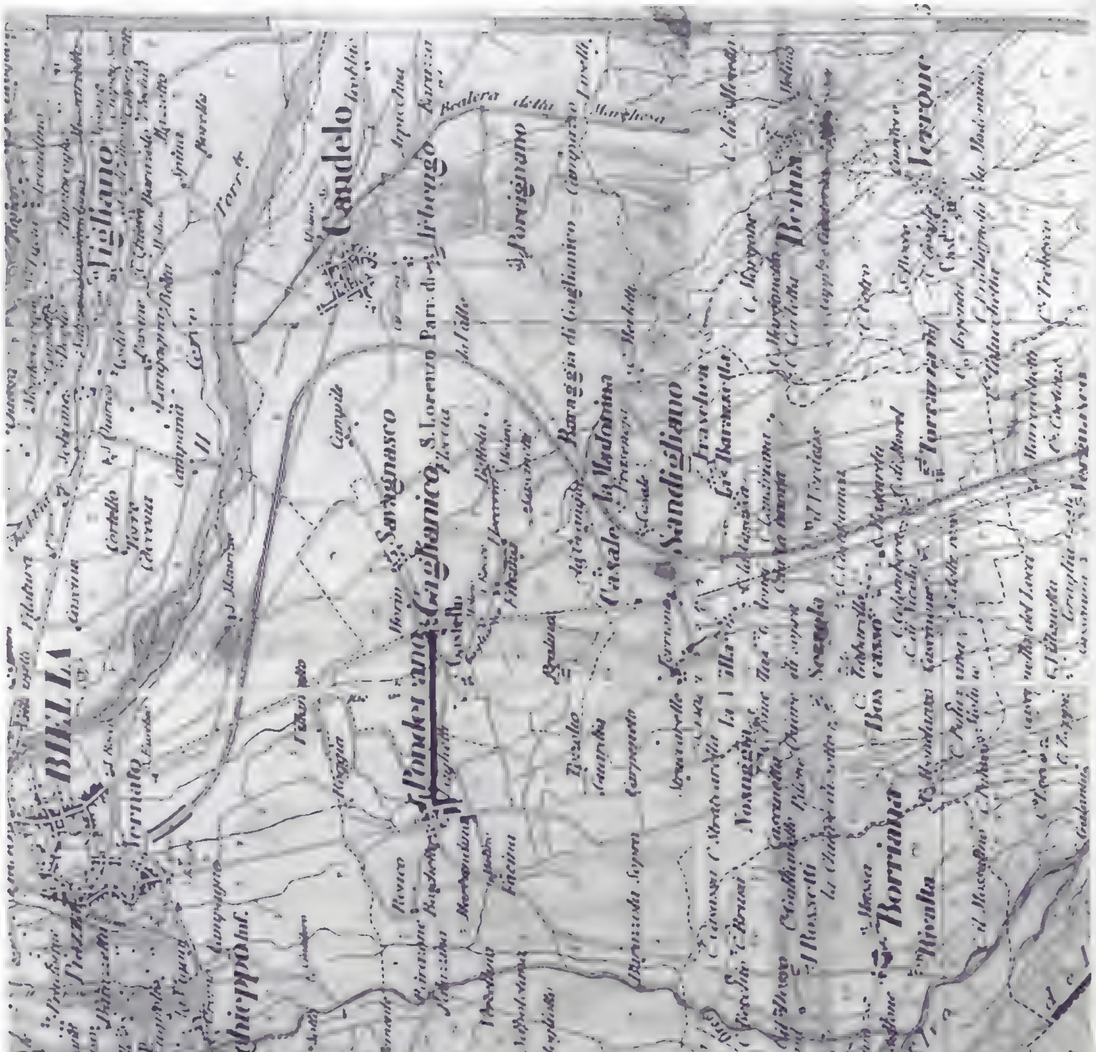


FIG. 3. Topografia della zona interessata (dalla *Gran Carta degli Stati Sardi* del 1852): sono evidenziate le località di cui si tratta, nonchè il tracciato della vecchia strada da Salussola a Donzano (*probabile lungo del rinvenimento dell'epigrafe).

Salussola
Cerrione
Zimone
Azeglio
Dorzano
Roppolo
Viverone
Lago

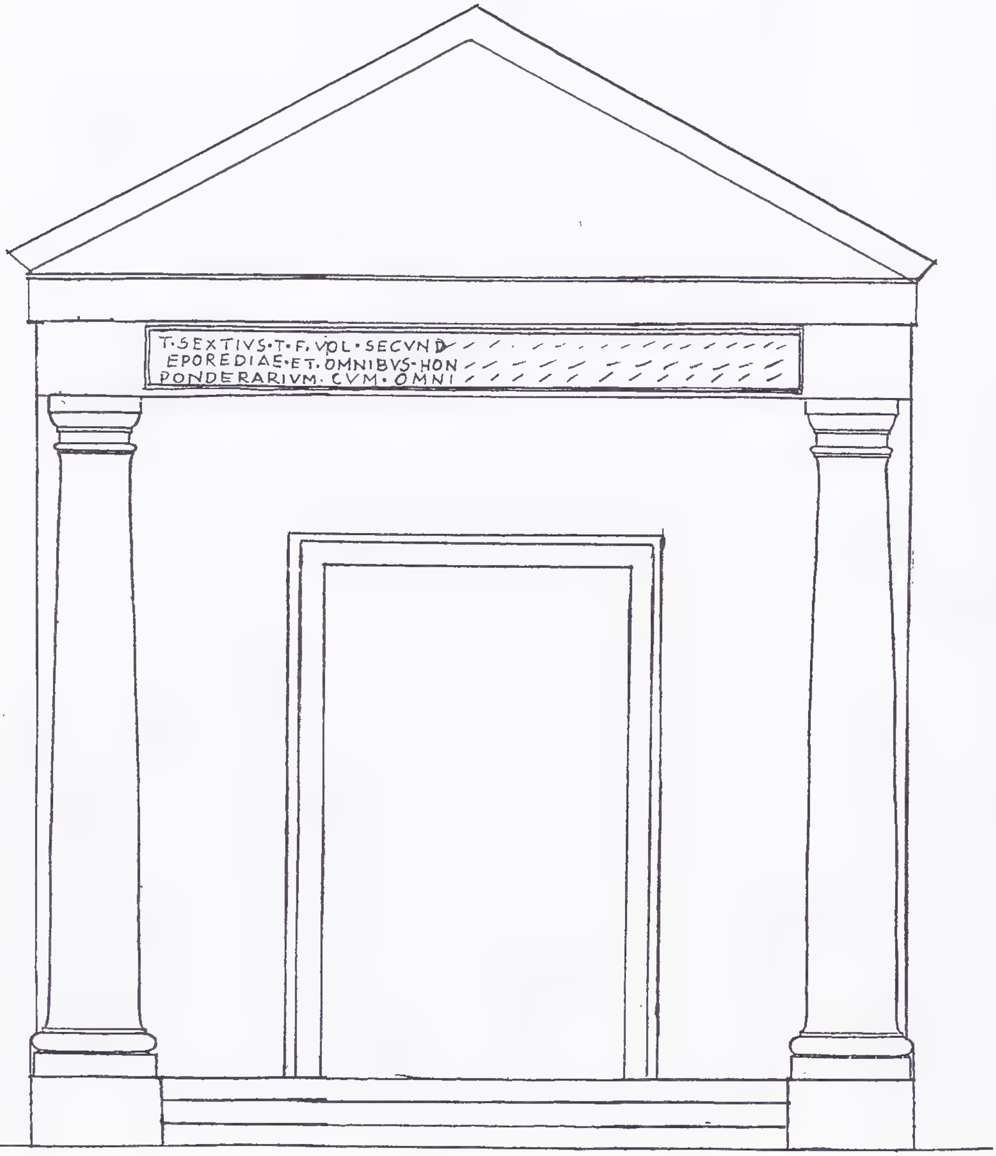


FIG. 4. Schizzo per un'ipotesi di ricostruzione schematica del Ponderario (rielaborazione di L. Manino sulla base delle tavole del PALLADIO).

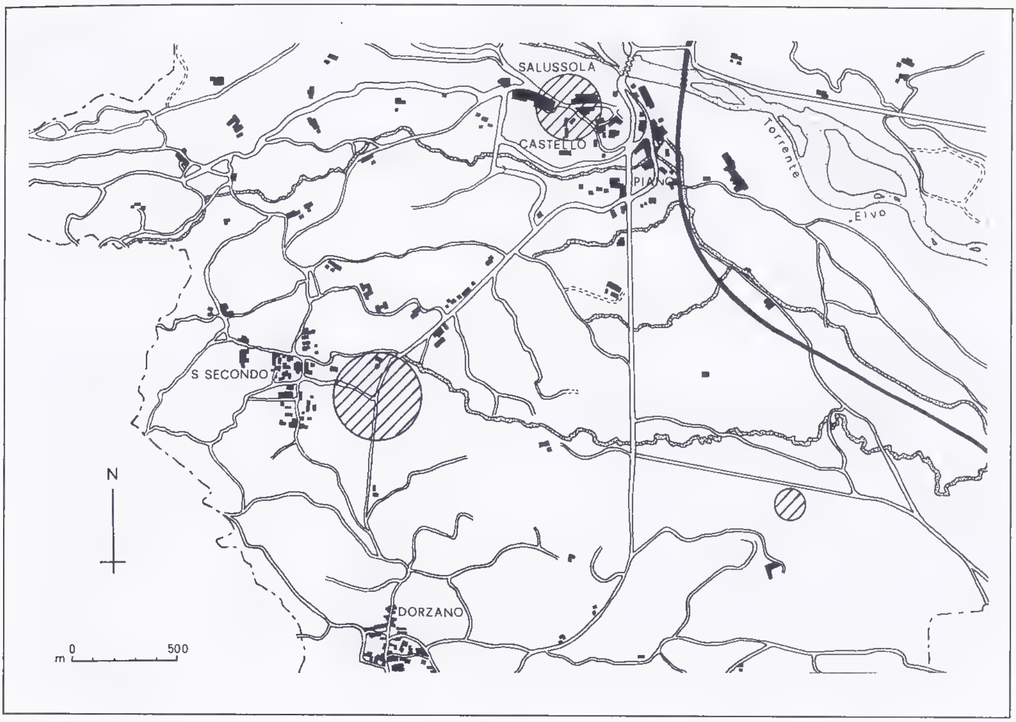


FIG. 1. Salussola - Dorzano. Localizzazione delle principali aree archeologiche con ritrovamenti di età tardo-antica ed altomedievale.

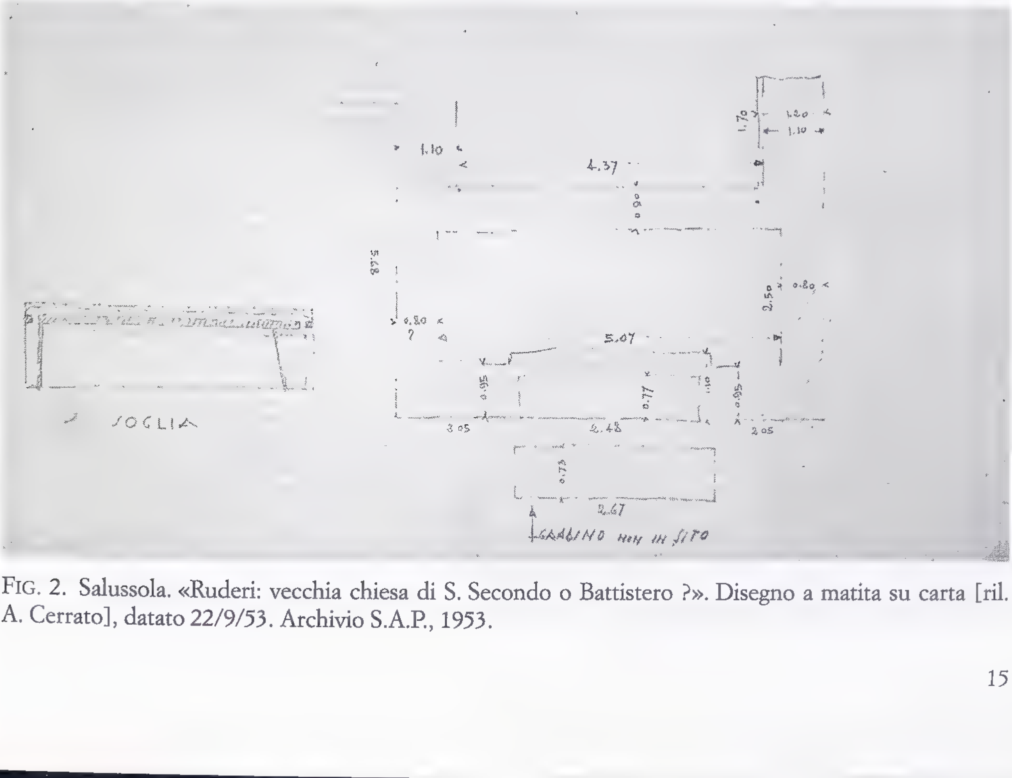


FIG. 2. Salussola. «Ruderi: vecchia chiesa di S. Secondo o Battistero ?». Disegno a matita su carta [ril. A. Cerrato], datato 22/9/53. Archivio S.A.P., 1953.

FIG. 3. Salussola. «Esplorazioni archeologiche. Anticha "Vittimula", Salussola, fraz. S. Secondo. Biellese». Planimetria generale. Disegno a china su lucido, ril. A. Cerrato; Archivio S.A.P., 1953.

FIG. 4. Salussola, fraz. S. Secondo. Particolare delle strutture rinvenute. Archivio S.A.P., 1953.

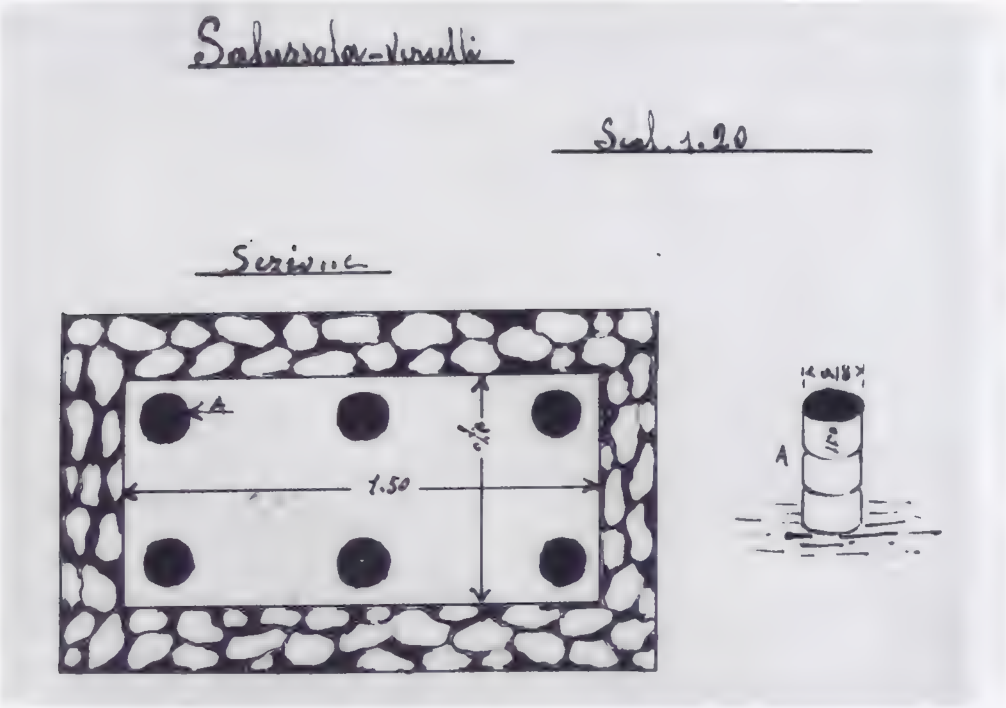


FIG. 5. Salussola, fraz. S. Secondo. Tomba. Disegno a china su lucido (particolare), ril. Prof. Vigna, datato 6 febb. 1933. XI. Archivio S.A.P., 1933.

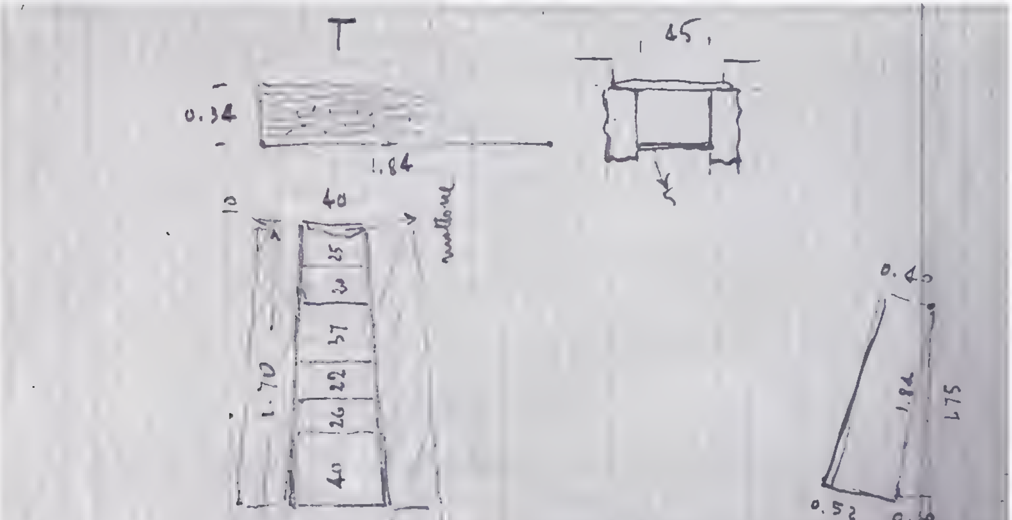


FIG. 6. Salussola, fraz. S. Secondo, Tomba. Disegno a matita su carta (particolare) [ril. A. Cerrato]. Archivio S.A.P., 1953.

FIG. 7a Salussola, fraz. S. Secondo. Tomba in corso di scavo.
7b idem, a scavo ultimato. Archivio S.A.P., 1972

FIG. 8. Salussola, reg. Brianco. Tomba al momento del ritrovamento. Archivio S.A.P., 1980.

FIG. 9. Biellese. Localizzazione ed estensione dei resti della linea fortificata. Dis. S. Salines.

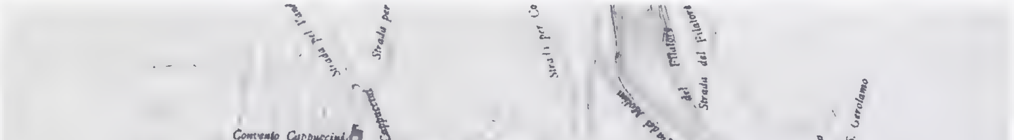


FIG. 10. «Pianta della città di Biella nell'anno 1800 fatta dall'arch. P. Beltramo» [particolare], da A. Roccavilla, Biella 1902.

FIG. 11. Biella. Area di S. Stefano con localizzazione dello scavo. Dis. Antiqua.

FIG. 12a). Biella, area di S. Stefano. Veduta dello scavo. 12b). idem, panoramica da Est. Archivio S.A.P., 1989

FIG. 13a. Biella, area di S. Stefano. Particolare della tomba 3. 13b idem, particolare della tomba 1. Archivio S.A.P., 1989.

FIG. 14. Biella, area di S. Stefano. Panoramica dello scavo verso Sud. Archivio S.A.P., 1989.

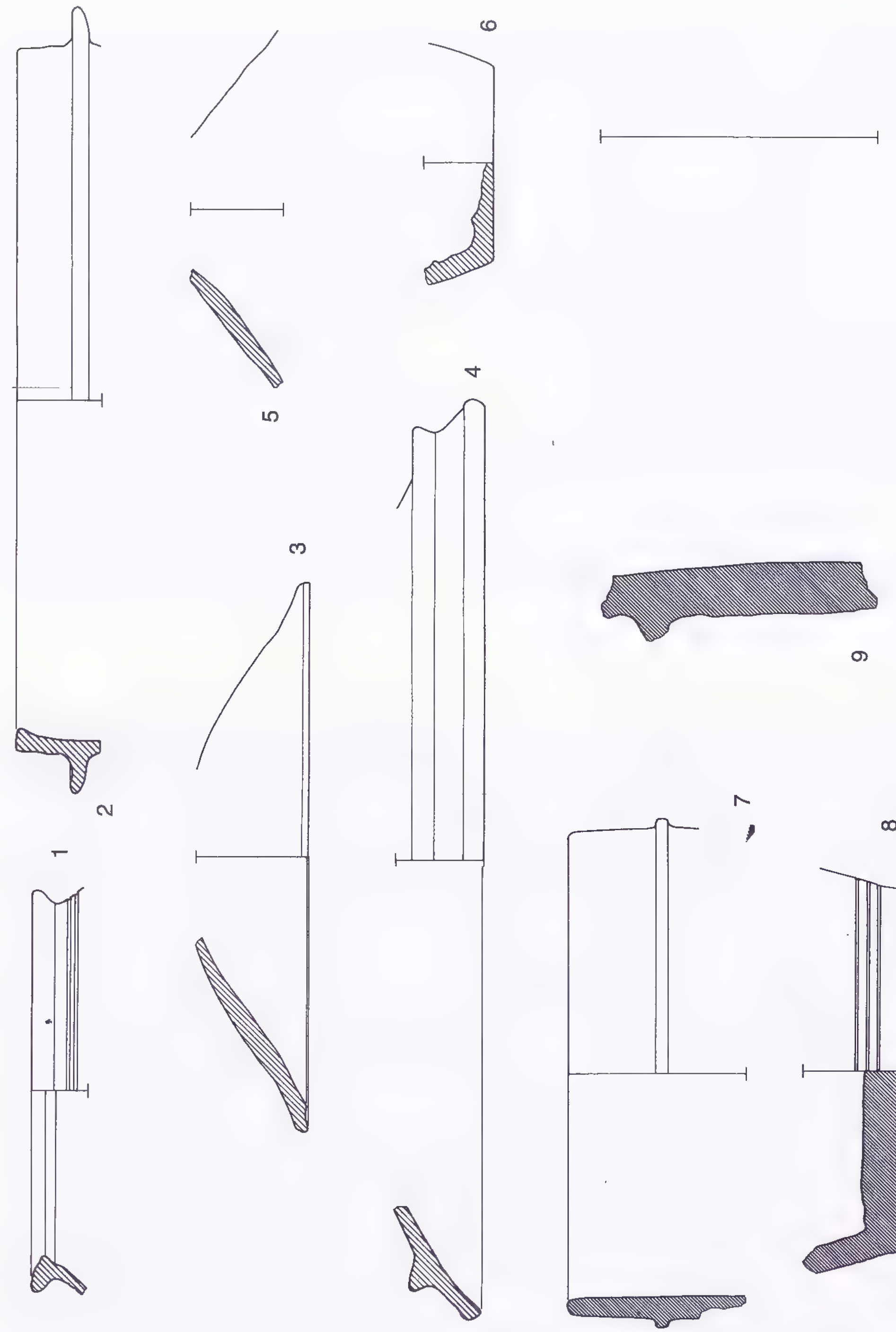


FIG. 15. Biella, area di S. Stefano. Restituzione grafica di materiali ceramici e pietra ollare. 1-4 = ceramica priva di rivestimento; 6 = ceramica invetriata; 7-9 = pietra ollare. Ril. S. Salines, scala 1:3.

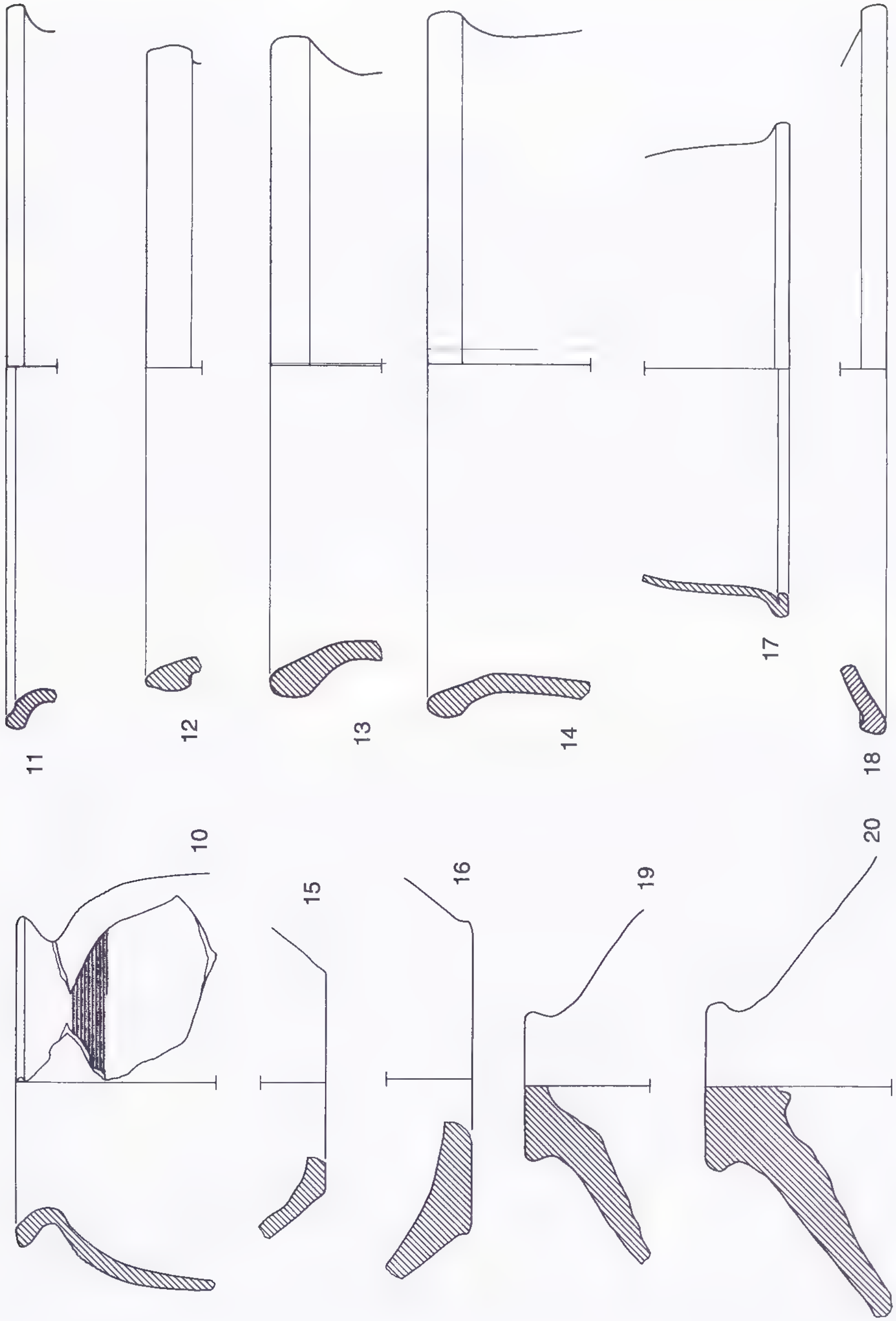


FIG. 16. Biella, area di S. Stefano. Restituzione grafica di materiali ceramici. 10-20 = ceramica priva di rivestimento. Ril. S. Salines, scala 1:3.

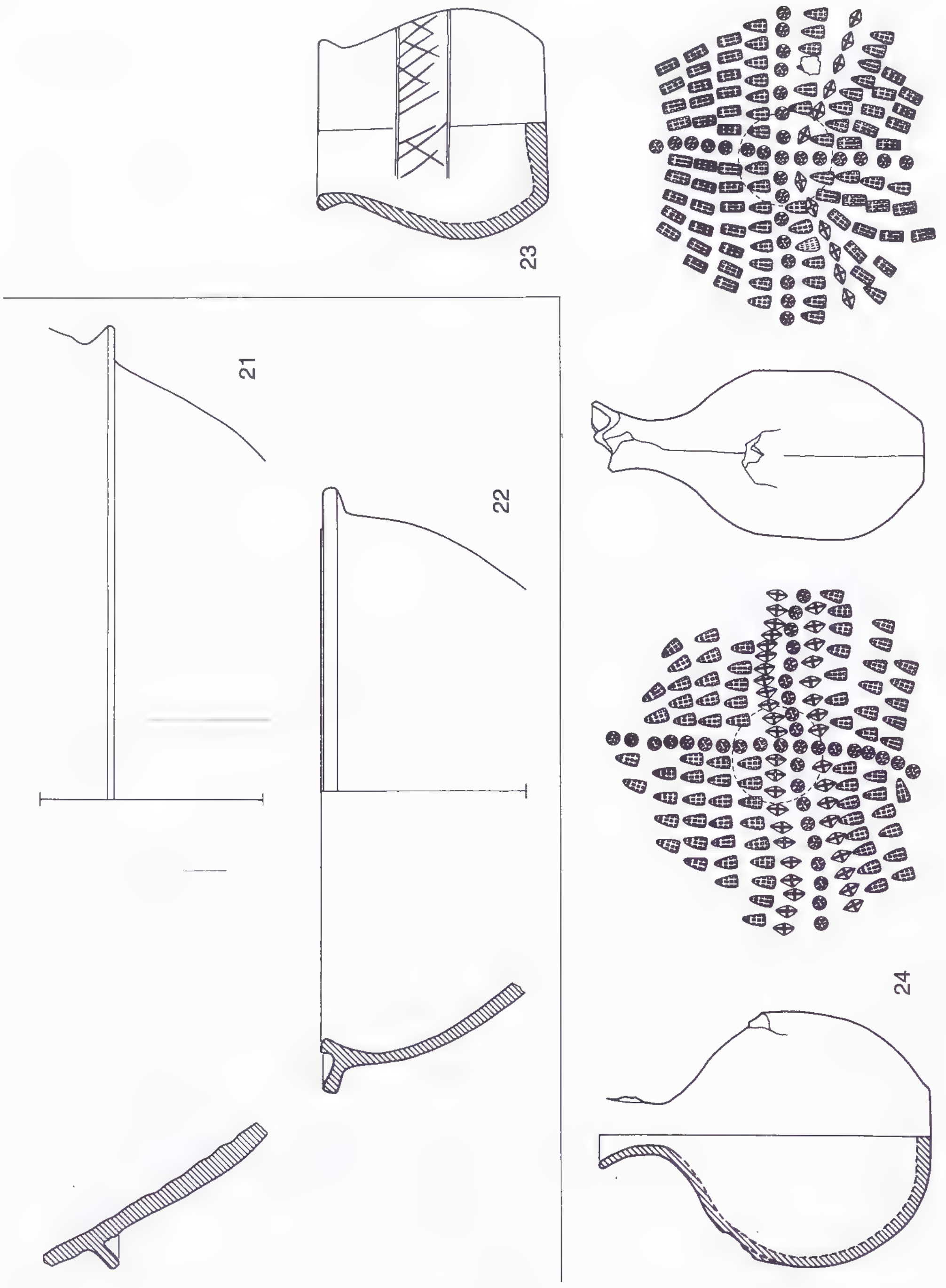
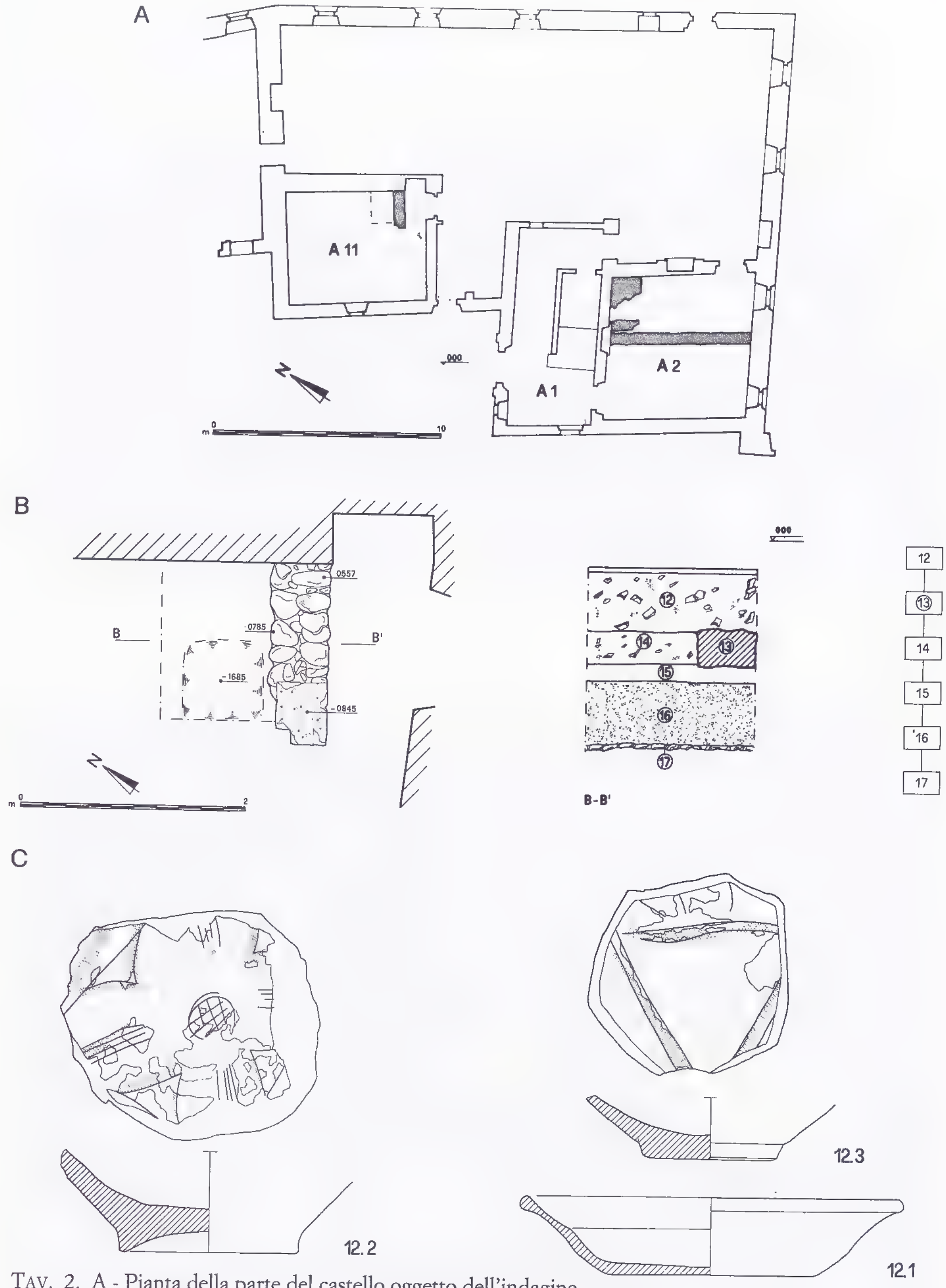


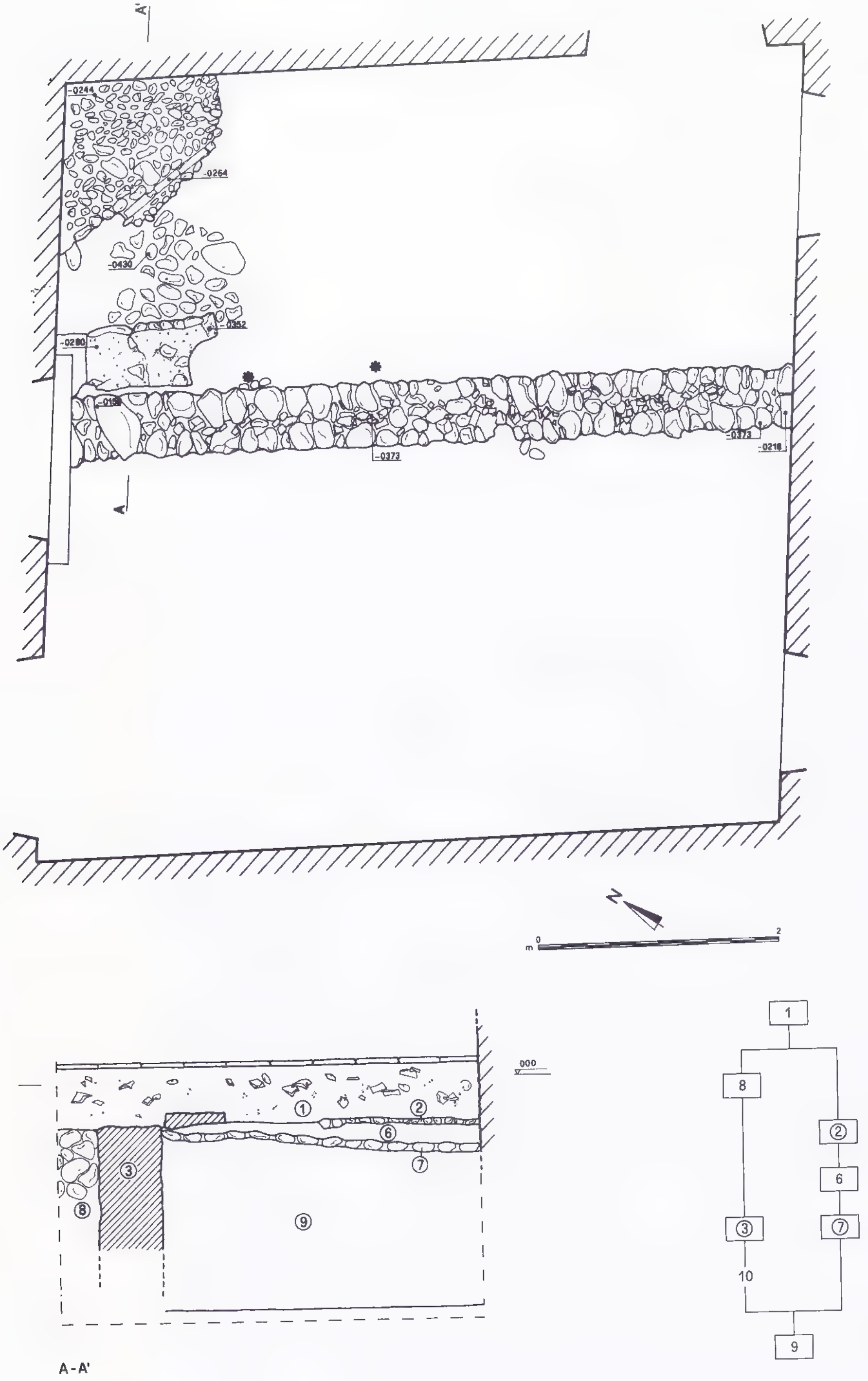
FIG. 17. Biella, area di S. Stefano. Restituzione grafica di materiali ceramici. 21 = ceramica priva di rivestimento; 22 = ceramica invetriata. Materiali ceramici del ritrovamento del 1872: 23 = bicchiere a sacchetto decorato a stralucido; 24 = fiasca da pellegrino invetriata. Ril. S. Salines, scala 1:3.

Veduta del complesso castellare del Torrione da Nord.

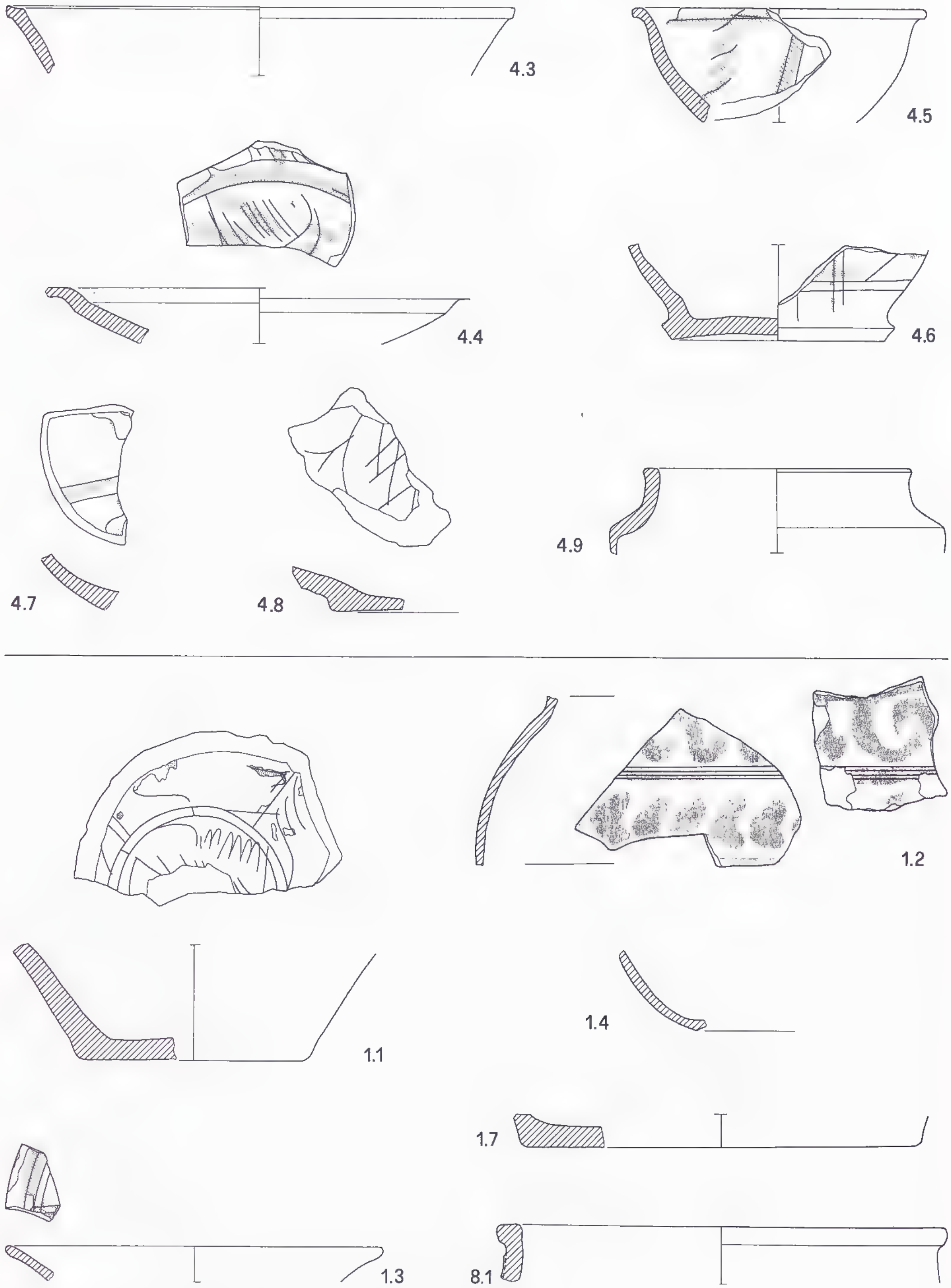
Veduta da Est.



TAV. 2. A - Pianta della parte del castello oggetto dell'indagine.
B - Pianta, stratigrafia schematica e matrix dell'ambiente A1.
C - Materiale dalla us 12.

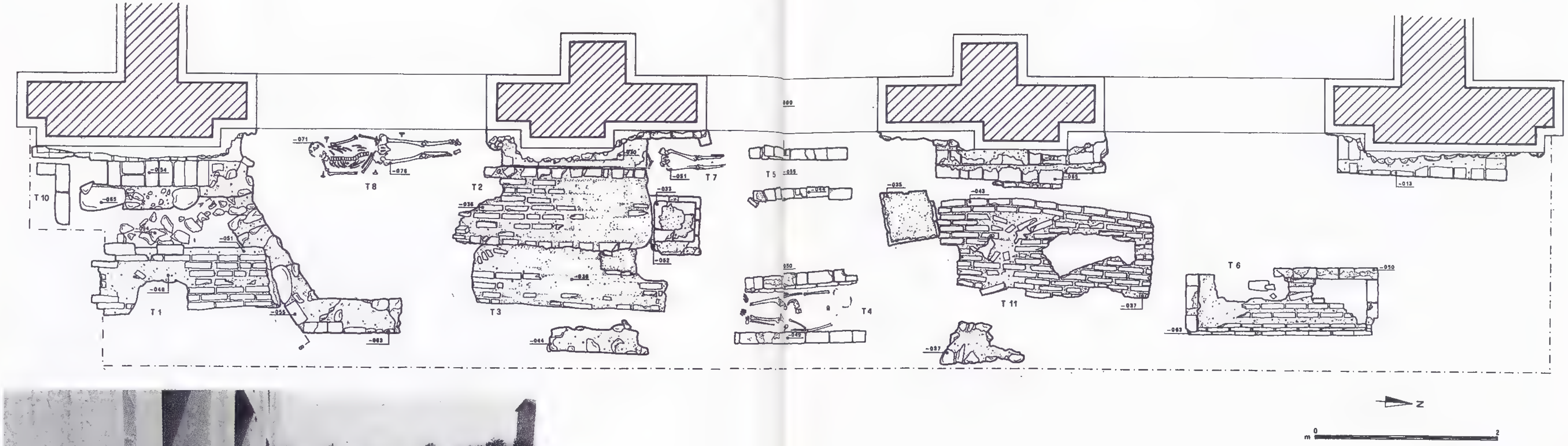


TAV. 3. Pianta, stratigrafia schematica e matrix dell'ambiente A2.



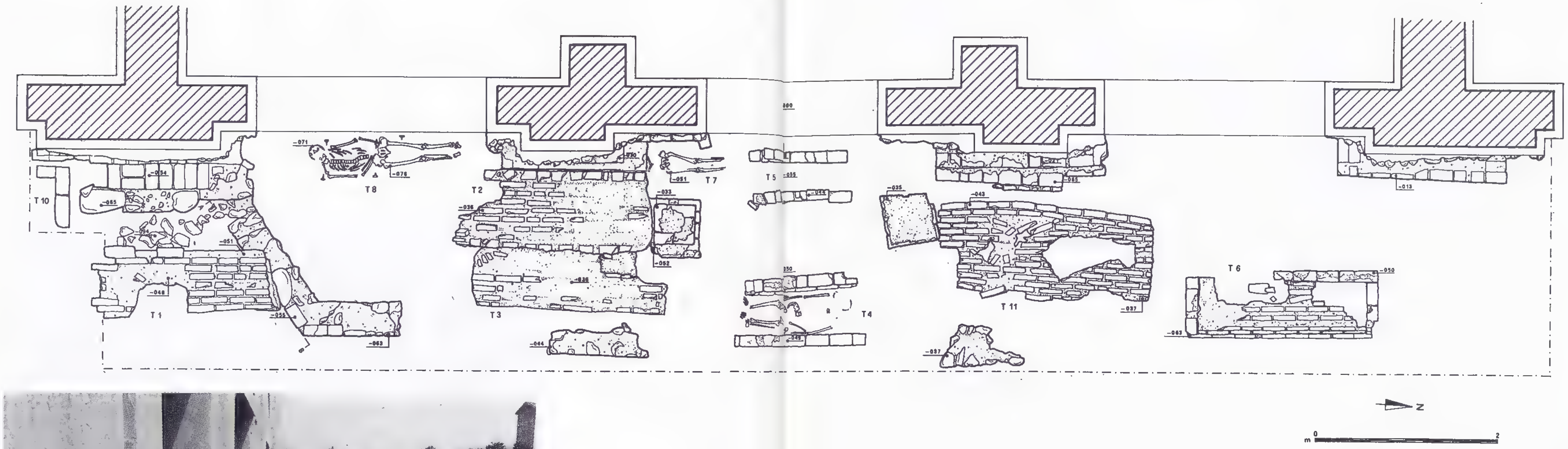
TAV. 4. Materiale degli ambienti A1 (us 4) e A2 (us 1 e us 8).

Brusnengo,
Chiesa dei SS.
Pietro e Paolo,
facciata.



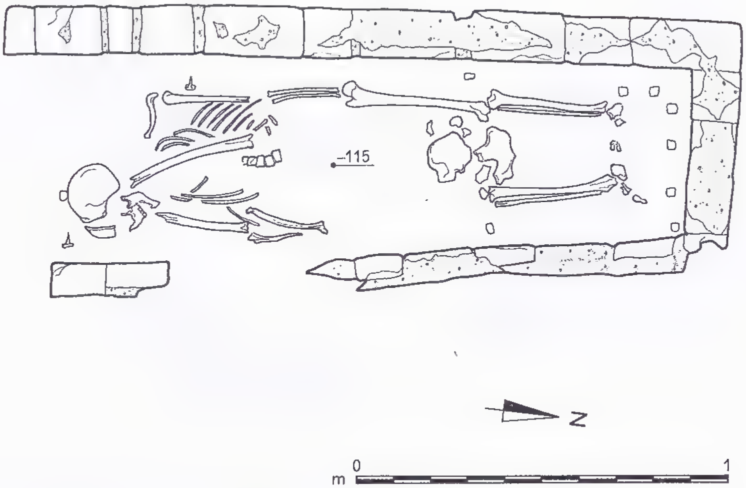
Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, panoramica dello scavo.

Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, planimetria dello scavo.

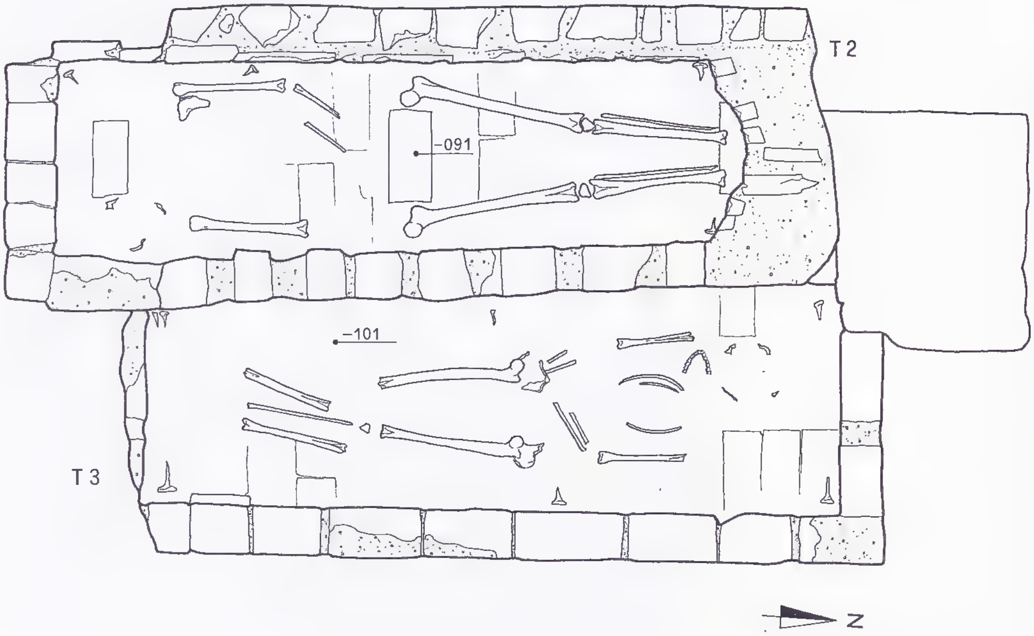


Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, panoramica dello scavo.

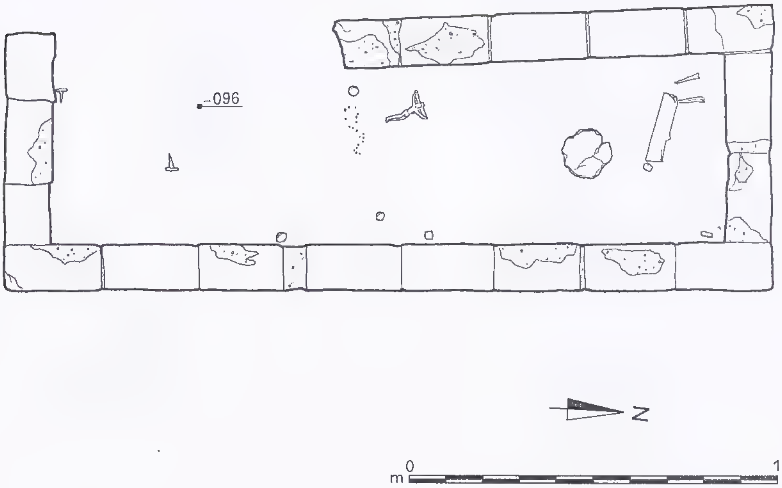
Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, planimetria dello scavo.



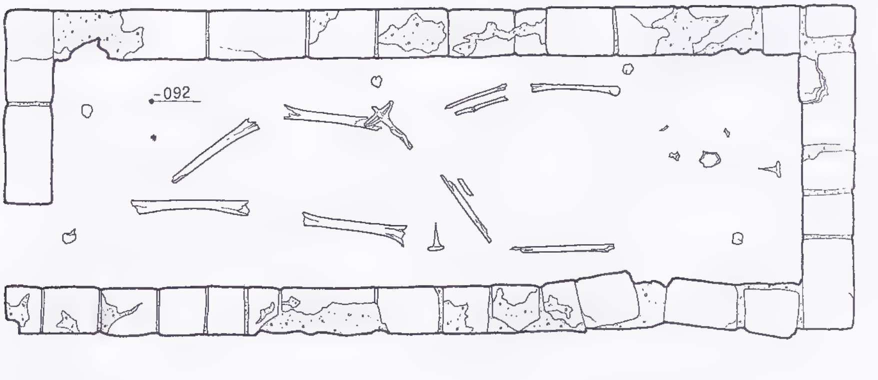
Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Tomba 1.



Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Tombe 2 e 3.

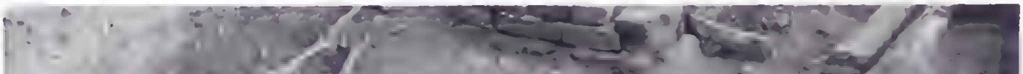


Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Tomba 6.



Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Tomba 11.

Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, Tombe 2 e 3.



Brusnengo, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo, muro poligonale US 5.

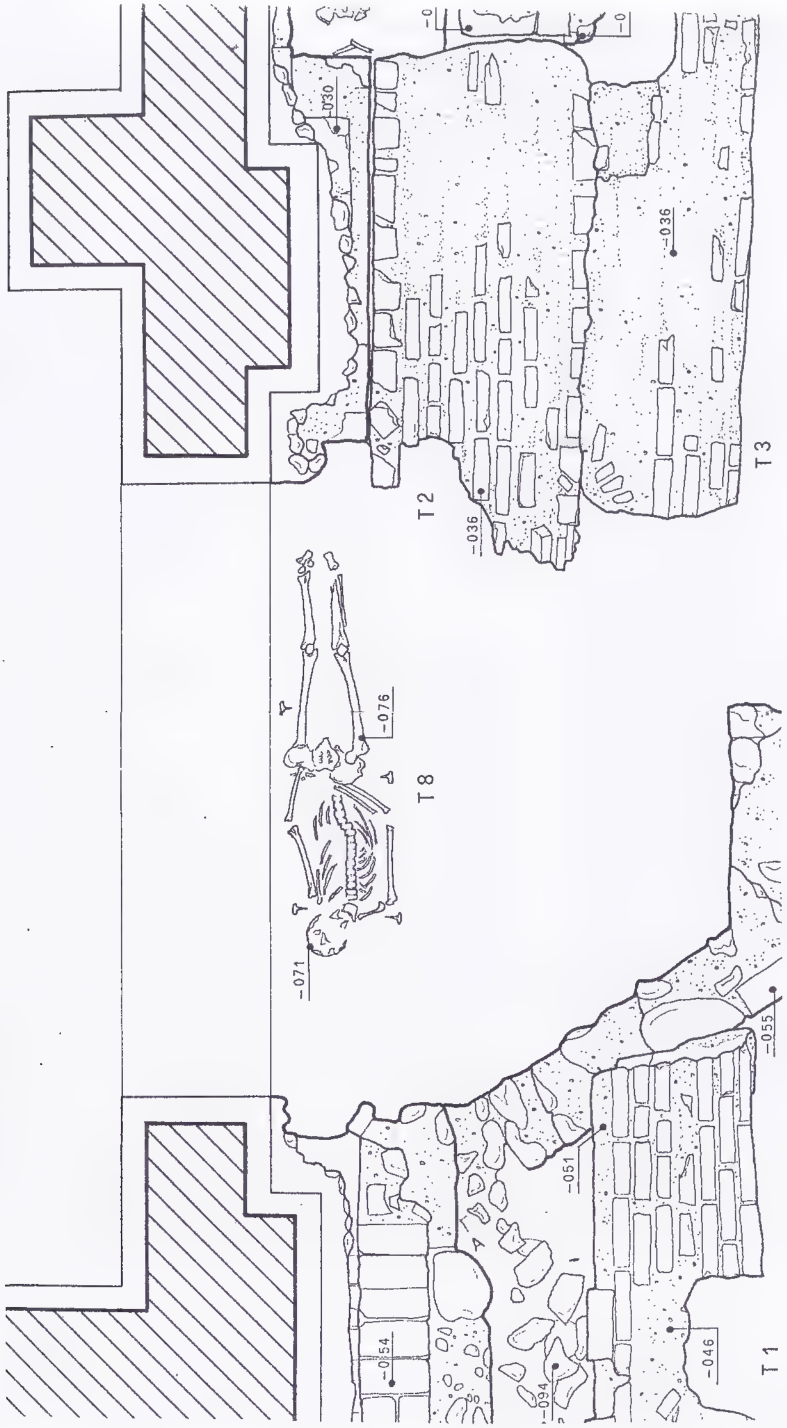


FIG. 1. T8: disegno di rilievo (Dis. S. Salines).

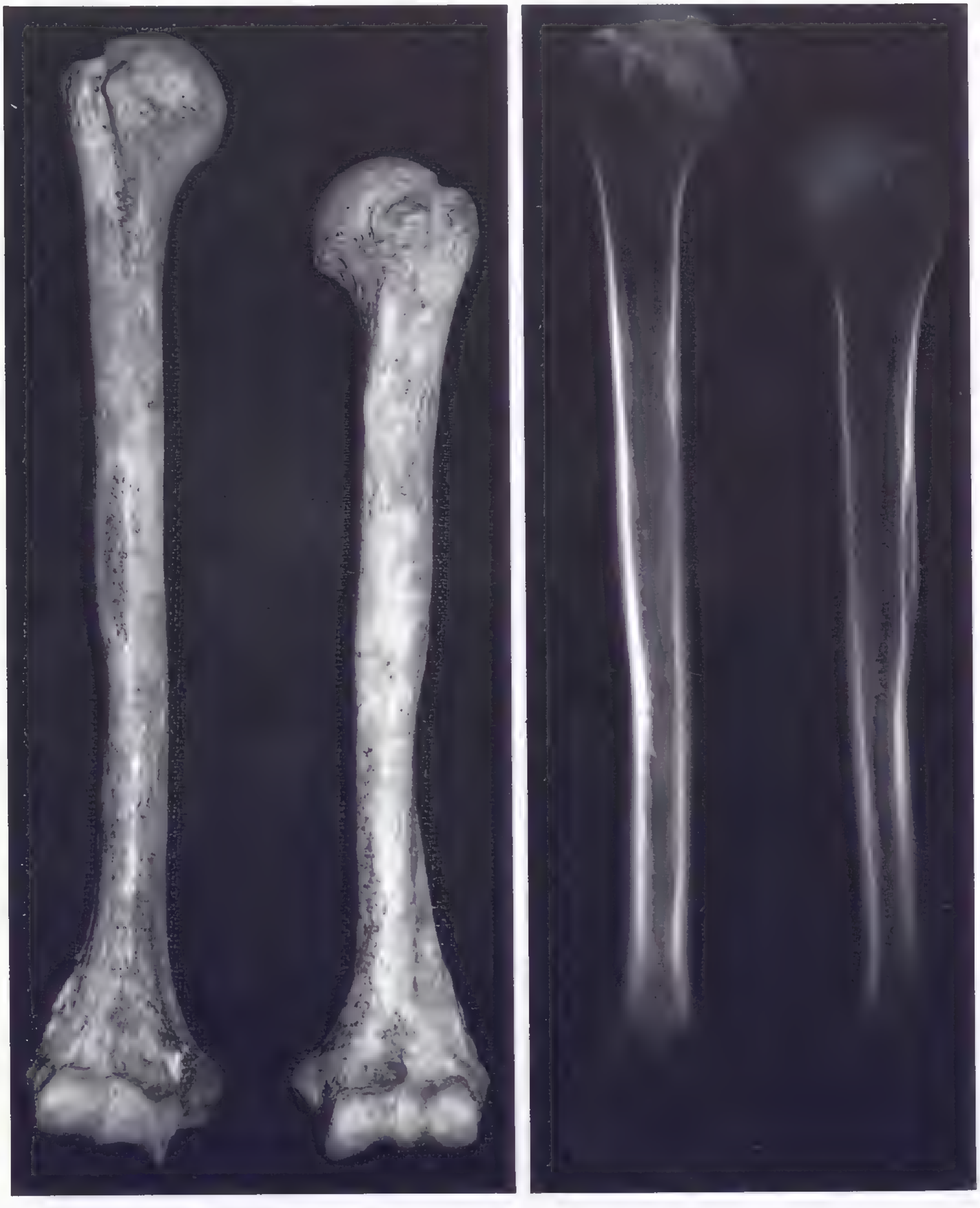


FIG. 2. T8: i due omeri (a sinistra) mostrano evidente disparità di lunghezza, con parità dei diametri trasversali ai vari livelli. A destra, l'immagine radiografica: l'omero sinistro mostra duplicatura della corticale al terzo medio, in accordo con l'ipotesi di una antica frattura.

FIG. 1. Lago di Viverone: rilevamento topografico dei pali del sito «Emissario».

FIG. 2. Lago di Viverone: veduta parziale dell'area archeologica di VI.1 - Emissario.

FIG. 3. Torbiera Flecchio: una delle ultime aree umide integrali che fanno parte della cornice ambientale della zona archeologica. (Fotografia S.A.P.)

FIG. 4. Veduta aerea del litorale occidentale del Lago di Viverone. I villaggi palafitticoli sono contornati verso W da una fascia foresta di ancora notevole interesse paleobotanico. (Fotografia S.A.P.).

FIG. 2. Il sarcofago di Shepsittaesi con la mummia.

FIG. 1. Una vetrina della sala egizia del Museo di Biella, con gli oggetti schiaparelliani in deposito dal Museo Egizio di Torino.

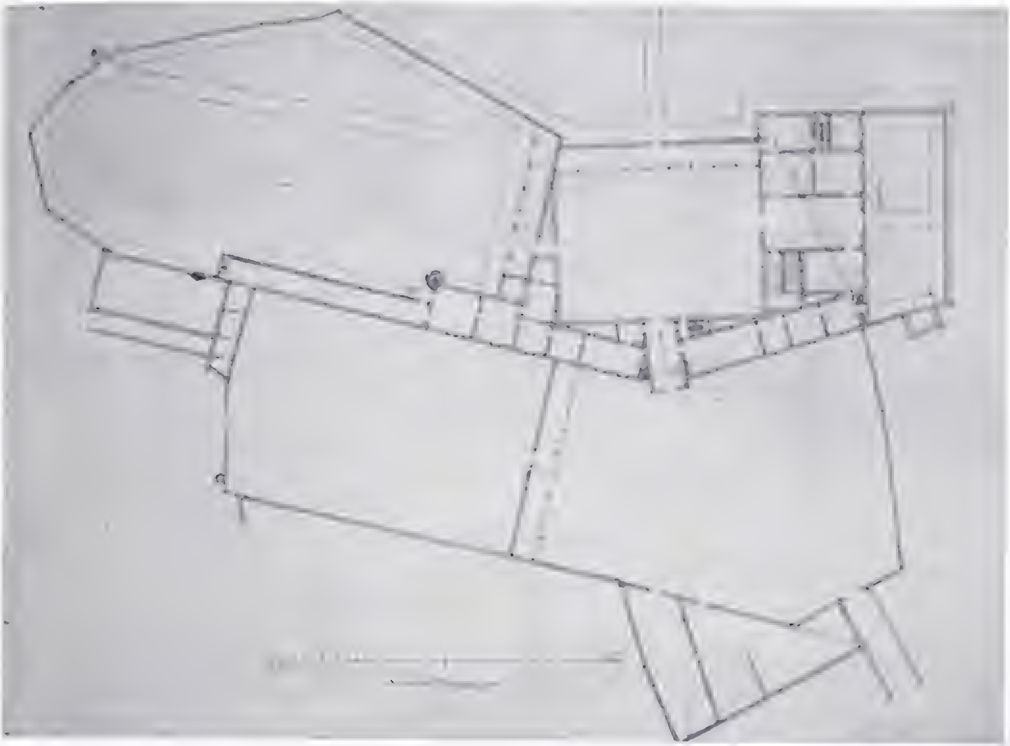


FIG. 1. *Pianta del castello di Masserano, con progetto di ampliamento,* disegno di autore ignoto, della seconda metà del secolo XVII (Torino, Archivio di Stato).

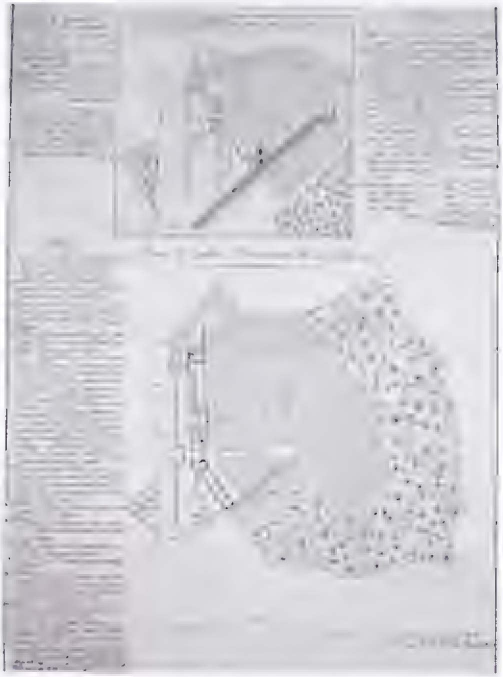


FIG. 2. P. Ballocco, 1834, *Piano del Castello di Masserano, colle sue Adjacenze* e *Veduta prospettica del Castello e sue adjacenze dalla parte di levante* (in alto), (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 3. G. Maggia, 1840, *Plan à l'échelle de 1 a1000 du Château de Gaglianico [...],* allora di proprietà della contessa Fontanella di Baldissero, (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 4. G. S. Pistono, 1741, *Pianta della Strada presentanea dalla Porta del Castello di Galianico sin alla Parochia d'esso Luogo [...],* con il progetto della nuova allea di collegamento (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 5. A. Bertola, *Tipo per la raggion delle acque,* s.d. (fine sec. XVII), raffigurazione del territorio compreso tra i fiumi Elvo e Cervo (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 6. G. M. Belletti, 1766, *Piano dimostrativo per la derivazione delle acque dal Torrente Sessera sopra le Baraggie di Messerano, Rovasenda e Territorj circonvicini* (Torino, Archivio di Stato).

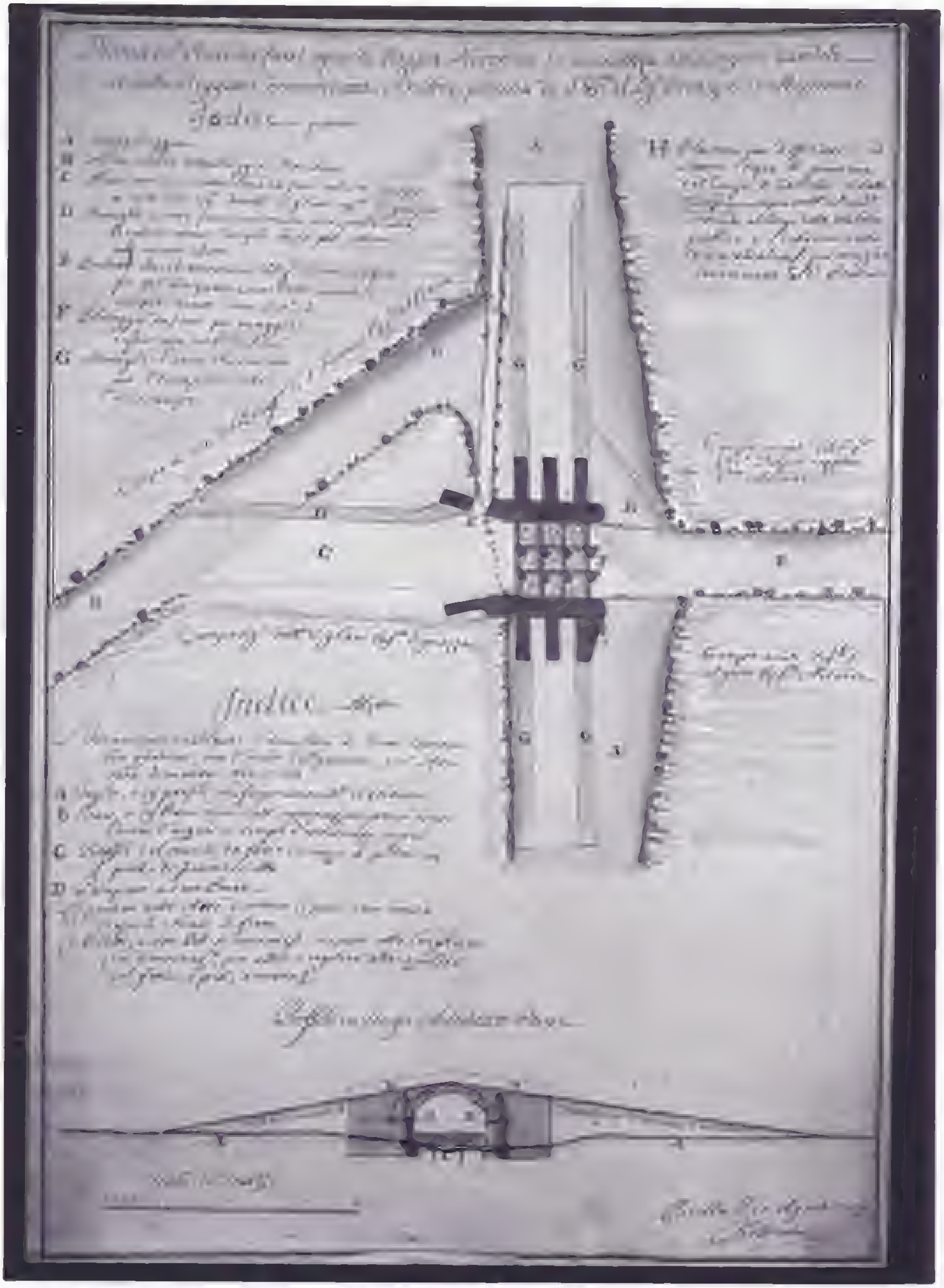


Fig. 7. P.G. Beltrano, 1759, Pianta del Ponte da farsi sopra la Roggia Marchesa in vicinanza del Luogo di Candelo et nella Reggione denominata Ariunde [...], (Torino, Archivio di Stato).

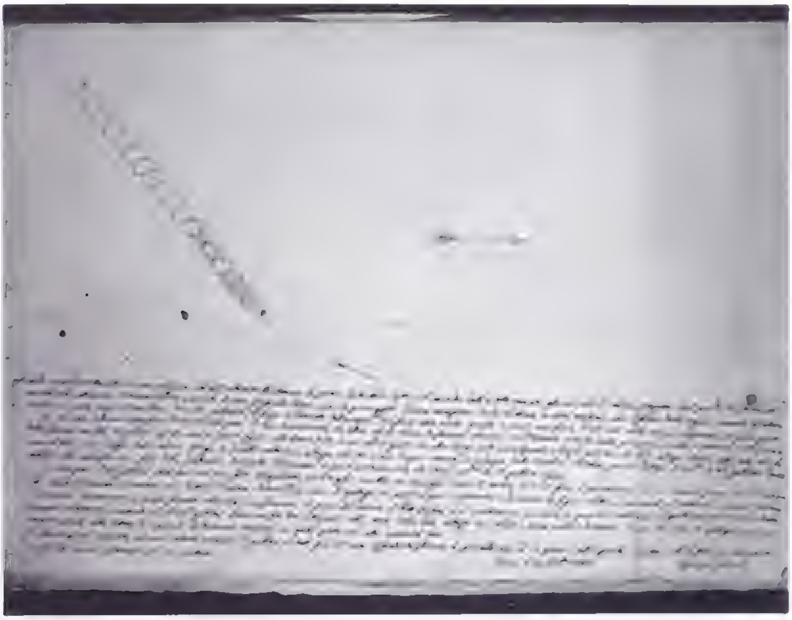


FIG. 8. I. Giulio, 1783, progetto ed «Istruzioni» per la costruzione di una «ficca» o sbarramento delle acque all'imbocco della Roggia Marchesa, mediante il sistema «a gabbioni» di forma ellittica (Torino, Archivio di Stato).

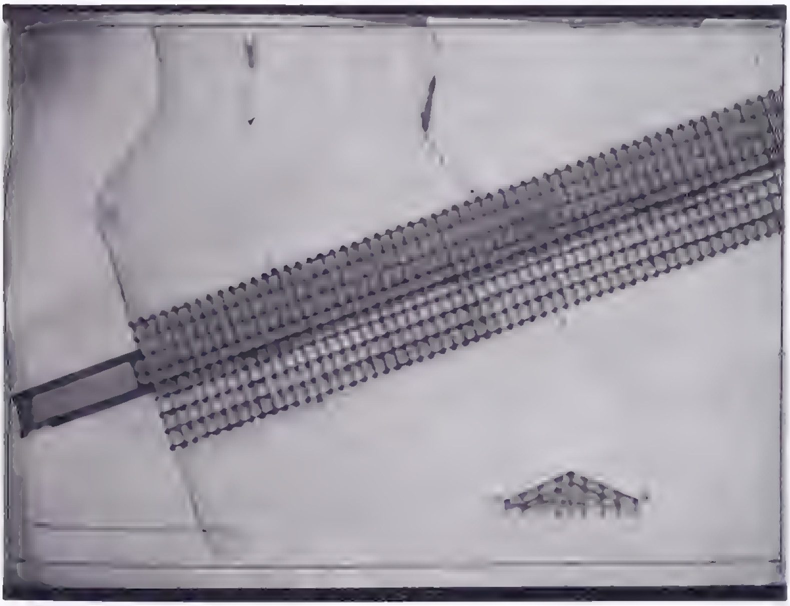


FIG. 9. N. Perini, 1784, progetto per una «ficca» o sbarramento nel fiume Cervo, presso l'imbocco della Roggia Marchesa, secondo il sistema «a palificate» (Torino, Archivio di Stato).

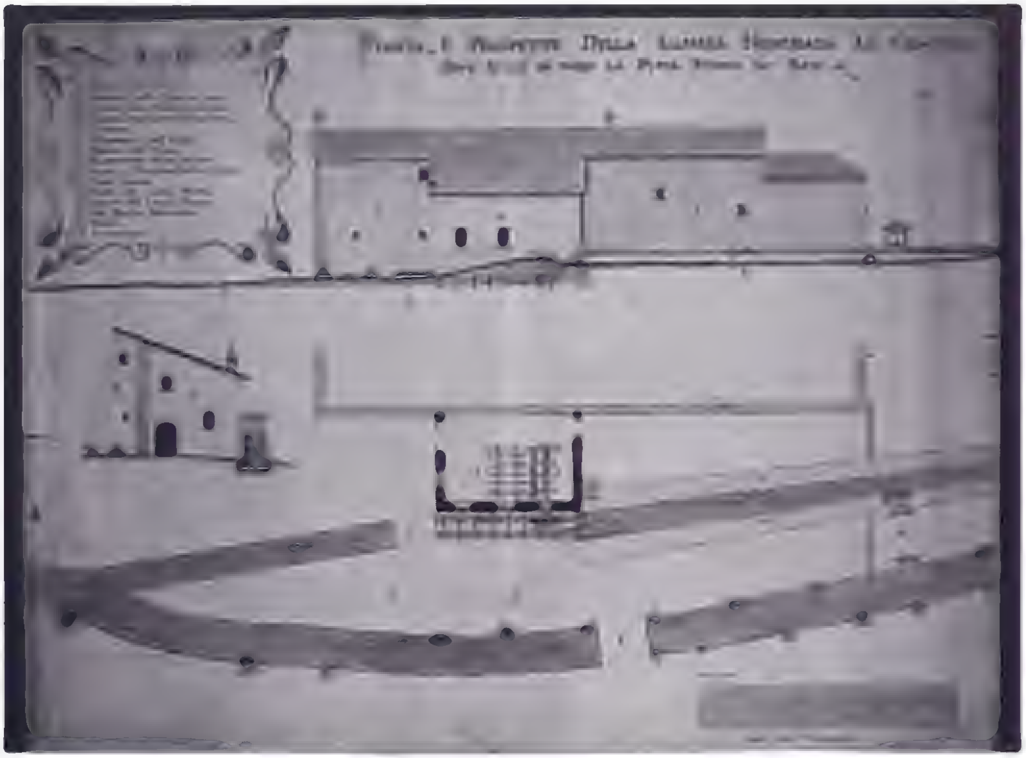


FIG. 10. C. Giachino, 1796, *Pianta, e Prospetto della Cassina Nominata La Grangia, Dove si ha da fare la Pista Nuova da Riso* (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 11. Ignoto disegnatore, 1765, *Pianta del Palazzo in Biella, e casa di S. Ecc., co' rispettivi portici davanti*, planimetria legata ad un contenzioso tra il Principe di Masserano e la città di Biella (Torino, Archivio di Stato).

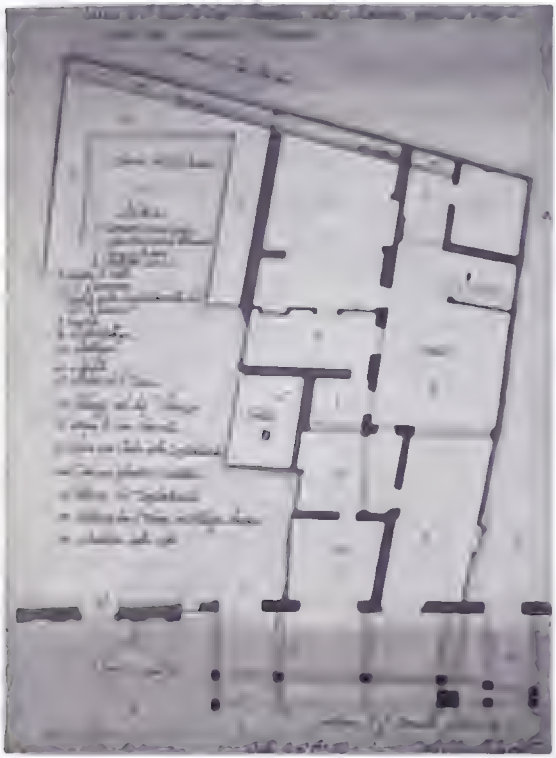


FIG. 12. C.F. Mussa, 1774, *Casa di S. Ecc. a il Sig.r Marchese della Marmora, posta sul Piazzo di questa Città, Contrada di S. Domenico,* pianta del piano terreno (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 13. Ignoto disegnatore, 1774, *Copia della pianta di Casa Lombardi in Doragrossa,* planimetria al piano terreno dell'edificio posto nell'isolato di San Pancrazio, fra le attuali via Garibaldi e Palazzo di Città, in Torino (Torino, Archivio di Stato).

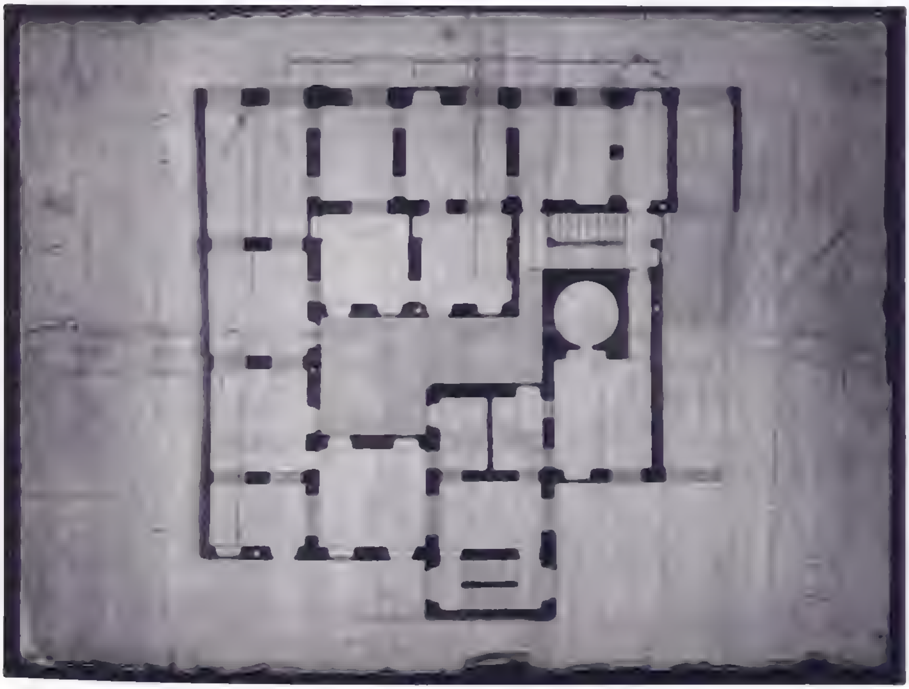


FIG. 14. M.T. Bertolio, 1765, dal cabreo della casa detta «*Bonne Femme*» situata nell'isolato di San Gregorio in Torino. *Facciata verso la Contrada a mezza Notte* (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 15. M. T. Bertolio, 1765, dal cabreo della casa detta «*Bonne Femme*», sezione ossia *Taglio in longo dalla Lettera A in B come Resta segnato in Pianta* (Torino, Archivio di Stato).

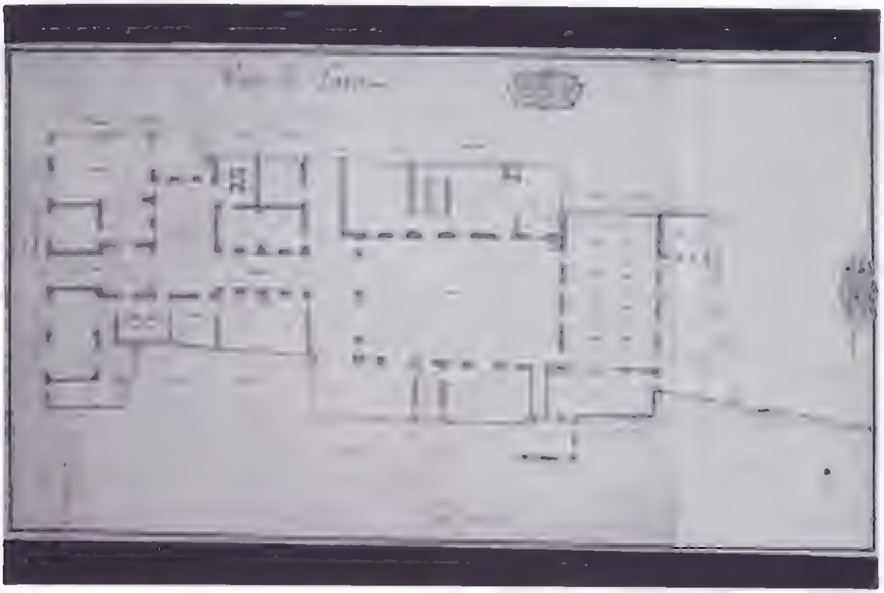


FIG. 16. M. T. Bertolio, 1765, dal cabreo della casa detta «*Bonne Femme*», *Piano di Terra* (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 17. Ignoto disegnatore, 1723, *Pianta ragionevole di un Orto denominato del Colleggio della Viola [...], posto nella Città di Bologna, nella via chiamata la Braina [...]*, (Torino, Archivio di Stato).

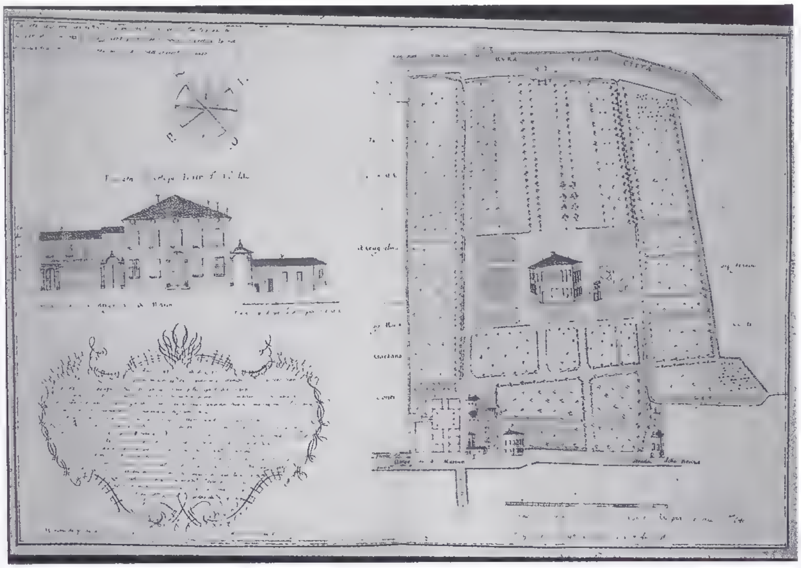
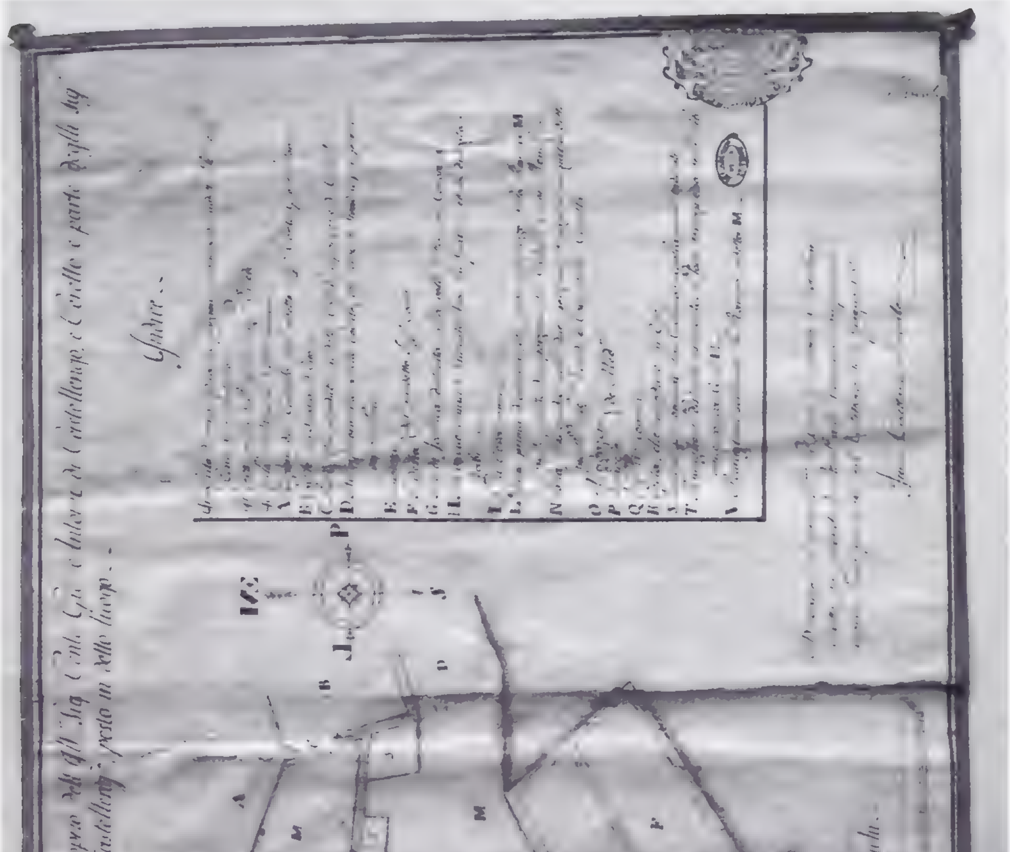


FIG. 18. G. M. Ghelli, 1781, *Pianta in giusta misura dell'Orto spettante al Collegio Ferrero detto La Viola posto in Bologna di Ius Patronato dell'Ecc.mo Sig.r Principe di Missirano* (Torino, Archivio di Stato).

FIG. 19. Ignoto disegnatore, 1781, *Pianta del Collegio di Bologna con palazzina, Case, orto e giardini annessi [...],* (Torino, Archivio di Stato).



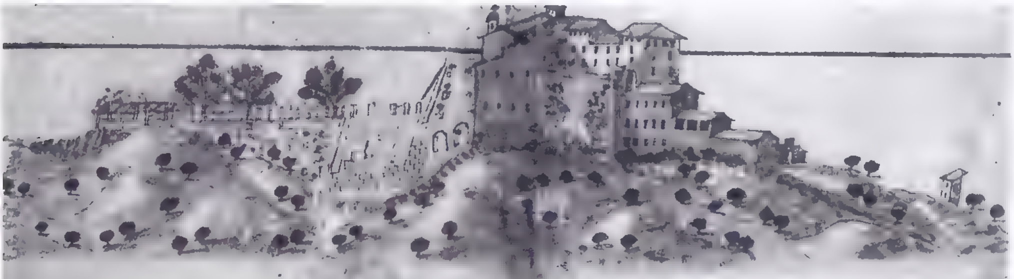


FIG. 1. 1781 Giugno 25, Castellengo. *Piano regolatore di una parte del castello di Castellengo.* A penna colorato, mm 594 x 403; Felice Castellenis misuratore.

FIG. 2. 1737 Giugno 19, Torino. *Tipo con divisione dei territori di Castellengo e di Cossanto in base a transazione seguita tra i conti Frichignano di Castellengo e la comunità di Cossato il 14 Luglio 1681.* A penna colorato, mm 580 x 1846; copia sott. Paolo Marenco ing. dell'originale del 1672 sott. Gian Andrea Garabello.

FIG. 3. 1754 Dicembre 5, Biella. *Mappa dei beni dei conti di Castellengo situati in Castellengo nelle regioni delle «al di sopra dell'Arale» e «Martinetti» e di quelli esistenti tra questi e i confini di Mottalerata e Cossato.* A penna colorato, mm 1308 x 490; Giovanni Bartolomeo Ferraris e Pietro Giuseppe Beltrama misuratori.

FIG. 4. Sec. XVIII. *Pianto dei fabbricati comuni tra i comproprietari del castello di Castellengo; b) Facciata della cappella del castello.* A penna colorato, mm 490 x 650.

FIG. 1. Chiesa parrocchiale di S. Giacomo (Biella Piazzo). L'altare barocco di antico patronato della nobile famiglia Coda, dedicato a S. Carlo Borromeo. Sull'ancona la ripristinata arma gentilizia della medesima.

FIG. 2. Chiesa parrocchiale di S. Giacomo (Biella Piazzo). La pala dell'altare di S. Carlo (olio su tela), di autore anonimo del sec. XVII, prima del restauro.

FIG. 3. Chiesa parrocchiale di S. Giacomo (Biella Piazzo). Il medesimo dipinto, dopo il restauro.

FIG. 4. Chiesa parrocchiale di S. Giacomo (Biella Piazzo). L'affresco di autore ignoto della fine del '400, raffigurante la Vergine Assunto circondata da angeli, scoperto sul muro retrostante l'altare di S. Carlo.

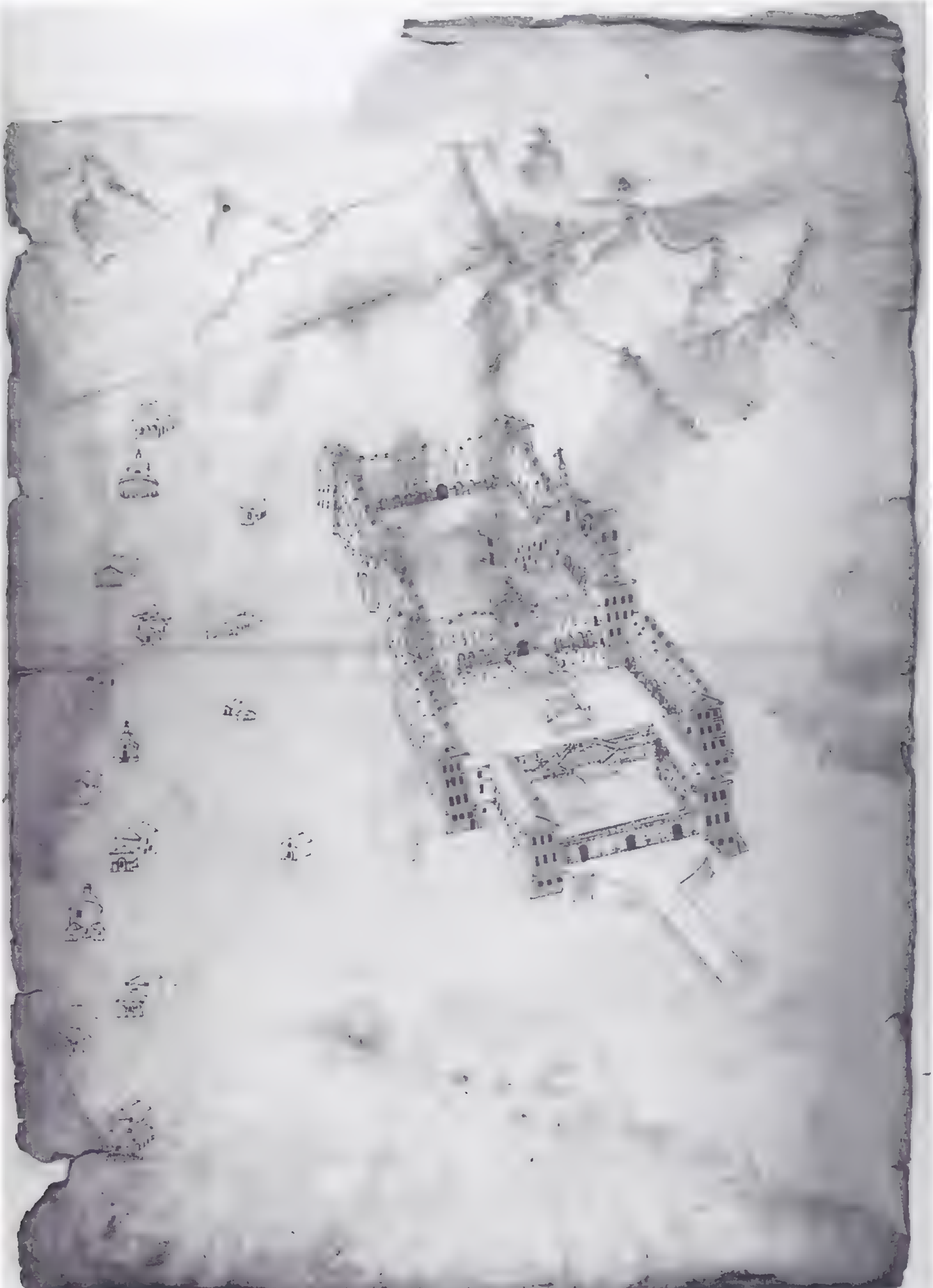


FIG. 1. Veduta del Santuario di Oropa (Fondazione Sella - Biella. Deposito Federico Maggia).

FIG. 2. Progetto per la costruzione di un guardaroba per l'archivio della comunità di Zubiena (Fondazione Sella - Biella. Deposito Federico Maggia).

FIG. 3. Disegno per carrozza - sec. XVIII. (Fondazione Sella - Biella. Deposito Federico Maggia).

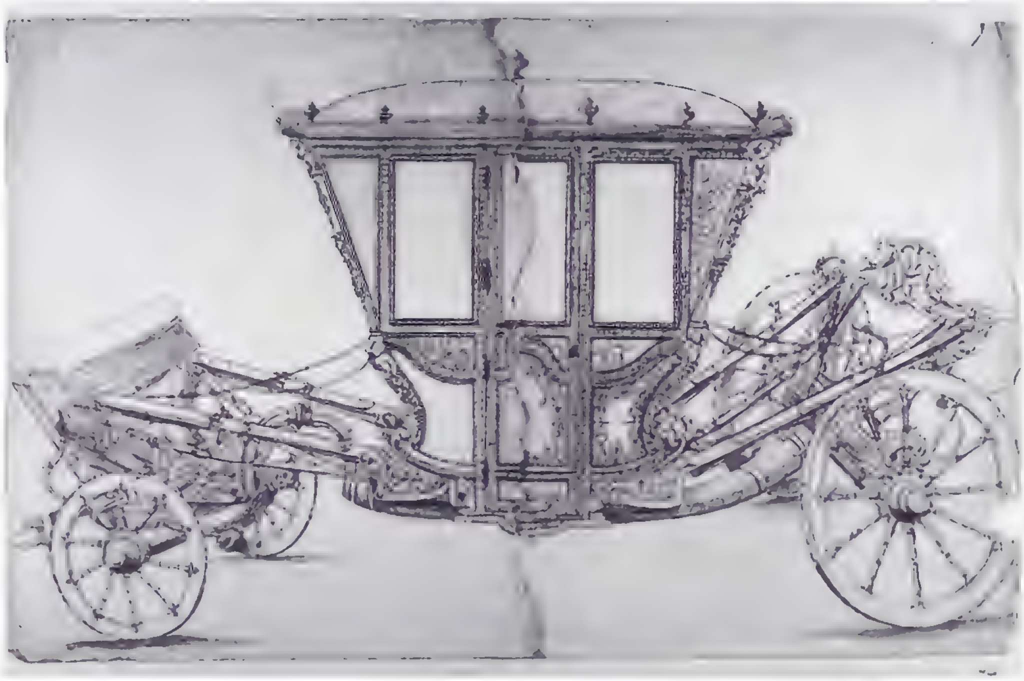


FIG. 2. Legatura del '500 con decoro a secco e dorato.

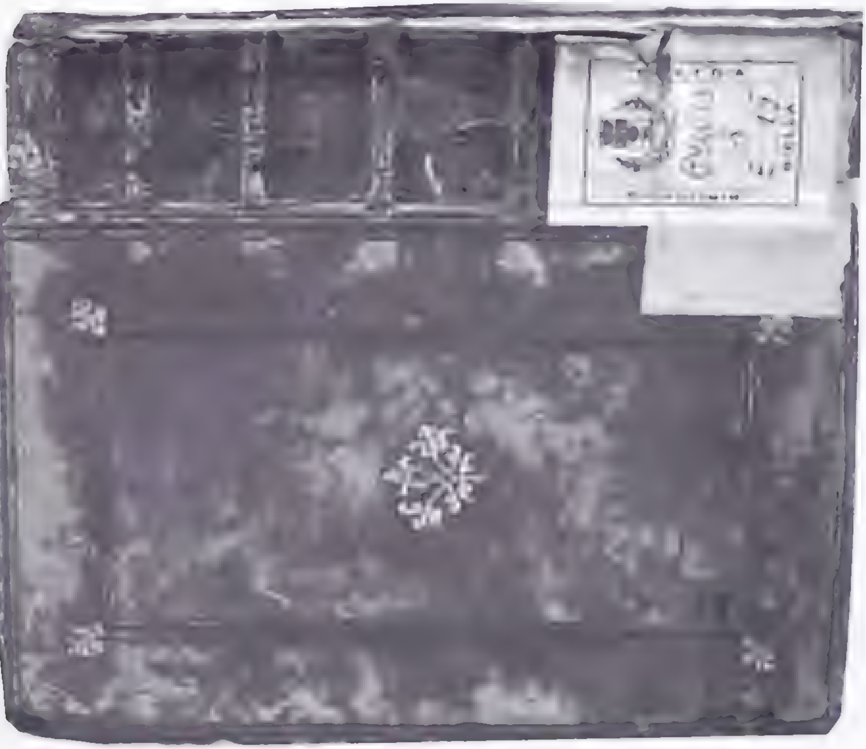


FIG. 1. Legatura del '500 con decoro a secco e dorato.

Fig. 4. Legatura del primo '600 con decoro a secco e in oro.

Fig. 5. Legatura del primo '600 con armi Dal Pozzo e decoro a secco

Fig. 6 Legatura del '600 con armi vescovili Borghese.

Fig. 5 Legatura del '600 con armi San Martino d'Agliè.

FIG. 8 Libro, rilegato in carta dorata e goffrata

FIG. 7 Legatura del '600 ricamata.

FIG. 10. Legatura olandese con armi di Amsterdam

FIG. 9. Legatura alla Du Seuil con armi Le Tellier

FIG. 12. Legatura olandese con armi n.i.

FIG. 11. Legatura olandese con armi di Nostromagno.

FIG. 14. Legatura del '700 con armi Frighignoni.

FIG. 13. Legatura del '700 con armi Turinetti.

FIG. 16. Piatta di legatura rococò.

FIG. 15. Legatura del '700 inglese.

FIG. 18. Legatura con armi di Gregorio XVI.

FIG. 17. Legatura mosaicata con armi di Pio VI.

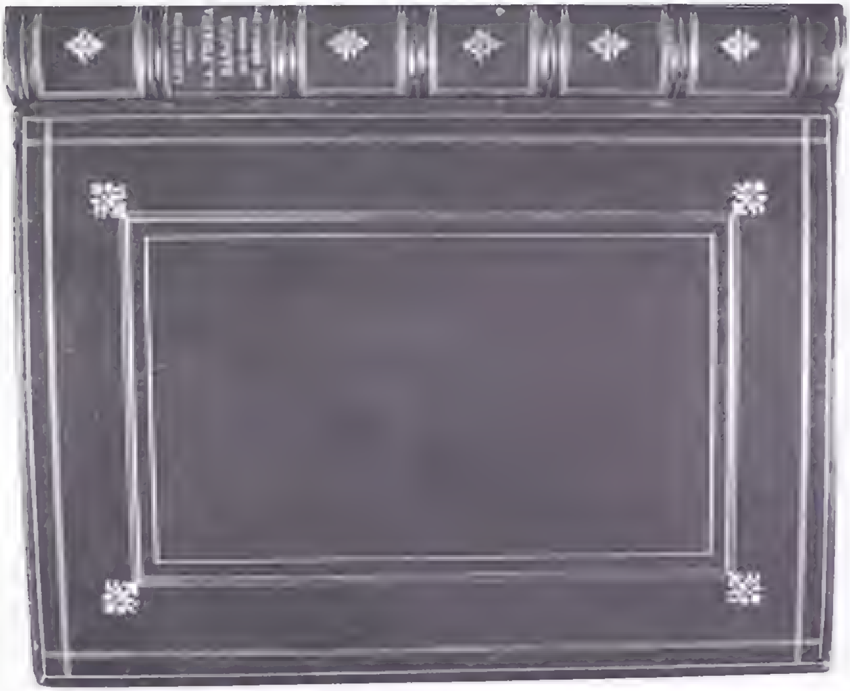


FIG. 20. Legatura del '900.

FIG. 19. Legatura dell'800 con super libros.

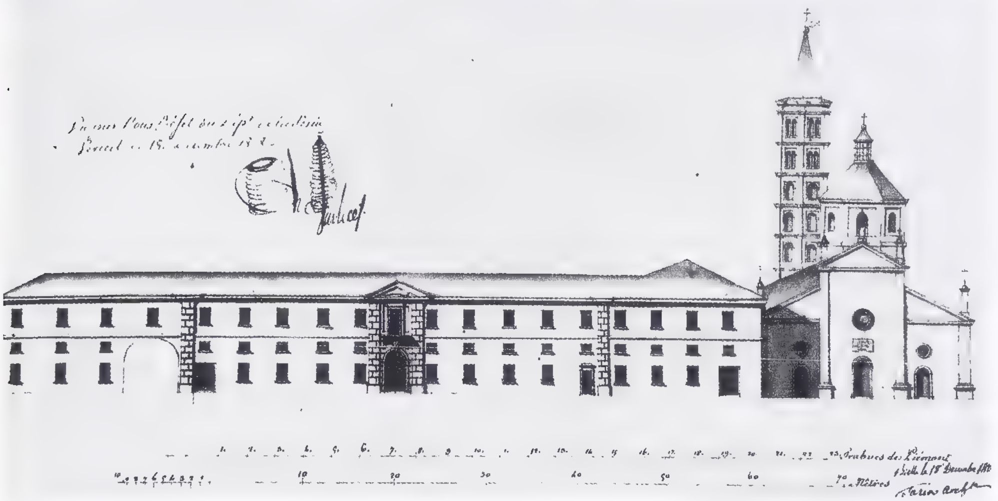


FIG. 1. Progetto della facciata principale, sull'attuale via Q. Sella, del Chiostro di San Sebastiano in Biella. Nel 1808 l'arch. Tarino propone una totale rilegatura dell'affaccio tramite il prolungamento alotre l'attuale via G. Arnulfo, realizzato scavalcando la strada con un passaggio ad arco.
(Arch. di Stato Vc - Dip. Sesia Dis. n. 143).

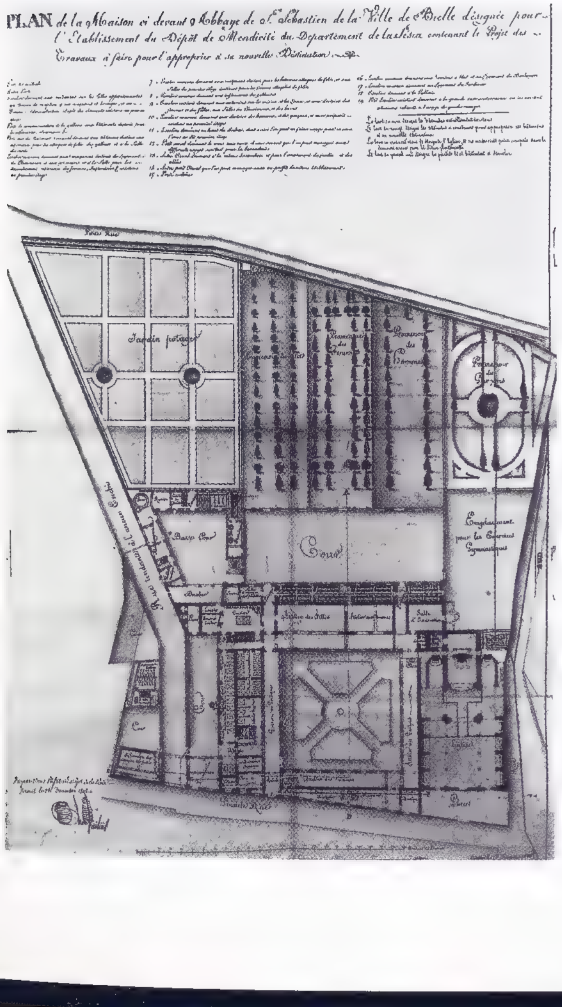


FIG. 2. Pianta del piano terreno dalla quale emergono le nuove destinazioni d'uso e le prime proposte di tamponamento del porticato ad Est e a Nord.
(Arch. di Stato Vc - Dip. Sesia Dis. n. 141).

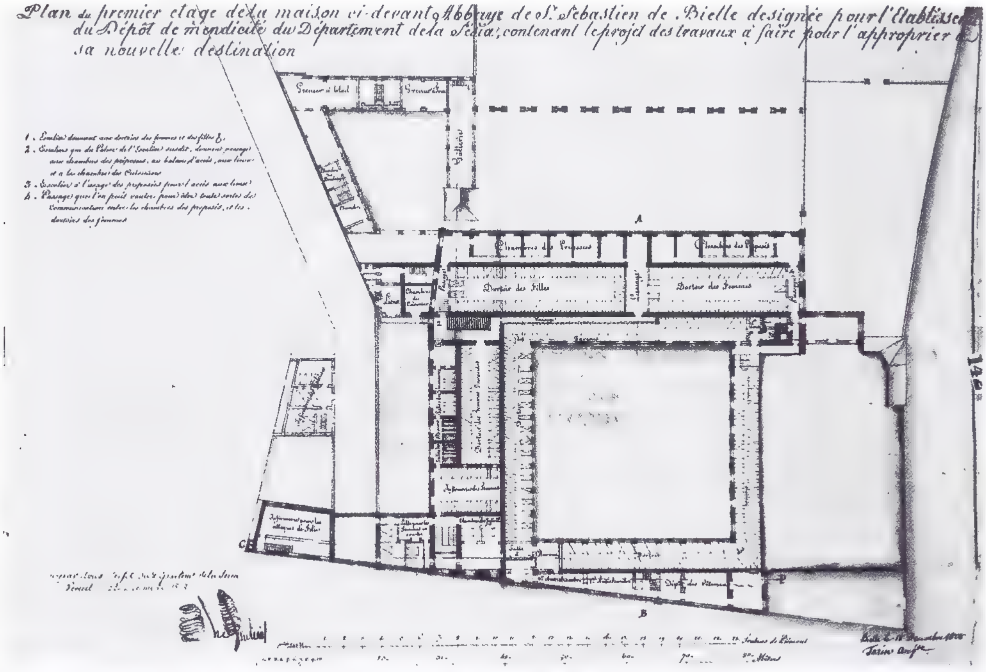


FIG. 3. Pianta del primo piano totalmente adibito a dormitorio mediante il completo tamponamento di tutti i loggiati.
(Arch. di Stato Vc - Dip. Sesia Dis. n. 142).

FIG. 4. Nell'ultima versione del 24 marzo 1810 l'arch. Tarino propone le due nuove scale per i collegamenti verticali, al centro dell'ala Est e nell'angolo Nord Ovest del chiostro.
(Arch. di Stato Vc - Dip. Sesia Dis. n. 170).

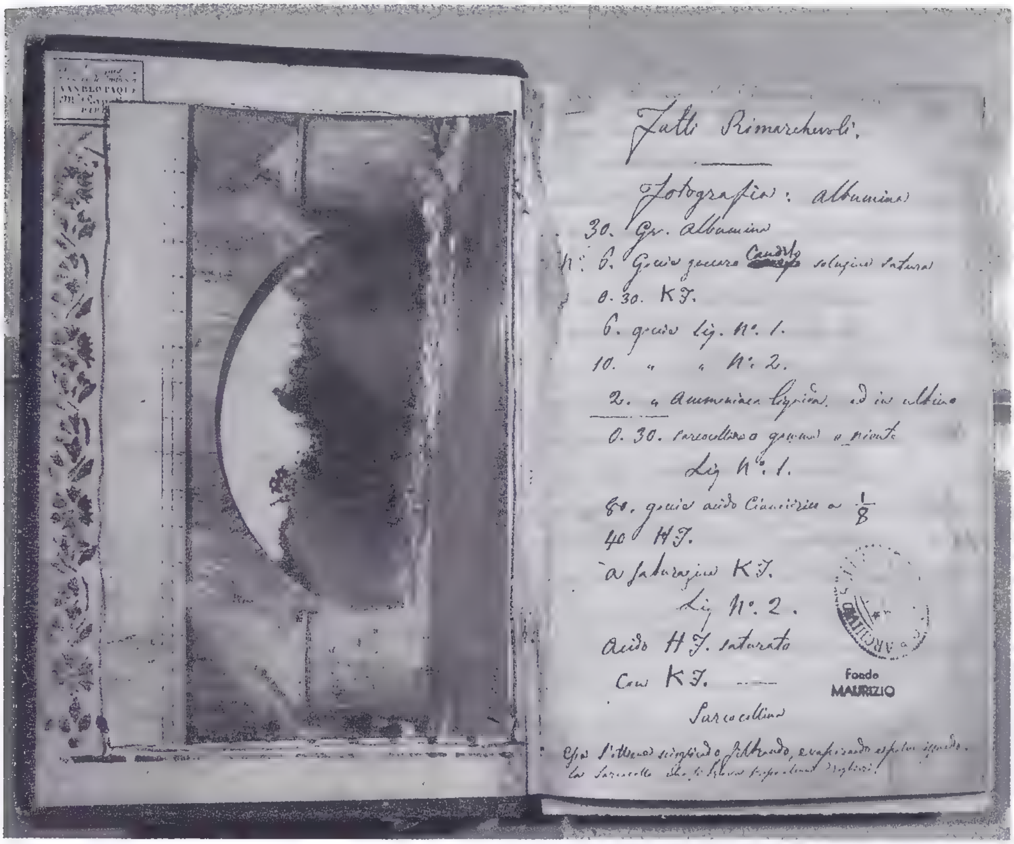


FIG. 1. G. V. Sella, *«Fatti rimarchevoli»*, 1853, Biella San Girolamo, Fondazione Sella, Fondo Maurizio. In seconda di copertina: G. V. Sella, *Veduta del ponte sul Cervo*, 1853, stampa all'albumina, cm 17/11.

FIG. 2. Anonimo, *«Grazia ricevuta da Vercellone Enrico nel mese di gennaio 1903, Torino»*, 1903, stampa all'albumina, cm 24/18, Oropa, Santuario.

FIG. 3. Anonimo, *Biella, facciata del Duomo*, 1860 c., stampa su carta salata, cm 36,5/25,5, Biella, Biblioteca Civica, *«Album Fotografico 1864»*.

Fig. 4. Anonimo, *«Ospizio d'Oropa»*, 1865 c., stampa all'albumina, cm 16/17, Oropa, Santuario, Fondo Fotografico.

FIG. 5. V. Besso, *Oropa, la chiesa,* 1870 c., stampa all'albumina, cm 27/21, Oropa, Santuario, Fondo Fotografico.

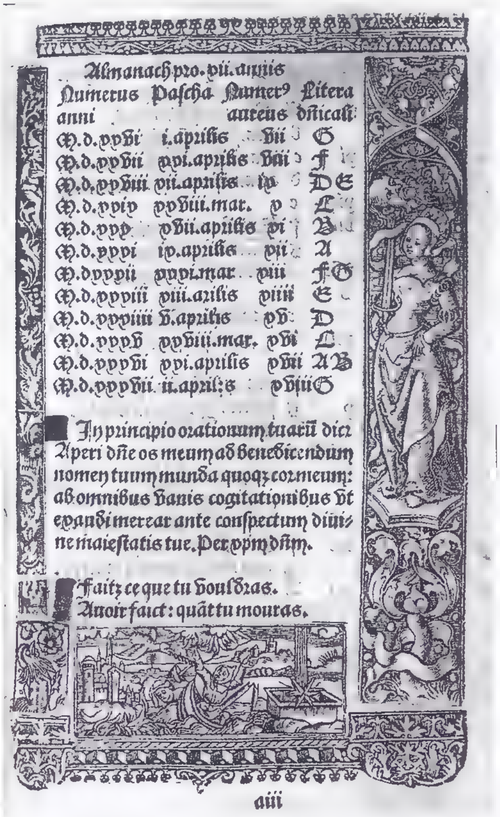
FIG. 6. S. Pia, *«Biella, terrecotte sulla piazza»*, 1902, stampa all'albumina, cm 27/21, Torino, SBASP, Fondo Pia, sc. B/I.

FIG. 7. V. Besso, *«Galliari, n. 680»*, 1870 c., stampa all'albumina, cm 18/13, Biella, Biblioteca Civica, Fondo Fotografico, album n. 5.

FIG. 8. V. Sella, *Biella, San Sebastiano, interno,* 1898, stampa al gelatinobromuro d'argento parzialmente virata a pennello, cm 40/30, Biella San Girolamo, Fondazione Sella, Fototeca.

FIG. 9. Dossena e Scanzio, *Masserano, altare di San Teonesto*, 1910 c., stampa al gelatinobromuro d'argento, cm 14/23, Oropa, Santuario, Fondo Fotografico.

FIG. 1. Magazzini della Biblioteca Civica: fondo Q. Sella.



Almanach pro .xii. annis

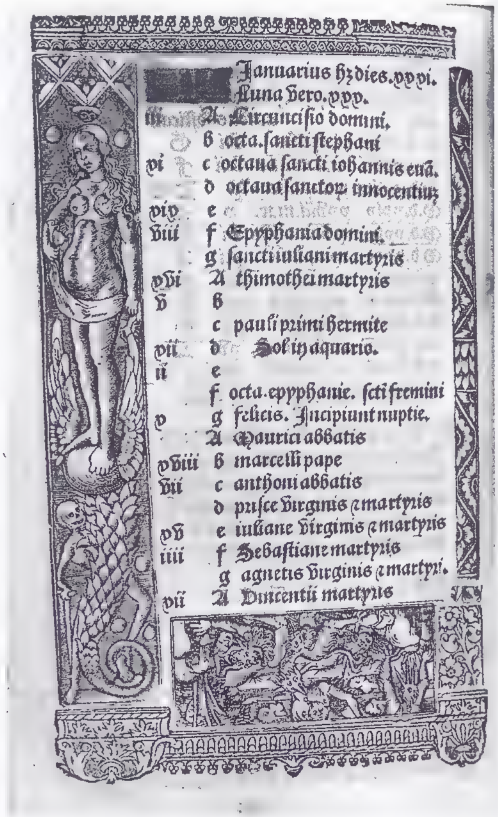
Numerus anni	Pascha	Numerus aureus	Litera dñicalis
M.d.xxvi	i.aprilis	vii	G
M.d.xxvii	xxi.aprilis	viii	F
M.d.xxviii	xii.aprilis	ix	DE
M.d.xxix	xxviii.mar.	x	C
M.d.xxx	xvii.aprilis	xi	B
M.d.xxxi	ix.aprilis	xii	A
M.d.xxxii	xxxi.mar	xiii	FG
M.d.xxxiii	xiii.aprilis	xiiii	E
M.d.xxxiiii	v.aprilis	xv	D
M.d.xxxv	xxviii.mar.	xvi	C
M.d.xxxvi	xvi.aprilis	xvii	AB
M.d.xxxvii	ii.aprilis	xviii	G

In principio orationum tuarum dic: Aperi dñe os meum ad benedicendum nomen tuum munda quoque cor meum ab omnibus vanis cogitationibus ut exaudiri merear ante conspectum divine maiestatis tue. Per xpm dñm.

Faitz ce que tu vouldras. Avoir faict: quãt tu mouras.

aiii

FIG. 2. Heures a Lusaige de Romne: calendario pasquale dal 1526 al 1537.



Januarius hz dies.xxxi.
Luna vero.xxx.
iii A Circuncisio domini.
b octa.sancti stephani
xi c octaua sancti iohannis eua.
d octaua sanctoz innocentiu
xix e [illegible]
viii f Epyphania domini.
g sancti iuliani martyris
xvi A thimothei martyris
v b
c pauli primi hermite
xiii d Sol in aquario.
ii e
f octa. epyphanie. scti fremini
x g felicis. Incipiunt nuptie.
A Maurici abbatis
xviii b marcelli pape
vii c anthonii abbatis
d prisce virginis et martyris
xv e iuliane virginis et martyris
iiii f Sebastiani martyris
g agnetis virginis et martyris
xii A Vincentii martyris

FIG. 3. Libro d'ore (1526): cornice con fortuna e morte.

FIG. 4. Libro d'ore (1526): uomo anatomico.

FIG. 5. Frontespizio dell'Esopo stampato a Biella nel 1560 da A. Mondella.

FIG. 1. Maestro franco-piemontese, 1230 - 1240, *Adorazione dei Magi.* Cavaglià, Nostra Signora di Babilone.

FIG. 2. Maestro aostano, 1210 - 1220, *Paliotto d'altare*. Torino, Museo Civico d'Arte antica (da Courmayeur).

FIG. 3. Maestro franco-piemontese, 1230 - 1240, *Adorazione dei Magi* (particolare). Cavaglià, Nostra Signora di Babilone.

Fig. 4. Maestro franco-piemontese, 1230 - 1240, *Adorazione dei Magi* (particolare). Cavaglià, Nostra Signora di Babilone.

FIG. 5. Maestro franco-piemontese, 1230 - 1240, *Adorazione dei Magi* (particolare). Cavaglià, Nostra Signora di Babilone.

FIG. 6. Maestro franco-piemontese, 1230 - 1240, *Adorazione dei Magi* (particolare). Cavaglià, Nostra Signora di Babilone.

FIG. 7. Maestro franco-piemontese, 1220 - 1230, *Re Mago in ginocchio.* Vercelli, Museo Leone (da Sant'Eusebio).

FIG. 8. Maestro francese, 1220 - 1230, *L'arcangelo Michele.* Vercelli, Museo Leone (da Sant'Eusebio).

FIG. 9. Maestro franco-piemontese, 1220 - 1230, *Sant'Eusebio.* Vercelli, Museo Leone (da Sant'Eusebio).

FIG. 10. Maestro franco-piemontese, 1220 - 1230, *Arcangelo.* Albugnano, Abbazia di Vezzolano.

FIG. 11. Maestro aostano, c. 1295, *Madonna Nera.* Oropa, Santuario.

Fig. 12. Maestro torinese, 1310 - 1320, *Madonna col Bambino*. Torino, Arcivescovado.

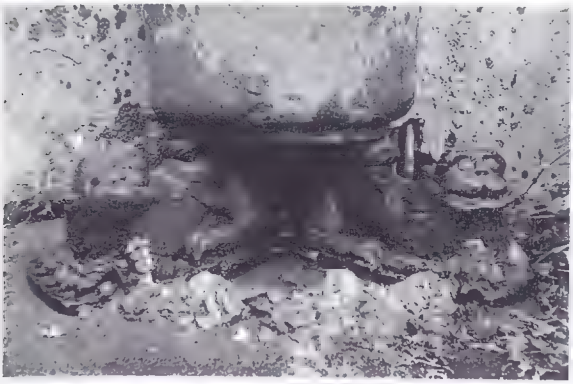


FIG. 1. Leoni stilofori. Materiali di secondo impiego al «Torrione». Vigliano B.se. Foto Aldo Sola 1969.

FIG. 2. Leone stiloforo di Vigliano. Foto Aldo Sola 1969.

FIG. 3. Leone stiloforo di Vigliano. Foto Aldo Sola 1969.

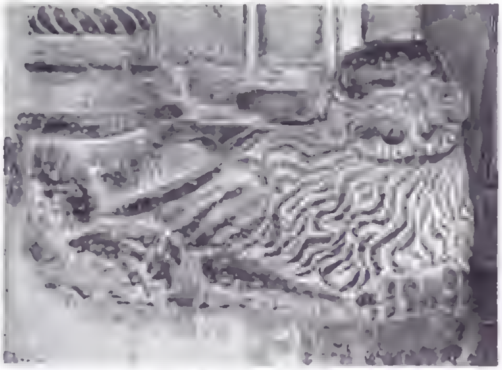


FIG. 4. Leone stiloforo della Chiesa di Nonio (lago d'Orta). Foto Aldo Sola 1969.

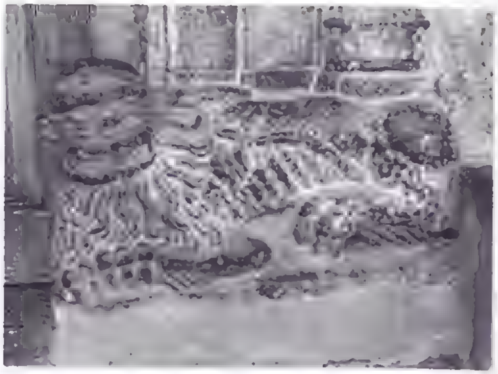


FIG. 5. Leone stiloforo della Chiesa di Nonio (lago d'Orta). Foto Aldo Sola 1969.

FIG. 6. Leone comacino della Chiesa di S. Germano di Tollegno. Foto Aldo Sola 1969.

Fig. 1. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella della *Concezione immacolata di Maria*.

Fig. 2. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella della *Concezione immacolata di Maria* (testa di S. Anna).

Fig. 3. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella della *Concezione immacolata di Maria* (testa di S. Gioacchino).

Fig. 4. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella della *Concezione immacolata di Maria* (S.S. Trinità).

FIG. 5. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Trasporto*.

FIG. 6. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Trasporto* (testa di Canonico).

FIG. 7. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Paradiso* (particolare).

FIG. 8. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Paradiso*.

FIG. 9. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Paradiso* (testa di Santo).

FIG. 10. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Paradiso* (l'albero).

FIG. 11. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella del *Paradiso* (l'incoronazione della Vergine).

FIG. 12. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella delle *Nozze di Cana* (particolare).

FIG. 13. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella delle *Nozze di Cana* (particolare).

FIG. 14. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella delle *Nozze di Cana* (testa del maestro di tavola).

FIG. 15. Giovanni D'Enrico e collaboratori, Oropa, Cappella dello *Sposalizio della Vergine*.

FIG. 16. Giacomo Testa, Oropa, Cappella dello *Sposalizio della Vergine* (gruppo della madre col bambino).

FIG. 17. Giovanni D'Enrico, Oropa, Cappella dello *Sposalizio della Vergine* (testa di giovane).

FIG. 1. Bartolomeo Tiberino. *Altare - tabernacolo piramidale 1654, Masserano, già in S. Teonesto.* Fotografia del 1937.

FIG. 2-3. *Annunciazione* e *Salita al Calvario*: rilievi del basamento dell'altare intagliato da Bartolomeo Tiberino per Masserano, dopo il recente restauro.

FIG. 1. Biella, S. Cassiano: Guglielminotti, 1702, *stemma Agilio su acquasantiera.* (Foto V. Manfredi).

FIG. 2. Biella Piazzo, S. Anna: Tela di provenienza torinese (?), ante 1656, *Apparizione del Bambino Gesù a S. Antonio da Padova*. (Foto V. Manfredi).

FIG. 3. Biella Piazzo, S. Anna: Vincenzo Costantino, 1630-35, Sacra Famiglia con S. Anna, particolare. (Foto V. Manfredi).

FIG. 4. Biella Piazzo, S. Anna: Martino Garabello (?), 1629-35, *Pannello di altare ligneo.* (Foto V. Manfredi).

FIG. 5. Biella, S. Cassiano: Pittore operante in Biella alla fine del sec. XVI, *Madonna col Bambino, S. Cassiano e S. Giovanni Battista.* (Foto V. Manfredi).

FIG. 6. Biella, S. Cassiano: Pittore operante in Biella (?) alla fine del sec. XVI, *S. Cassiano* particolare della fig. 5. (Foto V. Manfredi).

FIG. 7. Biella Piazzo, S. Anna: Carlo Agostino Zamorra, 1685, *Melchisedech benedice i pani e il vino.* (Foto V. Mandredi).

FIG. 8. Biella Piazzo, S. Anna: Carlo Agostino Zamorra, 1685, *Melchisedech benedice i pani e il vino*, particolare (Foto V. Mandredi).

FIG. 9. Biella Piazzo, S. Anna:
Carlo Agostino Zamorra, 1685,
L'arca dell'Alleanza e la morte di Oza.
(Foto V. Mandredi).

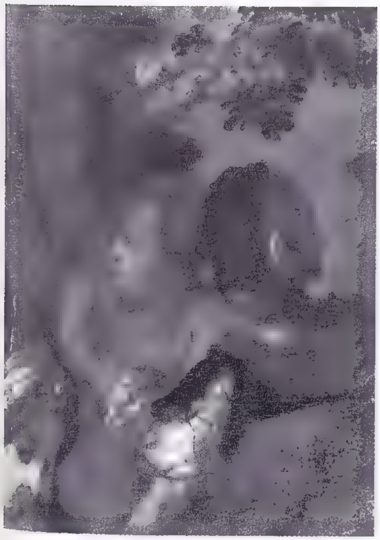
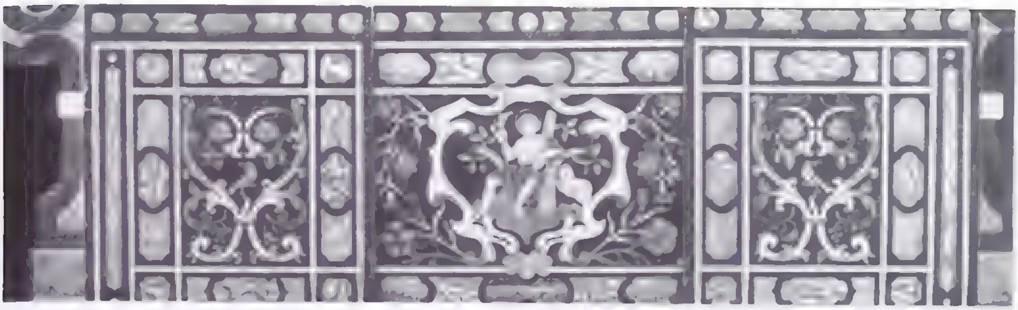


FIG. 10. Biella Piazzo, S. Anna: Carlo Agostino Zamorra, 1685, *L'Arca dell'Alleanza e la morte di Oza*, particolare. (Foto V. Mandredi).

Fig. 11. Biella Piazzo, S. Anna: Carlo Francesco Zamorra, 1678, *Sacra Famiglia con San Giovannino*, particolare. (Foto V. Mandredi).


1

2

3

4

5

6

7

8

10

11

12

13

14

15

16

17

FIG. 1. La manica juvarriana vista verso S-E, oggetto dell'intervento. (Foto SBAAP - autunno 1989).

FIG. 2. La manica juvarriana vista verso N-O, oggetto dell'intervento. (Foto SBAAP - autunno 1989).

FIG. 3. Particolare delle capriate del nuovo getto ligneo sulla manica juvarriana. (Foto SBAAP - autunno 1989).

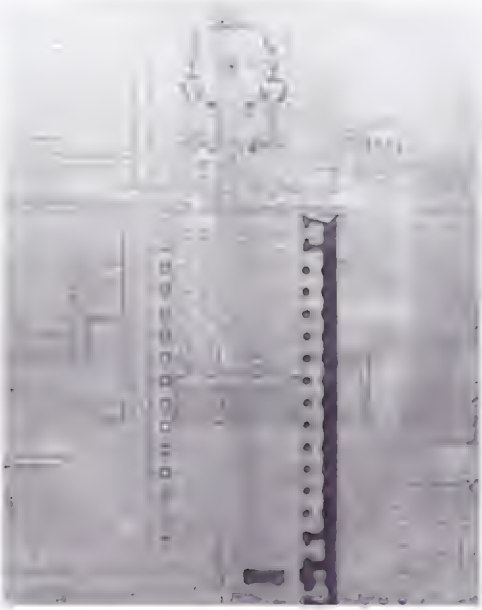


FIG. 1. Pianta del primo progetto per il Duomo di Torino, ante 1818 (A.S.T., Arch. Canina, cart. 2, fasc. 5).

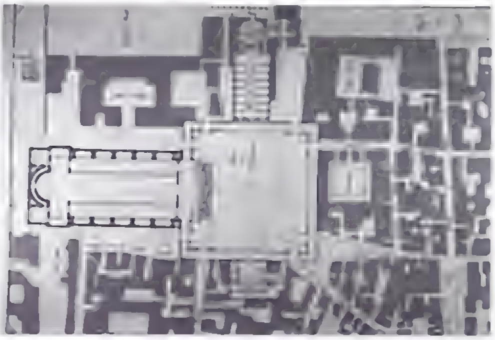


FIG. 2. Secondo progetto per il Duomo di Torino, planimetria, da: CANINA, 1843.

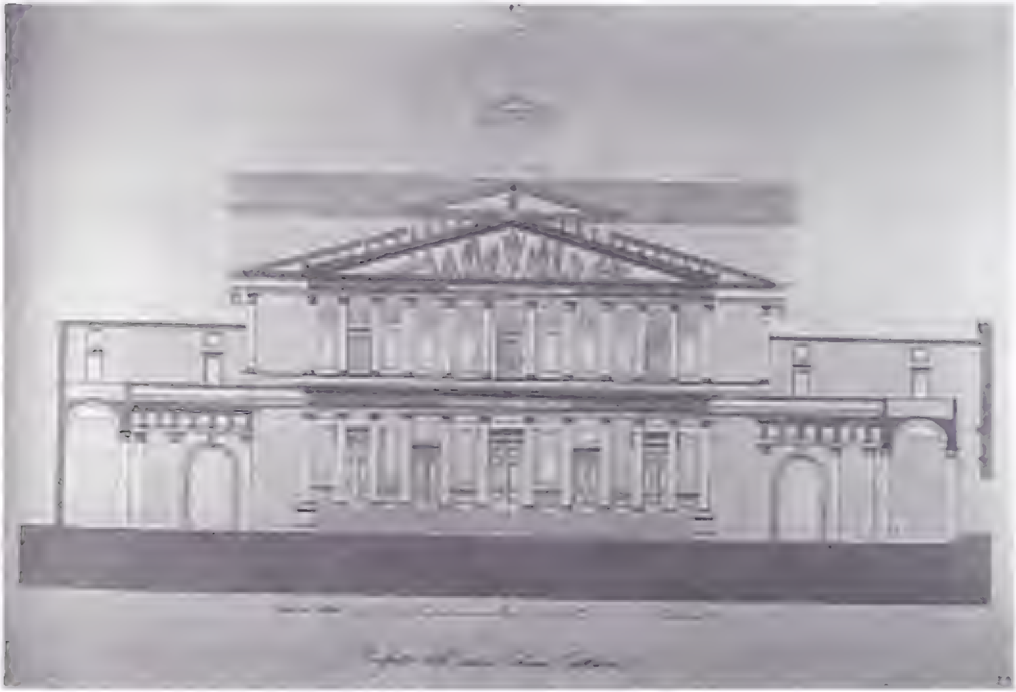


FIG. 3. Secondo progetto per il Duomo di Torino, prospetto, da: ÇANINA, 1843.

FIG. 4-5. I primi studi di Canina per la chiesa di Oropa (A.S.T., Arch. Canina, cart. 1, fasc. 2).

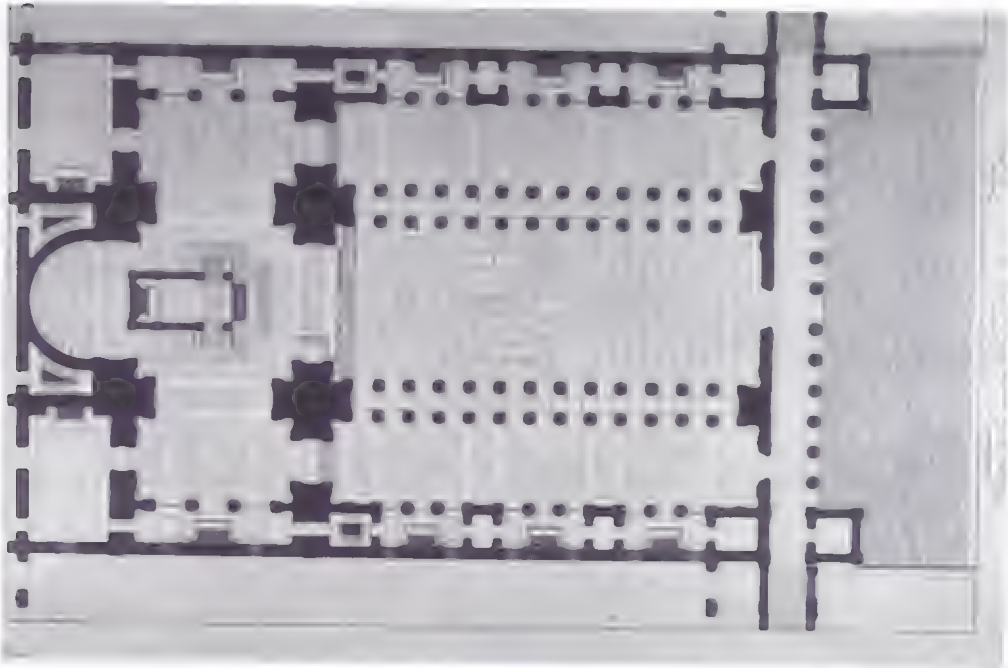


FIG. 6-7. Il progetto definitivo per la chiesa di Oropa, da: CANINA, 1846.

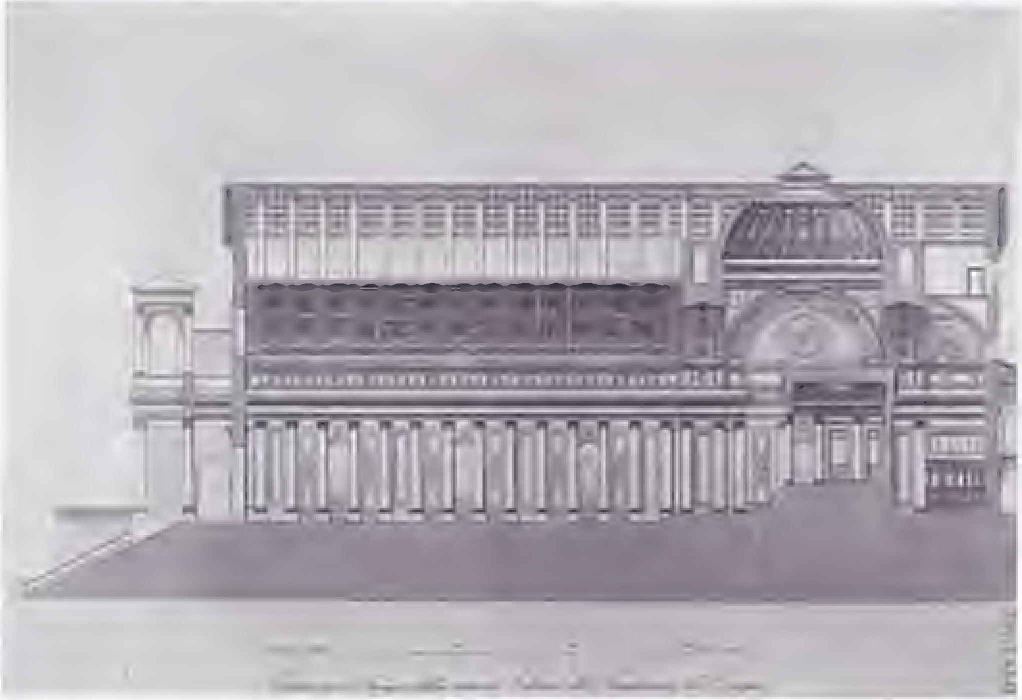


FIG. 8-9-10. Il progetto definitivo per la chiesa di Oropa, da: CANINA, 1846.

FIG. 1. Campiglia Cervo: oratorio di S. Quirico, ricostruito nel 1854

FIG. 2. Campiglia Cervo, località Riterto: oratorio di S. Rocco e dell'Addolorata, riedificato nel XVIII secolo.

FIG. 3. Massazza, strada statale Vercelli-Biella: pilone votivo dedicato alla Madonna d'Oropa (1883).

FIG. 4. Biella, strada per Oropa: pilone votivo dedicato all'Immacolata.

FIG. 5. Pettinengo, bivio per le frazioni S. Francesco e Trivero: pilone votivo dedicato all'Immacolata.

FIG. 6. Pettinengo, bivio per Azario di Sotto: sacello dedicato alla Madonna.

FIG. 7. Rosazza, strada per Piedicavallo: pilone con nicchia frontale e riquadri laterali su cui sono raffigurati S. Giovanni Battista e S. Giorgio.

FIG. 8. Candelo: pilone votivo, dedicato alla Madonna d'Oropa, posto nei pressi di un crocevia.

FIG. 9. Campiglia Cervo, pilone votivo, dedicato alla Madonna d'Oropa, posto di fronte al ponte sul torrente Cervo.

FIG. 10. Campiglia Cervo, frazione Jondini, strada per il santuario di S. Giovanni d'Andorno: pilone votivo, dedicato a S. Giovanni Battista, posto sulla ripa a fianco della sede stradale (fine XIX secolo).

FIG. 11. Piazzale di fronte al santuario di S. Giovanni d'Andorno: nicchia votiva ricavata in un albero e contenente una statuetta lignea di S. Giovanni Battista.

FIG. 12. Tempietto-rifugio posto sulla strada che congiunge la Valle Cervo con i santuari di S. Giovanni d'Andorno e di Oropa (circa 1860).

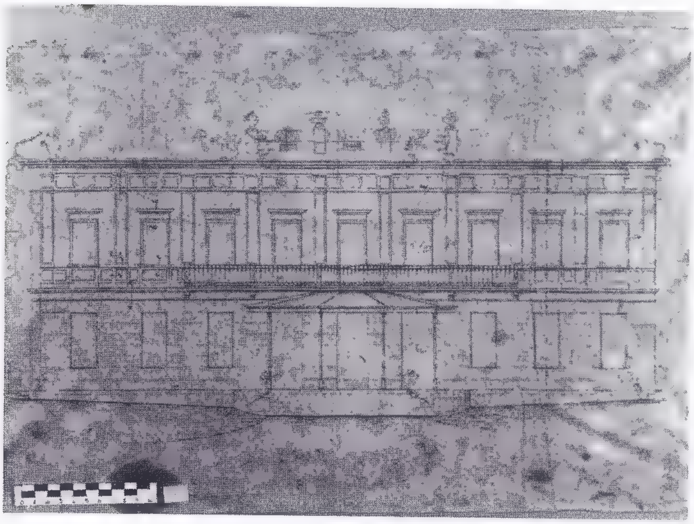


FIG. 1. Villa A. Lachenal, Cerreto Castello. Studio per il prospetto principale. Tettoie di ingresso su colonnine, balcone e coronamento, nella sottile integrazione stilistica del partito di facciata.

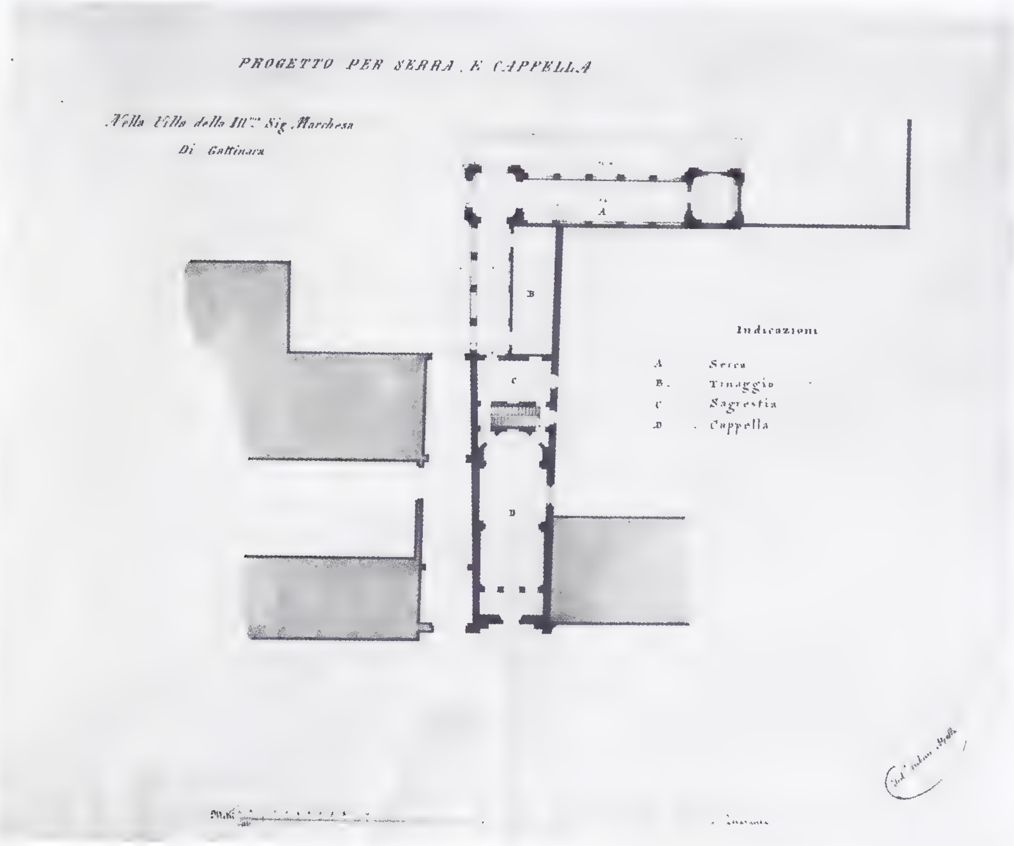


Fig. 2. Federico Arborio Mella. *Progetto per serra e cappella nella Villa della Ill.ma Sig. Marchesa Di Gattinara.*. Un impianto che connette nella preesistenza elementi di servizio e *loisir.*

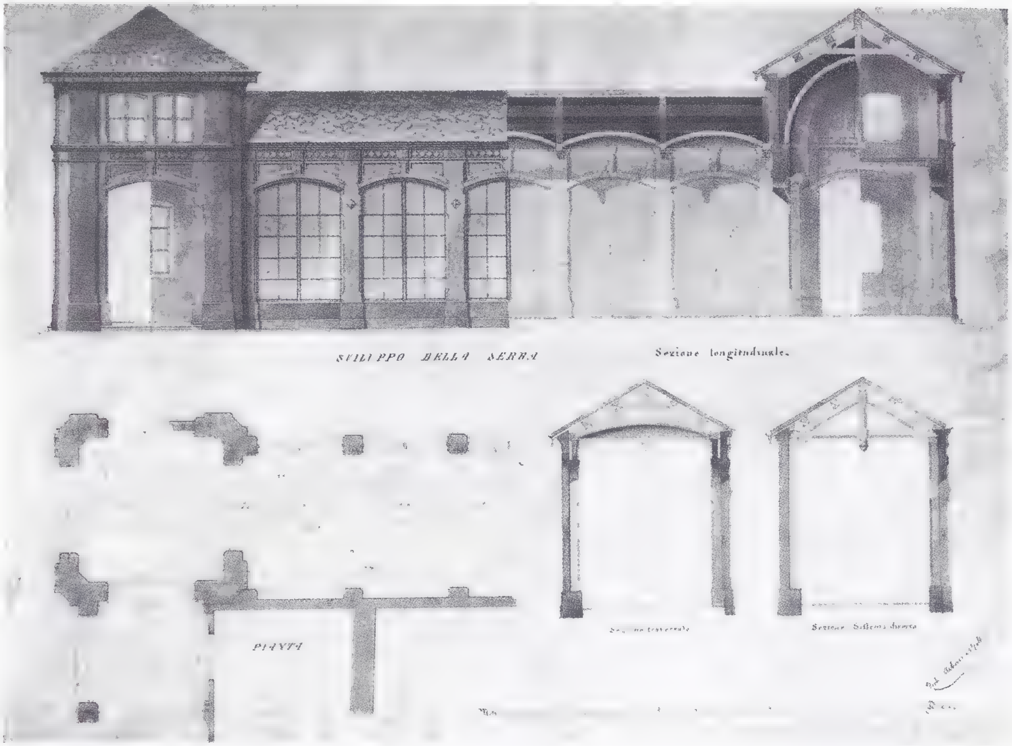


FIG. 3. Federico Arborio Mella. *Sviluppo della serra.* Il progetto della serra per la villa «Il Pizzo» a Viverone.

FIG. 4. Ernesto Camusso: *Cav.re Serafino Vercellone. Prospetto verso il giardino a giorno.* (1866). Una concreta visione d'impianto giocata sulla centralità della facciata a portici.

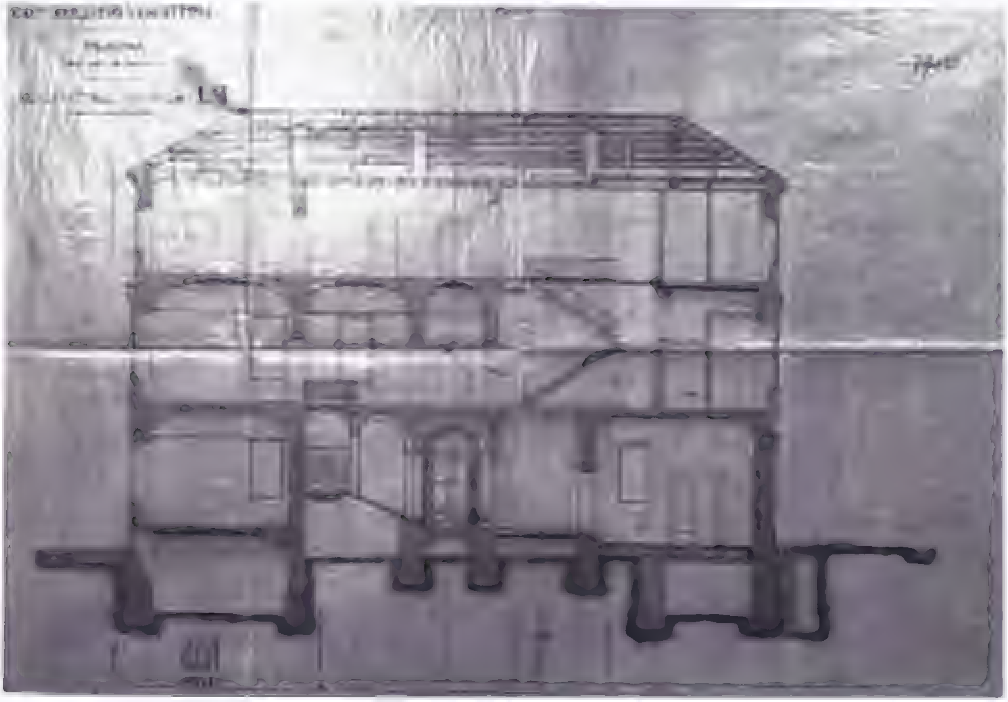


FIG. 5. Ernesto Camusso: *Cav.re Serafino Vercellone. Palazzina da erigersi in Sordevolo. Sezione sulla linea LM.* (1866). La forte qualità strutturale quale connotazione tecnologica.

Fig. 6. Camillo Riccio: *Villa Maggia. Fianco a levante.* (1886). Elementi tematici neomanieristici - barocchi come forte assunto progettuale.

Fig. 7. Francesco Grosso: *Piano dei Terreni nella regione Chiosi del Maja in territorio di Sordevolo (...)* 1886. L'impianto del giardino, fortemente disegnato in simmetria, di villa Maggia a Sordevolo.

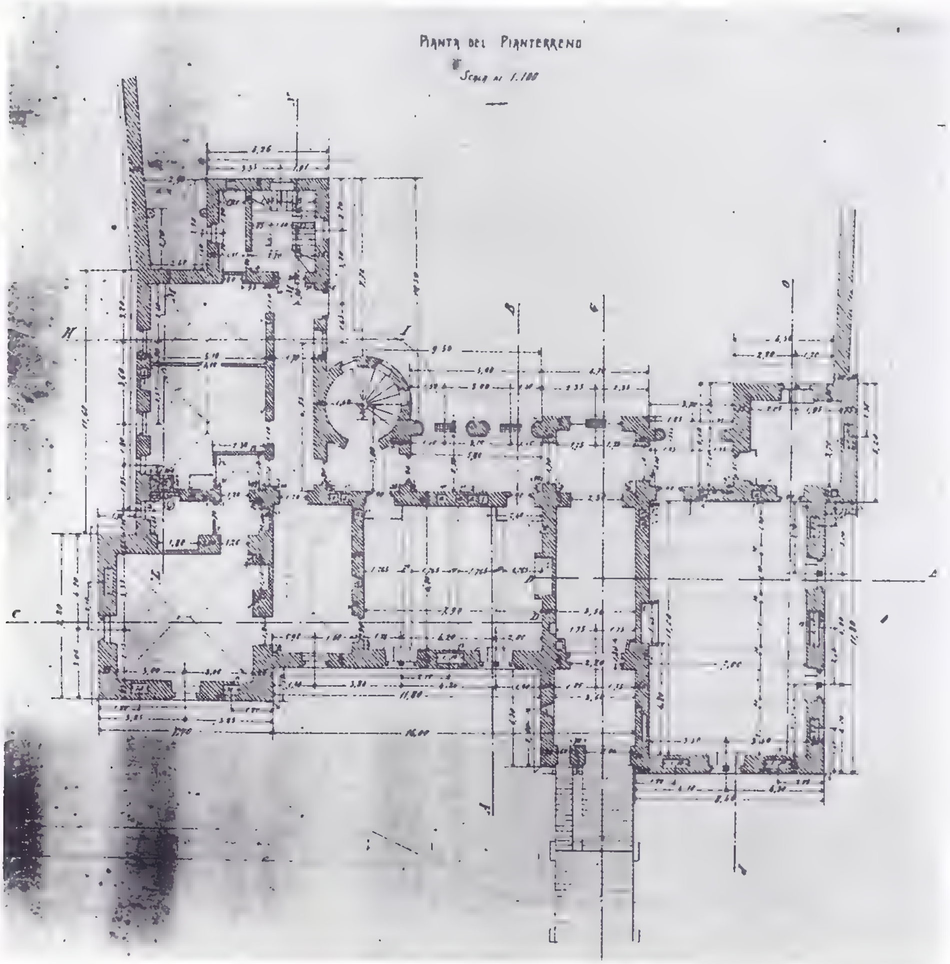


FIG. 8. Carlo Nigra: *Castello di Rovasenda. Pianta del piano terreno*, 1:100, (1902). L'impianto del nuovo castello articolato sulla preminenza compositiva delle grandi torri.

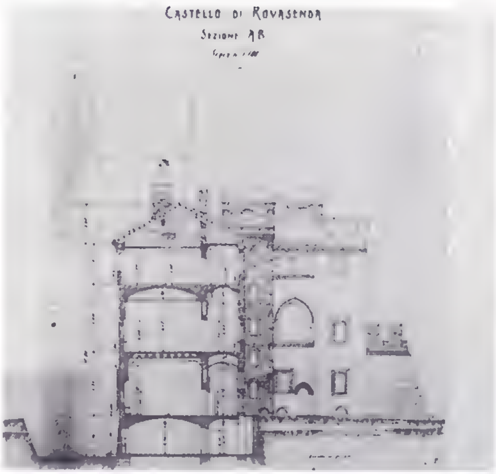


FIG. 9. Carlo Nigra: *Castello di Rovasenda. Sezione AB*, 1:100. (1902). Tecnicismo, congruenza strutturale e stilistica in una forte riproposta dei modelli castellani.

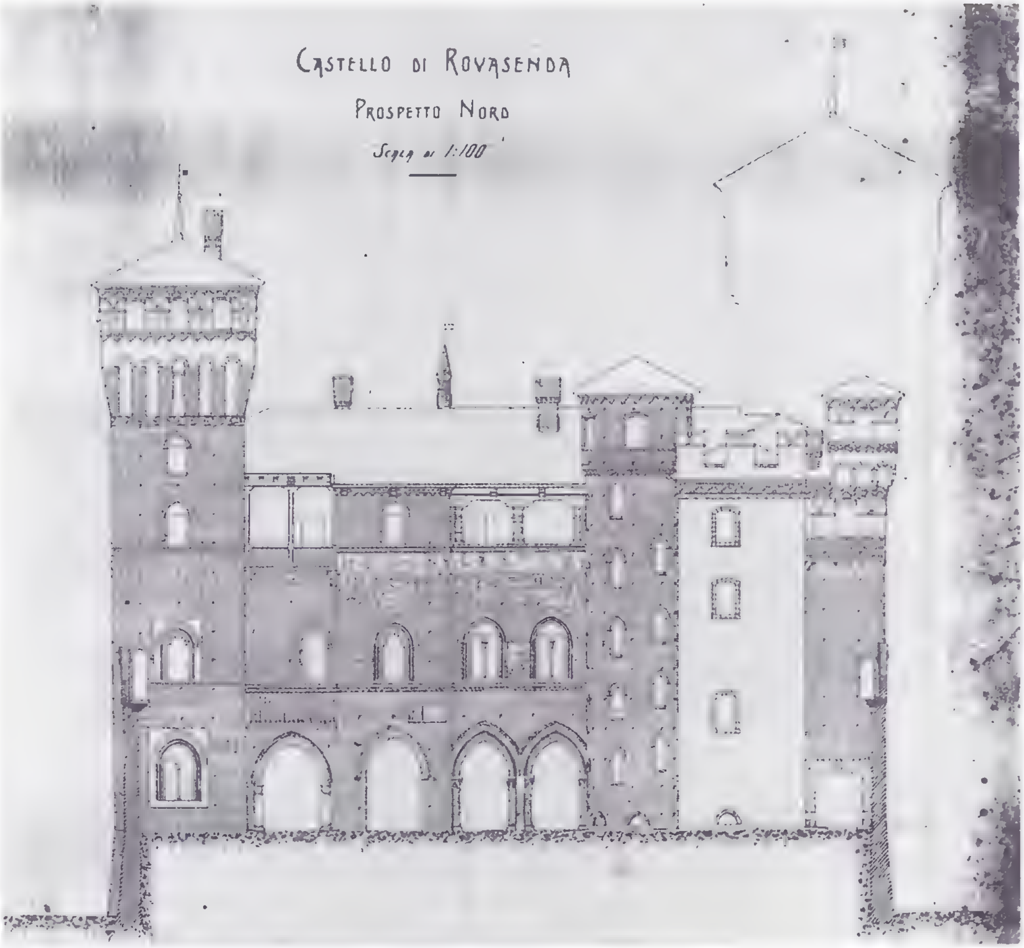


FIG. 10. Carlo Nigra: *Castello di Rovasenda. Prospetto nord*, 1:100. (1902). L'espressiva figuratività d'impianto e di particolari quali condizionamento interpretativo.

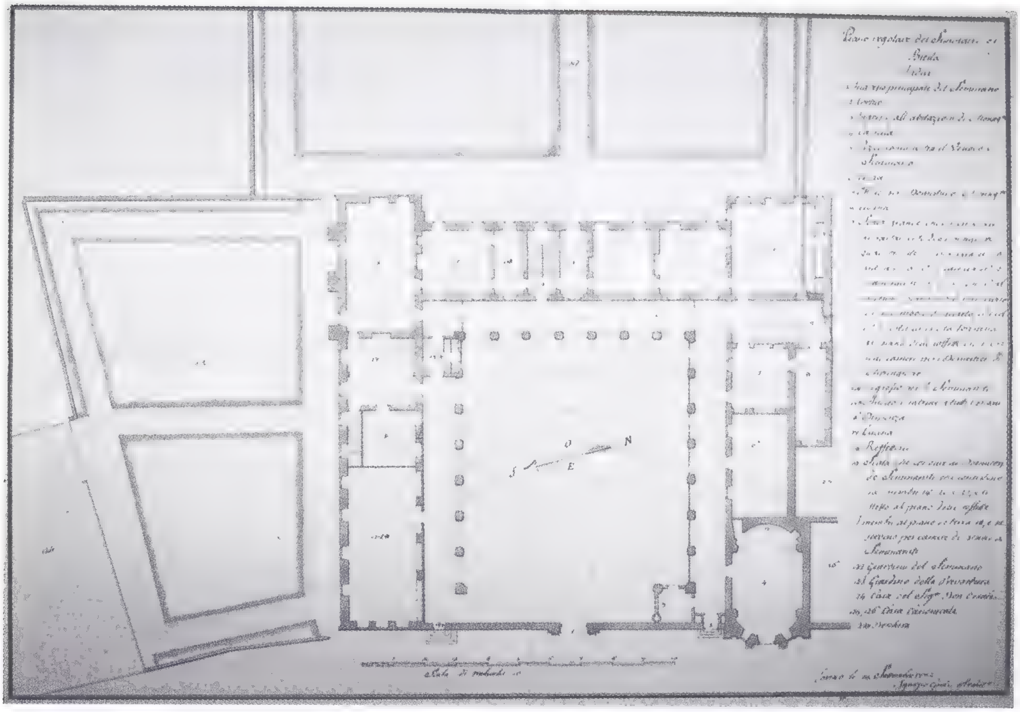


FIG. 1. Ignazio Giulio, *Piano Regolare del Seminario di Biella*, Torino 18 Settembre 1772, disegno a penna acquerellato (37,5 x 53,5 cm) (AST, Corte, *Materie Ecclesiastiche*, Vescovado, Biella, m. I da inventariare).

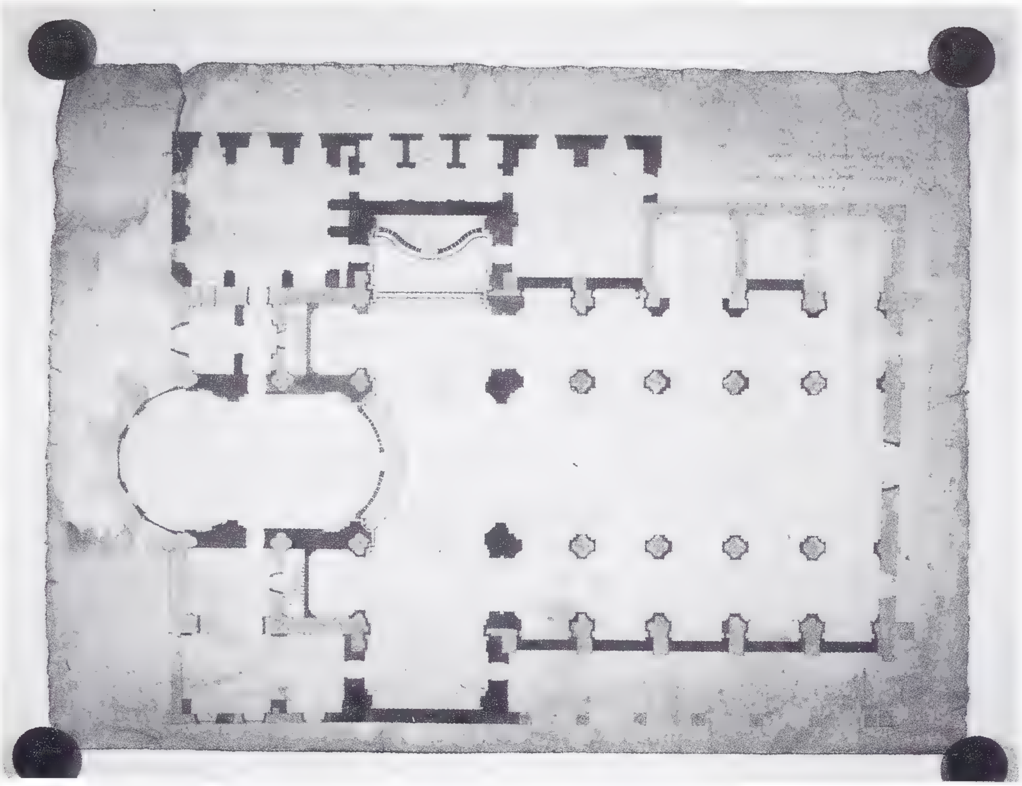


FIG. 2. *Pianta del Duomo*, s.f., s.d., scala Trabucchi 6, disegno a penna acquerellato (57 x 42 cm). Indice: «Il colorito di rosso indica il vecchio servibile/Il colorito nero il nuovo da farsi/Il giallo quanto devesi demolire» (Biella, Archivio Fondazione Sella, *Fondo Federico Maggia* da inventariare.

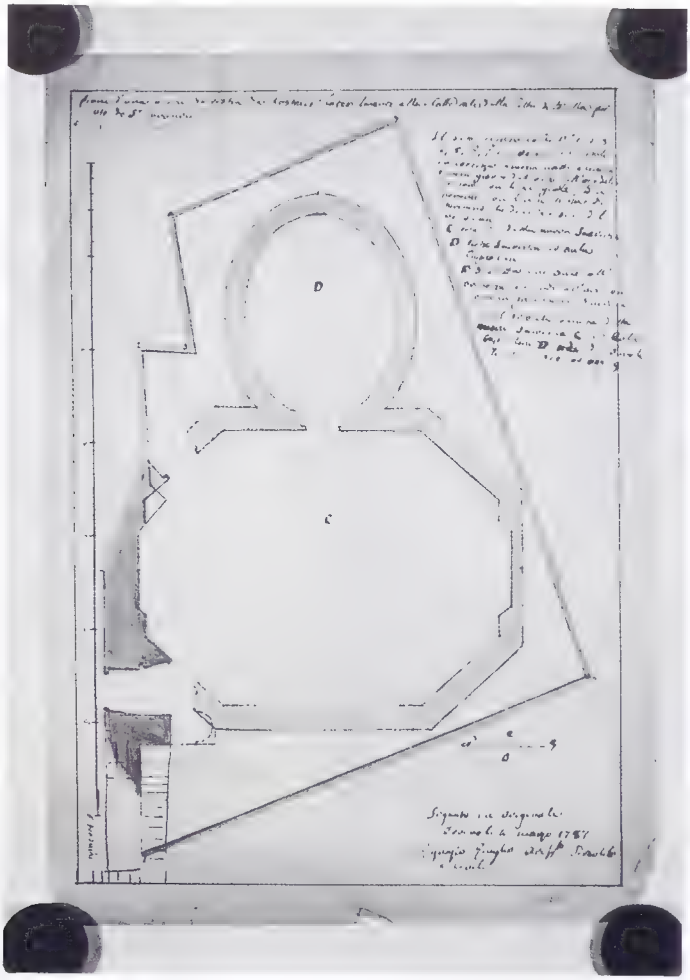


FIG. 3. Ignazio Giulio, *fianco d'una nuova Sacrestia da Costruirsi lateralmente alla Cattedrale della Città di Biella per uso de S.ri Canonici*, "Siglato in originale/Torino 11 Marzo 1787», scala Trabucchi 6, disegno a penna acquerellato (Biella, Archivio Fondazione Sella, *Fondo Federico Maggia*, da inventariare).

FIG. 4. Duomo di Biella. Visione interna. (foto D. Vicario)

FIG. 5. Duomo di Biella. Visione delle volte. (foto D. Vicario).

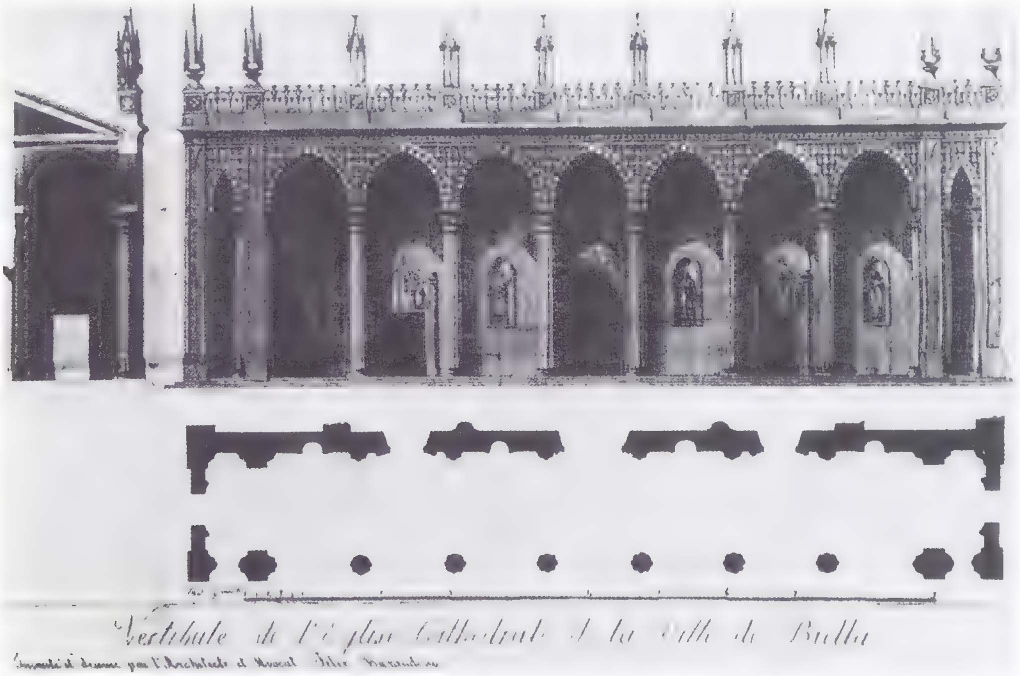


FIG. 6. «*Vestibule de l'Eglise Cathedrale de la Ville de Biella*», Inventé et dessiné par l'Architecte et Avvocat Felix Marandono.

FIG. 7. Clemente Rovere, *Biella Piazza del Duomo*, 1847 in C. Rovere *Il Piemonte Antico e moderno descritto da Clemente Rovere*, in Sertorio Lombardi (a cura di), *Il Piemonte Antico e Moderno*, n. 3009 3010.

FIG. 8. Visione del Prospetto del Duomo. (foto D. Viacario).

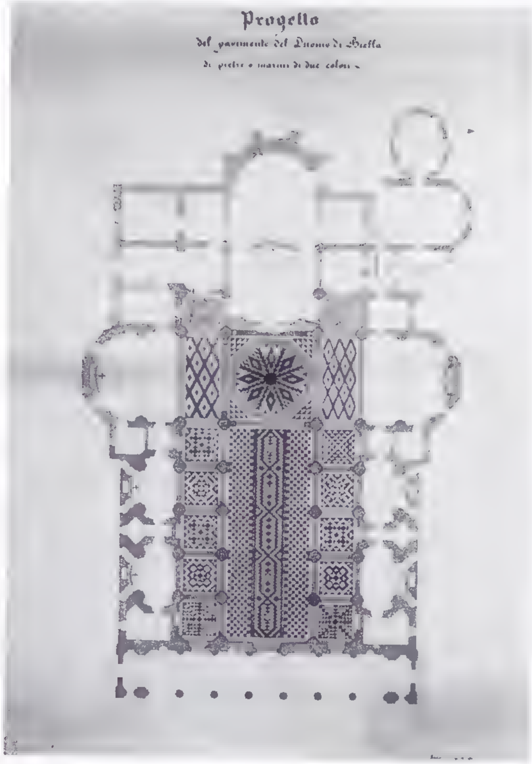
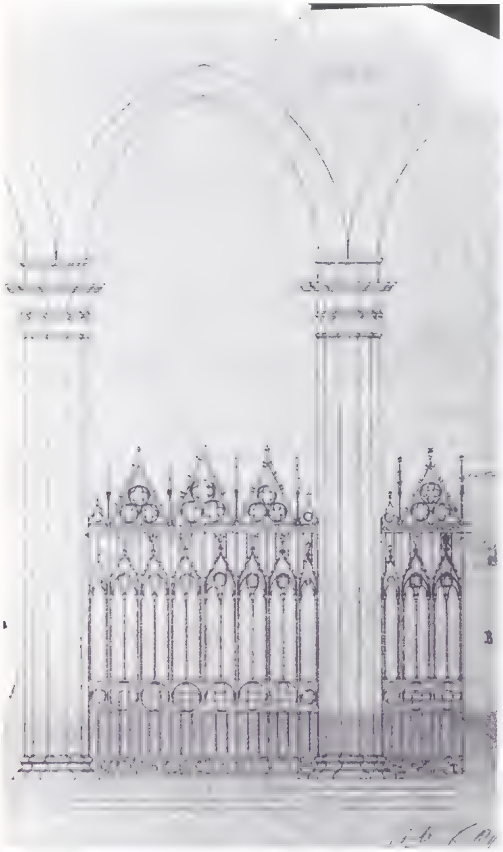


FIG. 9. Gavosto ingegnere, *Progetto del pavimento del Duomo di Biella* e marmi di due colori, Biella lì 10 Aprile 1852, scala metrica 1:100, disegno a penna acquerellato, (SCSSB).

FIG. 10. *Prospetto dei Confessionali*, s.f., s.d., scala Trabucchi, (51 x 27 cm), (Biella, Archivio Fondazione Sella, *Fondo Federico Maggia*, da inventariare).



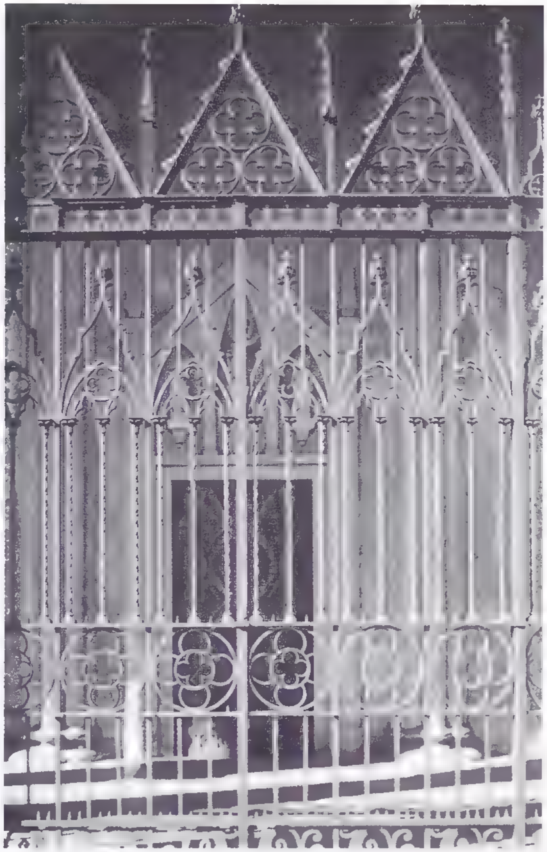


FIG. 11. C. Ceppi *Prospetto delle inferriate*, s.d. (ma 1905), scala 1/85. Disegno a penna su carta trasparente, (ACSSB).

FIG. 12. Duomo di Biella, Cancellata realizzata. (foto D. Vicario).

FIG. 1. Pianta della città di Biella nell'anno 1800 fatta dall'arch. Pietro Beltramo (da A. Roccavilla «Biella cent'anni fà»).

FIG. 2. Pianta dimostrativa della città di Biella nel 1900 (da A. Roccavilla «Biella cent'anni fà).

FIG. 3. «1800 Disegno del tumulo sepolcrale della casa Ferrero nella cappella di San Tommaso in San Domenico in Biella» (A.S. Biella, Arch. Lamarmora).

FIG. 4. Progetto di restauro della facciata della chiesa del SS. Sudario a Biella Piazzo, dell'ing. Tommaso Gavosto, 26 luglio 1866 (A.S. Biella, Arch. Lamarmora).

FIG. 5. Disegno del giardino dei Principi di Masserano, schizzo su retro di biglietto da visita dell'abate Villanis. (A.S. Biella, Archivio Lamarmora).

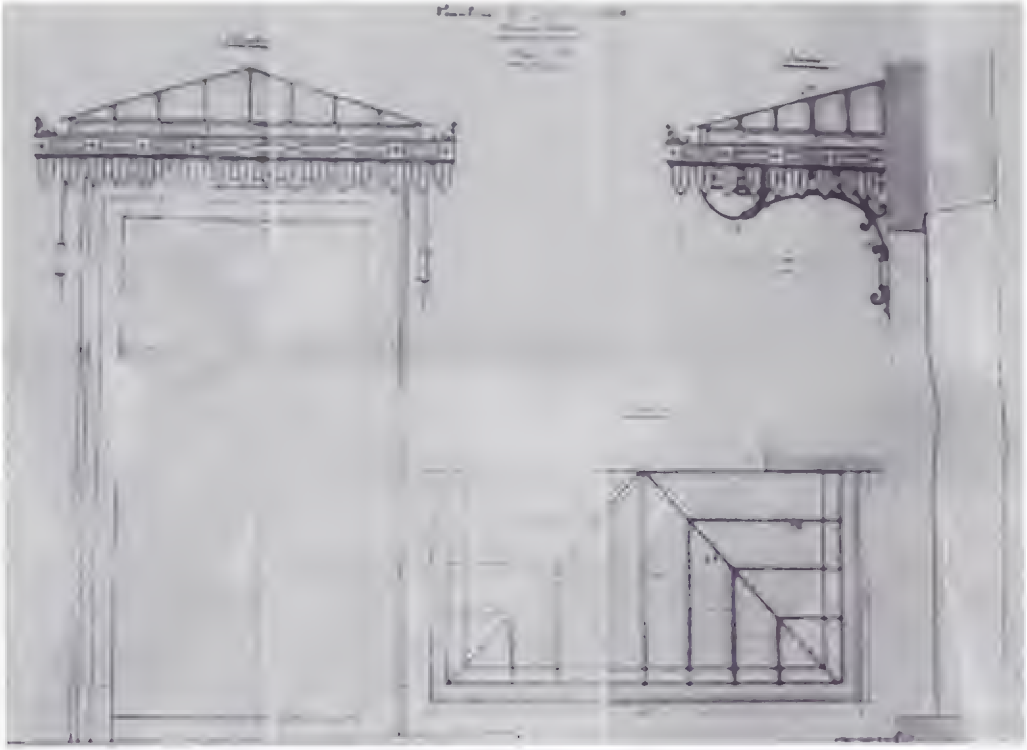


FIG. 6. Pensilina sulla porta d'entrata della Banca Sella, Biella, Ospizio di Carità «Il Palazzone» - Biella 1902, geom. G. Gurgo (A.S. Biella, Arch. Ospizio di Carità).

FIG. 7. Progetto per l'ingresso dell'Ospizio del Vernato dell'ing. Eugenio Mollino, 1907 (A.S. Biella, Arch. Ospizio di Carità n. 207/3).

FIG. 1. *Piano Regolatore e di Ampliamento/della/Città di Biella,* «presentato alla Giunta Municipale il Gno. 30 Novembre 1873/dall'Ing.re Cesare Beruto di Milano ad Esito dell'Onorevole/Incarico 1° Dicembre N $\frac{2616}{136}$ dell'Anno 1872» (Biella, Biblioteca Civica).

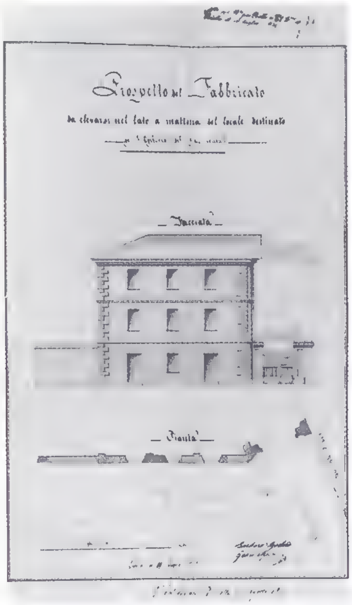
FIG. 2. «Ing. Gio» Feroggio, *Piano regolatore della Città di Biella/a giorno di Porta Torino e della Stazione ferroviaria Santhià Biella/Colle modificazioni deliberate dal Consiglio Comunale in sedura 2 Lugio 1892/Progetto di Massima*, Biella, 1892 (ASCB).

FIG. 3. Ritratto di Giovanni Feroggio, fotografia (Archivio privato).

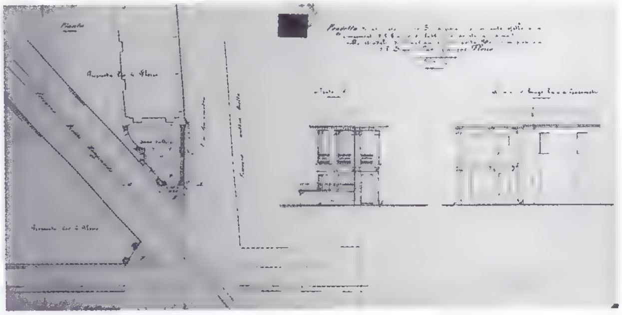
FIG. 4. Rilievo della città di Biella, per la parte relativa alla zona dell'ex scalo ferroviario (planimetria attribuibile agli Anni Cinquanta del Novecento).

FIG. 5. Veduta aerea della città di Biella, per la parte relativa alla zona dell'ex scalo ferroviario, 1956 (foto Archivio Minoli).

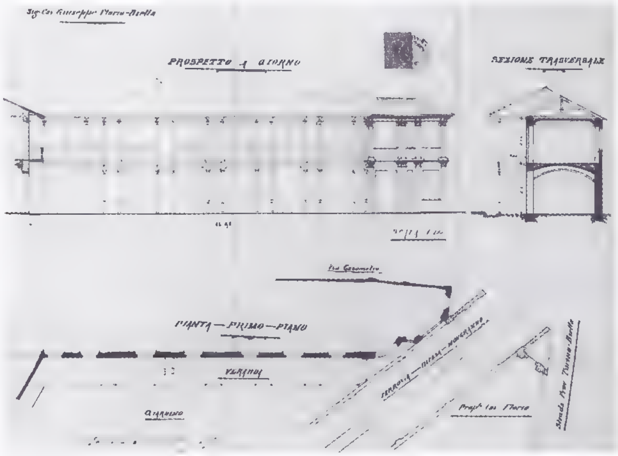
FIG. 6. Stazione ferroviaria di Biella (demolita, nella zona di Porta Torino) della linea Santhià-Biella, s.d.



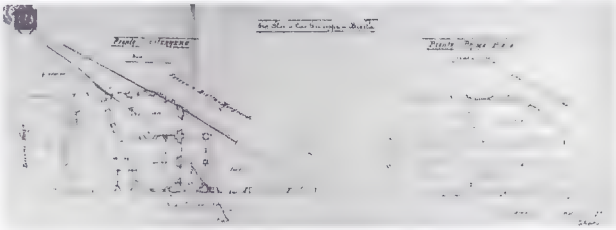
7



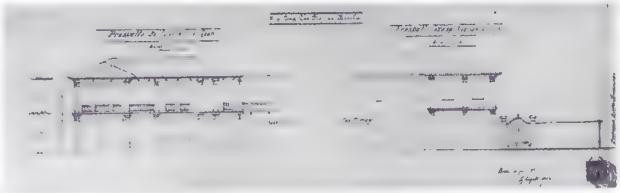
8



9



10



11

FIG. 7. Agostino Barbera (geometra), *Progetto del Fabbricato/da elevarsi nel lato a mattina del locale destinato/per l'Opificio del Gaz corrente*, Biella, 1862 (ASCB).

FIG. 8. Giovanni Gurgo (geometra), *Progetto di fabbricato per uso Serrafiori e soprastante Galleria, a/compimento del braccio di fabbricato avente capo a mattina/sullo stradale di Gaglianico fuori porta Torino in proprietà/del Signor Cav. Giuseppe Florio*, Biella, 1895 (ASCB).

FIG. 9. S.a. (progetto firmato dal committente, ingegner Giuseppe Florio), Portico a pianterreno con veranda superiore, addossati alla testata a sud del primo braccio di fabbrica esistente, Biella, 1908 (ASCB).

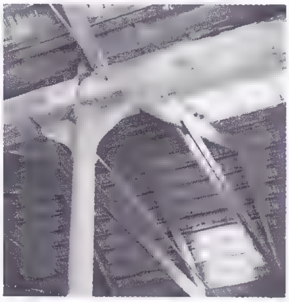
FIGG. 10 - 11. Quinto Grupallo (ingegnere), Riforma e ampliamento della testata a sud-ovest del secondo braccio di fabbrica esistente, analogo a quello della testata a est (cfr.: progetto del 1895, in fig. 8), Biella, 1910 (ASCB).

FIG. 12. S.a. *Progetto di edificio industriale, Planimetria generale* («Cav. Trossi Carlo/Biella»), [1905] (ASCB).

FIG. 13. S.a., *Progetto (Prospetto verso la via Nuova a giorno* e *Sezione trasversale del capannone*) dell'opificio Trossi, Biella, [1905] (ASCB).

FIG. 14. S.a., *Pianta Generale* dell'opificio della Società Anonima per la Condizionatura della Lana (S.A.C.L.), Biella, [1915] (ASCB).

16

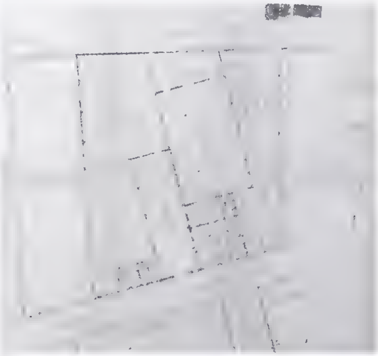


17

FIG. 15. S.a., *Prospetto Generale verso Via n° 2*, opificio della S.A.C.L., Biella, [1905] (ASCB).

FIG. 16. Uno dei magazzini dell'ex opificio della S.A.C.L., Biella, foto del 1990.

FIG. 17. Colonna e capitello (ghisa) e travi (larice d'America) dell'orditura del tetto di un magazzino dell'ex opificio della S.A.C.L., Biella, foto del 1990.



14

15

FIG. 18. Alzato degli edifici (demoliti) della Società Anonima Magazzini Alta Italia (S.A.M.A.I.), Biella, via Delleani, foto del 1981.

FIG. 19. Ingresso carraio degli edifici (demoliti) della S.A.M.A.I., Biella, via Delleani, foto del 1981.

FIG. 1 Esempio di paramento murario in sienite.

FIG. 2 Muratura in sienite ove sono evidenti i blocchi di legamento trasversali.

FIG. 3 Portale di ingresso del Santuario di San Giovanni d'Andorno.

FIG. 4 Particolare del pronao del Santuario Nuovo di Oropa.

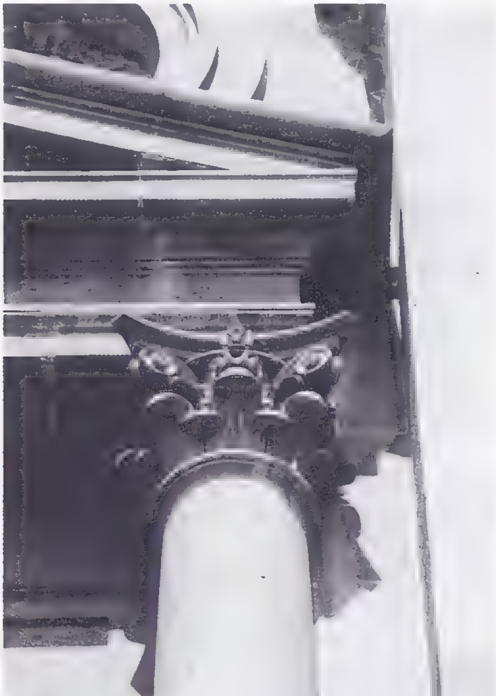


FIG. 5. Edifici rustici nei pressi di S. Maria (S. Paolo Cervo).

FIG. 6. Portalino di ingresso di un edificio residenziale a Rosazza.

FIG. 7. Edilizia residenziale multipiana a Campiglia Cervo.

FIG. 8. Edifici residenziali tradizionali a Piedicavallo.

FIG. 9. Edificio residenziale dell'inizio del Novecento (1915) a Piedicavallo.

FIG. 10. Particolare di due finestre abbinate dell'edificio precedentemente illustrato.

FIG. 11. Panchina il cui sedile è ricavato da un blocco monolitico di sienite (Rosazza).

FIG. 12. Un capitello del colonnato del Municipio di Rosazza.

FIG. 13. Palazzo del Municipio di Rosazza (1881-1883).

FIG. 14. Vista del campanile e del fianco a monte della Chiesa Parrocchiale di Rosazza (1875-81).

FIG. 15. Pilastrino scolpito sulla piazza della Chiesa Parrocchiale di Rosazza.

FIG. 16. Vista dell'abside della Chiesa Parrocchiale di Rosazza.

Fig. 17. Campanile di Andorno.

Fig. 18. Campanile di Campiglia Cervo.

FIG. 19. Campanile di Pettinengo.

FIG. 20. Campanile di S. Lorenzo a Candelo.

FIG. 21. Particolare di una finestrella del campanile di Andorno.

FIG. 22. Schizzo in pianta del posizionamento della scala nei campanili biellesi precedentemente illustrati.

FIG. 23. Il «*ponte nuovo*» di Campiglia.

FIG. 24. Sagrato della Chiesa Parrocchiale di Piedicavallo con strutture di sostegno a volta.

BOLLETTINO
DELLA SOCIETÀ PIEMONTESE DI ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ANTICHITÀ ED ARTE NEL BIELLESE

Biella, 14-15 ottobre 1989

Atti del Convegno a cura di Cinzia Ottino